

中国戏曲跨文化传播的创新模式

■ 林 一

摘要: 本文基于实验研究的积累,从跨文化传播学的角度,探讨在二十一世纪全球化背景下,中国古老的戏曲艺术如何打通文化视域,突破时空限制,突破艺术形式,创造一种不同民族之间共通的、具有人类普适意义的艺术价值。本文首次提出中国戏曲跨文化传播的“原态”创新模式和“动态”创新模式。“原态”包含两个方面的内涵:一方面,保持了戏曲传统的艺术形式和艺术特征的延续性,和不以时代变化为转移的、超越时代的个性特征;另一方面,“原态”也包含着随着时代变化,在本土文化影响下,戏曲艺术本体的渐变式丰富和发展。“动态”则包含更为丰富的内涵,是指:跨越了时空的场域,立足民族艺术的世界性,创造出突破传统的新的艺术价值,这种变化是显性的,是涉及艺术形式的,是基于文化的碰撞、交流、融合、冲突、妥协而产生的创造性的变化,它包含着跨文化语境下的中西戏剧交汇、中西多种艺术形式的交汇所产生的显变式融合和持续性创新。

关键词: 戏曲 跨文化传播 原态创新 动态创新

DOI:10.15915/j.cnki.cn11-1172/j.2014.04.016

中国戏曲,是中华民族文化的典型代表,作为中华民族的传统艺术,它的特色是鲜明的。我们有一句话:是民族的,也是世界的。这句话有时候也说成:是民族的,一定是世界的。还可以说成:只有民族的,才是世界的。不管从哪个角度说,这句话都很漂亮,很大气,很鼓舞人心;她是一种观点:是民族的,也是世界的;它是一个理念或者信念:是民族的,一定是世界的!它是一个结论甚至一个宣言,只有民族的,才是世界的!她可以以多种方式,向人们引经据典地阐述、解释、论证:一种民族艺术,它必将成为一种世界艺术。她因此成为真理,成为人们行动的指南和动力。

按照这个逻辑,中华民族的戏曲艺术一定是、或者终将成为——世界艺术。然而,从中国戏曲迈向世界的步伐以及留下的历史足迹来看,我们不得不再一次审视这个逻辑的合理性和现实性,我们需要回答的问题很多,其中最核心的问题可能是:一种民族艺术如何能够成为世界共享的艺术?本文基于对中国戏曲跨文化传播创新模式的探索,从一个角度回答这个问题。

一、民族艺术与世界艺术

中国戏曲迈向世界的步伐可以追溯到南宋至

明清时期,以皮影戏陆续传播到南亚和埃及、波斯、土耳其、法、英、德等,但一般意义上而言,有一定规模的戏曲跨文化传播始于17世纪下半叶,随着潮汕移民至泰国等东南亚国家,因此,泰国成了潮剧的第二故乡。^①

早期戏曲的传播途径主要有两个:一是少数到访过中国的外国人,比如,18世纪法国传教士约瑟夫-普雷马雷把中国的元杂剧《赵氏孤儿》译成法文、英、意、德各种版本等,我们称为文本传播;二是,19世纪上半叶中国移民的迁徙;但两种渠道的传播活动绝大多数都是个人行为。

19世纪下半叶开始,中国戏曲剧团走向欧美,才是真正意义上的戏曲跨文化传播的开始。1860年曾有中国戏剧团到巴黎为拿破仑三世演出,归国途径旧金山,在美国华人引起强烈反响。

20世纪,由于中国与海外各国的联系逐渐加强,来访中国的外国人不断增多,加之中国戏曲艺术家的出访,戏曲逐渐被海外国家知晓。此时戏曲传播的主动性有所加强,戏曲传播逐渐带上了传播中国文化的意味。而大众媒介的运用,如报纸对艺术家到访和戏曲演出的报道,加强了戏曲海外传播的良好效果,在当地人中扩大了戏曲的知名度。

