



跨文化视阈下的 理查·谢克纳研究

——以印度和中国为例

俞建村 著



上海大学出版社

跨文化视阈下的 理查·谢克纳研究 ——以印度和中国为例

俞建村 著

上海大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

跨文化视阈下的理查·谢克纳研究：以印度和中国为例/俞建村著. —上海：上海大学出版社，2011.2

ISBN 978-7-81118-733-5

I. ①跨… II. ①俞… III. ①谢克纳，
R. —戏剧—表演学—研究 IV. ①J812

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 014331 号

责任编辑 傅玉芳

封面设计 柯国富

技术编辑 金鑫章斐

跨文化视阈下的理查·谢克纳研究

——以印度和中国为例

俞建村 著

上海大学出版社出版发行

(上海市上大路 99 号 邮政编码 200444)

(<http://www.shangdapress.com> 发行热线 66135110)

出版人：郭纯生

*

南京展望文化发展有限公司排版

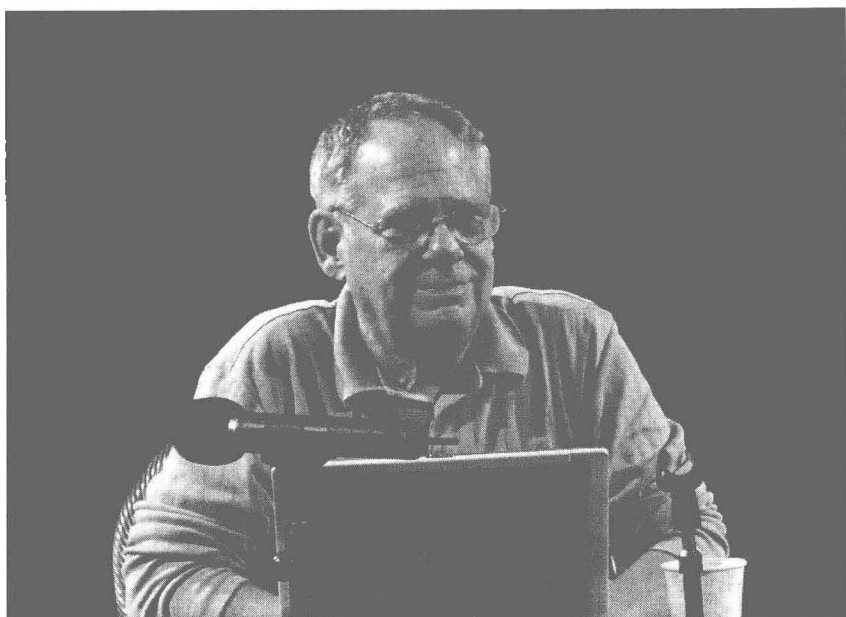
上海第二教育学院印刷厂印刷 各地新华书店经销

开本 890×1240 1/32 印张 7.75 字数 222 900

2011 年 2 月第 1 版 2011 年 2 月第 1 次印刷

印数：1~2 100

ISBN 978-7-81118-733-5/J·196 定价：26.00 元



理查·谢克纳 彭勇文摄

序

俞建村来上海戏剧学院读博士时已经是英语系的副教授，他的论文选题自然离不开中国大学里外国文学研究的传统：选一个人名，或者说名人。记得30年前我读研究生时，曾和几个同学去北京游学，在拜访北京大学西语系的“文化大革命”后首届研究生时，发现他们各自都在“搞”某一名家，如张隆溪搞莎士比亚、申慧辉搞阿瑟·密勒等等。不久我那研究外国戏剧史的同学汪义群选定了搞奥尼尔。后来我在纽约大学读博士，写的论文是关于熊佛西20世纪30年代在河北定县搞的农民戏剧实验，国内同行多认为我是在搞上戏老院长熊佛西；其实我写的只是他40年戏剧生涯中非常特别的五年，而且还是那五年里在农村的一半。一般来说，80年代研究者研究的对象多是已故名人，而且往往研究得比较全面——那时候搞研究的人比较少，而值得研究的对象很多，研究出来的成果往往还有向国人介绍名家的意义。后来情况就渐渐变了，随着大学师资队伍扩大和研究生的扩招，搞研究的人越来越多，还没被搞过的外国名人越来越少。这就导致了两个变化：首先，尚未盖棺论定的活人也可以研究了；其次，每研究一个人，必须突出一个方面。

