

金莲曾是种美丽

——兼议“天人合一”绝非是与自然和谐

西方文化无疑是一种征服型文化。从古希腊开始的著名口号“永远争取第一，永远超过别人”，到现代奥运会的“更高、更快、更强”，都是在倡导不断向人体自身挑战，不断挖掘人体潜能，突破人体能力极限。人是由某种动物进化而来，人体是自然的杰作，这实际上就是不断挑战自然、征服自然。西方文化的一切都可以追溯到古希腊，古希腊文化让后人无限向往，但从古希腊开始的西方的科学技术、海外殖民、商业贸易、竞技运动的实践历史，无一例外，人都是取征服态势的，都是站在自然对立面的。

古希腊剧作家索福克勒斯有句名言：“世界的奇物珍宝可真不算少，像人这样微妙的却很难找。”古希腊的思想又延续到了基督教，《圣经》便讲，上帝造人后对人说：“繁衍占领这块土地，征服它，统治海里的鱼、天上的飞禽和地上行走的每个生物。”有赞美诗这样唱道：“什么是人，人有心灵，人仅次于天使，人充满光荣和荣誉感。”基督教派之一耶和華见证会的《人类来到这里是通过进化还是创生》竟宣称：“用最简单的话说，进化指的就是生命从单细胞，经过数百万年，以一系列生物变化

的方式，进化到生命的最高状态——人类。’美国著名社会学家福山也指出：“古典政治哲学坚持认为，人的尊严处于野兽和神灵之间。人的本性中有一些与野兽相似，但人有理性，因此具有其他物种所不具备的特殊的美德。康德和黑格尔以及作为他们理论基础的基督教认为，人与非人之间的区别绝对重要。人的尊严高于自然界的任何物种，因为只有人是自由的。也就是说，人有主观能动性，人不是完全由本能所决定的，他具有自主的道德选择。”^[1]《圣经》延续的这一思想继续延续，文艺复兴诗人但丁说：“人的高贵，就其许许多多的成果而言，超过了天使的高贵。”文艺复兴思想家皮科更引证古代的经典说：“人是一件大奇迹”世界上“再见不到什么东西比人更奇异”。他说上帝赋予了人在世界上一个最特殊的位置，人仅仅比天使微小一点。这个位置，不仅动物们嫉妒，甚至日月星辰也都嫉妒。近代，疯狂的尼采则疯狂地说道：“现代人骄傲地站在世界进程的金字塔尖上，耸起知识的最后里程碑，似乎正在对聆听的大自然叫喊道：我们到达了顶峰，我们到达了顶峰，我们是大自然的最后杰作。”

人与自然对立的西方文化基本精神和特征，明显地符号象征为十字架，“十”字形中，对立的关系和无限延伸的意义明白无误。我们人，就这样被牢牢钉在了这十字架上。

长久以来，中国文化学界普遍存在一个观点，即与西方文化的崇尚竞争和征服的基本精神不同，中国文化中，有所谓“天人合一”，即顺应自然、师法自然、与自然保持和谐一致的精神，并且这种精神还是中国文化的基本精神和基本特征之一。文史哲大家们，几乎无一不津津乐道于此，许多人在他们的论著中予以引用或使用。

这种观点值得商榷。

应该说，人类从诞生开始，就开始将自己与动物区别开来，从而也就把自己与自然相区别开来，把自己放置到了与自然对立

的位置上。人的进化，于是不再仅仅服从自然、处于被动，而成为一个主动的、文化的过程。当人类开始制造矛枪弓箭而不是靠利爪尖牙去猎杀野兽，以水利耕耘去收获粮食而不再仅仅依赖采摘野果，开始思考自己与自然的关系——哪怕思考的结果是要顺应自然——而不再如动物般浑浑噩噩，人就不仅仅是自然之子了。在这一点上，并无什么东方、西方，东方文化、西方文化之别。自然的对立面，就是人和人的文化。所以弗洛伊德说：文化就像人的假肢、假牙、眼镜一样，是在人对自然进行斗争时为克服自身的缺点而创造的。

但于此东西方也不是完全没有差异，真正的区别在于：与自然的分离，中国、西方民族，中国、西方文化，分别采取了不同的方式。即前者是把自然放在了人的四围，后者是把自然放在了人的对面。然而，不管是四围还是对面，都是十足的人类中心主义。

