

# 男芭蕾、男旦、“女形”的性别与美学问题

陈世雄

---

本文通过对当代西方“男芭蕾”、中国戏曲男旦和日本歌舞伎的“女形”演技的比较研究,探讨与戏剧中的男扮女妆现象相关的“中性美”范畴,指出“中性美”并不是男、女之外的第三性之美,或是像“人妖”那种不男不女的“美”,而是综合男性之美与女性之美、体现人类的雌雄同体的复合性的特殊美感。“中性”应理解为“综合性”。由于历史条件和文化背景的不同,男扮女妆现象所表现出来的性别观念、美学追求和社会功能有很大差异,存在着若干基本类型:第一,对女性表演作讽刺性模仿,以滑稽效果取悦观众;第二,在严禁女子演剧而同性恋盛行的时代,以美少年扮演女性,以色相吸引男性观众;第三,扮演有生动个性的女性形象,由于男性魅力的加入,以“比女人更像女人”而赢得观众的青睐;第四,在后现代主义思潮影响下,超越性别,创造新的符号——“中性”的隐喻,以表现人类的本质属性。

---

本文为国家社会科学基金项目“戏剧人类学”(批准号 01BB19)阶段性成果

从20世纪70年代起,男性扮演女性角色在西方逐渐成为一种时尚,甚至成为社会与文化生活中的一种必不可少的因素。这种现象自然而然地在戏剧领域和各种表演艺术中反映出来。现在的娱乐节目出现了越来越多的男扮女装的表演。这种“男人穿裙子”的现象,是20世纪后期以来生物性别与社会性别不相符合的问题尖锐化的产物,也可以看成是对西方“性解放”浪潮之后人妖运动和反传统倾向的一种反应。

男扮女妆在西方芭蕾领域表现得尤其突出,并且引发了人类学、美学方面的讨论。有人认为:男性芭蕾创造了一种“全新的性别”,一种包含了男性技巧和女性技巧的新风格。

为了认识这一趋势,有必要深入分析西方的男芭蕾现象,并且回溯历史,特别是研究一下中国戏曲的男旦和日本歌舞伎的“女形”演技,进一步探讨相关的美学问题。

## 一、从男芭蕾说起

如果说,“性解放”的浪潮一度席卷西方,那么,在长期由女性主导的芭蕾领域,男性讽刺

性地模仿女性便是一种“男性解放”的新潮。

自古以来,芭蕾中讽刺性模仿的角色一直是由男性担任的。女演员登上芭蕾舞台之后,男性继续在演出中扮演主导的角色,原因是女性由于服装的原因不便充分地展示自身的技巧。后来,女性逐渐地在芭蕾舞台上占主导地位,这种情形大概延续了两个多世纪的时间。在女性的主导下,男性演员成为芭蕾女演员的“背景”或衬托。19世纪末,人们为曾在狄德罗门下学习的男演员马丁诺夫专门编了一个节目,让他展示自己的绝活,模仿著名奥地利芭蕾舞女演员芳尼·埃尔斯列尔的表演。直到今天,这种由男性“严肃认真地”扮演女性角色的传统还一直保持着,例如《睡美人》中的角色卡拉波斯的独舞,还是由男演员担任的。这样,自从有芭蕾舞以来,男演员扮演女性角色就带有不同的性质:有些男演员是严肃认真地模仿,而另一些男演员则是喜剧性地模仿,目的是要让观众获得娱乐。不同的目的产生了塑造女性形象的不同技巧,在进行技巧分析的时候,必须根据具体的作品来判别。

20世纪70年代以来,西方出现了不少完全由男性来扮演女性角色的剧团。这一潮流最著名的代表是“特洛卡德罗·德·蒙特—卡尔罗”芭蕾舞团与瓦列里·米哈伊洛夫斯基芭蕾舞团,以及1974年出现于纽约的所谓的“特洛基”芭蕾舞团。后者表演的女性舞蹈,其中最著名的是“小天鹅舞”和“天鹅之死”。起初这个剧团清一色地由非专业的演员组成,专门在电视娱乐节目中表演。剧团成名后,便邀请专业的芭蕾舞教练,并开始在大舞台演出,但是所演的节目仍然是一种喜剧性的表演,令人感到怪诞而缺乏戏剧性内容。大多数演员没有受过高水平的舞蹈教育,这些弱点不可避免地在演出当中流露出来。

与上述剧团不同的是由瓦列里·米哈伊洛夫斯基<sup>①</sup>创建于1992年的圣彼得堡男性芭蕾舞剧团。该团完全由专业芭蕾舞演员组成,他们不仅研究女性演员的技巧,而且发展出一个男性舞蹈的现代流派。其演出本来也是为了模仿,随着时间的流逝,却逐渐获得一种纯正的正剧色彩。通过分析不同时期的各种不同演出,可以看出其“严肃性”的发展历程。如果男性芭蕾舞剧团的演员在他们最初的纲领中是公开地对女性技巧进行讽刺性模仿,那么,他们后期的演出就不仅具备更多的激情,而且有着深刻的哲学内涵。

值得注意的是,男舞蹈家们所穿的紧身胸衣、芭蕾舞裙和手中拿的扇子,都是用来进行讽刺性模仿的,后来他们发现,实际上他们创造了某些新的技巧,这些技巧不仅仅可以用来表现女性形象。圣彼得堡男性芭蕾舞团是惟一个在男性舞蹈中使用芭蕾舞鞋的剧团。该团演出的节目由当代芭蕾舞大师排演,内容往往是悲剧性的和富于戏剧性的,一个必然的结果就是摒弃原来的讽刺性模仿。芭蕾舞鞋的使用使男性芭蕾舞开拓出一个前所未有的发展空间,大大地丰富了表现手段,出现了全新的技巧。这种技巧不能简单地归结为男性的或女性的,而是既包含着男性的力度,又包含着女性的风格,表现出一种从容不迫的特征。

