

□崔德全

## 间离与融合:《霸王别姬》的表演艺术

“霸王别姬”讲的是楚汉相争的故事。本文并非论“霸王别姬”这个故事,而是分析李碧华小说《霸王别姬》中描绘的两个戏子程蝶衣和段小楼在由此故事改编而成的京剧《霸王别姬》中的表演艺术,以及二人在台上的表演与在台下的人生之间的关系。

### 一、戏剧演员的两种类型

关于演员在扮演一个人物时是否要在内心生活上就变成那个人物,亲身感受到那个人物的情感的问题,在演员与戏剧理论家之中,存在着两种鲜明对立的观点:即所谓“体验派”与“表现派”。在《演员奇谈》里,狄德罗曾将演员分为两种:一种是听任感情驱遣的,一种是保持清醒头脑的。他说:“凭感情去表演的演员总是好坏无常。你不能指望从他的表演里看到什么一致性,他们的表演忽强忽弱,忽冷忽热,忽而平庸,忽而卓越……但是另一种演员却不如此,他表演时凭思索,凭对人性的钻研,凭经常模仿一种理想的范本,凭想象和记忆。他总是始终如一,每次表演用同一个方式,都同样完美……他不是每天换一个样子,而是一面经常准备好用同样的精确度、同样的强度和同样的真实性把同样的事物反映出来的镜子。”<sup>[1]P281-282</sup> 狄德罗在这里描绘了他理想中的演员,这种演员应该“有很高的判断力”,“有洞察力,不动感情”,“他必须是冷静的安定的旁观者”;这样,他才能“掌握模仿一切的艺术,或者换个说法,表演各种性格和各种角色莫不应付裕如”。<sup>[1]P280-281</sup>

在演员表演人物情感时自己是否应感受到这种情感的问题上,狄德罗主张表现优于体验。但是他的毛病在于把“表现”绝对化了。理想的演员应该是“现实主义与浪漫主义的结合;理智的控制不过分到扼杀情感和想象;情感和想象的活跃也不过分到使演员失去控制。每次的表演是复演,同时也是创造”。<sup>[2]</sup>

狄德罗对戏剧演员的分类(一种是听任感情驱遣的,一种是保持清醒头脑的),换一个说法,便是演员与剧中人物的“融合”与“间离”。融合与间离是德国戏剧作家、理论家布莱希特提出的。“间离”是布莱希特针对史诗剧<sup>[3]</sup>提出的表演方法。他认为,“所谓间离效果,简言之,就是一种使所要表现的人与人之间的事物带有令人触目惊心的引人寻求解释、不是想当然的和不简单自然的特点。这种效果的目的是使观众能够从社会角度作出正确的批判”。为了达到这种“批判”的效果,布莱希特强调,“要与一种习惯决

裂而去采用另一种艺术表现方法”。<sup>[3]</sup> 这另一种艺术表现手法即是要求“演员表演时处于冷静状态”,要求“演员与被表现的形象保持着一定的距离,力求避免将自己的感情变为观众的感情”。<sup>[3]</sup> 演员尽管在表演着巨大热情的故事,但他的表演不流于狂热急躁。本文所言“间离”,即是指此而言。

在布莱希特看来,中国的戏曲演员即是这种演员的典范,而西方的演员则不然。<sup>[2]</sup> 西方的演员“用尽一切办法,尽可能的引导他的观众接近被表现的事件和被表现的人物。为了达到这个目的,演员让观众与自己的感情融合为一,并用尽他的一切力量将他本人尽量无保留地变成另一个人,即他所演的剧中人物”。<sup>[3]</sup>

然而布莱希特提出的“间离效果”并非仅仅指在演员与其所演故事和人物之间保持一定距离,更是指在观众与戏剧故事、人物之间制造一种距离或障碍,从而使演员和观众都能跳出简单的情境幻觉或情感共鸣,以“旁观者”的目光审视剧中的人物和事件,运用理智进行思考和评判,获得对社会人生更深刻的认识。如果再联系布莱希特的生活经历、历史背景与他对戏剧社会功能的重视,那么“间离效果”强调的重心还在于观众与舞台演出的距离。正如阿尔都塞所说:“布莱希特想用间离效果在观众和演出之间建立一种新关系:批判的和能动的关系”,他要同那种“使观众和剧本达到共鸣的戏剧形式相决裂,他使观众和演出保持一定的距离,但又不是远离剧情或单纯欣赏。总之,他要使观众成为把未演完的戏在真实生活中演完的演员”。<sup>[4]</sup> 此则非本文所能论及。

