

「男旦」、「女同」與「崑曲」

——近年來的大陸戲曲文化生態剖析

陳均*

2010年5月13日,《南方週末》以「《憐香伴》還魂:一齣男『同志』導演的『拉拉』崑曲」之題報導了剛剛在北京保利劇院「世界首演」的崑曲《憐香伴》,這一命名事實上匯聚了此劇的賣點:關錦鵬、女同和崑曲。此外,在《憐香伴》的運作過程中,有一個概念也曾被屢屢提及,便是「男旦」。因為,在《憐香伴》最初的策劃中,這是一出「男旦」演「女同」的「崑曲」,其後至首演時又衍生出「男旦版」、「女伶版」及「混搭版」。

自電影《梅蘭芳》於2009年年初熱映以來,「男旦」之名再次成為大眾文化消費中的一個頻頻出場的名詞。「男旦」不僅從以往即使是在戲曲中也稍顯尷尬和冷落的位置被凸顯出來,而且也成為各種相關力量爭奪的目標。譬如,一則隨《憐香伴》演出單附送的飯館廣告,也寫上了「國粹盛宴」、「中國末代男旦」、「非物質文化遺產」的概念,並發出「將中國男旦藝術儘快列入世界非物質文化遺產保護名錄」的呼籲。與此同時,在2010年湖南衛視的「快男」中,又出現了「偽娘」這一熱點,引發了性別文化的爭論。

* 中國藝術研究院戲研所副研究員。

追溯起來，歌舞反串明星李玉剛以「男旦」為號召，是一個較早的引發關注的個案。在「豆瓣」網站上的「在北京看京劇」小組裏，一個名為「大家對李玉剛怎麼看？」的帖子一直在持續增長——這如同眾多網路論壇的一個縮影，「剛絲」（李玉剛的粉絲）與一些京劇戲迷在爭論、在謾罵，各自表述自己的觀點、愛憎及引經據典。正如萊恩·昂在分析《達拉斯》時所說，這一類的爭吵實際上是「大眾文化意識形態」出的「分界線」¹。而在「分界線」所在的場所，他們所討論的或許看似微小的話題，卻潛藏著一些更為重大的社會文化議題，並被這些議題所支配。儘管當事人對此並不清醒地知曉。

在這個小小的交鋒中，一個焦點話題便是李玉剛是否為「男旦」，「剛絲」舉出李玉剛並不認為自己是「男旦」，但一些京劇戲迷則迅速找出李玉剛曾以「男旦」為號召的證據。而另一個話題，也就是此次交鋒的起因，即李玉剛與京劇的關係。這些討論實際上關涉到京劇與「男旦」複雜的歷史糾葛，以及「男旦」作為一種消費文化，其話語策略和運作方式的特點和變遷等問題。「男旦」、「女同」、「非遺」，或許構成了這一時代的某種文化景觀。

一、「2009年的男旦」與「2005年的男旦」

借用村上春樹最新小說《1Q84》裏的一個隱喻：天空中浮著兩個月亮。黃色的大月亮和綠色的小月亮²。談起近年來的「男旦」，我們或許也要區分兩個「男旦」：「2005年的男旦」和「2009年的男旦」。

1 萊恩·昂：《〈達拉斯〉與大眾文化意識形態》，見《文化研究讀本》羅鋼劉象愚主編（北京：中國社會科學出版社，2000年）。

2 村上春樹著 賴明珠譯：《1Q84》（臺北：時報文化出版企業股份有限公司，2009年），頁265、266。

2005年是一個「超女」的年份，關於「男旦」的話題顯得非常稀少、而且冷門。在《北京晚報》的一個角落，登載了一則報導，據這則短小新聞的描述，在一個酒店的禮堂裏，舉辦了「京劇男旦藝術演唱會」，「梅派傳人梅葆玖演唱了《霸王別姬》，來自重慶的張派傳人沈福存演唱了《春秋配》，北京的張派傳人吳吟秋演唱了《望江亭》；溫如華演唱了《狀元媒》等」、「青年的男旦演員如來自北京京劇院的梅派男旦胡文閣、來自北京戲曲學院的張派男旦劉錚、來自上海戲曲學院的程派男旦楊磊均以他們的精彩演唱成為晚會上最為引人注目的亮點而大放異彩」，而且「梅派傳人梅葆玖看到這樣激動人心的場面後說：『今天是我們京劇男旦大翻身吶！』」³