在爱德华·斯米尔诺夫的《俄罗斯探戈》(《等待木偶艺人》)一剧的几个片断中,瓦列里·米哈伊洛夫斯基是穿着芭蕾舞鞋和裙子表演的,然而,这些表演不能理解为是对女性舞蹈的讽刺性模仿。女性的服饰元素在这里获得了新的内涵和情感意蕴:它们使男性舞蹈变得更加富于表现力,从而揭示出原先隐蔽着的人物性格特征,帮助人们从全新的角度去解读芭蕾舞的情节。按照瓦列里·米哈伊洛夫斯基的意见:“女人在舞台上过于自然,而扮演女性的男性能够强调那些较弱的性别(слабый пол,指女性——引者)从来不曾注意过的细微差别。”<sup>②</sup>这就证明过去那些专属于芭蕾舞女演员的特征,如今也可以为男性芭蕾舞演员所吸收,其目的远远不止于讽刺性模仿。

过去女演员对芭蕾舞的垄断不仅仅体现在硬鞋尖的使用,而且体现在那些被观众看成是

纯属女性的完整场面。如今,这种根深蒂固的传统看法受到了挑战,例如瑞典的芭蕾舞大师埃克专门为男性排演了《小天鹅舞》。他的理由是“从来没有谁检查过天鹅的性别”。在这个节目中,男演员们嘲讽的不是女性,而是一成不变的模式。还可以举出美国的《天鹅湖》为例,此剧所有的角色都由男演员扮演,他们的理由是和埃克一样的。

瓦列里·米哈伊洛夫斯基在《天鹅之死》中同样没有像过去那样,把这一角色演成喜剧性的。他改写了福金<sup>③</sup>的原创,使动作更加有力,更加自信,也就是说,更加适合男性演员扮演。这样,若干过去一直被认为专属于女性的场面,如今被男性取而代之,而且不用作任何暗示来说明这是一种讽刺性模仿,就将过去的模式彻底打破了。

另一个值得研究的例子是男性芭蕾《天鹅之死》。男性演员穿着芭蕾舞裙,看上去有点滑稽可笑。开始时,瓦列里·米哈伊洛夫斯基是穿着女性服饰演出《天鹅之死》的,然而,由于情节本身不容许在解释这一形象时有任何讽刺意味,舞蹈者将芭蕾舞裙换成了白色的女式裤子,戴上羽毛做的帽子。总的说来,《天鹅之死》是男性芭蕾舞剧目中为数不多的完全没有讽刺因素的例子之一。在这里,中心主人公的性别并不重要,不论是由女演员扮演,还是由男演员扮演,这个人物都同样是悲剧性的。按福金自己的说法,《天鹅之死》不是对鸟的模仿,而是灵魂的一种传达,而灵魂,众所周知,是无性的。

这部世界芭蕾舞史上的杰作,是由著名的人妖舞蹈家拉里·列依扮演的。他在芭蕾舞界有个名字叫叶卡捷琳娜·索别湘斯卡娅。莫利斯·别扎尔<sup>④</sup>第一次观看该剧演出后,在一篇文章中写道:“我去看了《天鹅之死》,被感动得流泪。舞蹈者穿着芭蕾硬鞋尖,大概是43号或者44号的,而技巧是令人目眩的。无法用语言形容这位充满激情的变性者,——这是一位大舞蹈家,本身就是舞蹈家,学院派舞蹈家,这个人我曾经埋怨过,但在这个夜晚,他在我身上唤起新的力量。”<sup>⑤</sup>

这就产生了一个问题:演员个人的素质,包括他的性别,究竟重要不重要?如果“特洛卡德罗”的舞蹈家们强调纯粹的男性特征,以追求讽刺性模仿为目的,那么,米哈伊洛夫斯基芭蕾舞团以及美国芭蕾舞团最近的演出却表明,女性场面完全可以由男演员“严肃认真地”演出。甚至可以说,已经创造出了一种全新的、将男性和女性技巧融合在一起的表演风格。在某种意义上,这种风格是鲁道夫·努列耶夫<sup>⑥</sup>首创的。然而他从来没有饰演过女性。关于这一点,法国芭蕾舞女演员维奥列特·维尔季写道:“鲁季(鲁道夫的爱称——引者)是个极为出色的演员,可以这么说,他没有性别。或者,说得更确切一些,他是一个属于两个范畴的舞蹈家。他突破了那种平庸的、毫无特色的男性舞蹈的框框,但问题不在于他表现了某些女性的特点。还不如说,他是在创造一种全新的性别。他是一种舞蹈着的活物。你不会看到男人,也不会看到女人,在你面前是舞蹈的呈现,伟大艺术的呈现,令人联想起卷尾猴或者飞鸟,一种野生的美丽的动物。”<sup>⑦</sup>这就是说,一个伟大的舞蹈演员应该既不是男人也不是女人,应善于超越自己的性别,将自己个体的“我”置于舞台的侧幕后面,而呈现在舞台上的只是一样东西——舞蹈。

## 二、“中性美”辨识

上面所说的“超越性别”或者“无性别”、“新性别”,将男性之美与女性之美融为一体,产生的是一种所谓的“中性美”。“中性”在这里并不是一种自然性别,自然界并不存在一种介于男人与女人之间的“中性人”,通过变性手术而产生的人妖并不是自然的产物,所以“中性美”也不是对“中性人”之美的概括。它应该是一个特殊的审美范畴,是对上述审美现象的概括。

