

# 西施的“他者”困境

## ——女性主义视域下两岸中国歌剧中西施人物形象的比较分析

林吴峻民

(闽南师范大学艺术学院, 福建漳州 363000)

**[摘要]** 西施传说是中华民族优秀的民间传说之一, 在长期的流转过程中, 产生了大量异文, 展现了时空的广延性、结构的开放性、内涵的多重性、风骨的民族性特征。两岸同根同源、同文同宗, 在大力发展中国歌剧的民族化和本土化创作中都将目光聚焦在西施传说, 扎根中国传统文化, 借鉴中国传统音乐美学, 尝试重塑被封建父权物化的“西施”形象, 为中国歌剧赋予当代社会文化意义。本研究试图在女性主义视域下, 运用戏剧行动素模式理论, 通过文本分析法、曲式分析法来详述两岸2部中国歌剧《西施》所塑造的“西施”人物形象, 不仅横向对比两者之间的差异, 并将其放置在“西施”人物形象历史嬗变中进行纵向考察, 发现两岸中国歌剧在探索民族化和本土化创作中, 深受不同地域文化发展的影响, “西施”既是爱国主义的符号, 又是爱情主义的傀儡, 却始终未能突破女性形象的“他者”困境, 呈现出波伏娃所提出的“第二性”——被构建的女性。

**[关键词]** 西施; 女性主义; 中国歌剧; 戏剧行动素理论

**[中图分类号]** J64

**[文献标识码]** A

**[文章编号]** 1008-889X (2024) 06-0065-11

### 一、引言

西施传说是中华民族优秀的民间传说之一, 是为数不多传承至今的民间故事。经由最初简短的历史记载、民间说唱等发展成为文人笔下的话本小说、戏曲唱本、诗词、诗歌直至今天的电影、电视、网络文学、歌剧等, 西施传说就像透视文化的一面多棱镜, 在长期的流转过程中, 产生了大量异文, 展现了时空的广延性、结构的开放性、内涵的多重性、风骨的民族性特征。

目前, 所能找到最早关于西施人物形象的记录出现于先秦时期的《管子·小称》, “毛嫱、西施, 天下之美人也, 盛怨气于面, 不能以为可好”<sup>[1]</sup>。作者将西施与毛嫱并称为“天下美人”, 所提供的仅是一个抽象的美女符号。而最早将西施与吴越战争联系起来的记载见于汉时期作品《越绝书》与《吴越春秋》, 两者是在《史记》的基础上吸收民间传说加以润色, 西施人物形象开始与吴越争霸的家国叙事交织在一起。“乃使

相者国中得苧萝山鬻薪之女, 曰西施、郑旦。饰以罗縠, 教以容步, 习于土城, 临于都巷。三年学服而献于吴”<sup>[2]</sup>。“西施”从此在文艺作品中由一个普通的美人变成越国亡吴的工具, 并没有对“西施”流露出价值观的判断。

西施亡吴的故事深入人心, 许多唐代诗人以西施题材创作诗句, 对西施形象进行描绘润色, 但对西施人物形象的刻画褒贬不一。多数诗人将亡吴的罪行加于西施之上, 但李白的诗作《西施》却突破性地“西施”刻画为美女英雄的形象, 肯定了其为越国灭吴所做出的贡献。崔道融甚至认为西施复国的功劳比谋臣范蠡更大, 用一首“苧萝山下如花女, 占得姑苏台上春。一笑不能忘敌国, 五湖何处有功臣”<sup>[3]</sup>热烈地赞美了西施为国牺牲的大义精神。

随着戏曲的繁荣发展, “西施”在宋元时期成为戏曲家热衷书写的历史人物形象之一, 最早可见南戏《范蠡沉西施》。但是, 此时期“西施”多被贬为配角, 以便突出范蠡的正面形象。“西施”的命运完全受制于政治斗争的需要, 在

作为斗争工具的价值消失后,她最多只是一件可有可无的战利品,或被赏赐给有功之臣,或被归罪并受到惩罚。直至明代,才出现讴歌“西施”的戏曲作品。金宁芬曾指出:“纵观我国戏曲史上这些以西施为主角或重要角色的作品,除汪道昆《五湖游》杂剧和梁辰鱼《浣纱记》传奇外,其余(凡今能知其内容者)皆否定、丑化西施所为之作。”<sup>[4]</sup>其中,以明代梁辰鱼的《浣纱记》影响最大,“数百年来场上盛演的确实肯定、赞美西施的唯有《浣纱记》”<sup>[4]</sup>。“西施”在梁辰鱼颂扬越国君臣发奋图强、励精图治的宏大叙事下,从“美人心计”“红颜祸水”的模糊且被污名化的配角一跃成为忍辱负重、深明大义、为国家利益牺牲个人利益的巾帼英雄。这种英雄叙事的背后,一方面有利于对牺牲奉献的集体主义精神的颂扬,激发民众的爱国主义情怀,彰显封建父权的权力合法性;另一方面极力倡导女性自我物化,以女性身体的献祭来实现与封建父权文化主导的各种话语的合谋,将“第二性”“他者”归入封建男权统治的国家政治秩序之中。《浣纱记》在为“西施”正名的同时,体现了封建父权如何通过复杂的叙事建构出符合当时社会规范的理想“他者”。

到了近现代,戏曲、电影、电视剧、歌剧等各种艺术表现形式都以“西施”为人物基础进行大量创作,正可谓百花齐放、百家争鸣。但是,多数的西施人物形象依旧延续了《浣纱记》巾帼英雄的叙事逻辑,在着力刻画为国为民、赴汤蹈火的理想女性形象的同时,加入了不同时代英雄叙事的不同需要。例如,1941年卜万仓导演的电影《西施》通过讲述集美貌与智慧于一身的西施在越国危难之际,自愿打入敌国内部卧薪尝胆、舍身取义、力挽狂澜的故事,极大地鼓舞了上海民众抗日的决心。1951年梅兰芳《西施》中的“西施”因爱国而入吴,她不仅天生丽质,而且具有新时代女性勇敢、果断、反叛的个性,最终完成任务回国后受到了越王勾践的肯定和尊重。而1983年魏阳导演的电视剧《西施》则刻画了一个被迫前往吴国侍奉夫差的西施,最终却被勾践投入江中变成西施鱼的故事,颇有伤痕文学时期的反思意味,但是整体叙事还是在肯定女性献祭的

