

### 编者按:

在世界神话学界,“向后看”视角迄今占据主导地位,阻碍了神话学者对当下社会现实的充分关注,束缚了神话学的发展。就“神话资源的创造性转化”这一主题而言,已有敏锐的学者做出了探索,也有先行者取得了出色的成绩,但是总体而言相关研究较为薄弱。近年来,神话主义研究产生了积极的学术影响,但亟待修正、补充、完善,以推进学科体系的创新,建立源于学科传统,又“朝向当下”的当代神话学。这一语境下,神话的现代转化路径研究显得特别重要。重构神话叙事的语言文本、表演性重构呈现、景观叙事与景观生产,是神话转化为教育资本、娱乐资本和经济资本的基本形式。神话学家必须深究这些转换形式,才能在神话资源转化的过程中有所作为。著名神话学家、北京师范大学杨利慧教授主持的 2018 年度国家社会科学基金重大项目“中国神话资源的创造性转化与当代神话学的体系建构”,是她带领的学术团队长期的神话资源转化实践探索的结果,也是杨教授与中国神话学界互动生成的学术结晶,因此,这一重大项目的国家立项,是中国神话学界近十年来的标志性学术事件。为此,本栏目与中国神话学会、杨利慧教授项目团队合作,计划用三年时间,集中刊发国内外神话资源创造性转化领域的前沿成果,展现当代社会的神话资源转化实践面貌,探索神话传统的现代应用价值,以期对中国社会主义文化建设和人类命运共同体构建产生积极的原创理论贡献。欢迎专家学者参与讨论。

## 戏剧表演艺术中的神话重塑

王旭

(山西大学 文学院,山西 太原 030006)

**摘要:**当代社会中神话的传承与转化,成为近年来学界研究的热点,其范围涵盖了文学创作、数字媒介、遗产旅游等诸多领域,却很少涉及神话在表演艺术中的重塑问题。原因在于,学界长期将神话限定为一种语言艺术,忽视了最早的神话总是与仪式表演相伴而生并催生了戏剧,忽略了表演也是一种基本的神话形态。基于神话与表演之间的天然联系,在探讨神话在戏剧中的重塑问题时,不能缺少舞台表演的维度。

**关键词:**神话;戏剧表演;当代重塑;创造性转化

**分类号:**B932 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-1395(2020)01-0001-05

**收稿日期:**2019-12-20

**基金项目:**国家社会科学基金重大项目“中国神话资源的创造性转化与当代神话学的体系建构”(18ZDA268)

**作者简介:**王旭(1987—),女,山西太原人,副教授,博士,硕士生导师,主要从事神话传说、民间文艺学与民俗学研究。

## 一、作为综合表演艺术的神话

一般而言,神话被定义为远古时代产生的以神或英雄为内容的叙事,解释了宇宙的起源、人类的诞生、文化的创制以及世界秩序的最初奠定,展现了人类对世界本源问题的思考和想象。正是由于这种本源性意义,神话成为文学、艺术、宗教、哲学等思想文化的源头,在世界各民族文学艺术的发展进程中,提供着绵延不绝的生命力量和取用不竭的创作素材;即便到了日新月异的当代社会,古老的神话仍然通过多元的文化形态被不断重述,并且,伴随着信息技术的飞速发展和新生事物的层见叠出,神话获得了更加丰富多彩的阐释空间,在网络文学、戏剧影视、绘画雕塑、电子游戏、遗产旅游等诸多领域焕发出新的生机活力。相应的,神话在当代社会中的传承与转化现象,也成为近年来神话学界的研究热点之一,许多学者已经或正在进行的相关研究,取得了丰硕的研究成果<sup>[1]</sup>。其中,关于神话在文学创作、数字媒介、遗产旅游、图像景观等领域的转化,均已形成系列性研究成果,但相较而言,已有成果很少涉及神话在表演艺术中的重塑问题。这是由于学界长期在语言艺术的框架内界定和研究神话,所以对神话的文字书写和口语表达的重视远远大于表演行为。

