

跷在京剧中的功能:性别研究的观点

黄育馥

内容提要:在中华民族的传统文化中,京剧是一个十分重要的组成部分。这不仅因为200多年来,它曾以其丰富多彩的剧目、绚烂华丽的服装、高难优美的动作和韵味十足的唱腔吸引了一代代中外观众,还因为它和任何一种艺术一样,源于生活,反映生活,并从其诞生之日起,就深深地植根于社会生活之中。中国历朝历代的重大社会变化或重要习俗,几乎无一不在京剧舞台上有所表现;各个历史时期居统治地位的价值标准和社会角色期待,几乎无一不在京剧舞台上得到宣扬。而作为中国封建社会中两性之间关系基调的“男尊女卑、男强女弱”,则更在京剧中得到充分反映。正因为如此,才使得我们有可能把京剧作为社会生活的缩影,把京剧的历史作为一部了解中国两性之间关系变化的社会史来研究。本文将通过对京剧中某些旦角角色使用的道具——跷——的功能分析,来说明京剧艺术丰富的社会内涵。

一、什么是跷?

京剧对剧中人物穿用的服装道具历来有着非常严格的要求,因此京剧界内有“宁穿破,不穿错”的说法,意思是说,即使规定的服装已经十分破旧,也不能改穿其他不符合规定的服装。京剧从其形成之时起,到1909年以前,对武旦(扮演勇敢、武功精湛的青年妇女)、刀马旦(扮演勇敢、侠义、会武功的青年妇女)和花旦(扮演活泼、开朗、或泼辣、淫荡的青年或中年妇女)一直有着严格的规定,即必须踩跷。这一规定在1902年以后因王瑶卿^①等京剧改革家的努力而有所松动。解放以后,于1952年被明令禁止使用。直到80年代以后才重新在舞台上出现。

那么,什么是跷呢?

跷是在传统京剧中某些女性角色使用的一种道具,用以模仿中国封建社会中妇女的缠足。它的主体部分是木跷,系用一块长约30厘米的枣木、榆木或核桃木制成。木头的一端切削成妇女缠足的形状,约10厘米长,以模仿“三寸金莲”。足跟处用铜箍紧紧箍住,意在加固。从足跟往上,木头被削成跷板,呈牛舌状,约6厘米宽,1厘米厚,用以支撑演员真正的脚。跷板与地面之间的角度为75度左右。绑跷时,演员先将脚放在跷板上,用长长的跷带子将脚与跷板牢牢地绑在一起,再为木跷穿上一双特制的绣花小鞋。然后将一对小裤腿套在小腿上遮住演

^① 王瑶卿,男,1881—1954,著名京剧青衣、花衫、刀马旦,京剧改革家、教育家。“四大名旦”均曾受其指导。最先废弃刀马旦踩跷。

员的脚,裤脚则刚好盖住木制小脚的面。演出时,演员穿着很长、很宽松的彩裤,只将一对小脚露在外面。于是,台下的观众看到的就是一个身材修长的缠足女子了。

学习跷功是一个极其痛苦的过程。京剧界前辈,无论唱什么行当,绑过跷与否,一提到“踩跷”,无不谈到练跷功时那难以忍受的疼痛。从跷带子上的斑斑血迹和演员变了形的双脚,不难想象他们习跷时付出的艰辛。这样一门公认须忍受极大痛苦才能掌握的技艺,何以曾在京剧中流传了百余年,并在20世纪50年代被取缔之后,于80年代再度在舞台上出现呢?为回答这个问题,笔者曾访问了一些京剧界前辈。访问中发现,尽管他们深有感触地诉说学跷的艰苦,却可从其言谈中感到他们认为当初付出的辛苦是值得的,甚至隐隐地流露出某种自豪。出现这种情况的原因在于,跷作为一种道具,有着它特有的、其他道具无法取代的功能。根据笔者所做的访问和考察,我们可将跷的功能划分为两大类:即技术功能和象征功能。

