
中国音乐剧在艺术上的回归和自省

——以中国原创音乐剧《大红灯笼》为例

周映辰

一、为什么是《大红灯笼》

在中国原创音乐剧在发展过程中,有很多失误重复出现。之所以无法规避,原因可能是,人们并没有充分吸纳前人的经验、教训,也没有在充分理解西方优秀音乐剧的创作观念与制作手法的前提下进行借鉴。避免重复以往国内原创音乐剧创作中的失误,对着手一部新作品的音乐剧创作者而言,是最起码的要求。另外,创作者们要在反思中尽力把握中国文化与西方艺术之间恰当的结合点,努力实现艺术与市场的接轨,只有这样,才能创作出观众看得懂、喜欢看的本土作品。为了说明这一点,可以以本文笔者参与了创作过程的《大红灯笼》为例。

《大红灯笼》改变自苏童著名小说《妻妾成群》,之前电影导演张艺谋曾将它搬上银屏,这就是巩俐主演的著名电影《大红灯笼高高挂》。虽然有由小说到电影的转化案例,但音乐剧与电影是两种截然不同的艺术形式,所以在改编之前,需要考察的问题是:《大红灯笼》为什么适合被转换为音乐剧?

首先,苏童的原著小说,戏剧性地呈现了旧时代中女性的一种命运,接受过现代教育的女主人公,仍无法逃脱时代局限的禁锢,填房为姨太太并终究走向毁灭。这一悲剧性的人生轨迹,既透视了中国历史的某一时段,有批判力,又能将人性的脆弱、生活的无奈展现出来,从读者和观众的接受程度来看,它是够能引发当下读者和观众的回应与共鸣的。考察戏剧的观众性别比率,我们可以发现,绝大多数观众都是女性。在西方音乐剧的观剧群体中,30岁左右的女性人数所占比例甚至高达70%。这可能是因为,女性对戏剧的敏感性要普遍高于男性。《妻妾成群》便是以女性为主人公的作品,它适合改编为音乐剧的重要原因之一也在于此,即可以通过女性视角进入叙述,多角度多层次地呈现女性对家庭权利、情感权利、生存权利的追逐与挣扎,这都是女性观众可能感兴趣的话题。

在该剧创作者的设想中,戏中每个女人都是一种真实存在的呈现,不需要对她们的判断与选择做过多的歌颂、粉饰或批判,佯装起来的高深有可能走向装腔作势,克制创作者的内心声音,让人物自己去说话,以真实地去呈现有着七情六欲的女人形象,使她们的可爱、可恨与可悲,自然而然地流露于舞台之上,则是一种必要的选择。创作者没有选择讴歌梁山伯祝英台式的经典爱情故事,没有遵循所谓艺术创作中的“痴爱定律”^①,而是选择了《妻妾成群》这个反映了人性纠结的悲剧性文本,去呈现女人的自私、贪婪与阴谋,并对她们的善良、天真与奉献保持坦诚的、温情的注目。简言之,从观众的接受层面上看,主创人员想带给观众的,不仅是痛哭或者爆笑,而是想让大家离开剧场时,能于无声处,有所思悟。法国思想家罗兰·巴特曾对文学艺术的一种言说倾向作出过描绘:“其作用不再只是传达或表达,而是将一种语言外之物强加于读者,这种语言外之物既是历史又是人们在历史中所起的作用。”^②在《妻妾成群》主创团体的设想中,不愿将外在于艺术的理念强加给观众,但与此同时,又希望追踪人物在历史中留下的命运踪迹,将踪迹赋形为音乐与舞蹈。

其次,小说原著给音乐剧的音乐创作提供了足够的空间。苏童的这部小说,叙述本身有着一种音乐的旋律,小说中的四个女人,出身不同,经历不同,因而心性与气质差异很大,这本身就形成了一个很好的、复调音乐式的架构。雨果曾说:“只有音乐可以同时把几个不同的人的心声表现出来。”小说中的三姨太,出身梨园,这一人物设定本身就具备着戏曲音乐元素。若反复阅读文本,对从苏童字里行间流露出的汉语特有的音乐性柔美,想必会有一定的体会与品味,由此,该剧创作者们对选择怎样的音乐叙事有了初步的意识与设想,即西洋大小调与民族五声调式交融而成的叙事性音乐。在音乐剧《大红灯笼》中有一唱段,是男女主角的爱情二重唱《花