這則報導所描述的便是「2005年的男旦」的基本陣容。從新聞的描述中，我們可以看到，「男旦」一詞被使用於「京劇」上，而且梅葆玖發出「大翻身」的感歎，亦可透視出「男旦」所處的尷尬境地。事實上，即使是2006年、2007年關於「男旦」的媒體報導，也多飾以「最後的男旦」、「男旦的邊緣年代」、「絕跡舞臺」、「荊棘叢生」之類的悲情修辭。

但在2005年，還有兩個當時並不引人注意的事實：一個是李玉剛以「當紅男旦」之名跟隨中國「玫瑰鑽石表演藝術團」遠赴歐洲巡演，他要到2006年以「男扮女裝」的反串歌舞表演榮獲「星光大道」季軍時才以「男旦」廣為人知。另一個是學者麼書儀正在發表著她包含著「男旦」、「相公」、「堂子」等話題的關於晚清民國演劇的系列論文，這些文章於2006年結集為《晚清戲曲的變革》，並在2007年成為發生在《南方週末》上一場著名爭論的學術來源，這同時也提供了一個學術生產影響大眾文化的實際案例。

3 見《北京晚報》2005、4、22

關於「2009年的男旦」，有一則發表於2010年1月10日的名為《是非非說男旦》的報導⁴對2009年的「男旦」現象作了一番盤點：首先是京劇男旦，「從年初電影《梅蘭芳》的華麗上映，挑起了人們對男旦這個如今有些神秘的行當的無窮熱情，到年底連番舉辦的紀念梅蘭芳誕辰115周年、紀念梅蘭芳赴日90周年的慶祝活動，山城重慶也為當地碩果僅存的男旦藝術大家沈福存先生隆重舉辦了從藝60周年紀念活動——2009，是京劇男旦頻頻亮相的一年。」其次是日本歌舞伎男旦，「日本歌舞伎大師阪東玉三郎帶來的一曲日本男旦版崑曲《牡丹亭》為冬日平添一份精緻的熱鬧。」再次是電影中的崑曲男旦，「電影《風聲》中蘇有朋精彩演繹的崑曲男旦也為這股潮流推波助瀾。」然後是流行音樂中的男旦，「還有在『星光大道』一舉成名的李玉剛，遊走在『女形』與『男旦』之間，因為柔媚的扮相而顛倒眾生……」這則報導不僅用抒情的筆調描述：「一時間，街頭巷尾，男旦掀起不可抗拒的風情。」而且也承認男旦已經成為大眾文化中的熱點話題，「中國男旦，作為一個特殊、神秘而有趣的社會話題，一而再，再而三地被反復提及，甚至成為文化熱點。」

這則報導對「2009年的男旦」的敘述涉及到京劇、歌舞伎、崑曲、電影、流行音樂等多個領域。事實上，它還未及談及2009年諸多被稱之為「男旦」的現象，譬如在皇家糧倉由男旦扮演的同性戀版《憐香伴》的排演、從前兩年便開始被逐漸披露的越劇、豫劇等劇種的「男旦」、新近出現的「芭蕾男旦」、由京劇琴師改行為「亞洲第一男旦」的吳汝俊的「新京劇」、票友中「男旦」的演出及活動、形式各異的反串表演，包括小瀋陽的小品在內的「男扮女裝」的藝術形式，等等。而且，由於眾多領域對「男旦」概念的頻頻使用，「男旦」也從戲曲領域的特定稱謂，而被泛化和簡化成某種涵蓋了「男旦」、「反串」、「酷兒」等「男扮女裝」的藝術

