

“男旦”与“太太”：丁西林《亲爱的丈夫》性别问题探究

刘 泱

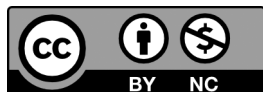
摘要 | 《亲爱的丈夫》是丁西林创作于1924年的独幕喜剧。由剧中人物黄凤卿渴望通过在生活中继续扮演女性来实现自我确证的独特经历，可以管窥男旦现象背后有关性别禁忌的道德文化律令和隐藏其中的性别歧视基因。而从黄凤卿与任先生之间一场荒唐的“同性”婚姻中，则可见中国传统宗法文化在两性问题上的极端“不自然”以及家庭角色分配的畸形与不合理。

关键词 | 丁西林；《亲爱的丈夫》；男旦；家庭角色

Copyright © 2024 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



《亲爱的丈夫》是丁西林早期（1923—1930）独幕剧创作的成果之一，相较于被认为是丁西林代表作的《一只马蜂》与《压迫》，《亲爱的丈夫》历来较少被研究者关注到。但倘若以性别研究的视角观之，《亲爱的丈夫》巧妙地做到了将“男旦”与“太太”这两个颇具20世纪早期时代特色的标签同时贴在同一人物身上，为该剧创造了可供阐释的广阔空间。本文将分别从传统戏曲与性别认同、婚姻与家庭角色两个角度对此展开论述。

一、传统戏曲与性别认同

倘若将《亲爱的丈夫》的话语顺序还原为事

件的实际发生顺序，该剧主要讲述了这样一个故事：京城名角黄凤卿旁观了一场文人才子的辩论大会，论争题目关于“中国的旧戏有无男女合演的必要”。其间，诗人任先生的一番慷慨发言引起了男旦黄凤卿的注意。

但是中国的旧戏里面，就没有甚么男性，甚么女性。中国旧戏里面，只有两种怪物——是的，两种怪物——一种是张了口大喉咙嚷的，一种是逼着口尖喉咙叫的；一种把头发卷在脑袋后面，一种是把它挂在鼻子底下；一种走的是中国的“八”字，一种走的是阿拉伯的“8”字。事实既

然是如此，我不知道男女合演的必要在哪里？^[1]

事后，黄凤卿化名素贞，扮作女子模样与任先生结婚。

据学者陈永祥的研究，1912年前后的戏剧界，以上海女演员的出现为肇端，时人围绕“男女合演”和“男女分班”问题引发了一场激烈的论争，并一直持续到20年代初。^[2]《亲爱的丈夫》创作于1924年，应当是这场论争在文学作品中的再现与延续。在剧作中，这场论争不仅是男“女”主人公结缘的契机，亦可看作剧作家藉由人物之口发表的看待传统戏曲的一种观点——由于程式化的戏剧模式以及“脚色行当”的特殊体制，旧戏中的人物只有行当的区别，全无个性，遑论性别，与“怪物”无异。且先不论这一评价是否公允，作者由此为我们提供了理解该剧的第一层意义——传统戏曲中的性别认同问题。剧中人物黄凤卿现身说法，“变性”结婚的经历足以引起观众及读者对一问题的关注与思考。

同为男旦，黄凤卿这一人物易让人联想到李碧华小说《霸王别姬》中的程蝶衣。由于独幕剧体量有限，黄凤卿甫登场已是任太太的身份，作者对于人物此前的经历交代较少，因此我们不妨将黄凤卿与程蝶衣进行对照，以期管窥男旦性别认同的生成与可能存在的逆转过程。许多研究者选择从同性恋的角度来探讨小说或改编电影中的程蝶衣，亦有研究者对此提出质疑——到底是虞姬爱霸王（异性恋逻辑）？还是小豆子爱小石头、程蝶衣爱段小楼？“倘若以基于‘错认’基

