



全球化与中华文化丛书
GLOBALIZATION AND CHINESE CULTURE series

跨文化剧场： 改编与再现

■ (中国台湾) 段馨君 著



南京大学出版社

江苏高校哲学社会科学重点研究基地重大项目
江苏高校优势学科建设项目

跨文化剧场： 改编与再现

■（中国台湾）段馨君 著



南京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

跨文化剧场：改编与再现 / 段馨君著. — 南京：
南京大学出版社，2013.5

(全球化与中国文化丛书)

ISBN 978-7-305-11144-0

I. ①跨… II. ①段… III. ①剧场—文化研究—世界
IV. ①J819.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 029424 号

本书经作者段馨君授权，同意由南京大学出版社出版中文简体字
版。非经书面同意，不得以任何形式任意复制、转载。

江苏省版权局著作权合同登记 图字：10-2012-239 号

出版发行 南京大学出版社
社 址 南京市汉口路 22 号 邮编 210093
网 址 <http://www.NjupCo.com>
出 版 人 左 健

丛 书 名 全球化与中国文化丛书
书 名 跨文化剧场：改编与再现
作 者 (中国台湾)段馨君
责任编辑 李 博 施 敏 编辑热线 025-83596027

照 排 江苏南大印刷厂
印 刷 南京京新印刷厂
开 本 787×1092 1/16 印张 8.5 字数 139 千
版 次 2013 年 5 月第 1 版 2013 年 5 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-305-11144-0
定 价 26.00 元

发行热线 025-83594756
电子邮箱 Press@NjupCo.com
Sales@NjupCo.com(市场部)

* 版权所有，侵权必究
* 凡购买南大版图书，如有印装质量问题，请与所购
图书销售部门联系调换

/ “全球化与中国文化”丛书总序

全球化,用弗雷德里克·詹姆逊的话说,是“无论如何不可避免的”。这是因为推动全球化、全球意识和全球联系的是一些结构性的社会力量,比如:技术革命、发展的资本主义、文化取向等。伴随着经济全球化、信息全球化,文化也出现全球化的大趋势。但是文化与全球化的关系是一个复杂的议题,具体表现在:一方面全球化带来文化的同质性。文化全球化至少有三个层次的内容:与物品在全球扩散同步的观念在全球的传播;来自不同区域和文化中的人在交往当中形成的新的规范和知识;以全球作为认识参照的新的思维方式。在这些基础上形成一种世界文化,影响和作用于任何地区和民族的文化。从时间上讲,文化全球化在二十世纪后半期达到前所未有的广度与深度。另一方面,全球化在不同地区、不同社会的发展程度不一样,对不同社会中不同人群影响程度不一样。全球化没有终止文化的多样化。当不同文化相遇时,产生了众多新的文化形式,比如世界音乐、混合烹饪等。

001

全球化与本土文化的碰撞改变了我们了解世界和认识自己的方式。在全球相互联系和依存的情况下,如何认识文化间的差异性在方法上具有了新的特点。那些与本土环境密切相关的文化体验长期以来在语言中不断得到塑造和锤炼,因而具有显著的独特性,但是今天在全球交往不断深化的过程中,我们意识到对它们进行反思和重新评估具有一定的必要性。同时,我们意识到对于文化差异的认识不仅仅要立足于本土文化传统的掌握,而是要在全球文化的流动性和碎片化过程中结合个人与群体的经验来形成。文化差异不再是固定和僵硬的,而具有相当的弹性。文化交流不是单向的,而是双向和多重的。由于这些互动的不均衡性产生了新的文化差异。在这种多样性当中,文化之间的疆界慢慢消弭,全球的文化联系得到加强。

研究全球化与中国文化的立足点是中国的视角,也就是从中国的现实和经验出发,着力分析中国文化面对全球化浪潮所产生的问题和可能采取的策略。全球化分为经验、理论与政策三个方面。经验方面包括气候变化、因特网、人权,

