

# 男旦艺术文化心理管窥

徐蔚

(福建师范大学文学院, 福建福州 350007)

摘要: 男旦艺术是远古“雌雄同体”神话原型的折射和映象, 符合艺术创作中“双性同体”的心理机制。反串表述的民族审美心理是中国戏曲舞台上男旦艺术形成和发展的特定文化背景。梅兰芳为首的京剧男旦突破了魏长生时代男旦的表演局限而臻于极境。当今男旦艺术面临着断层的困境, 但仍有其存在并发展的合理性和可能性。

关键词: 男旦; 雌雄同体; 双性同体; 反串表述; 梅兰芳

\*\*\*

中图分类号: J820.2

文献标识码: A

文章编号: 1000-5285(2003)06-0079-05

男旦, 即指戏曲舞台上男扮女角, 曾是中国演剧史上一个重要的存在。据王国维《古剧角色考》, “旦名之所本虽不可知, 然宋金之际, 必呼妇人为旦<sup>[1]</sup>, 后成为“扮妇人”即女角的专称。自先秦《楚语》记载以歌舞事神的男巫——“覡”以来, “男为女服”参加戏剧形成前的歌舞表演屡见史册。迨中国戏曲雏形参军戏演出的唐代, 也有“丈夫着妇人衣”, “弄假妇人<sup>[2]</sup>”的记载, 唐时“着妇人衣”的“丈夫”与宋杂剧中的“装旦”, 就是中国戏曲舞台上早期的男旦。明中期后, 男旦成为社会关注的热点并进入曲论家视野, 但男旦艺术的真正成熟、进而逾越其它角色而成为戏曲舞台艺术最高成就的代名词, 却是在清末民国初伴随着京剧艺术的发展、鼎盛而臻于极境。梅兰芳作为京剧“四大名旦”之首, 是京剧艺术乃至中国戏曲艺术的象征和标志, 可以说, 现代西方戏剧文化主要是通过梅兰芳的舞台艺术从而深刻认识中国戏剧乃至东方戏剧文化的。

然而毋庸讳言, 解放后对中国戏曲尤其是京剧表演艺术来说, 梅兰芳被符号化的同时, 一个重要事实也被有意无意、或隐或显地摒弃了: 即梅兰芳的舞台艺术形态从根本而言是男旦艺术最

高成就的形象化符码。日本研究中国戏曲的著名学者波多野太郎曾尖锐地指出当代中国戏曲发展的悖谬: 一方面梅兰芳作为艺术大师受到极力推崇, 另一方面男旦艺术后继无人, “文化恐龙”似乎将是它的终结命运。与此相应, 关于男旦这一特殊艺术现象的学理研究也极为有限, 明清两季虽然曾有过不少描述、评论男旦的书, 但多流于轶闻旁故的搜罗, 甚至流露出病态的审美心理。齐如山先生一辈子记录“四大名旦”的艺术实践, 基本上是感性直觉的初步整理, 却来不及进行系统的理论总结。20世纪80年代以来有数篇研究论文, 然多侧重于某一阶段男旦艺术发展历史的初步梳理和勾勒。鉴此本文试图从文化心理学的角度考察男旦这一特殊艺术形态, 并以此为契机进一步审视当今中国戏曲男旦发展的有关问题。

## “雌雄同体”的神话原型

从艺术外在形态而言, 男旦是在男性生理基础上以程式化的舞台语汇演示女性的艺术形象, 故原称为“乾旦”, 至今台湾地区仍保存着这个称呼。所谓“乾”, 即《易经·系辞上》所云:

\* 收稿日期: 2003-02-21

\*\* 作者简介: 徐蔚(1972—), 女, 福建莆田人, 福建师范大学文学院硕士研究生。

“乾道成男<sup>[3]</sup>”，而“旦”也就是“坤道成女”之意，二者相错交合，集男女双性于一体，成为“阴阳合德，而刚柔有体，以体天地之撰<sup>[3]</sup>”的具象存在，是远古文化“雌雄共体”神话原型的折射和映象，这种神话原型在世界许多民族文化中都遗存着在极为丰富多彩的表述资源。

