

# 变脸与变性:

## 京剧在美国舞台上的呈现

[美]雷碧玮(Daphne Lei)

**内容提要** 本文以华人传统戏剧在美国舞台上演百余年为背景,具体描述了京剧作为一种外来文化在异国他乡获得理解的过程和自我不断调整的处境。其中不仅包括性别问题,更有种族问题。本文试图指出,在全球化的今天,在面具化与变性论的京剧文化中传达中国文化和中国形象,虽为文化交流过渡时期之误解,但不失为推动京剧走上国际舞台的权宜之计。

**关键词** 京剧 变脸 变性 亚美戏剧

一百多年来,美国对华人传统戏剧所形成的“性别观”以及近年来亚美戏剧(Asian American theatre)<sup>①</sup>中运用京剧的方式,成为非常有趣的文化现象。我在这里用了川剧的戏剧手法“变脸”与医学上的“变性”两个词汇来比喻美国人对华人传统戏剧的普遍认知状况。在文化交流初期,挫折与误解往往是必经的过程。然而,是否能跨过这一步而达到深层的认知,促成真正的文化交流呢?我想,这固然是很困难的,但也并非不可能。“自我嘲讽”或许是缩短文化距离的方式之一。因此,“变脸”与“变性”,两者尽管与京剧几乎无关,却颇能引人遐思,这或许是京剧登上国际舞台的第一步。那么,在今日的媒体迷惑视听、传统艺术衰微、网络表演胜于实际舞台表演的情况之下,华人传统戏剧能否成功地走出下一步,这无疑是一个新的挑战,也是一个值得关注的问题。

### 一、正名

为什么要为京剧、甚至华人传统戏剧正名呢?英语中的“Chinese opera”(中国歌

剧)是一个以讹传讹的术语,并不能详尽而准确地表述京剧。首先,传统戏剧本身是集戏剧、歌舞于一身的(中国人常提的唱、念、做、打),西方人则是把“歌剧”(opera)、“戏剧”(drama)、“舞蹈”(dance)、甚至后来的“音乐剧”(musical)加以分门别类,因此,中国传统戏剧才会成为“中国歌剧”,这是在与意大利歌剧比较之下,以西方戏剧理念为出发点新创的名词。中国传统戏剧不管是以杂剧传奇或是以区域性来区分,都是包罗万象的,不可笼统道之。然而,从外国人的眼光来看,中国、北京、东方、天朝、甚至蒙古、丝路、长城都是中华文化的代名词。中国歌剧与天朝戏剧(Celestial Drama)都是中国传统戏剧的通称。其次,中国传统戏剧在美国的发展,是由粤剧开始的,后来才渐渐有京剧的流行。即使京剧对粤剧的发展有相当的影响,两者仍不可混为一谈。所以,当初美国人所谓的“中国歌剧”指的其实是粤剧,而非京剧。事实上,京剧与粤剧都可算是“中国歌剧”的一种,但并不就等于“中国歌剧”的全部。最后,“中国歌剧”这个名词的产生,事实上与美国文化、与美国文化中自我意识的发展有

很大的关系。在19世纪美国的报刊上很少使用“中国歌剧”这个词汇,“中国戏剧”(Chinese Drama 或 Chinese Theatre)反而是常用的名词。我认为,到了20世纪前期(大约20、30年代),蓬勃发展的美国“音乐剧”(musical)成为美国戏剧的新的代表,也成为美国人的一种新的自我文化认同。反观“歌剧”,它乃是欧洲的,是一种过时的、遥远的表征,换句话说,也就是“非美国的”、“非现代的”。在美国的自我主义高涨与排华政策持续之下,中国“歌剧”一词慢慢代替中国“戏剧”,成为中国传统戏曲的翻译名称<sup>②</sup>。另一方面,“话剧”在20世纪初期引进中国,渐渐取代传统戏曲而成为普遍的戏剧呈现方式。在中西同时推广新剧种之下,“中国歌剧”所表述的中国传统戏剧变得越来越遥远、越来越古老,也越来越“不合时宜”了<sup>③</sup>。

