

November 2016

## A Feminine Gaze: A Lacanian Analysis of the TV Series *Journey to the West*

Guanjun Wu

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

### Recommended Citation

Wu, Guanjun. 2016. "A Feminine Gaze: A Lacanian Analysis of the TV Series *Journey to the West*." *Theoretical Studies in Literature and Art* 36, (6): pp.27-36. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol36/iss6/2>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

# 女性的凝视：对央视 86 版《西游记》的一个拉康主义分析

吴冠军

**摘要：**首播于 30 年前的央视 86 版《西游记》，是一部当之无愧的创基性作品。作为对文学经典著作《西游记》的一个“忠于原著、慎于翻新”的“再制”，该作品实质性地构成了原著的一个症状性的溢出。通过由导演杨洁本人所奠基的“女儿情”，原著以唐三藏为中心的“男根中心主义”视角，被革命性地更换成“女国国王”这个女性视角。而整个剧集最末“取经”归来的唐三藏，仍然未能摆脱女性凝视所投下的深渊性烙印；而这对于拉康，便意味着从法律到爱这一激进通道的打开。

**关键词：**86 版《西游记》；拉康；症状；变态；凝视

**作者简介：**吴冠军，华东师范大学政治学系教授、博士生导师，主要研究方向为政治哲学与精神分析。电子邮箱：gjwu@dlps.ecnu.edu.cn 本文为国家社会科学基金项目“当代激进左翼政治哲学研究”[项目编号：13CZX059]的阶段性成果。

**Title:** A Feminine Gaze: A Lacanian Analysis of the TV Series *Journey to the West*

**Abstract:** The TV series *Journey to the West*, first shown on China Central Television in 1986, is undoubtedly a seminal work in the history of Chinese television. As a TV remake of the classical Chinese novel bearing the same title, this work, following the principle of “faithfulness”, substantively makes itself a symptomatic excess to the original novel. Through the “feminine affection” depicted by the general director Yang Jie, the original novel’s phallogocentric perspective is replaced in a revolutionary way by a feminine perspective of the Queen of the “Feminine Kingdom”. In the end of the TV remake when Tripitaka has “completed” the journey to the West, he nonetheless is still haunted by the abyssal gaze from the Queen, which, for Lacan, means the opening-up of a radical passage from law to love.

**Keywords:** *Journey to the West*; Lacan; symptom; perversion gaze

**Author:** Wu Guanjin is a professor of politics at East China Normal University (Shanghai 200241, China). His research interests include political philosophy and psychoanalysis. Email: gjwu@dlps.ecnu.edu.cn

## 一、作为创基性作品的 86 版《西游记》

作为古典文学“四大名著”之一，“西游记”对于当代中国大众文化之影响，可以“极为巨大”来形容。在大众文化的层面上（相对于学术研究的层面而言），《西游记》在今天的影响度远远超过其它三部名著，这从当代基于“西游记”的影视作品之数量上，便可见一斑。光是刚过去的 2015

年，电影票房力作就有《西游记之大圣归来》《万万没想到：西游篇》《金箍棒传奇 2》等改编作品；15 年新播美剧《深入恶土》（*Into the Badlands*）亦取材自《西游记》。2015 年前票房突破 10 亿的国产片总共四部，改编自《西游记》的电影竟占据两席——《西游：降魔篇》（2013 年）、《西游记之大闹天宫》（2014 年）。<sup>①</sup>

在那无以计数的以《西游记》为题材的影视作品中，真正抵达“种子性”（seminal）与“经典

性”(classic)位置的,无疑首推那部以“忠于原著、慎于翻新”为宗旨(陈艳涛,《第一代电视剧导演杨洁》)、于1982年投入制作而1988年始拍摄完成的央视二十五集电视连续剧《西游记》。从1986年它的首播(十一集版)算起,今年正是该剧三十周年,其地位在老少几代人中牢不可动。央视电视剧《西游记》(后文简称86版《西游记》)曾创下了当代中国电视剧的收视率之最——1986年,该剧播出时的收视率达89.4%;三十年来,该剧重播了数遍,每一遍都有超出专业人士想像的收视成绩。业内的一个专业统计是:从12—14岁年龄段到61岁以上年龄段,几乎每个年龄段的观众群的收视基数都在90%左右,而同期相对较火的剧集基数相比于此要低下几成。以不同的学历水平来统计,大学文化的收视基数为85.2%,而不识字或少识字的人群的收视基数居然达到了100%。至2014年,本剧经地方台重播逾3000次,创下了世界上重播最多次电视剧的纪录(《西游记重播3000次创世界纪录》;《中视西游记剧组——2005艺术人生访谈》)。

在当代中国的电视史上,电视剧《西游记》亦是创基性的(founding)作品之一。2006年在接受记者采访时,该剧总导演兼制片人杨洁曾谈到:

电视剧是个新产生的剧种,提出要搞电视剧是在70年代末80年代初,那时我还不是电视剧导演。那时人少,基本上什么都介入,我主要搞戏曲。却对电视剧很感兴趣,但那时分工很严格,隔行如隔山,搞戏曲的就不能搞戏剧。1981年年底,领导突然给了我一个任务,胡耀邦同志提出要改编中国名著,这时候电视台已经开始拍电视剧,但都拍得不太长,一下子要把这么大的任务交给我们,一个是《红楼梦》,交给了王扶林,《西游记》交给了我。

电视剧是一个新领地,神话剧更是新鲜事物。那时遇到的问题很多:首先是构思,你如何把一个流传已久、深入人心的东西搬上电视屏幕?如何去说好这么一个故事?以什么形式来表现在戏曲舞台、动画里都表现过的内容?再是艺术创作的问题,你走哪条路?我想,不能

走戏曲舞台的路吧,当时有南猴六龄童、北猴李万春,动画片有《大闹天官》,可就是没有真人。(陈艳涛,《杨洁十年不看〈西游记〉》)

