

# 当代跨文化戏曲改编论略〔\*〕

钟 鸣

(中国戏曲学院 戏文系,北京 100073)

〔摘 要〕跨文化戏曲改编历经了百年发展,在理论与实践上有许多重要的需要总结的经验。新时代背景下,当代跨文化戏曲改编在类型化与系列化创作两个方面活力突出。无论从艺术发展的逻辑看,还是从中华文化历史发展逻辑看,当代跨文化戏曲改编本质上已经成为戏曲艺术自觉融入世界戏剧发展的重要支撑,而其未来发展关键在于对中国化与时代化两种精神的把握。

〔关键词〕跨文化戏曲改编;中国化与时代化;人类命运共同体

DOI:10.3969/j.issn.1002-1698.2023.06.012

“跨文化戏曲改编”已历百年,其广义指的是用中国戏曲表现西方经典小说、戏剧中的思想、情节和人物。这种特殊的艺术形式虽然是“西学东渐”的产物,但从1903年的《经国美谈》、1904年的《瓜种兰因》开始,就保持着和中国现实社会、时代主题密切的联系。改革开放以来,随着中国与世界的交流日益频繁深入,跨文化戏曲进入了百年历程中高潮阶段,取得显著成就。

据学者郑传寅、曾果果统计,以京剧为主要载体的跨文化戏曲的创作,百年中共有至少50多部作品问世,其中从1978年至21世纪头十年这段时期占了30余部。这30余部作品中,“根据英国戏剧名著改编的13部;根据古希腊文学戏剧名著改编的5部;根据法国文学名著改编的

3部;根据俄国文学戏剧名著改编的2部;根据意大利戏剧名著改编的2部;根据丹麦、挪威、瑞士、爱尔兰文学、日本戏剧名著改编的各一部”,“京剧之外,拥有‘跨文化’剧目最多的是越剧,总共有13部。其次是沪剧和川剧,它们所拥有的‘跨文化’剧目均不足10部”。<sup>〔1〕</sup>发展到2022年,据笔者重新统计,剧目的增速在十年间已翻了近两倍,达到了134部。

在以跨文化京剧为代表的跨文化戏曲改编的热度不断升温的同时,量变也在引发质变,突出地表现在以下几个方面:(1)初步形成类型化架构。跨文化戏曲已经由单个的作品创作,聚合成有一定规模与范畴的类型划分。如果我们借用“共同体”这个概念来代指其不同的类型,那么大致可以划分出五种,即“内容共同体”“结构

作者简介:钟鸣,博士,中国戏曲学院戏文系教授。

〔\*〕本文系教育部研究课题“戏曲改编西方经典剧作法研究”(21YJA760099)的阶段性成果。

共同体”“意象共同体”“形象共同体”“文化共同体”。(2)初步形成具有规模效应的系列化创作。跨文化戏曲改编正在由前期无序的、随机的、任意的创作态势,向有引领、有主要团队、有品牌建设、有聚焦点的格局迈进。虽然,无论是个人还是院团都在不同阶段、不同时期、不同机遇下推进跨文化作品的创作,但真正形成了品牌影响力的主要有两个阵地:一是以台湾当代传奇剧场为代表的以戏曲革新为价值定位的私人演出团队;另一个是以中国戏曲学院为代表的戏曲人才培养与教育机构。

如果把当代跨文化戏曲放在中国文化与世界文化关系的大格局下思考,它的本质属性体现了戏曲艺术自觉融入世界戏剧发展的重大意义,是文化交流发展在戏剧领域的具体实践。而从中国戏剧二元共生的近现代发展格局看,它又有沟通两种艺术形式、开拓现代戏剧艺术可能性的天然使命,意义和潜力不可忽视。

### 一、当代跨文化戏曲改编的类型及特征

类型化的“共同体”分类架构,是从“块”的横向性对比中寻找跨文化戏曲的创作关系。需要指出,虽然创作者未必从类型出发去创作,但是这些看上去分散的创作个体,仍然在主题思想、作品题材、风格塑造等因素上形成了某种客观的共性关系。以下作简要的梳理。

