

周象耕 著

乾旦面面觀

旋乾轉坤話男旦



周象耕 著

乾旦面面觀

旋乾轉坤話男旦

旋乾轉坤話男旦：乾旦面面觀 / 周象耕著. --

一版. -- 臺北市：秀威資訊科技, 2010.02

面；公分. -- (美學藝術類；AH0033)

BOD 版

ISBN 978-986-221-402-2 (平裝)

1. 京劇 2. 角色

922.24

99001480



美學藝術類 AH0033

旋乾轉坤話男旦

——乾旦面面觀

作 者 / 周象耕

發行人 / 宋政坤

執行編輯 / 林世玲

圖文排版 / 黃莉珊

封面設計 / 陳佩蓉

數位轉譯 / 徐真玉 沈裕閔

圖書銷售 / 林怡君

法律顧問 / 毛國樑 律師

出版印製 / 秀威資訊科技股份有限公司

台北市內湖區瑞光路 583 巷 25 號 1 樓

電話：02-2657-9211 傳真：02-2657-9106

E-mail：service@showwe.com.tw

經銷商 / 紅螞蟻圖書有限公司

台北市內湖區舊宗路二段 121 巷 28、32 號 4 樓

電話：02-2795-3656 傳真：02-2795-4100

<http://www.e-redant.com>

2010 年 2 月 BOD 一版

定價：240 元

• 請尊重著作權 •

Copyright©2010 by Showwe Information Co.,Ltd.

作者序

人生的際遇真的很難說，沒想到我的書要出版了。

在這我先要感謝我的父母，因為他們給了我無限的包容。

也要感謝我的老師們，以及在本書寫作過程中，曾經給予我幫助的各位朋友，因為有了他們，使我的文章有更深刻的內容。

更要感謝我訪問過的乾旦前輩們，沒有他們以前辛勤的努力，也就沒有這本書的產生。

還要感謝秀威出版社的慧眼識英雄。

最後要感謝的是上天的厚愛，使我能一路走來，始終如一。

但願今後能繼續為「乾旦」的承傳而努力，並為「乾旦藝術」開創出更廣闊的天空。

註：

1. 本書為筆者 2002 年碩士畢業論文，今仍保留當時論文原樣，只略刪改以符合讀者之閱讀習慣。
2. 當時乾旦之環境狀態與現今有所不同，其變化亦增補至附錄—男旦 2009 現況之中。
3. 書名中之「男旦」一詞與本書中「乾旦」相對應，乾旦為台灣稱謂，男旦為大陸用語，本書中所採用的「乾旦」與「男旦」均同義。

目 錄

作者序.....	i
前 言.....	1
第一章 乾旦歷史的流變.....	13
第一節 萌芽期（1428 年至 1762 年）	15
第二節 成長期（1762 年至 1909 年）	23
第三節 興盛期（1909 年至 1966 年）	30
第四節 衰退期（1966 年至 2000 年）	42
第二章 乾旦衆生大競技.....	51
第一節 乾旦基本現況.....	51
第二節 大陸與台灣的比較.....	61
第三節 職業與票友的比較.....	70
第四節 乾旦與坤旦的比較.....	73
第三章 乾旦心理學密碼.....	83
第一節 表演者的心態.....	83
第二節 觀賞者的思想.....	97
第三節 同行間的學習.....	106
第四節 批評者的角度.....	110



第四章 乾旦表演美學觀	117
第一節 審美本質與特徵	118
第二節 表演形式與內容	131
第三節 美學價值與功能	139
第四節 表演鑑賞與論評	146
結 語	165
附錄一 乾旦名人錄	173
附錄二 男旦 2009	181

前 言

一、緣起

中國有悠久的歷史與文化，在世界眾多地區與國家中堪稱殊勝。中國藝術無論是音樂、舞蹈、繪畫、書法、園林建築等，都隨著歷代強盛的國力而流佈海外，自然對世界造成了不可磨滅的影響。

中國戲曲藝術博大精深，為五千年來藝術的綜合結晶，舉凡文學、音樂、舞蹈、戲劇、繪畫、雕塑、無不包含其中，而中國傳統戲曲能與古希臘戲劇、印度梵劇並稱世界三大戲劇，也可證明我國戲曲藝術對世界的影響。2001年5月聯合國教科文組織將中國崑曲列為「人類口頭遺產和非物質遺產代表作」，更是一項有力的明證。