六年前我的博士生俞建村决定搞我的博士生导师理查·谢克纳。谢克纳曾被美国学者理查·洪比称为20世纪影响最大的四位表演理论家之一，其他三位是斯坦尼斯拉夫斯基、阿尔托和布莱希特，活到最晚的布莱希特也已于1956年去世；而谢克纳不但依然健在，而且在国际剧坛和学术舞台上都还非常活跃。其实他的“表演理论”和前三位的有很大的不同：那三位已作古的大师的表演理论讲的是 acting，而谢克纳讲的是 performance——后者包含了前者；但

比前者大得多,甚至还包括了商学院里常用的“绩效”的意思;在中文语境里“表演”一词完全对应着前者,却找不到完全对应后者的词。为了不造成误导,我只好不厌其烦加上一个限制词,造出了“人类表演”这个新概念,来翻译 performance theory 或 performance studies 这两个相关的英文概念中的 performance。谢克纳是近 30 多年来日益热门的新学科“人类表演学”的创始人之一,1980 年后期我写了可能是关于谢克纳的第一篇中文介绍,发表在《外国戏剧》上,该刊早已停刊。之后其他戏剧刊物也有过一些零星的介绍和研究,但都比较简短。因此,从读者的需要来说,这第一本关于谢克纳的书倒是可以写成评传式的、介绍性的。但建村知道,21 世纪的学术界已经有了更高的要求,博士论文一定要有更高的原创性。我对他的具体希望是:你要研究外国人,就要做到能和其他研究此人的外国人对话,要有新的发现,而不是只给国人编译些在国外已不新鲜的内容,一出国门就失去价值。

作为一个并未在美国居住,也没看过多少谢克纳演出的中国学者,他能够对谢克纳研究做出什么实质性的贡献呢?谢克纳与亚洲戏剧的关系,尤其是他在中国从事的艺术、学术活动,是中国学者可以有较多发言权的地方,所以建村决定聚焦于谢克纳和亚洲有关的跨文化戏剧理论与实践。但这并不意味着这样就好写一点,恰恰相反,不同于找些一般的二三手资料,表面地介绍那些国人不可能深入了解的外国戏剧活动,建村仔细地研究了谢克纳在印度、中国大陆和台湾地区所做的演讲、导演的演出、引起的反应,特别是争论。有趣的是,中国大陆是谢克纳引起争论最少的地方。他在台北导演的“京剧”希腊悲剧《奥瑞斯提亚》、在印度导演的《樱桃园》都因为观念上巨大的文化差异而得到了“不同声音的评论”(mixed reviews),包括相当尖锐的批评。对此谢克纳本人不但不以为忤,还相当得意——这是他一贯的做派。就在上周上戏召开的一个跨文化戏剧的研讨会上,他又一次强调,跨文化戏剧不仅可以展现不同文化之间能够和谐交流,也应该在舞台上呈现出它们之间的不协调,而不要去人为地抹平一切差异。

俞建村的这本书可能第一次让中国大陆的读者了解到，谢克纳这个以在国际上首次提出“跨文化戏剧”概念为荣的大师级导演的跨文化作品，也曾被那么多人否定过——跨文化戏剧对于相互学习、交流和磨合的要求，远胜于同一文化内的创作。谢克纳看到这本书一定也会高兴，他很清楚，如果中国这么个大国对他的了解全是正面的，那倒是不正常的。因此，关于谢克纳的第一本中文研究著作让我们看到的不仅有他的跨文化戏剧实践中的经验，还有教训，更有他对于批评的坦然和欢迎。这——才是一个真实的学术和艺术的大师。