## 二、金山客与拓荒者

1848年在美国北加州发现金矿,1849年开始出现淘金热,加入淘金行列的除了来自美国本土的拓荒者、欧洲的淘金客,还有许多华人。旧金山成了不折不扣的“国际都市”。据说,当时的居民就地搭篷为屋,雨天路面泥泞不堪,满地垃圾,鼠类横行<sup>④</sup>。然而,这一淘金热也促使娱乐业蓬勃发展起来,剧院、赌场、妓院、酒馆生意兴隆。早期的华人戏剧就是在这种环境下争出一片天地的。最早登陆美国的华人剧种是粤剧,也就是广东大戏,因为广东沿海一带的居民是最早来美的“前卫英雄”。这些远渡重洋年轻力壮的单身男子(已婚者亦多未携带家眷),起初致力于矿业,后来则投入铁路建筑或是农业商业,亦有许多成了家庭仆佣。由于最早的移民居住于旧金山湾区一带,“金山客”(Gam Saan Haak, 粤语发音)成了亚美文学中至今仍常使用的代表华裔祖先的一个词汇。随着淘金

的“前卫英雄”而来的是第二批的“淘金客”,也就是娱乐业。史密斯(Arthur H. Smith)曾说过:“中国人热爱戏剧,人所皆知。”<sup>⑤</sup>有华人的地方一定有戏剧,旧金山的唐人街就是一个典型的例子。

1906年,旧金山大地震使唐人街化为一片废墟,中文资料所剩无几,研究淘金时代的华人戏剧只得仰赖英文资料。所幸的是,当时的《旧金山时报》(*San Francisco Chronicle*)与《高加日报》(*Alta California*)都有不少关于华人戏剧演出的报道。从丰富的英文报道可以看出当时中国戏剧在美国演出的盛况。然而,由于文化的隔阂,英文资料往往错误百出,使得研究早期粤剧的学者备感困难。

在现存的英文记载中,最早参与“戏剧演出”(dramatic performances)的华文剧团叫作“同福堂”<sup>⑥</sup>。首场演出是在位于三桑街(Sansome Street)的“美国剧院”(American Theatre),演出剧目包括“八仙献寿”、“六国大封相”等四出戏。票价在两美元到六美元之间<sup>⑦</sup>。根据两天后的报纸报道,这场演出“十分成功”<sup>⑧</sup>。

从19世纪50、60年代的英文记载看,当时的粤剧演出十分频繁,而且西方人也是观看的常客。批评则是毁誉参半。大致上,观众认为,“演员的服装道具华丽,值得一看”,还有“令人叹为观止的特技翻滚绝技”也是一大吸引力<sup>⑨</sup>。至于负面的评论,则多因对华人戏剧传统及语言的不熟悉,中国传统的锣鼓弦乐被形容为“呕哑嘲哳难为听”,而高音假嗓更受戏谑,有时被比喻为猫儿叫春,有时被比喻为阴阳不分<sup>⑩</sup>。从当时的评论看,似乎戏谑中华文化、取笑异国风情成为观看中国戏剧的重要的一部分。报刊上的戏谑文章,更是不断地“推广”对中国戏剧的成见。

许多人认为戏剧模仿人生,戏剧也代表人生。19世纪的华人戏剧似乎也有这样的功用。因此,对于华人戏剧的嘲讽事实上与

排华观念有很大关系。这种情形在19世纪后半期更加严重,主要是淘金业与跨国铁路(Transcontinental Railroad)的建造引进了大批的华工。在1869年铁路完成后,大量的华工成功地转业,与美国本地劳工激烈竞争,排华声浪因此越来越高。1882年正式通过的《排华法案》(Chinese Exclusion Act)可被视为对华人仇视的最高峰。