而实际上,神话—仪式学派早已指出,最早的神话讲述总是与仪式表演相伴发生,仪式是对神话的表演,神话则是对仪式的解释,两者共同建构起一个互动交融的体系。基于此,泰勒(Edward Teller)将神话分为“物态神话”(material myth)和“语态神话”(verbal myth)两种,物态神话即仪式,是最基本、最原始的神话形式。<sup>[2]</sup>可见原初的神话并不只是一种语言艺术,而是一种集语言、行为、音乐等“诗乐舞”于一体的综合表演艺术。在神话的仪式表演中,巫师、祭祀、萨满等戴着面具和装饰的神职人员,通过语言和行为扮演神灵,成为了最早的演员,戏剧也由此诞生。古希腊戏剧、印度梵剧和中国戏曲这世界三大戏剧都是在神话的仪式表演中产生的,并且在后世发展过程中,艺术家们不断对神话进行重新演绎,创造出许多经典的戏剧作品,今天仍在全世界的戏剧舞台上创造性地表演。因此,我们长期将神话限定为语言艺术的做法,人为割裂了神话与表演艺术之间天然的渊源关系。在文化和艺术大众化的当代社会中,更多的人们走进剧场,观看表演,神话也愈加活跃在戏剧舞台之上,呈现出一种具有时代特征的更为绚丽多彩的“视—听—感”综合表演艺术

形态。

正是基于神话与表演艺术之间的互文关系,以及神话在戏剧表演艺术中创造性转化的事实,笔者提出作为综合表演艺术的神话观,讨论神话在语言文字之外的另一条重要的传承和转化途径。关于戏剧表演艺术中的神话重塑这一问题,虽然相对缺乏具有明确问题意识和针对性的研究成果,但也有一些学者从不同侧面进行过探讨,概括起来大体涉及三个领域:一是从原型和母题的理论视角,揭示戏剧创作中反复出现的神话元素;二是在戏剧分类的基础上,专门展开神话剧的研究,比较分析神话剧在内容、情节、人物等方面如何进行神话改编;三是关注神话的舞台展演,尤其是当代戏剧表演中如何借助多样化的舞台手段,实现神话的多重视听效果。

## 二、戏剧作品的神话—原型批评

戏剧是一种通过语言、行为、音乐、舞蹈等形式来达到叙事目的的综合舞台表演艺术,不过,在文学领域内,戏剧通常指剧本,是一种由剧作家创作的重要的文学体裁。所以,关于戏剧创作中神话的传承与重塑研究,有不少都是在剧本分析的基础上展开的,最典型的便是戏剧的神话—原型批评。神话—原型批评是上世纪五六十年代盛行于西方的理论流派,以弗莱(Northrop Frye)为代表人物。他在《批评的解剖》中系统阐发了原型批评理论,其理论追求,是力图发现文学作品中反复出现的情节、意象、人物、叙事结构等原型,而所有原型都可以追溯至古老的神话。原型批评广泛应用于文学艺术和文化现象的分析和阐释,其中也包括戏剧领域,只是相较于文学作品而言,成果不甚丰硕。

虽然国外不少学者论及过神话之于戏剧的原型意义——例如,哈里森(Jane Harrison)等神话仪式学派的学者认为,神话是对仪式的叙述和解释,仪式在褪去巫术和宗教色彩之后演变为戏剧,因此戏剧是对神话和仪式原型的再现和创造<sup>[3]</sup>——但大多是一些夹杂在神话仪式研究、戏剧史研究等其他问题中的观点阐述,缺少整体性的理论建构。我国学者胡志毅《神话与仪式:戏剧的原型阐释》<sup>[4]</sup>一书,是较早运用神话-原型批评来系统研究戏剧的著作。他将古今中外戏剧均纳入研究视野之内,在对中外戏剧史的整体观照中探讨戏剧原型。全书分为上中下三编,分别讨论了戏剧原型的生成、戏剧原型的本体和戏剧原型的体验三个问题,具体涉及原型的仪式、神话、类型、意象、人物、结构、舞台、演员和观众等多

个层次,最终目标是构建一门“戏剧原型学”或“戏剧人类学”。此后,相继出现了一些戏剧原型的整体性论著,如章俊弟《神话与戏剧:论中国戏剧中的人神恋神话原型》<sup>[5]</sup>,在中国古代戏曲和近现代话剧的整体史基础上,以神话中的女性神灵形象为出发点,阐释人神恋原型对中国戏剧创作的影响。李祥林《精卫原型与中国戏曲》<sup>[6]</sup>一文,对中国古典戏曲中重复出现的精卫神话展开原型分析,概括出精卫化鸟、填海复仇的物化再生和女性复仇主题。后来,他又撰文结合女祖崇拜与尊母情结、超人原型和英雄故事母题,阐述了女娲神话对中国戏曲的原型影响,这些论文被收入其著作《戏曲文化中的性别研究与原型分析》<sup>[7]</sup>之中。田美丽《中国现代戏剧原型阐释》<sup>[8]</sup>聚焦于中国现代戏剧,从戏剧的类型、主题、人物塑造、意象等方面阐释了神话原型的置换变形。陈仕国《戏剧原型论》<sup>[9]</sup>一文提出,文学性与剧场性是戏剧互动共生的两个方面,戏剧原型贯穿于戏剧创作到接受的过程之中,学者的原型批评不能仅关注戏剧的文本形态,也要考虑到戏剧的舞台演出形态。

