

京剧男旦艺术之我见

李 祥 林

在艺术文化领域，有些话题是常议常新的。以梨园舞台上的“男旦”为例，这项艺术的合理性问题近来又引发人们的热议讨论。从行内有关刊物陆续登载的文章来看，否定者有之，肯定者有之，见仁见智，各有其说。自上个世纪 90 年代后期以来，笔者一直用力于对中国戏曲和中国文化的性别研究（gender studies）^{〔1〕}，对此问题向来关注，这里也来谈谈个人的看法，以供同仁参考。需要说明的是，本文无意在否定与肯定之间作非此即彼的二值判断，而是从艺术学、性别学、社会学、文化学等多层面和多角度切入，对京剧“男旦”这艺术现象作面面观。

一

京剧“男旦”是历史的产物。历史上，导致这种并非常态的“男扮女”现象的原因之一，当跟旧时代禁止女演员登台的封建道德律令有关。京剧崛起在 200 多年前，尽管女伶演戏在元明舞台上曾一度活跃（尤其是元代），但到了清代，随着礼教意识的强化，由于统治者明令禁止女子演戏、禁止蓄养家班，京城等地梨园竟成为清一色男演员的天下。从康熙开始，几乎每朝每代都有禁令，甚至连女子看戏也严加禁止。在此背景下，早期京剧界“全男班”盛行，从编剧、演员到乐师、化妆师，台前幕后，各色人等无不由男性担当，而剧中人物无论男女老幼，也均由男子来扮演，至于女人则被排斥在这艺术的大门之外。标志京剧诞生的四大徽班北上之前，走红京城舞台上的有乾隆年间二上北京、一下扬州的川籍秦腔花旦魏长生，他就是以男扮女的艺术驰誉遐迩。即便是第一个进京献艺的三庆徽班，其领班人高朗亭也是以旦行擅名当时。在此男人主宰的天下，当然拒收女弟子也不用女艺人。及至后来，即使是在风气渐开、坤角初起时期，女演员登台仍难免遭受冷眼，如《六十年京剧见闻》所述：“从前京剧演员只有男性没有女性，这就是男扮女的由来。光绪中叶有了女演员，但受到歧视，被称为髦儿戏。进不了大班，男角称为名伶，女角则以坤角呼之，以示区别。一方面是受重男轻女封建旧观念的支配，另一方面则是因为坤角的艺术难与男性名角比拟，大都演些减头去尾的唱工戏。”^{〔2〕}既然如此，从社会学角度说“男扮女”或“男旦”这表演艺术在京剧舞台上自诞生起就跟性别歧视的封建社会土壤有着不解之结，想

必无人异议。

作为历史的产物，戏曲表演中演员与角色性别错位式的“男旦”，不可避免地要受到权力话语染指。“四大名旦”标志着近世京剧舞台上旦行艺术的发达走红，而梅、程、荀、尚没有一个不是以七尺男儿身饰演俏美女子的高超技艺赢得海内外观众赞誉。但无可辩驳的是，男旦作为封建文化背景下生长出的一种奇特社会现象，分明又透露出跑江湖的戏曲艺人社会地位低下的现实（尤其是饰演女角的艺人），透露出陈腐的封建制度压抑、禁锢、剥夺女性参与公共活动权利的事实，其骨子里深藏着封建男权中心社会对女性（女色）既渴望又拒斥、既赞美又诅咒的矛盾心理。明明是女角，为什么偏偏要让男子而不准女性来演？男扮女行当千古不衰的背面，反照出男尊女卑社会反对女子抛头露面粉墨登场的道德企图。不妨说，是发达的舞台技艺搅和着病态的文化基因铸就了男旦艺术。唯此，对之的评价便成为近百年中国文化史上众说不休的话题。尽管京剧男扮女艺术是随着封建道德律令下女演员退下舞台而发达起来的，但梨园演艺史上，男旦的确由来已久（如元杂剧中便有“净扮姑儿”、“外扮老夫人”等），昔有戏曲联语即云：“男无假，女无真，为何无人嫌假；你不来，我不怪，怎么不请自来。”这“女无真”，就指的是男扮女表演。因此，鲁迅才说“我们中国最伟大最永久的艺术是男人扮女人”。当年，新文化运动的激越战将鲁迅对京剧舞台上男扮女式表演艺术不以为然的重要原因之一，有很大程度就是出于对禁锢人性尤其是女性的封建制度的痛恨。他的《略论梅兰芳及其他》等文，与其说是在把批评矛头对准作为个人的梅兰芳，倒不如说是在抨击一种自病态化历史土壤产生的病态化社会现象，作者的立足点是在社会学而非艺术学。惟因男旦产生的根底里含有这种病态的社会学基因，直到今天，仍有言辞激烈者拿它和东南亚的“人妖秀”并提，视其为“变异人性”的艺术而主张让其消亡。