在这种情况下,嘲讽中国戏曲就成了嘲讽华人,而就是在这种歧视与嘲弄的“叙事形式”之下,美国人的自我认同慢慢形成了。须知,早期的美国加州居民以单身男性居多,华人为了求生存,毅然而然地承担了“非男性”的职业,如洗衣、烹饪或是帮佣。在种族歧视之下,表演艺术成了社会现象之诠释与证明。中国戏剧中的反串艺术成了对华人的性别歧视的主要根据,通过嘲笑华人的阴柔气来证明欧美人的刚阳气,因此,华人洗衣业、舞台上的反串与种族歧视、美国的自我认同完全连接在一起。金山客与拓荒者的对战明显地展开在戏剧批评中。久而久之,看戏不是为了看戏,而是为了加入整个嘲讽中国文化的“叙事形式”。在成见不断加深之下,叙述中国成了美国人叙述自我优越感的最佳方式<sup>①</sup>。

### 三、变性,梅兰芳与反变性

《排华法案》一直持续到第二次世界大战时才解除,主要原因是在日本轰炸珍珠港后中国摇身一变,从“黄祸”忽然成了美国的“联盟友邦”。

19世纪对粤剧的歧视在20世纪初期仍旧持续。也就是说,在京剧登上新大陆时,旧有的种族与性别歧视仍是对京剧的重大挑战。虽然男扮女装亦是古时西方戏剧的传统之一(例如古希腊戏剧、莎士比亚戏剧等),但在西方已经“进化”至男女同台演出的时

候,粤剧的男扮女装便被视为“落后”的表征。在西方歌剧发展史上,阉割男童曾是“培养”男高音的方式之一,这种特别的男高音在17、18世纪十分盛行,称之为“Castrato”<sup>②</sup>。中国戏曲中的高音假嗓很自然地会让人联想起歌剧史上不人道的“为艺术而牺牲”的手段。从19世纪美国推崇写实主义以来,中国戏剧中的男扮女装已经不再是令人赞叹的艺术,而是遭受戏谑的主因。华人(亚裔人)没有阳刚之气,因此才可能令人信服地扮演女性。用假嗓唱戏,留长指甲,踩跷(三寸金莲)等,也成了常被批判的对象。

因此,在梅兰芳来美国演出时,“艺术性”与“阳刚气”便成了宣传的重点之一。也就是说,他之所以能够成功地扮演女性并不表示他有同性恋倾向或做过变性手术,也不代表中国文化是落后的。他的成功之处完全在于他的“艺术”<sup>③</sup>。这也就是齐如山为梅兰芳宣传的重点之一。在国际舞台上,打破旧有的歧视与偏见是京剧走向国门的第一步。如同我前面提到的19世纪唐人街的粤剧代表了整个中华文化,哥尔德斯坦恩(Joshua Goldstein)也提出梅兰芳等于京剧、京剧等于国剧、国剧等于中华文化这一连串的等号<sup>④</sup>。因此,梅兰芳的美国之旅使命重大。

梅兰芳对于京剧的贡献,许多学者已有论述,在此不多提。梅兰芳在海外的最大影响力,除了打出中国戏剧的知名度外,也多少改变了西人对华人演员的性别观。哥尔德斯坦恩曾提出,为了要打破对华人戏剧既往的错误印象,梅兰芳赴美演出时必须兼顾两件事:第一是在舞台上演出有传统中国美德的女性,第二是在台下演出代表现代中国的男性<sup>⑤</sup>。台上的演出可打破淘金时代唐人街妇女多被误认为妓女的印象,台下的演出则可以破除对早期粤剧演员在性别上的负面印象。台上台下一样重要。台下有时比台上更

为重要。因此在1930年的巡回演出时,广告中的梅兰芳形象是一个身穿西服、风度翩翩的现代男士,而非不阴不阳的“戏子”,他是一个文化大使、一个年轻企业家、一个受人仰慕的明星、甚至是“演员之王”<sup>⑩</sup>。

