

◀ (上接14版)

超越性别的审美期待

对于梅兰芳的跨文化戏剧交流,最核心也是最具有争议性的无疑是梅兰芳的男旦表演。国内对男旦表演的质疑主要聚焦在男扮女装被烙印的封建男权思想,及其对中国戏剧现代化进程具有的负面影响。类似于鲁迅所谓“我们中国最伟大最永久的艺术是男人扮女人”的辛辣讽刺,在很大程度上即是对男旦表演投射出来的禁锢人性尤其是女性的封建男权思想的抨击。一些深受西学影响的戏剧界人士则把具备女性演员,且以易卜生之问题戏剧为模板的欧美现实主义戏剧作为文明国家的标志,而以梅兰芳男扮女装的假嗓和程式过于矫揉造作和不自然,破坏了现实主义表演的自然原则,因此男旦表演被认为阻碍了中国戏剧依据西方现实主义来展开的现代化变革。

对国内的批判,梅兰芳剧团并未予以同等程度的强烈反驳,而是在跨文化表演的宣传和实际表演过程中极力凸显男旦表演的“美术化”本质和意境美特性,从而把对男旦的关注从男旦形象的社会文化观念层面转移到了男旦表演的高超技艺层面。梅兰芳认为男扮女装并没有阻碍京剧本身的发展,因为京剧的表演并不是现实主义的。齐如山更是强调了男旦表演必须依循“美术化”的京剧本质和表演原则:“要想知道梅兰芳演戏的长处,须先要知道中国戏组织法的原理和规矩。其原理为何?即处处避免写实。规矩如何?即事事皆用美术化之方式来表现。”“常听见有人谈论说‘梅兰芳装一个女子就真像一个女子’,这句话完全错了!这不是恭维梅兰芳,正是不明白中国戏的规矩。中国戏系完全避免写实,怎么可以装女子真像女子呢?其装女子之要点,在以美术化之方式来表现女性,能将此点做到,便算好脚,照旧规不能立足于戏界。所以诸君要看梅兰芳之好处,须看其表现之方式。若谓其直像一女子,则差之毫厘,谬以千里矣!”

在这里,无论是梅兰芳还是齐如山都以非写实性或“美术化”的表现作为男旦表演审美体验的核心,把男旦表演的评价标准置于超越性别表象之上的技艺表现层面。这与“美术化”被界定为京剧的本质呈现

是完全吻合的。“美术化”遵循的并非现实主义所倡导的在舞台上再生产真实的生活,也不是致力于创造出那些引导观众与现实生活进行直接勾连,使他们沉浸于内在现实与外在现实完全一致的幻象;而是要让观众在真实与想象之间、在外在现实与内在现实的裂缝之间的每一次跳跃转换中获得审美的愉悦。梅兰芳男旦表演的超越性,就在于他能通过非写实性的程式表达把女性之种种表情、动作、姿态等,从现实生活中男女性别的社会化规约里超拔出来,转换甚至颠覆性别表征,进入一个更高层次的、兼具戏剧性和意境性的审美层面。

这显然是日常生活的性别逻辑不能适用的,亦是女性表演者在旦角表演上可能无法达到的。因为相比较而言,天然的生理差异及后天的性别文化规约使得男性表演者从一开始就必须将他扮演的旦角角色看成是外在于他自身的他者,并藉由从身体表现到情感表达直至心灵转换来实现表演者自我与旦角他者的身份同一乃至超越。身份同一即梅兰芳在舞台上扬弃了自身的性别,“成为”他所表演的旦角;而身份超越则意味着,梅兰芳在表演中要使他表演的女性角色看上去比真实的女性更美、更显得真实。这里的“真实”并非仅仅现象学层面上再现与现实之间几乎一致的相似性,它更多强调了某种精神上的真实,因为装扮旦角的梅兰芳并非一个真实的、甚至不是一个现实的女人。因此男旦的舞台表现并不依赖于所表现女性性别的吸引,而是致力于颠覆男/女性别的非写实性艺术效果。正是这种颠覆现实性别艺术创造能力及需要克服的困难程度造就了男旦艺术的魅力,因为颠覆的困难程度越大,就意味着所需要付出的智慧和创造能力越多,表演也就越具有艺术性。相应地,观众从艺术家表现出来的高超技艺及其蕴含的对人生的独创性理解中获得的审美愉悦也就更为深刻,因为观众的“审美行为乃是表现活动的存在过程的一部分”(伽达默尔),那些“从作用于耳朵或眼睛的事物中引起的所有愉悦并非来自于这些感官,而是在于智慧本身”(普罗塔克)。相反地,观众对旦角的女性表演者并没有预先设定的超越性别的审美期待。事实上无论是京剧旦角中青衣的贞洁稳重抑或是花旦的活泼轻佻,女性表演者的舞台扮演总是天然地抵制将自身性别进行对象化的处理,她与角色的性别同一性扮演总是因为过于真实而过于接近现实世界的性别



梅剧团在纽约演出的海报(齐如山 齐香:《梅兰芳游美记》,辽宁教育出版社2005年)



梅兰芳被波摩拿学院院长宴文正授予荣誉博士学位(同左)

成规和女色诱惑。这也是女性表演者在特定历史时期尤其是清代晚期被禁止于戏剧舞台的主要原因之一,因为在女性被男性建构的视域中,她天然地具有诱惑性因而总是被规避在社会生活之外。