中國戲曲發展史中，表演組織由「路歧」、「戲班」到「家班」，表演場地由「瓦舍」到「勾欄」，戲劇角色由男女互串，演變至男演男、女扮女，甚有因封建社會朝廷下令禁止女伶而產生男性演員扮演女性之「乾旦」的情況。這些現象都不停地隨著歷史的變化而有所調整。

隨著時代的變遷，西風東漸，我國傳統文化也遭受了巨大的變革。中國傳統戲曲中的乾旦表演也在西方思潮的衝擊下有了漸趨沒落的態勢，這是由於社會大環境的變化所產生的必然現象，但乾旦表演究竟有無繼承與發展的必要性，則須從多方角度來衡



量。一方面必須從美學的角度去探討反串表演的藝術性及其表演所帶來的審美價值判斷；另一方面不能不從歷史的角度來考慮其所帶來的社會影響。由於歷來鮮少以演員之心理狀態為出發點，研究表演者的情緒思維、心態模式等反串心理學規律。因此筆者將本此思考方式，研究乾旦表演所累積而呈現出來的種種心態問題。

中國自古以來對於藝術之表演理論記載不多，留存至今之文獻多偏重於文學語言及音律等方面，缺乏表演體系的廣度與深度，直至清代李漁的《閒情偶寄》才對中國戲曲理論有了較全面的論述。其中之詞曲部、演習部、聲容部的理論敘述，對於後代戲劇工作研究者有著承先啟後的啟發作用。但其中卻沒有記錄相關反串表演的部分。

民國以來西學思潮不斷對中國衝激，西方理論大量出現，因而有學者意圖引用西方學識系統來解釋我國傳統文化及思想。但此時社會仍偏重經濟的走向，對於戲曲的研究不夠重視。尤其兩岸分治後，各自發展，台灣雖有政府提倡，但對於戲曲理論之著作仍如鳳毛麟角；大陸此時卻發生了以破除四舊為主的文化大革命。在十年文革中，古籍資料及藝人被迫害殆盡，許多珍貴資料蕩然無存。

中國自文革後不斷提出口號，試圖振興傳統戲曲藝術，因而戲曲研究及對古典戲碼的重排，有如雨後春筍般處處萌芽，但對於乾旦藝術的研究仍是一片空白。

筆者有感於歷來戲曲論書對乾旦藝術描述之不足，戲劇史對藝人之記載不完整，且當今對於藝人之相關報導多採用自述方式，或弟子及其家族為宣揚其德或褒揚其藝的角度出發所撰寫，少有從反向角度思維及真正客觀整體的論述。再者，中國大陸對

於戲曲理論多摻雜其社會主義思想，因此筆者欲從現代之觀點著眼，破解往昔一味沉迷於完人形象的迷思。另一方面，乾旦表演既在中國藝術歷史中佔有一席之地，定有其可觀之價值存在，有鑑於乾旦表演藝術日漸式微，筆者欲從此歷史中整理出乾旦的系統理論，記錄乾旦之發展歷史，相信對中國戲曲理論所欠缺的部分有所助益。

在中國戲曲的研究當中，對於優伶（當今稱為演員、藝人）的記載很少，或許是因文人雅士覺得演員戲子身分地位低下，難登大雅之堂，是故僅紀錄少數劇作家及文本的相關事蹟，且多持文學角度對待之。但對於戲劇研究者而言，舞台上的藝術實踐才是戲劇之重心，演員扮演著不同於自身角色的對象，並化身於其中；不同年齡、不同身分、不同職業都有不同的表現模式，其中最大難度的扮演則屬「跨越性別」的演出，此種扮演難度雖大，但卻常能獲得最多的掌聲。因此研究乾旦藝術可概略觀察出，藝人與社會層面的相互影響，並對於戲曲美學中乾旦表演的真諦尋求適當的理論依據，並將其美學理論作有系統的闡述。

筆者自幼學習戲曲藝術，對於戲曲的種種知識有著強烈的求知慾望，有鑑於戲曲史料中常有選材的偏頗及考據上的缺失，因此對於多種戲曲史料繕寫之角度，抱持著印證的態度。且由於自身學習的行當為旦行，因此對於旦角表演形式及表演內容的協調性有高度的興趣，嘗試找出表演者與觀賞者共同建構之審美特質，並試圖分析男性串演女性及女性扮演男性心理層面之不同思考模式，希冀尋找出合理的解答。當然也希望將乾旦表演的歷史，及其美學作一清楚明確而有系統的記錄，以建立乾旦之系統理論，藉以提供同好作為將來研究相關理論的參考。



