

# “戏中戏”文本的嵌套重构研究

申请人 丁怡萌

指导教师 黄英哲

研究方向：中国文学

# 目录

引言 文学何以带来感动？那个“点”在哪里？ .....	4
上篇 戏中戏文本序列细读.....	6
导论.....	7
第一节 《黑天鹅》（达伦·阿罗诺夫斯基 2010） .....	11
第二节 《霸王别姬》（陈凯歌 1993） .....	15
第三节 《白蛇》（严歌苓 1998） .....	18
第四节 《游园惊梦》（白先勇 1966） .....	23
第五节 《人·鬼·情》（黄蜀芹 1988） .....	29
第六节 《情谜》（黎妙雪 2012） .....	32
第七节 《夜奔》（徐立功 2000） .....	37
第八节 《舞台姐妹》（谢晋 1964） .....	40
第九节 《青衣》（毕飞宇 1999） .....	43
第十节 《红菱艳》（迈克·鲍威尔 1948） .....	46
第十一节 《时时刻刻》（迈克尔·坎宁安 2001） .....	49
第十二节 《曾几何时》（米歇尔·布托 1952） .....	54
第十三节 小结.....	57
下篇 嵌套重构的艺术机理.....	61
第一章 经典文本与重构文本的关系——戏在戏中.....	62
第一节 第一个层面：神话戏剧——虚.....	64
一. 神话原型.....	64
二. 神话转化为戏剧.....	65
第二节 第二个层面：现实故事——实.....	67
一. 主题变迁与情节互文.....	67
二. 外线冲突通过内线化解.....	70
三. 现实的杂质侵入艺术.....	71
第三节 第三个层面：历史时代——真.....	72
一. 情节同构 主题同构.....	73

二. 情节疏离 主题疏离.....	81
三. 时代背景的缺失.....	84
第四节 叙事结构的形态.....	87
一. 重构与嵌套研究现状.....	87
二. 同构异质型嵌套重构.....	92
三. 环状嵌套叙事.....	93
四. 跨媒质互文.....	96
第二章 虚与实的交接.....	98
第一节 场阈相交.....	98
一. 虚幻的舞台.....	98
二. 后舞台：蜕变与冲突.....	100
第二节 意象重叠.....	102
第三节 音乐共振.....	108
一. 音乐叙事的功能.....	108
二. 音乐的抒情功能.....	109
三. 音乐的双关功能.....	110
第三章 经典角色与重构角色的关系——戏入人生.....	113
第一节 重构角色发展脉络.....	114
第二节 正与邪的“两体合一”.....	121
第三节 参照真实的人生.....	123
结篇 持久而真实的艺术.....	127
第一节 物自体.....	128
第二节 第四堵墙的敞开.....	129
第三节 伽达默尔的“游戏”理论.....	130
一. 游戏对观众的敞开.....	130
二. 持久而真实的东西.....	131
参考文献：.....	132

## 引言 文学何以带来感动？那个“点”在哪里？

什么样的故事能够打动我们？为什么这些作品给我们带来感动？

波兰现象学家茵伽登(R.Ingarden)在《对文学的艺术作品认识》中点明，对文学作品的研究是为了发现那些使它成为一部艺术作品的特性和要素，即寻找构成审美性质基础的东西，这些东西永恒地存在于艺术作品中，其价值就是“艺术价值”，读者阅读文本时产生的审美经验创作出另一种价值，即“审美价值”<sup>1</sup>。本书的终极问题是，文学之所以能带来感动、之所以能流传千古的那个“点”在哪里？这个点可以是“痒点”、“哭点”、“穴点”，使我们感动的“点”。用茵伽登的术语来说，是在文本中寻找一种能够包含审美价值基础的“性质贮存”，找到它，再探究其作为艺术价值的基础所具有的特征，何以带来持久的艺术魅力。

“文学性”是使一部特定作品成为文学作品的因素<sup>2</sup>。在从“文学”研究转向“文学性”研究<sup>3</sup>的呼声与趋势中，不禁要问“文学性”是如何存在于文学作品中的？如若剥去每个文本枝枝蔓蔓的独特情节，其共同的主干又是什么呢？这个主干有何本质？是如何打动读者的呢？

文学作品中的许多道理、情感是通过对人物与情节的描述间接地“感悟”出来的，并非直截了当的评论和判断。严羽在《沧浪诗话》中论述诗学原则是“羚羊挂角，无迹可求”，主张“语忌直、意忌浅、脉忌露、味忌短。”所以，文学的语言是主体性的隐退，措辞忌讳“直白、浅近”，如果将作者的评论鲜明地穿插于其中，并做出道德判断，便失去了文学独有的韵味，因此，文学作品自身是“感性的”、“沉默的”，这一沉默的性格需要文学评论的“理性”与“直白”深入阐释，以弥补文学作品之所不能，进而破解文字游戏的谜。

这样，由文学作品与文学批评的特征不同，其各自的功能也被区分开来，文学批评者首先应具有比创作者更加敏锐、敏感的对人类情感以及文字语言的把握；其次，应在感性的基础上具备理性的、逻辑的分析，从而使文学评论也形成自己独立的性格。弗莱认为“文学批评既不是哲学、美学、语言学、以及任何文学以外的特定理论系统的附庸，也不是文学本身的派生形式。”他在《批评的剖析》中反复抨击了那种认为文学批评是“寄生”于文学身上的、是第二性模仿的传统观念，强调批评也是一种创造艺术，具有“从它所接触的艺术中独立出来的特性”，其作用是艺术作品自身所无法取代的，因为艺术是“沉默的”，而批评却可以而且必须“讲话”。<sup>4</sup>

<sup>1</sup> 罗曼·茵伽登：《对文学的艺术作品的认识》，陈燕谷、晓未译，中国文联出版公司，1988,P15,P180,P306.

<sup>2</sup> 艾布拉姆斯，《欧美文学术语词典》，北京：北京大学出版社，1990.P305.

<sup>3</sup> 余虹，《文学的终结与文学性的蔓延》，《文艺研究》2002.6

<sup>4</sup> 弗莱，《批评的剖析》译序，上海：上海外语教育出版社，2009，第2页。

本书上篇所选取的文学文本序列，如陈凯歌的《霸王别姬》、白先勇的《游园惊梦》、阿罗诺夫斯基的《黑天鹅》等正如同伽达默尔所述的文学艺术，它们带来震撼，带来感动，但却是“沉默”的，无法言说自身的结构奥秘，似乎也并不是“建立在一个无懈可击的精确方法论”基础之上的。但是，本书下篇所进行的论证正是要将作品含蓄的、感性的元素剥离，在其中寻找一个共同的结构关系，并精确分析这一类型的艺术作品如何打动读者，从理论上“讲出”那个带来感动的“点”在什么地方，且在什么情形下出现。并进行多层面精雕细琢的分析，从而“采取一种概念框架来论述文学”<sup>5</sup>，

笛卡尔曾开启了以科学的精确性为基础，以科学论证为依据逐层推理的知识体系，每一步骤都是理性的，可验证的，同时也拒绝了所有以感觉或传统为基础的人文科学。伽达默尔的诠释学并不认为这种现代科学方法可以统领所有学科，因为人文、社科等学科并不是建立在一个无懈可击的精确方法基础上的，诗歌、艺术、哲学并不依赖于科学而存在。伽氏承认自然科学中的原理容易辨析，而人文科学中的“洞见”难以描摹，但又确凿存在（“洞见”是精神科学中的重要概念，人文科学并没有一套能与自然科学相匹配的科学方法论，所以伽达默尔使用“洞见”一词，是精神科学的思维方式及其内部要求，是思想与认识。），比如骑自行车时，人与车融为一体，车成为人的能力的延伸<sup>6</sup>，本书在文学文本中寻找线索阐释如何将文学的感性用理性的科学方法阐释，以此透析文学何以带给我们感动，正如用机械原理分析骑车时“撒把那一瞬间”的美，寄希望于在理性与感性之间，笛卡尔与伽达默尔之间找到平衡。

本书抛砖引玉，如能启发研究者在更多样更丰富的文学作品中找到那个“带来感动的点”，将是笔者微薄的贡献。

---

<sup>5</sup> 弗莱，《批评的剖析》译序，上海：上海外语教育出版社，2009，第2页。

<sup>6</sup> 转引自伽达默尔1995年的一次学术演讲稿，《从语词到概念——作为哲学的解释学的任务》，译之冉·戈隆丁(Jean Grondin)编选的《伽达默尔读本，UTB第1972种，图宾根，1997。

# 上篇

## 戏中戏文本序列细读

## 导论

“戏中戏”(Play within a Play) 是指一部戏剧之中又套演该戏剧主干之外的其他戏剧故事。由于“戏中戏”具有双关意味,能扩充并拓深戏剧作品固有的内涵意蕴的叙事结构,一般包括两个部分,一个是内层故事(戏中戏),一个是外层故事(主干)。内层故事通常是神话、传说、童话等,这些简约丰富的故事转化为戏剧形式,深刻且有震慑力,具有多重可被挖掘的潜在质素,为再创作提供灵感。外层故事通过对内层故事的重构,将经典嵌入整部影片的现代语境中,是对经典从人物到情节,从主题到意象的全面模仿。两个叙事层面形成两个人物活动的空间,两个意义空间,二者相互参照渗透,彼此牵连。

本书收集、梳理嵌套重构文本,比较其所对应经典文本,作为分析的素材。

	经典文本	重构文本	再创作者	经典角色	重构角色	重构文本主题
1	霸王别姬(京)	霸王别姬 1993	陈凯歌	虞姬	程蝶衣	历史的暴力循环
2	钟馗嫁妹(京)	人·鬼·情 1988	黄蜀芹	钟馗	裴艳玲	女性的奋斗与拯救
3	白蛇传(京)	白蛇 2001	严歌苓	白蛇	孙丽坤	文革中的受难
4	牡丹亭(昆)	游园惊梦 1966	白先勇	杜丽娘	蓝田玉	落魄失魂抚今追昔
5	嫦娥奔月(京)	青衣 1999	毕飞宇	嫦娥	筱燕秋	文革后惊醒的伤痛
6	梁祝(越)	舞台姐妹 1964	谢晋	梁兄、英台	春花、月红	姐妹分道扬镳
7	红梅记(粤)	情迷 2012	黎妙雪	慧娘、昭容	惠香、惠宝	孪生姐妹间的嫉妒
8	林冲夜奔(昆)	夜奔 2000	徐立功	林冲	林冲、少东	游子戏子颠沛流离
1	天鹅湖(芭蕾)	黑天鹅 2010	阿罗诺夫	黑、白天鹅	妮娜	极端性格间的挣扎
2	红舞鞋(芭蕾)	红菱艳 1948	鲍威尔	珈伦	蓓姬·蓓姬	艺术追求不停歇
3	达洛卫夫人	时时刻刻 2001	坎宁安	克拉丽莎	三个女人	女性的价值独立
4	米诺陶迷宫	曾几何时	布托[法]	忒修斯	雅克雷维尔	邪恶之城

上述几组中外作品序列中的两个叙事层面形似神似,是以巧妙的文学手法,对经典文学作品进行再加工,创作出的崭新作品。美国电影制片人夏茨说“一个电影类型决定性的特征是它和与之相关联的类型人物的共同性,这些类型人物的态度、价值观、行为为那种共同性内部固有的戏剧性冲突提供了血肉。”<sup>7</sup> 本书发掘上述文本序列的共性,按照“分析研究现状→收集整理文本→界定研究对象(嵌套重构)→对比分析文本→做出理论解释”的步骤来考察这一类型“戏中戏”文本的结构特征。

这些身处不同时空的作家们似乎并没有意识到他们所使用的共同的叙事技法,本书在细读每篇作品的基础上,自觉地引入一种比较式的结构性观照,探寻小说创作的认知模式,从纷繁复杂、不同时空的文学作品中,拉出一条相同的结构线索进行研究,普洛普的《民间故事形态学》从许多故事中抽象提炼出共有的故事结构,以便对其进行有效分类<sup>8</sup>,正是本书所借鉴的模式。

<sup>7</sup> 托马斯·夏茨:《好莱坞类型:公式,拍片和制片厂制度》,纽约,兰登出版社,1981,第21-22页。

<sup>8</sup> 弗拉基米尔·普洛普:《民间故事形态学》,德克萨斯大学出版社,1956. P18-20.

该类型文本作为独立个体早已引起广泛注意，对这些作品的单独研究并不少见，如①*The Hours: Chatman* (2005), *Denby* (2003), 王丽莉(2004)《解读迈克尔·坎宁安的〈时时刻刻〉》，吕荷英(2003)、郭明(2005)、宋涛、朱洁(2008)、王琛(2007)、张璇(2008)、邱小轻(2008)等。②*Black Swan: Fisher & Jacobs* (2011), *Kraaijeveld & Mulder* (2002)、何所似(2010)、宋敏(2010)、王炎(2010)、朱宏达(2011)等。评论文章对这些独立文本的切入角度各有不同，如王德威的《游园惊梦·古典爱情》(2004)比较白先勇和余华以不同的方式重构汤显祖的《牡丹亭》；戴锦华《〈霸王别姬〉：历史的景片与镜中女》(2006)，林文淇《戏、历史、人生：〈霸王别姬〉与〈戏梦人生〉中的国族认同》(2000)均从国族历史角度分析文本；也有从女性主义角度阐释，如戴锦华的《人·鬼·情》一个女人的困境(2006)等。

从叙事学角度分析上述独立文本序列，阐释这一特殊文本类型的艺术机制的评论文章也不在少数，如刘俐俐的《梦醒时分的阐释空间——论白先勇〈游园惊梦〉艺术价值构成机制》(2005)；郁葱葱的《穿越时空的文化互动——论昆曲对小说〈游园惊梦〉的创作渗透》(2011)；钱建华的《电影〈夜奔〉的戏中戏分析》(2013)；美国学者彼·弗雷泽的《歌舞片模式：〈红菱艳〉分析》(1990)。有的评论甚至突破了个别作品研究的范式，如郭晨子《试论中国电影与戏曲的互文性——以〈舞台姐妹〉〈霸王别姬〉〈游园惊梦〉为例》(2012)；林进桃的《一种题材，两种风情——评电影〈黑天鹅〉与〈霸王别姬〉》(2011)。

综上所述，国内外学术界对这一类型“戏中戏”文本的个别研究并不少见，却没有将之梳理整合，作为一种独立的文本类型加以命名并系统研究，阐释其共同的艺术机理。

本书借用叙事学理论，为解释该类文本探索一个理论框架，揭示两个叙事层面的关系，即新旧文本情节同构，暗线与明线故事在空间上呼应，在角色上相错置。这一情节设置共同建构了一种基于叙事的想象机制，将两段独立的故事联系起来，引导观众对穿越时空的叙事产生共鸣，使得暗线文本潜移默化地加固了经典主题对观众解读明线文本意义的影响。并通过蒙太奇、复调等手段使二者在结构上融为一体；用意识流的手法，打破时空界限，将经典文本的节拍、氛围、旋律“揉”入重构文本的情节中，产生共振，从而实现戏与人生象征式的双重。重构文本以经典文本为原本，进入传统经典文本，并对其重构，实现在不同时空中的作者对传统经典的致意，正所谓“百龄影祖，千载心在”<sup>9</sup>。

对这一类型文学作品的系统研究，落脚点虽然在一个细化的主题上，但所涉及的却是一个跨文本、跨学科的比较交叉研究，调用传统戏曲理论、西方戏剧理论、小说理论、电影理论、叙事学等多种理论资源，进行整合梳理，辟出一条新的话语路线。并打破中西壁垒，选取中外文学经典的嵌套式重构文本，借用叙事学、阐释学等相关理论考察嵌套式重构的文本序列，探讨该类型文本的深层结构及其对经典传承的意义。

---

<sup>9</sup> 刘勰：《文心雕龙·征圣》，此句译为“虽然千百年已经过去，但他们却永远被人们所怀念。”



叙事层次级差嵌套结构图

对文学文本的阐释是文学研究的一个重要方面，读者和评论者常为作品的表层意义所困，忽视了作品的深层意义，然而，许多故事的秘密藏在“戏中戏”的潜文本中，因此，本书通过对嵌套同构形式框架的分析，解开许多故事的谜团，阐释文学文本的深层意义。全书分为导论、上篇、下篇、结篇四大部分，导论界定研究对象，上篇是典型文学文本的个案研究，“细读”了十二部典型的“戏中戏”文本；下篇以叙事理论作为分析工具对上篇文本的深层阐释；结篇以伽达默尔的游戏理论发掘艺术中“持久而真实的东西”，全书形成一个有机的整体。上篇各章遵循以下几个步骤分别考察每个文本：

**第一，梳理内层故事。**讲述神话原型，这个故事怎样通过舞台剧形式呈现出来，作为主文本的暗线存在；

**第二，梳理外层故事。**讲述再创作文本中的现实故事，或曰文本的明线；

**第三，分析二者相同之处。**考察分析一明一暗两条线索的重叠之处，暗线故事（内部叙事）是如何潜在在明线故事（外部叙事）内部，又是如何变异为新的故事，即两文本相同的地方，包括意象与音乐性的重叠；

**第四，分析二者不同之处。**每一部重构文本并未完全再现这一出折子戏，而是依据现实情节的需要彰显其某个情节，舍弃某些情节，或将之拆分后镶嵌，即两文本不同的地方。重构文本如何偏离、改造经典文本。

**第五，考察历史年代。**考察每个重构文本所发生的真实的历史年代，参考经典文本所处的远古年代，做出比较；

**第六，考察角色重合。**分析每个文本明线中的主要人物如何入戏，如何与经典人物重合。

**最后，提取艺术的精髓。**全文从经典如何对重构文本“投射”，阐释重构如何传承经典中永恒的艺术真理。

下篇重点考察“戏中戏”文本的结构特征以及类型，归纳其艺术构成机理，除去每个文本旁枝末节的独特情节后，找到其共同的主干，这类文本均包括两个或三个叙事层次，依次是：经典层面、现实层面、历史层面。第一层面是经典文本；第二层面是经典在现实世界中的复制和重构，是经典的意义和再现；第三层面将经典与现实中的故事扩展到历史的宏大叙事，考察故事主干所发生的真实历史年代，及经典与时代精神之间的关系(有的文本没有第三个层面)。

其实，本书的内容只需用一句话阐明：“两个(或三个)叙事层面之间是怎样

重叠的。”经典层面、现实层面以及历史层面正如下图所示层层嵌套，并形成同构。那么，为什么笔者要花如此大的篇幅，如数家珍般举出如此之多的文本为例证去论述这一句话？因为这是一把钥匙，而每一个文本都是一道迥然相异的门，需要用这把钥匙去打开它，看到它背后一个更加缤纷非凡、繁复精致的世界。笔者原本只想举出几个例子去论述一个理论，没想到反而被这把钥匙所开启的众多门后面那瑰丽的世界所惊叹，发现了更多文本的秘密和奥妙。

## 第一节 《黑天鹅》（达伦·阿罗诺夫斯基 2010）

达伦·阿罗诺夫斯基(Darren Aronofsky)导演的《黑天鹅》(Black Swan)上映于2010年12月。娜塔莉·波特曼(Natalie Portman)凭借对片中Nina这一人物角色的传神演绎，赢得了包括2011年第83届奥斯卡、第68届金球奖、2011年英国电影学院奖、2011年美国电影独立精神奖等在内的16个最佳女主角奖项。本片以芭蕾舞剧《天鹅湖》为原型，领舞妮娜一人分饰黑天鹅与白天鹅双重性格导致其人格分裂。

### 一.《天鹅湖》原型

内层叙事《天鹅湖》源自俄罗斯民间传说，是柴科夫斯基的经典芭蕾舞剧<sup>⑩</sup>，采用莫斯科大剧院版本(Bolshoi)：

王子齐格弗里德(Siegfried)即将迎来20岁生日，皇后命他选妻，王子因此而苦闷。这时一队天鹅飞过天际，王子追随它们来到湖畔，惊讶地看到天鹅变成一群美丽的少女，原来她们被恶魔罗特巴尔德(Rothbart)施了魔法：白昼是天鹅，夜晚还原人形。天鹅公主奥杰塔(Odette)说只有忠贞的爱情才能破解魔咒；但若背叛誓言，咒符将永不能破除。王子遂与奥杰塔立下海誓山盟。

城堡中举行盛大的选妃宴会，王子心中惦念奥杰塔。恶魔带着酷似奥杰塔的黑天鹅奥吉莉娅(Odile)到来。黑天鹅以华丽的舞姿迷惑众人与王子，人们看不见奥杰塔在窗外的呼救。王子在恶魔的安排下向黑天鹅求婚，奥杰塔绝望地呼喊离去。王子幡然醒悟，不顾一切地奔向湖畔寻找白天鹅奥杰塔。但咒语无法收回，白天鹅悲痛欲绝，纵身跳崖。

《天鹅湖》结局的悲喜一直是学术界争论不休的话题<sup>10</sup>，有王子与奥杰塔的爱情战胜恶魔的大团圆结局，也有两人不敌恶魔双双殉情的结局。电影《黑天鹅》选取的版本是“白天鹅纵身跳崖”，正义一方决不妥协，视死如归，体现了惊心动魄的悲剧性，以此为原型展开新的叙事。

天鹅性喜徐缓滑行，总是被赋予优雅高贵却忧伤的形象，独具美学特质。西方传说常用天鹅来表现纯洁的少女。阿法纳西耶夫的《俄罗斯民间故事集》中有被施魔咒的少女变成天鹅的原型。普希金在其叙事长诗《萨丹王的故事》中也曾借用过这一题材。四幕芭蕾舞剧《天鹅湖》取自俄罗斯民间传说，是柴科夫斯基最著名的代表作之一，经过吸收增补，由别吉切夫和盖里采尔编剧，1877年2月20日首演失败。1895年在彼得堡的演出大获成功，成为世界芭蕾舞剧的经典。

### 二.电影《黑天鹅》明线

纽约剧团组织公演新一季的《天鹅湖》，艺术总监托马斯(Thomas)重选“芭蕾皇后”，要求领舞分饰黑天鹅与白天鹅双重性格。妮娜(Nina)在众人的嫉恨中被选中，她与生俱来的气质正如白天鹅，纯洁无邪、顺从怯懦；却无论怎样努力刻苦，都无法演好黑天鹅。总监托马斯启发妮娜释放激情，表现黑天鹅征服王子、征服观众的性感与魅惑，妮娜身心俱疲。前任“芭蕾皇后”贝丝(Beth)年老色衰，退役酒会上歇斯底里，出车祸轧伤了腿。妮娜从她身上看到黑暗一面，也看到昔

<sup>10</sup> [俄]阿·杰米多夫著：《天鹅湖》，莫斯科：莫斯科艺术出版社，1985。

[俄]尤·斯洛尼姆斯基著：《柴科夫斯基的〈天鹅湖〉》，圣彼得堡：圣彼得堡国家音乐出版社，1962。

毛宇宽著：《俄罗斯音乐之魂——柴科夫斯基》，北京：人民音乐出版社，2003。

日辉煌与惨淡未来。此外，妮娜一直与具有支配欲的母亲住在一起，她对女儿施加着令人窒息的严苛控制。

强劲对手莉莉(Lily)天性中有黑天鹅的淫邪，妮娜对莉莉的恐惧诱使自己的黑暗一面逐渐暴露出来，身着黑衣的黑色妮娜不时从地铁里、镜子中、浴缸上方露出狰狞的笑容，随着重大演出的临近，妮娜频频产生残酷的幻觉，身体中也似乎有黑色羽毛长出，濒临崩溃的边缘。最终妮娜在臆想中杀死莉莉，在舞台上彻底放开，化身魅惑的黑天鹅，才发现她真正杀死的不是莉莉而是自己。

### 三.《黑天鹅》与《天鹅湖》的重叠

众多评论从女性主义(Fisher&Jacobs2011; 陈晓颖2012)、精神分析(张星2011)、原型批评(梁军童2011)、舞蹈元素(杨嵩2011; 彭影2013)等各个角度切入，都谈到了影片一个重要特征，即“人在戏中，戏入人生”(周雨蕾2011; 林进桃2011)，《黑天鹅》无疑是对经典童话芭蕾舞剧《天鹅湖》的致意和模仿，但这些评论似乎都没有深入探究二者是如何全方位形成同构的。

俄国形式主义者普罗普的形态学研究故事文本的结构要素，依据“个别现象”背后的“统一整体”提出一个最基本的结构成分单位——“功能(Function)，即从其对于行动过程意义角度定义的角色行为<sup>11</sup>”。需澄清的前提是，《黑天鹅》主干与《天鹅湖》是两个独立的、不同的故事。首先，提炼经典童话的情节要素，以“破除咒语”为目标的“功能”依次是：①施下咒语→②破除咒语的方法→③咒语破除的阻碍→④咒语无法收回→⑤咒语的破除。这些功能项纳于一个连贯的叙述中，抽象结构层面不变，构成故事稳定的内核。

其次，《黑天鹅》主干情节提供了以不同变体形式存在的相同功能，却略有差异，以“实现咒语”为目标的“功能”依次为：①施下咒语→②实现咒语的方法→③咒语实现的动力→④咒语已成定局→⑤咒语的实现。基于此，《黑天鹅》衍生出更加复杂、丰满的情节。那么这两个叙事层面是如何与共同的叙事功能吻合的呢？下文由表1展开论述。

表1：叙事功能与衍生情节的对应

叙事功能	《天鹅湖》对应情节	《黑天鹅》对应情节
1. 施下咒语 (目标：破除/实现)	罗特巴尔德→少女变天鹅 奥杰塔被白天鹅躯体囚禁	托马斯→黑白同体 “黑天鹅妮娜”被“白天鹅妮娜”囚禁
2. 解决咒语的方法	王子许下真爱的诺言	托马斯引导“白天鹅妮娜”放开
3. 咒语破除的阻碍/ 咒语实现的动力	黑天鹅奥吉莉亚以相同面容 取代白天鹅	妮娜取代贝丝与母亲；“白天鹅妮娜”惧怕莉莉、“黑天鹅妮娜”的取代
4. 咒语成败已定	黑天鹅惊艳全场，王子求婚	“黑天鹅妮娜”惊艳全场，魅惑托马斯
5. 咒语的终结	王子背叛誓言，白天鹅跳崖	所杀取代者是自己，“白天鹅妮娜”跳崖

## 二.《黑天鹅》及其叙事功能的对应

### 1. 施下咒语

《黑天鹅》开场，妮娜梦见自己跳《天鹅湖》序幕，恶魔罗特巴尔德施下咒

<sup>11</sup> [俄]弗·雅·普罗普著：《故事形态学》第18页，贾放译，[北京]中华书局2006年版。

语，把自己变成天鹅。梦醒后的现实中，她被施下什么咒语呢？艺术总监托马斯编排新一季《天鹅湖》，要求一个领舞同时演绎黑、白天鹅两个角色，妮娜在众人的嫉恨中被选中，成为Swan Queen。这里，托马斯即施咒者，这个咒语就是“黑白同体”，他描述童话中施下咒语后的情境“纯洁的少女被天鹅的躯体所束缚，渴望自由……”。正如天鹅躯体囚禁了奥杰塔，妮娜自律、禁欲的身体囚禁了她内心的欲望，排练王子打猎初遇奥杰塔一幕时，妮娜表现出色，符合她白天鹅的本性，纯洁无邪、顺从怯懦；而黑天鹅变奏三十二个挥鞭转使其晕眩跌倒。在此，黑天鹅象征欲望、魅惑、不压抑、不懦弱、追求自由，并非绝对的邪恶。

实现“黑白同体”这一咒语意味着妮娜在保有自身本性的同时，要兼具黑天鹅的特质。她迫切想演好黑天鹅，从而诱发了被压抑的潜在自我作为一个独立个体“黑天鹅妮娜（另一个自己）”，从“白天鹅妮娜（真正的自己）”躯壳中的破出。在这个残酷的过程中，其身体发生变异（脚趾粘连成蹼、手指撕皮流血、黑色羽毛根部刺出、发出禽类低吟），并产生许多扭曲的幻象，“黑天鹅妮娜”不时现出全身，诡异地从地铁里、镜子中、浴缸上方探出狰狞狡黠的笑容，永远一袭黑衣，长发披拂，带着野心与侵略性。

## 2. 破除/实现咒语的方法

如果说《天鹅湖》的线索是“破除”罗特巴尔德的咒语，那么妮娜一以贯之的执拗信念就是“实现”黑白同体；如果说奥杰塔挣脱天鹅躯体的方法是获得王子的“真爱”，那么黑天鹅破出的方法又是什么呢？面对演绎黑天鹅的失败，妮娜轻声哀哀地辩解“我专注于舞步的精准，我想要完美(perfect)……”托马斯拍案而起，“完美不是压抑(control)，而是放开(letting go)！”解铃还须系铃人，“放开”就是黑天鹅挣脱的解药与途径。之后，托马斯的强吻似乎是对这一理念的实践，而妮娜反狠狠咬他一口，并伴有禽类的低鸣和羽翅扑棱的声音，证明这是“黑天鹅妮娜”初露端倪。

任凭妮娜一遍遍苦练，却无论如何都难以突破，令她万分沮丧。托马斯亲自扮演王子，与之共舞谆谆诱导，手掌娴熟地触摸其敏感私处，吻她试图激发她体内所蕴藏的原始力量，妮娜呼应着，托马斯却停下，厉声批评“这是我在诱惑你，而你是黑天鹅，应是你来诱惑我。”托马斯不断推动妮娜“散发性的魅惑，让观众爱上你”，这似乎重合于王子湖畔许下“真爱”的诺言帮助奥杰塔解脱。

## 3. 破除咒语的障碍/实现咒语的动力

《天鹅湖》中黑天鹅奥吉莉娅化妆成奥杰塔的模样来到舞会，取代者的出现阻碍咒语的破除，成为白天鹅致命的威胁。妮娜身边有三个人物对应着“黑天鹅”，即竞争者莉莉、前辈贝丝、压制者母亲，她们都具有阴暗魅惑的特质，且都觊觎Swan Queen的位置。“黑白同体”的咒语下，妮娜既渴望成为她们，又因白天鹅的天性而惧怕她们，在她们的一次次交锋召唤着“黑天鹅妮娜”的破出。

第一，最显著的黑天鹅是竞争者莉莉，托马斯赞美着“你看她，舞步不是那么准确，却多么轻松、随意”，并定她为替补角色。妮娜羡慕莉莉的魅惑性感，却恐惧自己像白天鹅一样被她取代，与之建立了“亦敌亦友Frenemy”的扭曲关系。

莉莉邀妮娜去酒吧，昏狂迷乱的灯光舞步使妮娜暂挣脱芭蕾教条的束缚，并生出与莉莉同性欢好的幻象，莉莉肩胛骨上黑色双翼的巨大纹身，宛若振翅欲飞的黑天鹅，莉莉的脸却忽而闪现为妮娜的脸，竞争者成为一个内在驱动力、一个出口，将“黑天鹅妮娜”引导出来。

第二，前任Swan Queen贝丝在妮娜心目中是完美的，托马斯也曾叫她“My Little Princess”。妮娜溜进贝丝的化妆间，“恭敬地像进祖宗祠”，膜拜她的每一件东西，一心想成为她。而那场宣传新一季芭蕾的酒会宛若王子的选妃盛宴，托马斯宣布贝丝退役，并隆重推出新人，妮娜在众人的簇拥中翩然登场，如舞会上耀眼夺目的黑天鹅，贝丝瑟缩在其光芒下目睹王子的求婚。散场后，贝丝歇斯底里地怒骂，出了毁灭性的车祸，正如白天鹅绝望地呼喊离去，却充满黑天鹅的阴暗，是两者的合体。妮娜去医院探望，贝丝竟然边疯狂地用刀戳自己的脸，边叫着“I'm nothing”，而她的脸忽而又闪现为妮娜的脸，满脸满身是血追随之来。妮娜从她看到自己与残酷的未来，惺惺相惜之情将“黑天鹅妮娜”引导出来。

第三，母亲也曾饰演黑天鹅，妮娜的出生断送了她的前程。婴儿期的妮娜就被母亲带去剧团，由她引上芭蕾之路，长大后被选为Swan Queen取代母亲站在最耀眼处。母亲终日幽闭在家，将女儿调教得如顺驯的白天鹅，有不容忤逆的威严，“剪指甲、脱衣服、戴手套、设宵禁”等粗暴行为都意味着对黑天鹅的镇压，她给托马斯打电话阻止妮娜参加终演，潜意识中害怕妮娜超越、取代自己。妮娜的激烈反抗是自我意识的觉醒，妮娜的脸从母亲屋中满墙的肖像中复活，摇晃呐喊，压制反促使“黑天鹅妮娜”的破出。

由此发现，莉莉、贝丝、母亲都是正与邪的“两体合一”，而妮娜对她们都怀有既爱且怕且恨的矛盾情感。她们作为外部力量，妮娜自己作为内部力量(自慰)推动着“黑天鹅妮娜”的苏醒与释放，成为实现“黑白同体”的动力。这个过程如此血腥残酷，远胜于奥地利诗人里尔克在《天鹅》中描述：“赘于尚未完成的事物/如捆似绑地前行，此生涯之艰苦/有如天鹅之未迈出的步武。<sup>12</sup>”

#### 4. 咒语成败已定

童话中王子对誓言的背叛成为致命一击，意味着奥杰塔永远无法还原成人，咒语将永不可破除。上演王子与奥杰塔湖畔别离一幕时，饰王子的演员误将妮娜重摔在地，并在台下与莉莉调情，如王子与奥吉莉娅同谋陷害白天鹅。

之后，妮娜在恐惧中看到托马斯与莉莉在晦暗的角落放荡交欢，莉莉终于真正篡位，与王子结合。恍惚中莉莉的面孔又变成自己，“黑天鹅妮娜”再次破出，更加诡谲的是御于自己身上的托马斯转瞬变为罗特巴尔德，印证了托马斯是王子与恶魔的合体。妮娜哭着向托马斯苦苦哀求，“请不要让莉莉做我的替补，她……想要我的角色！”托马斯却善意劝道“她是替补的最佳人选，你最大的障碍是你自己。”王子似乎被奥吉莉娅所蒙骗，妮娜身体裂变，咒语无法收回。

#### 5. 咒语的终结

罗特巴尔德的咒语以黑天鹅胜利、白天鹅跳崖而破除，现实中黑白同体的咒

<sup>12</sup> [奥]里尔克著：《里尔克诗选》，绿原译，[北京]人民文学出版社 2006 版。

语如何实现呢？终场演出前，莉莉挑衅要替代妮娜上场，激发了“黑天鹅妮娜”的凶狠，生死搏斗中用镜子的碎片杀了莉莉，之后带着嗜血的满足和震慑的眼神走上舞台，肩胛骨上的伤口排生出黑色羽毛，飞速蔓延至双臂，宽大的羽翼随音乐疯长，嚣张恣肆，她为这段华彩独舞而生，最后一势，天鹅巨大的影子与昂首的舞者交相辉映，掌声如潮水，“黑天鹅妮娜”终于被彻底解放出来，她挟着隐隐风声走下舞台霸道地吻了托马斯，令其微微羞赧又略带自豪，如奥吉莉娅征服了王子，成就了“黑白同体”这一咒语中黑天鹅的角色。

舞毕，妮娜回到化妆间，瞳仁重返清澈，证明她又变回白天鹅，莉莉推门道贺，地上没有血也没有尸体，她泫然呆怔，慢慢垂下头，从小腹一起一伏的伤口中拿出镜子碎片，原来之前的血案又是一个幻象，真实情境是“黑天鹅妮娜”破出，杀了“白天鹅妮娜”。台上黑天鹅生命中最辉煌的一刻将白天鹅置于死地，台下“黑天鹅妮娜”的全面胜利建立在将镜子碎片插入“白天鹅妮娜”身体之上。

下一场戏是“天鹅之死”，奥杰塔呼号绝望离开，王子幡然醒悟，追随而来。濒死的妮娜跳着最后一支舞，宣泄着奥杰塔被背叛与伤害的痛苦。托马斯排练时的解说在此成为双关语：“你品尝了梦想的滋味，几欲成真之时，却等来了它的毁灭，你的心碎了，生命被迫凋谢，鲜血滴坠。黑天鹅夺走了你的爱，只有一条路结束痛苦。你并不惧怕，接受了命运的安排。你俯身最后望一眼罗特巴尔德（这个带来咒语的人），望一眼王子（这个解除咒语的人），然后决绝地跳崖。”失去真爱，奥杰塔只能以死挣脱天鹅的躯体，于是，妮娜带着致命的伤口以真正的死亡将白天鹅的绝望演绎到极致。罗特巴尔德的咒语在跳崖中破除，奥杰塔终获自由；妮娜跳崖后的真实死亡成就了“黑白同体”这一咒语中白天鹅的角色。至此，妮娜一人成功地诠释了童话中黑、白天鹅各自生命中最辉煌与最悲壮的一刻，在《天鹅湖》中找到了自身生命平衡的支点，以完美地完成“黑白同体”的咒语而终结，内外两个叙事层面亦完美叠加。

### 三. 结语

观众被影片深深震撼，但又生出许多困惑，《天鹅湖》成为一把钥匙，将《黑天鹅》的深层意义全面呈现出来，需借观众的想象力共同解开谜团。本文对整个故事的结构体系从形态学角度做出系统阐释，揭示了其中“不变因素”与“可变因素”，复杂的情节从几乎相同的功能项中衍生而来，是诸多变体构成的一根链条。

《黑天鹅》圆融地将两个叙事层面编织于一体，拓展了经典的深度与广度，《黑天鹅》从童话中功能的抽象性出发，在现实层面再现与原始功能对应的母题，体现了童话叙事功能的稳定性，由此感悟到，原始艺术思维生生不息地在现代人、现代生活中流淌，它的美与真理超越了时空。

## 第二节 《霸王别姬》（陈凯歌 1993）

陈凯歌电影《霸王别姬》(Farewell, My Concubine)改编自李碧华同名小说<sup>13</sup>,

<sup>13</sup> 李碧华：《霸王别姬》，广州：花城出版社，2011。

赢得1993年法国戛纳电影节最佳电影奖金棕榈奖，因陈凯歌的电影与李碧华的再版小说情节总体一致（陈舍弃“香港再聚”的结尾），二者在细节处互彰互补、交相辉映，故本文将小说与电影文本交错论述，不再细分二者差异。

## 一. 虞姬原型

霸王别姬故事的雏形源于《史记·项羽本纪》，记载如下：

项王军壁垓下，兵少食尽，汉军及诸侯兵围之数重。夜闻汉军四面皆楚歌，项王乃大惊曰：“汉皆已得楚乎？是何楚人之多也！”项王则夜起，饮帐中。有美人名虞，常幸从；骏马名骓，常骑之。於是项王乃悲歌慷慨，自为诗曰：“力拔山兮气盖世，时不利兮骓不逝。骓不逝兮可奈何，虞兮虞兮奈若何！”歌数阕，美人和之。项王泣数行下，左右皆泣，莫能仰视。

在司马迁的宏大历史叙事中，美人与骏马同为英雄的附属物，而虞姬仅仅是陪衬末路英雄的无声客体。京剧《霸王别姬》由齐如山执笔，梅兰芳和杨小楼据沈采《千金记》编写，得以家喻户晓。京剧借用中国文化积淀最深的艺术形式对史料进行想象和扩充，虞姬与霸王戏码并重，有了身世与妾的地位，发出自己的声音，以自刎的行动实现对霸王“忠贞”的诉求，承载着儒家传统伦理价值下对女性的要求，即忠君爱国、贞烈节义。

## 二. 京剧与电影《霸王别姬》的重叠

电影及小说均以京剧《霸王别姬》作戏中戏的暗线，用京剧剧目影射人物命运，表现对传统文化及人性的思考。依照“学戏、从戏、殉戏”的框架展开叙事。扮演虞姬的程蝶衣不分场合、不分时代地唱戏，面对政敌情敌时，也维持着自己的尊严，即京剧艺术的高贵与尊严。通过程蝶衣、段小楼与其妻菊仙在时代风云变幻中的人生起伏，就此展开一幅历史政权更迭背景下，渺小的芸芸众生挣扎求活的画卷，叙事背景宏大，落笔处却温婉细腻。

### 1. 虞姬的“从一而终”

清末，喜福成科班的关师傅带领众弟子冬练三九、夏练三伏，一遍遍讲述虞姬对霸王“从一而终”的故事。少年蝶衣不堪暴虐逃出戏班，挤在人群中作为观众看到戏台上有情有义的霸王与虞姬，内心受到神圣的召唤，泣不成声，回到戏班接受严惩，终于成角儿，也应下虞姬“从一而终”的誓言：台上对楚霸王的“从一而终”延伸到台下对扮演霸王的段小楼“从一而终”；进而延伸到无论时代如何变迁对京剧“从一而终”。虞姬在台上说：“大王呀！自古道忠臣不事二主，烈女不嫁二夫，大王欲图大事，岂可顾一妇人。也罢，愿乞君王三尺宝剑，自刎君前，以报深恩也！”现实中的第一个虞姬当仁不让是程蝶衣，程蝶衣的一生眷恋是对古老爱情的模拟，将虞姬的忠君贞烈上升到民族精神的高度。

### 2. 霸王的“英雄末路”

项羽悲哀的唱腔成为双关语：“田园将芜胡不归，千里从军为了谁？为了谁？四面俱是楚国歌声，莫非刘邦他已得楚地不成？”于最内层的末路英雄之悲歌在现实中第二叙事层面对应于段小楼在历史暴力的挤压下失去霸王之气，在最外层的历史叙事中则对应着中华民族或文化在一个个政权的暴力中艰难生存。

(1)个人：君王意气尽，贱妾何聊生？

“末路”情怀也同样对应于现实中小人物的悲哀，段小楼是“末路英雄”的幻影在现实中的具体化身：①蝶衣失去小楼的爱情。你我分别之日(69)，蝶衣与小楼的隔阂与散伙也是一场现实的霸王别姬；②关师傅的死，末朝科班的解散，也是一场“霸王别姬”(123)。对于师傅的忠诚“一日为师，一生为父”(118)不单是传统，还是道义。③文革中，年已不惑的蝶衣，踏上遥遥欲坠的楼梯，见到自己，虞姬在念白：“月色虽好，只是田野俱是悲秋之声，令人可怕。”折射出对文革现实的恐惧。戏中虞姬依附于楚霸王，霸王穷途末路，虞姬也难苟活于世，唱道“汉兵已略地，四面楚歌声。君王意气尽，贱妾何聊生？”再次具有双重指涉，现实中的段小楼失去了霸气，不能给予蝶衣楚霸王对虞姬的爱，他喝酒玩蝓蝓、卖西瓜养家糊口弃演京剧，且低眉顺目在时代的夹缝中求活，蝶衣伤心绝望，“君王意气尽，贱妾何聊生？”

段小楼生活中的虞姬是菊仙，她原本是花满楼的姑娘，自己赎了身，一生只想侍奉霸王段小楼。文革批斗会中，小楼绝情。菊仙穿着嫁衣上了吊，自行了断，应了“君王意气尽，贱妾何聊生？”

### (2) 历史：汉兵已略地，四面楚歌声

“末路英雄”同构于中国近代史上每一个走向末路的权贵，每次重复唱这几句时，总是伴随着中国历史上的某一失势的时刻：①清末太监倪老公（张公公）大势已去；②日军侵华，皇军观戏，“抗日、救国”的传单如雪片般纷纷洒满台上台下，现实中的楚歌蔓延到舞台上，与舞台上的楚歌形成同构(102)。③抗日胜利后，国民党军队的兵痞来看戏，台上台下打杀起来。④文革残暴乱象犹如末日，游街示众的小楼轻喟“唉，此乃天亡我楚，非战之罪也”，蝶衣悄声劝道“兵家胜败，乃是常情，何足挂虑？”(170)。

这一桩桩史事都是“末路英雄”在现实中的对应。末了，项羽仰天长啸一声“孤大势去矣——”宏观大历史叙事增加了的重构文本的层次和厚重感。从历史深层看，这里的“君王”代表抽象的“中国（非某个政权下的国家）”，近代编年史中，“中国”一次次犹如末路英雄，在一个个政权的蹂躏下“意气尽”，那么与中国传统文化息息相关的卑微民众与柔弱艺术如何继续生存下去？

### 3. 虞姬自刎

文革结束，段程久别重逢再次唱起《霸王别姬》，程蝶衣拔剑自刎，以真实的死亡升华了蝶衣“从一而终”的信念。京剧原型与李陈的重构文本不仅表层情节同构，且深层主题亦有同构，暗暗隐藏着权力支配关系。如果说虞姬作为霸王的附属物而存在，那么艺术则是政权的附属物；既然虞姬对霸王“从一而终”，那么附属于前代的遗老，如倪老公(张公公)、袁四爷等也要对前代政权“从一而终”。李碧华的小说中铺垫清末太监倪老公点《霸王别姬》一出戏的原因，他对少年蝶衣叹道“虞姬柔弱如水一女，尚明大义，尽精忠，自刎而死，大清满朝文武，加起来竟抵不过一个女子？可叹！可悲！今儿我挑了这出戏码儿，就是为了羞耻他们！”<sup>14</sup> 清末太监作为大清王朝的忠实追随者，在其价值体系中，虞姬的“从

<sup>14</sup> 李碧华：《霸王别姬》，广州：花城出版社，2001，第45页。

一而终”是忠君爱国，而文武大臣亦应忠于前朝政权，为其殉国才符合儒家道德标准。最后，如果说儒家女性在男权与文化阉割中形成的，那么艺术则是在一轮又一轮历史暴力的阉割中生存的。

另外，重构文本里除了以《霸王别姬》一戏为主，还有其他“戏中戏”文本，小楼结婚，蝶衣独自唱《贵妃醉酒》，痛苦失意的心境同构；蝶衣为救小楼，为日本军部唱《游园惊梦》，“断井残垣”与民族危亡同构；文革时心中的怨气与《李慧娘》复仇同构，这几出戏与恰当的情节呼应，同样产生比喻和影射的作用。

### 第三节 《白蛇》（严歌苓 1998）

严歌苓是近年海外华文文坛上备受瞩目的优秀女作家。严歌苓的中篇小说《白蛇》发表于《十月》1998年第5期，获2001年第七届《十月》（中篇小说）文学奖。小说以神话《白蛇传》为原型，在文革历史时代的背景下，同构出一个白蛇和青蛇现出原形的故事。

故事以《白蛇传》为精神内核，划分为“神话、个人、历史”三个同构的叙事层面，神话原型的情节及主题隐约交织在主文本中，层层嵌套，由个人故事延宕扩展及宏观历史。学界涉及这篇小说与神话互文指涉的评论有陈思和(2003)、姚敏娇(2013)、陈丹丹(2012)、陈彦平(2013)、王初薇(2007)、王苗(2010)等，本节拟深入分析被改编的神话《白蛇传》是如何“揉”入文革故事。

#### 一. 《白蛇传》原型与严歌苓小说

严歌苓在《白蛇》中讲述文革故事，1969年，曾因扮演“白蛇”红极一时的舞蹈家孙丽坤，受到革命群众的冲击，头顶罪名被囚禁。孙丽坤在1971年接受了一名中央特派员的调查后，似乎陷入了爱情，精神亦有好转。后在周总理亲自过问下真相大白，特派员竟然是个女知青，孙丽坤随之精神失常。通过“民间版本、官方版本、不为人知的版本”的不同形态的叙事话语进入层层迷雾环绕的“真相”。

《白蛇传》是中国民间集体创作的典范，叙说了蛇精与凡人的爱情，最早源于宋话本《西湖三景记》，故事基本定型于明代，据冯梦龙《警世通言》卷二十八之《白娘子永镇雷峰塔》<sup>15</sup>记载：南宋绍兴年间，千年修炼的蛇妖化作美丽女子白素贞，及其侍女青青，在杭州西湖与开生药铺的许宣邂逅相遇。经同舟避雨，篷船借伞，白蛇遂与书生结为夫妻。婚后，白娘子屡现怪异，许不能堪。镇江金山寺高僧法海赠许一钵盂，令罩其妻。白、青被子罩后，显露原形，乃千年成道白蛇、青鱼。法海遂携钵盂，置雷峰寺前，令人于其上砌成七级宝塔，名曰雷峰，永镇白、青于塔中。

冯梦龙的叙述中，白蛇犯下魅惑纵欲的罪行，而许宣不仅懦弱且无情，帮助法海镇压白娘子，正是“有心的等了没心的”，其主题是奉劝世人抵住“色诱”，否则会招来灾祸。乾隆年间方培成改编剧本《雷峰塔传奇》在冯文的基础上，增加了“夜话、斗水、盗灵芝仙草、水漫金山、断桥”等情节。戏曲《白蛇传》增强白娘子形象人性的一面，脱却妖气，成为贤妻良母，执著追求人间爱情。

<sup>15</sup> [明]冯梦龙著，《警世通言》，杨宏杰，吴玉华注释，长春：长春出版社，2011。

文革故事吸收了神话中几个重要的情节及因素：白蛇的魅惑；白蛇与许仙的爱情；白蛇与青蛇的主仆之情；白蛇被镇压于塔下；法海的威力；白蛇寻求拯救；白蛇、青蛇现出原形。

## 二. 三重叙事话语的神话隐喻

神话《白蛇传》成为严歌苓《白蛇》的底色和线索，小说的主要叙事层面通过“官方版本、民间版本、不为人知的版本”三个不同形态的话语方式对人物事件做出全方位立体展现，三重语码具有错综复杂的内在关联，且各自具有隐喻特征：官方版本象征着镇压者，即法海、雷峰塔；民间版本象征着镇压者的帮凶，即许仙；不为人知版本象征着被镇压的异端，即白蛇与青蛇。

### 1. 官方版本与法海

官方版本由几份国家单位的正式公文构成，其修辞与句法模仿文革时代政治话语，以对官腔的戏仿激活了这一话语体系。文革话语是高度统一意识形态的表征，有两个显著的特征：一是从表层看，通体浸透着权力真理观，正义、理性，兼具父权主义权威，是主体性的加强、再加强；另一特征是语言暴力与镇压的力量，遏制个性差别，以共性遮蔽个性，铿锵的语句隐含着一种无形的，对个人或社会的控制，两种相悖的特征共时地呈现在官方文革话语中。小说中，迫害孙丽坤的官方版本同构于《白蛇传》中的“法海”，既是道德正统的正义之名，以灭尽天下妖孽为己任，又极力阻止人蛇之恋，镇压白娘子。

《白蛇传》中的雷峰塔是法海镇压白娘子的手段和场所，同构于严歌苓小说中关押孙丽坤的牢狱，还包括官方对其批斗、交代、写反省书、囚禁，做妇科检查等剥夺人格尊严的方法。高度统一化的书写抹杀了人性、人的感情和个体的丰富性，这一“抹去”的过程体现了官方的权威，同样是雷峰塔抽象的再现。

### 2. 民间版本与许仙

民间版本以粗野的街谈巷议夸张扭曲真实事件，颇具传奇色彩。官方版本通过权威话语引导大众的道德评判和价值取向，使民众在“革命”的旗号下释放着个人内心潜藏的破坏欲、窥视欲、权力欲，在官方授意下充当对孙丽坤暴力侮辱的帮凶，印证着“苦难的大众也是嗜血的大众”<sup>16</sup>。在这层意义下，民间版本具有与官方版本“同谋”的特征，与许仙作为“帮凶”帮助法海捉拿白蛇相似。许仙是个矛盾的形象，一方面，他是白蛇眼中爱情幻象，是白娘子为之牺牲，为之献身的对象；另一方面，许仙作为凡间的男人，其贪色的特征与民间版本中大众的阴暗猥琐与窥视欲相仿。更重要的是，法海从宏观理论上宣判白蛇的妖性，而许仙从具体操作层面上，用法海给他的钵盂罩住白蛇，实现对其捉拿，同构于孙丽坤被官方定罪后受到民众的冲击。青蛇也时常提醒白娘子许仙的弱点“倘官人不念夫妇恩义，听那贼道言语，将之如何？”，“娘娘，你看那官人总是假慈悲，假小心，可惜辜负娘娘一片真心。”<sup>17</sup>

<sup>16</sup> 王德威，《历史与怪兽：历史·暴力·叙事》，台北：麦田出版，2004，第6页。

<sup>17</sup> [清]方成培，《雷峰塔》《中国十大古典悲剧集》下册，王季思主编，上海：上海文艺出版社，1982。第262页。

李碧华在《青蛇》中表露出许仙与法海的合体的妄想“每个女人希望生命中有两个男人：许仙和法海。是的，法海是用尽千方百计博他偶一欢心的金漆神像，生世位候他稍假词色，仰之弥高；许仙是依依挽手，细细画眉的美少年，给你讲最好听的话语来熨帖心灵。”女性对权力与爱情合体的渴望囿于个人狭小的圈子，从更为宏大的历史时代意义上关照，个体的情爱便成为隐喻。致力于研究文革文学叙事特征的学者黄擎认为，“倚重彰显官方意志的宏大叙述方式，与民间文化立场合拍，共同搭建提升日常生活政治意义的叙述景观。”<sup>18</sup> 由此，文革中的官方与民间话语共同迫害了孙丽坤，正如神话中的法海与许仙合谋镇压了白蛇与青蛇。

### 3. 不为人知版本与白蛇青蛇

官方与民间版本的表述冷漠得近乎残酷，与不为人知版本展现人物内心的丰富复杂形成了强烈的对比。神话中的白蛇与青蛇在人间是妖孽是异端，对应于现实中的孙丽坤及其崇拜者徐群珊对艺术之美的追求成为主流政治时代的异端。

以扮演“白蛇”红极一时的舞蹈家孙丽坤抽象唯美的艺术形象在官方与民间版本中被不断被妖魔化，其身体形态“蛇步、水蛇腰、蛇颈子、床下睡的蟒蛇”都遥遥指向神话中的白娘子：①她以自创的“蛇步”闻名；②她那水蛇腰三两下就把男人缠上了床。睡过孙丽坤的男人都说她有一百二十节脊椎骨，她想往你身上怎样缠，就怎样缠。浑身没一块骨头长老实的，随她心思游动，所以她跟没骨头一样；③她那个尖下颏子一抬就把她抬高两寸。大会小会斗争她，她也不放下那个下巴颏。那漂亮的下巴和颈子那样一转，这样一绕，谁都不在她眼里。斗争会来了一万人，八千人是专程来看她那条蛇颈子的。④人们传说她就跟一条大花蟒住一块，蛇睡床下，她睡床上。也有人争辩说那是条白蟒。

“反革命美女蛇”的罪名与白蛇所犯下的魅惑纵欲之罪相似，身陷囹圄的遭遇隐喻被压在雷峰塔下。她的艺术气质与时代环境格格不入，成为一种“异端”，因为“在高度政治化的年代，对文学艺术的忠贞却很容易被看作是对革命政治的一种消极抵抗，并且根据‘非革命’（为人民）即‘反革命’（反人民）的逻辑而受到批判”<sup>19</sup>。

女知青徐群珊对孙丽坤怀有一种深沉含蓄的情感，隐喻白蛇的忠诚侍女青蛇。她从小追求艺术之美，向往“超然于雌雄性征之上的生命”，日记中透露出独立的思考，这在高度一体化的主流政治话语中亦成为异端，以鲜活的“个人性”话语对抗漠视个体情思的“集体性”话语。孙徐二人在宏大权力真理与猥琐民间碎语之间的缝隙中另辟蹊径，以艺术之美和同性之爱反抗一体化，如同白蛇青蛇以人间爱情反抗雷峰塔的镇压，两个叙事层面的共同主题是对自由的追寻和对强权的反抗。

### 三. 神话与现实层面的同构

神话《白蛇传》作为小说现实故事所依托的母本以象征意义出现，第一叙事层面的神话情节多次介入第二叙事层面，升华现实情境。孙丽坤徐群珊作为一显

<sup>18</sup> 黄擎，《废墟上的狂欢—文革文学的叙述研究》，北京：作家出版社，2004。第18页。

<sup>19</sup> 钱理群，《1948天地玄黄》，北京：中华书局，2008。第207页。

一隐两个结构的交错点，在时代与艺术的矛盾中完成蜕变。下文分析神话隐喻如何与文革故事实现对接。

### 1. 白蛇青蛇之恋

神话中白蛇与青蛇一直处于法海的淫威之下，白蛇渴望成为凡人，以人间爱情反抗镇压；青蛇个性锋芒毕露，率性而为，不断规劝白娘子看清人性的邪恶，更加接近“妖”而疏离“人”。那么青蛇何以反抗？在此，严歌苓改编了神话，抛弃了青蛇作为附庸的身份，将白蛇的爱情对象由许仙改为青蛇。如前文所述，法海象征着权力与镇压，许仙象征着爱情与帮凶，那么青蛇各取两人特征之一，化身为许仙的爱情符号和法海的权力符号，拯救雷峰塔下受难的白蛇。塔倒之后，青蛇褪去伪装现出原形，白蛇的精神世界随之坍塌，严歌苓即仿照这个改写的神话。而青蛇之所以会扮为爱上白蛇的男人，源于《雷峰塔传奇》第五出“收青”：青蛇向白蛇求婚，两人约定比武，若青蛇胜，他就娶白蛇；若白蛇胜，青蛇就变成女人，一辈子服侍白蛇。结果青蛇败了，舞台上灯一黑，再亮的时候，青蛇已变成侍女，对白蛇体贴入微，忠诚勇敢。白蛇终因法力高强将青蛇收伏，从此以主婢相称。以青蛇为原型的徐群珊作为这出戏的观众妄想道：“如果青蛇胜了，就没有许仙，白蛇就不会受那么多磨难，白蛇和青蛇一定恩爱。”这为她日后爱恋并营救孙丽坤埋下伏笔，以同性之恋续写了《收青》中的另一假设。

孙丽坤被关押的“省歌剧院的布景仓库”是牢狱，象征着雷峰塔，这里将上映一出《白蛇传》的变体。神秘的徐群山多次前来探望调查，出现在“层层叠叠败了色的舞台布景”中，孙丽坤“突然意识到他就站在白蛇传的断桥下，青灰色的桥石已附着着厚厚的黯淡历史”，徐俨然化身为许仙。爱情使因落魄而丑陋的孙丽坤一天天蜕变，一天天恢复妩媚原形，“肌肤之下，形骸深部，那蛇似的柔软和缠绵，蛇一般的冷艳孤傲已复生……她每天半夜偷摸地练习舞蹈，意志如刀一般再次雕刻了她自身，她缓缓起舞，行了几步蛇步。粉墙上一条漫长冬眠后的春蛇在苏醒，舒展出新鲜和生命。”徐群山站在纯粹审美的视角去欣赏孙丽坤，是对艺术生命的共同追求，他引导孙丽坤走向自我内心深处，重归自我艺术价值的本真。

然而徐群山不只是如许仙的凡夫俗子，还兼具法海的权威，他作为中央特派员，被称为“徐首长”，抽“大中华”，骑“飞鸽车”，穿“毛料子”，儒雅猖狂又伟大气派的形象意味着他属于官方体制之中，具有“官方话语”的最高权威，“上面来的”这一地位赋予他无边法力，使他有能力成为一个拯救者，巧妙地应对政治强压，解除雷峰塔的镇压。“监狱”或“雷峰塔”的空间叙事作用于人物的意识中，“空间能生产出人们看不见摸不着但又弥漫于空间各个角落的社会关系、权力运作乃至人的思想观念等形而上的意识形态。”孙丽坤感叹道“如此一个年青人，出现在她如此荒凉的舞台上”<sup>20</sup>，孙丽坤寄希望于徐的法力和爱情带她逃离，“感到他是来搭救她的，以她无法看透的手段，如同青蛇搭救盗仙草的白蛇。”许仙身为凡人没有解救的法力，法海作为镇压者没有解救的慈悲，只有青蛇作为营救者与徐群山的形象交叠。

<sup>20</sup>余新明，《小说叙事研究的新视野——空间叙事》，沈阳大学学报，2008(2):79-82.