分析心理学派创始人荣格认为，神话原型作为集体无意识的结构形式，主要由那些被抑制和被遗忘的心理素材所构成，它们的存在为文学和艺术提供了基本的创作主题：“从遥远而无法记忆的时代起，人类就在自己的神话中表达过这样一种思想——男人和女人是共存于同一躯体中的，这样一种心理直觉往往以神圣的对称形式，或以创造者身上具有雌雄同体这一观念形式外射出来<sup>[4]</sup>。被称为“中华第一图”的阴阳鱼太极图就是这种神话原型形象的演示和有利的佐证，其中神奇的对称协调所蕴含的阴阳相合，阴中有阳，阳中有阴的思想，乃是远古人类对宇宙和自身直观而又深刻的认识。在世界各民族许多神话中，最早的神和人都被认为是雌雄同体的。《易经·系辞上》称“阴阳不测谓之神<sup>[3]</sup>”，古印度塑像中，倍受推崇的主神湿婆和他妻子雪山女神也是一个具有雌雄同体的存在物。从语义学上探源，性的定义最初是没有性别之分的，它来自拉丁语 Secus，Secus 又来自 Seco 一词，意即劈开，砍开<sup>[5]</sup>，男女两性在没有被劈成两半之前，“性”并没有二极之别。与耶稣同时代的犹太哲学家菲洛也认为：“上帝把亚当分成两个有性别的组成部分，一个是男性，另一个是女性夏娃，这个原本双性的人被分成为两半，爱情使他们渴望重新结合<sup>[6]</sup>。与此堪相印证的是，在古希腊神话里，月桂树就是一种雌雄同体的植物，象征着阿波罗与初恋恋人达芬妮的永恒结合。《异物志》记载的动物“灵狸一体，自为阴阳<sup>[7]</sup>”，人的外部客观世界也成为雌雄共体神话原型的思维映象。

考古学、人类学、女性主义神学等学科对远古遗存的雌雄同体的神话和宗教文化的研究成果，不约而同地认为史前时期人类原初的完美状态很可能集男女双性的力量于一身。荣格的集体无意识原型说由此进一步深入分析：“不管是在男性还是女性身上，都伏居着一个异性形象。从生物学角度来说，仅仅是因为有更多的男性基因才使局面向男性一方发展”，少数的女性基因居

于从属地位，“所以它通常停留在无意识之中<sup>[4]</sup>”。荣格以阿尼玛（anima）和阿尼玛斯（animus）分别指称男人与女人体内少量的异性基因的心理表象。他还指出，人类天生地具有异性的某些性质，不仅因为男人和女人同样分泌两性激素，而且从心理学上考察，人的感情和心态总是同时具有两性倾向，这种潜在于身上的异性特征保证了两性之间的协调和理解，因而，与人格面具一样，阿尼玛和阿尼玛斯也有重要的生存价值<sup>[8]</sup>。

荣格从“雌雄同体”的神话原型揭示出人类潜意识中男女性别角色的相互渗透，这种渗透不仅是人们深层的心理需要，而且越来越明晰地被人们视为艺术创作的优化心理机制。英国意识流作家弗吉尼·伍尔夫明确地把它称为“双性同体”的艺术原则。在她看来，艺术创作“最正常，最适意的境况就是在这两个力量，一起和谐地生活，精诚合作的时候<sup>[9]</sup>”。她由此提出结论：艺术家必须是女性化的男性或男性化的女性，伟大的艺术家都有一颗双性同体的心灵。她的经典小说《奥兰朵》（Orlando），成功地写出了一个人可以有多重自我，性别气质可以转换。美国女权主义学者卡米拉也有类似的结论：艺术是阴阳的调和，本身就是双性同体。可见，性别虽然有差异，但男性或女性的外表只是由生理特征构成的一个表层，阿尼玛与阿尼玛斯所喻示的与表层性别截然相反的异性气质潜伏于每个人身上，性别心理总是在两极间的摇摆中达到平衡。而变更性别形象的男旦表演，是男性演员调动潜藏于内心的与外表性别特征相反的性别体验，加以提炼并予以外化，这是对原始神话中雌雄同体原型在艺术创造实践中的升华，也符合艺术创造的心理规律。考察欧洲和日本的演剧史，都曾经出现过男旦这一艺术形态，尤其是英国、日本和中国，舞台上男扮女角的艺术家散见于史册，然而，论艺术积淀之深厚、影响之深远，无过于中国戏曲舞台上的男旦，因此必须进一步审视超稳定结构之下中国宗法社会中的审美心理，这对于理解男旦艺术有其特殊的意义。

