

浅谈京剧行当中男旦艺术的特殊性

李 强

一、传统京剧科班制与男旦的童年经验

科班起源于明代,是中国旧时培养戏曲演员的场所,其本意是指旧时学、演结合的戏剧班子,进科学戏成为戏曲演员的必经之路。清末民初,随着时代的发展,出现了一批规模较大的科班,如富连成社、易俗社、崇雅社等等,这些科班大都培养童年演员。科班制源于封建社会,其中必定带有浓重的封建色彩,如每日朝拜祖师爷唐明皇,凡入科班者必定要立字据,犹如签下卖身契,坐科七到十年不等,期间所得均为科班所有,并且得经受师傅的打骂体罚。老一辈戏曲演员的回忆中多有这样的童年记忆。许多现代文学影视作品中都较为真实地还原了戏曲演员为学技艺,年幼时在难见温情的科班所遭受的肉体与心灵的折磨。李碧华在小说《霸王别姬》中描述年幼的小豆子入科时的立字据场景:“年九岁。情愿投在关金发名下为徒,学习梨园十年为满。言明四方生理,任凭师傅代行,十年之内,所进银钱俱归师傅收用。倘有天灾人祸,车惊马炸,伤死病亡,投河觅井,各由天命。有私自逃学,顽劣不服,打死无论……”“年满谢师,但凭天良。空口无凭,立字为据。”^①形象地展现了科班中戏曲小演员的童年经验。

童年经验是指儿童时期的生活经历中所获得的体验,可分为丰富性经验和缺失性经验,对于在科班学艺饱受心灵折磨的戏曲演员而言,他们多为缺失性经验,缺失性经验多为拥有不幸的童年,物质匮乏或精神遭受压抑,生活极为沉重。旧时京剧演员从事这一行业的非梨园世家即为生活所迫被逼入行。传统的科班制夺取了儿童的天性,使他们的童真童趣先天缺失。他们的童年因为一张签字画押的契约而被框定了枷锁,换来的是暗无天日的练功、喊嗓、学戏,经受着师



傅的喝令、责骂与拷打。传统文化的传承掺入了过多的阴郁、压抑、暴力与对戏子身份的鄙夷。在科班经过一定时间训练后,这群孩童根据自身条件被分配行当,面目清秀的男童便归入男旦。他们在懵懵懂懂中上台,在跌打滚爬中理解戏曲,这其中包含着不为人知的恐慌、孤独与隐忍,为的是声名天下与

扬眉吐气。这种非正常化的童年经验使他们在内心深处具有了与常人不同的生命体验。当他们真正登台“逃离”了科班之后,浑浊的世风又将他们推向水深火热之中。视优伶为消遣物的观念在世人心目中已经根深蒂固,人们在观赏其艺术时又在心理上将他们视为社会的底层。为势所逼,众多梨园名伶成为士宦商贾所狎对象也就不足为奇了。而男旦作为中国传统文化的产物,在经历科班生涯魔鬼般的历练之后,尤其是他们从小进行着女性身份的演练,在没有过强的自我性别确认的能力下,他们很容易走进性别错位的误区。

二、京剧男旦的自我性别认同

男旦的产生,源于旧时禁止女性登台的封建道德律令。男旦的出现是封建主义文化施压于戏曲艺术而不得不产生的特殊文化现象。因为封建文化、男权社会、性别歧视的字眼为“男旦”增添了贬义的时代色彩,但是作为一门艺术而言,男旦演员与坤旦演员相比,也具有其自身的优势。首先,男旦嗓音条件优于坤旦,男旦声带宽厚,底气更为充足,使得嗓音深厚宏亮,音色悦耳动听;其次,男旦体力强健,更能胜任繁重的台上与台下的工作生活。受不同生理结构的影响,男旦在用嗓中受发育期和更年期的影响较小,因此艺术生命力更长。再次,男旦在塑造女性形象时,为体味女性细腻的内活

动与柔美的肢体语言,要付出多于坤旦演员的脑力劳动,因此便更加专心致志。前两点是男旦先天性优势,最后一点却要考验其在塑造女性人物方面时他们掌控内心的能力,一些男旦演员往往混淆了性别,在艺术生涯中进行着艰难的自我性别认同。

