

東方學的音響轉折

廖炳惠

清華大學外語系

摘 要

本文擬以二十五年來薩依德本人及其他學者對東方學的修正意見，配合兩位作曲家對東方的音樂論述，來分析東方學在二十一世紀來臨以前所進行的音樂轉折。全文大致分成四部份，第一部份針對《東方學》這本書對漢學的啓示與挑戰，及其問世之後，來自於漢學界和文化批評界的主要評論。第二部份是薩依德對這些評論及東方學研究晚近發展的陸續回應，他提出一些人文主義和對位閱讀（contrapuntal reading）的策略，本文將探究這些新的主張對於重新理解漢學的東方主義面向是否有其意義。第三、四部份是對於普契尼（Giacomo Puccini）以及韋爾（Judith Weir）兩位作曲家的聲音蒐集及其所涉及的收藏和文化展示機制，提出音樂理論與文獻分析，並就這兩位作曲家所發展出的「音樂聲響的轉折」（acoustic turn），以及東方目前在西方社會透過電影、聲響、意象的蒐集方式，作進一步的討論。

關鍵詞：東方主義，異國情調，歌劇，再現，普契尼，韋爾，漢學

二十五年之後，再回顧薩依德（Edward W. Said）的《東方學》（*Orientalism*），^{（註 1）}我們可以看到各學科對於東方學的論述，提出許多印證或修正的見解，然而在音樂的領域裡，尤其以漢學的角度出發，這方面的討論並不算多。本文擬以二十五年來薩依德本人及其他學者對東方學的修正意見，配合兩位作曲家對東方的音樂論述，來分析東方學在二十一世紀來臨以前所進行的音樂轉折。

1. 中譯《東方主義》王志宏等譯，台北：立緒，1999；或《東方學》王宇根譯，北京：三聯書店，1999；原著於1978年出版，本文則援用二十五週年新版，New York: Vintage, 2003.

全文大致分成四部份，第一部份針對《東方學》這本書對漢學的啓示與挑戰，及其問世之後，來自於漢學界和文化批評界的主要評論。第二部份是薩依德對這些評論及東方學研究晚近發展的陸續回應，他提出一些人文主義和對位閱讀（contrapuntal reading）的策略，本文將探究這些新的主張對於重新理解漢學的東方主義面向是否有其意義。第三、四部份是對於普契尼（Giacomo Puccini）以及韋爾（Judith Weir）兩位作曲家的聲音蒐集及其所涉及的收藏和文化展示機制，提出音樂理論與文獻分析，並就這兩位作曲家所發展出的「音樂聲響的轉折」（acoustic turn），以及東方目前在西方社會透過電影、聲響、意象的蒐集方式，作進一步的討論。在此一考量底下，我認為漢學研究的領域，可能需要一些比較入世，注重當代文化而又具多媒體面向的新發展。

二〇〇三年是薩依德有關東方研究的重要著作《東方學》出版二十五週年紀念，在新版的序裡，薩依德提出他自己對東方研究所繼承的思想譜系，也就是人文主義的語言詮釋學傳統（philological hermeneutics）。他於二〇〇三年九月二十四日不幸過世，在他生前與身後陸續出版的新書，如《人文主義與民主批評》（*Humanism and Democratic Criticism*），^{（註2）}《佛洛伊德與非歐洲人》（*Freud and the Non-European*），^{（註3）}以及針對中東、巴勒斯坦問題所作出的後續討論，都明顯地表現出薩依德在東方研究領域裡的新論述。

透過二十五年來薩依德新的著作和訪談，我們可以對《東方學》作出重新的定位，對這本書作為後殖民論述重要著作的此一見解提出修正。薩依德本人不只一次在訪談和公開演講時，駁斥他作為一名後殖民理論家的標籤；尤其是在他與Ania Loomba和幾位南亞後殖民理論者針鋒相對的對話中，^{（註4）}他嚴厲批評後殖民主義的抽象以及對政治的冷漠，更反對後殖民理論充滿術語的詞彙和過於晦澀的文本分析。因此，將《東方學》這本書界定為後殖民理論重要根源的論述，其實並不能與薩依德自己的言論和他所開展的架構互相呼應。

另一方面，許多學者以葛蘭西（Antonio Gramsci）的「文化霸權」（cultural

2. Edward W. Said, *Humanism and Democratic Criticism* (New York: Columbia UP, 2004).

3. Edward W. Said, *Freud and the Non-European* (New York: Verso, 2003).

4. Edward Said, "In Conversation with Neeladri Bhattacharya, Suvir Kaul, and Ania Loomba," David Theo Goldberg and Ato Quayson, eds., *Relocating Postcolonialism* (Oxford UK: Blackwell, 2002), 1-14, 尤其 4-5; 薩依德擔任 MLA 會長時，於其會長致詞也對後殖民理論加以抨擊。

hegemony) 以及傅柯 (Michel Foucault) 的「知識與權力」(knowledge/power) 作為東方主義的基本架構。然而，在《東方學》二十五週年新版序言和《人文主義與民主批評》等著作中，都可以明顯地看出薩依德最重要的架構乃是維柯 (Giambattista Vico)，尤其維柯認為歷史是人文學科最重要的方法，人文學科和自然學科最大的差異在於人創造意義，歷史是一個意義創造的過程，而東方學是一個人在面對他人社會時，所作的一種意義性建構。以《人文主義與民主批評》的角度去重新檢視薩依德較早的著作，我們可說《東方學》整本書是以語言詮釋學的方式，探討東方如何在西方（尤其是英國和法國這兩種學術機制）底下，被建構出這種歷史的線索。透過維柯這種從修辭到意義建構的脈絡，從拿破崙遠征東方，一直到普林斯頓的區域研究、中東研究與美國商業情報、帝國對中東石油的興趣，薩依德以三個階段，對這二百年的變化作出非常細部的演繹。在詮釋和語言的脈絡上，可以看出薩依德為何以這些語言學家和意義建構的再現，作為他思考的架構，提出與政治或純粹知識譜系的分析有所不同的看法。

眾所周知，西方的東方學者對東方的論述，基本上分成三個階段。第一個階段是拿破崙征服埃及之後，也就是一七九八到一八〇一年間開始。一七九八到一八六九年，蘇彝士運河開通的階段，英國以行政和語言作為殖民的二大架構，展開以實用主義為準的殖民體制，訓練知識菁英對東方的理解和更有效率的運用，學習語言以及對知識行政的掌控。同時，不同於英國比較寫實主義的殖民手段，法國則強調比較浪漫，充滿東方想像的殖民政策。以英國和法國為主導的兩種西方列強殖民方式，滲透了伊斯蘭世界。在這第一個階段裡，連恩 (Edward Lane)、伯頓 (Richard Burton)、勞倫斯 (T. E. Lawrence)、哈南 (Ernest Renan)、夏特布雷昂 (Rene Chateaubriand)、聶瓦爾 (Jerha Nerval) 和福婁拜 (Gustave Flaubert) 等人，或以寫實或以浪漫的方式，來掌握中東世界。

第二個階段由一八六九至一九四五年第二次世界大戰為止，從蘇彝士運河啟用之後，一直到西方殖民主義襲捲了伊斯蘭世界及其附近的區域，包括非洲、印度、南亞，也都被西方的殖民勢力所滲透。在殖民事業的發展底下，英國成為日不落國，法國逐漸敗退，無法與英國的殖民政權競爭。因此，在兩次大戰期間，現代化的東方主義達到高峰，以英國的吉伯 (Hamilton Gibb) 和法國的馬西革隆 (Louis Massignon)，作為第二個階段的重要代表。

第三個階段由一九四五年至七〇年代，美國取而代之，以全球性的商業利益為主導，情報和軍火為輔，搶佔石油分配權，並且透過學術獎助的手段，對中東和全世界進行學術新殖民。美國透過文化帝國主義的方式，以媒體和商業利益介入中東的宗教、政治和文化形式，企圖以媒體報導和學術分贓的方式來醜化中東、切割中東。以世俗或非世俗、進步或非進步、現代或非現代、親美或仇美、現代化政權或恐怖主義的這種二元對立方式，在後殖民之後的世界，形成新的商業、情報、學術網。