4 見《新民週刊》2010.1.10

的總稱，或可稱之為泛男旦藝術。

由此可見，從 2005 年到 2009 年，「男旦」已從京劇的某個特殊行當的稱謂擴散到眾多領域，並成為大眾文化生產的重要組成部分。諸如「特殊、神秘而有趣」之類的定語被當作描述「男旦」的一個角度，這一點在大眾文化對「男旦」的消費與運作過程中尤為重要。

二、「梅蘭芳」：從「人民藝術家」到「男旦」

2007 年 2 月 1 日，在《南方週末》的「往事版」上，出現了一篇名為《梅郎少小是歌郎》的文章，該文根據麼書儀的學術著作《晚清戲曲的變革》中關於「男旦」「相公」「堂子」等方面的論述，敷演和揭諸了梅蘭芳作為「男旦」的往事，並極力渲染「男旦」與「男色」的關聯，「梅蘭芳的迅速竄紅，正是這種男色風尚的產物」。不久，黃裳分別在《文匯報》2007 年 4 月 25 日、《南方週末》2007 年 5 月 3 日「往事版」上發表《關於「梅郎」》予以反擊，並指責《梅郎少小是歌郎》一文的八卦心態，「尤為重要的是怎樣對待這些『史料』，是對被損害、侮辱者的同情和激憤，還是作為有趣的佚聞加以復述」。這或許是近些年來在中國著名的公共媒體上第一次討論「男旦」背後向來為人所諱言的歷史糾葛。

梅蘭芳作為京劇藝術的代表人物，已毋庸贅言。人們追溯京劇及「男旦」的巔峰，亦是以梅蘭芳等「四大名旦」為象徵。但是，《梅郎少小是歌郎》一文亦昭示了另一角度，即是梅蘭芳作為「娛樂圈」的「超級男聲」。作者將梅蘭芳的文化意義並不僅僅局限於京劇，而是將之投射到「以京劇為中心的近世娛樂史、風尚史乃至大眾精神史」、「晚清民初『娛樂

圈』的現場及其語境」。

如此一來，在這一視角和演繹之下，「梅蘭芳」就成為「京劇」和「娛樂圈」互相疊加的雙重的文化象徵。如果在晚清民國之際，這兩個圈子還相去不遠，京劇為娛樂圈的中心之一（或「中國文藝娛樂業前史」）。但到了現今，京劇被視作高雅的小眾文化，甚而「非物質文化遺產」，且早已退居娛樂圈的邊緣。

因此，這一空間的變化，在對「梅蘭芳」這一象徵資本的開掘和消費上，亦產生了不同的路徑。在 1949 年之後，主流意識形態和戲曲界對於梅蘭芳的文化形象的建構，往往在於諱言或「洗白」梅蘭芳早年出身「堂子」、曾作「歌郎」（「梅郎」）的前史，而樹立一位「德藝雙馨」的「人民藝術家」的形象。在這一建構下，梅蘭芳不僅被中性化（或去「男旦」化），而且「男旦」與「男色」之間的歷史關聯也被隱藏起來，成為人所諱言的話題。黃裳的《關於「梅郎」》一文恰好以其親歷提供了一個「梅郎」是如何在新中國被遺忘，且被意識形態話語改造成「德藝雙馨」的「人民藝術家」的實際例子。

但是，在新一輪的以「男旦」為號召的大眾文化生產中，梅蘭芳作為男旦藝術的象徵，不僅被屢屢提及，成為被追溯、被比擬的對象，而且以往被掩蓋的「男色」內涵也被還原、被放大，並成為「男旦」這一概念被消費及運作過程中的文化符號。