在讨论跷的功能之前,让我们先来看一看京剧舞台上使用的戏鞋的情况。

二、京剧的戏鞋及其社会内涵

表1是对主要的京剧戏鞋的特征和使用的简要说明。

从表1中,我们看到京剧中男戏鞋的种类大大多于女戏鞋的种类。表1中列出的男戏鞋有12种,而女戏鞋只有6种。也就是说,男戏鞋的种类为女戏鞋的两倍。

如果对表1进一步加以分析,就可以发现,从男戏鞋中,不仅可以看出角色的性别,还可对其社会地位有所了解。而女戏鞋提供的后一种信息则十分有限。相比之下,男性角色在选择戏鞋时除考虑到行当的差异外,还要更多地考虑到角色的社会地位和职业。例如,京剧中的帝王,(如《斩皇袍》中之赵匡胤、《打龙袍》中之宋仁宗),无论年龄长幼,均穿厚底靴;下层百姓有时穿方口皂(如《钓金龟》中之张义),渔夫穿洒鞋(如《打渔杀家》中之萧恩)。虽然少数扮演平民的角色也可穿厚底靴(如《乌盆记》中之刘世昌、《御碑亭》中未中举时的王有道),但扮演皇帝的角色却绝不能穿方口皂、洒鞋之类的戏鞋。而对于京剧中的女性角色来说,这种限制就要少得多。例如京剧中无论神女仙姬(如《洛神》中之洛神、《天女散花》中之天女),还是皇后嫔妃(如《二进宫》中之李艳妃、《回荆州》中之孙尚香),无论小姐丫环(如《红娘》中之崔莺莺和红娘),还是贫家妇女(如《汾河湾》中之柳迎春)、渔家女儿(如《打渔杀家》中之萧桂英),都同样可穿彩鞋。又如,京剧中的道人,无论年轻年老,都穿登云履(如《漂东海》中之吕洞宾),僧人穿僧鞋(如《白蛇传》中之法海,或《双下山》中之小和尚本无);而京剧中的年轻道姑(如从昆曲移植为京剧剧目的《琴挑》中之陈妙常)和年轻尼姑(如《思凡》、《双下山》中之小尼姑色空)却也和其他女性角色一样穿彩鞋,只是鞋上缀的穗子不用红颜色的。^①这说明,对于京剧中的女性人物来说,穿什么样的戏鞋,除考虑到行当之外,最重要的是她们的性别属性;而对于男性人物来说,除性别属性外,还有许多其他重要的社会属性,如职业、地位等等。

由此可见,戏鞋在京剧中并不仅仅是一种简单的舞台用品,而是具有其社会内涵。尤其是当我们用一种性别分析的眼光来看待它们时,这一点就更为明显。下面,我们来具体看一看跷的功能。

^① 据于玉衡、李慧芳先生介绍,《思凡》和《双下山》中的小尼姑色空穿彩鞋,但不缀红鞋穗(其他女性角色可缀红鞋穗)。

表 1

京剧舞台上的鞋(1909—1937)

名称	尺码	鞋底			鞋帮		角色性别	行当	人物的职业
		厚度	材料	颜色	质地	颜色			
厚底靴	与演员脚的尺码相同	7-13cm	高丽纸压制, 牛皮	刷白	缎子, 大绒	黑	男	老生, 小生, 武生, 净, 扮男装的 女性	帝王, 官员, 将军, 武士, 恶霸
朝方靴	同上	约 3 cm	布, 牛皮	刷白	缎子, 布	黑	男	丑	官员, 宦官, 文人
官尖靴	同上	1.5 cm	布	刷白	缎子	黑	男	老生	百姓
快靴	同上	约 1 cm	牛皮		缎子	黑, 或与服装配套	男	武生, 武净, 武丑	会武功的人
虎头靴	同上	7-13 cm	高丽纸压制, 牛皮	刷白	缎子上绣虎头图案	与服装配套	男	武净	将军
蝠字履	同上	3 cm	同上	刷白	缎子上绣蝙蝠古币等图案	黑, 棕, 其他素色	男, 女	老生, 小生, 丑; 老旦	百姓, 书生, 店主, 商贩, 老翁, 老妇
登云履	同上	约 6.5 cm	同上	刷白	缎子上绣黑色云头	淡蓝	男	老生	仙人, 道长
方口皂	同上	约 2.5 cm	布		缎子, 布	黑	男	老生, 丑	百姓, 仆人, 差人
洒鞋	同上	约 1 cm	布, 薄牛皮		缎子, 布, 上绣鱼鳞等图案	灰, 棕	男	老生, 丑	渔夫
僧鞋	同上	约 6.5 cm	高丽纸压制, 牛皮	刷白	缎子, 布	与服装配套	男	老生, 净, 丑	和尚
打鞋	同上	约 1 cm	皮		缎子	黑缎子绣白色图案	男	武生	武将, 武士, 家丁, 士兵
彩鞋	同上	约 1 cm	布, 皮		缎子上绣图案	彩色	女	青衣, 花衫, 花旦, 刀马旦	神鬼精怪, 从娘娘, 公主到妓女, 女囚的各阶层 妇女
小蛮靴	同上	约 1 cm	布, 皮		同上	彩色	女	刀马旦	女将军, 女侠
花盆底鞋	同上	约 1 cm, 脚心下有木块	布		同上	彩色	女	花旦, 花衫	少数民族 妇女
抹子鞋	同上	约 1 cm	布, 皮		缎子	黑, 紫, 其他鲜艳颜色	女	彩旦	媒婆, 禁婆, 百姓
跷鞋	10 cm	约 0.5 cm	木头, 铜箍, 布		同上	彩色	女	武旦, 花旦, 刀马旦	精怪, 百姓, 会武艺的 妇女