## “反串表述”的民族审美心理

“反串表述”是中国古典文化中，男性用类比的方式对地位比自己低的女性进行模拟代言而

形成的特殊审美心理。从古典诗词“男子作闺音”的反串写作，发展到戏曲艺术中男扮女装的反串表演，这与中国封建社会家国同构的宗法制度密不可分。

中国历来有视国如家、以家度国的思维习惯，传统儒家的齐家、治国的理想就是由家推演到国的一种对应关系。《易经》云：“有男女然后有夫妇，有夫妇然后有父子，有父子然后有君臣，有君臣然后有上下，有上下然后礼义有所错<sup>〔3〕</sup>”。中国传统家庭性别模式的夫权制，正是国家等级制度中君权制形象的微缩。无论从政治制度还是宗法制度考察，臣事君与妻侍夫，两者构成了隐喻性的同体类比模式。文学作为社会文化心理的积淀和载体，对此不能不有所反映。传统文学中出现的托意男女，以喻君臣的审美模式，逐渐形成了中国传统文化中特有的“反串”写作，即男性文人有意无意地自拟为女子，在诗词中以女性的哀怨忧愁来自况政治上的失意和或身世上的怀才不遇。滥觞于楚辞“香草美人”的比兴，直至唐诗、宋词中“男子作闺音”的大量篇章，其“表层是妇女，深层是男性文人，因为两者社会地位不同而处境和心情类似<sup>〔10〕</sup>”。这种“反串”写作在长期的历史积淀中，逐渐成为一种潜意识，与“雌雄同体”的神话原型构成叠合关系。明清以来，士人妾妇自拟的“反串”写作在诗词中仍然存在，但随着文学重心向俗文学转移，其表现方式亦相应改变，即从原先对君权的委婉幽怨的象征逐渐发展为一种普遍的审美风尚——向女性认同的心态，《红楼梦》就是把这种审美风尚表现得最富有诗意而又深刻的小说巨著。而自晚明以降，由于传统价值观念发生变异，肯定人欲、张扬个性的思潮与当时社会的纵欲风气同时共存，男性在审美趣味上的女性化突出地表现在戏曲中的性别反串表演，其现象盛极一时，殊非偶然。

众所周知，中西方传统文化中的戏剧观念有很大不同。公元前4世纪亚里士多德的《诗学》，已偏重于史诗和剧诗，直至19世纪黑格尔的《美学》也是把戏剧看作在内容和形式上最完美的整体，处于诗乃至艺术的最高层。而中国戏剧成熟较晚，宋元时代距古希腊悲剧最为辉煌的时代有一千五百多年，且自其产生之日起，就被视为不入文章正轨的小道，元明清三代都有过严酷的剧禁。戏剧被排斥于正统之外的边缘化的状

万方数据

态，与长期以来中国文人士子的妾妇心态，伴随着明清两代愈演愈烈的女性化的审美趣味，形成了一股强大的合力，终于促成明清两代戏曲反串表演的高潮。这个时期舞台上演员与角色的关系，经常是以性别截然相反的形式出现的。在大部分剧种中，女性角色通常由男性伶人扮演，而在少数剧中男性角色则全由女性演出。固然，这与明清两代官方通常不允许男女合演而要求戏班演员的性别统一有关，也与明清官方对女性演出长期的贬抑与禁锢分不开，于是男扮女装的性别反串遂由一种无奈而逐渐衍变成成为一种固定模式，乃至被视之为一种艺术的特性，受到普遍的认识和欢迎。

明清男旦反串盛极一时似乎表明，通过服装、身段等外在的舞台语汇，女性可以成为男性创造的对象，性别表演是一种可替代性的艺术活动。但男扮女装在舞台上逾越性别藩篱，并不意味着男旦在社会生活中可以逸出等级的规范，相反，到清代朝廷禁止官员狎妓，一部分男旦被迫充当陪酒的伶旦，梨园风气隳颓。乾隆四十四年（1780）出现以演唱秦腔的魏长生为代表的戏曲男旦第一次走红，演出的剧目多半是遗留着色情成分的“粉戏”，在表演方法上，魏长生首创以踩跷装小脚登场，并刻意追求性感的表现，其盛行是以对艺术的歪曲和俗下审美需求的迁就作为代价，终于在乾隆五十年（1785）遭禁。但男旦作为这时期舞台的行当之首，毕竟塑造了独特的表演范式和审美形象。

## 京剧男旦：突围与困境

20世纪10—30年代以梅兰芳代表的京剧男旦第二次走红标志着男旦艺术迈入鼎盛期，但这并不是审美风尚简单的回流。时代的新旧交替是其时特定的历史语境，社会和观念都出现新旧接替，酝酿着重建的状态。民国初年女性不能进入戏园的禁令完全解除，女性先后作为观众、演员的角色在京剧艺术中占据重要地位，使京剧舞台的女性形象的表演内涵发生了显著变化。在这种戏剧语境中，梅兰芳为代表的男旦艺术群体净化剧目，开创新的表演程式，以富有写意象征的舞台语汇以形传神，从而突破了魏长生时代倚恃渲染畸形“色”的特点，也成就了一代艺术样式的极盛期。

