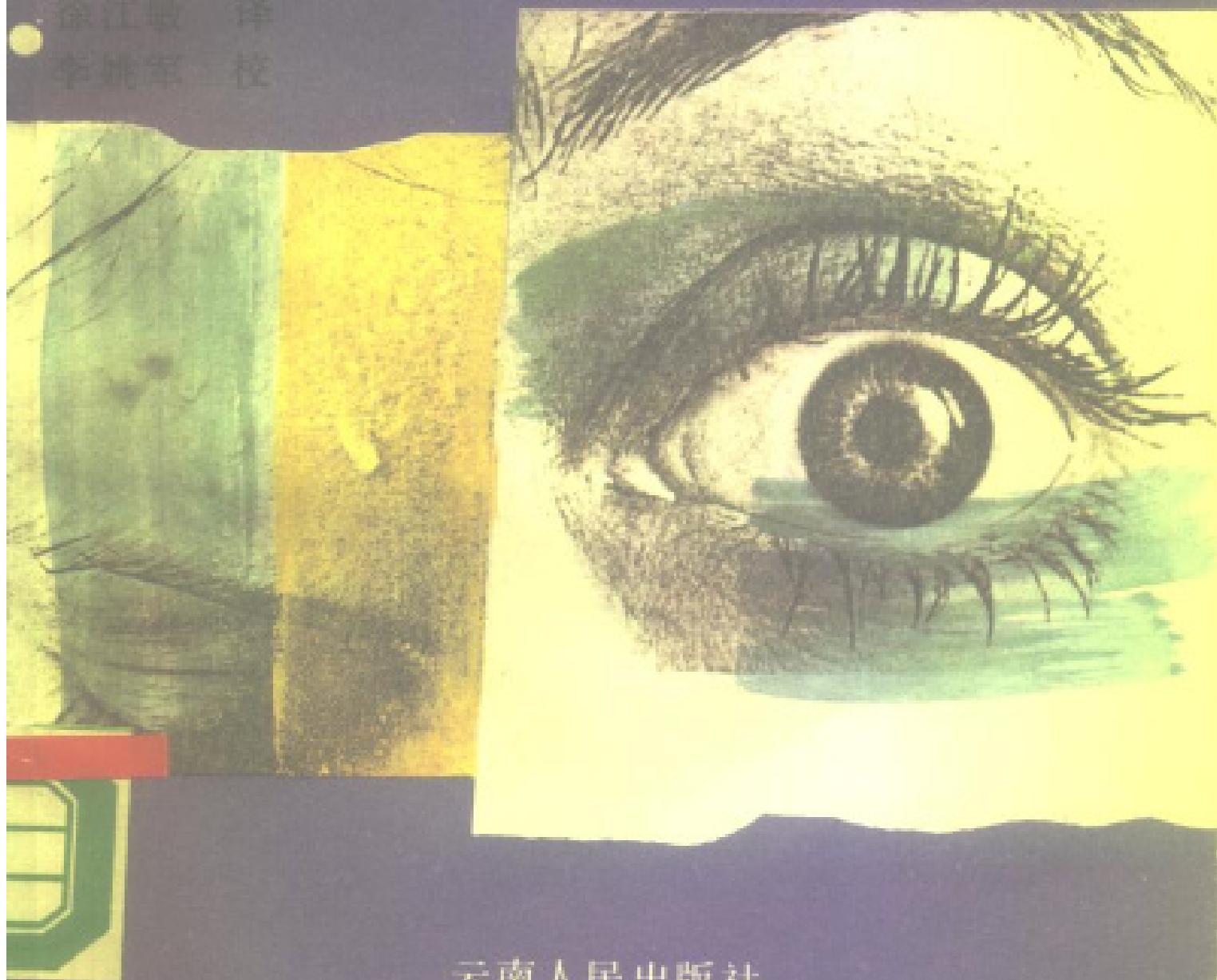


# 日常生活中的自我表演

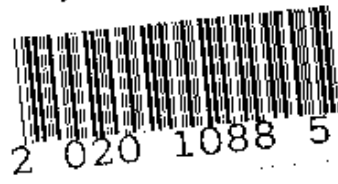
〔美〕欧文·戈夫曼著

徐江敏 译

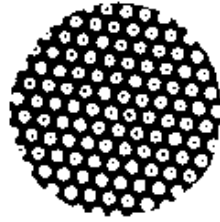
李姚军 校



云南人民出版社



# 日常生活中的自我表演

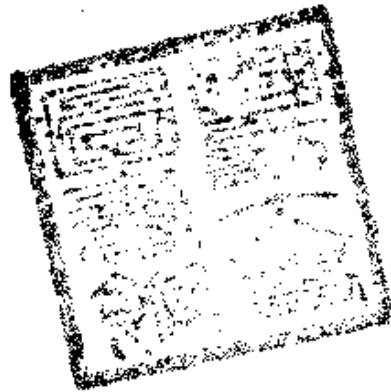


〔美〕欧文·戈夫曼著

徐江敏 译

李姚军 校

云南人民出版社



责任编辑：王建南

封面设计：鞠洪深

本书根据美国 Anchor Books

1957年版译

## 日常生活中的自我表演

〔美〕欧文·戈夫曼著

徐江敏译 李姚军校

---

云南人民出版社出版发行      (昆明市书林街100号)  
云南新华印刷厂印装      云南省新华书店经销

---

开本：850×1168 1/32 印张：8 字数：200,000

1988年11月第1版      1988年11月第1次印刷

印数：1—20,000

---

ISBN 7-222-00246-4/B·19 定价：2.70 元

## 译者前言

欧文·戈夫曼，加裔美国社会学家，美国当代著名社会戏剧论者，1981年至1982年间曾任美国社会学学会主席。戈夫曼著作颇丰，主要著作有《日常生活中的自我表演》、《救济院》、《烙印》、《框架分析》、《谈话方式》等，而标志其戏剧理论形成与系统化，对美国社会学界产生重大影响的著作，就是这本《日常生活中的自我表演》。美国社会学家对此书予以高度评价，《美国社会学杂志》称此书是“对这一代社会心理学最有力的贡献之一”。

符号互动理论是社会学从欧洲传到美国后，在美国自己的土壤上成长起来的一个学派，是美国社会学发展的产物。最初詹姆士把自我分成宾我和主我，后由芝加哥大学的库利发展为“镜中我”和托马斯的“情景定义”，而后经米德与布鲁默把这个理论进一步精细化和传播，戈夫曼正是在吸收与继承了他们的理论，特别是托马斯和米德的理论后，进一步发展了更为精细的微观研究，极大地丰富了社会心理学。他的角色理论同其他理论的不同之处，就在于他是通过戏剧模型来作清楚的详细阐述，这就是他的最重要的贡献。戈夫曼之前的许多角色理论家论述角色时都引用莎士比亚在《皆大欢喜》中的话：

全世界是一个舞台，  
所有的男男女女不过是一些演员，  
他们都有下场的时候，也都有上场的时候。  
一个人的一生中扮演着好几个角色……

但是，戈夫曼比其他人的高明之处，就在于他把一个模糊的分析变成了一个有影响的戏剧学描述。他用戏剧概念解释日常生活，用戏剧表演的比喻作为自己的理论框架，正是在这本书里，戈夫曼详细论述了他的整个戏剧学体系，并试图解释与分析男男女女们在重要人物面前维持自我形象的复杂方法。他认为人与人交往时都是在试图给对方一个印象，人们似乎就象演员一样，不断地关注着他们所接触的各式各样的观众以及由此所形成的、有关他们的印象。印象是一种由表演者作出的情境定义，日常生活就充满着这种情境。人们行为举止的形成，在于他们想让那些他们认为是重要的人留下一个可以接受的印象。戈夫曼所着重论述的就是社会情境中的人类行为，以及人们如何出现在他人面前这一主题。行为要表现印象，而印象代表着真实的自我。戈夫曼的人类行为者的模式假设：如果我们要问男人或女人“真正”是什么，这是毫无意义的，因为我们经常在表演；我们永远在台上，不断演出生活中的悲剧和喜剧，只要我们活着，就必须这么做，即便我们自己可能认为我们是最本能或最真诚地对他人进行反应的时候。自我的行为正是通过各种各样的戏剧性交往形成的。在谈到表演时，戈夫曼说：“从某种意义上说，只要这种面具代表着我们已形成的自我概念，即代表我们力图充分体现的角色，那么，这种角色便是我们更真实的自我，即我们所希望努力达到的自我。”

在日常交往中，每个人都对他人表现他的自我和活动，并运用特定的技巧维持自己的表演，同时还试图导演与操纵他人对他所形成的印象。表演者不断管理自己与他人的交往，他在台前表演并表现出一个完美无缺的台前印象；他希望自己在台前留下的印象能对观众产生最大的影响，而且能获得一个令人满意的反应。在台后，他隐藏了别人不可能接受的东西，同时可以使自己放松一下。台后的行为往往与台前所要促成的印象不一致，这是因为台前有观众，观众对表演者的表演会产生各种各样的反应，这

会对表演者产生一定的压力，而台后却是防止观众闯入的地方。戈夫曼十分强调社会情境对人的作用，他认为即使在疯狂中，我们也永远不能脱离他人，去按照自己的愿望形成我们自己的自我。萨特曾经说过，他人是我们的地狱，戈夫曼却没有使用这种狂热的字眼。他只是冷静地认为，他人是我们人生旅途上永久的同伴。正如没有国王、王后、奥菲莉娅，就无法去想象哈姆雷特一样，我们中间也没有人能创造这样一个自我；这个自我与同一舞台上扮演其他角色的人的自我并无密切关系。人限制着自己，又为他人所限制，这个思想是很有意义的。

戈夫曼1922年生于加拿大的曼维尔，1945年毕业于加拿大多伦多大学，尔后在芝加哥大学学习，1949年获硕士学位，1953年获博士学位。他曾花了一年多的时间，居住在设得兰群岛中一个较小的岛屿上，收集有关那个社区的论文资料，而后来在华盛顿美国精神卫生研究中心任客座研究员。1962年在伯克利加利福尼亚大学任社会学系教授，1981年任宾夕法尼亚大学社会学教授，1982年后任坦普尔大学社会学教授。

本书的翻译得到了宋践的极大帮助，丁晖翻译了第四章，在此我们深表谢意。

徐江敏、李姚军

1987年11月6日于南开园

面具是固定的表情和令人敬佩的情感回声，忠诚、审慎而又至高无上。与空气接触的任何有生命的事物都必须获得一种表皮，而这种表皮不能因为它们不是事物的实质就该遭到反对。然而，一些哲学家们似乎因形象不是事物，言词不是情感而愤慨。言词和形象犹如贝壳，在构成自然之物的有机组成部分这一点上，决不亚于被其包藏的内容；相反，它们更容易受到肉眼的观察。我并不是说内容为表皮而存在、面容为面具而存在、或情感为诗歌和美德而存在。自然中没有什么事物为了它物而存在，所有这些过程和产品都同样包含在存在的循环之中。……

乔治·桑塔雅纳<sup>①</sup>

---

<sup>①</sup> 《在英国期间以及后来写的独白》（纽约：斯克里布纳，1922年版），第131--132页。

## 序

我希望这个报告能成为探讨社会学领域中一个方面的袖珍本。我们可以从这一方面出发来研究社会生活，尤其是以一幢大楼或一个工厂的物理范围为界限的社会生活。本书所描述的特征共同形成了一个构架，它可应用于任何具体的社会设施，不管这种设施是家庭的、工业的、还是商业的。

这个报告所采用的研究方法是戏剧表演，由此推衍出来的理论原则是舞台表演原则。我将仔细考察个人在日常工作环境中将怎样表现自我，他对他人会采取什么样的行动，他怎样引导和控制他人对他的印象，以及他在别人面前进行自我表演时将会做些什么，又会避免做些什么。在运用这一模式时，我并不想去回避其明显的缺陷。在舞台上出现的事物并不是真实的，而生活中出现的事物却很可能是真实的，而且经常没有得到充分的预演。更重要的一点也许是，在舞台上，一个表演者只扮演着一种角色，而其他角色都是由其他人扮演的；观众们构成了互动中的第三方，而且是最为重要的一方。然而，如果舞台表演是真实的话，这第三方就不存在了。在实际生活中，这三方被压缩成了两方。个人表演的角色要根据在场的其他人所扮演的角色而定，但另一方面，这些所谓的其他人又构成了观众。在下文中，我们还会考虑到这一模式中的其他缺陷。

本书所引用的例证来源于不同的资料：有些来自于可以信赖的研究结果，这些研究对真实可信的规律性事件作了令人信服的归纳总结；有些来自文采华丽的人所写的非正式的回忆录；许多则



介于两者之间。此外，我还经常援引我本人对设得兰（生存农业经济）小农场社区的调查。<sup>①</sup>我认为这一方法在理论上是站得住脚的（根据同样的道理，我认为齐美尔的方法也是站得住脚的），其理由在于这些例证共同构成了一个彼此相联的构架，它把读者已经拥有的片断经验组织起来，同时又为学生在校园生活中进行案例研究提供了一个值得检验的指南。

这一构架是按逻辑联系加以呈现的。导言当然是非常抽象的，所以可以略而不读。

---

<sup>①</sup> 参见E·戈夫曼：“一个小岛社区中的交往行为”（未发表的博士论文，芝加哥大学社会学系，1953年）。在下文中，我们把这一社区称为“设得兰小岛”。

## 导 言

当一个人出现在其他人面前时，他们往往要询问关于他的情况，或者把他们自己已经掌握的有关他的情况加以运用。他们对他的—般社会经济地位、他对自我的看法、他们对他的态度、他的能力、他的可信赖性等情况都会怀有强烈的兴趣。虽然获取其中一些信息本身并没有什么特殊的意义，但在通常情况下，获取其中的有些信息却具有非常实用的价值。有关该个体的信息将有助于作出情境定义，使他人能够预先知道他对他人有什么期望，同时也能使其他人知道他们自己可以对他作出哪些期望。如果其他人知道了这些信息，他们将能见机行事，以便使他作出他们希望得到的反应。

对于那些在场的人来说，可以从许多资源中获取这些信息，同时也有许多媒介来传递这些信息。我们姑且把这种媒介称为“符号工具”。如果这些人对这位个体不熟悉的话，那么他们对他的观察则可以从他的行为举止和衣着相貌中获取某种线索，因为他们可以根据他的行为举止和衣着相貌，把以前与其他相似个体接触的经验与眼前这位个体联系起来，或者，更重要的是，为他们自己未经证实的假说从他身上寻找到证明。他们也可以从以往的经验中作出假设，认为只有某种特定类型的个体才会在某一特定的社会环境中出现。他们还可以根据这位个体对他自己的表述，或他自己提供的关于他叫什么名字和他干什么工作的实际资料来进行判断。如果他们在与他接触以前就认识他或了解他的情

况，那么，他们就可以根据他的心理特征的持续性和普遍性的假定，来预测他目前和将来的行为。

然而，个体出现在其他人面前时，也许不会发生多少能够直接为其他人提供结论性信息的事件。如果他們要明智地指导自己的行为，这种结论性的信息则是必不可少的。许多至关重要的事实都存在于互动的的时间和地点之外，或隐藏于互动之内。例如，个体的“真正的”态度、信仰和感情也许只能通过他的承诺或无意间表现出的行为来间接获取。同样，如果这位个体对他们提供了某种物品或服务，他们会常常发现在互动的当时当地，并不能充分欣赏这种物品和服务。他们将不得不把某些事件看作为某一事情的惯例或自然的符号——一种不能立即被感官所接受的符号。用伊奇赫斯<sup>①</sup>的话说，个体将不得不作出某种行为，以便有意或无意地把自我表现出来，而其他人也就会必然地在某些方面对他留下某些印象。

个体的自我表现方式通常包括两种截然不同的符号活动：他所给予的表现和他所流露出的表现。前者包括他所明确使用的口头符号及其替代物，其唯一目的在于传递信息。无论是他本人还是这些其他人都会把这种口头符号与这种信息联系起来。这是传统和狭义上的交往。后者则包括一系列被其他人视为能表现某人特征的行为：人们知道，这种行为的真正目的并不是表达以这种方式传递的信息。当然，正如我们在下文中将会看到的那样，这种区别并不是在所有场合中都同样明显。个体无疑会通过这两种交往类型——前者包含着欺骗，后者包含着伪装——来有意识地传递某种虚假的信息。

如果把交往分为广义交往和狭义交往，那么人们便会发现，个

---

<sup>①</sup> G·伊奇赫斯：“人际关系中的误解”，见《美国社会学学刊》附录，1949年9月号，第6—7页。

体出现在其他人面前时的行为将带有一种允诺性的特征。其他人很可能发现，他们必须盲目地接受这位个体；只要他还在他们面前，他们就必须给他一种正当的回报，以同他给予他们的某种事物进行交换，而这种事物的真正价值只有等到他离开以后才能确定。（当然，其他人在与自然界进行接触时也是根据推理而生活的，但只有在社会互动的世界中，他们进行推理的事物才会有意识地促进或阻碍这种推理过程。）当然，他们在多大程度上能够感到有正当理由来对这位个体进行推理，要根据他们对他已经掌握了多少信息等因素来确定；而以往的经验信息不管有多少，都不能完全消除根据推理而行动的必要性。威廉·I·托马斯曾提出：

我们必须充分认识到，我们在日常生活中实际上既不能十分精确地、又不能十分科学地决定我们的生活，作出我们的决定和实现我们的目标。我们根据推理而生活。假如我是你的客人，你既不知道，也不能科学地判断出我会偷你的钱或你的钥匙。但根据推理，你知道我不会这样做；同样根据推理，你会请我作客。<sup>①</sup>

现在，让我们从个体的角度上来观察他所面对的其他人。他或许会希望他们对他作出高度的评价，或许想让他们感到他们对他的印象很好，或许想让他们感受到他在事实上对他们怀有很深的感情，或许根本不想让他们留下什么明确无疑的印象；他也许希望与他们保持足够的和谐关系，以便使他们之间的互动关系能够得到维持；他或许希望欺骗、摆脱他们，把他们引入迷宫，使他们迷途难返，让他们抱怨不迭，或对他们进行侮辱。不管个体的心目中会持有什么特殊的目的，也不管他的这种目的是出于什么动机，如果他能够控制他人的行为，尤其是他们对他自己的反

---

<sup>①</sup> 引于E·H·伏尔卡特编的《社会行为与人格：W·I·托马斯对理论和社会研究的贡献》（纽约：社会科学研究委员会，1951年版），第5页。

应和看法，那么，他总是能从中获益的。<sup>①</sup>这种控制的实现，主要靠对由其他人逐步形成的情境定义施加的影响；而对情境定义加以影响，他就必然在其言行举止中流露出某种印象，使其他人能自觉自愿地把他们的行为与他本人的计划协调起来。因此，当一个人在其他人面前出现时，他总有某种理由对自己的行为进行调节，以便使这种行为对其他人传递一种对他有利的印象。例如，由于一位姑娘的同宿舍成员总是根据她接到的电话的次数多少来判断她受人欢迎的程度，所以这位姑娘就可能预先安排好别人打给她的电话。威拉德·沃勒指出：

许多观察者都报道过这一事实：住在集体宿舍的姑娘接到电话时常常让对方几次打电话找她，其目的是让其他姑娘有足够的机会知道有许多人在给她打电话。<sup>②</sup>

在“给予表现”和“流露表现”这两种交往方式之间，这一报告将主要讨论后一种交往表现，即更富于戏剧性、更受制于情景的交往表现，其方式是非语言的，也许是无意识的，而不管这种交往是否是有意安排的。为了清晰地表明我们的研究重点，下面我将详细引证一则出现在一部小说中的故事。在这一故事中，一位名叫普雷迪的正在度假的英国人第一次来到西班牙夏令旅馆旁边的海滩上：

不管发生什么事情，他总是力图回避同任何人的目光接触。首先，他必须使那些可能成为他度假伴侣的人知道，他

---

<sup>①</sup> 关于这一观点，我十分感激爱丁堡大学的汤姆·彭斯所写的一篇没有发表的论文。他认为在所有的互动中有一种基本的潜在主题，即每一位参与者都期望能够对在场的其他人所作的反应进行引导和控制。杰·哈雷在最近一篇未出版的论文中也提出了类似的观点，但他说的控制是指一种特别的控制，即对互动人员的互动关系的本质进行界定。

<sup>②</sup> 威拉德·沃勒：“求爱与恋爱时的心理情结”，载于《美国社会学评论》第2期，第170页。

与他们毫无关系。他的目光或透过他们直视前方，或绕过他们，越过他们远视天际，直到迷濛的目光消失在茫茫海空之中，仿佛海滩上空无一人。如果一个球偶然向他掷来，他会表露出惊奇的神色，然后，脸上立即会呈现出愉快的笑容（仁慈的普雷迪）；他会环顾四周，神色茫然地发现海滩上竟还有其他人；他把球掷回去，一边对自己而非对他人微微一笑，然后又漫不经心、若无其事地环顾着海际天空。

现在让我们展视一下理想的普雷迪的风貌吧。他把书漫不经心地放在一边，让每个想看一眼的人都能看到它的书名——西班牙语译本《荷马史诗》，无疑是一部古典名著而不是趋炎附势的时髦货色，这会显得他博学多才。然后，他把垫子和背包整整齐齐地堆在一起，以免风沙侵入（心灵手巧而又深谋远虑的普雷迪）；他慢悠悠地站起来，自然安逸地舒展着他那巨大的身躯（巨猫普雷迪）；把凉鞋随意脱掉扔在一边（无忧无虑的普雷迪）。

普雷迪与大海结婚了！但其仪式却与众不同。第一道礼仪包括慢悠悠地向海边走去，不久便飞跑起来，一个猛子扎入水中，然后挥动有力的双臂向地平线游去，而不让水花溅起。当然，他并不是真的向地平线游去。他突然转过身来，用脚使劲地拍打着，溅起巨大的水花，从而证明如果他想游的话，完全能够游得更远。然后，他在水中一跃而起，露出头和双肩，好让大家看清楚他是谁。

这种替代仪式更为简单，他不仅避免了冷水的冲击，而且也不致于表现出过于兴高采烈。最重要的是要表现得对大海（即地中海）、以及对海滩十分熟悉，以致于无论在海中还是在陆地都是一个样。这就要求他悠然地向水边走去，慢悠悠地步入水中，甚至连自己的脚趾头浸入水中都毫无所知，水陆对他来讲都是一回事。两眼望着天空，严肃地观察

着风云莫测的天气变化，而这种变化则是其他人所察觉不出的（当地的渔民普雷迪）。①

作者希望我们注意到普雷迪不适当地关注着他的身体活动给周围人带来的广泛印象。我们也可以认为，他的一切言行举止仅仅为了给别人带来一种独特的印象，即一种虚饰的印象；在场的其他人要么丝毫不会对他留下任何印象，要么反而认为他在矫揉造作，千方百计使他们得到这种独特而虚饰的印象。由此看来，他的缺点就更大了。但我们在这里最需要把握的一点是，普雷迪自己认为他正表露出的那种印象，实际上正是其他人在他们中间的某个人身上正确或不正确地获得的那种印象。

我们在上文中已经谈过，当一个人出现在其他人面前时，他的行为将影响其他人对该情境所逐渐得出的定义。有时一个人会处心积虑地作出某种行为，即以一种独特的方式来表现出他自己，其目的纯粹是为了给别人带来某种印象，使他们作出一种他所力求得到的反应。有时，一个人的行为中或许会表现出深思熟虑的成分，但他本人却可能意识不到这一点。有时，他将有所目的、有意识地以某种独特的方式来表现自我，但这主要是因为他的群体或社会地位的传统要求他作出这种印象，而不是因为那些对这种自我表现形式留下了印象的人们可能会因此而作出任何独特的反应（除非是模棱两可的接受或赞许）。有时，个体角色的传统将使他作出某种独特的、设计巧妙的印象，但他本人却很可能既不是有意识的、又不是无意地力求创造出这一印象。其他人则很可能对个体力图传递某种事物的努力留下适当的印象，也可能对这一情境产生误解，以致于得出某些既不能符合个体的意图、又不能被事实所证实的结论。无论属于哪一种情况，只要其

---

① 参见W·桑姆：《女士的角逐》（伦敦，1956年版），第230—232页。

他人的行为中表现出个体仿佛传递了某种事物的印象，我们就可以采用一种功能型或实用型的方法，认为个体已经“有效地”对情境下了一种独特的定义，并“有效地”产生了对某种特定事态所获得的理解。

其他人的反应中也有一个方面，我们在这里要特别加以评述。由于其他人意识到个体很可能以一种对他本人有利的方式来表现他自己，所以他们很可能把自己所观察到的事物分成两个部分：一部分主要是个体的口头表述，这是他可以相当轻松地随意支配的；另一部分则产生于他所流露出的表现，这是他很少能关注到，或者说很少能加以控制的。因而，其他人就可以把他的行为中不可控制的行为方面加以运用，以检验由他所控制的行为方面所表达的事物是否真实。通过这一途径，交往过程中就会表现出一种极不对称的现象，个体或许仅仅意识到交往中的一个方面，而其他他人则能够同时注意到交往中的两个方面。例如在设得兰岛，一个小农场佃户的妻子在用当地的菜肴款待一位来自英国大陆的客人时，往往带着礼貌的微笑听着客人客气的赞美之辞，说他非常喜欢这些佳肴；与此同时，她总是注视着客人迅速地把叉或勺举起来，迫不及待地把食物塞进嘴里，以及大嚼大咽时流露出的津津有味、心满意足的神色。主妇正是根据这些特征判断客人的赞美之辞是否真实。同样，这位妇人如果希望发现一位熟人（甲）对另一位熟人（乙）的“真正”看法是什么，往往要等到正在与另一个人（丙）谈话的乙出现在甲面前的时候，她在暗中仔细观察甲在注视乙与丙谈话时所流露出的面部表情。由于甲既不在与乙交谈，又不受乙的观察，所以她可以放松通常的紧张感和老练圆滑的欺诈行为，自由地表现出对乙的“真实”看法。总之，这位设得兰人在观察着那位不被观察的观察者。

鉴于其他人往往用个体行为中较难控制的方面来检验那些较易控制的方面，所以个体就会千方百计地利用这一可能性，即用



那种被人们视为传递着可靠信息的行为来作出某种印象。<sup>①</sup>例如，一位参与观察者为了进入一个严密的社会圈子，不仅在聆听一位向他传递信息的人时会流露与其认同的神色，而且在观察这位人士同其他人谈话时也会尽力保持这种神色。因此，对这位观察者进行观察的众人就不能轻易地发现他的真实立场是什么。我们可以设得兰岛为例。一个邻居要是想到某家坐一坐，喝杯茶，那么他在进门时脸上就会荡漾着一种期待的、温暖的微笑。由于院子外边一般没有什么障碍物，院子里面光线又很昏暗，所以要观察这位不受人注意的人进入房屋时的表情通常是很容易的。岛上的人经常饶有趣味地观察访问者在抵达门前是怎样放弃原有的表情，并代之以一种令人愉快的表情的。有些访问者也意识到总有人在观察着自己的言行举止，因而在离房子很远时就会换上一种令人愉快的面部表情，这样就能保证其他人始终对他保持着同样的印象。

这种对个体的控制形式再度保证了交往过程的匀称性，并使一种信息游戏得以展开——这种信息游戏是一种隐瞒、发现、假揭示、再度发现的反复过程。还须指出，由于其他人可能不加怀疑地接受个体行为中不受指导的方面，因而个体很可能通过对这一方面加以控制而获取较大的好处。当然，其他人可能意识到，个体正在对他行为中似乎是自发性的方面加以操纵，因而可以从这一操纵行为本身发现他所未能控制的行为差异。而这又一次使个体的行为，即个体本人未能充分意识到的行为受到检验，这就使交往过程中的不匀称现象再度得到确定。在这里，我仅仅想加上

---

<sup>①</sup> S·波特的这些广为人们传诵、相当贴切的作品，可为敏锐的观察者提供一些表面看来似乎是偶然性的线索，使他能够根据这些线索来发现那些游戏者本人并不知道的处于隐蔽状态的品德。

一点建议：个人有时会努力装出心不在焉的样子，要看穿这一点似乎比操纵我们自己的行为容易得多，所以不管人们在信息游戏中已经采取了多少步骤，旁观者都可能处于比当事人更为有利的地位，因而交往过程开始时出现的不匀称现象在交往结束时，也就完全可能再度出现。

我们认为，个体出现在他人面前时会对情境的定义加以影响。不仅如此，这些“他人”，不管其角色作用看起来多么消极，都会通过对个体作出反应并通过为个体安排行为程序而对该情境定义施加影响。在通常情况下，几个不同的参与者对情景作出的定义彼此总是充分适应的，因而不会出现公开的矛盾。我并不是说当在场的每一个人都会坦然地表达出他自己的真实情感，并真诚地赞同其他在场的人所表达的情感时，将会出现这种同感。这种和谐一致的情景只不过是一种乐观的理想，在任何情况下，对于社会工作的顺利进展都不是必不可少的。相反，每一位参与者都需要压抑住他的最直接、感触最深的感想，仅仅对情境表达出一种他认为其他人最起码能暂时加以接受的观点。要保持这种表面的一致，即一种虚饰的和谐，就要求每个参与者都把自己的真实想法和希望隐藏起来，而只说一些使在场的每个人都觉得不得不在口头上加以赞赏的冠冕堂皇的话。此外，定义工作也有不同的分工。每一位参与者在涉及到对他本人至关重要、而对其他人并不具有直接意义的事情时，都可以确立一种试探性的正式规则，如用一种理性化和合理化的规则来解释过去的行为。为了报答这一礼遇，他在对他人具有重要意义、而对自己却无直接关系的事情上就必须保持沉默，或采取一种不介入的态度。我们不妨把这种情况称为互动中的“权宜之计”。所有参与者共同对某一情境作出一种无所不包的定义，这一定义并不意味着每一位参与者都对该定义的内容取得了一致的意见，而只是指在什么问题上的观点最能暂时为人们共同接受。真正的一致当然也存在着，它

指的是避免对情境定义进行公开冲突的可能性。<sup>①</sup>我把这种层次上的一致称为“工作共意”。我们应当认识到，在一种互动情境中确立的工作共意，在内容上是与在另一种互动情境中确立的工作共意颇为不同的。因而，两个朋友在共进午餐时，彼此之间往往会表现出一种喜爱、尊敬及关注对方的神情；在服务行业，专家们总是保持一种不偏不倚的形象，即在处理顾客的问题时采取一种无私而公平的态度，而顾客则怀着一种尊敬的神情对专家的能力和公允赞不绝口。所以，尽管工作共意在内容上存在着某种差异，但其基本形式却是一样的。

在考虑参与者在接受在场的其他人在为情境确定定义的倾向时，我们必须意识到个体在一开始就拥有的有关其他参与者的信息，或逐渐取得的这种信息的极端重要性，因为正是基于这种开始时的信息，个体才能够着手对情境作出定义，并着手加强其反应性的行动路线。个体在互动开始时对情境下的定义，使他不得不坚持表现出一种他所表白的自我，而放弃成为其他任何非自我的可能性。诚然，随着参与者之间的互动不断深入，最初的信息里无疑会增加其他事物，原先的某些信息也可能逐渐得到修正，但这些后期的发展却必须同参与者起初采取的立场相联系，甚至建立在这种立场的基础上，而不能与它发生矛盾。在日常交往的开始阶段，人们似乎更容易选择某种方式来要求在场的其他人以他所希望的方式来对待自己，并对这些其他人作出同样的反应。一旦互动开始，人们进入了接触、交往阶段，要改变这种行动方式就比较困难了。

---

<sup>①</sup> 当然也可以确立一种互动，使人们可以在某一特定的时间和地点内对各种问题各抒己见。但在这种情况下，所有的参与者都必须对这种讨论所采用的语调、词汇和严肃性保持相同的看法。同时观点不一致的参与者之间也必须努力在言行举止中做到相互尊重。人们也可以突然采用一种论战性的、或学术性的情境定义，从而把一种严重的观点冲突置入使所有在场的人都可以接受的观点模式，但人们在采用这种情境定义时必须相当理智，否则就会破坏情境定义。

当然，在日常生活中，人们都清晰地意识到第一印象的重要性。因此，对从事服务工作的人而言，其工作适应力就取决于他们能否在服务关系中采取主动，并始终如一地保持一种首创精神。要做到这一点，社会经济地位不如顾客高的服务人员就必须表现出一种微妙的主动进取精神。怀特曾以女服务员为例指出：

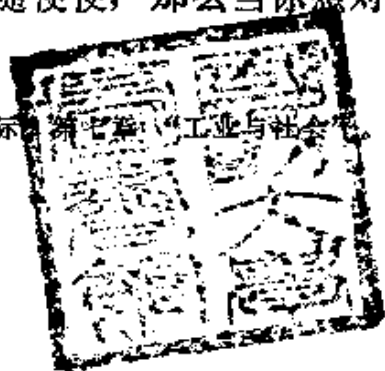
首要的问题是，处于压力下但仍不气馁的女服务员并不仅仅是接待顾客，她还能颇为熟练地控制顾客的行为。我们在观察顾客与服务员的关系时要提的第一个问题是：“是顾客在支配服务员呢，还是服务员在支配顾客？”技术娴熟的女服务员都能认识到这一问题的重要性质……。

技术娴熟的女服务员能充满信心而又毫不犹豫地接待顾客。例如，她或许发现在她还没有来得及收拾碗碟、换上干净桌布之前，一位顾客就已入座，并倚在桌子上研究菜谱。她走上前去，跟他打声招呼而后说：“我换块桌布好吗？”说完，也不等对方回答，就一把从对方手中拿掉菜谱，迫使对方离开桌子，使她好从事她的工作。这样，他们的关系就得到了客气而又坚定的处理，并不存在着谁支配谁的问题。<sup>①</sup>

由“初次印象”开始的互动，如果它本身只不过是一系列涉及到相同参与者的扩展互动中的第一个互动时，我们把它称为“右脚起步”。我们觉得，这种说法是很正确的。因此，有些教师告诉我们，他们对学生采取的正是这种做法：

决不能让他们来支配你，否则你就完了。所以我开始上课时总是采取先发制人的方针。从我接受一个新班的第一天起就让他们知道谁是老板……在开始时一定要硬，以后可以逐渐软些。如果你在开始时跟他们随随便便，那么当你想对

<sup>①</sup> 引自 W·F·怀特《当工作人员与顾客接触之际》第七章《工业与社会》  
怀特编著（纽约，1946年版），第132—133页。



他们严格一些时，他们就会跟你嘻皮笑脸。①

同样，精神病院的工作人员常常感到，如果新来的病人入院第一天起就受到严厉的对待，让他感到谁是主人的话，那么，以后的许多麻烦就可以得到避免。②

当个体出现在其他人面前时，就能够有效地确定情境定义。鉴于这一事实，我们可以作出这样的假定：在互动过程中，也可能出现种种对这一定义进行对抗、否定或怀疑的事件。当这种破坏性事件发生时，互动本身便可能产生一种令人尴尬、惶惑的僵局。参与者会发现，他们作出的各种反应的理论基础有可能已经成为无源之水、无本之木。因而，参与者会发现自己正处于情境曾被错误地定义、而现在又没有任何定义可言的互动中。在这种时刻，其自我表演受到人们否定的个体就会感到非常惭愧，而在场的其他人则会感到受到敌视；所有的参与者都会感到手足无措，进退两难，流露出尴尬的表情，感到自己正处于一种人们在直接互动的微妙的社会系统濒临破裂时，才会表现出的反常状态。

个体在开始阶段为情境所作的定义往往能够对后续的合作行为提供一种指南。但我们在强调这一事实，即强调这种行为观点时，决不能忽视另一种至关重要的事实：任何一种情境定义都具有明显的道德特质。我们在本书中所主要讨论的正是情境定义中的这种道德特质。社会组织的原则是，每一位具有某些社会特质的个体都有一种道德权利，希望别人尊重他，并以某种合适的方式来对待他。与这一原则相适应的第二个原则是：每一位明确或不明确地表示他具有某种社会特质的个体，在实践中都应当做到言行一致、表里如一。因此，当一位个体对情境作出某种定义，

---

① H·S·贝克引用的对教师的采访。见“师生关系中的社会阶级差异”，载于《教育社会学杂志》第15期，第459页。

② H·塔克塞尔：“精神病医院的权威结构”（未发表的硕士论文，芝加哥大学社会学系，1963）

并根据这一定义明确或不明确地声称他是怎样一种人时，他便自动地对其他人产生了一种道德要求，使他们根据这种类型的人所能期待的方式来衡量他的价值，并根据这种方式来对待他。他也可能通过暗示来放弃对他所不具备的素质的声称，<sup>①</sup>因而也就放弃了这类人本来适用的对待方式。那么，在这一时刻，其他人就会发现，这位个体已经告知他们关于“什么是”以及他们应当怎样看待这种“是”的东西了。

人们不能仅仅根据定义分裂的出现频率来判断其重要性，因为如果不经常采取种种预防性措施来避免这种窘迫现象的出现，并常常使用种种纠正性措施来补偿那些未能成功地加以回避的窘迫局面。当个体使用这些策略和方法来保护其情境定义时，我们不妨把这种方式称为“防御性措施”；当一位参与者使用这种方法来保护另一位参与者作出的情境定义时，我们可以把它称之为“保护性措施”，或简称为“识相”。防御性措施和保护性措施合二为一，便包含了个体为保护他在其他人面前作出的印象的各种方法。还必须指出：虽然我们可能会不加疑虑地认为，如果不使用防御性措施，这种印象就不会持久；但我们却不太情愿接受这一观点：如果那些接受这种印象的人们在领受这种印象时不表现出“识相”的话，那就几乎没有多少印象能够持久地留在人们的心目中。

预防性措施诚然可以使情境定义免遭分裂。但除去这一事实外，我们还须注意到，在群体的社会生活中，对分裂性事件的强烈兴趣也起着非常重要的作用。恶作剧和社交游戏虽然会有意识地使人难堪，但人们大可不必对这种窘迫现象看得太重。<sup>②</sup>幻想

---

① 存在主义者强调了目击者在对个人能够成为什么方面进行限制的作用。他们把它视为对个体自由的最大威胁。见H. F. 巴尼斯译的萨特的《存在与虚无》（纽约：哲学图书馆，1956年版），第365页以后。

② E. 戈夫曼，同前引，第310—327页。

作品中可能会出现各种稀奇古怪、令人毛骨悚然的场面。人们中间一再流传着以往的奇闻轶事，包括真实的、经过人们加工的、或虚无缥缈的。其中有些是真正出现的，有些则是几乎将要出现但又得以避免的，或曾经出现但又被人们奇妙地加工润色的。这些事情都是对情境定义的歪曲。似乎各种群体组合中都包含着大量的游戏、幻想和告诫性的传说。人们把它们用作为幽默娱乐的资源。它使人们的忧虑达到高潮，同时又使人们在不过于夸张的情况下作出合情合理的要求。个体可以在梦幻中认为自己进入了实际上不可能进入的地方。家庭成员兴致勃勃地谈论着某位客人曾经把时间记错，在他们毫无准备的情况下突然登门作客的旧事；记者们津津乐道地回顾着在一个事关重大的句子中出现的打字错误，而使文章面目全非、声誉扫地的趣谈；公务人员眉飞色舞地讲述着顾客怎样荒唐地误解了表格要求，填入的内容答非所问，对情境下了一个既出人意外、又稀奇古怪的定义的笑话。<sup>①</sup>离家远航的海员们在海上组成了一个纯男性的家，以致真正回到自己家后，却在不知不觉中让母亲“把他妈的奶油拿过来。”<sup>②</sup>外交家趣味横生地谈论着一位近视的女皇曾请一个来自共和国的大使向其国王陛下问安的轶闻。<sup>③</sup>

综上所述，我认为当个体出现在其他人面前时，往往会有许多动机促使他控制其他人对该情境的印象。本书主要涉猎的是人们为维持这种印象而使用的某些共同技能，以及与使用这种技能相联系的某些共同性的偶然性因素。此书不准备讨论个体参与者所表现出的任何具体的行为内容，也不拟讨论他们在不断发展中

---

① 参见彼得·布劳：“科层机构的能动机制”（博士论文，芝加哥大学出版社出版），第127—129页。

② W·M·比蒂：“商业海员”（未出版的硕士论文，芝加哥大学社会学系，1950年），第35页。

③ F·庞桑比《关于三个君主王朝的回忆》（纽约，1952年版），第46页。

的社会体系内部以互动为依存的活动中所扮演的角色。我们主要考虑的是个体在他人面前自我表演时的戏剧学问题。舞台艺术和舞台导演的问题有时是微不足道的，但却是无所不在的。在社会生活的各个方面，这些问题似乎比比皆是，因而能为正规的社会学分析提供一种准确无误的范畴。

在结束这一序言时，我想对上文中出现的以及下文中即将出现的某些定义作一番概述。就本书而言，互动（即面对面的互动）的定义可大致规定为，个体面对面地出现在一起时对彼此行为的相互影响。在任何一种场合的始终，一组既定的个体持久地出现在彼此面前时，其一种互动亦等于所有的互动；此时我们亦可用“日常交往”取而代之。“表演”的定义可作为一个特定的个体在任何特定的场合所表现出的全部行为，这种行为可以以任何方式对其他参与者中的任何人施加影响。如果我们以某一特定的参与者以及表演作为基本出发点，我们就可以把那些作出其他表演的人称为观众、观察者或共同参与者。在表演过程中逐渐展开，并在其他场合下也会得到展开或扮演的预先确定的行为方式，可称之为“角色”或“常规程序”。<sup>①</sup>这些情境术语能够毫不费力地与日常生活中的结构性术语结合起来。无论在什么时候、什么地方，只要个体或表演者对同样的观众扮演同样的角色，就可能出现一种社会关系。如果我们把社会角色的定义规定为扮演与某一特定地位相联的种种权利和责任，那么，我们便可以说，一种社会角色涉及到一种或多种角色，而其中每一种角色都可以由表演者在各种场合下对同类观众或对由同样的人组成的观众进行表演。

---

<sup>①</sup> 关于对区分互动中的常规程序，以及在这种常规程序中得到全面扮演时出现的任何特殊事例的重要意义的评论，参见 G·冯纽曼和摩根斯坦合著的《游戏理论与经济行为》（第二卷，普林斯顿：普林斯顿大学出版社，1947年版），第49页。



## 目 录

译者前言	( 1 )
序	( 1 )
导 言	( 1 )
第一章 表演	( 1 )
第二章 剧班	( 60 )
第三章 区域和区域行为	( 87 )
第四章 差异角色	( 120 )
第五章 角色外的交往	( 145 )
第六章 印象管理的艺术	( 184 )
第七章 结论	( 212 )

# 第一章 表演

## 相信自己所扮演的角色

一个人在扮演一种角色时，他在内心中总是期望观众们严肃地对待呈现在他们面前的表演印象。他希望他们相信，他们耳闻目睹的角色确实具备他所扮演的角色特质，他的表演确实达到了栩栩如生、出神入化的境地。而且，一般说来，事情的真相与其所表现的情形也是完全相同的。与此相吻合的是，观众们也认为个体的表演是“为了他人的利益”。在考察表演问题之前，我们不妨把这个问题颠倒一下，即首先问一问表演者本人在多大程度上相信他试图在人们（他是其中之一）心目中造成的现实印象。

在一个极端，我们发现表演者可能完全进入了他自己所扮演的角色；他可能完全相信他所表演的现实印象是真正的现实。而当观众们对他所扮演的角色也象他本人那样深信不疑时——当然这种情况并不多见——那么，最起码在那一时刻，只有社会学家或对社会耿耿于怀的人们才会对其表演的“真实性”产生怀疑。

在另一极端，我们发现表演者可能会对他自己所扮演的角色抱着事不关己的态度。这种情况的出现也是可以理解的，因为没有人能象表演者本人那样处于一种极为有利的观察地位，可以一眼看穿他所扮演的角色。此外，表演者还可以采取种种行动来改变观众的信心，把表演仅仅视为达到其他目的的一种媒介。他并不关心观众对他本人或对情境会有什么看法。如果表演者对自己

扮演的角色毫无信心，并对观众的信心漠然处之，那么，我们便可以把他称为“犬儒主义者”或“玩世不恭者”，而把“虔诚者”一词用来指那些相信自己的表演印象的人们。话说回来，那种玩世不恭者由于能够在职业中采取不介入的方针，因而能够从他的伪装中得到某种非职业性的欢乐，而且无论他怎样表演，观众们都会严肃地接受这一事实，同时感受到一种欢快的精神安慰。<sup>①</sup>

当然，这并不是说所有玩世不恭的表演者都只是为了自己的私利，而对观众进行欺诈。一位玩世不恭者也许可能为了观众们的利益，或为了整个社会的利益而欺骗自己的观众。我们无须为证实这一点而援引马库斯·奥里利厄斯或逊褚，这些悲怆而开明的表演家的例子。我们知道，在服务行业，有些工作人员本来倒可能是诚心诚意的，但只因为顾客们真心实意地需要他们欺骗自己，所以他们有时也不得已而为之。就象医生们不得不为其病人开一些毫无药理作用的安慰剂；加油站的工作人员百般无奈地一次又一次地为那些急躁不安的女驾驶员检查轮胎压力；鞋店的售货员在为某位女顾客选好一双合脚的鞋后，却违心地把鞋说成正是她所想要的那种型号——这些人之所以成为玩世不恭的表演者，是因为其观众不允许他们真诚。同样，精神病院中富有同情心的病人有时会装出某种古怪的症状，以便使实习护士不致于被迫作出令人失望的理智表演。<sup>②</sup>与此同理，下级在接待来访的上

<sup>①</sup> 也许诈骗犯的真正罪愆不是因为他从其受害者手中骗取了钱财，而是因为他使我们认为，只有中产阶级的人们才能保持中产阶级的举止和风度的信念丧失殆尽。一位不偏不倚的专业人员也许可能变得玩世不恭，而对顾客们期望从他那儿得到的服务关系抱着敌视的态度；诈骗犯却能够对整个“安分守己”的世界抱着鄙夷和不屑一顾的态度。

<sup>②</sup> 参见塔克塞尔，同前引，第4页。H·S·沙利文指出，制度化表演者的娴熟技能可以在相反的方向上发挥作用，从而导致某种“贵人行为理应高尚”式的理智行为。见他的“社会精神分析研究”，载于《美国心理分析学刊》第10期，第987—988页。他写道：

“几年前在一所大型精神病院进行的‘社会恢复’研究使我认识到，病人们常常因为学会了不对周围的人表现出自己的病症而自行康复。换言之，他们已经充分恢复了其自我环境，认识到他们的幻觉越多，受到的偏见也就越多。他们似乎变得聪明起来，而能对周围的愚昧无知状况加以容忍。他们现在终于认识到其根本症结在于愚昧，而不是邪恶。在这种时候，他们就能在同别人接触时得到满足，运用精神病的媒介来消除其一部分渴求。”

级时会表现得极为热情，其主要目的也许并不是为了赢得上级的青睐，而是为了仿造出一种上级所习惯了的生活环境，以使他感到舒适自在。

我们刚才谈到两种极端：个体可能完全进入角色，也可能对角色抱玩世不恭的态度。这两个极端并不仅仅是一个连续体的两个终点。每一个极端都为个体提供了一种阵地，这一阵地本身设置着种种安全防御系统。因此，在其旅程中已经接近终点的人们总希望能够完成这一旅程。如果一个人从一开始就对自己所扮演的角色毫无信心，那么，他们可能沿着帕克所描述的自然方面前进：

“人”这个词的第一个意义是一种面具，这也许并不是历史的偶然。相反，它只是这样一种事实的认可，无论何时何地，一个人总是或多或少地意识到他(她)在扮演着一种角色……我们正是在这些角色中彼此了解的，也正是在这些角色中认识自我的。<sup>①</sup>

从某种意义上说，只要这种面具代表着我们已经形成的自我概念，即代表着我们力图充分体现的角色，那么，这种面具便是我们的更真实的自我，即我们所希望努力达到的自我。久而久之，我们对自我角色的概念便成为第二自然，变成我们人格中不可分割的一部分。我们作为个体降临在这个世界上，发展了我们的性格，并成为人。<sup>②</sup>

设得兰小岛上的社区生活可以充分证明这一点。<sup>③</sup>在最近四、五年中，一对原先是佃户的夫妻在岛上开了一家旅游宾馆。从一开始，这对夫妻就被迫放弃了他们原先的生活观，而在旅馆

---

① 参见R·E·帕克：《种族与文化》（伊利诺斯，格伦科：自由出版社，1950年版），第249页。

② 同上注，第250页。

③ 见设得兰小岛研究。

中提供全套的符合中产阶级的礼仪举止的服务。后来，这对夫妇便逐渐适应了他们所扮演的角色，成为中产阶级的成员，并日益醉心于顾客们赋予他们的自我。

另一个例证可以从新入伍的士兵中找到。新兵刚入伍时纯粹是为了免受体罚而遵守军队的纪律和各种礼仪与礼节，而到后来，他们却是为了不给所在部队丢脸，并为了赢得军官及其他士兵的尊敬而遵守军规军纪。

正如我们在上文中所暗示的那样，从不相信到相信的转变也可以表现为相反的发展方向，即从一开始时的深信或不坚定的抱负向最后的玩世不恭过渡。被公众象神灵般敬仰的行业常常允许其新成员遵循这一发展方向。这些新成员之所以朝这种方向发展，并不是因为他们很难意识到他们正在欺骗其观众或听众——因为根据一般的社会准则，他们所提的要求也许是合情合理的——因为他们可以用这种玩世不恭的方式来回避其内在自我与听众或观众的接触。我们甚至可以发现，在典型的信任型职业中，个体在开始时还能稍许进入他被要求作出的表演，但后来却在真诚与玩世不恭之间游移不定，而不能直接完成自我相信的全部过程和转折。因此，医学院的学生说，在他们刚刚跨入大学校门之际，即使志向远大的人也不得不暂时放弃其神圣的理想。在大学生活的头两年，他们终日忙于应付名目繁多的考试而无暇他顾，不得不放弃对医学的兴趣。在高年级阶段，他们又终日忙于研习各种病理知识而不能对病人予以关注。只有等到他们毕业之后，原先对医学事业的理想方能成为现实。<sup>①</sup>

虽然我们在玩世不恭与真诚之间可能会发现一种游移不定的自然倾向，但我们却不能因此而排除某种因自我幻觉的力量而得

---

<sup>①</sup> 见H·S·贝克和B·格里尔合著的“理想主义在医学院的命运”，载于《美国社会学评论》，第23期，第50—56页。

以维系的转折点的可能性。我们发现，个体或许会设法使观众以某种特殊的方式来对他本人和情境进行判断；他或许会把这种判断本身作为一种终极目标，但他本人却可能并不完全相信自己配得上他要求别人对他作出的这一评价，或者说，他并不完全相信他表现的现实印象能够成立。克罗伯对黄教的论述揭示了玩世不恭和真诚信仰之间的另一种混合：

另外，我们还要谈谈“欺骗”这一古老的问题。也许绝大部分黄教徒或医生，也许所有的人在医治病人、尤其在施展其能力时都要耍点小花招。这种花招有时是故意施展的，但在许多场合，他们也许并没有清晰地认识到这一点，或只是模模糊糊地感觉到这一点。不管他们有没有清晰地意识到这一点，他们的态度都似乎是一种虔诚的欺诈。进行实地考察的人类学家一致认为，甚至连那些意识到自己在行医中进行欺骗的黄教徒们也对他们自己的能力，尤其是其他黄教徒的能力深信不疑，因为当他们自己或他们的子女生病时，他们总是请这些同僚们来诊断医治。<sup>①</sup>

## 台 前

在上文中，我一直在用“表演”一词来指个体在一组观察者面前持续出现时所表现出的、并对这些观察者具有影响作用的全部行为。在下文中，我将用“台前”一词来指个体表演中能够以一种普遍、固定的方式来对观察者进行情景定义的部分。从这种意义上说，台前则是个体在其表演中有意或无意使用的标准的表演装置。为了方便起见，我们最好对台前的标准组成部分作一番

<sup>①</sup> 参见A·L·克罗伯：《文化的本质》（芝加哥：芝加哥大学出版社，1952年版），第311页。



区分，并给它们以适当的称号。

首先是“外部装置”，包括舞台设备、舞台装饰、舞台布局以及其他背景道具。它为人们的表演提供了一种必不可少的空间、舞台背景和舞台道具。一般说来，外部装置并不是变幻不定的，因此，无论谁想要把某种外部装置作为其表演的一部分，他都必须置身于适当的外部装置中；在他离开这种外部装置时，其表演也就随之结束了。只有在个别例外的情形中，外部装置才会随着表演者的移动而移动。例如，在送葬行列、在游行队伍以及为国王或女皇加冕而举行的梦幻般的程序中就是如此。总的来说，这些例外情形似乎为表演者提供了某种独特的保护，因为这些表演者本来就是，或者现在已经变成为高度神圣的人物。当然，这些神圣的人物是与街头摊贩阶层中的亵渎神明的表演者不同的，后者的表演场所，即他们的工作地点是游移不定的，因为他们常常被迫不断改变他们的工作地点。如果我们规定某人的外部装置只能有一个固定的地点，那么统治者就可能变得过于神圣，而摊贩则可能变得过于亵渎。

在考虑台前外部装置的不同方面时，我们不禁想到一幢房子中的起居室，以及能够在这间起居室中完全认同的为数不多的固定成员。但我们对为数众多的表演者能够在短时间内称为他们自己的那部分符号装置的组合，却未予以充分的注意。在西欧国家中总是存在着大量的豪华的外部装置。毫无疑问，这是西欧诸国的特点，也是他们的政局比较稳定的原因之一。我们可以从英国高级公务员的情形中找到佐证：

就那些跃居于行政机构上层的人物而言，他们在多大程度上表现出与其生而俱之的阶级地位不同的“语气”或“色调”，这确是一个非常微妙和困难的问题。关于这一问题，唯一明确的参考资料可以从加入大伦敦俱乐部的成员的情况中找到。在我们的高级行政官员中，有四分之三的人加

入了一个或数个俱乐部。这些俱乐部级别很高，内部设施十分豪华，仅入会费就要二十畿尼，或许还要多些。每年还需要缴纳十二至二十畿尼的会员费。这些高级俱乐部无论就其房间、设备、生活方式，还是就其整个气氛而言，都只有上层阶级能够享用，甚至连中上层阶级都没有享用的资格。这些俱乐部的许多成员都不能被认为是十分富有的人，而只有十分富有的人才能在没有任何外援的情况下，为自己和家庭成员提供与他在联谊俱乐部、旅行者俱乐部或改良俱乐部那里享用的那种标准的空间、食物、饮料、服务以及其他生活奢侈品。①

医学界的最新发展为我们提供了另一个例证。我们发现，能否享用由大型医院提供的高级医疗设备对医生们起着越来越重要的作用。现在，很少有医生感到他们能够在一个入夜就关门上锁的小地方大显身手了。②

如果我们用“外部装置”一词来指表演设施中与景色有关的部分，那么我们不妨用“个人门面”一词来指表演设施中使我们能直接与表演者产生认同的其他成份；同时，我们自然期望这些成分会随着表演者的移动而移动。个人门面包括下列内容：官职或地位的标志；衣着、性别、年龄、种族特征；身材及相貌；姿势；谈吐方式；面部表情；举止等等。在这些符号传递的媒介中，有一部分因素（如种族特征）是相对固定的，对个体来说，在一段时间内并不因情境的变化而变化。但在另一方面，这些符号媒介中的另一部分因素（如面部表情）相对来说却是不稳定的，或者说是过渡性的。这种过渡性的符号媒介即使在同一种表

---

① H·E·戴尔：《大不列颠的高层行政机构》（牛津：牛津大学出版社，1941年版），第50页。

② D·所罗门：“芝加哥内科医生职业中的偶然因素”（未出版的博士论文，芝加哥大学社会学系，1941年），第50页。



演中也随时随地地发生着变化。

个人门面是由种种刺激组成的。有时我们可以根据这些刺激的信息发挥的作用而把它们分为“外表”和“举止”。“外表”指那些可以随时告诉我们表演者处于什么社会地位的刺激。这些刺激还可以告诉我们个体在当时处于什么样的礼仪状况。就是说，它们能够告诉我们个体是在从事正式的社会行为和社会工作，还是在从事非正式的娱乐活动；他是否正在进入季节周期或生命周期中的新阶段。“举止”可以用来指那些能够随时告诉我们表演者期望在即将到来的情境中扮演什么样的互动角色的刺激。因此，一种高傲的、侵犯性的举止往往使人觉得表演者期望能在口头互动中先发制人，并支配这种互动的进程。而一种温和而谦逊的举止却给人以另一种印象：表演者期望跟着他人的话题走，或希望他人至少能对他加以引导。

当然，我们常常期望在仪表与举止之间存在着一种可信的一致性。我们期望，互动者之间社会地位的差异将能以某种方式，通过由预期的互动角色组成的指示性行为中存在的一致性差异而表达出来。下面这段文字是对一位中国的大官人在大街上行进时的描述。这段描述可以用来证明这种类型的台前一致性：

紧接着……出现了这位达官贵人的豪华大轿，由八位轿夫抬着，把街道的空间全部占据了。他是本城的总督，在实际事务中，他便是该城的最高权威。乍看上去，他是一位理想的官员：身材魁梧，神情威严，毫无妥协的余地。而对于任何一位试图使其臣民安分守己、百依百顺的重要官员来说，这种威风凛凛、不苟言笑的表情都被人们认为是必不可少的。他表情严肃得令人望而生畏，颇有赴刑场处决犯人的样子。大凡达官贵人出现在公众面前时总是摆出这样一副架势。我在中国任职多年，从未见过任何达官贵人或卑官小吏在街上被人们抬着走时面带微笑，或对人民流露出一丝怜悯

之意。<sup>①</sup>

当然，仪表和举止也有相互矛盾的时候，例如，当一位地位比观众高的表演者以一种出人意外的平等、亲近或歉意的方式来表现自己时，或当一位身穿达官贵人服装的表演者在比自己身份地位高得多的人们面前表现自我时，便是这样的情况。

不仅在仪表和举止之间存在着某种预期中的一致性，而且在背景、仪表和举止之间也存在着某种一致之处。<sup>②</sup> 这种一致性代表着一种理想的类型，使我们能够对例外情况予以注意，并对之产生兴趣。在这方面，研究人员得到了新闻记者的帮助，因为与背景、仪表和举止的预期一致相例外的情形不仅为许多职业提供了趣味和魅力，而且使许多杂志上的文章妙趣横生。例如，《纽约人》杂志上就曾登载过一篇人物简介，写的是一位名叫罗杰·史蒂文斯的房地产代理商。令人吃惊的是此人虽曾一手策划了帝国大厦的拍卖工作，但他却只有一幢很小的房子，一间破烂不堪的办公室。<sup>③</sup>

为了更全面地探索社会台前几个方面之间的相互关系，我们在这里有必要对由台前，即由其抽象性和普遍性所传递的重要信息特征作一番考察。

一种常规程序不管其范围多么狭窄，也不管它是多么独特，其社会台前，连同它的某些例外情形，都能对某些事实提出要求；而其他某些稍许不同的常规程序，也可能对这些事实提出要求和主张。例如，许多服务行业对其顾客所作的表演都以干净利落、具有现代化色彩、办事效率高和待客热情、礼貌周到等戏剧学表现形式为特点。尽管这些抽象的标准事实上在不同的行业表