人类是大自然所有物种当中最高级和最复杂的。男性与女性的区分既是绝对的,又是相对的。任何个人实际上都是一个正反同体的复合物。雌/雄、阴/阳、刚/柔这些对立的因素在每一个个体身上都是共存的。瑞士心理学家荣格认为,男人心理存在着女性的一面,即“阿尼玛”(anima)原型,而女人心理存在着男性的一面,即“阿尼姆斯”(animus)原型。每个人都天生具有异性的某些性质,这倒不仅仅因为从生物学角度考察,男人和女人都同样既分泌男性激素也分泌女性激素,而且也因为,从心理学角度考察,人的情感和心态总是兼有两性倾向<sup>⑧</sup>。人是雌雄同体的人,人类是雌雄同体的类。这种正反同体的复合性超过自然界任何物种。然而,就每一个个体的人来说,其表现是不同的。在日常生活中,人们往往习惯于注意一个人的自然性别及其外在表现,习惯于注意男人阳刚、雄健的一面,女人阴柔、娇美的一面,对其隐藏着的另一面,则不易觉察,或者根本没有这种意识。日常生活中的男人在他人面前往往只展现他的男性气概,而他的女性气质则遗留在他的无意识中而保持其未开化的状态。反过来,女性也是一样。剧场是不同于日常生活的公共空间,它是一种进行“人的自我实验”的公共空间。在剧场中,在舞台上,跨性别扮演的一大特点,就是将人格中隐藏着的另一性别侧面显现出来。男旦在表现女性阴柔之美的同时,带有几分男性的阳刚之美。日常生活中潜伏着的、隐藏着的异性因素在戏剧中显现出来,这对于观众来说是一种对人的雌雄同体复合性的发现,造成一种惊喜和愉悦,一种在平时与异性交往时所未能产生的美感。

明代有位名叫张三的昆曲男旦。潘之恒看过张三的演出,在《鸾啸小品》卷三中写道:“观其红娘,一音一步,居然婉弱女子,魂为之销。”<sup>⑨</sup>足见在某些观众眼里,男旦具有的独特魅力。

日本作家三岛由纪夫在一部题为《女形》的短篇小说中描写一名传统的“女形”(日本歌舞伎中扮演女性的男演员)演技的魅力,称这种魅力为“黑泉”:

增山感到……有一种黑泉似的东西从立于舞台上的这个人物身上喷涌出来。他如此温柔、脆弱、优雅、微妙、并具有女性的魅力……增山想,这个奇怪、罪恶的东西,它就是演员魅力的精粹,一股迷人的魔力,它将男人引入歧途,并使他们溺死在美的瞬间感受之中。这就是他发觉到的那股黑泉的实质。<sup>⑩</sup>

三岛由纪夫的另一部小说《禁色》中有一句话:“扮演异性是最高级的创作。”这句话可以看成是“黑泉”的注脚。“黑泉”实际上是一种“中性美”,或者说是雌雄同体之美。

雌雄同体(androgyny,或译成“男女双性”、“双性同体”)是从古希腊开始就为思想家所关注的一种现象。“从柏拉图开始, androgyny 这个词就表示一种艺术及真理上的‘性超越所指’(a kind of transcendental signified)——它既是美学的,也是文化的”<sup>⑪</sup>。性别反串,或者说跨性别扮演,正是揭示了一种艺术上及真理上的“性超越所指”。

在宗教中也可以看到雌雄同体的现象。列维·斯特劳斯在谈到佛教雕刻时写道:“新雕塑的女人体态丰盈而又纯真雅致,具有母性的性感,喜欢把母亲——情人与幽静的女孩做对比,而母亲——情人与幽静的女孩这两种形象又都与非佛教的印度那种幽静的情人成对比:前者所表现的是一种宁静的女人性,一种超脱于两性争斗的女人性,这种女人性也可在佛教的教士身上见到。那些男教士剃光头,和女教士简直难以区分,两者似乎形成一种第三性别,一半是寄生性的,一半是不得自由的。”<sup>⑫</sup>佛教中的僧人与尼姑,同样剃光头发,披上佛教的服饰,通过装扮(包括发型、服饰)最大限度地弱化甚至抹平了原来的性别特征,走向中性化。列维·斯特劳斯又说:“佛教把宁静看做是一种融合:与女人融合,与全人类融合,同时把神性表现成



一种无性的面貌。”<sup>⑬</sup>观音菩萨就是一个典型例子。观音最初在印度是佛教中的一个男神,随着岁月流逝,一步步变成了女神。观音是超越性别的男女合一。观音的美,是一种独特的中性美。

伊恩·布鲁玛认为,“女形”在歌舞伎中并不试图表现一个具体的女人,而是理想化的“女人”<sup>⑭</sup>。她引用一位日本“女形”演员的话说:“如果要一位女演员上台作戏,她不能表现出理想的女性美,因为她只是依靠生活特征的发挥,不可能表现那种综合性理想美。完美的女人需得由男演员来扮演。”<sup>⑮</sup>伊恩·布鲁玛指出,在19世纪欧洲自然主义思潮的影响下,有人试图在歌舞伎中让女演员演女角色,但就是不行,“她们看上去太自然了,缺乏人为的美,惟一能达到理想效果的方法是去模仿扮演女子的男演员”<sup>⑯</sup>。伊恩·布鲁玛认为歌舞伎女演员扮演女性角色是“太自然了”,这一批评和瓦列里·米哈伊洛夫斯基关于“女人在舞台上过于自然”的说法是吻合的。他们都认为男扮女妆可以表现出女性美当中那些不为人发现的方面。伊恩·布鲁玛举了一个很有说服力的例子:有一位七十多岁的男演员“仍可以创造出女性美的幻觉。这当然是一种非常人为的美,但这正是目的所在:‘综合的理想美’”<sup>⑰</sup>。

霍尔等著的《荣格心理学入门》一书中有一段话,论述的就是这种“综合”：“一个把自己的阿尼玛原型和男性心态整合在一起的人在性格上并不是时而以男性方式、时而以女性方式表现自己。他绝不是一半男人一半女人。我们毋宁说,在这对立的双方已经形成了一种真正的综合,因此也可以说,除了生理上的区别,精神的超越实际上已经消除了两性的界限。”<sup>⑱</sup>

据此,我们也可以把“中性”理解为“综合性”。换句话说,本文所讨论的“中性美”并不是在男性、女性之外的第三性之美,或者是像“人妖”那种不男不女的“美”,而是综合了男性之美与女性之美、体现了人类的雌雄同体复合性的一种特殊的美感。歌舞伎的美学理想是创造理想的美,而不是具体的某个女人的美<sup>⑲</sup>;是创造人为的美,而不是自然的美;是创造“综合”了男女两性之美的“中性美”,而不是纯粹的女性之美。为了达到这个目的,毋宁使用男演员来扮演。如果由女演员来演出,那么,宁可让她模仿男演员的“女形”演技,因为以女人的本来性别是不足以表现这种综合的理想美的。

