

二十世纪上半叶东西方文化 撞击中的男旦艺术

徐蔚*

内容摘要: 男旦曾是中国古典演剧史上的重要现象。20世纪早期话剧舞台中的男旦既为传统的性别串演注入新意,也隐伏着戏剧表演体系与反串传统疏离的先兆。男旦艺术群体的鼎革使京剧男旦逐渐逾越其他行当并臻于极盛。梅兰芳两度访日并赴美访苏,成为现代西方戏剧认识中国戏剧乃至东方戏剧文化的桥梁,其海外影响颇受国人注意。然而,随着“写实主义”艺术风格被绝对化,加之女旦群体的浮现,男旦艺术终趋式微。

关键词: 男旦 早期话剧 京剧 梅兰芳

中图分类号: J80 文献标识码: A 文章编号: 1003-0549(2006)02-0048-11

48

Abstract: Male Dan once played an important part in the history of the classic Chinese operas. Actors playing female roles on the “spoken” drama stage in the early 20th century cast new lights on the tradition of cross-gender casting and foreshadowed the development of “spoken” drama acting different from the traditional operatic acting. The success of male dans in Beijing Opera marked the apogee of this acting tradition. Mei Lanfang’s visits to Japan, the Soviet Union and the United States opened a window for the Western theatrical artists to Chinese theatrical art. His influence abroad drew much attention from his compatriots. The art of male dan became obsolete, when realism came to dominate the stage with the result that the dan roles were taken over by actresses.

Key words: male dan modern drama of earlier days Beijing Opera Mei Lanfang

本文所论的男旦艺术,即近人指称戏剧舞台中男扮女角的表演。据王国维《古剧角色考》,“搬弄妇女,其事颇古。”[1](P. 190)由于封建宗法社会对女优的贬抑与禁锢,旦角男扮遂由一种无奈而积渐衍变为固定模式,在长期积淀中形成独特的表演范式和民族特定的审美习惯。男串女角不仅是传统戏曲演剧史上的主流存在,也一度贯穿了20世纪早期话剧的舞台实践。从中国话剧发轫之初,到梅兰芳为代表的京剧男旦群体革故鼎新,男旦不仅引领旦行艺术的发展、促进

* 徐蔚,厦门大学中文系戏剧戏曲学专业博士研究生。

京剧整体艺术品格的提升,也推进了戏曲艺术迈出国门西征欧美。然而,1949年后,随着男旦艺术的式微,梅兰芳符号化的同时,梅氏舞台艺术形态与男旦艺术的关联也被有意无意、或隐或显地摒弃了,男旦这一特殊艺术现象的学理研究殊为有限。2002年迄今,《中国京剧》等展开了男旦问题的系列讨论,然对其存在合理性的争论多有歧义。鉴此,本文试图勾勒和清理男旦艺术在上个世纪发展的关键与转捩期,为梨园内外的时议提供历史的溯源与艺术借鉴,并以此为契机审视与男旦艺术相关的戏剧转型期各种问题。在20世纪上半叶东西文化的剧烈撞击中,文明戏的性别反串、“五四”后戏剧舞台上日趋严格的男女分工、京剧男旦的极盛与衰颓,男旦艺术颇具戏剧性的起伏演进,不仅见证了传统戏剧格局的巨变,也记载了京剧划时代的变革,它无疑为考察戏剧的舞台实践、话剧与戏曲之关系乃至东西方文化的冲突、合流提供了一个特殊的视角。

一、历史的遇合:早期话剧与男旦

早期话剧即文明戏的形成,受中国近代戏曲改良与外国戏剧的双重影响。由于长期以来传统戏剧舞台基本是男性主体的艺术,晚清以降的国人以本土特有的戏剧观品评西剧,尤为注意演员的性别和歌舞表演,透露出朦胧的中西比较意识。1866年清廷西遣赴欧考察的斌椿记录了巴黎大剧团的演出:“女优登台,多者五六十人,美丽居其半,率裸半身跳舞。”[2](P. 19)《清稗类钞》载录上海外国戏园“西人演戏,于唱歌跳舞甚为注意,且男演男戏,女演女戏”。[3](P. 5069)孙宝瑄在英侨建造的兰心剧院观剧印象是“西人之剧,男女合演,其服饰之华洁,景物之奇丽,歌咏舞蹈,合律而应节。”[4](P. 390)虽然国人大体是从舞台艺术的直观呈现,包括演员的性别上评察西剧,然而激发戏曲改良的意向,却是基于西方话剧所负载的现实性思想内容,即戏剧直接推动社会变革、移风易俗的功用。20世纪初,严复、梁启超、陈独秀等人发文引介,戏剧作为“开智之法”被凸显与强调,“戏剧之效力,影响于社会较小说尤大”,[5](P. 2)“惟改良戏曲,则可感动全社会”,“诚改良社会之不二法门也”。[6](P. 2)上述诸人阐述西人剧中“演说”性质的对话、剧人地位与中国的差别,乃至剧场设置的繁复逼真等,潜意识地将之与西方强盛的国力纠结在一起。彼时崛起的戏曲改良与上海教会学校风行一时的学生演剧,开始明显注入属于话剧基本特征的写实性因素。但中外两种戏剧样式不同质的规定性,体现在戏剧变革中形式的对立与错位尤其尖锐,强烈的现实文化批判精神,呼唤一种新戏剧的诞生。

