

订阅DeepL Pro以编辑此演示文稿。  
访问[www.DeepL.com/pro](https://www.deepl.com/pro?cta=edit-document)，了解更多信息。

\*\*3.2.3 仪式表演：非传统戏剧体验\*\*

回放剧场表演与其他仪式表演活动一样，被视为非传统戏剧活动。将该活动定义为非传统活动的重要因素包括：在非传统戏剧场地或地点的布置、观众的参与以及内容的突发性。Coppieters (in Bennett, 1990) 认为，"观看非传统戏剧的观众需要冒更大的风险！"（第 97 页）。(p.97).此外，他们还有可能是在寻找戏剧和表演所承诺的戏剧体验（Carlson, 1996, Styan, 1975）。观众参与当代表演活动并不罕见。Bennett (1990) 提出，观众已成为 "戏剧活动的实际积极创造者"（第 10 页）。她认为，"戏剧赋权 "的出现是巩固观众参与的主要形式的根本。互动式戏剧过程（见 Boal, 1995 年）要求消除传统的审美距离概念。对于表演者和观众而言，第四堵墙会瓦解为一个模糊的门槛。O'Toole 和 Lepp（2000 年）断言，观众对接下来发生的事情起着举足轻重的作用。这一角色是由过程的仪式化框架所引导的，它指出了行动中的特定空隙，从而邀请真正的参与。近来，这已成为一种趋势，即重视表演的过程，而不是以文本为基础的戏剧产品的主导思想。

Coppieters 的研究指出了一些关于非传统戏剧活动中观众的观点。他认为，观众在参与过程中经历了一个元过程。在这一过程中，他们特别意识到非传统活动与他们对传统戏剧的期望有何不同。他们通常对成为参与者表示尴尬和矛盾，并对缺乏熟悉的表演类型线索表示沮丧。他们因不知道预期会发生什么而感到处于不利地位（Coppieters，见 Bennett，1990 年）。贝内特报告说，Coppieters 就观众对非传统戏剧活动的看法得出了四个一般性结论：

- 一个人对其他公众的态度/看法/关系是影响其戏剧体验的重要因素。

- 剧院中的感知过程是一种社会互动形式。

- 无生命的物体会被人格化和/或被赋予强烈的象征意义，以至于任何对其命运的焦虑都会成为人们情感体验的核心。

- 环境戏剧与人们的同质群体反应背道而驰（Coppieters in Bennett, 1990, p.97）。

贝内特（Bennett，1990 年）对观众感知研究进行了更广泛的评论，并补充了影响观众感知的三个因素：演出地点、剧团历史以及观众的社会文化价值观和个人观念。同样，回放剧场表演者的价值观和信仰也以一种复合的方式影响着他们的感知：首先是对故事的聆听和诠释，其次是以戏剧形式体现故事。贝内特（1990 年）总结说，"在实际的戏剧观众与社会制度之间，以及在戏剧观众与当代文化之间"（第 98 页）存在着复杂的联系。戏剧的产生和演出环境的影响和相关性在文献中均有记载（见 Bharucha, 1993 年，Brook, 1989 年，Carlson, 1996 年）。回放剧场的表演也同样蕴含在更广泛的社会和文化背景中，因此可以预期它同样会反映出更广泛的社会和文化背景。

非传统戏剧活动往往为观众提供了以生产者身份参与其中的机会。参与者在回放剧场中的作用超出了传统演出的接收和制作，还包括 "文本 "的选择，以及

通过自愿讲述和表演所讲述和表演的故事。这种能动性既存在于个人之中，也存在于群体之中。决定由谁讲述自己的故事以及何时讲述，既是指挥的责任，也是观众的责任。这一过程是辩证的，需要作为仪式巫师、戏剧制作人和社会计量学家（在以包容性和多样性价值观为中介的表演中）的指挥者发挥能动作用（Fox, 1994, Good, 1986）。参与者的体验是一刻一刻建立起来的，由表演中各种元素的复杂交叉组成：语言和声音--他们说什么、听到什么，动作和画面--他们做什么、看到什么，互动、反应和反思。参与者的意义创造过程推动着反应。因此，表演是 "公共反思 "的场所，是通向日常生活中无法触及的过程的途径（Turner, 1982, p.33）。在迈尔霍夫（1990 年）看来，反思意识与 "流动的态度 "相对立，因此是仪式过程的悖论（第 247 页，特纳，1982 年）。她写道

许多仪式都会诱发反思意识，就像它们邀请人们最充分地参与和集中注意力，从而带来流动一样。仪式永远都在玩弄镜子和面具，玩弄边界和过渡，这使得自我反思几乎不可避免，同时告诉个体他/她是什么和不是什么（第 247 页）。

特纳（Turner，1982 年）将此称为 "断流"，或因回顾记忆而导致的断流体验。他认为，当参与者从 "存在 "转为 "思考 "或 "行动 "时，就会与共同体验拉开距离。然而，Myerhoff（1990 年）提出，参与者可能会有一种超越性的体验，她将这种体验描述为处于流动状态，同时又具有意识。

剧院中的反思可以是一种集体或社区体验。盖洛德（见贝内特，1990 年）认为，反思性和流动的集体体验是由戏剧的仪式框架引起的，它能使观众变得

> 作为临时集体意识的一部分，随时准备从舞台上发生的事件中寻找意义和重要性。因此，对所有相关人员而言，戏剧场合涉及双重意识。演出至少在两个层面的 "现实 "中同时进行，至少在两个框架内进行。外框架始终包含观众和表演者。内部框架划分了表演空间（Gaylord in Bennett, 1990, p 148）。

>

戏剧理论中经常讨论两种框架的存在以及边缘体验所引起的模糊性（见 Artaud 1958 年，Grotowski 1968 年）。在回放剧场表演中，这种动态可能会发生两次，第一次是观众（和表演者）聆听故事讲述者的讲述，第二次是他们聆听/表演（表演者）或聆听/观看（观众）表演。声音艺术家保罗-卡特（Paul Carter，1992 年）在谈到 "倾听 "时写道

倾听，对听觉的分析，并不是治疗 "眼疾 "文化的灵丹妙药；

但 "圆形 "听觉的双耳可能性，体验一种知觉现实，它扩大了主体，即使它包含和限制了主体，它包含了自然的两种含义（人类和环境），而不使其中一种受制于另一种，并准确地象征了眼睛往往会忘记的东西：身体，而不仅仅是耳朵，是颤抖的火焰，是振动的表面，是褶皱的水。身体不是在拍摄世界，而是通过可渗透的薄膜过滤世界（第 129 页）。

卡特的话暗示我们要用心倾听。然而，在 "回放剧场 "的演出中，讲述者所说的话却引起了人们的特别关注。这些话语和指挥家选择的话语不仅仅是话语，更是表演。巴鲁查（Bharucha，1993 年）提出，"话语可能并不是它们所暗指和试图体现的现实......[但]它们有自己的物质性，无论如何随意和模糊地反映了我们生活的世界"（第 45 页）。回放剧作为一系列故事的过程，在每次讲述后都会自发地进行戏剧化，这本身就表明，"倾听""话语 "是参与仪式的一个核心层面。在某种程度上，讲述者的话引导着接下来的戏剧表演。事实上，当故事被搬上舞台时，讲述者的 "话语 "就变成了文本，演员必须注意在文本中注入自己的意义。演员的职能是将故事作为戏剧来演绎。戏剧本身 "是一种语言"（Fortier，1997 年，第 6 页），其中的视觉、动作、设计、符号、文字、音乐和声音都是为了向观众传达连贯一致的信息（Esslin，1987 年）。对于回放剧场的观众而言，至少有三种不同的独立表演类型：第一种是由观众讲述，第二种是由指挥塑造，第三种是由演员将故事戏剧化。在所有场合，观众都在 "接受 "或见证叙事。因此，阅读叙事和表演要求符号和文本对接收者具有某种意义。

戏剧的辩证法要求观众 "倾听"，表演者也要 "倾听"，通过互动对话来体现聚会的集体世界观。也就是说，讲述和表演都蕴含着社区的文化动力（Carlson，1996 年）。有鉴于此，回放剧场可被描述为其所在社区和文化的反射或镜子。与布鲁克、阿尔陶、格罗托夫斯基和克雷格的跨文化戏剧实验（"借用、偷窃、交换"）不同（Schechner, 1982, p.19），回放剧场方法提供了一种在自身文化中的体验。这使得回放剧场既是聚集社区的一面镜子，也是了解更广泛社区社会现实的一扇窗。然而，只有当演员的知识、经验和多样性与社区的知识、经验和多样性相匹配时，戏剧表演才是准确的。巴鲁查（Bharucha，1993 年）认为，这不一定是思考演员角色和贡献的唯一方式。他在探讨挪威和东方的阿尔陶以及印度的布鲁克的局外人身份时写道，阿尔陶充当了 "社区中不同群体之间亲密的新关系的催化剂"（第 63 页）。与此同时，他认为布鲁克 "捕捉到了印度的风情"，巴鲁查认为这一成就比仅仅展现民族的实质更有价值："在戏剧中，最难的莫过于表现另一种文化的风情"（第70页）。