除了基于戏剧史的神话原型整体性研究之外,更多成果集中于对经典剧作家和作品的个案分析。纵览中外戏剧史会发现,很少有完全不受古典神话影响的剧作家。从古希腊三大悲剧作家埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇得斯,到文艺复兴时期伟大的剧作家莎士比亚,再到高乃依、莫里哀、伏尔泰、歌德、拜伦、雪莱、易卜生、王尔德、萧伯纳等西方戏剧史上不同阶段的代表人物,其创作中都能寻找到古希腊神话的影子。中国戏剧界亦是如此,郭沫若、熊佛西、濮舜卿、田汉、李健吾、曹禺、吴祖光等剧作家的作品也深受中西方神话的影响。关于这些经典剧作的神话原型,学界讨论较多的是《哈姆雷特》和《雷雨》,形成了一定数量的研究成果,如《莎士比亚四大悲剧中女性的古希腊原型》<sup>[10]</sup>《一部戏剧化的英雄史诗——〈哈姆雷特〉的神话原型理论解读》<sup>[11]</sup>《〈雷雨〉与神话原型:曹禺戏剧新论之一》<sup>[12]</sup>,等等。此外,其他剧作家的作品也有不少论及,如尼日利亚剧作家沃莱·索因卡(Wole Soyinka)《森林之舞》《路》等剧本中反复出现约鲁巴神话原型<sup>[13]</sup>,美国剧作家尤金·奥尼尔(Eugene O'Neill)对复仇、乱伦、追寻等古老的神话母题进行全新阐释<sup>[14]</sup>,威廉·巴特勒·叶芝(William Butler Yeats)、玛丽娜·卡尔(Marina Carr)等一批20世纪爱尔兰戏剧家以不同方式重写古希腊悲剧<sup>[15]</sup>。

概言之,戏剧的神话—原型批评从文学人类学

的视角,对戏剧作品中反复出现的神话原型进行剖析,但该理论不仅强调原型的复现,还将神话视为一种充满多种可能性的胚胎,强调原型对戏剧创作的孕育和生成功能,这就使我们在寻找永恒形式的同时,看到神话生命的创造力。不过,这类研究一般以对原型的溯源为主,对当下神话创造性转化的变化讨论不足,且主要是一种文学视角的文本批评,较少涉及戏剧的舞台表演。此外,在原型层面上讨论戏剧对神话的重塑,将含有英雄、弃妇、复仇、乱伦、追寻等主题的作品全部纳入研究范围,一定程度上使研究对象过于宽泛,削弱了问题的针对性。

### 三、神话剧的内容改编分析

根据题材的不同,戏剧可分为神话剧、历史剧、社会剧、家庭剧等多种类型。神话剧以古典神话为题材,其与神话的关系不只存在于原型的变形置换上,而是直接取材于神话,套用神话的情节和人物,重构戏剧内容。从这一点来看,神话剧的创作更贴近神话本身,更加明显地体现了神话在戏剧中的创造性转化。

