

海丝文化圈中的闽台戏曲发展创新

——以台湾布袋戏的跨界传播为例

文 王 伟

【摘要】本文在文化记忆场的阐释框架中深掘闽台布袋戏如何在视觉奇观上呈现审美文化担当，在媒介镜像中映射现实人文关怀，在玄幻意象下重构民间在地文化，进而从创新转化地方传统文化与吸收整合异域异质文化两个维面，揭示其跨界传播的“不变之质”与“变化之象”。台湾现代布袋戏无论是从现实型的历史再现到超现实的艺术想象，还是从幽冥时空的精心营构到异度地形的锐意创造，抑或是从身体美学的视觉展览到身份认同的形上表述，深度契合本地民众的情感心理结构与价值伦理取向，密切关联闽南民族族群在兹念兹的历史记忆场域，而被大众媒体型塑为活力迸发、别具一格的地方意象。在推动“新海丝人文交流”的时代情境中，闽台布袋戏返本开新、与时俱变的现代转型经验，及其所显影的文化环流中的闽南美学风范，或许能为两岸共同探索传统地方戏曲的内容创新、类型拓展与全球传播提供有益参照。

【关键词】现代性；闽南戏曲；闽派美学；传播策略；文化生态

[中图分类号]J80 [文献标识码]A

一、情怀与情结 泛金光化的“阳刚美学”^{〔1〕}

在台湾地区新闻主管部门所举办的“寻找台湾意象”的活动当中，布袋戏以13万余票的惊人佳绩，不仅远远超过所谓的“本土剧种”歌仔戏的得票率，还一举击败了玉山、台北101大楼等强劲对手拔得头筹，“成为‘台湾意象’识别系统”^{〔1〕41}。然而，在台湾布袋戏发展史的传统论述框架当中，却一直存在着“原生”与“衍生”、“传统布袋戏”（即古典锣鼓布袋戏）与“金光布袋戏”的二元划分，似乎二者界限森严、壁垒分明。在我们看来，诚如台湾知名布袋戏专家吴明德先生在《台湾布袋戏表演艺术之美》所言，台湾布袋戏整体的发展趋向是往“金光戏”加速倾斜，即走的是一条“泛金光化”的不归之路。其基于历时性传承发展所归纳出的共时性传播特征而指出，“北管布袋戏是南管布袋戏的‘金光化’表现，内台（戏院）剑侠布袋戏又是北管布袋戏的‘金光化’表现，以致黄俊雄的电视布袋戏、黄文铎的霹雳布袋戏，基本上也是往更‘金光化’的风格去表现”^{〔2〕59}。在其看来，压箱底的古册中就蕴含着

机巧善变、紧俏风流的“金光意识”；“日据”时期瑰丽炫技的布袋戏被迫认为“第一次金光转型”，“光复”之后求新思变的“剑侠戏”被指认为“第二次金光转型”，而家学深厚、天赋异禀的黄俊雄所掀起的电视布袋戏的“史艳文风暴”^{〔2〕}则属于“第三次转型”，至于黄强华昆仲继承其父发扬光大的“霹雳布袋戏”^{〔3〕}被界定为“第四次金光转型”。正是在此基础上，我们不妨大胆地将台湾布袋戏发展史上历时出现但又互有叠加的显现“武打”底色的布袋戏表演形态（“剑侠戏”、“少林戏”、狭义“金光戏”或曰“金刚戏”、电视布袋戏、霹雳布袋戏）视作广义的“金光戏”序列（或曰“泛金光戏”），一并探讨其共同反映的社会审美期待与公共历史记忆。

现代西方精神分析学说及其本土美学实践者往往认为，人类在其最为基层的生理层面存有互为经纬的原始本能，即建设性的“爱的本能”和破坏性的“攻击本能”，只是由于主体理性以合乎人类普遍道德为名长期对之刻意压抑，使其墮于幽暗之处而在日常生活中被层层遮蔽。但是，诚如笔者在多年前写作的《东方武侠的视听盛宴——试论后现代视阈下的江湖世界》^{〔4〕}一文中

对武侠故事体现的文化症候所进行的美学诊断，现实规范与书写伦理的强行抹除与刻意消解，并不意味着心灵深处的平静与释然，实际或许恰好相反，内心隐秘的生命欲求往往因为外部弹压而更加炽烈。是以，“英雄与美人比翼齐飞，情爱与暴力相得益彰”^{〔3〕6-11}的经典叙述模式，慨然奏响台湾布袋戏之“风雷掌中动，世浪翻袖中”的华彩乐章。一方面，以商业利润之最大化追求为根本原则，以消费欲望之外在化扩张为内在动力的“武戏”及其衍生序列，堪为侠骨柔情、搜奇猎艳的“造梦工程”，在外文绮交、内义脉注的剧情架构上，极大满足消费主体“窥视欲”的生产与再生产。另一方面，终日困厄于柴米油盐之庸常生活的观看群体，在“刀光剑影、飞檐走壁、腾云驾雾、千变万化、掌动山岳、特技百出”^{〔2〕162}的视听轰炸中眼界大开，从神乎其技的喧天锣鼓中隐约感受到冲破观念形态藩篱的力量与冲动，进而将“权情困扰、善恶纠葛”^{〔4〕1}的诡谲故事视为来不及实现却看得见的梦。进而言之，在过去与现在不断穿越、几番往来的草根民众，以审美游戏的自由方式卷入出虚入实、虚实相生的戏剧仪式；其间其时，灵魂深处、没有名目的原始生