最后,杨洁“把一切戏曲、电影、杂技、舞蹈的艺术形式都融进《西游记》”(陈艳涛),成功地成为当代中国电视艺术的发展,树起了一个经典性的典范。中央电视台的《艺术人生》节目于2004年的夏天拍摄了一个特别专题:“《西游记》再聚首”。二十年前投身于这部电视经典的几十位幕前幕后人员,从全国各地被请来重新相聚一堂。在节目中,主持人就剧中那饱满的人物造型设计而询问该剧的造型师王希钟,得到的答案惟只简单的两个字:“瞎弄”。而摄影师王崇秋则说道:“当时的特技没有三维,想了很多土办法。王希钟老师说他是‘瞎来’,我说我是‘胡来’。最大的感受就是,认认真真地去办一件事情,就是要非常执着,坚持去办去。你付出了很大的代价,就会得到一定的回报。今天的观众还喜欢看《西游记》,那么我的劳动就没有白费”。在电视剧的配乐上,《西游记》也是创基性的:“面对重重压力,第一次电声音乐”。作曲家许镜清在节目中感谢导演杨洁,“因为杨导演坚持一定要用我,之前已经有九个作曲的了,找到我是第十位。我在写的时候,就觉得没有东西可借鉴。乐队方面我就大胆地采用了电声跟民乐与管弦乐队的结合。”<sup>②</sup>

正是这样的从一片空无上的全方位的创造,用了六年时光精心拍摄二十五集的86版《西游记》,终成为了一部里程碑式的经典作品,在当代电视史与大众文化中,均留下了深远的影响。

在86版《西游记》中,很例外地,总导演杨洁亲自为片中一首插曲填词(二十五集中的绝大多数歌词均为刚刚故去的著名艺术家阎肃所作),那就是该剧第16集《趣经女儿国》中的插曲《女儿情》:“鸳鸯双栖蝶双飞,满园春色惹人醉。悄悄问圣僧:女儿美不美,女儿美不美?说什么王权富贵,怕什么戒律清规!只愿天长地久,与我意中人儿紧相随。爱恋伊,爱恋伊,愿今生常相随”。我们下面的分析,就将主要围绕该集展开。

## 二、作为症状的女性

在86版《西游记》中,原著第53回至55回内容,一起被整合为一集,即第16集《趣经女儿国》。尽管总导演杨洁以“忠于原著、慎于翻新”为宗旨来拍摄这部经典的电视连续剧,然而这一“忠于原著”的作品,从精神分析的角度来看,却恰恰成为了革命性“翻新”发生的地点。

根据法国精神分析师雅克·拉康的学说,任何结构或者系统,都内嵌例外/溢出,精神分析的临床术语便是症状(symptom)。换言之,症状不是“病”,而是溢出性—例外性的“反常”,用拉康本人的话说,是“被压制之物的返回”(return of the repressed)。症状,打断了“正常”的秩序结构,使得“日常现实”无法得以平滑地始终运转下去。在《西游记》的叙事结构中,“西梁国留婚四十三难”,在那“九九八十一难”结构中构成了一个症状性的“例外”、一个不“正常”的表述、一个不“和谐”的刺出。那是因为:此“难”生自于“女帝真情”(《西游记》第54回)<sup>③</sup>——女帝甚至为这份真情而愿意放弃一国之尊(权)、托国之富(钱);而非来自于妖魔鬼怪们“长生不老”之欲。

在《西游记》小说原著中,“如来”——可以说是典范意义上的拉康笔下之“大他者”(the big Other)——在设定那套“取经工程”时,赋予了唐三藏之“肉”/“元阳”以“长生不老”之神效——“金蝉子化身,十世修行的原体,有人吃他一块肉,长寿长生”“采取元阳真气,以成太乙上仙”(《西游记》第27、93回)。“大他者”的权力,正是来自于其“符号化”/“对象化”的操作,即某A为“苹果”(有营养的“水果”)、某X为“苍蝇”(传播细菌的“害虫”)……(吴冠军 79-81)而唐三藏之“肉”/“元阳”,则被“法力”无边的“大他者”符号化为顶级“保健品”。正是这个“信息”,使得各路妖魔鬼怪(甚至不少从“天上”下来的人物)纷纷闻讯出手,对“取经”路上的唐三藏,或要烹煮以食其“肉”,或要交合以得其“元阳”。而对于变成群妖“长生”欲望之对象的“唐僧肉”或“元阳”,拉康精神分析的名字是“对象a”(objet petit a),即,欲望的对象—肇因(object-cause of desire)。“对象a”是想像性的“部分对象”(partial object),即,那种被想像出来的同其它部

分分割开的欲望对象(典型例子如女人胸部)。在作为《西游记》的世界里,“唐僧肉”或“元阳”亦恰恰变成这样的想像性的“部分对象”,以至于唐僧本人曾大呼“我的真阳为至宝”(《西游记》第55回)。

于是我们看到:唐僧“取经”过程中所遭遇的种种“危难”,主要产生自妖魔鬼怪的“长生不老”之欲,而后者本身则生成自“大他者”所制造的幻想场景(fantasmatic scenario)——在该场景内“唐僧肉”(或其“元阳”)成为欲望之对象—肇因。<sup>④</sup>正是在这套“取经工程”所部署的“九九八十一难”中,“法性西来逢女国”(第54回回目名),实是构成了该工程的一个溢出性症状:“女国”国王愿意放弃一国之尊、托国之富而以身相许唐三藏,同“采取元阳真气”丝毫无关,而是纯粹出自于“女帝真情,指望和谐同到老”(《西游记》第54回)。

尽管故事叙述的结构上有一定的“微妙”改编,86版《西游记》的《趣经女儿国》这集,确也大体算得上是一个“忠于原著”的作品,甚至该集内的不少剧中台词,竟都直接地照搬自书中原句,如“我师父乃久修得道的罗汉,决不爱你托国之富,也不爱你倾国之容”“粗柳簸箕细柳斗,世上谁见男儿丑”等等(《西游记》第54回)然而,形式上的高度一致之下,一个实质意义上的根本性“翻新”,却在《趣经女儿国》中溢出了。