男性中心话语对旦行艺术的染指是多方面的。有看戏经验者皆知，旦角儿上台，腰肢要柔，步态要碎，走起路来“风摆柳”、“扭麻花”才风情万般招人爱怜。仔细想来，如此柔弱的步态身段，总不免跟过去时代步履蹒跚姿态扭捏的缠足女子的“三寸金莲”相关。读元明清剧作，常常可见剧中男子对女子缠足的由衷赞美乃至肉麻依恋，这当然不会不投射到旦行表演中。梨园行话有道：生角要俊要帅，旦角要柔要媚。媚是一种动态美，旦角要怎样动才媚才美呢？以川剧为例，据前辈艺人讲，得让旦角的步态身段随着锣鼓点子“zhuai”（或“zuai”，四川

话中翘舌音和平舌音往往混淆)起来。“‘zhuai’是一种四川土话,艺人手抄本上往往写成‘𪚩’,也就是对旦角活泼、轻盈以至轻佻的舞步的俗称。”⁽³⁾巴蜀方言中这个由“小足”(上“小”下“足”)组合的“𪚩”字,形象地道出了旦角表演语汇深处隐藏的性别文化密码。以摧残女性肉体为代价的缠足,是旧时代女子能否成为男权社会“被看”对象的基本条件,作为病态化的性审美目标,它为男子提供着勾魂夺魄般的性刺激和性心理满足。把“𪚩”作为戏曲女角行当的技艺追求和审美标准之一,正是由男权主位语境所造就的并顺应着男对女的那种心理期待。至于梨园中为旦角表演专用的踩跷,就更是女子缠足陋俗在舞台上最直接也最写实的体现,那捆绑在演员脚下的“跷”,其造型即是一双活灵活现的“三寸金莲”(当然,从纯技术层面看,男旦踩跷也为的是将男子的一双天然大足遮掩起来)。旦角踩跷,在旧时又直观地称作“装小脚”,其在戏曲表演史上虽非像有人说的起自魏长生,但恰恰是“自魏三擅名之后,无不以小脚登场,脚挑目动,在在关情”(《燕兰小谱》卷三),以致“京伶装小脚,巧绝天下”(《金台残泪记》卷二),八方效仿。从性别研究视角看,有如缠足,旦角踩跷无疑为满足男权化的“看”提供着更充分的性审美对象(须知,当年魏长生就是借踩跷来助长其表演之色情意味的)。既然如此,这象模象样地“装小脚”的“踩跷”,在上个世纪初新文化运动中也就不免被目为封建尤物而痛加鞭挞;新中国建立后,随着女子缠足陋习被彻底废除,其在全社会“破四旧”浪潮中就更是不可避免地赶下了戏曲舞台。

二

诚然,从社会学角度看,京剧“男旦”的产生有其无法否认的历史局限性,但作为梨园艺术,它从古到今活跃在舞台上,又自有其不可忽视的艺术学依据。百年回眸,从“五四”到今天,尽管经历了种种风风雨雨,戏曲舞台上旦角依然在“𪚩”(zhuai),男旦艺术还是那么风光,甚至绝迹已久的跷功也重现在改革开放后的梨园中并赢得观众喝彩。上个世纪90年代被文化部列为传统剧目改编的优秀成果之一的新编目连传奇《刘氏四娘》(川剧)中,便有以鬼狐旦应工的女主角刘氏踩跷的精彩表演。2004年刚刚拉开帷幕,就有消息传来:正月十四、十五两天,武汉京剧院根据冯骥才同名小说改编的大幕戏《三寸金莲》在武汉剧院上演,而“跷功”正是该剧招引舆论和观众的一大卖点……