一、知識、權力、意圖

迥異於以前的歷史性研究，薩依德認為東方是意象的、意圖的（intentional）產物，也就是維柯所謂的「人們製造了自己的歷史」，學者所能得知的便是他們已經製造出來的東西。東方和西方作為地理實體或是文化實體，這兩個觀念都是人所製造出來的。東方意義的存在是相對於西方，是為了西方而存在，被賦予一種實在的存在價值。在本質上，東方是意象的產品，也是許多學者的志業（career），他們透過發現東方來找到個人發展的前途，與國家利益、商業、歷史和對其他世界的掌控，產生一種事業上的連繫。因此，東方研究和知識、權力、文化霸權之間，形成交互加強的關係。以陽剛的父權體制來將中東視為陰性的身體，充滿了肥沃的土壤和種種的誘惑，透過浮泛的幻想來滿足西方的想像，藉此合法其物資侵略、商業投機，乃至軍事掌控。對於可能在那邊的缺席的存在，產生一種可以將之了解、掌控，甚至加以展示的作用。東方可說是歐洲的一項發明，自古以來便是充滿浪漫記憶、異國情調和權力角逐的場域。

在此一情況底下，東方學家很難說有所謂的對本地的真正了解，政治知識化已成為一種純粹的知識，經歷過學術的推衍、分佈和流散作用。在西方的意志力和意圖（will and intention）底下，累積了兩三百年來具有智識權威、自我肯定的策略位置，不斷再呈現（re-present）。特別是這些作家和學者的文本之間，往往彼此形成一種互相引用、交互指涉的關係，比如連恩的《近代埃及之禮儀風俗論》（Modern Egyptians）就常常被聶瓦爾、福婁拜、伯頓等人所研讀、引用，而且擴充討論其他的中東世界。這些互相引用的狀況，在擴充、流通之後，形成

一種權威，後繼的學者則不斷地加以印證、自我確認、提出進一步的典範，藉此形成區域研究的權威。這種複雜的「集體形構」(collective formation) 和學者的個人創意、志業發展，是東方研究構成西方文化論述的力量，形成東方研究的學術、政治關懷等物質性事物。

東方主義從興起、發展到逐漸穩固，都有某種政治和文化的意涵。這種意涵往往和內部的族群政治，如西方的「反閃族論」(anti-Semitism)，國家政治、石油、經濟、反恐主張等有微妙的連繫。薩依德針對歷史階段、代表人物這些工具性、具有說服力的典範一一分析，來建構他自我形成、傳遞和複製的過程，探索東方研究的歷史、個人和集體權威如何被建構。薩依德的論述往往被說成是一種東西方對立的本質主義，只強調西方對東方的支配，而沒有探究東方世界本身的形成，以及西方世界的對話、批判和反省功能。包括薩依德本人都曾說，他在哥倫比亞大學教了三十年書，從來沒有開過以中東為主題的課程，^(註5)也就是他是一位道地以歐美現代文學和人文主義為主的學者。

在一九九四年的後記裡，薩依德就強調他自己的東方研究和人文研究的書籍，都是一種理想性的追求，是一種超越思想的壓制性意志，努力想要達成非支配性、非本質主義式的學習典型。他宣稱自己當然不至於以東方和西方二元對立的方式，也不是只用政治和歷史脈絡，來強化西方對東方的支配而已。但是，這種講法並不能讓眾多批判的聲音就此沈寂。事實上，書一出版，即引起許多漢學家的批判，乃至於人類學家和歷史學家的駁斥，可見薩依德所產生的影響，在各個領域裡都有相當複雜的回應。針對這些回應，薩依德也作了許多的辯護和修正意見。

一九九八年在南亞金融風暴的效應下，有關東、西方的傳統與現代形象及其文化優越順序又加深其刻板、物化的作用，一度被看好的「東亞倫理」、「亞太世紀」，已淪為環球泡沫經濟的笑話，成了「腐化」、「貪污」、「舞弊」、「專制」、「集權」、「非理性」、「不民主」、「裙帶關係」等世界（即西方）文明的反面代表。因此，東、西方的差異不僅日愈對立，而且觀察家，如杭亭頓(Samuel Huntington)、季辛吉(Henry Kissinger)等，更強化了「東方是問題，西方才是答案」的錯誤

5. 詳見 *Orientalism* 二十五週年版前言 xvi。

常識與政治立場。二十五年後重新閱讀《東方學》，對其中不少有關知識權力關係的描寫，特別倍感親切，例如我們依然花天價，請國外的「大師」來說法，買美國報廢的飛機、潛艦，而學術界升等、獎助的衡量更是以歐美的論文引用數據為最高指標。

當然，薩依德談的「東方」是近兩百年來歐美世界所看待的中東、阿拉伯與伊斯蘭世界，並非中國、日本或其他東南亞地區。那是他生長經驗中，接觸了二種英國殖民主義（巴勒斯坦及埃及），後來又在美國受教育，針對廣泛刻劃在他身上的「所有軌跡」有感而發的回應清理工作。在批判的對象上，薩依德也只就法、英、美去選樣分析，並未擴及其殖民勢力；然而，這本書的許多洞見並不受限於它的地理範圍及知識譜系，拿「東方主義」的觀點來看歐美之於東亞世界，或借助此一角度，去詮釋漢學之知識社會學，乃至本地之內部殖民過程中，對台灣弱勢族群所進行的再現、捏造、扭曲、壓抑及操縱活動，同樣具有借鏡作用。

薩依德認為：「東」、「西」方是人製造出來的地理及文化實體，這個理念有其歷史、思想源流及想像空間。換句話說，東方是意義「存在於西方，同時也是為了西方而出現，並被賦予其現實」（Orientalism 5）。為了進一步耙梳這種西方發明東方，再以「客觀」學術去印證東方的歷史淵源，薩依德以法、英、美等帝國勢力與其東方研究及其相關之文化政治再現策略為主軸，列舉了許多知名的知識份子、文藝工作者、旅行家，如法國的哈南、聶瓦爾、福樓拜，英國的藍尼、伯頓、勞倫斯，美國的種種學術及情治機構（尤其普林斯頓、哈佛大學的 Bernard Lewis 及杭亭頓等），去評述學術研究（特別是語源學及風俗學）、文化霸權與帝國主義之間的沆瀣一氣。

薩依德不但要我們瞭解東方研究及其不同再現方式的脈絡背景，同時也一再指出這些東方理論的誤導作用，如一九七五年在學術殿堂的課程指南中，關於阿拉伯語這門課就寫道：「阿拉伯語的每個字必定和暴力有關」。隨著日愈猖獗的種族主義，在九一一之後這種刻板印象更衍生了許多不幸的衝突及流血事件。以色列、美國在加札（Gaza）及伊拉克先發制人，以去除恐怖份子為名義發動飛彈攻勢，連誤炸小孩、喜宴新娘及其家人、各種無辜百姓均不停頓，或感到良心不安，可說是東方學中最血腥的「再現」。

針對膚色、種族、性別、階級等問題在環球文化經濟上，日趨不均、惡化的

現象，《東方學》的許多見解可以說歷久彌新，仍有相當大的啟發作用。除了《東方學》，薩依德另外也有《文化與帝國主義》（*Culture and Imperialism*）及自傳《鄉關何處》（*Out of Place*），^{（註6）}以多方面的切入點去討論。在《鄉關何處》中，他說第一次到美國唸小學時，作文題目是「火柴」，他做了相當詳細的報告，觸及火柴的發明及其作用種種面向，而老師除了給了「甲上」外，還評說火柴可燒掉森林，可讓黑暗的洞穴中閃亮著蠟燭，也可引喻為洞察神秘（如地心引力），啟發全人類。《東方學》就是那一把火炬，洞悉秘辛，想把暗中已燒到林木邊的種族大火將其來龍去脈予以闡明、照亮，引導我們將之撲滅。

