

魏明伦戏剧中女性角色及其文化意蕴研究

郭芝涵

四川音乐学院, 中国·四川 成都 610000

摘要: 此文聚焦于魏明伦戏剧中的女性角色, 论述其塑造核心在于对女性情感自主、人格尊严与身份认同的着力刻画。魏明伦跳出了道德评价体系, 揭示出角色悲剧背后的社会权力秩序、经济与制度的结构性根源。其次, 梳理了魏明伦构建女性形象的艺术手法, 包括结构性冲突、个性化唱词, 最后, 剖析作品在巴蜀文化性别批判、川剧传统现代性转化层面的独特文化意蕴。

关键词: 魏明伦; 女性形象; 艺术建构; 文化意蕴

A Study on Female Characters and Their Cultural Significance in Wei Minglun's Plays

Guo Zhihan

Sichuan Conservatory of Music, China Sichuan Chengdu 610000

Abstract: This article focuses on the female characters in Wei Minglun's plays, discussing how the core of their portrayal lies in emphasizing women's emotional autonomy, personal dignity, and identity. Wei Minglun steps outside the moral evaluation framework, revealing the social power structures and the structural roots in the economy and institutions behind the characters' tragedies. The article also outlines the artistic techniques Wei Minglun uses to shape female images, including structural conflicts and personalized lyrics. Finally, it analyzes the unique cultural significance of his works in terms of gender critique in Bashu culture and the modern transformation of Sichuan opera tradition.

Keywords: Wei Minglun; Female images; Artistic construction; Cultural significance

1 魏明伦戏剧中女性角色的塑造重心

1.1 自我价值诉求的着力刻画

1.1.1 情感自主与身体主权

魏明伦在塑造潘金莲时, 将角色对“身体的支配”和“情感的追求”作为重心。潘金莲在面对张大户威逼利诱时, 拒绝用尊严来换取生存, 宁嫁武大也不委身为大户之妾。后来她表白武松又投奔西门庆的举动, 可以理解为她在主动追求平等的情感关系。潘金莲追求的是一种被尊重、被看见的关系状态。她一系列不守妇道和贞洁的行为实际是一种持续自我确认的冲动, 不能简单归结为道德失范。再如《岁岁重阳》里的存妮与荒妹, 她们又将自我价值的追求上升到了对生存方式的选择上。她们反抗包办婚姻, 将矛头直接指向封建家庭结构对“由谁决定与谁共度一生”这一人身自主权的剥夺。

1.1.2 人格尊严与道德自洽

《四姑娘》中的许秀云走的是另一条路, 她不像潘金莲那般以冲决礼法进行反抗, 这一角色更多的是隐忍与坚守。丈夫郑百如借政治运动向上攀附, 以家暴和政治威压逼她出面指证陷害金东水, 但她始终没有松口。面对上级干部的训诫, 她也选择继续照顾大姐留下的遗孤。即便遭

受拳打脚踢, 她仍开口道出那句“金东水光明正大是好人”。在当时的年代, 说出这句话需要承担的代价远不止于一场家庭纠纷。许秀云的坚持, 说到底是一种对自身道德判断的死守。她不愿意为了外部压力而让自己的内心出现裂缝。

1.1.3 身份认同与生存尊严

《变脸》中的狗娃所追求的自我价值更加实际而迫切, 即作为女性身份获得社会与情感的认可。“传内不传外、传儿不传女”的江湖祖训与“男娃子是个宝、女娃子是根草”的性别秩序使她的女性身份从一开始就成为被排斥的原因。她被水上漂收留后, 靠着超出常人的勤快能干来一点点证明自己的价值。她曾以童言追问观音的性别, 碰触那些几乎无人质疑的性别偏见。她还效仿戏文割断绳索、舍身喊冤。这既是狗娃对爷孙平等情感联结的主动确认, 也是对个体意志的主体性表达。狗娃真正争取的, 从来不只是活下去的资格, 而是作为女性被看见、被尊重、被承认的权利。

