

# 梅氏表演体系与男旦存在的美学根据

文 / 黄海澄

京剧旦行唱腔，是由男旦创立的声乐体系，但是，从上世纪60年代极左时期开始，男旦却被活活封杀。男性演员所成功创造的女性艺术形象，已经不是简单地对现实中女性的模仿，而是饱含着理想内容和艺术美的某一特定的典范的女性形象。京剧男旦式微原因主要在于以行政力量盲目推行斯坦尼斯拉夫斯基理论体系所致，而斯氏理论与东方艺术精神并不符合。中国以京剧昆曲为代表、以梅兰芳体系为其结晶的戏曲理论强调戏剧的虚拟性，男旦完全可以饰演女性，而且因其“补偿心理”动力的推动，嗓音宽亮的优势，使其创造出“间离效果”。

## 一、群众喜欢男旦

京剧旦行唱腔，是由男旦创立的声乐体系，但是，从上世纪60年代极左时期开始，男旦却被活活封杀。男旦伴随着一场创巨痛深的民族灾难销声匿迹于戏曲舞台，成了“四人帮”文化专制主义的牺牲品。这是民族文化的巨大损失，令人既痛且恨！

几年前举行的第一届红河杯京剧戏迷票友大奖赛，进入决赛的男旦票友竟有7人之多，超过了坤旦青衣的人数。这既出乎意料之外，又在于情理之中，颇令人深长思之。此后的票友赛，也是男旦屡屡出彩。

报刊上曾有一则报导，说是经过什么人的研究，“应该让男旦自生自灭”。虽未标明是这官方的政策，但那口气并无商量与研究的意味，颇有点政策导向式的指令性色彩。看了以后很不舒服，这令我想起周恩来总理在世时的一桩往事。有一次研究全国戏曲调演，一位文化官员说川剧不好听，不要让其参加调演。周总理当即批评这位文化官员：你说川剧不好听，但是群众喜欢，我国有上亿人喜爱川剧，你不喜欢，你算老几！最后还是决定让川剧参加晋京调演活动。这件事给人的印象很深，令人数十年不忘。

周总理从广大人民群众的利益、需要、爱好、情感出发，来决定每一件事情，决不单纯以个人的兴趣、好恶来褒贬、臧否、鹭黜人和事物。周总理祖籍浙江绍兴，而在苏北淮安长大，一生戎马倥偬，政事缠身，欣赏川剧的机会不会很多；从个人爱好上来讲，他未必对川剧情有独钟，但他考虑的不是个人的兴趣、爱好，而是上亿人的兴趣、爱好。而那位文化官员却缺少这种博大胸襟，出言凭的仅仅是个人兴趣。由于文化官员所处

的地位，在我国现行体制下，如果他不考虑群众（那怕是群众中的一部分）的爱好和需要，就很可能用手中的权力，剥夺群众的爱好。而剥夺人们正当的爱好，实在是一种残酷的不道德行为！

京剧戏迷票友大赛男旦如此之多，表明了男旦的优势和人们对男旦的喜爱，这是一个不争的事实。前些时，笔者所在的城市有一对戏迷夫妇应邀到贵州、四川、重庆、云南参加京剧票友活动，回来以后对我和其他朋友们说：“男旦到处受欢迎，那里好多男旦，年老的、年轻的都有，唱得真好，赢得的掌声最多。”这与全国京剧戏迷票友大赛的情况是一致的。

前不久，胡文阁、刘铮、杨磊三位刚由业余转为专业的男旦在沪上专场演出，场场暴满，极具轰动效应。一位82岁的老观众，已经多年不看戏了，听说是男旦演出，也兴致勃勃地去观赏。在演出结束后的座谈会上他激动地喊道：“乾旦万岁！”这是他久埋胸臆的心声。

从封杀男旦到让它“自生自灭”，虽有程度的差别，但都认定它是要灭亡的。这种思想一旦成为政策导向，男旦就没有什么“自生”可言，而只有“自灭”之一途了。在现行体制下，只要政策不支持男旦的存在，招生不给名额，院团不收男旦演员，那么它很快就“灭”了，那里还有“生”的份儿？如果说上世纪六七十年代的禁绝男旦上台演出是“硬扼杀”的话，那么“自生自灭”论便是“软扼杀”，其结果都是一样的：消灭男旦艺术。这真是令人寒心！曾经创造过京剧舞台旷世辉煌的四大名旦、四小名旦和无数耀眼明星的男旦艺术，竟在今天消亡绝续了吗？真令人不敢想象，更令人无限痛惜！