框架下完成的。

然而,1982年由李光惠、刘中明联合导演的戏曲电影《西施泪》,首次将西施的个人情爱作为整个作品的叙事主题进行展现,将吴越战争退回到背景的位置上,“西施”从一个胸怀大义、为国为民的巾帼英雄变成了一个为了爱情舍身犯险的普通女性,被范蠡、夫差、勾践当成“玩物”惨遭迫害。《西施泪》可以说是第一部将“西施”从英雄神坛上拉回残酷现实的艺术作品,对男权话语所塑造的“巾帼英雄”进行祛魅,点明了女性被长期物化的叙事困境——“巾帼英雄”的故事不过是在消解女性主体后、服务于男权话语的叙事策略,“西施”从拥有自己的爱情需求开始,以“人”的面目重新进入大众的视野,开启了关于“西施”女性叙事的先河。而早于2年前,台湾华视便出品了最早关于西施题材的电视剧《西施》。剧中西施是勾践精心挑选的复仇工具,被迫远赴他乡,却在夫差的痴情下与其相爱,最终越国打败吴国,夫差自刎于范蠡剑下,而西施欲投湖殉情被范蠡救下泛舟五湖而去。这是台湾地区最早将“西施英雄”回归到女性叙事的范例。1995年,杨洁导演的电视剧《西施》也延续了西施与夫差相爱的故事,但结局是西施被勾践夫人赐死;1998年,台湾中影拍摄的电视剧《战国红颜》中西施也陷入与夫差的情感纠葛中,并最终在夫差服毒自尽前允诺将腹中夫差的孩子抚养成人。显然,20世纪80年代之后,“西施”的形象越来越复杂、丰满,甚至具有颠覆性。

新世纪以来,台湾交响乐团和国家大剧院相继推出中国歌剧《西施》,以西洋歌剧的演唱形式全新演绎中国古老传说。两岸同根同源、同文同宗,在中国歌剧的创作中都将目光聚焦在中国传统音乐美学中,扎根中国传统文化,致力于讲好中国故事,传播好中国声音。两岸歌剧创作志同道合,并不满足于把西方歌剧的文本转换为中文,而是运用西方歌剧的创作技巧、戏剧结构等方式为基础,融合本民族的传统文化与中国传统音乐风格形成具有中华民族特色的中国歌剧。居其宏曾指出,中国歌剧是“两种民族形式(民间歌曲与传统戏曲)及两种外来形式(西洋歌

剧与话剧)互相融合的产物”<sup>[5]</sup>。在突出中国歌剧民族化与本土化发展中,两岸都不约而同地选择了“西施”这个历史人物形象。

人物形象一直是歌剧艺术形式最基本也是最核心的命题,一部歌剧成功与否与其人物形象塑造有着至关重要的关系。“离开了对于歌剧形象的探讨和塑造,歌剧的一系列内容和形式问题将无以说明,歌剧艺术殿堂的一切架构便失去了力的支点……在我看来,歌剧形象永远是歌剧一切内容构成和形式构成的最终归宿”<sup>[5]</sup>。“西施”作为中国古代四大美女,与君王、权力、阴谋、情爱息息相关。两岸中国歌剧尝试挖掘身处封建父权社会、被物化的女性的思想感情,重塑“西施”女性形象,为中国歌剧赋予当代中国社会文化意义是值得肯定的。但是,基于两岸不同的地域文化和颇具差异的社会发展现状,2部中国歌剧《西施》必然在人物塑造上有所不同。

因此,本研究试图在女性主义视域下,运用行动素模式理论,通过文本分析法、曲式分析法来详述2部中国歌剧《西施》所塑造的迥异的“西施”人物形象,横向对比两者的异同,并将其放置在“西施”人物形象历史嬗变中进行纵向考察,探究两岸中国歌剧是如何在歌剧民族化的过程中,重塑“西施”女性形象,揭示不同的当代人文立意。

## 二、国家大剧院版《西施》：爱国主义的符号

### (一) 作品概况

国家大剧院版《西施》是由国家大剧院于2009年10月推出的首部原创歌剧,该剧共有四幕七场,主要取材自梁辰鱼的《浣纱记》,以西洋歌剧的演唱形式全新演绎中国古老传说,再现中国春秋时期吴越争霸的金戈铁马、江山美人的千古传奇。自2009年底上演后,于北京、上海等地巡回演出,全国反响热烈。

### (二) 文本分析

本研究进行文本分析采用的是戏剧行动素模式理论。该理论是由安娜·于贝斯菲尔德(Anne Ubersfeld, 1918—2010)在戏剧符号学理论的基础上延伸而来的一种用来理解作品的宏观

结构、解构戏剧元素之间关联的重要概念和分析工具。

所谓行动素模式,其实就是行动素的深层结构。不同的行动素按照一定的规律组合在一起,形成机制并推动行动的发展。于贝斯菲尔德将行动素划分为三组六格行动素模式,包括“主体与宾体”“发送体与接受体”和“辅助体与反对体”,并且进一步明确其定义。第一组“发送体与接受体”:其发送体,即指戏剧行为动作产生的动机或缘由,而接受体,则是指由发送体的戏剧行动导致的戏剧结果和意义,更暗示了剧本与观众之间的联系;第二组“主体与宾体”:则是对戏剧中人物本身的认识,主体是执行戏剧动作的推动者,宾体是戏剧动作的承受者,发送体决定着主体的戏剧行为,而“冲突围绕着宾体进行”;第三组“辅助体与反对体”:则是剧作家用来丰富戏剧的重要手段,展示的是围绕着主体与宾体动作行为关系中,其显现出来的阻挠与冲突<sup>[6]</sup>。

