

厦门大学戏剧影视丛书

越界的想象：跨文化戏剧研究

(中国, 1895—1949)

Imagination Crossing the Border:
An Intercultural Study on Chinese Theatre (1895—1949)

周云龙 著



厦门大学出版社

厦 · 门 · 大 · 学 · 戏 · 剧 · 影

陈世雄 周 宁 郑尚宪 主

越界的想象：跨文化戏剧研究 (中国, 1895—1949)

Imagination Crossing the Border:

An Intercultural Study on Chinese Theatre (1895—1949)

周云龙 著

厦门大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

越界的想象/周云龙著. —厦门:厦门大学出版社, 2010. 4

(厦门大学戏剧影视丛书)

ISBN 978-7-5615-3557-8

I. 越… II. 周… III. 戏剧文学-文学研究-中国-清后期~民国 IV. I207.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 076370 号

厦门大学出版社出版发行

(地址:厦门市软件园二期望海路 39 号 邮编:361008)

<http://www.xmupress.com>

xmup@public.xm.fj.cn

厦门集大印刷厂印刷

2010 年 4 月第 1 版 2010 年 4 月第 1 次印刷

开本:787×960 1/16 印张:18.25 插页:2

字数:285 千字 印数:1~1500 册

定价:30.00 元

本书如有印装质量问题请直接寄承印厂调换

总 序

随着厦门大学戏剧戏曲学博士点的成立和教育部行动计划项目的下达，出版厦门大学戏剧影视丛书不仅有了必要，而且条件日臻成熟。

这套丛书包括我校教师研究戏剧和影视的学术著作，有书即出，不因为追求“体系”而作茧自缚，目的是检阅科研成果，促进学术交流和学科建设。

有一个问题困扰着我们，这就是：综合性大学如何办好戏剧戏曲学专业博士点？在这方面，大陆高校中只有南京大学能为我们提供历史经验。然而，厦门大学的情况和南京大学有所不同。我们没有陈白尘先生那样在国内外享有盛誉的大剧作家，也没有董健先生那样德高望重的前辈学者。我们相对年轻一些，戏剧戏曲学硕士点创办才三年，就升格为博士点，经验不足，底蕴不足，力量单薄。

然而，我们有信心。我们的指导思想是扬长避短，办出特色。

首先，综合性大学有多学科交叉、互补的优势。以厦门大学而言，我们仅在人文学院内部就有中文、历史、哲学、新闻传播、社会学、人类学等相关学科；在学院以外还有台湾研究、东南亚研究两个国家级研究基地和美术、音乐硕士点。就连信息科学也可以和戏剧戏曲学实现学科上的交叉、互补。因此，我们完全可以在戏剧的多学科综合研究上下功夫，拿出成果。例如：我们已经完成或即将完成的戏剧思维研究、戏剧与宗教关系研究、戏剧人类学研究、戏剧意识形态研究、数码戏剧研究等课题，都带有多学科交叉研究的性质。而对于专业的戏剧院校来说，这是比较不容易做到的。

其次，充分发挥地域优势。福建是我国著名的戏剧大省，传统戏曲遗产极为丰富，莆仙戏、梨园戏是我国最古老的两大剧种，福建傀儡戏艺术享誉全球。我们即将完成的莆仙戏史论、福建傀儡戏史论研究，都是极富地方特色的课

题。我校所处的厦门市是海峡两岸文化交流的基地之一。1990年代以来，我们和台湾戏剧界同行的交流、合作不断扩大和加深。我校戏剧专业的教授们发表了一批研究闽台地方戏曲的论文，曾数次到台湾访问，参加海峡两岸歌仔戏、小戏研讨会，并应台湾同行的要求，协助培养戏剧戏曲专业的博士生。台湾的曾永义先生等专家教授，也曾经应邀到厦门大学讲学，受到师生的欢迎。在这方面，发展潜力很大，前景广阔。