## 2. 现形记

两个叙事层面的关键词都是“现形”，神话中白蛇的本性是“妖”，渴望拥有人的情感，将“人”视为一种高于“妖”的质素。孙徐二人都因对艺术的追求被视为时代的异端，即“妖”，民间版本中的粗鄙大众即“人”，她们却并不与大众合流，此处“人性”是比“妖”低的质素。因此，神话中的“现形记”是由人变回妖，而严歌苓小说中的“现形记”指由妖变回人。

文革残忍地将一切美好的东西摧毁，孙丽坤在文革的戕害下由如梦如仙的蛇精变为丑陋的妇女，没有廉耻地当众耍着两条如白蟒的腿，“跟许仙撩开帐子看见白娘子现原形一样”。看守她的女娃说“过去看你不食人间，现在就是要看你原形毕露。”孙现出原形标志着尊严的失去。孙的现形对于一个崇拜她的小女孩来说，“如同眼看一尊佛像在面前坍塌，眼睛里充满坍塌的虔诚。”这个小女孩就是日后的徐群山，当他看到落魄走形的孙丽坤后，仍发自内心地说“你真没变，第一眼我就认出你来了。”中央特派员徐群山调查的常规程序是“坐在那里，点上一根烟，看她脱下棉衣，一层层脱得形体毕露。看她渐渐动弹，渐渐起舞。”这宛若传说中的白娘子的端午现形，爱情使孙丽坤现出蛇精妩媚的原形。

《警世通言》中的“现形记”如下：“禅师勒令青鱼、白蛇现形，一阵狂风过处，只闻得豁刺一声响，半空中坠下一个青鱼，有一丈多长，向地拨刺的连跳几跳，缩做尺余长一个小青鱼。看那白娘子时，也复了原形，变了三尺长一条白蛇，兀自昂头看着许宣。”<sup>[1]</sup>这一看中应饱含多少未尽的话语，多少未了的深情，多少被辜负了的遗恨与委屈。徐最后一次来探望时，孙丽坤突然哭着说，你带我走吧。“她身子前倾，两个支在膝盖上的手捧住她尖削的下巴。她把自己弄得很低，向他仰起脸。那姿态是个女奴。她上仰的小小秀丽的脑袋像一颗雌蛇的头，吃力地仰起。”孙丽坤为挽救爱情的低微姿态几乎使她现出白蛇的原形，与《警世通言》中现了形的白娘子“兀自昂头看着许宣”形成同构。

揭开“徐首长”身份的一刻令人震惊，严歌苓利用《白蛇传》京剧中白娘子现原形的背景音乐，暗示现实中青蛇由男变女现出原形的结局。这一戏曲片断作为和情感的铺垫和媒介，将神话自然地引入现实，完成神话中的现形记：“他说他找到了一盘《白蛇传》中的音乐。一只媚态的二胡独奏，呜啊呜地慢慢哭了起来。音质不好，音乐不干不净，真的像哭。她翘起下巴，听听就像照镜子，她不太敢听。是白蛇哭的那段独舞。许仙被化了蛇的白娘子吓死之后，白蛇盘绕在他的尸体上，想以自己的体温将他暖回来。”徐群山现出女人徐群珊的原形，如同许仙现出侍女青蛇的原形，当爱情对象坍塌时，神话与现实的交融成为孙丽坤心中悲剧性表达的高潮，她的精神崩溃与许仙(孙)被现出原形的白娘子(徐)吓死形成同构。徐群珊的女扮男装起因于从小迷恋孙丽坤演的白蛇，“从十二岁起，我走到哪儿就把那张褪色的白蛇剧照带到哪儿。可不想给他们贴到土墙上叫妖精”。之后，她一直在病床前陪伴照顾着精神失常的孙，真正还原为侍奉白娘子的青蛇。

## 3. 雷峰塔倒塌之后

神话中雷峰塔倒塌之后，塔倒蛇出，白蛇与青蛇都现出原形，故事回到原点，

人物仍未能摆脱个体自由的困境，也没有突破精神枷锁。人妖相恋不为世人所认可，正如同性之爱违背社会对性别角色的常规期待，异端注定了她们被驱逐、现形的命运。

严歌苓小说中文革的结束象征着雷峰塔的倒掉，而塔的余威与幽灵依然在后文革时代游荡，“官方话语”以同样论调歌颂“改革开放的春风”带来的大好形势，《成都晚报》特稿给予孙丽坤过于泛滥的溢美之词，将正常女性的价值观和幸福观强加于异端个性之上，孙丽坤由众人仰慕的“蛇精”变回凡常的家庭妇女，徐群珊由伟大权威的高干青年变回并不好看的女孩子，两人沦为平庸大众。文革后她们重新回到正常的、秩序化的生活轨道是对天然秉性的悖离，令其更深地陷入个体自由的困境。官方话语将人性的复杂细腻简单粗暴地归类镇压，又简单粗暴地平反，所透露的是对人性的一贯漠视，延续着文革时代对人性的剥夺，文革中尚有个性在夹缝中的挣扎生存，文革后却是个性销声匿迹，成为更悲凉的悲剧。

最后，青蛇只能以女性的抚慰守护着白蛇，但徐群珊的结婚再次打破这一“守护”，孙丽坤送她一座精美逼真的玉雕，是白蛇与青蛇在怒斥许仙，终于又在平庸中闪现了一丝艺术之光，映照出神话《白蛇传》的灵动。严歌苓在此亦做改动，这原本是断桥相会的折子，青蛇认为许仙忘恩负义，欲杀之，而白蛇保护了他，作者对这尊玉雕的重新表述隐含了她们内心对社会准则的反抗，但终究无法超脱世俗的悲哀。陈思和说“严歌苓引进这个白蛇意象，是要读者从文本以外来理解这部作品的真正意图…故事的现实性文本的意义是从空无的神话文本里推理出来的”<sup>21</sup>。严歌苓同构出一个文革中白蛇和青蛇现出原形的故事。

#### 第四节 《游园惊梦》（白先勇 1966）

发表在1967年台湾《现代文学》第30期的小说《游园惊梦》，是白先勇短篇小说集《台北人》中公认写得最好、最见作者文学功底的一篇。1981年改编成同名舞台剧，在台湾和美国上演。以昆曲《游园惊梦》中的唱段统领全篇，讲述49年国民党溃败台湾后的世事变迁。除此，亦有2001年杨凡导演的电影《游园惊梦》，获第23届莫斯科国际电影节国际影评人大奖，本文暂不予讨论。

##### 一. 杜丽娘原型

昆曲《游园惊梦》源自明代剧作家汤显祖(1550-1616)的《牡丹亭》<sup>22</sup>，全剧五十五出：南安太守杜宝之女名丽娘，才貌端妍，从师陈最良读书。她在后花园寻春伤春，昏昏入梦，见一书生持半枝垂柳前来，两人在牡丹亭畔交欢，梦醒后愁闷消瘦，一病不起。杜丽娘死后葬于梅树下，自画像藏于太湖石底。其父升任淮阳安抚使，葬女并修建“梅花庵观”。三年后，柳梦梅赴京应试，借宿梅花庵观中，太湖石下拾得杜丽娘画像，爱上佳人。杜丽娘魂游后园，和柳梦梅再度幽会。柳掘墓开棺，杜丽娘起死回生，两人私结夫妻。陈最良告发柳梦梅盗墓之罪，柳被杜宝囚禁。直至柳梦梅高中状元，杜丽娘和柳梦梅二人终成眷属。

<sup>21</sup> 陈思和，《最时髦的富有是空荡荡——严歌苓短篇小说艺术初探》，《上海文学》，2003(9)：25-28.

<sup>22</sup> [明]汤显祖著，徐朔方、杨笑梅校注：《牡丹亭》，人民文学出版社，2005.

《牡丹亭》又名《还魂记》，其中第十出〈游园·惊梦〉描写杜丽娘春日游园，见春色恼人，自叹自怜。春困入梦，邂逅折柳相赠的书生柳梦梅，到达抒情诗的巅峰，这一昆曲片断成为白先勇小说的重构对象。

## 二.《游园惊梦》明线

白先勇的小说《游园惊梦》以一条“今日台北”的主线，穿插若干“昔日南京”的回忆，展现荣辱盛衰、人世沧桑。主线是钱夫人蓝田玉到窦夫人家赴宴的情形，钱夫人的衰微困窘与窦夫人的无限风光形成强烈对比，勾起钱夫人对昔日繁华的追忆：一，见窦夫人的奢华盛宴犹如仙境，忆起当年自己为窦夫人办生日宴的豪气；二，众人怂恿她上台唱昆曲，忆起钱志鹏因对她的“游园惊梦”日思夜想才娶她做填房；三，筵席之间大家推让落座，忆起当年自己当仁不让地占主位，叹钱将军的病故使自己地位低下；四，程参谋对自己尊重照顾，忆起自己与郑彦青参谋的一段私情；五，见天辣椒与程参谋眉飞色舞，占尽亲姐姐窦夫人的风头，忆起自己亲妹妹抢走郑彦青。

全篇以钱夫人的视角经历一场“游园”会，宴会上各色人物川流不息，钱夫人蓝田玉的身影在人群中显现。叙述者将姐妹们的身世变迁娓娓道来，需读者反复阅读，一层层抽丝剥茧，才能还原过去的真相：二十年前在南京得月台唱昆曲的姐妹，经历了从大陆到台湾的历史变迁，作为国民党眷流落台湾。当年在南京，20岁的蓝田玉以一曲《游园惊梦》迷住了60岁的钱鹏志将军，做上钱夫人，享尽荣华富贵，却是青春与死神的婚姻，毫无性生活可言。蓝田玉与钱的参谋郑彦青有过一段私情，刻骨销魂。当年在蓝田玉为桂枝香办的生日宴上，唱到〈惊梦〉警句时，看到亲妹妹月月红抢走了郑彦青，心碎而黯哑了嗓子。多年后来台湾，钱将军的病故使蓝田玉落魄寒酸，寡居台南。今日台北姐妹重聚，都以某军官夫人相称，当年的桂枝香窦夫人风光无限，当蓝田玉听到〈惊梦〉警句时，藉由昆曲中杜丽娘春梦与柳梦梅交欢的意境，忆起多年前与郑彦青的幽会，恰又看到窦夫人的亲妹妹蒋碧月抢走程参谋，宛若当年，再次心碎而黯哑了嗓子。

## 三. 昆曲与小说《游园惊梦》的重叠

白先勇的《游园惊梦》分为两个大的叙事层次：第一层是昆曲《牡丹亭》，蓝田玉饰演杜丽娘唱《游园惊梦》选段；第二层是蓝田玉的真实人生，在这个层次中，又分两个小的叙事层次形成对比，蓝田玉过去在南京的荣华富贵、刻骨销魂，与如今在台北的落魄窘困、青春不再。两个大的叙事层次形成同构，两个小的叙事层次亦形成同构。

### 1. 现实层面中的今昔对比

首先从相对小的叙事层面，即今昔对比分析，如申丹指出，“叙事中有两种眼光的交替：一是叙述者正在经历事件时的眼光，另一个是追忆往事的眼光”<sup>23</sup>。从蓝田玉今昔生活状况来看，这两种眼光同构，窦夫人宴会上的人与物都与昔日自己办的宴会上的场景似曾相识，欧阳子评述“为了创造‘旧事重演’的印象效

<sup>23</sup> 申丹，《叙述学与小说文体学》，北京：北京大学出版社，2004.第238页。

果，大量运用了‘平行parallelism’技巧”，其实这一“平行技巧”就是“同构”，昆曲中繁花似锦的春色转化为白先勇小说中的衣锦繁华。钱夫人既要叙述眼前发生的事情，又要不断倒回追忆过去，从一个叙事层转向另一个叙事层，组成双重时间对位结构，这些层次的相互缠绕正是思维过程的关键所在，“今”属上面层，“昔”属底层，上面一层次是靠底下的层次来支持的，但是又返过来影响和控制底层的活动。现实中是抚今追昔的哀叹，当年地位较低的桂枝香，如今成为窈夫人，暗指“豆蔻年华”——永远不老；钱夫人的“钱”暗示她昔日的荣华，而年老的赖夫人和粗鄙的余参谋是她们年老后的预兆。

欧阳子评述道，“《台北人》中，作者一再制造外表看来与过去种种相符或相似的形象和活动，做为对于人类自欺的讽刺。这就需要大大依靠高明的平行技巧。”<sup>24</sup>小说现实中主要人物的平行关系如下表所示，窈夫人是过去的钱夫人之对合角色，都端庄正派；今日程参谋是昔日郑彦青参谋的对等角色。窈夫人与程参谋十分亲密，正如钱夫人与郑参谋的一段私情。今日天辣椒蒋碧月是昔日十七月月红的化身，都妖娆轻佻，分别是窈夫人与钱夫人的亲妹妹，抢了两位姐姐的相好，两人应了同一句话：是亲妹子才专拣自己的姐姐往脚下踹呢！

表3：白先勇《游园惊梦》主要人物的同构

	排行	身份	旧时艺名	性情	丈夫	副官	空间
昔日南京 姹紫嫣红	五妹	钱夫人	蓝田玉	端庄	钱鹏志	郑彦青	南京梅园新村
		钱夫人亲妹妹	十七月月红	妖娆		抢了郑参谋	
今日台北 断井颓垣	三姐	窈夫人	桂枝香	端庄	窈瑞生	程参谋	台北窈公馆
		窈夫人亲妹妹	天辣椒蒋碧月	妖娆	任子久	抢了程参谋	

不仅是主要情节，小说中次要人物与情节同样形成同构，以烘托今昔似曾相识的氛围。如今窈夫人的宴会上吹笛子、拉胡琴一位姓杨的票友对应于过去钱夫人宴会上的吴声豪，钱夫人着意细细描述今日的宴会上的杨先生，清癯的面貌、修长如玉管的手指，抛线般窜起来的西皮流水，而在这段堪称经典的意识流中，醉酒中的钱夫人一再呼唤的却是昔日宴会上吹笛子的吴声豪，“吴师傅，吹得低一些，我的嗓子有点不行了。哎，这段“山坡羊”——”钱夫人一再求救的对象是吴师傅（吴声豪的名字谐音“无声豪”，暗示蓝田玉的失声），她在心底低声一遍遍哀求“吴师傅，低一点儿吧，我喝多了花雕”。杨先生与吴声豪的混淆证明在酒力作用下今昔的界线虽已模糊。

表4：白先勇《游园惊梦》次要人物关系对应

时间	地点	人物	做什么	现在空间	过去空间
现在	窈夫人宴会	张爱云	唱昆曲《洛神》	台北国光戏院	上海天蟾舞台
		杨票友	拉胡琴、吹笛子	天香票房	----
		大司传	办酒席的名厨子	窈公馆高金聘来	黄钦之部长家
过去	钱夫人宴会	吴声豪	吹箫，第一把笛子	----	仙霓社(琴雪芳)

<sup>24</sup> 欧阳子，《王谢堂前的燕子——〈台北人〉的研析与索隐》，台北：尔雅出版社有限公司，1976.

		大厨司	办酒席的名厨子	梅园十块大洋请来	桃叶渡的绿柳居
--	--	-----	---------	----------	---------

张爱云将《洛神》从上海唱到了台北，也暗暗与蓝田玉形成同构。程参谋赞她道“到底不愧是‘青衣祭酒’，把个宓妃和曹子建两个人那段情意，演得细腻到了十分。”这与蓝田玉演绎杜丽娘与柳梦梅的情意形成同构；而蒋碧月取笑她道“只见她嘴巴动，声音也听不到，半出戏还没唱完，她嗓子先就哑掉了。”张爱云的“哑”与钱夫人之后的“失声”再次形成同构。

几十年间人世更替，重聚的姐妹们从各自地位此起彼伏中看出境遇高下，胜者如窦夫人青春不老，败者如钱夫人悲悼逝去的青春。这类作品成为一个挽留的手势，想留住逝去的时光。

## 2. 杜丽娘与蓝田玉的古今穿越

其次，分析两个大的叙事层面的同构，即蓝田玉的生命历程与杜丽娘的生死。蓝田玉得梅派真传，在南京时住在“梅园新村”，同时呼应了“柳梦梅”中的“梅”字。所以蓝田玉与杜丽娘形成同构，一样的“如花美眷”，一样的“幽闺自怜”。第一层面中的昆曲《游园·惊梦》是第二层面中蓝田玉意识流的核心，其中又分为两部分，一是《游园》作铺垫；二是《惊梦》是“性”意象达到高潮。

### A. 《游园》的同构

白先勇的小说藉徐太太在台上的昆曲《游园》选段，使杜丽娘的春困春梦应在蓝田玉的生命中：

[皂罗袍] 原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与，断井颓垣。

良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院。

恁般景致，我老爷和奶奶再不提起。

(合)朝飞暮卷，云霞翠轩；雨丝风片，波画船。锦屏人忒看的这韶光贱。

杜丽娘正处于情窦初开的花季，这段游园伤春的唱词反映了闺阁少女的生命本能在旧时代礼教中被压抑，被束缚，而人的自然天性越遭到压制，越容易被激发。依照自然时间顺序，这一唱段在白先勇小说现实情节中共出现了三次，都以蓝田玉的人生经历为视角：①第一次她还是纯洁的小姑娘，在南京得月台唱这段时，被年迈的钱志鹏将军相中，娶过门；②第二次她是富贵的年轻少妇，在南京为桂香枝办的生日宴上，亲自唱这段，却心痛地看到亲妹妹与自己的情人郑参谋眉目传情；③第三次她是落寞的遗孀，在窦夫人办的宴会上，听台上艺人唱这段时，看到窦夫人的亲妹妹与程参谋的欢情，往事历历在目。

杜丽娘与蓝田玉的重合之处即发生在她们同被压抑，束缚，但是天性却自然地流露出来；蓝田玉为了荣华富贵嫁给毫无爱情的垂死之人，且被婚姻束缚着，与年轻副官的一段刻骨之私情，是青春生命之欲望的自然流露，这与杜丽娘在封建社会对女性严酷的束缚中，后花园一段春梦如出一辙，梦中与柳梦梅的一段刻骨之私情，也是少女生命之欲望的自然流露。两人的青春生命都是“姹紫嫣红”，且都应和[醉扶归]中一句“可知我常一生儿爱好是天然”。

这两段欲生欲死的欢愉之后，两个女性面对的都是死亡，杜丽娘的袅袅情思无所寄托，她被湮埋的青春终等不来有情人的召唤，是生命真正死亡。而蓝田玉

面对钱将军的死亡后，自己的荣华地位都一落千丈，青春也已死亡。她们所面对的这两段死亡便是“断井颓垣”。

### B. 《惊梦》的同构

这段钱夫人之意识叙述，今昔的界线虽已模糊，但还是存在的。今昔界线的完全泯没，则发生在吃过酒席之后，徐太太表唱昆曲的那一短暂时间，促成钱夫人这种混淆心理状态的因素。杜丽娘入梦以后，与柳梦梅交欢的“惊梦”部分，其热情大胆的唱词，白先勇全没引录，却以钱夫人的一段对往日和郑参谋私通交欢的“意识流”联想来取代。而这一大段藉由象征或意象表达出来的“性”之联想，热情露骨的程度，和：“惊梦”唱词相当。如此，钱夫人仿佛变成了杜丽娘，在台北天母窦夫人的“游园”宴会里，尝到了“惊梦”的滋味。隐去的唱词如下：

没乱里春情难遣/蓦地里怀人幽怨/则为俺生小婵娟/

拣名门一例一例里神仙眷/甚良缘把青春抛得远/俺的睡情谁见。

钱夫人的意识流中，回忆起了当年与随从参谋的那段恋情，“杜丽娘快要入梦了，柳梦梅也该上场了。”她唱着昆曲，心里暗暗呼喊“吴师傅，换一支低一点儿的笛子吧。”正是吴声豪《游园惊梦》的昆曲伴奏，以及徐太太的唱词，自然地引她进入杜丽娘的世界，〈惊梦〉里幽会一段是杜柳梦中缠绵交欢。随着戏曲唱词的推展，钱夫人恍恍惚惚，以为自己是入梦的杜丽娘，就要和柳梦梅缱绻交欢，与自己一生里唯一的一次与郑彦青的缱绻交欢形成同构。

柳梦梅原型加之当下现实中程参谋向她敬酒，勾起自己忆起昔日与郑参谋幽会的场景，刻骨铭心地“一生只活过那一次”。藉由唱词中的双关诗句与昆曲意象的联想，勾起青春的欢愉和痛处。这段“意识流”恰到好处地融合在杜丽娘春困梦到柳梦梅的恍惚中，在窦公馆的“游园”宴会里，尝到了“惊梦”的滋味。昆曲中的春梦、现实中的当下暗示和昔日深情，三个叙事层面的重叠优雅含蓄地写出钱夫人的感情经历的细腻和委婉，心理刻划完全细节化、意象化、意境化。

王德威精辟分析了昆曲唱词如何嵌入白先勇小说情节之中：“就在蓝田玉应邀唱〈惊梦〉的警句时，她豁然‘惊梦’了。春梦了无痕，当年的‘姹紫嫣红’，果然都‘付与断井颓垣’，而她一度因为‘没乱里春情难遣’所发生的婚外恋情，到头来也只能‘泼残生除问天’。丝竹声中，短短几句唱腔，竟让蓝田玉有如经历了前世今生。”<sup>25</sup>

小说里除了《游园惊梦》一出，还有《洛神》《贵妃醉酒》两出戏的影射作用也非常鲜明，另有曲牌名《夜深沉》《将军令》《万年欢》《点绛唇》等虽仅点到，也与情节、人物有多重微妙关联，欧阳子的评论中有详尽论述，不再赘述。

### 四. 蓝田玉的意识流与《锦瑟》同构

《游园惊梦》中的灵魂人物的名字“蓝田玉”源于李商隐《锦瑟》中“蓝田日暖玉生烟”，由此，猜想蓝田玉必定与《锦瑟》有某种关联，再读原诗：

<sup>25</sup> 王德威，《游园惊梦 古典爱情》，原载《联合报》2004年4月23日至28日，现收入《后遗民写作》，台北：麦田，2007。

锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年。  
庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃。  
沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟。  
此情可待成追忆，只是当时已惘然。

《锦瑟》是诗人李商隐听瑟弹瑟时的心灵诗性记录。始于瑟弦瑟柱引发的情思，在瑟声瑟境中进入神与象游的高潮体验，此象是浸染着诗人之情、积淀于潜意识之中的心象，止于曲终对幻象幻境的思味和“惘然”而致的感喟。细细品味，竟然发现小说全篇意境竟然与《锦瑟》一一对应：宴席的高潮总是蓝田玉唱昆曲《游园惊梦》那一段，昔日在南京，钱夫人随着吴声豪师傅的笛子，唱到“天——”，她嗓子先就哑掉了。今日在台北，徐太太在台上唱起同一段，蓝田玉深深陷入青春往昔的游思中，又是唱到“天——”嗓子又哑掉了。于是这一段意识流成就了首联“锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年”。何焯《李义山诗集辑评》云：“‘思华年’三字，一篇之骨，感华年之易逝。”贯穿蓝田玉的情思也是“思华年”，对青春的感伤和时间的无奈。

那么她的神思在哪里呢？颌联“庄生晓梦迷蝴蝶”取典《庄子·齐物论》“昔者庄周梦为蝴蝶，栩栩然蝴蝶也；自喻适志与！不知周也。俄然觉，则蓬蓬然周也。不知周之梦为蝴蝶与，蝴蝶之梦为周与？”神游中的蓝田玉随杜丽娘游园的莲步，唱到“原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与，断井颓垣”时，栩栩然不知自己是杜丽娘，抑或杜丽娘是自己，她已深深陷入杜丽娘的原型之中，这是白先勇小说叙事的第一个核心层次。“望帝春心托杜鹃”化用《华阳国志·蜀志》中望帝死后魂魄化为杜鹃的传说，暗含性意象，进入蓝田玉个人现实生活的第二个层次，她昔日与郑彦青（正年轻）参谋的私通激情澎湃，是一生中唯一真真切切的“活过一次”；而流落台湾，钱将军的亡故都使她经历死亡，如今宴席上闪现程参谋如郑彦青的脸庞勾起对往昔的伤感。

颈联“沧海月明珠有泪”，进入历史的宏大叙事的第三个层次。那么往昔与今日的分界线在哪里？无疑是中国大陆与台湾中间那道海，空间的隔绝让时间产生断裂，横亘在中间的海上升起明月，那月亮也会“泣而成珠”，汇成沧海。如果说这句是由上往下（落泪）的运动，是冷色调的；那么“蓝田日暖玉生烟”就是由下往上（生烟）的运动，是暖色调的，两句整齐对仗。蓝田玉的名字就包含在后句中，“玉烟氤氲”的温暖意象是由昔日南京的荣华富贵与青春年华带来的。这两句中有日与月、海与陆的对应，

一场如仙境的宴会结束后，蓝田玉回到无人问津的凄凉境地，应和尾联“此情可待成追忆，只是当时已惘然”的情绪。根据刘若愚的评析，全诗的主题是“人生如梦”<sup>26</sup>，如济慈的《夜莺颂》末句：“噫，这是个幻觉，还是梦寐？/那歌声去了：——我是睡？是醒？”。同在诗歌与小说的结尾处，《锦瑟》的“惘然”情绪正是蓝田玉“茫然惘然”的写照。

纵观全篇，《锦瑟》的情采兼备与严谨结构正对应与《游园惊梦》高潮部分的

<sup>26</sup> James.J.Y. *The Poetry of Li Shang-yin*. Chicago University Press, 1969. 51-57.

张力，蓝田玉灵魂最隐密处是诗、是回忆、是“只活过那一次”的生命，在“割喉的花雕”作用下，她蓄积于心底的诗张开无形的羽翼，被潜意识化了的心象在弦乐笛子的“宫商”之中叠现而喷涌而出，那一时刻的“顿悟”成为艺术巅峰。

## 第五节 《人·鬼·情》（黄蜀芹 1988）

女导演黄蜀芹拍摄的《人·鬼·情》被看成“当代中国影坛，可以当之无愧地称为‘女性电影’的唯一作品”（戴锦华），以京剧中扮演男性（武生）的女演员为象喻，呈现出一个现代女性的生存与文化困境。影片于1988年获第八届中国电影金鸡奖最佳编剧和最佳男配角奖、1988年第五届巴西里约热内卢国际电影节大奖、1992年第七届美国圣特·巴巴拉国际电影节最佳导演奖等。

### 一. 钟馗原型

钟馗自古被誉为禳灾祛魅的鬼神，相关的戏曲、年画、小说都围绕着两个事件：捉鬼和嫁妹。据《唐·钟馗传略》记载：

夫钟馗者，古有扈氏国终南山人也，文武全修，豹头环眼，铁面虬髯，相貌奇异，经纶满腹，刚直不阿，不惧邪崇，待人正直、肝胆相照、获贡士首状元不及，抗辩无果，报国无门，舍生取义，怒撞殿柱亡，皇以状元职葬之，托梦驱鬼愈唐明皇之疾，封“赐福镇宅圣君”，诏告天下，遍悬《钟馗赐福镇宅图》护福祛邪魅以佑平安。

钟馗才华满腹高中状元，却因相貌奇丑而被废，于是他当场触阶而亡。死后受封，领兵三千，专杀人间崇鬼厉魅，这就是钟馗捉鬼的故事。

戏曲《钟馗嫁妹》最早见于《孤本元明杂剧》的《庆丰年五鬼闹钟馗》及张心其的《天下乐传奇》，故事是：与钟馗一同应试的同乡好友杜平，为人乐善好施，曾馈赠银两助钟馗赴试，又在钟馗冤死后将其隆重安葬。钟馗生前曾将妹妹许配与杜平，死后为鬼，仍不忘妹妹的终身大事，因旧时无父无兄的女子无人做主，只有终老闺中。钟馗遂亲率鬼卒，推车挑担于除夕时返家，几番探妹，又恐夜半鬼敲门惊吓了妹妹，待妹妹开门，笙箫鼓乐将妹妹嫁给了杜平，登车上路，才了却一桩心愿，安心做鬼。

钟馗性格刚烈，历经苦难，死去后除鬼以铲除世间的丑恶；嫁妹以呵护女人，是从苦难中挺立起来的男人的最戏剧化的表现。

### 二. 《人·鬼·情》明线

秋芸从小就随父母各地搭戏台演出，看父母同台出演的《钟馗嫁妹》。一天晚上她发现了母亲偷情，并知道自己的父亲却并非亲生。促使她下定决心要演戏，演男人，且成长中倾向男性性格，救场中出色地扮演了赵云。尽管遭到养父的担心与反对，秋芸还是选择跟剧团走了，从此演尽台上男子。在剧团，她爱上了武生张老师，而张老师有妻小，不想连累秋芸。他们的感情惹来流言蜚语，张老师被调离，秋芸惨遭敌意的暗算。令秋芸痛不欲生。

文革中秋芸结婚生子，演钟馗大获成功，而丈夫却嗜酒好赌，给她抹黑。成名却心酸的秋芸回到家乡，第一次见了自己的生父，却形同陌路。唯有养父为她

的成功由衷高兴，倾家荡产宴请乡亲。酒席散后，父女在黑暗的烛光中倾诉。

### 三. 钟馗原型与《人·鬼·情》的重叠

贯穿影片的两个叙事层面交替切入，戏剧层面是她在戏中扮演的钟馗，分为打鬼和嫁妹两个重要事件；现实层面是她从童年到成名的人生成长经历。两个叙事层面的交织使电影产生强烈的感染力，戏剧舞台是秋芸现实生活的高度凝缩。

#### 1. 与《钟馗嫁妹》的同构

钟馗原型呈现在秋芸人生之路的每一个重要的时刻，表达出秋芸内心深处的软弱。第一次是童年秋芸在侧幕后看戏台上父亲扮演钟馗，母亲扮演钟馗之妹妹的情形。又一次出演《钟馗嫁妹》，钟馗敲门，却不见钟妹上场，原来秋芸之母私奔了，父亲演戏被砸台。童年秋芸与小男孩们玩“嫁新娘”的游戏时小伙伴们奚落、背叛了她，二娃哥也随众起哄，使她愤然宣布，“我不做你们的新娘子，一个也不做。”当她受侮辱时，《钟馗嫁妹》的演出片段首次在影片中出现，钟馗在想象中赶来，吐火挥剑，力战群魔，随后大喝“鬼卒们，速速准备笙箫鼓乐、琴剑书香，随爷嫁妹走个遭。”遂率鬼卒登上了嫁妹之途。钟馗在秋芸心中就是保护神。

秋芸临时救场出演《长坂坡》彰显戏曲天赋，却遭到父亲的极力反对，加之母亲给予她的伤痛和羞辱，父亲说“女戏子要不就受人欺负，要不就变了形，像你妈那样。”希望以此断绝其演戏的念头。此时，钟馗第二次出场，唱：“观道路崎岖难行。”镜头转切到现实，秋芸说：“那我不演旦角，我演男的。”钟馗再次亮相，唱：“为嫁妹，喜盈盈。”唱罢，继续前行。秋芸告别父亲，前往戏校，电影再现《钟馗嫁妹》“女大当婚要出嫁，从此不能再回家。”“俺只见车轮马足匆匆地趲去成，看锦旗掩映，烧将着银纱灯，听鸾凤和鸣。兴冲冲，喜盈盈，送妹把亲成。从今后斩妖除魔志平生。”

张老师是秋芸所爱的男人，是像钟馗一样的兄长和依托。在张老师面前将自己扮成花旦，渴望他说她是个“模样俊的真闺女”，内心渴望成为被钟馗保护的妹妹。但流言蜚语迫使张老师携家带口离开，秋芸在演《三岔口》时遭人暗算，长长的钉子扎进手掌，痛不欲生。这时，她自己所扮演的钟馗在幻象中走近前来，如戏中钟馗到了家门口，叫道：“妹子，开门来！”如此的苍凉、壮丽……，只听钟馗含泪唱道：来到家门前，门庭多凄冷，

有心把门敲，又恐妹受惊。

未语泪先淌啊，暗呀暗吞声。

而后啜泣掩面而去，那怜惜的神情表达着兄长的担当与怜爱，粗犷中显得如此的妩媚和细腻。此景与京剧“钟馗探妹”合而为一，是全剧感情张力达到巅峰之处，钟馗成为秋芸自己心中可以倚靠的幻象。

但是现实中的钟馗与秋芸却是同一个人，他们是“一对因经典角色与扮演者无法同在，而永远彼此缺失的主体与客体的关系。”<sup>27</sup> 女性的欲望失去了本体，即失去了女性的被拯救者；男性的对象失去了客体，即失去了男性的拯救者。由

<sup>27</sup> 戴锦华：《雾中风景》，北京：北京大学出版社，2000，第161页。

此造成了角色与角色欲望对象的轮番缺席，造成悲剧。

秋芸后来的丈夫好赌负债，尝尽家庭失败酸楚的秋芸一直将钟馗的年画贴在门上，说，“他是世上最好最好的男人。”钟馗再次成为秋芸心底的依托。

## 2. 与《钟馗捉鬼》的同构

秋芸一生中经历挫折、失败，遇到“恶”的人和势力，都是现实中的“鬼”，秋芸在面对重重困境时，渴望正义的力量帮助她，从而使京剧《钟馗捉鬼》成为必要。导演黄蜀芹有意发掘“人性之恶”：童年中的“叛徒”游戏类似于成人的政治运动，一群孩子起哄、羞辱、孤立另一个孩子，如背叛的二娃哥；秋芸上厕所被当成男人抓出来受到侮辱，亦“表现出一种天然的人性恶本相”；秋芸演《三岔口》时遭人暗算，长长的钉子扎进手掌，春香提议“谁干的，查一查！”，众人摇头四散，“上哪儿查呀”，导演评述道“这些丰富的脸谱图腾、狰狞的油彩面孔，形象地寓意出人间善恶难辨，人世之艰难，人性之复杂”。将上述场景中一些带根本性的习性和游戏规则体现了“恶”的一面，黄蜀芹称之为“鬼气”。<sup>28</sup>

秋芸生命中一些重要的人，同样充满鬼气，排在首位的是其生父，从没露过正脸，只有一个“后脑勺”，其母和他在草垛后偷情、私奔，使她蒙羞；其次是其丈夫，出现在墙上的一张结婚照中，却看不清面目，全剧一直是个“不在场”，对于妻子的事业评论道“演女的不放心，演男的又嫌丑。”整日搓麻赌博，却有债主找上门来讨账，同样使秋芸蒙羞。最后是辜负了秋芸爱情的有妇之夫张老师，他本应充当“钟馗”爱护保护妹妹的角色，他既不是鬼，也并非恶，却因无可奈何地离去，惹来更多的流言蜚语，让秋芸独自承担，带来更多的“鬼气”。

钟馗是除鬼之神，京剧中钟馗的主要职责正是要打鬼。现实中，一个可依靠的男人能够帮助女性抵御一切困难，表达秋芸了对拯救的渴望。每当现实层面的秋芸受尽伤害却不能发泄自己内心的悲愤的时候，戏中钟馗便在虚构的戏剧层面出现，以京剧中激昂愤慨地斩妖除魔，或在探妹时泪光盈盈地予以同情。

## 3. 末场：“捉鬼、嫁妹”与现实的融合

影片结尾处不仅是两个叙事层面再次交汇，京剧“捉鬼与嫁妹”的情节原型也在此汇聚：现实中秋父为女儿的成功宴请乡亲，巧遇停电，散场的宴席点上蜡烛，父女都微带醉意，朦胧的烛光烘托出“钟馗捉鬼”的诡异氛围，秋父说：“要演就演全本《钟馗》，我演一场。杀一个鬼，演一场，杀一个鬼……把鬼都杀尽！”

“捉鬼”这是生活中的鬼。秋芸说出她的理解：“我的钟馗早想通了，看不见摸不着的才是鬼，你上哪儿捉去？”体现出秋芸认清社会现实之后的妥协与豁达。

谈话由捉鬼转入嫁妹，是对社会救赎无望后，立足自身的救赎，秋芸说“我的全本《钟馗传》就做成一件事，那就是媒婆的事。别看钟馗那鬼模样，心中最看重的是女人的命，非给妹妹找个好男人不可。”非亲生的父亲成为女儿坚实的依托，秋芸想象出一幅与父亲同台演出的美景，“明儿个头一场戏，你演钟馗，我演钟妹，你送我出嫁。”她想圆了在钟馗的呵护下“出嫁”之梦。显然秋父是现实中的“钟馗”，一直以父兄之爱庇护着女儿，但他却并非秋芸生父，也如“钟馗”

<sup>28</sup> 王人殷主编：《东边光影独好：黄蜀芹研究文集》，北京：中国电影出版社，2002，第65页。

是个去势的男人。

从烛光宴的意境自然熨贴地过渡到“钟馗嫁妹”的戏剧舞台，之后钟馗的幻象终于出现在现实中，实现了“人鬼对话”。钟馗隔空对秋芸说，“我就是你，你就是我。”揭示出两人之间的共性，钟馗已成鬼，无力插手人间之事，加之其象征性的去势<sup>29</sup>，构成男性的缺失；而秋芸生为女人已处弱势，一生扮演男人“却少了那个东西”（接生婆语），加之事业成功之于女性甚至成为缺陷，亦构成女性的缺失。“秋芸作为女性的缺失，以及钟馗作为男性的缺失形成同构。”影片以两者的相似为前提将秋芸与钟馗进行置换，这样的女性对于处于同等地位的男性的终生追求，使她在舞台上的巨大成功以现实中的彻底失败为代价。

秋芸终身扮演钟馗为逃避女人的悲剧，却逃不开女人的命运。片末秋芸对着空空的舞台呼喊，“我已经嫁了，嫁给了舞台。”全篇重要的一个词是“嫁”，“嫁妹”之于钟馗是对人生的责难，也是对人生美好的追求，和兄长的责任。“嫁”之于女性来说乃至至关重要，高于事业，高于一切，无论对于传统女性，还是新时期的女性来说，“嫁个好男人”都是一生最朴素的愿望，而这个好男人“心里最看重的是女人的命”。世俗与戏曲的分裂，由秋芸与钟馗的角色错位展现，正是借助这样的交错，一个渴求贴切关爱、质问传统秩序却又另类回归的矛盾的女性形象立体地呈现出来。

## 第六节 《情谜》（黎妙雪 2012）

2012年上映的惊悚爱情电影《情谜》(The Second Woman) 由黎妙雪导演，入围了第7届大阪亚洲电影节竞赛单元影片。电影讲述了舒淇饰演的双胞胎姐妹同时爱上了阿楠，身份转换的故事，巧妙地将戏剧《红梅记》“揉”入这个现代故事中，以戏中戏的设置使虚幻与现实交错出现。

### 一. 李慧娘与卢昭容原型

明代周朝俊《红梅记》记述：南宋贾似道之妾李慧娘，西湖邂逅裴禹，赞曰：“美哉，少年也”，慧娘因此被贾似道杖责至死，埋于庭中。贾似道又欲强娶卢昭容为妾，昭容不从，裴禹充婿相救，被囚禁贾府。慧娘鬼魂归来救裴脱难，使裴禹与卢昭容终成眷属。

周本共三十四出，李慧娘的戏份只占六出，分别是〈游湖〉〈杀妾〉〈幽会〉〈谋刺〉〈救裴〉〈鬼辩〉，全剧重心在昭容与裴禹的故事。《情谜》中的戏中戏《红梅传奇》，上半场传承《红梅记》的衣钵，下半场让慧娘与昭容两条线以同样的强度交叠，拓展新的矛盾：昭容与慧娘同貌，裴禹是因为遇到和慧娘长得一模一样的卢昭容才爱上她，慧娘借昭容肉身还魂，使昭容身体内部充斥着两个女人的争斗，裴禹同时爱着两人，昭容疯而自杀。

### 二. 《情谜》明线

电影《情谜》开场就将“昭容疯癫自刎”的华彩全篇呈现：昭容说“既然你对那女子如此思念，我就成全你”衣袖一挥成红，摇身变作慧娘，说“昭容相思

<sup>29</sup> 王迪编：《通向电影艺术的圣殿——北京电影学院影片分析课教材》，北京：中国电影出版社，1993，第387页

成病已死，我是借昭容的肉身还魂”。裴郎迷惑之际，舞台又飞下白色绸缎，景随身变，红衣慧娘变回白衣昭容，自己也糊涂了。原来，慧娘之魂进入昭容身体中，她苦苦哀求昭容放弃肉身，成全他们；昭容则怒斥李慧娘抢走自己的肉身。昭容身体中是慧娘之魂与昭容自己的争斗，裴郎无从抉择，昭容悲痛欲绝“好吧，我成全你们！李慧娘，这肉身你就拿去吧。”而后自刎。电影现实中的人物惠香在台下、惠宝在侧幕观看这出戏，被台上昭容、慧娘深深地感动和吸引。

这就是《情谜》在现实场景中构筑的与《红梅传奇》相似的故事：起初，同毕业于戏剧学院的妹妹惠宝与男友阿楠忙于排练舞台剧《红梅传奇》，而姐姐惠香困在乡下家里，生活单调沉闷。惠宝事业与爱情的成功引起惠香的嫉妒，由于孪生姐妹同貌，惠香暗中与妹妹的男友阿楠相爱；惠香替代惠宝登台，又赢得妹妹的舞台。惠宝反抗惠香的侵犯，姐妹争斗由暗转明。一个雨夜，两人上山游湖，在水中扭打起来，这场貌似谋杀事件之后，惠香失踪；惠宝回家，身上却有惠香的影子。人们猜测惠宝杀了惠香，假扮惠香；或是惠宝死了，眼前是惠香假扮惠宝。电影现实场景中反复排练并上演舞台剧《红梅传奇》，借戏中台词影射现实。慧娘、昭容与惠香、惠宝遥相呼应，阿楠更是现实版的裴禹。实际上惠香惠宝都没有死，最终，失踪的惠香归来，姐妹同时出现在舞台上对峙，以真实的死成就戏中〈昭容自杀〉的结局。

### 三.《红梅记》与《情谜》的重叠

#### 1. 〈游湖〉、〈杀妾〉

《红梅记》中的慧娘本是贾似道之妾，却与裴禹相爱；《情谜》中阿楠本是惠宝的男友，却与惠香相爱，正是这些处于萌芽状态的禁忌之情惹来杀身之祸。唐涤生版本《红梅记》中书写裴郎与慧娘遥遥相望的场景：“黄昏时分，慧娘置酒船头。裴禹路过，见画舫佳人正是西湖所遇。慧娘亦发现其身影，芳心历乱，一个在桥上，一个在船头，诉说禁忌之情。”《红梅传奇》借用这一场景：红窗阁、弯月桥，船上慧娘(惠香饰)唱道“山影送斜晖，波光迎素月，一样西风，吹起我新愁万种；消息隔重帘，人似天涯远，芳心更比秋莲苦，只怕梦也难通。”这场戏由惠香代替惠宝出演，以诗化语言诉说戏外戏中惠香对阿楠的禁忌之情：惠香对阿楠坦露心声“如果人活着能像在舞台上一样，选择自己的角色，爱怎么演就怎么演，多好。”为日后出演一段取代惠宝的人生埋下伏笔。惠香与阿楠在黑暗中的拥抱触碰如同裴禹与慧娘船上桥头的遥远倾诉，这时惠宝冷冷地出现了，引出貌似谋杀的谜案；《红梅记》中的杀戮出现在〈杀妾〉一场：贾似道发现慧娘向裴禹暗送秋波，将其杖责至死。两剧的关键时间点都与谋杀相关，是故事展开的基础。

表 5:《红梅记》与《情谜》情节同构

	《红梅记》	《情谜》
前提	慧娘是贾似道之妾	阿楠是惠宝的男友
船上桥头	慧娘裴禹船上桥头遥诉禁忌之情	惠香阿楠黑暗中倾诉禁忌之情
双关句	消息隔重帘，人似天涯远，芳心更比秋莲苦，只怕梦也难通	
〈游湖〉	慧娘游湖遇裴郎，赞曰：美哉少年	惠宝约惠香游湖，挑明共爱阿楠

〈杀妾〉	贾似道杖责慧娘至死	惠香船桨打向惠宝(两人都没死)
双关句	情幻心生生意外，当日游湖招来杀身之祸	

而〈杀妾〉的前提是〈游湖〉，戏中戏台词“情幻心生生意外，当日游湖招来杀身之祸”既指涉《红梅记·游湖》中慧娘西湖偶遇裴禹叹其风姿，又暗示《情谜》现实中姐妹雨夜游湖将猜忌挑明，两次游湖都招来杀身之祸。惠香曾说“有时会被这黑压压的一片水给吓到。感觉好像被吸进去，一切都没有存在过。”正是这一片黑压压的湖水成为这场疑似谋杀案的地点，船上惠香举起船桨奋力打向水中惠宝。之后，一个失踪，另一个实现了“如果这世界上只有一个我就好了”的心愿，借用两剧相似之处，戏中戏屡屡以双关笔法呈现现实情节之进展。

## 2.谋杀后的还魂与取代

《红梅传奇》中慧娘死后，昭容如慧娘魂魄附体，以致昭容疯癫，有学者的解释是“戏中昭容与慧娘同貌，故不能判断裴郎是爱她，还是爱自己身上慧娘的影子，是名与实的矛盾，是精神自我与身体自我的斗争。昭容的追问和疯癫源于名与实的统一不能实现”<sup>30</sup>。《情谜》谋杀事件后惠香失踪，惠宝穿姐姐的衣服，模仿姐姐的言行，如惠香魂魄附体。据上述解释推断惠宝疯癫的原因则是：阿楠因惠香与惠宝同貌而爱上两人，故惠宝不能判断阿楠是爱自己，还是爱自己身上惠香的影子，也是名与实的不能统一，所以惠宝假扮惠香。

戏中裴郎分不清慧娘昭容，正如阿楠、失明母亲和众人分不清惠香惠宝，人们猜测惠宝杀了惠香，假扮惠香；或是惠香杀了惠宝，眼前是惠香假扮惠宝。阿楠忆起《红梅传奇》中双关台词：“秀才的眼中只有慧娘，秀才呀，我这一身红衣不会让你想起谁人吗？慧娘她——死了。”戏中台词影射现实中的谋杀，并以同样的“红衣”使两人更加混淆，这解释了惠香、惠宝的深层心理，姐妹中任何一个的所思所想都指涉着另一个心中的潜意识：两人都希望对方消失，自己独占舞台和阿楠的爱。而真实的谋杀并不存在，惠香惠宝都没死，她们水中扭打后，晕了片刻都上岸了，惠宝回家，惠香躲了起来。

表 6：谋杀事件后《红梅传奇》与《情谜》情节同构

	《红梅传奇》	《情谜》
前提	裴禹因昭容和慧娘同貌才爱上她	阿楠因惠香和惠宝同貌才爱上她
双关句	秀才呀,我这一身红衣不会让你想起谁人吗? 慧娘她——死了。	
惠香一线	慧娘死后成鬼, 停在红梅阁中	惠香失踪后, 如鬼魂藏身旧戏院
惠宝一线	慧娘之魂进入昭容, 昭容化身慧娘	惠香之魂进入惠宝, 惠宝假扮惠香
	裴郎分不清慧娘昭容	阿楠和众人都分不清惠香惠宝
昭容自杀	慧娘之魂和昭容在昭容身中争夺	惠香之魂归来和惠宝在台上争夺
双关句	昭容因嫉成恨生幻觉, 化身慧娘圆裴郎相思之梦	

谋杀事件后，惠宝真实的存在状态是：一直在生活中扮演被人误会成惠香的自己，可用《红梅传奇》中的双关唱词“昭容因嫉成恨生幻觉，化身慧娘圆裴郎

<sup>30</sup> 任艳. 悬疑性和古典美——谈影片《情谜》的艺术特征[J]. 短篇小说(原创版). 2012(08).

