

# 人类学：以戏剧为进路\*

■ 朱晓阳

[内容提要]人类学以戏剧为进路不是“戏剧人类学”。戏剧作为“典礼”与人的本性或“类本质”相契合，因此，戏剧典礼与人类学的关系应当放到更基本的层面讨论，而非限于目前两门学科之间的工具互相借用。这样的人类学或可称为“以戏剧为进路的人类学”。无论是维特根斯坦意义上的“典礼动物”，还是“诗礼乐”都在提示我们，人类学的戏剧进路应该从科学-理性之外的另一种人之预设去讨论。就文学和艺术也是人类学方法而言，戏剧可能是其中最合适的一种。本文从对话体与社会思想表达的内容和形式契合，到作为典礼的戏剧与当代人类学目标一致的角度，讨论对话体、仪式时刻、生活戏剧和“生活在舞台上”等具体方法的人类学意义。正如柏拉图的对话体目标是通过辩证对话，不断化解矛盾，直至掌握理想形式一样，人类学以戏剧为进路也是要通过上述的具体方法，达到叩问生活之道的目标。

[关键词]对话体 仪式时刻 生活戏剧 民族志戏剧

## 一、引言

在戏剧舞台的“大舞美”(包括声光电和舞台装置)成为戏剧的重要元素以前，如声称“以戏剧作为人类学方法”，几乎等于说，“以对话作为人类学方法”。对话体早已被柏拉图使用，也可说被《论语》的编撰者使用。就与本文内容关系密切者如费孝通而言，他早期行文中的“对话体”痕

迹也很重。<sup>①</sup>因此，本文将从对话体与社会思想开始。

然而，写到文章结尾处，我发现讨论似变成“以戏剧为进路的人类学”。我意识到戏剧作为“典礼”与人的本性或“类本质”<sup>②</sup>相契合，因此，戏剧典礼与人类学的关系应当放到更基本的层面讨论，而非限于目前两门学科之间的工具互相借用。总之，我们将探索作为典礼的戏剧就是人类

---

朱晓阳：云南大学西南边疆少数民族研究中心、北京大学社会学系(Zhu Xiaoyang, Center for Studies of Chinese Southwest Borderland's Ethnic Minorities, Yunnan University; Department of Sociology, Peking University)

\*本文为教育部高校人文社会科学重点研究基地重大项目“民族学本体论转向下的中国视角及实践研究”(项目批准号:22JJD840005)的阶段成果。

学本身,而不再限于作为戏剧人类学那样的学科分支。这样的人类学或可称为“以戏剧为进路的人类学”。

对人类学的戏剧进路还可多说几句。“人是典礼动物(ceremonial animal)”,出自维特根斯坦(Ludwig J. J. Wittgenstein)关于弗雷泽(James George Frazer)《金枝》的评论。<sup>③</sup>他对弗雷泽从科学-理性视角,将野蛮人的魔法视为“错误”进行批评。<sup>④</sup>维特根斯坦指出:“他们(野蛮人)对自然的认识与我们的并没有根本上的不同。只是他们的魔法不同而已。”<sup>⑤</sup>紧接着他写道:“某人可以这样开始写一本关于人类学的书:当观察地球上各地人类的生活和行为时会发现,除了可以称为动物的行为,例如食物的摄入,等等,人类还有一些具有特殊性质的行为,可以称为仪式行为。”<sup>⑥</sup>维特根斯坦看待“仪式行为”的视角不是将其还原为科学-理性视野下的真/假,也没有一般人类学宗教和仪式研究的功能主义或象征主义框架等。关于如何理解仪式行为,他提出对事物之间中介性链接的“综览式表达”(perspicuous presentation)<sup>⑦</sup>。这是一种非还原论和语言现象学的仪式行为描述,<sup>⑧</sup>似乎能开启一种新的人类学进路<sup>⑨</sup>。如果联想到维特根斯坦上述关于仪式行为作为人类学进路的话是在其根本不打算出版的读书笔记中留下的,会更使后来的读者有如挖到金矿一样兴奋,一种跃跃欲试的念头会油然而生。至于本文为何将其引到从戏剧仪式进入,则是因为“路径”依赖,因为戏剧就是仪式或典礼。

仪式行为进路和《论语》中的“诗礼乐”似乎也相通。<sup>⑩</sup>“兴于《诗》,立于礼,成于乐”,也是说做人的根本在仪式行为——诗礼乐。而且,就学习方法而言,在中国古代和西方中世纪以前,人们都将言语本质上视为发声的、音乐性的,须通过吟诵才能掌握。<sup>⑪</sup>就此,应该将“学而时习之,不亦说乎”之“习”理解为演习礼乐。在古代,人

们是以诗乐学诗,即“诵之歌之,弦之舞之”,或“诵《诗》三百,弦《诗》三百,歌《诗》三百,舞《诗》三百”。<sup>⑫</sup>以戏剧为进路,也可说是以诗礼乐三体相扶为进路。诗礼乐进路也没有维特根斯坦所批评的弗雷泽式科学-理性意义上的“错误/正确”观。无论是维特根斯坦意义上的“典礼动物”,还是诗礼乐都在提示我们,人类学的戏剧进路应该从科学-理性之外的另一种人之基本预设去讨论。

虽然,此刻已能遥见一片新的天地,本文还是从戏剧作为具体方法开始。

## 二、对话体与社会思想： 从柏拉图到费孝通

社会科学常讲的辩证法是原初的人文社会科学方法,也是戏剧的基本方法。以《理想国》为例,书中的对话体现了古希腊的辩证法(dialectic)<sup>⑬</sup>,即一种化解不同意见的论证方法。在柏拉图笔下的苏格拉底那里,辩证法是在两个或更多对一个主题持不同看法的人之间的对话,目的是通过这种有充分理由的对话建立起对事物真理的认知。从柏拉图的辩证法运用可以发现,它经常用主张、反驳、疑问等对立推进思想共识。这种辩证法与戏剧动力学很相似,主要动力来自“矛盾冲突”,即采用对反及其转化推进“故事”。

从今人的角度,柏拉图对诗歌与真理关系的看法是自相矛盾的。柏拉图以理性与情感,真实与模仿,哲学与诗歌来区分理想形式和不完美的材料。但柏拉图一面驱逐诗歌,一面又用对立设置的辩证法和“对话体”表达思想。对立设置正是今人眼里的诗的特性。因此,尽管柏拉图认为哲学与诗之间存在矛盾,但对话体或辩证法却是将诗与哲学结合的一种形式,使柏拉图的哲学与诗相融贯。<sup>⑭</sup>

可以假设,无论柏拉图或《论语》的编者,还是费孝通,都不是随意地选择戏剧对话来表达其思想的。<sup>⑮</sup>他们可能意识到通过对话体传送思想,其深度能越过思想的表层。例如,《理想国》第十卷中关于模仿不是理念,只是后者的影子的对话。经过一番苏格拉底式的反诘法对话,最后得出,理念,即永恒的床,不是木匠做的床,更不是画家笔下的床,理念之“床”才是本体。<sup>⑯</sup>两千多年前以辩证法体现的“对话”,今天读来仍会使人感叹其反诘推进的力量。至于后来被黑格尔发展的辩证逻辑和马克思主义的辩证唯物主义所具有的威力,已经不需要本文赘述。在此仅举一个小例子。我曾多年讲授马克思主义人类学原著选读课,在讲《资本论》第一卷头两章时,总会感到其辩证逻辑的强大,并止不住将它比作一篇以矛盾(如劳动二重性)冲突及其转化为动力,情节环环相扣的探案小说。它虽然不再是古希腊辩证法的对话体,但其以对立、转化和统一<sup>⑰</sup>步步推进的方式仍能依稀显现苏格拉底及其对立面对话者的影子。简言之,作为人文社会科学的原初方法论,“对话”仍然是当代社会科学应当重新发扬光大的一个传统。

大师和先辈也许感到:用对话来表达其思想,即通过不同(空间)位置 and 不同视角的话语交流,思想会显现出在单一视角或单一空间位置的文本中所不具有的“神奇”力量或显示出不可言传的内容。这种对反和对话的力量,在柏拉图那里就是使永恒的真实——“理念”得以呈现。可以设想,如无辩证式的对话,理念将是没有牢固基础的一些断言。当然,在辩证对话的基础上推出的柏拉图理念,则更有形而上学的意味,更有诗的光芒。今人的视角应当是与柏拉图初衷——寻找永恒真实相反的。

从这一点说,戏剧“对话”是糅合(混搭)思想空间的自然形式。戏剧对话可以通过不同的空

间(身体间)发出和传递。这本是诗歌才有的自由,但思想作品一旦采用这种形式,则使思想获得了多声道的表述。<sup>⑱</sup>戏剧对话既保证了思想的清楚表达,也制造出对思想表达的回音,从而构成一种和声或复调。也许这是古代思想家喜欢使用对话体的原因?例如,在对话中柏拉图会设置个别角色与苏格拉底对立(如色拉叙马霍斯或卡里克勒斯),并用明显无道理的话去指责苏格拉底胡说八道。这种被柏拉图分配了烂牌的角色一张口,就会使读者乐不可支,使严肃讨论变得多样和妙趣横生,并更显得苏格拉底的主张有道理。相比于此,当代的规范性学术论文写法过于强调论辩逻辑的环节相扣和起承转合(假设-验证-结论),其文本形式制约下的单一声道不利于展现思想空间交织和回响的状态。例如,即使是声称以复调方式写成的一些后现代民族志文本,在呈现多调式思想对话方面,完全不可能像一部舞台剧的对话那样容易被观众接受,其“能量转换”也远不如戏剧有力。<sup>⑲</sup>

2018年到2024年,云南大学民族学与社会学学院打造了文献剧“魁阁”系列。<sup>⑳</sup>通过参与“魁阁”系列话剧的创作工作,我对戏剧作为人类学进路和方法的体会变得直接和深刻。基于我在戏剧方面的见识有限,本文关于对话体与社会思想的关联及其他讨论,将主要依据参与“魁阁”系列话剧获得的经验。