孙惠柱

2010年10月26日于上海

前言

世界戏剧大师谢克纳与印度文化和中国文化的关系已经走过了近半个世纪的历程。本书将以谢克纳的实践探索和理论研究为基础,以跨文化为视角,重点探讨谢克纳对印度文化和中国文化的思考、探索、演绎和争议及其相应的重要成果。谢克纳早在1971年就实地考察过印度的戏剧文化。1976年他又带着他导演的作品《大胆妈妈与她的孩子们》到印度六个城市和乡村巡演。1983年谢克纳再次来到印度,用印度斯坦语导演了《樱桃园》。在相应以及随后的研究中,谢克纳一直在研究印度的表演思想,并进行跨文化的比较。谢克纳对于中国的戏剧领域也不是一个陌生的名字。他到中国的北京、上海和台湾等地进行过演讲,接受过重要媒体的采访,还导演过《明日就要出山》、《奥瑞斯提亚》和《哈姆雷特》三部作品。他既对希腊作品进行过中国移植,也曾把英国作品移向中国,与中国戏剧文化进行嫁接,同时他还对中国的原创作品《明日就要出山》进行过环境戏剧的融合,由此还在演出地的上海引发过一场前所未有的跨文化环境戏剧大讨论。就表演理论来说,他关注的大多是印度和中国的戏剧文化现象,并对其进行相应的理论探讨。本书以历史发展的前后脉络,根据谢克纳的先国内后国外的戏剧活动和戏剧理论研究的基本线索,将谢克纳的跨文化研究分为两个部分——实践部分和理论部分。实践部分将中国与印度分开论述,以时间先后划分,先印度后中国。理论部分也基本遵循先印度后中国的方式。本书第一章为总论,重点展示了该文研究的基本思路和论文简介、文化定位、研究现状及谢克纳进行跨文化活动和研究的历史背景。第二章主要探讨了谢克纳在印度的跨文化活动,如谢克纳首次亚洲跨文化之旅的兴

奋与尴尬。这是谢克纳跨文化活动和研究的起始。1976年谢克纳的《大胆妈妈与她的孩子们》的印度巡演。是谢克纳跨越国门的首度巡演,并产生了重要影响。1983年谢克纳到印度导演《樱桃园》,这次是使用印地语导演的,为以后的跨文化导演开了使用当地语言导演的先河,很有重要意义。而且他还注重将印度文化与英国文化进行有效的结合。不过在去印度之前,谢克纳在美国改编了《酒神的伴侣》,并将它以《69年的狄奥尼索斯》面世而一举成名。然而,这个作品最大的特点在于它与东方文化的结合,以及谢克纳在没有走出美国国门的情况下而取得的跨文化的重大收获。第三章重点探讨了谢克纳在中国上海和台湾的导演活动,如1989年《明日就要出山》与环境戏剧的跨文化大讨论、1995年京剧版的《奥瑞斯提亚》与跨文化的融合与冲突。谢克纳在台湾导演《奥瑞斯提亚》时首次使用了京剧文化来构筑这个西方作品。2007年谢克纳再度来上海导演了《哈姆雷特》。他的跨文化视角及象征性手法曾引起轰动。谢克纳在中国传播他的人类表演学已有十多年的历程。这十多年中无不表现为跨文化特征。前期谢克纳影响中国,现在中国影响谢克纳。第四章专门探讨谢克纳的跨文化理论,诸如印度火坛祭、查乌面具舞和婆罗多舞为行为重建,谢克纳对印度卡塔卡利表演训练与跨文化的浪漫化、理想化思考,跨文化表演的三种关系,谢克纳与巴鲁查的跨文化冲突,贵州地戏及其未来发展方向。第五章为结论部分,全面总结本书所探讨和研究的内容以及谢克纳跨文化融合思想的重要特点。纵观谢克纳半个多世纪的戏剧人生,无疑大多是跨文化的。因为谢克纳认为,文化本身就是一个不断重建的过程,表演文化也是如此。因此,无论谢克纳走到哪里,就将那里的文化因子撒向他的作品里,他在那里就产生重要成果。然而大多时候,那里就有谢克纳可能不愿看到的,诸如反对、攻击或不认可等现象发生。这就是我们的谢克纳,我们看到的跨文化的谢克纳。

