

舞蹈之軀與雌雄之體：表達與對抗之途

——嚴歌苓、李碧華的白蛇傳說重述

羅 靚 王桂妹

[提 要] 嚴歌苓 1990 年代末創作於海外的中篇小說《白蛇》和李碧華 1980 年代末創作於香港的長篇小說《青蛇》，皆為當代女作家對白蛇傳說的重要重述，並在參照閱讀中構成了有趣的互文。李碧華筆下叛逆的青蛇，以放縱的“亂舞”張揚着越界的慾望和無政府主義的衝動，而青蛇通過身體書寫所表達出的反抗性正是 1980 年代充滿活力的香港文化和女作家自身的生動寫照。嚴歌苓則是通過舞者白蛇和帶有雌雄同體意味的女粉絲青蛇從 1950 年代末至 1980 年代初的錯綜複雜關係，展現了階級政治和性別越界之間的緊張與消解。兩部小說通過舞蹈與書寫、文本與身體，構成了慾望表達、自我發現和心靈治愈的創造性敘事。而小說《白蛇》和《青蛇》對身體越界與性別政治的凸顯，又分別指向了大陸、香港、及海外白蛇傳說重述的“後社會主義”與“後殖民主義”新階段。

[關鍵詞] 嚴歌苓 李碧華 白蛇傳說 舞蹈之軀 雌雄之體

[中圖分類號] I206.7; J7 [文獻標識碼] A [文章編號] 0874-1824(2020)04-0158-12

白蛇傳說中的白蛇和青蛇是迷人的女妖，她們不但以獨特的風采長居於民間想象與文人書寫的中心，而且以混合體的巨大潛能成為當代文學、藝術、媒介傳達現代觀念的強大載體。舞台上的白蛇表演，是白蛇傳說總譜中豐富多彩的譜系之一。一方面，白蛇借助表演者道成肉身、現身人間；另一方面，演員也借白蛇的神奇力量，在舞台上光彩照人。那些飾演白蛇的女演員或男演員們全身心地投入表演、化身為白蛇，在演繹出舞台上精彩白蛇的同時也在現實中獲得了名譽和財富。當然，也有人因扮演妖嬈蛇女而遭受羞辱與迫害。作為蛇女，她（他）們既是危險而誘人的生物、美女與蛇的混合體的化身，又常常代表著大膽勇敢的時代“新女性”，卻也往往難逃“美女蛇”的惡意想象和人身侵害。

1950 年代以來，中國普通話區域以及多達十幾種方言區，出現了眾多才華橫溢，以飾演白蛇而聲名遠播的演員們。其中一位女演員，以高度實驗性的混合體風格把川劇和西方芭蕾結合在一起，賦予白蛇絕妙的身姿，成為嚴歌苓中篇小說《白蛇》（1998 年）的女主人公，並在 1950~1980 年代的時代浪潮中沉浮，經歷著身心的煉獄。本文將從 1980 年代及後文革視角重新審視這一特殊時期，以及嚴歌苓對白蛇的重述。嚴歌苓小說中白蛇的同伴——青蛇，與香港女作家李碧華小說《青蛇》

中對青蛇革命性的重塑遙相呼應。李碧華的這部小說創作並修改於 1980 年代中晚期至 1990 年代初期的香港，廣受青睞，1993 年由徐克導演改編成粵語電影搬上銀幕，20 年後更由田沁鑫改編成普通話版戲劇走上舞台。比較出身大陸身處海外的嚴歌苓和以香港為根基的李碧華這兩位當代女作家對白蛇傳說的重述，以及由此構成的獨特抵抗方式，便是本文的闡釋重點。

一、青蛇之舞：慾望表達與規則破壞

1980 年代以來的白蛇傳說重述，借助新時代的思想動力和新興的理論支撐，為富有創造力的藝術家們提供了抵抗男權主義、異性戀和獨裁主義的路徑，並使之與以往大陸的社會主義、香港的殖民時代和現在的“後社會主義”、“後殖民”時代以及可預測到的將來，達成了一種對話。以嚴歌苓和李碧華為代表，她們的白蛇重述更是通過語言和身體語言的方式表達出獨特的政治潛能和情感力量。具體而言，這兩位女作家筆下的白蛇和青蛇，通過書寫和舞蹈，文本和身體，構成了表達慾望與對抗現實的方式。

西方的諸多理論都認為寫作高於舞蹈，並把舞蹈納入到以寫作為基礎的框架中。例如吉姆勒·L.拉莫特(Kimerer L. LaMothe)即在《舞蹈和寫作之間》(*Between Dancing and Writing*)一書中追蹤了宗教研究領域“偏愛言語媒介，認為言語實踐勝於其它宗教交流方式的傾向”，以及在此框架中“有節奏的身體動作只能呈現為米歇爾·福柯所說的‘屈從的知識’”。她指出，即便那些能夠認識到這個問題的人，也往往不自覺地強化這種等級結構，而認定寫作高於舞蹈、文本高於身體。這種過度依賴寫作實踐，以之為“榜樣、比喻、學術範式”的觀點在西方學術界幾乎無處不在。^①這種情況實際也存在於中國傳統的某些音樂和文學理論中，舞蹈被視為音樂外在之“容”，而語言(抒情的表達方式)則是音樂之“心”。^②

自 1980 年代初，一種“寫作”與“舞蹈”的“跨媒介”形式受到著名美國後現代舞者肯內特·金(Kenneth King)的青睞。他強調，書寫和舞蹈之間是一種互惠作用，是“不僅激發了身體，同時也促進了語言的協同共生的‘雙向運動’”。^③瑪莎·葛蘭姆(Martha Graham)更認為“舞蹈是靈魂的隱秘語言”。^④在精神分析學領域，女性身體的運動則被用來獲取她們的心理狀態。而表達藝術治療領域的興起則是通過探索舞蹈將如何“成為人們治愈心靈、增進與他人關係、促進心理健康的有益方式”。^⑤實際上，《詩經》中早就描述了語言與舞蹈的內在關聯，所謂“情動於中而形於言，言之不足，故嗟歎之，嗟歎之不足，故詠歌之，詠歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也”。^⑥而舞蹈藝術和書法在中國藝術和美學起源上的一致性和一體化，也使得在中國乃至東亞的語境中，文本代表肉體存在的思想更加深入人心，而文本與身體的關係也愈發緊密。^⑦這些中外理論，都將成為我們解讀嚴歌苓和李碧華筆下白蛇與青蛇的密鑰。