相思之梦”来解释。惠宝对阿楠说“你注意到了吗？每次我们回家，惠香都会穿这件红色的衣服。”之后将这件红衣比划在自己身上，窗玻璃中映现的却是身着红衣的惠香，不寒而栗，暗示惠香之魂进入惠宝的身体。惠宝身体里同时有惠香之魂和自己，如昭容身体里同时有慧娘之魂和昭容自己，戏中裴郎说“昭容她真的疯了”，现实中的惠宝也真的疯了，她穿上红衣，别上发卡扮成惠香，借惠香之名试探阿楠“如果没有惠宝的话，你是不是会跟我在一起？”惠宝的疯癫体现在她要化身惠香圆阿楠相思之梦。

另一端是被人认为“死去”的惠香，她曾对阿楠说“如果你不想见到我，那我就消失，以后你就再也见不到我。”惠香果真在“当日游湖”之后失踪了，但却没有死，对应于《红梅传奇》中慧娘死后停在红梅阁，惠香藏身于闹鬼的旧戏院，她如进入惠宝身体的魂魄，神出鬼没地出现在只剩一个惠宝的生活中。令众人猜测回家的那个是惠香，正在出演一段取代惠宝的人生，所以可将惠香替换成惠宝，完全复制上述惠宝一线。隐藏在旧戏院中的惠香心里却始终惦记着阿楠和出演最后一场〈昭容自杀〉，实现艺术追求与模仿艺术的人生。

### 3. 结局：〈昭容疯癫自刎〉

随着戏中戏的步伐，戏外戏一点点勾勒出来，《红梅传奇》作为暗示素材与《情谜》现实情节同步推进，谋杀事件之后，惠香惠宝两条线索各自的发展都指向昭



图3：双重叙事层次中的角色对应

容，所以两层叙事归结到《红梅传奇》预设的结局〈昭容自杀〉中。①惠香一线：惠香一直如慧娘之魂，终场舞台却偷昭容的衣服，扮演昭容，令人费解。以戏中戏情节分析，死去的慧娘想借昭容的肉身还魂，正如失踪的惠香想借惠宝的肉身还魂，实现“由隐到显”的转变，所以奔赴终场舞台，扮演疯癫的昭容；②惠宝一线：惠宝生活中复制昭容一线，一直扮演有惠香附体的自己，“显中有隐”的实质是昭容的肉身中有慧娘，复制昭容的疯癫。所以，惠香、惠宝都沾染着慧娘的“鬼”气，且都指向昭容。

姐妹之争延伸到〈昭容自杀〉中的昭慧之争，两条叙事线索通过舞台上红白鲜明的色块表达，慧娘与昭容一红一白，垂于舞台中央的巨幅绸缎帘也一红一白，衬托两人的情感世界。同一时空，同一舞台中的共现，使昭容慧娘的不可能在孪生姐妹的同貌中成为可能，给观众带来巨大的视觉冲击，使原著“纤回宛转，绝处逢生”的情节突转在这里曲解地实现。惠香惠宝假戏真做，宛若彼此的分身继

续争夺、逼问裴郎到底爱谁。裴的“我爱昭容，亦爱慧娘”在戏中是成立的，却在姐妹共现中成为一道艰难的选择题。惠香所饰昭容终于以自己的死成就“昭容疯癫自刎”，惠宝所饰慧娘亦因孪生感应随赴黄泉，正所谓“肉身不存，魂将焉附”。现实与舞台融为一体，重叠的瞬间构成高潮，外部角色与内部角色完成相同的结局，产生共振，两者类比关系再次确认。

从叙事结构来看，两个同构的叙事层次交叠，推动剧情发展，形成“戏在戏中”；《红梅传奇》中同貌的慧娘、昭容构成两条叙事线索；《情谜》现实中同貌的惠香、惠宝亦构成两条叙事线索，她们之间又以扮演的方式相互指涉，并成为沉入戏剧中的主体，实现“戏入人生”。

#### 四. 情节的舍弃与主题的改变

在影片中。《情谜》的现实场景以《红梅记》为戏中戏蓝本，却将其中许多情节空空弃之，如“慧娘救裴脱难”等，这些重要情节是《红梅记》惩恶扬善的依托，“创造了一个面对权奸误国的冷酷现实时敢爱、敢恨、敢复仇的女性形象李慧娘”<sup>31</sup>。《情谜》抛弃这些关键情节，反复纠缠于两女夺夫之争，走不出内心阴霾与嫉妒的困境，降低了主题格调。

《红梅记》开篇，李慧娘身不由己成为奸贼之妾，所叹“美哉，少年”是其压抑的精神得到释放与觅见光明时的内心呼喊，身死后，见裴禹反抗权奸被囚禁，几番魂归营救裴禹是正义的体现，这些重要情节在原著〈救裴〉一出戏中上演，却在《情谜》中根本缺失。《红梅记》中做鬼的慧娘并没有因私欲将裴禹拉入阴间曹府与自己厮守，而是出于善良美好的本性救裴逃离，也含泪将他推离自己，大义成全了裴禹与昭容的爱情，为所爱之人牺牲自己的品格感人至深。与之相比，《情谜》中连孪生姐妹都拼死相争，不惜手足血脉之情，完全失去了道德底线。

《红梅记》昭容一线再次揭示贾似道强占民女的无耻，昭容与慧娘阴阳两隔，时间上顺承，虽共同爱着裴禹，慧娘之死却与昭容无关，却映照出贾似道的暴虐。出于对贾共同的愤恨，两女与裴郎一起携手伸张正义，肝胆相照，互敬互重。而《情谜》中“谋杀、化鬼、自杀”等关键情节的全是出于嫉妒，致至亲相残。

《红梅记》中李慧娘的鬼魂形象亦演绎出“人性对自由的追求”<sup>32</sup>。这在《情谜》现实中被赋予新的意义：慧娘生前被封建伦理束缚，爱不敢言恨不敢怒，对应于惠香总是淡淡地重复一句话“有些事，说出来了，也就完了”，心中似乎有个巨大的世界被压抑住了；慧娘死后成鬼，反获自由，敢爱敢恨。而惠香、惠宝从没有在现实中获得自由，她们的自由是在舞台上释放内心真情得到的快感。由此可见，经典中李慧娘“敢爱敢恨、正义善良”的品格在《情谜》中全面缺失，导致全篇主题的改变。

<sup>31</sup> 周育德，《李慧娘纵横谈》，《文化艺术研究》2010(S1)。

<sup>32</sup> 肖向明，《穿越沉重的肉身——古代戏曲的“鬼”文化想象略论》，《中国戏曲学院学报》2009(11)。

## 第七节 《夜奔》（徐立功 2000）

电影《夜奔》(Fleeing by Night)是徐立功 2000 年的作品，在当年日本福冈电影节上击败多部影片。以昆曲《林冲夜奔》为统领全篇的原型，讲述发生在二十世纪 30 年代天津，游子与戏子的故事。

### 一. 林冲原型

昆曲《林冲夜奔》去自明代李开先据《水浒传》创作的传奇《宝剑记》：故事讲述宋徽宗时，朝政腐败、权臣当道，东京八十万禁军教头林冲被高俅所害，发配沧州牢城充军。高俅追杀暗算，火烧草料场欲置林冲于死地。林冲连夜投奔柴进，柴进敬重他是好汉，两人在大雪之夜分别，林冲乘风雪夜逃离，在路上奔走十余天，悲凉感慨。最终，林冲在柴进的推介下投奔梁山。

昆曲折子戏多演的是在奔路上的生死难料、英雄末路的凄凉而又孤独的自白，主要有〔点绛唇〕〔新水令〕〔驻马听〕〔折桂令〕〔雁儿落带得胜令〕〔沽美酒带太平令〕八个曲牌。不能用《水浒传》中的林冲衡量和规范昆曲《夜奔》中的林冲，因为昆曲中的林冲是经李开先再创造而成的一个全新人物。

借陈凯歌《霸王别姬》中关师傅训斥徒弟的一段话描述林冲的形象：“你扮的是林冲！演的是《夜奔》！林冲是什么人？那是八十万禁军教头！不是小毛贼。都过来，我让你们看看什么才是真正的盖世英雄！”而后慷慨悲歌：“丈夫有泪不轻弹，只是未到伤心处！”轰然倒地而逝。

### 二. 《夜奔》明线

30 年代天津，热爱大提琴的徐少东从美国归来，准备与一直鸿雁传书的未婚妻韦英儿结婚。英儿带少东到云天楼看昆曲，《夜奔》中一句唱词“望家乡，去路遥”打动了少东，使他深深地爱上了饰演林冲的戏子，也叫林冲。富家公子黄子雷霸占林冲，包下了他的每场演出，林冲弃锣鼓喧闹的舞台于身后，与少东雪夜出逃。黄子雷对着《林冲夜奔》空空的舞台恼羞成怒，引发日后的报复。戏班师傅自小猥亵林冲，并以他为摇钱树，促使林冲打死了师傅，不得不连夜出逃，临行前对少东表白心中的爱，少东却不敢面对这份同性的感情，风雪夜一别竟成了二人的永别，之后两人各自继续颠沛流离的生活，林冲改名李冲，在码头干苦力；少东因黄子雷状告“嫖戏子”的恶名无处容身，取消了与英儿的婚约，逃回美国，孤独寂寞。多年后林冲历经磨难去美国寻找少东，因爱而再次出逃，却死于途中，老年少东只捧来林冲的一把骨灰。全剧以少东与英儿之间长久的书信往来展开叙事，却是孤独者的相互倾诉，并非爱情。

### 三. 昆曲与电影《夜奔》的重叠

#### 1. 三个林冲：原型、戏子、游子

《夜奔》中有三个林冲，第一个林冲，是《水浒》中的林冲原型，存在于传统中华文化的积淀中，通过舞台上的昆曲而演绎；第二个林冲，是因饰演林冲而成名的戏子，台下的名字也是“林冲”，从小被师傅捡来，没有身世，一生颠沛流离，所以他说“演谁我就是谁，现在我是林冲，以后不知道。”水浒林冲是构

成现实林冲的社会及人生价值之体现形式。第三个林冲，是长年旅居美国的游子徐少东，与扮演林冲的戏子相爱，却不敢面对同性之爱，从现实中逃走，在美国终老。“《夜奔》借助《水浒》与昆曲的传统文化积淀，将林冲的名字从历史中剥离出来，重新装填进现代意义的灵与肉，建立起第一个层面的意义象征。”<sup>33</sup>在戏中林冲的笼罩下，戏外两个林冲展开各自的人生，以及他们之间的碰撞与爱。

林冲与徐少东初识于《林冲夜奔》这场戏中，台上林冲唱道“数时辰，时辰至，弃朝廷。望家乡，去路遥……”，触及台下徐少东心底最柔软的“乡愁”，他独白道“我离家太久，家乡对我，比异国还要陌生。比如乡愁，我找不到属于它的声音，颜色和气味。也许我回来，是为了在家乡埋一滴眼泪，好让我这一生，也有乡愁。”正因为深埋在少东生命中的乡愁与戏中林冲的离乡感慨相碰撞，产生共鸣，少东才被那唱腔所惊骇，那声音才能像锥子直锥进他心里，并深刻地理解“那是胸口郁悒和悲愤，那是千军万马化作一滴男儿泪。”水浒中林冲原型、扮演者林冲和观众徐少东都历经颠沛流离，饱含离乡寂寞，这一共鸣使徐少东对戏中林冲惺惺相惜，并将这种感情间接地转嫁成对扮演者林冲的爱，成为二人建立同性之恋的基础。

林冲和少东、英儿三人去长城游玩，卸去沉重，是全篇最明亮最开阔的一段。那日天蓝得浩远澄净，万里无云的天下，这长城之地，让英雄气壮山河，面对群山古石，徐少东念白：“想俺林冲，在那八十万军中，作了禁军教头，征那土蕃的时节呵……”这句唱词在他心里产生冲撞，照射进自己在美国拼打奋斗许多年，那些充满豪情与寂寞的日子。古老的长城城墙中，戏子林冲在古城墙头身姿英气、唱腔铿锵有声，他的英雄气概在知己欣赏的目光注视中，即使内心凄楚，却目光坚定，难得爽朗，谁能想到后来的生离死别：

[折桂令]实指望封侯也那万里班超，（到如今）生逼做叛国黄巾，做了背主黄巢。恰便似脱鞴苍鹰，离笼狡兔，摘网腾蛟。救国难谁诛正卯？掌刑罚难得皋陶。似这鬓发焦灼，行李萧条。此一去博得个斗转天回。（高俅），管叫你海沸山摇。

这个唱段表现英雄虽在末路，但仍有斗志要上得梁山，搬得救兵博得个斗转天回，与现实场景中林冲与少东、英儿躲开黄子雷的宴请，与他暗里搏斗相契合。戏里戏外的林冲面对人生共同的绝境，戏中林冲受高俅与陆谦之害，对手将其赶尽杀绝，火烧草料场，终将林冲逼上梁山，逃亡路上英雄末路，前途未料。现实中的林冲受封建班主制压榨，而戏子地位低下，任人蹂躏，使他只得屈从于一直压制自己的黄子雷与师傅，有其社会意义<sup>34</sup>。几个叙事层面契合，这段[折桂令]的唱词双关地表达了戏子林冲与黄子雷和师傅斗争的绝决之心，暗示并就此展开之后一次次的出逃。

## 2. 夜奔与“逃”

<sup>33</sup> 克敏，《〈夜奔〉的艺术解读》，《电影评论》2001(1)：29-30。

<sup>34</sup> 钱建华，《电影〈夜奔〉的戏中戏分析》，《电影文学》2013(4)：36-37。

第一层面中的林冲出现在《水浒》第九回〈林教头风雪山神庙，陆虞侯火烧草料场〉，林冲发配到沧州，雪夜上梁山，“正是严冬天气，彤云密布，朔风渐起，却早纷纷扬扬卷下一天大雪来”<sup>35</sup>。大雪将草场压倒，林冲只好栖身古庙，又听陆谦欲行加害，将放火烧草料场，林冲抑制不住满腔愤怒，连夜逃亡，只见“那雪越下越猛”。当夜雪景的渲染增加了英雄失意的悲凉气氛。林冲一忍再忍之后，终于不再对奸臣当道的朝廷抱有希望，义无反顾地奔走于茫茫大雪中，投奔梁上。金圣叹评论道：“旧人传言：昔有画北风图者，盛暑张之，满座都思挟犷；既有画云汉图者，祁寒对之，挥汗不止。耐庵此篇独能于一幅之中，寒热间作，写雪便其寒彻骨，写火便其热照面。”<sup>36</sup>

第二叙事层面中的徐少东说他想象得出戏中那个林冲〈夜奔〉的场景，“山路，庙门，月冷星稀的寒夜，他存心要逃。”这是水浒中的林冲原型在风雪夜的奔逃，反复地折射于现实中两个林冲身上。

首先以戏子林冲现实中的“逃”为明线：其一，阔少黄子雷依仗权势霸占林冲，包下林冲的每场演出，林冲弃锣鼓喧闹的舞台于身后，与少东雪夜逃离魔掌，留下空空的舞台；其二，林冲打死自小猥亵他的师傅后，被迫在风雪夜负罪出逃；其三，林冲最终逃离中国，去美国寻找徐少东，面对自己心中的爱。

其次，以第三个林冲——游子徐少东的“逃”为暗线：其一，少东无法忍受美国的孤寂，逃回中国，寻找乡愁；其二，少东不敢面对同性之爱，风雪夜逃离心中真情；其三，少东背上“嫖戏子”的恶名在国内无处容身，只得逃回美国。

现实中两个林冲身体层面上的“逃”是由心理层面的“逃”所决定的：戏子林冲在出逃前一个大雪纷飞的夜晚，不自禁却又小心翼翼地少东表白心迹，但少东却不敢面对心中的感情，就在林冲的手刚刚触碰到他的手时，就婉转而无误地拒绝了林冲，就在少东转身过去的那一刻，林冲就在茫茫雪夜中消失了，并永远从少东的生命中消失了。这一次“逃”的主角是徐少东，他对同性之爱拒绝，逃离这段不伦的情感，而勇敢真诚的是戏子林冲，他敢于表白，不懦弱不退缩。而这一次“逃”成为生离死别，构成了两个人物命运的转折。之后少东去国流离，做了天涯孤客，而空间上的逃却怎么也逃不开心中无法自拔的爱和痛。所以，这次心理层面的“逃”是全剧最为重要的一次“逃”

林冲为了“义”埋葬了心中的“情”，为落魄的黄子雷送了终。之后不再唱戏，在码头买苦力，戏里他是英雄，而现实中他只是个卑微草民，所以改名“李冲”。最后一次“逃”是他历经磨难偷渡美国寻找少东，藏在集装箱中的一双惊恐的眼睛透露出对爱的执著与牺牲，这一次是因爱而逃离家国，却死于途中，爱情之路却成荒芜。

戏子林冲以多次逃亡的一生完成戏中林冲的命运，徐少东也以一生的去国延续戏中林冲的命运。现实中一次次的风雪夜奔使现实人物林冲与少东，与水浒林冲“暗夜孤身被弃置在荒野里的悲凉”形成同构。“不同的时间，不同的空间，

<sup>35</sup> 施耐庵，罗贯中，《水浒传》，金圣叹，李卓吾点评，北京：中华书局，2011. 第123页，113页。

<sup>36</sup> 施耐庵，罗贯中，《水浒传》，金圣叹，李卓吾点评，北京：中华书局，2011. 第111页。

‘林冲夜奔’这同一符号指代下所产生不同的意义，以一种超然物外的审美意象，建立起第二个层面的意义象征。”<sup>37</sup>

多年后游子少东在美国唐人街偶然听到《夜奔》中“望家乡，去路遥”一段：

[雁儿落带得胜令]望家乡，去路遥，望家乡，去路遥，想母妻，将谁靠？俺这里吉凶未可知，她、她那里生死应难料。呀！吓得俺汗津津身上似汤浇，急煎煎心内似火烧。幼妻室今何在？老萱堂恐丧了。劬劳！父母的恩难报，悲号！叹英雄气怎消？叹英雄气怎消？

循声望去，是黑色的唱片在留声机上旋转，少东泪水宣泄而出，在自己的泪水里，找到了逃出来的生路。双关唱词使戏中戏与现实在这里完美结合，达到高潮。为多年漂泊的游子有国难投的乡愁，也为当年雪夜逃离林冲的爱而懊悔，瞬间迸发为号啕大哭，在那个至关重要的转折点，少东独白道“那个大雪的夜晚，当我一个背转身，我和他既是生离，也是死别了……这些年我的梦，始终是在那条雪夜的道路上无止境的奔跑……”戏里的林冲找到了生路；而戏外的两个林冲，都失去了方向。

## 第八节 《舞台姐妹》（谢晋 1964）

1965年谢晋导演的影片《舞台姐妹》(Two Stage Sisters)，因文革而遭冷遇，解禁后始获殊荣。1980年获英国第24届伦敦国际电影节英国电影学会年度奖；1981年获菲律宾马尼拉国际电影节金鹰奖；1983年获葡萄牙12届菲格拉达福兹国际电影节评委奖。《舞台姐妹》的情节框架是舞台上下的姐妹殊途。

### 一. 《梁祝》、《祝福》、《白毛女》原型

《梁祝》为越剧经典剧目，东晋时，浙江上虞祝家有一女祝英台，女扮男装到杭州求学，途遇会稽的梁山伯，两人草桥亭上义结金兰。同窗三载，感情深厚，山伯却始终不知英台是女儿身。祝家催促英台返乡，山伯十八里相送，依依惜别。之后，梁山伯到上虞拜访祝英台，才知道英台竟是女红妆，向祝家提亲，却得知英台已许配给马文才。梁山伯过度忧郁而过世。英台被迫含愤上轿，行至梁山伯之墓，执意下轿，哭拜亡灵。突然风雨雷电大作，坟墓爆裂，英台翩然跃入坟中，墓复合拢，风停雨霁，彩虹高悬，梁祝化为蝴蝶踟蹰飞舞。

鲁迅《祝福》中的祥林嫂是个穷苦农家妇女，丈夫死后，婆家逼她卖到贺家，好在贺老六纯朴忠厚，又添了儿子，过上安稳日子。然而命运多舛，贺老六病死，儿子又被狼吃掉，祥林嫂不堪重击，丧魂落魄，回到鲁四老爷家做佣工，人们还说克夫改嫁有罪。她千辛万苦攒钱捐门槛以为可以赎罪，却依然摆脱不了歧视。最终沿街乞讨，惨死在街头。《祝福》通过祥林嫂的悲惨命运，反映辛亥革命后中国社会的矛盾及封建礼教吃人的本质，揭露地主阶级对底层妇女的摧残与迫害。

1945年延安鲁迅艺术学院集体创作的歌剧《白毛女》，源于晋察冀边区白毛仙姑的民间传说：地主恶霸黄世仁逼死佃户杨白劳，污辱其女喜儿，喜儿被迫逃入深山变成少白头，人唤“白毛女”。八路军来了，喜儿重见天日。主题是“旧社会

<sup>37</sup> 克敏，《〈夜奔〉的艺术解读》，《电影评论》2001(1)：29-30.

把人变成鬼，新社会把鬼变成人”。这是在新秧歌运动基础上发展起来的中国第一部新歌剧，“红头绳”、“漫天风雪一片白”、“我说、我说”等都是经典曲目。

## 二.《舞台姐妹》明线

1935年，浙江一个越剧戏班“阳春舞台”走村唱戏，遇到童养媳竺春花，因不堪虐待，逃婚跑进戏班，与邢月红结拜为姐妹。两人成为戏班台柱，走村串镇唱戏。戏班在绍兴唱戏时，当地豪绅调戏月红未逞，便勾结警察所长逮捕月红。春花为掩护月红，被警察绑在桥头示众，月红之父邢师傅被警方迫害致死。

班主阿鑫解散了戏班，带月红、春花来到上海。“茶楼戏院”的唐经理帮助月红、春花走红大上海，将二人当成摇钱树。后来，唐企图利诱她们演出格调下流的剧目，春花拒绝，月红却迷醉于灯红酒绿中，嫁给唐经理为妾，名气如日中天。商水花因月红的排挤失去了越剧皇后的头衔与唐经理的追捧，愤然自杀。春花不愿月红自甘堕落，苦苦相劝，反遭月红怨恨，加之唐经理厚此薄彼，姐妹彻底决裂。春花团结众人联合公演进步戏《祥林嫂》，唐经理与国民党勾结，陷害春花。事后，当局开庭审判。唐经理妄图将政治迫害化为姐妹恩仇，胁迫月红供认自己是主谋。月红在法庭上昏死过去，春花揭露真相。解放后，春花到农村演出，找到了独自回乡的月红，姐妹俩重修旧好。

## 三.《舞台姐妹》与众多戏剧的重叠

《舞台姐妹》依照姐妹二人的“合一分一合”的基本线索，写出姐妹间的悲欢离合与性格冲突，思想的发展与变化。两人同为名优，竺春花追求革命进步，邢月红虚荣贪利，一步步腐化堕落，两人走向两条截然相反的道路，形成鲜明对比。其性格差异为日后选择铺垫了丰满的心理基础。

### 1. 多部戏剧的对应

《舞台姐妹》中虽有数十出戏与现实情节吻合，多处情景与多部戏曲的对应是这一文本的特色，包括《三看御妹》、《文武香球》、《盘夫索夫》、《白蛇传》、《珍珠塔》。其中六段越剧伴唱，交代了时空转换，或直接诉说主人公的心声，或评价剧中人的行为。梳理电影中的戏中戏片段如下<sup>38</sup>：

1935年的乡村戏台上，邢月红唱《三看御妹》，一句唱词“但只见人山人海闹盈盈”指向台下现实，黑压压一片人头把古庙挤得水泄不通。水乡江畔戏台成为一个象征，展现民间的稚拙古朴。台下是童养媳小春花与恶霸倪三爷的斗争。台上的戏牵动着台下的伏线。

患难姐妹唱到上海的十里洋场，《盘夫索夫》一出戏中，月红饰曾荣大骂严兰贞，春花所饰严兰贞唱道：“好气，好气也……我有情来他无义，人不伤虎他虎伤人！”现实中被遗弃的商水花怨愤地质问唐经理：“你准备把我怎么样？手段好毒啊！”唐经理：“这是明摆着的，你也该自量，我已经把你捧上了越剧皇后，我们这笔帐也已经收支两抵了。”台上骂虎，台下真有虎吃人。

两人正排演《白蛇传》，沈家姆妈赶来说要收春花做干女儿，春花认为这人来得不清不白，便不理睬，正如她所扮演的白娘子般正义。月红却收下了作为见面礼

<sup>38</sup> 谢博声：《若网在纲，有条不紊——〈舞台姐妹〉的戏中戏》，《电影艺术》1979(6)：33-34.

的行头，以其市侩现出原形。原来沈家姆妈与唐先生狼狈为奸，腐蚀越剧演员，实则是压榨贫苦出身的演员的剥削者。此曲奏尽，姐妹做人态度的分歧可见端倪；《珍珠塔》中月红饰演穷小生方卿，却要每场戏更换行头，春花认为这不必要，与月红争执起来；春花为艺术的纯净拒绝出演《马寡妇开店》这类低俗的戏，月红却在纸上练签名。这一系列的戏中戏展现出两人在做戏做人方面的态度泾渭分明：邢月红爱慕虚荣、贪图享受。

但是如果几个层次之间转变得过于随意，且线索繁多，会导致再创作者疲于在线索转换间奔命，而读者会迷惑于纷乱的头绪。

## 2. 《梁祝》《白毛女》《祝福》的同构

除却上述零散戏中戏，本影片的主要线索是依据《梁祝》表现姐妹情深；依据鲁迅的《祝福》表现姐妹在旧社会苦难的人生经历；依据《白毛女》书写姐妹在新社会的重生。

片首绍兴水乡的万年台上，月红饰梁山伯，春花饰英台，共同演绎《梁祝》中的一折《十八相送》，姐妹情谊融合在台上台下。随着剧情发展，姐妹的裂隙也在《梁祝》中反应出：春花化好祝英台的妆，阅读关心越剧命运的文章，而月红迟到，醉盈盈地说她已经是唐经理的人了。春花顿感万箭穿心：“台上的梁山伯、祝英台还能共命运，台下的我们却要分手了……”

《十八里相送》的片断成为贯穿《舞台姐妹》主线，戏曲中的别离之情同构于竺春花和小媳妇分手、月红和春花分道扬镳两场戏，都呈现为姐妹离别中的一再回首。戏曲中英台不断借物抚意，暗示爱情；山伯忠厚纯朴，不解其故，英台无奈，谎称家中九妹品貌与己酷似，愿替山伯作媒。这一段落不仅与姐妹之情相吻合，并且借英台之口，竺春花暗示出对月红的引导和规劝。

鲁迅的《祝福》与《白毛女》作为戏中戏都有着强烈的政治导向。《祝福》海报贴出后，竺春花在后台拄着拐杖捕捉祥林嫂的体态，她依据自己的生活经历塑造了祥林嫂，深深打动了小媳妇小春花，两人都成为“祥林嫂”原型模板在现实中的再现，这一同构在电影中表现为，祥林嫂的木刻版画在人物主观镜头中叠化，与竺春花曾经被缚于桥头的形象重叠，又与受苦受难的小媳妇的形象重叠。竺春花以“认认真真唱戏，清清白白做人”为人生准则，团结苦难姐妹探讨自己悲惨命运的根源，她所出演的《祝福》与她所思索的问题同构，大声呐喊道：“这吃人的社会再也不允许存在下去了！”引出这一问题的答案。

关于苦难根源的答案藏在《白毛女》中。台上喜儿见了天日；台下小春花也见了天日，全国人民解放了。竺春花实现了“台上昂首做戏、台下挺胸做人”的心愿，欣喜地奔赴土改宣传演出，呼唤道“到工农中，我们的舞台多么广阔”。曾失足的月红也在《白毛女》翻身的喜悦中重新回到姐妹的怀抱，获得新生。

鲁迅《祝福》中的祥林嫂与《白毛女》中的喜儿共同成为旧社会妇女苦难的典型，其不同之处是，祥林嫂的死提出了何处寻求救赎的问题，而喜儿则在新社

会中找到了这一问题的答案，并翻身得解放，获得了救赎。两出剧都成为被正典化、经典化的“革命历史剧”，是通过“在既定的意识形态规限内讲述既定的历史题材”，通过讲述革命的起源神话、英雄传奇和终极承诺，讲述从失败走向胜利的悲壮故事，完成了将“将刚刚过去的革命历史经典化的功能……以此维系当代国人的大希望与大恐惧，证明当代现实的合理性。”<sup>39</sup>

《祝福》与《白毛女》中分别有一个压迫的势力，鲁四老爷与黄世仁。甚至《梁祝》中也有马三才的恶人形象。电影现实中的姐妹在任何一个时段、地点，都会遇到一个恶霸：从乡下倪三爷、绍兴豪绅，到班主阿鑫、上海唐经理，他们与当地警察、国民党勾结，共同构成陷害月红、春花姐妹的一张网，渲染旧社会的社会制度对艺术的残害。两个叙事层面中的众多压迫力量形成同构。但是，值得注意的是，这一纯粹的压榨与暴力行为，导向泾渭分明的阶级对立，与陈凯歌《霸王别姬》中的恶霸们，如太监张公公、袁世卿、青木佐藤等源于对艺术痴迷的性侵犯相比，从心里层面来说更加简单。

最后，竺春花在成长历程中，逐渐明白了戏剧是个小舞台，社会是个大舞台，要和社会大舞台的统治者斗争，反对她出演《祝福》的国民党潘委员也说，“这是政治！”推翻黑暗势力，重见光明的历史现实与《白毛女》实现同构，在这一历史背景下，姐妹再次同台《梁祝》，现实中的翻身解放与梁祝死后重生，化蝶实现同构。整个历史现实与三出戏剧形成第三个层面的同构。再次印证了“台上悲欢人常见，谁知台外尚有台”。

## 第九节 《青衣》（毕飞宇 1999）

毕飞宇的《青衣》<sup>40</sup>最先发表于《花城》2000年第3期，后改编扩展为20集电视连续剧，由徐帆主演，故事讲述一个女人执著追求艺术的一生，以嫦娥为原型塑造出不甘于现实平庸的筱燕秋，她以做嫦娥为人生执著信念，求之却不得，终于在锲而不舍的追求中走向毁灭的人生悲剧。

### 一. 嫦娥原型

嫦娥是中国民间传说及神话中的人物，又名姮娥，后羿之妻，因偷食后羿自西王母处所盗得不死药而奔月。据汉代《淮南子·览冥训》记载：羿请不死之药于西王母，姮娥窃以奔月。广寒寂寥，怅然有丧，无以继之，遂催吴刚伐桂，玉兔捣药，欲配飞升之药，重回人间焉。嫦娥形象超越了神话，成为中华民族的文化原型。

### 二. 《青衣》明线

二十年前的筱燕秋唱红了《奔月》，却因与B角李雪芬争戏，向她脸上泼了杯滚水，从此被剥夺了登台演出的机会。她心如死水嫁给了人，过着平淡麻木的日子。改革开放后重新上马《奔月》，团长乔炳璋的照顾和投资方烟厂老板点名，让燕秋又有了机会演嫦娥，她蛰伏的激情被激起，却步履艰难，拚命地减肥、不

<sup>39</sup> 黄子平，《“灰阑”中的叙述》，上海：上海文艺出版社，2001，第2页。

<sup>40</sup> 毕飞宇，《青衣》，武汉：长江文艺出版社，2003。

要命地人流，和老板睡觉，甘愿做自己学生春来的配角。但筱毕竟步入中年，身材与体力都不能承受，宛如二十年前对李雪芬，今天她也容不下自己的学生春来。她疯狂演出，独霸舞台，终究不能阻止嫦娥于春来身上再生，在人们对春来的叫好声中，燕秋崩溃、疯狂。通过筱燕秋与上下两代京剧演员间跌宕起伏的感情纠葛透视梨园界在大的历史背景变化下，艰难挣扎求生存的坎坷历程。

### 三. 京剧《嫦娥奔月》与《青衣》的重叠

后羿“射日”是抗暴的象征。嫦娥行为的关键词在于“奔月”是争自由的象征，而导致这一行为的性格在于“不甘”。她对人间的平庸而失望，心有不甘的挣扎、飞升、奔月。而月宫的清冷寂寞又使她对自己的飞升充满了悔恨。如果说嫦娥的精神原型发展过程是“失望——不甘——奔月——悔恨”<sup>41</sup>，那么筱燕秋的人生也复制着同样的过程，她是嫦娥在人间的影子走过嫦娥的命运。

#### 1. 失望（冷）

嫦娥总与月宫、玉兔相伴，其精神气质也与广寒宫的清与冷相似，这一气质成为筱燕秋的特征——“冷”，传承嫦娥超凡脱俗的衣钵，透着天上的寒气。毕飞宇的《青衣》中，B角李雪芬高亢嘹亮的革命唱腔更适合文革时代，却侵犯了与那个时代格格不入的筱燕秋，“眨眼工夫她就结成了冰，寒光闪闪，寒风飕飕”，她泼了李雪芬一脸滚烫的水，用这样一种“愚蠢而又突发性的行为玉碎”，却落得“名利熏心妒良才”的骂名。《奔月》不成，筱燕秋被打入冷宫，“空荡荡的后台和过道，像通往月亮的路。”从此二十年不能登台作为惩罚，使她心冷人冷。

筱燕秋在“失望”中把自己嫁给了俗世中最世俗的男人“面瓜”。与他约会时心不在焉，“一直斜着头，看着天上的月亮”，筱燕秋的选择只存在于天上和人间，当她奔月不成时，只有在人间自暴自弃，使自己冰冷麻木，打发平淡的日子。这种“冷”的气质也表达出筱被平庸的压抑和束缚。

#### 2. 不甘

原初神话中，嫦娥的男人后羿，射杀九个太阳普救众生，却惹恼天帝，贬谪人间。所以，嫦娥是一个从英雄时代跌入凡俗的“心有不甘”的女人，她的悲剧源于英雄的没落。嫦娥对天上人间的巨大落差心有不甘，一心要奔月。

《青衣》中亦描写筱燕秋的不甘，她三十岁生日那天喝醉了“把厨房里的围裙剪成了两块。她把白布捏在手上，权当了水袖。筱燕秋挥舞着油迹斑斑的围裙，跌跌撞撞，油盐酱醋的罐子倒了一厨房，咣当咣当的，碎了一厨房。她的手不知道被什么碎片刮破了，鲜红的血液流淌在水袖上。红白相间的围裙在半空中抛上去，又落下来，再抛上去，再落下来。”这是沦落人间心有不甘的嫦娥的悲剧，油迹斑斑、带着血的围裙是她平庸生活的象征，是她做嫦娥不成的痛苦。

#### 3. 奔月（药）

正因为嫦娥厌倦人世间的的生活，才偷吃灵药，独自飞往月宫。燕秋的丈夫象征凡俗尘世对嫦娥的束缚，对筱燕秋而言，现实生活是嫦娥的人间图景，舞台是嫦娥的天上宫阙。人们也认为筱就是嫦娥，是属于天上的，“做了嫦娥的人除了想

<sup>41</sup> 刘聪，《嫦娥之死——《青衣》的神话原型解读》，《名作欣赏》，2005（3），105-108.

往天上飞还往哪儿飞?她迟早总是要飞回到天上去的。”舞台上筱燕秋淋漓尽致的舞蹈成就了飞天的感觉，飞得高而快“置身于巨大的惯性之中，她的身体停不下来。落幕后也不肯离场。”

“药”是贯穿嫦娥原型与筱燕秋生活的关键意象，毕飞宇写道“女人的一生总是由药物相陪伴，嫦娥开了这个头，她筱燕秋也只能步嫦娥的后尘。药物实在是一个古怪的东西，它们像生活当中特别诡异的阴谋。”筱燕秋与生俱来的艺术天赋本是飞天的灵药，但她与自己的身体与年龄为敌，想长生不老。她不满意自己臃肿的身材，“像贪婪的嫦娥那样，就知道大口大口地吞减肥药”。她意外怀孕后不能手术，只有吃药，吃“含珠亭”，药不声不响，疼痛伴随着颠跳流了产。“减肥药、流产药”与“王母娘娘的飞天灵药”成为同构，一个旨在帮助嫦娥实现飞天之愿景，一个帮助燕秋永远在舞台上演嫦娥的梦想。

剧烈的药物反应使筱燕秋“身子骨全轻了，像是从月亮上刚飞回来的”，但心中的执著还是一场接一场不停地上演“嫦娥奔月”，以至摧残自己的身体。最致命的一击是新一代的青春与燕秋的老态形成对比，她“回望着春来，上了妆的春来比天仙还要美。她才是嫦娥。这个世上没有嫦娥，化妆师给谁上妆谁才是嫦娥。”心中嫉妒而酸楚使她精神崩溃，此时此刻，她“盼望着王母娘娘能从天而降，能给她一粒不死之药，只要吞下去，甚至连化妆都不需要，立即就可以变成嫦娥了。王母娘娘没有出现，没有人给筱燕秋不死之药。”这是嫦娥从尘世超脱的艰难，灵肉撕裂的痛苦让筱燕秋飞天的步履艰难。

没戏可演的燕秋只觉得“嫦娥飞走了，只把她一个人留在了这个世界上。”于是她“一身薄薄的戏衣走进风雪，旁若无人地为天唱、为地唱”，神经错乱，在雪地中的自舞自唱，鲜血一滴滴滴落在雪地里。这一结局中，嫦娥与筱燕秋实现同构，她们都力图摆脱尘俗，追求高洁的境界，却都永远地困在孤寂的广寒宫，清高又孤独，自赏又自伤。

#### 4. 悔恨

李商隐《嫦娥》诗云：“云母屏风烛影深，长河渐落晓星沉；嫦娥应悔偷灵药，碧海青天夜夜心。”奔月后，月宫的清冷寂寞并非如想象的美好，她得非所求，对自己的飞升充满了悔恨。最后一场演出筱燕秋在舞台上宣泄了嫦娥在广寒宫的悔恨“嫦娥遥望着人间，寂寞在嫦娥的胸中无声地翻涌，碧海青天放大了她的寂寞，天恩浩荡，被放大的寂寞滚动起无从追悔的怨恨。悔恨与寂寞相互厮咬，相互激荡，像夜的宇宙，星光闪闪的，浩淼无边的，岁岁年年的。”

这一悔恨体现在“吃错药”上，毕飞宇写道“嫦娥在月宫看自己错误的一生，燕秋在舞台上看自己执著追求的一生，却经不起回头一看，低头一看的痛。吃错药是嫦娥的命运，女人的命运，人的命运。”执意做嫦娥的筱燕秋永远成不了嫦娥，这是她的宿命，是人成不了仙的局限，是强烈理想与生命冲动与强大命运之间的冲突。因而从一开始妄想做嫦娥就是“吃错药”，由此而生悔恨。《青衣》中的嫦娥“在筱燕秋四十岁的那个雪夜停止了悔恨。死因不详，终年四万八千岁。”

## 第十节 《红菱艳》（迈克·鲍威尔 1948）

英国阿契斯电影制片厂拍摄的电影《红菱艳》(The Red Shoes)赢得第21届奥斯卡最佳美术指导、最佳彩色片、最佳戏剧片；以及第六届金球奖最佳电影音乐奖。导演迈克尔·鲍威尔(Michael Powell)根据丹麦安徒生童话《红舞鞋》影片引申，书写一个芭蕾舞者蓓姬(Victoria Page)不得不在舞台与爱情间做出选择的悲剧。

### 一. 安徒生童话与电影《红菱艳》

电影《红菱艳》的内层叙事是以芭蕾舞剧形式讲述的安徒生童话《红舞鞋》：孤女珈伦(Karen)被善良的养母收养，非常羡慕玻璃架上琳琅满目的鞋，小鞋匠将暗中施下咒语的红舞鞋送给她。珈伦不成体统地穿着红舞鞋走进教堂，不唱圣诗不念祷告，一心只惦着鞋。养母病重，珈伦却穿上红舞鞋参加舞会，她跳得炫目惊艳，得到众人赞美，但舞会后发现鞋子长在了脚上，珈伦被迫披星戴月地继续舞蹈，独自跳过荒原、跳过坟墓。养母无人照料去世了，珈伦却还在跳舞，她向上帝忏悔，央求小鞋匠脱掉鞋子，却只能被砍下双足，舞步终于停下来。

长达16分钟的舞剧《红舞鞋》先行呈现了完整的艺术世界，舞者蓓姬被戏中人物深深吸引，电影现实层面叙事随之展开：剧团老板莱蒙托夫(Lermontov)扶持蓓姬主演《红舞鞋》。正当她如日中天时，与作曲指挥家克拉斯特(Julian Craster)坠入爱河，两人因结婚触犯了剧团的违禁而被驱逐。婚后蓓姬因远离舞台而失落，决定再次出演《红舞鞋》时被丈夫逼迫弃演，遭到莱蒙托夫训斥，蓓姬痛苦地追赶离去的丈夫，忽然意识到自己就是童话中的珈伦，参与到戏剧层面的意义中来，以同样死亡的结局于现实层面再现了戏中戏的悲剧。

内外两个故事都以触目惊心的“红舞鞋”为中心展开叙事，它原本是上帝对虚荣与渎神者的惩罚，随着故事在流传中寓意的变迁，转化为一个经典意象，象征艺术令人无法自拔的魔力，生成两个故事不同的主题。

### 二. 两个叙事层面的重叠

安徒生童话作为电影《红菱艳》现实故事所依托的母本以象征意义出现，第一叙事层面的童话情节多次介入第二叙事层面，升华现实情境。童话舞剧中耗尽女孩全部生命的红舞鞋是现实层面蓓姬的写照，两个叙事层面交织揉合，相互映照，下文分析二者如何实现对接。

#### 1. 渎神者的惩罚

童话中的主要矛盾是信仰(虔诚)与物欲(虚荣)的对立；电影中的主要矛盾是艺术与爱情的对立，莱蒙托夫将艺术视为信仰同构于女孩对上帝应有的虔诚；克拉斯特的爱情分散了艺术的专一，对应于珈伦爱慕虚荣无法专心祷告，艺术与爱情的二元对立正如信仰与虚荣的二元对立，它们相互纠缠却又彼此不相让，正如美国学者彼·弗雷泽所指出“因试图结合互相对立的力量而在《红菱艳》的叙事层次上造成的不平衡是芭蕾舞剧《红舞鞋》的主题。”<sup>42</sup>最终，两个叙事层面都是由于后者(物欲、爱情)对前者(信仰、艺术)的亵渎实现惩罚。

<sup>42</sup> [美]彼·弗雷泽，高慧译，朔风校：《歌舞片模式：〈红菱艳〉分析》，《世界电影》1990年第4期。

艺术大师莱蒙托夫如何理解芭蕾？他说“有人把它当做运动，当做诗，当做情感的宣泄，而对我来说，它是一种信仰。”蓓姬应莱蒙托夫之邀来到地中海边准备排演《红舞鞋》，她身着华美的古典长裙，伴着威尔第歌剧中咏叹调沿着高高的台阶缓缓而上，走向悬崖上的一座宫殿，天空超凡入圣，艺术散发出宗教般神圣的召唤，她一生最美的篇章就此开始。

爱情一线中，莱蒙托夫为了让蓓姬沉浸于《红舞鞋》的音乐中，安排她吃饭时由克拉斯特伴奏，他弹奏那段描写舞会的音乐，并阐释道“当舞伴把你举在空中时，我的音乐会让你化成一朵迎风飘舞的花，一朵浮动的云，一只白色的飞鸟。懂得音乐的人都会感觉是在舞会里。”萌芽中的爱情在此发生，这也正是安徒生童话中的女孩穿着红舞鞋在舞厅中央旋转到高潮的时刻，是虚荣心最强烈的展现，爱情与虚荣心在此交合。舞剧开始时女孩身边有个共同舞蹈的情人，但红舞鞋的魔力迫使女孩离开他，这个情人作为飞驶而过的爱神再次出现，而后又变为葬礼队伍前的牧师。现实中的克拉斯特也是被红舞鞋打败，却又想战胜它的情人。

艺术一线中，但是，莱蒙托夫为蓓姬穿上了红舞鞋，要求一切其他意义就此消泯，他对艺术完美的要求近乎苛责，“沉湎于爱情空虚情趣的人是愚钝的，永远不会成为一个伟大的艺术家”，这是他为蓓姬灌输的人生信条，甚至开除了一个新婚的领舞者，以警示后人。莱蒙托夫虽不近人情，却如同守护上帝的信使般坚守着艺术的纯洁，主张“艺术应先于生活”。果然如他所言，沉溺于情爱导致偏离艺术信仰的行为，例如蓓姬恋爱后出演《天鹅湖》中的白天鹅奥杰塔，台上正是与王子湖畔黯然离别一场戏，台下的克拉斯特却抛来飞吻，蓓姬按捺不住心中爱情的喜悦，以媚眼回应，与剧中伤感情景截然相反，充分体现了爱情对艺术的亵渎。再者，剧末克拉斯特百般阻挠蓓姬登台，甚至放弃自己在伦敦皇家剧院的公演，不负责任地丢下观众，他的行为再次亵渎了艺术。这同构于童话中的珈伦在领圣餐时，思绪沉浸在红舞鞋上，不仅仅忘记了上帝，也忘记了自己，从而玷污了信仰，成为渎神者。

安徒生童话中一个拄着拐杖的老兵（小鞋匠），许下赞美的咒语，用虚荣诱惑珈伦穿上红舞鞋；现实中克拉斯特许下爱情的诺言，用爱情诱惑蓓姬穿上红舞鞋，两人从相爱、结婚到出走，成为亵渎艺术的罪过，如同虚荣亵渎了信仰，导致他们与莱蒙托夫的合作关系破裂。克拉斯特曾说“蓓姬将作为一个记忆带给他幸福”，证明他预感到上帝（或艺术）的惩罚终究会拆散他们。童话中砍掉双足以赎回物欲之罪<sup>43</sup>，是对渎神者的惩罚；现实中蓓姬的死，是对亵渎艺术者的惩罚。

## 2. 身不由己的舞步

红舞鞋显著的特征是永不停歇，且脱不下来（即不由自己控制）。莱蒙托夫与蓓姬第一次见面时的对话成为其注脚。莱蒙托夫问“你为什么要跳舞？”蓓姬反问道“您为什么要活着？”莱蒙托夫对这样的机智回答从心底赞赏，却对突如其来的问题不知如何作答，于是说“我也不知道为什么，可是我……必须活着。”蓓姬得意地回应“这也正是我的答案。”这段对话在阐释“爱舞如命”的同时，又暗

<sup>43</sup> 启之：《〈红舞鞋〉的诱惑——江青最常看的电影》，《名作欣赏》2012年第13期。

含了莱蒙托夫身不由己地活着，以及蓓姬身不由己地跳舞，从而同构于童话中的珈伦“一旦穿上红舞鞋，就会无休无止地跳下去”，这些行为的共同特征就是“被动”，他/她们被无形的力量所支配，这力量来自红舞鞋。

蒙特卡罗首演的《红舞鞋》是蓓姬舞台生涯的辉煌起点，舞动的裙摆、轻盈的脚步恍若翩仙，莱蒙托夫欣喜若狂，“我要把你塑造成杰出的舞蹈家，但首先要问你，你向生活要求什么？”蓓姬坚定地回答“跳舞！”莱蒙托夫为她描述了更加美好的未来，“我们要去罗马、维也纳、斯皮哥尔摩、还有美洲、再回到伦敦...所有的女主角都让你演，《奥菲利亚》《吉赛尔》《天鹅湖》《睡美人》《仙女们》《神奇玩具店》.....我们全部重新创造，你跳了以后，全世界都认识你。说话的责任归我...你只一心跳舞。”席卷全球的巡演盛宴与童话中珈伦穿着红舞鞋在舞厅中光彩夺目，赢得了所有人的赞美形成同构。但是，欢乐过后灯光转暗，珈伦的舞步由主动变为被动：跳过田野森林，跳过高山峡谷，在雨里跳，在太阳里跳；夜里跳，白天跳，直跳到了教堂的墓地；养母病重而死，珈伦还在继续跳舞，跳过荒地，直到荆棘的野蔷薇把她刺出血，直到双脚鲜血淋漓地被砍下。这段阴暗故事在舞剧中以光怪陆离的群妖乱舞表现。当两个叙事层面中的女孩各自沉浸于自己痴迷的舞蹈时，无形中便受束缚于此，她们清楚地意识到自己被支配但反抗却无效，只有绝望。

现实中的蓓姬在爱情的诱惑下离开剧团，是她尝试脱下红舞鞋的努力，却难以在婚姻生活中实现自我价值，午夜醒来，她偷偷翻出藏在箱底的红舞鞋捧在掌心，为了爱情不能再跳舞，而失去舞蹈如同失去信仰，蓓姬的生活无以为继，心中痛苦万分。与此同时，莱蒙托夫天天都在等待机会把她再赢回来，他们再次相遇时，老板苦苦劝道“你离开剧团后，还没有人跳过《红舞鞋》，将来也不会有。穿上红舞鞋吧！蓓姬，再为我们跳吧！”

蓓姬受到红舞鞋绚烂的蛊惑，准备重拾成名作，丈夫却坚决反对，她在重重矛盾的逼迫下，身不由己地纵身跳下露台，成为急驶火车轮下的悲魂。火车作为现代工业社会中与红舞鞋相似的意象，曾频频出现在电影中：例如克拉斯特和蓓姬在饭店阳台上相聚，坠入情网时，一列火车从他们身旁驶过；又如蓓姬向莱蒙托夫辞职与再聚时，火车都是重要的谈话场所，连莱蒙托夫也戏谑地说“我们好像命里注定要在车站见面。”火车的确在冥冥中暗示着舞者的命运，它永远飞驰在既定的铁轨上，无法控制自身，正如蓓姬在现实世界里穿着停不下的红舞鞋，走在一条命运既定的轨道上，开端与结局都已预先写在《红舞鞋》的故事中。在此，具有相同功能的红舞鞋与火车相撞，造成强烈的视觉及情感冲击，证明了“红舞鞋”身不由己的特征。

### 3. 以死亡达到平衡

终场演出前，克拉斯特赶来逼蓓姬放弃演出。所有矛盾激化爆发，达到巅峰，莱蒙托夫摈弃世俗的情感，说“如果你跟他走，就永远不要跳舞，不要成为伟大的舞蹈家，拉扯一堆哭哭啼啼的孩子吧。”克拉斯特坚持爱情的占有，说“如果你继续演出，就背叛了毁了我们的爱情。”蓓姬痛不欲生，桌上的相框里镶嵌着克拉斯特和莱蒙托夫的照片，证明她深爱着这两个共同扶植她打造她的人。而他们的

争夺正如同舞剧《红舞鞋》中一个幻化的场景，一道黑影伸开双手笼罩着珈伦，恶魔的形象交替变为克拉斯特和莱蒙托夫，女孩在阴影下双目圆睁，惊恐不已，暗示蓓姬在现实中被这两个男人撕扯，一个以艺术之名，一个以爱情之名。

蓓姬痛苦地选择留下出演《红舞鞋》，丈夫愤然而去。莱蒙托夫劝道，“悲伤会过去的，生活是微不足道的。从今以后，你就一心跳舞。”蓓姬哭得身体僵硬，缩成一团，在登台前最后一刻，忽然意识到自己就是童话中穿着红舞鞋跳到生命终点女孩珈伦，心中狂呼不能失去丈夫，冲出剧院去追，脚上的红舞鞋不受自己控制，疯了一样停不下来，一路跑动和跳跃都是芭蕾动作，纵身跳下露台，被呼啸的火车迎面撞飞。蓓姬浑身血迹斑斑，留下最后一句话“朱利安，帮我脱下红舞鞋”，克拉斯特将红舞鞋缓缓脱下的画面与舞剧末尾牧师抱着死去的珈伦脱下红舞鞋完全吻合。为她穿上舞鞋的是莱蒙托夫，帮她脱下舞鞋的是克拉斯特。经历了绚烂辉煌的人生后，蓓姬与珈伦一样，最后的要求是平凡，是常人的爱情。

蓓姬的死亡带来人物的和解，莱蒙托夫向观众宣布：“蓓姬永远地离开了，然而我们依然决定让这出戏如常上演，《红舞鞋》成就了她的生命；她也成就了《红舞鞋》。我们觉得蓓姬在天之灵也希望这样。”舞台上只有一束追光灯追随着“不在场的蓓姬”在空荡荡的舞台上哀哀移动，观者怀念着舞者金红色的头发与闪亮的红舞鞋呼应，她的生命与舞蹈与童话融为一体，在此开始，也在此落幕，是一个无法逃脱的圆。

于是，在这个惊心动魄的结局里，出现了一种奇特的平衡。蓓姬依照莱蒙托夫的嘱托，将自己真正的生命写进了艺术中，达到最纯粹最高尚的境界，实现了现实层面与戏剧层面的重叠。正如弗雷泽在对这部电影的评论中谈到：“芭蕾舞剧与电影的现实叙事均以女主角的死亡告终，死亡在这两个独立的叙事层面中分别引起了不平衡，而通过红舞鞋这一意象，芭蕾舞剧与现实层面的两个故事中的死亡重合，从而达到了平衡，因为死亡的作用在两文本中都是试图将相互冲突的欲望结合起来。”<sup>44</sup>

戏剧《红舞鞋》向现实世界敞开，蓓姬在现实中真正忘我地投入戏剧之中，参与了艺术作品的存在，从而完成了戏剧本身，红舞鞋的意象是经典与现实故事中共通的美学要素，电影片头与片尾都赫然写着“向安徒生童话《红舞鞋》致敬”，经典故事同构地嵌套在现代故事之中，体现了艺术穿越时空的永恒之美。

## 第十一节 《时时刻刻》（迈克尔·坎宁安 2001）

迈克尔·坎宁安(Michael Cunningham)的小说《时时刻刻》(The Hours)自1998年问世当年就获得了“福克纳小说奖”(PEN/Faulkner Award)，第二年又获得“普利策奖”(Pulitzer Prize Winner)。2002年，据小说改编的同名电影《时时刻刻》(导演：斯蒂文·德奥瑞Stephen Daldry)夺得金球奖，奥斯卡最佳女主角奖及多项提名。电影以相似的情节、相同的人名，于其字里行间透露出《达洛维夫人》的存在。

<sup>44</sup> [美]彼·弗雷泽，高慧译，朔风校：《歌舞片模式：〈红菱艳〉分析》，《世界电影》1990年第4期。

## 一. 达洛维夫人原型

《达洛维夫人》(Mrs. Dalloway)是弗吉尼亚·伍尔夫(Virginia Woolf)于1925年发表的一部小说，围绕克拉丽莎·达洛维(Clarissa Dalloway)筹备一个上流社会派对展开叙述，以一天讲述一生的故事。一个晴朗的夏日早晨，达洛维夫人买花，想起自己已逝的青春，昔日情人彼得·沃尔士突然来访，令她思绪万千。另一条线索是在一战退伍军人塞普蒂默斯·史密斯(Septimus Smith)，饱受战争创伤，患抑郁症，他对一直照顾自己的妻子卢克雷齐娅冷若冰霜，令她非常痛苦。医生武断地对他实行强制隔离治疗，拒绝让他坦言真实感受。

当晚派对上名流济济，旧友们纷纷到场，可隔了大半辈子，达洛维夫人却不知该说些什么，是鲜花盛宴表象后面的一个不愉快的女人。她曾经吻过的朋友萨莉·塞顿年轻时叛逆、反传统，如今也变成世俗的家庭主妇。达洛维夫人派对上闻知史密斯自杀的消息，两条线索合而为二。达洛维夫人的一天结束了，小说也戛然而止反而认为这是种解脱，只有这样才能真正守住自己内心纯粹的快乐。小说强调人物的思绪与感知，而不是真实事件，对命运的影响。达洛维夫人想以派对的形式让人们重聚并创造欢乐，源自对“生活的热忱”(joie de vivre)，却不时透露出光鲜表面下所掩饰的内心的绝望。

## 二. 《时时刻刻》中的明线

电影中叙事在三个故事间任意进出，作家伍尔夫自己、读者布朗太太、名字也叫克拉丽莎的剧中人，她们都在现实生活中不自觉地依照达洛维夫人的轨迹生活，与原型人物的关联性将三个不同年代，不同家庭的女人放在同一时间维度里，用平行的方式叙述，错落有致，充满韵律美。

1923年，伦敦郊区。作家弗吉妮娅·伍尔夫(Virginia Woolf)的一天为迎接表姐的到来，让仆人们准备晚宴，而她自己则关在屋里写生前最后一部小说《达洛维夫人》，写作的天才燃烧的同时，游走在疯狂的边缘。她有同性恋倾向，吻了表姐，且从一只小鸟的死亡中看到自己的死亡。给丈夫留下遗书后，投河自尽。

1951年，加州。家庭主妇劳拉·布朗(Laura Brown)的一天在为丈夫准备生日晚宴，和三岁的儿子一起做生日蛋糕。她亦有同性恋倾向，吻了来访的基蒂(Kitty)。之后，将儿子托与邻居，一人驾车出去阅读《达洛维夫人》准备自杀。经过痛苦的思虑，最终放弃自杀，回家与丈夫孩子共庆生日。却终于在生下第二个孩子后离家出走，为儿子理查德埋下精神分裂的种子。

2001年，纽约。克拉丽莎·沃甘(Clarissa)有独立的生活，与同性爱人萨利及女儿住在一起，她的一天也在筹备着一场的宴会，为庆祝理查德的诗歌获奖，他是她深爱的人，才华横溢，却罹患艾滋病，克拉丽莎一直照顾着他。最终以理查德跳楼自杀宣告宴会取消。深夜，已届耄耋之年的布朗夫人造访，原来她正是当年抛夫弃子的劳拉·布朗。

三个女人一天在表层上的主要活动都是在准备晚宴，与常人无异，而深层却是各自的恐惧与渴望。自杀的表面动机是：伍尔夫的抑郁症使她多次崩溃，实在无法再承受；劳拉·布朗受困于家庭主妇的角色，看似幸福的家庭生活让她感到窒

息；托马斯得了绝症，无法尽展自己的才华。让她们自杀的深层共同原因是：受困于生活，对生感到厌倦，是一种“对人生，深深的，深深的倦意”需要一次次看透生活的本质，一次次经历死亡，以寻找更有意义的生活。她们的故事交织到了一起，每个时空的女人都被压抑，以死亡表达抗争和自由。

### 三. 《达洛维夫人》与《时时刻刻》的重叠

电影《时时刻刻》中的三个故事的展开遵循“共时性”原则(Synchronicity)，交替讲述，小说《达洛维夫人》既作为原型，也作为暗线连缀三者。《时》与《达》中相同的人名也造成互文效应，克拉丽莎的情人（劳拉的儿子）理查德，即《达》中克拉丽莎的丈夫。她的爱人萨利即《达》中女主人公倾心女友的名字。而布朗夫人，虽未在《达》中出现，却是伍尔夫另一篇文章《本内特先生和布朗夫人》(*Mr. Bennette and Mrs. Brown*)中的重要人物。

《时时刻刻》中的原型人物达洛维这样从作家伍尔夫的视野中出现：另一边便是伦敦，而伦敦则意味着自由、亲吻，意味着可能出现的艺术及在黑暗中飘忽摇曳的疯狂之光。她心想，达洛维太太便像是山坡上的一幢房子，里面正准备一次晚会；而山下的城市则是死亡，达洛维太太既爱它，又怕它，总想深入其内里，但永远找不到返回的路线。<sup>45</sup>正是原型人物的死亡情节一以贯之地出现在《时时刻刻》中三个主人公的内省深处。

**1. 买花场景：**《时时刻刻》中当1924年的弗吉尼亚写作《达洛维夫人》时，制造出小说情节“她决定给自己买花”，2001年的克拉丽莎里喊着“我要给自己买花”，而1950年的布朗先生手捧鲜花送给妻子劳拉，三个层面形成同构。这三声内心的呼喊呼应着《达》中的原型，小说的首句便是这样明朗利落的一句：“达洛维夫人说她自己去买花”，接下来赞叹道，“这是多么美好的早晨啊——清新得像专门为海滩上的孩子们准备的。”《达》中的赛普蒂默斯患病时，他的妻子雷齐娅“捧着花回来了，她穿过房间，把玫瑰花放进花瓶。阳光直射在花瓶上。”宛如《时时刻刻》中的首幕，三个场景中各有一人手捧鲜花插进花瓶里。

**2. 准备宴会场景：**伍尔夫不擅长持家之道，看到仆人做羊肉和生姜，感到一阵阵恶心，与人相处艰难；布朗太太为丈夫精心做蛋糕，却不满意，将它毁掉，透过蛋糕看到了自己的失败；克拉丽莎为理查德的获奖宴会忙碌，正在磕鸡蛋，说道“Trivial, too trivial”，突然崩溃大哭。“家庭事务的失败对于女人就如将军打了败仗一样，打击是毁灭性的。”<sup>46</sup>宴会繁华掩盖下的空虚与琐碎，给人无名的压迫感和窒息感，象征千万女人永远为他人而忙碌，被无尽的家务、责任和牵累耗尽一生。

《达》中达洛维夫人手中一直在缝补一条裙子，使旧情人彼得痛苦而懊恼地想起昔日的岁月；雷齐娅与意大利姑娘们正是在厂房做帽子的温暖场景，打动了刚下战场的赛普蒂默斯，触动他心中的温柔之处，向她求婚。女人做家务让男人感到温暖与力量，但她们自身却受困于此。

<sup>45</sup> [英]弗吉尼亚·伍尔夫著,王家湘译,《达洛维夫人》,南京:译林出版社,2001。

<sup>46</sup> Cunningham, Michael. *The Hours*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002.