理论方面包括文化帝国主义、后现代主义，政策方面包括新自由主义。全球化可能是不可逆转的，但是全球化的性质、速度、方向和后果是可以改变的。如何在文化上应对和挑战全球化，我们需要面对和思考一系列问题，比如：中国的现代性是一种“另类的”现代性吗？中国正在经历怎样的文化转型？“中国性”或者“中华性”的文化版图有什么新的特点？

本丛书希望综合国内外学术资源，包括一些华裔学者的研究，就全球化和中国文化的议题从理论和实践上加以探讨。目前阶段的研究计划主要包括以下内容：一、跨国民族主义、全球化与文化互动。从理论上探讨“全球化”、“跨国民族主义”、“西方主义”等学术思想的产生、发展和衍变，讨论全球化、反全球化和本土化对于文化交流与互动的影响。二、中国的跨文化改编与表演。从中外跨文化的视角，研究戏剧、文学和电影的跨文化改编和表演问题，考察和分析民族、性别、种族、身份、生态等如何在当代文学、戏剧、电影以及日常生活的表演中被想象和再现，着重研究民族文化、主体性、权力之间的关系，系统介绍和研究“跨文化表演”的新成果、新观念和新实践。三、全球化、翻译与中国文化走出去。20世纪90年代以来，文化研究的翻译转向与翻译研究的文化转向足以证明，在文化全球化语境下出现了亟待赋予阐释的新特征，即翻译成为一种社会分析和政治介入的方式。新世纪以来，中国文化走出去引起越来越强烈的关注。四、全球化与跨文化语境下的中外文学关系。在全球化和跨文化语境下重新审视中国和外国文学的交流与互动的关系，侧重考察当代中国文学在世界各国的译介与接受，从跨国民族主义的理论视角分析各国对当代中国文学的阅读心态及其文化立场与期待，进而更好地推介当代中国作家，提升当代中国文学的国际影响。五、当代英语多元化与中文的国际化趋势。在全球化时代，英语作为一种世界语言出现新的特点，比如：全球多样化的英语，尤其是前殖民地国家英语从边缘开始进入并影响主流。在一些英语非母语的国家，双语或者多语现象越来越普遍。与此同时，国际上正在掀起中文热，中文教育受到追捧。跨语言现象、语言政策、全球英语与本土化等议题值得深入探讨。

全球化与中国文化是一个开放的体系，也是面向未来的重大命题。愿“全球化与中国文化”丛书给读者们带来一些新的知识和体验！

何成洲

/ 代序

石光生

段馨君自二十世纪九十年代末期即开始从事近代东、西方表演、欧美戏剧理论、台湾现代剧场史与演出的研究。除实地在中国台湾与美国走访剧场导演、编剧与演员,收集资料,观赏剧场演出,还更深入地研究各剧场文化,执行“国科会”剧场跨文化研究计划,出版多篇相关专书论文及学术论文,参与联络国际交流,并于国内外学术会议发表论文,贡献良多,成绩斐然。本书是她近年研究之重要汇整,是一本严谨的学术研究论著专书。作者管窥细看庞大精深的跨文化主义与充满复杂多样性的剧场演出形式,介绍著名的导演与学者的跨文化主义理论及争辩,引述西方戏剧理论来诠释剧场演出。诠释近年来的东、西方剧场趋势,改编经典文本,运用跨文化剧场形式,在戏剧化后的剧场再呈现,因此作者也就把书名定为《跨文化剧场:改编与再现》,可谓至为恰当。