第一为“内容共同体”。20世纪初,在戏曲改良与启蒙运动的推波助澜下,形成了具有启蒙文化特色的“时装京剧”演剧高潮。这些新剧目以《瓜种兰因》(1904年)、《新茶花》(1909年)等为代表,强调从主题内容到历史背景、人物设计都尽可能地还原或接近原著。这种以戏曲的形式直接呈现西方故事与人物的方式,是跨文化戏曲改编的早期形态,也是运用最广泛的一种形态。到了新时期,这种跨文化戏曲改编作品还有北京实验京剧团的《奥赛罗》(1983年)、上海戏剧学院的京剧《培尔·金特》(2005年)、中国戏曲学院的京剧《悲惨世界》(2006年)等。

“内容共同体”早期形态的跨文化戏曲改编带有较强的功利性——政治功利性与商业功利性。一方面它们通过机关布景、歌舞表演、服饰装扮形成某种视觉奇观,给戏曲观众带来惊奇、新鲜、浪漫化的异域风情的体验;另一方面又通过引入外国历史文化事件、人物,使教化和启蒙更具有“全球化”“潮流化”的光环,在不知不觉中将传统戏曲舞台纳入世界舞台的格局中。

当救亡与启蒙的时代主题过去后,20世纪80年代“和平与发展”成为新的时代背景,“内容共同体”创作便具有了文化交流与文化反思的新色彩。如1986年在上海、北京两地举办的首届中国莎士比亚戏剧节,1994年上海举办的国际莎士比亚戏剧节,都相继推出了一系列跨文化戏曲改编剧目,使我们看到即使旧的改编模式也在努力表达新的追求。学者孙福良认为,这些剧目在“借鉴和容纳中,滤析并凝聚人类文明创造的精华,并从瑰丽的风致和深沉的思辨中获得美学和哲理的陶冶”。<sup>[2]</sup>更富有时代意义的是,这些新创剧目表达出一个共同的时代主题,即“中国的对外开放已经成为一个不可阻挡和逆转的历史潮流,这其中必然有与外来优秀文化的交流和沟通”。<sup>[3]</sup>

第二为“结构共同体”。这是另一个跨文化戏曲改编的重要形态,其特点是除了保留主要故事框架和人物设定,其他背景、时间、地点、身份、性格、场面等力求实现“中国化”和“戏曲化”的移植效果。“结构共同体”以现实观众的接受力为导向,“洋为中用”,在一定程度上更加靠近戏曲原有的创作规律与欣赏习惯。因此,“结构共同体”越来越成为跨文化戏曲改编的主流样式。代表作品如成都市川剧团的川剧《欲海狂潮》(2006年)、杭州越剧团的越剧《心比天高》(2009年)、中国戏曲学院的实验豫剧《朱丽小姐》(2015年)等。

“结构共同体”有三个叙事特色:其一,互文性叙事。因为具有相同的主题与相似的人物,从而形成了与原著之间深刻观照的“互文性”叙事

关系。在中西作品之间呈现宗教、哲学、种族、性别的差异化对比,作品转换效果具有了特殊意味。其二,虚化的时空背景。为了让情节在移植过程中最大限度地摆脱地域、环境和历史的束缚,其叙事会尽可能地把“民族”与“历史”的内容虚化,只凸显情节本身。其三,在强烈的形式感追求中,强化戏曲外部手段的运用效果。比如京剧《王者·俄狄》中,主演翁国生运用箭衣武小生、短打武生、官生、落魄穷生等四种行当的技巧,全景式地展示人物的性格与命运。在悲剧高潮阶段,主人公的“醒目舞”更是形成了情境交融的表演效果。

第三为“意象共同体”。这是由具有实验精神的戏曲演员自觉开拓出来的新形态。它的核心特点是强调“形而上”的审美意象,凸显表演者的身体思考与表现技巧,而故事、情节、人物性格等既可为此服务,也可为此牺牲。代表作品如台湾当代传奇剧场的京剧《李尔在此》(1998年)、柯军的“先锋昆曲”《浮士德》(2004年)以及上海昆剧团的实验昆曲《椅子》(2016年)等。意象共同体的“意”往往带有艺术家主体强烈的个人体验与能动性。意象共同体的跨文化戏曲改编剧目发展取决于艺术家在调动文化资源时的能动性和创造力,既有极强的原创性也有极强的破坏性。