西方的神话剧可以追溯至古希腊悲剧,其共同的特征是剧作家往往会赋予神话新的解释和生命意义。他们通过对神话题材的再创作,建立起极为丰富的主题,包含了政治、宗教、伦理道德以及心理等各种具有重大现实意义的问题,展示人们的生活图景<sup>[16]</sup>。最经典的作品有埃斯库罗斯《被缚的普罗米修斯》《俄瑞斯忒亚》《七将攻忒拜》,均为三联神话剧;索福克勒斯《俄狄浦斯王》《安提戈涅》;欧里庇得斯《美狄亚》《希波吕托斯》。古希腊悲剧深刻影响了后世的戏剧创作,借神话反映重大社会问题,成为欧洲悲剧创作的主要手法之一,所以,西方的神话剧一般都是悲剧。经典的古希腊神话被不同时代和国家的剧作家反复改编和重塑,不断赋予变化着的时代意义。关于经典的改编,廖可兑《西欧戏剧史》<sup>[16]</sup>在对西欧各国戏剧史的整体梳理中,夹杂了大量例证。例如,公元前四百多年创作的古希腊神话剧《被缚的普罗米修斯》,在1819年被英国剧作家雪莱改编为《解放了的普罗米修斯》,不仅在剧情上要复杂得多,而且主题也由展现普罗米修斯为人类所承受的痛苦,转变为歌颂被压迫人民的反抗和解放精神;《俄狄浦斯王》和《美狄亚》先后被古罗马的塞内加、英国的德莱登、法国的高乃依和伏尔泰等剧作家重新创编。

不过,在辉煌的西方戏剧史上,神话剧一直不是



主流。直到20世纪,在神话复兴的文艺风潮下,明显出现了一种将神话重新引入戏剧创作的趋势。正如伊夫·瓦岱(Yves Vade)所说:“20世纪的戏剧常常从古老的希腊神话中汲取素材,以不同的方式使这些古老的神话为现代艺术服务。”<sup>[17]</sup>这种现象也逐渐引起学界关注,《爱尔兰对希腊悲剧的改编——酒神在爱尔兰》<sup>[18]</sup>一书梳理了20世纪爱尔兰剧作家对古希腊悲剧的创造性改编,并对代表性剧作进行了细致的文本解读。希腊国立剧院艾琳·蒙特拉基(Irene Mountraki)《当代希腊剧作法:现代剧场寻根与古代神话新生》一文,讨论了当代希腊剧作家如何“创造性地从古代神话中汲取剧作素材,并将希腊的社会现实融入其中,试图从文化的根源中寻找自我”,她将这一创作方法概括为“当代希腊剧作法”。<sup>[19]</sup>李华在《让·科克托与20世纪法国戏剧中神话的回归》中指出,“20世纪法国戏剧史上的一个显著现象是古代神话的回归”<sup>[20]</sup>,科克托是先驱人物。文章分析了科克托借用古代神话的原因,以及《安提戈涅》《俄耳甫斯》《在劫难逃》三部神话剧的创新之处。

之于中国传统戏剧而言,那些描述天界神仙、地狱鬼怪的剧目不仅占有相当比重,而且广受民众喜爱。正由这一特点所决定,神话历来是中国戏剧创作的重要素材,为戏剧题材、人物、精神、表现形式等提供了丰沛的滋养,同时形成了大量的神话剧。张生筠在《中国戏曲的神话戏》<sup>[21]</sup>一文中较详细地梳理了神话戏的历史进程,总结了神话戏在宋元明清和近代社会中呈现的阶段性特点。他指出明清以来,神话戏的剧目大量增加,表演艺术水准明显提高。戏剧艺术大师梅兰芳也改编了许多神话戏,包括《开天辟地》《嫦娥奔月》《哪吒闹海》《八仙过海》《洛神》《瑶池会》等。还有一些针对神话剧的具体形式和剧目的研究,如《蚩尤神话对中国戏剧文化的影响》<sup>[22]</sup>讨论了黄帝战蚩尤的神话对蚩尤戏形式和内容的影响,《中华戏曲舞台上的女娲戏》<sup>[23]</sup>从文人创作和民间演剧两个方面,细致回顾了中国戏曲史及地方戏中对女娲神话的改编再造。

20世纪初,受西方话剧影响,中国戏剧完成了从古典形态向现代形态的历史性转变,现代意识强化,总体呈现出一种写实主义倾向,但是,也有不少“借古讽今”的神话剧产生,《中国现代戏剧史稿》<sup>[24]</sup>中便提到了郭沫若的神话剧《女神之再生》和《广寒宫》、濮舜卿《人间的乐园》、向培良《暗嫩》等。这时的神话剧取材更加多元化,涵盖了中国上古神话、古

希腊神话和《圣经》神话。在40年代的战争环境下,又集中出现了一批通过回溯古老神话来反映社会现实的神话剧作,代表性的有顾仲彝《八仙外传》(1945)和《嫦娥》(1946)、吴祖光《嫦娥奔月》(1947)等。吴祖光的神话剧创作引起了一些学者的关注,张岩《中国现代作家的神话意识研究》<sup>[25]</sup>一书,专章讨论了“吴祖光神话剧的双重空间”,将《牛郎织女》《嫦娥奔月》和《捉鬼传》三部神话剧放置于特定历史语境中加以分析,阐释了神话剧独特的空间结构。