础上的雌雄配对观来解释，雌性或阴性化了的程蝶衣显然是以一个女人的心理来喜欢男人，而那些喜欢程蝶衣的男人也在以一种喜欢女人的心理来对待他。”^[3]可见，判断程蝶衣是否为同性恋者的根源就在其对自我的性别认同上。本文无意于在同性恋问题上进行深究——从性心理学的角度来看，对于性逆转（sexual inversion）究竟如何发生尚无定论，“第一个困难与最根本的困难是在断定性逆转究属是先天遗传或后天获得的。”如程蝶衣、黄凤卿这类因后天原因而有同性恋行为的人似乎更接近于布洛克与阿尔特里诺等学者提出的“拟同性恋”（pseudo-homosexuality）。^[4]与之相比，更能够为读者所确定的信息是小说（以及影片）中的程蝶衣确实经历了性别认同的转变。幼年时期的小豆子反复将《思凡》中小尼姑的唱词错唱为“我本是男儿郎，又不是女娇娥”，以拉康的镜像理论观之，可见其在婴儿期的镜像阶段就已有了明确的男性性别认同。母亲决然“阉割”掉其第六指、师兄小石头强行以“硬物”烟袋锅“进入”其嘴中乱捣并流血“见红”、小豆子不顾师傅劝阻捡回被抛弃的“婴儿”，一系列颇具暗示性的情节表明了小豆子在培养为旦角的同时，性别认同也渐趋女性化。从舞台到现实，程蝶衣的男性身份逐渐迷失，女性身份则被慢慢构建起来。

再观黄凤卿，他如此描述初见任先生时的自己：“那时会场的一个犄角儿里，坐着一个美丽无比的妇人……”^[5]而当事情暴露，黄凤卿被逼问时，他有如此表现：

[1] 丁西林：《亲爱的丈夫》，载《丁西林剧作全集（上）》，中国戏剧出版社，1985，第38页。

[2] 陈永祥：《从“男女合演”的论争看清末民初上海社会观念的变迁》，《广东社会科学》2005年第6期。

[3] 杨洁：《〈霸王别姬〉：一个酷儿阅读的起点》，《电影评介》2008年第2期。

[4] [英] 哈夫洛克·霏理士：《性心理学》，潘光旦译，重庆出版社，2018，第213-214页。

[5] 丁西林：《亲爱的丈夫》，载《丁西林剧作全集（上）》，中国戏剧出版社，1985，第38页。

任太太（撒娇）怎么十个男人，就有九个是野蛮的。你们就都会欺负女人。

原先生 女人？

任太太 女人，是的，一个纯粹的女人，一个理想的女人。^[1]

可见，俨然一副女子模样、甚至已成为别人太太的黄凤卿同样经历了性别认同的逆转，且相较于程蝶衣更加“彻底”、自觉且主动。

在对程蝶衣和黄凤卿的性别认同转变进行分析之后，相较于以同性恋者定义二人，霭理士提出的“性美的戾换现象”（sexo-aesthetic inversion，潘光旦译）似乎更加契合。“性美戾换的人也是男女都有，但在服饰上，在一般兴趣上，在动作时的姿态与方式上，在情绪的趋舍上，男的多少自以为是女的，而女的则自以为是男的。”^[2]霭理士还进一步指出不正常的童年生活是鼓励戾换现象发生的可能原因之一。尽管性美的戾换并不直接代表性别认同、性取向的变更，但其深层意义在于这一戾换过程彰显了无处不在的社会性别文化规训，男旦艺术得以流行也正是源于宗法制文化下的道德律令与性别禁忌。

纵观男旦的形成历史，一言以蔽之，脚色行当的程式化演出制度为其提供了可能性，而对女性演员的限制乃至禁止则为其提供了必要性。一方面，中国传统戏曲“演员→角色→剧中人物”的特殊流程便于训练男演员长期扮演同一角色，艺术化的浓妆扮相易于覆盖演员的生理性别，观众对程式化表演的习惯进一步为接受男旦提供可能。而另一方面，宋明以降，与儒学复兴的哲学思潮紧密相关的是性别观更趋保守，对女演员的排斥也越来越严厉。清代是对女演员禁限最为严厉的时期，统治者明令禁止女子演戏，戏曲舞台由男性垄断的局势最终形成。为了满足社会娱乐的需要，必然会出现迫使部分男性充当女性角色