以上三组行动素组成行动素模式,具体以图示呈现如下(见图1)。

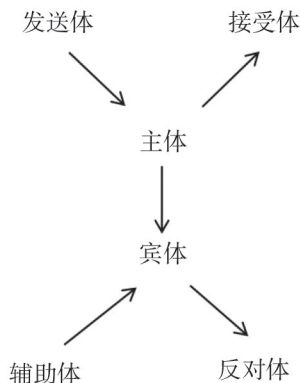


图1 戏剧行动素模式图<sup>[9]</sup>

该理论与传统的人物性格、矛盾冲突为出发点的戏剧分析方法不同,是将戏剧文本视为一个由不同语法规则描述的并被扩展的各种语句,通过解构戏剧元素之间关联的分析工具。随着剧中情节的发展变化,剧中人物的行动素模式的位置将会有所调整而形成完全不同的行动素模型。用其模型来分析情节,能清晰地展示人物关系和矛盾冲突,从而更加全面系统地把人物形象。戏剧行动素模式的戏剧分析更重视从戏剧行动的真



正起源及意义入手,即从戏剧的行为动作产生的动机出发,来剖析戏剧的意义,梳理戏剧发展线条,归纳戏剧创作特点,厘清《西施》人物形象塑造的内在缘由。

“西施”在国家大剧院版的身份定位是美女村姑。在古代社会只有封建地主、宦宦家庭的女性才有可能识文断字、了然国事。而剧中第一幕第二场《越兵抓西施》中,不仅西施唱词诗情画意,就连其好姐妹郑旦和其他村姑都能在浣纱时出口成章:“看江水的腰肢都为你们扭动起来了……心中的犯愁已经让江水洗褪了。”这与女性人物身份的设定略为不符。剧中,范蠡与文种听闻西施之美,故带兵到苎罗村明抢西施,引起官兵与村民之间的矛盾冲突。好姐妹郑旦指责官兵的无耻行径,被越兵抓获以人质要挟西施,西施见此情状挺身而出,不料 2 人双双被越兵带走。

从行动素模式的角度来探究《越兵抓西施》的戏剧情节,郑旦和村民为保护西施与越兵积极抗争,否定了越国“美人计”的合法性。西施是在被要挟的情况下,为了救郑旦挺身而出。这一幕的情节设计基本延续了 1941 年版抗日题材作品的矛盾建构模式,将文种塑造成残暴的侵略者形象,为了所属政治集团的利益不顾民意,以胁迫的方式逼西施就范,靠武力掠夺被物化的女性。用行动素模式图标显示(见图 2)

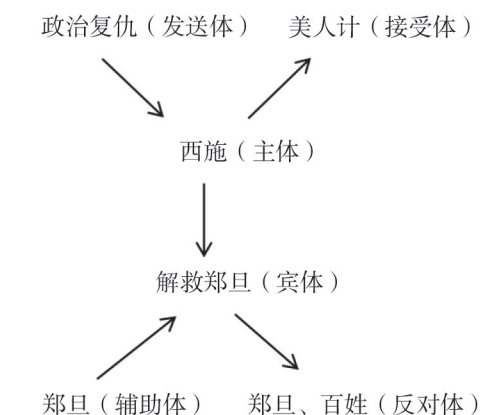


图 2 国家大剧院版《西施》中《越兵抓西施》之戏剧行动素模式图

从行动素模式来看,西施的悲剧是以文种所代表的政治利益集团对女性的迫害所导致的,是越王勾践政治复仇对人性的一次绞杀。利用

“美人计”来达到政治复仇,实际上是将性“妖魔化”,是对中国古代传统文化中“恐阴主义”的变异与延续。剧中并没有刻意凸显西施之性魅力,反而强化了西施重情重义、不畏强暴的高尚品德,为西施“正名”。但是,当西施挺身而出后,却并没有流露对姐妹的情谊,没有进一步深化女性悲剧与王权政治之间的残酷张力,反而借用咏叹调《春天的鲜花开满伤痛的祖国》直接歌颂自己的爱国情怀。“在月影中流出的浣江水啊,像母亲的手一样挽过我,晨风送来的鸟鸣啊!带着桂花的气息拂过山河,为美酒醉倒的炊烟啊!如梦笼罩着家乡的城廓,层层开放的报春花,正覆盖着我伤痛的祖国,越国啊,我的祖国,与我脐带相连的祖国”。在被暴力强迫成为君王复仇工具之时,西施用凄美而夸张的排比句消解了暴力政治与个体生命之间的矛盾张力。编剧略显刻意地将爱国主义精神放置在村姑西施这个角色身上,十分生硬地将西施塑造成一个爱国主义的符号,悬浮在咏叹调的歌词中,无所依附。“啊!春天的鲜花,正开满伤痛的山坡。啊!倘若一缕光能把黑夜刺破,一万次的牺牲能使伤口弥合,我愿为你流放到天边,我要看到你的复活”。村姑西施的英雄主义和自我牺牲精神在浪漫的唱词中无缘由地生成了。

另外,“西施美人计”是全剧重头戏,但第三幕第一场《杀人》中“伍子胥之死”似乎与西施的爱国主义精神并无关系。剧中夫差沉溺于酒色,伍子胥殿上挥刀直接砍杀郑旦,导致西施因姐妹枉死愤而以死相逼,逼迫夫差斩杀伍子胥。用行动素模式图标显示(见图 3)。

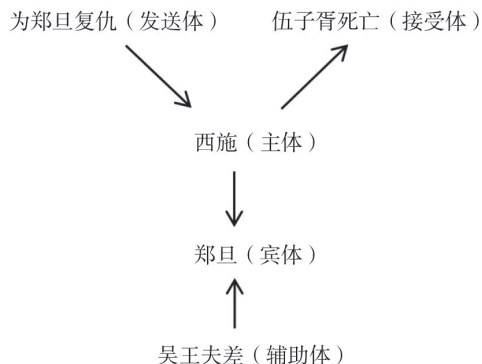


图 3 国家大剧院版《西施》中《杀人》之戏剧行动素模式图

可见，西施是为郑旦报仇才起心动念杀伍子胥，并非出于爱国情怀。西施杀伍子胥的手段也并非性是诱惑，而是以死相逼。剧中她唱道：“倘若你真的把我看得那么重，我什么礼物也不要，我要你现在也杀了我。……要么请把他，这个仇恨的家伙处死。”其中西施所说的“看得重”，编剧并没有展现夫差看重西施的是肉体、精神还是两人之间的感情？剧中十分笼统地点明西施对夫差的重要性，用以命抵命的方式斩杀了重臣伍子胥。剧中演员虽然通过肢体语言表现了夫差的犹豫，但是犹豫行为背后的心理活动却并未通过唱词进行说明，也并未设计反对体增加戏剧张力，草草挥刀、草草落下，夫差的人物形象因而是简化、概念化和功能化的，并未对丰满西施人物形象做出应有的贡献。