### 三、戏剧“仪式时刻”和隐藏文本

如将柏拉图笔下的苏格拉底式对话直接搬上舞台演出,其戏剧对话的辩论推进就是为了最终达到揭示理念的目的。这种方式的相应戏剧方法是按照时间线索叙事,并有矛盾冲突发生,到最后解决。这是一般所称之传统戏剧。<sup>㉑</sup>但自从20世纪中叶以来,戏剧对人文社会科学方法论的启

示已经不仅仅是如何搬演叙事一贯和完整的故事。相反,“反戏剧”成为更能使原著文本中蕴含的模糊真实、隐蔽文本或“无形之物”毕现的手段。

就“魁阁”系列话剧而言,通过戏剧的“反戏剧”混搭可以使费孝通文本显表论说之下的隐蔽文本得以显露。在《魁阁时代》演出之后,我曾在课堂上讲:“戏剧外化了费孝通内心中的一个隐秘侧面(但是非常重要),而且是以聚变之力释放,并呈现给在场观众。”<sup>②</sup>这里指的是费孝通在《鬼的消灭》一文中说的:中国文化骨子里是相当美丽的。它的美丽就是有鬼的存在。<sup>③</sup>在《魁阁时代》的最后一幕,当老年费孝通与魁阁时期的亡友陶云逵、张之毅和许烺光对话时,舞台上,如有观众所言:似“重重旧影翩然而来”的时光隧道。<sup>④</sup>在这一幕,当我们将费孝通的几个文本与陶云逵的信(请记住,人写信时,正是以跟想象的远方收信者对话的语言姿势在写字)、张之毅的话和许烺光的回忆混搭在一起时,一种有些神奇的不可言说的真实出现了。<sup>⑤</sup>

费孝通和逝者对话,一场并非通常意义的“故事戏剧”徐徐展开,正是戏剧跳出寻常叙事的“仪式时刻”。如下定义,“仪式时刻”是一些反戏剧形式,指演出从线性叙事台词/对白中脱出的间隙、沉默,或从叙事性对话中间离<sup>⑥</sup>出来的插科打诨、独白,等等。应当指出,本文用“仪式时刻”,而非“间离效果”或陌生化等戏剧习语,是强调“仪式时刻”不仅仅是表演形式,更是包含学科内容的形式-内容整体。<sup>⑦</sup>以学科文本内容为本的仪式时刻在剧场内会显出一种学科之灵在场的魅力。不同文献的论说之间的断裂处已经转换成对话式的张力和剧场时间/空间中特有的动力。那一时刻,即便是照着文献写出来的词,一经台上演员说出,也会变成“降神”和招魂。<sup>⑧</sup>波兰戏剧家陆帕(Krystian Lupa)说“戏剧更像是仪式”<sup>⑨</sup>,似指当代戏剧的核心是一个一个的仪式

时刻。因此,费孝通与亡友对话的仪式时刻既是学科的核心内容,也与戏剧的主流相合。

再用以上所引费孝通文本说明仪式时刻对于文献中模糊真实或隐蔽文本显露的力量,如人类学对多样时间的探讨。费孝通在《鬼的消灭》中说:“传统成为具体,成为生活的一部分,成为神圣,成为一种可怕又可爱的东西的时候,它变成了鬼。它让我们的生命并不只是在时间里穿行,过一刻,丢一刻;过一站,失一站。生命在创造中改变了时间的绝对性:它把过去变成现在,不,是在融合过去、现在、未来,成为一串不灭的、层层推出的情景——三度一体,这就是鬼,就是我不但不怕,而且开始渴求的对象。”<sup>⑩</sup>费孝通所说的这种不同于线性时间的相对时间观在学科文献中只能被说明而无法被呈现,戏剧却很容易呈现。比较电影(包括纪录片)中的时间,戏剧是调动时间更自由的形式。舞台因为存在真实的三维空间,可以将片段的故事时间“随意”插入、混搭或分配到舞台上下的任何地点。不同时间能够同时呈现在三维剧场空间中,这就使舞台剧在表现如费孝通的内心时间、过去经历和未来(老年)遥想方面能够随着思绪的漂移和自由想象而来到舞台上。当下的舞台剧在这方面的潜力,因多媒体视频作为一个表演区的参与,灯光对舞台空间的切割和重组,更得以增强。<sup>⑪</sup>

用凑合<sup>⑫</sup>或混搭多种相关文本的对话呈现思想,是一种既老又新的路径。例如《论语》中的场景对话,凑合/混搭的情况比较多,流传千年的名言往往突兀而出,与戏剧的仪式时刻相类似。相比之下,柏拉图的对话体则是按辩证法一层一层地推进,直至理念被证明,例如前引《理想国》中有关理念与诗的对话。虽然有些研究者比较过《论语》的对话与柏拉图的《理想国》,并有贬《论语》扬《理想国》,甚或贬孔子扬苏格拉底的倾向,<sup>⑬</sup>但两者的思想并无高下之分,差别在于思维

方式。作为方法的戏剧对话应当看到辩证法式的矛盾-冲突-转化所形成的理念和来自直观的名言都同样合宜。实际上,一些以逻辑严密著称的经典作品也常从先验和直观判断开始。例如,《资本论》第1卷的开篇:

资本主义生产方式占统治地位的社会的财富,表现为“庞大的商品堆积”,单个的商品表现为这种财富的元素形式。因此,我们的研究就从分析商品开始。<sup>⑳</sup>

我们可以将此段第一句话当作马克思对资本主义社会大势的先验判断。换句话说,这一判断与经验主义的因果推论无关。<sup>㉑</sup>但马克思的《资本论》与《论语》不同,这个先验判断成为其辩证分析资本主义生产方式的开始或“原点”,此后,从商品中分析出使用价值和交换价值(价值),然后从中推出包含的具体劳动和抽象劳动,整个《资本论》的大厦按辩证法一步一步建立。但其开端确实是一句先验的判断,甚至,可以说将商品分析成“使用价值”和“交换价值(价值)”两种对立属性也是先验判断,是思维的图式使然,是二项对立分类的体现,是戏剧性矛盾冲突的安排。我们可以质疑:难道商品只有这两种属性,且是对立的?但这是辩证法思维分类的杰出体现,是有效用的深刻洞见。

比较而言,反戏剧混搭文本的仪式时刻对话更像《论语》式的混搭对话。可以试将《论语》的几节搬上舞台表演一番,如以下“卫灵公篇”片段(方头括号中为我按内容标出的场景、场景转换或停顿):

【卫灵公问陈(阵)于孔子】

孔子对曰:“俎豆之事,则尝闻之矣;军旅之事,未之学也。”明日遂行。

【停顿】

【在陈绝粮,从者病,莫能兴】

子路(愠见)曰:“君子亦有穷乎?”

子曰:“君子固穷,小人穷斯滥矣。”

【停顿】

子曰:“赐也,女以予为多学而识之者与?”

对曰:“然,非与?”

子曰:“非也,予一以贯之。”

【停顿】

子曰:“由,知德者鲜矣。”

相比柏拉图式的辩证对话,《论语》中的对话很多前言不搭后语,会有对话双方本来在辩一件事,突然又转向另一件事的感觉。如同本来沿着笔直平坦的马路走着,突然路没了,人掉进坑里一样。<sup>㉒</sup>以上这段话也是如此。从卫灵公向孔子问阵,到孔子及其弟子在陈被困断粮,再到说“小人穷斯滥矣”,基本符合线性时间逻辑的叙事和对话。但往下,则是孔子与子贡对话,与此前的场景和对话既无叙事关联,也没有线性时间关系。再往下,孔子说:“由,知德者鲜矣”,好像又回到在陈绝粮的时间和场景。因对此内容凑合之处古来有疑问,钱穆评述道:“此章旧说多疑为‘子路愠见’而发<sup>㉓</sup>。然有告子贡多学一章间断,自不当通为一时事。此章只是孔子告子路,言知德之人难得”。<sup>㉔</sup>如果以混搭文本的对话方式(仪式时刻)演出以上片段,则钱穆所解意思,即一段有藕断丝连效果的告言之意将能充分显示出来。<sup>㉕</sup>

值得指出,20世纪中叶的荒诞戏剧,特别如《等待戈多》,从方法论上说就是采用混搭或凑合式对话来凸显其隐蔽文本。当然,荒诞戏剧通过反戏剧对话想呈现的思想是世界和人生无意义。其实,细看《等待戈多》,仍然会从其无逻辑的对话中品出生活世界真正复杂的味道。<sup>㉖</sup>

总之,无论采用哪一种对话体,作为方法的戏剧对话使“模糊真实”得以呈现。就我们的经验而言,“魁阁”系列话剧的仪式时刻是显现费孝通思想文本背后的隐蔽文本的一条路径。<sup>④</sup>

在人文社会科学中,主张认识论层面的概念与被把握之物之间有“非理性嫌隙”并不让人觉得诧异。<sup>⑤</sup>“非理性嫌隙”貌似维特根斯坦所称“不可言说”之物。虽然原著文献中可能指出并描绘这种存在,却无法将之呈现。例如费孝通用散文描述过亲见其祖母鬼魂的经历,但散文不能将这种无形之物可感地呈现出来。对话体的戏剧却是呈现这种“非理性嫌隙”的方便手段。就戏剧对话能够将原著文本中的无形之物或模糊真实呈现而言,可以套用一句海德格尔(Martin Heidegger)的话<sup>⑥</sup>来评价对话体:在对话的凑合之间,一个存在显现出来。此刻,如回头读一下前文改写成剧本的“卫灵公篇”片段,试着将停顿加进去,也许会感受到“由,知德者鲜矣”传达出的那种跳出故事的仪式时刻。

再举一个这方面的例子,萨特的戏剧《死无葬身之地》。如果用萨特的存在主义理论来解释,这部戏的主题是关于荒诞的世界和“人”及其自由选择。套用萨特式的话说:如果人确实在一定的处境下是自由的,并在这种身不由己的处境下自己选择自己,那么在戏剧中就应当表现人类普遍的情境以及在这种情境下自我选择的自由。此外,值得指出,这部戏的形式符合“三一律”教条,其故事叙述也符合矛盾冲突然后解决的叙事传统,线性故事和合乎逻辑的对话也基本上完成了推导出存在主义思想的任务。

然而,作为戏剧,《死无葬身之地》在存在主义观念之外,也有超越观念的模糊地带。它们似乎是更惨然的一面,如同一座无法走出的审讯室。如抵抗运动被捕者集体选择“生”之后,面对的是更无常的死,或一种悲观的宿命。此外,关

押他们的那位民团分子几乎只是因为与其同伙不和,而决定将三个选择“说出”的人枪毙。我们不知道当时那三人的状态,萨特留给观众一片“丧”的空白。

《死无葬身之地》呈现以上复杂思想和生死选择时的对话情景正是上文所说的仪式时刻。剧情是抵抗运动战士吕茜在看到雨水和闻到泥土气息的一刻,立刻复活了“生”的愿望。这里很神奇,超越了存在主义式的观念。

吕茜:我已经冷漠无情了。我感到孤单。我只能想到我自己。

卡诺里(温和地):难道在这人世间你真的一无留恋吗?