正如達里婭·哈爾普林(Daria Halpin)所說，“我們的身體容納著我們的人生故事”，“通過身體的運動，我們可以抵達和激活我們生命體驗的所有篇章”。^⑧嚴歌苓的小說和小說中的白蛇，正是創造性地把寫作和舞蹈作為身份形成和轉換的關鍵隱喻，提供了在文革語境中和當代中國生活狀態下，有關性別、書寫、身體的創造性與對抗性敘事，展現了神話傳說所具有的重塑現實的潛能。《白蛇》是關於文革前、文革中、文革後身著異性服裝的女粉絲和以飾演白蛇而聞名的女演員之間帶同性戀情愫的故事。女性同性戀、人蛇混合體、以表現性吸引力著稱的舞者之軀，以上種種，在時代政治環境中都完全有理由被視為可疑和可棄。這位白蛇舞者正處於這樣的境遇。在舞台上，她是受到追捧的華美白蛇，在台下卻是遭到歧視和迫害的“破鞋”。這位虛構的白蛇舞者的命運，成

為“表演”塑造“生活”的精彩寓言。

從根本上看，嚴歌苓《白蛇》中的女粉絲在故事現實中充當了青蛇的角色。在白蛇傳說的某些版本中，青蛇原本是男性，在和白蛇交戰之前原想和白蛇結婚，最終戰敗而被迫變身為女僕。^⑨青蛇的男性身份在當代中外白蛇傳說版本中繼續得到了演繹。2011年獲得普利策獎的英文歌劇《白蛇夫人》(*Madame White Snake*)就以男聲女高音來詮釋青蛇的角色。在嚴歌苓的小說中，這位認同於青蛇的女粉絲則是假扮男性，每天去探望在文革期間被監禁的白蛇舞者。這些日日的探望，仿佛成為帶雌雄同體意味的青蛇粉絲和有人蛇混合體意味的白蛇舞者長達月餘的相互療治的過程。在此，李碧華《青蛇》中的第一主人公青蛇與嚴歌苓《白蛇》中的人物不但構成互文，也成為深度破譯嚴歌苓白蛇的關鍵。

李碧華小說《青蛇》的革命性貢獻，最顯著地體現為它顛覆性地改寫了經典白蛇故事中四位主人公(白蛇、青蛇、許仙和法海)之間的權力結構和遊戲規則：白蛇和青蛇之間為爭奪許仙的明爭暗鬥，挑戰了白蛇與許仙之間穩定的異性戀關係。當然，這種傳統關係早在1978年林青霞主演的電影《真白蛇傳》中就遭到了嘲笑，後來更是受到了白蛇與青蛇之間、法海與許仙之間同性戀關係的挑戰。尤其是法海和許仙之間的男同性戀關係，在1990年代的台灣實驗劇場運動中得到了充分表達，由田啟元改編的《白水》中就啟用了四個男演員分飾四個角色，突出了男同性戀的表達。^⑩在李碧華筆下的“青蛇”挑戰白蛇和許仙之間單一穩定的異性戀關係時，“舞蹈”即成為一種獨到的表達手段，而“舞蹈”在蛇女現身人間之初就成為一種誘惑。在長篇小說《青蛇》中，青蛇和白蛇從她們的藏身之處向下窺視人間的舞娘。在青白二蛇眼中，舞娘們充滿了迷人的異國風情：放縱的眼神、赤裸的腳踝、風騷的音樂、挫動的頸項，以及俗豔的衣飾。對讀者而言，赤足似乎說明舞蹈來源於天竺，挫動的頸項又頗具西域色彩，而眉飛色舞的誘惑又帶有莎樂美“七重紗之舞”的影子。對於青白二蛇而言，這些舞娘的最大魅力是她們“蛇似的腰”。當然，這種魅力在“貨真價實的”蛇女面前自然是相形見绌。^⑪舞蹈隨之成為青蛇自我表達的方式，且是作為一個“真正的蛇女”來表達自己被壓抑的慾望：

我放任地亂舞著。旋身，裙裾輕掠花草，仰面迎著陽光——我沒想過……

淚流下來，不可自抑。

不知過了多久，也不知亂舞了幾回。我轉身，見到一個男人……

“你跳得很不錯呀。”他推卸地道，“——我不知道你會跳舞。”

“哪是舞？我只是亂動。”

“對。舞有舞的規矩吧。”

我猛地坐在樹蔭下，仰起面：

“我不喜歡規矩。最討厭了：應該這樣，不應該那樣。”^⑫

青蛇的舞蹈不僅張揚著慾望，還表現出一種無政府主義的沖動。“亂”是青蛇之舞的關鍵所在。她力圖打破所有規矩，渴望革命，期待驚天動地的改變。儘管李碧華的《青蛇》普遍被視為是20世紀晚期香港白蛇傳說重述中的後現代突破，但在筆者看來，它同樣也承繼了白蛇敘事中賦予青蛇更多力量和重要性的一支。這體現在20世紀之交以夢花館主之《白蛇全傳》為代表的“非主流”傳統的分支上。在這一版本中，青蛇渴望得到許仙，希望與白蛇分享許仙，並試圖勾引許仙。^⑬二蛇爭奪許仙的情節還被加入到1926年攝於上海的系列電影《義妖白蛇傳》中，其後又為1978年的台港合拍電影《真白蛇傳》提供了主要的喜劇資源。青蛇的凸顯在以川劇《白蛇傳》為代表的一

些地方戲中甚至走得更遠。在這些版本中,青蛇的身份由男性變成女性,成為白蛇的女僕,並與白蛇永遠相伴。一些川劇表演同時啟用男演員和女演員共同扮演青蛇的實踐,展示了這個角色的張力:對白蛇悉心的照料和貼心的侍奉需要一個旦角,而在“盜仙草”中營救白蛇,在“水漫金山”中與白蛇並肩戰鬥,並展示川劇獨特的變臉技巧時,則需要能打鬥的武淨來扮演這一角色。^⑭這種對男女兩性刻板的性別劃分和角色分類是導致我們重新闡釋青蛇性別屬性的部分原因。換句話說,川劇將青蛇一角分配給男女兩個演員,為角色的性別限制性提供了實質性依據。當然,由女演員和男演員共同扮演青蛇的事實也顯示了青蛇雌雄同體的性質,展現出其亦女亦男的雙性屬性及角色中性別流動性的潛能。