对此现象,我们应该作何看待和评价呢?不可否认,男权中心的封建主义文

化留在戏曲躯体上的烙印甚深，作为社会形态的封建时代虽已一去不复返，但其残留的阴影在意识形态领域还不能一下子彻底扫除，对之进行学术清算，在今人乃是必然。但是，又须指出，从学术研究出发剖析旦行艺术深处的性别文化密码，绝对不是说今天的作戏者或演戏者沿用此手段塑造人物展现技艺就怀有什么不健康的性别意识。事实上，此乃历史的积淀，从发生学意义上可以指认隐藏其中的性别歧视基因，但它跟后世借此程式化手段进行创作和表演的作家、艺术家并无瓜葛。如旦角踩跷虽源于摹仿“三寸金莲”，可它偏偏在舞台上发展出一种无可取代的高难度技巧之美，而后世演员向台下观众展示踩跷技巧时，或者说后世观众津津有味地欣赏台上演员的跷功时，绝不能说他们就怀有封建士大夫那种“恋足癖”似的病态赏玩心理。同理，一旦社会背景转换，随着性别歧视色彩淡化和技巧审美特征突出，男旦作为一种假定性的“性别反串”艺术也就自有某种存在的合理性。如今，人们感兴趣的乃是舞台技艺，使他们沉醉其中的也只是透过这种舞台表演展示出来的演员功夫，而对其背后隐藏的文化密码并无所知也不必知晓。当年，辛亥革命后，不少持见激烈者视踩跷为封建文化残余，主张应同缠足一样废弃，这固然不错，但他们又忽略了，跷功起自缠足但并不等于缠足，其作为程式化的舞台表演技艺更多凝结着的还是一辈又一辈艺术家的心血和经验，对后者我们没有理由轻视甚至抛弃。今有社会学研究者主张分别从跷的“技术功能”和“象征功能”这不同层面来认识其功过是非^④，倒是不失公允之见。事实上，对“男旦”、“踩跷”以及诸如此类现象，我们都应分别从技巧审美角度和性别审美角度作一分为二的辩证分析，既不因其艺术学价值就回避其社会学病根，也不因其社会学病根就否认其艺术学价值。从畸形的文化生发出非凡的技艺，乃是奇特的“蚌病成珠”现象，其在世界戏剧史上并非仅此一二例，识其糟粕不等于就弃其精华，因噎废食、连孩子同洗澡水一块儿泼掉是不可取的。

当年，曾有人问梅兰芳先生，京剧男旦是不是封建时代的产物？梅先生仅仅回答了四个字：“这是艺术。”的确，“男旦”是艺术，对之我们必须有立足艺术学的审视和理解。这里有两点务必明确。首先，“艺术并不要求把它的作品当成现实”，在写意文化土壤上生长起来的中国戏曲，就更是如此。譬如戏曲舞台上的一桌二椅，借符号学的说法，其作为孤立的“能指”什么也不是，但随着剧中人出场，在表演者的唱做念舞中被赋予规定情景中的“所指”，时而是桥，时而是山，魔术般地变幻出审美时空的气象万千。同一舞台，可以是山是水，也可以

是天是地；可为春夏秋冬，也可为风霜雨雪；挥手間已历百岁千载，投足处又越千山万水；既可作陈妙常追赶潘生的秋江，又可作苏小妹三难新郎的洞房……但这一切，都是在演员虚拟化的表演动作中“暗示”给观众的。没有实物性的对象，只有虚拟化的表演，但观众丝毫也不觉得有何不妥，因为戏曲是艺术，而艺术是假定性的。中华戏曲看重舞台时空的心理化写意化，把时空营造依托于演员拟象写意的虚拟化表演，并不刻意追求独立于人物表演之外的自然环境写实，离开表演者的唱做念打，舞台上就只剩下一块仅有长、宽、高空间三维却没有任何审美意义的空白场地。戏曲舞台上，时空环境是随着剧中人物的活动不断变化的，让时空流动服从于人物表演需要并通过后者获得具体规定性，景随人走，境随情迁，戏曲演员常常讲要“带戏出场”，便道出个中奥妙。舞台时空处理如此，人物扮演也是这样。京剧“四大名旦”个个是现实生活中的须眉男儿，一旦他们走上舞台，其精彩的表演呈现在观众眼前的就只有“扮女”的艺术。正如观赏传统目连戏中《会缘桥》一折的观众不会去追究那舞台上设置的是桥还是桌一样，他们也不会去责问这女角戏中的扮演者是女还是男。换言之，他们明明知道台上道具是桌，但就是要看作戏中的桥；他们明明晓得台上演员是男，但就是要视为戏中的女，因为这是规定情境中由演员和观众之间老早就搭好的审美默契使然。既然“虚戈为戏”，归根结底，以男扮女的“男旦”艺术符合戏曲假定性原则。