**3. 同性恋之吻：**《达》中达洛维夫人与萨利的同性之爱成为原型，这一吻是这样发生的：“她和萨利稍稍落在后面，经过一只开满鲜花的石瓮，这时，她一生中最美妙的时刻出现了，萨利停下脚步，摘了一朵花，吻了她的嘴唇。真是天翻地覆！所有其他的人全部都消失了；只有她独自和萨利在一起。她感到自己得到了一件包好了的礼物，要她留着，不要看——一粒钻石，某种无价之宝，包得好好的，当她们散步的时候，她打开了宝，亦或是其光芒穿透出来，是启示，是虔诚的感情！”这一吻深刻地回响在《时时刻刻》中，三位女性透过不同的时刻，接连以一吻成就对《达》的致敬：弗吉尼亚与表姐在花园的一吻；劳拉与基蒂的一吻；克拉丽萨与萨利的一吻。

**4. 写作与阅读：**“达洛维夫人”作为原型，连接三个女性。从弗吉尼亚正在创作《达洛维夫人》这部小说，到布朗太太正在阅读这部小说，再到现代纽约的同名达罗卫夫人——克拉丽莎（理查德总是称她“达洛维夫人”）。

劳拉被儿子忧郁眼神刺痛，却决然离开他，准备好自杀，此时她翻开了《达洛维夫人》，随着书页的掀开，回到弗吉尼亚正矛盾于如何决定书中人物的命运，她反复默念“此时此刻，就在这一时刻”，“此时此刻”正是《达洛维夫人》作家决定人物的生杀予夺，与决定劳拉生死命运的时刻连到一起。

**5. 她们的男人：**伍尔夫的丈夫像她的监护人和统治者，一直强调她的病情，并以此压制伍尔夫的情感。在丈夫的监护下，她没有人身自由，认为自己是累赘；劳拉作为家庭主妇亦不是独立女性，而是丈夫的附属品。在丈夫和孩子的面前，她压抑自己的哭泣，因担有对孩子的责任，放弃自杀，并延迟离家出走的时间；克拉丽萨具备新时代女性的某些特征，但与前两人的地位发生置换，男人成为被照顾和被挽救的对象。理查德自杀前对克拉丽萨说“你应该有自己的生活”。她的男人认为自己是她的累赘，没有男人，她依然会坚强地活下去。伍尔夫和劳拉都挣脱丈夫的爱而寻求自由，而克拉丽萨尽力去照顾一个濒死的人。在此，三个女人一直在为他人而活着，在努力维护“他我”的同时，不得不牺牲“自我”，“自我”与“他我”之间形成忽上忽下拉锯式的张力。

**6. 水意象与死亡：**伍尔夫怀揣石头走向河心，她的死美如莎士比亚笔下的奥菲利亚，尸体轻松欢快地在水流中飘荡。潜流使人安详地回到生命孕育的最初状态，本真与本我，回归到母体的乐园，真正成为一个独立的女性个体。

劳拉企图自杀时，幻想中的海水伴着海藻由床底漫出，吞没了她。涌上来的水同样象征着孕育生命的母体河床。劳拉惊叫着抚摸腹中的小生命，水的母体性激发了劳拉的母性，她选择为腹中的孩子活下去，而潜意识中，依然愿意选择放弃所有的牵绊，寻找真我的生命状态。伍尔夫、劳拉、理查德都不是因缺乏爱而赴死，而是一种连爱都不能弥补的空虚和孤独。

《时时刻刻》中的两个人物以水意象连接，她们共同的原型意象是《达洛维夫人》中意识流片断：“当她站在自己的客厅门外犹豫的那一刻，感到一种极度的不安，犹如跳水者在跃入大海前产生犹豫：看到下面的大海时暗时亮，汹涌而来似乎有着巨大冲击力的波浪却只是轻柔地划破水面，滚动着翻起海藻，旋即以珍珠般的细浪将海藻淹没。”<sup>47</sup>

<sup>47</sup> [英]弗吉尼亚·伍尔夫著，《达洛维夫人》王家湘译，南京：译林出版社，2001，第27页。

这一意象在达洛维夫人缝补裙腰时再次出现，“在一个夏日里，海浪聚拢，失去平衡，跌散；聚拢又跌散；整个世界似乎都在越来越沉重地说‘无非如此’，直到连躺在海滩上晒太阳的人身体里那颗心也说，‘无非如此’。不要再害怕，那颗心说，不要再害怕，那颗心说，把沉重的负担交付给大海，它为一切的忧伤探析，然后复苏、开始、聚拢、跌散。只有身体在倾听飞过的蜜蜂的嗡嗡，海浪的拍击；狗的吠叫，远远的，叫了又叫。”

《时》中克拉丽萨的情人理查德的自杀指涉《达》中赛普蒂默斯的自杀，饱受战争摧残的赛普蒂默斯患上精神分裂症，失去了感觉的能力，他在摄政公园长椅上陷入迷狂的幻象，而这又与水相关：“他自己仍呆在高耸的岩石上，就像个淹死的水手躺在石头上。我把身子探到船外，掉进了海里，他想到。我沉入海底。我曾死去，而现在却活着，但是让我再休息休息吧；他乞求道。”这一独白与达洛维夫人在海水意象中死去，从而得到休息相呼应，《达》文本内部的重复使达洛维夫人与赛普蒂默斯的意识流同构，继而在文本间与弗吉尼亚自沉海水，和劳拉被涌来的海水吞没（幻想中）形成同构。

赛普蒂默斯的独白继续：“仿佛一个熟睡的人在醒来前，啾啾鸟语和辘辘车声所形成的奇异的和谐之音越变越响，使他感到自己被吸引到生命之岸，他正是这样感到自己被引向生活，太阳变得更热，喊叫声听来更响。”这段成为一个过渡，与《时》中理查德以跳楼的方式冲破生活牢笼，跳进外面车水马龙的世界，跳进太阳底下生命另一岸的炽热，听着鸟儿飞出牢笼的自由之声，实现内心对自由独立的渴望与追求，外面车辘辘马萧萧的自由世界在赛普蒂默斯的幻觉中呈现：他倚靠着如同高高得躺在世界之脊。大地在他身下颤动。鲜红的花朵穿过他的肉体开放；挺立的叶子在他头旁沙沙作响。音乐开始撞击高耸于此的岩石发出铿锵之声。是下面街上的汽车喇叭声，他咕哝道；但在此高处，这声音在岩石间轰鸣，分开又聚集成声的震波，形成平滑的圆柱向上升起，变成一首圣歌和牧羊童的笛声交织在一起（其实是一个老头在酒店门外吹六孔小笛），当牧童静立不动时，音乐声从他的笛子里涌流而出，后来当他攀得更高时，笛声如怨如诉，而车流就在下面驶过。这个牧童在车流的声响中吹奏他的哀歌，赛普蒂默斯想道。”正是由于《达》中这样的幻象导致《时》中的理查德纵身跃入窗外的世界。

**7. 结局：**《时时刻刻》中，理查德跳楼自杀后，克拉丽萨将精心准备一天的美食全部倒掉。《达洛维夫人》中的女主人在晚会上闻知一个年轻人的跳楼自杀后，忽然觉得“宴会将是一个失败，一个彻底的失败”。《时》的结尾处克拉丽萨缓缓关掉了屋子里的灯，关灯前晕黄灯光下的微笑释然且带希望，似乎找回了真正的自我。《达洛维夫人》的结尾处以彼德的目光审视她，“怎么有这种恐惧？怎么有这种狂喜？他暗自思量。是什么使我充满了如此非凡的激动？是克拉丽萨，他说。因为她就在眼前。”两者同时以生命的本真状态呈现出来。

不同时代三位女性各自相似的片断，除了能带来时间上的延续感，还在空间上对比切换。女性意识便延宕在不同时间上的悠远、绵长，在空间上的强烈、浓郁，建构成一部交响乐。三人既独立又交叉，不同时代的人物话语权和语言符号超出其时代的界限，叠加交错，形成共生的复调模式。人物之间话语彼此所指，语言意义在能动的话语交叉中产生，语言打破了语境的客观局限性，形成语言内

部的意义狂欢。对话和独白在此共生，依托于原型达洛维夫人的独白，对话又是独白的再现形式。劳拉·布朗自杀前的内省既是独白，又是和小说人物达洛维夫人的对话。内省既是对话，对话又是内省。不同时期的对话、内省、意识等话语形式共生，意义彼此交融，你中有我，我中有你。

《达洛维夫人》原型幽灵般游离于三个故事之间将它们联系到一起。“达罗卫夫人”成为女性内心的共性及女性本质的代表，劳拉思考着，“她就是弗吉尼亚·伍尔夫，但她同时又是另一个人，即这个尚不成熟、走路踉踉跄跄、被称为她自己的人，一个母亲、司机、如银河般纯洁的生活中那一抹旋转的条纹”<sup>48</sup>。达洛维成为一个具有象征意义的女性意象，唤起女人内心深处最原始的意识，展示了女人随着时代发展为自身的追求所做抗争的发展历程，她穿越时空，在琐碎生活的桎梏中，在迷茫与无奈中，艰难地向前迈进。三个故事的连缀能在更广泛的意义上探讨女性价值的独立与精神崩溃。

所有人物都受困于生活（甚至是幸福的生活），受困于责任，受困于压力，明明心底崩溃却要假装一切完好。小说多次引用莎翁的诗歌“不要再怕炎炎骄阳，也不要畏惧寒冬的肆虐。”伍尔夫的遗言是：“亲爱的雷纳德，要直面人生，永远直面人生，了解它的真谛，永远的了解，爱它的本质，然后，放弃它。”两个作品主题都超越女性，是从更为宏大的视角关注人生，以及在认清生活本质之后如何去热爱它。梭罗说“生命并没有价值，除非你选择并赋予它价值。没有哪一个地方有幸福，除非你为自己带来幸福。”寻求和建立生活的意义才是人生最重要的东西。这里的死亡不是痛苦，而是敢于正视人生的勇敢行为，但是对于内心渴望以死亡解脱的人来说，能够继续活下来，是更加坚强勇敢的行为。罗曼·罗兰说：“只有一种英雄主义，就是在认清生活真相之后依然热爱生活。”这世间最难做到的就是“热爱生活”这四个字。

## 第十二节 《曾几何时》（米歇尔·布托 1952）

法国新小说派重要代表作家米歇尔·布托(Michel Butor 1926-)于20世纪50年代先后发表《米兰弄堂》《时间表》《变》《程度》等作品，其中《变》获得1957年勒诺多文学奖(Prix Renaudot)。《曾几何时》<sup>49</sup>(*L'emploi du temps*)，直译为《时间的使用》或《时间表》。从互文性的角度来看，小说现实正是建立在希腊神话忒休斯和圣经故事该隐的文本之上，将“米诺陶洛斯迷宫”、“阿里阿德涅之线”“该隐诛弟”作为摹仿的对象，嵌入现实情节。

### 一. 米诺陶迷宫与该隐诛弟

米诺陶(minotaur)是一个复合词，由表示米诺斯文化的 Minos 加上表示公牛的拉丁语 taurus 构成，直译意为“米诺斯的公牛”，源自希腊神话：克里特岛(Crete)国王米诺斯为牛头怪米诺陶修建了一个异常复杂混乱的迷宫。雅典人每九年送七

<sup>48</sup> Michael Cunningham. *The Hours*[M]. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.

<sup>49</sup> [法]米歇尔·布托，《曾几何时》，冯寿农译，广西：漓江出版社，1991年。

对童男童女到克里特作为进贡，孩子被抛入米诺陶洛斯迷宫杀死。所向披靡的英雄忒修斯 Theseus 来到克里特，决心要杀死这吃人的牛头怪，为民除害。公主阿里阿德涅 Ariadne 爱上忒修斯并帮助他，给他一个线团，让他将线团一头拴在门上，边走边放线，回来时顺着线走出迷宫。又给他一把利剑斩杀米诺陶，忒修斯这样破解了迷宫。这个线团称为阿里阿德涅之线，是忒修斯在迷宫中的生命之线，常用来比喻走出迷宫的方法和路径，解决复杂问题的线索。

两人星夜乘船远航，数日后来到那克索斯岛(Naxos)，过上甜蜜的日子。但忒修斯遵从雅典娜女神之命，在阿里阿德涅熟睡时离开，使她陷入悲伤痛苦之中。酒神狄奥尼索斯(Dionysus)最终娶她为妻。忒修斯回到雅典继承王位，与阿里阿德涅之妹费德拉(Phaedra)公主结婚，但费德拉却背叛了忒修斯，爱上忒修斯与前妻的儿子希波吕托斯(Hippolytus)，最终受到惩罚。

《圣经》中记载了该隐与亚伯的故事：夏娃与亚当同寝，生下该隐(Cain)，又生下次子亚伯(Abel)。亚伯是个牧人，该隐是个耕田人。到了向上帝供奉的日子，该隐拿了些土地的产品献给天主；亚伯则献出一些精选的乳羊。天主看中了亚伯和他的供品，而没看中该隐的礼物。该隐很生气。他的脸沉了下来。天主对该隐说：“你为什么这样生气，脸色也变了呢？如果你做得好，你就会被接受的。反之，罪恶就会象个魔鬼潜伏在你的门前。它在等待时机找你，你会被它控制的。”该隐对弟弟亚伯说：“我们到野外去吧。”当他们到了那里，该隐就动手把他弟弟杀死。后来，天主问该隐：“你的弟弟亚伯在哪里？”该隐回答说：“我不知道。我又不是看守着他的。”天主说：“你做了什么事？听着！你弟弟流出的血从地上向我哭诉。你受到控诉，你要被流放，逐离这块吞噬被你残杀的兄弟的鲜血的土地。你要耕种，那地也不会再长出佳禾。你会成为流浪汉，到处漂泊。”

## 二. 《曾几何时》明线

《曾几何时》讲述了法国青年雅克·雷维尔来到英国布勒斯顿城工作，这座城的烟尘、瘴雾、寒冬、无聊、肮脏几乎吞没他，使他疲乏不堪、意志消沉。美丽的姑娘阿妮帮助他脱离困境，雅克写下回忆录抵御这个城市。不久，阿妮更加美丽的妹妹罗丝出现，雅克如忒修斯背叛阿里阿德涅一样疏远了阿妮，亲近罗丝，羞怯于向她表白，获悉罗丝已订婚时黯然伤神，转回来再找阿妮却太晚，被冷落的阿妮另有所爱，雅克痛不欲生。詹金象征着城之邪恶，他在臆想与现实中用车撞向了伯顿，而伯顿与雅克处于与布勒斯顿城对立的同一层面上。雅克把其失败归咎于“城”对他的戏弄和惩罚，是这座城把两位美丽的姑娘从他身边夺走，也是这座城将伯顿杀死。

## 三. 希腊神话与法国小说的重叠

### 1. 现实中的忒修斯

《曾几何时》中，布勒斯顿城的博物馆里挂着十八条壁毯，上面叙述着希腊英雄忒修斯的故事，是整个小说的缩影，忒修斯探迷宫这一隐迹纸本暗示着现实中雅克探布勒斯顿城以及雅克与阿妮、罗丝的爱情瓜葛。雅克初来布勒斯顿城，痛恨这个城市，不屈服于其压抑，要奋起反抗，像忒修斯一样决心破解迷宫，杀

死米诺陶。雅克邂逅后的阿妮姑娘秀雅明丽，是文具店的售货员，卖给他一张城市地图和白纸让他认清城里街道和建筑物的布局。阿妮是阿里阿德涅公主的化身；地图与稿纸象征着阿里阿德涅对雅克的指引。雅克在稿纸上写下一行行回忆录的长句：“为了不使布勒斯顿的污垢染黑我的血、我的骨。我的眼睛，我决定在周围筑起一道城墙，它是用一行行回忆录来构筑的（8月5日星期三日记）”。最长的句子达十多段，占三、四面纸，二千多个单词，有些长句像峰回路转、连绵不断的溪流，有些像重重叠叠、枝繁叶茂的树，也有些像一把散开伸长的扇。这些长句有重要的象征意义，如阿里阿德涅公主给忒修斯破解迷宫的线团。

雅克背叛阿妮，爱上其妹罗丝，罗丝同构于费德拉公主。小说最后一幕中的“哀歌”亦由长句组成，表达了雅克经历两段失败爱情的悲凉。那些诗意的超长的句子是迷宫式的，句子作为主人公走出迷宫的阿里阿德涅之线，后来自身渐渐变得像迷宫一样，也构成了迷宫文本。

## 2. 现实中的该隐诛弟

《曾几何时》的另一主题是凶杀与侦探，旧教堂的彩色玻璃上描绘“该隐诛弟”的圣经故事，以人类始祖互相残杀的原型暗示小说现实中的凶杀案。小说叙述了三个层次的凶杀：其一，是神话原型“该隐诛弟”；其二，是小说中心事件詹姆斯·詹金企图用车撞死伯顿；其三，是书中人物伯顿写的小说《布勒斯顿的谋杀》中板球运动员约翰尼·温被其兄杀死在新教堂的祭坛上。三个层次的凶杀重叠，该隐诛弟处于最内层，暗示凶杀是人类的本能。原型该隐在人类创世纪之初就创造了城邦，这个由凶犯缔造的城邦隐伏着杀机，预示着人类千百年来不间断的残杀。对应着小说现实中的布勒斯顿城时刻发生着的凶杀、车祸。该隐诛弟乃是城扼杀人的渊源。

## 3. 现实中的邪恶之城

从希腊神话里衍生出的米诺陶迷宫形象，走出文本的迷宫，读者又陷入了布勒斯顿城的迷宫。圣经中由弑兄的该隐所缔造的城也象征着布城，所以布城即成为杀手和迷宫之城。面对这样一座城市，雅克·雷维尔选择了逃离。他的逃离也结束了奏响在迷宫布城的赋格。城市这个主题实际上是布托用以研究人类问题以及人的生存状况的文学构思之所在，与存在主义话题相关。布托为主人公创造了一座城市的迷宫，为读者造了一座文本的迷宫。《曾几何时》包含了小说主人公、读者以及作者在内的三重共同探索。

布勒斯顿城是一座神秘的迷宫，像牛头怪米诺陶一样凶狠。这座城用诡计消耗着雅克的精力，遏制他的勇气，麻痹他的意志。雅克、伯顿、黑人霍勒斯，以及全城居民都受到这座城的压抑、钳制、扼杀，全城人都在诅咒城市的毁灭，他们处于与城对立的一极，整部小说贯穿着一个“人与城”的二元对立结构。

在人物深层结构中，詹姆斯处于二元对立结构的另一极。在这一极的人物聚合轴上有布勒斯顿城、詹姆斯母子，二人作为布城的化身，象征着其传统文化，从表面上看詹金是雅克的同事，殷勤热情，但实际上他夺走雅克的阿妮，并企图用车碾死伯顿，伯顿在小说《布勒斯顿的谋杀》中对新教堂的诅咒触怒了詹姆斯。

伯顿车祸发生后，詹姆斯说他梦见自己开着车撞向伯顿，这却是一场真实的惨剧。詹姆斯在潜意识里埋下了对城市反抗者的仇恨，成为布勒斯顿城的执刑者。

布勒斯顿城似乎是一个活生生的主要人物，它有自己的意志，知道雅克在反抗，利用雅克的虚荣和疏忽，让雅克将《布勒斯顿的谋杀》一书的真正作者泄露出去，导致伯顿受害，它又以夺走阿妮，惩罚了雅克，现实中一系列的事件证明布城与米诺陶和该隐的同构。“我们偿清了”，雅克和布勒斯顿城各打着平手。

布托谈到：“它不仅是一座空间的迷宫，也是一座时间的迷宫。”叙述者与其说在探索布勒斯顿城这座迷宫，倒不如说他穿梭于时间的隧道，在探索时间的迷宫。布托借雅克的回忆录（或日记）像考古学家一样探索时间的迷宫，追根溯源到人类的创世纪，这条宏观的时间隧道隐没在布勒斯顿城的地理空间上。

希腊神话和圣经中的这两个故事是《曾几何时》的基座，整部小说的大厦就建立在这两个基座上。叙述者雅克无数次地回忆描摹旧教堂那块描绘凶杀的彩色玻璃，和博物馆中十八条挂毯上所绘的忒修斯，每次参观体会都有新发现，认识提升到一个新的层次，这一循环反复突出了主题。

罗布一格里耶说过：“新小说关心的是人和人在世界中的处境。”《曾几何时》采取象征的方式通过对城市的探索，触及了人与环境这一重大的社会问题，以及人面对强大的环境不甘于沉沦，敢于反抗，像忒修斯那样不屈不挠地探索，努力从困境中摆脱，争得自由。

### 第十三节 小结

本书主要文本序列有一条共同的主轴，那就是以神话为原型，在现实中同构出以个相似的故事。但是每个文本各有各的枝蔓，以不同的形式存在：

1. 陈凯歌的《霸王别姬》以虞姬为原型为基础，而现实层面的故事从清朝末年一直讲述到文革结束，绵绵几十年的中国历史；

2. 黄蜀芹的《人·鬼·情》中，钟馗原型有两条线索，一是捉鬼，二是嫁妹；现实层面的故事是由两个原型的交织，主题以“嫁妹”为重；

3. 严歌苓的《白蛇》中，神话原型故事固然是《白蛇传》，现实层面确实以青蛇原型为最神秘的人物，高干青年兼具许仙的爱情、法海的神力和青蛇的陪伴多种角色的功能，以青蛇徐群珊由男变女现出原形完成神话中的现形记；

4. 白先勇的《游园惊梦》以杜丽娘为原型，现实层面却又分两层，昔日南京与今日台北的对比与同构，再次与昆曲《游园惊梦》中的意识流重叠；

5. 毕飞宇的《青衣》中的人物线索相对工整简单；一个嫦娥原型，对应于现实中京剧青衣筱燕秋的人生经历。

6. 黎妙雪的《情谜》中同貌的慧娘与昭容原型，对应于现实文本中的孪生姐妹惠香与惠宝，她们之间又以扮演和假扮的方式相互指涉，四条人物线索在双重叙事层次间真假交错出现，不仅情谜；叙事结构亦成“谜”局。

7. 徐立功的《夜奔》中，原型是《水浒》、昆曲中的林冲；而现实中有两个林

冲，一个是戏子林冲，一个是游子徐少东，他们作为能指符号各自所代表的中西文化的所指，他们各自的境遇与历史、戏曲中的林冲形成同构之间，现实中两个林冲心灵的碰撞成为同性之爱的基础。

8. 谢晋的《舞台姐妹》中，以《梁祝》中的《十八相送》一场戏为邢月红、竺春花姐妹情深的主要线索，但更多的是根据每个情节适时地插入一个新的剧目，如红色经典《祥林嫂》和《白毛女》，可谓“一步一景、一步一戏”，戏剧层面如此之多的原型共同指向现实层面的一个故事，是难得的“多对一”结构。

9. 阿罗诺夫斯基的《黑天鹅》中，一出戏中有两个原型，白天鹅与黑天鹅，以后者为重；现实层面的同一个扮演者妮娜，天性是纯洁的白天鹅，为唤醒体内邪恶魅惑的黑天鹅竭尽全力。

10. 经典歌舞片《红菱艳》的人物线索相对简单：一个安徒生童话《红舞鞋》原型，对应于现实中芭蕾舞者蓓姬的爱情与事业经历。

11. 《时时刻刻》中的原型是弗吉尼亚·伍尔夫的经典之作《达洛维夫人》，现实层面中却的三个女人（作者、读者、角色）于三个不同的历史时代重复着原型人物达洛维夫人的一天，而这一天就是女人的一生。

12. 《曾几何时》中也有两个原型，希腊神话阿里阿德涅之线对应于现实层面上的雅克、阿妮与罗丝的爱情纠葛；圣经故事该隐谋杀弟在现实中有两层对应，一是谋杀伯顿，二是伯顿写的一篇谋杀小说。

神话原型成了小说的隐形结构推动着显形结构发展。神话的适时楔入使小说叙事饱满跌宕。神话在小说中成了对现实的隐喻机制。虽则每一文本的不同各有各的精巧独特之处，各自构成一个玲珑剔透的空间。“平衡/破裂”的模式在每一文本中以不同的方式呈现，但其共同的主干却可将这类文本归为同一类型，“类型”是被艺术家和观众共同接受后形成的一套讲述故事的可能方式。

本书仅选取有代表意义的十二个电影、小说文本，然而“戏中戏”广泛运用于诸多中外文学作品之中，不胜枚举，今后也会有更多作品出现，举例如下：

李碧华小说《潘金莲的前生今世》(1989)，以《水浒》《金瓶梅》中的潘金莲、武松、武大郎的纠葛为戏中戏。潘金莲报仇雪恨重新投胎，今世正值文革动乱，芭蕾舞演员单玉莲惨遭团长强暴，下放农村造鞋厂，注定她重蹈前生覆辙，由内陆辗转香港，生命中先后出现的3个男人武龙、武汝大、Simon都是前世的梦影。

清朝剧作家李渔的传奇《比目鱼》插入“戏中戏”《荆钗记》：家道中落的宦门子弟谭楚玉爱上女伶刘藐姑，但藐姑之母贪财，宁愿让女儿嫁给富豪钱万贯为妾。藐姑无奈，趁在江边演出《荆钗记》“抱石投江”一幕之际，借剧中人物钱玉莲之口谴责了母亲和钱万贯，倾吐满腔怨愤之后，假戏真作纵身跳入滔滔江中，谭楚玉亦随之投江殉情。其戏中戏《荆钗记》讲述书生王十朋与玉莲的故事，王幼年丧父，家道清贫，贡元钱见其为人正派，将与前妻所生之女玉莲许配给他，十朋母亲家贫只能以荆钗为聘礼；玉莲继母嫌贫爱富，欲将玉莲嫁给富豪孙汝权，玉莲不从。王十朋上京应试中状元，丞相万俟见其才貌双全，欲招他为婿，十朋

不从。万俟将之贬职，并不准他回家省亲。十朋离京赴任前托人带回的家书被孙汝权骗走，诈称十朋已入赘相府，再逼玉莲嫁给孙汝权。玉莲誓死不从，投江殉节，后被人救起，多年后经过种种曲折，二人终得团圆。

《南海十三郎》(1997)以粤剧编剧南海十三郎江誉镠苍凉的一生为题材，书写旧式知识分子的命运。粤剧再现人生，直抒胸臆。多段剧目出现在十三郎的真实生活中。粤剧名伶薛觉先以十三郎谱写的《寒江钓雪》回应知遇之情，尽诉相思别离之苦、怀才不遇之痛。短暂重逢之后，唐涤生猝死，凄惨回荡起《再世红梅记》“阎王派了勾魂票，寒斋变作断头台。无常午夜驾阴风、书生转眼埋血海……”痛失至亲与知音的悲情四处弥漫。

费穆编剧、周翼华导演的《前台与后台》(1937)运用蒙太奇将台上《空城计》从容的表演与台下女主角缺场的慌乱穿插比较，前台的戏曲演出和后台的换角风波相映成趣。而后台桃艳云的跟包则告诉老板桃艳云不肯来演戏。

音乐剧《歌剧魅影》(The Phantom of Opera)讲述19世纪巴黎歌剧院，主人公歌剧魅影才华横溢却容貌被毁，常在剧院中神出鬼没，爱上演员克里斯汀。第二幕后半部上演《唐璜的胜利》，魅影在后台杀死唐璜的扮演者皮亚吉，自己登台扮演唐璜，而克里斯汀饰演被唐璜征服的女性，两人在舞台上的二重唱《无路可退》具有双关意味。戏中唐璜魅力非凡，歌剧魅影以为自己是唐璜，得到克里斯汀的爱，唱起皮亚吉对她唱的情歌，然而克里斯汀无情地揭开了他的面具，拒绝了他。

皮兰德娄(Luigi Pirandello)《六个寻找作者的剧中人》(1921)，成为荣诺贝尔文学奖(1934)的抗鼎之作。剧院正在排演皮兰德娄的剧本《各尽其职》，忽然从观众席里跑上来六个人，声称是被作家弃置不顾的六个“剧中人”，恳请表演一出家庭的乱伦与悲剧，最终所有的父母子女彼此憎恨，大儿子与异父弟妹不和；小女儿掉入河里淹死，小儿子则开枪自杀，舞台上扮演小儿子的男孩真的自杀，扮演大女儿的女孩疯子一样大笑，冲出剧院，“戏中戏”原来是假戏真做。

日本导演今敏《未麻的部屋》(Perfect Blue 1997)讲述未麻在现实世界与戏中戏Double Bind中的混淆交错，戏中戏映射着已经发生或尚未发生的事件。过去作为歌手的未麻，出现在虚拟的网络世界；与如今作为演员的未麻出演Double Bind同时发生。戏中未麻扮演的高仓阳子卷入杀人事件当中，未麻也以为自己真杀了人。经理人麻美与虚拟未麻重叠，要抹杀未麻现在的存在。未麻迷惑中认为“网络上的也许才是真正的自己，藏在内心的自己”。最终后视镜中的未麻说“我才是真的未麻哦”，证明真正的杀人犯是镜中未麻。

《亨利的罪行》(2010)由马尔科姆·文维尔Malcolm Venville导演，基努·李维斯Keanu Reeves主演，以契科夫的经典四幕剧《樱桃园》为戏中戏，讲述一个人在无趣的生活中参与了抢银行，并坐了牢，他如何通过戏中戏《樱桃园》找回自我并且让生活更有意义，邂逅爱情，并最终发现自己尚还“存在”于世上。

卡洛斯·绍拉(Carlos Saura)根据法国作家梅里美的文学原著《卡门》和法国作曲家比才的同名歌剧改编成了西班牙电影《卡门》Carmen (1983)，舞蹈演员兼编

导安东尼奥与一群弗拉门戈舞蹈演员共同排演《卡门》舞剧，选中了一个名叫卡门的年轻女演员出演故事中的卡门角色，命运在不知不觉中与歌剧《卡门》巧合。

《法国中尉的女人》The French Lieutenant's Woman (1981) 改编自英国作家约翰·福尔斯(John Fowles)的代表作，由卡洛尔·赖兹导演，梅丽尔·斯特里普Meryl Streep主演，将古代爱情与现代爱情互相对照，古代故事是查尔斯逐渐迷恋上了被称为“法国中尉的女人”的萨拉，为她放弃了自己的婚约，牺牲了名誉，萨拉却不辞而别，苦寻三年之后萨拉再度现身，终成眷属。现代部分讲述拍摄这个故事的演员安娜和迈克相爱，但双方各有家室，尽管处于一个自由的时代，但经过纠结最终分手。以戏中戏结构双线并进的叙事，探讨时代与人们情感的变化。

莎士比亚名作《哈姆莱特》(Hamlet)于第三幕第二场精心安排了伶人进宫献艺的“戏中戏”，在王子哈姆莱特的授意下，艺人们专为国王克劳狄斯上演了名为《贡扎古之死》(亦为《捕鼠机》)的一桩谋杀案，戏中的虚拟情节与克劳狄斯“杀兄篡位”的内幕如出一辙。但这部“戏中戏”仅对全剧局部产生影响，影射现实中的叔父谋杀老国王篡位，却并没有形成贯穿全剧的一条线索。

韩国电影《王的男人》(2006)由李俊益导演，李准基主演，再现了朝鲜初期宫中假面舞剧艺人的形象，其演出是发泄暴力和抵抗的唯一方式。艺人长生与孔吉在汉阳街头表演讽刺燕山王和张绿水的喜剧，以对王不敬的罪名抓捕，两人在燕山王面前表演令其大笑，留在宫中，并以戏剧助王除掉贪官，不断向王进谏，并抚慰王潜藏的孤寂。他们又出演后宫女人倾轧的剧目，令燕山君忆起生母的悲惨遭遇，杀死了害死母亲的妃子。台上演绎悲喜人生，台下自由穿梭绿野红尘。

冯小刚的《夜宴》(2006)又讲述了宫廷斗争的故事，先帝驾崩，皇叔自封厉帝执掌朝政，婉后与之同谋。前朝太子无鸾被追杀，一阙《越人歌》从春秋穿越而来，西汉奇书《说苑》中的《善说》记载着楚国王子鄂君子晰终被歌声打动，微笑着与越女一同泛舟远行的故事。面具之下太子的“越人歌”中埋藏着父王猝死的疑窦，隐匿着叔父篡位的阴谋以及对婉后的爱恨。青女以对无鸾默默的爱再次唱响《越人歌》却被人下毒，生命终结时仍唱完一曲爱的挽歌。以戏中戏表达对宫廷争斗的茫然，即“山有木兮木有枝，心悦君兮君不知。”

吴天明《变脸》(1997)中的《观音得道》是一出歌颂孝道的戏。戏中观音为救父舍身坠崖，感动了佛祖，让她得道升天成了佛。小女孩狗娃为救师傅，模仿戏中观音，舍身从戏楼上坠下，也感动了红戏子“活观音”和川军陈师长，救出了变脸王。观音和狗娃的孝行义举同目连戏中的目莲行孝救母、《杀庙》中韩琦舍身取义等诸多古典戏曲情节如出一辙。儒家孝文化要求个人绝对服从家族一国家的利益，以维护社会长期稳定。

这一系列古今中外文本彰显了“戏中戏”嵌套式叙事结构的广泛性。古今中外戏剧家们在遵循“虚拟性”之戏剧体裁特性的大前提下，均追求“以假映真”的方式，辩证地处理生活与舞台、虚构与现实之间关系的共同的戏剧观。下篇将详细分析这一类型文本的构成方式及特征，以及其艺术机理的形成。

# 下篇

## 嵌套重构的艺术机理

# 第一章 经典文本与重构文本的关系——戏在戏中

早在公元5世纪，刘勰在《文心雕龙·知音》中提出“六观”的思想，聚焦于文本结构性的存在，“是以将阅文情，先标六观：一观位体，二观置辞，三观通变，四观奇正，五观事义，六观宫商。”刘勰认为这六个方面是进入文学作品的路径，可获得对文学作品整体的把握。<sup>50</sup>本书将依据深得文理的“六观”说分析十二个结构相似的“戏中戏”文本。

首先从整体框架结构上分析“位体”，指作品的题材风格与作品内涵、主题相互协调适应。上述文本序列的规律和特征是什么呢？如若剥去每个文本独特的枝枝蔓蔓的情节，其共同的主干又是什么呢？每一文本都有各自的小矛盾、枝蔓情节。艺术自身存在内在的类似性，在分析主线对主人公命运和行动所发挥的作用时，可暂且忽略这些枝蔓情节，以便于对主要脉络更清晰的认识。

茵伽登肯定层次和意义、价值之间的联系，“戏中戏”成为一个设问句，是对于外部故事与剧中剧提出问题的双重思考。通过这种方式预留给观众空间，希望观众用自己方式来理解。蓓姬百科全书中对戏中戏的解释是：“故事中的故事（内在故事）的作用是作为其他角色的警告或楷模。内在故事对外在故事的角色亦有象征性及心理上的重要性，通常两个故事之间有一定的关系，而内在故事是用作揭示外在故事中的真实一面。”据此，可知“戏中戏”文本必然有两个叙事层面，内在故事和外在故事。所以，首先聚焦文学文本存在方式，将文学文本划分为几个层次，其次讨论几个层次之间的关系。

## 1. 叙事层次划分

韦勒克和沃伦在《文学理论》“文学作品的存在方式”一章中指出：“对一件艺术品做较为仔细的分析表明，最好不要把它看成一个包含标准的体系，而要把它看成是由几个层面构成的体系，每一个层面隐含了它自己所属的组合。”

由经典构成的戏中戏文本可划分为三个叙事层次，由微观到宏观依次是：经典层面、现实层面、历史层面。第一层面关照经典文本，是原始神话戏剧本身，属于语篇内部特征；第二层面是经典故事在现实世界中的复制，是经典在观众/读者的现实生活中的意义和再现。这两个层次是嵌套文本的必须条件，又可称为内部层次与外部层次、虚构层面与现实层面、嵌入叙事与框架叙事。

第三层面扩展到历史背景的宏大叙事，历史叙事与经典、现实叙事再次形成同构，如《霸王别姬》中的“四面楚歌声”、《游园惊梦》中的“断壁颓垣”，都是中国历史的文学表述，三个层面都是透过经典，看现实与历史。几个层次重叠并含蓄对应，从里到外一层套一层，恰似一个级差嵌套的魔匣，一层层打开了隐藏

<sup>50</sup> 范文澜，《文心雕龙注》，北京：人民文学出版社，1978.P.278。詹瑛：《文心雕龙》，上海：上海古籍出版社，1989；周振甫：《文心雕龙选注》，中华书局，1980。

在匣里的秘密,发现现实与历史的悲剧早已于冥冥中,镌刻在古老故事的神谕里。三个叙事层面的关系如上图所示,形成层次级差,如同石子投在湖心所漾起的涟漪,一圈圈荡漾开去,但每一圈都是中心的扩大和延展。历史层面的叙事在有些文本中是缺失的,如《黑天鹅》《情谜》《红菱艳》。



叙事层次级差嵌套结构图

## 2. 层次间的关系

几个叙事层次之间必然存在着互文,费斯克指出互文性的重要作用:“某一文本同时与其它相似的或不同的文本相关联,在大量文本形成的对照中引导观众用一种特殊方式解读文本。”<sup>51</sup> 据此,两个基本叙事层面之间具有两个特征:一是情节并行同构,二是两者形成嵌套。

两个主要叙事层面分别是主线和暗线。暗线是经典,作为原型是千百年流传下来的,不能变动。再创作者的创新空间在于将笔墨放在主线的设计上,而暗线却操纵着主线的命运,两条线对照、呼应和衬托。用动态模式来表述是:通过向主文本插入另一个虚构的戏剧层面,展开现实的冲突和发展,模仿内层面在外层面上复制出一个外交际系统的表演情境。主层面是电影中的现实,戏剧层面插入并使主层面在外层叙事上对其进行复制并将其内化。

热奈特、兰瑟、巴尔等学者曾对嵌套结构进行分类<sup>52</sup>,里蒙-凯南所按照“主题功能”(thematic function)区分了主层次和次层次,指出:“次故事层与主故事层形成类比关系,即相似与不同”<sup>53</sup>,戏中戏文本中的内部与外部叙事形成相似的类比关系,两个叙事层面的同构推动情节发展。本书所研究的文本序列属于情节相似、主题不同的“同构异质”型“嵌套结构”(embedded narrative)<sup>54</sup>。从故事结构层面上来讲,是“戏在戏中”:经典元素植入或复制于现实情境,作为其“嵌套结构”的核心,戏中戏与人生的关系转化为具有隐喻关系的两个独立的故事。从人物关系层面上来讲,是“戏入人生”,经典角色成为重构角色的“内在投射”。重构角色却因经典角色成为其“内在投射”而沉迷于经典文本中,下文具体分析。

<sup>51</sup> [英]利萨·泰勒著,吴靖等译,《媒介研究:文本、机构与受众》,北京:北京大学出版社,2005年,P66-75.

<sup>52</sup> 邹颀,侯维瑞,史志康.《叙事嵌套结构研究》,《英美文学研究论丛》,2002(10).

<sup>53</sup> Rimmon-Kenan, Slomith. *Narrative Function: Contemporary Poetics*. 2<sup>nd</sup> Edition[M], London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group. 2002. P95.

<sup>54</sup> 冯寿农,《法国现代小说中一种新颖的叙事技巧——回状嵌套法》,《国外文学》1994(01).

## 第一节 第一个层面：神话戏剧——虚

第一个叙事层面是嵌套结构的核心层面，处于最内层，第二层甚至第三层的叙事层面都依据它而复制。这一层面涉及神话原型，以及由神话或民间故事转化而成的戏剧，通过舞台形式展现给读者或观众。借鉴弗莱(Northrop Frye)《批评的剖析》(1957)中所系统阐发的“神话-原型”理论 (archetypal criticism)，本节首先阐明“神话”作为民族的集体无意识如何成为文学作品的源头以及“原型”，其次论述神话原型如何转化为戏剧，作为嵌套文本的最内层的核心叙事。

### 一. 神话原型

神话是一个民族宏大的宇宙、历史的意识构架，蕴含着民族的哲学、艺术、宗教、风俗习惯以及整个价值体系的起源，凝定了民族文化、民族心理的最初基原，并在以后的历史进程中，积淀在民族精神的底层，浸透到人们生活的各个侧面，转变为一种“集体无意识”，成为人类社会无处不在的动力因素，深刻地影响和左右着文化整体的全部发展。荣格认为人生下来并非一块白板，而是先天遗传着一种“种族记忆”，像动物先天遗传着某种本能一样。种族记忆或集体无意识是潜藏在每个人心底深处超越个人的内容，由力比多转化而成的象征形式同“集体无意识”的存在统一起来，称为“原始意象(primordial images)”或“原型”(archetypes)。神话在世代绵延的传播中，构成了一个民族的基本精神和结构。

先民们通过神话表达他们对世界的理解，抒发情感，为他们对自然的畏惧寻找一个合理的解答，于无序中寻求有序，以非理性方式表达对理性世界的探求与渴望。叶舒宪说“曾被视为与理性和苦学背道而驰的远古神话，试图在理性的非理性之根中，意识的无意识之源中重新发现救治现代痼疾的希望，寻求弥补技术同质与理性异化所造成的人性残缺和萎缩的良方。”<sup>55</sup>

本书第一叙事层面的故事，大多出自为大众所熟知的的神话，如《白蛇传》《嫦娥奔月》《霸王别姬》《天鹅湖》等都沉淀于中西方文化传统之中，代代相传。荣格认为文艺作品是一个“自主情结”，其创作过程并不完全受作者自觉意识的控制，而常常受到一种沉淀在作者无意识深处的集体心理经验的影响。读者能通过神话、图腾和梦中反复出现的原始意象发现它的存在与意义。因此文学评论家可以通过分析在文艺作品中反复出现的叙事结构、人物形象或象征，重新构建出这种原始意象，进而发现人类精神的共相，揭示艺术的本质。<sup>56</sup>

尼采认为：“没有神话，一切文化都会丧失其健康的天然创造力。唯有一种用神话调整的视野，才把全部文化运动规束为统一体。”<sup>57</sup> 证明神话是创造力的源泉，有丰富的宝藏供后人挖掘，那么如何挖掘、利用宝贵的神话资源呢？本书给出的答案是通过重构、重述，所选文本序列的第二个叙事层面便是源于“神话原

<sup>55</sup> 叶舒宪，《神话-原型批评》，西安：陕西师范大学出版社，1987.第2页。

<sup>56</sup> 朱立元，《当代西方文艺理论》，上海：华东师范大学出版社，2006.第167页。

<sup>57</sup> 尼采：《悲剧的诞生》，周国平译，上海：三联书店，1987版，第100页。

型”的再创作，表现出神话与文学的关系。过去的故事之所以能留传下来，不在复杂，而在“纯粹”，给后人以想象力，使古老的故事以生命的动感得以延续。重构文本在现实中还原了一个个熟悉故事，却又将其陌生化，让传说止于地基，而长宽高则是自己的尺寸、材料和颜色。电影以“世俗神话”而得名，所谓“神话”，就是指人们以想象性方式解决或者遏制现实社会中矛盾冲突的手段。<sup>58</sup>

“神话相位”说认为，神话原型反映出人类的普遍经验和梦想，是文学自身继承关系的体现，对神话原型不同程度的移用，是文学性生成的来源。弗莱将文学称为“神话的移用”，指出文学中很多情节人物是古代神话的“复活”。神话成为一个可被重复演绎的隐喻世界，文学创作者用现实中的人与事，揭示这个隐喻世界里潜藏的人性。“移”体现了创作者依据现实的变化与创新；“用”是继承与借鉴，体现了创作者从文化传统中的汲取和借鉴。移用的基本原则是：“在神话中可以通过隐喻来表明具有同一性地，在浪漫故事中却只能通过明喻的某些方式联系起来：类比、联想、偶然相伴出现的意象等等。在神话中，可以有太阳神火森林之神；在浪漫故事里，我们只能有一个与太阳火森林有意义联系的人物。”<sup>59</sup>

神话的精神早已深深地浸入到艺术肌体的最深处，艺术自始至终都生存在神话的影子之中，二者存在着一种命脉相传的对位性关联。弗莱认为“文学产生于神话，文学是神话性思维习惯的继续，因此，神话模式是一切文学模式中最抽象、最程式化的模式。文学是神话的延续，是神话位移的结果。神话原型的存在为文学艺术提供了创造灵感和基本母题。”因此，从神话到现代，即回溯到更原始更深层的传统文化中去，并进而寻求它的当代状态，对于研究文学现象来说，不仅成为可能，而且成为必要。正如批评家福勒所述：“互文性像一张将原有文字刮去后再度使用的羊皮纸，在新墨迹的字吧行间还能隐约地看见先前文本尚未擦净的遗痕”。而任何文本——不只是文学文本，只要是广义上的表意符号——都与人类的知识体系，即潜在的无穷的能指链之间存在着互文关系。

中国学者李劫在《日思录》中说“《山海经》故事间杂在山水地理的记载当中，就好比一幅幅壁画，镶嵌在乱石嶙峋的悬崖峭壁上。神话就是如此的天然无饰。”这便是“戏中戏”文本的第一个层面；中国作家苏童说，“神话是飞翔的现实，作家借助“瑰丽”的神话，采用变形的叙述方式，来传达不可言说的内心现实。浪漫的神话成为变现不可抵达现实世界便的最佳叙述的切入口。”<sup>60</sup>这便是“戏中戏”文本的第二个层面。

## 二. 神话转化为戏剧

本书所探讨的文本序列中，处于核心位置的神话原型常常以戏剧的形式演绎出来，于是处于内部的第一叙事层面既可称为神话层面，也可称为戏剧层面，涉及京剧、昆曲、芭蕾舞剧、拉丁舞剧、现代话剧等，这些戏剧本身就具备叙事功

<sup>58</sup> 徐债，《走向后现代与后殖民》，中国社会科学出版社 1996，第 78 页。

<sup>59</sup> 弗莱著，《批评的剖析》，上海：上海外语教育出版社，2009，第 151 页。

<sup>60</sup> 丁帆，《碧奴》：一次瑰丽闪光的叙述转换，《文艺争鸣》，2007 年第 4 期。

能。18世纪芭蕾大师J.G.诺韦尔在《舞蹈与舞剧书信集》(1760)中提出“情节芭蕾”，强调舞蹈不仅是形体技巧，而是戏剧表现和思想交流的工具，芭蕾舞剧的戏剧化使其具有叙事功能。王国维先生首先将中国传统的戏剧称为“戏曲”，曰“戏曲者，谓以歌舞演故事也……必合言语、动作、歌唱，以演一故事，而后戏剧之意义始全。”<sup>61</sup> 先生强调了戏曲的叙事功能，并融歌舞、诗词于一体。传统剧目丰富深刻的叙事为重构的展开提供了条件。

戏剧表演是人类天性的表现，从模仿的诗学来说，人类的表演具有神话原型的意义，是从祭司的功能转化而来。本书文本序列中，一个是虚构的戏剧舞台，另一个是现实领域。戏剧层面作为自成一体的话语体系，既独立于现实层面，又与其处于对位的关系，两种各自独立的叙事层面具有内在统一性的形式。只有当这两种分离的话语叠加并取得统一时，才能取得平衡，二者的同构与结合达到天衣无缝的境界。

这类文本结构中，由神话原型转化而成的戏剧处于最内层，也是超越现实的最高层，有统筹全篇的作用。黑格尔说：“戏剧无论在内容上还是在形式上都要形成最完美的整体，所以应该看作是诗乃至一般艺术的最高层。”<sup>62</sup> 而电影中的现实处于低一级的层次。巴赞的真实美学理论认为“电影是对生活的记录，所表现的内容应该如真实自然发生的一样；而戏剧则自古希腊时期就一直居于艺术的殿堂，所以应是高于现实生活的艺术。”巴赞强调电影纪实性地一面，是平凡现实的记录。电影理论家齐·克拉考尔认为“电影表演要求彻底地抛弃戏剧表演的舞台式表情和姿势，要求最为自然的演出。”<sup>63</sup> 老一辈中国艺术家也曾探讨同样的问题，1921年，顾肯夫在《〈影戏杂志〉发刊词》中陈述“现在全世界戏剧的趋势，写实派渐渐占了优胜的地位。它的可贵，全在能够‘逼真’...而“戏剧中最能‘逼真’的，只有影戏（即电影）。”顾肯夫进一步强调电影较之京剧的逼真性“我们中国的京剧，虽然也是有唱有白的，不是哑口剧，然而表情过度的毛病，真是‘层见叠出’，出乎情理之外”<sup>64</sup>。这些中外论述都指出了戏剧的写意象征性和电影表演的写实求真的区别。

神话故事通常以戏剧形式发生在舞台排练或正式出演中，演员排练演戏都在现实生活自然状态进行。以戏剧作为潜藏的内在线索，复制现实，嵌入现实，高于现实。这一嵌套结构升华了粗糙的现实，具有戏剧“雅”的格调。在外部世界的逻辑、情理都很一致的现实故事里加入神话作为内部类比，使这个现实故事获得一个抽象的文学性质。

总之，“戏曲母题”指的是戏曲作品中那些稳定承传、带有共同结构特点的最小的‘情节单元’或‘叙事单位’<sup>65</sup>。这些稳定承传的情节单元或叙事单位的某些特定文化意蕴，为电影叙事提供着丰富的创作母题。而戏剧以神话为雏形讲述

<sup>61</sup> 王国维：《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社，1984年版，第29页。

<sup>62</sup> [德]黑格尔著，朱光潜译，《美学》（第3卷·下册），北京：商务艺术馆，1979。第240页。

<sup>63</sup> [德]齐·克拉考尔：《论电影演员》，邵牧君译，《世界电影》1980年第1期。

<sup>64</sup> 顾肯夫：《〈影戏杂志〉发刊词》，《影戏杂志》1921年第1卷第1期，转引自《20世纪中国电影理论文选（上）》，罗艺军主编，中国电影出版社2003年版，第4页，第5页。

<sup>65</sup> 王政：《中国戏曲母题学与母题数据库的建设》，《中国戏剧》2006年第8期。

的民族故事，是个神秘的黑匣子，亦是个文化基因库，等待着后来者的破译。

## 第二节 第二个层面：现实故事——实

刘勰“六观”论中的“观奇正”是肯定以正驭奇，也涉及正统与新奇，意为“文奇而不离乎正”。“观通变”是文学作品对传统的继承和创新，关注文学演变的继承关系，反对当时“竞今疏古”的倾向。“通变”与“奇正”用于此类嵌套文本中意指源于神话戏剧（正）的现实故事所发生变化（奇），二者以这样的方式实现“通变”，也可解释为不同时空中的观赏者对经典的致意或由经典引起的焦虑。

根据上篇对十二个典型文本详尽细致的分析，第二叙事层面（外线）是主体部分，与第一层面（内线）作为暗线形成类比关系，且并行存在，如艾布拉姆斯对“双重情节”的概述，“次情节，即第二个自身完整并且有趣的故事被纳入剧情。次情节的娴熟运用，可以扩大我们对主要情节的认识，并加强而不是分散故事整体。”<sup>66</sup> 主线与暗线既各自独立又互有联系，在冥冥中有着一致的行动目的，行动上的因果相互牵连，分别由两个主要人物引领，相伴而行，或分或合，内线故事对外线故事具有象征和心理学意义。双线结构突破传统线性叙事，它们相互绞合、关系密切、地位对等，在情节上处处相照应，戏外情节跨越时间成为戏中情节的延伸，虚实交错、时空叠映，整合成一条脉络。

### 一. 主题变迁与情节互文

第一叙事层面叙事（经典）的主题与第二叙事层面叙事（现实）的主题同中有异，比较原作与重构文本主题的变迁，可看出有的重构文本是经典文本主题的增加，而有的文本却另辟蹊径，偏离了经典。中国作品序列如下：

表 7：中国嵌套文本主题变迁

	重构文本	重构文本主题	经典文本	经典文本主题
1	霸王别姬	历史的暴力循环与忠诚	霸王别姬	末路英雄与从一而终
2	人·鬼·情	女性的奋斗与自我拯救	钟馗捉鬼嫁妹	惩恶扬善与关爱妹妹
3	白蛇	文革中的受难	白蛇传	人妖相恋
4	游园惊梦	落魄失魂抚今追昔	牡丹亭	才子佳人的生死之恋
5	青衣	追寻心中的梦想	嫦娥奔月	人间对天上的向往与寂寞
6	舞台姐妹	姐妹分道扬镳	梁祝；祝福	爱情故事；旧社会的黑暗
7	情谜	孪生姐妹间的嫉妒	红梅记	朝政腐败、惩恶扬善
8	夜奔	游子戏子颠沛流离	林冲夜奔	末路英雄的孤独寂寞

①京剧《霸王别姬》原讲述末路英雄与殉情女人的爱情，在陈凯歌的《霸王别姬》中，这出戏成为贯穿中国编年史的魂魄，引发对国家暴力的反思。“虞姬在世”的程蝶衣不仅执著于对楚霸王痴情，而且是对京戏的迷恋与从一而终。

②京剧《钟馗嫁妹》表现钟馗的正直善良与兄妹情谊，黄蜀芹的电影却阐述

<sup>66</sup> [美]艾布拉姆斯著：《欧美文学学术语词典》，朱金鹏，朱荔译，北京：北京大学出版社，1990，第253页。

扮演钟馗的女人秋芸一生的艰辛苦涩，渴望成为有兄长庇护的钟馗之妹，表达女性在奋斗中寻求拯救；

③严歌苓将“人妖相恋”的《白蛇传》置于文革背景中，曾在京剧舞台上扮演“白蛇”的孙丽坤被囚禁被摧残，如镇压在雷锋塔下，而前来解救她的是现代版的青蛇，成为受难者的神话；

④汤显祖的《牡丹亭》作为“还魂”故事的原型，表现才子佳人前生来世情缘，是一则爱情征服死亡、超越时空的故事。而白先勇的《游园惊梦》以昔日昆曲名角蓝田玉辗转流落到台湾的落寞，摹写国民党溃败失意时的精神世界；

⑤神话《嫦娥奔月》的主题是人间对于天上的向往，以及高处不胜寒的孤寂。毕飞宇笔下的筱燕秋渴望成为舞台上永远的嫦娥，拒绝后起之秀的替代与岁月的侵蚀，舞至奔月的境界以及滴血的终结，是原主题加强。

⑥《梁祝》中的《十八里相送》体现的是结拜兄弟所遮掩下的爱情，《舞台姐妹》是结拜姐妹的情谊一以贯之，虽不是爱情，却同是手足之情。《祝福》与《白毛女》所演绎的劳苦大众翻身的解放的主题与《舞台姐妹》是相通的。

⑦《红梅记》是从男女离合之情，观朝廷官员的腐败，李慧娘的冤死与斥责贾似道都体现了惩恶扬善的品格。电影《情谜》由孪生姐妹同貌引发二人在舞台和爱情的争斗与嫉恨，与原主题背道而驰。

⑧ 水浒及昆曲《林冲夜奔》中表达了末路英雄的寂寞与离乡之苦。电影《夜奔》中戏子一生颠沛流离，游子一生在异国他乡孤独落寞，由此惺惺相惜，使原型林冲的形象得以加强。

下文是典型的外国作品序列中，经典文本与其重构文本的主题变迁：

表 8：外国嵌套文本主题变迁

	重构文本	重构文本主题	经典文本	经典文本主题
1	黑天鹅	极端性格带来的压力	天鹅湖	白天鹅与王子的爱情故事
2	红菱艳	爱情与艺术的艰难选择	红舞鞋	上帝对女孩虚荣的惩罚
3	时时刻刻	女性的压抑与价值体现	达洛维夫人	女性的压抑与价值体现
4	曾几何时	人与城的对立	米诺陶迷宫	英雄冒险、解开难题

①芭蕾舞剧《天鹅湖》表现白天鹅的纯洁正义与黑天鹅的魅惑邪恶，阿罗诺夫的电影《黑天鹅》却要求舞者妮娜一人同时饰演黑白天鹅两种极端性格，带来巨大的精神压力；

②安徒生童话《红舞鞋》中的小女孩珈伦穿上红舞鞋就着魔般地不停地跳舞，永不停歇的红舞鞋是上帝对虚荣与渎神者的惩罚。经典英国电影《红菱艳》中的舞者蓓姬的命运不允许她停下跳舞的脚步，不允许她选择爱情放弃艺术，除非死。

③电影《时时刻刻》延伸伍尔夫小说《达洛维夫人》的主题，在将不同时空中的作者、读者、及书中人物并置于同一层面，通过每个女人一天的故事折射她们一生受压抑、客体性的生活状态，寻求走出家庭和心灵的束缚。

④“米诺陶的迷宫”是普罗普所归纳出的经典的模式，即英雄的冒险，英雄解决难题，英雄遇美。而法国新小说《曾几何时》则体现了人与城的对立。

从新旧两文本主题的相似与变迁可洞悉到，以经典为“前文本”的重构文本之主题大多是在原著基础上渲染、深化或转移，给陈旧的能指(即经典)注入新的意义，重构小说既负载着前文本的信息，又带有重写时历史文化语境的痕迹。<sup>67</sup>对“主题变迁”的梳理有助于对第一与第二叙事层面的异同，为嵌套文本的深入论述奠定基础。

虽则两个叙事层面的主题发生变化，但是重述的现实故事却延续着神话的精神内核，在“精神内核”的约束下进行重述，才能实现对神话的合理解构与重述的内蕴建设，若失去了神话作为内在的精神支撑，重述就显得苍白无力了。正如弗莱所说“小说部分由原型神话结构升华而成。这些结构已经被移植到语言制品的内部，成为它们的潜在意义。”<sup>68</sup>

如果说第一层面是艺术，第二层面是现实，那么艺术与现实之间的关系是：“没有人，艺术就是物质材料，无法展开和实现自己；没有艺术，人就只知日常俗物，发现不了蕴藏在审美本性深处人的本质。”<sup>69</sup>这样，两个层面的互文成为发现艺术本质的通道。“台上悲欢人常见，谁知台外尚有台”，现实故事从戏剧层面生发延展，拓宽了故事叙述层次，增强张力，达到完全自由地驾驭时空的境界。白先勇在其创作谈中说“由于昆曲《游园惊梦》及传奇《牡丹亭》的激发，我便试图用小说的形式来表现这两出戏剧的境界，这便是我最初写《游园惊梦》的创作动机。”<sup>70</sup>证明作家在有意识地运用两个层面的互文制造情节。

克里斯蒂娃提出“互为指涉(intertextuality)”，即任何一部文学文本应和其它文本的方法，或公开或隐蔽地引证和引喻，较晚文本被较早文本特征所同化，对文学代码和惯例的一种共同积累的参与等<sup>71</sup>。嵌套文本中的三个叙事层面即有显著的互文性特征，其互文过程是：再创作者提炼出模仿对象的手法结构，加以论释，并利用新的参照物，根据自己所要给读者产生的效果，重新构造这一结构。互文现象分布在作品的各个层面，弥散于文本的艺术整体中，在作品构成与艺术价值形成中起了重要的作用。

经典作为抽象元素与现实作为具体部分存在着暗示性的对应，这些抽象部分最活跃的全息元，有时表现在一个具有象征意义的物体上(即意象)，或表现为一段具有暗示性的对话(即双关语)，或一个容易被读者忽略的细节。但无论它表现为何种形式，总可以在前文本中找到其对应之处，可能应在一个人物的命运，或应在故事的结局，也可能与主要故事形成反衬或对比。

虽然现实层面的叙事相对于“虚幻”的神话而言，是“实在”的叙事，但故事本身是一个“本故事纯属虚构，如有雷同，纯属巧合”的 fiction，但其所处的时代背景却是真实的。神话情节神话在小说中成了。在写实中适时楔入神话元素，

<sup>67</sup> 祝宇红：《‘故’事如何‘新’编》，北京：北京大学出版社，2010。P6.

<sup>68</sup> 海登·怀特著，〈作为文学仿制品的历史文本〉，《后现代历史叙事学》，北京，中国社会科学出版社，2003.

<sup>69</sup> 张法，《美学导论》北京：人民大学出版社，2001.