與其說李碧華的小說反轉或者推翻了白蛇與青蛇角色的傳統定位,不如說它更加凸顯和剖白了在傳說流行版本和地方戲劇舞台上,長期醞蓄於表層之下的雌雄同體的青蛇所富有的表現力及其違禁的性慾張力。這一“反傳統”的傳統,在現代舞台上也得到了持續的表現。始於1970年代中期台灣“雲門舞集”的現代舞劇實驗,就以驚人的編排強化了白蛇、青蛇和許仙之間的三角戀愛和慾望表達。^⑮這種傾向一直持續到了1990年代初期,也即上文提及的《白水》。^⑯在所有這些具體個案中,青蛇都是用舞蹈來表達其被壓抑的慾望和反抗精神的。尤為獨特的是,在李碧華的小說中,青蛇還是書寫者。整部小說都是以青蛇的自傳來展現的。青蛇書寫與舞蹈的雙重視角,也成為解讀置身海外的嚴歌苓創作於1990年代末的中篇小說《白蛇》的關鍵,為我們發掘當代的白蛇傳說重述提供了新視角。

在筆者看來,李碧華小說《青蛇》的革命性貢獻還在於,它深刻表達了女性以“書寫”為反抗方式的傳統與現狀。“女性寫作”在英文世界對中國文化與性別史的研究中已成為顯學。英文文集如《彤管:中華帝國時代的女性書寫》(*The Red Brush: Writing Women of Imperial China*)、《晚期中華帝國時代的女性書寫》(*Writing Women in Late Imperial China*)、《現代中國的女性書寫》(*Writing Women in Modern China*)^⑰以及《中國文學研究前沿》(*Frontiers of Literary Studies in China*)期刊之“當代中國的女性,寫作與視像”(Women, Writing and Visuality in Contemporary China)特刊,都追蹤了中國受教育女性以寫作為自我表達、政治鼓動、批評手段的悠久傳統。因此,顛覆性的、反抗父權男權的白蛇傳說重述,理應被置於中國女性/女權主義書寫的漫長歷史語境中,尤其是在帝國時代及高度政治化時期。因為這些時代的寫作更為及時、更加集中地揭示了近兩千年來女性反抗父權及政治權威以尋求自我表達的聲音與樣貌。

鑒於這一“女性寫作”傳統以及基於對女性寫作的象徵及歷史重要性的體認,我們把李碧華小說中出現的“青蛇書寫”視為對白蛇傳說重述中的真正革命性貢獻。上文引用的青蛇借助身體的慾望表達,也是通過青蛇自己在小說敘事內部的自我書寫來表現的。而小說虛構出的青蛇在杭州西湖斷橋下的書寫與李碧華現實中在香港創作的時代正相吻合。《青蛇》故事結尾借助諸如1980年代粵語流行歌星劉德華和黎明等流行文化符號標志出的時間是很明顯的。在一次訪談中,李碧華把她1986年始於香港的《青蛇》創作歸功於“自由創作的環境”。她回顧了自己是如何“離經叛道,天馬行空,顛覆了傳統形象,包括法海”。^⑱在此,虛構與現實、小說內與外的相似之處是不可避免的:寫青蛇就是書李碧華自己;叛逆的青蛇就是大膽的女作家自身;小說內外的女性合力在1980年代末天馬行空的香港文化氛圍中重新發現了白蛇傳說的革命性力量。

二、白蛇之舞:原始激情與自我發現

嚴歌苓的中篇小說《白蛇》晚於李碧華的長篇小說《青蛇》十餘年。嚴歌苓曾在四川省成都解

放軍軍區文工團中做了八年政治宣傳舞蹈演員，從而能將文革中反權威的個人經驗融入到創作之中。嚴歌苓筆下白蛇舞者的故事將 1950 年代末至 1980 年代初的政治文化史縫合在一起。故事聚焦因扮演白蛇而聞名的舞者及其忠實女粉絲間錯綜複雜的關係，描摹了粉絲女孩和白蛇舞者間複雜的情感及身體糾葛。故事通過三個獨立視角形成的三個相關版本進行講述：官方版本、民間版本、不為人知的版本。在整個故事中每個視角又都穿插到另外兩個視角的敘述之中。第三個版本，即不為人知的版本，更是分成了三種形態：女舞者第三人稱內心獨白、女粉絲第一人稱日記、以及兩人秘密會面的場景描述。

小說開端以類似簡歷的文字介紹女主人公，白蛇舞蹈演員孫麗坤第一次出現在官方版本中：

孫麗坤，女，現年三十四歲，曾為四川省歌舞劇院主要演員。一九五八年、五九年曾赴捷克斯洛伐克國際歌舞節，並獲得銀獎；一九六二年，她在全國舞劇匯演中獲獨舞一等獎。一九六三年，她所自編自演的舞劇“白蛇傳”被北京電影制片廠拍攝成電影。同時，“白蛇傳”在全國十七個大城市的巡回演出引起極大轟動。她為了觀察模仿蛇之動態，曾與一位印度馴蛇藝人交談並飼養蛇類；所獨創的“蛇步”引起舞蹈學者的極大重視，也在廣大觀眾中風靡一時。¹⁹

簡介之後，這一“官方版本”則揭露了孫麗坤的“罪行”及其“品行不端”。該版本以高辨識度的毛文體寫就，據稱是從給周總理的信中摘錄出來的。其行文簡潔，勾勒出虛構女主人公孫麗坤職業生涯的變遷，將她作為著名白蛇舞蹈演員的身份完全暴露於公眾面前。一個有意味的細節是，小說中 1950 年代晚期孫麗坤在蘇聯獲得斯大林獎、在全國屢屢獲獎、其白蛇芭蕾舞被拍成了電影，及其在 1960 年代初“風靡一時”的全國 17 省市的巡演，都推翻了所謂社會主義“十七年時期”文化生活單調無趣的刻板印象，²⁰而代之以跨越舞台、屏幕和流行文化邊界的生動文化景觀。