大略言之,“体验派”的演员或戏剧理论家主张演员应与剧中人物融合为一,“表现派”的演员或戏剧理论家主张演员在演戏时应保持清醒的头脑和理智的认识,不让自己化为剧中人物,也尽力在戏剧故事、人物与观众之间制造一定的距离。依此而论,表演京剧《霸王别姬》中两个主角霸王和虞姬的段小楼和程蝶衣正是这两种演员的典型。程蝶衣是“真虞姬”,段小楼是“假霸王”。不管是在台上还是在台下,蝶衣都把自己等同于虞姬,他已经达到了“人戏不分”、“雌雄同体”的境界。而小楼则“台上是台上,台下是台下”:台上,他是霸王,虞姬是他的妃子;台下,他只是蝶衣的师哥,他除了唱戏之外,还要讨生活。两位名角对戏剧演员的认识和对剧中角色的表演,鲜明地体现在《霸王别姬》

的戏里戏外，并左右着他们的心路历程和生命轨迹。

## 二、台上台下的程蝶衣和段小楼

上文已述，蝶衣是“体验”型演员，他追求自己与剧中人物的融合；小楼是“表现”型演员，他追求自己与剧中人物的“间离”。兹请再论融合与间离在舞台上下体现。

### 1. 程蝶衣

蝶衣是一个戏痴，他认为唱戏是一辈子的事，“他只会演戏，别的不行”，他“这辈子就是想当虞姬”。不管台下是谁，唱的是什么，只要是在人前表演，蝶衣就全情投入，心无旁骛。这样，台上的虞姬、杨妃、杜丽娘和台下的蝶衣已经完全融合为一了。这种融合体现在如下两个方面。

#### 第一，性别的错乱与含糊

在文化研究和文化批评方兴未艾的历史语境下，性别也成了人们关注的焦点。性别不仅是指生理学意义上的性；更是指社会文化层面上的男女两性的不同性别特征，如男性气概（男人身体较强壮，因此与劳动、运动和肉搏战斗的世界有关，在公共领域里较为活跃）和女性气质（女性身体较柔弱，她们的领域是家，她们的身体决定了身为母亲和男性欲望对象的角色）。因此，性别就具有了生理学和社会文化的双重内涵。<sup>[5]</sup>

《霸王别姬》里的蝶衣，在生理上是一个男人，但在文化心理层面他的男性气概被一点点地阉割了，社会赋予他的是女性气质，柔弱、娇媚、依附于霸王。而蝶衣自己，在自己的男儿郎气概被阉割的同时，也有意无意地接受并演绎着社会赋予他的女性气质。

在小豆子由起初顽强、倔强地坚持自己的男儿郎身份到最终接受并体认女娇娥身份的转变过程中，有两次标志性事件。第一次，缘于小豆子的倔强、顽强，一次次将“我本是女娇娥，又不是男儿郎”念错。最后一次背错，险些毁掉戏班前途。在此情境下，小石头拿起师傅的烟斗在小豆子口中用力狂搅。“暴力过后，小豆子款款而起、步态婀娜，眼波流转中低吟浅唱。眼泪、血水缓缓流出，男儿郎终于化作女娇娥。显然，小石头的这一暴力举动成了一种强行完成小豆子性别混淆、转变的仪式。强行进入、泪水、血，这一系列近乎强奸的意象，终于使小豆子在心理上被征服，驯顺情愿地接受了女子的身份，并在之后的岁月中越陷越深地主动认可着性别的置换。”<sup>[6]</sup>第二次，在张公公府上受的屈辱又一定程度上加固了这种性别的错位。

长时间的岁月打磨，流着血的小豆子终于成了戏里戏外都分外妖娆、“一笑万古春，一啼万古愁”的“女子”。小豆子成了蝶衣，小石头成了小楼，两人的合作珠联璧合。台上，霸王是虞姬的男人，是虞姬的终身依靠；台下，蝶衣依然把他的师哥小楼当做自己的天，自己的伞，当做自己要托付一生的男人。台上台下，二人形影不离。蝶衣总是痴迷地站在小楼身后，陶醉地被保护着。然而当这个男人约会、喝花酒、娶妻、变心时，当这个男人与另外一个女人串通起来背叛他时，蝶衣的心里只剩下嫉恨、怨毒和心灰意冷。