二、說明

（一）反串的定義

戲曲表演有其嚴格的行當劃分，生、旦、淨、丑各有其角色及性格，扮演不同於自身學習之「行當」，即稱為反串。如旦行演員串演生角，或生角演員串演丑行等；京劇「鐵弓緣」中陳秀英女扮男裝後，行當由花旦改為小生即為明例。

因此反串是演員與行當的關係，非關於演員本身之性別與劇中之性別。正如同梅蘭芳演出斷橋之許仙（生）為反串，演白素真（旦）卻是正常的。

亦有，如各劇團之年終封箱戲，各家名角反串不同行當之角色，一來一新觀眾之耳目，二來顯現名角之多方才能。

而今之反串卻成為，泛指以扮演異於本身性別外之性別角色而言，如男性扮演女性或女性扮演男性。有如現今流行之反串秀、模仿秀等。

在英文當中尋找出與中文語意相對等的字眼常常是困難的，這是由於東西方文化認知上的差異性所造成的。

英文對於以男扮女的詞彙有限，例如：

◎drag queen：扮裝皇后（多指同志族群中之扮裝）。

◎drag show：扮裝表演（扮裝皇后之歌舞表演，如電影烏籠、沙漠妖姬中有詳盡描述）。

◎crossdressing：扮裝；喜好穿著異性服裝並從中獲取快感（不專指同志）。

◎transsexual：變性、變性慾者（利用手術改變其男性特徵；如泰國人妖、日本new helf、Mr.lady等）。

◎transvestite：異性裝扮癖（醫學名詞）。

但以上字眼均難以正確表達中國傳統的反串表演，只有 female impersonator 或許類似以男演女之情形。¹

（二）反串的歷史

反串演員及反串表演於中國歷史記載中並不多見，今節錄男優串女之記載於下：

《魏書》裴松之注，載司馬景王（師）廢帝奏內，有云：

使小優郭懷、袁信，於廣望樓下作遼東妖婦。嬉褻過度，道路行人掩目。

《教坊記》之述《踏謠娘》云：

北齊有人姓蘇，包鼻，實不仕，而自號為郎中。嗜飲酗酒，每醉，輒毆其妻。妻銜悲訴於鄰里，時人弄之：丈夫著婦人衣，徐步入場行歌，每一疊，旁人齊聲和之云：「踏謠和來，踏謠娘苦和來。」以其且步且歌，故謂之「踏謠」。

《隋書·音樂志》齊後主周宣帝事：

宣帝廣召雜伎，增修百戲。魚龍曼衍之伎，常陳殿前。累日繼夜，不知休息。好令城市少年有容貌者，婦人服而歌舞，相隨引入後庭，與宮人觀聽。

《隋書》載煬帝時伎戲：

¹ 英文字典中 female impersonator 指男演員飾演女角，適用於日本歌舞伎之「女形」及中國戲曲之「乾旦」。



……其歌舞者，多為婦人服。鳴環佩飾，以花耗者殆三萬人。初課京兆、河南制此衣服，而兩京繒錦為之中虛。

《樂府雜錄》俳優條所記：

弄假婦人，大中以來有孫乾、劉璃瓶，近有郭懷春，孫有熊……僖宗幸蜀時，戲中有劉真者，尤能。後乃隨駕入京，籍於教坊。

《玉泉子真錄》：

僮以李氏妒忌，即以數僮衣婦人衣，曰妻曰妾，列於旁側；一僮則執簡束帶，旋辟唯諾其間。

經由以上節錄可看出男扮女裝這種反串表演自三國時期即有之，但此種扮演有無涉及戲劇角色還有待查證，或僅是作為歌舞的演藝活動而已。但此種裝扮活動卻可說是「後世裝旦之始也」。

元代戲曲文學趨向成熟，因此演員角色倍增完善。²元末夏庭芝所記《青樓集》記錄當時之雜劇演員、唱曲藝人及作家凡百餘名，且多數為女伶。由其記載中並可窺探出許多當代傑出的表演者，今列舉一二觀之：

珠簾秀姓朱氏，行第四。雜劇為當今獨步；駕頭、花旦、軟末泥等，悉造奇妙……。³

² 王國維，《宋元戲曲考》唐代僅有歌舞劇及滑稽劇，至宋金二代始有純粹演故事之劇，故雖謂真正之戲劇起於宋代無不可也。然宋金演劇之本，則無一存，故當日已有代言體之戲曲否已不可知，而論真正之戲曲不能不從元劇始也。