當然，現實中並沒有中國大陸 1963 年根據實驗芭蕾舞劇拍攝《白蛇傳》電影的記錄。然而，共和國史上最著名的“蛇舞”的確是創作於 50 年代末期，並在 1959 年獲得了國際大獎。其獲獎地點並非在蘇聯，而是在芬蘭。現實生活中以蛇舞而聞名的舞蹈演員陳愛蓮在其自傳中，提到了 1963 年北京電影制片廠嘗試拍攝由她領銜主演的舞劇版《白蛇傳》而未能成功，這更加證實了嚴歌苓小說可能受到陳愛蓮真實生活的啟發。²¹由新中國培養的第一代舞蹈演員表演的舞劇《魚美人》²²中——20 歲的陳愛蓮出演“美女蛇”——其中的“蛇舞”成為全劇亮點，不僅獲得了國際好評還讓領銜此舞的年輕舞者在國內家喻戶曉。陳愛蓮在全國巡演中擁有了龐大的粉絲群體，與嚴歌苓小說“官方版本”中白蛇舞蹈演員孫麗坤取得的成就如出一轍。

與上述“官方版本”形成尖銳對比的是以下在“不為人知的版本”中最早出現的、用全知全能的第三人稱視角對孫麗坤進行的描摹：

男人們愛她的美麗，愛她的風騷而毒辣的眼神，愛她舞動的胸脯，愛她的長頸子尖下巴流水一樣的肩膀。愛她和周恩來總理的合影。除了她自身，他們全愛。她自身是什麼？若是沒了舞蹈，她有沒有自身？她從來沒想過這個問題。她用舞蹈去活著。活著，而不去思考“活著”。她的手指頭足趾尖眉毛絲頭發梢都灌滿感覺，而腦子卻是空的，遠遠跟在感覺後面。²³

這個“不為人知的版本”所描述的白蛇舞者，與李碧華《青蛇》中那些吸引了蛇女們的人類舞娘有著相同的誘惑力。而且該敘述還強調了性與權力的雙重誘惑。其中的深層敘事更在於孫麗坤的自審。儘管作者使用了第三人稱女性單數來指稱女主人公，但文本直接透視其靈魂的效果是非常

明顯的。諸如“若是沒了舞蹈,她有沒有自身”這類問題的效果和第一人稱“我是誰”的自審,以及由此帶來的心理恐懼感是相通的。隨著女主人公的自我觀察、自我認知,“她從來沒想過這個問題”,我們看到孫麗坤認為她自己並不具備提出、更不用說回答此類存在主義問題的可能性:“她用舞蹈去活著。活著,而不去思考‘活著’”。²⁴

此情此景,嚴歌苓確實是故意引導讀者進入了孫麗坤的內心世界,同時也將白蛇舞者與周蕾著作中所說的“原始激情”相認同:她用身體傾瀉情感,而腦子卻是一片空白。確實,周蕾所使用的關鍵術語,“視像”(visuality)與“性”(sexuality),定義了白蛇舞蹈演員孫麗坤。²⁵而周蕾在分析中突出的少數族裔中心視角和民族志邏輯也同樣彰顯在《白蛇》“不為人知的版本”的其它部分,以第三人稱男性的視角充當了孫麗坤“自我發現”的重要陪襯。

她不意識到她自己已舞蹈化了她的整個現實生活,她整個的物質存在,她讓自己的情感、慾望舞蹈。舞蹈只有直覺和暗示,是超於語言的語言。先民們在有語言之前便有了舞蹈,因它的不可捉摸而含有最基本的準確。他在孫麗坤灌滿舞蹈的身體中發掘出那已被忘卻的準確。他為這發掘激動並感動。在那超於言語的準確面前,一切智慧,一切定義了的情感都嫌太笨重太具體了。²⁶

根據此時此地的“他”所說,“灌滿舞蹈”是白蛇舞蹈演員孫麗坤身體的終極意義所在。沒有一種智力上的抽象能與它的價值相媲美。語言和“被定義的情感”(那些能被翻譯成語言又為其所限的東西)都是沒必要的。在孫麗坤舞蹈著的身體裡,充滿了超於語言表達的原始激情。“不為人知的版本”中的這個“他”,發掘了久被遺忘的超於語言的“準確”。這種對舞蹈身體的原始力量的雙重理解,一邊將其置於低於語言的等級序列中,一邊將其提升為比語言更為精確的更高真實,密切呼應了美國後現代舞者肯內特·金的身體與語言跨媒介合成理論以及達里婭·哈爾普林把舞蹈解讀為生活經驗和政治力量的理論。

當然,作為讀者,我們還沒有完全習慣上文提到的“他”的視角。如果我們繼續挖掘“不為人知的版本”的第二種類型,也即粉絲女孩十一二歲時寫的日記,我們也許會更好地理解早先“不為人知的版本”中“他”所提及的“準確”的意義。

她穿一條黑色寬大的燈籠褲,一件印度紅毛衫,領子都快翻到肩膀上了。她真漂亮。真奇怪,怎麼會有這麼漂亮的一個人?!(寫到這裡,我臉紅了,燙極了!)她長長的脖子一直袒露到胸口,那樣的造型應該是石膏像!她的胸脯真美,像個受難的女英雄,高高地挺起。我真的想上去碰一碰她的……看看是不是塑像。我對自己有這種想法很害怕。²⁷

日記裡的女孩,在1963年大約正值青春期的時候。她在孫麗坤全國17個城市的巡演過程中已經看了五次《白蛇傳》。當她準備與朋友再看一遍的時候,發現票早已經賣光了。正是用日記的形式,嚴歌苓描繪出了青春期女孩第一次近距離接觸孫麗坤,並且認識到她著迷的並非舞蹈而是舞者的身體時內心洶湧的情緒:“我一直喜歡舞蹈,可自從見了她的舞蹈,我覺得我不是喜歡舞蹈,而是喜歡產生舞蹈的這個人體。”²⁸女粉絲內心這種原始而澎湃的情感與孫麗坤空虛的自我認同——“腦子卻是空的”有關嗎?

