

# 从身份到身体： 跨媒介视域中女扮男装叙事的身体政治

苗田

—

叙事不论虚构还是非虚构，其内容首先是存在化的。关于这种存在性，美国文论家华莱士在讨论文学现实主义时给出了一些颇有意味的说法，即文学中的现实在接受层面上与真正的现实有着很大的区别，现实在发生的事件如果被原质地搬进小说，却可能会被认为是虚假的而拒绝接受：“一个忠实于事实的叙事会被认为在伦理上是‘虚假’的……相反，一个充满不可信与巧合之作的作品却有可能‘真实’于‘诗的正义’。”<sup>(1)</sup>亚里士多德也有“一件虽然不可能，但却令人相信的事优于一件虽然可能，但却不让人相信的事”的说法<sup>(2)</sup>，形成叙事的主要力量来自现实和想象，这里的现实性指的不是实实在在的发生，而是一种现实化的逻辑或成规，如此则文学叙事尽管有着神话的、魔幻的、童话的之类无限种方式，叙事的逻辑却首先还是必须遵循现实化成规，“如果说小说与其他叙事有所不同，那就是小说与读者从故事中获得的实际感、真实感或‘现实主义’感紧密相联。我们真心实意地和虚情假意地既相信它同时又不相信它。”<sup>(3)</sup>如此，事件

的展开就应该与人们经验中的存在的逻辑相一致，但在有关身份、器物、法术等等叙事中，叙事者常常会离开情节的主体，将身份或法术转换为核心叙事元，器物的魔力、身份的辨识、法术的灵验等等可以作为自生元而自动展开其情节。<sup>(4)</sup>由于叙事元自身已经携带着事件展开的空间，这类故事甚至可以不需涉及意义的、形象的叙事，不需要借助外在空间而展开。女扮男装叙事也属于这种自生故事之类，但由于故事的主体是现实中的人，扮装问题又不可能出现在神话的或魔幻的空间内——在那样的空间内身体是无须也无法隐藏的，因而情节的展开似乎无法疏离于生活空间，但如《梁祝》、《再生缘》等故事中，情节有时仅仅成于简单的伦理原则的制约，展开的功能元是身份的“隐—显”对立结构，而不是由于生活逻辑这种外在力量的驱动，那么，应该从什么角度来认识这一讲述形式呢？

亚里士多德在《范畴篇》中区分了实体、共相和殊相。一事物所以为此事物，取决于它的共相部分，数量、色彩、时空等等属于事物非本质的属性。女扮男装故事是在女性主动通过伪装性别身份而引起的一系列事件，性别身份问题是故事得以成立的前提，行使着叙事的基本语法功能。在亚里士

多德那里，事物的共相与功能具有直接的关联，因此，在隐喻的（封建主义批判）、生活的（寻找理想婚姻）、权力的（女权主义）、文学的（结构奇特）等非本质的属性之外，故事得以区别于其他的前提，或曰女扮男装故事之所以成为女扮男装故事的，显然在于人物的性别身份。因此，分析此类题材的叙事，性别身份应该是首先予以关注的要素。而性别叙事所以成立，其背后的决定因素是性别伦理。它存在于身体与身份两个层面上。有着几千年女德传统的中国文化对女性的态度是十分复杂的。一方面我们没有西方自柏拉图以降那样明确地将身体视为灵魂的束缚，是灵魂不幸而堕落的渊藪，而是主张身心合一，天地一体的，故而对男性的叙事不太关注其身体方面。西方的英雄形象首先是以身体的为奠基，品德方面常存在着种种欠缺，中国的英雄则首先是品德上的完美无瑕，表现为一种儒雅风度，不怎么关心“肌肉”问题。但在女性叙事时，则同时存在着身体与身份的两极。女人首先是母亲，所谓妻子，不过是母亲角色的多重能指。男人的世界展开于家庭以外，而女性则意味着家庭本身。不唯出生就是为了“弄瓦”纺织，结婚也是“之子于归”室家，开始履行起命定的照顾他人生活的角色。因而，在家庭空间的叙事中，女性被固定于“三从四德”“相夫教子”的母亲形象。评价女子不在充溢着青春活力的美体，而在于将要承担起的母亲角色的素质，身体的层面被遮蔽，致以身体为意识奠基的女子形象被母亲角色所覆盖。而在公共空间叙事中，女人的身份属性被剥离，首先被在身体意义上视作“尤物”，成为被观赏的对象。即使涉及社会属性，也是用身体破坏着男人世界的权威秩序而造成无可挽回的灾难的“祸水”。好女子和坏女子的区分，就是身体与身份的界限。