非花》：“花非花，人非人，人就是花，花就是人……”歌词是将小说中的几句文学语言作为动机，扩展为歌曲的。这首歌词显然是受到唐代诗人白居易的名诗《花非花》的影响^③，如果说白居易的诗表达的人生如梦的感受，表现的是一种对于转瞬即逝的美好时光的追念，那么这首深刻白居易影响的歌曲则在深具古典气息的同时，在包容性中又有了具体指向性：指向剧中女人的命运。它拥有多角度的诠释空间，这首歌作为飞浦与颂莲的爱情二重唱，可谓意味深长。

法国思想家罗兰·巴特曾对何为“新”这一问题作出过精湛分析：“新不是时尚，它是一种价值，是全部批评的基础：我们对世事的估价不再依据于，至少不再如尼采一般直接依据于崇高与卑下的对立，而是依据于旧和新的对立（对新的迷爱始于18世纪：一个漫长的转变过程）。惟有一路留予逃避当代社会的异化：先于此而撤：每一种旧语言都被直接放弃了，而每一种语言一旦被重复了，即刻成为旧语言。如此，处于权势状态的语言（在权力的庇护之下被生产和传播的语言），顺理成章地成为一种重复的语言；语言的一切社会公共机构均是重复的机器：学校，体育运动，广告，大众作品，歌曲，新闻，都不止地重复着同样的结构，同样的意义，且通常是同样的辞语：成规旧套是一政治事实，是意识形态的主要形象。”^④也就是说，“新”与“旧”的关系是相对的，而非对立的，两者之间有融合的可能，只有在“旧”的基础上发明或转换而出的“新”，才能切中我们时代的主题。《大红灯笼》的主创人员正是希望能够在中西方艺术中各自找准一个契合点，打通传统与现代、本土与异域之间的界线，并能充分展示中国传统美学的特色，以构建一个富有中国意蕴的现代舞台空间。

多年来，学界与创作界对中国音乐剧“怎样描红”、“怎样搬演”以及“怎样原创”等话题的争议从未间断。在该剧创作者的创作理念中，无所谓沿袭哪条路径，中国音乐剧事业本就处于探索时期，本于无路中来，用鲁迅先生的名言来讲，走的人多了，也就成了路。打破所谓艺术风格之间的藩篱，将各种风格的艺术元素融合为一个共生共长的生命体，这是《大红灯笼》体现出的努力。具体而言，即将西方艺术的“符号化”、“主导动机”等创作手法，与中国传统美学中“虚实结合”、“留白”的创作手法相结合，从剧本出发，充分扩展文字背后的想象空间。主创者希望这一创作理念可以体现在音乐、舞蹈、舞美、服装等方方面面，直至最细微之处，以触动观众的情感

体验，引发观众的情感共鸣。

二、“混搭”的音乐风格

音乐剧《大红灯笼》的音乐创作经历了一番曲折。首先进入创作团队的作曲家是一位来自台湾的作曲家。因为台湾相对于大陆，更多地保存了传统文化的因素，所以这种选择本身即透露出，主创人员希望这部作品的音乐能够自动带入传统文化的气息。但因为种种原因这种合作未能继续下去。这时，捞仔先生走进了创作者的视野。创作团队在与作曲家捞仔沟通时，明确说明了对该剧需要什么样音乐的整体想法：既然音乐剧是一门开放的综合性艺术，那么，凡是能够贴切表达人物情感和彰显戏剧张力的音乐形式都可以运用其中，但必须具有某种古典气质。很多观众看过演出后，表示剧中音乐的丰富性给他们留下了深刻的印象，从类型分，有爵士、摇滚、RAP、古典、宣叙、民乐等，在过渡音乐中，甚至还采用了无调性的现代派序列音乐，可谓完成中国传统民族音乐与西方现代流行音乐的一次跨语际实践式的“混搭”。“根据什么东西不是中国的来决定什么是中国人，这究竟意味着什么？这一矛盾状况促进了同时也削弱了他们前所未有的步骤，即把中国文学与文化设想为世界上为数众多的民族国家文学与文化中的一员。”^⑤只需将“中国文学与文化”替换为“中国音乐剧”，刘禾的这段论述便可以用于描述音乐剧在中国的确凿位置，据此而言，“混搭”不仅是一种艺术风格，同时也是借助他者重新校正自身的认识论模式。