的现象，男旦应运而生。由男性扮女角，便可在满足男性观众娱乐需求的同时，巧妙消解在男性臆想中由女性引发的性危险，做到无伤风化。

然而，看似发挥如此重要作用的男旦并未因此得到更多尊重，甚至在社会地位极低的倡优群体中也处于最底层。据学者徐蔚的研究，被培养为男旦的底层男童地位比女性还不如。“女性享有易服扮男的弱者特权，是升格为（男）人的进步表现。男性反串，却是纡尊降贵、丧权辱己的自我贬抑。”^[3]整个社会对男旦的排斥、轻侮，与对男扮女装的社会价值判断一脉相承。小豆子自幼所受侮辱自不必谈，即便已成名角如黄凤卿者，为了给汪大帅老太太庆祝生日，也可以随时随地被步军统领衙门“拿走”。整个社会都在逼迫如程、黄二人者扭曲自己，却又不肯陪他们直面扭曲后的人生。“不疯魔不成活”的程蝶衣终生沉浸在虞姬的梦里，自刎而终；自喻为白娘子前来报恩的黄凤卿也只收获了一场自我感动，在丈夫的口中被“死亡”了。我们很难说清二人究竟是因入戏太深而颠倒了真实生活，还是先在现实生活中异变了心性，又将满腔痴迷映射在戏中，无论如何这样的结局实在是残忍且悲凉的。

诚然，上述有关男旦与其性别认同的思考也不乏值得反思之处。其一，所谓“阴柔”特质确实常被误认为男同性恋者的“同质化”特征，但同时又何尝不是主流话语对女性形象的刻板印象呢？倘若因声讨男旦便转而强调戏曲演员生理性别与角色性别的绝对吻合，何尝不是“男女有

[1] 丁西林：《亲爱的丈夫》，载《丁西林剧作全集（上）》，中国戏剧出版社，1985，第36页。

[2] [英] 哈夫洛克·霭理士：《性心理学》，潘光旦译，重庆出版社，2018，第230页。

[3] 转引自徐蔚：《男旦：性别反串——中国戏曲特殊文化现象考论》，博士学位论文，厦门大学，2008。

别”成见的又一种变异呢？如何将现代性别理论更好地与传统戏曲研究结合、从同性恋或性别认同逆转的角度来看待程、黄一类人物是否合适，都是值得再思考的问题。其二，文学作品毕竟不能等同于现实，程、黄所经历的心理畸变也并不一定会发生在所有男旦演员身上。根据研究者王安祈对部分名角舞台生涯回顾记录所作的总结，男性演员在学习旦角时没有任何性别转换的心理准备，也没有不适应，只将饰演女性当作基本功去精准学习。^[1]而若从接受者的角度观之，诚如研究者王祥林所言：“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。”^[2]实应对男旦艺术无可替代的高难度技巧之美予以肯定，这也是梅、程、荀、尚四大男旦蜚声中外的原因之一。

因此，要对男旦现象做出较为公允的评价，我们应当在肯定其艺术价值的同时，从发生学意义上指认隐藏其中的性别歧视基因，从社会学的视角观照这一自病态化历史土壤中产生的病态化社会现象。毕竟，“男旦艺术载浮载沉的史迹始终逶迤在性别禁忌的文化准则和实践之中”^[3]。

二、婚姻与家庭角色

将相似题材的文学作品罗列对比，如果说程蝶衣难逃“虞姬终有一死”的结局，始终没能实现与心上人长相厮守的心愿，那么相比之下的黄凤卿则看似更加“幸运”——起码与任先生有过两个月的幸福婚姻生活；如果说严歌苓的小说