庄子在《齐物论》中说过：“天地与我并生，而万物与我为一。”而《列子》则说：“一体之盈虚消息，皆通于天地，应于物类。”人与自然相同、相通，这就是“天人合一”。如果仅及于此，与自然和谐的结论是说得过去的。但是“天人合一”论并没有到此为止，而是进一步以为：自然是一个大宇宙，人体是一个小宇宙，大宇宙虽然包括小宇宙，但小宇宙是大宇宙的浓缩精华。这就是老子所说的：“道大，天大，地大，人亦大。”孟子说的：“万物皆备于我，反身而诚，乐莫大焉。”荀子说的：“故天地生君子，君子理天地。君子者，天地之参也，万物之总也，民之父母也。”董仲舒说的：“天地所以生者，莫贵于人。”陆九渊说的：“收拾精神，自作主宰，万物皆备于我，有何欠缺。”也就是元代道士陈致虚在《悟真篇注》中所说的：“人身一小天地，夫天地之造化生人生物，而人身之造化生佛生仙。”道教典籍《灵宝毕法》中所说的：“道生万物，天地乃物中之大者，人为物

中之灵者。”说人为天地万物中最尊贵者，无疑即认为人是自然的中心。到宋明理学讲“我心即宇宙”，更把这种认识推到了极端。

人与自然物类的位置有等差，这在孟子那里说得很明白：“无恻隐之心，非人也；无羞恶之心，非人也；无辞让之心，非人也；无是非之心，非人也；恻隐之心，仁之端也；羞恶之心，义之端也；辞让之心，礼之端也；是非之心，智之端也。”这就是四个“善端”。而这四个“善端”是只有人才具有的；没有，就不是人，是畜生。这也就是“衣冠禽兽”等语词的由来。养宠物的人常说动物比人好，人心险恶人比野兽可怕，这是现代人常从嘴里冒出的，但我们古人从来没有说过。佛教一方面讲“众生平等”，但另一方面又把宇宙生命体分为十类：佛、菩萨、缘觉、声闻，是为四圣；天神、人、阿修罗（魔神）、傍生（畜生）、鬼、地狱者，是为六凡。六凡中的人，比畜生还是要高出两个等级。中国化了的佛教禅宗和儒家的话差不多，如《长松茹退》就说：“天地可谓大矣，而不能置于虚空之外；虚空可谓无尽也，而不能置于吾心之外。”这还是人为中心。

人为自然中心的中国文化特征，明显地符号象征为太极图，即所谓“其外一圈者太极也”。太极图是圆形的，或者说就是一个圆。传统讲“宇宙是为一大太极，人是为一小太极”，这个圆既是自然，也是人，人在自然中。但自然为大太极，人为小太极，小太极是大太极的浓缩，是大太极的精华，自然在人的四围。

西方文化的求知，认为人对于宇宙物质的探索和科学技术的发明，是无所不知无所不能无穷尽；中国文化的求知，认为人对于人伦世界的建构和精神智识的完美，也是无所不知无所不能无穷尽。对在世界上的地位的认识，中西哲人并无什么根本不同。

老子主张“绝圣弃智”、“绝仁弃义”、“绝巧弃利”，要求人们“见素抱朴”、“少私寡欲”、“绝学无忧”，讲“道大，天大，地大，人亦大。域中有四大，而人居一焉。人法地，地法天，天法道，道法自然”。表面上看，老子要人们回归自然，但即便是人效法自然，那人也不是自然，也是在自然面前，面对着自然；虽然在“四大”中人排在最后，但人还是和天地序列，人还是和自然区别开来。老子不满意他所处的时代，他的理想人类社会是“民复结绳而用之。甘其食，美其服，安其居，乐其俗，邻国相望，鸡犬之声相闻，民至老死不相往来”。但老子的退回去，只是退回到简单生活的人类原始，而并没有退回到动物自然。“甘其食”肯定不是茹毛饮血了；“美其服”显然是有蔽体御寒的衣裳了；“安其居”显然是有遮风挡雨的房屋了；“鸡犬之声相闻”那已经是有家禽家畜了；“结绳记事”；“乐其俗”那已经是初步的文字文化了。

