

全球化格局中的戏剧与本土文化^①

[新加坡]蔡曙鹏著,袁晓华译

(新加坡戏曲学院,新加坡 188969)

摘 要:在新加坡,青年学生中的许多人认为,传统戏剧是一种僵化的艺术形式,过于缓慢和落后。这是容易理解的,由于许多人生长在一个讲英语的学校环境和国际大都会的城市中,西方文化对其表达有着深刻的影响,因而他们就与文化传统形成了一种割裂状态。最主要的原因是学生们没有机会观看这样的演出。在中国,传统戏剧的观众日益减少,这种局势已促使中国教育部提出把京剧课列入学校的课程。本文所举的例子似乎可以证实这一想法,即许多地方,传统的戏剧正在青年中间失去支持者。传统戏剧是僵化的艺术形式吗?显然不是。基于此,这篇文章回顾了目前精选的传统戏剧形式的发展状况,了解其动态和许多新的连接年轻观众与传统的可能性,审查了在创造性过程中理解和使用传统文化资源的关键因素,并讨论了在不断变化的社会和经济条件下传统的戏剧所面临的挑战问题。稳定的多元文化是人类发展的推动力。文化艺术形式应该被置于全局中,在与传统规范、信仰、艺术和文化的相互关系中去理解。但是一定不能发展成文化孤立主义和文化沙文主义,也不能成为反西方的偏见。一些亚洲戏剧形式必须在本土文化的框架内发展,去贴近现代生活方式和当代社会环境,而不能破坏本土文化的根基——这正是自身特色之所在。

关键词:全球化;本土文化;亚洲戏剧;传统戏剧;发展;创新;新加坡;戏曲教育

中图分类号:J80-02

文献标识码:A

Theatre and Indigenous Culture in the Context Culture of Globalization

DR CHUA SOO PONG

全球化意味着资讯爆炸,经济一体化,生活方式一体化。戏剧做为人类表达情感的与思想的方式,因为语言、思维方式、审美价值与社会生活的不同,在不同的环境下经过漫长的发展,形成不同的形式。全球化提供了不同社会欣赏来自不同地区戏剧的机会与经验,对这些来自不同地区的戏剧的接受与体会程度和这些戏剧的来源地的政治实力的强弱大小有关。往往有实力的大国的戏剧被视为是先进的、现代

的,缺乏实力的国家,人们开始对自己的、本土的、有很长历史的文化戏剧,产生怀疑,失去兴趣与自信。全球化对人们生活的影响在此次华尔街海啸,更充分表现出来了。全球彼此起伏的救市声中,美国救市、欧元救市。中国也加入救市行列。世界经济如何走因华尔街绑架而导致的金融危机阴影,尚未明朗。但可以肯定的是世界金融体系将朝着多极化的方向发展。而世界戏剧文化是多姿多彩的,如中国的戏曲、

① 基金项目:本论文为国家“211工程”三期“艺术理论创新与应用研究”项目阶段性成果之一。

作者简介:[新加坡]蔡曙鹏,男,文学博士,新加坡戏曲学院院长,教授,博士生导师,南洋理工大学客座教授,开罗高等艺术学院、新加坡大学、日本大阪大学兼职教授,中国戏剧文学学会顾问,新加坡华族戏剧表演团艺术总监,新加坡华人舞蹈家协会主席,世界舞蹈联盟新加坡分会会长,联合国教科文组织世界非物质文化遗产项目评审委员。研究方向:戏剧戏曲学。

译者简介:袁晓华(1956-),女,汉,北京人,南京理工大学外国语学院副教授,硕士生导师,东南大学艺术学院艺术学在读博士。研究方向:戏剧戏曲学,艺术学。

日本的文乐、韩国的传统咏唱,都是各具特色。有时即使在一个国家里,还有同一个形式而多种副产品,如对中国的地方戏曲,各省有自己的剧种,外貌相似,音乐语言唱腔各有独自的文化传统。一个由本土文化建构的、本社群喜闻乐见的、原创的、有经过时间长河淘洗的戏剧传统,如何立足于全球化格局下的当今世界,正是本文要讨论的主题。

