



故國想象、文化記憶與“西方主義”

1980年代中美戲劇界的互訪及其論述再思

周雲龍*

20世紀70年代末期，伴隨着中美關係的改善，兩國間的戲劇交流也在中斷了將近三十年後得以重新接續。這個階段中美的戲劇交流大多帶有一種官方性質，承擔着和“乒乓球”一樣的政治外交功能。1980年春，曹禺和英若誠應邀訪美。在此期間，曹禺早期的劇作《北京人》、《日出》和《家》也在美國陸續演出。由於特殊的政治、文化背景，曹禺等人在美國的戲劇活動在移居海外的華人學者的眼裡，呈現出一種駁雜、異樣的風貌。他們對於這個中美戲劇交流的重要事件的評價(或敘述)，無疑是一個豐贍、有趣的文化文本，其中暗隱着這些海外華人的故國想象、文化記憶和身份認同等豐富的內涵。

當代美國著名劇作家亞瑟·米勒應北京人民藝術劇院的邀請，於1983年3月再次來到中國⁽¹⁾，扮演了一個文化“推銷員”的角色——為北京人民藝術劇院成功導演了他的作品《推銷員之死》。美國名劇《推銷員之死》在中國的巨大影響和引發的相關討論，使其成為了反映1980年代初期中國社會的文化心理的一個載體，其中折射着處於社會轉型時期的中國人的夢想與焦慮。

“北京人”在美國

繼曹禺和英若誠一行於1980年3月18日至4月30日訪問美國⁽²⁾後，在該年6月刊出的《明報》月刊上，專設了一個“曹禺特輯”。這個“特輯”共有四篇文章：夏志清的〈曹禺訪哥大紀實兼評《北京人》〉，劉紹銘的〈君自故鄉來——曹禺會見記〉、水晶的〈長夜漫漫欲曙天：四看曹禺一筆賬〉和金恒煒的〈“不樂觀怎麼活下去？”〉。⁽³⁾曹禺和英若誠的此次出訪，在美國

方面主要是由學術機構主持，即由“美中學術交流委員會”和“美中藝術交換中心”出面邀請，並由哥倫比亞大學藝術院副院長兼音樂教授(同時也是“中心”負責人)周文中先生策劃和安排的。⁽⁴⁾而《明報》月刊的“曹禺特輯”所收入文章的作者，除了臺灣知名報人金恒煒外，其餘三位基本都是供職於美國各個大學的旅美學人(其中水晶為由臺赴美的作家兼學者)，因此，他們具備了“近水樓臺”之便，能夠在第一時間、第一現場看到曹禺在美國訪問的情形。即便如此，我們也不能把“特輯”裡的文章僅僅視為曹禺訪美的“紀實”，固然其中不乏切實的史料。

如果把“特輯”中的四篇文章進行互文性對讀就會發覺，無論是四篇文章中的評說也好，感喟也好，還是貌似客觀地娓娓道來，其實都是一種關於“‘北京人’在美國”的敘事。其中的言辭鋒芒和思想火花無所謂真假虛實，敘事者的身份和位置使得他們關於“‘北京人’在美國”的表述成為言說自我的修辭。與其說曹禺是這些旅

* 周雲龍(1979-)，文學博士，現執教於福建師範大學文學院比較文學與世界文學教研室，碩士生導師。從事戲劇學、跨文化研究。本文為2012年度教育部人文社會科學研究青年基金項目(項目編號：12YJC760128)及福建師範大學“文體學研究”創新團隊之階段性成果。

美學人的評述對象，不如說曹禺是他們觀照自我的鏡像。於是，“‘北京人’在美國”就成為了同時指涉《北京人》/曹禺和這些旅美學人的處境的隱喻，成為了在文本內外同時發生意義的命題。在這個命題/話題的深層次裡面，在作為鏡像的“北京人”曹禺的折射下，呈現的是這些海外華人學者的文化記憶與故國遐思。

夏志清是四位作者裡面唯一一個有過“北京”經驗的人。他於1946年9月隨長兄夏濟安至北京大學擔任助教，曾醉心於西歐古典文學，後因研究布雷克的論文脫穎而出，1948年考取北京大學文科留美獎學金赴美國耶魯大學深造，攻讀英文碩士、博士學位。在夏志清的〈曹禺訪哥大紀實兼評《北京人》〉裡面，作者絲毫不掩飾自己反共的政治立場。在其文章開頭就提到了臺北《聯合報》副刊上的一篇文章〈“現代王昭君”曹禺——出差美國〉，這其實為夏志清的文章埋下了一個基調——在他的眼裡，曹禺此行無疑也是一場政治作秀。⁽⁵⁾ 夏志清的政治立場影響了他的文章，一種二項對立式的思維幾乎充斥了整個篇章，以至於凡涉及中共的話題，都相當地刻薄與不屑，流露出一個嚴謹學者不應該有的偏激和猜疑。從某種程度上說，夏志清的敘述正中黑格爾所謂的“歷史的詭計”——太急於亮出自己的立場，導致其言辭缺乏學理上的冷靜，在近似（於其想象的對立面）的思維模式下，最終致使其文章在很多地方無甚可觀，有的地方（如政治辭令）讀來同樣令人生厭。但夏志清畢竟“身為文學批評者”，並且有着“非說真話不可的苦衷”⁽⁶⁾，深受中西文學藝術滋養的他，在其〈曹禺訪哥大紀實兼評《北京人》〉一文裡面，也有很多地方還是以學術的方式參與了對於這個文化事件的敘述。