這二十五年來，我們明顯見到許多針對他的批評，歸納起來《東方學》這本書在人文學科裡，不論是史學、人類學或文學研究，都引起普遍的迴響。在多方挪用的過程中，也有許多批評家針對薩依德《東方學》裡所欠缺的性別研究，特別是女傳教士到東方來時，對知識與權力譜系的發明過程，書中並沒有任何著墨。其實，薩依德在「緒論」及「後記」中便對《東方學》這本書的力道及其局限做了相當清晰的交待。

薩依德的《東方學》出版之後，在許多領域裡產生相當大的衝擊，在旅行、文化研究和人類學的領域裡，普列特（Mary Louise Pratt）在《帝國眼睛》（*Imperial Eyes*）裡，^{（註7）}將十七世紀以來，西方文明對整個地球的植物、動物、人類和文明，透過她所謂的「地球的意識」（planetary consciousness），作普查、分類和表列（inventory）的工作，加以一一征服。歐洲殖民者透過在各地發展旅遊和人類學普查的意識，來推展所謂的支配，也就是每一個文化的接觸都是一種殖民的接觸。殖民者透過生物、植物和人類民族誌的調查工作，將各色人種納入西方的學術譜系，透過無所不在的監督和勘察，來建立全世界的東方學。

加州大學的田中（Stephen Tanaka）在《日本之東方》（*Japan's Orient*），^{（註8）}則描述日本自明治時代以來，透過自我東方化的方式，設定自己是東方的巴

6. Edward W. Said, *Culture and Imperialism* (New York: Knopf, 1993) (《文化與帝國主義》蔡源林譯，台北：立緒，2000)；*Out of Place: A Memoir* (New York: Knopf, 1999) (《鄉關何處：薩依德回憶錄》彭淮棟譯，台北：立緒，2000)。

7. Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (London: Routledge, 1992)。

8. Stefan Tanaka, *Japan's Orient: Rendering Pasts in History* (Berkeley: U of California P, 1993)。

黎，將東方的其他世界看成落後，而且需要加以重新領導。日本透過對傳統漢學的革新，以及中文部首的重新整理，發展出來所謂的新漢學，以這個方式把自己定位成西方，企圖利用科學和現代化的科技去支配其他的東方世界。而在陳奕麟對台灣人類學和文化展示的討論之中，這種自我東方化的方式，特別是以故宮和文化復興作為一種機制，也有其可觀之處。(註9)

另外，針對歐美漢學自我確證的方式，周蕾(Rey Chow)則探討宇文所安(Stephen Owen)如何瞧不起當代的中國文學，特別是以北島作為代表人物，認為當代新詩的句法，大致是鬆懈的挪用，將西方文學手法納入當代中國文學，逐漸摒棄傳統的中國文化，以新文學取代了舊文學。在漢學家的觀點裡，這是一種墮落和忘本。一位歐美的學者對東方的現代文學發展產生落寞和批判，周蕾認為這是一種東方學的凝視，對於東方轉變成一位東方學者所不願看到的狀況，就歸納成墮落和對傳統的偏離，周蕾認為這基本上也是一種東方的論述。不過，在宇文所安的脈絡之下，其實是對漢語的傳承作深入的探討，未必有東方論之意圖。周蕾也以「反東方論」的「回眸」(returning the gaze)此一方式去分析中國第五代電影如何以純樸之複製形式去與西方現代做區隔，藉反諷的手法，導演出凝視的激情，她的近作更以移民勞工去探究跨國資本主義之下的族群文化及其種族主義。(註10)

薩依德對於東方主義的相關研究，有著相當深遠的影響，他的學生 Gauri Viswanathan 在《征服之文飾》(Masks of Conquest)一書中，對於英文教育在印度和中東的後殖民迴響，有非常重要的發現。較廣泛觸及南亞的東方主義與殖民主義關係則有 Carol Breckenridge 及 Peter van der Veer 合編的論文集。(註11) Timothy Mitchell 的《殖民埃及》(Colonising Egypt)深入剖析如何在考

-
9. Allen Chun, "Fuck Chineseness: On the Ambiguities of Ethnicity as Cultural Identity," *boundary 2* 23(2):111-38.
 10. Rey Chow, *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies* (Bloomington: Indiana UP, 1993), 120-43, 此文以增修版收入 *Orientalism* (2001), 另見她的 *Primitive Passions* (New York: Columbia UP, 1995); *Ethics after Idealism: Theory-Culture-Ethnicity-Reading* (Bloomington: Indiana UP, 1998).
 11. Gauri Viswanathan, *Masks of Conquest: Literary Study and British Rule in India* (New York: Columbia UP, 1989); Carol Breckenridge and Peter van der Veer, eds., *Orientalism and the Post-colonial Predicament: Perspectives on South Asia* (Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1993).

古和學術的範疇底下，透過西方的霸權來展現東方，尤其是埃及。在人類學上，George Stocking 透過殖民接觸的方式，^(註 12) 重新檢討人類學背後的東方主義色彩。人類學和精神分析這兩種架構，一個是自我的解脫，一個是對他人的理解，正是傅柯所謂的現代人文科學的兩大重要起源。Stocking, Talal Asad, James Clifford 及 Michael Fischer 等人用許多人類學者研究中東的案例，來探討人類學怎麼去發明他者。Johannes Fabian 的《時間與他者》(Time and the Other)，^(註 13) 則進一步討論人類學研究裡的他者，一定被放在一個不同的時間裡，也就是所謂的「同時並存」(coevalness)。在眾多的東方主義研究當中，都可以看出薩依德的影響痕跡。美國對中東的政治與學術、外交、國際關係則見 Douglas Little 的《美國之東方研究》(American Orientalism)。^(註 14)

在藝術史的相關研究中，John MacKenzie 的重要著作《東方情調》(*Orientalism*)，^(註 15) 將薩依德比較批判的方式，轉變為一種正面、生產式的歷史和藝術機制的對應，在美術、建築、都會設計、音樂和文學裡，展現出異國情調和東方的議題，並且透過藝術史的方式來加以分析。之後也有許多類似的藝術史研究，以異國情調這種方式來作分析。或以更多案例來說明東方藝術家如何與刻板圖像產生對話，予以批判。^(註 16) 因此，可見薩依德的《東方學》對於史學、人類學、中東和南亞研究，以及全世界的藝術史研究，基本上都有相當重大的啟發。

不過，也有許多來自於歷史和漢學界的批評，特別是澳洲漢學家雷斯 (Simon Leys, Pierre Ryckmans 之筆名) 的論集 *The Burning Forest*。^(註 17) 雷斯認為薩依德的東方純粹是中東，對於遠東並沒有比較清楚的討論，而且在論述的過程裡，把漢學、東方研究在史學和政治上的批評涵意，完全予以抹煞，反而把漢學、

12. Timothy Mitchell, *Colonising Egypt* (Berkeley: U of California P, 1991); George Stocking, *Victorian Anthropology* (New York: Free P, 1991).

13. Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object* (New York: Columbia UP, 1983).

14. 此書副標題為 *The United States and the Middle East since 1945* (Chapel Hill: U of North Carolina P, 2002).

15. John MacKenzie, *Orientalism: History, Theory and the Art* (Manchester: Manchester UP, 1995).

16. Jill Beaulieu and Mary Roberts, ed., *Orientalism's Interlocutors: Painting, Architecture, Photography* (Durham: Duke UP, 2002).

17. Simon Leys, *The Burning Forest: Essays on Chinese Culture and Politics* (New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1985).