虽然是“混搭”的音乐风格，但是具体哪些戏剧情节中使用何种音乐风格，其实是经过深思熟虑的，作曲家信手拈来，并不意味着随意与草率，而是紧贴着故事情节的运转与人物内心的流变。创造者希望在动人音符背后寄寓多层次的文化解读空间，因此作曲家捞仔先生设计了三种音乐主题动机：一、叙述主题；二、爱情主题；三、矛盾主题。三种动机的并立与融合，意味着通过不同的音乐风格，来构建独特的、丰满的音乐叙事脉络。

剧中的角色之一管家，起到了串联剧情的中介性作用，他是陈家故事的旁观者，总是唱着说唱诗饶舌歌，其中又加入了中国民族乐器小锣，俏皮之余，既说明了剧情，呈现了故事，还带有强烈的讽刺意味。与此形成鲜明对比的，是《秋日里下了一场雨》一歌，为了营造缠绵悱恻的氛围，选用了老式爵士乐的风格，浓郁的二三十年代老上海的味道，并有夜色式的温柔缥缈其中，对称

了心绪的起伏、延续与终端。围绕着“雨”层层深入,歌曲将“雨”的复杂意味(暗示了陈佐仟与颂莲之间性的交往)嵌入其中,希望激发观众对主人公“性困境”的思索。

剧中有一处敲脚舞的场景,这是为了表现颂莲与二太太之间的明争暗斗,音乐上使用中国传统打击乐,鼓点声逐渐急促,模拟敲脚声,但从听觉心理效应上讲,则是给听者局促不安之感,使观众能够体验到舞台上的紧张气氛。

剧中《我是一口井》的唱段,是井中女鬼的怨歌,女子们边唱边舞,清丽委婉,意味深长。但最初创作时捞仔为了实现声部平衡,加入了男声,改变了原本只要女声的设计,后来捞仔又改回了原定的创作方案。这种改动是必要的,因为落井而死者皆是女人。捞仔又将《花非花》中的爱情主题加入到《箫有七只孔》中,用以强化爱情主题的力度,四位太太的矛盾主题则在《女人要什么》《女人都是狐妖身》《好姐妹》等多首唱段中都有所呈现。

全剧第一场中,三姨太以戏抒情,以京剧《杜十娘》中沉江的一个唱段来抒发自己红颜薄命的感叹。因此,创作者挑选专业京剧演员来饰演三姨太角色。据悉,这是中国原创音乐剧中首次植入京剧的片段,也是音乐剧舞台上首次启用专业京剧演员。京剧本身的国粹性质,无疑加强了本剧的本土化色彩。剧中《杜十娘》唱段,刻意被设计为没有伴奏的清唱形式,舞台清静而空廓,主人公轻移步走向前去,虽在庭院之中,却有如在荒郊站定,猛抬头见碧落,只看到月色清明。与此相衬,这段音乐上也充分借鉴了传统戏曲艺术中的“留白”手法,没有背景音乐的烘托,只有一条清婉的声线作为犹若叹息之声的独白,再配以《杜十娘》婉转凄凉的曲调,将三姨太内心的苦楚描画得淋漓尽致,也为其悲剧性结局埋下了伏笔。

三、在传统与现代之间舒展肢体语言

舞蹈是音乐剧的重要组成部分,但是舞蹈艺术本身,有长于抒情,拙于叙事的特点,如何充分使用肢体语言进行情感表达,推动剧情发展而不至于跳脱,是摆在音乐剧导演与舞蹈编导面前的难题。

在舞蹈演员的选择上,为更好地凸显民族风格,凸显专业性,创作团队特别邀请了以表演民间舞著称的甘肃省民族歌舞团的舞蹈演员们进组,而主要角色的扮演者,亦都有一定的专业舞蹈功底。

为使音乐剧《大红灯笼》能够将中国古典舞与现代舞交融为一体,使舞蹈与音乐、戏剧构成一个有机的整

体,出自甘肃省民族歌舞团的舞蹈编创人员真是煞费苦心,匠心独运。他们准确把握舞蹈进入剧情的时机,实现歌舞叙事的平衡与和谐。开场中,一段仆人们的群舞《有钱能使鬼推磨》带有强烈的百老汇歌舞风格,舞蹈具有鲜明的人物特点,歌舞喧嚣中映衬陈家迎娶四姨太的一种颇具反讽的气氛。《我是一口井》的舞蹈段落中,表演者既是歌者也是舞者,一束清冷的追光下,身穿洁白衣裙的舞者幻化为井底的女鬼,持续地旋转,衣裙飞扬,仰面朝天观望中透出生命的无限伤感,同时表达出对人不公的有力的质问,有如历史上跳江而死的屈原在发出“天问”。同时她们的舞蹈,也不断地幻化为“井”的形象。“井”,是市井,是尘世的生活,是历史的青苔的生长之地。“井”也是她们必死的命运。演员在历史和尘世中起舞,在传统与现代之间咏怀。