此外，还须看到，艺术作为人类精神的花朵，起自人类对自然物的不满足，它是体现着人类能动创造意志的产物。以男扮女的“男旦”技艺，恰恰在某种程度上透露出人类渴望超越自然局限而走向创造自由的内心愿望。别的不说，相对于以女演女出自本色的“坤旦”，以男演女的“乾旦”（男旦）首先就多了一道克服生理性别差异的难关，显然不是件容易的事。正如梅派传人自述学艺经历所言：“那是一个非常艰苦的学习过程。我很清楚，男人演女人比女人演女人要困难得多，要辛苦十倍。比如发音的部位，女人的假声，也就是我们通常所说的小嗓，与她的真声相差就不大。而男生的假声，与他的真声相差得很明显。乾旦的说话与演唱完全像两个人，可见差距之大。”^{〔5〕}差距越大，突破越难，创造的乐趣也越多。真正的艺术，上乘的艺术，总是要在不可能中寻可能，有限中求无限，束缚中争自由。不断克服困难不断超越局限的过程，也就是人的创造意志和能动作用不断显现的过程，此乃一块硬币的两面。况且，“男旦演员和后来的坤旦相比，毕竟也有长处。首先作为一种歌唱艺术，男旦底气充足，尤其把唱腔从舞台演出

中‘抽出来’细细品味的时候。其次，男旦的艺术生命长久，坤旦一过三十岁就差了。再次，男旦与男性小生做戏时，会在体现‘性’关系的地方敢做又会做，就容易达到美的极致；相反，坤旦和男性小生做戏做到这里，双方难免拘谨。”⁽⁶⁾就此而言，要说性别反串式的男旦仅仅是“扭曲人性”的艺术而绝无存在价值恐怕很难，因为从正面看，那发达得近乎完美的表演技巧中分明还凝聚着一代代艺术家努力挣脱生理局限而不懈创造的精神，这种精神我想是任何艺术都永远需要的。诚然，从客观环境看，“乾旦”的出现有其不可讳言的社会学病因；但是，从主观意志看，其形成和发展又很难说跟艺术的美学本质和人类的创造天性无关。

三

立足文化人类学，对“男旦”存在的合法性，还可以深入原型（archetype）层面去加以探讨。在我看来，无论“男演女”还是“女演男”，实质上都在阴阳相兼、刚柔相济的审美追求中或多或少体现出“双性同体”的原型。作为基于原始思维的文化原型，“双性同体”在人类历史上起源古老又影响深远，并且随人类文明演进不断显影在东西方文学艺术中。该原型具有跨民族和跨地域的共通性，尤其在世界诸多民族神话传说中得到鲜明体现，“古代人通常将神圣者描绘为两性兼体的即它既是男的又是女的。……事实上，两性兼体是古代人表示全体、力量以及独立自存的普遍公式。人们似乎觉得，神圣性或神性如果要具备终极力量和最高存在的意义，它就必须是两性兼体的。”⁽⁷⁾

从字面上看，“双性同体”（androgyny）又称“雌雄兼体”（hermaphroditism），本是生物学概念，一般用来表述自然界的植物雌雄同株或现实中某些罕见的生理畸形者如阴阳人。当此概念越出生物学界面而被引入人类社会意识领域后，便获得一种文化意义上整合两性力量的超性别的精神内涵。从性别文化研究视角去识读，在原型层面上不难发现，那是旨在从性别合一的叙事中突出一种超性别的非凡力量。这力量，不仅仅属于“阴”（女性）也不仅仅属于“阳”（男性），而是从“阴”、“阳”的团结合力中诞生，它在超常态叙事中往往表现出某种非凡的力量和品格，因而多被作家、艺术家运用在塑造非凡角色、超常人物尤其是正面英雄身上。“双性同体”总是象征着一种超凡的神性和神力，其能量既来自“阴”又来自“阳”，其力度既胜过单“阴”又胜过单“阳”，它是来自两大性别世界的力量的整合与升华，所以它在理论上是不可战胜又战无不胜的。文化人类学研究