### 三、梅兰芳

那么,中国戏曲的男旦之美和歌舞伎“女形”所追求的中性美是否有相似之处呢?让我们看一篇有关四大名旦的讨论,也许能从中得到一点启发。

1931年,《戏剧月刊》公布了三篇评述四大名旦的文章,下面是苏少卿对四大名旦做工的评述:

梅兰芳:揣摩工深,其身段自然若女子,表情细腻,无孔不入,不但脸上有戏,其情绪直从心坎中发出,神科技矣。惟能柔婉而不能泼辣,做如其唱宜喜不宜嗔,宜艳不宜哀,盖其性冲和不知嗔怒为何物,拈花微笑,大地皆春,真有消释烦闷之功。

荀慧生:表情之细次推生,盖不但细腻,其柔媚处且过于兰芳,咬唇低头风骚异常,但是小家碧玉身份,兰芳则大家风范,华贵天成,不假做作。

程砚秋:表情细腻不及兰芳、慧生,而哀情过之,悲时双锁眉峰,怒时,冷若冰霜,一笑一颦,纯是青衣动作,花旦姿态也。

尚小云:如天真烂漫之小女子,面带春风,和气一团,最宜喜剧且时对下憨笑,哀怨表情殊不能至。<sup>⑳</sup>

在对四大名旦的评述中,苏少卿对他们作了比较,认为荀慧生是“小家碧玉”,程砚秋“纯是青衣动作,花旦姿态”,尚小云“如天真烂漫之小女子”,只有梅兰芳一个是“大家风范,华贵天成,不假做作”。苏少卿之所以认为梅兰芳是四大名旦之首,看来主要理由就在这里。而所谓“大家风范,华贵天成,不假做作”,类似于上文所说的观音菩萨般的中性之美,既有女性的柔婉细腻,又有男性的风范气魄,阴阳互补,刚柔相济。而其他三大名旦在这方面则稍逊一筹,未能达到梅兰芳的境界。

梅兰芳的“大家风范”,不仅中国人为之赞叹,外国人也为之赞叹。梅兰芳1919年、1924年两次访问日本期间,日本媒体的评论除了赞叹梅兰芳表现出女性之美外,还强调了他舞姿“大方”,有一种“大陆型”的“气魄之宏伟”。1924年11月1日,日本《东京日日新闻》发表了一则关于梅兰芳演出的《麻姑献寿》的评论,分析了梅兰芳表演的魅力:

他的美,应该是女演员所具有的,但他不是女演员,却又不属于男性演员。真是似女而非女。<sup>②1</sup>

这里所说的“似女而非女”的美感,恰恰是歌舞伎“女形”演技所追求的。据此,我们完全可以得出结论:中国戏曲的男旦,日本歌舞伎的“女形”,有一种相似的美学标准、美学追求。

实际上,梅兰芳访问日本时,在看了歌舞伎后,也认为歌舞伎和中国古典戏剧,特别是京剧有很多共同点,包括取材及表演的手法<sup>②2</sup>。

梅兰芳创造的美同样是一种理想的“综合美”。张庚这样评价梅兰芳的艺术创新:“它既不是青衣,也不是花旦,吸收了刀马旦的功夫,又有闺门旦的风格。这个新的形象原是从传统的东西中化出来的,但又加上了新的东西。这个形象发挥了梅先生的所长,十分适合他的性格和身体的特点……这样一个新的‘行当’,当时曾有人称之为‘花衫’。”<sup>②3</sup>可见,梅兰芳一方面从各种旦角艺术中博采众长,融会贯通,加以综合运用,另一方面又结合自己男性的性格和生理特点加以综合运用,从而创造了一种兼具男性美与女性美的“中性美”。更可贵的是,梅兰芳的学习不止于旦角,他对小生、老生、花脸、小丑等其他行当都感兴趣,认真吸收它们的长处,对绘画、雕刻、书法、园艺等各种艺术都加以研究,他还精通昆曲。因此,他是最善于广泛地综合各种艺术于自身的真正的大师。一方面从戏曲艺术中吸取营养,另一方面又从其他艺术门类中获得灵感,所以,梅兰芳式的“综合”既是对女性美与自身的男性特长、男性美的综合,又是对多门类艺术的综合。梅兰芳式的“综合”,涵盖了最广大的范围。和日本歌舞伎的“女形”相比,梅兰芳的表演艺术更富于革新精神和时代气息,他综合运用各种艺术手段的能力和范围,是日本歌舞伎的“女形”演技所无法比拟的。正是由于这个缘故,在梅兰芳访日期间,日本媒体普遍认为日本的表演艺术无法和梅兰芳媲美<sup>②4</sup>。

三岛由纪夫笔下的人物用“黑泉”来形容歌舞伎“女形”演技的魅力,这是发人深省的。所谓“中性美”的确只可意会不可言传。与其用理论语汇来表述,不如用“黑泉”之类的词汇形象地加以比喻。美国评论家斯达克·扬在《梅兰芳》一文中指出:“梅兰芳并不旨在单纯摹拟女人一姿一态”,而是致力于“发现和再创造”,使人“觉察到静中有动,形态不断流动的终结,一些美而难以捉摸的东西。言语简直难以形容这一点……”<sup>②5</sup>的确,不论是男旦艺术或者“女形”演技,其奥秘都是难以言传的。

#### 四、“女性化的苦斗”：男旦和女形的特殊训练

中性美的创造,是一个艰难的过程,比起男演男、女演女要艰难得多。在日本歌舞伎中,“演员的男扮女妆,不是扮演而是变”,所以男扮女妆有一个名称,叫做“男性变身女形”<sup>⑤</sup>。为了“男性变身女形”,必须攻克一系列难点,“创造一系列男性俳優塑造女性人物形象的风范典型”<sup>⑥</sup>。17世纪日本歌舞伎的“三律总艺头”芳泽菖蒲在被称为后世男性变身“女形”的教科书《菖蒲草》中,全面阐述了他的“女形技艺观”。芳泽菖蒲有一段自述,谈他是怎样培养“女形”演技的:

平时必须要像女人那样生活,否则就很难成为演技超群的旦角。扮演旦角,如果仅仅是在登台演戏的时候,才意识到自己是在扮演女人,那么演出的结果会更像男人。

旦角是由男子扮演的,当旁人称呼“她”、或者是“夫人”的时候,如果脸红心跳,这只能说明演技还不到家,演艺也没有取得成就。即便自己是已经有了孩子的成年人,但我仍然是应当童心尚存,这样才会扮演得既自然又出色。

旦角演员就在舞台之下,也应有女子的心理。吃饭等,也要留意背着旁人。当与男性演员相处时,仍然要以男女相待。这样,在舞台上表演男女爱恋场面,才不会流露出性别上的痕迹。<sup>⑦</sup>

日本歌舞伎经历了一个从“众道”(同性恋)的舞台生涯到注重模仿生活真实的“物真似”时期的转变,换句话说,经历了从“众道”肉欲享受意识到创造“女形”演剧技艺的自我意识的转变。演员们选择被称为“恶所之一”的公娼游廊作为模仿对象,由表及里,从游廊的风俗习惯到廊中游女的体态、仪表、衣裳、容貌,都进行模仿,而更重要的是对人物内心活动的揣摩研究和设身处地的体验。上面引用的芳泽菖蒲的这段自述,充分地说明了这一转变。

中国古代戏剧家也强调男扮女妆的演员要设身处地地作跨性别的心理体验。汤显祖在向宜黄伶人传授戏曲之道时说:“为旦者常自作女想,为男者常欲如其人。”<sup>⑧</sup>指出不管扮演什么性别角色,都必须设身处地地体验性别心理特征。清人纪昀在《阅微草堂笔记》中记载某伶人向一位喜欢他的官吏谈到自己是怎样钻研女性心理、在表演中是怎样体现女性特征的。这位伶人说:“吾曹以其身为女,必并化其心为女,而后柔情媚态,见者意消。如男心一线犹存,则必有一线不似女。”他把女性角色分为“贞女”、“淫女”、“贵女”、“贱女”、“贤女”、“悍女”等各种类型,强调登场演剧时必须“设身处地,不以为戏而以为真,人视之竟如真矣”。而其他演员之所以不如他,是因为“行女事而不能存女心,作种种女状而不能有种种女心”<sup>⑨</sup>。这段话不但强调男旦扮演女性角色必须要“存女心”,而且要区分不同的“种种女心”加以不同的表现,以达到“真”的境界。

特别值得注意的是,男旦演员不仅必须在训练过程和舞台演出中“以其身为女”和“化其心为女”,而且在日常生活中也必须这样做。戏班男旦在饮食起居上都要严加约束。有的戏班为了让新到的演员皮肤转白,甚至强制他们吃粗茶淡饭,菜中不放油盐。有的则在夜间以药敷遍演员全身,以使他们的皮肤变得白嫩。泉州梨园戏剧团导演庄长江在《泉州戏班》一书中记载了泉州一带男旦必须注意的某些禁忌:

戏曲行当中,生、旦、贴称为“幼角”,余者属“粗角”。旦行(包括男旦)尤为“贵气”,故有更多的约束。旦行伶人言谈举止要温文尔雅,不准粗言野语;坐立要双膝并拢,不准展开双膝;衣着要整洁,不准赤膊露背;要穿上袜子和鞋子,不准赤着双脚。这些制约,在于完善自身的行业形象,以免有碍观瞻。据说,高甲戏男旦洪仔乞,终年袜鞋上脚,谁也没机会看到他的双脚。有一次戏班转移演出地点,必须经过一道溪流,很多戏迷跑到溪边要看他的脚,谁料洪仔乞却穿着鞋袜涉水而过,戏迷们失望而散。<sup>③</sup>

熟悉闽南风俗的人可能更能感到这则故事的可笑性。闽南气候炎热,泉州人打赤脚,在过去是非常常见的情形,赤脚踏水过河,更是情理之中的事。可是,男旦演员连过河的时候都不愿赤脚,可见行规之严苛。

日本歌舞伎男性俳優变身“女形”的训练,其严格的程度比中国戏曲中男旦的训练可谓有过之而无不及。李颖在其《日本歌舞伎艺术》一书中举了一个例子:有几位日本著名的“女形”俳優每天到市町洗澡池洗澡时,“他们并不是进男性洗澡池沐浴,而是形成进女性洗澡池洗身沐浴的日常生活习惯”<sup>④</sup>。这说明“女形”几乎是男性俳優全面的女性化。

在日本歌舞伎艺术中,有一个与“女形”演技相关的概念“色气”。“色气”是“女形”演技的生命和重要标准。具有“色气”的演技要求男性俳優的表演“具有对男性进行诱惑的魅力”,要做到使扮演男性戏剧人物的俳優,对运用“女形”演技扮演的女性戏剧人物,不但充满了对异性的娇爱情感,而且充分展示出男性本身内在的心理、生理的各种欲望<sup>⑤</sup>。说白了,就是不但要唤起扮演男性角色的男性俳優的爱恋之情,而且要唤起他的性欲。

从上述“女形”变身的要求来看,所谓“变身”不但是外部形体上的,而且是内在心理上的,甚至要达到唤起对方生理欲望的程度。“无论何时何地都持有女性的心理,又无时不刻都按照女性的生活方式和举止言行来实现女形变身”<sup>⑥</sup>,从日常行为到舞台表演,均不能例外。