\*\*3.2.4 受众的接受、参与和反应\*\*

在本章前面，我介绍了作为研究重点的回放剧场\*表演。根据表演是一个过程的概念，它不仅包括表演者和表演行为，还包括 "谁在观看表演，谁在报道表演，以及这些其他交易对表演过程的社会、政治和认知影响"（卡尔森，1996 年，第 32 页）。Barba（1995 年）断言，"观众的注意力、视觉、听觉和心灵 "使戏剧艺术超越了演员、空间或文本（第 39 页）。杰克逊（Bundy, 2001 年）将戏剧艺术描述为艺术家与观众在隐喻地的相遇，表演者的技巧和艺术性与观众的个人反应交织在一起，实现了审美体验。正如演员的生活经历决定了他们将戏剧中的故事生动化的能力一样，观众的参与和反应也受到其文化框架的限制。在戏剧中，文化框架和虚构框架的结合意味着观众在观看戏剧时会体验到一种 "双重性"（鲍曼，卡尔森，1996 年）。卡尔森报告说：根据鲍曼的观点，所有的表演都涉及到一种双重性意识，通过这种意识，行动的实际执行被置于与潜在的、理想的或记忆中的原始行动模式的心理比较之中。通常，这种比较是由行动的观察者--剧场观众--做出的，但双重意识，而非外部观察，才是观众参与的核心所在"（Carlson, 1996, p.5）。

Boal (1995)使用 "元轴心"（metaxis）一词，提出了他关于双重参与领域的观点。当参与者 "完全同时属于两个不同的自主世界：现实的图像和图像的现实"（第 43 页）时，就会出现元轴心状态。当现实世界的事件被虚构世界的事件所照亮时，观众就会在虚构与现实的平行框架中产生紧张感（O'Toole，1992 年）。

参与者对这种虚构与真实相背离的反应会带来更多层次的参与。许多新的参与式戏剧形式唤起了多层次的参与。O'Toole 和 Lepp（2000 年）认为，这是审美空间重新配置的结果，参与者可能成为 "剧作家、导演、剧作家、演员或观众，有时同时扮演几种角色"（第 31 页）。这种多重意识对观众的参与至关重要。

尼科尔森和泰勒（1998 年）认为，"观众\*诠释\*表演"。他们指出，这既是一个个人过程，也是一个集体过程，需要观众 "借鉴他们对艺术形式的文化理解和个人经历"（第 122 页）。Soule（1998 年）指出，观众在这一过程中的集体体验会增强参与感。布鲁克（Brook，1989 年）认为，正是在这种集体见证中，戏剧才有可能 "以多种不同的视角取代单一的观点"（第 11 页）。布鲁克用 "全息图 "的比喻来描述集体瞬间的力量，暗示当来自观众和演员的各种力量同时汇聚到某一点时，表演就捕捉到了生命的瞬间。Bundy (2001)提出，情感的参与可以改变观众的理解。她借鉴道森（Dawson）的观点，认为情感反应存在于 "完全的同情认同和完全的疏离 "之间。对戏剧事件的代入式反应需要某种形式的认同关系"（Bundy, 2001, p.54）。

以这种方式参与戏剧，能使观众更全面地进入审美框架，并创造出新的理解潜力。邦迪指出，"如果要形成新的理解或认识，就必须调动参与者或观众的精神和情感能量"（第 57 页）。这不是为了参与而参与，而是以鲍曼和波尔在上文建议的方式，为观众 "带来活生生的意识 "新视角（Bundy, 2001, p.57）。参与者对体验的预期以及他们进入虚构的准备程度影响着他们参与的程度和性质，并 决定着他们是否获得了流动体验16。

16 本节前面讨论了流量问题。

\*\*3.3\*\* \*\*讲故事的仪式\*\*

观众讲述个人故事是 "回放剧场 "方法的核心要素。这样的互动机会受到叙事学者的推崇，他们认为这是人们创造生活意义和社会创造文化意义的重要途径（Bruner, 1986, Polkinghorne, 1988）。这与戏剧人类学家 Schechner（1988 年）和 Turner（1986 年）的主张如出一辙。叙事学者认为，在公共场合进行这种亲密互动，可以通过个人故事为社会和个人改革铺平道路，而个人故事中蕴含着那个时代完整的社会和政治故事（见 Bruner, 1986）。Sayre (1989) 指出，叙事分享就像仪式。他写道

[两者]都关注听众，关注群体的参与。可以说，叙事是一种\*\*仪式，一种旨在将讲故事的人和听众团结在一个共同的认知困境（而非公开的社会困境）中的活动。两者都暗含着我们与故事相遇后将产生的转变或变化（第17页）。

仪式是文化表达的关键，也是解释文化和民族特性的一种手段（Schechner，1985 年）。在特定社区中讲述的故事体现了该群体的文化和社会叙事。在澳大利亚，仪式表演和讲故事源于后殖民时期 "澳大利亚土著居民的反抗实践和非英语移民要求的差异政治"（Johnson with Huggins & Jacobs, 2000, p.157）。这些故事蕴含的现实是，殖民化是我们的历史，更重要的是，殖民化是我们的现在。这一点可以从土著自治方面似乎停滞不前的进展中得到证明--"为争取对土地、资源和权利的哪怕是微小的权利而进行的斗争"（Johnson with Huggins & Jacobs，第 157 页）--也可以从这个国家在对待难民和寻求庇护者以及为他们提供机会方面的状况中得到证明。Kalantzis (2001) 敦促我们必须敢于讲述我们历史上的第二个故事，这个故事更难讲述，因为 "它与如何记住那些你不想记住的事情的问题联系在一起"。她声称，"为了忠实于我们自己，我们必须努力将两个故事合二为一"（Kalantzis，2001 年，第 20 页）。虽然澳大利亚还不是一个后殖民社会，但按照 Kalantzis 的要求，将来自中心的故事与来自边缘的故事并置在一起的空间，为澳大利亚人彼此相遇提供了可能。Todorov (in Mantovani, 2000) 在写巴尔干战争时承认，讲述更艰难的故事违背了我们被迫集体记忆的方式。他认为一般来说，集体记忆倾向于保存两种过去的情况：

我们是胜利的英雄，我们是无辜的受害者。......我们过去最不光彩的一页将是最有启发意义的一页......不是当它滋生怨恨时，而是当它的苦味促使我们改变自己时（Todorov，见 Mantovani，2000 年，第 119 页）。

Burkett（2001 年）建议，如果我们要走向包含跨文化会议的社区体验，就必须开发新的方法。即兴口述形式的回放剧（Playback Theatre）提供了一种方法。

讲故事是一种前现代的文化表现技术。诗人詹姆斯-考恩（James Cowan）将澳大利亚土著人讲故事的传统和文化表演中唤起的状态或空间称为 "野性状态"。他说：

> 野生状态显然是诗意而神秘的宇宙的一部分。我们试图仅从美学层面来理解它，注定是要失败的。我的游牧民朋友告诉我，他们的生存不是依靠脆弱的食物资源，而是依靠随时进入梦境17 的能力。然而，如果要将精神领域编纂成法典，在地图上标出他们赖以生存的形而上之地的轮廓，那就等于破坏了他们千百年来一直在努力保护的神秘性。事实上，他们最希望保护的就是这种神秘性，因为这对他们来说意味着为了保持原始性和自然领域中的野性而必须承担的所有风险（Cowan, 1991, pp.8-9）。

>

在这里，考恩雄辩地阐述了口述、具象表演文化对澳大利亚土著居民的内在必要性。戏剧和以故事为基础的传统是殖民前土著社区主张和表达价值观、历史和道德的基础。所有原住民文化都拥有代代相传的传统表演流派。在非洲、太平洋、亚洲和美洲的基层社会中，这些文化的元素在后殖民时期的开垦与和解趋势中更为明显。

17 Minjerribah 国（斯特拉布鲁克岛）努努卡尔部落的 Oodgeroo 提醒我们，"梦幻时间 "是 "Alcheringa "的现代名称。她说："我们的远古历史被锁在文化记忆中，而文化记忆又被锁在 Alcheringa 中，或者被命名为梦幻时光（未经我们许可）"（1990 年，第 108 页）。

这种对本土表达形式的回归与西方的类似探索相类似，当时的宇宙是一个有归属感的地方（Berman，1981 年），在那里，男人和女人，作为 "人 "和 "物"，都有归属感。

> 这个宇宙的[微粒]不是疏离的旁观者，而是其戏剧的直接参与者。......他（原文如此）的个人命运与[宇宙的]命运紧密相连，这种关系赋予了他生命的意义

(p.16).