如上所論,第一個“不為人知的版本”中,嚴歌苓通過第三人稱“她”引進了女主人公孫麗坤,並由她給自己一種界定,“舞蹈自身”已經深植於她的意識之中,在舞蹈與身體之間所做的區別,在舞者自己眼中完全沒有意義。遵循“舞蹈即自我”和“身體即自我”的邏輯,這位女粉絲從愛白蛇舞蹈到愛舞者身體的進化是自然而然的。當她繼續審視自己,自我追問“我”是不是“奇怪”,“我”是不

是“正常”時，她立即為自己想要去撫摸白蛇舞者高高挺起的胸部的想法，以及重復寫下這種“可恥”而“奇怪”想法時又秘密享受著這種快樂而感到害怕。書寫她人身體成為生理愉悅的來源，更強化了舞蹈與書寫、文本與身體的共生關係。

正是在這種語境下，李碧華的青蛇和嚴歌苓的粉絲女孩產生了一致性。李碧華小說中青蛇的書寫正是作者在書寫自己：她無視既定規則的恣意妄為，修訂了民間傳說和文學經典中蛇與蛇、蛇與人、佛教與蛇，佛教與人之間的複雜關係。在《青蛇》這一革命性版本中，經典傳說中的配角青蛇被賦予了最高的話語權和表達少數人觀點的能力。嚴歌苓《白蛇》中這個粉絲女孩的書寫也同樣被賦予了豐富的革命性暗示。作為虛構敘事“不為人知的版本”中極為重要的原始資源，這個愛上白蛇舞者的女孩的自我書寫，強調了她和男性青蛇（以川劇版本為例）的深刻認同，為了更好地為白蛇服務，青蛇最終變成了一個女性。

台上正演到青蛇和白蛇開仗。青蛇向白蛇求婚，兩人定好比一場武，青蛇勝了，他就娶白蛇；白蛇勝了，青蛇就變成女的，一輩子服侍白蛇。青蛇敗了，舞台上燈一黑，再亮的時候，青蛇已經變成了個女的。變成女的之後，青蛇那麼忠誠勇敢，對白蛇那麼體貼入微。要是她不變成個女的呢？……那不就沒有許仙這個笨蛋什麼事了？我真討厭許仙！²⁹

女粉絲對白蛇的愛發生了變化，並最終把自己重塑成了青蛇。嚴歌苓《白蛇》中女孩的日記標誌著作為作者的青蛇的出現。生活在只有異性戀才是“正常”性取向的時代和社會，粉絲女孩變成青蛇甚至偷偷地希望青蛇/自己是男性，以便能夠“正常”地去愛白蛇。在這個十多歲的粉絲女孩的日記裡，通過她的眼睛，孫麗坤的芭蕾舞《白蛇傳》像極了川劇版本的白蛇傳，變成了一個由青蛇主宰的故事世界。李碧華的《青蛇》和嚴歌苓的《白蛇》，都透過作為作者的青蛇的視角揭示了一個另類的、反抗現實的奇幻世界。然而，嚴歌苓的敘事，通過對1950年代末到1980年代初文革之前、中、後的書寫及其共舞，以及二者在哲學上交互作用的雙重聚焦，呈現出各自的獨特性和深刻的互文性。尤其是在文革的特殊年代，性與政治更是交織在一起，構成了一個複雜的舞蹈，講述了兩個女性自我發現的故事。

三、舞蹈與書寫：特殊年代的心靈治愈

通過中篇小說《白蛇》，嚴歌苓敦促讀者直面“不為人知的版本”中的心理真實——也就是說，不僅要面對“官方版本”中孫麗坤在舞台上表演的芭蕾舞，還要正視兩個女性人物交織在一起的日常生活。當舞者白蛇在文革期間再次遇到粉絲女孩的時候，這位女粉絲已經變裝成一位“青年男子”，這個“他”在上文的引文中已經出現過。然而，這個“他”並非是雌雄同體的青蛇，如川劇版本中那樣又回到了他原初的男性形式。如今的“他”已長成19歲的女孩，在高級毛料綠軍裝（正是青蛇的本色）的裝扮下，變身為“忠誠勇敢”又“體貼入微”的青蛇。作為男人，“他”假扮成中央委員會特派員來探視被監禁的女舞蹈演員。在“不為人知的版本”之三中，這位女粉絲在布景倉庫裡偷偷與白蛇舞蹈演員會面。這個專門為改造白蛇舞者而將其囚禁其中的地方，似乎由地獄變成了天堂，由受難之所變成了治愈之地。

他說起她的舞蹈：“我很小就看過你跳舞。”……“有啥子好調查麼？”她把身子重心移到一條腿的支點上，伸出另一條腿，繃緊腳尖。腿在他眼前昇高，一時間不再像腿。它似乎在無限延伸，長而柔韌。一種不可思議的生命在那腿上甦醒舒展。這有靈有肉的腿使那不成形狀的褲子驀然消逝了一般。³⁰

在這裡，由這個“中央特派員”開展的本應是基於語言交流的“調查”，反倒變成了無語言的邂逅。孫麗坤/白蛇用她充盈著舞蹈的身體，尤其是她的腿，在說話。當然，所謂調查不過是一個方便的借口。青年/青蛇真正來訪的目的恰恰是為了要沉醉於白蛇舞者腿上浮現出來的令人陶醉的舞蹈，每一抬腿都“有靈有肉”，喚醒著他/她心中不可思議的生命力量。他們每天的偷偷會面，實際上是相互治療的舞蹈會話。這位 34 歲、天真而沉默的白蛇舞者重新確認了她的自我認同，只有通過這種“原始的”舞蹈，她才能得到救贖和復活。同時，通過他們的相遇，讀者開始理解為什麼“他”把肉體看作最大的真理，認為身體語言是一個人靈魂最精確的表達——尤其在這種情況下，對一個備受折磨的人而言，更是如此。

不同於李碧華 1980 年代末 1990 年代初小說中狂歡化版本的文革——那裡的紅衛兵在“一場革命的遊戲”中推翻了雷峰塔（他們有人挖磚，有人添柴，有人動家夥砸擊）^①——嚴歌苓的《白蛇》滲透了自己的文革經歷。在 12 歲的芳華歲月，和故事中那個開始對白蛇舞者身體著迷的年輕女孩同樣的年紀，嚴歌苓就被成都人民解放軍文工團選中去跳舞做宣傳。小說中，孫麗坤表演白蛇所在的四川省歌舞劇院，正是在嚴歌苓所在的成都。在那裡，四川方言支配著生活的方方面面，從大街小巷直到川劇舞台。四川方言在嚴歌苓的作品中既是以雌雄同體的青蛇為中心的川劇版白蛇故事的標志，又暗示了這個故事潛在的自傳品質。^②嚴歌苓在這部小說中把自己在文革中的經歷以及在文革中、後所觀察到、了解到的人與事結合在一起（可能還包括著名舞蹈家陳愛蓮的故事），以此塑造出豐富多彩的人物：“一個跳舞的，十多歲就進了舞蹈學校……文化都莫得。我有什麼反動思想？寫反省書認罪書翻爛了一本字典，不寫那些，我還真學不到那麼多文化。”^③這不禁讓我們聯想到嚴歌苓從小就跳舞，就像白蛇舞者一樣。儘管有必要的政治“外殼”，她一定也保持著對真實自我的忠誠，就像作者青蛇在她的日記中所透露的那樣：