目 录

第一章 总论	1
第二章 实践篇(一)印度	16
第一节 《69年的狄奥尼索斯》之东方文化色彩	16
第二节 印度加尔各答——谢克纳首次亚洲跨文化之旅的兴奋与尴尬	27
第三节 《大胆妈妈与她的孩子们》美国演出和1976年印度巡演	33
第四节 1983年《樱桃园》在印度导演的跨文化思想	47
第三章 实践篇(二)中国	60
第一节 1989年《明日就要出山》与环境戏剧的跨文化大讨论	60
第二节 1995年京剧版的《奥瑞斯提亚》与跨文化的融合与冲突	77
第三节 2007年《哈姆雷特》与谢克纳的跨文化视角及象征性手法	87
第四节 人类表演学在中国	98
第四章 理论篇	107
第一节 卡塔卡利表演训练与跨文化的浪漫化、理想化思考	107
第二节 印度火坛祭、查乌面具舞和婆罗多舞为行为重建	119

第三节	跨文化表演的三种关系	134
第四节	谢克纳与巴鲁查的跨文化冲突	146
第五节	贵州地戏及其未来发展方向	155
第五章	结语	162
附文一	谢克纳论什么是人类表演学	171
附文二	谢克纳谈五种先锋派	183
附录一	谢克纳与印度之事记	195
附录二	谢克纳与中国之事记	201
附录三	谢克纳出版的书籍、发表的文章、导演的作品及 其他成果	205
主要参考文献		221
后记		229

第一章 总 论

世界戏剧大师谢克纳拥有半个多世纪的戏剧生涯。然而他在近半个世纪中所取得的成果,无论是实践性的还是理论性的,绝大部分都与印度文化和中国文化,特别是与印度文化有关。谢克纳开始接触亚洲文化,应该从20世纪60年代初算起。因为1961年谢克纳为了撰写博士论文去法国寻找资料,从此开始接触波兰戏剧家格洛托夫斯基的戏剧理论,随后托人介绍认识了他。1967年谢克纳邀请格洛托夫斯基到纽约大学进行了表演工作坊。表演工作坊结束以后,谢克纳随后将表演工作坊原班人马组织起来成立了自己的剧团——表演团,并成功演出了《69年的狄奥尼索斯》。这是表演团的第一个作品,也是最成功的作品之一。就是这个成功的作品把谢克纳送上了亚洲文化的探寻之路。表演团的成立与《69年的狄奥尼索斯》的成功演出启动了谢克纳对亚洲文化探索和演绎的人生历程,也为谢克纳进一步进修、思考和探索印度文化作了充分的准备。谢克纳1976年到印度巡演《大胆妈妈和她的孩子们》,1983年再次来到印度以印度斯坦语导演俄国剧作家契诃夫的《樱桃园》,都是在学习、思考和探索印度文化基础之上进行的演绎活动。然而,这些演绎活动并不是一帆风顺的。谢克纳曾遭遇多位印度学者的反对,其中最强烈、最具影响力的反对者当属巴鲁查。谢克纳与中国文化的关系虽然在起点上和印度文化的起点基本同步,也来自格洛托夫斯基,但是谢克纳直接接触中国文化的时间要晚于印度。他也经历了一个了解、探索和演绎的过程,他也导演了《明日就要出山》、《奥瑞斯提亚》和《哈姆雷特》三部作品。谢克纳之所以这么景仰亚洲文化,特别是印度文化,一方面是源于格洛托夫斯基的影响,另一方面也与谢克纳对美国戏剧文化失望和不满有关。因此,谢克纳一旦接触印度文化就如获

至宝，一发不可收拾，直到今天仍是如此。本书将站在跨文化的视角，重点探讨谢克纳对印度文化和中国文化的思考、探索、演绎和争议及其相应成果。纵观谢克纳五十余年的戏剧人生，可以说他始终高举着环境戏剧和人类表演学两面旗帜。前期为环境戏剧，后期为人类表演学。无论是前期还是后期，它们的背后绝大部分时间都有一种文化支撑着，一种文化贯穿着，一种思想在构筑它们的中轴，那就是跨文化之融合思想。谢克纳对于文化的主体思想是，文化本身就是一个不断重建的过程，表演文化也是如此。因此，文化与文化之间是可以相互交融和嫁接的。于是，谢克纳走到哪里，就将那里的文化成分导入他的作品和理论研究中，由此取得了丰硕的实践和理论成果。然而大多时候，那里就可能随之产生一些争议和冲突。