在过去的几年里,几乎每一个到新加坡戏曲学院来采访我的同事的大专学生,都会以这样一句话开始:“随着戏曲在这里逐渐失去了观众,我们要制定这样的研究项目,做为本学期的研究课题……”当被问及他们是否看过传统戏曲的演出,答案往往是“我们从来没看过……”。他们当中的许多人认为,传统戏曲是一种僵化的艺术形式,节奏过于缓慢和形式过于落后。为什么大多数青年人,包括新加坡华人,都对自己的传统艺术有一种莫名的陌生感?这也许容易理解的。他们生长在一个讲英语的学校环境和英语做为工作用语的国际大都会中,西方文化对他们有极为深刻的影响,可以说,他们当中,有许多人与自己的文化传统形成了一种割裂状态。和新加坡的年青人一样,问及印度尼西亚大学的学生,是否有看爪哇传统戏“旺扬”(Wayang Wong)或皮影戏(Wayang Kulit)时,学生显然对这两种戏知之甚少。最主要的原因是他们没有机会观看这类传统戏的演出。在中国,传统戏剧的观众也日益减少,这种局势已促使中国教育部在最近提出把京剧课列入学校的课程。举例似乎可以证实这一想法,即许多经济起飞的亚洲国家,传统的戏剧正在青年中间失去支持者。传统戏剧是僵化的艺术形式吗?是过时的吗?与当代社会格格不入的吗?让我们来环顾一些传统戏剧形式目前在亚洲的发展状况,了解其动态和许多新的赢得年轻观众的可能性,审查其中在艺术创造性过程中使用传统文化资源的关键因素,审视在不断变化的社会和经济条件下传统的戏剧所面临的挑战问题。

一、亚洲传统戏剧的社会功能

许多亚洲国家的传统戏剧都有数百年的悠久历史,如中华戏曲、日本歌舞伎、泰国孔剧、菲律宾宗教歌舞剧、马来传统剧慢蓉(mak yong)、韩国咏唱剧(pansori)、印尼皮影戏或爪哇传统戏旺扬戏(wayang kulit or wayang wong)等,在不同程度上都与宗教仪式有关,他们的表演都具有社会职能。在很多亚洲文化中,剧场和民俗并肩发展,在不同的历史时期都有文人不同程度的参与。这些艺术形式积累了许多代人的智慧。历经漫长岁月,累积成他们所代表的文化宝库。传统戏剧艺人一直表现出他们在应对不断变化的历史、社会、经济条件以及文化和政治环境中的创造能力。在这样一个世界里,科技把我们带入了一个庞大的全球通信网络,信息是如何分配和消费的呢?

进入信息高速公路意味着获得平等的机会吗?如果是的话,什么样的措施必须到位?必须采取什么必要的措施以确保没有任何人被排除在外?我们是否会看到不容置疑的文化再次失去其自信?经济和技术进步将造成文化事业的孤独和感伤吗?在本土文化和进口文化之间会有更激烈的空间竞争吗?在21世纪,谁将占据中心舞?谁是万众的焦点?是本土艺术家还是进口的歌星?这些问题无疑事关亚洲文化的未来。

