

哲学与文化

乐园想象与文化认同——桃花源及其接受史

郑文惠

绪 论

桃花源无疑是中国传统世代迄至当代最重要的文化想象，是一个兼具生命追寻与文化认同的象征符码。累代恒久不辍的乐园想象与桃源图式之文化建制，实质涉及不同世代、不同的人对自我生命与社会世界理想范式的建构与再制，既是人内在本性的基本欲求，也同时是观看、面向现实，进而逆转、超离世俗的一种特殊美学视域；尤其晚清以降，随着西方乌托邦的文化译介与现代性历程及一九四九年后两岸分治的政治现实，古老的桃花源文本，更挪移、嫁接、变异中/西文化语境，而翻转、再制为考察、批判现实社会与政治时局的一种特殊文化视角。

桃花源文本的创构，乃陶渊明立基于荆、湘一带地域性的桃花源口传文本，将口传文本中异常之人、事、物，借由文学的转喻性修辞策略，以新意象、新情节的审美编码方式纳摄、转化至具创发性的记/诗互文性的话语形构中。除透过《记》将桃花源故事镶嵌在三迭式的虚化美学结构中，突显出一个兼具传说色彩、轶闻性质与史传笔法，并富涵地志化的叙事结构外；并借

由《记》《诗》叙事/抒情互文修辞一体化的美学结构，构连出具“远游——追寻——回归”的叙事结构与表意内涵，用以指涉自我主体“非人化”之现实境遇，及在异化社会中，人如何复归于精神原乡，并建构出理想社会图式的愿求。陶渊明之后，历代文人对精神原乡的生命追寻及理想邦国的文化隐喻，多借由桃花源主题的异化与深化，互文、转喻成一组组文学与视觉的共生符码，建构出一套套桃花源文学/图像/影像的表述体系。桃花源既成为中国文人社群表显现实生活与理想世界悖逆相反、交融化合的一种言说形式与象征符码，也是文人凸显“应然生命”

如《搜神后记·穴中人世》、《异苑·武陵蛮人》、《周地图记·小成都》、黄闵《武陵记》等所载录之桃花源传说乃属同源异文之故事，盖是民俗传说故事孳乳、展延过程中，由口头传述而书面传抄的一种流传方式。见唐长孺《读〈桃花源记旁证〉质疑》，辑入唐长孺《魏晋南北朝史论丛续编》，第182-190页，台北：帛书出版社，1985。郑文惠：《新形式典范的重构——陶渊明〈桃花源记并诗〉新探》，衣若芬、刘苑如主编：《世变与创化——汉唐、唐宋转换期之文艺现象》，第64-271页，台北：中央研究院中国文哲研究所筹备处，2000。郑文惠：《文学与图像的文化美学——想象共同体的乐园论述》，第182-196页，台北：里仁书局，2005。

之“人生图像”、“应然世界”之“文化图像”的一种话语体式与理想视域,乃至从中逼显出迈向生命、抗拒现实,批判社会、解构政治等涉及严肃的生命课题与文化认同等议题。大抵桃花源是人对理想乐园的一种文化想象,不同的人、不同世代均存在着不同指涉意义的桃花源,只要世俗人生、现实世界有所匮乏、崩裂,人便会依循此一匮乏、崩裂,召唤、构筑出一个兼具弥补作用与想象维度、参照体系与批判精神的桃花源/乌托邦的乐园空间。

文学艺术之创造,毋宁是艺术家主体与社会世界不断进行互动、交感,乃至诤辩、抗拒的一种话语建构与解构的过程。艺术家主体在重构、创制美学形构的历程中,其审美感知与美学体验实质交融着个人心理的、情感的、精神的与历史的、社会的、文化的经验,而外显为审美编码化的形象系列与感觉结构。任何创作与接受无法脱离历史社会的文化情境或任何表意系统而存在,话语结构既蕴含着创作者独立自主的言说形式与心灵内在的生命原音,但也不免呈现出文学传统与艺术记忆等书写规约与套语结构,并再现出历史文化底层之集体无意识与集体的文化认同。再者,在重构、创制的美学形构历程中,语言底层的隐喻、象征,及其转义结构,又是话语活动无所不在的美学原则和创构形式;文本的隐喻、象征,及其转义的美学机制,尤使话语涵具多向度、多层次的诠释空间与再接受、再阐释的反馈契机。因而,本文分别从桃源喻体与乐园建构、桃源变衍与接受图式、乐园想象与文化认同三向度论析桃花源之文化建制及其接受史。

一、桃源喻体与乐园建构

历来有关桃花源的创构与接受,始终不出“纪实”与“托寓”之范畴。陶渊明所创构的桃

金观涛:《中国文化的乌托邦精神》,《二十一世纪》1990年第2期,第18页。

乌托邦是西方集体同一性理想邦国的象征性图像,西方理想中的乌托邦,无论在法律、工作、娱乐、衣着等,均可见高度齐一性的集体生活图像,见汤马斯·摩尔(Thomas More)《乌托邦》(宋美理译,台北:联经出版社,2003)一书。乌托邦虽是西方世界对于秩序与平和的一种梦想,但其中也涵具了一种积极入世的批判精神,与中国桃花源乐园世界之理想建构有所不同。张惠娟即谓乐园在自足而封闭的体系里,“所有属于现实的一切不快和缺失全遭摒弃,而呈现出一幅永恒、完美的静态画面。其基本精神是隐遁、出世的,自与乌托邦的积极入世大不同。见张惠娟《乐园神话与乌托邦——兼论中国乌托邦文学的认定问题》,《中外文学》第15卷第3期,第79页,1986。但因晚清以降,传统桃花源文本的接受,无疑挪移、嫁接、变异西方乌托邦的文化意涵,而成为考察、批判现实社会与政治局时的一种特殊文化视角,因而此处将桃花源/乌托邦并陈,以见文化世代之断裂与变异。

见 Elizabeth Freund《读者反应理论批评》,第13、67页,陈燕谷译,台北:骆驼出版社,1994。

如宋禧《为承汉德题渊明采菊图》一诗中直言桃花源中“避世秦人”,原为渊明“尊晋”之“寓言”。又如王恽《桃源图》其一云:“渊明既号葛天民,流水桃花到处春。明见笔端闲寓兴,武陵休苦滞渔人。”其三云:“浙西到处武陵溪,稍涉幽深路便迷。始信避秦原寓说,渊明遗世更羁栖。”谢应芳《题桃源图》云:“昔年曾读桃源记,会得陶潜言外意。柴桑避世如避秦,恨不深山绝其事。借人为喻说桃源,渔郎之游皆寓言。不然溪上山何故?何乃舟回径迷路?若令此景真在山,此翁必入穷跻攀。编书不用书甲子,姓名无复置人间。”均指陈渊明遗世羁栖,犹如桃源人避秦乱,《桃花源记》是渊明“借人为喻”的“寓言”之作。分见宋禧《庸庵集》,《景印文渊阁四库全书》第1222册,第7卷《为承汉德题渊明采菊图》,第441页,台北:台湾商务印书馆,1983。王恽:《秋涧集》,《景印文渊阁四库全书》第1200册,第30卷《桃源图》,第379页。谢应芳:《龟巢稿》,《景印文渊阁四库全书》第1218册,第2卷《题桃源图》,第24-25页。至于研究者之论析亦不出斯,如陈寅恪认为陶渊明混合“沂洛水至檀山坞”和“桃原皇天原”二事,形塑了桃花源故事,桃花源是当时人屯聚坞堡据险自守的生活写照,因而“在纪实”上,《桃花源记》是坞堡的反映,《记》“正是一篇溪族纪实文字”;又谓《桃花源记》乃渊明借以表示不与刘寄奴新政权合作的寓托之作。唐长孺则将桃花源的原型由北方坞堡移至南方蛮族,桃花源故事是逃避赋役的农民“逃亡入蛮”与“蛮族”共同从事生产所组成的公社生活。师生两人一北一南,一坞堡一公社,指陈了桃花源的地理空间与社会结构。见陈寅恪《桃花源记旁证》、《陶渊明之思想与清谈之关系》,辑入陈寅恪《陈寅恪先生全集》,第1169-1178、1012页,台北:九思出版社,1977年修订版。唐长孺:《读〈桃花源记旁证〉质疑》,唐长孺:《魏晋南北朝史论丛续编》,第182-190页,台北:帛书出版社,1985。齐益寿以为渊明乃有意变造传说,并借用武王克殷后放牛于桃林之虚的典故,以托寓无赋无役的太平之愿。见齐益寿《〈桃花源记并诗〉管窥》,《台大中文学报》1985年创刊号,第298、316页。小川环树则以为《记》是“变种的仙乡谈”,陶渊明所描述的桃花源“是逃避暴秦的人的子孙所居住的土地”。见小川环树《中国魏晋以后(三世纪以降)的仙乡故事》,《中国古典小说论集第一辑》,第88-94页,张桐生译,台北:幼狮文化图书公司,1977。谷川道雄认为桃花源是中世共同理想国的隐喻。见谷川道雄《中国中世社会与共同体》,第96页,东京:国书刊行会,1976。此外,杨玉成分别从桃花源的象征意义、社会背景、种族问题、神话渊源等向度论述,认为桃花源再现了中世纪共同体的意识形态与文化想象,《记》表现出中世纪“乡村共同体逐渐破坏后的一种焦虑及反省,最后终构成了‘乌托邦’的想象世界”。见杨玉成《世纪末的省思:〈桃花源记并诗〉的文化与社会》,《中国文哲研究通讯》第8卷第4期,第79-100页,1997。