作者简介:林一,北京大学艺术学院教授、博导;主要研究方向:国际文化交流。

中国戏曲走向世界的一个历史性的转变是梅兰芳1930年访美演出的成功。虽然此次访美演出前梅兰芳已经两次访日演出,但是因为东西方文化的差异,访美演出的成功成为中国戏曲具有世界影响的有力佐证。访美演出的成功奠定了1935年访苏演出的历史性影响——中国戏曲被世界戏剧届列为世界三大戏剧体系之一。世界首次将中国戏剧作为一个体系来看待。阿·泰依洛夫认为“中国戏剧是一种从古老文化中发展起来的戏剧,是不断慎重细心地完善着自己体系的戏剧,是一个走向综合性的戏剧,这种综合性戏剧具有极不寻常的有机性”。^②

梅兰芳的成功得到了两个最重要的体现:

一是,世界三大戏剧体系的确立,中国戏曲不仅引起西方戏剧界的关注,而且对西方戏剧的创作产生了影响,在西方戏剧学术界引起强烈的反响。

二是,用田汉在1962年8月9日《人民日报》上说的一句话“外国农民知道的中国人只有两个:一个是孔夫子,一个是梅兰芳。”表明梅兰芳的艺术是深入西方民众之心的,也是经历了市场检验的。

至此,我们是不是可以说:在梅兰芳时代,中国戏曲艺术已经成为一种世界艺术?显然,没有可靠资料直接论证这个结论。那么,究竟民族艺术成为世界艺术的标志是什么?

“在全球化语境中,民族艺术和世界艺术正处于一种复杂多样的关系网络中”^③民族艺术具有浓郁的地方性色彩,这种地方性必须具有多个民族所公认的价值观念,才能具有跨文化性,从而成为世界艺术。因此,所谓世界艺术是指“表现全人类各民族共同美感的艺术实践活动,并具有人类所公认的情感、观念和价值”。^④就这个意义上,梅兰芳的戏曲表演艺术达到了这个境界,梅兰芳成为中国戏曲艺术为世界所共享的一个成功案例。

梅兰芳之后,特别是新世纪以来“中国文化走出去战略”之后,中国戏曲走出国门的频繁的演出活动和艺术交流、学术交流活动越来越广泛和丰富,但离有规模的市场性自组织活动还有相当大的距离。

2001年5月,中国昆曲艺术被联合国教科文组织宣布为首批“人类口述和非物质文化遗产代表作”。这既是好事,因为人类看到了中国传统戏剧的价值,但也带来一种忧思:既是遗产,亟待拯救。

2004年,由著名作家白先勇担纲领衔,汇聚两岸四地文化艺术精英打造的青春版《牡丹亭》开始在海内外巡演。继台湾、香港成功上演后,在国内青春版《牡丹亭》重点进入高等学府,大学校园里掀

起了一股《牡丹亭》热。2006年成功访美,在加州大学连演12场,引起极大轰动,成为中国昆曲走向国际的成功范例,使得西方知识精英真切体验了中国戏曲艺术与文化的精髓。戏剧评论家史蒂芬·韦恩说“1930年,梅兰芳剧团把京剧带来了美国,2006年,苏州昆剧院青春版《牡丹亭》团队又把昆曲带来了美国。这次昆曲在美国的轰动,以及昆曲美学对美国文化界的冲击,是1930年梅兰芳访美以来规模最大和影响最大的一回。”^⑤

2010年11月16日,继昆曲之后京剧又被列入联合国非物质文化遗产名录。

这些都说明了传统艺术成为世界艺术的可能性,都是历史留给我们的正面的例证。

但是,历史也给我们留下过值得反思的例证。

西方人早年见到中国戏曲是感到怪诞和不可理解的。

虽然18世纪欧洲就翻译了中国的《赵氏孤儿》,法国普雷马雷(马若瑟)、伏尔泰、英国的哈切特等翻译和改编了这部中国杂剧,但在评论中却可看到对中国戏曲的误解和贬低。

如伏尔泰的朋友阿尔央斯就说《赵氏孤儿》的作者没有遵从欧洲戏剧的“种种规律”,“因而剥夺了观众的部分快感”。“歌唱和说白不应该这样奇怪地纠缠在一起。”^⑥

伏尔泰本人也说“这些作品美其名曰‘悲剧’,其实不过是不可置信的一堆故事而已。”^⑦

1932年,一位用德语写作的捷克记者基希这样评论中国京剧“观众望着台上的人物,他们发着尖声,不像常人的说话,化装成不像人类的面孔,一点不像人,倒像荒诞无稽的东西。在一般人看来,这就像狮子和夜莺在一起对话。”^⑧

直到2012年上半年的一天,芝加哥大学北京中心主办的中国戏曲电影研讨会上,还有西方学者用“神经质”^⑨这样的词来描述戏曲动作中的亮相和亮相时的眼神。

在一片正面的欢呼声中,跨文化误读的事实不能不引发我们的思考:

民族的果真一定是世界的吗?民族艺术如何能成为世界艺术?民族艺术成为世界艺术的标志或者说标准是什么?