由此可以确定区分女扮男装故事不同形态的一般标准，即对身份或身体的关注程度；其次是否本位化。本文即由此视点出发，考察我国不同时代从文字到戏剧再到影视对于女扮男装故事中性别身份“隐—显”对峙结构的处理方式，在身份—身体的维度上分析其对文本主题的影响。

## 二

有些扮装故事，如《谢小娥智擒船上盗》（《二拍》）、《威尼斯商人》（莎士比亚）之类，扮装只

是使事件得以发生的条件，其身份本身不成为主体事件，从本体层面上说可以不算作性别叙事；在以性别叙事为主体的作品中，也存在着身份和身体的不同。我国古代女扮男装故事流传最广的就是木兰从军与梁祝化蝶，其次还有五代十国时期前蜀黄崇嘏假扮秀才被郡守聘为府掾的记载。三个故事一从军，一求学，一从仕。黄崇嘏的故事在民间的流传远没有前二者那样家喻户晓。而同为盛传不衰的花木兰与梁祝故事，其讲述形态和受众群体的接受视野也有很大的差别。花木兰故事在早期的叙述框架中可以说基本没有离开家庭。开始时的“当户织”自不必说，即使从军之后，叙述者在讲述木兰辗转行军征战的军旅生活时，也不断地通过内视点强调着爷娘的存在：“旦辞黄河去，暮至黑山头，不闻爷娘唤女声，但闻燕山胡骑鸣啾啾。”因此，表面上看来这是一个女扮男装的故事，但叙事对扮装后与男性存在空间的交叉而必然带来的性别空间冲突似乎完全没有理会，主要的时间都放在了木兰的家庭生活上。继《木兰辞》之后有唐代韦元甫的《木兰诗》和杜牧的《题木兰庙》，都不出此范围，韦氏的诗歌更是原歌词的直接模拟改写。因此，在民间，花木兰这个女性形象虽然人人尽知，但却只是一个女儿尽孝的事件，缺乏具体的细节充实，河南虞城木兰祠所凝结的文化形态正是这样的。这种与家的一体性使女性形象直接成为日常生活叙事，女性只是生活的能指，叙事往往直接指向女性在生活中的角色功能，如尽孝、复仇之类，过程中缺乏对身份的关注。

花木兰的故事直到徐渭创作《雌木兰》，身份问题才引起关注。第一场通过“放足”强调对身份的隐藏。既后又通过同行兵士的对话暗示这种伪装的困难：“这花弧倒生得好模样儿，倒不像个长官，倒是个秣秣。”<sup>(5)</sup>当然，这样的对话从另一方面也暗示了木兰将身份隐蔽得十分高明。然而不论自束还是他人的疑窦，都表现出对木兰十二年军旅生活的身份关注。这大概是文体使然。诗歌是讲述文体，《木兰辞》虽然完整地讲述了花木兰从男装出征到凯旋复妆的过程，由于讲述者通过木兰的声音进行叙述，使用的是第三和第一人称相混合的一种模糊视角，这种内视点的叙述所展示较多的是人物的感受，表现为较强的抒情性，如此叙事自然可以比较自由的跳跃和省略，因而作为旁观者的他者视点的存在可以是显在的，更可以是潜在的，隐匿的，所

谓“穿起来不怕是从军一长官，行间正好瞒”<sup>(6)</sup>，主人公、叙述者和读者之间形成相对封闭的对话圈。但这样的方便在戏剧里便成为巨大的困难。戏剧属于柏拉图的“摹仿”文体，与讲述文体的不同在于其展示性 (showing)，行动过程是现时态的，必须在确定的时空中展开，作为隐含作者的叙述者完全隐身，事件中的被人物直接推到观众面前。这样，当主人公遭遇他者时，女性身份的掩藏就变成行动进展的障碍，面对观众，身份问题就必得予以当下的细节化处理，或者说，身份的掩藏必须依照日常现实的常规予以处理。