郑文惠:《新形式典范的重构——陶渊明〈桃花源记并诗〉新探》,衣若芬、刘苑如主编:《世变与创化——汉唐、唐宋转换期之文艺现象》,第261、262、277、285、288、290、296页,台北:中央研究院中国文哲研究所筹备处,2000。郑文惠:《文学与图像的文化美学——想象共同体的乐园论述》,第175-217页,台北:里仁书局,2005。本文论述多由斯文开展、演绎而来,兹不再赘注,读者可一并参见。

桃源文本, 综合着《记》《诗》叙事/抒情互文修辞的书写方式, 而构连为一体化美学结构与寓意内涵。《记》以虚化的三迭式美学结构呈现出一个看似“乌托邦及反乌托邦同时兼具的叙事体”, 但透过《记》《诗》叙事/抒情一体化之美学结构与意义系统, 却开展出一条“远游——追寻——回归”的叙事/抒情结构, 表述着人性/文化陷落而又复归的历程。《记》以地志化的空间结构, 融摄了具地域性空间场域中的典型角色, 建构出追寻桃花源的主题意蕴。第一迭透过记事、写景之叙事结构, 极力描摹渔夫误入桃花源所观看到桃花源田园化的村社结构与人文景观; 第二、三迭结构则迭置不同社会位阶、道德品性的太守、刘子骥追寻桃花源而不得的故事, 诉说着生命追寻的双重失落, 但在《记》《诗》叙事/抒情一体化美学结构的构连关系与对显脉络中, 陶渊明所创构的桃花源世界无疑是兼涵理想人性图式与寓托理想邦国的一种乐园想象, 呈现出理想生命的人性复归与乡村共同体的文化建构。再者, 若《记》《诗》取材自荆、湘一带邻近陶渊明家乡而具地域性景观的民俗传说故事, 则桃花源之创构, 毋宁是其置身于家乡地域性民俗传说的阅读视域中进行文化生产的再创造活动, 是其接受经验的一种“归化”与“皈依”。陶渊明《桃花源记并诗》透过《记》叙事体之叙事结构组织、连出渔夫无心之旅与太守、刘子骥有心之旅的游历、追寻经验, 并续以《诗》之具思辨性质之抒情体话语体式, 带出作者“高举”追寻“乐园”的精神超越之旅。桃花源文本中“理想与现实”的对峙消融、“自然与人文”的交融涵摄与“入世而超世”的精神超越等多维多层的内涵, 从而呈显于《记》《诗》互文修辞的对话脉络中。透过《记》与《诗》叙事/抒情不同的书写规约与美学结构的并置、交迭、织构、指涉, 陶渊明实质开展出别具创格的《记》《诗》一体化的美学结构, 而无疑创构出一种新的书写典范。其中武陵渔人是推展情节进行的主要角色, 船、水源、桃花林、入洞等审美意象与仪式展演, 在情节化结构与情感性意义上所涵具的中介、引渡、过渡之性质, 及无心误入而返、有心规往不得两个情感/叙事张力场; 乃至桃花源乐园景观与世俗化现实世界两时空的歧异与反差等意象群

组与叙事结构, 均成为桃花源接受图式的喻体材料, 而累代孳乳、变异。

二、桃源变衍与接受图式

陶渊明之后, “桃花源”喻体材料的接受与再制, 无非源自《桃花源记并诗》所创构的意象群组与主题意蕴, 经由累代文学艺术家透过转喻的美学机制, 不断拟形赋意, 而拓植、深化了桃花源文化美学的意涵。有关精神原乡的生命追寻及理想邦国的文化建构, 累代文人借由桃花源的拟象与隐喻, 毋宁拓移、异化了桃花源“远游——追寻——回归”的象征符码, 也裂变、

《记》与《诗》之关系向来看法不一, 且历来对桃花源接受, 大多偏好《记》, 而忽视甚至遗忘《诗》。见北宋洪迈《容斋随笔·三笔》, 第920页, 台北: 台湾商务印书馆, 1969。齐益寿: 《〈桃花源记并诗〉管窥》, 《台大中文学报》1985年创刊号, 第285-286页。纪昀编纂: 《四库全书总目提要》第142卷《搜神后记》条, 第2792页, 台北: 艺文印书馆, 1969。杨玉成: 《世纪末的省思: 〈桃花源记并诗〉的文化与社会》, 《中国文哲所研究通讯》第8卷第4期, 第80-81页, 1997。大矢根文次郎: 《桃花源记并诗》, 《东洋文化研究所纪要》第6期, 第120页。雒江生: 《略论〈桃花源记〉与系谱的关系》, 《文学遗产》1984年4期, 第42页。廖炳惠: 《向往、放逐、匮乏——〈桃花源记并诗〉的美感结构》, 廖炳惠: 《解构批评论集》, 第135、140页, 台北: 东大图书公司, 1985。廖炳惠: 《领受与创作——〈桃花源记并诗〉与〈失乐园〉的谱系问题》, 陈国球编: 《中国文学史的省思》, 第187页, 台北: 书林出版有限公司, 1994。从《桃花源记并诗》文本谱系接受、反应的历史脉络观之, 尤可见出《桃花源》文本的传承与流衍具高度的复杂性与变异性。

廖炳惠: 《领受与创新——〈桃花源诗并记〉与〈失乐园〉的谱系问题》, 陈国球编: 《中国文学史的省思》, 第194-196页, 台北: 书林出版有限公司, 1994。

渔夫、郡太守均是武陵人, 刘子骥为南阳人。武陵属当时之荆州, 子骥乡贯在南阳, 亦属荆州, 又陶渊明为浔阳柴桑(今江西九江)人, 属江州, 惟江、荆归属一定的地域文化丛结; 且证诸其《辛丑岁七月赴假还江陵, 夜行涂口》、《祭程氏妹》等诗文, 可知渊明曾于江陵住过, 江陵属荆州, 距武陵不远, 则《记》所采用的三迭式结构, 无疑创构了一个富涵地志化的文化景观。

Elizabeth Freund: 《读者反应理论批评》, 第78、84、92页, 陈燕谷译, 台北: 骆驼出版社, 1994。

翻转了桃花源叙事/抒情的表述体系。其中尤区隔、变衍出有心之旅与无心之旅两种游历结构,以描摹生命之追寻,并呈显问道之旅。无心之旅多铺展出一段或仙或佛的求道历程,桃花源俨然成为道体的隐喻与象征。桃花源在新的美学形构下,明显呈现出仙化、佛化的拟形仿象与真境、道源的哲理赋意。文人借由游历、寻访而开悟而净化而超升,呈现出无心、无意、无知、无为、无我的出世之心,静谧奇妙又虚幻缥缈的桃花源之境,径指向一种融摄着宗教的、哲学的乐园空间。有心之旅则多指涉归隐之意,呈现出乐园山水化、田园化与人情化、人间化之特质,甚或走向世俗化、情色化之倾向,并益加有当真化、落实化之趋势。在浓厚的世俗化、人间化的审美格局中,原初桃花源乐园化的神圣性质,不免转而崩解、变灭。

然而,中唐迄至宋代,文人在桃花源领受经验的转化、还原、归化、皈依的再创造活动中,也呈现出另一种裂变与转异,进而透显出鲜明的理性色彩、批判精神及历史意识,从而使桃花源的文本结构涵具更深邃的历史深度与人文厚度。如韩愈《桃源图》诗一开篇即批判“神仙有无何渺茫,桃源之说诚荒唐”,又特意呈现“羸颠刘蹶了不闻,地坼天分非所恤”、“大蛇中断丧前王,群马南渡开新主”的史实,除与《记》:“不知有汉,无论魏晋”互文指涉外,尤强化了历史意识与批判精神。韩愈观看着桃源图“架岩凿谷开宫室”之神仙山水图式,除以《记》中“桃林”与“水源”的原型意象,织构出“流水盘回山百转”、“种桃处处惟开花,川原近远蒸红霞”之审美意象外,又立足于儒家文化本位,径而批判桃源“神仙”之说之虚妄、荒唐,其中尤借由桃源之“异境”空间与“礼数不同樽俎异”之文化传统,对显出秦汉迄至魏晋时期朝代更迭的历史变迁,及桃源空间与世俗空间真、伪之不同。诗中以理性的批判方式崩解桃花源仙化之说,进而开显了现实世界中朝代更替、历史兴亡之隐喻,并凸显出“人间有累”之生命情境。则流转不居的现世时间与红尘杂念一置放于桃花源乐园的参照系统中,不免逼显出世间俗境之生灭、残缺、困累,而“渔舟之子”之“离别”情节,更宣告着永恒乐园圣地之永远失落、崩毁。则在“出