本书共七章,书中第一章探讨跨文化剧场理论,实务部分以第二章到第六章数个跨文化剧场表演为例,进行诠释与分析。如第二章论述布鲁克所导演之《摩诃婆摩达》,与第三章探讨谢喜纳最近在上海所执导的《哈姆雷特》,这两位都已在戏剧史中留名,深具影响力的国际知名剧场导演,作者的论述深具意义。第四章阐述西方对亚洲,包括中国上海及台北,印度喀拉拉、新加坡、日本东京、和韩国首尔这些城市中的剧场演出之影响。第五章从十九世纪易卜生之剧作《玩偶之家》与《群鬼》,探讨女性觉醒议题,并研讨其一直延续到二十一世纪对中、西方文学、剧场、电影的影响。这也是本书宏观的另一特点。

本书第六章是莎士比亚与客家歌舞剧《福春嫁女》,这是跨文化剧场中,融会东、西方戏剧之研究,作者不仅对西方莎翁作品与东方客家戏这两个截然不同之

戏剧传统有所深入研究,并对其结合进行精彩之剖析,也将西方百老汇歌舞剧形式如何影响,并被采纳融入东方“台湾”客家戏的新呈现方式,作此阶段客家戏新形态转折点的论述,值得研究当代莎剧改编、剧场再现与客家戏曲之同行参考。第七章总结,这是一部结构完整,极具学术水准之跨文化剧场研究论著。作者视野宽阔,并不受限于地域范围,只研究“台湾”当地之剧场,而能进一步放眼除了“台湾”以外之亚洲剧场、中西文学交流影响,与西方理论剧场实例之互涉,因而使其分析与研究更具深度,呈现了跨文化剧场研究之新成果。

总之,本书在研究方法上、理论建构上,以及在比较观点等方面都深具特色,确是一本具学术水准之剧场论著,也将会是一本广受欢迎的戏剧书籍,值得有兴趣的读者与想一窥跨文化剧场奥妙的学生入门参考。作者与我有共同的跨文化剧场研究兴趣,看到她的新书即将付梓,至感欣慰,谨作本序以为推荐。

(本序作者为台湾艺术大学戏剧系教授)

/ 自序

全世界是一个舞台，世人无分男女，只不过是演员。上场下场各有其时，一个人一生要扮演许多角色，表演分为七个阶段。

莎士比亚《皆大欢喜》II. VII.

正如十六世纪莎士比亚精辟地指出“人生如戏，戏如人生”的道理，戏剧对人类精神食粮的重要性也是不言而喻。本书收录了作者数年来研究剧场文化理论，与跨文化剧场表演的戏剧艺术评论。

二十一世纪面临全球化与东西剧场文化快速广泛交流之影响，本书聚焦在剧场的跨文化研究，作者援引西方戏剧理论来诠释剧场演出的作品。书中分篇章探讨跨文化剧场理论，与数个跨文化剧场表演的诠释与评析。

跨文化剧场篇简介了西方理论跨文化主义与重要派别，包括法国学者帕维的跨文化剧场定义、法国阿尔托与德国布莱希特皆受东方戏剧影响、受英裔驻法的导演布鲁克“连接的第三文化环”的观念、法国阳光剧场导演莫努须金“剧场是东方的”想法、丹麦导演芭芭“表达之前”原则与波兰导演格洛托夫斯基“前文化”根源的比较；美国纽约大学谢喜纳教授所提出的跨文化“乌托邦的理想”；并研讨德国剧作家布莱希特所提出的“疏离化理论”；以及德国戏剧学者费雪·莉希特有关“再戏剧化”的论点等等。

感谢匿名评审给予通过，得以将本书出版。本书在资料搜集和撰稿修改期间，感谢“国科会”与“客委会”给予研究计划的补助，以及许多剧场先进、师长、朋友给予的协助、指教与鼓励。对接受采访与提供数据及剧照的导演、学者、剧团、摄影师、编剧等专家与剧团工作者，本人谨致最大谢意。

付梓在即，借此机会衷心感谢南京大学外国语学院英文系教授、南京大学人文社会科学高级研究院副院长与兼职研究员何成洲教授的推荐，南京大学出版社项目负责人施敏女士与苏珊玄女士的协助，李博先生所做的专业责任编辑工