从这一视点出发，自然须格外重视人物行动过程中身体所处的空间。明清期间出现了许多由女性作家创作的扮装故事，这些故事中的主要人物在出门时通常由亲人或仆从陪伴，如《情梦栢》中的沈若素、《麟儿报》中的幸昭华、《再生缘》中的孟丽君、《女状元》中的黄崇嘏、《粉妆楼》中的柏玉霜等等，皆是如此。而像《玉娇梨》、《人间乐》这类作品，主人公虽然也是女扮男装，但并未离开家人，也就是说，扮装只是一个为了实现婚姻和谐的功能化行为，而且基本都是内视点叙事，人物活动未能真正进入男性空间，自然也不会发生身份之类的问题。在这些故事中，《生花梦》算是一个类似于花木兰故事的例子：冯玉如因为男装而遭山匪骗入山寨强迫成婚，朝夕生活于匪军当中，只是作者的志趣在于组织夫妻重逢的情节，不暇于身份问题，因而也像《木兰辞》那样没有在身份如何掩藏问题上停留。统观这些故事，虽然人物都是女扮男装，但扮装只是为了使婚姻目的得以实现，从叙事层面上讲，这些行为在叙述中都只被限制在目的论主导下的功能层面，其本身不具有时间和空间属性，或者其本身所应有的时空是被封闭了的，因而只能算是情节的综合结构中的一个点，不构成情节元素，严格说来不能算是一种行动。

徐渭的《雌木兰》则不同，不唯有木兰在换装时的审慎，认真处理自己的小脚，也有父母的担心，还有同行军士的观察：“想起花大哥，真稀罕！拉溺也不叫人见。”<sup>(7)</sup>叙述的视点更多地转为外在的他者，则换装本身就成为了一个在目的论情节之外需要展开的事件。叙述成为复线的，一方面是通过换装实现的行动转换，另一方面，换装本身带来了身份掩藏问题。身份的怀疑与掩藏形成张力，衍生出主叙事的嵌入情节。像《三言》、《二拍》中的

女扮男装故事大都有这样的情节设置。

### 三

无论徐渭的《雌木兰》，还是诸多弹词、小说，对女主人公男扮行为所可能引起的反应，叙事层面上的处理无非空白与蔓生两种形式。前者自无讨论之必要。对于嵌入性的情节蔓生现象，则须在古代和当代、严肃和通俗作品之间的差异予以区别对待。这些作品在涉及女主人公因为扮装异性而引起的关注时，多聚焦人物而采用外视点讲述。像《雌木兰》中的军士的议论即是。为了更明示论题，此稍稍胪列：

自诸生以及显贵，并言不取，无不怪者。<sup>(8)</sup>

李靖将木兰上下一观，见木兰声音柔脆，两耳有眼，举止动静，不脱女子气习。<sup>(9)</sup>

怪道他恁般娇弱，语音纤丽，夜间睡卧，不脱内衣，连袜子也不肯去，酷暑中还穿著两层衣服。原来他却学木兰所为。<sup>(10)</sup>

李英到庐州时只在张胜房住，日则同食，夜则同眠。但每夜张胜只是和衣而睡，不脱衫裤，亦不去鞋袜，李英甚以为怪。张胜答道：“兄弟自幼得了个寒疾，才解动里衣，这病就发作，所以如此睡惯了。”李英又问道：“你耳朵子上怎的有个环眼？”张胜道：“幼年间爹娘与我算命，说有关煞难养，为此穿破两耳。”<sup>(11)</sup>