之所以将此项研究定位于跨文化范畴，这是由谢克纳的文化身份、创作素材、标的文化以及跨文化本身的定义决定的。谢克纳的美国文化身份决定了当他对其他国家的文化进行处理的时候，必定带有跨文化性质。谢克纳虽属于犹太民族，但是由于他长期生长在以基督教为主流文化的美国，无论他走到哪里，无论他是来中国还是去印度，他的美国文化身份决定了人们对他的文化定位是美国的。由于他是一个美国戏剧理论家、戏剧实践家，因此，无论是他的理论研究，还是其导演活动，无论是在美国国内还是在美国以外的其他国家，都免不了会打上美国文化和美国思维的烙印。相对于中国人和印度人而言，无论他们怎样审视谢克纳的导演创作、表演训练以及研究谢克纳背后深刻的指导思想，都不可避免地会站在各自的文化视角将谢克纳的身份定格在美国文化的背景上。由于谢克纳近半个世纪以来的理论和实践活动，无论是对环境戏剧还是对人类表演学的探索都是以跨文化为前提的，因此，此项谢克纳研究将考察谢克纳美国的本体文化定位，以美国文化作为跨文化的视阈，以谢克纳 50 年来的主要理论研究和主要实践成果作为主干材料进行梳理和探索，从中总结谢克纳的戏剧表演理论和实践成果所透视的戏剧表演思想。

谢克纳的戏剧理论和实践探讨和研究，就其创作素材来说，总是以跨文化的作品作为其创作源泉和基调的。1967 年在波兰戏剧家

格洛托夫斯基纽约大学表演工作坊的影响下,他以古希腊悲剧家欧里不得斯(Euripides)的《酒神的伴侣》为创作源泉,创作了他有生以来第一个最重要的作品——《69年的狄奥尼索斯》。1974年谢克纳开始导演《大胆妈妈和她的孩子们》,它是德国布莱希特创作的最著名的作品之一,虽然同属于西方,但它毕竟不是美国作品。1983年在印度以印度斯坦语导演的《樱桃园》,这个作品出自俄国剧作家契诃夫之手,也跨越了其文化的逾限。1989年谢克纳来中国上海导演《明日就要出山》,这个作品是中国剧作家孙惠柱的原创。该作品的中国时代特点和文化特点特别明显。因为《明日就要出山》描述的是中国“文化大革命”以后发生在江西山乡一段独特的历史故事以及对这段历史的深刻反思。1995年谢克纳来中国台湾导演《奥瑞斯提亚》,创作手法采用京剧形式,然而《奥瑞斯提亚》的文化背景却是古希腊的。2007年谢克纳再度应邀来中国上海导演,这次谢克纳选择了莎士比亚的《哈姆雷特》。由于英美文化同源,这个选择可算是谢克纳在作品的选择上文化跨越幅度最小的一个例证了。然而,谢克纳将它移入到了东方文化的中国,这也是一个不小的跨文化行为。可见,谢克纳创作的源文化绝大多数都是国外的,也就是说,他的源文化绝大部分都是以跨文化为前提的。实践情况是这样,理论研究也是如此。谢克纳关注的也是美国以外的表演文化,如印度卡塔卡利表演训练以及印度火坛祭、查乌面具舞和婆罗多舞的行为重建,中国贵州地戏表演及其未来发展方向。谢克纳还仔细研究了跨文化现象,并对跨文化表演进行了三种关系的理论总结。就跨文化之间的冲突问题,通过与巴鲁查的论争表达了他的基本观点。可见,如谢克纳的实践活动一样,谢克纳的理论研究,无论是对印度表演文化的研究,还是对中国表演文化的探讨,都是以国外的文化作为其源文化的。源文化的情况如此,其标的文化又得到了怎样发展和创新?

