

來自亞洲傳統劇場的啟示——柬埔寨傳統宮廷舞劇的消失與重現

林偉瑜*

中文摘要

柬埔寨宮廷舞劇大約在8-12世紀的吳哥王朝有相當蓬勃的發展，1431年當暹羅人攻陷吳哥城導致王朝滅亡，宮廷舞劇被認為因帝國的瓦解而消失，據信暹羅人當時擄走大批舞者，使柬埔寨宮廷舞劇傳統在泰國被保留下來，直到1841年柬埔寨王子安東（Ang Duong）回國繼位，從泰國帶回一批舞者重建柬埔寨宮廷舞劇傳統。在接下來幾任國王的大力支持下，宮廷舞劇在19-20世紀期間有蓬勃的發展，達到前所未有的藝術高度，成為柬埔寨象徵吳哥文化傳統的其中一個重要代表。

本文將聚焦於討論「前吳哥時期」到1960年代之間，柬埔寨宮廷舞劇從發展、消失到重現等變遷的軌跡，並探究以下問題：在缺乏文字記載和有限的圖像記錄情況下，一個消失幾世紀的表演藝術傳統，究竟憑藉著什麼而被重建起來？而此重建是「還原」抑或是「創新」？為何在消失這麼長時間之後，柬埔寨皇室和民眾還能辨認出、並接納這是屬於柬埔寨的傳統？本文藉探討柬埔寨宮廷舞劇的變遷歷程，思考其傳統變遷是否為我們帶來不同的啟示。

關鍵詞：東西方戲劇交流、傳統變遷、東南亞舞劇、天上舞者、乳海翻騰

《戲劇學刊》第十二期，頁95-123（民國九十九年），臺北：國立臺北藝術大學戲劇學院
TAIPEI THEATRE JOURNAL 12(2010):95-123
School of Theatre, Taipei National University of the Arts

收稿日期：2010.3.31；通過日期：2010.5.24
* 國立臺南大學戲劇創作與應用學系助理教授

An Apocalypse from Asian Traditional Theatre— Vanishment and Reappearance of Cambodian Court Dance-drama.

Lin Wei-Yu*

Abstract

Cambodian court dance-drama was believed to have highly developed in the Angkor period during the 8th -12th century. When Angkor was captured by Siamese in 1431, the court dance-drama was considered lost due to the empire's downfall. We are told that the Siamese brought thousands of Cambodian court dancers back to Thailand and the tradition of Cambodian court dance-drama has therefore been preserved in the Thai court since then. In 1841, after being a hostage in Thailand for more than twenty years, Cambodian prince Ang Duong with a number of Thai court dancers was back to Cambodia for ascending the throne, and reestablished the tradition of Cambodian court dance-drama as a part of the restoration of Angkor glory. Under enthusiastic support of several kings following Ang Duong, Cambodian court dance-drama had flourished during the 19th -20th century and artistically reached its heyday. It hence becomes one of the major symbols of Cambodian culture.

This study will focus on exploring the course of the development, vanishment and reappearance of Cambodian court dance-drama from the pre-Angkor period to the 1960s. Following questions would be the central concern discussed and analyzed in the essay: after vanishing for centuries, how did Cambodian kings reestablish the court dance-drama tradition? Is this reestablishment restoration or innovation? Since the court dance-drama had lost for centuries, why could Cambodian recognize and accept it as an ancient Angkor tradition?

Key words: Exchange between Eastern and Western Theatre, change in tradition, dance-drama in South-East Asia, apsaras, Churning of the Ocean of Milk

* Assistant Professor, Department of Drama Creation and Application, The National University of Tainan

身在何處？

經常忘記我們身處亞洲。

長久以來我們學習的東西已經遠離自身的文化根源，以及那些與我們類似的亞洲文明。法國的亞陶（Antonin Artaud）、尤涅斯柯（Eugene Ionesco）、莫奴虛金（Ariane Mnouchkine）的觀念、劇作和劇場演出震撼了我們，美國的羅伯特·威爾遜（Robert Wilson）劇場風格是我們模仿的對象，台灣許多演員熟悉波蘭導演葛羅托斯基（Jerzy Grotowski）的身體訓練，我們的觀眾對德國碧娜·鮑許（Pina Bausch）的作品如數家珍，英國彼德·布魯克（Peter Brook）的《空的空間》（*The Empty Space*）則陪著台灣戲劇界的學子們長大。看到、聽到、閱讀這些東西不僅讓我們得到美好的戲劇經驗和增長知識，更重要的是我們對它們倍感親切，我們所說、所想和所做，也和這些劇場經驗相仿，只是這些熟悉的東西經常讓我們忘記 “We are Asians”。

除了日本，我們對亞洲其他地區的認知大多侷限於它們在經濟、政治和戰略上的功能，此外似乎很難覺得他們有什麼文化值得或需要去學習。對我們而言：東南亞幾乎是未開化的地方、韓國僅止於韓劇和泡菜、我們宣稱正統的中華文化在台灣，現在的中國乏善可陳，充其量是二十年前「熱錢淹腳目」的台灣……這樣的偏見不僅是出現在一般人，即便在知識界的精英中也並不少見。很大程度因為偏見（包括對西方的崇敬和亞洲的歧視），我們之中不少人對亞洲其他地區的文明視而不見，雖然我們是亞洲的一份子。關注東西方戲劇交流的學者Leonard C. Pronko在東京參加國際戲劇會議時與來自亞洲的代表們交換意見，他驚訝地發現，現代亞洲人對他們在古代曾頻繁互動、且彼此間具有深刻影響的鄰近文化，無知的程度並不亞於現代西方人¹，這種無知使印度的卡塔加利舞劇（Kathakali）、能劇（Noh）、中國戲曲、峇里島舞蹈等這些東方傳統劇場性質相近的藝術類別之間存在難以跨越的鴻溝，彼此無法交流。（Pronko 1967: 5）事實上我們知道東方傳統文化和藝術在古代經常相互交流、吸收與影響，但今日卻比空間距離更遙遠、性質差異更大的西方藝術來得難以接受。

二十世紀以來西方重要劇場藝術家（特別是被認為創新與前衛者），其中不少直接

¹ Pronko提到所參加的會議期間，主辦單位安排到歌舞伎座（Kabukiza）觀賞一齣歌舞伎歷史劇，演出後他碰到中國來的女性戲劇代表，詢問她對表演的意見，Pronko訝異她的反映和大部分的西方觀眾一樣呈現出驚訝、納悶與困惑，她表示：“It was so different; I didn’t know what to think!”（Pronko 1967: 5）。Pronko雖然沒有指名是那一場會議，但在此書1967年出版的前幾年，即1963年，聯合國教科文組織於東京舉行一次名為“Proceedings of the International Symposium on the Theatre in the East and the West”的盛大國際劇場研討會，會中有東西方各國來的戲劇代表，其中一天的議程正如Pronko所說安排到歌舞伎座觀賞一齣歌舞伎歷史劇演出，加上1960年代中國大陸與國際處於斷絕來往的情況，當時在國際上代表中國的正是台灣的中華民國，根據會議紀錄，當時的會議代表正是台灣派去的李曼瑰教授，因此Pronko所提到的中國女性代表應該就是李曼瑰教授。（Japanese National Commission for UNESCO 1965: 46）

或間接受到東方傳統劇場的啟發或影響，或許因為距離感的原因，他們對東方傳統劇場美學及本質的見解不同於東方人，這些見解常是感受力極強和觀察入微的洞見。亞陶是我們熟知的東方傳統劇場「粉絲」，他對峇里島戲劇特質的描述，顯見他具有高度的藝術敏銳度：

〔峇里島戲劇〕情節其實只是幌子，劇情並不隨情感起伏，而在精神狀態…這個表演使我們幾乎無法招架…它所使用的語言，我們已不得其門而入…令我們心生挫折…也無法聽清楚—卻更增加了這個表演的魅力…對我們歐洲人來說，最具震撼力、最不可思議的是，一種無所不在的知性美…（阿鐸 2003: 55-71）

峇里島戲劇帶給我們的啟示是，讓我們看到一種身體的而非文字的戲劇概念…東方戲劇具形上的傾向，與西方心理傾向的戲劇不同。它的形式是從各種可能的層面去掌握其意義、其內涵，或者可以說，其撼人效果不是從精神的一個層面而是同時從精神的各個層面引發的。（阿鐸 2003: 74-78）

亞陶提到的東方傳統劇場懾人的美和魅惑的力量，已經被現代東方人忽略了很久，甚至不懂如何欣賞，而這種魅惑的魔力卻在西方現當代劇場持續發酵。亞陶的劇場觀念改變了20世紀下半西方現代劇場的歷史，倘若他知道當今的西方劇場正如其所願，朝向東方傳統劇場的那種「純粹劇場」（pure theater）方向前進：語言不僅被改變其作用，還被大幅降低在劇場中的份量，而聲音、造型、動作的客觀表現力也成為在空間製造張力的重要手段，恐怕他會想回到人世一探究竟。

亞陶並不是最早從東方傳統劇場獲得啟發的藝術家。比他早近二十年，俄國的梅耶荷德（Vsevolod Emilevich Meyerhold）在看過中國戲曲和日本歌舞伎後深受啟發，雖沒有像亞陶寫出觸電般的感受，但卻對未來劇場做了預測：

…中日兩國的戲劇藝術很相近。它們對動作都賦予非常大的意義…中國演員是用美術圖形來思維的：對於他來說，一切都可歸之為立方體、線條、空白、圓形；而當他在舞臺上移步的時候，他頭腦裏始終有這些圖形的存在。我們離開這種藝術也不遙遠了²。再過二十五-五十年，未來戲劇的光榮將建立在這種藝術的基礎上。那時，將出現西歐戲劇藝術和中國戲劇藝

² 此為譯文，該句之意應為「我們離這種藝術也不遙遠了」。

術的某種結合。（格拉特柯夫 1986: 251-252）

雖然當今世界劇場不見得如梅耶荷德所預測的為「西歐戲劇藝術和中國戲劇藝術的某種結合」³，但若說是西歐戲劇藝術和東方戲劇藝術的某種結合，應該也不為過。不僅像亞陶和梅耶荷德這類的藝術家從二十世紀上半起便開始尋求其他文化傳統的刺激，西方的戲劇學者也逐漸注意到西方戲劇發展的侷限，原本專事研究貝克特和西歐戲劇的學者Pronko在他所著的《東西方劇場——邁向總體劇場的觀點》（*Theater East and West: Perspective toward A Total Theater*, 1967）中，疾呼西方劇場應當認識和學習東方傳統劇場，從中汲取養分與刺激，因為了解、接受與不同文化的交流可為自身帶來文藝復興。（Pronko 1967: 5-6）