除了来美的刻意宣传之外,梅兰芳赴莫斯科与当代戏剧大师斯坦尼斯拉夫斯基(Konstantin Stanislavsky)、布莱希特(Bertold Brecht)的会面也成为20世纪世界戏剧史上的一件大事。布莱希特的《中国表演艺术中的疏离作用》(Alienation Effect in Chinese Acting)更是研究布莱希特戏剧理论必读的作品之一。所以,很多西方戏剧学者,尽管不曾研究过中国戏剧,但对于梅兰芳这个名字却是朗朗上口。梅兰芳成了所有“中国歌剧”(不是京剧)的代名词,他的“阳刚气”、“艺术性”与“现代性”打破了西方对中国男演员性别的质疑。然而,梅兰芳舞台上的男扮女装却也更加误导了反串艺术,以为中国戏剧只有男性可以参与演出,如同日本能剧与歌舞伎一般。殊不知,中国早期的元杂剧男女就是同台演出的,即使中国有着极为发达的父权文化。这在世界戏剧发展史上也是鲜有的例子。女演员并不是中国出现“西化”运动之后的产物。遗憾的是,中国女性受压迫、缠小脚的定论,使得戏剧史上许多女演员的艺术成就被磨灭了<sup>⑪</sup>。

梅兰芳在美演出的旋风慢慢地被世人遗忘,惟有布莱希特的那篇文章有时仍唤起一些对京剧的回忆。然而,除了帮助布莱希特宣扬他的戏剧理论之外,“中国歌剧”在世界舞台上又沦为龙套的地步了。20世纪下半期,由于中国内部的种种因素,加上全球性的现代化,传统文化颇受威胁,面临空前的危机。20世纪初曾一度兴旺的京剧似乎也难以遭此厄运。

1977年,电视连续剧《根》(Roots)的播出代表了美国移民渴望“寻根”的心态。非

裔美人流离失所多年,根源难寻;华裔美人历史尚短,寻根较易。若用后殖民主义理论来看,此寻根心态,与法农(Frantz Fanon)曾提出的“热情地寻求殖民前的国家文化”的心态无大差异<sup>⑫</sup>。为了抵抗殖民文化以及全球的普遍西化,一个后殖民民族或文化都会很努力地寻求,甚至假造出一个能够代表其在殖民前的国家文化的独特象征。这个象征可能是古老的图腾,或是神话故事。从70年代开始,亚美文学与戏剧也在这种“寻根”的大背景下开始象征性地塑造中国文化之“根”。关公、花木兰、李小龙的“中国功夫”,甚至“中国歌剧”,都是这种寻根文化的产物。此关公(亚美文学与戏剧中的关公)非彼关公(无论是《三国演义》中的关公还是关帝庙里的关公),此木兰(Maxine Hong Kingston笔下的木兰)非彼木兰(《木兰词》中的木兰),此中国功夫非彼中国功夫(各门各派的武术)。当然,此所谓的“中国歌剧”更是不伦不类,“歌”剧几乎完全与音乐没有关系,而主要表现为华丽的戏服和象征性的动作,有时,只是些锣鼓声或武打动作添加点东方风味,但是几乎完全没有唱。黄哲伦(David Henry Hwang)20世纪80年代初期的《新鲜偷渡客》(FOB)与《舞蹈与铁路》(The Dance and the Railroad)都用到“中国歌剧”来象征古代中国文化,可是在这两出戏里,戏剧看起来与武术差不多,只有动作没有音乐。《新鲜偷渡客》里面甚至有一场花木兰与关公对打的戏,在京剧的舞台上绝对看不到这种时空错乱的场面的。

生存空间介于华、美之间的华裔美人,其自我认同是很微妙的,即使受的是美国教育,说的是英语,即使在美国社会能够立足生根,但种族歧视仍是一大困扰。所谓的中华民族性——既是优越感又是自卑感,既是民族特质又是种族异类——就成了亚美戏剧中最需要深思的部分。当然,这种“民族性”如同