庄子也不太喜欢文化社会，他赞扬“汉阴一丈人方将为圃畦，凿隧而入井，抱瓮而出灌”，而不用名叫“桔槔”的井上汲水机械。他的理由是：“有机械者必有机事，有机事者必有机心。”但“凿隧”毕竟也是在改造自然了；“抱瓮”毕竟还是在使用工具了。人生如梦，这句话实际上最早是庄子说出的，老婆死了，他不悲伤也就算了，竟还“箕踞鼓盆而歌”，仿佛是把生死看淡顺其自然了。但看《庄子》中的《大宗师》、《德充符》等章里的“真人”，那就是后来道教要修炼成为长生不死的“仙人”的滥觞。而长生不死，那是自然么？庄子还借孔子的口说：“死生亦大矣，而不得与之变；虽天地覆坠，亦将不与之遗；审乎无累而不与物迁，命物之化而守其宗也。”不管这里庄子说的是人还是道，那都不是自然而超乎自然。他还说：“庸讵知吾所谓天之非人乎？所谓人之非天乎？且有真人而后有真知。”看来人还是在道之先的。

印度教和佛教很大程度上保存着一种自然崇拜，所以印度仍然保持着 20% 的森林覆盖率，牛就在大街上闲逛，野生动物也基本上维系着生存。最早登上珠穆朗玛峰的人之一尼泊尔的夏尔巴人詹姆林·诺盖伊之子丹增·诺盖伊，据说他回忆他的攀登时候总是说，“每用冰镐凿下冰岩，我都要企求圣母的饶恕，害怕敲凿会弄疼了珠峰，害怕自己的行动亵渎了大自然的神灵”。^[2]但印度人口的爆炸，数量即将超过中国而居世界第一，似乎也在证实，即便如印度的佛教文化，那也很难称为是与自然完全和谐的文化。

毫无疑问，如老子、庄子、释迦等智者，显然认识到了人与自然相脱离背离的问题，他们拿出了解决的方案，但也没能最终解决问题。

福山指出：“现代自然科学确立了一个统一的经济生产可能性范围，技术能使财富无限地累积，并因此满足了人类欲望无休止的膨胀。这个过程使所有人类，不论其历史渊源或文化传统，都必然走上一条不可逆转的同质化道路。所有正在进行经济现代化建设的国家肯定会越来越相似。”^[3]“科学作为一种社会现象，它的发展不仅是因为人对宇宙好奇，而是因为科学能满足他们对安全的欲望，以及对无限制地获取物质财富的欲望”。^[4]福山强调：“人类的门前已经没有对现代自然科学一无所知的真正野蛮人。”^[5]这是现代人类的共同态度，没有一个国家、民族或文化、文明会有例外。

二

自然在人四围，自然在人对面，都是人与自然对立，都是人类中心，都是对自然妄自尊大的方式。但若真要比与自然脱离的程度，自然在人四周可能比自然在人对面更甚。

以艺术为例：

人体、山峦、树木、花草固然美，但那是自然，而非文化；是自然的艺术，而非人的艺术。西方传统的艺术方法是使人的艺术直接通达自然的艺术，或者说是模仿自然的艺术，于是讲究严格的比例透视，逼真酷似，从古希腊自然主义古典绘画雕塑开始，直至现代摄影摄像，无不如此。除了中世纪把精神表达置于形象逼真之上的教堂作品，但这种神学绘画未成气候，达芬奇很快就复兴了古希腊的理想自然主义，微笑的蒙娜丽莎并不是只存在于我们想象中的仙女般完美，她就是现实中的自然的健康的妇女。除了现代艺术先锋的印象派的凡高，但凡高在印象派中也是例外，绝大多数印象派画家，都不过在逼真的自然和人体自然上，再蒙上了一层朦胧纱雾而已。西方文化站在自然的对立面，自然与艺术泾渭分明，艺术在模仿自然。西方艺术对人体美的极端崇尚，实际上是对自然和自然杰作的极端崇尚。西方体育讲究发达的肌腱、匀称的肢体，无疑也完全遵循着这一审美原则。

都说追求人与自然的冥合是中国艺术的最高境界，其实不尽然。中国艺术似乎自然与艺术融为一体，艺术总在表达自然，但这个自然早已不再是原来的自然了。画上的花鸟，庭园的山水，盆景的石木，是自然，似自然，又不是自然，不似自然。中国画无论人物、山水、花鸟，主流是写意，不取形似而求神似。宋代画家范宽说得好：“前人之法，未尝不近取诸物。吾与其师于人者，未若师诸物也；吾与其师诸物者，未若师诸心也。”这样的话，是范宽于艺术的心得体会，也是中国画主流写意法则的基本理论，当然它本来出自我们的哲学认识。举书法例子更能说明问题。林语堂称为世界艺术之“极致”的书法，也说师法自然，但实际上却纯是人的感觉、情感、精神的抽象表露。中国武术放弃人体自然的审美追求，鄙薄肌肉，不重力量，而去玩味所谓内力和“神韵”；放弃自然舒展的表露，而去弓马仆虚趴在地上游走；站桩弄成 O 型腿，追求折叠美、扭曲美。这与中国艺术如出一

