

# “物相雜，故曰文”——互文性理論視域下的《霸王別姬》

毛惜羽\*

**摘要** 李碧華作品《霸王別姬》取材於同名京劇，其中文字與戲曲的互文性賦予了文本多重緯度的“雙值性”，並通過其“反預設”的藝術效果豐富了小說劇情與人物塑造。本篇論文從茱莉亞·克里斯蒂娃的“互文性”理論出發，分析《霸王別姬》文本空間內存在的一系列戲曲互文文本（如《霸王別姬》、《千金記》以及《貴妃醉酒》）以及與之相關的社會歷史文本，論述它們如何與小說相互交叉、轉化與綜合，達到“物相雜，故曰文”的藝術境界。

**關鍵詞** 《霸王別姬》 李碧華 互文性

## 一 序言

“人間，只是抹去了脂粉的臉。”<sup>1</sup> 李碧華在小說《霸王別姬》中，發出了“人生如戲，戲如人生”的感嘆。本書取材於同名京劇《霸王別姬》，聚焦程蝶衣、段小樓兩名梨園伶人在不同時代背景下的悲歡離合、命運多舛，並通過獨樹一幟的戲劇化描寫，賦予作品強烈的張力和獨特的美感。其中，這種戲劇化描寫主要體現在不斷變化的主體劇情與貫穿全文的戲曲作品之交織——文字與戲曲的互文性中。

前人對小說《霸王別姬》的研究大多停留在文本本身，多從女性主義、兩性書寫、香港文化認同感等角度對文本進行解讀；而後影視改編的巨大成功，又使學術界轉向了對小說影視化的研究，但鮮有學者從互文性理論出發解讀小說。另外，戲曲這一傳統藝術形式在當今時代離人們的生活略有距離，導致針對小說中戲曲元素的研究甚寡。

本篇論文將從“互文性”理論出發，討論作者如何吸收與轉化一系列傳統戲曲作品，並運用“戲中戲”敘事結構，塑造飽滿生動的人物形象並達到扣人心弦的戲劇效果。

## 二 物相雜，故曰文——互文性理論概述及其具體運用

---

\* 香港大學文學院本科生，主修中國語言文學、英語語言文學。

<sup>1</sup> 李碧華：《霸王別姬》（北京：新星出版社，2013年），頁3。

“互文性”這一概念最初由法國後結構主義批評家與符號學家茱莉亞·里斯蒂娃（Julia Kristeva）提出。克里斯蒂娃認為，“任何文本都是對其他文本的吸收與轉化；每個文本都是文本與文本的交匯，在交匯處至少有一個‘他文本’（讀者文本）可以被讀出。”<sup>2</sup> 這強調每個文學文本都存在其潛在的互文材料，並在新的文本空間中產生對話性。

《古書疑義舉例》云：“古人之文，有參互以見義者。”可見，中國古詩文中的修辭手法“互文”與互文性理論早有淵源。古人作詩講究用典，常轉化前人詞句和典故並將之鑲嵌在自己的作品中。然而，互文性理論不僅僅指文本的簡單並列和引用，而是指在一個多聲部空間中的“對話”。不同的文字話語在對話中彼此影響、相互轉換、交叉重疊，甚至產生矛盾與衝突，即文本二重性造成的“多聲部意義”。

〈語篇互文性分析的理論與方法〉指出“語篇互文性分析的重點應該是考察互文材料在特定語篇中的語義功能和結合的方式與和諧程度。”<sup>3</sup> 本文以《霸王別姬》及其互文材料（三部戲曲作品）為對象，將互文性理論引入具體語篇分析，探討引述者李碧華的話語及其戲曲引語之間的複雜關係。

### 三 參互成文——《霸王別姬》中的戲曲文本

鄭遠漢在《辭格辨異·甚麼是‘互文’？》中首次將“互文”的概念定義為“參互成文，合而見義”。<sup>4</sup> 這一定義與克里斯蒂娃的互文性理論吻合。筆者以該定義為基礎，闡釋引述者話語與引語文本在《霸王別姬》中的多聲部意義：小說故事情節與戲曲文本存在於同樣的文本空間，其中所有人物和戲曲片段在多聲部的空間中構成複雜的雙向關係，且無法脫離對方而存在。

這其中，人物維度與歷史維度的互文加大了作品的“雙值性”。“雙值性”被定義為“在一個詞語、一個段落、一段文字裏，交叉重疊了幾種不同的話語，也就是幾種不同的價值與觀念，有時甚至相反”。<sup>5</sup> 正是這種雙值性導致了小說扣人心弦的戲劇效果。