为了表现颂莲与二太太之间杀气暗涌的情绪,主创人员设计了面具舞的场面。黑色衣服,白色鬼魅的面具,抽象的舞姿,整段舞蹈没有旋律,只有节奏的变幻莫测,它们由弱到强,直到响彻整个剧院,震耳欲聋,把两个女人之间无解的嫉妒与怨恨呈现出来,虚实互补,是主人公的心跳,也是对观众进入情景之后情绪波动的捕捉。

《花非花》的舞蹈段落设计得很唯美,富有浓郁的民族风情和浪漫气息,从观众席之间婀娜而至的舞者,手持花朵定格在舞台上,将女性与娇媚的花朵相联,让观众将视觉美感转化为心理上的爱怜之情,为叙事埋下伏笔。剧末颂莲目睹三太太被逼投井而发疯,随着瘝人的疯狂的喊叫,一米六长的白色水袖斗现在舞台上,直立、飞舞、飘落……

把戏曲中的水袖作为三姨太悲情女子的符号,随着翻飞的水袖,颂莲再次以迷乱的、苍然的状态唱出爱情的主题“花非花”。每次在这个时候,剧场都极其安静,许多观众在这个时候流下了眼泪。

在音乐剧《大红灯笼》中,主创人员特别强调要将舞蹈纳入戏剧整体设计中,以流动的肢体语言表达欢乐和悲伤,因此剧中既有抒情性舞蹈片段,也有叙事性舞蹈段落。少爷飞浦自幼目睹家中女性之间的明争暗斗,作为家中唯一的男性继承人,是大太太稳固地位的王牌,他被母亲灌输“女人都是狐妖身”的可怕观念,因此人生观和价值观都发生了扭曲,他亲近男性而排斥女性。音乐剧《大红灯笼》把飞浦的同性恋对象顾少爷以一个纯粹的舞者来呈现,也是一个特别的设计。舞者,以无声胜有声的肢体语言展示顾少爷与少爷飞浦之间的情

感纠葛。在“箫有七只孔”中，飞浦、颂莲、顾少爷的舞蹈和歌唱形成极好的互文关系，以舞蹈叙事的方式，在整个戏剧中安排一条情感暗线，既能够在剧情上有所交代，又能够避免通篇平铺直叙，呈现出叙事上的层次感。

《大红灯笼》的古典舞与现代舞的交融，自然是出于整个剧情的需要。主人公的反抗情绪，无疑与传统女性的逆来顺受不同，这毕竟是“五四”以后的新一代女性。但因为主人公其实又深陷传统之中，难以自拔，所以最恰当的舞蹈编排方式，自然是古典舞与现代舞的融合。这一点上，应该说，《大红灯笼》做出了积极的探索。

四、传统写意风格的舞台空间

西方舞台艺术早期追求逼真写实的舞美风格，写实是西方美学的一大特点，影响了很多经典戏剧作品，如在音乐剧《猫》中，舞台上搭起逼真的巨大的垃圾场；《西贡小姐》中，真正的直升飞机降落在舞台上……写实舞美在西方音乐剧舞台上得到了极致的呈现。

《大红灯笼》并没有沿袭西方舞美的写实风格，舞美方案经过了很多次修改，主创人员在写意化的舞台风格中加入隐喻性与指向性元素。高低错落的屋檐，悬挂着的井，饱满的荷花花蕊，层层叠叠的菊花，摇曳的烛光，写实与写意互补，古典和现代交融，构建了一个充满中国韵味的舞台空间。

如第一幕第二场“花”，剧中女主角颂莲与男主角飞浦赏菊，舞台背景是放大的铺天盖地带有中国传统泼墨色彩的“大写意”的菊花，舞台中心没有搬上大盆真实的菊花，而是为了配合演员的动作，仅简单地洒落了几堆菊花，落花与舞蹈演员手中的菊花交相辉映，以点带面，一个写意的舞台空间得以敞开。