## 五、“跷”与男芭蕾硬鞋尖的不同功能

瓦列里·米哈伊洛夫斯基在扮演临死的小天鹅时,穿的是43号的芭蕾硬鞋尖,这使人联想起京剧男旦为了模仿缠足女人而装在脚上的“跷”。芭蕾硬鞋尖与京剧的跷似乎是一对象征物,它说明,不论在西方还是东方,男扮女妆的跨性别扮演与某些性别象征符号是分不开的。为了成功地运用这些象征符号,男性演员必须掌握新技巧,克服生理差异造成的困难,甚至必须忍受肉体的痛苦。

我们还不清楚瓦列里·米哈伊洛夫斯基为了适应芭蕾硬鞋尖进行了哪些训练,遇到了哪些困难,忍受了怎样的痛苦,但是,关于京剧演员为了掌握“跷功”而经受的折磨,却是比较清楚的,中国学者已经作了深入的调查研究。以研究跷功著称的黄育馥博士指出,“训练跷功是一个极其痛苦的过程……所有接受过跷功训练的人都异口同声地诉说习跷之苦”<sup>⑦</sup>。

跷功的首创者是乾隆年间的秦腔旦角艺人魏长生。他“为了克服以男演女的矛盾,逼真表现体态娇柔的青年女子,在装扮上掌握了两个诀窍,一是头部化妆法改传统的套网为戴假发髻——所谓‘梳水头’,一是在鞋底上装跷”<sup>⑧</sup>。特别值得注意的是难度极高的踩跷技巧,即所谓的“跷功”,其目的是为了模仿妇人小脚走路的娉婷姿态。

跷功的发明与运用,决不是偶然的。它是戏曲艺术对缠足现象的一种必然反映。跷体现了中国古代社会中对女性的性别角色期待,它主要用于显示缠足女性的娇弱,显示女性是男性



的“性目标”、“欲望客体”。跷功表演反映了这样一种现实:在明清社会,妇女为了完成男性为女性规定的性角色,满足男性的愿望,不惜忍受难以想象的肉体折磨而缠足。

缠足虽然是痛苦的、不人道的,然而在古代中国,缠足确实曾经成为一种习俗而被相当多的妇女所接受。以研究明清社会性爱风气著称的吴存存博士认为,明中期之后,随着经济的发展和哲学思想的变化,性爱风气逐步裂变,男性的及时行乐、寻求刺激的风气逐步盛行。与此相反,女性禁欲风气却在明初这种氛围中逐渐形成并越来越严重。“明清妇女禁欲达到了中国历史上从未有过的地步,比产生理学的宋代远为严苛。与此相应的,女性缠足的风气也贯穿了两个朝代的始末,整个社会都狂热地崇拜女人的小脚,认为它体现了女性的淑范,是女性美的标志,因而与性爱产生了密不可分的联系。其间虽经清初统治者的严令禁缠,但风气的力量压倒了政令,清代缠足风气比明代更为普遍和深入”<sup>③</sup>。在这种“小脚崇拜”的风气中,模仿小脚女人步态的“跷功”便应运而生。

跷功的表演,主要的服务对象并不是女性观众,而是男性观众。中国的戏曲艺术,特别是京剧艺术的性别结构,是一边倒地向着男性倾斜的。京剧从它形成之日起就是清一色的男性世界。从编剧、演员、乐师、化妆师到剧场里的观众,无一不是男性<sup>④</sup>。男性观众之所以爱看跷功表演,正如齐如山所说,“因为从前人人看着缠足美观,因之对于踩跷也就爱看”<sup>⑤</sup>。在舞台上露出小脚,往往用于表现女性的风流美貌,表现女性思春或对男性的挑逗,跷功的表演对男性观众无疑是一种刺激,因此,齐如山在这里所说的“爱看”,实际上是一种男性观众亵玩女性的潜在心理。

关于跷功,曾经有过不小的争议。1952年,马少波在《创造健康、美丽、正确的舞台形象》一文中写道:“舞台上表现小脚主要的是跷工。这是集中地表现中国历史上妇女形象被压迫、被屈辱以至生理残废的病态。封建统治者为了自己的享乐,野蛮地摧残妇女,是我们中华民族历史中的一个污点,根本不应把它通过艺术来表现,更不应该当作艺术来欣赏……不应该表现小脚,跷工应该废掉,是无疑的了。”<sup>⑥</sup>当时马少波任中华全国戏曲改革委员会秘书长、文化部党组成员,他的意见是有权威性的,既然他认为“跷”是封建主义的象征,结果,“跷”当年就被禁止在舞台上使用了,直到上世纪80年代,才在北京舞台上再度出现。

20世纪50年代的“戏改”废弃跷功,说明庸俗社会学在当时的理论批评中占有主导地位。缠足固然是对女性的一种摧残,但是,跷功作为模仿缠足女性体态的一种手段,它已经被提炼成为一种戏曲程式,一种技术符号和象征,因而具有它独立的、不可取代的存在价值,简单地将它定性为封建的产物而加以废弃,显然是过于片面了。

那么,怎样理解瓦列里·米哈伊洛夫斯基穿43号芭蕾硬鞋尖在《天鹅之死》中的表演呢?俄罗斯批评家强调他的演出并不是一种讽刺性的模仿,而是一种无性的(或者说中性的)对灵魂的传达,其内容是悲剧性的。43号的芭蕾硬鞋尖决不是对女性小脚的模仿,也不可能是对某种“大脚婆”的讽刺性模仿,在日常生活中很难找到穿43号鞋的女人。瓦列里·米哈伊洛夫斯基表演的《天鹅之死》与性无关。穿上芭蕾硬鞋尖是为了传统芭蕾舞语汇的运用。而京剧中的跷功则以男性观众为对象,带有非常敏感的性色彩,有时甚至有性挑逗的意味。所以,芭蕾硬鞋尖与京剧的跷这两个象征符号只是表面上的相似,在功能上、审美上则有很大的差异。前者强调的是无性(所谓“谁也没有检查过天鹅的性别”),而后者强调的是性别特征,是在女性没有演戏和看戏的权利的历史条件下,由男性代替女性塑造女性形象所用的手段。男性垄断了戏剧生活的公共空间,他们既是戏剧的欣赏者,又是戏剧的创作者。戏剧不可能没有女性角色,在女性不在场的情况下,女性角色只能由男性代替,包括她们的小脚,但这种取代不是单纯的模