我们先来看本文之首所引的那首词——即由《西游记》总导演杨洁例外地亲自为该集插曲所创作的歌词《女儿情》(许镜清作曲、吴静演唱)。在这里,我的论点(尽管初看上去或许有些“夸张”)是:总导演作为一个女性这一状况,隐秘地改变了整个话语结构。“女儿情”的话语——“悄悄问圣僧,女儿美不美”一句中的那个缺席主体;“只愿天长地久,与我意中人儿紧相随”一句中的那个在场的主体“我”;“爱恋伊,爱恋伊,愿今生常相随”一句中的那个对象化的“伊”——整个将原著该回中以唐三藏为中心的“男根中心主义”的主体性视角,转换成了“西梁女国”国王这个“恋爱中的女子”的主体性视角。

这一革命性的转换,正是在原著本身的结构性部署中所不可能产生的“翻新”:小说中在西梁女国“脱烟花”被结构性地部署为“西天取经”上的一“难”,“西梁国留婚四十三难”在结构上同其



它八十“难”的位置是等同的。然而这一结构性的位置,在电视剧中因话语结构的隐秘转换,被彻底地突破了。原著《西游记》中不存在女性的视角,而完全以“男根中心主义”贯穿始终:在这样的“西天取经”中,“女国”只是整个部署中的一“难”而已,女王与其它的妖魔鬼怪一样,都仅仅是一部巨大的意识形态机器里的一个细小零件。然而,杨洁编导下的《趣经女儿国》,却打破了这一意识形态机器:以“女儿情”激进地刺破了那“男根中心主义”的“西天取经”部署。<sup>⑤</sup>

### 三、作为重复的创新

我们再来看该集中在“忠于原著”宗旨下的一系列“微妙的”细微改编。女王在朝堂上初遇唐三藏并一见倾心后,镜头跟着转到了寝宫:女王正在作画,而画中人则正是三藏。随后女王午睡,镜头则进入女王的梦境——“与我意中人儿紧相随”:卧房共梳妆、郊外共驰骋、池边共戏鱼、并肩共依偎……伴随着这一幕幕,《女儿情》的主题旋律轻轻在背景响起……正是从这里开始,电视剧将原著中以唐三藏为中心的叙事结构,转换到了以女王为中心。

之后,因三藏与八戒误饮城外“子母河”之水而怀上胎气(本为原著第53回内容),女王邀请师徒四人移居御花园,让他们“将养身体”(为原著中所无)。而由杨洁导演作词的《女儿情》则正是唐三藏与女王在御花园中散步时的背景歌曲——原著中两人短短的共乘龙车之场景,在电视剧中被转换为了御花园的散步。于是,两个人之间的聊天(相互的沟通),便被实质性地扩大了。在那“鸳鸯双栖蝶双飞,满园春色惹人醉”的御花园中,小河潺潺、水天一色,三藏与女王在丝竹乐声(《女儿情》的歌词)中并肩缓行,说话聊天。

这场对话,结果形成了一个关于爱情的直接论争:“为什么世间还有像你我这样的孤男寡女,不能成双成对?为什么御弟哥哥甘愿守孤灯伴古佛,单宿单飞呢?”女王柔情中带着哀怅地问道。三藏于是拿出了“解救芸芸众生,使世上不再有杀伐纷争,使人间不再有怨女嫖夫”这番论据。而女王则回应道,“既然御弟哥哥有如此情怀,那么眼前就有需要你解救的芸芸众生呀!”三藏无

语,只能断开话头而应之:“贫僧取经心切,还望陛下早日发放通关牒文”。<sup>⑥</sup>在这场对话中,那套“西天取经”工程所设定的“解救芸芸众生”(“劝人为善”)之论说,便在电视剧里成为了一个弱而无力的论据,连三藏自己都无法坚持用它来回应女王(实质上该工程“功成行满”之后,即“真经”送至东土之后,“那南赡部洲”却依然充斥着“杀伐纷争、怨女嫖夫”“口舌凶场、是非恶海”)。

不仅仅以上的作画、梦境与御花园的散步,电视剧更是将原著中仅仅安排于第55回(琵琶洞)内的“卧房”这一场景,也同时扩展到了第54回(女国),即安排了唐三藏与女王卧房中相对的场景。在小说原著中,第55回实质上构成了对第54回的一个结构性的必要的重复(structurally necessary repetition)——几乎同样的故事再讲一遍,然而用蝎子精取代了女国国王,通过这个重复,“西梁国留婚四十三难”便被重新平滑地拉回到原本的“西天取经”那套意识形态部署的固有结构之中(白骨精、蝎子精、杏仙、蜘蛛精、老鼠精、玉兔精等)。然而,86版电视剧《西游记》将原著里这个结构性必要的重复,转换成了第54回对第55回颠倒过来的一种解构该结构本身的症状性的重复(symptomatic repetition):前者的结构性重复以第55回为中心,其符号性功能是将“女帝真情,圣僧假意”拉回到了“九九八十一难”的既有结构之中;而后的症状性重复则是以第54回为中心,实质性地加剧了“女帝真情”这一在整个“西天取经”部署中的例外性症状之溢出的空间,从而使如来所设定的那套意识形态工程,遭遇到了其最为严峻的危机——对“西天极乐世界”顶礼膜拜的“变态狂”唐三藏,倘若激进地同症状(女王的真情)进行同一化的话,那么这套工程自身便土崩瓦解了。

在精神分析中,“变态(化)”(perversion)是一个分析性—临床性的术语,指一个主体知晓“大他者”想要什么的一种(虚假的)确定性。从这一(伪)确定性出发,“变态狂”(pervert)即是一个缺乏质问的人,他/她深深确信其所被告知的“大他者”之欲望的内容。因此,“变态化”实质上便是这样一种使人“去确信”的意识形态操作——令主体确信不疑地使自己成为“大他者”之欲望的对象—工具;用拉康本人的话说,“变态的主体忠实地把自己提供给大他者的快感”(qtd.