① G·麦高恩：《中国生活杂闻》（费城：利平科特，1908年版），第187页。

② 参见K·伯克在《动机原理论》（纽约：普伦蒂斯·霍尔出版社，1945年版）一书中对“情景——行为——行为者之比率”的论述。见该书第6—9页。

③ E·J·卡恩：“关与开”，《纽约克人》，1945年2月13日和20日。

演中具有不同的重要意义，但其宗旨都是一样的，即在于引导观察者重视它们的抽象相似性。对于观察者来说，这些因素确实提供了一种奇妙而又多少有点灾难性后果的方便条件。他不需要对每一个不同的表演者以及每一种不同的表演保持不同的期望模式和反应方式；相反，他却可以把该情景置入一种广泛的范畴之中。在这种范畴中，他可以不加思索地回想起过去的经验，从而进行刻板、雷同的思维。在这种情况下，观察者们可能仅仅因熟悉少数易于掌握的台前词汇，并知道怎样把这些词汇与台前的诸因素一一加以对应，便可以观察一系列广泛的情境。例如，在英国伦敦打扫烟囱的工人<sup>①</sup>和卖香料的店员都穿上了以前只有在实验室工作的人们才穿的白大褂。因此，顾客们往往会认为，这些人从事的工作是非常微妙的，必须象门诊医生那样以标准、冷静、秘密的方式来完成。

人们当然有许多理由相信，从一小部分台前的后面呈现出许多不同的行为的倾向，是社会组织中的一种自然发展。拉德克利夫——布朗认为：一种能够为每一个人提供独特地位的“描述性的”亲缘系统，也许对一个小型的社区还能发挥作用，但随着社区成员的增加，民族的分化就变得十分必要，因为只有这样才能提供一种不太复杂的认同和交往体系。<sup>②</sup>我们在工厂、兵营和其他大型社会机构中都能找到这种例证。这些机构的组织者一方面觉得无力为该机构中的每一个阶层的人提供特殊的餐厅、特殊的报酬、特殊的休假权利和特殊的卫生设施；另一方面，他们又觉得不应该把不同地位的人不加区别地拼凑在一块，而无高低贵贱之分。因此，他们拟定了一种折衷方案，即在几处关键地方对整个

<sup>①</sup> 参见M·琼斯：“象打扫烟囱的工人那样白，”载于《新政治家与国家》杂志，1952年12月6日出版。

<sup>②</sup> A·R·拉德克利夫——布朗：“澳洲部落中的社会组织”，载于《大洋洲》杂志，第1期，第448页。

机构中为数众多而又地位各异的人进行区分，从而使那些被划分在同一类属中的人就能够，或者说，不得不在某些特定的情境中保持同样的社会台前。

不同的常规程序可以使用同样的台前。除这一事实外，我们还须注意到，一种特定的社会台前所产生的抽象而刻板的期望，也往往变得一成不变。此外，这种社会台前中不仅包括种种具体的工作——这些工作在当时都是以它的名义完成的——而且还会表现出某种意义和稳定性。因而，台前便成为一种“集体代表”，即一种名副其实的事实。

当个体扮演一种确定的社会角色时，他常常发现人们已经为这种角色确定了一种独特的台前。不管行为者扮演这种角色是因为他想完成某种特定的工作，还是因为他想保持一种相应的台前，他都会发现自己必须同时承担起这两种工作。

此外，如果个体承担了某种不仅他本人闻所未闻、而且在整个社会中也是破天荒头一遭的工作；或者，如果他试图改变人们对这一工作的看法，那么，他们可能发现自己必须在几种明确的前台中进行选择。因此，当某一工作被赋予某种崭新的台前时，我们常常发现这种台前本身已并不新奇了。

由于台前不是人们创造出来的，而是供人们选择的，因此人们在表演某一工作时就不得不在几个互不相同的前台中，为自己选择一种合适的前台。当然，这种选择有时是很困难的。因此，在军事组织中，有许多工作的权威性和技术性对处于一种阶层的人们所保持的前台来说，实在是要求过高，使他们难以完成；而对该系统中的另一阶层的人们所保持的前台来说，这些工作所要求的权威性和技术性对他们而言又是少得可怜，使他们不屑一顾。由于军队内部各级之间等级分明，因此这种工作要么“需要军衔太高”的人去做，要么又必须让军衔太低的人去做。

目前，美国各大医院在使用麻醉剂方面也存在着不少有趣的

争端，它证实了要在几个互不相同的台前中选择一种合适台前并非易事。<sup>①</sup> 在一些医院中，麻醉剂仍然是由护士们在医院的门面配制。这种台后其实也是一种门面，它要求护士们名义上要服从医生的指挥，而且她们的报酬比医生低得多。为了把麻醉学确立为医学院毕业生的专门学科，许多对此怀有兴趣的医务工作者已经开始大张旗鼓地宣传麻醉学的重要性，指出使用麻醉是一种十分复杂而又重要的工作，因此麻醉师必须同医生享有同样的地位和工资待遇。护士的门面与医生的门面是大相径庭的，许多能够为护士接受的事情在医生看来是有失身份和尊严的。有些医务人员觉得，让护士当麻醉师，她们地位太低；让医生当麻醉师，他们的地位又太高；如果在护士与医生之间有一种得到人们承认的中间地位的话，那么问题要容易解决得多。<sup>②</sup> 同样，如果加拿大陆军在上尉和中尉之间再设一个军衔，即设一个两点五星的军衔，而不是象现在这样要么是两星，要么是三星，那么，在陆军眼里，部队中的上尉（其中许多人出身于低微的种族家庭）就能得到更合适的军衔。

我在这里并不想过分强调正规组织或社会的选择困难。作为具有某些符号功能的个人也必须作出同样令人不快的选择。在笔者研究过的设得兰小农场社区中，东道主在朋友来访时常常请他尝一口烈酒，或喝一杯葡萄酒，或喝点自家酿制的啤酒，或喝杯

---

<sup>①</sup> 请参阅 D·C·洛蒂在其论文“不看病的医生：麻醉学，一种新的医学学科”（未出版的硕士论文，芝加哥大学社会学系，1950年）中对这一问题的详尽论述。同时请参见 M·温非为罗文斯亭医生写的三部曲略传：“麻醉师”，载于《纽约人》，1947年10月25日，11月1日和11月8日。

<sup>②</sup> 在一些医院中，实习医生和医学院的学生担负着比医生低但又比护士高的工作。这也许是因为这种工作并不需要大量的实际经验和专门训练。此外，医院中总有一些正在实习的医生，他们的中间地位是医院的一个常设部分。所以，从事麻醉工作的人都只是暂时的。

茶。来访者的地位越高，他暂时应享受的礼遇越厚，人们就越可能邀他喝烈酒。这种符号系统中也存在着一个问题，即有些佃户很穷，可能买不起烈酒。这时，他们往往用葡萄酒代替烈酒。在这种情况下，葡萄酒就成为他们家中最为奢侈的款待品了。但也许更为常见的困难还在于：有些客人就其永久性的地位，或者就其当时所应享受的暂时性礼遇的地位而言，喝某一种饮料的地位偏高，但又够不上喝另一种饮料的资格。这时他们就可能感受到怠慢和侮辱，而主人家昂贵而又有限的佳酿又可能被误用。在我们社会的中产阶级家庭中也存在着类似的情形。例如，有时女主人拿不定主意，不知是否要摆上家中最好的银质器皿。另外，她是穿上最好的午礼服好呢，还是穿上最一般的晚上穿的长外衣更合适。

我在上文中指出，社会台前可以分为外部装置、外表和举止等传统成分。此外，由于不同的常规程序可以从同样的门面后呈现出来，因此，我们就难以在表演的具体特征和表演借以出现的一般社会化的伪装之间，找到一种完美无缺的适应关系。如果我们同时考虑到这种事实，那么就可以意识到，在一个特定的常规程序的社会门面中出现的剧目，不仅可以在全部常规程序的社会门面中找到，而且，一组常规程序（它包含一种符号特征的剧目），与另一组常规程序（它包含着相同社会门面中的另一个剧目），也是根本不相同的。因此，一位律师在与当事人谈话时使用的社会背景也许只适用于某种特殊的目的（或为了一项研究课题），但他在这种场合穿的衣服同他与同事共进午餐、或与妻子去剧院看戏时穿的衣服都是一样的。同样，他在办公室墙上挂的字画或地板上铺的地毯也可以用于他自己家中。当然，在高度礼仪场合中，外部装置、举止及仪表也许是非常独特、非常具体的，它只适用于常规程序中某一类型的表演；但符号特征的这种排他性用途只是一种例外，而不是一种规则。



## 戏剧的实现

个体在其他人面前出现时，其行为中常常表现出各种各样的符号，这种符号戏剧性地突出并描述了种种本来并不明显或含混不清的确定性事实。这是因为，如果个体希望自己的行为受到他人的重视，那他就必须使自己的行为在互动的过程中表达出他所希望表达的内容。事实上，表演者不仅需要在互动的整个过程中表现出他所声称的能力，而且还需在互动的一瞬间表现出这种能力。例如，如果一位足球裁判要想使别人相信他对自己的裁决十分确信，他就必须放弃思考的时间（事实上，只有进行思考才能使他对自己的裁决确信不疑），而在瞬间作出决定。这样，观众们才会肯定无疑地认为他对自己的裁决十分自信。<sup>①</sup>

应当指出：人们在某些情形中的戏剧表演并不存在任何困难，因为从交往的角度上说，对完成该情形的核心工作具有重要促进作用的某些行为已经得到了充分的调整，成为生动地传达表演者所声称的质量和特征的媒介。职业拳击家、外科医生、手提琴演奏家及警官们扮演的角色便能充分证实这一点。他们的工作中充满着戏剧学的自我表演行为，使他们中的典型人物——不管是真实的还是虚构的——蜚声遐迩，在国家的商业式的幻想曲中获得了特殊的地位。

然而，在许多情形中，人们要把自己的工作戏剧性地表现出来，的确有一定的困难。下面两段引文便能证实这一点。该引文摘自一份对某医院的研究报告。在该医院中，内科护士所面临的

---

<sup>①</sup> B·皮尼黎，《裁判员先生》（费城：威斯敏斯特出版社，1963年版），第75页。

困难是外科护士没有遇到过的：

外科护士在手术室为手术后的病人做的护理工作往往具有非常明显的意义，这种意义就连对医院工作十分陌生的病人也能认识到。例如，当病人看到护士为自己换纱布、安装矫正器时，他们能够清晰地认识到这些行为是具有明确目的的活动。即使护士不在身边时，病人们也能尊重她的工作。

内科护理也是技术性很强的工作。……内科医生要进行诊断，首先必须对病人的症状进行长期、仔细的观察；而外科医生的诊断却在很大程度上取决于看得见的症状。由于内科疾病是看不见、摸不着的，这就给医护人员带来了许多困难。病人只看到护士站在旁边的病床边，与另一位病人谈话，他当然不知道这是护士在观察其病人的呼吸深浅和皮肤色泽。他或许认为护士是在那儿玩呢。哦！他的家属也许也会象他那样，以为护士们正无所事事。如果护士在其他病人的床边停留的时间比在他自己的床边停留的时间要长些，他就会感到不高兴，好象受到怠慢。……除非护士成天忙于可以看得见的事情，如皮下注射等，否则，她们都是在“浪费光阴”。①

同样，服务行业中的经管人员也许会发现很难把该行业为顾客实际提供的服务加以戏剧化，因为顾客们“看不见”在他们得到的服务中，实际耗费了多少管理费用。因此，殡仪员必须为他们提供的看得见的服务项目索取很高的价钱——一口棺材竟象一只首饰盒那样昂贵——因为葬礼中的许多其他费用很难轻易地加以戏剧化。② 商人们也是一样。他们必须对看上去非常昂贵的东西索取高价，因为只有这样才能补偿顾客们看不见、然而又很昂贵

① E·伦茨，“内科病房与外科病房比较”（复印件：科内尔大学，纽约工业与劳动关系州立学院，1954年），第2—3页。

② 我在本书中引用的关于葬仪的资料全部引自于B·W·哈布斯坦在1954年写的未出版的博士论文：“美国的殡仪指导者”（芝加哥大学社会学系）。哈布斯坦先生把殡仪作为表演加以分析，使我颇受启发。



的东西，诸如保险费用、萧条时期的支出等等。

要把自己的工作引人注目地表现出来，涉及的困难决不仅仅在于把看不见的成本变成可见的投入。对于从事某些职业的人来说，他们必须完成的工作确实难以表达出他们期望得到表达的意义，因此，如果他想要把自己的角色特征引人注目地表现出来，就要耗费许多精力。这种用于显示自己工作意义的活动，常常要求表演者作出与戏剧行为不同的活动。因此，要装饰一幢房子，使它看上去简朴、幽静和气派，房主人就得匆忙地赶来拍卖商店去看货，同古董商讨价还价；为了买到合适的贴墙纸和帘子，他也许不得不跑遍当地的所有商店。为了让广播中的语言听起来随便、轻松、没有虚饰的感觉，广播员就必须对讲稿熬费苦心地进行修改，反复斟酌每句话、每个词，以便尽量使广播语言同人们在日常生活中使用的语言在内容、节奏、韵律上一致。<sup>①</sup>同样，一位时装模特儿可以通过其衣着、姿态和面部表情惟妙惟肖地表现出她手中的《时髦》杂志的内容；但那些试图尽力模仿她的人却没有时间来仔细阅读这本杂志。诚如萨特所言：“一位试图表现出在全神贯注地听讲的学生，尽管两眼紧紧盯着教师，两张耳朵张得很大，把全部精力用于扮演一个聚精会神地听讲者的角色，结果却什么也没有听见。”<sup>②</sup>因此，人们常常发现自己面临着表演与行动的矛盾。那些本来有时间和能力来出色地完成某种工作的人，也许正因为这一矛盾点，而没有时间或能力来让别人知道他们正在出色地完成某一工作。鉴于这一情况，一些机构便把表现戏剧学的功能的任务正式交给一位专职人员来完成，后者把全部时间用于表现其工作的意义，而并不为实际完成这一工作花

---

① 参见G·希尔顿《牛津英语指南》（牛津：克拉伦顿出版社，1953年版）中的一节：“精雕细镂的自发语言”，见该书第399页—404页。

② 萨特，同前行，第60页。

费点滴时间。这样，这些机构便解决了表现与行动之间的矛盾。

如果我们暂时改变一下我们的讨论角度，即暂不考虑某一具体的表演，而来分析完成这种表演的个体，那么，我们就会发现，在由任何群体或任何个体组成的阶层所表演的不同常规程序中，存在着一种有趣的事实。如果我们只考察一个群体或一个阶层，我们就会发现这些群体或阶层的成员往往把他们的自我主要倾注于某种常规程序，而对其他常规程序却不太重视。因此，一位专业人员也许在街上、在商店、在家里愿意扮演一种非常卑谦的角色；但在他能够大显身手的专业领域，他却会千方百计地作出一种富有成效的表演。而要作出这样的表演，他就必须对自己的行为加以调节。在其调节行为的过程中，他主要关心的不是他所表演的全部常规程序，而是他的职业名誉藉以表现的某种常规程序。为了探讨这一问题，一些作家把带有贵族习惯（而不管其社会地位如何）的群体与带有中产阶级特征的群体作了区别。他们认为，所谓贵族习惯，就是把不属于其他阶级的严肃特质的细小生活行为组织起来，并在这些行为中表现出他的性格、权威和那高于众人的地位。

年轻的贵族成员是用什么成就来维护其地位的尊严、来证明自己高于其他公民的优越性（这种优越性是同其祖先的美德教化而成的）呢？是通过努力学习、勤奋工作、办事耐心、自我克制，还是靠着其他任何品德？由于他的一言一行都受到人们的注视，所以他从小就养成了一种习惯，对行为中任何细小的方面都予以高度重视，并学会了用最合适的方式表现出对这些细节的责任。由于他充分意识到人们在观察着他的一言一行，而且知道芸芸众生对他的任何倾向和爱好都抱有好感，所以，即使在最为无关紧要的场合，他也会想起自己的责任，而在举止中自然地表现出超然飘逸、威严庄重的神色。他的神态、他的言行举止，无不显示出一种优雅、高贵的样子，以表明他对自己的优越地位有着清晰的意

识；这种优越感是出身卑微的人们永远不会有的。他希望通过自己的言传身教使人更好地服从于他的权威，并根据他自己的好恶来制约人们的好恶；在这方面，他很少感到失望。在通常情况下，这些得到其地位和尊严支持的举止艺术是足以支配整个世界的。<sup>①</sup>

如果这种艺术家确实存在的话，我们便能从他们身上研究行为转化为表演的方法。

## 理 想 化

我们在上文中指出，一种常规程序的表演能够通过其台前向观众提出某些非常抽象的要求，这种要求在其他常规程序的表演过程中，也能对观众提出来。这便构成了表演得以“社会化”、并得到塑造和修正，使之与社会（表演正是在社会中呈现出来的）的理解与期望相吻合的方法。在这一节中，我想考察这一社会化进程中的另一个重要方面——表演者希望为观众提供一种在几个方面都得到了理想化的印象的倾向。

当然，表演能够呈现出一种理想化了的情境，这种说法已经是老生常谈了。我们可以引用库利的观点来证实这一点：

如果我们从不想表现得更好一些，那么，我们怎么能够自我完善，或者说，怎能够“由表及里地训练自我”呢？促使我们把自我中更为美好、更为理想的方面呈现给世界的那种动力，在各行各业、各个阶层的人们身上都有机地存在着。任何行业或阶层在一定的程度上都存在着某种虚饰和伪

---

<sup>①</sup> 亚当·斯密：《道德情操论》（伦敦：亨利·博恩出版社，1860年版），第75页。

装。虽然其成员在大部分情况下，对此并无明确的意识，甚至会视为当然，但这种虚饰却能对其他人进行欺骗，使他们把这种虚饰误解为一种真实。不仅在神学和慈善事业中存在着虚伪的因素，而且连法律、医学、教育，甚至连科学也不例外——也许这种情况尤以科学为甚，因为一门学科越是受人敬重，它就越可能被门外汉奉若神明<sup>①</sup>。

因此，当个体出现在他人面前时，其表演往往包含并体现着社会中得到正式承认的价值，而他的全部行为事实上并不具备这种价值。

如果一种表演突出表现了普遍的、正式的社会价值，我们就可以象杜尔凯姆和拉克利夫·布朗那样，把这种表演视为一种仪式，即视为对社区道德价值的表现性的更生和重申。此外，如果人们把表演的表述性偏向作为现实加以接受，那么，这种在当时被人们作为现实加以接受的东西将具有庆祝活动的某些特征。如果一个人闭门不出，不去参加聚会，或不去接待顾客，那么，他便是在回避现实。实际上，世界就是一场婚礼。

描写社会流动的文学，是探索理想化表演的最丰富的资源之一。在绝大多数社会中，似乎都存在着一种主要的、或者说是一般的社会层次体系。在绝大多数等级分明的社会中，上层社会都被人们理想化了，而处在社会下层的人们无不千方百计地设法进入上层社会。（当然，我们必须认识到，下层社会的人之所以希望进入上层社会，不仅是因为上层社会是名流荟萃之地，还因为它是体现社会普通价值的圣地。）在一般情况下，我们会发现向上流动要求人们作出合适的表演；此外，如果人们一方面要努力进入上层社会，另一方面要使自己不致于重新回到下层社会，就必

---

<sup>①</sup> C·H·库利：《人的本性与社会秩序》（纽约：斯里克布纳出版社，1922年版），第352—353页。

须为维持适当的台前而作出必要的自我牺牲。一旦人们获得了合适的符号特征，一旦人们能够对这种符号特征运用自如，那么，他们就可以用一种有利的社会方式来运用这种特征，以美化与突出自己的日常表演。

也许，与社会阶层相联系的最重要的符号特征，是由物质财富借以表现的地位象征组成的。美国社会与其他社会在这一方面似乎没有多少差别，但它与其他社会在某些方面却是大相径庭的；它的社会结构是以财富为中心的社会结构。这也许是因为，在美国社会中，各个阶层的人们都可以运用财富象征和经济能力来表现自己的富有程度。而印度社会却与美国社会相反。在印度，社会流动是以等级群体而不是以个体的形式出现的；此外，表演往往能为人们在非物质财富方面，确定有利的要求。例如，最近有一位印度学者指出：

种族等级制度决不是一种严格的制度。在这种制度中，每一位成员的地位也不是一成不变的。地位的变化总是可能的，尤其是处于中间等级的人们更是如此。一个低等的种姓可以在一两代人的时间里通过食素、戒酒以及用梵语来举行宗教仪式和敬神活动而进入种姓制度中较高一点的等级。总之，社会上向流动尽量采纳了婆罗门人的风俗、礼仪和信仰。虽然低等种姓采用婆罗门人的生活方式在理论上是被禁止的，但在实际上却是极为平常的现象……。

低级种姓模仿高级种姓的倾向，在传播梵语礼仪风俗和实现某种程度的文化趋同方面，起着非常重要的作用，这种情况不仅在种姓制度中存在，而且在印度的整个社会文化结构中也同样存在。

---

① 参见M·N·斯利尼瓦斯：《南印度库奇人的宗教与社会》（牛津：牛津大学出版社，1952年版），第30页。

当然，在印度也存在着许多社会圈子，其成员千方百计地在日常生活中表现出自己的财富、奢侈和阶级地位；他们认为禁欲主义的洁身自好是不足为训的，因而也不屑作出任何努力来表现出禁欲行为。同样，在美国也有一些有影响的群体，其成员为了显示出他们在出生、文化及道德素养方面的优越性，而尽量不炫耀自己的财富。

也许正因为在今世界的各主要社会中，人们都希望从下层社会进入上层社会，所以我们往往认为，人们对表演能力的强调必然为表演者赢得更高的社会地位。例如，下述对从前苏格兰人的家庭生活的描述是不会令人吃惊的：

有一点是毋庸置疑的：一般的地主家庭在日常生活中也是非常节俭的。只有在接待客人时才舍得多花几个钱；而在隆重场合，他们却会端上各种美味佳肴，这使人想起中世纪贵族的宴席；但与中世纪贵族一样，在平常的日子里，他们都“秘密持家”，正如这一古老谚语所说的一样，过着非常俭朴的生活。这种秘密是不外扬的。甚至连对苏格兰高地人的生活了如指掌的爱德华·伯特，也发现难以描述他们的家常便饭。他唯一能够肯定的是，他们在接待英格兰人时往往过于殷勤，美味佳肴一道又一道。“而且”，他写道，“人们常常说，地主们的发家并不是靠勤俭持家，而是靠残酷地剥削佃户；但我从他的许多佃户那里了解到，……尽管他们吃饭时有五六个佣人服侍，但他们却常常只吃燕麦（做成几种不同的食物）、腌鲑鱼或其他廉价的食物。”<sup>①</sup>

当然，有许多阶层的人，由于种种原因而不得不过着节俭的生活，尽量不表现出其富有或自尊。

---

① M·普兰特：《十八世纪苏格兰家庭生活》（爱丁堡：爱丁堡大学出版社，1952年版），第96—97页。

在美国南方的几个州中，黑人们在与白人交往时常常不得不装出一种无知、懒惰而又随遇而安的样子。这种举止表明，一种表演表现出的理想价值是怎样使表演者违心地接受一种很低的地位的。下面一段引文也证明了这一情形：

当人们为得到通常被称为“白人工作”的技术性职业而进行激烈的竞争时，一些黑人心甘情愿地干着高级工作而接受低级的待遇。因此，黑人货运管理员被人们称为“送信的”，并只领取“送信的”人的报酬；黑人护士被人们称为“佣人”；黑人手足病医师在夜间只能从后门进入白人病人的家；对此，他们并不介意<sup>①</sup>。

美国女大学生在她们认为可以约会的男学生面前，曾经（现在当然也是一样）努力把自己的智慧、技巧和意志隐藏起来，装出一副愚昧无知的样子。虽然她们在全世界都是以轻浮闻名的，但她们在男朋友面前却具有深刻的心理约束力。<sup>②</sup>据说，这些表演者们常常让男朋友为自己没完没了地解释一些她们已经知道的东西，尽管她们的数学知识比男朋友们扎实得多，但她们还是装出什么都不懂的样子；在打乒乓球时，他们也往往在眼看就要赢的最后一刻突然败下阵来：

“最好的一种方法就是经常把一个多音节单词拼错。我的男朋友经常因此而洋洋得意，一边为我纠正，一边对我说：‘宝贝，你的拼法真是糟透了。’”<sup>③</sup>

男性的自然优越感及女性的弱者角色便由此得到确定。

同样，设得兰人曾告诉我说，他们的祖父辈当时是不敢修理房屋的，因为地主们一旦发现谁家房屋漂亮了，就认为他家有钱

① 参见C·约翰逊：《黑人隔离模式》（纽约：哈珀·布罗斯，1943年版）第273页。

② M·科马罗娃斯基：“文化矛盾与性别角色”，载于《美国社会学季刊》，第52期，第186—188页。

③ 同上，第187页。

了，因而要增收他的税赋。这一传统后来还保持了一段时间，主要表现在人们在小岛的救济官员来访时，往往装出一副寒酸样。更为重要的是，尽管有些设得兰男人早已放弃了传统的生存型农业经济，也告别了岛民只讲吃苦耐劳、不讲舒适安逸的传统生活模式，但他们在公众场合出现时，还是常常穿着他们从前做佃户时穿的镶有羊毛线的紧身皮上衣和高统橡胶靴。在社区中，他们是以忠实于其同胞的社会地位、并以不偏不倚的面貌出现的。他们带着真诚、热情以及合适的方言惟妙惟肖地扮演着这种角色。但每当他们走进了不与外人接触的厨房时，便放弃了这种衣着打扮，心安理得地享受着中产阶级的现代化设施。对这种安逸的生活，他们现在已经习以为常了。

当然，在美国的大萧条时期，这种消极理想化的表演形式也是常见的。当时，无论福利官员走到哪家，人们总是过分地渲染自己家庭的贫困状况。下面这段引文表明：无论在哪里进行家庭经济情况调查，人们总是装出一副穷途潦倒的样子：

一位在数据处理中心工作的调查人员曾经报告过这样几则非常有趣的事件。她是一位美籍意大利人，但她那柔润的肤色，金黄色的头发，使她看上去一点也不象意大利人。她的主要工作是调查意大利家庭对联邦紧急救济局的看法。但由于她看上去不象意大利人，所以她可以用意大利语来偷听他们的谈话，以便从这些谈话中判断他们对政府的救济持什么态度。例如，她坐在前室与主妇谈话的时候，主妇们常常让孩子出来见见这位调查员，但又用意大利语警告孩子要穿着旧鞋出来。有时她还没有进屋时就听到这一家的母亲或父亲让里屋的孩子把酒或食物藏起来<sup>①</sup>。

我们不妨再引一段最近发表的对旧货商的调查。这份调查报

---

① F·W·巴基，《失业工人》（新港口，耶鲁大学出版社，1940年版），第371页。



告表明，废品收集商总想表现出某种印象，以为只有这样对他们才更为有利些：

……沿街收集废旧品的人最不愿意把他们收集的“废品”的真正价值告诉人们。他希望人们象相信神话一样，相信他们收集的废品一点价值也没有，并相信收集废品的人都是“穷困潦倒”、可怜巴巴的人，理应得到人们的怜悯<sup>①</sup>。

这些印象中有一种理想化了的方面。如果表演者要想表演成功，他就必须表现出一种情景，使观察者们相信他们是极为不幸的穷光蛋。

就这种理想化常规程序的情形而言，也许只有街道乞丐的表演才对社会学研究最具有魅力。然而，自从本世纪初以来，西方社会中乞丐们沿街乞讨的现象鲜有所闻。今天，我们已很少能听到“干净的家庭诡计”之类的事情了。所谓“干净的家庭诡计”，是指一个家庭穿着破破烂烂但又干净得令人难以置信的衣服，孩子们脸上涂着一层肥皂泡沫，用软布抹过，还在闪闪发光。我们也见不到这样的情景，一个半裸着身体的乞丐费力地啃着一片脏面包，似乎连往下咽的力气都没有，就象快要噎死似的。同样，我们也见不到这样的情景，一个衣衫褴褛的男人拼命驱赶着一只麻雀，从它嘴里抢回一片面包，胡乱地用袖子一擦就塞到嘴里，而丝毫不顾忌周围围观的人。“害羞的叫化子”也很难见到。他们很爱面子，不好意思开口要饭，只能用无力的目光向人们乞求。顺便说一句，在英语中，乞丐们表现的情景有许多称呼：诈骗、诡计、花招、骗局、敲诈、欺骗、勒索等。这些词语实际上更适用于描写法律性的表演，而不是艺术性的表演<sup>②</sup>。

<sup>①</sup> 参见G·B·拉尔夫：“废品业与废品收集商”（未出版的硕士论文，芝加哥大学社会学系，1950年），第26页。

<sup>②</sup> 关于对乞丐的详细描述，参见H·梅休：《伦敦的劳动力与伦敦的穷人》（四卷；伦敦：格里芬·博恩），第1卷（1861），第415—417页，和第4卷（1862），第404—438页。

如果个体希望使自己的表演达到理想的标准，他就必须放弃或隐藏与这种标准不相符合的行为，可是，我们常常发现，有时候这种不符标准的行为在某些方面也能够给人们带来快乐和满足。在这种情况下，我们常常发现表演者们只在私下里悄悄地沉湎于这种行为。这样，表演者就既能声称自己不喜欢吃饼，又偷偷地把饼吃掉。例如，在美国社会中，我们常常发现，八岁的孩子说他们不喜欢看五、六岁小孩看的电视节目，但又常常偷偷地看这些节目。<sup>①</sup>我们还发现，中产阶级家庭的主妇们常常秘密地买些廉价的替代品来代替咖啡、冰淇淋或奶油，这样就既省了钱又保全了面子。<sup>②</sup>再例如，一些妇女可能会把《周末邮报》忘在起居室的桌子上，却在寝室里藏着一本《真正的浪费》。（她们会借口说：“这肯定是打扫卫生的女佣人丢在这儿的。”）<sup>③</sup>有人认为，——我们不妨把这种行为称为“秘密消费”——它在印度人身上也存在着：

他们在大庭广众之中会小心翼翼地恪守风俗习惯，而在独居幽处之时却不会那样安分守己。<sup>④</sup>

一位可靠人士告诉我说，一些在小公司任职的婆罗门教徒常常秘密地到首陀罗教徒家中吃肉喝酒，因为他们知道这些首陀罗教徒不会告密，所以他们在那里毫无顾忌地狼吞虎咽，狂斟暴饮。<sup>⑤</sup>

秘密饮酒并不比偷食禁肉更为鲜见，因为酒并不比肉更难隐藏。然而，从未有人在大庭广众之中看到过婆罗门教徒

---

① 引自于芝加哥社会调查委员会写的未出版的研究报告。笔者非常感谢该委员会允许我在这里以及在下文中使用这些及其他资料。

② 同上引。

③ 引自W·L·沃纳教授1951年在芝加哥大学专题讨论会上作的报告。

④ A·G·A·杜波依斯《印度人民的性格、举止和习俗》（共2卷，费城：凯里父子，1818年版），第1卷，第235页。

⑤ 同上引，第237页。

喝醉过酒。<sup>①</sup>

此外，最近金西写的一份报告为研究和分析秘密消费提供了新的动力<sup>②</sup>。

“虚荣之徒常常装出一副慷慨大方的样子，虽然他们内心中对此深恶痛绝，甚至为此感到内疚和不安。他们都希望能得到人们的赞誉，但又认为这种赞誉分文不值；他们会因不入时尚的品行而羞愧，但却常常在私下里对此实践，并对此颇有好感。”

还须指出，个体在表演中最经常隐藏的不仅仅是不适当的快乐，也不仅仅是为了省几个钱。下面列举的就是人们经常加以隐藏的其他事情。

首先，表演者除了秘密寻求某种欢乐和私利以外，还可能从事着某种形式上的有利可图的行为。这种行为是不让观众们知道的，也是与他希望观众得到的关于他的行为的看法背道而驰的。烟馆、赌场等下流场所就清晰而典型地反映出这种情况。当然，在其他许多机构中也流行着这种风气。许多工人之所以对自己的工作感到满意，是因为他们能够把各种工具往家里偷；或把食物偷出去私卖；或者以“因公出差”为名四处游山玩水；或借工作之便交朋友，炫耀自己；或因与他人交际以达到肥私的目的等。<sup>③</sup>在这种情况下，他们的工作地点及正规活动场所便成为隐藏其精神生活的庇护所。

其次，我们发现表演者能事先纠正工作中的各种错误，而把错误出现又得到纠正的真象隐藏起来，从而装出一副一贯正确的

---

① 同上引，第238页。

② 亚当·斯密（同前引，第88页）指出，恶习和美德都可以加以隐藏：

③ 最近有两位研究社会服务工作人员的学者指出，可以用“外部敲诈”一词来指芝加哥公益服务人员的秘密收入资源。见E·博格达纳夫和A·格拉斯合著的“对市区公益服务人员的社会学研究”，（芝加哥大学社会学系，未出版的硕士论文，1953年）。

样子。人们流传着一句著名的话：医生们把自己的错误都埋起来了。最近有一篇博士论文描写了三个政府机关之间的互动情况，可以用来作为另一个例证。这篇文章指出，政府官员们不愿对速记员口授文件；相反，他们往往自己起草并在让速记员过目之前便把其中的错误一一纠正，在让上司过目之前就更是如此了。<sup>①</sup>

第三，如果个体要把一种产品呈现在人们面前，那他往往只把成品拿给别人看，而把整个生产、加工和包装过程隐瞒起来，而让人们根据这种完美无缺的成品来判断它。在某些情形中，如果呈现某种成品并不需要作出多少努力，那么个体也会把这一事实隐瞒起来。在另外一些情形中，个体所隐瞒的却是长时间的、令人厌倦的孤独劳动。例如，我们可以把学术著作的优美文笔同作者为按时完成这一著作而从事的令人烦恼和单调乏味的工作相比较，或与作者为增大著作封面上自己姓名中第一个字母的型号而与出版商发生的口角进行比较，这种比较是很有意思的。

第四，我们发现了外表与整个现实之间的矛盾，许多表演要不是因为预先完成了那些外表不干净的、或半非法的、或残酷的、或在其他方面令人丢脸的工作的话，是不会与观众见面的；但这些令人不快的事实在表演的过程中却很少为人所知。按照休斯的说法，我们是不会让观众们了解任何“肮脏工作”的迹象的。我们或许会私自完成这一工作，或许把它交给什么人，或许在非人格的市场上加以处理，或许把它移交给合法或非法的专职人员。

第五，与肮脏工作的概念紧密联系的是外表与实际活动之间的矛盾。如果个体在其行为中要想同时体现出几种理想标准，如果个体希望成功地作出表演，那他就必须在私下里放弃某些标准，这样才能使另一些标准在公开场合得到维持。当然，在通常

---

<sup>①</sup> 布劳，同前引，第184页。

情况下，就个体放弃的标准而言，其损失是能够隐瞒起来的；而他希望得到维持的另一些标准如果得不到充分的实现，则是不能加以隐瞒的。因此，在定量供应时期，餐馆老板、杂货商或肉店老板要想给顾客留下货源充足、品种繁多的印象，要赢得顾客对他们的充分信任，就可能把可以隐瞒的非法货源作为其解决办法。同样，如果用质量和速度这两种标准判断某个服务机构的好坏，那么，质量就很可能让位于速度，因为质量不佳是可以隐瞒的，而速度太慢则不行。我们还可以再举一例。如果精神病院中的工作人员要在不虐待病人的情况下维持好病院的秩序，那他们就可能用湿毛巾扼住不服管教的病人的脖子，使他们不敢不服。使用这种方法并不会留下任何虐待病人的明显痕迹。<sup>①</sup>人们可以把虐待病人的真情隐瞒起来，但却不能把秩序混乱的情况隐瞒起来：

最容易实施的规章制度和管理秩序正是那些最容易留下遵守或违反的明显痕迹的制度，例如打扫病房、关锁门窗、在值班时禁止饮酒、使用监禁等等。<sup>②</sup>

在这里，采取过于玩世不恭的态度也是不正确的。我们常常发现，如果一个机构要使其主要的理想目标得以实现，那它在某些时候就必须暂时放弃该组织的其他理想，同时保持这些其他理想并没有被放弃的印象。在这种情况下，人们所放弃的并不是那种最为显著的理想，而是那种从法律的角度上讲最为重要的理想。我们可以从一份探讨海军官僚主义的论文中找到例证：

无论如何，这一特点（由群体强加的秘密）都不能完全归结于其成员担心别人会发现那些令人讨厌的因素。尽管这

---

<sup>①</sup> 参见R·H·威洛比：“国立精神病院中的工作人员”（未出版的硕士论文，芝加哥大学社会学系，1953年），第14页。

<sup>②</sup> 同上引，第45—46页。

种担心也能保持该机构的“内部秘密”不让外人知道，但这种作用主要是由该机构的非正式结构特征发挥的。这种非正式结构起到了防止正式规定和程序方法失效的重要作用。任何组织都不敢贸然把那些与得到官方认可的方法相抵触，但同时又与该群体的传统相一致的方法向外界披露。因为，我们注意到，许多问题正是通过这种方法来解决的。<sup>①</sup>

最后，我们发现表演者常常流露出这一印象：他们过去之所以千方百计地争取得到他们现在扮演的角色，是出于某种理想的动机；而且，他们完全具备这一角色所要求的理想素质；因此，他们没有必要因试图获取这一角色而蒙羞受辱，或为获取这种角色而做任何见不得人的幕后“交易”。（也许，只有高级职员才最可能表现出他们本人与其工作已达到神圣统一的倾向，但低级职员也常常表现出与此类似的倾向。）另外，还有一种东西能够加强这种理想印象，我们可称之为“训练修辞”。工会、大学、同业工会以及其他许多能够颁发证书的机构用这种“训练修辞”来要求其成员接受一定范围、一定时间的训练（这种训练要求带着强烈的神秘色彩），一方面是为了保持专业垄断，另一方面是为了让别人知道，这些人已经受到一定的训练，因而不同于那种没有受到训练的人。曾有一位学生就药剂工作发了一通议论。他说，虽然有些药剂师感到为得到大学文凭而开设的四年专业课程“对专业是必要的”，但也有些药剂师承认，他们只需要几个月的训练便能胜任工作了。<sup>②</sup>在第二次世界大战期间，美国陆军用一种纯工具性的方式训练了大批药剂师、钟表修理师等专业人员，仅用了五、六个星期的时间就取得令人满意的结果，使同行

---

<sup>①</sup> 参见C·H·佩奇，“官僚机构的另一副面孔”，载于《社会力量》杂志，第25期第90页。

<sup>②</sup> 引自A·温伦：“威斯康星州的药剂专业”（未出版的硕士论文，芝加哥大学社会学系，1943年），第89页。

业中的名流大师惊叹不已。我们发现，神职人员中也存在着这一情况。美国人当牧师是为了进入上层社会，英国人当牧师是为了不在坠入下层社会的路上滑得太远。可是，他们却往往隐瞒起自己的真正动机，而装出一副因感受到上帝的召唤而从事神职工作的样子。此外，他们往往装出这种印象：他们之所以选择到某一教区来工作，是因为他们能够对该教区中的教徒进行精神启迪，而不是因为教会长老们给他们提供了一幢好房子，或他们外出旅游无需自己掏腰包。其实，后者才是他们的真正动机。同样，美国的医学院在招收学生时也比较重视学生的种族背景，因为病人在选择医生时无疑会考虑到这一因素。实际上，在医生与病人的实际交往中，病人对医生的判断完全是以其专业训练和医疗水平为依据的。企业中的董事常常装出一副才华横溢、城府颇深的样子，使包括他们自己在内的许多人都忘记了这一事实：他们之所以能占据这一职位，其部分原因在于他们长得象董事，而不是因为他们具有董事的工作能力：

董事很少能意识到自己的外貌对顾主来说具有多么重要的作用，研究就业情况的专家安·霍夫曾经观察说：老板们现在想找到的是理想“好莱坞”明星式的雇员。一个公司在招聘董事时就出现过这一情况：一位应试者仅仅因为“牙齿太宽”而落选。其他人或因耳朵太长、或因饮酒过量、或因在接受面试时抽烟太凶而名落孙山。顾主们也常常直言不讳地提出一些种族和宗教要求。<sup>①</sup>

表演者甚至会尽力使观众相信，他们一开始就能表演出现在表演的姿态，也就是说，他们从来就具有现在的表演艺术，即使现在学习阶段也从没有过失误。表演者的这些声称常常得到了其

---

<sup>①</sup> 参见 P·斯特赖克：“董事是怎样找工作的”，载于《命运》，1953年八月号，第182页。

工作机构心照不宣的支持。例如，许多学校和研究机构要求应试者具备近乎苛刻的入学条件，以及通过非常严格的入学考试，但实际上落榜的人寥寥无几。再例如，某精神病院也许会要求想到该院工作的人接受一种“罗沙测验”和长时间的口试，但所有的应试者都会被录取。<sup>①</sup>

有趣的是，当非正式条件成为一种丑闻或一种有争议的政治问题时，那么招聘机构就会录用几个明显不符合条件的人，并对此大吹大擂一番，从而装出一幅合乎情理、依法办事的样子。<sup>②</sup>

我在上文中曾指出，表演者常常把与理想自我及理想成果不相符的行为、事实和动机隐瞒起来，或加以掩饰。除此以外，表演者还常常设法使观众相信，他们之间（即他与观众之间）存在着一种非常理想的纽带。而实际情形决非如此。对此，我们可以援引两个例子。

首先，个体常常表露出这种印象：他们正在扮演的常规程序是绝无仅有或者至少是他们最重要的常规程序。正如上文所示，观众们也常常认为他们所见到的是该表演者唯一的常规程序。詹姆斯曾写过一篇非常著名的文章探讨了这一问题。我们不妨援引其中的一段：

……我们可以这样说，个体关心着多少个不同群体的意见，他就会表现出多少个不同的社会自我。在每一个不同的群体面前，他都会表现出自我中的一个不同方面。许多在父母和老师面前显得非常拘谨的年轻人，在他们“粗鲁”的同龄朋友面前却象海盗一样语言粗鲁、举止蛮横。我们在子女面前的表现，决不会同于我们在俱乐部的同僚、顾客、雇

---

① 参见威洛比，同前引，第22—23页。

② 参见W·科恩豪泽：“黑人工会官员：对工会倡办者与控制者的研究”，载于《美国社会学学刊》，第57期，第443—452页。同时请参阅S·格里尔：“种族工会领导人的情境压力与功能作用”，载于《社会力量》，第32期，第41—45页。



员、上司、老板、亲朋至友面前的表现。<sup>①</sup>

我们发现，人们在日常生活的表演中只专注于他们在当时当地所扮演的角色。我们不妨把这种因果关系称为“观众隔离”。借助于观众隔离，表演者就能够确保观看他的一种角色的观众不会成为在另一情境中观看他的另一种角色的观众。我们在下文中还要对这种对保护演出效果具有重要作用的观众隔离进行评述。在这里，我仅想指出，即使演员试图打破这种隔离状态以及由此而产生的幻觉效果，观众们也常常不允许他们这样做。观众们觉得，如果他们仅用职业的表面价值来判断表演者，把他作为其衣着服饰所代表的全部和唯一的角色，那样他们就能节约大量的时间，也不致于无谓地浪费感情。<sup>②</sup>例如，如果任何两位居住在城市的人每次见面都必须交流各自生活中的每一细节、忧愁、秘密，那么，对某些人来说，这种生活就会变得非常令人生厌。再例如，如果一个丈夫希望安安静静地吃一顿饭，他也许会到餐馆去让女服务员招待他，而不愿回到家里去让妻子侍候他。

其次，表演者往往制造出一种印象，仿佛他们正在表演的常规程序以及他们与眼前观众的关系是独一无二的。他们常常混淆了表演的常规程序的特性（表演者本人也不知道他的表演实际上已经相当惯例化了），而只强调情境的自发性方面。医疗表演者提供了一则明显的例子。一位作者写道：

……医生必须装出一种记忆。病人意识到，他体内发生的任何变化都是非常重要的。他会把所有这些变化牢牢记住，不厌其烦地对医生讲述，并常常为自己“记忆不全”而苦恼。病人不敢相信医生竟会记不起那些事了。如果医生忘

---

<sup>①</sup> W·詹姆斯：《威廉·詹姆斯的哲学》（现代图书馆编，纽约：兰顿出版社出版，无出版日期），第128—129页。

<sup>②</sup> 这里及下文中引用的某些观点是沃伦·彼得森首次提出的。在此，我谨向他表示诚挚的感谢。

记了上次为病人开的是什么药，一次吃几粒，隔多长时间吃一次，那么，病人的自尊心就会受到极大的伤害。<sup>①</sup>

同样，最近一位对芝加哥医生的研究资料也表明，一位普通医生往往会向病人推荐一位医疗专家，并告诉病人说，从技术角度上说这是最好的选择了。其实，他举荐那位专家也许只是因为他们在大学时代是好朋友；或许他们事先已经把看病的收入双方如何分红都谈妥了；或者因为这两位医生之间存在着某种其他形式的“利益补偿”。<sup>②</sup>在我们的商业生活中，表演的这一特点也得到了利用，并被人们用“个人化服务”一词加以诽谤。在日常生活的其他领域，我们常常对“床边式的举止”（指医生对病人的关心体贴）、“高兴的手”（指出于某种动机而对别人的热情欢迎）等行为调侃揶揄。（但我们却常常忽视了这一事实：在扮演顾客角色时，我们也常常设法沟通我们与老板之间的私人感情。我们常常暗示老板，说他的服务是“金钱买不到的”，我们以后也决不会到其他地方去寻求这种服务。）也许，我们对这种极为愚蠢的“假群体”的关注是出于一种罪恶的动机。这是因为，在日常生活的任何领域，几乎没有什么表演不依靠我们的个人特质来对表演者与观众交往的独特性加以夸张。例如，当我们遇到一位知心朋友时，我们往往把这位朋友对我们自发地表示出的热情举止视为我们自己的专利，而不许他人染指。因此，当这位朋友对他自己的朋友（尤其当我们与这位朋友彼此不熟悉的时候）亲密地交谈时，我们便会感到一种轻度的失望。有一本描写十九世纪美国的礼仪指南书曾明确地论述过这一问题：

倘若你对某人恭维，或表现出特别的礼貌时，那么切不

---

<sup>①</sup> C·E·M·乔德“论医生”，载于《新政治家与民族》杂志，1953年3月7日出版，第255—256页。

<sup>②</sup> 所罗门，同前引，第146页。

可对在场的其他人也表现同样的举止。例如，如果某位先生来你家做客，你热情而真挚地欢迎他，说见到他“非常高兴”。他对你的这番情意也许非常满意，并从内心真诚感激你；但如果他听到你跟其他二十位客人说同样的话，那么他不仅会感到你的感情分文不值，而且会因受到这种虚情假意的愚弄而感到愤慨。<sup>①</sup>

## 表演控制的维持

我们在上文中指出，表演者相信其观众能够注意到表演中的次要暗示，并把这种暗示作为对表演具有重要意义的象征而加以接受。这一方便的事实也带来了一种不方便的含义。根据同样的符号接受倾向，观众也许会误解某种暗示所传递的意义；或者，他们可能会在那些某种意外的、无意的、偶然的、或者表演者并没有赋予任何意义的姿势或事件中判读出令人尴尬的意义。

由于交往中存在着诸如此类的偶然性因素，表演者往往针锋相对地表现出一种“举偶”责任，即尽量使表演中尽可能多的次要事件（不管这些事件从工具性的角度上说是多么无关紧要）不表现出任何印象，或仅仅表现出与该表演的总体情境定义完全吻合的印象。当我们意识到观众在私下对呈现在他们面前的表演现实表示怀疑时，我们一下子就想到，他们肯定会攻击我们表演中的缺陷，任何细小的失误都不会放过，而且还会把整个表演都看作是虚假的。但作为研究社会生活的人，我们却很少会想到，即使最富有同情心的观众，也会因发现呈现在他们面前的表演印象

---

<sup>①</sup> 《礼貌指南，或名流手册》（费城：李和布兰查德，1839年版），第87页。

中存在着某种微小的不一致现象而暂时感到不安与震惊，我们对表演者的信念也会因此而暂时受到削弱。由于这些次要事件和“无意姿态”中，有一部分恰好表现出与表演者力图表现的互为矛盾的表演印象，因此，观众们就会因他们在一定程度上参与了互动而感到震惊，尽管他们也可能认识到，这种不协调的次要事件归根结底是毫无意义的，也是根本没有必要放在心上的。最重要的问题并不在于由这种“无意姿态”造成的瞬息即逝的情境定义本身是应当受到责备的，而仅仅是因为，它与正式表现出的情境定义有所不同而已。这种差异在正式情境定义与现实之间打上了一种令人尴尬的楔子，使人们难以相信正式的情境定义才是在这种情境下唯一可行的情境定义。这样说来，我们也许不应该用机械的标准来分析这些表演，即认为大量的得益可以抵销小量的损失，或认为大份量收益可以补偿小份量的损失。也许，艺术意象能够更为准确地说明这一问题。在音乐演奏中，如果一个音符走了调，整个乐曲的艺术效果就会受到损害。

在我们社会中，无意姿态在许多表演中可谓是俯拾即是。总的来说，这些无意姿态是与表演者的原意不相吻合的。这些不合时宜的事件出现的范围非常广泛，其印象又非常出人意料，使之获得了一种共同的象征地位。我们可以把这类事物大致归为三类。首先，表演者可能会暂时失去对自己身体的控制，因而偶然表现出无能、无礼、或言语不敬的姿态。他在走动时可能会在什么地方绊一下，或可能踉踉跄跄地走几步，也可能摔一跤。他在讲话时可能突然打嗝、打呵欠、发生口误，在身体的某一部位搔痒，或因吃得太饱而使讲话很费劲。他也可能无意撞在别人身上。其次，有时表演者的行为会让人觉得他对互动过于关切，或过于麻木。他可能在讲话时结结巴巴，前言不搭后语，或可能表现得比较紧张，或可能露出内疚的神色，或可能显得很拘谨、别扭。他可能无缘无故地大笑一声；可能会无端暴怒；也可能会流

露出其他不合时宜的情感因素。这一切都可能使其他人感到惊诧而影响互动。他可能在互动中表现得过于严肃、过于热切；也可能对互动表现得毫不严肃，或兴味索然。第三，个体也许因为戏剧指导不够而使表演失败。表演情境也许没有安排就绪；也许这种情境是为另一种表演安排的；也许在表演的过程中这种情境会受到破坏；表演者也许因为种种出人意料的偶然事件，而在不适当的时候到达或离开表演情境；或在互动过程中令人尴尬地突然中止或暂时停止表演。<sup>①</sup>

当然，每一个具体节目所要求的细心程度是不同的。在一些我们不熟悉的外国文化中，人们在表演时需要表现出高度的一致性。例如，格兰尼特曾指出，中国社会中，子女孝敬父母的表演就属于这种情况：

他们整洁优雅的服饰本身便是对其父母的孝敬。其典雅大方的举止也是对父母的尊敬。在父母面前，子女们必须表演得严肃庄重：一言一行、一颦一笑都要十分留心；不能打嗝，不能打喷嚏，不能咳嗽，不能打呵欠，不能擤鼻涕，也不能吐痰。在父母面前吐痰尤为不孝，可能被视为对父母尊严的亵渎。露出衣服的衬里也是一种不孝行为。为了对作为一家之长的父亲表示尊敬，子女们在他面前应目不斜视，身体站直，不能把身体靠在任何物体上，不能躬腰，也不能用

---

<sup>①</sup> 对于无意引起的表演混乱，一种处置方法是，参与互动的人对此一笑置之，表明他们已经理解了它所要表达的含义，而不对此过于计较。伯格森和弗洛伊德都作过这方面的论述。伯格森曾就人们的笑声专门写过一篇论文。这篇论文不仅描述了我们期望表演者作出符合人类活动能力的各种表演，而且描述了存在于观众身上的一种倾向，即在互动一开始就把这种能力赋予表演者。同时，他还描述了在表演者以非人性的方式进行表演时，使有效的情境定义受到破坏的种种可能性。弗洛伊德对日常生活中的幽默和精神病理学也作过多次论述。这些论述不仅描写了我们期待中的表演者表现出机智、谦逊等美德的情形，而且描述了由于口误（这种口误对门外汉来说只是一种笑料，但对于研究人员来说却是不可多得的研究素材），而使有效的情境定义受到曲解的几种情况。

一只脚站着。每天早出晚归，子女都要走到父母跟前，带着奴仆般的谦卑表情低声地向他们请安，然后站在一旁，听候父母的吩咐。<sup>①</sup>

同样，在我们欧美文化中，凡是涉及到显贵名流的象征性活动时，表演的一致性也是不可缺少的。曾在英国宫廷中任王室侍从的已故的弗雷德里克·庞桑比爵士曾写道：

我在王室中任职时，总是对乐队演奏的杂乱无章的乐曲感到震惊。因而，我决意改变这一情况。王室中的大部分成员并没有多少音乐素养，总是吵吵闹闹地要求演奏流行乐曲。……我对他们说，这些流行曲会使隆重的仪式失去庄重感。能为王室表演节目在一位女士的一生中可能是一件重大的事件，但如果他踏着“他的鼻子比平常更红了”的节拍在国王或皇后面前经过，整个表演效果就被破坏了。我认为，在这些场合，应该演奏小步舞曲、古典乐曲或带有“神秘”色彩的歌剧舞曲。<sup>②</sup>

另外，我觉得仪仗队在举行授爵仪式时演奏的乐曲也是有伤大雅的。我写信跑乐队高级指挥罗根上尉谈了这件事。我说，看到外面的乐队在为杰出人物授爵时奏着滑稽可笑的歌曲，心里真不是滋味。我还说，当内务大臣大声宣读一位即将被授予阿伯特勋章的人所作的英雄业绩时，乐队在外面演奏二步舞曲也使整个仪式失去了庄严感。我建议说，在这种场合，应演奏戏剧性的歌剧音乐。上尉先生欣然应诺……<sup>③</sup>

同样，美国中产阶级家庭在举行葬礼时，穿着黑色礼服。在葬礼过程中站在死者亲属旁边的灵车驾驶员是可以抽烟的。但如

---

① M·格兰尼特：《中华文明》，莫尼斯与布雷尔福德合译（伦敦：基根保罗出版社，1930年版），第328页。

② 庞桑比，同前引，第182—183页。

③ 同上引，第183页。

果他不是把烟头小心地扔在地下，用脚踩灭，而是随手扔到灌木丛中，而且烟头在空中还呈弧形运动，那么，死者亲属就会对此表示震惊与愤慨。<sup>①</sup>

人们不仅在神圣场合中需要表现出表演一致性，而且在世俗场合，尤其在高层次的冲突中也是如此。在这些场合，每一个人对自己的言行举止都要小心谨慎，否则就可能被对方抓住把柄而成为攻击的对象。戴尔在讨论政府高级职员的工作偶然性时指出：

官方信函的草稿需要（比对正式文件而言）更仔细地检查：因为即使信件的主题并不重要，内容也无伤大雅，但如果一句不正确的话或一个不贴切的短语被那些喜欢找岔子的人——他们把政府部门的任何微不足道的错误都作为一道美味佳肴让公众品尝——抓住，整个部门就会陷于一片混乱之中。因此，初到政府部门任职的青年人往往要经过三、四年（即在二十四至二十八岁期间）的严格训练，才能养成一丝不苟、精益求精的工作作风。经过这段时间的严格训练，他们对一切事实都会准确地核实，对一切论证都会严密地推导，而不会允许公文中出现任何含混不清的表述形式。<sup>②</sup>

尽管我们能够意识到这几种情境类型中的表演要求，但我们却常常把这些情境作为特殊情况来看待。我们常常忽略了这一事实：在我们英美社会，日常的世俗表演常常要经受严格的检验，使我们的行为举止既合适贴切，又合情合理，还要符合礼节礼貌。导致这种疏忽的部分原因是，作为表演者，我们常常非常清楚地意识到我们本来可能、但在实际上却没有运用于我们自己行为中的那些标准；而对我们在不知不觉中加以运用的那些标准，却没有如此清晰的意识。无论如何，作为研究者，我们必须

---

① 哈布斯坦，同前引。

② 戴尔，同前引，第81页。

随时随地地观察和研究表演中的任何不一致行为，无论它是一个拼法错误，还是跌倒时裙子没有能将肌肤掩饰住的不适姿态。我们还必须敏锐地意识到，为什么一位近视的管子工为了保护肌肉发达、身强力壮这一对其职业必不可少的印象，在见到雇主家的主妇向他走来时，感到有必要匆忙地把眼镜塞进自己的口袋。毫无疑问，他的这一行为把工作转换为表演了。再例如，公共关系咨询专家们常常告诫电视机修理人员说，如果他在修理电视机时忘记把螺丝装上，那他就应该把这个螺丝同他自己的螺丝搁在一块，以免留下丢三落四的不好印象。换句话说，我们必须意识到，一种表演作出的现实印象是一个非常微妙的、非常脆弱的事情，任何微小的表演失误都可能把这种现实印象打得支离破碎。

表演中要求的表述一致指出了在我们的极富有人性的自我与我们的社会自我之间存在的重大差异。作为人，我们是变幻莫测的感情动物，我们的情绪和精力每时每刻都在发生着变化。但作为表演者，我们在观众面前却不能让自己的情绪随意变化。杜尔凯姆曾经指出，我们不能让自己的高级社会活动“象情感和生理意识一样，随着生理状态的变化而变化”。<sup>①</sup>为了使人们相信我们在任何场合下都能作出完全一致的表演，我们就必须把自己的精神象某种制度一样固定起来。正如桑塔雅纳曾经指出的那样，社会化过程不仅起着纯化精神（使之更为高尚）的作用，而且起着固定精神的作用：

不管我们露出欢快的笑容还是悲戚的神情，我们在表露和强调这种神色时就已经规定了我们自己至高无尚的性情。因此，只要我们继续被这种自我认识的魔力所迷惑，我们就不仅仅在生活，而且在表演了。我们创造并扮演着我们自己选择的角色；我们流露出苦思冥想的悲哀的神情；我们捍卫

---

<sup>①</sup> E·杜尔凯姆：《宗教生活的基本形式》，J·W·斯旺译（伦敦：艾伦和昂温出版社，1926年版），第272页。



并变化着自己的激情；我们用雄辩有力的方式鼓励自己表现出真正的自我，而不管这种自我是忠贞不渝、鄙事傲物、粗枝大叶、还是纯朴无华；我们（在想象中的观众面前）独白，并用我们的不可分割的自我角色这一披风把自己裹挟起来。我们身穿这种表演服饰，期待着观众的掌声，并希望在一派寂静中悄然地走向冥界。我们表示：凡是我们声明要达到的美好的情操，我们都要达到，就象我们对自己曾声明要信守的宗教坚信不移一样。我们面临的困难越大，我们的热忱就越高。由于我们已经公开表明了自己的原则，并信誓旦旦地保证要履行这些原则，因此我们就必须坚持不懈地把情绪与行动的不一致隐藏起来。我们并不感到这是虚伪的行为，这是因为我们希望扮演的角色比我们游移不定的梦想更加符合我们的自我。我们以这种方式描绘的、作为我们真实自我的图象是无比壮观的：有台柱，有帷幕，有远方的风景，还有一只指向地球或指向思维哲学的手指。但如果我们一生下来就会运用这种笔法，如果我们的艺术表现力充满着生机，那么，这幅图像对其原型的嬗变越大，它所表现的艺术就越深沉、越真实。一尊朴素无华的古代半身雕像虽然不能使这块石头具有人性，但却能表现出一种比人们早上起床时的呆滞神情或人们偶然间做的鬼脸更为贴切与精神。任何一位对自己的智慧确信无疑、对自己的职位非常自豪、或对自己的职责忧心忡忡的人都会戴上一幅悲戚的面具。他认为这种面具能够代表他自己；因而，他会把自己的绝大部分虚荣都隐藏在这副悲戚面具的后面。当他象所有生存着的事物一样一息尚存，但却不断走向衰亡之际，他会把自己的心灵转变成思想，并自豪地而不是遗憾地把自己的生命奉献在摩西的祭坛上。同任何艺术或科学一样，自我认识也会把它自己的主题置于一种新的媒介中，即置属于思想的媒介中。在这种思想的媒介中，