“崇拜他倾慕他的人，都是错爱。他是谁？男人把他当作女人，女人把他当作男人。”<sup>[7]</sup>蝶衣的性别错乱了，含糊了。他以为自己是虞姬、是杨妃、是杜丽娘，是女人，不管是

在台上还是在台下，他总是那么一往情深地依附着自己的男人——霸王或小楼；而实际上，他是个男人。在蝶衣由男人到女人的转化过程中，既有来自身体外部施加的暴力和戏文旦角对蝶衣女性气质的塑造，<sup>[8]</sup>还有来自蝶衣自己对“小石头的爱恋，对所爱男子的屈从”。<sup>[9]</sup>

#### 第二，情感、行为的“人戏不分”

人生如戏，“生命也是一本戏吧。折子戏又比演整整的一本戏要好多了……如果人人都能像苏三一样，只把最精华的，仔细唱一遍，该多美满呀。帝王将相，才人佳子的故事……那些情情义义，恩恩爱爱，卿卿我我，都瑰丽莫名，根本不是人间颜色。人间，只是抹去了脂粉的脸”。<sup>[10]</sup>这段话，生动形象地描述了程蝶衣一生的所想所做。

戏班里的孩子们学戏时，有一天趁着师傅外出，大伙儿跑到河边玩乐，打水战，你泼我，我泼你，无一幸免。“只有小豆子，一个人在岸边，沉迷在戏文中。他这回是苏三：‘人言洛阳花似锦，奴久于监狱不知春’。尽管人群在泼水挑逗，小豆子只自得其乐。局外人，又是当局者。”局外人，是说小豆子是正在打闹着的一群孩子们的局外人；当局者，是说小豆子又掉进戏里了，成了苏三。当众人都上来“欺负”他时，小石头挺身而出，保护小豆子。然而这场野战还是开打了。寡不敌众，小石头受了伤，“被撞倒在硬地乱石堆上。头是没事，只眉梢破了一道口子，鲜血冒涌而出”。在众人惊变不知所措时，“小豆子排众上前，流着泪，解下自己的腰带，给小石头扎上来。一重一重的围着：‘你这是为我的！师哥我对你不起！’他帮她裹扎伤口的手，竟不自觉地，翘起兰花指。是人是戏分不开了”。<sup>[11]</sup>

“有戏不算戏，无戏才是戏。”小楼娶亲的那夜，蝶衣去了袁四爷家。酒后，半醉昏晕中，蝶衣与袁四爷共同唱了一段《霸王别姬》。唱到情尽处，“他迷惘了，耍了个剑花，直如戏中人。那痴心女。四爷猛地伸手一夺。厉声阻止：‘这可是一把真家伙！’”如若没有袁四爷厉声喝止，蝶衣或许就已经死在那个夜晚了。那个夜晚，蝶衣“心如死灰，女萝无托”；也是在那一夜，他做了袁四爷的“红颜知己”。就是用这种方式，“他坚决无悔地，报复了另一个男人的变心”。<sup>[12]</sup>

诸如此类的“人戏不分”的事例还很多，总之，蝶衣唱戏时，“心中有戏，目中无人”，只要在台上唱戏，他总是那么全情投入，心无旁骛。“人吃得半饱，没关系，他就是爱唱戏，他爱他的戏，有不足为外人道的深沉感觉。只有在台上，才找到寄托。他的感情，都在台上掏空了。”<sup>[13]</sup>他疯狂唱戏，只是唱戏。给日本人唱，给国民党唱，给共产党唱，不管台下谁坐江山谁打天下，无论骚动暴乱或是忽然暗场，台上的蝶衣总是风情万种地展示着名旦光华。他把唱戏当做“一辈子的事”。一辈子就是一辈子，“差一年，一个月，一天，一个时辰，都不能算一辈子”。

在蝶衣身上，不是“人生如戏”，而是“生命就是一本戏”！只可惜，蝶衣的这本戏很不美满，它满载着欺骗、背叛和怨恨，伴随着迷离和彷徨，最后因万念俱灰而走向毁灭。那一双“风华绝代”的手，最终淹没在历史的浩荡洪流中。人生如戏，然而人生毕竟不是戏。如果他错了，那么，他错在“痴”。

## 2.段小楼

蝶衣是“真虞姬”，小楼是“假霸王”；蝶衣台上台下一个样，总是那么一往情深、如痴如醉，小楼则“台上是台上，台下是台下”；蝶衣毫无顾忌地融入角色，人戏不分，小楼则清醒地知道他是在演戏，演戏与营生不是一回事。袁四爷评论地好：“霸王与虞姬，举手投足，丝丝入扣，方能人戏相融。有道‘演员不动心，观众不动情’。像段小楼，心有旁骛，你俩的戏嘛，倒像姬别霸王，不像霸王别姬呐！”<sup>[7]</sup>