in Fink 186)。于是，“变态狂”实际上并非现实秩序中的真正的反常者，相反，他们骨子里是意识形态的顶礼膜拜者：尽管遭遇到了该秩序中千疮百孔的不连贯与缺失，但他们甘心使自己成为意识形态的对象—工具，来遮盖现实秩序中的种种问题与缺失，以保证它的连贯运行。整个“取经”大业所根本性贯彻的，便是对现实中那套霸权性的意识形态秩序的顶礼膜拜——即孙、猪、沙对唐三藏的绝对顺从，唐对“西天极乐世界”的绝对顺从。这样的“父权结构”(patriarchal structure)，就是精神分析上所说的“男根中心主义”结构。

于是我们看到，电视剧《西游记》虽形式上以“忠于原著、慎于翻新”为宗旨，然实质上恰恰作出了激进的革命性“翻新”：原著中的“男根中心主义”话语结构(诸如“淫兴”“贴胸交股”“色邪淫戏”等等描述，正是产生于这一话语结构中)(《西游记》第55回)，便在电视剧中被根本性地“翻新”，转换成了“feminine structure”(女性的结构)。在这一话语结构的革命性转换中，原著中三藏在女儿国遭遇“真情”、女王的“指望和谐同到老”，便得到了实质性的扩展，并转换成为一份激进的“女儿情”——“说什么王权富贵，怕什么戒律清规！只愿天长地久，与我意中人儿紧相随[……]”

#### 四、被打断的“症状化”

这一革命性“翻新”不仅仅归因于以杨洁为核心的电视剧编导。在该集中，徐少华所演绎的唐三藏与朱琳所演绎的女国国王，以微妙的眼神活动，细腻地展现了两人的内心变化，传透出在主体之间互流的一份若隐若明的情愫。在女王卧房中，女王明眸深情：“来日哥哥登上宝座，我为王后，从此双宿双飞，这不是万千之喜吗？”三藏则禁不住额头汗珠渗出，闭着眼睛以“四大皆空、尘念已绝”为理由来应对。而女王则进一步回应道：“你说四大皆空，却紧闭双眼，要是你睁开眼睛看看我，我不相信你两眼空空。不敢睁眼看我，还说什么四大皆空呢！”三藏遂抬眼，对视，如痴如醉；情动，意动，汗如雨下。《女儿情》的背景音乐亦于此刻轻轻响起……“哥哥，你难道真的不喜欢我吗？”凝望着女王的深情眼神，代之以“出家人”的直接说“不”，三藏竟不禁说道：“来世若有缘分……”此语一出，三藏心底的情感已然毕

露无遗。女王未等他话尽，紧接着说：“我只讲今生，不想来世，今生今世我们俩是有缘份的。”女王倚首于三藏肩上，而三藏双目含情，并未推开……<sup>⑦</sup>

徐少华的眼神、表情、与不住抹汗的举止，深入地演绎出三藏心中对女王的情愫：这个“自出娘肚皮，就做和尚”(《西游记》第80回)、人说心无旁骛我就心无旁骛、人说四大皆空我便四大皆空的“得道高僧”唐三藏，在那一刻，绝不再是一个对意识形态系统(“西天极乐世界”)顶礼膜拜的“变态狂”；而是相反，在同作为该系统之症状的“女帝真情”的遭遇中，他渐渐疏离了自己的符号性身份(如来亲选的“取经人”)……徐少华在后来接受采访时说道：“‘女儿国’那集当年争议挺大，剧组里也有人不赞同我的表演方式，但我觉得应该将这个角色塑造得更丰富些”(黄莹)。换言之，即使在当年制作该集时，剧组中确实曾有过反对意见，但最后杨洁与徐少华、朱琳等一起，将这一集以现在的面貌呈现了出来。根据朱琳所接受的采访报道，当年朱琳看完《趣经女儿国》原剧本后，便主动找导演杨洁商量、建议对它作一定的改编。两天之后，朱琳拿到了新剧本，杨洁同时告诉她，是徐少华建议这样修改剧本的(京城子蜀人18-19)。通过徐少华与朱琳的对手戏演绎，杨洁《女儿情》中的“悄悄问圣僧，女儿美不美”“只愿天长地久，与我意中人儿紧相随”“爱恋伊，爱恋伊，愿今生常相随”中的那个“我”与“伊”，都一一深入而贴切地结合在了女王与三藏身上。于是，如来所设定的那整套“西天取经”的结构性部署，在电视剧《西游记》该集中，便实质性地遭遇到了它最为严峻的一个溢出性症状。

看《趣经女儿国》这集时，观众多会对那蝎子精特别痛恨，因为在女王卧房内最微妙的一刻(女王倚首于三藏肩上，而三藏双目含情，并未推开……)，她闯进来掳去了唐三藏(原著中唐僧并非在女王卧房中被掳去，而是在西梁女国城郊、在三位徒弟的伴随下被掳走)，使观众无法看到那位目中已隐约含情的三藏的最终抉择。这一剧情安排，对于电视剧《西游记》来说，恰恰是结构性必需的：这部以“忠于原著、慎于翻新”为宗旨的影视作品，必须要在某一点上，返回到原著所部署的那个基本结构之中，否则那套“西天取经”大业便真的可能无法“功成行满、猿熟马驯”(《西游

记》第98回)了,而是因这个溢出性症状最终土崩瓦解;那位向来对“西天世界”顶礼膜拜的“变态狂”唐僧,也可能在爱中,就此将他自己与症状进行同一化。而这种与症状的同一化,便正是精神分析最后所要达到的,即“我们都是症状”,在该点上,整个精神分析的过程(psychoanalytic process)便结束了。

尽管电视剧《西游记》并未能最终达到精神分析之终的“与症状同一化”,但我在这里所要指出的便是:它已经在这一“忠于原著”的架构中,根本性地创造出了革命性的“翻新”。实际上,电视剧虽然在最紧要的关头,安排了蝎子精闯入的剧情,用它来必需性地“遮盖”三藏在遭遇女王这份激进的“女儿情”——“说什么王权富贵,怕什么戒律清规”——后的抉择。然而,其后发生在琵琶洞的剧情,已从反面将这一被遮盖的症状性信息(即三藏对女王的最终回应)传透了出来:唐三藏被蝎子精摄到琵琶洞之后,女妖对三藏说,“你刚才跟那女王软语温存柔情蜜意,怎么对我理都不理啊!”三藏则断然回答道,“人妖岂可相提并论?!”<sup>⑧</sup>这一回答,以“人”/“妖”之分,实质性地确认了蝎子精口中的“软语温存柔情蜜意”/“理都不理”之别。