它失去了原先的范畴和地位。我们的良知把我们的动物式习性转变成成为忠诚和责任，我们也因此而成了“人”或面具。<sup>①</sup>

这样说来，人们可以通过社会约束而自发地把这种举止的面具戴在自己的脸上。但如波伏瓦所言，我们之所以能作出这种姿势，是因为有一些明显的和隐蔽的钳子直接夹住了我们的身体。他说：

即使每一位妇女的衣着服饰都与其地位相称，实际上她还是在做游戏：打扮的技巧就象艺术一样，只属于想象的王国。问题不仅仅在于：紧身塔、胸罩、染发药水以及种种化妆品能把身体和面孔伪装起来；而在于：即使最单纯朴实的妇女，一旦“衣着打扮”完毕，呈现在别人眼前也再不是她自己了。相反，她就象一张雕塑的照片或舞台上的演员一样，成为一个代理人，代表着一种不存在的事物。也就是说，她代表的是她所扮演的角色，而不是她自己。正是这种与完美无缺的事物的认同（这种事物是不真实的、固定不变的，就象小说中描写的英雄或画像和雕塑一样完美无缺）才使她心满意足。她努力使自己与这一形象认同，并尽量把自己的形象固定起来，而且还认为这种艳丽多姿的形象是理所当然的。<sup>②</sup>

## 误解表演

我们在上文中指出，观众在某一情境中也能进行自我调节。这种调节作用是观众根据自己的信仰而接受表演者发出的暗示，

<sup>①</sup> 桑塔雅纳，同前引，第133—134页。

<sup>②</sup> 参见S·D·波伏瓦：《第二性》，H·M·帕什利译（纽约：克诺夫出版社，1953年版），第533页。

同时把这些暗示视为比其本身更为重要、或不同于其本身符号媒介物的根据。如果说观众的这种符号接受倾向使表演者处于被误解的地位，并使他在观众前表演时必须处之小心翼翼的话，那么，反之亦然：观众的这种符号接受倾向也使他们自身处于被欺骗、受愚弄的地位。这是因为，几乎没有什么东西不能被用来证明某种子虚乌有的事物的存在。显而易见，许多表演者有充分的能力把事实错误地呈现给观众，而且他们也非常想这么做；只是出于羞愧、内疚或恐惧，他们才放弃这种企图。

作为观众，我们自然觉得表演者所力图表现出的印象有可能是真实的，也有可能是虚假的；有可能是真诚的，也有可能是虚伪的；有可能是证据确凿的，也有可能是“冒牌货”。正如上文所说的，这种怀疑是非常普遍的，以致于我们常常对表演者不能轻易操纵的符号特征予以更多的关注，以便更好地判断那些比较容易出差错的暗示符号具有多大的可靠性（这种倾向尤其在科学警务和投影测试中最为显著）。我们不会轻易地允许处于某种地位的表演者得到他所希望得到的特定待遇，相反，我们却时时刻刻准备着为揭穿他的假面具而攻击他盔甲上的裂缝。

每当我们想到那些表现出一种虚假的门面，或想到“仅仅”表现出一种门面的表演者时；每当我们想到那些伪装娇饰、行骗欺诈的表演者时，我们就会自然而然地想到现象与现实之间的巨大差异。我们还常常意识到，表演者的地位是非常危险的，因为他们在进行明显的误解表演时，随时都可能发生一些意想不到的事故，而使他们“原形毕露”。在这种时候，他们就会立即受到人们的羞辱，有时还会永远名誉扫地。但我们也常常感到，诚实的表演者是能够避免这种可怕的意外事件的。这只是众所周知的常识，对我们的分析工作没有多大价值。

有时，我们会问一问某种表演印象是真实还是虚假的。实际上，我们真正想知道的是表演者是否有权进行这种表演，而不是

想知道表演本身是否逼真。我们有时会发现，某位与我们打交道的人是一个骗子，一个彻头彻尾的诈骗犯。在这种情况下，我们才真正发现此人没有权利扮演他实际上扮演的角色；也就是说，他不是某一地位的名副其实的拥有者。我们会想到，这位骗子的表演不仅不符合他的身份，而且还在其他方面也出现了差错。但是，在多数情况下，我们除了发现他是骗子外，并不能发现他的虚假表演与合法表演之间存在着多少其他方面的差异。具有讽刺意味的是，骗子的角色扮演得越成功，我们受到的威胁就越大。这是因为，骗子的表演能力越强，就越会削弱我们的道德信念，使我们对扮演某种角色的合法资格与扮演这种角色的能力之间的联系顿生疑窦。（技术高超的模仿者虽然一再声称他们的意图是不严肃的，但依然能够在某种程度上“消除”我们的戒备。）

但是，扮演的社会定义就其本身而言，并不是一件非常一致的事情。例如，假如有人装扮成一位具有神圣地位的人，如医生或牧师，那我们就会觉得这种行为对社会交往构成了不可饶恕的罪行；但如果某人装扮成一个不名誉、不重要、亵渎神明的人，如一个流浪汉或一位技术不好的工人，那么，我们对这种行为便不会予以过多的关注。如果我们在与某人打了较长时间的交道后，发现此人的实际地位比我们估计的要高，这时，按照基督教先例，我们的内心只会充满惊奇和懊恼，而不会对他怀有任何敌意。事实上，我们在神话集和流行杂志上就能发现这样的情形。这些神话集和流行杂志上登载着各种各样的浪漫故事，这些故事的主角——无论是英雄还是恶魔——都作了许多欺骗性的声称，只是到最后一章才水落石出、真象大白。恶魔的地位并不象他声称的那样高，英雄的地位也不象他声称的那样低。

此外，有些表演者，如诈人钱财的骗子，会非常狡猾地隐瞒起他们生活中的每一事实，而给人们一种全然虚假的印象。我们对这些人是很反感的。但另外一些人，例如前罪犯、癫痫病人或

种族不纯的人，他们生活中只有一种致命的缺点，因此千方百计想把这一缺点隐瞒起来，而不是实事求是地加以承认，并作出真心诚意的努力以逐渐克服这一缺点。对于这些人，我们也许会表示同情。同样，我们对个体的伪装与群体的伪装也持不同的态度。我们往往不能饶恕个体的伪装，但对群体的伪装我们的感受却并不那样强烈。另外，对于为促进福利事业而进行伪装的人，或为嬉戏玩乐而进行伪装的人，与那些为赢得个人的心理享受或获得个人的物质私利而进行伪装的人，我们的看法也是不同的。

最后，由于“地位”的概念在某些意义上并不清晰，因此，从另外一些意义上说，“装扮”的概念也是不清楚的。例如，就一些地位而言，其成员资格显然无需得到正式的认可。如果某人说自己是从法学院毕业的学生，人们很容易辨别真伪；但如果某人说他是某人的朋友，或他真诚地相信某种事情，或他非常喜欢音乐，那么人们只能或多或少地证实或反驳他的声称。在那些不是根据客观标准来判断人的能力，而且真正从事某种职业的人并没有为保护其权利而组织起来的情况下，一个人可以把自己封为专家，他受到的惩罚也不过是受人窃笑而已。

我们在处理年龄和性别地位时所采取的不同态度，就颇有教益地证实了所有这些易使人混淆不清的资源。如果一位十五岁的男孩子在驾驶汽车或在餐馆喝酒时装成十八岁，这无疑应该是受到谴责的行为。但在许多社会情境中，如果一位妇女不把自己表现得比实际情形更为年轻、更富有性吸引力，那么，这只是一种不恰当的行为而已。有时我们说一位妇女的身材实际上并不象她打扮的那样好，或一位妇女实际上并不象她所装扮的那样是一位内科医生，我们在说这两句话时使用的并不是同一概念上的“实际上”。此外，人们也许在今年把某人对个人门面的整饰看作一种伪装，但若干年后却可能把它视为一种修养。无论是我们社会的亚群还是其他社会的亚群，任何时候都存在着这种不同的看

法。例如，虽然通过染发把灰白色头发掩饰起来的办法，最近已经得到多数人的认可，但还有一些人认为这是不能容许的行为。<sup>①</sup>再例如，外国移民到美国后可以在衣着举止方面把自己装成美国人，但他们如果改用美国人的姓名，<sup>②</sup>或把鼻子也装成美国人，<sup>③</sup>那其动机就令人怀疑了。

现在让我们从另一个角度来分析一下误解表演。一个“公开的”、“直截了当”的、或不怕脸红的谎言不用表明，撒谎者本人也知道自己是在撒谎，因而他是有意的。例如，如果一个人说他在某一时刻到某一地点去过，而实际情况并非如此，就属于这一情形。（某些扮演——当然不是全部——中就包含着此类的谎言；但许多这样的谎言却与扮演无关。）那些在散布无耻谎言时被当场揭穿的人不仅当时丢了面子，而且以后在社会上也会永远为人所不齿。这是因为，许多观众认为，如果某人允许自己撒一次弥天大谎，那就永远失去了受到人们完全信任的资格。但也有许多谎言是“无害的”。例如，医生可能对来家作客的人等等，他们可能为迎合听众的心理而撒谎。这类谎言不能认为是可怕的谎言。（我们在下文中还要讨论这类旨在保护他人，而不是保护自我的谎言。）此外，在日常生活中，表演者常常能够有意识地创造出各种虚假的印象，而不使自己处于因明显撒谎而不能自卫的境地。例如，如果人们在交往时运用旁敲侧击、含糊其词、隐瞒实情等手段时，便可以在从严格的意义上说不属于撒谎的情况下从谎言中捞到好处。大众传播媒介对此自有高招。例如，通过

---

① 参见《命运》，1951年11月号，第102页。

② 参见H·L·门肯，《美国的语言》（第4版，纽约：克诺夫，1936年版），第474—525页。

③ 参见“整形外科学”，载于《乌木》杂志，1949年5月号。同时请参见F·G·麦克克利格和B·沙夫纳合著：“为做鼻子整形手术的病人蒙面：其社会学和心理分析学的几点因素”，载于《身心病理学》，第12期，第277—291页。

选择不同的摄影角度并精心剪辑，就可以把人们对某位名流的一般性反应变成无比热烈的欢迎。<sup>①</sup>

人们现在已经认识到，在谎言与真理之间存在着很微妙的差异，要辨别这种差异是很困难的，有时甚至是令人尴尬的。许多机构，如房地产委员会，已经拟定了明确无误的规章条款，具体规定了夸大事实、缩小事实、隐瞒事实在多大程度上会造成令人怀疑的印象。<sup>②</sup>英国的行政机构显然是根据类似的原则工作的：

（对于人们打算或可能公诸于众的官方文告而言），一般的做法是很简单的。任何不符合事实真相的话都不应该说，但也并不是所有符合事实又与某种事情相关的话都应该或都有必要告诉公众，即便这些话符合公众利益。向公众披露的事实也可以根据需要进行适当的调整。技术高超的公文起草人员在这方面能够发挥令人惊奇的作用。下面的说法虽有玩世不恭之嫌，但也不乏真知灼见：在下院中，对一个令人尴尬的问题的最好回答，就是要做到既简明扼要，听起来又好象是完美无缺。而且在受到挑战时能字字珠玑，让别人没有进行拙劣“补充”的可乘之机，同时又什么也没有透露。<sup>③</sup>

法律以它自己的精确条文解决了许多含混不清的社会疑难问题。例如，在美国的法律中，对意图、过失和严格的责任都作了具体、明确的规定。根据法律，误解表演属于有意的行为，这种行为表现在言论或行动、模棱两可的论述或使人误解的表白的事

---

① 一份对麦克亚瑟1952年抵达芝加哥参加共和党全国会议时的情况研究，对此提供了绝妙的例证。参见K·兰格和G·兰格：“初探电视效果的独特作用”，载于《美国社会学评论》，第18期，第3—12页。

② 参见E·C·休斯：“世俗机构研究：芝加哥房地产委员会”，（未发表的博士论文，芝加哥大学社会学系，1928年），第85页。

③ 戴尔，同前引，第106页。

实、隐瞒情节或防止人们去发现事实真象等具体行为中。<sup>①</sup>就隐瞒情节行为所导致的犯罪而言，其程度因情形而定，主要看这种行为处于生活的哪种领域。因此，对广告人员与专业咨询人员的标准就有所不同。此外，法律还规定：

即使某人对其陈述的真实性深信不疑，仍有可能是一种过失行为，这是因为在查明事实或表述时缺少适当的耐心，或因为缺少某项特别业务或专业所要求的技能。<sup>②</sup>……只要被告存心想作出令人误解的供词，那么，即使他毫无私心、动机善良，即使他认为自己在为原告帮忙，也不能使他免于法律责任。<sup>③</sup>

如果我们把视线从纯粹的模仿和无耻的谎言转向其他类型的伪装，那么，我们会发现，那种存在于真实印象与虚假印象之间的常识性区别就更难以辨析了。某种专业活动也许在几十年前还被人们视为江湖诈骗，但现在却可能被人们视为可以接受的合法行为。<sup>④</sup>而且，我们社会中某些人认为是合法的活动，其他社会中的某些人却可能认为是诈骗性的行为。

更为重要的是，我们发现几乎所有合法的日常行业或日常关系中的表演者，都会隐蔽地从事某些与表面印象不相符合的活动。尽管某些特殊的表演、角色或常规程序并不要求表演者对所有事情加以隐瞒，但在他的整个活动领域中总存在着一些他不能公开表现的行为。我们不妨这样说，某一角色或关系中的事情和表演人员越多，表演者需要隐瞒的事情也就越多。因此，即使关系很好的夫妻也可能对各自的经济收入、过去的经历、目前的相

---

① 参见W·L·普洛斯：《民事侵权法指南》（初级论文系列丛书，圣保罗，明：西方出版公司，1941年版），第701—706页。

② 同上，第733页。

③ 同上，第728页。

④ H·D·麦克道尔：《疗骨术：对一个半正统愈合媒介及其招揽顾客方法的研究》（未发表的硕士论文，芝加哥大学社会学系，1951年）。



好、“不好”的或开销大的嗜好、个人的志向或忧愁、子女的活动、对亲友的真正看法等事保守秘密，不让对方知道。<sup>①</sup>正因为夫妻双方对这些重要事情保持沉默，才使他们在相互关系中能够保持着一种良好的现状，而不需要在生活的所有领域中都彼此严格保密。

也许，最为重要的是，个体在他的任何一种常规程序中保持的虚假印象，都可能对他的全部关系或角色（其常规程序只不过是这种关系或角色中的一部分）造成威胁。这是因为，如果个体的行为中有一个足以使他名誉扫地的假面目被人们识破，人们就会对他本来无须隐瞒的许多其他活动领域也产生怀疑。同样，如果个体在表演中只有一件事情要隐瞒，而且这件事也许只有在某种特殊情况下才会暴露，但由于表演者对此十分担心，使得其表演可能由此受到影响。

在本章的前几节中，我们已初步探讨了表演的几个普遍特征，例如：以工作为目标的活动倾向于向以交往为目标的活动转化；一种常规程序借以自我表现的台前也可能适用于其他略有不同的常规程序，同时又不与任何特殊的常规程序完全吻合；人们为了维持工作共意而实施充分的自我控制；通过强调一些事实和隐瞒另一些事实而创造出理想的印象；表演者小心翼翼地防止表演中出现任何与表演的公开目的不一致的事件（虽然，鉴于表演的公开目的，观众们原来没有想到表演者会如此谨小慎微）。我们可以把这些特征看作为一种互动制约，这种制约作用对个体产生重要的影响，使他们把自己的活动转化成表演。个体不仅仅在扮演其角色并渲泄其感情；相反，他会把自己对角色的扮演表现出来，并用人们能够接受的方式来传达他的感情。总的说来，一项

---

<sup>①</sup> D·德雷斯勒：“他们为什么彼此保密，”载于《本周》杂志，1953年9月13号发刊。

活动的再现在某种程度上说与该活动本身总会有些偏差，因此，出现某些表演错误是不可避免的。再说，由于个体在重现其活动时必须以符号为媒介，所以，他所再演的形象不管多么逼真和忠于事实，都免不了产生某些误差，就如印象中往往也会出现误差一样。

虽然我们可以保留一种常识性的想法，即认为现象可能会因为某种不一致而失去其真实性，但我们却没有理由认为，与表演印象不一致的事实比它们所包含的表演现实具有更大的真实性。对日常生活表演采取玩世不恭的态度当然是片面的，就象表演者本人对他的表演所采取的态度同样片面。对于社会学研究的许多问题而言，我们甚至没有必要弄清，表演者力图让观众得到的印象与他力图阻止观众得到的印象之间，哪一种具有更大的真实性。至少对本书来说，对社会学研究具有最重要意义的课题是日常表演中表现出来的印象往往会受到歪曲。我们只想讨论一个问题：什么样的现实印象可能破坏表演中的现实印象；至于究竟什么是现实，这一问题可以留待其他研究者去探讨。我们所关心的是：“一种特定的印象通过哪些途径失去其真实性？”这一问题是与“特定印象在哪些方面是虚假的”问题不同的。

如果我们对上述问题作一番回顾，就会发现，尽管骗子和撒谎者作出的表演是极为虚假的，与日常生活中的一般表演有天壤之别，但两者之间也存在着共同之处，那就是：在这种表演中，表演者都必须极为小心，否则就难以保持其表演印象。例如，英国的行政官员 和美国的棒球裁判<sup>②</sup> 不仅不能做出任何不适当的“交易”，而且不能做出任何可能使其他人（错误地）认为他们在做“交易”的不适当行为。无论是诚实的表演者希望表

---

① 戴尔，同前引，第103页。

② 皮尼黎，同前引，第100页。

达出一种真相，还是不诚实的表演者希望表达出一种假相，两者都必须谨慎地使用合适的表达方式，而决不能麻痹大意地使用任何有损于其表演印象的表演形式，否则，观众就会产生误解。<sup>①</sup>正因为虚假和诚实的两种表演中都存在着戏剧学的偶然因素，所以我们对虚假表演的研究就能够增加我们对诚实表演的理解。这种研究对我们具有非常重要的意义。<sup>②</sup>

## 神秘化表演

在上文中，我们初步探索了个体在表演中重视一些事情、而隐瞒另一些事情的方法。如果我们把感知视为接触和交流的一种形式，那么，对被感知事物的控制就构成了对接触的控制，而被感知事物的局限和规律也就成为接触的局限和规律。这里，信息词项与礼仪词项发生着某种关系。个体获取的信息如果不能得到调整，情境定义就可能受到破坏，而不能对接触进行调节又意味着表演者可能要受到礼仪上的玷污。

许多人认为，只要对接触进行限制并保持社会距离，就能够使观众产生一种畏惧心理，即一种伯克称之为使观众对表演者产

---

<sup>①</sup> 应当指出：这种相似中也存在着一种例外的情形，尽管这种例外对诚实的表演者并没有多少意义。正如上文所示，通常的合法表演往往过分强调常规程序得到特殊表现的程度。与此相反，虚假的表演却往往为了减少人们对它的怀疑而强调程序得到固定化的意识。

<sup>②</sup> 重视虚假表演和台前还有其他原因。当我们发现某人把伪造的电视天线卖给没有电视机的人，或把国外旅游的标签卖给从未离开过本国的人，或把铁丝轮圈的轂盖卖给只有普通小车的人时，我们便看到了工具性目标的明显功能。而当我们研究真正的情况，如某人把天线卖给有电视机的人时，那么，在许多情况下就难以准确地证明自发性或工具性行为的明显功能。

生的神秘化状态。库利的下述之言可以引以为证：

一个人究竟能够在多大程度上通过对他本人的错误想法来影响他人，这要根据具体情况而定。正如上文所言，人本身也许只是一种偶然的事件；人与他的思想并没有确定的关系。人的思想可能是一件独立的精神产品。在领袖与随从没有直接接触的情形中，这种情况几乎是一个通例。这也在部分上解释了为什么权威——尤其是具有内在个人弱点的权威——总是把自身笼罩于仪式和人为的神秘气氛中；其目的是为了防止与他人的接触，使人们不致于同他产生熟悉的关系，而只能对他进行想象。……例如，海、陆军部队的纪律非常明确地意识到把上、下级分隔开来，并使上级处于对下级的支配地位的必要性。罗斯教授在论述社会控制时也指出，老于世故的人往往用温文尔雅的举止来掩饰自我，其目的之一就是使自己处于对不谙世事的人的支配地位。<sup>①</sup>

庞桑比对挪威国王的忠告中也反映出同样的观点：

一天夜里，哈肯国王告诉我说，由于反对党表现出日益强烈的共和倾向，使他的处境日益艰难，一言一行都得特别小心，因此，他打算尽可能地深入民众。他觉得，如果他和莫黛王后不坐小汽车，而是乘电车，他们就可能得到民众的更大支持。

我开诚布公地告诉他说，那样做无疑是一个极大的错误，因为，人们一旦处熟了，彼此就会看不起对方。谚云：亲昵生狎侮。作为海军军官，他应该知道，舰长总是独自用餐，而不与其他军官在一块。这是因为，单独用餐可以使他免于同其他军官打交道，从而不致于使其他军官同他混得太熟。我对他说，他应该把自己置于受人敬仰的偶像地位。当

---

<sup>①</sup> 库利，同前引，第351页。

然，他可以偶尔走下圣殿，这样对谁都毫无害处。人民并不希望有一位能够与之促膝交谈的国王，而是希望有一位象阿波罗神的预言那样深奥莫测的国王。实际上，王朝只是每一个人想象的造物。每一个人都会想象如果他自己当了国王，他会做些什么。人们以为国王具备他们可以想象得出的一切美德和才能。因此，如果他们看到国王陛下也象平民百姓一样在街头巷尾随意行走，肯定会非常失望的。<sup>①</sup>

这种理论中所隐含的逻辑，不管在事实上正确与否，都是为了阻止让观众看到表演者。在许多情形中，当表演者声称自己具有某种神圣的素质和才能时，他所使用的也许就是这种逻辑推理。

当然，在保持社会距离的问题上，观众们也常常予以配合。这主要表现在他们在自己的行为中对表演者的神圣性保持一种敬畏心理。已如齐美尔所说：

根据这里所说的这种方案，每个人的周围都存在着一种理想的领域。（当然，这种情况在其他场所也存在着。）尽管这种领域的范围在各个方向上是不相等的，而且随着人们与之交往的个体的情况的变化而变化，但这种领域却不能被人们渗入，除非个体的人格价值受到破坏。这种领域是由于个体的“荣誉”而附加在人们身上的。“过于亲密”的语言往往会对人的荣誉构成尖刻的侮辱；这一领域的四周是社会距离的光环，谁要是贸然侵入了这一领域，他就对别人的荣誉构成了侮辱。<sup>②</sup>

杜尔凯姆提出了同样的看法：

人类的人格是一种神圣的东西；人们不能侵犯它，也不能跨越它的界限；同时，人们只有不断与他人进行交流，其

<sup>①</sup> 庞桑比，同前引，第277页。

<sup>②</sup> 《齐美尔的社会学》K·H·沃尔夫编译（格伦科：自由出版社，1950年版），第321页。

人格才能达到尽善尽美的境界。①

我们必须明确地认识到，与库利观点的含义相反，人们不仅对处于高级地位的表演者保持着敬畏和距离，而且对处于同级或低级地位的表演者（尽管这种敬畏与距离要比对上级的少些）也是如此。

不管观众的这种抑制性心理对他们本人会产生什么作用，这些心理确能为表演者提供一些活动余地，使他不仅能够根据自己的意愿创造出表演印象，而且能够为他本人或观众的利益发挥一种保护性或威胁性的作用，尽管这种作用经不起严格的检查。

最后，我想指出，观众出于对表演者的敬畏而不加过问的事情，多半是表演者不敢暴露的事情（因为他担心这些事情的真相一旦暴露就会蒙羞受辱）。正如李茨莱所言，我们的社会自我就象一枚银币。其一面刻着敬畏，另一面刻着羞愧。②观众们意识到，表演者后面存在着神秘莫测的力量；但表演者却清楚地知道，他主要的秘密只不过是一些微不足道的小玩艺。正如不胜枚举的民间传说和入会（或授权）仪式所表明的那样，在许多情况下，那种神秘因素后面存在的真正秘密是：实际上根本没有任何秘密可言；他们的真正目的是防止观众了解到这一事实。

## 现实与谋划

在我们英美文化中，似乎有两种基本模式构成了我们的行为

---

① E·杜尔凯姆：《社会学与哲学》，D·F·波柯克译（伦敦：科恩和韦斯特，1953年版），第37页。

② 参见李茨莱：“论羞愧的社会心理”，载于《美国社会学学刊》，第68期，第462页以后。

概念：其一是真实的、真诚的或诚实的表演；其二是虚假的表演。彻头彻尾的事实捏造者向我们提供的就是这种虚假的表演。这种表演又分为两种：一种是要求人们严肃对待的，如骗子的把戏；另一种不要求人们严肃对待的，如舞台演员的表演。我们通常认为，只有无意地组合在一块的东西才是真正的表演，它是个体对情境事实作出的没有自我意识的反应，因而是一种不自觉的产物；相反，“谋划”出来的表演是费尽心机组合起来的東西，它是由一系列虚假的节目重迭而成的。在虚假的表演中，行为项目找不到任何可以与它直接对应的现实。因此，这两种互为对立的观念只能成为诚实表演者的理论，使他们作出效果更好的表演，而不能成为分析这种表演的媒介。

首先，必须指出，许多人真诚地相信他们习惯上对情境所下的定义是真正的现实。在本书中，我并不想对他们在总人口中所占的比例进行质疑，而只希望探讨他们的真诚与他们的表演之间的结构关系。要使表演成功，表演者必须使大多数观众相信他们是真诚的。这就是真诚在戏剧表演中的结构地位。表演者可能是真诚的——也可能在客观上是不真诚的，但在主观上却真诚地相信自己真诚的——但热爱自己所扮演的角色并不能保证他们作出令人信眼的表演。虽然并没有多少法国厨师是货真价实的俄国特务，也没有多少女人既当妻子又当别人的情妇，但我们并不能排除另一种可能性，即双重性格是确实存在的，有时一个人甚至能长期保持这种两面角色。这说明虽然在一般情况下，一个人的真实身份与他的表面身份是一致的，但这种表面身份却可能是伪装的。由此看来，表象与现实之间只有一种统计上的联系，而没有任何内在的、或必然的联系。实际上，考虑到表演常常会受到人们意想不到的威胁，而且表演者既要与其他表演者保持团结，又要与观众保持距离（这一点我们在下文中还要讨论），因此，在许多情况下，表演者就由于不能摆脱他对现实的真正看法而使他

的表演受到威胁。有些表演因完全不诚实而成功，而有些表演则因完全诚实而成功。总的说来，这两种极端都只是个别情况而不足为例，因而，从戏剧学的角度上讲，它们不具有深入研究的意义。

这里的含义是：一种诚实的、真诚的、或严肃的表演与客观世界的关系并不象人们想象的那样牢固。如果我们进一步观察诚实表演与不诚实表演之间通常存在的距离，这一含义就会更加明显。为了说明这一问题，我们可以以舞台表演为例。一名合格的演员需要经过长期的训练才能掌握精湛的表演技艺和泰然自若的舞台心理。但我们却不能只看到这一事实而忽略另一事实：几乎任何人都能很快地背熟一段台词而登台表演，那些宽厚的观众也能大体领略他们表演的基本内容。这是因为一般的社会交往是与舞台设计十分相似的，即由一些富有戏剧性的行动、反行动和交替问答组成的。甚至在缺乏经验的表演者手中，剧本也能栩栩如生地表现出来，因为生活本身就是一个充满了戏剧行为的舞台。当然，并不是整个世界都是舞台，但要具体指出世界在哪些方面不同于舞台，却并非是一件轻而易举的事情。

最近，人们用来治疗精神病患者的“心理剧”也进一步证实了这一点。在这些以精神病理学为舞台的剧情中，病人不仅能颇为成功地扮演自己的角色，而且还能离开剧本进行表演。他们过去的经历已经成为他们的表演素材，因而，他们能够把这种经历重新表现出来。由此可见，表演者可以重现他曾经真诚地扮演过的角色。此外，表演者似乎还能重新表现那些重要他人过去对他扮演过的角色。因此，表演者就不仅能重现自己的过去自我，而且能重现出重要他人的过去自我。这种在迫不得已的情况下扮演多重角色的能力是可以预见的；几乎每一个人都具有这种能力。我们在实际生活中学习扮演自己的角色时，从一开始就尽量不与观众的常规程序保持过于亲密的关系。当我们逐步学会用适



当的方式来安排一种真正的常规程序时，我们就能依靠某种程度的“预期社会化”<sup>①</sup>进行表演了，这是因为，我们已经在即将成为现实的那种现实中，得到了训练。

个体在进入一种新的社会地位并因此而获得一种新的社会角色之前，人们是不大可能预先把他在新的岗位上应该如何为人的细节详细地告诉他的；此外，如果对新情境中的事实不进行认真的思索，这些事实也不会从一开始就自动成为他的行动指南。在一般情况下，他只会得到几点暗示、线索和舞台指导。人们总是想当然地认为，他已经积累了大量的表演经验，足以应付这一新情境中的表演要求。个体已经大致知道了谦虚、恭敬、或义愤是怎么一回事，他在必要时也能把这些节目颇为成功地表演出来。他甚至会扮演出一个催眠人的角色<sup>②</sup>，或者，他还可能“被迫”犯罪<sup>③</sup>，如果他对这两种行为的典型角色已经有所了解的话。

戏剧表演或舞台骗局要求把常规程序的全部台前都写出来，但大量涉及到“表情”的表演成分受到的舞台指导往往是很少的。人们期望幻影表演者已掌握大量有关控制音调、面部表情和身体姿势的知识，但他——以及对他进行指导的任何人——也许发现很难用语言形式把这种知识表达出来。当然，在这方面，任何人没有特别杰出的才干。社会化也许并不意味着人们必须对某一具体角色的所有详细情节了如指掌，因为人们常常没有足够的时间和精力来这样做。相反，人们只需掌握一定的表演技巧，能够“登台”并将就应付他所需要扮演的角色就足够了。日常生

---

① 参见R·K·默顿，《社会理论和社会结构》（格伦科：自由出版社，1957），第265页。

② T·R·沙宾曾对催眠术问题进行了透彻的研究：“对角色扮演理论的贡献。1，催眠行为”，载于《心理学评论》，第57期，第255页—270页。

③ D·R·克雷西，“鉴别联想理论与强制性犯罪”，载于《刑法、犯罪学和警务学季刊》，第45期，第29—40页。

活中的合法表演并不是在表演者预先知道他将要扮演什么角色这种意义上“扮演”或“上演”的。对于大家都可以觉察到的表情，表演者本人却往往感觉不到。①正如某些不太正统的表演者所面临的情形一样，一般人虽然不能预先确定自己应该怎样使用眼神和身体姿势，但这不等于他们不会通过这些媒介，用一种富有戏剧特征的方式，并根据他们的全部行为节目中预先形成的技巧来把自我表现出来。总之，我们的表演能力比我们的表述能力强得多。

当我们看到电视上摔跤运动员抱住对手不放，然后奋力将他摔倒时，我们总以为这些动作是装出来的，目的只不过是得到了“棒极了”的印象；而且，我们觉得他本人也是知道这一点的。我们还觉得，在另一场比赛中，他也许被赋予另一个角色，一个姿态优美的大力士的角色；在那种场合，他也能以同样精湛的技艺来扮演这一角色。但我们却没有想到，尽管被摔倒的次数和倒下时的特征可能是预先安排好的，但他们的面部表情和身体姿势却是不能预先安排的；相反，这些细节就象我们在运用谚语时的情形一样，是在毫无准备的情况下随时表现出来的。

在西印度洋群岛，有许多人信仰伏都教。②这些教徒在妖魔缠身时可以变成“马”。每当他们着魔时，便能神龙活现地把进入他们体内的神灵描述出来。这是因为“他们一辈子都在与这种伏都教徒打交道，因而积累了许多知识，也留下了许多记忆。”③此外，着魔的人还能与观众保持一种恰如其份的社会关系；着魔也正好发生在礼仪形式的适当时刻，一位着魔者与其他着魔者

---

① 这一概念来自沙宾的“角色理论”，该文收于G·林德泽编的《社会心理学手册》（剑桥：艾迪生——韦斯利，1954年版），第2卷，第235—236页。

② 参见A·麦托克斯：“礼仪性阴魂附体中的戏剧因素”，载于《戴奥真尼斯》第11期，第18—36页。

③ 同上，第24页。

还能进行一种讥讽性的对话，并履行种种礼仪责任。重要的是这种“魔马”角色中的情境结构，能使参与祭礼的人相信，着魔是一件真实的事，神灵可以随意使人们着魔，而人对神灵则是不能选择的。

在观察美国中产阶级的少女为讨好男朋友而装傻时，我们总能指出其行为中的狡诈成份。但是，与她本人及她的男朋友一样，我们总把“这位表演者是一位美国中产阶级少女”作为一种没有被扮演的事实加以接受。但我们无疑忽略了这种表演中更为重要的部分。不言而喻，不同的社会群体是以不同的方式来表达诸如年龄、性别、领土，社会地位等特征的；而且，每一个社会群体也都根据各自的文化特点对人们的行为举止作了具体要求，从而使上述的特征更为复杂。由此看来，做一个特定类型的人，不仅需要拥有那些必不可少的特征，而且要能保持其社会群体所倡导的行为举止标准。表演者能够经常不加思索地轻易扮演出符合标准的常规程序，这并不否认“表演发生”这一事实，而只是说，表演者对这种标准不一定具有明确的意识。

身份、地位、社会声誉并不是一件可以获得、并用来给人看的有形事物；相反，它是一种合适的言行举止的模式：它具有内在的一致性，被人们不断地加以整饰，并受到高度的重视。不管人们是自然地还是不自然地、有意识地还是无意识地、带着狡诈心理还是真心实意地表演，都必须把它表现出来，并让人们意识到。萨特的下述观点可以充分证实这一点：

让我们观察一下咖啡馆中的这位服务员吧。他行动敏捷，只是有点太准确、太迅速了。顾客还没有坐稳，他就急冲冲地来到他们身边，过于热切地躬身询问，他的声音和目光都表达了一种盼望顾客点菜的神情。最后，他走回去了，极力装出机器人式的僵硬步伐，同时象走纲索似地托着手中的盘子，忽而左倾，忽而右斜，就这样依靠手和手臂的轻微运

动，把盘子置于一种极不稳定的稳定中。一种永远不平衡的平衡中。他的所有行为在我们看来都是一种游戏。他的行为仿佛是机械的，一个行动调节着另一个行动；甚至连他的姿态和声调都象是机械的。他赋予自己机械般的灵巧和无情的速度。他不仅在做游戏，而且自行其乐。但他在做什么游戏呢？我们无须观察多久便能知道：他在做着一种在咖啡馆当服务员的游戏。我们根本无需为此感到吃惊。这种游戏是一种探索和调查。孩子抚摸自己的身体，为的是探索并了解自己的身体；咖啡馆的服务员同他的条件做游戏，为的是了解这种条件。这种责任与商人的责任并无区别。他们把公众对自己的要求看作为一种仪式。杂货商、裁缝、拍卖商也都努力用“舞蹈”来使顾客相信，他们只是杂货商、裁缝、拍卖商而已。一个终日睡眠惺忪的杂货商之所以会使顾客生气，是因为他不是在一个完整意义上的杂货商。社会要求他仅仅发挥一个杂货商的作用，就象一位处于立正姿势的士兵必须表现出土兵的样子一样，两眼前视，但什么也看不见，什么也不能看，因为他“两眼前视而不能看什么”是纪律，而不是出于一时的兴趣（他的目光此时必须看着“十步远的地方”）。为了把人们永远监禁在他们的实际身份中，我们的确采取了许多防范措施，仿佛我们永远生活在忧虑之中，既担心他们会逃避其身份，又担心他们会“突然越狱而逍遥法外”。<sup>①</sup>

---

① 萨特，同前引，第58页。

## 第二章 剧 班

人们在研究表演时，往往不加思索地把表演内容仅仅看作为表演者性格的表现性延伸，并仅用这些个人因素来考虑表演的功能。这种观点当然是片面的，它很可能混淆整体互动中的表演功能的重要区别。

首先，表演的主要目的常常在于表达正在进行的工作的特征，而不是表演者的特征。因此，人们发现，从事服务工作的人员，不管是专业人员、机关工作人员、商业界人士、还是行会成员，都会在其举止中表现出精通业务、为人正直的样子；但不管这种举止表达了他们本人的什么特征，其主要目的都是为了让人们对他们提供的服务或产品留下良好的印象。此外，表演者使用这种个人门面，不是因为这种门面能允许他们以他们希望出现的方式来表现自我，而是因为他们的仪表和举止能够对更为广阔的舞台产生有利的影响。只有从这一角度，我们才能理解为什么城市中的接待员要经过多次筛选，把相貌端庄、举止文雅、口齿清楚的姑娘挑选出来。这些姑娘担任这一工作，不仅能为自己提供一种理想的门面，而且能为她们的工作单位提供一种理想的台前。

但最为重要的是我们常常发现，一个参与者作出的情境定义，是多个参与者密切合作时表现出并维持着的总体情境定义的有机组成部分。例如，在某一医院中，两位主治医师也许会让某一实习医生查阅一位病人的病历卡，并对每一则病历发表自己的意见，以此作为后者实习的一部分。这位实习医生在这两位医师面前

也许会显得比较无知。其实，他哪里知道，这两位医师在前一天晚上就已认真研究过该病人的病历；更使他意想不到的的是他们把这些病历一分为二，各自承担一半，彼此心照不宣。<sup>①</sup>这种协作就保证了他们两人中总有一人在任何时候都能给这位实习生提出一个棘手的问题。

此外，我们还常常看到这一情况：为了使剧班的整个表演取得令人满意的结果，每一位成员都必须以不同的身份出现。例如，如果某家要举行一次正式的家宴，就必须有人穿制服或号衣，穿这种衣服的人扮演着仆人的角色。与此同时，还要有人扮演女主人的角色。扮演这一角色的个体，无论就其衣着打扮而言，还是就其行为举止而言，都有权对“仆人”发号施令。本书作者曾经研究过的海岛旅游旅馆（此后我们称它为“设得兰岛”）就明显地证实了这一点。这所旅馆的服务质量总的看来够得上中产阶级的标准。它是由一对夫妇拥有并经营的，他们赋予自己中产阶级男女主人的角色，而让他们的雇员扮演着侍从的角色，尽管从当地的阶级结构上看，那些被他们雇佣来当女招待的姑娘们，实际上比他们的社会地位还要高些。因此，当客人们离开旅馆后，姑娘们总是窃窃私语，议论着主奴之间实际地位的差异。我们还可以以中产阶级的家庭生活为例。在我们的社会中，如果有位新结识的朋友晚上来家拜访，夫妇双方都会出面接待。在这种场合，妻子往往表现得温存顺从，对丈夫也非常尊敬，言听计从，无论丈夫发表什么观点，她都附声赞同。（而当她与丈夫两个人在一起，或他们与老朋友们在一起时，就是另外一种样子了。）当她扮演尊敬丈夫的角色时，丈夫可以对她扮演一种支配性的角色。此时，夫妻双方都扮演着各自的特殊角色，因而，作为一个婚姻整体，就能表现出这位新朋友所期望的印象。美国南方的种

---

<sup>①</sup> 引于笔者本人对一个医院的研究报告，未出版。

族礼节提供了另一例证。查尔斯·约翰逊曾写道，当黑人工人发现四周没有其他白人时，他可能对身边一位白人工友直呼其名；而当他发现其他白人正向他们走来时，他就会立即称这位工友为某某先生。<sup>①</sup>商业礼节也提供了一个类似的例子：

当有陌生人在场时，上下级之间使用正规的称呼就显得更为重要了。你可以成天叫你的秘书“玛丽”，叫你的同事“乔”；但如果有位陌生人走进你的办公室，你对同事的称呼就必须与你希望这位陌生人对他们的称呼一样：小姐或先生。你的电话接线员听到你叫她某某小姐时也许会捧腹大笑，但如果客人和你在一块时，你却不得不这么做。<sup>②</sup>

她（你的秘书）希望人们在有陌生人在场时称她为小姐或夫人；至少说，如果你总叫她“玛丽”，而使其他人也都这样亲昵地跟她打招呼，她是不很乐意的。<sup>③</sup>

在下文中，我将用“表演剧班”或“剧班”一词来指在表演同一常规程序时相互合作的任何一班人。

直至今日，我们一直是以个体的表演为出发点，同时仅仅涉及到两种表演层次——其一是个体及其表演；其二是全体参与者作为整体的互动。对于研究某种类型的互动或研究互动的某些方面来说，这一方法也许是可行的；任何与这一理论构架不相吻合的东西都可以作为它的可解决的复杂体而处理。因此，我们可以在不改变基本前提的情况下，把两个表演者——他们显然只关心各自的独特表演——之间的合作作为一种“共谋”或“默契”来分析。然而，在对特殊的社会设施进行研究时，某些参与者的合作行为就显得特别重要，因而不能仅仅依靠对上述理论构架进行

---

① 约翰逊，同前引，第137—138页。

② 《礼节先生》（费城：林平科特，1953年版），第6页。

③ 同上引，第15页。

变革来处理。不管剧班的成员作出的是彼此相似的个人表演，还是彼此不同，然而又能组成一个整体的集体表演，一种剧班印象都会随之出现。我们可以把这种剧班印象作为一种独立存在的事实，即作为介于个人表演与参与者的整体互动之间的第三层次来看待。我们甚至可以这样认为：如果我们的主要兴趣在于研究印象操纵，研究产生这种印象可能出现的偶然因素，以及研究对付这些偶然因素的方式方法，那么，剧班和剧班印象就能成为我们最好的出发点。<sup>①</sup>从这一观点出发，我们就可以把两个个体互动的情形作为两个剧班互动的情形加以描述（每一个剧班只有一个成员）；这样，我们就可以把这些情形同化于这一构架中。（从逻辑角度上说，人们甚至可以这样认为：如果一班观众在一个没有其他人在场的特别社会情境中观看表演并对此留下了印象，那么，这些观众可以说是在观看一个没有成员的剧班作出的表演。）

剧班这一概念使我们不仅能探讨由一个表演者作出的表演，而且能探讨由几个表演者作出的表演，同时，它还能使我们去探讨另一种情景。我们在上文中已经指出，一个表演者可能会被他自己的表演所欺骗，即在他表演的当时就认为他所作出的现实印象是唯一的现实。在这种情况下，表演者便成为他自己的观众；他既是该节目的表演者，又是它的观察者。也许，他代表或体现着他在他人的面前所力图维持的标准，其结果使他的良知要求他以一种对社会合适的方式来表现自我。因而处于表演者身份中的他本人，就有必要把所了解的种种能使表演失去信誉的事实对处于观众身份中的自己加以隐瞒。用我们的日常语言来说，那就是有许多他正在知道或他已经知道的事情，却不能告诉自己。这种复杂的自我欺骗行为是经常出现的；心理分析学者们所做的实地调

---

<sup>①</sup> 我把（与表演者相对的）剧班作为基本单位来运用，这一点得益于约曼的观点（同前引，尤其是该著的第53页）。约曼在该著作中把桥牌分析为由两个游戏者进行的游戏，从某种角度上说，每一游戏者又是由两个个体所进行的活动。



查为我们提供了许多精彩的素材，这种素材可以分为两类：抑制和分裂。<sup>①</sup>这就是所谓的“自我隔阂”，即个体与他本人产生隔阂的过程。<sup>②</sup>

表演者在用一般性的道德标准指导自己私下的活动时，很可能把这些标准与某种参照群体相联系，从而创造出一种想象中的观众，并让这些不在场的观众观察自己的活动。这种可能性使我们能够对另一种可能性加以考虑，即个体在私下也许遵循着某些他本人并不相信的行为标准。他之所以维持这些标准，是因为他总觉得有一些他看不见的观众正在观察他的一言一行。如果他胆敢背离这些标准，这些观众就会对他进行惩罚。换句话说，个体可能成为自己的观众，或可能想象有观众在场。（因此，我们可以看到，在剧班概念与个体表演者概念之间存在着分析上的区别。）这使我们进而认识到，剧班本身也能够想象出一种观众，并为这些不直接在场的观众表演节目。例如，在美国的一些精神病院中，死后无人认领的病人尸体一般葬在医院所属的土地上，医院还为他们举行一种相对说来还算隆重的葬礼。毫无疑问，在文明的标准因落后的条件和社会普遍的漠不关心而受到威胁的情况下，医院的这种做法已能维持最低限度的文明标准。如果死者的亲属不来认领尸体，那么，医院的牧师、殡仪主任、一两位其他工作人员就会扮演殡仪角色，为死者作好殡葬准备，并举行文明的葬

---

<sup>①</sup> 持个人主义观点的学者常常认为，诸如自我欺骗和不诚实等心理过程是产生于个体人格深层的弱点。我认为，对个人进行由表入里的研究也许比由里及表的研究要更好些。对于我们即将讨论的事情而言，我们可以把个体表演者在观众面前保持的情境定义作为研究的出发点。如果个体既必须保持一种工作共意，又必须参与不同常规程序的表演，或在不同的观众面前扮演一种特定的角色，那么，他就会自动地变得不诚实。我们不妨这样认为，当表演者和观众这两种不同的角色集中在同一个人身上时，自我欺骗就会随之出现。

<sup>②</sup> K·曼哈姆：《文化社会学论文集》（伦敦：劳特利奇和基报保罗，1956年版），第209页。

礼，而此时并没有观众在场。

显然，同一剧班中的不同成员会因为这一事实而发现彼此处于一种重要的关系中。这种关系中有两个基本组成部分。

首先，当剧班表演正在进行时，该剧班的任何成员都有权放弃表演或用不适当的行为破坏表演。因此，剧班成员必须彼此配合，才能使表演成功。每一位成员都必须表现出良好的举止和行为，大家互相依赖、同舟共济。由此看来，他们彼此之间就会存在着一种契约，正是这种契约把全体成员联系在一起。当某一社会机构中的剧班成员属于不同的身份、地位和阶层时——这种情况是经常出现的——我们发现，同属于某一剧班而组成的成员关系会产生一种相互依存感。这种相互依存感能发挥粘合剂的作用，超越剧班成员在该机构中所处的不同身份和社会地位，而把他们联结起来。例如，虽然科室工作人员和生产第一线的工人之间存在着较大的地位差异，这种差异本来可以使机构分崩离析，但他们同属于该机构而组成的剧班成员关系，却使这种地位上的裂缝得以整合。

其次，如果剧班成员必须携手合作，才能在观众面前维持一种特定的情境定义的话，那么，显而易见的是，他们在彼此面前都很难保持那种特别的印象。由于他们共同保持了某种特殊的印象，所以他们都知道对方是“知情人”，因而不能在他（她）面前保持一种特别的前台。这样说来，剧班成员就会根据他们同台演出的频率以及受到其印象保护的事物的数目，用一种“亲近”的纽带彼此连结。他们之间的这种“亲近”特权——也许这种亲近关系只是一种毫无热情的亲密——并不会随他们共度的光阴的流逝而缓慢地发展。相反，它只是一种在个体加入剧班后，其他成员自动地赋予他、而且他也自动加以接受的正式关系。

虽然剧班成员之间存在着一种相互依存、相互亲近的关系，但我们却不能把这种群体与其他类型的群体（如非正式群体或集团）混为一谈。剧班成员在戏剧表演中的合作，对于作出一种特

定的情境定义是非常重要的；即使其中一位成员的行为超出了非正式约束力之外，同时坚持放弃表演或迫使表演采取一种特别的表现形式，他依然是该剧班的成员。事实上，正因为他是剧班的成员之一，才使他能够造成这种麻烦。例如，在一个工厂中，如果大部分工人都努力工作，而少数游手好闲之徒就会拖大家的后腿；但尽管如此，他们依然是该工厂的成员。他们也许会受到其他工人的鄙视和冷落，但作为对情境定义构成的威胁，人们却不能忽视他们的存在。同样，在晚会上，如果一位姑娘同时对在场的几位男性眉来眼去，暗送秋波，那么其他姑娘就会耻与为伍；但在某些方面，她却依然是她们中的一分子，因此必然要对她们集体维持的情境定义——要把姑娘作为性猎物并不是一件轻而易举的事——构成威胁。因此，虽然剧班成员常常非正式地同意以某种方式来指导自己的行为，以此作为自我保护的手段，并因此而构成一种非正式的群体，但这种非正式的协约却不能成为剧班概念的定义标准。

非正式集团的成员（指为了非正式娱乐而聚集起来的为数不多的人）也可能构成一种剧班，因为他们很可能不得不识相地共同对一些非成员隐瞒他们的排外性，同时又势利地对另一些非成员炫耀它。然而，剧班和集团两种概念在意义上却是不尽相同的。在大型社会机构中，处于某一特定地位阶层的个人，是由于这一事实而彼此聚集在一块的，即他们必须彼此合作，才能在地位比他们高的人以及地位比他们低的人面前维持一种情境定义。因此，在许多重要方面极不相同、并希望彼此间保持一定社会距离的一班个体，也发现彼此处于一种共同表演同一剧目的剧班成员的、勉强的亲近关系中。在许多情况下，小集团的形成似乎不是为了促进与个体共同表演节目的人的利益，而是为了保护个体，使他避免同他们产生他所不希望的认同。从这种意义上说，集团的一般功能不是保护个体不受来自其他阶层的人们的侵

犯，而是保护个体不受来自与自己同一阶层的人的侵犯。因此，集团中的全体成员可能属于同一地位和阶层，但值得注意的是，并非所有处于同一地位和阶层的人都能被允许加入集团。<sup>①</sup>

我们在上文中谈了什么是剧班，现在我们再谈谈什么不是剧班。个体可以正式地或非正式地构成一个行为群体，以便采用任何可行的方法推进他们的共同利益或集体利益。只要他们在维持一种特定印象的行为中彼此合作，并以这种方式实现其共同的目的，那么，他们便构成了我们在上文中讨论的“剧班”。但是，我们还须明确指出，除了戏剧合作以外，行为群体还可以通过其他许多方式来实现其目的。这些其他方法，诸如暴力或讨价还价的能力，可以通过对印象进行策略性操纵而得到增强或减弱。但是，如果把暴力或讨价还价的能力付诸实施，一班个体便能形成一种群体关系。但这种群体在某些场合中并不会象一个剧班一样进行戏剧表演。（同样，一个实权在握或处于领导地位的人可以通过其行为举止的适当性和可信性程度来增加或减少其力量，但这并不是说其行为的戏剧表演素质必然地、或通常地构成其地位的根本基础。）

如果我们要把剧班概念作为基本出发点，我们就需要重新追溯我们在上文中采取的步骤，并重新确定我们使用的各种概念的意义。只有这样，我们才能把剧班、而不是个体表演者，用来作为基本单位。

我们在上文中指出，表演者的目的在于保持一种特殊的情境定义。这种情境定义代表着他们对现实的真正看法。作为一个由一个人组成的剧班，没有其他剧班成员把他的决定告诉别人，他

---

<sup>①</sup> 集团的形成当然可以有多种形式。爱德华·格罗斯在《工业办公室工作中的非正式关系和社会组织》（未出版的博士论文，芝加哥大学社会学系，1949年）一文中指出：集团可以跨越一般的年龄和种族界限，以便把那些在工作活动中不彼此竞争的个体聚集在一起。

就能迅速决定在某件事情上他应采取什么立场。然后，他就能全心全意地把他的决定付诸实施，仿佛这是他唯一可行的选择。他的选择也许能够与其所处的特殊情境和特殊利益很好地相适应。

如果我们不是从一个由一个人组成的剧班，而是从一个由许多人组成的剧班考察，那么，我们就会发现，这两种剧班产生的现实特征是不同的。多人剧班的情境定义就不象一人剧班的情境定义那样充实，其现实也变成一种显而易见的派别路线。这种路线对于该剧班众多成员的适应性是不同的。我们可以发现，一位剧班成员表面上可能会开玩笑地用冷嘲热讽来否定这种路线，但在实际上却会非常严肃地接受它。另一方面，也许会有某些新因素促使某人对其剧班表示忠诚，同时其他剧班成员也会为剧班的路线提供支持。

人们普遍认为，剧班成员的公开意见分歧不仅会打乱他们一致的行动，而且会危及他们促成的现实印象。因此，“为了保护这种现实印象，则要求剧班成员在剧班作出集体决定之前，不得在公开场合发表个人意见；一旦剧班作出了某种决定，全体成员就必须严格遵守。（这里不准备讨论在剧班的立场公布之前，能允许多大程度的“苏维埃式的自我批评”，以及由谁来允许这种自我批评的问题。）行政首脑机构的会议情况给我们提供了一个例证：

在这些委员会（内阁委员会）的会议上，首相与大臣们一起讨论，畅所欲言。这里只是有一点限制：大臣们不能直接反对首相。这种公开分歧的可能性是很少产生的，事实上也决不应该产生：在十分之九的情况下，首相同与会的大臣们事先已经商量好了采取什么样的路线；而在十分之一的情况下，在某一问题上与首相意见分歧的大臣将不出席讨论这一问题的会议。<sup>①</sup>

---

① 威尔：同前引，第141页。

最近有一份对一个小镇的权力结构的研究材料，可成为我们研究的另一个佐证：

如果某人在社区中做过任何工作，那他一定会对该社区中的“一致性原则”留下深刻的印象。当社区领导人最后决定某项政策时，他们就必须随即保持严格的一致意见。在通常情况下，人们并不会仓促地作出决定。在作出决定之前，大部分计划都会进行长时间的讨论，尤其是在社区中的最高领导人之间更需进行长时间的讨论。所有的社区工程都是如此。一旦讨论完毕，决定作出，人们就必须统一意见，令行禁止。持不同意见的人常常会受到各种各样的压力，而计划却一帆风顺地付诸实施。<sup>①</sup>

我们不妨认为，在观众面前的公开分歧会造成一种“虚假的提示。”应当指出，无论是字面上的提示还是比喻性的提示都应避免，两者原因基本是相同的。在这两种情况下，目的都是为了维持某种情境定义。最近出版的一本小册子，写的是在演奏会上，专业伴奏者所面临的工作问题，我们可引以为证：

歌唱家与钢琴家要获得理想的表演效果，最佳途径就是一丝不苟地按作曲家的要求做。但在许多情况下，歌唱家却要求其同伴完全违反作曲家的音符标志进行演奏。例如，他会要求钢琴家在没有高音的地方弹高音；把渐快的音改成渐慢；把弱音变成强音；在本来应慷慨激昂的地方表现得多愁善感。

当然还有许多其他歪曲原意的情形。歌唱家也许会把手放在胸前，双眼噙着泪水，发誓说他的确一直是按照作曲家的乐谱演唱的。这种情形是非常令人尴尬的。如果歌唱家用

---

<sup>①</sup> F·亨特：《社区权力结构》（查普尔·希尔：北卡罗来纳州立大学出版社，1953年版），第181页。同时请参阅该书第118和第212页。

一种方式演唱，而伴奏家却用另一种方式伴奏，那就会产生混乱。他们又不能停下来讨论。那么，伴奏家该怎么办呢？

在表演时，他必须服从歌唱家；表演结束后，再把这一记忆从脑海里彻底抹掉……<sup>①</sup>

然而，意见一致常常并不是剧班情境定义的唯一要求。人们普遍感到，在生活中，只有得到人们独立判断、独立决策的事情才是最真实可靠的。我们常常认为，如果参与某种事件的两个个体在复述这一事件时决定尽可能地实事求是，那么，他们就会采取非常一致的立场，尽管他们在复述该事之前并没有相互协商。只要双方都准备讲真话，事先的协商就是多余的。相反，如果两人都想撒谎以歪曲事实，那么，他们就必须事先商量好，才能做到“统一口径”，而且还不让别人知道他们事先商量过。换句话说，在作出一种情境定义时，剧班的几个成员必须对他们采取的立场保持统一的意见，同时还要对这些立场不是独立作出的这一事实保密。（有时，剧班成员也会努力在彼此面前保持自尊。在这种情况下，他们就必须知道剧班的行动路线是什么，而且要不加怀疑地执行这一路线，而不必彼此承认他们的立场在多大程度上是自己独立作出的。但是这些问题已经超出了把剧班表演作为基本出发点的范围了。）

应当指出，剧班成员应该等到官方决定作出之后再采取自己的立场；同样，官方决定也必须尽快地让个体知道；这样，他才会知道自己在剧班中扮演什么角色，并感到自己是剧班的一部分。例如，一些中国商人就是根据顾客的外貌来决定其货物的价格的。一位作者在对此进行评论后写道：

这是一篇有关顾客的研究报告。我们从这一报告中可以得出许多结论，其中比较突出的一个结论表现在这一事实

---

<sup>①</sup> G·莫尔：《同心无愧的伴奏家》（纽约：麦克米伦，1944年版），第60页。

中：假如一位顾客走进一家中国商店，看了看几件商品，然后问其中一件卖多少钱。售货员除非确实知道这位顾客只问了他一个人而没有问其他人，否则是决不会给予明确答复的。这时，他首先要征求一下其他售货员的意见，看看他们要什么价，然后才会告诉顾客那件商品卖多少钱。如果他忘记了这一重要程序——当然这是不太可能出现的——那么，每个售货员要的价几乎总是不同的。这说明，他们对这位顾客作出的估计也是不同的。<sup>①</sup>

剧班如果不把它的立场告诉其成员，它在实际上就剥夺了该成员的性格。这是因为，如果他不知道自己将采取什么立场，他就不能把自我呈现给观众。因此，如果一位内科医生让一位外科医生给病人动手术，这位外科医生出于礼节一般都会把手术时间告诉内科医生；如果内科医生届时不能赶来参加手术，那么外科医生就会把手术结果打电话告诉他。这样，内科医生也就象“亲临其境”一样对手术情况“了如指掌”。当病人亲属询问时，他就会装出一副亲自参加了手术的样子。<sup>②</sup>

在关于保持表演一致的问题上，还有一个普遍存在的事实。当剧班中的一位成员在观众面前的表演出现差错时，剧班的其他成员必须克制自己的冲动，既不能对他加以指责，也不能对他加以纠正。只有等演出结束、观众退场后，他们才能这样做。这是因为，如果他们立即纠正表演错误，不仅会影响该成员与观众的互动，而且会给观众留下一种不好的印象，导致他们对该表演者的表演能力产生怀疑。再例如，在集权主义的组织中，上司在部下面前总是表现出一贯正确的样子，而且他们之间也会表现出一种一致的台前。这些机构中常常有一种严格的规定，即：在部下面前，