虽然西方和中国神话剧的创作实践和经典作品极多,但从神话本体出发,专门讨论神话在戏剧创作中如何重塑的成果尚付阙如。既有研究一般都是以戏剧学或文学为本位,分析神话对西方悲剧和中国戏剧的影响。正是由于缺乏对神话本体的认识和观照,神话剧的概念泛化,不仅《牛郎织女》《白蛇传》《天仙配》《宝莲灯》《西游记》等被界定为主要的神话剧作,许多体现道家思想、反映神仙点化的神仙道化剧也被纳入其中。关于这些神话剧的研究,与神话本体的距离渐行渐远。

#### 四、当代神话剧的舞台展演研究

一部剧本的创作,其最终目的是要搬上舞台表演,只有经过从文字到表演的创造性转化过程,才能实现戏剧艺术的完整呈现。文学性与表演性是戏剧的两个不可或缺的重要因素,从戏剧起源与神话的关系上来看,这两个因素正对应了神话的两种原初形态,即语态神话和物态神话。因此,本文在开篇就提出了作为综合表演艺术的神话观,认为探讨神话在戏剧中的重塑问题,不能缺少舞台表演的维度。只可惜学界长期以来对戏剧文学性的重视远远大于表演性,剧本一直是学者讨论的中心。神话戏剧的研究更是如此,绝大多数成果都集中于剧本的文学研究范式,极少涉及神话剧本如何转化为舞台艺术的问题。

众所周知,一个剧本和一场戏剧表演之间存在很大差异,剧本要经过导演和演员的二度创作,才能转化为舞台艺术。神话在戏剧中的创造性转化,也要经历两个转化过程:一是从典籍神话和口承神话向剧本神话的转化过程,属于剧本创作阶段;二是从剧本神话向表演神话的转化过程,属于舞台创作阶段。这两个阶段看似独立,实则是一个神话连续的生命变化过程,也是戏剧连续的艺术创作过程,所以,除了剧本的叙事内容之外,灯光、舞美、音效、布景、场面调度以及演员的表演,都是戏剧舞台创作的

重要因素,共同决定着演出的最终艺术效果。关于神话剧的表演问题,阿蒂米斯·尼尔科(Artemis Leontis)所著《智慧希腊》<sup>[26]</sup>在讨论雅典城市化过程中希腊文化的表演性问题时,专门有“戏剧表演:希腊众神的现代阐释”一节,谈到20世纪希腊导演康斯坦丁诺斯(Kanstantinos Hristomanos)和伊娃(Eva Palmer Sikelianos)对神话题材的古希腊戏剧进行大胆革新,表演时采用白话希腊文,并在传统歌队中加入民间音乐载歌载舞,利用民间歌舞营造氛围,力求实现古剧表演的现代化。张生筠《中国戏曲的神话戏》<sup>[21]</sup>一文也曾举过梅兰芳的例子,提到梅兰芳不仅改编了多部神话戏,还不断进行表演的改革创新,在不同剧作中增加相应的舞蹈设计和舞台布景,提高演出效果。

近些年来,我国在神话复兴文艺思潮和艺术大众化的社会语境下,神话被搬上舞台的表演实践与日俱增。木偶剧《精卫传奇》(2013)、《创世——补天》(2018),实景音乐剧《嫦娥》(2015),舞剧《长风啸》(2017),蒲剧《农祖后稷》,淮剧《神话中国之洪荒时代》(2018),民族歌舞剧《夷水丽川》(2005)、《壮锦》(2008)、《仰欧桑》(2013)等,都取得了一定反响,有些甚至走向国际艺术舞台。与此相应,出现了一些较为集中的研究成果,例如《戏曲神话母题创作的开掘》一文,对神话剧舞台展演的方法和路径进行了设想,并提出神话剧的创作应当以符合神话自身特质的叙事方式和综合手段来完成舞台呈现,才能在传统与当下审美思维的接续中,重塑神话形象及神话精神,从而借助戏曲这一民族艺术形式来讲好中国神话故事。<sup>[27]</sup>这是为数不多的以神话为本体,讨论神话舞台表演的成果,只是对具体问题的阐释还不够深刻。民俗学者王志清借鉴神话主义的理论视角,以蒲剧《农祖后稷》为研究对象,探讨戏剧表演情境中的神话主义,与作家文学、遗产旅游、电子媒介等其他领域的神话主义研究形成呼应,具有一定理论深度。<sup>[28]</sup>汪宇明、马木兰从非物质文化遗产和旅游产业相结合的视域,通过湖北恩施旅游景区内神话实景剧《夷水丽川》开发和表演实践的个案分析,总结了神话表演转型为旅游产品的路径。<sup>[29]</sup>国家大剧院的舞美设计赵晓宇撰文论述贵州民族歌舞剧《仰欧桑》的创作设计过程,为少数民族神话的舞台艺术呈现提供了一个生动案例。<sup>[30]</sup>黄羽、郭剑华则从艺术评论视角分析了神话歌舞剧《壮锦》在情节人物塑造和舞台展演过程中的神话再造。<sup>[31]</sup>