>

后现代和后殖民主义运动一直在努力恢复现代性在 "逐渐迷失 "的漫长过程中失去的东西。......在那里，日常生活[被转化为]......大规模管理和暴力的景观，[在那里]工作令人目眩[和]关系[是]空洞和短暂的"（Berman，1981 年，第 16-17 页）。回放剧既是一种后现代形式，也是一种后殖民形式。正如布莱希特的作品被描述为对当时政治和社会环境的回应，包括第一次世界大战的极端事件（德国的宗教和文化机构被认为促进和延长了战争）、布尔什维克革命和德国右翼分子对斯巴达克斯起义的镇压（Bryant-Bertail，1991 年），回放剧也被视为对当时政治和社会环境的回应。Dauber (1999a) 断言，福克斯和萨拉斯两位共同创始人的结合见证了两场当代运动的交汇。他是这样表述的

> 一方面是通过 "解放教育学 "和与 "沉默文化"（弗莱雷）相关的斗争表现出来的政治反抗文化；另一方面是寻求大众生产商品和服务的消费社会的替代品，寻求一种更简单、更 "融洽 "的以社区为导向的生活方式（Illich）（Dauber, 1999a, p.70）。

>

在考虑当代多种族、多文化、多信仰的澳大利亚社会中的回放剧时，我将把这一观点延伸到寻求与地方的有意义的联系（Gunew & Rizvi, 1994）和认可（Day, 1999）。在这个后殖民时代，人们对被视为异国情调的、根深蒂固的土著形式进行了开垦，而回放剧则提供了一种文化上可触及的形式来表达这些需求。古老的文化形式是表达和颂扬价值观的手段，是日常生活的一部分，也是新事物的源泉、形式的源泉、风格的源泉和技术的源泉。回放戏剧可以成为与过去的联系，并使平凡的行为变得不平凡，日常的简单表达超越了其当下的价值，蕴含着某种存在的价值。奥比耶奇纳（见 Chinyowa, 2002 年）声称，与这种过程的联系和对这种过程的认可会带来丰富和希望的源泉。

Playback Theatre（回放剧场）以故事为基础，利用表演文化所需的必要仪式和社会元素，从而表达希望。它为西方（白人）社会中的跨文化会议提供了一个边缘地带，这些社会正处于多元化和无障碍的全球世界梦想与现实生活的混乱过渡中。以社区为基础的表演仪式和应用戏剧项目等以艺术为基础的实践中经常涉及到社区作为跨文化会议的概念（见 Taylor, 2003）。吉鲁（Giroux，1992 年）主张，"边界 "上的空间，如回放剧（Playback Theatre）这样的仪式表演所唤起的空间，能够促成一种新的抵抗。也就是说，在这样一个空间里，我们可能会在日常生活规程之外与我们自己和 "他者 "相遇，并在这种相遇中，以一种抽离的方式看到我们自己以及我们与 "他者 "之间和与 "他者 "之间的互动，而且可能是反思性的。有趣的是，如果反思性发生在边缘活动中，它也会阻碍流动和抑制自发性（Turner, 1982, p.76）。可以有意识地使用应用戏剧等过程，因为它们能够通过审美活动 "以独特的方式激活人的意识"（Taylor, 2003, p.3），从而鼓励而不是破坏社区聚会中的流动体验机会。

下一部分将讨论社区表演作为基于故事的表演仪式的场所。

\*\*3.4\*\* \*\*社区表演活动的兴起\*\*

> 虽然可以用人类学的一般论点来追溯社区戏剧的起源，实际上也可以追溯到所有戏剧表现形式的起源，即前殖民时代和前古希腊罗马时代，但其更直接的前身却埋藏在 20 世纪 60 年代和 70 年代各种形式的反文化、激进、反殖民主义和后殖民、教育和解放戏剧中（van Erven, 2001, p.1）。

>

正如第二章所述，回放剧场方法是在 20 世纪 70 年代发展起来的，其产生的影响与上文提到的其他社区戏剧形式如出一辙。范-埃尔文（2001 年）认为，虽然全世界的社区戏剧中充斥着各种各样的表演风格，但 "它的共同点......是强调当地或个人的故事（而不是事先写好的剧本）"（第 2 页）。如果从这个角度考虑，回放剧自然可以被定义为一种以社区为基础的戏剧形式。

同样，对于理解社区戏剧的根本意义在于它作为艺术的边缘化。Kelly (1984)断言，"社区艺术的历史就是一场天真但充满活力的行动主义运动的历史"（第97页）。Kalantzis & Cope（1994 年）报告说，社区活动的艺术\*\*地位 "被归类为优秀的边缘，有可能优秀，但还不优秀"（第 16 页）。霍金斯（Hawkins，1993 年）认为，这样的定位要求文化实践，即表演活动，要根据这一定位进行估价（从而进行评价）。事实上，近几十年来，社区表演的边缘地位已成为其决定性因素。Van Erven (2001) 认为，社区表演赋予 "社区参与者社会文化权力 "以特权（第 3 页）。因此，可以说社区表演的前提是观众的参与。这种参与可以增强观众的能力。Elam (1996)借鉴 Boal 的观点，认为观众在体验了参与式社区戏剧之后，"被赋予了在自己的生活中奋斗的意志"（第 32 页）。事实上，Elam（1996 年）断言，参与越热烈，赋权越自觉。为此，Church 和 Tobias（1992 年）提出，社区戏剧工作者在开展戏剧项目时，"需要一双耳朵、一双眼睛和一颗心--倾听、观察并了解我们周围发生的一切"（第 54 页）。

以社区为基础的戏剧和表演的另一种当代表现形式是应用戏剧（Taylor，2003 年）。泰勒认为，除了赋权和参与之外，应用戏剧还能帮助社区处理问题和改变人类行为。他指出，当出现以下情况时，戏剧就成为 "应用 "戏剧

> 艺术形式成为一种变革力量，将观众或参与者置于直接、即时的情境中，让他们目睹、面对和解构自己和他人行为的方方面面（Taylor, 2003, p.xx）。

>

应用戏剧的目的包括：提高认识、提出替代方案、治愈过去的创伤、挑战当代话语以及表达沉默和边缘群体的观点（Taylor，2003 年）。这些议程暗示了变革的具体意图。然而，van Erven（2001 年）提出，其他社区戏剧流派也有类似的主张。

以社区为基础的表演的另一个方面是这种体验本质上的社会性。科恩（van Erven, 2001）在其社区概念中指出，社区是人们在家庭范围之外获得最基本、最实质性的社会生活体验的舞台。本章稍后将在 "社区 "一节中详细阐述社区作为一种社会体验和与众不同的体验的思想。当代社区的复兴是更大范围、更普遍的文化斗争和归属冲突趋势的一部分。社区公共活动和仪式表演活动（如回放剧场）的兴起是对这种模糊性的一个突出回应。这些活动促进了 "面对面关系的直接性和亲密性"，构成了一种社区体验（Cohen in Amit, 2002, p.16），同时又努力弥合差异（Kelly, 1984, van Erven, 2001）。

尽管社区表演以及其他社区戏剧和应用戏剧形式在国际上处于边缘地位，但澳大利亚在社区艺术的普遍性和地位方面有着 "令人羡慕 "的记录（van Erven, 2001, p.251）。在澳大利亚，戏剧在社区进程中的应用持续大幅增长，与此同时，人们对公共自我表达和联系场所的需求也有了更深刻的认识（Fotheringham, 1992, Hawkins, 1993, O'Toole and Lepp, 2000）。在公共资金的推动下，以社区为基础的艺术实践促进了大众公共活动的复兴，以应对特定的社会问题和某些活动的流行，如悉尼同性恋狂欢节（Sydney Gay & Lesbian Mardi Gras）和 "大日子"（The Big Day Out）（Hawkins, 1993, Kelly, 1984）。不过，Kelly（1984 年）提醒说，资助活动导致 "每个人都不能自由地充分参与"（第 44 页）。节日和其他公共活动成倍增加，仅在布里斯班就经常有两三个节日同时举行，或者至少是连续举行。这种社会发展既 "教会 "了人们如何参与此类活动，也培养了人们对多样性、一致性和连续性的渴望。为此，繁荣发展的不仅是大型活动，还有像 Playback Theatre 演出这样的小型、私密（前卫）活动。

Burkett (2003) 认为，应更加重视那些将当地故事置于集体进程中的活动，因为它们有可能增强社区体验。她认为，这些活动使人们能够 "为分歧、辩论、争论、愤怒和差异开辟可能性"（第 13 页）。伯基特借鉴了霍格特和米勒的观点，提出必须将情感视为人类社区工作的核心而非边缘（伯基特，2003 年，第 14 页）。通过这些活动，社区可能再次成为一个地方，个人对情感或心灵联系的需求将他们在地方层面上吸引到一起（Lash，1994 年）。

以社区为基础的表演活动的重要价值在于它兼顾个人体验和集体体验的方式。埃兰（1996 年）认为，集体反应不会

> [D]issipate nor negate the individual experience in the theatre; rather they serve to connect the individual reaction to the wider community's experience in the theatre and to the cultural and social developments outside the theatre (p.29-30).

>

在早期的研究中，Kershaw（1992 年）报告了观众参与戏剧活动的经历。他发现，如果全体观众

> 从 "可能的世界 "的象征意义来看，表演的潜在效果要比观众人数多得多。只要观众是社区的一部分，那么社区的网络就会随着观众成员的变化而变化，无论这种变化多么微小（Kershaw in Elam, 1996, p.30）。

>

合法参与以社区为基础的戏剧活动，使其成为观众可以弥补从积极的公共生活到与外界隔绝和孤立的自我的地方。塞纳特（Sennett，1977 年）认为，自我 "有权在公共场合保持沉默"，并通过观察而非社会交往来获取和生产知识（第 27 页）。下一节将进一步探讨公共领域中的私人自我这一概念。

\*\*3.5\*\* \*\*社区公共表演作为个人\*\*的场所

早些时候，我提出了 Handelman（1990 年）的论点，即公共表演是有意识地尝试建立有意义的联系。当代社区理论（见 Delanty, 2003, Dempsey, 2002）关注的是社区的建构，这种建构能够在公共领域重新找回失去的亲密关系和个人联系。对失去的亲密关系的持续体验是我们努力寻找机会建立和体验有意义的联系的原因之一。这种寻找推动了社区新时代的到来，在社区中，疏远可以通过伸出援手的行为来调解（Ahmed，2000 年）。社区存在于家庭和社会之间，提供了与他人建立联系的机会（见 Popple, 1995）。有鉴于此，试图重述社区构成要素的新研究的出现也就不足为奇了（见 Amit, 2002, Delanty, 2003, Hopper, 2003）。这意味着人们希望克服托克维尔下面这段话中隐含的过去社会的支离破碎现象：