在〈曹禺訪哥大紀實兼評《北京人》〉一文的第四節“《北京人》：戲評與劇評”裡面，夏志清對於3月25日晚《北京人》的演出和劇作本身都給予了肯定性的評價。夏志清認為演出“倒令人滿意，實在表示哥大藝術院戲劇部門人材很整齊，導演 Kent Paul 同佈景設計人 Quentin Thomas 都很夠水準，曾家小客廳的佈景尤其出色，看來極具美感。”⁽⁷⁾ 關於劇作，夏志清在他的《中國現代小說史》裡面就“另眼相看”，評

價頗好。這次重讀《北京人》，覺得第一幕章法有些亂，而且感覺袁圓這個“新派少年”的形象塑造遠遠不及“舊人物”如瑞貞等。⁽⁸⁾ 這些觀點都是很中肯的。但是，更值得注意的是，夏志清本人對於曹禺劇作關注的方式及其興奮點所在，這些才是問題與意義的發生之源。

在同一節裡面，夏志清在指出《北京人》第一幕的瑕疵時，不忘帶出“《北京人》裡那些長篇佈景描寫，人物介紹，曹禺是用了心寫的，重讀很有意思”⁽⁹⁾。夏志清所謂的“長篇佈景描寫，人物介紹”應該指的是劇作裡面一再浮現的那些悠閒、雅致但是已經步入沒落的北平士大夫文化氛圍，以及那些散落在遙遙時空中的老北京的吉光片羽。譬如，舊宅裡面古老的蘇鐘，秋風中泠泠的鴿哨，迫近中秋時那明淨蔚藍的北方的天空，長胡同裡為北平獨有的單輪水車的攷扭聲，挑擔子的剃頭師傅打“喚頭”的嗡嗡聲，磨刀剪的吹喇叭的聲音，賣涼貨的小販敲冰盞的聲音，更鑼的梆子聲，淅瀝的雨聲裡面淒涼的“硬麪饅頭”的叫賣聲……當然，更有那舊式貴族家庭那不厭其精的安閒的日常生活細節。⁽¹⁰⁾ 在《北京人》的舞臺指示裡面，曹禺盡情地揮灑自己的創作才華，為我們留下了老北京的最具象、最感性、最細膩的面影和經驗。這樣的描寫，可能和曹禺本人的舊式家庭出身有關，他對舊家庭的瑣細生活細節的捕捉可謂手到擒來；同時，這些描寫也可以看做是曹禺本人為沒落的士大夫文化獻上的一曲輓歌——劇本創作於1940年，時值抗日救亡，民族意識為民族危機所激發。在這個轉折的大時代中，苦悶的曹禺無疑會轉向他最為熟悉的傳統文化尋求慰藉，然而，傳統士大夫文化已經腐敗，唯一的出路可能在於中華民族文化裡面固有的野性、剛健的一脈（如“遠古北京人”和袁任敢所象徵的）和溫婉、無私、賢淑的一脈（如愨方所具備的）。這個劇作寄託着戰時的青年作家曹禺對於中國傳統文化的反思和最深情的一瞥。四十年後，在旅美學人夏志清的“重讀”中，雖然對劇作的藝術成就有所保留，但是在他看來，那些舞臺指示依然魅力不減，且“很有意思”。夏志清在其文章裡面是以“文學批評”的方式，而非以“文學”的方式探討《北京人》/“北京



人”的。他說對於那些長篇舞臺指示“重讀很有意思”，顯然存在着“藏筆”。那麼留給我們的問題就是，在其“重讀”中究竟與那些細節發生怎樣的“化合”？這種“化合”又隱喻着甚麼？下面將結合其他三篇文章一併加以研析。

《北京人》的舞臺指示裡面那些可感可觸的關於老北京的細節，對於夏志清這樣曾有過北京生活經驗又移居海外的學人而言，無疑會在其內心掀起一番波瀾。特別是那氤氳在三十年時空中的悠遠醇厚卻遙不可及的“京味兒”，很容易觸動像夏志清這樣的智識分子的故國遐思和淡淡“鄉愁”。夏志清的“重讀”，可以視為一種“再創造”，四十年前曹禺筆下的老北京，在夏志清的“重讀”中被賦予了新的意義：劇作舞臺指示裡面着力鋪張的視聽經驗和日常生活細節，在這裡應該是一種對抗國家“大敘事”的別樣方式；另一方面，在中國大陸，“文革”剛剛結束，記憶中的老北京可能面臨着再度的革新與建設（抑或破壞），唯有在《北京人》裡面，才能重新找回失落的記憶和構築自己的故國想象；還有，從“‘現代王昭君’出差美國”的“紀實”中，極力去發掘、追憶關於老北京的瑣細的感官經驗，這樣參差對照的敘事風格本身就具有一種夢幻色彩（夢回京華？），其中寄託的是海外華人的文化想象和身份構述（當然，這種敘事風格也消解了夏志清本人在文中過分凸顯的政治立場）。