“意象共同体”的叙事特色是:(1)“身份”叙事。因为此形态往往是创作者从独特而强悍的个人生命体验中获得的,所以不可避免地带上了强烈的“个人化”风格。它与戏曲历史与文化中的“名角制”现象,既有一定的相关性又不完全相同。因为其理念核心融入了西方文化中“个人意志”的观念,所以有追求“个人化”表达的色彩。如台湾当代传奇剧场创始人吴兴国以京剧“叛逆者”身份创作的一系列跨文化作品。(2)“身体”叙事。戏曲演员长期经受的身体技能训练,实际上培养出了一种独特的身体语汇。虽然许多戏曲演员没有接受过高学历的教育,但他们大部分都能够在身体表达上找到替代口头语言的技巧。

实际上,身体语言比口头语言更加具象,更加具有“言外之意”的独特效果,使得演员具有了用身体去表达“抽象”意象的能力。如吴兴国在《李尔在此》中一人分饰十角的“跨行当”“跨角色”的高难度身体表演,实现了对角色的成功塑造。(3)“物象”叙事。该形态往往强调某种思想与感受的表达,而弱化了事件的逻辑性与人物的性格化塑造。在对“意”的追求中,追求细节的“表意”功能,甚至连服饰道具本身都会带上强烈的象征色彩。如昆曲《浮士德》中对扇子的运用。

第四为“形象共同体”。这是一种全新的跨文化戏曲改编的理念,其特点是以东西方共有的类型人物为基础,通过对经典文本中情节的再设计,情境的再改造,将故事与人物进行元素化的整合,使不同故事里的人物跨越时空直接对话,从而使故事情境高度融合。这样的作品有中国戏曲学院的跨文化戏曲音乐剧《当贾仁遇到阿巴贡》(2014年)。

“形象共同体”有三点特色:(1)交错的“互文性”关系,或者多重的“互文性”关系。不同于“内容共同体”,它是在新情境中直接保留了传统经典里熟悉的人物和情节,将“原创”与“经典”杂糅,造成了一种既新又旧的观感。其叙事的互文性不是在故事之外的分析语境中,而是在故事内部的事件发展与人物关系中。比如《当贾仁遇到阿巴贡》里的贾仁与元杂剧《看钱奴》中贾仁的形象,阿巴贡与《悭吝人》中阿巴贡的形象,就形成了一种人物之间的“互文性”关系。同时,原剧中没有直接呈现的场景,通过重新转换,在新的人物关系里被“呈现”出来,比如剧中的“家宴”场面就形成了一种场面的“互文性”关系。(2)“传奇性”与“杂糅性”。通过戏剧手段与假定性的设定,将经典的类型形象“聚合”在一个事件中,使得整体叙事带有“传奇色彩”与“喜闹剧风格”。该形态往往适宜于开拓以喜剧或闹剧为主体基调的跨文化作品。(3)“类型化”的叙事。通过将中外喜剧、闹剧、荒诞剧等作

品中类型突出的人物,如吝啬鬼、风流鬼、贪吃鬼、机灵女仆、媒婆等形象进行“剪接”与“组合”,进行规定情境“搬家式”的新叙事,形成“类型化”的作品序列。

第五为“文化共同体”。根据上海戏剧学院孙惠柱教授的研究,广义的“跨文化戏剧”最早可以追溯到古希腊戏剧。其发展至今已经产生了“形式跨文化”“内容跨文化”以及“形式与内容相结合的跨文化”三种形态。其中将跨文化的矛盾直接展示在作品中,使作品的主题带有文化冲突、文化对话的特点,甚至新的作品有“解构”原作品文化偏见的内容,这样的作品可以称为一种全新的跨文化戏剧形态。如魏明伦根据歌剧《图兰朵》改编的川剧《中国公主杜兰朵》(1998年)、孙惠柱根据布莱希特《四川好人》改编的实验戏剧《神仙与好女人》(2003年)都具有以上特点。