<sup>70</sup> 白先勇，《白先勇文集 第五卷 游园惊梦》，花城出版社，2009，第 240 页。

<sup>71</sup> 艾布拉姆斯，《欧美学术术语词典》，北京：北京大学出版社，1990.第 373 页。

弥补了现实情节的单一性，使小说叙事更加饱满，形成对现实的隐喻机制。神话结构的运用使得小说能站在“远处”接近“历史”，却不囿于“历史”。

戏中戏文本借助神话原型在读者心目中已经产生的巨大影响，以此为切入点，在外层叙事中重新创造一个关于现代人性的神话故事，强化和播散神话自身的意义。这个神话原型，触碰了人性与人心中最柔弱、最敏感的那部分。那些只可意会不可言传的情感、心绪与人性的细节通过神话变为一种具象，细腻而传神地制造出一种“泛悲剧的”艺术氛围。梅列金斯基指出：“神话原型以种种‘面貌’周而复始，循环不已，文学和神话中的英雄人物以独特的方式更迭递嬗。作家试图将世俗生活神话化，文艺批评家则热衷于揭示现实主义的潜在神话基原。”<sup>72</sup>原型的运用并非简单的拼凑，而是与现实生活天衣无缝的结合，创造出一种“寻常一样窗前月，才有梅花便不同”的意境。在现实情节表层结构后隐藏着的深层神话原型中，象征了人类在现实生存中，生命深处无法消解的精神状态，使作品产生了超越故事情境本身的审美空间，使小说的题旨提升到一个形而上的层面。

## 二. 外线冲突通过内线化解

第二层面的冲突源起第一层面的冲突，两线的重叠成为解决矛盾的关键点。外线自己不能解决的矛盾，只能依赖于内线所提供结局，内线的存在完整而独立，能轻松化解“外线”中的主要冲突，如《红菱艳》终场演出前，莱蒙托夫和朱利安分别从艺术与爱情的角度斥责蓓姬，令其痛不欲生，矛盾升级到高潮。但是蓓姬脚上的红舞鞋正如同安徒生童话中的“红舞鞋”一样不由控制地飞奔不能停下，撞上了火车，内外两个叙事层的叠置化解了矛盾，朱利安如小鞋匠抱着蓓姬，脱下红舞鞋；莱蒙托夫也以上演女主角缺场的《红舞鞋》纪念蓓姬，三人的激烈矛盾通过与内线的重叠得以化解。

同理，如《黑天鹅》，终场演出前夜，妮娜在重压之下几近崩溃，眼中幻象越来越血腥，看望贝丝时用尖刀直戳自己的脸；母亲屋中的画像变成蒙克的呐喊者；肩胛上的抓伤迸现黑色羽毛，双腿折断变成禽类的腿，争斗中用门掩伤母亲的手，昏晕过去。这重重矛盾如何化解呢？通过舞台上妮娜成功地诠释了黑天鹅与白天鹅，她所扮演的黑天鹅如奥地利魅惑了众人与王子（托马斯）；她所扮演的白天鹅如奥杰塔绝望地跳崖自尽，终于以两个叙事层面的完美重叠化解矛盾。

再如《情谜》，也是终场演出前，姐妹二人对舞台和男友的争夺导致的积怨到了无可复加的程度，最终通过《红梅传奇》中昭容与慧娘的同台对峙，借戏中“昭容自刎”的情节自杀以成全对方，也因孪生感应一同死去，赢得台下雷鸣般的掌声，二人以真正逝去的生命重叠于《红梅记》，姐妹矛盾终得化解。

陈思和在评述《白蛇传》与严歌苓《白蛇》之间的关系时，将神话指认为一个“空”的所在，虚幻而“华丽”。他说“严歌苓引进这个白蛇意象，是要读者从文本以外来理解这部作品的真正意图……故事的现实性文本的意义是从空无的神话文本里推理出来的”。<sup>73</sup>两个层面的复沓构成准确的对位与偶句，依靠外线故事情

<sup>72</sup> 叶·莫·梅列金斯基：《神话的诗学》，魏庆征译，商务印书馆，1990年版，第5页。

<sup>73</sup> 陈思和，最时髦的富有是空荡荡——严歌苓短篇小说艺术初探[J]，上海文学，2003(9)：25-28。

节的发展吞噬并使内线融于自身，外线通过“消化”内线，矛盾冲突得以解决。

### 三. 现实的杂质侵入艺术

舞台与观众之间有一面无形的“第四堵墙”，它的打破可以使观众“入戏”，造成正面效应，也可以使现实的杂质侵入艺术，形成负面效应。

《黑天鹅》为“艺术”，《情谜》为“情”，同样为极致的精神世界而献身，《情谜》中的姐妹却并非《黑天鹅》中的妮娜将自己的生命融进艺术中，而是将自己生活中的非艺术，即个人情仇的杂质带入艺术。现实中的挣扎苦闷在虚幻的舞台上，借戏中台词诉说，让戏词成为现实的注脚，使现实的琐碎侵入高于生活的戏剧。再如《绯闻女孩》(Gossip Girl)第二季，康斯坦斯高中生排演经典话剧《纯真年代》，将生活中的苦闷借戏中情节与台词说出来，突出了其现实生活的纠结，却没有完全理解剧本《纯真年代》的本意，让现实生活的琐碎侵入经典。又如“穿帮”，是影视作品的失误，也是现实杂质侵入艺术的典型例证。

《红菱艳》中的艺术大师莱蒙托夫严格禁止现实中的琐碎情感侵入神圣的舞台艺术，他的观点是“艺术家应该舍弃爱情，以艺术为信仰”，对蓓姬寄予厚望。真正的艺术所要求的完全献身面前不可能有折衷，必须忘掉一切，尤其是感情的牵绊，将自己的整个生命全部融入艺术中。蓓姬爱恋的对象朱利安虽有才华，但在艺术中却是个渎神者。他对音乐事业并没有足够的尊重，扔下了台下翘首以待的观众，他在指挥的过程中向情人抛飞吻；蓓姬在芭蕾舞《天鹅湖》中饰奥杰塔，却在白天鹅痛苦的时刻，向指挥台上的朱利安频抛媚眼，使朱利安闯入舞台。与“入戏”相反，这完全是出戏的表现，成为将生活中琐碎的情感与杂质带入艺术中的例证。蓓姬与朱利安台上台下的互动打开了“第四堵墙”，却造成了负面影响。

蓓姬曾告诉过朱利安“跳舞时除了想像自己与观众之间有一道墙外，别的什么也不想。”朱利安说他的音乐会帮她冲破这道墙，他的音乐确实让她看见了那个感情世界。所以，蓓姬在演出中看到台下观众变成了海浪，涌向乐池中的朱利安。而朱利安幻化成爱神，走上台来与她共舞。莱蒙托夫禁止这一行动，但后来的高潮部分（安徒生童话中女孩的死于蓓姬的死的重叠）证明正是“这堵墙的冲破”使蓓姬的生命融入艺术中，反而实现了莱蒙托夫的艺术准则。

### 第三节 第三个层面：历史时代——真

刘勰在《文心雕龙·时序》中提出“文变染乎世情，兴废系乎时序”，认为文学的发展变化终归要受到时代及社会政治生活的影响，并在《时序》《通变》《才略》诸篇里，结合历代政治风尚的变化和时代特点来探索文学风貌。本书文学研究超出了研究对象本身，上升到一个整体性的重建和观念重构的历史化过程。

反过来，文学对时代的意义何在呢？用人的故事来反映时代、思考时代，二者相辅相成。昆德拉在《被背叛的遗嘱》中谈到：“伟大的作品只能诞生于它们所属的历史中，同时参与这个历史。只有在历史中，人们才能抓住什么是新的，什么是重复的。换言之，只有在历史中，一部作品才能作为人们得以甄别并珍重的价值而存在。对于艺术来说，我认为没有什么比堕落于它的历史之外更可怕的了，因为它必定是堕落在再也发现不了美学价值的混沌之中。”嵌套文本从里到外一层套一层，似一个级差嵌套的魔匣，一层层地打开了隐藏在匣里的秘密，如果说处于最内层的神话从人类源头追溯人性本源，那么处于最外层的时代与历史则从宏观角度揭示了人类现实悲剧。几乎每一文本都有其当时的社会学意义，而时过境迁后，重读这些文本，其当时的社会学意义被消解，转变为历史功能。

下表是每个文本所处的历史现实语境，以及再创作者调用历史资源，组织叙事，它将人性的、性格的、命运的、时代等诸多因素在嵌套文本中被熔炼为一个整体的艺术氛围，充满内在力量。每个故事都处于时间刻度的某一个点，“时间是借助于刻度而存在的，清晰地刻度往往意味着人同世界的密切联系，因而常常具有一种强烈的现实感，反之则带有某种虚幻性。”<sup>74</sup>正是这些真实的时间，使虚构的角色有了的现实感。

表 9：经典与重构文本的历史现实语境

经典文本	大致历史时期	重构文本	现实时代语境
霸王别姬	楚汉之争（公元前 202 年）	霸王别姬	清末、抗日、内战、解放、文革
钟馗嫁妹	唐开元年间，唐玄宗时期	人鬼情	大陆 80 年代女性意识复苏
白蛇传	明代(冯梦龙《警世通言》)	白蛇	文革为主，改革开放为尾声
游园惊梦	元朝(汤显祖《牡丹亭》)	游园惊梦	49 年后台湾为主，兼大陆民国
嫦娥奔月	尧帝时期(神话传说)	青衣	改革开放为主，文革作为铺垫
红梅记	南宋(明代周朝俊著)	情谜	当代中国(时代特征不鲜明)
祝福白毛女	旧社会(延安时期)	舞台姐妹	30 年代(乡村、上海)到解放前
林冲夜奔	南宋宋徽宗时期(李开先著)	夜奔	30 年代天津为主，兼当代美国
天鹅湖	柴可夫斯基 1875 芭蕾(童话)	黑天鹅	当代美国(时代特征不鲜明)
红舞鞋	19 世纪丹麦安徒生著(童话)	红菱艳	1940 年代英国
达洛维夫人	一战后的英国(伍尔夫著)	时时刻刻	20 年代伦敦；50 年代；当代纽约
该隐诛弟	希腊，创世纪之初	曾几何时	1950 年代法国

<sup>74</sup> 徐岱：《小说叙事学》，北京：中国社会科学出版社，1992. P254.

尼采认为，历史与人的关系有三种<sup>75</sup>：一是权力的拥有者；二是尊重、保护历史的人；三是历史中受难需要救赎的人。这三类人可以在“戏中戏”嵌套文本中找到其对应。

一. 主要人物(扮演者)大多属于第三类,即在历史中身历痛苦需要救赎的人,对他们而言,历史是被谴责的对象,要通过对过去的审判从而获得新生;

二. 再创作者属于第二类懂得尊重、保护历史的人,对他们而言,历史是一家文物店,值得欣赏品味;

三. 第一类人是权力的拥有者,对他们而言,历史是座里程碑,可借它缔造伟大,仅在作品芸芸众生所处的时代背景中隐隐显现,如《霸王别姬》中那把悬于众生头顶之上的“霸王剑”,交接于每个时代掌权者的手中;又如白先勇《台北人》每篇背后那个导致大队军眷离散大陆的溃败政权;再如严歌苓《白蛇》官方版本中,红色政权的代言人所特有的革命高亢的言辞。透过这些声音,仿佛可以触摸到每个时代的操纵者。

不同时代的观众对相同作品的理解是不同的,将历史(尤其是近代史)因素融入经典文本,经典场景移植到现实情境中,摆脱某一历史时代的限制,却能召唤出再创作者的历史潜意识(如《游园惊梦》《霸王别姬》),从而深刻地自省、反思,反应社会的变迁对人物心理造成的影响。段小楼面对历史洪流,叹道“这世上的戏都唱到哪一出。”由舞台上的戏指涉现实中的戏,使个人的恩怨在历史的暴力中形成张力,表现出与时代相契合的精气神。

戏中戏文本的第三叙事层是宏观的时代、战乱,第二层面通常是微观的个人情感起伏,历史层面与现实及神话层面的关系从情节与历史意义的异同方面,分为三种,下文依次将对每一类型展开论述:

**1. 情节同构 主题同构:**第三层面与前两层同构,三个层面共同构成情节整体,如《霸王别姬》《游园惊梦》《白蛇》《舞台姐妹》《时时刻刻》。

**2. 情节疏离 主题疏离:**第三层面提供一个时代背景,不能完全与第一、二层面对应,但起到深入思考的作用。如《青衣》《人鬼情》《夜奔》。

**3. 时代背景缺失:**第三层面缺失,如《黑天鹅》《红菱艳》《情谜》。

### 一. 情节同构 主题同构

下面几个文本中的第三历史层面与前两个层面之间的关系非常紧密,不仅情节同构,并且是其主题的扩大与延展,是历史层面的最强音。前文提到的叙事层次级差嵌套结构图可应用于其中。

#### 1. 《霸王别姬》的近代编年史

《霸王别姬》的传说发生在楚汉之争,即汉元年(公元前206年)八月至汉五年十二月(约于前202年年初),西楚霸王项羽、汉王刘邦两大集团为争夺政权而进行的一场大规模战争,最后以项羽败亡,刘邦建立西汉王朝而告终。

<sup>75</sup> Friedrich Nietzsche, *On the Use and Abuse of History for Life*. 1873 [M], trans. Ian C. Johnston (1998), published by NuVision Publication LLC, South Dakota USA, 2007. 11-23.

借戏台上虞姬和霸王的离合之情（第一层），写现实中程蝶衣和段小楼的离合之情（第二层），终归书写中国历史上每个政权走向末路时的离合之情（第三层），三者同构，即“借离合之情，写兴亡之感”。导演陈凯歌有亲身经历文革的切肤之痛，寄希望于在创作中获得自我精神救赎。作者李碧华的小说原作中，“个体”是主语，以个体拒绝和对抗时代；陈凯歌的电影中，则将“时代”做主语，在个体的沉浮中凸显时代并最终淹没了个体。<sup>76</sup>从广义上讲，京剧《霸王别姬》本身就是经过演义的楚汉之争的历史。电影则借助民族时代的变迁推助个体人物命运，透析繁衍生息的中国人的命运，撕扯开中国历史上一个又一个伤口。《霸王别姬》在一张时序递进的历史之网中展开，针线细密，而在关键的经纬交接处，便点缀上京剧《霸王别姬》，将其编织进入现实与历史叙事。

中国近代史上政权交替频繁，江山几度易主，每次政权交锋都是现实中“四面楚歌声”的危难时刻，具有史诗格局。一个个真实的年代是每个中国人所共知的，大的时代背景均在电影、小说中有明确的标识：

表 10:《霸王别姬》中的历史时间刻度

历史时间	小说/电影中的标识
清朝末年	清遗老张公公拒绝“民国十九年”的称号，依然沿用“大清宣统二十二年”
日军侵华	“满城日本兵——正通知各门各户，挂太阳旗呢”关东军青木大佐（87）
抗日胜利 国军统治	“把顶上悬着的日本太阳旗除下来，改挂青天白日满地红。太阳给扔在地上，一双双鞋子踩踏过。”（125） 舞台两侧还张贴着花绿纸和标语：“慰问国军！”，“欢迎国军回到北平！”
国共内战	学生游行的标语是“反饥饿，反内战，中国人不打中国人！”
共军胜利	张公公叹道：“满人好歹坐了三百年天下，完了。这民国才三十来年，也完了。共产党要来了，来吧来吧！”小楼戏谑道：“共产党来了，不是也得听戏不成？”
建国伊始	1955年，国家提出要求“积极培养接班人，发扬表演艺术”。经常有特别演出诸如‘热烈欢迎解放军慰问晚会’，厢栏板挂满红色小旗，汇成红海。
文革	1966年，“无产阶级文化大革命是一场触及人们灵魂的大革命！”

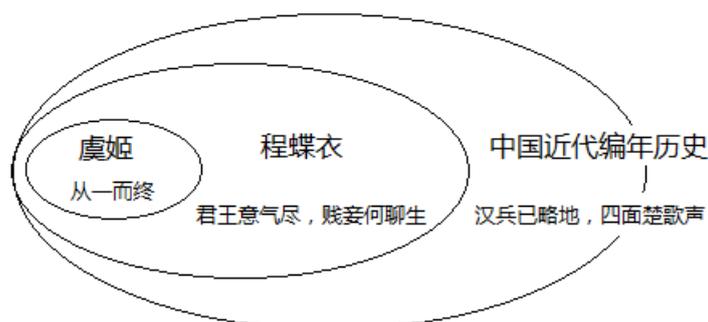
那么，时代的洪流如何作用于现实人物及每个普通民众呢？文本中的小人物在对话中对每一个变革的时代做出回应：小楼弃演京剧，街头卖西瓜说“行头又进当铺去了。响应全民救国嘛，谈什么艺术？”一捆一捆的钱，却买不来药，小楼大骂：“中央钞票不如擦屁股纸！真是盼中央、想中央、中央来了更遭殃！”（134）；文革来了“广播声震撼汹涌，播音员播送‘文化大革命’的纲领，淹没每个人的心跳、心声”，“它轰天动地响着，妖媚、强悍、阿谀、积极、慷慨、哀伤、亢奋……百感交集，像集体销魂的嘶叫。”所有个人的存在都离不开历史的大背景，是苦涩大故事中个人的小故事。

段小楼是在每一个时代中不断妥协的“假霸王”，小时候几次“拍砖”都拍在自己额头上，砖头应声碎了，却没见血，体现了“力拔山兮气盖世”的威武，也

<sup>76</sup> 郭晨子，《试论中国电影与戏曲的互文性——以〈舞台姐妹〉〈霸王别姬〉〈游园惊梦〉为例》，《当代电影》，2011(1). 83.

以其油滑象征时代对底层民众的嘲弄，表达渺小个人在历史大潮中犹如被玩弄于股掌的玩偶。文革中再次拍砖，砖没拍碎，他却头破血流，隐喻文革更加残酷。段小楼的霸气只体现在戏台上，现实中却只有底层人民的懦弱。他识时务、通世故，分得清戏和生活的区别，懂得在时代暴力中顺应潮流，求生存。而其侠气仗义却在时代暴力面前一点点被压制，在批斗中残酷揭发所爱的人，充当时代的刽子手。这固然源自无所不在的政治支配力以及人类趋利避害的本能，如利科(Paul Ricoeur)接着阿尔都塞的思想论述道：“意识形态不是我们企图置于身后的东西，而是推动我们的东西，一种动力系统。”<sup>77</sup> 历史左右着人性的善与恶，意识形态通过“权力渗透到大众内部”，使每一个深处这个时代的人替代权力行施暴力。

与假霸王不同的是真虞姬，程蝶衣的“从一而终”转化为在时代面前坚定自己心中不变的尊严，执拗地抗拒着每个时代的暴力。他一生的碰撞、磨难、蜕变、精神上层层剥离是中国文化在近代化的历史大潮中痛苦整饬的表现。蝶衣变成一个艺术的隐喻，沉浸在戏中，从来以为时代的更替与他无关，但终究逃不过人性在历史面前的伸缩、扭曲、折断。戏改时感到“像如今这种冷落，黯无前景，伸手不见五指的政策上的冷落，隐隐然被推至岌岌可危的地域。”他的内心世界原本不会暴露，却借文革批斗会上相互揭露、背叛的时代背景，个人潜藏的恩怨彻底宣泄，反应疯狂年代对人的变形和扭曲。



图：《霸王别姬》三个叙事层面的嵌套

虞姬的性格“从一而终”是程蝶衣一生的座右铭，也是京剧艺术无论历史变迁，固执的坚守，所以“君王意气尽，贱妾何聊生”的诗句贯穿三个层面。而这一抒情的时代背景是“汉兵已略地，四面楚歌声”是中国近代史上每一个生死存亡的节点，属于宏大叙事层面。林文淇论述道“楚汉相争所显示的国族分裂的事实，并不影响以汉族和‘中华传统文化’为论述支柱的中国国族认同。而虞姬对‘夫’‘君’西楚霸王的‘贞’与‘忠’，这两个延续国族论述最有效的意识型态，成了这出戏的重点。”<sup>78</sup>

## 2. 《游园惊梦》中的台湾军眷

白先勇《游园惊梦》的写作背景是从大陆溃败的国民党及家眷在台湾重新开始生活，挥不去对往事的伤感和对故国的留恋，这一历史缝隙间的离散情怀贯穿

<sup>77</sup> Paul Ricoeur, *Lectures on Ideology and Utopia*, ed. George H. Taylor, New York: Columbia University Press, 1986, p.137.

<sup>78</sup> 林文淇,《中外文学》23卷第1期(1994):139-156.

白先勇整部《台北人》(1966),以形形色色、各行各业的人从大陆离散的生活描摹这段历史,为家国离乱,繁华散尽写下个人见证。欧阳子曾说白先勇的小说世界围绕三个主题发展:今昔之别,生死之谜,灵肉之争。而这三个主题无非都指向了生命某一点上时间的陷落,无可弥补的伤痛因之产生,而那时间陷落的原点在哪里呢?对白先勇而言,一九四九的国共分裂显然是肇生历史创伤的一刻。”1949年就是中国历史的“断井颓垣”。

《台北人》扉页上引用唐代诗人刘禹锡的一首怀古诗《乌衣巷》:“朱雀桥边野草花,乌衣巷口夕阳斜。旧时王谢堂前燕,飞入寻常百姓家。”凭吊东晋时南京秦淮河上朱雀桥和南岸的乌衣巷的繁华鼎盛,与今日野草丛生,荒凉残照对比,感慨沧海桑田,人生多变。施补华在《岷佣说诗》中评道:“若作燕子他去,便呆。盖燕子仍入此堂,王谢零落,已化作寻常百姓矣。如此则感慨无穷,用笔极曲。”这首诗诠释了《台北人》所蕴含的沧桑、兴亡、凋谢和怀念之感慨,故欧阳子将这本小说集的解析命名为《王谢堂前的燕子》,飞入普通百姓家的燕子,却曾经栖息在王谢权门高大厅堂的檐檩之上。“旧时”二字赋予燕子以历史见证人的身份,与“寻常”形成今昔对比,也是《台北人》贯穿的脉络。

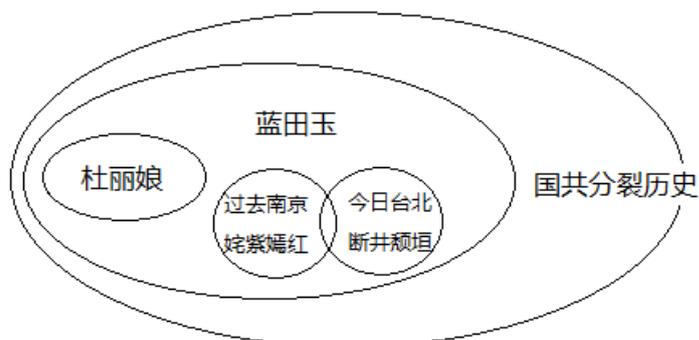


图:《游园惊梦》三个叙事层面的嵌套

《游园惊梦》第二叙事层面中的蓝田玉反复强调的“是亲妹子才专把姐姐往脚底下踹呢”,十七月月红背叛了蓝田玉,天辣椒蒋碧月背叛了窦夫人,但仅仅是女人之间的争风吃醋吗?这分明是一种隐喻,拓展到宏大的历史层面,在面对日本侵略者的同仇敌忾之后,是国共交锋的时代,两党本是兄弟手足,却在“中国人不打中国人”的口号声中残酷厮杀,最后以国民党的失败告终,或许这便是“妹妹背叛姐姐”的历史涵义。

《霸王别姬》中的程蝶衣为日本人唱堂会,为国民党军官,唱得也是这一出《牡丹亭·游园》“原来姹紫嫣红开遍,似这般都付于,断井颓垣。”面对国破山河在,杜丽娘与末路英雄有同样的伤怀,对应于现实层面蓝田玉的人生命运,也对应着国破失山河的时代,李碧华在小说中插入评论“百年不易的词,诉说着得失成败,朝代兴衰。国民党的命运,中国人的风流云散……”(132)三个层面如图依次嵌套同构。“锦屏人忒看得这韶光贱”指年轻人的时光多得轻贱,所以不知珍惜,荒废、挥霍了,但是对于青春已逝的人而言,却只有伤痛,因为“时光是不能复原”的。这与大时代中对于逝去事物,逝去的国家政权之间的哀叹融合。

白先勇将心血呕成的挽歌去讴歌一栋华夏的坍塌,联系起人物与时代,走进

了一段真实的历史，感悟历史变迁带给人们的深刻影响，在人物对过往的缅怀和喟叹中，出时间永恒的流逝和人世无常的沧桑，传达出历史的苍凉感。对于被时代潮流冲没的社会，心怀无限惦念眷恋。

上述两个文本，连同下面的《白蛇》实则描述同一个历史上的时间刻度，即二十世纪60年代，历史秩确实具备一种整饬力。不同空间的人们品味到不同的情怀，中国大陆正在进行的文革暴烈汹涌；中国台湾溃败的国民党懊恼伤感。台湾学者陈芳明指出“不同的政治结构与权力分配，决定不同的再现方式；不同的再现方式，决定不同的历史记忆。”<sup>79</sup> 透过不同权力方的眼睛所呈现出来的同一时段的历史，必然渗透着各自的价值观念与历史解释，但这是同一时间中，发生在两个绝缘的空间中各自的历史，却有着相同的情怀。

中国传统的神话及戏曲不约而同地嵌套在这些文本之中，证明艺术能够超越政治的破坏与历史的险阻<sup>80</sup>。艺术通过程蝶衣达到永恒，而小四只能是政治、是革命的牺牲品。民国时期的国民党士兵集体殴打戏子的一幕，至少说明民国时代还以粗俗的方式保留对艺术欣赏，而建国后解放军看戏时集体起立鼓掌，唱起整齐嘹亮的军歌“向前向前向前，我们的队伍向太阳”反而是对艺术的亵渎。纵观戏曲在时代更迭中的命运，“霸王剑”似高悬于艺术之上的政治，象征着每个历史时期权利的拥有者，而艺术是弱小却坚韧的。程蝶衣个性倔强、执拗、内向、纤细、敏感、是时代政治弱者，却显示出文化上强大的力量。

程蝶衣去给青木等日本军官唱堂会，现实层面的动机可解释为营救段小楼，而历史层面则缘于在他的潜意识之中将京剧艺术升高到政治权力及意识形态之上。所以他始终不认汉奸之罪，反而认为这是民族尊严、民族气节的表现，在法庭上对“汉奸”罪供认不讳时讲的“要是青木还活着，京戏就传到日本去了。”

历史事件如抗日、文革、溃败台湾等有着非常鲜明的历史坐标，虚幻的文学想象和真实的历史书写之间的模糊疆域，而一段中国传统的戏曲和民间故事，勾连起海峡两岸共通的情感，使得艺术超越政治，甚至无形中已经达了解构主流历史权威的功效。当艺术借历史的声音呈现出来时，其内部蕴含的张力将如山洪般全面爆发，这——难道不是每个时代赋予文学所必然的吗？

### 3. 《白蛇》中的文革

白蛇传说作为一个深植于民间文化土壤之中的人蛇恋故事，在其近千年的流变过程中，走进了民族集体无意识之中，经历了蛇精由恶到善的衍变，基本定型于明代冯梦龙的《警世通言》。

文革的真实史实成为彰显现实人物生命的舞台，神话层面中的“雷锋塔、法海”对白娘子的迫害同构于现实层面中秦城监狱、愚昧大众对孙丽坤的暴力与侮辱，亦同构于文革历史层面。严歌苓曾说“个人的历史从来就不纯粹是个人的，而国家和民族的历史，从来都属于个人”<sup>81</sup>。官方版本的叙述权利由国家政权所赋予，字里行间激荡着权力话语的时代强音，能够定夺其体制下每一个子民的命运。

<sup>79</sup> 陈芳明，《殖民地摩登：现代性与台湾史观》，台北：麦田出版，2004年，第51-72、12页。

<sup>80</sup> Tessier, Max. *Art Over Politics*. Cinemaya 20 (1993): 16-18.

<sup>81</sup> 严歌苓：《《穗子物语》自序》，广西师范大学出版社，2005，第2页。

孙丽坤、徐群珊的文革故事也不仅仅是她们的个人遭遇，更反映出那个时代知识分子的普遍境遇，即在大一统话语下被压制的自由，和个人思考对强权的反抗。

官方版本即文革话语，代表第三层叙事的时代语言，其措辞特征“直白、浅近、爱憎分明、粗糙”，是主体性的加强、再加强，并且确信主体具有对话语绝对的控制权。刁晏斌从语法方面总结了两条规律，“一是整体干瘪，语言千篇一律，满篇套话；二是局部臃肿”<sup>82</sup>。从内容上说，一是倾诉型，表达炽热情感的倾诉，严歌苓所模仿的官方话语每节开场都是“首先让我们共同敬祝伟大的领袖毛主席万寿无疆”，结尾又是口号式的呼喊。另一个极端是批判型，句法上大量使用祈使句，表达对敌人的无比愤恨。法国学者巴柔指出这类套话的特点是“陈述集体知识的一个最小单位，以暗示的方式提出一个恒定的等级制度，以有效混淆（道德和社会的）规范和话语为目标。”<sup>83</sup>从表层上看，这种话语具有一种正义、正确、理性的力量，且是一种父权主义的、男性的权威。从语言背后的深层看，具有暴力的、非理性的特征。但其语言隐含着一种无形的、对个人或社会的控制权力。这种控制权力具有暴力性。<sup>84</sup>

小说中京剧被摧残的个案，更广泛地代表着各种形态的文学艺术。“不为人知版本”所采用的心灵化语言与私密日记所展现的内心独白，都具备夹缝中隐匿生存的形态，或可隐喻“文革中的地下文学”，其独创性、个性化、审美性与革命时代不甚协调，杨健将其集结成册，表明即使在文革高压封闭的空间里，也有个体对艺术的坚持。赵毅衡评述道“作者大部分是北京受到冲击知识分子的子弟，只有他们有不能接触到的“黄皮书”和“灰皮书”的异文化文本样式，因而受启发创造一种全新的文学语言。文革地下文学的出现，一是文化沙漠造成的极度精神饥渴，二是具又表现欲和表现能力的知青群体之出现”<sup>85</sup>。严歌苓小说中的徐群珊应来自高干家庭，“在别人看《红旗》杂志和毛选时，她看电影杂志和《悲惨世界》”，她具有那个时代少有的艺术修养，这与少数知青能够接触到“黄皮书”相似，她的日记与“地下文学”一样，记载了“在一种完全闭锁性的权力话语无所不在的时刻，欲望、语言的无可压抑的自由奔涌”<sup>86</sup>，书写镇压于雷峰塔下的隐秘情思。在此，严歌苓藉由人物在文革时代中所受到的压抑，思考历史与人性的关系，即“在什么样的环境下，人性能走到极致。”<sup>87</sup>

小说中的个人与历史层面的另一对应是对孙丽坤发疯原因的解释：民间版本认为她在文革中“过于幼稚”而被某男青年欺骗，骗子的失踪或现形使她精神失常。不为人知版本解开谜团，孙丽坤寄希望于这个具有权力符号的男性能带她脱离苦海，却被权力之下的虚幻所击倒，两性相爱的陈腐定律亦被推翻，所以对人性之中还残存几许真实产生绝望。这一心路历程在更广泛的层面上，与民众反思

<sup>82</sup> 刁晏斌，《试论“文革”语言语法的特点》，《山西师大学报》（社会科学版）2008，35（2）：140-144

<sup>83</sup> [法]达尼埃尔·亨利·巴柔，《形象·比较文学形象学》，孟华主编，北京：北京大学出版社，2001.

<sup>84</sup> 黄海红，《从媒介传播看文革时期大字报的异化》，《东南传播》2009，59（7）：127-128

<sup>85</sup> 赵毅衡，《自由与文学》，《文艺争鸣》，1993(02)：33-34。

<sup>86</sup> 易毅，《被激活的记忆》，《文艺争鸣》，1993(02)：34-35。

<sup>87</sup> 舒欣. 严歌苓：从舞蹈演员到旅美作家[N]，南方日报，2002-11-29。

文革中的心理状态相一致，被称为“觉醒后的怀疑主义”，即“感到自己在文革中过于幼稚而容易上当受骗，这是文革所导致的一种反作用，即利用人们的盲目信仰，最大限度得进行动员。结果却使人们觉醒并形成自己独立的见解，和意味深远的怀疑主义。”<sup>88</sup>严歌苓的小说建构了一个被毁灭的个体，以怀疑和绝望完成对文革的“控诉”功能。孙丽坤得知真相后的崩溃暗示着我泱泱中华的命运：文革中乾坤颠倒，“拨乱反正”后人却疯了，这证明了社会悖论，即文革中的是与非恰恰是其反面。

“神话，个人，历史”三重嵌套的结构使这部小说成为一个以《白蛇传》为中心的同心圆，呈现圆融之美。神话隐喻延展到现实个人层面，历史层面，将惨烈化为悲悯，使《白蛇传》中一个被压迫的故事延伸到当代中国。

#### 4. 《舞台姐妹》中的阶级意识

谢晋于1965年导演的《舞台姐妹》主要以鲁迅艺术学院的《祝福》与《白毛女》作为戏中戏，即神话层面；现实故事是春花与月红的姐妹情；历史层面是30年代到解放初的时代背景，也绘制了越剧在此期间的变革路径，尤其以竺春花所创办的鲁迅艺术学院宣扬阶级的进步性。

第三叙事层面是从旧社会的黑暗到新社会的光明和解放，以及不同社会制度的悲喜两重天，剧中人物心理变化与命运也呼应于这个时代背景。现实人物春花所模仿的神话原型是革命经典《祝福》与《白毛女》，这是与国家政治与仪式相对应的是国家的神话，它是占有主流地位的意识形态，因为“人民得翻身解放”是建国初期戏剧中表现得最充分的神话，最典型革命意象是“明朗的天”。祥林嫂和喜儿所代表的受苦大众成为这一乌托邦的原型。

“国家的神话”这一概念源于卡西尔。中国当代戏剧的神话、原型和意象，是一个过渡时期的召唤结构，1942年，毛泽东在延安发表《在延安文艺座谈会上的讲话》，提出文艺不是超阶级的，文艺要和工农兵群众结合。同时，延安还发动了整风运动和大生产运动。使得文艺工作者创作出反映共产党理念的剧目，《祝福》和《白毛女》应运而生。延安的鲁迅艺术学院在周扬的指示下，创作了歌剧《白毛女》，将强烈的浪漫主义精神和共产党的阶级斗争理论结合，成为解放区文艺标志物，这些剧目成为革命经典，如同早期的历史写作往往借助神话的参与讲述关于起源的叙事，讲述祖先的荣耀，讲述权力的合法化，成为《舞台姐妹》戏中戏的核心层面和模仿对象，彰显其意识形态和道德观。

陈林侠说，“在家/国寓言中，谢晋电影中的人物挣扎于宏大的政治伦理对个体亲情、爱情、友情的倾轧与割舍，形象地演绎了用国家意识形态成功拯救处于绝境的个体。”<sup>89</sup>《舞台姐妹》属于文革文学，祥林嫂和白毛女成为文革中典型的革命意象，虽然文革时代不等同于早期人类社会，但在意象象征的运用上却与原始象征类似，是一种经过高度政治性提纯的象征。在提倡大一统的社会环境中，

<sup>88</sup> 费正清，崔瑞德主编，《剑桥中华人民共和国史》（1966-1982），北京：中国社会科学出版社，1995。第十章“人民共和国的城市生活”，第716页。

<sup>89</sup> 陈林侠，《叙事的智慧——当代小说的影视改编研究》，浙江大学博士论文，2005。

集体意志占优、个性选择位处边缘，趋同的审美理想与简单的社会关系，即敌我分明的阶级关系，形成了单一明确的结构关系和相对统一的文化背景，为类似于原始象征的革命意象象征提供了适宜的生长土壤。<sup>90</sup>“批判旧社会，歌颂新社会”作为延安文艺的主题，延续、并直接影响到后期的文革样板戏。因此谢晋1965年的作品不可避免地彰显这一主题，并形成第三层叙事层次，与现实故事中的春花（第二层叙事），经典原型中的祥林嫂、白毛女（第一层叙事）形成同构。

但是《舞台姐妹》不同于生硬的政治宣言，“它在主流政治意识形态和传统伦理价值取向间巧妙寻求契合点，以善与恶的道德冲突取代革命斗争惨烈的你死我活，将革命典范塑造为道德英雄，将政治热情置换为人伦情感的抒发，在克己、爱人、谦让、服从的伦理秩序中构建起和谐的人际关系。”<sup>91</sup>这一效果是以另一神话层面《梁祝》作为戏中戏，渲染姐妹情一线，使阶级斗争的色彩大大弱化，加重了人情一面。

## 5. 《时时刻刻》中的战争与女权运动

《时时刻刻》第二层面的故事群是第一层面《达洛维夫人》原型主题的加深与强化，第三层面的女性主义发展史基于第二层面故事群的连缀而展现一个整体历史脉络。

《达洛维夫人》反映一战后英国社会典型的女性，接受社会强加的束缚，热切地扮演“政客太太”的角色。《时时刻刻》中三个人物分别处于三个历史阶段：伍尔夫，20世纪20年代伦敦的女作家；布朗太太，二战后住在加州的家庭主妇；克拉丽莎，世纪之交的纽约编辑，象征着生生不息的生活。

劳拉所在时代是二战不久的50年代，女权主义斗争已初露端倪，大多数女性不愿或无力改变早已为人们习以为常的、并被当作自然秩序的女性屈从地位，很多女性，只能以孩子和家庭为中心，牺牲个人的才华和志向。女权主义活动家贝蒂·弗里丹有感于女性的身份困惑，于1963年发表了《女性的奥秘》<sup>92</sup>，把社会强加于妇女的贤妻良母职责称为“女性的奥秘”，指出这一职责把千千万万的妇女禁锢在家庭这一“集中营”里，牺牲了自己的个性和事业，在单调乏味的家务劳动中消磨掉了自己，拉开了女权主义运动第二次浪潮的帷幕。

经过第一次世界大战，英国的经济实力被大大削弱，年轻人战死沙场；一战的创伤还未抚平，又面临着第二次世界大战的威胁。《达洛维夫人》中的赛普蒂默斯受战争重创而患病，成为战争受难者的代表，他的医生问道，“你参加了大战，表现得很英勇，是不是？”病人疑惑地重复了“战争”这个词。他给词语加上了象征性的意义，一个严重的症状，应该记在卡片上。

“大战？”病人问道。是欧战——小学生用火药搞出来的那场闹剧吗？他在战争中表现得很英勇吗？他真的是忘记了。他失败之处正是大战本身。

“是的，他表现得非常英勇，”雷齐娅对医生肯定地说，“他得到了提升。”

<sup>90</sup> 黄擎，《回响国家权力话语的时代强音——“文革文学”的话语风貌意象构筑》，《理论与创作》2010（5）。

<sup>91</sup> 邵雯艳，《华语电影与中国戏曲》，上海：复旦大学出版社，2013。

<sup>92</sup> [美]贝蒂·弗里丹：《女性的奥秘》，巫漪云，丁兆敏，林无畏译，南京：江苏人民出版社，1988。

伍尔夫直接把法西斯主义和战争归咎于父权制，写道：“我们如何去阻止战争爆发，这个问题我在脑子里苦苦思索……难道不是父权制度使你们趋向战争吗？对男人而言，战争是一种职业，是快乐和兴奋的源泉，是男人品格的实现。”<sup>93</sup> 战争对女性亦造成无法弥合的伤害（如赛普的妻子雷齐娅），而女性所特有的和平、抚慰的母性特质能够缓解男人的攻击欲、狂妄和凶残，使人类避免自我毁灭的命运，如《达》中因战争失去儿子的母亲形象。伍尔夫将女性主义与和平主义相联系，企图用女性的抚慰力量来拯救人类，从而批判战争与男权主义。

伍尔夫的另一部小说《到灯塔去》，拉姆齐夫人用爱、同情与理解将大家团聚在一起，从而减轻战争带给人类的创伤。《达洛维夫人》中克拉丽莎筹办宴会也是为了消除战后人与人之间的冷漠与隔阂，她说“生命本来就是我有你、你中有我、互相依赖的生存。”因而产生了“去联合，去创造”的欲望。于是，将人们凝聚起来，她觉得“这就一种贡献”。《达》中写道：“她是为了外部世界才这样把自己组合成一个中心，一粒钻石，一个坐在自己的客厅里给大家提供聚会场所的女人，无疑是某些生活枯燥沉闷的人生活中的一点光辉，也许是孤独者寻求的一个庇护所。”坎宁安的《时时刻刻》以三个女主人公与达洛维夫人相似的一天，延续了女性争取权利，抚慰战争创伤这一主题，在历史层面通过现代妇女对自我价值的追求和探索，展现出一幅现代女权主义发展的历史画卷，引起人们对女权主义终极目标的思考。

## 二. 情节疏离 主题疏离

下面几个文本中的历史层面与前两个层面有隐约的指涉关系，但是较之上一种类型，并不能够与神话层面、现实层面实现完全的同构。

### 1. 《青衣》中的改革开放

嫦娥是神话中射手后羿的妻子，奔月的故事相传发生在远古的尧帝时期，既是远古最辉煌的时代，又是中华文明孕育的黄金时期，历史上将其与后来的舜时代并称为“尧舜舜天”。嫦娥的传说出自东汉高诱注解《淮南子》。

毕飞宇的《青衣》所跨越的时间同样是文革与改革开放，1979年一个标志性的时间节点，中国是文化荒芜后的重生，这应该是一个诞生英雄和美的时代，正如后羿背着彤弓白羽携美丽的嫦娥降临灾难中的人间。这个时代应是充满英雄气质的。军区将军亲自写了“梨园有险阻，苦战能过关”的条幅与筱燕秋共勉，将“梨园”与“战斗”类比，将“英雄”与“战士、演员”类比，这是“革命”话语赋予新时代的内容。如果说文革时代的特征是“革命”，那么后文革时代——改革开放的中心词是就是“钱”，烟厂老板成为这一时代特征的承担者，慷慨激昂地说：“什么景气不景气？关键是钱。”他遵循着金钱和商业法则，艺术已进入与金钱联姻的商业化时代，所以，筱燕秋个人的苦难分明折射出艺术在这个时代中所富有的悲剧色彩。筱燕秋为演嫦娥主动跟老板睡觉，接受潜规则，在欲望

<sup>93</sup> [英]弗吉尼亚·伍尔夫，王斌等译：《伍尔夫随笔全集 III》，北京：中国社会科学出版社，2001，P1028-1372。

的驱动下，行为上违背了做人的基本原则，人性中尚未泯灭的尊严、人格与良知便会向自我发出严厉的谴责与渴望救赎的吁求，“给她留下的只是刻骨铭心的难受”成为这个时代赋予平凡人的痛苦。

筱之所以失去了生命中最重要的二十年的青春也是由于文革的发生，直接进入了改革开放，以烟长老板展现出对京剧的兴趣并要扶持并投资筱燕秋的复出为时代背景。文革在此是一个被跳过的时代，虽然没有正面描写，但所有人的心照不宣地知道这是一个什么样的空白和缺场。

毕飞宇说“我企图通过一个女演员的一生，来描绘一下近20年来人们内心的秘密。我们的机遇多了，我们的基本生存状况改善了，但是我们心中依然有痛，依然有许多挣扎的东西，依然需要我们去面对、去承受。”<sup>94</sup>《青衣》中既没有正面描写文革的如火如荼，也没有正面描写筱燕秋在文革中的痛苦，却通过许多侧面描述间接表述了她失去登台机会后内心的失落，如B角李雪芬的高亢嘹亮的嗓音属于那个时代，“像一个与慷慨赴死的女战士，英姿飒爽的女民兵，豪情冲天的女知青，须眉不让的女支书”。筱给这一高亢的嗓音泼了一脸滚烫的热水破了她的像，接受处分时异常冷漠，不道歉的态度；又如与面瓜约会时的心不在焉，将自己随便嫁给什么男人的自暴自弃。这些场景中的筱燕秋如月宫的冰冷，其实反映的是她在文革场景中内心的拒绝，以冰冷的态度、内心的固执无声地对抗革命的高亢，这正是嫦娥对人间对世俗不屑的表征。

改革开放，筱燕秋有了重新登台的机会，内心的痛苦却更加淋漓尽致地泼洒出来，因为重生的机会唤醒了她内心的渴望，文革中的她是麻木的，是鲁迅笔下的铁屋子，将潜在的对艺术的渴望压抑起来，感受不到痛苦，一道门忽然打开，有了出去得到自由的机会，却发现青春年华不在，心有余而力不足，是“铁屋”中醒来后的痛苦。她看到自己臃肿的影子，残酷地减肥，把自己身上的肉一点点抠下来等。嫦娥奔月又后悔的痛延宕在《青衣》的历史层面中，这是文革耽误的青春带给人们的伤痛，是一个时代，一代人的痛苦。

## 2.《夜奔》中的东西文化碰撞

昆曲《林冲夜奔》是《宝剑记》中的一出，故事讲述宋徽宗时期的梁山好汉，为明代剧作家李开先根据施耐庵的《水浒传》创作的传奇。

《夜奔》的故事发生在三十年代天津，天津位于华北平原东北部，渤海西岸，地处海河五大支流汇合处，为京都门户，华北最大的水陆交通枢纽和经济中心，其名字意为“天子之渡口”。1860年被辟为通商口岸后，曾经有九个国家在天津沿海河两岸开辟租界，对中国与西方国家的文化交流起到了重要作用。电影《夜奔》发生的时间与地点意味着这是一个古老中国面向西方开放的港口，在这一城市背景下生出的故事。

电影《夜奔》依靠现实层面的叙事建立第三个叙事层面，其意义在于东西文化的交融。现实中的两个林冲成为中西方文化的象征：戏子林冲携一只玉箫——东方文化的意象；游子少东赠一副水晶大提琴——西方文化的意象。

<sup>94</sup> 《北京青年报》2003.4.23.

台上林冲的《夜奔》开锣了，当那充满悲愤凄凉的“数尽更筹，听残玉漏，逃秦寇，哎，好叫俺有国难投，哪答儿相求.....[点绛唇]”的倾诉如锥子般锥入少东的心时，这是“一缕缕西方管弦乐的恬静透过了东方竹笛的清脆，把徐少东那不曾打开的心带进晨曦的温暖中。”<sup>95</sup> 戏子林冲与游子少东成为“知音”，两人的爱正是东方与西方两种不同文化的认同与交融，以音符为其形式载体深深地镌刻在少东心中。

这两则文本均为第二叙事层面在第三叙事层面的影响下发生，二者主题有遥远的关联。筱燕秋现实中的“奔月”与“不甘”，是在文革与改革开放的社会环境之下发生的；《夜奔》中的游子与戏子的同性之恋也是在中西文化的交融中获得的，第三层面相对独立疏远，仅提供一个时代背景，在情节上不能与神话、现实层面实现完全的嵌套重构。

### 3. 《人·鬼·情》中女性意识的觉醒

有关钟馗故事的记载，最早见于北宋沈括(1031-1095)的《梦溪笔谈》，钟馗是初唐之人，出现在唐开元年间唐玄宗（公元712-756年在位）的梦中，他的打鬼与嫁妹与女性主义并没有太大关联，却因为在京剧中被一个女性所出演，成为电影《人·鬼·情》的主题。戴锦华热情地将其称为“当代中国影坛上唯一可当之无愧地称为‘女性电影’作品”。电影的现实层面是成功女性回归家庭的渴望，而第三层面的时代背景是文革遮盖了女性特质，而80年代呼唤女性意识的回归。

1981年女权主义批评被介绍到中国，但这全然不同于西方的女权主义，须将其置于中国大陆女性主义以至整个文化发展的历史进程中。当代中国关于女性叙事分为两个大的时间段，建国后到文革结束(1949-1976)以革命的名义，模糊性别差异，消灭了女性意识，戴锦华指出这一时期的女性特征，“当代中国妇女在获准分享话语权力的同时，却在文化中却失去了其性别身份；在她们真实地参与历史的同时，女性的主体身份消失在一个非性别化的，确切地说，是男性的假面背后。”<sup>96</sup>这一时代特征在裴艳玲女扮男装的面具之后表现出来。而1976年后，掀起一股性别意识觉醒的潮流，作为对前一时期“铁姑娘”的拒绝，这一时期的女性的特征“男权文化中寻找自我，恢复女性特征、实现自我价值。”这一新时期的女性特征又以成功女人秋芸想要“找个好男人”的愿望表现，呼唤着女性意识的回归。

黄蜀芹总结了传统社会以男性目光看待女性的两种视角“一是从女性依附于男性的角度；二是以一个裁判者的身份，居高临下，来审视并同情女人的命运。”，这两者都不是以女性主体来对待女性世界。<sup>97</sup> 所以需要更深入地挖掘以女性为主体的心理特征。她导演的《人·鬼·情》连接并诠释了当代中国女性史的这两个时期，这种意义下，裴艳玲（秋芸）藏在男性面具后面的脸，不仅仅是京剧中的老生，而是作为隐喻指涉所有与男人平等的成功女性，在工作与事业中扮演男性的角色。所以秋芸扮演男性角色成功，象征着中国女性在这一历史时期一直作为

<sup>95</sup> 克敏，《夜奔》的艺术解读[J].《电影评论》2001(1): 29-30.

<sup>96</sup> 戴锦华，《雾中风景》，北京：北京大学出版社，2000，第169页。

<sup>97</sup> 顾征南，《访黄蜀芹，谈‘人鬼情’》，《电影新作》1988(2): 63-66.

化妆为男人的女人，女性不作为男性欲望的客体，也不作为独立于男性的性别群体而存在。影片第三层面所倡导的正是这种女性身份的抹杀的前提下，“传统女性特征与规范的复归。”但这一复归无疑是痛苦的，邵牧君认为“当一个女人只有抹掉了、埋藏了她的女性美，以男人并且是丑男人的面目出现在人们面前才能赢得欢呼和赞美时，她的女性心灵无疑是孤独的，是压抑女性本我的痛苦。”<sup>98</sup>

当秋芸悲愤宣布“嫁给舞台”，是挣扎失望后而不得不暂时隐忍了性别的权宜之计。电影选择女性视角，却并非“女权主义”，中心词“嫁”表达了选择婚姻，“回归女性本位”的原始渴望。“让女人找个好男人”的朴素诉求成为一个女性化的要求，甚至能够彰显人性。时代要求性别意识的觉醒。戴锦华认为秋芸成为“现代女性历史命运的一个象喻，一个拒绝并试图逃脱女性命运的女人，一个成功的女人——因扮演男人而成功，却终作为一个女人而未能获救。”<sup>99</sup>

所以，《人·鬼·情》成功地连接了76年前与76年后的两个时代，但随之而来的商业时代导致了当代中国对女性身份思考的庸俗化，以对女性身体的过于关注致使女性电影的终结。陆炜诠释道“政治化导致非人化，非人化导致非性别化。但革命时代的结束并不意味更加人性化时代的到来，迎来的却是一个物欲横流的商业时代。作为女性电影里程碑的《人·鬼·情》无奈地成了前后两个时代历史的界碑。”<sup>100</sup>但是这些关于女性的主题却与《钟馗捉鬼》《钟馗嫁妹》的主旨相去甚远。

### 三. 时代背景的缺失

有些文本并没有明显的历史坐标，仅仅是舞台剧渗透到现实生活中去，仅仅是个人生活，比如《黑天鹅》、《红菱艳》、《情谜》。如果剔除第三个叙事层次，本身人物关系足够紧张，有着矛盾和冲突的可能，就足以撑起“双线”的结构，如《黑天鹅》仅仅在第二个层次中有一个主要人物妮娜，以及她的分身，并且没有鲜明时代背景的第三个层次。

#### 1. 《情谜》中历史背景的缺失

《情谜》的现实场景以《红梅记》为戏中戏蓝本，却将其中许多情节空空弃之，如“贾似道荒淫误国”，这些重要情节是《红梅记》惩恶扬善的依托，也是其广为传颂的原因，因为它“打破才子佳人的窠臼，将爱情故事置于南宋末年特殊的政治背景中，使爱情与历史、政治融为一体”<sup>101</sup>，被评为开了“借离合之情，写兴亡之感”风气之先<sup>102</sup>。《情谜》抛弃这些关键情节，反复纠缠于两女夺夫之争，走不出内心阴霾与嫉妒的困境，降低了主题格调。

《红梅记》开场，襄樊战事紧急，朝廷权臣贾似道却率众姬游西湖“泛兰舟，坐拥妖娆；倒芳尊，醉迎花鸟”，游人须回避，逆耳之言格杀勿论。贾似道荒淫误

<sup>98</sup> 邵牧君，《压抑女性本我的痛苦——对〈人·鬼·情〉的一点读解》，《电影艺术》1988(8)。

<sup>99</sup> 戴锦华，《雾中风景》，北京：北京大学出版社，2000，第169页。

<sup>100</sup> 陆炜，《论电影〈人·鬼·情〉的女性主义意义》，《电影评介》：21-24。

<sup>101</sup> 周育德. 李慧娘纵横谈[J]. 文化艺术研究 2010(S1) .

<sup>102</sup> [明]周朝俊. 王星琦校注. 红梅记[M]. 上海：上海古籍出版社. 1985.

国作为附线与慧娘、昭容两线交织，谐音“假似道”暗示其所代表的权势阶层道貌岸然，腐败虚假，这为裴禹、慧娘和昭容的正义提供了舞台，也是作者借古讽今的寓意所在。《红梅记》的现实时代背景是宋恭宗德佑元年(1275)，以南宋历史间接讽喻了作者周朝俊所处的时代，即晚明政治的腐败<sup>103</sup>。

这一丰满强大的经典文本矗立在《情谜》背后，已预设了情节和结局，既然再创作以《红梅记》为“戏中戏”，那么造成悲剧的罪魁祸首贾似道至关重要，但《情谜》中贾似道人物形象的完全缺失，导致悲剧失去了诱因和根源，几条矛盾线索只能停泊在各自舞台的上空，等待着意义的更新、窃取与进驻。

《红梅记·鬼辩》中的李慧娘以凌厉的复仇者形象斥辩权奸贾似道，施展剪腿劈掌刀马功，将国难家仇融为一体。《情谜》中类似场景所怒斥的对象却是裴禹：昭容(惠宝饰)见裴禹手捧红帕睹物思人，一语双关悲愤斥责道“原来你们已有定情信物，原来我真情错付，裴郎啊裴郎，你与贾似道有什么分别！”颓然倒地，这里的戏中戏固然推动戏外戏情节发展，却以儿女私怨降格原剧“兴亡之感”的主题立意。原剧中贾似道所象征的黑暗社会是悲剧根源，《情谜》中贾似道的缺失使这一身份转嫁到裴禹(即阿楠)身上，于是悲剧的根源可解释成：孪生姐妹混淆的容貌使阿楠徘徊游弋于两人之间，阿楠的道德不伦和姐妹的由妒生恨，酿成谜案，也构成了《情谜》全篇的情节脉络与主题核心，大大偏离了原著。

从主题内容来看，《情谜》对《红梅记》的模仿与重构，实现了再创作者对经典的致意，但《情谜》对原著关键情节的取舍导致其主题立意狭隘：《红梅记》中慧娘与昭容一刚一柔携手主持正义，乱世中更显荡气回肠；《情谜》的现实故事以嫉妒为诱因，发生在一个时代特征并不鲜明的中国城市，抛开历史现实写人物，失去了时代作为依托所带来的厚重感，难以发扬经典的精髓，没有正义的力量与时代的强音，所以说《情谜》“是一部精品，但很难成为一部经典”<sup>104</sup>。

《霸王别姬》如果没有挟带编年体的中国近代史，不可能饱含厚重感，仅止步于同性恋的故事。张爱玲的《倾城之恋》如果没有香港沦陷作为背景，也只沦为一个儿女情长的普通故事，失去了将蚊香踢进床下的举重若轻。

## 2. 《黑天鹅》与《红菱艳》时代背景的缺失

《天鹅湖》为柴科夫斯基于1875年为莫斯科帝国歌剧院所作的芭蕾舞剧，于1877年在莫斯科大剧院首演，故事来自于童话，时代不可考。《黑天鹅》发生在当代美国，全剧侧重人物心理描写，并没有强调鲜明的时代背景，但其自身足够强大，能够支撑起全剧。《红菱艳》的现实故事发生在40年代英国，但并没有标志性的事件反应时代的历史背景，全文依靠故事内在人物对艺术的执著追求支撑。

<sup>103</sup> 许金榜. 中国戏曲文学史[M]. 北京: 中国文学出版社, 1994, P321.

<sup>104</sup> 任艳. 悬疑性和古典美——谈影片《情谜》的艺术特征[J]. 短篇小说(原创版), 2012(08).