资料来源: ① 吴同宾, 周亚勋编, 1990, 第 114—115 页。

② 北京市戏曲学校化妆师侯燕玲女士提供资料。

三、跷的技术功能

归纳起来, 跷的技术功能有以下三个方面:

1. 使角色的身材更显修长

跷的第一个技术功能是演员绑上跷以后, 身高可增加约 20 厘米, 从而使角色看上去身材更修长。京剧中的女性角色经常要和老生、小生、武生或净配戏, 而这些角色穿的戏鞋的鞋底通常都比较厚, 从而使角色的身高增加 1.5—13 厘米不等。(见表 1) 如果扮演旦角的演员身材矮小, 当他/她与上述男性角色同台演出时, 看上去就很不相称。正如花旦演员秦雪玲女士说的那样, “我当初练跷是为了垫个儿。我的个儿太矮, 和人家配戏都不好配, 站在人家边儿上象个孩子, 怎么当主演?” (秦雪玲访谈录, 1993 年 8 月 6 日) 男旦毛世来(1921—1994) 是四小名旦之一, 以表演花旦著称。他身高约 150 cm, 因此把跷当做弥补身材上的不足的重要手段, 甚至于在一些动作不太多的戏里, 如女主角在台上大部分时间是跪着唱的《玉堂春》一剧中, 也要踩跷。马玉秋先生在介绍毛世来踩跷的情况时说, “毛世来踩了一辈子硬跷, 他说, ‘我个儿又矮, 不让绑跷我就短了半拉腿。’” (马玉秋访谈录, 1994 年 3 月 29 日)

踩跷也为演员和与自己身材相仿的演员合作带来便利, 因为绑上跷以后, 他们/她们的身材更显得修长。赵德勋先生在谈到他的老搭档, 四小名旦之一, 著名的武旦演员宋德珠时说, “德珠比我矮一点儿, 一绑跷就和我齐了, 瘦溜儿, 等于踮着脚还加二、三寸, 芭蕾舞似的, 底下还加点儿木头, 你算算沾多大便宜。” (赵德勋访谈录, 1994 年 3 月 19 日)

对于身材较高的演员来说, 踩跷就没有什么好处了。用著名武旦演员李金鸿先生的话说, 就是显得“晃了”。例如, 扮演青衣和花衫的已故著名男旦程玉菁先生幽默地说, “我没使过跷。又瘦又高, 象根儿豇豆。再踩跷, 就成电线杆子了。” (程玉菁访谈录 1993 年 8 月 14 日) 同样, 著名青衣演员李慧芳女士身高约 170 厘米。1993 年她在与笔者交谈时说, “我也试着踩过跷, 不过只是为了好玩儿。我个儿太高, 从来没唱过踩跷的戏。”实际上, 在演出中, 当合演的男主角身材较矮时, 她往往不得不将双腿稍稍弯曲。

2. 使演员的动作更加自如

正如所有我的被访问者指出的那样, 后根上箍着铜箍的跷使演员在铺着台毯的舞台上动作更加轻快自如。此外, 演员踩跷之后, 还可以作出一些独特的动作。

首先, 演员绑上跷以后, 身体重心提高。这使得他们觉得身子仿佛轻了许多, 从而可以在台上更快地奔跑。用以跷功见长的花旦演员周金莲女士的话说, “跷小, 走起来就觉得飘……跑得快, 转身快, 就象滑冰似的, 因为后头有一个铜箍。” (周金莲访谈录, 1994 年 3 月 2 日) 上海已故著名武旦演员张美娟女士 1993 年在与笔者的交谈中回忆起她幼时学跷的情况, 说, “即使演男角的男孩子也追不上绑了跷的女孩子。所以, 男孩子们在与女孩子一起排练时, 常常求女孩子们把速度放慢些, 否则, 他们跟不上就会挨老师的打。”

此外, 旦角绑跷以后, 由于跷跟上的铜箍减少了与台毯的摩擦, 他们在台上作转身的动作更加迅速。李金鸿先生回忆在中华戏曲专科学校的学艺生活时说, “我们绑跷跑圆场, 气都要提起来, 走起来轻得很。绑跷转身也好, 打起来也好, ‘滋溜’ 一下就转过来了。所以一打起来, 武生也好, 花脸也好, 都很怕跟旦角打。旦角快, 花脸厚底, 追不上。那时我们有两个师哥, 一个宋德珠(学武旦), 一个傅德威(学武生), 经常演对刀的戏。他(指宋德珠)跑了, 后边的追不

上,就吵架。”(李金鸿访谈录,1994年3月9日)

