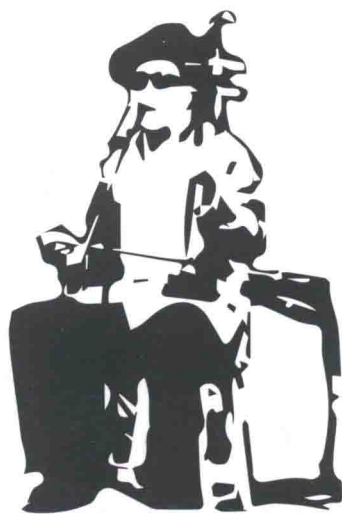


教育部人文社会科学青年基金项目

Performance Studies:
the Poetics and Sociology
of Verbal Art

表演研究：口头艺术的诗学与社会学

王杰文 著



學苑出版社

教育部人文社会科学青年基金项目

“表演理论——口头艺术的诗学与社会学研究”课题(11YJC760078)

表演研究

口頭藝術的诗學與社會學

王杰文 著

學苑出版社

图书在版编目(CIP)数据

表演研究:口头艺术的诗学与社会学/王杰文著

—北京:学苑出版社,2016.6

ISBN 978-7-5077-5036-2

I. ①表… II. ①王… III. ①表演学—研究—中国

IV. ①J812

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第136011号

出 版 人:孟 白

责任编辑:许 力

出版发行:学苑出版社

社 址:北京市丰台区南方庄2号院1号楼

邮政编码:100079

网 址:www.book001.com

电子信箱:xueyuanpress@163.com

销售电话:010-67601101(营销部)、67603091(总编室)

印 刷 厂:北京京华虎彩印刷有限公司

开本尺寸:710×1000 1/16开本

印 张:20.5

字 数:320千字

版 次:2016年6月第1版

印 次:2016年6月第1次印刷

定 价:45.00元

自序

20 世纪 70 年代以来,美国“新民俗学”提倡口头艺术的“表演研究”,主张在“实践理论”的基础上对口头艺术进行诗学的与社会学的综合研究。经过不断地发展与创新,这一研究方法已经产生了广泛而深远的学术影响,成为国际民俗学贡献给整个人文社会科学领域的最重要的理论成果之一。深入了解其学术谱系、问题意识以及其中可能蕴含的理论潜力,对于推进中国民俗学的理论建设具有一定的学术意义。

本书中收录的论文正是介绍与评论口头艺术的“表演研究”的初步尝试,其中的内容大致可划分为三个部分:

“上篇”的八篇论文集中介绍了与口头艺术的“表演研究”相关的几个关键词,即“表演”“文本”“语境”“文本化与语境化”“类型与类型的互文性”“表演性”等。通过介绍与这些关键词有关的学术争论,我们可以较为清晰地了解口头艺术的“表演研究”——作为一种研究路径——被提出、发展、反思与批评的总体历程。此外,“表演研究”还是一个横跨民俗学、人类学、社会学、语言哲学、戏剧研究等多种学科的研究方法,在跨学科的学术语境中,口头艺术的“表演研究”与其他领域的“表演研究”之间所进行的对话一直十分活跃,正是在相互借鉴、对话与批评的过程中,“表演研究”的多元化实践各自探索着新的研究方向,发展着新的理论视野,形成了跨学科深度交流的学术格局。口头艺术的“表演研究”既为这一学术格局贡献了概念、方法与理论,又为“民俗学”进行跨学科对话打开了通道,搭建了平台。

“中篇”的四篇论文是对“生成”“传统”“民俗主义”“遗产化”四个民俗学核心概念的集中讨论,通过这些研究成果,笔者试图说明,“表演研究”的核心思想已经成为当下国际民俗学话语体系的重要内容。在上述关键词的相关论述中,人们可以轻易地发现“表演研究”的思想痕迹,当然,

对这些关键词进行理论更新,还需要借助“表演研究”所蕴藏的理论潜力。

“下篇”的五篇论文则介绍与批评了五位具有国际声誉的民俗学家的学术观点,他们分别是:美国著名民俗学家戴尔·海姆斯,美国著名民俗学家阿兰·邓迪斯,丹麦著名民俗学家本格特·霍贝克,芬兰著名民俗学家劳里·航柯,德国著名民俗学家赫尔曼·鲍辛格。这些杰出民俗学家的学术活动都集中在20世纪60年代以后,与美国口头艺术“表演研究”的出现与兴盛同步。对这些民俗学家学术观点的梳理,有助于深入理解国际民俗学界对美国口头艺术的“表演研究”的反思与批评,有助于我们全面地认识与评价口头艺术的“表演研究”。