東方學和帝國主義看成是共謀的關係，這是漢學家所無法認同的。據雷斯的觀察，漢學對許多東方社會的問題，其實提出相當精闢的分析，在分析的過程裡，也提出許多批判，這些批判不只對東方社會知識份子的形成也有相當正面的影響，而且也將漢學的成果（如毛澤東的馬克斯主義）帶到西方，形成政治、社會的新思潮。這種比較正面的批判以及史學互動的立體空間，迥異於薩依德那種東方人不在場的東方學譜系，在歐洲學院裡自我確證，再經過資本主義、帝國主義、軍事販賣和外交途徑底下所發展出來的壟斷格局。在深入探討時，基本上可以看出這種本質化、壟斷化的論述，忽略了许多更複雜的互動面向。

在人類學和文化批評的範圍裡，克里弗德（James Clifford）和巴巴（Homi K. Bhabha）都針對《東方學》這本書提出一些書評。^{（註 18）}尤其克里弗德於一九八〇年，在《歷史與理論》上所發表的書評，就提出薩依德以傅柯作為批評架構，在本質化的模式底下，將東方看成是無法加以調整和批判的霸權，內部呈顯出矛盾，非常含糊地陷入統合的習慣，將西方人文主義長期以來的批判和自我反省傳統，變成完全壟斷式的思考方式。在這個過程裡，克里弗德看出背後複雜批判位勢的矛盾，也就是一方面強調理論上權力含混的面向，似乎要提出一種人文學科的批評，但是在這背後，西方權力譜系卻能得到自我確證和權力重整。因此，人文批評的空間，在完全本質化而又統合的模式底下，似乎無法展開，有其矛盾。巴巴進而認為，在這種東方、西方的本質化論述底下，殖民者和被殖民者之間所形成的含混交織、彼此互動、雙方對話等較為能動的機制往往就被抹除。^{（註 19）}

更進一步的發展則例如巴達德（Ali Behdad），他認為東方學其實並非只是傅柯或薩依德所講的這種負面性、壓抑性的機制而已，在這背後其實有許多富有正面意義的面向，也就是透過旅行文學、異國情調所開展出來的文化批評空間。^{（註 20）}這種文化批評空間不只是僅具壓抑性而已，在漢學及東方研究的面向底下，甚至於具有正面的生產意義。在眾多的批評裡，從性別、本質論、地理、疆域，到更

18. Clifford 的書評原收於 *History and Theory* 19.2 (1980): 204-23, 後來收入 *Predicament of Culture* (Cambridge: Harvard UP, 1988), 255-76, 薩依德在他的《人文主義與民主批評》一開始便提到克里弗德的看法，認為人文主義就是以「世俗、民主、批判」精神去回應反對見解。

19. 以更完整的方式，巴巴將書評擴充，收入 *The Location of Culture* (New York: Routledge, 1994) 第 3 章，尤其是 71-74。

20. Ali Behdad, *Belated Travelers: Orientalism in the Age of Colonial Dissolution* (Durham, N.C.: Duke UP, 1994).

加錯綜的歷史對話，東方和西方的權力上下關係，並不是掌握在一方的手裡。從人文學科所發展出的批判空間，乃至於有關東方帝國主義的描述，在《夸飾主義》(Ornamentalism)^(註 21)或《西方學》(Occidentalism)^(註 22)這些最近出版的書中，都可以看出不一樣的發展。在東方研究的幾百年或幾千年前，當馬可波羅來到十三世紀的中國，同時歐洲又發現了巴比倫、蘇美人的城市文明之時，西方在東方的眼中其實是相當落後。這些所謂的西方人來到東方，內心感受到自我定位的困惑以及東方文明的震撼，可說在《遊記》中俯拾即是。在歷史和社會的具體脈絡底下，我們可以看出東方和西方之間的權力關係，並不是一直非常穩定地由西方來掌握東方。

由《夸飾主義》一書可知，這些十八、十九世紀來到殖民地的殖民者，通常都是被本土排擠的不得勢貴族。他們來到殖民邊緣地帶，重新建構對中心文化的想像，透過菁英文化和土紳文化的結合，在殖民地發展出某種高尚的文明，並且透過都市設計、音樂、服飾等種種刻意發展的高等文化，來表現歐洲文明的優越性。在這背後，其實並不只是殖民帝國壓抑和壟斷的霸權呈現方式而已。或如《西方學》書中所述，東方、西方的差異，其實只是歷史和程度的錯綜發展，並不一定要用東方是精神傳統，而西方是資本主義這種既定的知識譜系來將雙方的發展加以本質化和對立化。

二、薩依德的回應及其人文主義批評

由以上種種的批評論述裡，我們可看出二十五年來《東方學》所牽涉到的各種面向，仍有許多可供繼續探討的空間。薩依德也透過幾篇論文，如“Orientalism Reconsidered”或《東方學》的後記，^(註 23)對這些問題和評論提出重要的澄清。尤其是之後出版的《文化與帝國主義》和《權力、政治與文化》(Power, Politics

21. David Cannadine, *Ornamentalism: How the British Saw Their Empire* (New York: Oxford UP, 2002).

22. Ian Buruma and Avishai Margalit, *Occidentalism: The West in the Eyes of Its Enemies* (New York: Penguin, 2004).

23. Edward W. Said, “Orientalism Reconsidered,” *Reflections on Exile and Other Essays* (Cambridge, Mass.: Harvard UP, 2000), 198-215.

and Culture) 這些對話錄裡，^(註 24)薩依德都繼續對《東方學》所引發出來的誤解和問題作出種種澄清。如此一來，薩依德在一九七八年所出版的《東方學》這本書，就必須與他最近一些新的立場，作某種對位式的閱讀，我們才可以更進一步理解到，這本重要的著作在他晚近的學術論述裡，有更深刻的鋪陳。這些鋪陳對於從事漢學的歷史評估、學科的典範發展以及意識形態的批判，提供了許多豐富的空間，加強我們重新理解的工作。在諸多回答評論的文章裡，我們可以簡單摘要幾篇比較重要的論文，藉此來豐富、彌補薩依德《東方學》書中的一些問題。

薩依德的批評家基本上是質疑他以一種純粹西方霸權的方式，來討論一個被壓抑而不存在的東方。在《東方學》的後記裡，薩依德對這些問題已經提出重要的回答。之後，他又針對性別方面的議題，討論以肥沃和好色的意象，來呈顯東方作為一個女性的形象。在這個面向裡，他對歌劇的分析，特別是威爾第 (Giuseppe Verdi) 的《阿伊達》(Aida)，有精闢的見解。^(註 25)在諸多的回答當中，《音樂再演繹》(*Musical Elaborations*) 這本書裡，^(註 26)明顯可見他在音樂的論述裡，也對帝國和東方學的論述再加以發展。他以葛蘭西 (Antonio Gramsci) 的 *Elaboratio* 這個義大利字來作分析，討論音樂通常透過奏鳴曲式 (sonata form)，對主題 (motif) 進一步演繹，首先展現一段抒情或宣示調 (exposition)，再以戲劇對照的方式加以發展 (development)，最後用再現的部分 (recapitulation) 作整理和歸納。在西方的曲式裡，達到一種支配性、自我完整、從形式到樂理到聆聽的完整過程，形成一種非常充分的演繹。這是第一個面向。

第二個面向則是透過文化形式和音樂技巧演繹的方式，與政治支配和社會思想連結在一起，形成葛蘭西所謂的更加嚴密的霸權，進而去宣稱 (affirm) 西方文化之正當性及其偉大。因此，薩依德認為音樂在我們無意識的吸收過程裡，與思想、哲學、意識形態、政治和經濟的支配霸權，形成某種關係。從阿多諾 (Theodor W. Adorno) 的音樂理論，到顧爾德 (Glenn Gould) 演奏的巴哈，乃至於貝多芬和華格納的樂曲，薩依德自己在聆聽的過程當中，無法抗拒無意識的狀態。這