1.2 悲剧命运的结构根源揭示

魏明伦没有把角色悲剧归结为某个恶人的迫害, 也没有停留在命运无常的感叹。他跳出了个体道德的评判框架,

从社会权力秩序、经济、法律三个层面去追问这些命运背后的深层原因。

许秀云无法挣脱郑百如控制的原因是当时的时代本就给了政治积极分子操控他人的条件,而婚姻关系也早已被纳入权力运作的逻辑之中。存妮被迫嫁与他人是生存压力下不得不做出的妥协,而妹妹荒妹相对宽松的情感处境则与改革开放后经济条件的改善密切相关。同一家庭背景下姐妹命运的分叉,说明女性情感的松绑不是单纯个人的道德觉醒,这背后始终牵连着物质条件的变化。法律层面,《潘金莲》里奉武则天之命主持公道的芝麻官翻遍历代封建法典也找不到一条能为女性正当诉求撑腰的条文。魏明伦想要表达的是,那套制度本来就应以男性为立法主体,女性的情感需求与身体自主从未真正进入过立法者的视野。武则天那句“巍巍神州,应有一部为女流做主的法典”说出的不只是一个案子的不公,而是整个封建法体系内在逻辑的不平等。这三条线索交织在一起,女性角色个体的苦难最终汇入了对男权宗法秩序与特定历史结构的整体追问。

2 魏明伦戏剧中女性形象的艺术建构方式

2.1 以结构性冲突展开人物塑造

个体与外部秩序的冲突。《潘金莲》风雪饯行一幕中,潘金莲备酒送武松赴京,她卸下平日的拘谨,袒露倾诉了内心爱慕之情和身不由己的委屈。潘金莲渴望真挚情感以及追求共情是她个体意志的具体表现。而叔嫂伦理、三从四德的封建规训则是约束潘金莲言行的一套外部秩序。她真情流露换来的确是武松严厉的道德斥责,这是外部秩序对个体诉求强硬压制。长久困在两个矛盾拉扯中的潘金莲在此刻彻底放下克制,短暂地挣脱了礼法枷锁。她的悲剧是一次次顺从本心向外求索又不断被封建秩序阻拦,在持续对抗中累积而成。

角色的内心的冲突。《四姑娘》第五场经典的“三叩门”戏将许秀云压抑至极致的心境尽数托出。深夜时分,走投无路的许秀云孤身来到金东水的茅草屋前,三度抬手叩响木门。前两次叩门,金东水忌惮周遭漫天流言、顾虑整顿工作遭受恶意干扰,只能强忍情意闭门不应。待到她拼尽心中所有底气第三次叩门,屋内灯火骤然熄灭,四下只剩死寂,没有半分回应。

叩门这一简单动作,本身便承载着无法调和的内在矛盾。许秀云清楚知晓深夜拜访姐夫会招来怎样不堪的污名,可家中遭郑百如骚扰、全村流言构陷、生父与姐妹都无法理解她。万般苦楚无处倾诉,她终究还是来了,仍执着地敲响了第三遍门。屋内每一次无声的沉默,都将她推向更

深一重的绝望深渊。许秀云立体复杂的人物弧光,不单依靠唱词与对白铺陈,更是在这三回叩门、数度死寂的拉扯对峙里,层层递进塑造而成。

性别规训与个体生命价值之间的冲突。《变脸》里的狗娃是一个底层流浪女童,她因自己的女性身份遭受到不少排挤。幼年的她极度渴望亲情与认可,但她又清楚“女性身份”是自己不被接纳、无缘祖传变脸技艺的根本原因。在水上漂宣讲“传儿不传女”祖训时,身处温情假象中的狗娃喜忧交织。她借月下独白袒露心事:“月亮走,我也走,我和月亮交朋友。给你说句悄悄话,我是黄毛小丫头!”,天真稚嫩的唱词承载着幼女的生存焦虑。狗娃这一角色的勤劳善良、机敏通透与她随时会因性别被驱逐的恐惧发生冲突,完整呈现出规训之下底层女性的内心挣扎。水上漂长久固化的性别观念直到狗娃以身犯险、悬梁舍命为其喊冤才迫使他重新看见女性个体不可替代的生命价值。