譬如，2009 年上映的電影《梅蘭芳》即是以「男旦」梅蘭芳作為賣點。如果對比陳凱歌導演的兩部電影《霸王別姬》和《梅蘭芳》，則更為有趣，在 1993 年拍的《霸王別姬》中，由張國榮扮演的程蝶衣即為「男旦」，亦據說是以梅蘭芳為原型，但在當時的宣傳中，「男旦」並未成為一個關鍵字。而到了 2009 年的《梅蘭芳》，「男旦」就幾乎成為梅蘭芳的一個

主要身份，而且在諸多闡釋與報導中，「男旦」藝術這一形式與中國傳統文化勾連起來，成為中國傳統文化的精粹或代表。⁵

在李玉剛以性別反串歌舞表演獲得 2006 年「星光大道」季軍後，便出現「前有梅蘭芳，後有李玉剛」之類的說法。而在 2009 年，日本歌舞伎大師阪東玉三郎演出崑曲《牡丹亭》時，在媒體上便出現了「日本的梅蘭芳」、「眉眼間，與梅蘭芳相似相通」、「玉三郎是繼梅蘭芳之後出現的亞洲戲劇又一奇跡。他的表演具有一種無限接近自然的、接近無意識界的『透明感』，與梅蘭芳藝術的鮮明的『人間性』恰成對比。梅蘭芳與玉三郎猶如日月之交相輝映。」⁶這樣的宣傳語。除此之外，當人們追溯起「男旦」的前生後世時，必定以「梅蘭芳」作為例證。在短短幾年內，梅蘭芳的文化形象發生了傾斜，甚至顛覆，從「德藝雙馨」的「人民藝術家」搖身變為「男旦」的代言人。

與大眾對民國時期京劇「男旦」之「男色」的關注點集中於「堂子」、「歌郎」、「相公」等情色業不同，現今之「男旦」的「男色」雖被發掘出來，但其「情色」內容卻往往被去除，而表述成「色相」或「扮相」來印證其藝術性或文化內涵。

在電影《梅蘭芳》中，雖然還原了作為「男旦」的「堂子」「相公」之語境，但卻以梅蘭芳之拒絕樹立了其不同於平常民國男旦的形象。這一安排或許並不符合歷史實情，卻是一種基於現實之上的建構，即如何在「

5 譬如電影《梅蘭芳》的編劇嚴歌苓就談到「它是一種很古老的藝術，只有像古代中國、古希臘和古羅馬這種有古老文化的地方才能產生。我總覺得古代人在性方面是大膽，很有想像力的。男旦是一種無奈的產物」，見《嚴歌苓：男旦有一種病態的美》，《南方週末》2008、11、26

6 參見中日版《牡丹亭》製作人靳飛的新華網博客「前度佳公子」中的「牡丹新聞」專欄，網址：

<http://jiagongzi2.home.news.cn/blog/a/0101000001760868A27BDF77.html>

男旦」與「男色」之間建立一種可供消費的關係，但又不超越作為現實存在的「男旦」的界限。

因而，「梅蘭芳」作為一個被消費的文化符號，實際上投射了處於現實世界中的「男旦」被大眾文化所消費的現狀。一方面，以「男色」而被想像成「一個特殊的神秘的群體」而在大眾文化場域中獲得一定的空間，另一方面，力圖消除「情色業」的想像而獲得其正面的文化形象。

三、李玉剛的困境：被消費的「男旦」

在現今諸多被冠之以「男旦」之名的演員中，李玉剛可以說是一個觀察「男旦」這一概念是如何被運作、被消費的最佳案例。這不僅僅是因為李玉剛是「男旦」當中最知名的一位，而且是因為李玉剛之於「男旦」正是大眾文化塑造的產物，這一形塑、運作過程還在進行之中。