把《紅旗雜誌》的封皮兒套在我存的那些電影雜誌外面，我讀的就是《紅旗雜誌》；把“毛選”的封皮套在《悲慘世界》外面，《悲慘世界》就是毛選。毛料子軍裝一下就把我套成一個高人一等、挨人羨慕的毛料子特種兵。

……

跟《紅旗雜誌》、毛選一樣，外瓢兒是關鍵，瓢子不論。我十九歲，第一次覺得自己身上原來有模稜兩可的性別。……好極了。一個純粹的女孩子又傻又乏味。

……

我是否能順著這些可能性摸索下去？有沒有超然於雌雄性徵之上的生命？在有著子宮和卵巢的身軀中，是不是別無選擇……

我輕蔑女孩子的膚淺。

我鄙夷男孩子的粗俗。

無聊的我。怪物的我。^④

正如電影雜誌和《悲慘世界》等被禁的“資產階級小說”只能被偷偷閱讀一樣，“不正常”的渴望和非凡的迷戀只能通過高級綠軍裝的偽裝之後被偷偷地走私進來。敘事者所說的“外瓢兒是關鍵”這句話極具諷刺意味。顯然她認為重貼標籤的重新包裝，改變不了任何東西。這成為我們思考政治和性別“真相”的核心交匯點。在小說中第一人稱“我”——也即青蛇的意識流敘事中——這種隱匿的慾望和被認可的癡迷成為追求美與超越的最精確表達。當這個 19 歲的“我”的自我意識開始追問“有沒有超然於雌雄性徵之上的生命”時，潘多拉的盒子即將被打開。在這看似超然的

自我嘲弄與表面冷漠無情的自我批評背後，有著一個 19 歲女孩對所有“正常”的東西、所有社會習俗的嘲諷。而正是在她指責自己“乏味”而“怪異”的過程中，“我”變成了“他”。

在當代離散女作家嚴歌苓對性別越界的大膽揭露中，我們或許會認為，她用我們熟知的後現代方式平靜地以性別取代了階級，淡化了現實政治，而把性別政治置於顯著位置。然而，她堅持使用頗受忽略的“十七年”以及仍是禁忌話語的“文革”作為其中篇小說《白蛇》中至關重要的背景，亦可被視為加入了後現代修辭中重申階級政治和性別越界之間相互關係的隊伍。粉絲女孩裝扮成有社會地位的青年去搭救一個性與階級背景都可疑的年長女性的行為，既重申了文化大革命中明目張膽的性別階級政治，又挑戰了在研究中將性別與階級進行切分的刻板看法。嚴歌苓的中篇小說展示了階級政治和性別越界是如何密切關聯的，以至於違反了其中一方的規則就會引爆另一方。

在嚴歌苓的敘述中，這個粉絲女孩/青蛇對於白蛇舞者的營救，成為“他”和“她”彼此之間在文革中相遇的一個隱喻。如果監禁對於白蛇的舞蹈與藝術生涯來說是冬眠時期，而性的渴望在女舞蹈演員身體中也處於休眠狀態，那麼，“他”的出現則成為冬天溫暖的陽光。在太陽的熱度下，一條經歷漫長冬眠後的春蛇在蘇醒，舒展出新鮮和生命：⁵⁵

她感到他是來搭救她的，以她無法看透的手段。如同青蛇搭救盜仙草的白蛇。她也看不透這個青年男子的冷靜和禮貌。她有時覺得這塞滿布景的倉庫組成了一個劇，清俊的年輕人亦是個劇中人物。她的直覺不能穿透他嚴謹的禮貌，穿透他的真實使命。對於他是否在作弄她，或在迷惑她，她沒數，祇覺得他太不同了。她已經不能沒有他，不管他是誰，不管他存在的目的是不是為了折磨她，斯文地一點點在毀滅她。⁵⁶

白蛇舞者於是愛上了這個青年。她弄不清楚自己是受了欺騙還是陷入迷戀，或者兩者都是。她在文革期間以“反革命美女蛇”的罪名被鎖在這個布滿灰塵的布景倉庫中，隨著這個青年的每天來訪，她開始蛻變成了擁有新身體的活生生的人，並且開始重新跳舞。只是為了他，她要充分展示出自己優美的曲線。也許，她認為這個“清俊的年輕人”就是她的許仙，她的愛人從白蛇傳說中走出來了？或者她敏感的神經已經覺察到了他禮貌背後的真相？不管怎麼樣，這位白蛇舞者已經走上了一條不歸路：這位異裝粉絲對她的癡迷反過來也引發了她對“他”的徹底迷戀。她開始為“他”活著，為了“他”每天一兩個小時的來訪而活著。當他告訴她明天將是最後一天時，她的整個世界幾乎都在一夜之間坍塌了。當“他”利用特權把她帶到一個招待所以便兩人獨處時，深不可測的真相不得不最終公布了：

他說他找到了一盤《白蛇傳》中的一段音樂。一支媚態的二胡獨奏，嗚啊嗚地慢慢哭了起來。音質不好，音樂不乾不淨，真的像哭。她翹起下巴，聽。就像照鏡子，她不太敢聽它。是白蛇哭的那段獨舞。許仙被化了蛇的白娘子噁死之後，白蛇盤繞在他的屍體上，想以自己的體溫將他暖回來。……將來她回憶起來，會清楚地記得，是她自己解開第一顆鈕扣的。她脫下年代悠久的印度紅毛衫，給出去她肉鑄的舞蹈者雕塑……她的半生半世中，沒有任何事物存在真相——舞蹈的真切在於缺乏真相。

她卻怎樣也避不開了。怎樣不想看清她都不行了。太晚。滿舞台的誤差，沒有機會挽回。⁵⁷

“他”確實不是許仙，即便白蛇想赤裸身體和“他”纏繞在一起，“他”也不會變成許仙。“他”僅僅是一個異裝的女粉絲假裝成的“忠誠勇敢”而又“體貼入微”的青蛇。他是徐群山，一個山一樣的男人，正如他的名字裡有“山”；但她也是徐群珊，一個珊瑚一樣的女孩，正如她的名字“珊”一樣。

