

物质与非物质之吊诡： 昆曲在海外的保存与发展

雷碧玮

本文从比较角度出发探讨近年来海外著名的三出昆曲《牡丹亭》——彼得·赛勒思的《牡丹亭》、陈士争的《全版牡丹亭》与白先勇的青春版《牡丹亭》。以国家主义的角度来看，这三出戏为海外不同族群“创造”了不同的理想化的“国家”。本文亦谈到在保存与推广“口传与非物质人文遗产”时，可运用“吊诡”作为牵制的力量与手段，在物质与非物质、传统与现在、文化与国家之间为中国传统戏曲找到一条新的出路。

2001年，华人心目中最古老、最隽永的昆曲正式进入了物质与非物质的“吊诡”阶段。联合国教育科学暨文化组织公布了昆曲正式成为“口传与非物质人文遗产”之后，艺术工作者与学者亦忧亦喜。这到底算是为活艺术判了死刑，还是为濒临死亡边缘的老祖宗遗产打进最后一口氧气呢？昆曲近几年非寻常地蓬勃发展，究竟是真正已经为自己找到了一条出路了，还是只是在打了强心针之后的回光返照呢？在是与非、忧与喜、物质与非物质、民族文化与全球人文遗产之间，如何为传统艺术走出一条路？我想这不仅是昆曲工作者的隐忧，亦是全世界研究日趋没落的传统戏剧人士十分关心的事。

如果戏曲是国际舞台上代表中华文化的“标记”，那么“口传与非物质人文遗产”的荣衔就使得昆曲《牡丹亭》成了这一标记上的一颗最璀璨最受人瞩目的宝石了。本文探讨的方向是从外而内、从西方到东方、从空间到时间的近十多年来昆曲在海外的的发展，主要涉及的作品是三个不同版本的《牡丹亭》的演出：彼得·赛勒思（Peter Sellars）的《牡丹亭》（*Peony Pavilion*, 1998—1999），陈士争的《全版牡丹亭》（1999）与白先勇的《青春版牡丹亭》（2004迄今）^①，主要的目的是藉由《牡丹亭》的演出来探讨物质与非物质、传统与现在、文化与国家之间的“吊诡”关系。

一、物质与非物质，空间与时间

联合国教科文组织用了两个词汇“oral”与“intangible”来解释人文遗产。“Oral”即是“口

传”这是比较容易领略的，在戏剧舞蹈方面，或许也可说是“身传”。而“intangible”这个字就比较奥妙，需要特别阐释。“Intangible”中文翻译成“非物质”(non-material)。“非物质”这个词会让人立即联想到“心灵”或是“精神”这方面的意思，好像是完全超然、凌驾于人世一般。其实除了“非物质”这个解释之外，“intangible”这个字还有“不定形的”、“不确定的”、“稍纵即逝的”、“难以理解的”、“难以捕捉的”等等意思。简单地说，所有的“活的”表演(也就是现场演出，英文称之为“live performance”)其实都是“intangible”：它们的存在只在发生时的那一霎那，倏忽即逝，观众的欣赏与心灵体会也就在那一霎那，传统与现代、瞬间与永恒的结合也就是在那一霎那。表演艺术是时间与空间的结合。彼得·布鲁克(Peter Brook)对剧场最基本的定义是：任何一个空间都可视为舞台，如果有一个人从这空间走过，有另一个人在看着他，这就可以算是剧场了^②。据此理论，舞台是静止的，动作是流动的，也就是说，空间是不变的，时间是瞬息万变的。表演艺术就是时间与空间在这种情况下的瞬间结合，它的存在本质就是“intangible”。

然而，“口传”、“传统”、“传承”这些与传统表演艺术息息相关的词汇似乎又凸显了时间的恒久性与持续性。彼得·布鲁克的理论虽然强调表演空间之即兴性，然而亦说明了空间之定义与存在是先于时间的。“人文遗产”这个概念更让人费尽心机地要把时间与空间的短暂交会变成可永久保存的纪念品，流动的时间与即兴的空间因此被凝结住了。无论是出版的剧本，甚至相片录像录音，所有这些“物质”都只能算是副产品，或是遗留下来的残骸，不是表演文化本身。近年来京剧音配像的浩大工程更是完完全全根据已经“死了”的标本做出来的成品。有人可能会认为那是物质加上物质，因为这是根据残存下来的相片与录音而重新制作出来的录像作品(成品也是物质)。然而，我却认为“口传”(或是“身传”)与“非物质”其实是这个计划中最有价值的元素。若不是有些老艺人在历史的浩劫中抢救与传授技艺，下一代虚心学习甚至保存技艺，观众提供脑海中儿时看戏的回忆，或是参与者如考古学家兢兢业业的态度，甚至一些为了弥补空隙时必要的“捏造”或是“创作”——参与者为一种对传统文化稍纵即逝的(intangible)恐慌与“遗产”的重担而团结起来了，而这些付出的心与力就是最宝贵的“人文”精神。