戏人与观众，天天分，天天合。蝶衣和小楼，也已经做了238场夫妻了。蝶衣说道：“唉，我们已经做了两百三十八场夫妻了。”小楼没留意，蝶衣又问了“我们做了几场夫妻了”，小楼才糊涂答道：“两百多吧。”蝶衣有钱置行头了，不愿租戏衣，小楼却取笑道：“行头嘛，租的跟自己买的都一样，戏演完了，它又不陪你睡觉。”<sup>[7]</sup>

日军进中国，当蝶衣和小楼正在台上表演时，以关东军青木大佐为首的一批日军强行进入戏场，赶走正在看戏的中国人，全场敢怒不敢言。“小楼在台上，一见，怒气冲天。性子一硬，完全不理后果，他竟罢演，一个劲儿回到台下：‘不唱了！不唱了！妈的！满池座子都是鬼子！’”小楼像头蛮牛，卸了半妆，拂袖而去，坚决不给鬼子唱戏。因此，小楼被日军抓走。当小楼被蝶衣救出，二人相见时，小楼破口大骂：“你给日本鬼子哈腰唱戏？你他妈的没脊梁！”<sup>[7]</sup>诸如此类的事例也很多。

台上的戏和台下的生活，小楼分得很清楚，即使在唱戏，他也清醒地观察着戏台下的社会、人生，观察着自己，他没有倾情入戏。他既在台上表演，又在台下过着凡人的生活，他约会，他喝花酒，他娶妻活儿，他不给鬼子唱戏，他交戏衣，他卖西瓜，他与菊仙划清界限。最后，他又对菊仙念念不忘。小楼是一个凡尘中的男人。戏里，霸王逃至乌江，亭长驾船相迎，他不肯渡江，为无颜见江东父老。现实中，小楼却毫不后顾，渡江而去。他没有自刎，没有为国而死。因为这“国”，不要他。

蝶衣在成为蝶衣之前，是小豆子；小楼在成为小楼之前，是小石头。小豆子和小石头是学戏的孩子，而蝶衣和小楼是戏里的虞姬和霸王。虞姬爱霸王，所以蝶衣爱小楼；霸王爱虞姬，但是小楼不爱蝶衣。于是，戏外的虞姬和戏里的霸王，两个男人，纠缠不清。小楼原地未动，蝶衣已经爱了万水千山。倔强的蝶衣带着一个人的一往情深走进另一个人的海枯石烂。蝶衣的迷离，是如此浪漫，却也是那么可怜。虞姬抚慰霸王，但谁来抚慰虞姬？

## 三、融合、间离与程蝶衣、段小楼生命历程之关系

蝶衣的世界简单得只有两件事：小楼和京戏；而小楼的世界则充满世俗的欲望：花酒，女人，温暖的床。一个沉醉在台上的华美绚丽，另一个更钟爱台下的花花世界；一个把生活当作演戏，另一个靠演戏来讨生活；一个失去另一个要天崩地裂，一个失去谁都不过是一个过场的小悲伤。二人对戏剧演员的认识和演绎固然不是纯出于自愿，但却深深地影响乃至铸成了各自的生命历程。

蝶衣是真虞姬，台上是，台下也是，他要和霸王厮守终

生。而小楼却是个假霸王，他台上爱虞姬，台下却想着自己的营生，他喝花酒、娶菊仙。蝶衣的痴魔注定会被小楼的冷水浇灭。然而，蝶衣并没有因此清醒，他还是一如既往地爱着霸王、爱着小楼，爱得那么黏稠丰厚，甚至有些窒息。菊仙的出现终究打破了蝶衣和小楼之间的平衡，从此蝶衣开始变得嫉恨、偏执。可他还是那么一往情深，那么痴心，他期盼小楼回心转意，期盼小楼能和他一起“唱一辈子戏”。然而每一次等待、每一次期盼，换来的都是失望、都是无情地讽刺和嘲弄。可以说，“失落中的等待成了他永恒的姿态”。<sup>[6]</sup>由失望而绝望，由嫉恨而怨毒，由负气而万念俱灰。沧海桑田，繁华落尽，爱情也尘埃落定。老迈龙钟的两位名角最后一次同台演戏，蝶衣款款起舞，只将宝剑在脖子上一抹，香消玉殒，了却残生。这次不是“霸王别姬”，而是“姬别霸王”。从此，蝶衣不再无谓地等待。