二、市场经济与生活方式的变化

在去殖民化的进程,“发展”被纳入了第三世界国家的意识形态规划中,并指导着迅速的、有规划的社会建设工程。新独立国家开始朝着预定的带有既定经济和工业化目标以及发展策略的方向前进。行政当局承担起未来策划者的角色。随着他们建立共同发展的原则,亚洲许多政府努力满足人民日益增长的期望,保证随着经济的扩大,让所有的群体从中受益。有些决策者以西方作为参照,以西方的模式处理了许多国家发展的复杂问题。也有人将西化和现代化当成是发展的同义词。文化学者认为,发展中国家的文化有时在发展过程竟然成为受害者。因为随着以契约为基础结构的市场经济,不断解体现有的社会结构,并给个人的生活带来了巨大的影响。社会和谐已被个人主义和购买奢侈品的沉重借贷负的消费主义者所取代。供人分享、原本做为社群活动的传统戏剧,被市场体系所取代——有些城市,人们需要买昂贵的戏票才能看到舞台表演,从而产生卖方和买方的新关系。传统戏剧做为社戏、或社群宗教或社会活动的一个部分,而不是一种商业演出活动而存在。随着全球一体化发展,西方的价值观念和行为方式,通过网络与广告大量涌入非西方社会,它们正对传统社会的思维与生活方式起了很大的影响,因而产生了许多意想不到社会变化。

三、全球化,本地化和国际化

在信息技术和电信革命的世界,我们已经没有机会通过绝缘,隔离本土文化以抵御外部影响,回到自身文化的保护伞中。文化是动态的,因为支撑文化生活的社会和经济基础都在不断变化。文化间的对话与跨文化交流,似乎加强全球化和本地化与本土化之间的矛盾。其实,这些进程的共存表明了文化的活力,在现代化的进程中文化特征的保留,就像竹子被风暴弯曲但却没有被折断。这里以国际剧协的孟加拉国分会举办的第三届孟加拉国戏剧节中推出的一些优秀剧作做为例子说明了这一事实。像其他地方一样,外国剧作家的伟大作品被翻译与改编后,演出团体往往加以本土化。地方化以适应该地的情况,威廉莎士比亚的《错误喜剧》译成了《错误盛宴》,莫里

哀的《伪君子》被翻译为《假好人》，安东契诃夫的《天鹅之歌》被改编为 Jaminir Sesh Sanglap，布莱希特的《四川好女人》更名为 Sot Manusher Khonje。以改编外国戏剧闻名的阿里扎格尔，曾经先后把莎士比亚的《哈姆雷特》，莫里哀的《智慧女士们》，和布莱希特的《伽利略》搬上孟加拉的舞台。他的成功秘诀在于创造了一个真实的孟加拉语的情绪，使观众能力识同台上形形色色的人物。同样，遵循着同样的原则的其他剧团的作品，也获得不同程度的成功。改编与移植外国戏，不只是改变人物的名字和穿着当地服装，而是需要做适当的重新改写，重新演绎，并使其适应于当地情况。唯一遗憾是在所有这些改编中，严重缺乏非西方戏剧的翻译。到目前为止，孟加拉国戏工作者很少引进欧美以外的其他国家的戏剧。这也是因为亚洲国家的剧作家很少把他们的作品翻译成英语或其他外语的缘故吧？

四、作为创新源的传统戏剧

像她的亚洲邻国一样，孟加拉国丰富的传统戏剧，为当代剧作家和导演的创作提供了源泉。例如 Katha Natry 的独角戏的叙事表现手法，表演者的表现力非常强，又如在 中世纪孟加拉国 Naat - Geet 的三个人音乐剧模式，往往取材自《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》善于用音乐与唱段叙事，也有一人扮演多个角色的安排，灵活性演出。还有一种在船上演出的叫 Ghatu 的戏剧，是由男扮女装的演员做精彩演出，配合乐师载歌载舞，娱乐性演出。此外，还有全由男性组成乐队的巡回演唱，挨家挨户的唱叙事歌曲，这都是丰富多彩的传统戏剧形式，至今不断激励当代的舞台艺术工作者。其中特别值得一提的是一种叫做查特拉(Jatra)的传统戏剧。这种有 400 多年历史的民族戏剧形式，过去只有男演员由合唱伴唱队与乐队伴奏的演出形式，女角由男优反串在露天空地演出，载歌载舞也有搞笑场面，演出一般在四小时左右，观众便围在演出空间四周席地而坐。当代导演如贾美尔·亚密(Jamil Ahmed)等，不断借用非常受欢迎的查特拉，结合了戏剧和音乐元素的表现手法。他们选择民间故事，并利用传统的戏剧元素和当代元素重建故事。有些人还更进一步，借用民间戏剧形式，推出当代话题。一些最经常被引用的例子是 Badal Sircar 的帕格拉科拉，Pralap，斯巴达克斯和 Bhoma。在这些戏剧团体中，达卡剧团以发起一场民间戏剧运动的热情而为人们所熟知。在乡村戏剧(Graam)的旗帜下，重新唤醒民间戏剧的活力，取得突破性的成绩。孟加拉国的乡村戏剧协会是一个统筹全国 163 个乡村戏剧团体的有代表性的组织，它一直积极出版会讯，刊登戏剧工作者的创作和口述传统剧目。它也在乡村组织民间戏剧节。一些剧作家以他们的剧作中运用民间戏剧元素而闻名。多产的诗人、先锋派赛义德艾