一位真正优秀的戏曲演员有掌控内心的能力,经过岁月洗礼,舞台沉淀,将台上与台下,戏里与戏外辨别清明。“四大名旦”将京剧艺术推向了巅峰时代,他们在台上仪态万方,在台下却是堂堂正正的七尺男儿,实现了台上与台下、舞台与现实之间转换。但封建男权社会影响下的戏曲艺术却造成了这样一个人戏不分的男旦群体,他们没有很好地实现台上与台下的性别转换,自我性别身份认同缺失,同时也体现了历史的局限性。这些在台上娇娇滴滴的女娇娥本应台下是堂堂正正的男儿郎,由于长年累月地重复着台上与台下性别的错位,这种行为在无意识中影响了戏子的性别取向。为能淋漓尽致地塑造各色女性人物,这些男旦不得不用心体味女性“美目盼兮、巧笑倩兮”的体态之美以及心理活动,久而久之,男儿面相神情中便增添了一份女性的阴柔,他们的心理也随之发生了某些异样。

自我是依赖外于自身的他者才认识到自己的存在,是包含了期待与错觉的过程,于是认同与破灭就构成了主体不断重复的发展。身份的认同即生命本体存在的全部意义。拉康的镜像阶段理论认为,镜像建立在幻像或想象的维度里面,人与镜子里的自己达成一致,形成一种快感和满足,这是一种建立在幻想之上的愉悦感。镜像阶段是主体形成的最基本的阶段,是每个人自我认同初步形成的时期。对于戏曲演员来说,舞台的魅力在于把自己的现实人生抛之脑后,体验另一番别样的人生。这其中有一种看与被看的微妙心理,看的人痴迷于台上的演员与故事,被看的享受着万众瞩目的心理快感与人戏合一的短暂超脱。只是这舞台上的短暂超脱延伸到了生活中,造成了演员的人戏不分。因此,男旦演员的性别错位有其自身内在的因素。

三、男旦性别错位的外部因素

从传统戏曲舞台的演出机制来看,男尊女卑的现象使男女不得同台演出,戏中的女性角色也必须由男性扮演,女性甚至不能进入戏院观戏,这不仅是对戏曲演员严格要求,从事戏曲行业的编剧、化妆师、乐队等所有参与人员均为男性。第一个进京献艺的三庆班领班人高朗亭也是以旦角著称。风气渐开之后,坤角虽开始展露舞台,但仍不受重视。“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。进步了大班,男角成为名伶,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功戏。”^②

从这种社会现象不难看出当时男权社会中潜藏的既渴望又疏离的矛盾复杂心态,一方面他们确定了女性身份的卑微,容不得女性在舞台上出现,另一方面他们又渴望在戏院中得到一种男女同台展现郎才女貌、花前月下的观赏满足感。而男旦演员又不得不在观众的渴望中竭尽全力理解戏曲人物,揣摩女性心理,从而达到舞台上的炉火纯青。

这种由封建文化意识形态决定的独特的社会历史因素,使得演员与观众从潜意识中认同了男旦舞台上的特殊地位。从受众角度来看,正如鲁迅先生在《论照相之类》中所言“我们中国的最伟大最永久,而且最普遍的‘艺术’是男人扮女人。”“男人看见‘扮女人’,女人看见‘男人扮’。”男人看的是舞台上所表演的剧中女性,她们面若桃花、步态轻盈、腰身柔软,既有大家闺秀,又有花旦俏皮丫头,还有征战沙场的木兰桂英,满足的是男性对于理想中女性的渴望与幻想。女人看的依然是扮上戏的演员本身,男旦在台上虽然呈现的是不同性格、不同身份的女性,但他们在舞台上的娇弱却能激发女人天生具有的母性情怀,一种对于男性的怜爱之情与男性幻想。因此,人们热衷于刚柔相济的男旦表演,在一定程度上体现了精神分析学家荣格所说的每个人的潜意识中都存在着一种异性的原始意象,观众渴望从舞台上获得一种异性观赏的心理满足感。

总之,男旦演员一直是一个争执不休的话题,男旦演员具有其身份确认上的特殊性,在不同的时代他们有不同的命运轨迹。随着时代的进步发展,科班已被正规院校的戏曲专业所取代,从事戏曲学习的青少年已不再经受科班里的非正常化的身心磨砺,但是从事男旦行当演员依然要进行自我性别认同的确认,在充分认识男旦艺术的特殊性后,明确自身的性别定位,达到台上与台下、舞台与现实的泾渭分明。台上入戏入心,带给观众艺术的享受,台下明眸皓齿、飒爽英姿,从而实现自身艺术的进步与发展。

注释:

① 李碧华:《霸王别姬》,人民文学出版社,1993年版,第14页。

② 江上行:《六十年京剧见闻》,学林出版社,1980年版,第170页。

(作者单位:山东艺术学院戏曲学院)