

浙江大学人文学院

---

硕士学位论文

---

狄俄尼索斯背景下的阿波罗之音——论电视剧《青衣》音乐语言的审美意蕴

---

姓名：杨帆

---

申请学位级别：硕士

---

专业：现当代文学

---

指导教师：郑淑梅

---

20071115

## 内容提要

本文以电视剧《青衣》中的音乐语言为研究对象，力图借这个成功的范例探讨影视音乐在表现剧作主题意蕴及人物形象塑造等方面的作用。全文分为绪论、正文、结语三部分。

绪论简述影视艺术与音乐符号的关系；影视音乐的发展、特点、作用；赵季平影视音乐创作的风格以及他创作《青衣》音乐的情感背景。

正文部分从四个方面来阐述《青衣》音乐语言的审美意蕴。第一章谈作品的原型意象（嫦娥奔月），提出：月亮在文本中指称一个诗意永恒而又难以企及的精神家园；嫦娥在文本中意味着一个被一份执著的内在态度所驱使并始终表现出脱离尘寰倾向的“不甘”的灵魂；青衣则象征着在追逐理想过程中所必须经验的一种神圣的生命仪式，剧中女主人公筱燕秋正是通过青衣仪式来实现自己根深蒂固的“嫦娥”心结。第二章谈作品的风格基调（阴柔婉约）。京剧音乐的柔媚阴郁、风清骨俊体现着作品整体基调的“韵”；创作音乐在音响形式上表现出的哀弦微妙、柔靡凄清的特点，在内在感觉上渲染了空灵委婉、忧伤哀怨的气质。影视音乐必须与作品的题材、思想内容、结构形式、艺术风格相协调一致。反过来，音乐在剧中出现的时机和它在声带中所占的比例以及它的情调，确认并强化着影视作品的风格意蕴和情感取向。第三章谈作品的主题意蕴（生命之痛），“疼痛不仅源于外部世界某种价值和意义的缺失，也源自其内心所无法承担却又不得不承担的生命存在的沉重”，本章主要从肉体、爱情、精神三个角度来谈个体生命所承受的那份重与轻的痛感。第四章谈音乐在人物形象塑造上的审美意蕴。抛开影视音乐在剧作中的其它作用，这里只就从人物塑造的角度深入研究，音乐为主人公神圣的生命仪式展现了旋律化的进程，也为主人公的爱恨情仇编织着和声式的迷离复杂之态，还与人物对白互相映照，在语言背后为那个执迷于奔月的灵魂咏叹着最深邃最隐蔽的自我意志和苦乐潮汐，音乐更为主人公在梦境中的奔月幻觉提供了升腾的能量和“归乡”的释然与欣悦。

结语部分指出《青衣》中音乐语言的铺染和流淌深深地契合起电视剧文本的内在精神，其所表现出的叙事能量和情感力量对此剧的成功意义重大。同时借《青衣》文本音乐语言审美意蕴的分析提出：影视音乐可以“绽放”剧作主旨的层次性、可以“生发”作品风格的自为性、可以塑造人物形象的完整性。影视剧对音乐语言的选择正是着眼于影视艺术的基本性质并且要在最大程度上体现这些属性与内涵，要实现影视剧的完美表达离不开音乐语言的合宜参与。

关键词：电视剧 《青衣》 嫦娥奔月 阴柔 影视音乐 赵季平

## ABSTRACT

Using the musical language of the teleplay 'Qingyi' as a research object, this study aims at exploring the effect of movie and TV music in expressing the theme connotation and portraying the character image. The study is composed of three parts - introduction, main body and conclusion.

The introduction part briefly narrates the relation between movie and TV art and music symbol; the evolution, characteristic and effect of movie and TV music; the artistic style of Zhao Jiping's movie and TV music and the emotional background of his music composing of 'Qingyi'.

The main body elaborates the aesthetic implication of the musical language of 'Qingyi' in four chapters. The first chapter focuses on the prototype image of 'Qingyi' (the Chang-er flies to the moon) and points out: The moon refers to a poetical while unreachable spiritual home. Chang-er implies an ivory-towered and irreconcilable soul driven by the clinging inner attitude. Qingyi symbolizes a sacred life ceremony that must be experienced in pursuing the ideal and the leading character Xiao Yanqiu fulfills her deep-rooted Chang-er complex through the Qingyi ceremony. The second chapter focuses on the style and tenor of 'Qingyi' (delicate and graceful). The delicate and gloomy characteristic of Peking opera incarnates the lingering charm of the tenor. The delicate and gloomy characteristic of the music strengthens the graceful and gloomy temperament from the inner feeling. The movie and TV music must be consistent with the theme, thought, structural form, and artistic style of the script. In the same way, the occasion and the percentage of music in the sound tape strengthen the style connotation and emotional tendency of the script. The third chapter focuses on the theme connotation (pains of life). 'Pains come from not only the loss of some values from the outside world, but also the unaffordable heaviness of life. From the body, love and spirit respectively, this chapter talks about the pains of the heaviness and lightness of life that a person has to bear. The fourth chapter focuses on the aesthetic implication of music in creating the character image. From the perspective of character creation, music shows the melody process of the sacred life ceremony of the leading character. Music creates

the harmony-like complex of the leading character's love and hatred. Music that corresponds with the character dialogue strengthens the deepest and hidden self-volition of the soul obsessed in flying to the moon. Music provides the rising energy and 'coming back home' happiness for the illusion of flying to the moon in the dream.

In the conclusion part, I conclude that the musical language of 'Qingyi' greatly corresponds to the inner spirit of the opera script. The narrative energy and emotional power of the music makes great contribution to the success of the opera. By the analysis of the aesthetical implication of the musical language, I point out that movie and TV music is able to show the hierarchy of an opera theme, to further develop the opera style, and to create the integrality of a character image. The music selection of movie and TV opera should focus on the basic character of the movie and TV art, and reflect these attributes and connotation to the largest extent. The perfectness of movie and TV opera cannot be fulfilled without the adequate participation of musical language.

**Key words:** soap opera, Qingyi, Chang-er flies to the moon, delicate, movie and TV music, Zhao Jiping

## 绪 论

### 一、影视艺术与音乐符号

“所有在某种形式上或在其它我们能为知觉所揭示意义的一切现象都是符号，尤其当知觉作为对某些事物的描绘或作为意义的体现、并对意义作出揭示之时，更是如此。”<sup>1</sup>影视艺术是一个综合的符号样式，是一个由多种符号互相交融而成的完整的表意系统。在通向表现的途中，它正是聚集起一种最为完善的表达机制来全方位地作用于人的各种感官，从而完成对一段“虚幻的历史”的多元诠释和关于这个“历史”的意义生发及情感抒发。其中，视觉符号和听觉符号是指称影视意义世界的核心力量。

电影、电视就其命名来说就已经凸显出视觉符号的重要地位。形象直观的造型与色彩是影视艺术最主要的表现手段，这从电影的诞生之日起就被人们认识到了。听觉符号主要表现为三种载体形式：有声语言、自然音响、音乐。前两者似乎是在人们殷切的期待中进入到电影中的，因为它们是这个世界的自然属性，缺少了它们的电影是不完整的；音乐与影视的关系最为复杂：一方面，在电影最是“默默无闻”的阶段，音乐就陪伴着它，乐队或演奏者坐在电影院的舞台上即兴给画面配乐，或者是演奏事先准备好的古典音乐小品。这些音乐与电影画面是游离的，它们似乎只是为了替电影来满足耳朵对声音的欲求。另一方面，让电影这位“伟大的哑巴”开口说话的也正是音乐。有声电影的诞生标志是1927年美国华纳公司摄制的《爵士歌王》的出现，这部电影的声音包括4首歌曲、一些对白和少量的音乐伴奏。歌王说的第一句话“好听的还在后头呢”使音乐让电影再次激动在世界的心中。在以后的日子里，电影与音乐不离不弃，并一直延续到电视剧的血脉中。虽然音乐至今没能在影视艺术中获得闪亮的名分，但不爱“抛头露面”的它始终将自己溶于影视的血肉之躯，紧贴着影视的心脏呼吸流淌，它始终是最懂影视之心的那位“佳人”。

影视艺术的发展一直没有离开过音乐符号，而且它也离不开音乐符号。影视想要表达，可是很多东西又难以表达，尤其是人类心灵活动中那么多错综复杂、

---

<sup>1</sup> [德]恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，上海：上海译文出版社，2004年版。

含糊变幻、神秘无常的生命感受看不见又说不清，形象的视觉符号和理性的语言符号对此根本无能为力，而音乐恰恰“是用来补救说话的缺乏的一种语言。”<sup>2</sup>它虽然没有占据固有空间的外在形状，没有直接摄取于自然现象的物质材料，也构建不了一个清晰可辨的视觉形象，更无法让人透视、触摸它的结构，但乐必发于声音、形于动静，它具有铺衍在时间上的流转运动。“音乐中，长短不等、高低不同的音符每分每秒都在运动；不管是线性的旋律还是垂直的和声，都需要通过运动才能展开。即使是休止符，也只是音乐运动中的一种间隙。运动是音乐之所以表现情感的基础。”<sup>3</sup>影视的情绪与概念也正是透过动态音乐结构被成功地转化出来。音乐符值的延续、音调的抑扬及节奏的强弱变化，这种种不依赖于实在体貌的本源性存在总是那么自然地暗合着主体人格的生命张力和旨趣感受，它是如此的清晰而强烈，我们没法不同它们一起前进。音乐以不可抗拒的力量直接浸透人的内心世界，承载起影视艺术中某种带着微妙特质的内心倾向，并顺利到达其不可名状的千丝万缕的内在情绪，难怪皮埃尔·贝托米尔不无感慨地说：“缺乏音乐的电影其可怕程度与没有画面的电影是一样的。”<sup>4</sup>

影视剧不仅是叙事性和影像性的艺术，也是声音性的艺术。“耳朵探寻深处，眼睛注重表象。”<sup>5</sup>如果说，视觉符号使影视艺术具有光鲜亮丽的外表，语言符号使影视艺术具有良好的谈吐和思想，那么音乐符号使影视艺术具有更为精神的形而上内涵。音乐似乎天生就具有某种关于人文精神的文法和句法，具有人文精神得以统摄的普遍法则，具有摆脱简单模仿现成的、外在的客观世界的能量。它自身的无限内蕴潜藏于无限的形式中，贯穿于精神的生命，如李斯特所说：“音乐是不假任何外力，直接沁人心脾的最纯的感情的火焰；它是从口吸入的空气，它是生命的血管中流通着的血液。”<sup>6</sup>因此，音乐被纳入视听构成之中，它在激发人的情绪方面，是最准确、最细腻，也是其它任何艺术语言和文字所不能及的。也正是由

<sup>2</sup> 汪流等编：《艺术特征论》，北京：文化艺术出版社，1984年第199页。

<sup>3</sup> 贾培源：《电影音乐概论》，杭州：浙江摄影出版社，1996年第101页。

<sup>4</sup> [法]皮埃尔·贝托米尔：《电影音乐赏析》，杨国春、马琳译，北京：文化艺术出版社，2005年第6页。

<sup>5</sup> [法]罗贝尔·布莱松：《电影艺术摘记》，《当代电影》，2001年第1期第71页。

<sup>6</sup> 汪流等编：《艺术特征论》，北京：文化艺术出版社，1984年第264页。

于这个原因，当有声语言凭借其相对明确与稳定的结构在影视艺术中成为功能强大的描述性媒介的当下，音乐在影视中还能大放异彩。

## 二、影视音乐的界定及意义

影视音乐宽泛地说就是一部影视作品中所涉及的所有音乐成分，我们一般将它们分为有声源音乐与无声源音乐两大类。“有声源音乐亦称为画内音乐、客观音乐，即由画面内的声源提供的音乐，如画面中人的唱歌或者演奏等。”<sup>7</sup>它提供逼真的现场感，有时也是影片结构内容的一部分；“无声源音乐也称为画外音乐、主观音乐，指音乐来自画面叙述场景以外，创作者根据影片需要提供的音乐。这种音乐主要用来烘托、补充或者丰富画面的造型效果，加强艺术感染力。”<sup>8</sup>前者往往是利用现成的音乐作品，后者往往是作曲家根据剧情内容“量身定做”的，是严格契合影视艺术本位语法和观念以及影片情绪意蕴的一种创作音乐，在影视庞大的视听系统中，它不是独立的音乐艺术，而是被重新定义为影视艺术中最为抽象的听觉元素。

正如我们前文所提到的，初期的电影音乐是游离于电影之外的，“人们对选用的曲调的内容和含义从来不过问的——反正只要有音乐又是相当流行的就行，重要的只是有音乐伴奏这回事情。”<sup>9</sup>因此，它们不是严格意义上的影视音乐。为了让音乐更契合电影的内容、情绪，后来，电影公司在发行电影拷贝的同时提供“配乐单”，上面标明：某个电影片断使用某段音乐（当然，这段音乐还是现成的）。1909年爱迪生电影公司甚至推出“谱例音乐”，根据“快乐”、“哀伤”、“气愤”、“忧愁”等情感情绪对音乐进行分类，然后备用各部影片的相应情节，以一当十。这时候的电影音乐虽然不是记录在胶片上，但似乎与画面开始了对融合的追求，只是还非常单一和机械，我们可以这样说：无声电影时期，音乐只是电影演出的一个组成部分，而不是影片本身的一个元素。真正的影视音乐出现在1915年格里菲斯导演的史诗影片《一个国家的诞生》(The Birth of a Nation)。作曲家约瑟

<sup>7</sup> 孙宜君、李洪涛：《与大学生谈影视鉴赏》，呼和浩特：内蒙古科学技术出版社，2003年。

<sup>8</sup> 孙宜君、李洪涛：《与大学生谈影视鉴赏》，呼和浩特：内蒙古科学技术出版社，2003年。

<sup>9</sup> [德]克拉考尔：《电影的本性》，邵牧君译，北京：中国电影出版社，1981年第168-169页。

夫·卡尔·布莱尔 (Joseph Carl Briel) 在适当引用现成旋律的同时为剧情设计了很多音乐主题, 这时, 音乐开始与电影共同呼吸。这种“原创+引用”的电影音乐模式一直沿用至今, 电视剧音乐的创作与使用也主要是仿照这个固有模式。

影视对音乐开放, 而音乐凭借其那份“自为的精神”持存住语言的运思, 直接应合影视的灵魂。诺埃尔·卡罗尔指出, “这类音乐具有相当的表达特质, 能够予以修饰或替银幕上的人物、对象、动态、事件、画面与场景作造型描绘……如果把影像视作名词, (电影) 音乐就是它的形容词, 或相对地, 当影像被视为动词时, 音乐就是它的副词。就如形容词与副词的特性, 作修饰与丰富它们的名词与动词, 这种修饰音乐服务于画面, 给它注入更深一层的个性, 将其润饰。”<sup>10</sup>在他看来, 电影音乐普遍来说就是一种“修饰音乐”(modifying music), 它在影片中起修饰作用。声音符号元素组合的多样性和动力性以及形象展示的不稳定性和不可视性, 使“这种音乐从气氛上替电影世界构成了一种特殊的幅度, 它不断地丰富电影世界, 解释这个世界, 有时还校正甚至指挥它。”<sup>11</sup>

著名的导演都重视影视音乐的作用, 基耶斯洛夫斯基曾在自传中说: “……所有关于音乐的细节都详细写在剧本中: 何处有音乐响起, 是什么样的音乐, 属何种性质的音乐……这些细节都有极详细的描述。但其实文字的描述并不能造成任何分别, 因为还是要等作曲家将文字转换成音乐。”<sup>12</sup>在回忆拍摄“蓝、白、红”三部曲的经过时, 他提及影响他至深的普列斯纳的音乐, 他说: “我们两人好像有某种无法形容的心灵共通, 拍摄《蓝》时, 普列斯纳的音乐一直不停地干扰我的思路, 我一直跟他表达我的烦躁不安, 但最后当我完成最后剪接, 看到影片时, 我才了解若没有他的音乐, 我将无法把故事说到这个程度, 好像他才是影响影片最深的创作者。”<sup>13</sup>

好的影视音乐绝对不是影片可有可无的音响效果, 它们可以促进影视作品丰富的意义生成, 一如影像背后彰显的寓意, 切切实实地加大着影视画面的深度感和厚重感。它们是导演藉以表达影片情感秩序和生命规整程度的活生生的思维符

<sup>10</sup> Noel Carroll, *Theorizing The Moving Image*, p. 141.

<sup>11</sup> 埃·苏里奥《论电影世界》, 转引自[法]马塞尔·马尔丹:《电影语言》, 何振淦译, 北京: 中国电影出版社, 1992年第97页。

<sup>12</sup> 朱中恺:《电影音乐地图》, 台北: 商智文化事业公司, 1998年第156-157页。

<sup>13</sup> 朱中恺:《电影音乐地图》, 台北: 商智文化事业公司, 1998年第156-157页。

号和诗意表达的经久不衰的能量之流，它们能神奇地融入到影像的表达层面。法国导演阿倍尔·冈斯说：“构成影片的不是画面，而是画面的灵魂。”影视音乐，最擅长在离开土地最远的地方却又是离精神最近的地方弥漫着、渗透着，让寂静摆脱孤独，让纠缠瞬间融合。从中，我们不仅可以听到音响，又可以听到画面的自然节奏，还能够听到人物的心跳，听到那份较大程度的生命和结构，更能听到画面根本不能给与的灵魂的“内在世界”的无限的多样性和扩张性。

### 三、赵季平影视音乐创作风格及《青衣》音乐的创作背景

80年代初始至今，中国影视音乐的代表人物非赵季平莫属。这位出生于1945年、毕业于西安音乐学院和中央音乐学院作曲系的陕西汉子深受第五代、第六代电影导演的青睐。陈凯歌的《黄土地》《霸王别姬》《风月》等，张艺谋的《红高粱》《菊豆》《大红灯笼高高挂》等，何平的《炮打双灯》，周晓文的《秦颂》，孙周的《心香》《漂亮妈妈》……颇有影响的30多位影视导演的50多部作品的配乐均出自赵季平之手。近些年，他又为许多电视连续剧配乐，诸如《水浒传》《神雕侠侣》《天下粮仓》《大宅门》等。你难以想象，这些风格迥异的影视音乐怎么能出自同一个曲作家的手中？他作品中那具有强烈情绪感染力的表达方式以及那暗潮汹涌的阴柔隐秀与古典传统的对峙力量到底来自何处？

赵氏家族“文史的传承”似乎是个不容忽视的因素。赵季平之父赵望云是中国画长安画派的创始人，著名画家黄胄的老师。赵季平兄弟七个，有三个音乐家（除赵季平外，哥哥赵震霄是新加坡交响乐团首席大提琴，弟弟赵保平是西安音乐学院双簧管教授，担任西安音乐学院交响乐团团长）、两个画家。“父亲之道德文章、诗画言谈乃至行事举止，对少年赵季平不啻是传统文化活的形象符号，早已烙印在其灵魂之中，内化为自己的血肉筋脉。”<sup>14</sup>“父亲倾心书画之余，还爱好中国的戏曲，赵季平从小跟他去听京剧豫剧秦腔，这种“灌耳音”的熏陶、浸泡对赵季平今后音乐创作的影响是巨大的。大学毕业后，在陕西省戏曲研究院工作的21年中，他更是吸附了大量的中国民族音乐的精髓，在创作中厚积薄发。因此，

---

<sup>14</sup> 罗艺峰：《历史传统承诺与当下人文语境》，《当代电影》，1996年第5期，第31页。

“季平的艺术传承的，非是家族文史的遗产，而是超家族的中华文脉的基因，诸如认知方式、审美心理、人文理想、道德伦理等深藏于民间文化中的最中国化的文化要素。”<sup>15</sup>当这种民族之魂浸润于影片画面的血肉之躯，其所表现的情感力量自然最为打动人心。

《黄土地》中节奏自由的信天游、阵阵腰鼓，《红高粱》中的牌子曲、柳腔、茂腔、夯歌、笙、以及 30 支野性喷发的唢呐，《菊豆》用坝白描出一个飘荡的灵魂，《五个女人和一根绳子》中娓娓诉说的南音尺八，《大红灯笼高高挂》中挥之不去的西皮流水和封闭循环的女声哼鸣，《霸王别姬》中则是京剧、京胡、箫、念白的碰撞对峙、倾诉交织，《烈火金刚》的河北梆子味，《炮打双灯》中苍凉隐秘的大笛，《活着》中的老腔、皮影戏……《风月》中源自苏州评弹琵琶揉弦的内心喘息，《秦颂》的“烈”居然是衍化自儿歌《两只小狗》，《桃花满天红》用“碗碗腔”的曲牌“班草”示悲（班草：就是两个人的对话），《往事如烟》中的京韵大鼓、三弦，《太阳鸟》中神灵印象的巴乌，《笑傲江湖》中的古琴和箫的纠缠，《大宅门》则揉进了多种音乐元素：京韵大鼓、京剧、平剧、豫剧、梆子、民歌。

赵季平对于音乐中民族因素的构思与运用是独到的，同时，他也热爱西方音乐。如果说中国的民族民间音乐更接近地，那么西方的宗教古典音乐更接近天。赵季平没有桀守传统藩篱的音乐性格，而是站在广袤肥沃的中国大地上抬头望天，让浓郁的本土气息与神秘的西方音乐自由地交织在一起。来自“天”与“地”的音乐之魂“它一直推动着赵季平生命乐脉发展，既有阳刚，又不乏柔美，在立体的多层面中，以变化的调式和色彩，绷出当代中国人性的张力。”<sup>16</sup>

《青衣》音乐正是“天”、“地”融合之产物。一方面，中国音乐的元素在这里有天然的土壤，京剧、京胡、板鼓、唱腔、韵白长在剧情的枝丫上，自然而深厚，因为这部二十集电视剧所讲述的是某京剧团几次排演《奔月》中发生的故事以及四代青衣的命运。“如何在剧本和导演之间抓住音乐的核，同时又能把握它的度，这是我一辈子的追求。”<sup>17</sup>影视曲作者必然要在了解编导的意图后明白画面想要留住的到底是什么，然后切入最合适的时空用最本质的声音表达最契合的精神；

<sup>15</sup> 罗艺峰：《历史传统承诺与当下人文语境》，《当代电影》，1996年第5期，第32页。

<sup>16</sup> 赵世民：《乐坛神笔赵季平》，南宁：广西人民出版社，2003年第118页。

<sup>17</sup> 赵世民：《乐坛神笔赵季平》，南宁：广西人民出版社，2003年第120页。

但另一方面，音乐又是曲作家在影视作品的主题意蕴和自身情感的多重冲击下所产生的符号性表现，它饱含着曲作家对多重“内在生命”的理解和感悟。剧作家孟称舜说：“撰曲者不化其身于曲中人，则不能为曲”<sup>18</sup>，艺术活动中的个人情感往往是作曲家把握普遍情感的一种积极媒介。只有与自己的经验发生多维融合，他的影视音乐才会是个性化的创作。而当个人情感与电视剧情感的主题有所契合时，从自身中移植过来的情感一旦适合剧情的土壤，它与电视剧的情感就具有了一种相同的结构。

因此，《青衣》音乐的创作，赵季平更多是望向“天”的。天上有月亮，天上有嫦娥，天上还有他最为挚爱的亡妻的灵魂。《青衣》是其爱妻——大提琴手孙玲肺癌去世之后赵季平接的第一个剧本。与以前所有的影视配乐不同，在这里，音乐融进了他从未有过的“回不去、留不住、求不得”的无奈和苦痛。从2001年确诊住院到2002年8月下旬孙玲离世期间，赵季平天天为妻子写住院日记，内容类似：“晨：尿微量。喝水，50毫升。喝粥一小碗。吃西瓜，一片。打杜冷丁，两支……”这是一个什么样的旋律线，不用和声已经让人心酸不已，当他把这个旋律化进《青衣》的灵魂并不可自抑地与小提琴、大提琴、双簧管说话，其所带出的情感力量让《青衣》更加舒缓而疼痛地“一瓣一瓣地自我开放”。赵季平站在天地之间，顺着蓬勃厚重的血脉，摸到了音乐的心跳，不可否认他比其他人要更容易捕捉住旋律的方向。

---

<sup>18</sup> 孟称舜：《古今名剧合选序》，《古典戏曲美学数据集》，北京：文化艺术出版社，1992年第233页。

## 第一章 原型意象——嫦娥奔月

弗莱认为原型 (archetype) “即是一种典型的或反复出现的形象”，这种形象凝缩着人们对同一种经验的无数认识过程和对人类精神的“集体形象”的反映，暗合着一种普遍一致的先验心理形式，具有不可穷尽的象征意义。弗莱也因此将原型表述为是“可供人们交流的象征”。<sup>19</sup>他提出了三种原型象征模式，首当其冲的是古代神话模式。

“神话是主要的激励力量，它赋予仪式以原型意义，又赋予神谕以叙事的原型。因而神话就是原型，不过方便起见，当涉及叙事时我们叫它神话，而在谈及含义时便改称为原型。”<sup>20</sup>《青衣》中主要事件紧紧关涉来自远古神话的“嫦娥奔月”故事。传世文献最早较为完整地正式记录嫦娥奔月神话的是汉武帝建元二年（前139）成书的《淮南子》。古本《淮南子》称：“羿请不死之药于西王母，羿妻嫦娥窃之奔月，托身于月，是为蟾蜍，而为月精。”今本《淮南子·览冥训》载：“羿请不死之药于西王母，姮娥窃以奔月，怅然有丧，无以续之。（高诱注：姮娥，羿妻；羿请不死之药于西王母，未及服食之，姮娥盗食之，得仙，奔入月中为月精也）”<sup>21</sup>文献没有说明“奔月”的原因，但是交待了“奔月”的人物——嫦娥，奔月的手段——窃食不死之药，奔月的结果——来到月宫。这里的“奔月”行为更多指向的似乎是对“死亡”的恐惧和对“长生”的渴望。

神话的血脉使这部电视剧作品先在地具有一种原型意味，无论是“月”、是“嫦娥”，还是“嫦娥奔月”事件本身都累积着一代代人的文化变迁和心理经验，都积淀着一种超越个人的“种族记忆”和民族精神。这个神话原型在电视剧《青衣》中表现为两个层面的故事文本：一个是虚幻舞台上的京剧剧目《奔月》，另一个是现实生活中京剧演员筱燕秋“奔月”情结。当神话结构起电视剧文本的故事陈述，“嫦娥奔月”本身所积累的隐喻元素——寻求归属感、安全感、温馨感的“家园意识”的精神意味，借助音乐语言就被移植到故事的整体意蕴中，成为《青衣》

<sup>19</sup> [加] 诺思罗普·弗莱：《批评的解剖》，陈慧等译，天津：百花文艺出版社，2006年第142页。

<sup>20</sup> [加] 诺思罗普·弗莱：《诺思洛普·弗莱文论选集》，吴持哲译，北京：中国社会科学出版社，1997年第89页。

<sup>21</sup> 《淮南子·览冥训》《诸子集成》第七册，北京：中华书局，1954年。

故事深厚的精神投影。

《青衣》的主要人物是曾因出演《奔月》中“嫦娥”一角而大红大紫的京剧演员筱燕秋。从第一次扮演嫦娥起，嫦娥的精神气质就照亮了筱燕秋的生命方向，对于“奔月”，她有着宗教信仰般的热情，她一生的努力就是想要实现自己深深的近乎病态的嫦娥情结；而“青衣”角色对于她来说就是她走向“月宫”梦境的一种舞台化仪式，是筱燕秋神圣的内心观念的自发体现物，也就积淀着只有筱燕秋才明白的某种神秘的情绪。“嫦娥奔月”的神话原型在《青衣》中整合着“梦幻”与“仪式”的实现，也整合着影视叙述和人物行为中的各个事件，它在推动作品的叙事情节上和明朗作品的主题意蕴上意义非凡。神话的原型象征意味，一来自敞开的“符号”，二来自遮蔽的“母题”，我们将从电视剧《青衣》中三个敞开的意象符号及其所包涵的母题意蕴中来研究这部作品的原型意味，并从中寻觅影视音乐关于内心生活的抽象意味。

## 第一节 月亮：精神家园的永恒符号

神话总是“关系到那些自亘古时代起就存在的宇宙形象<sup>22</sup>”，而“悬象著明，莫大乎日月”<sup>23</sup>，月亮作为与人类同在的具象的显著的发光体，最早成为人类视线的焦点，也最早引起人类某种素朴的沉思。搜寻世界各民族的原始文化资料，我们发现“在不同的时代由遥遥相隔的人们创造出来的月亮象征主义，实际上是极为相似的”<sup>24</sup>，从巴比伦、印度、中国、埃及、希腊到美洲印第安等地，这个圆而又缺、死而复育的自然之物都是关于生命诞生和永恒的神谕天堂，它在古人的眼中承载着最强大的“生命”力量：“月为持有种子者，持有植物者”（印度），“月向草原灌输，为供给牲口食物”（古波斯），“月生产植物生命”（巴比伦），月也赐予人类强大的生命繁衍能量。