> 每个人都沉浸在自己的世界里，对其他人的命运视而不见。他的孩子和好朋友对他来说是人类的全部。至于他与同胞的交往，他可以混在他们中间，但他看不见他们；他接触他们，但他感觉不到他们；他只存在于他自己之中，只为他自己而存在。如果在这样的条件下，他的头脑中仍然存在家庭的意识，那么社会的意识也就不复存在了

(托克维尔，见 Sennett，1977 年，前端）。

>

在本论文中讨论社区的目的，是要区分我希望借鉴的两种不同的社区概念。首先，社群\*以某种有形的方式、形状或形式存在，其次，社群\*作为一种感觉，甚至是内在的状态而被体验。

\*\*3.5.1 界定社区\*\*

文献一致认为，"社区 "在很大程度上是一个有争议的概念，很难界定。许多学者（例如，Amit, 2002, Bell & Newby, 1971, Dempsey, 2002）认为，这是由于这一概念带有浓厚的价值色彩。Bell 和 Newby（1971 年）提出，它已成为一个术语，包含了我们对归属感和自我表达的存在渴望，超越了我们的私人或亲密世界。Dempsey (2002) 认为，它是一种特殊的东西，能满足我们对归属感的渴望，给我们一种社会团结感。

不可否认的是，这种想法带有一种怀旧或浪漫的色彩。阿米特（Amit，2002 年）认为，这就是问题的一部分。Amit 和 Rapport（2002 年）认为，社区作为一种隐喻已不再令人信服。然而，正如第二章所述，在提及观众的回放剧场体验时，该术语经常被使用。

社区的一个概念是指一个有形的地方或一群\*特定的人。从这个角度看，参与社区活动往往意味着与某个特定地点的联系。或者，它也可能意味着通过共同的兴趣或共同的身份与可识别的人群进行实时接触。这种社区概念并不预设每个人都认识其他人，但人们有可能不会把彼此视为陌生人。这一社群概念与本论文相关，因为回放剧场曾在不同地点演出，许多观众都是因为对背景感兴趣或与背景有关联而前来观看。然而，第二种社区概念虽然不那么具体，但却有助于思考观众对回放剧场的体验。下文将通过特纳（Turner，1969 年）的 "社区"（communitas）概念，即作为人际体验的社区，以及阿米特（Amit，2002 年）的 "社区"（communitas）概念，即作为瞬间或短暂的社区进行探讨。社区作为集体行动的理念也与此相关

(Checkoway, 1995）和集体情感表达（Giddens, 1990），以及与一群陌生人组成社区的可能性（Ahmed, 2000）。

\*\*3.5.2 共同性与短暂的共同体体验\*\*

上世纪，维克多-特纳（Victor Turner，1969 年，第 96 页）的著作中提出了 "共同体"（communitas）的概念。

特纳指出，他更喜欢用拉丁语中的 "communitas "而不是 "community "来区分人与人之间的联系和地方与地方之间的联系。在对仪式过程的研究中，特纳区分了存在性或自发性社群、规范性社群和意识形态社群。自发共通性是指发生在当下的共通性，是在主流社会结构领域之外的共通性。规范性共融是随着时间的推移而出现的，当曾经自发的共融体验成为社会控制议程的主题，并被组织到社会体系的结构中时，就会出现规范性共融。意识形态社群是人们所期望的社群，是 "一个可以用于各种基于存在社群的乌托邦社会模式的标签"（Turner，1969 年，第 132 页）。本研究感兴趣的是这种存在的或自发的共同体，即那种 "总是完全独特的，因而在社会上是短暂的......[具有]某种'魔力'"的共同体体验（Turner, 1969, pp.137-139）。

特纳借鉴布伯（Buber）的观点写道，共通性是 "自发的、直接的、具体的"（第 127 页）。作为一种体现性体验，共通性涉及与他人相关的整个人，"产生于瞬间的相互性，当每个人都充分体验到他人的存在时"（特纳，1969 年，第 136 页）。除了特纳的 "共同体 "概念中蕴含的短暂性和关系性特质之外，他还认为 "共同体 "体现了抵抗，发生在边缘地带。他断言，"没有特定的社会形式来表达社群精神"（特纳，1969 年，第 138 页）。它出现在社会结构的干预空间或社会结构的缺失中，"打断并突破既定模式"（Veling，1995 年，第 12 页）。Veling 拓展了特纳的思想，断言 "社群"（communitas）的体验更有可能是：

[使我们的社会实践和制度焕发生机和活力的是结构和制度经验。新生和活力的源泉不可能在与制度经验等同的结构中找到，而可能在反结构的共同体经验或对共同体的追求中找到（Veling，1995 年，第 12 页）。

虽然共同体的流动需要边缘的空间，但它只存在于与中心的动态关系中。正是这种辩证的张力在起作用。特纳指出，我们 "从结构中释放出来，进入共通性，然后再回到结构中，通过（我们）对共通性的体验而重新焕发活力"（特纳，1969 年，第 129 页）。

阿米特（Amit，2002 年）在批评 "作为社区理论模式 "的 "虚构社区 "实例时断言，"团契和归属的一些最重要形式 "产生于偶然的非结构性相遇。他指出，"这些形式的友谊和归属在本质上是与环境相关的，因此往往是短暂的"（Amit、

2002, p.64).神学家维林（Veling，1995 年）在谈到有意信仰社区时，阐明了社区的短暂性。他说："社区是一种自由的精神，是一种生命力，它不断更新，永远抵制任何捕捉它、命令它或控制它的努力"（Veling，1995 年，第 12 页）。在回放剧场的演出中，个人和集体的体验也可以这样说。Wild（1981 年）试图用一个定义来捕捉社区的短暂性。他反对使用 "社区 "一词来指代 "通过共同经历发展起来的情感关系，强调归属感"（第 39 页）。相反，他认为 "共融 "一词更为合适，并将两者区别开来，指出 "社群是\*给予\*，共融是\*体验\*"（第 40 页）。因此，社群体验既产生于结构化的仪式体验--社群（communitas）（特纳，1969 年），也产生于偶然的非结构化相遇（阿米特，2002 年）。无论采取哪种形式，这种体验都必然发生在公共领域，发生在我们私人自我参与的点上，就像在以社区为基础的表演仪式（如 Playback Theatre）中发现的空间一样。

共同体的互动空间是对话性的。Freire (1982) 认为，对话离不开批判性思维。Howard (2003) 讨论了她在小组内部/小组之间促进对话的经验。她引用布伯的话，将对话的含义构建为人与人之间的交流，从而实现 "在充分欣赏对方的情况下真正地转向对方，不是将对方作为社会功能中的一个客体，而是作为一个真正的存在"（第 3 页）。这需要有一个环境，让一群人能够保持有意识的集体正念。霍华德对群体对话中发生的无形能量交换的描述让人想起特纳所描述的高度仪式环境。她借鉴了博姆将对话比喻为超导的说法：

[当电子冷却到非常低的温度时，它们更像是一个连贯的整体，而不是独立的部分。它们绕着障碍物流动，不会相互碰撞，不会产生阻力，能量非常高（Howard，2003 年，第 4 页）。

戏剧的对话空间将直觉和情感意识与霍华德对话中的意识或理性意识并列。这使得戏剧在交流中超越了语言和思维的限制，将非语言、身体、情感和魔力纳入对话空间（布鲁克，1968 年）。戏剧能够同时强调共同点或普遍性，并通过摒弃面具和揭示真正的实质来实现独特的解放体验："身心反应的整体性"（Grotowski，1968 年，第 204 页）。叙事理论家将个人故事作为我们创造生活意义的主要形式（Bruner，1986 年；Polkinghorne，1988 年），从而强化了戏剧的这一理念。哈代（在

Widdershoven, 1993）声称，我们是通过讲述故事而存在的，因为这是我们 "记忆、预测、希望、绝望、相信、怀疑、计划、修改、批评、构建、闲聊、学习、憎恨和爱 "的方式（第 3 页）。弗兰克（1995 年）称之为 "在故事中思考"（第 61 页）。表演中讲述的个人故事内容构成了回放剧场的对话过程（Hosking & Penny, 2003, Hoesch, 1999）。

\*\*3.5.3 社区与多样性\*\*

在本节的前半部分，我介绍了社区存在于家庭和社会之间的观点。社区是介于公共自我和私人自我之间的空间，这一观点也与本论文相关。Wearing (2002) 声称，公共与私人的融合是社区的一个悖论。她认为，公共性发生在家庭之外，而家庭是一个私人空间。她借鉴了戈夫曼关于剧院的比喻来论述公共自我和私人自我之间的差异。戈夫曼（Wearing，2002 年）提出，当我们以私人身份行事时，我们是在 "后台"。相反，当我们向观众表演时，也就是当我们在公共领域 "使用各种面具和其他道具来增强我们的表演，并说服观众相信我们的可信度和价值 "时，我们就是 "前台"（第 130 页）。我建议，社区体验可以从公共和私人的交汇中产生，也就是说，社区是人们进出其私人-公共自我的地方和空间。因此，社区可以被视为一个介于两者之间的空间，可以唤起人们的社区体验。