作,让两岸间的学术得以合作并出版此书简体字版事宜得以顺利实行。并由衷感谢台湾的交通大学出版社同意作者拥有中文简体字版权,以及2009年先出版此书中文繁体字版时,该社的程惠芳小姐与美编刘美瑜小姐的支持与协助。

本书为作者开展之专题研究方向,挂一漏万或铺叙不周之处,尚祈海内外方家不吝指正是幸。

段馨君 谨志

2012年6月15日写于台湾交大

/ 目 录

第一章 跨文化剧场理论	001
一、法国帕维的跨文化剧场定义	002
二、德国布莱希特“史诗剧场”	002
三、法国阿尔托“残酷剧场”	003
四、法国“阳光剧团”莫努须金	003
五、英国驻法影剧导演布鲁克	004
六、美国“环境剧场”谢喜纳	004
七、波兰格洛托夫斯基与丹麦芭芭	005
八、小结	005
第二章 彼德·布鲁克之《摩诃婆罗多》 ——诠释与改编或文化偷窃挪用	007
一、前言	007
二、改编抑或挪用的争论	008
三、女性形象	010
四、彼德·布鲁克与其多变的剧场风格	013
五、彼德·布鲁克“第三文化环”观念	015
第三章 谢喜纳上海的《哈姆雷特》 ——从纽约《69年的戴奥尼修斯》与台北《奥瑞斯提亚》谈起	018
一、前言	018
二、跨文化剧场	021
三、台北的《奥瑞斯提亚》	022
四、颜海平的评论	024
(一) 布莱希特对古典中国表演的错误阐释	025
(二) 西方环境剧场形式	025

(三) 费雪·莉希特再戏剧化(Retheatricalization)	028
五、上海的《哈姆雷特：那是个问题》	029
六、谢喜纳“表演研究”广阔光谱的方法	034
七、结语	036
第四章 西方对亚洲剧场的影响	037
一、前言	037
二、文献回顾	038
(一) 中国的话剧历史	038
(二) 在台湾台北的剧场	040
(三) 在日本东京的剧场	040
(四) 在新加坡的剧场	041
三、跨文化剧场：东西方的交流	041
(一) 上海：《我爱你，你是完美的，但现在变了》	042
(二) 台北：“当代传奇剧场”	042
(三) 新加坡：一个多语言城市	044
(四) Toga Toyama：铃木方法	045
(五) 在首尔的 <i>Nanta</i>	047
(六) 印度的 <i>Kathakali</i>	047
(七) 舞台上的性别与性欲	049
四、结论	050
第五章 易卜生戏剧中的女性觉醒	
——《玩偶之家》《群鬼》对中、西文学、剧场、电影之影响	052
一、前言	052
二、生平与主题	053
三、易卜生影响其他作者	057
四、对中国文学与电影的影响	058
五、娜拉的出路	060
六、《群鬼》——新旧家庭观的对立	062
(一) 与另两作品结局比较	066
(二) 舞台演出与电影改编	068

七、结论	071
第六章 莎士比亚与客家歌舞剧《福春嫁女》	075
一、前言	075
二、以歌舞剧为客家戏剧新方向	077
(一) 客家传统戏曲观众流失	077
(二) 文化政策“客委会”赞助	077
(三) 音乐歌舞剧简介	078
(四) 歌舞剧兼具通俗与艺术	081
三、歌舞剧与客家戏曲	082
(一) 皆融合歌、舞、戏	082
(二) 剧场研究三面向	084
四、从莎士比亚的《驯悍记》到客家歌舞剧《福春嫁女》	084
(一) 有关莎士比亚《驯悍记》的探讨	084
(二) 外国团体至台演出评论	086
(三) 有关《福春嫁女》之评论	087
五、莎士比亚的《驯悍记》与客家歌舞剧《福春嫁女》之比较	088
(一) 剧本情节改编比较	088
(二) 《福春嫁女》的新意	090
(三) 《福春嫁女》演员的诠释比较	095
(四) 舞台演出	097
六、结论	106
第七章 结论	109
参考文献	111
一、中文资料	111
二、英文资料	115
三、网站资料	120
四、视听资料	122
五、访谈资料	122
六、其他	123