在舞台实践的基础上，京剧被视为象征主义的艺术。多年以来，京剧的所谓“象征”仅被理解为脸谱、行头、布景等与人物性格、地位及特定情景之间的关系，这种看法无疑表面化。从本质上说，京剧的象征意义主要在于预先设定人物的本质。由于角色品格在表演初始已被事先定位，很少有立体发展的余地，男旦的表演更多地是注重以声容并茂的外在神韵、讲究对规定情境中特定心理的多层次表现，作为演绎女性形象的关键。梅兰芳舞台艺术的代表性作品“梅八出”，剧本情节淡化，很少讲求强烈的外在戏剧冲突，主要戏剧角色也限定在生旦之间，甚至集中在男旦一角身上而没有更多的枝蔓，但二度创作上舞台整体表现手段却十分丰富。齐如山总结的中国戏曲的形态特征——“无声不歌，无动不舞”，被梅兰芳视为塑造角色神韵的重要手段。正因如此，1930年梅兰芳访美演出时，为展示古老东方戏剧特色，剧目中大量穿插中国古典舞蹈，甚至特地抽取剧中各种并无情节意义的古典舞蹈汇聚一起单演一场，如《别姬》中的剑舞，《散花》中的绶舞、花舞，《木兰从军》、《霓虹关》中的戟舞和《天女散花》、《上元夫人》中的袖舞等十多种<sup>[1]</sup>。从梅兰芳开始，中国戏曲真正做到了以高度的形式美来表现戏曲人物的心灵美，使传统京剧审美中形式因素的品味、愉悦更加突出。正如英国艺术评论家克莱夫·贝尔提出来的：“艺术乃是有意味的形式”，所谓“有意味的形式”，指的是“通过色彩与线条的组合所构成的与人类深层的文化心理结构相同形的形式<sup>[12]</sup>”，它们之所以使人感到有意味，“是因为它们本质上是积淀了社会内容的形式<sup>[12]</sup>”，同时也是艺术家个人的特殊的审美感情、审美心理的形式化。所以在欣赏耳熟能详的经典传统戏曲剧目时，会出现内容沉没下去、形式浮现出来的审美状态。当然，此时浮现出来的形式是“有意味的形式”，即积淀在形式美里的心理伦理内容，不知不觉地浸染着观赏者。耐人寻味的是，“梅八出”的经典剧目中屡屡出现以男旦性别角色的再次置换作为重要的戏剧手段：《贵妃醉酒》没有完整意义上的情节，它只是表现“宫怨”的一个片段，当醉后失意的贵妃头顶高力士之冠，并仿男子行走戏耍以抒被冷落的怨望寂寥之意；《宇宙锋》中赵艳容装疯自救，自称“生员”而被认为得了疯魔之症，从而免遭强征入宫的命

运；《奇双会》中赵桂枝扮做男装入衙告状巧会其弟，终得一家团聚时，我们发现，这正是男旦游走于两性性别角色之间，并把深层的潜意识和生活中的性别体验升华为写意性艺术形态的经典创造。

男旦作为京剧艺术的一种载体，记载了京剧划时代的变革。以梅兰芳为代表的京剧男旦艺术通过扮相、身段、唱腔等丰富的舞台性别语汇，深化了传统戏曲艺术的特质，标示了性别文化的演进。但新中国成立后，在男演男、女演女的口号下不再招收男旦生源，这种严格的男女分工，使得当代以来中国戏曲表演体系逐渐与反串的传统脱离。60年代梅兰芳去世，“文革”又使欣赏民族艺术的延续性出现断层，乃至当今戏曲舞台上男旦艺术家屈指可数，几为断层之势。一些人将男旦艺术视为封建文化遗存，认为它不具备发展的合理性与可能性，实为一种误读。