我想强调的是，在物质与非物质的斡旋中，重要的不是成品，因为成品一定是物质的，而且在当今全球化资本主义世界，没有资产，没有物质，几乎是不可能为艺术说话的。人文遗产不予以“物化”，又怎能传播和保存呢？要做好保存与推广的工作，物质与庞大的资金更是十分重要的推动力。然而在物质之后，人文与人性还剩下多少？我认为，过程往往是更重要的，而过程中的物质是不能不要的，可是物质也不能要。换种方式来说，就是在探讨“口传与非物质人文遗产”时要尽量不强调物质，可是也要尽量善用物质。在此“吊诡”扮演的是不可或缺的角色。这也就是今天我想探讨的问题，从物质与非物质之间来看这个“吊诡”的问题。所谓的“吊诡”亦有人翻成“逆说”或是“自相矛盾的议论”。“吊诡”是牵制力量，也是极大的动力。越多的物质越难呈现出人性与人文特质，财大气粗往往是艺术的最大克星，也是最大的挑战。运用“吊诡”的理论就是希望能在似是而非与似非而是之间，在物质与非物质之间，找到回转空间，让传统艺术能够活下去，而不只是成了博物馆里陈列的古迹。强调“吊诡”的存在，才能够显现人性与人文。

二、传统与创造，文化与国家

一般人想到传统与文化时，都会觉得那是自然产生的，是“有机的”(organic)，而非刻意捏造的。艾瑞克·哈伯思邦(Eric Hobsbawm)提出过“创造出的传统”(invented tradition)这个理念，

基本上来说,是指一些行为习性,可能是约定俗成的或是硬性规定的,不过通常是与仪式或是象征性有关。在不断重复这些行为时,主要的目的就是对于某种价值或规范之教化。而这些不断重复的行为习性也指出了现在与过去的连续性。因为现今的世界不断在变,而惟有在历史与过去中才能找到不变的根基^③。然而,历史也是后人“写”出来的,写作的手法与文学并无大异^④。换句话说,坚持某种传统是持久不变的,是创造了传统,也捏造了历史。

为何要创造传统呢?传统究竟可以为谁说话呢?创造出的传统连结了过去与现在。从后殖民主义的角度来看,寻求被殖民前的有象征意义的“国家文化”是在脱离殖民过程中极为重要的手段^⑤。因为这表示了国家灵魂、民族精神并未被殖民者摧毁,这对于自我认同甚至政治宣传都是极为重要的。理查·韩德勒(Richard Handler)如此说道:“有了文化就算是有了国家。”^⑥在国家主义的论述中,“国家”这个概念是需要一直不断更新与重申的,因为国家的本质就是“想象出的族群”(Imagined Community)^⑦,而国家主义之作用就是来“创造”国家的^⑧。不论政治体系为何,地理疆界如何划分,一群人对于国家的认同是需要很大的想象力的;不仅要认同有共同的现在与未来,也要认同有共同的过去^⑨。因此,如果能够普遍认同某种文化,对于国家的认同也就容易多了。联合国教科文组织在奖励“人文遗产”时,好像是要拯救全人类文化,与政治无关。殊不知,国家主义的根本概念就是每个国家都自认为是与众不同的,有其特定的文化的。联合国“口传与非物质人文遗产”评审团主席璜·哥以提所罗(Juan Goytisolo)以保育濒临绝种的生物来比喻保护人文遗产,然而他强调当国家与个人在进行保育工作时,应当知道濒临绝种的不仅是生物而已,也是生物之多样性(biodiversity),因为“地球村”与高科技很容易就会产生同化现象(uniformity)^⑩。努力保持“异化性”就是多文化主义的重点。然而,“多文化主义”并不代表人人可分一杯羹,而只有证明自己的文化是与众不同的,才能挤入多文化的阵营中。“人文遗产”因此成了国家与国家之间的竞争利器。既然物化的文化又是最好的观光资产,所以,“每人都想把自己的文化收藏在自己的博物馆里”^⑪。