最后，西施的悲惨结局走向了宫斗剧。一方面，越后怕西施与其争宠；另一方面，靠一个女人战胜吴国有损王权威望，以西施玷污越国之名将其处死。被污名化的西施在越后的逼迫下、在民众的惋惜中投江自尽。用行动素模式图标显示（见图4）。

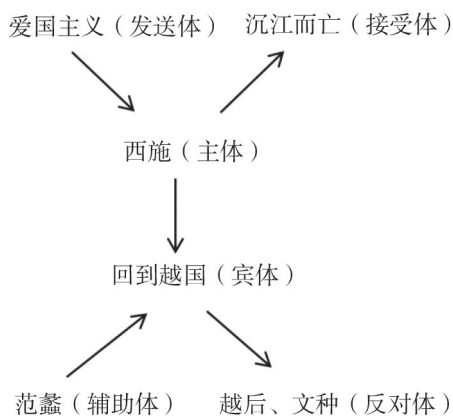


图4 国家大剧院版《西施》中  
《江边》之戏剧行动素模式图

面对残暴的越后、莫须有的污名和死亡的威胁，西施一改以死相逼斩杀伍子胥的果敢，未有任何反抗成为任人宰割的羔羊。临死之前，她唱道：“越国啊！我的祖国！女儿的心啊没有变色！我要化作炊烟飘摇在你的山坡！我要化作春柳！啊！轻轻地在母亲的怀抱里婆婆！我是点燃四季的鲜花！是那缠绵的溪水围绕在你的身侧，

我将跟随着姑娘们的笑声，在你春天的门口打扮，穿着！我还是你的女儿！我将在水边浣纱，我将在水边歌唱！”这些诗情画意的歌词反复吟唱爱国之情，但西施歌唱的“越国”与迫害西施的当权者（文种、越后等）所掌控的“越国”形成了矛盾的割裂。在死亡威胁的极端情境下，西施彻底化身为爱国主义精神的符号，悬置了村姑西施10年被逼无奈、委曲求全、忍辱负重的真实境遇和真情实感，破坏了最后一幕所构建的冲突高潮情境，完全削弱了被物化的女性命运与政治权力斗争之间的残酷戏剧张力，仅仅担负起歌颂爱国主义精神的功能性作用。

综上所述，通过行动素模式的分析，国家大剧院版的中国歌剧《西施》弱化了西施的性魅力特征，新增郑旦这个人物，凸显了西施为了友情舍身险、斩杀伍子胥的重情重义的女性形象。但是，依靠暴力胁迫西施就范的如同侵略者的越国君臣与咏叹调中西施歌颂的祖国形象具有无法弥合的冲突矛盾。在重要情节的设计中，依托西施女性个体的悲惨命运与越国王权政治利益之间所构建的戏剧张力，几度消解在西施精致的咏叹调里，使得西施沦为爱国主义精神的空洞符号，既不是一个切实热爱越国民众、痛恨复仇政治、反叛强暴王权的巾帼英雄，也不是一个具有行侠仗义、热烈率真的乡村女性的动人形象。编剧似乎在“巾帼英雄”和“仗义女侠”两个刻板女性角色之间摇摆不定，既想要歌颂爱国主义、集体主义的牺牲精神，又想要批判物化女性和政治复仇的非法性。虽凸显了女性有情有义的高尚情操，却未能将“西施”放置在女性主体的位置上，未能充分挖掘普通女性在封建父权斗争中被工具化、被暴力侵犯时的复杂精神世界，始终将“西施”以概念化、符号化形象成为编剧批判封建父权政治斗争以及歌颂爱国主义精神的工具，以女性身体的献祭来批判“帝国破、谋臣亡”的不公，成为男性编剧精神祭奠的牺牲品。

因此，国家大剧院版的《西施》始终未能走出“他者”的困境：在男性编剧塑造下，女性在经历暴力胁迫——委曲求全——迫害致死之后，仍然置个人感受于不顾，以生命的献祭造就可歌可泣的悲剧英雄，无疑是当代男性话语对理

想“他者”的再构建,对理想“第二性”的再要求。

### (三) 音乐分析

瓦格纳将西方歌剧界定为“用音乐展开的戏剧”,“即以音乐作为主要表现元素和手段来推进情节发展和戏剧冲突、刻画人物形象的舞台戏剧”<sup>[5]</sup>,当歌剧中人物塑造需要确立形象特征时,一般会出现适合人物形象的音乐元素,用来明确歌剧人物的音乐形象。本研究在音乐分析部分使用曲式分析法,通过音乐中的音高、节奏、音色、力度、速度等微观要素进行分析,探究西施在歌剧中的音乐人物形象刻画手段,进一步厘清《西施》人物形象塑造的内在缘由。

在国家大剧院版的《西施》中,作曲家主要使用主导动机、乐器音色对比、旋律与节奏对比等手法来刻画西施的人物性格,并渲染与强化西施的爱国主义人物形象。

为塑造西施爱国主义女性人物形象,剧中最精彩的音乐片段便是咏叹调《春天的鲜花开满伤痛的祖国》。作曲家通过3个段落的设计,以再现单二部曲式为结构,在3个段落中不断积蓄西施对祖国的情感,通过第二段呈示部的铺垫,在第三段以西施主题的旋律为再现手法,将西施的爱国情感推向高潮,在乐队伴奏的铺垫下展现出一个柔弱女子为了国家而轰轰烈烈的牺牲自己的爱国主义形象。其中,在第一段的第一句唱词的旋律声部,代表西施形象的主导动机的第一次再现,相对于第一次原型的首现,此处保留了骨干音旋律的基础上,节奏密度开始变大,乐队声部以竖琴与弦乐为主要伴奏乐器,并基本保持柱式和弦的行进方式在弱奏的强度中前进,在整体上突出西施的人声旋律部分。