当民族艺术跨越文化差异的屏障,而为其他民族的受众所接受、所欣赏、所理解、所尊重、所珍惜、所借鉴,它就有了成为世界艺术的可能性。

这还只是一个层面。这是站在本民族的立场来看待,如何让本民族的艺术与文化向世界传播。

然而,在今天全球化的背景下,站在世界的立

场,打通文化视域,突破时空限制,创造一种不同民族之间共通的、具有全人类普适意义的艺术价值,并在寻找这一共同价值的同时,各自对其他民族的传统艺术与文化表现出一种开放的气度,在寻找“共通”的基础上尝试整合、创新,使之成为一个有机的、充满生命力的、满足世界范围内更广泛民众精神需求的世界艺术,这便是民族艺术在全球化社会所获得的新的发展空间,也是民族艺术成为世界艺术的重要标志。

从这个意义上说,民族艺术是世界艺术永不枯竭的源泉,民族艺术通过迈向世界的步伐一方面获得传承和发展,另一方面,以开放奉献的气度,为世界其他民族艺术的发展和创新提供创新因子,以更为开放的形式成为世界所共享的艺术。

这或许应该成为民族艺术工作者的理想。从这个角度审视中国古老的戏曲艺术在今天全球化背景下的跨文化传播,人们的视野不再局限,思路不再凝滞,胸怀不再狭隘。传统与现代、民族与世界、东方与西方,在文化的相遇、相识、相知以及碰撞、交融、冲突与妥协的大背景下,通过舞台呈现的“戏剧”的“跨文化创新”之内容和形式都将变得更为丰富和多样。

变与不变,不仅是艺术形式的选择,更是一种文化的选择。

本文基于2007年至2013年间的实验研究,对中国戏曲这一民族艺术如何满足世界范围内更广泛的艺术创新的需求,在全球化社会获得新的发展空间,追寻民族艺术成为世界艺术的理想做进一步的探索。

二、原态创新与动态创新

关于戏曲的跨文化传播,一直存在争议:一种观点认为,面向不同文化背景的观众,应该呈现原汁原味的戏曲,此为“不变”;另一种观点是,可以根据不同文化背景的观众的需求做一些创新尝试,此为“可变”。

本研究突破常规的“不变”与“可变”的争议,提出了一对更为开放的概念“原态创新”与“动态创新”。

所谓“原态”,包含两个方面的内涵:一方面,保持了戏曲传统的艺术形式(歌舞演故事的综合性)和艺术特征(程式性、虚拟性、行当体制)的延续性,和不以时代的变化为转移的、超越时代的个性特征;另一方面,“原态”也包含着随着时代变化,在本土文化影响下,戏曲艺术本体的渐变式丰富和发展。