研究者一般认为,比较完整地运用对话形式、基本具备话剧写实化特征的演出,是以春柳社1907年在东京上演的《茶花女》选幕为肇始。原系上海学生演剧主力分子的李息霜(李叔同)在《茶花女》中饰演玛格丽特一角,正式标示着早期

话剧男旦的诞生,他们多是演艺部的中坚成员且演技甚获好评。¹日本雏形话剧新派剧是刺激春柳社演剧的先导,歌舞伎中遗存的男扮女角的“女形”在新派剧中一直占据着主导地位,其习艺方式与中国传统戏曲旦角颇相类似,著名的歌舞伎“立女形”(第一流旦角)成为春柳社男旦造型、表演的直接摹本。男旦制在春柳社演剧中贯穿始终。1910年后春柳同仁回国,名扬一时的“春柳四友”各擅胜场,陆镜若、吴我尊是男女角均串的“两栖”演员,马绛士以“悲旦”著称,欧阳予倩被誉为“新剧花旦允称第一”,颇具影响力,演出广告中常以他们相号召。留日学生任天知创立的进化团是创始期话剧的另一大流派。朱双云曾参照传统戏曲行当制,将进化团旦部分为六派:“哀艳派、娇憨派、闺阁派、花骚派、豪爽派、泼辣派”。[7](P.96)而专饰女角的男旦陈镜花,善于化妆及梳妇女之髻,首开新剧界旦角“梳头发明家”之称。[8](P.4)此外,北方戏剧改革中心、受西方话剧直接影响的天津南开学校,也处于类似的性别串演中。“那时南开中学男生扮演女角,女中部是女生演男角,男女不能同台。”据曹禺回忆,“周恩来同志就是当年参加南开编演新剧的积极分子”,1915年南开学校十一周年校庆,他饰演女主角孙慧娟,“参加演出新剧《一元钱》,获得很大成功。”[9](P.64)梅兰芳曾观摩该剧并“会晤了新剧团成员”。[10](P.5)后来以《雷雨》成名的剧作家曹禺,也曾在20年代的南开舞台上饰演《玩偶之家》的娜拉,并反串易卜生《人民公敌》中的女角色,堪称早期话剧男旦制的延伸与弘扬。

新剧的演播,从根本上改变了传统的戏剧格局,男旦艺术是戏剧从古典向现代过渡与演变“临界”性质的复合载体。早期话剧男旦的舞台实践杂糅了话剧与戏曲的表现手法,从而为传统性别反串表演注入新意。春柳派倡导“研究新旧戏曲”为“演剧意趣”,“冀为吾国艺界改良之先导”。[11](P.277)欧阳予倩在日本兼习话剧与京剧,后专工京剧男旦,与梅兰芳并称“南欧北梅”,基本实践了他根据话剧经验提出的编演改革理论。进化团创始者任天知仿效日本新派剧,开创了“言论派”角色,“言论正旦”和“言论小旦”[12](P.62)发挥化装演说的特长,针砭时事,宣讲新知,推动传统旦行表演更贴近剧场外的社会状况。早期话剧直接介入现实社会的精神,直接激发了梅兰芳等戏曲演员对社会责任的自觉,旦行时装戏的排演诚开一时之风气。^④

然而,早期话剧男旦既赋予传统戏曲旦行新的内涵与启示,也潜伏着中国戏剧表演体系最终与性别反串疏离的先兆。始自晚明狎优蓄童的社会风气,使清季部分男旦一度沦为旦优男色的相公。欧阳予倩曾戮力将自己的演出和前清相

¹ 黄爱华所著《中国早期话剧与日本》(岳麓书社,2001年)是笔者目力所及唯一专节探讨早期话剧男旦制的专著,惜仅止于春柳社,详参该书第178—194页。

^④ 梅兰芳总结受早期话剧影响排演时装戏的一段概括叙述,见于《为着人民,为着祖国美好的未来,贡献出我们的一切——在舞台生活五十年纪念会上的讲话》,《梅兰芳文集》,中国戏剧出版社,1962年,第2页。