月亮生命系统还包括蟾蜍、白兔等原始而充沛的生殖意象，蟾蜍是渔猎时代的人们对生殖崇拜的图腾，白兔则是农耕时期关于旺盛生命力的象征物。荣格说：

<sup>22</sup> [瑞士]荣格：《集体无意识的原型》，《荣格文集》，冯川译，北京：改革出版社，1997年第40页。

<sup>23</sup> 《荀子·性恶》

<sup>24</sup> [美]M·艾瑟·哈姆：《月亮神话》，蒙子等译，上海：上海文艺出版社，1992年第39页。

“原始人在他的灵魂深处感觉到生命的跳跃，他因此相信一切对生命发生影响的东西……”<sup>25</sup>将蟾蜍等富于孕育能力的动物交感于充满母性的月亮，其所构成的复合式月意象就更加充满关于生命能力的巫术符码，更加充满了诗意般的生命激情，更加具有丰厚深邃的原型象征意味。因此，“从地球西北角的陵兰到巴塔哥尼亚的最南端，人们无不为新月的出现而欢呼——这正是歌咏、祈祷、畅饮的好时光，爱斯基摩人摆开筵席，巫师们开始表演，他们熄灭火光，互换女伴。非洲的布什人祈祷歌颂：‘新生的月亮啊！……嗨，嗨，新生的月亮！’沐浴在这胶结的月光下，人人都飘飘欲仙，而月亮的动人处又何止于此……？”<sup>26</sup>

是啊，月亮的动人之处何止于新生的欢愉？人们还从它的身上看到了多样的生命和不死的灵魂。“月盈而匡”，匡复趋盈，它总是在到达最圆满的时候就开始衰减体态、暗淡光芒，直到烟消云灭再重新生长，“由月亮允诺的永生不朽绝非金碧辉煌的城邦中无尽无休的生命，……它不是以一种完美的状态延续，而是像月亮本身那样不断更新的生命，其中，萎缩和死亡就像变化一样不可或缺。”<sup>27</sup>悠悠数千年，月亮周期性的盈缺交替已在人们的思想中形成了一个关于生命的固定的轮回模式：出生、成长、成熟、衰老和重生，生命通过不断地自我更新来“保持永恒”，死而复生、绵延无期。

“在原型意义，各种发光体永远是意识的象征，人类心理的精神方面的象征。”<sup>28</sup>生命的诞生与永恒是月亮的基本象征意义，在中国历史文化的背景下月亮还有许多衍生出来的象征意义，傅道彬教授将其概括为三点：“月亮是美的象征。月亮既然是诗化的女性，它也就有一种婉约朦胧通脱淡泊的女性美学风格。……月亮是孤独与失意的象征。……月亮象征着和谐静谧的中国智慧和超拔脱俗潇洒飘逸的士大夫风范。”<sup>29</sup>在衍生意义上，月亮的自然之性与人的美好品性直接对接，其孤独的高远和如水的澄澈，一如生命中最本真的那份纯粹，一如人格中最独立的那

<sup>25</sup> [瑞士]荣格：《分析心理学的基本假设》，《荣格全集》，冯川译，北京：改革出版社，1997年第22页。

<sup>26</sup> [德]赫尔德：《论语言的起源》，姚小平译，北京：商务印书馆，1999年。

<sup>27</sup> [美]M·艾瑟·哈婷：《月亮神话》，蒙子等译，上海：上海文艺出版社，1992年第227页。

<sup>28</sup> [德]埃利希·诺依曼：《大母神——原型分析》，李以洪译，北京：东方出版社，1998年第56页。

<sup>29</sup> 傅道彬《晚唐钟声——中国文学的原型批评》，北京：北京大学出版社，2007年第40页。

份清高，亦如精神中最空明通脱的那份自由。它俨然就是身处俗世之人逃离苦难和失意的庇护所，也是游于尘外之心的理想的安慰和寄托。同时，月亮的自然之性也反照出人类苍白的心思：月亮永恒、生命无常；承诺有情、变化无义；思想不拘，舞台有限……正是这些反照更坚定了人类“奔月”的理想。

“月亮以高度的意象特征对形象的女性世界和抽象的阴性法则作了最终的象征表述。”<sup>30</sup>月亮的原型意味既有肉体生命的生死轮回，又有精神生命的诗意观照，它有限的形体中含蕴着无限的广延性，它明澈的质地里却累积着浓厚的纵深感，原型意味使它成为无数文本所建构的那个乌托邦式的精神家园，成为人类内在生命感性在天堂获得的一个外在的呈现寓所，并总是闪烁在思“乡”的灵魂中。

电视剧《青衣》中的月亮经常被突出地表现在纯净的蓝色画面上或者“悬挂”在筱燕秋的嘴边，“它已经成为一个在特定的生活场景中反复出现并因此引发出某种固定情绪和习惯性联想的程式化意象”<sup>31</sup>，它所表征的意象结构多层次地累积着嫦娥们共同的无意识心理，对应着筱燕秋曾经经验过并还一直幻想着的那个最原始最遥远最纯净的理想家园。月亮代表着嫦娥“来的地方”，遥远而亲切、空静而温暖，在那里一切生命都可以繁殖，所有的理想都尽情开放。因此，月亮就成了视自己为嫦娥的筱燕秋执着信仰的神灵之地，那轮明月沉积着她浓浓的生命渴望，它不仅是筱燕秋的肉体诞生地，也是她生命精神的必然归宿、灵魂的安顿之所、止泊之地，它一直映照着思想的天空，成为筱燕秋最抹不去的牵挂。

每个人的精神都有一个共同的张力：趋向团圆、美满、和谐，但是每个生命个体都存在一定的缺失。月亮给了筱燕秋不死的生命精神，也给了她无限冥漠恍惚的忧思：月的美满丰盈让筱燕秋观照到自己的残缺破败；月的宁静永恒也让她深悟了自身的焦灼不安和一份无法掩饰的哀伤，筱燕秋“那根极轻妙、极高雅而又极为敏感的心弦，每每被温润晶莹流光迷离的月色轻轻拨响。一切的烦恼郁闷，一切的欢欣愉快，一切的人世忧患，一切的生死别离，仿佛往往是被月亮无端地招惹出来的，而人们种种飘渺幽约的心境，不但能够假月相证，而且能够在温婉宜人的月世界中有响斯应。”<sup>32</sup>月印万川，绵邈深致，月亮总是叙说着与“乡”愁

<sup>30</sup> 傅道彬《晚唐钟声——中国文学的原型批评》，北京：北京大学出版社，2007年第35页。

<sup>31</sup> 陈植锷：《诗歌意象论》，北京：中国社会科学出版社，1990年。

<sup>32</sup> 潘知常：《众妙之门——中国美感心态的深层结构》，郑州：黄河文艺出版社，1989年第267页。

离情的内在纠缠，它用天生的体现圆满和缺失的体态慰藉着筱燕秋对永恒家园的深情思恋，也用它向整个世界开放的客体形象始终照亮着筱燕秋返回生命源泉的道路。望月当归，却不得归，筱燕秋盼望归属的缕缕哀愁和黯黯乡魂在月亮阴晴圆缺的永恒背景下显得更为伤感。

## 第二节 嫦娥：心意还乡的灵魂符号

嫦娥是远古神话《嫦娥奔月》中的主角，她偷吃了丈夫后羿“请”自西王母的不死之药后奔入月中成为月精，这种悖逆行为曾一度遭致世人的伦理学意义上的批判、指责，她的形象也一度被视为“女弃男”的绝情典型。然而正如一位西方心理学家所言：“违反常规的行为在心理上总涌动一股逃避、恐惧、厌恶的潜流，人在潜流的推动下，令人惊奇地表现出冷酷的颠覆。”女人对于“生死”问题有着天生的敏感和痛感，其对死亡的焦虑、恐惧也更为深重。正是对死亡的恐惧和对永恒生命的向往，嫦娥的行为才变得如此决绝，虽然她知道独吞不死之药后，没有服用丹药的丈夫就会死去，但还是义无反顾地服药升天，把丈夫留在无法避免死亡之途的人间，是嫦娥强烈的自我（唯我）意识让她在追求“永恒”生命的途中不择手段。

从另外一些关于后羿的古文献数据中，我们还可以感知到一个截然不同的嫦娥形象。后羿有过人的勇猛豪气，却也是个浪荡公子。屈原《离骚》中有言：“羿淫游以佚畋兮，又好射夫封狐。固乱流其鲜终兮，浞又贪夫厥家。”<sup>33</sup>《楚辞·天问》也发疑：“帝降夷羿，革孽夏民，胡射夫河伯而妻彼雒嫫？”又问：“浞妻纯狐，眩妻爰谋，何羿之时革，而交吞揆之？”可见，后羿与多名他人之妇有染。任何女人都不能容忍丈夫的背叛。不甘于分享爱情，要么不择手段“夺回”，要么义无反顾“离开”。对于一个“易痛”的女人来说，与其“伤”着去爱，不如无爱，离开是唯一的选择。可是离开后该走向哪里？在那个遵守“三从四德、从一而终”的时代，“夫者天也，天固不可逃，夫固不可违也”<sup>34</sup>，“夫虽有恶，不得去也。”

<sup>33</sup> 叶舒宪：《英雄与太阳》，上海：上海社会科学出版社，1991年版。

<sup>34</sup> 班昭：《女诫》，《说郛》本，陶宗仪辑，明陶珽重校刻本。

<sup>35</sup>茫茫大地，却没有一个“弃夫之妇”的容身之地，她只有到人迹罕至的月亮上，那里澄澈透亮又柔情似水，那里没有欺骗与背叛。

无论是向往不死的生命，还是追求不变的爱情，神话中的嫦娥是一个“心有不甘”的弱女子形象。人们对她曾有的谴责和同情在后来更多地转化为了赞美和怜惜，并最终原谅了她弃夫奔月的不义之举，反而认可她是姿态婀娜、形容娇美、微茫典雅、柔情似水的美丽女子，理所当然应该驻留在高远清虚的月宫里面，过着无牵无累、恬然逍遥的神仙日子，直到今天，嫦娥仍然是“女性美的最高修辞”（袁珂语）。

电视剧《青衣》在神话原型的背影下，嫦娥的形象呈现出不同于以往的新的意味。

戏中京剧《奔月》中的嫦娥一改“绝情无义”之面目，成为“深明大义”的好妻子。她的“奔月”理由在舞台唱词中交代得非常清楚：“秋风起落叶飘秋月挂天上，剪不断缕缕忧思绕愁肠。不料想一池静水生波浪，我夫君射死九日，惹恼了他们的父王。一粒丹丸从天降，罚我夫广番待罪受凄凉。好家乡少不了神羿护卫，嫦娥女又怎能割舍夫郎。左思右想心迷惘，只见他强装笑脸怕我悲伤。午夜时间紧迫需决断，需决断……吃灵药赴月宫不再彷徨。”奔月不再是为了长生不老，而是嫦娥为了保全丈夫射日英雄弈而做出的自我牺牲行为。

后羿的故事众人皆知：“尧之时，十日并出，焦禾稼，杀草木，而民无所食。猰貐、凿齿、九婴、大风、封豨、修蛇，皆为民害。尧乃使羿诛凿齿于畴华之野，杀九婴于凶水之上，激大风于青丘之泽，上射十日而下杀猰貐，断修蛇于洞庭，禽封于桑林。”<sup>36</sup>何等勇猛！何等正气！嫦娥迷恋他张弓射箭的俊美雄姿，更欣赏他惩恶扬善的巍巍气宇，她毫不掩饰自己对后羿的爱恋之情：“诉情怀我爱你，一言一语英雄豪气。”而后羿也深深地爱着她：“表情思我爱你，一颦一笑淑女贤妻。”正是这样的一份恩爱，嫦娥甘愿为了后羿吃下“罚”丹被打入月宫。到了月宫的她对人间有无限的留恋：“再难回弯弯曲曲的田园小径，再难听清清澈澈的泉水淙淙，我只有挥衣袖寂寞起舞，我只有抬望眼寄语声声。”月宫上面的寂寞之苦不堪多言，然而，“倘若是盛世年华太平宁静，倘若是麦浪起伏五谷丰登，我情愿零落无邻血凝冻，我情愿寒月凄清度晨昏”，这种温情大义具有一种英雄般的豪气，

<sup>35</sup> 班固：《白虎通》，北京：中华书局1985年版。

<sup>36</sup> 何宁：《淮南子集释》，北京：中华书局，1998年第574页。

我们看不出嫦娥有一丝的悔恨。最后，她还是一往情深地表达对后羿的思念：“从此后每到月华升天际，便是我碧海青衣夜夜心。”

《青衣》中的京剧“奔月”故事（显性“奔月”）强调的是嫦娥与后羿的恩爱，而《青衣》隐性“奔月”故事中的主角筱燕秋，以“我就是嫦娥”为现实生活中的自我身份认同，把自己最内在的女人理想与嫦娥系结在一起，一心希望逃离不尽如人意的尘世生活，固执地追求心灵的那份的满足。在这样的叙事中，“奔月”更多是一个心有不甘的女人的“精神还乡”仪式，而“嫦娥”从符号美学的角度上看已经成为一个在现实的生活场景中反复出现并具有同样“不甘”情绪的一类人的代名词。

1979年的牡丹城，刚从戏校毕业的19岁的京剧演员筱燕秋（徐帆饰）因出演《奔月》中的嫦娥A角一炮而红，这引起了嫦娥B角李雪芬的嫉妒。李雪芬如愿以偿在舞台上一展身手后故意在筱燕秋面前“显摆”，两人的冲突在一杯开水泼向李雪芬脸面的瞬间结束，筱燕秋因此作了深刻检讨并被迫离开舞台到戏校管理服装。失落的筱燕秋同时也遭受了爱情的打击，令她心潮澎湃也对她信誓旦旦的“后羿”乔丙璋竟然已是她人之夫。双重的打击让她只想把自己嫁出去，于是憨厚、善良的交通警察寇年华（小名面瓜，傅彪饰）来到了她的生活中，这个泥巴一样的纯朴男人给了筱燕秋衣食不愁的生活，也给了筱燕秋并不期待的小生命。日子由于女儿咪子的到来似乎变得温馨而满足。戏校让筱燕秋从事青衣的教学工作，这令她激动万分，一股遥远的气息又开始重新死死地纠缠着她，花旦新生春来的出现更是给她嫦娥新生的希望，她通过给春来下跪换来春来改唱青衣。又是一个机会来到，烟厂老板郑安邦由于年轻时候的梦，愿意出资重排《奔月》，并指名要他的偶像筱燕秋出演嫦娥，筱燕秋推荐了学生春来做嫦娥B角。但是春来却只是把筱燕秋当女人，是自己的对手，她使尽手段要让自己“升天”。几番波折后，筱燕秋终于在离开舞台20年后重新站到了舞台上，那一声唱依旧风华绝代，筱燕秋更加沉迷于她深爱的舞台，不肯让嫦娥B角春来上台。最后，筱燕秋因流产引起昏迷，没能及时赶到剧场，春来借机闪亮登场，那份漂亮、那份年轻还有那份霸气击碎了月亮，筱燕秋只有在漫天大雪的无人的场外寂寞起舞。

“甜言蜜语真好听，谁知都是假恩情”，对爱情的失望令筱燕秋心灰意冷，又因为“丧尽天良”的“忌良材”的罪名，筱燕秋被撤掉了长长的水袖从奔月的台

阶（舞台）上被赶了下来。结婚育女，“嫦娥”的肉身已经慢慢习惯于大地的质感，两只脚也开始默认“踏实”的感觉，她离“故乡”越来越远。可是，有一个信念始终没有消失，她知道自己活着的所有意义就是要回到那个美好的精神家园，就是要不断体认生命的原始冲动和喜悦，她内心的激情偏执地想在那方最自由的天地间活动，有时甚至于歪曲了对自我和生活的客观认识。她要寻找一切可能的平台作为“回家”的有效云梯，可是这云梯有没有、牢固与否、长久与否却只能控制在他人之手，“乡愁”只能化为无力之痛忧郁地徘徊于梦境、扭结为错乱的神经。

“每个人都是从他自己特殊的经验的材料中，从他早年的幻想、他特殊的需求以及他天生的才能中建立自己的理想形象。”<sup>37</sup>筱燕秋守定自我的偏执正是来自于嫦娥。万物都有一种局限，当人的一辈子始终拴在一个东西上无法解脱，这可能就是悲剧的开始。电视剧隐性“奔月”故事中的嫦娥（筱燕秋）继承了原型意象的“递相沿袭性”（L·克兰默《灯晏》），也抒写了一个“心有不甘”的女性灵魂，这里的“奔月”所体现的强烈情感不是对某种实物的占有，而是一种类似宗教的迷狂，它体现着筱燕秋实现内在生命的激动。

### 第三节 青衣：奔月仪式的阴性符号

在中国，阴性的文化意象符号还有戏曲。比起其它文学样式，戏曲更为自觉地探究着人类集体的心灵结构。王国维认为“后世戏剧，当自巫、优二者出”<sup>38</sup>，且“必合言语、动作、歌唱，以演一故事”<sup>39</sup>。戏曲的文化母体，从巫文化到礼乐文化和俗乐文化的嬗变构成了戏曲的历史生成过程和具体的文化语境。因此，这种“肇源于上古巫觋歌舞和春秋时代的古优笑谑”<sup>40</sup>的“歌舞乐”三位一体的艺术表达模式直接拥有与天帝神灵交流的驱动能量，拥有高于一般审美情感意义的仪式本质，而其中人物也具有更为自由、更为神灵的时空穿梭能力，也因此成为能

<sup>37</sup> [美]卡伦·荷妮：《神经症与人的成长》，陈收等译，北京：国际文化出版公司，2004年第6页。

<sup>38</sup> 王国维：《宋元戏曲史》，叶长海导读，上海：上海古籍出版社，1998年第4页。

<sup>39</sup> 王国维：《宋元戏曲史》，叶长海导读，上海：上海古籍出版社，1998年第32页。

<sup>40</sup> 叶长海：《宋元戏曲史》导读，见王国维：《宋元戏曲史》，上海：上海古籍出版社，1998年导读第4页。

够连接原型与现象的最为有效的中介。

角色行当是戏曲独有的一种现象。其它戏剧中，角色基本等同于剧中人物，“如果我给你哈姆雷特的角色，您就是哈姆雷特”<sup>41</sup>，演员与角色合而为一；离开具体的剧情人物，角色就不复存在。而戏曲的角色行当是不同于演员的演述者，它是相对独立的，它可以脱离具体的表演而存在，演员是以行当身份登场扮演人物的，也就是说：演员首先要成为某个角色行当，才能扮演剧中人物，因此，这种扮演是间接的。每个角色行当在戏剧表演之前就已经被赋予了特定的身份、地位、性格特征，拥有一套固定的、程序化、定型化的表演方式。当演员进入角色后，会“模仿其人之性情气象，宛若是人自述其语，然后其形容逼真，使听者心会神怡，若亲对其人，而忘其为度曲矣”。<sup>42</sup>

青衣位于旦角之首，青衣行当所扮演的人物以少女、少妇为主，且多为那些情感成熟、饱经沧桑、命运坎坷、并敢于抗争的妇女，所以青衣是戏曲女性角色中最契合“女性”审美风韵的角色：美丽、柔媚、端庄、娴静、秀雅；其动作、唱腔、表情，堪称中国传统戏曲中显现优美特征的典范。青衣戏一般不运用太强烈的大动作，主要靠手势、身段、水袖和各种步法，即手、眼、身、步、发来表达各种情绪。在传统的经典剧目中，青衣又往往是“面布愁云”、“眼含哀思”的悲剧主角，她们是善良的化身，是不幸的浓缩，是含冤负屈的苦命人。剧本一旦选择用这个行当，就意味着有沉甸甸的情感戏，以情做戏、以戏传情。

一名真正的青衣可以跨越生理性别的藩篱，明后期曲论家潘之恒在《鸾啸小品》卷二中结合旦角的品评提出优伶需要具备的三种素质：“人之以自负者，其才、慧、致三者每不能兼。有才而无慧，其才不灵；有慧而无致，其慧不颖；颖不能立见，自古罕矣。……赋质清婉，指距纤利，辞气轻扬，才所尚也……一目默记，一接神会，一隅旁通，慧所涵也……见猎而喜，将乘而荡，登场而从容合节，不知其所以然，其致仙也……”<sup>43</sup>在这里，关乎“才”性的风度声腔、关乎“慧”性的理解领悟能力，关乎“致”性的合宜的外化能力，这些都只与一个人的天性秉赋和艺术修养有关，而与演员的性别无关。只要在严格的训诫和磨练下拥有了精

<sup>41</sup> 《布莱希特研究》，张黎选编，北京：中国社会科学出版社，1984年第238页。

<sup>42</sup> 徐大椿：《乐府传声》，《中国古典戏曲论著集成》（七），北京：中国戏剧出版社，1959年第174页。

<sup>43</sup> 陈多、叶长海选：《鸾啸小品》卷二，《中国历代剧论选注》，长沙：湖南文艺出版社，1987年第181页。

湛的旦角表演功夫，加上天生的“女人心”，并能以程序化的舞台语汇演示不折不扣的女性艺术形象，她（他）就是一个青衣。而当她（他）无论是举手投足间的一颦一笑、一招一势，还是开口即唱中的一腔一调、一声一嗓，都完完全全柔性化的同时，她又先天有着“黄连”胎、“苦胆”心以及两根长长的带自娘胎的水袖，那么她就是一名真正的好青衣了。

青衣显然已是中国文化的经典意符，小说作者毕飞宇就说：“戏台上的青衣不是一个又一个女性角色，甚至不是性别，而是一种抽象的意味，一种有意味的形式，一种立意，一种方法，一种生命里的上上根器。……青衣是最接近于虚无的女人。”“在毕飞宇的意图中，青衣是中国戏曲文化中被建构成的一种关于女性的神话，它是一个文化和意识形态在舞台上创造出来的客体概念，它不处在人类头脑活动的现实中心，却始终游弋在人类思维的周缘，具有潜在的无限的交流力量。选择青衣这个表现符号，作者更多地是想要表达一种抽象的有意味的形式，在我看来，这个形式在《青衣》作品中就是苏珊·朗格所指的“仪式”，她说：仪式是一种可以识认的神秘形式。一种有规则地演示的仪式是对“总的事物”之情绪的不断重复，它不是一种情感的自由表现，而是一种“正确态度”的经过训练的反复排练。<sup>45</sup>

青衣行当正是具备需要反复训练的戏曲仪式，吊眉、云手、台步、唱腔、亮相……从后台化妆到前台演出到最后的谢幕就是一系列颇为严格的程序，这也是筱燕秋变为嫦娥并奔向月宫的必要仪式。筱燕秋深深地迷恋这个仪式，面目全非的化妆、夸张的语言、写意的行姿体态，这一切都使筱燕秋在想象的形式中纵情驰骋。青衣紧紧地连接着筱燕秋对于嫦娥奔月的那份复杂而持久的感情，也积淀着筱燕秋关于生命的深沉的想象力，青衣仪式使她能够在这种假定性情境中听到生命与灵魂深处对自我的呼唤，她苍茫的心事，她忧郁的歌声，她无边的逍遥都在这个仪式中被组织着释放。

荣格说：“情结干扰着人的意志意象，搅乱意识过程。”<sup>46</sup>每一次的“青衣”仪式，在筱燕秋面前都会组织出一个固执不散的嫦娥形象，似梦非梦、若虚若实。意识的被扰乱有时真是一件令人期待的事情，因为这种情境意味着对自由的放飞，

<sup>45</sup> 毕飞宇：《沿途的秘密》，北京：昆仑出版社，2002年第223页。

<sup>46</sup> 吴风：《艺术符号美学》，北京：北京广播学院出版社，2003年第61页。

<sup>46</sup> 荣格：《回忆·梦·思考——荣格自传》，沈阳：辽宁人民出版社，1988年第612页。

它描绘着灵魂脱出肉体后的轻松自在的实际运动，也倾吐着被来自天堂的回音所平缓的心的止息。从这个意义上说，“青衣”仪式是对灵魂的一种超度或运载，它在使情感得到宣泄的同时，也进一步强化着筱燕秋关于嫦娥的那份“类宗教”情感。对于筱燕秋来说，京剧舞台的光怪陆离是让人充分感受“生于千古之下，而游于千古之上，显陈迹于乍见，幻灭影于重光”<sup>47</sup>的神圣世界，是她开展与月宫神灵交流仪式的“圣地”。这个舞台没有天上月宫的遥远和冷清，也没有世俗人间的喧闹和粗陋，它是理想的兑换处，是精神的栖居地，是“奔月”的台阶。可是它又是人性的破裂处，是名利的竞技场。“青衣”仪式它属于女人，也属于男人；它属于舞台，也属于天地；它依赖肉身，却又沉醉于灵魂。小说和电视正是想利用“青衣”这个戏曲角色符号深情地注视现代社会中破损的个体命运，并在生命终极问题的观照下，超越意识形态的伦理问题探索关于生命的意义、价值。

弗莱认为：文学是由意象组成的叙述表层结构和一个由原型组成的深层结构。意象则是“融入了主观情意的客观物象，或者是借助客观物象表现出来的主观情意”。<sup>48</sup>

《青衣》选用了—个最具普遍性的原型——嫦娥奔月，并通过三个恰当的意象：月、嫦娥、青衣来表现。“嫦娥奔月”这个神话故事在《青衣》中既是表层叙述中的意象，它被设置为讲述的源起，又是所讲述的故事本身，还是故事结局。同时，它也是此剧深层意蕴上的原型所在——“不甘”的灵魂寻找诗意而永恒的精神家园，趋向那个摆脱了人间苦难和人生窘迫的自由之境。而青衣则是实现飞天梦想的一种最为直接有效的仪式。显在的原型意象使《青衣》叙述中表层结构与深层结构具有了天然合一的交织力，其所包孕的主体意象、情节结构也为影视音乐的创作提供了来自远古的那份无奈的“乡愁”和一份奔向“理想家园”的希望。

---

<sup>47</sup> 潘之恒：《鸾啸小品·神合》

<sup>48</sup> 袁行霈：《中国诗歌艺术研究》，北京：北京大学出版社，1987年第63页。

## 第二章 风格基调——阴柔婉约

在中国文化中，阴、阳是最基本的哲学范畴与文化概念，我们“把宇宙世界、社会人生中那些具有刚硬、强劲、雄健、旺盛、挺直、巨大、坚固等属性、功能、价值的东西称之为阳；把那些具有柔软、文弱、隐讳、幽暗、圆曲、小等属性、功能、价值的东西称之为阴。”<sup>49</sup>刚、柔的概念则是由阴、阳衍生而来，所谓“阴阳合德而刚柔有体，以体天地之撰”<sup>50</sup>。电视剧《青衣》的风格基调正是阴柔婉约。

上一章我们分析了《青衣》的原型意象——“嫦娥奔月”，从月亮（母体）到嫦娥（女人）到青衣（女人中的女人），我们所能看到或感到的一切形象都被阴柔的气氛所围绕；同时，“神话是情感的产物，它的情感背景使它的所有产品都染上了它自己所特有的色彩。”嫦娥奔月所含蕴的情感之质——不甘之痛也为《青衣》文本的情感倾向铺衍了浓浓的阴性色彩。全剧结尾处，借剧中人物“胡子”（本剧总制片人张纪中在剧中客串的一个角色：电影厂导演）之口道出了本剧的叙事视角，他说：“我拍的是一个唱青衣的女人的心理历程，我拍的是她在生活中的失望和希望”。显然，这部作品的情感基调是向内的、感性的，它指向心灵中最柔软的那一方不可视的世界。

影视音乐应该融化、渗透于影视作品的总体构思之中，它的思想基质首先来自对作品风格基调的理解和对作品生命情感的结构形态的把握。“这里所说的情感是指广义上的情感。亦即人和可以被感受到的东西——从一般的肌肉觉、疼痛觉、舒适觉、躁动觉和平静觉到那些复杂的情绪和思想紧张程度，还包括人类意识中那些稳定的情调。”<sup>51</sup>影视作品的情感基调是影视音乐的思想“指令形式”，有了明确的指令形式，曲作者就可以充分调动自己非语言的抽象能力；反过来，当影视音乐的铺染和流淌深深地契合起电视剧文本的内在精神，音乐出现的时机和它在声带中所占的比例以及它的情调也会反过来确认并强化影视作品的风格意蕴和情感取向。