辙。

一味向自然艺术靠近的结果，使得西方艺术带着浓厚的技术化倾向；而一味抽象创造的结果，使得中国几乎所有文化形态都带有艺术化倾向。都说中国文化为审美文化，实际上也就是说中国文化是艺术文化。如果我们放弃自然的艺术、人的艺术这样的提法，把艺术定义为人自己专为审美的创造，那中国艺术比西方艺术，恐怕来得更为地道和纯粹。毕加索和张大千的曾经晤面，被人称为东西方绘画巨擘的一次历史性会晤，但我相信，毕加索见到张大千时，小巫遇大巫，他内心一定有几分惶恐。毕加索作品，虽然突破了西方古典绘画的现实主义，但他的画面给人的几何、解剖的感觉，仍是技术性的；他表达的东西，还是没有摆脱自然。也难怪毕加索说中国人最懂艺术最有艺术，并说他对中国学生到巴黎来学习艺术感到不解。中国艺术的确无与伦比。

中国京剧的男扮女和越剧的女扮男，一般的解释是封建时代男女授受不亲，同台演戏不便，于是用异性扮演，这就是所谓“反串”。但反串走红在近代而不是古代，似乎证明此说未必正确。梅兰芳是大艺术家，但梅兰芳是被鲁迅骂过的。在《论照相之类》中鲁迅说：“我在先只读过《红楼梦》没有看见‘黛玉葬花’的照片的时候，是万料不到黛玉的眼睛如此之凸，嘴唇如此之厚的。我以为她该是一副瘦削的痨病相，也像一个麻姑……我们中国的最伟大最久远的艺术是男人扮女人。异性大抵相爱。太监只能使别人放心，决没有人爱他，因为他是无性了，——假使我用了这‘无’字还不算什么语病，然而也可见虽然最难放心，但是最可贵的是男人扮女人了，因为从两性来看，都近于异性 男人看见‘扮女人’ 女人看见‘男人扮’ 所以这就永远挂在照相馆的玻璃窗里，挂在国民的心中。”梅兰芳和鲁迅素无交往和恩怨，鲁迅骂梅兰芳，实际上是在借题发挥，批判中国人对性的实质垂涎但表面拒绝的病态人格。这也有些道理，其实同弗

洛伊德的意思也差不多。但后来鲁迅在《略论梅兰芳及其他》中，从“雅文化”和“俗文化”的角度的论述，倒似乎更接近问题的实质。他说：“梅兰芳不是生，是旦，不是皇家的供奉，是俗人的宠儿，这就使士大夫敢于下手了。士大夫是常要夺取民间的东西的，将竹枝词改为文言，将‘小家碧玉’改为姨太太，但一沾着他们的手，这东西也就跟着他们灭亡。他们将他从俗众中提出，缓慢的《天女散花》扭扭的《黛玉葬花》先前是他做戏的，这时却成了戏为他而做，凡有新编的剧本，都只是为了梅兰芳，而且是士大夫心目中的梅兰芳。雅是雅致了，但多数人看不懂，不要看，还觉得自己不配看了。”“因为他是旦角，年纪一大，势必至于冷落的吗？不是的，老十三旦七十岁了，一登台，满座还是喝彩。为什么呢？就因为他没有被士大夫据为己有，罩进玻璃罩。”他未经士大夫帮忙时候所做的戏，自然是俗的，甚至于猥下，肮脏，但是泼辣，有生气。待到化为‘天女’，高贵了，然而从此死板，矜持得可怜。看一位不死不活的天女或林妹妹，我想，大多数人是倒不如看一个漂亮活泼的村女，她和我们相近。”

鲁迅实际上并没有否定男扮女。

梅兰芳等唱女旦，拿做姿态，扭捏嗓音，那是艺术的女姿女嗓。四大名旦虽说演员都是男子，但他们唱的是旦角，当然是模仿女声，然而旧时京剧评论家却称赞他们的唱腔没有“雌声”。雌声就是女声，为什么模仿女声的极致却又是没有女声，乍听此言真有些让人莫名其妙费琢磨。但仔细想来却也容易理解，那就是：艺术女声虽模仿自然女声，但艺术女声却已不再是自然女声。千锤百炼后的金声玉振，艺术嗓音之美妙，自然嗓音早已莫能望其项背。似女之姿态似女之唱声，当然是雅俗共赏，但“阳春白雪和者盖寡”四大名旦之唱旦角，反而没有“雌声”就远不是普通老百姓所能欣赏的。无怪乎鲁迅那样说了。

