

 性别表演 :新潮演剧中的男扮女装 

■ 胡志毅

内容摘要:论文从性别神话、卡米拉·帕格丽亚“性面具”和荣格的“两性同体”以及朱迪斯·巴特勒的性别表演理论,来研究新潮演剧中男扮女装。具体论述了李叔同、欧阳予倩、马绛士的男扮女装,追溯了中国古代和日本新派剧性别表演的渊源,进而分析洪深废除“男扮女装”的“社会政治意义”。同时指出在洪深之后,男扮女装并没有“寿终正寝”。

关键词:性别表演 新潮演剧 男扮女装

中图分类号:J80 文献标识码:A 文章编号:0257-943X(2016)03-0024-07

DOI:10.13737/j.cnki.ta.2016.03.003

Title: Gender Performativity: the Cross-dressing of Male Actors in the New-Trend Theatre

Author: Hu Zhiyi

Abstract: This paper discusses cross-dressing of male actors in new-trend theatre from the perspective of gender mythology, Camelli Paglia's "sex personae", Jung's "hermaphroditism" and Judith Butler's theory of gender performativity. It analyzes the cross-dressing performers Li Shutong, Ouyang Yuqian and Ma Jiangshi, as well as the tradition in traditional Chinese opera and Japanese New School Drama. It goes on to interpret the "social and political significance" of Hong Shen's abolition of the "cross-dressing" and how male cross-dressing did not "come to an end" even after Hong Shen had abolished it.

Key Words: gender performativity; new-trend theatre; cross-dressing of male actors

在戏剧中的性别表演,是一种性别神话,一种卡米拉·帕格丽亚所说的“性面具”。在卡米拉看来,“性面具(sexual personae),即指由日神与酒神两种基本信条统御的西方生活和西方艺术中的人格面貌”^①。这种“性别神话”和“性面具”不仅仅是对女性的研究,而是要考虑男性心目中的女性幻象,也要考虑女性心目中的男性幻象,也就是男女性别在戏剧中所表现出来的幻象。

演员所体验的是角色的神话原型。这个角色的神话原型,我们可以追溯到古希腊的神话。在古希腊就有“赫墨芙罗蒂德”(Hermaphroditus“两性同体”一字的希腊字根),亦即希腊神话中的信使赫尔墨斯(Hermes)和美神阿芙罗蒂德(Aphrodite)的儿子即是一个男女同体的林中仙女。富有意味的是,柏拉图的“灵魂”是两性同体,荣格的“集体无意识”也是两性同体。荣格用阿尼玛(anima)和

阿尼姆斯(animus)这两个概念来表示男性的女性心象和女性的男性心象,而心象实际上也就是“灵魂象”(somnia),阿尼玛和阿尼姆斯作为最重要的原型存在于集体无意识之中,正如男性和女性的灵魂作为同一个灵魂的两半,存在于柏拉图所说的“灵魂”之中^{[1](P.7)}。

戏剧是一种行动的模仿,这种模仿如果仅仅是外部的动作,就没有太大的意义。因此必须变成心理模仿。巴特勒提出“性别是一种心理模仿物”,不好理解。而进入灵魂就更不好理解。

一般研究者只是注意到这个现象,却没有真正理解其中所含的神话学、人类学和心理学以及生理学的意义。在这里,我准备从中国现代戏剧的意义上再作进一步的论述,也就是将男女的装扮纳入性别表演的意义上阐释。但是性别,而不仅仅是女性,则可以说是一种性别理论,一种性别诗学,它可以借用人类学心理学的理论来观照。在这里,异性恋是一种常态,那么这种表演也是一种常态,它是为了巩固一种意识形态的秩序。在这里,如果只是男女的表演,性别只能是一种幻象。突破男女性别的表演,是一些戏剧家的或隐或暗的反抗。巴特勒提出性别表演(gender performativity),她区分了生理性别(sex)和社会性别(gender),认为,不管生理性别在生物学上是如何地不可撼动,社会性别是文化建构的^{[2](P.8)}。在戏剧舞台上性别不仅仅是男女两种性别,它有可能是男人扮演女人,反过来女人也可以扮演男人,本文着重论述新潮演剧中的男扮女装的现象。