第一章 跨文化剧场理论

“跨文化剧场”(Intercultural Theatre)这个专业剧场术语,对中、西方的普罗大众,或是一些寻求当代剧场实践新潮流的批评家来说,或许还是个新颖的词语。少数的理论家与艺术家,将跨文化剧场用最严格的方式来界定。很多人会将这个新的类别,与布鲁克(Peter Brook)、芭芭(Eugenio Barba)或是莫努须金(Ariane Mnouchkine)这些名字相联结,但吊诡的是,跨文化剧场本身并未尝试去找寻她自己的身份认同。因此这个术语或是类别,就像是拉康(Jacques Lacon)的心理精神分析(Psychoanalysis)的冰山(iceberg)一角之比喻,跨文化剧场的实际意义与各种形态涵盖甚广。也像是后现代主义(Postmodernism)中,德希达(Jacques Derrida)与耶鲁批评学派所言的解构(Deconstruction),其意义不断在我们探究主流与挑战权力的中心下被颠覆和解构,语言成为不确定性,在我们的意识中成为如同思想般的语言玩耍(Playfulness),意义延宕与延异。这也解释了为何跨文化剧场本身有许多派别的理论,有些派别间有相似的理念,但也有些派别间存在争论。

经历了“多元文化剧场”(Multicultural Theatre)、“文化拼贴”(Cultural Collage)、“融合剧场”(Syncretic Theatre)、“后殖民剧场”(Post-colonial Theatre)与“第四世界剧场”(The Theatre of the Fourth World)的发展与演变,跨文化剧场在众声喧哗的各派理论里,建立诠释东方与西方文化互相交流中,在当今剧场中的各种表演实验与实践。

以下在此章中先简要介绍在本书五篇文章中,有些常被提及的重要跨文化主义理论与派别,以便读者在阅读时可先预习与了解理论,对之后的几章阅读到应用这些跨文化理论来解析跨文化剧场的表演时,有所帮助。首先谈跨文化剧场的定义。

一、法国帕维的跨文化剧场定义

法国戏剧学者帕维(Patrice Pavis)在其所编辑的书籍《跨文化表演读本》(*The Intercultural Performance Reader*)中,提出对跨文化剧场的定义:

它混合来自不同文化区域的表演传统,而有目的地创作出一种新面貌的剧场形式,以致原先自身的形式变得无法辨认。彼得·布鲁克(Peter Brook)的剧场即属此类。据帕维的定义,跨文化剧场中的演出,是多种文化混合且原始风貌不易分辨。著名的例子有彼得·布鲁克、亚利安·莫努须金(Ariane Mnouchkine)和芭芭(Eugenio Barba)的创作,描绘出印度、日本传统及跨文化剧场的关联。此外,泰摩(Taymor)、艾弥格(Emig)和皮德尔(Pinder)采用峇里岛戏剧(Balinese theatre)的特色,替美国观众制作的实验剧场也在这分类里。另外,在音乐剧场方面,名作曲家葛拉斯(Philip Glass)与凯吉(John Cage)的一些编曲作品也包含在这类型里^①(p. 8)。

二、德国布莱希特“史诗剧场”

跨文化的影响可以用东方戏剧对德国剧作家布莱希特和法国剧作家阿尔托的作品来证实。如同莫瑞(Christopher Murray)的批注:“中国演出(Chinese acting)加强了布莱希特对疏离(alienation)的想法,就像日本表演启发叶慈(Yeats)在公元1916年那场伦敦的演出,达到了内心深处的层面”。布莱希特则感动于中国演员梅兰芳对女性角色精湛的诠释,及在公元1935年于莫斯科欣赏到的北京歌剧院的抽象表演方式。从这些个人的经历,布莱希特发展出著名的“疏离效果”(the Alienation Effect)理论和“史诗剧场”(Epic Theatre)。布莱希特最著名的作品《四川好女人》(*The Good Woman of Setzuan*),即是一部以中国为背景且诠释了史诗剧场信念的好例子。