公堂里的色艺活动区别,以凸显反串演剧的艺术性。在“妇女解放”思想的鼓吹下,早期话剧中兴之际也出现了少数女子新剧团,然在商业目的驱动下却沦为淫乱的因素:“所演之剧,多淫靡鄙俗,内幕又芜杂污秽,大不利于公正之舆论”。“近日女子新剧团之产出,多由于此。”[13](P. 247)一旦新剧全面衰落,男扮女装的“遗形物”已然成为文明戏前途和命运大论争的焦点之一。民初剧评家冯叔鸾在《戏学讲义》中专此讨论:“赞成派之主张男女合演,西洋已成惯例,奚必不取法而施之我邦。况乎女子演女角,较男子为自然也。反对派之主张,则以男女合演,有伤风化、败俗诲淫,莫为此甚。”[14](P. 24)啸天则进一步指出:“今以男子伪饰女子,其矫揉造作大碍剧情,而减去观客之感觉力。故东西洋凡演正剧,无不以男女合演之者。”“毋宁光明正大男女合演,切实教授新剧学术,共负教育社会之职。庶几男女双方之困难去,而新剧感化之效用显矣!”[15](P. 23)

在西方话剧模式的烛照下,一则强调真实自然,于艺术上有莫大之便利,再则要求承载社会功用的言传身教,移风易俗,二者互相交织、密切相连,酿成了取法西方写实戏剧的“五四”新戏剧运动。1923年,负笈欧美、接受西方话剧正规教育的上海戏剧协社导演洪深,正式以女演员担纲胡适《终身大事》中追求婚姻自主的“新女性”,开启了话剧舞台上男女合演的先例。这种强调男扮男、女扮女的方式,完全拒绝了传统舞台上性别反串表演的艺术假定性,为女性提供了现身说法的表演空间,但也愈加明确地阐扬了男女有别的性别言说。¹换言之,当男女合演成为一种表演生态,也是一种文化仪式时,女性固然在舞台上获得了比前人更高的自由度,但艺术上跨越性别藩篱的可能性却将比以往遭受更多的限制与质疑。

二、艺术认同:梅兰芳访日

如前所述,早期话剧演剧活动肩负的社会教育职能与夹带的传统表现形式的分歧并未在剧界获得有效的阐释与合理协调,为使“新剧”脱胎换骨、正本清源,文化界采取了批判、甚至颠覆传统戏曲,藉以移植欧美“话剧”的策略。“五四”时期引介的西方话剧中,以易卜生的社会问题剧与醒世的文化批判视野最为契合。1918年《新青年》隆重推出“易卜生专号”与“戏剧改良专号”,倡导话剧与批判旧戏成为争论的聚焦。尽管其时也有人试图在中西合璧中开创中国现代戏剧之途,但“五四”戏剧倡导者借助易卜生的强大力量,不仅断然否定了中国传统戏曲,也对戏剧的写实化提出了全方位要求,如强调题材的现实性,为戏剧语言、表演、结构等方面预设种种的写实规范。洪深追述他实践男女同台的表演技巧时,曾对中国舞台行之已久的反串表演,特别是男扮女装的乾旦竭力予以抨击:

¹ 详参周慧玲《女演员、写实主义、“新女性”论述——晚清至五四时期中国现代剧场的性别表演》,《戏剧艺术:上海戏剧学院学报》2000年第1期,第4—26页。

“我对于男子扮演女子,是感到十二分的厌恶的。也许是因为福洛特(弗洛伊德)教授讲的‘性变态’的书,看的太多了;每每看见男人扮女人,我真感到不舒服。”[16](P. 533)洪深的阐述说明了话剧舞台的男女合演,是在西学东渐的潜在背景下对传统剧场反串表演的鄙弃与抵拒,它隐含着社会对生理性别严格规范的认可、对传统舞台反串表演的否弃。