吕茜:什么也没有。一切都败坏了。

卡诺里:那么……

(他作了一个无可奈何的手势,向团丁们跨出一步。下雨了,开始是稀稀沥沥的小雨,后来是急促密集的滂沱大雨。)

吕茜(急切地):怎么啦?(低声而缓慢地)下雨了。(一直走到窗口,看下雨。稍停)我三个月没有听见雨声了。(稍停)我的天哪,在这段日子里,一直晴天,叫人难受。我已记不起来了,我还以为要永远生活在阳光下。雨下得多大啊!一会儿就能闻到泥土的湿味了。(她的双唇颤抖起来)我不愿意……我不愿意……

(亨利和卡诺里来到她的身旁。)

亨利:吕茜!

吕茜:我不愿意哭,否则我会变成一头畜生的。(亨利搂住她)放开我!(大喊)我愿活着,我愿活着!(伏在亨利的肩头抽噎)

团丁甲(走上前来):怎么样,到时间了。

卡诺里(看了吕茜一眼后,向着团丁):去告诉你的头头们,说我们愿招。<sup>④</sup>

戏剧对话,特别是对话的仪式时刻,能够超越思想的表层文本。超越思想并非萨特的《死无葬身之地》独有,一般的对话体都会有这种效果。例如贝克特的《等待戈多》、契诃夫的戏剧等,包括2023年获得诺贝尔文学奖的福瑟(Jon Fosse)的戏剧《有人将至》等。

当下,社会学和人类学界常有人讲民族志与非虚构文学的关系。以我们处理“魁阁”系列话剧为例,舞台上的对话、时间/空间等的转换,会使散论或论文式的社会思想清晰而具有诗性,其蕴含的无形之真会被转换释放出来。这其实就是非虚构的本质。非虚构并非因种种原因不得不将事实或真实人物虚构化,而是将真实世界和人的诗性面向呈现出来。这种无形之真的转换释放很像维特根斯坦评论《金枝》时所称的对历史解释的“综览式表达”。<sup>④</sup>如前述,“综览式表达”要基于日常语言,用一览无遗的语汇表达事物之间的中介性链接,而非将它们还原为某种本质。仔细阅读维特根斯坦笔记中的例子及其评论,会发现其综览式表达和中介性链接之说与本文提出的“混搭对话”有些相似<sup>⑤</sup>。再如果将维特根斯坦的看法引申一下,则可以称:诗性的行文就是对事物的综览式表达和中介性链接。<sup>⑥</sup>这方面的人类学范例可以举费孝通的行文,其与戏剧文学有高度契合。<sup>⑦</sup>如用本文的话说,费孝通的《乡土中国》用日常语汇与学科话语相链接的行文,一览无遗地描摹出中国乡土社会。相较其他的实证分析和解释,费孝通等于重新发明了中国社会学。人类学中优秀的民族志与非虚构写作一样,所演示的也是事物之间的中介性链接。可以预设,在历史解释中非还原式或非因果推断的综览式表达和中介性链接最好的方式就是非虚构或诗性的行文。以我们这些年的实践看,戏剧也是综览式表达最好的形式。这种人类学/社会学文献剧应该被称为“民族志戏剧”(ethnodrama)。

下一节,本文将讨论的生活戏剧也属于非还原式的综览式表达。

#### 四、生活戏剧

现在,我们离开剧场和舞台,转到人类学者工作的田野,从田野中的发现,讨论日常生活中的“戏剧”如何成为方法或研究进路。

人类学田野调查中经常发现,日常世界的人们所学习的“法律”是一些按照典范形式(模式)编织成的故事、传说、戏曲等。这种法律可以称为“生活戏剧”。

以上这段话概括了我在《小村故事:地志与家园(2003—2009)》中谈过的一个发现。<sup>⑧</sup>该书中,我将“生活戏剧”作为对当地人法律观念的概括。“生活戏剧”概念的提出是受到人类学家特纳(V. Turner)“社会戏剧”(social drama)的影响,而特纳的社会戏剧则是以范热内普(Arnold van Gennep)的过渡仪式为基础形成的。<sup>⑨</sup>范热内普的过渡仪式包含三个阶段,即分离(separation)、过渡(transition)和聚合(reintegration)。特纳的社会戏剧则包括四个阶段的公共行为:分裂(breach)、危机(crisis)、补偿(redressive action)和再整合(reintegration)。特纳用社会戏剧来描述一个社区的社会过程。<sup>⑩</sup>

在范热内普和特纳那里,过渡仪式和社会戏剧具有方法论意义。特别是特纳,其社会戏剧是直接和曼彻斯特学派的延伸个案方法相联系的。我提出生活戏剧时,没有考虑其方法论的意义,但对生活戏剧的一些界说实际上包含了方法论倾向,例如:

人们将生活的片断和不连续的事件、个别的行动或人物按照典范模式来描述,其中充满起承转合、矛盾冲突和气韵贯穿等。

农民是按照久经流传的美的“形式”来想象或编织生活事件。这里引人注目的是戏剧性的形式,或者说“美”的形式对生活事件叙事的编织。<sup>⑤2</sup>

现在,我们要从方法论角度对生活戏剧做一些概述。

首先,应注意生活戏剧的语言是地方话或日常语言,不应穿透这种“能指”,将其还原为结构主义意义上的元语言,<sup>⑤3</sup>应强调这种能指具有与特定地方世界的关联性,指出这种能指和音位是有意义的。例如,从结构主义角度,叫“龙”还是“dragon”是没有意义的能指和音位,重要的是两者背后的“元语言”(神话素和所指)。然而,从日常语言的视角看则不一样,“龙”与“dragon”不是同一物,也没有共同的元语言或神话素,更不在同一地方世界中出现。<sup>⑤4</sup>再例如,滇池沿岸的民间演出典范戏剧时,神或超越人界的形象往往在表演者的地方话语口吻(音位和能指)中会显得像“家人”一样。<sup>⑤5</sup>其结果是,本来属于某一典范模式的戏剧叙事,一经地方的民间艺人演绎,就成了当地话说和地方世界的一部分。<sup>⑤6</sup>

其次,生活戏剧强调本体差异的不同故事。本体差异与日常语言话说的能指和音位有关。这一点与结构主义的分析也不一样。例如以上提到的“家人”和“家人世界”的发现很大程度上都依赖于其能指或音位,而不仅是对所谓“元语言”的还原。因此,生活戏剧的基本层面就是地方语言的话说和“故事”。我以前还围绕这个“故事”层面,对生活戏剧的特性做了四点概括:

其一,文本的内容更为重要。与重视“现象”或能指的态度有关,生活戏剧的分析注重“就事论事”(de-contextization)。这样做时,当然不排除要素的分析,但是强调结构性要素(神话素)与

“现象”间的融贯性。其二,强调戏剧的“感染力”在于其“戏剧动力”关系,或者戏剧动力的构建。其三,这种动力往往是生活事件与“戏剧”的交接界面,是生活走向想象的起飞点,也是想象成为生活的进入点。其四,生活戏剧强调传奇形式的生成性和栖居性,即它是人们与环境之间相互缠绕形成的,是一个既有观念性和典范性,也有在生活世界中“对话”的呈现的过程。

这种“形式”的生成性和对话性体现在它一方面借助一个久经流传的故事套子,另一方面在每一次被讲述的时候,它都被讲述者根据当时当地的情景和听者的反应而重新生成。这种形式变化也随不同讲述者的知识背景和想象力之不同而不同。<sup>⑤7</sup>

对以上论说的最后一段可以略加补充:讲述者或戏剧中对话者使用的话语是地方话。经由他们的地方话说出,即使久经流传的经典故事也会变成地方世界的一部分。

现在清楚了,将生活戏剧作为方法看待时,应当在与结构主义分析方法的对比中进行,应当采取一种语言现象学态度,避免结构主义的元语言还原。

## 五、“生活在舞台上” 和“生活在仪式中”(上)

本节和下一节,讨论再次回到“舞台”,将其作为“田野”,讨论戏剧构作、排练和演出作为方法。这些内容是关于对话体与社会思想和仪式时刻讨论的补充和延伸。这两节将有两个相互关联的部分,其一是用戏剧构作拓展经典文本中的内容;其二是舞台作为田野——“生活在舞台上”,用舞台“演成”(enact)民族志。

作为方法的戏剧构作和排练,甚至演出,并

不是简单呈现文本的内容,而是挖掘和拓展文本的内容。我在这方面的体会主要来自过去几年通过“魁阁”系列话剧对费孝通文本的排练和演出。我们制作这一系列话剧的初衷是活化经典文本,使教学与美育相结合,并将该剧定位为与教学结合的活化文献的舞台剧。因此,这些戏的内容都是根据文献内容改写的。例如,《魁阁时代》的主要片段——通奸案和大烟案,都是出自费孝通的《乡土中国》。

2019年,话剧演出之后,法学教授徐中起给我发来微信,并转达了另一位与他同来看戏的刑法学者的意见:

“那位县长问我:他怎么判好呢?”显然该县长不知道民国刑法第二百三十九条规定的通奸罪,至于费先生知不知道有这个罪则不得而知。费先生的目的不是通奸的罪与非罪,而是想说明,下乡的法律与传统规则会有不一致的方面,有些恶人就利用了新来的法律,结果正如费先生所说:“法治秩序的好处未得,而破坏礼治秩序的弊病却已先发生了”。

从县长兼司法官这一点来看,县长应该不是法律专业出身。我觉得这是可以理解的。民国时期,引进西法,制定了六法全书,法律条文如汗牛充栋,不能要求每个人都熟悉。正如费先生在这篇文字中说的“并不能盼望各个在社会里生活的人都能熟悉这与时俱新的法律,所以不知道法律并不成为‘败类’,律师也成了现代社会中不可缺的职业。”

……

另外,民国时期已经设置了法院,判案是法院负责,县长不直接断案。因此观众可能会有疑问,认为县长干涉了审判。费先生文中县长同时兼任司法官,所以他可以直接处理案件。县长兼司法官这一身份如果能在对白中讲一下可以消

除观众的疑问。

我觉得剧本不改也可以,因为剧本讲的这个故事是有出处的,是依据费先生的文字而作,而且文学不一定讲的都是真实的事。剧本中讲这个故事的重点是以文学的方式讲明费先生想说明的问题。如果要改,我想了一下,可以作点技术上的处理,比如县长提出“和奸不为罪”,费先生说法律是有的,但很多案子都没有诉到法院,多在乡间依据宗法习惯解决,况且本案的关键是没有证据。(2019年7月15日)

2023年排演《费孝通的魁阁时代》时,我们根据该位学者的建议,对县长的双重身份做了交代并将通奸是否为罪的话题编入魁阁学者的讨论场面。

如果没有排演通奸案和魁阁学者讨论这些戏,估计不会引发当下的学者去追究《乡土中国》的相关细节、当时的法律和司法情境等。戏剧对于推进学科发展的方法论意义就此可见一斑。

再如,“魁阁”系列话剧中有一个乡绅赵阿伯。一开始,乡绅的人设是个扁平化的传统文化符号,后来在“排练-反馈/构想”的循环中越来越接近“圆形”。最后,乡绅成了处在社会上下之间的一个尴尬和矛盾的中介。到2023年版话剧时,乡绅和新加入的老年费孝通由同一位演员扮演。这个人物实在是一个很重要的角色。这部分戏的内容涉及费孝通在魁阁时期及后来几年中关心的一系列核心问题,例如,士绅、“双轨政治”、中国的政治体制和基层治理。此外,这个人物还体现了费孝通对自己与地主之间关系的评价。

费孝通的《中国士绅》<sup>⑤</sup>,胡庆钧的《汉村与苗乡》<sup>⑥</sup>和周荣德的《中国社会的阶层与流动》<sup>⑦</sup>,以滇池沿岸的士绅生活为基础,做过非常重要的描述和理论阐述。费孝通的双轨政治是重要的发

现之一,胡和周的个案研究则提供了关于乡绅的翔实描述。费孝通等对士绅及其角色的研究在今天仍具有重要意义。很可惜,这方面的研究在20世纪50年代以后没有持续。80年代初,国内恢复社会学和人类学以后,包括费孝通在内也没有人像对待小城镇建设那样对这些方面给予重视。就乡村政治和基层治理等学术话题而言,乡村士绅应当是一个非常重要的问题。由于我长期从事政治人类学研究,并关注乡村或基层政治,<sup>④</sup>因此,对费孝通等人的士绅研究比较留心。“魁阁”系列话剧正是在这样的背景下,呈现了有关乡绅的戏。

如果说“魁阁”系列话剧的明线是费孝通和陶云逵等学者的生活和思考,暗线则是乡绅代表的基层精英及周遭社会。赵乡绅实在是一个从民国穿越到当代的基层人物,其信仰和生活态度超出了费孝通等的阐释和预设。它对于理解当下乡村或基层社会中国家与农民之间的中介,对于理解正式制度与灰黑势力(帮权)<sup>⑤</sup>之间的关系,应当是有启发的。

在2023年版《费孝通的魁阁时代》和2024年版《魁阁》中,青年费孝通(魁阁时期)和老年费孝通(以讲述人出现)分别由二位演员扮演,戏份集中在费孝通身上,以老年费孝通的口吻将其对生平的回忆写成对话,<sup>⑥</sup>并突出了费孝通在20世纪40年代身处改良和革命之间拉扯的徘徊和他最后的选择。我们在选择文献内容上采取将费孝通的关键性思想时刻和回忆以两端对比的方式呈现,在现场观看时,我感到两个费孝通在或独白或对话之间“演成”了另一重真实的经验和反思,这些独白和对话在剧场中形成冲撞。特别是费孝通晚年关于一生中生死时刻的反思,关于个人研究和生活历程的交代,与其魁阁时期要为乡土中国开方治病的风发意气形成了戏剧张力,并以穿越时光隧道的形式与亡故的同事们进行对

谈呈现出来。

由于有了两个费孝通同时在台上,又因为费孝通常讲自己是个没落的地主,声称要为这个没落的阶层寻找退路,在2023年版和2024年版的话剧中乡绅和老年费孝通由同一个演员饰演,而且保留了部分化妆和服装不变(如皮鞋),刻意让观众将两个角色看成互为镜像或同一角色的变身出现。

戏剧能够挖掘和拓展文本原著的内容,很大程度上是依靠对话体的力量。由以上关于“魁阁”系列话剧排演经验的介绍可见,戏剧对话能将经典文献中隐含的无形内容呈现出来。戏剧作为方法,更有拓展原著文本内容的一面,例如话剧中的乡绅、土匪(帮权)和双轨政治,能穿越时代,与当下基层政治相关联,为理解当代基层政治提供启示。就此而言,戏剧方法与政治/法律人类学的延伸个案方法属于同一家族。此外,通过戏剧对原著文本和当下现实议题的关联,会产生一种具有行动性和演成性的民族志戏剧。有关这一点,将在下一节讨论。

## 六、“生活在舞台上” 和“生活在仪式中”(下)

“生活在舞台上”,出自陆帕。陆帕认为,剧场是一种自足的存在,演员并非模仿生活,而是寻求如何生活在舞台上。此语道出了戏剧的真谛,我认为它也道出了人类学的某些研究领域,例如仪式研究的真谛。我曾用“生活在仪式中”来设想仪式研究的另类进路,就是对陆帕之言的模仿。<sup>⑦</sup>陆帕的说法对于“魁阁”系列话剧来说很确切。换言之,对原著文本和文献的研究、学习和探索都要在舞台这个自足的地方“活过”或立起来。用人类学专业的话说,戏剧过程可以使参与者(包括演员、编剧、导演和舞台设施等)或行

动者网络理论(actor network theory)<sup>⑥</sup>意义上的所有能动者在舞台上“演成”民族志。前文说过,这种戏剧民族志也可称为“民族志戏剧”。

当我们说剧场和舞台有自足性时,并不否认当代戏剧领域已经有“后戏剧”、社会戏剧等突破舞台和剧场,使戏剧与社会行动相融合的活动,也不意味着无视已经成为商业演出样式的沉浸式戏剧等。这些应当都可以进入作为人类学方法论的范围,但本文坚持将讨论的范围限制在以剧场为本体的戏剧,其演成民族志戏剧也是以剧场为本体。

在这一节,我们将“生活在舞台上”作为方法来使用。作为方法,“生活在舞台上”与创意写作训练已经很难区分,但“生活在舞台上”的目标超过仅有写一本小说这种技术目标的创意写作训练,包含以体验和行动,追求接近人类学根本目标的意图。

我们先来看看提倡“生活在舞台上”的陆帕是如何实践其主张的。

陆帕在导演《酗酒者莫非》时,要求演员要将自身的情况带入戏剧。他说:

你当天是什么样的人,表演也会相应发生变化,因为演员的乐器就是演员本身,不仅是声音、嗓音、身体、节奏,还有整个生活,都是他的工具,他所有的状态,兴奋疲劳恐惧,都是他的工具。作为演员,每天来到剧院,都是另一个人,你当天是什么样,就奏出什么样质感的音乐。也许某天你的亲人去世,你要上台(这是个残酷的例子),你不能把这个生活抛在外,而要把它变为起点,开始你的表演。我们要把生活中的一切带到舞台上。如果只是重复排练好的内容,这部戏会死掉,如果把这次演出看成一次旅行,也许我们有很多东西不明白,不清楚,但这个戏它会永远活着。<sup>⑦</sup>

我以前提出仪式的意义就是“仪式”,后来又改成:“生活在仪式中”。“生活在舞台上”和“生活在仪式”中有相似之处。我曾经用埃里克·缪格勒(Erik Mueggler)的田野例子作为说明。简言之,仪式有自足性,参与仪式的一切都是仪式的有机成分。有些物质成分本来是与过去同样的仪式无干的,但是它们现在被带入仪式之中,成了仪式的一部分。缪格勒曾在关于云南永仁彝族社会葬礼的一次讲座上,<sup>⑧</sup>用了一张图片来呈现一个在城里打工,回到家乡来参加亲人(其祖母)葬礼者的礼物交换场面。这个人拎着一塑料袋在街上买的挂面,一包一包分给其他参加者。这是葬礼上一个寻常的交换礼物的环节。若在二十年前,她应当带着自家做的米糕来参加葬礼,将米糕切开,分给其他人。但她带来面条也被接受了,看上去并无人觉得违和。这就是我所说的“生活在仪式中”。<sup>⑨</sup>

“生活在仪式中”之说误打误撞与维特根斯坦评论弗雷泽《金枝》的看法契合。上面这个送挂面的场景可以联系到维特根斯坦的以下话语:

想想舒伯特死后,他的兄弟是如何把舒伯特的乐谱切成小块,并把这些小节送给他最喜欢的学生的。作为一种虔诚的姿态,这一行动就像保持乐谱不被任何人触及一样容易理解。如果舒伯特的兄弟烧掉了乐谱,这仍然可以被理解为一种虔诚的姿态。仪式性(无论热的还是冷的)与随意性(不冷不热)相反之处的特征是虔诚。<sup>⑩</sup>