哈迈德，和剧作家赛义德沙姆斯哈克，导演和剧作家 Seleem 铝迪恩和 Ali Zaker，都在不同时期创作了把传统戏剧的元素融合到他们的演出的作品中。Selim Ai Deen 塞利姆基地迪恩，在 1990 年创作的 Chaka 也保持着 Kathanatya 的传统叙事风格。这部由贾米尔·艾哈迈德导演的作品，曾经轰动一时。

创作于 1995 年，由 Savar Jahangginagar 大学的学生们表演的一个玛玛部落的故事中，Selim Ai Deen 试图保留民族民间戏剧形式的载歌载舞的形式。这出戏是《天堂国王的小女儿》，写的是 Manori 公主和猎人 Sathanu 的爱情故事。这部戏里，竹棍和围巾的结合使用让这个所谓的“新道德戏剧”获得好评。这些竹棍被用做房柱，弓箭，长矛和车轮等，同样围巾被富有创造性地使用上，每次都赋予不同的象征意义。

印度尼西亚的皮影戏，2003 年被联合国教科文组织列为人类口头和非物质遗产 90 个杰作之一。皮影戏遍布整个印度尼西亚。演出由加美兰铜琴队伴奏，有皮影戏也有杖头木偶，地域性强，风格多样化。就像中国戏曲一样，皮影戏被视为印尼表演艺术中一个有代表性的部分，它也被看作是道德和美学价值的宝库。尽管如此，近年来观众也逐渐减少。但印度尼西亚国家偶戏中心力挽狂澜，为这种艺术形式的振兴做出了很大的贡献。创新能力在印尼偶戏中得到了很好的体现。为了吸引更多的观众，许多剧团改用印度尼西亚国语，而不是爪哇语。这一舞台语言的转换，倒有效果。传统的皮影戏，只有一个操纵皮偶的艺术家在屏幕的背后坐在一个固定的位置，新的皮影戏运用了五个提皮偶的人，并根据剧情需要在屏幕后跑动，这也让皮偶的大小有了很大的改变，创造出了更好的戏剧性效果。液晶投影机经常被使用来创造各种色彩缤纷的背景场面，无论是森林，山区或海洋，增加了各种布幕上的视觉吸引力。在伴奏方面，演出者也有新的创造。除传统梭罗艺术学院的新版加美兰乐团演奏外，也使用木制敲击乐器，丰富音乐色彩。《罗摩衍那》是一个成功的尝试。由 Nanang Hape 编导，抒情强劲。旋律优美 Dedek Wahyudi 创作的乐曲，大力衬托在屏幕上的表演，或刚或弱，分寸分明。加上仿佛每一个场景都由不同的色调灯光，营造得体。令人印象深刻的舞蹈设计，特别是在战斗现场，是由 Sambowo 完成。十头魔王与拉玛王子生死之战的壮烈，伴随着主角和恶魔阵营的士兵在屏幕上飞进飞出，让观众叹为观止。迷人的皮影戏表演展现出亚洲传统戏剧创造力的重要性。