布莱希特的史诗剧场不同于俄国剧场导演斯坦尼斯拉夫斯基(Konstantin

^① 如凯吉(John Cage)作品 *Europerras 1 & 2*。

Stanislavski)所发展出的自然主义风格(Naturalistic style)及精神分析方法论(Psychoanalytic method);布莱希特希望表演者在角色和他们个人之间保持一定的距离,所呈现的“使陌生化(Defamiliarization)”,可使观众就表演者的演出来评论,且就这些评论来促进社会的进步。

三、法国阿尔托“残酷剧场”

阿尔托(Antonin Artaud)也有同样的经验。他着迷于巧妙地运用声音和肢体动作来取代单一语言和背景表演的峇里岛表演(Balinese performance),并在之后衍发自己的“残酷剧场”(Theatre of Cruelty)。和布莱希特的理念比较,穆芮(Laura Murray)指出,阿尔托对戏剧的兴趣是着重于角色的心理状态,他称这为“我们的神秘深层面”(lay in the psychology of characterization, what he calls “the mysterious depths of ourselves”)。除此以外,阿尔托对揭露角色的心理黑暗面也有兴趣,主题范围包括欲望、性和暴力。峇里岛戏剧对阿尔托在心理层面的推动——回归到自然的、视觉上的,及套用阿尔托的用语,“心理之上的”具有一定程度的影响。

东方戏剧鼓舞了阿尔托的“残酷剧场”(Theatre of Cruelty),同样的也影响众多的西方导演,如:彼得·布鲁克在公元1962年的作品《马哈/萨德》(Marat/Sade)、1963年的《李尔王》(King Lear)及二十世纪六十年代毒品文化(Drug culture)下的巴克夫妇的“生活剧场”(Living Theatre of the Becks)。从这些作品中,我们看到不同特色和手法对跨文化剧场的广大影响,及在剧场创新的进展上,这些特色和手法互相牵连的程度。

不只阿尔托(Antonin Artaud)和布莱希特(Bertolt Brecht)以西方观点诠释中国古典剧场,20世纪末迄今,当代法国著名的“阳光剧团”女导演莫努须金(Ariane Mnouchkine)也有对跨文化剧场的正面看法,比如跨文化表演中,包含中西文化、历史背景,中西剧场戏剧结构与表演形式。

四、法国“阳光剧团”莫努须金

法国阳光剧团女导演莫努须金(Ariane Mnouchkine)喜爱东方文化,提出“剧场是东方的”(theatre is oriental)看法。其许多跨文化剧场作品改编自英国莎士比亚的剧本,或是希腊悲剧,却创新地采用日本的能剧(Nô)与歌舞伎

(Kabuki)形式演出,例如《李尔王》(*King Lear*)与《米蒂雅》(*Medea*)。莫努须金 2007 年 12 月曾率团来中国台湾,至台湾“国家剧院”表演《浮生若梦》(*Les Ephemeres*),许多演员蹲低用下盘的力量,顺畅地推动了在舞台中间大圆盘上表演着的演员,这种利用下盘重心的力,即是莫努须金运用东方技巧的一种方式。

五、英国驻法影剧导演布鲁克

布鲁克的跨文化理念为“第三世界文化的联结”(The Link of the Third Culture)。然而,对跨文化主义也有不同的争论,例如印度学者巴鲁恰(Rustom Bharucha)即反对英国驻法导演布鲁克剽夺印度史诗《摩诃婆罗多》(*The Mahabharata*)与一些取材自印度的戏剧作品如 *The Inks*, *The Convention of Birds* 等。巴鲁恰批评布鲁克为西方后殖民主义,与资本主义下的可口可乐式全球化包装文化。本书第二章即会探讨布鲁克的《摩诃婆罗多》含有西方大制作资本,及跨国族(英、法、欧洲、日本、印度等)演员阵容,来改编或挪用印度的史诗。