三、牡丹牡丹处处开

其实,西方的“昆曲热”已经有许多年了。早在1997年,旅美昆曲皇后华文漪获得美国“全国艺术捐赠基金会”(National Endowment for the Arts, 简称为NEA)所授予的“文化遗产会员”(Heritage Fellow)荣衔,还在白宫参加了颁奖典礼。或许我们可以推断,联合国教科文组织在2001年对昆曲钟情,可能是因为美国(NEA)首先在1997年就对华文漪产生了好感,而美国之所以会对华文漪产生好感,不得不归功于一些美国大学与名牌导演为昆曲所做的宣传。然而,如果不是因为华女士自1989年起旅居美国,有机会接触到这些美国戏剧界的人士,昆曲受国际重视的机会可能会晚上好些年。这就像是诺贝尔文学奖一般,虽说是全球性的文学奖,但还是以西方势力为主导。不以西方语言创作(或是翻译成西方语言)的文学作品是很难得到评审团的青睐的。

我是在1996年耶鲁大学的星空下首次领略昆曲的“非物质”、“稍纵即逝”的魅力的。当时我亦参与了华女士与大师彼得·赛勒思的座谈^⑫。次年,在洛杉矶又与两位大师再次有机会碰面,一次是参与在加州大学的活动^⑬,另一次是与作曲家谭盾一同讨论《牡丹亭》制作的问题。赛勒思是在1990年筹办洛杉矶艺术节时认识华女士的。当时他就说过应该把这个“活的国宝”(living national treasure)介绍到西方。多年的努力,总算在1998年成功了。“地利”与“人和”是此项目计划成功的重要元素。赛勒思曾指出,在中国本土,这两位“跨代”与“跨行”的艺术家的合作

是不大可能的,因为一个是最古老传统的戏曲,一个是最前卫有争议性的音乐^⑩。除了昆曲之外,赛勒思还运用现代芭蕾、西式歌剧、美国写实主义表现手法、多媒体、非写实布景、谭盾的前卫音乐、以及西若·伯其(Cyril Birch)文诤诤的《牡丹亭》英文翻译^⑪。其实,最后的成品里头,大家熟悉的昆曲成份不多。春香与杜丽娘身着现代裤装,自然化妆,完全没有要掩饰演员的真正年龄。与华文漪对戏的柳梦梅则是美国芭蕾舞者 Michael Schumacher。《游园》与《惊梦》都是发生于东方与西方、传统与现代、戏曲与芭蕾的交会之间。

然而,这样的大手笔的前卫制作,走的又是学院派高艺术的路线,是有很大大风险的。当时赛勒思就说,这出戏选择在维也纳首演是因为只有欧洲的艺术节才有这样庞大的经费^⑫。第二年才“回”到美国演出^⑬。所以,在昆曲成为世界“口传与非物质人类文化遗产”的艰难道路上,欧洲的资金与欧洲的认可成为了关键。换句话说,物质与非物质是一定并存的,而要怎样从“物质”中寻求到“非物质”的真谛是很重要的。自我肯定往往是从他人肯定开始的。

以跨国资金为后盾,赛勒思的《牡丹亭》完全违反昆曲的轻淡婉约的戏曲原则。除了华文漪传统昆曲的那一段,其余的演出就如同赛勒思自己说的,“太太多了!”(much too much)^⑭。多媒体、多屏幕投射与霓虹灯似的布景让人目不暇接,震耳欲聋的中西合并的音乐,再加上美国演员 Lauren Tom 与 Joel de la Fuente(现代的杜丽娘与柳梦梅)煽情式地演出,让人感觉真的是“五色令人目盲,五音令人耳聋”。这场世纪末用钱与多种文化元素堆砌起来的演出,难道真是对经典文化的嘲讽吗?

然而,在刻意的“太太多”的物质之下,赛勒思的《牡丹亭》实际上也可说是十分“非物质的”和“稍纵即逝的”。除了一些学者的文章、当时报章杂志的简介、几张照片,并没有留下太多的痕迹^⑮。尽管当今科技发达,仍有很多表演艺术家执着地认定,表演艺术的真正价值就是它的稍纵即逝性。只有那一瞬间才是真理,是生命,而用任何方式记录下来的都只能算是另一种东西,不是艺术本体。我认为,赛勒思把这种倏忽即逝的感觉用多媒体的手法表现得很好。他的《牡丹亭》中有这样一个场景:演员拿着小型录像机对着自己拍摄,而把影像同时投影在舞台上。“拍摄”或是“录像”这个动作原本的用意是把“现在”记录下来以供“未来”的观众观赏,是以现代科技来化霎那为永恒,然而当时同步的投影显示的却是现拍现看,观众与演员共存,现在也就是未来。或许可以说,没有未来,只有现在。