追溯起李玉剛之所以成為「男旦」的奮鬥歷程，一般都會提及他的「苦出身」，「17 歲時因家裏供不起他上大學，不得已離家闖蕩，在西安一家歌舞廳裏打雜，偶爾才能作為替補上臺，直到他『男扮女』了才開始在歌舞廳走紅。」⁷由此可見，「男扮女裝」的性別反串歌舞表演一開始是李玉剛賴以謀生以至成名的手段。

在 2005 年春節時，李玉剛隨「玫瑰鑽石表演藝術團」到歐洲巡演，據聞當地的中文報紙《歐洲時報》使用了中國「當紅男旦」之類的宣傳語，這可能是最早稱李玉剛為「男旦」的媒體報導。或者說，「男旦」的概念給了李玉剛的性別反串歌舞表演一個定位和身份。

⁷ 馬戎戎：《男旦的邊緣年代》，見《三聯生活週刊》2007 年第 12 期

在參加 2006 年的中央電視臺的選秀節目「星光大道」時，李玉剛的「男旦」概念便得以繼續運作，不僅製作「前有梅蘭芳，後有李玉剛」之類的海報，而且在性別反串歌舞表演中演出了傳統京劇名劇《霸王別姬》、《貴妃醉酒》，以至「李本人也有意無意宣稱，他是胡文閣（梅派藝術的第三代傳人梅葆玖的關門弟子）的弟子，媒體也打出『梅派男旦』的標題。」⁸從這一策略來看，因為「男旦」與「京劇」、「梅蘭芳」的歷史關聯，李玉剛以京劇梅派「男旦」之名來表述「男扮女裝」的性別反串歌舞表演之實，實際上是將「歌廳文化」轉換為「文化圈文化」，從而在流行文化中尋找自己獨特的空間。

但是，京劇「男旦」這一概念遭到了戲曲界的反擊。正如諸多報導所描述：

在梅葆玖看來，李玉剛的表演只是「一個男人戴假胸，全身塗得白白的唱《貴妃醉酒》」，談不上是梅派，也談不上是京劇。胡文閣甚至認為這是個「陷阱」：「有人到後臺來找你，讓你指點幾句，可能還以崇拜者身份和梅葆玖先生合過影，然後他就說你是他師傅。」更讓他意外的是大眾對「男旦」和「梅派」的理解：「男旦，只屬於戲曲範疇，梅派藝術也不僅僅是男扮女。」⁹

雖然在這場「pk」之中，李玉剛最初仍然堅持自己「當然是男旦」，並認為「雖然京劇圈裏有人不承認我的藝術，但是新世紀以來男旦演員又有幾個像我這樣的紅過？京劇如今不景氣，用新方式去吸引年輕人喜歡京劇，這也是對國粹的一種弘揚方式。」在如此回應中，李玉剛以「紅」來印證自己的「京劇男旦」身份，似乎底氣不足。於是，2009 年 7 月，李玉

⁸ 同前註。

⁹ 同前註。關於這一爭端，也見諸於多篇新聞，但內容大同小異，茲不多述。

剛在澳洲悉尼歌劇院舉辦「盛世霓裳」演唱會時，開始逐漸剝離「京劇」與「男旦」之間的關係，在演唱會前的新聞發佈會上，李玉剛如此表述，「我覺得沒必要特別強調我們不同，因為觀眾能夠看到我們的不同。我這次的演唱會使用的配樂並不是京劇的配樂，我的演出的節奏也很快，不是京劇的那個節奏。而且爲了讓西方觀眾感到親切，我在使用中國民樂的基礎上，還特別請了交響樂團來伴奏，我想澳大利亞觀眾也能辨識出，這是男旦藝術，而不是京劇藝術。¹⁰」

從這一過程來看，李玉剛對於自己「男扮女裝」的歌舞表演，實際上經歷一個先運用京劇中「男旦」的概念在大眾文化場域中獲得一定的空間，此後逐漸去京劇化的過程。而到了 2009 年底，在李玉剛於 2010 年 1 月 8 日在保利劇院舉行的「鏡花水月——李玉剛新春音樂會」的宣傳中，「男旦」概念亦被拋棄或擱置，轉而使用一個借鑒自日本歌舞伎的概念「女形」。在一則採訪中，李玉剛正式提出從「男旦」到「女形」這一身份定位和話語策略的轉變：