命诉求宛如火山岩浆喷薄而出、尽情宣泄，潜藏于心、难以名状的怀旧乡愁得以转移升华。由之而来，被抛来这一闭锁世界中的孤独闭锁的单体个体，在“尽得其情的快意恩仇”与“缠绵悱恻之乱世情缘”的饕餮盛宴中，将伴随现代性转型大潮而来的恐惧与战栗、紊乱与失衡、感伤与惫懒，姑且暂时搁置一边而得以忘忧。正是在此意义上，《霹雳月刊》的前总编魏培贤先生，不无得意地将引人瞩目与侧目的布袋戏比成“小孩的安徒生，少年的情人，成人世界的忘忧草”^[5]。

从大历史、长时段的文化考古意义上讲，任何一部文本（不管是蹩脚拙劣的速成之作，抑或是玲珑雕琢的优秀佳作），其都折射了“讲述故事的年代”^{[6]10-12}的浮光掠影。数十年来，“泛金光化”的布袋戏及其人事两非、葳蕤不息的衍生序列，在总体上依旧遵循民间观念形态的人性表达，并且藉由高亢激昂、沸腾热血的江湖主题和老少咸宜、雅俗同赏的审美趣味，满足日渐殊、渐次隔膜之不同阶层主体的情感共同体想象。例如，在上世纪50年代的“内台”表演时期，享誉台湾的一代布袋戏大师李天禄，就凭借其拿手好戏《清宫三百年》中的洪熙官一角想象岭南乃至华夏历史，在“一口说尽千古事”的开阖转换中重新描绘亦真亦幻的江湖地图。其运用一身绝技与满腔热情倾力打造一系列有血有肉、栩栩如生的民间英雄形象，绘影绘声、浓墨重彩地铺张渲染其惊天动地、可歌可泣的光辉业绩。顶天立地、正气浩然的真正英雄豪杰，终将超越一己偏私、走向理性成熟，并心悦诚服地接受锄强扶弱、匡扶正义的使命召唤。在险象环生、漫长波折的成长过程中，终将被命名为英雄的武术家们（似乎多为男性）渐渐不是好勇斗狠、以力过人的格斗者，亦不仅仅是冤冤相报、以暴易暴之复仇行动的执行者，也非间或充任边缘族群、弱势群体的庇护者，而是成为埋藏在戏迷心底之另一个隐匿不彰、若无实有的英雄情结。职是之故，其一面被大历史中的小人物殷殷惦念而奉为史诗美学的英雄图腾，另一方面亦

成为某些人眼中难以容忍、急于抹除的文化禁忌。

二、“物”与“非物”：民间狂欢的边界拓展

凭借后现代文化论述而影响两岸学界的西马大家弗雷德里克·杰姆逊(Fredric Jameson)有言，“第三世界的文本，甚至那些好像是关于个人和利比多趋力(Libido)的文本，总是以民族寓言的形式来投射一种政治：关于个人命运的故事包含着第三世界的大众文化和社会受到冲击的寓言”^{[7]429}。在我们看来，这一为华语学界反复征引的拗口名言，用以勘探台湾“泛金光化”布袋戏（特别是其精神承继者霹雳布袋戏）似乎无比贴切。命运多舛、踵事增华的台湾布袋戏在一度遭遇禁播而又重返荧幕并且大放光彩、更胜往日的时候^[5]，正是整个社会处在扰攘多事、何去何从的十字路口。若从整体文化图景上看，后现代式的美学狂欢以雷霆万钧之势重估一切民俗价值，反思赓续已久的宗法传统与裁判是非的权威话语，试图一一分解从前居之不疑的叙事模式与现实存在，从而生发对主流阐释系统与原有认知框架的另类解析，而建筑在古典伦理之上的精神家园亦在此解构狂潮中走向荒芜。缘此，一方面如前所言，植根已久的偶像膜拜不仅成为一种与生俱来、根深蒂固的审美集体有意识，亦演化为共同文化记忆的深层心理结构，因而带着文化健忘症的狂热群体又转而呼唤新质偶像的重新降生。另一方面，历史主义的文化幽灵虽然仍在上空徘徊不去，但是伴随现代性所携问题深入社会肌理，目睹乱云飞渡、潮起潮落的普罗大众，对如走马灯的公共人物之朝云暮雨的文宣口号早已心生厌倦，迫切渴望向民族根须找寻精神寄托的文化资源。易而言之，在凸显出来的历史迷局与美学乱象中，岛内民众希望借着其时文艺生态的松动契机，通过与偶像进行精神层面的交往对话来显影内心图像，并进而实现对阳刚之美的重新发现与对未来世界的美好想象。所以，这是一个在心灵层面需要英雄、召唤英雄，但又在现实层面戏谑