本书是教育部人文社会科学青年基金项目“表演理论——口头艺术的诗学与社会学研究”(项目编号:11YJC760078)的最终成果。尽管这里所汇集的绝大部分内容已经作为独立篇章在不同的学术期刊上发表过,然而,本书试图更为全面地呈现口头艺术之“表演研究”的总体面貌、历史源流与未来走向,试图在国际民俗学的学术长河中,在跨学科的学术格局中呈现与理解“新民俗学”的核心观点,所以本书在对原稿进行细微修改之后,以一种有组织的编排方式结集出版,目的是增进学界同人对这一研究方法的理解与交流。

王傑文

2015年11月18日

目 录

上 篇

- “表演”与“表演研究”的混杂谱系 (3)
- “民俗文本”的意义与边界——作为“文化实践”的口头艺术 (18)
- “语境主义者”重返“文本” (45)
- “文本化”与“语境化”——《荷马诸问题》中的两个问题 (59)
- 从“类型”到“类型的互文性” (67)
- “表演性”与“表演研究”的范式转型 (77)
- 口头表演的诗学与政治学——关于“表演”的批评与反思 (93)
- “表演理论”之后的民俗学——“文化研究”或“后民俗学” (120)

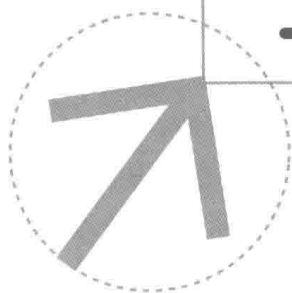
中 篇

- “在场”与“生成”——反思“实验的民族志” (137)
- “传统”研究的研究传统 (150)
- “民俗主义”及其差异化的实践 (165)
- “遗产化”的实践
——关于《保护非物质文化遗产公约》的道德性与政治性 (190)

下 篇

戴尔·海姆斯与“讲述的民族志”	(217)
寻找“民俗的意义”	
——阿兰·邓迪斯与理查德·鲍曼的学术论争	(243)
权力·意义·反思——本格特·霍贝克的民俗学思想述评	(253)
“文本的民族志”——劳里·航柯的“史诗研究”	(266)
超越“日常生活的启蒙”	
——关于“经验文化研究”的理解与批评	(289)
译名对照表	(310)
后记:酬偿夙愿	(318)

上篇



“表演”与“表演研究”的混杂谱系

20 世纪 70 年代以来,“表演”(performance)一词已经成为许多学科的关键词。戏剧研究、口头艺术研究、舞蹈研究、人类学、社会学、艺术史、文学批评、法律研究、媒介理论、文化研究、女性主义理论、马克思主义、结构主义、后结构主义、后现代主义等学术或思想领域都在不约而同地使用“表演”这一关键词。毫不夸张地说,关于“表演”的思想与理论已经成为当下人文学科与社会科学界最基本、最普遍、最流行的认知成果之一。然而,这种多学科交叉使用同一术语的局面,既创造了不同学术领域之间的对话与沟通,也造成了相互之间的隔阂与误解。从“表演”这一术语的基本语义出发梳理其在不同学术领域的基本意义以及基于这些基本意义的问题意识与思想谱系,描述不同学术领域之间思想借用与相互激发的历史过程,有助于深化基于“表演”的认识成果,这也是克利福德·格尔兹(Clifford Geertz)所谓“社会思想的重构”时代一项颇具挑战性的知识追求。

在英语中,“performance”这一术语涉及人类行为的许多方面。第一,它指的是艺术表演、扮演或者演奏,属于艺术行为的范畴;第二,它指的是人类日常生活中做、实行、执行、履行、举行、操作、表现或者实践的行为与事件;第三,特指人类社会中某些装腔作势、矫揉造作的行为,它介于艺术行为与日常行为之间;第四,在哲学语言学中,特指具有行为功能的言说。通俗地讲,“表演”是指艺术性地标志出来的、受强调的交流行为或者交流事件,它以一种特殊的方式被“框定”并为观众展演。对“表演”的分析考察的是其交流过程中社会的、文化的与艺术的维度。