绑跷的第三个作用是演员可以更自如地做某些动作,用赵德勋先生的话说,“绑上跷,你一动自然就带着美。小动肩膀,小挺胸脯的身段,就是跷合适。”(赵德勋访谈录,1994年3月19日)通过绑跷,演员可以做一些独特的动作和姿势,而这往往会赢得观众的热烈喝彩。李金鸿先生曾谈到绑跷的特点,他认为,绑跷有绑跷的特点。如绑跷后按照小锣和铙钹的锣鼓点儿快速向前用小碎步走一条直线,“| 仓 0 | 仓 仓 | 仓 仓 | 仓 0 |”。若用大脚片走就没那么好看。尽管也可以,但是就不是样儿了。在“| 仓 仓 | 仓 仓 | 仓 0 |”的最后半拍是一个休止符,这时演员会突然停住脚步,一动不动地站在那儿,而且要耗一会儿。这时观众席上就会传来热烈的掌声和喝彩声。但如果演员不踩跷,“大脚片耗半天也没人理。”(李金鸿访谈录,1994年3月9日)

这方面的另一个例子是宋德珠在《青石山》中扮演九尾狐时的亮相。在与关平开打时,在一连串飞快的武打动作之后,他猛地停住亮相,两只“小脚”紧贴在一起,就像是在立正,身子“纹丝不动”。(赵德勋访谈录,1994年3月19日)这是一个高难动作。它与芭蕾演员在快速旋转后骤然停住不同,因为此时演员身体完全靠脚趾支撑,而他的两脚却不允许象芭蕾演员那样分开,所以对演员保持平衡的能力有极高的要求。

演员踩跷以后,由于动作的难度加大——尤其是做一些惊险的动作时——对观众感官的刺激程度也大大加强。京剧中的“倒挂金钩”就是这样的动作。旧式的京剧舞台是方形的木结构舞台。舞台前方两侧各有一根圆形的柱子,在它们之间,距舞台约3米处,固定着一根圆铁棍,名曰“上栏杆”。“倒挂金钩”的动作就是在这“上栏杆”上进行的。20世纪初的一位戏剧评论家刘侠公在其署名“侠公”的文章“再谈儿女英雄传”(载《立言画刊》,1942年6月13日,第194期,第4页)中,谈到当时的著名武旦演员余玉琴(1868—1939)曾在《能仁寺》中踩跷上栏杆,“单脚勾栏杆,转向拉弓射弹”,做“倒挂金钩”的动作。据程玉菁先生回忆,余玉琴在《能仁寺》中扮演女侠十三妹。在这一场,下场门放着两张叠在一起的桌子和一把椅子。十三妹从下场门上,先站上椅子,又从那里蹬上桌子,从而他的双手可以抓住栏杆。然后,“他把身子往上一悠,就好象体育的练单杠一样。一悠,两只脚就勾到栏杆上了。他忽然之间来一个‘射燕儿’(撒手了),马上就一挺腰,起来,还是抓住栏杆,把腿跨过来了。一跨就勾住栏杆了。”“等到花脸唱的时候,十三妹已经上了杠子(指上栏杆)了。等他(指剧中扮演凶僧的演员)唱到第四句,十三妹拿腿勾着杠子,一拧身,这儿就是一弹子。”(程玉菁访谈录,1994年3月26日)可以想象,演员在悬空的铁棍上做动作已属不易,而如果还双脚绑着跷,就更令观者心惊肉跳了。

3. 跷在武打中的保护作用

跷还有一个当初它的发明者或许不曾意识到的作用,这就是在演员表演出手时保护表演者的脚背和脚踝。在京剧中,出手是武旦表演的一个重要组成部分。表演出手时,武旦站立在舞台中央,用脚准确地踢回由站在她四周的“敌人”轮流反复投过来的长矛。这一动作可以持续几分钟,要求演员具有高超的表演技巧和冷静的应变能力。虽然投过来的竹制长矛并不很重,但如果直接用脚去踢,也是很痛的,更何况这一动作要重复多遍。演员绑跷以后,脚背和脚踝都被长长的跷带子层层裹住,加之脚下又有木头的跷板,这就大大减轻了演员的痛苦。而今天的武旦演员是不踩跷的,因此对于她们来说,出手的训练过程就更为艰苦。李金鸿先生在谈到出手中踢枪的动作时说,“绑跷时这块儿(指脚面)缠着很多布,踢一下,这块儿也不疼。没有跷了,就往上踢了——用迎面骨踢了。一踢,(脚)就破了,很疼,还不容易好。”“我的学生平时