李敖之文《反串秀》说：“有人说，男人扮女人，因为男人对女人的观察，比女人对女人的观察更能领悟其‘性吸引力’的神色动作，故模仿起来就更‘动人’。反之，女人扮男人，也有同样优势。”不无道理。但李敖在《从性心理看“反串”》中又说：第一，“从性心理分析，是‘女扮男’更能引起疯狂的偶像崇拜热潮。原因是男人对异性，往往是性多于爱。这就是说，他欣赏一个男扮女的演员，会欣赏他的艺术，他的唱腔、身段、娇媚之态，但心理上很难移情为以他作为自己的情人、爱侣，以为明明知道他是男子，除非有同性恋癖好，否则很难与他‘共赴巫山’”。第二，“然而，女子对异性，则有所不同，通常是爱多于性。也就是说，她欣赏一个女扮男的演员，会欣赏她的多情，她的俊美，她的‘男性’的温柔，她的潇洒。在心理上，女戏迷会把‘女扮男’的演员移情为她的情人、爱侣，但这份情与爱，却不一定要有性。没有性的爱，对女人来说，有时候能够满足。至于迷粤剧中的任剑辉，或越剧中的徐玉兰的，则绝大部分是女性观众，她们真是把任剑辉、徐玉兰当作她们的梦中情人，尤其是较寂寞或受丈夫冷落的女性，对她们的着迷真是到了疯狂的程度”。

李敖的第一个结论，我是同意的。陈凯歌执导的电影《霸王别姬》，张国荣演的角色对张丰毅演的角色的情感，由剧中移植错位到现实中，应该不具有普遍意义。不管是梅、程、荀、尚四大名旦，还是迷恋他们演出的戏迷，肯定都不是同性恋。而喜爱他们的同性恋戏迷，恐怕不看他们的演出，也是同性恋。但李敖的第二个结论，我有疑问。传统的中国女人，实际上更喜欢阴柔类型的男人，这就是包括戏剧在内的传统文学艺术中的白面书生形象；而京剧的男扮女，则是表现了中国传统男人的阴柔倾向。为什么中国北戏京剧是一色男扮女，而南戏越剧是一色女扮男，原因却可能就是一个，那就是传统中国文化的阴柔化之下的男性

的女性化和女性倾慕异性的女性化。于是还真是应了鲁迅那句话。在《“京派”与“海派”》中，鲁迅说梅兰芳是“戏中真正京派也，而其本贯，则为吴下”。在一些书信中，鲁迅更刻薄地称梅兰芳为“梅郎”。所谓吴下，那就是说中国男子的阴柔化，诸如傅粉施朱、手无缚鸡之力，戏剧舞台上书生在女子面前的又跪又哭。

说北戏男扮女南戏女扮男，当然只是大致大概。山西梆子的女须生，始于一代名伶丁果先，在她之后女须生出了不少，今天还有正红的山西青年晋剧团演员谢涛，先后得过梅花奖和文华奖的。女扮男男扮女其实也不光中国有，泰国的“人妖”是不用说了，日本的歌舞伎和英国较早的戏剧，都有男人扮女人。

男性的女性化，自然阳刚之转变为人为阴柔，这是不是相当大的对自然的改变呢？

三

中国女性缠足究竟始于何时，据贾仲先生统计竟有从商朝到五代八种意见，但最晚也最流行的说法是：南唐后主李煜的一个爱妃，用丝帛把双足裹成新月状，在金莲花瓣上翩翩起舞，于是引得龙颜大悦，一时后宫纷纷效仿，并逐渐在民间流行开来。“三寸金莲”与“大脚婆娘”从此成了女性美丑两极。

中国古人喜欢女人小脚的原因，学者们至今也没争论明白。我以为，说穿了，三寸金莲就是人创造的艺术女人。也许有人会说小脚丑，但我们的艺术文化、我们热爱艺术的老祖先怎么会喜欢丑东西呢？看来小脚未必丑，我们一味鄙夷小脚丑，或许是因为我们只见过小脚的老太太，没见过小脚之妙龄少女。女性的美在于柔弱婀娜，于是中国人抽象出柔弱婀娜，再人为地对女性进行柔弱婀娜的艺术加工或艺术再创作。说三寸金莲是南唐后主李煜观宫女舞蹈的发明，或许就是真事。王国维对李煜词有极高评