我们还有一个优势，就是国内戏剧界专家们的大力支持。综合性大学和科研机构联合办学，一直是国家所提倡的；戏剧是一个实践性极强的专业，尤其有必要和社会联合办学。我校早在数年前就聘请了著名的戏曲史家廖奔、戏剧文化学家叶明生、闽台地方戏曲研究家陈耕等人担任兼职教授。他们除了上课外，还对学科建设提出了宝贵的指导意见，他们的论著成为我校科研成果的一个重要部分。

除了戏剧戏曲，我们准备把我校在影视方面的某些成果，也选进这套丛书。理由是，在大众传媒日益发达的当代，影视已经成为戏剧艺术极为重要的载体和传播媒介，并反过来影响着戏剧的发展。戏剧戏曲学离不开影视研究。

我们清醒地看到，厦门大学毕竟远离中心城市，远离国内那些最有影响的剧院，这对于我校戏剧戏曲学专业的发展是不利的。这一局限性必然要在丛书里表现出来。我们恳切地希望国内外同行和广大读者予以批评指正。

陈世雄 周 宁 郑尚宪
2003年4月于厦门大学

序 一

教师这行做久了，读到自己学生的著作，比看自己的还要兴奋。

2009年春季那个学期开始不久，云龙告诉我，他的博士学位论文即将完成，我多少有些吃惊，甚至担心。一年以前他完成我主持的课题“中美文学交流史”中的戏剧部分，并开始着手该领域的相关研究时，我知道他必须完成从史到论的“自我超越”，而有了交流史研究的格局，反倒不好立“论”了。他也意识到“另起炉灶”的这个问题。论文开题报告出来，已经有了焕然一新的面目。我放心了，他的博士学位论文将不会重复“中美戏剧交流史”。论文提纲确立后，他以单篇专题论文的方式写作，读过他最初的两章后，我确信他能写出一篇好论文。但时间紧了，进度太快，可能无法达成预期的效果，毕竟他的博士学位论文的研究与写作只用了一年半时间。可是，这一次我又过虑了，云龙最终完成的博士学位论文几乎让我喜出望外。

云龙如期发来了他的博士学位论文初稿。我断断续续地读，内心常有抑制不住的兴奋。对于资质不同、努力程度不同的人，不能用统一的时间尺度来衡量他们的学业进度。这篇论文甚至比我想象的还要好。学术有所进展，不外三种途径，一是新史料的发现，二是新方法的运用，三是新观点的提出。新史料的发现并不简单指发现了过去谁都没有见过的资料，还包括对史料的甄别与深入合理的解释，我佩服云龙分析史料的眼光，而这种眼光与他的学术训练有关。比如，云龙从“话剧”这一名称的出现中，发觉真正的问题不在于命名的先来后到，而在于命名主体的言说效力。既往的话剧史叙述都把洪深作为“话剧”这一名称的创始人，云龙却从这一叙事语法中辨析出其中的权力意味，进而深入到对于中西戏剧文化的关系格局的解析。由此，“什么是话剧”这一诘问，便成为全书的问题意识的一种隐喻，它暗示了该书的思维路径。“话剧”的命名问题，是中西比较戏剧研究的起点性问题，无法回避又难以说明，历史与

逻辑的原初点都在这里。云龙的分析即使不是最后的结论，也是一个富于启发的视角。希望有人愿意平心静气地从这里思考。

云龙阅读面广且新，对西方现代社会科学理论关注多，福柯到布尔迪厄，从这些理论出发研究戏剧，传统研究视野内不是问题的问题，也突然成为问题了。“公共观演域”是云龙在该书中建构的核心概念，具有重要的方法论意义。根据云龙的论证，它其实是一个具有全球视野的戏剧文化舞台和交集，具有非中非西、亦中亦西的性质，不同的戏剧文化在此间互相碰撞、磋商、渗透，彼此的文化位置在这一“结构”中不断变动。云龙把具有争议性的个案放置在“公共观演域”的动态关系结构中，观察、描述并阐释了异质戏剧文化的位置变动机制，在一种动态关系结构中重审戏剧史上那些不证自明的成见。“公共观演域”，这个概念既是其研究的理论前提，也包含着研究对象，还暗示着核心问题，更体现着观念方法。借此概念，云龙在他的论文里面提供了一个富于启示意义的分析框架。我涉猎比较戏剧研究多年，一直以来就对这个领域或这个学科将信将疑，主要的问题还不是研究的对象不确定，而是研究的前提不确定，因为比较本身不能成为理由。我们需要一个研究的前提性概念，问题与方法也就自在其中了。在“公共观演域”这个概念中，比较戏剧学研究作为学科的合法性有了奠基的可能。