實際上在過去的歷史中，印度、中國、韓國、日本、東南亞之間的文化交流相當密切，這些國家都曾因接受鄰近國家的文化刺激，使自己的物質和精神文明更上一層，並發展出更豐富的面貌。今日文化交流管道較過去通暢許多，但台灣對外來文化的接受與交流卻呈現相對單一的現象，我們長期以來僅大量吸取西方文化，但對鄰近亞洲文化的接受和了解相當有限，在藝術領域尤為如此。本篇文章將探討東南亞其中一個主要的傳統表演藝術形式—柬埔寨宮廷舞劇—的傳統變遷歷程，除了藉此認識東南亞地區的傳統戲劇藝術，並將思考其傳統變遷是否為我們帶來不同的啟示。

柬埔寨宮廷舞劇及其發展

柬埔寨位於中南半島，東鄰越南，西面泰國，上接寮國，是東南亞最早建立的王國之一。其古代歷經了三個強盛的王國，扶南（西元68年-6世紀下半）、真臘（西元630年-8世紀末）、到吳哥王國（西元802-1431年），經過這三個強大的王朝，古代柬埔寨所發展出的高度文明在古代東南亞區域頗具影響力。一般推斷柬埔寨宮廷舞蹈/舞劇⁴大約在8-12世紀的吳哥王朝有相當蓬勃的發展，從吳哥時期所遺留的大量apsaras（heavenly/celestial dancer，天上舞者）形象的浮雕以及石刻碑文的記載顯示，舞蹈在當時宮廷、寺院的宗教儀式中扮演重要角色。然而自13世紀始，柬埔寨歷經境內東邊占族人的獨立和侵略，及西北邊境暹羅人（泰國人舊稱）的數度入侵，連年征戰加上農業經濟遭受破壞，吳哥國力大

³ 梅耶荷德的劇場觀念在1980年代透過翻譯被介紹到中國，對當時極欲從現實主義戲劇解脫的大陸話劇創作者有相當的影響，尤其梅耶荷德這番話給予當時中國話劇界原本已嘗試將傳統戲曲美學應用在現代戲劇表現手段的藝術家們莫大的鼓勵。

⁴ 吳哥時期的宮廷舞蹈是否被發展到舞劇形式一直存在爭議（後文將述及），因此本文述及吳哥時期的宮廷舞蹈將以「舞蹈/舞劇」並列。

幅衰退，最後1431年暹羅人洗劫吳哥城，吳哥後裔最終棄城而去，被迫將首都遷往他處，王朝因而覆滅，吳哥自此成了失落的文明，其宮廷舞蹈/舞劇也隨之失去蹤影。

據稱暹羅人在征戰過程中擄走大批宮廷的工匠、樂師以及舞者，柬埔寨宮廷舞劇傳統因此得以在泰國宮廷中保留下來，反觀柬埔寨本土的宮廷舞劇則被認為因帝國的瓦解而消失，尤其在15-18世紀之間，幾乎沒有任何宮廷舞劇的文字或圖像記錄被保留下來，直到1841年長期在泰國擔任人質的王子安東（Ang Duong）回到柬埔寨繼位，他從泰國帶回一批舞者並積極重建宮廷舞劇傳統，在接下來幾任國王的積極發展下，宮廷舞劇在19-20世紀期間有高度的發展，並成為柬埔寨皇室/政府與民眾眼中，象徵吳哥文化傳統其中一個最重要的代表。

下文將聚焦於討論「前吳哥時期」到1960年代之間，柬埔寨宮廷舞劇從發展、消失到重現、重建等變遷的軌跡，同時也將探究以下問題：在缺乏文字記載和有限的圖像記錄情況下，一個消失幾世紀的表演藝術傳統，究竟憑藉著什麼而被重建起來？而此重建是「還原」抑或是「創新」？為何在消失這麼長時間之後，柬埔寨皇室和民眾還能辨認出、並接納這是屬於柬埔寨的傳統？須說明的是，本篇論文為筆者研究亞洲國家傳統劇場變遷的初探之一，現階段研究方法以文獻探討為主⁵，以作為未來至亞洲國家進行田野調查的基礎。

柬埔寨舞蹈起源與前吳哥時期舞蹈

一般而言，東南亞劇場有兩大形式傳統：舞劇與偶劇，其中柬埔寨的宮廷舞劇或古典舞劇（Cambodian court dance/dance-drama or Cambodian classical dance/dance-drama）⁶為該區域中發展較早的舞劇傳統之一，其最初的起源來自宗教儀式。事實上早期東南亞舞蹈皆為宗教儀式的根本元素之一，並被賦予多種宗教儀式功能，從驅邪、與神靈溝通、作為獻祭的供品、到葬禮儀式中都扮演著重要的角色。由於包含在宗教之中，這些舞蹈的初期

⁵ 本文的研究資料多來自西方學者和中國書籍，原因是古代柬埔寨因經歷吳哥文明數百年的失落，以及柬埔寨氣候潮溼，每年經歷長時間的雨季，除了石造建築存留下來，木造房屋和文獻均已消失，本地文獻極為有限。而中國由於在歷史上數度遣派使節前往柬埔寨，因此在關於古代柬埔寨歷史文化上面，中國古代文獻和當代研究皆具參考價值。而從19-20世紀以來歐洲對吳哥文明產生高度興趣，對於其建築和雕刻藝術進行相當徹底的研究，柬埔寨宮廷舞劇也在這種基礎上得到西方戲劇學者的關注與研究。根據了解，當代柬埔寨亦有本地學者進行宮廷舞劇的相關研究，但為數不多，由於筆者尚不通曉柬埔寨文，本論文僅採用西方學者對宮廷舞劇的研究，此為本文之研究限制，待將來進入田野工作後再行參考和增補柬埔寨學者的研究觀點。

⁶ 1970年朗諾（Lon Nol）總理趁當時在柬埔寨有極高聲望的西哈奴克國王到法國期間罷黜其王位，成立高棉共和國（the Khmer Republic），新政權需要柬埔寨的宮廷舞劇來象徵其政權在傳統上的延續性，但又須去除皇室影響，因此將其名稱從宮廷舞劇（court dance-drama）改為古典舞劇（classical dance-drama）（Cravath 1985: 233），本文只述及到高棉共和國之前的歷史發展，因此大部分仍以宮廷舞劇稱之。

發展多附屬在儀式底下，從來不是純粹的舞蹈性質的表演，儀式中濃厚的戲劇色彩影響了這些舞蹈的形成，使它們從發展之初即帶有明顯的戲劇元素。

隨著發展，許多舞蹈類型開始發展出更豐富的表演，並逐漸產生演繹故事的劇目，有的加入語言、說唱（有由舞者自己說唱，也有由旁邊的說唱人來進行），後來更出現專為其演出寫作的文本。有的形式雖仍以舞蹈為主體（如柬埔寨宮廷舞劇），但演繹故事與角色扮演已成為其演出型態中的主要構成部分，Toni Samanththa Phim和Ashley Thompson在所著《柬埔寨舞蹈》（*Dance in Cambodia*, 1999）一書中指出，以柬埔寨現存的表演藝術來說，「任何試圖將舞蹈和戲劇作嚴格區分是不可能的事」。（Phim and Thompson 1999: 11）因此就像中國戲曲一樣，東南亞傳統舞劇的舞者訓練常以行當分類作為訓練的基礎，在有些舞劇類型中解讀劇本與創造角色是舞者訓練中相當重要的一部分⁷，因此這些舞者並不能單純視為舞者（dancer），而應該看作舞蹈演員（dance-actor）。雖然東南亞舞劇後來發展出具有更完整的內容及高度精練的表演，但它們不像其他文化中的戲劇和舞蹈在發展到一定程度後便從宗教獨立出來，宗教的功能和影響至今仍明顯存在於許多東南亞舞劇之中。

柬埔寨早期舞蹈傳統最初也起於宗教儀式的需要。據載，古代柬埔寨舞蹈與宗教和葬禮儀式有相當密切關係，西元六世紀的吉蔑人（Khmer）廟宇已經有將舞蹈做為敬獻給神靈的祭品之儀式，以確保神靈繼續庇祐該社區，並使農作豐收；在七世紀，有記錄顯示舞者在葬禮中扮演護衛、陪伴死者到靈界過程中的重要角色，並協助死者的靈魂在靈界獲得重生。類似的古禮仍保留於現代柬埔寨，在1941年莫尼旺國王（King Sisowath Monivong）的葬禮中，生前跟隨莫尼旺的宮廷舞者在出殯過程中，面塗白粉伴隨在裝有國王遺體的巨型甕⁸兩旁，象徵護衛他到另一個世界。此外，舞蹈在柬埔寨傳統中亦經常與祈雨儀式結合在一起，這種祈雨儀式至二十世紀還經常由皇室主導、並由宮廷舞者進行祈雨舞蹈演出。（Cravath 1986:181-182；Phim and Thompson 1999: 4；Brandon: 1993: 20）

早期柬埔寨歷史缺乏豐富文獻記載，關於舞蹈/舞劇的發展多仰賴各地寺廟以及古代遺跡上的浮雕和出土石碑上的記載來推斷。據信，舞者與柬埔寨宮廷的淵源應當從前吳哥時期就已開始，根據五個從西元5至8世紀之間的碑文顯示，舞者在這段期間經常被皇室成員（尤其是國王）當成禮物捐獻給各地廟宇，大多數為女性，但也有男性，這些舞者屬於奴隸階級。古代柬埔寨從扶南、真臘、到吳哥王國等時期，蓄奴風氣皆相當盛行，奴隸被

⁷ 印尼wayang wong的舞者同樣也是分行當，其舞者演員和中國戲曲演員一樣，不僅要跳舞還得唱。而泰國宮廷舞劇的舞者演員雖然不唱，但劇中敘述與對白由舞者的手勢與身體動作來加以詮釋，因此舞者在訓練過程須要接受詮釋劇本與創造角色的訓練。（Rutnin 1993: 5-6）

⁸ 將死者裝於甕中是柬埔寨一種死者靈魂的再生儀式。1927年莫尼旺國王的父親西索瓦國王（King Sisowath）死於金邊，在葬禮舉行之前，其身體便被以胎兒的姿態放置在用禾填滿的甕之中一長段時間，這是使死者靈魂到祖先世界時的再生儀式中的一部分。（Cravath 1986: 179-203）

分為私有、王有及寺院奴隸等三類⁹，只是由皇族敬獻給廟宇的舞者與其他一般勞役和技術類的奴隸有所區別，他們是「神的奴隸」（slaves of the god），他們被送到廟宇前必須先接受舞蹈訓練，而且為提高他們在儀式中的超自然力量，這些舞者還被賦予梵文名字，以求能更好地侍奉神明。（何平2009: 109；Cravath 1985: 36-40）實際上宗教儀式和祭典的舉行並不限於在廟宇之中，古代柬埔寨宮廷也有各種繁複的儀式和祭典，應該也須要有屬於宮廷的舞者以扮演類似功能，因此這時期的柬埔寨極可能已有舞者存在於宮廷之中。