2.2 分层化、动态化个性化唱词塑造女性角色

魏明伦塑造女性角色的核心手法是让唱词贴合角色处境与心境,用雅俗交错、前后反差的唱词完成角色身份与精神的完整塑造,唱词始终服务于女性内心表达。无论是贴合出身身份的差异化长从还是动态唱词,魏明伦都依托个性化的戏曲语言赋予了女角色清晰的自我心声。他跳出了脸谱化塑造,写出各阶层女性真实的挣扎、温柔与风骨。

首先,唱词贴合角色底层或贵族身份,角色有专属语言气质。潘金莲身为受尽压迫的底层女子,台词多为不甘压抑的诘问。潘金莲在面对武松“嫁鸡随鸡”的说教时,她唱道:“但愿共饮交杯酒,恨不相逢未嫁时”。潘金莲这番直抒胸臆挣脱了礼教枷锁,这一角色也从遭世俗非议的刻板标签变为了有自主意识为自己辩白的个体。而《中国公主杜兰朵》刻意用雅俗唱词区分两类女性。底层柳儿满口乡土俚语,一句“我是个不进油盐的四季豆”尽显山野泼辣。深宫杜兰朵唱词典丽工整,清冷孤高,语言分寸拉开两人阶层与心性差距。同时魏明伦擅长将俗语与戏曲文辞结合,《好女人·坏女人》的沈黛受世人辜负时,脱口道出“人善被人欺,马善被人骑”,转瞬又以“不惜倾囊作实验,办成商界桃花源”寄托理想。她更以“人,一撇加一捺,两笔就写成”通俗起笔,层层深挖人性复杂,俗言与雅唱无缝衔接,很贴合底层女性冷暖自知的心境。

其次,角色唱词还伴随着处境变化而变化。狗娃初遇水上漂时,一句“爷爷”满是卑微讨好。当身份败露面临驱逐时她又急切唱道“我比男娃子更勤快,能干粗活能挑抬”,唱词焦灼又无助。后来水上蒙冤入狱,她悲怆呐喊

“这场大祸是我惹，杀狗娃不要杀爷爷”，她全然褪去了依附姿态，甘愿以身换恩。狗娃从怯懦求生、勇敢保护爷爷到最后舍身鸣冤，完整呈现出流浪女童到重情重义抗争者的蜕变，她每一段唱词语气的转变都对应着她和水上漂情感的递进。

3 魏明伦戏剧中女性形象的文化意蕴

3.1 巴蜀文化语境中的性别批判

魏明伦将对性别的批判理念放在了男权宗法体系中，而这些秩序又通过民间规则、行业祖训、乡土伦理渗透进普通人的生活。巴蜀地区虽因巫文化传统与女性对生产生计的深度参与而孕育出相对开放的民间风气，但中原宗法制度随移民潮进入之后宗族秩序逐渐扎根。父权制和本土的生存经验慢慢缠绕在一起，长出了一套有地方面孔的性别压迫方式。

《变脸》里“传内不传外、传儿不传女”的祖训是父系传承逻辑在巴蜀民间技艺圈的具体形态之一。变脸绝技是川江流域江湖艺人的安身立命之本，传承规定与宗法观念绑定在一起。巴蜀女性因早晚外嫁而被排除在宗族和技艺体系之外，加上巴蜀江湖社会的封闭性与民间绝活的独门独脉性，这一男权规则被塑造为了更严苛的行业祖训世代相传。狗娃被贩卖、被迫藏起性别、被挡在传承体系门外，正是这套机制运转的结果。而水上漂最终打破祖训接纳狗娃又表现出了巴蜀民间重情重义的生命伦理。