价，称其“不失其赤子之心”。他能写出对女性和爱情那样的赞美，与他“生于深宫之中，长于妇人之手”，和小周后缠绵真挚的爱情，对女性和女性美的敏感，对女性和女性美的谙熟，都不无关系。于是，就由李煜，把这女性的美凝练化，先抽象为柔弱婀娜，再具象为金莲舞蹈。即便这是传说，但这传说惟独附会于李煜而不是别人，也恰恰说明这不是偶然。

清人方洵著《香莲品藻》，把小脚归为“三贵”、“五类”、“十八品式”，曰“肥乃腴润，软斯柔媚，秀方都雅。然肥不在肉，软不在缠，秀不在履。且肥软或可以形求，秀但当以神遇……”那是真正把小脚作为艺术来研究了。近代文化怪杰辜鸿铭的见解更有一番创造，他说：“小脚女人，神秘美妙，他讲究的是瘦、小、尖、弯、香、软、正七字诀。妇人特有的肉香，脚味算头一等！前代缠足，乃一大艺术发明，实非虚致，更非虐政。”“你看那些裹了小脚的女人，走起路来又挺又直，粉臀饱满，颤颤巍巍，多么生动可爱，令人生惜呀。”^[6]

读了黄育馥的《京剧·跷和中国的性别关系》方知原汁原味的京剧却原来还有叫做“跷”的一种道具，那是舞台上旦角演员所穿的木制小脚。当然，跷的原型，毫无疑问就是中国古代女性的缠足。在京剧的成熟发展期，表现青春活泼美貌风骚的女性的花旦和武旦，都必须用跷。而舞台上且丑且老的媒婆之类，则照例是一双大脚。

1898年，康有为便上折要求“严禁妇女裹足”。于是清廷三次下诏，要求各地官吏劝说百姓放弃缠足。辛亥革命后，临时大总统孙中山便正式下令禁止缠足。新文化运动时期，缠足更是遭到了新文化运动巨子们的猛烈抨击。周作人就有一篇散文《天足》说他“最喜见女人的天足”“最嫌恶缠足”说“我总是固执己见，以为以身殉丑的缠足终是野蛮。我时常兴高采烈的出门去，自命为文明古国的新青年，忽然的当头来了一个一跷一蹻的

女人，于是乎我的自己以为文明人的想头，不知飞到哪里去了。倘若她是老年，这表明我的叔伯辈是喜欢这样丑陋的野蛮；倘若年轻，便表明我的兄弟辈是野蛮；总之我的不能免为野蛮，是确定了的。这时候仿佛无形中她将一面盾牌，一只长矛，恭恭敬敬的递过来，我虽不愿意受，但也没有话说，只能也恭恭敬敬的接受，正式的受封什么社的生番。我每次出门，总要受到几副矛牌，这实在是一件不大愉快的事。惟有那天足的姊妹们，能够饶恕我这种荣誉，所以我说上面的一句话，表示喜悦与感激。”周作人的观点显然代表了当时的现代人的现代意识。

现实中的缠足走到了尽头，舞台上以缠足为原型的踩跷，自然不可能再专美。名角王瑶卿，即开始了废跷用靴。但对踩跷情有独钟难以释怀的仍大有人在。黄育馥书中提到：曾有署名钝叟者作评论说“跷是女子‘用情惟一工具’”；以惹人注意，博人爱慕为要素”；“卖弄莲钩以博男子欢也”。“《戏凤》正德唱词曰：‘扭扭捏捏人人爱’是纤弱娉婷之明证。”登门槛时，一抬足，做得风流潇洒，便含情无限，则其一搵莲瓣贴地植立，一钩新月翘然微扬，自有玉树临风之姿，娇弱无力，旖旎欲坠，万种体态，胥呈于一瞬中。其关情动人，为何如者。”不少人对废跷大不以为然。戏曲评论家冯小隐便批评王瑶卿说：“既不工跷，自应藏拙。犹欲演此，且并去跷，……胆大妄为，破坏旧法也。”陆蕪则评论梅兰芳道：“不能跷，就不必演跷工戏。若一定拿大脚片演跷工戏，那不是自暴其短吗！虽能拿改良二字来遮掩一气，究竟不能逃内行之责备。”^[7]荀慧生一向以跷功高超著称，但后来他在大量新戏中也不再踩跷。于是有评论家沧玉说：“近年荀忽有废跷之论，以寄后生。此出于未曾学跷者尚可原有宥，出于荀，则未免不当。或许荀见无跷者仍好享誉艺坛，而自己反作了一世傻子？广陵艺绝，我看老荀还是傻下去的好，愤世之语大可不必发作。须知后来人还想瞧一瞧这独帜宇宙之足舞