仿,而是中国封建社会性别角色期待的体现,是为了显示女性的“美丽”、“娇弱”,显示女性是男性的性目标。

## 六、“跷”的废弃与男芭蕾硬鞋尖的运用

京剧的踩跷经历了一个从发明、运用到分阶段逐步废弃的历史过程。这个过程与中国妇女缠足的盛行与废止、中国妇女在戏曲中地位的变化,都有着直接的联系。通过这三者的关系,可以看出人、性别与戏剧的关系是怎样变化的。

黄育馥在她的《京剧、跷和中国的性别关系(1902—1937)》一书中列了一个《跷在京剧中的使用及相关的历史事件对照表》,综合齐如山等人提供的资料,清楚地让读者看到上述关系的变化<sup>⑪</sup>。从表格可以看出,妇女是拥有看戏、演戏的权利,还是被剥夺这种权利?缠足的陋习是禁止,还是保留?跷功在京剧中是保留,还是加以限制甚至废弃?以上三个因素有机地联系在一起,前两个因素制约着跷功的存废。这个过程经历了数次反复。清王朝建立后,由于满族妇女并无缠足习惯,顺治、康熙二帝都曾下谕禁止缠足,但有官员上奏,认为此法太严,结果又改为百姓可以自由缠足。这是清政府在缠足问题上立场的摇摆。而在汉族社会,太平天国曾经强力禁止缠足,民间也出现了反缠足的团体,掀起了反缠足的运动。中华民国成立后,孙中山下令禁止缠足,但缠足的全面禁止仍然经过了相当长的过程。从妇女看戏和演戏的权利来看,同样是时有时无。仅就北京一地而言,1912—1913年曾短暂地允许男女合演,1913年再次禁止,直到1930年中华戏曲专科学校成立,男女合演才再次合法化。而跷功的运用,从王瑶卿“以靴代跷”起,到1952年政府废止跷功,用了半个世纪,过了三十余年,跷功又重新起用,同样是一个反复。

千百万人形成的习惯势力才是最可怕的。黄育馥在《京剧、跷和中国的性别关系(1902—1937)》一书中引用了晚清时山西大同“亮脚会”习俗的例子:

每年农历六月初六日,妇女们穿着打扮起来,坐在自家门口,伸出穿着做工精致的绣鞋的双脚供过路人观赏品评。那些脚最小的妇女会得到最多的夸奖称赞。<sup>⑫</sup>

中国人类学家们在山西搜集的民歌也生动地反映了当时那里的人们对小脚的重视。男人在挑选妻子时,把小脚作为一个重要的条件。这种习惯势力在广大的农村特别根深蒂固。这就是为什么尽管中国政府曾经三令五申地禁止缠足,可是缠足现象还是延续了很长的时间。而这一切,正是跷功得以存在和延续的社会基础和文化根源。只有客观条件改变,人们的审美趣味才会跟着改变,正如齐如山所说:“现在对于缠足,已经有许多人不爱看了,真的缠足不爱看,则假的缠足,当然也不会欢迎。就是偶有欢迎的,也是欣赏他踩跷的技术,不是喜欢他缠足之美,这已经把创踩跷的原义给丢掉,所以说废不废没什么关系。”<sup>⑬</sup>

那么,在男女同台已经成为东方表演艺术的主流,中国京剧的跷功艺术也已走向衰微的今天,为什么在西方还会出现穿上女式芭蕾硬鞋尖的男性芭蕾这种看似“怪异”的现象呢?一个重要的原因,是后现代主义思潮的影响,在这种思潮的冲击之下,过去那种为了维护社会的稳定与和谐而确立的“男—女”二元对立的性别秩序被打破了。随着性别研究的进展,人们逐渐发现无论从生物学的角度,还是文化学的角度,性的类别都不是纯粹按生殖特征来划分的,而是在社会生活中形成的。性别并非只有两种,而是以多种形态存在的。二元对立的性别秩序

确立后,一切偏离这种秩序的性别形态(例如同性恋)就被视为是异化和丑陋的。近几十年来,随着人性的进一步解放,二元对立的性别秩序受到质疑,越来越多的人不愿再充当被动的生物符号,他们力图摆脱性压抑状态,建立多样化的性类别。这股潮流必然在艺术作品中得到反映,而同性恋者、变性者等原来被视为异端的社会群体,也成为艺术作品描绘的对象。“中性”性别符号的出现,就是这样的产物。它打破了二元性别模式,将原来矛盾的、看似无法调和的性别构成因素、性别本质属性综合在各个个体身上,试图建立一种社会学的对性别的全新理解,有人甚至提出了“新性别”的概念和“超越自身的性别”、“摒弃自我”的口号。

以瓦列里·米哈伊洛夫斯基为代表的现代男芭蕾,并非是对同性恋者和变性者的赞美,相反地,它在美学上是“无性”或称“中性”的。既然如此,它就既不是男性的,也不是女性的,既不是同性恋的,也不是变性的。它超越了性别,成为一种符号,用以体现一种属于全人类的本质属性和综合美感。追溯历史,过去中国京剧的男旦和日本歌舞伎的“女形”,都还没有达到这种自觉,因为它们都产生于歧视与压迫女性的时代,产生于男女二元对立的性别模式不容置疑的时代。虽然中国明清时期的男旦和日本若众歌舞伎的美少年们往往涉足同性恋,但他们并不拥有创作的主体性,也不是艺术赞美的对象,相反地,往往是权贵们欣赏色相的对象,甚至沦为色相的出卖者。他们的演出在客观上创造了一种属于那个时代的中性美,但这种创造是不自觉的,和当代西方那些在后现代思潮推动下进行创作的瓦列里·米哈伊洛夫斯基之类的艺术家不可同日而语。