这种身份层面上的暗示直到现代仍然可以找到例证。在陆柱国小说《踏平东海万顷浪》中有一段插叙被编剧者抽出改编成了一个独立故事并拍成电影，即《战火中的青春》。在这个自足的独立文本中，叙述者将事件时间上的过去转变成现在，把自己也伪装成和读者一样的不知情者去见证一段传奇。但讲述过程中却频频地将现在时间内的视点嵌置进去，现在与过去的融合使叙述者成为见证者和接受者之间的一个兼具经历和回忆二重身份的角色，从而构成对人物身份的暗示：女扮男装的高山一出场，叙述人告诉我们，她生着“象纸一样薄的嘴唇”，坐姿是“袖着手坐下去。现在，他完全象一个蹲在地上的女孩子”，头发“又软又黄，像嫩包谷穗上的缨子，而且偏分着，一绺长的，正好垂在眉梢上”<sup>(12)</sup>。野营时深夜里士兵们都在熟睡，她却在

灯光下改缝衣服。在战斗中，叙述者也不断地强调她的细腻、谨慎等容易引起女性化联想的特征。这是由文体结构所决定的特殊方式，也正是其引人入胜的地方。因为古代小说、弹词或戏剧里的同题材叙事中，叙述者都是在全知状况下沿着行动的顺序一一展开，人物的扮装行为自然一开始就为读者所知，不知者只是事件中的当事人，所以女性化的暗示或性别身份的疑问都是通过当事人发出的。

无须滥于堆列，人物换装意味着进入一个完全不同于日常的世界，一个既熟悉又完全陌生的异质的空间，可以算作福柯所说的“异托邦”。从这些插入的叙述可以看出，人物换装后在这个空间所引起的反应基本都停留于身份辨识层面上，他者视角的观察常常不是出于疑惑，而是出于欣赏或好奇。隐含作者正是通过这样的视点和反应，达到既将目击者蒙在鼓里，又向接受者暗示掩藏的效果。这首先是为了叙事的现实性规则的需要，因为作者首先必须解决好人物换装之后身份掩藏成功与否的问题。与之相关联，或者说在昭示掩藏成功的同时，也将行动者的身份问题凸显出来，提请或暗示接受者关注——但不论出于何种叙事策略，文本中隐含作者所设置的观察者、讲述者对扮装者的有动于衷，对人物身份的关注还都只停留于观察和心理层面，所指向的都是身份辨识。

这种身份暗示或者关注在现代大众消费文化时代里发生了一个比较显著的变化，即从身份向身体的转移。

女扮男装故事中最受欢迎，同时也一再被搬上荧屏的，就是花木兰和梁祝的故事，而尤以木兰从军为甚。花木兰在近代被赋予民族主义的新主题，在京剧、豫剧、昆曲、评剧、越剧等 20 多种戏曲以及曲艺、舞蹈、乃至游戏等等几乎所有文艺载体形式中被广泛演绎。当然，最具工业时代特点的载体还是影视。中国电影甫一兴起，即有京剧版的《木兰从军》被搬上银幕。其后则是绵延不绝，屡有制作。直到今天，在迪士尼和大陆星光国际制作的电影迭次轰动之后，今年仍然有北大星光国际筹拍《木兰奇缘》。电视兴起后，迄今也已经有 4 部连续剧先后播出。值得注意的是，戏曲中的行动进程差不多遵照《木兰辞》的情节演绎，视点仍然集中于从军征战的过程，而较少关注从军过程中的身份问题。电影则不然。邵氏影业在 1963 年拍摄的黄梅戏《花木兰》中增加了立功同时也受了箭伤的情节，这是

一个十分重要的变化。受伤即意味着身体的直接暴露，它意味着对木兰身份特殊性的关注由日常行为的细节化掩蔽转为对身体本身的关注，或者说，身份掩藏从主动控制转为被动应对，身份暴露的危机加深了。

后来的影视正是沿着这一变化一步步深入的。1998 年的迪士尼版《花木兰》增加了洗澡遭遇其他士兵的场景。2009 年马楚成导演的同名电影完全沿用了这一设置。而在 1999 年台湾与大陆合作拍摄的 48 集电视连续剧《花木兰》中，只洗澡的情节就被安排了三组镜头。此外在与他者的交往过程中，跪拜、搂抱、拍肩、触胸之类将性别身体化的场景几乎随处可见，身体元素被大大强化。尤甚者，剧终出现了两次直接面向性表征的情节：一次是将军李亮对木兰胸部的凸起感到好奇，一次是被俘后经过李亮的层层“恐吓”之后，当敌军来提审时，木兰竭力声明：“你们要带我去哪里？我不去，我不会脱衣服的！”这些游离的、非主题化情节的嵌入，这种颇有放纵的泛滥之嫌的编排，已经很难再说是性格或独处异性世界而未暴露身份的现实成规的需要。叙事者在这里变成了取悦观众的投机者，“叙述者的观众”的同谋，利用自己对木兰身份的已知故意对木兰的竭力掩盖行为予以调侃，将逻辑文本变成了戏谑的喜剧。