24. Edward W. Said, *Power, Politics and Culture: Interviews with Edward W. Said* (New York: Pantheon, 2001).

25. 這篇文章現在收入《文化與帝國主義》內，134-57。

26. Edward W. Said, *Musical Elaborations* (London: Vintage, 1992).

種種分析都可以看出，音樂的拒抗空間並不是那麼明顯。尤其是他自己對於顧爾德有一種曖昧而又矛盾的欣賞，一種試圖抗拒而又無法忘懷的嘗試。在他的討論裡，主要的例證幾乎都來自西方一些比較重要的演奏者。而且，作為一位業餘的鋼琴演奏家，薩依德最喜歡演奏的往往也是貝多芬的鋼琴協奏曲。在發展音樂論述的過程中，一九九九年，他在柏林的音樂營與馬友友、巴倫波因（Daniel Barenboim）三個人和一些年輕的音樂學生對談。在巴倫波因的修正或補充之下，他對音樂內部所發展出來的矛盾、對仗和既內又外的對話關係，得到一些新的發展機會。這些對話集結成書，也就是 *Parallels and Paradoxes* 這本書裡的音樂看法，（註 27）結合他從東方主義到音樂論述各方面的討論，作為一個分析的架構。在這個架構裡，可見薩依德早期是希望以音樂作為一個象徵的形式，藉此來和物質性的西方帝國支配，亦即他在《文化與帝國主義》裡所形成的某種多元支配的關係，形成一種物質和象徵兩種面向之間的對應討論。在他晚近有關佛洛伊德的分析或是人文主義的討論，都提出有需要加以修訂、擴充，或是用他的字眼來說，「再度演繹」（elaboration）的空間存在。薩依德常被批評是中上階級的文化菁英，揭示了西方霸權之無所不在，不但不提抗拒之道，反而是一種「支持既有詮釋」的作法（establishment）。反對他的人往往說他不斷引述奧斯汀（James Austen）、福婁拜、聶瓦爾、康拉德（Joseph Conrad）或奧威爾（George Orwell），彷彿第三世界的文化表達在美學成就上不足以觀。對於這種指責，他在訪談中提出正面的回應，以達利為例，說明畫家可以在技巧上很感人，但其人格卻十分低劣（Power, Politics and Culture 210）。帝國主義、東方主義者與偉大的作家這三種身份未必彼此抵觸，他的閱讀方式就是以奧斯汀、卡萊爾、羅斯金等人為切入點，去分析文化教養與帝國侵略兩種看似衝突的層面其實同時並存，重要的並非是否要把這些人文傳統的經典拋棄，認為他們令人鄙夷，而是「如何在閱讀過程中，以我所謂的對位閱讀，去把這些作品轉變成賦予能力的條件，以便進行脫離殖民的批判」。（註 28）這些經典著作就像傅柯、葛蘭西的思想一樣，可「克服政治與地理的區隔」，將非常本土的處境加以重新挪用、編寫，使之產生反霸權之運動（Power,

27. Daniel Barenboim and Edward W. Said, *Parallels and Paradoxes: Explorations in Music and Society* (New York: Vintage, 2002).

28. "Orientalism and After," 收入 *Power, Politics, and Culture*, 211.

Politics, and Culture 215)，也就是以這種「文學人文主義」的發現，透過文學、文本的研究，去揭發其中所蘊藏之種族壓迫、性別歧視、戰爭禍害及人權問題。在此一主軸之下，東方學論述往往可被看出其將人種與性別之優劣關係並置，而且是以歷史與理論的方式去執行文化與學術再現，以致於將「我們與他們」(us versus them) 的想法加以合法化，造成分裂、對立。薩依德認為目前左派文化陣營的反霸權是反西方經典，或提出基本教義主張，去阻絕或破壞西方，其實是過於化約的不通邏輯，他認為東方學所揭櫫的是對東西方在知識領域上的「交疊領域」(overlapping territories) 及其「相互依賴的歷史」(interdependent histories)，無法以分裂或區隔的方式去實行脫離殖民或解放，換句話說，東方不只是西方的學術產品，它不斷是多元的東西交互牽涉、彼此會商與探索的領域，須入世的知識份子，去接應、對待 (engage)，開啓其對位、質疑之可能性，而不是把對話的管道加以封鎖。換句話說，他是想以人文主義的語言詮釋學去重新展開對東方學的對位閱讀，而不是像時下流行的「反歐洲中心」或「反族裔中心」，想以非裔、弱勢、女性、後殖民、同性戀文學去取代主流 (ibid, 224)。

如此一來，我們可以說薩依德以《文化與帝國主義》的「對位閱讀」實踐與理念，結合了他的入世知識份子觀，(註 29) 對東方學的領域作了擴充及回應。底下本文將以普契尼的《杜蘭朵》(*Turandot*) 和《蝴蝶夫人》(*Madama Butterfly*) 為例，第二位作為分析案例的音樂家，則是英國的歌劇作曲家韋爾，她是英國當代最重要的作曲家 Benjamin Britten 的學生，對於當代的歐洲音樂有一種折衷的表現方式。在此一論述底下，與其說是以音樂作為一種象徵的方式，分析帝國作為一個中心，對其他世界形成一種權力支配，而把對方看成是一個不存在的對象來處理；或許可以說是在音樂的處理過程裡，東方被西方的音樂形式所含納並不形成一種簡單支配的關係，反而用這種方式對西方本身的問題作出重新的理解，與非歐洲的課題形成一種對話的關係。對於非歐洲的東方本身所發展出來的人文傳統，西方的音樂家——特別是普契尼——基本上是用一種比較考古而又具異國情調的方式來處理。

歌劇的演出往往需要各種多媒體、跨國人才和資源的配合，以及國家或是國

29. 有關這方面的討論，可參考單德興，〈代表／再現知識分子〉，《當代》194 (2003 年 10 月)：24-49。

際、經濟、政治、文化利益和媒體的支援。因此，在所有的藝術形式裡，歌劇最富有文化展示的意義。歌劇在眾多藝術中最具綜合性格，這一點從華格納（Richard Wagner）到林頓伯格（Herbert Lindenberger），乃至文化理論家（如 Adorno, Foster 等），（註 30）均以跨學科的論述去鋪陳歌劇與公共國家文化的密切關連，時而透過「殘害」女性的方式去鞏固父權建制，（註 31）時而以音響具象之手法，將大型敘事、浪漫傳奇、家國想像與宇宙力量等「超視覺」的領域（supersensible realms）展現在聽眾的感官之前，使無以得見的形象、符碼、意義化為可聽見的歌曲、詠嘆、齊唱，讓人陶醉、出入於自我與形上學、唱出與未被唱出的旋律之間，藉以重新界定其物質與精神層次。也因此之故，歌劇充滿了各種音響的實驗，聲樂家不斷地打破限制，以更加具震撼力、前所未及的音域，逐步探索近乎遙不可及的角落，以聲音去與他者形成一再改變的關係，不僅將詩詞、戲劇、音響、空間及其他表演藝術納入互動的範疇，而且以歌劇演出與音響形象實現人類的抽象玄想，由變化多端的花腔、戲劇、抒情女高音到深沈的男低音，呈現出人文態度的各種光譜及其被達成的可能性，在理想超越與物質落實之間擺盪，產生對聲音的著迷及由直覺或身體觸視裡無意識中的美感與知識上之應對（intellectual engagement），進而透過聲音經驗對人類主體形構其多元處境上之想像，由歌劇聲音去探索存在的問題。（註 32）

因此，歌劇作為一種探索他者文化及其生命語音形式實具有哲學、形上學之意義，不能只視為是帝國文化支配或異國情調的蒐奇風格。也是在此一觀點上，我們再假藉薩依德的語言詮釋學及其東方學論述，回去檢視普契尼的歌劇應有其可行性。

三、聲音漢學與文化再現

在眾多的歌劇之中，普契尼的《杜蘭朵》是義大利「大歌劇」（grand opera）

30. Herbert Lindenberger, *Opera: The Extravagant Art* (Ithaca: Cornell UP, 1984); David J. Levin, ed., *Opera through Other Eyes* (Stanford: Stanford UP, 1993).

31. Catherine Clement, *Opera, or the Undoing of Women* (Minneapolis: U of Minnesota P, 1988).

32. 可參考 Gary Tomlinson, *Metaphysical Song: An Essay on Opera* (Princeton: Princeton UP, 1999); Carolyn Abbate, *In Search of Opera* (Princeton: Princeton UP, 2001).