“文化共同体”具有鲜明的三大特色:(1)民族叙事。“文化共同体”类型的作品往往有着强烈的民族主体意识,在跨文化对话中表现出文化自觉。故事主体或叙事主体的民族观念、文化态度、讨论限定以及交流期待共同构成了其“民族叙事”的基本内容。如魏明伦根据普契尼歌剧《图兰朵》改编的川剧《中国公主杜兰朵》,就是对原作品曲解东方形象,进行“拨乱反正”,体现了民族叙事的特色。(2)殖民主义批判。自从西方学者爱德华·赛义德的“东方主义”理论发表以来,人们对东西方文化关系的认识越来越具有批判性,也使得“文化共同体”类型的作品更加强调文化关系中的“殖民主义”心态或者偏见,具有很强烈的现实性。(3)反讽叙事。当作品把两种不同的文化观点并置时,会形成反讽效果。如《神仙与好女人》中“洋神仙”到中国寻找“好人”——“好”的价值标准却引起了一连串悖论,从而使观众进一步思考文化差异背景下行为的荒诞。

以上是对跨文化戏曲改编形态作的简略划分,实际上,具体策略、特色、方式要更加复杂。

每种类型的作品数量、质量各不相同,每种类型发展的时间长度、代表性作品的成熟程度也各不相同,而且旧的类型有没有可能再分化转化,新的类型有没有可能继续增加,也还需要时间验证。可见从发展的角度看,跨文化戏曲改编还处在一个大的整合阶段和上升期。

## 二、当代跨文化戏曲改编的系列化特征

新时期跨文化戏曲改编的另一个特色是在个人与艺术院团广泛参与的基础上,逐渐地摆脱无序的、随机的、任意的态势,具有标示性意义的创作团队走到台前。序列化的、策略性的、教育与探索性相结合的跨文化戏曲创作有了特色的“聚焦”,形成了风格鲜明的“品牌”或者“口碑”。这方面突出的代表有我国台湾地区的当代传奇剧场和中国戏曲学院。

台湾当代传奇剧场诞生于1986年,创始人吴兴国。该剧团不仅是台湾较早进行跨文化戏曲改编实践的剧团,更是因其创新的“颠覆性”色彩,引发业内广泛关注和争议。随着相关剧目的累积,跨文化戏曲改编已经成为其剧目生产的标志性名片。其主要的跨文化改编作品有《欲望城国》《王子复仇记》等10部。除了以“我”为主的独立创作,他们也积极邀请国际知名戏剧导演、演员参与相关项目制作。比如1995年10月,美国著名戏剧家、“环境戏剧”的创始人理查德·谢克纳受邀赴台,执导了根据古希腊悲剧《奥瑞斯提亚》改编的同名“环境京剧”。

虽然一直以来人们对台湾当代传奇剧场的创新褒贬不一,但其持续的影响力和深耕的专注力反而造就了这一民间剧团的学术品质和高端气质。他们的作品似乎也不再被看成是一般意义上的商业演出,而是具有某种特殊魅力的文化现象和研究对象,受到了两岸学者广泛的关注。

与之形成鲜明对比的是,以戏曲人才培养为主体的公办教育机构中国戏曲学院,虽然同样在该领域作出了非同一般的贡献,取得了相当多的成果——据笔者统计,从2005年到2021年约17

年的时间里,中国戏曲学院的师生或团队或个人先后创作的跨文化戏曲作品达到了27部,其作品数量远远超过了台湾当代传奇剧场——可是,关于这些作品的研究成果却寥寥无几,数量与质量都颇显“寒酸”。

进一步考察这27部跨文化戏曲改编作品,无论是总体数量还是涉及的剧种、作品的风格、所属的类型等均十分丰富全面。除以京剧改编为主体外,还有不少地方剧种如豫剧、蒲剧、河北梆子甚至还有戏曲与话剧、音乐剧相融合的舞台剧形式。从体量上看,既有较规整的大型剧目,也有更具有实验性的独幕剧或短剧、折子戏。从创作主体的合作方式看,既有学校教学性质的独立创作,也有海外参与文化交流性质的合作创作。从体裁选择看,既有古希腊悲剧、莎士比亚喜剧、自然主义话剧,更有小说、童话等文学经典。从类型化的角度看,这27部剧还十分罕见地几乎覆盖了上文所述的所有“共同体”类型:京剧《悲惨世界》属于“内容共同体”;《朱丽小姐》《欲海狂潮》《明月与子翰》属于“结构共同体”;《麦克白的四次方》属于“意象共同体”;《当贾仁遇到阿巴贡》则属于“形象共同体”。虽然《丑角中国行》是一部原创作品,并不属于跨文化戏曲改编,但是该剧在内容与形式相结合的领域探索跨文化戏曲创作,有着“文化共同体”研究的意义和价值,值得肯定。