《青衣》文本中，有声源音乐主要是跟剧情发展紧密相关的京剧音乐和交待

<sup>49</sup> 孔智光：《中国古典美学研究》，济南：山东大学出版社，2002年第226页。

<sup>50</sup> 《周易·系辞下》

<sup>51</sup> [美]苏珊·朗格：《艺术问题》，滕守尧译，南京：南京出版社，2006年第18页。

环境的背景音乐；无声源音乐则是几个与主要人物相关的“主题音乐”和场景音乐，比如与筱燕秋相随的“筱主题音乐”，与面瓜相伴的“面主题音乐”，与春来相依的“春主题音乐”。音乐在每一集中的平均比例为 35.6%（第 3 集中音乐最少，占 19.4%；第 19 集中音乐最多，高达 68.7%），其中，京剧音乐占 5.5%，主题音乐占 20.9%，场景音乐占 4.8%，背景音乐 4.4%。《青衣》中的音乐往往是片断式的，但无一不联系着人物的生存状态，所有音乐相互渗透、缠绕，在电视剧中进进出出、离离合合，与作品整合成一种富有意义的风韵、格调，细腻地渗透于观众的心扉，成为整部作品的灵魂所在。

## 第一节 京剧音乐之“韵”

《青衣》以某京剧团排演“奔月”剧目为叙事线索，以京剧演员筱燕秋、春来为主要角色，以“舞台演唱”为失望与希望的衡量物。京剧音乐在此剧中显然是不可或缺的一个音乐元素，它带给全剧的阴性气质主要体现在声乐部分的唱腔、吟诵部分的念白和器乐部分的锣鼓经这三大块。

唱腔是京剧音乐的主体，或独唱或对唱或多人的接唱与联唱，它是陈述剧情、塑造人物、表达情绪的核心手段。京剧唱腔属于板腔体结构，按照传统的演绎方法，京剧唱腔是在汉调西皮、徽戏二黄的基础上，“不断吸收京腔、昆腔、秦腔及其它地方小戏和民间曲调的营养”<sup>52</sup>而形成的。古人有谓“声为情役，腔为情设”，西皮腔是一种比较明快、活泼的曲调，长于抒情、叙事、说理、状物，适于表现刚健挺拔、激昂雄壮的感情，它有很多板式：原板、慢板、快三眼、二六、摇板、散板、导板、流水、快板、回龙、哭头、清板等等；二黄是一种较舒缓流畅、庄严深沉的曲调，适于表达深沉细腻、绵延沉郁、悲凉凄怆的情感，它有原板、慢板、快三眼、导板、散板、摇板、回龙、碰板、顶板、吟板等板式。

电视剧《青衣》中主要涉及的有 5 个唱腔选断，三个是“嫦娥”的舞台独唱（青衣唱腔），两个是“嫦娥”和“后羿”的舞台对唱（青衣与老生、花脸的唱腔）。嫦娥独唱中，《飞天》和《广寒宫》最为著名，在此剧中也表现得最为完整，它们

<sup>52</sup> 周传家：《中国古代戏曲》，北京：商务印书馆，1996 年第 170 页。

带给《青衣》的阴柔意蕴也最为浓重。

《飞天》的唱腔为西皮散板转南梆子再转流水：“白云飘碧水流青山葱翠，歌声里炊烟袅袅。曾几时炎鸟作祟，十日并出四野尽憔悴。多亏了神羿下界抖神威，他那里张弓射箭雄姿俊美，他那里惩恶扬善气宇巍巍；愿留他造福人间除妖魅，愿留他永驻山乡不回归；嫦娥啊，春来秋去十八载，今日里心儿跳荡却为谁？”这里的唱腔采用无板无眼、没有固定节拍的散板形式，“嫦娥”可以根据内心的情感控制声音的流淌，而不用受任何固定的节奏型制约，其乐句句幅的变化、旋律的展开都自由地与意蕴和气韵相连，让“情”自在“唱达”；“南梆子”曲调委婉绮丽，用在闺阁俊秀和倜傥少年的爱恋之情中，那份细腻柔美、舒畅明朗、欢快喜悦的情感心理淋漓尽致；而字密腔简、节奏紧凑的流水板式则把热恋男女的那一份心动与心跳表现得自然而真切。

《广寒宫》的唱腔则为二黄慢板转原板转流水转高腔：“再难回弯弯曲曲的田野小径，再难听清清澈澈的泉水淙淙。我只有挥衫袖寂寞起舞，我只有抬望眼寄语声声。倘若是盛世年华太平宁静，倘若是麦浪起伏五谷丰登；我情愿冷落无邻血凝冻，我情愿寒月凄清度晨昏。从此后每到月华升天际，便是我碧海青天夜夜心。”慢板的特点是对节拍时值的扩大、速度减慢、气息增缓，曲调悠然婉转，旋律极尽雕饰，富有抒情性。在嫦娥一唱三叹的歌唱中，把对人间生活的无限留恋，关于爱情的无限眷意抒发得淋漓尽致。二黄原板速度中庸，旋律优美简洁，这使嫦娥的叙述清晰而坚定。随着情绪的激动，唱腔转入紧凑的二黄流水，嫦娥由一般的抒情叙述到较为激情的叙述。最后转入高腔，高腔不同于板腔体，它“声高调锐”、“不协管弦”，演唱者可以随心所欲地进入唱腔，将思索、怀念、幽怨等细腻委婉的内心波澜一泻而尽。

青衣的诗词体唱词往往也是不言理而言情，不求胜人而求感人。唱词多以七言句和十言句为主，句法精炼紧凑，文学性较强。其吐字，“字正腔圆、以字行腔、以字就腔”，将“字”的头、腹、尾作为歌唱的基准解构程序，进而咬清字、吐圆腔、收归韵，既不含混声与调，又不随意走韵。总的说，青衣唱腔回旋委婉，“赋质清婉，指距纤利，辞气轻扬”<sup>55</sup>，仿佛具有一种自然灵气，“恍惚而来，不思而

<sup>55</sup> 潘之恒：《采甯小品·仙度》

至，怪怪奇奇，莫可名狀，非物尋常得以何之。”<sup>54</sup>它正是代表了中國傳統音樂那份圓潤中和、隱秀含蓄、和媚深致、曲而成章的審美氣韻。那種腔路的走向、腔型的塑造、放腔的勢頭、行腔的動感、收腔的韻味都體現着一種圓融婉轉、抑揚頓挫又清幽流暢的古典美感，丹唇浩齒間，珠玉傾瀉。

京劇念白是人物的說話部分，傅雪漪老師把它看作是“由韻語——詩、詞、駢文體的对偶句，與半韻語和口語結合的一種朗誦調。”<sup>55</sup>它的語言結構充分發揮了四六字連綴而以四字連綴為句子骨幹的駢體節奏。雖然沒有像“唱”那樣的旋律，但是“中國的語言因為有四聲陰陽，音樂性就比較豐富，用不着給它寫音符就自然成調”<sup>56</sup>，漢字本身的四聲調式使“念”的藝術先天地就帶上了高低起伏的旋律線，在駢體節奏的配合下，念白流暢嘹亮、琅琅上口、抑揚頓挫、起伏跌宕，頗有“類旋律、類歌唱”的美感特徵，因此也有人稱之為“沒有固定音高的散板”。

在《青衣》中念白形式主要為韻白。與“輕鬆、活潑、親切、自然”的京白相比，韻白在此給人的感覺是“沉重、悲痛、絕望、淒涼”。第二集一開始，柳如雲伴着韻白的那個出場讓人久久難忘：“勢力交懷——勢力心，斯文誰復——念——知音？”這一声“誦”，使心中的那個幽怨與憤恨兜底甩出，把筱燕秋驚愕得無法動彈。一般說來，韻白必須有“調門”，它的原則為“本人唱念同調”、“同台演員互相同調”。青衣行當的聲象造型多用“小嗓”音色，因此，其韻白也比一般的語音要高亮、纖細，同時由於氣韻的充實也顯得更加有風骨和柔韌感，也具有類似唱腔的那種低婉柔潤、一波三折的韻致。而當這樣的韻白夾在日常化的對話之間，則不可避免地會呈現出一種恍幻沉迷的“陰氣”。

京劇音樂帶給《青衣》的陰柔氣質，還要歸功於京胡和板鼓的作用。雖然它們的基本作用是給唱腔伴奏或渲染氣氛，但是它們從來不曾掩飾自己的個性。京胡以其“天然渾成、剛柔相濟”的內在底蘊居於弦樂之首，“竹”的材質使它自然地就具有“竹”的秉性——溫潤且端直，“清靜而弗喧”<sup>57</sup>，其生命具有依托於上天的自然靈性，用南朝梁蕭統的話說就是：“吸至精之滋熙兮，稟蒼色之潤堅。感

<sup>54</sup> 湯顯祖：《合奇序》

<sup>55</sup> 傅雪漪：“京劇的練聲方法”，《人民音樂》1956年第10期第23頁。

<sup>56</sup> 張庚：《戲曲美學論》，上海：上海書畫出版社，藍凡導讀，2004年第28頁。

<sup>57</sup> 西漢王褒：《洞簫賦》

阴阳之变化兮，附性命乎皇天。”<sup>58</sup>。如此“慧而不费”的“素体”带着一种天生的骨力和辉光，没有它的参与，京剧音乐则会“遁丽居忧”，“譬夫芳林落蕊，空照灼而无依；兰沼飘萍，徒青翠而奚托？”<sup>59</sup>

同时，京胡运弓、触弦之时通过“托、垫、包、裹……”等技巧的处理，用“绵裹铁”的骨感来“烘云托月”，这个“运弓”的过程就包含住刚柔交错、阴阳相揉的线性美感特征，而京胡音乐则蕴藏上了“风”、“骨”、“韵”的美学特征。好的京胡伴奏“按弦用力而不觉，运指动宕而无迹”，用陈彦衡评价梅雨田胡琴艺术的措辞即“音节谐适，格局谨严，有时偶闻花点不必矜其立异，自然大雅不群，随腔垫字与唱者嗓音‘气口’针齐相投，妙在游行自如，浑含一气，如天丝云锦……”

鼓板是指单皮鼓和檀板，它承载着鲜明的节奏，与生命运动的某些节律息息相关。《青衣》中的那几阵鼓板的滚奏与人物的心理律动融洽地结合在一块儿，既符合剧场排练的现时背景，也符合人物的情感涌动，给观众造成一种高急的音乐“冲撞力”，迫使心律紧随鼓点不断地滚滚向前，直到在一个刹那戛然而止，人们似乎才从一种不能自控的梦想颤栗中猛然惊醒，只留得一声抑于心底的哀叹。

## 第二节 创作音乐之“声”

创作音乐在这里专指赵季平作曲的这些部分，也是最严格意义上的影视音乐，它主要包括主题音乐、场景音乐、主题曲、片尾曲等形式。《青衣》中的创作音乐总的看有一个明晰的“主导动机”（瓦格纳提出的概念），其作用我们可以借洪德清的一番话来理解：“在乐剧中借由补短重复的乐句或手段来象征某种观念，借此统筹视听艺术的风格，并不断地提醒观众某个特殊的意涵或概念”。<sup>60</sup>《青衣》音乐的主导动机体现在筱燕秋主题音乐上，这个贯穿在全剧41个重要情境片断中的主题乐思感召着其它所有的创作音乐，它首先显身为主题曲，又化身为老师（柳如云）主题音乐，它给丈夫（面瓜）那单纯明朗的世界蒙上了阴影，又渗透进学生（春来）的内心世界。这个起着统一风格基调作用的象征性的观念最后还凝结

<sup>58</sup> 《文选》，北京：中华书局，1977年影印版第244页。

<sup>59</sup> 程翔章等编著：《书画同源》，武汉：武汉测绘科技大学出版社，1997年第45-46页。

<sup>60</sup> 洪德清：《阅读电影音乐的三种温度》，《电影欣赏》第99期31页。

为深情的片尾曲“瞬间来临”，在奔向月宫的途中依旧幽幽地表达着自己那一份难平的心意，留给我们的只是一个结着千千愁肠的幽怨苦痛又心有不甘的虚幻的音乐形象，它始终哼着忧伤的曲调在我们的上空无奈又挣扎着徘徊。

“乐音中表现的情调的种类几乎是无限的。当我们经验它们时，它们是作为整个具体的乐音所表现的内心生活来到我们面前的，但是，它们实际上有赖于乐音的所有属性——音色、音质、音高和响度——的共同合作。”<sup>61</sup>美国著名的音乐美学家伦纳德·迈尔说得更简洁，他说：“音乐风格是或多或少复杂的声音关系的体系。”<sup>62</sup>毋庸置疑，我们需要通过乐音那不可视的运动形式来感知那一种静与动、张与弛、高与低、快与慢、强与弱的流动性呼吸感，我们需要从它们似有似无的结构中去把握音乐躯体中的那份热量。换句话说我，我们需要到音乐的各个组成元素中去寻找那个飘忽却有着明确色调的身影。

谢洛夫曾说“声音艺术的主要魅力、主要的诱人力量就在旋律中；没有旋律，即使有了最勉强的和声组合，发挥了对位法和配器法的全部奇妙作用，一切也仍然是苍白、没有色彩、僵死的”。<sup>63</sup>是的，音乐的形式最直观、最基础的就是音符的某种排结方式。旋律最善于满足人们那无限奥妙的精神状态，它是人类情感最敏感的表现者，直接激动和组织着人们的思想情感。旋律与音高的调性张力和音程张力的关系极为密切。调性张力来自音阶上的实际音的位置，音程张力来自音与音之间的方向关系和距离。

调性张力牵涉一段旋律的主音位置，由于每个调性音高本身就具有一定的音乐色彩，它就潜在地暗示着音乐的格调，而主音音符的选择往往预期了一个关于情感和注意的张力。“降号类表现种种温柔、忧郁的情感”是巴洛克时代以来全世界对调性情感共识。<sup>64</sup>《青衣》音乐中，赵季平采用<sup>b</sup>E调为主体，其情感取向已可见一斑。

音乐作品的旋律魅力主要还是来自音程张力。整体看来，这些音乐作品的旋律线比较平稳，例如筱主题中的“5 . 6 4 5 3 | 2 - 0 1 2 3 | 2 - - - |”及

<sup>61</sup> [美]H·帕克：《美学原理》，张今译，桂林：广西师范大学出版社，2001年第131页。

<sup>62</sup> [美]伦纳德·迈尔：《音乐的情感与意义》，何乾三译，北京：北京大学出版社，1992年第63页。

<sup>63</sup> [苏]克列姆辽夫：《音乐美学问题概论》，吴启元等译，北京：人民音乐出版社，1983年第172页。

<sup>64</sup> 蒋一民：《音乐美学》，北京：东方出版社，1997年第18页。

场景音乐中“ $\dot{1}-\dot{7}-|\dot{1}-\dot{2}-|\dot{3}-\dot{3}-|\dot{4}-\dot{3}-|\dot{4}-\dot{5}-|\dot{6}-\dot{6}-||$ ”小音程的铺衍是它们的共同特征。我们都知道音乐运动的距离越小所产生的动力性就越小，音响效果也就越柔和、平滑，所表现的感情也往往与安静、忧郁、哀愁等联系在一起。在某些乐句中，赵季平甚至把小音程的性格紧缩到极至，大量使用建立在半音关系上的小二度。从十六世纪意大利人最早使用的半音到今天作曲家所使用的半音，它们所表达的基本情感都是痛苦，在这里我们似乎感到了那份挣扎中的颤栗和心如刀绞般的痛苦。整整几组半音的递进使用，也打破了前面音乐所建立的调性稳定感，给人一种游离不定的感觉。

从旋律的总体走势看，下行线远远多于上行线。下行的旋律往往表示一种下沉、消逝等消极的情绪（尤其是不断递降的二度音程），我们在这里也的确可以闻到这种气息，尤其是筱主题结尾处三个连续缓慢下行的小二度，这种填满了空白的逐步的下行具有一种疲倦的效果。半音向下到主音上去的张力，虽然使音乐具有结局性的意味，但末尾停在“2”音，悬在半空不给予解决，还是带给我们一种萎靡的痛苦。“旋律有如一曲悲戚颂歌，颂唱生存惊恐中的宁静、破碎中的无损”。<sup>65</sup>在这份清晰的脉动中，我们只能眼睁睁地看着这份无限的渴望化为一声长长的叹息久久不能散去，直至生命衰退到完全的停止。

《青衣》的音乐以线性为主，赵季平用乐器独奏的方式让单一的音符在时间上进行铺展和分解，一个个音符如同一个个清晰的口语发音流淌着出现，主题音乐旋律因此显得单纯明净，从某种意义上说，也显得冷清孤寂，如同一个飘悠悠的哀怨女子在你的面前悄然经过，在她柔缓的回眸中，你只记住那不施粉黛的清丽和不着边际的落寞。在有些地方，赵季平也用了一些和声效果，例如乐句的末尾或音乐的高潮部分。早在17世纪，法国哲学家、数学家和音乐理论家麦尔生就说：“音乐中的音程能反映人的肉体、心灵、世界的首要因素以及事物的运动。”<sup>66</sup>两个声部或两种乐器的和声的运用，底音犹如发自内心的叹息，隐弱又绵长；而另一个声部使用分解和弦，将那份哀怨缓缓抖开，将那份惆怅洒向空中，淡淡消逝了却似乎又洒落一地并渗透进每一粒尘土，化为不能轻抚的落地之痛。这种和声织体的方式虽然没有网状铺迭后的紧凑和谐，也没有华丽繁复的装饰感，它以

<sup>65</sup> 刘小枫：《沉重的肉身——现代性伦理的叙事纬语》，上海：上海人民出版社，1999年第218页。

<sup>66</sup> 转引自汪流等编：《艺术特征论》，北京：文化艺术出版社1984年第209页。

自然延伸的线条反而写下了一种虚灵纯净、蜿蜒游动的韵感。在这样一种横线型的织体思维下，一个孤独忧郁的灵魂随着一声叹息慢慢飘远。

节奏在旋律中起了分化和强调的作用，能让我们充分经验身体的张力与冲动。附着在乐音形式上的声音长短、强弱、快慢、断连等方面的变化正是组成音乐节奏的基本要素，它们通过承续、主次，分合、对比等多层次、多侧面的立体变化形成有序的动，并产生一种能够感染人的精神力量。

我们首先看看长短音符前后组合所带来的节奏感。《青衣》创作音乐中，多用长音值，如八分音符、四分音符、二分音符、全音符，在场景音乐中甚至整段都使用二分、四分音符。声音不是在空间占有位置的那种个体性的存在，但作为流动着的不可见物，这个感觉对象存在于外部世界，它失去了空间，但却赢得了时间。亚里士多德指出音乐之所以具有优越意义的主要原因之一就在于其时间性，虽然不能观注着欣赏，但是每一个音节的出现都占据一定的时间，我们所能感受到的时间“经过”是一个个不同张力样式的产生和消除。快慢正是从时间上表现出来的关于节奏的属性，它主要取决于音波持续时间的长短，同一个音波占有的时间长，它在听觉上就显得慢；反之，则快。大哲学家笛卡尔在其《音乐入门》中指出：“种种不同的心情对应于种种不同的节拍，例如慢节拍产生疲惫、悲伤、恐惧、傲慢等情感，快节拍则产生相反的效果如欢乐等活泼的情感。”<sup>67</sup>《青衣》音乐从音值所带来的节奏上看，显然是兴奋不起来的，一连串二分音符甚至全音符的长时间组合，使人很难随之踏上动感之途，它所流露出是只是平静的悲哀。

再次，让我们看看强弱组合所带来的节奏感（我们往往用“节拍”来表示）。音作为响过了的东西是在“后退”，因此节奏具有把音向后再向后送走的力；而作为正在发出的音则是在“前进”着，由此也可以说节奏本身是向前再向前的。在这声音的进退运动中，会产生出一种紧张关系，或张或弛或抑或扬，这些显然不是声音的时值关系所能包容的，这其中的每一个感觉无不与“力”联系在一起。音的出现总会产生出一定的能量，像库尔特所说的那样，音会具有“冲击力”，直接打在我们的情绪深处。处于节奏中的那些音符其实是几种相互作用的力，旋律本身包含着张力及张力的消除、平衡与非平衡等结构模式，正是凭借着这些力，音乐旋律才显示出起伏、止息、前进或退缩等动态感。

<sup>67</sup> 转引自蒋一民：《音乐美学》，北京：东方出版社，1997年第19页。

最后，我们要重点谈谈切分节奏和附点节奏的使用。在春来主题音乐中有两处切分节奏：“7 5 6 7”和“4 4 3”，前一次利用下行三度实现切分，后一次利用上行八度实现切分。“5”和“4”，这两个音从音量所获得的张力以及从时值所获的张力远远大于周围的其它音符，“两头短中间长、两头弱中间强”的听觉效果给人很明显的紧张感或不稳定感，带着一份哭诉和挣扎。附点节奏也带着明显的倾向性，但比起切分节奏它多了“叹息”的意味。我们来看春来主体中的一个乐句：

<sup>23</sup>1- 1 3 2 1 | <sup>12</sup>7- 7 3 1 7 | <sup>21</sup>6- 6 3 1 7 | 6 4 4 3 5 - | <sup>23</sup>2 - - - |

连续三个附点节奏的使用，倚音装饰下的主音被长时间留存，经过一个并不起眼的弱拍节奏后，下滑至第二个附点节奏。这既表达了春来的妩媚多情，也刻画了她的重重的心机，然而它没有表现春风得意，反而埋在淡淡的失落和痛苦中，因为有附点节奏的三个小节中包含着“1-7-6”的二度逐次下行音程，加上主题最后部分“4-3-2-1”的二度下行，春来的那声叹息被放大了，虽然那声长长的叹息在稳定中结束，似乎得到解决，似乎也隐藏着一份希望，但毕竟是一份微弱的力量。

### 第三节 主题音乐之“魂”

德国哲学家莱布尼茨说：“音乐，就它的基础来说，是数学的；就它的出现来说，是直觉的。”<sup>68</sup>音乐中的确存在着一种可以测量的音值关系，但数理上的原素并不能代表音乐精神最深刻的主体性和观念性。“音乐里显出最高度的精灵，高到非知解力所可追攀，它所产生的影响可以压倒一切而且无法解释。”<sup>69</sup>能量音乐学派的杰出代表库特主张，音乐的本质并不是音响形式，而是音乐中的某种意志倾向性。这种意志倾向性同音乐材料、音乐构成的各种因素不可分割地紧密联系在一起。我们如果只是着眼于分析音乐的旋律、和声、节奏等元素，就如同解剖一个人的身躯，注定是无法得到灵魂的，音乐中的不朽者必定是遮蔽在音符的秩序

<sup>68</sup> [德]莱布尼茨：见何乾三选编：《西方哲学家、文学家、音乐家论音乐》，北京：人民音乐出版社1983年第44页。

<sup>69</sup> 《歌德谈话录》，转引自汪流等编：《艺术特征论》，北京：文化艺术出版社，1984年第231页。

之中的，譬如音色、音区、调式、情感等。

音色不仅具有纯音响的美感，它还可以在很大程度上表达丰富的情绪情感、情调意蕴，尤其是当它与不同的音区结合起来的时候，那份紧张或放松、激动与平静、增力与减力、明亮与暗淡……的情绪会一直活跃在观众收视活动的全部过程中，并在很大程度上左右着欣赏者的内心情感世界。

《青衣》音乐中所牵涉的音色音区还是比较丰富的。筱主题音乐基本上是在小提琴的中高音区演奏。小提琴的音色本身就带着明亮又柔和、纤细又绵韧的质量特征，非常适合表现抒情性的篇章，当小提琴演奏在中高音区时，那个声音似乎来自一个更遥远的地方，清清亮亮没有一丝尘埃却总又是带着悲凉的幽咽，在潺潺流水般的竖琴的伴奏下，那份轻柔缠绵淋漓尽致。有的时候，筱主题用大提琴在中低音区演奏，那声沉重的叹息无可掩饰。面瓜主题音乐都是在中音区进行，明朗、愉快富有田园风格的长笛和稳实、单纯的钢琴，虽然二者比起柔美的弦乐要多了几分阳刚之气，但毕竟是缺少气势的，加上局限单一的音区、节奏平稳的旋律和不断机械重复的乐句，那实在是一个缺少生机、知足平庸的音乐形象。春主题音乐则都是用双簧管在中高音区演奏的，这个“管乐器中的姑娘”与弦乐的音色颇为相似，其柔靡的音色比起小提琴、大提琴显得高扬、明亮，似乎也多了一些放纵和俗气，少了一些含蓄和深沉。场景音乐则往往采用弦乐合奏的形式在几个音区上下来回，使旋律呈现出回环往复的那份缠绕感。

调式问题直接关系到音乐创作中的音乐风格的取向，它从逻辑上联合并指导音乐音调的运动，它是音乐中唯一可以触摸到的灵魂。1936年K·海佛纳(Hevner, K.)用同一首钢琴曲片断的不同变体考察音乐中影响情绪表现的一些元素，认为其中调式的影响最明显：小调与悲伤、如梦、柔和、渴望的形容词类相对应；大调与愉悦、快乐、轻快、优美等形容词类相对应。<sup>70</sup>《青衣》音乐中，几乎都可以听到“1-7-6”、“4-3-2”、“7-1-2”、“3-4-5”这几个小三度的游移，赵季平充分利用它们天生压抑的音响感觉来完成关于“忧伤”、“悲哀”的感觉的表达。在小三度的基础上，他还多处使用小六度(5-7、3-1、6-4)。在小三度基础上形成的

<sup>70</sup> Hevner, K., Experimental studies, of the elements of expression in music. American Journal of Psychology, 1936, 48, 248-268, 1935, 转引自 Music Cognition, W. Jay Dowling, Dane L. Harwood, Academic. INC 1986, P. 207

小六度作为一种不稳定的尖锐的不谐和音程，它表现的是一种不断改变着的快乐和痛苦的情感，当它和小三度用在一起就会引起一种极其痛苦的不满足感。而建立在小三度上的小七度（6-5）更是一种带着浓浓缺失感的“流离失所”的悲伤和忧郁。这样，把哀悼的小七度和苦恼的小六度包含在明快、积极的大调式中，则明显地表现出自外返回的痛苦情感，即对悲哀的接受或屈服，对现实的消极忍受或与死亡相关联的绝望。那诗化的调子，无形地渗透着一种阴性的张力。

这个阴柔的灵魂在剧中始终游荡在我们的上方，她或是重复或是变化着自己的体态，但她始终以我们熟悉的一个感觉样式出现着，久久不愿离去。而重复和变化则正是音乐存在的两种不可再约化的结构因素。

“重复开始于小节线，在旋律中，在我们能够使其得到解决的乐句或乐段中持续着。音乐作品的发展可以比作一颗花朵盛开的植物……那里，不仅叶子与叶子相互重复着，而且叶子重复着花，茎和干象卷曲的叶子。……顺着枝干排列和簇集的花朵，其进一步发展的式样，就相当于那里花的式样，而枝子自己则生在生命冲动的控制下，在匀称的比例中分枝，伸展……音乐的表现，遵循同样的规律。”<sup>71</sup>在多个片断中，筱主题音乐就是在这个基本主题上的多遍反复，有的时候完全一致，有的时候在末尾几个小节有些许的变化，有的时候只出现主体，没有前奏，有的时候则只有前奏，没有主体，更有甚者，两句前奏只出现其中的一句。这种或完全或不完全的增减形式始终围绕着基本主题进行，无论它们从何处起始，到何处结束，它始终纠结着那一份理不清、道不明的幽远。筱主题音乐还与柳如云主题有机迭加（柳如云主题共出现8次，其中有6次是和筱主题结合在一起出现的），当她的“灵魂”游荡在筱主题的前面，头上的那片天空无疑更加凝重和清冷。筱主题音乐还常常和场景音乐迭加在一起，这些迭加非常的自然、契合，因为它们生发自一个母体，它们身上所流淌的那份血液把它们紧紧地粘合在一起，在空中升腾起一个完整而丰满的灵魂。

有的时候，赵季平还以新的调子、节奏和速度来铺张和重复主题，一种抽象的形式由于变奏出现新的形态的显得更为丰富。筱主题的转调最为频繁，大部分地方用 $\text{bE}$ 调，较多的地方也用F调，还有不少地方用G调。大多情况下转调发生

<sup>71</sup> 塞林科特：《音乐的延续》288。转引自[美]苏珊·朗格：《情感与形式》，刘大基等译，北京：中国社会科学出版社，1986年第149-150页。