新方法可以发人所未见。《越界的想象》不仅对戏剧研究界的一些老问题有新见解，而且提出了新问题，尽管这些问题的分析与解释仍有商榷的余地。比如，“五四”时期新文化倡导者对于“戏剧文学”的倡导，是否就是“本土知识分子在作为文化他者的西方戏剧文类特质中重新感知传统的知识载体的力量的表征”？还有，梅兰芳的京剧改革是否具有“抹去了中国戏剧被铭刻的时间印痕”的实践功能？这些簇新的解读固然能够自圆其说，但从观念到观念的痕迹亦很明显，其中复杂的推理过程，在某种程度上，也许多少偏离了史实。疑问尚在，也许还将出现更多，但毕竟问题已经提出了，就思想的意义而言，提出问题重于回答问题。在学术史上，一本书的意义是它启发了其他的书，让知识与思想更丰富。

《越界的想象》是一本“越界”的书，具有一定的跨学科性，对于思维的“边界”、文化的“边界”和学科的“边界”的努力跨越，始终是该书的志趣所在。《越界的想象》关注的问题在某种程度上已经超出了戏剧学的研究领域，与传统的

戏剧学研究在对象、领域、方法、问题上都有所不同。中国戏剧学界缺乏新气象,我看到近年来小说研究、诗歌研究、绘画研究等领域,不断有新课题或新话题、新理论或新方法出现,只有戏剧学界寂寞如初。20年前的老人物没精打采地讨论着20年前的老话题,不知太阳已经落山。《越界的想象》“越界”,或许有人以为“不伦不类”,也许有人发现“别开生面”,不管怎样,只要能对戏剧学界有所触动,这本书的意义就实现了。感谢诚恳与谦逊的人,他们将为中国的戏剧学研究留一条生路,而对初入该领域的周云龙来说,未来的学术道路上误解与挫折一定不会少,但最终的成功是确定的。我们能做的,是为他们这一代学者祝福。

周 宁

2010年2月6日于厦大南光315室

(周宁,厦门大学闽江学者特聘教授,人文学院院长)

序 二

我不知从何时开始,一卷新书(或书稿)在手,总是从后记开始阅读。相对随意的文字或记录了作者的一缕心迹,或透露出些许精神机密,间或可能会发出一声叹息,甚至折射出一角作者标准照所必须遮掩的表情。学术规范是必要的,但异口同声总让人觉得单调压抑,人文类的著作尤其如此。

周云龙的后记就是一篇个性化的美文——甚至对导师的谢忱之词亦鲜有标准的赞颂,多是人间的温情。短短几千字把我带回张爱玲的时代,或者说那个大时代的某处夹缝;让我瞥见了我并不熟悉的小津安二郎的世界;使我对王家卫的电影有了新的体验。借着王家卫拍摄《春光乍泄》的工作纪录片(也可以视其为“后记”),周云龙将他的写作历程与生命体验巧妙地契合并诗化,凝结为“摄氏零度的温暖”。摄氏零度作为临界点,具有非此非彼的属性。王家卫在《摄氏零度》结尾的英文题记中使用了一组“neither/nor”(既非/亦非)的结构来表述“摄氏零度”的意蕴——而汉译者为了译文的“达、雅”而不得不舍弃对此结构的“信”。对王家卫而言,临界点就是(自我)放逐的领地,它“既非/亦非”的逻辑可与慧能法师和德里达神交。而本书年轻的作者竟能在摄氏零度触摸到温暖,其乐亦融融,其意也萧萧!