《魔旦》、黄哲伦的戏剧《蝴蝶君》旨在通过男旦这一特殊身份迂回颠覆西方对于华裔男性的成见^[4]，那么丁西林则通过一场由男性扮演妻子的吊诡婚姻，巧妙讽刺了传统婚姻中荒唐与畸形的一面。由此，《亲爱的丈夫》具有了又一个可供阐释的意义维度——不拘于传统戏曲这一门行业内部性别认同错杂的奇象，而是进一步窥见中国传统婚姻与家庭中存在的诸多不合理之处。

先看作为妻子的黄凤卿，在两个月的婚姻生活中他一直在努力扮演好自己理解中的妻子角色。在剧作的开始，任太太并未登场，观众与读者对这一人物的印象来自朋友原先生和听差老刘的谈论——新来的太太会自制窗纱和桌布、为佣人订制新衣、连枕套上的绣花也要亲力亲为——俨然一个贤良淑德、细腻妥帖的新妇形象。当真相暴露之后，面对任先生的诘问，任太太登台亲自为自己辩护：

我来了两个月，把你的屋子弄整齐了，把你的起居饮食弄舒服了，把你的头发剪短了，把你的衣服刷新了；请问，我有甚么对不住你的地方？从来新婚夫妻没有享过的幸福，你享足了；从来男子没有享过的女子的爱情，你享足了。^[5]

即便最终不得不仓促离开，临行前他所关注的仍是与任先生交接家务：

这三个月的三百块钱，现在只剩了八十块，不过房租已经付了，电话钱也已经拿了去，还有

[1] 王安祈：《“乾旦”传统、性别意识与台湾新编京剧》，《文艺研究》2007年第9期。

[2] 李祥林：《华夏戏曲中的男旦艺术之我见》，《戏剧》2007年第3期。

[3] 徐蔚：《男旦：性别反串——中国戏曲特殊文化现象考论》，博士学位论文，厦门大学，2008。

[4] 葛亮：《安能辨我是雄雌——由〈魔旦〉与〈蝴蝶君〉的比较分析看华人（男性）的文学再现策略》，《国外文学》2006年第3期。

[5] 丁西林：《亲爱的丈夫》，载《丁西林剧作全集（上）》，中国戏剧出版社，1985，第37页。

新叫来的两吨红煤，还有没有动用得到……^[1]

还有厨子和老妈子上工的日期、工钱、如何指挥佣人打扫……凡此种种，无须全部罗列，任太太的贤惠能干已然跃然纸上，甚至与经过培训的管家无异——这便是黄凤卿理解中妻子的全部职责了。

由此可见，首先，黄凤卿的婚姻观里全无性内容，他不仅为了隐瞒自己的生理性别从未与任先生同寝，而且在真相暴露后仍对自己的性别问题只字不提，他只在意在起居饮食、头发衣服等问题上自己没有任何“对不住任先生的地方”。其次，黄凤卿的婚姻观里也并无爱情——尽管在上述引文中提到了他对于任先生的爱情，但笔者对此持怀疑态度。一如上文所提，在二人相见之初，任先生的一番慷慨发言引起了黄凤卿的注意，但黄凤卿对任先生产生感情却并非因为对“旧戏无性”观点的共鸣，而是因为任先生的一番发言使“现在一班走阿拉伯‘8’字的人，都保全他们的饭碗”^[2]，黄凤卿因此才生以“身”相许以作报答之心。

由此观之，黄凤卿经历的这段“婚姻”更像是由舞台延伸到现实的一场自导自演的戏。他渴望扮演女子，化名“素贞”，在发现理想的“男搭档”任先生后便自顾自上演起了《白蛇传》中“寻找恩人→以身相许→成为贤妻良母”的剧情桥段。值得注意的是，再次联系《霸王别姬》中以虞姬自居的程蝶衣，他们切身代入的“女人”形象实则都是由男性定义、建构于舞台之上的概念。即便如此渴望扮演、成为女性，但黄凤卿所理解的女性没有任何主体性，他的扮演也注定离

