

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。

# 第二章：呈现回放剧场

故事的诞生有赖于我们每一个人。它需要我们所有人，需要我们记住、理解和创造我们所[经历]的一切，才能继续存在下去。

Trinh（见 Somerville，1999 年，第 111 页）。

污垢之神

他多次走过来对我说

这么多智慧和美味的东西，我躺在

在草地上聆听

敬他的狗声

乌鸦的声音

青蛙的声音；\*现在\*、

他说，现在\*\*、

而且从未提及\*永远\*

玛丽-奥利弗（1986 年，第 50 页）。

特林提出的观点是，故事要靠我们\*\*的努力才能生动。在《两件事中的一件》\*的诗歌节选中，奥利弗唱道："倾听--现在\*，不知何故，这就足够了。

在本章中，我将介绍一种仪式表演方法--"回放剧场"，在这种方法中，观众和表演者一起将个人故事带入生活，人们需要倾听，\*现在\*。在本章的第一部分，我讲述了回放剧场和回放剧场运动的起源和发展。在第二部分中，我汇集了回放剧文献中的一些观点，对回放剧的形式及其价值和目的进行了阐述。其中包括解释个人故事在该方法中的核心地位。在第三部分，我阐述了回放剧的实践，重点是其在社区中的应用。最后，我对回放剧场的学术和研究进行了评论，指出了文献中的不足，并将其与本研究的重点联系起来。

## 2.1 回放剧的发展

回放戏剧是一项国际运动，在 20 多个国家都有演出团体（IPTN，2001 年）。Dauber (1999a) 认为，这种独特的戏剧形式是对特定文化需求的回应。Salas (1993) 指出，它是 "对人类需求的回应，包括个人需求和社会需求，以交流和验证个人经历"（第 1 页）。回放剧场方法的创意来自乔纳森-福克斯（Jonathan Fox）（Salas, 1993, Fox, 1994, Fox & Dauber, 1999）。福克斯受到自己对二十世纪体验式戏剧的探索以及对前文学故事和其他口头文化形式的迷恋的影响，开始着手开发一种崇尚社会正义价值观和重视戏剧性的戏剧形式--一种他希望实践的形式。一次偶然的机会，福克斯接触到了心理剧的方法，这使他的设想更加具体化，于是出现了 Playback Theatre 方法的早期作品（Fox, 1999a）。

在最初的十年中，其他人[3] 加入了福克斯和共同创始人乔-萨拉斯的行列，共同经历了一个体验性、实验性的发展过程，实践和反思是发展这种混合表演形式的基础。在澳大利亚和新西兰，这种表演形式的早期支持者（包括一些来自心理剧运动的支持者）在与美国创始人的对话中进行了同样基础性和实验性的实践。在第二个十年中，回放剧场的实践和理论雏形主要集中在如何在回放剧场所渗透的多种实践领域中应用和评估这种形式。对这一时期具有重要意义的是对实现\*足够好\*[4] 的回放剧所需条件的思考（萨拉斯，1993 年）。这十年间，美国、澳大利亚和新西兰相继成立了回放剧团，并向欧洲、英国和亚洲扩展。

[3] 这支队伍后来被称为 "原始公司"（福克斯，1994 年）。

[4] "足够好 "的概念源自贝特尔海姆的 "足够好的养育 "理念（Salas，1993 年，第 30 页）。

回放剧的传播是连贯而有节制的，其基本理念和方法主要通过口头传播，包括国际集会。这种方式起到了质量控制和风险管理的作用。在第三个十年前夕，通过建立一所集中授课的学校和成立一个国际机构--国际回放剧场网络[5]，回放剧场方法和国际社会的接触得到了推进。这些机构的作用是监督这一形式的扩展并提供监管（Fox, 1999a）。与此同时，第一批有关回放剧的书籍也出版了[6]。下一部分将对回放剧的形式、价值和目的进行阐述。

[5] 国际回放剧网络由世界各地回放剧公司的代表组成，鼓励对回放剧进行反思、讨论和写作。

[6] 1993 年出版了一本回放剧场方法指导手册《模拟现实生活》（\*Improvising Real Life\*）（Salas，1993 年）。1994 年，福克斯出版了回放剧场方法论的理论文献《服务行为》（\*Acts of Service\*）（福克斯，1994 年）。

## 2.2 回放剧场法

音乐治疗师兼 "回放剧场 "创始人之一乔-萨拉斯（Jo Salas）说，"回放剧场 "从一开始就致力于揭示任何经历的形状和意义，即使是那些在讲述过程中模糊不清的经历。[回放剧场可以]以仪式和审美意识赋予故事以尊严，并将它们联系在一起，从而形成一个关于人群的集体故事，无论是公众观众的临时群体，还是以持续方式将生活联系在一起的群体。......[回放剧场]提供了一个公共舞台，在这个舞台上，个人经历的意义得以扩展，成为有目的存在的共同意识的一部分（Salas，1993 年，第 22 页）。

在澳大利亚和新西兰的语境中，"足够好 "的附加含义来自莫雷诺自发性理论的基本概念 "适当性"（见卡普，1994 年）。

萨拉斯的解释暗指了回放剧场的三个决定性要素：个人故事（内容）、仪式美学（形式）和背景。福克斯（Fox，1994 年）报告说，早期的回放剧场观众包括学校里的儿童、集体之家的残疾人以及邻居的亲朋好友。早期的回放剧在剧场之外的其他地方的应用，为传统剧场观众之外的其他人群服务，使其有别于其他形式的剧场。这些观众处于特定的环境中，如教育/学校、康复/集体之家、社区/邻里，这已成为回放剧场方法的一个决定性方面。在这种情况下应用戏剧的现代术语是应用戏剧（泰勒，2003 年）。

回放剧场等应用戏剧形式的三个决定性框架是内容、形式和背景。如上文所述，背景框定了整个过程，并为观众进入参与性仪式化框架（形式）提供了通道。

情境可以作为观众之间以及观众与表演者之间的最初纽带。它为表演者提供了重点、目的和方向。对情境的强烈认同可以促进表演过程中的强烈参与，或者如布鲁克（1989 年）所解释的那样，可以软化观众，帮助表演者让观众 "进入准备状态"（第 127 页）。第二个决定性因素是回放剧场的形式。

这是一个仪式化的过程，既推动观众与表演者之间的互动，也被观众与表演者之间的互动所推动。在回放剧场中，这种形式包括空间、表演和内容的约定俗成的参与方式。回放剧场空间惯例图示见附录 1。表演惯例包括表演角色[7]：演员、指挥和音乐家，以及表演形式，例如流体雕塑和故事场景[8]，以及风格，这可能是特定剧团独有的。(关于回放剧场表演的描述，见附录 2）。Hosking & Penny（1998 年）将回放剧场解释为一种互动表演形式：

[7] 第五章讨论了回放剧场的表演角色。有关表演角色的完整描述，请参阅乔-萨拉斯（Jo Salas）（1993 年）所著的《模拟现实生活》（\*Improvising Real Life\* ）中的第 4-6 章，以及乔纳森-福克斯（Jonathan Fox）（1994 年）所著的《服务行为》（\*Acts of Service\* ）中的第 9-11 章。另见 Good (1986) 和 Hoesch (1999)。

[8] 有关回放剧场形式技术方面的全面解释，请参阅乔-萨拉斯（Jo Salas）（1993 年）所著的《模拟现实生活》（\*Improvising Real Life\* ）第三章。

Playback Theatre（回放剧场）是通过表演者与观众之间的独特合作创造出的自发即兴剧场。表演者讲述自己生活中的故事，选择演员扮演不同的角色，然后看着自己的故事被立即重现，并被赋予艺术形态和连贯性（Hosking & Penny, 1998, p.10）。

虽然在描述中提到了故事，但 Salas 强调了个人故事在表演过程中所创造的戏剧中的核心地位。她写道

观众......被邀请[讲述一个故事]......在导演或 "指挥家 "的引导下，[讲述者]从一排演员中选出自己的故事。被选中的演员在音乐和灯光的衬托下，用箱子和布片作为道具，将故事变为戏剧场景（Salas in Feldhendler, 1994, p.101）[9]。