发——历程——迷失”的诗歌话语体式中,韩愈不仅逼显出乌托邦与反乌托邦兼具的美学张

东晋迄唐,桃花源书写已明显“仙源”化、“灵境”化,道观、佛寺等宗教空间成为文人再现乐园想象的圣地,审美意象往往裂变为“隐身种玉”、“筵羞石髓”、“仙子宅”、“山观空虚清静门”、“仙翁”、“刘阮郎”、“僧舍”、“朝梵”、“夜禅”等仙、佛典故及服食、建筑形制等意象群组,如王维《桃源行》、刘禹锡《桃源行》、王昌龄《武陵开元观黄炼师院》、权德舆《桃源篇》、王维《蓝田山石门精舍》、陈光《题桃源僧》等,见《全唐诗》,第125、356、143、160、329、125、727卷,第1257-1258、3995、1451、1468、3679、1247、8336页,台北:盘庚出版社,1979。宋代也常将追寻桃花源指向一条仙途,如刘放《桃源》云:“武陵溪深山合脊,岩谷掩映秦人家。仙俗迷涂不可到,春风流水空桃花。山中道人多百岁,翠发萧条神骨异。渔舟往往傍林麓,相逢亦问人间世。”见傅璇琮主编《全宋诗》第605卷,第7156页,北京:北京大学出版社,1998。有关唐代桃花源主题诗歌研究,可见王润华《“桃源勿遽返,再访恐君迷”?——王维八次桃源行试探》,《第二届国际唐代文化学术会议论文集》(台北:中国唐代学会出版,1995)一文;欧丽娟:《唐诗的乐园意识》(台北:里仁书局,2000)一书。

如唐王维《菩提寺禁口号又示裴迪》:“安得舍罗网,拂衣辞世喧。悠然策藜杖,归向桃花源。”《春日与裴迪过新昌里访吕逸人不遇》云:“桃源一向绝风尘,柳市南头访隐沦。到门不敢题凡鸟,看竹何须问主人。城外青山如屋里,东家流水入西邻。闭户著书多岁月,种松皆老作龙鳞。”见《全唐诗》第128卷,第1304、1297-1298页,台北:盘庚出版社,1979。又如宋冯信可《桃源图》、胡仲弓《题桃花图》等诗,亦描摹文人结庐人境又悬隔俗境的隐逸型态与生命姿态,分见傅璇琮主编《全宋诗》第162、3334卷,第1823、39789页,北京:北京大学出版社,1998。

晚唐韦庄《庭前桃》、章碣《桃源》、曹唐《大游仙诗》等诗均约略可见桃花源主题文学走向世俗化、情色化的倾向,见欧丽娟《唐诗的乐园意识》,第340-346页,台北:里仁书局,1990。另晏几道亦明显呈现出沉溺于青楼“玉腕花柔”的“桃源梦”。见晏几道著、李明娜校笺注《小山词校笺注》,第143页,台北:文津出版社,1981。

廖炳惠谓:“这种‘落实化’的活动,一方面是读者(如苏东坡)在想象及美感经验上的‘具体’(concretization),另一方面则是在文学史及文化史上的‘实现’(realization),以自己的历史及文化经验去印证、强化、重新组织,有时甚至于把作品虚构的事件当真实践。”见廖炳惠《领受与创新——〈桃花源诗并记〉与〈失乐园〉的谱系问题》,陈国球编:《中国文学史的省思》,第199-201页,台北:书林出版有限公司,1994。韩愈:《桃源图》,见《全唐诗》第338卷,第3787页,台北:盘庚出版社,1979。

力,也隐喻着中唐文人依违、陷落于仙境永生、人间俗境及朝代更替、历史兴亡等纠葛难理、悖谬乖舛的家国丧乱与生命困局中。又如宋代文人楼钥《桃源图》,明言图像刻画工巧,画家是依据《桃花源记》“想象作图画”。在“桃林洞府”仙境化的构图中,桃花源乐园仿如盛唐宫殿,具浓厚的人间化与世俗化倾向,惟诗中彰显“其先深避嬴政虐,嘉遯与世真相违。尚不知汉况晋魏,子孙绵远无终期。正如三韩有秦语,传为神仙愈难知”之历史根络,并论述《夷坚丙志》所载桃源图本事,强化桃源空间的灵氛异境,进而凸显出桃源图的传奇色彩与志怪性格。至如王十朋《和韩桃源图》,除驳斥桃源仙境之说外,又以极理性的批判精神,在《序》中举韩愈《桃源图诗》、陶渊明《桃花源记》、东坡《和陶诗》之《序》,论析“世俗之谬”,并“按陶志以和韩诗”。十朋认为桃花源人因先世避秦于桃源,子长丁添而派别分支,并非长生不死之人。诗中强化桃花源先人避世之缘由,及桃源世界“招邀隐侣”、“吏不到门租不输”、“男耕女织自婚嫁,派别支分都几家”的社会生活样态,乃主要借以反讽“傲睨前古无虞唐”之嬴秦,除呈现其“长城丁壮无还者,送徒更往骊山下”的暴虐无道外,更深切表达出“诗书为灰儒鬼哭”之文化灭绝之悲痛。则知唐宋桃花源文学/图像之修辞策略与表意内涵,大抵转喻自《桃花源记》及东晋以来桃花源“神仙化”的文本结构,分为仙境、隐所两条路向发展,而逐渐建构出桃源仙境与桃源人境两种不同的理想图式。则在浓厚的历史意识与深刻的批判精神及丰富多元的文化指涉中,桃源仙境与桃源人境的指意生产,实质蕴涵着文人避世求道之志趣及对历史兴亡的感悟。

至于元代文人社群处在多元种族与多元文化的复合社会体系中,面对故土飘零、文化失根的异化世界,“桃花源”的文化图像,常是其用以指称其生命欢乐之地,灵魂净化之所及精神回归之处。身处剧烈变动的文化世变与异化社会中,元代文人社群回溯历史、反思现实时,历史记忆、文化传统无疑对创作主体起着记忆重生、召唤应对的作用,因而透过桃花源喻体的转喻机制与转义结构,“桃花源”不仅是文人社群精神家园终极原型的显示,也是其“应然世界”

的典型“文化图像”,更是其“理想邦国”“应该如何发生”的历史假设。故而元代文人社群作为桃花源的接受主体,在新的心理现实下,往往依违于传统的书写格局之中,甚至逸离于审美成规之外,而形塑出与传统美学形构有所错位、转置、变异的美学新结构,呈现出文人社群在集体异化下之共群意识与文化想象。元代文人多以寓兴方式转喻桃花源的内涵,其中尤蕴含元代文人世变下“亡国”的深刻认知、体会,而带有浓烈的家国情怀与深沉的历史意识,文本结构饱蘸着深沉的亡国之思与避世之感。如方回《桃源行序》,以桃花源隐喻“君国之亡”者的去隐处,并转喻为北兵破蜀,降将亡国却用于世之状,以寓一时之感,并抒陈悲慨。元代在文化“世变”的历史格局中,桃花源往往被转喻为“避得虎狼秦”

王十朋:《和韩桃源图一首》,见傅璇琮主编《全宋诗》第2023卷,第22671-22672页,北京:北京大学出版社,1998。

郑文惠:《桃花源主题诗歌研究》,第1页,国科会专题研究计划: NSC89-2411-h-004-008,2000。

何冠骥:《〈桃源梦〉与〈远方有个女儿国〉——当代中国反乌托邦文学的两个路向》,《中外文学》第19卷,第5期,第28-29页,1990。

方回:《桃源行序》,见李修生主编《全元文》第214卷,第155页,南京:江苏古籍出版社,1998。

丁鹤年:《鹤年诗集》,《景印文渊阁四库全书》第1217册,第2卷《题桃源图》,第534页。

如许有壬视桃花源是远隔人世战乱的“避兵之所”,见许有壬《至正集》,《景印文渊阁四库全书》第1211册,第12卷,《桃源雅集图》,第94页。

黄潜云:“山中今是太平民,尚与人间隔几尘。流水桃花三百曲,莫教重误武陵人。”唐元云:“桃源自是衣冠古,不识边隅振鼓鼙。”杨弘道云:“欲伴秦人隐,桃源何处寻。俯惭鱼在藻,仰羨雀投林。未有丝生鬓,宁无血染襟。回头望乡国,霭霭暮云深。”吴澄云:“桃源深处无腥尘,依然平日旧衣巾。”均可见桃花源是一“无腥尘”、“无血染襟”的“太平”、“非战”之地。分见黄潜《文献集》,《景印文渊阁四库全书》第1209册,第2卷,《叶审言、张子长同游北山知者寺。既归,复与子长至赤松,由小桃源登炼子山,谒二皇君祠,回宿宝积观,赋绝句十首》其四,第275页。唐元:《筠轩集》,《景印文渊阁四库全书》第1213册,第6卷《再题武夷山水墨图》,第505页。杨弘道:《小亨集》,《景印文渊阁四库全书》第1198册,第3卷《次韵田长卿》,第181页。吴澄:《吴文正集》,《景印文渊阁四库全书》第1197册,第100卷,《和桃源行效何判县钟作》,第921页。