理查德·谢克纳(Richard Schechner)把上述四个层面的意义进一步归

纳为两种,即“是表演(is performance)”与“作为表演(as performance)”。^① 举凡音乐、舞蹈、戏剧、戏曲、电影、电视、杂技、诗歌朗诵等等人们习惯上视为艺术行为的活动都“是表演”,都属于“艺术行为”。^② 此外,还有许多人行为,比如游戏、仪式、庆典、比赛活动以及包括服饰、饮食、旅游、政治、写作、审判、日常交流、科学实验、医疗行为等等涉及民族、性、性别、性征、年龄、阶层、职业身份的展示等相关领域的行为,都被相关领域的研究者们“作为表演”来研究。显然,在“是表演”的界定中,其所指的对象本身具有艺术的内在本质,它是一种艺术行为,人们是在“表演”一词的字面意义上理解它,人们的注意力被集中在“表演”一词所指的艺术的行为与事件。而在“作为表演”的表述中,其所指的对象本身并不被人们习惯地看作是“表演”,它并不明显具备艺术性行为与事件的内在本质,只是相关领域的研究者在“类比”或者“隐喻”的意义上称其为“表演”,这时,“表演”已经从一个描述性的词汇变成了一种分析性的“框架”,变成了一种具有本体论意义的、“存在”意义的“范式”,人们的注意力首先被引向“表演”这一术语被“类比”或“隐喻”地使用的行为本身,它与人们公认的表演并不相同。

然而,正如理查德·谢克纳清楚地意识到的,某一事件“是不是”表演并不总是可以轻易判定的,比如广泛存在于世界各地的“仪式戏剧”便既是戏剧又是仪式,既属于艺术的范畴又属于日常生活的范畴。因此,他倾向于把“戏剧与仪式”“艺术与日常生活”视为一个连续体而不是截然对立的两种范畴。尽管如此,由于学术传统的差异,针对“艺术表演”与“日常生活行为”之间的关系,^①强调“艺术表演”之独立性的“表演研究”倾向于关注“艺术表演”本身的独特性;^②强调二者之间相似性的“表演研究”则聚焦于发现“艺术表演”与“日常生活行为”之间的同构性、交叉性、类似性;^③强调二者之间差异性的“表演研究”则主要是通过借鉴“艺术表演”的术语与范式来理解“日常生活行为”,反之亦然,强调二者之间的隐喻性关系;^④质疑区分二者之可能性的“表演研究”则转而聚焦于“表演”本身

^① Richard Schechner, 2002, *Performance Studies: An Introduction*. London: Routledge. pp. 30 - 35.

^② 事实上,判断某种行为是或者不是艺术行为,可能并没有固定的、统一的标准,当下艺术学界对于是否存在客观的判断标准的争论仍然十分激烈。

的本体论的、认识论的意义。

一、“艺术表演”:直义的“表演研究”

“艺术表演”的主要体现方式是戏剧(theatre),戏剧理论家关注的核心问题之一是“脚本”与“表演”之间的相互关系以及从前者向后者转变的过程。演员应该恪守脚本还是充分发挥自己的创造性是戏剧理论家争论的主要话题之一。剧作家与表演艺术家围绕这一问题争论不休:一部分学者倾向于把“艺术表演”的权威赋予剧作家,而另一部分学者则强调表演艺术家们的创造性贡献,在他们看来,表演总是“呈现中”的,没有哪两次表演会是完全相同的,在某种意义上,脚本只是在表演过程中才具有生命。

但是,戏剧脚本似乎宿命地需要依赖“表征”与“叙事”,这就意味着戏剧这一艺术类型不可避免地是“逻辑中心主义”的——这是深为解构主义者所诟病的——某些戏剧理论家,比如先锋戏剧的概念主义者安托南·阿尔托(Antonin Artaud)就试图摆脱这种所谓“戏剧性”(theatricality),展望“表征的终结”;^①另一些戏剧理论家则试图完全抛弃“戏剧”沉重的传统,转而倡导与“戏剧”相对立的“表演艺术”(performance art),“它并不讲述任何故事,并不模仿任何人,完全摆脱了幻想与表征。它没有过去,也没有未来,只是当下‘发生了’。”^②从单纯的戏剧脚本的研究转向戏剧表演的研究,既拓宽了研究主题的范围,又挑战了“文本中心主义”的特权地位。

戏剧表演者需要通过自己的“身体”来呈现脚本,因此,舞台上“身体”呈现的模式向来都是“艺术表演”研究的关键。但是,在阿尔托的戏剧表演理论中,表演从来都不可能消减成脚本,因为表演总是即兴的,没有哪两次表演会完全一致。显然,阿尔托的表演观是抵制模仿的,他拒绝把表演固定下来。阿尔托的表演理论还把表演者的身体姿势作为基本的表征手段,取代了传统戏剧理论对于脚本语言的依赖。非语言的与情感性的交流手段被当作艺术(能够产生功能)的先决条件。但是,多数戏剧理论家

^① Philip Auslander, 2003, “General Introduction”, in Philip Auslander (eds), *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Vol. 1. London and New York: Routledge. p. 7.