[9] 回放剧场的舞台由简单的乐器和道具组成，舞台左侧摆放着两把椅子，分别供报幕员和指挥使用；对面是半圆形的观众席。有关回放剧场舞台简洁性的示例，请参见附录 1。

由于难以用文字描述现场表演的短暂生命力，描述和定义回放剧场的努力一直很有限。尽管福克斯在回放剧场的发展过程中起到了开创性的作用，但他自己也声称，回放剧场的过程并不容易描述或理解（Fox, 1999a）。原因之一可能是它的灵活性。

Dauber 指出，"它可以适应许多不同的具体需求......[并]跨越戏剧、心理学和教育学等传统范畴"（Dauber, 1999a, p.116）。Salas 报告说，"它几乎可以在任何环境下使用，因为就其本质而言，它可以适应任何在场者的需求和关注"（Salas, 1993, p.1）。新西兰和澳大利亚的实践者（Good, 2003, Hosking & Penny, 2002）将回放剧场作为一种探究和对话的方法。

在最近关于回放戏剧的文章中，出现了关于这种戏剧形式\*\*不做什么的论述。最值得注意的是，它不像其他应用戏剧形式，如布尔（1979 年）的论坛戏剧、流行戏剧和发展戏剧那样以信息为驱动力。相反，它是一个以探究为前提的过程。霍斯金和彭尼在其关于在太平洋岛国基里巴斯应用 "回放剧场 "的报告中提出，"回放剧场 "是：

一种探讨问题或关切事项的方法，而不是以信息为导向的戏剧。[一个团体可以致力于]全面理解和表达正在发生的事情和潜在的社会价值观。[它的作用是]在政治动机的层面上[并]可用于激励变革、庆祝成就、探讨问题、解决冲突，与此同时，它将始终在团体内部建立联系和加强纽带，并以这种方式增强团体意识（Hosking & Penny, 1998, p.10-11）。

诸如此类的说法让我们了解到一些从业者认为回放剧场能够实现什么。Mock (2002)断言，研究现场表演是困难的。许多关于回放剧场的说法都是基于从业者的反思，揭示了从业者理解的演变。在记录这些理解的过程中，从业者阐述了他们的体现知识或实践。这是实验发展模式的遗产，也是迄今为止实践反思为回放剧场知识提供信息的方式。在对回放剧的描述中，蕴含着从业者对回放剧在特定环境中的应用的感性认识，并以其个人 价值观、偏见和假设为依据，并进一步以回放剧形式固有的价值观为依据。这些价值观包括：尊重多样性、倾听、尊重、通过故事进行交流、艺术性、社会互动和社区建设（IPTN，2002 年）。虽然反思性实践具有批判性的必要性，但对回放剧场形式的许多描述和解释似乎有点像宣传。

在最近的研究中，Wright（2003 年）断言，有关 Playback Theatre 在学习和治疗方面的应用的说法是可能的。本章稍后将讨论该领域刚刚出现的实证研究。

福克斯（1994、1999a 和 b）曾多次尝试描述和定义回放剧。最近，福克斯重新阐述了他对回放剧的认识，他说

![Rea%20Dennis%20-%20Public%20Performance,%20Personal%20Story%20A%20%20aa69f3095310455e95ef906fd8770c9c/image3.png](Rea%20Dennis%20-%20Public%20Performance,%20Personal%20Story%20A%20%20aa69f3095310455e95ef906fd8770c9c/image3.png)

它关注仪式、艺术和社会互动之间的相互作用。这就产生了一个简化的框架，据此开展回放剧教学。图 1 是一个包含仪式、艺术和社会层面的三维模型。福克斯认为，这三个维度之间存在一种互动关系，在任何时候，其中一个维度都可能占据主导地位。在 "好的 "回放剧场演出中，这三个方面必须在演出过程中不断取得平衡。在这三个维度的辩证变化中，许多紧张的工作都属于指挥的范畴。演员的首要任务是在讲故事的人表演时，在戏剧的艺术要求与倾听或在场的社会要求之间取得平衡（Salas，1993 年）。Salas (1999)认为，好的回放剧需要在对故事进行诠释时具有同理心和直觉，并告诫回放剧不要制作 "向治疗师讲述的故事的肤浅版本"（第 30 页）。

\*\*图 1：回放剧场的基本要素\*\*

| | | | | |

| --- | --- | --- | --- | --- |

| | | | | |

| 社会

互动 活动管理 安全氛围

心理知识 艺术 社会 包容性

互动 对社会问题的认识 解释性语言

艺术

美感

表现力

原创性

多功能性 礼仪

团队合作

故事语言

仪式

遵守规则 欣喜若狂的情绪 人格层面 转变的目标 魅力四射的语言

良好播放区 | | | |

| | | | | |

| | | | | |

福克斯（1999a，第 127 页）。

在定义回放剧的基本要素时，福克斯为艺术、仪式和社会互动各赋予了一系列限定词。艺术领域的一些限定条件是：审美意识、团队合作和表现力；社会领域的限定条件是：包容性和对社会问题的认识；仪式领域的限定条件是：遵守规则和转变目标，这些都是由参与者和观众共同制定的。福克斯的模式很少涉及观众参与的重要方面。这种形式的重要互动基础也许是支持回放剧场应用的首要价值，也是福克斯提出的模式（见图 1）最有意义的地方。

与参与价值相辅相成的是个人故事在回放剧场形式中的核心地位。如前所述，个人故事与互动戏剧的交汇点要求强烈的封闭性。这可以通过仪式化的过程来实现，在这一过程中，表演围绕着基本戏剧装置的系统应用、简单的舞台设计以及指挥者的持续塑造而展开，指挥者主要通过重复（讲述故事的邀请）来为这一过程造势。这种方法提供了一个讲故事的场所。

这可能被理解为一个温馨浪漫的想法。然而，如果在 "故事 "一词前加上 "个人 "这一形容词，就会产生 "个人故事 "这一概念。再加上讲述的公开性，就产生了一种反文化、占据边缘、引起多种反应的戏剧形式。来自德国的回放剧表演者阿莎-理查德（Asha Richard，1999 年）认为，回放剧中的这种紧张关系和其他未知因素使其成为\*戏剧\*，而不是特定的艺术标准。她质疑 "这是否是艺术戏剧，而艺术戏剧不等于好戏剧"（第 115 页）。

由于其方法结构和各种实际应用，回放剧场是一种政治性的戏剧形式。回放剧场的政治性源于其基本的后现代和反压迫性质。Hoesch (1999) 指出："故事不会被评判或评估。每个故事都具有同等分量。每个人都有权坐在讲述者的位置上。好的指挥家会邀请沉默的人"（第 63 页）。因此，后现代理念，如：在公共场所讲述个人故事、由参与者推动议程的公共活动、由观众提供文本的戏剧体验、人们有发言权而不被评判的公共会议、积极寻求边缘声音的社区对话以及挑战主流社会叙事的娱乐活动，都可以在回放剧场表演中实现。虽然这些观点是许多关于回放剧的主张所固有的，但也有人认为回放剧是一种\*服务行为\*（Fox, 1994），"公民演员[10] 聆听并演绎社区成员的故事"（Bessko, 2000, p.2）。这意味着，回放剧场是一个倾听的剧场，而不是一个讲述的剧场。霍斯金（2001 年）认为，对新体验感兴趣的人来到回放剧场，"被倾听 "才是最重要的（第 7 页）。这扩展了 Salas（1993 年，1999 年）的观点，即表演者的存在（致力于倾听和在场）才是回放剧场体验的价值所在。她指出

[10] 公民演员是回放剧的内在价值。福克斯设想的演员是把学习和表演回放剧作为一种职业，而不是事业；他们融入自己所生活的社区的普通生活中（Salas，1993 年）。回放剧演员的艺术立场使这一点变得更加复杂，他们 "以自己的身份出现，经常以一种人性化的方式在故事之间与观众联系"（Fox, 1999b, p.123）。