① C·霍尔库姆：《真正的中国人》（纽约：多德，米德，1895年版），第293页。

② 所罗门，同前引，第75页。



一位上司不得对其他上司表现出敌视或不尊敬。这种情况可谓比比皆是，例如：军官在士兵面前，父母在子女面前，①经理在工人面前，护士在病人面前，②等等。当然，在下属不在场的时候，上司之间可能、而且确实常常进行公开、激烈的批评。例如，最近有一份对教师队伍的研究报告表明，教师们觉得，如果他们要保持专业知识扎实、工作认真负责、教学效果显著、又有威信的印象，就必须使校长在怒气冲冲的学生家长来到学校大发牢骚时，站在他们一边，最起码等到家长们离开学校为止。③同样，教师们也深深地感到，在学生面前，其他同事决不能表现出同他们的意见分歧，更不能同他们顶着干。“如果另一位老师皱皱眉头，装出一副对你不屑一顾的样子，那么他们（孩子）一眼就会瞅见，他们是什么也不会放过的，这样，他们对你的尊敬就一下子全完了。”④同样，我们知道，医生们也遵守着严格的礼仪规定。例如，在病人和主治医生面前，会诊医生一定要言辞谨慎，不能说任何有损于主治医生威信的话。正如休斯所说：“（专业）礼仪是一系列以非正式方式发展起来的礼节礼貌，其目的是为了在顾客面前保护该专业的共同台前。”⑤当然，这种在下属面前表现出的团结一致，表演者在上司面前也会表现出来。例如，最近有一份研究警察的文章透露，有两名警官彼此目击到对方做了许多非法和半非法的事情。后来，他们的罪行暴露了，被送到被告席上

---

① 有趣的是家庭中的这种戏剧表演常常是比较困难的，因为性别和世系团结常常使婚姻团结相形见绌，因而使夫妇难以“相互支持”，以在子女面前表现出父母的权威，或在其他亲友面前表现出他们之间的距离或亲近。正如我们在上文中指出的那样，亲属关系中的这种横向联系常常使结构分离难以展开。

② 塔克塞尔，同前引，第53—54页。

③ H·S·贝克：“公立学校权威体系中的教师”，载于《教育社会学学刊》，第27期，第134页。

④ 同上，第139页。

⑤ 参见E·C·休斯：“礼制”，载于由A·M·李编的《社会学原理新纲要》（纽约：巴恩斯和诺贝尔，1946年版），第273页。

接受审判。本来，他们可以互相揭发，但他们却象英雄一样紧密团结，彼此为对方的罪行打掩护。为此，他们编造了大量的谎言，尽管他们知道在这些谎言后面隐藏着许多丑恶的行径，而且也清楚地知道谁也不会相信他们的鬼话。<sup>①</sup>

显然，如果表演者要保持一种一致的行为，那他们就必须选择他们信得过的人作为剧班成员。因此，当家庭为客人举行比较正式的活动时，父母们常常让孩子避开，因为孩子的“举止”让他们不放心；也就是说，孩子的行为会破坏父母们正努力促成的印象。<sup>②</sup>同样，那些不喝得酩酊大醉决不罢休的人，那些酒后喋喋不休或“难以自制”的人，往往会对表演构成威胁；另外，那些虽然比较清醒但却愚蠢而不谨慎的人，以及那些与某种场合的气氛“格格不入”、并不愿同其他客人一道对东道主表现出某种印象的人，都不适宜参与这种表演。

我在上文中指出，在许多互动外部装置中，一些参与者作为一个剧班而共同合作；或者，他们为了维持某种独特的情境定义而依靠这种合作。可是，当我们研究具体的社会结构时，我们却常常发现这样的情形：剩下的参与者在观看出现在他们面前的剧班表演时，往往会对此作出一种反应性的表演。在这种反应性的表演中，他们也会组成一个剧班。由于每一个剧班都通过其常规程序为对方进行表演，我们可以把他们之间的表演看作为一种“戏剧互动”，而不是一种“戏剧行为”。我们不应该把这种互动看作为“有多少个表演者就有多少种声音”的大杂烩，而应该把它看作两个剧班间的对话和相互作用。我不知道为什么自然情

---

<sup>①</sup>参见W·韦斯特利：“警官”，（未出版的博士论文，芝加哥大学社会学系，1952年版），第187—186页。

<sup>②</sup>如果我们把孩子作为“非成人”来看待，那么他们就可以表现出某些粗鲁笨拙的行动，而观众无谓过于认真地看待这些行为的表演含义。但不管人们会不会把他们作为“非成人”来看待，他们都可能披露一些极为重要的秘密。

境中的互动通常都表现为两个剧班间的相互作用；也不知道为什么这种互动总是趋于分化为两个剧班而不是更多的剧班，但实际情况却似乎总是如此。例如，在大型社会机构中，总是同时存在着好几个社会地位层次，但我们发现在任何特定的互动过程中，许多处于不同社会地位的参与者总是暂时地分化成两个群体。例如，在陆军兵营中，一个中尉在某一情境中，可能会站在所有军官一边反对所有的士兵；可是，在其他场合中，他又会与所有下级军官一起为在场的高级军官进行表演。当然，在某些互动情形中，这种“二元剧班”对立的模式是不适用的。例如，仲裁听证会的重要成员就可以划分为“三元剧班”的模式；某些竞赛或“社交”情境中却存在着“多元剧班”的模式。必须指出，不管有多少种剧班存在，我们总可以把互动分析为所有参与者为维持一种工作共意而作出的合作性努力。

如果我们把互动视为两个剧班之间的对话，那么，我们就可以把其中一班称为表演者，而把另一剧班称为观众或观察者；在这种情况下，我们可以暂时忽略这一事实：观众本身也在进行剧班表演。在许多情况下，要区分表演者和观众是非常困难的。例如，两个各自只有一名成员的剧班在公共机构或在他们的共同朋友的家中进行互动时，就属于这样的情形。然而，在许多重要的社会情境中，互动藉以出现的社会外部装置只是由其中一个剧班召集并操纵的；因而，这种社会装置对这一剧班作出的表演就比对另一剧班作出的对应表演表现得更为密切。商店中的顾客、律师的委托人、医生的病人、东道主家中的客人，他们都会作出表演并保持一种台前；然而，他们进行表演并保持台前的外部装置却不是他们能直接加以控制的，因为这些外部装置是主人所进行的表演中不可分割的一部分。在这种情况下，最好把控制外部装置的剧班称为表演剧班，而把受到支配的另一个剧班称为观众。同样，我们应该把在互动中表现出更多的活动的一方，或在互动

中扮演了更重要的戏剧角色的一方，或为双方的互动性对话规定了速度和方向的一方称为表演剧班。

有一点是显而易见的：如果剧班要想保持它正在促成的印象，就不能让任何个体既参加表演剧班，又参加观众。因此，一个小型妇女现成服装店的店主要把一件衣服降价出售，他就必须在顾客面前把降价的原因说成是因为衣服有点脏，或者季节过了，或者就剩这最后一件了，等等；而不会把降价的真正原因——这件衣服卖不出去是因为式样或颜色不好——告诉顾客。为了使顾客确信不疑，店主还会大吹大擂一番，说他在纽约设了一个进货办公室，或他还有一位主管调节工作的经理等。其实，他在纽约根本就没有什么进货办公室，那位“调节”经理其实只不过是一名女售货员。如果他想再雇一名在星期六为他帮忙的女售货员，那他决不能雇那位曾在该店买过衣服，或不久就要来买衣服的邻居家的姑娘。<sup>①</sup>

人们常常感到，在互动中，谁要能控制外部装置，谁就会占据有利地位。从狭义上说，这种控制使一个剧班引进策略性设施，以决定观众所能获取的信息。所以，如果医生不想让癌症病人知道他们得的是什么病，最好把他们分散在医院的各处。这样，他们就不能根据病房的特征判断出自己的病情了。（当然，这样的事有时会使医院管理人员多走路，多搬动医疗设备。）同样，如果总理发师要想保证他有喝咖啡的时间，那么他便会在顾客登记簿上写一个假名字，使登记理发的时间与他喝咖啡的时间相吻合，这样，其他顾客就不能在那个时间登记理发了。另外，美国女大学生联谊会接纳新成员的方法也是很有意思的。联谊会的姐妹们为了物色合适的新成员，常常别出心裁地运用外部装置和道

---

<sup>①</sup> 这些例子引自G·罗森鲍姆的“街道服装零售中的人格化分析”（未出版的硕士论文，芝加哥大学社会学系，1953年），第86—87页。

具等表演媒介。她们用开茶话会的形式进行筛选，把她们看中的女生不知不觉地从客人中挑选出来，而客人们却一点也意识不到自己受到了不同的款待。下面的一段引文描写的就是这种方法：

“即使有推荐信，我们也不可能在几分钟的谈话中把967个姑娘全记住。”卡罗说。“所以我们要了点小花招，把聪明伶俐的姑娘同呆头呆脑的家伙区别开来。我们用三个盘子来装她们的名片——一个盘子装我们一眼就看中的，另一个盘子装着需要复审的，还有一个盘子装那些落选的。

“工作人员在茶话会上同前来应试的学生挨个谈话。当该生准备离开时，我们的工作人员就会陪她走到合适的名片盘边，让她把自己的名片留下，”卡罗维登说。“那些学生谁也没有识破我们的诡计。”<sup>①</sup>

旅馆管理艺术也可以用来作为例证。如果旅馆管理人员感到客人中哪对夫妇的动机或性格令人怀疑，他就会对服务员做个暗示，让他“把门闭上”。

这个方法实际上相当简单，它使服务员轻而易举地对受到怀疑的夫妇进行监视。

在把该夫妇送进房间后，服务员在关门时轻轻地按一下装在把手里面的小开关，这样就转动了锁里面的制栓，使锁的内侧出现一个黑色的条纹状小孔，与外侧的圆孔对应。这个小机关是不引人注目的，客人一点也注意不到，但招待员、巡务人员、打扫卫生的女工等都经过良好的训练，能及时监视他们……并把他们的大声谈话和不寻常的举动一一报告给经理人员。<sup>②</sup>

---

① 琼·贝克：“女大学生联谊会接纳新成员的工作有什么缺点？”载自《芝加哥论坛杂志》，1954年1月10日，第20—21页。

② 引自D·科伦斯与S·斯特林合著：《旅馆侦探岁月》（纽约：达顿，1954年版），第56页。省略号为本作者所加。

更重要的是，外部装置的控制能给控制剧班带来一种安全感。一位学生在讨论药剂师与医生的关系时指出：

药店是另一个因素。医生常常来药店买药，了解情况或聊天。在这些谈话中，站在柜台后的药剂师就明显处于一种有利地位——与站着的讲演者对坐着的听众同样的有利地位。<sup>①</sup>

有一种事物能使药剂师的职业具有独立性，这就是他的药店。从某种意义上说，药店是药剂师的一部分。正如海神尼普顿被人们描述为从大海中升起，同时其本身又正是大海一样。在药剂行业中，人们也把尊严的药剂师描绘为既高耸于药瓶和器械的厨柜之上，同时又是这些药瓶和器械的精髓的一部分。<sup>②</sup>

弗朗兹·卡夫卡在《审讯》一书中，描述了一位名叫K的人在他自己的房间里被当局传讯的情形。这一描述揭示了一个人在被剥夺了对外部装置的控制时可能产生的效果：

他穿好衣服，由威勒姆紧紧跟随，穿过隔壁的空间，走进旁边的一个房间。这间房子的两层门被一一推开。K清楚地知道，这间房子里最近住的是一位名叫费劳兰·伯斯特纳的女打字员。她每天一大早就去上班，很晚才回家。K与她没有多少交谈，只是偶而打个招呼。她的床头柜已移到房间当中，成为代用的写字台，检察官就坐在这个“写字台”旁边，叉着双腿，一只胳膊放在椅子背上。

……“你叫约瑟夫·K？”检察官问道，也许只是想让心不在焉的K把视线转向他。K点点头。“也许你对今天上午的事感到很奇怪吧？”检察官又问道，双手盘弄着“写字台”上的东西，一支蜡烛，一个火柴盒，一本书，还有一个

---

① 温伦，同前引，第105页。

② 同上，第106—106页。

针插，仿佛这些东西是他审讯用的必需品。“当然，”K说道，他感到很高兴，因为他终于遇到了一个明智的、可以在一起讨论这件事的人了。“当然，我觉得有点蹊跷，但我并不感到很奇怪。”“并不很奇怪？”检察官问道，一边把蜡烛摆在桌子中间，又把其它东西放在蜡烛周围。“也许你误解了，”K急忙补充说。“我的意思是——”说到这里，K停了停，向四周看了看有没有椅子坐。“我想，我可以坐下吧？”他问道。“这不太合适吧，”检察官回答说。<sup>①</sup>

当然，把家庭作为表演背景总是要付出代价的；个体可以用背景媒介来传递关于他本人的信息，但他却不能把背景媒介所传递的事实隐瞒起来。显然，在这种情况下，潜在的表演者也许不得不回避他自己的舞台以及舞台控制，这样才能避免出现令人不快的表演；这里所涉及的就不仅仅是因为新的道具尚未到达而推迟社交聚会的问题了。伦敦的贫民窟就反映出这种情况：

……这一地区的孕妇比其他地方的孕妇更希望在医院生产，主要是因为在家生产费用太高。例如，如果在家生产就必须购买如毛巾、浴盆之类的必需品，而且每一件东西都要达到助产士规定的标准。同时，让一位陌生的女人来家中接生也意味着要进行一次特殊的大扫除。<sup>②</sup>

我们在研究剧班表演时，常常发现某人被赋予导演并控制戏剧行为进程的权利。在宫廷中担任王室侍从的人就是一例。有时候，以这种方式支配表演、并在某种程度上对表演进行导演的人，也在他所导演的表演中扮演一个实际角色。一位小说家对牧师在结婚仪式上的作用的描述为此提供了证据：

牧师把门推得半开，好让他们（新郎罗伯特和男傣相李

---

① F·卡夫卡，《审讯》（纽约：克诺夫出版社，1948年版），第14—15页。

② B·M·斯宾黎，《贫民与显贵》（伦敦：劳特利奇和基根保罗，1953年版），第45页。

纳尔)听到暗号后及时进屋。他们站在门边,好象在偷听似的。李纳尔摸摸口袋,口袋里装着圆圆的金戒指;然后,他把手放在罗伯特的肘部,一听到暗号,李纳尔便把门打开,并根据暗号,把罗伯特推进屋。

婚礼在牧师坚定而熟练的导演下顺利地进行。牧师作出各种严厉的暗示,并用皱眉对表演者进行威胁。客人们并没有注意到罗伯特好不容易才把戒指戴到新娘的手指上;然而,他们的确注意到新娘的父亲在嚎啕大哭,而母亲却一声不吭。但这些都是微不足道的小事,很快就被人们忘记了。<sup>①</sup>

总的说来,剧班成员被允许对表演进行导演的方式和程度都因人而异。人们偶而可以注意到,在许多表面看来颇为不同的常规程序中,也存在着结构上的相似性,这种相似性在世界各地的导演者的共同志趣上都得到反映。不管是葬礼、婚礼、桥牌游戏、为期一天的销售,还是绞刑、野餐,导演关心的只是表演是否“顺利”,是否“成功”,是否是“毫无障碍地进行的”,有没有事先考虑到各种可能出现的破坏性偶然因素,并为之做好准备。

在许多表演中,有两种重要的功能必须得到实现。如果剧班有一位导演的话,那么这位导演常常肩负着实现这两种功能的特殊责任。

首先,如果剧班中哪位成员在表演上出了差错,那么,导演就有责任对这种差错加以纠正。他一般采取安抚和制裁两种方法。棒球裁判在为球迷们维持一种特殊现实时,他所扮演的角色可引以为证:

所有裁判员都要求运动员能够自控,不得表现出任何藐视裁判员决定的行为。<sup>②</sup>

---

<sup>①</sup> W. 米勒:《理智的睡眠》(波士顿:利特尔,布朗和康普尼,1958年版),第254页。

<sup>②</sup> 皮尼黎,同前引,第141页。



如果我是运动员的话，我也会象他们那样狠狠发泄一下心中的怒气。我知道必须有一种安全阀来释放掉人们身上的强烈的紧张情绪。作为裁判，我深深地理解运动员。但正因为我是裁判，我才不得不对他们加以控制，不让他们任意发泄，这样才能保证比赛不受耽误，也使他们不对我进行侮辱、攻击和奚落，同时不让他们把比赛看得一文不值。在赛场上，要控制好运动员，不让他们惹麻烦，这与作出正确的裁决是同样重要的——而且更为困难。

任何裁判要把一名运动员罚下场是很容易的，但要使他不被罚下场却是一桩困难的事；这要求裁判要能理解并预测运动员的怨气，从而避免严重的争执。<sup>①</sup>

我不能容忍任何人在球场上装小丑，任何裁判也都不能容忍。要演戏就上舞台，或上电视，不要来打棒球。对棒球运动的拙劣模仿和讽刺嘲弄只能使它分文不值，并使裁判因允许这种闹剧的产生而受人耻笑。所以，你会看到，那些油腔滑调、自作聪明的家伙一上场就被赶了下去。<sup>②</sup>

当然，在许多情况下，导演也许不必过多地为抑制不适当的情感而劳神；相反，他倒更需要刺激人们作出适当的情感卷入。“扶轮国际”的成员就是这样“激发表演情感”的。

其次，导演担负着分配表演角色和每一角色中所运用的个人门面的特殊任务。每一个机构都可以被视为一个地点，在那里，有一些角色需要分配给未来的表演者；同时还有大量有待分配的符号设施或仪式道具。

显然，如果导演把表演错误一一纠正，并且一手把持分配大小角色的大权，那么，剧班其他成员（他们不仅关注着为观众作

---

① 皮尼黎，同前引，第131页。

② 同上，第139页。

出的集体表演，也关注着他们各自能够为彼此作出的表演），对导演的态度就会与他们彼此间的态度极为不同。此外，如果观众们知道有导演对表演进行指导，那么他们就可能把表演的成功看成是他一个人的功劳。正因为如此，导演对戏剧表演就会提出比观众更为严格的要求。这就更加深了他与观众之间早已存在的隔阂。因此，本来也是演员出身的导演现在却逐渐扮演了一种介于观众与演员之间的中间角色，一只脚站在观众营垒中，另一只脚站在演员营垒中，仿佛象媒客一样，但又享受不到媒客常常能享受到的保护。最近的一份研究结果表明，工厂中的工头就处于这一角色中。<sup>①</sup>

我们在研究一种需要几位表演者共同扮演的常规程序时发现，剧班中的一位演员往往被捧为明星，担任着主角，或成为人们注意的中心。这种情况尤以传统的宫廷生活为甚。宫廷议事厅的设置就象一个活的舞台造型，满室的朝臣可从任何角度直接看到君主。这位君主仿佛是戏剧表演中的明星演员，是全体人员瞩目的中心，他衣着比其他演员更华丽，座位也高出一块。在大型音乐喜剧的舞蹈安排中，这种情况就更为突出了。四五十位舞蹈演员被迫匍伏在一个主角的脚下，群星捧月似地把她衬托得更为惹人注目。

我们决不应因为宫廷表演的豪华奢侈而忽视宫廷概念的实用性。事实上，除皇室外，“宫廷”也是四处可见的，好莱坞电影制片厂的午餐食堂就是一例。乍看起来，人们在吃饭时只与自己社会地位相同的人坐在一起，但如果我们仔细观察一下其社会阶级，就会发现它是由许多不同的社群组成的。每一个社群仅仅包

---

<sup>①</sup> D·E·雷欧，“工头：工业中的中介人，”载于《美国社会学学刊》，第54期，第298—301页。同时请参见F·罗特利斯伯格，“工头：花言巧语的大师和受害者，”载于《哈佛商业评论》，第23期，第285—294页。媒客的角色我们在下文中还会讨论。

含着一位地位不同的表演者。在很多情况下，社群将围绕着一位支配性角色而组成，而这位支配性角色又常常是舞台表演中人们注视的中心。爱文林·沃在对英国上层阶级的讨论中也提到这种情况：

回首二十五年前，那时贵族式社会结构还相当牢固，整个国家被分割成许多势力范围，名门望族各霸一方。我还记得，那些显贵们除非沾亲带故，否则彼此间便会尽力回避。他们只在国事活动中和在赛马场上相遇。在公爵的城堡内，你几乎可以找到各式各样的人：有正在恢复健康的病人，有身无分文的堂（表）兄弟，有高级幕僚，有阿谀奉承者，有舞男，也有普普通通的铁匠。可是，你在公爵的城堡中却绝对见不到几位公爵欢聚的情景。在我看来，英国社会就象一个族群，每一族中有酋长、长老、巫医和勇士；每一族都操着自己的方言，奉敬着自己的神灵；每一族对其他部落都恨之入骨，意欲置之于死地而后快。<sup>①</sup>

在我们的大学和其他学术团体中，职员们的非正式社会生活似乎都具有同样的特点。那些构成行政机构之下属的集团和派系，同时也构成了交际生活的“宫廷”，使“各路英雄”们能够大显身手，充分表现出他们过人的才智、非凡的才华和深刻的辨析力。

总的说来，人们发现，那些帮助剧班表演的人们各自所受到的戏剧支配程度是各不相同的，同时，在给予其成员的支配程度上的差异，一个剧班的常规程序也是不同于另一剧班的。

表演中，互为对立的戏剧支配权力和导演支配权力，可以在细节上已作了必要修正的情况下，运用到作为整体的互动中。在

---

① W·沃，“一封公开信”，载于米特福德编：《贵人行为理应高尚》（伦敦：哈米什·汉密尔顿，1956年版），第78页。

这种互动中，我们可以指出两个剧班中哪一方对于这两种权力中的哪一种拥有更大的支配权，以及在这两个剧班的所有参与者中，哪些表演者在这两方面占有领先地位。

当然，在许多情况下，拥有一种支配权的表演者或剧班也会拥有另一种支配权，但例外的情形也是存在的。例如，在殡仪馆举行的向死者告别的仪式中，通常的社会情境和参与人员——包括死者亲属和殡仪工作人员——都必须得到精心安排，既要让他们恰如其份地表达出对死者的感情，又要体现出他们与死者的不同关系。在这种场合，死者是人们注目的中心，也是戏剧表演中的支配性参与者。然而，由于死者亲属非常悲痛，又缺乏殡仪经验，加上表演明星又长眠不醒，所以只有殡仪员来对表演进行指导，尽管他可能不想露面，或呆在另一房间里准备主持另一个殡仪仪式。

必须指出，所谓戏剧支配权和导演支配权，实际上只是用于戏剧表演中的术语；享有这种支配权的表演者也许并不享有其他类型的权力或权威。众所周知，处于明显领导地位的表演者常常只是徒有虚名的领导人。他之所以被推上领导岗位，可能出于几种因素：或是出于两派之间的折衷；或是为了防止一个威胁性太大的人物走上领导岗位；或是为了掩饰某位在幕后操纵的实权人物；或是为了掩饰隐藏在这位幕后操纵者后面的更大的幕后操纵者。因此，不管在什么时候，那些没有经验的人走上领导岗位，或作为权宜之计被推上领导岗位时，我们常常发现这些被正式授权的人只是一种摆设而已，操纵实权的还是那些经验丰富的部下。<sup>①</sup>据说，在第一次世界大战期间，英国步兵中出身于工人阶级家庭中的经验丰富的中士，总是设法让从公学中毕业的中尉

---

<sup>①</sup> 见D·里斯曼与R·登尼、N·戈拉斯合著：《孤独的人群》（耶鲁大学出版社，1950年版），第363—367页。

们站在队伍的前面，以便让他们充分表现出自己的尊贵；在打仗时，也让他们打头阵，以便让他们壮烈地为国捐躯；而这些中士们自己却显得很谦虚，总是站在队伍的后面，以便在战斗中求得生存，使自己能继续训练其他年轻无知的中尉先生们。

我们在上文中分析了戏剧支配权和导演支配权这两个方面，剧班中的每一个职位都可能在这两个方面发生变化。如果我们稍微改变一下分析视角，我们就能够发现另一种变化模式。

总的说来，就那些参与某一社会机构中活动的人们而言，一旦他们为把这些活动以一种特殊的方式呈现出来而彼此合作，就能成为同一剧班的成员。然而，个体在承担起表演者的角色时，依然可以把自己的一些活动用于非戏剧性的事件中，也就是说，用于表演为之提供的一种可以接受的戏剧化的活动中。由此看来，参与某一特定剧班的表演者，彼此之间用于纯活动的时间与用于纯表演的时间，就可能不相等。在一个极端，有些个体很少在观众面前出现，因此对仪表也就不太注意；而在另一个极端，我们又可以发现一些“纯礼仪性的角色”，这些角色的表演者非常关心自己的仪表，而对其他事情则漠不关心。例如，总统和联邦研究会主任都可能穿着整齐的衣服，谈吐优雅地在研究会总部共同讨论问题。他们这样做是为了给联邦一种可尊敬的门面。可是，总统先生还有其他许多重要的工作，要作出许多重要的决定，而在这些时刻，主任则无所事事，只是偶然作为随从出现在总统的身旁。联邦官员把这种纯礼仪角色看作为“橱窗陈列”的一部分。<sup>①</sup>在家庭中也存在着同样的劳动分工，因为家庭成员要表现的不仅仅是工作质量而已。例如，在现代社会中，丈夫的工

---

<sup>①</sup> 参阅H·L·怀伦斯基：“‘职员专家’：论美国工会的智力功能”（未出版的博士论文，芝加哥大学社会学系，1953年），第4章。除了他论文中的资料外，怀伦斯基先生还为我提了许多建议。对此，本人表示衷心感谢。

作是为了获得社会经济地位，而妻子的工作则是把丈夫获得的社会经济地位表现出来。这一点可以从我们熟悉的夸耀性消费中清楚地看出。在早些时候，男仆的作用也清楚地体现了这种劳动分工：

男仆的主要价值直接存在于他们（为贵族家族）提供的服务中。他们的工作就是把主人的富有程度卓有成效地向人们显示和炫耀。所有的仆人都发挥着这种作用，因为他们在主人庄园的存在这一事实本身就表明：其主人有能力在他们极少、或根本不从事任何生产性劳动的情况下，向他们提供报酬，并长期把他们雇佣来从事这种装饰门面的工作。当然，不是所有的仆人都能同样有效地发挥这种炫耀性的作用。那些具有非凡的才艺、而且曾受过专门训练的报酬较高的仆人，就比那些报酬较低的仆人更能为主人炫耀。因此，终日从事出头露面的工作的男仆，就比终日从事默默无闻的工作的男仆更能反映出主人的富有。身穿制服的仆人，无论是马车夫还是小厮，是主人财富的最佳炫耀品。他们的日常工作使他们具有高度的可见性。此外，身穿制服这一事实本身就标志着他们脱离了生产性的劳作。他们的作用在侍者身上得到了最大程度的体现，因为侍者的日常工作比其他任何仆人的日常工作都具有更多的出头露面的机会。因此，他是主人在炫耀财富的表演中最为关键的角色之一。<sup>①</sup>

我们甚至可以这么说，担任着纯礼仪工作的表演者并不需要扮演戏剧支配性的角色。

由此看来，我们可以对剧班下这样的定义：剧班是一群个体，为了维持一种特定的情境定义，要求他们彼此间密切合作。

---

<sup>①</sup> J. J. 赫克特：《十八世纪英国的家仆阶级》（伦敦：劳特利奇，基根保罗，1956年版），第53—54页。

剧班是一种集团，这种集团不是指一种社会结构或社会组织，而是指相关的情境定义藉以维系的一种或一系列的互动。

我们已经看到，当然以后还会看到，要使表演获得成功，人们很可能把这种成功成为可能的表演合作的范围和特征加以隐瞒，不让他人知道。由此看来，剧班具有秘密社会的某些特征。当然，观众也许会意识到，剧班的全体成员都被某种契约维系着，而他们之中却没有任何人受到这种契约的约束。因此，当顾客走进某一服务机构时，马上就会意识到自己与该机构的职员是有区别的，这一区别就在于这种官方角色。然而，某一机构中的科室人员并不是因为他们所处的科室地位而成为剧班成员，而只是因为他们为了维持某种特定的情境定义而非科室人员进行合作而成为剧班成员的。在许多情形中，人们并不会为隐瞒谁是科室人员而作出任何努力；但只要他们把为维持某种特定的情境定义时，彼此之间是怎样合作的事实隐瞒起来，就构成了一种秘密社会，或称为一个剧班。个体也许会为支持他们所属的群体而组成剧班；但他们在以戏剧表演的方式来自助并进而帮助他们所属的群体时，他们就是以剧组成员，而不是以群体成员的身份来行动的。因此，这里使用的“剧班”就是一种秘密社会，其成员在非成员看来构成了一个社会，甚至是一个排斥异己的社会；但这些个体所构成的那种社会却不是因为他们作为一个剧班来行动而构成的。

由于我们都是 在剧班中参与社会活动的，所以，我们内心中多少都带有点阴谋家式的甜蜜犯罪感。此外，由于每一个剧班都力求保持某些情境定义的稳定性，为了达到这一目的，它极力对某些事实加以隐瞒或掩饰。因此，表演者以某种鬼鬼祟祟的方式来度过他的阴谋家生涯，这也就是意料之中的事。

### 第三章 区域和区域行为

我们可以把区域定义为：在某种程度上被可感知的边界所限定的任何地方。当然，无论在边界受限定的程度上，还是在为使障碍被感知而运用的交往媒介上，区域都是千变万化的。例如，象广播电台的控制室用的那种厚玻璃板就可以形成一个单独的区域，只是这种区域是用来隔音的，而不是用来挡光线的。用人造纤维板制成的办公室则构成了功能相反的区域。

相对而言，我们英美社会是一个室内社会。在我们社会中，表演通常是在受到明确限定的区域中进行的。在这种区域中，不仅有地域限制，还有时间限制。表演所促成的印象和理解往往渗透到区域和时间的各个部分，从而使处于这种时空复合体中的个体能够对这种表演进行观察，同时又受到这种表演所促成的情境定义的制约。<sup>①</sup>

对于表演者和听（观）众来说，表演中常常只有一个视觉注意中心。例如，某人在大厅中作一场政治讲演，或病人在会诊室同医生谈话，就是这样的情形。然而，许多表演都涉及到许多各自独立的口头互动中心。它们构成了表演的组成部分。例如，鸡尾酒会就典型地涉及到好几个交谈性的次级群体，每一个次级群

---

<sup>①</sup> H·F·怀特和R·G·巴克在一本研究方法论的专著中，曾经讨论过“行为情境”。他们把行为期望与具体地点明确地联系在一起。参见怀特与巴克合著：《心理生态学方法论》（托普司，坎萨斯：雷的印刷公司，1950年版）。



体的规模和成员都在不断的变化。同样，商店在举办展销时，也会同时出现几个口头互动的中心，每一个中心中既有顾客，又有售货员。

如果我们以某一具体的表演为出发点，那么，我们就可以用“台前区域”一词来指表演的场所。这种场所中的固定符号设施我们在上文中已经提到过了，并称之为“外部装置”。我们将会看到，表演中被扮演的某些方面，似乎并不是为了观众，而是为了台前区域。

个体的台前区域中的表演，可被看作他公开表达其外表的努力，他在该区域中的活动维持并体现着某种标准。这些标准大致可以分为两类。一类涉及表演者与观（听）众交谈或进行手势交往的方式。人们往往把这种标准归入礼貌的类别中。另一类标准涉及表演者在不与观（听）众直接交谈的情况下自我表现的行为，这种自我表现观（听）众是能够听到或看到的。在下文中，我将用“体面”一词来指后一类标准，尽管我们还需为这一用法作出一些限定。

当我们探讨区域中的体面需要，即那种并不涉及操纵交谈中他人的需要时，我们倾向于把这些需要划分成道德性的和工具性的两个亚类。道德需要以其自身为目的，包括不干扰、不干涉他人的行为准则，还包括适当的性行为，以及对神圣场所的尊敬等。工具性要求的本身并没有任何目的，它所涉及的也许只是种种责任感，就象雇主要求雇员所具有的责任感一样，包括爱护财产和保护某种工作标准等。人们也许感到，体面一词只能用来指道德性需要，而工具性需要则应用另一个词来概括。然而，当我们对某一特定区域中所维持的秩序仔细考察时，我们就会发现，无论是道德性需要和工具性需要，都以同样的方式影响着那些必须对这种需要作出反应的个体。而且，无论是道德性基础还是工具性基础（或称为合理化），都被人们用来证实大部分必须加以

维持的标准。只要这种标准得到道德约束力或某种具有道德约束力的人或物的维持，那么，至于这种标准是建立在道德基础上还是工具性基础上，至于表演者是否被要求体现这种标准，对表演者来说则是无关紧要的。

必须指出，我称为“举止”的个人台前部分，对于礼仪来说是十分重要的；同样，我称为“外表”的部分，对于体面来说，也是非常重要的。同时还必须指出，体面行为也许会采取对某人发现自己在内的区域及其外部装置表示尊敬的形式。当然，这种尊敬的表示也许只是出于使观众留下良好的印象，或不使他们受到什么约束的愿望。最后还必须指出，从生态角度上说，体面需要比礼貌需要具有更广泛的渗透力。观众也许会让整个台前区域受到持续的体面检验；但在观众对他进行这种检验时，表演者中也许根本没有人或只有极少数人会与观众交谈，向他们表示出礼貌的举动。表演者可以停止表达，但却不得不流露出来。

在研究社会机构时，对体面流行的标准进行描绘是极为重要的；但要这么做却是非常困难的，因为提供消息的人和研究人员都倾向把这些标准当成顺理成章的事情，直到出现某种事故、危机或特殊事件时，他们才有所警觉。例如，不同的商业机构对职员之间的非正式闲谈规定了不同的标准，但只有在碰巧对一个拥有为数可观的外国移民职员的机构进行研究时，我们才会突然发现，这些移民职员虽然可以参与非正式的闲谈，但却不能使用他们的母语。<sup>①</sup>

我们总是以为宗教机构（如教堂）中流行的体面准则与日常工作场所中流行的体面准则是大相径庭的。但我们却不能据此而认为宗教机构比一般工作机构具有更多或更为严格的标准。例如，一位女售货员在教堂里可以坐下，可以想入非非，甚至可以

---

<sup>①</sup> 格罗斯，同前引，第186页。

打瞌睡。然而，作为一个服装商店的女售货员，却可能要求她站着，保持警觉，绝对不允许嚼口香糖。即便不与任何人交谈时，也要面带固定的微笑，而且还要穿着自己几乎买不起的服装。

在社会机构中，有一种体面形式已经受到人们的研究，这就是所谓的“假装工作”。我们知道，在许多机构中，工人们在工作一定时间之后，必须生产出一定数量的产品；而且不管什么时候，只要上司来到他们的工作场所，他们都必须装出正在努力工作的样子。下面一段引文说的的是一个造船厂的情况：

每当工人们听说工头就在船体或车间内，或一位有决策权的主管人正在朝他们走来时，他们就会一跃而起，立即投入工作，这样的情形真是有趣得很。每当这时，各班组的小头目们就会赶到各自的工作岗位，招呼工人们赶紧起来干活。“千万别让他们看到你们坐着，”他们总是这样吆喝着工人。如果当时确实没有什么工作可做，他们就会赶紧把一个管子折弯，或用什么东西把管子穿起来，或者把一个已经上得很紧的螺栓继续上紧。每次老板来检查时，车间总会出现紧张的劳动场面。其实双方都知道这是怎么回事，就象一个五星将军到部队视察的情形一样。如果下级忽略了这种虚假表演的任何细节，将军就会认为这是一种不尊敬的表示。<sup>①</sup>

同样，医院病房的情况也是如此：

观察者来到医院的当天，其他工作人员就明确地告诉他：在打病人时不能让人抓住；护士长来查病房时一定要装得很忙的样子；如果护士长不先跟你打招呼的话，你千万别先跟她说话。有些工作人员专门在那儿“放哨”，一旦看见她来了

---

<sup>①</sup> K·阿奇博尔德：《战时造船厂》（加利福尼亚大学出版社，1947年版），第159页。

就给其他人打暗号，以免让她看到他们正在做不太雅观的事情。有些人会把工作留到护士长来后再做，以表现出忙忙碌碌的样子，使她不会再让他们干其他活儿。当然，就大部分工作人员而言，这种变化不是非常明显，它主要依每个工作人员、护士长、以及病房的具体情况而定。但是，几乎所有工作人员在上级（如护士长）到来时，都会表现出某些行为上的变化，尽管谁也不会公开违反医院的规章制度。……<sup>①</sup>

我们已经考察了假装工作的一些情形，下一步则需考察工作活动中的其他标准，例如：速度、个人兴趣、经济效果、准确程度等。<sup>②</sup> 在我们考察了一般的工作标准后，接下来便可以考察工作场所中体面的其他主要方面，包括道德性体面和工具性体面，如衣着模式、可允许的谈话音量、受到禁止的消遣、嗜好行为、情感表现等。

与工作场所中体面的其他方面一样，假装工作也常常被视为处于低级地位的人的特殊负担。然而，我们所使用的戏剧表演方法，要求我们在考察假装工作的同时，也要考察其对立面——假装不工作。下面这篇回忆录记载了十九世纪早期的破落绅士阶层的生活片断。

人们对拜访的情况总是津津乐道，连一个细节也不放过——这使人想起《浮洛斯上的作坊》一书中对拜访的描述。拜访是按固定时间安排的，所以访问和回访的日期人们早已知道。它是一件充满伪装与矫饰的事。在拜访的日子里，没有人会去做任何工作，否则，客人们就会大吃一惊。绅士家族中的礼俗是：女士们在饭店是决不干任何严肃或有用的事

---

① 威洛比，同前引，第43页。

② 对一些主要工作标准的分析可在格罗斯（同前引）的著作中找到，本文中的几个例子也是从该著中援引的。

的；下午要用来散步，或去拜访别人，或在家做一些看似高雅、实则毫无意义的琐事。因此，如果姑娘们正在做任何有用的活计时，突然见到有人来访，她们总是把手头的活儿藏在沙发下面，装成正在读书、绘画、织毛线、或同人进行轻松时髦的谈话的样子。我真不知道她们为什么要这样矫柔造作，因为大家都知道，这里的每一个姑娘总是忙于裁剪缝补，并擅于精心设计新的衣饰花样。你想想，那位律师的几位千金如果不是自己动脑筋、想办法，那她们怎么能在上个星期天的服饰比赛中一下子技压群芳，使大家惊羨不已呢？其实，大家都知道怎么回事，只是姑娘们为什么不愿痛痛快快地承认，人们至今仍感到费解。也许，正是由于一种疑心，或出于一种朦胧的希望，或是源于一种异想天开。这些对贵妇人身份毫无用处的体面可能使他们越过乡村聚会的界限，使同家乡人的关系亲密无间、水乳交融。<sup>①</sup>

显然，尽管那些被迫装出努力工作的人和那些努力装出无所事事的人，可能属于一个行动轨道的两个不同方面，但他们在赢得观众的欣赏这一点上，却是如出一辙。

我们在上文中说过，当一个人的活动发生在他人面前时，他会表现性地强调活动中的一些方面，而对这些活动中的另一些方面，即可能会使其所促成的印象成为不可信的方面，则竭力加以抑制。显然，那些受到强调的事实常常出现在我称为台前区域的地方；而那些受到抑制的事实则出现在另一个区域——“台后区域”或“台后”。

我们可以把台后区域或台后的定义确定为，与某种特定的表

---

<sup>①</sup> 参阅W·贝赞特子爵：“五十年前”，载于《生动的狂欢节》，1887年。本节引自丁·劳瓦：《维多利亚时代一瞥》（波士顿：福顿·未央林，1955年版），第147页。

演相关联、同时表演所促成的印象又必然受到人们的故意歪曲的地方。当然，这种场所也有许多特定的功能。例如：台前表演中所表达出的某种弦外之音就是在这种台后区域精心设计的，同时，正是在台后，人们可以公开地幻想并构思其表演意象。在台后，舞台道具和个人门面用品都可以装在某种装饰性的小箱中，以便把有关表演行为和角色的全部内容暂时收藏起来。<sup>①</sup>不同等级的礼仪设施，如不同类型的酒和服饰，都可以在台后藏起来，使观众不能把他们得到的待遇与他们本来能够得到但又没有得到的待遇进行比较。这里还可能装备着电话及其他可以“在私下”使用的东西。在这里，人们还可以调整服装和个人门面的其他部分，仔细检查有无不当之处。剧班还可以在这里排练节目，在没有观众在场时检查有无冒犯观众的地方。也正是在这里，表现上不符要求的蹩脚的剧班成员受到了训练，或者被从表演中淘汰出去。同样，在这里，演员们可以放松一下，暂时放弃自己的门面，不按台词讲话，甚至可以走出自己的角色之外。波伏瓦曾生动地描述男性观众不在场时，女性表演者的台后行为：

就妇女之间的关系而言，其价值在于她们彼此间能吐露真言。女人在男观众面前总是在演戏。有时她会假装承认自己的地位是微不足道的，有时又会通过模仿服饰和字斟句酌的言辞，在男性面前扮演一种虚构的角色，在所有这些情境中，她都是在撒谎。这些装模作样需要一种持续地紧张：当与丈夫或情人在一起时，每一位妇女都或多或少地想到：

---

<sup>①</sup> 麦托克斯（同前引，第24页）指出，即使就都教在行巫时，也需要这种台后设施：

在每一个附魂附体的情形中，都有其戏剧性的一面，圣堂里的房间就象舞台的两侧一样。在那里，着魔者可以找到必要的同谋。与用症状来显示其痛苦和欲望的癡病患者不同（这种痛苦和欲望只是一种个人表达方式），着魔仪式必须保持一种神话人物式的古典形象。

“我现在不是本来的自己。”男人世界是一个粗犷豪放、棱角分明的世界，男人声音太洪亮，目光太敏锐，接触太粗鲁。而与其他女人在一起时，她却可以留在场景后面；她擦亮她的装备，但并不是去参加战斗；她理弄自己的服饰，准备梳妆打扮，并部署自己的行动策略；在登台之前，她可以穿着晨衣和拖鞋在舞台两侧轻松地散步。她所喜欢的，正是这种温暖、随和、轻松的气氛……

对一些女人来说，这种温暖、舒心的亲密关系，比与男人在一起时表现出的认真的虚饰更受重视。<sup>①</sup>

在一般情况下，表演的台后区域位于表演场所的一端，由隔板或一条有人守护的走廊同舞台隔开。由于台前、台后区域紧密相连，所以，那些正在台前表演的演员可以不时地获得台后的帮助，并可暂时中止表演走到台后放松一会。总的说来，表演者在台后区域大可不必担心观众会突然闯入。

由于表演中最重要的秘密可在台后区域一览无遗，而且由于在这里，表演者可以表现出角色外的行为。所以，封闭从台前到台后的通道，或把整个台后区域隐藏起来，不让观众闯入，就是自然而然的事情了。这是印象管理中一个普遍运用的技巧，因此需要进一步加以讨论。

显然，对台后的控制在“工作控制”的过程中起着十分重要的作用。根据这种过程，表演者能够在他们本人与观众对他们的苛刻要求之间，建立起一种缓冲地段。如果一位工人要成功地表现出成天努力工作的外表，他就必须有一个安全的地方，来藏匿那种能用较少的时间去完成一天工作的秘密。<sup>②</sup>再如，如果要给

<sup>①</sup> 波伏瓦，同前引，第543页。

<sup>②</sup> 参阅O·柯林斯、M·多尔顿、D·罗伊合著：“论工业中的产量与社会分裂的限制性，”载于《应用人类学》（现改为《人类组织学》），第4期，第1—14页，尤其是第9页。

死者亲属一种幻觉，使他们觉得死者的确是在安祥地熟睡，那么殡仪员就要想办法不让死者亲属闯入工作室，以便让他们对尸体进行脱水、剥制、描容等瞻仰前的准备工作。<sup>①</sup>如果神经病院的医护人员要使那些来探望病人的亲属对医院留下一个良好印象，就必须不让这些亲属进入病房，尤其是慢性病房，而是把这些局外人限制在特定接待室内，他们在那里有比较好的室内设施，而且能保证所有在场的病人都穿着整齐、干净整洁、举止相对正常并受到良好对待。同样，在许多服务行业中，店主往往要求顾客把需要修理的东西留在店里，以便让他们能私下干这些修理工作。当顾客再次来到修理店来取汽车——或手表，或裤子，或收音机——时，店主就会把修理好的东西交给顾客。顾客看到的只是修理好的东西，而看不到店主在修理过程中做了多少工作以及什么样的工作，当然也看不到在修理过程中出现的各种错误以及其他细节。由于店主隐瞒了这些事实不让顾客知道，所以顾客也就无法判断店主的收费是否合理。

在一般情况下，服务行业的人总是认为他们理所当然地有权禁止观众进入台后区域，以致使他们在一种一般策略不能适用的情形上，耗费过多的精力。例如，美国汽车加油站的管理人员在这方面就遇到许多麻烦。<sup>②</sup>如果汽车坏了需要修理，汽车的主人常常拒不同意把汽车成天放在修理处（可如果他们把汽车开到车库存放，就不会有这种顾虑），而且当机械师在修理时，顾客们常常觉得有权观看他们工作。因此，如果机械师要想搞点什么小动作，譬如把本来不需要修的部件拨弄一下，并要收这项修理

---

<sup>①</sup> 哈本斯坦先生在研究生班的讨论会上指出，一些州规定殡仪员有合法权力阻止死者亲属进入处理尸体的工作间。这是因为，整理死者遗容的工作对于非专业人员、尤其是死者亲属来说太可怕了。哈本斯坦先生同时指出，死者亲属也不希望进入殡仪员的工作间，因为他们本人对这种令人毛骨悚然的场面也很害怕。

<sup>②</sup> 下面的话引自社会研究委员会对两百名小型企业经理进行的调查。



费，那他就必须在顾客面前这么做。事实上，顾客们不仅无视修理人员维持其台后区域的权利，而且常常把整个加油站看作一种男性的公开城市——一种个体要冒随时把衣服弄脏的危险，因而他有权要求全部台后特权的地方。男性汽车驾驶员时常懒洋洋地走进来，随手把帽子向后一扔，随地吐痰，满口脏话，而且让修理师为他免费修理或告诉他行车路线。有时，他们大摇大摆地走进来，随便使用加油站的厕所、各种修理工具、办公室的电话，或在仓库里随心所欲地寻找汽车零件。<sup>①</sup>为了躲开交通灯，有些驾驶员会把车开上加油站的车道，丝毫不把加油站主人的产权放在眼里。

设得兰旅馆的情况也表明，工作人员如果不能充分控制其台后区域，就会面临各种各样的困难。旅馆的厨房不仅是为顾客准备饭菜的地方，而且是工作人员吃饭和工作的地方。可就在这里，却盛行着小岛上佃户的文化。下面将从几个方面详细讨论一下这种文化。

首先，厨房中盛行的是佃户型的雇主雇员关系。尽管洗碗洗盘子的小男孩才十四岁，而男主人已三十多岁，但大家彼此之间都直呼其名。老板和老板娘与雇员们一块用餐，而且在用餐时天

---

<sup>①</sup> 在一个运动车车库，一位经理向我讲述了这样一件事：一位顾客自己跑到仓库去拿了一个垫圈，并站在柜台后面把垫圈拿给他看，并说：

顾客：“多少钱？”

经理：“先生，你是从哪儿进去的？如果你跑到银行的柜台后抓起一把五分的硬币拿给出纳员看，那就会构成什么性质的行为？”

顾客：“但这里不是银行。”

经理：“是不是银行，但这是我的‘硬币’。你说吧，想要什么？”

顾客：“如果你这样认真的话，就算了，你有权这样认为。我要一个51毫米的垫圈。”

经理：“那是54毫米的。”

也许上述记录在言词和行为方面并不完全属实，但它的确真实地反映了经理的处境和他对此的感想。

南海北地随便聊天，彼此毫无拘束之感。当老板在厨房举行非正式宴会欢迎亲戚朋友时，旅馆的工作人员也都参加。主仆之间的这种亲近关系的模式，同职员在顾客面前表现出来的外表不相一致，也与顾客社会距离的观念不相符合，因为顾客们认为社会距离应存在为他们安排房间的主人与为他们搬行李上楼、每晚给客人擦皮鞋、倒客厅里的痰盂以及搬运工和女仆之间。

同样，在旅馆的厨房，他们沿袭的仍是岛上的吃饭模式。不太经常吃肉，可每次有肉时总是用白水烧。鱼经常吃，但不是白水烧就是腌着吃。土豆是家常便饭，每天中午都有，但总是连皮煮，吃法也是按岛上人的习惯：一大碗土豆放在桌子中间，每人用手拿，然后用叉或小刀子削皮；土豆皮总是整齐地堆在一处，饭吃完后再用小刀把它清理掉。饭桌用油布盖着。几乎每次吃饭前总要先喝一碗汤，然后就用汤碗盛其他饭菜，而不用碟子或盘子。（由于大部分食物都是煮着吃，所以用碗做餐具倒是挺实用的。）有时候，刀和叉不是用手指拿，而是用拳头握着。喝茶时只用杯子不用茶具。由于岛上的食品在许多方面似乎是富足的，而且由于岛上人的饮食方式也可以搞得很考究——事实上经常是这样——所以，他们认为自己的饮食习惯不仅与英国中产阶级的饮食习惯不同，而且在某些方面恰好相反。当本来为客人准备的食物拿到厨房吃时，就更为明显了。（这种情况虽不是很罕见的，但也不太常见，因为工作人员更喜欢吃岛上人吃的食物，而对客人吃的饭菜却不太感兴趣。）在这种时候，他们还是用岛上人的方式吃：不是把食物分成每人一份，而是大家都从同一个碗里拿。他们在厨房中也吃剩肉和肉馅饼，这些食物同客人吃的是同样的，只是不如客人们吃的新鲜，但用岛上的标准来衡量，也还说得过去。如果用不新鲜的面粉做的布丁和饼子不能拿出去给客人吃的话，就在厨房让工作人员吃。

佃户服饰和姿势模式也出现在旅馆的厨房里。例如，经理有

时也根据当地人的习惯，在厨房里戴着帽子；洗碗的仆人把一口口浓痰准确吐在煤桶里；女工们坐着休息时总是翘着二郎腿，一点也不顾及体面。

除了这些文化差异外，工作人员在厨房的行为举止与在旅馆休息厅的行为举止，也存在着其他方面的差异，因为客厅中表现或隐含的某些服务标准在厨房中并没有完全得到遵守。在厨房区域的洗涤处，有时人们还没喝的汤上都已上了霉。烧开水的火炉上常常烘着湿袜子——这种做法在岛上司空见惯的。有时客人要求煮一壶新茶，但壶底却粘着一层茶叶，看起来已有几个星期了。新鲜的鲱鱼剖肚后，用报纸揩一下就算完事了。餐厅食用的黄油块变软走型后，工作人员就重新揉一下，只要看上去还算新鲜，就再拿出去给客人吃。馅儿特别好的布丁是舍不得放在厨房让工作人员吃的，可是大家都贪婪地用指甲去抠一点，放到嘴里尝尝，然后才拿出去给客人吃。在客人用餐高峰时期，他们把用过的酒杯拿进厨房，把杯里剩的酒倒掉后简单抹一下，洗也不洗就拿出去再用。<sup>①</sup>那么，如果厨房的活动与旅馆客人区域中所促成的印象的矛盾存在各种各样的方式，人们就能理解为什么厨房通往旅馆其他部分的大门，在旅馆组织工作中是一个令人棘手的问题。女招待员希望把门打开，这样她们端着盘子出出进进就方便些；也更容易了解客人桌上的饭菜吃得怎么样，是不是可以为她们端下一道菜了。同样，门开着也能使她们与其他工作人员保持最大限度的接触。由于她们在客人面前扮演着服务人员的角色，因此，她们感到即使把门敞开，让客人们窥视厨房，看看她们在台后的表现，对她们也不会有多少坏处。经理们却不然，他

---

<sup>①</sup> 我们不应当把这种现实与现象之间的悖离看作是极为个别的事例。如果我们仔细观察一下西方社会城市里的中产阶级家庭的台后区域，就会发现这些家庭中的现实与现象之间也存在着同样的矛盾。无论在什么地方，只要有某种程度的商品化存在，这种不一致的现象就往往会更为突出。

们都希望把门关上,不让客人们窥视他们在厨房中的行为,以使客人们赋予他们的中产阶级角色不因这种窥视而受到损害。由于双方对开门关门的看法迥然不同,所以常常产生矛盾。端盘子的女服务员每天都会愤愤地把门推开,而经理们又会恼怒地把门砰地一声关上。如果他们象设备高级的现代化旅馆一样,装上一种弹力门,就会解决这一表演问题;或者,他们也可以在门上装一个小玻璃窗,从厨房里可以窥视外面,但外面的人却看不到里面,就象许多小企业中使用的舞台设施一样,也能对解决这一问题有所帮助。

在广播电台和电视台的播音室里,也存在着类似的台后表演问题。在这些情境中,台后可以限定为摄像机镜头暂时没有对准的所有地方;或处于“实况转播”的麦克风感应范围之外的地方。因此,一位播音员可能会一只手拿着广播稿,把它放在摄像机镜头前约一臂之遥的地方;而另一只手却捏着鼻子,把脸掉向镜头外,以此跟同事开玩笑。当然,专业播音员常常讲着这些笑话:有的播音员自以为在台后,但实际上却在台前,所以他们的台后行为就破坏了他们播音的台前标准所维持的情境定义。那么,由于技术原因,播音员用于藏身的防护墙是很不可靠的,只要扭动一下开关,或按一下摄像机的按钮,这种防护墙就会随即土崩瓦解。因而,播音能手必须能善于处理这种表演错误。

目前的民用住宅建筑工程,也存在着极为相似的台后表演问题。在同一幢楼中,用以分开左邻右舍的隔墙是很薄的,只能把台前、台后从视觉上分隔,而不能防止声音的传播,英国民宅设计人员用“聚会墙”一词来描述这种只隔光线不隔声音的墙:

住在这种房子居民,能够听到许多左邻右舍发出的声音,从通常生日聚会的狂欢畅饮声到日常生活程序中的各种声音。提供消息的人提到了无线电收音机声音、小孩夜间哭啼声、咳嗽声、上床睡觉时的脱鞋声、小孩上下楼或在楼

板上走动声、敲击钢琴声、大笑或大声讲话的声音。从夫妻房间传到邻居耳朵里的声音，或者听起来令人吃惊：“你甚至可以听到他们用尿壶的声音，你想想有多讨厌，简直令人噁心”；或者妨碍别人：“我听到他们在床上吵架，一个人想读书，另一个想睡觉。听到夫妻在床上吵架的声音真是令人尴尬，所以我只好把床横过来”……“我喜欢躺在床上看书，对声音又特别敏感，所以听到他们讲话真搅得人心烦意乱”；或者有点约束感：“有时你能听见他们在床上讲悄悄话。例如，丈夫说妻子的脚很冷。它使你感到你自己不得不凑到别人耳边讲这些话。同时，这又会使你感到有点限制，好象夜里必须踮着脚走进自己的房间。”<sup>①</sup>

对于那些彼此不太熟悉的邻居来说，对对方彼此的私生活了解得如此透彻，真是一件令人窘迫的事。

达官贵人的意外事故可作为最后一个台后困境的例证。这些人可能会变得凛然不可侵犯，他们在一大批扈从前呼后拥以及仪式典礼中，只能作出唯一恰当的外表。如果在任何其他背景中，这种外表出现在他人面前，都会被认为是不恰当的。例如日常的外表就可能被认为会使人们赋予他们的那种具有魅力的属性成为不可信的东西。因此，在他们可能休息的一块地方，公众都不得进入。如果这种休息的地方很大，就象十九世纪中国皇帝的禁苑一样，或如果公众不知道这些达官贵人会在哪里休息，那么就会发生许多“侵入禁苑”的事情。因此，维多利亚女王曾经规定，她在王宫领地乘马车行走时，任何见到她迎面走来的官员都必须掉转头，或向另一个方向走去。因此，有时候朝廷命官们见到她意外地驾到时，也顾不上自己的尊严，只好跳到灌木丛中躲起

---

<sup>①</sup> L·库珀：“公寓生活的蓝图，”载于库珀与其他人合著：《城市生活》（伦敦：克雷斯特出版社，1953年版），第14—15页。

来，等到女王陛下的御车走过以后才敢出来。<sup>①</sup>

尽管在这些台后区域的困难情形中，有一些例子不太具有典型意义，但可以肯定地说，在人们研究的任何社会机构中，都存在着某些与台后控制有关的难题。

工作区域和娱乐区域代表了台后控制的两个领域，我们社会中相当流行的趋向表明另一种区域，即让表演者对他们满足所谓生物需要的场所进行控制的地方。在我们社会中，人们的大小便涉及到个体的活动，而这种活动是与人们在其他许多表演中所表达的干净和整洁的标准不一致的。这种活动也使个体要重新调整自己的服装，“停止表演”，也就是说，卸掉他与别人面对面交往时所运用的表演面具。同时，如果他在这时必须立即同人交往，是很难立即重新恢复自己的个人门面的。这也许是我们社会中，厕所门上要装锁的一个原因。从戏剧表演的角度上说，当个体在床上睡觉时，也处于稳定不变的状态，在这种时候，并不能让他立即进入一种恰当的交往状态，若要使他脸上露出一种社交的表情，只有在个体醒后的一段时间才能这么做，这就给把寝室同客厅隔开的做法提供了一种解释。这种隔离的效用由于以下事实而增强：由于人们的性活动一般发生的寝室内，而这种交往形式也使表演者不能立即进入另一种交往。

在表演者离开台后区域进入能发现观众的地方，或从那里又赶回去，这也许是观察印象管理的一个最为有趣的时机。在这种时候，人们能观察到表演者是怎样奇妙地表现出两种截然不同的性格的。奥韦尔曾提到过侍者，而且从台后角度提到了洗盘子的工人，这里他给我们提供了一个事例：

看着服务员走进旅馆餐厅是很有意思的。当他进了餐厅大门后马上就会换上另一副面孔。他的双肩挺直，那种污秽

<sup>①</sup> 庞桑比，同前引，第32页。

的语言、慌乱的举止、易怒的脾气一下子消失了。他在地毯上轻捷地走着，其表情就象王子一样庄重严肃。我还记得这样一件事：餐厅的侍者总管助理是一位脾气急躁的意大利人，有一次，他手下的一位侍者不慎打碎了一瓶酒，当时他正在向餐厅走去，看到这一情景后立即停了下来，攥紧的拳头高高地举过头顶，对着那位侍者破口大骂（幸而门有点隔音）。

“你怎么搞的——你还配当一名侍者吗？你这个小杂种，你还是一个侍者呢？！你连在你妈的窑子里擦地板都不够格，真是个婊子养的混蛋！”

他激动地讲不出话来，于是便朝门口走去，打开门时最后又骂了一句，就象《汤姆·琼斯》中的乡绅韦斯通一样。

然后，他进入了餐厅，手端菜盘，象天鹅一样温文尔雅。十秒钟后，他恭敬地对一位顾客点头哈腰。看到他满脸堆笑地向别人鞠躬，你不禁会想到，顾客们受到这样一位训练有素、和蔼可亲的侍者的贵族般的侍候，一定会感到难为情的。<sup>①</sup>

一位英国作者在与下层阶级一起工作时，观察到这样一种情况：

刚才提到的那位女仆——我后来发现她的名字叫艾蒂——同其他两位女仆的行为就象演戏一样。她们仪态万方地走向厨房，就象演员从舞台上走向舞台两侧一样，高高地举着盘子，脸上还带着那种紧张而傲慢的神情。在厨师们向盘子里盛菜的瞬间，她们抓紧休息片刻，然后又端起盘子往外走，脸上立即堆上那种殷勤好客的微笑。我和厨师两人就象