英雄、消费英雄的有趣时代。

黄氏家族通力卯上、合力打造的既环环相扣又独立成章的霹雳布袋戏，与其说是以“宏大直逼三国、细腻堪比红楼”的讲述方式发露起伏跌宕的外部风云与幽微难测的潜意识领域，毋宁说其将原本淡出时代场景的英雄偶像重新置放在耀眼明亮的媒介聚光灯下，而使得意味绵长的历史缺席变成形象直观的现实在场。这种记忆历史与摹写现实的双重铭刻活动，既将创作主体的生命体验间接嵌入行将弥合的历史语境而非文本语境，又与接受主体的审美期待视域融合无间，从而把万千庶民从悸动彷徨的虚无之所拉了回来。因之，“无论是负笈海外、学贯中西的自由菁英群落，抑或是宅兹本地、目不识丁的民间草根阶层，无论是血气方刚、未经世事的青少年学生，还是历尽浮沉、阅尽沧桑的主流保守人士”^{[8]46-52}，大抵不由自主地被这股汹涌澎湃的大潮裹挟进去。上述图景正是虚构与回忆相互借镜、想象与印象合二为一的文化复古表征。曾几何时，霹雳布袋戏里专属某位英雄人物的特定旋律响起之时，又有多少人不由得热血沸腾、心潮澎湃。如果回溯历史语境追溯布袋戏让观众入戏并趋之若鹜的基本元素，其答案或许就在于历史无意识的深层激荡，英雄主义美学的当下回归。

正所谓，“去圣已邈，宝变为石”。随着前现代的农耕文明向现代的工业文明乃至后现代的消费文化加速过渡与多态共存，尚未与传统揖别的普罗大众，其生活愈来愈受到现代科层机构与跨国金融资本的重重制约。因之，孺慕英雄、向往崇高的史诗时代黯然退隐、悄然结构，平庸卑微、一地鸡毛的散文化时代终于莅临、成为常态，个体与群体逐渐整合进一个时尚消费与消费时尚的总体潮流当中。在“去历史化”与“再历史化”的众声喧哗中，民俗曲艺的现实根基面临来势汹汹的强力挑战与前所未有的严峻考验，民间伦理更是遭受货币符号的无情挤兑与交换逻辑的僭越摧毁。正是在乡贤远去、偶像不在之现实世道的剧烈冲击下，霹雳世界中具备高超人际关系处理能力、为达目的可以不择手段的

素还真,代替自带“好人”光环、正直而又悲情的史艳文(集“忠、孝、节、义”于一身的大儒侠形象),成为台湾电视布袋戏的新一代主角。与之相应而生的是,涕泪飘零的孤胆英豪与知情守礼的武侠群像,渐次不再构成布袋戏表现的重点对象,而折冲樽俎的拉帮结派与缜密长远的谋略运用,果不其然地成为布袋戏着力展示的剧情重心。缘此,在《霹雳至尊》第12集当中,“一线生”才会语重心长地对素还真说:“当今的武林,目前的社会,非是个人与个人之争,而是组织与组织之斗。手段、智慧、财力、人力、武力、物力要互相配合。”^{[9]432}

话说回来,在民间文化自身因商品化混淆变形的此时此刻,处于过去不可返归、未来难于展望之状态中的人们,亦不会满足纷至沓来、内化于心的消费欲求。其在重新审视虚有其表、日渐孱弱之民间美学的同时,间或将目光投向满是怪谭奇遇、幻魅想象的偶像世界,希冀借助蕴涵其间葱郁奇诡、亦幻亦真的艺术想象,以期实现“对族群原初文明的缅怀与追忆”^{[10]215},并以之抗衡或曰疏离难以直面的世俗常规。由此观之,在多重现代性的历史情境中,宗元汇通、自成体系的现代布袋戏作为历尽劫波、熬过严冬的重放鲜花,犹自散发出民间的诗意芬芳,深具文化缅怀与重构记忆的美学功效。实而言之,生存在虚拟时空之中的布袋戏主人公无所不能、本事通天,既有狂野不羁、另类激进的理想者,又有多难自持、自成一格的悟道者,更有迷茫漂泊、辗转难安的求索者,最大程度上符合庶民阶层的精神旨趣与情感认同,成为喜新又恋旧之升斗小民体悟现实人生、追忆似水流年、重燃曩日激情的影像春药。是以,张致恹惶、忧伤躁郁的本地俚俗众生,在如梦似幻、华丽苍凉的视觉奇观中恣意翻滚、悠游梦幻,在魅影重重、迷离扑朔的戏影空间中反刍熔浆般的炙热与极致处的惨淡,在上天入地、神游万仞的出神状态中感受身心一体、人偶齐一的愉悦狂喜,在虚拟与实在、此岸与彼岸的时空错位中进行想象性的相互抚慰并进入形而上的审美体验。