傳統的終結之作。因此，在國際的歌劇季和音樂季裡，具有相當大的份量。在 William Ashbrook 和 Harold Powers 的重要著作 Puccini's Turandot 這本書裡，^(註 33) 他們認為《杜蘭朵》是在全世界各個城市裡表演次數最多，而且影響最為深遠的劇目。根據 Charles Osborne 的 The Complete Operas of Puccini，^(註 34) 《杜蘭朵》是最頻繁演出的歌劇之一。按照 David Hamilton 的記錄^(註 35)，紐約大都會歌劇院一直到一九八七年以前，《杜蘭朵》在十四個歌劇季裡，總共有一百零八次的演出，演出次數遠超過莫扎特的《魔笛》或是威爾第的《阿伊達》。《杜蘭朵》為何會引起如此強烈的興趣，值得我們探討。

一九八四年奧林匹克國際藝術節，《杜蘭朵》在 Sir Colin Davis 的指揮之下，由多明哥 (Placido Domingo) 挑大樑主演，以日本能劇的方式展現。一九九七年，在 Arena di Verona 的主導之下，《杜蘭朵》重返紫禁城，在北京天安門廣場前轟動上演，成為歌劇史上一件劃時代的大事。在文化展覽的場合裡，《杜蘭朵》也往往作為另類文化的象徵，具有重要的意義。包括在 HBO 的《六呎風雲》(Six Feet Under) 影集中，在一場男同性戀的喪禮上，也是由一位美籍的男同性戀用假嗓吟唱《杜蘭朵》裡著名的詠歎調〈今夜無人入睡〉(Nessun Dorma)，來向同性戀夥伴道別，而在聽眾之中，即有一位亞裔人士，顯出其多元、異國組合之文化色彩。

普契尼的所有歌劇中，僅有三齣，也就是 Tosca, Sister Angelica 及 Gianni Schicchi，是以義大利為背景，其他大多是以異國情調為主軸，如《波西米亞人》是巴黎的拉丁區，《黃金西岸女郎》則座落於加州，而《蝴蝶夫人》更是守候在日本長崎，等待被接回美國，至於普契尼的最後傑作《杜蘭朵》，故事是發生在北京紫禁城。終其一生，普氏都在熱心尋找「外來」、「新鮮」的題材，一如他的傳記所示，^(註 36) 他的《蝴蝶夫人》，是在 1900 年夏，看完美國劇作家貝拉斯可 (David Belasco) 在約克公爵劇場的作品之後，立刻衝到舞台，擁著貝氏的頸部，眼中

33. William Ashbrook and Harold Powers, Puccini's Turandot: The End of the Great Tradition (Princeton: Princeton UP, 1991). 156-164.

34. Charles Osborne, The Complete Operas of Puccini: A Critical Guide (London: Gollancz, 1981).

35. David Hamilton, ed, The Metropolitan Opera Encyclopedia (New York: Simon and Schuster, 1987). 373.

36. Howard Greenfeld, Puccini: A Biography (New York: Putnam, 1982), 162.

含淚，(註 37)隨即取得合同。1902 年春天，他開始密集聆聽日本音樂的唱片，閱讀日本風俗、歷史方面的書籍，並與日本女伶 Sada Jacco 見面，請她示範日本語音效果，也拜訪了日本駐義大利的大使夫人，深入瞭解日本的傳說與語言特徵。他對日本的研究大致是從女性朋友管道取得，但他對漢學認真而且又有系統的態度則明顯是在他著手《杜蘭朵》譜曲的時期。如同《蝴蝶夫人》的劇本一樣，《杜蘭朵》也是歷經好幾手，先是 Carlo Gozzi 的傳奇劇（1762），之後十九世紀便有至少七種舞劇、芭蕾舞版本（最有名的是出自韋伯），1920 年三月普契尼開始構思寫此一歌劇的音樂。(註 38)他大致上花了四年的功夫，不斷探索「中國世界」，結果在最後一景尚未完成時，他便於 1924 年 11 月 29 日逝世。因此托斯卡尼尼以兩個夜晚首演此一歌劇，1926 年 4 月 25 日，他只指揮到柳兒自殺身死這一幕，隔天才將普氏學生 Franco Alfano 續完的部分補上。

普契尼對《杜蘭朵》及中國世界有著癡迷但也有無力感，1922 年 12 月 11 日他在給 Adami 的信上寫道：「我沒什麼好消息可以告訴你有關《杜蘭朵》，我開始為自己的怠惰感到煩惱。我才完成一幕，且幾乎譜成了第二幕，但是不是我已受夠中國了？……假如我已找到我想要的題材，我是可以現在就將它搬上舞台，我真希望我現在可以找到，但是這個中國世界！……我試了又試，想寫第二幕的開頭音樂，卻力不從心，我對中國實在無辦法。」(註 39)

但他依舊堅持下去，而且主導了許多改編的大變動，例如他將 Gozzi 原作下的韃靼公主 Adelma 改成流落到異域，護衛瞎眼國王來到北京的中國女僕柳兒 (Liu)，他認為「此一人名聲音比較像中國」，而且他也建議用三位朝臣 (Ping, Pang, Pong) 去取代原有的好幾個喜歌劇樣版人物，更大量援引中國民謠及宮廷音樂（如《茉莉花》、《香曲》即柳兒唱的〈請聽我訴說〉、〈保皇讚等〉），他在中國朝廷的暴戾之中點綴以「歸田園居」的道家隱逸思想，以及佛家的宿命、儒家的「安邦淑世」、「悲天憫人」觀，使外國王子得以受到全民擁戴，一舉成功破除歷史幽魂的迷魅，讓中國在愛之光輝亮麗之下，邁向「世界大同」（歌劇結束的大

37. Mosco Carner, *Madam Butterfly: A Guide to the Opera* (London: Barrie, 1979), 12.

38. 腳本由 Giuseppe Adami 與 Renato Simon 提供，但普契尼建議許多更動之處，尤其是柳兒及一些重要情節，詳情請見本人另一篇文章 “Of Writing Words for Music Which is Already Made: Madame Butterfly, Turandot, Orientalism.” *Cultural Critique* 16 (1990): 31-59, 尤其 48-59。

39. Charles Osborne, *The Complete Operas of Puccini: A Critical Guide* (London: Gollancz, 1981), 245.

合唱即以愛與和平爲主題)。

普契尼是以相當有計劃的方式，對蝴蝶夫人和杜蘭朵的傳說作深入的研究。他爲了真正了解日本語文的特色，還請了當時駐義大利的大使夫人到他家裡作客，當面唱日本歌、講日本話給他聽。在當時的日記裡，他就記錄了這一段他聆聽日本語文的感想。而在發展五音階的過程當中，普契尼特別把許多日本語文的特色放到歌劇裡。他往往透過一些傳統喜劇和歌劇的刻板人物，如 Ping、Pang、Pong 這三位宮廷人物，來表現出東方儒、釋、道的思想。在面對政治的殘暴之時，以一種返鄉、追求個人樂趣，或是遺忘、退縮、自我麻痺 (narcotic) 的方式，來形成個人閒暇的空間。因此，在普契尼的歌劇裡，東方思想可以說是相當深入而又嚴謹，受到一種文化展示的意義系統所支撐。

