

女性主义视角下的《东施的梦》：舞蹈中的身体叙事与性别重构

郎艺文

武汉体育学院，湖北武汉，430079；

摘要：本文旨在通过分析舞蹈作品《东施的梦》，探讨该作品中女性身体叙事与性别重构的方式，并引入性客体化的概念来深入剖析其在女性主义视角下的艺术内涵。文章首先通过对作品舞蹈动作的解析、符号化角色设定以及人物心理刻画的探讨，解析作品中身体叙事的方式，随后引入“性客体化”与“自我客体化”的概念，在女性主义批评的视角下探究作品的人文内涵，进而引发对性别观念、社会期待以及女性个体自我认知的反思。

关键词：女性主义；海阳秧歌；性客体化；自我客体化

DOI:10.69979/3041-0673.24.6.034

引言

随着女性在社会发展中发挥越来越大的作用，近年来以女性角色为主的舞蹈作品也应运而生，如古典舞《孔雀东南飞》、山东秧歌《一抹红》、安徽花鼓灯《一条大河》等。这些舞蹈作品通过独具风格的动作、特点鲜明的服道化和舞者的生动表达塑造了生动多样的女性形象，带给观众丰富的审美体验。独舞作品《东施的梦》以我国文学中的成语典故“东施效颦”为题材，运用山东三大秧歌之一的“海阳秧歌”为舞蹈语汇，塑造了一个滑稽的丑女形象。编导从“美”与“丑”两个极端的形象出发，以带有浓厚地域色彩的海阳秧歌为表现手段，成功地完成了“东施”的形象建构。

女性主义批评理论的基本概念包括性别、性别歧视、性别角色以及性别不平等。它强调性别不是天生的，而是社会和文化构建的结果。因此，女性主义批评理论试图揭示和分析社会和文化如何塑造和维持性别不平等，以及这种不平等如何影响人们的生活和体验。本文将引入“性客体化”与“自我客体化”的概念，运用女性主义批评理论分析《东施的梦》的目的，以及此研究对于理解舞蹈艺术中女性形象塑造与性别关系的意义。

1 舞蹈中的女性形象与身体叙事

1.1 东施形象的历史与文化背景

《东施的梦》是一部女子独舞作品，编导韩越。该作品改编于我国古典文学中的成语典故“东施效颦”。

《庄子·天运》：“故西施病心而颦其里，其里之丑人见而美之，归亦捧心而颦其里。其里之富人见之，坚闭

门而不出；贫人见之，挈妻子而去之走。彼知颦美而不知颦之所以美。”^[1]

舞蹈《东施的梦》取材于成语“东施效颦”，但编导并未俗套地用舞蹈“叙事”，表现成语的典故情节，而是运用舞蹈艺术“长于抒情”的特点，以梦为切入点，从美丑两个审美的对立面建构“东施”丰满的艺术形象。舞蹈前半段，东施头戴美人面具、身披薄纱，翩然起舞，在梦境中实现了变成美人的渴望；后半段初醒，她摘下面具、脱下薄纱，俨然变回了从前的丑女。

在成语典故中，东施是故事的“丑角”，模仿美人而不自知，最后落得被千古耻笑的下场。在男权社会中，相对于男性，作为“第二性”的女性更容易受到“性客体化”的影响，所以通常更为在意自己的外在形象，女性的身体、身体部分或性功能脱离了她本人，沦为纯粹的工具或被视为能够代表女性个体本身。^[2]女权主义者指出性客体化作为一种性别压迫，会对女性的身心产生危害。^[3]《东施的梦》对这一自我客体化人物的进行了生动的塑造，正是因为东施极端地在意自己的外貌，渴望得到如西施一般美丽的外在，得到他者的青睐，才会做出“效颦”这样愚蠢的行为。东施效颦的行为固然愚蠢，但究其原因她也是“性客体化”的受害者。编导站在东施的角度，表达了对这一角色的同情与怜悯。

1.2 舞蹈中的身体语言

海阳秧歌的动作语汇为舞蹈塑造的人物增添了些许地域色彩，让“东施”这个活在遥远、缥缈的历史典故中的人物复活。编导用海阳秧歌女性角色“王大娘”的动作语汇塑造美人的形象，用“丑婆”的动作表现丑

女的形象。

在海阳秧歌中,有关“王大娘”这一角色的传说都充满着玄幻色彩,多与狐、仙有关,所以这一角色的表演风姿绰约,静如水、动如火,时而热情迸发,时而奔跑跳跃,时而又含爱娇羞、秋波频频、端庄矜持。^[4]在