“文化象征”一样,多半是建构出来的,而“中国歌剧”乃是此种文化建构中不可或缺的原料之一。

黄哲伦 1989 年的《蝴蝶君》(*M. Butterfly*) 与陈凯歌 1993 年的《霸王别姬》(*Farewell My Concubine*) 是 20 世纪末影响美国“京剧观”的重要产物。前者是第一出登上百老汇舞台的亚美戏剧,后者则是第一部荣获坎城影展 (le Festival de Cannes) 大奖的华人电影。或许是蓄意因循旧有的华人戏剧的偏见陈述,两部作品中的京剧演员似乎都有病态的倾向,甚至于疯狂。京剧演员多出身于贫苦甚至娼妓之家,京剧的训练方法残酷,京剧师父有虐待狂倾向。京剧演员在此环境之下似乎难为“正常”人,不是有毒瘾,就是做娼妓、间谍。同性恋也被描绘为是京剧界的特殊产物,似乎在病态的京剧文化之下,演员不得不假戏真做,极具戏剧性的疯狂。被遗忘的“变性说”与“病态论”似乎又回到世人视野中了。1999 年,谢耀 (Chay Yew) 的《红色》(*Red*) 亦运用了这些已被认同的文化偏见的叙述形式,加上以文化大革命与亚裔作家返乡寻根为背景,更为京剧染上了世纪末的糜烂色彩。这一切对京剧演员的“非常”、“颓废”、甚至“病态”与“变性”性质的描绘,耸动声色,引人遐思,再加上五彩绚烂的服装,京剧又一次成了国际舞台上“中华文化”的象征。

#### 四、标志,全球化与变脸说

在 2007 年的今天,快速的全球化促进了科技发展与经济繁荣,却也造成了重重的文化危机。网络发展改变了世人的思维模式、研究方法、语言与书写习惯等等。地方特色与地方语言,如同热带雨林一般,开始迅速地

方式也从层次渐进、假设推论改变为由“关键词”直接切入的方式。在此发展之下,最明显的改变就是文化的“标志化”(tokenize)。既然容忍全球化与多元文化并行,在强调“多”与“快”之下,除了标志化之外还能有什么更好的选择呢? 如果全球化是个大杂烩或大拼盘,标志化的地方文化就成了其中的一道有代表性的菜肴。然而,这道菜必须是一目了然的,很有地方风味的,绝对不能太复杂或是模棱两可的。在世界文化大拼盘之下,有什么比“中国歌剧”更能清楚地代表华人传统文化呢? 除了千奇百怪引人迷思的脸谱之外,又有什么更能代表京剧呢?

京剧脸谱历史久远,是京剧中最有戏剧性的元素之一。演员在自己的脸上,以鲜明的油彩慢慢勾勒出复杂的图案,在一笔一划、一涂一抹的动作中,平凡的演员慢慢地转化成戏中的英雄好汉或是大奸大恶的角色。虽然浓厚的油彩盖住了演员的真面目,然而,一挑眼,一扬眉,角色脸谱与演员精神肉体是完全结合在一起的。但是在世人的眼中,脸谱即是面具,摘戴皆易,本身是没有生命的。究竟这是以讹传讹的错误观念,还是京剧在全球化文化竞争之下残存的方式呢? 我想两者均是非常重要的。倘若京剧没有面具/脸谱这个特征的话,就如同京剧若无世纪末的“谬论”(如《霸王别姬》之变性论)刺激的话,在世界的舞台上,京剧可能已经消失了。

从早期的粤剧表演评论中,“面具”这个词就出现了。当然在写实主义流行的 19 世纪的美国,在不知情的观众眼中看来,如此“非自然”的异国色彩不是面具又是什么? 并且,中国文化既然是古老的,必定类似于其他的世界古老的文化。古希腊戏剧、日本能剧均使用面具,中国戏剧使用面具也是理所当然的了。在观光业发达、廉价“中国制造”纪念品充斥国际市场以及“自我东方化”(self-Orientalization) 之下,便宜的脸谱面具

在唐人街商店处处可见。戴上面具就可扮演中国人,摘下面具则恢复真面目。就如同19世纪美国流行的“minstrel shows”一般,白人演员把脸孔涂黑以扮演黑人逗笑的角色,这是种族歧视下演变出来的一种表演方式。在种族平等渐渐受重视的今天,此种表演方式已成了禁忌,因为以肤色与表面的生理特征来断定个人存在的价值是卑鄙的行为,是忽视人权的第一步。今日美国演员深知不能把脸孔涂黑来取笑黑人,然而戴上京剧面具就可扮演中国人似乎还是根深蒂固的观念。