剧中有大量色彩叙事手法的运用，红、白、黑三种色调在剧中形成强烈的色彩对比，色彩的碰撞亦带有暗示性意义。开场《有钱能使鬼推磨》的场景中，密集的大红灯笼高低悬挂，一群身穿青白色衣服的仆人在红色灯笼中穿梭，紧张忙碌地准备迎娶新娘，大胆而刺眼的白色服装和红色灯笼的对比强烈，在整部剧的开始就呈现出和谐的因素，暗示着从颂莲嫁入陈家的这一刻起就已经注定了她的悲剧宿命。在面具舞场景中，黑衣人是虚幻的人物形象，白色的鬼魅面具在黑色的舞台场景中令人心惊肉跳，太太们之间的居心叵测、你死我活由此被充分地表达出来。剧终场景中，颂莲目睹三太太被逼投井而吓疯，舞台上白色铺天盖地，挥舞的苍白水袖与漫天飞雪相辉映，

此时身穿红衣的另一位新娘嫁入陈家，开始新的宿命轮回，整部剧的悲剧性也由此被渲染到极致。

《大红灯笼》的舞台布景，还借鉴了电影长镜头的导演手法。三太太梅珊站在高高的楼台上演唱《杜十娘》唱段，颂莲则默默站在楼台下面聆听，二人在舞台空间布局中一个是远景，一个是近景。从戏剧上讲，梅珊站在明处宣泄幽怨之情，而暗处的颂莲其实也有这样的情感诉求，梅珊选择了“拼一个香消玉殒，死也死一个朗朗清清”，颂莲则转向飞浦寻找爱情。戏如人生，在分割的两重舞台空间中，一种心绪，两条路径，不同的情感之路，却是殊途同归，走向被毁灭的命运。

“红灯笼”是音乐剧《大红灯笼》中的一个重要的主题意象，在剧中随处可见，带有符号化意义。叶朗先生在谈到王弼的“得意忘言”说时，将此阐释为“‘意’要靠‘象’来显现（‘意以象尽’），‘象’要靠‘言’来说明（‘象以言著’）。但是，‘言’和‘象’本身不是目的。‘言’只是为了说明‘象’，‘象’只是为了显现‘意’”^⑥。这个意象就像飞浦一段唱词中描绘的：“我就像一只红灯笼，外表火红，内心空洞。”红灯笼的色彩，是复杂多义的，它象征了喜庆与红火，也象征了囚禁与幻灭。剧终时刻，舞台上出现一盏巨大的红灯笼，当灯笼被点亮，整个舞台上的角色，他们的内心却也随之陷入晦暗，因为灯笼的涵义指向了将舞台上的角色都禁锢起来的巨大的封建囚笼。

“不辨明古典精神的实际，自以为走古典路子的艺术家很可能成为迂腐的学院派。不辨明‘感官的’一字在希腊人心目中代表什么，艺术家也会堕入另外一个陷阱：小而言之是甜俗、平庸；更进一步便是颓废。”^⑦

对本土的、古典的文化元素的引入，必须让它保持既与剧情相适应，又与别的艺术元素的交流和对话。大象无形，音乐剧《大红灯笼》的舞台，秉承了中国传统写意风格，以虚实相映的手法，在细节之处给予观众解读空间，将色彩叙事纳入到整体叙事中。“在一种色彩、一种味道、一种触觉、一种气味、一种声音、一种重量之间，应该有一种存在意义上的交流，从而构成感觉的“情感”时刻（非再现时刻）”^⑧，写意风格的引入，正是为了使各种意义之间的交流成为可能。

五、把握中国音乐剧的表演尺度

中国戏曲家、著名导演阿甲曾这样表述中国戏曲与斯派、布派的区别：“它不同于斯氏的‘体验派’，要求

演员的感情与角色的感情基本合一,并自然地产生动作;也不同于科格兰的‘表现派’,叫演员经过体验排戏之后,演出时再不能动感情,只能机械重复;也不同于布莱希特的‘间离派’,有意识对演出打岔,造成演员和观众的‘间离’,让观众理性地冷静地去分析判断剧情而不动感情。中国戏曲是间离与共鸣的统一、程式化的体验与表现结合的、载歌载舞、高度综合性的舞台艺术。”^⑨

中国音乐剧的表演应该偏重于哪种方式?这是笔者在长期教学中一直思考的问题。具体到《大红灯笼》的表演风格,三种表演体系的美学特点都得到了不同程度的体现。

某种意义上讲,角色的情感特质是被演员所赋予的,角色也有可能激发演员的潜质,演员通过情感体验移情于角色上,才能为角色注入鲜活的生命力与戏剧感染力。

原著中有一个细节,颂莲在陈家生活空虚寂寞,百无聊赖时用凤仙花染上鲜红的指甲。颂莲的扮演者章小敏,也效仿颂莲染上红色的指甲,因为她感受到了剧中人物对她的邀请:颂莲曾是一个多么生动、美好的女子。也正因为如此,她的悲剧命运才会更令人怜惜扼腕。