《东施的梦》作品第一段中,舞者多用王大娘标志性的“拧腰”动作,表现美人娇媚、舒柔的女性魅力。舞者头、颈、肩、背、腰、胯、膝的动势节节连贯,在舞蹈中形成一道“S”型的曲线,更加凸显了梦中西施的千娇百媚之态。“西施”舞姿多变,忽而流动忽而静止,在第44秒,她身披薄纱,步履快速流动绕一周同时旁腰向左倾倒,随后背对观众骤然停下,向右下旁腰仿佛梳理长发,回眸一瞥,婀娜生姿,宛若一只妖媚动人的狐狸,让此刻的西施充满灵异、怪谲的美感。“王大娘”动作语汇中妖娆、魅惑之态,让前半段的“梦境”更有虚幻缥缈、荒诞不实之感。

传统海阳秧歌表演中,丑婆手拿蒲扇和彩绢,舞起来也是左右摇摆,并有“颠肩”的动作,身形乱颤,常做丑态,一副乡野老妇的形象。^[5]该作品的第二段,舞者更换了道具、摘下面具,疯癫活泼,丑态百出,她蹙眉捂鼻、扭胯行进,多用幅度较大的舞台流动,不乏摇头晃脑、扭胯摆身的滑稽动作,“东施”的形象跃然舞台之上。此刻的东施不修边幅,洒脱不羁,她挤眉弄眼,活泼可爱,让观众感受到充实的生命力和独异于人的鲜明个性。

2 女性主义视角下的性别重构

自古以来,在许多文化中,女性的外形都处在一个被观看、评价、审视的处境中,比如欧洲女性追捧的束腰、白面、假发,我国古代对女子“三寸金莲”严格要求,社会迫使女性必须牺牲自己健全的身体残忍地“裹小脚”,终生不能正常行走,如果她们没有顺从这一审美规定,便会成为大众谴责的中心,甚至无法结婚生子。心理学观点认为,性客体化会影响女性的自我知觉和行为,使得女性化身为一个观察者来看待自己,将自己的身体当作一个被观看和评价的客体,进而对女性的心理健康产生负面的影响,如进食障碍、抑郁、性功能障碍、物质滥用等。^[6]当今社会,性别问题仍然突出,性客体化视角对于解读女性自我及其心理健康是一个重要的切入点。党的二十大以来,以习近平同志为核心的党中央高度重视妇女事业发展和妇女权益保障。舞蹈艺术作为集传承、审美、自娱、教化作用于一体的艺术,也承担

着宣传时代思想、呼吁妇女觉醒个人意识、健康发展的责任。

2.1 对传统性别角色的挑战

性客体化(sexual objectification)的概念是Barcky在1990年提出的,用来指女性的身体、身体部分或性功能从其本人中分离,降低至工具的状态。或者说,女性的身体、身体部分或性功能被视为能够代表其个体本身^[7]。而当女性接受了这种观念,内化了观察者的角度来审视自己时则会出现自我客体化。这种内化观察者的角度即可视为在自己的内心形成了第三人称的角度来看待自己。自我客体化(Self-objectification)由Fredrickson和Roberts在1997年提出,是指一个人对自己身体的评估。这种评估更多地是从第三人称的视角而非第一人称视角,集中于可观测的身体属性而非不可观测的身体属性。如:“我看上去怎么样?”就属于可观的身体属性;“我能做什么”,“我感觉怎么样”就属于不可观测的身体属性^[8]。

《东施的梦》中的丑女“东施”,就是这样一个被性客体化,并且逐渐自我客体化的女性。东施貌若无盐,她看到西施仅凭貌美,便获得社会环境的包容与善待,她的内心是复杂的。或许东施长相平平,但她辛勤劳作、心地善良,孝顺父母与家人,可这些美德在外貌面前不值一提。所以,她“效颦”是因为也想获取他人的赞美、示好等回应。在舞蹈后半段她涂脂抹粉、学人走路,也是自我客体化的表现。

2.2 女性自我意识的觉醒

笔者在前文分析过舞蹈的第一段内容,东施变成美人后美则美矣,但毫无生气,她过分地追求外在美貌,如痴如狂,不惜代价蒙上了惨白面具,身体也被困在薄纱中无法自由舒畅地活动,宛如鬼魅一般。而后一段东施回归本我,舞台画面瞬间轻快活泼,褪去面具与薄纱的东施有血有肉,健康而充满生命力,与前一段相比甚至是俏皮可爱。