另一个重要的地方是杜丽娘的自画像,这个也是以影像的方式显现出来的。原剧中的自画像就是理想化的“物质”与“遗产”。杜丽娘因伤春憔悴消瘦,连自己在照镜子时都吃了一惊,然而她的“春容”却令柳梦梅神魂颠倒,可见得此处的“真色”是想象出来的,是美化过的,而不是如摄影般的“写真”^⑯。汤显祖深知青春易逝,惟有想象出的青春才是永恒的。而此剧微妙之处则是,真正超越时空的其实不是那幅自画像,而是杜丽娘的为情而死、为情而生的那份感动。“物质”是虚幻的,杜丽娘、柳梦梅的痴情才是实的。赛勒思真正地领会到了汤显祖的心意。在演出时,用影像的方式显示自画像,就像是上述的自我拍摄一样,让观众想到的不是留住“假想的”青春容颜让后人凭吊,而是爱春、伤春、惜春都只在现时,因为没有现在这一份感动,留下来的记录也不过是褪色的自画像罢了。现在的杜丽娘是真真实实地存在的,而未来的柳梦梅仍是未知的。

在这多金、多光影、让人感官爆炸的跨国制作中,感性的赛勒思要的其实就是那份感动,他在提起《牡丹亭》时数度流下泪来。当很多人把《牡丹亭》比喻成罗密欧与朱丽叶为追求爱情不惜牺牲生命时,他想到的却是“不自由,毋宁死”的热情青年男女^⑰。前面提起传统文化与国家建构之间的关系,而赛勒思的方法却是相反的,在几乎完全解构了“创造出的传统”《牡丹

亭》之后,他所用的手法其实是“去国家主义”(de-Nationalism)。前卫的《牡丹亭》不是宣扬中华文化,而是去除传统艺术的束缚。华文漪失去了水袖,失去了掩饰她真正年龄的传统化装,与芭蕾舞者们翩翩起舞,在一切的“不自在”中慢慢揣摩出《牡丹亭》与昆曲的真谛^②,才能够得到这种跨时、跨国、跨文化、跨宗教、跨政治、跨意识形态的感动。或许只有与国家主义和传统文化这些负担的字眼脱节,才能找到昆曲中真正“活的”、“稍纵即逝的”、“难以捕捉的”却又十分真实的人性与人道。

大量的物质与资金虽能够“制造”出一些感动,例如好莱坞制作的《泰坦尼克》(*Titanic*)也能赚人眼泪,然而这种感动没有传递下去的价值。在赛勒思之后不久,还有号称为最忠于原著的、原版与全版的《牡丹亭》。这就是陈士争1999年在林肯中心演出三天长达二十小时的《牡丹亭》。这场戏我因为只看了后来出版的DVD,无法谈我自身“intangible”的感受,然而对于当时在正式开演前美国网路上热烈的讨论却记忆犹新。因为宣传出来的是“原本”(original)、“全本”(complete)、“最真实的”(authentic)的《牡丹亭》,所以引起了美国学术界与艺术界的重视。我还记得当时有人在网路上问道布景中苏州园林的风味(楼阁亭台、真正有水的池塘与真正的鸭子)是真实的中国吗?我上网答道,苏州庭园是真的有这种楼阁亭台的,然而在用真水活鸭子做布景,可能没有人会同意这是真实的昆曲。基本上,此戏的两极化批评大致如此。西方人藉由此戏看到很多真实的中国东西,可是华人艺术界的基本评论是“戏很热闹”,可是不是真的昆曲^③。

事实上,《全本牡丹亭》能够轰动的原因就是借重于宣传。陈士争呈现了一个外国人想看的“真正中国”:中国人、中国戏、中国音乐、甚至中国的夜壶与鸭子!节目单也清楚地教导美国观众看中国戏的“正确”方法,例如观众可以随意走动或是与邻座聊天,随时拍手叫好,如同旧时在茶馆的演出一般。这当然是不大可能的事,西式剧院的座位要随意走动是很困难的,大声喧哗更是会遭人白眼^④。另外一个可代表“真正中国”的就是原本的剧团禁止出国演出的事。从“文化大革命”之后,西方人幻想中的中国常常是与政治迫害连结在一起的,特别是中国戏曲,好像总是跟政治创伤或是个人惨痛记忆有关。如同陈凯歌《霸王别姬》中呈现出的情结^⑤。在欣赏中国戏曲时,对戏曲演员或是中国人民普遍的“怜悯”也让自己头上生出了个人道主义的光环。因为用了外人熟悉的代表中国的符号,再加上“全本”、“原本”的噱头^⑥,陈士争的《牡丹亭》颇为轰动。