既然在夏志清等人的眼裡，曹禺一行恰似“欽差大臣”⁽¹¹⁾，其出訪是政治作秀，那麼，對於這個文化事件本身的“文化交流”意義，這些海外學人是很不以為然的，因為那和剛剛結束的“文革”一樣，都是同類的“宏大敘事”的組成部分。正如夏志清對年邁體弱的曹禺此次出訪美國的评价：It's also a form of punishment（這也是一種懲罰）⁽¹²⁾，其潛臺辭就是“和‘文革’期間對曹禺的批鬥和罰他看豬圈一樣”。這種評價由於不同的政治立場，自有其偏頗之處，其中暗含着作者對於中共政權下的中國的不認同⁽¹³⁾——在這裡，“民族”與“國家”產生了微妙的疏離和對立。出於對“大敘事”的拒斥，夏志清一再地在文中強調他對於“交流”中心安排的“節目”程式的反感和冷淡⁽¹⁴⁾，但在同時，他的文章也

在不經意間部分地落入了另一個“大敘事”的圈套。本文旨在探討海外華人的文化記憶與身份認同，但由於夏志清文中過於明顯的政治立場干擾了這個問題，因此在這裡不得不對其政治傾向加以簡要地分析，以說明夏志清對曹禺複雜的態度之雙重原因，即政治的和文學的。下面將轉向對其拒斥“宏大敘事”的行為，即他對“北京人”的“重讀”加以考察。

很顯然，夏志清對於中美文化、戲劇交流所安排的各項活動/儀式沒有絲毫的興趣。他所關注的興奮點，不是今天的“北京人”，而是1940年代的“北京人”。在〈曹禺訪哥大紀實兼評《北京人》〉一文的第7節“過去的日子，自己的作品”裡面，夏志清不願聽曹禺講當下（政治），就刻意挑開話題。⁽¹⁵⁾夏志清說道：“我同曹禺交情不夠，許多事情不便面問。假如由他一人演講，他一定又要大罵四人幫，大家聽了無趣。我想不如讓他多講些過去的生活，給文學史留些資料，寫下來大家都可以參考。我有時發問，非常不客氣，如問他父親有沒有姨太太？家裡有幾個人抽鴉片？但這種‘逼供’的方法的確見效……”⁽¹⁶⁾夏志清這種有些極端的、不太禮貌的“座談”方式，顯在的理由是要給“文學史留些資料”，潛在地則是夏志清本人意欲借鏡曹禺/“北京人”進而回溯關於故國的文化記憶的行為。夏志清三十年“流散”海外的生活經驗以及對於中共政權的不認同，使他面對熟悉且陌生的“北京人”時，不忍在潛意識深處發出“道逢鄉里人：‘家中有阿誰？’”的感喟。他刻意地回避談論當下，一再地通過曹禺早期的劇作（《北京人》、《日出》）去觸摸自己已經塵封許久的關於中華文化的記憶，並在記憶的盡頭去印證關於故國的想象。通過“逼供”曹禺追憶往昔的人事，夏志清不僅獲得了“文學史資料”，還體驗到了“一種家鄉溫暖之感”，更重要的是他獲得了一種文化身份的認同感。

劉紹銘的文章的題目本身就寓意無窮——“君自故鄉來”，這個詩句出自王維的〈雜詩〉：“君自故鄉來，應知故鄉事。來日綺窗前，寒梅著花未？”〈雜詩〉是一首抒寫懷鄉之情的詩。對於遊子的離鄉之思，詩人沒有加以抒寫，偏偏去眷念窗前“寒梅著花未？”這種意外之筆反而收到