在话剧与戏曲对立并举的张力下,20世纪一二十年代,传统戏曲开始了划时代的变革。男旦群体在长期世系承传与渐进渐变的基础上锐意求新,其创造力郁然勃发并迅速崛起。梅兰芳与学贯中西剧坛的文人学者齐如山等人建立新型合作关系,对古典旦角艺术进行全方位的改进与创造,力求“外形结构之美”与“内涵意境之美”的双重融合,极大地提升了男旦表演的艺术品位。这一时期梅氏创演的的新戏汇集于三类:时装新戏、古装新戏与京、昆传统旧戏新排。时装新戏虽然是梅氏艺术改革自觉的肇始,却浅尝辄止。据梅兰芳回忆,“表演时装戏的时间最短,”[17](P. 69)因为“身段方面,一切动作完全写实。那些抖袖、整鬓的老玩意儿,全都使不上了”。[17](P. 3)“京戏演员从小练成功的和经常在台上用的那些舞蹈动作,全都学非所用,大有‘英雄无用武之地’之势。”[17](P. 70)梅氏的舞台经验揭示了写实化的现实指向与传统戏曲舞台原则之间难以轻易调和的艺术隔阂,贴近日常生活形态的时装戏本质上无法成为男旦世代积累的舞台语汇的理想载体。而古装戏的创新与旧戏新编却奠定了梅氏艺术的坚固基石。梅兰芳及其追随者从古籍中挖掘各类舞式,开创性地化用于特定的戏剧情境中,并彻底清除了旧戏中暧昧的“粉戏”因素,在历史与当下的榫合点上将古典意境与现代审美交汇一体,丰富了京剧舞台形象美感的深层结构。以梅氏领袖群伦的系列鼎革之后,1919年4月、1924年10月,梅兰芳及其剧团两度应邀访日,中国戏曲寻求世界戏剧文化圈的定位与价值确认成为势所必然。

话剧输入中国与传统戏曲的输出,都假道于日本殊非偶然。中日关系与西方相比,不仅地缘相近,更在于文化形态乃至古典戏剧美学上的共通。日本古典戏剧形式“能”,其艺术实践和理论的集大成者世阿弥的经典理论著述《风姿花传》也涵括了自身对男旦艺术的开掘。梅兰芳的舞台艺术境界及其与日本歌舞伎相通之处成为各大报刊时评关注的中心:“他很重视一举一动的定形,这点很酷似日本舞蹈。”[18](P. 648)“肩膀、腰肢、脚下的动作却非常美妙而富于韵味,有着日本男旦难以摹仿的妙趣。”[18](P. 646)《黛玉葬花》是梅氏赋予传统戏曲身段表情达意的戏剧性,并化用古典舞蹈语汇排演的古装新戏,相关剧论切中肯綮地述评了其中的革新。《大阪朝日新闻》的点评着重剖析了梅氏在《贵妃醉酒》中洗练旧戏,剔除色情渲染,注重净化和美化京剧舞台的变革:“梅本人的风格是端丽的,以演‘青衣’擅长,所以他演的都是贞淑的妇女。”“然而梅扮演的杨贵妃虽然很艳丽却并不妖媚,其醉态的确可爱却丝毫不含邪念。演这种花旦戏而风度居然如此高雅,这是梅的特点之一。”[18](P. 680)尤为值得深思的是,日本学者从中西戏剧互渗、同构的角度预见梅氏引领创新即将获得的成功,以及欧风

美雨下潜伏着男旦生存态势的危机,“他不仅是传统支那剧最后的首屈一指的演员,而且还是为了将来要产生的新支那剧掀起最初热潮的先驱者。将来支那剧也可能跟西洋戏剧一样,旦行不用男演员而变为专用女演员来演。那么,他可能就是固有支那剧男旦的最后一位名伶了。”[18](P. 658)

回溯中西艺术发展史,男扮女角的表演技巧是世界上许多国家传统表演中的共同经验。然而,论艺术积淀之深厚,影响之深远,无过于中国戏曲舞台的男旦。法国戏剧评论家乔治·巴努曾指出,对东方演员而言,扮演女角经常是他艺术的基石。梅兰芳赴日演出直接推进了东方传统戏剧中男旦艺术的互动:“彼都士女空巷争看,名公巨卿多有投稿相赠之雅。名优竟效其舞态,谓之梅舞。”[19](P. 172)《春柳》杂志载文分析梅兰芳访日之影响,指出“甲午后,日本人心目中,未尝知有中国文明,每每发为言论,亦多轻侮之词。”“今番兰芳等前去,以演剧而为指导,现身说法,俾知中国文明于万一。”[19](P. 172)梅兰芳的成功访演对改善中国的民族形象具有一定意义,却无法从根本上改变男旦的社会地位。与西方正统文化观念截然不同的是,戏曲自其产生之日即被视为不入文章正轨的边缘小道,以演绎女性为旨归的旦行伶人则遭受更为严重的潜在歧视。1922年蒲伯英在北平出资创办人艺戏剧专门学校,即以“造就职业的但高尚的剧人”取代传统班社组织中的伶人为鹄的:“就中国这样贵贱分别最严的社会,也能容私场出身的梅兰芳,公然在国内国外受到艺术家底待遇。”[20](P. 53)在新旧交替的时代语境中,梅兰芳等男旦群体通过拓展服装、身段、唱腔等舞台性别语汇,促使京剧艺术不断创新,并使之成为高雅艺术。然而,认可、提升戏曲伶人特别是男旦演员在艺术界的地位,尚需假以时日。