正如本章前面所讨论的，表演仪式或仪式化表演提供了这样一个空间。当我们的公共生活和私人生活交汇在一起时，就会出现一个边缘或临界空间，在这个空间里，个人被吸引自发地行动起来，重塑个人能动性的首要地位，这个空间具有对话性，恢复了私人声音在公共领域的有效性。文献表明（例如，见 Ahmed, 2000, Amit & Rapport, 2002, Delanty, 2003），在正式聚会之外，偶然和自发的社区体验已变得不太可能。Ahmed (2000) 指出，这在很大程度上与当代人对 "他者 "的恐惧有关。她提醒我们注意这样一个事实，即把他人视为危险人物的想法阻碍了我们的社会关系以及在正式结构之外建立联系的机会。她还质疑了陌生人危险论与多元文化论的竞争方式，她认为多元文化论是当代澳大利亚社区建设的主流论述。因此，使用这些话语来推动社会政策，会使它们相互对立。艾哈迈德（Ahmed，2000 年）断言，"陌生人危险 "话语所倡导的社区是将陌生人 "作为危险的\*起源 "加以驱逐，而多元文化话语则 "作为差异的\*起源 "欢迎陌生人。\* 通过将这两种话语并列，艾哈迈德说明了像 "陌生人危险 "话语这样本质上具有殖民主义色彩的话语--以 "他人将入侵领土并威胁人身和财产 "为前提--是如何起到破坏促进包容和多样性社区（多元文化话语所倡导的价值观）的作用的。

戈夫曼（Goffman，1968 年）在分析 "被宠坏的身份 "时同样认为，"他者 "是通过对差异的解读和排斥而构建的。他指出，将差异解读为离经叛道是为了证明自我与残疾身体之间社会距离的扩大是合理的。Berman (1990) 将现代镜子制造业的兴起与 "自我/他者统一 "的打破相提并论。他认为，"国家、军队、自画像、视角、魔法的崩溃--所有这些都代表着人们对自我与他人之间界限的日益关注"（第 49 页）。西默-布朗（Simmer-Brown）（科恩，2003 年）将与 "他者 "的相遇视为一种镜像体验，这种体验会诱发对 "他者 "的恐惧（第 98 页）。有趣的是，Jakubowicz 和 Meekosha（2001 年）认为，这种相互映照的想法已成为多元文化主义和残疾理论等差异理论的核心特征。他们借鉴霍奈特的研究成果指出：

社会是通过不断强化的网络形成的，这些网络相互承认社会存在，从而承认参与确定社会议程和文化方向的权利（Jakubowicz & Meekosha, 2001, p.88）。

伯尔曼（1990 年）断言，"我们被我们所排除的东西所定义；自我与他人的游戏是辩证的"，并起到了提醒的作用（第 186 页）。在戏剧中，舞台作为一面镜子是主要的隐喻，镜子的效力在戏剧中得到了利用。表演被视为

表演者和观众在 "互为镜像 "中创造并确认自己的身份（Soule，1998 年，第 43 页）。表演时刻使我们能够见证生活中的自己，并产生洞察力和联系（Carlson，1996 年）。布鲁克（1989 年）提出，戏剧的独特天赋在于它能唤起 "众多 "不同的视角（第 115 页）。

桑德斯（Saunders，2003 年）通过当代生活中的 "外国 "概念，研究了差异如何影响社会距离、社区构成和身份认同。她认为，"外国 "最常见的含义是 "与民族相对立"，并将\*家\*与外国性相对立。她认为，这使得 "外国 "被推断为 "没有归属感 "的根本问题，并将其置于社会之外。这种对差异的恐惧助长了 Bellah、Madsen、Sulivan、Swindler 和 Tipton（1985 年）所说的分离文化，并在很大程度上造成了我们的生活和社区中普遍存在的隔阂。艾哈迈德（Ahmed，2000 年）认为，疏远可能正是引发对同一性弊端做出反应的问题。她认为

疏远的过程是一个有争议的社群出现的条件，这个社群 "创造了一席之地"，在向

他者]的 "非场所性"。因此，这种社区形成的工作总是 "外联工作"（Ahmad & Gupta, 1994: xiii）。......社区是通过跨越不同的空间，走向其他身体来实现的，这些身体也可能被认为--因而也可能不被认为--与这个地方格格不入、不自在或不太舒服（Ahmed, 2000, p.94）。

难道疏远是我们所有人的共性吗？Dillon (in Ahmed, 2000) 这样认为，他说："人类的疏离感......是他们作为生命存在于此的不可或缺的条件"（第 93 页）。

塞纳特（1977 年）在《公众人物的堕落》\*一书中记述了自罗马帝国时期以来，公共生活中对人与人之间社会距离的要求和使用所发生的变化。曾经，公共生活是男性的天下，讲究 "面子"，人们可以期望在其中 "独善其身"（第 27 页）。公共领域是能见度与隔离的矛盾体。城市是 "陌生人的集合"（第 48 页），与其说是艾哈迈德（Ahmed，2000 年）所说的 "陌生人即局外人"，不如说是 "陌生人即未知者"。塞内特认为，一方面，公共领域的朴素面貌是维持物质和情感秩序所需的结构的产物。另一方面，他也承认公共领域助长了不道德行为，以及被误认为是集体亲密关系的猥亵和投机取巧的亲密关系。这种亲密关系是塞纳特所说的自我满足至上的个性世纪（19 世纪）的产物，被用来支撑对差异的不容忍。Sennett 声称，在这个世纪里，我们变得过于珍视自己和自己对独立心理生活的需求，从公众面前退缩到家庭这个 "理想化的避难所"（第 20 页）。贝利（Bailey，2000 年）也对这种专注持批判态度，他认为 "治疗文化 "源于一种特殊的 "私人主义，现在这种私人主义在'个人成长'、治疗和咨询等广泛存在的实践中具有相关的组织和机构形式"（第 387 页）。这种趋势是塞纳特所断言的社会解体和自我陶醉风险增加的基础，在这种情况下，我们对自己很脆弱，难以感受和表达感情（塞纳特，1977 年，1994 年）。在 Sennett 的社会理念中，公民似乎缺乏自主性、创造性和自发性，而这些正是 Burkett（2001 年）建议的可持续社区的基本要素。

鉴于上述复杂性，需要有组织的社区体验，以促进超越疏远。德兰蒂（Delanty，2003 年）断言，在打造社区的挑战中，人类需要能够调解全球化网络世界中的个人主义、促进复原力和反思性、并质疑自我与他人之间界限的体验。梅里（见艾哈迈德，2000 年）呼吁提供体验场所/空间，让联系薄弱或消极的 "失败 "社 区与 "互不相识 "的邻居相遇（第 36 页）。这些体验是对文化差异的珍视和赞美，而不是对犯罪和危险的恐惧。如果以跨文化公民意识为前提（Allegritti，2001 年），社区体验可以促成人与人之间的会面。在这些会面中，我们将分享我们的记忆，并提醒自己注意马拉-詹姆斯（Marra James，见 Bellah 等人，1985 年）所提倡的--我们都属于 "记忆的社区"（第 159 页）。我建议，像回放剧场这样的公共仪式可以为这种社区体验提供场所，让主观性和声音与历史叙事相遇。回放剧场体验能够超越相似性和统一性的概念，提出一种社区模式，促进 Young（in Veling, 1995）所说的差异政治，以及我们能够通过故事共同记忆的地方（Schank in Frank, 1995）。在活跃我们的个人和文化故事的过程中，存在着个人和共同的洞察力和转变的潜力。Sayre（1989 年）认为，这种时刻是强大的，"围绕着[我们的故事]以何种方式呈现在我们面前[并]从外部侵入我们的意识"（第 209 页）。这些元素

Delanty（2003 年）认为这是当代社区的组成部分。他写道，当代 "社区的复兴是一种激进的多元化"（第 191 页）。这种多元化的一种表现形式是，个人故事作为身份认同的构成要素出现，个人故事被视为一种政治和/或公共叙事。

\*\*3.6\*\* \*\*故事\*\*

\*\*3.6.1 个人故事与意义创造\*\*

Burkett (2001) 认为，社区体验可以等同于 "人与人之间意义的创造"（第 244 页）。分享个人故事的互动机会受到叙事学者的推崇，因为这是人们创造生活意义和社会创造文化意义的重要途径（Bruner，1986 年；Frank，1995 年；Polkinghorne，1988 年）。布鲁纳（Bruner，1986 年）认为，让这种亲密的互动在公共论坛上进行，可以通过个人故事为社会和个人改革铺平道路，因为个人故事中蕴含着那个时代完整的社会和政治故事。

布鲁纳（Bruner，1986 年）认为，故事充满了文化、社会、政治和历史气息，是连接我们的自我意识和他人意识的桥梁。如前文所述，讲故事充满仪式感，是讲故事的人与听众之间的纽带（Sayre，1989 年）。在过去的四五十年里，这种对故事形式的思考导致越来越多的人有意识地将个人故事置于公共和私人场所。这是受女权主义者和其他反压迫小团体的影响，他们 "宣称 "自己的故事是挑战白人中产阶级异性恋男性特权霸权的一种方式。此外，讲述故事的行为也被认为是有价值的，甚至在某些情况下可以巩固我们的自我（布鲁纳，1986 年）。讲述个人故事这一行为的地位和价值同样受到了关注，因此，以故事为基础的过程的当代地位在近几十年来得到了巩固。