练的时候戴上点儿什么，真演出的时候就那么踢了，够呛。我记得刘琪（是我的学生）和叶红珠，脚上的青都不带好的。”（李金鸿访谈录，1994年3月9日）

四、跷的象征功能

传统的京剧是一种在表演中广泛地运用象征手法的艺术，而一些写实的手法，诸如舞台布景、家具摆设或其他道具的使用在京剧中则不象在西方戏剧（如话剧/歌剧）和某些东方戏剧（如歌舞伎）中那般重要。例如，京剧舞台上的椅子可以用来代表床、门、甚至一台织机；而桌子则可以用来象征墙壁、山峰、或是将军的将台；四名龙套可以代表千军万马；两块上画轮子图案的方布旗则可充作车辆；至于那根马鞭，虽然只是长约一米、用布条缠裹并缀着几根穗子的竹棍，却可以表现出战马奔腾跳跃的无比生动的场面。京剧中人物的着装也不必完全符合历史的真实。这一点不仅演员知道，观众也知道。我们在欣赏历史题材的电影或电视剧时，会由于其中某个人物的服装与历史不符而提出指摘，而在欣赏传统京剧时，尽管剧中历朝的皇帝都穿黄蟒、历代的大将都扎靠，观众却能理解和容忍。大量的例子表明，京剧是一门高度程式化和高度象征性的艺术，它不需要让舞台上的一切用具都忠于生活中的原型。

既然生活中的许多东西在京剧舞台上都不必如实再现，为什么偏偏要让演员们吃那么多的苦，受那么大的罪在舞台上再现“三寸金莲”呢？对此，著名京剧剧作家和戏剧评论家齐如山（1875—1962）曾提出，“这种踩跷的装扮及演法，都是变成了写实的性质，实在是已经出了国剧的规矩。”（齐如山，1961，第32页）那么，与其他道具相比，跷究竟有什么特殊的含义呢？

问题在于，跷与桌椅之类简单的舞台道具不同。作为中国封建社会妇女缠足的象征，它有着独特的象征性含义，反映了中国历史上有关性别关系的社会价值标准。下面，我们来看一看跷的四种主要象征功能。

1. 分辨角色性别的重要标志

我们已介绍了京剧中的戏鞋所包含的社会内涵和男女戏鞋的区别。从表1中，我们看到，跷作为年轻女性角色穿的戏鞋的一种，具有一些与同类角色的其他戏鞋共有的特点。例如，它们都是用色彩鲜艳的缎子做成，上面有着精致美丽的刺绣。而京剧中的男戏鞋除了要与服装的颜色配套的之外，一般都是黑色或其他素色。因此，鞋的颜色可向观众提供有关角色性别的重要信息。

除此之外，跷的最主要的特点是它在形状和大小上维妙维肖地表现了妇女的缠足。鉴于早期京剧中的女性角色均由男演员扮演，在一些必须在舞台上露出脚的戏中（如穿裤子袄子的花旦戏和穿打衣打裤的武旦戏），跷就成为向观众表明角色性别的重要标志之一。而在有些表现男扮女装的戏中，跷更是向观众透露角色性别的主要信号。在这些戏中，有时，演员故意暴露他/她的跷，以表明所扮演的角色是女性。例如，在《辛安驿》中，女扮男装的罗雁在辛安驿旅店住宿。店主之女周凤英对其产生爱慕之情，强迫成亲。洞房之夜，周发现罗的小脚，方知她是女性。这场戏里，在罗雁坐的椅子下面，事先已藏好了一只跷。周凤英（花旦饰，踩跷）蹲下来给罗雁（装扮成小生，穿靴子）脱靴时，暗将椅子下面的跷拿出来，与自己的脚（跷）相比，发现竟是一般大小，才意识到面前的这个白面“书生”实为女性。从这个例子不难看出跷在显示角色性别方面的重要作用。

2. 体现女性美和女性的柔弱

传统京剧中的女戏鞋是用以表现不同程度的女性美的重要工具。从表 1 可以看出,女戏鞋的分类标准与男戏鞋不同。前者主要以女性的年龄和美丽程度为标准,而后者则主要以男性的地位和职业为标准。

如表 1 所示,女戏鞋共有 6 类,其中花盆底鞋只在出现少数民族妇女的戏中使用,而这类戏为数甚少;小蛮靴则是 1909 年王瑶卿废弃踩跷时发明的,是他大胆改革的产物。因此,在 1909 年以前,京剧中最普遍使用的女戏鞋就只有跷、彩鞋、抹子鞋和蝠字履了。下面,让我们分别看一看早期京剧中的这 4 种主要的女戏鞋。

(1) 彩鞋。在 1909 年以前,京剧中只有青衣穿彩鞋(花衫穿彩鞋,不过是 1909 年才出现的;花旦、马旦和武旦当时必须踩跷。)青衣作为传统京剧中理想的女性形象,按道理一定应该是缠足的。那么,为什么反而不踩跷呢?笔者认为主要有两个原因:一是青衣表演的准则是“行不露足,笑不露齿”,以示其端庄稳重。因此青衣在舞台上从来是穿长裙的。拖地的长裙盖住了演员的双脚,于是,即使是足长过尺的男演员也可以安心地去演“美貌姣娘”了。更何况,在舞台上不露脚不等于说角色就是大脚。实际上,青衣都被认为有着一双“三寸金莲”,只不过不让人看见罢了。有的戏的戏词里就清楚地说明了这一点。例如,《桑园寄子》邓伯道弟媳(青衣饰)唱词中有“弓鞋小路苍苔寸步难挨”,这里所说的“弓鞋”无疑就是指缠足妇女的鞋了。《南天门》中曹玉莲(青衣饰)的唱词则更明确地表明角色是缠足,“有缠足带儿忙松解,轻轻刺破绣花鞋”(冯小隐,1930,第 2—3 页)。青衣不踩跷的第二个原因是角色在舞台上动作很少,大部分时间是站在台上唱,如果演员踩跷,是很难坚持这样长时间的站立的。青衣的这两个特点使得踩跷既无必要,也无可能。