三、光来自东方:梅兰芳赴美访苏

如果说梅氏在日本获得艺术的激赏,是以日本戏剧文化中歌舞伎形式作为认同京剧男旦艺术的心理基点,那么,20世纪30年代梅兰芳赴美访苏,则标志着中国戏曲与外来文化愈为深刻的关联与互动,并逐渐成为世界戏剧文化圈中另一典范的生态场。¹“五四”以后,写实主义跃升为中国剧坛引进域外戏剧的主潮,而西方戏剧界却在写实主义推演的极致之后转向寻求突破的契机。中西方戏剧走向的同步错逆性为彼此艺术范型的转换提供了理想的镜像,梅兰芳的舞台艺术成为现代西方戏剧界认识中国戏剧乃至东方戏剧文化的形象符码。1927年,《顺天时报》举行“征集五大名伶新剧夺魁投票”,由此并称的四大名旦不但代表男旦艺术的最高峰,也是京剧鼎盛期的重要标志。京剧舞台上生、旦易

¹ 廖奔对梅氏出访欧美的中西戏剧文化语境有详实中肯的分析,详阅《东西文化撞击中的梅兰芳》,《梅韵麒风——梅兰芳周信芳百年诞辰纪念文集》,中国戏剧出版社,1996年,第75—93页。

位,旦行比重甚至压过了生行而成为行当执牛耳者,梅兰芳作为对中国戏曲命运负有直接责任的梨园领袖,引领京剧进入中西戏剧建构的国际视野,以性别串演为特殊科范的男旦艺术,首当其冲接受了世界舞台的审视与评估,进而确立了中国戏曲的国际声誉。

尽管梅兰芳等人将戏曲艺术推向中西戏剧文化交汇碰撞的风口浪尖,但国人对历史古远的男旦传统的矛盾心态可谓毁誉参半,其中既有民族特定的审美心理习惯的揄扬,也有贬以封建遗存物的决然清算。随着男女合演禁令的松弛,女性作为观众、学生、演员涌入京剧界成为时势所趋。但由于艺术形态系统的稳定性以及观众传统视野期待等因素的制约,坤旦大体上仍属于男旦艺术的变格与附庸,梅兰芳以旦行首座的艺术造诣与谦厚的人品气度成为公认的伶界大王。1928年梅氏再次莅沪演出,各大报刊的“梅讯”、“梅花谱”等专栏竟先鼓吹、捧场,引发了提倡新文学运动的作家文人的强烈反感与无情讨伐。郑振铎在其主编的《文学周报》上刊发12篇文章辑成“男扮女装的梅兰芳”专号,藉以声讨“不人道的丑恶现象”、“反常社会的产物”,[21](P. 62)成为“五四”新文化运动以后,部分知识分子“荡涤旧传统”的激进姿态在男旦问题上的集中反映。事实上,在访美演出前,宜用何种行当、角色为主体出访的分歧也折射出时人对待男旦艺术首鼠两端的尴尬立场。诚如齐如山所忆述,“中国人大多数主张用老生或武生”,“主张用旦角的人也不少,但反对的人也很多”,“都说是以男扮女,自用假嗓之音”,“不应用旦角,免为外人所笑。”[22](P. 137)而外国人“都主张要用旦角”,理由是:“老生武生演忠勇的戏,旦角一样也可以演忠勇的戏,且戏的主义格式很多,不必一定忠勇”;“假嗓一层,并不奇怪,西洋女子歌唱也常用假嗓,再者也不能说,西洋不用,中国就不能用”;况且“从前希腊戏剧,常常以男扮女,也没什么奇怪的。”[22](P. 139)上述回忆不仅揭示了不同社会语境下中西人士对男旦艺术评判尺度的歧异,也映现了西方强势文化浸淫下国人在被动失衡的复杂心态中对男旦传统能否代表戏曲国粹的审慎与不安。

然而,毋庸置疑的是,1930年梅剧团访美巡演盛况空前,“中国剧的组织”、“各戏的特点”以及“梅君个人”成为报章讨论的热题。男旦艺术作为中国戏曲直观的具象载体,相关剧评的摘发与抽绎涉及了不同层次,针对“诸如男人扮演女性角色”的性别反差,剧评家发现它根植于东方戏剧的特质而与伊丽莎白时代的戏剧精神及舞台呈现相沟通,堪称对欧洲古希腊戏剧传统富有启发性的深刻诠释。梅兰芳塑造的女性并非客观摹仿,而是以艺术手段超越浅表的生理写实,在创造旦行理想本质和意象的高度上再现女子的神韵特征。剧评家斯达克·杨在其长篇评论中分析道,“他旨在发现和再创造妇女的动作、情感的节奏、优雅、意志的力量、魅力、活泼或温柔的某些本质上的特征,而从这些方面来扮演一个人物,稳妥地富有女性的特征,而以舞蹈方式再现,诗意盎然。”[23](P. 699)另一评论者阿瑟·卢尔则把梅氏艺术与美国画家的创作相提并论:“他确实扮演女子,但是他所扮演的不是一般妇女的形象,而是中国概念中的永恒的女性化身。处处