—

中国话剧的表演最初是从春柳社的性别表演开始的,即李叔同、欧阳予倩等人的男扮女装。欧阳予倩因为同时也是京剧演员,因此,他和李叔同的偶然扮演女角有着明显的差异。

文明戏是1907年中国留学生在日本东京骏河台中华基督教青年会的礼堂演出《茶花女》开始的。但是,引人注目的是,它是以男主角易装的形式出现的。李叔同所扮演的茶花女,就是男扮女装。欧阳予倩在《回忆春柳》中说,日本老戏剧家松居松翁对李息霜的演技极为欣赏,“他看了这个戏令他想起在法国蒙马得尔小剧场那个女优杜菲列所演的茶花女”。对这段话日本学者吉田登志子提出了疑问,因为松居松翁当时正在做市川左团次的向导视察巴黎戏剧界。但是吉田登志子又加进了藤泽浅次郎的评价,“李先生(注:李叔同)的戏演得好,犹如茶花女再现,像他那样的柔软是很难做到的”^[3]。

欧阳予倩在《自我演戏以来》中回忆说:

只就茶花女而言,他的扮相并不好,他的声音也不甚美,表情动作也生硬些。他本来留着胡子的,那天还有王正廷君因为他牺牲了胡子,特意在台上报告给大众知道。我还记得他那天穿的是一件粉红的西装。

这一回的表演可说是中国人演话剧最初的一次。我当时所受的刺激是最深。我在北平时本曾读过茶花女的译本,……当时我惊奇,戏剧原来有这样一个办法!可是我心里想倘若叫我去演那女角,必然不会输给那位李先生^[4]。

如果说,李叔同是中国新潮演剧中的墨丘利斯表演的始作俑者,那么,欧阳予倩就是墨丘利斯

表演的继承者。卡米拉·帕格丽亚说,“炼金术士用‘墨丘利斯’(‘Mercurius’)来命名被用作譬喻的两性体,这个两性体构成了炼金术的全部或部分”。在她看来,“墨丘利式也是我对西方性面具中最令人着迷的、变化无常的那部分的称呼之一”。她解释说,“我所指的墨丘利式的,其内涵最早由莎士比亚所赋予,它是角色扮演的雌雄同体的灵魂,是面具多重性的活生生的具体化。墨丘利式者拥有行为上以及由此产生的精神上的力量”^{[5](P.206-207)}。

这一年的6月1日至3日,在东京本乡座剧场,演出由曾孝谷执笔的,根据美国皮丘·斯托夫人的小说《汤姆叔叔的小屋》改编的《黑奴吁天录》。小说的译本是由林纾、魏易翻译的,由曾孝谷执笔改编成剧本,排练了三个多月。谢抗白扮演主角哲治(黑奴),曾孝谷扮演黑奴妻。其余女性角色都由男性担任,如欧阳予倩扮演解尔培的儿子小乔治,此外还扮过一个舞队里的舞女。“我们一共舞的四个人一般儿高,不相上下的年纪,穿的是一色的浅绯衣裙,头上披着长发,舞得也颇为整齐。”但是在这个戏中,舞台服装的时代感是不统一的,欧阳予倩穿的是维多利亚时代的女装,陆镜若穿的是类似19世纪的男服,而他们的头套又像是莫里哀时代的长假发。就像欧阳予倩所说的:“至于布景、服装、化妆是不是完全合乎南北战争以前美国人的生活实际情形,我们没有加以考据,事实上不可能那样做。……可能那时我们以为戏主要是求其情节动人,演得动人,布景、服装、化妆方面只要大体过得去也就行了。”^{[6](P.21)}

1909年初以申西社的名义演出了根据法国作家沙陀(一译萨尔都)的剧本《女优托斯卡》改编的《热泪》。陆镜若根据日本新派剧家田口菊町的剧本译编。陆镜若扮演画家露兰,欧阳予倩扮演女优托斯卡,谢抗白扮演革命党人亨利,吴我尊扮演警察总监保罗。欧阳予倩除了《热血》中的杜司克之外,还有《茶花女》中的马克、王熙凤、夏金桂、小桃红等等,以及众多老妇的角色,《珊瑚》中之婆婆、《田七郎》中之田母、《爱晚亭》中之母亲等等。在这里,欧阳予倩是一个非常值得研究的人物,他在京剧和新剧之间穿梭,但是有一点确是相同的,那就是男扮女装,在京剧中,他后来可以和梅兰芳媲美,被誉为“北梅南欧”;在新剧中,他确是男扮演女装的典范。他回忆说:

我在春柳剧场,乱七八糟什么都演:有时演风流活泼的女子,就一直担任这类角色;有时饰泼妇,有时饰最坏最下流的女子,有时也演悲剧^{[4](P.65-66)}。

欧阳予倩和梅兰芳的区别是,他在话剧和京剧之间穿梭扮演,而梅兰芳就是京剧的乾旦。鲁迅不无讽刺地说,我们中国的最伟大最永久,而且最普遍的艺术也就是男人扮女人^②。王安祈说梅兰芳是“雅正”的乾旦。通过“男身塑女形”,“从风情旖旎到端庄雅正”,以此“消除性别阴影”^{[7](P.8)}。