#### 四

问题是，何以在影视里会发生这样的变化？

依照雅各布森的划分，诗歌是隐喻结构，散文则以转喻为主。诗歌可以无视时间和空间转换的无端无序而信马由缰，散文作品中这样的自由则有限，其对主题的呈现较诗歌更具时空具体性。因而，《木兰辞》中对十二年混处于男性世界的生活一带而过，小说中却不得不认真弥合其中的空白点。清代张绍贤著《闺孝烈传》中木兰从军甫一上路，同行伙伴中“生得油滑”的何如古即见她“生得标致，又在年轻。心中痒痒，立意要与他顽顽开心快乐”<sup>(13)</sup>。旋即交代扎营歇宿的处理方式，后来又花费几近两个回目的篇幅设置被俘迫婚以处理乔装问题。所以如此，与散文叙事的特性密切相关。转喻文体所呈现的事件表现为行动的连续性和直观性。一个事件可以虚构，但在细节上却不能不遵循经验原则。对于隐含作者来说，军中多年混迹异性朝夕

相处而没有露出任何身份破绽是难以思议的，因而必须在展开行动的过程中有所交代，弥合间隙。另一方面，则体现为一种身体政治。

身体首先是生理的实体，是性征的载体；其次是交往的主体。而主体正是在交往层面上被建构起来的。通过政治、经济、宗教、知识、技术、习俗、法律等多重规约，主体将身体变成了一个需要规范或解放的客体。这一文化建构首先集中在性的别异话语上，权力的介入使身体成为一个不可信任的、需要予以抑制和改造的对象：一方面是对女性身体严厉的、乃至变态的控制；一方面是对男性的道德塑造。当然，不同的文化类型，对待身体的态度是不同的。西方从柏拉图开始将身体视作灵魂的牢笼，身体给人类制造了种种灾难和罪恶。而中国古代并不像西方那样将身体视作恶性之源，相反，身体是灵魂得以完善的通道：“君子之学也，入乎耳，著乎心，布乎四体，形乎动静。端而言，蠕而动，一可以为法则。小人之学也，入乎耳，出乎口。口耳之间则四寸耳，岂足以美七尺之躯哉！古之学者为己，今之学者为人。君子之学也，以美其身；小人之学也，以为禽犊。”“治气养心”不是使灵魂摆脱身体，而是将道德之善注入躯体中，通过身体获得实在性，“使耳非是无欲闻也，使口非是无欲言也，使心非是无欲虑也。及至其致好之也，目好之五色，耳好之五声，口好之五味，心利之有天下”。<sup>(14)</sup>因而君子不在于知识高深，其第一要务应该是言行的“合式”，齐家治国，或成为君子，首先必须从修身开始。因而，中国传统中身体与灵魂是一体的，身心合一的，不仅如此，这个赋灵了的身体与天地也是一体的。然而这个如此广大充实而又虚灵的空间完全被男人所占据，天人合一只是男人的境界，女性存在其实是没有空间的。她们只能存在于道德时空内，或者是这个男人空间的符号指征，或者是其败坏者，即所谓的“祸水”，这里凸显出男女的存在在身体层面上的不平衡。女人的身体与存在是悖论化的，通过对身体的抑制而获得存在感，也就是说，无论表现为何种表象，其存在要建立在非存在的前提下。这样，不论作为哺乳的母亲还是祸水的红颜，女性在古代都首先是身体化的存在。

空间是通过实体获得存在性的，而实体的存在也就是彼此的空间区隔。女扮男装并不仅仅是性别形象的改变，它意味着生活空间的置换。“肢体也是边界构成之所，它标示出内与外、自我与他者的区别。肢体是血肉之躯，社会秩序在其基础上标示