而在第三段的尾声,代表西施形象的主导动机第二次再现将音乐推向高潮,西施在唱词中强烈地表达了对越国的忠心,哪怕失去生命也在所不惜,“倘若一缕光能把黑夜刺破,一万次牺牲能使伤口弥合,我愿为你流放到天边,我要看到你的复活!”此处乐队部分通过增加不同乐器之间的音色与音量对比张力来营造出西施为国付出的决心,西施的人声旋律为其主题动机,乐队中第一小提琴、第二小提琴与中提琴分别演奏西施的主题旋律,并以八度叠置的方式行进,大提琴

与低音提琴通过在低声部拓宽与小提琴高声部之间的音域空间来渲染,并在该段的最后一句“我要看到你的复活”中,在西施唱出“我要看到”之后乐队突然的琶音上行积蓄力量后,打击乐定音鼓以极强的音量敲响,乐队演奏戛然而止,留下西施在无伴奏的情况下唱出后半句“你的复活”,音高推到前所未有的高度B<sup>2</sup>音,乐队突然的安静使西施的个人爱国主义情感表达推向高潮,西施决心的背后所体现出的是一个女性为国家献身的力量感。该咏叹调在开头和结尾都不约而同地使用了《西施》的主题旋律,不仅起到一个首尾呼应的作用,更在相同的主题旋律中通过改变乐队伴奏的织体来改变西施的情绪变化所带来的爱国主义符号的体现,不仅递进了西施的爱国主义情怀,还为西施积蓄了极强的爱国主义能量。

《越兵抓西施》的戏剧情境中,作曲家使用对比性音乐的手法展现出西施在挺身而出前内心的挣扎,以文种为首的越兵与村民形成两大对立阵营。在越兵押住郑旦逼迫西施献身时,作曲家使用配器手法,将乐队的音色由铜管声部在高音区阴冷的点状节奏所营造出的恐怖氛围,当西施出场后,转为弦乐声部作为过渡,主奏乐器由铜管乐器艰涩阴冷的音色转换为弓弦乐器温暖的音色后,乐器音色带来“冷”与“暖”的转变,并结合由不和谐音程组成的点状节奏过渡为长旋律线条的小三和弦行进,进一步强调音乐色彩的对比,以此来衬托出越兵抓西施时的冷酷暴戾与西施为了好友郑旦挺身而出的侠义精神。而西施作为一介村姑,面对强权的暴力威胁,面对身体与精神的被迫丧失,面对生命轨迹的意外转折,一个普通的社会底层女性的内心世界并未在音乐设计中得以展现。

在最后一幕《江边》中,越后将西施带到吴越交界的江边,逼迫西施投江而死。随后西施唱出了最后一首咏叹调《请你用手指向越国》,是西施最后的咏叹,全剧在这一高潮中结束。该咏叹调为单二部曲式,结构上可以分为3个部分,作曲家使用音量变化、旋律剧烈起伏、人物音乐动机再现、节奏突变等音乐技法来塑造出西施的爱国主义人物形象下的内心情绪变化。



第一部分（第1-32小节）为西施的恳求，西施面对越国的乡亲们说出自己内心最真诚的恳求，恳请他们告知越国的方向，表现出一个离家多年的人强烈盼望回归而又不得成行的纠结情绪。配器上多为弦乐组伴奏，主要为烘托剧情发展的凄凉、悲惨场景。音乐的速度较为稳健，以行板的速度开始，西施的唱段娓娓道来，为了加深西施对祖国的呼唤与思念，作曲家在旋律行进上多次使用了音程跳进，通过大跳的使用加深了演唱者的情绪爆发，强化西施对祖国深深的情感。特别是进入间奏之后，西施的主题音乐再一次再现，此处弦乐声部将西施主题旋律进行八度纵向叠置齐奏，为西施人声唱段带来强有力的支撑，音量突然的爆发产生的大动态效果进一步加强了西施爱国主义人物形象。

第二部分（第33-78小节）为西施的倾诉，西施把自己想象成围绕在祖国山水旁的炊烟、春柳、鲜花与溪水，与祖国融为一体，即使深入吴宫多年，自己的心从未变过。在第二部分的间奏中，小提琴的独奏旋律落在A羽调式上，孤独而又哀怨，表达出西施在强烈的爱国主义情感下多年在吴宫中生活的内心孤寂。西施在歌词中多次表达自己要化作某物而守护祖国时，音乐旋律线条从低音区到高音区的快速大跳起伏，使西施的情绪快速爆发，加强了西施想要拥抱祖国的情感张力，在音乐快速到达顶点后突然拉宽节奏的下行趋势音阶，使音乐有一种拉扯感与留恋感，表达出西施对祖国的不舍。在该部分的尾声，西施的主题动机最后一次再现，西施的人声旋律以极强的音量演唱，而乐队的弦乐声部以微弱的小三和弦忧郁的色彩行进，预示出西施悲剧性的结局，即使西施历经重重苦难后，也愿意张开双臂拥抱祖国，将西施的爱国主义形象推向高潮，使西施的人物形象升华至大爱与大美的形象的同时，也体现出西施人物的悲剧色彩。

第三部分（第79-88小节）为西施的盼归，西施看到祖国取得胜利，盼望能回到家乡，情绪达到全曲高潮，激动、兴奋、渴望，心理充满着希冀。面对再也无法返回的家乡，面对多年献吴对自己的委屈、面对越后的迫

害，西施并没有在歌词中表达个人所遭受的不公，反而内心依然对祖国家乡充满赤忱，顷刻间将积蓄多年的爱国情绪瞬间爆发，此处乐队伴奏以快速的六连音节奏行进营造出紧张的氛围，伴随着西施唱段旋律不断盘旋上升，音乐的能量不断积蓄到最高潮时，突然乐队声部全部停止，由西施的人声声部单独演唱全曲最高音B<sup>2</sup>音，轰轰烈烈的结尾表现出西施强烈的爱国主义形象，也同时渲染出西施的悲剧性命运。