的“避兵”之所,既指涉为太平/非战的空间,也是遗民不忘故国的隐遁空间,具浓厚的“历史兴亡”之感与“太平治世”之想。在太古之初的时空视域与神话美学形构中,桃花源仿如神话——乐园世界,桃花源世界中的住民,俨如“羲皇”之民、“轩辕”之民、“无怀民”、“尧民”一般,无忧无虑,融融泄泄,既不沦为政治暴力下的“鱼肉民”,也达致生命同一、情感共享之境。至于回返太古之初,则毋宁是元代文人社群冀望回归文化本根的隐喻。此外,元代桃花源文本结构多指向于全真教式之仙隐,或家乡化之渔隐,既是文人在地化隐逸之具超政治情怀的一种隐喻,也是摒弃“念生理”、“虚名累”、“惹闲愁”、“乱心曲”之具高度生命自觉的一种象征。桃源仙隐图式所涵具的机锋作用,往往引发“荣辱槐根蚁,纷争草底蜗”、“邯郸梦里武陵溪”之关乎人生哲理之思辨与省悟;而家乡渔隐图式,则尤“展现出文人私下生活里既寓于娱情悦性兼对抗在位者的另一个空间,因而也使得桃花源的衍生系谱(genealogy)变成地理学(geography)”,“形成隐逸文人的桃花源地理学”。桃花源成了元代文人社群“遣兴忘怀”“赢得闲情”、“超出物表”^①之具去政治、超政治隐逸情怀的隐喻,同时也兼涵作为抗斥政治实体空间位址^②的一种象征符码。

再者,元代桃花源文本结构,往往指涉为情欲世界,如无名氏《仙吕·寄生草·春》,^③曲中彩绳高挂、罗裙低拂、垂杨柳梢、章台与武陵溪、桃花乱落如红雨等物质性审美意象系列,毋宁互文共构成一组情欲地景,而李致远《南吕·一支花·孤闷》,^④曲中“桃源洞山谷崎岖”与“阳台路云雨模糊”意象错置在“东墙女空窥宋玉,西厢月却就崔姝”及“风流好事”的欲望语境中,则“桃源洞”无疑是作为情欲地景的隐喻符码。康进之《双调·新水令·武陵春》,^⑤曲中“桃源路”、“渔舟”、“洞门儿”等桃花源典型意象,错置、铺延在“丽春园”、“楚台”的情欲空间及“两般儿情厮隐,浓妆淡抹包笼尽”等欲望情境中,一种“难描难尽”、“难题难咏”的“情色”隐喻,不免漫漾于言外。则知武陵溪、桃花、桃源洞、渔舟等桃花源原型意象,在元代往往成了情欲的隐喻,桃花源转而成为情色/欲望的指涉对象,既叙说着元

代文人世俗生活欲望之落空、情感之失落,也隐

倪瓒云:“陈迹寥寥风景切,桃源何处觅遗民。”见倪瓒:《清閟阁全集》,《景印文渊阁四库全书》第1220册,第6卷《次韵张荣禄,追和杨别驾赋王番阳东湖胜游四首呈云浦、耕云二君》,第232页。

耶律铸谓其身处桃花源别业,犹如“无忧树下无怀民”,见耶律铸《双溪醉隐集》,《景印文渊阁四库全书》第1199册,第3卷《桃花源别业重理旧藁戏题》,第428页。此外,元代文人亦多指陈桃花源世界是“羲皇之世”、“轩辕之乡”,见虞集《道园遗稿》,《景印文渊阁四库全书》第1207册,第2卷《桃源图》,第729页。侯克中云:“四海人心苦厌秦,桃源风景似尧民。融融泄泄山中乐,说与龙眠画不真。”见侯克中《良斋诗集》,《景印文渊阁四库全书》第1205册,第10卷《题桃源图三首》其二,第498-499页。

赵孟頫云:“战国方忿争,嬴秦复狂怒。冤哉鱼肉民,死者不知数。斯人逃空谷,是殆天所恕。山深无来径,林密绝归路。艰难苟生活,种蒔偶成趣。西邻与东舍,鸡犬自来去。熙熙如上古,无复当世虑。见赵孟頫《松雪斋集》,《文渊阁四库全书》第1196册,第2卷《题桃源图》,第612-613页。

许衡:《鲁斋遗书》,《景印文渊阁四库全书》第1198册,第11卷《桃溪归隐图》,第428-429页。

陈高:《不系舟渔集》,《景印文渊阁四库全书》第1216册,第6卷《桃源春晓》,第177页。

刘埙:《水云村稿集》,《景印文渊阁四库全书》第1195册,第7卷《跋王清观题洞宾醉桃源像》,第398页。

廖炳惠:《领受与创新——〈桃花源诗并记〉与〈失乐园〉的谱系问题》,陈国球编:《中国文学史的省思》,第202、209页,台北:书林出版有限公司,1994。

无名氏:《双调·折桂令》,见隋树森编《全元散曲》,第1891页,北京:中华书局,1964。

谢应芳:《龟巢稿》,《景印文渊阁四库全书》第1218册,第3卷《次韵赠庆德谦监州》,第60页,台北:台湾商务印书馆,1983。

① 王恽:《秋涧集》,《景印文渊阁四库全书》第1200册,第9卷《题桃源图后》,第104页,台北:台湾商务印书馆,1983。

② 如宋禧云:“秦湖隐者邵平孙,旧日生涯不复论。垂钓花间亲白鸟,种瓜海上似青门。还知教子书千卷,不愿封侯酒一尊。莼菜鲈鱼秋更好,扁舟何处觅桃源。”诗中在呈显秦湖隐者渔隐志趣的同时,透置了邵平青门种瓜之亡国隐逸象征符码,并将秦湖隐者载入邵平的宗族系谱中,甚至也将种瓜场景移置渔隐的“海上”空间,以暗喻秦湖隐者之亡国处境及不认同新政权的坚持,足见元代桃花源渔隐图式,是抗斥政治实体空间的一种象征符码。见宋禧《庸庵集》,《景印文渊阁四库全书》第1222册,第7卷《邵氏秦湖隐居》,第443页。

③ 无名氏:《仙吕·寄生草·春》,见隋树森编《全元散曲》,第1668页,北京:中华书局,1964。

④ 李致远:《南吕·一支花·孤闷》,见隋树森编《全元散曲》,第1256页,北京:中华书局,1964。

⑤ 康进之:《双调·新水令·武陵春》,见隋树森编《全元散曲》,第455页,北京:中华书局,1964。

喻着文人站在家国废墟前,面对异化社会,仿佛坠入世情浇薄、人性讹诈的失乐园中而迷离怅然的生命情境。

桃花源的接受在文化产生剧烈变动与断裂的晚清时期,尤显得更为复杂。随着地理大发现、新知识结构的产制、西方乌托邦的文化译介及现代性历程、民族情感的激扬,晚清知识精英挪移古老桃源式之乐园文本,嫁接西方乌托邦的文化语境,而变异、再制为一系列考察、批判现实社会与政治时局的叙事结构,不啻是呈显出晚清桃花源接受的一种特殊文化视角。在以天下为家又处处无以为家的新小说叙事结构中,作者编译、挪移、转化、改写华胥国、黄金世界、极乐世界、大同、仙乡、桃源、乌托邦、未来等涉及古/今、新/旧、中/西、传统/现代、神话/现实之文化符码,在过去、现在和未来三维时空同时敞开的对话框架中,对显出现世的残缺、陷落、混乱、无序,进而驱使主角往外探求、向前瞻看,主动介入乐园/乌托邦的追寻与建构,既根植于现世,正面迎向晚清现实的窘境与政治的危机;又远游于“异域”空间中,以民主、科技兴邦建国,改造、凝塑邦内臣民,践行着处处均可成为乌托邦的可能方案,以达致现世乐园的理想图景,塑造出现代化完美的社会国家,而富涵晚清国民/国体及知识精英主体改造及拯救灵魂、兴利除弊、救国兴民的隐喻深意。吴趼人《新石头记》、旅生《痴人说梦记》、春骊《未来世界》、杞忧子《苦学生》等,无非是在百科全书式的知识图谱与叙事框架中,透过“答问”与“解危”的叙事脉络,嵌入民主、科学等各种新知识以叩问国家前景,改革国家沉痾。小说中“以一套新学支撑起救国兴民方案”的叙事策略,既展现了晚清独特的启蒙、革命方式,也建构出“美丽新中国”文明境界的新图景。诚如颜健富所言:“晚清作者群透过中国传统的桃源仙乡、西方的未来想象、思想的大同论述等,经由‘编译’的方式,使得中国的理想视野产生变异。桃源、未来与大同等资源在新编/译编/转编的再创造过程中,涉及真理、价值、思考的争斗,形塑出属于晚清脉络的‘乌托邦’视野。当桃源符码或叙事进入晚清小说时,出现价值底蕴的移位:从‘逍遥’转向‘拯救’。陶渊明的逍遥丰足图变调成为‘有