用维特根斯坦的话说,那个送挂面的妇女是“虔诚”的,周围的人也将其送挂面看作虔诚的。她这样做并无具体目的,只是感到满意。此外,她当场送出的那个“物”是合适的,是与其替代的物品之间有联系的。

以上例子中,“生活在舞台上”和“生活在仪

式中”的相似之处是：其一，舞台 / 仪式将文献、参加者当时的生活情况、仪式场所的即时条件、形式模版或规范等都“转换”成自足的剧场 / 仪式。戏剧 / 仪式的影响力正是因为这种转换而发生。其二，各种具体的生活或差异背景的物都被带入舞台 / 仪式，成为其中有机的部分。例如，彝族葬礼上被送出的面条是葬礼的有机部分。其三，“生活在仪式中” / “生活在舞台上”与维特根斯坦的仪式行为相互映照，都是指向“生活”及相应的语言现象学。这种生活与“功能”或“象征”等宗教人类学仪式研究会去寻觅的化约点都不相干。<sup>⑩</sup>

在认识到“生活在舞台上”和“生活在仪式中”是一体两面后，以戏剧作为方法的人类学应该将戏剧过程的所有行动者（包括人、物和设施）“生活在舞台上”作为重要目标。以活化经典文本为内容的文献剧更应当将“生活在舞台上”当作主要追求。一旦达到这一境界，戏剧将是一场“降神”仪式，演员成了其所演角色的附体。记得《费孝通的魁阁时代》演出之后，北京大学社会学系于长江说了一番话：

如果我们换个角度作为一个原始人来看，我会觉得大家就是被降神、被灵魂附体了。就像圣经里边说的“holy spirit fall on your shoulders”，圣灵降到了你身上，这是一个传达方式。差不多前后将近100年的那个时代，那样的东西就是能超越时空，能传过来，能转换过来，就好像今天无电线、微信、无线网络都是这样。所以从这个意义上说，我真的觉得这绝不仅仅是简单的、演的问题，也不是一个简单的、给人看的问题，其实真就是我们自己的生命的超越，就是我们本身就真的当了一次费孝通或者是这些老一代的学者，而这些老一代的学者他们的生命真的就延续了，也不是比喻，不是文学，不是那样子。我说的是很真

的、很实质的。<sup>⑪</sup>

以上提到，就文学和艺术作为人类学方法而言，戏剧是最合适的一种形式。通过对话体、生活戏剧和“生活在舞台上”等具体方法，演成的人类学戏剧可称为“民族志戏剧”。但是，正如柏拉图的对话体目标是通过辩证对话，不断化解矛盾，直至掌握理想形式一样，人类学以戏剧为方法的目标也是要通过对话、仪式、生活戏剧和“生活在舞台上”等，达到叩问生活之道的目标。

## 七、补遗：戏剧浸入“地方世界”

上一节提出要将讨论的范围限制在以剧场为本体的戏剧，其演成民族志戏剧也是以剧场为本体。如此说时亦认为，虽强调剧场和舞台有自足性，并不否认当代戏剧领域已经有后戏剧、参与式戏剧、社会剧场和浸入式戏剧等，这些都可以进入作为人类学方法论的范围。

此外，在“生活戏剧”一节，我还谈到本来属于某一典范模式的戏剧叙事，一经地方的民间艺人演绎，就成了当地话谈和地方世界的一部分。生活戏剧与后戏剧有一些相似处，例如，都将戏剧文本融入地方情景及其中事件，剧场也不限于舞台，观众不再是固定不动的观者，演员的表演与观众交融。但生活戏剧这一概念是基于人类学的过渡仪式和社会戏剧概括出来的，与后戏剧有不同的知识和实践背景。

为什么以前不讨论后戏剧等作为人类学方法？一个原因是近些年所见的后戏剧活动给人的一般印象，要么试图解构戏剧，要么将戏剧与真实生活的界限消解，这与本文的人类学民族志立场有较大差别。值得指出，一些社会剧场或参与式戏剧的实践者也在自觉使用人类学方法，如将参与观察和参与行动研究等作为其戏剧方法。

这些实践者也或多或少有着类似公共社会学和人类学的目标,即改变社会或寻求“解放”。但从我对公共社会学和人类学在当代所取得成就的了解来看,后戏剧或社会剧场的活动仍然是在已定的演员-观众关系内“作戏”,<sup>②</sup>其对于改变社会这一目标的意义仍然很有限。

另一个不谈的原因是与本文的戏剧本体预设有关。本文将戏剧作为本体,以及以“戏剧就是仪式”为预设讨论戏剧作为人类学方法论,上述这些消解戏剧与生活世界界限的活动显然与这种预设有很大区别。<sup>③</sup>因此,本文没有就它们的人类学方法论意义展开讨论。但应当承认,后戏剧剧场<sup>④</sup>和社会剧场与上文讨论的生活戏剧有相似之处。如用我另文提出的人类学日常语言视角和“地方世界”进路之说,这些戏剧实践也是在走着将戏剧浸入地方世界(体现为观众、环境和剧场)的道路。<sup>⑤</sup>换句话说,它们都试图从日常活动或非戏剧性的地方世界层面去消解戏剧,这种进路与人类学的日常语言视角和从地方世界去理解文化很相似。此外,这些活动都会将戏剧从传统的文本为本体拓展到包括剧场和观众的多元本体。这一点与当代人类学的本体论立场,即地方世界论说相接近。但应当强调,人类学意义上的地方世界是指向“本体论”(实在论)意义上的“真”或“差异的本体”,“地方世界”是与地方语言述说交织在一起的实在,或是从地方话角度“看见”的生活世界。我另文讨论过地方世界进路与“地方知识”等人类学进路的关联和差异。<sup>⑥</sup>简言之,地方世界不像地方知识那样秉持“多元文化,一元自然”的预设,而是将包括地方语言编织的生活形式和环境视为整体的和本体差异的生活世界。<sup>⑦</sup>就本文而言,浸入地方世界的戏剧应当从其演出场所(剧场)到戏剧内容都是地方世界的内在部分。与此同时,这种戏剧应当有自足的戏剧和剧场形式,应当是仪式,应当是与日

常生活相断裂或相脱出之处。用前文的说法,人类学意义上的戏剧应当是一些“仪式时刻”,而不是借浸入社会之名,用解构的手段消除戏剧作为日常生活的断裂点,使之变成消费社会延续下的逢场作戏或“过家家”。<sup>⑧</sup>

以前不讨论的又一原因是我在这方面的体验不多,直到最近才有机会在戏剧中实践将“地方世界”作为方法。

2024年我们在云南大学至公堂排演《费孝通的魁阁时代》,这次实践使我一方面强化了原来的“剧场本体”观念,另一方面也深化了对戏剧作为地方世界和人类学进路的体验。

20世纪云南大学至公堂发生的一次著名事件是1946年7月15日闻一多先生在此主持李公朴先生的追悼大会,并发表演讲。演讲结束的当天,闻一多被特务杀害于翠湖边的西仓坡(闻家的门外)。这是史上著名的“李闻惨案”。之前的话剧版本中多处出现闻一多的名字,他虽是影响费孝通等部分魁阁学者倾向革命的一个关键人物,但并不出现在舞台上。一个原因是以前的剧本与“李闻惨案”关联松散。当“魁阁”系列话剧在至公堂排练和演出时,特定的剧场环境使这里曾发生的事件涌现出来,并被创作者们及时捕捉,进而编织进戏剧。在演出结束后我写过一段网文,谈及此事:

1946年7月15日闻一多在这里做最后一次演讲,离开后在不远的西仓坡遇难。《魁阁时代》在这里演出,至公堂便顺理成章地贡献了这段戏。用今天物质人类学的话说,这是至公堂的 affordance(可供性)。至公堂逼仄的舞台和观众席,更像魁阁的阁楼内部。这里也很拢音。因此一些附加的技术设施如视频、耳麦都不需要了。话剧就成了更纯粹的“话”剧。今天戏剧市场流行沉浸式戏剧,至公堂《魁阁时代》也可以说是“沉

浸”，沉浸在至公堂1946年7月15日那一天。这种演出于特殊地点的必需，使它换个地方就不能再有。试想一下，在云南艺术剧院或去年的云大学生会堂，如何可能突兀来一段闻一多最后的演讲。但在至公堂这一切都合理，因为至公堂确实参与了演出。<sup>⑨</sup>

可以再补充几点：其一，以浸入地方世界为进路的戏剧作为人类学方法，应当主动将戏剧的根扎到地方情景中。特定的历史建筑或场所一般是不可错过的剧场。但是，历史场所应当与戏剧内容有内在联系。某一场所之所以能作为方法为人类学作出贡献，一般是因它能作为戏剧的角色出现。以“魁阁”系列话剧为例，云南大学至公堂及其相关历史事件是戏剧的背景之一，因此能顺理成章地加入戏剧。其二，仍然要强调作为仪式的戏剧为自体。人类学意义上的戏剧是一场仪式，因此不应当以“浸入”为口实，使戏剧民族志变成一些虚假观众参与和伪生活体验的片段。

## 八、结论

本文一开始提到，就文学和艺术作为人类学方法而言，戏剧是最合适的一种形式。这种说法不过分，如果赞同“人是典礼动物”这一说法，戏剧从根本上说是仪式，用戏剧仪式来研究典礼动物，道理上说得通。

一部戏剧如果以生活为根，对话说的是“人话”，仪式时刻如果能传递理想，其作为典礼，相比起世间上天天搬演的很多宗教仪式，更能激发观众和演员的热情。我们过去六年制作“魁阁”系列话剧的经验在此方面的收获很多。我们相信好的人类学民族志应该有此种效果，人类学文献剧应该是有吸引力的戏剧。