出等级，而等级的基础是由性别、人种、族裔、阶级、种姓、宗教、性征等构成的有边界的系统。在所有这些范式和功能中，边界是与时间一起产生和影响叙事的场所和定点。”<sup>(15)</sup>女扮男装使女性获得异性身份的虚假表象，以女性视角进入一个不设防的异性世界，女性空间叠加于男性空间，从而使人物具有了性别二重性，游走在男女的边缘。这一方面使男性性别空间得以完全敞开，但另一方面也不得不付出自我空间被侵入的代价，跌入遭受男性被蒙蔽状态下近距离接触却无法回避的尴尬。前者成为女权主义解读的通道，后者则正相反，隐含作者很容易将女性抛掷于众目交会的广场，成为公共空间中的隐私透明者，遭受无可奈何的围观。没必要仰仗弗洛伊德，弗里德曼所说的这个“系统”对男性构成了永久的叙事冲动。

不过这个冲动并不自由。首先，对性别空间的尊重是传统男人成为君子的基本前提。性别空间对彼此来说既是透明的，同时又是封闭的。男人可以英雄枭雄忠义奸佞，却不可以窥秘东邻。而且，即使如将仲子那样得以“逾里”，根据德里达的“延异”分析，也无法完全穿透这个以性别为奠基所建构起来的区隔空间。封闭是永远的，这是女扮男装故事的本体化叙事冲动的驱力之源。

由此引出了不同叙事文体间叙事伦理的平衡问题。文本属于间接性叙事，必得借力于叙述者才能展开。对真实读者而言，场景的展开过程中始终有一个作为隐含作者的第三者站在自我和人物之间，如此则叙述者的伦理形象必然要影响到真实作者的自我定位。在一个将作者完全等同于叙述者的传统中尤其需要把握好这一分寸。中国传统将写作视作神圣的事业，写作者绝不是古希腊社会中仅仅属于拥有一定技艺的工匠群体。仓颉造字而“天雨粟，鬼夜哭”，文字是破解世界秘密的通道，因而掌握文字魔力的人是群体当然的领袖。尽管随着历史的演进这种领袖地位遭受到军事领袖的挑战并成功替代，但文字的神圣力量并没有被驱魅，写作仍然是澄明天地之道，传递圣人之言的唯一途径：

文之为德也大矣，与天地并生者何哉？夫玄黄色杂，方圆体分，日月迭璧，以垂丽天之象；山川焕绮，以铺理地之形：此盖道之文也……[惟人]为五行之秀，实天地之心。心生而言立，言立而文明，自然之道也。……爰自风姓，暨于孔氏，玄圣创典，素

王述训，莫不原道心以敷章，研神理而设教，取象乎《河》《洛》，问数乎蓍龟，观天文以极变，察人文以成化；然后能经纬区宇，弥纶彝宪，发挥事业，彪炳辞义。故知道沿圣以垂文，圣因文以明道，旁通而无滞，日用而不匮。《易》曰：「鼓天下之动者存乎辞。」辞之所以能鼓天下者，乃道之文也。<sup>(16)</sup>

所以，在中国，写作行为是人生价值的展开，仅次于“立德”不朽的“经国之大业，不朽之盛事”，自然不可轻忽。小说是小道，虽然也有可观之处，但总归是一种不登大雅之堂的闲事，“街谈巷语、道听途说之所造也。孔子曰：‘虽小道，必有可观者焉，致远恐泥，是以君子弗为也。’”<sup>(17)</sup> 诗文之外的小说戏曲创作本身已经是沦落行为，因而创作者很少勇于署上自己的姓名。诗词作为雅正文体，则伦理负载更为自觉。这个站在读者与人物之间的作者，如果再流露出对性别空间内涵的兴趣，则是沦落复堕落，粪土之墙不可朽了。