证明,这种原始的整一乃是人类发展史上一种相当古老的群体观念,究其心理发生,应源于人类渴望从两性互补中达到强壮有力的内心祈愿,并且有着跟人类自身一样悠远的来历。“双性同体”原型在东方戏曲中有直接体现,如集净角式阳刚和旦角式阴柔于一体而具有明显的双性文化特征的“女花脸”。梨园中习称此类脸谱为“阴阳脸”,譬如川剧《凤凰村》、粤剧《棋盘大会》、莆仙戏《齐王点将》以及闽西汉剧中的钟无盐,还有草台昆《取金刀》中的杨七娘、甘肃秦腔中的穆桂英,其脸谱描绘皆作半净半旦处理。川剧舞台上,《白蛇传》中时而现女身时而现男身的青蛇(生、旦同体)也是同类例证。⁽⁸⁾由此来看以男(阳)扮女(阴)的“男旦”艺术,其当然也是该原型意识的体现方式之一。

作为古老的原型,“双性同体”体现着人类集体无意识(collective unconscious),具有强大的文化辐射力。从心理分析角度看,美籍德裔学者弗洛姆指出:“男性与女性之间截然相反的原则也存在于每一男子和每一女子之中。正像在生理上,每一男子和女子都具有相反的性激素一样,它们在心理上也是两性的。他们自身带有接受和渗入的本性、肉体和精神的性能。男子——女子也是如此——只有在他的女性和男性的两极融合中才能找到其自身的融合。”⁽⁹⁾原型又称原始意象(primordial image),在集体无意识研究方面贡献卓著的精神分析学家荣格的理论认为,每个人的潜意识(集体无意识)里都存在一种异性的原始意象,该原始意象可能成为一种起均衡作用的灵感来源和获得对异性了解的知识来源,也就是说,它们分别给男女双方提供着同异性交往的参照系。每个男子身上都存在着潜意识的女性倾向即“阿尼玛”(anima),每个女性身上都存在着潜意识的男性倾向即“阿尼姆斯”(animus),犹如其他原型意象,二者是从物种的原始历史中产生的,具有人类学的普遍意义。“不管是在男性还是在女性身上,都伏居着一个异性形象,从生物学的角度来说,仅仅是因为有更多的男性基因才使局面向男性的一方发展。”⁽¹⁰⁾反之亦然。如此说来,人人天生都有双性基因,只因“阿尼玛”和“阿尼姆斯”的主次强弱不同,才有了现实中男人、女人之别。以研究中国古代性文化著名的荷兰汉学家高罗佩在谈到太极图时也说:“我相信中国人很早就已意识到这个图隐含的原理:即每个男人都具有或显或隐的女性成份,而每个女人也都具备或隐或显的男性成分”⁽¹¹⁾。荣格等人的理论在文化意义上给我们启示多多,因为它有助于我们超越性别偏见去全面地认识人及人类社会的发展。既然男性精神中含女性特征而女性精神中含男性特征,要顺应此状况,

就必须使两性都认识到他们各自都本然地具有对方的特点,而这种认识恰恰有助于更全面和更富于创造性的个人产生。即是说,一旦着眼于“人”或“人类”的整体性概念,两性互补,生态平衡,才能发展出完整的人格及人类社会。惟其如此,该理论在呼吁建立两性平等互补的“伙伴关系”社会的西方女权学者那里也得到共鸣。⁽¹²⁾