虽然以上主要是讨论戏剧作为人类学方法

和进路，很明显它不应当用神圣/世俗、个体/社会等社会人类学寻常概念作为对比标尺，实际上应当想到戏剧作为“典礼”与人类本性的投合，在典礼与人类学的相形相类上探索方法论或进路。<sup>⑩</sup>戏剧典礼与人类学的关系应当放到更基础的层面讨论，而不是限于两个学科之间的工具互相借用。总之，我们探索作为典礼的戏剧就是人类学本身，而不再限于作为戏剧人类学那样的学科分支。这样的人类学或可称为“以戏剧为进路的人类学”。

以上言论会使人想到典礼-人类学与中国传统的诗礼乐也是根本契合的。以戏剧为进路，换句话说，即诗礼乐三体相扶为进路。

如果从维特根斯坦的典礼动物、仪式行为或诗礼乐三体相扶出发，人类学的戏剧进路应该从科学-理性之外的另一种人之根本预设去讨论。这种预设应该基于语言现象学，在从典礼-戏剧推进研究时，还应该拒绝传统仪式研究的象征论和还原论。从这种进路出发的人类学将是“生活在舞台上”和“生活在仪式中”的仪式行为。

人类的仪式和典礼多种多样，从宗教的到世俗的，从日常的、家庭的到国家和社会的，正式的和非正式的，本文仅讨论“戏剧作为典礼”或人类学-戏剧这个视角的样貌。本文甚至将戏剧-典礼局限在剧场和戏剧这种本体或形式中讨论。如果以戏剧-典礼为进路，从诗礼乐和人的仪式性展开人类学，可能这个学科传统上用来还原的重要概念要被放弃或后置，例如，个体与社会，神圣与世俗等。

注释：

①《费孝通文集》中有一些篇章直接用对话形式写成，例如《言论·自由·诚实》（载《费孝通文集》第3卷，北京：

群言出版社1999年版,第401—407页)。其早期小说《茧》(北京:生活·读书·新知三联书店2020年版)也有很重的对话体痕迹。

②马克思早年著述中使用的词,参见马克思:《异化劳动和私有财产》,载马克思:《1844年经济学哲学手稿》,刘丕坤译,北京:人民出版社1979年版。

③Ludwig Wittgenstein, *The Mythology in Our Language: Remarks on Frazer's Golden Bough*, translated by Stephan Palmié, edited by Giovanni da Col, Chicago: Hau Books, 2018, p. 42。近些年,维特根斯坦关于弗雷泽《金枝》的评论,较受人类学的关注。该书除了维特根斯坦的文字,还有包括维娜·达斯(Veena Das)、麦可·陶西格(Michael Taussig)等当代人类学家撰写的反思性批评。维特根斯坦将其后期哲学视为语言现象学,由他对仪式和弗雷泽《金枝》的评论,可窥见一斑。

④彼特·温奇在《理解初民社会》一文中,对埃文斯-普里查德的批评就是直接追随维特根斯坦的。Peter Winch, "Understanding a Primitive Society," *American Philosophy Quarterly*, Vol. 1, No. 4 (1964), pp. 307-324。

⑤Ludwig Wittgenstein, *The Mythology in Our Language: Remarks on Frazer's Golden Bough*, p. 56。

⑥Ibid, p. 42。

⑦维特根斯坦指出:“对我们来说,综览式表达的概念至关重要。它指明了我们的表达形式,即我们看见事物的方式。(这是一种“世界观”,因为它显然是我们这个时代的典型。——斯宾格勒)这种综览式的表述传达了一种理解,即我们所看到的‘仅只是联系’。因此,找到中介性链接很重要。然而,在这种情况下,假设性链接除了引起人们对相似性和事实之间的联系的关注,没有任何其他作用。”Ludwig Wittgenstein, *The Mythology in Our Language: Remarks on Frazer's Golden Bough*, pp. 46-48。维特根斯坦的这些评论对于讨论因果推断、历史趋势等方法论的启示很重要。维特根斯坦的《哲学研究》第122节的内容基本转自《我们语言中的神话:关于弗雷泽的金枝》(*The Mythology in Our Language: Remarks on Frazer's Golden Bough*)一书,例如:“综览式表达促成了理解,后者恰恰在于:我们‘看

到诸联系’。由此便有了中间环节的找到和发明的重要性。”维特根斯坦:《哲学研究》,韩林合译,北京:商务印书馆2018年版,第90页。“übersichtlichen”一词有“一览无遗”或“清晰”之意,韩林合依据德文将“perspicuous presentation”译为“综览式表现”。在《我们语言中的神话:关于弗雷泽的金枝》的第三章,塞维利(Carlo Severi)将“综览式表达”理解为“多面向的”(multidimensional) Ludwig Wittgenstein, *The Mythology in Our Language: Remarks on Frazer's Golden Bough*, p. 82。维特根斯坦在评论中用“合唱指出了一项秘密法则”(Und so deutet das Chor auf ein geheimes Gesetz)来助说综览式表达。合唱之说让我想到本文关于“对话体”的讨论。此外,维特根斯坦还用将椭圆形逐渐转化为圆形来说明两者有联系,但一个给定的后者不是由前者“历史地发展”而成。这个例子也表明应该如何看待“联系”,特别是形式性关联。总之,《我们语言中的神话:关于弗雷泽的金枝》为如何实施“综览式表达”提供了范例。

⑧从《我们语言中的神话:关于弗雷泽的金枝》的文本来看,维特根斯坦关于历史解释应当是“综览式表达”和寻找事物的中介性链接的说法,与通常人类学所说的“厚描”(thick description)相距甚远。简言之,维特根斯坦拒绝“解释”,即拒绝任何说明/假设式的解释和还原论。维特根斯坦用弗雷泽的文本(一种还原论)作为反例,不时提醒不要进入对仪式的“深刻”或追溯本原式“发展假设”说明(即因果论式)。就此而言,格尔兹的“厚描”虽然受到维特根斯坦的语言现象学影响,但就其界说及其使用来看,仍有一种还原论的倾向。

⑨《典礼动物:人类学的新图景》就是以维特根斯坦的仪式行为为理论框架的一本人类学专著。Wendy James & Michael Lambek, *The Ceremonial Animal: A New Portrait of Anthropology*, Oxford: Oxford University Press, 2003。

⑩《论语·泰伯》载:“子曰:兴于《诗》,立于礼,成于乐。”王弼注:“若不采民诗,则无以观风;风乖俗异,则礼无所立;礼若不设,则乐无所乐;乐非则礼,则功无所济,故三体相扶而用有先后也。”朱熹《论语集注》称:“乐有五声十二律,更唱迭和,以为歌舞。八音之节,可以养

人之性情，而荡涤其邪秽，消融其渣滓，故学者之终，所以至于义精仁熟而自和顺于道德者，必于此而得之，是学之成也。”程树德（撰）、程俊英、蒋见元（点校）：《论语集释》第2册，北京：中华书局2013年版，第529—530页。

钱穆关于这一章的解释是：“本章见孔子之重诗教，又重礼乐文化。后世诗学既不尽正，而礼乐沦丧，几于无存，徒慕孔门之教于语言文字间，于是孔学遂不免有若为干枯，少活泼滋润之功。此亦来学者所当深体而细玩之。”钱穆：《论语新解》，北京：九州出版社2011年版，第194页。

⑪英戈尔德（Tim Ingold）讨论过西方从古希腊时代言语与音声结合，到后来文字与音声分离的过程。Tim Ingold, *Lines: A Brief History*, “Chapter 1”, London & New York: Routledge, 2007, pp. 13-16.

⑫《诗·郑风·子衿》毛传：“古者教以诗乐，诵之歌之，弦之舞之。”《墨子·公孟篇》：“诵《诗》三百，弦《诗》三百，歌《诗》三百，舞《诗》三百。”

⑬参见“Dialectic”词条，维基百科网站，<https://en.wikipedia.org/wiki/Dialectic>。

⑭有研究者认为，“柏拉图说要把诗人逐出《理想国》中的乌托邦，这反面说明他相信文学具有极大影响力”。阿兰·瑞安：《论政治：2500年政治思想史》上卷，林华译，北京：中信出版集团2016年版，第66页。

⑮海德格尔认为，“人之存在基于语言，而语言根本上唯发生于对话中。可是，对话不仅仅是语言实行的一个方式，而毋宁说，只有作为对话，语言才是本质性的。我们通常所谓的‘语言’，即词汇和词语结合规则的总体，无非是语言的一个表层而已。那么，什么叫‘对话’呢？显然是彼此谈论某物。这时，谈论或说话是彼此通达的中介。”海德格尔：《荷尔德林诗的阐释》，孙周兴译，北京：商务印书馆2014年版，第41页。

柏拉图式的对话体在当代社会科学中仍然有人使用，例如，丹尼尔·贝尔的《社群主义及其批评者》（李琨译，北京：生活·读书·新知三联书店2002年版）。其中收录了《为对话体一辩》一文，列出了对话体的9点优势（第27—29页）。

⑯柏拉图：《理想国》，郭斌、张竹明译，北京：商务印书馆2019年版，第390—396页。

⑰此处为毛泽东的辩证法，即强调矛盾对立统一规律，参见毛泽东：《矛盾论》，北京：人民出版社1952年版。

⑱例如，英国著名的政治理论家阿兰·瑞安评述柏拉图时亦认为，“对话作为文学手法，吸引力在于它使作者得以从各种不同的角度探讨一个主张，却不必明确表示自己的立场”。阿兰·瑞安：《论政治：2500年政治思想史》上卷，第66—67页。

⑲在看过我的同题演讲视频后，哲学家郑宇健来信说：“戏剧/对话，本质上是第二人称模态，作为研究进路适合揭示双重/多重视角的‘翻译’、转换或彻底诠释，有别于独白式抒发体的诗歌。人类学调查，不是旁观，而是参与，是交互主体的建构。”（2024年5月12日）

⑳这一话剧系列由朱晓阳担任编剧，杨柳导演，李伟华制作，云南大学民族学与社会学学院出品，包括：《魁阁时代》（2018年、2019年），《魁阁》（2023年），《费孝通的魁阁时代》（2023年、2024年）。