失去了神灵的时代,宗教式的超越已不可能,心智的“越界”总可以“想象”。从后记开始阅读本书,同样重要的是理解作者的学术立场与学理渊源。“越界”的理论从出发点到归宿就凝结在一个“跨”字之中。我们熟知的跨文化研究,常常给文化赋予了某种文物属性,恒久默然,不言自明。“跨”文化则是将文化放在历史的动态过程中加以考察。就如文物的出土、标识、估值一样,文化现象之所以被赋予某种意义和价值,必然要经历一个(被)发现、比较、评估甚至“定价”的过程。近代以来,中国文化的种种属性与意义,始于与其他文化特别是西方文化的接触碰撞,常常是由他人“发现”并以二元对立的意识形

态来“估值”的。而接受了西式即现代教育影响的国人进一步推波助澜，将华夏文明纳入了西方主导的现代知识体系，成就了当今的“中国文化”。

作者的“越界”首先就是跨越二元对立的意识形态。本书在临界点上跨越，首先应视为一部解构的著作。用于解构的理论资源十分丰富，主要包括福柯、布尔迪厄等人的社会学理论，后殖民主义与女性主义文化批评等。作者的导师周宁，近年来对西方的中国形象及其观念史进行了深入系统的跨文化研究，是国内的领军人物。导师的影响自不待言，但本书作者对导师的理论学说并不囿于照单借用，同时也成为一个“越界想象”的对话者。近代以来二元对立的意识形态，同时又建构了“（西方）冲击—（东方）反应”的单向模式，遮蔽了“东方”对现代性的种种挪用、删改、重组甚至颠覆之可能，抹去了“东方”人的历史主体性。即使有人采取对抗的修辞方式，只要在哲理层面沿用那种二元对立的单向模式，“东方”也只是在不断地复制“西方”，强化“西方”的话语权力，无法摆脱作为他者的命运。

本书在这一问题上构建了一种双向的越界可能，有“破”有“立”，由“破”而“立”。“摄氏零度”这一临界点毕竟不是可以超越的极限；它只是正负互转的那个关联点，离开了关联方它就无从存在。这也是“0”这个数字令上帝和凡人同样疯狂或绝望的原因，尽管原因各异。作者以“零”为理论支点，通过双向越界重新梳理历史，搭建出作者称为“公共观演域”的对话平台。

在这座历史舞台上，登台主演的有些是现代史中的大人物，像胡适、陈独秀、傅斯年等。他们“客串”的目的当然是借戏剧的小舞台说政治上、思想上的大事。还有就是余上沅、洪深以及后来的张庚等在现代戏剧史中举足轻重的人物。这些人对大舞台也关心，但小舞台毕竟还是他们人生的重头戏，所以不能算客串。本书中的主要人物只有梅兰芳给自己搭了个像样的舞台，在台上融汇中西戏剧传统而成就了一番伟业。在他留下的长长的身影尽头，我们恍然瞥见的却是那位真正创造了另类现代性并实践了自我放逐的张爱玲。

“五四”那代人处于国将不国的年代，即使像那时的极端西化派，在其“启蒙”的主旋律之外，内心总有道挥之不去的“救亡”复调。可能正如鲁迅那样，“救亡”之心愈切，“启蒙”之呐喊愈利。他们的尴尬在于既想当“牧师”，继续士大夫的传统担当，同时又要做“预言家”，以夷为师，为中国的未来指点江山。清末废科举后，这些本应入仕的人“牧师”当不成了，但历史惯性仍使他们忧国

忧民,面对的是强大的师夷。“预言家”起初也是自封的,面对“吃人”的传统和铁屋里的大众,有谁会不在乎“狂人”的梦呓?这样一来,这些后来的大人物当时也算得上是“弱势群体”了,在帝国的双重边缘即关联地带自说自唱,却也在无意间开创了“跨”文化的话语样本。

把胡适、傅斯年、洪深等人置于关联地带考察,可视为本书对现代戏剧史及理论的挑战,在戏剧学研究领域具有新意。但如果因这些大人物在关联地带的表演而将他们视为边缘人物,就好像有点过于温柔敦厚了。历史上那些自诩为“预言家”的人,可称为知识界的先锋派。同处权力的边缘地带,先锋派的社会功能和历史地位毕竟不同。进一步说,这些当时的“预言家”,本身并没有“摄氏零度”的自觉;他们倒是一腔热血,恨不能把旧戏台子都给拆了不可。尽管身处意识形态的关联处,他们唱的却是文化本质主义的调子,而且这个调子至今仍是中国思想界的主旋律。“预言家”们的思想本来没那么复杂,只是本书作者深奥的理论干预将他们复杂化了。读者阅读本书前半部的有关章节,一定要有耐心。缺少有关理论背景的人,恐怕得做点功课。