吳哥時期的舞蹈

19-20世紀的柬埔寨宮廷舞劇，從動作、服裝、舞劇編排等方面有相當高的發展，這個表演藝術類型之所以能在19世紀被重建起來，吳哥時期的浮雕和石碑記載是相當重要的參考對象和靈感來源。從吳哥時期浮雕中大量的apsaras（天上舞者）形象和出土石碑，我們得知吳哥時期是柬埔寨舞蹈蓬勃發展的時代，但究竟此時期舞蹈的真正面貌為何，是直接承襲前吳哥時期儀式功能的發展？還是從宗教儀式擴展到其他的層面？是否有外來影響？以及是否已從舞蹈形式發展為舞劇形式？雖然缺乏詳細文獻記載¹⁰，有限的碑文及吳哥浮雕仍能幫助我們建立起這時期柬埔寨宮廷舞蹈/舞劇的初步面貌。

西元800年被爪哇王國擄走充當人質¹¹的闍耶跋摩二世（Jayavarman II, 802-850）¹²，自爪哇回到柬埔寨，統合當時呈現分裂狀態的吉蔑族人，共同驅逐了來犯的爪哇賽倫德拉王國（Sailendra），闍耶跋摩二世在爪哇期間受到當地宗教的影響，帶回「神王」（devaraja）¹³概念及其他爪哇文化，隨後他在西元802年建立起自己的王國，並開啟

⁹ 碑銘中提到有“Knum vihara”（寺院奴隸），此外還提到“Knum vrah”（敬神的奴隸）和“Knum vrah rapam”（跳聖舞的奴隸）等等，也應屬寺院奴隸。關於奴隸勞動的情況，真臘—吳哥時期的碑銘中也有大量記載，如提到從事家務和服務性勞動的奴隸，有「做飯的奴隸」、「碾米的奴隸」、「燒水的奴隸」、以及「演奏樂器的奴隸」、「跳舞的奴隸」、「唱歌的奴隸」等等。以上指的是從事家務或其他服務性勞動的奴隸。（何平2009: 109）

¹⁰ 由於吳哥時期規定僅有建造給神居住的廟宇可用石造建築，其餘包括貴族以及百姓住宅皆為木造，因此當吳哥城在1431年廢棄以後，經歷幾世紀的荒廢，所有木造房屋無一倖存，僅剩偌大的吳哥石群建築遺跡，關於這時期的文件紀錄也隨之消失。目前世界上關於吳哥王朝生活的文字描述僅依靠13世紀一位來自中國元代的使節周達觀，他在1296-1297年於吳哥居住一年，回中國後將其見聞寫成了《真臘風土記》，內容為對該地生活風土人情的觀察，雖只有短短八千五百多字的描述，但目前世界上研究柬埔寨的學者多靠周達觀之書、吳哥遺跡、以及出土石碑來重建吳哥時期的面貌。

¹¹ Bernard Groslier認為闍耶跋摩二世在爪哇時期，可能是囚犯身份，也可能是作為學徒身份。（Groslier 1962: 90）

¹² 本文所列出的柬埔寨國王年份均為統治任期。

¹³ 「神王」概念簡而言之為，國王將自己視為是印度神祇（尤其是毗濕奴Vishnu）、以及後來的佛陀之人間化身，生前統治世界，死後會回到傳說的須彌山（Meru）恢復毗濕奴的原身。（Shapiro 1994:95-96；陳顯泗、楊海軍2002: 120-121）不過這裡須要注意的是，有些書認為柬埔寨的神王概念從扶南王國時已有（謝小英 2008: 20），而到闍耶跋摩二世已被制度化，因此或許闍耶跋摩二世從爪哇帶回的神王概念可能是一種制度化的「神王」作法。

長達六百多年輝煌文明的吳哥王朝。（Groslier 1962: 89-90；薩德塞 2001: 43-45；陳顯泗、楊海軍2002: 120-121；余春樹 2004: 33）研究亞洲劇場的重量級學者James Brandon認為基於此淵源，加上爪哇半儀式性的宮廷舞蹈如*bedhaya*、*wayang topeng*、和*wayang*系列的偶劇，均可在柬埔寨找到相似的劇種，因此推斷闍耶跋摩二世應該是從爪哇帶回當地的舞蹈風格，而柬埔寨人就在此基礎上發展出自己的舞蹈。（Brandon 1967: 58-61；Brandon 1993: 19-25）此說法雖屬合理推斷，但缺乏更直接的證據，因為整個東南亞的舞劇和偶劇傳統都有極高的相似性，而非只有爪哇和柬埔寨，尤其是以目前的研究看來，爪哇較早的宮廷舞蹈*bedhaya*、*serimpi*、*wayang topeng*、和*wayang wong*等形式的最早出現時間無法完全確定，但以目前文獻所記載的已知形成時期似乎都要比闍耶跋摩二世時期來的晚（Miettinen 1992: 87-105）¹⁴，因此難以確認早期柬埔寨舞蹈與爪哇舞蹈之間的關聯。

爪哇的影響雖不明確，但是做為中南半島早期「印度化」¹⁵最深的一個國家，來自印度的影響則是肯定的。就像東南亞其他國家一樣，古代柬埔寨人的生活與藝術幾乎是由宗教考量所形塑，除本土神靈之外，濕婆教（Shivaism）、毗濕奴教（Vishnuism）和佛教從扶南時期到吳哥時期皆相當興盛。許多廟宇供奉印度神祇，特別是濕婆和毗濕奴，古代柬埔寨更將濕婆奉為舞蹈之神。從許多遺跡來看，濕婆的雕像和浮雕經常呈現跳舞的姿態，旁邊有鑼鼓伴奏的樂師，兩條naga（那伽，大蛇之意）纏繞在他的肩上，並有apsaras伴隨於旁。（Groslier and Arthaud 1966: 23-27；Phim and Thompson 1999: 3；Cravath 1985: 52-53）由於舞蹈與宗教有密切關係，自然也承接了印度的影響，這些影響可從其他方面觀察到，除了前面所述及的舞者奴隸被給予梵文名字之外，從吳哥遺跡來看，此時期浮雕藝術相當重要的主題之一就是被稱為apsaras（heavenly/celestial dancer）的「天上舞者」，大量的apsaras身影隨處可見，她們經常以翹姿和動態舞蹈姿勢出現，這些舞姿明顯與印度傳統舞蹈的姿勢相近。（Diamond 2003: 151）此外，與apsaras起源有密切關聯的

¹⁴ 值得注意的是Brandon在他另一本書《劍橋亞洲劇場指南》（*The Cambridge Guide to Asian Theatre*）中，提到九世紀的爪哇石碑記載有舞者、小丑、面具舞者駐紮在宮廷中表演，從廟宇中的浮雕來看，他們的站立姿勢顯示他們受極大印度的影響（Brandon 1993: 121），而不像今日的爪哇舞，換言之當時的爪哇舞應該是帶有明顯的印度舞蹈特徵。而東南亞國家最早直接接受、同時也是接受最深的印度影響的國家是柬埔寨，因此如果當時兩國舞蹈有相似之處，或許未見得是闍耶跋摩二世從爪哇帶回來的影響，而是兩者皆得自印度的影響。

¹⁵ 西方從19世紀以來研究東南亞的學者，一直認定東南亞的文明是「印度化」的結果，橫跨19世紀末及20世紀中期的著名法國歷史學家George Coede，有「早期東南亞歷史之父」（the father of early South-East Asian History）的稱謂，他對柬埔寨早期文明的研究尤其深入，他指稱所有東南亞文化是印度婆羅門及其商人殖民的傳播結果，並指稱中印半島人們缺乏創造性，且若無外界刺激則無法進步，同時認定東南亞的舞蹈、劇場和偶劇幾乎和印度風格一樣，Coede廣泛影響西方學者以及印度學者對東南亞的看法，至今許多介紹東南亞的書籍與歷史（包括許多當代中國學者對柬埔寨和東南亞的研究），經常引用Coede「印度化」的說法，但這種看法後來遭到不少20世紀其他研究東南亞學者的質疑，經濟歷史學家J. C. van Leur和人類學家Wilhelm G. Solheim都認為實際上印度文化只是「東南亞巨大的本土文明外表一層易剝落的糖衣」，其文化內裡實際上具有豐富的本土內涵，已與印度文化有極大差異。（Cravath 1985: 5-6；1986: 179-180）

「乳海翻騰」(Churning of the Ocean of Milk)神話也同樣源自於印度(後文將述及此神話內容及意涵)，這些證據皆看出印度文化在吳哥時期舞蹈發展上的影響。

這時期的舞蹈發展除了延續前吳哥時期的宗教祭祀功能以外，似乎也有向生活和娛樂面拓展的跡象，同時舞蹈與宮廷的關係比前吳哥時期更加密切。首先寺廟舞者數量多得驚人，像前吳哥時期一樣，吳哥皇室延續捐獻舞者給廟宇的習慣，碑文記載顯示，耶輸跋摩一世(Yasovarman I, 889-900)的一個兒子在西元921年的廟宇祭祀中，敬獻了11個女舞者、5位男舞者、18位女歌者、4位女打擊樂者和9位女弦樂師、9位男樂師和吟唱者和1位讚歌者。接下來的時期，捐獻舞者數量逐年增加，其中被認為是吳哥時期最偉大、同時也最具爭議的國王闍耶跋摩七世(Jayavarman VII, 1181-1219)，在其統治期間廟宇舞者的數量更達到吳哥時期的最頂峰。西元1186年，他把Ta Prohm廟敬獻給他逝去母親的靈魂，為此他提供615名女舞者給這座廟宇以服務該廟宇的神祇。五年後他又將另一座廟宇Preah Khan敬獻給他逝去父親的靈魂，並提供更多的裝備和人力，包含了一千名舞者，而除了這兩座廟的舞者外，闍耶跋摩七世還為其他廟宇指派了1622名舞者服務這些廟宇所供奉的神明。(Cravath 1985: 67-68)

其次，出土石碑的紀載顯示吳哥皇室成員接受舞蹈訓練似乎是普遍現象，九到十世紀之交的耶輸跋摩一世本人涉入舞蹈的程度頗高，碑文記載了讚美其舞蹈能力的文字；十世紀下半的一塊佛教碑文則記錄了當時宮廷生活的片段，上載羅貞陀羅跋摩二世(Rajendravarman II, 944-968)妻子的哥哥與阿姨皆擅長舞蹈，此外還有其他石碑特文記載和讚美一些皇族成員的舞蹈技巧(Cravath 1985: 72-76)，這些記載除了顯示皇族成員的高超舞蹈技巧被認為是值得紀念的高貴特質，也代表舞蹈可能是皇室成員宮廷訓練和教育的一部分。