普契尼不只是把日本的五音階、中國的民謠等東方旋律挪用到歌劇裡，五音階也和西洋對位、超越性的樂理，彼此產生衝突、交流和吸引，以西洋爲主導的曲式來加以含納。在發展的過程中，蝴蝶夫人 (Cio-Cio-San) 放棄了日本的文化，以及她的「先生」平克頓中尉 (Pinkerton) 所描述的，有如青蛙叫的日本人的聲音。透過美國人的定位思考框架及音樂調式，她逐漸把自我東方化，以一個逐漸邁向西洋曲式的殖民戲劇，唱出〈美好的一日〉 (Un bel di vedremo)，來表示她對美國式情愛、婚姻和未來的嚮往，以捉迷藏的方式捨棄東方那種幼稚的過去，朝向一個更有目標和意義的未來。同樣地，普契尼也用〈茉莉花〉作爲主要的旋律，表現出杜蘭朵公主殘暴、非理性和報復的心聲，逐漸扭轉、轉化、含納、化入到卡拉夫 (Calaf) 這位求婚者對愛情的讚頌。在經過三個謎語之後，卡拉夫逐漸化解杜蘭朵的力量，透過〈愛征服一切〉這首 High C 的詠歎調，把〈茉莉花〉的旋律化入到愛情大合唱當中。乃至於整個中國宮廷之上，所有的臣民一起唱出太陽的炫燦，用這個比喻來象徵中國未來的領導者卡拉夫，會將他們帶出中國早期歷史的殘暴。卡拉夫在高唱愛情勝利的情況之下，把杜蘭朵身上陰魂不散的歷史幽魂，以及她對中國暴政和國外王子的報復行爲，化解成爲謎題的解答方式；把杜蘭朵，也就是中國，(註 40) 融解化入到一個更加光明的未來。來自西方的領導

40. 杜蘭朵在土耳其文中，即是「中國的女兒」。在紐約大都會 1991 年的演出版本中，北京人民穿上藍色毛裝，在黑暗中尋索新領袖，對天安門事件之後的中美政經與文化局勢有相當有趣的暗示，詳見拙作 "Opera and Post-modern Cultural Politics: Turandot in Beijing," 收入 *A Night in the Opera*, ed.,

者即將引導東方中國走向一個更加和諧而又年輕的未來。老國王和所有無能為力的臣民則在他的背後大合唱，一起歌頌愛情的偉大。

在曲式的運用上，普契尼有非常明顯的區隔作用，也就是布迪厄（Pierre Bourdieu）所說的，在象徵的機制上產生遊戲規則的區隔（distinction），利用這個方式，讓物質和象徵的形式產生一種合法性。也就是在這種方式底下，普契尼非常有系統地從事他的漢學研究，比照起來，他比許多當時的音樂家更加具有這種音樂轉折的漢學取向。當時的音樂家，包括早期的韋伯（Carl Maria von Weber）或布索尼（Ferruccio Busoni），對於中國的調式並不是非常清楚。布索尼甚至把英國的民謠〈綠袖子〉（Green Sleeves）視作中國的音樂，在〈杜蘭朵幻想曲〉裡，一直把〈綠袖子〉當成是中國的主題。他不知道由於出版者的疏忽，弄錯了樂譜上的頁碼，〈綠袖子〉才被編入東方的旋律冊子之中。

比起布索尼和其他的音樂家，普契尼不只是研究中國的建築、宗教和當時他所看到的樂譜，他有許多深入的研究，都具足了漢學家的雛型。（註 41）普契尼選擇一個古老衰亡的帝國，逐漸走向歷史的陰影，在前途茫茫、無能為力的狀態底下，需要外力也就是西方，提供一個新方向，邁向更加年輕、浪漫、充滿憧憬的未來。在此一架構底下，普契尼不只是在描述東方跟西方的關係，更重要的是，他很可能利用這個方式來面對義大利當時所形成的民族主義。義大利希望能夠獨立，能夠在國家的認同上產生一種有如日耳曼的英雄崇拜方式。所以，音樂、愛情和英雄崇拜在《杜蘭朵》裡形成了一種微妙的關係。把非歐洲的主題、故事、旋律和曲式放到義大利的國家民族大業之下，形成非常富有創意的發展。（註 42）

在分析漢學被負面處理、東方不在場的狀況之外，薩依德在《佛洛依德與非歐洲人》裡也提到，其實重要的並不是在分析對立或是被壓抑的問題，而是在許多有意思的文學和藝術創作裡，他者可以被用來發展某些原來的架構和文化脈絡下，不可能存在的另類閱讀方式。比如摩西，透過混雜的埃及身份，發展出猶太的理念，帶出以色列的未來。而佛洛依德在他的分析底下，也專門針對摩西複雜、混合的認同，呈顯出單一神教背後的問題。用這種方式，我們可以看出某種對位

Jeremy I. Tambling (London: British Cultural Council, 1997), 297-305。

41. 見前引註 38。

42. 詳見拙作 “Hope, Recollection, Repetition,” *Musical Quarterly* 77 (1993): 67-80.

的性格，這些主題和人物在文化交流、旅遊的情況之下，穿越了時間、文化和意識形態的限制，以無法預期的方式，發展出一種新的可能性，也就是一種新的組合（new ensemble），對其後的歷史和藝術產生新的影響。

換句話說，在佛洛依德的理論下，東方或摩西並不是一個被壓抑或被抹煞的他者，反而是一種產生思想的力道。一再被侵擾的各種認同力量，形成一個新的可能性，以這種方式來強調忍讓和熱情。我們可以注意到在國家疆界的固定認同底下，東西方互相形成對立的意識形態，有非常多彼此瓦解（destabilizing）、讓對方喪失主導能力（disabling）的情況。薩依德認為這是一種創傷，沒有所謂徹底解決或者寧靜、完全不受外來干擾的可能性。在自我追尋新的認同之時，他者的力道與自我彼此交織，表現出一種文化的可能性。因此，漢學研究對於歐洲音樂轉向聲律和更加考古性的聲音考掘學，有重要的啟發。這種啟發並不一定是蓄意要抹煞東方或是壓抑東方，很多時候反而是以這個方式提供西方自我表達、展示、實驗和探索的可能性。

在此一方式底下，韋爾這位英國當代的音樂家對東方，尤其是中國古文明，有相當漢學式的痴迷。她的歌劇《中國歌劇之夜》（A Night at the Chinese Opera）就是以《趙氏孤兒》作為背景，探討中國在現代化的過程中，現代化工程和過去歷史之間的諸多糾纏。藉由講故事的方式，把趙氏孤兒化作一齣戲中戲，呈顯中國在邁向現代化的過程中，如何對過去的陰魂和謎題作重新的理解。

四、歷史、權力、戲中戲

韋爾的歌劇《中國歌劇之夜》不僅以《趙氏孤兒》為腳本，並將莎士比亞的《哈姆雷特》劇中之鬼現身及戲中戲手法予以挪用，發展出中國歷史與新科技現實之間的交會，同時整齣歌劇是對中國古文明的讚頌。據韋爾自己說：「科學史上流傳之一大原則是西方科技天才所推出的偉大產品（如羅盤、吊橋、冶鐵等）其實早在千年之前就由中國人靜悄悄地發明了。」^(註 43)在科技上，韋爾十分佩服中國

43. Judith Weir, "A Note on the Opera," A Night at the Chinese Opera, CD (NMC D060), Scottish Chamber Orchestra, conducted by Andrew Parrott (2000): 7.

的文明，她也認為二十世紀音樂戲劇中所有的戲劇姿態之音樂風格、達成戲劇寫實目的之各種簡明手法，早在「七百年前便被中國作家譜下」（ibid. 7）。她對元雜劇尤其情有獨鍾，因此在她第一部長篇歌劇鉅著（1987年7月8日首演），便以《趙氏孤兒》為其主要情節架構。