³ 珠簾秀元代最著名之女演員。「駕頭雜劇」以皇帝為主角，「花旦雜劇」以女性旦角為主，軟末泥為男性角色。

順時秀姓郭氏，字順卿，……雜劇為閨怨最高，駕頭諸旦本亦得體……。

天然秀姓高……閨怨雜劇為當時第一手……。

珠錦秀侯耍俏之妻也。雜劇旦末雙全……。

燕山秀姓李氏……珠簾秀之高第，旦末雙全，雜劇無比。⁴

由上觀知，當時有些女演員為生角、旦角均演，反串情形絕不少見。但是這種角色反串是否為常態性質，或是出於元雜劇演出之結構模式，而不得不採行之方式。⁵

元代對於男演員之記載很少，且無扮演女性角色之記錄。

明代崇尚儒學，又因社會經濟發展迅速，對於戲曲藝術起了積極之作用，南戲、傳奇替中國戲劇藝術增添光采。至明代末期，崑腔發展完備，遍行全國。戲劇行當齊全角色完備、戲班家班蓬勃發展，戲劇創作、戲曲理論層出不窮，但對戲曲演出者之記載，仍是鳳毛麟角、屈指可數。⁶

清代中期絕禁女伶，因此演劇舞台皆為男性之天下，《揚州畫舫錄》對於此時串演旦角之伶人已有記載：

王四喜以色見長，每一出場輒有佳人難再得之嘆，小旦楊二觀上海人美姿容，上海產水蜜桃，時人以比奇貌，呼之為水蜜桃。馬大保色藝無雙，有嬌鳥依人最可憐之致，李文益丰姿綽約，郝天秀柔媚動人。

⁴ 見夏庭芝，《青樓集》。

⁵ 元雜劇一本四折，角色四至五人，但只許主要角色一人演唱，其餘角色只有賓白，因此區分出以旦為主角的旦本戲和以末為主角的末本戲。

⁶ 明代對藝人的著述僅《鸞嘯小品》、《陶庵夢憶》、《揚州畫舫錄》等少量作品。

由於對男旦伶人之記載大量蜂擁而出，因此除卻一般性之描述文章外，尚有對其聲容、演劇，作等第之品評者，猶如前代女伶之豔品、花榜等，將男優等同文人雅士之玩物一般。此時之表演者記載繁多，今舉《燕蘭小譜》觀之，其餘留待下章講述。

《燕蘭小譜》安樂山樵：

陳銀官，宜慶部，字漢碧。四川成都人魏長生之徒，明豔韶美短小精敏，庚辛間與長生在雙慶部，觀者如飽飫醲鮮，得青子含酸，頗饒回味，一時有出藍之譽。……

王桂官，萃慶部，名桂山，即湘雲也。湖北沔陽州人，身材彷彿銀兒，橫波流睇，柔媚動人，一時聲譽與之相埒。餘謂銀兒如芍藥、桂兒似海棠。其豐韻嫣然，常有出於濃豔凝香之外。此中難索解人也。……⁷

以上二人為當時品評文章中所出現的代表人物，我們從作者之描述當中即可獲知當時社會對乾旦演員是以何種心態面對的。

（三）「乾旦」名詞釋義

乾（音ㄑ一ㄢˇ），《說文解字》：乾，上出也；《太玄玄文》：乾，天也；《廣雅釋詁》：乾，君也；《易象》：乾，卦名，大哉乾元，萬物資始乃統天。

旦，戲劇角色之一，扮演婦女者也。周密《武林舊事》有鬻姐、細姐等目。姐即旦的古寫；細姐為俊扮之旦色，鬻姐為醜扮之喜劇角色。而宋雜劇、金院本之女性角色稱「妝旦」或「引