不开既定剧本的桎梏。因此，“变性（起码在外形上）结婚”这一即使放在今天也非常大胆的行为并未实现一个男旦对自我的确证、对合理做人的渴望，而仅仅为新旧文明交替时代的“太太”阶层又输送了一名另类成员——又名“适合履行封建家庭职能的不读不识、无职无能的中产阶级‘女性’”^[3]。

再看作为丈夫的任先生，如果说想要通过一场婚姻在戏外找寻自我的黄凤卿尚有几分可怜之处，那么结婚两月却全然不知妻子真实性别的任先生则很难不让人惊讶于其麻木与迟钝。追求精简的独幕剧罕见人物的大段对话，黄凤卿的几处长篇大论力求表现其对于妻子角色“贤惠”的追求，任先生的两处冗长发言也同样是理解这一人物婚姻观的关键。

其一是本文开头即已提到的任先生有关中国旧戏“无性”的慷慨陈词。这番奇论未必是剧作家本人对中国旧戏的意见，但却一定是剧作家对任先生这一人物的讽刺——他本人亦是无性传统的孵化物之一。任先生新婚两月却不知妻子真实性别，直到友人委婉透露真相之后才开始感到气恼、恐怖，一番反应实在令人咋舌：

任先生（气恼）你怎么知道她是一个女人？

原先生（意料所不及）我怎么知道她是一个女人！难到她——她不是一个女人么？

任先生（怒）我怎么知道？

原先生 你怎么知道！！！喔，天呀！（跳起）结了婚两个月，不知道……^[4]

[1] 丁西林：《亲爱的丈夫》，载《丁西林剧作全集（上）》，中国戏剧出版社，1985，第40页。

[2] 丁西林：《亲爱的丈夫》，载《丁西林剧作全集（上）》，中国戏剧出版社，1985，第38页。

[3] 孟悦、戴锦华：《浮出历史地表：现代妇女文学研究》，北京大学出版社，2018，第112页。

[4] 丁西林：《亲爱的丈夫》，载《丁西林剧作全集（上）》，中国戏剧出版社，1985，第35-36页。

因此，不仅仅是黄凤卿所理解的婚姻与妻子角色全无性内容，任先生眼中的妻子角色同样被抹去了性内容，进而成为一个空洞的符号。在结尾部分，任先生与即将离去的任太太如此作别：

啊，让我在你的怀里睡一睡。我从来没有在一个女人的怀里睡过，——除了小的时候睡在母亲的怀里。^[1]

不曾与妻子有过性生活、甚至不知妻子的真实性别、从来没有在妈妈以外的女人怀里睡过，任先生亦不过是性无知的受害者之一。诚如研究者张健所述，通过近乎极端的夸张手法，剧作家丁西林在此“讽喻了中国封建社会和传统文化在两性问题上的极端‘不自然’。”^[2]

任先生的第二处长篇大论则是以已婚者的身份，向未婚的友人原先生大谈特谈婚姻与女人：

任先生（摇头）世界上有两种女人，一种，只有旁人觉得她的好处；一种只有她的男人觉得她的好处。……

……

原先生 那么，为什么同是一个人，在订婚的时候，你总觉得非常有趣；等到结了婚，那味儿就淡了呢？

任先生 是的，同是一个人，不错，但是在订婚的时候，她只是专门的打扮了给你看。等到她和你结了婚，她只是专门打扮了给你的朋友看。……^[3]

连自己妻子的真实性别都全然不知的任先生却对婚姻哲学侃侃而谈，实在讽刺。任先生对于妻子这一身份的应尽职责，较之黄凤卿又多了一重要求——不仅要操持家务，还需“专门打扮了”以供欣赏。尤其值得注意的是任先生在得知黄凤卿真实身份后的态度转变：最初对太太的欺瞒感到愤怒，而当太太全然不提自己隐瞒性别一事、转向细数两个月以来的“幸福时光”之后，任先生的态度软化了——他的确认同这两个月里任太太整饬家务、供以欣赏的妻子功能，开始从“半命令半请求”到以几乎哀求的口吻请太太“不要走”。然而，当黄凤卿妥协于任先生的哀求，表示或许可以时常回来看看，但“不能穿这样的衣服”时，任先生“如剑穿胸”，立马冷静下来：