### 三、台湾交响乐团版《西施》：爱情主义的傀儡

#### （一）作品概况

台湾交响乐团版《西施》于2001年首演，该剧一共分为四幕九场，故事情节取材自梁辰鱼《浣纱记》，集中描述西施入吴前后、吴王宫殿内的算计等。

#### （二）文本分析

剧中西施对范蠡一往情深，恪守3年约定终要与荣归故里的范蠡结为夫妻。不料，大婚之际，文种前来寻觅西施，欲说服范蠡同意献出妻子西施实施“美人计”，西施以爱情之名3次婉拒。第一次拒绝：“两地相思，一日三秋岁月长，日夜盼望，才盼到范蠡回故乡，吉日良辰已择定，西施女明日披嫁裳，怎能够，弃旧盟，别故土，侍吴王。”随后与范蠡共同唱出：“如花越女千千万，何必一夷光。”西施与范蠡一同拒绝文种的请求，展现出西施与范蠡想要在一起的决心与信心。而当文种以英雄功名为由劝说范蠡时，西施明显感觉到范蠡决心的松动，故而再次表明心意：“我不是玉貌花容，我不要功名人称颂，我情愿与范蠡长相厮守终老乡野中，范蠡务农西施浣纱，粗茶淡饭乐融融，胜却锦衣玉食在吴宫，胜却英雄美人，富贵荣华到头来中难免好梦成空。”范蠡却终因功名之欲改变心意，同意西施为国献身，西施悲叹：“国仇、家恨，我岂能无动于衷，范蠡呀！两心相照，儿女情浓，教我怎能背弃旧盟，去争吴王宠。”从行动素模式来看台湾交响乐团版《西施》中西施入吴前的形象（见图5）。

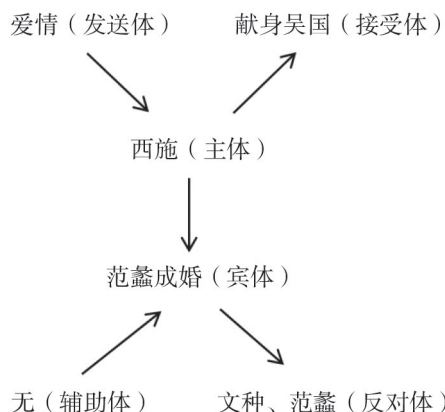


图 5 台湾交响乐团版《西施》西施献吴之行动素模式图

西施 3 次拒绝献吴可以看出, 西施虽是一浣纱的村女, 与文种、范蠡的身份悬殊, 但却能面对富贵荣华、锦衣玉食丝毫不为其所动, 坚持爱情至上, 不愿背弃婚约, 据理力争, 勇敢为自己发声, 颇具胆识。但是, 全剧悬置了整体社会文化背景和家庭环境的构建, 比如对女性的文化规训 (如贞节观、婚姻权利归父权), 西施完全成为一个爱情主义的傀儡。而范蠡对英雄美名的渴求远胜过对西施的感情, 西施不过是他成就政治事业和英雄美名的工具。面对高官文种和夫权范蠡, 西施作为封建社会的一名底层女性, 无论怎么诉说情谊、据理力争都无法逃脱其献祭的命运。舞台上, 当文种和范蠡携手共歌复国大计之时, 西施只能瘫跪在 2 个男人的脚下。歌词中的深明大义、为国献身, 不过是父权社会物化女性为己所用的粉饰说辞。

面对亲自把自己献给吴王的未婚夫范蠡, 西施非但没有痛恨, 还与范蠡交换定情信物立誓盟约。波伏娃曾指出: “‘恋爱的女人’选择了心甘情愿受奴役, 觉得这种奴役是她自由的表现; 她竭力通过彻底承受自己作为非本质客体的处境来克服它; 她通过自己的肉体、感情、行为, 极端地赞美被爱的男人, 把他设立为价值和最高的现实, 她在他面前要自我虚无化。对她来说, 爱情变成一种宗教。”<sup>[7]</sup> 备受奴役的西施无奈之下将自我虚无化, 为了爱情自我献祭。

西施进吴宫后, 面对吴王夫差的真心独

宠、恩厚如天, 西施展现出痴情女子被迫成为美女间谍后的身不由己和思想斗争, 甚至当夫差被旋波和伯嚭挑唆欲杀忠臣伍子胥时, 西施挺身而出试图制止吴王, 足由此可见西施的朴素善良, 一改“美人计”对女性的污名化。伍子胥之死完全是因为夫差狂妄自大、听信谗言、是非不分, 与西施无关。西施在国仇与私情之间的摇摆挣扎, 恰恰体现了西施是有自我感受和独立思想的普通人, 不再是爱国主义的符号和复仇的工具。

第四幕《吴王诀美》中, 越军在吴国大臣伯嚭的叛变下轻松攻入吴国, 夫差临死前才幡然悔悟, 错杀忠臣。西施当即表现出对夫差的愧疚: “西施本是越溪女, 奉君命入吴苑, 多蒙大王恩情厚, 多蒙大王宠爱偏, 几曾料, 亡国祸水是红颜, 是红颜。”夫差却认为一切与西施无关, 并且写下遗书保西施周全。而旋波揭露她与西施实为越国间谍, 夫差愤而刺死旋波, 却不忍心伤害西施, 最终悲痛自刎。面对夫差的深情与死亡, 西施愧疚无地: “十七年, 形影相随, 蜜爱专宠, 恩情重……你为我劳民伤财建筑馆娃宫, 你为我荒废朝政沉迷歌舞中, 你为我诛杀相父, 把亡国祸因种, 都是西施害你, 今日兵败姑苏, 终天饮恨, 霸业成空。”最终, 西施背弃与范蠡的旧情盟约, 在范蠡面前自刎殉情。从行动素模式的视角来看台湾交响乐团版《西施》中的西施的形象 (见图 6)。