<sup>2</sup> [法]朱莉婭·克里斯蒂娃著，祝克懿、黃蓓編譯：《主體·互文·精神分析：克里斯蒂娃復旦大學演講集》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2016年），頁14。

<sup>3</sup> 辛斌，賴彥：〈語篇互文性分析的理論與方法〉，《當代修辭學》2010年3期，頁34。

<sup>4</sup> 鄭遠漢：《辭格辨異》（武漢：湖北教育出版社，1982年），頁135。

<sup>5</sup> 朱莉婭·克里斯蒂娃著，祝克懿、黃蓓編譯：《主體·互文·精神分析：克里斯蒂娃復旦大學演講集》，頁17。

## 1. 人物維度的“雙值性”

作者在書中用具有“雙值性”的人物來解構甚至顛覆“霸王別姬”這一經久不衰的創作母題。作為“虞姬”的程蝶衣並未被原母題規訓和程式化，而是具有多重特徵。這種雙值性分別體現在作者對原母題的嬗變與對其他戲曲作品的轉化運用中。

### a. 原母題的折射與嬗變

人物雙值性的最大特點就是對立的並存。作者為使它最大化，將原母題解構，並“折射”到文中的角色裏——台上霸王段小樓、台下霸王袁四爺、台上虞姬程蝶衣、台下虞姬菊仙，形成了兩組相交相輔的“對稱人物”。由於篇幅限制，筆者主要以程蝶衣與虞姬的對稱形象為分析重點。

書中菊仙這一“台下虞姬”的人物符號，可以將其與《霸王別姬》京劇的前身《千金記》中的虞姬形象聯繫起來。從廣義互文空間的角度來看，“霸王別姬”母題演變過程中的文本同樣是互文對象的一部分，無論作者是否有意為之。在《千金記》中，虞姬以典型的受寵妃妾的“美人”形象出現，如“一身曾沐君恩寵，暖帳親承奉。香雲如鬢擁，曉妝尤倦。”<sup>6</sup> 她的形象也較為單薄，僅是作為“美人”的符號化表徵出現。同樣，作為賣身度日的青樓女子，菊仙也擁有超凡的美貌：“……珠環翠繞的艷女，她穿緞地彩繡曲襟旗袍，簪了一朵菊花”<sup>7</sup>。《千金記》中的虞姬並不關心家國大事，而著重眼前的尋歡作樂，儼然一個依附楚霸王的弱女子形象，這與菊仙“妾本斯蘿，願托喬木”<sup>8</sup>和“本來溫馨平和的平凡夫妻生活，為了他，她甚麼都不在乎，只要他要她”<sup>9</sup>的獨白相吻合。

另一方面，程蝶衣則更符合京劇《霸王別姬》中“進階”的虞姬形象。和《千金記》最大的不同是，京劇《霸王別姬》不再使虞姬囿於楚霸王的附庸，而是為她增加了對於政治、戰爭和宏觀世界的思考：“恨只恨無道秦把生靈塗炭，只害得眾百姓困苦顛連”。<sup>10</sup> 這種心中有家國，而非不問世事的特質也與蝶衣面對日軍鐵蹄踐踏國土時的暗諷重合：“‘我國景色何嘗不美？因妳們來了，都變了。’……被侵略者全是侵略者刀下的魚肉。”<sup>11</sup> 毋庸置疑，《霸王》中虞姬的人物形象比起《千金記》更加飽滿，而此時互文性指向的“霸王別姬”版扮演者是程蝶衣，似乎暗示著他將是最後成功以“虞姬模式”殉情的角色。

---

<sup>6</sup> 出自明代戲曲《千金記》。

<sup>7</sup> 李碧華：《霸王別姬》（北京：新星出版社，2013年），頁72。

<sup>8</sup> 李碧華：《霸王別姬》，頁77。

<sup>9</sup> 李碧華：《霸王別姬》，頁138。

<sup>10</sup> 出自京劇《霸王別姬》。

<sup>11</sup> 李碧華：《霸王別姬》，頁113-114。

然而，人物雙值性中“對立的並存”還體現在對程蝶衣“虞姬模式”的打破。“燦爛的悲劇已然結束，華麗的情死只是假象。”<sup>12</sup> “殉情”是蝶衣貫穿全書的嘗試，無論是和袁四爺的對戲，還是文革期間的試圖尋死，抑或是在最後與小樓的絕唱，蝶衣不斷地嘗試自刎，想成就自己為愛殉情的夢想，卻又不斷鐵羽而歸。相比之下，菊仙的死來得幾乎“輕而易舉”，沒有遭到任何阻撓。同時，她的“一身是鮮紅的嫁衣”<sup>13</sup> 也暗示了對霸王——小樓的忠貞。她的死仿佛給了讀者當頭一棒：之前看似“單薄”的台下虞姬菊仙，最後反而死得“轟轟烈烈”，為情而死，死得其所，反倒是看似更符合“虞姬模式”的蝶衣落得一個平淡無奈的結局。菊仙在小說中完成了母題的預設，而作者則在故事情節上給蝶衣以打破母題的創新，給予讀者“意料之外，情理之中”的觀感。