如此“全类型”的创作格局,在跨文化戏曲改编的领域内是比较罕见的,因此中国戏曲学院的跨文化戏曲改编有着独特的研究价值。或许是因为其中大部分作品并不面向社会和市场,甚至许多作品只是单纯为了短期的文化交流活动而创作,更没有长期的剧目生产、提升、推广、传播的完整规划,导致了这些作为“项目”而存在的作品,并没有真正的“剧目”发展的生命力和持续性。这就造成了不但许多普通观众并不知道大部分作品,甚至很多业内的专家也并不能完整地了解和观看,遑论剧目的研讨、完善以及后续的社会影响力了。这恐怕是跨文化戏曲改编

创作版图中一个极为特殊又令人遗憾的现象。一个不以剧目生产为主导的教学单位,如何处理教学与创作的关系,如何借鉴剧团的“精品创作”模式,避免“演而后则藏”,实现“演而优则精”的良性发展,这恐怕是未来中国戏曲学院相关创作的一个重要改革方向。

### 三、当代跨文化戏曲改编的中国化与时代化

这里有两种关于跨文化戏曲的认识误区需要辨析:第一种观点认为,西方戏剧根植于西方的文化背景和土壤,如果用完全不同的艺术形态来改编,很难做到原汁原味地演出,自然也就起不到引进新思想、新观念和新素材的目的,在艺术呈现效果上也必然会大打折扣;第二种观点则认为,中国戏曲有着自己完全不同的美学样式,戏曲审美与西方题材是无法兼容的,用戏曲演出西方题材,就势必会产生不伦不类的演出效果。中国戏曲与西方戏剧(主要指戏剧文学)既然完全风马牛不相及,就不宜进行艺术上的“嫁接”。

乍一听这两种观点似乎很有道理,也确实可以在近百年的跨文化戏曲改编历史上举出不少失败案例或者不伦不类的舞台实践,但是,难道由此就要怀疑这种创作的意义与前景吗?如果说,在20世纪初跨文化戏曲还具有启蒙的功能,甚至在20世纪80年代还带有实验的性质,那么进入新时代,其价值与功能是否需要重新定位?从文化的角度看,对跨文化戏曲当代价值的认识,实质上是对中华文明发展历程与戏曲社会功能的认识。

考察中华文明发展史,可以发现中华文明与外来文明之间有一个基本的关系是得到了普遍认同的,即中华文明的发展始终是不断地吸收外来文明的优秀成果,并在转化外来文明的过程中有序传承的。中华文明与外来文明不是共生和各自并行发展的状态,而是逐渐汇聚融合,并最终使外来文明成为新的中华文明的组成部分。习近平新时代中国特色社会主义思想“四个自信”理论,就是这方面最重要的理论表述。为此,

只要将跨文化戏曲百年的发展放在整个中华文明发展的历史逻辑中去考察,就很容易理解其本质上就是戏剧领域里中国传统文化不断吸纳西方优秀文化的一个过程、一个模式、一座桥梁。而作为一个文化交流的过程,它既不能为了传播而交流,更不能为了启蒙而交流,因为这两者都不能体现戏剧的主体性精神。无论从历史的逻辑还是文化的逻辑看,跨文化戏曲改编的当代价值或者当代精神一定是自觉地走出单纯的启蒙和革命视野,从民族关怀向人类关怀方向发展,具有更广阔的世界格局,为戏剧文化中人类命运共同体提供一种具有中国思想和中国审美的表达。从这个意义上说,新时代的跨文化戏曲本质上已经成为中国优秀的传统文化自觉融入世界的一个代表性行动。因此,必然要求比以往更高的主体精神和创造能力。