^② Nick Kaye, 2003, “British Live Art”, in Philip Auslander (eds), *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Vol. 4. London and New York: Routledge. p. 218.

仍然认为,“戏剧”根本无法完全摆脱“表征”,既然如此,他们干脆把戏剧对于脚本的“依赖性”公开表演出来^①,通过“强调”的方式来达到“解构”的目的,“通过夸张的模仿,特定的、模式化的表征的失败之处才会暴露无遗”。^② 总之,身体本身的表现能力受到了空前的强调,文本的核心地位被颠覆了。

艺术的“表演研究”(performance studies)的另一个核心话题是“表演者与观众”之间的关系问题,戏剧理论家们思考的问题包括:观众参与表演活动的类型,观众为什么会被表演所吸引,某些表演为什么无法吸引观众的注意。部分观点认为,观众通过积极参与表演,解码被有意编织起来的符号,从而获得快乐。在这一解码的过程中,他们的期待视野在受挫与满足之间移动,表演既在他们的控制当中又不断突破他们的控制范围。事实上,在某些研究者看来,“观众”这一概念内在地意味着“表演与观看”的责任与义务关系,在不同的时空环境下,观众可能会占据不同的主体位置,起着不同的作用。比如,在后现代社会中,多媒体技术影响之下的观众习惯于多元的、交互的“观看”方式,他们在多种媒体之间移动着观看。在这个意义上,观众的主体位置既是被设定的,也是可以自由选择的。

新媒体、新技术对传统表演类型的影响也是当下艺术表演理论家关注的热点,媒介化的文化语境“语境化”了观众的认识与期待,新媒体技术被纳入传统的表演艺术当中,改变了传统表演艺术的呈现形式。不同艺术类型之间的界限变得越来越模糊。新技术的全面渗透需要重新界定表演艺术的传统形式,同时也创造出了新的艺术形式(比如互动性数码艺术装制),如何把这些新兴的艺术形式纳入表演艺术的范畴中进行考察成为戏剧表演理论家们关注的焦点。在当下艺术表演研究领域,“戏剧”概念的适用性渐渐弱化,“表演”的概念已经成为更具有包容性的关键词。

① 这时,模仿本身反而具备了“陌生化”的效果,这是一种更真实、更充分的、更自由的模仿,是对虚假的模仿的超越,这种模仿不再只是象征人类学家们所谓“仪式性的抵制”“阈限性”或者“反结构”,而是“抵制”本身。

② Rosalind C. Morris, 1995, "All Made Up: Performance Theory and the New Anthropology of Sex and Gender", *Annual Review of Anthropology*. Vol. 24. p. 586.

二、“文化表演”:类比的“表演研究”

象征人类学在类比的意义上应用“表演”的概念,把它作为理解特定文化行为的一种分析性“框架”。象征人类学家们关注那些被框定的、强调的、公开的、象征性地引起共鸣的事件,这是一些在时空层面上被安排、设计好的事件,米尔顿·辛格(Milton Singer)称之为“文化表演”(cultural performance),“因为它们包括了西方人用这一术语所指的内容——比如,游戏、音乐会与演讲。但是它们也包括祈祷、仪式性的阅读与复述、仪式与庆典、节日以及所有那些我们通常划归在宗教与仪式之下而不是文化与艺术之下的事件”^①。象征人类学家们把这些仪式与庆典视为一种特定文化的“元文化的展演”(metacultural enactments),其社会成员以高度结晶化的形式把自己的文化展演给自己与同伴观看,他们所属社会或者群体的核心性的文化意义与价值观念被通过象征的形式公开展演与评论,具有浓重的“反思性”(reflexive)特征。

“文化表演”的思想本质上是“比较性”的,强调对特定文化内部乃至不同文化之间各种表演类型的比较研究。比如克利福德·格尔兹在对巴厘生活的研究中,展现了表演与文化的其他维度——宗教、政治、个人生活的正常模式——之间的相互关系,但是,格尔兹极少关注表演形式的细节,而是在极其概括的层面上讨论它们。他的文化表演研究的名篇《巴厘的斗鸡》并不是舞台表演,而是一种娱乐事件;另一名著《尼加拉——十九世纪的巴厘剧场》则讨论了巴厘政治建构的内在戏剧性。总之,格尔兹显然并不关心特定表演的结构,而是关注文化表演的普遍结构。

维克多·特纳(Victor Turner)对恩登布人仪式的研究是“文化表演”研究的典范之作,他借鉴并发展了民俗学家、人类学家阿诺德·范·根纳谱(Arnold van Gennep)关于“通过仪式”(rites of passage)的思想,终身迷

^① Milton Singer, 1972, *When a Great Tradition Modernizes: An Anthropological Approach to Indian Civilization*. New York: Praeger. p. 71.