笔者研究发现,标的文化也呈现跨文化特点,如《69年的狄奥尼索斯》就有两大特点。谢克纳将这个具有东方文化色彩的作品进行了文化上的还原,让它重新回到东方文化当中,具体表现为将东方迷幻舞蹈和念经方式运用到了该作品中,使它产生了强烈的震撼感。

标的观众也是跨文化的,一个希腊作品通过跨文化的手段展现在美国观众的面前,即这个作品所面对的不是希腊观众,而是美国观众。如《大胆妈妈和她的孩子们》这个源于德国的作品,在谢克纳手中也有着与众不同的经历。它首先是在美国上演,然后再移向印度舞台。印度巡演完后,又回到美国继续上演。具体表现为1974年到1975年在美国进行的第一个阶段演出。1976年去印度巡演,结束后回美国,1977年在美国再度上演。美国上演遇到了商业和战争的问题,这是由于两百多年来美国本土没有战争导致的。在印度上演遇到了性的问题。古老的印度虽然在宗教的表述上对于性有着大胆的态度。然而,真正进入现实生活,他们对待性还是讳莫如深的、保守的,特别是在20世纪70年代更是如此。不过,由于谢克纳的敏锐思维和高超技艺将这些艰难的问题都一一解决了。这个作品的标的观众也是跨文化的。它的观众群主要由美国观众和印度观众组成。1983年谢克纳在印度以印度斯坦语导演俄国剧作家契诃夫的《樱桃园》,他不但运用了罗摩利拉的表现手段,而且还用印度文化中的因果报应来解读作品中的人物命运。这样,悲剧和喜剧的争论变成了另一种结论和解读,它既不是悲剧又不是喜剧,而是因果报应。他认为,人物命运都处于一种转化过程中,都是一种因果关系、一种果报。可见,谢克纳为这个作品是颇费了一番脑筋的。一个俄罗斯作品通过谢克纳与印度文化结合并展现给印度观众,很显然,它的标的观众就是由他结合的重要对象决定的。1989年谢克纳来中国上海人民艺术剧院导演《明日就要出山》,他这次面对的不是怎样利用印度文化去解读一个俄罗斯作品,而是要面对一个地道的中国人所创作、而且作品的内容也是一段地道的中国历史——即对“文化大革命”那段历史的独特回顾和反思。这个作品的源文化是中国的,它的标的文化也是中国的。这是谢克纳跨文化导演经历中很少出现的经历。谢克纳采用的方式是大胆地使用环境戏剧这个他自创的西方理论与《明日就要出山》进行嫁接和浸润,由此引发了一场跨文化的大讨论。谢克纳还尽量将中国本土的傩戏成分糅入《明日就要出山》。为了达到这个理想的境界,他对道具,如面具等都要求很严格。对傩戏表演中的仪式表演同样如此,他要求其真实可信。当然,这种真实是谢克纳

眼中的真实。对于“文化大革命”时期的场景仍采用现场揪斗的方式来表现——环境戏剧在中国的实践性运用。总之，他尽量力求将该作品的源文化与标的文化，通过他这个美国人的文化视野进行有效的嫁接与糅合，并体现它的跨文化特性。这个作品的标的文化主要以跨文化的视角为主要特征。同时，由于谢克纳的标的观众是上海观众，可见其标的观众群也是跨文化的。1995年谢克纳到中国台湾导演了古希腊悲剧《奥瑞斯提亚》。谢克纳对这个作品的处理手法是非常明确的。他要将中国京剧的唱念做打几大元素运用于该作品中。由于他的标的观众是中国台湾人，他就以中国国粹京剧为主打元素，另外创造性地运用一些其他元素。2007年的上海国际小剧场节再度邀请谢克纳来沪导演戏剧作品。这次他选择了莎士比亚的《哈姆雷特》。从导演情况看来，谢克纳尽量让中国文化与英国文化进行对接，同时运用了一些象征性手法来表达他对《哈姆雷特》的看法。自然，《哈姆雷特》的标的观众为中国人。