㉑西方传统戏剧的典型教条可以“三一律”为例。“三一律”虽然出现在文艺复兴时期，却是意大利学者从亚里士多德的《诗学》中提取出的三条准则。亚里士多德在《诗学》中有“情节整一”论。按“三一律”制作戏剧相当于按透视法进行绘画一样。优秀舞台剧符合“三一律”原则的不少，例如《伪君子》（莫里哀）、《朱莉小姐》（奥古斯特·斯特林堡）、《玩偶之家》（易卜生）和《雷雨》（曹禺）等，甚至《等待戈多》（塞缪尔·贝克特）这样的非传统剧也有“三一律”的底子。

㉒此处引自我在北京大学社会学系授课的课件资料。

㉓费孝通：《鬼的消灭》，载《费孝通文集》第3卷，第294—301页。

㉔当然，这方面主要是由导演在排练和剧场中二度创作时达成的。

㉕费孝通与逝者的“对话”混搭了多种文献的语句，主要来自费孝通：《试谈扩展社会学的传统界限》，载《北京大学学报（哲学社会科学版）》2003年第3期；费孝通：《乡土中国》，“重刊序言”，北京：生活·读书·新知三联书店1985年版；费孝通：《云南三村》，“序”，天津人民出

版社1987年版;许烺光:《我在“魁阁”的日子》,载潘乃谷、王铭铭[编]:《重归“魁阁”》,北京:社会科学文献出版社2005年版;《陶云逵信件》,载陶云逵[著]、杨清媚[编]:《车里摆夷之生命环:陶云逵历史人类学文选》,北京:生活·读书·新知三联书店2017年版,等等。

⑳布莱希特(Bertolt Brecht)提出的“间离效果”和陌生化,是与仪式时刻相似的戏剧方法。彼得·布鲁克这样界说布莱希特的间离:“间离就是断开、中断,把某个东西拿到亮光之下,让我们再看一看。间离首要的是吸引观众亲自做出努力,接受他们所看到的东西,并逐步对这种接受行为更加负起责任来。”布鲁克:《空的空间》,邢历等译,北京:中国戏剧出版社2006年版,第77页。布莱希特的间离效果着眼于形式变革,即借鉴中国戏曲和西方民间演出,推倒剧场的第四堵墙,突破亚里士多德式模仿真实的传统。当然,布莱希特也旨在通过间离使观众和演者对戏剧保持思考。本文的仪式时刻则强调形式与内容合一,形式(仪式时刻)即学科内容本身。

㉑这里适合用格尔兹阐释巴厘岛19世纪剧场国家仪式(如葬仪)的评论,即现象就是本质,形式就是内容,并无两张皮一样的区分。参见克里福德·格尔兹:《尼加拉:十九世纪巴厘剧场国家》,“结论”,赵丙祥译,上海人民出版社1999年版。

㉒朗读/诵读的效果可以从它们在中西方的古代都是学习经典的基本形式看出。一般会认为随着识字普及,每个人都能够自己阅读,因此,朗读/诵读就不再必要。其实,对话体的表演表明朗读/诵读具有超过默读的效果和意义。英戈尔德也讨论过对于现代人来说的基本阅读形式——默读,在中世纪及其之前是不同的,那时候,阅读是公开的共同体活动,是一种表演。Tim Ingold, *Lines: A Brief History*, p. 14。

㉓陆帕说:“电影是讲故事的媒介,戏剧更像是仪式。在这仪式中,人有可能获得一种觉悟。所以,看到讲故事的戏剧我就很失望,因为那些根本就不够在剧场中演出。剧场,是思考和感想的所在。剧场,能使我们进入一个更高的人生境界。剧场,是一个产生变化的空间,作为观众也可以参与其中。剧场的意义不是分享,

而在于改变,产生新的角度、新的思考。”木叶:《戏剧让我们有觉悟的可能——访〈酗酒者莫非〉导演陆帕》,载《上海戏剧》2017年第11期,第5页。

㉔费孝通:《鬼的消灭》,载《费孝通文集》第3卷,第298页。

㉕《费孝通的魁阁时代》在“时间”方面的形式与其内容是有内在结合的,并非形式主义地玩弄时间。

㉖“凑合”出自《朱子语类》卷三六:“恐人说物自物,道自道,所以指物以见道,其实这许多物事凑合来,便都是道之体。”[宋]黎靖德(编):《朱子语类》,北京:中华书局1986年版,第975页。

㉗例如邓晓芒:《苏格拉底与孔子的言说方式比较》,载邓晓芒:《中西文化比较十一讲》,长沙:湖南教育出版社2007年版。

㉘卡尔·马克思:《资本论》第1卷,载中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局(编译):《马克思恩格斯文集》第5卷,北京:人民出版社2009年版,第47页。

㉙此处对《资本论》的理解与法国马克思主义哲学家阿尔都塞(Louis Althusser)的观点相似。阿尔都塞认为《资本论》并不是经验主义基础上的事实科学,而是结构式的观念图式对经验材料的整理。参见路易·阿尔都塞、艾蒂安·巴里巴尔:《读〈资本论〉》,李其庆、冯文光译,北京:中央编译出版社2008年版。大卫·哈维也认为:“马克思以一种先验的并且在某种程度上是神秘的、不容置疑的方式,列出了其理论的基本范畴。”大卫·哈维:《跟大卫·哈维读〈资本论〉》,刘英译,上海译文出版社2013年版,第19页。马克思自己对这种“先验”形式性的解释是因为叙述方法与研究方法不同,“研究要充分占有材料,分析材料的各种发展形式。只有当这项工作完成以后,现实的运动才能适当地叙述出来。这点一旦做到,材料的生命一旦观念地反映出来,呈现在我们面前的就好像是一个先验的结构了”。卡尔·马克思:《资本论》第1卷,载中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局(编译):《马克思恩格斯文集》第5卷,第21—22页。

㉚在贬低中国人思维方式者看来,这种对话与相声《蛤蟆鼓》里的对话一样。这段相声被邓晓芒用来讽刺中

国人的思维缺乏推理。邓晓芒：《从一则相声段子看国人的思维方式》，网易网，<https://www.163.com/dy/article/IPONBMMT05566FH1.html>。

⑳钱穆所指的旧说多疑此处，参见程树德（撰）、程俊英、蒋见元（点校）：《论语集释》第2册，第1217页。

㉑钱穆：《论语新解》，第371页。

㉒一些具有完整叙事和线性时间，按传统戏剧动力学（矛盾冲突）构造的话剧，在一些节点若采取仪式时刻的方式处理，戏剧会显出更令人回味的思想深度和生活的复杂面向。这方面的近年案例可参见《一场久违的剧场之醉 | 北京大学博士生导师朱晓阳谈他眼中的重话2021版〈我可怜的玛拉特〉》，微信公众号“拾楼戏剧空间”，[https://mp.weixin.qq.com/s/\\_S2hs8Jrn9do2dIklaQkhA](https://mp.weixin.qq.com/s/_S2hs8Jrn9do2dIklaQkhA)。

㉓彼得·汉德克的《骂观众》也属于此类戏剧。

㉔在阅读费孝通晚年的访谈文献时，我们意识到这些文本可以与韦伯时期的文本形成对话，因此，很自然地就变成青年费孝通和老年费孝通两个角色间的对话，这既是费孝通内心与另一个自己的对话，也是跨越时空与他人的对话。

㉕“非理性嫌隙”（hiatus irrationalis）之说来自德国学者拉斯克（Emil Lask），后来得到韦伯认可。裴电清：《从国民经济学到理解社会学——韦伯文化科学方法论的一条线索》，北京大学社会学系讲座，2018年11月。

㉖原句为：“语言崩解处，一个‘存在’出现”（Ein “ist” ergibt sich, wo das Wort zerbricht）。海德格尔：《语言的本质》，载海德格尔：《在通往语言的途中》，孙周兴译，北京：商务印书馆2020年版，第213页。

㉗让-保罗·萨特：《死无葬身之地》，沈志明译，中国国家话剧院内部资料，第218页。

㉘Ludwig Wittgenstein, *The Mythology in Our Language: Remarks on Frazer's Golden Bough*, pp. 46-48.

㉙混搭式对话与下文提到的“碎片联系”相似。在剧场内，作为仪式的戏剧，其力量往往来自碎片联系 / 混搭式对话，碎片联系一旦消失，戏剧一开始讲故事，仪式力量就立刻消失。《我们语言中的神话：关于弗雷泽的金枝》中有多处都在探讨仪式的“力量”与碎片联系（综

览式表达和中介性链接）的关系。在那里“碎片”是被带进仪式的“生活”（包括所依据的物，如抽签选出将被“活祭”者，轻吻相片或切碎乐谱等）。

㉚就此而言，《我们语言中的神话：关于弗雷泽的金枝》甚至有一些像民族志和创意写作的操作原则。以当代诗人于坚的诗作和诗论为例，他使用一个与中介性链接相似的词，“间距”。这个词借自法国当代哲学家和汉学家朱利安（François Jullien）。我猜测朱利安发明该词可能受到维特根斯坦的影响。与此相关，于坚称自己的诗为“废墟上的碎片结构”或“废墟式的写作”，即以“语言学现象学”的姿态编织诗文，其诗集合了一堆文言诗文的碎片、日常话语、书面语等。于坚在《自画像》中称：“碎片意味着语言约定俗成的能指与所指发生了中断，但是藕断丝连。在新的焊接中，昔日风马牛不相及的碎片被联系起来，生成新的意义空间。”于坚强调“碎片结构”是来自一种活的生命体验，且碎片背后仍有一种共同的精神氛围，“像是消失了但是其声可闻的大海”。朱晓阳：《关于于坚论》，载《收获》2022年第5期。

㉛朱晓阳：《政治人类学：从日常语言视角》，北京：社会科学文献出版社2024年版，第18—22页。

㉜朱晓阳：《小村故事：地志与家园（2003—2009）》，北京大学出版社2011年版，第31—41页。

㉝阿诺尔德·范热内普：《过渡仪式》，张举文译，北京：商务印书馆2010年版。

㉞参见V. W. Turner, *Schism and Continuity in an African Society*, Manchester: Manchester University Press, 1957.