京剧因此“面具化”了。面具化并不表示一定要使用脸谱面具,而是京剧的整个功用成了面具:用某种京剧手法就表示是真正的中国,甚至可代表亚洲文化。锣鼓声、假嗓音、华丽服装、武打动作,都可在瞬间中把一个演员“中国化”,如同戴上面具就可轻易转换角色一样。尤其在亚美戏剧中,这是很明显的舞台表现手法。前面提到的几出戏,如《蝴蝶君》、《红色》、《舞蹈与铁路》等,都运用此手法。在《新鲜偷渡客》里,京剧武打动作的好坏代表了不同程度的《中国化》。剧中三个角色分别为华人新移民、在美生长的华裔美国人、幼时移民来美的华人(所谓的“小留学生”或是“一点五代”[1.5 generation])。在一场即兴式的打斗中,功夫动作漂亮的是真正的中国人,笨拙可笑的则是在美国生长、失根的华裔美国人。然而,如此的定义标准,本身就已经是一个假象、一个面具化与标志化的产物;换句话说,不管多么逼真,多么真实,其标准本身只是个建构,这是亚美文化中的中国,与真正的中国是无关的。

然而,在为中国、中国人、华人、华裔美国人、中华文化等等概念下定义时,虚造与建构的成分一定是有的,换句话说,任何的身份定义都是与“角色扮演”,甚至“面具”有极大的关系。所谓的“真正的”华人、中华文化都可算是一种角色扮演,而对角色的美学定义、评

判标准都是随时空、政治社会观而改变的。“变脸”与“变性”都是今日京剧在世人眼中的定义之一,也是中华传统文化在标志化与全球化发展中的暂时现象。在感叹西人不懂中华悠久的历史文化之外,不妨以另一种角度来看“变性论”与“变脸说”。或许全球华人应该感到庆幸:这种艺术理论虽然是变相的呈现,至少京剧尚未被世人遗忘;虽然是标志化、面具化了,但无论如何京剧仍是代表中华文化的重要的“关键词”,仍是全球化大拼盘中不可或缺的菜色。变脸、变性与关键词,甚至自我东方化,均可视为京剧的另类化,或许也可视为在世界经济文化转型狂澜中的中流砥柱吧。

然而,转型不会持久,另类亦仅是暂时的,上述之京剧“谬论”之所以能够为疲乏的京剧提供刺激与能量,就是因为其短暂性与非常性。若太依赖此权宜之技,或是长久以自我东方化的手法来呈现京剧,只注重色彩绚烂的表面或异像的噱头,那么京剧危机就不仅是疲乏,敲丧钟与唱挽歌的日子也就不远了。

① 所谓的亚美戏剧(Asian American Theatre)或是亚美学(Asian American Literature)是20世纪60、70年代在美国兴起的一种文学艺术运动,其兴起原因与美国当代政治文化息息相关。早期的“亚美”作家多半指的是亚裔第二代甚至第三代,在美国“土生土长”的亚裔居民,受的是一般的美国教育,其文化、语言都与一般的美国人无大差异。然而种族歧视使得亚裔居民很难出人头地,尤其是在艺术与文学方面。因此,早期的这类作品多半是讨论“认同”(identity)、代沟(包括文化与语言的隔阂)、种族歧视等问题。这类作品中提出的“祖国”、“家乡”、甚至于“乡愁”,其实都是属于父母的,甚至祖父母的,换句话说,可以说是想象与建构出来的。由于亚美戏剧与当代文化政治息息相关,美国移民法的修订与移民人口的转变都对此剧种有所影响。早期的作品多半为东亚作家,如华裔、日裔作家。近年来,南亚作家,如印度、新加坡作家有增加的趋势。其作品内容也从早期的认同问题扩展到其他当今政治文化

问题。

② 关于排华政策,请看下文。

③ 作者曾在《歌剧中国》(*Operatic China*)一书中提到此论点,参见 Daphne P. Lei, *Operatic China: Staging Chinese Identity Across the Pacific*, New York: Palgrave Macmillan, 2006, pp. 8-11.