三、“小戏”的“大道”:掌中天地的文化转译

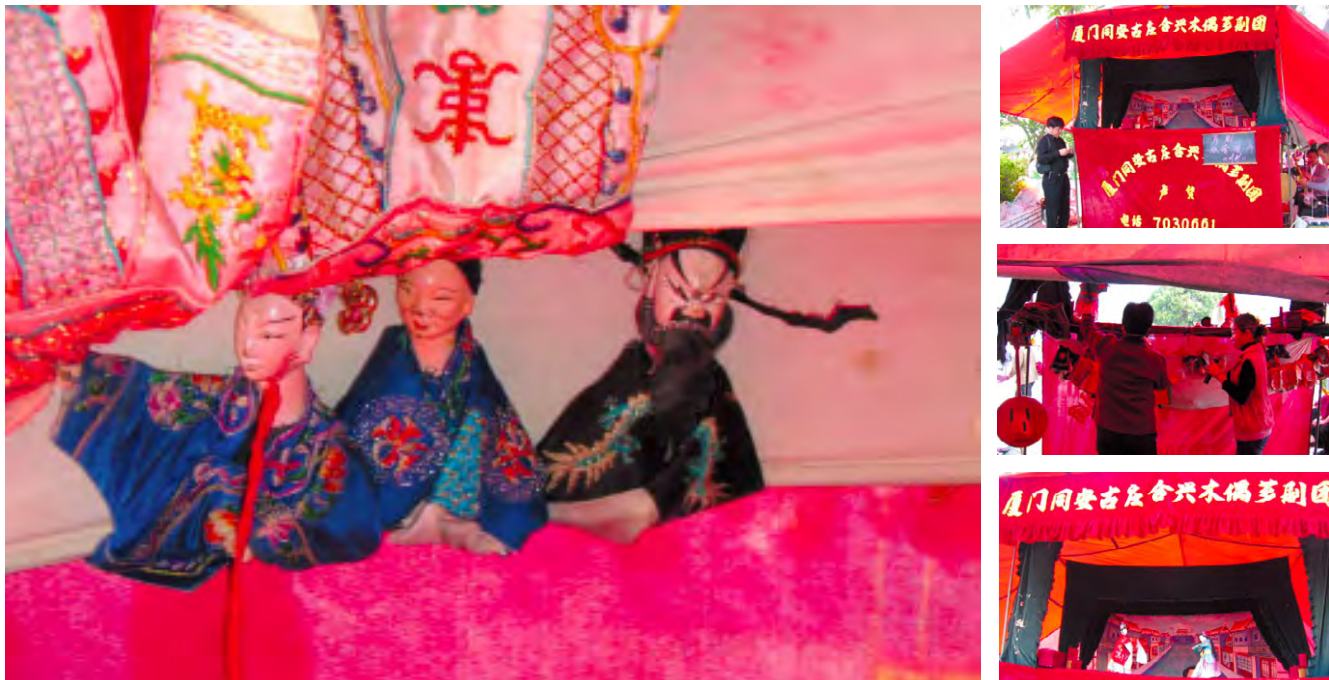
“表面上看似完全幻想的世界,有时并非完全与现实无关。”^{[11]12}如前所述,台湾现代布袋戏以寓言方式表意现实,缘此对之理解的主要参数显然是当下台湾地区的社会情势及其文化实践的后现代性。下面我们就在文化诗学层面上简要分析霹雳布袋戏既合乎“常情”又悖乎“常理”的魔幻写实色彩,及其铸就的艺术想象空间与虚拟美学世界。

就近而言,霹雳布袋戏作为台湾布袋戏跨界创新的重要成果,乃是与“内台”时期金光戏的通俗演义一脉相承、有迹可访;远而论之,其在全球本土化的时代语境中异军突起、攻城拔寨,体现了东方戏剧传统在中西文化互学互鉴中的涅槃重生或曰创新复兴。俱往矣,云林黄氏第四代(黄强华、黄文铎这对性格与专长互补的兄弟)对武侠题材的“戏拟”、玄幻元素的挪用,一举超越前辈诸贤(包括其祖父黄海岱、其父亲黄俊雄)而又与时俱进的精髓所在,显然不在于其直指人心的剧情编排与俚俗亲民的方言修辞,也不在于其通过疾徐有序、张弛有度的情节安排而将简陋故事复杂化、平面人物立体化的技巧精进,更不在于运用“可动关节人形”之高度拟真技术来再现一幅气势磅礴、风云变幻的史诗景观。也就是说,其艺术成就不局限在技巧层面的创作难度,表演美学的异乎寻常;而在于注入破字为先、立在其中的现代性文化元素,重构一个勾连传统、类比现实的异度空间。正是在这一为世人开启隐含人性的美学创新上,“震天轰霹雳、卷地起风涛”的霹雳布袋戏,才能消融此前为人所诟病的武戏过多过滥、“人物快入快出”的艺术悬浮感,突出戏剧人物在极端情境中进行抉择的复杂性与对话性,因而成功负载了霹雳文化特有的一份悖论式的艺术表达、一处扭结的叙述逻辑或曰情感结构。