这种两极融合,意义重大,用弗洛姆的话说乃是“一切创造力的基础”。东西方文学艺术中集男、女性别特征于一体的种种事例,其原型喻指在深层意义上正与此相沟通。这种超性别的双性观念,对我们来说并非全然陌生,中国文化史上起源古老的“阴阳和合”学说就与之不谋而合。“易有太极,是生两仪”(《周易·系辞上》),“阴阳者,二仪也”(王夫之《周易外传·说卦传》)。作为华夏上古文明的结晶,“《易》以道阴阳”(《庄子》),阴、阳既相互对立又相互依存,既相互区别又相互渗透,二者是对立统一,“一阴一阳谓之道”(《周易》),“阴阳和合而万物生”(《淮南子》),此乃华夏阴阳学说的核心所在。从原始生殖文化语义上看,阴阳和合,孵养人类生命,化育宇宙万物,它是生命之本体和生命之源泉,具有无比强大、崇高、神圣的品格。古老的“太极图”作为具有宇宙生成论意义的东方文化符号,虽以头尾相追迎让有致的黑、白二鱼组成,却偏让黑鱼头部点以白眼而白鱼头部点以黑眼,分明又传达出你中有我、我中有你的阴阳合体意味。惟此,明清之际的思想家王夫之说:“太极者乾坤之合撰”,气虽有乾、坤之分,但二者不能孤立地存在,它们总是相互包涵并结合成统一体存在,“是故乾纯阳而非无阴,乾有太极也;坤纯阴而非无阳,坤有太极也。”(《周易外传·系辞上》)阴、阳携手合作方能超凡入圣、强大有力,这是传统阴阳学说的精髓所在,所以,中国艺术总是以刚柔相济为上乘境界。正如有人指出,京剧名家杜近芳“说她在跟梅兰芳先生学戏的时候,必须是先把自己从女的变成男的,表演时再把自己变成女的,这很值得我们从发声、技巧和对女性的观察三个方面进行思考,尤其是对乾旦更有特殊的意义”⁽¹³⁾。以刚性男儿扮柔性女子的“乾旦”或“男旦”,当然也是在这种阴与阳、刚与柔的磨合中成就其艺术的,因此我们有理由说它跟兼容双性的古老原型有着深层次的瓜葛。

四

“男旦”招人不悦,除了上述病态基因以及人们对其存在的合理性一面认识不足外,还有没有其他原因呢?有。从接受心态看,这就是以男尊女卑为底蕴的

传统性别观念对社会意识的深度制约。按照数千年男性本位社会的文化预设,女性是弱者,是第二性,是次等公民;男性是强者,是第一性,是首等公民。在此观念支配下,任何事物,任何理论体系,任何文化形态,只要一跟女性沾边,就有贬值、降格、掉价的危险,就有被视为“另类”而遭到主流排斥的危险;相反,某种东西一旦跟男性挂钩,就有可能成为增值、升格、提价的对象。现实生活中,有阳刚气的女子往往被看作“女强人”、“女英雄”,受到社会褒扬;带阴柔气的男子则难免被视为“娘娘腔”、“变态者”,遭到世人唾弃。如此性别观念当然也会反映在戏曲中。三国故事中的“六出祁山”,家喻户晓。五丈原,魏、蜀两军对阵,相持不下。狡猾的司马懿按兵不动,诸葛亮粮草不够难于久撑,形势日见危急。聪明的蜀汉丞相终于想出一个激将妙法,他派人给司马懿送去一套妇女穿戴的风冠霞帔和一道战表,试图激怒对方。战表曰:是大将,就堂堂正正领兵出战,决一胜负;是女人,就穿戴上这风冠霞帔,缩在营中……这段故事,后来被搬演在京剧《胭粉记》里,为戏曲观众所熟悉。故事结局如何并不重要,让我们感兴趣的倒是这奇特的“诸葛妙计”。孔明先生用来对付司马懿的这种手段在今人看来如同儿戏,可在那个男尊女卑社会的道德观念中却是不得了的事情。既然“女人”被权力话语定位为跟“小人”为伍之流(儒门向有“唯女子与小人难养”一说),让男着女装,也就是让男效女态,这绝对是七尺男儿堂堂大丈夫很难容忍得下的奇耻大辱。

放宽眼界来看,这在整个戏曲艺术中绝非孤立现象。笔者曾分析过戏曲中转易性别的身段表演,发现男扮女式的“女身法”往往出现在喜剧里,女扮男式的“男身法”则总是亮相于正剧,其中显然包含着基于性别意识的道德评价⁽¹⁴⁾。即是说,让男扮女装或男作女态,其运用在舞台上往往具有喜剧色彩,意味着某种非肯定性的道德和审美评价,这从上述京剧《胭粉记》中的“诸葛妙计”以及川剧《做文章》里不学无术的纨绔子弟无聊时学女人步作女人态的表演可以窥豹。那么,让女作男态或女扮男装,其出现在戏曲作品里又情况如何呢?看看迄今犹被再三搬上影视屏幕的《孟丽君》、《木兰从军》之类描写女扮男装女子建功立业的故事,当不难明白是怎么回事。这些表现女性不甘雌伏不甘压抑的精神呐喊之作,古往今来脍炙人口,是梨园作者和广大观众共同感兴趣的、明显体现出肯定性乃至歌颂性评价的正面题材。拿“女扮男”和“男扮女”作对比,二者异同很容易看出来:首先,从人物形象看,“女扮男”往往受到社会承认和礼赞而且人