中国传统戏曲艺术具有高度歌舞化的特性，不求形似，但求神似，甚至追求离形得似的独特审美观照，使它与生活的自然形态保持着较大距离，也为男旦表演提供了合理的载体。诚如一些论者指出，人类的心理活动总是“对同性更熟悉，而对异性更为敏感”，“优秀的演员有可能更敏锐，更深刻地观察，理解异性角色的某些特质——那种最能打动异性的特质<sup>[13]</sup>”，深刻而夸张地把它呈现于舞台，从而塑造出更具艺术品质的女性形象。回顾京剧二百多年的历史，男扮女，确实锤炼出许多杰出的男旦表演艺术家。尤其是“四大名旦”、“四小名旦”等男旦以卓越的艺术才能和不同的艺术风格推动京剧艺术不断提高、创新和向前发展。虽然现在优秀的女旦演员有的已经形成自己的表演特点和艺术风格，但是从根本上说，她们还没有形成女性特有的舞台语汇，也未能达到梅、程、荀、尚四大名旦为代表的男旦表演水准，更不用说发展、超越了。而且，从艺术实践证明，男旦在体能、艺术潜质的开掘方面独具优势，如尚小云所创造的高难度的武功技巧，筱翠花泼辣夸张的表演，均体现了男旦的优良。当然不能否认，女性扮演女角色有其本色和自然的方便，并且尽占有相貌秀美、音色甜润和性别上的天时地利，但中国戏曲旦行化浓妆、使用假嗓的习惯，是根据男旦的生理特点设定的，男旦经过后天的训练，即可弥补先天欠缺。“有条件演女角的男演员，艺术生命力更长，体验人

物比女演员更好,更有艺术魅力<sup>[13]</sup>,梅兰芳解放后根据自己的艺术实践和对京剧艺术规律的体验提出的这一见解,至今仍不失现实意义。

总之,男旦艺术一度是中国京剧表演艺术中最精华的部分,倘若废除这个特有的表演形态,戏曲的特质势将受到一定程度的削弱。在涤荡戏曲封建伦理文化的前提下,男旦作为一种表演的艺术形态,与心理科学和艺术创造规律并无相背

之处。何况舞台形象艺术价值的高低并不在于演员与角色性别的一致,而取决于所创造角色形象的审美价值与社会伦理意义。越剧中女小生的表演尚且被视为一种艺术个性的体现,强调京剧舞台上演员生理性别和角色性别的绝对吻合,实为“男女有别”成见的变异。因此,对旦行扮演者的自然属性还是以多元为好,这也是戏曲艺术得以继承和发展首先应具备的可能性前提。

### [参 考 文 献]

- [1] 王国维. 王国维戏曲论文集 [M]. 北京:中国戏剧出版社, 1983. 190.
- [2] 段安节. 乐府杂录 [A]. 周传家. 男旦雌黄 [J]. 文艺研究, 1995, (2): 64.
- [3] 苏勇点校. 易经 [M]. 北京:北京大学出版社, 1989. 76—79.
- [4] 荣格. 荣格文集——让我们重返精神的家园 [M]. 北京:改革出版社, 1997. 67.
- [5] O. V. 魏勒. 性崇拜 [M]. 北京:中国文联出版公司, 1988. 266.
- [6] 唐达成. 印度石窟艺术及其其它 [J]. 造型艺术研究, 1995, (2): 120.
- [7] 袁珂. 中国神话传说词典 [Z]. 上海:上海辞书出版社, 1985. 289.
- [8] C. S. 霍尔. V. J. 诺德尔贝. 人格心理学入门 [M]. 北京:三联书店, 1987. 52—56.
- [9] 伍尔芙. 一间自己的屋子 [M]. 北京:三联书店, 1989. 120.
- [10] 金克木. 《玉台新咏》三问 [J]. 文史知识, 1986, (2): 13.
- [11] 齐如山. 梅兰芳游美记 [M]. 长沙:岳麓出版社, 1985. 30.
- [12] 克莱夫·贝尔. 艺术 [M]. 北京:中国文联出版公司, 1984. 13. 22.
- [13] 魏冠儒. 京剧男旦漫议 [J]. 大舞台, 1997, (3): 15.

(责任编辑:陈颖)

## On the Cultural Psychology of the Art of Actors who Act the Female Character Type in Chinese Operas

XU Wei

(The College of Chinese Language and Literature, Fujian Normal University, Fuzhou 350007, China)

**Abstract:** The art of actors who act the female character type in Chinese operas is a reflection of “bisexual” mythological prototypes of remote antiquity, according with the mental mechanism of androgynism in art creation. The nation’s aesthetic tendency to demonstrate by acting characters of the opposite sex formed and developed the specific cultural background of this art. Under the lead of MEI Lanfang, female-character actors of Beijing Opera broke through the acting style of WEI Chang-sheng and reached the culmination of the art and the era. At present, notwithstanding the danger of discontinuation, the existence and the development of this art is still rational and possible.

**Key words:** actors who act the female character type in Chinese operas; bisexualism; androgynism; demonstrated by acting characters of the opposite sex; MEI Lanfang