所为’的国家建构。作者群误读‘桃源’,渗透入时代新知、民族情感,构筑出一个具有新视野的空间,并且以精密的仪器改写‘寻找、经历与迷失’的叙事,闯入桃源者亦从‘有/无机心’变为‘爱/不爱’国的论调。”其中乐园书写范式之移位,道尽了晚清之际时代之变异与文化之断裂。

至于赖声川一九八六年执导的《暗恋桃花源》,毋宁象征着一九四九年两岸分治的政治现实与解严后台湾追求主体认同的历程。《暗恋桃花源》舞台剧版本,拼贴、并置一古典喜剧、一时装悲剧两个差异性悬殊的文本同台演出,建构了一个符号指涉断裂的舞台空间;透过两剧彼此的指涉、对话,乃至相互的解构,荒谬交错出悲喜互渗,哭中带笑,令人惋惜也令人发噱的后现代舞台空间/现实人生。全剧采用即兴创作的方式,借由演员彼此激荡、撞击;导演引领、统合的创作形式,错综、分衍出不失整体性的叙事结构。全剧在《暗恋》、《桃花源》两个剧团竞相争取排演权及管理通融下代解纷争的叙事结构中,交织着江滨柳与云之凡、渔夫与妻子、神秘女子与刘子骥三段爱情的幻灭,剧中不断以神秘女子及场外人扩大纷乱、冲突,以演绎舞台空间/现实生活均是建构在对立、冲突、激荡后所产生的协调。全剧以剧中剧的叙事结构,透过现实/理想、真实/虚构的拉距造成一种冲突而矛盾、对立而相谐的美感,使观众在忽悲忽喜,又哭又笑之间,留下思考的余地及诘辩的空间,令人深刻感悟人生亦喜亦悲的生命本质。现实人生中快乐/痛苦常常迎面相击,悲/喜往往从中袭来,舞台虚构的空间实质织构、演绎了真实人生,剧中诠释、演绎古典/现代、中国/台湾的关系及记忆/遗忘、追寻/承诺、死亡/重生等意蕴。

颜健富视之为一套“乌托邦家族”词组。见颜健富《编译/变异:晚清新小说的“乌托邦视野”》,国立政治大学:博士论文,2008。

姚建斌谓:乌托邦小说的叙事脉络,是以“将在”反观“现在”,又经由“现在”而追问“既在”,而将过去、现在和未来三维时空同时拉入一个敞开的对话框架之中。姚建斌:《乌托邦小说:作为研究存在的艺术》,《北京师范大学学报》(社会科学版)2003年第2期,第105-114页。

颜健富:《编译/变异:晚清新小说的“乌托邦”视野》,第301页,国立政治大学:博士论文,2008。

《暗恋》叙述江滨柳和云之凡在上海因战乱相遇，亦因战乱离散；而后两人不约而同逃至台湾，却彼此不知情，苦恋四十年后，终因江滨柳濒临病终，登报寻人才得以一见，但男婚女嫁多年，无能重续前缘，是一出一九四九年两岸分治政治现实下的现代爱情悲剧。《桃花源》是一出古装喜剧，描述武陵人渔夫老陶之妻春花与房东袁老板私通，老陶离家出走，缘溪而行，误入桃花源，遇见与现实世界一样的春花和袁老板，三人在桃花源中渡过愉悦的时光；后老陶返回武陵，春花与袁老板成家生子，但家境已破败不堪。《暗恋桃花源》后现代的舞台空间中建构、错杂着古/今、悲/喜及现实/理想、真实/虚构交错、对比、差互的视觉奇观，透过混乱与干扰的叙事母题与戏剧动向，自然调理出一个秩序来，而安顿了完全不搭调、不协调的人事物。《暗恋桃花源》剧中的混乱与干扰，实质再现出台湾解严后社会脱序的混乱状态。“混乱——干扰”可谓是《暗恋桃花源》的原动力，但“混乱——干扰”未尝不是现代生活的原动力及台湾解严后混乱、脱序的一种隐喻，“混乱——干扰”既兼具反讽、嘲弄的寓意，同时又是生产、前进的动力。剧中“混乱——干扰”的叙事母题，以一种后现代的“拼贴”手法与“切割”画面，创造视觉美学上的间离效果，在不断拼贴却又断裂的符号隙缝中，既描摹了“混乱——干扰”的主题，也叙说了“追寻——认同”的主题。

又《暗恋桃花源》极具语感魅力，如老陶回武陵后谐《记》“缘溪行，忘路之远近”之话语，对袁老板和春花道出：“那年我不是到上游去了嘛。缘溪行，就忘路之远近了。”其中加入“就”、“了”两字，即改变原初的文言语感，又具一种过去完成时态的独特韵味。又如《桃花源》第一幕，老陶家中老陶、春花、袁老板三人的对话：

袁老板 上游有大鱼呀，你怎么不去呀？

老陶 袁老板，你说这话不就太哪个什么了吗？

袁老板 我这话太哪个什么了？

老陶 上游有大鱼，谁不知道呀！可是我那船儿就这么点儿大，我去吧，去吧，去了不就回不来了嘛！

春花 你看看你这个人让你去哪个什么，你偏偏坐这儿说哪个什么，说了半天你说了哪个什么了？

老陶 怎么我说哪个什么还不够哪个什么的吗？

春花 怎么可能够哪个什么呢？

袁老板 你说了半天这个这个，哪个哪个，你到底说了什么跟什么嘛你！你干脆直接说出来！

老陶 可是这话要是直接说出来不就太哪个什么了嘛！

熊睦群：“《暗》剧是一出戏在悲/喜两个对比的故事交错并置于剧中，使得‘桃花源’成为‘暗恋’的喜剧成分，同时‘暗恋’也成为‘桃花源’的感伤成分，从而在舞台上出现悲剧的嘲弄与喜剧的嘲弄并置的一种复杂嘲弄内容……《暗》剧表面上是嘲弄两个剧团为了抢夺舞台排戏所做的可笑行为，实际上也同时嘲弄着当时整个台湾剧场的混乱生态，嘲弄着整个社会体制脱序的现象。见熊睦群《剧中剧结构之比较研究——〈六个寻找剧作家的剧中人〉与〈暗恋桃花源〉》，《复兴岗学报》，第331页，2000。

甘小二谓：“《暗恋桃花源》就成了古今悲喜交错差互的舞台奇观。赖声川说：《暗恋桃花源》的成功，在于它满足了台湾人民潜意识的某种愿望：台湾实在太乱了。这出戏便是在混乱与干扰当中，钻出一个秩序来。让完全不搭调的东西放到一起，看久了，也就搭调了。”见甘小二《语言的织体——〈暗恋桃花源〉分析》，《北京电影学院学报》（季刊）2000年第3期（总38期），第72-73页。赖声川谓：“《暗恋桃花源》的演出形式其实是陈玉慧为兰陵剧坊导演的《谢微笑》在艺术馆彩排的经验所引发的……这反映的其实是我们这个大环境的混乱无序。”又谓：“我一向认为悲剧、喜剧绝非反义词，而是一体两面。悲到极限与喜到极限，人的脸部表情会是一样的，两个完全不同的方向，却达到同样的结果：一样的忘我。‘净化’便产生在忘我的情境中。”“我一直想，把悲、喜剧同时放在舞台上会怎样？台湾剧场的现状正好提供了我描述的对象。见赖声川《赖声川剧场2》，台北：元尊文化，1999。又《刹那中——赖声川的剧场艺术》云：“事实上，《暗恋桃花源》就是一出庞大由干扰主导的拼贴，让极为不同的情境、语言和视觉，置放在同一个空间中，而作品的意义并不见得在分别物体的意义，而在于他们之间创造出来的关系。”见陶庆梅、侯淑仪编著：《刹那中——赖声川的剧场艺术》，第51页，台北：时报文化出版公司，2003。

甘小二：《语言的织体——〈暗恋桃花源〉分析》，《北京电影学院学报》（季刊）2000年第3期，第75页。

春 花 你要是不说出来不就更哪个什么了吗?