在春柳社中,马绉士也是一个男扮女装的典范。春柳派演员马绉士,“演到伤心晕倒”以至死在台上,欧阳予倩评论道:

……这种情形,在国外有些女优会这样,但是认真做戏这是不相宜的。做戏最初要能忘我,拿剧中人的人格换去自己的人格谓之“容受”,仅有容受却有不行,在台上要处处觉得自己是剧中人,同时应当把自己的身体当一傀儡,完全用自己的意识去运用去指挥这傀儡。只能容受不能运用便不能得深切的表演。

戏本来是假的,做戏是要把假戏做成像真;如果在台上弄假成真,弄得真哭真笑便不能成其为戏^{[4](P.65-66)}。

欧阳予倩将自己和马绛士比较:

无论是悲剧是喜剧,温婉凄凉一点的角色总是绛士,活泼激昂一些的角色总是我。……人家说我哭不如绛士,我便一方面描摹绛士的哭,又自己努力去研究新哭法。可是绛士的嗓音天生悲苦,不假雕琢便自动人,加之他的身材面貌本来瘦弱,眉黛微蹙,就如千愁万恨兜上心来。我呢,嗓音虽然脆亮而甜,无论如何出不了绛士那种沙音,面目的表情还在其次^{[4](P.43)}。

在《家庭恩怨记》《不如归》中马绛士都是男扮女装。除了李叔同、欧阳予倩、马绛士等人的男扮女之外,还有吴惠仁、胡恨生、胡依仁、沈映霞、许频频等。

扮演《家庭恩怨记》中的小桃红最初不是欧阳予倩,而是吴惠仁,欧阳予倩回忆说:

惠仁,湖州人,本是小学教师,生的矮矮小小的身材,说起话来很像江浙女人的声调,留着一头好长发。当时因为没有头套,全靠网巾和假发拼凑,很难像真,因此有些演旦角的把头发留长,到后台临时梳起来,就和真女人一样。尤其惠仁特别精致,他自己雇佣了一个梳头妈,在上台前一两点钟就梳起头,梳好了头,搽粉化妆又要半天。反镜打了又打,衣服比了又比,穿戴好了便端端正正地坐着,不大和人说话,他一心研究他的台词和表情^{[4](P.33)}。

富有意味的是,除春柳社外,天津南开剧团,周恩来以及后来的曹禺等人都是当时的“男旦”。

二

有人认为,男扮女角,是“有悖于生活真实和历史发展方向的”^{[8](P.180)}。实际上,文明戏的反串,也许因为中国的戏曲历来有“以男饰女”的传统。这一传统在魏晋时就已肇其端了,郭怀、袁信扮“辽东妖妇”。据说南北朝时,后周宣帝就“好令城市少年有容貌者,妇人服而歌舞”(隋书·音乐志),风气已开始流行。崔令钦《教坊记·踏谣娘》“丈夫着妇人衣”。到了宋代,由于宋杂剧表演因素的扩大,角色行当也随之增加,出现了五种相对稳定的角色类型:末泥——男主角,引戏——戏头(多数兼扮女角,称“装旦”),副净——被调笑者,副末——调笑者,装孤——扮演官一类的角色。这五种角色类型世称“五花爨弄”。清代纪昀在《阅微草堂笔记》卷十二中曾描述了一个男伶的“设身处地”式的表演,可以达到乱真的程度,可以说是男扮女装的演员的一种例证。京剧中的四大名旦,都是“男旦”。梅兰芳扮演的旦角是一种典范,他对于女性的梳头和服装的理解,似乎比女性本身的理解更出色、更细腻。

但是更直接的原因似乎是受了当时日本的新派剧的影响,日本新派剧中的“女形”,河合武雄、喜多村绿郎等,都是“立女形”(第一流的旦角)。伊井蓉峰相貌清秀,但演技却没有特别之处,河合武雄“是一位艺风自然的‘女方’。他后来成为艺术院会员,被指定为国宝级的人物”。喜多村绿郎成为常磐座的“女方台柱”^③。春柳社的成员在日本演出,就是因袭了这种“女形”的表演方式。