在不同的音乐片断中，但也有在同一片断中的转调，例如第 19 集中，筱主题从  $\flat E$  开始转为 G 调；第 16 集，F 调开始转为 G 调。从音高音阶上看，F 调要高于  $\flat E$  调两个音，G 调又要高于 F 调两个音，理论上说 F 调、G 调听起来会更加明朗一些、高兴一些，但在这里，似乎更多的表示了情感上的那层递进意味，基调情感是什么，它们就是基调的强化，所以在阴柔中的基调中，转到 F、G 调，那是一种带着希望的挣扎，也是一种梦想中的豁然，那片“明亮”在他人的操控下忽隐忽现，筱燕秋只是站在更高的台阶上做着“奔月”的美梦。

“当你把你的见解彻底地用来看各个部分的次序和关系时，同时也不忽略掉这些次序和关系是怎样影响各个部分的，那样你就发现形式变得（正如一个律师会说的）‘很实在’了，形式就不仅仅是轮廓和形状，而是使任何事物成为事物那样的一套套层次、变化和关系——形式成了对象的生命、灵魂和方向。不仅如此，任何形式（这是你说不定想要拿来区别于实质的）的后面还有一个来自实质本身的更深邃的形式。”<sup>72</sup>相同的主题、旋律在完全或不完全的重复变奏形式一再出现，熟悉的乐曲就在变化与统一、分解与融合、递进与对比的形式下呈现。在声音更加强调、清晰而累积性的表述中，通过这种熟识的感觉——重复或变奏，我们获得了一个完全自由的生命繁衍和生命变型，获得了更加有机的音乐生命织体。音乐迭绕着令人幽怨伤痛的情感纹路，在剧作中不知不觉地蔓延着、扩张着，勾勒出一种难以言喻的神秘、缈忽感，她幻化着一次次的重生的渴望，也给了《青衣》一种类宗教情怀的“轮回”质感。

“人物或地点的音乐标记，音质优美的氛围以及表现这些的乐器特性都为听众和观众展开了一个想象的空间。”<sup>73</sup>总体来说，《青衣》中的音乐代表了三个空间层次：创作音乐来自“天”，背景音乐来自“地”，京剧音乐来自天地之间的“舞台”，它也相应代表着“梦、醒、醉”的三种人生境遇。《青衣》的音乐似乎有一个粗壮的根，它深深地扎在电视剧的文本中，赵季平用来自上界的那一份已经消失但并未走远的爱浇灌它，它长出了一根主干，继而在主干上又生发出许多小枝

<sup>72</sup> [英]鲍山葵著：《美学三讲》，周熙良译，上海：上海译文出版社，1983年第8页。

<sup>73</sup> [法]皮埃尔·贝托米厄：《电影音乐赏析》，杨国春、马琳译，北京：文化艺术出版社，2005年第43页。

条，所有的枝丫围绕着主干伸展缠绕。筱燕秋主题音乐就是这个主干，它也是整部电视剧作品的基本心理旋律，它吸收并包含了整场音乐和其中蕴涵的感情，当这些音乐弥漫在电视剧中，我们能感受的就是“阴柔婉约”：“哀弦微妙，清气含芳”<sup>74</sup>如怨如慕、如泣如诉。德国音乐理论家马泰松认为音乐作用于人的心灵，“不只是通过声音的大小、性质、形成，而主要是通过巧妙的、经常更换的、层出不穷的结合，通过多样化、混合、提高、降低、跳跃、停顿、加速、力量、轻弱、强烈、简单和复杂的进行、缓和、抑制以及数以千计的其他手法。”<sup>75</sup>在曼声细语、娓娓道来的丝丝缕缕中，我们不仅可以感受到那种种说不清、道不明的幽怨、伤痛，也可以感受到一种不甘的韧性和执着的热情。

---

<sup>74</sup> 曹丕：《善哉行二首》其二

<sup>75</sup> [德]马泰松：《完善的乐队长》，转引自何乾三选编：《西方哲学家、文学家、音乐家论音乐》，北京：人民音乐出版社，1983年第74页。

### 第三章 主题意蕴——生命之痛

文本的主题意蕴，是影视音乐得以生发的沉甸甸的土壤。现在，我们需要回过头来看电视剧本，看小说原著，甚至看作者本人。电视剧《青衣》改编自青年作家毕飞宇的同名中篇小说。这位出生于1964年的江苏籍作家以其特有的细腻听到了一声来自上空的女人的叹息，2000年当他把这一声叹息蔓延成一篇小说公之于众，读者在墨色浮动的文字世界里遇到了一位运着眼、云着手、移着步、张着嘴却唱不出声音的女人，顿时暗然失语。2002年女性编剧陈枰将5万字的原著改编成了23万字的剧本，2003年4月由康红雷导演的电视剧《青衣》公映于北京二台。

米兰·昆德拉说：“小说家既非历史学家，又非预言家，是存在的探究者”<sup>76</sup>，“所有的小说家也许都只是用各种变奏写一种主题”<sup>77</sup>。毕飞宇的作品正是充满了对人类生存境遇的深层思考和追问，凸显着人类生存的精神困境。他说“其实我们的内心，我们的外部，我们的生活远远不如我们想象中那么放松、舒展、开阔。介于这样的情况，我写小说的时候，它渐渐的就产生了创作的母体，也有批评家问我创造的母体是什么？两个字，疼痛。也许我这个人对这个过敏，也许我这种判断天生就是正确的，当我抓住母题的时候我不愿意放弃它，我愿意在我的作品中，不管什么样的题材、年龄、性别，我愿意一遍又一遍的写。……到现在为止，我只觉得我写了一篇故事，就是在不同题目下写了同一个东西。”<sup>78</sup>

毕飞宇探索的正是生命存在的疼痛性。他一直注视着一群在命运的逼仄中苦苦奋斗却不停受难的人，通过对他们个体意志、情感和经历的描绘，实现其对于人的存在状态的一种悲剧性的体察，他是“特别善于把握和发掘人性与人心中最柔弱、最敏感的那部分内容的作家，那些只可意会不可言传的情感、心绪与人性的细节经由他的细腻而传神的描写往往会化为一种浓得化不开的‘泛悲剧’伤感艺术氛围叩击你的心怀、触碰你的神经，让你心有千千结。”<sup>79</sup>。同时，他的作品

<sup>76</sup> 米兰·昆德拉：《小说的艺术》，董强译：上海：上海译文出版社，2004年第56页。

<sup>77</sup> 米兰·昆德拉：《小说的艺术》，董强译：上海：上海译文出版社，2004年第172页。

<sup>78</sup> 毕飞宇作客新浪访谈实录

<sup>79</sup> 吴义勤：《一个人·一出戏·一部小说——评毕飞宇的中篇小说〈青衣〉》，《南方文坛》，2001年第1期。

中往往若隐若现地笼罩着浓厚的古典气息和浩渺的历史情思，这使他的“悲情”心理并没有陷于自我交流的窠臼中，反而承接上了人类生命的隐藏秩序，为物塑造和场景设置获取了略带宿命意味的精辟妙喻，一如“冯牧文学奖”评委会对毕飞宇创作的评价：“毕飞宇的小说优雅而锐利地分析了人生满布梦想和伤痛的复杂境遇，呼应和表现着社会生活与内心生活的矛盾、焦虑，对人的激情和勇气做了富有诗性的肯定。”<sup>80</sup>

关于《青衣》的“疼痛”母题，电视剧在开头和结尾对此均作了明确的解释。开篇旁白曰：“风雨乾坤三声叹，天上人间一回眸。青衣是一个人的梦，同样也是一代人的梦。青衣这个故事里，只关注两个人，就是男人和女人；这个故事里只关注两件事情，就是幸福与不幸。这不是别人的故事，是我们自己的故事。”结尾借制片人张纪中之口说：“人的一生其实就是不断地失去自己至爱的过程，而且是永远的失去，这是每个人必经的巨大的伤痛……我拍的不是青衣，我拍的是一个唱青衣的女人的心理历程，我拍的是她在生活中的失望和希望。”这里，有关乎理想的疼痛，有关乎爱情的疼痛，有关乎性别的疼痛，它们交织着幸福与不幸，纠缠着失望和希望，《青衣》的主题意蕴正是抒写了各种循环不息的生命之痛。

## 第一节 疼痛：肉体生命的无常之痛

在生老病死的生命进程中，谁都显得如此渺小。

关于身体的生育意义，这是女人比起男人天生就有的“生命的在世负担”，是实现女人身份的一种仪式，毕飞宇小说中关于生育的事件很常见。《青衣》中筱燕秋的分娩之痛差点要了她的命，但是这种痛并没有伤着筱燕秋，即便是处于大出血之后的昏迷状态也是平静的。生育女儿对于筱燕秋来说，让她第一次有了深深扎根于土地的稳定感和安全感，甚至是喜悦感，她说：“现在啊，我心里有了她，别的什么都没有了。守住你，就守住了一切！”用面瓜对女儿的话说：“以前你妈在家的時候啊，心不知道在哪儿飘着呢。现在你妈在家的時候，心就在家。”在生的层面上，肉体的一次疼痛换来了人间生活的别样滋味，这显然是幸福的疼痛，它不纠缠人。

<sup>80</sup> 第二届冯牧文学奖文学新人奖获奖者评语，中国文学网<http://wenxue.tom.com>。

“青春老去”之痛则是无奈的，所谓“最是人间留不住，朱颜辞镜花辞树”<sup>81</sup>。如果你不在意它，青春根本不存在，如果你在意它，它一天一个颓败相，令人伤感不已。筱燕秋毕竟只是凡间的嫦娥，虽然她的精神属于嫦娥，但身体却只能是筱燕秋，青春老去是人世生命的必然规律，筱燕秋也不能例外。但是，筱燕秋偏偏比所有的女人更需要青春，因为她是嫦娥，是嫦娥就要奔月，奔月需要青衣的舞台，舞台需要青春的美貌和婀娜的身段。岁月无情地掷人而去，不能老的嫦娥和不能不老的筱燕秋这对矛盾令筱燕秋黯然神伤，“我天天照着镜子，看着自己一天天老，看着嫦娥一天天死。我无能为力呀，拽都拽不住！”这种生存性的悲哀对于嫦娥是不容回避的无奈。阳光底下，“筱燕秋往前走了几步，地上的身影像一个巨大的蛤蟆那样也往前爬了几大步”，笨重的肉身肆无忌惮地挡住了通往青春的路，十颗飞天之药恐怕也无能为力，一份清醒的绝望让她悲从心起。

灵魂离开了身体是无法寻求到任何东西的，筱燕秋最清楚这一点。身体一旦离开青春的姿态嫦娥就难以辨认，为了嫦娥清晰而灵动的生命，她必须同自己展开一场夺回青春的艰苦的“斗争”，她严格地阻击着“汤、糖、躺、烫”四类大敌对自己的诱惑，除了瓜果蔬菜，就只有减肥药进入身体中，身体俨然成为了筱燕秋最需要攻克敌人。结果，体重的一路狂跌却让皮肤莫名其妙地多出了许多来，这令筱燕秋无比沮丧。在衰老的身体上做减法，得到的往往只会是心理上的成倍疼痛。

更糟糕的是，颓败的身体不仅不能描绘嫦娥的轮廓，还无力承受嫦娥本该美轮美奂的天籁之音，长期减肥引起的营养不良使唱歌的气息跟不上了，筱燕秋在当众给学生示范一段唱腔时居然“刺花儿”了。这种难堪对于筱燕秋来说是冰凉而僵硬的，“仿佛东流的一江春水，在入海口的前沿拼命地迂回、盘旋，巨大的漩涡显示出无力回天的笨拙、凝重。那是一种吃力的挣扎、虚假的反溯，说到底那只是一种身不由己的下滑、流淌。时光的流逝真的像水往低处流，无论怎样努力，它都会把覆水难收的残败局面呈现给你。”<sup>82</sup>青山东流去，毕竟遮不住！几次不甘心的尝试让她只得到羞辱。

文本还从另外两个“嫦娥”来写筱燕秋所感受到的青春之痛。50年代嫦娥柳

<sup>81</sup> 王国维：《人间词话》。

<sup>82</sup> 毕飞宇：《沿途的秘密》，北京：昆仑出版社，2002年第243页。

如云同向合流了筱燕秋的青春之痛，新世纪嫦娥春来则逆向冲击了筱燕秋的青春之痛。

柳如云是老天爷创造出来的真正的青衣，她20岁就红遍牡丹城，岁月却早早地倒了她的嗓子，夺了她的美貌。她始终相信自己能像嫦娥那样千年不老，但是她也清楚地意识到“人生失意无南北。你爱也罢，你恨也罢，我的身子都已经回不到原来那个地方去了，我只好竖起耳朵、睁大眼睛，让他（她：嫦娥）的脚步声在我的耳边萦回缭绕，一刻不止。”嫦娥的身体承担着自己的命运，青春留不住也回不去，“青山无数，白云无数，绿水还是无数”，只可惜缺失了青春的嫦娥又岂能满世界的要风得风、要雨得雨？

春来作为嫦娥最大的资本正是柳如云、筱燕秋求而不得的青春。“腰肢里头流宕着一股天成的婀娜态，风流体。春来的一双眼睛里头有一种独特而美妙的神采，她看所有的东西都不是看，而是盼顾，左盼盼，右顾顾，有股美目盼兮的意思，有股依依不舍的意思，还有股此怨不知从何而来的意思”<sup>83</sup>，当筱燕秋在戏校新生中一眼看到她以后，筱燕秋就如同看到了嫦娥的复活希望。筱燕秋费尽心思终于把春来纳入自己的门下，而聪明机灵的春来也不负筱燕秋的重望，把青衣的风采拿捏得得心应手。春来一天天的成熟起来，筱燕秋的青春一天天的膨胀起来。面对学生春来，年近40的筱燕秋离青春太近了，这个年轻的躯体在运眼、云手中散发着筱燕秋二十年前的气息。恬静的记忆缓缓重现，一切的轮廓似乎更加模糊不清，筱燕秋观想着那闪烁着的明亮的青春灵魂，仿佛再次沐浴在生命的辉光里，她不由自主地澎湃着，在一片迷离中紧紧地抱住了自己的“青春”，她似乎切实拥有了自己现在苦苦“求之”却“不得”的青春的肉身。只是，“青春”厌恶而惶恐地挣脱掉她的双臂摔门而去，只留下春来不知所措的慌乱的呼吸回响在空荡荡的排练房里。筱燕秋的心痛无法触摸，精神发现自己受到它所寄居并且得以拥有意识的身体的限制，一种苦难来临的悲哀油然而生。

春来还带给筱燕秋对于青春的嫉妒之痛。当迷津重重的戏路豁然开朗，筱燕秋的奔月热情与身体状况之间却出现了“在体上”的不平衡，岁月之风带给她的是一份缅怀与眷恋，更有一种“不甘”的心痛。尤其面对属于春天的春来，筱燕秋是彻底地感受到了自己身上的秋天的气息，“虽说春来的表演还有许多地方需

<sup>83</sup> 毕飞宇：《沿途的秘密》，北京：昆仑出版社，2002年第223页。

要打磨，但是她超过我也就是眼前的事情了，就像我当年超过李雪芬一样，春来这么年轻，前途实在是无可限量。我心中一阵阵的酸，一阵阵的痛，我嫉妒了。我从来没有嫉妒过李雪芬，从来没有；可是面对自己的学生，我第一次尝到嫉妒的厉害。”由于青春的身躯，春来可以把男人弄得神魂颠倒，也可以把嫦娥的水袖舞得肆意张扬，还可以将嫦娥的歌声轻而易举地挂到浮云上自在游走，她不是嫦娥也能奔月。没有了青春的筱燕秋虽然“就是嫦娥”，离开舞台二十年后还能自如地进行“二黄慢板转原板转流水转高腔”，无论是西皮《飞天》，还是二黄《广寒宫》，这些难度极高的唱腔都还能一口气完成下来，令乔丙璋都在暗中唏嘘感叹不已，可是她照样不能奔月。歌声就如同她自天堂带来的生命呼吸，身体在，就不会丢。可是，身体在，并不等于青春在，没有青春之躯的筱燕秋即便就是嫦娥又能如何？筱燕秋不甘哪。

“痛苦的形态原来是缺陷、困乏、保存生命的操心虑危。如果消除这一形态中的痛苦成功了，立刻就有千百种其它形态的痛苦接踵而来，按年龄和情况而交替变换，如性欲、狂热的爱情、嫉妒、情敌、仇恨、恐惧、好名、爱财、疾病等等。最后，痛苦如果再不能在另一形态中闯进门来，那么它就穿上无名烦恼和空虚无聊那件令人生愁的灰色褂子而来。”<sup>41</sup>青春流逝的身躯如果再被病灾闯入，这由于生命受损而引起的痛感也是令人心酸的。绝代青衣柳如云在没有了嗓子和美貌的老年生活中，也还是沉迷于舞台，留得那身凄清的傲骨，形单影只、郁郁寡欢，更糟糕的是还得了白血病。个体身体无法摆脱偶然造化的痕迹，但柳如云对自己的病痛是坦然的，它丝毫没有影响她的生活，它也摧毁不了嫦娥的灵魂。

筱燕秋的生理疾病是和她的女人身份息息相关的——流产。我们似乎不应该把流产叫做“病”，可它就是与药、手术、鲜血、医院联系在一起，它应该就是“病”。由于得知自己又可以重上舞台去奔月，筱燕秋破天荒地主动要求面瓜进行床第之欢。嫦娥的性感本是属于后羿的，面瓜理解不了嫦娥的痛感，他也就根本得不到嫦娥的性感，可这一次，嫦娥迫不及待地想抒发了，即将出现的后羿使她难以抑制那一份湿润的冲动。是狂欢、是放纵、是释泻……什么都是，结果却只有一个：筱燕秋在公演前的几天发现自己意外怀孕！为了保证如期上台，筱燕秋选择了不声不响的药物流产。

<sup>41</sup> [德]叔本华：《作为意志和表象的世界》，石冲白译，北京：商务印书馆，1997年第431页。

服流产药后的反应是很大的，“恶心得更厉害了，身子全轻了，好像刚从月亮上飞回来”，筱燕秋去上班时连走楼梯的力气都没有了，好不容易在剧团熬完一天后，筱燕秋觉得“身体好像不是我的，我根本就指挥不动它。难受！真是难受啊！”这种独自承受流产之痛的日子真是度日如年，而痛苦不会因为人的期待而自然减轻，医院长廊里的筱燕秋痛得汗如雨下却没有任何解决办法：“我刚才吞下去的不是药，我是把孙悟空咽到肚子里面去了。我不是嫦娥，我是铁扇公主，那猴子在我肚子上面窜下跳地翻跟头，我就是有天大的本事也弄不出他来。”驱之不去、唤之不出、求之无用，她只有咬住牙挺着。流产所引起的疼痛在剧中是被强化和放大的，它远比生育的幸福来得强烈。女人注定是要比男人承受更多的生命之痛的。

筱燕秋的肉体沉重地下坠在尘世的土壤中，嫦娥的灵魂却强烈地要离开尘世去向更高的境地，这种灵肉撕裂所带来的不仅仅是痛苦，还将是死亡。流产所引起的身体的“欠然”已经不堪承受灵魂的渴望，但是筱燕秋依旧焦渴地张着嘴巴想歌唱，这种不甘放弃的非理性之举，令我们有一种深深的的不祥的预感。《青衣》剧中白血病要了柳如云的命，流产则要了筱燕秋的命，肉体之痛始终是标志筱燕秋个体存在困境的尺度，它们直接进入死亡的氛围中，也进入《青衣》必不可少的结构性叙事因素之中。

## 第二节 伤痛：爱情理想的无望之痛

“世界和生命里，最富悲剧性格的是爱。爱是幻象的产物，也是醒悟的根源。爱是悲伤的慰解；它是对抗死亡的唯一药剂，因为它就是死亡的兄弟。”<sup>85</sup>《青衣》的悲剧与爱是紧密相关的。唱青衣的天生就有“爱”的灵魂，而京剧《奔月》中嫦娥和后羿的爱情凝结了人类关于“爱”的美好理想，柳如云和筱燕秋在出演《奔月》的过程中对爱情形成了坚定的情愫：“生死契阔，与之相悦；执子之手，与子偕老”。

女人关于“爱”的法则就是满足地把自己的生命托交给他人。柳如云的爱从

<sup>85</sup> [西班牙]乌纳穆诺：《生命的悲剧意识》，哈尔滨：北方文艺出版社，1987年第84页。

后羿转移到了魏笑天的身上，可是，“这男人不如女人。女人要是爱上了就会把心都掏给他，可是他不敢要。在他的眼里，我不是女人，我是青衣。是青衣就应当在戏台上等着他。他让我等他，等着他把婚离了。可是我一等就是三十年，我不知道我在等什么？”话说女人的一半是男人，男人的一半是女人，但是女人中的那一半男人是骨架，它支撑着女人的一切；而男人中的那一半女人却只是皮肉，只是让男人显得滋润和温暖，即便是女人中的女人也难逃此命。为了魏笑天的一句话，柳如云无怨无悔等了他一辈子，每年他的生日，还总会为他煮好汤放好碗筷。这个虚幻的理想爱人没有带给柳如云任何的保障，可是直至生命将尽，她依旧坚信：“总有一天，他会当着众人的面喊我‘妻子’”。

对爱情的等待与落空似乎是有着历史的延续性的，筱燕秋的爱情沿袭了柳如云的悲剧：她的爱也早就从后羿转到了乔丙璋的身上，而且永远停止在了乔丙璋的身上；而乔丙璋的爱却只停留在嫦娥的身上。筱燕秋的好朋友裴锦素对这种错位的爱情看得清清楚楚，她提醒筱燕秋：“他爱的不是你，是戏台上的嫦娥”；她也毫不客气地点破乔秉璋：“她上了妆，你就发疯似的追求她；她卸了妆，从里到外你压根儿就不认识她。三十晚上，你这张嘴亲的是嫦娥，压根儿就不是什么筱燕秋”。可是筱燕秋本人是沉浸于这份爱情的，她把裴锦素的忠告看作没安好心的伤害，直到亲眼看到乔秉璋无限体贴地相伴在身怀六甲的妻子的身边她才如梦初醒：“甜言蜜语真好听，谁知都是假恩情。他这个人哪，真的时候不可信，可信的时候又不真”。

在筱燕秋爱情的生命里，乔丙璋已死，寇年华在生，但是这份“在生”的爱情对于筱燕秋却只是冰凉的死感，在与面瓜的约会中，筱燕秋“更像一个梦游者，一个失魂的走尸。……一身寒气，凛凛的，像一块冰，要不是一块玻璃。……魂不守舍的，瞳孔里虚散着目光”。<sup>86</sup> 难怪面瓜对介绍人姑妈说“跟筱燕秋头一回见面的时候，一下惊得我两手发凉。真的，两手是凉的。倒不是因为她漂亮，她年轻，最主要是她那眼神。让人整不明白啊，她那眼神，特别是那眼神一撻我脸上，我总觉得她受委屈了，我是不是哪儿对不住人家了？”面瓜这个来自农村的朴实的大龄青年，他不会明白伊壁鸠鲁说的一句话“灵魂离开了身体，身体就不再有

<sup>86</sup> 毕飞宇：《沿途的秘密》，北京：昆仑出版社，2002年第213页。

感觉。”<sup>87</sup>筱燕秋的灵魂附在了嫦娥身上，面瓜不是后羿，怎么能感受到筱燕秋炙热的性感？

由于一次偶然的脚崴，面瓜背着筱燕秋奔跑在公园、医院、宿舍之间，这次接触在面瓜背上的“颠簸”似乎让筱燕秋这块“坚硬的冰”迅猛无比地崩溃了，她不能自己地在这个陌生的男人面前痛哭起来：“我不会游泳，我被扔到海里去了，我快被淹死了。我落在海里，一浪接着一浪的，打得我气都喘不过来了。现在，现在我已经筋疲力尽了。面瓜，多亏你来了……”筱燕秋原本只希望自己热切等待的男人来抚慰自己的忧伤，但却在自己极度脆弱的时候登上了面瓜的“救生船”。而面瓜呢，原本是打算找一个国营企业的正式职工，却不想“这块烂泥巴把人家月亮上的嫦娥给娶家来了”。

由于灵魂的失落，筱燕秋根本就忽略了肉体，她甚至没有意识到一旦进入婚姻，肉体是首先要参与进去的。筱燕秋逃避着陌生丈夫的亲昵渴望。只有一个真正懂得她的歌声的男人才能自然地解开缠绕着她的身体的那团细线，才能触摸到她的那份炽热的性感，面瓜不懂她眼中的忧伤，也根本没有想听她的歌声，甚至没有耐心去尝试解那团“缠绕”之物，可是对她的肉体渴望却异常执着，即便是面对满含忧伤的肉体他也同样兴奋。筱燕秋只能无奈地接受了身体的“被闯入”，因为这个来者是丈夫。筱燕秋没有因为面瓜在她身体上留下了一丝印痕就消除对他的陌生感，但这个她并不愿意同床共眠的丈夫却给了她一个小生命。在丈夫面前，筱燕秋身躯的火热呈现仅有一次，原因是远离舞台 20 年的筱燕秋得知自己又可以上台演唱了。那次“放纵”是奔月前夕的一种生命仪式，轰轰烈烈之后，带给筱燕秋的确是即将到来的生命的终结。

“那些把自己委顺于肤表的幸福、暂时的幸福的快乐人，看起来就像是不具有实质的人一样，或者是像那些不曾发觉自己具存有这一份实质的人一样。这一类的人通常是无能去爱或被爱的，而他们历尽他们的一生，也永远不会真正认识苦痛或喜悦。”<sup>88</sup>面瓜是很少用灵魂参与的婚姻符号，他结婚是因为“甬管他是男人还是女人”总得结婚，家是每个人最后落脚的地方。他成天乐乐呵呵，“有吃有

<sup>87</sup> 转引自刘小枫：《沉重的肉身——现代性伦理的叙事纬语》，上海：上海人民出版社，1999 年第 127 页。

<sup>88</sup> [西班牙]乌纳穆诺：《生命的悲剧意识》，哈尔滨：北方文艺出版社，1987 年第 125 页。

喝，有你也有闺女，我干啥不高兴啊？我天天是高高兴兴上班去，平平安安回家来，那我看见啥我都高兴啊。”他这辈子最惦记的就是家里的另外两个小“土坷垃”，“我就是为了你和小咪子，为了咱们这个家活着呢！要是没有你们，活着就没意思了。”他对老婆、孩子百依百顺，忙里忙外毫无怨言，一心只想把“三块小土坷垃（老婆、孩子、自己）”捏成一个大土坷垃，心贴心地热热乎乎地过小日子。他把家操持得整洁有序，却一直没能理清筱燕秋的心思，“你哪儿不得劲啊？”、“你净说些啥？说胡话呢？”、“我真不明白你哭得是啥？”、“那你喜欢咋样？”、“我就整不明白了。”、“你苦啥？”、“你能不能过一天安生日子？”、“你说你还有完没完那，啊？”在他的眼中，“她（筱燕秋）这个人折腾她就活不下去。”这样的男人在安排嫦娥的爱情家园，他作再大的努力也不能给筱燕秋以爱的幸福感，没有灵魂参与的婚姻只能有体温，无法有热情。

面瓜的这些“疑问”，只有抛弃筱燕秋的乔秉璋才能解答，他甚至不用解说，用眼神就可以回答。如果说筱燕秋和面瓜是“同床异梦”，那么，筱燕秋和乔秉璋就是“异床同梦”，他们在同样的梦境中孤独而恐慌地醒过来，他们的内心共通着一种说不出的东西，稍一触碰就会心酸得落泪。筱燕秋经常可以感觉到：“他明白我的，他是明白我的。”而乔丙章明白筱燕秋“怕”春来其实是筱燕秋怕她自己，他理解筱燕秋在舞台上的那份舒展而滋润的感受，他更明白筱燕秋那份难以抑制的奔月冲动；当筱燕秋可以出演嫦娥A角，他会得意忘形地用韵白表示：“天助我也，天助我也！”就是这样一个“知音”，他让她种植了爱情却不能以婚姻的形式加以收获。分手十年后的偶遇，乔秉璋对此作出解释：“婚姻这个东西有时候是很磨人的，它有的时候会把你磨得血泪横流，把你很多珍惜的东西磨烂、磨没了。所以我不想把我珍惜的东西放到婚姻这种形式里。”因为珍惜，所以抛弃。这是原因，也是借口，当它介入于情侣之间，恋人们彼此恋慕的喜悦就只能转为沉重的悲痛。