跨文化戏曲改编的主体性就是“中国化”,而“中国化”的具体内涵落实在“戏曲化”上,即戏曲程式的转化和戏曲审美的转型。前者主要包含唱念做打为基本内容的戏曲程式,后者主要指向伦理精神追求、抒情写意风格以及历史人文情怀的表达和表现。实现中国化、戏曲化的跨文化改编,肯定不是简单的形式替换,而是在这两个方面进行作品的有效建构,实现原作与新作之间既有承继更有发展的创新。因此,本文所论述的当代跨文化戏曲改编,绝不仅仅是内容与形式的简单“挪用”或者“替换”,改编创作者也绝不是“故事的搬运工”,他要有主题价值、审美表达和叙事精神的新追求——这种改编精神就是常说的“创造性转化与创新性发展”。

“中国化”含义的丰富性还体现在跨文化改编的特殊张力。习近平总书记在文联十一大、中国作协十大开幕式上的讲话中提出:“用情用力讲好中国故事,向世界展现可信、可爱、可敬的中国形象”,要“创作更多彰显中国审美旨趣、传播当代中国价值观念、反映全人类共同价值追求的优秀作品”,<sup>[4]</sup>这里主要指的是“原生态”的中国故事。对于根据西方故事改编而来的跨文

化作品——不是完全意义上的“中国故事”,是否也能起到以上的作用呢?答案是肯定的,甚至更有意义。因为,用一个根植于西方文化背景下的故事衍生出“中国审美旨趣”,传播出“中国价值观念”,引发出能够体现“人类共同价值”的戏剧思考,这不是更能使西方观众理解中国的价值和中国的审美吗?不是能更好地通过艺术上的对比,以及带有思想论与方法论意义的对照,使人们看到在相似戏剧情境下、在面对相似的人类命运时,两种不同的精神与智慧方案吗?党的二十大报告提出,“为解决人类面临的共同问题提供更多更好的中国智慧、中国方案、中国力量,为人类和平与发展崇高事业作出新的更大的贡献”,<sup>[5]</sup>而跨文化戏曲不正是在文化艺术交流领域做着提供“中国智慧、中国方案、中国力量”的工作吗?因此,不仅要讲好中国故事,更要讲好带有世界色彩的中国故事,在“民族的与世界的”这一对基本矛盾里,形成多层次的文化互动,让西方经典在差异化的改编中得到“中国化”的呈现——在保留与尊重故事基本内核、人物基本关系、事件基本发展逻辑的前提下,形成“中国化”的大文化格局。

推动对“中国化”认识不断深入的是理论与实践的“时代化”。这里的“时代化”应该包含着“现实的”与“当代的”两层意思,在一定程度上反映的是跨文化戏曲演出的现实意义。其实,传统戏曲一直以来都十分强调戏曲的现实功能,尤其是教化功能,这主要体现在两个方面:一是戏曲演出对普通人的情感和行为有巨大的影响力。比如清代杨恩寿《词余丛话》引陶石梁所述,“每演戏时,见有孝子、悌弟、忠臣、义士,激烈悲苦,流离患难,虽妇人、牧豎,往往涕泗横流,不能自己。旁观左右,莫不皆然。此其动人最恳切、最神速,较之老生拥皋比讲经义,老衲登上座说佛法,功效百倍。”<sup>[6]</sup>二是戏曲剧本“寄托”“讽喻”“所本”的是“感愤时事而立言”的创作精神。<sup>[7]</sup>其实,中国戏曲不仅强调与现实生活的关系,也强调历史传承的意义,即所谓“剧之有所原本,名

手所不禁也”<sup>[8]</sup>是从现实的角度出发去强化戏曲的社会功能。即使到了清末民初,倡导戏曲革新、贬斥戏曲价值的新知识分子们,也是从传统戏曲不能传播启蒙思想去贬斥戏曲的。戏曲的这种现实功能之所以被重视既是倡导者的一种意愿,也和它本身历史发展体现出的与时代密切相关的发展特色有关——从某种角度说,充满荆棘和挑战、引发各种争议的戏曲现代戏创作,其实也是戏曲“时代性”内在要求的另一种体现和反映。而中国戏曲的晚熟与它能够绵延而不断的发展现象,或许是戏曲艺术强大现实结合能力、再造能力的另一个注脚。