其实在欧洲 20 世纪以前的剧场中,也有性别表演,女性主义由此形成了性别表演(cross-dressing

acting)理论^{[9](P.41)}。

艾斯特·牛顿(Esther Newton)的《男扮女装的母亲:美国的女性模仿者》指出,男扮女装者像所有性别一样,在模仿的结构中扮演角色。男扮女装者并不是在扮演某种实际上属于其他群体的性别,也就是说,这并不是借用或挪用的行为,并不是假定性别是性的合法财产,并不是说“男性气质”属于“男性”,“女性气质”属于“女性”。在他看来,男扮女装者建构了一种世俗的方式,在其中性别被适应,被扮演,被穿戴,被完成。它为我们做出的暗示是,所有的性别都是某种模仿和近似。如果这一点可以成立,似乎就可以说,并不存在什么原来的或初始的性别供男扮女装者模仿,而只能说,性别是某种没有原型的模仿,事实上,它是这样一种模仿行为,它制造了原型概念本身,而这种原型却是模仿本身的结果^{[10](P.339-340)}。在这里,他提出了男扮女装,“不存在原来的或初始的性别供模仿”,“是没有原型的模仿”。戏剧不仅是一种“模仿的行为”,也是“模仿本身的结果”。

文明戏的反串,还影响到后来的新剧演出,新剧中的男扮女装,后来是由洪深废除的。洪深说:

我对于男子扮演女子,是感到十二分的厌恶的。也许因为福洛特教授的讲“性变态”的书,看得太多了;每次看见男人扮成女人,我真感到浑身不舒服。但是,我又想演戏,结果,只好自己去写一出完全不需要女角的戏了。

这一出戏就是《赵阎王》。在戏剧协社里面,也有两位女演员,不够分配角色,而且仍有许多社员,喜欢以男扮女。洪深初进,又不便多做主张,他于是想了一个聪明的法子——把《泼妇》和《终身大事》两戏,排在一天演,一出完全用男女合演,排在前头演;另一出完全用男人扮女角,排在后头演,让他们演员自己去实验一下。果然,一般观众看了男女合演,觉得很自然,再看男人扮女人,窄尖了嗓子,扭扭捏捏,没有一个举动不觉得可笑,于是哄堂不绝。这个笑,是比较叫演员难堪的。而戏剧协社的男扮女装,就被这一笑笑得“寿终正寝”了^{[11](P.108-109)}。

《终身大事》中的两个女角是当时还在上海务本女学就读的钱剑秋、王毓清,她们可以说是“五四”时期最早登台演出的女演员。洪深将一种男女反串的戏剧,代之以一种男女共演的戏剧,这固然具有“社会政治意义”,但要“跨越性别的藩篱,却也比以前更难了”。

1923年5月19日,人艺的学生在北平香厂路蒲伯英自己建造的新明剧场(一说新明戏院),地点在香场,进行了第一次舞台实习。上演的是陈大悲《英雄与美人》和熊佛西的《新闻记者》。他们这次的公演,很有几点是以前北京见不到的东西:一、男女合演;二、油彩化装;三、比较周密的布景和灯光;四、肃静的秩序^[12]。

李健吾也说:

我在几个大学的剧团中转来转去,直到蒲伯英掏钱帮陈大悲办人艺戏剧专科学校并正式演出为止。1923年5月19日剧专在新明大剧院演出陈大悲写的《英雄与美人》,中国正式有了女演员,于是我这个男扮女的演员就在自然规律之下被淘汰了^[13]。

三

实际上,男扮女装,并没有在洪深之后彻底“寿终正寝”。

欧阳予倩的《潘金莲》在南国艺术学院的艺术鱼龙会上演出,由自己扮演潘金莲。1928年,曹禺在天津南开的舞台上扮演《娜拉》中的娜拉。据黄宗江回忆说,“1937年毕业班的演出,我作为低一班的同学被邀参加。演的是易卜生《国民公敌》,……我演的是女主角司铎克夫人。当时学生中的评论家王松声(现北京市文联秘书长)曾在校刊上写文章,居然提到如今已被称作‘黄老’的我,‘背影有如希腊女神塑像’云云。……松声誉我为‘后南开最佳女演员’”。“据说,抗日战争在重庆,一次老校友周恩来对老校长张伯苓说,‘我对南开有意见’,张校长有些紧张,周胡子拉碴地说,‘叫我演女的’。周校友大笑,张校长释然”^{[14](P.295)}。也就是说曹禺、黄宗江的墨丘利式的表演依然存在,甚至可以追溯到周恩来。

中国话剧和传统戏曲的最大差别在于,传统戏曲是以一种古装的面貌出现的,它的装扮是一种和现代生活相距甚远的定型化的程式,男旦或者乾旦的“男扮女装”的传统一直延续到新中国成立之后,但一旦倡导现代戏,“男扮女装”的传统自然而然也消失了。而话剧则是以写实和体验为主,新潮演剧的“男扮女装”的传统在洪深之后,即使没有完全消失,但也渐渐地失去了它存在的基础,直到新世纪又出现了死灰复燃的端倪,当然这是一种后话了。