另一个很好的创新例子，是泰国的布袋戏。一个 Hun Krabok 风格的木偶戏作品，由清迈大学木偶戏剧俱乐部推出。在 Vilawan Svetsreni 的指导下，这个木偶俱乐部创造了一个名为《天使亚萨拉》的剧目，在海内外赢得了广泛的赞誉。演出者搭了一个装点精美的舞台，布袋戏演员充分利用了小舞台前的空

间。半米高的木偶,由一个长长的手柄系着,穿上富有民族色彩、精美的传统泰国民族服装,胳膊由手杆操作。Thitipol Kanteewong 编的曲。乐队成员没有像一般的乐队一样,作为独立的队伍坐在舞台的一边,而是融入到表演之中。他们有时也伴唱或变成剧中人,帮助营造气氛。作品中有一个抒情的段落,描绘王子和天使的浪漫情境,大量的空间用来让提木偶操作人表现他们的才华,整个作曲也为这个独特的演出平添了不少的亮点。在这个不断变化的时代,传统戏剧是文化认同有力的方式之一。丰富的艺术表现形式和剧目和创新能力,能带动文化产业的未来发展。传统戏剧是加强人民集体记忆的一个重要的艺术形式。这也是当代艺术家创作的文化源泉。前辈的智慧,将永远帮助我们加强我们之间与文化的根的联系,深化我们的归属感。

五、戏剧元素的融合

泰国还有一知名舞蹈家帕达拉瓦蒂,在艺术创新与维护民族特色上很有成绩。例如:多年前在曼谷举行的第三届东盟戏剧节,她和玛丽莎合作将经由著名诗人桑瑟姆改写的民间故事《神殿故事》搬上舞台,毫无约束地将古典泰国舞蹈和其他泰国的少数民族的舞蹈进行巧妙融合。《神殿故事》的主人翁——辛卡夫王子,出生起便流落在外,被一个恶魔收养。他一得知自己的真实身份,便立刻抛弃了他那作恶多端的养父,最终他杀死了所有恶魔余党,与他亲生父母团圆。帕达拉瓦蒂致力于将传统的泰国音乐和戏剧,打造成百老汇式的音乐剧。在另一部舞剧《寺院的传说》里,帕达拉瓦蒂除运用了面具、民间舞蹈、传统泰国舞蹈的元素,而且还通过加入现代舞的元素,吸引了许多年轻观众。之后,她甚至推出“摇滚歌剧”《一诺王子和舟拉卡》,目的是为了拓展观众。这个取材于印度尼西亚的民间故事,演出时,舞者表演了芭蕾舞,泰国以及印尼的民间舞蹈。巧妙的布景和服装设计,清晰可见的绳索上下穿梭打造的特技,使得她的这部作品异常火爆,门票一连数月销售一空。

贾美尔亚密(Jamil Ahmed)导演改编自 19 世纪史诗《悲伤之海》时,他同时采用了镜框式的舞台和开放式舞台格局,以此来扩大演员和观众互动的空间。有力的合唱队演唱,令人印象深刻的战斗场面舞蹈,独创的道具设计和运用(如马、面具),绚丽的灯光设计和训练有素的表演使得整部剧令人久久难忘。另一位出色导演 Nasiruddin Yousuff,曾导演了数部深受好评的作品,也采用了类似的策略——那就是融合民间戏剧的元素和现代舞台手段。他导演的 Selim Al Deen 的作品《七桩买卖》和《伽巴蒂的故事》,体现了很多源自本土戏剧的意象和隐喻。这些手法和很多有创意的亚洲导演很相似,而亚洲导演们置身于自身的丰厚传统,而善于运用传统为当代剧场服务。