## 本节结语：历史与人性

上述每个文本所述的故事都首先是个人的故事，成为“在场的写作”，其次是见证历史的写作，一种主体性介入时代的写作。比利时批评家乔治·布莱说：“一切在场都意味着对存在的一种显现。仿佛确定的现实的一种涌现，本质似乎借此在它所处的时间和地点中安身立命。它在，并在其所，证实它的在场。”<sup>105</sup> 嵌套文本以细腻生动的笔触，深入到历史时代的深处，刻画人类命运。传达对每一历史时期的悲悯关照，使得“神话结构的运用使得小说能站在远处接近历史，却不囿于历史。”<sup>106</sup>

谢晋说“历史之所以值得后人以审美态度来面对，就是因为有这些负载着历史意志的人格和灵魂。如果没有这样深厚的人物，历史影片就成了空洞场面和遥远事件的堆积。”在嵌套文本中，第二层叙事是人的故事，而第三层则是人在时代中的故事，从个体生命的细处出发，展开纵深的历史，以表达对人性的关注，由此来思考人性，思考历史，使鲜活的人性赋予枯燥的历史以血肉，使人物成为历史意志的人格化，所以谢晋说“用电影抚慰我们生存的年代。”

王德威的“小说与大说”之论阐释了文学与历史的关系：“小说不建构中国，小说虚构中国。而这中国何以虚构，却与中国的现实如何实践息息相关。除了反映现实人生外，小说是我们想像、叙述国家史话或神话的重要媒介。夹处各种历史、政治大叙述的缝隙，小说铭刻我们不该遗忘与原该记得的，琐屑与尘俗的。”<sup>107</sup> 藉这一论述思考戏中戏文本中的个人层面与历史层面，可感悟到：虚构的文学虽不能替代真实的历史，但是它所折射出的历史，却能够更深地戳破时代笼罩之下的人性。人性何时在历史中闪光？陈晓明说“文学需要进入到人性更隐秘的深处，需要在生活变形和裂开的瞬间抓住存在之真相本质，文学性的意味只有这样时刻涌溢而出。这就是我们这个时代的文学性所赖以存在的那种质地，这是历史事件的剩余物，也是宏大文学史的剩余物，这就是文学性的最小值，也只有最小值的文学性，构成最真实的审美感觉。‘剩余’是历史的遗产，也是历史的馈赠，更重要的是，它是历史的积淀，最后剩余的东西，是负隅顽抗的东西，它最有韧性，也最真实。”<sup>108</sup>

杨小滨说，“具有虚构特征的现实文本，与具有真实一面的‘历史性’作为时代与政治话语，在嵌套文本的某一层面上内爆了任何几乎是完整的叙事”<sup>109</sup>。历史的再现为剧情发展提供背景和素材，几乎是时代的缩影。文学不是历史在镜中映射出的图像，因为镜中之象虽是假的，却是清晰的，等同的；如果说历史是掠过湖面的一只飞鸟，文学只能算做飞鸟在粼粼湖面上的投影，这个投影不仅是假的，虚幻且模糊，而且随着水波荡漾而扭曲，但是至少它能反映出飞鸟（历史）大致的形状和飞行的方向。

<sup>105</sup> 乔治·布莱：《批评意识》，南昌：百花洲文艺出版社，2010 第一版。

<sup>106</sup> 王苗：严歌苓小说《白蛇》：历史与神话的双重结构叙事[J]，华北水利水电学院学报（社科版），2010(1)：70。

<sup>107</sup> 王德威，《小说中国——晚清到当代的中文小说》，台北：麦田出版，1999。

<sup>108</sup> 陈晓明：《小叙事与剩余的文学性——对当下文学叙事特征的理解》，《文艺争鸣》，2005(1)。

<sup>109</sup> 杨小滨：《叙事的永恒插叙与无穷套——马原作为理论范式》，《现代中文学刊》，2012(3)。

## 第四节 叙事结构的形态

结构是有关情节安排和故事讲述的方式。从元代到明清，曾以“关目、布局、章法、构架、练格、构局、搭架”等来指代情节结构。王骥德在《曲律》中提到“作曲，犹造宫室者然，工师之作室也，必先定规式……作曲者，亦必先分段数，以何意起、何意接、何意作中段敷衍、何意作后段收煞，整整在目，而后可施结撰。”<sup>110</sup> 李渔在《闲情偶寄》开篇标明“结构如造物之赋形，当其精血初凝，胞胎未就，先为制定全形，使点血而具五官百骸之势”<sup>111</sup>，强调叙事的组织安排、段落板块的逻辑联系，谋篇布局的重要性。中国传统戏曲大多是单线型的缝合叙事，以单一的情节结构线带动冲突展开，主次、轻重、繁简、缓急各有不同的情节点依次缀入整体结构，这便是神话/戏剧层面的特征。而本书所探讨的戏中戏文本要比单线叙事复杂得多，有两条或三条线索交叠，下文以“故事形态学”分析其主要脉络。

俄国结构主义者普罗普在《民间故事形态学》中揭示故事的具体内容层面（人物）与抽象结构层面（角色）的辩证统一关系，他举出四个故事进行比较：

1. 沙皇赐给主人公一只鹰，鹰负载主人公到另一国度。
2. 老人送给苏申柯一匹马，马负载主人公到另一国度。
3. 巫师给了伊凡一只船，船将伊凡运载到另一国度。
4. 公主给了伊凡一个指环，从指环中跳出的年轻人将伊凡背负到另一国度。

从中可以看出故事的具体内容层面，如人物的姓名、身份、获赠的方式等为可变的因素，而角色的行为及其功能，即抽象结构层面是不变的，它们构成了故事稳定的内核，是最基本的要素。依据这样的方法，上篇文本序列也具有相同的特征，尽管故事的人物多种多样，但是人物在故事中的功能是不变的和有限的。这一抽象结构层面，构成故事“稳定的内核”。

前面已对三个叙事层面的划分及特征做出细致分析，为了更好地界定本书所研究的“戏中戏”文本，笔者提出“重构”与“嵌套”两个叙事学特征，下文对二者的研究现状做出梳理分析，本书研究对象便从中浮现出来，一是“同构异质”型的嵌套重构；二是“环状嵌套叙事结构”。

### 一. 重构与嵌套研究现状

“经典重构”是近年来学界关注的热点之一，但概念内涵分歧较多。本节旨在：①捋清“重构”这一概念纷繁芜杂的现状，在区别与其他重构文本类型不同的基础上，界定本文所要讨论一类文本的特征；②综述“嵌套结构”的研究现状，将不同的套层类型归类，体现出本文所要讨论的一类文本与其他嵌套结构文本的不同之处。通过这两组对比，更准确地界定本书的研究对象，使其特殊性凸显出来，提出一种“戏中戏”文本的“嵌套重构”特征。

<sup>110</sup> [明]王骥德：《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社，1959年版，第123页。

<sup>111</sup> [清]李渔：《闲情偶寄》，《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社1959年版，第10页。

## 1. 重构文本研究现状

经典无关乎沧桑变迁，有其固有的美学价值。文学经典的形成、解构和重构问题热门话题(王宁 2006;肖四新 2009)。外国学者布鲁姆所著《西方正典》《影响的焦虑》，以及佛克马都展现对经典重构强烈关注，与之呼应的是中国学者对文学经典及其重构的兴趣也与日俱增。自 2005 至 2012 年，国内学界先后举办了“文化研究语境中文学经典的建构与重构”国际研讨会(2005)、“文学经典的承传与重构”学术研讨会(2006)、“经典与诠释：文化传统的诠释与重构”研讨会(2009)以及“第二届中国文学博士后论坛”(2012)等相关学术会议。国内许多学者都深入研究了经典重构的问题，如方锡德(2003)、王宁(2002)等从宏观上对文学经典重构做出回顾和瞻望，南帆(1999)、陈太胜(2005)等深入研究了重构和经典的关系，王军(2005)、刘象愚(2006)、陶东风、童庆炳(2007)、刘萍(2008)、洪治刚(2010)、祝宇红(2010)、吴怀仁(2011)、李兵(2012)等学者也从不同角度考察了经典和重构文本。

重构文本是不同时空中的观赏者对经典的致意或由经典引起的焦虑。然而“重构”并不是意义清晰、界定一致的概念。上述研究虽然都以“重构”为题，但实际上这一概念却是在不同意义层面上被使用的，如下表所示：

表1：重构的不同类型

关于“重构”的论文和著作	重构类型	重构文本举例
传承·重构·再造：“红色经典”电影简论(张宗伟2011)	媒介转换	《红岩》电影版
大话文学与消费文化语境中经典的命运(陶东风2002)	戏仿经典	《大话西游》
重构文本与创新解读(任平2009)	阐释经典	《老子道德经新编》
神话的重构和历史的窥破：解读《补天》(何雪英2001)	借用经典	《故事新编》鲁迅
《白雪公主》中的后现代主义重构趋势(陈世丹;孟昭富2002)	消解经典	《白雪公主》巴塞爾姆
女性的诠释与重构:太清《红楼梦影》论(詹颂2006)	续写经典	《娜拉出走之后》
翻译文学的重构与新生(朱安博2008)	翻译经典	《茶花女》林纾

此外，在许多其他研究中，重构还被用来指“权威的重建”、“史的重写”或“再创作”等(王宁 2002; 方忠 2005 等)。肖四新对“重构”的分类，捋清重构的用法(2009)，但大多数学者在使用这一概念时，都是在某一特定意义上，或在研究某一特定类型的文本时，依据自己的理解阐释本篇“重构”的意义，导致这一概念的用法，及其内涵与外延依旧不甚清晰。

本文提出一种特殊的重构类型，即“戏中戏”文本的“嵌套重构”，为跟上表中的“重构”区分开来，定义如下：源于文学经典、并将经典元素(叙事结构、意象等)嵌入重构文本，经典成为现实人生的戏中戏，如《霸王别姬》《白蛇》《黑天鹅》《游园惊梦》等。这一重构类型不同于其它重构之处在于：

(1) “改编经典”忠实而不拘泥原著，在复述同一个故事的基础上想象、扩充或扭曲<sup>112</sup>，而嵌套重构是源于经典的另一个故事；

(2) “借用经典”如鲁迅《故事新编》是“在旧的躯壳里寓以新的灵魂”<sup>113</sup>，

<sup>112</sup> [法]卡尔科-马塞尔、[法]克莱尔：《电影与文学改编》，文化艺术出版社 2005。

<sup>113</sup> 茅盾：《〈玄武门之变〉序》，见《玄武门之变》，开明书店 1937 年版。

达到讽喻，而嵌套重构是“旧的躯壳复活，使现代人具有旧的灵魂”；

(3) “消解经典”如余华《古典爱情》或巴尔塞姆《白雪公主》以故事结构的断裂体现后现代主义特征，而嵌套重构却承传经典，重构角色深陷经典角色以强化经典意义，是将经典“揉”在重构文本中且同时出现的两个故事。

正是从对以上重构文本的否定中，本书要探讨的一类文本特征浮现出来，后文将探讨其深层结构及其对经典传承的意义，为重构研究提供新的视角。

叙事学和重写研究在对经典重构的讨论中也曾关注重构文本，如申丹 2009。祝宇红的《“故”事如何“新”编——论中国现代“重写型”小说》（2010），以对“前文本”的分类为考察视角，却并非对“重写小说”的系统研究。

## 2. 嵌套文本研究现状

西方现代文学中的“套层结构”为论述嵌套重构文本提供参照，“套层结构”在法语中为 *mise en abyme*、亦称为“戏中戏”、“叙事内镜”（克·麦茨 1981）。纪德借用纹章设计的一种手法“*La mise en abyme*”命名这一类型的套层结构，即在一个纹章中间或上方的一个角上，雕着一个与这个纹章形状相同的小纹章，里面又套有一个更小的同形纹章，存在双重、多重等无穷尽的嵌套可能，犹如一个“回”字型的嵌套。纪德第一个把这种手法应用到小说的创作中去，使小说套小说，或故事中还藏着故事。

嵌套结构至少具备两个叙事层面，才可形成套层，套体（整体）与被套体（部分）须存在相同的信息，部分犹如全息照相术的碎片，隐蔽包含着整体的信息。依据生物全息律认为，“中国的耳针治疗术发现人的耳朵形似一个倒立的微型胎体，它们隐含人体的全身的信息，因此说，耳朵与人体全息。”<sup>114</sup> 所以，耳朵与人体形成嵌套结构，耳朵是身体的缩影，身体是耳朵的扩大。嵌套结构两个层面的关系是部分嵌套在整体中间，部分与整体在形式与内容上必须有共同的因素。

西方文评界对叙事嵌套结构的本质、形式及功能的界定、描述和阐释始于 20 世纪 70 年代，法国结构主义叙事学家热奈特(Genette Gerard)指出嵌套叙事（第一层）和框架叙事（第二层）之间存在的三类关系：第一类是因果关系，第一叙事层赋予第二层解释的功能；第二类关系是纯主题关系，两故事之间不存在时空的连续性，分为对比关系与类比关系；第三类是不明确关系，在故事中起作用的是不受元故事内容牵制的叙述行为本身，起分心或阻挠作用（如《一千零一夜》）。热奈特的分类未对叙事嵌套的结构特征作出精确识别和科学界定，关于嵌套结构的分类歧义纷呈。

以色列批评家雷蒙-凯南(Rimmon-Kenan)论述了次故事层叙述的故事对于更高层次的叙述故事所起的各种不同的作用。

① 行动的作用：单靠次故事层的叙述行为本身就能维持或推进第一叙述故事中的行动，如《一千零一夜》；

② 解释的作用：次故事层为主故事层提供解释，回答诸如“是什么事件导致了现在局面”的问题，如福克纳的《押沙龙，押沙龙》；

<sup>114</sup> 王存臻、严春友，《宇宙全息统一论》，济南：山东人民出版社，1988

③ 为主题服务的作用：两故事层之间所建立的关系是类比的关系，即相似和对比，如纳博科夫的《塞巴斯蒂安·奈特的真实生活》。

美国学者内尔斯(William Nelles)总结了两种结构的框架叙事：平卧式与垂悬式。在平卧式框架叙事中，叙事话语处于同一故事层次，由不同的叙述者接连叙述。在垂悬式叙事框架中，不同故事层次的话语互相嵌套。<sup>115</sup>

综合前辈学者的分类，本书参考冯寿农对法国新小说的“回状嵌套法”<sup>116</sup>，依据嵌套结构两个叙事层面的共同因素在形式（结构）与内容（主题）上的异同，分为如下几个类型：

### ① 同构同质

这一结构或称为无穷嵌套，这一套层结构的每一层叙事是完全相同的，是故事中的故事分裂衍生。兰瑟(Susan Lanser)在嵌入叙事话语中讲述了一个无穷套的故事：“这是一个昏暗的暴风雨之夜，我们站立在甲板上。船在下沉，船长说，‘儿子，给我讲个故事吧。’于是船长开始讲：这是一个昏暗的暴风雨之夜，我们站立在甲板上。船在下沉，船长说，‘儿子，给我讲个故事吧。’于是船长开始讲……”周而复始地重复这个故事。中国古老童谣中也有典型的无穷套，例如“从前有座山，山里有个庙，庙里有个老和尚讲故事，讲什么呢？从前有座山，山里有个庙，庙里有个老和尚讲故事……”随之而来的也是周而复始的无尽循环。

同类无穷嵌套文本还有，纪德的《伪币制造者》，小说中也有一个作家爱德华在写一部题为《伪币制造者》的小说，小说家爱德华也想在自己的作品里创作出一个小说家的人物继续写作，就这样无休止地继续套下去。费里尼《八部半》的“套层结构”等，虽是同构同质，却并非无穷地衍生下去。这些文本中几个叙事层次的大小、形状完全吻合，如同俄罗斯套娃，形状相同，大小吻合，旧的故事套在另一个新的故事中，特别强调重复的层次，是完全复制型嵌套叙述。

### ② 同构异质

形式上相同、内容上不同，这是同构异质的嵌套。

**A. 模仿经典：**神话原型成了小说的隐形结构，推动着显形结构的发展。嵌套叙事为“戏中戏”，在舞台空间里，角色通过扮演，以剧中人身份演了一出戏；在现实空间里，演员扮演自己，以自己的生活又演了一出戏。这样，演员具有双重身份，既是戏中角色，又是现实生活中的角色。对观众来说，既能看到演员演出的戏，也能看到演员生活中演出的戏。

法国新小说派作家米歇尔·布托在《曾几何时》(*L'emploi du temps*)中将希腊神话忒修斯与米诺陶迷宫作为摹仿的对象，嵌入现实中雅克·雷维尔与阿妮、罗丝的故事。中国先锋作家马原的小说《虚构》中，现实人物驼背老头摹仿经典样板戏《海港》中的钱守维，《龙江颂》中的黄国忠。但是他所扮演的角色忘记了这个原型的功能，进而丧失了意识形态的逻辑<sup>117</sup>，成为对历史的戏仿。这些经典交错地嵌入框架叙事之中，为框架主题的实现提供了一个象征性叙述语境。

<sup>115</sup> William Nelles, *Framework* (New York: Pater Lang Publishing, Inc., 1997), p.132.

<sup>116</sup> 冯寿农，法国现代小说中一种新颖的叙事技巧——回状嵌套法，《国外文学》，1994(1)，

<sup>117</sup> 杨小滨：《叙事的永恒插叙与无穷套——马原作为理论范式》，《现代中文学刊》，2012(3)。

**B. 构筑模仿对象：**两个叙事层面中，被模仿的前者是创作者自己构筑的一个故事，继而让现实故事模仿之，并实现同构。比如《红楼梦》中的神话原型“女娲补天”对应于现实中宝玉的身世；神话“绛珠仙草”的故事对应于现实中的宝黛之恋，形成仙凡相续的结构；第五回贾宝玉梦游太虚幻境，在“薄命司”里翻阅了金陵十二钗的“正册、副册、又副册”，作为总纲嵌入现实故事，全文展开后，现实中众女子的命运和结局都在这里用图画和乐曲一一交代，这些原型是整部小说的缩影，映照整个贾氏家族的兴盛和衰落。此外，还有有电影《海角七号》、李永平的《吉隆春秋》都不是以经典作为模仿对象，而是首先构筑一个故事原型，然后再在现实中对其模仿，形成嵌套式同构文本。

### ③ 异构同质

内容上相同、形式上不同，这是异构同质的嵌套。叶灵凤作于1928的《鸠绿媚》<sup>118</sup>中的主线故事是鸠绿媚和教师白灵斯的恋情，它的原型层面故事比较隐晦，是波斯公主代达丽与异邦教士克玛尼斯的恋情，这两个故事同构同质，而另一个故事是小说家春野握着友人相送的一个小骷髅入睡，梦中与鸠绿媚或波斯公主的颅骨幽会，这一层面与上两层异构同质，三重叙事共同构成一个整体。英国作家珍妮特·温特森(Jeanette Winterson)的作品《橘子不是唯一水果》为寻找自己而出走，个人主体性的缺失意味着爱情被剥夺是对《圣经》互文性的戏仿，上一叙述层对下一叙述层具有潜在的颠覆性作用，形成否定。

### ④ 异构异质

美国学者苏珊·兰瑟(Susan Lanser)提出了“嵌入叙事话语”的概念。特别需要区分的是“嵌套叙事”与“嵌套叙述”，嵌套叙事是故事中套故事，如戏中戏；而嵌套叙述是讲述者叙述另一个故事，是叙述中的嵌套。

叙述者即陈述文本的主体，嵌套叙述的典型文本如：玛丽·雪莱的《弗兰肯斯坦》，嵌套叙述起解释作用，次故事层为故事层提供解释(雷蒙·凯南)；艾米莉·勃朗特的《呼啸山庄》的第一叙述者洛克·伍德撑起了第一层框架，第二重框架以纳莉的叙述开始，一个跨越三四十年，三代人的故事以嵌套叙述呈现出来。

阿拉伯民间文学《一千零一夜》以山鲁佐德的叙述展开全篇264个小故事；意大利文豪薄伽丘的《十日谈》以十个瘟疫幸存者的轮流叙述展开全篇100个小故事，二者都采取了大故事套小故事的嵌套结构，全书都有一个整体的大故事作为框架贯穿始终，其中一系列小故事独立存在。大故事不仅产生了叙事，并且延缓叙事，造成小故事序列的存在，这些文本呈现为数个叙事层面的嵌套叙事，但故事与故事之间完全不存在任何的同构现象，而是各自独立，相对统一的。福克纳《押沙龙！押沙龙！》具有同构共质特征的叙述，共同的结构模式，即“悲剧性传记模式”，多层次立体地讲述人物间的故事。这类嵌套叙述不具备同构特征，其作用是创造出具有空间立体感的传奇故事或传奇人物。前苏联批评家鲍里斯·乌斯宾斯基在《创作诗学》中指出“时间的休止是框架叙事的功能之一”<sup>119</sup>

<sup>118</sup> 饶红：《奇情“三重门”——叶灵凤 鸠绿媚 嵌套式叙事结构探析》，《名作欣赏》，2010(4)。

<sup>119</sup> Boris Uspensky, *A Poetics of Composition*, Los Angeles: University Of California Press, 1973.

## 二. 同构异质型嵌套重构

通过上述对嵌套文本的分类与综述，本书所探讨的“戏中戏”文本的特征浮现出来：首先它属于嵌套叙事，两个叙事层次分别是经典文本与重构文本，两者具有“同构异质”的特征，即经典与重构文本具有相仿的情节与结构，但是主题却相异。经典作为核心“嵌入”重构文本，形成统摄全篇的灵魂，经典角色进入重构角色内部，两个层面形成悬垂式嵌套。这就是本文的研究对象——“同构同质的嵌套叙事”。下面总结这一类型文本的特征。

“嵌套”就是一个故事里还套着另一个或几个故事的手法，有两个关键词，其一为套层，其二为嵌入。克里斯蒂娃认为“任何作品的文本都由许多行文镶嵌构成，任何文本都是其他文本的吸收和转化。”<sup>120</sup>“镶嵌”一词的引入可更加清晰地理解“嵌套重构”。经典作为核心叙事“嵌入”重构文本，如一颗夺目的钻石镶嵌在服饰上，有统摄整体的效果。三个叙事层面形成同构：最内层是经典戏剧，次之是现实中个人的小故事，最外层是历史的大故事，运用“深入浅出”的叙事手段以讲小故事，暗示大故事。

重构是对经典的模仿，实现对经典的致意。二者是分属不同的时代的两个独立的故事，重构借用经典文本中的意象与情节，以重复的手段实现恍惚再现。王德威在分析白先勇《游园惊梦》时评论道“具备写实的叙事架构，刻意营造人物、情节的今昔呼应关系，似曾相识的迷离恍惚之感。”<sup>121</sup>而这一“似曾相识的迷离恍惚之感”适用于本文分析的所有戏中戏文本，经典的情节十分明显地介入重构文本。嵌套重构对经典的指涉恰好证明“任何文本都是其他文本的吸收和转化”的互文理论。上篇细致分析了每一经典文本是如何“揉”入嵌套重构文本的，这一“揉”字体现了克里斯蒂娃所说的“主体被投入一个巨大的互文性空间，在那里他/她变成碎片或粉末，进入他或她自己的文本与他人的文本之间无限交流的过程中”（1993:89）。

就一个具体文本而言，互文可分为内部互文与外部互文两种形态，内部互文研究一个文本内部两个文本间的关系，外部互文研究的是此文本与彼文本的关系。也就是说，内部互文中的两个文本都是再创作者构思的，而外部互文中的必定有一个文本先在（前文本），由前辈创作或民间积累而成，而后一个文本根据前文本重构。本书主要研究戏与戏中戏的“内部互文”现象。

安德列·纪德说过，“我相当喜欢在一部艺术作品中可重新找到这部作品的同一主题被搬移在人物范围内，没有什么能比这种方法更清楚地揭示主题，更可告地确立整体的比例。”<sup>122</sup>经典与重构的互文形成巧妙的结构，以类比的方式升华了现实，延续了经典，并且使读者参与文本，获得对人性、历史更深刻的认识，借用物理学家玻尔提出的互补原理：“用截然不同的图象来描述描述同一微观现象，如波动图象和粒子图象，两者相互补充，缺一不可。在这两种图象间来回转换，

<sup>120</sup> 黄念然，《当代西方文论中的互文性理论》，《外国文学研究》，1999(1) P15.

<sup>121</sup> 王德威，《游园惊梦·古典爱情》，原载《联合报》2004年4月23日至28日，现收入王德威《后遗民写作》，台北：麦田出版社，2007。

<sup>122</sup> 转引自 *enevl faux monnayeurs Gide Idt Les* 一书。

就能最终得到隐藏在实验后面的实在的正确印象。”

两条人物线索在双重叙事层次间交错出现，打破了幻觉与真实、艺术与生活、舞台与现实、演员与观众的绝对界限，这一嵌套结构借古典美升华粗糙平庸的现实，起到串勾全剧的统摄作用。戏与人生的镜像重叠使两个叙事层次构成一个整体。这种“同构异质”型嵌套结构为阐释同类型文本提供叙事学理论框架，这类结构作品的美学价值在于“使小说增加意义空间层次，含蓄婉约，寓意深刻，使艺术作品内外呼应，浑然一体。”<sup>123</sup>

### 三. 环状嵌套叙事

亚里士多德的《诗学》第七章的核心内容阐述了故事的开端、中部和结尾，他认为悲剧“最重要的是情节，即事件的安排”<sup>124</sup>。以情节为的观点雄霸西方艺术史两千多年。元代剧作家乔吉提到“作乐府亦有法，曰凤头、猪肚、豹尾六字是也。大概起要美丽，中要浩荡，结要响亮，尤贵在首尾贯穿，意思清新。”<sup>125</sup>王骥德在《曲律》中认为戏曲的整体结构组成上可分为“起”、“接”、“中段敷衍”和“后段收煞”。李渔则在《闲情偶寄》中更细致地将戏曲格局解剖为“家门、开场、冲场、出角色、小收煞、大收煞”<sup>126</sup>。线性叙事的简洁格局是中外共通的叙事结构。

嵌套重构文本中，经典均为传统的叙事结构，重构文本依照“开端、中部和结尾”的顺序展开，每个环节都有经典文本的嵌入：首先开篇呈现经典；中部现实情节依据经典的脉络展开与叠加；最后让现实中的人物完成戏中角色的命运和结局。杨义在谈小说的谋篇布局时论述道：“一个真正的艺术品，它的叙事的每一点都是一个完整的结构中蕴含着特殊意味的一点，它所蕴含的意味、意义或哲学，都最终在结构的完整中获得说明。”<sup>127</sup>嵌套文本中的每一“点”都为全篇的结构完整提供一个关键的环节。

#### 1. 开端：经典呈现

开篇是经典戏剧作为客体完整的呈现，从审美角度分析这先行呈现的意义是“对客体来说，是艺术形象形成完整的艺术世界，而主体方面则是从呈现到再现。其特征是感觉知觉的积极参与，通过对‘眼中之象’的完形建构，以生成体现了主体个性特点的‘胸中之象’”<sup>128</sup>经典戏剧预先呈现了完整的艺术世界，现实中的人物首先作为观众被深深地吸引与感动，达到移情境界(empathy)。随着现实层面的展开，重构角色作为扮演者进入经典角色，以主体身份参与到经典戏剧的意义中来，将自己指认为戏中人，体现了“审美融合”。应和了伽达默尔的游戏理论“对观众敞开戏剧封闭的一部分，只有观众才完成了戏剧本身”。<sup>129</sup>经典故事

<sup>123</sup> 冯寿农. 法国现代小说中一种新颖的叙事技巧——回状嵌套法[J]. 国外文学. 1994(01).

<sup>124</sup> 亚里士多德, 贺拉斯:《诗学·诗艺》, 罗念生、杨周翰译, 北京: 人民文学出版社, 1962年, 第21页。

<sup>125</sup> [元]乔吉著:《作今乐府法》,《中国古典编剧理论资料辑》, 秦学人、侯作卿编著, 中国戏剧出版社, 1984年, 第3页。

<sup>126</sup> [清]李渔:《闲情偶寄》,《中国古典戏曲论著集成》(七), 中国戏剧出版社, 1959年, 第68页。

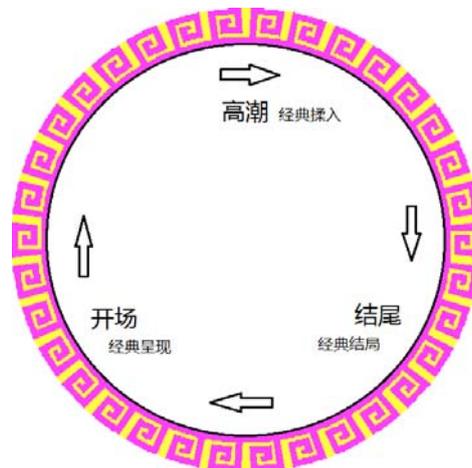
<sup>127</sup> 杨义,《中国叙事学》, 北京: 人民出版社, 2009, 第45页。

<sup>128</sup> 叶朗.《现代美学体系》, 北京: 北京大学出版社, 2006.

<sup>129</sup> 伽达默尔.《真理与方法》, 洪汉鼎译. 北京: 商务印书馆. 2007. P109.

的运用起到“点轴扇开”的效果，形成环状结构，处于核心层的经典叙事敏锐地从层层厚茧的叙事层面中突围，寻找自己真实的声音。

例如《霸王别姬》中的少年蝶衣在逃离戏班的路上，看到虞姬与霸王的离别，下定了回戏班接受惩罚，一生学戏的决心；《人·鬼·情》中还是小女孩的秋芸看到台上自己的父母演《钟馗嫁妹》时，认定了钟馗，自己的非生身父亲是最好的男人；《情谜》中惠香惠宝在台下，看《昭容自杀》一场戏时，两人都默默流下泪；《夜奔》中徐少东作为观众，不经意间听到了林冲在舞台上一句“望家乡，去路遥”，使游子少东爱上了戏子林冲；这是全篇人物关系的引子与基点。《红菱艳》中长达16分钟的童话芭蕾舞剧《红舞鞋》的全篇呈现，蓓姬的舞蹈不是才华的炫耀，而是情感的体现和升华。这一系列文本中，都是首先将经典戏剧作为一个意象全篇呈现，并使现实人物（扮演者）由此受到触动，由此产生了模仿经典人物的决心。米勒在《解读叙事》中提及“开头的悖论”，其基础是“开头必须有当时在场和事先存在的事件，由其构成故事生成的源泉或支配力，为故事的发展奠定基础。”<sup>130</sup>



艺术感染力发生在观看戏剧层面时，但感染力的根源却是生活中相似的经历。艺术性的真正秘密在于：“一个人的全部生活经验被升华为这个人在她的戏剧生涯所扮演的角色。”<sup>131</sup>

## 2. 高潮：经典揉入

两个叙事层面的叠加产生全篇高潮。斯蒂芬·尼尔在《类型》一书中谈到歌舞剧中的高潮：“在安排‘音响-画面’关系以及画面内诸元素之间的关系时，使这一类型的独特的重要要素是‘歌舞穿插’，对全篇起到形成、决定和标志作用，并使平衡和不平衡在其中得到最强烈的表现，正是纳入影片复式话语中的歌舞穿插使故事末尾进入高潮”。<sup>132</sup> 这一“歌舞穿插”的重要要素应具备叙事功能，在嵌套文本中便是“戏剧层面”。“高潮”意味着戏剧世界对现实世界大规模，全面的闯入。两条线索之间关系的发展脉络是：起初相对独立、平行地存在，联系比较松散；随着剧情的展开逐步加强，部分地交融；高潮处两个层次之间的融合

<sup>130</sup> J.希利斯·米勒：《解读叙事》，申丹译，北京：北京大学出版社，2002。

<sup>131</sup> 王迪编《通向电影艺术的圣殿——北京电影学院影片分析课教材》，中国电影出版社，1993，第384页。

<sup>132</sup> 斯蒂芬·尼尔：《类型》，伦敦：英国电影学院，1980，第23页。

达到峰值，几乎全部将内线纳入外线。镜花水月和人间惨剧结合时，负负得正，两个负值所带来的平衡构成了完美的形式，增加了悲剧的力量。

戏中戏为剧中人的现实世界提供参照系。依照戏中戏和戏外戏两条线索发展剧情。新旧两作品重叠的时刻构成高潮，成为隐/显两个结构的交错点，形成张力，抵达文学系统的神经末梢。经典文本嵌入重构文本如同榫卯结构，而欣赏者似乎能听到经典与重构对接时，“咔嚓”一声巨响，经典在这一瞬间中重生。如乐章的发展使我们忘记空间的存在，如绘画通过凝固空间消解时间的存在，在重构对经典再现的这一刻，时间凝结，且成为永恒。重构文本有经典的嵌入更具层次感，丰满而凝重，营造了一个在复拓与轮回中彼此叠加的空间。在这里，神话情节与现实情节的相互映照，加深小说的悲剧内涵。神话与现实间的隐喻漂亮地发生了。营造戏剧冲突从而达到戏剧高潮的效果，唤起观众对主人公的同情。

表 11：重构文本与经典文本的重叠之处

重构文本	意象	情节的叠加	经典与重构交织的高潮瞬间
霸王别姬	剑	虞姬自刎	近代中国史每个危难时刻如四面楚歌，程蝶衣从一而终
人·鬼·情	妹、嫁	钟馗嫁妹	秋芸最痛苦无助时，自己所扮演的钟馗走来，唱道“来到家门前，门庭多凄冷，有心把门敲，又恐妹受惊”
白蛇	蛇	白娘子现形	许仙被白蛇现形吓死；孙丽坤被青蛇现形(男变女)吓疯
游园惊梦	魂、梦	杜丽娘春梦	蓝田玉忆往事，酒醉失声唱“姹紫嫣红都付与断井颓垣”
青衣	药	嫦娥奔月	筱燕秋以被摧残的身体，衣着单薄在雪地中跳《奔月》
情谜	红、白	昭容自刎	惠香(昭容)杀死惠宝(慧娘)，冒充惠宝得到其男人和舞台
夜奔	奔(逃)	林冲夜奔	望家乡，去路遥
黑天鹅	黑、白	白天鹅跳崖	妮娜变黑天鹅怒放；妮娜在《天鹅湖》剧末悲壮跳崖
时时刻刻	花	买花，办晚宴	纽约克拉丽莎清晨买花，忙晚宴，以情人自杀结束一天
红菱艳	鞋	不停地跳舞	蓓姬穿红舞鞋去选择并追逐爱情，停不下脚步被车撞飞

这些高潮处于两个文本的交汇处，正如克里斯蒂娃所言：“任何文本都处在若干文本的交汇处，都是对这些文本的重读、更新、浓缩、移位和深化。从某种意义上讲，一个文本的价值在于它对其他文本的整合和摧毁作用。”<sup>133</sup>

两文本的叠加之处构成矛盾的临界点：对立双方矛盾最大的极点和弓弦被涨满的位置就是矛盾体相互排斥而吸引作用力最大的临界位置，二项相反的合一性，把矛盾中对立两项聚拢，在相互否定中互相肯定，起伏张弛中交汇。矛盾一极的消弱会使文本陷入到一个不平衡的状态中。<sup>134</sup>

### 3. 结尾：实现经典的命运

重构文本是有自己的命运的，它从开端开始，就一步一步按照预设的，指定的路线走向经典的结局。正如《霸王别姬》中关师傅所训“人各有命”，“人得自个儿成全自个儿”，扮演者最好的归宿便是随着其所演绎的剧中角色一起倒在舞台上，她们的命运就是剧中角色的命运，当他们完成剧中角色的结局，与他们

<sup>133</sup> 转引自秦海鹰：互文性理论的缘起与流变，《外国文学评论》，2004(3)，第19-30页。

<sup>134</sup> 于永顺，刘芳《论小说张力之美的生成》，《文艺评论》2011.11.

所执著的角色融为一体，才能成就艺术的完美<sup>135</sup>。

在重构文本与经典文本有相同的结局，使重构角色替代经典角色完成遗愿，实现一个漂亮的收尾：历尽沧桑后的程蝶衣在历史阴霾尽退时刻、抽出宝剑，以真正的自杀身亡完成戏中虞姬因楚霸王的末路而横剑自刎的结局，是历史延伸向现实的一瞬；舞者妮娜在获得举世认可后，如白天鹅受到王子背叛般纵身一跳，以真正的死亡完成《天鹅湖》中跳崖的悲壮，以自己的生命再现经典的结局，其完美之处恰在于《天鹅湖》的故事嵌套于电影情节之中。

如上图所示，重构文本“开头→高潮→结尾”每一个环节都有经典的揉入，使这个圆周构成一个由“回字”嵌套的结构，形成“环状嵌套重构叙事”，这一结构使起点似乎又回到原点，造成小说内容上形成“命运的轮回”，刘登翰评李碧华作品，“生死轮回，缘定三生等传说的介入，成为惯常情节构架，巧妙地跋涉于时间的长河，又把人物的情怀推向极致。”<sup>136</sup>这便是叙事结构对叙事内容的影响。王德威赞许道“其想象穿梭于古今生死之间，探勘情欲轮回，冤孽消长。”<sup>137</sup>但是这一“环状”引发的“轮回”说所指涉不仅仅是人物的命运，并且是全篇叙事结构的命运。刘勰在《章句》中论述“启行之辞，逆萌中篇之意；绝笔之言，追媵前句之旨。故能外文绮交，内义脉注；跗萼相衔，首尾一体”。

#### 四. 跨媒质互文

本书所用的文本素材包小说、电影、戏剧，并将其置于同一层面比较研究。那么将三者结合起来进行比较研究遇到的难题是，三者是否具有可比性？由于叙事学出身于文学，所以影视领域借用文学叙事学理论有机械照搬之嫌。从国内外研究现状来看，主要有两个倾向，一是夸大了其不同（其实有很多相似之处）；而是混淆了其区别（其实有很多相异之处）。

当影像日益成为人们接触文学、历史的重要资源时，如何在接触影视作品时培养对文学、历史叙事的敏感，深入思考，成为连接电影与文学的桥梁。戏剧是否属于文学叙事？戏剧的基本表现方式是表演，并非语言。戏剧语言包括“旁白、独白、对白”，人物的语言与其他材质协同作用，借助服装、化妆、道具、表情、动作等共同参与到表演范畴，多种材质并列呈现，具有共时性的空间特征。小说作为最主要的文学叙事只依赖于语言一种材质，通过语言依次呈现诸如表情、动作、服饰等元素，是历时性的时间特征。由于叙事学的主要理论构架主要建立在文学文本的基础上，本身的局限性决定将其用于电影与戏剧的分析具有一定风险。

小说、电影、戏剧最大的相同之处在于“其强大的叙事功能，共同负载了叙事的使命和目标。小说改编成电影，电影的巨大辐射力也影响了小说文本的创作、接受乃至内部构成。因此进行多重艺术媒质的比较研究有了一个可靠的叙事学基础。”<sup>138</sup>

<sup>135</sup> 林进桃，《一种题材，两种风情——评电影〈黑天鹅〉与〈霸王别姬〉》，吉林艺术学院学报，2011(3)。

<sup>136</sup> 刘登翰，《香港文学史》，北京：人民文学出版社，1999。

<sup>137</sup> 王德威，《想象中国的方法：历史、小说、叙事》，上海：三联书店，1998，P 389。

<sup>138</sup> 杨世真：《重估线性叙事的价值——以小说与影视剧为例》，杭州：浙江大学出版社，2007. P11.

陈凯歌的电影《霸王别姬》改编自李碧华的同名小说，小说与电影互相映照，以宏观的胸怀，贯之以历史，艺术，人生的思考，关注人性。白先勇的《游园惊梦》，毕飞宇的《青衣》都需读者根据小说文字在脑海中构想出戏剧图象(Nash1989:24)。电影《时时刻刻》的成功，让坎宁安的同名小说和经典伍尔夫的《达洛维夫人》的销售量直线上升，这种热情再次显示了高雅文化和大众文化之间相互影响的作用。

电影与小说两种体裁各有优势与缺点，反而是相辅相成，互为补充的，当读者读着文学作品，头脑中呈现出一幅幅画面，一个个人物，但又不甚清晰；而电影将这些画面与人物确凿地展现出来，读者能够以此印证电影中的形象是否与心中的幻象相吻合，是否美化了，抑或破坏了书中形象。电影中真实具体的画面常常使文字中的人物失去想象力，变得狭窄、单薄，因为文字语言对心理描述的精准却是电影无法企及的。而在做电影批评时，又需要将电影中的画面语言还原成书面文字。例如，1985年，李碧华小说《霸王别姬》在香港出版。1992年初，陈凯歌请李碧华为电影改编剧本，并身兼编剧和统筹要职。之后李碧华于1992年5月发表了新版《霸王别姬》，长度是原版的两倍。李碧华在剧本之后对小说的再次补充和修改，无疑受到电影影响。因此，《霸王别姬》在这里成了文学文本与电影交互影响的一个复杂案例。

小说和由小说改编的电影，成了两个不同的文本，在这两个相似又不同的文本背后，我们看到的是从文字到画面、从时间到空间的不同形式的呈现，在作者和导演不同的改编意图背后发掘其内心所共同坚守的东西。

最后，刘纪蕙(1999)提出“跨艺术互文”或“跨媒质互文”，将呈现为电影、戏剧等不同媒介的重构与小说视作同一类型的文本，考察其中的共同元素。因为跨媒介文本在叙事结构等基本层面具有相似结构，可置于同一层面类比。且自身也构成新的现代经典，有巨大的理论话语空间。所以跨媒介互文为本书将不同体裁的文本置于同一平面上进行讨论的可行性提供了理论基础。

**本章结语：**每个重构文本都依据经典的纹路肌理构思出一个新的情节和一个现代版的还魂故事，经典文本犹如一片叶子，每一条脉络、纹路、肌理都是独特的，重构文本依据经典的脉络组织情节，展开叙事；重构文本又如同参照山的走势和水的流向，顺着山与水的纹路肌理，在山洼山脚处依山而筑的房子和村落。

杨义叹道中国叙事学时指出：“贯串儒道释三教、泛化于天地万物的富有动感的圆形结构，必然也深刻地渗透到中国人的诗性智慧之中。因此，中国叙事学的逻辑起点和操作程式，带点宿命色彩地是与这个奇妙的‘圆’联结在一起了。”他认为中国叙事作品的深层大多具有一种潜隐的圆形结构，甚至大胆推论“是否可以在一定意义上这样说：中国历代叙事文本都以千姿百态的审美创造力，在画一个历久常新的辉煌的‘圆’？”<sup>139</sup>

<sup>139</sup> 杨义，《中国古典小说史论》，北京：中国社会科学出版社，1995. 第518页。

## 第二章 虚与实的交接

嵌套叙事结构中的第一个叙事层面通常是戏剧/戏曲，这个舞台是虚幻的；而第二个叙事层面是电影的主干，是现实社会中的现实人物与现实生活，将戏剧的虚幻与电影的真实结合，构成虚与实双重维度的书写。

莎士比亚在《仲夏夜之梦》中，借助剧中人忒修斯之口，指出想象在艺术创作中的巨大作用：“想象会把不知名的事物用一种形式呈现出来，诗人的笔再使它们具有如实的形象，空虚的无物也会有了居处和名字。”艾伦·退特“张力”虚与实相互构成、相互指涉，在彼此的对立合一中走向生成，两者统一更具感召力，文本中的“实”，是通过“虚”的事件表现出来的。在虚实的相互碰撞中构建新的文本，其成就甚至超越了旷世经典之作的原作。透过表层对立的冲突与抵制，深入其微观内在艺术在冲突中产生“常态”与“非常态”的对立之隔，衍生小说广大的艺术空间。

戏中戏文本从虚的舞台延伸到现实，现实与戏剧交融，形成虚与实的双重维度书写。本章分为三个大的部分，一是虚幻的舞台与现实的相交，以及二者融合的场域，即后舞台、后花园；二是虚实相交的意象重叠所产生的作用；三是以虚幻戏剧的音乐引发现实人物的情思。这三个部分共同构成了虚实书写相互指涉，显现出舞台与现实之间的张力。

### 第一节 场阈相交

#### 一. 虚幻的舞台

由神话转化为的戏剧舞台在嵌套重构文本中是第一叙事层面，其特征就是“虚”，不仅虚幻，并且唯美。身为电影美工师的韩尚义深刻分析了戏曲和电影在布景和道具方面“写意”和“写实”的巨大分歧“戏曲把舞台作为无限空间来使用，海阔天空的没有一点局限……由于表演动作的高度写意性，观众能在演员身上体会出一定的生活环境，这环境的形象又随着每个观众的不同生活感受而不同，舞台就成为美妙的充满想象的世界……由于电影本身的特性，它要求运用光、影的立体效果来表现现实的具体环境，电影院里的观众希望看到的是非常广阔而生动有力的生活本身……”<sup>140</sup>

梅兰芳先生强调戏曲的彩色画面，“因为中国舞台剧所用的行头、道具、切末，大半是丝织、刺绣，配合了绚烂、复杂的颜色的手工制成品，跟古代名画、雕塑、彩色古瓷息息相通，有密切的关系；具有东方文化艺术独特的优点，中国

<sup>140</sup> 韩尚义：《戏曲影片的造型风格》，《中国电影》1956年第2期，转引自《20世纪中国电影理论文选（上）》，罗艺军主编，中国电影出版社2003年版，第572页。

舞台剧如果没有适当美丽的彩色来表现，优点就消失了一大部分。”<sup>141</sup> 京剧中，千军万马化作武将背后的令旗，千里奔波代之以跑圆场。京剧将帝王将相纳入了渔樵闲话，以民间立场看待和化解历史纷纭。昆曲中一折《游园惊梦》，既不能出现实景的牡丹亭芍药栏，也不能真的有花花草草“姹紫嫣红开遍”。而是依据乐曲、唱词和演员的表演或暗示或启发观众想象。“中国传统戏曲艺术最讲究艺术情境的假定性，以假定性情境反映和表现生活的内蕴是一切艺术的共同特征。”<sup>142</sup> 这些事中国戏曲天生具有的写意性表现手法，其特点强调“虚”。舞台美术设计，也注重审美虚拟性，舞台道具简单，体现出空间程式化虚拟性的特点。

莎士比亚在历史剧《亨利五世》“致词者”的开场白里道出虚拟舞台的特征：“难道说，这么一个‘斗鸡场’容得下法兰西的万里江山？还是我们这个木头的圆框子里塞得进那么多将士？请原谅吧！可不是，一个小小的圆圈儿，凑在数字的末尾，就可以变成个一百万；那么，让我们就凭这点渺小的作用，来激发你们巨大的想象力吧。把他们搬东移西，在时间里飞跃，叫古往今来多少年代的故事都挤塞在一个时辰里。”由此，舞台虽小，却包罗人间万象，驰骋古今，更显出其“虚”的特征，那么时间与空间是如何容纳其中的呢？二者的并置与回旋体现在叙事结构之中，因“时间仿佛是以一种潜在的形态存在于一切空间展开的结构之中。”<sup>143</sup> 那么，编年体中的时间是如何转换的呢？关师傅带领众弟子湖边长吟的局促空间中，四季变幻，从容的完成了时空的过渡，从而产生审美效果。舞台的这一策略体现在文学中，文学的张力也表现于对时间和空间的叙事机制上，某些段落忽略时间，某些段落跨越时间，空间上则是真实与虚幻的二元转换。

舞台同时有是个眩目的世界。毕飞宇在《青衣》创作谈中引用浙江小百花剧团冯洁的话“对于一个女演员而言，每次登台都是一个新娘，而大幕就是红盖头，所有的观众都是新郎。”如电影《黑暗中的舞者》，虽不属于本文研究对象，但也分为现实与幻想两个层面，女主人公在黑暗与残酷的现实中常常会沉醉于幻想中的歌剧，能忘我地体会戏剧舞台的虚幻与美妙。当进入臆想中戏剧时刻，所有的天地人物都成为她的布景，色彩也顿时绚烂起来。纪德认为这一艺术手段摆脱了迟钝的现实主义，营造出虚幻的美感。

舞台的“虚”由戏剧的虚幻性表达，无论怎样绚烂迷人，舞台的实质是“假”的，当《白蛇》中的孙丽坤面对现实残酷而赤裸的真相时，作者陈述道“她的半生半世中，没有任何事物存在真相——舞蹈的真切在于缺乏真相。”重构角色似乎都不愿面对现实的真，因为现实是残酷的，是他们所不愿接受的。

戏剧的舞台是一个虚假的舞台，一个封闭的世界，在这个固定的空间内，时光穿梭，而这个封闭的世界仿佛拆除了一堵墙。虚构的世界如同现实世界的回声，它悄悄记录和无声映照在这个世界中一一出现的事物，外部生活事实是某种权威的语言阐释的结果，是“中心话语”的光线之下亮起的舞台。

<sup>141</sup> 见梅兰芳《拍了〈生死恨〉以后的感想》一文，引自高小健《中国戏曲电影史·附录二》，北京：文化艺术出版社 2005，第 284 页。

<sup>142</sup> 童庆炳，《文学理论教程》，北京：高等教育出版社，2008，第 155 页。

<sup>143</sup> 巴·查希显扬著，伍茵卿，余虹译：《银幕的造型世界》，北京：中国电影出版社，1982.P27.

## 二. 后舞台：蜕变与冲突

舞台上的虚构空间是朝向现实的延伸，时光在固定的舞台空间中穿梭，是所谓“文虚而不离乎实”。舞台的“虚”通向“实”的道路便在于“后舞台”。所以，“后台间”是舞台世界与现实世界的中间地带，“侧幕”是从台下走向舞台的最后入口，“后台间——侧幕——舞台”是从现实走向经典戏剧的一条通道。赫拉克利特认为：“世界上没有任何东西能超越它的尺度——而这些尺度就是空间和时间的限制。时间和空间不再是纯粹的、空洞的形式，而是一种统治万物的神秘力量。”<sup>144</sup> 而舞台的神秘感在于它打破了空间与时间的限制，打破了这一神秘的力量，超越了这一尺度。

### 1. 蜕变的过程

重构角色蜕变成经典角色的过程发生在后台的化妆间，《青衣》作者毕飞宇问道“演员上妆过程中，包头的时候、往腮上贴片的时候、行头穿起来的时候，她的内心会有哪些变化？”演员进入剧情，需以化妆来实现，化妆间成为由现实生活向虚幻世界过渡的位置，是人物从外表到心理蜕变成剧中人的过程，在此所引出的争执与矛盾的扩张，几乎在每一个文本中都有所呈现。

《人·鬼·情》的片头是调色板中红、白、黑三色油彩，随着一道道油彩的勾勒，和一层层戏服的包裹，女人渐次变成男人，清秀的脸变成诙谐、怪诞而神奇的钟馗脸谱。数面镜子中映现出数个钟馗，钟馗迷惑地探身细看，镜中又呈现出数个秋芸。这如同一处镜的回廊，镜前，秋芸与钟馗互换；镜中，秋芸与钟馗同在。这一跌入镜式迷惑的时刻，出现在几乎每个文本序列的化妆间，如妮娜化妆成黑天鹅就露出黑天鹅的自信与魅惑，化妆成白天鹅就回归本性的脆弱。化妆的秘密在《青衣》表述道“化上妆这个世界其实就没有了，你不再是你，也不再是他，你谁都不认识，谁的话你也不要听。”因为化好了妆演员就变成了角色，“筱燕秋回望着春来，上了妆的春来比天仙还要美。她才是嫦娥。这个世上没有嫦娥，化妆师给谁上妆谁才是嫦娥。”

名角拥有独立的化妆室还意味着一种特权。《白蛇》中孙丽坤的化妆室是女娃们的“祖宗祠”：女娃过去把孙丽坤当成“孙祖宗”，进她的单独练功堂（里面挂着她跟周总理的合影）进她的化妆间女娃们都曾恭敬得像进祖宗祠。《黑天鹅》中的妮娜也偷偷去祭拜先辈贝丝的独立化妆室，并梦想着自己也能成为她。

### 2. 冲突场域

同样是在这个化妆间，这个后舞台，扮演者们成就了她们所入戏的经典角色，也是在这里，扮演者们与他人（尤其是A角与B角之间）发生冲突，后台间成为矛盾爆发的场域。如《霸王别姬》中，戏改来临，革命的小四与坚守传统的程蝶衣争夺虞姬角色，程蝶衣遂罢唱；《青衣》中，筱燕秋与李雪芬、春来两个B角的两次致命的冲突都发生在后台；《黑天鹅》中，妮娜在幻想中将B角莉莉杀死，这一暴力场景也发生在后台，且是用化妆镜子的碎片杀死对方的。

<sup>144</sup> 恩斯特·卡西尔著，甘阳译，《人论》，上海：上海译文出版社，1985。

不仅与他人，并且由于经典角色在其内心的撕扯，他们的崩溃也发生在这里。如秋芸被钉子刺伤后，几乎疯狂地出阿奇红黑两色油彩涂抹在自己脸上，绝望地站在化妆桌上，向低矮地天花板哀嚎；如妮娜发现是自己刺死了自己身体内部的黑天鹅，脸上那悲痛、哀怨、无助的神情充满层次感等。因为灯光炫目的舞台上的张扬以舞台下的寂寞无言、痛苦挣扎、离弃放逐为代价。

“在这个舞台上，人们期待着投入某个自成一体的空间，由衷地同那里的人物共享种种欢乐与不幸，然而重构文本的叙述者却常常在后台戳破这个空间的布景，使之透入现实的阳光。这时，叙事话语所制作的舞台幻境完全是一个人工产物。”<sup>145</sup> 后舞台之所以成为冲突的重镇，是因为它是现实之光透向舞台的通道。

### 3. 后花园是潜意识的空间呈现

“后花园”在嵌套文本中也成为一个重要的场域，因为它是连接正厅（舞台）与外部（现实）的通道，同样是连接虚与实的桥梁。从传统意义上说，“后花园”是大户人家的私人花园，通常依附于庭院等建筑的后边，虽空间逼仄，但场景完美无缺，“后花园”意象已经成为才子佳人的私定终身的固定场所，前人对此做出整理归纳<sup>146</sup>。

**空间：现实生活（实）→后舞台→正面舞台（虚）** 扮演者蜕变成剧中人

**空间：正面厅堂（实）→后花园→墙外世界（虚）** 暧昧事件发生之场阙

**时间：今日台湾（实）→正舞台→昔日南京（虚）** 蓝田玉的虚实世界并非空间上的现实与舞台，而是时间上的今昔对比。

真实发生过的偷情场景如西厢记，或梦中的偷情如杜丽娘春梦等事件都发生在后花园，白先勇小说《游园惊梦》中的蓝田玉在潜意识中所追忆的一段偷情也应当发生在类似后花园的场所，甚至连偷情的对象“钱鹏志将军的副官”也是一个“后花园”式的人物或官衔，可见“后花园”的私密性，其景色独好。而此时她所扮演的杜丽娘在正面舞台上的虚实穿梭。因为后花园作为暧昧场阙，是主人公潜意识中的欢好的场所，它也是一个虚与实交界之处。

那么，虚幻舞台与现实的界限如何被打破，也就是说第一层叙事与第二层叙事如何交融呢？比如《霸王别姬》中日军侵华、皇军观戏的场景，“抗日、救国”的传单如雪片般纷纷洒满台上台下，现实中的楚歌蔓延到舞台上来；小楼与国民党兵痞打起来。古人和今人簇拥成堆，打将起来，一如九里山项羽力战群雄，虚与实在这里发生共振。

昆曲的演出空间多在园林，它的表演者以家班的形态居多，没有舞台上下的界限，可以剧唱，也可以在雅筵上唱清曲。如白先勇的《游园惊梦》中，蒋碧月唱《贵妃醉酒》一幕：余参军长跑出去托了一个朱红茶盘进来，上面搁了那只金色的鸡缸杯，一手擦了袍子，在蒋碧月跟前做了个半跪的姿势，效那高力士叫道：“启娘娘，奴婢敬酒。”蒋碧月果然装了醉态，东歪西倒地做出了种种身段，弯下身去，用嘴将那只酒杯衔了起来，

<sup>145</sup> 南帆，《文学的维度》，上海：三联书店，2005.第154页。

<sup>146</sup> 周志波，谈艺超《元明清戏曲中的花园意象》，《艺术百家》2008（2）。

然后又把杯子当啷一声掷到地上，唱出了两句：人生在世如春梦，且自开怀做几盅。

这一段中的演员与观众并分不清彼此，余参军长作为观众，也作为客串的剧中角色出现，而蒋碧月既作为杨贵妃衔杯掷杯，又作为现实中的人物泼辣地表演，唱出众人对人生的感慨作为注脚。

余参谋唱一段金兀术上场时的《点绛唇》，“边唱边撩起了袍子，做出上马的姿势，踏着马步便在客厅中央环走起来，几声呐喊把胡琴都压了下去。赖夫人笑得弯了腰，跑上去，跟在余参军长后头直拍着手，蒋碧月即刻上去加入了他们的行列，不停地尖起嗓子叫着“好黑头！好黑头！”另外几位女客也上去跟了她们喝彩，团团围走，于是客厅里的笑声便一阵比一阵暴涨了起来。”台上台下融成一片欢腾。蒋碧月和余参军长都是走向高朋满座的厅堂，也就是由虚幻世界走向现实世界，移情和联想在此产生了。

## 第二节 意象重叠

刘勰在《文心雕龙·知音》中提出“六观”思想，其二是“观置辞”，意为考察作品中的语言修辞。纵观本篇所考察的文本序列，各篇具有共性的修辞即为“意象”，相同意象不断重复，游走于数个叙事层次之间，使结构脉络相互贯穿，更具风骨，继而增添华美的文采。

美国批评家 J.H. 米勒在《小说与重复》一书中提出重复理论，又称“反复叙事”，指某一事件，某一细节在小说的不同章节一次次地重复叙述，他认为小说的奇妙之处在于“重复”，分为三大类：一是文本细微处的重复，如词语、修辞格等；二是文本中事件或场景的重复；三是文本与其他作品在主题、动机、人物、事件、场景上的重复<sup>147</sup>。米勒将前两种重复认作是“文本内”的重复，是同一性的尼采式重复，将第三种重复认作“文本间”的重复，是差异性的柏拉图式重复。而在本文所提及的嵌套重构中，上述三种重复都指向前文本，不仅再次运用经典文本中的意象、情节，并且将这些意象与情节不断地重复以强化与前文本的呼应。重构文本运用蒙太奇将经典文本的节奏、氛围、旋律交错地“揉”入其中，使嵌入叙事为框架叙事提供一个象征性的语境，戏中角色亦对现实角色形成心理暗示，内外叙事层构成统一的整体。

经典文本中的意象在重构文本中重复出现，并且反复再现，充实并丰富了细节，这默认并扩充了米勒所界定的第一种重复，即文本细微处词语、修辞的重复，米勒在阐释词语、修辞重复时，以琼·吉尔伯森的《如果它回来》为例，逐一分析重复出现五次的白色小鸟意象及每次重复的意义，表明这些重复不仅有同一性而且有差异性。这“白色小鸟意象”仅是在文本内部多次出现，嵌套重构所涉及的意象不仅在重构文本内部中反复出现，而且也是经典文本中重要意象的再现，体现了文本间的重复。伊格尔顿说，“每一意象的意义完全在于它与其它意象的关系。意象并没有‘实质性’的意义，只有‘关系上’的意义，它们相互解释、界定。”<sup>148</sup> 下文逐一分析每一文本中的意象，及其在文本内、文本间的重复。

<sup>147</sup> J.Hillis Miller *Fiction and Repetition*, Oxford: Basil Blackwell, 1982.