通过对原著与电视剧进行并置性的文本分析,我们可以更进一步地看到:原著中唐僧因怕被“加害”,而与女妖数次三番“言语相攀”“散言碎语”,<sup>⑨</sup>在电视剧中则完全被代之以断然拒绝:徐少华所演绎的三藏,眉宇之间透着对女妖的深恶痛绝,毫无半点“言语相攀”之态(而是直斥女妖“且莫再去害人”)。实质上,前文所分析的《西游记》原著第55回对第54回的那“必要的重复”,正是隐秘地、平滑地使“人妖相提并论”,从而把“天帝真情”拉回到原先部署的那套结构之中;而电视剧的革命性“翻新”,则激进地断开了这层隐秘的“相提并论”,激烈地强化了第54回中那例外性的症状,即该“难”并非来自妖魔鬼怪之“淫兴”,而是生自于一个“恋爱中的女子”之“真情”。

仔细的观众可能会发现,《趣经女儿国》这集中,包含着一些几乎是“常识性”的错误。例如,在该集伊始,师徒四人从水上抵达西梁女国时,整个画面竟完全是一幅江南水乡小镇之风貌,沿河一家店铺上还挑着“吴记灯扇”的旗帜。而当唐

三藏与女王一起散步时,画面所至,完全是一派苏州园林的景象,湖中还有一双鸳鸯戏水……长安以西的“西行”路上,哪会有如此的水乡风貌、园林景象,哪会有“吴记”的灯扇、戏水的鸳鸯?<sup>⑩</sup>然而在我看来,这些错误并非便是意味着编导们低层次上的无知或疏漏,我更愿意提出这样的论点:在《趣经女儿国》中,这些错误实是“难以避免”的。如前文所分析的,《趣经女儿国》已然革命性地将原著的“男根中心主义”视角,转换成了“女性的”视角。正是这一革命性“翻新”本身,带动了一系列附属性的变化,产生出了诸种新的、与“西天取经”这套部署格格抵触的场景设置,例如,杨洁的《女儿情》一词(“鸳鸯双栖蝶双飞,满园春色惹人醉[……]”),很自然地滋生出了那江南的风味……因此,这一系列“错误”与其说是编导的疏忽与无知,不如说这样的一组场景画面,正是编导所要传达的景象。

## 五、最后的凝视

《趣经女儿国》在叙事结构上的另一个重要的“微妙”改编,便是该集最后的郊外送行。在昴日星官除去蝎子精后,镜头便切回西梁女国(而原著中第55回琵琶洞除妖之后,师徒四人便继续上路“西天取经”,并未再次折回西梁女国):送迎仪仗林立两旁,通关文牒终于盖上宝印……徐少华所演绎的三藏与朱琳所演绎的女王,眼神之间,交换着无声的万语千言。女王递上通关文牒,泪眶盈盈,无语凝噎;三藏接过这封印着女王一世浓情的小册子,抬眼触及面前那双情深有若一潭鸿水的眸光,长长地低首无言,内心中似有着十种呼唤,百般无奈,千种情怀,万般思量(“若有来世,若有来世[……]”)。终于走到送行长街的尽头,三藏翻身上马;女王踏前一步,一声呼唤“御弟哥哥……”三藏不禁勒住马头,再次回首望去:女王樱唇欲张欲合,似有无尽言语要倾要诉……三藏终拉回目光,按下情愫,怅眺远方;在徒弟们的跟随下策马扬鞭,飞砂走石,再不回头……唯女王久久地站在那一片春色的枝叶之下,无限的眸中依恋、无尽的喉中哽咽……自此后,春花秋月,天涯永隔。

伴随着徐少华与朱琳的精湛演绎,一首熟悉的乐曲轻轻响起,那正是《女儿情》;但尽管曲调



与歌者依旧,然所歌之词却已不同:“相见难别亦难,怎诉这胸中语万千。我柔情万种,他去志更坚,只怨今生无缘。道不尽声声珍重,默默地祝福平安。人间事常难遂人愿,且看明月又有几回圆。远去矣,远去矣,从今后梦萦魂牵[……]”

这首由阎肃作词的《相见难别亦难》(亦系吴静演唱)<sup>⑩</sup>,丝丝入扣地融入了徐少华与朱琳的演绎之中。那位最终“去志更坚、只怨今生无缘”的唐三藏,重新返回到对“西天极乐世界”这套意识形态顶礼膜拜的“变态”状态:对于这一“变态狂”来说,西梁女国只是“西天取经”中的一站;而那位对他“从今后梦萦魂牵”的女王,则只是“我佛如来”所安排的一“难”。整个《趣经女儿国》这集,最后便停格在了女王的凝视上。在精神分析中,凝视(Gaze)正是和声音(Voice)一样,作为溢出性的“爱之对象”(love objects),激进地刺入那所谓的“常态”秩序(个人精神之“正常”状态/社会现实之“规范”状态)之中;它们的位置,便正是该秩序内部的深渊性缺口之位置,换言之,正是“女性的”位置(Salecl and Žižek)。这一深深地烙印在唐三藏背影上的凝视,便是他此后一路上所无法抹销的一个创口、永远如影附形的一个幽灵。

在郊外送别一幕中,当女王深深地凝视三藏、不知“怎诉这胸中语万千”时,八戒与悟空在旁边则作了这样一段对话:

八戒:“师兄,你看,这女王还挺多情的啊!”

悟空:“要不是她多情,还惹不出这场麻烦来呢!”