筱燕秋的“爱”还牵涉到烟厂老板郑安邦。他是腰缠万贯的俗世男人，但他比后羿还“迷恋”嫦娥，他20年前就一天到晚跟在《奔月》的剧组后面在全省各地四处转悠，他是当年最崇拜筱燕秋的“追星族”。直到现在，郑安邦对落魄的“嫦娥”还是异常尊重，一口一声“老师”而毫无任何轻薄举动，而正是他掌握着嫦娥奔月的“不死之药”。筱燕秋主动向郑安邦解开衣襟：“我早晚是要报答你的，

我愿意早一点。你用你的金钱圆了我人生的梦，我用我的身子圆你青春的梦。”只要嫦娥能活，死个来回都在所不惜，何况仅仅是出卖身子，她毫不犹豫地扯断了胸前的扣子，这种敞开似乎是对人生渴望的一次缓解，用女人最不同于男人的性别特征去换取男人对自己所渴望的理想的支撑。嫦娥的灵魂之路不可扭转，但筱燕秋的肉体却是可以给与的，给面瓜是因为嫦娥的“死”，给郑安邦则是为了嫦娥的“生”，嫦娥用筱燕秋的身体换取着灵魂的自由。可是筱燕秋错了，郑安邦要的是嫦娥的身子，而不是筱燕秋那已满身赘肉的躯体，看着郑安邦夺门而逃，筱燕秋着实有一种“自取其辱”的感觉：“20年前李雪芬骂你是关在月亮里卖都卖不出去的货，卖都卖不出去，真是卖不出去呀。”

爱情的灵魂是最讲究“比翼双飞”的。一个飘移着，一个不愿跟随，就断了；一个升腾着，一个无力同行，就碎了。它们最轻却也最重。当女人遇上一个不愿跟随的灵魂就痛了，当女人碰上一个无力跟随的灵魂，就冷了。筱燕秋就是这样一个“痛苦的冰凉”：乔丙璋不愿跟随，面瓜又无力跟随，她的灵魂没有着落，她的悲剧就不可避免。筱燕秋渴望能生死相随的爱，然而面瓜捧着她的脸看到的是冰凉的月亮，乔丙璋捧着她的脸看到的是虚幻的嫦娥，郑安邦仰望她的脸看到的是流失的冲动，男人们强壮的双手已经再也捧不起女人的一眼惆怅。这正如刘小枫在解读基耶洛夫斯基的《薇娥丽卡的双重生命》时所指出的：“薇娥丽卡的在世命运只会是孤独，没有男人愿意和能够懂得她的性感、死感和哀歌织成一体的身体灵魂，她注定遇不到自己的男人。”<sup>89</sup>

### 第三节 苦痛：精神家园的无着之痛

生命无法违背或抗拒生老病死的存在法则。关于个体生命有限性的沉思，必然会引发我们极度的痛苦意识。但是，人不仅存在于他的所作所为中，而且还存在于他的所感所思中，“我们最大的痛苦根本不是作为直观表象或直接感受而存在于当前的东西，却是作为抽象的概念，恼人的思虑而存在于理性之中的东西。”

---

<sup>89</sup> 刘小枫：《沉重的肉身——现代性伦理的叙事纬语》，上海：上海人民出版社，1999年第139页。

<sup>90</sup>最嗜人心骨的不在于生命的消逝，也不在于爱情的湮灭，而在于灵魂在飘荡中的那个枯萎。

嫦娥跟着后羿离开天堂去往人间的那个瞬间，天堂似乎就抛出了一条无形的细线紧紧地不可摆脱地缠绕在她的身体上，它牵扯着嫦娥无比热情的生命渴望，也决定着她的生命方向。但丁将星宿说成是无所不在的宇宙原则或生命倾向，月宫就是嫦娥的灵魂方向，人间早已不是她向往巡游的理想之境。她的生命热情自从来到人间的那个瞬间就不是来自身体的自然欲望，而是来自个体灵魂对自己的天堂的看见，嫦娥只有向上，只有飞天，这样才可以不受撕扯的疼痛。

“个体灵魂的种种非分的渴求，都是因为它把自己看作是天堂的影子。”<sup>91</sup>柳如云的悲剧就是把自己认同为嫦娥，她的一生似乎就只是活动在虚幻的舞台仪式中。“在演、在唱、在运眼、在云手”是舞台生活的体态，也是她在日常生活当中的基本动态，她认为生活本该如此，即便是在临终前的几分钟，她也依旧在云手。柳如云的嫦娥之魂带着传奇时代的天真，却充满纯洁的冷静，她的内心世界始终遵守着神祇规定的自然秩序，一举一动、一言一行都保持着在月宫时的仪态，哪怕沦为最普遍的婢女角色也仍坚持自己的仪式原则。她最是嫦娥，可她也最是回不到月宫的那个灵魂，“嗓子毁了，青春走了，美貌没了，戏台丢了，爱情一去不复返了”，除了一颗孤傲圣洁的心她一无所有，但她从未后悔，更没有放弃等待，她将全部生活集中于一个目标（奔月）、一种激情（后羿之爱），骨子里始终带着一种不屈的高贵。

筱燕秋의嫦娥之魂比起柳如云有过之而无不及。当她的尘世情爱受到命运的束缚折磨后，她更加执着地让自己爱上了嫦娥。斯宾诺莎认为：“一种感情只能被另一种感情所征服，那唯一能战胜受情绪影响的感情的是心灵的感情，即灵魂对其永恒基础的精神之爱或理智之爱。这种情感是灵魂参与到神的自爱之中的表现。”<sup>92</sup>筱燕秋把嫦娥潜藏进了她的血脉，我们分不清嫦娥和筱燕秋，她的丈夫也弄不明白，就是筱燕秋自己也糊涂了。“我就是嫦娥”，筱燕秋爱上嫦娥就是自爱，这种神秘的精神之爱巨大而活跃、坚强又丰盈，她总是在一份不能自己的非理性

<sup>90</sup> [德]叔本华：《作为意志和表象的世界》，石冲白译，北京：商务印书馆，1997年第409页。

<sup>91</sup> 刘小枫：《沉重的肉身——现代性伦理的叙事纬语》，上海：上海人民出版社，1999年第127页。

<sup>92</sup> [美] P·蒂希利：《存在的勇气》，成穷、王作虹译，贵阳：贵州人民出版社，1998年第24页。

状态中去实现嫦娥的身份，甚至可以不顾家庭、不疼女儿、不要性命；而当这种自爱由于外力因素不能实现的时候，她全部的世界就被粉碎了，她的生命变得贫乏枯萎。

筱燕秋的人生使命似乎就是守护《奔月》、守定嫦娥、延续月脉。她是不允许他人对嫦娥形象的“扭曲”的，哪怕是自己的前辈李雪芬。李雪芬是70年代响当当的青衣，其最大的特点是富有革命激情，最拿手的是出演巾帼豪杰，“透过李雪芬的一招一式，观众们可以看到女战士慷慨赴死，女民兵英姿飒爽，女知青豪情冲天，女支书须眉不让”<sup>93</sup>，即便是在嫦娥的角色中，观众也能看到当年“头戴八角帽，一双草鞋，一把手枪，威风凛凛”的柯湘的影子。当李雪芬演完嫦娥一角并不依不饶地向筱燕秋“虚假讨教”时，筱燕秋毫不客气地嘲讽她在奔月舞台上少了两样行头——一双草鞋，一把手枪。这次对嫦娥的“维护”之辞令筱燕秋自取其辱，恼羞成怒的李雪芬当众破口大骂、尽吐侮蔑之词。

“污秽不堪”的筱燕秋眼睁睁地看着嫦娥脱离她的肉体冰凉地去向不可巡视之处，她的身体却重重地摔在地上，“掉”进了满是尘土的戏校的道具仓库。她成了一个魂不守舍的流浪者飘忽在人间。“在尘世，人们假使能顺着性质的倾向，/他的性灵就将不再流浪，/那将使人获得至善。/然而，你生性要在腰间佩带长剑，/却偏偏去履行宗教上的职务，/或如让一个宣教师去做国王，/如此你的脚步就踏在正道之外了。”<sup>94</sup>筱燕秋是踏在正道之外了，她根本不知道生活的现实法则：作为妻子她没有很好地体贴丈夫，作为母亲她没有很好地照顾培养女儿，作为媳妇她没有孝敬婆婆，作为宿舍居民她根本不和邻居来往。神圣的月宫封闭了她的视野，她对现实经验像孩童一样的无知，她的感情只依附着遥远的召唤：“我就是想要月亮。……我要的！我要在月亮里头唱广寒宫。[大哭]我就是想要唱！”筱燕秋只有在深情歌唱、悠然升腾的瞬间才能看到嫦娥，才能看到爱的灵魂，也才能看到自己。

力不从心啊，失去了青春的筱燕秋缺少了对嫦娥的守护能量，“我一只眼睛看着自己的过去，一只眼睛看着自己的未来，两只眼睛一样的黑，我什么都看不见”。好在岁月无情、人生有戏，上天给了她春来，她站了十几年的讲台，春来是她认

<sup>93</sup> 毕飞宇：《沿途的秘密》，北京：昆仑出版社，2002年第206页。

<sup>94</sup> 但丁：《神曲》，《天堂篇》第8篇。

为的最好的青衣坯子。那天她在学校的操场上看到春来的时候，她就知道嫦娥有希望了，筱燕秋由衷地感到宽慰和高兴，她深信“只要她能唱红，就说明我的命脉能在她身上延伸。”她全心全力地培养春来，手把手地严格要求，她把对嫦娥的爱转移到了春来的身上，她似乎已经可以听到嫦娥通过春来的内心喝彩。她是心甘情愿地为春来付出着：为其洗衣、带其吃饭、送其看病、……，这种虔诚一如她对嫦娥的忠贞守候，连亲生女儿都不曾享受过筱燕秋如此这般的“关怀备至”。既然嫦娥已经无法在自己的身上复活，却很有希望在春来身上再生，筱燕秋作为嫦娥的守护者当然要为此不惜一切代价。

筱燕秋对青春嫦娥是狂热的、谦卑的，却也是盲目的。进戏校来学花旦的春来是打心眼儿里不喜欢青衣的，“我觉得青衣的韵白吧，简直就说的不是人话，不看字幕啊谁也听不懂。可是花旦就不一样了，花旦的京白啊脆脆亮亮的，要多好听就有多好听。嗯，唱腔就更不一样了。花旦的唱腔啊，活泼又可爱，像小麻雀似的。喳喳喳喳的，嘎巴溜溜脆。青衣呢？青衣一个字儿要咿咿呀呀咿咿呀呀半天，等你上完厕所吧，该拉的拉了。该尿的尿了，她那个字回来还没唱完，烦不烦人那？”可是面对这样的一个学生，筱燕秋还是她固执地认为“春来是嫦娥活在这个世界上最充分的理由。我就像一个上天无路、入地无门的已经绝望了的寡妇，突然之间有了孩子。这个孩子就是春来呀。只有春来在，我筱燕秋香火总算续上了。这就是老天爷给我的最后一点补贴、最后一点安慰。”

嫦娥其实是一种活性精神的变体，她要延续自己必须在其所依附的生命体中找到灵魂的共振感觉。我们在春来身上看到了嫦娥的身，却看不清嫦娥的魂，筱燕秋注定是要为之痛苦的。尼采说：“我们拥有艺术为的是不为事实而死”<sup>95</sup>，春来拥有艺术是为了一个更好的活着的事实，嫦娥再生在春来身上，从一开始就流露着死亡的气息，这种“死亡”不是重生的前兆形式，而是一种彻底的毁灭。筱燕秋的心里淤积了太多的失望，她看不清楚这一点，她转换出太多的能量积蓄在一个没有再生灵魂的青春肉体上，她不可能得到真正的安慰。反而，当她有一天意识到“嫦娥永恒”的不可实现后，只会得到关于死亡的绝望。

就在春来身上日益出现嫦娥的光芒之际，天意弄人，二郎神的灵光竟然又照在筱燕秋的身上，烟厂老板郑安邦出资重排《奔月》并点名要筱燕秋唱嫦娥。奔

<sup>95</sup> 转引自[法]加缪：《西西弗的神话》，杜小真译，西安：陕西师范大学出版社，2006年第111页。

月的台阶出现在筱燕秋的面前，“我当然要唱，我不为别人唱，也得为我自己唱”。有人愿意为嫦娥搭建奔月的舞台，嫦娥自己也愿意奔月，而且是魂牵梦萦、迫不及待地想奔月，事情似乎变得简单易行。可是，新的问题出现了：谁是嫦娥？筱燕秋是嫦娥，可是她花了多年的心血又塑造了一个新的嫦娥春来。筱燕秋拥有嫦娥的魂，春来拥有嫦娥的身，谁都有资格成为嫦娥，但是月宫只能有一个嫦娥。筱燕秋不甘啊，肉体成为灵魂的牢笼，灵魂却依旧骚动不安，“我管不了自己。刚刚到手的机会就这样失去了，这种伤心是毁灭性的。”春来也不甘啊，身体欢跃着婀娜的飞天之势却不能纵身于筱燕秋之前。筱燕秋的可悲在于她把自己托付出去之后又强烈地看到了自我，“我是一定要守住她的，就是掉脑袋我也得唱。”这时候的她俨然是不可替代的嫦娥，不能回到舞台，“其胸中有如许无状可怪之事，其喉间有如许欲吐而不敢吐之物，其口头又时时有许多欲语而莫可所以告语之处，蓄极积久，势不能遏”<sup>96</sup>，一触即发。

可是她毕竟更是嫦娥的守护者，她的嫦娥不能只有现在，还得有将来，还得永永远远。所以，当春来因为不能演A角儿提出要离开剧院去电台工作时，筱燕秋马上就妥协了，春来是她的命脉，她离开，筱燕就看不到嫦娥的永恒，她义无反顾地提出将A角让给春来，自己出演B角，“春来就是块宝。她能留下来，对于我来说就是一劫后余生”。可是，当筱燕秋将目光投向苍穹中的那一圆明亮时，她又看到了一种势不可挡的自我实现的命运，她不能否认嫦娥的灵魂已经深深地楔入了她最柔软的渴望中。面对放弃A角的决定，她的痛苦比任何时候都深重：“刚刚决定不唱的时候，我以为自己能够心静如水，可是没想到上台的欲望比以前更强烈了。放弃A角这话是我自己说的，可视‘放弃’这两个字就像一把刀，眼看着自己把自己劈成两半儿，一半在水里，一半在岸上，水里的那个筱燕秋拼命往岸上游，可是岸上的那个筱燕秋，毫不犹豫地一脚把她蹿回到水里，我就这样在岸上、水里两头挣扎，弄得自己筋疲力尽。”

斯多葛派有句格言，说：“人应当听从和尊重他的内在原则，听从和尊重他自己内部的‘守护神’”。<sup>97</sup>嫦娥应该是筱燕秋的守护神，这样在俗世的生活里，她才能不沾染人间的烟火气息、清清亮亮又冷风飕飕，用刘小能（春来的男朋友）的

<sup>96</sup> 李贽：《焚书·杂说》

<sup>97</sup> 转引自[德]恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，上海：上海译文出版社，2004年第17页。

话说：“她好像什么精变的一样。”可是，筱燕秋总是把自己当嫦娥的守护神，她既要守护嫦娥（筱燕秋），又要守护嫦娥（春来），她既想守住嫦娥的现在，又想守住嫦娥的未来。精神的狂热欲求与现实的不甘不断地揉搓着筱燕秋的心，她终究心意难平。她给春来下跪，请求她还A角给自己，并答应自己就演两场，然后再把A角让给春来。她以为这样就完美地安排好了嫦娥的现在和嫦娥的未来。可是，重新感受了“奔月”快感的筱燕秋根本就不要未来了，“我不让，就是不让，就算我亲娘老子来了，我也不让。我是嫦娥，我就是嫦娥！”舞台让筱燕秋瞬间就可以聚集起自己全部的身体感觉和个体灵魂偏好，歌声所到之处至真至诚的刻骨铭心，这种倾吐之气是推动灵魂进入空灵之境的无限动力，它仿佛具有受到生气灌注的“神性”，成为凝聚在灵魂之上的气韵和神采。筱燕秋被嫦娥的歌唱力量和生命理想驱动着、强化着、支撑着，她的世界被缩小成一方小小的京剧舞台，理智只是纠集着那一个明亮而孤独的月亮，生命则被抽象成两根长长的水袖在命运的星座里旋转着。

筱燕秋是没有再让A角给春来，可是上天还是将机会给了春来。在筱燕秋因为俗世身体的偶然受损——药物流产的虚弱身体又遭受了柳如云病逝的打击，一下子就昏倒在医院，醒来后她一路狂奔赶到剧院，春来已经闪闪亮亮地等在后台取代了她。筱燕秋“真盼望王母娘娘能从天而降，给我一粒不死之药，我只要吞下去，妆都不用化就能变成嫦娥。”可是，她看着美胜天仙的春来，她马上又意识到：“这个世界上没有嫦娥。化妆师给谁上妆，谁就是嫦娥！”能看到希望的挣扎是幸福的，只能看到虚无的追求却无比悲哀。筱燕秋一直在苦难中憧憬着一个闪光的归宿，她深信“在什么深层的地方，还是有一根细细的绳子缚着我，另一头连向身后远处云遮雾绕的天堂。”<sup>98</sup>今天她却明白：天堂的绳子只系着嫦娥，而嫦娥只是一个虚幻的形象，谁演谁就是。

“个人会将自己与其理想的、完美的形象等同起来。而不再是暗中怀想的一个虚幻的形象；不知不觉地，他变成了这一形象；理想的形象成了理想化的自我。这种理想化的自我比起他真正的自我来的更为真实，这不仅是因为这理想化的自我更吸引人，而且是因为它能满足他的所有的迫切需求。”<sup>99</sup>筱燕秋将自己系在嫦娥身上以为这样就可以找到回“家”的路，其实她只是系住了一份不可掌控的虚

<sup>98</sup> [捷]米兰·昆德拉：《生命中不能承受之轻》，马洪涛译，兰州：敦煌文艺出版社，1999年第239页。

<sup>99</sup> [美]卡伦·荷妮：《神经症与人的成长》，陈收等译，北京：国际文化出版公司，2004年第7-8页。

无。为了这份虚幻，筱燕秋漠视了确实真实的自我生命，总是表现出脱离尘寰的固执倾向，她太想逼近无限的爱的领域，最终只能领取最高无上的苦痛。连接身体与来自天堂的那根细线由于筱燕秋无法组织的力量而断裂，筱燕秋的痛被撕裂了：“我知道我的嫦娥这一回是真的死了。嫦娥在我四十岁的这个晚上停止了悔恨，死因不祥，终年四万八千岁。”

《青衣》“将人物置于宿命化的预设情境中烛照内心世界与外在规约的不可调和性”。筱燕秋试图逃离困境，却始终在困境中无法突围。这种无望无助的灵魂，一方面在此在的现实世界中领承生命的欠缺，另一方面又以生命自身顽强的韧性承担现实存在的恐惧。“生命之痛”成为一种持续性的精神体现在《青衣》的不同层面上，我们看到欲求和挣扎、希望和绝望的对话。

叔本华指出：“人作为这意志最完善的客体化，相应地也就是一切生物中需要最多的生物了。人，彻底是具体的欲求和需要，是千百种需要的凝聚体。”<sup>100</sup>他又说：“人的一切欲望的根源在于需要和缺乏，也即在于痛苦。因而人生来就是痛苦的，其本性逃不出痛苦之股掌。”<sup>101</sup>欲求和挣扎是人的全部本质，对美好的东西人们总是希望永恒而没有终结的存在。当零碎的生活、单纯为生活或为他人的存在而生活的幻象无法满足我们灵魂的渴望，“求而不得”，那么苦痛自然就滋生了。筱燕秋就是一个意欲者、憧憬者、渴求者，她把对自身的深度体认完全依附在虚幻的嫦娥身上，把月宫视为精神的栖居地，把京剧艺术作为实现“奔月”的仪式，把守护嫦娥作为自己全部生命的意义指归。她面对最基础的生活层面，只能触摸到自己的空无；她仰望爱情、理想的美好家园，却总是遭受到生命最深处的沉痛与绝望。

筱燕秋的嫦娥梦是生命中的一种可怜的谬误，带着一种落魄英雄的气息，诉说着人类共同的无从释然的悲情的哀歌。“如果我还算尊重生活的话，我必须说，在我的身边，在骨子里头，在生活的隐蔽处，筱燕秋无处不在。中国女性特有的韧性使她们在作出某种努力的时候，通身洋溢着无力回天还挣扎、到了黄河不死

<sup>100</sup> [德]叔本华：《作为意志和表象的世界》，石冲白译，北京：商务印书馆，1997年第427页。

<sup>101</sup> [德]叔本华：《意欲与人生之间的痛苦——叔本华随笔和箴言录》，李小兵译，生活·读书·新知三联书店1988年第59页。

心的悲剧气氛。她们的那种抑制感，那种痛，那种不甘，实在是令人心碎。”<sup>102</sup>以实现自己最为自由的生命热情是一个人最大的幸福，筱燕秋这种类似病态的“疯狂”之举是执拗而伤感的挣扎、惨烈而无望的反抗，释放着一种恣意的单纯性格之美和撼动人心的不经修饰与掩藏的朴素的品格。这是一种普遍性的悲剧品格，“处于弥留状态的女人，满含热泪拒绝放弃她心中的艺术，极力要证明在生活的攀登面前，她永远没有达到目的。这是她扮演的最美好的角色，也是最难掌控的角色。在上天与滑稽可笑的虔诚之间抉择，追求永生或沉溺于上帝，这就是百年以来的悲剧。”<sup>103</sup>对生命之痛的观照使《青衣》文本具有潜隐又纵切的穿透力。

---

<sup>102</sup> 毕飞宇：《我描写过的女人们》，《沿途的秘密》，北京：昆仑出版社，2002年第32页。

<sup>103</sup> [法]加缪：《西西弗的神话》，杜小真译，西安：陕西师范大学出版社，2006年第98页。

## 第四章 人物塑造——音性表达

《青衣》的故事基于中国古代神话——嫦娥奔月。“神话的真正基质不是思维的基质而是情感的基质”<sup>104</sup>，《青衣》文本的悲情意味四处流淌：人类原始性的缺失感、生存层面的阴性肌质、灵魂深处的暗流涌动，它基本上没有理性的思辨，而只有追寻某种超越的东西时所展现的诸如狂烈、迷乱、阴郁、悲戚等感性之魂。而《青衣》的主人公筱燕秋与其说是一个实定的生命个体，不如说是一个理念，一个理想。我们知道，“灵魂中一切深浅程度不同的欢乐，喜悦，谐趣，轻浮任性和兴高采烈，一切深浅程度不同的焦躁，烦恼，忧愁，哀伤，痛苦和怅惘等等，乃至敬畏崇拜和爱之类情绪都属于音乐表现所特有的领域。”<sup>105</sup>音乐作为人类情感生活的符号性表现，是构造和细腻描绘一种“生命感”的动态的精灵，那直接作用于听觉的运动形式呈现着鲜明生动的生命情感和真切博动的生命结构。从原始素材性的音响魅力，到旋律的音高转变、节奏和速度以及力度的变化，这一切都让我们充分感觉到什么是真正的情感生命。

《青衣》的音乐在电视剧刻画人物、渲染情节和反映主题上有着重要的作用。一个乐段、一个乐句甚或仅仅是少许几个和声的延长或连接，音乐或间断或持续、或回旋或游离、时泣时诉、时怨时叹，围绕着通向灵魂之痛的主题，蔓延在可视的画面中，交织在影视的主流叙事语言中，也渗透在不可视的人物内心世界中。

《青衣》的音乐没有动人心弦的震撼力，没有强劲奔流的旋律，没有无与伦比的和声，但它凭着超越时空的无形的叙述能量自由地“漂移在叙事、抒情和戏剧之间”，穿梭在天、地、舞台之间，交织在梦、醉、醒的生命状态之中。“乐无意，故含一切意”<sup>106</sup>，它用来补救说话的缺乏，它在离开土地最远的地方却又是离精神最近的地方弥漫着、渗透着，将时间时间化，将空间空间化，让寂静摆脱孤独，让纠缠瞬间融合。《青衣》阴柔婉约的情感之质在音乐中找到了如意的多层次抒发，栩栩如生的人物形象也通过自主运动的旋律线条，简化为清晰的曲线呈现现在我们面前。

<sup>104</sup> [德]恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，上海：上海译文出版社，2004年第127页。

<sup>105</sup> [德]黑格尔：《美学》第三卷上册，朱光潜译，北京：商务印书馆，1997年底第345页。

<sup>106</sup> 钱钟书：《谈艺录》，北京：中华书局，1984第290页。

## 第一节 生命仪式的旋律化进程

我们对生命仪式的表达不针对筱燕秋，而只关乎嫦娥。在水袖之舞中嫦娥降临到人间，在水袖之舞中嫦娥又奔向天堂；而“舞台仪式”则是筱燕秋转变为嫦娥的必然程序。这三重仪式包含着“生——蜕变——死（重生）”的生命过程，其中，类似酒神状态的“舞台仪式”最能表现嫦娥最根本的生命意志。因为，“……在其中可以宗教式地感觉到最深邃的生命本能，求生命之未来的本能，求生命之永恒的本能……”<sup>107</sup>而音乐是这些神圣仪式中必不可少的东西，它参与各个仪式的所有进程。

《青衣》的主题音乐是随着嫦娥从天而落的，当19岁的筱燕秋在排练房忘情地舞起两根长长的水袖，一声弦乐从天上轻缓而来，带着基本的静态上下起伏。这个音响是美丽的，也是神秘的，它伴随着嫦娥长长的水袖旋转着、飞扬着、曲张着、缠绕着，随心所欲地迷乱着人们的眼神。一份欢畅随着音乐不由控制地翻滚出来：长长的水袖拂过胸口，带出一抹柔情；纯白的水袖拖过地面，泻下一份眷恋；绵绵的水袖抛向月亮，升腾起一眼浑圆的朦胧。当生命附着在两根柔绵的水袖上，肉身只是聚集着欢愉的支点，我们看到生的活力和飞扬的青春，衰老和死亡在“呼啦啦”的舞袖声中被抛离得无影无踪。随着筱燕秋在旋转的水袖中屈身伏地，嫦娥来到了人间。在这将近三分钟的画面中，只有舞蹈，只有旋律，只有源自生命深处的酣畅，是音乐告诉我们筱燕秋来自何方又心系何处。

“舞台仪式”在小说原作中出现过两次，一繁一简。繁式涉及“深吸一口气——披上水衣——抹底彩——搽凡士林——画面红——拍定妆粉——上胭脂——（化妆师为筱燕秋）裹勒头带——吊眉——贴大片——上齐眉穗——盖水纱——戴头套、假发”等“上妆”程序，总共几百字；简式则只有寥寥几语：“拿起水衣给自己披上，取过肉色滴排，挤在左手的掌心，均匀地一点一点往手上抹，往脖子上抹，往脸上抹，然后请化妆师给她吊眉，包头，上齐眉穗，戴头套，镇定自若，出奇的安静。”电视剧《青衣》将“舞台仪式”增加到三次，且每次都在“上妆”程序的基础上大大充融了其它相继程序，舞台仪式扩展为：上妆——走过大众——穿戏装——行礼——走向舞台——圣歌——谢幕。当然，电视剧对“舞台

<sup>107</sup> [德]尼采：《偶像的黄昏》，周国平译，长沙：湖南人民出版社，1987年

仪式”的表达区别于小说的根本不同还是在于其对此仪式的旋律化阐释。整个“舞台仪式”过程浸润在音乐中，第一次近三分钟，第二次近十分钟，第三次近十五分钟。有人曾说：“假如电影的作者能够通过演员表演和声音手段（对白和音响）明确地、有力地表达他们的激情的话，音乐就成为多余的表达手段。”<sup>108</sup>在这个生命仪式中，画面基本上是静态的，几种眼神在默默的凝视中切换着，只有音乐这个来自“上界的语言”（青主）才能表达此时此刻的那份神圣的激动和激动的神圣，音乐因此必不可少。

仪式总是具有一定的程序相似性的。剧中三次“上妆”程序，首次出现在第二集，19岁的筱燕秋第一次出演嫦娥奔月前的上妆。在柳如云充满期待和满足的深情注视下，在嫦娥B角李雪芬既羡慕又嫉妒的偷窥中，筱燕秋转变为了嫦娥。第二次，出现在第19集，40岁的筱燕秋将重登舞台，柳如云亲自为她化妆。在柳如云满意的微笑中和筱燕秋自己都难以置信的表情中，嫦娥再次诞生了。第三次上妆出现在第20集，筱燕秋顾不上流产后的虚弱身体，从医院一路狂奔到剧院后台，看到嫦娥已经靓丽地诞生在春来的身上。绝望的筱燕秋在冷清的后台亲自为自己上妆。没有了柳如云的期待，也没有了旁人的任何目光，筱燕秋孤独地完成了她生命中最后的一次“上妆仪式”。