象征化,却具有特定和使人易于理解的涵义。这位男演员完全融合在他所创造设计的图案中,正如一位萨金特或干斯巴罗那样的画家,使他们的男性融合在他们所绘制的女性肖像中去那样,具有异曲同工之妙。”[24](P. 636)西方评论者出于纯粹审美动机的敏锐感受,相当有力地提摄了男旦艺术的本质特征。梅兰芳作为连接两大戏剧文化圈的介质和桥梁,确如评论家 R. D. 斯南金所言,梅氏“无疑超越了东西方之间所存在的障碍。”[24](P. 637)

梅兰芳访美成功不但扭转了 19 世纪欧美历史上对中国戏曲的误读与偏见,也使包括男旦演员的中国伶人的社会地位上升到一个新的高度。基于梅氏沟通文化之贡献,1930 年 5 月,洛杉矶波摩拿学院和南加利福尼亚大学授予梅兰芳博士学位,在国内文艺界激起强烈反响。《申报》连载三期《关于批评梅兰芳之一函》进行论辩,首先为西报称“梅氏扮演女子,最擅特长”之说正名:“雄妇人之说,在国人重男轻女,藐视伶官者观之,自非溢美之词。”“若必谓梅氏所饰为旦角而绌之,则不特中国为然,欧洲戏剧由弁而钗其亦恒有之事。降至今兹,流风未泯。”[25](P. 19)针对梅氏荣膺西学殊荣而有“博士扫地之说”,反驳者亦辩称:“轻视伶工之积习,极宜涤荡。”“则戏剧家二十年舞台上之经验,与学问家五六年学校之课程,何尝不可媲美。”“伶非高业,此为专制时代之陋习”,“今兹所谓戏剧文学、通俗教育又不废斯道,左右必欲以伶工得膺博士为诮,无乃近于思想之落伍。”[25](P. 17)由于晚清以降,大量观剧笔记专议旦角,而且首重其色,艺则次之,题名多为《看花记》《怀芳谱》之流,其中色相因素的含蕴无疑比纯粹的演艺因素更为突出,而成为男旦地位低贱的标志。梅兰芳涤荡旧弊、净化舞台,突破前代男旦艺术表演局限和传统审美格局,造就了跨越性别藩篱的反串艺术的极盛期。美国报章评论基于敬意、友谊和公正态度的尊称“伟大的艺术家”、“风格大师”、“文化使者”反过来影响了国内的剧坛,“梅博士”的称呼逐渐取代了“梅郎”、“艺士”、“老板”、“先生”,标示着戏曲演员获得前所未有的人格与价值认可。正如美国驻华使节裘林·阿诺德所澄明:“我们赞扬梅兰芳,首先由于他那卓越的表演天才,其次由于他在提高中国戏剧和演员在社会上的地位所做出的重要贡献。”[26](P. 106)

如果说梅兰芳在美国触动了普通西方戏剧文化层对中国戏剧艺术传统的思考,那么,1935 年梅氏的旅苏演出则直接推动了西方戏剧思潮的舞台实践。与前三次访问迥然不同的是,梅氏以国宾身份出访,不仅是俄罗斯、几乎当时所有伟大的导演汇集在莫斯科,他们代表欧美戏剧界对中国戏曲艺术整体研讨所达到的深度,前贤已有充分论证。值得注意的是,西方戏剧家对男旦艺术体现戏剧假定性的深度与本质,给予了具有理论高度的审度与评判。苏联著名导演阿·泰依洛夫指出:“我们一直在和自然主义戏剧争论,演员外形变化的极限在哪里,而梅兰芳博士的创作实践告诉我们,实际上所有这些内在的困难都是可以克服的。我们现在在这里看见的梅兰芳,是一个实实在在的、有血有肉的男人,可是他扮演的是女性。这个最困难、最复杂、最不可思议的变化,由这位演员完美地实现