最重要的是表演者自身的榜样作用，他们是站在台上的普通人，愿意尝试一切，愿意被人看到。这是一种勇气，一些观众受到启发，发现自己身上的这种勇气（Salas，1999 年，第 154 页）。

在某种程度上，这也是对回放剧场的描述：从普通演员 "愿意尝试 "的简单性，到陌生人聚集在一起准备倾听的深刻性（Good，2003 年），再到仪式框架所包含的过程的复杂性，在这个过程中，人们走出孤独，看到自己的生活被视为重要（Hosking，2001 年），艺术唤起美感，让我们看到自己和他人故事中的真相（Fox，见 Sperling & Fox，1999 年）。

通过 Playback Theatre（回放剧）的艺术创作，表演者可能会将故事中较难表达的部分最小化。事实上，讲述者在讲述过程中也可能将这些困难最小化。Zánkay (1999)断言，要使回放剧获得成功，必须 "展现故事中相互冲突的力量的动态"（第 192 页）。如果做不到这一点，故事中未表达的方面就会在下一个故事中被搬上舞台；直到有了充分的倾听和对故事中所表达的体验的\*强度\*的准确动画为止。戏剧实验者彼得-布鲁克（Peter Brook，1989 年）在他的即兴表演实践中发现，这样的表演 "异常困难"，需要演员掌握 "精确的技巧"。他写道

[即兴表演]需要专门的训练，还需要宽宏大量和幽默感。只有当观众感觉到他们受到演员的喜爱和尊重时，才会出现真正的即兴表演，从而与观众真正相遇（布鲁克，1989 年，第 112 页）。

在 "回放剧场"（Playback Theatre）的相互过程中，观众和表演者通过表演的动态和协作的脆弱性共同创造戏剧，这种真实的相遇是可能的。布鲁克对即兴表演所要求的特殊亲密关系的理解不断加深，因此他建议 "即兴戏剧必须到人们生活的地方去"，到他们当地的街区和社区去（布鲁克，1989 年，第 112 页）。下一节将探讨作为社区表演的 "回放剧场 "的工作。

## 2.3 作为社区表演的回放剧场

回放剧场被描述为庆祝差异和建立联系的公共途径（Salas, 1993）。除了归属感和安全感之外，联系感也成为近期学术研究中社区体验的基本要素（见 Ahmed, 2000, Popple, 1995）。Amit (2002) 认为，拥抱和赞美差异是当代社区实践的目的。虽然回放剧场方法的流行应用是以工作坊的形式，但在本研究中，回放剧场表演才是其特色。具体来说，它是一次性的社区活动。将回放剧场作为一种表演，使其能够最大限度地利用口头传统固有的公共仪式元素。福克斯（1994 年）指出

[表演的概念在口述传统中非常重要。因为每一个时刻都是一个新的挑战，都需要我们以与舞台时刻相联系的高度创造力来应对（第 92 页）。

在表演中，"意想不到 "可以从正式的、可预测的结构中产生。这可以吸引观众，让他们在聆听故事或目睹表演的即时性时体验到惊喜。舞台上开放而又封闭的空间召唤着个人，并使时间仪式化（Hosking，2001 年）。自由发明激发了想象力和游戏性，并将戏剧回放表演中的不完美提升到了艺术的高度。在一种不鼓励体验未知、不鼓励将可能在成功与失败之间摇摆不定的东西作为艺术产品\*公开\*展示的文化中，这种即兴表演可能有些禁忌（福克斯，1994 年）。这种与艺术和文化边缘的调情为回放剧场形式带来了某种紧张感。然而，多年来，回放剧场已被应用于多种场合。下文将讨论这些情况。

随着回放剧在世界各地的扩展，回放剧也同时扩展到多个实践场所。这在很大程度上与练习者的多样性、经验和价值观有关。福克斯（1999a）将这些背景归纳为六类。它们是社区戏剧、教育、社会服务、仪式、组织发展和治疗。下文将对这六个实践场所进行说明。

以社区为基础的回放剧（Playback Theatre）通常被称为 "邻居剧场"。福克斯（1999a）指出，许多回放剧团全年定期在 "家 "剧场进行公开或公众演出。回放剧场在教育领域的应用，既是一种过程工具，为儿童提供表达情感的机会，并使他们的情感得到验证，同时也被应用于提高识字率、开发情商、建立自信和自尊。在社会服务领域，"回放剧场 "已被成功纳入实践框架，通过倾听彼此的故事来建立凝聚力，突出异同点，并传授倾听和沟通技巧。

回放剧场的流程和结构使其成为所有应用中的仪式性活动。

回放剧还在一些特定的仪式中得到应用，例如，在会议开幕或闭幕时，或在纪念出生和死亡等特殊纪念日时。回放剧的反思功能使其在组织发展中找到了相关性。它帮助组织团体尊重并整合情感和精神过程，如重组，并能将工作生活的各个方面仪式化，以提高意识、哀悼、庆祝或结束。回放剧场在治疗领域的应用一直很受欢迎。戏剧和音乐治疗师认为，回放剧场验证个人故事的方式很有价值，而心理剧从业者则将其用于角色训练（Fox, 1999a, pp.13-14）。本研究中回放剧的具体应用是一次性社区表演。

在回放剧文献中，有一种将特定活动中的观众称为 "社区 "的倾向（参见 Fox, 1999b, p.116）。Salas (1993) 写道，回放剧场是 "社区建设"（第 1 页）。她认为，回放剧场表演将故事串联成 "一个关于一群人的集体故事"（第 22 页）。以这种方式思考观众问题所依据的理论来自社会剧理论。社会剧被定义为 "一种处理群体间关系和集体意识形态的深度行动方法"（Fox，1987 年，第 18 页）。它的基础是

[]默认的假设是，受众组成的群体已经由社会和文化角色组织起来，在某种程度上，文化的所有载体都共享这些角色......因此，个人是谁，群体由谁组成，人数有多少，都是无关紧要的（福克斯，1987 年，第 18 页）。

这样一来，回放剧场演出的观众就被视为代表了其所来自的社区。社会测量法是一种观察和操作方法，用于探索 "特定时间一群人的内部社会结构"（Fox, 1987, p.24）。在本研究中，人们感兴趣的是那些聚集在演出现场的人所体验到的 "群体感"（Salas, 1993, p.33）或共享的群体体验。这种将社区视为一种体验的观点等同于 Lash（1994 年）将社区视为一种寻求共同意义的概念。

福克斯（Fox，1994 年）在对非剧本、前文学和口头戏剧传统的研究中指出，回放剧场体验的一个关键因素是它既具有公共性又具有亲和力。它的公共性在于，它能够通过故事中关于人们所生活的邻里和社区的共同主题，通过个人故事中熟悉的问题，以及通过故事中和人们尝试参与时表现出的人性，将人们联系在一起。然而，它又是亲切的，因为它使观众能够分享个人故事，体验被倾听和被聆听，在某些情况下，还能在目睹自己的故事被演绎的过程中体验转变。Salas (1999) 声称，回放剧场表演满足了个人和群体的需要。古德（Good，2003 年）根据上述关于观众的社会戏剧思想，提出回放剧可以作为社区的一面镜子。我更倾向于将其视为一扇窗，通过观众的个人故事，一次性的回放剧场表演可以揭示特定社区当前的兴趣和关切。

回放剧场表演的 "文本"，即揭示、分享和讨论的内容，由人们准备讲述的内容组成。我们的想法是，分享故事的观众讲述真实的经历。这些从讲述者的角度讲述的故事构成了他们世界观中的真相。霍斯金（Hosking，2001 年）和其他人（例如，见 Hoesch，1999 年）要求讲述者的椅子不受表演者和观众的评判。这使得回放剧场与布尔的 "被压迫者剧场 "不同，后者鼓励观众评估故事中不同角色的行为，并提出克服压迫的解决方案。回放剧场活动的即兴性质意味着在任何时候，任何人都可以讲述一个故事。