既然时代性、现实性是戏曲生命力的重要体现,那么借助这一点完成跨文化戏曲的再生产、再创造就是一件既有可能又很必要的事。跨文化本身就是一种强大的“现实”,西方戏剧与文学中的主题、思想、性格、情感、叙事都是一种“现实”,戏曲在这些新的“现实”文本里进行创造性转化与创新性发展,确实是一种艺术能力与文化信心的体现。其实,当代戏曲不同于传统戏曲的诸多对比中,“时代化”既是最突出的原因,也是最重要的成果。1951年5月,中央人民政府政务院发布《关于戏曲改革工作的指示》,提出戏曲改革基本方针。1956年6月和1957年4月,文化部为繁荣戏曲剧目而召开两次全国性戏曲剧目工作会议,有组织地在全国范围内展开对传统剧目的挖掘、整理和改编工作。经过许多优秀剧作家与艺术家的共同努力——包括对优秀作品的完善,对驳杂的传统作品化腐朽为神奇的改造——一大批兼及思想性与艺术性,在审美趣味、思想格局、艺术效果等诸方面迥异于传统戏曲的经典作品脱颖而出。这样一种创新精神深刻影响了新时期以来具有鲜明时代特色的优秀戏曲剧目创作(如《新亭泪》《南唐遗事》《徐九经升官记》《傅山进京》等)。

“时代化”包含着发展性,契合与时俱进的精神。它意味着跨文化戏曲的“中国化”不是简单地回到传统,更不是所谓的复古——尤其在新

的改编中要体现当代人的当代趣味,要体现“既是民族的也是世界的”具有普遍共鸣的审美趣味。

跨文化戏曲是当代戏曲的重要组成部分,当然也会秉承这种时代精神,在思想主题、人物刻画、趣味追求等方面有别于传统戏曲,自是情理之中。同时,它也必然有别于所取材、所来源的西方戏剧(文学)——尤其在对经典悲剧作品的改编中,也需要坚持时代化的处理。比如在对古希腊及相关命运悲剧的改编中,提供更具有共情和思考效果的内容;在对具有抽象风格宗教色彩的悲剧改编中,提供更具有历史感和反思性的思想认同……既不轻易地“化悲为喜”追求喜剧性的“大团圆”效果,也不把悲惨生活与悲剧命运轻易地等同为“悲情效果”,显然这更符合当代戏剧理论与实践的美学追求。

如果说中国化是时代化的前提与保障,那么时代化就是中国化的活力与方向。全面、准确、有机地理解这两种精神及其关系,是未来跨文化戏曲改编发展的关键。

### 注释:

[1] 郑传寅、曾果果:《“跨文化京剧”的历程与困境》,《东南大学学报(哲学社会科学版)》2012年第6期。需要说明的是,此处的统计还是有一定的局限性和遗漏。依据刘叙序的《两岸戏曲跨文化改编比较研究》及相关台湾学者的专著论文,如果将台湾豫剧团、歌仔剧团的创作纳入进来,不仅跨文化豫剧的创作量十分丰富,而且像歌仔戏这样比较受地域局限的剧种,却由于特殊的文化氛围,作出了引人瞩目的贡献。

[2][3] 孙福良主编:《'94上海国际莎士比亚戏剧节论文集》,上海:上海文艺出版社,1996年,第11、11页。

[4] 习近平:《在中国文联十一大、中国作协十大开幕式上的讲话》,北京:人民出版社,2021年,第12页。

[5] 习近平:《高举中国特色社会主义伟大旗帜 为全面建设社会主义现代化国家而团结奋斗——在中国共产党第二十次全国代表大会上的报告》,北京:人民出版社,2022年,第16页。

[6][清]杨恩寿:《词余丛话》,《中国古典戏曲论著集成》(九),北京:中国戏剧出版社,1959年,第250页。

[7][8][清]焦循:《剧说》,《中国古典戏曲论著集成》(八),北京:中国戏剧出版社,1959年,第171、170页。

[责任编辑:马立钊]