大多数美国评论家亦高度认同了梅兰芳精湛的男旦艺术。他们认为“梅兰芳击败了西方戏剧对男扮女装的偏见”,他所塑造的女性角色浓缩了“女性气质的本质”,是“女性气质的升华,比女人自身更有女人味”,具有“普世性的女性特征”(以上引语均来自 Ernest K. Moy ed., *Mei Lan-fang: What New York Thinks of Him*, New York, 1930)。美国评论家对梅兰芳男旦艺术的赞美难以摆脱其对中国戏剧进行非历史化和本质主义化解读的整体框架,因为女性气质并非普世性的或永恒的,其具体内涵受到了历史的、社会的和文化的制约。尽管如此,这种基于反现实主义戏剧的审美现代性与对男旦艺术非写实性本质的认知在较大程度上是相互匹配的。在某些西方评论家眼中,梅兰芳男旦表演的技艺如此高超,以致他们忘记了舞台上旦角的男性表演者身份:美国作家兼报纸专栏作家 Karl K. Kitchen 认为,“梅兰芳的伟大技艺使得人们在观看他表演时忘记性别视角”;被称为“现代舞之母”的 Martha Graham 把梅兰芳看成是某种“神奇的生物——他既是完美的男人又是完美的女人”。法国著名诗人、剧作家 Paul Claudel 则认为梅兰芳“既不是男人也不是女人:他是精灵。”

然而,梅兰芳是一个男人的事实却是无法抹杀的。梅兰芳旦角表演的高超之处就在于他能让人几乎忘记这个事实。也正是这一事实给予了梅兰芳比女性表演者更多的可能性,使他能够在最大的可能性上消解旦角形象的女色诱惑,淡化

男旦及男旦表演被预设的包括性别偏见在内的社会化内涵及其中交织的权力话语,从而成功地把审美的焦点转移至跨越生理自然束缚的性别表演所能达到的艺术高度之上。梅兰芳在男旦表演上取得的艺术高度不仅为他塑造的男旦形象获得了更多的审美认同,更为他本人及京剧的民族文化身份赢得了更为广泛的认可。

梅兰芳舞台下塑造的“艺术大使”或“文化大使”形象进一步促成了他对京剧民族文化身份的自觉和主动承担。这亦是跨文化戏剧交流的实践来达成的。早在20世纪20年代,围绕着京剧跨文化表演的各类准备活动就开始被有意识地涂抹上了民族文化表征的色彩。譬如梅兰芳在接待外宾举办的宴会或茶会场合,总是选择使用那些能够体现民族文化特色的杯盘盏箸或点缀性饰物,悬挂中国笔墨山水画等等,利用这些具有显著民族性的文化符号来辅助西方人对中国文化的理解。虽然这类有意识标识民族性的举措被有些研究者看成是某种自我东方化的小策略,但这种小策略在很大程度上能够辅助京剧民族文化身份的形塑。而且,从这一传播方式产生的结果来看,到访北京的各国外宾纷纷将“访梅君”、“观梅剧”看成了与游览故宫、长城相提并论的了解中国文化的必需途径。那些赞赏梅兰芳表演艺术的西方人士中包括世界各式各样的游历团,这个队伍甚至扩展到这样一些知名人物,如英国作家萨默赛特·毛姆、瑞典王储夫妇、美国威尔逊总统夫人、约翰·杜威、伯特兰·罗素等。这就表明,京剧及其表演者梅兰芳已经进入了具有话语表述权、能够影响西方主流文化倾向的社会名流和研究者的关注视野之中。由此,无论是对那些感兴趣于中国文化的国际名流还是那些希望通过文化来提升中国在新的

世界格局中的地位的人人来说,梅兰芳及京剧的民族文化身份正不断地成为一种象征。

无论是美国哲学家约翰·杜威因为美国人能够藉由梅兰芳的出色表演得以瞻仰到最高尚的东方艺术而对梅兰芳感到佩服,还是美国戏剧评论家斯塔克·杨(Stark Young)因梅兰芳将自身视为“中国文化大使”并为此付出的巨大努力而大发感慨,抑或是洛杉矶波摩拿学院因为梅兰芳宣传东方艺术,联络美中人民感情,沟通世界文化做出的“伟大功绩”而授予梅兰芳文学博士学位,这些评论和认定都彰显了梅兰芳与京剧及其代表的中国文化传统在民族文化身份上的等同性,即梅兰芳是京剧文化的象征,梅兰芳和京剧是中国文化传统的象征。这种民族文化身份上的等同性随着京剧的传播不断地深入梅兰芳对民族文化身份的自觉体认和认同之中,增强了梅兰芳的文化自信和文化担当。抗战时期梅兰芳的“蓄须明志”显然是他早期在跨文化戏剧交流中培育并生成的民族文化身份的延续和强化。

由此,我们可以看到,20世纪初期京剧民族文化身份是在特定的历史、文化情境中形塑的。由于文化身份的形成以对他者的看法为前提,文化身份就是在文化自我与文化他者之间建构起来的,因此,当西方把中国看成是自我身份反省的文化他者的同时,西方自身也就成为中国的文化他者;反之亦然。在与身份建构有关的他者集群中,这种“互为他者”的身份关系无论是被主体自觉地意识到并接受,还是被刻意地忽略甚至抹杀,它总是客观地固着于身份的内涵与建构过程之中。因此,当我们暂时悬置跨文化交流的特定历史语境中强势文化对弱势文化的文化挪用或文化破坏,而把关注的焦点放在交流双方互为他者的关联,以及双方对彼此文化差异性不同程度的认可和尊重时,我们就能够看到,正是参与跨文化交流主体的“跨”文化需求和“交流”行为本身构拟了民族文化身份生成的情境性条件。也就是说,跨文化交流情境为民族文化身份中自我和他者的认定提供了必要的参照框架。放在本文的语境中,则是1930年梅兰芳戏剧的美国交流成为当时京剧民族文化身份形塑的一个必要条件和主要方式。

(作者为上海社会科学院文学研究所助理研究员。本文为2018年上海市社科规划课题“清末民国上海戏剧的文化认同研究”阶段性研究成果)