“原汁原味”当然是“原态”的一种根本性形式,但是,“根据不同文化背景的观众的需求做一些创新尝试”通常视为“可变”的那部分,也应该是属于“原态”的范畴。1930年梅兰芳赴美巡演,他花了八年时间筹备。为了找出适合在美国演唱的剧目,梅兰芳开始对所有的剧目进行反复的筛选。听说外国观众不喜欢长戏,还要在保证原有的观赏效果的基础上对剧目进行重新编排。为了配合国外剧场的条件,使舞台,视觉效果更加完美,他请人对服装、道具、舞台做了重新的设计:桌椅加大尺寸,做成折叠式。自己亲自设计戏装,用真正的中国绸缎,平金绣花,花样也是采用中国旧式的,“每一处却都尽量体现中国的原汁原味”,但又都充满新意。又比如梅兰芳在长期的表演实践中创建的“花衫”行当,这一类随着时代变化,戏曲艺术本体的渐变式丰富和发展均被视为“原态创新”。更进一步,当西方经典故事以中国戏曲形式演绎时,这种模式由于忠实于戏曲的艺术形式,本文将其归类为“原态”创新模式。早在上世纪80年代,当时中国戏曲学院就率先尝试了用京剧来演绎莎士比亚四大悲剧之一的《奥赛罗》。这个戏虽然有些服装和舞美在现在看来已经稍显落后,但是就其对戏曲艺术的创新来讲,是一次不错的尝试,因此顺理成章地受到了大多数戏曲专家和莎剧研究学者的欢迎。取材于西方经典的剧目,在进行跨文化传播时,不同文化背景的戏曲观众能够根据故事更快了解剧情,而将注意力更多的放在对戏曲艺术形式和艺术特征的欣赏。近年来,越来越多的实践和研究文献都对这一类型的创新活动给予了高度关注。这一类的创作诸如《夜莺》《悲惨世界》《樱桃园》等。尽管也还存在争议“穿着洋装的戏到底是不是京剧?”但本研究仍将这一类不涉及艺术形式(歌舞演故事的综合性)和艺术特征(程式性、虚拟性、行当体制)的改变的传播模式归为“原态创新”传播模式。

总之,“原态创新”不涉及戏曲艺术形式和艺术特征的变化。中国戏曲跨文化“原态创新”传播模式往往体现的是本民族的立场,或者是从本土文化的立场出发,希望尽可能呈现“原汁原味”。

然而,“动态创新”恰恰是涉及到艺术形式和艺术特征的变化。所谓“动态”,是将中国戏曲艺术的艺术形式和艺术特征进行解构,形成中国戏曲艺术的“创新因子”,再将这些“创新因子”植入其他艺术形式,形成新的艺术价值,这种“植入”的方式是丰富多样的,“植入”的幅度和程度是开放性的,形成巨大的跨文化艺术创新的潜力和空间。这种“动态创新”的传播模式,体现出一种真正跨越文化、共

创新的艺术价值的“世界文化立场”。

2008年,中国戏曲学院与美国宾汉顿大学共同创作的中国戏曲元素舞台剧《罗密欧与朱丽叶》就是其中一例。在中国戏曲学院和美国宾汉顿大学双方组成的创作组的第一次协调会上,确立了“不管是舞台设计还是服装都要融入戏曲元素”的原则,导演陈霖苍教授在设计这个“跨文化创新”实验作品时说“舞台是空灵的,只有一把红椅子,这就需要角色通过表演以情造景,以情造势,以声来带动舞台”这种典型的戏曲艺术的样式为宾汉顿大学的美国学生演员积极的接受,并在他们的创作中进行了积极的诠释,宾大戏剧系罗伯特教授评价:“用京剧形式演绎《罗密欧与朱丽叶》是对莎士比亚作品的一个有趣的探索,我认为莎士比亚与京剧导演有许多共同之处,无论京剧在哪里表演,我都能感受到这样的共同之处。如果有人问我如何看待用京剧形式演绎《罗密欧与朱丽叶》,我会说:这个不仅是用京剧形式去演绎一部戏剧,事实上,当京剧形式贯穿整个故事时,它与莎士比亚理想中的表现方式完全契合!我可以想像,如果莎士比亚仍然在世的话,我们的陈导演将会与他成为很好的朋友,侃侃而谈,因为,他们确在使用同一种艺术语言,尽管他们不说同一种生活语言,但因为对作品的理解的一致性,中西元素的融合是如此的完美。”在这样的跨文化创新中,“跨越”过程中充满选择——而每一个细节的选择,既是艺术形式的选择,更是形式背后的文化碰撞和融合。与巴黎国立戏剧学院合作的《丑角中国行》和与意大利演员学校合作的《破产》都先后成功地将戏曲元素融入到了西方喜剧的创作中。

此后,中国戏曲学院又与美国马里兰大学共同创作了戏曲元素舞台剧《仲夏夜之梦》,更大的突破在于:不仅是整场剧贯穿戏曲元素,而且舞台上的角色同时说着中、英两种语言,融合自然。

中国戏曲学院相继又推出与德国柏林大学共同创作的戏曲元素电影《阿纳托米-泰特斯》等形式更为多样化的作品,这些作品形成了以下几个特点:

一是,创作主体的多元文化背景特征,特别是西方创作者显现出高度的合作主动性,并贯穿整个合作过程中。

二是,中国戏曲的艺术形式和艺术特征是以“戏曲元素”体现在作品中,而非以完整的戏曲艺术体系演绎作品。

三是,创新特征突出,“戏曲元素”作为“创新因子”的地位明确,特征明晰可辨。

四是,产生了新的艺术价值和新的受众群体。

我们把具有上述四个特点的戏曲跨文化创新活动定义为“动态创新”。与“原态创新”相比较,它包含更为丰富的内涵,是指:跨越了时空的场域,立足民族艺术的世界性,创造出突破传统的新的艺术价值,这种变化是显性的,是涉及艺术形式的,是基于文化的碰撞、交流、融合、冲突、妥协而产生的创造性的变化,它包含着跨文化语境下的中西戏剧交汇、中西多种艺术形式的交汇所产生的显变式融合和持续性创新。

基于前述:一种民族艺术可能成为世界艺术的方向具有开放性,这种开放性不仅体现在艺术形式的选择,更是体现为一种文化的选择,这种选择,是基于跨越文化视域下的中西戏剧、中西多种艺术形式之共同核心价值观和美学追求的探询。从《罗密欧朱丽叶》到《仲夏夜之梦》——东西文化的平等对话,东西戏剧的平行比较:从语言、形态、到文化身份、文化立场,来自双方的创新主体都在探寻一种新的艺术价值,这种艺术价值是可以让更多的、多元文化背景的受众所共享的,是一种“世界艺术”的价值,而这种价值可能恰恰是我们民族戏曲所特有的传统的精髓。

其实,人类沟通的一个前提,首先是想寻找共同点,基于这样的共同点,彼此进入互动对话的过程,彼此开始追寻人类共通的核心价值观,通过戏剧舞台,通过创新艺术形式,打造通过艺术审美来实现的全球化公共话语空间。这便是中国戏曲跨文化传播的“世界文化立场”,是民族艺术在全球化社会所获得的新的发展空间,也是民族艺术成为世界艺术的重要标志。

三、艺术价值与文化选择

“戏曲元素”作为“创新因子”对多种艺术形式之创新活动的贡献远不仅仅体现在戏曲跨文化传播中。援引北京京剧院院长李恩杰在中国艺术管理教育学会第九届年会上讲的一段话“现在其他各种艺术形式都在戏曲中挖掘好的东西,而我们自己如何传承和发展我们戏曲艺术,我们应该感到压力。我们的重点还是应该放在舞台。”^⑩

这段话,至少说明了两个问题:第一,“戏曲元素”成为其他艺术形式的“创新因子”之一已然是一种现实,是一种普遍的艺术现象,这进一步证明了戏曲的博大精深及其传统艺术价值;第二,戏曲的“原态创新”十分重要!传统的传承与发扬是根本!离开戏曲艺术本体的传承与发展,“创新因子”就会失去赖以生存的土壤从而失去跨越文化、跨越艺术

形式的创新活力。

首先,原态是一个相对的概念,因为其实没有绝对意义上的“原态”,中国戏曲在它800年的历史发展中从来没有停止过本体创新的步伐,以梅兰芳为例:

梅兰芳的一生是改革的一生,人们称他为大师,并不仅仅因为他的表演细腻大方,或是梅派唱腔悦耳动听,梅兰芳被称为“艺术大师”的内涵要比这深广的多。梅先生在舞台上的一切艺术体现——唱、念、做、舞、化妆、服装、音乐伴奏、演出剧目等方面,在他一生的舞台生涯中,一直都在不断的改革。梅兰芳主工青衣,但他又学闺门旦、花旦、武旦、刀马旦的功夫,并下苦功夫学习昆腔,并创造出青衣和花旦相结合的“花衫”。唱法上,把当时还有些粗犷的旦角腔调,改得柔和婉转,优美动人,并把唱腔根据剧情和人物性格以及当时当地的情绪唱得感情细腻、内涵丰富,令人回味无穷。舞蹈方面,梅兰芳结合剧情,创造了许多优美的古典舞蹈,如《麻姑献寿》里的盘舞,《霸王别姬》的剑舞,《千金一笑》的扇舞以及其他戏里的水袖功夫,等等。乐队改革,在京胡之外,增加了京二胡作伴奏,加强了京剧的乐队编制,使伴奏的音色更柔和而优美。服装扮相,参考古典绘画、雕塑,创造了一种美化古代女子的新的服装、化妆系统,称之为“新式古装”。新式古装的总体特点是上衣短裙子长,裙子系在上衣的外面,从而加强了胸、腰部位的线条刻画,有利于表现女性形体的特点。化妆方面,梅兰芳的前辈那里,化妆脸型基本上是方的。梅兰芳受了海派上妆的影响之后,在摸索过程中,一度改贴枣核形,最后他才确定了鹅蛋形,成为适应观众审美需要的最美的脸型。舞台设计,还尝试采用简单的布景和灯光,使之适合室内剧场的演出。他改革旧规,净化舞台,取消检场,把场面乐队隐藏起来。^①