剧中《女人要什么》一场戏表现四位太太之间的明争暗斗,这场戏中,四位太太的扮演者就一定要抓住人物性格特征:大太太冷漠严肃,二太太笑盈盈的一张圆脸,却是笑里藏刀,三太太风情万种却掩饰不住倔强性格,四太太骄傲又有些自负。演员们要从一个眼神、一个细微动作入手,在表演中全情投入,将剧中人物性格通过演员“由内而外”的细腻的表演呈现出来。

飞浦的同性恋身份,是剧中的一条情感暗线,演员没有因循旧路将飞浦饰演成“娘娘腔”形象。对照曹禺先生《日出》中的胡四形象的塑造,便可感受到类似形象在舞台上的巨大变迁。飞浦怕女人,不敢亲近女人,是由于家庭影响造成的是心理扭曲,他的“不能,不行”,更多是心理上的,而不是生理上的。演员表演时要首先认识到这一点,飞浦是一个正常人,是一个可怜的不敢去爱的牺牲品。这又要求演员要做到“由外而内”。

音乐剧《大红灯笼》讲述的是民国旧事,这就要求演员去仔细阅读小说原著,将角色所处的历史语境与演员的自身经验进行对位,以此充分调动和运用自身的经验系统,找到人物角色的感觉。剧中人物性格塑造都是复合式的,没有绝对的好人,也没有绝对的坏人。比如

四太太颂莲,有了知识并不意味着她就能控制欲望,有了新知识也不意味着她能跳出旧文化的窠臼。实际上,作为现代知识女性的她,容易走极端:极端的理想和极端的实际。按照古希腊人的理解,命运由日神和月神掌握,日神掌握的那一半是人能控制的,月神掌握的那一半是人不能控制的。完全能控制的,不是命运。完全不能控制的,也不是命运。在理想破灭后,颂莲选择了彻底的现实,嫁入富人家做小。表面看来,颂莲好像在命运面前低下了。但实际上她并没有完全服从命运的安排,她并不安于做四太太。她希望能够穿越时空,做成大太太,或者成为飞浦的恋人。颂莲的悲剧结局,缘于她与命运的抗争。如果她安分守己,做好四太太,也就不会有悲剧发生。这种复合式的人物性格,也是作家缘于生活中对于人性的洞悉,这要求演唱者必须明白其性格逻辑,做出恰当地表现。最重要的是把握其中细腻的分寸感。分寸感,不正是中国艺术的奥秘所在吗?

中国音乐剧发展30多年,我们一直以西方音乐剧的审美标准为是,来判断中国音乐剧的创作。学习和了解西方音乐剧审美标准,这是发展原创音乐剧过程中必不可少的环节。然而,在学习“他山之石”的同时,还须多向内观望,在艺术上多自省,回归自己的传统,才能创作出真正民族化、本土化的音乐剧。

【注释】

- ① 王一川:《痴爱动人定律及其他——从〈大红灯笼〉看民族音乐剧故事元素》,《艺术百家》2013年第3期。
- ② [法]罗兰·巴尔特:《写作的零度》,李幼蒸译,中国人民大学出版社2008年版,第3页。
- ③ 白居易《花非花》:“花非花,雾非雾,夜半来,天明去。来如春梦几多时?去似朝云无觅处。”表达对人生如梦幻泡影的感慨,表现出一种对于消逝了的美好的人与物的惋惜与追忆。
- ④ [法]罗兰·巴特:《文之悦》,屠友祥译,上海人民出版社2002年版,第51—52页。
- ⑤ 刘禾:《跨语际实践》,宋伟杰等译,北京三联书店2008年版,第8页。
- ⑥ 叶朗:《中国美学史大纲》,上海人民出版社1985年版,第191页。
- ⑦ 《傅雷:什么叫做古典的?》,叶朗选编《文章选读》,华文出版社2012年版,第147页。
- ⑧ [法]吉尔·德勒兹:《弗兰西斯·培根:感觉的逻辑》,董强译,广西师范大学出版社2007年版,第45页。
- ⑨ 阿甲:《论中国戏曲导演》,《文艺研究》1983年第2期。

作者简介 ※ 北京大学艺术学院副教授