在其用心虚拟、光怪陆离的霹雳世界中,一再熄灭又一再燃起的恩怨情仇,让试图盆盆洗手、远离是非的剧中人无处躲藏、无法回避,可谓人在江湖自然

身不由己。由此推之,在江湖路上行行复行行、努力谋生活的武林人士,何其脆弱又何其荒诞。互为吊诡的是,生命之间的两相凝视、转化为彼此熟视、进而沦为相互轻视乃至互相敌视。君不见,在打打杀杀、躲躲藏藏中过日子的江湖中人,似乎形成在谈笑间、在发怒时将敌手灰飞烟灭的行为惯习。是以,在波谲云诡、互相倾轧的至尊争霸战中,尔虞我诈的权谋机变及其所外显的生死决斗,成为深陷情天欲海不能自拔之各类人物或维系自身生存、或发泄剩余精力、或宣泄生命快感之必不可少的日常活动。而那些早已渡过“情”(亲情、友情、爱情、乃至天下情)与“理”(天理、公理、物理)纠葛挣扎的侠客豪杰,也只能感喟理想化的桃源世界终究敌不过现实世界的残酷与无情。一言以蔽之,这是人性的极度异化,难道不是吗?在杀机重重、用尽权谋的霹雳世界中,人性之美一名不文、惨遭践踏,非人之举大行其道、司空见惯。

不惟如此,在投影功利现实的霹雳世界中,闯入其间的工具理性如同野草一般迅速蔓生并将主体意识窒息。于此酷烈的生存环境之中,戏偶之间的相互角力与争权夺利,亦顺理成章地成为武林事件的台前助力与幕后推力。若非如此,身怀绝技、出手不凡的一代侠客何以大显身手,藏之名山的传世绝学、幻术法宝何以闪光绽放?整个霹雳世界就是波澜不惊的一潭静水,遑论建立乌托邦理想的雄图霸业。在此,现代布袋戏所建构的霹雳世界,乃是运用“暴力美学作为其叙述的根本指向,以彻底改写人的欲望、精神、历史和文化的内在结构,反思社会发展与道德沦丧交织这种历史进程的二律背反”^[12]。按照此项逻辑规则,魂兮归来、出生入死的某些侠客早就视温情脉脉的伦理面纱为可有可无的繁文缛节,该找人牺牲时毫不迟疑,该反戈一击时绝不手软。若以局外人的后见之明而斗胆试问剧中人,若剥离凝定其间直接而又实在的利益关系,所剩为何?本应超脱、笑看风云的道上中人,却为无所不在、无孔不入的交换逻辑所暗中操纵,主动变成利益宰制下的打手



木偶戏 (陕西师范大学文学院博士研究生赵莎莎拍摄)

与权力驱使下的木偶。例如在《霹雳眼》当中，欧阳世家建立在拟血缘关系之上（“十六义子”）的庞大组织，究其实际不过是为了成就欧阳上智一己之利而聚合凝就。进而言之，欧阳世家只不过将其当成一种为己所用的关系资源，“并以功利主义的手段操作这层人与人之间的关系”^{[9]415}。由此可见，创作者对“人”（主体）被物化为工具（客体）的社会现实有着敏于常人、异于常理的洞察与思考，并站在文化批判的历史视景中一再提醒世人对跨域资本主导下的现代行为逻辑保持应有警惕。在我们看来，其面对滚滚红尘的“情、缘、恩、愁”，努力叩击人物角色所担纲的世俗命定，执着地向众音纷陈、喧哗不已的存在发问，并在“自语”与“他语”、“出戏”与“入戏”之间反复辩证，弥足珍贵、发人省醒。

依稀记得德国唯意志主义美学家叔本华 (Arthur Schopenhauer) 有言，人生就像来回晃动的机械钟摆，于空虚与痛苦两端之间徘徊往复，欲望未获满足就痛苦不已，一朝满足便堕入空虚；法

国精神分析学家雅克·拉康 (Jacques Lacan) 认为，“欲望的客体永远难以达成”^{[13]1}，因为人们想要的不是欲望的对象本身，而是关于欲望的不断幻想。在笔者看来，“霹雳系列”借助戏偶这一媒介的灵活操纵，开启“身体”向度的深刻思考以及另类风景的再生，显现出不同于民间素朴美学之后现代身体美学的超理性意涵，正是对充满荒诞意味之人类生存困境的最好诠释。由此进而思之，霹雳布袋戏凭借一系列深陷欲望黑洞的痴男怨女群像，透视生命伦理与经济伦理、政治伦理的张力结构，并自觉与自决地转向对审美伦理的历史反思、对生命意义的诗性追问以及主体之间的对话抗辩，从而有别于同属“武戏”序列的“剑侠戏”“金光戏”，乃至早期电视布袋戏的暴力展示与媚俗表演。再进一步而论，以虚纪实、似假又真的霹雳布袋戏，其审美意义在于其以多种本土化符码精心雕镂出跨越世俗逻辑的审美奇观世界，有力穿透观念形态的精神幔帐与现实表象的迷雾环绕，逆向折射另类现代性的时代风范与文化远景。