#### b. 其他戲曲作品的轉化運用

雖說《霸王別姬》是貫穿全文的線索，但作者並未局限於單一互文文本的運用。她多次通過使用“戲中戲”的結構來塑造人物形象或暗示人物命運。“作家將耳熟能詳的戲曲角色、情節、台詞和曲調，嵌入到他們的經驗世界，從戲曲這個虛幻的舞台延伸到小說中的現實生活中去。”<sup>14</sup> 李碧華在作品中將台上的人物故事延伸到舞台之下，託戲詞（互文文本）之口讓人物形象躍然紙上。如果說京劇《霸王別姬》是故事核心，在小說中起到打破和顛覆原戲曲母題的作用，那麼其他若干互文文本就是對原母題的繼承和挪用。例如《貴妃醉酒》中，作者便挪用原戲曲中失寵的楊玉環這一角色來比喻“單飛”後的蝶衣。

在段小樓與菊仙成婚後，蝶衣短暫“單飛”並被捧紅。看似睥睨梨園、傲視群雄，“他好像一似嫦娥下九重。”<sup>15</sup> 可短暫的光芒四射，遮不住戲中悲涼的底色。唐白居易《長恨歌》道楊貴妃“後宮佳麗三千人，三千寵愛在一身”，看似富貴榮華，可到頭來她不過是一個男子的附屬物，因失去皇帝的寵幸而悲憤幽怨：“惱恨唐天子，苦苦把奴撇，撇的奴挨長夜。”<sup>16</sup> 此時的蝶衣，又何嘗不是戲中的楊貴妃呢？他們一樣沈溺於自欺欺人的綺麗夢境中，一樣短暫地享有至高無上的地位，又一樣地被煙月愁端所擾，被深愛的男人拋棄。如果說《貴妃醉酒》中楊貴妃的桎梏是重重宮牆，那麼程蝶衣的束縛便是他這一場“霸王別姬”的迷夢。他通過停演霸王別姬，試圖擯棄“虞姬”這一身份，可他正如楊貴妃一般，無法掙脫牢籠也無法實現理想，更無法使自己的心上人回心轉意，只能在現實與戲劇

<sup>12</sup> 李碧華：《霸王別姬》，頁 224。

<sup>13</sup> 李碧華：《霸王別姬》，頁 194。

<sup>14</sup> 王亞麗：〈傳統戲曲與現代小說的互文與置換——由葉廣芩與戲曲文化說起〉，《文藝評論》，2012 年 5 期，頁 68。

<sup>15</sup> 李碧華：《霸王別姬》，頁 98。

<sup>16</sup> 出自京劇《貴妃醉酒》。

的交界處進退兩難。此處，互文文本與小說起到了相互補充、鑲嵌相生的作用，既彌補了戲曲這一藝術形式人物心理描寫不足的缺點，也使得小說中的人物塑造更加飽滿。

## 2. 歷史維度的“雙值性”

在幾乎所有霸王別姬母題下的再創作文本中，虞姬不論形象如何飽滿生動，最終都難逃一死。無論是司馬遷《史記》，抑或是沈采《千金記》，還是京劇《霸王別姬》，虞姬的死都是故事永恒的高潮和核心。然而，李碧華的《霸王別姬》卻另闢蹊徑，在採用這樣一個典型舊社會妃妾依附君王的文學母題時，採用男性身份的設置對虞姬進行再創作，並構建了“陌路霸王，遲暮虞姬”這一與原母題主旨的衝突，增強了其多聲部敘事的魅力。這樣的嬗變也許與歷史和社會維度有淵源。在互文性理論中，文本並不限於狹義的文學文本，而囊括一切社會歷史維度因素，並將廣義的文本環境納入考慮，從而使其與新文本的社會歷史坐標產生交錯。

在中國封建君主制社會中，男性利用政治、法律、道德等手段掌控壓倒性的支配特權，建造了一個男本位的社會。女性只是被男性支配和界定的“客體”，是臣服於男權下的“第二性”。在這種歷史維度下創作的“霸王別姬”相關作品，受到“紅顏禍水”思想的影響，著力於將虞姬塑造成一個完美的男性依附品：既擁有極佳的外貌條件，又深明大義、心懷天下，不但沒有淪為男性追求權力之路上的絆腳石，而且還忠心耿耿地陪伴其出生入死。可見，該母題無論如何被再創作，其告誡和馴化天下女性的目的並無改變，因此虞姬的死是必要的。無論其形象再飽滿豐富，也難逃被打磨成輔佐男性的利器的命運，在成為賢后的角色之外別無選擇。