(2) 抹子鞋。抹子鞋在外形上与彩鞋的不同之处在于它的鞋尖是尖的,是放大了的跷,而不是象彩鞋那样与生活中的便鞋形状相仿。抹子鞋的鞋尖意在表明这个女人是缠足,但是缠得不“标准”,也就是说,不是“三寸金莲”,而是大如天足。在京剧中,抹子鞋是供扮演丑陋或滑稽女人的彩旦穿用的。她们的丑陋和可笑不仅表现在面部化装上(如嘴角上方点一颗痣或过于夸张地涂脂抹粉)、服装上(如上衣又肥又大),还表现在她们的一双穿着抹子鞋的大脚上。

(3) 蝠字履。蝠字履是京剧中唯一男女都可穿的戏鞋,不过,男性角色穿蝠字履不受年龄限制,而女性角色中只有老年妇女(老旦)才穿蝠字履。需要在这里指出的是,老旦穿的长裙不象青衣的长裙那样长,因此,观众可以看到她们的脚。按照逻辑推理,老旦也应是缠足的妇女,那么,为什么她们却可以以大脚在舞台上出现呢?笔者认为这也是出于两个原因:一是老旦为表现角色上了年纪,动作较少而且行动迟缓,这就给踩跷表演造成了困难。二是对于老年妇女而言,美貌已下降到极次要的地位,所以对于作为女性美的重要组成部分的“三寸金莲”也就不必刻意地表现了。

(4) 跷。与京剧中其他女戏鞋相比,跷与女性美有着更加密切的联系,因为它在一个崇尚小脚的社会中象征着女性的缠足,从而成为显示女性角色的年轻美貌的重要工具。下面,让我们用几个例子来说明在京剧舞台上如何通过代表缠足的跷表现男性角色对三寸金莲的欣赏赞美和对大脚女人的嘲笑讽刺。

今天仍经常上演的《凤还巢》一剧中有对美丽与丑陋的女性进行对比的情节。剧中美丽的妹妹程雪娥(花衫饰)被形容为“貌似天仙”。剧中她有这样一句道白,“亲友盛觞开寿宴,轻移莲步到堂前”。虽然她身着长裙,但从这“莲步”二字可知她无疑是缠足了。而与她形成鲜明对比的姐姐程雪雁(彩旦饰)则被描绘为奇丑无比,在她与丑陋的朱千岁成亲的洞房之夜,当朱千

岁兴致勃勃地揭开盖头观看新娘的容貌如何时，竟被吓得魂飞魄散。这里朱千岁有这样一段唱词：

“观此女生得来容颜难看，
血盆口黄板牙鼻孔上翻，
两只手伸出来好似钢钻，
裙边下露出了尺二的金莲。”（梅兰芳剧团演出本）

每当唱到此处，观众席上总会爆发出一阵哄堂大笑和掌声，可见这“尺二的金莲”不仅被视为丑陋，而且十分可笑了。

早期京剧中还有一出戏叫《卖胭脂》，说的是一个名叫郭怀的年轻书生（小生饰）发现一卖胭脂的女子王月英貌美，于是以买胭脂为名，与她调情，后结为夫妻的故事。（此戏因内容不健康，解放后被禁演）清末出版的石印本《绘图京调六十二种》（响遏行云编）第二卷内收有这出戏的剧本，其中写到当郭怀路经王月英开的小店，见她“貌似嫦娥”，于是“思一思想一想要去调情”时，有这样一段自言自语：

“你看大姐生得这样标致，但不知他（应作“她”）那双金莲大小若何。待我跟进柜去看他一个明白。（唱）有郭怀跳上了红漆板柜，王月英赛过了月里嫦娥，身穿着红绫袄不长不短，绣罗裙遮住了三寸金莲。（白）头挽青丝发，乌云盖鬓边，樱桃口露银牙一点朱唇，忍不住将他来戏上一把。”

郭怀的唱词和道白表明，中国封建社会男人对女性美的期待不仅包括乌黑的头发、洁白的牙齿和樱桃小口，还包括三寸金莲。如果一个女人的脚缠得不好，就算不上真正的美人。正因为如此，虽然郭怀已经看到王月英“赛过了月里嫦娥”，但直到看准了她那双金莲（跷）“大小若何”之后，才“忍不住将他来戏上一把”。由此可见跷在京剧舞台上作为女性美的象征的重要作用。