四、看头与噱头：霹雳世界的美学隐喻

有道是，“玄幻对于东方影视的意义，几乎等同于科幻之于美国影视的意义”^[14]。承前所述，霹雳布袋戏并非只是驻留在昏天黑地的打斗与无休止的争斗，其还在超历史性的跨时空言说中彻底清算东方武侠话语系统中的堂皇叙事（即儒家伦理包裹下的江湖道义），从而在前现代传统与后现代文化的汇通与整流中，演义文明活力、凝聚民间想象。显然，如果将“正义”与“邪恶”之间的二元对立推向极端，简单地将武林恩怨抽象归结为争权夺利的自相残杀，或具象图解为诸如代表正义力量的“东南派”⁽⁶⁾与代表邪恶势力的“西北派”之纠缠不清的循环斗争，最后以永恒正义的最终回复来结构故事与编织剧情，那是安于俗套、创造力匮乏的二流民间说唱者，终将会在场人物“一山更比一山高”⁽⁷⁾的升级打斗中引起“戏粉”的审美疲劳。因此，其生也晚的黄氏昆仲作为后来与后继者，要想在大

众传媒对民俗曲艺的收编运动中站稳脚跟,超越包括父祖叔伯在内的众多前辈高手,就不能迷恋“为打而打”、以武服人的暴力美学,而必须从人性的至高点审视大千世界,从世界的最深处剖析人性繁复,创造出个意蕴丰富、人偶合一的审美空间,以促使耽溺其间、欲罢不能的追剧粉丝“矛盾地思考矛盾本身”^{[15]10-13},并借此反观正与邪、自身与他者、个体与社会的辩证关系,进而在超越理性的狂欢仪式中参与重新诠释人类存在的古老命题。

我们发现,霹雳布袋戏的人物性格鲜明而又丰富,并非仅是从属于情节运转的叙事要素,而是与当下台湾的人事生态形成饶有趣味的互文关系。细而观之,所谓正派人物缺点不少、瑕疵很多,如同现实人物一样相互之间也互有心结、缠斗不休。例如,“疏楼龙宿”为了获取《红尘剑谱》挖空心思、挑拨离间,也曾与反派“嗜血者”联手对抗中原正道;甚至连卓尔不群、超凡脱俗的主要英雄人物(如“刀狂剑痴”叶小钗等人),也常因爱受累、为情所困,在需要果断决策的关键时候优柔寡断、畏首畏尾,以至断送满手好牌甚至性命堪忧。与之相对照的是,那些为流俗世界所不齿的边缘人物,甚至是十恶不赦、怙恶不悛的“恶人”,也并非寡情薄意到全无人性。例如,《霹雳劫之闾城血印》中代表黑暗势力的反派角色“嗜血者西蒙”虽然生性冷漠、为人残忍,“却唯独对自己的儿子疼爱有加,父子情深让人为之动容”^{[16]146-147}。

若从上述非脸谱化的圆形人物出发进而联系其所表征的美学伦理与生成土壤,我们不禁要入戏反问,在似有所本的霹雳世界当中,孰为律法正义?当中规则由谁来定?其间标准“为何”与“何为”?《霹雳剑魂》当中欧阳上智与叶小钗一番看似强词夺理但却不无道理的深情辩白,就很能情理兼具的说明问题。有鉴于这段对话信息丰富、意味深长,我们在此似乎不宜也不应过多省略,故而不厌其烦、费心摘录如下,以便整体把握、接续分析。

“素还真对你所说的话,为什么你

全部接受,我说素还真的不是,你却听不下去,我已不在乎被批评的如何,但我想帮助的,只有你。当初素还真率领众人围杀一名四肢皆残、毫无权势的人,你说是仁慈吗?在我与他争斗当中,本来就要死一个,方能罢休。这点我不怪他心狠手辣,也不怪他在我崩溃之后,如何的到处抹黑我、污蔑我,将我的儿子冷剑白狐逼的走投无路,连我的女儿仇魂怨女投奔他,也难逃被杀的命运。这就是不容批评的清香白莲的素还真。……他以文武卷、风云录自编自导,煽动武林高手自相残杀,我只好出面扼阻,这就是如今大家在津津乐道的素还真智逼欧阳上智。如果我真有罪,我问你,叶小钗,我犯了什么罪,当初我被所有人痛恨,只有你在我的身边,如今你也变得跟世人同样,没自己的思想,一味追随英名的素还真吗?”^{[17]246}

这段颇为经典的话自然而然地指涉到权力话语的精神内面与问题核心。其通过一连串咄咄逼人的追问以及对事件抽丝剥茧的解读,无论是剧中人还是局外人(观众)才恍然大悟、如梦初醒。原来故事并非如此简单。故事应该理解为,一些人物抑或门派,他们先发制人地绘制霹雳世界“正宗/异端”的阶序等级,明里暗里地让身处其间的人不得不、不敢不选边站。但是上述自封自居、相互吹捧的“正道势力”,总是觉得不言自明的圈内论证到底缺乏有力支撑,所以他们出于寻求合法性的内部压力与扩张势力的外部诉求,左右开弓、双管齐下。其一方面不遗余力地编著经典教条、制定游戏准则(如前文提及的“文武卷”、“风云录”诸如此类等等),加紧建构一套自圆其说、完整精致的话语系统,同时调用多方资源开辟宣传管道操控舆论,美化乃至“圣化”自我为世界正义的现实化身与维护秩序的仁人志士。另一方面,其别有居心、棋先一着地使用自身掌控的话语优先权与道德诠释权,以自我划定的参照框架对陌路对手进行深度描写,强行为其贴上各式各样、贬义色彩的分类标签,通过言语命名而将他人他者化、妖魔化,而使对方莫名其妙地背负与生俱来、百口莫辩的