## 小 结

通过男芭蕾、男旦、“女形”的比较,可以看出,在这三种艺术中,由于历史条件和文化背景的不同,男扮女妆现象所表现出来的性别观念、美学追求和社会功能有很大的差异。存在着几种不同的男扮女妆类型:第一,对女性表演作讽刺性模仿,以滑稽效果取悦观众,例如当代西方的某些男性芭蕾舞;第二,在严禁女子演剧而同性恋盛行的时代,以美少年扮演女性角色,以色相吸引男性观众,例如明清时期的某些男旦和日本的若众歌舞伎;第三,扮演有生动个性的女性形象,由于男性魅力的加入,人类双性同体的复合性得以显现,以“比女人更像女人”而赢得观众的青睐,例如以梅兰芳为代表的中国男旦艺术和日本歌舞伎成熟后的“女形”演技;第四,打破男性与女性的二元对立模式,超越性别,淡化男女两性最基本的性别特征,并抽取某些具有性别暗示的身体符号进行综合与重构,从而创造出新的符号——“中性”的隐喻,以表现人类的本质属性,例如以瓦列里·米哈伊洛夫斯基为代表的当代西方男性芭蕾。以上男扮女妆表演的四种类型虽然存在着差异,但都不同程度地带有中性美的性质,只不过,创作者有的自觉,有的不自觉而已。

20世纪后期以来,在后现代主义思潮的冲击下,超越性别、追求男性美与女性美的综合、走向“无性”、“中性”的趋势成为时尚。怎样认识和应对这种趋势,是摆在我们面前的一个不可回避的课题。

① 瓦列里·米哈伊洛夫斯基(Валерий Михайловский),1953年生,俄罗斯舞蹈家、导演。

② 参见Anthropology.ru/.../studia03\_11.html。

③ 福金(Фокин, Михаил Михайлович, 1880—1942),俄罗斯芭蕾舞编导、演员。

④ 莫利斯·别扎尔(Maurice Béjart, 1927—2007),法国著名舞蹈家、戏剧与歌剧导演,20世纪下半期最伟大的舞蹈家之一。

- ⑤ Морис Бержар. Мгновение в жизни другого. Мемуары. М., 1989. С.124.
- ⑥ 鲁道夫·努列耶夫(Рудольф Хамеатович Нуреев, 1938—1993), 俄罗斯芭蕾舞演员, 1961年移居法国, 20世纪最伟大的舞蹈家之一。
- ⑦ Отис Стюарт. Рудольф Нуриев. Вечное движение. Смоленск, 1998. С.198.
- ⑧⑬ 霍尔等《荣格心理学入门》, 冯川译, 三联书店1987年版, 第52—53页, 第117—118页。
- ⑨ 转引自廖奔、刘彦君《中国戏曲发展史》第三卷, 山西教育出版社2000年版, 第149页。
- ⑩ 转引自伊恩·布鲁玛《日本文化中的性角色》, 张晓凌、季南译, 光明日报出版社1989年版, 第133页。
- ⑪ 孙康宜《走向“男女双性”的理想——女性诗人在明清文人中的地位》, 叶舒宪主编《性别诗学》, 社会科学文献出版社1999年版, 第5页。
- ⑫⑬ 列维·斯特劳斯《忧郁的热带》, 王志明译, 三联书店2000年版, 第534页, 第534页。
- ⑭⑮⑯⑰ 伊恩·布鲁玛《日本文化中的性角色》, 第120页, 第120页, 第121页, 第120—121页。
- ⑲ 参见伊恩·布鲁玛《日本文化中的性角色》, 第120页。
- ⑳ 转引自李伶伶《梅兰芳全传》, 中国青年出版社2001年版, 第391页。
- ㉑ 参见中国梅兰芳研究会、梅兰芳纪念馆编《梅兰芳艺术评论集》, 中国戏剧出版社1990年版, 第674页。
- ㉒ 参见李伶伶《梅兰芳全传》, 第225页。
- ㉓ 张庚《一代宗匠——重读梅兰芳同志遗著的感想》, 《梅兰芳艺术评论集》, 第50页。
- ㉔ 参见吉田登志子《梅兰芳1919、1924年来日公演的报告》, 《梅兰芳艺术评论集》, 第640—691页。
- ㉕ 斯达克杨《梅兰芳》, 《梅兰芳艺术评论集》, 第699页。
- ㉖ 参见李颖《日本歌舞伎艺术》, 大众文艺出版社1998年版, 第236页。
- ㉗㉘㉙㉚ 李颖《日本歌舞伎艺术》, 第84页, 第253页, 第257页, 第249页。
- ㉛ 转引自李颖《日本歌舞伎艺术》, 第156页。
- ㉜ 汤显祖《宜黄县戏神源神庙记》, 《汤显祖集》, 上海人民出版社1973年版, 第1128页。
- ㉝ 纪昀《阅微草堂笔记》卷一二“槐西杂志(二)”, 上海古籍出版社2001年版, 第242页。
- ㉞ 庄长江《泉州戏班》, 福建人民出版社2006年版, 第116页。
- ㉟④② 黄育馥《京剧、跷和中国的性别关系(1902—1937)》, 三联书店1998年版, 第46页, 第197—199页, 第14页。
- ④⑥ 廖奔、刘彦君《中国戏曲发展史》第四卷, 第164页。
- ④⑦ 吴存存《性别问题与明清性史的研究》, 叶舒宪主编《性别诗学》, 第120页。
- ④⑧ 在1735年以前, 清政府并不禁止妇女出入戏园, 但是, 1735年, 由于一位叫郎苏的学士上书乾隆皇帝, 说妇女进戏园有伤风化, 乾隆便下旨禁止女子出入戏园。于是, 除了极少数贵族眷属, 广大的妇女长期被排斥在戏园大门之外。
- ④⑨④③ 《齐如山回忆录》, 中国戏剧出版社1998年版, 第354页, 第355页。
- ④⑩ 马少波《戏曲改革论集》(上海)华东人民出版社1952年版, 第91—92页。

(作者单位 厦门大学人文学院)

责任编辑 容明