三次“走过大众、走向舞台”程序也是异曲同工：第一次，在众人惊呆的目光中突出了嫦娥B角李雪芬的嫉妒和挖苦；第二次，在众人更为惊叹的目光中特写了嫦娥B角春来的羡慕和不服；第三次，没有了大众的在场，筱燕秋形影相吊地出现在服装间。三次“换戏装”的仪式也颇为意味：前两次情境仿佛完全一致，柳如云的“指示”犹如来自天际的圣音：“伸开手臂，挺胸，抬头！”“别弯腰，小心戏装褶了。”“抬腿！勾脚！”“从现在起，你就是角儿，到死也不要忘记这个！”第三次，柳如云已经独自“奔月”了，她不再跟在筱燕秋的身后继续要求她，但此时的筱燕秋已经习惯了这个程序了，她自觉地在服装师面前伸开手臂、挺胸抬头、抬腿勾脚。只是这时，她却已经不再是角儿了。

整个上台之前的“生命”仪式隆重而平静、神圣而恍惚，人物的呼吸和心跳都并入了旋律的节奏中。音乐趋于不同的方向弥散在我们的心灵世界中，披戴着和谐的织体，在时间之流中不断结构和解构着心跳的张力，唯一出现的柳如云的

<sup>108</sup> [苏]布霍夫：“探索声音的真实”，《世界电影》，1985年第203页。

语言，似乎来自天上，它本身就是音乐，它是完全融入于音乐之中，虽然轻柔却具有浸润心灵活动的强大能量。吴天忍在评价《小街》的艺术创作时说：“心理是不可视听的。在影片中，它只有通过某种环境气氛的渲染，通过人物语言、行为，通过生活细节的暗示，间接地表现……，‘情绪片’中，人物情绪的发展、起伏往往依赖于环境气氛的烘托与渲染。特定环境产生相应的气氛，这种气氛又触发相应的情绪。所以，环境选准了，气氛相宜了，人物情绪就变成可感了。”<sup>109</sup>舞台仪式的旋律化表达正是让人物的心理变得可感了。

我们要特别说说“圣歌”程序，对于筱燕秋来说，这是仪式中的仪式。这个程序的生命进程也伴着旋律而展开，但它不再寄托于乐器的沉吟，而是直接承负在筱燕秋的肉体上。叔本华认为：“充满歌者意识的是意志的主体，即自己的意愿，它常常是已经得到满足的、瓜熟蒂落的意愿（快乐），但更多的是受抑制的意愿（悲哀），始终表现为冲动、热情、情绪骚动的心境。”<sup>110</sup>人往往使用最“肉体”的发声器官来扩展自己关于生命的种种意图，筱燕秋就是以歌唱为媒介而进入潜伏自身的精神家园，从而对自己的愿望缺失给与一次生命活力的释放，体验一次生命的快感。“每每我已经顺从那歌声，仿佛可以在其中感到自己的消散，我已将我的心往最高最远处延伸，我已不是我，而是一股气，一片雾抑或是一团能量，往下沉，往远处伸，往里面化解。”<sup>111</sup>她在歌唱中感受到了没有物质性内涵的完满的情感生活和一种超脱尘世捆绑的升华欲望，筱燕秋的灵魂追寻着唱词所孕育而出的情感递嬗延续，歌唱就是对筱燕秋的救赎，那种关于奔月的若隐若现、时刻萦绕的意念情思在歌唱中才具有真正的超越快感，性情的矛盾性和压抑性被那音乐疏导、释放了，生命被扩大到它自身的领域，并消失在“万物归一”的茫茫云空中。

筱燕秋对京剧有着强烈又神秘的沉涵情感，“人的声音可以听得出来就是灵魂本身的声音，它在本质上就是内心生活的表现，而且它直接地控制着这种表现。在一切其它乐器里，只是一个与灵魂和情感漠不相关的，在性质上相差很远的物

<sup>109</sup> “环境、节奏、时空——由影片《小街》所想到的”，《电影艺术》，1982年8月，第49页。

<sup>110</sup> [德]叔本华：《作为意志和表象的世界》，石冲白译，北京：商务印书馆，1997年第346页。

<sup>111</sup> 转引自韩锺恩：《音乐意义的形而上显现及意向存在的可能性研究》，上海：上海音乐学院出版社，2004年第198页。

体在震动，但是在人的歌声里，灵魂却通过它自己的肉体而发出声响来。”<sup>112</sup> 20年后的再度登场，筱燕秋忘我地抒发着，她用纯熟的青衣唱腔“把满腔的块垒抽成了一根绵延的细长的丝，一点一点地吐了出来，缠绕了起来，挥洒了起来。”<sup>113</sup> 长期积累的“情欲”顺着京剧音乐得中和而外发，欲望的渴念因此得到了安顿，在这个酣畅的生命瞬间，她完全成为了精神上的存在。她在神秘的狂喜中体验着存在的顶峰，但这极端的自我确证会把一种严酷的顽强和自立的生活传给他所遭遇的一切，在达到某种纯粹自己的顶峰之后，最终也将自己取消。当这飞扬的、畅酣的、凄绝的、恣意的、迷乱的两个小时过后，舞台上留下心潮难平的筱燕秋，只有低缓的场景音乐在空荡荡的剧场内诉说着筱燕秋的迷醉和留恋，“这两个小时太短了，刚刚离开这个世界，说回来就回来了。戏完了，结束了嫦娥说走就走。毫不留情地把筱燕秋还给了我。”

最后一次的“圣歌”是舞台仪式，也是死亡仪式。小说中描写道“筱燕秋穿着一身薄薄的戏装走进了风雪。她来到剧场的大门口，站在了路灯的下面。筱燕秋看了大雪中的马路一眼，自己给自己数起了板眼，同时舞动起手中的竹笛。她开始唱，她唱的依旧是二黄慢板转原板转流水转高腔。……筱燕秋边舞边唱，这时候有人发现了一些异样，他们从筱燕秋的裤管上看到了液滴在往下滴。液滴在灯光下面是黑色的，它们落在了雪地上，变成了一个又一个黑色窟窿。”剧中，筱燕秋痛苦地看到自己身上的光芒已无情地消失，“在她即将闭目的眼睛前已经站着比自己更秀美的子嗣，正急不可待地勇气十足地昂着她的头”。她缓缓走向剧院外的雪地开始告别戏台的最后一场演出，她给天唱、给地唱，给心中的观众唱。这个过程没有京剧的歌声，没有生命的液滴，没有黑色的窟窿，只有漫天的雪花、飞舞的水袖、不停旋转的身躯以及铺满整个世界的主题音乐。筱燕秋在音乐中谋求到了人生的诗意的完满，她慢慢地消亡。

“人的生命是伴随着一种遗忘了的经验开始，又伴随着一种虽然参与但又无法了解的经验告终。”<sup>114</sup> 筱燕秋始终留恋生命的初始经验，并一辈子被其钳制和圈定，她太了解“生”的酣畅，哪怕是在死亡的过程中也充盈着这份感觉。“死亡

<sup>112</sup> [德]黑格尔：《美学》第三卷上册，朱光潜译，北京：商务印书馆，1997年第369页。

<sup>113</sup> 毕飞宇：《沿途的秘密》，北京：昆仑出版社，2002年第245页。

<sup>114</sup> [英]爱·摩·福斯特：《小说面面观》，苏炳文译，广州：花城出版社，1984年第42页。

是最终的放纵”<sup>115</sup>，死亡反而给了筱燕秋重生般的快乐和舒展，生之孤独、欲之苦闷在终极死感中震颤着消除了，筱燕秋从死感中找到了一条清晰的通向月宫的升腾轨迹。济慈曾在其诗歌（《夜莺之歌》）中说：“而现在，哦，死比什么都美丽，在午夜里溘然魂离人间，当你正在倾泻你的心怀，发出这般的狂喜！”筱燕秋在死，嫦娥在生；身体在死，影子在生；肉体在死，灵魂在生，筱燕秋身上的每一个细胞都处在一种持续不断的兴奋与疯狂中，类似于佛教的涅槃、道教的归化、基督教的升天。在这种“类宗法”的生命感觉中，个体身体的死亡因为嫦娥的微笑而变得轻省，个体的现世生命的完结，恰是另一个美好的生命的开始。

对于死亡的感觉，影像未能诉说的，音乐说了，而且说出了那份华丽与苍凉。音符、由音符组成的和弦、由和弦组成的和声织体，整个有机的音乐幻象不停地运动着，“一切无常事，只是一虚影，不可企及者，在此事已成，不可名状者，在此已实有，永恒的女性，引领我们向上。”<sup>116</sup>真正的阴郁悲哀、诚挚的绝望，必然是不能说不能见的。最后，“音乐通过各路分支的细流进行大面积的多重合流，以推进整体力度的长时段持续高涨，此刻，整体音响透彻敞亮，最初的原材料在多重合力的驱动下达到终极轰鸣，就像是一个仪式，通过一道道程序，高浓度的缓释，大剂量的缓冲，超能量的缓动，最终及至雪崩塌泻和熔岩喷射般的极度壮观。”<sup>117</sup>因着苦痛与死亡而蒙受苦难的嫦娥在音乐中化为渴欲抚慰的神圣的牺牲者，在音乐的流动中获得永恒。

生命是一种经过，音乐旋律也是一种经过。“音乐的基本幻象，是经过的声音意象，它被从现实中抽象出来，进而成为自由的、可塑的和完全可感的。”<sup>118</sup>黑格尔干脆就指明：在音乐领域里，灵魂的自由音响才是旋律。音乐表现了关于生与死的意识，表现了各种可能的感觉图标、生命力图标和精神图标，在此显得丰富而凄美。当抽象、隐约的音乐幻想追索着实体存在的身体影像共同经过，电视剧叙事就获得了一种最精致的语言和最有力的手段。

<sup>115</sup> [法]加缪：《西西弗的神话》，杜小真译，西安：陕西师范大学出版社，2006年第108页。

<sup>116</sup> [德]歌德：《浮士德》，董问樵译，上海：复旦大学出版社，1987年第693-694页。

<sup>117</sup> 韩钟恩：《音乐意义的形而上显现并及意向存在的可能性研究》，上海：上海音乐学院出版社，2004年第210页。

<sup>118</sup> [美]苏珊·朗格：《情感与形式》，刘大基等译，北京：中国社会科学出版社，1986年第132页。

## 第二节 爱恨情仇的和声式交织

“我们不能把音乐看作世间事物上的任何理念的仿制、副本，然而音乐却是这么伟大和绝妙的艺术，是这么强烈地影响着人的内心；在人的内心里作为一种绝对普遍的，在明晰度上甚至超过直观世界的语言，是这么完整地、这么深刻地为人所领会。”<sup>119</sup>音乐声调直接作用于人的精神，所有爱恨情仇的生命感受在一个瞬间来临的波动中荡漾开来。同时，这种荡漾又往往会随着音乐各因素形成的织体结构前进，最终又凝炼成某种形状的音乐幻象反过来再次激动人们的呼吸和心跳。剧中，真实而强烈的爱恨情仇与虚幻而朦胧的音乐感受互相交叉着又重迭着，互相掩盖着又衬托着，互相聚集着又时时分解着。

筱燕秋爱过，也为爱陶醉过，音乐始终记着那一晚如痴如醉中的脉脉温情。筱燕秋 19 岁的那个年夜，在剧院静静的操场上，筱燕秋对乔秉璋说“我要你跟我一起唱，我们还唱《奔月》”，在孤独的鞭炮声中，筱主题音乐飘然而至。一圈朦胧的路灯下，筱燕秋远远地静静地站着，看不清脸，看不见眼，音乐却能听到她平静的心跳，舒缓的音乐前奏告诉着我们那颗心的无限温柔。在第一句前奏末尾的和声中，乔丙璋出现在那一圈朦胧中并缓步靠近筱燕秋。夜幕下，两张上妆的脸不断交替出现：我眼中的你，你眼中的我；我只看你，你只看我；你只有我，我只有你。音乐在他们无声的对望中模模糊糊地诉说着似曾相识的陌生，诉说着未曾远离的亲近，却也低低地压制着一份柔软而朦胧的渴望。

沿着小提琴的琴弦，筱燕秋缓缓地向乔丙璋伸出手去让他刷粉，一份期待随着手臂的向前运动静静地舒展开来，单纯的小提琴音乐化为那一缕无形的绕指柔任由乔丙璋仔细梳理，竖琴的三个和声轻易地化解了心中潜在的顾虑，筱燕秋陶醉了。音乐的喘息越来越贴近她的脸，满眼似水的柔情伴着梦幻般的竖琴和声荡漾在乔丙璋的脸上。呼吸着同一寸空气，乔丙璋起伏的胸口已经难以掩饰那份心动，弦乐合奏在小提琴音色下暗涌，千丝万缕化为一眼深情凝望，千言万语则化为绵长的音乐，两个“被瞬间的爱欲攫住、被情欲支配的灵魂旋转着，永恒地相拥着。”<sup>120</sup>回旋中看着自己的爱，却只有一种想哭的冲动。然而，为此所受的折磨

<sup>119</sup> [德]叔本华：《作为意志和表象的世界》，石冲白译，北京：商务印书馆，1997 年第 354 页。

<sup>120</sup> [美]古斯塔夫·缪勒：《文学的哲学》，孙宜学、郭洪涛译，桂林：广西师大出版社，2001 年第 56 页。

岂是哭泣所能表达？音乐高潮旋转在两人久久的对视中，满腹的思念终于倾泻，乔乔璋涕泪双流的款款深情淹没在如泣如诉的音乐中。

这里的唱腔被作了无声的“变形”处理，音色、音量的主观性的衰减虽然违背了现实的原则，却走进了一个没有观众的主观世界。同时，消除人物发声所带来的声响，这并不意味着真正的宁静，这种无声比一切运动更加动荡，更加活跃，它带着一种无言的召唤产生强大的聚合力，让筱燕秋不由自主地沉浸于此，所有的委屈都随着渐渐平静的音乐消失。“我感到，和真正的音乐比较起来，这些演说，字句是这样的含混不清，模糊而易于误解，而音乐则用胜过文字的千百种美好事物来充实我们的心灵。”<sup>121</sup>爱情的心跳在小提琴和弦乐的合奏中战栗着、踌躇着，我们看到起伏的胸腔和朦胧的双眼，山盟海誓淹没在小提琴忧伤的甜蜜中，年三十的夜空弥漫着一种令人无法现实拥有的柔情。正如希区柯克肯定作曲家赫尔曼的电影音乐时所说：“是的，音乐有时比对白在某些地方更为有力。”<sup>122</sup>情爱的喜悦在音乐的痉挛中给我们一种新生的感觉，筱燕秋在音乐中完成了对爱情生命的更新仪式。

音乐对于爱情表达的和声效果体现在筱燕秋和面瓜之间则消除了温情脉脉的意味，更多的是麻木单调。嫦娥的尘世恋爱伴着面瓜主题音乐的前奏开始在公园门口的大石头旁边。“他们每一次都走相同的路，以同样的方向向同样的地方走去，在同一个地方拐弯，在同一个地方休息，走完了，在同一个地方分手。”<sup>123</sup>音乐也毫无变化地一次又一次、一遍又一遍地绕着公园石径转圈，把面瓜略带忐忑、略带激动的心跳以及有所憧憬又捉摸不透的苦恼心绪外化在公园的上空，观众听得清清楚楚，筱燕秋似乎浑然不觉，她心不在焉地走，上空的这份心跳、心绪平淡无趣，根本落不到她的心里。

音响的存在有一种能够唤起意境的情境在，有一种足以拉动理性的感性在。“音乐向我们提供的正是事物下落与扬升、涨与退、加快与减慢、紧与松、迅速挺进与迂回渐进的本质。这种表现是抽象的，不依附于此物或彼物，但同时又是

<sup>121</sup> 转引自[英]戴里克·柯克：《音乐语言》，茅于润译，北京：人民音乐出版社，1984年第20页。

<sup>122</sup> Fred Karlin, *Listening To Movies: The Film Lover's Guide to Film Music*, p. 11.

<sup>123</sup> 毕飞宇：《沿途的秘密》，北京：昆仑出版社，2002年第214页。

极其直接和具体的。”<sup>124</sup>赵季平有意识地把“筱-面”之爱的过程固定化为一种明朗直白又单调重复的面瓜主题音乐，它没有涨涨退退的那份激动，也没有松松紧紧的那份活力，只是一步一顿地平稳地前进着，它所唤起的感性情境更多的是苍白乏味。这份音乐就如面瓜的爱情在筱燕秋的心目中缺少感性陶醉的回响形态，没能成为与筱燕秋的心跳结合在一起的有机物质。它虽然可以负载着画面所有的内容，也满足着叙事中情绪的铺垫和渲染，但承载不了爱情的滋长。这种默默两无语的恋爱滋味只有音乐最懂，说不清楚是好是坏，反正筱燕秋的世界中，从此少了来自天际的心绪流动，多了缠绕在脚边的踏实而满足的印迹。

音乐是“爱”的主旋律上的和声，也是“恨”之生命旋律上的一种和声姿态。有爱就有恨，这是颠覆不破的真理，筱燕秋的“恨”就附生或并生在“爱”的枝干上。筱燕秋对乔秉璋的爱成为她一生中遭受的最大的侮辱事件的深层原因。19岁的筱燕秋被李雪芬当众指着鼻子破口大骂：“你呢？你演的嫦娥算什么东西？丧门星，狐狸精！整个一个花痴！关在月亮里卖都卖不出去的货。骚货！骚货！卖都卖不出去的骚货！”面对李雪芬满眼不停张合的嘴，“筱燕秋似乎被什么东西击中，鼻孔里吹的是北风，眼睛里飘的却是雪花”，她痛苦地闭上了眼睛，音乐随着眼皮的下合从胸口流出。缓慢低沉的低音大提琴音乐与李雪芬高亢激动的泼骂形成两个声部，语调随着京剧鼓板的打击节奏越升越高、越说越急，急到最后只有舍弃语音完全用急促的鼓板来代替；音调却越走越低，京剧的鼓板犹如凉到彻底的颤抖在大提琴中化为滴滴血泪，随着音乐一声声下沉，剩下沉重得令人窒息的音符孤单地伴着落到井底的筱燕秋，“恨”的和声往往出现在生命主旋律的下方，它总是体现出向下的趋势，融汇起来自心之深渊的绝望。当音乐在同视觉形象截然不相吻合的方向上进行，就“冲击”出了一种新的感觉，留给我们“神经的颤动”。

由爱埋汰的恨冰凉而绝望，由爱所生的恨却柔软而无力。筱燕秋恨乔秉璋的负心，更恨乔秉璋在自己受到侮辱时的软弱，可是这份恨是多么柔软啊，它甚至不堪眼神的那一“击”。筱燕秋30岁生日那天，她不知不觉地来到了京剧团门口，她从大门的玻璃上看到了10年前的嫦娥，也从推门而出的身影中看到了曾经的后

<sup>124</sup> [美]杜威：《艺术即经验》，高建平译，北京：商务印书馆，2005年第230页。

羿，她内心世界中唯有两个人同时出现在这个特殊的日子，她无法再欺骗自己：“站在这里，我才明白：自己绕了一大圈儿，为的就是回到这里来。”面对曾经让她心醉也同样让他心碎的后羿，“对他的恨在我心里垒起来足足有十层楼高。我想过无数次的见面、无数次的痛骂，今天见到他了，心里的恨就这么容易的倒塌了。”真所谓：“恨君却似江楼月，暂满还亏，暂满还亏”。<sup>125</sup>

抒情是音乐的基本功能，当这份“恨”的情感柔软得无力表达时，音乐就成为精神上的替代物，成为内在生命情态的音响的物化形式。乔·柯恩指出：“在某些情况下，画面的‘原来’涵义是非常薄弱的。人们便改为注意‘音乐’；只要音乐真正地同画面相配，那么画面就能真正从音乐中获得它最好的表现，甚至是它最好的启示力。”<sup>126</sup>画面中只有两个眼神的接触和默默语言的行走，千言万语、千愁万恨在这个瞬间悄然寂灭，只有音乐以一种舒缓的叹息呼吸起来，音乐的各个要素互相混织成幽昧而软柔的心绪，充满着最为无力的“恨”的意志，却隐示着一份最为矛盾的“爱”的征兆。主题音调负载着一份迷离的爱意和朦胧的精神骚动，从心灵的情感通过听觉的感官重新向心灵的情感穿过去，虚幻出一种渗透着“爱”之情感的表像。

音乐对基调情感的和声效果显然是可以异化的，“恨”的心调在“低柔”的和声中就变得暖意起来。同样，音乐对基调情感的和声效果也是可以同化作用的，“恨”的心调在“凄冷”的和声中就只会堆积起彻底的仇意。在筱燕秋与乔秉璋的爱情中，爱与恨是成反比的：爱得多、恨得少；在筱燕秋与面瓜的爱情中，爱与恨同样成反比：爱得少、恨得多。这些悖谬的思维逻辑，在筱燕秋那里非常的合理，乔秉璋再无情，筱燕秋可以看到活着的嫦娥，而面瓜再体贴，嫦娥却只会不可救药地死去。尤其当筱燕秋在公演前得知自己再次怀孕时，她对面瓜的恨难以遏制。为了能够再次登台，她经历了太多的“变故”，十魂丢了九魄，终于可以公演了，却发现面瓜又给了自己最为沉重的肉身。筱燕秋意识到“已经在路上”的自己可能会被沉重的肉身“拉回来”，她太害怕这种感觉了，她都不愿意去想这种关于“离开和返回”的反向拉力会带给自己的那份破裂的疼痛感。可是她究竟是摆脱不了的。

<sup>125</sup> 吕本中：《采桑子》。

<sup>126</sup> 转引自[法]马塞尔·马尔丹：《电影语言》，何振淦译，北京：中国电影出版社，1992年第97页。

音乐在她的周围低低地作着“离开”和“返回”的运动，音符上行着离开了，又下行着回来了。离开时是憧憬和期待，是冲动和激发，返回时是破灭和失望，是痛苦和下沉。瓦格纳说：“戏剧音乐的每一小节之所以成立的惟一原因是，它解释了情节或演员角色的一些东西。”<sup>127</sup>赵季平的影视配乐正是如此，它不是简单地解释画面、补充剧情、代替话语以减少银幕的镜头语言，它更多的是作为一种剧作元素传达着人物的情感心绪。筱主题音乐在此写满了冰凉的恨和冷漠的爱：“我对面瓜的仇恨一天比一天的强烈。我不愿意看到他那张脸，甚至不愿意看到他穿过的鞋。”当嫦娥的灵魂正拍振她的双翼飞天时，它却受到肉体的限制而无法伸展，这种恨只有“天”知道。

是爱是恨在筱燕秋那里似乎都是内敛的，音乐知道。可是在醉态的拥抱中，这种爱恨立刻绽裂开来并紧紧地交织在一起，我们无法分清这是“爱之恨”抑或“恨之爱”。只知道这份融于一体的来自心之深渊的生命情感中注满了或和谐或不和谐的和声音乐，它们把这份感情渲染得炙热而凄迷。30岁的那个晚上，茫然若失的筱燕秋邂逅了旧日恋人乔秉璋，又探访了孤单凄凉的柳如云，回家后的筱燕秋满心悲苦借酒浇愁，现实理智被一条遗忘之河隔在了遥远的边际，过去亲历的一切都变得模糊不清，深层渴望却清晰地从筱燕秋起伏的胸口流出。

两块白布当水袖，筱燕秋跌跌撞撞地走进厨房，醉眼的朦胧中，乔秉璋混合着后羿深情款款地注视着筱燕秋。曾经的誓言、曾经的柔媚、曾经的痴情声声在耳、历历在目，相似的音乐又飘忽在灵魂的陶醉中，“缓慢的，落到逆耳的非谐音而要在许多节拍之后才回到主调音的曲调则和推迟了的、困难重重的满足相似，是悲伤的。……舒展慢调在柔调中达成最高痛苦的表现，成为最惊心动魄的如怨如诉”。<sup>128</sup>一份委屈再也抑制不住，“你可曾记得对我说过的话么？……你我夫妻相携、生死不负。……朝如青丝，暮成雪。……你我一别十载，为妻为你朱颜凋零。实指望你情深意重，谁料你，你你、你、你……”一声声京剧韵白和泪而下，此番沉醉和心痛已非小提琴的幽咽可以表达，锅碗盆瓶的叮当碰响和面瓜发泄般的愤刹南瓜成了情感崩泻的不可或缺的中介，恰如京剧开场的号角，武场打击乐随之在厨房激昂登场，板鼓的音响结构充实丰满且动力不减，内在的张力不断地向

<sup>127</sup> [美]菲尔·G·古尔丁：《古典作曲家排行榜》，雯边等译，海口：海南出版社，1998年第198页。

<sup>128</sup> [德]叔本华：《作为意志和表象的世界》，石冲白译，北京：商务印书馆，1997年第361页。

外擴張，這個聲音帶着異常有力的直覺沖擊力，此時的筱燕秋已經悲痛欲絕、泣不成聲。

克拉考爾曾經指出：“一般地說，耳熟的聲音總會在內心喚起聲源的形象，以及通常是跟那種聲音有關聯的或至少在聽者的記憶中與之有關係的各種活動的形象、行為的方式等等。”<sup>129</sup>透過京劇鑼鼓的最具節奏型性的顫栗，筱燕秋已徹底迷亂，各種音樂以不完全和諧的姿態交織在一起，顛覆着人們對筱燕秋“清涼涼，不食人間煙火”的個性印象，壓抑多年的愛戀顯露無遺。面瓜起勁地剝着，燕秋恍惚地舞着，女兒惊恐地哭着，音樂成為刻畫和控制這種戲劇性行動姿態的主要力量。筱燕秋在這亦喜亦悲的“鬧劇”中經歷了對愛情和藝術的淒愴回首，直到板鼓的結束之音把筱燕秋從自我縱情的泥淖中拽了出來，她終於有所清醒，緊緊抱住面瓜。四周頓然安靜，一句“多虧有你！多虧了有你呀！”的放聲哭訴划破廚房瞬間的寧靜，又帶出一陣急切的鑼鼓聲“咚、咚、咚、咚……”面對如此強烈的音響融合勢能和牽引力場，我們感受到了外在的躁動以及內在的不安。

### 第三節 奔月靈魂的復調式咏嘆

“生命的誕生，生命的實現，生命的延續，生命的歸宿，這是一個遙遠又現實的命題，始終牽動人類的神經，具有最強大的吸附力，是最本源的精神家園。人從所何來，向所何去，女人現實地演繹生命的誕生，必然更感性地被生命所牽引，傾心於生命之巢的建築，明顯地表現戀家情結。”<sup>130</sup>筱燕秋是青衣又是嫦娥，她的生命載負着三個女人的靈魂。泰勒說：“靈魂是一種稀薄的、虛幻的人的形象，具有像氣息、薄膜或影子那樣的性質，個體的生命和思想的本原構成產生他的靈氣，他獨立占有他從前或現在肉體擁有者的個人意志和意志力。”<sup>131</sup>《青衣》關於生命的誕生、實現、延續、歸宿是指向青衣的，更確切地說是指向意味着不甘靈魂的嫦娥的，筱燕秋只是一個肉體的在世的可見的符號。筱燕秋的“家”是舞台，是月宮，筱燕秋的身上一直纏繞着那條來自母體的“臍帶”，它牽扯着筱燕秋不停

<sup>129</sup> [德]克拉考爾：《電影的本性》，邵牧君譯，北京：中國電影出版社，1981年第157頁。

<sup>130</sup> 韋祖慶：《辨味審美的女人味》，《內江師範學院學報》2005年第5期。

<sup>131</sup> 方克強：《文藝爭鳴》，1990年第4期第26頁。

地向上升腾。所以，“奔月”是筱燕秋古老而又永恒的情愫，是其带着最冲动的“乡愁”去寻找那个最为理想的精神家园，靠近了就幸福了，远离了就伤痛了，而灵魂是《青衣》的真正生命，真正叙事主体。

语言和音乐是灵魂双调式的声音叙事结构，它们都来自声音王国，因此在物理层面具有本质上的一致性，万斯洛夫说：“在音乐和语言中，人的精神体验都是通过音的性质、高度、长度、力度、色彩的变化，通过休止、重音等等表现出来的”。<sup>132</sup>但它们又是带有明显个性特征的独立个体。

语言符号属于推论性符号中的典型代表，“正是凭借这种语言，我们能够思维、记忆、想象，才能最终表达出由全部丰富的事实组成的整体；也正是有了语言，我们才能描绘事物，再现事物之间的关系，表现各种事物之间的相互作用的规律；才能进行沉思、预言和推理一样较长的符号变换过程。”<sup>133</sup>灵魂的理性在语言符号中具有强大的生命力，但文字语言的逻辑形式又缺乏对情感的对应能力，因此不能表达一种细腻丰富的情感和情绪概念。