<sup>148</sup> 汪耀进，《意象批评》，四川：四川文艺出版社，1989年，第96页。

## 1. 《霸王别姬》中的“剑”

“剑”是京剧《霸王别姬》中虞姬自刎时的道具及重要意象，李碧华与陈凯歌的重构文本内部同样出现了数次“剑”意象(李碧华 52, 57, 83)。剑有强烈的男权象征意味，段小楼与菊仙成婚，蝶衣携剑试图唤醒霸王情，认为剑是情感的信物，段小楼一句“又不唱戏，要剑有什么用？”剥去戏的虚幻走向现实，小楼所说的剑退化为不承载任何情感的物，仅仅是戏中道具的存在；被深深刺痛蝶衣在绝望中失贞于袁四爷，袁以宝剑相赠道“宝剑酬知己”，蝶衣哀歌一曲别姬，抢过宝剑欲自刎，被四爷断然喝住“这可是把真家伙”。但这把剑应承载比个人情感更厚重的死亡，所以虞姬真正的死亡还未到来。

蝶衣因给日本人唱堂会作为汉奸受审，菊仙携剑救蝶衣(李碧华 131)，试图用剑唤醒他的真情。国民党统治末期，物价飞涨，纸币贬值。走投无路的人们发现那把剑“它已回来了，一样甩也甩不掉的信物，它值钱！”在此“剑”成为救命的药。而菊仙自始至终害怕蝶衣再来抢走小楼，剑成为她眼中“妖魔般的旧物”。

文革中小楼被迫排练样板戏，抬眼看到故剑犹挂在墙上。他拔剑出鞘。挥动宝剑乱舞一番，只道：“——时不利兮，骓不逝，骓不逝兮，可奈何——”一派壮志蒿莱，郁闷难抒。末路英雄甚至失去了尊严与傲骨，这里的剑只余唏嘘。文革时期，宝剑与毛主席像并排挂回墙上，原本出于尊重，红卫兵抄家时，却成为“恶意攻击毛主席的反革命罪证”。

文革中批斗牛鬼蛇神的一幕残酷至极，段小楼出于自保疯狂揭发程蝶衣背叛菊仙，甚至将“霸王剑”掷入火堆，否定自己的生命与追求。菊仙从火中夺出那把剑，似要挽留过去，此处的剑象征着被践踏的一个时代与艺术；剧末程蝶衣效仿剧中人虞姬用这把剑终于实现了真正的自杀。全文多次出现的“剑”意象具有多重含义，纵观京剧在时代更迭中的命运，“霸王剑”似高悬于艺术之上的政治，象征着每个历史时期权利的拥有者，艺术虽弱小却是坚韧的。

## 2. 《钟馗嫁妹》中的“妹”

“妹”是京剧《钟馗嫁妹》中的一个配角，是钟馗这个虽丑陋却重情的男人关怀的对象，处于客体地位。黄蜀芹的电影《人·鬼·情》则是一部以“妹”为主体的女性电影，讲述一个女人在京剧中成功扮演男人的悲哀，秋芸从小拒绝成为“妹”，在童年“嫁新娘”的游戏中，对一群男孩子宣称“我不做你们的新娘，一个也不做！”一直是男性装束。而在为逃离女性命运而拒绝女性角色的同时，她又渴望作为一个处于弱小者地位的“妹”得到男人的关爱，一生最爱的角色是“钟馗”因为“他是世界上最好的男人”。秋芸愿让父亲扮演钟馗，自己扮演“妹”，在父兄的庇护下出嫁。原戏曲中钟馗魁梧身影下的配角“妹”是无声、沉默的，而在重构文本中扮演钟馗的“妹”则成为主体，展现她对女性生命缺失的困惑与痛苦。剧末秋芸作为“妹”与自己所扮演的钟馗在冥冥中对话，以“嫁”给舞台解决这一矛盾。戴锦华评道“这个拒绝并试图逃脱女性命运的女人，终于未能作为一个女人而获救。”<sup>149</sup>

<sup>149</sup> 戴锦华，〈人·鬼·情〉：一个女人的困境，《雾中风景：中国电影文化 1978-1998》，北京大学出版社，1999，P149

### 3. 《白蛇》中的“蛇”

“蛇”是《白蛇传》中的人物及重要线索，也是严歌苓小说《白蛇》中舞蹈家孙丽坤的重要特征，人们说“她那水蛇腰三两下就把男人缠上了床。睡过她的男人都说她有一百二十节脊椎骨”，还有谣言传她床下睡着白蟒或花蟒。在愚昧的众人眼中，孙丽坤是不同于凡人的蛇精。经典文本中的白素贞在许仙眼中本是自家娘子，现原形后成蛇妖；重构文本中孙丽坤是俗人口中神话般的蛇，被囚禁侮辱后现出俗人的原形；前来探望孙的干部青年神秘而权威，却现出了女人的原形，以青蛇的心爱着白蛇。两个文本中的“蛇”从来都是“美女蛇”，而重构文本中“蛇”意象成为真相大白后“现原形”的载体。

### 4. 《游园惊梦》中的“梦”与“魂”

欧阳子将“梦”字视为小说的中心意象，并因小说演绎了昆曲的兴盛与衰亡以及蓝田玉个人的沧桑史，所以将《游园惊梦》看成“五千年传统文化的一阙挽歌”，并将此引申到社会形态问题上，指出这影射着贵族阶级和农业社会的没落、平民阶级和工业社会的腾起，进而得出“世事无常，人生如梦”的结论。

“魂”是汤显祖《牡丹亭》（又名《还魂记》）中的叙事主线及重要意象。白先勇的《游园惊梦》同样以“魂”为线索，随国民党军队溃败流落台湾的蓝田玉一无所有，窈公馆的衣香鬓影让她恍惚中回到南京时代，此处蓝田玉醉酒中再唱一曲《惊梦》，以意识流手法与杜丽娘春困梦到柳梦梅重合交叠，杜失魂而死，蓝失声而醉。蓝田玉在如梦的窈公馆所见的一切人事，都是过往繁华的“魂”，是年迈的将军在世时做官太太高人一等的荣华魂，是与钱的副官郑彦青一段销魂的情欲魂，是当年在昆曲舞台上光芒四射的青春魂，而对往事的追忆只徒然加重对现实落魄的伤感。杜丽娘的魂被爱情唤醒，花团锦簇回还人间；蓝田玉的魂与失败的国民党及其家眷一起永远地留在大陆，留在南京，成为一个时代的“失魂”。正如王德威所评“如果《牡丹亭》写‘还魂’，则可说白的小说只带来魂归何处的感叹：他讲的是个‘落魄’与‘失魂’的故事。”<sup>150</sup>

### 5. 《青衣》中的“药”

“药”是神话及京剧《嫦娥奔月》中的重要意象，嫦娥偷吃了从西王母处求来的不死药，才飞入月宫。毕飞宇《青衣》中“药”是筱燕秋的减肥药，她渴望减肥药能抹去二十年岁月在她身上留下的臃肿，永远在舞台上扮演嫦娥。重构文本内部一次次重复着“嗜药”场景，“筱燕秋像贪婪的嫦娥那样，就知道大口大口地吞药。”为了身材而自虐，“不是减肥，而是抠。筱燕秋热切而又痛楚地用自己的指甲一点一点地把体重往外抠，往外挖。”而后又吃流产药对身体造成极大的摧残，却还坚持一场接一场地演嫦娥。小说写道“女人的一生总是由药物相陪伴，嫦娥开了这个头，筱燕秋也只能步嫦娥的后尘。药物实在是一个古怪的东西，它们像生活当中特别诡异的阴谋。吃错药是嫦娥的命运，女人的命运”神话与现实中的两个嫦娥都向往天上月亮那可望不可及的梦想，却最终都应证了“嫦

<sup>150</sup> 王德威，《游园惊梦·古典爱情》，原载《联合报》2004年4月23日至28日，现收入王德威《后遗民写作》，台北：麦田，2007。

娥应悔偷灵药，碧海青天夜夜心”的孤寂。

## 6. 《情谜》中的“红”

贯穿《情谜》内外两个层面的重要意象是以“红花、红衣、红帕”为载体的“红”。①红花：《红梅记》中裴禹折红梅遇昭容，昭容总有慧娘的影子，《红梅传奇》舞台中央就以一株红梅水墨画为背景；《情谜》现实中惠香抬头望着一树火红的花，如她巨大的内心世界，旁人唤她时，那红色便隐匿了，象征心中的渴望被压抑，也暗示她将自己认作隐身的慧娘；游湖前，惠宝身后映着一树火红的花，说“我们到后山再说吧”，折射出惠宝意识到姐姐的侵犯，一改过去的单纯率真，也暗示她将成为承载慧娘之魂的肉身。②红衣：惠香出场总是一身红衣；《红梅传奇》台词“我这一身红衣不会让你想起谁人吗？”影射谋杀事件并更使两人混淆。惠香失踪后，惠宝多次穿姐姐的红衣假扮惠香。阿楠噩梦中亦有红衣女奔跑，一路点点红花闪现；③红帕：红帕是慧娘唯一的遗物，裴禹睹物思人，唱道“情无奈，红泪洒罗帕”，昭容厉声喝斥，让裴毁掉红帕以证心迹。

## 7. 《夜奔》中的“逃”

《夜奔》中的“奔”虽是个动词，但是已经成为一个意象贯穿三个林冲的生命，并且每一次“奔”都不仅是奔跑，更多的是在“逃亡”的路上。昆曲中水浒中的林冲遭人暗算，一路敌人的追杀，在风雪夜中逃亡，寒夜冷星，天涯孤旅；戏子林冲从小被遗弃，受师傅猥亵，成名后被恶少黄子雷霸占，为反抗这两个强权势力，一生颠沛流离；游子徐少东去国离乡，长年只身美国举目无亲，孤独寂寞。逃离美国回故乡寻找乡愁，遇见知己林冲，却再次又逃离心中情感，逃回美国。戏子与游子都被昆曲林冲的“奔”所笼罩，各自在自己的人生中一次次地“逃”，也是在昆曲林冲的共同感染下，两人生出缠绕一生的爱恋。

### 1. 《黑天鹅》中的“黑”

“黑”所象征的邪恶与纯洁的“白”同为童话及芭蕾舞剧《天鹅湖》中的重要意象。妮娜分饰黑白天鹅的主线成就贯穿电影《黑天鹅》的黑与白的意象，甚至在细节处让主人公辗转在黑色藤蔓花纹盘绕的白色枕头上。随着妮娜从白天鹅蜕变成黑天鹅，其服饰也经历着“白—灰—黑”的演化。起初雪白围巾粉大衣像白天鹅翎；选为“天鹅皇后”后，白色绒毛围巾消失了，如同雏鸟的遍体软茸褪去；幻象频出时，她的练功衣和家居服都变成灰色，而竞争对手“黑天鹅”莉莉常穿冷艳的黑色皮靴；莉莉将妮娜带进酒吧并给她件黑色性感背心套在白衣外，那夜，妮娜在幻觉中与莉莉欢好，莉莉肩胛处的黑色纹身如同张牙舞爪的羽翼，之后妮娜的毛衣变成深灰色；而她的“另一个自己”时常身着黑衣，长发披拂诡异地在其潜意识中出现；最终，成功出演并化为黑天鹅，在臆想中长出黑色羽毛彻底完成了由白到黑的转化。纵观全篇主题，“白”的美好与顺从是妮娜的本性，而“黑”才是影片的中心意象，它不是单纯的邪恶，也代表魅惑、放开、渴求、不懦弱，不掩饰、不压抑。重构文本《黑天鹅》将童话中简单的善恶分明打破，赋予“黑色”意象更多的层次感和深度。

## 2. 《时时刻刻》中的“花”

“花”是伍尔夫《达洛卫夫人》中的重要意象，原著以“达洛维太太说她要自己去买些花”开启新鲜的一天，却唤醒了美丽生活表面下掩盖的虚空；电影《时时刻刻》仿照经典文本，开场便用清晨的花勾连不同时空中的三位女主人公，作家弗吉尼亚桌上的紫罗兰，50年代劳拉家中的黄菊，当代克拉丽莎买花送理查德，每个女人都说，“我要买些花”。相似的场景平行交错，浑然一体。女人如花，花之意义在于装点美化，而女人在以男性为主导的社会中扮演陪衬、装饰的角色。

“花意象”一次次充斥于数个场面镜头，弗吉尼亚将黄菊环绕于死去的小鸟身旁；劳拉为丈夫精心准备的一场生日宴会；克拉丽莎为理查德诗歌获奖的庆功晚宴铺满鲜花。而“花”的出现又一次次将压抑迷茫的情绪丝丝入扣地渗透于她们琐碎的生活中，暗示女性的客体性地位，花是女人的命运，女性价值的象征。

## 3. 《红舞鞋》中的“鞋”

“鞋”是安徒生童话及芭蕾舞剧《红舞鞋》中一个触目惊心的道具，安徒生童话中的红舞鞋是虚荣和物欲的化身，砍掉双足代表用肉体的痛苦来赎回物欲之罪。在《红菱艳》中，红舞鞋成为舞者蓓姬艺术生命的写照。蓓姬金红色的头发与闪亮的红色舞鞋呼应，其生命与舞鞋融为一体。长达16分钟的舞台剧嵌在电影中，完整讲述了安徒生童话：穿上红舞鞋的小女孩跳得炫目得到众人称赞，但舞会过后却披星戴月地继续被迫舞蹈，跳过荒原、跳过坟墓，直至双脚连鞋被砍下。这出《红舞鞋》是蓓姬舞台生涯的辉煌起点，之后她作为女一号跳遍所有剧目。因结婚离开剧团的蓓姬午夜醒来，偷偷找出藏在箱底的红舞鞋捧在掌心，为了爱情不能再跳舞，展现她心中的痛苦与对舞蹈的留恋。最后一场《红舞鞋》的演出意味背叛了朱力安，蓓姬在痛苦中选择追逐爱情放弃演出，而脚上的红舞鞋却不受自己的控制，疯了一样如停不下的舞步奔出剧场，跳下露台，被呼啸的火车迎面撞飞。看着被鲜血染得更加殷红的鞋，蓓姬留下最后一句话“朱利安，帮我脱下红舞鞋”。这与童话中的刽子手需斩下女孩双足才能将红舞鞋脱下呼应。

## 4. 《曾几何时》中的“城”

希腊神话中的米诺陶之城，以米诺陶的邪恶与迷宫的复杂著称；圣经中的该隐之城，以兄弟之间的杀戮，亲情的泯灭与嫉妒为特征。这两座“城”作为原型都折射在雅克所在的布城中，形成人与城的对立。

## 共同意象——镜子

上述所有“戏中戏”文本中的共同意象是——镜子，这并非偶然，因为“戏中戏”本身的涵义就是借镜中之人看自己。人无法不凭借外物看见自己的面容。也就是说，作为“主体”的自我必须凭借“客体”的他者而看见自我。这个“客体的他者”的首要前提是能如实再现或复制自我的形象，人们使用的工具是镜子，观看的对象是图画。汤显祖在《牡丹亭·写真》中指出杜丽娘“手画形容传与后世”这一细节，自图像反映了对自我价值的认识，具有自我呈现的功能，将自我形象的特殊性表现出来。以画传意，传情，是古代女性表达自我的一种途径。

所以，镜子是上述文本序列中最常使用的道具，成为共同意象，表层原因是这些角色大多为演员，需对着镜子上妆；深层原因则是从“镜像”中恍惚看到另一个自己，镜中之人便是经典中的角色，且他们都将自己指认为“经典角色”，也是通过镜子变成戏中人。《人·鬼·情》中开场时秋芸对着镜子将自己化妆为钟馗，一道道一排排的镜子；《红菱艳》末场，蓓姬从镜子中看到的自己是安徒生童话中不停跳舞的小女孩；《时时刻刻》篇首的清晨，三个女人分别从镜子里端详自己的容颜，开始新的一天。将镜子对“真实”的反照，从再现视觉的形象真实转为对内在精神幻象的表达，所以主体精神幻想中的自我便是“戏中人”。杜丽娘的自画像标志着女性自我意识的觉醒，白先勇《游园惊梦》中的钱夫人走进宴会厅前先在大穿衣镜前打量自己，抿了鬓角松弛的头发，从自己身上杭州丝绸旗袍的颜色看到岁月的流逝“过去它是绿汪汪翡翠似的，如今竟有点发乌；大陆货是细致柔熟的，台湾的衣料粗糙、扎眼”。她们都从镜中看到了戏中角色。

文本序列中还多次出现了一个人物通过镜子看另一个人物，也就是说镜子作为一种视线介质而出现，如程蝶衣从镜子看段小楼的眼色；秋芸扮上女妆，从镜中看张老师欣赏的目光；惠宝在镜前穿上红衣，从镜子中看到了失踪的惠香。美国女性主义批评家吉尔伯特与古芭曾运用极富表现力的概念“镜子”来表述其对女性主义的反思。<sup>151</sup> 于是，在女性主义的辞典中，“镜”成为男权话语的延续，“照镜子”是女性在整部男权文明史前的踟蹰与徘徊。

在经典角色与现实角色争斗的过程中，镜子不仅如前文所述是一种媒介，并且它成为一种武器。妮娜在镜子中由白天鹅变成黑天鹅，卧室中的镜子多次映照出真实的场景，而现实中的场景反而是妮娜臆想出来的。化妆间的血案，妮娜把莉莉猛推到镜子上，镜面破碎，妮娜用一块镜子的碎片“杀死”了莉莉。镜子不复存在，镜像亦香消玉殒。

“镜子”作为独立意象分别出现在几乎每一个文本之中，并非偶然，它的原型是《白雪公主》中的王后每日对着镜子问道：“镜子呀，镜子，你说天下谁最美？”从镜子中看出另一个人，或另一个自己(alter ego)。镜子的重复运用暗暗对应了“人生如戏，戏如人生”。戴锦华说，“女性在镜中看到了她自己，她看到了镜子当中四通八达的路，但当她走过去的时候，实际上还是没有路。”<sup>152</sup>

**本节小结：**上述重复证明米勒所述“小说是由重复套重复，或重复连重复组成的复合体。”而这些在“意象”上的重复在文本内部与文本间反复出现，其层次关系并非简单的“故事的复制”。意象的每次重复都可通过视角的转换都显示出事物的不同层面。这些意象为每篇各自的叙事结构提供了支点和动力，成为全篇的“眼”，甚至暗示了主题。这些意象本身是有生命的，当其他情节呼啸着向前发展时，这些意象以恒定不变的姿态默默地驻守在每个情节最紧迫的关头，以无声的语言诉说着故事中持久的深意，淡定地彰显着自己独有的生命的力量。

<sup>151</sup> [美]桑德拉·吉尔伯特，苏珊·古芭，《镜与妖女：对女性主义批评的反思》，张京媛《当代女性主义文学批评》，北京：北京大学出版社，1992，第271-279。

<sup>152</sup> 戴锦华，《镜城突围——女性·电影·文学》，太原：山西教育出版社，1999，第87页。

### 第三节 音乐共振

刘勰的六观说之末便是“观宫商”，即作品的音乐性。如果说诗与文学的语言是一种艺术形式，那么审美不能仅仅依靠语言来表达，另一个重要的叙事元素是音乐。电影音乐有沉重的寓意，主要用来刻画人物心理、营造场面氛围以及创造场面节奏。中国戏曲艺术“以曲为本位”，“曲”是戏曲艺术诸要素中的核心成分，虽出自音乐的自身构成，却体现为戏曲情节的内在发展，使情节、情感与音乐有机统一，是讲述故事、抒情言志的主要艺术手段。

#### 一. 音乐的叙事功能

本篇文本序列的叙事结构与音乐结构“赋格”极为相似，赋格(fugue)一词源自拉丁语，原意为“追逐、飞翔、遁走”，是盛行于巴洛克时期的一种复调音乐体裁。赋格的结构严谨规范。乐曲初始，以单声部贯穿全曲的主要音乐素材称为“主题”，与主题形成对位关系的称为“对题”。之后该主题及对题在不同声部中轮流出现。主题与对题的关系相当于“戏中戏”与“戏外戏”的层次关系，也相当于“神话原型”与现实情境的层次关系，陈铭志阐释如下<sup>153</sup>：

**1. 主题特征** 主题旋律鲜明突出，重新出现时容易辨认，并能识别其在发展过程中所起的各种变化。主题的节奏组织使音调结构复杂的复调作品变得易理解。赋格中的“主题”与神话原型作为戏中戏相对应，都是全篇最核心的部分，一次次重复地出现在现实中，使观众对神话原型的理解或曲解一次次加强。

**2. 对题特征** 对题在赋格中常起着不断增值、巩固主题的作用，始于对主题的模仿，由于不断地展示，越来越脱离固定形式，成为变奏式对题，每次出现时都赋予新的内容，但仍保持原节奏。赋格中的“对题”与现实故事作为戏外戏对应，现实层面是对神话原型的模仿，同样起着不断增值、巩固主题的作用。

赋格的呈现方式是这样的：一个简单而鲜明的主题在乐曲的各声部轮流出现一次（呈示部）；然后进入以主题发展而成的对题，每个声部依次唱出主题，对题在各个不同的新调上一再出现，节奏、和声、及旋律与主题形成对比。（展开部）；直至最后主题再度回到原调（再现部），以尾声结束。赋格的主要特点是相互模仿的声部在不同的音高和时间相继进入，按照对位法组织在一起的音乐，这一结构与第二章所分析的“环状叙事结构”相似。

经典戏剧中的音乐成为重构文本的背景音乐，掌握着重构文本的节奏。重构文本的生命在经典故事的节奏中萌发、舒展、绽放、消寂，节奏赋予生命以绚烂的色彩，生命与艺术同构。音乐手法运用在文学作品中有审美虚拟性。各种戏剧几乎都在不同程度上运用音乐以烘托剧情，不过无论是从器乐，还是从声乐的角度分析，戏剧作品中的音乐都只是一种戏剧化的音乐，音乐的结构并不是独立的，其存在以及变化始终是为戏剧情感的表现和戏剧情节的发展服务的。<sup>154</sup>

<sup>153</sup> 陈铭志，《“前奏曲与赋格”套曲的写作》，《音乐艺术》（上海音乐学院学报），2006，（1）。

<sup>154</sup> 傅谨，《中国戏剧艺术论》，太原：山西教育出版社，2000，第21页。

创作者严歌苓说，“有了节奏就很容易，就跟跳舞找到牌子一样，我觉得好的小说一定有节奏的，特别是中国文字，从我们的唐诗宋词元曲，就可以感觉到，我们的语言文字跟节奏是血肉相连的，我们的文字有生命，就是因为它有节奏。”

例如《霸王别姬》大量使用京剧配乐，二胡以及如锣鼓等打击乐乐器，民族传统韵味，整体节奏起承转合。浓墨重彩。以胡琴、笛子、鼓等民族乐器为主，巧妙的将京剧、昆曲及各种配乐融合在一起，形成一种与影片风格相契合的凄凉与沧桑韵味，辅助剧中情感，借以造成某中国氛围。电影经常巧妙地对现实音响进行恰到好处的提炼，有效的营造出了场面的空间感，托起了整个场面的情绪和气氛。太平盛世有敲击乐，英雄末路四面是楚歌，运动展开了，便依仗大喇叭来收“一统天下”的奇效，它发出一种声音，永不言倦，永垂不朽。

“昆曲真正溶入了白先勇的生活、创作思想，在他创作时，昆曲始终在他心中缓缓演绎着。昆曲成为白先勇完成文学诉求的创造对象。”<sup>155</sup>昆曲成为潜在的叙事节奏，与小说的叙事文本相互补充。钱夫人的经历由青春到中年，由辉煌灿烂到落魄孤苦，更像是两场旦角的演绎，在昆曲的舞台上慢慢褪去。又如《游园惊梦》中的蓝田玉在昆曲的音乐中醉酒、失声，将回忆掺入现实，产生一段意识流，心中有对音乐的下意识依赖。“借助于意识流手法捕捉到了昆曲的旋律。文本中意识流动中仿佛起到灵魂一样作用的是音乐，这不仅表现在不断地出现《山坡羊》、《皂罗袍》等各种曲牌名字和《牡丹亭》里的唱词，而且表现在意识的流动完全随着音乐旋律而前行，读者捕捉到了音乐旋律，也就对于钱夫人意识中的丰富复杂的内容有了理解，而理解钱夫人意识中的丰富内涵，也就欣赏了昆曲艺术。”<sup>156</sup>昆曲节奏奇慢，一个字拖音极长，因而为白先勇的小说中一段意识流拓展了足够长的时间跨度。“那回环往复，一唱三叹的强烈的节奏感，在不断的意识回旋和愈演愈烈的节奏轰鸣中，人物内心的复杂意念和情感绪流得到了充分的展现。”

京剧与昆曲不同，其所营造的氛围不同，导致重构文本的节奏、内容，也大有不同。“京剧是板腔体，而昆曲是曲牌体，这一音乐结构规定了，昆曲中的情感都无限放大、反复咏叹，任一种情绪都以一套乃至数套曲牌吟咏，无视剧情的推进，而在乎情境的刺激。所以，不在乎矛盾冲突和人物纠葛，浸淫于昆曲，人物内心波涛汹涌，表面波澜不惊，叙事同曲牌体的音乐结构一样，连绵不绝，余音袅袅，处处有心灵的颤抖，但没有正面的冲突。”<sup>157</sup>

## 二. 音乐的抒情功能

中国的戏剧有自己独特的优长“能纯粹运用艺术技巧来表现人生，表现人生之内心深处，来直接获得观者之同情”<sup>158</sup>音乐不仅可以烘托气氛，制造意识流，它同样可以隐晦地“说”出真相。如严歌苓的《白蛇》中，借音乐进入情节“一盘《白蛇传》中的音乐。一只媚态的二胡独奏，呜啊呜地慢慢哭了起来。是白蛇哭

<sup>155</sup> 郁葱葱，《穿越时空的文化互动——论昆曲对小说<游园惊梦>的创作渗透》，《文学界》，2011(12).

<sup>156</sup> 刘俐俐，《梦醒时分的阐释空间——论白先勇<游园惊梦>艺术价值构成机制》，《郑州大学学报》，2005(6).

<sup>157</sup> 郭晨子，《试论中国电影与戏曲的互文性——以<舞台姐妹><霸王别姬><游园惊梦>为例》，《当代电影》2011(6):82-85.

<sup>158</sup> 焦菊隐：《今日之中国戏剧》，《焦菊隐文集》（第1卷），文化艺术出版社，1986年版，第158页。

的那段独舞。”女扮男装的徐利用白蛇戏中白娘子现原形的背景音乐，暗示现实中的青蛇的现形。在此，语言是沉默的，音乐替代语言，使人心照不宣地知道了事实真相。

音乐的抒情还体现在《夜奔》中，徐少东热爱大提琴，认为音乐是可以触摸的，说“我的感知依靠接触，好比琴弓压在弦上擦出来的声音，至少我可以听见它，感觉到它震动我的指尖和胸口。”戏中两个林冲通过西方古典音乐与昆曲的交流生出爱慕，哀而不伤。

电影《黑天鹅》中，贯穿始终的《天鹅湖》音乐令全片像一部音乐剧，妮娜的手机铃声、带《天鹅湖》的芭蕾舞小人儿的八音盒都是这段音乐。交响乐中混杂了一种奇怪的、禽类的“格格”叫声，这是妮娜心底“黑天鹅”急欲破体而出的声音。妮娜受惊飞奔时，更有鸟类展翅扑棱的声音。妮娜把死去的黑天鹅拖入盥洗室，喘息未定，遍体战栗，但音乐渐强，令她逐渐安下心来，上场前她喃喃“My music”。罗曼·罗兰《论音乐在世界通史中所占的地位》中言：“音乐的实质，在于它纯粹地表现出人的灵魂，表现出那些在流露出来之前长久地在心中积累和动荡的内心生活的秘密。”<sup>159</sup>

从叙事结构视角来看，布托说：“平行对比、倒回过去、循环反复——这一切都是我们时间意识的基本要素，并已为音乐艺术的分析所证实”。嵌套重构文本的作者们对叙述时间和故事时间的处理采取平行对比、倒回过去、循环反复这三种手法。音乐艺术的手法运用于叙述架构，使文学文本犹如一部交响乐。

### 三. 音乐的双关功能

戏曲中“曲”的唱词在本质上是诗性的，王骥德在《曲律》的开首《论曲源第一》中，从音乐文学的角度将戏曲的源流追溯到上古，梳理了“诗、词、曲”相沿相续的“诗歌一体化”的衍化脉络。“词”者，“诗之余”也，“曲”者，“词之余”也，由诗而词、由词而曲，一脉相承。中国戏曲在整体品质上是诗的艺术，是一种“剧中之诗”，而这一诗词既反映出戏剧层面的抒情与冲突，由能反映出电影层面的抒情与冲突，具有双关涵义。

双关语是一种重要的语言修辞形式，利用语言的谐音、一词多义、特定情景等条件，使语句同时兼顾表层和内里两种层面的意思或联想，英文是 pun，又称 paronomasia。“戏中戏”嵌套重构文本中的双关语兼顾戏里和戏外两层空间的涵义，在所有文本中依次呈现。老戏唱词唱腔都是“隐喻”，与当下真实人生，或呼应、或对比、若即若离、不黏不脱，交错缠绕、纠结互文。双关唱词是双关语在音乐中的歌词，与双关语具有同等的理论基础。茵伽登曾分析以何种方式接近抒情诗才最抒情，他发现“抒情诗应当出声地朗读或至少在默读中使其语音层次及其诗行和句子旋律，都生动地再现于想象之中。”那么音乐中的唱词就成为最抒情的方式。

另有其他文本也使用到双关语，如电视剧《我们无处安放的青春》第14集末，

<sup>159</sup> 胡经之，《文艺美学》，北京：北京大学出版社，1991. 第336页。

大学毕业晚会上排演莎剧《罗密欧与朱丽叶》，葛俊饰罗密欧（替代李然），周蒙饰朱丽叶，剧中台词如下：

罗密欧（李然）：那亮光不是白昼，是一颗流星。今夜为你照路，好送你到曼丘阿去。所以再停留一会儿吧，不必急于要走。让我被捕，让我被处死，只消你愿意这样，我是很甘心的。我可以说那灰白色，不是清晨的眼睛，那只是月神脸上映出惨淡的月光，我也可以说那不是我们头上响彻云霄的云雀，我愿停留，并不愿离去，欢迎，朱丽叶要我这样的。

朱丽叶（周蒙）：天亮了，亮了，快离开此地，现在就走，发出这样刺耳的乐音，唱得这样难听的正是云雀，有人说云雀的声音婉转悦人，这一只却不然，她叫我们黯然离别，那声音把我们从拥抱中惊醒，那晨歌催促你离开此地，现在就起程。现在就走，天越来越亮。

罗密欧（李然）：天越来越亮，我们也越来越悲伤。

周蒙借戏中台词说出生活中的苦痛，她的男友李然一次次远赴云南、西藏，音讯全无，周蒙终日因思念以泪洗面，每次他离开时两人都黯然悲伤，与朱丽叶与罗密欧的对话中关于决然离别的台词构成双关语。

再如《姨妈的后现代生活》(2006)中，潘知常（周润发饰）以京剧《锁麟囊·春秋亭》亮相，“隔帘只见一花轿，想必是新婚渡鹊桥。吉日良辰当欢笑，为何鲛珠化泪抛？此时却又明白了，世上何尝尽富豪？也有饥寒悲怀抱，也有失意痛哭嚎啕。轿内的人儿弹别调，必有隐情在心潮。”表演中将人物隐秘的虚情假意隐隐泄露，勾勒出姨妈身处繁华都市的矛盾心态，自命清高，自私，嫉妒膨胀。姨妈叶如棠（斯琴高娃饰）回了一段《霸王别姬·南梆子》，情深意切。影片后续的悲剧正是按着两人初见时隐匿在戏曲中的微妙心理而发展演化，借助戏曲的双关语完善人物的内外造型。

从认知语言学角度分析双关语，可用 Sperber & Wilson 的关联理论分析双关语的深层构成模式。概念合成理论 (Conceptual Blending Theory) 认为，“概念整合是人们进行创造性思维和活动时的一种认知过程，人们在思考、交谈时不断建立心理空间，心理空间之间通过不同形式的映射，合成新的空间，并在其中动态衍生出一个新显结构(emergent structure)。”<sup>160</sup> 典故属于语境心理空间的底层，说者从记忆存贮中提取出来建构双关，听者的相关概念则处于潜在状态，在双关语心理空间特定元素的映射下才被唤醒激活。通过双关语将潜意识激活。“双关语”有效地连接了第一层与第二层的叙事，并延续到了第三个叙事层面。

<sup>160</sup> 李福印、田聪，《概念隐喻理论与概念合成理论在意义构建中的优势和不足》，《外国语言文学研究》，2005(2)。

**本章结语：**弗莱在《批评的剖析》中提出“形式相位”，是文学作品作为一种假设性的语辞结构与它所模仿的自然和真实命题的关系。画出一条渐变的刻度尺(scale)，在最接近真实的真实一级和最接近虚构的虚构的一极之间，存在多种具有差别的类似于过渡色一样的形式。

虚构是小说一个不证自明的前提，况且作为语言与修辞的构筑，文学的“真”从来就没有，也不可能有绝对的“真”。但上述活生生的人生经历与虚构世界中的人物的契合，却“以假乱真”，令我们质疑小说中的“纸上的生命”其实有“真”的成分。小说中的人物可能是模仿现实中的某一人物，也可能是现实中几个人故事的综合体，也可能是依据现实幻想出的，却成为将来某个人物的预言，其中几分真几分假，难以辨认。但虚构的世界有时却能更好地描摹共通的真实的人性。如毕飞宇述说《青衣》的写作经历时谈到，“筱燕秋内心的疼痛状况，是每个人心中都有的。在我们身边，在骨子里，在生活的隐蔽处，筱燕秋无所不在。中国女性特有的韧性使她们在做出某种努力时，通身洋溢着无力回天还挣扎、到了黄河不死心的悲剧气氛。”<sup>161</sup>

在虚幻中的体验是慰藉是宣泄，是享受，是被压抑的自我寻求替代性或补偿性的满足。这一叠置可超越现实的境遇，超越理性、规范的阂限与冥冥的生命本能体验豁然相通。

虚构所创造的空间恰恰是现实所欠缺的。南帆认为“文学话语可能因为暴露出现实的缺憾而成为伟大的诅咒；也可能因为弥补了现实的缺憾而成为伟大的预言。现实由于诅咒与预言的匮乏而安居于死气沉沉的躯壳之中，文学话语则是为喻示这种匮乏的冲动所吸引。”<sup>162</sup>

---

<sup>161</sup> 《北京青年报》2003.4.23.

<sup>162</sup> 南帆：《文学的维度》，上海：上海三联书店，1998.

### 第三章 经典角色与重构角色的关系——戏入人生

演员在戏曲表演过程中占据中心地位，体现了“三位一体”的艺术特征，即创作者、创作材料和创作成果都集演员于一身。演员是创作的主体，其语言和身体是创作的材料，所塑造的戏中角色是创作成果。俄罗斯艺术家泰依罗夫说“一切都是您，一切皆备于您，也一切借助于您”<sup>163</sup>。演员需全身心投入舞台情境，根据情节的延展和情感的起伏，一气呵成地完成整场演出。

在叙事作品中，情节与人物既相互依存又相互矛盾。在亚里士多德的戏剧理论中，情节是行动的模仿，而行动是由人物来表达的。“情节、性格、言词、思想、形象、音乐”是悲剧的六个主要成分，在亚氏的心目中，第一重要的是情节（本书第一章），第二重要的是人物的性格，因为“悲剧摹仿的不是人，而是人的行动，悲剧的摹仿不在于摹仿人的品质，而在与摹仿某个行动，他们不是为了表现性格而行动，而是在行动时附带表现性格。”<sup>164</sup>

在60年代黄佐临提出了三大戏剧体系，即斯坦尼斯拉夫斯基体系、布莱希特体系和梅兰芳体系。斯坦尼斯拉夫斯基的体系是体验派的表演体系，演员必须体验角色，在舞台上，要在角色的生活环境中与角色完全一样正确地、合乎逻辑地、有顺序地、像活生生的人那样地去思想、希望、企求和动作。如此演员才能接近他所演的角色，开始和角色同样地去感觉<sup>165</sup>。而在中国戏曲中，演员和角色之间的关系也是一种双重形象，但中国戏曲演员不仅用非幻觉的程式化进行表演，而且对人物形象也作叙述性的表现。也就是说，中国的戏曲演员从自己的立场去创造角色形象，在创造中把角色的认识从感性上升到理性，并由此获得角色的形象的核心，“写意”的戏曲艺术。

普洛普对根据人物特征划分民间故事类型的方法不满，他从结构主义立场出发，指出民间故事的基本单位不是人物，而是人物在故事中的行为功能<sup>166</sup>。而本文所选取的文本序列中的主人公虽千变万化，但却能在人物的行为活动中找到有限的不变因素，都因经典角色“投射”于重构角色而成为同种类型。

戏中戏文本中的神话或民间传说大都是两到三个主角构成的情节故事，而重构文本却全部都化为主角一个人的喜怒哀乐，且均采用内聚焦的叙事，即“有固定的内聚焦，叙事说明的事件仿佛是经过唯一一个人物知觉的过滤”<sup>167</sup>。《黑天鹅》透过妮娜分裂精神世界的“视觉中心”，将幻觉与现实统一于以《天鹅湖》为叙事节奏的“潜在空间”之中。《青衣》都是通过筱燕秋的目光看世界；《游

<sup>163</sup> [俄]泰依罗夫：《导演札记》，《俄罗斯名家论演技》，鲍·阿尔佩尔斯著，中国戏剧出版社 1985 年，第 191 页。

<sup>164</sup> 亚里士多德，贺拉斯：《诗学·诗艺》，罗年生，杨周翰译，北京：人民文学出版社，1962 年，第 21-23 页。

<sup>165</sup> 玛·阿·弗烈齐阿诺娃。斯坦尼斯拉夫斯基体系精华[M]。李珍译。北京：中国电影出版社，1990。215

<sup>166</sup> 申丹，《论西方叙述理论中的情节观》，外国文学评论，1990（4），P11。

<sup>167</sup> [加]安德烈·戈德罗、[法]弗朗索瓦·若斯特，《什么是电影叙事学》，刘云舟译。北京：商务印书馆，2005。

园惊梦》同样通过钱夫人蓝田玉的视角。《霸王别姬》虽是抒写历史、文化、思想的厚重，具有史诗般磅礴的气势，但最主要的人物无疑是虞姬程蝶衣。在这些文本中，叙述者是隐藏的，再创作者没有主观的视角，而是把视点完全归附在主人公身上，使其充满内在力量。

读者与观众在同一个层面上，夹在文本世界与现实世界之间。文本世界是“经典文本所描绘的情景”，现实世界是读者在分析和加工经典文本信息的过程中所构建，是核心层面。现实世界的建立由文本世界与读者的参与共同作用而产生，首先是读者受到文本驱动（text-drivenness）的启发与制约；其次，借助并调动参与者的知识、经验与推理、想象来补充，以此建构嵌套式重构文本，在此参与过程中读者转化为再创作者。

刘勰在《文心雕龙·知音》中区分了“知”与“音”：“音”是“能给予每一个后来的时代以高度满足的东西”<sup>168</sup>，而“知”被认作逢其音的主体的能力，知者是具有这种能力的人。“音”只为那些具有这种能力的“知”者呈现。如此说来，本书所讨论的结构文本中，“音”即古老的神话传说，这一能给予后来的时代以高度满足的东西，可被后人不断挖掘的东西；而“知”即重构文本中的再创作者以及扮演并沉入戏中的演员。

## 第一节 重构角色发展脉络

人入戏中，重心在戏；戏入人生，重心在现实。“戏中戏”文本中的演员，布莱希特的表演体系是表现派，认为：演员一刻都不允许使自己完全变成剧中人物，他只须表演、体验他的人物，演员作为双重形象站在舞台上既是扮演者自身，又是剧中人物。<sup>169</sup>扮演者通过舞台上的经典人物，投入了全身心的感情，她们的性格那么真实、丰富，好像自有生命轨迹。

借用汤显祖《牡丹亭》的结构方式，杜丽娘临死前为自己画了一幅自画像，这成为柳梦梅再认时的依托和凭据。在经典与嵌套重构文本中有同样的结构：经典在属于自己的时代中逝去前为自己画了一幅“自画像”，而这成为后面的时代得以临摹的凭据，《牡丹亭》题词为“情不知所起，一往而深，生者可以死，死可以生”，“情”作为勾连杜丽娘前生今世以一贯之的线索，在此同样可以作为勾连经典文本与嵌套重构文本以一贯之的线索。既然经典是重构的“潜文本”，那么重构角色与经典角色在此以跨时空的方式使形成镜喻。经典角色与重构角色的关系发展脉络参照杜丽娘的生死有着镜像式的结构：

**杜丽娘： 失魂→（自画像） 死去→（柳梦梅） 招魂→还魂→复活；  
重构角色： 还魂→（杜丽娘画像）复活→（经典角色）投射→失魂→死/疯。**

“自画像”作为一个重要的意象是留给后人的见证。通过复活的神话演绎爱情的神话，通过“生而死，死而生”的爱情说明“情”可穿越生死，超越时空。

<sup>168</sup> 范文澜，《文心雕龙注》，北京：人民文学出版社，1978.P.278.

<sup>169</sup> 布莱希特. 戏剧小工具篇[A]. 张黎. 布莱希特论戏剧 [M]. 北京：中国戏剧出版社，1990. 24-25.

柳枝既是梦中定情的信物，又有起死回生的意义（如观音瓶中的柳）象征着杜丽娘灵魂的复活，以此建构杜丽娘生而死、死而复生的全剧情节框架<sup>170</sup>。柳梦梅依靠“情”使杜丽娘复活，而重构角色依靠“艺术”使经典角色（杜丽娘）的复活。嵌入叙事为框架叙事提供一个象征性的语境，戏中角色亦对现实角色形成心理暗示，内外叙事层构成统一的整体。

神话成为每个现实人物的宿命，每一个民间故事都流传几百年，几经嬗变，且有不同版本，在细节上有出入。深深植根于民间文化土壤之中的传说，在近千年的流变过程中，逐渐融合于世俗，走进了民族集体无意识之中。正是这种民族无意识在不断地改造着这个故事，推动着每个故事的衍变和发展。影响着主人公的形象和最终命运。由于神话与现实存在着巨大的时间跨度，但在精神上相通，使文本染上深刻的宿命意味，牵连起人们对过去和未来不可摆脱的命运的感喟，产生震撼人心的悲剧感。

在戏中戏嵌套文本中，每一个沉入戏中的扮演者都把自己的命运等同于剧中角色的命运，《青衣》中的老团长说筱燕秋“命里就有两根青衣的水袖”“一个人有一个人的命，一出戏有一出戏的命。”；《游园惊梦》中的瞎子师娘捏着蓝田玉的手，叹息道：“荣华富贵你是享定了，蓝田玉，只可惜你长错了一根骨头，也是你前世的冤孽！”；《人鬼情》中的秋芸说“别看钟馗那鬼模样，心中最看重的是女人的命，非给妹妹找个好男人不可。”既然秋芸在现实中一直渴望扮演的是“钟馗之妹”，那么，这里她所叹的“女人的命”，就是自己应当受到父兄爱护的命。李碧华的《霸王别姬》中，作者面对现实哀叹道：“每个人的命运，经此一役，仿佛已成定局。”

刘俐俐评《游园惊梦》独立文本时总结道：“穿插的古典文学名篇大多为戏剧，并且已与文本形成和谐整体，意义互为指涉。人在戏中以及戏在戏中的互文性，引发读者宿命般的梦幻感和悲剧再世等艺术感觉。”<sup>171</sup>这一“宿命”效果点出戏中戏文本中重构角色由于重复经典角色命运所产生的宿命感。

不妨把重构角色，如筱燕秋、妮娜、蓝田玉等看作是一个符号，而符号的内涵和相互之间的关系，就构成了一个命运的格局<sup>172</sup>，戏中角色成为她们的第二自我，和生命中的图腾。下面按照“还魂→复活→投射→失魂→死/疯”分析重构文本中角色的发展脉络。本节尝试依据这一脉络建立一个抽象的人物形象，即经典角色在现实中的载体。

### 1. 还魂：庄生晓梦迷蝴蝶

扮演者/重构角色如何接受戏文暗示和同化，在现实中“还魂”经典角色。类似于“庄周梦蝶”的主客相融，不知我是蝶，还是蝶是我。“昔者庄周梦为蝴蝶，栩栩然蝴蝶也。自喻适志与！不知周也。俄然觉，则蘧蘧然周也。不知周之梦为

<sup>170</sup> 王国彬《复活的象征——浅谈“牡丹亭惊梦”中柳生手中的那枝柳》，苏州教育学院学报，2005(6)。

<sup>171</sup> 刘俐俐：《梦醒时分的阐释空间——论白先勇“游园惊梦”艺术价值构成机制》，郑州大学学报，2005.11.

<sup>172</sup> 徐安辉：《生存的精神状态及其悲剧——毕飞宇小说“青衣”解读》，《当代文坛》，2002(2)。

蝴蝶与？蝴蝶之梦为周与？”<sup>173</sup> 在此，蝴蝶成为庄周的魂魄。“崇拜他倾慕他的人，都是错爱。他是谁？——男人把他当做女人，女人把他当做男人。他是谁？”（李碧华 94）他的性别含糊了。李商隐《锦瑟》的“庄生晓梦迷蝴蝶”一句借用此典故。所以，程蝶衣的名字是“蝶衣”；而蓝田玉的名字也来源于这首诗的下一句“蓝田日暖玉生烟”，都在影射女主人公深陷其中，不知自己是蝴蝶，还是自己，耽溺于这个梦。

例如妮娜的本性是白天鹅的纯洁与驯服，这也是她的弱点，无法放开的性格使她不能完全融入黑天鹅那种张扬放纵的表演要求。此处的“还魂”是还黑天鹅的魂，她必须自觉地在体内移植进黑天鹅，不惜一切代价唤醒内心深处沉睡的“黑天鹅”。除扮演者通过剧中角色实现“还魂”，在“招魂”的渴望下，嵌套重构文本本身所重现的经典文本同样“还魂”了古典故事传统。

## 2. 复活：我就是她

扮演者并非仅仅演技出神入化，而且是从心理上将自己指认为剧中人，与其浑然一体。在被“我是谁？”这一发问对自我存在质疑攫住的瞬间，自我主体意识突然惊醒——“我就是她！”是的，程蝶衣比女人还柔媚地说“虞姬在世，风华绝代”；筱燕秋目光坚定地对领导声明“我就是嫦娥！”；孙丽坤不仅自认为是白蛇，愚昧的众人也认定她就是“白蛇精”；蓝田玉入口的花雕有几分割喉，醉酒黯哑地说“杜丽娘不就是我么。”；惠香说“这一身红衣不会让你想起谁人吗？我是慧娘啊！”竺春花以自己旧社会的悲苦经历，认为自己就是祥林嫂。秋芸虽扮演钟馗，并心怀温暖地说，“钟馗啊——是这世界上最好最好的男人！”但心中却一直想成为的是钟馗之妹，被这个最好男人庇护的女人。

筱燕秋“天生就是一个古典的怨妇，她的运眼、行腔、吐字、归音和甩动的水袖弥漫着一股先天的悲剧性，对着上下五千年怨天尤人，除了青山隐隐，就是此恨悠悠”，与嫦娥的神似标志着嫦娥在筱身上的复活。黄蜀芹说，“那些在男权社会里最能触犯女性痛楚的事件，使秋芸每每承担着超负荷重压而向她的另一自我钟馗靠近一步”<sup>174</sup> 舞蹈总监诱导妮娜从白天鹅的躯体中释放出被压抑的黑天鹅之魅惑；《时时刻刻》中的当代纽约中的克拉丽莎有着和“达洛卫夫人”一样的名字一样的生活。

这一指认为着剧中人的复活。这一指认还出现在这样一个故事中“牧师问围坐的小朋友们，你们长大向做什么？是巨人骑士还是矮人？一个小女孩怯怯地说，我想做美人鱼。牧师笑道，选项里没有美人鱼。女孩坚定地说，有的，我就是美人鱼。”布什夫人对此评论道，“她不想也不会放弃她的身份认同，”

她们在心理上接受了戏文的性暗示以及与角色的同化。需要通过原始角色唤起重构角色内在的激情，茨威格说：“她内在的激情还未苏醒，她真正的、深处的自我尚未成形，只有被狂热的激情激发之后，他才能真正蜕变，绽露出蜷缩的翅膀。就像选手在竭尽全力冲刺前所做的一次深呼吸，她的生命正在停滞的休眠

<sup>173</sup> 庄子，《内篇·齐物论》，

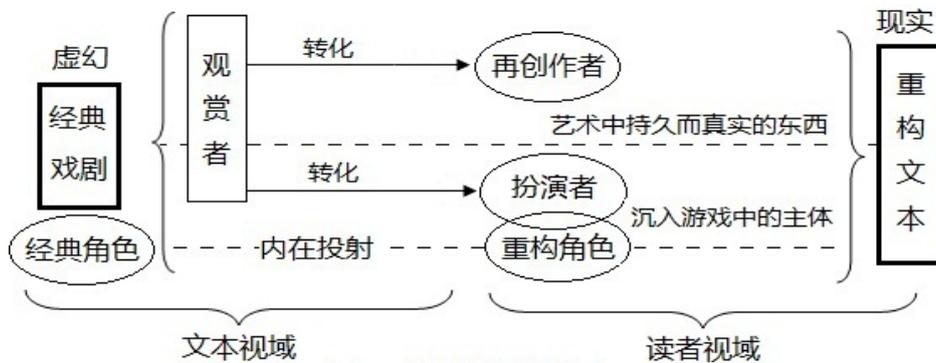
<sup>174</sup> 王人殷主编，《东边光影独好》，北京：中国电影出版社，2002，第92页。

期里积蓄着力量，犹如沉睡的火山，一旦喷发，将地动山摇。”<sup>175</sup>重构角色通过“自画像”使经典角色（杜丽娘）在自身复活时刻，是其生命中的最华彩乐章。

剧末妮娜终于将潜伏在体内的黑天鹅彰显，在现实与梦幻混淆的舞台上，她两肋生双翼，黑色羽翅随音乐的飞扬高涨旋转挥舞，越来越圆融，越来越忘我，越来越嚣张，越来越恣肆。最后那一势，黑天鹅巨大的影子与昂首的舞者辉映合一，灵魂、肉体、魅惑、欲望，均在这一刻得到最自在无碍的完满。这就是“黑天鹅”在妮娜身上的复活。

### 3. 投射：

重构角色都在戏剧中“扮演”经典角色，扮演者通过移情，将经典角色的感情内在化，经典角色的精神之光向内投射进自己的幻想中。或曰：“借古人的酒杯，浇自己的块垒。”重构角色将自己指认为经典角色，经典角色是重构角色在



图：人物结构关系图

现实中的延伸与“投射”，周蕾在《妇女与中国现代性》的第四章以萧红的《手》和凌叔华的《绣枕》为例，分析反身性的“内在投射”。这一方式受虐地将侵略性“返求回到”主体自我之上，主体的反身性与经典角色合二为一，“人物行走的身后都留有一个精神投影，就如同手指拨过琴弦之后的袅袅余音。”<sup>176</sup>图以“内在投射”为主线勾勒人物结构关系。

嵌套重构文本即为艺术的游戏，观赏者转化为重构文本的再创作者与扮演者，将自己指认为剧中的角色，他们共同被吸引到游戏中，进入忘我状态。将扮演者带入自身，都成为沉入到游戏中的主体。它成为理解艺术经验的一个意象，认识到主客二分不是理解人的生存方式的可能性。成为沉溺于文本游戏的玩家。打破主客二分，使主体与客体相融合，同时作为“观看”的主体与客体。周蕾对其解释为“观者在此一系列文本脉络中摆荡在将她再现的凝视以及被认为就是她的影像之间”<sup>177</sup>上述作品序列中的重构文本的作者或导演都是隐身的，推到前台的是演员在去扮演角色中的时候，从作品的观众或欣赏者的客体位置上，进入到成为主体的原角色之中，内心的矛盾与挣扎。

从经典角色的人心秩序、精神气质或体验结构出发。只有先追究出支配原角色心性气质的意识结构，才会对重构角色的延宕有更深入的理解。重构文本作者

<sup>175</sup> 茨威格，《苏格兰玫瑰——断头女王斯图亚特》。

<sup>176</sup> 刘聪，《嫦娥之死——〈青衣〉的神话原型解读》，《名作欣赏》2005(3): 105。

<sup>177</sup> 周蕾，《妇女与中国现代性》，上海：三联出版社，2008，第50页。

略去事态表面的浮沉，直接进入人的灵魂内核，因而揭示了更大的真实，重构角色信以为真接受了经典角色灵魂深处的真实，并且更贴近其本质。角色在各种生命元素组合下鲜明呈现出心灵世界的复杂性和丰富性，人物性格内部赋予变化的矛盾因素，更突显出真实的人物灵魂世界。经典角色能够折射现实人物生存与心灵发展本质转台的，有其内化的自我属性。

现代阐释学认为：一部艺术作品意义的生成是本文视域和读者视域相互融合的过程。“本文视域”由它自身结构和作者的意图构成的，是个不断开放的空间；“读者视域”则是由读者的审美理想和期待视野所构成，去填补这个开放的空间。这两个视域融合中不断形成新的本文意义。

黑格尔在《美学》里谈到艺术形象时指出研究性格的三个方面：第一，把性格作为具备各种属性的整体，即作为个别人物来看，也就是就性格本身的丰富内容来看；其次，这种整体同时要显现为某种特殊形式，因为性格应显现为得到定性的。第三，性格（作为本身整一的）跟这种定性（其实就是跟它本身）融合在它的主观的自为存在里，因而成为本身坚定的性格。这些人物由于有了经典角色“投射”的存在，形成了本身坚定的性格。

黄蜀芹说，“我就是在虚与实的结合中，主要就是为了体现人物的内心世界。当然，她的心理活动，是以她对生活经历中感受所体现的：现实人生给她的思考。她是通过钟馗在咀嚼人生。”<sup>178</sup>

#### 4. 失魂：

扮演者主动地献身于经典角色，且永远活在经典文本的时空中，不分戏里戏外一心一意扮演着剧中角色，这种执著遮蔽了她们的生活，因入戏太深而失却自己，在世俗生活中则像一个梦游者，一个‘失魂’的走尸。“以至于她必须撕裂自己的生活，必须付出她的全部依恋来成全一个角色，并使自己成为这个角色。”<sup>179</sup>因入戏太深而颠倒了真实生活中的一切秩序，不识时务，不合时代，如虞姬程蝶衣、嫦娥筱燕秋、黑天鹅妮娜、白蛇孙丽坤等。借用《霸王别姬》中形容程蝶衣的语言，这些扮演者都是“不疯魔不成活”，且都具有“执著”的性格特征，并将其在生活中实践。戏魂已与情思浸入至深。

重构角色迷上经典角色虚幻的镜像，开始了一段异化之恋。自身是一个空无，在现实社会中的“自我”被“他者（经典角色）”所谋杀，并被经典角色占有肉身。主体是活着的死亡，因为主宰他的是伪主体，而非他自己。他误将这个并不是自己的“他者”认同为“自我”，在认同于这个镜像的同时，失却的正是自己。

主宰他生命的不再是他自己，而是“从一而终”的“虞姬”，程蝶衣自我甚至成了虞姬的傀儡。只有在台上，他才能得到霸王的爱，得到完整的女性身份的指认。然而蝶衣把戏内的虚幻与戏外的真实混淆了，渴望做一个像虞姬那样从一而终的儒家女性。乱世中的蝶衣无论日子过得怎样艰难，都不肯把戏衣当掉，“他就

<sup>178</sup> 顾征南，《访黄蜀芹：谈〈人·鬼·情〉》，《电影新作》，1988(02)：64.

<sup>179</sup> 戴锦华，〈人·鬼·情〉：一个女人的困境，收入《雾中风景：中国电影文化1978-1998》，北京：北京大学出版，1999，P152.