吳哥早期的apsaras浮雕以展現神話中各種apsaras的翔姿、斜腰、搖臀等動態姿勢為主，但到吳哥後期這些浮雕內容出現了偏向生活化的形象。12世紀末和13世紀初，闍耶跋摩七世統治期間在大吳哥城(Angkor Thom)中建造的巴戎寺(Bayon)的浮雕中，可以看到有apsaras洗澡、梳頭、整髮、按摩和練習舞步等較為生活化的景象(Brandon 1967: 58-59)，似乎顯示apsaras已從早期神話層面的表達逐漸延伸到生活層面，換言之，apsaras不僅仍為傳說和宗教的重要元素，同時可能也逐漸成為宮廷和社會生活中的一部份。從舞者數量的增加、到皇室成員的涉入程度，以及浮雕形象的轉化，長期研究柬埔寨宮廷舞劇的學者Paul Russell Cravath認為「柬埔寨舞者和舞蹈之於社會與宗教結構中不可或缺的程度，恐怕在世界文明中找不出第二個」。(Cravath 1986: 184)

由於缺乏圖像和碑文等直接證據來證明吳哥時期舞者演出故事性的表演，有些學者對於吳哥時期的舞蹈是否已發展至舞劇形式持保留態度，加上其他柬埔寨劇種，如皮影戲(sbaek thom)和面具舞(lakhon khol)等，在這個時期也缺乏文獻記載其相關活動，

因此一般認為吳哥時期可能沒有高度發展的敘事性戲劇形式，而即便後來吳哥王朝結束後已出現文學價值極高的劇本《羅恩可》（*The Reamker*）—以柬埔寨文寫作的《羅摩衍那》（*Ramayana*）故事—但後人卻無法確定這個劇本是寫給哪種劇種所用。（Brandon 1993: 20；Brandon 1967: 59；Diamond 2003: 152；Phim and Thompson 1999: 8-9）

但也有學者持不同看法，Cravath指出舞蹈和舞劇（dance drama）最重要的區別是後者有故事和角色扮演，雖然目前未發現吳哥時期有描繪舞者演出故事的浮雕和給舞蹈演出的劇本，但是在1916年大吳哥城所出土的一塊大型石碑中記載著，闍耶跋摩七世由於出外征戰占婆人，他的妻子像《羅摩衍那》中的悉達（Sita）一樣因為與丈夫分離而哭泣，因此她用佛教儀式祈求丈夫平安歸來，在儀式中由舞者演出了從佛陀《本生故事》（*Jataka*）¹⁶來的內容，這個可信的紀錄顯示12、13世紀之交的吳哥時期宮廷舞者已進行戲劇性的演出。（Cravath 1985: 75-76）Cravath接著指出，從第六世紀開始《羅摩衍那》的故事早已在廟宇的儀式中被唱誦，而吳哥時期的儀式也包含《羅摩衍那》故事，這個傳奇不僅是12世紀吳哥窟整個浮雕的基礎，也與「乳海翻騰」神話密切相關，因此他推測這時期的舞蹈極可能演出與《羅摩衍那》相關的內容。（Cravath 1985: 100-102）

雖然缺乏直接證據，筆者也傾向接受吳哥時期應當已有演出戲劇性內容的舞蹈。首先，既然舞蹈是柬埔寨宗教儀式的重要元素，而儀式中包含戲劇元素幾乎是由來已久，在世界上許多文明的戲劇起源皆與宗教儀式脫不了關係，因此前吳哥時期到吳哥時期舞蹈包含戲劇扮演的可能性相當高，既然《羅摩衍那》故事從六世紀即已經常被唱誦，在傳說中羅摩是毗濕奴的化身，而柬埔寨版的「乳海翻騰」神話中，天上舞者apsaras是由象徵著國王的毗濕奴所創造出來，而柬埔寨國王一向自喻為毗濕奴的化身，簡而言之，「毗濕奴=羅摩=國王」，因此吳哥時期的舞蹈，演出既帶有宗教意義和取悅國王的娛樂性質的羅摩相關故事，或在舞蹈中加入有象徵意義的戲劇性扮演並不無可能。

其次，上述所提及的石碑記載，皇室在敬獻舞者給廟宇的同時，通常伴隨敬獻樂師、歌者與吟唱者，顯示歌舞樂三者很可能是結合在一起的，而我們知道在許多東方傳統劇場的發展中，歌舞樂的結合經常會帶來或伴隨演出戲劇性的內容，前面已經得知前吳哥時期的廟宇已有唱誦《羅摩衍那》故事的習慣，既然有駐廟的舞者，唱誦加上舞蹈的配合似乎是相當天經地義的事，尤其現在我們所看到的柬埔寨宮廷舞劇，其故事內容與語言皆由樂隊中的吟唱者來唱誦，而非由舞者演唱，舞者僅以手勢、舞蹈動作和表情來與唱誦的內容相應，這種相對單純的結合恐怕不須要到19世紀才能被演化出來。

¹⁶ Jataka：本生故事，或稱本生經、本生談，是關於佛陀與其弟子在過去世的修行故事，內含輪迴轉世的種種因緣故事。和印度兩大史詩一樣，Jataka也是東南亞傳統戲劇的其中一個主要故事來源。



吳哥窟東面迴廊南壁上的「乳海翻騰」，中間為毗濕奴，其上方的兩側為呈翔姿的 apsaras¹⁷

吳哥時期舞劇的失落與重建

吳哥王朝在13世紀呈現衰退跡象，衰退的原因相當複雜，對此學者間有許多爭議。一般相信，小乘佛教的傳入與逐漸盛行，使得「神王」觀念不再被奉行，甚至包括皇室本身也不再信奉。1200年之後柬埔寨便未再有任何大型的廟宇和皇室建築出現¹⁸，吳哥城的大型灌溉系統因失修造成農作比過去減少三分之二，無法支撐吳哥龐大的人口，加上傳染疾病叢生，經濟因此嚴重衰退，而西北邊境的暹羅人趁此不時來犯，戰事叢生。最

¹⁷ 此照片來源為wikipedia所提供之免費使用照片，作者User: Markalexander100，網站為<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Awatoceanofmilk01.JPG>。查詢時間2010.6.6。

¹⁸ 吳哥時期的大型建築與神王傳統和大乘佛教有極大關係。在神王傳統中，帝王精髓儲藏在帝都中之錐狀物上的林伽 (linga) 內，以象徵其為宇宙的中心，這種神王崇拜影響吳哥建築，他們會在天然的林伽山 (linga-parvat) 或人工的「寺山」上建立塔殿。(謝小英 2008: 20-22)

後暹羅人終在1431年攻陷吳哥，柬埔寨皇室只得棄吳哥城遷往湄公河東岸的敦列巴桑，1434年又再度遷都至現在的金邊。暹羅人佔領期間帶走大量財富，並擄掠大批的皇家舞者，據信當時有成千上萬名舞者、樂師、工匠被帶到蘇可泰王國（Sukhothai）的首都阿育他城（Ayutthya），這些人當中舞者就佔了四千名，而柬埔寨皇家宮廷舞蹈由此在泰國宮廷中被保存下來。（Groslier 1962: 189-190；Williams 1970: 129；Shapiro 1994: 98-99；Cravath 1985: 129-130；佘春樹 2004: 34）

由於這段歷史在泰國和柬埔寨皆缺乏確切可信的紀錄，再加上兩國敏感的政治問題，其史實仍存在許多爭議。柬埔寨官方及學者認為當時較高的吳哥文明是泰國皇室所仰慕而亟欲學習的對象，認定泰國曾擄掠大批宮廷舞者，並將從吳哥「借來的舞蹈作為皇室附屬品的觀念，以及作為國王強大力量的象徵與工具〔…〕藉此泰國人也吸收了〔柬埔寨〕舞蹈的形式。」（Cravath 1985: 133）一般研究柬埔寨宮廷舞蹈/舞劇的學者認為柬埔寨宮廷舞者及樂師被帶到泰國一事應屬史實，但是數量可能有被誇大之嫌。（Cravath 1985: 129-130）

柬埔寨在接下來的15世紀到19世紀中期這四百年間，幾乎沒有任何關於柬埔寨宮廷舞蹈/舞劇的歷史記載，不僅柬埔寨本身沒有留下紀錄，連1850年以前到柬埔寨的歐洲旅行者也沒有紀錄，因此一般推斷柬埔寨宮廷舞蹈/舞劇傳統可能中斷了好幾世紀。不過柬埔寨官方以及研究柬埔寨舞蹈/舞劇的學者認為，以此門藝術的師徒傳承關係以及舞蹈在宗教儀式中的地位，未被擄走的宮廷舞者極可能在民間繼續這樣的舞蹈傳統，只是可能開始與民間舞蹈融合。一位1930年代的柬埔寨舞蹈專家Samdach Chaufea Thiounn指出，15-18世紀的地方王室仍保有男性和女性的舞蹈團體，因此柬埔寨宮廷舞蹈/舞劇並未完全消失，只是失去強大王國和巨大權力的國王的支持，無法像吳哥時期那樣得到重視，但由於缺乏直接證據，這段歷史真相仍有待解謎。（Shapiro 1994: 98-99；Cravath 1985: 133-134, 146-148）

柬埔寨宮廷舞劇的確切蹤跡，一直要等到1841年安東王子（Ang Duong, 1841-59）從泰國擔任長達二十年的人質回國後，才又重現在世人眼前。在接下來幾任國王的傾力支持之下，柬埔寨宮廷舞劇在19-20世紀的發展達到了前所未有的高度。這個時期的舞蹈型態經歷了幾個重點：吳哥時期宮廷舞蹈的重建、舞蹈動作、服裝與舞劇編排的變革、以及宮廷舞劇功能的轉變。

17世紀的柬埔寨仍為多難的年代，內憂外患夾擊，不僅交相淪為泰國與越南的屬國，王室內部也因爭權長期處分裂狀態，加上與泰國和越南的角力糾結在一起，各自協助/操縱一方取得皇位，長年下來大大削弱傀儡國王的權力，最後安東王子在泰越兩國同意下回國繼位，但他的三個兒子仍繼續留在泰國擔任人質，安東只是形式上的國王，實際仍受

控於泰國。安東在泰國滯留超過二十年，幾乎在泰國長大，他的泰文比柬文來的流利，對泰國文化，尤其是宮廷文化頗為嫻熟。據傳他在泰國期間發現柬埔寨幾乎失傳的宮廷舞蹈傳統，在回國就任時帶回了一批泰國宮廷舞者，由於對國家沒有實權，安東只能將精力耗費在宮廷的表演、儀式、各種皇室授階命名等宮廷形式的建立，以象徵皇權和國家的統一。安東對於宮廷舞蹈改革與重建的涉入程度，可說是全面性的，從舞蹈動作、編排、服裝、裝飾和音樂等他都參與其中，並在宮廷內部設立舞蹈學校訓練舞者。據載，安東至死前仍每天督導宮廷舞蹈的排練。（Williams 1970: 129；Cravath 1985: 144-145）