由此可见,没有绝对意义上的“原态”。因此,我们所定义的“原态”和“动态”是跨文化语境下的一对概念。“原态”即:保持了中国戏曲传统的艺术形式(歌舞演故事的综合性)和艺术特征(程式性、虚拟性、行当体制)的延续性,并不以时代的变化为转移的、超越时代的个性特征。因此,“原态”也包含着随着时代变化,在本土文化影响下,戏曲艺术本体的渐变式丰富和发展。“动态”即:跨越了时空的场域,立足民族艺术的世界性,创造出突破传统的新的艺术价值,这种变化是显性的(是涉及艺术形式的),是基于文化的碰撞、交流、融合、冲突、妥协而产生的创造性的变化,它包含着跨文化语境下

的中西戏剧交汇、中西多种艺术形式的交汇所产生的显变式融合和持续性创新。

前述梅兰芳在访美演出前八年的筹备过程中所做的大量为美国观众量体裁衣的工作,如:剧目筛选与重新编排,舞台重新设计,服装重新设计制作等等,“每一处都尽量体现出中国艺术的原汁原味。这个过程属于“原态性的”呈现。《牡丹亭》亦是如此。白先勇说,我赞成原生态的原汁原味之说,但我同时也赞成创新。昆剧需要创新才能生存,这是时代社会的变化决定的。“明朝那个时代没有电灯,唱戏是点的蜡烛。舞台调度没有条件,只能是一桌二椅。那我们现在演戏总不能仍旧点了蜡烛上台,现代化技术声、光、电是可以利用的,舞台创新时加一点灯光布景等现代化元素还是可以的,当前高科技已发展到用电脑自动化控制灯光的水平,总不能弃之不顾。但剧种的声腔和核心元素不能乱改,眼睛里揉不得半粒沙子,一定要维护原有的艺术特征,尤其是唱腔和表演,绝对不能搞成话剧加唱。至于原汁原味,也不是死水一潭,而是鲜活灵动的”。^②白先勇在制作青春版《牡丹亭》的过程中,是“抱着诚惶诚恐、战战兢兢的态度来面对继承与创新的难题的。我的原则是要做到正宗、正统、正派,让昆曲的古典美学与现代化剧场互相接轨,让传统与现代的文化对接。尊重传统而不因袭传统,利用现代而不滥用现代;古典为体,现代为用。剧本不是改编,只是整理,保留原著的精髓,只删不改。唱腔原汁原味,全依传统,只加了些烘托情绪的音乐伴奏。服饰布景的设计讲求淡雅简约,背景采用书画屏幕,留出足够的空间便于演员表演,绝对不把话剧里写实的布景或者西方歌剧音乐剧里热闹的东西用到昆剧上来。昆剧美学跟西方是不一样的,咱们的美学是线条的、写意的,不是块状的、写实的。”^③

“原态创新”还包含另一种基于科学技术发展的传播媒体的创新而实现的传播方式的创新。比如,动漫戏曲的创作与演出。作为人体的一种延伸,在一定程度上,技术的介入大大加强了日常生活的审美化,同时高科技的审美产品,加快了在审美感知意义上的节奏,与传统审美感知意义上的那种暂时超越生活、需要我们“慢下来”式的节奏是相矛盾的,但可能恰恰增大了戏曲跨文化传播的效率。通过传播方式的创新而实现的“原态创新”的另一个实例是中国戏曲学院与美国宾汉顿大学共建戏曲孔子学院,将戏曲艺术的精髓原汁原味的通过教学向世界传播。跨文化教学的方式主要实现的是对戏曲跨文化传播创新主体的拓展,它吸引更