「我不是男旦」，李玉剛直接給自己下了定語，「男旦是傳統戲曲中的行當，由男性去飾演劇中的女性角色，但是我不是。我們這一次提出『女形』的概念，日本的歌舞伎又是不會開口去唱的，而我的藝術表現形式一向是以唱爲主。」¹¹

以性別反串歌舞之特色而在大眾文化中獲得一席之地的演員李玉剛，他的困境在於：無論是大眾文化的訴求，還是個人的出路，都根本於其所操持的行業——性別反串歌舞表演。但如何給性別反串歌舞表演一個有效的身份和位置，則是一個問題。在以往，李玉剛借用了通常與京劇相關聯

¹⁰ 見《28日李玉剛放歌悉尼》，載《新文化報》2009.7.22

¹¹ 金喆：《走近平民偶像李玉剛 鏡花水月男旦女形》，載《精品購物指南》2009、12、25。

的「男旦」概念。但隨著「梅蘭芳」這一象徵資本和「男旦」概念被再次發掘，一方面各種「男扮女裝」的泛男旦藝術亦廣泛地借用「男旦」這一概念，另一方面戲曲界也開始維護「男旦」的正統性與唯一性。在這一情形之下，李玉剛亦將其定位從「男旦」轉向「女形」。即便如此，李玉剛似乎還並未找到比「男旦」更適合加以運作的概念，在新春演唱會後，一則報導談到「鏡花水月」使李玉剛擺脫了「男旦」的限制，並升級為「雅俗共賞的文化符號式人物」¹²。但是，「雅俗共賞的文化符號式人物」是什麼呢？它是「男旦」的升級版嗎？除了借自日本歌舞伎的「女形」之外，符合這一訴求的概念似乎還沒有被創造出來。從李玉剛的話語策略和運作方式的轉變，也可見出大眾文化對於「男旦」這一概念的塑造過程及其變化。

四、《憐香伴》：「女同」還是「崑曲」？

「拉拉崑曲」《憐香伴》的上演，或許是崑曲成為「非遺」之後的重要事件之一。在〈青春版《牡丹亭》〉一文¹³中，筆者曾分析白先勇策劃的青春版《牡丹亭》於其後新編崑曲模式之影響。如果說青春版《牡丹亭》運用了大眾文化的某些元素，對崑曲做了重新包裝，使之作為一種「時尚」而被消費。其後《1699 桃花扇》、全本《長生殿》及廳堂版《牡丹亭》均循此路線，且有所延伸。《憐香伴》則是對這一模式實現了一個顛倒，也即大眾文化吸納了某些崑曲元素，使之成為可資利用的資源之一。

¹² 戴方：《李玉剛婀娜走來》，載《北京晚報》2010、2、15。該文談到「『鏡花水月』為李玉剛的提升打開了一個巨大的通道。……比傳統的京劇更自由，更有現代意識。這使李玉剛擺脫了『男旦』的爭論，也擺脫了『男旦』的限制。這一概念使李玉剛更升級為雅俗共賞的文化符號式人物。」這一敘述實際上也從另一角度勾勒了李玉剛的困境。

¹³ 楊早薩支山主編：《話題 2007》（北京：三聯書店，2008年）

在《憐香伴》之前，廳堂版《牡丹亭》可以說是一個過渡性的產物，據《南方週末》的報導，《憐香伴》和廳堂版《牡丹亭》為同一個製作方，而廳堂版《牡丹亭》出現的初衷是為一個「明代皇家糧倉」的項目尋找出路：