## 五、结语

学界对神话在戏剧表演艺术中传承与转化的研究,形成了一些共同的倾向与不足。第一,已有成果涉及到神话的剧本和表演两个层面,但显然学者对剧本的研究热情更高,作品人物、情节、结构、原型的文本剖析和比较是主要研究方法,缺乏从艺术表演层面的系统探究和深入阐释。即使近年来出现一些针对神话舞台表演的论述,也大多停留于表象的简单描述,这与当前活跃兴盛的神话表演实践不相匹配,暴露了理论滞后的缺陷。第二,戏剧表演中神话的创造性转化这一问题超越了神话学、戏剧学和民俗学的单一学科范畴,需要跨学科的合力探索。不过,目前绝大多数成果均来自于戏剧学或文学领域,极少看到民俗学者的发声。这就造成一种情况,即虽然不少成果都在讨论神话对戏剧创作的影响,但神话到底是如何被改编和转化的?在从神话到剧本,再到表演的过程中,神话的表现形式、生产机制、转化模式是什么?神话戏剧的表演与观众体验之间的关系如何,能否承担起集体记忆重构的功能?这些以神话为本位的核心问题并没有得到有力探讨,我们的后续研究还有很大的探索空间。

### 参考文献:

- [1]杨利慧,张多.神话资源创造性转化的探索之路[J].长江大学学报(社会科学版),2019(1).
- [2]彭兆荣.人类学仪式研究评述[J].民族研究,2002(2).
- [3](英)简·艾伦·哈里森.古代艺术与仪式[M].刘宗迪,译.北京:三联书店,2008.
- [4]胡志毅.神话与仪式:戏剧的原型阐释[M].上海:学林出版社,2001.
- [5]章俊弟.神话与戏剧:论中国戏剧中的人神恋神话原型[M].北京:中国戏剧出版社,2002.
- [6]李祥林.精卫原型与中国戏曲[J].戏曲艺术,1999(4).
- [7]李祥林.戏曲文化中的性别研究与原型分析[M].北京:国家出版社,2006.
- [8]田美丽.中国现代戏剧原型阐释[D].华中师范大学,2003.
- [9]陈仕国.戏剧原型论[J].贵州师范大学学报(社会科学版),2013(4).
- [10]张薇.莎士比亚四大悲剧中女性的古希腊原型[J].上海师范大学学报(哲学社会科学版),2010(2).
- [11]姚本标.一部戏剧化的英雄史诗——《哈姆雷特》的神话原型理论解读[J].广西师范学院学报(哲学社会科学版),2011(2).
- [12]刘家思.《雷雨》与神话原型:曹禺戏剧新论之一[J].解放军艺术学院学报,2000(2).
- [13]宋志明.约鲁巴神话与索因卡的“仪式戏剧”[J].文艺研究,2019(6).