了無盡的韻致。劉紹銘巧妙地借用王維的詩句作為其文章的標題，至少暗示着這麼三層意思：曹禺的訪美在海外華人中引起的思鄉情愫；還有遠離“文革”的海外學人對於當下中國大陸智識分子命運的關注；最重要的是在想象層面上對自我文化身份的構述。不同於夏志清，劉紹銘生在香港，1960年畢業於臺灣大學外文系，1966年獲得美國印第安那大學比較文學博士學位後，一直在香港、新加坡、美國的一些大學任教。相比之下，劉紹銘的文章的政治意味就較為稀薄，但作為文人學者，劉紹銘對於其身份的政治的表述主要是通過文學藝術的形式，以隱喻的方式進行的。在〈君自故鄉來——曹禺會見記〉裡面，劉紹銘發覺“曹禺這次來歐美，賣的是舊貨色（……）是他在三四十年代所建立起來的名氣——留在大陸的三四十年代作家，有幾個是例外？”⁽¹⁷⁾在這一反問中，流露出的不僅是對於身處社會浩劫中的智識分子命運的感慨，潛在地則是一種書寫記憶的實踐，極力地返回過去——對於曹禺早期劇作的一再品讀和回味。而這種重新構築文化記憶的努力，也許是這些海外華人學者面對激進的中國“現代化”歷史所造成的摧殘與破壞，而試圖在調整過去和未來的文化延續性時，提出的另一種“現代性”方案：不一定非要是突飛猛進式的，一種參差的、零碎的別樣的“現代”經驗，可能更有利於民族文化的延展。劉紹銘在其文章裡面指出，和《雷雨》、《日出》、《原野》一樣，“《北京人》所代表的中國社會，無論就好的方面說也好，壞的也好，都是最‘傳統’的、最‘舊’中國的。曾皓、曾文清和愷方這類人的心情，豈是容易體會的？而《北京人》的談吐、喝茶、把棺材放在家裡當寶貝一樣看待，處處都是一樣‘儀式’（ritual）。這種儀式，聽在老一輩中國觀眾的耳裡、落在他們的眼裡，也許會引起他們輕微的感喟。但對隔了幾個代溝和‘文化溝’的觀眾，會收到甚麼樣的一種戲劇效果？”⁽¹⁸⁾劉紹銘的“感喟”，有着雙重的意義：作為生長在香港，求學於臺灣、美國，生存於海外的華人，無一例外地遭受着西方現代化的生活方式和文化的衝擊，關於中華民族的傳統文化的記憶不斷被稀釋，曹禺早期劇作中的

“文化儀式”使其身份的焦慮得以緩解和釋放；同時，其中也有對於類似“文革”這樣的宏大敘事的抗拒，斬釘截鐵的現代歷史進程造成的文化破壞令人觸目驚心，雖沒有感同身受，但是智識分子的責任意識使他無法忘懷“故鄉事”。和夏志清一樣，劉紹銘對於曹禺等人今後的創作同時充滿着期望和憂慮——“寒梅著花未？”

水晶和金恒煒的文章也表達了和劉紹銘一樣的情愫。水晶在其文章的開始就流露出強烈的“1930年代”情結：“本着對三〇年代作家一貫思古思慕的幽情，我在曹禺抵達以前，早已再次拜讀了他早年成名的劇本《雷雨》、《日出》、《原野》、《北京人》等，對於這些劇本也有了一點新估價。”⁽¹⁹⁾在由臺赴美的作家兼學者的水晶的想象中，1930年代的中國是“興興轟轟橙紅色的”，“而曹禺先生他們就是那些扮台閣，踩着高蹺在萬人空巷的燈市，一路扭着走過的‘燈人兒’！”⁽²⁰⁾除了在座談中“話舊”，探詢那些留在中國大陸的“燈人兒”們的命運，談論最多的還是曹禺的早期劇作。水晶在認可曹禺早期作品的同時，也提出了自己的意見，如《雷雨》中魯大海的出場，《日出》中陳白露的自殺，水晶認為都比較牽強（不“自然”），似乎受到社會教條的影響。而對於《北京人》裡面的日常生活描寫，水晶認為“功夫的確不簡單”，陳若曦也對《北京人》最滿意。⁽²¹⁾在水晶這裡，文學藝術描寫的“自然”已不僅僅是一個美學標準，同時也是一種價值認同，其中暗含着對於當下曹禺（們）的惋惜和對1930年代的文化精神的神往——“為社會主義作開路先鋒，經過教條主義閹割的作品，說甚麼也不會自然啊”。⁽²²⁾金恒煒這樣評價曹禺：“到底他是五四人物。”金恒煒接着以直抒胸臆的方式做了情感上的剖白：“對五四，我有一種浪漫的嚮往，有一種歷史的情感。中國近代文學的萌芽自五四，思想的解放也肇始於五四，這個根是任何力量都切不斷的。……余生也晚，未能親炙五四風姿，祇能從書本裡追躡一二，好在機緣湊泊，文革十年之後，竟還能一睹從劫灰中活轉過來的五四人物豐采，有幸沾一沾五四繁華織錦的流風餘韻，捕捉到那即將游移而去的歷史影子。”⁽²³⁾金恒煒的文章透露出了海外華人

“重讀”“北京人”的動機和視角，即對一種為激進的歷史步伐所摧殘的、遠逝不再的文化記憶的追尋，而“北京來人”則成為一種載體和想象的起點。從對“北京人”的“重讀”中，“秉其采筆”，“探索冰封的三十年文藝界”⁽²⁴⁾，進而在記憶的盡頭，展開他們對於“心儀已久而杳無音訊”的民族文化的想象和重構。與水晶在“話舊”、“演講”、“座談”和“話別”中的“四看”一樣，金恒煒通過“北京人”曹禺身上背負的沉重的“智識分子的十字架”，看到了“五四”文化精神的遠逝——在努力追求“現代化”，“趕英超美”的理性藍圖設計中，“賽先生”的確在掛帥，而“德先生”哪裡去了呢？⁽²⁵⁾

“曹禺特輯”裡面的四篇文章，以不同的方式對於《北京人》/“北京人”/曹禺的“重讀”行為，其實是作者試圖進入“時空隧道”、建構自己的民族文化記憶的一種努力。在作為鏡子的“北京人”所折射的重影疊像中，顯現的是身處“家國以外”⁽²⁶⁾的海外華人智識分子的文化身份的焦慮。他們無一例外地通過“北京人”這樣一個理想的鏡像，趨向一種銘刻著共同歸屬的集體/個人記憶，參與了對於“‘北京人’在美國”的敘事，進而藉以構述自我身份的認同。