八戒:“可不是嘛!”<sup>⑪</sup>

在这里,悟空与八戒的视角,恰好同徐少华与朱琳所演绎的三藏与女王相反,完完全全地“男根中心主义”,即从那套作为意识形态秩序之自我完善化工程的霸权性部署“西天取经”出发,将“多情”的女王(“女儿情”)视作为一场“麻烦”(所谓的“四十三难”)。然而,此处悟空之言中,却包含了一个严重的逻辑谬误:根据《趣经女儿国》该集在叙事结构上的改编(将原著第55回嵌在了第54回之中),郊外送别时所指的这场“麻烦”,便无疑就是指“琵琶洞受苦”;而这正是与女王“多情”无关,该“麻烦”完全肇因于那个早已盯

上唐僧“元阳”的蝎子精。于是,美猴王在这里实际上便被编导们安排说了一句逻辑不通的话。同前文对《趣经女儿国》中一系列“常识性”错误的分析一样,我在这里的论点便是:悟空之言的逻辑谬误,并非便是意味着编导们所犯的又一个低层次的错漏。在我看来,这一谬误对于电视剧《西游记》的编导来说,恰恰是必需的:在徐、朱深情演绎的同时插入悟空与八戒的这一对话(在其中将“多情”的女王定义为一场“麻烦”),从而以在场的“男性的”言辞,来遮盖那缺席的(无声的)“女性的”凝视;通过这样的处理方式,电视剧在该集之末,得以将自身重新返回到“忠于原著”的结构框架上来(否则,电视剧《西游记》便将在这第16集内,以革命性的“翻新”而提前为那“西天取经”工程刻上一个创伤性的休止号)。

安排在剧末送别场景中的阎肃的《相见难别亦难》这首词,同杨洁的《女儿情》紧相呼应:同样贯彻了话语结构的革命性转换,即从原著中以唐三藏为中心的“男根中心主义”,激进地转换成了以西梁女王为中心的“女儿情”。正是这样的贯穿——从作画、梦境、游园、卧房到送别,在整个《趣经女儿国》之中,女王不再是“西天取经”这套霸权性意识形态工程之统一化部署下的一个对象化的环节(“四十三难”);而恰恰是一个从该部署中尖锐刺出的症状,一个为争取所爱而作出“说什么王权富贵、怕什么戒律清规”之激进行动的女性。

在电视剧《西游记》最后一集(第25集《波生极乐天》)中,编导特意安排了一个师徒四人“功成行满”乘云返回大唐的场景,并在其中安排了以下这段原著中所无的对话:

悟空:“哦,师父,你可曾记得此处?”

八戒:“呀,这是女儿国啊[……]看,那是女儿国吧!”

唐三藏(面带笑容):“对,此处正是女儿国。”<sup>⑫</sup>

以上三人的言语,便是这场对话的全部。在整个“西天取经”工程“完满”告终的地点上,电视剧编导特意安排了这一场景,颇值得寻味。这段场景可以被视作为是特意为再次提及“女儿国”



而专门设置的,因为(1)原著小说中并无对师徒四人乘云返回大唐这一场景的正面描述(且在原著中并非是师徒四人独自返回大唐,而是由“八大金刚”驾云陪同);(2)在电视剧该幕中,全部对话皆关于“女儿国”,而丝毫未提到其它任何一个“西天取经”中的途经之地;(3)在原著中,“女儿国”在第54回之后便根本不再被提及(除了在列出“九九八十一难”时以“四十三难”的面目,被作者用那九个字的篇幅提到)。

在唐三藏的“西天取经”大业“功成行满”的时刻,这一特别的场景安排,便将第16集中那溢出性的“女儿情”再一次地刺入——“师父,你可曾记得此处?”是啊,三藏,你还可曾记得“女帝真情”?可曾记得“来世若有缘分[……]”的对话?可曾记得那佛祖“法力”也抹销不去的那一个没有句号的久久凝视?

于是,编导这一场景安排的隐在的“女性”视角,再次使得电视剧《西游记》在“忠于原著”的框架下,作出了激进的“翻新”。这个场景,结构性地在整个“西天取经”工程之末,激起了一组溢出性的“倘若”: (1)倘若,代之以此刻在“极乐天”受封、“加升大职正果,汝为旃檀功德佛”(《西游记》第100回),三藏当年激进地与“女帝真情”(“女儿情”)同一化——“说什么王权富贵,怕什么戒律清规!只愿天长地久,与我意中人儿紧相随”……(2)以及,倘若,代之以此后日日在“极乐天”“佛前听讲”(《西游记》第100回)、继续做那套意识形态的对象—工具,三藏这一刻在悟空的“师父,你可曾记得此处”之问下,就此按下云头,去见那位“不在乎王权富贵”的伊人、去尽吐那十数年前胸中所不曾讲出的“语万千”、去激进地将那“男性”的“来世若有缘分[……]”之许诺改写为“女性”的“我只讲今生,不想来世”之实践……

然而,该集中迟重瑞所扮演的唐三藏,听闻悟空之问与八戒之言,颜面之中双眸之内,全无丝毫变化,相反,却是继续满面春风、带着(成“佛”后的、十足“变态”的)“笑意”答道:“对,此处正是女儿国”。似乎,那只是一个毫无意义的地名而已。编导们在这电视剧最后一集中所安排的那一“女性的”症状性刺入——“女儿情”,便在迟重瑞“无动于衷”的演绎中,而几乎被抹销殆尽了:这位三藏只是那佛一道—儒一体化意识形态秩序中

的一个彻底的变态狂,“女儿国”对他来说,仅仅只是那漫长的“西天路上”的小小一“站”;而那位对他“道不尽声声珍重、默默地祝福平安、从今后梦萦魂牵”的女王,则只是和“西天路上”所有的妖魔鬼怪一样,仅仅为“我佛”所安排的一“难”……在此处,我并非旨在“苛责”迟重瑞(迟本人据报道在拍摄《西游记》过程中,因受到佛法影响曾皈依佛门,后与比他年长十几岁的“中国女首富”陈丽华结婚,现经商),毕竟,《趣经女儿国》中那位三藏的演绎者并不是他:徐少华演完该集后,便为了得到学位文凭而“去志更坚”、告别了《西游记》剧组。因此,最后一幕朱琳(女王)的那份无限依恋、无限不舍,不仅是对镜头内唐三藏的、同样也是对镜头外徐少华的。徐少华的离开,使我们无法看到《西游记》最后一集中当悟空问道“师父,你可曾记得此处”时,那位曾真正历经女儿国、背上刻印着女王之凝视的三藏,可能会有表情……