江湖原罪,无论做何尝试都不能解套、难以翻身,人为塑就黑白两道判若鸿沟、正邪两派势同水火的武林秩序。

目击惊心动魄、凄艳苍凉的霹雳世界,宛如被凉水浇背、忐忑不安的观众即使不做过多解读,也不难看出“没有赤裸裸的现实,只有不断被解释的现实”的权力假面。戏中人物的所作所为映现知识与权力的共谋关系,其不仅将无端无过的他者作为替罪羔羊晋献到武林权力的祭坛之上,并在悍然型塑“自我眼中的他者形象”的同时隐然塑造“他者眼中的自我形象”。令人颇感遗憾的是,毕生笼罩在话语霸权之文化阴霾里的“属下(另类)”,由于远离中心与身处边缘,“无法表述自己,必须被别人表述”^{[18]28}(They cannot represent themselves;they must be represented),显然无力实现自我身份的良性改写与正向转化,因而只能以自我放逐的无奈姿态臣服于外部话语的强加设计,并且据此塑造自我和进行自我强化。重轭之下,终以身殉;世间酸楚,莫此为甚。随着权力话语的不断繁衍与飞散播撒,上述“非此即彼”而非“亦此亦彼”的所谓武林规矩,约定俗成而悄然妆扮为厘定是非的普遍真理,成为一种经由交往而产生的言语共识(武林公意与江湖民情)。若是按照上述可以化约为“非友,即敌”的粗粝信条,在霹雳世界设定的逻辑秩序中,铲除异己的攻讦杀伐、腥风血雨的门户争斗所引发的互相损耗、尸陈累累,也就不再那么怵目惊心、引人非议。简而言之,从霹雳世界所显露的“政治权力角斗场”与“世道情缘风月场”,民众似可瞥见匪懈追求的江湖公道是如何不可思议地消弭于话语操作,进而感受“受到语言控制的主体是如何在权力网络中被建构”^{[19]44-51}。


五、迟到的记忆:“如何闽南”与“怎样世界”

“文化并不是一简单的历过,并不是一平静的流水账,而是一种行动,一种不断更新开始而又从来不能确定其目标的行动”^{[20]173}。呈现“混搭”风格与

多重面相的霹雳布袋戏作为神话感性与技术理性的有机结合体,既有传统性、地方性的民俗遗风,又有产业化、全球化的现代新质,并在交投错综的现代性美学话语中包孕后现代性的消费文化因子。如果说在传统戏曲产业化的时代脉动当中,台湾霹雳集团豪情万丈、雄心勃勃地以“东方迪斯尼”作为其产业发展目标,似乎有点言过其实、夸大其词。但是平心而论,霹雳布袋戏以专业化的创作团队、工业化的制作流程与全球化的特效创新,实现中华传统美学风范与现代审美文化质素的双向对接、深度融合,并在转变自身的区域文化特性的同时建构出新的复合型本土性,的确可以

被视为“台湾文化创意产业中最成功的典范之一”^[21]。或许在这座高原之上造就的产业高峰之侧,传统地方戏曲再往商业向上继续擢升与拓展,既是难以接受,也是毫无选择,因为“‘霹雳’所呈现的不是传统布袋戏的传承,而是以文化工业的运作机制,建构其娱乐王国的文本,包装着迷人的梦幻想象,不断地吸引消费。以多元化的文化触角,深入社会民心,吸取各种流行元素,抓住时代脉动,做出‘品牌效应’,从而将文化的精神传递给下一代”^{[22]8-13}。

若联想起台湾“中央研究院”院士、哈佛大学东亚语言与文明系教授王德威先生那句“没有了热闹,哪来的门

道”^{[23]60}之不无吊诡的至理名言,似乎也就不难理解在芸芸大众眼中,全面拥抱世俗的现代布袋戏就是既有门道、又有热闹的双重诱惑。既然如此,早已形成“自成体系、自成生态”之工业流程与产业链条的霹雳布袋戏,在重新激活民间传统资源的后现代文化大熏下将流行文化元素、市场价值理念注入原始意象系统,并藉由猎奇艳异之奇观异境、沉实厚重之思想意涵与精雕细琢之“工匠精神”,一度颇为牢靠地占据目标受众群之日常生活的体验空间,以致在闽南戏曲文化圈中“接受者众、影响面广”^{[24]98-100},也就具有现实的可能性与美学的合理性。