㉟同注㉞，第36页。

㊱结构主义分析追求齐一性的根本结构和“元语言”要素（如自然 / 文化、自我 / 他者），其提取的基本层面是“神话素”。结构主义分析往往注重对神话素的抽取，将神话归结为某种二元对立的要素及其置换，或三元关系等。而且，这种结构形式的关系往往是静止的和先验设定的。例如，关于结构主义分析俄狄浦斯神话的案例，克洛德·列维-斯特劳斯说：“曲折的情节与其说是通过其内容不如说是通过其形式唤起了人们的兴趣。……这种结构（或形式、或和谐），是什么样的呢？”

我已经说过,就是侦探小说的结构。这种结构被推广到几百万册的小说里,而这种结构中的内容却如此单一,以至于结构显得非常朴实,天然去雕饰,简化成了一种了然的形式。正因为如此,这种体裁甚至对识字不多的读者也产生了巨大的影响。”克洛德·列维-斯特劳斯:《嫉妒的制陶女》,刘汉全译,北京:中国人民大学出版社2006年版,第197—198页。

⑤④本文认为“龙”或“dragon”等的语意(包括其元语言)在使用中会改变。今天,西方人日常使用“dragon”时,也会有“oriental dragon”(东方龙)之意,并承认其与基督教文化下的“dragon”不一样,是瑞兽,让人想到中国城节庆时的舞龙形象。也许中西交流大增以后,“东方龙”会逐渐成为“dragon”的一种索引(index)。这是从语言现象学立场,如维特根斯坦所言意义在使用中,会提出的观点。

⑤⑤地方话的“口吻”如音位和能指,是有意义的。它将本应间离于人界的形象转换成“家人关系”。朱晓阳:《家人世界:滇池沿岸宗教生活的语言形式》,载《社会》2023年第6期。

⑤⑥这方面如经典戏剧文本《墙头记》在云南各地的演出,更夸张的案例如耶稣诞生的故事用各地方言演出。

⑤⑦同注④⑨,第38页。

⑤⑧费孝通:《中国士绅》,赵旭东、秦志杰译,北京:生活·读书·新知三联书店2009年版。

⑤⑨胡庆钧:《汉村与苗乡:从20世纪前期滇东汉村与川南苗乡看传统中国》,天津古籍出版社2006年版。

⑥⑩周荣德:《中国社会的阶层流动》,上海:学林出版社2000年版。

⑥⑪朱晓阳:《从乡绅到中农》,载《中国农业大学学报(社会科学版)》2018年第1期。

⑥⑫费孝通在1948年写就的《乡土重建》中提出“帮权”。他说:“我觉得要了解中国传统的政治结构应当注意四种不同权力间错综复杂的关系。这四种权力是皇权、绅权、帮权和民权。”费孝通:《乡土重建》,载《费孝通文集》第4卷,北京:群言出版社1999年版,第430—431页。

⑥⑬主要来源于张冠生(记录整理):《费孝通晚年访谈录(1981—2000)》,北京:生活·读书·新知三联书店2019

年版;朱学勤:《费孝通先生访谈录》,载《南方周末》2005年4月28日,D27版。

⑥⑭“生活在舞台上”,可参见木叶:《戏剧让我们有觉悟的可能——访〈酗酒者莫非〉导演陆帕》。“生活在仪式中”来自朱晓阳:《从生活戏剧到社会再造》,中国美术学院演讲讲稿,2018年12月10日。其中关于“生活在仪式中”的仪式研究进路,有如下表述:首先人类学仪式研究经常面对问题的两面。一方面是仪式规范,另一方面是生活的仪式问题。从本体论的进路出发,仪式的意义就是“仪式”,仪式(生活)的意义就是“生活在仪式中”。具体言之,仪式演出文本或“形式”具有生成性和对话性特点。其体现在它一方面也是有一个形式模版(久经流传的故事套子),另一方面在每一次被表演的时候,它都是参与者(包括其中的研究者)根据当时当地的情景和听者的反应而重新生成的。这种形式变化也随不同参与者的经历、知识背景和想象力之不同而不同。

⑥⑮参见B. Latour, *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society*, Milton Keynes: Open University Press, 1987。

⑥⑯《连载五,陆帕导演的话——〈酗酒者莫非〉排练笔记》(2017年7月24日),云南大学“魁阁”系列话剧内部资料,由演员李梅提供。

⑥⑰埃里克·缪格勒:《与尸共舞:中国西南丧葬仪式的肌体再造》,北京大学社会学系系列讲演“生死之间:中国西南的人、文、植、物”之二,2019年9月25日。

⑥⑱维特根斯坦关于魔法和仪式的看法,与本文的“仪式意义就是仪式”和“生活在仪式中”相似。此外,维特根斯坦认为,表现“活人祭”仪式之所以有“深刻和邪恶”的力量,是基于观众自己的内在经验,是与祭祀的在场之“物”(包括在场者的身体感受)有关。Ludwig Wittgenstein, *The Mythology in Our Language: Remarks on Frazer's Golden Bough*, p. 38, pp. 67-68。

⑥⑲Ludwig Wittgenstein, *The Mythology in Our Language: Remarks on Frazer's Golden Bough*, p. 40。此外,维特根斯坦还称:“燃烧肖像,亲吻所爱之人的照片。这显然不是基于这样的信念:它会对图片所代表的对象产

生明确的影响。它的目的是某种满足感,并且也确实实现了这一点。或者更确切地说,它没有任何目的;我们以这种方式行事,然后感到满足。”(Ibid, p. 36)在维特根斯坦看来,这表明人就是仪式化的动物,这就是人类的生活形式。

⑩就此可说,戏剧是仪式,但不是需要穿凿附会去理解的仪式研究,而是能“生活”的仪式。

⑪于长江:《〈费孝通的魁阁时代〉演后谈》(2023年6月2日),云南大学人类学博物馆内部资料,2023年。

⑫戏剧界亦有对这种后戏剧的检讨,如,孙惠柱:《“戏剧”与“环境”如何结合?——兼论“沉浸式戏剧”的问题》,载《艺术评论》2018年第12期;王柱人、孙惠柱:《过家家与进剧场——再论“戏剧”与“环境”如何结合》,爱思想网站,<https://www.aisixiang.com/data/130906.html>;陈恬:《表演消极观众身份:共享舞台或重建“第四堵墙”——一个后布莱希特的视角》,载《文艺理论与批评》2024年第3期。

⑬马文·卡尔森:《“后戏剧”及“后戏剧剧场”在当代的若干思考》,载《外国文艺》2017年第4期;丁罗男,《“后戏剧”与中国文化语境》,载《戏剧艺术》2020年第4期。

⑭参见汉斯·蒂斯·雷曼:《后戏剧剧场》,李亦男译,北京大学出版社2010年版。

⑮朱晓阳:《从“扩展个案法”和“地方知识”发现“地方世界”——法律人类学进路新探》,载《民族研究》2024年第2期。

⑯有关“地方世界”,参见朱晓阳:《从“扩展个案法”和“地方知识”发现“地方世界”——法律人类学进路新探》。

⑰“地方世界”概念与海德格尔的“nearness”(切近性或亲近性)相近。海德格尔的这个概念近年被项飙用通俗的“附近”来表述。

⑱此为王柱人、孙惠柱对当下沉浸式戏剧的批评用语。王柱人、孙惠柱:《过家家与进剧场——再论“戏剧”与“环境”如何结合》。

⑲“北大朱晓阳”,新浪微博,<https://weibo.com/1275507972/OaHy0C7QI>。

⑳文迪·杰姆斯(Wendy James)也试图用维特根斯坦的仪式行为进路,克服个体/社会和神圣/世俗等二分的缺陷。Wendy James, “Chapter 6 Wittgenstein Exercise,” in Ludwig Wittgenstein, *The Mythology in our language: Remarks on Frazer’s Golden Bough*, p. 116。

责任编辑:刘 琼

lations (IPR) funded a series of important surveys. The frequent and in-depth transnational and cross-continental intellectual exchanges and collaborations among social scientists show that the Chinese agrarian problems were not only academic hotspots within the Chinese social scientist community, but were also important issues of concern for the transnational academic community at large. The series of transnational academic discussions and debates have ultimately pointed to the particularities of Chinese industrialization. This study demonstrates the significance of the agrarian problems in the social transformation of twentieth-century China.

**Keywords:** agrarian China, Richard Henry Tawney, John Lossing Buck, Fang Xianting, Chen Hansheng

## Drama as An Approach to Anthropology

89

*Zhu Xiaoyang*

**Abstract:** Taking drama as the approach to anthropology does not necessarily lead to “theater anthropology”. Drama as a “ceremony” is consistent with human nature. The relationship between drama and anthropology should therefore be discussed at a more basic level rather than the current superficial extrapolation of conceptual tools between the two disciplines. Hence a “dramatic approach to anthropology”. Whether it is the ceremonial animals in Wittgenstein’s sense, or the book of songs, rituals, music, they all remind us that the dramatic approach to anthropology should be discussed from the perspective of a kind of human presupposition different from that based on science and rationality. To the extent that literature and art are also anthropological methods, drama is probably the most appropriate of them all. This article discusses the methodological significance of dialogue, ritual moment, life drama, and “living on the stage” for anthropology to examine the affinity of content and form between dialogue and the expression of social thoughts, and the fit of drama as ritual for contemporary anthropological study. Just as Plato’s dialogue is a continuous overcome of contradictions through dialectical dialogue until the ideal form is reached, anthropology uses drama as a method to achieve the goal of questioning the way of life through the above-mentioned specific methods.

**Keywords:** dialogue, ritual moment, life drama, ethnodrama

## LAW AND POLITICS

The Birth of Economic Sanction and the Reshaping of International Legal Order: With Blockade and Embargo in the World War I as the Point of Departure 110

*Li Xu*

**Abstract:** The First World War was the first real general war of humankind, in which the warring parties invented many new weapons and means of warfare in order to win, among which the economic sanctions imposed by the Triple Entente on the Central Powers had a profound impact. The sanctions included blockades, embargo, fi-