离开《西游记》剧组,对于当年的徐少华,也是一个艰难的选择。在八十年代中期的意识形态氛围下,一张文凭(何况是大学文凭)所具有的“symbolic attachments”(符号性附属),绝不亚于参与拍摄一部制作周期旷日持久的电视剧(而在当下意识形态的符号性坐标中,两者的位置则颠倒过来、并且“高下”分明)。<sup>⑭</sup>

2004年7月4日,《西游记》剧组的三十多位演职员,应中央电视台《艺术人生》节目的邀请,为制作“《西游记》再聚首”专题节目而重聚一堂。在节目中,谈到拍摄过程中的辛苦,主持人朱军问道,“就这么一直坚持着,为什么?挣钱多?你们一集多少钱?”马德华(猪八戒扮演者)回答道:当时他和六小龄童(章金莱)两人是最高的,但即使是他们,拍摄一集“最多的时候是八十,后来是五十,他们就更少一点,所以对钱上头,从来没有计较过”。<sup>⑮</sup>以全程参加所有二十五集拍摄的六小龄童、并按照每集均为八十元的最高收入来计算,六年拍摄下来他的总收入也不过是两千元!<sup>⑯</sup>杨洁导演在晚近的采访中说道:“一开始没钱,都义务劳动,后来才有钱,我拍一集是90,猴子、八戒是80,沙僧是60,就那么一点报酬。那时大家也不讲报酬,不计时间,曾经有过连续工作23小时的记录,那是在扬州最热的时候,为了抢一个演员的时间,就是从这时候,我拒绝那种跨档期的演

员。就是这样的敬业和一丝不苟之下,才拍出了这部戏”。<sup>⑦</sup>历时六年的《西游记》的拍摄过程极其艰辛,剧组中绝大多数演职员,均是以为艺术而艺术的非功利态度投身其中;当然,在当时八十年代的社会—意识形态状况下,也有一些人是把它作为上级领导派给自己的任务来完成(如沙和尚扮演者闫怀礼在“《西游记》再聚首”节目中直接说道,“要完成任务”<sup>⑧</sup>)。

在这样的意识形态氛围下,徐少华当年的艰难抉择——离开《西游记》剧组而选择文凭,多多少少是一种“男性的”所为,即,是对意识形态之霸权性设置的无批判距离的服从(他并没有去追问,为什么一张文凭能产生这样大的符号性作用)。<sup>⑨</sup>在“《西游记》再聚首”节目中,徐少华将他当年的选择比作“另一种取经”。这个比喻在下述意义上恰恰是完全贴切的:“取文凭”与“西天取经”,均正是意识形态的霸权性部署;对它们的选择,在精神分析上不同程度地均系“变态的”。换言之,在《趣经女儿国》之末尾,剧中剧外,徐少华/唐三藏最后都做了“变态”的“男根中心主义”选择。

## 结 语

央视86版《西游记》,作为对文学经典著作《西游记》的一个“忠于原著、慎于翻新”的“再制”(re-make),却实质性地构成了原著的一个症状性的溢出:这份由导演杨洁亲自作词的“说什么王权富贵,怕什么戒律清规”的“女儿情”,成为了原著“九九八十一难”这一意识形态总体性部署的症状性溢出。在这个溢出中,原著以唐三藏为中心的“男根中心主义”视角,被激进地更换成“女国国王”这个女性视角。是以,86版电视剧《西游记》,开启了一个“从法律到爱”(from Law to Love)的激进通道(即,从“权贵”“律规”到“女儿情”),而这,正是拉康主义精神分析过程的根本性主旨。齐泽克曾反复强调:“对于拉康如何成功地开辟了从法律到爱的通道,我们应予以坚持”(Žižek 151-52)。这一通道之开创,实是央视86版《西游记》对原著最大的一个忠实性的溢出一创新:“趣经女儿国”?不,让我们“取经女儿国”!

## 注释[Notes]

① 2016年已作上映预告的就有五部《西游记》题材电影:《西游记之孙悟空三打白骨精》《敢问路在何方》《大话西游终结篇》《大唐玄奘》《西游:盘丝洞》。

② 见《艺术人生》之“《西游记》再聚首”专题节目。

③ 本文引用《西游记》语段全部见于吴承恩:《西游记》(北京:人民文学出版社,2009)。引文后统一标明引自《西游记》第几回,后文不复赘注。

④ 关于幻想与对象a更进一步讨论,参见Guanjun Wu, *The Great Dragon Fantasy*, 81n.

⑤ 央视86版电视剧《西游记》的编剧,除了导演杨洁之外,还有国家文化部艺术司副司长戴英禄、国家一级剧作家邹忆青(女)。

⑥ 以上引文出处,均见央视86版电视剧《西游记》第16集《趣经女儿国》。

⑦ 同上剧,第16集《趣经女儿国》。

⑧ 引文出处见央视86版电视剧《西游记》第16集《趣经女儿国》。

⑨ 如,“三藏沉思默想道:‘我待不说话,不吃东西,此怪比那女王不同,女王还是人身,行动以礼;此怪乃是妖神,恐为加害,奈何?我三个徒弟,不知我困陷在于这里,倘或加害,却不枉丢性命?’以心问心,无计所奈,只得强打精神,开口道:‘[……]’。”以及,“那女怪弄出十分娇媚之态,携定唐僧道:‘常言黄金未为贵,安乐值钱多。且和你做会夫妻儿,要子去也。’这长老咬定牙关,声也不透。欲待不去,恐他生心害命,只得战兢兢,跟着他步入香房[……]”以上引文均见央视86版《西游记》第55回。