如上所述，回放剧场表演的文本来自观众。

因此，"回放剧场 "可被视为在仪式框架内穿插一系列戏剧表演的讲故事表演。每次讲述者上台表演时，他们都在展示自己，以戈夫曼（Goffman，1959 年）认为我们每天都在做的方式进行表演，演绎一种熟悉且可识别的社会实践（鲍曼，1986 年）。只需稍加调整，这种表演就能升华为更具戏剧性的风格，但始终是在指挥的陪伴下进行的。这使得讲故事表演成为一种二重奏，指挥在为讲述者的表演提供便利的同时，也致力于在完整表演的背景下制作和塑造故事。在整个讲故事表演过程中，指挥还与乐队和观众保持联系。表演是多层次的，讲述者在讲述过程中处于 "主要 "位置。然后，"主要"[11] 转移到舞台上，演员和音乐家在舞台上即兴演绎故事。要求 Playback Theatre 表演者：

[11] "主要 "是一个即兴概念，表示观众在任何特定时刻的注意力所在。我曾在舞蹈表演分析中见过这个概念；我还熟悉安妮-博格特（Anne Bogart）设计的舞蹈创作/即兴技巧 "视点"（Viewpoints）中对它的使用（关于博格特作品的更多信息，请参阅 Bogart (2001) 和 Dixon & Smith (1995)）。

```实现戏剧的本质意图：通过以提炼的形式表达人类经验；在空间和时间领域体现叙事和意义（Salas，1999 年，第 18 页）。

表演结束时，舞台上的演员凝固，保持着最后的场景，并将目光转移到讲述者身上。观众的目光再次投向讲述者。就这样，目光在观众与舞台之间、个人与群体之间、讲述者与演员之间来回转换。当讲述者回到群体中时，观众重新整理自己的情绪，并将注意力集中到下一位讲述者身上。在整场演出中，指挥巧妙地控制着这些变化。

回放剧对讲述个人故事的观众参与者的影响颇受关注。他们或坐在观众中间，或在舞台上与指挥一起大声讲述。如上所述，这两种讲述方式都要求观众在活动中扮演更直接的表演角色。他们走出私人/公共的门槛，带来构成下一个戏剧展示基础的内容。虽然这种过渡和随后的参与表演在某种程度上是回放剧场方法的核心，但它在讲故事的戏剧传统中绝非独一无二。

在其他叙事语境中（例如，见 Bruner, 1986 年，Sayre, 1989 年），讲故事的参与者被定位为获得权力或解放的人，以及群体的见证人。而在回放剧场中，讲故事的参与者往往被定位为弱势群体（参见纳什和罗，2002 年）。以这种方式思考讲述者可能会使讲述者的表演偏向治疗框架。我倾向于将讲述参与者视为风险承担者。这并不是说讲述行为不会使讲述者变得脆弱。事实上，与许多表演角色一样，脆弱是核心，因为正是在个人承担风险的能力中，我们才能看到他们的真实和人性。当他们开始讲述时，就踏上了一段未知的表演之旅。在这场表演中，指挥陪伴着他们。佩妮（Penny，2002 年）断言，如果在表演中，演员与讲述者所冒的风险相匹配，那么就满足了推进仪式的首要条件。他说："演员要推进和深化仪式，就需要有与讲述者讲述时所鼓起的勇气相匹配的表演勇气"（第 7 页）。实验戏剧技师彼得-布鲁克（Peter Brook，1989 年）写道，作为即兴表演者，冒险是最重要的。他断言，作为表演者，"完全 "冒险能使合奏受到在场人员、背景、节奏甚至时间的影响（第 118 页）。

在本节中，我讨论了 "回放剧场 "作为一种社区表演仪式的概念。这是通过考虑回放剧场作为社区与观众互动的方式以及在表演背景下的社区方式来实现的。下一章将更详细地探讨表演的概念和故事的地位。接下来，我将介绍回放剧场学术研究的兴起。

## 2.4 回放戏剧学术研究

已出版的有关回放剧的著作包括福克斯（1994 年）和萨拉斯（1983 年、1992 年、1993 年、1994 年）关于回放剧的应用、回放剧的艺术元素和足够好的回放剧的早期作品。虽然这些作品必然是在鼓吹回放剧与当代世界的契合，但它们在提出一种深思熟虑的批判性目光方面做出了合理的尝试。福克斯在其著作《服务行为》（\*Acts of Service\*）中全面阐释了回放剧的概念。基于自身的反思实践，《服务的行为》一书揭示了福克斯从文学理论、仪式和文化理论、心理剧理论以及前文学戏剧的历史和理论中汲取灵感的过程。他试图记录这种形式对演员、导演、指挥和合奏等特定角色的要求。福克斯记录了语言和形式在非剧本戏剧中的地位，并总结了即兴创作过程在社会教育和社会领域中的贡献。正如本章前面所讨论的，这些并不是孤立的思考，而是产生于一个实验性的剧团，在这个剧团中，他受到了其他人的影响，也受到了他们在准备、表演和从表演中冷静下来的过程中展开的影响。萨拉斯的作品《模拟现实生活》（\*Improvising Real Life：个人故事与回放剧场\*》是在一年前出版的，但与此同时也在发展（Dauber, 1999a），其结构就像一本回放剧场手册。它提供了一本关于如何进行回放戏剧表演的实用指南，从表演如何展开，到传统的回放戏剧形式和许多应用。

这两本书阐明了回放剧场与其他口头戏剧传统、与作为艺术的戏剧或作为娱乐的戏剧、与心理剧和其他各种行动方法的不同之处，而福克斯和萨拉斯在他们成长的岁月中正是从这些不同之处获得灵感的（Dauber, 1999a）。这两卷书也是该方法的入门文本，但并不是独立存在的。

以实践为导向的著作层出不穷，它们同样促进了对回放剧场过程、其价值和愿景、其多样化应用和潜在成果的早期认识、理论建设和记录。此外，还有关于艺术风格、艺术卓越性和回放剧美学的著作。

国际回放戏剧网络出版季刊《\*Interplay\*》，并召开两年一次的国际会议--两者都为对话和评论提供了亟需的论坛。自创办以来，\*Interplay\* 简报一直以实践反思、基于传闻的理论和概念发展以及表演分析文章为特色[12]。在德国卡塞尔举行的首届回放剧场研讨会上发表的论文集《收集声音》（\*Gathering Voices\*）（福克斯和道博，1999 年）的出版是对回放剧场写作的最新贡献。作为这一运动的里程碑，福克斯（1999a）指出，卡塞尔研讨会承认早期的实验阶段已经结束，并预示着将邀请更严格的批判性研究。就提供一种批判性的视角而言，道伯自己撰写的一章具有重要意义。\*Tracing the Songlines\* (Dauber, 1999a)通过对创始人福克斯和萨拉斯的传记资料进行考量，并对其中的推论进行研究，记录了回放剧场的发展史。

[12] \*Interplay\*发表了各种文章，对特定环境下的回放戏剧进行反思。其中的一些例子包括：组织（Hofman, 1997）；监狱（Bett, 2000, Southard 2000）；住宅区（Murphy, 2001）；残疾（Day, 1998）；心理健康（Muckley, 1998）；青年（Wynter, 1998）；难民团体（Robb, 2002）；以及土著社区（Cox, 1996）。还有人从不同的实践框架来讨论这种形式，例如，从治疗的角度（Nash & Rowe 2001, Tselikas 2001, Salas 2000）；以及在发展和社会变革中（Mills, 1999, Hosking & Fox, 2002）。

最近，在学术会议上提交的论文（一般未经评审）和学生论文在回放剧学校的领导力模块中出现。会议论文主题包括美国学者琳达-帕克-富勒（Linda Park-Fuller）和澳大利亚学者德博拉-皮尔森（Deborah Pearson）和塔尔夸姆-麦肯纳（Tarquam McKenna）关于回放剧在教育和培训中的应用（见帕克-富勒，1997a；皮尔森，1997；麦肯纳，1993）。麦肯纳和 Park-Fuller 还发表了关于作为研究方法的回放剧的文章（McKenna, 1999, Park-Fuller, 1997b）。目前正在建立 Playback Theatre 著作档案库，以便查阅这些著作和其他有关 Playback Theatre 的论文（参见 Bett, 1999）。关于在政府资助或非政府援助资金支持下所做工作的专门报告包括 Hosking & Penny (1998, 1999)。