安東將柬埔寨宮廷舞劇從姿勢、動作和服裝上制定了規範，這些規範的來源除了有泰國宮廷舞劇的影響，更重要的是大量參考了吳哥時期apsaras浮雕的形象，以及柬埔寨老一輩舞蹈教師的建議¹⁹，將泰國和越南文化的影響做某種程度的「淨化」，特別是越南表演藝術的影響。（Shapiro 1994: 102；Cravath 1985: 151）安東對於宮廷舞劇的改革被視為是一系列恢復吳哥輝煌宮廷傳統的作為，Shapiro把安東變革稱為「一個有意識、公開的努力的開始，亦即將吳哥輝煌的王國形象留下痕跡…〔建立〕『吳哥』和『柬埔寨』的連結成為宮廷舞蹈發展方向的核心。」（Shapiro 1994: 102）Cravath更指出，安東的貢獻在於賦予柬埔寨古典舞新的形態與生命力，其最大貢獻是將宮廷舞蹈當做現代柬埔寨王權之正統性的展示，而這種正統性正是過去泰國和越南不斷試圖要抹滅的，而就算此正統性的建立對鄰國產生不了作用，「至少在柬埔寨的農民百姓眼中，宮廷舞者如同皇冠和聖劍一樣是個強而有力的象徵」。（Cravath 1985: 153）正因如此，對歷任的柬埔寨皇室來說，宮廷舞團顯得珍貴異常。

安東的改革有兩個部份特別值得我們注意：服裝與舞蹈動作風格的改變，事實上這兩個元素之間有密不可分的影響。在安東以前，舞者仍穿著和吳哥浮雕apsaras相類似的服裝，也就是上半身裸露，下半身僅著輕薄的“smpot”（桑博）。smpot為一塊從腰際圍住下半身的布，其包裹方式較為寬鬆，從浮雕描繪的apsaras的形象和舞姿來看，smpot所包裹的範圍足夠讓兩隻腳自由開展，對照浮雕上舞蹈姿態常有被描繪為兩臂提高到臉部的高度，和一膝蓋高舉、其腳跟碰觸大腿近恥骨處的姿勢，還有彎曲身體，呈植物狀等姿態，顯示吳哥時期舞蹈由於服裝上允許，動作可以有大幅度的彎曲與腳步抬起的動作，就像吳哥時期著名「乳海翻騰」浮雕上的apsaras翔姿。（Cravath 1985: 150-151）

安東為此時期的舞劇角色所設計的服裝，雖然很大程度參考浮雕上apsaras的頭飾、花、配件與飾品等，但是他重新設計的服飾皆為沉重的金和銀錦緞服裝，不僅改變舞者外

¹⁹ Cravath並未詳細說明所謂柬埔寨老一輩的舞蹈教師是誰，以及是哪一類的舞蹈教師，不過既然宮廷舞蹈/舞劇在柬埔寨失傳已久，自然應該不是宮廷舞蹈/舞劇教師，因此很可能是柬埔寨民間有名望的資深舞蹈教師。

觀也嚴格限制他們動作的靈活度，因而改變了動作的編排。那種過去身體曲線極大幅度的彎曲和腳步高抬的翔姿，在新變革下幾乎很難進行，根據看過安東時期宮廷舞劇的歐洲旅行者的描述，柬埔寨宮廷舞蹈動作與過去吳哥浮雕上所呈現出大幅度的動作和柔順的舞姿相比，顯得略為僵硬，針對這樣的改革，Cravath在探究此時期舞蹈變化時有以下的分析：

就舞蹈形式的整體美學而言，他〔安東〕似乎徹底改變舞蹈元素的基本平衡。先前的舞者是半裸，動作有極大的自由，但卻以一個較為控制、經常性的靜態風格來舞動。然經過修改的舞蹈，要求厚重的衣飾和受限制的動作，卻以一種較為柔軟的編舞風格來呈現。總之，這個進展顯露出一個從內隱的堅實（veiled solidity）到窒礙的柔和（encumbered softness）的風格轉變。（Cravath 1985: 152）

安東時期發展的舞蹈和吳哥時期看來幾乎是完全相反的風格，但他改革後的舞蹈形成了我們現在所看到的柬埔寨宮廷舞蹈的大致風格，他所設置的許多規範直到1970年代時仍被嚴格的遵守著，關於這點我們可從Toni Shapiro所描繪和分析的現代柬埔寨宮廷舞蹈美學中，更清楚地了解安東時期那種內在控制與外在柔和的風格於當代的延續。Shapiro指出，現代柬埔寨舞蹈之美在於舞者強調將其身體的能量延伸和通達手足的末端，其特徵為手指回彎、腳趾經常性地向上彎曲，舞蹈中充滿了彎曲的、曲線的、整齊的、有節奏感的和具高度控制力的動作，這種舞蹈需要有內在強壯的控制力，但外在展現卻必須要柔軟和具高度彈性，以便他們的四肢可以彎曲，為了達到這種舞蹈特質，控制的能量被視為是這門藝術的重要原則。（Shapiro 1994: 80-81）



吳哥窟中apsaras的浮雕²⁰

²⁰ 此照片來源為wikipedia提供之免費使用照片，原始上傳者User: Fuzheado，網站為http://en.wikipedia.org/wiki/File:Apsara_relief.jpg. 查詢時間2010.6.6.



12世紀巴戎寺中石柱上的apsaras浮雕²¹



19世紀末20世紀初柬埔寨皇家宮廷舞者著男性角色服裝²²

²¹ 此照片來源為wikipedia所提供之免費使用照片，照片作者User: Doktor Max，網站為http://en.wikipedia.org/wiki/File:DVC01590_det.jpg#filehistory. 查詢時間2010.6.6.

²² 此發表於1920-30年代，照片來源為wikipedia所提供之免費使用照片，原始攝影者Pierre Dieulefils，網站為http://en.wikipedia.org/wiki/File:Royal_dancer_pierre_dieulefils.jpg. 查詢時間2010.6.6.

雖然我們知道安東時期作了許多改革，但後世對於當時宮廷舞劇的實際演出情況了解有限，關於宮廷舞劇演出記載稀少的原因，判斷極可能是自古以來宮廷舞者對於柬埔寨國王來說是「後宮」（harem）的一部份，她們屬於國王個人，主要在宮內演出，只有在國家極其重要特殊的慶典和場合才會公開演出或出現（例如祈雨儀式、水節、國王葬禮等），其中有些舞者原是國王的女眷，有的則與國王有親密關係，因此她們相當神秘，甚少在公開場合出現。安東雖然帶回一些泰國宮廷舞劇的作法與慣例，但有些並未採用，例如泰國宮廷允許宮廷舞劇對外演出，但安東卻是沿襲古代柬埔寨宮廷的習俗將宮廷舞者與世隔絕，甚少對外演出。（Cravath 1985: 138-139, 150）因此這時期的宮廷舞劇只有透過極少數外國訪者的零星紀錄窺知一二，根據1850年到柬埔寨的歐洲傳教士Bouillevaux的記載，這時期宮廷舞蹈很明確已是舞劇形式演出，他看到安東宮廷舞者的演出內容是關於古代印度英雄戰爭的故事，推測應該就是羅摩的故事。（Cravath 1985: 148）

接下來的諾羅敦國王（Norodom, 1860-1904）繼承父親安東的作法，對宮廷舞劇相當支持，也親自參與，諾羅敦晚年也每天都觀看舞團排練，甚至親自參加練習。他統治初期宮廷有五百名舞者，分為三團，一團由皇后領導，另兩團由公主們領導。諾羅敦任內關於宮廷舞劇發展的最重要事件，可能是1903年（在他過世前一年），宮廷內首度演出全本的《羅恩可》，從舞者的數量與完整舞劇的演出來看，柬埔寨宮廷舞劇在諾羅敦任內不僅相當蓬勃，甚至達到前所未有的高度。諾羅敦比起他的父親更傾向泰國，據聞他讓泰國舞者在宮廷中教授泰國宮廷舞蹈，不論是否屬實，諾羅敦期間的宮廷舞劇確實多使用泰文劇本，並以泰語來吟唱（Shapiro 1994: 104-105），但這種上演泰文劇本的情況到了傾向柬埔寨本土化的西索瓦國王（Sisowath, 1904-27）任內便有所改變，西索瓦期間要求將許多宮廷舞劇劇本改譯成柬埔寨文，並改由柬埔寨語吟唱。（Cravath 1985: 186）

值得注意的是，根據歐洲旅行者August Pavie在1879-95年間在柬埔寨旅行所拍攝的照片，顯示19世紀末柬埔寨各地有許多的舞劇團體，這些舞劇團體的風格深受宮廷舞劇影響，從服裝、音樂、舞蹈動作等都和宮廷舞劇一樣，演出的故事極長，這些故事、劇本缺乏有效的修改，有時候一個晚上甚至不足以把一個故事演完，此外，柬埔寨境內不僅有駐地的舞劇團體，也有巡迴團體，有的全為女性團體，有的則男女混雜，尤其怪物、動物、巨人或猴將軍之類的角色經常由男性扮演。（Cravath 1985: 165-166）由此看來諾羅敦時期的宮廷舞劇演出風格對民間表演藝術產生相當大的影響，並且相當流行。但問題是，既然宮廷舞劇在傳統中專屬宮廷所有，且幾乎處於與世隔絕的狀態，其風格究竟透過何種方式流傳到民間？

據Cravath的研究，幾任柬埔寨國王死後，其任內許多宮廷舞者便離開宮中，只留下少數（特別是年輕）舞者，下任國王可能再重新選取新舞者，例如1904年諾羅敦死時宮

內原有五百名舞者似乎僅剩一百名左右，到1906年西索瓦國王帶領皇家舞團到法國演出時，宮廷舞者似乎只剩幾十人不到。但到1910-20年代左右，一些紀錄顯示宮廷舞者又多達一百多人，甚至1908年曾造訪金邊宮廷的Gaston Knopf還記載西索瓦國王的皇家舞團舞者多達六百名之多²³。（Cravath 1985: 168, 175）那些離開宮廷的舞者流落到民間，自然與民間的表演藝術團體結合、交流，紀錄顯示在1930年代柬埔寨較大的農村中，大多有女性舞劇團體，她們經常以宮廷舞劇風格演出《羅恩可》的經典片段，而這些團體經常是由退休宮廷舞者指導。（Cravath 1985: 205）