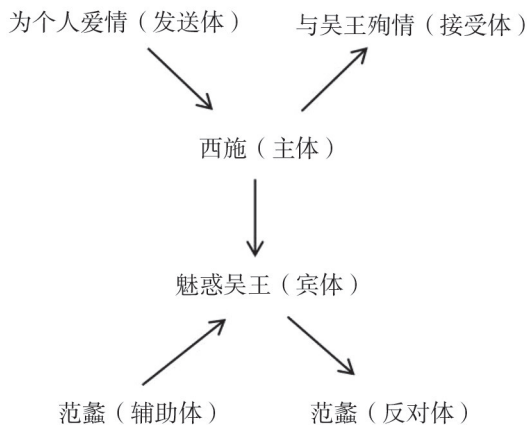


图 6 台湾交响乐团版《西施》西施之行动素模式图



其中，范蠡既是送西施入吴的辅助者，又是西施与夫差结合的隐藏反对者。与一心为事业的范蠡相比，夫差即使丢了国、失了命，也要护西施周全，对女性充满了爱护与尊重，他是真的将西施当做一个平等的人来看待。西施作为一个普通的女性在王权争夺和真情实意之间所构建的戏剧张力中，以女性个体的悲惨命运揭露了封建父权斗争的残酷性和非人道。但西施之死貌似是自我意愿，实际上不过是爱情主义的傀儡。从为了范蠡入吴到为了夫差自刎，西施始终未能获得主体性。

### （三）音乐分析

在台湾交响乐团版《西施》中，作曲家主要使用了乐器音色的对比、拖腔、节奏与速度的对比等手法刻画出西施沉浸于情爱中的情绪起伏变化，塑造出其爱情至上的人物形象。

在第一幕第二场中，文种前来拜访范蠡与西施后，向范蠡与西施说明了越王勾践需要西施美女献吴王，以求得国家太平。在西施第二次拒绝文种献吴的计谋时，她并没有因为文种提出的国家大义而接受献吴之事，在国家利益与个人利益的选择上，西施更偏向个人的小情小爱。在歌词中，西施明确拒绝功名利禄，并向范蠡倾诉她的爱意，在情绪表达上相比第一次拒绝更加着急，把视角拉回到自己将来与范蠡的现实生活中，她希望与范蠡长相厮守终老乡野中，这样的生活比吴宫的奢华日子更胜一筹。在西施唱段前的间奏中，文种唱段结束之后没有任何过渡的情况下，音乐直接进入高潮，弦乐组以快速度六连音节奏演奏出E羽五声调式的音阶，在重复了四拍后，打击乐与铜管组加入，使旋律紧接着在调内以音阶模进的形式快速向上爬升，音量巨大，作曲家通过在西施唱段的间奏中突然爆发巨大的音量来表示西施对献吴之事的惊愕感。在西施的唱段中，西施主题的人物音乐动机再次在第一句旋律中出现，并且，作曲家在乐队伴奏的写作中使用了3种方式来展现西施在表达时的内心情绪变化。（1）在西施的前两句歌词中，她向文种表示自己并不想要献吴获得人人称颂的道德感，乐队伴奏以弦乐轻声的震音为西施唱段留出空间，背景极弱的震音像是内心某种无法名状的

躁动扰乱着西施。（2）第三、四句歌词“我情愿与范蠡长相厮守，长相厮守，长相厮守”，是西施表达她心中所期望的生活，内心是开心、幸福的，乐队伴奏使用了弦乐组有律动的拨弦来制造出西施内心愉悦的情绪。（3）西施在歌词中表达对自己生活的理解，她认为能与范蠡在一起的粗茶淡饭生活，比吴宫荣华富贵的生活还要好，乐队伴奏经过3个小节的过渡后，低声部大提琴以模仿复调的方式与西施唱段的旋律呼应，旋律线条较优美，表现出西施内心向往的美好幸福生活。

在第四幕尾声的唱段《天地苍苍何处容》中，这首西施的咏叹调将西施对夫差的感情作了说明，总共可以细分为3个部分，分别表达了西施内心的情感历程。

第一部分前奏中，作曲家运用配器手法，通过改变乐器的音色来形塑出人物形象的内心变化。夫差自刎后，铜管声部的大号与长号在低声部演奏出西施的人物音乐动机，音色幽暗深沉，紧接着一连串快速的颤音从管乐低声部的巴松、单簧管快速向上过渡至高声部的中提琴、小提琴，增加了紧张的氛围，随后弦乐声部以三连音节奏半音阶模进上行，并配合定音鼓渐强的滚奏，作曲家通过铜管到木管音色的转换来展现出西施在吴王夫差自刎后内心惊恐、紧张、不知所措的情绪。西施大惊失色、情绪奔溃，在弦乐的上行半音阶后衔接进西施唱段的旋律，作曲家使用拖腔与高音延留的创作技法表现出西施惊恐的情绪。西施唱段的旋律直接从高音区的A<sup>2</sup>开始直奔HIC<sup>3</sup>，并一直停留在高音区，将歌词“地裂天崩”中的“裂”字的旋律以拖腔式的回旋行进方式发展，节奏先扬后抑，在突出“裂”字表达的同时显示出西施内心对夫差自刎的惊恐情绪。在西施唱段的间奏，作曲家再次重复前奏中的颤音与上行半音阶，在场面上继续加强了紧张与压迫的气氛。西施的第二句歌词“地裂天崩”的音乐旋律相较第一句歌词有所舒缓，音区普遍下降了三度，旋律音域的下降说明西施对吴王夫差自刎的事实有所接受，已不再像刚开始那样慌乱。

第二部分为西施回忆起吴王夫差对她的恩宠，往事历历在目，吴王恩犹如千钧重，西施唱

段的歌词“恩情重”，在“重”字上有长达十六拍的拖腔，音乐旋律以D<sup>2</sup>音为中心音做上下回旋式行进，并在尾声短暂的上扬后五度跳进下行，拖长的旋律线条与回旋式的行进方式表现出西施此时内心纠结与痛心。乐队在西施旋律结束之后以极快的速度渐强，衬托出吴王死后西施痛苦的情绪。