这些作品代表了有关回放剧的形式和实践的知识体系。通过完成本研究以及即将完成的更多论文[13]，这项任务已经在进行之中。此外，本论文的完成恰逢最近 Playback Theatre 杂志的发行。

[13] 在研究过程中，我了解到有一些论文正在撰写或即将完成。这些论文的作者分别是新西兰的费-戴（The Application of Playback Theatre in Public Health Education）、英国的尼克-罗（Nick Rowe）（\*Personal Stories in Public Places\*）和德国的马库斯-胡恩（Markus Hühn）（题目/主题不明）。

鉴于回放剧的快速发展和全球扩张，有关回放剧的实证研究一直很少。海因里希-道博（Heinrich Dauber）是一位大学教授，同时也是回放剧的实践者，他思考了回放剧研究可能是什么样的，并给出了他所谓的"（暂定）定义"。他写道，回放剧场既是一种\*\*个人\*\*体验，也是一种\*\*集体\*\*体验，一方面只能从\*\*主观角度\*\*--即通过（个人和集体）自我反思--来理解，另一方面可以从\*\*客观角度\*\*--描述为在特定社会背景下对戏剧表演的客观体验（原文黑体，第 159 页）。

这为回放剧场的维度提供了另一种思考方式，除了福克斯模型中前面提到的艺术、社会和仪式维度（见图 1），还阐明了内容维度。道伯对每个维度进行了限定（见图 2），界定了每个维度的研究视角，并提出了一致的研究问题。在他的评论中，道伯提出了四个可能的研究重点：说书人的经历、形式的艺术努力、仪式表演的美学和/或社会政治背景。根据早先关于回放剧作为一种非传统的应用戏剧方法的讨论，研究可以侧重于内容、形式和/或背景。本研究认为，这三个方面的互动是体验回放剧不可或缺的一部分。

\*\*图 2：研究的四个维度\*\*

| 研究问题

| --- | --- |

| 内容维度--个人主观视角 | 从讲故事者的角度看，回放剧场实现了什么，或它是如何运作的？|

| 艺术层面--单独的客观层面 | 怎样才能使表演具有艺术效果？|

| 仪式维度--集体主观维度 | 回放剧场在讲故事者、指挥、演员和观众之间的仪式性互动方面有何成就或如何运作？|

| 社会维度--集体客观维度 | 回放剧对观众、演出团体以及其所处的社会环境有何影响？|

(Dauber, 1999b, pp.159-162）。

道博命名的四个球体也是相互影响的。对观众而言，回放剧场的表演是多层次的、复杂的。Bharucha (1993)断言，研究任何表演都需要考虑其发生的背景。研究回放剧表演的复杂性体现在多个层面。正如 Dauber 所说，回放剧场的多元性使得研究其有效性变得困难重重（Dauber, 1999b, p.161）。本研究并不打算衡量其有效性，而是通过观众的体验来研究回放剧场表演。

## 2.5 小结

本章描绘了 Playback Theatre（回放剧）的发展历程，从美国纽约州北部 Original Company 的早期实验，到国际扩张和各种监管要素的建立，再到现在本论文等研究工作所处的更为关键的阶段。我介绍了这种形式的哲学基础和整体价值，并勾勒了已经出现的实践应用。回放剧场方法的各个层面已在一般应用剧场方法和回放剧场理论所确定的具体方面--艺术、仪式和社会互动--中得到确认。对 "回放剧场 "多种应用的探索有助于我阐明这种混合形式在社区舞台上的互动目的的复杂性。

最后一节讨论了回放剧的学术和研究，特别强调了回放剧运作的多个层面以及研究表演的复杂性。本章认为，有关回放剧的理论和知识表面上是通过实践者在口头文化传统中的反思而发展起来的。在进行这项研究时，我的目标是在学术领域扩展有关回放剧的知识和理解范围。

# 第三章：文献综述

人们认识自我的最持久但最难以捉摸的方式之一，就是通过多种形式向自己展示自我：向自己讲述故事；在仪式和其他集体活动中戏剧化地表达诉求；在想象和表演作品中彰显关于自身及其存在意义的实际和期望的真相。

迈尔霍夫（1986 年，第 261 页）。

每一个故事都会衍生出其他故事，将我们联系在一起，使过程成为社区，无论时间多么短暂。

Anne Daveson（2001 年，第 38 页）。

迈尔霍夫唤起了仪式表演的可能性。达夫森关于短暂的社区体验的想法与回放剧（Playback Theatre）这种以故事为基础的形式有机地结合在一起。正如我在第二章中所描述的，回放剧场是一种混合表演仪式，融合了个人故事和即兴戏剧。在本章中，我借鉴了有关表演理论的文献。我特别研究了边缘活动是如何支持个人在他们期望参与的表演舞台上获得流动体验的。我探讨了流动如何取决于参与者对其参与能力的信心，并将其等同于焦虑如何抑制参与者的自发性。我考虑了表演中的仪式元素如何诱发 "共通性"。社群体验是指个人在边缘活动中同时遇到流动体验时所唤起的社群体验。

我讨论了故事在当代的地位，重点是讲故事的行为和故事被演绎的过程。我提出了观众参与的三个层次--作为故事讲述的见证者、故事演绎的见证者和故事反思的见证者。我对观众反应和观众参与的文献进行了整理，以揭示观众在传统和非传统戏剧环境中的体验。然后，本综述探讨了个人故事作为一种相关且有效的公共话语的地位。

本文通过 "共同体"、"归属与疏远"、"集体体验 "和 "多样性 "等概念，讨论了作为共同体体验的仪式表演。在这篇综述中，我认为，个人故事的中心地位以及通过戏剧表演将故事生动化，使回放剧场表演成为社区体验的舞台。因此，这些文献为我在本研究中调查的回放剧表演提供了定位框架。

\*\*3.1\*\* \*\*绩效理论\*\*

"很难定义'表演'，因为它与剧院和日常生活之间的界限是任意划分的"（Schechner, 1988, p.85, Huxley & Witts, 2002）。卡尔森（1996 年）认为，由于表演在 "艺术、文学和社会科学的广泛活动 "中的使用 "极为普遍"，表演已变得难以界定（第 1 页）。现在，阐述表演理论的大量文献来自广泛的学科（Carlson，1996 年）。在本节中，我将首先介绍其中的一些立场。

人类学家倾向于将文化和仪式视为表演。人类学家尤其重视记录文化和社会的表演方面，例如

社会学家认为，日常生活中就有戏剧（例如，Read, 1993）。社会学家认为，日常生活中存在戏剧（例如，Read，1993 年）。戈夫曼（Goffman，1959 年）将社会行为定位为表演，认为我们都在日常生活中进行表演。他认为，表演指的是 "一个人的所有活动，这些活动发生在他持续出现在一组观察者面前并对观察者产生某种影响的时期"（第 22 页）。在社会语言学中，语言本身被视为 "表演"，表演行为被定义为（在特定文化背景下的）交际行为。这种阐述同样将表演的效力置于说话者（表演者）和听众（观众）之间的关系中（Hymes, 1975, Kunst, 1986）。在戏剧研究学科中，表演主要被视为艺术。为了解决传统戏剧与新兴表演领域之间的差异，表演者的能动性被视为核心。卡尔森（1996 年）认为，"表演艺术将表演者（通常是独奏者）的个人贡献放在首位"（第 54 页）。因此，表演的效力取决于表演者的精彩表演。