---

<sup>①</sup> G. 奥韦尔：《巴黎和伦敦的赤贫》（伦敦：塞克和沃伯格，1951年版），第68—69页。

在一堆废墟中搬运道具的人一样，仿佛瞥见另一个世界的奇景，几乎听到了我们看不见的观众发出的鼓掌声<sup>①</sup>。

由于家庭服务业的衰退，已促使奥韦尔提到的中产阶级主妇的那种情形，发生了急剧的变化。为了招待朋友们，主妇必须以一种能使自己在女主人和仆人两种角色中来回转换的方式，去处理厨房里肮脏的事务。因此，她在进出餐室时，就要不断改变自己的活动、举止和性情。一些礼仪书籍都为主妇们及时改变自己的行为举止提供了有益的指导，同时建议如果主妇要到台后区域呆一段时间，例如要到房间去整理床铺，那么，为了保持好外表，最好让男主人带客人们到花园去散一会儿步。

划分台前区域与台后区域的界线，在我们社会中到处可见。正如我们上文中指出的那样，几乎在所有等级较低的阶层家中，浴室和寝室都是排斥楼下观众的地方。人们在浴室和寝室中洗澡、穿衣和打扮，却在会客室中接待客人。当然，在厨房中对食物所做的事情，就象在浴室和寝室中对身体所做的一样，不能让观众看见。事实上，正是这些表演道具的存在，区分了中产阶级生活水平和下层阶级生活水平。但我们社会中的各个阶层，都有对居住区域的前台部分和台后部分进行划分的倾向。相对说来，台前装饰得比较漂亮，维修得比较好，也比较整洁，而台后却不如台前那样讨人喜欢。与此相应，社会成人一般都由台前进入，而社会不完全者——家庭仆人、送货人、儿童——则常常从台后进入。

我们对居住区域内部及其周围的舞台布置是比较熟悉的，但我们对其他情境中的舞台布置却比较生疏。在美国居民区中八至十四岁的男孩以及其他不懂事的人，对偏僻的里弄小巷的入口都

---

<sup>①</sup> M·迪肯斯：《一双手》（伦敦：迈克尔、约瑟夫，默梅登出版社，1952年版），第13页。



很熟悉，他们知道这些里弄能引导他们去某个地方，而且经常要使用它。他们总是生动地想象这些“通幽曲径”，而在他们成人后，这些曲径对他们就自然失去了魅力。同样，看门人和女清洁工对通往商业大厦台后区域的小门也都相当清楚，而且对秘密运载垃圾的清理设备、大型舞台道具以及清洁工人的不起眼的运输系统也了如指掌。商店中的情形也是如此，“柜台后”的地方和仓库往往成为其台后区域。

就一个特定社会的价值而言，某些地方显然以一种物质的方式具备了台后区域的特征；而且与邻近区域相比，这些区域不可避免地成为台后区域。在我们社会中，装璜艺术家经常为我们做这些工作。他们把建筑物的服务性的部分配上黑颜色，砖墙上也不加粉刷，而在台前区域却装上奶白色的塑料板。一系列固定设施使这种划分更具有永久性。雇主们往往让其貌不扬的雇员在台后工作，而让“能给人留下好印象”的人在台前工作，从而使台前台后的差异更为突出。不仅那种不能让观众看到的工作可以让形象不佳的人去做，而且那种可以向观众隐瞒但却没有必要向观众隐瞒的工作，也可以让他们来做。正如休斯指出的，<sup>①</sup>如果黑人雇员能够象他们中的化学家那样从工厂生产的主要领域中分离开来，那么，他们肯定能更容易地得到美国工厂中高级职员中的地位（而这一切必须涉及到一种为大家所熟知，但又很少有人研究的生态选择）。人们经常认为，那些在台后工作的人要达到的是技术性的标准。

在通常进行特定的表演，而且可以经常发现表演者与表演的地方，往往有一些装璜和永久性的设施，它们使场所充满着迷人的魅力。因此，即使在不进行日常表演时，这种场所也能保持其台前区域的某些特征。例如，工人到教堂和学校进行修理，即使

<sup>①</sup> 在芝加哥大学专家讨论会上的发言。

他们在修理过程中并没有表现出应有的虔诚和恭敬，这些场所仍能保持其平常的某些特征。修理工人的不敬是结构性的，尤其是在某种意义上，他们本来应该表现、实际上却没有表现的那种尊敬之情。同样，一种特定的场所也可能因为常常被人们看作为一个不需维持某种准则的藏身之处，以致于取得了一种台后区域的地位。狩猎人住的山林小屋和运动员们的更衣室就是一例。再如，避暑胜地对门面要求也作了某种程度的让步，使比较保守的人也敢在大街上穿起平时在生人面前不便穿的衣服。另外，人们在罪犯聚集处和罪犯的巢穴也不需要遵守“法律”。据说巴黎就曾出现过这种情况：

因此，在十七世纪要当一个合格的黑帮成员，不仅要象其他乞丐一样乞求施舍，而且还必须象扒手和小偷一样眼疾手快。这些艺术只有在社会渣滓们的聚集之处，亦即常常被人们称为“奇迹学校”的地方才能学到。用一位十七世纪早期作家的话说，这些房子（或称为胜地）之所以取得这种美称，是“因为那些地痞流氓早上出门时不仅是瘸子、残废、浮肿病人，而且受着其他各种各样的疾病的困扰；可是晚上回家时，腋下不是夹着一块菜牛腰肉，就是一块带骨的小牛肉或一条羊腿，同时，还没忘记在腰间系上一壶酒。一走进院子，他们就扔掉拐棍，恢复了身强力壮、精神抖擞的原状，并象古罗马时代的人在庆祝酒神的狂欢节一样，跳着各式各样的舞蹈，手中挥舞着白天的战利品，而房主此时正为他们准备晚餐。还有什么能比这种情景，即比残疾人能昂首挺胸地走路更为奇妙的呢？”<sup>①</sup>

在这样一些台后区域中，人们不需要为取得某种重要的实效

---

<sup>①</sup> P·拉克洛瓦思：《中世纪和文艺复兴时期的举止、习俗和衣著》（伦敦：查普曼和霍尔，1876年版），第471页。

而努力奋斗，这一事实本身就决定了交往的基调，使出现在这些台后区域的人能以一种在任何事情上彼此间仿佛都很熟悉的方式来相互交往。

然而，虽然人们常常把某个区域同表演的台前区域或台后区域联系在一起，但也有许多区域在某个时间和某种意义上，具有台前区域的功能，而在另一个时间另一种意义上，又具有台后区域的功能。例如，一个董事长的私人办公室无疑是一个台前区域，因为他在该机构中的地位正是借助于该办公室陈设的质量来表达的。但在这个办公室中，他可以脱掉外套，松开领带，身边放着一瓶酒，而且能以一种亲密的、吵吵闹闹的方式跟自己地位相同的董事长们相互交往、共同工作。<sup>①</sup>再例如，一个商业机构的人在向外公司的人通信时，会使用质地优良、印制精美、并印有该机构名称、地址、电报、电话号码的信笺纸，但在本机构内却不必如此讲究：

公司内部各办公室之间的通信用纸必须以节约而不是以体面为原则。所以用价格低廉的纸、带颜色的纸、油印纸、或上面已印有字的纸。实际上，用任何纸都无关紧要，因为“都是一家人。”<sup>②</sup>

但这种后台的情境定义也是有限制的：

办公室内部使用的个人便笺必须遵循经济实用的原则，不必讲究纸张质量，但有一点必须注意：不管这种便笺多么

---

① 事实上，一个小型私人办公室也可以成为一种台后区域，因为在这种私人办公室中可能只有一个人办公。因此，这给为什么速记员有时愿意一个人在一间小办公室中工作，而不愿意到一个大办公室中与其他人呆在一起的做法提供了一个原因。在大办公室中，很可能经常有人在场，因而他必须时时维持一种努力工作的印象；而在小办公室中，只要上司不在，他就不必老是如此做作，也不必总是表现得对别人彬彬有礼的样子。见R·伦克：“工厂工作中的地位特征”（未出版的硕士论文，芝加哥大学社会学系，1958年版），第53页。

② 《礼仪先生》，同前引，第65页。

方便实用，看门房的工友却不能得到。如同地毯和门上的姓名一样，在某些办公室中，个人便笺也是一种地位的象征。<sup>①</sup>同样，在星期天早晨，一家人可以运用围绕家庭内部设施的墙壁，来掩饰自己的松懈。他们衣着不必穿得很整齐，言行也不必象平时那样检点，所有房间都可以显得比较零乱，而不必象平常那样，只有厨房和寝室可以随便乱摆东西。再如，在美国中产阶级居住区，母亲们在下午也往往把从孩子的游艺场到家之间的一段距离看作为台后区域。她们穿着工作裤，拖着平底便鞋，嘴上叼着香烟，基本上没有什么打扮，一边推着婴儿车往家走，一边与同事们海阔天空地闲聊。在巴黎工人居住区，早晨的情形也是如此。妇女们觉得自己有权把台后区域延伸到邻近的商店，因此，她们穿着睡衣，戴着发网，也不梳妆打扮，就拖着拖鞋从房间啪嗒啪嗒地下了楼，到商店去买牛奶和新鲜面包。同样，在美国的主要城市中，人们能看到模特儿在主要大街上匆匆忙忙地行走，她们身上穿着去照相的衣服，为了不破坏发型，她们把帽盒子提在手上。在这种时候，她们并不想给路人留下什么印象，相反，她们对周围的人不以为然，只顾独自赶路。她们知道，她们的真正表演地点是在公司照相厅的彩色幕布前。因此，在路上是不必表现出任何姿态的，最要紧的是保护好自己的衣服和发式。当然，一个为特定的常规程序的表演而确立的台前区域，在每次表演的开始之前和结束以后，也可能发挥台后区域的功能，因为在这种时候，那些永久性的设施可能需要整理、维修或重新调节；或者，表演者也可能在这里进行彩排。只要我们看一眼餐厅、商店每天开始营业前和打烊以后的情景，或看一眼每家每户每天早上开门前或晚上关门后的情形，对这种情况便可一目了然。总之，我们必须记住，我们在讨论台前区域或台后区域时，

---

<sup>①</sup> 同上，第65页。

是从一种特定的表演角度上讲的，因此，我们指的是特定表演正在发生时场所所具备的功能。

我们在上文中讲过，在同一剧班表演中共同合作的人，彼此关系会比较密切。这种密切的关系所表达的有关自我和同事的印象，与他们希望在观众面前维持的那种关于自我和同事的印象是不相符合的，因此，表演者在观众面前一般不会表现出这种亲密关系。同时，由于台后区域中没有观众，我们可以认为，正是在这里，相互间的亲密关系决定了社会交往的基调。同样，也正是在台前区域，人们表现的往往只是一种流行的俗套。

在整个西方社会，有两种截然不同的行为语言：一种是非正式的，或称为台后区域的行为语言；一种是正式的，或称为台前区域的行为语言。后者是人们进行表演时使用的语言。台后区域语言包括彼此间直呼其名；作出决定时彼此合作；使用褻渎的、含有公开性内容的言语；当面发牢骚；抽烟；不讲究、非正式的衣着；“不规矩”的站、坐姿势；使用方言或不太标准的语言；咕咕啾啾或大声地叫喊；嬉戏式的放肆行为和哄骗嘲弄；在较次要但潜在地具有符号性的行为中，不能体谅他人；不重要的身体自我卷入，如发出嗡嗡声、吹口哨、咀嚼声、一点点吃东西的声音、打嗝声、以及胃肠鼓胀时发出的声音等。而台前行为语言中却不存在这一切，在某种意义上，往往表现得与此截然相反。总的来说，台后所允许的种种较次要的行为，可能很容易被人看作对在场的他人以及该区域的亲近和不尊敬的符号；而台前区域行为却不允许出现这种潜在性的无礼行为。这里应当指出，台后行为中存在着一种心理学家称为“退化”的特征。当然，问题在于这种台后是否让个体有退化的机会；或者以公正的态度说，这种退化是否是在不适当的场合中，为了种种社会所不允许的目的而产生的台后行为。

通过创造出一种台后风格，个体就可以把任何区域转化为台

后区域。因此，在许多社会机构中，表演者常常把台前区域中的一部分象征性地用作台后区域，在那里表现出随便的行为。例如，在美国的许多餐厅中，尤其是在那些所谓的“独臂酒店”中，服务人员常常把离门最远的隔间或离厨房最近的隔间用作某种意义上的台后；同样，在人数不多的夜间飞行中，空中小姐在履行了一定的职责后，便靠在最后一个座位上休息。她们脱掉规定穿的浅口无带皮鞋，换上平底便鞋，点上一支烟，在那里形成了一个非服务性松懈的低声交谈的圈子，有时还邀上一两位旅客，来同她们一块闲扯。

更重要的是，人们不应该认为，具体的情境会提供纯粹的非正式行为或正式行为的例子，虽然人们常常有把他们的情境定义归属于其中一种的倾向。在实际生活中，我们是找不到纯粹单一的情形的。因为在一场表演中的剧班同事，在某种程度上是另一场表演的表演者和观众；而在另一场表演中的表演者和观众，在某种程度上（无论怎样轻微），则是另一表演的剧班成员。因此，我们会发现，在一种具体的情境中，不是一种就是另一种风格占上风，而人们如果取得两种风格的实际结合或平衡，则往往会带有某种内疚和怀疑的情感。

我想强调指出的是这一事实：在任何一种具体情境中，人们的行为总是正式风格和非正式风格之间的妥协。台后的非正式风格，存在着三种限制因素。第一，当观众不在场时，剧班的每一个成员都可能希望保持这种印象：他绝对恪守该剧班的秘密；决不在观众面前把自己的角色演糟。每一位剧班成员不仅希望观众把自己视为名副其实的角色，而且也希望剧班同事把自己视为忠诚的、训练有素的表演者。第二，在台后，表演者不仅经常相互勉励以提高士气，而且还维持这样一种印象：即将表演的节目肯定是会成功的；或者，他们刚才表演的节目实际上并不那么糟。第三，如果剧班容纳了社会基本层次的各种代表，如不同年龄组

的人，不同种族群体的人等，那么，台后活动的自由就会受到某种谨慎的限制。毫无疑问，这里最为重要的划分是性别的划分，因为在任何社会中，两种性别的成员不管关系多么密切，在彼此面前都必须维持某种门面。例如，美国西海岸的某造船厂中就存在着这样的情形：

在与女工的一般关系中，绝大部分男工都表现得彬彬有礼，甚至大献殷勤。每当女工们进入船体或车间时，男工们都会立即取下墙上挂的淫秽字画，藏到工具箱的角落里。为了表现出对“女士”的尊敬，男工的举止变得文雅，胡子刮得比以往更勤快了，谈话的声调也格外柔和。如果男工意识到，女工可能听到他们的谈话，那么他们就会极力克制自己，任何有失体面的话一句也不会说。这种禁忌极为严格，有时甚至走向极端，使人觉得特别有趣。特别在女工们自己也经常在言谈中表明，她们对这些禁语既不觉得陌生、也不觉得刺耳的情况下更是如此。我经常见到，一些男工本想使用一些强硬的语言，而且也有充分理由这么做，但每当他们意识到旁边的女工可能听到时，便马上尴尬得面红耳赤，支支吾吾地把声音降到勉强能听到的地步。在男女工一起吃午饭时，在闲暇时间随便的聊天中，在所有熟不拘礼的社会交往中，甚至在造船厂里的陌生环境中，男工们也几乎原封不动地保持着他们在自己家庭中的行为模式：对贤妻慈母的尊敬；对姐妹的审慎的情谊；对年幼无知的女儿的保护和爱怜。<sup>①</sup>切斯特菲尔德描述了另一个社会中的类似情形：

在成份复杂的公司中，允许你和同等地位的人更为轻松和自由地交往（在这样的公司中，所有人在某种程度上都是平等的）。但这种平等也是有限的。社会尊敬是必不可少

---

<sup>①</sup> 阿奇博尔德，同前引，第16~17页。

的。你可以谦虚地开始你的谈话主题，但你必须注意，切忌在吊死者家里提到绳子。你的言辞、举止和态度有相当的自由，但这种自由决不是没有限制的。你可以把手插在口袋里，也可以吸鼻烟，你可以坐着说话，也可以站着讲，有时还可以随意走几步，但我想你是决不会在谈话时随意地吹口哨，或戴上你的礼帽，或解开你的衣扣和吊袜带，躺到睡椅上去，或上床睡觉，或在安乐椅上扭动肢体。只有在没有他人在场的时候，你方能有这种自由。否则，这些失礼的行为会使上司大为愤慨，使同地位的人感到震惊与激怒，而在下级看来却是蛮横与侮辱。<sup>①</sup>

金西对夫妻间的裸体禁忌，尤其是美国工人阶级的老一辈夫妻间裸体禁忌的程度的统计资料，也证明了同一观点。<sup>②</sup>当然，这并不仅仅是羞怯的问题，设得兰岛上的两位姑娘说，等她们即将结婚的时候，她们一定要经常穿上睡衣睡觉——不仅仅是出于羞怯，而是因为她们的体型与她们心目中现代城市姑娘的理想体型相去甚远。她们也指出，她们一两位要好的朋友却没有这种必要，因为她们长得比较苗条；也许，如果她们能迅速地减肥的话，可能就没必要如此羞怯了。

我们说过，表演者在台后区域时，往往以一种随便、亲近、放松的方式行事，而在进行表演时，就要备加谨慎。但决不能因此而认为，日常生活的人际关系中较愉快的事情，诸如礼貌、温暖、慷慨以及与他人共同交往时的乐趣，总是为台后区域活动所独占；也不能因此而认为，怀疑、势利和炫耀权威，总是为台前区域的活动所包容。在很多情况下，我们似乎把仅有的热情和兴致全部献给了正在观看我们表演的人；而台后团结的最为可信的

① 《切斯特菲尔德给儿子的信》（纽约：杜登，大众版，1929年版），239页。

② 引自A·金西、W·B·波默罗伊和C·E·马丁合著：《人类男性的性行为》（费城：桑德斯，1948年版），第366—367页。



象征，无非是我们感到在台后能安全地处于一种愠怒、沉默、烦躁、不与他人往来的状态中。

每个剧班都能意识到自己的台后行为中，存在着许多令人不快的“未被表演”的方面，注意到这点是有趣的。但他们对相互作用的其他剧班，都不能得到一个相似的结论。例如，在课间休息时，学生们跑到教室外面，有的亲密攀谈，有的游戏嬉闹；但他们却常常没有意识到，他们的老师也都撤进一个“共同的房子”，在那里赌咒谩骂，抽烟喝茶，以台后行为获得短暂的休息。当然，我们也知道，只有一位成员的剧班常常对自己悲观失望。许多精神病专家就是为这种人排忧解难，即把他人生活的事实告诉这些个体，使他们增强自己生活的信心。在人们实现自我与关心他人幻觉的背后，存在着一种重要的原动力和对社会流动的失望，无论这种流动是水平流动、向下流动，还是横向流动。人们常常试图逃避只有台前区域和台后区域行为的两面世界。他们认为，如果自己能获得梦寐以求的新地位，那么，他们就会成为这种新地位中的个体所投射的角色，而不会同时成为这些角色的表演者。可是，一旦他们获得这种地位，就又不可避免地发现，他们的新情境与原先的情境有意料之外的相似之处：两者都涉及到把台前呈现给观众；而且还涉及到表演者以一种污秽、无聊的动作表演节目。

人们常常认为，那种粗俗不堪的亲密关系仅仅是一种文化因素，也就是说，是工人阶级的特征之一，而上流社会的人是不会这么表现的。当然，关键问题是等级较高的人往往在小型剧班中工作，他们日常的大部分工作是进行口头表演；而属于工人阶级的人往往是大型剧班的成员，他们日常工作的大部分时间往往消磨在台后工作，或不讲话的表演中。因此，一个人的地位越高，他能够与之进行亲密交往的人就越少，而且能用于台后的时间也就越少，因此，他对别人就越发需要客气、礼貌。然而，在适当

的场合中，他们与比较合适的人一起游戏，神态相当严肃的人也常常表现出（甚至必须表现出）粗俗的举止。但由于工人人数多，而且可能出于其他某种重要的原因，我们往往认为只有工人才会使用台后区域的风格，而往往忽略了另一点因素，即达官贵人们也会使用这种风格。例如国家元首的情形便是很好的例证。元首们是没有剧班同事的。有时，如果他们为了娱乐一下，就会给身边的老朋友以一种礼节上的地位，让他们扮演其剧班同事的角色。这就构成了我们在上文中考虑过的“伙伴”功能。在宫廷中担任王室侍从的人就常常扮演着这种角色。庞桑比对爱德华国王1904年访问丹麦王室的描述就证实了这一点：

每天的晚餐都有许多佳肴和名酒，而且通常要花上一个半小时。饭后，我们手挽手走进客厅，丹麦国王和王室成员也都聚集在那里。晚上八时许，我们回到自己的房间吸烟，但由于丹麦随从人员也与我们在一起，所以我们的谈话都很客气，只相互问问对方国家的风俗习惯。九时整，我们又回到客厅做游戏。通常我们玩纸牌，但不带赌注。

十点钟，我们终于如释重负地回到各自的房间。这些夜晚对每个人都是一场煎熬，不过国王仍象天使一样，玩着已经过时约十年之久的惠斯特牌，而且点子很低。一圈后，他决定打桥牌，但要等到丹麦国王睡觉后才打。晚上十点以前，我们还得象往常一样，应酬着各种礼节。十点以后，俄国公使馆的德米多夫王子来到国王的下榻处。我们几人——德米多夫王子、国王陛下、西摩、福特斯鸠和我——一起打桥牌，此时，我们玩的点子很高。这种游戏一直进行到访问结束。在丹麦王室的繁文缛节中，能有闲暇轻松地玩一下，真是令人欣慰。①

---

① 庞桑比，同前引，第269页。

最后，我们还想对台后关系作一番考察。我们说，在表演某一节目中合作的人，在观众不在场时彼此间可能会表现出亲密的关系，同时我们也应该考虑到，一个人也许完全适应了自己的台前区域活动（以及台前区域角色），要让他从这种台前活动或台前角色中退出是非常困难的，其难度并不亚于一场表演。一个人要退到台后时，他也许会感到不得不以一种亲近的方式来努力摆脱他的台前角色。因此，他在台后的行为与其说是一种表演的放松，不如说是一种伪装。

在这一章中，我们讨论了控制台后行为的重要性，以及在这种控制得不到实施时可能产生的戏剧表演困难。现在，我想考虑一下，控制进入台前区域的问题。但在此之前，我们必须对原先的参考构架作几点补充。

我们谈到了两种有限制的区域。台前区域和台后区域。台前区域是一种特定的表演正在进行或可能在进行的地方；台后区域是与表演有关、但又与该表演所促成的外表不一致的行为发生的地方。我们似乎还有理由加上第三种区域，一种剩余区域，即是除上述两种区域之外的全部地方。我们姑且把这一区域称为“局外”区域。这种既不是特定表演的台前，又不是它的台后的局外区域的见解，是与我们对社会设施的常识性的看法相吻合的。在我们看到绝大部分建筑物时，我们立即会想到，这些建筑物里面的房间一般或暂时被用作台前区域或台后区域，我们还会想到，正是这种建筑物外面的围墙把两种类型的房间同外部世界分割开来。我们不妨把置身于这些设施之外的个体称为“局外人”。

尽管局外区域的概念是不言而喻的，但我们如果粗枝大叶随便运用，就会使我们产生误解，甚至含混不清。这是因为，当我们把注意力从台前区域或台后区域转向局外区域时，我们的出发点也就从一种表演转向另一种表演。如果我们把一个特定的、正在进行的表演作为出发点，那么，那些局外人就会成为这些表演

者实际的、或潜在的观众，但我们将看到的表演是与这种正在进行的表演十分不同、或十分相似的。当局外人出人意料地出现在一个正在进行的、特定的表演的台前区域或台后区域时，他们的出现无疑是不合时宜的。对于这种不适宜的出现所产生的后果，我们最好不要从它对这种正在进行中的表演产生的影响进行研究，而是从它对另一种表演，即当这些局外人成为预期的观众时，表演者或观众可能对某一时间某一地点在局外人面前作出的表演进行研究。

对于其他种类的概念，我们也不能掉以轻心。那堵把前台区域和后台区域同外界隔离的墙，在这些进行表演的区域中，显然是发挥着某种功能。但该建筑物的外部装饰在某种程度上也必须被看作另一种表演的一个方面，在许多情况下，这种外部装饰也许起着更为重要的作用。请看一个英国村庄的情况：

就村子中大部分房子的窗帘材料而言，其类型都直接与每扇窗户总的可见度相关。“最好”的窗帘往往挂在最显眼的窗户上，它们比那些看不见的窗子上挂的帘子要好得多。此外，如果帘子上只有一面有图案，那么，人们常常把有图案的一面挂在外面。这种把最“时髦”、最昂贵的帘子挂在最引人注目的窗户上的做法，是赢得声望的典型手段。<sup>①</sup>

我们在本书的第一章中指出，表演者希望表达、或者不希望否认这种印象，即：他们当时正在扮演的角色是最为重要的角色；他们所声称具备或人们赋予他们的特征是最为重要的特征，也是最能代表他们性格的特征。当个体亲眼目睹一种不是为他们作出的演出时，他们不仅会对这一表演非常失望，而且会对专为他们作出的表演感到心灰意冷。因此，表演者本人也会感到惶惑

---

<sup>①</sup> W·M·威廉斯：《一个英国村庄的社会学》（伦敦：劳特利奇和基根保罗，1956年），第112页。

不安。诚如伯克指出的：

我们所有人对具体事情作出的不同反应，就好象一个在办公室暴戾恣睢、而回到家却唯唯诺诺的人；或者象在其艺术领域中才华横溢、而在人际关系中却缩手缩脚的音乐家一样。

这种分裂使我们很困难把这些不同的方面统一起来。（例如，如果那位在办公室暴戾恣睢、而在家中却唯唯诺诺的人要想突然间对妻子或子女气指颐使，那么他就会发现自己是无能为力的，甚至会感到束手无策和痛苦不堪。）<sup>①</sup>

如果一个体的表演依靠一种复杂的舞台外部装置，这些问题就会变得特别棘手。例如，赫尔曼·梅尔维尔在下面一节中记载了这样一件令他失望的事：当他在海军服役时，他的舰长从来“看不见”他，每次在舰上相遇时都对他视而不见。他退役后，与舰长在华盛顿的一次招待会上不期而遇：

尽管在护卫舰上，这位准将从未以任何方式同我打过招呼——我对他也是如此——可是在部长举行的招待会上，我们在这儿却有谈不完的话；我还注意到，尽管这次招待会上，有各国来宾和美国各地的要员大亨，但他却不象独自倚在“永不沉号”护卫舰甲板的黄铜色栏杆上时那样神彩奕奕。象其他许多人一样，他在各种场合下表现出的神情总是对自己有最大的好处。正因为如此，在他的“老家”，即在护卫舰上，全体官兵对他简直敬若神明。<sup>②</sup>

解决这一问题的方法是：表演者对他的各种观众加以隔离，使能看到他的一种角色的观众，看不到他的另一种角色。因此，有些加拿大籍的法国牧师虽不希望过一种连到海边同朋友们一起

---

① K·伯克：《论永恒与变迁》（纽约：新共和出版社，1953年版），第309页。

② H·梅尔维尔：《白色的诺克衫》（纽约：格罗夫出版社，无出版年月），第277页。

游泳都不行的严格生活，但他们依然感到不同自己管辖教区内的居民一起游泳仍是上策，因为这一举动所体现的亲密关系是与教堂工作所需要的距离与尊敬不相吻合的。对观众进行隔离的一种措施是控制台前区域。如果不能维持这种控制，表演者便无从知道，他在某一时刻需要扮演什么角色，而在另一时刻又需要扮演什么角色，从而使他在任何角色的戏剧性表演中都难以成功。如果药剂师在一位手拿处方的女顾客面前，表现得象一位营业员或一位满脸尘埃的仓库管理员，而当买主只需要一张三分钱的邮票，或一个巧克力奶油冰淇淋时，他又会表现出一副尊严的、毫无私心的、精通药理和业务的药剂师的样子，由此我们就不难理解他的苦衷。<sup>①</sup>

必须指出，表演者不仅需要把那些看到他的另一种不一致表演的人排斥在观众之外，而且必须把那些看过他的表演、而那种表演又与他目前的表演不一致的人排斥在观众之外，做到这一点，对表演者来说将受益非浅。那些在社会上大起大落的人，总是以一种高傲的举止，彻底摆脱他们原先的境况，来做到这一点。同样，表演者不仅需要把不同的常规程序向不同的观众表演，而且必须把观看同一常规程序的不同观众加以隔离。只有这样，每一位观众才会感到，尽管这一常规程序也有其他许多观众在观看，但只有他（她）看到的才是最好的表演。在这方面，台前区域控制是至关重要的。

通过对表演进行合适的安排，表演者不仅可以把不同的观众彼此隔离（其方法是在不同的台前区域或同一台前区域的不同时间为他们表演），而且可以在不同的表演之间留下几分钟的余地，以便在一场表演结束之后、另一场表演开始之前，使自己在心理和生理上能休息片刻。但如果在某一社会机构中，剧班的不

---

<sup>①</sup> 温伦，同前引，第147—148页。

同成员必须在同一时间接待不同的观众，这就经常会产生各种各样的问题。如果不同的观众都能彼此听到对方的讲话，那么，要维持使他们感到正受到特别和最佳服务的印象，是特别困难的。因此，如果一位女主人希望使每一位客人相信，他（她）受到的是一种特别热情的欢迎或告别仪式——事实上，也就是一种特别的表演——那么，她就必须在前厅中举行这种特别仪式，因为前厅是与其他客人所在的客厅分开的。同样，如果殡仪人员必须在一天内举行两次葬礼仪式，那么，他们就必须精心安排，务必使这两批观众不在殡仪馆中直接相遇；否则，两批观众就会感到失望，认为在殡仪馆举行葬礼仪式毕竟不如在家里举行好。又例如在家具商店，售货员在领着一位顾客看了一套家具后，准备把他带到另一套价格更贵的家具前时，一定要设法不让这位顾客听到另一位售货员的谈话声，因为后者正领着另一位顾客从一套价格非常便宜的家具走到他们刚才看过的那套家具前，在这种场合，被他说的一无是处的这套家具，也许正被那位售货员吹得天花乱坠。当然，如果两套家具放在两个房间，当中有一堵墙隔着，那么，这位售货员就可以把顾客从一间房子迅速地领进另一间，这样，两位顾客彼此就听不到对方的谈话，同时，售货员也就能够维持他们的表演印象了。这种在两间房子中间加一堵隔墙的做法，在美国牙科医生和其他医生那里正受到广泛的运用。

如果对观众的隔离失败，局外人偶然发现与他无关的表演，那么，印象管理就会发生困难。我们要提到处理这些问题的两种调节技巧。第一，那些原来的观众可能被突然赋予（而且他们也同意接受）暂时的台后地位，并成为表演者的共谋，双方会共同为这位突然闯入者演出一段适合他观看的剧目。例如，一对正在拌嘴的夫妇，如果突然看到一位初交的朋友来访，他们就会立即停止争吵，装出一副互敬互爱、相敬如宾的样子，仿佛早已知道客人要来拜访似的。此时，谁也不会提及任何不适合他们三人共

同交谈的话题和人事关系。总的说来，如果要用新来者习惯的方式接待他，那表演者就必须迅速放弃他原先的表演，而换上一种适应新来者的表演。当然，要让新来者感到表演者这种才换上的表演是自然的，确实是很不容易做到的。即使做到这一点，已在场的观众也很可能感到，他们一直以为是表演者真实自我的东西，原来并不那么真实。

这也就是说，应付别人突然闯入的最好方法，就是让在场的人转向一种可把闯入者包容在内的情境定义。处理这种难题的第二种方法是给予闯入者一种明确的欢迎，好象他一开始就参与表演一样。这样，同样的表演就得以继续进行，即使稍有不同，但基本上也没有多大的差别，而且还能让新来者参与表演。因此，当某人在事先没有预约的情况下，突然去拜访他的朋友，而这些朋友又正在举行聚会时，他的朋友们往往会大声地同他打招呼，对他表示热烈的欢迎，并异口同声地请他加入他们的聚会。如果他们的欢迎中表现出虚情假意，使他发现自己受到排斥，那么，这位闯入者与其东道主在其他场合中的友谊的门面就会因此受到损害。

然而，在一般情况下，这两种方法都难以收到理想的效果。当闯入者进入台前区域时，表演者常常立即忙碌起来，把他们在另一时间、另一地点为他准备的表演提前进行，这种突然的行为变化常常使原先的表演者茫然不知所措（最起码暂时如此），发现自己面临着两种可能的现实，直到某人发出信号，而 they 又收到这种信号后，才会知道应采取什么样的行动路线。因此，窘迫现象几乎总是不可避免的。在这些情况下，闯入者就不会得到上述两种安慰性接待中的任何一种；相反，他会被人们当作他根本不在那里，或被人们毫不客气地撵出门外。



## 第四章 差异角色

维持表演所促成的情境定义，是每个剧班的总目标。这必将涉及到某些事实传达有余和另一些事实传达不足。由于在表演中得以戏剧化的现实不仅十分脆弱，而且需要表现出一致性。因此，如果我们在表演中对某些事实加以注意，就会发现它们破坏了表演者所促成的印象，使之失真或变得毫无用处。我们可以这么说，这些事实提供了一种“破坏性的信息”。因此，对许多表演而言，一个根本的问题就是信息控制，观众们无法获得正在为他们确定情境的“破坏性”信息。换句话说，剧班必须保守住它的秘密，同时也必须使它的秘密得以保守。

在我们继续讨论之前，必须对秘密的类型作一番交待。因为泄露不同类型的秘密能以不同的方式威胁表演。我们对有关秘密类型的设想，是以秘密所发挥的作用以及该秘密与其他人对秘密占有者的看法为基础的。我设想任何一个特定的秘密都代表着一种以上的类型。

首先，有些秘密常被人们称为“隐秘”秘密。这些秘密由涉及到剧班的事实所组成，这个剧班知道并隐瞒了这些事实，而这些事实与剧班在观众面前试图保持的自我形象又是不能共存的。当然，隐秘秘密是双重秘密：一面是被隐藏起来的决定性事实；另一面则是未被公认的决定性事实。隐秘秘密在第一章有关误解表演的一节中我们已讨论过了。

其次，有些或许也可以被称为“策略”秘密。这些秘密涉及

的是一个剧班为了使观众不能有效地适应它所计划产生的事态，并使他们蒙在鼓中。策略秘密在商业界和军队中得到了广泛的运用，他们常以此来制定对付对方的行动计划。只要一个剧班不因为没有策略秘密而自居，其策略秘密就无须成为隐藏的秘密了。然而我们必须指出，即使一个剧班的策略秘密并非隐秘性的，但这种秘密一经泄露或暴露，仍会破坏剧班的表演。因为剧班会突然而意外地发现，继续保持秘密泄露前所要求的那种小心谨慎、行为节制与故意的模棱两可，就是毫无用处的，甚至是愚蠢至极的。我们可以补充说，当某种秘密准备的行动日趋完善时，如果仅仅是策略上的秘密，那么，就会被剧班最终泄露。反之，剧班也可能作出努力使得隐秘秘密永不泄露。我们还须指出，剧班常常把信息藏起来，这并非是因为剧班已经知道该信息具有策略上的重要性，而是因为人们感到有可能在某一天获得这样的重要性。

第三，也许存在着可称为“内部”秘密的东西。谁占有这些秘密就意味着谁是某一群体的成员；此外，这种占有还能使该群体成员感到，他们与那些不“了解内情”的个体是不相同的。<sup>①</sup>内部秘密被主观上感觉到的社会距离充实了客观与理智的内容。在一个社会机构中，几乎所有的信息都具有某种排他性的功能，因此可能被视为与任何人的事情都毫不相干。

内部秘密或许没有什么策略上的重要性，而且也可能不很隐秘。当这种情况出现时，这样的秘密就可能被发现或偶然地被泄露出来，而没有从根本上破坏剧班的表演。表演者仅仅需把他们的秘密爱好转移到另一件事上。当然，策略秘密与隐秘秘密具有很好的内部秘密功能；同时我们也发现，这种秘密策略及其隐秘特征事实上也常由于这一原因而被人们夸大。极为有趣的是，社会群体的领袖们在关于重要策略秘密的事情上，常常处于进退维

<sup>①</sup> 参见里斯曼对“内部预测者”的论述。同前引，第199—209页。

谷的窘境。在群体中，那些并未被请来参与秘密的人，在秘密最终显露时，常常感到自己受到了排斥和侮辱。另一方面，参与秘密的人越多，有意或无意泄密的可能性就越大。

一个群体能够知道另一个群体的秘密，这就为我们提供了两种其它类型的秘密。第一种可称为“托管”秘密。这种秘密的占有者有责任守住秘密，因为他与该秘密所涉及到的剧班具有密切的关系。如果接受托管秘密的个体要做到不违背诺言，那么他就必须守住这种秘密，尽管这种秘密对他本人来说关系甚微。举例说，当一个律师泄露其当事人的不正当行为时，就会威胁到两个完全不同的表演：当事人在法庭上所作的旨在证明他本人清白无辜的表白；律师对当事人表现出的可信任性。我们还须注意到，一个剧班的策略秘密，无论是否属于隐秘性秘密，都可能是剧班个体成员所托管的秘密，因为剧班中的每一个成员都有可能对剧班同事将自己扮演成忠诚剧班的人。

关于另一个剧班秘密的第二种信息，可称之为“公开”秘密。公开秘密是某人知道的有关别人的秘密；他能泄露这种秘密而又不会破坏自己正在呈现的自我形象。一个人可以通过自己的发现、别人的偶然泄露、轻率应允或重复传播等媒介来获得公开秘密。总的来说，我们必须明白，一个剧班的公开或托管秘密可能正是另一个剧班的隐秘或策略秘密。所以，如果一个剧班的重要秘密为其他剧班所占有，它就必须想方设法地使占有者把这些秘密当作托管秘密、而不是公开秘密来对待。

在这一章中，我们将讨论哪些人知道剧班的秘密，他们所具有的特权地位建立在什么样的基础上，并受到什么样的威胁。然而，在我们开始讨论之前，首先必须弄清楚，并非所有的破坏性信息都是在秘密中发现的；再则，信息控制所包含的内容也并不仅仅是保守秘密。例如，有些事实几乎涉及到每一种表演，这些事实与表演者所力图产生的印象是不相吻合的，但并没有任何人

把这些事实搜集起来并组成一个可加以利用的形式。因此，工会的报纸可能只拥有少数的读者，以致于那位想保住自己饭碗的编辑可能会拒绝对其读者的人数进行调查，以便保证他本人和其他人都不能得到任何足以证明他的工作毫无效率的证据。<sup>①</sup>这些都是潜在的秘密，保守秘密与保守潜在秘密的潜在性是完全不同的。另一个不包含在秘密中的破坏性信息的例子，可以从诸如前面提到的那种无意姿态的事情中发现。这些事件引进的信息——情境定义——是与表演者的公开声称完全不同的，但这些不适当的事件本身并不构成秘密。回避这种不适于表演的事件也是一种信息控制，但我们在本章中不予以考虑。

我们已根据表演的特定功能分出了三种决定性的角色：表演者、观众和既非表演者又非观众的局外人。我们也可以根据表演者通常所能得到的信息，来对这些决定性的角色进行区分。表演者既意识到他们所促成的印象，同时对有关表演的破坏性信息也一清二楚。观众只知道允许他们得到的信息，尽管他们还可以通过密切观察而非正式地搜集一些其他信息。总的说来，观众了解表演所促成的情境定义，但不知道有关该情境定义的破坏性信息。局外人既不知道表演的秘密，也不知道由这种表演所促成的现象。最后，我们可以根据角色扮演者所能接近的区域，来描述上文提到的这三种关键性角色：表演者出现在台前和台后区域；观众仅仅出现在台前区域；局外人则既不能出现在台前区域，又不能出现在台后区域。那么，我们应该明确指出，在表演的过程中，我们可以在功能、可得到的信息以及可接近的区域这三种因素中找出相辅相成的关系。譬如，如果我们知道某一个体能够进入什么区域，我们就能知道他所扮演的角色，以及他所占有的关于该表演的信息。

---

<sup>①</sup> 参见怀伦斯基的报告，同前引，第7章。

然而，在功能、已知信息与可能接近区域这三者的关系中，事实上很少存在着完美无缺的和谐。有关表演的附加的有利因素会不断产生和发展，使得功能、信息和地点三者之间的简单关系变得错综复杂。这些特定的有利因素的某些方面经常为人们所运用，其表演的意义也逐渐被理解，以致我们可以称之为角色。其实，从它们与上述三种决定性角色的关系来看，把它们称为差异角色是恰如其分的。这里，我们将讨论一些较为明显的差异角色。

或许，最为差异的角色是那些使某人戴着假面具进入社会机构的角色。这种差异角色的变异种类大致有下列几种：

首先是一种叫做“告密者”的角色。所谓“告密者”，是指这么一种人，他假装成表演者，被允许进入台后并获得破坏性信息，尔后又通过公开的或秘密的途径把这种表演出卖给观众。这种角色在政治、军事、工业等领域中都是十分著名的。如果一个体在开始时似乎是以一种真心实意的方式加入剧班，而没有泄露其秘密的打算，我们就经常称他为叛徒、变节者或懦夫，特别是他本来应该成为正派的剧班同事时更是如此。一个在加入剧班时便带着窥视剧班秘密以出卖剧班打算的人，则常被我们称为间谍。当然，我们在上文中已多次指出，所有的告密者，不论是叛徒还是间谍，常常处于玩弄双重游戏的极其有利的地位。他们可以把秘密出卖给别人。当然，我们也可以以其它的方法来对告密者进行分类：正如汉斯·斯派尔指出的：有些告密者受过专门的职业训练，另一些则只是半路出家；有些告密者身居社会高层，另一些则置身于社会底层；有些告密者为金钱而卖命，而另一些则纯为信仰而工作。<sup>①</sup>

其次，还有一种“诱客者”的角色。诱客者是指那些举止行

---

<sup>①</sup> H·斯派尔：《社会秩序与战争危险》（格伦科，自由出版社，1952年版），第264页。

为好象是观众中的普通一员，但实际上却是表演者同谋的那种人。一般来说，诱客者发挥着两种作用。第一，他为观众提供了一种看得见的典型，这种典型正是表演者试图使观众作出反应的样板；第二，他或许提供了某一时刻的表演发展所必需的观众反应。在娱乐业中，雇佣“诱客者”和“捧场者”的做法已经司空见惯。我们对这种角色的评价无疑来源于集市场所，下面的定义就表明了这一概念的来源：

“蹩脚的演员”——有时是当地的乡下佬——是一个被固定的下流场所（如一个固定的赌窟）的经营者雇佣来的个体，他向人们炫耀自己意外赢得的横财，以引诱人们参加赌博。当“真家伙们”（当地人）已上当受骗，并开始赌博的时候，这种蹩脚演员就会悄悄离开赌场，把他所赢的钱交给场外的操纵者，后者似乎同这个赌窟没有明显的关系。<sup>①</sup>

“诱客者”——马戏团的雇员，他在叫客者结束招徕生意的演说后，便不失时机地向叫客者买票进场，于是停留在演出地前面的人们也会争先恐后地买票入场。<sup>②</sup>

我们决不应认为，诱客者仅仅出现在不体面的表演中（尽管也许只有那些不体面的诱客者，才会系统而又不带个人幻想地扮演自己的角色）。例如，在非正式的交谈性聚集中，当丈夫娓娓动听地讲述一件奇闻轶事时，妻子常常表现出十分感兴趣的样子，并在适当的时机给他提示和暗示。当然，这种轶事她已听了许多遍，并知道她丈夫卖弄地告诉她某件新鲜事只是一个表演而已。由此看来，诱客者可能会装成一名不谙世故的观众，为了表演剧班的利益而使用他那难以觉察的老练手法。

现在，让我们考虑一下观众中的另一种骗子，这一次，我们

---

① D·莫勒，“狂欢节的假话”，载于《美国人的谈话方式》，第6期，第336页。

② 参见P·W·怀特，“马戏团成员，”载于《美国人的谈话方式》，第1期，第238页。

所讨论的是一种为了观众的利益、而不是为了表演者的利益的骗子。我们可以举例说明，这种类型的欺骗者是受雇来对表演者所维持的标准进行检查的，以便保证表演印象的某些方面与现实不会相差太远。他会以正式或非正式的方式为容易轻信的观众提供保护，他带着普通观察者所不具备的敏锐观察力和严肃伦理道德，扮演着观众的角色。

有些代理人有时会公开警告表演者，说要对他们的下一个表演进行检查。这样，首场表演者和被捕的人都得到了明白无误的警告，即他们所说的任何话都会用来作为评判他们的根据。一个从一开始便承认其目的的参与观察者，也会给他所观察的表演者提供相似的机会。

然而，这种代理人有时会暗中行事，把自己装扮成一名容易上当受骗的普通观众，给表演者一根悬梁自缢的绳索。在日常交往中，这种不给别人以任何警告的代理人时常被称为“密探”。人们普遍厌恶他们，这是可以理解的。一位售货员可能会发现，他对一名顾客脾气急躁而且鲁莽无礼，而这位顾客恰恰是公司的代理人，来检查售货员对顾客的服务态度的。一个杂货商也许会发现，他按非法价格把商品出售给顾客，而这位顾客正是价格专家和控制价格的权威。铁路职员也会遇到同样的问题：

以前，列车售票员能够要求旅客对他表现出应有的尊敬。现在，假如他走进女乘客车厢而不脱帽子，或者不低三下四地对乘客讨好奉承（日益增长的阶级意识、欧洲文化和旅馆服务业的日益发展、以及其他形式的交通工具的激烈竞争使他不得不如此），那么，混在旅客中的“密探”就可能告发他。<sup>①</sup>

---

<sup>①</sup> 弗雷德·科特雷尔：《铁路职员》（斯坦福，斯坦福大学出版社，1940年版），第87页。

同样，一个娼妓偶尔也会发现，她在最初阶段所得到的来自观众的鼓励，实际上正是警察安排的诡计。<sup>①</sup> 这便可能使她对陌生的顾客总是疑心重重，这种担忧在某种程度上会影响她的情绪。

顺便提一句，我们必须把那些自封为密探的人同真正的密探区别开来。这些自封为密探的人常被称为“吹毛求疵的人”，或“自作聪明的人”。他们并不具有他们所声称具有的台后工作知识，也未受到法律和习俗的授权来代表观众。

今天，我们习惯地把那些检查表演和表演者水平的代理人（不管这种检查是公开的还是秘密的）看作服务性结构的一部分，尤其是作为代表消费者和纳税人利益的政府组织所施行的社会控制的一部分。但是，这些工作常常在一个更为广泛的社会范围内进行。勋章授予部门与礼宾部门提供了为人熟悉的例子。这些机构把贵族阶层和高级政府官员同那些虚假地要求这些地位的人区别开来，使他们各得其所。

观众中还有一种特殊的人，他在观众中占据着不显著而且有节制的位置。他与观众一起离开表演领域，但他离开后并不是径直回家，而是赶到他的上司、即刚才表演的剧班的竞争者那里，把他刚才目击的表演情况一五一十地向上司汇报。他是职业行情刺探者——就象吉贝尔的人混入马西的队伍中，或马西的人混入到吉贝尔的队伍中的情形一样；他也就象时髦的间谍和国家机构中的外国人一样。刺探行情者从技术角度上说虽然有权观看表演，但人们常常感到，他应当知趣地站在台后区域，因为同完全合法的观察者相比，他的兴趣是别有所图的。这种兴趣不仅十分明显，而且更为令人厌恶。

另一个差异角色，经常被我们称之为“中间人”或“中介

---

<sup>①</sup> 参见J·M·坎特弗与S·哈里斯合著：《掷出第一块石头》（纽约：袖珍丛书，1958年版），第100页；第225—230页。



人”。中间人知道每一方的秘密，并在每一方面前装出为它保守秘密的样子。但他在每一方面前都表现出自己对他们比对另一更为忠诚的虚假印象。有时候，正如在某些劳务纠纷中担任仲裁的人一样，中间人可能发挥一种独特的作用，使敌对的双方达成一个互利的协议。有时候，正如戏剧代理人的情形一样，中间人可能会把一方的意见稍加歪曲的转达给另一方，从而使双方的关系更为密切。有时候，如婚姻介绍人，中间人可以把一方的试探性意图转达给另一方，而这种意图如果由当事人直接表达，则很可能导致令人窘迫的承认或拒绝。

当中间人在两个剧班面前（而他本人正是剧班的成员之一）发挥其作用时，我们便能看到一个精彩的表演，就好象一个人在绝望地同自己打网球一样。我们还可以看到，个体并不是我们考虑中的自然单位，而剧班与其成员才是我们所要考虑的。作为个体，中间人的活动是稀奇古怪的，站不住脚的，也是不庄重的；随着他的外表由忠诚转向另一种而又游移不定时，作为两个剧班的组成部分，中间人的游移不定是完全可以理解的。简单地说，这种中间人可以被称为双重诱客者。

中间人的角色可以用最近一份有关工头作用的研究加以说明。他必须接受管理者的职责，代表经营者的利益，在工厂里指导着表演；此外，他还必须把他所知道的与观众所看见的东西用口头表达出来，使得他自己的良心与观众都乐于接受。<sup>⑥</sup>中间人角色的另一个例证，可在指导正式会议的主席的情形中发现。他让与会者安静下来，并对演讲者作了介绍之后，他有可能为其他听众作一个十分鲜明的榜样，以夸张的表情表现出自己在认真听讲、悉心领会，以希望其他与会者也会象他那样全神贯注地听讲；他还会事先为他们提供暗示，以表明对讲演者的哪一句话应

---

<sup>⑥</sup> 参见罗特利斯伯格，同前引。

表现出严肃的态度、欢迎的掌声或会意的微笑。演讲者之所以同意讲演，是因为他相信会议主持人将“照料他们”。的确，主席会通过听众提供榜样，并以完全相信该演讲具有真正的意义这种方式来“照料他们”。主席的表演在一定程度上是有效的，因为听众对他负有义务——一种对他所发起的任何情境定义进行证实的义务。简而言之，这是一种“既然主席在听，我们也不妨听听”的义务。当然，要确保演讲者受到欣赏、并使听众们为之倾倒，这种戏剧表演任务的完成是不会很顺当的。这常常使主席心不在焉，以致他虽装出一副认真听的样子，但却不知道演讲者讲的是什么。

中间人的角色在非正式的娱乐性交往中似乎显得特别重要。这一点再一次说明了两个剧班接近的效用。当处于交谈性圈子中的个体突然发出了某种行为或言论，而这种行为或言论又能使其他在场的人一致把注意力转向他时，他便确定了这一情境的定义，而且他可以用观众们不易接受的方法来确定这种情境定义。在场的某人将会感到自己对他比对其他人拥有更大的责任。同时，我们也会看到，这位与他最亲近的人将努力弥补演讲者和听众之间的区别，使之变得比原先的情境定义更易为大家所接受。片刻以后，当另一个人开始发言时，其他个体又会承担起中间人或中介人的角色。事实上，大量的非正式的交谈可以看作是剧班的形成与再形成、中间人的创造与再创造的过程。

上文中我们已对一些差异角色进行了探讨。这些差异角色主要表现为告密者、诱客者、密探、打听行情的人和中间人。在每一种情形中，我们都在虚构的角色、已占有的信息和可接近的区域中，发现一些出乎意料的、不太明显的联系。在每种情形中，我们所探讨的个体都可能参与了表演者和观众之间的实际交往。现在，我们可以进而考虑另一种差异角色——“无足轻重的人”。扮演这一角色的人出现在交往过程中，但在某些方面，他扮演的

既不是表演者的角色，也不是观众的角色。同时，他们也不象告密者、诱客者和密探那样，声称自己是某种角色，而实际上并不扮演那种角色。

在我们社会中，仆人也许提供了“无足轻重的人”的最典型的例证。当主人对在场的客人进行好客的表演时，这种人被指望出现在台前区域。尽管从某种意义上说，仆人是主人剧班的一部分（正如我们在上文中论述过的那样），但从某种角度上说，无论是表演者还是观众，都把他看作是不在场的人。在某些群体中，仆人也可以自由地进入台后区域，这是因为人们认为在他面前并不需要维护什么门面。特罗洛普夫人给我们提供了一些例子：

的确，我曾多次观察到他们对奴隶的出现经常表现出习以为常的冷漠态度。他们谈论奴隶们，议论他们的处境、他们的能力、他们的品行，就好象他们聋了似的。吃饭时，我曾经看到一位坐在一名男子和一名女士之间的年轻小姐，为了表现出她的端庄而向坐在凳子上的女郎靠近，以免碰到那位男子的肘部。但是，在另一个场合，我却亲眼看到我这位年轻小姐在一名黑人奴仆面前不慌不忙地束紧她的紧身胸衣。一个维多利亚的绅士告诉我，他从结婚之日起，就一直让一名黑人姑娘同他们夫妇同睡在一间房子里。我问他为什么要让女奴在夜间陪他睡觉。“天啊！”他叫道：“如果我晚上需要一杯水，没有她我到哪儿找水喝呀？”<sup>②</sup>

这当然是一个极端的例子，尽管只有向奴仆提出“要求”时，人们才可能同他们讲话，但他们在某一区域中的出现的确对那些实际在场者的行为有一定的限制；尤其当主仆之间的社会距离不

---

① 参见戈夫曼，同前引，第16章。

② 参见特罗洛普夫人：《美国人的家庭生活方式》（共两卷，伦敦，惠特克，特德利，1982年版），第2卷，第56—57页。

太大时，这种限制就更为明显。就我们社会中的其他类似于奴仆的角色来说——诸如电梯操纵员和出租车司机——双方对在“无足轻重的人”面前究竟应保持多大程度的亲密关系，似乎都是举棋不定的。

除了那些类似于奴仆的角色外，还有其它的标准范畴——幼儿、老人以及病人都是普通的例子，人们经常不把他们在场当一回事儿。另外，我们现在还常常发现，越来越多的专业人员——录音速记员、广播技术员、摄影师、秘密警察等——在重大仪式中，扮演了一个技术人员的角色，而不是一个照本宣科的角色。

“无足轻重的人”通常需要服从他人，并不受到人们的重视。但我们决不能低估被赋予或扮演这一角色的人，把这种服从与屈辱作为一种防护物。在另外一些情形中，下属们会发现，他们对待上司的唯一可行的方法，就是把他作为不在场来看待。例如在设得兰群岛，当英国公学的医生到穷苦的佃户家治病时，居民们总是尽量把他看作好象不在场似的，以此来处理自己与医生之间关系的难题。还须补充一点，剧班把个体看作不在场来对待的做法，并不是因为这是一件很自然的事，或是一件唯一可行的事，而是因为这是一种对这位行为不轨的个体表达敌意的有效方法。在这种情景中，重要的是表现出对这位被遗弃者的忽视。

我们已考虑过了一些人，在简单的意义上，他们既不是表演者，也不是观众或旁观者。他们能够接近我们并不希望他们接近的信息和区域。现在，让我们再来考虑一下另外四种差异角色，总的说来，他们在表演中并不在场，但他们却出乎意料地掌握了有关表演的信息。

首先，有一种或许可以称为“服务专家”的重要角色。扮演这种角色的人擅长于建造、修理和维持其委托人在他面前所维持的表演。一些工作人员，如建筑师、家具销售商，擅长于外部装饰；另一些人，如牙医、理发师和皮肤病专家，擅长于处理个人

门面；还有一些人，如经济学家、会计师、律师和研究人员，擅长于为顾客的口头表演提供真实的要素，换句话说，这种真实要素正是他的剧班的论点和立场。

根据人们的具体研究，我们可以认为，服务行业的专家们，如果不能获得与个体同样多或更多的有关个体表演的某些方面的破坏性信息，他们是难以满足个体表演者的需要的。服务专家与剧班成员的相同之处，在于他们也获得了表演的秘密，并窥视了表演台后的概观。然而，与剧班成员不同的是，服务专家并不会因为自己必须在观众面前进行表演（尽管他本人也为这种表演尽了一份力，而充满着冒险感、犯罪感和满足感。此外，服务专家与剧班成员的另一不同之处，在于剧班成员知道他人的秘密，但其他人并不知道他的秘密。正是在这一背景中，我们才能理解为什么职业道德常常迫使专家“谨慎行事”。也就是说，如果因为职业的关系，他知道了某件事的秘密，那么，他就有责任为这件事保密，而不能把它披露出去。例如，精神病专家在我们所处的时代如此广泛地参与了家庭冲突，这使他们不得不对他们所知道的一切保持沉默，只有对其上司例外。

当专家比他所提供服务的个体具有更高的社会地位时，他对这些个体的总的社会评价可以通过他所必须了解的有关他们的特定事情来证实。在某些情境中，这对维持双方“现状”起着十分重要的作用。例如，在美国的城市中，上中阶层的银行家逐渐认识到，某些小型企业的拥有者必须为纳税的目的而呈现出与他们的银行交易不相符合的门面；相反，他们却允许其他企业家在私下里以一种卑下的、笨拙的方式要求贷款的同时，呈现出一种具有偿还能力的自信的公开门面。出于慈善义务而必须在一种不体面的环境中治疗不体面疾病的中产阶级医生，也处于一种相似的境地，因为他们使处于下层社会的人不可能保护自己免受上司的密切注视。同样，房产主也渐渐明白，尽管他的所有房客都表现

出能按时交纳房租的样子，但对某些房客来说，这种表现仅仅是一种表现而已。（那些并非服务专家的人经常面临着同样令人沮丧的境况。）例如，在许多组织中，行政官员常常要对全体工作人员的工作效率进行观察，尽管在他观察时，工作人员都表现出忙忙碌碌的样子，但他私下里却对一些下属的懒散无能一清二楚。当然，我们也经常发现，顾客的一般社会地位比被聘请来装饰其门面的专家的社会地位还要高。这种情况下，就会出现一种有趣的地位窘迫现象：一方具有高地位与低信息控制，而另一方却具有低地位与高信息控制。在这种情况下，专家对比他地位高的人在表演时的笨手笨脚就会留下非常深刻的印象，因而他就忘了自己地位上的劣势。结果，专家经常会产生一种独特的矛盾心理，一方面企图同上流社会保持密切的交往，一面却又在心底鄙视他们。例如，看门人由于自己所提供的服务，而可能对房客喝什么酒、吃什么样的食物、收到什么样的信件、离开公寓时还欠什么账、套间里的女人是否正在她那整洁的外表下面例行月经、以及房客是否把厨房、卫生间和其它台后区域打扫干净等事了如指掌。<sup>①</sup>加油站的经理也清楚一个爱用新的“凯迪拉克”车的人，也许只舍得买价值一美元的汽油；或只想买减价汽油；或企图使加油站的工作人员为他提供免费服务。同时他也知道，有些男性驾驶员所炫耀的熟练技术完全是虚假的，因为他们既不能正确地判断出汽车出了什么毛病（尽管他们声称有这种能力），也无法熟练地把车开到油泵旁。同样，卖衣服的人都有过这样的感受，有些衣冠楚楚的顾客却出人意外地穿着肮脏不堪的内衣；有些连最起码的欣赏能力都没有的顾客，却不知羞耻地在柜台前高谈阔论，仿佛一件衣物越不合身就越美观。卖男性服装