相比而言,本书有关梅兰芳和张爱玲的章节就要精彩多了。毕竟有了好戏才能写出好的戏评。梅兰芳舞台上下的精彩人生,除了本人的天赋与功力外,还占了天时地利人和的便宜。作者将梅氏赴美演出的轰动效应,置于传统戏曲与西方的乌托邦想象之间加以分析,堪称他运用甚至扩展周宁的研究成果的一个成功案例。而更为成功的是把鲁迅也推上舞台:他与传统戏曲和梅氏的多重纠结,为本书作者展示其理论洞见提供了恰到好处的一個又一个实例。理论干预必须找准对象,通过实证而发言,这“戏”才有看头。到了本书最后一章,张爱玲登场,本书作者关于另类现代性的推理论证也就水到渠成。此时,作者与研究对象可谓水乳交融,在“摄氏零度”的临界点上共享戏剧人生的温暖。

再有就是自我放逐的寂寥与自由。

乐 钢

2009年12月18日于北京

(乐钢,美国北卡罗莱纳大学亚洲研究系教授,系主任)

序

二

3

目 录

序一

周 宁

序二

乐 钢

第一章 导论 公共观演域:跨文化戏剧研究的关系主义视角/1

一个象征的问题:什么是“话剧”? /5

作为关系的公共观演域/11

跨“文化”,还是“跨”文化? /20

戏剧中国/22

I 本土、西方与文化权力

第二章 黄皮肤,白面具:边界上的“娜拉”/29

边缘作为中心/32

虚拟与现实之间/54

第三章 牧师与预言家的资源共享:“新、旧剧”观念论争/67

忠贞的背叛/71

减法中的加法/91

目

录

1

II 生产传统

第四章 “国剧运动”：借来的激情和标签/109

“国剧”的文化转喻及其衍生性/113

在虚幻的边界上生产记忆/127

第五章 戏剧“民族化”与生产传统：以张庚的《话剧民族化与旧剧现代化》为中心/139

农村/国家 VS. 都市/145

表里之间的负负得正/156

III 时空、性别与另类的现代性

第六章 怀旧神话中的时间与性别密码：梅兰芳访美演出的中西方再现/171

在父亲的阴影下点灯/174

光的发扬与收敛/183

“谁在没落？”/191

中国的性别/205

第七章 视觉与认同：《太太万岁》的时空转译及其文化政治/215

过渡中的永恒/221

与“独白”对话/239

参考文献/257

后记/273

导论 公共观演域：跨文化戏剧研究的关系主义视角^①

中国形象表现西方的异己世界，它帮助西方人确定自己存在的位置、意义，确定他们自己历史的起点与终点。在西方人眼里，漂浮在现状与神秘之间的遥远的中国，与其说是一个实在的地方，不如说是一个梦境，它表达的是无意识中的恐怖与欲望。

——周宁：《天朝遥远：西方的中国形象研究》

……在中国，也许在其他地方亦是如此，东方主义由一种可以称之为西方主义的话语实践的情形相伴随，这种实践通过建构一个西方的他者，使得东方能够依靠其本土的创造力积极地参与到自我转换的过程中去，纵然东方已经为西方的他者所利用和建构。

——Xiaomei Chen, *Occidentalism: A Theory of Counter-Discourse in Post-Mao China*

“跨文化性”(transculturation)是“关联区域”(contact zone)中的一种现象。

——Mary Louis Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*

在一个纠缠于“第一世界”帝国主义和“第三世界”民族主义力量之间的文化……原初性正是矛盾所在，

^① 本章的主体部分曾以“跨文化戏剧研究：观念与方法”为题发表于《福建论坛(人文社会科学版)》2009年第4期。在本章中，笔者对“公共观演域”这一概念的论证又进行了延伸和补充。