物也多以正面形象定位（如沙场立功的英雄花木兰、金榜题名的才女孟丽君等），“男扮女”总是遭到非议、嘲笑、否弃，其人物不是以喜剧形象就是以反面形象出之（如《做文章》中学“女子身法”的公子哥儿）；其次，从人物处境看，“女扮男”故事中女子易性乔装多是出自主动（如木兰姑娘为尽孝道主动提出替父从军，从头到尾她都心甘情愿无有怨言），“男扮女装”题材中男子易性乔装多处于被动（如敌方送给司马懿的女装，绝对不会是他想要的）……

由此对比，一个常常被世人忽略却又十分重要的性别文化事实便呈现在我们面前：无论在现实生活中还是在戏曲作品里，“男扮女”和“女扮男”在世人的接受意识中之所以成为两种意味相反的塑造和评判人物手段，根底里还是基于人类历史上那种古老又传统的性别观念——男主女从、男强女弱、男尊女卑、男贵女贱。男扮女装是尊向卑低就，当然用于否定性对象或表达否定性评价；女扮男装是卑向尊看齐，自然用于肯定性对象或表达肯定性评价。（多年来世人对男扮女的“男旦”表演心存反感，仅仅视其为“扭曲人性”，难道说丝毫未受这种思维定势的影响吗？）看看，同样性质（性别越位或错位）的现象，却得到截然对立的价值评判，让人不能不感到奇怪，也不能不引起警惕和反思。我想，作为学术研究者，我们应当保持头脑清醒和立场公正，大可不必受此观念影响戴着有色眼镜而“谈女色变”。今天，当我们讨论京剧“男旦”艺术以及诸如此类文化现象时，还是努力跳出这种传统性别观念窠臼，少受如此这般惯性思维的束缚为好。

注 释：

- （1）关于笔者所作这项研究，请参阅廖明君《性别文化视野中的东方戏曲研究——李祥林访谈录》（载《民族艺术》2000年第2期）、周企旭《戏曲研究的开拓创新——〈性别文化视野中的东方戏曲〉读后感》（载《四川戏剧》2001年第5期）、叶鹏《用现代意识烛照民族艺术的新成果——评李祥林〈性别文化视野中的东方戏曲〉》（载《艺术界》2002年第3期）、廖全京《在戏剧常青藤上理性地栖居——读几位戏剧学人近著札记》（载《四川戏剧》2003年第3期）等文章。

（2）江上行《六十年京剧见闻》第170页，学林出版社1980年版。

（3）王朝闻《万丈高楼平地起——〈川剧艺诀释义〉序》，载《川剧艺术》

1980 年第 1 期。

(4) 黄育馥《跷在京剧中的功能：性别研究的观点》，载《社会学研究》1998 年第 2 期。

(5) (13) 梅葆玖等《看乾旦说乾旦》，载《中国京剧》2004 年第 1 期。

(6) 徐城北《品戏斋神游录》第 207 页，上海文艺出版社 1994 年版。

(7) 卡莫迪《妇女与世界宗教》第 14 页，徐均尧译，四川人民出版社 1989 年版。

(8) 参阅拙作《戏曲中的“双性同体”及其文化意蕴》，载《福建艺术》2001 年第 6 期。

(9) 弗洛姆《为自己的人》第 256—257 页，孙依依译，三联书店 1988 版。

(10) 荣格《心理学与文学》第 78 页，冯川等译，三联书店 1983 年版。

(11) 引自郑思礼《中国性文化——一个千年不解之结》第 150 页，北京，中国对外翻译出版公司，1994。

(12) 参阅拙作《心理分析·双性同体·女权批评》，载《新余高专学报》2003 年第 4 期。

(14) 参阅拙作《丑角表演·女子身法·性别意指》，载《戏剧之家》2001 年第 6 期。