---

<sup>①</sup> 参见R·戈尔德，“芝加哥的公寓看门人”（未发表的博士论文，芝加哥大学社会学系，1950年），特请参见第4章，“垃圾”。

的售货员知道，男人们虽然表面上装出不太关心其仪表的样子，但这种“马大哈”的表现在很多情况下仅仅是一种表演而已。那些性格固执、沉默寡言的男子，总是一件又一件地试穿衣服，一项又一项地试戴帽子，直到在镜子中看到了自己所期望的形象为止。同样，警察们从声誉好的商人所要求他们做什么或不做什么的事情中，也明白了新社会的支柱总会有点倾斜。<sup>①</sup>旅馆中的女服务员知道，在楼上对她们动手动脚的男性顾客，并不象他们在楼下时那样的彬彬有礼。<sup>②</sup>旅馆里的安全官员（人们通常把他们称为私人侦探）也知道，纸篓里有时会隐藏着两张丢弃的草稿，上面记着写信人自杀的打算：

亲爱的：

当你收到这封信时，我已经到了你再也无法伤害我的地方——

当你读到这张纸条时，你无论再做什么都不会伤害我了。<sup>③</sup>

这表明，这位濒临绝境而又不肯让步的人的最后情感，多少带有点精心设计的味道，目的是在字斟句酌中准确地表达出自己的心境。由此看来，这决不是最终的感情。有些专家提供的服务看起来不太体面，这使他们常常在城市的后台区域开设事务所，以便不让寻求帮助的顾客被人看见。用休斯的话说：

在小说中常常会出现这样一种场面：一位有地位的妇女常常蒙着面纱，踽踽独行，在城市的阴暗角落里寻找算命先生或接生婆。城市中的某些区域不太为人所知，这就使人们可以前来寻求专门服务，无论这种服务是非法的，还是虽合法却令人尴尬的。人们之所以到这种地方寻找专门服务，是

① 韦斯特利，同前引，第131页。

② 笔者对设得兰旅馆的研究。

③ 科伦斯，同前引，第156页。

因为他们不愿被自己社会圈子里的人看见。<sup>①</sup>

当然，有些专家是匿名的。例如，灭虫专家们公开告诉人们，他们是乘坐无特殊标记的货车到顾客家去的。当然，匿名者的任何保证都是自吹自擂：顾客需要这种匿名，而且愿意利用它。

一个专家的工作要求他从台后观察他人的表演，这对被观察的人来说无疑是一种窘境。通过改变作为出发点的表演，就能看清其他的结果。我们经常发现，顾客聘请专家并不是为了使自己在为别人表演的节目中得到帮助，而是为了向别人炫耀自己，表明自己有专家侍候。例如，许多妇女到美发厅去主要是为了听到人们的奉承，并被称为太太，而不仅仅是因为她们的头发需要做。再例如，人们常说，在印度教信徒中，某人在举行重要的宗教仪式时能否获得合适的专家提供的服务，对证实他的等级地位具有决定性意义。<sup>②</sup>在诸如此类的情形中，表演者的兴趣在于昭示人们，他得到了哪位专家的服务，而不是在于这位专家为他举行了什么样的宗教仪式。所以，我们发现，有些服务专家能满足顾客的某种特殊需要。这种特殊的需要使顾客们感到很难为情，所以不好意思到他们应该去的专家那里去。而在通常情况下，顾客们在这些专家面前并不感到如此羞于启齿。例如，有些人常常被迫到药剂师那里去堕胎、避孕或医治性病，而不好意思到自己的医生那里去。<sup>③</sup>又如在美国，当一位白人卷入到一场不体面的纠纷时，他可能去找一名黑人律师，因为他在白人律师面前会感到耻辱。<sup>④</sup>

---

① 见E·C·休斯与M·休斯合著《人们在哪里相遇》（格伦科：自由出版社，1952年版），第171页。

② 对这些有关印度的资料以及另外一些建议，我受惠于麦金·马里奥特。

③ 温伦，同前引，第106页。

④ W·H·恩尔：“黑人律师的职业发展”，（未发表的博士论文，芝加哥大学社会学系，1949年），第12页。



显然，掌握托管秘密的服务专家，能够运用他们的知识要求表演者作出让步。这是因为，他们占有表演者的秘密。虽然，法律、职业道德和开明的自身利益，经常使他们不敢进行大规模的敲诈，但这些社会控制形式却不能阻止他们经常要求顾客们作出少量的让步。我们或许可以这样说，把处于语言门面的律师、会计师、经济学家、或其他专门家加以雇佣，并纳入组织中，这在某种程度上代表着一种确保谨慎的努力。一旦语言专家成为组织的一员，就可以运用新的方法来保证他将保守机密。通过把专家引入某人的组织，甚至某人的剧班，就可以更好地保证他为了表演而运用他的技术，而不至于把他的技术用于任何虽值得赞扬却无关的事情上。这些事情包括着一种平衡的或有趣的戏剧资料，以及献给专家的职业观众的表演。<sup>①</sup>

有关专家角色的一个变体——“训练专家”的角色，这里还有必要解释一下。扮演这个角色的个体担负着十分复杂的任务，他要教会表演者如何树立一个令人满意的自我形象，同时又要能设想出未来的观众就在眼前，要学会用惩罚的手段对付不恰当的举止。在我们的社会中，父母与学校教师也许是这种角色最好的例证。训练军官候补生的军士则提供了另一个例子。

---

① 人们希望由被纳入组织，并处于语言门面中的专家们来搜集、整理资料，以便对该剧班当时所提的要求予以最大限度的支持。至于某一案例的事实，一般只不过是一种次要的依据，这只是人们考虑的一部分，其他许多因素也必须予以考虑，诸如反对派所可能提出的论点，公众的倾向（剧班也许希望赢得他们的舆论支持），以及每一位与此有关的人不得不予以口头赞同的原则等。最有趣的是，那些帮助搜集并整理这些用于剧班口头表演的一系列事实的个体，也可能被雇来从事完全不同的工作，即亲自向观众呈现或传达这种门面。这种原则的主要表现在于是把这种用于表演的仪式写下来，还是把这种仪式在表演中呈现出来。这里存在着一种潜在的困难。剧班迫使专家置其职业道德于不顾，而仅考虑剧班自身利益的可能性越大，专家为剧班系统阐述的资料就可能越有用处；但是，专家作为有观点的专业人员的声望越大，他对客观事实的执著越坚定，那么，他在观众面前描述他的调查结果时，他将越能打动观众。有关这些内容的一个相当丰富的来源，可参见怀伦斯基的著作，同前引。

表演者在训练者面前常常感到局促不安，因为他们早已学过教官的课程，并自以为这些课程是不成问题的。训练者试图唤起表演者一直抑制着的一种生动的自我形象，这是某人正经历的转变过程中的一种笨拙而又令人窘迫的自我形象。表演者能使自己忘记自己曾经是多么愚蠢，但他却不能使训练者忘记这一点。正象李茨莱就不体面的事实所指出的那样：“如果其他人知道，事实就会被证实，而他的自我形象就会被置于他自己的记忆力与遗忘之外。”<sup>①</sup>对于那些曾经窥视过我们目前的门面的人，即“曾经了解我们底细”的人，我们对他们是不能轻易采取始终如一的立场的，尤其是当这些人同时又代表着观众对我们的反应，并不能象剧班中的老同事那样可以为我们所接受时，情况就更是如此了。

我们在上文中已经提到了服务专家。这类人虽不是表演者，但却能够进入台后区域。并获取具有破坏性的信息，另一类是扮演“知己”角色的人。所谓知己，指的是这样的人：表演者向他们承认自己的过错，并坦率地告诉他们，表演过程中创造出的印象，实际上仅仅是一个印象而已。总的说来，知己是局外人，他们只是在“产生同感”这一角度上才参与台前和台后区域的活动。例如，如果丈夫把妻子作为知己，那么，他每天下班回家后就会把当天在办公室中经历的事情向她讲述。这些事情包括办公室中的计谋、诡计、只可意会不可言传的情感，等等。如果丈夫写信申请一份工作、或辞职、或接受一份工作，那么，他就会把草稿给妻子读一遍，以保证这封信确实言能达意。当从前担任过外交官和拳击手的人撰写回忆录时，他们往往把读者想象为就在幕后，即把读者看作是某一精彩表演的知己，尽管这种表演已经过去了很长时间。

与服务专家不同，一个被他人视为知己的人并不以接受别人

---

<sup>①</sup> 李茨莱，同前引，第458页。

向他吐露的秘密为业，他接受信息，但不收取费用，以此作为对他人向自己表示的友谊、信任和尊重的报答。然而，我们发现顾客经常把服务专家当成知己看待（或许是作为保证谨慎的一种方式），特别是当专家的工作象神父或心理学家一样，仅仅是听与说时，情况就更为明显了。

我们要考虑第三种角色。象专家和知己的角色一样，同事的角色给那些扮演他的人提供了某些有关他们未曾参与的表演的信息。

同事是指那些对同样的观众表现出同一种常规程序的人，但他们不象剧班同事那样，在同一时间、同一地点、同一特定的观众面前共同参与。正如我们在上文中所指出的那样，同事分享着共同的命运。在进行共同表演的过程中，他们逐渐知道了彼此的困难和观点。不管他们的个人语言是什么，他们说的都是一种共同的社会语言。然而，尽管同事之间为了争夺观众，可能会对某些策略秘密相互保守，但他们彼此间却不会隐瞒某些对观众隐瞒的事情。在他人面前保持的门面无需在他们自己之间保持；所以，他们在彼此面前就可以放松一下。近来，休斯为这种团结的复杂性提供了一段论述：

一种职务的部分工作规则是审慎。这种审慎使得同事之间能用毫不拘束的方式交谈关于他们与他人之间关系的秘密。这些秘密涉及到他们对自己的任务、能力、上司、他们自己、他们的顾客、他们的下属以及一般公众的过错和采取的犬儒主义的态度。这样的方式减轻了人们肩上的负担，并可成为一种防卫手段。为同事所需、然而又没有直接表达出来的彼此信任，是建立在两个有关他们同事的假设之上的。第一，同事之间不会彼此误解；第二，同事之间不会把这种秘密告诉他人。要保证一位新同事不会误解，需要进行一种社会姿态的“示范性拳击赛”。那些把这种“示范性拳

击赛”变成一场真正的战斗，或过于认真地对待友好举动的狂热者，是不可能得到人们的信任的。人们不会把关于对他的工作的评论告诉他，也不会把自己的忧愁与困难告诉他；同样，工作规则中的那些依靠暗示和姿势来表达的部分，他也是无从知道的。他不可能受到人们的信任，这是因为，尽管他不会玩弄权术，但人们仍怀疑他有变节的可能。为了使人们能自由地、相互信任地进行交流，他们就必须把彼此间的许多情感看作是理所当然的。他们对彼此间的沉默和交谈都必须感到从容自如。

关于同事团结的一些其他方面，西蒙那·德·波伏瓦给我们提供了一段精彩的论述。她的意图虽然只是描述妇女的特殊情况，但实际上她却向我们阐述了所有同事群体的情形：

对一位女性来说，能够成功地保持或形成女性间的友谊是极为珍贵的。但女性间的友谊与男性间的关系在性质上是大大不相同的。男性作为个体而交往，彼此之间交谈的是各自的打算和计划。而妇女则不同，她们的交往仅限于女性的一般命运；她们被一种内在的共谋关系束缚在一起。她们在彼此之间首先寻找的是对其共同之处的肯定。她们并不讨论彼此的看法或一般的观点，但却交换秘密与烹饪方法。她们联合起来创造了一种“反世界”，这种“反世界”的价值旨在使男性的价值相形见绌。她们共同寻找着摆脱枷锁的力量。她们通过承认彼此之间的性冷淡，来否定男性的性支配；与此同时，她们又嘲笑男人的性欲或在进行性活动时表现出的笨拙。她们以讽刺的口吻对丈夫和一般男性的道德和智力的优越感表示怀疑。

她们也比较各自的经历：怀孕、生产、自己及子女的疾

---

① 休斯与休斯，同前引，第168—169页。

病。家庭琐事成为人类故事中最基本的情节。她们的工作并不是一种技术；她们通过彼此传授诸如烹调之类的事情，而赋予自己的工作以尊严，这是一种建立在口头传统基础上的神秘科学的尊严。

根据这一观点，对于用来称呼同事的术语，如同用来称呼剧班同事的术语一样，逐渐成为内群的术语；而用来称呼观众的术语又逐渐被赋予外群的情感，这些都是显而易见的。

留心一下这样的事情倒也是挺有趣的。当剧班成员同一个是他们同事的陌生人接触时，可能会暂时赋予这位新来者一种礼节上的或表示敬意的剧班成员资格。这里存在着一种可以称为“来访的消防员”式的情节。根据这一情节，剧班同事在接待来访者时，表现得特别亲热，就象早就与他建立了亲密无间的关系一样。不管剧班成员之间的联系赋予他们什么特权，他都常常被赋予俱乐部成员的权利。如果来访者和主人恰巧曾在同一机构，或曾在同一训练者手下受过训，或既在同一机构又在同一训练者手下受过训练，那么，来访者就会得到特别的礼遇。曾就寝于同一宿舍、或就读于同一职业学校、或监禁于同一教养所、或毕业于同一公立学校、或居住在同一座小城市的毕业生，就是明显的例子。当“老同学”久别重逢时，要保持平日的台后恶作剧是很困难的；同时，放弃习惯姿势也就成为一种义不容辞的义务；而要表现出其它的姿势或许更为困难。

我们从上文的论述中可以看出一种有趣的含义：一个持续为同样的观众表演常规程序的剧班，对其观众表现出的社会距离，可能要比对一个短暂地同自己接触的同事表现出的社会距离要大些。因此，在设得兰岛，绅士们虽然从孩提时代起便一直对他们的佃户邻居扮演着绅士的角色，并因此对这些佃户十分了解。但

---

① 德·波伏瓦，同前引，第542页。

是，一位到岛上访问的绅士，在得到合适的推荐或引见后，在短短的午间茶点的时间里，就可能与本岛的绅士们建立起十分密切的关系，而一个佃户一生都不可能与这些绅士建立起这样密切的关系。这是因为对绅士和佃户的关系来说，绅士之间的午间茶是一种台后。饮茶时，绅士们把佃户当作嘲笑的对象；他们平常在佃户面前表现出的道貌岸然在这里消失得无影无踪，并让位于绅士间的欢乐的恶作剧表演。在这里，绅士们都意识到，他们与佃户的关系在许多至关重要的方面都是相似的，只是在某些令人不快的方面有所不同。所有绅士在内心中都看不起佃户，把他们视为讽刺嘲弄的对象，虽然许多佃户没有意识到这一点。<sup>①</sup>

我们可以这么说，一个同事出于礼仪而给予另一个人的善意，可能只是一种友好的礼物而已：“你不告发我们，我们也不告发你。”这在某种程度上，可以解释为什么医生和售货员常常关照那些在某些方面与他们的生意有关的人，给他们业务上的优惠和价格上的让步。这是给那些消息灵通、很可能成为密探的人的一种贿赂。

同事身份的本质使我们得以理解同族通婚的重要的社会过程。在同族通婚的地方，同一阶级、同一种性、同一职业、同一宗教或同一种族的家庭，常常把婚姻纽带限制在同一地位的家庭中。由姻亲关系纽带维系在一起的人，能够看到彼此门面之后的东西。这当然是令人尴尬的，但是如果位于台后的新来者本人也一直保持着同一种表演，并暗中获取了同一种破坏性信息的话，就不会这么令人窘迫了。不适当的结合是指把一位本来应该留在局外或至少应留在观众中的人带入了后台，并纳入到了剧班。

---

<sup>①</sup> 岛上绅士经常议论说，同当地人进行社交往来几乎是不可能行得通的，因为他们没有任何共同的兴趣。尽管绅士们明智地意识到，邀请佃户与他们一起用茶可能会产生令人不快的后果，但他们却似乎很少意识到，如果没有那些不来用茶的佃户的存在，那么他们的“茶点精神”只能成为子虚乌有。

必须指出，在某一身份中是同事，并因此而处于某种互惠亲密关系中的人们，在其他方面则可能不成为同事。人们经常感到，一个同事如果在其他方面能力平平或地位卑微，则可能过于夸张与自己的亲密关系，对社会距离构成威胁。而根据这些其他方面的地位，这种社会距离是应当维持的。美国社会中，出身于少数民族群体的地位低下的中产阶级成员，就经常受到比他们地位更低的阶级兄弟的这种威胁。关于种族间的同事关系，休斯曾指出：

虽然专业人员让门外汉看到同行们水平参差不齐是一件令人生厌的事，但让实际的或潜在的顾客看到自己与象黑人这种受人鄙视的群体中的人、甚至是同事发生交往，也是令人不快的。窘境正由此产生。避免这种窘境的最佳办法，就是避免与黑人职业者发生接触。<sup>①</sup>

同样，有些地位明显低下的雇主，如美国一些加油站的经理，经常发现雇员们希望所有工作都用台后方式来进行；命令与指示只能以请求或开玩笑的方式来发布。当然，这种威胁会随着这一事实而增加；并非同事的人可能会以同样的方式来简化情境，即过多地根据他所保持的同事关系来判断他。但是，我们在这里讨论的问题是不能得到完全解决的，除非我们改变一下讨论的前提，从一种表演转变到另一种表演。

正如某些人被认为因过于依赖其同事身份而产生困难一样，另一些人则由于对其同事关系依赖不够而带来麻烦。一个不忠诚的同事可能会成为叛徒，并向观众出卖他从前的同事现在正表演的节目的秘密。每个角色中都可能出现一位被免去圣职的神父，他会告诉我们修道院的内幕。报刊杂志也总是饶有兴趣地报道这些供词与表白。例如，一位医生会把他的同事们是如何分配酬

<sup>①</sup> 休斯与休斯，同前引，第172页。

金，明争暗夺彼此的病人，以及怎样别出心裁地使用仪器来为病人做一些毫无必要的手术，以便向病人骗钱等内幕向读者披露。<sup>①</sup>用伯克的话说，这是一种有关“医学修辞”的信息：

把这段论述运用到我们的论题上，我们便能观察到，即使医生办公室的医疗设备也不能完全根据它的诊断作用来判断，这种设备还具有一种医学“修辞”的功能。不管什么仪器，都具有意象的感染力。如果一个人受到了一系列令人生厌的治疗，如轻叩、仔细检查、听诊等，并辅之以各种各样的观察仪器、仪表和量器，他也许会感到称心如意，因为，他作为个人参与了这种戏剧性的活动，尽管医生根本没有为他做什么实质性的事情。反之，如果他得到了名副其实的诊疗，但没有辅以这些令人眼花缭乱的检查，他也许会认为自己受骗了。<sup>②</sup>

当然，从严格意义上说，无论什么时候，如果允许一位非同事者成为知己，肯定有人会变节。

变节者经常站在一种道德的立场上，声称自己忠实于角色理想要比忠实于在这种角色中虚假地表现自己的表演者好得多。当一名同事“采取土人的生活方式”或成为倒退者，不作任何努力以保持他的权威地位，或他的同事及观众期望他维持的那种门面时，一种与之不同的不忠诚的方式便产生了。这种不从众的人被认为是“掉架子”的人。例如，在设得兰岛，居民们见到岛外的人来访时，都试图把自己装扮成先进的农民。对于极少数佃户对此无动于衷，并拒绝修面、洗脸、在门前造个院子或用某些不太显示其传统佃农地位的材料取代其茅屋顶，他们就会感到某种程

---

<sup>①</sup> L·G·阿罗史密斯：“纽约市的年轻医生”，载于《美国信使》，第22期，第二—10页。

<sup>②</sup> K·伯克：《修辞修辞》（纽约，普伦蒂斯—霍尔，1953年版），第171页。



度的敌意。同样，在芝加哥，有一个退伍军人盲人组织，他们具有拒绝受人怜悯的角色的战斗精神，他们在城市中巡游，搜寻那些在街头巷尾向人们乞求施舍的“掉架子”的战友。

关于同事身份，我们还必须补充最后一点。有些同事群体的成员很少对彼此的良好举止负责。例如，在某些方面，母亲们是一个同事群体。一般说来，某个成员的不端行为或忏悔，似乎不会严重地影响到人们对其他成员的尊敬。另一方面，某些同事群体更具有共同的特征。这些群体成员的认同在其他人眼里是十分密切的，因此，一位成员的名誉好坏取决于其他人的良好举止。如果有一个成员的丑行被揭露，那么所有的人都会失去公众的信任。按照这种认同作用的因果，我们经常发现，群体成员被正式组成一个单一的集体，这种集体被允许代表群体的职业利益，并有权惩罚任何试图对其他人促成的情境定义进行破坏的成员。很显然，这种同事组成了一种剧班，这是一种不同于一般剧班的剧班。在这个剧班内，其观众成员相互间并不发生直接的面对面的交往，而只有当他们看到表演结束以后，才能彼此交换他们的反应。同样，同事中的变节者也是一种叛徒或反叛者。

这些有关同事群体的事实，其含义迫使我们最初的定义框架稍加修改。我们必须加上一种介乎于两者之间的“软弱”的观众，其成员虽在表演过程中彼此不发生面对面的交往，但最终他们都会把各自看到的表演反应汇集起来。例如，国务院的某一部门或外交部可能会为分散于世界各地的外交官制定目前的官方路线。这些外交官严格遵循这种路线，并就其行动的性质和时间进行密切合作，这样就明显地作为一个单一的剧班在发挥着作用，在世界范围内进行一场单一的表演，或被要求以这种方式来发挥他们的职责。毫无疑问，这种情况下，观众中的众多成员彼此间并不发生直接的面对面的交往。

## 第五章 角色外的交往

当两个剧班出于交往的目的而出现在彼此面前时，每个剧班的成员都倾向于维持一种印象：他们是他们自己所声称的角色；他们倾向于留在角色中。台后不拘礼节的行为要受到抑制，以防止各种姿态的相互作用突然崩溃，以及所有参与者进入同一剧班时却没有观众来观看他们的表演。一般来说，交往中每个参与者通常都会努力知悉并保持自己的地位，并维持好为交往而确立的介于礼节与不拘礼节之间的各种平衡，甚至把这种对其他人的做法引伸到自己的剧班同事中。同时，每个剧班都倾向于压抑住它对自己和对其他剧班的公允态度，而投射出一个对另一方来说相对容易接受的自我概念和他人概念。为了保证交往能够沿着既定的狭窄渠道前进，一个剧班总是乐于以心照不宣而又得体的方式来帮助另一个剧班来维持它试图促成的印象。

当然，每当大危机出现时，一连串新的动机可能会突然发生作用，使两个剧班之间已确立的社会距离急剧增加或减少。有一份关于医院病防的研究报告可引以为证。这个医院中，医生们对一些志愿者进行了试验性的治疗，他们都患有新陈代谢系统失调的疾病。对于这种病，人们所知甚微，也很难治疗。<sup>①</sup>由于医生对治疗这种病仅出于研究的目的，加上他们对治疗普遍不抱希

---

<sup>①</sup> R·C·福克斯：“对压力的社会学研究：科研病房中的内科医生和病人”（未发表的博士学位论文，拉德克利夫学院社会学系，1953年）。

望，使得医生和病人之间常常存在着的敏感界限在逐渐消失。医生们恭敬地和病人仔细磋商症状，而病人也在一定程度上积极同这种研究性的治疗进行合作。然而，一旦危机过去，先前的工作共意就可能重新恢复，尽管人们为此感到忸怩不安。同样，当表演突然中断时，特别是人们发现出现了认同错误时，表演角色就可能暂时崩溃，而藏在角色之后的表演者就可能“忘记自己”，并脱口发出一句与表演无关的感叹。例如，一个美国将军的妻子详细叙述了这样一件事：当时，她和丈夫衣着随便，乘着一辆敞篷军用吉普，在一个夏夜里开车兜风。

接着，我们听到一声尖锐刺耳的刹车声，一辆军警吉普把我们的车逼到路边。军警们跳下车，径直朝我们走来。

“你开着政府的车，带着太太在兜风呀”，一位粗鲁的士兵吼道。

“让我看看你的通行证。”

当然，在军队里，没有一张标明是谁授权使用吉普车的通行证明，谁也无权使用吉普车。这位士兵是相当认真的，进而他坚持要检查韦恩的驾驶执照——即另一份韦恩应有的军用证明。

当然，韦恩既没有驾驶执照，也没有通行证。但在他的座位旁放着一顶四星将军军帽。他静静地、迅速地戴上军帽，与此同时，军警们正在自己的吉普车内，急切地寻找可以证明韦恩违反纪律的文件。军警们找到了文件，转身向我们走来。顿时，他们象被钉子钉住了似的站在路上发愣，吡咧着嘴，一句话也说不出。

四星将军！

第一个士兵，也就是那位一直向我们发问的士兵，还没反应过来便脱口而出：“我的上帝啊！”话一出口，他也着实吃了一惊，立即用手捂住自己的嘴。片刻以后，他镇静下

来，试图从这糟透了的情境中解脱出来。他大声说道，“先生，我没有认出你来。”<sup>①</sup>

在我们英美社会中，人们可以注意到，诸如“上帝啊”、“我的上帝”或相应的面部表情，常常表明表演者陷入了一种显然不能维护其角色的境地。这些言语或表情代表着一种角色外交往的极端形式。同时，这些表情也已经为人们司空见惯地运用，几乎构成了一种请求原谅的表演，表明我们都是同样蹩脚的表演者。

然而，这种危机只是一种例外而已。工作共意与地位一致才是规则。但在这种典型的君子协定之下，却存在着更普遍、更不明显的交往潮流。如果这些潮流不是潜流，如果这些概念是以正式的、而不是以偷偷摸摸的方式进行交流的话，那么，它们便会抵牾并破坏参与者正式作出的情境定义。当我们研究一个社会机构时，几乎总能发现些差异情感。这些差异情感表明，尽管一个表演者可能会把他在某一情境下的反应装作是直接的、不加思索的和自发的，尽管他本人也可能会认为事实就是如此，但仍可能出现某些情境，使他对在场的一两个人表示出这样一种意思，即他正在维持的表演仅仅是一种表演而已。考虑到角色外交流的存在，我们认为，根据剧班和潜在交往的分裂来研究表演是非常合适的。我们必须重申，我们并不认为诡秘的交往比正式的交往（这两种交往是不相容的）更能反映出真正的现实。关键问题在于表演者已典型地卷入了两者之中。这种双重卷入必须小心处置，否则，正式的情境定义就会受到破坏。表演者参与了许多类型的交往，这些交往传递着与互动中的正式印象不相容的信息。下面我们要考虑四种这样的交往，即：对待不在场的人；表演性的交谈；剧班共谋；相互合作的行动。

---

<sup>①</sup> 参见M·克拉克夫人（莫里林娜·克拉克）：《上尉的新娘与将军的夫人》（纽约·麦克劳希尔，1956年出版），第128—129页。

## 对待不在场的人

当剧班成员回到观众既看不见也听不见的台后时，他们通常以一种不同于在观众面前时的表现自我的方式来贬低观众。例如，在服务行业中，当表演者退到台后时，那些在表演期间受到礼遇的顾客，常常受到他们的议论、奚落、讥讽、诅咒甚至是抨击。在台后，表演者可能制定“出卖”他们的计划，或耍弄“诡计”反对他们，或安抚他们。<sup>①</sup>例如，在设得兰旅馆的厨房，工作人员常常用绰号来称呼某某顾客，并维妙维肖地模仿他们的讲话、语音和习惯，以作为一种笑料的来源与评头论足的手段。工作人员还象学者和医生那样讨论他们的怪癖、嗜好和社会地位。一旦工作人员走到顾客们看不见或听不见的地方，就会以怪诞的面部表情和诅咒来对待顾客的任何细小的服务要求。而客人们一旦看见工作人员走开，没有外人时，也会以同样的方式来诅咒工作人员。他们往往把工作人员描绘成懒惰的猪，象植物一样的原始标本，充满金钱欲的动物等。然而，当彼此间直接对话时，职员和客人们都表现出非常尊重对方、彬彬有礼的样子。与此类似，在许多场合中，人们在其背后表达的对他的看法，与当着他的面讲的一套总是大相径庭的。所以，绝大部分友谊关系都是如此。

当然，与此相对的贬低方式也经常出现。在这种情境中，表演者只能在观众的背后表扬他，而当着观众的面却不能这样做。私下的贬低比私下的赞扬更普遍些，或许是因为这样的贬低能保

---

<sup>①</sup> 关于这一点，请参见对“男子服饰用品中心”的例案报告，收于R·迪宾编辑：《行政机构中的人际关系》（纽约：普伦蒂斯—霍尔，1951年版）第566—563页。

持整个剧班的团结。表演者相互之间表现出的尊敬是以对不在场的观众的贬低为代价的。这种相互尊敬或许能够弥补他们在观众面前失去的自尊，因为，在面对面的交往中，表演者必须讨好观众。

贬低不在场的观众一般有两种方法。第一，当表演者处于他们将要出现在观众面前的区域时，而观众却已离开或尚未到达这一区域，表演者经常让一部分剧班成员扮演观众，以此来讽刺他们与观众的交往。例如，弗朗斯·多诺万在描述女售货员可获得的谈话笑料来源时指出：

除非她们很忙，这些女孩是不会相隔太远的。一种不可抵挡的吸引力把她们吸引到一起。当她们聚在一起时，总是要玩一场奚落顾客的游戏。这种游戏是她们自己发明的，而且她们对玩这种游戏从不厌倦。我从未见过任何舞台表演在挪揄和娱乐方面超过这种游戏。一个女孩扮演女售货员的角色，另一个女孩扮演正在挑选衣服的顾客角色，她们在一起表演了一出能使爱好轻歌舞剧的观众赏心悦目、眼界大开的笑剧。<sup>①</sup>

丹尼斯·金凯德在论述英国统治印度早期，当地人为英国人安排的社会交往时，描述了一种相似的情境：

如果说年轻的管家感到这些招待会没有多少乐趣，他们的主人就更是如此了。尽管在另一些场合中，他们也许会从拉吉的妩媚和卡利尼的智慧中获取很大的满足，但在这种场合下他们总是惴惴不安，以致在宾客散席之前不能享受宴会的乐趣。而当客人一走，他们就会痛痛快快地玩一下。这种娱乐对于英国客人来说几乎都不知道。门关上了，那些象所

---

<sup>①</sup> 参见F·多诺万：《女售货员》（芝加哥：芝加哥大学出版社，1929年版），第39页。具体例子请参见本书第39—40页。

有印度人一样天生善于模仿的舞女们，维妙维肖地模仿起刚离开的惹人厌烦的客人。最后一小时的令人不快的紧张也在阵阵笑声中烟消云散了。当英国人的四轮敞篷马车在回家路上卡嗒卡嗒作响时，拉吉和卡利尼穿上了英国人那样的戏剧服，以粗鄙的夸张和东方的色彩模仿着英国人的舞蹈表演。那些在英国人眼里看来既无邪又自然的小步舞和乡村舞，在印度舞女那富有挑逗性的舞姿中被赋予了另一种情趣。在印度人看来，那些小步舞和乡村舞无疑是有伤风化的。<sup>①</sup>

毫无疑问，这种活动不仅对观众是一种礼仪亵渎，而且对台前区域来说也是一种礼仪上的亵渎。<sup>②</sup>

第二，参考措辞与交谈措辞之间的一致性差异经常出现。在观众面前，表演者往往用一种讨人喜欢的方式来称呼他们。在美国社会中，这种称呼包括一种礼貌而正式的措辞，如“先生”、“阁下”或一个热情熟悉的字眼，如教名或绰号。使用正式的称呼还是使用非正式的称呼，是由被称呼人的愿望决定的。在观众不在场的情况下，表演者往往只是称呼观众的姓，而不称其名；或用当面不许称呼的教名、绰号来称呼他们；或用轻蔑的方式发出全名的音节。有时候，表演者在谈论观众成员时，甚至不仅仅用轻蔑的称呼，而且还会用代号。这种代号使他们完全等同于一个抽象的范畴。例如，当病人不在场时，医生可能会把他称为“患心脏病的”或“带链球菌的”；理发师私下也会把他的顾客称为“带毛的脑袋”。与此类似，在观众不在时，人们可能用一

---

<sup>①</sup> 参阅D. 金凯德：《从1908至1937年英国人在印度的社交生活》（伦敦：劳特利奇，1938年版）第106—107页。

<sup>②</sup> 我们能提出一个相关的趋向。在一些按等级划分区域的办公室里，处于最高层的人在午餐休息时都会离开办公室，而留在办公室中的人则会到一个比他高一级的区域去吃午饭，或吃饭后在那儿上几分钟。某种程度上讲，暂时占据上司的工作地点，似乎提供了一种亵渎它的机会。

个兼有距离和贬低含义的集合性词语提及他们，以表明内群和外群的区分。例如，音乐家把顾客称为“古板守旧”的人；在美国出生的办公室小姐私下里可能会把她们的移民同事称为“德国难民”<sup>①</sup>；美国士兵私下里也许会把和他们一块工作的英国士兵称为“英国佬”；<sup>②</sup>狂欢节上的摊贩会在被他们私下称为乡下佬、土包子和小市民的人面前，发表一番招徕生意的演说；同时，犹太人会为一个被称为“非犹太人”的观众，表演出具有母系社会特征的剧目；而黑人在他们自己中间，经常用“白人佬”这样的字眼称呼白人。在一篇有关扒手团伙的杰出论文中，莫勒提出了一个相似的观点：

人们的口袋对扒手来说之所以十分重要，是因为袋里装着钱。事实上，口袋已成为目标与钱的象征。一个目标经常——或许相当频繁地——被扒手们称为“左边的屁股”、“鼓囊囊的东西”或那个“货色”。这些称呼被扒手们在特定的时间和地点用来指遭窃者。事实上，扒手们把遭窃者想象为装钱的口袋，而且整个扒手集团都分享了这个意象。<sup>③</sup>

也许，最为残酷的称呼表现在这样的情境中：个体要求当面用一种亲昵的方式来称呼他，而人们也勉强这么做了。可是，一旦他离开表演者后，人们又用正式的词语来称呼他。例如，在设德兰岛，访问者要求当地佃户用他的教名称呼他，人们经常当面

① “德国难民”，见格罗斯，同前引，第186页。

② 参见D. 格拉泽，“应募入伍的英国人和美国人之间的关系研究”（未发表的博士论文，芝加哥大学社会学系，1947年）格拉泽先生在文章的第16页说：

“英国佬”这个字眼，在被美国人用来代指“英国人”时，总带有贬低的含义。当英国人在场时，他们经常使用它，尽管英国人既不知道它是什么意思，也不会赋予它一种贬损的意义。的确，英国人在这方面表现出的谨慎与北方各州的白人用“黑鬼”的字眼来称黑人，却又不在于黑人面前使用这个字眼的情形一样。当然，这种绰号现象是种族关系中的一个共同特征，在这种关系中：人们普遍用范畴进行交往。

③ D. W. 莫勒：《扒窃团伙》（佛罗里达，盖恩斯维尔：美国方言社会，1955年版）第113页。



满足他的请求。但当访问者不在场时，人们便会用他的姓来称呼他，同时他们感到这样做才合适。

除了我已提出的表演者贬低观众的两种标准方法——模仿角色扮演和贬抑性的称呼之外，还有另外的标准方法。当观众成员都不在场时，剧班成员就会以一种冷潮热讽或纯技术性的方式来提及他们的日常表演。这就表明，他们在观众面前对自己的表演表现的是一种态度，而观众离开后对自己的表演又表现出另一种态度。当有人警告剧班同事观众正在入场时，同事可能会故意拖延表演，直到最后一分钟；观众几乎瞥见他们在后台的活动。同样，一旦观众离场，剧班成员就会急速地走进台后，休息放松一下。通过这种故意和迅速地进入或离开他们的表演场地，剧班在某种意义上就能通过台后行为玷污并亵渎观众；或对观众维持的表演义务表示不满；或极为明显地表现出剧班与观众之间的区别，并且可以在不让观众察觉的情况下做这些事情。还有另一种用以反对不在场的人的标准侵犯。当一个剧班成员即将（或仅仅打算）离开他们的剧班同事，或上升到、或下降到、或从旁边进入观众行列时，他就会象不在场的人一样受到嘲笑与戏弄。这种时候，人们便会把那些准备离开的剧班成员看作是已经离开了的人，辱骂和放肆的行为便会毫无顾忌地滥施于他们的头上，进而含蓄地加于观众的头上。最后一个侵犯的例子发生在来自观众的某人被正式引入剧班的情形中。他可能受到开玩笑式的虐待，而被给予“一段难以忍受的时光”，就象他离开他原先的剧班时受到辱骂的情形一样。<sup>①</sup>

在上文中，我们考虑的贬低技巧表明了这样一种事实：从言语表达上看，人们当面受到相对来说比较好的对待，但背后却受

---

<sup>①</sup> 参阅K·伯克：《动机修辞》，第234页，以后。伯克对正在被引进的个体进行了社会分析，他使用了“恶作剧”。这一关键字眼。

到相当不好的对待。这似乎是社会互动的一个基本特征，但我们却不应该在我们极富人性的本质中寻求对它的解释。正象前面提到的那样，对观众的台后贬低，能起到保持剧班士气的作用。当观众在场时，礼貌周到地对待他们则是必要的，这不是为了他们的缘故，或仅仅是为了他们的缘故，而是因为只有这样才能保证持续地与观众进行平静的、有条不紊的交往。表演者对某观众成员的“实际”感情（无论是肯定的还是否定的），似乎与这一问题没有什么关系，因为，他既不能成为这位观众成员当面应受到怎样对待的决定性因素，也不能成为这位观众背后应当怎样对待他的决定性因素。台后活动经常采用军事委员会的形式，这倒可能是真实的。但当两个剧班在互动战场相遇时，一般来说，他们相遇并不是为了战争或和平的目的。他们只是在一种暂时的休战协议，即在一种工作共意的情况下相遇，为的是完成他们的任务。

## 表演性的交谈

当剧班同事离开观众时，他们常常转而讨论表演的问题。人们经常提出有关符号设备条件的问题。看台上的观众的界限和位置都由集体成员暂时提出并加以“确定”，他们分析台前区域的优缺点；考虑可能存在的观众的规模和特征；谈论过去的表演分裂和现在可能存在的分裂；传递着某剧班的消息；仔细考虑观众对上一场表演的反应（这种考虑有时被称作“事后诸葛亮”）；他们舔平伤口，以增加下一场表演的信心。

表演性的交谈如用其他名称来表达，如“聊天”、“行话”，就是一个为人熟知的概念了。这里我们之所以强调这一概念，是因为它有助于清楚地表明这一事实：具有广泛的不同社会角色的

个体，都生活在同一种经验的环境之中。喜剧演员的谈话与学者的谈话是明显不同的，但是，他们的谈话却十分相似。交谈之前，绝大部分谈话者与他们的朋友都会谈论什么东西能吸引观众，什么东西不能吸引观众；什么东西会冒犯观众，什么东西不会冒犯观众；交谈之后，所有的谈话者都会对他们的朋友谈起他们是在什么样的大厅中发言；他们吸引了什么样的观众；他们受到了怎样的欢迎等。有关表演性交谈，我们在台后活动和同事团结的有关章节中已经提到，这里就不作进一步的论述了。

## 剧班共谋

当一个参与者在交往过程中传达一些事情时，我们期望他能以他所扮演的角色的口吻，公开地把自己所有的言论对所有参与交往的人表达出来，以便使所有在场的人作为交往的接受者能得到同等的地位。例如，窃窃私语经常被认为是不恰当的行为而受到禁止，因为它可能破坏表演者表里如一和实事求是的印象。<sup>①</sup>

尽管人们都希望表演者所说的一切事情都与他所促成的情境定义相吻合，但他在交往中都可以表达出许多角色外的东西，而且还能使所有观众都意识不到他表达了与情境定义不相符的东西。被允许进入这一秘密交往的人，都以一种相互间的共谋关系

---

<sup>①</sup> 在娱乐性的博弈游戏中，人们的窃窃私语是可以接受的。人们在诸如儿童或外国人这些无需予以考虑的观众面前，就可以这样窃窃私语。在某些社交安排中，小群体或一组人彼此出现在对方面前，举行单独的会谈。每一组中的参与者经常作出努力，好象他们正在谈论的内容在其他小组中也可以谈论，尽管这些话并没有告诉其他小组的成员。

处于与剩下的观众不同的位置。由于他们都知道彼此占据着相关的秘密，而这种秘密其他在场的人并不知道，这就使他们彼此心领神会，知道他们保持地坦率表演，即他们所声称的表里如一的情形，实际上只不过是一种表演而已。借助于这种附带行动，表演者就能证实一种台后团结，甚至在他们进行表演时也是如此，从而不受惩罚地表达出关于他们自己和观众的一些事情，而这些事情如果让观众发现，则无论如何不能接受。我将用“剧班共谋”一词来指任何一种共谋性的交流，这种交流是以一种不致于对正为观众形成的假象构成威胁的方式，而小心翼翼地传达出来。

在秘密信号系统中，可发现剧班共谋的一种重要类型。表演者通过该系统能秘密地接受或传递有关信息，如需要帮助的请求、以及与进行成功的演出有关的其他事情。这些表演性的提示主要来自于或传达到表演的导演处。它极大地简化了导演的印象管理任务，使他能得到一种秘密语言。表演性的提示经常把那些从事表演的人与那些正在台后提供帮助或指导的人联系起来。例如，女主人通过脚踏蜂音器可以直接把指令传达给厨房的厨师，而她自己却能从容不迫地装出一副全神贯注于进餐时交谈的样子。与此相似，在广播和电视节目产生的过程中，控制室的人员运用一种符号词汇来指导表演者，特别是在表演时，同时又不让观众知道还有一个控制交往的系统在表演者与观众正式参与的交往外起作用。同样，在商业部门中，一个想要迅速而又得体地结束会谈的总经理，往往会让他们的秘书在适当的时机运用恰当的借口来打断会谈。还有一个例子可在美国的鞋店中发现。有时候，一个要求换一双比原来那双鞋子更大些的顾客，或许会得到如下的处理：

如果售货员想让顾客知道他确会把鞋撑大一点，那么，他就会告诉顾客他将用三十四号撑架来撑这双鞋。这个习惯用语实际上告诉我们，包鞋的人实际上并不撑大这双鞋，而是

把鞋按原样包起来，放在柜台下，过一会儿再给顾客。<sup>①</sup>

当然，表演性的提示是在表演者和诱客者或观众中的共谋者之间进行的。例如，在一群容易上当受骗的顾客中间，摊贩可能会与被其安置在顾客中的诱客者组成这样的“交叉火力”。更为通常的是，我们发现在从事表演的剧班同事之间，已普遍运用了这些表演性的提示。事实上，这些提示为我们运用剧班概念而不是根据个人表演的模式来分析交往，提供了一种依据。例如，这种剧班共谋在美国商店的印象管理中起着十分重要的作用。虽然任何商店的职员都会逐渐产生一种自己的提示，并把这些提示用于操纵呈现给顾客的表演，但是，这些提示词汇中的某些术语却似乎相对标准化了，因而在全国许多商店中都以同样的形式出现。在许多商店中如果职员是一个操外语群体的成员，那么，他们就会运用这种语言进行秘密交往。这种做法常常被那些在小孩子面前拼写单词的父母所运用；同样也为上层社会的成员所运用，他们彼此用法语交谈，以防止孩子、家仆、或商人听见他们谈话的内容。然而，这种做法就象耳语一样被人们认为是粗鲁和不礼貌的行为；虽然这种方式能够保守住秘密，但却隐瞒不住他们正在保密的事实。在这种情况下，剧班同事很难保持他们对顾客所表现的真诚门面，也不能保持住他们对儿童们表现的坦率门面。顾客们认为他们能够听懂的、听起来并无恶意的用语，对售货员才更为有用。例如，如果鞋店里的一位顾客希望要一双宽度为B的鞋，售货员就需要使用这样一种语言使顾客相信，那就是她所希望得到的鞋：

……售货员会向另一名正在走廊上走着的售货员喊道：

“本尼，这双鞋是多大的？”“本尼”的称呼就是一种暗号，听到自己被称为“本尼”的售货员知道，他必须回答这

---

<sup>①</sup> 参阅D·盖勒：“鞋店售货员的行话”，载于《美国话》，第9期，第285页。

双鞋的宽度正是B。<sup>①</sup>

在一篇有关博拉斯家具商店的论文中，科南特指出了—个很有趣的共谋例证：

现在，顾客就在店里，假如她不买呢？价格太高了，她必须和丈夫商量—下，或她仅仅是来看看的。让她空手走掉（即跑掉而不购买），这在博拉斯商店不啻为一种背叛行为。于是，售货员通过店里的—个脚踏开关发出了紧急求援信号。片刻以后，“经理”出现了。显然，这位“经理”被这套家具吸引住了，而对这位召唤他来的阿拉丁（如意神）则完全不以为意。

“请原谅，狄克逊先生”售货员说，装出一副极不愿意打搅这位大忙人的样子。“不知道您能否为我的顾客作点什么。她认为这套家具价格太高了。太太，这是我们的经理狄克逊先生。”

狄克逊装模作样地润了润喉咙。他身高六呎，铁灰色的头发，外衣的翻领上别着一枚共济会徽章。从他的外表看，谁也想不到他只是一位人们把难办的顾客交给他的特殊售货员而已。

“是的”狄克逊说道，用手摸摸他那光滑的下巴，“我明白了，你去忙你的吧，贝内特，让我来照料这位太太。不管怎么忙，我现在总得为这位太太腾出点时间。”

售货员象贴身仆人—样悄悄退下去了。如果狄克逊错过了那桩买卖的话，售货员是不会饶过他的。<sup>②</sup>

这里描述的把—名顾客交给—名扮演“经理”角色的售货员的做法，在许多零售商店中是司空见惯的。另—个例证可以在—

① D·盖勒，同前引，第281页。

② 科南特，同前引，第174页。

份关于家具商语言的报告中发现：

“告诉我这种家具的价格。”这是一个关于家具价格的问题。接下来他们就用标码来交流。标码的应用在美国很普遍，它是按照成本的加倍而计算的，卖主知道应在里面加上多少利润率。<sup>①</sup>

“弗利尔”被用来作为一种命令……，意思是请你退下去。当一个售货员想让另一个售货员知道他的出现会妨碍一桩买卖时，就会使用这种命令。<sup>②</sup>

在我们商业生活的半非法与高压边缘区域中，剧班同事常常使用一种深奥难懂的行话，来秘密表达对表演具有决定性作用的信息。在有身份的人的圈子内，这种符号或许并不很盛行。<sup>③</sup>然而我们却能处处发现剧班同事用一种非正式的、而且经常无意识地运用一种姿势和表情语言来传达剧班共谋的表演性提示。

有时，这些非正式的提示或“高级符号”能在表演中标志着一个阶段。例如，当“在一起”时，丈夫可能通过音调的微妙变化，或者姿势的改变来告诉妻子，他们俩人现在的确应辞行了。于是，夫妻剧班就能在行动上维持一种融洽和谐的外表，这种行动乍看起来是不知不觉的，但却是以一种严格的纪律为前提的。有时候，一个表演者能预先通知另一个表演者，其他人的行动开始出格了。如在桌子下踹一脚和眨眨眼等，这些已成为幽默有趣的例子。一个钢琴伴奏者提出了一种方法，能使越轨的歌手重新

---

① C·米勒“家具商的行话”，载于《美国话》，第6期，第128页。

② 同上，第126页。

③ 当然，在一些体面的社会机构中，老板和秘书的关系存在着一个例外。举例说，《绅士的礼节》（第24页）就认为以下的作法是值得赞许的：

“如果你和秘书用同一间办公室，当你想要同一位来客进行私下谈话时，最好安排一个让她出去的信号。‘史密斯小姐，你能让我单独呆一会吗？’这种要求会使任何人感到窘迫。如果你能通过预先的安排来传达同一种意思，象这么说：‘史密斯小姐，你去看看是否能解决商业部门的那桩买卖，好吗？’这就轻松自然多了。”

回到和谐一致的表演中。

他（指伴奏者）通过提高他的音调，使这种音调透进歌手的耳朵，压过歌子的声音，或更确切地说，通过他的声音表达出自己的意思。或许一个音符正是歌手应该唱出但又没有唱出的钢琴和声音符，所以他就把这个音符弹得格外分明。如果这个音符没有写在钢琴乐谱上，他就把这一音符弹到最高音部，即把这个音符弹得格外宏亮清晰，以便让歌手能听清楚。如果歌手唱高或唱低了四分之一拍，而且在整个乐章中坚持这样唱下去，那无疑是件非常了不起的事情，尤其是伴奏者在整个乐章中都伴随他的声调弹奏的情况下，就更是如此了。一旦看见危险信号，伴奏者就会不断处于“警戒”状态，不时地按照歌子发出的音符演奏。<sup>①</sup>

同一位作者接着谈了一些对许多类型的表演都很适用的东西：

一个敏感的歌手只需要从其合作者那里得到最微妙的提示。这些提示确实非常微妙，以致连歌手本人虽从中获益匪浅，但也不能清楚地意识到它。如果歌手比较迟钝，那么，这些提示就必须比较明确，使他能清楚地意识到。<sup>②</sup>

另一个例子可引自戴尔的论述。他写道，文官们在会议期间可能采取种种措施，来提醒他们的部长，让他知道他的言论已有越轨的倾向了：

在交谈过程中，新的意外的观点很可能出现。如果一个文官在委员会会议期间意识到他的部长正在发表他认为是错误的言论，他不会直言不讳地向部长指出来。相反，他却会向部长递上一张纸条，或小心翼翼地提出一些事实和建议，以作为对部长观点的次要改正。一个经验丰富的部长会马上察

---

① 穆尔，同前引，第56—57页。

② 同上，第57页。



觉到红灯出现，并从容地退回到安全线内；或者至少会推迟讨论。毫无疑问，部长与文官们共同参与委员会，有时会要求双方都表现出识相和敏锐的觉察。<sup>①</sup>

通常非正式的表演性提示能使剧班同事知道观众已突然出现。例如，在设得兰旅馆；如果一个客人在没有受到邀请的情况下擅自进入厨房，第一个看见这种情况的人就会以一种特殊的声调大声叫喊另一位职员的名字（如果只有一位职员在场的话）；或者用一种集合名词（如果不止一人在场）来叫喊，如“伙计们”。一旦听到这个信号，男性职员就会摘去帽子，把翘在凳子上的脚放下来，女人们也会端庄地坐好或立着。所有在场的人都明显而又生硬地为一场被迫的表演做好准备。一个为人熟知的表演预告，是播音室中使用的视觉符号，这些符号可以从字面上或表徵上解读为：“你正在播音。”庞桑比报道了一个同样广泛的提示：

女王（维多利亚）在炎热的盛夏乘御车时常常呼呼大睡。为了不让村民们看见她在睡觉，每当我（马车夫）见到前面有一大群人时，总是扬鞭策马，急驰而过。御马受到鞭打之后，往往惊而飞奔，弄出很大的响声。每当此时，同车的比阿特丽斯公主总知道前面有一大群人。因此，如果女王听到这种声音还不能醒来时，公主就会亲自把女王叫醒。

当然，当许多其他类型的表演者正在休息时，总会有许多其他类型的人为他们站岗放哨。凯瑟林·阿奇博尔德写的一份关于造船厂工作的研究报告可引以为证：

当工作进度特别缓慢时，我常亲自站在工具棚的门口放哨，一见到厂长和工头到来就对工友们发出警告。此时，十来个较小的工头与工人们正在屋里兴致勃勃地打牌取乐。<sup>②</sup>

---

① 戴尔，同前引，第141页。

② 阿奇博尔德，同前引，第194页。

同样，有一些具有代表性的表演性提示告诉表演者，现在太平无事了。门面的放松是可行的。另外的警告信号告诉表演者，尽管他们看起来可以适当地放松戒备了，但仍有许多观众在场，因此，放松戒备是不明智的。事实上，在罪犯集团中，“警方”的耳朵在听，或“警方”的眼睛在注视的警告具有重要的意义，以致获得了一个特殊的名称——“发暗号”。当然这样的符号也能告诉剧班，一个看上去不会坏事的成员，实际上是一个密探或打听行情的人，或者是一个在其他方面不象其外表所表现的那样的人。

没有这样一组警告信号，任何剧班都很难管理它所要促成的印象。例如，一个家庭就是如此。一份关于生活在同一间屋子里的母女的报告，提供了以下的例子：

在经过盖内罗店的路上，我满脑子都是关于我们早餐的令人发愁的事。我不知道母亲会不会喜欢斯科蒂，也不知道斯科蒂会如何看待我母亲。母亲是指甲美化师，斯科蒂是母亲的同事，也是第一次到我们家来吃午饭。我们一踏上楼梯，我就大声地说话，目的是告诉母亲我不是独自一人回家的。的确，这只是我们两人间的信号，因为两个人住在一个单身房间里，很难想象出在一个不期而遇的访问者眼里，房间是多么杂乱肮脏。几乎总有一只锅或脏盘子放得不是地方，或有湿袜子或裙子放在炉子上烘着。我母亲在听到热情奔放的女儿的高声告诫后，就会象一个耍把戏的舞蹈家一样四处奔忙，把锅、盘子、袜子藏起来。然后，象一根冰冷而尊严的柱子一样，泰然自若地恭候客人。如果由于她清理房间过于匆忙，而忘记了把某件相当引人注目的东西收拾好，我会看到她不时用眼睛盯着它，这种眼光告诉我：悄悄地去做好这件事，不要引起来客的关注。①

---

① 参见R·亨利夫人：《小甜饼长大了》（纽约：达顿，1953年版），第46—47页。

最后，我们可以注意到，人们在学习和运用这些提示时越是无意识，对一个剧班成员来说，也就越容易隐瞒住一些东西。正如我们前面提到的，即使对自己的成员而言，一个剧班也可能成为一个秘密社会。

与表演性的提示密切相关，我们还可以发现，剧班会努力制订出一套彼此间表达扩展了的口头信息的方式，以此来保护他们创造出的印象。如果观众知道他们正在传递这种信息，那么，这一印象就可能受到破坏。我们可以再一次从英国文官的情形中援引例证：

当一个议案正在国会通过时，一名文官被要求去照看这个议案，或者把它送到上院或下院参加辩论，这是件很微妙的事情。他不能发表自己的意见，而只能为部长提供资料与建议，以希望部长能充分利用这些资料与建议。在发表既定的讲演前，部长事先已经听取了精心准备的“内容简报”。在这种场合下，每一个被提问的要点，部长都得到了足够的注释，甚至还准备了种种谦恭有礼而又带有官方色彩的奇闻轶事和“轻松的调剂”。部长和他的私人秘书及常备秘书都可能花费了许多时间与劳动，从这些注释中挑选最有说服力的，并把这些按最好的顺序进行编排，以便使人们得出一个印象深刻的结论。所有这些工作对部长和他的官员们来说都是轻而易举的，他们能不动声色、毫不费力地完成这些工作。但是，关键的问题是辩论结束时的答辩。那时，部长必须主要依靠自己。当然，到时文职官员们会耐心地在演讲者右边的席位上，或者在上院的入口处，把反对党发言人的不准确之处、歪曲事实的地方、错误的推论、对政府计划的误解和类似的错误一一记下；但是，要把这些“弹药”及时送上火线，通常是很困难的。坐在部长后面的私人秘书经常会离开座位，漫不经心地走向公务员旁听席，同文官们窃窃私语。有时，

他们会把一张便笺送到部长手里。但部长本人却很少亲自到这里来问问题，哪怕仅仅离席一会儿。所有这些微不足道的交流都必须在议会的眼皮底下进行。但是，部长象一个忘记了自己的角色、并暗中要求人们提示台词的演员一样，对自己处于窘境这一事实并不感到很难为情。<sup>①</sup>

或许，商业礼节对策略性秘密的关注要甚于对道德性秘密的关注。关于这一点，下述的引文可见一斑：

……如果一个外人能听到你的声音，那么，你在打电话时千万要注意。如果你正从另一个人那里接受到一个消息，而你想肯定一下你是否正确地理解了它，不要用通常的方式来重复消息；相反，你要让对方重复它。这样，你的响亮清晰的声音就不会把一种可能是秘密的消息，让所有旁听者知道。

……在一个访问者要到来之前，合上你的文件，养成把文件放入文件夹或压在其它纸下面的习惯。

……如果你必须同你的组织内的另外一个人谈话，而他又正好同一个局外人在一块儿，你必须使用一种使第三者不能获得任何消息的方式来谈话。你最好使用办公室的内部电话系统，而不是一般的通讯联络系统，或者，把你的消息写在便笺上传递给他，而不是公开谈论它。<sup>②</sup>

当一个预期的访问者到来时应该立即通知你。如果你正和另一个人密室中商谈，你的秘书就要打断你的谈话，并说一些“您三点有个约会，我想您是知道的”之类的话。（因为外人能听见，所以她并不提及来访者的姓名。如果你忘记了三点钟跟谁约会，她就必须把名字写在纸上递给你，或者使

---

① 戴尔，同前引，第148—149页。

② 《礼节先生》，同前引，第7页。省略号为笔者所加。

用内部电话而不是扬声器系统来通知你。) ①

表演性的提示已被作为剧班共谋的一种主要类型讨论过了。另一种类型涉及交流，其主要功能在于为表演者进一步证实某一事实：如果你并不真正赞同工作共意，那么，你的表演仅仅是一个表演而已，因而这至少为你自己提供了一种个人防卫，以对付观众提出的要求。我们可以把这种活动称为“嘲弄性的共谋”。它典型地包含着对观众的秘密贬低。这种“嘲弄性的共谋”可看成是我们在“对待不在场的人”一节中所描述的公开对应，尽管这种公开对应是以偷偷摸摸的方式进行的。

“嘲弄性的共谋”可能最为经常地发生在一个表演者和他自身之间。学童们为这种情形提供了例证。当他们撒谎时，手指总是交叉着；或者，当老师暂时走到一个不能看见他们举动的位置时，他们就会伸出舌头。同样，雇员们也经常冲着他们的老板做鬼脸，或者不发声音地做出诅咒的手势，他们常常从行为对象不能看见他们的角度，表演这些污蔑或不顺从的行为。或许，我们可以在“心不在焉地乱写乱画”或“逃到”臆想中的快乐场所这两种行为中，发现这类共谋的最怯懦的形式。在这两种行为中，他们仍然维持着扮演倾听者角色的部分表演。

“嘲弄性的共谋”也可发生在正进行表演的剧班成员之间。例如，尽管词语污辱的暗号或许仅运用于对付我们商业生活中的极端主义者，但是，无论一个商业机构享有多高的声誉，其职员在一个令人讨厌的顾客面前，或在一个其行为表现令人生厌、但本人却不那么令人生厌的顾客面前，其职员彼此间总会表现出会意的神色。同样，在我们的社会中，要使一对夫妻或两个密友在愉快的交往中同第三者度过一个夜晚，他们若不在某种时刻会意地彼此注视，以便秘密地否定他们对这位第三者保持的态度，这

① 《礼节先生》，同前引，第22—23页。

是很困难的。

在表演者被迫处于一种与自己的内心情感非常矛盾的情境中时，他们可以找到一种对观众具有更大的破坏作用的形式。从一份概述中国教导营的战俘们是如何采取防卫性行动的报道中，我们可以看到这样一个例子：