(下转第11页)

点,架构整本小说主要人物关系的基础,鲁迅的《故事新编》为了反讽人类的愚昧无知、自私自利,仍在利用女娲造人补天的神话来表达。这说明,即使在同一存在形态内部进行神话的改编或重新讲述,不同的人仍能讲出不同的意味,神话资源的转化魅力无穷。

对于傩傩族来说,从清末至今,众多的傩傩族书面神话也很丰富,彼此之间或许已有重述或改编的关系,即使没有这层关系,也为后世提供了向其他存在形态转化的基础。

### 三、结语

罗兰·巴特说过,神话是一种言说方式,“它除了口头言说之外,还可以是其他事物;它可由文字或表象构成:不仅写下的言辞,而且照片、电影、报道、竞技、戏剧表演、广告,这些都可以用作神话言说方式的载体”<sup>[1](P140)]</sup>。“任何打破神话既定生存状态的行为,都可能促使神话之再生‘神话’。”<sup>[2]</sup>本文所说的神话的存在形态与罗兰·巴特所谓的“言说方式”有些类似:神话可以有不同的载体,而载体是可以变换的。

神话作为一种叙事,根本上是由各种各样的文

本表现的,但叙事又可不受文本的局限。换句话说,神话本质上是故事,而故事具有独立性,独立于它所运用的媒介和技巧。所以神话可以是书面文字,可以是日常口语,还可以是某种实物或虚拟物,可以被雕塑、被表演、被演唱,等等,总之,只要其存在形态发生了变化,神话作为资源就实现了转化。

神话将传承不息,神话资源的转化也将永无止境。人总是要知道自己是谁,从哪里来,然后才能判断自己将要到哪里去,“到哪里去”才是人生的终极意义所在。而“我是谁”和“从哪里来”是赋予人生意义的前提,弄不明白这两个问题,也就无法回答最后一个问题。神话就是古人留给后人的可以赋予人生意义的魔法棒。从这个意义上说,人一定会持续不断地讲述神话,世代地讲下去,神话的资源转化也将因之永不停息。

#### 参考文献:

- [1](法)罗兰·巴特.神话修辞术[M].屠友祥,译.上海:上海人民出版社,2016.
  - [2]万建中.神话文本的阅读与神话的当代呈现[J].长江大学学报(社会科学版),2006(6).
  - 特约编辑 孙正国
  - 责任编辑 强 琛 E-mail:qiangchen42@163.com
- 
- (上接第5页)
- [14]林芙蓉.论尤金·奥尼尔戏剧中的希腊神话母题[D].福建师范大学,2012.
  - [15]尹晟.承受与和解:20世纪爱尔兰英语戏剧对古希腊悲剧的重写[D].中国社会科学院,2015.
  - [16]廖可兑.西欧戏剧史[M].北京:中国戏剧出版社,2007.
  - [17](法)伊夫·瓦岱.文学与现代性[M].田庆生,译.北京:北京大学出版社,2001.
  - [18]Kelly Younger.Irish Adaptation of Greek Tragedies:Dionysus in Ireland[M].Lewiston:Edwin Mellen Press,2001.
  - [19](希腊)艾琳·蒙特拉基.当代希腊剧作法:现代剧场寻根与古代神话新生[J].熊之莺,译.戏剧艺术,2019(2).
  - [20]李华.让·科克托与20世纪法国戏剧中神话的回归[J].戏剧文学,2019(5).
  - [21]张生筠.中国戏曲的神话戏[J].戏剧文学,2017(7).
  - [22]孙文辉.蚩尤神话对中国戏剧文化的影响[J].艺海,2009(12).
  - [23]李祥林.中华戏曲舞台上的女娲戏[J].中原文化研究,2019(4).
  - [24]陈白尘,董健.中国现代戏剧史稿[M].北京:中国戏剧出版社,1989.
  - [25]张岩.中国现代作家的神话意识研究[M].沈阳:辽宁人民出版社,2016.
  - [26](美)阿蒂斯·尼尔科.智慧希腊[M].武海霞,译.长春:长春出版社,2012.
  - [27]曹凌燕.戏曲神话母题创作的开掘[J].艺术评论,2019(2).
  - [28]王志清.蒲剧展演情境中的“神话主义”——以山西稷山的《农祖后稷》为研究对象[J].贵州民族大学学报(哲学社会科学版),2015(3).
  - [29]汪宇明,马木兰.非物质文化遗产转型为旅游产品的路径研究——以大型天然溶洞实景舞台剧《夷水丽川》为例[J].旅游科学,2007(4).
  - [30]赵晓宇.流动影像与折射原理构架苗族神话仙境——大型民族管弦乐苗族歌舞剧《仰欧桑》舞台与视觉设计解析[J].艺术科技,2014(12).
  - [31]黄羽,郭剑华.从神话中汲取的诗情——评歌剧《壮锦》的创作[J].歌海,2009(3).
  - 特约编辑 孙正国
  - 责任编辑 强 琛 E-mail:qiangchen42@163.com