性客体化作为一种环境或文化现象,对女性的影响更多是一种潜移默化的过程,很难判定女性究竟在什么时候形成了这种视角看待自我。^[9]在当下,女性对自己外在形象的要求达到了苛刻的程度。头戴白色面具的东施,正如当下不管自己是否适合、全都一股脑儿学习“网红妆”、甚至贷款美容整形的女性。东施身披薄纱,也和当下一味“身材管理”不顾身体健康而绝食减肥的女性如一丘之貉。

作品最后一段可谓设计精妙。东施用手挠头，做思考状，目光迷惘地看向舞台前方，至此舞蹈结束。东施在想什么呢？她梦醒后摆脱了面具和薄纱的束缚，不再受“性客体化”压迫，她感到生命如此轻松畅快，于是东施在思考自己为何从前如此执着地、牺牲自己的生命去追求那个所谓的美。在当下，仍有不少女性追捧束腰提臀裤、高跟鞋等“美丽的刑具”，更有甚者节食导致进食功能障碍、患上抑郁症、暴食症，终日活在镜子前，无法正常生活。东施的这段思考是舞蹈是她意识觉醒的开始，这段“留白”也引导观众思考：关注自身是否快乐、是否健康，才是正确选项。

综上所述，东施由被“性客体化”转而“自我客体化”又逐渐反思与觉醒，末尾的“留白”也引发了观众对当下社会女性处境、社会期待与自我认知的思考。

3 结语和讨论

在舞蹈《东施的梦》中，“海阳秧歌”是作为载体的艺术形式，其终极目的在于塑造自我客体化的女性角色“东施”形象，并传达其内在所蕴含的女性精神价值。在形象的塑造过程中笔者发现，作品中舞蹈语言的地域性、符号性能够使人物情感色彩更加饱满，为角色形象之间形成对比，心理刻画引发观众深层的思考与反思。其次，笔者在对作品《东施的梦》性客体化剖析中得出，自我认知觉醒与人文关怀对人物内在精神塑造具有赋予人物“灵魂”的重要意义，引发舞蹈受众对性别观念、社会对女性的期待以及女性自我认知的反思。我们也希望未来编导能够关注此类问题，站在女性视角上，创作出更多有深刻立意、有人文关怀的优秀作品。

参考文献

- [1]方勇译著.《庄子》[M],北京:中华书局,2015:324.
- [2]Bartky, S. L. Femininity and domination: Studies in the phenomenology of oppression. New York: Routledge. 1990
- [3]孙青青,郑丽军,郑涌.性客体化与女性自我客体化[J].心理科学进展,2013,21(10):1794-1802.

- [4]王蕊.山东海阳秧歌“女性角色”舞蹈表演研究[D].南京航空航天大学,2016.
 - [5]邢楠楠.山东民间三大秧歌的艺术表现形式研究[D].山东大学,2015.
 - [6]于倩.山东海阳秧歌舞蹈文化特征探究[D].山东师范大学,2011.
 - [7]平心.舞蹈表演心理学[M].上海:上海音乐出版社,2013:252.
 - [8]Carr & Szymanski,2011; Tiggemann & Williams, 2012.
 - [9]Fredrickson B L, Roberts T A. OBJECTIFICATION THEORY. Psychology of Women Quarterly, 1997, 21(2):173-206.
 - [10]习近平.促进妇女全面发展共建共享美好世界——在全球妇女峰会上的讲话[J].中国妇运,2015(1):4-5.
 - [11]高越.共创平等未来:在京举行性别平等法律政策专题研讨会.北京:中国妇女报,2023.
 - [12]穆甜.舞蹈《孔雀东南飞》中女性悲剧形象塑造研究[D].广西师范大学,2023.
 - [13]吕艺生.舞蹈学基础[M].上海:上海音乐出版社,2013.
 - [14]赵方.大众媒体对女性自我客体化的影响:外观观念内化和媒体知识干预的作用.[D],西南大学,2011.
 - [15]杨帆.父亲联结、性客体化对女大学生自我客体化的影响[D].山西大学,2018.
 - [16]周可心.舞蹈剧目中女性角色塑造分析[D].沈阳师范大学,2023.
 - [17]张艺艺.我国北方四大秧歌丑角形象研究[D].天津体育学院,2022.
 - [18]张蔚.秧歌文化的形态呈现——海阳秧歌的民间形式与舞台风格[J].北京舞蹈学院学报,2003,(03):69-75.
 - [19]秦熙.浅谈古典题材舞蹈作品中女性形象的塑造[D].北京舞蹈学院,2015.
- 作者简介:郎艺文,女,汉族,山东聊城人,研究生在读,研究方向:舞蹈理论与批评。