故事在当代的地位与后现代对宏大叙事的批判和对个人经历权威的重新认识有关。为了回应现代性的非个人化、泛化和统一的观点，后现代促进了对故事的前现代性地位和重要性的重新认识。弗兰克认为，后现代经验可以被视为一个 "人们自己的故事不再是次要的，而是具有首要重要性 "的时代（弗兰克，1995 年，第 7 页），在这个时代，人们重新获得了讲述自己故事的能力。后殖民主义对现代性的批判也促进了个人故事的复苏。"后殖民主义以其最普遍的形式要求人们说话而不是被人说话，要求代表自己而不是被人代表，或者在最糟糕的情况下，要求代表自己而不是被人完全抹杀"（Frank, 1995, p.13）。通过第二波女权主义和批判理论的兴起，对声音和个人故事的重新认识也蕴含着这种情感。这些看待世界的不同方式的出现，使故事、讲述故事以及以故事为基础的实践和过程再次成为社区和文化生活的主要内容（Bauman，1986 年）。

在对叙事过程的评论中，有一个普遍的结论，即故事帮助我们构建我们的世界，并使我们的生活具有意义（Bruner, 1986, Denzin 1989, Frank, 1995, Polkinghorne, 1988）。在 "倾听他人的故事和讲述自己的故事中，我们成为了自己"（Frank, 1995, p.77, Day, 1999）。讲故事是记忆的纽带。Schank (in Frank, 1995) 解释道：

[我们需要向别人讲述一个描述我们经历的故事，因为创造故事的过程也是\*创造\*记忆结构的过程，这个记忆结构将在我们的余生中包含故事的要点（第 61 页）。

弗兰克（1995 年）认为，故事是重新绘制地图和寻找新目的地的一种方式。

故事让我们能够反思。弗兰克借鉴布鲁纳的观点，提出通过讲故事提供的反思机会使我们能够 "回顾过去，根据过去改变现在，或根据现在改变过去"（见弗兰克，1995 年，第 65 页）。

Mienczakowski (1997) 认为，在这个 "专注于 "自我的时代，向外看是至关重要的（第 163 页）。虽然他承认是后现代理论家让我们 "将社会生活理解为一种文化情节"（第 166 页），但他声称这种情节授权了某些声音，而压制了其他声音。批判理论家和女权主义理论家（Lather, 1991, Razack, 1993）建议积极运用以故事为基础的过程来寻找这些被压制的声音。在此过程中，麦克拉伦（McLaren，in Mienczakowski, 1997）称之为 "\*抵抗后现代主义 "\*（第 167 页）。莱因哈茨（Reinharz，1992 年）认为，批判性语境方法对于这种以故事为基础的过程至关重要。这使我们能够正视 "可能挑战和质疑[我们]自身位置的其他立场"（Conquergood in Mienczakowski, 1997, p.167）。以故事为基础的过程可以帮助我们为我们的体验生活赋予道德意义，并以此影响人类行为（鲍曼，1986 年；布鲁纳，1986 年）。尽管如此，其他人（Rappaport，1995 年；Stacey，1988 年）警告说，此类过程不得削弱讲故事人的能动性，也不得扭曲讲故事的目的。这一立场将倾听行为置于以故事为基础的过程的中心。下一节将对此作进一步讨论。

\*\*3.6.2 作为经验的故事\*\*

在叙事学、生活史和民俗学著作中，关于故事形式和内容的讨论大多围绕着 "经验 "的概念。舒曼（1986 年）声称 "故事将经验分类"（第 20 页），并对故事、\*经验\*和事件之间的关系作了如下区分。她写道

故事、经历和事件是不同的实体。粗略地说，经验是构成日常生活的一系列重叠活动。事件与经验不同，有潜在的可识别的开始和结束。事件是经验的一个类别，而故事则是经验的建构。故事将经验定格为事件。故事是将经验转化为具有开始、结束和焦点的有界单元的形式之一，而事件就是有界单元的一种。故事是将事件分割成顺序排列的单元的一种表现形式（舒曼，1986 年，第 20 页）。

在布鲁纳（1986 年）的著作中，"体验"、"现实 "和 "表达 "是有区别的。他指出

所过的生活就是实际发生的事情。所经历的生活由图像、感觉、情感、欲望、思想和意义组成，这些都是生活中的人所知道的。......讲述的生活、生活史是一种叙事，受到讲述文化习俗、受众和社会背景的影响（布鲁纳，1986 年，第 7 页）。

Denzin (1989)借鉴布鲁纳的研究成果，认为

作为自我的人都有经历，这里的\*经历\*指的是个人在生活中遇到、面对、经历和理解事件......经历可能是问题性的、常规性的或仪式性的。有问题的经历也被称为\*顿悟\*，或一个人生命中的启示时刻（Denzin，1989 年，第 33 页）。

最初的经历很可能在某种程度上激发了人们讲述故事的欲望。Denzin 区分了自我故事和个人经历叙事。他指出，"自我故事将讲述者的自我置于叙述的中心位置。从字面上看，这是一个与经历有关的关于自我的故事"（Denzin，1989 年，第 43 页）。而个人经历叙事则是某人讲述的 "关于其个人经历 "的故事（Stahl, in the Netherlands）。

Denzin，1989 年，第 43 页）。为了阐明这两个版本的故事有何不同，Denzin 得出如下结论：

个人经历叙事更倾向于轶事化、日常化、

自我故事则涉及关键的，往往是至关重要的人生经历。自我故事不一定是连贯的、线性的叙述。它们不需要娱乐或再现一个群体所珍视的价值观和记忆，而个人经历叙事则需要（Stahl，1977 年，第 19 页）。自我故事......通常是由群体规定的，而个人经历叙事可能只讲给另一个人听（Denzin，1989 年，第 44 页）。

鲍曼（Bauman，1986 年）在讨论中增加了观点的维度，他指出，无论我们如何对所讲述的故事进行分类，都有必要提出 "个人经历 "一词所暗示的观点：

(1) 所报道事件的特定类别，以及 (2) 特定的视角。也就是说，在这些叙事中叙述的事件据称是讲述故事的人最初亲自参与的事件，而叙述事件的视角是叙述者因参与该事件而形成的视角（Bauman, 1986, p.33-34）。

这种区别与 "回放剧场 "方法有关，在 "回放剧场 "方法中，开放的空间是有条件的，例如，选择讲述故事的观众同意从自己的视角讲述一个故事，并以自己为主角。这就使讲述者在讲述故事的过程中承担起责任（和道德）。弗兰克借鉴克尔凯郭尔的著作，提醒我们 "有道德的人是自己生活的编辑：讲述自己的生活就是对自己的生活负责"（弗兰克，1995 年，第 xii 页）。在将讲故事行为构建为一种伦理行为时，弗兰克将讲故事的潜力扩展到任何伦理行为产生共鸣和产生的潜力：

在这里，永恒的孤独不再存在。有道德的人不再是万物的起点和终点，他的喜怒哀乐也不再是衡量世间万物意义的标准。伦理迫使所有人产生一种共同体意识（弗兰克，1995 年，第 153 页）。

后殖民主义对重新开始讲述个人故事的批判被认为是抵制以往可能导致某些声音被压制的做法的一种方式。女权主义学者尤其积极倡导在不削弱讲述者权威的情况下表达这些声音的方式。Reinharz (1992) 承认这是一个充满争议的领域，极有可能造成压迫的重新殖民化。然而，她建议我们不必为了让别人听到自己的声音而让自己保持沉默，事实上，她还敦促我们\*利用自己的权威\*来帮助他人发出自己的声音。这就是 "回放剧场 "方法中的现实，表演者与讲述者在不同的环节上合作，将他们的声音传递出来。其中一个例子是在与指挥家的访谈中，指挥家积极指导讲述者的讲述，同时尽量减少作者的介入18。第二个例子发生在表演中，演员负责选择故事的哪些部分需要呈现，哪些部分需要剪辑（Stacey，1988 年）。这是回放剧场讲故事过程中的合作，将讲故事的行为推向了表演的领域。

Denzin（1989 年）断言，所有故事都是从更大的群体、文化、意识形态和历史背景中衍生出来的。他指出，没有一个故事是 "个人创作"（Denzin, 1989, p.73）。听者也被牵涉其中。听者需要 "解读故事与听众之间的关系"。

18 侵入的程度取决于指挥的技巧和经验。

描述的事件与对实际发生事件的解释之间的关系"（Shuman，1986 年，第 21 页）。弗兰克（1995 年）指出，在倾听他人的过程中，可能会出现相互见证的时刻。怀兹金（Waitzkin）（Frank，1995 年）提醒说，倾听者在感到不舒服时很容易打断别人的话。这些打断会使讲述者沉默，或使故事偏离其 "真相"（Waitzen，Frank，1995 年，第 63 页）。倾听可能很难，但也是一种基本的道德行为（Frank, 1995, Razack, 1993）。

拉扎克（Razack，1993 年）声称，正是倾听故事的行为体现了讲故事的解放潜力。在倾听的过程中，我们可以听到主流霸权话语之外的声音。她指出，讲故事体现了被压制的知识，即与既定知识相对立的知识。故事是 "未被纳入主流知识范式的世界经验"（Razack，1993 年，第 55 页）。因此，挑战在于聆听。这并不意味着任何听众都有权要求这些声音说话。虽然故事可以打破沉默，但也可能鼓励听众从个人主义的角度看待社会政治问题（Reinharz，1992 年）。