美國“推銷員”的中國市場

應曹禺和英若誠的邀請，亞瑟·米勒於1983年3月第二次來到中國，此行的主要目的是指導其劇作《推銷員之死》。⁽²⁷⁾在此之前，米勒第一部在中國上演的作品是《薩勒姆的女巫》(*The Crucible*)，1981年由上海人民藝術劇院排演，導演是黃佐臨。不同於《薩勒姆的女巫》，可以和國人對於剛剛結束的“文革”的創傷記憶相膾合，比較容易發生情感上的共鳴，並且和當時已經形成文藝潮流的“傷痕文學”一道，參與對於既往歷史的描述和評判，其中固然不缺乏跨文化誤讀的成分。相比較而言，《推銷員之死》所構造的戲劇世界距離當時的中國現實還有些遙遠。一個最鮮明的例子是，當時的中國人根本就不明白諸如“推銷員”、“人壽保險”等名詞是怎麼一回事，對此，米勒深感憂慮，因為這個潛在

的“距離”可能導致中國人無法接受為他贏得了國際聲譽的作品。⁽²⁸⁾但是，三個月的緊張排練準備，最終的演出被證明是成功的。關於《推銷員之死》在中國的成功上演，這一事件的主要參與者之一的英若誠（該劇的中譯者，主人公威利·洛曼的飾演者），在稍後的一篇文章中總結道：“《推銷員之死》以其新穎的演出形式吸引了不少中國觀眾。這表明三十多年前亞瑟·米勒⁽²⁹⁾在戲劇形式上的創新至今保持着旺盛的生命力。”⁽³⁰⁾當時的《戲劇報》上的一篇文章把原因歸結於：“中國的翻譯家有眼光，中國的演員有本領，中國的觀眾也有心靈上的敏感和廣闊的藝術趣味，容得下也欣賞得了世界上的一切好戲。”⁽³¹⁾這些原因歸納都帶着1980年代初期特有的美學訴求，但是，一部美國名劇能夠在“文革”後這一特定時段的中國被成功地“推銷”，演出與當時潛在的文化市場的互動也是必不可少的。《推銷員之死》在中國的成功演出與巨大影響作為一個跨文化事件，在其生產和消費中涵蘊怎樣的社會文化心理和“情緒記憶”，這一事件本身又如何成為時代的隱喻，劇作演出與當時的文化市場發生着怎樣的互動關係，劇作的價值觀又是如何被跨文化挪用的？如果避開上述的“純藝術”分析模式，去考察劇作與時代語境相互關聯的文化內涵，也許會是更為有效地回答上述問題的一種途徑。

《推銷員之死》上演的年代，即20世紀70、80年代之交，是中國社會的又一次轉型的時期。剛剛結束的“文革”留下的創傷記憶還不曾褪去，這一顯在的社會心理使得毛澤東時代的“現代化”與“社會主義”之間的緊張關係（暫時地？）不復存在。中華人民共和國成立後的近三十年裡，對於兩者關係的協調直至“文革”被證明是失敗的。當歷史進入1980年代，“社會主義初級階段”這一思路的提出，既是對於毛澤東的“不斷革命”的糾正，也是對“現代化”的重要性的強調和突出。當然，被懸置的“社會主義”的意識形態依然被強調，與“現代化”密切結合的“發展生產力”、“以經濟建設為中心”等祇是“階段性”的任務。在這個社會轉型階段，人文智識群體對於以往的“社會主義”實驗的厭倦心理和

批判與主流策略在對“現代化”的想象上達成了高度一致和彼此呼應的局面。⁽³²⁾ 人文思想界與國家政權之間的協作共謀，使得其文化實踐也積極地參與到了關於中國的“現代化”的想象中，“現代化”成為了人文知識群體和國家政權的共用基點。與政治權力的結合，人文智識群體獲得了以“現代化”為遊戲規則的實踐場域中最为顯赫的“文化象徵資本”，使其文化實踐以一種精英啟蒙的姿態，在整個社會場域中居於中心的位置。《推銷員之死》的譯介、製作、上演等的各個層面的生產過程，就是這個時期的人文智識分子的一次典型的關於“現代化”想象的文化實踐。