男旦式微的深层原因何在呢？它是否还有生存的权利呢？



智。此时，仿佛有两个“自我”，一个是进入角色的非理性的情感体验着的“自我”，一个是站在角色之外居高临下地严密监控着“我”的表演的理性的“自我”。两个“自我”的密切配合，是我国戏曲表演体系的精髓，也是它成功的秘诀。

多年来，由于我们机械地照搬斯氏体系，用斯氏体系的眼光观察中国传统戏曲艺术，往往横挑鼻子竖挑眼，其中特别贬损中国传统戏曲艺术的表演程式，认为这些程式“脱离生活”“远离现实”、“造作”、“不真实”、“陈旧”、“僵化”、“落后”，如此等等，不一而足。在盲目学习苏联期间——上世纪50—60年代，这类以斯氏体系为标准来糟践我国戏曲表演程式、反对程式化的文章，实在太多了，看得令人厌烦。斯氏强调体验，演员进入他所演的“这一个”具体角色，进行独特的体验，是不要任何程式的。斯氏体系与程式无缘，并且排斥程式。我国传统戏曲则最讲程式。从大处讲，每一个行当，都有这一行当共有的一套程式。具体到每一出戏的每一个角色，在不违背行当程式的前提下，又设计出这一角色特有表演程式。丰富、优美、富于表现力的程式，是我们祖先的一大创造。这些程式，并不是对现实生活的机械模仿，它是按照美的规律、服从于表现性格、情感及其他心理活动的需要设计出来的。它与生活的关系可以说是若即若离：从一个方面说它是对现实生活中人们的表情活动和种种动作的提炼；从另一个方面看，它又是一种审美的艺术创造。这些程式，比体验派在下意识支配下临时做出来的一些动作更系统、更完善、更有表现力，也更美。

中国传统戏曲并不排斥演员的即兴创造。如上所说，我们的戏曲演员在舞台演出时有两个“自我”。体验的、情感的、非理性的“自我”，是灵感的“自我”，富有创造性。许多演员有这种经验，在身体和精神处于极佳状态时的演出过程中，在深入体验角色的出神入化的瞬间，会突然冒出一种表情、或一个动作、或一个手势，恰到好处地表现了剧中人物当时的心境。过后，连自己也感到惊奇，惊奇于自己平时为什么却没有想到这一着。这就是灵感的创造力。在一旁起监控作用的理性的“自我”，虽然缺乏这种即兴式的创造力——这不是它的职能，但是，它会以清醒、敏锐的理智监督着、鉴别着非理性“自我”的每一个创造，肯定那些富有表现力的、美的表演，把它纳入自己今后再次出演这一角色时的表情或动作之中，渐渐成为自己演这一角色时带有个人色彩的新的程式。这也是不同演员扮演同一个剧中人物各有各的不同演法的原因之所在。由此可见，中国戏曲虽有严格的程式，但它并不保守，并不僵化，并不排斥体验，并不排斥非理性的灵感的创造力。这些已经理性化了的程式，恰恰是由前贤、后生连续不断的灵感创造凝结而成的。

一般认为，全世界有三种表、导演体系，即斯坦尼斯拉夫斯基体系（也称体验派）、布莱希特体系（也称表现派）和梅兰芳体系。梅氏体系虽然以梅兰芳先生的名字命名，而实际上是中国传统戏曲的表演体系。梅先生对这一体系虽有创造性的贡