了。”[27](P. 257)德国戏剧家布莱希特在《论中国人的传统戏剧》也强调了这一经典的表演情境:“梅兰芳穿着黑色礼服在示范表演着妇女动作。这使我们清楚地看出两个形象,一个在表演着,另一个在被表演着。”“他表演的重点不是去表演一位妇女怎样走路和哭泣,而是表演出一位特定的妇女怎样走路和哭泣。他对‘事物本质’的见解主要是对妇女的批判性的和哲理性的认识。”[28](PP. 205, 206)跨性别的串演是反差最为鲜明的艺术形态,也是男旦艺术对戏剧假定性本质最直接、最深刻的展露。由此,“梅兰芳是西方演员梦想的一种表演方法的有形证据。戏剧可以通过有形的身体来表现无形,西方导演们敏感地意识到了这一点。”[29](P. 267)梅氏游走于两性性别之间的表演,打破自然主义对戏剧表现力的束缚,展示了拓展舞台自由境界理想国的巨大潜能,为酝酿着新变与转折的西方戏剧界提供了新鲜视角。西方文化发展史上曾有多次灵感源自东方,梅兰芳赴美访苏,不仅激发他者的艺术内蕴力,也启示了西方多元舞台理论流派的实验与建构,再次重证了古老的拉丁谚语:“光来自东方,法则来自西方”。

20世纪中西方戏剧于交融中重构的历史潮汐深刻影响了中国戏曲的走向,而男旦艺术在西方戏剧体系坐标中获得的高度赞美也许有助于我们重新检讨其美学形态及象征意指。从形式本体而言,京剧男旦表演体系的完善和升华,既是对前代乾旦艺术精粹的承传,也是梅兰芳领衔的男旦群体超越俗下性别表演进行艺术鼎革的胜利,它标示着戏剧性别文化在现代文化语境中的突进。异性扮演作为一门严谨的艺术,最终成为京剧艺术的特性,乃至被视为一代艺术范式的最高典范。然而,在社会行为象征层面,它却系源于封建礼教束缚为保持舞台性别一致而催生的男性对女性审美本体的再创造,在政治、文化与艺术的夹缝中不免被新文化界目为封建“遗形”而备受质疑、冲击。梅氏在国外的成功巡演无疑成为提高伶人也包括男旦艺人地位的标杆,但其美学形态并未因此而得以客观反思与定位,更遑论理论的探讨和总结。在救亡图强的外倾心态中,为清除封建意识形态残余,剧界内外基于特定历史支点的道德判断及与主流形态的暗合,力主采用西法,强调严格的男女性别分工,已然成为舞台写实主义的规范。从根本而言,中国戏剧“男女有别”的演剧形态不是一种美学风格,而是社会改革的策略与手段。1934年《剧学月刊》刊发《国剧中的“男扮女”问题》一文,回溯了男旦在话剧与戏曲的并立、整合中成为批判靶心的历程:盖“中国自从话剧运动开始提倡以来,成为一般新人物无条件地攻击的目标的,就是这戏剧中‘男扮女’的问题。”而后,“经过许多人的努力”,“校正了成为习惯性的严重错误,使中国戏剧向来是一种抽象的表现,逐渐走到写实的倾向,不可谓非中国演剧史上一件革命的伟业。在这种已成的戏剧革命的形势下,曾经参加国剧运动甚至以之为职业的男旦演员如欧阳予倩们‘因为触犯了‘男扮女’的时忌,不得不自动地改行了。”作者在比较分析后献言:“男扮女”问题实未必是国剧改革的根本所在,因为抽象、写意的国剧“与话剧电影接近于写实的倾向,截然不同。”“如果认为国剧不失为中国的一种艺术而尚有待保存或发扬的可能的,那么,我认为先应该改造国剧的

内容及其赖以生长的一切条件”。[30] (PP. 1, 4) 然而, 特别自 1930 年代斯坦尼体系进入中国并被长期奉为范本, 写实主义因其与现实的“同构”关系几近一统舞台。电影、新歌剧等新型艺术样式均以写实化的天然性别为分工, 京剧界女性不仅积极扮演男性合作者的角色, 更在旦行发展了替代趋势的竞争关系。强调演员与角色性别一致的演剧形态成为写实主义绝对化理解的对应物, 由是导致 1949 年后正规院校中断培养男旦, 女性几为垄断的旦行又沦于另一种性别的单一, 男旦后继乏人之势已成定局。

中国戏剧的现代转换, 是主导型文化地位失落、退居守势之后, 在除旧布新、自强保种的背景下创起。以梅兰芳为代表的京剧男旦艺术诞生、兴盛于特定的时代语境, 它记载了中国戏曲划时代的变革, 也必然随着时代的变迁而有所升沉起伏。在 20 世纪政治、文化、娱乐三者交缠构成复杂斑斓的历史景观中, 作为艺术史的个案, 男旦的盛极一时与速趋湮灭, 不仅透露了西方戏剧对中国戏剧发生影响的过程及其形态, 也隐然构织了当代剧坛的悖论: 一方面梅兰芳作为艺术大师受到极力推崇, 另一方面男旦余绪在争论的歧义中暧昧徘徊。由此, 如何建构认知的理性视野, 客观鉴别男旦的历史意义、话剧与戏曲之间的制衡与借鉴, 乃至国故与欧化的辨证, 仍是值得思考的现实命题。