我们不妨思考一下，表演可以从其意图和起源的角度进行概念化。表演可以是社会政治性的（Huxley & Witts, 2002, Holderness, 1992）、解放性的（Boal, 1979）或解放性的（Brook, 1989）、贫乏的（Grotowski, 1975）、设计性的（Oddey, 1994）和边缘性的（Broadhurst, 1999）。政治或社会政治表演包括将表演身体定位为反抗者的作品（Martin, 1990）、挑战主流范式的作品（如 Merce Cunningham 和 Pina Bausch 的女权主义表演作品）（Carlson, 1996, Huxley & Witts, 2002），以及流派内部结构挑战我们公认的社会文化和政治信仰及体系的表演（Broadhurst, 1999）。解放性和自由性表演也可以是社会政治性的，但其主要目的是 "赋予权力 "和 "解放"。

观众。格罗托夫斯基表演流派中的 "贫乏 "指的是创作和表演作品所需的资源，而设计表演则可能包含上述所有意图和限制。布罗德赫斯特（Broadhurst，1999 年）称，"边缘表演 "是一种以混合为 "典型特征 "的表演流派（第 69 页）。回放剧场 "方法的折衷潜力意味着它可以借鉴所有这些描述性标签。个人故事的中心地位立即使这种形式政治化，参与过程也是如此，引入了社会、文化和政治反抗的可能性。它很少使用或根本不使用道具（贫乏），再加上简单易懂的内部结构，它提供了一种潜在的赋权和解放戏剧体验，促进了边缘活动。

多年来，Schechner（1993 年、1988 年、1985 年）从其在当代表演理论领域的开创性地位出发，提出了许多关于表演的模式。无论以何种方式定义表演，Mock（2000 年）认为，重要的是定义中要说明表演是否 "现场"。

她声称，表演概念的内在本质是其 "短暂的'在场性'......其'生命力'"（Mock, 2000, p.2）。她写道，\*活\*的表演是 "一种仍在发生、仍需发生的表演，[而且]包括通过\*需要\*体验的辩证过程，在表演的每一个瞬间都有可能发生变化"（Mock, 2000, p.3）。她对 Schechner 为表演下定义的多种尝试持批评态度，声称 "将意识形态嵌入表演理论的构建过程中，会让人批评其不合理"（第 4 页）。她认为，关于现场表演 "在意识形态上具有抵抗力 "的说法无关紧要，"更有用的说法是，现场表演的本体论在某种程度上提供了\*意识形态抵抗的\*潜力"（Mock, 2000, p.4, Huxley & Witts, 2002）。

卡尔森（1996 年）在其对表演理论的批判性评论中指出，表演过程 "可以在社会中......破坏传统，为探索新的和替代性的结构和行为模式提供场所"（第 15 页）。这与下一节讨论的有关仪式的说法不谋而合。特纳（Turner，1986 年）认为表演对表演者和观众都具有变革作用。他在关于仪式表演的著作中断言，文化中重要事件的仪式化或象征性戏剧化对观众而言具有变革作用（Turner，1986 年）。表演是反思性的--让我们向自己展示自己，同时也是反思性的--"唤起我们看到自己时的自我意识"（Guss, 2001, p.158）。Schechner (1988) 对特纳的表演概念持批评态度。他认为，特纳的概念倾向于将 "戏剧的本质定位于冲突和冲突的解决"（第 170 页）。

Schechner 将这一观点与他自己将表演视为变革的概念区别开来。

他写道

我将戏剧（表演）定位为 "转变"--人们如何利用戏剧来尝试、演绎和认可变革。戏剧中的变革发生在三个不同的地方和三个不同的层面：

1) 在戏剧中，即在故事中；

2) 表演者--他们的特殊任务是对自己的身体/心灵进行暂时的重新安排；

3) 在观众中--变化可能是暂时的（娱乐），也可能是永久的（仪式）（斜体为原文所加，第 170 页）。

布鲁克（Brook，1989 年）同样认为戏剧是转变的场所。他认为，戏剧具有以多种不同观点取代单一观点的独特能力。Schechner 指出了观众在表演过程中积极参与的可能性，而不是 Carlson 所称的 "被动解读 "身体、手势和声音的过程。因此，观众

> 更加积极主动，进入一种实践，一种意义与其说是交流，不如说是创造、质疑或协商的环境。观众 "被邀请并被期望作为活动所产生的任何意义和体验的共同创造者（Carlson, 1996, p.197）。

>

他认为，观众立场从被动到主动的转变与表演重点从 "视而不见 "到 "身临其境 "的转变不谋而合。这种表演不愿传递 "关于某事的信息"（Kirby in Carlson, 1996, p.126），而是旨在让观众更加清醒。马兰卡（Marranca）（卡尔森著，1996 年）认为，表演的必要性在于提高观众的意识，使他们意识到 "在剧场中的\*存在\*......以及观众与戏剧事件之间关系的直接性"（第 127 页）。

McKenna (1999) 认为 Playback Theatre 具有变革性；是 "一个扩大意识的地方......[在这里]意识的转变、艺术的参与和社会的重建都受到关注"（第 177 页）。

布鲁克（1989 年）声称，戏剧的功效在于它 "将私人与公共、私密与拥挤、秘密与公开、庸俗与神奇联系在一起"（第 40 页）。他认为，表演可以提供一个界限模糊的场所，在这里可以获得亲密真实的集体体验，这是一个门槛和交汇的场所。梅森（1992 年）指出，表演是一个

> 近几十年来，娱乐与艺术之间、观众与表演者之间以及表演本身与更大范围的社会事件之间的界限已变得越来越模糊（Mason, 1992, p.3）。

>

它所处的边缘位置使表演成为一个对话场所，不同的声音、不同的世界观、不同的价值体系和不同的信仰在这里汇聚一堂。

Conquergood (in Carlson, 1996) 声称，表演可以是开放式的，在鼓励质疑的同时，也可以抵制结论。历史上，艺术家们对戏剧和表演的道德和社会控制议程提出了挑战，并由此发展出了一些特定的表演形式，这些表演形式表达并实现了赋权和团结（Boal，1979 年；Holderness，1992 年；Martin & Sauter，1995 年），或赋予实验和真实性以特权（Brook，1968 年，1989 年；Grotowski，1975 年）。这些另类表演形式的出现，是由于实践者试图将戏剧还给人民，并使其作为文化庆典和社会变革工具的首要地位得以复活。正如前一章所述，回放剧的起源也是一个类似的故事。在发明者愿望的推动下，戏剧实验增加了对戏剧与社会科学交界处的关注（Carlson，1996 年）。

对于本研究而言，表演行为的基本概念是强调过程而非结构，强调参与而非能力，强调社会文化过程的辩证法而非文化和社会系统的逻辑（Turner, 1986, p.21）。实际上，对本研究最有用的概念是将表演视为一种过程，其决定性特征是表演者与观众之间的互动，并在此过程中获得对人类和人类活动的洞察力（Carlson，1996 年；Goffman，1959 年；Hymes，1975 年；Schechner，1985 年，1988 年）。表演、戏剧和仪式之间的相互关联在当前许多关于公共活动的著作中都很明显。下一节将对公共活动进行批判，并提出公共表演是仪式活动的一种形式。

\*\*3.1.1 公共活动\*\*

公共活动可以为社区提供一个代表自己采取行动的渠道。它们通常是庆祝文化的一次性事件。曼宁（Manning，1983 年）认为，庆祝文化的活动既扭转和违反了普通现实，\*\*又复制和维护了普通现实。

Handelman (1977) 认为公共活动是游戏与仪式之间的互动。公共活动体现了游戏信息 "让我们相信 "和仪式信息 "让我们相信 "的悖论（Handelman, 1977）。Schechner (in Ben Chaim, 1984) 将仪式参与者固有的信念与审美戏剧活动中要求观众悬置的信念进行了比较。美学戏剧 "致力于影响非参与观众的意识转变"（Ben Chaim，1984 年，第 42 页）。特纳（1990 年）

这表明，公共活动可以使参与者的时间仪式化，支持边缘活动，并唤起高度体验。