《四姑娘》里性别批判的重点在于男权贞节观在巴蜀农村熟人社会上的呈现。许秀云所承受的压迫，固然直接来自社会政治高压与丈夫的暴力侵害，但更持久、也更难摆脱的力量则来自熟人社会中的男女闲话和乡土舆论。这种软性规训慢慢内化进每一个人的行动逻辑之中。就连她倾心的金东水，也因顾忌男女闲话而紧闭家门，将无助的她一步步推向绝望。规训的力量因为隐蔽才更难被察觉，也更难被撼动。魏明伦借许秀云的悲剧撕开了这种看似温和、实际却极具吞噬性的乡土性别规训面纱。

3.2 川剧传统的现代性转化与女性主体的确立

魏明伦作为一个具有极强导演意识的编剧来说，他对川剧的改造坚持了守正创新。他运用川剧自己的语言说出传统从未正面说过的话。

《变脸》里的变脸技艺承担的远不止技艺本身的重量。水上漂死守绝技不传外人，背后是传男不传女那套逻辑在支撑。剧里真正意义上的“变脸”是水上漂对性别与祖训看法松动的那一刻。狗娃借《观音得道》的传统叙事舍身申冤，川剧的假定性表演程式在这里和真实的生命抗争交

织在一起，传统写意美学成为魏明伦用来表现角色抗争的工具。

从川剧程式上看，传统戏曲的行当划分本身就带着一套隐含的道德判断。青衣是贞女，花旦是轻佻，悲旦是可怜，女性形象在上台之前就已经被归好了类。《潘金莲》把青衣、花旦、悲旦几种行当的表演程式揉在同一个人物身上，让观众在同一个潘金莲身上看见少女的纯洁、情欲的挣扎、走投无路的绝望。程式不再是把人物装进去的固定模子，而是跟着人物的处境和内心一起在变。这样一来，潘金莲就不只是一个等着被评判的名字，而是一个有来路、有挣扎、说得清也说不清的人。

传统帮腔习惯以全知视角对人物行为作出评判，落到女性身，往往就是男权叙事借另一张嘴说话。魏明伦没有使用这个功能，而是让帮腔转过来替女性说话。《潘金莲》里帮腔用反问句拆解了男性叙事的理所当然。《四姑娘》里帮腔贴则说出许秀云在乡土舆论围堵下真实的处境。《变脸》里的帮腔则直接对重男轻女的规则提出质疑。同一个形式，在这三部戏里都在做同一件事——不再替秩序背书，而是替被秩序压着的人开口。

魏明伦还借复调叙事与舞台调度为女性打开了说话的空间。《潘金莲》跨时空的多声部结构让潘金莲和古今中外的人物站在同一个平面上对话，川剧的间离特质在这里没有被削弱，反而被用来推着观众退一步，重新打量那套男权秩序是否真的理所当然。《变脸》与《四姑娘》的舞台表演中，角色从舞台边缘走向中心、从阴影走到直面观众的位置，这个空间上的移动也在说一件事：角色们不再是被看的对象，而是站出来的人。

参考文献：

- [1] 魏明伦. 魏明伦剧作精品集[M]. 上海：东方出版中心，2007. 08.
- [2] 谢竹峰，邱子沫. 魏明伦剧作的坚守与革新[J]. 四川戏剧，2024(07): 20-23.
- [3] 陈晓频. 魏明伦剧作与巴蜀文化[D]. 四川师范大学，2011.
- [4] 王禹明，高月. 魏明伦剧作的创作手法、艺术特征与价值认证[J]. 四川戏剧，2025(08): 62-65.

基金项目：四川省艺术研究院（四川省艺术档案馆）魏明伦研究中心2025年度项目，项目编号：25WMLYB05。

作者简介：郭芝涵（1999.11.02），女，汉族，四川绵阳人，硕士，四川音乐学院，研究方向：艺术学理论，巴蜀文化。