作為政治符碼的宮廷舞劇

19世紀末到20世紀初，柬埔寨宮廷舞劇的角色與功能經歷了較大轉變，其古老功能主要在於宗教祭祀、葬禮、宮廷儀式與國王的娛樂，但隨著19世紀柬埔寨國際政局的複雜發展，以及法國殖民政府的影響，宮廷舞劇的角色逐漸多元化，宗教儀式功能仍舊存在，但法國介入柬埔寨內政的結果，使得宮廷舞劇衍生出兩種不同的功能，一是專為觀光的純粹娛樂性演出；二則是作為國家認同和正統性、外交目的、以及皇室為爭取其獨立性而與殖民政府之間角力的籌碼，尤其後者更成為影響20世紀柬埔寨宮廷舞劇發展的重要因素。

柬埔寨宮廷舞劇和舞者在統治者正統性上的象徵雖然自古已有，但在接任西索瓦王位的莫尼旺國王（1927-41）任內變得越來越強烈。「水節」（the Water Festival）²⁴是柬埔寨最重要的節日之一，全國放假，在金邊的水節活動會擠滿前來觀賞的民眾。水節由國王主持，整個過程中受注目的焦點是國王搭乘自己的船出現，當中最重要的活動又屬最後一天由國王親自主持的賽船會。1930年代曾在柬埔寨學習宮廷舞劇的一位西方人Xenia Zarina親眼目睹那個年代水節的盛況，她提及划船比賽結束後緊接著是整個水節的高潮——國王的皇家舞者在流動駁船上的表演，Zarina描述皇家舞者當時演出的情形：

賽船會後的傍晚時分，水上有煙火活動，緊接著，從黑暗中在河上顯現了來自這個國家的傳奇景象：皇家舞者身著金色、鑲滿寶石的服裝閃閃發光，在河上的流動舞台跳著舞。隨著河流她們漂流經過國王的皇家座船、

²³ Cravath認為Knopf的數字有些誇張（Cravath 1985: 175），或許Knopf在數字上有筆誤，或把宮廷內其他女性也誤認為是舞者。此外，Cravath在解釋為何這些舞者需要在國王死後離開宮中，他舉例諾羅敦國王死後宮廷舞者離開宮中是因為悲傷以及宮中經費不足，因此舞者數量驟降，但在其文章後又顯示繼任的西索瓦國王任內舞者數據又開始增加，只是沒有前國王時期那麼多。筆者推斷，或許宮廷舞者離開宮廷還有另一個原因，即在傳統上宮廷舞者屬國王所有，她們不僅需要對國王有高度忠誠，同時也是後宮一部份，她們之間許多人都與國王有親密的伴侶關係，這樣的關係顯然在新國王繼任後已經不適合再留在宮中，新國王須要重新建立自己的「後宮」。

²⁴ 關於水節可參考余春樹所著之《柬埔寨·飽經滄桑》。2004。頁239-242。

以及河岸邊的一個個涼亭，裡面擠滿了觀眾，接著便在黑暗中消失，僅留下叮叮潺潺的音樂聲響予觀眾無限回味，皇家舞團的驚鴻一瞥，如此短暫、如此美好、如此難以捉摸，看似在水上舞蹈，她們就像一座海市蜃樓……（引自Cravath 1985: 207）

此驚鴻一瞥對於難得見到國王皇家舞者的柬埔寨百姓看來，宛如來自神話世界。這些舞者自古以來便是吳哥傳統與王權的象徵，這般如夢似幻、天仙般的景象，無形中增強和提高了君權在民眾心目中的份量，就像前文所提在柬埔寨百姓眼中「宮廷舞者如同皇冠和聖劍」般的象徵，這也是為什麼19世紀以來的柬埔寨歷任國王，即便在經濟拮据的情況下仍堅持保留皇家舞團²⁵。

但是為何宮廷舞劇和舞者在柬埔寨皇室與百姓心目中具有這種力量？這裡須要回頭看看吳哥時期以來的兩個重要線索：關於apsaras與「乳海翻騰」的神話，因為它們不僅與柬埔寨舞蹈起源傳說密切相關，也代表了古代與現代柬埔寨人的宇宙觀以及在柬埔寨社會中的重要文化意義。Apsaras不僅從過去到現在一直被視為是柬埔寨舞者的象徵（而柬埔寨舞者也被視為是apsaras的化身），同時它也與柬埔寨的國家起源密不可分。西元十世紀雕刻在一座廟宇的梵文詩中記載了當代柬埔寨人耳熟能詳的神話，這個神話現在還被放入柬埔寨學校的教科書中，顯示它對柬埔寨人來說不僅止於傳說，且具有文化真實性。神話內容為柬埔寨起源於一位智者Kambu和天女Mera的結合，此結合形成了Kambuja（為born of Kambu之意，即智者Kambu所生的子民，發音為kampuchea，這也是現代Cambodia的來源）。Mera在傳說中是一名apsara，她不僅是女性理想的典範，也是舞蹈的象徵，換言之柬埔寨之母是位舞者。從傳說內容可看出apsaras與柬埔寨文化的根基緊密相連，這就是為什麼它們會成為這個國家最普遍的肖像物以及主要的國家認同標誌之一。（Phim and Thompson 1999: 1-2）

不僅如此，apsaras更深層的意涵可在另一個柬埔寨的重要神話「乳海翻騰」中顯現出來。此神話源於印度，傳到柬埔寨後產生了變化，東版的神話內容可在吳哥窟東面迴廊南壁上著名的「乳海翻騰」浮雕中看到：眾神與魔王們在乳海中各拉扯naga（大蛇）的一端，92個魔王拉住naga的頭，而88個神則拉住naga的尾端，中間由毗濕奴（為國王的象徵）作為維持這場拉扯的平衡的中心點。在雙方拉扯當中，乳海被攪動翻騰，海底的魚群

²⁵ 在法國殖民期間，柬埔寨皇室只是傀儡宮廷，並無統治實權，殖民政府每年編列不算寬裕的預算提供皇室所用，西索瓦國王任內光皇家舞團的支出便佔整個皇室所有支出的7-8%，這是相當高的比例，顯示他對舞團的重視；而在西哈奴克國王任內，由於與法國殖民政府在皇家舞團問題上有衝突，殖民政府刪除皇家舞團的預算，但西哈奴克與其母Kossamak堅持不惜任何代價保留皇家舞團。（Cravath 1985: 172-177, 214-216）

紛紛被拋出海面，而這些攪動的海水霧氣和泡沫還衍生出一群美麗的天上舞者——即apsaras——盤旋於眾神上方。

吳哥窟浮雕的「乳海翻騰」和原印度神話已大異其趣，印版強調善惡之鬥，以及乳海攪動中海底出現的12個稀有珍貴物品。在東版中，海底出現的是海洋中的魚，它們代表著吳哥百姓生活所需的食物，意味著攪動乳海的結果是帶來數不清的財富，因此東版並不強調「攪動」中的善惡之爭以及神魔之間的衝突，而是將「攪動」此一行動視為正面力量，神魔雙方的行動被展現為對稱與平衡的拉扯，雙方一起行動，比較接近於陰陽調和的概念，而非善惡的對立，他們看起來像是合作活化乳海，這個合作使世界產生生生不息的能量，而此拉扯也代表著雙重性的意義，亦即生滅的二重性，左與右、月亮與太陽、女性與男性等，正反雙方都是必需而平等的。（Cravath 1985: 59-65）

Bernard Groslier把東版乳海翻騰的中心行動解讀為「毗濕奴象徵著國王，處在整個翻攪海洋的行動中心，其目的是為了取得仙饌，以及其臣民的福利安康」（Groslier and Arthaud 1966: 101），而此福利安康（亦象徵著數不清的財富）則由一形象來代表——即apsaras，在東版的「乳海翻騰」中她們從國王（毗濕奴）中被衍生出來至左至右，身體傾斜、臉部朝前、並歡樂地跳著舞。（Cravath 1985: 63）Cravath認為這個神話是所有吳哥建築的核心，同時也表達了柬埔寨人的宇宙觀，這也就是為什麼吳哥有大量舞者形象的存在，因為她們代表了完美的繁榮。也就是說，「乳海翻騰」象徵的世界是以毗濕奴為中心，在他的主持之下，為世界創造出福祉，而apsaras就是這些福祉的象徵與吉祥的徵兆。當此神話中的關係對應到人世，即意味著柬埔寨國王為人類世界的核心，他為百姓創造的福祉就由他的宮廷舞者來象徵，因此國王被眾多象徵apsaras的宮廷舞者環繞，本身就帶有國家繁榮和吉祥的意味。因而在古代吳哥與近現代柬埔寨，國王被上千個女人（包括後宮女性與舞者）環繞是一種傳統與習慣，他在女性世界的核心地位被認為是用來創造王國的福祉，而與這種關係有關的是，過去皇家舞者的其中一個功能就是做為後宮（女眷）的一部分，她們之中有些人可能與國王產生親密關係，這個功能據稱一直維持到1970年。（Cravath 1986: 185）

Apsaras的此一深層意義使得宮廷舞者與國王及其王權，自吳哥時期起就結合在一起，19世紀以來的柬埔寨宮廷，在重建宮廷舞劇時顯然也承襲了這種關係，這也就是為何前述柬埔寨官方會認為泰國在1431年帶走大批宮廷舞者，以及把柬埔寨宮廷舞劇的傳統引入泰國，主要就是向吳哥王朝「借來的舞蹈作為皇室附屬品的觀念，以及作為國王強大力量的象徵與工具……」（Cravath 1985: 133）在這種關係中apsaras本來就具有政治意涵，只是這種政治意涵經過了神話、時間與歷史，已經沉澱為此民族的文化基因，成為柬埔寨人所共有，到了19-20世紀，由於柬埔寨所面臨的國際政治處境，使apsaras原本所具有之國家文化根源的意涵更進一步被延伸為國家獨立和認同的標誌，並成為政治操作的有力工

具。

宮廷舞者不僅對柬埔寨百姓具有傳統的象徵性，對外國人（尤其是西方人）也深具吸引力。西索瓦國王在1906年首度把宮廷舞劇帶到法國馬賽所展示的複製的吳哥窟建築前演出²⁶，這些全身閃閃發亮²⁷、優雅美麗的宮廷舞者立刻在法國刮起一陣炫風，三萬人湧入馬賽只為目睹宮廷舞者與她們的國王，許多法國的藝術家亦前往觀賞，著名雕刻家August Rodin看完後稱其為「人類本質上最接近完美的形式」。（Cravath 1985: 168）Catherine Diamond認為柬埔寨宮廷舞者在西方的演出，對西方人而言和吳哥窟的意義一樣，她們不僅代表著柬埔寨文明的最持久的形象，同時也象徵著至高無上的國家意義。（Diamond 2003: 148-150）