虽然我没有看过现场的演出,听到的观众反应是,这场戏当时大家看得很开心,很多人凑热闹去参加此马拉松式的“壮举”,然后很兴奋地报告经过,所以曾经风光一时,也留下了让人玩味的DVD。虽然是“全本”的演出,DVD却是只有“精选”的小部分,而且是英语旁白,真正的昆曲迷会对此破碎的呈现十分失望。另外还有一片叫做《中国花炮》(*Chinese Cracker*)的纪录片DVD,讲的是演出排练的经过。《中国花炮》这个片名就让人想到欢乐热闹的农历新年。事实上,“热闹”可以说是陈士争赋予《牡丹亭》的整体感觉。《闺塾》里的春香调皮动作、戏谑动作不停,到了有点过火的地步。而在《劝农》这一出里,借着太守巡游,各式杂艺、踩跷杂耍都登场了,五光十色,热闹非凡,再加上亭台楼榭,真实的水,还有此起彼落的鸭子叫声。林肯中心着实热闹了好一阵子。只是这种短暂的热闹,似乎没有造成什么深刻的感动或是留下一些深远的冲击。也就是,尽管有充沛的资金与物质,又有林肯中心的宣传,但此戏在“非物质”这一方面的作用似乎并不大。

林肯中心的《牡丹亭》制造出了色彩鲜丽、景观迷人的“中国”,然而这是个“非华人的中国”(Non-Chinese China),就如同我前面说的两极化的批评:华人大多觉得这场戏热热闹闹,

但因为很多人不满陈士争的“艺术选择”^②，并不觉得他是“为国争光”或是“发扬国粹”。我认为主要的批评是来自陈士争对于传统文化符号非纯粹的选择。前面提到“创造的传统”概念时，曾强调传统与历史的关系。在创造传统时，其实也就是在“捏造”历史。《牡丹亭》在代表中华文化传统时有既定的符号，长久以来是这些不断重复使用的符号与行为让华人从《牡丹亭》中为自己定义出了个完美的中国。当这个符号系统不完全时，象征作用就失去了意义，“华人的中国”也就不存在了，而《中国花炮》却是西方人懂得的符号，“非华人的中国”因此可以在毫无传统负担之下成立。

多年后的另一个《牡丹亭》，也就是近年来最轰动、最热门、费资浩大的青春版，走的更是“物质”路线。庞大的资金不说，非物质的表演艺术亦化成种种的物品：多本的相关书籍^③、写真集^④、琳琅满目的纪念品、录像带等。完完全全是要化霎那为永恒，以“物质”来传递“非物质”。若是百年后再来回顾昆曲这几年在国际上发展的历史，“青春版”很可能是留下史料最多的《牡丹亭》，而赛勒思与华文漪的合作可能会被遗忘，因为留下来的“证据”并不多。

青春版《牡丹亭》全长九小时（分三天演出），由白先勇制作，2004年在台北国家剧院首演，几年来各处巡回演出叫好不歇。此剧主要的噱头是“清新”与“青春”（白先勇大胆启用了大量年轻演员）。白先勇认为，惟有让年轻人爱上昆曲，昆曲才能传承下去。而用年轻人去演年轻人的浪漫故事，才能获得年轻人的共鸣^⑤。这里，我主要是来谈谈2006年在美国演出的盛况。透过加州大学四个校区的支持，《牡丹亭》走进了美国高级文化圈与学术界^⑥。由于售出的门票是根本不可能支付开销的，“清寒”的校园又怎能支持如此庞大的演出呢？除了原本台湾的财源支持之外，美国的当地华人尽了非常大的力量。在每一次的谢幕或是庆功宴时，白先勇总是会再三感谢这些“昆曲义工”。他们出钱出力，更是最忠实的观众，有些人从北到南总共看了十二场。“昆曲义工”包括了校友会、商业团体，也有很多个人，大部分都是事业有成、家境富裕的中年旅美华人。当然有些人会不以为然，认为“昆曲义工”只是有钱有闲的人在无聊的生活中找些调剂罢了，然而我却是在他们身上看到了真正的感动。感动的是他们不老的心、青春的梦。每次的演出都是客满，衣香鬓影，演出时偶闻感伤之声，可能怨叹的不仅是杜丽娘的伤春，更是自己逝去的青春、未完成的梦。