注释：

- (1) 如果说“哭腔”盛行的歌仔戏更多表现为女性的“阴柔美学”,那么“武戏”泛滥的台湾布袋戏则为“阳刚美学”典型的代表。歌仔戏的家族传承大体是母女一系,布袋戏则体现为父子相继,如许王父子、黄俊雄父子等布袋戏世家;相映成趣的是,前者的观众大多以女性为主,后者的受众则以男性居多。
- (2) 1970年3月2日,年仅38岁的黄俊雄走进“台视”制播《云中大儒侠》掀起了“史艳文风暴”的布袋戏收看狂潮,从而为台湾地区民众盖上了难以磨灭的“布袋戏烙印”,并使布袋戏再度成为台湾人民的集体记忆之一。
- (3) “霹雳布袋戏”以1984年上档的《霹雳城》为最初创始,因之后的每出剧名皆冠有“霹雳”二字而得名。若以《霹雳金光》《霹雳眼》《霹雳至尊》三部作品开始,到2015年推出的《霹雳狼烟之九轮燎原》,“霹雳系列”已播出超过两千余集。
- (4) 鉴于研究对象及其所体现的美学精神与艺术旨趣上具有共同点与相通性,本文对于台湾霹雳布袋戏之衍化路径与演变轨迹的审美阐释,依然延续这篇论文所运用的分析视点、致思方式与论述框架。
- (5) 1974年,台湾当局开始禁止闽南语的电视布袋戏,而这一政策直到1982年之后才逐步解禁。
- (6) 早期“金光戏”的剧情发展大都因袭两个派别互斗的二元对立模式,是故,“排戏先生”吴天来后来干脆舍弃现实世界的具体地理名称,直接使用“东南派”与“西北派”的方向指称来建构戏剧的对立关系。
- (7) 其耳熟能详的常用模式就是“徒弟请师父”、“师父请师祖”的无限延宕。

参考文献：

- [1] 吉路. 借艺扬“台湾意象”[J]. 北京档案, 2006(5).
- [2] 吴明德. 台湾布袋戏表演艺术之美[M]. 台北: 台湾学生书局, 2005.
- [3] 王伟. 台湾电影的现代性书写[J]. 集美大学学报, 2011(3).
- [4] 王馨婉. 台湾霹雳布袋戏的主题研究[D]. 南京: 南京师范大学, 2015.
- [5] 魏培贤. 金光再现、生命回春[N]. 中国时报, 1997-5-15(26).
- [6] 戴锦华. 个人写作与青春叙事[J]. 电影艺术, 1996(3).
- [7] (美) 詹明信. 晚期资本主义的文化逻辑[M]. 张旭东等, 译. 北京: 三联书店, 2013.
- [8] 王伟. 海丝寻梦: 闽南戏曲的光影之忆[J]. 民族艺术研究, 2015(3).
- [9] 陈龙廷. 发现布袋戏: 文化生态·表演文本·方法论[M]. 高雄: 春晖出版社, 2010.
- [10] 齐燕敏. 精神上的返乡——论台湾电影中的怀旧情愫[J]. 剑南文学·经典阅读, 2014(2).
- [11] 陈龙廷. 听布袋戏: 一个台湾口头文学研究[M]. 高雄: 春晖出版社, 2005.
- [12] 王伟. 东方武侠的视听盛宴——试论后现代视阈下的江湖世界[J]. 宁波广播电视大学学报, 2005(3).
- [13] (斯) 齐泽克. 斜目而视: 透过通俗文化看拉康[M]. 季广茂, 译. 杭州: 浙江大学出版社, 2011.
- [14] 全媒派. 承包95后暑假的玄幻剧是怎样一门生意?[EB/OL]. (2016-08-18) [2016-08-23]. <http://news.qq.com/original/dujiabianyi/xuanhuanju.html>
- [15] 王伟. 从读者中心说到主体间性论——后现代转向中的接受理论[J]. 荆楚理工学院学报, 2013(5).

- [16] 石含璧. 从霹雳布袋戏的成功看传统艺术的创新与商业运作[J]. 大众文艺, 2011(13).
- [17] 陈龙廷. 台湾布袋戏发展史[M]. 台北: 前卫出版社, 2007.
- [18] (美) 爱德华·W·萨义德. 东方学[M]. 王宇根, 译. 北京: 三联书店, 1999.
- [19] 杨俊蕾. 从权利、性别到整体的人——20世纪欧美女权主义文论述要[J]. 外国文学, 2002(5).
- [20] (德) 恩斯特·卡西尔. 人文科学的逻辑[M]. 关之尹, 译. 上海: 上海译文出版社, 2004.
- [21] 林银焕、胡新地. 台湾霹雳布袋戏与两岸文化创意产业[J]. 艺术·生活, 2011(6).
- [22] 刘燕玲. 布袋戏的“霹雳”奇迹[J]. 中华文化画报, 2007(8).
- [23] 王德威. 如此繁华[M]. 上海: 上海书店出版社, 2006.
- [24] 王伟, 由海月. 闽南意象: 海峡两岸布袋戏史论研究[J]. 南方论刊, 2013(10).

基金项目: 福建省社会科学规划项目(FJ2016C120); 福建省中青年骨干教师教育科研项目(JAS150472); 泉州市社会科学规划项目(2015E13); 泉州师范学院国家级和各部委项目预研基金(2016YYSK17)。

作者简介: 王伟, 泉州师范学院文学与传播学院副教授、硕士生导师, 厦门大学中国语言文学博士后科研流动站博士后, 主要从事戏剧与影视文学研究。