最初，無論是英若誠還是米勒，選擇《推銷員之死》最為中美文化交流的媒介，根本的出發點都是為了革新或“解救”中國的話劇藝術。英若誠在回答記者為何選擇這個劇本的提問時，回答說：“我們已經看慣了傳統的社會問題劇，我們想換個新型劇本，既有對劇作藝術性的考慮，也想讓我們的年輕的演員和導演們接觸新穎的戲劇形式，從中學習和借鑒不同的藝術表現形式。”⁽³³⁾ 而米勒也清楚地認識到：“我知道邀請我來導演《推》的人們都急於擺脫其枯燥的話劇模式，我不清楚他們是否已經醫治了長期形成的藝術依附於政治的習慣。我有一種解救它們及其觀眾的使命感。”⁽³⁴⁾ 對於“新穎的藝術形式”的強調和對“傳統的社會問題劇”的拒斥，是這個時期的文藝界的共識和責任。在“新穎”與“傳統”的二元對立項中，凸顯的是對於文藝的“啟蒙”意識的召喚和對其政治承擔的厭倦和貶抑。在這種情況下，文藝的審美自律性被一再地強調，正如本節的開始，所引用的兩個當時對《推銷員之死》的成功原因的解釋，無一例外地著眼於其“藝術”性。但是，這種一葉障目式的評價可能形成更大的思想盲點，有效地遮蔽了其中暗含的意識形態意味。“社會問題劇”作為中國現代文學/“話劇”史上的專有名詞，指的是“五四”時期，經過對於易卜生的劇作的有限譯介和跨文化誤讀，在當時的中國語境裡催生的一個戲劇類型，當然自有其合理性和先鋒性，問題是在“救亡”的時代命題下，其內涵發生了些許的翻轉。特別是在1980年代初期，它基本上是

貶義的，是政治對於藝術的扭曲。而《推銷員之死》中，劇作者對舞臺表演區域的分割和以閃回手法顯現主人公內心世界的做法，無疑會給當時的文藝界帶來巨大的衝擊。1980年代初期，面對傷痕累累的記憶，“文革”被定性為封建專制思想的復辟，“啟蒙”的任務遠沒有完成，於是，在“重返‘五四’”呼聲中，“西方”再度被視為“現代化”的摹本和來源。⁽³⁵⁾ 《推銷員之死》中，有着“文革”時期被定性為“資產階級”的“現代派”手法，這個鮮明的“現代”標幟首先進入文藝界的“法眼”就是理所當然的了，它完全可以作為“啟蒙”中國話劇藝術的教材。但諷刺的是，就在當時的人文智識群體的“傳統/現代——中國/西方”的思想圖景中，最“現代”的“現代派”，在西方，偏偏是“反現代”的。就像“五四”時期，對於“社會問題劇”的譯介和推崇一樣，1980年代初期的文藝界對於《推銷員之死》的“新穎的藝術形式”/“現代派”的倚重，表面看起來正好相反，實際上完全沿用了“五四”新文化先驅們的邏輯。

與“現代派”手法相呼應的，是《推銷員之死》的主人公威利那“複雜而統一”⁽³⁶⁾ 的性格塑造。按照威利的飾演者英若誠的經驗和理解，威利喜歡撒謊、吹牛，“毒害青年”，亂搞男女關係，但同時他又很可愛，即威利具有一種孩子似的天真和一顆赤子之心。正因為威利的可愛，才對自己的生存環境缺乏認識，其悲劇性的結局能同時讓局內局外的所有人產生“一種惘然若失的情緒”。⁽³⁷⁾ 威利性格的複雜性和悲劇性，不僅是對“文革”文藝政策的逆反——寫“中間人物”，也是對於“社會主義”對人的“異化”的駁斥和對“人道主義”話語的參與——“恢復人的本性”。當然，對於威利的悲劇命運的隱喻性意義，英若誠也有認識，他認為《推銷員之死》的思想和中國的關聯在於：“像威利這樣的人在中國比世界上任何其他地方都多。我們對文革曾經擁有輝煌的記憶，(……)我們幾乎放棄了一切來追隨‘光明’，最後發現這是一個泡影。”⁽³⁸⁾ 正是有了這樣的“情緒記憶”，英若誠在創作“威利”這一舞臺形象時，對其意義進行了跨文化挪用和重構：“在準備角色和排練中我不由得想起

了不少同志與朋友在十年浩劫中的遭遇。他們受侮辱、被冤屈，有時甚至受到非人的待遇，按照常情，似乎早就該意氣消沉，不再‘亂說亂動’了，但是不然，他們還是按捺不住，一會兒一個主意，叫朋友們擔心，也叫當時的當權者頭痛。我認為這應該說是一種浪漫主義的素質，生活裡的確有這樣的人。他們可能有時令人生氣，有時令人發笑，但是如果沒有了他們，都一本正經，生活會多麼乏味！”⁽³⁹⁾ 西方/美國的“威利”就是這樣參與了中國的“新啟蒙”。

在《推銷員之死》的消費/接受層面，對於這個劇作有着種種不同的甚至是截然相反的解讀。這些解讀正說明了該劇所具有的巨大彈性，在各個不同的層面上，與當時的處於轉型階段的中國社會語境發生了關聯。