“你们是不是欺负他了？”小豆子来戏班的第一晚，小楼这样问一起学戏的孩子。那样子不怒自威，霸气中透着宽厚。张公公府上他与蝶衣初次登台亮相，一出《霸王别姬》声名远扬。战乱时期，不给日本人唱戏，一个茶壶拍向伪军头目。小楼是一个理所当然的霸王。戏里威风八面，戏外刚正不阿。北洋政府、日军、国民党，谁想刺伤他的自尊，他都怒火万丈。可是当少年豪气被现实磨平，霸王脾气被世道拉扯，铮铮铁骨就此软绵下来。在那个兵荒马乱的年代，戏里的霸王，没有江山，也不爱美人。现实中，他只是一介草民，只为保住性命，只为生活。这个霸王亲手葬送了戏里虞姬和戏外菊仙的爱情与生命。可是谁又能说，他不是那个时代的牺牲品呢？

蝶衣和小楼，虞姬和霸王，二人之生命，彼此纠缠，却又相互疏离，一个痴迷于戏中，一个流连于戏外，最终都走进共同的归宿——都做了这个时代的牺牲品。

## 结语

关于李碧华的小说《霸王别姬》，有人说它表现了同性恋或性别倒错的主题，有人从女性主义或拉康镜像理论的角度解析，也有人探析小说的多重结构，分析小说中的自杀意象；更多的是围绕蝶衣这个悲剧人物形象展开讨论。然而，我倒是想从另一视角，从间离与融合——演员的表演艺术这个角度切入，重寻一种别样的理解：正是因为蝶衣将舞台上的戏搬到人间继续上演，小楼将台上的戏和台下的生活分得很清楚；所以才有了蝶衣自我意识与男性性别的迷失、才有了他畸形地爱上另一个男人，才有他因万念俱灰而最终走上自杀的绝路；也才有了小楼喝花酒、娶菊仙、不给鬼子唱戏、交戏衣、卖西瓜、与菊仙划清界限等行为。

《霸王别姬》没有宏大的政治叙事，没有史诗般的结构，只是将两个戏子和一个娘子——都是当时社会最底层的人——安放在特殊的历史情境下，着力表现人在浩荡历史漩涡中的渺小与无助，表现人性在极端环境下的异化，表现人在性别倒错情境下的迷惘，在现实与幻想之间徘徊时所经受的悲伤与痛苦；作者也借此表达了她对那段历史的反思与批判，表达了她对人性的深沉思考。

(下转第61页)

现出了对传统现实主义文学倾向一定程度的回归和认同，同时又有着不同于古典现实主义的独特之处。

珍妮在日益堕落，但是阿甘却始终如一地深爱着她。当珍妮染上绝症后，阿甘与她一同回到格兰堡镇，度过了一段幸福的时光。黑人布巴是阿甘在越南的好朋友，入伍前以捕虾和煮虾为业，他对虾有着奇特的兴趣，无论训练、射击，还是行军、埋伏，他总是喋喋不休地向身边的阿甘讲他的虾。布巴最大的心愿就是在战后买一艘捕虾船，他做船长，阿甘做副，但他却死在了战场上。阿甘出于对朋友的怀念，决心实现布巴的夙愿，他不惜巨资买下了捕虾船，成为亿万富翁后，阿甘又把公司的一半股票给了布巴的母亲，使这位饱经人世沧桑的黑人妇女在晚年过上了幸福生活。珍妮死后，给阿甘留下一个聪明、懂事的小男孩，从此父子相依为命。

这种希望与迷惘穿插的叙事结构，在向我们昭示：希望永远在前方飘扬。影片通过阿甘的人生历程向世人释放了一种平民化的人生见解：平静、坚毅地面对日常人生的悲欢离合；执着、诚挚地投入生活和现实，直面人世的沧桑。无论是主人公阿甘一生铭记的那句母亲的嘱咐：人生就象一盒巧克力，谁也不知道会碰上什么味的，还是母亲在得了癌症之后对死亡所做的平静的诠释：“死亡是人生的一部分”，乃至在越战中失去了双腿的丹上尉终于直立在“珍妮号”上，和阿甘并肩抗击惊涛骇浪，都表现出这种体验人生、积极入世的人生态度。影片以白描的手法显示了普通人的人情美和人性美，涌荡着一种平民化的人生理解。