我生活在新加坡这一多元文化的社会环境中,接受多元文化的熏陶。曾学过爪哇舞蹈、印度舞,华族舞和潮剧,所以我在七、八十年代导演话剧的时候,就会自然而然地从这些传统中去汲取其技巧和表达的模式。尤其在导演历史剧、史诗剧和民间故事时,多元素的融合更能发挥它的作用。1984 年,我曾经为新加坡艺联剧团执导《茉莉公主》,那是改写自印尼民间故事的史剧,在排戏过程中,我运用印尼传统戏的舞蹈形式、面具舞、巴厘舞中的一些动作,强化不同戏剧情境的氛围。服装设计上也采用印尼传统戏服饰,而布景,由于融合了西方戏剧中的灯光设计,其蕴含的象征意义愈发得到彰显。上述的这些例子证实了一点,那就是传统戏剧与现代剧场两者能够创造性地融共进,焕发新光彩。

但在讨论东南亚全球化和本土化进程时,必须考虑本地区的殖民经历及其影响。这一地区大多数的国家都曾经历过被殖民时代。尽管这其中的宗主国各有不同(有英国、法国、葡萄牙、荷兰、西班牙、美国),所受的殖民类型亦有差异(政治的、经济的、文化的),但是这些国家的地方自治主义和被殖民经历却似乎有着某种联系。一个特定社会的改革趋势也与它在遭受政治殖民统治和后殖民统治的过程中对外界的定位有关。而这些影响和经历将会反应到出社会自卑情节的程度。殖民地的自卑情节通常反映出那里的人们对待本土的和西方的戏剧、音乐和舞蹈的不同态度。几乎在所有的亚洲城市,西方的交响乐、芭蕾和歌剧表演的票价都远远高于本土的音乐、舞蹈和戏剧表演。有抱负的演员和导演们都将眼光投注到伦敦和纽约,寻找到欧美亮相与获得青睐的机会;钢琴教师的收费要比二胡教师的高;拉巴巴琴或爵士舞的课程也比印度古典舞昂贵的多。

六、文化遗产和文化自治

当今世界的 200 多个国家,说的语言超过 5000 种,这其中仅有 10% 的国家属于同一人种。如果我们想要将世界变成一个统一的市场,那将是十分单调无味的。由于意识到生存在一个单一文化的世界中的可怕,人们越来越关注自己民族的文化遗产,因而世界范围内的少数语种的地位得到了提升。随着亚洲的许多国家逐渐摆脱贫困,取得了较快的经济增长,亚洲人民重新获得文化自信心。西方的消费方式和流行文化涌入亚洲的同时,很多人正致力于推进他们的文化继承和文化自治事业。而艺术家理所应当要起先锋模范作用,不断昭示人们传统文化是知识宝库。本土的戏剧、舞蹈和音乐必须得到深入的研究、记载和通过大众传媒得到广泛宣传。在亚洲许多拥有多元的文化遗产和数目可观的移民的国家,如果他们能够开发传统文化的有利资源,他们会有更大的创造力,社会也能发展得更好。移民群(下转第 42 页)

之融入个性有自由、国家有民主,这样一种现代文明之中,“人”成为现代之“人”(公民),“国”成为现代国家(为国民服务,而非专政工具)。

当然,这个新文化传统至今还未能在中国的现实中完全实现,所以人们总是在不断地呼唤“五四”精神。我们可以说这个传统是薄弱的,是处于强大的旧“文化传统”的包围和压抑之中的,但不能说它并不存在。随着中国现代化的实现,这个新文化传统将会得到同步的发展和弘扬。20 世纪马克思主义的传播与“共产革命”,深刻影响了中国现代化与新文化传统的形成和变异,这是一个正在引起人们注意并加以研究的学术前沿的问题(在戏剧方面则是“左翼戏剧”的历史评价问题)。

五

从我国现代文学艺术的历史实况来看,不能不承认话剧是“现代民族戏剧”。“五四”新文化传统始终贯穿在我国现代文学艺术的生成和发展中。现代诗歌、小说、散文、戏剧,都是在现代启蒙主义思想和文化运动中接受了西方文化的影响而产生和发展起来的。你能说胡适、郭沫若、闻一多的新诗不是“中国现代民族诗歌”吗?你能说鲁迅、巴金、老舍的小说不是“中国现代民族小说”吗?同样的道理,也不能说已经具有百年历史的中国话剧还算不得“中国现代民族戏剧”。前文讲的三个理由,这里不再重复。这里想指出的是,“五四”新文化一直遭受着从“民族化”(本土化)大旗下发起的攻击。我们一直习惯于把“民族化”当成一种正面的文化行为,其实不然,它有很大的两面性。其反现代、反启蒙的消极破坏作用,只有鲁迅先生看得比较清楚。^①