献，但从总体上说不是他一个人创立的，而是一代复一代许多知名的和不知名的戏曲表演艺术家共同创造的。由于梅先生是中国戏曲表演艺术家的杰出代表，他又较早出国演出，在日、美、苏等国产生了极大的轰动效应，外国人把我国戏曲的这一表演体系以他的名字命名，他是当之无愧的。布莱希特体系有两个来源，一个是受法国哥格兰氏的影响，一个是受以中国戏曲为代表的东方表演体系的启迪。这位德国戏剧家对中国戏曲很感兴趣，并进行过研究。两种不同文化相碰撞，彼此以自己的本土文化为参照系，在相互比较中，对各自的特点会看得更清楚。中国戏曲的表演特点给布莱希特以极其强烈的新鲜感和很深的印象，他从中学到了很多东西。他的表现派理论在一定程度上可以说是中国戏曲的影响下形成的。将三种体系进行比较，我们会发现布氏体系和梅氏体系更为接近，例如它们都要求演员有明确的表演意识、清醒的自我判断能力，而不使自己完全淹没于角色体验之中，任由体验唤起的潜意识牵着鼻子走，丧失自我监控的自觉意识；它们都把事先设计好的理想的表演范式作为舞台表演的主要依据（如上所说，梅氏体系并不排斥临场的灵感创造），而不是像以斯氏为代表的体验派那样任由体验唤起的下意识激情摆布。布氏体系脱胎于中国戏曲表演体系，其迹隐隐可见。不过，中国戏曲表演体系较之布氏体系更体现着“有容乃大”的中华文化的中和精神，兼蓄并包，不走极端，不排斥表现意识监控下的体验和即兴的灵感创造，让体验在受控条件下充分地发扬它的长处，发挥它的作用。

由以上分析可以看出，那种认为只有女性才能演女性角色的观点，与斯氏体系在我国的泛滥有关。男旦艺术所遭遇到的毁灭性打击，从某种意义上说，是一种外来文化借助政治意识形态的力量对中国本土优秀传统文化的摧残。从梅氏表演体系来看，男旦完全适合于我国戏曲。

上世纪50年代后期，我还在北大读书，看戏的机会很少。有一天，在大膳厅放映彩色京剧艺术片《望江亭》。女主角的唱腔、表演给我以很深的印象、极大的震撼。看完以后回到宿舍，室友告诉我：“扮演谭记儿的是男旦张君秋。”更使我感叹不已，直到此时我才知道张先生的大名，才第一次领略他的演唱的艺术魅力。在看这部电影的整个过程中，我一点都没有看出他是一位男演员。亲身经历使我深深感到“男性演员演不好女性角色”之说，纯粹是无稽之谈。

### 三、男旦式微的其他原因

男旦式微的另一原因是数十年来从苏联来的那一套关于艺术本质的谬见，即认为艺术是以生活本身的形式认识现实生活（即反映现实生活、再现现实生活）的一种特殊形式。依照这种艺术谬见，男演男、女演女才符合以生活本身的形式来反映、认识现实。现实生活中，男是男，女是女，不容颠倒，在戏曲中，男扮成女，女扮成男，在持上述艺术谬见的人看来是“颠倒乾



有艺术天赋的人有这种潜能,经过艰苦的努力,把这种潜能发挥出来,就能够达到这种境界。

用这种观点观察戏曲演员,那种认为男旦演不好女性角色的观点,类似于认为演员只能做本色演员、身分演员,不能做性格演员、不能扮演不同性格、不同身分的角色。这种观点是极其荒谬的,它否定了人类丰富的近乎无限的潜能。

奥地利心理学家阿德勒有一种学说,他认为人类有一种“补偿心理”。当人类意识到自己某一弱点的时候,意志薄弱者便心灰意冷,从此一蹶不振;然而大多数人不是这样,而是产生一种心理动力,通过自己的努力,克服自己的这一弱项,成为一个创造性的自我,最终反而在原先自己的弱项方面取得了巨大的成功,弱项变成了强项,使自己在弱项方面的自卑心理得到补偿,展现出其人格力量的优越。这种事在现实中和历史上是屡见不鲜的。例如手臂残疾者,经过艰苦的努力成了书法家,口吃者成了演说家。古希腊的德摩斯梯尼,自幼口吃,说话气短,初学演讲,被哄下台。他受到这种刺激后,在“补偿心理”这种巨大的心理能量的推动下,更坚定了要成为演说家的决心。练发音时,他嘴含石子,面对大海,不舍昼夜地朗诵名家的演说词;为了克服气短,他攀登陡坡,高声吟咏名家诗篇。功夫不负有心人,他终于成了名传千古的大演说家、大雄辩家。此类事例,古今不胜枚举。