在公共活动中，无论是仪式、美学戏剧还是以游戏为重点的活动，参与者都会就他们通常不会谈论的事情展开对话。通过这种方式，个人和社区的力量得以恢复，责任得以承担，自我得以展现。公共活动打破了梅森（1992 年）笔下的边界，旧形式的各个方面汇聚在一起，形成了新的形式。Ben Chaim（1984 年）提醒我们，"仪式并非存在于真空中，而是需要社会结构和根深蒂固的信仰体系才能产生效果"（第 42 页）。

Handelman (1990)将公共活动分为三类：模拟生活世界的活动、展示生活世界的活动和重新展示生活世界的活动。汉德尔曼对这三层类型进行了阐述，认为模拟生活世界的活动有助于参与者的改变，并对他们的社会世界产生直接影响。呈现生活世界的活动旨在使用和展示社会世界的明显符号和图标。它们描绘了相关社会现实的熟悉版本。重新展示生活世界的活动通过展示促进批判意识。Handelman 声称，这些活动使社会世界生动起来，参与者可以将活动 "与社会现实相联系"（第 49 页）。

Handelman （1990 年）努力发展有关仪式表演等公共事件的理论，他认为公共表演代表了参与者有意识地尝试建立有意义的联系。根据他对民族学者对公共事件定义的回顾，Handelman 认为公共事件具有社会价值。从反映社会结构的集体理解和原则，到解决或纠正社会问题的可能性，公共活动满足了社会需求。这与奥图尔（O'Toole，2000 年）所说的戏剧是社会背景下的一种社会艺术形式，因此为各种行为（通常是禁忌或未经许可的行为）提供了社会许可的方式类似。公共活动的仪式性约束促进了这种社会礼仪的 "松动"。Handelman （1990 年）对许多关于公共事件定义的论述持批评态度，因为这些论述并不承认每个文化事件只能传达社会秩序的 "一个版本"（第 9 页）。他对 "所有场合都构成社会秩序 "的说法提出质疑，认为有些场合 "主要是'表达性的'"（第 10 页）。重要的是，他断言 "公共事件是现象上有效的形式，通过这些形式诱发行动、知识和经 验，将人中介到集体抽象之中"（Handelman, 1990, p.15）。在本研究中，"回放剧场 "可被视为一种公共活动，它有助于参与者有意识地尝试建立有意义的联系。福克斯（1999b）将回放剧场描述为与艺术和仪式辩证关系中的社会互动，回放剧场公共活动的深思熟虑的社会目的在此可见一斑。仪式理论将在下一节讨论。

\*\*3.2\*\* \*\*仪式表演\*\*

在过去的四十年里，仪式研究与戏剧和表演研究并驾齐驱。仪式人类学家（如维克多-特纳）的理论出现在有关表演和实验戏剧的著作中不足为奇。实验戏剧创作者（如布鲁克）的实践经验被用来说明仪式理论也不足为奇。后殖民时期发展中国家的当地人对本土文化形式的重新认识（Chinyowa, 2002）也滋养了人们对仪式与表演重叠的兴趣。我在本节中探讨仪式与表演的交叉和重叠，为回放剧场跨越表演/仪式门槛提供概念。有时，回放剧场看似两者兼而有之，有时又是两者兼而有之，有时则介于两者之间或两者皆非。

Cabral (2001) 认为，仪式有多种形式，但都以集体体验为前提，而集体体验又是通过模式化、有序化的戏剧过程来实现的。Myerhoff（1990 年）指出，仪式表演具有连续性和可预测性，"必须具有合理的说服力、修辞上的合理性和精心的制作"（第 246 页）。她认为，虽然仪式活动可能希望在最深层次上改变个人信仰，但这种改变并不是必须的。特纳（Turner，1969 年、1986 年、1990 年）在仪式表演的探索方面做出了重要贡献。早期，他借鉴了 van Gennep 关于仪式是一种基于过程的结构的概念。Van Gennep（特纳，1969 年）的三阶段模式包括分离阶段、过渡阶段和再进入阶段。卡尔森认为，与其他解释仪式的框架相比，特纳更倾向于使用范-根尼普的三阶段图式，其根本原因在于三阶段图式的衍生。范-根尼普提出这一模式的理念是，表演发生在日常生活的背景中，发生在夹缝空间中，而不是辛格、海姆斯、鲍曼和巴尔巴等人的框架中所隐含的理念，即表演是 "分开的"（卡尔森，1996 年，第 20 页）。"表演是边界或边缘，是协商的场所，这一形象在后来关于表演活动的思考中变得极为重要"（Carlson, 1996, p.20）。第一阶段是犯罪前或分离阶段。古斯（Guss，2001 年）认为这是 "参与者在时间和空间上与日常生活领域分离的时期"（第 161 页）。参与者从 "亵渎或世俗的空间和时间 "转移到一个更加 "神圣的空间和时间"（特纳，1982 年，第 24 页）。这种转变开辟了一个存在于两者之间而非与普通生活隔绝的表演空间，一个位于 "边界、边缘、协商场所 "的空间（Carlson, 1996, p.20）。在这一阶段，主体会遇到第二个阶段，即边缘或\*过渡\*阶段。范-根尼普将其称为 "边缘 "或 "limen"（拉丁语，意为门槛）。古斯（Guss，2001 年）写道，这一阶段唤起了 "在过去和未来结构之间的边缘出现的意义模糊"（第 161 页）。特纳（1982 年）称，在这一阶段，"仪式主体通过......一种社会边缘"（第 24 页）。他认为，这种边缘空间唤起了 "反结构"（"anti-structure"）。

并促进共同体的体验14 （第 45 页）。走出边缘阶段会唤起第三个阶段，即范-根尼普（van Gennep）所说的 "融入"（\*incorporation）阶段。主体重新聚集或重新融入社会（古斯，2001 年）。他们重新扮演日常的社会角色，带着从这段经历中获得的新视角。Guss 认为，这种 "表演性排序可以实现意识的转变"（第 161 页）。Cabral (2001) 断言，转变的产生是由于仪式结构为 "现实环境中紧张的情境 "架起了一座桥梁（第 56 页）。

Schechner (1988)认为仪式与戏剧之间存在联系，并指出两者相辅相成：戏剧源于仪式，仪式源于戏剧（第 112 页）。这种循环性在回放剧中是固有的，邀请讲述的仪式重复与指挥的节奏戏剧性以及表演的创造和呈现并列，并包含在其中。表演流派是仪式 "在/作为行动"（Turner，1986 年，第 7 页）的活生生的例子。在仪式的蕴含中，我们所处的普通生活的表象以一种融合了意识反思的方式被映射出来。我们能够在特定时间和地点的 "审美戏剧过程和社会文化过程 "的互动中看到我们的生活环境（Turner，1988 年，第 28 页）。Myerhoff（1990 年）解释说，在仪式过程中，象征与对象融为一体。仪式框架将日常生活转变为象征性而非时间性的领域。这就产生了一种介于时间和空间之间的状态，参与者在 "边缘 "中进进出出（Turner, 1969, 1990）。在仪式框架中

> 仪式符号所指向的无形参照物或现实成为我们的经验，主体可能有一种瞥见的感觉，或者更准确地说，\*知道\*人类生活与自然和宇宙秩序相关的基本、准确的模式。......因此，转化是对普通心智状态的多维改变，是对思想、行动、知识和情感之间障碍的克服（迈尔霍夫，1990 年，第 246 页）。

>

14 本章稍后将详细讨论 Communitas。

Sennett（1994 年）认为，仪式具有治疗作用，并提供了一个抵抗的场所。他指出，"仪式构成了一种\*社会\*形式，在这种形式中，人类试图以主动者而非被动受害者的身份来应对否定"（第 80 页）。这种个人和集体能动性的概念蕴含在仪式过程的参与机会中。不过，Myerhoff（1990 年）提醒读者，这种体验 "不能强迫，只能邀请或寻求"（第 246 页）。当人们进入仪式剧场活动时，他们有可能从 "一个独立个体的集合变成一个群体或参与者的集合"（Schechner，1988 年，第 142 页）。贝利（Bailey，2000 年）对集体体验的概念提出质疑，认为人们以相同的方式感受和思考的现象仍然是 "个人经历的总和"（第 385 页）。特纳对 "边缘 "的质疑在很大程度上是基于表演是部落和农业社会中的一种文化保守活动这一概念（Carlson，1996 年），但它有助于研究公共仪式的中间或边缘空间的潜力。