恋于仪式“阈限”(liminality)^①阶段所展现出来的象征性、反思性、颠覆性及其“一体感”(communitas)^②,他把这一思想扩展到对长期处于社会与权力边缘群体的“社会戏剧”与象征行为的研究当中,生动地展示了宗教象征的表演研究对于理解日常生活其他领域的重要性。在特纳看来,“社会戏剧”普遍存在于所有社会层面,它是一种关于冲突及解决冲突的普遍模式。他把“社会戏剧”划分为四个阶段(打破、分裂、矫正、结局)^③,用戏剧模式来考察社会现实,即把社会现实“作为表演”来考察。

虽然特纳的著作极大地启发了文化表演研究的学者,但是,他本人并没有直接对表演传统进行过研究。“人类学的表演研究是应用‘表演’的框架来研究诸如宗教、政治生活、性别关系以及民族认同等其他人类机制,却极少关注表演本身:比如表演的结构,表演区别于其他机制的文化意义,表演产生的背景,表演在更广泛的社区生活模式中的位置等等问题。”^④真正把人类学的“文化表演”理论与“艺术表演”理论沟通起来的是兼为戏剧导演与表演研究专家的理查德·谢克纳。他直接继承并发展了特纳的学术思想,详细研究了戏剧表演背后仪式的与认知的基础^⑤。对于与戏剧相关的活动,比如仪式、游戏、竞赛、运动、舞蹈与音乐,谢克纳拒绝进行纵向的考察,而是予以横向的审视^⑥,他认为这些相互独立的类型之间互有交叉,分析的方法可以“类型间地”(intergenerically)通用^⑦。因此,表演研究

① 维克多·特纳区分了“阈限表演”(liminal performance)与“阈期表演”(liminoid performance)两个概念,前者是指仪式通过一种“反结构”的模式来理解社会结构,而后者是指晚期资本主义社会中仪式性事件的特征,其中蕴藏着社会批评与社会颠覆的种子。

② Lawrence E. Sullivan, 1984, "Victor W. Turner (1920 - 1983)", *History of Religions*. Vol. 24, No. 2. pp. 160 - 163.

③ Barbara Kirshenblatt - Gimblett and Brooks McNamara, 1985, "Processional Performance: An Introduction", *The Drama Review: TDR*. Vol. 29, No. 3. pp. 2 - 5.

④ William O. Beeman, 1993, "The Anthropology of Theater and Spectacle", *Annual Review of Anthropology*. Vol. 22. p. 370.

⑤ 关于特纳与谢克纳之间的友谊与合作关系,可参见钟明德、理查德·谢克纳:《停!让我们再来一次:访理查·谢克纳谈美国当代剧场和表演研究》,《戏剧学刊》,2008年第8期,第283~344页。

⑥ Clifford Geertz, 1983, "Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought", in *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, BasicBooks: A Subsidiary of Perseus Books L. L. C. pp. 26 - 30.

⑦ 针对特纳与谢克纳跨越“文化表演”类型乃至时空界限寻找普遍模式的努力,格尔兹提出了批评,他认为这种学术工作把生动的文化现象简单化了。

应该采用“广谱的方法”(the broad spectrum approach)^①。

事实上,早在1973年,谢克纳在作为《戏剧评论》杂志的客座编辑时,就提出要把“社会科学与表演”作为一个连续体来考察^②。在这种思想体系中,表演是一种交流性的行为,它是仪式庆典、公众聚会以及信息交换、商品交换与习俗行为等众多活动的一部分,并与这些活动形成一个连续体。在这个意义上,区分一种行为或事件“是”或者“不是”表演已经不重要,重要的是,在任何社会群体中,人们都在以某种方式“仪式化”他们的行为,“呈现”他们自己而不只是自在地存在着。这种“呈现”的模式值得细致地考察。谢克纳“跨越学科边界”的努力在20世纪50年代欧文·戈夫曼(Erving Goffman)与乔治·贝特森(Gregory Bateson)的作品中找到了共鸣,因为他们当时已经从戏剧研究的词汇中借用了角色表演、场景、背景、扮演等词语;当然,戏剧研究也从社会学中借用了互动、仪式、礼仪、对抗等关键词。