老 陶 哪个什么了!

袁老板 当初!

老 陶 哪个当初哪个当初哪个当初?

袁老板 最当初!

老 陶 最当初,我们都不是什么。

一些不好言说或不宜点明的事件或话语,剧中全以“这个这个,哪个哪个”、“哪个什么”代指。甘小二云:“词语在言谈的层面上是不及物的,而代词是词语不及物性质的极限状态,它不仅代替一个事件、所有事件,还可以替代任一个词、词组、句子乃至任一个本文,在与所指拉开距离以后,就能够作为一个万能的能指去所指,一系列的概念偷换才得以完成,因为词语符号在上下文语境中获得了不同的所指,代词成了容纳这些所指的最恰当的能指容器。”亦即词语作为一种符号,其能指与所指的关系透过意指实践之历程,往往无能指涉人生复杂、流动、变异的诸多情境,甚而发生松动甚至丧失意指之范畴与内蕴,以往被范定的意义便遭致质疑与挑战。为了言说无法言说之事,“这个这个,哪个哪个”、“哪个什么”之模糊性话语代指了不宜、不好言明的人生情境,既消解了主角的尴尬与不安,也制造出戏谑与幽默的戏剧效果。由难以言说的情境,透过层递性的模糊性话语逐次逼显出“最当初,我们都不是什么”之关乎人类起源及生命本质之具哲理性的议题,尤其显出在宇宙巨大力量下,人的渺小与无能为力,不禁使主角颓然感伤,莫名所以。又如老陶无法用语言描述自己生于斯长于斯的家乡——武陵,在其语言世界中,最熟悉的、在地的“武陵”,因自我生命存有状态的不完好、不圆满,也顿时成了一个空洞的能指;从桃花源返回到武陵家中,对桃花源的描述,却由无以言状转而松脱、虔敬的笑谓:“哦,桃花源是一个‘芳草鲜美,落英缤纷’的一个好地方。”则词语之能指与所指之意指实践与生命存有状态,实具深切的对应关系。

再者,《暗恋》剧中所有布景与道具几乎都以实物出场:秋千、落叶、路灯、围巾、信;病房病

床、百叶窗、床头柜、输液吊瓶、轮椅、电话、钟表、茶壶、茶杯、衣架、报纸及寻人启事、录音机、磁带等“物”,多仅作为实物叙事与描写而已,并没有对物自体的超越,故多未涵具隐喻、象征的意涵;惟其中在病房墙壁与桃花源布景的交界上所摆置的时钟,大抵含藏着死亡的隐喻,而本为实物的山茶花却被抽象化,隐喻着美好的理想,在剧中起着重要的召唤作用;当然围巾也涵具爱的见证。至于《桃花源》剧中的对象,作为叙事结构与戏剧展演的物质性审美意象系列,则多涵具叙事上的隐喻。如第一幕老陶有酒喝不到、有饼吃不动,乃隐喻与老婆及家乡的不谐和,如其叨叨絮絮自言:“武陵这个地方,根本就不是个地方,穷山恶水,泼妇刁民,鸟不语花还不香呢!我老陶打个鱼嘛,嘿,那鱼好像都串通好了一块儿不上网!老婆满街跑没人管!什么地方!”酒与饼实质暗喻了渔夫老陶的生命存有状态。老陶一开始打不开酒瓶,象征他无能为力改变现状;从桃花源归返后,却仍是打不开,表述了现实依然无法改变之状。至于绘景师遗漏的桃树画景所营造出的空缺的洞,除了双关于《记》文“入洞”之仪式化象征符码外,在绘景师与导演“留白”——“补白”的美学论辩中,是知“桃”双关于“逃”,桃树从背景逃逸出,使“留白”引发一种“断裂”之感与“逃逸”之迹;然而“空缺”不免也成为一种“消解”,因而在桃花拟人化的“逃逸”瞬间,实质也使观众了解、洞悉“逃逸”的虚幻与嘲谑。惟有生命情境谐好,洵无须“逃逸”,犹如老陶徜徉于桃花源时,布景中的桃树则渐渐成形。至于舞台空间中冥纸/桃花纷飞漫舞,尤隐喻死亡/重生、召魂/青春、现实/理想之断裂与弥合。

另剧中呈现出多声部复调的舞台间离效果,《暗恋》与《桃花源》以后现代拼贴、镶嵌式

甘小二:《语言的织体——〈暗恋桃花源〉分析》,《北京电影学院学报》(季刊)2000年第3期,第74、77页。

甘小二:“‘暗恋’组与‘桃花源’组的争夺舞台,事实上形成的不止是一种多声部的复调效果,还有更强烈的舞台间离效果。”甘小二:《语言的织体——〈暗恋桃花源〉分析》,《北京电影学院学报》(季刊)2000年第3期,第75-76页。

的“同台”演出方式,演绎出一出无中心、去中心的多向文本,不同风格的两个剧组同时占据话语空间的权力地址,并以一种混乱无序、彼此干扰的交错而差互的方式参与了多声部复调的话语斗争。此外,又借用一种舞台之外的力量,使观众与舞台的关系维持一种间离的美学效果,进而对剧情保持陌生化的美感。剧中演员与台前幕后的工作人员,甚或是去界限化的与舞台外的人事物物连关系,进行交流。其中导演、陌生女子、绘景师以一种看似不相干于剧情的角色“游荡在舞台上,却扮演着维系舞台上微妙的叙事线索与戏剧动向,犹如拼贴手法中的“浆糊”功用。如绘景师角色长时间在舞台上补白,象征着叙事的进展;又如寻访刘子骥的神秘女子,未出现于《记》文,但在剧中,借由神秘女子找寻刘子骥之后设文本,竟使存在于《记》文而不存在于舞台空间中的刘子骥,起着缝合两个剧本的重要连系。借由不断的自我反指、交涉,角色记忆与现实指涉,也在后现代拼贴、镶嵌的展演中渐次弥合。神秘女子来自场外的干扰,却在剧终灯暗前与《暗恋》导演并置于舞台中,转而喻示两个剧组在主题意蕴上化合无痕,终而留下余味无穷的弦外之音。如此一来,不受编派,无法范定的“游荡”角色,游走在舞台框架内外,除营造多声部复调的舞台间离效果外,不免也使故事的寓言更具真实,隐喻更显实情,则舞台空间与场外空间毋宁共构为戏剧的总体生命。

此外,剧中存有诸多的隐喻与象征,如《暗恋》、《桃花源》不同风格的两个剧组为了彩排而争夺一个舞台,乃兼而暗喻艺术/现实生存空间的倾轧。再者,《暗恋桃花源》中的多音复调,主要来自传统/现代两种话语的斗争。传统正典化的《桃花源》,被转制为怀乡的视觉隐喻而具高度解构性策略的舞台剧文本,并不断在叙事进程、舞台展演、艺术理念上,对现代时装剧《暗恋》进行解构性的话语挑战与意义颠覆,而独具针锋相对性。尤其二〇〇六年表演工作坊二十周年明华园版,更呈现出高度的针锋相对性,乃至支配、制约之感。明华园版将《桃花源》转制为侏罗纪公园,并挪用台湾各种语言及当时重要的政治、文化事件,而与《暗恋》互为喻示体,

相互错位,彼此较劲,而缩合为一出后现代舞台剧。比起一九八六年版,政治批判意味更浓,但搞笑、戏谑成分也更明显,解构性策略更不留痕迹,因而全剧展演时,明显可见《暗恋》弱《桃花源》强,《桃花源》顺理成章支配、制约了《暗恋》,《暗恋》几乎表现为极压抑而犹如无声般的戏剧,此一强弱鲜明的对照,无非也隐喻台湾本土意识高涨的现状。复次,不同风格的两个剧组拼贴,并置在同一个舞台空间中,不免也渐次消解彼此的对立,而同质化意义脉络,并合法化叙事结构。《暗恋桃花源》叙事主体乃在呈现追寻的主题意蕴,《暗恋》中来台老兵/导演追寻记忆中的云之凡/山茶花,寻找一生一世美好的记忆与承诺;《桃花源》中渔人老陶情感失落,为寻找人生的出口,而误入人间仙境桃花源。憨厚朴拙的老陶因妻子春花与袁老板有染而痛感“夫妻失和,家庭破碎,愤世嫉俗,情绪失调”,因而逃家、溯河,带着毁灭性的决心向险恶的上游激流漩涡前行,“忘路之远近”之古典文本后设谐拟——忘了春花、忘了袁老板,不仅使老陶的后设表演逃离原始文本的制约,“花”、“源”(袁)俱忘,仅剩“桃”(逃),则更隐喻老陶之无奈“逃逸”。至于桃花源世界中的人谓“祖先有很大的抱负,理想抱负,在这里开花结果。老陶谓:“我们寻找《桃花源》也是很严肃的事情!”而袁老板对春花说:“我……有一个伟大的抱负!(指前方)在那遥远的地方,我已经看见了我们延绵不绝的子孙,手牵着手,肩并着肩,一个个只有(食指和拇指比出一点点长度)这么大。”“他们左手

