

TIYU WENHUA LISHI LUNGAO

体育文化历史论稿

程大力著

四川大学出版社



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”，那已经有初步的文字文化了。

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：“庸詎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，都不过是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，然而也就可见虽然最难放心，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蹀的

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，则其一搦莲瓣贴地植立，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。”陆蕻则评论梅兰芳道：“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有原宥，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