是两种指涉样式即“文化”和“自然”的混合。如果中国文化的“原初”在与西方比较时带有贬低的“落后”之意（身陷于“文化”的早期阶段，因而更接近“自然”），那么该“原初”就好的一面而言乃是古老的文化（它出现在许多西方国家之前）。因此，一种原初的、乡村的强烈根基感与另一种同样不容置疑的确信并联在一起，这一确信肯定中国的原初性，肯定中国有成为具有耀眼文明的现代首要国家的潜力。这种视中国为受害者同时又是帝国的原初主义悖论正是现代中国知识分子朝向其所称的迷恋中国的原因。

——周蕾：《原初的激情：视觉、性欲、民族志与中国当代电影》

在2009年4月举办的“20世纪中国戏剧理论和批评：戏剧研究网创办五周年学术研讨会”^①上，有两个拟定的论题颇为醒目：“如何建构中国的戏剧理论”和“如何评价西方戏剧理论对传统戏曲的阐释”。^②这两个论题本身都是相当宏大的，本书在这里没有探讨它们的企图，这一不堪之重于本书而言尚无力承受。相反，本书更愿意把这两个论题提出的本身视为一种隐喻。其中所涵寓的问题，事实上已经涉及了戏剧学学科的立论前提。在隐喻的意义层面上，“如何建构中国的戏剧理论”和“如何评价西方戏剧理论对传统戏曲的阐释”的提出，真正关涉的是同一个问题，即一个民族的戏剧理论与（假设的）该民族的文化边界是否应该重合？在提出这两个问题的背后，当下的中国戏剧研究领域的焦虑与不甘在在可见，或者说这两个问题已经潜在地表达了对于“西方戏剧理论”入侵“中国”的不满，认为“戏剧理论”就像语言、种族一样，亦可作为民族的客观属性之一。否则，又何来“中国的戏剧理论”与“西方的戏剧理论”这样的理论标签呢？这两个问题提得轻松，却落得沉重——这种内在的逻辑将不可避免地地为可能的民族区隔贡献一份话语力量。

在传统的戏剧学学科设置上，常常会有各种暧昧的、未经任何检讨的分支，比如“中国戏剧理论”、“西方戏剧理论”、“中国现代戏剧史”，等等。然而，

① 2009年4月25、26日，厦门大学中文系“戏剧研究网”（<http://www.xiju.net>）。

② 此次会议上的论题均由承办方提前广泛征集国内学者意见之后拟定，不单纯属于某个人或某一方的意见。

本书在这里要追问的是,这些经由“时空”限定出来的学科“身份”预设的依据是什么?是语言吗?还是理论提出者以及戏剧实践者的族裔?如果是此类标准,那么本书可以轻而易举地指出其中的悖谬,因为中西方的戏剧“生产”根本不可能在文化真空中完成。因此,这里的“中国”、“西方”、“现代”等语词很可能就是某种意识形态的建构^①,而用于划分戏剧理论的族裔所依赖的那个文化边界同样也可能是一个虚构。尤其令人不安的是,在很多时候,所谓“中国的戏剧理论”常常被研究者们轻易地置换为“中国古代的戏剧理论”,好像晚清以降中国根本就没有任何声音,“中国”的身份只能在辉煌的远古才能找到。当我们沉醉于古老悠久的传统文明,并从中获得某种回应“西方”的文化资本和信心时,“中国”却被定格为一幕没有历史、没有时间且循环往复的原初景观。显而易见,“如何建构中国的戏剧理论”和“如何评价西方戏剧理论对传统戏曲的阐释”的提出带有一种对抗来自西方的理论/学术/文化殖民的悲壮心态。在此,本书想质问的是:“中国(戏剧理论)”的意义,是否只能在对抗“西方(戏剧理论)”的强势话语的冲击与宰制中凸显?如果答案是肯定的,那么,本书将指出这种实践只会把“中国(戏剧理论)”永久性地置于一种被动的角色地位而万劫不复。这里意欲建构“中国(戏剧理论)”的实践所沿用的依然是西方殖民主义话语衍生出来的逻辑,因为回到古代去确认“中国”身份、对抗“西方”,就正好落入了“东方主义”叙事布置好的圈套,甚至这里使用的“中国”就是来自西方的发明和授权。这种情形不难使我们想到,中国戏剧学学科设置所依据的“时空”尺度与族裔划分,正是“五四”以来的启蒙话语为我们留下的一笔文化遗产^②,其中不乏西方殖民主义话语的渗透。在一般的学术实践中,恪守这种作为“‘五四’遗产”的学科划分界限的,往往正是对于“血脉纯正”的“中国戏剧理论”的追求最不遗余力的一群。这看起来有些不可思议,然而从二者共享的中/西方的二元对立的哲学前提着眼,这种情形毫不奇怪。传统戏剧学学科的这种构成状况正表征着西方的“东方主义”话语生产出来的控制系