这一伦理原则对于接受者同样具有约束的权威。《红楼梦》里林黛玉因为偷偷读了《西厢记》，便遭到薛宝钗大大的一顿奚落与训诫（第四十二回），何况专入男女隐秘不宣或无法宣出之事，所以，叙事文在这里的克制是自然而然的。这不同于那些直接的性欣赏的所谓“宣淫”之作。男扮女装叙事中所涉入的性别空间介于性之别的隐蔽与敞开之间，这是一个人人可以体会到、感觉到，但却无以把握的地带，它紧贴于日常生活的边缘，却又截然不同。直接的性描写不但无法揭示这个地带，反而远远跨越了它，拉开了一个遥远的距离，与扮装所引出的空间有着截然不同的属性，这从“三言”中男扮女装故事的单调与直白中也能够比较出来。

## 五

戏剧与影视则不同。其中行动的展开是直接而具体的，要求时间和空间上的仿真性，通过人物行动的“复原”而直接面向观看者，这样叙事文中或者可以跳过的讲述一旦成为直接的行动，则女主人公在完全敞开的男性空间内如何隐身势必成为迫切的问题。因而在戏剧中木兰在军中的日常生活细节不得不补充进来。在这两种叙事中，作者是隐身的，隐于事件的阴影背后而为表演和观看所忽略。

但这里虽然免去了作者显身作为事件的传达、渲染者所必须面对的伦理禁忌，却同时也出现了人物与接受者之间的隔阂。当事人物直接面对的是观看者，无论表演如何逼真，演员如何忘我，但演员的自我身份意识是无法完全泯除的。这种身份重叠也同样驻留于观看者的无意识中，演员因为成功演绎对象而遭到观众痛恨乃至枪杀的新闻自古及今都屡见不鲜。仅就在场的层面上来说，伦理禁忌也并没有退出，而是置身于演员与观众之间，因而处于同一空间内。因此，在戏剧表演中的扮装故事中，人物仍然必须照顾活动空间内所蕴含的文化法则。与传统文字讲述一样，戏剧中对人物性别的关注仍然只驻足于身份层面。从视点来说，如果诗文中性别事件的视点是分析性的，则戏剧，尤其是现代影视作品则变成了行动化的。

这样也就不难理解为什么同样的女扮男装叙事到了影视中却增加了那么多身体接触的场景。在影视中，空间的限制几乎是不存在的。戏剧表演是行动的实体化，观众虽然可以获得远较文字转述生动的在场感，但却始终只能作为旁观者，在场始终是不充分的。影像则不同，无论二维还是多维，影像所给予的实体都永远是虚拟的，观众虽然可以获得充分的在场感，这种在场实际上却是虚幻的。拍摄与放映的分离使表演与观看处在完全不相干的两个空间内，这给电影以伦理上的优势，从而可以无限深入地进入人的各种世界。另一方面，可能也恰恰正是因为拥有这一优势，电影一开始就比文字和戏剧更加日常化，娱乐化。马塞尔·马尔丹谈及电影在价值系统内的身份时说：“电影是廉价的，因为它在许多情况下都带闹剧、色情与暴力的表现，在大部分影片中，胡诌占了优势，并且它掌握在大资本家手中，受他们支配。”<sup>(18)</sup> 与戏剧和文字媒介相比，电影更具有娱乐消费品的属性，因而，它经常不被视作艺术行为，而是电影工业，成为大众消费时代的标志。

现代文化打破了身份禁锢，继而将身体从政治、习俗和宗教的禁锢中解放出来，身体与灵魂的对峙被拆除，身体、身份与灵魂之间的关系获得了重新反思的机会。然而，大众文化的兴起与视像时代的到来，又以其强大的消费力量将这个三角形不断地挤压、扭曲，身体以其与消费主义的直接关联而受到格外的青睐。大众文化时代将身体从各种禁忌中释放出来，并推到消费的前端，促使日常生活