陶庆梅、侯淑仪编著:《刹那中——赖声川的剧场艺术》,第54页,台北:时报文化出版公司,2003。

朱耀伟:“两剧的并列所产生的那种看似融合的关系,一直渐渐在剧中变得同质化。《暗恋》及《桃花源》‘在二则互动中变成’《暗恋桃花源》,并如场刊中所说带出了‘古今人人求桃源,只是有人身在其中偏到他处寻之意’。通过了‘桃花源’这个仙境,两剧之间的异质(一则喜、一则悲)居然被同质化了。大众文化及精致艺术也被同质化了。我们再也看不见‘并列’所应带来的问题,所应产生之多言,而被哪个超验的‘桃花源’蒙蔽了眼睛。而《桃花源》也因此顺‘理’成章地支配了《暗恋》。”见朱耀伟《并置、含混、后殖民:从《暗恋·桃花源》想起》,《中外文学》第21卷12期,第93-103页,1993。

拿着葡萄,右手捧着美酒,嘴里含着菠萝……我是说他们有吃不完的水果!”均互涉于追寻的主题,而有各自表述的不同样态。但作为历史性存在的个体,记忆、遗忘与重生在追寻的主题中尤显得是一个悖逆相违而又相反相成的人生命题。战乱的年代中,云之凡告诉江滨柳:“学会忘记”、“忘了才能开始”、“新中国才会开始”;江滨柳却回答:“有些事情,不是说忘就能忘的”、“有些画面,有些情景是我们这一辈子没有办法忘得掉的”;但云之凡仍一再述说“可是你一定要忘记,一定要学着去忘记”。战乱中的话语,埋下一九四九年两岸分治下,江滨柳长年生活在记忆、回忆中而“一辈子没有办法忘得掉”爱情的伏笔。即使实境中铺陈江滨柳妻子江太太回忆五十二年前结婚/相亲记忆的同时,仍分割出虚境中江滨柳唱歌忆想着上海荡秋千的佳人,一切仿佛回到无时间性的永恒真空中;然而想象中宁静的上海,现实上却是兵荒马乱;江滨柳追寻真爱,终其一生心铐牢在上海公园的秋千及围了大辈子的围巾上,追寻真爱反而成了他一生的宿命。但年轻又没经历过丧乱的演员,是无法体证爱情与家国错综复杂,难理难清的关系,故而最终甚至导演也介入其中,希冀演员演出当时的战乱实境,及云之凡犹如白色的山茶花、似梦一样的回忆,从而使现实之境与虚构之戏混淆、迭渗;导演也陷溺在战乱的历史情境中而抽离不出,渐次叙说着这是“个人故事”——“部分人故事”——“绝大部分人故事”,而哀感莫名;终而只能由云之凡、江滨柳抚慰导演工作时要试着忘记,“乱世中忘记才能开始”,则知大时代的乱离及创伤是无法重建、无法分享的;来台的飘泊与情感的断裂,致使怀乡行为一种疾病,记忆/遗忘/重生遂成一个无法译码的人生命题。再者,追寻的命题,也往往呈现出吊诡的反讽情境,如《桃花源》剧组在台北寻找在高雄的布景;江滨柳在台北寻找陷落于大陆的云之凡,却终而于台北相认;神秘女子寻找刘子骥互涉于刘子骥追寻桃花源,在后设文本的演绎中,刘子骥寻找/被寻找之身份被置换了,而神秘女子寻找刘子骥从一开始手拿可乐,与刘子骥约好在南阳街喝一碗酸辣辣的酸辣汤现身,即不断干扰、混淆叙事情节,却又起着牵

缩两个剧组的中介者角色,犹如病房里,年轻护士以一派天真乐观之姿介入爱情的伤痛中,是江滨柳与江太太在夫妻感情空白的中介空间中担任桥梁角色一般。然而剧终寻找刘子骥的神秘女子,一手撒了满天冥纸,既哀悼着追寻梦想的落空;但脱却西洋古典外衣,拿掉西洋古典卷发,再现短衣热裤的年轻躯体,则毋宁是台湾解严后追求主体认同的年轻躯体及思想重生、体制重建的隐喻与象征。因而剧目收场并非是现实的崩裂,而是告别死亡而后重生的隐喻。剧中重新搬演一种承续文化记忆的桃花源经典符号,却以十分个人化的后现代方式改写,特意凸显文化符号指涉的不稳定性,既“引发了认知与意识状态转换的类中介效应”,“也同时揭露了文化身份的历史断裂性。亦即《暗恋桃花源》透过意义生产与诠释策略的共谋关系,反使文本在多音复调的间离美学效果上,达致文化寻根及身份建构之文化认同的隐喻。

历代桃花源话语体式的建构与接受,毋宁是立基在传统文化层积与文化世代变异下所再现的一种新的文化想象,而呈现为新的意识形态化的转义结构。一个新的历史文化语境,往往有着不同的叙事/抒情范式,是集体共同体意识型态的象征性再现。桃花源作为一种象征性的文化符码,喻示着集体共同体对乐园/乌托邦的内在心理欲求,桃花源俨如不同世代下集体共同体的共同代码,反映了对非异化、无阶级、无战无税、无忧无虑之社会生活的恒定欲

刘纪蕙:《断裂与延续:台湾舞台上文化记忆的展演》,简瑛瑛主编:《当代文化论述:认同、差异、主体性》,第283页,台北:立绪文化出版公司,1997。

谢少波(Shaobo Xie)云:“在不同历史时期对于不同社会组合或阶级敞开的词语,成了过去层积的意识形态信息的拓朴(转义)结构,那些过去的信息仍然存在于词语的当下用法之中。因此,词语的任何当下意义都对以前的全部意识形态信息进行压抑和压制。但这些信息却未被从词语中清除出去,而是从词语的表层驱赶到无意识的深层。”见谢少波《抵抗的文化政治学》,第22页,陈永国、汪民安译,北京:中国社会科学出版社,1999。

望；同时，也凸显出对人性情感、文化自觉的心理意识与批判精神。

三、乐园想象与文化认同

文学艺术作品深层结构的价值基础，虽有其社会性的逻辑规定，但文艺美学形式的变转，也往往是创作/接受主体感知、体现社会新现实的一种方法，故而文学艺术家之创作/接受图式，无疑也凝铸为新的心理现实，而形塑出与传统美学形构有所错位、转嫁、变异的艺术新结构。

魏晋时期，世局纷乱，政权更迭，人情乖隔，文人逐渐丧失了时空感、中心感、权威性，面对现实永远是一种缺陷，理想成为一种现实的新情境，失落感、异化感不免盘踞心中而挥之不去，但也开显出一种使自我个体生命与历史文化意蕴获致一种新的叙事意义的可能。如当时嵇康、阮籍、鲍敬言等主张无君论，文人在“适彼乐土”的强烈心理召唤下，不免应对出一种大同之治、至德之世、无君之境的理想邦国。陶渊明《桃花源记并诗》无疑也是在此一新的文化视域下的创构之作，桃花源成为陶渊明自由生命与理想邦国的一种象征与隐喻。桃花源乐园既是文人生命回归的精神原乡，也是无君无税无智，顺任自然律动的文化邦国的理想拟喻。面对文化世变，往往能更激发文人内在建构理想乐园的本性。除了承受现实苦难外，在转而思考社会的理想价值的同时，不免也进而开启文化建制的行动，因而桃花源或可视为中世共同体所建制的理想国，在理想国中，自我主