此外，按照封建社会的审美观，女性美还表现在她们的步态袅娜，而跷恰恰可以帮助演员做到这一点。按照周金莲女士的描述，演员绑上跷以后，“走起来就觉得飘”，“绑跷不扭也象扭，再有功夫，就更好看了。”（周金莲访谈录，1994年3月2日）。李金鸿先生在谈到绑跷以后走出的台步时说，“小脚（指缠足）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’。绑跷也得这么走（指走一条直线）。所以自然腰里就是很美的。”（李金鸿访谈录，1994年3月9日）

多数京剧传统剧目都有意宣扬“男强女弱”的封建社会性别角色期待。而跷则通过它显示女子的缠足来突出女性的柔弱。京剧中的男性角色普遍穿厚底靴，厚底靴的鞋底是经过刷白的，所以尤其醒目，使男性角色看上去更加魁梧、强壮。在舞台上，小巧的跷与厚底靴形成了鲜明的对比，使女性角色更显得娇弱不堪。1928年，戏剧评论家钝叟在其“跷功存废论”一文中谈到《乌龙院》中宋江和阎惜姣的表演。他说，“花旦戏以全身动作为最要部分，而女子之足又与男子之足，巨细相去悬殊，可见足部大有戏做，即应以女性最显着之足部，充分表演其为女性，以惹人注意，博人爱慕为要素也。举其最明之例，如乌龙院。宋江以足踏阎惜姣纤趾，老生巨靴厚底，猛然下压，而花旦乃一搵秋菱承其千钧之重。男足愈巨，女足愈纤，男强女弱之判愈显，则观者自能为花旦代感痛苦。一刹那间，若身受践踏之暴者，螳臂当车，摧残立待，怵目惊心全击乎弓弯之小细也。……设大脚片登场，莲船逾尺，与老生之巨靴几乎般长般大（甚且有较生足尤大者），则老生猛踏巨足，便毫无意味。人见花旦天足，即视为强有力，不畏男足践踏，

更无人生怜香惜玉之思，无人为彼代感一践之痛，而抚硕大无朋之天足以兴悲，徒觉不伦不类也。”（庄萌堂等，1928，第63—64页）钝叟的这番话充分表明了跷在着力渲染男强女弱方面的象征功能。

3. 显示女性是男性的性目标

在中国封建社会中，缠足对于女人来说是她们的极大隐私，而对于男人来说则是一种性刺激。因此，按照封建的道德标准，规矩的女人是应该在陌生的男人面前暴露自己的脚的——无论它们是否穿着鞋袜。

缠足的这一性的含义在旧京剧中是通过跷来表现的。以花旦为例，花旦所表现的女性通常是年轻活泼的女子，与作为封建社会理想女性形象的青衣相比，花旦受封建礼教的约束较少。这从她们的服装上也可以看出来。花旦常常上身穿袄子即窄袖的短上衣，袖口上没有长长的水袖，因此可露出双手。下面有时穿裤子而非拖地的长裙，从而可以露出她们的跷。而在穿长裙的花旦戏中，有时演员会将裙子微微撂起，让观众看到跷。张大夏在其《戏画戏话》（1971）中说，“踩跷固然也算一种技艺——尤其是武旦；但迹近写实，已出了国剧的规矩，不足为训，且由此而产生的色情表演，不一而足，如大劈棺、小放牛、紫霞宫、杀子报、小上坟等，比比皆是，举不胜举——这也难怪，因为当年，魏长生^①，就是籍踩跷以助长色情意味的。”（第88页）

在一些传统剧目中，跷被用来表现青年男女之间的欢悦之情。如《小放牛》是一出通俗的歌舞剧。今天舞台上的《小放牛》是表现一名牧童与一村姑相遇，两个天真的少年载歌载舞，互相唱和，尽兴而别。但是，旧的演法中却含有一些调情的成分。剧中牧童有用手托起村姑的一只脚（跷）的动作，还要轻轻地闻一下。而村姑则有这样的唱词，“哥哥爱奴脚，就该来娶我。”（洪水，1936年，插页）

旧京剧中的“粉戏”（即含有色情表演的戏）往往是由花旦表演的，而跷时常被用于表演女人思春或性挑逗的情景，如《战宛城》中，在表现年轻寡居的邹氏思春的一场戏中，演员专门有一段亮跷的表演。李金鸿先生在谈到小翠花的表演时说，“筱老板^②的《战宛城》里有一段表现她怀念她丈夫，思春。检场^③在桌子后头，用两个耗子（道具）表现交配。她看见了，就去扑它。把脚抬起来了，一只脚站着，半天换一只脚，晃晃悠悠，特别就为亮跷，显出他的跷功。这得有功夫。”（李金鸿访谈录，1994年3月9日）又如《翠屏山》中与一年轻和尚私通的潘巧云、《挑帘裁衣》中与西门庆私通谋死亲夫武大郎的潘金莲、《三雅园》中与人私通谋杀亲夫的黑老虎之妻……在诸多此类剧情的花旦戏中，跷都在剧中起着重要的作用，甚至被称作“祸起纤足”的“导淫之具”。（独立，1925年，第59页）如潘巧云见和尚时有意将足翘起，以示勾引。（冯小隐，1930，第4页）由此可见，跷在旧京剧舞台上的使用在一定程度上反映了中国封建社会中女性和女性的缠足是男性的性目标这样一个事实。