④ 参见 Lula May Garrett, "San Francisco in 1851 as Described by Eyewitnesses," *California Historical Society Quarterly*, vol. 22 (September 1943): 253—280 与 J. D. Borthwick, *Three Years in California (1851-54)*, Edinburgh and London: William Blackwood, 1857, p. 44, pp. 53-55.

⑤ Arthur H. Smith, *Village Life in China: A Study in Sociology*, New York: Fleming H. Revell Company, 1899, p. 54.

⑥ “同福堂”(Tong Hook Tong)只是诸多译名中的一个。由于此时是华人来美之初,美人对华人华语了解甚少,亦无标准统一的罗马拼音,因此往往错误百出。“同福堂”(Tung Hook Tong)、“鸿福堂”(Hong Hook Tong)或“福图堂”(Hook Took Tong),在不懂华文的人听来都大同小异,有时在同一篇文章里,剧团名可有两三种不同的拼法。在我目前搜集的资料中,此剧团的英文名称有十来种,例如:Hong Hook Tong、Hook Took Tong、Hong Took Tong、Hook Tong Hook、Tung Hook Tong、Tung Hong Took、Hong Fook Tong、Hook Took Tong、Tung Hook Long 等。或许是为了省事,也或许是出于对华人的误解,认为所有的剧团、剧种都是一样的,后来的英文报道就直接用“华人剧团”(Chinese Theatre)或是“东方剧团”(Oriental Theatre)来称呼所有的粤剧团体。粤剧的地方性与个别团体的独特性,在统一称为“华人剧团”甚至“东方剧团”之后乃逐渐丧失了。为了统一起见,在此文中我一律用“同福堂”来称呼此剧团。

⑦ 根据英文广告,首演剧目为“The Eight Genii Offering their Congratulation to the High Ruler Yuk Hwang on his Birthday”(应为《八仙献寿》)、“Too Tsin made High Minister by the Six States”(应为《六国大封相》),其中 Too Tsin 应为 Soo Tsin [“苏秦”之误]、

“Parting at the Bridge of Parkew of Kwan Wanchang and Tsow Tsow”(应为《关公送嫂》)、“The Defeated Revenge”(可译为《失败的复仇》,此因名称资料不足,无法查询)。

⑧ 《高加日报》(*Alta California*), 1852年10月25日。

⑨ 《高加日报》(*Alta California*), 1852年10月20日。

⑩ 对于华人演员性别问题,请见下文。

⑪ 对于粤剧在美国早期的发展与美国人的自我认同问题,参见 *Operatic China*, pp. 25-85. 事实上,从经济学的眼光来看,报刊上戏谑中国戏剧的文章其实成了最佳的免费宣传,甚至可以说,19世纪美国加州粤剧界“受惠”于这种种族歧视的言论。

⑫ 例如,意大利的 Farinelli (1705—1782) 就是历史上有名的 Castrato.

⑬ 这个论点以英文来阐述更加清楚。英文的“艺术”(art)与“假造”(artificial)这个字是有关联的,所以,如果梅兰芳的“变性”(阴柔性)是“艺术”的话,就表示那一定是人为的,而非天然的。

⑭ Joshua Goldstein, "Mei Lanfang and the Nationalization of Peking Opera, 1912—1930," *Positions: East Asia Cultures Critique* 7.2 (1999) 377-420. 这篇文章改写后收入 *Drama Kings: Players and Publics in the Re-Creation of Peking Opera, 1870-1937*, Berkeley: University of California Press, 2007, pp. 264-289.

⑮ Joshua Goldstein, 同上。

⑯ Herbert L. Matthews, "China's Stage Idol Comes to Broadway," *The New York Times*, February 16, 1930.

⑰ “中国戏曲没有女演员,都是男扮女装”是我在美国戏剧教育界常听到的论点,也是我常需要为中国戏曲反驳、为历史上多位女演员辩护的地方。

⑱ Frantz Fanon, "On National Culture," in *The Wretched of the Earth*, trans. Constance Farrington, New York: Grove Press, 1968, pp. 169-170.

(作者单位:美国加州大学尔湾分校戏剧系)

责任编辑 容明