《中國歌劇之夜》其實是套上《趙氏孤兒》外衣的《哈姆雷特》，從揭幕到結束，趙氏孤兒的故事似乎是哈姆雷特的西洋版或只是其中的戲中戲。整齣歌劇將十三世紀的中國與馬可波羅的中國彼此交織，正在發生的家國事件與全知的後設敘事觀點對映出「互文」（intertextual）的音影動作。第一幕是在十三世紀的洛陽，蒙古大舉入侵，江河變色，但是登場的更夫（nightwatchman）卻十分科技、客觀而又不受外在世界影響，一上台便做天氣報導，讓場景顯得具足了後設、科幻偵探小說的事實與玄想匯雜面貌，接著元兵統帥道出他的軍隊勢將轉變中原，使之改朝換代，「所有大家記得的將遭移除，人們會學到幾個新字：服從、沈默、失憶，龍之日子已經告終」。場景一更動，立刻就是《趙氏孤兒》的故事搬上舞台：趙孫（Chao Sun）這位地圖繪製者及土木設計師準備離家之後事，將山水地圖藏在隱祕之地，而他的兒子趙麟（Chao Lin）則落入元人將領手中。十五年後，趙麟長大，受命築堤抵禦水患，工人之中有三位演員，他們為了讓趙麟明白身分，便祕密演出《趙氏孤兒》（歌劇之第二幕），趙麟發現到情節與個人的境遇頗有若合符節之處，開始沈思自己的未來，此時災難似乎已由演出結束的地震所預示。第三幕由馬可波羅的運河之詠讚開始，揭開趙麟與蒙古家國之間的掙扎，他逐漸定下主意要追隨亡父抗拒元朝，因此在父親的舊人引領之下，取得父親留下的地圖，瞭解其原來之身世，決心復仇，突擊元軍。然而不幸的是尚未出師便被逮捕，正當他被處決以死刑之時，三位演員（女高音、次女高音、男高音）推出《趙氏孤兒》，宣敘趙氏孤兒得以雪恥，報國仇家恨的公義彰顯。

據韋爾的說法，她十分講究原音重現的處理，「雖然並非一味想為原先的演出風格做歷史重建，但我所推出的版本，在精力與速度上卻很貼近原著，而純樸與音樂的單薄至少避免予人『中國情調』的印象」，也就是她很滿意自己的作品是「對中國原著的想像重建」（9-10）。準此，漢學之音響轉折乃建立在「對當代歷史研究之延長與中國民俗音樂錄音之演繹」之上（10），即使其中有若干是「自由」或「偶而隨機」的詮釋成份，但是，此一作品是韋爾對心目中中國的「科學與技術」

成就為背景，用來描述科技與自然衝突的得意之作。她引伏爾泰（Voltaire）有關《趙氏孤兒》的一番話當作創作的理想典範：「每一件都清晰有緻」（10），也就是準確、簡明地重新再現中國文明的聲音。據韋爾自稱，選擇「戲中戲」的理由，是因為她深愛元劇的寫實性格，而身為一位西方作曲家，她也對當時的歷史現實感興趣，所以這種「戲內、戲外」的對映關係，不但可超過《哈姆雷特》的局限，而且彼此呼應，讓戲中戲的演出與外在的家國傳承、工程、權力有更平穩、彼此牽引的互動。韋爾受了《趙氏孤兒》在西方漢學傳統及演出的影響自然不在話下，她說此劇經歷耶穌會（Joseph Premare 於 1735 譯為法文版本）後來由伏爾泰、梅達士塔西奧（Metastasio）推介給歐洲，1768 年後便在歐美各地演出，不斷以新而自由的手法發展，獲得新生。由於這種「自由」詮釋的再現傳統，讓韋爾覺得自己不妨也推出個人的版本，也就是發揮某種深度的「雙重角色」創造（invented role-doubling），既富歷史重構又可透過英雄式的三個西方演唱角色去拓展自由詮釋的空間（ibid. 10）。

有趣的是，從作曲家到 CD 製作者，都一再以中國之古文明與當代科技為架構，而在 CD 封面更以三位土地勘查者均穿著毛裝、戴毛帽的「中國」現代化工程為圖象，藉此與當代中國產生聯繫，這種歷史文本的重新挪用，以及戲內戲外的指涉，似乎並非無意之舉，格外耐人尋味。尤其如果我們將此一歌劇與普契尼的《杜蘭朵》並置，大致可看出兩部作品均拿歷史幽魂及其困境當作外人（卡拉夫或三位聲樂演員）得以介入（intervene）、接應（engage）的場景，藉以重整政治或倫理秩序。卡拉夫不斷挪用、含納杜蘭朵的音樂主題及其命令（如他將公主的告諭「北京人民不得睡，除非找出陌生人身份」轉變成他對公主「徹夜未眠」的愛慕與征服欲望），三位聲樂演員也運用《趙氏孤兒》去提醒趙麟，而其背後則是韋爾。此種演出一如薩依德所指出，是音樂指揮與演出之「對應與矛盾」，也就是如何將他者化為本身之內在經驗，而又得自問「能扭曲或自由詮釋到何種地步？」（Parallels and Paradoxes 55）。換句話說，在挪用東方人物、歷史、旋律、主題、背景之時，兩位音樂家均透過類似漢學之考掘與知識論述機制，去顯示其「忠貞、信實」性，而此一信實性又與其民族、政治、文化之歸屬（affiliation），因而形成與東方之區隔或內外之象徵權力關係。這種變化多端與再現的表達或演出方式在音樂、電影、多媒體之面貌固然有其東方主義色彩及東方學之背景，但也有其

自我擴張、批判之空間，值得再細究。

《趙氏孤兒》的音樂轉折是經由戲劇表演及文化翻譯等文化交流管道，在這過程中不僅傳統漢學家（如傳教士、與之合作之儒生口譯者或東方研究者）有其媒介作用，而且西方現代藝術及表達文化也不斷吸取跨越國家、文化疆界之材料。除了《中國歌劇之夜》、《蝴蝶夫人》、《杜蘭朵》、《西貢小姐》（Miss Saigon）之外，百老匯、好萊塢也一直推出像《國王與我》（The King and I）、《安娜與國王》（Anna and the King）或《花鼓歌》（Flower Drum Song）等音樂劇，以東西文化、人物之交流為題材，發展出再現東西方之特殊文化政治與情感倫理。晚近之漢學界開始有人注意到影視文化之東方主義，^{（註 44）}但是聲音的政治經濟學及漢學的音響轉折其實更具無以防禦之穿透與侵蝕力，一如《花鼓歌》的新音樂劇版所示，華埠之進入歐美大眾文化想像有相當大的部分是經由京劇、雜耍、歌曲和音樂。普契尼、韋爾之從東方旋律找到靈感，進而將漢學傳奇或戲曲題材融入西洋曲式或文化支配形式之中，實值得細究。尤其邁入二十一世紀之際，音響、影視之下載已是空前便利，且以超速度之規模運作，如何去探討此一轉折之關鍵作品及其文化再現作用，實已刻不容緩。^{（註 45）}

（編輯部按：本文實際出版日期為 2004 年 11 月）

44. 如 Darrell Y. Hammamoto and Sandra Liu, ed., *Countervisions* (Philadelphia: Temple UP, 2000); David Eng, *Racial Castration* (Durham: Duke UP, 2001).

45. 本文之英文初稿發表於 2003 年 4 月 16 日哥倫比亞大學所主辦之「東方學二十五週年」研討會上，薩依德對當天論文之中有一篇討論音樂頗為高興，兩次發言回應，謹此以本修訂版悼念他。同時也感謝哥大中東研究系主任 Hamid Dabashi 之邀請、清大助理王素卿、林煜樟等人之協助文書處理，及兩位評審人之建議。

The Acoustic Turn in Orientalism

Ping-huei Liao

Department of Foreign Language and Literature
National Tsing Hua University

ABSTRACT

Drawing on Edward W. Said's comments over the span of twenty-five years on his seminal work *Orientalism* (1978), the essay highlights the acoustic turn in sinology as manifested by such operatic works as Giacomo Puccini's *Turandot* and Judith Weir's *A Night in the Chinese Opera*. It argues that while these operas make use of Chinese melodies and motifs, largely following the tradition of exoticism, they also reveal pseudo-scientific attempts on the part of the composers to appropriate western sinology, in order to produce new operatic sound effect as well as to introduce new technological imaginations in response to crises or limits at home. The paper is in three parts. First, it sums up challenges and critiques posed by scholars from various fields on Said's work. Second, it shows how Said's recent remarks may be utilized not only to complement his early observations of area studies but to examine a number of operatic works which deal with China or Asia. The last section discusses in detail operas by Puccini and Weir, to call attention to the acoustic (and, for that matter, visual cultural) turn in sinology.

Key words: Orientalism, exoticism, opera, representation, Puccini, Weir, sinology