然而，应该指出，战俘们发明了许多仅服从中国人要求的字面意思，而不服从这种要求的精神实质的方法。例如，在公开的自我批评会上，他们经常强调自己读错了句中的某些单词：“很抱歉，我把王同志读成‘王婊子’。”这就使这种自我批评的仪式显得十分荒谬可笑。另一种拿手的方法是保证将来做某种犯罪的事时不再“被当场抓住”。诸如此类的方法颇能奏效，因为即使那些能听懂英语的中国人也不能完全熟悉英语中的方言和俚语，因而也察觉不出这些微妙的嘲弄。<sup>①</sup>

当剧班的一个成员为了剧班同事的特殊秘密娱乐而扮演其角色时，角色外交往的一种类似的形式发生了。例如，他可能以令人感动的热情投入其角色，这种热情同时是夸大而又精确的，但与观众的期待又是如此接近，以致于他们不能充分意识到，或不能肯定自己正是被嘲弄的对象。例如，被迫去弹奏“靡靡”之音的爵士音乐家，经常弹得比乐谱所规定的更靡靡些，他以轻微的夸张作为一种手段，以此来相互传达他们对观众的轻蔑以及对“阳春白雪”的忠诚。<sup>②</sup>当剧班的一名成员打算取笑另一名成员，而他们俩人又都在从事同一个表演时，一种多少有点相似的共谋方式发生了。这种共谋方式的直接目的，是使其剧班同事笑出声来，或笑得说不出话来，或笑得前仰后合几乎失去平衡。例

---

<sup>①</sup> E·H·沙因，“中国人的战俘教导计划”，载于《精神病学》，第19期，第159-160页。

<sup>②</sup> H·S·伯克提出两个人交往。

如，在设得兰旅馆，厨师经常站在厨房通往旅馆前台区域的入口处，以标准的英语神气十足地认真回答旅客向他提出的问题。而从厨房内部走出的女仆们同他打招呼时，他总是神秘而又不停地对她们发出嘘声。通过嘲笑观众或取笑剧班同事，表演者能够表明：他不仅不受正式交往的束缚，而且还能在相当程度上控制交往，以致能随意摆弄这种交往。

我们可以提出共谋附带行动的最后一种方式。经常，当一个个体正与另一个体交往，而后者在某些方面又表现得粗暴无礼时，他将试图吸引作为交往局外人的第三者的注意——通过这种方法，他将证实他对第二个个体的角色与行为不负责任。最后，我们可能会注意到，所有这些嘲弄性的共谋方式几乎都是不自觉地出现的。也就是说，人们还没有来得及制止之前，就已通过表演性的提示表达出来了。

鉴于剧班成员进行角色外的相互交往有许多方式，我们可以充分估计到，表演者可能会对这类活动产生一种依附，甚至在根本没有采取这种活动的实际需要时也往往如此。因而，对于进行单独表演的同伴，他们是欢迎的。鉴于这一点，一种特殊化了的剧班角色，即一种“老搭档”角色，似乎在不断发展，这也就是可以理解的了。扮演这种角色的人能为了另一个人的娱乐而加入表演，其目的是为了给后者以剧班同事的快乐。无论在没有明显权力差别的情境中，还是在对有权者与无权者的社会交往没有任何禁忌的情境中，我们都可以发现这种为了人们的方便而加以利用的特殊方式。下面这篇十八世纪末的虚构传记，就指出了这种转瞬即逝的同伴社会角色：

简而言之，我的工作就是这么回事：随时准备奉陪太太喜欢参与的每一种娱乐聚会或事务性交谈。上午我陪着她去各种各样的旧货店、拍卖行、展览会等，特别是在“逛商店”这样重要的事情上，我更得陪着她……太太到任何地方访问

都由我陪同，除非随行人员是特别挑选的。同时，无论什么人到家里来拜访，我也必须在场奉陪。在这些场合，我扮演着高级仆人的角色。<sup>①</sup>

这个职务似乎要求其任职者时刻按照主人的意志陪伴他。主人的这种要求并非为了要有个奴仆的目的，或者说，不仅仅是为了这些目的本身，而是为了能经常有人与自己密切合作，以对付在场的其他人。

## 相互合作的行动

我们在上文中已经指出，当个体为了交往的目的而聚集在一起时，每一个人都在其剧班的常规程序内，依附于为他选定的角色；同时，每个人都与剧班同事一起，对其他剧班的成员表现出一种既谦恭有礼又轻松随便、既有距离又很亲近的恰如其分的复杂情感。这并不意味着剧班成员将公开地以等同于他们对待观众的方法来相互对待，但它通常确实意味着，剧班同事将用一种不同的方式来相互对待，而这种不同的方式用在观众身上却是最为“自然”的。我们在上文中表明，共谋性的交往能使剧班同事适当地放松一下；不必象剧班间交往那样按照限制性的要求行事。这种共谋性的交往不同于那种有意对观众加以隐瞒的类型，因而，它具有保持现状不受破坏的功能。然而，表演者似乎很少满足于那种使他们能表达对工作共意不满的安全系统。他们经常用一种能使观众听见，但又不会公开威胁两个剧班的整合，也不会

<sup>①</sup> 《妇女杂志》，1789年，第20期，第235页。这一段笔者引自赫克，同前引，第62页。



影响到它们之间的社会距离的方式在角色外谈话。这些临时的、非正式的、或受到控制的、具有侵犯性本质的相互合作的行动，提供了一个有趣的研究领域。

当两个剧班确立了一种正式的工作共意，以作为可靠的社会交往的保证时，我们通常可以发现，每一个剧班对对方常采取一种非正式的交往方式。这种非正式的交往方式可以通过暗示、模仿声调、恰到好处地玩笑、虚假的踌躇、含糊的提示、故意的嘲弄、表现性的联想和许多其他符号方法来表达。关于这种疏忽的规则是十分严格的。如果接受者当面指责传达者表达了某种不能接受的事，传达者有权通过这种行动来声明，自己“并没有那种意思”；接受者也有权装出一副讲话者什么也没有说，或仅仅说了一些无伤大雅的话的样子。

或许，最为普通的掩盖性交往的表现，在于每一个剧班都用礼貌的谈吐和问候（其意义正好相反），来巧妙地使自己处于有利的位置，而使其他剧班处于不利的位置。于是，剧班经常想摆脱那种以工作共意为幌子，旨在使他们受到遏制的束缚。<sup>①</sup>有趣的是，正是这些宏扬自我和贬损他人的隐蔽性的力量，而不是那些更带有书卷气息的社会礼仪，经常使社交性的日常接触处于一种令人生厌的、具有强迫性的僵化状态。

在许多类型的社会交往中，非正式的交往提供了一种方法，使一个剧班可以向另一个剧班发出一个明确的、毫不妥协的请求，要求增加或减少社会距离与礼仪；或者要求两个剧班都把交往移到包含着新型角色的表演中去。这种非正式交往经常被称作

<sup>①</sup> 波特把这种现象称为“胜人一筹的本事”。对于这一点，戈夫曼在“论面子作用”（见《精神分析》，第18期，第221—222页）一文中是用“获得点子”来讨论的；而斯特劳斯在《论认同》（即将出版）一文中则称其为“强制取得地位。”在美国的一些社会圈子中，“贬低其人”一词可准确地用于这种关系中。对一种社会交往类型的极好应用，可见J. 恩利的“精神分析的艺术”，欧洲翻译文献中心，第15期，第189—200页。

“试探他人的反应”。它包含着谨慎的泄露和暗示性的要求。通过小心翼翼地作出模棱两可的或对初来者含有隐义的表述，表演者就能在不放弃其防卫立场的情况下发现免除当前的情景定义是否安全。例如，由于对那些在职业、观点、种族、阶级等方面具有共同利益的人，不需要保持社会距离，也不需要加以戒备。因此，同事们常常制定出一些秘密符号，它对非同事似乎没什么害处，却能使新来者知道，他在自己人中间，因而可以放松一下，不必象在公众面前一样保持着严格的姿态。例如，十九世纪的印度，以暗杀行刺为业的暴徒（他们在历时九个月的礼化行动中暂时停止了掠劫），有一种相互辨认的暗号。正如一位作家所说：

当刺客们相遇时，虽然彼此都很陌生，但从对方的举止中很快就会发现某些能显示其身份的东西。为了保证自己的推测是正确的，一个喊道：“阿里汉！”如果对方也重复这句话，那么，大家都知道彼此是一路的……<sup>①</sup>

同样，至今在英国工人阶级中仍有些男人们，问陌生人来自“多远的东方”。共济会会员都知道怎样回答这一口令，而且也知道，在他们确实作了回答之后，那些在场者就会充满对天主教徒和腐朽阶级的满腔仇恨。（在我们英美社会中，人们的姓氏和仪表对被介绍的人也起着一种类似的作用，它可告诉人们对哪些人进行诽谤是要不得的。）同样，熟食菜馆的一些顾客坚持要求在他们的三明治里加上裸麦面包，而不想要黄油，这样就给餐馆职员一个提示，表明顾客本人愿意接受哪一种种族身份。<sup>②</sup>

亲密社群中的两个成员借以彼此了解时的谨慎泄密，或许是泄露性的交往中最不微妙的形式。在日常生活中，如果个体不属

① 参见J·E·斯利曼：《刺客或一百万件谋杀案》（伦敦：桑普森·洛，无日期），第79页。

② “一个犹太熟食店的剃班工作和表演”，引自L·赫希写的一篇未发表的论文。

于任何秘密社会，那就会涉及到一种更为微妙的过程。当个体对彼此的观点和地位不了解时，就会产生一种“探索”过程，个体可以借助这一过程向另一个人每次透露一点自己的观点和状况。在稍微解除其戒备之后，他等待着另一个人作出表示，以表明他这么做是保险的。此后，他就能进一步解除自己的戒备。个体就这样一步步地以模棱两可的方式逐渐泄露自己的秘密，直到从对方口中再也得不到证实时，则中止其解除戒备的过程。在这种时候，他就会表现出似乎他的最后一次泄露根本不是一种主动的表示。例如，如果两个人在一起交谈，双方就会努力发现当自己在表露真正的政治观点时，必须采取多么谨慎的态度才恰到好处。如果一方把自己的真实观点淋漓尽致地表现了出来，另一方就再也不会向对方逐渐披露自己的政治观点是多么左倾或多么右倾了。在这种情况下，持更极端的观点的一方就会明智地把自己伪装成并不比对方更为极端的样子。

这种循序渐进的谨慎泄露过程，也可以通过一些神话或我们社会中与异性恋爱生活相联系的几个事实来说明。性关系的定义可以确定为由男方采取主动的亲密关系。事实上，求爱的习惯包含着一种由男性对男女两性间合作作出的侵犯。这是因为，男方总是在求爱开始时就表现出对女方的极大尊敬；而且一旦达到自己的目的，他就会要求女方服从自己，当然这种服从中也不乏亲昵。<sup>①</sup>可是，在一些情境中，我们却可以发现相反的情况。如果占有支配权和表现距离权的表演者是女方，而处于服从地位的表演者又恰巧是男方时，女方对男方两性间合作就会表现出更富有侵略性的行为，而在这时，工作共意的定义就必须重新确定。这种

---

<sup>①</sup> 异性恋爱中保护性泄露的常规程序有一种双重作用：在一种秘密社会中泄露自己的成员身份；主动表露出这一社会中特定成员之间的关系。在戈乐·维达尔的短篇小说“三个计谋”中，可找到一段精彩的文学例证，它收于《一个饥渴的恶魔》一书。（纽约：赛纳特袖珍丛书，1958年版，特请参见第7—17页。）

男女关系中，很可能出现这样的情况：男性表演者将重新确定情境定义，以强调其性别的支配权，以便作为自己在社会经济方面所处的从属地位的一种补偿。<sup>①</sup>例如，在我们的无产阶级文学中，正是贫穷的男人需要对有钱的女人重新确定自己的情境定义。人们经常谈到的《查黛莱夫人的情人》，就是一个明显的例子，当我们研究服务行业时，特别是社会地位低的服务行业时，就会不可避免地发现，就业者总有许多奇闻轶事。这些奇闻轶事讲的是他们或他们中的一个同事把服务关系重新确定为性关系的经历（或许有人已经为他们重新确定了情境定义）。这种侵犯性的重新定义的故事，不仅是特殊职业的神话的重要部分，而且也是男性亚文化的神话的重要部分。

通过暂时的相互合作，交往的方向可能会以一种不正式的方式为下属所把握，或者以一种不正式的方式由上司提供。这种暂时性的相互合作通常在人们称作“含糊其词”的情形中，获得了某种程度的稳定性和制度化。<sup>②</sup>通过这种交往技巧，两个个体就能够以一种与他们的正式关系不一致的方式来相互传达信息，或者谈论与他们正式关系不一致的事情。含糊其词包含着一种暗示，这种暗示可由双方表达出来，并能保持一段时期。它是一种与其他共谋类型不同的共谋交往。它们之间的区别在于：这种共谋旨在反对的角色，正是由那些进入这种共谋的人所扮演的。含糊其

---

① 或许，正是出于对弗洛伊德派道德的尊重，一些社会学家才认为，把性交行为确定为礼仪系统的一部分，即确定为象征性地证实一种排他性的社会关系而表演的互惠性礼仪，是一种不体面、不虔诚、或自我暴露的行为。这一章大量引用了K·伯克的观点。他明显地接受这种社会学观点，把求爱确定为一种使社会隔离得以超越的修辞原则。参见伯克：《动机修辞》，第208页以后和第267—268页。

② 在日常生活的交谈中，“含糊其词”还用于另外两种意义：一种是用来指由过多音节组成的句子，这些句子表面上看来富有意义，但实际上却截然相反；另一种是用来指对提问者希望得到明确答复的问题，回答者却作出旨在保护自己的模棱两可的回答。

词典型地发生在上下级之间处理有关事务而进行的交往中。从工作职责上说，这些事情应该是下级没有能力，也没有权限去做的；但在事实上，却非他莫属。通过使用含糊其词的方法，下属就能够进入这些行动的领域，而又不对这种行动的表现性含义作出公开的认可，也不使他自己与上司之间的地位差异陷入险境。很明显，兵营和监狱就充满着这种含糊其词的情况。无论在什么地方，只要下属有长期的工作经验，而上司缺乏这类经验时，这种情况的出现总是不可避免的。例如，在政府机关中，“常务”副部长与被任命的部长之间就存在着这样的情形。另外，如果下属说雇员群体的语言，而上司却不会说他们的语言，也会产生这样的情形。当两个人相互从事违法行为时，我们也能发现这种含糊其词的情形。因为他们可以通过这种技巧进行交往，同时又不会因此而受到掣肘。两个剧班彼此之间必须维持相对敌对或相对疏远的印象，但又感到在某种事情上达成协议对双方都是有利的，在这种情形下，我们也可以发现类似的共谋形式。但这种共谋形式必须以这种协议不会妨碍他们相互间保持的敌对立场为前提。<sup>①</sup>换句话说，他们可以相互作交易，而又不必产生由这种交易而导致的相互团结的关系。也许，更为重要的是，含糊其词通常出现于亲密的家庭情境和工作情境中，作为一种提出或拒绝要求和命令的安全方法。而要在不改变相互关系的情况下，公开提出或拒绝这些要求与命令则是不可能的。

我已考虑了一些具有普遍意义的合作行动——这些活动或围绕、或超越、或逃离剧班之间的界限。诸如非正式的喃喃报怨、谨慎的泄密与含糊其词的过程都可以作为例子。

---

<sup>①</sup> 参见戴尔（同前引，第182—183页）对处于正式敌对状态的两个剧班之间暗中妥协的解释。同时请参见梅尔维尔·多尔顿的“非正式的共同管理关系”，载于《美国社会学评论》，第15期，第611—619页。

当两个剧班之间建立起来的工作共意包含着明显的对抗时，我们会发现，每一个剧班内部的劳动分工最终可能导致暂时的相互合作。这种相互合作使我们意识到，不仅仅在军队中才存在着缔结盟友的问题。一个剧班中的专家可能会发现，他同另一个剧班的敌对成员有许多共同之处，他们讲同一种语言，这种共同的语言往往使他们携手合作，形成一个单独的剧班，以对付其余的参与者。例如，在劳动管理的谈判过程中，当任何一个剧班中的外行因不懂法律知识而洋相百出时，对立双方的律师都可能会交换共谋的眼色。如果专家不是某一特定剧班的永久性的角色，而只是在谈判其间受雇于人，那么，从某种角度上说，他们就可能更忠诚于自己的职业和同事，而不是他们在当时碰巧为之提供服务的剧班。如果两个剧班之间的对立印象必须得以维持的话，专家就不能这样做，即使内心里忠诚于自己的同事，也只能悄悄地表现出来。因此，如果律师意识到当事人要求他对对方的律师采取敌对的态度，他就只好等到到台后休息时，再同对方的律师就本案友好地交换意见。当谈到文官在国会辩论中所扮演的角色时，戴尔提出一个相似的建议：

关于对一项主题的固定辩论……总是无一例外地仅仅占用一天的时间。如果一个部门极不走运，有一个冗长的、引起争论的议案要让议院委员会讨论，那么部长和负责议案的文官们就必须从下午四点到十一点之间一直呆在那里（如果十一点散会的规则得不到执行，那么，经常还会推迟些。）或许，一天又一天，每周从星期一到星期四都须如此……。然而，文官们也能从其灾难中得到一种补偿。正是在这段时间内，他们最有可能在议会中交朋结友，拜访熟人。这时比起仅仅为时一天的固定辩论来说，无论是议员们还是一般官员们的压力感，都要小得多。一位臭名昭著、令人生厌的议员正提出一个谁都知道不可能通过的修正案时，他们就可以

退出辩论的会议厅，逃到抽烟室或游廊上，彼此欢快地交谈。在那些夜以继日地忙于一个议案的人中间——无论是政府的或是反对派的高级官员们，还是文官们，此时都可能产生某种“同志式的友谊与忠诚。”<sup>①</sup>

最令人感兴趣的是，在一些情形中，即便是台后的结盟也可能被认为会对表演者造成威胁。如果棒球运动员的剧班代表着对立双方的球迷，那么，联合会的规则就要求运动员在比赛开始之前，相互间不得进行愉快的交谈。

这是一个很容易理解的规则。看到球员们一会儿好象在喝茶似地聊天，一会儿（比赛开始）又在玩命地追逐球，实在是太过雅观。因此，他们必须始终装出互为仇敌的样子。<sup>②</sup>

所有这些包含着对立双方专家的友善行为的情境，关键的问题不是怕剧班的秘密会受到泄露，或者怕他们会受到损害（尽管这可能发生，或看起来似乎可能发生），而是因为剧班间所创造的对立印象可能会受到怀疑。在人们看来，专家的贡献必须是对事实自发的反应，即独立地把自己置于与另一个剧班相对立的位置。如果对敌对成员表现出友善的行为，他贡献的技术价值可能并不会受到妨碍。但从戏剧学角度来说，这种技术价值只是其真实价值的一部分，即只是一种为了常规程序而工作的雇佣表演。

上述讨论并不是为了表明，友善的情形仅仅在暂时相互对立的专家之间才可能发生。不管在什么时候，只要出现交叉式的忠诚，一群个体都可能吵吵嚷嚷地形成一个剧班，同时又悄悄地形成另一个剧班。如果两个剧班都必须表现出高度的对抗性，或高度的社会距离，或者兼而有之，那么，一个界线分明的区域就可

---

① 戴尔，同前引，第150页。

② 皮尼黎，同前引，第169页。

能得以建立。它作为一个场所，不仅为两个剧班提供了一种表演后台，而且对两个剧班的成员都是开放的。例如，在公立的精神病院，人们经常发现有一间房子或一处隔离场所供病人和护理员共同活动，诸如打扑克或由长者摆龙门阵。在这里，人们清楚地知道，护理员不会“滥用权势”。军营里也经常有一个类似的区域。一篇关于海上生活的报道提供了另一个例证。

船上的厨房有一个老规矩，即每个人都能直言不讳地发表自己的观点而不受惩罚，正如在伦敦海德公园的演讲角一样。如果一名军官把某人在厨房讲的话作为把柄来非难讲此话的人，那么他一离开厨房，就会发现人们处处与他作对，谁都不愿同他讲话或来往。<sup>①</sup>

原因之一，是人们从不单独地与厨师呆在一块儿。经常有人悠闲地荡来荡去，或是惬意地坐在小凳上，背靠着炉子对面的暖墙，脚放在栏杆上，双颊红润，听着人们的闲聊或苦恼的叙述。船上的厨房就象是船上的村庄，厨师和他的炉子就象是放红肠面包的架子。只有在这个地方，官兵才能完全平等地聚在一块儿。年青的水手很快就会发现，除了有人叫他“亲爱的”或“兄弟”外，厨师还请他入座，而他的位置也许就在石油大王汉克的旁边……

如果没有这种由船上厨房提供的无拘无束的交往场所，全体船员的关系就会充满暗流。每个人都承认，一旦船进入热带海域，人们之间的关系就会急剧紧张，而且所有船员都会变得更难以管理。一些人把这种现象归咎于高温，而另一些人却清楚地意识到，这是因为失去了那种历史悠久的安全阀——船上的厨房——的缘故。<sup>②</sup>

① J·哈通：《水手生涯》（纽约，哈珀兄弟出版社，1956年版），第155页。

② 同上，第154—155页。



当两个剧班进入社会交往时，我们经常发现一个剧班具有较低的社会威望，而另一个剧班则具有较高的社会威望。每当我们考虑到这种情形下的相互合作的行动时，总会发现威望较低的剧班往往会努力改变互动的基础，使之对自己更为有利；或者会努力减少他们自己和威望较高的剧班之间的社会距离和礼节。有趣的是，在一些场合中，地位较高的剧班如果努力减少与地位较低的剧班之间的障碍，并允许地位较低的剧班与自己建立起更为密切和平等的关系，这样反而更能实现它的目的。<sup>①</sup>这是因为，如果地位较高的剧班暂时向地位较低的剧班提供台后的不拘礼节的亲密关系，从长远的观点看是符合自己的切身利益的。例如，巴纳德先生告诉我们，为了防止罢工，在一个代表失业工人的委员会面前，他总是谨慎地诅咒。他也告诉我们，他清楚地意识到这种做法的重要性：

依据我的判断，并得到其意见受到我的尊重的人的证实，一般说来，一个地位较高的人在那些下属或地位较低的人面前诅咒，实在是个非常不好的习惯。即使后者对诅咒并不反对，甚至知道地位高的人是惯于诅咒的，但这种习惯也是不可取的。我知道，很少有人能这么做而不使自己的影响受到损害。当然，我自己所处的情形是一个例外，因为我的诅咒是经过深思熟虑的。而且还伴随着猛烈地敲击桌子声。<sup>②</sup>

在那些实行环境疗法的精神病院，可以发现类似的情形。通过把护士甚至护理员引入通常是非常神圣的医生会议，这些非医务职员的人就能感到，自己与医生之间的距离正在缩短，因而，

---

<sup>①</sup> 引自C·I·巴纳德：《组织与管理》，（麻省，剑桥，哈佛大学出版社，1949年版），第73—74页。这类行为必须明确地与粗俗不堪的言行加以区分，后者为一个留在他的雇员们所组成的剧班里的上司所使用，他以此“哄骗”雇员们去工作。

他们就可能表现出更乐意采纳医生对病人所持的看法。通过牺牲那些属于最高职位的人的排他性，就可使那些身处底层的人的士气得以提高。马克斯韦尔·琼斯在一篇谈论英国人的环境疗法经验的报告中，给我们提供了这一过程的真实记录。

在医院里，我们曾试图发展医生的角色，以适合我们的治疗目标，同时尽量避免虚饰。这意味着在相当大的程度上背离了医院的传统。我们并不按照专业人员的通常概念来穿着打扮。我们避免穿白色的工作服，也不携带那种引人注目的听诊器和具有侵犯性的叩诊锤来作为我们身体形象的延伸。<sup>①</sup>

事实上，当我们研究两个剧班在日常情境中进行交往时，我们会发现，人们指望处于较高地位的剧班作出让步。原因之一是，这种让步能为人际交往奠定一种基础。上司收到下属的某种好处或服务，而下属则能得到上司的恩宠和宽容。例如，正如人们所熟知的，英国上流社会的人们在同商人和小官吏交往时，如果他们希望这些下属为他们帮忙，他们平日所保持的那种冷漠的态度就会暂时让步。同样，如果缩短彼此的社会距离，就能在互动中产生一种自发性的情感。总之，人们在互相交往中往往必须作出少量的让步。人们在作出这种让步之后，就可以试探能否从对方那里获取到好处。

如果一个表演者拒绝保持他的地位，不管他的等级比观众高还是低，我们就会发现，导演（如果有一个的话）和观众都可能对他不怀好感。在许多情形中，普通成员也可能反对他。正如我们在上文论述印象破坏者时所指出的那样，如果一个剧班成员过分迁就观众，那么，其他人所采取的立场就会受到威胁。同样，他们从了解和控制在将来所采取的立场中得到的自信心也会

① 引自M·琼斯：《精神疗法的社区》（纽约：基础丛书，1953年版），第40页。

受到威胁。例如，如果一位教师对他的学生表现得十分同情；或在休息期间参加他们的活动；或愿意与他们中间地位较低的同学密切交往，那么，其他教师就会发现，他们一直在努力保持的印象，即一名教师在学生面前应当保持的门面，已经受到了威胁。<sup>①</sup>事实上，当特定的表演者越过剧班的界限，或当某人变得过于亲近、过于宽容、或过于敌视他人时，我们可以认为，这种行为建立了一个反射区域，这种反射区域对上级剧班、下级剧班和那些特定的越界者都会产生不利的影晌。

对这种反射，我们可以从最近的一份对商船水手的研究报告中得到提示。作者指出，当高级船员为有关航行责任的事而争吵时，水手们就会对他们认为受到冤枉的高级船员表示同情，并来利用这种不和：

通过这种行为（支持一个争执者），船员希望他能放下他那高傲的架子，并在讨论情境时，大家都有某种程度的平等。这很快就使他们希望得到某种特权，诸如可以站在操舵室内，而不是站在驾驶台的翼舱上。他们利用大副们的争执，来提高自己的地位。<sup>②</sup>

精神分析治疗的新近动向为我们提供了另外一些例子。我想援引其中的一部分。

一个例子引自马克斯韦尔·琼斯的报告。

护士群体的完整形象可能会因为其中一位成员的生活不检点而受到破坏。一个护士如果公开让病人来满足自己的性要求，全体病人对护士群体的态度就会改变，同时也使护士治疗角色的作用大大减弱。<sup>③</sup>

---

① 引自中学教师海伦·布劳的个人交往。

② 比蒂，同前引，第25—26页。

③ M·琼斯，同前引，第38页。

贝尔特海姆曾试图在芝加哥大学索尼亚·尚克曼直生学院建立一个治疗环境。他对这一经历所作的评论，可作为另一个例证：

在治疗环境的总背景中，个人的安全感、本能的充分满足、群体的支持，所有这一切都使孩子对人际关系更为敏感。当然，如果孩子们没有受到保护，环境治疗的目的就会成为泡影。对孩子们来说，职员之间的内聚力是个人安全感的一个重要来源。虽然孩子们在一个职员面前常常搬弄另一个职员的是非，但是，任何职员对孩子们的这种尝试都无动于衷。

最初，许多孩子们赢得双亲中一方的慈爱，总是以牺牲另一方的充满深情的要求为代价的。孩子通过使双亲中的一方与另一方产生对立来控制家庭情境的方法，就是在这个基础上产生的。但是，这一方法只能赋予他一种相对的安全感。使用这种方法获得极大成功的孩子们，在后期形成的无矛盾心理关系的能力方面，尤其会受到不利影响。总之，当孩子们在学校里再度创造恋母情节的情境时，对各种不同的职员形成肯定的、否定的、或有矛盾心理的依附关系，使孩子们与个别职员的关系不致于影响到职员们相互间的关系，这是非常必要的。如果没有这一环境区域的内聚力，这种依附关系就可能恶化，成为种种带有神经质的关系；此外，它还会破坏认同和持久情感依附的基础。<sup>①</sup>

最后一个例证可以从一个关于群体治疗的规划中发现。在这个规划中，人们对处理由不断制造麻烦的病人所引起的再发性交往困难提出了许多建议：

病人们试图与医生建立一种特别的联系。他们经常试图

---

<sup>①</sup> B·贝尔特海姆和E·西尔维斯特合著，“环境治疗”载于《精神分析评论》，第36期，第65页。

创造出一种幻觉，仿佛他们与医生之间存在着一种秘密的默契。例如，如果一个病友说一句“疯话”，他们就会看看医生，希望从医生的眼色中得到肯定的反应。如果他们成功地从医生那里得到了反应，他们往往把这种反应理解为自己与医生之间有一种特别的联系。这对其他病人来说，无疑具有相当大的破坏作用。由于这种危险的附带行动，就其特征而言是非语言性的，因此，医生尤其必须控制自己的非语言活动。<sup>①</sup>

当然，通过吸引另一个剧班中的一个成员的注意，来背叛自己的剧班，这是一个很普通的现实。人们可能会注意到，在日常生活中，如果一个人拒不接受参加这种短暂的共谋性交往的邀请，这件事本身对邀请者来说只是一个较小的冒犯。人们可能发现自己处于一种进退两难的境地，要么背叛被要求共谋的对象，要么冒犯要求这种共谋的人。

或许，这些引文与其说是告诉我们当某人离开界限时发生的一般过程，不如说是告诉我们作者本人遮遮掩掩的社会情感。但是，近来在斯坦顿和施瓦茨的作品中，我们可以看到一份关于回环结果的相当详细的报告，这个结果出现在两个剧班的界限被跨越时。<sup>②</sup>

我们在上文中曾经指出，每当出现危机时，剧班之间的分界线可能会暂时断裂，对立剧班的成员可能会暂时忘记相互间的恰当位置。我们也曾指出，如果两个剧班之间的障碍得以部分消

---

<sup>①</sup> 引自F·B·鲍得梅克和其他人合著：“给国家研究委员会的初步报告：群体治疗研究规划。”第26页。

<sup>②</sup> 参见A·H·斯坦顿与M·S·施瓦茨合著：“对精神病院中公共机构参与的管理”，载自《精神病学》，第12期，第13—26页。在这篇文章中，作者描述了特定的病人——护士保证人的地位。这一描述主要依据了这种地位对其他病人、职员和越界者产生的影响。

除，那么，则能实现某种特定的目的；同时，为了实现这些目的，地位较高的剧班可能会暂时进入地位较低的剧班的行列。还必须指出，作为一种限制性情形，正在交往的剧班经常表现出愿意离开戏剧表演框架的样子，而且让自己长时间地对男女乱交的放荡行为进行临床的、宗教的、伦理的分析。在运用公开忏悔的福音派新教会的社会运动中，我们能看到这一过程的生动表现。一个罪人，有时是一个公认的地位不高的罪人，站起来向在场的其他人忏悔，讲述了一些他平时总是加以隐瞒或掩饰的事情。他牺牲了自己的秘密及他和其他人的自我保护距离，这种牺牲有助于使所有在场者产生一种台后团结。群体治疗为剧班精神和台后团结提供了一种类似的机制。一个灵魂有罪的人站起来谈论自己，而且还邀请别人谈论他，这种方法在平常的交往中是不可能的。这样就可能产生一种内群团结。这种“社会支持”——这是我们赋予它的名称——很可能具有法疗的价值。（按照日常标准，病人在这方面失去的唯一的東西是自尊。）或许，上述过程的反射也可以在先前提到的医生与护士的联席会议中发现。

也许，这些从疏远到亲近的移动可能出现在长期极度紧张的情境之下。或许，我们可以把它看作是反戏剧学的社会运动——一种对忏悔的狂热崇拜。这种减少障碍的形式也许代表着社会变迁中的一个自然阶段，它把一个剧班改变成另一个剧班；对立的剧班很可能交换秘密，以便在一开始就能够为重新合用的密室搜罗一套新的骨架。总之，我们发现，在许多情境中，对立的剧班（不管他们是工业的、婚姻的、还是民族的剧班）不仅愿意对同一个专家倾吐自己的秘密，而且也愿意在敌人面前完成这种泄露。<sup>①</sup>

---

<sup>①</sup> 我们可以从塔维斯克小组所声称的角色中找到一个例证。这一小组的宗旨是“医治”工业企业中的劳资冲突。参见E·雅克在《变化中的工厂文化》（伦敦：塔维斯托有限公司，1951年版）一书中引用的商谈记录。

这里，我们必须指出，研究相互合作行动，特别是暂时背叛行为最富有成效的地方，并不是那些等级森严的、组织严密的机构，而只能是在那些相对平等的人们之间进行的非正式的愉快交往。事实上，这些受到认可的侵犯行为似乎是我们娱乐生活中具有限定性作用的特征之一。在这种场合中，人们经常期望，两个人在交谈中为了听众的利益相互争吵；每一方都试图以一种开玩笑的方法使另一方所持有的主张受到怀疑。在调情中，男方可能试图破坏女方纯洁而矜持的姿势；而女方则可能试图使男方在不消除她的防卫立场的情况下，保持对她的极大兴趣和关注。

（如果调情者同时又是不同婚姻剧班的成员，那么，相对来说不严重的背叛和出卖就可能发生。）在由五六个人组成的交谈圈子里，基本的合作——如一对夫妇和另一对夫妇。或东道主与客人，或男人与女人之间的合作——可能被轻松地取消。参与者一遇到任何微小的变动，就会一再改变剧班合作，通过公开的背叛或虚假的共谋性交往，而加入先前的观众行列，来反对先前的剧班同事。这种场合中，如果地位低的人把在座的地位高的人灌的酩酊大醉，使他放弃门面而变得和蔼可亲，这些也都可以看作是适当的行为。同一种侵犯性的气氛，也可以以一种天真幼稚的方法来实现。比如，在做游戏或开玩笑的行为中，人们常常以戏谑的方式把作为笑柄的人引进到一个荒谬可笑而又站不住脚的位置上。

我想对一个普遍的观点作一番评论。这一观点产生于上述对剧班行为的观察。不管是什么原因使人们产生了社交与友谊的需要，这种需要似乎都以两种形式出现：人们首先需要有一个观众，以便在他面前试验一下华而不实的自我；其次，人们需要有剧班同事，以便能在他们那里得到共谋性的亲近和台后的松懈。这里，本书的构架已开始显得过于生硬刻板，而不能适应它所指出的这种事实。尽管其他人为我们履行的这两种功能通常是分开的（本

书的目的主要是探究这种功能的分离为何是必要的)。但是,毫无疑问,在许多情况下,这两种功能是由同样的人几乎在同样的时间内完成的。正如我们在上文中所指出的那样,这些情况在娱乐性的聚会上可能成为一种互惠性的交往许可证。当然,我们也可以发现,这种双重作用也可以成为一种非互惠性的义务——这种义务能够扩大助手角色,以使这一角色的扮演者能够经常目睹他主人作出的印象,或帮助主人表达出这种印象。例如,在精神病医院偏僻的病房里,人们能够发现,如果病人长期住院,与看守人一起都衰老了,那么,看守人有时就会要求病人成为他的笑柄;但在另一些时候,又会对病人挤眉弄眼,以表明他们处于一种合作性的共谋关系中。看守人在任何时候都可以随心所欲地向病人提出这种要求。我们也可以这样认为,军队中的随从参谋也扮演着类似的角色。他形影不离地跟着将军,为将军提供了一个剧班同事的角色;但将军却可以随意罢免这一剧班同事,或仅把他作为一名观众来看待。街角群体的一些成员在好莱坞制片人周围形成的理事助手,则提供了另外一些例证。

在这一章,我们考虑了四种角色外交往的类型:对待不在场的人,表演性的交谈,剧班共谋与相互合作的行动。这四种行为类型实际上涉及到同一问题:剧班所作的表演并不是对情境自发的、直接的反应,也没有能吸引剧班的全部精力,或构成他们的唯一的社会关系;相反,表演只是一种象帷幕一样的东西,剧班成员站在这种帷幕后面很远的地方,想象或同时表演出能够证明其他现实的其他类型的剧目。不管表演者是否觉得他们的正式表演是不是“最真实”的现实,他们都会以诡秘的方式表现出现实的多种形式,每一种形式与其他形式都是不相吻合的。



## 第六章 印象管理的艺术

在这一章里，我想把表演者为成功地扮演一个角色所必备的各种属性综述一下。这些属性我在上文中已经阐述或暗示过了。对于这些属性所要表达的印象管理的技巧，我将简要地谈到。在此之前，我们必须对表演分裂的一些主要类型加以整理，当然，其中有些类型我们在上文中已经提过了。印象管理的技巧正是用来回避这种表演分裂的。

在本书一开始，我们在考虑表演的基本特征时指出，表演者在自己的行为中必须表现出强烈的责任感。由于总有许多次要的、偶发的行为传达出不合时宜的印象，因此我们不妨把这些事情称为“无意的姿态”。庞桑比就描述了一个导演是如何试图避免一个无意的姿态，而导致了另一个事件的：

公使馆中的一位馆员的任务，是随身携带放有勋章的垫子。为了不让勋章掉下来，我用别针穿过勋章后面的小孔，把它别在用天鹅绒做成的垫子上。但这位馆员还不放心，又把别针的两端扣死，使它加倍牢靠。当亚历山大王子发表了恰到好处的讲话，转身来取勋章时，却发现勋章牢固地别在天鹅绒垫子上，弄了好一会儿才把它取下来。这反而破坏了这一仪式中最为动人的时刻。<sup>①</sup>

应该补充一下，作出“无意的姿态”的个体，其主要破坏的

<sup>①</sup> 庞桑比，同前引，第351页。

可能恰恰是他自己的表演，或剧班同事的表演，或他的观众正在进行的表演。

当一个局外人偶尔进入正在进行表演的区域时，或者当一名观众无意地进入台后时，闯入者可能“当场”撞见那些正在表演的人。尽管这种闯入不是故意的。但在这个区域中的人却可能发现，他们刚才的活动已经被这位闯入者一览无遗，而这种活动与他们为了更广泛的社会原因，而必须为这位闯入者维持的印象是不相符合的。这里，我们要论述一下经常被人们称作“不合时宜的闯入”的现象。

一个特定表演者的过去的的生活与目前的活动范围，至少典型地包含着几种事实，如果这些事实在表演的过程中被披露出来，无疑会使表演者正试图表现出的自我（这种自我是他作出的情境定义的一部分）受到怀疑，或至少受到削弱。对这些事实大家可能心中都有数，只是口头上不愿意说出来（隐秘、秘密或受到人们否定的特性）。如果把上述事实公诸于众，常常会出现令人窘迫的现象。当然，这些事实能通过“无意的姿态”或“不合时宜的闯入”引起人们的注意。然而，人们更经常的是通过有意识的言论或非语言的行为以引起人们的注意，但由个人的言谈举止而产生的相互影响，其意义并未被充分意识到。按照一般惯例，这种对情境定义的“分裂”可以被称为“过失”。如果一个表演者随心所欲地作出一个破坏了自己剧班形象的有意识的行为，我们可把它称作“出丑”或“出洋相”。如果一个表演者危害了另一个剧班作出的自我形象，我们就可以把他叫做“好汉”，或者认为表演者“陷入了窘境”。礼仪指南为防止这种轻率行为提供了典型性的告诫：

如果在众人中有你不熟悉的人，而你要说出任何警句或令人发笑的善意的挖苦，务必要谨慎小心。你可能正在诙谐地同另一个人谈论绞刑，而他的父亲却是绞刑架下的冤鬼。要

进行成功的交谈，首要的因素是充分了解同你谈话的人。<sup>①</sup>

在碰到一个久违的朋友时，如果你不知道他的家庭近况和历史，或者知之甚少，你就应该避免提及或询问其家庭成员，直到你已经获得了有关他们的消息。这是因为，他的家庭中有些人可能死了，另外的人可能行为不当，或碰到了一些令人痛苦的灾难。<sup>②</sup>

无论是“无意的姿态”，还是“不合时宜的闯入”与“过失”，都是窘迫与不和谐的来源。人们完全是在无意识的情况下，才造成了这种窘迫和不和谐现象。如果他们事先知道自己行为的后果，那他们肯定会尽力避免这种现象的发生。然而，有些情境经常被称作“场景”，个体在场景中的行为常常破坏或严重地威胁着舆论的彬彬有礼的外表。尽管他的行为并不仅仅是为了产生这样的不和谐，但他却清楚地知道这种不和谐是很可能产生的。“创造场景”这一为人熟知的词组是贴切的，因为，实际上，一个新的场景常常正是由这样的分裂造成的。当剧班之间以前的、预期性的相互影响突然被故意抛诸脑后时，一个新的戏剧性场景就会强有力地取代它。值得我们注意的是，这个新的场景经常包含着前剧班成员的改组与重新组合。

当剧班同行之间再也不能相互支持不适当的表演，也不能对他们本应与之进行戏剧合作的个体作直接、公开的批评时，一些场景发生了。这种不当的处理经常会破坏争执者理应进行的这种表演。这种争执所产生的一个结果，给观众留下了一个台后的概观；另一个结果是使观众对表演产生怀疑，因为他们感到，既然那些对该表演最为了解的人都不能取得一致意见，那么，这种表演肯定是非常令人怀疑的。另一种场景类型发生在观众决定再也

① 《礼仪的规矩》（费城：凯里、李和布兰查德，1836年版），第101页。

② 《良好教养的准则》，第80页。

不能做礼貌交往的游戏时，或者再也不想这么做这种游戏时。这时，他们就会用每个剧班都不能接受的事实和表演行为来与表演者抗衡。例如，当一个体鼓起勇气，决定与另一个体“决一雌雄”或“让他知道我的厉害”时，就会出现这样的情况。刑事法审判中就充满着这种公开的不一致现象。例如，凶杀小说的最后一章总有这样的描述：个体在法庭上总是令人信服地装出一副清白无辜的样子，但在场的其他人总能以无可辩驳的证据，使他原形毕露，证明他的伪装仅仅是一种伪装而已。另一种场景发生在这样的情况下：两个交往者的激烈争吵引起了其他人的注意，以致周围的那些正在进行着自己的交谈性交往的人，也都被迫成为目击者，甚至会介入他们的争论，支持一方或反对一方。关于最后一种类型的场景，我们可以这么说：当一个人扮演着一个一人剧班的角色，并以一种严肃的方式来作出某种要求和请求，而观众却不接受他的这种要求或请求时，就会使他陷入绝境。这时，他通常会想方设法地使自己的要求或请求迎合观众。然而，如果个体的动机十分强烈，他就可能提出一个连他自己也知道观众可能会彻底否决的要求或假设。在观众面前，他故意减少自己的防卫，正如我们所说的，跪在他们的膝下祈求宽恕。个体通过这样一种行为，恳求观众把他们自己看作是他的剧班的一部分，或者允许他把他自己看作是他的剧班的一部分。这类事情是非常令人尴尬的，但如果个体的轻率要求当面遭到拒绝，他就会蒙受耻辱。

我们已经指出了表演分裂的一些主要形式——无意的姿态、不合时宜的闯入、过失和场景。在日常生活中，人们常把这些分裂叫做“附带事件”。当一个附带事件发生时，由表演者作出的现实印象就会受到威胁。在场者的反应很可能是狼狈不堪、偏促不安、窘迫至极和心烦意乱等。我们可以毫不夸张地说，参与者也可能惊慌失措。当这些狼狈不堪和窘迫的征兆为人们所察觉

时，由表演所支持的现实可能进一步受到危害与削弱，因为在多数情形中，这些心神不宁的迹象是扮演这一角色的个体的一个方面，而不是个体所扮演的角色的一个方面，因而，它就把隐藏在面具后面的个体的形象强加给观众。

为了防止出现附带事件与窘迫现象，交往中的所有参与者，包括那些并不参与交往的人，都必须具有某种属性并把这些属性运用于实践。这些属性和实践，可以在三个标题下考察：由表演者用来挽救自己表演的防卫性措施；由观众和局外人用来帮助表演者挽救其表演的保护性措施；最后，为了使观众和局外人能为了表演者的利益使用保护性措施，表演者本人所必须采取的措施。

## 防卫性的属性和措施

1. 戏剧表演的忠诚。显然，如果一个剧班要维持它的表演方针，剧班同事必须装成好象他们已接受了某种道德义务的样子。在两场表演之间，他们不能泄露剧班秘密——不管这种泄密是出于自身利益，还是出于某一原则，或是由于表演者不慎所致。例如，在家庭中，大人们闲谈或商量某些事情时，经常把孩子排除在外，因为谁也不知道孩子们会把这些秘密告诉谁。只有到了懂事年龄的孩子进入房间时，父母才不会放低讲话的声音。十八世纪，有一位研究仆役问题的作家列举了一个类似的不忠诚的例子。当然，这里提及的是应明白事理的大人。

这种缺乏忠诚（仆役对主人）往往导致大量的微不足道而又令人烦恼的事情产生。对此，几乎没有一个雇主能够完全避免。在这些事情中，最为恼人的是仆人四处传播主人的事情。迪福也注意到了这一现象，他告诫女仆们，“要在你

们的其他德行中加上忠诚，它将教会你们保守家庭秘密的谨慎，而缺乏这种谨慎则是绝对令人遗憾的。”<sup>①</sup>

人们见到仆役走近时同样会降低谈话的声音。但在十八世纪初，人们使用另一种方法来保守剧班的秘密，避免让仆人知道：

他们使用旋转碗碟架，并把它作为一个不会讲话的侍者。用餐前，由仆人备好食品、饮料和餐具，然后仆人们退下，让客人们自己用餐。<sup>②</sup>

有关这种戏剧表演装置在英格兰的引进，汉密尔顿报道说：

“我们有旋转碗碟架，所以我们的谈话不受房间里仆人的任何限制。”<sup>③</sup>

“吃饭时，我们有舒适的旋转碗碟架，所以我们谈话时无需提防仆人会听到。”

同样，剧班成员也不能利用他们在台前区域的出现，来进行他们自己的表演。例如，妙龄女速记员为了怕人们看到她们的活动，经常在办公室周围栽上灌木篱笆。其次，他们也不能在表演期间公开抨击自己的剧班。他们必须欣然接受配角任务，无论何时何地为谁表演，都必须非常热情，就象整个剧班都选择了这种表演一样。再其次，他们还须对自己的表演表现出非常自信的样子，这样才能使自己的表演在观众看来不是假、大、空。

或许，保持剧班成员忠诚的最关键问题（同时也包括其他类型的集体成员在内），是防止表演者过于热情地依附于观众，以免表演者向观众泄露其表演印象的结果；或者，在其他方面使剧班这一整体因这种依附而付出代价。例如，在英国的小社区内，百货商店的经理通常是忠于职守的，他往往用诱人的词语说该店

① 赫克特，同前引，第81页，引自迪福：《女仆的有节制的防卫》。

② 赫克特，同前引，第208页。

③ 同上，第208页。

商品是如何地价廉物美，从而诱使顾客购买他的商品。但是，人们却经常发现，商店职员在劝告顾客购买时，却常常向顾客透露秘密。例如，我在设得兰岛碰到这样一件事：当一名职员给顾客拿了一瓶樱桃饮料时，另一位职员却对顾客说：“真不明白你怎么能喝这玩意儿。”没有人会认为这种做法是一种出乎意料的坦率。在岛上的商店里，每天都能听见类似的评论。同样，加油站的经理不许职员收取小费，因为这种行为可能使职员给少数顾客以不正当的免费服务，却让其他顾客在一旁等着。

剧班可以用来自卫以及对付这种不忠行为的一个基本方法，是在剧班内部发展高度的内群团结，同时创造出一种台后观众的形象。这种形象把观众看成是没有人情味的人，使得表演者能毫无顾忌地愚弄他们，而丝毫不会感到内疚。只要剧班同事能够组成一个完整的社会共同体，就能给每个表演者提供一种道德支持，而不管他在观众面前维持的门面是否成功。这样，表演者就可以不受怀疑也不感到内疚地自卫，并进行各种欺骗活动。或许，通过了解暴徒为自己的劫掠行为寻找心理安慰的宗教信仰与仪式惯例，我们就能理解暴徒们为什么能如此残忍地进行劫掠。同样，通过了解骗子们在“非法”世界中的社会团结和他们对合法世界的极端仇视，我们可以理解骗子们为什么能如此成功，而又如此寡廉鲜耻地进行欺骗。或许，这一见解能够使我们在某种程度上理解与某一社区存在的隔阂，或尚未进入某一社区的群体，为什么总是能卓有成效地参与卑鄙的勾当和种种包含着日常欺骗行为的服务性工作。

为了防止表演者与观众之间建立起情感纽带的危险，第二种方法是周期性的更换观众。例如，加油站的经理经常从一个站被调到另一个站，以防止他们同某些特定的顾客形成强烈的个人情感纽带。人们经常可以发现，当这样的纽带形成时，经理常把一个需要赊欠的朋友的利益放在某社会机构的利益之上。<sup>①</sup> 银行的经

理和代理人也常常因同样的原因而被调换工作。殖民地的某些行政长官也是如此。一些研究女性的专业人员提供了另一个例证。下面引文中谈到的卖淫情况表明：

姑娘们在一个地方只呆很短的时间。在她们还没有与任何人混到能彼此交谈的熟悉程度时就被调走了。因此，一个姑娘同某个小伙子谈恋爱的机会也就微乎其微了。这样，姑娘也就不会因失恋而痛苦不堪。这个星期还在芝加哥的妓女，下个星期也许就被转到了圣路易斯；或者，在被送往另外某处之前，在本城内就已经搬迁了十几处。她们从不知道下一次将被送往何处，除非有人告诉她们。<sup>②</sup>

2. 戏剧表演的纪律。剧班的每个成员都掌握着戏剧表演的纪律，并在表演自己的角色时遵守这种纪律，这对维持剧班的表演是至关重要的。事实上，尽管表演者明显地沉浸于他正在表现的活动中，并明显地以一种自发的、未经事先筹划的方式专注于他的行动，但他在感情上仍然必须同他的表演分离开来，以便能够自由地应付可能出现的偶发性表演分离。他在理智上、情感上必须装出卷入进了自己的表演中的样子，但同时又不能醉心于自己的表演，以免破坏这种适当的卷入，而不能作出成功的表演。

从戏剧表演的角度说，一个遵守纪律的表演者既要能熟记自己的角色，又要能在表演这种角色时不作出“无意的姿态”，也不犯有“过失”。他是一个谨慎的人，不会在无意中泄露表演的秘密而破坏表演。他也是一个沉着的人，能够从容不迫地掩饰其剧班同事的不恰当行为，并始终装出一副只关注自己的表演的样

---

① 当然，这种背叛在一些商业机构中经常被故意伪造。在这些机构中，职员常常给予顾客“特别”的优惠，并声称他这样做是为了使买主成为一个长期稳定的个人顾客。

② C·汉密尔顿：《下流社会的人们》（约翰·麦克米伦，1952年版），第422页。



子。如果表演分裂成为不可避免，或再也不能对别人隐瞒下去时，一个训练有素的表演者就会提供一个貌似有理的原因，对分裂事件轻描淡写，用一种开玩笑的方式消除这种分裂事件的严重性，或者以一种深深的歉意与自责来承担责任，而使那些对此负有责任的人不受牵连。遵守纪律的表演者还是一个“自制力强”的人。无论对个人问题，对犯有错误的剧班同事，还是对不怀好意或抱敌视态度的观众，他都能克制自己的情感反应。此外，他还能阻止自己不去嘲笑那些被限定为严肃的事情，以及不去严肃地对待那些被限定为幽默的事情。换句话说，他能压抑住自己的情感冲动，以便装出始终如一地坚持情感界限的样子，即坚持由他的剧班的表演所确立的表演性“现状”。这是因为，如果表现出那种受到禁止的情感，不仅会导致对工作共意不恰当的泄露与冒犯，而且还可能在不知不觉中把剧班成员的地位透露给观众。最后，遵守纪律的表演者具有充分的自信心，能够从容不迫地从不拘礼节的私人场所转向礼仪程度多变的公共场所，并不会因这种变化而不知所措。<sup>①</sup>

或许，戏剧表演的纪律的焦点，可以在人们对自己的音容笑貌的管理中发现。这种管理是对人们作为表演者的能力的决定性考验。真实的情感反应必须被隐藏起来，而表现出一种恰如其份的情感反应。剧班经常把逗乐当作一种非正式的“加入”装置，以培养并检查新成员“接受玩笑”的能力，也就是使他们保持一种友好的举止，同时又不认为这种举止肯定是友好的。如果个体能够通过这种表情控制的考验，不管他是以开玩笑的方式从新剧班的同事那里接受这种考验，还是在某种意想不到的情况下以一种严肃的方式来接受这种考验，他以后都能够振作精神，充满自信地扮演自己的角色；既能相信自己，又能为他人所信任。贝克

---

<sup>①</sup> 关于这一点，可以从佩奇的著作中得到证明。同前引，第91—92页。

所写的一篇（即将出版）研究吸毒问题的论文，为这些情况提供了一个极好的例证。贝克报道说，不太经常吸毒的人既非常渴望毒品，又很害怕碰见父母和同事。显而易见，还没有上瘾的吸毒者并不会变成习惯性的、有规律的吸毒者；尽管他懂得自己“醉了”，但仍要在非吸毒者面前若无其事地表演，以不暴露自己。在日常的家庭生活中，同一问题也许会以一种较少戏剧性的形式出现。人们在对剧班中的年轻成员进行训练时，常常需要决定在什么时候把他们带到公开或半公开的仪式中，因为只有当孩子能够控制自己的性子时，才能成为值得信任的参与者。

3. 戏剧表演中的慎重。忠诚与纪律，从戏剧学意义说，是剧班成员必须具备的属性。另外，如果剧班同事能事先预见到现在需要上演什么样的节目，同时又能设计出最佳的演出方案，那无疑是极为有用的，但也必须注意谨慎的问题。如果被别人看见的可能性不大，人们就可以不失时机地放松一下。如果表演者意识到没有人在检验自己的表演，他们就能够毫无顾忌地表现出冷酷的现实，并能赋予表演全部价值和尊严。如果表演者不是谨慎与诚实地表演，那么，表演分裂就很可能产生。如果他们在表演中表现出过于刻板的谨慎和诚实，那么，人们是不可能很好地理解他们的；相反，人们却仍有可能误解他们，或不能充分地理解他们，或极大地限制他们的戏剧表演能力。换句话说，为了剧班的利益，在上演节目时，表演者必须表现得既谨慎又庄重，要预先做好应付各种可能出现的事实的准备，及利用眼前一切可以利用的机会。运用或表达戏剧表演的慎重往往表现为众所周知的形式。这里，我们将考虑印象管理的一些技巧。

显而易见，剧班首先必须选择忠诚、守纪律的成员；其次，剧班必须清楚地认识到它能从全体成员中获得多大程度的忠诚与纪律。因为，获得这些属性的程度，将显著地影响到剧班进行成功表演的可能性，并影响到表演的严肃性、重要性和尊严。

表演者还需要认真地选择观众，从而无论就他们希望作出的表演而言，还是就他们不希望作出、但又不得不作出的表演而言，都可以把观众可能造成的麻烦控制在最小限度。例如，在通常情况下，老师既不偏爱来自下层社会的学生，也不偏爱来自上层社会的学生，因为这两个群体都可能使他在教室中难以维持职业教师角色的情景定义。<sup>①</sup> 由于这些戏剧表演的原因，教师们常常乐于到中产阶级的子女就读的学校任教。同样，一些护士喜欢在手术室工作而不喜欢下病房。因为在手术室里，她们能够采取种种措施，以保证观众（其成员仅有一人）很快就对表演的缺点不以为意，并允许手术剧班放松操作；观众一般只专注于手术的技术要求，而不关心手术的戏剧表演要求。<sup>②</sup> 一旦观众睡着了，她们甚至可能让一个“影子外科医生”来做某些工作，而她们以后却能声称这些工作是她们自己做的。<sup>③</sup> 与此类似，如果夫妻双方要通过对客人表现出共同的敬意来显示出他们的婚姻团结，那么，他们就有必要不去邀请那些对夫妻双方的看法有分歧的客人。<sup>④</sup> 再例如，如果一个有影响、有权力的人要确保自己能在办公室内的交往中扮演一个友好的角色，那么，对他来说，拥有一架私人电梯，并使接待员与秘书组成一个保护性的圈子，则是十分有用的。这样，遇上那些他可能不得不用某种冷淡与势利的方式予以对待的人，就进不了他的办公室。

显然，有一种机械的方法能保证剧班成员或观众都能表现出

---

① 贝克：“社会阶层的变异……”，同前引，第461—462页。

② 引自E·伦茨未发表的研究报告。我们可以注意到，人们经常用耳机向正在做手术而又没有全麻的病人播放轻柔的音乐。这种做法不失为一种使病人听不到手术室谈话的有效手段。

③ 所罗门，同前引，第108页。

④ 在M·麦卡锡“家庭中的一个朋友”这篇短篇小说中，已经发展了这个观点。此文再版时收在麦卡锡的集子《横眉冷对》中。（纽约：哈考特·布雷斯，1950年版）。

合适的举止，那就是要尽可能地限制两个剧班的规模。在其他因素完全相同的情况下，成员越少，错误、“困难”和背叛的可能性就越小。例如，售货员喜欢把东西卖给无陪伴的顾客，因为人们一般都认为，跟有两个人的观众做买卖比跟只有一个人的观众做买卖困难得多。同样，在一些学校，有一条不成文的规则：如果一位教师正在上课，任何别的教师都不能进入他的教室。显而易见，新的表演者有可能做出某种在学生看来与他们自己的老师所促成的印象不一致的事情。<sup>①</sup>然而，这种限定在场人数的做法至少有两个自身的局限。第一，一些表演若没有相当多的剧班同事给予技术支持就不能进行。例如，尽管军队总参谋部意识到，了解下一步行动计划的军官越多，泄露军事机密的可能性就越大。但参谋机构仍不得不让相当多的人参与机密，以筹划和安排军事行动。第二，作为表演设备之部件的个体，在某些方面，似乎比外部装置的非人性部件更有成效。因此，如果一个人要想获得一个具有重大戏剧影响的地位，在他的周围就必须有一大群阿谀奉承者，这样才能获得一种引人注目的印象。

我已指出，一个表演者很可能通过隐匿事实来维护自己的表演，但这么做却可能妨碍他作出一个精彩的表演。如果一个精彩的节目要顺利地地上演，那么，置身于剧情之外而不是死死地钉住剧情，倒可能更为有用。一个宗教法庭能够进行一种庄严而又令人敬畏的表演，因为没有什么公认的方法能够破坏这种表演。以此类似，专业人员常常认为，他所提供的服务不能根据这种服务所产生的结果来判断，而必须根据现有的职业技巧所能得到的熟练应用的程度来判断。当然，专业人员主张，只有同事群体才能作出这类判断。因而，专业人员很可能把他的全部能力和尊严都投入到表演中，同时他知道，只要出现一个很愚蠢的错误，就能破

<sup>①</sup> 贝克：“公立学校权威系统中的教师”，同前引，第139页。

坏他所创造的印象。例如，我们可以把商人们为获取一种职业委托的努力，理解为他们期望赢得驾驭他们为顾客提供的现实所作的一种努力。反过来，我们又能看到，这种驾驭使人们在进行商业表演时已无必要表现得既小心翼翼而又卑躬屈膝。