多的受众从“受众”的身份向“主体”的身份转变。德国留学生贡德曼曾留学中国戏曲学院,后作为主创人员之一创作了京剧《夜莺》,并作为传播组织者牵头完成了《夜莺》在欧洲的多次巡回商演,实现了从“受众”向“主体”的身份转换。这样的身份转换不仅产生了艺术创作上的创新,同时更体现了一种文化的主动性。正是这种身份的转换,使得他后期的作品更多的体现了“动态创新”的特征,贡德曼后来又与中国戏曲学院共同创作了融西方歌剧和中国京剧、昆曲于一体的作品《界碑亭》,而最终却是以西方歌剧的形式呈现,但整剧贯穿了戏曲的“创新因子”。

与“原态”戏曲跨文化创新相比较,“动态”戏曲跨文化创新面临着更多的新的问题。其中最核心的问题主要体现在两个方面:一是艺术价值。中西方两种戏剧形式如何能够同时出现在同一个舞台上、并交融得和谐、自然,且同时传达一种艺术之美,满足东西不同文化背景的观众共同的审美期待?进而,当跨越文化和跨越艺术形式同时发生时,更大尺度的审美和谐如何实现?这是目前仍待继续研究和探索的问题,主要要解决理论上的阐释和规律性的把握。二是,文化选择。通过对已有作品的创作过程和传播效果的分析,我们发现“动态创新”必须具备几个前提:一是,受方文化的主动性。主要体现在受方文化背景的艺术家和艺术管理组织者对中国戏曲可能产生的有利于自身艺术形式创新的期望,以及因此期望而产生的合作意愿与行动。二是,本土文化的开放度。主要体现在中国戏曲本土传播者的文化选择,即:是否认同中国戏曲不以完整的戏曲艺术体系传播而是以“戏曲元素”进行跨文化“植入”也是中国戏曲传播的一种方式?是一种体现奉献的世界文化立场,是民族艺术传承与发展可持续的文化选择。在前述成功的案例中,这种主体开放度是存在的,并发挥着积极的作用。三是,传播主体的跨文化性。正是因为受访文化的主动性,受方文化从“受众”的身份向“主体”

的身份转变,也正是因为本土文化的开放性,使得中国戏曲跨文化“动态创新”的主体变得丰富起来,呈现出多元文化背景特征,从而使中国戏曲跨文化“动态创新”变得空前活跃。

四、结论

中国戏曲跨文化传播已经进入新的历史时期,在这个新的历史时期,创新是主题。“原态创新”与“动态创新”的相辅相成,将成为中国戏曲跨文化传播的有机体系。这一有机体系的健康发展依赖于本土文化的开放度和受方文化的主动性,受方文化从“受众”身份向“主体”身份的转变使得中国戏曲跨文化传播的主体越来越呈现多元文化特征。“原态创新”与“动态创新”的有机体系的构建与发展,将是中国民族艺术真正以创造的精神融入世界的方式,这也将进一步推动民族艺术成为世界艺术的理论探索。

注释:

- ①②林一,马莹《中国戏曲跨文化传播》,中国传媒大学出版社,2009。
- ③④王一川《艺术学原理》,北京师范大学出版社,2012。
- ⑤白先勇《中国和美国:全球化时代昆曲的发展》,《文艺研究》,2007年第3期,第94页。
- ⑥周宁《比较戏剧学——中西戏剧话语模式研究》,上海社会科学院出版社,1993年版4页。
- ⑦⑧《伏尔泰·致黎世留公爵》,《〈中国孤儿〉作者献辞》,《中国比较文学》,1988年第4期。
- ⑨《中国戏曲电影研讨会》,芝加哥大学北京中心,2012年。
- ⑩李恩杰《传统艺术对外传播战略研究》,中国艺术管理教育学会第九届年会,2014。
- ⑪姜玥《浅谈梅兰芳对京剧的改革》,《音乐论坛》,2006年第9期。
- ⑫⑬苏州昆剧院《青春版〈牡丹亭〉大型公演100场纪念特刊》,2007。

(责任编辑 赵建新)