也。”^[8]

废跷者往往把踩跷与民族文明程度和国际形象相联系，不独周作人，如当时人署名警史者便认为：“由跷而思及缠足之折骨腐肌，蹒跚之状，哀怜之不暇，尚有何美之可言。”“不废踩跷，是以我缠足弱点，宣示外人之前，其耻实甚”。^[9]实际上这和当时完全否定留辫子、穿马褂以及汉字等出于同样理由。这和中国当时经济落后、军事孱弱、国际地位低下，所造成的一种极度压迫、过于敏感的心理有关。实际上踩跷和跳芭蕾舞、穿高跟鞋异曲同工，二者增加女子身高显其婀娜娇弱的意义，以及与之俱来的造成女性骨骼畸形的后果，并没有什么两样。这一点实际上早就有人注意到了，如周作人的《天足》一文中就提到：“近来虽然有学者说，西妇的‘以身殉美观’的束腰，其害甚于缠足。”如果我们能够保持一种平常的不卑不亢的心态，那我们就可以像苏格兰男人穿裙子，非洲人穿鼻环、唇环、舌环、脐环等一样，泰然处之了。不过话又说回来，在当时的情势下，要泰然处之也实在不易。但今天男子留长发，已是新新人类的时髦；旗袍已经反复流行好几次；马褂之类，如是用料剪裁考究，高大英俊男人穿起来，如在清宫戏中出演乾隆、纪晓岚的张铁林、张国立等，那还是真精神，说不准哪天就大流行起来，依旧国服，也未可知。说到这里，让人觉得还是辜鸿铭的一段话说得有理，“洋人绝对不会因为我们割去发辫，穿上西服，就会对我们稍加尊敬的。我完全可以肯定，当我们中国人变成西化者洋鬼子时，欧美人只能对我们更加蔑视。事实上，只有当欧美人了解到真正的中国人——一种有着与他们截然不同却毫不逊色于他们的文明的人民时，他们才会对我们有所尊重”。^[10]小脚不论，马褂、辫子之类，如果在唐代的中外交往的时代存在，那可能就根本不是个什么问题。

黄育馥书中提到：虽然跷在王瑶卿之后不再是花旦武旦必须

的道具，但实际上仍然有我行我素者坚持使用，如红极一时的花旦演员筱翠花，就以跷功著称一时。当时即有署名红莲的评论文章称其“扮相风骚，举止浪漫，尤以跷工之美，允推独步”。再后来的台湾和海外华人戏剧界，也仍然一直有踩跷表演。^[11]这说明了什么呢？

改革开放伊始，北京京剧院演员秦雪玲率先恢复在大陆解放初就被彻底禁绝的跷功表演，京剧踩跷终于在消失几十年后重现中国内地舞台。随着中国经济的高速发展，国际地位的迅速提高，中国人对自己民族文化的自信心和自豪感也大大增强。有越来越多的专家开始论述中国文字的优越性，质疑拼音化和简化字的是否合理；春节的中国则被大红春联大红灯笼大红“福”字大红中国结淹没；传统的男女唐装也加以变化后开始成为时装风行。近年来则有更多的演员在练跷功了。外国人也争看秦雪玲的戏，其实就是看她的脚下。这并没有什么歧视或不健康的心理。

踩跷有一种特殊的美。如黄育馥采访过的著名武旦花旦演员李金鸿、周金莲、赵德勋、秦雪玲等，都对跷功颇多赞誉。如李金鸿就说：“小脚走起路来和大脚就是不一样，就跟现在时装表演的模特似的，走的是猫步。绑跷也讲究直着走，所以自然腰里就是很美的。”^[12]周金莲说：“绑跷与不绑就是不一样，就是美。跷小，走起来就觉得飘。小脚老太太自然就扭起来了。”^[13]赵德勋说：“绑上跷，有时身上就像站不住似的，你的脚就得动弹。你一动，自然就带着美。小动肩膀、小挺胸脯儿的身段，就是绑跷合适。”^[14]秦雪玲说：“上了跷感觉不一样，老戏的味道能增加几分。走起来自然地就扭。和踩跷一比，大脚片就像一杯白开水，没有味道。”^[15]