第三部分为西施自刎，西施无力承担吴王恩与越国仇，她自觉自己使用了美人计使吴王夫差疏于管理朝政，导致吴国灭亡，夫差才会自尽。同时，对于自己死心塌地的跟随吴王，也一样背弃了祖国的信任，内心十分困苦，西施歌词“千钧重”再次使用了拖腔技法，歌词“钧”的旋律以上下回旋式的行进方式发展，发展中的旋律由八分音符的三连音变为十六分音符的六连音节奏，突然加快的节奏使上下回旋的旋律线条衬托出西施内心七上八下慌乱的情绪。在面对如此巨大的压力下西施无法自拔，内心激动，此段速度突然加快，小提琴以快速的十六分音符节奏在中声部徘徊，旋律动机不断重复，营造出慌乱的场面。西施在自尽前崩溃的情绪不断堆积，西施唱段的旋律线条由低声部到高声部发展，经由2次铺垫，将音乐氛围逐渐升高，最终在西施唱段的最后一句歌词“黄泉路上永相从”，音乐旋律达到最高音HIC<sup>3</sup>，在最后HIC<sup>3</sup>的延长音中高音小号在高声部响起极其尖锐的声音，如此大的音乐能量制造出巨大的戏剧张力，推动西施举剑自尽的戏剧动作，塑造出西施在生命最后关头的情绪起伏，一步步从慌乱走向崩溃，最终酿成悲剧，塑造出西施爱情至上的形象。

## 四、结 语

两岸同根同源、同文同宗，在大力发展中国歌剧的民族化和本土化创作时，都将目光聚焦在西施传说，尝试重塑被封建父权物化的“西施”形象，为中国歌剧赋予当代社会文化意义。

其中，国家大剧院版的中国歌剧《西施》歌颂了西施强烈的爱国主义精神，在华美的咏叹调里展现了西施对故土的热爱与眷恋。但是，全剧没有将“西施”放置在女性主体的位置上，未能充分挖掘底层女性在封建父权斗争中被工具

化、被暴力侵犯时复杂的精神世界，始终将“西施”以概念化、符号化形象作为批判封建父权政治斗争的工具，以女性身体的献祭来批判“帝国破、谋臣亡”的不公。而台湾交响乐版的《西施》悬置了国仇家恨的封建社会背景，强化了西施对于爱情的追求，无论是为了范蠡入越，还是为了夫差殉情，西施始终在2个男人之间纠结徘徊，似乎女性仅围绕着男性而存在，用自己的生命献祭给了爱情。显然，西施作为一种在场的缺席存在于剧中，完全是爱情主义的傀儡。

从20世纪80年代开始，“西施”的人物形象从英雄拉回到普通人。西施从拥有自己的爱情需求开始，不再只是越国复仇的间谍工具，重新进入大众的视野。国家大剧院和台湾交响乐团的这2部中国歌剧《西施》延续了这一思路，并没有将西施塑造成拥有大无畏精神的英雄形象，两版的西施都是被迫入越献祭身体，直指封建父权对女性的压迫与剥削。同时，2部歌剧没有对西施进行性化塑造，放弃了“美人计”对性妖魔化的叙事惯例，增添了西施的人格魅力（国家大剧院版的重情重义、台湾交响乐团版的爱情至上），与其同时也削弱了性别书写的力道。2部歌剧并没有从社会文化背景、家庭环境以及女性主体经验去书写西施，无论是为了姐妹舍身相救的“侠女”，还是为了夫差以死相许的“情圣”，西施都只是作为符号来完成创作者对美德的想象，内化了男性赋予女性形象的“他者”意识，呈现出波伏娃所提出的“第二性”——被构建的女性。

波伏娃认为女人要走出“他者”的处境，第一步就是要消除已经内化了的他者意识。2部歌剧所构建的“西施”无论在咏叹调中如何纠结与挣扎、在强暴的戏剧情境下如何勇敢与坚忍，其全部的价值意义在于牺牲和供奉，以成全男人的生命与价值。西施在当代的歌剧故事中仍不能因凭一己之力颠覆越国而成为一个获救的女人，堂皇的歌颂与修饰性的肯定难以掩盖剧中女性自身的附属性，难以逃脱女性的“他者”困境。当中国歌剧遇到西施传说，当女性主义遇到封建父权，如何消除剧中内化的他者意识，如何在塑造女性形象时走出“第二性”的被建构命运，成为当代歌剧创作者不得不面对的问题。

## [参考文献]

- [1] 李山, 译注. 管子 [M]. 北京: 中华书局, 2009: 177.
- [2] 赵晔, 著. 崔治, 译注. 吴越春秋 [M]. 北京: 中华书局, 2019: 168.
- [3] 谢芳芳. 《浣纱记》故事源流考 [D]. 兰州: 兰州大学, 2004: 31.
- [4] 金宁芬. 我国古典戏曲中西施形象演变初探 [J]. 文学遗产, 2001 (6): 107 - 116.
- [5] 居其宏. 歌剧美学论纲 [M]. 合肥: 安徽文艺出版社, 2003: 255.
- [6] 于贝斯菲尔德. 戏剧符号学 [M]. 宫宝荣, 译. 北京: 中国戏剧出版社, 2004: 49.
- [7] 西蒙娜·德·波伏娃. 第二性 [M]. 郑克鲁, 译. 上海: 上海译文出版社. 2021: 547.

## Xi Shi's "the Other" Dilemma: A Comparative Analysis of the Character Image of Xi Shi in Cross-strait Opera from the Perspective of Feminism

LINWU Junmin

(School of Arts, Minnan Normal University, Zhangzhou 363000, China)

**Abstract:** The legend of Xi Shi is one of the excellent folk legends of the Chinese nation. In the course of circulation, it has a large number of variant texts, with a wide range of time, open structures, multiple connotations, and national characteristics. The two sides of the Taiwan Straits share the same root and culture. In their vigorous nationalization and localization of Chinese opera, they have focused on the legend of Xi Shi rooted in traditional Chinese culture. By employing traditional Chinese music, they aim to reshape the objectified image of Xi Shi by feudal patriarchy, giving contemporary social and cultural significance to Chinese opera. This paper attempts to use the Actantial Model from a feminist perspective to elaborate on the Xi Shi image portrayed in the two operas *Xi Shi* through text analysis and musical form analysis. It not only horizontally compares the differences between the two, but also vertically examines them in the historical evolution. It is found that cross-strait operas are deeply influenced by regional cultures in the course of nationalizing and localizing artistic works. Xi Shi is both a symbol of patriotism and a puppet of love, but has never been able to break through "the other" dilemma of female images. She is a still second sex proposed by Beauvoir—a constructed woman.

**Key words:** Xi Shi; feminism; opera; the Actantial Model

(责任编辑 张永汀)