男演员扮演女性角色,最初也会感到自己在这方面是处于劣势地位,为了“补偿”这种缺憾或者说自卑心理,会加倍地努力模仿女性的声口、行止,体验女性的心理。梅兰芳先生早年就曾细心倾听盛夏在北京四合院门楼下纳凉的旗人妇女闲聊时讲话的声音、口气、语调、神韵,以提高自己念、唱的水平。有自己的细心模仿、体验,再加上对前辈艺术家艺术经验的师承,许多男性旦角演员演起戏来,正像有些人所说的,“比女性还要女性”。这话听起来好像不合逻辑,但却包含着艺术的真理。男性演员所成功创造的女性艺术形象,已经不是简单地对现实中女性的模仿,而是饱含着理想内容和艺术美的某一特定的典范的女性形象,它当然大大高于和丰富于现实生活中的女性。

## (二)“陌生化”和“间离效果”

俄国文学理论家、作家什克洛夫斯基曾提出“陌生化”的理论,他认为艺术不同于生活,艺术要创造一种新奇的形式,使人们以惊异的眼光和诗意的感觉去感受它,这样才能引起人们浓厚的兴趣和饱满的美感。他所说的新奇的形式,不是仅仅指我们平常所理解的狭隘的形式,而是指艺术作品一切可感的外部特征,包括艺术形象的外部特征在内(笔者按:艺术形象是内容和形式的统一体,它所体现的价值内涵和思想意义,是它的内容,它的一切可感的外部特征都是它的形式)。布莱希特吸收了什克洛夫斯基的这一思想,创立了“间离效果”理论。他说:“对一个事件或者一个人物进行陌生化,首先很简单,把事

件或人物那些不言自明的,为人熟知的和一目了然的东西剥去,使人对之产生惊讶和好奇心。”<sup>[1]</sup>把演员、角色和观众三者拉开一定的距离,就能造成近乎“惊艳”的“间离效果”。如果都是些再平常不过的东西,那怎么能够唤起艺术受众的新奇的诗意的感觉呢?在我看来,男演员扮演女性角色本身就是一种“陌生化”,就有一种“间离效果”。在现实生活中,男人是男人,女人是女人,这是连三岁的孩童都知道的事实,不会引起人们的新奇感;如果一个大男人,堂堂须眉,转瞬在舞台上变成了一位婀娜多姿的窈窕淑女,甚至“比女性还要女性”,这种“乾坤颠倒”、“性别倒错”,不是太新奇了吗?当然,坤旦也可以制造“间离效果”,但那是在其他方面;在这方面男旦就多了一层“间离效果”。

## (三)男旦的嗓音优势

一般说来,男旦比坤旦嗓音宽亮,这是一个不争的事实,是任何人也否定不了的。已有人指出,张君秋先生与杜近芳女士合演《西厢记》,尽管那时张先生已过中年,杜近芳风华正茂,而唱腔,杜与张相比明显处于劣势。梅兰芳先生和张君秋先生生前都说过男旦的嗓音优势,二位大师授徒多多,对此当有深切的体会。

以前我因工作忙,很少听京剧。前几年,偶尔从电视里看到京剧《白面郎君》,听那“女主角”的唱腔听得入了迷,惊叹这位“女演员”实在唱得太好了,那嗓音的宽亮优美,扮相的靓丽,和“她”同台演出的几位旦角没有一个能比得上。过了几天,到票房和票友一起唱戏,问一位天津籍的票友:“《白面郎君》中的女主角是谁演的,唱得这么好,怎么没听说过她?”这位票友笑了,她说:“是温如华演的,他是男旦。”这使我感到十分惊讶,又自愧孤陋寡闻,竟不知道这位演员是男旦!细想也不奇怪,在京剧舞台上,除了梅葆玖先生偶尔出来唱唱,男旦几乎绝迹了。像温如华这样受观众欢迎的优秀男旦演员竟长期被埋没,令人不禁要问:这是谁之过?

艺术贵多样性,最忌单一。让男旦绝迹于京剧舞台,只留下坤旦,那京剧舞台该是多么单调、多么寂寞呀!现在是抢救男旦艺术的时候了!

男旦,魂兮归来!

注释:

[1]布莱希特·论实验戏剧.见:布莱希特论戏剧.丁扬忠,张黎,景岱灵等译.北京:中国戏剧出版社,1990.62页

作者简介:黄海澄,美学和艺术理论教授,原广西艺术学院副院长