(上接第35页)

#### 注释：

① 所谓史诗剧，即用叙事方法在戏剧舞台上表现既有广度又有深度的现代社会生活的真实面貌，展示其发展趋势。它不像传统戏剧那样通过强烈的戏剧冲突激发观众的激情、共鸣从而达到净化、陶冶的目的，而是借助叙事、评论等手段使观众对舞台上所演故事、对社会人生有一个清醒、理智的认识。它更注重诉诸观众的理性，而不是观众的感情。观众不是分享经验，而是去领悟那些事情，并借此达到戏剧对社会的认识和批判功能。

② 这是一个误会：不是中国戏曲的陌生化技巧在影响着布莱希特，而是布莱希特本人的戏剧表演观念在影响并决定着对中国古典戏曲表演的阐释。其实，中国的古典戏曲表演是非常讲究演员倾情入戏、人戏不分的。李渔《闲情偶寄·演习部·解明曲意》云：“唱曲宜有曲情，曲情者，曲中之情节也。解明情节，知其意之所在，则唱出口时，俨然此种神情。……口唱而心不唱，口中有曲而面上身上无曲，此所谓无情之曲，与蒙童背书，同一勉强而非自然者也。虽腔板极正，喉舌齿牙极清，终是第二、第三等词曲，非登峰造极之技也。”这里，李渔批判了那种只知曲调，而不知所唱之曲所言何事、所指何人，不明曲意曲情的戏曲表演艺术，并认为那不是最高妙的戏曲表演。参见(清)李渔：《闲情偶寄》，上海古籍出版社，2000年版。

③ 小说这样写道：“‘师父挑了我做旦，你做生。那是说，我俩是一男一女。’‘是呀，那一出出的戏文，不都是一男一女在演吗？’‘但我也是男的。’‘谁叫你长得俊？’”蝶衣演戏文里的旦角固非出

作为一部产生在后现代主义思潮中的影片，《阿甘正传》并没有象同时代的一些影片那样大肆渲染后工业时代人的毁灭，竭力突出人生的无奈、无序和无可把握，而是鲜明地表现出了对人文主义价值观的坚守，和对崇高、完美人生境界的追索，洋溢着理想主义的气息。它对美国历史上好战的狂热、吸毒及性解放的偏激，乃至女权主义的嬉皮士都平静地作出了质疑，对诚实、奋斗、善良、互助、忠贞等传统美德作了重新确认。

影片最后一幕，阿甘又坐在从前母亲送他上校车的同一条石头上看着儿子上了校车。这里，人生在阿甘一家三代中完成了一次轮回，一个恒定的关于生命和人生的主题在经久不息地回荡着。影片最后一幕，送走了儿子的阿甘默默地望着远方，陷入了沉思，一片柔软的白羽从他脚下随风飘起，伴随着感伤、悠远的乐调，我们也似乎达到了对人生的形而上的理解和把握。一切的生死轮回都是如此的恬淡与柔和，从没有撕心裂肺，从不曾悲痛欲绝，而只是如一缕微风吹过你的耳畔，告诉了你他们的悄然离去与深藏心中梦想的生生不息。

(作者单位：西南交通大学)

责任编辑：林琳

于自愿，但蝶衣最终还是接受了这个被强加的角色。旦角不仅是蝶衣的戏文身份，更塑造了蝶衣在现实生活中的女性气质。人间的蝶衣不过是“抹去了脂粉的”虞姬。

#### 参考文献：

- [1] 狄德罗：《演员奇谈》，施康强译，见《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社，1984年版。
- [2] 朱光潜：《西方美学史》，人民文学出版社，1979年版。
- [3] (德)贝·布莱希特：《布莱希特论戏剧》，丁扬忠等译，中国戏剧出版社，1990年版。
- [4] (法)路易·阿尔都塞：《保卫马克思》，顾良译，商务印书馆，1984年版。
- [5] 王晓路等：《文化批评关键词研究》，北京大学出版社，2007年版。
- [6] 马小沟：《姬别霸王——将〈霸王别姬〉看透》，《美文》，2006年第8期。
- [7] 李碧华：《霸王别姬》，花城出版社，2006年版。
- [8] 余匡复：《布莱希特论》，上海外语教育出版社，2002年版。
- [9] (清)李渔：《闲情偶寄》，上海古籍出版社，2000年版。

(作者单位：安康学院中文系)

责任编辑：程利辉