音乐是表像性符号，它的作用正是表现情感。它不能展现物质性对象，但却与人类心灵具有先在的契合关系，可以超越时空限制唤起人类本身的所有的联想，表现一种我们称之为“内心生活”的东西，表达灵魂骚动的无形秩序，能传达出某种超出感性材料的情绪内容、生命色彩、艺术意味和下意识状态。在音乐的机体中，我们可以看到人类心灵最深邃最隐蔽的自我意志和苦乐潮汐。

正是由于这个原因，许多人把音乐也称为语言，最为感性的“语言”。音乐语言从表现形态上具有不确定性、不具体性和非逻辑性的特点，但“音乐如果作为世界的表现看，那是普遍程度最高的语言，甚至可说这种语言之于概念的普遍性大致等于概念之于个别事物。[音乐]这种语言的普遍性却又决不是抽象作用那种空洞的普遍性，而完全是另一种普遍性，而是和彻底的、明晰的规定相联系的。”<sup>134</sup>用节奏、音高、力度的变化组合起来的抽象的音乐语言具有彻底的、明晰的普遍性，而这种普遍性正是一种与生命的基本形式相类似的逻辑形式，是生命活动的

<sup>132</sup> 转引自[波]卓菲娅·丽莎：《音乐同其它艺术的综合》，《音乐美学译著新编》，于润洋译，北京：中央音乐学院出版社，2003年第36页。

<sup>133</sup> [美]苏珊·朗格：《艺术问题》，滕守尧译，南京：南京出版社，2006年。

<sup>134</sup> [德]叔本华：《作为意志和表象的世界》，石冲白译，北京：商务印书馆，1997年第363页。

一个投影。

作为艺术符号的音乐语言与作为理念符号的工具语言是灵魂的主要气息，但分属于两个不同的话语的宇宙。它们各自主宰着灵魂中的两重天地，没有直接的相似性，但却先在着一种模拟的可能性，它们经常互相映照、互相挟持。当两者共同出现在影视叙事中，往往就具有了复调式的“音”性表达意味。前苏联作曲家肖斯塔柯维奇说：“当文字语言已不能再表达什么时，音乐语言才刚刚开始”，“音乐的整个要点是表现不能用文字叙述的东西。”<sup>135</sup>音乐伴着人物的声线或语气突出了心理主导线索，成为一种或显性或隐性的叙事工具，表达某种思想、某种困惑、某种不安、某种无法用言词表达的印象。而语言的明确语义性通过音乐的音响色彩、音响造型、音响运动状态、音乐主题的冲突等进行渲染、衬托、暗示或象征，将使某种精神体验具有更为明确的联想指向性和更为明显的意义阐释性。

人物对话与主观音乐的复调式存在在《青衣》剧中随处可见。“说话是有声的表达和人类心灵运动的传达。”<sup>136</sup>对白是突至影视剧表面的让人听得到的声音，是带着心跳的透明，在语音的波动中将心情表露无遗。《青衣》的对白没有太多对峙或交流的意味，似乎只是两条并行线的自言自语，尤其是筱燕秋和柳如云的对白，那似醒非醒、似梦非梦的静默言说状态几乎很难说是对话，而只是内心世界的声音化流淌，听起来反而离音乐更近。

30岁生日那晚，筱燕秋在剧院的大门玻璃中看到了自己的灵魂，有一种召唤开始变得清晰而有力，筱燕秋茫然若失地来到了柳如云的家中，一段对白出现：

柳如云：“唱青衣，固然要有个好嗓音，要有个好身段。可是好嗓音好身段又算得了什么？唱青衣最大的本钱，就是看你是一个什么样的女人。即使你是七尺须眉，只要你投了青衣的胎，那你的骨子里就不再是泥捏的，而是水做的，飘在任何一个码头上，都是一朵雨做的云。女人就是女人，她学不来，也赶不走。青衣是女人，是女人中的女人，是女人的极至，是女人的试金石。是女人，就是你站在舞台上，在演，在唱，在运眼，在云手。这些，不就是生活当中的基本动态罢了，让你觉得生活就是本该如此的。老天爷创造出来一个青衣不容易，我柳如云是一个，你筱燕秋就是另一个。”

<sup>135</sup> 转引自[英]H·A·梅内尔：《审美价值的本性》，刘敏译，北京：商务印书馆，2001年第129页。

<sup>136</sup> [德]海德格尔：《在通向语言的途中》，孙周兴译，北京：商务印书馆，2005年第4页。

筱燕秋：“既然是这样，老天爷为什么要那样对我？”

柳如云：“你要学会等待。”

筱燕秋：“等待？我等了整整十年了，舞台离我越来越远。我天天照着镜子，看着自己一天天老，看着嫦娥一天天死，我无能为力呀！拽都拽不住！说到底，还是老天爷对女人太残忍，心太硬，手太狠。”

柳如云：“孩子，人生有几种痛，最大的痛就是不甘那！”

在柳如云、筱燕秋似单向式呢喃的对话中，听者在说者心中似乎是缺席或者是虚无的，语言缓缓地流动着，内向而私密、真切而隐约。柳如云、筱燕秋主题音乐用单纯的配器、清弱的音色也幽幽地叹息着。“它不向我们提供情绪的背景，不提供倾注情绪的对象，不提供故事，不提供说明书。它供给我们事物或事件的感情色调，而不供给我们事物或事件本身。它完全在它自己的世界中，一个纯感情的世界中运动，在这个世界中除了声音没有任何具体的表现。”<sup>137</sup>连绵缠绕的旋律线条在中速偏缓的柔板（adagio）中渗透开来，它仿佛只是对话情境的色调也仿佛是人物流露的情绪泛音。语言和音乐是分离的，但是它们又是互相含蕴的，互相理解的。加达默尔说：理解不是心灵之间的神秘交流，而是一种对共同意义的分有。音乐与人物语言的复调式咏叹，它们在青衣的体内是同一股平静而激荡的脉动形式，共同展露着嫦娥“心有戚戚”下的落寞的神情，有些“怨天尤人”的化不开的“忧郁”，有些说不清道不明的“柔媚”，也带着对生命的反思和执着，直指人性内在的最深处。在场的音响实体抱拥着不在场的意向存在，使作品所传达的主旨显得更加含蓄而深邃。

在十四集中，筱燕秋为了不让春来离开京剧团去电视台，主动提出让春来演嫦娥 A 角，自己演 B 角，并且竭力在众人面前掩饰其那份“毁灭性”的伤心，可是好友裴锦素还是毫不留情地揭穿了她虚伪的“心甘情愿”，这里也有一番对话：

筱燕秋：“我都快四十了，一个青衣到了这样的岁数还争什么戏演？争什么 A 角？”

裴锦素：“你真这么想？”

筱燕秋：“不这么想又能怎么想？那也得强迫自己这么想。再说了，春来是我的学生，只要她能唱红就说明我的命脉能在她身上延伸。”

裴锦素：“可是春来未必这么想。……”

<sup>137</sup> [美]H·帕克：《美学原理》，张今译，桂林：广西师范大学出版社，2001年第143页。

筱燕秋：“春来就是块宝。她能留下来，对于我来说就是一场劫后余生。”

裴锦素：“你呀，没救了。你到死那天都不知道自己是怎么死的。”

筱燕秋：“怎么不知道？伤心致死！”

裴锦素：“那你何必把自己往死路上逼？”

筱燕秋：“我管不了自己。……刚刚决定不唱的时候，我以为自己能够心静如水，可是没想到上台的欲望比以前更强烈了。放弃 A 角这话是我自己说的，可是‘放弃’这两个字就像一把刀，眼看着自己把自己劈成两半儿：一半儿在水里，一半儿在岸上。水里的那个筱燕秋拼命往岸上游，可是岸上的那个筱燕秋，毫不犹豫地就一脚把她给蹿回到水里。我就这样在岸上、水里两头挣扎，弄得自己筋疲力尽，我实在没有别的办法了，只好选择吃。这就像一个人要被淹死之前拼命地喝水一样。把体重捞回来，不仅仅是对春来有一个交待，也是让自己彻底地死了心。”……

在内心独白式的对话中配以默契的抒情曲调，清晰纯净的主旋律盘旋在筱燕秋的上空，似坦然放飞却又久久缠绕着、重复着，带着某种未知的神秘感在清寂悠扬中流动着稀薄的生命微光。将音乐作为一种心理对称介入，这仿佛使内心获得了一个强大的支撑物，使内心的暗涌更加精巧微妙、细腻隐秘。格式塔心理学美学认为，艺术形式与情感意蕴之间的关系本质上是一种力的结构的同形关系。当音乐中音高、节奏的式样与筱燕秋、柳如云的情感生活中的生命力的样式达到同形或异质同构时，音乐就具有了人物情感的性质，能虚幻又坚固地显示生命意志的那份动态冲撞力量，帮助我们自动展现那不可视的内心滋味。

由于裴锦素“罢演后羿”，筱燕秋终于又获得了嫦娥 A 角的机会，春来眼睁睁地看着自己被裴锦素当众侮辱为“狐狸精”，在委屈与不甘中远远地避开着老师筱燕秋。在彩排后空荡荡的剧场中，筱燕秋觉得心中有愧，主动找春来谈话。

筱燕秋：“……春来呀，其实我也演不了两场，最主要是给投资方一个交待。一个青衣，到了我这样的年龄，还跟你们年轻人争什么戏呀？”

春来：“没人说您争戏。”……

筱燕秋：“你在心里怪我言而无信。”

春来：“信？信什么？我只相信脚上的泡是自己走的，我就是摔得脖子戳进脑袋里面，也怪不得别人，只能怪自己轻信。”

筱燕秋：“你放心，公演的时候我顶多只演两场。”

春来：“其实，上不上台我已经无所谓了。唱也是活着，不唱也是活着，没准我会活得更好。”……

春来：“您在戏里边呆的时间太长了，这个世界变成什么样子，你根本就不知道。……就算我不伤害您，别人也会出来伤害您，因为这个世界根本就不是为您这种人准备的。”

筱燕秋：“你觉得我不成熟？”

春来：“你就像个涉世不深的孩子。”

筱燕秋：“我？我不如你呀。你比我有思想，可以无所顾忌地说，无所顾忌地做，还有那么多可选择的。”……

春来：“其实，人活在”这个世界上，能遇到的事情都差不多，无非是七情六欲、喜怒哀乐罢了，关键是看你怎样对待。老师，您是个常常把自己逼到死角里去的人，如果您能换个角度想问题，生活就不是这样了。您觉得幸福，生活就是幸福的；您要是不觉得幸福，那么生活就是不幸的。我是家里唯一靠自己的力量挣扎出来的孩子，我要把握每一次机会，一步一步地往上走，我要完全靠自己的力量过上自己想过的日子。”

筱燕秋：“你那么自信？”

春来：“您不相信？我从来就不想以后的事，以后会怎样谁也说不清楚，可是有一点我心里最清楚：老师，我不会像您那样的生活。如果我还是干这一行，到40岁的时候，我决不会再和年轻人争台唱戏了。我要结婚、生孩子，好好地享受一下女人应该享有的生活。”

春来和筱燕秋分别代表着青衣符号中所栖居着的两个截然不同的灵魂：“一个怀着一种强烈的情欲，以它的卷须紧紧攀附着现世；另一个却拼命地要脱离尘俗，升华到崇高的祖先的故里”。<sup>138</sup>这番对话中，吞吐着太多的尘世的论调。春来就是一个地道的尘世花旦：年轻浪漫、妩媚霸道、诡计多端、风情万种。她根本不想奔月，广寒宫里没有她要的迪斯科音乐，没有跟他嬉闹的男人，没有青春不老的俗世意义。她从来就不是嫦娥，演嫦娥只是她需要把握的走向成功的机会而已，是不是嫦娥与她的幸福感无关。青春是筱燕秋奔月的条件，奔月却是春来获

<sup>138</sup> 《浮士德》第1部，第2场

取青春的条件，这种因果倒置关系带着毫不掩饰的讽刺意味直接刺向筱燕秋，她的疼痛进一步加大了。筱燕秋迷糊了，她在勃勃的生命对象中感到了一种临近的死亡气息，她的眼前是一个毫不眷恋月宫的嫦娥，在陌生的凉意中筱燕秋根本没有能力和她去申辩什么，筱燕秋的嘴已经无力言语，灵魂里却满是深深的叹息。

主题音乐的旋律在筱燕秋的周边较为沉默地娓娓低回，感伤的小提琴带出被压制的内在话语，犹如一声声无泪的抽泣。“人的本质就在于他的意志所有追求，……人的幸福和顺遂仅仅是从愿望到满足，从满足又到愿望的迅速过渡；因为缺少满足就是痛苦，缺少新的愿望就是空洞的想望、沉闷、无聊。和人的这种本质相应，曲调的本质[也]永远在千百条路道路上和主调音分歧，变调……在所有这些道路上都是曲调在表出意志的各种复杂努力。……在曲调中揭露人类欲求和情感的最深秘密。”<sup>139</sup>音乐的潜入让我们听到语言背后还有一个神秘的声音在说话，莫名的错觉依旧找不到自己的定位。音乐是最明白筱燕秋了，它静静地徘徊在筱燕秋的身边吟哦着命运，又来来回回地留意着筱燕秋的表情，叙说着筱燕秋诗意的悲哀感觉。“诗性的语言有它的特征，那就是有一种模糊的精确，开阔的精致，飞动的静穆，斑斓的单纯，一句话，诗性的语言在主流语言的侧面，是似是而非，似非而是的。当它们组合起来的时候，一加一不是小于二就是大于二，它偏偏就不等于二。这一来它不是多出一点什么就是少了一点什么，有了特殊的氛围，有了独特的笼罩，韵致就有了。”<sup>140</sup>

音乐是语义明确的对白背后的充满内涵质感的灵性式“对话”，带着优美的哀伤，为整个情节加上了一重浓郁的生命悲剧感。这种音乐与对白语言的二元对应关系中，音乐成为贯穿其中的重要指标，女主角的希望与失望、幸福与痛苦等种种情绪，都借着京剧音乐和赵季平谱出的弦乐声流泻无边，仿佛是筱燕秋的呼吸一般，与她一起生活、起伏激荡着。“精神的内在生活是离开心灵的单纯的凝聚状态而达到观照和观念以及想象根据观照和理念所造成的各种形式，而音乐则始终只能表现情感，并且用情感的乐曲声响来环绕精神中原已自觉地表达出来的一些观念。”<sup>141</sup>

<sup>139</sup> [德]叔本华：《作为意志和表象的世界》，石冲白译，北京：商务印书馆，1997年第360页。

<sup>140</sup> 毕飞宇、汪政：《语言的宿命》，《南方文坛》2002年第4期。

<sup>141</sup> [德]黑格尔：《美学》第三卷上册，朱光潜译，北京：商务印书馆，1997年底第335页。

#### 第四节 黯梦情境的幻象化升腾

奔月是嫦娥不可改变的生命意志，嫦娥的头顶始终回响着一种召唤，她注定要前往高处。筱燕秋的生命轨迹也被规定为不能只是横向运动，不能只是平面性的经过，她需要往上升腾，因此，对于筱燕秋来说那颗可以回天的灵丹妙药很重要，一个轻盈的身躯也很重要。可现实中，灵丹妙药握在男人的手中，想要的女人不只筱燕秋一个，而筱燕秋的身体却设置了无数的“障碍”框圈着灵魂。有一个地方（梦境）可以实现受到压制的灵魂的愿望，弗洛伊德认为：“梦的世界是一个独立的王国，它有自己的特殊领地和交通。无限的幻想引诱着梦者通过神秘的道路闪电般迅疾来到那最遥远的地方，如最早的童年时代，让他在那里重温当时的感受和目睹”，<sup>142</sup>梦是一种愿望的表达，梦境中，筱燕秋不再需要那神奇的仙丹，更感觉不到任何关于肉体的分量，她甚至不需要经历繁复的舞台仪式就可以奔月，就可以返回到她“是嫦娥”的美好记忆。

梦的轻盈在《青衣》剧中往往是关于肉身沉重感的反向延伸，身体欠然所导致的昏迷状态使尘世间的一切事件都丧失了时空和秩序，“那种似乎清醒和似乎运动着的东西，那些昏暗模糊和运动速度时快时缓的东西，那些要求与别人交流的东西，那些时而使我们感到自我满足时而又使我们感到孤独的东西，还有那些时时追踪某种模糊的思想或伟大的观念的东西”<sup>143</sup>，它具有接通美好梦境的神秘力量，天生拥有一种朝向万方的牵引力量。这种昏迷在剧中是身体的状态也是音乐的状态，因为不属于这个尘世，反而具有一种强大的超越感和自由感，它让灵魂得以最为清晰的裸露，并暗示着灵魂的终极方向。

20岁的筱燕秋终于结束了分娩的阵痛顺顺利利地生下了女儿，但是却出现了产后大出血现象，生命垂危。在向死亡转化的那个瞬间，筱燕秋经历一个不自觉的“梦”境，来自天界的一份力量承托起了她万分沉重的肉体，嫦娥在静穆而孤寂的黑夜中逾越过那隐隐的生命线，陶陶然飘飘然地跃入了另外一个天堂的光晕里。“我们最内在的本质，我们所有人共同的内核，必定要体验梦境，并深感喜悦

<sup>142</sup> 刘小枫主编：《人类困境中的审美精神》，上海：东方出版中心，1996年第171页。

<sup>143</sup> [美]苏珊·朗格：《艺术问题》，滕守尧译，南京：南京出版社，2006年第26-27页。

和快乐。”<sup>144</sup>就像在现实世界中她的舞台演唱是她生命升华的开端一样，那种含蓄而潜在的理想在梦境中变得清晰而实际。神奇的梦境将筱燕秋幻化成美丽的嫦娥把她的灵与肉融为一体，在神秘的太一面前，她无限柔情地云手、运眼，轻舞着水袖向月亮飞升，她闪闪烁烁地静息在纯粹欢乐的观照中。在这个譬喻性的梦境中，有一种不可思议的力量将日常生活的沉重抽离，灵魂完全摆脱了身体的束缚轻盈地升腾，这种满足感无与伦比。

音乐在这里安静极了，没有任何的骚动，没有尘世的烦嚣，这种静寂的状态就是安然，它是一种内在的灵魂的和谐，一种压倒和征服情绪后的淡泊宁静，一种类似无风暴的平镜式的海面的舒缓和安宁。“音乐乃是全部意志的直接客体化和写照，犹如世界自身，犹如理念之为这种客体化和写照一样；而理念分化为杂多之后的现象便构成个别事物的世界。所以音乐不同于其它艺术，决不是理念的写照，而是意志自身的写照，[尽管]这理念也是意志的客体性。因此音乐的效果比其它艺术的效果要强烈得多，深入得多；因为其它艺术所说的只是阴影，而音乐所说的却是本质。”<sup>145</sup>音乐创设的那“情隐于幻”“情荡于扬”的极境，浸渍着一种“静而出世”的、寂寞崇高的、梦幻观照、朦胧虚幻的韵味，直接牵动着嫦娥的愁思幽情，它犹如阿波罗的那具有魔力的月桂枝，释放着视觉和联想含蕴的所有关于诗意的强力，渗透在这个澄明的世界成为超越尘世的回音。

“嫦娥奔月”是筱燕秋昏迷幻境中最永恒、最美丽的表像，它虽然缄默无言却能引发沉睡在她内心的那个表现得寂然无声的心声，梦幻的匆匆一瞥让她更加清楚地看到那个久久萦绕于心头的自我悲哀的灵魂。在寂静与虚幻中，所有的潜意识乘机乔装打扮一番后跨越梦的边缘成为新的现实，筱燕秋总是在这个新的独立王国中，释放长期被抑制的本我欲望，尽显空灵洒脱之致、鼓舞飞动之势。40岁的筱燕秋在公演前发现自己意外怀孕了，吃完流产药之后，腹部的阵痛越来越剧烈，医生说还有四个小时，让她出去跑、跳。可是刚到医院的楼下，肚子却疼得咬人，熬不过去就回到自己的家里跳。“楼板的轰隆声激励了筱燕秋，筱燕秋越跳越疼，越疼越跳，颠跳伴随着疼痛，疼痛伴随着颠跳。筱燕秋越跳越高，越跳

<sup>144</sup> [德]尼采：《悲剧的诞生》，赵登荣等译，广西：漓江出版社，2007年第17页。

<sup>145</sup> [德]叔本华：《作为意志和表象的世界》，石冲白译，北京：商务印书馆，1997年第357页。

越来越神了。一阵空前的畅快与轻松突然间布满了筱燕秋。……筱燕秋都忘记了为什么而跳了，她现在只是为跳而跳，为‘咚咚’作响而跳，为地动山摇而跳。筱燕秋痛快淋漓了，升腾起来了，飞起来了。她竭尽了全力，直至耗尽了最后一丝体力。筱燕秋躺在地板上，眼窝里沁出了幸福的泪。”<sup>146</sup>

痛并幸福着，人类语言在表达这种神秘的体验时显得无能为力，场景音乐用其音响之间的多重关系痛苦地对抗并消逝着，它们以自由的形式呈现在我们直观的心灵面前，在情绪上营造出结构张力并增强力度的厚重感。音乐的声音王国像一块附着众多血泪的沉重的阴影悲苦地压在人们的心里，我们感到了一份最为原始的人类痛苦。剧中不断地强化着这种声响，它不断摧毁着主人公的生理承受能力的同时，也用其所形成的赤裸的恐怖气氛考验着观众的心理承受能力。筱燕秋是太沉了，每一次跳都是一阵坠下的疼痛，可也都是一种往上的享受。当她以为自己就要断气、正在死亡，种种感觉正在垂死挣扎撒手西去，是音乐呼出的一丝气息把她与这个存在的世界联系在一起。音乐预期着节奏性的涨落、前进与向后、挣扎与忍受的运动，在沉郁的弦乐下低抑的情绪中，有一股极欲追求自主性的生命张力在一片茫无边际的时空中与筱燕秋互相感应着。“如果我们一般可以把美的领域中的活动看作一种灵魂的解放，而摆脱一切压抑和限制的过程，因为艺术通过观照的形象可以缓和最酷烈的悲剧命运，使它成为欣赏的对象，那么，把这种自由推向最高峰的就是音乐了。”<sup>147</sup>音乐用起伏较大的装饰音渲染着这份痛，却也用长长的音符延续传达着这种幸福，它使颠跳在空中开放着变形，疼痛与幸福的比例通过音乐的阐释发生了明显的倾斜，悲惨的深渊中跃出了新的生命。

死亡的气息将筱燕秋提到人生的极至，音乐帮助灵魂在通往梦境王国的途中完成宁静的超越。筱燕秋很久没有这份轻松感了，她感觉自己尽情地奔跑在细软的沙滩上，海浪在音乐中涌动着冲上来，筱燕秋越跑越快，越跑越轻松，最后仰面躺在沙滩上，飘落的雪花逐渐贴近她的脸，那份冰冷滑落。音乐随风而动，袅袅娜娜、飘飘悠悠，诉说着一种始终未曾抹拭的情怀：“俯视清水波，仰看明月光。……郁郁多悲思，绵绵思故乡。”<sup>148</sup>嫦娥再次出现在深蓝色的夜空，音乐仿佛

<sup>146</sup> 毕飞宇：《青衣》，《沿途的秘密》，北京：昆仑出版社，2002年第240页。

<sup>147</sup> [德]黑格尔：《美学》第三卷上册，朱光潜译，北京：商务印书馆，1997年底第337页。

<sup>148</sup> 曹丕：《杂诗》其一

像伊索尔德那样，唱起它的形而上的哀哀绝唱：“在极乐之海的汹涌起伏的波涛里，在大气之波的喧嚣嘈杂的声响里，在宇宙之气的飘游浮动的混沌里——淹没——沉落——无意识——最高的快乐！”是音乐营造了这美妙的阿波罗幻觉，使其充满了最纯粹的幸福和最永恒的征兆。音乐变成能够穿透一切的力量战胜生命固有的苦恼，帮助人物完成一次深刻的内在流放。

轻柔意味着缓慢，意味着滑行，轻柔之物就是滑离的东西，“心凝形释，与万物冥合”，嫦娥在轻柔的音乐中载歌载舞着、升腾着，一副全然着魔、亟待拯救的样子，“……人在载歌载舞中，感到自己是更高社团的一员，他陶然忘步，混然忘言；他行将翩跹起舞，凌空飞去！他的姿态就传出一种魅力。”音乐的层层张力超越了属于身体的一切坠力，它的力量将嫦娥提到了应有的命运的高度，筱燕秋在这种姿态中感到了趋向上界的超越快感。她在水袖的不停舞动中获得了自由，她从男人和孩子那里解脱出来，从说不清的爱与恨中解脱出来，从连结肉体的羁绊中破裂出来，通过夜的星池灵魂才能体验到那份浸润着的“清冷的汁液”，体验上下天地，来去古今，屈伸长短的自由感。

“幻想的象征力量甚至都无需有客体的外在形式来暗示那一形状；它们经常仅通过声调和颜色向我们传达一种情绪。”<sup>149</sup>在筱燕秋“仪式性的死亡片刻”中，总是伴随着蓝色的夜空、皎洁的月亮、翩翩的晚风以及恍惚的乐调。“在月亮意象中反映着古代文人寻找母亲世界、寻找精神家园、恢复世界和谐统一的心理。”<sup>150</sup>月宫首先是终极理想的化身，柔和的月光一如母亲慈爱的目光，普天辉映，让人感到亲切而温暖；月亮的迷离流光又如情人似水的柔情，包裹住哀怨的期盼，情与景的契合点燃了满腔的愁绪。“今宵有明月，乡思远凄凄”<sup>151</sup>，弦乐的大量使用和小调的铺陈像是一种与大自然的交感呼应，幽静而冷清、轻松又温婉，音色、节奏、旋律给筱燕秋的奔月构思了一个理想世界的蓝图：轻盈流动的、安静缓慢的、秩序井然的、梦幻完美的。音乐成了嫦娥的“不死之药”，它释放了筱燕秋在日常生活中的那份苦痛的沉重感，化为一缕满载情感的轻飘的烟雾。苍天碧海下冷肃忧郁、绵亘萦绕的音声，与长拍、深焦的影像语言相

<sup>149</sup> 卡尔·杜·皮尔：《抒情心理学》，第88页。

<sup>150</sup> 傅道彬：《晚唐钟声——中国文化的精神原型》北京：东方出版社，1996年第63页。

<sup>151</sup> 孟浩然：《途中遇晴》

得益彰。穿梭于影像幻界与音乐抽象空间，人世流离灯火的映照也难以让人挥洒眷顾与怀念的一瞥。

画面表达的幻境内容非常简单，但是给我们带来的却是一种心理和精神上的重量感。卮荣本曾说：“人的悲剧精神是悲剧的灵魂、悲剧的生命，它是人在追求生命力量对象化过程中的生生不已的内在意志激情的体现，是决定悲剧存在的深层次质的规定性。”<sup>152</sup>在这个意义上，这种悲剧精神往往体现为强烈的生命意识。主人公筱燕秋深深的“嫦娥奔月”情结让她的故事成为一个垂死之神的悲剧。

---

<sup>152</sup> 卮荣本：《文艺美学范畴研究——论悲剧与喜剧》，南京：南京大学出版社，2002年第1页。

## 结语： 影视音乐之于影视剧创作

### 一、影视音乐“绽放”剧作主旨的层次性

电视剧永远是一个故事，但故事本身却永远不是电视剧的意图，剧作者总是希望通过一个表面的事件来向人们昭示故事背后的那个不可视不可测的“存在”。影视艺术就是“绽放存在”的艺术：画面的“绽放”、动作的“绽放”、语言的“绽放”、心灵的“绽放”……一切有利于完美“绽放”的表达符号都为影视所吸收、容纳，而最终的效果不仅仅在于背景环境的无穷造型、人物行动的精彩冲突以及人物形象的丰满勾勒，反而更多地“取决于它是否能够超越事物原状考察事物本质，是否能够超越实在，从中构想出一系列歧义和可能。”<sup>153</sup>因此，影视艺术关于“存在”的“绽放”是有层次性的，从实在到虚无、从物质到精神、从外象到本质（内在），越是多级就越是深刻。音乐能够自由地徘徊在真实与非真实之间、摇摆在判断与犹豫之间、游移在向心的感觉与离心的意志之间，它正是为着绽放出最大可能性、最深度的隐秘性的“存在”来到影视世界中的。