⑩ 根据“美猴网”(孙悟空扮演者六小龄童章金莱的官方网站)的资料,拍摄《趣经女儿国》这集的外景地正是苏州。参见《CCTV《西游记》的外景地》。

⑪ 阎肃几乎承担了电视剧《西游记》中为歌曲填词的工作,除了以下的例外——《女儿情》是由《西游记》的导演杨洁作词、《取经归来》是由该剧编剧之一的戴英禄作词、《生无名本无姓》是由付林、晓岭作词。而《女儿情》/《相见难别亦难》的作曲者许镜清,则创作了该剧中的所有音乐。

⑫ 见央视86版电视剧《西游记》第16集《趣经女儿国》。

⑬ 同上剧,第25集《波生极乐天》。

⑭ 徐少华在1988年一封写给记者的信中曾写到:“时间对于一个演员来说尤其宝贵,因为它比任何职业都要短暂,这一点我想许多人都是可以理解的。大型电视系列剧《西游记》前后共拍摄了六年的时间,换了三名唐僧,的确是一件十分遗憾的事。但换一个角度,请大家为一名正处在创作旺盛时期的青年演员想一想,也应该理解我的苦衷。一些外国影星一生可以拍摄80—100部戏,平均一年拍4—5部。而我们的演员六年才能够完成一个角

色,这对一个国家的艺术事业来说,无论如何,也并不是一件值得提倡的事情。对一个演员来说,难道就不是对青春和生命的极大的浪费?”参见徐少华。

⑮ 见央视《艺术人生》之“《西游记》再聚首”专题节目。

⑯ 李连杰在《霍元甲》上映后接受电视采访时也曾谈到,他当年去香港拍戏,便正是因为不满意当时大陆演员的工资收入状况。

⑰ 杨洁进一步提到:“作为当时中国第一部大戏,当时电视台没有预算,一开始准备的钱不够用,中间就要停拍了,没钱了呀。第一次拍神话剧,我们也没有经验,所以只有把钱全花在艺术上、业务上,当时我们的夜餐费是3毛,不到11点还领不到。在全国20多个城市转点时,几车皮的东西,搬运都是自己来干,师徒4人都要干。大家干得太辛苦,晚上吃饭时,我说每桌加两瓶啤酒,他们都欢呼起来。那时候的人都挺可爱的”。参见陈艳涛。

⑱ 见央视《艺术人生》之“《西游记》再聚首”专题节目。

⑲ 需要指出的,随着这二十年当代中国的意识形态氛围之剧烈变迁——尤其是九二年之后驶入“快车道”的商品经济—市场化的社会转型,整个社会—符号性坐标已发生了根本性转向。徐少华的选择若产生于今天的意识形态氛围下,则恰恰将会成为一个激进的“女性”行动、一个症状性的溢出。

#### 引用作品[Works Cited]

《CCTV〈西游记〉的外景地》。“新浪网”,2015年12月28日 <http://blog.sina.com.cn/u/55fe27b9010001op>。

[“The Outdoor Scenes of CCTV Series *Journey to the West*.” 28 Dec. 2015 <http://blog.sina.com.cn/u/55fe27b9010001op>.]

《我国第一代电视剧导演杨洁:我反对戏说名著》,《大众日报》2004年7月20日。

[“Yang Jie Criticizes the Playful Remaking of the Classics.” *Dazhong Daily*. July 20 2004.]

吴承恩:《西游记》。北京:人民文学出版社,2009年。

[Wu, Cheng'en. *Journey to the West*. Beijing: People's Literature Press, 2009.]

《西游记重播3000次创世界纪录;六小龄童:不能糟蹋名著》,“凤凰网”,2014年11月16日 <http://news.ifeng.com/a/20141117/42485433\_0.shtml>。

[“*Journey to the West* Breaks the World Record in the Amount of Its Rebroadcast”, 16 Nov. 2014 <http://news.ifeng.com/a/20141117/42485433\_0.shtml>.]

《中视西游记剧组——2005艺术人生访谈》。“中国·云南电视台”,2005年8月2日 <http://www.yntv.cn/

yntv\_web/category/30201/2005/08/02/2005-08-02\_261654\_30201.shtml>。

[“An 2005 Interview with the Cast of TV Series *Journey to the West*.” 2 Aug. 2005 <http://www.yntv.cn/yntv\_web/category/30201/2005/08/02/2005-08-02\_261654\_30201.shtml>.]

陈艳涛:“杨洁十年不看《西游记》”,《新周刊》2006年7月14日。

[Chen, Yantao. “Yang Jie Hasn't Watched *Journey to the West* for 10 Years.” *New Weekly*. July 14 2006.]

黄莹:“唐僧徐少华透露《西游记》拍摄趣事”,《燕赵晚报》2005年7月19日。

[Huang, Ying, “Anecdotes Told by Xu Shaohua on the Making of *Journey to the West*.” *Yanzhao Evening*. July 19 2005.]

京城子蜀人:“21年痴情守望,御弟哥哥别来无恙”,《西江月》18(2009)。

[Jing, Chengzi, and Shu Ren, “A Reunion after 21 Years.” *Moon on the West River* 18 (2009).]

吴冠军:“有人说过‘大他者’吗?——论精神分析化的政治哲学”,《同济大学学报(社会科学版)》5(2015):75-84。

[Wu, Guanjun. “Did Anyone Say ‘the Big Other’? —On a Psychoanalytically Influenced Political Philosophy.” *Tongji University Journal Social Science Edition* 5 (2015): 75-84.]

徐少华:《徐少华自述》。“西游记吧”,2016年5月27日 <http://post.baidu.com/f?kz=13521313>。

[Xu, Shaohua. “Xu Shaohua on Xu Shaohua.” 27 May. 2016 <http://post.baidu.com/f?kz=13521313>.]

Fink, Bruce. *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis: Theory and Technique*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997.

Salecl, Renata, and Slavoj Žižek, eds. *Gaze and Voice as Love Objects*. Durham: Duke University Press, 1996.

Wu, Guanjun. *The Great Dragon Fantasy: A Lacanian Analysis of Contemporary Chinese Thought*. London; Singapore: World Scientific, 2014.

Žižek, Slavoj. *Did Somebody Say Totalitarianism? Five Interventions in the (Mis) Use of a Notion*. London; New York: Verso, 2001.

(责任编辑:王嘉军)