参考文献:

- [1] 王国维. 古剧脚色考[A]. 王国维戏曲论文集. 北京: 中国戏剧出版社, 1983.
- [2] 斌椿. 乘槎笔记(外一种)[M]. 长沙: 湖南人民出版社, 1981.
- [3] 徐柯. 清稗类钞·第十一册[M]. 北京: 中华书局, 1986.
- [4] 孙保瑄. 忘山庐日记[A]. 清代日记汇抄. 上海: 上海人民出版社, 1982.
- [5] 铁. 铁甕烬馀[J]. 小说林, 1908(12).
- [6] 三爱(陈独秀). 论戏曲[J]. 新小说, 1906(14).
- [7] 欧阳予倩. 谈文明戏[A]. 中国话剧运动五十年史料集·第1辑. 北京: 中国戏剧出版社, 1958.
- [8] 退庵. 新剧界之梳头发明家[J]. 戏杂志·精神号, 1922(5).
- [9] 曹禺. 回忆在天津开始的戏剧生活[A]. 夏家善、崔国良、李丽中编. 南开话剧运动史料(1909—1922). 天津: 南开大学出版社, 1984.
- [10] 廖永武、董振修、杨桂欣. 中国革命戏剧的伟大先驱——周恩来同志青年时代的戏剧活动[A]. 戏剧艺术论丛·第1辑. 北京: 人民文学出版社, 1979.
- [11] 欧阳予倩. 回忆春柳[A]. 中国近代文学论文集(1949—1979)·戏剧、民间文学卷. 北京: 中国社会科学出版社, 1982.
- [12] 陈白尘、董健. 中国现代戏剧史稿[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1989.
- [13] 天行. 北京新剧经过史[A]. 中国近代文学论文集(1919—1949)·戏剧卷. 北京: 中国社会科学出版社, 1988.
- [14] 马二(冯叔鸾). 戏学讲义·第十章[A]. 田本相、宋宝珍. 一场关于文明戏前途和命运的大讨论. 中国话剧研究·第十辑. 北京: 文化艺术出版社, 2004.

- [15] 啸天. 女子新剧团[A]. 田本相、宋宝珍. 一场关于文明戏前途和命运的大讨论. 中国话剧研究·第十辑. 北京: 文化艺术出版社, 2004.
- [16] 洪深. 我的打鼓时期已经过了么? [A]. 洪深文集(四). 北京: 中国戏剧出版社, 1988.
- [17] 梅兰芳. 舞台生活四十年·第二集[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1961.
- [18] 吉田登志子. 梅兰芳 1919、1924 年来日公演的报告[A]. 中国梅兰芳研究学会梅兰芳纪念馆. 梅兰芳艺术评论集. 北京: 中国戏剧出版社, 1990.
- [19] 北京市艺术研究所、上海艺术研究所. 中国京剧史·中卷[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1990.
- [20] 蒲伯英. 我主张要提倡职业的戏剧[A]. 洪深文集(四). 北京: 中国戏剧出版社, 1988.
- [21] 西源(郑振铎). 打倒旦角梅兰芳[J]. 文学周报, 1929(合订8).
- [22] 齐如山. 齐如山回忆录[M]. 北京: 宝文堂书店, 1989.
- [23] 斯达克·杨. 梅兰芳[A]. 中国梅兰芳研究学会梅兰芳纪念馆. 梅兰芳艺术评论集. 北京: 中国戏剧出版社, 1990.
- [24] 梅绍武. 五十年前京剧艺术风靡美国[A]. 中国梅兰芳研究学会梅兰芳纪念馆. 梅兰芳艺术评论集. 北京: 中国戏剧出版社, 1990.
- [25] 知. 关于批评梅兰芳之一函(中)[N]. 申报, 1930—6—21.
- [26] 梅绍武. 我的父亲梅兰芳[M]. 天津: 百花文艺出版社, 1984.
- [27] 拉尔斯·克莱贝尔格. 艺术的强大动力——1935年苏联艺术家讨论梅兰芳艺术记录[A]. 梅绍武. 我的父亲梅兰芳续集. 天津: 百花文艺出版社, 2004.
- [28] 布莱希特. 论中国人的传统戏剧[A]. 布莱希特论戏剧. 北京: 中国戏剧出版社, 1990.
- [29] 乔治·巴纽. 梅兰芳——西方舞台的诉讼案和理想国[A]. 梅绍武. 我的父亲梅兰芳续集. 天津: 百花文艺出版社, 2004.
- [30] 王平陵. 国剧中的“男扮女”问题[J]. 剧学月刊, 1934(12).

(文字编辑 赵志勇)