在實際生活中，她最終不得不面臨被嫁掉的命運。

當白蛇舞者雕塑一般的裸體被這個變裝女孩清涼的手指撫摸時，“她（孫麗坤）以往對兩性間情愛的理解剎時被抽空，成了一片空白。”⁸⁸作為讀者，我們也理解了“空白”的含義：當孫麗坤意識到“他”是個女性時，便瘋了。在這種情況下，“空白”似乎是指她失去了理智並進入最初的否認階段。然而，她在前文中早已被描述為，或自己把自己描述為，“空白”。據此我們也可以把這裡的“空白”理解為一旦她的迷戀被揭示出了真相，以她的觀點看一切都變得無意義，回歸了從前的空白。與其將這一空白解讀為當代離散作家從後文革視角對“傳統兩性之愛”的革命性否定，我們不如視之為基於作者自身的文化記憶而從人物角度對傳統異性戀作出的初步妥協：對於白蛇舞者孫麗坤而言，陷入瘋狂也許是她從社會規範和政治壓迫中釋放身體、清理思想的唯一方法。

白蛇舞者和女粉絲再次相遇的時候，是在她接受治療的精神病院。已經換成女裝的粉絲女孩已經能在治療期間公開陪伴白蛇舞者。但是舞者再次愛上了這位粉絲：不是名字中帶著高山的“山”字、穿著男裝的徐群山，而是女珊珊，名字中帶珊瑚的“珊”、梳短發而行事幹練的徐群珊：“她把她當徐群山那個虛幻來愛，她亦把她當珊珊這個實體來愛。她怕珊珊像徐群山那樣猝然離去，同樣怕珊珊照此永久地存在於她的生活中。況且，不愛珊珊她去愛誰？珊珊是照進她生活的唯一一束太陽光，充滿灰塵，但畢竟有真實的暖意。”⁸⁹

文革之後，“前著名舞蹈家”孫麗坤洗清了自己的污名，就像現實生活中很多知識分子和藝術家那樣。在中篇小說中，她似乎即將迎來藝術與生命的第二春，其獨舞演出在1980年金風送爽的10月在成都拉開序幕。無獨有偶的是，現實生活中最著名的蛇舞家陳愛蓮，自1950年代起就獲得了國際好評和國內聲譽，並在文革期間備受磨難，也是在1980年代的北京重開了自己首場獨舞音樂會。陳愛蓮的獨舞晚會以她最著名的“蛇舞”為壓軸，而嚴歌苓中篇小說中的白蛇舞者卻故意從節目中略去了她標誌性的白蛇舞蹈。此外，粉絲女孩珊珊也在舞者重返舞台的那個周末結婚了。這樣的有意忽略與正常化傾向，馴化了以前叛逆的青蛇，靜靜地化解了後文革新秩序中白蛇舞者的可疑性與誘惑力。

在嚴歌苓整篇小說看似冷血的描寫中，舞者孫麗坤因其白蛇舞蹈既獲得了聲譽，也遭受了侮辱。她被指控犯有“反革命罪”，是美女蛇的化身，其行為違背了文革敘事中要求女性成為“鐵姑娘”和“黨的好女兒”的要求。⁹⁰在經受巨大磨難的時候，她被變裝的青蛇搭救並因為他/她而發現了真正的自我。當她發現她愛的是個女孩時，便瘋了。最後，這個青年女粉絲再次回來時已變回女性身份。她悉心照顧白蛇舞者，並使其從得知自己愛情真相的創傷性遭遇中恢復過來。小說中有一些至關重要的替代和巧妙的替換，在故事發展中起了很大的作用。文革的政治創傷，在很大程度上轉換為接受自己性別身份的個人創傷。可能有人會說，嚴歌苓通過聚焦於個人而逃避了政治；然而，我們寧願將其解讀為另一種隱喻，也即美國後現代舞者肯內特·金所說的“雙向運動”的交匯。舞者白蛇命中注定地愛上了同時打扮成男性和女性的青蛇/粉絲女孩。也許有些讀者認為文本在處理孫麗坤是否對身為女性的珊珊有愛慾時有點模稜兩可。但是，故事結尾的細節，當珊珊結婚時，孫麗坤的情感反應確認了當她失去了珊珊這樣一個潛在愛慾對象時深刻的失落感。

白蛇為“他”而瘋狂，卻又因“她”獲得救贖。小說中女性性別與性向邊界的模糊，回應了李碧華已經指出的1980年代中後期香港“天馬行空”的文化環境，並結晶在她那時創造的青蛇形象中。嚴歌苓所描繪的則是文革期間的性別無政府主義之花的綻放——以及它在文革後意味深長的被“修正”。小說的結尾暗示，文革給普通中國人親密生活空間帶來的革命實驗必須在文革結束後被

淨化、逆轉、否定,以便讓社會恢復穩定。於是,最後反體制的、非傳統的性別性向敘事,不得不作為偽裝和謊言而遭到否定,以便和文革後常態化的社會和諧共處。

四、結語

正如肯內特·金的“跨媒介”融合理論所說的那樣,書寫與舞蹈在嚴歌苓的文本世界起到了彼此共存、相互滋養的作用。我們在很大程度上是通過青蛇/女粉絲的日記和舞者白蛇寫的自我檢查以及女粉絲對與舞者相遇的描述,開始領會舞蹈的表達、象徵,以及改變生活的力量。而正是舞者白蛇的身體最終擁有了超越語言、服裝、習俗、甚至體制的力量,成為兩個女人間無言的、象徵性的最高真實。同時,舞者白蛇和粉絲女孩青蛇都帶有人/非人混合體的隱喻功能。特別是由白蛇傳說的地方戲曲版中雌雄同體的青蛇所表徵的違禁能量與故事中反體制的粉絲女孩強大的人格力量結合在一起,舞者白蛇和粉絲女孩形象的隱喻反映了我們在白蛇傳說整體研究中所持續探討的白蛇傳說的再生與反抗性力量。

更重要的是,嚴歌苓《白蛇》中有關文革期間性別政治矛盾性的探究應得到詳細闡釋。一方面,時代政治對反權威、反官僚、反體制的革命力量的鼓吹達到了預期不到的激發青年人的性探索的效果。另一方面,官方話語以革命同志間的無性關係為由將體制外的性別性向實驗視為異常,進而抑制了性的慾望。在這樣一個自稱“革命”的政權下,官方所謂的“反革命”分子,實際上在重塑性別與性關係方面,反而可能是最具革命精神的。從這個意義上說,嚴歌苓小說《白蛇》和李碧華小說《青蛇》對白蛇傳說中性別政治的凸顯,指向了大陸、香港及海外白蛇傳說重述在所謂“後社會主義”和“後殖民主義”階段的新趨勢。

①Kimerer L. LaMothe, *Between Dancing and Writing: The Practice of Religious Studies*, New York: Fordham University Press, 2004, pp.4-5.