就理论探讨而言，谢克纳没有忘记他的跨文化视角，时刻将印度和中国的传统表演文化纳入他的理解和阐释范畴。对于印度的卡塔卡利表演训练，对于印度火坛祭、查乌面具舞和婆罗多舞的行为重建，对于中国贵州地戏表演他都是如此。谢克纳仔细研究并取得的跨文化三种关系的理论总结，也是以亚洲文化和欧美文化的交汇为基础的，也是谢克纳对跨文化表演理论研究的独特成果。虽然谢克纳尽量想在各种文化之间架起一座彼此通途的桥梁，然而要达到这样的理想境界好像并不是那么容易，其中巴鲁查就将谢克纳的这种行为定位为挪用，于是谢克纳与巴鲁查之间一场就跨文化起事的论争和冲突在20世纪80年代中期激烈地展开了。可见，谢克纳的跨文化创作过程中并不都是一帆风顺的。谢克纳不断地进行跨文化的磨合与嫁接，然而仍然有跨文化冲突的存在。具体情况会是怎样的？我们将拭目以待。

就跨文化与跨文化戏剧的概念问题，国内外有多位学者对此进行了研究和界定。伯聂·马兰卡(Bonnie Marranca)和高汤·达斯伽普塔(Gautam Dasgupta)1991年共同编辑的《跨文化与表演》(*Interculturalism & Performance*)一书中，马兰卡进行了这样的界

定：“什么叫‘跨文化’？有一些文章围绕着这个词的世界交替地论说着理论、技巧、政治、美学、戏剧作品和评论性文章。跨文化与世界观、实践和理论/批评——也就是说，与精神状态联系在一起。这种精神状态与表演、表演过程和伴随着表演的理论文章相比要处于领先的地位。跨文化，这个近来才添进戏剧词汇的新词，既是一种工作方式，又是一种心态。”^①这个概念将一切与精神相联系的跨文化行为一网打尽了。法国戏剧理论家帕垂斯·帕维斯(Patrice Pavis)认为，跨文化“凭借对来自不同文化区域的表演传统故意或自愿的混合，创造出一种杂交形式。这种杂交是常常发生的，以致原先的形式不能再辨别”^②。帕维斯显然是在就跨文化概念进行着一种全方位的总结。谢克纳写过一些有关跨文化方面的文章，其中有一观点叫跨文化进给(cross-cultural feeding)。他认为，所谓跨文化，其实质就在于文化之间的相互进给，文化与文化之间的关系就像动植物之间的食物链，彼此形成一种相互喂食、相互滋养的关系。无论是全球性的文化关系还是一般性的区域文化关系，它们真正的传统关系应该是文化之间的相互进给，一种彼此的需要。谢克纳就此不但把全球性的文化概念与一般性的区域文化概念进行了两分法，而且还将文化进行了融合性处理。就跨文化关系的创造性问题，谢克纳这样写到：“我们至少有三样东西：我们自己，一种他者感觉以及来自我们和他者相接触而产生的东西。”^③在东西方文化的交融中，创造性成分由此而生。在接受帕维斯的跨文化采访时，谢克纳是这样回答的：“跨文化主义者拒绝乌托邦的先验图式，拒绝掩盖权力安排和斗争。相反，当文化发生冲突、重叠和相互离开的时候，跨文化主义者探索对抗、矛盾、破坏、忧虑、骚乱和困难。”^④可见，谢克纳对跨文化的现象和特点及其社会功用和作用有了充分的认识并进行了重要的理论

① Bonnie Marranca and Gautam Dasgupta; *Interculturalism and Performance*, PAJ Publications, New York, 1991, p. 11.

② 曹路生：《国外后现代戏剧》，江苏美术出版社 2002 年版，第 147—153 页。

③ Richard Schechner, A Reply to Rustom Bharucha *Asian Theatre Journal*, Vol. 1, No. 2, Autumn, 1984, p. 252.

④ Richard Schechner, *An Intercultural Primer*, p. 31. 转述自 “*Containment Is The Enemy*”: an ideography of Richard Schechner, p. 223.