在人们使用的节制程度同表演的时间长度之间，似乎存在着一种关系。如果观众要看的只是一个简短的表演，那么，窘迫现象出现的可能性就相对小些；而且，对表演者要维持的一个相当虚假的门面来说，也相对安全些，特别在不使用真实姓名的情况下更是如此。<sup>①</sup>在美国社会中，有一种被称为“电话声音”的东西，这是一种有教养的交谈方式。人们不把这种交谈方式用于面对面交谈中，因为这么做存在着危险。在英国，在陌生人之间所进行的非常短暂的接触中——包含着“请”，“谢谢你”，“劳驾”与“我能同某某讲话吗？”——人们能听见许许多多的人讲标准的英语，仿佛他们都是从公立学校毕业的一样。同样，在英美社会中，多数家庭的表演设施都不足以对逗留几个小时以上的客人维持一种礼貌好客的表演。只有在中上层或上层社会，我们才能发现可供客人周末用来聚会的机构，因为只有在这些家庭中，表演者才感到他们拥有足够的符号设备来完成一个长时间的表演。例如，在设得兰群岛，一些小农场的佃户感到，他们只能在吃茶点、或吃几顿饭、或偶然度一两次周末的时候，维持一个中产阶级的外表。许多岛民感到，他们对中产阶级观众的表演只有在前面的门廊，或最好在社区的大厅中进行才是安全的，因为，在这些地方，表演的努力与责任可以由剧班的许多同事共同承担。

---

<sup>①</sup> 在简短的不露真实姓名的服务性质的交往中，服务人员能熟练地察觉被他们视为装模作样的言行举止。然而，由于他们自己的地位及所扮演的服务性角色是明摆着的，所以他们不能轻易地以装模作样来回报装模作样。同时那些与自己身分相符的顾客常常意识到，服务人员对此并不欣赏。在这种时刻，顾客就可能感到很羞愧，因为他会觉得自己仿佛真是那么虚弱的。

在戏剧行为中必须谨慎行事的表演者，应当使自己的表演同这种表演得以进行的信息条件相适应。十九世纪，伦敦年老的娼妓，把她们的工作地点限制在黑暗的公园内，以使她们干瘪的面容不致影响观众的欲望。她们运用的这一策略，甚至要比她们的职业古老得多。<sup>①</sup>除了要考察那些为人所见的东西外，表演者还必须考虑观众已占有的关于他的信息。观众所掌握的有关表演者的信息越多，表演者在交往中了解到的东西对自己产生重要影响的可能性就越小。另一方面，如果观众事先不掌握有关表演者的信息，那么，他们在交往中获取的有关表演者的信息相对而言就具有决定性的意义。因此，总的说来，我们可以认为，个体在同那些与他们有过长期交往的人相处时，会放松对自己门面的维持。而当他们与不太熟的人在一起时，就显得比较小心谨慎。

我们可以引证与交往相关的另一种条件。慎重的表演者必须考虑观众是否能接近处于交往外部的信息来源。例如，十九世纪初，据说印度的暴徒团体曾作出过下列表演：

他们通常伪装成商人或士兵，在旅行时不带武器，以消除人们的怀疑。这给他们一个极好的借口，使他们能够成为其他旅行者的伴侣。因为从外表上看，他们没有任何使人恐惧的地方，大多数暴徒温文尔雅，举止有礼，这种伪装成为他们惯用手法的一部分。那些武器精良的旅行者并不害怕这些流浪汉与他们同行。第一步成功地完成之后，他们就会通过谦卑与感激的举止，以及对旅行者事务表现出的虚伪的关注，来逐渐赢得受害者的信任，直到他们对受害者的家庭情况了如指掌，知道如果他们（旅行者）被谋害后，家里的人会不会怀念他们，以及他们在附近有没有熟人等。在通常情况下，他们要同受害者一起行走很远的路程，才能找到一个

<sup>①</sup> 梅林，同前引，第4卷，第90页。

适当的下手机会。有一份材料说，一群歹徒曾经同一个有十一口之众的家庭一起走了二十天，行程二百英里，最后才找到一个机会，神不知，鬼不觉地谋害了这一家人。<sup>①</sup>

尽管观众们对这种表演者的出现会处于高度戒备的状态（而且一旦认出谁是暴徒，就会把他处死），但是，暴徒们仍然能做些这样的表演。从某种程度上说，这种表演的进行借助于旅行中的信息条件。一旦一伙人出发到遥远的地方，他们对路上相遇的那些人所声称的身份就没有办法证实。如果他们在路上遇到什么不测之祸，家里的人要过很久才会知道，而这时好几个月已经过去了。在这段时间内，暴徒们早已逃之夭夭了。暴徒们在自己的村庄却表现得非常规矩，因为人们了解他们，注视着他们，而且一旦知道他们犯下什么罪行，便会找他们算帐。与此类似，在一般情况下，谨慎的美国人是不会轻易对自己的社会地位进行忘乎所以的表演的，可是，如果在一个避暑胜地作短暂停留，他们就可能好歹试一下。

如果说交往外部的信息来源构成了一种慎重的表演者必须加以考虑的偶然性因素的话，那么，交往内部的信息来源就构成了另一种偶然性因素。这样，慎重的表演者就必须按照道具服饰与表演任务的性质来调整自己的表演。这是因为，他的表演必须建立在这一性质的基础上。例如，服装商人在夸耀自己的商品时，必须相对慎重些，因为顾客不仅能看到，而且能用手触摸呈现在他们眼前的物品。但家具售货员就不必这么小心，因为很少有观众能判断出藏在他们看到的油漆、胶合板后面的东西。<sup>②</sup>在设得兰旅馆，职员有很大的自由来决定在汤和布丁里放些什么东西，因为汤与布丁能够掩盖住包含在里面的东西。尤其是汤最容易

---

<sup>①</sup> 斯利曼，同前引，第25—26页。

<sup>②</sup> 科南特，同前引，第169页，提出了这一观点。

做；他们往往用人们的残羹剩汁，加上点其他佐料，烧一下，就可以成为另一个客人的第一道菜。对于肉类，因为很容易被人看见，所以很少有回旋的余地。事实上，这里的职员的标准比大陆客人的标准更为刻板，因为当地人觉得略微变质的东西，外地人尝起来却可能是“上乘佳品”。同样，岛上也有个传统，即年老体弱的小农场佃户必须装病，才能从壮年人的繁重劳动中引退。因为他们不知道除了装病外，还有什么办法能使年老体弱的人停止工作。人们认为，岛上的医生——尽管目前这位医生在这方面不肯合作——应该认识到这种事实：谁也不能肯定疾病是否潜藏在人体内。人们希望医生仅仅诊断外表上能看见的疾病。与此类似，如果一个家庭主妇要表现出自己很注意清洁的样子，她就可能把主要精力用于擦拭起居室的玻璃表面，因为玻璃最藏不住灰尘。而对颜色较深、不太能显出灰尘的地毯则不太留意。事实上，她之所以选择深颜色的地毯，正是因为她认为“深色耐脏”。同样，一个艺术家无须注意其工作室的装饰——事实上，人们已经约定俗成地认为，工作室是艺术家在台后工作的场所，在这里，他们并不在意谁看见他们或他们被看到在什么样的条件下工作。从某种程度上说，这是因为艺术家的产品的完美价值能够、或应该能够直接被人们的感官意识到。但肖像画家的情况却不同。他们要招徕顾客，就必须使自己的工作室令人满意；而只有富丽堂皇的艺术室才能吸引顾客。同样，我们发现，骗子必须处心积虑地运用谨小慎微的个人门面，同时又需经常策划出细致的社交外部装置。他们撒谎并不是为了生计，而是为了撒谎后不为人所察觉。他们对陌生人撒谎后，又必须以最快的速度停止交往。在这些情况下，试图进行一场诚实的商业冒险的合法商人，在自我表演中也须象骗子一样谨小慎微。因为正是在这样的情况下，潜在的投资者将仔细审查那些想把东西卖给他们的人。简而言之，因为奸商必须在主顾意识到可能出现骗局的情境中行骗，



所以，他们必须小心翼翼，以防暴露其庐山真面目。而在同样的情况下，合法商人也必须象骗子一样小心翼翼，以免受到人们的误解。

显然，如果表演者的行为对他能产生极为重要的结果，那么，他在这种表演中就必须极为慎重。例如，对申请工作的人的口试就是一例。在很多情况下，接见者不得不仅仅根据应试者在会谈中的表现，来作出对他具有重大影响的决定。应试者可能会感到，他的一言一行在接见者看来都具有高度象征的意义，这是很有道理的。因此，他对自己的表演必须认真地准备和思考。毫无疑问，在这样的场合下，应试者必须十分注意他的仪表和举止，这不仅仅是为了给人一种良好的印象，而且也是为了预防万一，使自己能预先防止在不知不觉中给人留下的坏印象。我们还可以举出另一个例子。那些在电台，特别是在电视台工作的人敏锐地意识到，他们表现出的短暂印象，将影响到广大观众对他们的看法。正是在公众传播机构的这一区域，人们特别要注意表现出适当的印象，同时，人们也非常担心表现出不适当的印象。这种关注具有很大的威力。我们可以看到，地位很高的表演者为了成功地进行表演，心甘情愿地接受不体面的对待。例如，国会议员在衣着方面心甘情愿地受人摆布，人家让他穿什么，他都无条件地服从。职业拳击师不是奋力拼搏，而是象角力士一样炫耀自己。他对这种降低自己身份的行为心安理得。<sup>①</sup>

表演者的慎重也可以在他们处理外表放松的方法中看到。如果剧班远离观众，而不期而至的观众又不可能出现，那么，他们就可以充分放松一下。例如，我们获悉在第二次世界大战期间，驻扎在太平洋岛屿上的美国海军分队，对武器装备管理不善。而

① 参见《每周新闻》上发表的约翰·拉德纳的每周专栏评论，1954年2月22日，第59页。

当这些装备搬到观众成员可能经常去的地方时，他们就改变了以前的做法，对这些装备经常擦拭，备加爱护。<sup>①</sup>如果检查人员很容易接近剧班的工作地点，那么，剧班得以放松的程度就取决于警报系统的有效性和可靠性。应该注意到，完全的放松不仅需要有一个报警系统，而且还需要在警报发出与检查开始之间有一个相当长的时间间隔，因为剧班得以放松的程度必须以在这一段时间内能否恢复原态为前提。例如，当教师暂时离开教室时，学生们可以懒散地放松姿势并交头接耳，因为这些越界行为能在几秒钟的警报时间内得以纠正，学生们一旦知道老师将再度进教室，就能立即恢复原态。但学生们却不能偷偷地抽烟，因为烟味不能迅速消除。有趣的是，学生们也象其他表演者一样，试图“检验放松的界限”。他们高兴地跑到离他们的位置相当远的地方，以至当警报出现时，为了不被冷不防地抓住，竟发疯似地冲回自己的座位上。毫无疑问，表演场所的特征在这种情境中是十分重要的。例如，在设得兰岛，没有树能妨碍人们的视线，每家每户住得也十分分散，因此，如果有两家住得稍近一点，那么邻居们随时都可以彼此串串门，但人们见到有人走来时，通常还有好几分钟的时间准备一下，客人才会走到家门口。另外，每家每户都养着狗，一见到有人来狗就乱叫，似乎在欢迎客人的光临。考虑到这些因素，稍长时间地放松一下是可能的，因为经常有好几分钟的宽限让主人整理一下房间。当然，有了这样的警告，敲门就再也不能发挥其主要作用了。佃户之间并不使用这种礼貌，尽管一些人进门之前用脚蹭蹭地板，以此作为一种多余的，也是最后的警报。同样，公寓前门一般都装有门铃，但只有当居住者在里面，揪钮后门才会打开，这就提供了一种充分的警报保证，而且允许主人有一种同样程度的放松。

<sup>①</sup> 佩奇，同前引，第92页。

我想提一下，人们还有一种方法可表现表演的慎重。当剧班相互打照面时，很多次要的事件可能发生，这些事件也许会偶然地传出一个与已形成的印象不相一致的一般印象。这种表现性的背叛是面对面交往的一个基本特征。正象我们前面所说的那样，处理这种问题的一种方法就是选择剧班伙伴，这些剧班伙伴是遵守纪律的，而且不会以笨拙的、粗鲁的、忸怩的方式扮演自己的角色。另一种方法是预先为所有可能出现的表演性失误做好准备。这种策略的一种应用，就是在事件发生之前拟定一个完整的议事日程，指定谁先做什么，谁后做什么。这种方法可以避免表演的混乱与暂停，因而也可以避免表演行为中的这种障碍可能传达给观众的印象（当然，这里有一种危险）一个完全照本宣科的表演，如舞台表演，如果不出现任何不恰当的事件来中止事先安排的表演顺序，那么是完全可能给人留下深刻的印象的。因为，这种顺序一旦被破坏，表演者就难以找到先前的表演性提示以维持表演。由此看来，照本宣科的表演者可能会陷入一种糟糕透顶的境地，这种境地比那些表演一台缺乏组织的节目的人可能陷入的境地要糟糕得多。这种计划性技巧的另一种应用，就是接受这样的事实：即使是微不足道的事情（诸如谁先进入房间或谁坐在主妇旁）也必须作出尊重的表示，而且必须根据在场者不致产生反感的各种判断原则，诸如年龄、地位的高低、性别、临时的礼仪地位等，来自觉地分配这些恩惠。这样，从一种重要的意义上说，礼仪与其说是交往过程中的一种用以表达评价的装置，不如说是把潜在的分裂性表演稳藏起来，使所有在场的人都能接受的装置。第三种应用是对整个常规程序反复排练，以便使表演者充分熟悉自己的角色，并能从容不迫地应付意想不到的事故。第四种应用是事前告诉观众应对表演采取什么样的反应，当然，当这类情况简介出现时，要对表演者和观众进行区分就变得困难了。当表演者处于庄严与神圣的地位，以及不能把自己托付给观众的自

发性识相时，特别容易发现这类共谋。例如在英国，将在宫廷中接受接见的妇女（我们可以把她当作皇室表演者的一名观众），事先受到了精心的训练，从而知道了到皇宫去应该穿什么衣服，开什么样的轿车，如何行屈膝礼，说些什么话等。

## 保 护 性 措 施

我已经指明，如果剧班要平平安安地进行表演，其成员必须具有三种素质：忠诚、遵守纪律和慎重。这些能力中的每一种都表现为许多标准的保护性技巧，一组表演者正是通过这些技巧才能保护自己的表演。我们曾考察了这些印象管理技巧中的一部分，另一些，诸如控制接近台后区域和台前区域的方法，也已在较早的章节中讨论过了。在这部分，我想强调这一事实：印象管理的绝大多数防卫性技巧不仅为表演者所运用，而且观众和局外人也往往用一种保护性的方法来帮助表演者挽救他们自己的表演。由于人们常常低估表演者对观众和局外人依赖的程度，我在这里将把一些通常使用的保护性技巧集中起来，尽管从分析的角度说，每种保护性的措施最好连同相应的防卫性措施一起考虑。

首先，我们应该懂得，接近一个表演的台前、台后区域不仅受到表演者的控制，而且也受到其他人的控制。个体总是自觉地避开他们没有受到邀请的区域。（这种有关地点的识相与上文中谈到的有关对事实的“谨慎”是相似的。）当局外人发现他们准备进入这样一个区域时，他们经常公开给予那些已经在场的人一些警告，这种警告有时是一张纸条，有时敲敲门或咳嗽一声，以便室内的人可以在有必要的情况下让室外的人推迟进入，或者匆

忙地整理一下外部装置，同时，表现出适当的面部表情。<sup>①</sup>这类识相能够很好地加以发挥。例如，如果某人通过介绍信去结识一位陌生人，比较合适的方法是先把信设法交到收信人的手中，然后再去见他。这样，收信人有时间决定个体将得到什么样的接待，而且也有时间准备与这种接待相称的表现性举止。<sup>②</sup>

我们经常发现，当交往必须在局外人面前进行时，局外人识相地以一种不感兴趣、不卷入、或不对该交往留心的方式行事，以致如果身体的隔离不能通过墙壁或距离而获得的话，有效的隔离至少能通过习惯而获得。例如，当两群人坐在餐厅里相邻的火车座上时，人们认为双方都不会利用事实上存在的机会来偷听对方的谈话。

当然，有关识相的疏忽的礼节，以及这种礼节提供的有效排他性，在各种社会和各种亚文化中都是不同的。在中产阶级的英美社会中，人们在公共场合不应去过问别人的事情，只应关心自己的事务。只有当一位妇女丢了钱包，或一辆汽车在半路抛锚，或一个在童车里无人过问的婴儿开始啼哭时，中产阶级的人才感到把有效隔离他们的墙暂时推倒是一种明智的举动。在设得兰岛，流行着许多不同的习惯。如果某人碰巧出现在其他正忙于工作的人面前，人们都希望他能助一臂之力，尤其在这种工作是短暂的而又相对棘手的情况下更是如此。这种临时的相互帮助被认为是理所当然的事，同时也是岛民彼此认同的一种表现。

一旦观众被允许进入表演，识相的必要性并不会中止。我们发现有一种复杂的礼节使个体以观众的身份来指导自己的行为。

---

<sup>①</sup> 女仆们受到良好的训练，因此她们可以不敲门就进入房间，或者一敲门就直接进去。这种自由很可能是基于这样一种理论，即：她们是无足轻重的人，因而，在她们面前，房间内的人不必保持任何娇饰与交往准备。友好的家庭主妇相互间允许进入各自的厨房，以作为一种坦诚相见的表示。

<sup>②</sup> 《礼节先生》，同前引，第73页。

这种礼节包括：表现出恰到好处的注意与兴趣；乐于抑制自己的表演，以免对他人的表演造成过多的矛盾和障碍；禁止表现出任何可能造成过失的言行，尤其是避免出风头。观众的识相是普遍存在的事情，即使那些以行为不当而出名的个体，例如精神病院中的病人，也会表现出这种识相。例如，一个研究团体曾报道说：

有一次，职员们未与病人商量，就决定为他们组织一个圣瓦伦丁节日聚会。许多病人并不想去，但为了不伤害组织这次聚会的见习护士的感情，他们最后还是去了。护士们做的游戏非常幼稚可笑，许多病人觉得做这种游戏实在无聊乏味。因此，这种游戏做完后，他们对能回到自己所选择的活动中去，都感到十分高兴。<sup>①</sup>

在另一个精神病医院里，人们注意到，慈善组织在医院的红十字会大厅，为病人举办舞会时——这种舞会能为她们中间的几个不太讨人喜欢的女会员提供一些从事慈善事业的工作经历——院方代表经常说服几个男病人同这些女会员跳舞。这样做的目的是为了创造一种印象，即他们让病人同来宾一起跳舞，是为了体谅病人，考虑到病人比自己更需要跳舞。<sup>②</sup>

显然，当表演者犯了某种错误时，表演所促成的印象与被泄露的现实之间就会出现差异。观众可能识相地对错误视而不见，或者非常乐意接受人们为错误作出的辩解。在表演者处于危机期间，全体观众可能心照不宣地帮助他们度过难关。例如，我们知道，在精神病医院，当一个病人死亡后，医生们就会试着创造出一种印象，好象他们已经为挽救这位死者尽了自己最大的努力。

---

<sup>①</sup> 引自W·高迪尔、F·C·雷德利克、H·R·吉尔摩和E·B·布罗迪合著：“精神病房中的社会结构和交往程序”，载于《美国行为精神病学杂志》，第22期，第321—322页。

<sup>②</sup> 笔者1953—1954年的研究。

这时，平时专门同医生作对其他病人，也会识相地停止同医生的争吵，并且会以十分微妙的方式维持一种十分虚假的印象，似乎他们对已经发生的死亡事件的意义一点也不理解。<sup>①</sup>与此类似，在有人来检查的时候，不管在学校、兵营、医院或在家里，观众都可能用一种模范的方法来表现自己，以便让正在受到检查的表演者作出示范的表演。在这种时候，剧班界限就会得到短暂和轻度的调整，以使处于共谋状态的表演者与观众携手合作，共同为来检查的上司、将军、主任或客人进行表演。

我们还需考察一下观众对表演者表现出识相的最后一个例证。如果观众了解到某表演者是一个初学者，因而比其他表演者更易犯一些令人窘迫的错误，那么，他们就会经常对这位初学者予以照顾，尽量不给他找麻烦。

观众之所以愿意与表演者进行合作，可能是因为他们希望同表演者产生直接的认同；或者是为了避免出风头；或是为了利用表演者。也许，最后一种可能性最能解释他们的动机。一些成功的娼妓似乎就是这样的人。她们常常言不由衷地表现出对其顾客表演的赞许，这种赞许表明了一种令人悲哀的戏剧表演事实：情人和妻子并不是女性中必须参与高级卖淫形式的唯一成员：

玛丽·李说，她为布莱克西先生做的事情并不比为其他有钱的顾客做的多。

“我做那些我知道他们想叫我做的事，我装出狂热地迷恋他们的样子。他们经常象小孩子一样地做游戏。布莱克西先生就经常这么做。他扮演穴居人来到我的房间，一下子把我搂进怀里，紧紧地拥抱我，直到他认为我的气都喘不过

---

<sup>①</sup> 参见塔克塞尔，同前引，第118页。当两个剧班都知道一种令人窘迫的事实，同时每个剧班又知道对方知道这一事实，而双方又都不愿意承认这一点时，就会出现罗伯特·迪宾称之为“组织虚构”的事例。参见迪宾，同前引，第341—345页。

来了才松开手。这真令人发笑。在他结束了同我的做爱后，我告诉他说：“亲爱的，你使我幸福极了，我几乎想哭。”你大概不会相信一个成年男人喜欢玩这种游戏吧，但他确实如此。不仅仅他，绝大多数有钱的男人都是这样。

玛丽·李深信，她同有钱的顾客打交道的主要资本，就在于她有自发表演的能力。她最近做了避孕手术。她认为，这一手术是她事业中的一种投资。

但是，本书所用的分析框架在这里又一次缩小；因为观众表现出的这类识相行为有可能比表演——这些行为实际上只是这一表演的一种反应而已——更为复杂。

我想给识相补充最后一个事实。不管观众什么时候运用识相，表演者都可能知道，他们正受到观众识相性的保护。当这种情况出现时，观众也可能清楚地意识到，表演者知道他们正受到观众的识相性的保护。这又使表演者了解到，观众知道表演者意识到他们正受到保护。当这种信息状态存在时，剧班之间的分隔状态可能会暂时中止，代之而起的是双方通过交换目光，来公开向对方传达自己所掌握的信息。在这种时候，整个社交的戏剧表演结构突然而又尖锐地暴露出来，使隔离剧班的界限暂时消失。不管剧班对事实真相的这种深切的了解带来的是耻辱还是笑声，都可能使它们迅速地退回到它们的特定角色中去。

## 关于识相的识相

我已经证明，观众常常为了表演者的利益，以一种重要的方

① J·M·默特弗和S·哈里斯，同前引，第165页。也可参见第161—167页。



法，通过运用识相或保护性的措施来帮助维持表演。显然，要使观众能够为了表演者的利益而运用识相，表演者本人就必须表现出适当的举止，以使观众的这种帮助成为可能。这就要求双方遵守纪律并谨慎行事，但这是一种特殊的纪律和谨慎。例如，人们指出，处于一个能偷听他人交谈的环境中的识相的局外人，可能会作出一种漫不经心的表演。为了帮助观众作出这种得体的退缩，那些感到自己可能被人偷听的参与者，就会从他们的谈话和活动中略去任何可能使局外人运用这种识相的事情，同时又在自己的交谈和活动中，包含大量的半机密事实，以表明他们并不怀疑局外人作出的退缩表演。同样，如果一位秘书要识相地告诉一个访问者，他想找的人外出了，那么，最好设法使访问者离开办公室的内部电话，这样，他就听不到那位“外出了”的人同她谈话的内容了。

最后，就关于识相的识相而言，我想提出两种一般的策略。第一，表演者必须十分敏感地意识到并接受暗示，因为观众正是用暗示告诉表演者：他的表演是人们不能接受的；如果他要挽救情境，最好迅速地调整表演。第二，如果表演者要以任何方式对事实进行误解表演，他就必须遵循误解表演的规矩。他不能使自己陷入一种即使最站不住脚的借口和最合作的观众都不能使他解脱的境地。即使在撒谎时，表演者也必须用一种戏谑诙谐的口吻，这样，即使谎言被人揭穿，他也能矢口否认，声称自己不是故意的，而只是开开玩笑而已。在对自己的仪表进行误解表演时，表演者也必须使用一种能表明自己清白无辜的脱身办法。例如，无论在室内还是在室外都戴着帽子以掩饰其秃顶的人，多多少少能为此找到借口；或因为他感冒了，或因为他忘了脱帽，或因为在人们意想不到的地方可能会下雨。然而，遮秃的假发却不能为戴它的人提供任何借口，也不能为观众提供任何为他解脱的口实。事实上，我们有理由把上文提到的骗子看成这样一种人：他不能

使观众对所观察到的误解表演表现出识相。

尽管表演者和观众常常运用这些印象管理的技巧，但是，我们知道，意外的事件也确实经常发生，而且观众们也常常无意间窥视到舞台后面的情况。当这样一种意外事件发生时，观众成员经常得到一个重要的教训。这一教训对他们来说，比发现某人隐秘的、托管的、内部的或策略的秘密而获得的侵犯性快感更为重要。观众成员可能发现一种通常完全处于隐蔽状态的十分重要的民主。不管正在扮演的角色是严肃认真的还是无忧无虑的，地位高的还是地位低的，扮演这一角色的个体在观众心目中留下的印象基本上反映了他的真实情况：他是一位为了自己的表演而殚精竭虑、备受折磨的孤独的表演者。在许多面具和许多角色的后面，每个表演者往往流露出一种孤独的神情；一种赤裸裸的没有得到社会化的神情；一种专心致志、无暇他顾的神情。波伏娃在她研究妇女的著作中，提供了一个例证：

尽管她非常谨慎小心，意想不到的事故仍经常发生：洒泼在了她的夜礼服上，香烟头烧着了衣服。这无疑意味着这位在舞场上洋洋得意、矜持高傲的妇人失去了她那奢侈而又欢快的外表，因为她现在不得不象一位家庭主妇一样，表现出认真和严肃的神色。现在一切都真相大白：她的衣着服饰并不象烟火一样，是一种为一时迸发出灿烂夺目的光彩而制成的转瞬即逝的“过眼烟云”。相反，它是富有的象征，是第一流的商品，同时也是一种投资。它意味着牺牲，它的损失是一场真正的灾难。无论是衣服上的斑渍、裂缝，还是拙劣的裁剪、糟糕的发式，都是比烧焦的烤肉或打破的花瓶更糟糕的灾难。这是因为，时髦女郎不仅用各种各样的奇装异服打扮自己，而且还决定把自己变为一件事物：在这个世界上，她感到自己受到了直接的威胁。她与裁缝师和理发师的关系，她的烦躁不安，以及她的严格要求——所有这一切都

证明了她的严肃态度和不安全感。<sup>①</sup>

如果个体知道观众能够形成对他不利的印象，那么，他就可能对一种善意的、诚实的行为也感到羞愧，这完全是因为这种行为的表演背景提供了一种不利于他的虚假印象。虽然这种羞愧是根本没有必要的，但是，一旦个体产生了这种感觉，他就可能会担心人们察觉出他的感情。而一旦他感到别人会察觉出他的感情，他又可能感到他的外表证实了这些有关他的虚假的结论。而在这种时候，他又可能采用种种防卫性的策略，仿佛他真是问心有愧似的，这进而又使他的本来就岌岌可危的处境更为恶化。这样，我们所有人在某一瞬间都可能认为，在别人的心目中，我们已经成了最可恶的人。

如果个体在他人面前维持着一种他自己也不相信的表演，那么，他就可能经历着一种特殊性质的自我异化，他对别人也就可能产生一种特殊性质的猜忌。正如一位美国女大学生所说的：

在约会的时候，我经常“装聋作哑”，但这是很吊味口的。人的情感是复杂的。有时，我为能“愚弄”轻信的男人而欣慰，但这种对他的优越感又混杂着我自己的虚伪的负罪感。对于“男友”我感到一些轻蔑，因为他被我的技巧所“欺骗”，或者，如果我喜欢这个男孩的话，我会给他一种母性的慈爱。与此同时，我又因他被这种慈爱所欺骗，而对他十分鄙视。我时常憎恨他！他为什么不在各个方面都胜我一筹呢？一个男人在各方面都是应该超过女人的。如果他在各方面都优于我的话，我不就可以成为我的自然的自我了吗？我在这里跟他呆着干什么，访贫问苦吗？

我觉得，最有趣的地方是，男人并不总是这样轻信。他可能觉察到实情，而在交往中心绪不宁。“我的处境如何？”

---

<sup>①</sup> 波伏瓦，同前引，第536页。

她对我的赞美之辞是出自肺腑，还是在取笑我？我上次作的那场小小的讲演真的给她留下了深刻的印象吗？或者她只是装着对政治一无所知？”有一两次，我感到玩笑是冲着我来。男孩子看穿了我的骗人把戏，并因我居然这样下贱地玩弄诡计而对我流露出鄙视的神情。<sup>①</sup>

共同面临的表演问题；对事物出现方式的关注；有根据和无根据的耻辱感；对自己和观众的矛盾心理，这些因素构成了人类情境中戏剧表演因素的一部分。

---

<sup>①</sup> 科马罗夫斯基，同前引，第188页。

## 第七章 结 论

### 结 构

社会机构，是指任何由固定的、能防止人们感知的障碍物所环绕的场所。在这个场所中，某种特定类型的活动有规律地发生着。我在上文中指出，对于任何社会机构，我们都可以从印象管理的观点出发，进行有益的研究。在一个社会机构的范围内，我们可以发现一个由表演者组成的剧班，他们协作一致地向观众呈现出一个特定的情境定义。这里包括自己的剧班和观众这两种概念，也包括由礼仪和礼貌规则所维持的有关社会风尚的种种假设。我们经常可以发现这样一种区域划分，即把区域分成准备表演、常规程序的台后和正在进行表演的台前。通往这一区域的途径是受到控制的，其目的是为了防止观众看到台后，同时不让局外人闯入与他们无关的表演中。我们发现，剧班成员之间比较熟悉与亲密，也比较团结，而且能分享和保守那些可能断送表演的秘密。在表演者和观众之间，维持着一种识相的一致，就好象他们之间存在着一种特定的对立和一致似的。他们经常强调彼此间的共同特征，而对彼此间的对立则轻描淡写。当然，也存在着与此相反的情形。由此产生的工作共意往往同表演者在观众在场时所表达的对观众的态度，以及表演者在观众不在场时所传达的、并受到小心翼翼地控制的角色外交往相矛盾。我们可以发现，差异角色在不断发展：一些显然是剧班成员、观众或局外人的个

体，获得了有关表演与剧班关系的信息。这种信息虽不甚明显，但却使戏剧表演的问题变得错综复杂。有时候，无意的姿态、过失和场景可能会导致分裂的发生，因而使得正在保持的情境定义失去信誉或受到抵触。剧班的表演情形中充满着这些分裂性的事件。我们发现，无论是表演者、观众还是局外人，都会采取种种措施来挽救表演：或通过避免可能存在的分裂性事件，或通过纠正未能得到避免的分裂性事件，或设法使其他人来挽救或纠正这种事件。为了保证这些措施的实施，剧班不仅会选择忠诚、遵守纪律和慎重的成员，而且还会选择识相得体的观众。

我认为，由这些特征和要素组成的结构，体现了英美社会中人们在自然背景中所进行的大部分社会交往的特征。这种结构可以运用于任何一个社会机构，从这种意义上说，它是一种正式的、抽象的结构。然而，它却不仅仅是一个静态的结构。这一结构涉及到许多动态的问题，而这些问题的产生又是为了维持一种已经在他人面前创造出的情境定义。

## 分析的背景

我们在本书前几章中，主要讨论了相对封闭的社会机构。我们认为，一种社会机构与其他社会机构的关系本身，就是一个明白易懂的研究领域。而且，从分析的角度上看，应该被视为一种不同种类的事实的一部分，即一种机构整合的秩序。在这一章中，我们准备把本书中采用的研究方法置于目前人们普遍采用的研究方法中。人们运用这种方法或公开、或隐晦地把社会机构作为封闭的体系来研究。我们可以尝试性地指出四种这样的研究方法。

首先，我们可以从“技术”角度来研究一种社会机构。这种方法的宗旨，是探索社会机构作为一个为实现预先确定的目标，而有目的地组织起来的活动体系所具有的工作效率。其次，我们可以从“政治”角度来研究一个社会机构。这一方法的宗旨，是探索每一位参与者（或一组参与者）能够要求其他参与者作出哪些行动，为实施这些要求而给予其他参与者多大程度的剥夺和纵容，以及参与者为实施这种要求并运用这种制裁而会作出什么样的社会控制。再其次，我们可以从“结构”角度研究社会机构，即研究横向和纵向的地位差异，以及使这几种社会群体彼此相联的社会关系。最后，我们可以从“文化”角度来研究一个社会机构，即研究对社会机构内部的行为具有影响作用的道德价值——这些价值涉及到风尚、习俗、审美观、礼节、礼仪、最终目的以及对手段的规范性限制等。我们要注意，所有这些可能在一个机构中发现的事实，都与这四种研究方法中的任何一种有关，但每一种研究方法在研究这些事实时所强调的重点以及其先后次序都是不同的。

在我看来，戏剧学的研究方法可构成第五种方法，加在技术的、政治的、结构的和文化的方法之后。<sup>①</sup> 戏剧学方法，就象其他四种方法中的任何一种一样，能够用来作为分析的终点，并作为调查事实的最终方法。这会导致我们在描述特定的机构中所运用的印象管理的技巧，以及机构中印象管理的主要问题和在机构中起作用的几个表演剧班的认同与相互关系。但是，正如其他每一种研究方法所使用的事实一样，这些与印象管理特别有关的事实，在那些受到另外四种方法关注的问题中，也同样起着一份作用。在这里，我们有必要对这一点作一番讨论。

---

<sup>①</sup> 比较O·霍尔在其“人际关系研究的方法和技巧”（1952年4月）中，就研究封闭系统的可能方法所采取的立场。休斯等人在《实地考察中的个案研究》（即将出版）一书中也谈到了这一点。

也许，在关于工作标准的问题上，技术角度和戏剧学角度相互交叉的可能性最大。下面这一事实对这两种研究方法都是非常重要的：一个个体丛关心着对另一个个体丛的工作成就中的不明显的特征和质量；而另一个个体丛却关心着创造出这样一种印象——他们的工作包含着这些隐藏着属性。政治方法和戏剧学方法的明显交叉之处，在于一个个体指导另一个体的活动的的能力。首先，如果一个个体要想指导他人的行为，他会经常发现，保守住策略秘密不让他人知道是很有用的。其次，如果一个个体试图通过示范、启迪、劝学、交流、操纵、权威、威胁、惩罚或压制等方法来指导其他个体的活动，那么，不管他的权力多大，地位多高，他都必须把自己想让他人完成什么事，为了让他人完成这件事他自己愿意做些什么事，以及如果他人不能完成这件事，他自己又会采取什么措施等问题，用行之有效的方式表达出来。任何一种权力都必须用一种能够有效地展现它的方法加以表现，同时，一种权力又根据它得以戏剧化的方法和程度，具有不同的影响（当然，如果某人不处于一种能作出示范、交流、惩罚等方法的地位，那么，即使他有能力表现出情境定义，也不会有多少用处）。因而，赤裸裸权力的最客观的形式，即有形的压制行为，经常既不是客观、也不是赤裸裸地表现出来，而是以一种旨在说服观众的表演的形式出现。这种表演经常是一种交往方式，而不仅仅是一种行动方式。在关于社会距离的问题上，结构方法和戏剧学方法似乎最为清晰地交叉在一起。一个地位的群体在其他地位的群体的观众眼里能够保持的形象，将取决于表演者在限制同观众进行交往性接触时所具有的能力。在维持道德标准的问题上，文化方法与戏剧学方法又最为清晰地交叉在一看。一个机构的文化价值能够在很大程度上决定参与者对许多事情的感受，同时，它又能确立一种必须保持的外表结构，而不管隐藏在这种外表之后的感受如何。



## 个性——交往——社会

近几年来，人们一直在设法把三个不同研究领域中的概念和结果加以整合，并置于一个统一的结构中。这三个不同的领域是：个体的个性、社会交往和社会。在此，我想作出一种跨学科的努力，以提出一点简单的补充。

当一个个体出现在他人面前时，他会有意和无意地作出一个情境定义——他自己的自我概念是该情境定义的一个十分重要的组成部分。当一个与已经促成的印象不一致的事件发生时，人们在社会现实的三个不同层次上都能同时感受到其重大的后果，每个层次都包括不同的出发点和不同的事实次序。

首先，社会交往中——我们在这里暂且把它看作两个剧班的对话——可能出现一种窘迫和混乱的暂停。在这种时候，人们不能对情境定义再进行确定，先前的地位可能再也靠不住了，参与者可能会发现自己失去了明确的行动方向。具有典型意义的是，参与者在情境中意识到一种虚假的提示，并会感到尴尬难堪和惊慌失措，确切地说，感到狼狈不堪。换句话说，由有秩序的社会交往产生并保持的慎密的社会系统成为一盘散沙。从社会交往的角度上说，表演性的分裂完全可能产生这样的结果。

其次，除了这些在当时能够打乱表演活动的结果外，表演性的分裂还可能产生一种具有更为广泛的意义的结果。观众往往把个体表演者在任何正在进行的表演中表现出的自我，视为他的同事群体、他的剧班和他的社会机构的真正代表。观众也经常把个体的某种特殊表演，看作他能够表演常规程序的证据，甚至看作他能够表演任何一个常规程序的证据。在某种意义上，这些较大

的社会单位——剧班、机构等——在每次个体表演其常规程序时都会作出承诺；随着每一次表演的进行，这些单位的合理性往往再一次受到检验，它们的永久性声誉也危如累卵。这种义务的承担在一些表演中特别强烈。例如，如果一个医生和他的护士都离开了手术台，而被麻醉的病人又意外地从手术台上滚下来摔死，那么，不仅该手术会以一种令人窘迫的方式受到破坏，而且作为一名医生的声誉，以及该医院的声誉都会受到损害。这就是从社会结构的角度看，表演性分裂所可能具有的结果。

最后，我们经常发现，个体可能会把他的自我深深地卷入同一个特定角色、机构、群体的认同中；同时可能把自我深深地卷入他的自我意识中，即认为他本人不会破坏社会交往，也不会使依赖这种交往的社会单位感到失望。当分裂发生时，我们或许会发现，个体的自我概念——个体的个性正是围绕着这种自我概念确立起来的——可能变得非常令人怀疑。这就是从个体的个性角度看，表演性分裂所可能具有的结果。

由此看来，表演性分裂在个性、交往和社会结构这三个抽象的层次上都具有结果。尽管分裂的可能性在各种交往中不尽相同，尽管分裂的可能性所具有的社会重要性因交往的变化而变化，参与者在任何交往中都可能有的轻度的窘迫，或者，在少数情况下，也可能深感耻辱。生活或许并不是赌博，但社会交往却是如此。进一步说，由于个体必须为避免分裂的出现，或为纠正没有能避免的分裂作出努力，那么，这种努力本身也在三个层次中同时产生了结果。在这里，我们可以用一个简单的方法，把这三种抽象层次与研究社会生活的三种方法联结起来。

## 比较和研究

在本书中，我们曾引证了许多来自非英美社会的例证。我在

引用这些例证时，并不是想表明我在这里提出的结构是不受文化制约的，也不是想表明这一结构无论在我们英美社会还是在非英美社会，都适用于相同的领域。我们过着一种室内的社会生活。我们精通固定的外部装置，不让陌生人入内，同时给予表演者某种隐密，以便让他准备自己的演出。一旦我们开始表演，我们就想把它进行下去，直到表演结束，同时我们对表演期间可能发生的令人不快的提示极为敏感。如果我们在进行误解表演时被人当场揭穿，那么，我们就会深深地感到耻辱。虽然我们在戏剧表演中总是遵循某些规则，同时表现出某些倾向，但我们却不能因此而忽略另一种事实，即在其他社会，人们在社会生活的领域中，却明显地遵循着不同的规则。西方旅行者的所见所闻，充分表明了他们的戏剧表演感受到了冒犯。他们对此往往惊诧不已。如果我们要对其他文化进行归纳，我们就不仅要考虑到与我们相似的情形，还要考虑到这些令我们惊诧不已的情形。例如，在中国，虽然人们在私人茶室中的行为与茶室的装饰奇妙地和谐相称，但在极为简陋的饭馆里，却可能供应着令人意想不到的美酒佳肴。同样，有些商店虽然看起来破破烂烂，里面的职员一个个也总是那样衣着不整，但在商店的柜台下和壁龛中，却放着精美无比的丝绸，就包在几张已旧得发黄的废纸里面。<sup>①</sup>虽然人们都认为中国人很顾及彼此的面子，但下面的情况也不是不可能出现的：

幸运的是，中国人并不象我们一样看重家庭隐私。他们并不在乎他们日常经历的全部细节给任何想看的人看到。他们如何生活、吃什么饭菜、甚至在我们看来是不应为外人所知的家庭纠纷，似乎都是公共财产，而不是排他性地属于这个与之最为相关的家庭。<sup>②</sup>

---

① 麦高恩，同前引，第178—179页。

② 同上，第180—181页。

同样，我们还必须意识到，在那些拥有固定不变的不平等地位系统和强烈的宗教倾向的社会中，个体对有关礼仪的整个表演都不如我们认真，并常常用简短的姿势来跨越社会障碍。这种姿势更为重视处于面具后面的人，而这种重视在我们社会中却是不允许的。

此外，我们也不能认为，我们自己社会中的戏剧表演惯例总是相同的。例如，我们知道，在许多劳资关系中，一个剧班可能会与它的对手一起参加劳资协商会议，但剧班同时又知道，在必要的时候，它必须装出怒不可遏的样子，大步走出会议厅。外交剧班也必须经常进行类似的表演。换句话说，在我们的社会中，尽管剧班通常不得不压抑住自己的愤怒，而表现出一种工作共意的样子，但在许多情况下，剧班却不得不摆脱自己保持的冷静，而表现出一种极为愤怒的样子。同样，在许多情况下，不管个体希望与否，他们都感到，要保全他们的荣誉和面子，就必须破坏正在进行的交往。由此看来，比较慎重的方法是把小型的单位、社会机构、等级机构或特殊的地位作为研究的出发点，用追踪个案历史的方法来谨慎地对各种机构进行比较，并把这些机构中的变化记录下来。下面一段引文谈的是商人们进行合法表演的信息：

法庭对合理信任问题的看法，在最近的半个世纪中发生了明显的变化。较早的判决，在当时流行的“商品出门概不退换”的原则影响下，特别强调原告保护自己、攻击被告的“职责”；同时认为，既使是对与自己有意见的人作出的肯定性判断，也不能引以为证。人们认为，任何人都可能通过讨价还价来战胜另一个人，如果他有这种能力的话。只有傻瓜才寄希望于一般意义上的诚实。因而，原告必须作出合理的调查，形成自己的判断。由于认识到一种新的商业道德，这种商业道德要求对事实的陈述至少必须是诚实与谨慎的，而且在许多案例中，这种陈述确实已被证明是真实的，这就使

这一观点几乎发生了完全的变化。

现在人们认为，关于下列事实的陈述，如土地、商品的数量和质量、法人的金融地位以及导致商业交易的类似事务等，都是完全可以信赖的，并不需要经过调查。不仅因为这样的调查没有必要而且困难重重（例如被出售的土地位于很远的地方），而且还因为人们可以轻而易举地揭穿虚假的表演。<sup>①</sup>

在商业关系中，坦诚相见的因素也许正在增长，但我们有一些证据表明：婚姻法律顾问都认为，个体不必把他（她）以前的事情告诉自己的配偶，因为这种做法只能导致不必要的关系紧张。还可以援引一些例子。例如，我们知道，直到1830年，英国的酒吧为工人们提供了一种台后装置，其实这种酒吧与他们自己的厨房并无多大区别。从那以后，高级豪华酒店如雨后春笋般地涌现，这些酒店为大致相同的顾客提供了一种他们做梦也想不到的神奇般的台前区域。<sup>②</sup>另外，我们还了解到，在一些美国城市中，当地上层社会曾经苦心经营的家庭与职业的门面，近期已呈现出衰势。与此相反，在最近几年中，工会组织所使用的外部装置却日趋豪华，<sup>③</sup>这些组织正聘用越来越多的受过高等教育的专业人员，以此来提供一种有思想、可尊敬的门面。<sup>④</sup>另外，我们还可以追踪特定的工商业组织在设备布局上的变化，以此证明门面的增加不仅表现在办公大楼的外表，而且也表现在会议室、大厅以及这些建筑物中的会客室。在一个特定的小农庄共同体中，

---

① 普洛斯基，同前引，第749页—750页。

② M·戈勒姆与H·邓尼特合著，《酒吧内部》（伦敦：建筑出版社，1950年版），第23—24页。

③ 参见亨特，同前引，第19页。

④ 参见怀伦斯基，同前引，第四章。在这一章中，他讨论了职业专家的“橱窗装饰”的作用。关于这种活动在商业中的表现，可参见里斯曼，同前引，第138—139页。

我们可以看到，通过紧靠火炉的小门可以入内的牲口棚，曾经是厨房的台后，最近已搬到离房子较远的地方去了。房子本身曾经位于花园、农具、垃圾和饲料堆的中间而毫无保护，现在人们在房子面前砌上了围墙，同时很注意环境卫生。人们很注意房子格局的公共关系作用，以便给村里人留下一个良好的印象。与此同时，在没有砌围墙的台后区域，破砖碎瓦以及各种垃圾随处可见。随着同房间相连的牛棚的消失，以及碗碟洗涤室的淘汰，我们看到了家庭设施也正在不断更新并逐步现代化。譬如厨房，曾经占有自己的台后区域，现在却变成房子中最不经看的区域，同时又变得越来越堂堂皇皇、无可挑剔。我们可以追溯一下一种特殊的社会运动，这一运动使轮船、餐馆和家庭都认真清扫各自的台后区域，以至达到这样一种程度：象僧侣、共产主义者、或德国的高级市政官一样，他们的警卫是上乘的，而且门面也没有那一处是低落的；与此同时，观众成员对社会的本我（Id）十分着迷，以此去探究已为他们清理好的地方。在交响乐团排练时受雇来观看的人是最近的一个例子。我们能够注意到，有一种被埃弗里特·休斯称为集团流动的现象。通过集团流动，处于某一地位的人试图改变需要他们完成的工作，从而不必作出任何与他们正试图为自己确定的自我形象不一致的行为。而且，我们还能观察到，在一个特定的社会机构中，存在着一种与此并行的进程，我们可以把它称为“角色事业”。一个特定的成员不是要通过这一进程而试图进入一个已为他确定的更高职位，而是要通过这一进程为自己创造一个新的职位。这一职位包含着一些能够恰如其分地表达出与他性情相宜的属性的义务。我们能够检查这一特殊化的过程，许多表演者在短暂的时间内共同利用相当精巧复杂的外部装置，又心满意足地单独睡在一间没有任何虚饰的寝室中。我们还能注意到，具有决定性意义的台前装置正日益扩散——诸如实验室的台前现在已包括合成玻璃、不锈钢、橡胶手套、白色瓷砖

和工作服等——这些东西使越来越多的从事不体现工作的人获得了一种自我净化的方法。在开始阶段，高度权威的组织往往要求一个剧班花费一定的时间，对另一个剧班的表演装置进行严格的清扫和整理，但我们也能看到，在诸如医院、空军基地和大家庭这样的机构中，对外部装置的苛刻要求最近放松多了。最后，我们注意到了爵士乐与“西海岸”文化模式的兴起和扩散。在这种文化模式中，象小妮子，呆子、蠢货、讨厌鬼、私货等术语正风靡一时，它使得个体能够在非专业舞台表演者与专业舞台表演者及日常表演的技术方面保持某些联系。

## 表演角色传达着自我印象

最后，我们也许可以从道德上进行解释。在本书的前几章中，我们把社会生活的表现性部分作为给予他人或使他人获得印象的来源。同时，我们又把印象看作关于不明显的事实的一种信息来源与一种方法。信息接受者通过这种方法，能够操纵他们对提供信息者的反应，而无须等待自己感受到了提供信息者的行为后所产生的整个后果。因此，我们对表演的阐述依据于它在社会交往过程中扮演的交往性角色，而不是（举例说）依据于它可能为表演者提供的尽善尽美的或能消除紧张的功能。<sup>①</sup> 在所有的社会交往的背后，似乎存在着一种十分重要的辩证法。当一个个体来到他人面前时，他总想要发现该情境中的事实。如果他占有这

---

<sup>①</sup> 关于这类问题最近的论述，可参见T·帕森斯、R·F·贝尔斯和E·A·希尔斯的《行为理论初探》（伊利诺斯：格伦科，自由出版社，1953年版），第二章，“行为符号论”。

种信息，他便能够知道，并估计到将要发生的事情，而且能给在场的其他人以充分的应得权益，只要这种权益与他自己的开明私利不相矛盾。要完全揭示出情境的现实本质，个体就必须对有关其他人的所有社会资料进行了解。个体还必须了解其他人在相互交往中的活动可能产生什么样的最终结果，以及他们对他的最为真实的感情是什么。要完全了解这种最终结果或真实感情常常是不可能的。为了弥补这种缺陷，个体就会采取其他措施，诸如使用提示、测试、暗示、表现性姿势、地位象征等，作为预示性的媒介。简而言之，由于个体所关心的现实在当时不能被感受到，所以只好依赖其外表。具有讽刺意味的是，个体越是关注着不能被感知的现实，他越需要把注意力放在外表上。

个体往往根据在场的其他人正在作出的有关过去和将来的印象来对待他们。正是在这里，交往行为变成了道德行为。其他人作出的印象往往被人们看成是他们含蓄地表现出来的主张和允诺，而且，无论是主张还是允诺，都有一种道德的特征。个体在内心说：“我正在用你作出的这些印象来检查你和你的活动，因此，你不可能把我引入歧途。”关于这一点，有一件事是比较奇特的，那就是，即使个体期望其他人对他们自己的许多表现性行为毫无所知，即使他也许会根据他所略知的有关他人的信息来利用他人，他也仍然会采取这一立场。由于这位正在观察他人的个体所运用的印象来源涉及到许多有关礼貌和礼仪的标准，同时还涉及到许多有关社会交往和表演任务的标准，因此，我们就能再一次意识到，日常生活是如何陷入千差万别的道德范围内的。

现在，让我们来考察一下其他人的观点。如果他们要使自己的行为表现出绅士风度，他们就必须对这一事实——个体正在形成有关他们的印象——视而不见；相反，他们必须以一种没有任何滑头和诡计的方式来表现自己，只有这样，个体才能对他们及他们的努力留下生动的印象。如果他们碰巧意识到了他们正受到



观察这一事实，他们也不会让这一点以一种不恰当的方式来影响他们；相反，他们必须自信地认为，个体肯定会得出一个正确的印象，而且也会因为这一点而给予他们应得的权益。但如果他们关心着怎样去影响个体给予他们的待遇（这种情况是很可能出现的），那么，那种具有绅士风度的方式对他们来说也是不难表现的。他们仅仅需要对目前的行为加以指导，使这种行为在将来能产生一种结果，以便让公正的个体以他们所希望的方法去对待他们；一旦这一点做到了，他们就只好依赖个体的判断力和公正性了。

当然，那些受到观察的人，确实常常运用这些适当的方法来影响观察者给予他们的待遇。但是，被观察的人还可以使用另一种方法，一种更为简洁、有效的方法来影响观察者。他们能够重新调整他们的参考构架，而不给观察者留下一个不全面、不准确的印象；他们的活动仅仅是作为其活动的偶然的副产品出现的。他们不必运用人们可以接受的方式来实现某些目的，但却可以创造出一种印象，仿佛他们正在运用人们可以接受的方式来实现某种目的。要操纵被观察者用来作用现实替代物的印象，经常是可能的。因为作为一件事情存在的符号，而不是事情本身，在这件事情不存在时也可以加以运用。观察者必须依赖事情的表现，这一需要本身就产生了误解表演的可能性。

许多人感到，在对观察他们的个体施加影响时，如果仅仅局限于绅士风度，那么，不管他们从事什么工作，他们都不能长久地停留在这一工作中。他们还感到，在整个活动的这一点上或那一点上，他们必须携手合作，直接操纵他们所作出的印象。被观察者成为一个表演剧班，而观察者成为观众。对事物采取的行动成为对观众作出的姿势。整个活动的范围变得富有戏剧性的色彩。

现在，让我们开始作基本的论证。作为表演者，个体关注着

维持一种印象，即他们完全能够达到人们据以判断他们的及他们的产品的许多标准。由于这些标准数目如此之多，涉及面又是如此之广，因此，作为表演者的个体留在道德世界内的时间比我们想象的要长得多。但是，作为表演者，个体所决心的并不是实践这些标准的道德问题，而是创造出一种令人信服的印象——这些标准正在付诸实践——非道德问题。由此可见，我们的活动一般说来是与道德问题有关的。但作为表演者，我们对这些道德问题并不予以关注。我们是道德的商人，我们成年累月地与我们展现的商品密切接触，我们的心中充满着对这些商品的心领神会。但是，我们对这些商品倾注的注意力越多，我们与这些商品的距离就可能越远，因而，我们与那些听信了我们的话，来买这些商品的人的距离也就越远。让我们另举一个例子来说明。经常以一种道德角色、即一种已经社会化了的角色出现的责任以及由此产生的利益，迫使人们象舞台演员一样，成为精通戏剧表演的行家里手。

## 表演和自我

“我们为他人进行自我表演，”这一说法已经没有什么新颖之处了。在本书即将结束时，我们必须强调指出：对于自我的结构，我们可以根据英美社会的人们对这些表演所作的安排来理解。

在本书中，个体被含蓄地分成两个基本的部分：首先，他被看作一个表演者，一个备受折磨的印象制造者，从事着一种的确非常富于人性的表演工作；其次，他被看作一个角色，一个人物，尤其是一个杰出人物。他的精神、他的力量以及他的优秀品质，都是表演所要唤起的。表演者的属性和角色的属性属于不同

的种类，从根本上看的确是这么回事。然而，从那种必须进行表演的角度上看，这两类属性都有自己的意义。

首先谈谈角色。在我们的社会中，一个人扮演的角色和他的自我基本上是吻合的。这种作为角色的自我通常被认为存在于其占有者体内，从人格心理学的角度说，它特别是作为一种小核存在于其占有者的头部。我认为，这一观点是我们一直想提出的观点中的一个含蓄的部分，但正因为如此，它却为表演提供了一种蹩脚的分析。在本书中，被表演出的自我被看作是某种形象，这种形象是可信的，舞台上的个体和角色中的个体都极力诱使他人认为他的确符合这一形象。虽然有关该个体的这一形象得到人们的接受，并因此使该个体获得了一个自我，但这一自我本身并非来自于其占有者，而是来自于其行为的整个场景。它是由周围事件中的一种属性引起的，这种属性能够使目击者对这些事件加以解释。一个得到正确表演的场景，能够使观众把一个自我赋予一个表演角色，但这种赋予——这种自我——是一个已经得到实施的场景的产物，而并不是它的原因。由此可见，作为表演角色的自我，并不是一种具有特殊的地域、并经历生老病死之生命循环的有机物。相反，它是一种戏剧效果，一种弥漫地产生于表演场景的效果。在戏剧表演中，最为重要的问题在于人们能否相信这种戏剧效果。

由此可见，我们在分析自我时，必须把自我与它的占有者区别开来，即把自我与从自我中获得了最大的利益、或蒙受了最大的损失的个体区别开来，因为他或他的身体仅仅提供了一种遁词，合作生产的产品暂时地依据这种遁词而搁置一旁。产生和维持自我的媒介并不存在于这种遁词之中；事实上，这些媒介正拴在我们的社会机构内。有一个台后区域，里面有各种日常用品，可用来对身体装饰打扮；还有一个台前区域，使用的是固定的道具。一个由多人组成的剧班，根据舞台提供的道具进行表演，这种表演活动将构成一种场景，表演角色的自我将从这一场景中产生出

来。而另一个剧班——观众的解释性活动，对这种角色的形成起着不可缺少的作用。自我是所有这些安排的产物。

当然，用来产生自我的整个装置是相当笨拙的，而有时还会发生故障，使它的各个部分暴露出来：如台后区域控制、剧班共谋、观众识相等。但是，如果这部装置得到充分润滑的话，那么，印象就会迅速地产生出来，以致使我们一下子堕入了我们的一种现实类型的支配之中——表演将顺利地继续进行下去；赋予每个表演角色的坚实的自我，也将从其表演者那里涌现出来。

现在，让我们从作为被扮演的角色的个体转而讨论作为表演者的个体。他有学习能力，这种能力在角色训练的任务中得到了锻炼。他爱好梦幻，有些梦幻愉快地展现了一种成功的表演；另一些梦幻则充满了忧虑与恐惧。如果在公开的台前区域，表演者受到了极大的怀疑，那么，他就会心神不宁、坐立不安，充满着这种忧虑和恐惧。他常常向剧班成员和观众表现出一种喜爱社交的愿望，并对他们的心事表现出一种识相的体谅。他还有一种含垢忍辱的能力，这种能力使得他把被暴露的机会降到最低限度。

作为表演者的个体所具有的这些属性，并非仅仅是特定表演的一种被描述的效果；它们实际上具有生物心理学的性质，但又似乎是在与舞台表演的偶然事件进行了密切的互动之后产生出来的。

现在，让我们作最后的评论。在阐述本书所运用的概念结构时，我们使用了一些舞台语言。我谈到了表演者和观众、常规程序和角色、成功的或失败的表演、提示、舞台外部装置和台后、戏剧表演的需要、戏剧表演的技巧和策略。现在，我们应该承认，我们使用的这一类比在一定程度上只是一种修辞和策略而已。

整个世界是一个舞台。对于读者来说，这一说法显然已是老生常谈，这使得他们忽略了它的局限性，也使得他们不能容忍它

的表现，因为他们知道，无论在什么时候，他们都能轻而易举地证明，不必过于认真地对待这种说法。相对而言，舞台上表演的行动是一个不太自然的幻觉，同时又是一个受到人们承认的幻觉。与日常生活中的表演不同的是，对被扮演的角色来说，并不会发生什么真实或现实的事情，尽管在另一层次上，可能发生某些真实或现实的事情。这些事情会影响专业表演者的声誉，因为他们的日常工作就是从事戏剧表演。

因此，在这里，舞台语言和舞台假面具应当被丢弃一边。手脚架是用来建造高楼大厦的，因此，人们在搭手脚架时就知道不久的将来还要把它拆掉。本书不是讨论渗透进日常生活的戏剧方面的问题，相反，它所要讨论的是人们的日常接触的结构——在社会生活中，人们彼此直接接触时就会产生的实体结构。这一结构的关键因素是保持一个单一的情境定义，这一定义必须被表达出来，而这种表达又是在人们面临着许多潜在的表演性分裂的情况下得以维持的。

在舞台上表演的角色，在某些方面并不是真实的。它也不象一个完全由骗子扮演的精心设计的角色那样，会产生出一种真实的后果。但要成功地表演两类角色中的任何一类，都必须使用真正的技巧——这种技巧同我们一般人用来维持真正的社会情境的技巧是完全一样的。那些在舞台上进行面对面交往的人们，必须符合真实情境的关键要求。他们必须表现性地维持一种情境定义；但是，他们维持这一情境定义所借助的环境，使他们能够为我们所有人都分担的交往性工作，发展了一种贴切的术语。