毕飞宇在一次访谈中谈及自己小说创作的母题时说：“轻盈而沉重，是我对小说的理解，是我的小说理想。在根子上，我偏爱重，偏爱那种内心深处的扯扯拽拽。但一进入创作，我希望这种‘重’只是一块底盘，一种背景音色。同时，我又希望我的叙述层面上能像花朵的绽放一样一瓣一瓣地自我开放。一瓣一瓣地，就那样，舒缓，带有点疼痛。”<sup>154</sup>《青衣》是希望通过几代京剧青衣的人生经历来讲述一个来自生命存在底层的沉重而苦痛的话题：生、老、病、死、爱别离、怨憎会、求不得、五阴盛。我们认为毕飞宇用他的笔在《青衣》的小说领地上已经实现了那个轻盈而沉重地“开放”，但是电视剧却让这个“舒缓而带点疼痛”的母题“绽放”得更加肉感，也更加灵性。要问原因，音乐使然。

<sup>153</sup> [匈]伊芙特·皮洛：《世俗神话—电影的野性思维》，崔君衍译，北京：中国电影出版社，2003年第6页。

<sup>154</sup> 张钧：《历史缅怀与城市感伤——毕飞宇访谈录》，《小说的立场——新生代作家访谈录》，桂林：广西师范大学出版社2002年第59页。

音乐本身并没有可以用来测称的重量，“在我们听到的全部运动过程中——快速或慢速的运动，停止、起动、进行的旋律，开放或关闭的和声，发展的和弦，以及流动的音型——并没有什么实际东西在运动。”<sup>155</sup> 音乐“轻”得无迹可寻，但一个个音符又确实在周边的时空中延伸着，这个响度不大的营营之声是“一个纯粹的绵延”，当它弥漫在整个故事的叙述结构中，那份“轻”无孔不入地渗透在每一个可视又不可视的情感织体中，甚至于交接上最远古的记忆，而且令人无法摆脱亦无可承受，最终“绽放”出更不可测的那份“重”。音乐对于《青衣》是填渗也是释放，音乐对于“存在”是溶解也是沉淀，它或淡化或强化着观众的主观感觉，使文本具有丰富的意义生成和阐释空间，我们由此想到了尼采说过的一个概念“狄俄尼索斯背景下的阿波罗之音”。电视剧《青衣》的成功，赵季平居功厥伟。

由此，我们又想到基耶斯洛夫斯基生前对其“御用”配乐家普列斯纳的赞赏：“……他可以从一开始就思索音乐的部分：它的戏剧功能是什么？它该怎么表达影像所没有说出来的东西？有些东西即使在银幕上看不见，但一旦乐声扬起，它们便开始存在。”<sup>156</sup> 基耶斯洛夫斯基认为是普列斯纳的音乐把自己拍不到的东西呈现了出来，尤其是“蓝、白、红”三部曲中的第一部《蓝》。作品以个人生命的自由为主题讲述了朱莉自丈夫与女儿意外身亡后的生活，主人公总是想逃离，音乐却总是防不胜防地出现。普列斯纳的音乐集宗教味道与哲理思维于一体，如同一种对生命的反思，那悠扬的管弦乐曲将生命的悲剧性诠释得淋漓尽致，正是借着音乐不同的演绎，作品主旨呈现出不同的味道、层次与质感。

影视的意义空间是多向度的，我们甚至可以说它具有无限的开放性，而图像的视觉表征虽然具有一目了然的直接性却缺少内在阐释的微妙性和深广性，因此也就很难拥有“绽放”影视主旨的自足性。“我们的听觉任何时候都容纳着我们周围的全部空间，而我们的视觉每次却只能波及六十度，甚至在我们的注意力集中时，只有三十度。”<sup>157</sup> 图像的基本规定总是以视觉性“存在”作为主宰因素，而我们的眼睛似乎只有依靠耳朵的帮助才能主宰影视的真正完整的“存在”。音乐语言对视觉图像的意义阐释具有灵动超凡的内在睽离能量，“当出现某个情景、情节、

<sup>155</sup> [美] 苏珊·朗格：《情感与形式》，刘大基等译，北京：中国社会科学出版社，1986年第126页。

<sup>156</sup> Danusia Stok 编：《奇士劳斯基论奇士劳斯基》，唐嘉慧译，台北：远流出版公司，1996年第245页。

<sup>157</sup> [法] 马塞尔·马尔丹：《电影语言》，何振淦译，北京：中国电影出版社，1992年。

事件和环境，响起适当的音乐时，这音乐就仿佛向我们揭开所有这些情景、情节、事件和环境的最奥秘的意义，向我们作出最正确最清晰的评述。”<sup>158</sup>显然的画面因为人物主旋律、场景主旋律、意蕴主旋律的适时加入变得更加清晰而深广，而观众的理解活动也将因此得到指引，影视剧合适而丰沃的音乐性地理环境的存在将使其深寓的玄义在流动中得到更好的绽放。

## 二、影视音乐“生发”作品风格的自为性

影视风格取决于创作者采用哪些表现手段，却也受制于那些表现手段。成熟的影视创作者总是能够选择恰当的影视元素来实现对作品的风格化演绎，无论是光怪陆离的画面色彩，还是变幻莫测的影片构型，抑或丰富多样的人物形象都可以呈现创作者独特的艺术思维倾向，但是风格不是只停留在外在的平面的“自在”存在模式上，更要依据内在的、无形的情感的决定寻找一种深度的“自为”存在模式。风格可以是所有演职人员“做”出来的，但我想如果它是在作品内部“长”出来的肯定会更具“坚固的美感”。

影视艺术中最具生长能量的因子莫过于语言和音乐，而音乐又因为摆脱了概念的束缚而显得更为蓬勃。不可否认：当音乐进入电视剧中，听觉的、时间的、表现的艺术必然就会受到视觉的、空间的、造型的艺术的制约；影视音乐的各种规定性使它不再是独立的艺术品，它的旋律、节奏、和声、调式以及它所表现的幻象都只是变成了电视剧的元素，并完全进入一种全新的话语结构中。但是，影视音乐毕竟还是音乐，“依照音乐语言的特性，音乐始终是一种抒情诗，假如你对抒情法则的了解是灵魂在它那全部无穷的阶梯中间的洋溢的话。”<sup>159</sup>无论在怎样的环境下，音乐总是与“情”不可分割。在影视音乐中，其联想的幅度虽然受到视觉和概念的限制，但曲式结构的运用、和声进行的明暗浓淡、乐器色彩的独特演绎还是拥有作为一个有机的生命结构所应具备的逻辑形式，存在着一份内在的和谐与活力，音乐各要素涵蕴着的驱遣人心的潜能还是在“自为”地搏动着一种鲜

<sup>158</sup> [德]叔本华：《作为意志和表象的世界》，石冲白译，北京：商务印书馆，1997年第363页。

<sup>159</sup> [俄]谢洛夫：《批评论文集》，见何乾三选编：《西方哲学家、文学家、音乐家论音乐》，北京：人民音乐出版社1983年第44页。

明生动的生命情感，成为作品风格的内在“生长剂”。

对于《青衣》来说，自为的音乐存在比起自在的画面造型更具有风格意义上的价值。尼采认为悲剧的诞生就在于第一个音符，紧关乎音乐的精神。《青衣》音乐没有外相的迷眩和多彩，却拥有能够翻搅人性的丰富的情感力量，音乐用连篇的小调使弦乐多重缠绕创造出风格一致的多个主题音乐，并以场景音乐那种杳冥、扩散的环境效果与影片中的清冷、伤痛的影像形成了某种影音互涉呼应着嫦娥的灵魂：“如清风，如云，如霞，如烟，如幽林曲涧，如沦，如漾，如珠玉之辉，如鸿鹄之鸣而入寥廓。”<sup>160</sup>小提琴、大提琴的主奏与弦乐合奏用其子然的、超脱的清冷质感烘托着尘世嫦娥的悲凄与暗淡、孤漠与疏离；旋律织体所营造的那份抑郁幽闭带着某种深沉的幽思却也伸张着一种呼之欲出的渴望。就是这样的一些音乐反复出现在剧中，使整部作品始终纠缠着一种哀歌式的情绪，弥漫着听天由命的忧郁情调，其冷凝、孤寂、幽怨、伤痛的乐风契合了青衣内心深处的沉郁、冷抑、寒怆，也与影片对生命意义的诘问、对灵魂的探索相扣合，更为创作者所营造的“阴柔婉约”的叙事风格提供了“自为”的生发力量。

视线范围内“自在”的客观物让影视风格呈现有限的清晰，而音乐却从人类的耳朵进入“自为”的意识场域表现出无限抽象的心理图式，“音乐表现行动的抽象方面：它的容易或困难、它的前进或后退、它的归家或流浪、它的犹豫或肯定、它的冲突和对照、它的有力或无力、它的迅速或持慢、它的仓猝或顺利、它的兴奋或安静、它的成功或失败、它的严肃或嬉戏。”<sup>161</sup>当影视音乐“俯视着”或直接交融起故事的进程并呈现出与镜头的亲合力时，其对作品格调的自为能量是不容忽视。王家卫的电影作品正是因为音乐的魅力显得独具风情，而王家卫自己也因为音乐的使用风格显然。大卫·博维尔说：“王家卫作品都围绕着百无聊赖的孤独角色，而伴随他们的往往是哀怨缠绵的音乐。”<sup>162</sup>王家卫自己则说：“对我来说，电影总是光影与声音，而音乐正是声音的一部分。”<sup>163</sup>又说，“音乐，不啻是气氛营造

<sup>160</sup> 姚鼐：《惜抱轩文集》，国学整理社，1936年第327页。

<sup>161</sup> [美]H·帕克：《美学原理》，张今译，桂林：广西师范大学出版社，2001年第138页。

<sup>162</sup> 大卫·博维尔：《香港电影王国》，何慧玲译，李焯桃编，香港：香港电影评论会，2001年第237页。

<sup>163</sup> 《春光乍现》原声大碟，滚石唱片公司发行，1997年。

的需要，也可以让人想起某个年代。”<sup>164</sup>他2000年拍摄的影片《花样年华》正是想用音乐来建构关于20世纪60年代的上海记忆：收音机里传来的周旋演唱的“花样的年华”以及粤剧、京剧或其它音乐节目模仿着60年代的市声；爵士歌手Nat King Cole的拉丁情歌，旋律简单而动听，情调浪漫感性又慵懒潇洒；梅林茂创作的电影音乐“YUMEIJI'S THEME”被八次挪用进《花样年华》，悲哀的旋律、沉郁的弦乐、悠缓的抒情；意大利作曲家加拉索原创音乐“ANGKOR WAT THEME”则让大提琴用哀婉的小调诉说孤独温情又纠缠不清的沉重挣扎与苦恼渴望。正是由于王家卫把时空的拉长与音乐的起伏有机地结合在一起，作品感伤的怀旧风格自然生长。

音乐传达给人们某种迈越感性材料的情绪内容、生命色彩、艺术意味，“那种似乎清醒和似乎运动着的东西，那些昏暗模糊和运动速度时快时缓的东西，那些要求与别人交流的东西，那些时而使我们感到自我满足时而又使我们感到孤独的东西，还有那些时时追踪某种模糊的思想或伟大的观念的东西”<sup>165</sup>总是在无形中给影视剧作品蒙上一层清晰又朦胧的风格基调，音乐语言在观众对影视剧的读解过程中舒展出一种既丰富有致又相对规约的精神性色彩，生发着一种合宜又有力的“修辞策略”。毋庸赘述，音乐无所不能的情绪能力必定或多或少地影响着观众对影视作品的深刻阐释，它是生发作品风格的有效触媒。

### 三、影视音乐塑造人物形象的完整性

画面提供形象，音乐提供幻象，它们在最广阔的时空层面上表达着影视的主旨，也传达着作品的风格，但它们最终凝结在人物形象上。人物形象是影视中最重要的艺术符号，它是时空包装下最为终极的意象，既直接诉诸于视觉，又诉诸于活性感受，它的丰满与否往往决定着一部影视作品的成败，也系结着作品风格和主旨意蕴的生发。影视人物塑造不仅需要公开一个“在场”的“他”，需要展示他的音容笑貌、言行举止，更需要表现一个“不在场”的“他”，需要呈露他的情感、心绪和灵魂的行动。音乐在人物造型中存在的最大理由是它对内在情感生活的不可替代的触摸能

<sup>164</sup> 《花样年华》原声大碟，2000年

<sup>165</sup> [美]苏珊·朗格：《艺术问题》，滕守尧译，南京：南京出版社，2006年第26页。

量，音乐的作用不是全部，但它无疑是构成形象的必要的有效元素。苏珊·朗格摹写音乐与情感的关系说：“我们叫做‘音乐’的音调结构，与人类的情感形式——增强与减弱、流动与休止、冲突与解决以及加速、抑制、极度兴奋、平缓 and 微妙的激发，梦的消失等等形式——在逻辑上有着惊人的一致。……二者……在生命感受到的一切事物的强度、简洁和永恒流动中的一致。这是一种感觉的样式和逻辑形式。音乐的样式是用纯粹的、精确的声音和寂静组成的相同形式。音乐是情感生活的音调摹写。”<sup>166</sup>对于内在情感来说，影像的开放性不足以包容它的起伏跌宕，音乐的倾斜力却能毫不费力地支撑起一份感觉，人类灵魂深处最多多样化的运动总是能通过音符排列组合形成的幻象被表现出来。

《青衣》主角筱燕秋是一个悲剧形象，弗莱认为：“悲剧主人公的独特之处，在于他身处命运之轮的顶端。……身上顽强地存在着一种尼采所说的令人刮目相看的山颠清风般的气度，他们的思想并不比他们的行动更为我们理解。……他们都陷于某种共同的神秘信念中，这种信念既是他们力量的源泉，也是导致其厄运的根由。”<sup>167</sup>筱燕秋的悲剧正在于一种她无法摆脱的神秘的信念——“奔月”，她对嫦娥的自我替代，对月宫的从未消失的“乡愁”以及对天堂家园的回归渴望。她的形象更多是以灵魂状态而存在，我们要真正理解她、看透她，光是放眼望去是不可能实现的，我们只有趋向冥冥的上界，只有借助一种足以穿越千古时空的手段才能洞穿那个依附于女人之体、青衣之界的嫦娥之心，只有在重重叠影中听到形象背后那声灵魂的气息。音乐具有“巧妙的、不断更新的、层出不穷的组合，变换，运筹，混合，特性化，离合，升降，递进，跳进，停顿，加速，回转，强弱，激烈，有序与无序运动，缓解，延留，平静以及数以千计的其它手法”<sup>168</sup>，它能给筱燕秋执拗挣扎的无限能量，使筱燕秋的嫦娥之魂清晰又隐约、柔靡又哀怨地纠结在外表形象上。筱燕秋需要灵魂作为和声来丰富自己的生命，而灵魂又需要音乐来显现超越的生命精神。音乐的妩媚绮丽、平缓柔润与筱燕秋（青衣）的忧郁迷幻、幽怨清寂相对应，为我们塑造了一个“心有不甘”的女性形象。

<sup>166</sup> [美] 苏珊·朗格：《情感与形式》，刘大基等译，北京：中国社会科学出版社，1986年第36页。

<sup>167</sup> [加] 诺思罗普·弗莱：《批评的解剖》，陈慧等译，天津：百花文艺出版社，2006年第300-301页。

<sup>168</sup> 玛提松：《完善的乐队长》序言，见蒋一民：《音乐美学》，北京：东方出版社，1997年第27-28页。

音乐总是负载着某种情调情绪,它在影视情节的适性展开可以强化人物的内在气质;同时,音乐作为一种艺术符号,它也有很强的“增值性”,当同一音乐和不同画面情节结合在一起时,它所承载的塑形意味也将出现“同曲异趣”之妙。与人物情感、性格命运相关的主题音乐在影视作品中很常见,例如李少红导演的电视剧《橘子红了》,用一个由片头主题歌演变过来的主题音乐,用单簧管和人声哼唱在剧中反复出现,犹如女主角的悲剧命运所带来的灵魂的呻吟,细腻深刻地体现出秀禾的内心情感;再如《北京人在纽约》、《大明宫词》等电视剧,音乐与角色化人物的契合,这在塑造最为内在的隐性人物形象上的功用自然是画面所不能及的。

“曲调是讲述着经思考明了的意志的故事,……还讲述着意志最秘密的历史,描绘着每一激动,每一努力,意志的每一活动;描绘着被理性概括于‘感触’这一广泛的、消极的概念之下而无法容纳于其抽象[性]中的一切。所以人们也常说音乐是[表达]感触和热情的语言,相当于文字是[表达]理性的语言。”<sup>169</sup>人类内心情绪和情感本身的模糊性特征与同样缺乏语义“所指”的音乐之间,确实有着天生的“同构”关系,排除音乐的影视画面是缺乏关于人物的深度想象力的,这层意思用我国著名电影作曲家王云阶的话是这样表述的:“我们常常在看一部没有配上音乐之前的样片,觉得人物形象不够鲜明(特别是默镜头较多需要音乐作人物内心发言的影片),当配上音乐以后,人物形象就比较鲜明,这就是加上了作为综合艺术有机组合部分的音乐形象的补充,使形象从视觉和听觉两方面得到完满的展示。”<sup>170</sup>

影视艺术符号的开放性和选择性之间必然存在着一种内在的约定关系,音乐语言与其他艺术符号之间也必然有一种自觉或不自觉的联想,而有关影视音乐自身的生命形式和灵魂指向也有更多的问题值得探讨。影视剧对音乐语言的选择正是着眼于影视艺术的基本性质并且要在最大程度上体现这些属性与内涵,我们仅就《青衣》音乐的牵牵大端便足以意识到这一点。但是我们在现实中对影视艺术音乐语言还是缺乏自觉意识,相形于对影视作品所作的种种“苦读细品”,我们对音乐语言所展开的思索还是付诸阙如。本文以电视剧《青衣》作为个案对其音乐语言的审美意蕴进行深层剖析正是为尽抛砖引玉之效。

<sup>169</sup> [德]叔本华:《作为意志和表象的世界》,石冲白译,北京:商务印书馆,1997年第359页。

<sup>170</sup> 王云阶:《论电影音乐》,北京:中国电影出版社,1984年第20页。

附录 1: 赵季平主要影视作品年表

时间	影视作品	导演	时间	影视作品	导演
1984	黄土地	陈凯歌	1994	活着	张艺谋
1985	大阅兵	陈凯歌		老娘土	王冀邢
1986	天菩萨	严浩	1995	风月	陈凯歌
	哗变	何群		龙城正月	杨凤良
1987	红高粱	张艺谋	1996	秦颂	周晓文
1989	好男好女	唐果		孔繁森	王坪
	烟雨情	张子恩	1997	水浒(视)	吴子牛
1990	菊豆	张艺谋	1998	康熙微服私访记(视)	孙树培
	梦断楼兰	王强		嫂娘(视)	何群
	大话西游	刘镇伟	2000	一声叹息	冯小刚
1991	五个女子和一根绳子	孙周		笑傲江湖(视)	黄健中
	青春无悔	周晓文		吕不韦传奇(视)	周晓文
1992	大红灯笼高高挂	张艺谋	2001	天下粮仓(视)	吴子牛
	霸王别姬	陈凯歌		大宅门(视)	郭宝昌
	烈火金刚	何群 江浩	2002	钱王(视)	于敏
	天出血	侯咏		美丽的大脚	杨亚洲
1993	秋菊打官司	张艺谋		青衣(视)	康红雷
	炮打双灯	何平	曹操与蔡文姬(视)	韩刚	

## 附录 2：电视剧《青衣》音乐语言分布

集 别	有声源音乐时间 (京剧音乐、背景音乐)		无声源音乐时间 (主题音乐、情绪音乐)		每集所有音乐占时	
	单位(秒)	%	单位(秒)	%	单位(秒)	%
第一集	401	15	165	6.1	566	21
第二集	28	1	547	20.3	575	21.3
第三集	165		903	33.4	1068	33.4
第四集			709	26.3	709	26.3
第五集			523	19.4	523	19.4
第六集			689	25.6	689	25.6
第七集	156	5.8	585	21.7	741	27.5
第八集	357	13	927	34.3	1284	47.5
第九集	662	24.5	377	14	1039	38.5
第十集	90	3.3	705	26.1	795	29.4
第十一集	307	11.4	467	17.3	774	28.7
第十二集	874	32.4	646	23.9	1520	56.3
第十三集	233	8.6	614	22.7	847	31.4
第十四集	121	4.5	499	18.5	620	23
第十五集	346	12.8	708	26.2	1054	39
第十六集			1056	39.1	1056	39.1
第十七集	202	7.5	691	25.6	893	33.1
第十八集	308	11.4	727	26.9	1035	38.3
第十九集	684	25.3	1170	43.4	1854	68.7
第二十集	279	10.3	1165	43.1	1444	53.5
总时间	5330		13873		19203	
平均每集音乐比例	5330/20	9.9	13873/20	25.7	19203/20	35.6

说明：这里所统计的音乐不包括片头曲和片尾曲，电视剧以每集平均 45 分钟（2700 秒）计算。

## 主要参考文献

- 1、[德]恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，上海：上海译文出版社，2004年版。
- 2、汪流等编：《艺术特征论》，北京：文化艺术出版社，1984年版。
- 3、[瑞士]荣格：《集体无意识的原型》，《荣格文集》，冯川译，北京：改革出版社，1997年版。
- 4、贾培源：《电影音乐概论》，杭州：浙江摄影出版社，1996年版。
- 5、[法]皮埃尔·贝托米厄：《电影音乐赏析》，杨围春、马琳译，北京：文化艺术出版社，2005年版。
- 6、孙宜君、李洪涛：《与大学生谈影视鉴赏》，呼和浩特：内蒙古科学技术出版社，2003年版。
- 7、[德]克拉考尔：《电影的本性》，邵牧君译，北京：中国电影出版社，1981年版。
- 8、[法]马塞尔·马尔丹：《电影语言》，何振淦译，北京：中国电影出版社，1992年版。
- 9、赵世民：《乐坛神笔赵季平》，南宁：广西人民出版社，2003年版。
- 10、[美]M·艾瑟·哈婷：《月亮神话》，蒙子等译，上海：上海文艺出版社，1992年版。
- 11、傅道彬：《晚唐钟声——中国文学的原型批评》，北京：北京大学出版社，2007年版。
- 12、陈植锷：《诗歌意象论》，北京：中国社会科学出版社，1990年版。
- 13、王国维：《宋元戏曲史》，叶长海导读，上海：上海古籍出版社，1998年版。
- 14、毕飞宇：《沿途的秘密》，北京：昆仑出版社，2002年版。
- 15、袁行霈：《中国诗歌艺术研究》，北京：北京大学出版社，1987年版。
- 16、[美]苏珊·朗格：《艺术问题》，滕守尧译，南京：南京出版社，2006年版。
- 17、周传家：《中国古代戏曲》，北京：商务印书馆，1996年版。
- 18、张庚：《戏曲美学论》，上海：上海书画出版社，蓝凡导读，2004年版。
- 19、[美]伦纳德·迈尔：《音乐的情感与意义》，何乾三译，北京：北京大学出版社，1992年版。
- 20、刘小枫：《沉重的肉身——现代性伦理的叙事纬语》，上海：上海人民出版社，1999年版。
- 21、潘知常：《众妙之门——中国美感心态的深层结构》，郑州：黄河文艺出版社，1989年版。

- 22、蒋一民：《音乐美学》，北京：东方出版社，1997年版。
- 23、[德]黑格尔：《美学》第三卷上册，朱光潜译，北京：商务印书馆，1997年版。
- 24、[英]鲍山葵：《美学三讲》，周熙良译，上海：上海译文出版社，1983年版。
- 25、何乾三选编：《西方哲学家、文学家、音乐家论音乐》，北京：人民音乐出版社，1983年版。
- 26、米兰·昆德拉：《小说的艺术》，董强译，上海：上海译文出版社，2004年版。
- 27、韩锺恩：《音乐意义的形而上显现及意向存在的可能性研究》，上海：上海音乐学院出版社，2004年版。
- 28、[德]叔本华：《作为意志和表象的世界》，石冲白译，北京：商务印书馆，1997年版。
- 29、[西班牙]乌纳穆诺：《生命的悲剧意识》，哈尔滨：北方文艺出版社，1987年版。
- 30、[法]加缪：《西西弗的神话》，杜小真译，西安：陕西师范大学出版社，2006年版。
- 31、[美]苏珊·朗格：《情感与形式》，刘大基等译，北京：中国社会科学出版社，1986年版。
- 32、[德]克拉考尔：《电影的本性》，邵牧君译，北京：中国电影出版社，1981年版。
- 33、[德]尼采：《悲剧的诞生》，赵登荣等译，广西：漓江出版社，2007年版。
- 34、[加]诺思罗普·弗莱：《批评的解剖》，陈慧等译，天津：百花文艺出版社，2006年版。
- 35、[美]H·帕克：《美学原理》，张今译，桂林：广西师范大学出版社，2001年版。
- 36、[美]卡伦·荷妮：《神经症与人的成长》，陈收等译，北京：国际文化出版公司，2004年版。
- 37、孔智光：《中国古典美学研究》，济南：山东大学出版社，2002年版。
- 38、Danusia Stok 编：《奇士劳斯基论奇士劳斯基》，唐嘉慧译，台北：远流出版公司，1996版
- 39、朱中恺：《电影音乐地图》，台北：商智文化事业公司，1998年版。
- 40、徐大椿：《乐府传声》，《中国古典戏曲论著集成》（七），北京：中国戏剧出版社，1959年版。
- 41、[捷]米兰·昆德拉：《生命中不能承受之轻》，马洪涛译，兰州：敦煌文艺出版社，1999年版。
- 42、[德]歌德：《浮士德》，董问樵译，上海：复旦大学出版社，1987年版。

- 43、卮荣本：《文艺美学范畴研究——论悲剧与喜剧》，南京：南京大学出版社，2002年版。
- 44、王云阶：《论电影音乐》，北京：中国电影出版社，1984年第20页。
- 45、[英]戴里克·柯克：《音乐语言》，茅于润译，北京：人民音乐出版社，1984年版。
- 46、[英]爱·摩·福斯特：《小说面面观》，苏炳文译，广州：花城出版社，1984年版。
- 47、钱钟书：《谈艺录》，北京：中华书局，1984年版。
- 48、[美]卡伦·荷妮：《神经症与人的成长》，陈收等译，北京：国际文化出版公司，2004年版。
- 49、吴风：《艺术符号美学》，北京：北京广播学院出版社，2003年版。
- 50、[苏]克列姆辽夫：《音乐美学问题概论》，吴启元等译，北京：人民音乐出版社，1983年版。
- 51、[德]尼采：《偶像的黄昏》，周国平译，长沙：湖南人民出版社，1987年版。

## 后 记

硕士课程的始末似乎早已是遥远的记忆了,因为2004年我就修完了全部课程。由于一场关于破损与修复的“生命工程”,学位论文的写作整整被搁置了两年。眼看着申请学位的有效期限就要来临,我开始选题。我已经明白:正是因为很多东西我们很难掌控,所以对可以努力的事我们不能轻言放弃。

选择这个论文题目,是一次不经意的网络点击,电视剧《青衣》的主题音乐紧紧地抓住了我的魂,它没有华丽的词汇,却深情缠绕;没有鲜明的节奏,却悄然渗透……它吸引我观看,拉扯我言说的冲动,甚至从梦中溢出叠置于我枕边。我以为:这部影视的表述力量正来自它的音乐语言。

我是如此激动我最初的这个想法能得到导师郑淑梅女士的共鸣和支持,她为我分析了研究的价值和方向,她让我信心百倍。后来的日子,郑老师用她严谨的治学态度和民主的教学方法又一步步地引导我穿越一个个的写作瓶颈,我始终会记得她和蔼的微笑、她循循善诱的话语、她最为及时的回信、她最温暖的鼓励。对于亦师亦友的导师我无以回报,仅以此篇献给她,只想感激在生命的这段进程中您对我的扶持和厚爱。

浙大是一个令人向往的高等学府,能倾听人文学院各位教师学者的悉心教授是我最不曾后悔的事。吴秀明老师的宽广精辟、陈坚老师的融汇宽厚、黄健老师的严谨睿智、李力老师的细腻优雅、陈晓云老师的犀利洒脱……你们的才学和人品已经影响了我的思维和写作,我在此一并表示感谢了。

论文写完了,生命仍在继续。我多么高兴看到一个个的“完成”,我看到自己被堆积、被充实、被重新塑造,我感觉自己无比的力量和无限的希望。谁都没有放弃我,我不会自我放弃。坚持做有意义的事就是坚持生命,我满怀对恩师们的感激之情轻轻地为自己喝彩!

杨 帆

2007年10月15日于吴山脚下