值得庆幸，京剧跷功毕竟得以恢复，跷功的艺术审美价值竟得到了人们首肯，模仿自缠足的踩跷终于有人说实话开始称美了。

但关于跷或小脚的讨论有些话好像还没说透，意犹未尽。作者黄育馥出身于梨园世家，母亲是著名京剧演员。在该书前言中她记述道：“记得幼时，放学以后，我常常随母亲去剧场，在后台看母亲和她的同事们化妆。开戏后则坐在舞台的边幕后面，静静地欣赏他们的表演。对于童年时代的我来说，这无疑是一生中的一大乐事。从那时起，京剧就以它动人的故事、多彩的人物、艳丽的服装和激烈的武打强烈地吸引着我，而其中使我觉得特别有趣的则是旦角演员经常使用的跷——一双用来模仿中国封建社会妇女缠足的木制小脚。我至今还记得母亲的那对木跷——那么精致，那么小巧，上面套着一双用缎子缝制的小红鞋，鞋尖上缀着彩色丝线做成的穗子，鞋帮上还有外婆亲手刺绣的美丽图案。对于我来说，这不像是舞台上使用的道具，倒更像是一件精美的手工艺品。”^[16]不难看出，作者对跷怀有深深的审美情结。然而在书中，作者也不时有诸如“缠足作为一种封建腐朽的社会习俗，摧残着无数中国妇女”之类表白的话。前面提到过的李金鸿同时也讲“这主要还是封建的时候，一个是约束妇女，一个是讲美，……缠足当然很残酷，妇女挺受罪的。”^[17]周金莲同时也讲：“绑跷是表现封建社会对妇女的一种残酷的压迫，何必把这暴露在舞台上呢？可是不管怎么说，这是京剧里一个很重要的艺术，废除了有点儿可惜。废除了咱们也拥护。”^[18]显然，如果缠足依然声名狼藉，那么作者陷入两难就无法避免。踩跷的原型既是缠足，缠足似乎已是封建制度和残害妇女的象征，所以称赞踩跷者自然不敢把话说绝了，称赞之后话总还是要说回来，吞吞吐吐，欲言又止。因此，读完这本书，未免还有一丝遗憾。

不敢说翻案，就是几句公道话吧。其实，缠足就是那个时代的审美时尚，跟封建制度没什么关系，扯不到什么政治罪名或男权女权上。在装扮服饰上，女性主要是参照男性对异性的审美标准，男性也主要是参照女性对异性的审美标准，即简单说女性

是为男性打扮，男性就是为女性打扮。古今中外没什么两样。跟女性喜欢男性阳刚高大一样，男性就是喜欢女性柔弱婀娜。要人为增加这种柔弱婀娜，当时没有找到更好的方法，缠足就是最好的方法。现在找到了高跟鞋的较好方法，女性既少受苦，又能漂亮，两全其美，于是自然都用高跟鞋了。林语堂先生曾有过比较：“尝有三寸无底之足，与四五寸有底之鞋同立一处，反觉四五寸之小而三寸之大者，以有底则趾尖向下而秃者疑尖，无底则玉笋朝天而尖者似秃故也。”但我以为林语堂是一概而论了，和高跟鞋设计有好看不好看之分一样，小脚也有缠得成功不成功之分，缠得不成功或不太成功的肯定大有人在。大户人家的小姐，往往都是由专门的“脚婆”来缠，那就等同于今天专业的高跟鞋或者发型设计师。专业和业余那是有区别的，穷人请不起脚婆，所以自己的女孩子缠得脚不免失败。林语堂说的那种所谓“玉笋朝天”的样式，其实就是金莲著作中讲到的失败样式之一。李江树《三寸金莲》的文章附有一张典型的成功小脚的 X 光照片，可以看出，缠脚就是要用人工压迫的方式，让本来平着往后长的跟骨，变得立着往下长；让平着往前长的跖骨，也变得立着往下长。^[19]高跟鞋和缠足完全是异曲同工，只不过效果五十步与百步的区别罢了。负面的效果也是五十步与百步。金莲的越缠越小，与高跟鞋的越垫越高，其实是一回事。另外，一个时代有一个时代的时尚。“从来小脚看山西”山西女人缠的脚似乎引领时尚潮流较久。但虽然时人称河北女子的小脚“饰重古朴，足亦呆蠢”，东北女子的小脚“形恶如猪蹄”，但它们可能也流行过，只是潮流一过，就不再被人看好。

英国的贵妇人早就在用束身、吃药、吃某种虫子的方法减肥；美国某影星为使腰部变细，竟取掉了两根肋骨。某华人女歌星据说竟做了 27 次整形手术。说缠足是对女性的压迫，理由实在不充分。时下女性割双眼皮、减肥、隆胸，那痛苦和副作用不