\*\*3.6.3 社区中的故事\*\*

在社区发展和社区文化发展项目的推动下，个人故事在社区表演项目中的地位日益突出（Burkett，2003 年）。Rappaport（2000 年）认为，这种做法的前提是相信 "没有共同的叙事，社区就不可能成为社区"（第 6 页）。20 世纪 80 年代和 90 年代，人们投入了大量精力来阐明社区在社区发展实践中的意 义（例如，Burkett, 2001 年；Ife, 1995 年；Kenny, 1994 年）。其中许多努力都是为了确定实践场所。在这个全球化的时代，学者和实践者都在寻求既与国际接轨又与地方相关的方式。社区发展实践的核心是以社会公正原则为指导的多种方法、

人与人之间的联系、参与、正直、创造性和包容性进程，旨在集体增强普通人的能力 （Ife，1995 年；Kenny，1994 年）。以故事为基础的过程通常被认为是贯彻这些原则的一种方式。社区同样也是社区文化发展这一实践领域的核心术语。在许多方面，社区文化发展是社区发展的创造性兄弟姐妹，它建立在社会行动、参与、赋权和包容的理念之上（Hawkes, 2003, Pye, 2003）。这一实践场所是维护澳大利亚文化多样性的主要途径（Theophanous, 2001）。社区文化发展将艺术实践作为一种促进进程的方法。Wiseman (2001) 认为，社区文化发展实践的主要目的是促进

文化民主，即所有人都有真正的机会参与个人和创造性活动，通过这些活动，他们可以表达和交流对他们来说重要的东西（Wiseman，2001 年，第 18 页）。

Daveson (2001) 认为，各项进程应关注集体和个人经历，并建立积极、包容和可持续的社区实践。Rappaport (1995) 认为，社会变革和社区发展的大部分工作都是为了增强个人和集体的能力。他批评了在这种情况下将个人故事作为一种资源的做法，并对其使用提出了质疑。他问道：谁控制着这些资源？为什么有些故事被排斥，而另一些故事却受到重视？拉帕波特认为，如果叙事是一种资源，我们就应该能够看到是谁在控制它们，是谁赋予了它们社会价值，否则就会存在社会控制、压迫和剥夺权利的风险。拉帕波特声称，\*谁\*讲述了关于自我和社区的故事（受到积极评价的故事），这揭示了资源是如何不均衡地分配和被社会价值观控制的。

每个人都有自己的故事，但有些故事会主动贬低人的价值，而有些故事则根本不被认为有价值。有些故事赋予人们权力，有些故事则剥夺人们的权力（Rappaport，1995 年，第 3 页）。

拉帕波特的论文与对 Playback Theatre 应用的批评高度相关。

以讲述个人故事为前提，回放剧场活动本身就可能存在拉帕波特提出的所有风险。这使得回放剧场表演成为一个政治空间，在这里，作者身份和权利是有争议的。

舒曼（1986 年）讨论了与个人故事有关的作者权利。她将对使用日常生活中讲述的故事的控制比作作者对 "准备出版的手稿"（第 1 页）所要求的版权。这一立场在与弗兰克关于故事是对多种声音的解放的立场并列时受到了挑战。他写道

在故事中，讲述者不仅恢复了自己的声音，还成为了剥夺他人声音的条件的见证人。......当任何一个人恢复自己的声音时，许多人都开始通过这个故事说话（弗兰克，1995 年，第 xii 页）。

舒曼（1986 年）承认，对 "讲故事权利的关注将重点从故事本身转移到了故事的使用上"（第 2 页）。在 Playback Theatre（回放剧场）中，重点在两者之间转移，人们开始关注如何在社区的具体发展工作中使用故事。

弗兰克（Frank，1995 年）提出，以故事为基础的工作需要一种声音伦理，在这种伦理中，那些过去曾是他人报告对象的人，现在有权讲述他们自己的故事。他指出，每个人都 "有权用自己的话说出自己的真相"（第 23 页）。这种后现代许可是回放剧场方法所固有的。伦理立场是回放剧场方法的根本。没有它，我们就有可能像 Kelly（1984 年）提醒我们的那样，造成进一步的殖民化、进一步的统治、进一步的压迫。

讲故事不仅仅是我们文化的反映。鲍曼（Bauman，1986 年）提醒我们，讲故事是社会生活的组成部分。她声称

这里没有太多--至少还没有--文学性，或作为一种特殊交流方式的表演，但有一种深刻的语境和社会行动意识，这对于任何将文学视为社会实践的概念来说都是至关重要的（鲍曼、

1986, p.113).

虽然讲故事的行为本身就能增强能力，但 Boje（1991 年）指出了另一个层面，即元层面，在这个层面上，讲故事的人自我反思地讲述关于讲故事的故事。故事的真相不仅仅是经历了什么，同样也是在讲述故事和接受故事的过程中经历了什么（弗兰克，1995 年）。这一过程的延续可被视为反思性洞察的额外机会。Mienczakowski（1997 年）称，这可以使观众参与者 "在以前不可见的地方变得可见"（第 170 页）。

弗兰克（1995）认为，考虑故事如何与日常生活互动的一个有用方法是想象我们是在\*\*故事的情况下思考，而不是专注于\*\*关于故事的思考。他引用克鲁克申克的话写道

思考一个故事就是将其还原为内容，然后对内容进行分析。

用故事进行思考是将故事视为已经完成的事情，没有任何超越。......用故事思考就是发现它影响着自己的生活，并在这种影响中发现自己生活的某种真相（弗兰克，1995 年，第 23 页）。

运用弗兰克关于故事在当代生活中的地位的概念，可以解放对回放剧场形式的思考，从关注讲述的内容转变为欣赏通过故事进行的互动和对话。

在本节中，我介绍了有关个人故事的文献，以及个人故事如何在当代生活中作为一种手段，让那些曾经被排斥在外的人变得可见。在本论文中，个人故事在公共领域的突出地位是通过 "回放剧场 "这种仪式表演形式来体现的。下一部分是我在本章中介绍的文献的全面总结。

\*\*3.7\*\* \*\*文献综述\*\*

本章侧重于从文献角度为本论文提供背景。本章介绍了表演理论为本研究提供信息的方式。其中包括公共事件理论，以说明本研究中回放剧场表演的公共性质。利用仪式理论，我确定了以下几点

![Rea%20Dennis%20-%20Public%20Performance,%20Personal%20Story%20A%20%20aa69f3095310455e95ef906fd8770c9c/image5.png](Rea%20Dennis%20-%20Public%20Performance,%20Personal%20Story%20A%20%20aa69f3095310455e95ef906fd8770c9c/image5.png)

仪式框架支持边缘活动，我特别强调了边缘活动诱发流动和其他方面情感投入的潜力。我讨论了观众和参与者的非传统戏剧体验理论，以此来讨论观众在回放剧场表演中的立场。还讨论了作为仪式的讲故事。

我们探讨了历史上出现的以社区为基础的公共活动，并将这一论坛描绘成社区体验的可能场所。本章还探讨了社区的概念。本章认为，社区可以是一个物理场所和一群人，也可以理解为一种体验。本章介绍了社区的共同体和短暂的社区体验。还从多样性的角度讨论了社区。

公共活动

仪式表演

非传统的戏剧体验

讲故事 流程与共性 自发性 仪式

个人

故事

社区

地点、体验、多样性

社区绩效

\*\*图 4：文献综述\*\*

最后，我介绍了有关个人故事的文献，并将讲述个人故事的行为视为一种意义建构的形式。本论文关注的故事是那些讲述个人经历的故事。我还讨论了听众在故事交流中的作用。在最后一部分，我描绘了个人故事在社区实践中的应用和背景。在图 4 中，我将各种文献进行了归纳总结。

\*\*3.8\*\* \*\*概念框架与研究问题\*\*

本章最后一节汇集了文献要素，阐述了本研究的概念框架。通过观察文献中的互动、重叠和空白，我提出了开展本研究的理由。虽然在整个研究过程中对调查领域进行了重新讨论，但最终的重点还是在下文中提出。为此，我阐述了研究问题，并为读者指出了研究方法。

\*\*3.8.1 概念框架\*\*

前几节回顾的文献发现，在对表演、仪式和讲故事的书写和应用方式上存在着明显的重叠。表演是 "现场 "的：是一种不一定仪式化的即时体验，但却提供了与仪式活动类似的约束。仪式活动暗示参与者将跨过一道门槛，进入一个边缘地带，或许会受到某种蛊惑或进入一种恍惚状态。谢克纳（Schechner，1985 年）认为，观众必须在表演中跨过一道门槛，表演才能成功。也许西克森特米哈伊（Csikszentmihalyi）的 "流动体验"（flow experience）概念更能描述观众参与表演的方式。回放剧场的仪式和表演两个维度相互作用、相互促进。表演带来了活跃性或即时性、惊喜和冒险。

表演有助于观众扮演旁观者的角色。仪式通过节奏和重复，提供了封闭性、结构性和某种形式的可预测性。仪式有助于观众扮演参与者的角色。在表演活动和仪式活动中，参与者同时体验到现实和悬浮或改变了的现实。该理论所阐述的表演和仪式的异同点揭示了观众参与回放剧场的多重可能性或全息图，以及观众对此的反应。