* 注 释:

- ① 卡米拉·帕格丽亚:《性面具·译者前言》王玫等译,呼和浩特:内蒙古大学出版社,2004年,第2、3页。卡米拉以古希腊的太阳神阿波罗与酒神狄奥尼苏斯作为文明与自然的代表,认为西方乃至整个人类文明的发展便是阿波罗与狄奥尼苏斯不同路线的历史。阿波罗代表着统一有序、不含杂质、崇高神圣、纯洁清澈、优雅和谐,它是固体的、坚硬的、直线的、属于大脑的,也是男性的,为西方理性的表现;狄奥尼苏斯则是多变无序、狂热任性、移情颓废、混乱野性、神秘混沌,它是液体的、流线型的、肉欲的,女性化的,总之它代表着自然力。
- ② 鲁迅:《论照相之类》[A],《鲁迅全集》,北京:人民文学出版社,第一卷,第187页,鲁迅说,“我在先只读过《红楼梦》,没有看见过‘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脸,现在才知道她有些福相,也像一个麻姑。然而只要一见那些继起的模仿们的拟天女照相,都像小孩子穿了新得衣服,拘束得怪可怜的苦相,也就会立刻悟出梅兰芳君之所以证明中国人实有审美的眼睛。”
- ③ 河竹繁俊:《日本演剧史概论》,北京:文化艺术出版社,2002年,第312—313页,日本新派剧的这种“女形”表演方式,一直持续到后来。

* 参考文献:

- [1] 荣格.心理学与文学[M].冯川、苏克译.北京:三联书店,1987.
- [2] 朱迪斯·巴特勒.性别麻烦:女性主义与身份的颠覆[M].宋素凤译.上海:三联出版社,2009.
- [3] 破天荒的演出活动,中国留学生演新剧[N].国民新闻,1907-5-29.吉田登志子.谈春柳社公演的《茶花

- 女》[A].中国话剧研究(第五辑)[C].北京:文化艺术出版社,1992.
- [4] 欧阳予倩.自我演戏以来[A].欧阳予倩全集(第六卷)[C].上海:上海文艺出版社,1990.
- [5] 卡米拉·帕格丽亚.性面具[M].王玫等译.呼和浩特:内蒙古大学出版社,2004.
- [6] 欧阳予倩.回忆春柳[A].中国话剧运动五十年史料集(第一辑)[C].北京:中国戏剧出版社,1985.
- [7] 王安祈.性别、政治与京剧的表演文化[M].台北:台湾大学出版中心,2009.
- [8] 黄爱华.中国早期话剧与日本[M].长沙:岳麓书社,2001.
- [9] 周慧玲.表演中国:女明星表演文化视觉政治(1910—1945)[M].台北:麦田出版,2004.
- [10] 朱迪斯·巴特勒.模仿与性别反抗[A].葛尔·罗宾等著.酷儿理论[C].李银河译.北京:文化艺术出版社,2003.
- [11] 洪深.戏剧协社片断[A].中国话剧运动五十年史料集(第一辑)[C].北京:中国戏剧出版社,1985.
- [12] 剑啸.中国的话剧[J].剧学月刊,2(7,8).
- [13] 李健吾.五四期间北京学生话剧运动之一斑[J].剧本,1979,5(5).
- [14] 黄宗江.南开话剧拾遗[A].中国话剧先行者张伯苓、张彭春[C].北京:人民出版社,2009.

(作者单位:浙江大学传媒与国际文化学院)

声 明

1.《戏剧艺术》是上海戏剧学院主办的戏剧艺术类学术期刊,属于中国社会科学评价中心“中文社会科学引文索引”(CSSCI)来源期刊、国家哲学社会科学学术期刊数据库来源期刊,并被中国知识基础设施工程(简称CNKI)中国期刊全文数据库(简称CJFD)收录。以上数据库以数字化方式使用本刊全文,并可通过网络或电子载体形式发行、传播和展示,所涉著作权使用费与本刊稿酬一并支付。作者向本刊提交文章发表的行为即视为同意上述声明。

2.本刊在一年两期“外国戏剧”上登载的外国剧作译本,仅供学术研究之用。任何演出团体欲予以上演,必须预先与原著作者(或其经纪人)及中文译者取得联系,以获得允准上演的正式授权和认可。如因未获授权而引起的知识产权纠纷,本刊概不负责。

本刊编辑部