① 本书不否认非本质主义的“中国”、“西方”等表述,在本书的论述立场上使用的“本土”、“中国”、“西方”等就是如此。

② 史书美认为,“传统与现代作为现代中国学术中明显两分的范畴,事实上是‘五四’启蒙话语的遗产”。[美]史书美:《现代的诱惑:书写半殖民地中国的现代主义(1917—1937)》,何恬译,江苏人民出版社2007年版,第59页。

统，在这一系统中，当下的学术界对于戏剧理论族裔的强调，等于是潜在地认可了不均衡的全球化格局下的等级和价值秩序。这种重新发现戏剧理论的“中国”族裔的学术实践看似是对西方的理论霸权的拒斥与颠覆，其实不过是反向地吸纳了其内在的逻辑，从其语境根源上分析，这是特定时代经济腾飞所导致的文化心态膨胀与传统的学科规训互动的后果。

如果从公元1731年耶稣会士马若瑟翻译《赵氏孤儿》算起^①，中西戏剧交流已经有270多年的历史。中西戏剧文化交流的大幕一旦拉开，那种双向的想象与认知便无休无止。中西戏剧交流的动力来自两种戏剧文化传统间的差异，彼此都需要借助对方确认并超越自我。这一基本事实意味着：当不同的戏剧文化汇流之后，就开启了一个不可逆的进程，欲从中辨析出其确切的族裔身份，无疑将是徒劳，同时也是一种文化心态上的褊狭。全球化进程中的戏剧知识对于文化和政治边界的跨越，已成为不容置疑的言说氛围，这种状况生产出来的问题并不会因为刻意的回避就自动消失；相反，中西方戏剧文化的汇流已呈激荡之势，回避问题的后果将只能是制造难题。事实一再证明，戏剧理论的族裔身份与其是否具有阐释的有效性之间并没有任何的关联，并非只有中国传统的戏剧理论才能阐释中国戏曲，因此上述两个问题的提出不仅毫无意义，而且根本就是异想天开。

自20世纪90年代，后殖民主义文化批判的理论与实践“旅行”到中国学界以来，戏剧研究领域也积极地汲取了其批判的锋芒，把全球语境中的“本土”诉求作为其批评实践的根本指向，用于跨文化戏剧研究。但是，正如中西戏剧文化交流的历史所彰显的，“本土”在全球化进程中早已面目全非，换句话说，本土即全球。那么，这种基于“本土”诉求的研究前提就是不可靠的，况且，这种研究模式从后结构理论借用的反本质主义思想资源，与这种“本土”诉求之间也有着显在的矛盾。前述的研讨会上拟定的两个论题显然也可以回归到这

^① 范存忠：《〈赵氏孤儿〉杂剧在启蒙时期的英国》，张隆溪、温儒敏编选：《比较文学论文集》，北京大学出版社1984年版，第84页。另，中国台湾学者、作家施叔青指出，“公元一七三六年，波摩神父翻译的《赵氏孤儿》，这是西方人对于中国戏剧介绍的开始”，而中国人对于西方戏剧的接触则始于晚清。施叔青：《西方人看中国戏剧》，人民文学出版社1988年版，第12页。笔者在马若瑟翻译《赵氏孤儿》的时间上，采用范存忠先生的观点，下文不再另注。