②陳暘:《樂書》,第67卷,台北:商務印書館,1979年重印文淵閣版,第1頁。

③Kenneth King, *Writing in Motion: Body-Language-Technology*, Middletown: Wesleyan University Press, 2010, pp.xiii-xiv.

④轉引自Danielle Knafo, *Dancing with the Unconscious: The Art of Psychoanalysis and the Psychoanalysis of Art*, New York: Routledge, 2012, p.xvii.

⑤Daria Halprin, *The Expressive Body in Life, Art, and Therapy: Working with Movement, Metaphor, and Meaning*, London: Jessica Kingsley Publishers, 2003, pp. 14-15.

⑥毛亨、鄭玄、孔穎達:《毛詩註疏》,台北:藝文印書館,1979年,第1卷,第12~19頁。

⑦有關中國書法與中日韓文字體系,參見 Jean

Francois Billeter, *The Chinese Art of Writing*, New York: Skira/Rizzoli, 1990; and Insup Taylor and M. Martin Taylor, *Writing and Literacy in Chinese, Korean, and Japanese*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2014.

⑧Halprin, *The Expressive Body in Life, Art, and Therapy*, 18-20; Peter A. Levine and Ann Frederick, *Waking the Tiger: Healing Trauma*, Berkeley: North Atlantic Books, 1997.

⑨⑭唐思敏:《川劇白蛇傳探微》,北京:《中國戲劇》,2013年第4期。

⑩參見1993年11月18日在高雄的《白水》表演:https://youtu.be/_NxxKbiZ9Jk,檢索日期:2020年6月27日。最近,台灣藝術家蘇匯宇在紐約的戲劇雙年展中表演了現場戲劇作品《白水》,以之紀念創始於1980年代的台灣現象級實驗戲劇團體“臨界點劇象錄”的共同創始人、已故戲劇家田啟元的精神,2019年11月15~16日,<http://performa19.org/tickets/the->

white-waters, 檢索日期:2020年5月28日。

⑪⑫李碧華:《青蛇:全新版》,台北:皇冠出版公司,1993年,第31~32頁;第101~102頁。

⑬夢花館主編:《白蛇全傳》,長沙:岳麓書社,2011年,第90~93頁。

⑭參見蔣勳:《舞動白蛇傳》,台北:遠流出版公司,2004年,第110~111頁。

⑮李光柱:《田啟元與台灣前衛劇場研究》,福州:《藝苑》,2012年第4期。

⑯Wilt L. Idema and Beata Grant, *The Red Brush: Writing Women of Imperial China*, Cambridge: Harvard University Asia Center, 2004; Ellen Widmer and Kang-i Sun Chang, eds. *Writing Women in Late Imperial China*, Stanford: Stanford University Press, 1997; and Amy D. Dooling and Kristina M. Torgeson, eds. *Writing Women in Modern China: An Anthology of Women's Literature from the Early Twentieth Century*, New York: Columbia University Press, 1998.

⑰見李碧華的博客,《〈青蛇〉之後……李碧華答傳媒問 原版》, http://blog.sina.com.cn/s/blog_475afdce0101ajmv.html, 檢索日期:2016年6月28日。

⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲嚴歌苓:《白蛇》,台北:九歌出版社,1999年,第5頁;第22~23頁;第44頁;第36~37頁;第36~37頁;第38~39頁;第40~41頁;第47~49頁;第50頁;第51頁;第63~66頁;第74頁;第77頁。

㉓參見丁帆、王世沉:《十七年文學:“人”和“自我”的失落》,南京:《唯實》,1999年第1期。

㉔陳愛蓮:《我是從孤兒院來的》,北京:三聯書店,1982年,第35頁。

㉕陳愛蓮:《我是從孤兒院來的》,第18頁。當時中國出版的英文刊物將《魚美人》譯為“Maid of the Sea”,參見 Chang Sen, “Maid of the Sea,” *Peking Re-*

view, no. 52(1959), p.20.

㉖嚴歌苓:《白蛇》,第22~23頁。這裡嚴歌苓對“活著”的思辨可與余華1993年小說《活著》以及張藝謀1994年攝製的同名電影相參照。

㉗Rey Chow, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, New York: Columbia University Press, 1995, pp.22-23.

㉘嚴歌苓:《白蛇》,第40~41頁。這一場景讓人聯想到1957年的好萊塢電影《玻璃絲襪》(*Silk Stockings*), 翻拍自劉別謙(Ernst Lubitsch)1939年的《俄宮艷使》(*Ninotchka*)。和嚴歌苓的《白蛇》相似,《玻璃絲襪》也充斥著舞蹈、性與政治的表達。這樣的表達以美國視角為基準,將共產主義與性壓抑相連,將舞蹈與性解放和政治自由相關。參見Rouben Mamoulian dir., *Silk Stockings*, 1957, Culver City: MGM/UA Home Video, 1985. DVD.

㉙李碧華:《青蛇》, <https://www.kanunu8.com/book/3516/34587.html>, 檢索日期:2018年2月12日。

㉚嚴歌苓自己作為舞者,在成都的文工團裡渡過了12歲到20歲的青少年時代。成都的8年時光不可避免地,在《白蛇》這部關於白蛇的舞蹈與青蛇的寫作的隱喻小說中留下深刻印記。

㉛Wan Shan-hung and Hung Tieh-shan, “The Iron Girl,” *Chinese Literature* No.5 (1971): 59-66; and Wen Tzu-pien, “Good daughter of the party,” *Chinese Literature* No.3 (1971), pp.3-30.

作者簡介:羅靚,美國肯塔基大學文理學院副教授,天津師範大學跨文化與世界文學研究院特聘教授。天津 300387;王桂妹,吉林大學文學院教授。長春 130012

[責任編輯 桑海]