在1980年第一期的《外國文學研究》上，刊登了劉榮新的文章〈推銷員為甚麼死？〉，在談到劇作的局限時，作者說：“從某種意義上講，查萊父子為人處世的態度也可以看做是資本競爭的手段，但是作者似乎在向人們說明：在美國，祇要你像查萊父子那樣，勤勤懇懇，老老實實，仍舊會有你的前途和希望。在這裡，資本競爭的總法則又似乎不見了，不起作用了。”⁽⁴⁰⁾ “社會主義”的慣性思維在當時的中國還具有相當的市場，“現代化”與“社會主義”的緊張關係仍然在部分人的心中延續。從《推銷員之死》中，這篇文章看到了“資本競爭的總法則”的危險性。這一解讀不是沒有道理的，在該劇即將上演時，在某些美國人中，就曾公開提出擔心中國人會利用它作反美宣傳。⁽⁴¹⁾ 文藝界更多的是從該劇的藝術本體、悲劇意識、人性刻劃和人文關懷等層面解讀的，當然其中暗隱這對於“文革”的批判、反思和對文藝的“現代化”和啟蒙意識的訴求，上文已經結合英若誠本人的創作心理做了分析，這裡不再贅述。值得注意的是一位河南的農民觀眾的觀點，這位觀眾看完演出，想起了家鄉的一句俗話：“越窮越瘋，家貧事端多。”⁽⁴²⁾ 這種跨文化聯想/誤讀，暗含着中國社會對於“富裕”的渴求心理，而這種心理和《推銷員之死》中對於美國富裕的物質生活的展示不無關係，或者說，以劉榮新的文章為代表的憂慮，在中國社會

的想象層面已經成為現實。就在米勒和英若誠去探望楊憲益和戴乃迭夫婦時，夫婦二人也擔心該劇會引發“崇洋媚外”的思想，而無法通過官方政審。⁽⁴³⁾ 但是，政府對於“以經濟建設為中心”和“發展生產力”的任務的明確，以及人文思想界的啟蒙意識，在當時已經成為主流風向，“現代化”成為共同的訴求。對此，米勒本人就有明確的意識，通過對報紙的關注，米勒發現：“金錢(致富)的氣息已經在中國的空氣中流動，它要比中國歷史上任何時候都重要。”⁽⁴⁴⁾ 他還指出：“報上說，‘文革’期間把貧窮理解為革命，把富裕解釋為修正主義，這是錯誤的，人們不敢賺錢，結果形成了黨偏向窮人、藐視窮人的觀念。黨支持和保護那些通過勤勞和依靠科技富裕起來的人。”⁽⁴⁵⁾ 因此，雖然存在着爭議，《推銷員之死》還是以近乎悖論的形式，成功地參與了當時的中國社會的“現代化”想像與文化實踐。

但是，我們今天再去回望這一文化事件，會發現其中真正的悖論還不在於當年種種相互衝撞的觀念都能在該劇中找到共鳴，真正令人文智識群體感到尷尬的是：他們所積極參與的“現代化”想象和文化實踐與“五四”時期的理論資源不同，是以美國為中心的全球性的經濟、政治和社會組織方案。⁽⁴⁶⁾ 米勒來到中國成功“推銷”美國文化的事件不幸成為一個隱喻，到了1980年代末期人文智識群體與政府間的緊張關係就迅速浮出水面，在1990年代的現代化進程持續推進的情況下，最終文化市場趨於成熟，人文智識群體迅速被區隔到了社會場域的邊緣，內部也出現了分化。1980年代初期的智識精英們的啟蒙姿態成為一去不返的美麗回憶。米勒當初在接受中國文藝界邀請時，就帶着醫治、解救中國話劇及其觀眾的使命感。⁽⁴⁷⁾ 米勒最初對於當時的中國人無法理解該劇表現的生活的擔憂，如推銷員、保險、父子情感等，最終都在假設的等值關係中，加以對比、翻譯、“通約”，成功地實現了語詞的跨語際“旅行”。但是，“任何現存的意義關聯都來自於歷史的巧合，這些巧合的意義則取決於跨語際實踐的政治。”⁽⁴⁸⁾ 在米勒的“救世主”般的角色幻象中，在中國智識界“傳統/現代——中國/西方”的智識圖景中，這一“現代化”的

文化實踐其實是一種“被譯介”的“現代化”，在表面的“等值喻說”下，掩蓋的是一開始就不平等的文化對話。《推銷員之死》在中國首演成功時，米勒發現“(……)觀眾幾乎狂熱了，在演出結束謝幕時他們不停地鼓掌，沒人中途退場。當英若誠鞠躬時，我分明看見他的臉上露出了勝利的笑容。”⁽⁴⁹⁾在這激動的回憶中，米勒發覺：“(……)威利到處都在，他代表當代世界各種制度下的我們自己。中國人可能不讚同他的謊言、自欺欺人的吹牛本事，以及他和女人亂搞的事，但是在他身上他們當然看到了自己。這不但是一種典型，而且還因為他所追求的：出人頭地、贏得好名聲等。”⁽⁵⁰⁾在米勒的回憶裡，他不僅僅完成了解救中國話劇及其觀眾的使命，還成功地“推銷”了在他看來具有“普世”意義的美國價值觀。中國智識界在當年過早地透支了關於“現代化”的成功“表演”的狂歡之後，最終將不得不為這種廉價的滿足感買單。這些遺產和債務，在如今無處不在的全球化的陰影之下，將以一種新的面目和形式，繼續對我們提出問題，引領我們的文化實踐。