在第二章中，我建议开展研究，探索观众在一次性社区回放剧场活动中的体验，以弥补目前回放剧场文献中的不足。我还发现，有关将回放剧场应用于一次性社区活动的实证资料十分有限。正如本章所展示的，表演理论支持以故事为基础的形式（如回放剧场）在社区中发展联系和建立跨越差异的桥梁的有效位置。对个人的流动体验以及个人在新环境中的反应方式的思考，指出了可能会帮助或阻碍个人作为故事讲述者参与回放剧场活动的愿望或能力的各种因素。关于仪式的理论和对仪式表演的思考增加了 "共同体"（communitas）的概念，这是理解以社区为基础的回放剧场活动的集体体验的一种可能方式。表演作为 "做 "和 "再做 "的建构巩固了这一点，在这里存在着体现过去的形式或内容与 "不断变化的当下不可避免的调整 "之间的张力的可能性（Carlson，1996 年，第 195 页）。这有助于理解回放剧场对参与者的潜在改造作用。在有关仪式的著作中也出现了类似的观点，其中提到了仪式活动的反结构性所激发的反身性和批判意识。关于社区体验或社区作为一种体验的文献声称，如果要获得社区体验，就必须将文化自我审视（Carlson，1996 年）或良知化（Freire，1972 年）的要素融合在一起，并促进个人和社区的转变机会（Schechner，1985 年）。因此，社群理论为我们提供了另一个平台，让我们思考个人故事在回放剧场仪式表演中的位置。福克斯（1999b）认为，回放剧是一种 "通过故事进行的社区对话"（第 120 页）。参与这种对话或许等同于观众的社区体验。也许这种社区体验也会表达出促进包容和探究的价值观。

迄今为止，一般的表演、仪式和讲故事文献在讨论过程和形式时，并未大量提及回放剧场方法。这进一步证实了我所发现的有关回放剧场的学术研究的局限性。这也表明，现有文献的受众有限。本研究的目的之一是将有关回放剧场形式的写作纳入公共表演、仪式表演和社区故事讲述的范畴。

\*\*3.8.2 回放剧场表演的思考框架\*\*

体验回放剧场表演的时间连续性过程包括但不限于 "表演 "或仪式表演的正式部分。参与者的体验始于表演开始之前，并贯穿整个表演过程和表演结束之后。Schechner（1985 年，第 16 页）描述了仪式表演的七部曲：培训、研讨会、排练、热身、

表演、冷却、余韵。莫克（Mock，2000 年）在分析现场表演时指出了五个阶段：构思、发展、展示、接受和反思。按照 Schechner 的说法，本研究中的回放剧场表演可以理解为七个阶段中的五个阶段：排练、热身、表演、冷却和善后。然而，在现实中，排练阶段是表演者的领域，而观众热身可能没有 Schechner 的模式所暗示的那么正式。

莫克的术语也许更有用。将她的模式应用于回放剧场的演出，可以讨论准备、演出和演出后之间的辩证关系。构思和发展过程以辩证的方式发生在演出之前。布鲁克（1989 年）认为，热身（准备）"意味着走向[想法]"（第 3 页）。这既适用于 Playback Theatre 表演的参与者，也适用于观众。就观众参与而言，前期或准备阶段决定了观众对表演的期待。对表演者而言，准备工作包括身体和情绪上的热身，以及对演出背景、演出目的和目标观众的定位。指挥家还有额外的准备重点，包括 "有意识地严格研究任何障碍以及避免或克服障碍的方式"（Brook，1989 年，第 7 页）。

莫克（Mock，2000 年）的发展和展示过程可以同时进行，这为我们提供了将表演视为辩证法的思考空间。这使得我们可以考虑回放剧场表演是如何通过观众讲述故事和表演者戏剧化这些故事来发展的。莫克强调，现场表演 "在被接受时存在"，也就是说，呈现和接受同样是辩证的（第 2 页）。正是这种观众参与的辩证关系激发了回放剧场表演的活力。

\*表演中的表演

可以将回放剧视为仪式框架内的一系列表演。其中包括表演本身、讲述者和指挥者的表演，以及演员和音乐家的戏剧表演。讲述者的表演可以是戈夫曼（Goffman，1959 年）和雷德（Read，1993 年）所说的自我展示或日常表演。舒曼（1986 年）也指出，讲故事是人们熟悉的社会行为。在 "回放剧场 "的表演中，仪式化的氛围可能会提高讲述者的表演水平。这可能会使他们的表演风格更加正规化，因为他们作为表演者（Carlson，1996 年），既要创作故事文本，又要把握表演重点。这可能是整个表演中一个引人注目的元素。

讲述结束后，表演的重心从讲述者身上转移。这种转换同样可以成为表演仪式节奏中引人注目的一部分，尤其取决于音乐家的技巧和经验。这种半表演具有多重意义。在指挥介绍表演之后，会有片刻的静默，此时音乐响起，充满整个舞台区域，实现从讲述者到以戏剧形式和风格唤起场景的明确过渡。演出中的第二场表演开始了。演员走上舞台，利用传统戏剧的符号--舞台、演员、道具和灯光--演绎讲述者的叙述。在艺术和日常生活的混合体中，市民演员根据观众的叙述即兴表演场景。观众在一旁观看。他们已经知道故事的结局。戏剧在哪里？如何调节张力，使表演成为艺术？部分原因在于同时观看作者--故事的主角--观看自己。戏剧的另一个层面来自于观看演员在观众的个人初读背景下创造自己的初读叙事。第三个层面来自于观看演员的艺术创作。这部分过程由观众的

致力于学习仪式过程，并逐渐理解即兴表演的不完美本质。最后，观众需要暂停信仰，从而以观众的身份参与到剧场中来。

通过表演者与观众之间的合作，多重表演应运而生，并被仪式框架所容纳。回放剧场中观众与表演者之间的界限超越了传统的第四面墙，将表演或参与表演的观众也包括在内。这使得有关个人故事隐私、表演的公共性质和戏剧审美期待的普通协议似乎在边缘空间被打破。Schechner (1988)断言，表演的成功取决于观众的高度参与。Masterson (2004) 声称，所有观众都希望表演者取得成功。在回放剧场演出中，他们希望整场演出成功。因此，在 "现场 "时刻，所有在场的人都共同相信正在发生的一切。虽然这似乎与创造具有艺术价值的作品相矛盾，但它带来了一种新的集体创作。正如迈尔霍夫（Myerhoff，1990 年）所言，这意味着在仪式表演的集体行动中，观众的个人和社区转变潜力得到了增强。

\*\*3.8.3 研究问题\*\*

在对文献进行提炼以确定研究框架的过程中，研究的重点逐渐浮出水面。文献帮助我思考了观众在回放剧中的角色。与表演、仪式和讲故事领域相似，回放剧场提供了一种同时观赏和参与的体验。可以说，回放剧在仪式表演过程中借鉴个人故事和戏剧形式的方式，扩大了参与公共活动的潜力，鼓励了个人和团体的能动性和责任感。作为一种混合表演形式，"回放剧场 "将自发、自选（通常未经训练）的观众进行的个人讲述表演与公民演员的即兴戏剧表演相结合19。如前所述，观众的体验是本研究的重点。从第二章对回放剧场文献的回顾中，我发现了一些影响本研究方向的主张。这些主张是：回放剧场：

19 公民演员接受过有关回放剧形式和理念的培训，但可能没有受过正规的戏剧培训。他们的收入并非来自于回放剧场，而是本着服务精神从事回放剧场活动。Fox (1994) 认为，回放剧是一种职业。

- 提供社区体验；

- 观众普遍有 "良好 "的体验；以及

- 对讲故事的人来说是一种能力。

在根据回放剧场理论的发展考虑这些主张时，我发现有关观众的体验和看法的文献很有限。

同样，我发现一次性的回放剧场公开表演活动与通过工作坊等形式长期接触回放剧场方法所获得的理论相比，几乎没有什么特色。因此，本研究旨在寻求观众对一次性公开表演活动的体验。将本研究置于我所在的当地回放剧团的领域内，还能为所研究的表演类型提供一个额外的定义方面。这要归功于布里斯班回放剧团在研究期间的具体工作。因此，本研究侧重于将回放剧作为\*一次性社区公共活动\*的应用，并以研究过程中出现的问题为指导。

根据我在数据收集和分析方面的经验，明确指导本研究的研究问题是一个辩证的过程。本研究的核心问题是：

- 观众对以社区为基础的一次性 "回放剧场 "表演有何体验？

第二章介绍了基于情境的一次性回放剧场表演，附录 2 提供了更多细节。本研究探讨了观众在一系列不同情境中的体验。探讨以下列子问题为框架：

- 在一次性社区活动期间和之后，观众以何种方式参与并做出回应？

- Playback Theatre（回放剧场）形式在哪些方面诱发了这些体验？

- 在特定背景下，回放剧在哪些方面为观众带来了社区体验？

这一研究重点在某种程度上与 Dauber（1999b）框架提出的仪式和社会维度相吻合。不过，我并没有问仪式维度的目标是什么，而是将重点放在观众对回放剧场的体验上。他针对社会维度提出的问题是\*回放剧场对观众、表演团体以及它所处的社会环境有什么影响？\*这个问题也许比本研究的范围更广，因为它不包括表演者的体验。本研究的目的是对回放剧的实践进行构架，而不是局限于回放剧写作中经常出现的自我指涉框架。它将观众的声音和看法加入到回放剧场的学术研究中，特别是与一次性情境表演相关的研究中。作为对观众体验的探究，研究过程旨在阐明人们参与回放剧场仪式的方式，以及讲述、聆听和观看故事所产生的影响。最后，它确定了重复体现超越语言的倾听伦理的体验，以及相互尊重、合作创造、接受差异、促进个人真理、对他人的兴趣和对人类不完美的敬畏等价值观如何促进参与者的社区体验。