崑曲卻眼見著風生水起——先成為世界非物質文化遺產，後有「白牡丹」（白先勇製作的青春版《牡丹亭》）唱遍大江南北。2005年，王翔從北京市二商局手中租下一幢建國之後一直作為百貨公司倉庫使用的明代皇家糧倉，修葺一新，做古典音樂會、唱片發佈，沒見太大起色，直到想出「在六百年的糧倉裏唱六百年的崑曲」的點子。¹⁴

此外，在一冊皇家糧倉的宣傳單上，則如此描繪廳堂版《牡丹亭》，「中國文化的極致景觀 京城商務精英新古典主義的消費典範」，從這一定位來看，廳堂版《牡丹亭》之所以被運作，其實是一種商業尋租，崑曲被當作其推廣「皇家糧倉」的專案而被吸納其中。正如策劃者對其觀眾的定位「京城商務精英」，其風格也被定義為「新古典主義的消費典範」。

《憐香伴》可謂是這一運作機制的發展，在一篇名為《後物質時代的文化倒影》之文中，策劃者談到這種關聯，「從皇家糧倉近400場的運營來看，我們完成了崑曲觀眾從普通戲迷到商務階層（城市白領）的轉換，《憐香伴》應該更上層樓，故其製作角度已經不是觀眾，而是誰在參與它的創作。」¹⁵在《憐香伴》策劃之初，正是電影《梅蘭芳》放映之後，製作方曾有意運作「男旦」概念，以男旦來扮演「女同」，並組建了一套京劇男旦的班底，但並不順利，因而變化為「男旦」、「女伶」兩版，及至演出時又變為「混搭版」和「女伶版」。

¹⁴ 石岩：《〈憐香伴〉還魂：一出男「同志」導演的「拉拉」崑曲》，載《南方週末》2010、5、13

¹⁵ 王翔：《後物質時代的文化倒影》，載《憐香伴》演出節目單

在媒體報導中，《憐香伴》被總結為種種文化標籤，「男旦演繹古代拉拉的曠世奇緣，雪藏三百五十年的李漁作品全球首演，同性戀導演關錦鵬執導、汪世瑜任藝術總監、李銀河做『文化顧問』、春晚『御用』設計師郭培設計戲服……」¹⁶除了「男旦」、「拉拉」等噱頭外，以「同性戀」為品牌，邀請以拍攝同性戀電影，本身也是同性戀的香港知名電影導演關錦鵬導演該劇，以研究同性戀聞名的社會學家李銀河為文化顧問，從而構成一個圍繞著「同性戀」的團隊。這一強強組合的配置自然是因「同性戀」之名，而以之為號召。

在《憐香伴》上演之前，北京地鐵裏亦是覆蓋了關於《憐香伴》的海報，海報亦有男旦版、女伶版和廳堂版《牡丹亭》等不同類別。在女伶版的海報中，佔據視線了是兩個情狀曖昧的古裝女像，右下角「關錦鵬崑曲作品」赫然可見。

因此，《憐香伴》一劇的運作，雖名為「崑曲」，其實更多的是對「女同」這一概念的運作，用以吸引特定人群——「京城商務精英」的消費。而「崑曲」亦成為這場文化消費大餐的囊中之物。在《憐香伴》的演出節目單上，亦刊有預告——在此次「世界首演」之後，廳堂版《憐香伴》即將在皇家糧倉上演。

在短短數年內，「崑曲」、「男旦」、「同性戀」、「非遺」，這些概念從邊緣、冷門的話題變為大眾文化的熱點話題，並被映照於文化消費的哈哈鏡中，無論是「人民藝術家」梅蘭芳，還是性別反串歌舞明星李玉剛，甚或是雲集於《憐香伴》的商人、演員、藝術家……各色人等，都映照出自己既熟悉又陌生且難以辨識的影像。

16 石岩：《〈憐香伴〉還魂：一出男「同志」導演的「拉拉」崑曲》，載《南方週末》2010、5、13。