正因如此，柬埔寨皇室本身，以及曾涉入柬埔寨政治的泰國、越南和後來的法國殖民政府，都很明白宮廷舞者在柬埔寨民眾和外界眼中的巨大象徵意義。尤其在法國殖民政府意識到掌握住宮廷舞者就代表統治者的正統性時，皇家舞團的歸屬權就成為柬埔寨皇室與法國殖民政府之間政治角力的工具。從莫尼旺國王（1928-41）任內起，柬埔寨皇室與法國殖民政府之間的關係變得越來越緊張，法國殖民政府甚至嘗試接管皇家舞團，但由於舞者不斷流失只持續一年便告失敗。接著殖民政府又藉扶植另一位公主Say Sangvann的舞團，宣稱該團才具有真正宮廷舞劇的正統性，以此與國王的皇家舞團對抗。

Say Sangvann公主的舞團相當配合殖民政府的需求，經常應允為來訪的法國賓客演出，並且開始在吳哥窟為歐洲觀光客進行常態性的演出，宮廷舞劇在這個舞團和法國的運作下開展以表演性質為主的演出（Cravath 1985: 196-204），然而這與皇室傳統有極大抵觸，因為皇家舞團只有在特定的儀式場合、重要節日以及尊貴外賓（如外國元首）到訪才會演出²⁸，Say Sangvann公主舞團頻繁的表演性質演出顯然會損害皇家舞團那種珍貴稀有的特性；而更為重要的是，對皇室來說這使國王的權威受到挑戰，因為取代皇室舞團也就代表著意圖取代國王在民眾心中的地位。

這種衝突到了西哈奴克國王（Sihanouk, 1941-55）任內更加白熱化，這段期間由西哈奴克的母親Kossamak親自掌管皇家舞團，並藉此彰顯皇室的自主性，1942年越南國王與皇后計畫來訪，法國殖民政府要求以Say Sangvann公主的舞團演出，但國王與Kossamak堅持必須以國王的皇家舞團來演出，殖民政府因此刪除皇家舞團的預算，但西哈奴克與Kossamak堅持不惜任何代價保留皇家舞團，兩方僵持不下，此事在柬埔寨國內、甚至連

²⁶ 西索瓦國王曾在1922年二度帶領柬埔寨宮廷舞者到馬賽演出，這次的演出亞陶也前去觀賞。（Cravath 1985: 185）

²⁷ 皇家舞團舞者的服裝經常配戴珠寶飾品，皆為皇室的真品，而非道具。

²⁸ 西哈奴克任內皇家舞團的演出大約在五種場合中演出：向國王致意（生日、葬禮等）、神靈、佛陀、外國貴賓，以及被柬埔寨視為朋友的客人。（Cravath 1985: 223）

在越南都掀起軒然大波。期間，七位德高望重的歷任皇家舞團首席明星舞者（有的超過80歲）出面公開支持皇家舞團才是正統的宮廷舞團，並協助Kossamak訓練其舞者並在演出節目上進行調整與改革。

越南國王夫婦到訪的時節正值西哈奴克二十歲生日，以及一年一度的水節，西哈奴克的皇家舞團表演在外賓和國人面前進行了令人屏息的完美演出，這些不知是否精心安排的元素結合在一起，突顯出法國殖民政府對柬埔寨皇家的打壓，以及柬埔寨皇室爭取其獨立的決心，使公眾輿論（包括越南皇室）和柬埔寨百姓對皇室舞團的支持與認可更為升高。此事件的發生使得在接下來的數十年中，柬埔寨國王的對外政治活動幾乎都少不了皇家舞者，這是柬埔寨在脫離法國之前，柬埔寨國王在民眾面前維持皇室獨立性形象的重要手段。（Cravath 1985: 213-215）

此次事件強化了皇家舞團在現代柬埔寨的政治意涵，這種政治意涵導致了柬埔寨宮廷舞劇節目編排的改變。Kossamak是西哈奴克國王期間主導宮廷舞劇的靈魂人物，她對宮廷舞劇做了現代化的改革。首先為了適合外賓觀賞和增加娛樂性，她將演出設計為兩小時的節目，主要由三個部份組成：一個開場舞、精簡的戲劇片段、以及一個結束舞蹈組成。開場與結束舞蹈多為純舞蹈，一個是高貴莊嚴，一個則傾向武術或喜劇性質，這些舞碼和劇目數量相當多，因而在不同的場合中極少有重複的節目。

這裡順帶提及柬埔寨語中關於舞蹈和舞劇的用語，*robam reuang*意思為dance stories也就是「舞劇」（dance-drama）之意，為敘事性的舞蹈表演，內容來源主要為半歷史傳說、神話故事、佛陀生平故事、和《羅恩可》中羅摩王子的冒險故事。而*robam*則為純舞蹈的演出，沒有故事線，但有些*robam*是從長段戲劇表演中擷取出來的舞蹈片段表演，類似中國戲曲和日本歌舞伎中，有些舞蹈性較強的片段經常被抽取出來單獨演出，一般來說柬埔寨舞者既表演*robam reuang*也演出*robam*，端視場合和節目而定，而不管是*robam reuang*或*robam*都有宮廷和民間傳統。（Shapiro 1994: 4, 87-88）從Kossamak的節目編排看來，她安排的演出經常是*robam reuang*和*robam*的混合，這種混合使得舞蹈和舞劇之間的界線更難區分，不過這種混合究竟是延續過去已有的傳統，還是Kossamak開始才有的作法則不得而知。

另外，Kossamak也將許多傳統舞劇片段擴充成大型、具劇場性、群舞式的表演，如傳統劇目中關於王子與公主戲劇性的雙人舞蹈轉變成大場面的群舞，過去大型舞蹈只有在敬獻神靈的祭禮上才有。此外，她還融入歐洲劇場的舞台技術，其中最壯觀的景象就是安排在吳哥窟前的演出，以火炬照亮的吳哥窟作為背景，舞者手持葉子出場，有背後的吳哥風格浮雕作為背景，整個演出在觀眾眼中看來像是一場壯觀的儀式。由於善用宮廷舞劇的象徵意味，西哈奴克任內皇家舞團對外演出的頻率幾乎是歷任國王中最高的。

Kossamak更重要的影響是在提升與塑造皇家舞團的公眾形象。從1958年到1970年西哈奴克因新政權被罷除王位之間，Kossamak逐漸提高加入舞團的皇家成員階級，並讓她們成為舞團的明星，如此一來舞團、正統柬埔寨/吳哥傳統、皇室三者便緊密地結合在一起，這使國王的皇家舞團與宮外宣稱的宮廷舞劇舞團區分開來，尤其是皇家舞團的形象因為西哈奴克美麗的女兒Bopha Devi在1960年代的加入而達到其巔峰時期。另一方面，Kossamak謹慎地選擇演出場合，她提供記者們照片，但卻保持皇家舞團與外界的距離，從不讓舞者接受外界訪問，她將皇家舞團與舞者打造成像珍貴的寶石一般，讓外界對她們產生神秘與敬畏。（Cravath 1985: 217-222）實際上比起前幾任國王，西哈奴克的確在其任內具有無與倫比的聲望，原因除了他充分展現外交長才，在1955年以來便奉行為獨立國生存而奮鬥的政策，這個政策使柬埔寨一直維持在獨立、中立的立場，使柬埔寨在1960年代末免於捲入鄰國的戰火（薩德賽 2001: 511-512），相信也和西哈奴克的母親Kossamak從西哈奴克年輕時，長期為他苦心經營王權形象的努力有很大關聯。

1970年高棉共和國（the Khmer Republic）成立，西哈奴克被迫流亡北京，失去皇室的宮廷舞劇被轉移到皇家藝術大學（Royal University of Fine Arts, RUFA）中，同時被改稱為古典舞劇。1975-79年柬埔寨經歷了赤色高棉的恐怖統治，期間任何跟宮廷有關的人事物都屬於必須被清除的對象，大量宮廷舞者被殺，有些隱姓埋名不敢讓人知道真實身分，一部分逃到泰國邊境的難民營裡的宮廷舞者，後來在難民營中教授柬埔寨年輕人舞蹈，由於政治紛亂和失去皇室的支持，此時期的宮廷舞劇面臨極大危機。到80-90年代國際組織和世界各國對柬埔寨伸出援手，協助國家重建，其中也包括資助古典舞劇的復甦，1993年西哈奴克復位，1998年Bopha Devi被任命為柬埔寨文化部長，柬埔寨古典舞劇再度成為其傳統藝術中保存和發展的重點，也顯示皇室又再度介入古典舞劇的發展之中。

「虛構」的傳統？

從上述探討柬埔寨宮廷舞劇在「消失」幾世紀之後的「重現」歷程中，我們可以發現宮廷舞劇的重建，與其說是對古老傳統的恢復與還原，不如說是對傳統的創新與再造，而這種再造很大程度是來自柬埔寨人對其古老傳統的想像。有西方學者對於柬埔寨人及皇室宣稱其宮廷舞劇，完全是傳自12世紀吳哥時期宮廷舞蹈的說法提出批評，Brandon認為這完全是虛構的說法（romantic nonsense），他指出單從吳哥浮雕和現今柬埔寨舞者的服飾及動作姿勢明顯的不同，就可看出兩者巨大的差異。（Brandon 1967: 59）Diamond亦同意Brandon的說法，認為吳哥浮雕上apsaras的舞姿與印度舞蹈的相似性顯然遠比今日的柬埔寨古典舞來的大。她更進一步指出宮廷舞劇是因為其巨大的象徵意義和政治意涵而成

為注目焦點，使它得到國際和柬埔寨政府過多的資助與扶植，Diamond質疑，從文化的角度來看這種對古代藝術的全然支持，將使這個國家失去當代藝術和文化的推動力，是一種「向後看多過於向前發展的視野」。(Diamond 2003: 151-154)

本文的興趣並不在於探究東國的文化政策，但從柬埔寨宮廷舞劇的發展歷程以及上述Diamond的質疑卻能發現值得思考的問題，我們可看到柬埔寨宮廷舞劇在皇室與百姓心目中的地位無可動搖（雖然這和其近代發展過程中明顯的政治意圖有相當的關聯），柬埔寨人將宮廷舞劇視為吳哥文明的遺產，是柬埔寨國家以及文化傳統的重要象徵。該社會普遍認為宮廷舞者是吳哥浮雕中apsaras的現代化身，而apsaras的形象在現代柬埔寨社會幾乎無所不在，從木雕、金屬、水泥雕刻中，到帆布畫、廣告牌、店家門面等，可說是柬埔寨最普遍的肖像物(Phim and Thompson 1999: 1-2)。但就外在形式而言，為什麼外國學者能輕而易舉地發現古代和現代宮廷舞在外型與動作上明顯的差異，柬埔寨人卻視而不見，並毫無疑問地確認、宣稱它是承襲自吳哥的傳統？難道是一種緬懷過去輝煌時期的集體自我催眠？而這種對傳統復興全然的的支持是否真是一種「向後看多過於向前發展的視野」？