⁷ 吳長元《燕蘭小譜》收錄於張次溪《清代燕都梨園史料》（北京：中國戲劇出版社，1988）。

戲」。宋元南戲與北雜劇沿用旦之名目，但具體運用上略有不同；南戲之旦泛指女主角，雜劇之旦則是女角色之統稱。

元柯丹丘《論曲》列雜劇九色云：

正末 當場男子能指事者也。

副末 執磕瓜以撲靚，即古所謂蒼鶻。

狻 當場之妓；狻，狻之雌者，性好淫，今俗訛為旦。

孤 當場裝官者也，俗稱為孤。

靚 傅粉墨獻笑供諂者，粉白黛綠，古謂之靚妝，今俗訛為淨。

鴛 伎女之老者。

猱 凡伎女總稱曰猱。

捷機 古謂之滑稽，雜劇中取其便捷機譎，故云。

引戲 即院本中之旦也。

明祝枝山《猱談》：

生淨旦末等名，有謂反其事而稱，又或托之唐莊宗，皆繆云也。此本金元闌闌談吐，所謂鶻伶聲嗽，今所謂市語也。生即男子、旦曰妝旦色，淨曰淨兒，末曰末泥，孤乃官人，即其土音，何義理之有……

中國自古以陰陽論乾坤，天為乾、地為坤，男為乾則女為坤；因此戲曲中由男性扮演旦角即為乾旦（大陸今稱男旦），女伶為生角則名喚坤生。

戲曲旦行角色繁多，青衣、花旦、武旦、彩旦、老旦等皆屬之。其中彩旦為劇中詼諧之女性角色，故多由丑行兼之。因其作表、唱唸等與丑行之基本功相同，與旦行表演則相去甚遠；而老



旦因扮演老年之婦女，嗓音、化妝、作表與老生雷同，雖由男性扮演、但不列入乾旦行列。

今之乾旦多指男性運用小嗓唱唸，扮演少女至中年婦女，且化妝嬌豔、施朱傅粉，作表細膩的女性而言。

（四）反串の種類

反串如今既為跨越性別的扮演，本研究將之分為聲音反串與形體反串：

1. **聲音的反串：**如廣播劇演員以聲音扮演不同性別與不同之角色（如女性廣播員模仿男性或裝孩童之聲音），亦有男生運用假嗓模仿女性音色唱歌或說話等。
2. **形體的反串：**是以女性身體扮演男性或男性身體扮演女性，又可分為表演類與純扮裝類，扮裝類包括反串寫真或嘉年華會中之反串扮裝（純粹以服裝造型取勝）或諧趣扮裝。較為特殊的則是形體的反串表演，這不僅需要作外觀上的改扮，也需要經過訓練才得以在眾人面前展現（同志文化中之扮裝不在表演範圍內，但同志酒吧之扮裝皇后表演則歸類於反串秀）。如現今流行之反串秀、模仿秀及某些舞蹈表演（如香港舞者彭錦耀在其舞作中扮演女性，日本著名舞踏家大野一雄亦擅長以女性角色演出。）、戲劇表演如黃哲倫之《蝴蝶君》、《利西翠姐》中之男扮女裝等。而民國初年之新劇演出亦由男演員扮演女角色。而諸多反串表演中，最艱難的則是結合聲音反串與形體反串的綜合性表演，這可由中國戲曲之乾旦與坤生獨占鰲頭；而日本傳統歌舞伎之「女形」只有吟詠式的唸白，而缺少演唱的部分；另有以女扮男裝聞名於世的日本「寶塚歌劇團」也是以結合歌舞的綜合性表演而稱著，但其表演多屬於娛樂的範疇，

故仍難與戲曲中之反串表演相提並論。由此觀之，中國戲曲的反串實為技藝與藝術的結合，為反串表演的最高表現形式。

三、方法

（一）範圍界定

反串表演的定義如前所述，而反串的種類繁多，如聲音的反串、形體的反串、或男串女、女串男、這種不同性別的扮演，林林總總。但本書之研究重點在於傳統戲曲中以男演女之文化現象研究，亦即乾旦的研究。這包含從歷史的角度追溯其發生之本源及社會的影響，從角色經驗探討其心理層面的因素並對乾旦生態作詳實的描述。對於戲曲中女性串演男性的反串表演（女小生、女花臉）只做對比性的簡單敘述。而其餘男扮女裝的反串秀、扮裝皇后、模仿藝人及政治人物的模仿秀等，因不屬於戲曲的範疇，故略而不談，僅止於與乾旦相類似的部分作一比較說明。

（二）運用學科

匈牙利著名學者豪塞爾Hauser（1892～1978）曾於其著作《藝術社會學》（THE SOCIOLOGY OF ART）中表示「美學、心理學和社會學都只能強調藝術作品意義的一個層次」，美學強調的是形式和媒介，心理學強調的是個人動機，社會學強調的是社會目標。因此，他認為只有三者相互補充，藝術的整體性和統一性才能得到實現。

因此本書試圖從四個方向來觀察乾旦表演：