喔喔！不要来，不要来

从今天起，我不认识你，你也不认识我。

我的妻子今晚去世，从今天起我是一个鳏夫。^[4]

也即，只要对方能够继续扮演好任先生所认同的妻子角色，他全然不介意继续维持这一段畸形的“同性婚姻”；而倘若太太不愿再继续扮演下去，想要脱下“这样的衣服”，即不再具有操持家务、供以欣赏的妻子功能时，任先生宁愿舍弃“幸福”的婚后时光也坚决不能将如此家丑外扬。

由此回顾，本文开头所引的那场论争颇有几分复调色彩：表面上，一个是关心时务、抨击旧

[1] 丁西林：《亲爱的丈夫》，载《丁西林剧作全集（上）》，中国戏剧出版社，1985，第43页。

[2] 张健：《重读丁西林——对于丁西林喜剧的再探讨》，《戏剧》1999年第3期。

[3] 丁西林：《亲爱的丈夫》，载《丁西林剧作全集（上）》，中国戏剧出版社，1985，第32-33页。

[4] 丁西林：《亲爱的丈夫》，载《丁西林剧作全集（上）》，中国戏剧出版社，1985，第42页。

制、寻求旧戏变革的青年诗人，一个则是被青年的慷慨发言所打动、倾心相许的年轻妇人，一场论争为二人提供结缘良机；而在故事层之外，叙述者向受述者暗示了另一种故事——一个是口诛笔伐的旧戏“无性”实为自己真实写照的“怪物”，另一个则是自导自演摹仿白蛇化作女子前来报恩的“怪物”——任先生在论争中所谈的两种“怪物”，正是他二人自己。任先生与黄凤卿的这场荒唐“婚恋”，以合乎时代的、甚至相当超前的方式开场，却在充分暴露传统婚姻与性别文化的丑恶面中仓促收场了。

三、小结

对于《亲爱的丈夫》以及丁西林其他几部以客厅为演出空间、以男女关系为核心议题的独幕剧，历来不乏指责的声音，例如向培良便批评丁西林的独幕剧常常“利用男女间尚未彻底了解之前相互间隐存的神秘……以引起卑劣的趣味同卑劣的鉴赏，蒙昧地暗示一些迷惑的动情的东西”。^[1]对《亲爱的丈夫》的解读固然也应考虑剧作家充分设置悬念、借奇闻异事以吸引观

众的因素，然而以意逆志，丁西林剧作绝非仅仅为了猎奇而猎奇、为了发笑而发笑。丁西林本人就曾谈过喜剧与闹剧的区分：“闹剧可以有声有色，喜剧着重给人回味”“闹剧是一种感性的感受，喜剧是一种理性的感受”^[2]。丁西林的喜剧从来都致力于引发观众与读者的理性思考。

读者之心何必不然，诚如研究者张健所言，丁西林的喜剧实为“意义的多维体”^[3]。倘若从婚恋观的角度观之，《一只马蜂》对新旧交替时代下只恋爱不结婚的极端观点予以讽刺，《瞎了一只眼》赞颂夫妻之间“替旁人想想”的相处之道，《酒后》则借改编凌叔华的同名小说探讨有关爱与生活、婚姻制度等辩题。《亲爱的丈夫》同样寄托着作者对婚恋问题的思考。通过一段荒唐的“同性”婚姻，作者不仅在引导读者思考旧剧艺人所受的社会压迫、男旦这一行当所受的人格压迫，更在反思传统婚姻及家庭角色分配的不合理之处。

[刘泱 南开大学文学院]

[1] 培良：《中国戏剧概评（节录）》，载孙庆升《丁西林研究资料》，知识产权出版社，2009，第88页。

[2] 凤子：《访老剧作家丁西林》，载孙庆升《丁西林研究资料》，知识产权出版社，2009，第26页。

[3] 张健：《重读丁西林——对于丁西林喜剧的再探讨》，《戏剧》1999年第3期。