戏剧、仪式、游戏、竞赛、运动、舞蹈与音乐七种活动类型构成了谢克纳所谓“人类公共表演活动”的主体^③。他的表演研究并不仅仅关注表演事件本身,而且密切关注表演活动的整个领域,即“训练、准备(讨论、排练)、热身、表演(公开表演、表演语境)、冷却、余波(批评、档案化、记忆)”六个环节;对于表演的四大要素——作者、表演者、导演、观众——之间复杂而多变的关系也给予细致地调查研究;正是因为对表演活动中参与者“经验”的强调,谢克纳对于表演“转变”(transport)或者“转化”(transform)表演者与观众的功能十分敏感,对于个体“汇入”集体所体验的“一体感”(communitas)十分重视^④。此外,他还对戏剧表演与真实世界之间的内在关系做出了有价值的说明。作为一名戏剧演员与导演,谢克纳还把戏剧舞台作为表演的实验场所,努力把非西方的、民间的、传统的表演元素纳入西

① Richard Schechner, 1988, "Performance Studies: The Broad Spectrum Approach", *The Drama Review: TDR*. Vol. 32, No. 3. p. 6.

② Richard Schechner, 1973, "Performance & the Social Sciences: Introduction", *The Drama Review: TDR*. Vol. 17, No. 3. pp. 3-4.

③ Richard Schechner, 1976(1988), *Performance Theory*. New York: Methren. p. 6.

④ Richard Schechner, 1981, "Performers and Spectators Transported and Transformed", *Kenyon Review, New Series*. Vol. 3, No. 4. pp. 83-113.

方的、先锋的、现代的以及后现代的戏剧创作中。

谢克纳的研究与创作工作极大地扩展了“表演研究”的范畴,在他的影响下,几乎所有社会现象都成了“表演研究”关注的对象。在他看来,“艺术表演”研究的新范式应该是“表演”而非“戏剧”。大学教育体制中的“戏剧系”应该改名为“表演系”^①,而“表演”也不再专指欧洲中心主义视角下的“戏剧”,它涉及知识的、社会的、文化的、历史的、艺术生活的方方面面。“表演”当然包括艺术,但又远远超出了艺术。表演是一个包括娱乐、艺术、仪式、政治、经济与人际互动的“广谱”,这一“广谱”以跨文化的、多元文化的方式起作用,可以多方面地提高人类的生活^②。

如上所述,“艺术表演”不证自明地属于“艺术的”范畴,“文化表演”把特定文化中的“艺术表演”纳入其更广泛的“文化行为与事件”中来,其中最重要的内容是“仪式”“庆典”与“社会戏剧”。“表演”的概念从此超出了“艺术”的范畴,进入了更广阔的社会领域。“艺术与日常生活”之间的“类型”边界被模糊与淡化了。然而,当上述两种“表演研究”都在竭力倡导跨越类型边界的对话时,一些传统的问题仍然不时地浮现出来,比如,当“表演艺术”把仪式性的行为或者日常生活纳入戏剧表演中时,这些仪式还是仪式吗?戏剧表演者与日常生活中的“表演者”的“经验”相类似吗?显然,正如上文所述,虽然“戏剧与仪式”“艺术与日常生活”并非界限分明的两种事件^③,但是,其间的差异仍然是表演理论家研究的任务。

三、“社会表演”:隐喻的“表演研究”

在“隐喻”的层面应用戏剧表演模式来分析社会现实的传统始自社会学家欧文·戈夫曼,他在《日常生活中的自我呈现》一书中,把日常生活

① Richard Schechner, 1995, “Transforming Theatre Departments”, *The Drama Review: TDR*. Vol. 39, No. 2. pp. 7 – 10.

② Richard Schechner, 1992, “A New Paradigm for Theatre in the Academy”, *The Drama Review: TDR*. Vol. 36, No. 4. pp. 7 – 10.

③ 谢克纳认为,“一种特殊的表演是戏剧还是仪式,是依赖语境与功能而定的,是根据它们在哪里,由谁,在何种语境下表演而决定的”。尽管如此,他仍然提出戏剧区别于仪式与社会戏剧的三种主要特征:一是观众的在场;二是关注象征性的现实;三是追求“娱乐”而非追求“实效”。