是爱他的戏，有不足为外人道的深沉感觉。只有在台上，才找到依托。他的感情，都在台上掏空了，还是坚持要唱。窝在北平，有一顿唱一顿。”

入戏不易，出戏更难。一旦重构角色真正进入了人物世界，化身为经典角色的舞台形象，将戏中角色延伸进入现实生活中，便处于“失魂”状态，现实中真正的自我反倒成为戏中角色所操纵的傀儡。无论白天鹅的坠崖与妮娜的自戕，还是虞姬的自刎与程蝶衣的自杀，无论是嫦娥的奔月与筱燕秋的疯，还是经典角色已经为重构角色安排好了“宿命”，无论怎样挣扎，都是在步步走向剧中角色的命运，成为命运的无奈。“自我”是依赖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，于是认同与被破灭就构成了主体不断重复的发展，这里涉及重构角色的成长：如果说秋芸扮演在舞台上扮演男性角色成功的代价是她生活中的彻底失败，和她“作为一个女性生命的永远缺失”<sup>180</sup>，那么其他角色在舞台上成功的代价便都是自己真实生命与生活的缺失。

《黑天鹅》作为一个隐喻，黑天鹅诞生和壮大的过程，就是妮娜不断释放和膨胀欲望的过程，直至将这种控制一切的欲望延伸至现实生活之中。程蝶衣心理认同的转换过程：母亲用刀砍下他六指中多余的一指，暗示其由雄化雌的命运，象征封建文化泯灭个体的自然性征，是精神阉割。少年程蝶衣反复将《思凡》中小尼姑的唱词错背成“我本是男儿郎，又不是女娇娥”，起初他为保持本性而呐喊、抗争，却终于以一生将自己指认为“女娇娥”。程蝶衣行为动因原本是在天性和环境双重作用下的身份误认。之后，蝶衣一步步地“悟”戏，从意识到潜意识都逐渐认同自己作为旦角的女性身份，通过对虞姬的认同构建并强化了女性身份，并拒绝恢复男性身份。他哀求段小楼和他演一辈子的戏，试图在他的镜像人生中永远保留女性身份的认同。然而在“不病魔不成活”的责备下，他作为虞姬“从一而终”的愿望无法从假霸王身上得到满足。

表：重构角色结局

重构角色	现实结局
程蝶衣	死(自刎)
秋芸	嫁给舞台
孙丽坤	疯(现形)
蓝田玉	醉酒失声
筱燕秋	疯(自残)
惠香、惠宝	死(自刎)
妮娜	死(跳崖)
蓓姬	死(追人)
伍尔夫	死(自沉)
布朗太太	自杀未遂
克拉丽萨	释然

## 5. 结局：生于斯，泯于斯

所有戏中戏文本共同的特征是，现实人物死在自己的角色之中。非死即疯。“生于斯，泯于斯”。成就一个圆满的悲剧。从一个个角色身上，我们看到的既是性格的悲剧，又是命运的悲剧；既是时代的悲剧，又是人性的悲剧。

当重构角色发现经典角色仅仅是虚假的幻象时，经典角色在现实中并不存在时，她所赖以生存的精神支柱也虽之破灭，人崩溃，信念随之坍塌。程蝶衣的女性身份构建逐渐失去表演场，台上的辉煌使他误认为自己为一个理想化的“虞姬”，真正的自我被异化成另一种客体而存在。太公庙批斗会上段小楼的背叛使程蝶衣发出了“你们都在骗我”的绝望哀号。这个“你们”包括张公公、段小楼、那荣、袁四爷、青木大佐等所有将他作为女人欣赏、爱恋或把玩、狎媚的男性看客，他

<sup>180</sup> 戴锦华，《雾中风景》，北京：北京大学出版社，2000，第158页。

们都逼着哄着他扭曲自己，却不肯陪他直面被扭曲的现实人生。程蝶衣“虞姬”原不过是镜城中的幻象。

李碧华小说中是段小楼梦中的“蝶衣自刎”，陈凯歌电影中是更加真实的“蝶衣自刎”。戏中虞姬的自刎是戏外程蝶衣在现实中不能有的悲壮，他一生扮演虞姬一次次在舞台上死去，在戏外绝望时又一次次尝试死去而未遂（小楼迎娶菊仙，“失贞”于假霸王袁四爷；文革中深陷囹圄，一次次用碎瓷碗片划伤脖子），终于在剧终以真正的死亡成就了虞姬的忠烈。

蓝田玉在窦公馆的宴会唱醉中唱《游园惊梦》，而她一再强调“割喉的，伤人的花雕酒”，唱不出来了，因醉酒而失声。余光中曾经说过，“一首诗若未经诵出，只有一半的生命，因为它的缪斯是哑了的缪斯。”因此，这里的蓝田玉虽未像其他人物一样非死即疯，但也只有一半的生命，另一半（甚或一大半的生命）都丢在了大陆，丢在南京时代。

所有这些角色都成为安徒生的《红舞鞋》中的隐喻，芭蕾的足尖似三寸金莲，以非常态的审美飞离旋转。女孩穿上红舞鞋，穿过高山，越过海洋，直至筋疲力尽，一直跳到死。为艺术而死，死而无憾。这些角色都顽强地执著于自己的追求，却以一种不能自己的渴望所驱使而投身于舞台，沉浸于自己迷恋的事物时，无形中便会受束缚于此。毕飞宇评价自己小说中的人物，指出筱燕秋“有一股遥远又陈旧的落魄英雄的气息”<sup>181</sup>，而这一气息岂不可以在蓝田玉、程蝶衣等身上嗅到？成就了艺术，也毁掉了自己。

这些人物反应出人性中“恶”的一面：虚荣与妒忌，偏执与孤僻。但是每个作品并没有用审视的眼光去批评每个角色的恶与不道德，只是用充满理解，心痛与伤感的笔触去描述她（他）们内心的曲折与波涛。卡西尔在《人论》中指出：“人与动物的区别就在于‘理想与现实’，人的生活世界之根本特征在于他总是生活在“理想”的世界，总是向着“可能性”行进。追求理想是完善和改进人生的强大精神动力，是人类完善自身生命存在和发展的需要，但如果过于强调理想，无视人的自然本性，就可能陷入物极必反的陷阱。”这道出了这一系列重构角色的悲剧的根源。这些人物成为被建构的角色，如齐泽克所说，“他独占的角色不过是种转让，也就是说，他所占的位置是由他人建构的，或预先假定的。”<sup>182</sup>

<sup>181</sup> 毕飞宇，《青衣》，长江文艺出版社，2003。

<sup>182</sup> [斯洛文尼亚]斯拉沃热·齐泽克，《黑客帝国，或颠倒的两面性》，严蓓雯译，《今日先锋》第11辑，天津社会科学院出版社，2011年版。

## 第二节 正与邪的“两体合一”

中国戏曲中的人物通常是善恶分明、美丑迥异、褒贬立见，王国维《古剧脚色考》中说“元明以后，戏剧之主人翁，率以末旦或生旦为之，而主人之中多美鲜恶，下流之归，悉在净丑。由是脚色之分，亦大有表示善恶之意。”<sup>183</sup>孔尚任在《桃花扇·凡例》中也说：“脚色所以分别君子小人。亦有正色不足，借用丑净者。洁面花面，若人之妍媸然，当赏识于牝牡鹑黄之外耳。”<sup>184</sup>西方古典叙事中的人物也常呈现二元对立的特征(如《天鹅湖》中的黑白天鹅)。但是，善恶分明的角色性格单一，常忽略人物内在的心理冲突，更鲜有对人性异化的心理分裂的分析。1986年，谢晋提出“剧作上碰到的第二个问题是，人物的复杂性描写不足，很多冲突都是外部的、理性的，缺乏对历史、对人物自我的透彻解剖，人物自身的矛盾很少。”<sup>185</sup>

相反，重构文本中的人物通常是善与恶、美与丑的并存的个体，(如《黑天鹅》中的妮娜、《霸王别姬》中的程蝶衣)，几乎每个人都是充满矛盾两极的“两体合一”。是对人性精微的多侧面、多角度的挖掘。弗莱指出“哀婉艺术的基本思想是我们将与我们处在同一水平上的个体从一个社会团体中排除出去，而这个个体则努力想使自己属于这个社会团体。因此，成熟的哀婉艺术的主要传统是研究被孤立的心灵，是讲这样一种故事，即一个像我们自己一样的人怎样被内心和外部世界之间的冲突，被想象的现实和由社会舆论所建立的那种现实之间的冲突所分裂。”<sup>186</sup>嵌套文本中的每个主人公的一生几乎都构成一曲哀婉的悲歌，而其悲剧是理想与现实的冲突，或者说是内部世界与外部世界的冲突，导致其处于夹缝中被孤立的心灵。

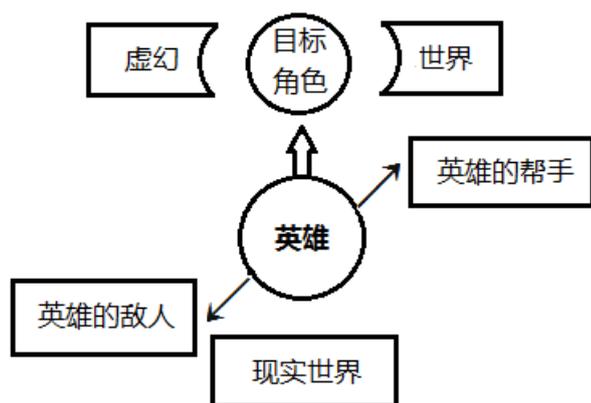
文本序列中的现实主人公(重构角色)都一心想成为神话原型中的某个经典角色，并在自觉或不自觉中将之视为一生的目标(target)，在此将经典角色称为“目标角色”，存在于虚幻世界之中；将重构角色称为“英雄”(hero)，身处于现实世界却心有不甘。英雄自身作为一个扮演者以生命融入经典角色中，成为一个最重要的内在力量，周边帮助其成为目标角色的人物，可称为“英雄的帮手”，也属内部力量，帮助英雄向虚幻世界方向拉伸；其次是英雄周边阻止其成为经典角色的人物，构成一股相反的外部力量，可称之为“英雄的敌人”，将英雄向现实世界方向拉伸。这样，英雄的“帮手”与“敌人”从一正一反，一内一外两股力量互相撕扯、对峙，使英雄(现实中的主人公)内心充满矛盾与痛苦，也正是这共同绞成的一股合力，迫使英雄达到艺术的巅峰。

<sup>183</sup> 王国维：《古剧角色考》，《王国维戏曲论文集》，王国维著，中国戏剧出版社 1984 年，第 196 页。

<sup>184</sup> [明]孔尚任：《桃花扇·凡例》，王季思、苏寰中、杨德平合注，人民文学出版社 1980 年版，第 12-13 页。

<sup>185</sup> 谢晋：《对电影创作几个问题的思考》，《我对电影艺术的追求》，谢晋著，中国电影出版社，1998 年，第 363-364 页。

<sup>186</sup> 弗莱，《批评的剖析》，第 14 页。



图：英雄的帮手与英雄敌人

英雄的帮手可以是一个幕后的操纵者，如《霸王别姬》中的戏班子关师傅，《青衣》中的京剧团团长乔炳璋，《黑天鹅》中的舞蹈总监托马斯，《红舞鞋》中的剧团老板莱蒙托夫。他们通常是男性，对艺术有着极高的要求，还有一些不那么明显的角色暗中帮助着英雄，如《白蛇》中神秘的高干青年；《时时刻刻》中的作家弗吉尼亚。《红舞鞋》中的莱蒙托夫视艺术为信仰，“你怎么理解芭蕾舞？你把它当作运动、诗，而对我来说，它是一种信仰。”“依赖人的易变感情而存活的舞者，永远不会成为伟大的舞者”。关师傅的死亡代表着一个伟大时代的终结。她们所面临的生存环境与自身欲望构成了鲜明的反差与错位。其结果在这种完全相悖的境遇里，企图到达欲望的彼岸，只能是一种虚妄的设想。挖掘人性更深一层，发现每一个人都生活在欲望的煎熬中，满足个人的欲望成为每个人唯一的生存目的，为此拼尽全力。这种不甘于现状的努力表现出一种非常可贵的生命的激情与活力。

表 12：英雄的帮手与英雄敌人

主人公	目标角色	内部：英雄的帮手	外部：英雄敌人
程蝶衣	虞姬	关师傅、段小楼	B角小四、菊仙
秋芸	钟馗之妹	张老师、继父、生母	丈夫、生父
孙、徐	白蛇、青蛇	孙丽坤、徐群珊彼此	社论、愚昧民众
蓝田玉	杜丽娘	程参谋、郑彦青	七月月红、天辣椒蒋碧月
筱燕秋	嫦娥	剧团团长乔炳璋	B角李雪芬、春来
惠香、惠宝	慧娘、昭容	惠香、惠宝彼此	惠香、惠宝彼此
妮娜	黑天鹅	总监托马斯，B角莉莉	妮娜自己、妮娜母亲、贝丝
蓓姬	珈伦	老板莱蒙托夫	作曲家朱力安

如果说这些幕后推手是一股理性的力量，那么扮演者将生命融入艺术，沉浸于艺术，直至疯癫，就是非理性的力量。有趣的是，前者通常是男性，或具有男性特质的女性，如《白蛇》中女扮男装的徐群珊和弗吉尼亚；而后者通常是女性，或具有女性特质的男性，如一辈子将自己认定为女性的程蝶衣和一生扮演钟馗，却内心想成为“妹”的秋芸。这些案例是否证明了男性的理性与女性的非理性呢？

仿照普洛普对于民间故事的分类，在嵌套文本中，如果说扮演者是故事中的“英雄”，那么这些幕后推手无疑成为“英雄的帮手”，而她们的竞争者，如《白蛇》中的“春来”。《黑天鹅》中的B角莉莉，之所以成为“英雄的帮手”而不是“英雄敌人”，是因为莉莉所出演的黑天鹅是妮娜的内在驱动力，诱使妮娜黑暗的一面表现出来，转变成黑天鹅。妮娜的母亲虽对女儿悉心照料，但是她对女儿的控制监视，压抑了黑天鹅。程蝶衣与秋芸在性别转变上是对仗，程蝶衣本是男人，却一生在戏中扮演旦角(女人)；秋芸本是女人，却一生在戏中扮演生角(男人)。这一性别的颠倒，起初源于对现实妥协，经过一番内心痛苦挣扎，化为自身生活中的常态。二者的区别在于，程蝶衣渴望的救赎自始至终都没有出现，因此一直活在戏里，在现实中也是一个彻底的女人，他不愿走出戏，也拒绝被救赎；而秋芸是因母亲带来的羞辱和母亲角色的缺失扮作男人，她在生活中依然是最朴素的女性心态，渴望男人的保护，被男人救赎，因此在戏中扮演的是自我救赎者的形象，以救赎现实中的自我，成为一种隐性的自我救赎。性别颠倒恰恰是对于现实不满的强烈的反弹，才能够在现实中存活，自我的被迫转变源自对现实的拒绝。

### 第三节 参照真实的人生（观事义）

刘勰的“六观说”之五为“观事义”，涉及到作品中的材料、人物、事物等种种内容。独特的中国传统文化机理使“戏曲更多的是对现实苦难的咀嚼和回味”<sup>187</sup>，因此戏曲必然指涉现实生活。本节以此考察每个文本背后的真实材料和真实的人生。

每个故事中都有一个“戏痴”，而几乎每一个“戏痴”后都有一个真实的人，一个原型。他们是“戏外戏”的“戏外戏”，与叙事结构中的套层结构相仿。

1. 《霸王别姬》根据历史上的京剧名角梅兰芳、杨小楼的真实人生，经过艺术加工。

2. 《人·鬼·情》根据老生扮演者裴艳玲的真实人生经历改编<sup>188</sup>，裴艳玲的真实故事启发了黄蜀芹，于是有了《钟馗嫁妹》。

3. 《舞台姐妹》：1947年的上海越剧皇后袁雪芬的好友筱丹桂，因不堪忍受剧院老板张春帆的折磨，服毒自杀，与邢月红的命运如出一辙。袁雪芬后来改革越剧，创作公演了《祝福》。袁雪芬讲述的真实故事，及她的人生格言“认认真真演戏，清清白白做人”启发了谢晋，于是有了《舞台姐妹》。

4. 《白蛇》出演《五朵金花》的演员杨丽坤曾受周总理庇护，仍在文革中曾经受尽折磨，杨丽坤的真实故事启发了严歌苓，于是有了《白蛇》。

5. 《游园惊梦》白先勇从小听昆曲，自己漂泊的人生经历成就了《游园惊梦》，他又编排了青春版《牡丹亭》，在《牡丹亭》梦一般的人生中。

6. 《时时刻刻》，1941年3月28日，英国作家弗吉尼亚·伍尔夫投水自尽，迫

<sup>187</sup> 施旭升：《中国戏曲审美文化论》，北京广播学院出版社，2002年10月，第236页。

<sup>188</sup> 戴锦华，杨美惠(Mayfair Yang)，《追问自我——黄蜀芹访谈》，《电影艺术》，1993(5)，英文稿刊于 Positions.

使她免于再次受精神分裂的折磨。

7. 《红菱艳》中的蓓姬正如芭蕾史上那个神话般的人物尼金斯基，19岁时在1909年的俄罗斯演出季征服了巴黎城，她的闪电婚礼曾让佳吉列夫一气之下将之从剧团除名，只在舞台上跳了九年，30岁时患上精神分裂症，从此被监禁在疗养院，直至1950年去世。电影《红菱艳》剧末，莱蒙托夫安排在没有女主角的情况下上演《红舞鞋》，这一纪念方式如1931年1月巴甫洛娃去世，英国皇家剧团终止了现场演出，乐队奏起圣·桑的《天鹅之死》，一束追光在舞台上缓缓移动。

重构文本也会反作用于演员。扮演程蝶衣的演员张国荣在《霸王别姬》中找到自己，也迷失自己，终于在2003年4月1日跳楼自杀；《黑天鹅》的女主角娜塔莉-波特曼(Natalie Portman)在电影拍摄中，结识饰演王子的芭蕾舞家本杰明-皮勒米(Benjamin Millepied)，两人迅速结婚生子。难道他们真的像戏中妮娜与托马斯，在耳鬓厮磨、肌体交缠的共舞时，情愫滋生？戏中妮娜因《天鹅湖》醒觉了性意识，戏外娜塔莉因《黑天鹅》得到爱情、婚姻与孩子。

尽管下列文本中没有典型的戏中戏文本，不属本篇讨论范围，但是都具有扮演者深深沉入戏中，并用一生演绎一个角色的共性。《红楼梦》中林黛玉的扮演者林晓旭与生俱来的气质，直到红颜薄命的归属都表明她入戏太深，出家时说，“林妹妹是个真正悟尽好了的人”，一生都走不出林黛玉的忧郁。

越剧《天仙配》中七仙女的扮演者严凤英，在演七仙女与董永分离的一场戏中，音乐停了，她还在哭，把剧组人员都吓傻了。王安祈编导的京剧《金锁记》中，饰演曹七巧的魏海敏，给女儿一层层缠裹脚布的一出戏中，也是音乐停下了，她还在一圈圈地缠。白先勇少年听戏到《四郎探母》这一出<sup>189</sup>，感动地哭了。这些戏外戏都证明了本篇论点的广泛性。“戏如人生，人生如戏”，即此谓也。

保罗·沃克(Paul Walker) 一生演了那么多部《速度与激情》(The fast and th Furious)，一次次从即将毁于一旦的座驾中逃离，却于2013年11月30日，在现实中的一次车祸意外撒手人寰，保罗·沃克用生命诠释了“速度与激情”，生如夏花夏花般绚烂，死如烟花般壮丽。

这都是艺术家真实的人生，是戏剧的魅力吸引她们赌注上自己的人生。其悲剧是艺术的力量，也是艺术的悲剧。弗莱认为低模仿的哀婉剧(Pathos)所表现的主人公“由于有一种能引起我们同情的弱点而遭到孤立，其所以能引起同情是因为与我们的经验处在同一水平上。”<sup>190</sup> 其中，“与我们的经验处在同一水平上”即我们的生活经验可以接受的真实生活。本文所讨论的“戏中戏”文本绝非“报告文学”或“人物传记”，他们有生活中真实的原型，这可称做“文学的素材”。而文学的价值并非素材的价值，很感人、有意义的素材并不一定能够变形为有价值的文学，文学的价值应当体现与艺术形式综合素材之后的结构。马克肖勒认为，“素材与艺术之间的差距是技巧。叙事话语越成功，素材在通往艺术的道路上走得越远。”

<sup>189</sup> 白先勇散文集

<sup>190</sup> 弗莱《批评的剖析》，第13页。

真实的现实生活中亦有将“戏中戏”为一生写照的真实人生，承受着苦痛与遗憾。例如章诒和在传记文学《伶人往事》<sup>191</sup>中记录了京剧名伶叶盛芳与杜近平的故事，他们几十年同台，一生一旦唱尽了戏中才子佳人。但是文革中，杜近芳却在批斗大会上将叶盛兰平素对她亲近的对话揭了个底，从思想上、政治上、艺术上、生活上控诉叶如何用资产阶级思想腐蚀她，并义正辞严声明：“我从各方面揭穿了‘是叶盛兰培养了杜近芳’的弥天大谎，并证实了右派分子叶盛兰怎样从政治到艺术毁灭杜近芳，已经是铁证如山。”1978年叶盛兰因批斗而死，在他的告别仪式上，杜近芳哭成了泪人，仪式完毕，她死死抓住缓缓移动的灵床，身子几乎拖倒在地。（这与《霸王别姬》中段小楼与程蝶衣的互相揭发是多么相似。）

台湾京剧人王安祈感动于叶杜二人台上的深情，却对现实中杜近芳对叶盛兰的控诉与背叛大为震惊，于是将这段真实的往事搬上舞台。台湾国光剧院于2011年上映“伶人三部曲”之二《百年戏楼》，以〈白蛇传〉为神话原型贯穿全剧，书写文革中扮演白蛇与许仙的名伶——叶与杜的背叛和救贖。

文革结束后，杜近芳再唱《白蛇》，却没了许仙叶盛兰。孤伶伶的白蛇，漫天风雨里遍游西湖，竟寻不着借伞之人。她鼓励叶盛兰的儿子叶少兰接替父亲角色，登台扮许仙。章诒和记录道“我只跟着母亲看了杜近芳和叶少兰演的全本《白蛇传》，边看边抹泪，不为白娘子与许仙的动人爱情故事，而是为了那屈死的冤魂。演出结束，谢幕再三，观众不肯离去。杜近芳拉着叶少兰的手，一个劲儿地把他向前推、向前推……。”让他一人接受观众的掌声，自己则退后一步，含泪观看这一幕，这是章诒和笔下杜近芳的赎罪，似乎人生中的不圆满，要在戏中得到补偿。真实人生与戏剧同构却相异：戏里是许仙因多疑而背叛了白蛇，台下却是杜近芳因政治压力与趋利避害的本性背叛了叶盛兰。戏中〈断桥〉一出，白娘子手指许仙，唱“谁的是，谁的非，你问问心间”，丝竹俱歇、人声悠悠，成为一句双关语，这究竟是白蛇对许仙的质问？还是她自己的心灵究诘？戏里戏外关系倒错。《百年戏楼》演到最后，就只能唱一出断桥相会，“猛回头避雨处风景依然”。

王安祈说，“不过《百年戏楼》绝非直指杜叶，我没有查证书中真实，我想章诒和写的也不仅是杜叶两人的往事，而是经历过时代巨变的伶人普遍遭遇的心灵撞击。”这样，使舞台上的人物更具广泛性。

历史中亦有以“神话原型”为一生信仰的真实人生。例如汪精卫被称为“汉奸”，汪精卫原名汪兆铭，以“精卫”自喻，缘自《山海经》“精卫填海”的典故，见于他的一首诗《被逮口占》<sup>192</sup>：

衔石成痴绝，沧波万里愁。孤飞终不倦，羞逐海鸥浮。  
妃紫嫣红色，从知渲染难。他时好花发，认取血痕斑。  
慷慨歌燕市，从容作楚囚。引刀成一快，不负少年头。

<sup>191</sup> 章诒和，《伶人往事》，长沙：湖南文艺出版社，2006。

<sup>192</sup> 汪精卫，《被逮口占》，《双照楼诗词稿·小休集卷上》。

留得心魂在，残躯付劫灰。青磷光不灭，夜夜照燕台。

“衔石”之人是填海的精卫鸟。一只小鸟衔着石子想去填那破败中国的沧海，正是汪精卫自己一生的写照，他以“烈士”之名登上历史舞台，尝言“革命之决心”所由起在于孟子所说的恻隐之心。目睹芸芸众生辛苦憔悴，为人践踏，无异于牛马草芥，由此而陷入沉忧之中不能自拔。忧愤郁结，“以成革命之决心”。<sup>193</sup> 叶嘉莹认为这便是汪诗中所蕴涵着的“精卫情结”<sup>194</sup>。

李志毓据台湾国民党党史会及台湾大学所藏档案中的汪精卫手稿、函电及诗词、文集、回忆录等，对汪从晚清革命志士到民初退出政坛，再到1920年代中期重返政坛并积极谋求权力，以致最终走上汉奸之路期间的情感历程做出整理，认为历史现实中，汪出于“曲线救国”与“主和”思想，片面强调“国力”对于战争胜负的决定性，认为抗战必败，认为“中国要复兴起码要二十年，目前能够替国家保存一分元气以为将来复兴地步，多一分是一分。”在民族危亡时刻，希望能保全沦陷区一部份民众和土地，接受日本人的诱降条件，幻想以媾和赢得一个偏安之局，最终“被诱而亡”。

汪精卫以“烈士”成名，沉浸于这种自我牺牲的幻觉所带来的庄严与崇高感当中；却以“汉奸”终结，“一生分作两回人”。在貌似多变、矛盾的政治选择背后，潜藏着他一贯的性格，即在行动中常带着一种近于妄想的偏执与自信，且不乏付诸行动的勇气，然而一旦身陷困境，就自暴自弃，缺乏强韧的意志和圆融折冲的智慧。<sup>195</sup> 胡适曾说“精卫一生吃亏在他以‘烈士’出身，故终身不免有‘烈士情结’。他总觉得‘我性命尚不顾，你们还不能相信我吗？’”<sup>196</sup> 但并不是只要有牺牲精神，一切事情就不会错。叶嘉莹先生说，“最后汪精卫跟日本人合作，连这个身后之名都牺牲了，从此被人骂成‘汉奸’。而他不是一首诗，不是一首词，他是从开始到结尾，终身所贯注的，不只是烈士情结，因为他不是‘殉名’的烈士，他连‘名’都要牺牲的。”汪精卫所做，正是如“精卫填海”般不可能做到的事，才成为一生的“衔石成痴绝，沧波万里愁”。纵观汪诗，咏山河哀民生，痛名节，萦绕着忧国情思，这个“精卫情结”贯穿了始终。

<sup>193</sup> 汪精卫，《革命之决心》，《汪精卫集》，第一卷：92-93。

<sup>194</sup> 叶嘉莹，《汪精卫诗词中的“精卫情结”》，汪梦川整理，《印刻文学生活》，2009(3)：104-117。此为台大文学院。简静惠人文讲座邀叶嘉莹教授专题演讲之一，时间：2007.10.4，地点：洪建全基金会，敏隆讲堂。

<sup>195</sup> 李志毓，《汪精卫的性格与政治命运》，《历史研究》2011(1)：105-122。

<sup>196</sup> 曹伯言：《胡适日记全编》(7)，合肥：安徽教育出版社，2001，第563页。

# 結篇

## 持久而真实的艺术

## 第一节 物自体

1911年意大利电影理论先驱者乔托·卡努杜发表《第七艺术宣言》，指出：“作为第七艺术的电影，是把静的艺术和动的艺术、时间艺术和空间艺术、造型艺术和节奏艺术都包括在内的综合艺术。”上述文本序列综合了人类历史上的各种艺术形态的精华，将京剧、昆曲、芭蕾舞剧、百老汇歌舞剧等天衣无缝地融合到电影、小说中，提升文化意蕴和艺术品味。通过重构，经典文本不再是封闭、静止的状态，而变为开放、变化的。现实层面的人物情绪和感情似乎都被中国传统文化所浸透了。这些文本通过对经典美轮美奂的演绎抒发人类对集体文化记忆的缅怀。

依据经典、模仿经典的重构所具有艺术价值是：一是艺术作品的再现是艺术本身得以继续存在方式；艺术的真理性并不孤立地作为审美，而存在于对它的理解和揭示的无限过程中，存在于过去和现在沟通的过程中。重构对传统的延续与再创造具有借鉴与启示意义。上篇所选的文本序列即为经典嵌套于现实的重构作品，从中归纳，挖掘众文本的共性，以程式化的理性建立一个“范式”(module)，这一范式与共性中有一个内核，成为艺术生命载体。

真实的人生是一场戏的涵义不断地反复地上演，戏中一个概念比如“从一而终”被抽象被强化，刘俐俐将其称之为“物自体”。“物自体(Ding an sich)”意为“本应该的那个东西”，是18世纪德国哲学家康德哲学的基本概念，是他所臆想的一种存在于人们感觉和认识之外的客观实体。一般，人们只能通过感官认识外物。但是，“物自体”是“作为我们的感官对象而存在于我们之外的物，是独立于人的精神之外的客观世界”。物自体是感觉的基础，但是人又不可能超越感官去认识物自体，物自体永远不可知。所以，物自体是人们认识的最后界限。

比如《牡丹亭》那段“原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与，断井颓垣。”的意蕴在互文性中反复被强化，其意蕴已不独属于汤显祖笔下的《牡丹亭》、或昆曲的《游园惊梦》、或白先勇的小说，它具有了形而上的性质。其实，就是在《牡丹亭》中杜丽娘在游园时已经发现，姹紫嫣红开遍，原是应该让人去欣赏的，可是没有人欣赏，都白白地给与了断井颓垣。这一概念在重构文本中得到强化，或逐步被抽象了。《游园惊梦》中因为“戏中戏”的营构，失落、批判等意义已经不具体有所指，抽象程度进一步提高。自然的美好生发出独立存在的永恒意味，与之对应，人则是短暂的。“姹紫嫣红开遍”、“良辰美景”、“赏心乐事”等，作为客观的存在，不固定地属于哪个地点，哪个时间，哪个人家，是永远的“物自体”，以此映照出人世的变迁和短暂。“赏心乐事”恒久地独立存在的衬托下，人生的悲凉意味生发出来。“物自体”的恒久所衬托出的人世变迁、短暂以及悲凉意味的形而上特性就越突出。

法国作家福楼拜说“我总是强迫自己深入到事物的灵魂，停止在最广泛的普遍性上。”文学中的这些形而上具有人类普遍意义。茵伽登在肯定了作品的层次性存在基础上他发现，有某种东西直接依存于这种层次性结构并且影响到这个层次性结构，他把这种东西他叫做“形而上质”。茵伽登对之的解释是，既不是客体的

属性，也不是纯粹的主体心态，而是作为一种精神性的氛围弥漫周遭，以它的光渗透万物而使之显现，是我们在近乎迷狂的状态中体悟到的那种使生活值得一过的东西。这种只有伟大的作品才具的东西是主体依赖于作品的意向性活动的结果。

“形而上质”是他的层次理论的自然延伸。由于“形而上质”是茵伽登层次理论的自然延伸。

这与康德哲学中的“物自体”有相似的意味，都是超越感官真实存在的客体，却恒久不变得独立存在着，更衬托出人生永恒悲剧命运。“物自体”也译为“自在之物”，指离开意识而独立存在的不可认识的本体。这里取“物”的独立存在之意，无论人是否意识到物的存在，物总是自得地存在着，而物自存在的恒久性，衬托出人世的变迁、或荣华富贵、或凋零落魄。这一“物自体”便是众文本共通的内核，正如雪莱所说“一首诗使生命真正的形象，用永恒的真理表现出来了。”

艺术作为“物自体”可以超越个体生命，《白蛇》中的孙丽坤囚禁在“雷峰塔”下自问：“她自身是什么？若是没了舞蹈，她有没有自身？她从来没想过这个问题。如用舞蹈去活着。活着，而不去思考‘活着’。”《红菱艳》中的主人公也面临了同样一样问题，蓓姬几乎做出了同样的回答。

“你为什么跳芭蕾？”莱蒙托夫问蓓姬。“你为什么活着？”蓓姬反问道。

“我真不知道为什么……我必须这样。”莱蒙托夫的回答正是红舞鞋的寓意。

“这也是我的回答。”蓓姬视芭蕾如生命的人生观使她进入了莱蒙托夫的一流剧团。《红菱艳》中的世俗者将芭蕾称为“运动中的诗”，莱蒙托夫坚决地否认，因为这一定义缺少了“艺术所要求的牺牲以及这种牺牲所赋予它的神圣感。”

《青衣》中的筱燕秋几乎是无意识地做出了这个问题的答案：“你怎么一直坚持下来了？”炳璋有些百感交集，对筱燕秋说。“坚持什么？我还能坚持什么？”筱燕秋不解地问。“二十年，二十年哪，不容易。”炳璋叹道。“我没有坚持。”筱燕秋听懂炳璋的话了，仰起脸说，“我就是嫦娥。”这些戏中主人公都超越了世俗的生命，将艺术视为高于自己生命的价值所在。王尔德主张艺术应该游离人生，艺术先于生活，高于生活，即 Arts for arts sake. 戏中戏的主人公们以身作则，实现对艺术形而上的追求。

## 第二节 第四堵墙的敞开

18世纪启蒙运动代表人物狄德罗在《论戏剧艺术》中提到“假想在舞台的边缘有一道墙把你和池座的观众隔离开”。舞台上一般只有三面墙，沿台口的一面不存在的墙，被视为“第四堵墙(fourth wall)”，其作用是将演员和观众隔开，使演员忘记观众的存在，只在想象中承认它的存在，目的是为使戏剧真实地表现生活场景。19世纪末，随着“三面墙”布景形式的日趋定型，位于台口的这道实际不存在的“墙”成为箱式布景房间第四堵墙的剖面。法国戏剧家让·柔琏1887年提出，“演员要表演得像在自己家里那样，不去理会观众的反应，任他鼓掌也好，反感也好。舞台前沿应是一道第四堵墙，它对观众是透明的，对演员来说是

不透明的。”剧场中的戏剧表演创造真实的舞台幻觉，在假定性的前提下忘记自己是在欣赏戏剧，就仿佛是在观看一件正在发生的事件；而演员的表演则被封闭在第四堵墙内，他们应当以角色的身份生活在舞台上，潜心于角色的塑造和体现的过程，显现现实生活的全貌而不必理睬观众的反应，保证演员在表演过程中彻底融入到角色当中。

“脚灯”是把观众和舞台隔开的象征。我们把俄狄浦斯方子啊这道光墙的另一边，委托他代替我们行动，这道光灿灿的防线把现实与幻想世界隔开，它一方面允许狄奥尼索斯的妖怪存在，一方面保护我们不受它们的侵害。神怪绝不能越过这道光栅，如果越过它，在我们的心目中他们就是失礼，就是大逆不道，同样，我们走进化妆室看到化好妆的演员就像看到磷光，也会产生敬畏。<sup>197</sup>

观众需接受第四面墙所预设的虚构，它允许观众在他们看真正的事件的时候感受虚构。评论家文森特·坎比在1987年将其描述为，“一个将观众与舞台永远隔离的隐形屏障”，后现代艺术形式渴望疏远第四面墙。

### 第三节 伽达默尔的“游戏”理论

糅合伽达默尔的游戏(Spiel)概念分析戏剧作为舞台艺术，伽氏的“游戏”理论中，有几个重要的概念可用于“嵌套重构”文本的解读，一，经典角色对重构角色的投射，使重构角色成为“沉入游戏中的主体”，将自身认作经典角色；二，重构文本自身便迫使经典戏剧的敞开，打破第四堵墙，应和了伽氏“游戏对观众的敞开”的概念；三，文本序列中共通的艺术精神，艺术内核，即为“持久而真实的东西”。这三个概念可以贴切地描述“戏中戏”嵌套重构文本的特征。

#### 一. 游戏对观众的敞开

游戏(Spiel)一词迅速把我们带到了戏剧(Schauspiel)即观赏游戏一词，戏剧是文学作品本身进入此在的活动，文学作品的真正存在只在与被展现的过程，也就是说，作品只有通过再创造或再现而使自身达到表现。例如绘画是一种表现，原型只有通过绘画才能达到表现，因此原型是在表现中才达到自我表现，表现对于原型来说不是负数的事情，而是属于原型自身的存在。

戏剧的第四道墙是敞开的，那就是观众。伽达默尔所述的“游戏”(Play/Spiel)，是艺术作品本身的存在方式。在英语中，戏剧也是一种游戏。演员在舞台上被吸引到表演(游戏)中，伽达默尔说“对观众敞开的是戏剧(游戏)封闭的一部分，只有观众才完成了戏剧(游戏)本身”。<sup>198</sup>两者都被要求参与到游戏的意义中来。

文学活动的主体是再创作者、读者以及演员，重构文本的创作者最初也是传统经典文本的观众或欣赏者，在作为观众进入到传统文本时，实现了主客的融合，从而创作出新的剧本。这里有一个角色的转换。同样，演员最初也是传统文本的观众或欣赏者，在进入所要饰演的角色时，忘我地投入到了原剧本的角色之中，

<sup>197</sup> [法]安德烈·巴赞著，《电影是什么》，崔君衍译，北京：中国电影出版社，1987.第162页。

<sup>198</sup> 伽达默尔《真理与方法》第109页

也成为主体，这里也有一个角色的转换。如在电影《时时刻刻》中，正是这三方“作者，书中角色，读者”在不同时空中同时交互呈现，共同进入《达洛维夫人》原型文本，使原型成为一个游戏的对象。在创作者坎宁安不仅借用故事情节线索，并且传承了伍尔夫意识流的叙事方式，他最初本是伍尔夫的读者，而当他作为再创作者重新写出新的故事时，原作者反而成为故事中的一个人物。创作者与欣赏者之间纵然隔绝了时间与空间，但是二者之间的纽带是通过共同的“情”连接起来，刘勰在《文心雕龙·知音》说，“缀文者情动而辞发，观文者披文以入情，沿波讨源，虽幽必显。”可以理解为文学创作是作家的内心有所活动，然后才表现在作品之中，文学批评却是先看作品的文辞，然后再深入到作家的心。

## 二. 持久而真实的东西

最后，伽达默尔表述道，“当我们就艺术的经验来谈游戏时，它的意思既不是指确立的方向，甚至也不是指艺术作品的创造者或欣赏者的心理状态，同样也不是指沉入到游戏中的主体的自由，而是指艺术作品本身的存在方式。”<sup>199</sup>

所以艺术作品本身的存在方式，即为这一艺术精神的内核，它能够超越政治纷争，超越个体生命，超越时间空间，即伽达默尔所言“在艺术的游戏表现自身的乃是持久而真实的东西”<sup>200</sup>，这便是永恒。在艺术的游戏，隐匿的东西被揭示，认识到真理，认识到我们自己。我们所知道的东西被照亮。艺术以真理被照亮这样一种方式来展露真理。若将京剧视为一个生命体，对其再创作则是其古代生命在现代的延续，是戏剧中延续、不变的永恒。《时时刻刻》通过情节的重新排列组合，让自己在吸收前文本精华的同时得到灵感，创造出新的意义，也延续了前文本的生命，并获得了重生。

艺术作品的再现，都是艺术作品本身的继续存在方式，因此艺术作品的真实性不孤立地作为审美意识的主题，艺术的真理和意义存在于以后对它的理解和揭示的无限过程中。这是一种过去和现在的沟通，艺术的真理和意义永远是无法穷尽而只存在于过去和现在之间的无限中介过程中。

本文致力于将这一审美思维整理为一个体系，但也有其弊端。李劫在《日思录》中写道“思想不能成为体系，思想一旦做成了体系，思想就变成了精神的纹索架。”同理，如若依照这一系统的体系，照猫画虎地生产出大量刻意的、僵硬的类似结构文本，便索然无味了。所以体系与文本之间有一个先后关系，即多姿多彩的文学文本在先，从中归纳、梳理出结构，抽取其精髓，构成体系框架。我的本意是将这一框架想象成一个构思精美的建筑，揭示其“建筑美”，李劫再次说“思想在本质上像空气一样，思想一旦变成建筑，那就值得怀疑了。”所以，从众多文学作品中所体会的“美”的质素，应是从一片茫茫大海深处升上水面，慢慢朝上升长，文本的躯壳消失，融入生命，凝聚成一滴“沧海月明珠有泪”。

<sup>199</sup> [德]伽达默尔著，洪汉鼎译，《真理与方法》，北京：商务印书馆，2007，第101页

<sup>200</sup> 伽达默尔，《真理与方法》第111页。

## 参考文献:

### 英文文献:

1. Bal, Mieke. "Notes on Narrative Embedding." *Poetics Today* 2(1981):41-59.
2. Carr, David. *Time, Narrative and History?* 2<sup>nd</sup> edition. London: Penguin, 1990.
3. Fludernik, Monika. *Toward a 'Natural' Narratology*, London: Routledge, 1996.
4. Genette, Gerard. *Narrative Discourse*. 1972. Trans. Jane E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell, 1980.
5. Genette, Gerard. "The Narcissus Complex," *Figure I*. Paris: Seuil, 1966.
6. Lanser, Susan. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
7. Lanser, Susan S. *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. London: Cornell University Press, 1992.
8. Nelles, William, *Framework*. New York: Pater Lang Publishing, Inc., 1997.
9. Nells, William. "Stories Within Stories: Narrative Levels and Embedded Narrative." *Narrative Dynamics*. Ed. Brian Richardson. Columbus: The Ohio State University Press, 2003.
10. O'Neill, Patrick, *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory*, Toronto: University of Toronto Press, 1994.
11. Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2003.
12. Ryan, Marie-Laure. "Cyberage Narratology: Computer, Metaphor and Narrative," in *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, David Herman, ed. Columbus: Ohio State UP, 1999.
13. William Nelles, *Framework*, New York: Pater Lang Publishing, Inc., 1997
14. Boris Uspensky, *A Poetics of Composition*, Los Angeles: University Of California Press, 1973.
15. James.J.Y. *The Poetry of Li Shang-yin*. Chicago University Press, 1969.
16. Rimmon-Kenan, Slomith. *Narrative Function: Contemporary Poetics*. 2<sup>nd</sup> Edition[M], London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group. 2002. P95.
17. Cunningham, Michael. *The Hours*. New York: Farrar, Staus and Giroux, 2002.
18. Friedrich Nietzsche, *On the Use and Abuse of History for Life*.1873 [M], trans. Ian C. Johnston (1998), published by NuVision Publication LLC, South Dakota USA, 2007. 11-23.
19. Paul Ricoeur, *Lectures on Ideology and Utopia*, ed. George H. Taylor, New York: Columbia University Press, 1986.
20. Tessier, Max. *Art Over Politics*. *Cinemaya* 20 (1993): 16-18.

21. J.Hillis Miller *Fiction and Repetition*, Oxford: Basil Blackwell, 1982.

### 中文文献:

#### 叙事学

1. 热奈特,《叙事话语》王文融译,北京:中国社会科学出版社,1990.
2. 弗莱著,《批评的剖析》,上海:上海外语教育出版社,2009.
3. J.希利斯·米勒:《解读叙事》,申丹译,北京:北京大学出版社,2002.
4. 海登·怀特著,《后现代历史叙事学》,北京,中国社会科学出版社,2003.
5. 米克·巴尔,《叙述学:叙述理论导论》,谭君强译,北京:中国社会科学出版社,1995.
6. 施罗米丝·里蒙-凯南,《叙事虚构作品:当代诗学》,姚瑞清等译,北京:三联书店,1989。(赖干坚译,厦门:厦门大学出版社,1991)
7. [美]伯格著:《通俗文化、媒介和日常生活中的叙事》,姚媛译,南京大学出版社,2000.
8. 茨维坦·托多洛夫,《文学话语的种类》(*Les genres du discours*),1978.
9. 保尔利科,《虚构叙事中时间的塑形》,王文融译,北京:三联书店,2003.
10. 弗拉基米尔·普洛普:《民间故事形态学》,德克萨斯大学出版社,1956.
11. 申丹,《叙述学与小说文体学研究》,北京:北京大学出版社,2004.
12. 申丹,《论西方叙述理论中的情节观》,外国文学评论,1990(4).
13. 杨义,《中国叙事学》,北京:人民出版社,2009.
14. 杨义,《中国古典小说史论》,北京:中国社会科学出版社,1995.
15. 蒲安迪,《中国叙事学》,北京:北京大学出版社,1996.
16. 黄子平,《“灰阑”中的叙述》,上海:上海文艺出版社,2001.
17. 徐岱:《小说叙事学》,北京:中国社会科学出版社,1992.
18. 王德威,《想象中国的方法——历史·小说·叙事》,北京:三联书店,1998.
19. 王德威,《小说中国——晚清到当代的中文小说》,台北:麦田出版,1999.
20. 梁启超,《论小说与群治之关系》,《新小说》(1902年11月14日)
21. 黄擎,《废墟上的狂欢——文革文学的叙述研究》,北京:作家出版社,2004.
22. 杨世真:《重估线性叙事的价值——以小说与影视剧为例》,杭州:浙江大学出版社,2007.
23. 陈晓明:《小叙事与剩余的文学性——对当下文学叙事特征的理解》,《文艺争鸣》,2005(1).

#### 嵌套结构研究

24. 冯寿农,《法国现代小说中一种新颖的叙事技巧——回状嵌套法》,《国外文学》,1994(01).
25. 邹颀,侯维瑞,史志康.《叙事嵌套结构研究》,《英美文学研究论丛》,2002(10).
26. 杨小滨:《叙事的永恒插叙与无穷套——马原作为理论范式》,《现代中文学刊》,2012(3).
27. 祝宇红:《‘故’事如何‘新’编》,北京:北京大学出版社,2010.

28. 黄念然,《当代西方文论中的互文性理论》,《外国文学研究》,1999(1).
29. 秦海鹰,《互文性理论的缘起与流变》,《外国文学评论》,2004(3).
30. 于永顺,刘芳《论小说张力之美的生成》,《文艺评论》2011.11.
31. 王存臻、严春友,《宇宙全息统一论》,济南:山东人民出版社,1988

#### 文学理论、文化批评

32. [德]伽达默尔著,洪汉鼎译,《真理与方法》,北京:商务印书馆,2007.
33. [美]艾布拉姆斯著:《欧美文学学术语词典》,朱金鹏,朱荔译,北京:北京大学出版社,1990.
34. 叶·莫·梅列金斯基:《神话的诗学》,魏庆征译,商务印书馆,1990.
35. [德]黑格尔著,朱光潜译,《美学》(第3卷·下册),北京:商务艺术馆,1979.
36. 尼采:《悲剧的诞生》,周国平译,上海:三联书店,1987版.
37. 罗曼·茵伽登:《对文学的艺术作品的认识》,陈燕谷、晓未译,北京:中国文联出版公司,1988.
38. [法]达尼埃尔·亨利·巴柔,《形象·比较文学形象学》,孟华主编,北京大学出版社,2001.
39. 乔治·布莱:《批评意识》,南昌:百花洲文艺出版社,2010.
40. 亚里士多德,贺拉斯:《诗学·诗艺》,罗念生、杨周翰译,人民文学出版社,1962.
41. 范文澜,《文心雕龙注》,北京:人民文学出版社,1978.
42. 詹瑛:《文心雕龙》,上海:上海古籍出版社,1989;
43. 周振甫:《文心雕龙选注》,中华书局,1980.
44. 葛兆光:《中国思想史》,上海:复旦大学出版社,1998.
45. 张法,《美学导论》北京:人民大学出版社,2001.
46. 张贤根,《互文性:在艺术、美学与哲学之间》,长江文艺出版社,2011.
47. 叶舒宪,《神话-原型批评》,西安:陕西师范大学出版社,1987.
48. 余虹,《文学的终结与文学性的蔓延》,《文艺研究》2002(6).
49. 姚一苇,《文学论集》,书评书目出版社出版,1974年.
50. 夏志清,《爱情·社会·小说》,纯文学出版社出版,1970.
51. 吴天明,《中国神话研究》,中央编译出版社,2003年版,第102-106页.
52. 叶朗.《现代美学体系》,北京:北京大学出版社,2006.
53. 刘登翰,《香港文学史》,北京:人民文学出版社,1999.
54. 费正清,崔瑞德主编,《剑桥中华人民共和国史》,中国社会科学出版社,1995.
55. 恩斯特·卡西尔著,甘阳译,《人论》,上海:上海译文出版社,1985.
56. 南帆,《文学的维度》,上海:三联书店,2005.
57. 汪耀进,《意象批评》,四川:四川文艺出版社,1989年.
58. 胡经之,《文艺美学》,北京:北京大学出版社,1991.
59. 朱立元:《当代西方文艺理论》,上海:华东师范大学出版社,2006.
60. 童庆炳:《文学理论教程》,北京:高等教育出版社,2008.
61. 姚文放:《当代审美文化批判》,济南:山东文艺出版社,1999.
62. 姚文放:《当代性与文学传统的重建》,人民文学出版社,2004.

63. 周蕾,《妇女与中国现代性》,上海:三联出版社,2008,第50页。
64. 陈芳明,《殖民地摩登:现代性与台湾史观》,台北:麦田出版,2004年。
65. 徐贲,《走向后现代与后殖民》,中国社会科学出版社,1996。
66. [美]贝蒂·弗里丹著,《女性的奥秘》,巫漪云,丁兆敏,林无畏译,南京:江苏人民出版社,1988。
67. [美]桑德拉·吉尔伯特,苏珊·古芭,《镜与妖女:对女性主义批评的反思》,载于张京媛,《当代女性主义文学批评》,北京:北京大学出版社,1992。

#### 电影:

68. 颜纯钧:《文化的交响——中国电影比较研究》,北京:中国电影出版社,2000。
69. 罗艺军主编,《20世纪中国电影理论文选》,中国电影出版社,2003。
70. 贾磊磊:《电影语言学导论》,北京:中国电影出版社,1996。
71. 王志敏:《现代电影美学体系》,北京:北京大学出版社,2006。
72. 王人殷主编,《东边光影独好:黄蜀芹研究文集》,北京:中国电影出版社,2002。
73. 王迪编,《通向电影艺术的圣殿——北京电影学院影片分析课教材》,北京:中国电影出版社,1993。
74. [法]卡尔科·马塞尔、克莱尔:《电影与文学改编》,刘芳译,文化艺术出版社,2005。
75. [法]安德烈·巴赞著,《电影是什么》,崔君衍译,北京:中国电影出版社,1987。
76. [美]托马斯·夏茨:《好莱坞类型电影:公式,拍片和制片厂制度》,纽约:兰登出版社,1981。
77. 雅各布·卢特,《小说与电影中的叙事》徐强译、申丹校,北京:北京大学出版社,2012。
78. 罗伯特·麦基:《故事——材质、结构、风格和银幕剧作的原理》,北京:中国电影出版社,2001。
79. [匈]贝拉·巴拉兹:《电影美学》,何力译,北京:中国电影出版社,1979。
80. 斯蒂芬·尼尔:《类型》,伦敦:英国电影学院,1980。
81. 玛·阿·弗烈齐阿诺娃,《斯坦尼斯拉夫斯基体系精华》李珍译,北京:中国电影出版社,1990。
82. [加]安德烈·戈德罗、[法]弗朗索瓦·若斯特,《什么是电影叙事学》,刘云舟译,北京:商务印书馆,2005。
83. 巴·查希显扬著,《银幕的造型世界》,伍菡卿、余虹译,中国电影出版社,1982。
84. [英]利萨·泰勒著,《媒介研究:文本、机构与受众》,吴靖等译,北京:北京大学出版社,2005。
85. 理查德·泰勒:《理解文学要素》黎风等译,四川大学出版社,1987。
86. 马塞尔·马尔丹:《电影语言》,中国电影出版社,1980年。
87. [日]伊藤忠男:《中国电影百年》,钱杭译,杨晓芬校,上海书店出版社2005。
88. 戴锦华,《雾中风景:中国电影文化1978-1998》,北京:北京大学出版社,2000。
89. 戴锦华,《镜城突围——女性·电影·文学》,太原:山西教育出版社,1999。
90. 谢晋著,《我对电影艺术的追求》,谢晋著,北京:中国电影出版社1998年。

91. 施旭升,《艺术创作动力论》,北京:中国广播电视出版社,2002.
92. 陈林侠,《从小说到电影:影视改编的综合研究》,北京:中国社会科学院出版社,2011年;
93. 陈林侠,《中国类型电影的知识结构及其跨文化比较》,广州:暨南大学出版社,2010年;
94. 罗雪莹,《90年代的“第五代”》,北京:北京广播学院出版社,2002.
95. 邵雯艳,《华语电影与中国戏曲》,上海:复旦大学出版社,2013.
96. 约翰·霍华德·劳逊,《戏剧与电影的创作理论与技巧》赵齐译.北京:中国电影出版社,1961.
97. 里克·阿尔特曼编《类型:歌舞片》,伦敦:罗特里奇和克根·保罗出版社,1981.

### 戏曲

98. 齐如山,《齐如山先生全集》,台北联经出版社事业公司,1979.
99. 王国维:《王国维戏曲论文集》,中国戏剧出版社,1984年版。
- 100.孟瑶,《中国戏曲史》,文星书店出版,1965。
- 101.许金榜,《中国戏曲文学史》,北京:中国文学出版社,1994。
- 102.傅谨,《中国戏剧艺术论》,太原:山西教育出版社,2000。
- 103.傅瑾,《大众传媒时代的传统艺术》,《天津社会科学》,2008(1)。
- 104.施旭升:《中国戏曲审美文化论》,北京:北京广播学院出版社,2002。
- 105.姚文放:《中国戏剧美学的文化阐释》,北京:人民出版社,1997.
- 106.谭霏生,《戏剧本体论》,北京大学出版社,2009.
- 107.焦菊隐:《今日之中国戏剧》,《焦菊隐文集》,文化艺术出版社,1986。
- 108.高小健,《中国戏曲电影史》,北京:文化艺术出版社,2005。
- 109.中国戏曲研究院编,《中国古典戏曲论著集成》(十卷),中国戏剧出版社,1959。
- 110.郑君里:《角色的诞生》,中国电影出版社,1981。
- 111.易勤华,《戏曲诗性论》,福建师范大学博士论文,2006.
- 112.张庚《试论戏曲的艺术规律》,《张庚文录》(第二卷),湖南文艺出版社,2003.
- 113.布莱希特,《戏剧小工具篇》载于张黎编,《布莱希特论戏剧》,北京:中国戏剧出版社,1990.
- 114.周育德,《李慧娘纵横谈》,《文化艺术研究》2010(S1)。
- 115.肖向明,《穿越沉重的肉身——古代戏曲的“鬼”文化想象略论》,《中国戏曲学院学报》,2009(11).
- 116.王政:《中国戏曲母题学与母题数据库的建设》,《中国戏剧》2006(8)。
- 117.陈铭志,《“前奏曲与赋格”套曲的写作》,《音乐艺术》2006(1)。
- 118.[俄]阿·杰米多夫著:《天鹤湖》,莫斯科:莫斯科艺术出版社,1985。
- 119.[俄]尤·斯洛尼姆斯基著:《柴科夫斯基的〈天鹅湖〉》,圣彼得堡国家音乐出版社,1962.
- 120.毛宇宽著:《俄罗斯音乐之魂——柴科夫斯基》,北京:人民音乐出版社,2003.
- 121.王冬兰:《镇魂诗剧:世界文化遗产——日本古典戏剧“能”概貌》,中国戏剧

出版社, 2003.

### 独立文本分析

122. 欧阳子,《王谢堂前的燕子——〈台北人〉的研析与索隐》,台北:尔雅出版社有限公司,1976.
123. 王德威,《游园惊梦 古典爱情》,原载《联合报》2004年4月23日至28日,现收入《后遗民写作》,台北:麦田,2007.
124. [美]彼·弗雷泽·高慧译,《歌舞片模式:〈红菱艳〉分析》[J].世界电影 1990(2):59-73.
125. 启之,《〈红舞鞋〉的诱惑——江青最常看的电影》,《名作欣赏》2012(13).
126. 戴锦华,《〈人·鬼·情〉:一个女人的困境》,原载《雾中风景:中国电影文化 1978-1998》,北京:北京大学出版社,1999.
127. 林文淇,《戏、历史、人生:〈霸王别姬〉与〈戏梦人生〉中的国族认同》,载《中外文学》23卷第1期(1994):139-156.
128. 刘俐俐,《梦醒时分的阐释空间——论白先勇〈游园惊梦〉艺术价值构成机制》,《郑州大学学报》,2005(6).
129. 戴锦华,《〈法国中尉的女人〉:一个重述的爱情故事》,《电影艺术》,1992(1):84-89.
130. 刘惠迪、李焕征,《电影的回旋式套层结构——以绍拉的电影〈卡门〉为例进行分析》,《电影评介》,2007(12):56-57.
131. 陈思和,《最时髦的富有是空荡荡——严歌苓短篇小说艺术初探》,《上海文学》,2003(9):25-28.
132. 姚敏娇,《话语张力与经典改编中的互文指涉——以〈白蛇〉中的女同性恋书写为例》,《当代文坛》,2013(2):146-149.
133. 克敏,《〈夜奔〉的艺术解读》,《电影评论》2001(1):29-30.
134. 钱建华,《电影〈夜奔〉的戏中戏分析》,《电影文学》2013(4):36-37.
135. 郁葱葱,《穿越时空的文化互动——论昆曲对小说〈游园惊梦〉的创作渗透》,《文学界》2011(12).
136. 谢博声,《若网在纲,有条不紊——〈舞台姐妹〉的戏中戏》,《电影艺术》1979(6):33-34.
137. 饶红,《奇情“三重门”——叶灵凤〈鸣绿媚〉嵌套式叙事结构探析》,《名作欣赏》,2010(4).
138. 刘聪,《嫦娥之死——〈青衣〉的神话原型解读》,《名作欣赏》,2005(3).
139. 王苗,《严歌苓小说〈白蛇〉:历史与神话的双重结构叙事》,《华北水利水电学院学报》,2010(1).
140. 任艳,《悬疑性和古典美——谈影片〈情迷〉的艺术特征》,《短篇小说(原创版)》,2012(08).
141. 王苗,《严歌苓小说〈白蛇〉:历史与神话的双重结构叙事》,《华北水利水电学院学报(社科版)》,2010(1):70.
142. 林进桃,《一种题材,两种风情——评电影〈黑天鹅〉与〈霸王别姬〉》,吉林

艺术学院学报, 2011(3)。

- 143.郭晨子,《试论中国电影与戏曲的互文性——以〈舞台姐妹〉〈霸王别姬〉〈游园惊梦〉为例》,《当代电影》2011(6):82-85.
  - 144.李道新,《〈舞台姐妹〉:作为电影经典的生成机制及其历史命运》,《杭州师范大学学报》,2009(1):47-53.
  - 145.王国彬,《复活的象征——浅谈〈牡丹亭·惊梦〉中柳生手中的那枝柳》,《苏州教育学院学报》,2005(6).
  - 146.徐安辉:《生存的精神状态及其悲剧——毕飞宇小说〈青衣〉解读》,《当代文坛》,2002(2).
  - 147.顾征南,《访黄蜀芹:谈〈人·鬼·情〉》,《电影新作》,1988(02):63-66.
  - 148.戴锦华、杨美惠(Mayfair Yang),《追问自我——黄蜀芹访谈》,《电影艺术》1993(5),英文稿刊于 Positions.
  - 149.邵牧君,《压抑女性本我的痛苦——对〈人·鬼·情〉的一点读解》,《电影艺术》1988(8).
  - 150.陆炜,《论电影〈人·鬼·情〉的女性主义意义》,《电影评介》2009(3):21-24.
  - 151.张骏祥等:《执著的艺术追求:上映新片〈人·鬼·情〉座谈》,《电影新作》1988(2):54-62.
  - 152.丁帆,《碧奴》:一次瑰丽闪光的叙述转换,《文艺争鸣》,2007年第4期.
  - 153.梅新林,张倩,《〈红楼梦〉季节叙事论》,《红楼梦学刊》,2008(5).
  - 154.葛永海,《明清小说之季节叙事及其文化意蕴》,《上海师范大学学报》,2013(04).
  - 155.刁晏斌,《试论“文革”语言语法的特点》,《山西师大学报》2008,35(2):140-144
  - 156.黄海红,《从媒介传播看文革时期大字报的异化》,《东南传播》2009,59(7):127-128
  - 157.张细珍,《中国当代小说中的艺术家形象研究》(1978-2012),首都师范大学博士论文,2013.
  - 158.陈林侠,《叙事的智慧——当代小说的影视改编研究》,浙江大学博士论文,2005.
- 文学文本:**
- 159.李碧华著,《霸王别姬》,广州:花城出版社,2011.
  - 160.严歌苓著,《严歌苓自选集》,济南:山东文艺出版社,2006.
  - 161.白先勇著,《台北人》,台北:尔雅出版社,1983.
  - 162.白先勇著,《寂寞十七岁》,台北:允晨文化出版,2000.
  - 163.白先勇著,《蓦然回首》,台北:尔雅出版社,1978.
  - 164.白先勇著:《白先勇文集 第五卷 游园惊梦》,花城出版社,2009.
  - 165.白先勇著:《青春念想——白先勇自选集》,广西师范大学出版社,2004.
  - 166.白先勇著:《第六只手指》,文汇出版社,2004.
  - 167.白先勇著,《白先勇说昆曲》,广西师范大学出版社,2004.
  - 168.毕飞宇著,《青衣》,武汉:长江文艺出版社,2003.
  - 169.[明]冯梦龙著,《警世通言》,杨宏杰,吴玉华注释,长春:长春出版社,2011.
  - 170.[明]施耐庵,罗贯中著,《水浒传》,金圣叹,李卓吾点评,北京:中华书局,2011.

- 171.[明]周朝俊著,《红梅记》,王星琦校注,上海:上海古籍出版社.1985。
- 172.[明]孔尚任著:《桃花扇·凡例》,王季思、苏寰中、杨德平合注,人民文学出版社,1980年。
- 173.[英]弗吉尼亚·伍尔夫著,《达洛维夫人》,王家湘译,南京:译林出版社,2001。
- 174.[英]弗吉尼亚·伍尔夫著,《伍尔夫随笔全集 III》,王斌等译,北京:中国社会科学出版社,2001。
- 175.[美]迈克尔·坎宁安著,《时时刻刻》王家湘译,人民文学出版社,2012。
- 176.[英]约翰·福尔斯著:《法国中尉的女人》,刘宪之、蔺延梓译,百花文艺出版社,1986。
- 177.[法]米歇尔·布托著,《曾几何时》,冯寿农译,广西:漓江出版社,1991。
- 178.茅盾,《玄武门之变》,开明书店,1937。
- 179.章诒和,《伶人往事》,长沙:湖南文艺出版社,2006。
- 180.龙应台,《大江大海——1949》,台北:天下杂志出版,2009。
- 181.钱理群,《1948 天地玄黄》,北京:中华书局,2008。
-