希爾斯(Edward Shils)在其《論傳統》中述及的觀念，對於我們了解上述問題很有幫助。他指出傳統是一種代代相傳的東西，但是傳統中的一連串象徵符號和形象，會在被人們繼承和接受的同時也發生變化，此稱為「傳統的延傳變體鏈」(chain of transmitted variants of a tradition)。傳統甚至可能歷經極大的變化，但其接受者仍接受變化後的傳統仍為傳統，原因是他們確認它在重要方面並未改變。希爾斯認為這種傳統的繼承者所體驗到的「與傳統的先前繼承者之間的沿襲關係」多過於其所體驗到的傳統具體事實。(希爾斯1992: 17)此外，「過去」(傳統)有兩種，一種是「本體過去」(noumenal past)，像家庭、學校、教會、政黨、軍隊等由一系列技術操作和物質所構成的序列，這是歷史學家嘗試要發現和建構的本體過去，是「一個曾經存在過、並保存了遺留物的真實過去」(希爾斯1992: 240)；但另一種則是「被知覺的過去」(the perceived past)，這種過去的力量可能更為強大，它是：

一種更具有可塑性的事物，更容易被現在活著的人追想往事時所改塑的。它保存在人們的回憶和著作之中，根據所謂的『硬事實』(hard facts)而編成[...]硬事實所組成的過去有難以預測的深度，我們永遠不能知道它曾是什麼。(希爾斯1992: 240)

這些新編成的事實會被逐漸地融到舊事實當中，使人們在不同時期改變對這些硬事實的見解和看法。但是這些經過了改變的傳統之所以還能被擁護者確認為傳統，是因為其內容中

是「根據世代宗奉的一組信仰來界定，這些信仰具有某些共同的解釋主題，某些共同的概念，共同的評價」。(希爾斯1992: 324)

從上述柬埔寨皇室重建宮廷舞劇的歷程來看，宮廷舞劇的「本體過去」其實已經消失，它被重建起來主要憑藉的是「被知覺的過去」，即按照柬埔寨人對吳哥文明的想像來重建宮廷舞劇，它幾乎完全印證希爾斯所說的，失去的傳統總有復興的機會，「只要還有關於它們的文字記載，或者一小批擁護者對它們仍保持著淡淡的記憶」，甚至「可以出於人們復興它的願望而在想像中再生」(希爾斯1992: 351)，當然這裡還需要其他條件，特別是須有傳統的繼承者和一批傳統的擁護者，以柬埔寨宮廷舞劇的例子來看，此兩者皆具。但一個消失了幾世紀的表演形式，除了在傳統繼承者的努力下讓它再度重現，擁護者之所以還能認同這是過去的傳統，關鍵就在於宮廷舞劇中仍保有柬埔寨文化裡共同的解釋主題和概念，這些主題和概念包括了現代的宮廷舞劇仍頻繁演出羅摩的故事與片段、也仍在重要的儀式和節日中繼續其古老的宗教功能、特別是作為apsaras現代化身的宮廷舞者在柬埔寨人心中，仍舊是王權、國家起源、繁榮和吉祥的象徵。

這些柬埔寨之共同的解釋主題和概念的延續，使得古代宮廷舞劇的傳統精神內容得以保留，同時讓這個國家一度斷裂的過去和現在得以連結起來，因而這個表演藝術能在現代柬埔寨社會中重新產生強大的文化力量，使傳統的接受者會將他所看到的現代柬埔寨宮廷舞劇認定為古代宮廷舞劇的延續，也就是說，若達到「神似」——即精神內容上相同，傳統接受者可能不在意、也不會追究「形似」與否，因為傳統的接受者所共有的文化基因將能使他們辨識出傳統的內涵，並接受它們是傳統的延續，從這個例子來看，物質樣貌的異同不一定是傳統延續的關鍵，除非是改變後的物質樣貌無法再傳遞這些共同的主題和概念。

我們身處在一個強烈要求創新的時代，每天睜開眼睛即奮不顧身地朝未來奔去，很難有人注意到傳統為我們架構了什麼，彷彿我們的生活只與未來有關，傳統經常成了被我們異化的過去，和當下區隔開來。實際上當下生活的許多環節都是由大量的傳統所構築起來，創新經常只佔其中一小部份，希爾斯認為現在看起來新穎的東西經常不過是過去的一種延伸與變種(希爾斯1992: 338)，若仔細解讀或許會發現這些創新可能有很大部分都是由傳統所推動或積累而成，而我們花去許多時間了解如何創新，但對於傳統面貌的認識卻很模糊，繼承傳統常常只屬於社會中一小部分人的工作，這在台灣的劇場界尤為真實，久而久之我們變得不認識自己的過去，而不認識過去，現在和未來就容易失去立基點。21世紀的文化現實，大部分並非真的像Diamond所擔憂的那樣，是對古代藝術的全然支持而使我們失去當代藝術和文化的推動力；相反地，我們經常可從媒體聽到各種創新的發明，也常聽到這個世界上又有哪一種傳統瀕臨滅絕，實際上人類對於傳統逝去的焦慮絕對不亞於

創新的不足，因為傳統中經常包含了我們存在的根源，以及我們之所以成為現在的原因，更是確認我們是誰的重要依據。而將支持古代藝術視為是一種「向後看多過於向前發展的視野」，恐怕也是一種把傳統和未來、和創新斷然割裂開來的想法，因為從上述柬埔寨宮廷舞劇的重建過程中，誰能否認它不是一種創新，不是一種走向未來的既傳統又當代的當代藝術？

我們的危機可能更多是在於如何挽救傳統的流逝或找回失去的傳統，並且去挖掘傳統與我們/現在的關係，和思考傳統在未來發展中可扮演的角色與可能性。20世紀以來亞洲各國在傳統戲劇上都面臨傳統變遷的問題，種種改革與創新帶來許多的討論與爭論。台灣傳統劇場的情況可能比鄰近亞洲國家更嚴峻，經過移民社會、殖民時期、威權時代與後來的國家文化認同危機，我們不僅有傳統削弱、流失的問題，甚至也有傳統面貌變得模糊不清的困境。在延續傳統的作法上，台灣的傳統劇場為了保存傳統，也為了能與現代社會產生共鳴，在近幾十年來馬不停蹄地從內容到形式做了各種嘗試與改變，我們保存老戲，怕傳統消失；我們採用莎劇和具有當代意義的故事、加入各種現代劇場的技術與手法，怕傳統與當代失去共鳴。有些創新使傳統劇場失去不少美好的特質，但如果只有化石般的保存又將使傳統消亡的更快，這其中的分寸確不容易掌握，這些嘗試與改變的「效果」如何現在還無法下定論，尋找出適當的延續和發展傳統劇場的方式顯然還需要更多的時間。

然而我們除了埋頭苦幹之外，或許也可從其他鄰近亞洲國家的經驗得到些許啟示，柬埔寨宮廷舞劇重建的例子雖然有其特定的國情與背景，我們無法複製其作法，但是其重建的歷程卻有值得我們深省和參考之處，亦即在我們進行傳統延續、重建和再造的過程中，除了重視「形似」的問題——傳統形式的保存和變革，也不可忽視「神似」的面向，那就是在我們延續和發展傳統劇場的過程中是否掌握到我們精神文明的核心、或尋回更深層的文化根源？在我們的傳統劇場中，「本體過去」並沒有完全消失，「被知覺的過去」（這個部份可能包括了宗教、文化、美學和歷史層次等）也還存在線索，但是目前台灣在傳統劇場的延續和發展上，似乎更多將注意力放在「本體過去」的延續或改造，但較少去思考 and 挖掘「被知覺的過去」所帶來的可能想像，我們是否也能像柬埔寨宮廷舞劇一般，從「被知覺的過去」中找到可連結我們過去和現代的共同主題與概念，如此台灣的傳統劇場或許也能在現代社會中重新發揮它過去曾有的強大文化力量。

引用書目

- 余春樹。2004。《柬埔寨·飽經滄桑》。香港：香港城市大學出版社。
- 何平。2009。〈柬埔寨古代社會演進及特點再探〉。《社會科學戰線》2: 104-109。長春：吉林社會科學院。
- 陳顯泗、楊海軍。2002。《神塔夕照——驚豔吳哥文明》。台北：世潮出版社。
- 謝小英。2008。《神靈的故事——東南亞宗教建築》。南京：東南大學出版社。
- Artaud, Antonin (阿鐸) 著，劉俐譯。2003。《劇場及其複象》。台北：聯經出版社。
- Gladkov, Alexander. (格拉特柯夫) 輯錄，童道明譯編。1986。《梅耶荷德談話錄》。北京：中國戲劇出版社。
- SarDesai, D. R. (薩德賽) 著，蔡百銓譯。2001。《東南亞史》。台北：麥田出版社。
- Shils, Edward (希爾斯) 著，傅鏗、呂樂譯。1992。《論傳統》。台北：桂冠出版社。
- Brandon, James R. 1967. *Theatre in Southeast Asia*. Cambridge: Harvard University Press.
 —— ed. 1993. *The Cambridge Guide to Asian Theatre*. Cambridge: Harvard University Press.
- Cravath, Paul Russell. 1985. *Earth in Flower: An Historical and Descriptive Study of the Classical Dance Drama of Cambodia*. Ph.D. Diss. U. of Hawaii.
 —— 1986. "The Ritual Origins of the Classical Dance Drama of Cambodia." *Asian Theatre Journal* 3, no.2: 179-203.
- Diamond, Catherine. 2003. "Emptying the Sea by the Bucketful: The Dilemma in Cambodian Theatre." *Asian Theatre Journal* 20: 147-178. *Academic Search Premier*. EBSCO. Web. 7 Mar. 2010.
- Freund, Philip. 2005. *Stage by Stage: Oriental Theatre*. London: Peter Owen Publisher.
- Groslier, Bernard Philippe. 1962. *The Art of Indochina: Including Thailand, Vietnam, Laos and Cambodia*. New York: Crown Publisher.
 —— and Arthaud, Jacques. 1966. *Angkor: Art and Civilization*. New York: Frederick A. Praeger.
- Japanese National Commission for UNESCO. 1965. *Proceedings of the International Symposium on the Theatre in the East and the West*. Tokyo: Japanese National Commission for UNESCO.
- Miettinen, Jukka O. 1992. *Classical Dance and Theatre in Southeast Asia*. Singapore: Oxford University Press.

- Phim, Toni Samantha and Thompson, Ashley. 1999. *Dance in Cambodia*. New York: Oxford University Press.
- Pronko, Leonard Cabell. 1967. *Theater East and West: Perspectives toward A Total Theater*. Berkeley: U. of California Press.
- Rutnin, Mattani Mojdara. 1993. *Dance, Drama, and Theatre in Thailand —The Process of Development and Modernization*. The Centre for East Asian Cultural Studies for UNESCO.
- Shapiro, Toni. 1994. *Dance and the Spirit of Cambodia*. Ph.D. Diss. Cornell University.
- Williams, Maslyn. 1970. *The Land in Between: the Cambodian Dilemma*. New York: William Morrow and Company.