青春版《牡丹亭》是个非常成功的跨国（区）制作。台湾的资金与制作群、大陆的演员与乐队、加上海外华人在当地的贡献，在海外创造出了一个“另类中国”（alternative China）。流散人口（diasporic population）可能是为了个人原因，也有可能是因为政治考量，才会离乡背井。离家多年后，对于“家乡”的政治认同大致已经改变，而对于基本上的国家认同，因为乡愁的酝酿，可能成了更强烈的一种渴望。虽然若干离散人口会逐渐视自己为“本土人士”（indigenous），不过这种“本土化”的过程是很漫长的，很多人可能一辈子还是觉得自己只是“过客”^⑦。加上不可避免的种族歧视与文化隔阂，可能无法与旅居的国家认同。基于这种原因，多半的移民把重心放在经济发展上，而对于当地政治则比较低调。虽然对家乡的感觉不一定是“国破山河在”的那种悲情，然而时间与空间的距离往往把家乡理想化了。浪漫的乡愁下的中国是一个有悠久文化、美丽山河、而且是与族群争斗、政党交接无关的“纯粹中国”。这是个文化中国、艺术中国，是让华裔可在海外抬头挺胸的中国。

在加州巡回演出的同时，加州大学四个分校也通过举行演讲、座谈、示范与工作坊等方式来介绍昆曲与《牡丹亭》，因此透过大学里一向“口传”的教育方式，加上翻译与阐释以及实际体验昆曲动作唱腔，《牡丹亭》从中国人的文化艺术遗产中解脱出来，成为了全人类的人文遗产。而昆曲之所以能够走入世界，就是这种不断在各处以“口传”、“身传”的教育方式、以“非物

质的”与“稍纵即逝的”现场表演方式很努力地“活”了下来。尽管演的还是汤显祖的《牡丹亭》，尽管讲的还是杜丽娘凄美的故事，每一次的演出形式都是不同的，而感动也是不同的。我认为“青春版”的成功之处在于它的现代化的呈现。只要有感动存在，传统艺术就有可能活下去。我在美国戏剧系教书，“亚洲戏剧入门”是常开的一门课。为了要让美国学生体会古老传统亚洲戏剧也是“活”的戏剧，我常常要学生做的一项活动是选出一幕五分钟左右的戏，以他们自己的方式来诠释。表演形式不拘，主要目的是要让现代观众能够欣赏体会。学生有时以现代舞蹈的方式来表现日本能剧，或是以自创的打击乐器来表现京剧，达到很好的效果。有时候这样的领会与感动是比以原汁原味传统表演方式更直接的、更人性的。当然这也是在语言跟文化隔阂之下不得以想出来的方法，然而我想问的是，华人在传递“传统”这个圣火时，可曾顾虑到接棒人的心灵感动与诠释？如果不能在每一次的接触时，都冒出这种稍纵即逝却是真正震撼的火花，所得到的文化遗产就真的只是遗骸，而不是越陈越香的老酒了。

以上三个海外版《牡丹亭》，都是充分利用了大量的物质与人力投资，然而在“非物质”方面，态度则是十分不同。赛勒思以前卫的手法、“去国家主义”的方式充分解构传统昆曲，而达到一种跨国、跨文化、跨意识形态的“非物质”境界。陈士争在林肯中心的演出，则是以不同的符号系统与文化认知，制造出一个“非华人的中国”。美国人看到了想象中的中国，却没看到中国人心目中的昆曲。“青春版”的海外演出成为海外华人乡愁之寄托。一个美好古老浪漫的中国，一个与现实政治意识形态无关的中国，一个能使华裔在种族歧视的阴影下抬头挺胸的另类中国，就在悠扬的昆曲中建立起来了。

青春版《牡丹亭》至今已经演出一百多场，观众的反应似乎都不错。这条青春路走了几年还能得到观众的青睐，算是很成功的例子。原本稚嫩的沈丰英与俞玖林，他们的演技越磨愈好，然而观众的感动也会因此而增加吗？还是像长驻百老汇的歌舞剧一样，虽然历久不衰，然而由于大部分的观众都是观光客，看戏只是看热闹，真正受戏感动的观众并不多。“青春版”之后呢？新排的《玉簪记》虽让人期待，然而“青春”易逝。华文漪、白先勇、甚至彼得·赛勒思，都已不再“青春”，下一出跨国制作的昆曲又该怎么做呢？