徐岱：《艺术文化论》，第154页，北京：人民文学出版社，1990。

嵇康《大师箴》云：“浩浩太素，阳曜阴凝。二仪陶化，人伦肇兴。厥初冥昧，不虑不营。欲以物开，患以事成。犯机触害，智不救生。宗长归仁，自然之情。故君道自然，并托贤明。茫茫在昔，罔或不宁。赫胥既往，绍以皇羲。默静无文，大朴未亏。万物熙熙，不天不离。爰及唐虞，犹笃其绪。体资易简，应天顺矩。絺褐其裳，土木其宇。物或失性，惧若在予。畴咨熙载，终禅舜禹。”阮籍《大人先生传》云：“盖无君而庶物定，无臣而万事理，保身修性，不违其纪，惟兹若然，故能长久。今汝造音以乱声，作色以诡形，外易其貌，内隐其情，怀欲以求多，诈伪以要名。君立而虐兴，臣设而贼生，坐制礼法，束缚下民，欺愚诳拙，藏智自神。强者睥睨而凌暴，弱者憔悴而事人。假廉以成贪，内险而外仁，罪至不悔过，幸遇则自矜，驰此以奏陈，故循滞而不振。夫无贵则贱者不怨，无富则贫者不争，各足于身，而无所求也。恩泽无所归，则死败无所仇。奇声不作，则耳不易听；淫色不显，则目不改视。耳目不相易改，则无以乱其神矣！此先世之所止也。今汝尊贤以相高，竞能以相尚，争势以相君，宠贵以相加，驱天下以趣之，此所以上下相残也。竭天地万物之至，以奉声色无穷之欲，此非所以养百姓也。于是惧民之知其然，故重赏以喜之，严刑以威之。财匮而赏不供，刑尽而罚不行，乃始有亡国戮君溃败之祸，此非汝君子之为乎？汝君子之礼法，诚天下残贼乱危死亡之术耳，而乃目以为美行不易之道，不亦过乎？”鲍敬言《诘鲍》云：“曩古之世，无君无臣，穿井而饮，耕田而食，日出而作，日入而息，泛然不系，恢尔自得，不竞不营，无荣无辱，山无蹊径，泽无舟梁，山谷不通，则不相并兼。士众不聚，则不相攻伐……势利不萌，祸乱不作；干戈不用，城池不设；万物玄同，相忘于道……其言不华，其行不饰。”见严可均校辑《全上古三代秦汉三国六朝文·全三国文》（北京：中华书局），第51卷，嵇康《大师箴》，第1341页；第46卷，阮籍《大人先生传》，第1315-1316页；鲍敬言《诘鲍》，见葛洪《抱朴子》，大本《四部丛刊》27册，外篇，第48卷，第234-235页，台北：台湾商务印书馆，1979。《诗经·硕鼠》云：“逝将去汝，适彼乐土。”见《十三经注疏》，第211页，台北：艺文印书馆，1976。《礼记·礼运大同》，见《十三经注疏》本，第413页，台北：艺文印书馆，1976。

《老子·八十章》：“子独不知至德之世乎？……使人复结绳而用之，甘其食，美其服，安其居，乐其俗，邻国相望，鸡犬之声相闻，民至老死不相往来。”见《四部备要》本，《老子》，第24页，台北：中华书局，1966。《庄子·胠篋》：“昔者容成氏、大庭氏、伯皇氏、中央氏、栗陆氏、骊畜氏、轩辕氏、贺胥氏、尊卢氏、祝融氏、伏戏氏、神农氏，当是时也，民结绳而用之，甘其食，美其服，乐其俗，安其居，邻国相望，鸡狗之音相闻，民至老死而不相往来。”见《四部备要》本，《庄子》第4卷，第13页，台北：中华书局，1966。

《记》、《诗》透过互文修辞一体化美学结构，所再现的乐园世界实质类近于大同治世、至德之世，也类近于嵇康、鲍敬言等建构的无君国度，一种不竞不营，无荣无辱，恢尔自得，相忘于道的理想家园。

谷川道雄：《中国中世社会与共同体》，第96页，东京：国书刊行会，1976。

谢少波(Shaobo Xie)云：“从弗莱的文化无意识观来看，一切文化文本和象征都反映了对非异化、无阶级社会生活的恒定欲望。一切文化实践，包括文学创作，都例示了对人类面临的存在和社会问题的关注及对它们象征性或实质性解决。这就是说，文化的特性乃是对集体统一体的乌托邦渴望。这也是弗莱的批评计划同杰姆逊相适应且杰姆逊应超越其局限性之所在。与弗莱更青睐文化的乌托邦意义不同，杰姆逊将文化同时看作是乌托邦和意识形态……文化文本是作为对社会矛盾的个人象征性反应来组构的，它投射一种寻求社会变革的乌托邦欲望。然而，社会矛盾，无论对之进行怎样的修补，它总保持着一些不明的原因，这些原因拒绝被文本直接和即刻地概念化，这样，作为意识形态空间的文学文本变成一道‘难题’，它象征性地指示着社会现实，又并非那种现实。”见谢少波《抵抗的文化政治学》，第87页。

体得以回归于乡村共同体及神话文化系谱中,而与自然化合,与人同一、共享。

历代文人面对政治变局、社会离乱、人性崩解等异化形式,多透过桃花源的意指实践历程,将异化的世界转成一窥视的客体,借由文化生产的过程,建制出理想的生命图式与社会图式,用以彰显自我的文化认同,并抗衡政治宰制与社会压迫。如元代文人面对世变离乱,常呈现出物我皆非、人事幻灭之感,但从中文人也多能绎索社会风俗之讹变与世态人情之浇薄,从而抛却功名,借由隐逸而成全、开拓自我的生命圣殿。文人或以仙隐,或以渔隐方式骋游于内在的自由圣殿中,或佯狂玩世;或闲放自适,息机、忘机,建构出“管领渔樵”的隐逸生命形态,而此洵根基于“警世”、“悟世”、“玩世”的深度观照、通悟所转化而来的另一种处世方式。在隐逸天地中,“警世”、“悟世”与“玩世”是一体相生的人生智慧与生命情调;在“息机”与“忘机”的人生修为中,自由心灵更转为闲放、不拘,此中多少有其去政治、超政治的隐喻,但文人守分自足,反而换取心灵内在自由圣殿的无限推拓、精进。则元代文人社群面对社会之总体异化,无疑借由桃源文本与仙隐、渔隐构连出一个全新的心理现实文本,而呈现出新的心灵构念与文化想象。

桃花源互文本之话语结构,是历经累代创作/接受主体文化生产之建制行为,而孳乳、衍异成一复杂、富瞻的文化景观。其主题意蕴与美学形构,在不同的文化世代中,总有不同的转拓与精入。然其主题结构,却有着文艺本体上的审美制约。相同主题的话语结构,本有其套语结构;然而,同一题材之转相承袭,所造成类型化的艺术营构方式,在审美主体情感结构与思想意识的符征背后,实具潜藏的象征内涵与转喻功能。每一自我主体在行为和言说的大范围内,是通过与他者的异置而指认自身,透过文化的对话与误读,重塑了对过去和文化他者的理解,在互文的重述与织构中,历代文人将桃花源经典文本嵌入自己的接受图式中,而展演出自我主体与集体主体的理想乐园与文化认同,桃花源遂成为集体乌托邦的幻想图景,其中涵摄着共同体的集体欲望。大抵而言,桃花源作为历代文人文化想象与文化认同的记忆空间,是

文人遂行自我生命/家国想象的重要媒介,也是其生命建构/文化认同的主要形式,文人多透过桃花源文本结构突显生命主体感与集体共生感,则桃花源不啻为历代文人对共同体的想象建构,也是其生命理想价值外化的一种象征,是涉及生命理想与文化认同的一种生成性、建构性的构型力量。

余 论

桃花源作为历代文人社群集体性的话语建构,是其生命理想与文化认同的表意实践。文人在召唤应对与记忆重生的文化想象历程中,召唤了现实、历史与理想,建构了未来与现在、过去的关系,开显了生命存有的理想样态,更新了自我主体存在的方式,唤醒了集体主体的心理自觉。桃花源文本毋宁是中国极具经典性的文本,历代文人重新组构、嫁接、置换、变异接受图式,赋予新义,造以新境,无非是一种经典再建制的行为。文人将乐园/乌托邦想象描绘成一幅怀乡图,以作为异化社会下非人化经验的补偿,从而超越难以承受的生存压力,则桃花源之话语体式与接受图式,既具个人的、生命的涵意,同时也具文化与政治的指涉。在累代文人的建制行动中,桃花源俨然成为对家乡情感、理想邦国的投射与记忆中心,既涵具文化的、历史的寓意,也呈示社会的、心灵的真实。

【作者简介】郑文惠,台湾政治大学中文系教授。

瓦尔特·F·法伊特:《误读作为文化间理解的条件》,乐黛云、张辉主编:《文化传递与文学形象》,第98页,北京:北京大学出版社,1999。

约翰·纽鲍尔:《历史和文化的文学“误读”》,乐黛云、张辉主编:《文化传递与文学形象》,第120页,北京:北京大学出版社,1999。

谢少波(Shaobo Xie)评述杰姆逊(F. Jameson)《政治无意识》一书时谓:“确实,乌托邦想象通常描绘一幅怀乡图,在此,生活和谐,对现实也无物质影响,但同样确实的是,乌托邦想象以某种方式作为非人化经验的补偿,且使人类超越难以忍受的生存压力。”见谢少波《抵抗的文化政治学》,第84页,陈永国、汪民安译,北京:中国社会科学出版社,1999。