六、美国“环境剧场”谢喜纳

在本书第三章将详细讨论美国纽约大学(N. Y. U.)表演研究所(Performance Studies)教授、导演理查德·谢喜纳(Richard Schechner)运用环境剧场形式所导的《奥瑞斯提亚》与其在上海执导的跨文化多媒体表演《哈姆雷特：那是个问题》(*Hamlet: That is a Question*)。其中论述谢喜纳的跨文化理念“乌托邦的梦想”(Utopian Dream),乐观地认为所有人皆可拥有“选择性的文化”(Culture of Choice)。

谢喜纳除了有上述两个跨文化的美好梦想,他亦把跨文化主义分成四种,分别是：垂直跨文化主义(Vertical Interculturalism)、横向跨文化主义(Horizontal Interculturalism)、混合跨文化主义(Hybrid Interculturalism)以及旅游跨文化主义(Tourism Interculturalism)。^①

其中,垂直跨文化主义是指在相同地区不同时代的文化交流,格洛托夫斯基

^① 段馨君,《跨文化表演与文化帝国主义》,新竹,台湾交通大学教学发展中心,2007年,第七期。

(Jerzy Grotowski)的跨文化理念正是垂直跨文化主义的一个代表典范。格氏的跨文化理念探索前文化(pre-culture)根源,强调仪式化的共同经验,研究仪式技巧如何跨越文化的功能。

七、波兰格洛托夫斯基与丹麦芭芭

除了格洛托夫斯基的跨文化理念为强调仪式与前文化根源,不少欧洲导演深受亚洲戏剧的影响,如:布莱希特(Bertolt Brecht)、阿尔托(Antonin Artaud)、柯波(Jacques Copeau)及最近的彼得·布鲁克(Peter Brook)和尤金尼奥·芭芭(Genio Barba)。

芭芭在“欧亚(Eurasian)剧场”中指出,他的理念将是欧洲和亚洲剧场中“表达之前原则”(pre-expressive principle)和“普遍文化之前的基础”(common pre-cultural foundation)的共同特性。

伊恩·华特森(Ian Watson)则认为1979年由芭芭创立的国际剧场人类学(International School of Theatre Anthropology)是研究跨文化的方法学。在“环绕剧场”执导跨文化作品的格洛托夫斯基(Jerzy Grotowski),从多个非西方文化惯例中寻找“文化之前”(precultural)的来源,但是警告任何简化东西方之间的差异的评论。尽管格洛托夫斯基对“在文化之前的”来源研究和芭芭的“在表达之前的”原则的追寻看似相同,但笔者分析比较两人对于普遍原则的戏剧理念,葛罗托斯基抱持着比芭芭更怀疑和特定的想法。

八、小 结

跨文化是经济、政治、文化、意识形态的一种结合。邦妮·马兰卡(Bonnie Marranca)提到:“什么是‘跨文化主义’?‘跨文化主义’可以运用在理论、技巧、政治、美学、剧场及评论等方面。跨文化主义与世界观、实际面,及理论皆密不可分;它是一种存在于表演准备、演出过程,以及演评之前的心理状态。”从当代剧场的角度来看,跨文化主义这一个新兴的剧场语汇,指的是一种心理状态,同时也是一种工作方式。在这个提倡解构、后结构、后现代的混乱时代,剧场的演出不仅要在不同的风格、传统、技巧、意识形态、影像,及想象之间变化自如,还要刻意去瓦解存在于这些演出及理论中的规则与趋势。为了描述当代剧场演出的复杂环境,“跨文化”一词被提出来陈述在多元文化下的特定演出,并对多元文化之