然而，李碧華卻選擇跳脫出前人的創作慣例，尋求推陳出新。在《霸王別姬》中，她選擇了“梨園男旦”這一切入點來詮釋虞姬的形象，將原母題的君王賢后組合轉變成了同性間的戀情，這樣的嬗變又與社會因素高度相關。伴隨著全球範圍內同性戀運動的興起，上世紀九十年代的香港社會逐漸開始關注同性戀這一少數群體。和大陸相比較，香港在同性戀運動和立法方面都較為超前，一九九一年香港立法局便正式通過了同性戀非刑事化法例，<sup>17</sup> 九八年香港政府設立了“平等機會（性傾向）資助計劃”，開始策劃有關同性戀群體的社群項目。<sup>18</sup>

因此，乘著社會運動的風潮，作者在“重構”原母題時，別出心裁地選擇在

<sup>17</sup> 〈立法局會議過程正式紀錄〉，香港立法局，1991年7月10日（[https://www.legco.gov.hk/yr90-91/chinese/lc\\_sitg/hansard/h910710.pdf](https://www.legco.gov.hk/yr90-91/chinese/lc_sitg/hansard/h910710.pdf)）。

<sup>18</sup> 〈平等機會（性傾向）資助計劃〉，香港特別行政區政府，政制及內地事務局網站，2005年（[https://www.cmab.gov.hk/tc/issues/equalsdofs\\_sex.htm](https://www.cmab.gov.hk/tc/issues/equalsdofs_sex.htm)）。

舊社會梨園這一被男人壟斷的環境裏塑造一個被男性社會分離的虞姬形象，也顛覆了多個版本中虞姬唯一的結局——自刎。蝶衣作為生理上的男性，卻蘊含對女性身份的認同，這是作者對古往今來女性的“失聲”和“客體”地位的諷刺和挑戰。此外，作者的經歷也被看作互文性理論中的互文文本作為一名女性作家，李碧華的諸多作品都探索了女性意識的覺醒。如在《生死橋》中，男女關係多是由女性主導的，她們不甘心遭受命運擺布，而是為追求自己的愛情作出種種抗爭和犧牲；相比之下，其中的男性角色多是負情或被動的，再次印證了李碧華對封建社會中男性主導男女感情這一地位的顛覆。

#### 四 合而見義——互文性的藝術效果

##### 1. 人物的塑造

克里斯蒂娃（Julia Kristeva）說過：“人是多聲部的構成。”<sup>19</sup> 這強調人並非程式化的物種，而是複雜且具有多重特徵的，即“雙值性”。這種人物的“雙值性”在闡述蝶衣和菊仙的“虞姬身份”時可見一斑。蝶衣的生理性別使他不具有成為段小樓愛人的能力，但菊仙的世故又使她無法在靈魂上與虞姬產生共鳴。一個是虞姬的肉體，一個是虞姬的靈魂，兩者相互闡釋，彌補彼此人物形象上的不足，形成珠聯璧合的藝術效果。

雖說蝶衣和菊仙一開始互為“情敵”，看似處於對立的地位，但由於蝶衣從小缺失母愛，菊仙又痛失腹子，且蝶衣母親和菊仙同為“暗門子”，這使他們將自己缺失的情感投射到了對方身上。比起對蝶衣的感情渾然不覺的小樓，身為女人的菊仙能與心理性別為女的蝶衣共情，她更“知道他永遠無人知曉的心事”<sup>20</sup>。在程蝶衣戒大煙即將走入鬼門關時，他乞求著“母親”的擁抱，“死命摟著菊仙”；<sup>21</sup> 菊仙則回應了蝶衣的呼喚：“快好了快好了，傻孩子！”<sup>22</sup> 程蝶衣抱緊的並非自己的母親，而是自己作為“虞姬”的另一半，他雖恨之入骨，但此情節對完成“虞姬”這個身份是不可或缺的。

聯繫前面《千金記》和京劇《霸王別姬》與程、菊二人所產生的互文關係可以看出，菊仙在互文空間中雖是較為薄弱的“虞姬”角色，但在小說中與“真虞姬”蝶衣的互補關係使之變得不可或缺。作者運用互文性，對原母題進行多重折射並設置對稱人物，使人物形象飽滿豐富且具有“雙值性”特徵。