【註】

- (1) 1978年秋天，亞瑟·米勒與其夫人一起訪問中國，其間和英若誠曾有過愉快的會面。
- (2) 田本相、張靖編著：《曹禺年譜》，頁145，天津：南開大學出版社，1985年版。
- (3) 《明報》月刊(香港)，1980年6月號，第15卷，第6期(總第174期)上的“曹禺特輯”。
- (4) 夏志清：〈曹禺訪哥大紀實兼評《北京人》〉，載《明報》月刊(香港)，1980年6月號，第15卷，第6期。
- (5) 夏志清的〈曹禺訪哥大紀實兼評《北京人》〉一文第五節的標題就是“米勒、曹禺作秀”。
- (6) 夏志清：〈曹禺訪哥大紀實兼評《北京人》〉。
- (7) 夏志清：〈曹禺訪哥大紀實兼評《北京人》〉。
- (8) 參見夏志清：〈曹禺訪哥大紀實兼評《北京人》〉一文第四節“《北京人》：戲評與劇評”。
- (9) 夏志清：〈曹禺訪哥大紀實兼評《北京人》〉。
- (10) 曹禺：《北京人》，見《曹禺選集》，頁401-584，北京：人民文學出版社，2004年版。
- (11) (12) 夏志清：〈曹禺訪哥大紀實兼評《北京人》〉。
- (13) 在夏志清：〈曹禺訪哥大紀實兼評《北京人》〉一文裡面，凡涉及“中美”文化交流的地方，“中”全部被加上了引號，其用意在於強調這裡的“中國”是特指的。
- (14) 夏志清：〈曹禺訪哥大紀實兼評《北京人》〉。
- (15) 這裡的原因可能是雙重的：一方面是夏志清的政治立場

與曹禺基本對立；另一方面是夏志清作為文人，對於政治“大敘述”的拒斥。

- (16) 夏志清：〈曹禺訪哥大紀實兼評《北京人》〉。
- (17) 劉紹銘：〈君自故鄉來——曹禺會見記〉，載《明報》月刊(香港)，1980年6月號，第15卷，第6期。
- (18) 劉紹銘：《君自故鄉來——曹禺會見記》。
- (19) 水晶：〈長夜漫漫欲曙天：四看曹禺一筆賬〉，載《明報》月刊(香港)，1980年6月號，第15卷，第6期。
- (20) (21)(22) 水晶：〈長夜漫漫欲曙天：四看曹禺一筆賬〉。
- (23) (24) (25) 金恒煒：〈“不樂觀怎麼活得下去？”〉，載《明報》月刊(香港)，1980年6月號，第15卷，第6期。
- (26) 該表述借用自周蕾的著作《寫在家國以外》(Writing Diaspora)，香港：牛津大學出版社，1995年版。
- (27) 《推銷員之死》(Death of a Salesman)，作於1949年，在美國上演後好評如潮，曾獲得紐約劇評界獎和普利策獎，成為美國劇壇珍品，並為米勒本人贏得了國際聲譽。
- (28) 周維培：〈美國戲劇在當代中國的傳播〉，載《戲劇文學》，1998年第10期。
- (29) 即亞瑟·米勒。——引者
- (30) 英若誠：〈讓思想“化”為人物的血肉——參加《推銷員之死》演出的一點感受〉，見柯文輝編：《英若誠》，頁180，北京：北京十月文藝出版社，1992年版。
- (31) 王佐良：〈令人鼓舞的五月演出——《推銷員之死》觀後感〉，載《戲劇報》，1983年第6期。
- (32) 賀桂梅：《人文學的想像力——當代中國思想文化與文學問題》，第一、二章的相關論述，頁17-53，開封：河南大學出版社，2005年版。
- (33) (34) 吾文泉：《跨文化對話與融會：當代美國戲劇在中國》，北京：中國社會科學出版社，2005年版，頁47；頁44-45。
- (35) 賀桂梅：《人文學的想像力——當代中國思想文化與文學問題》，第二章的相關論述，頁34-53。
- (36) (37) 英若誠：〈談威利·洛曼舞臺形象的塑造〉，見柯文輝編：《英若誠》，頁186；頁186-188。
- (38) 吾文泉：《跨文化對話與融會：當代美國戲劇在中國》，頁48。
- (39) 英若誠：〈讓思想“化”為人物的血肉——參加《推銷員之死》演出的一點感受〉，見柯文輝編：《英若誠》，頁185。
- (40) 劉榮新：〈推銷員為甚麼死？〉，載《外國文學研究》，1980年第1期。
- (41) 英若誠：〈讓思想“化”為人物的血肉——參加《推銷員之死》演出的一點感受〉，見柯文輝編：《英若誠》，頁181。
- (42) (43) (44) (45) (47) (49) (50) 吾文泉：《跨文化對話與融會：當代美國戲劇在中國》，頁46；頁43；頁44；頁44；頁44-45；頁44-45；頁46。
- (46) 賀桂梅：《人文學的想像力——當代中國思想文化與文學問題》，頁44。
- (48) 劉禾：《跨語際實踐——文學，民族文化與被譯介的現代性(中國，1900-1937)》，宋偉傑等譯，頁10，北京：生活讀書新知三聯書店，2002年版。