发生了引人注目的“身体转向”。日常消费变成了身体消费,美容、保健、节食、广告、读物、用品无不围绕着身体获得自己的存在现实性,身体成为思想和消费的范式。“在消费文化中,人们宣称身体是快乐的载体:它悦人心意而又充满欲望,真真切切的身体越是接近年轻、健康、美丽、结实的理想化形象,它就越具有交换价值。消费文化容许毫无羞耻感地表现身体。”<sup>(19)</sup>影像无疑为这种身体文化范式提供了最得心应手的表达方式。女扮男装故事正是在民间层面上出现身体关注的。从《木兰辞》到韦元甫到杜牧,关注的都是事件的意义,女性作家所创作的小说、戏曲以及弹词作品中,对身体的关注仅限于身份标志而不是身体本身。但在民间流传的“梁祝”故事中情形就很不同,梁祝是一个殉情故事,但民间流传的故事主体不在殉情,而在于同窗共读和十八里相送。叙述话语在大量渲染祝英台的女性身份的同时,也把视点聚焦于祝英台向梁山伯的性别暗示,而这些暗示所使用的身体语言比以上作品对性别的揭示要深入得多,显然已经越过了身份标志而成为对身体的具有性意味的观赏。这种倾向在当代影视中被放大,特别是1999年台湾版的连续剧《花木兰》中,洗澡、搂抱、袭胸、脱衣、便溺等等都被放在裸露与遮掩的边缘,在极具技术化的分寸把握中十分淋漓地释放着消费群体对女性进入福柯所命名的“异托邦”空间所引起的好奇心,满足对性别事件的微妙心理。虽然女扮男装叙事具有以性别事件为导引的细节蔓生的开放性,叙事中到底是身份还是身体成为叙事的基本元素,或叙事中对身体的关注程度,仍可以发现传统与现代叙事话语的不同。像《李秀卿义结黄贞女》(喻世明言)、《再生缘》这样的故事中身份问题成为主体,叙事主要在性别身份的隐蔽与暴露之间构成张力,而现在影视作品则更多地将蔓生奠基于身体

围观。因此,女扮男装叙事对“异托邦”空间的关注的增强,有着心理的、文化的以及事件展开空间的等多重因素,对木兰和梁祝故事的盛行不衰且日益高涨之势,仅立足思想批判角度的解读是不够的。

[本文受上海市教委科研创新重点项目“当代中国社会转型中的视觉问题研究”(13zs073)支持。]

注释:

- (1)(3)华莱士·马丁:《当代叙事学》,北京大学出版社,2005年3月第二版,第36页,第60页。
- (2)亚里士多德:《诗学》,《全集》卷9,中国人大出版社,2009年,第685-687页。
- (4)魔法瓶的故事未介入虚构的或渔夫所生活的现实的空间中,故事的主干是魔鬼的放出与重新被封闭的过程。在《西游记》故事里,情节空间的展开也可以完全不需要现实的场景,它们就是妖魔鬼怪的特性的具象化过程。
- (5)(6)(7)徐渭:《雌木兰》,《徐渭集》,中华书局1983年,第1201页,第1199页,第1204页。
- (8)蒲松龄:《颜氏》,《聊斋志异》卷四,齐鲁书社,2000年,第1151页。
- (9)瀛园旧主:《木兰奇女传》第十四回,山东文艺出版社1987年版,第117页。
- (10)冯梦龙:《刘小官雌雄兄弟》,《醒世恒言》卷十,岳麓书社,1999年,第127页。
- (11)冯梦龙:《李秀卿义结黄贞女》,《喻世明言》卷二十八,岳麓书社,1999年,第238页。
- (12)陆柱国:《踏平东海万里浪》,解放军文艺出版社,1958年,第36-39页。
- (13)张绍贤《北魏奇史闻孝烈传》第二卷第四回,《古本小说集成》,上海古籍出版社,1991年影印。
- (14)荀子:《劝学》,《荀子集解》,中华书局,1988年。
- (15)苏珊·斯坦福·弗里德曼:《空间诗学与阿兰达蒂—洛伊的〈微物之神〉》,见申丹编:《当代叙事理论指南》,北京大学出版社,2007年,第211-212页。
- (16)刘勰:《原道》,《文心雕龙注》卷一,人民文学出版社,1962年。
- (17)马塞尔·马尔丹:《电影语言》,中国电影出版社,1980年,第2页。
- (18)费瑟斯通:《消费文化中的身体》,汪民安、陈永国编:《后身体:文化、权力和生命政治学》,吉林人民出版社,2003年,第331-332页。

(作者单位:上海大学文学院)

(责任编辑:诗鸿)