1939 年在讨论戏剧民族化时,有一些人就借以否定“五四”新文化的开放性和现代性,认为“民族

化”就是回归旧文化、回归老传统。那时离“五四”刚刚过去 20 年,他们不承认有什么新文化的建立,当然也看不到在新文化运动中创造出来的戏剧新品种——话剧作为新的民族戏剧的意义。张庚说:“‘五四’并没有创造出自己民族的新文化,因而也没有创造出新戏剧来。”^②他们认为只有旧形式才是民族性的,不知道外来新形式也可以转化为本民族的东西。胡绳当时就指出:“旧形式实在就是农民的文艺形式,若是以为这样的形式中就能自发地成长出完美的民族形式,那是民粹主义的观点。”^③这样的民粹主义观点,在 60 多年后的今天仍然顽强地存在着,因为它有文化土壤——政治与文化的专制主义。

今年是改革开放 30 年,国人正在掀起新一轮的思想解放运动。我们不要忘记,国内的文化民族主义(包括民粹主义)与西方某些“东方学家”相呼应,用不同的语言、从不同的角度,来反对中国文化的开放和变革。“他们否定东方和东方人有发展、转化、运动——就该词最深层的的意义而言——的可能性。作为一种已知并且一成不变或没有创造性的存在,东方逐渐被赋予一种消极的永恒性。”^④鲁迅先生早就提醒我们注意,有的外国人称中国文明,那不过“是以中国人为劣种,只配悉照原来模样,因而故意称赞中国的旧物”。^⑤现在那高烧不退的“国学热”,就包含着这种危险的文化意向。戏剧如果“只配悉照原来模样”,那当然就要把“新模样”的话剧排斥在“中国民族戏剧”之外了。在全球化格局中我国戏剧的改革和发展,要切忌文化民族主义(包括民粹主义)在“爱国”和“伟大的民族复兴”的好听的口号下,堵塞了以自由、民主为核心价值的现代启蒙主义指导下的对外开放之路。

要不断有外来的文艺品种被我们化成中国的民族艺术。
(责任编辑:郭妍琳)

(上接第 13 页)体(如华人移民、印度移民)往往会发展出他们自己的机制来展示他们的文化身份,同时丰富了移民国家的文化。社会中稳定的多元文化是人类发展的推动力。他们应该被置于全局中去理解,在与传统规范、信仰、艺术和文化的相互关系中去理解。然而需要注意的是千万不能发展成文化孤立主义和文化沙文主义,也不能发展成为反西方的偏见。一些

亚洲戏剧形式必须在本土文化的框架内去发展,去贴近现代生活的方式和当今社会的环境,而不能破坏本土文化的根基——这正是他们自身的特色之所在。我相信,如果我们继续增强自身的能力,以不同的方式去表达我们自己,百花齐放、百家争鸣,这个世界一定会变得更加绚丽缤纷。
(责任编辑:郭妍琳)

① 董健《两种文化心态与两种“中国化”》,《文学与历史》,人民文学出版社,2004 年版,第 135—142 页。

② 张庚《话剧民族化与旧剧现代化》,《理论与现实》,第 1 卷第 3 期,1939 年 6 月。

③ 参阅胡绳在“文艺的民族形式问题”座谈会上的发言,《文学月报》第 1 卷第 5 期,1940 年 5 月。

④ 爱德华·W·萨义德著,王宇根译《东方学》,三联书店,2007 年版,第 265 页。

⑤ 鲁迅《坟·灯下漫笔》,《鲁迅全集》第 1 卷,人民文学出版社,1981 年版,第 216 页。