4. 表现角色武功时的衬托作用

跷的最后一个象征功能在于它在表现女性人物的武功时起着衬托作用。这一点在武旦戏中最为明显。传统京剧中虽然男强女弱是剧中性别关系的基调，但也有少数表现女性人物高超武艺的戏。她们大部分或是最终被降服的妖孽，或是最后成为其男性对手的妻妾的绿林女

① 魏长生，男，1744—1803，梆子旦角演员，最早将跷功传到北京。

② 筱老板，指小翠花，原名于连泉，男，1900—1967，著名花旦演员，尤以跷功闻名于世。

③ 指检场人，旧时对京剧后台服务人员的称谓。

英雄。在这些戏里,扮演女性人物的演员要做大量的,有时是高难的武打动作,而跷的作用则是通过显示女性人物的缠足来突出她们的武艺精湛。20年代的戏剧评论家独立在论及跷的价值时说,“……至于武旦,愈饰为娇柔袅娜,愈显其起打勇健。天足之女,与男子立于同等地位,与男子战,犹不足为奇。必持跷而后,饰为纤弱已极之状,与壮男交锋,始能令观者屏息震悚。所谓文章有烘托法也。”(独立,1925,第58页)20年代的另一位戏剧评论家钝叟的见解与独立如出一辙。他说,“武旦不上跷,则与男将对打,便无精彩。必一方翘然莲瓣,一方庞然巨靴,分明强弱悬殊,而后其较量始能令观者惊心动魄,犹文章有烘托法也。”(庄荫堂等编,1928,第65页)以上两段引文充分说明了跷在女性角色武打中起着其他舞台道具起不到的衬托作用,而形成这种作用的基础则是“男强女弱”的性别角色观。

总之,跷的功能,尤其是象征功能,反映了父权制社会中以男人的价值判断和审美标准为基础的性别角色期待。在中国封建社会中,妇女受男人统治,并被期待着要柔弱、要满足男人的性的需要、要努力取悦于男人。因此,她们甚至不惜毁伤自己的躯体去赢得男人的欢心和社会的认可。缠足就是这种畸形的性别关系的极端反映,而跷则是这一社会现实在艺术中的再现。

随着社会的发展和文明的进步,艺术形式的功能也表现出动态的特征。这一点在跷的功能上也有明显表现。20世纪前中国特有的社会文化环境赋予跷鲜明的关乎性别的象征功能。然而,这些功能并不是静止不变的,而是随着时代的发展而变化。事实上,进入20世纪以后,由于社会价值观的逐步改变,跷的象征功能呈现出日趋减弱的趋势,同时,它的技术功能却因其具有一定的不可取代性而得以保留下来,并成为人们强调的重点。到20世纪80年代,当跷在京剧舞台上绝迹长达54年之后,它又重新出现在舞台上。不过,今天舞台上跷功的复活并不意味着封建社会缠足陋习的复辟或对这一陋习的呼唤。正在步入21世纪的中国女性,无论身在繁华的城市还是偏僻的乡村,都不会因为看到舞台上的跷而再去重温缠足之苦;当代的中国男性也不会由于看到舞台上的跷去崇拜三寸金莲。当前少数不惜忍受皮肉之苦而选择了恢复跷功的演员所看重的是跷的技术功能,其中又以跷能弥补演员身材矮小的缺陷为最重要的理由。今天的跷已不再完全具备昔日的功能。

参考文献:

- 齐如山,1961,《国剧艺术汇考》,台北:重光文艺出版社。
无名氏,约1875—1908《绘图京调六十二种》,第二卷,北京:响遏行云楼(石印本)。
曾白融编,1989,《京剧剧目辞典》,北京:中国戏剧出版社。
张大夏,1971,《戏画戏话》,台北:重光文艺出版社。
庄荫堂,戴兰生等编,1928,《戏场闲话》,第1卷,北平:实事白话报社。
独立,1925,“跷功存废之管见”,载《戏剧周刊》,1925年第32期,第58—60页。
冯小隐,1930,“顾曲随笔”,载《戏剧月刊》,1930年第9期,第1—5页。
洪水,1936,“废跷声中话蹀跷”,载《戏剧旬刊》,1936年第12期,插页。
侠公(刘侠公),1942,“再谈儿女英雄传”,载《立言画刊》,1942年第194期,第4页。

作者系中国社会科学院情报中心研究员
责任编辑:郭于华