四、结语

昆曲的“口传与非物质人文遗产”新名牌好像是宣布了现在的昆曲是完全脱离了物质的禁锢。殊不知青春版《牡丹亭》的成功却是证明了越是“口传与非物质”的人文遗产，越需要“物质”与资金的协助。而到目前为止，真正的主要赞助者不是联合国，不是美国全国艺术捐赠基金会，也不是政府，而是爱好昆曲的个人或是私人团体(NGO)。有人认为，艺术发展到这种地步已是畸形，已不值得挽救了，因为这表示此种艺术已经不适合今天的消费习惯与市场经济，该被淘汰；也有人认为，国家应该全权接手，负起传递薪火的责任。我虽然全力赞成国家应该把艺术列为重要的国家预算之一，然而国家的责任除了提供“物质”之外，不应该干涉过多。艺术虽可表达政治理念，然而艺术本身并不只是政治的工具。惟有表演艺术家、参与工作者与观众甚至“义工”，能在交会时发出稍纵即逝的、非物质的火花，发现感动与心悸。这样的人文遗产才有保存的意义。

联合国“口传与非物质人文遗产”评审团主席哥以提所罗在谈到这个计划时说，虽然保护“口传与非物质人文遗产”与保护濒临绝种的生物动机类似，但是除非万不得已，不应该建立文化的“保留区”(indigenous reserves)。我们最大的挑战就是要保存这些“活的”遗产，我们不是

人类学家,也千万不能掉入“博物馆化”(museumizing)的陷阱中^③。我想在从事保护“口传与非物质人文遗产”时,特别是传统的表演艺术,应以此为座右铭。在每一次的演出中,除了保存老祖宗的艺术,更要追求的是与观众心灵交会的那一霎那。也就是说,“物质”是必要的,“非物质”也是必要的,传统是必要的,现代也是必要的,国家是必要的,个人也是必要的。以“吊诡”来当作斡旋与牵制物质与非物质、传统与现代、国家与个人的工具,才能让人文遗产真正地“活”下来。

(本文作者的英文名字:Daphne Pi-wei Lei, 所在学校:Department of Orama, Univerity of California, Irvine)

- ① 赛勒思与青春版《牡丹亭》,我除了观看演出之外,也参与了“过程”(例如动脑会议、排演、座谈会、宣传活动等)所以,本文也包括了自己的参与经验,以供参考。
- ② Peter Brook, *Empty Space*, New York: Atheneum, 1968, p. 9.
- ③ Eric Hobsbawn and Terence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, pp. 1—2.
- ④ Hayden White, “The Historical Text as Literary Artifact,” in *Tropics of Discourse: Essays on Cultural Criticism*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990, pp. 81—100.
- ⑤ Frantz Fanon, “On National Culture,” in *The Wretched of the Earth*, trans. Constance Farrington, New York: Grove Press, 1968, pp. 167—199.
- ⑥ Richard Handler, *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*, Madison: University of Wisconsin Press, 1988, p. 153.
- ⑦ Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, New York: Verso, 2006.
- ⑧ Ernest Gellner, *Nations and Nationalism*, Malden: Blackwell, 2006, p. 49.
- ⑨ Ernest Renan, “What is a nation?” in Homi K. Bhaba (ed.), *Nation and Narration*, New York: Routledge, 1990, pp. 8—22.
- ⑩ Juan Goytisolo (Chairman of the International Jury), “Defending Threaten Cultures,” *Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity* (http://www.unesco.org/bpi/intangible_heritage/goytisolo.htm).
- ⑪ Richard Handler, “Heritage and Hegemony: Recent Works on Historic Preservation and Interpretation.” *Anthropological Quarterly* 60: 137—41.
- ⑫ Peter Sellars and Hua Wenyi, “Conversation with an Artist,” *International Festival of Arts and Ideas*, New Haven, June, 1996.
- ⑬ “Beyond the Peony Pavilion: Chinese Opera and Contemporary Consciousness,” Macgowan Little Theatre, UCLA, February, 1997.
- ⑭ Alan Riding, “A ‘Peony’ Thrives in Hybrid Form Near Paris,” *New York Times*, December 16, 1998.
- ⑮ 赛勒思的《牡丹亭》是以Cyril Birch的英文翻译本为主。Tang Xianzu, *Peony Pavilion (Mudanting)*, trans. Cyril Birch, Bloomington: Indiana University Press, 1980(first edition) and 2002(second edition).
- ⑯ 这是我与赛勒思对谈的经验 (New Heaven, June, 1996).
- ⑰ 美国首演是在加州柏克利大学(1999年)。以下提到的演出片段就是根据这一场的演出。
- ⑱ Steven Paul, “A Review of the Peony Pavilion,” *Chinese and Japanese Studies Newsletter*, Valparaiso University (May 1999). 赛勒思亦说:“如果想看太太少 (much too little)的话,那就回家看电视好了。”
- ⑲ 《亚洲戏剧》(*Asian Theatre Journal*) 在2002年曾出了一集《牡丹亭》特刊。参见 *Asian Theatre Journal*. Vol. 19, No. 1 (Spring 2002)。另外, Catherine Swatek在 *Peony Pavilion Onstage: Four Centuries in the Career of a Chinese Drama* (Ann Arbor: University of Michigan Press 2002) 中也有一章 (“Elegance and Commonness Combined: Peter Sellar’s Efforts to Reawaken Kun Opera”) 是探讨赛勒思的《牡丹亭》。影像方面的纪录则很少。
- ⑳ 此处是采取“写真”这个词中日文双关语的意思。汤显祖用这个词指的是自画像,而日文中汉字“写真”指的则是“照片”。
- ㉑ 这是我在1996年 New Heaven 与赛勒思餐会时的经验。
- ㉒ 华女士与我谈到失去了传统戏服以及与芭蕾舞舞者共舞的不安感。当我问赛勒思为何选择现代服装时,他只