<sup>19</sup> 朱莉婭·克里斯蒂娃著，祝克懿、黃蓓編譯：《主體·互文·精神分析：克里斯蒂娃復旦大學演講集》，頁 193。

<sup>20</sup> 李碧華：《霸王別姬》，頁 148。

<sup>21</sup> 同上注。

<sup>22</sup> 同上注。

## 2. 人物形象和故事情節的反預設

作為“霸王別姬”這一母題的再創作，讀者在閱讀作品時，不可避免地會服從互文空間中原母題定下的預設，用京劇中霸王虞姬的命運來預設小樓和蝶衣的結局。然而，作者別出心裁地設置與讀者認知不同的情節，達到“反期待”、“反高潮”的戲劇效果。

一是對人物形象的反預設。傳統認知下，虞姬作為霸王的附屬品，應為柔弱的、服從的，霸王才是故事裏值得歌頌的英雄。但這一預設被袁四爺早早就點破：“妳倆的戲嘛，倒像姬別霸王，不像霸王別姬吶！”<sup>23</sup> 綜觀全文，作為虞姬的程蝶衣（和其對稱人物菊仙）反倒是轟轟烈烈追求愛情，掌控主動權的人。蝶衣為救出小樓萬死不辭，甘願只身深入日軍地盤唱戲；菊仙則孤注一擲，拿出所有家當為自己贖身，在老鴿的嘲諷聲中向段小樓表白求嫁。反觀段小樓，雖看似鐵骨錚錚，卻在批鬥中急於與菊仙劃清界限，最後又苟且偷生，偷渡去了香港。利用互文性對母題人物形象的推翻和重構，增強了小說中的人物複雜性和多面性。

二是對故事情節的反預設。身為“虞姬”的蝶衣，一開始作為身為霸王的小樓忠貞不二的附屬物，後來卻逐漸與他漸行漸遠。一開始演唱《霸王別姬》的小豆子、小石頭情同手足、心無旁騖，到唱最後一曲《霸王別姬》後的分道揚鑣，引語文本和小說文本之間的矛盾和不符，製造了極具戲劇性的張力。諷刺的是，小說的“虞姬”蝶衣，確確實實“別”了“霸王”小樓，卻並不是以引語文本中華麗的殉情模式做出的告別，而是悄無聲息地離去，一切化為一句輕如鴻毛的“後來，蝶衣隨團回去了。”<sup>24</sup> 這平淡無奈的尾聲，再次與母題中鏗鏘有力、蕩氣回腸的落幕形成對比。

## 五 結論

“物相雜，故曰文”<sup>25</sup>，《霸王別姬》小說中作為引語文本的多部戲曲作品以及相關的社會歷史文本，形成了多聲部的對話空間。作為擁有普世價值的載體，京劇成為貫穿全文的線索，使人物通過互文關係寄居於原母題構造的角色身份中，與時代並行。然而，這種關係並非是一味地依附，而是不斷被解構與重構，造成人物身份的“雙值性”。從社會歷史維度來看，《霸王別姬》雖與歷史文本互文，

<sup>23</sup> 李碧華：《霸王別姬》，頁 23。

<sup>24</sup> 李碧華：《霸王別姬》，頁 224。

<sup>25</sup> 來自《周易·繫辭下》，原文為“道有變動故曰爻，爻有等，故曰物。物相雜，故曰文，文不當，故吉凶生焉。”後明王世貞《藝苑卮言》又曰：“‘物相雜，故曰文’，文須五色錯綜，乃成華采。”這裡應解釋為不同事物物象相雜，才能造就文采。

但它跳脫出了封建社會的框架，打破了以往教化性和道德性的敘事傳統。

“要教我唱戲，不教戲唱我。”人物與歷史的“雙值性”，造就了其立體的人物形象和充滿張力的故事情節。李碧華並未使《霸王別姬》的母題止步於永恆的高潮，而是運用互文性手法重構經典，創造“陌路霸王，遲暮虞姬”的反高潮效果，傳達人生如戲更如夢的喟嘆。相尋夢裏路，飛雨落花中，雖南柯一夢已醒，但其中萬般情思仍將縈繞心頭，永世長存。

在克里斯蒂娃的互文性理論視域下，更有多種方式可對文本進行解讀，如段小樓和袁四爺的“霸王身份”、涉及到的其他戲曲文本(如《牡丹亭》、《南柯記》)的互文性質等等。由於篇幅限制，筆者僅對《霸王別姬》戲曲文本和程蝶衣、菊仙“虞姬身份”的對稱人物進行研究，而上述幾類論題可作為後人研究方向。