是玩笑地说：“因为我想看到她(华女士)的腿！”其实，这里就代表了中西表演理念的差异。戏曲中的服装(例如水袖、翎子)被视为是身体的延伸，所以也是表演训练时的一部分，而“想看到演员的腿”则是注重身体原本的线条，例如芭蕾舞。

- ②③ 这种类似的评论很多，以下只是例子之一。<http://www.sinologic.com/newmusic/special/shangkun.html>.
- ②④ David Rolston, "Tradition and Innovation in Chen Shi-Zheng's Peony Pavilion," *Asian Theatre Journal*, Vol. 19, No. 1 (Spring 2002), 134—146.
- ②⑤ 笔者曾探讨过此现象。对于《霸王别姬》所代表的“泛中国”情结，参见 Daphne Lei, "Global Consensus in Chinese Opera on Stage and Screen," *Operatic China: Staging Chinese Identity Across the Pacific* (New York: Palgrave MacMillan 2006), pp. 207—254.
- ②⑥ 事实上，所谓的“全本”指的只是五十五出都包括在内，但是很多部分却是被删除了。“全本”的另一个意义是很多平常认为是低俗的幽默现在也毫不避讳地演出。
- ②⑦ 例如运用方言、踩跷、杂技、评弹、以及删除了许多“经典”的舞台动作。《惊梦》中的山坡羊一段，杜丽娘坐着唱完整段，而非在桌前走动，也遭受许多批评。
- ②⑧ 例如白先勇策划的《姽婳红开遍》(台北：天下远见 2005)、《曲高和寡：青春版牡丹亭的文化现象》(台北：天下远见 2005)、《牡丹还魂》(台北：时报文化 2004)、《四百年青春之梦：姽婳红牡丹亭》(台北：远流，2004)；另外还有潘星华的《春色如许：青春版牡丹亭人物访谈录》(新加坡：八方文化 2007)等。
- ②⑨ 青春版专任摄影师许培鸿出版了《〈牡丹亭〉写真集》，甚至还举办摄影展。这在传统戏曲没落的今天，的确是很难得的事。
- ③⑩ 此论述在多本书中都曾刊登，例如《青春版〈牡丹亭〉大型公演100场纪念特刊》(北京 2006)，第3页。
- ③⑪ 2006年秋季，《牡丹亭》在加州的巡回演出顺序如下：Berkeley, Irvine, Los Angeles, Santa Barbara。除了Santa Barbara之外，演出地点均在校园内。
- ③⑫ James Clifford 曾提出过从离散人群变成本土人士的问题。“多久？”是一个很重要的问题 (James Clifford, "Diasporas," in *Internationalizing Cultural Studies: An Anthology*, (eds.) Ackbar Abbas and John Nguyet Erni, Malden: Blackwell, pp. 524—558)。
- ③⑬ Juan Goytisolo, "Defending Threatened Cultures," in *Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity* (http://www.unesco.org/bpi/intangible_heritage/goytisolo.htm).

(作者单位 美国加州大学尔湾分校)

责任编辑 容明