\*\*3.2.1 边缘活动、自发性和流动\*\*

特纳提出，边缘活动是反结构的，或者说是与规范性文化运作中固有的结构相对立的。卡尔森借鉴了特纳的观点，认为边缘活动 "为文化成员提供了一个脱离日常活动的空间，让他们思考如何用不属于文化规范但却与文化规范有关的命题进行思考"（Carlson, 1996, p.23）。与特纳一样，Schechner（1985 年）的著作也研究了表演如何唤起边缘或边缘空间，从而提升日常活动。他指出："在所有类型的表演中，都会跨越一定的界限。如果没有跨越，表演就失败了"（第 10 页）。Schechner 将观众与成功的表演联系在一起，因此也与集体跨越门槛的可能性联系在一起。他认为，一场表演的成功取决于是否有足够多的观众与表演者共享空间，这样他们才能通过互动将表演变为现实。他指出，"任何戏剧表演都不能脱离观众"（Schechner，1985 年，第 10 页）。事实上，正是这种互动产生的强烈程度使参与者能够跨越门槛，达到流动状态；"行动与意识融合的状态（Myerhoff, 1990, p.247, Csikszentmihalyi, 1990, 1992, 1997）。

特纳（Turner，1982 年）将 "流动 "体验与前面讨论过的 "共通 "体验区分开来。他认为 "流动 "主要是一种个体体验，而 "共通 "则是个体之间的体验。此外，他还认为，共通性更可能是 "恩典而非法律的问题"（第 58 页）。西克森特米哈伊（1992 年）写道，在我们体验\*流\*的活动中，这一概念提供了另一种谈论边缘体验的方式。Csikszentmihalyi（1990，1997）指出，体育活动的难度不能超过个人无法达到的水平（太难）。他提出，我们渴望感觉到自己的极限，同时又感觉到自己在某种程度上 "掌握着自己的命运"。流动的体验等同于\*最佳体验\*，当我们的 "身体或心灵在自愿的努力下达到极限，以完成一些困难而有价值的事情"（第3页）时，就会产生流动的体验。然而，他将这种 "驾驭感 "重新定义为 "参与感"，这在仪式表演中或许更有意义（Csikszentmihalyi, 1992, p.4）。一个人能够成功地充分参与表演的感觉会产生类似的动力，并可能决定参与的观众是 加入还是退出，也就是说，他们是觉得自己被包容了还是被忽视了。游戏、参与和难度之间类似的互动关系在游戏文献中也有记载（Carlson, 1996）。

为了解释 "流动"，西克森特米哈伊（Csikszentmihalyi，1992 年）在体验的两个最重要的维度之间提出了一种简单的笛卡尔关系：挑战和我们应对挑战的技能。如上所述，当挑战的难度和人的技能水平都很高时，也就是当人 "全身心地投入到克服一个差不多可以应付的挑战时"，就会产生流动（Csikszentmihalyi, 1997, p.30）。挑战与技能之间的这种最佳关系的两侧是焦虑或无聊的体验。如果挑战超出了现有技能或知识与应对挑战所需的技能和知识之间的合理差距，就会产生焦虑；而如果挑战过低，就会产生厌倦（Csikszentmihalyi, 1992）。在后来的著作中，Csikszentmihalyi（1997 年）将其扩展到包括流动、焦虑和无聊之外的其他各种体验（见图 3）。

Csikszentmihalyi （1997）认为，在流动和焦虑之间，会出现唤醒，也就是说，技能可能无法立即达到足够的水平，但人仍有参与挑战的余地。此外，如果在低挑战的环境中技能足够高，人就不会感到无聊，而是会体验到放松。Csikszentmihalyi（1990 年）认为，"游戏、艺术、庆典、仪式和体育 "等活动能够诱发流动，因为这些活动 "以系统化的方式帮助参与者和观众达到一种高度享受的有序心理状态"（第 72 页）。

\*\*图 3：流程：挑战与技能之间的关系\*\*

![Rea%20Dennis%20-%20Public%20Performance,%20Personal%20Story%20A%20%20aa69f3095310455e95ef906fd8770c9c/image4.png](Rea%20Dennis%20-%20Public%20Performance,%20Personal%20Story%20A%20%20aa69f3095310455e95ef906fd8770c9c/image4.png)

高

唤醒

焦虑

流量

挑战

忧虑控制

放松冷漠

无聊

低技能 高

体验的质量是挑战与技能之间关系的函数。当这两个变量都很高时，就会产生最佳体验或流程

Csikszentmihalyi（1977 年，第 31 页）。

即兴戏剧是流动体验的一个开创性舞台。即兴表演 15 的教师 Viola Spolin（1999 年）提出了直觉概念，以最大限度地改进演员的学习方式和学习内容，这一概念可等同于特纳的 "边缘 "概念。她指出

> 直觉只能在当下做出反应。它在自发的时刻，也就是我们能够自由地联系和行动的时刻，带着礼物来到我们身边，让我们参与到这个不断运动、不断变化的世界中（Spolin, 1999, p.4）。

>

她将其引申为，在直觉行为中，（完整的人类）智慧得到了释放。西尔斯（1999 年）认为，斯波林是直觉方面的权威，并将自己的观点加入其中，他解释说，直觉是 "不需要有意识地使用推理就能直接知道的东西"（第 ix 页）。在演员培训中，斯波林指出了七个变量，它们有助于提高表演者凭直觉做出反应的可能性。其中第一个变量是戏剧游戏和肢体化。在游戏中，对游戏内在逻辑的熟悉和兴奋的可能性有助于学生演员扩展自己。在肢体化过程中，演员要熟悉自己的肢体经验，并努力加以扩展。第二个变量是摆脱束缚，这种束缚来自于对认可的需求或对反馈（或他人的一般反应）的不认可。对不认可的恐惧会诱发学生随时准备回应攻击，阻碍他们的游戏性。小组表达变量与前两个变量相关联，小组成员资格为竞赛和扩展提供了环境，同时也为学生提供了一个空间，使他们在面对认可和不认可时能够培养坚韧不拔的精神。这四个变量的重要意义在于它们都与自我有关。

15\*Improv\* 是美国流行的术语，指即兴戏剧表演、技巧和实践。澳大利亚的对应术语是\*Impro\*。

接下来的两个变量是观众和演员的戏剧技巧。在这两个变量中，学生必须理解：观众的作用，以及即兴表演技巧所提供的结构。最后，斯波林敦促表演专业学生将所学融入日常生活（斯波林，1999 年，第 4-17 页）。从根本上说，斯波林的指导方法是引导学生提高注意力和专注力，使他们找到进入流动状态的方法，并将表演工作体验为一种边缘活动。

莫雷诺（1949 年，卡普，1994 年）的自发性理论与斯波林的直觉概念相似，都认为直觉存在于此时此地。莫雷诺（福克斯，1987 年）在其关于自发性-创造性复合体的研究中提出了一个简单的模型，认为 "当下、即时行动、自发性和创造性之间存在着一种关系--与自发性和自动反应之间的习惯联系形成鲜明对比"（第 40 页）。后一种联系源自拉丁语 sponte，意为 "自由意志"（第 42 页）。然而，与斯波林阐述的直觉的七个方面不同，莫雷诺阐述了自发性的四种形式："创造性、原创性、戏剧性和反应的充分性"（卡普，1994 年，第 53 页）。诺尔特（Nolte，2000 年）根据第四个要素解释说，自发性可定义为 "对新情况的充分反应或对旧情况的新反应"（第 219 页）。充分反应的概念是自发性的一个关键概念，已融入回放剧场的思考中。在此之前，我讨论过 Salas（1999 年）对 "足够好的 "回放剧场的解释（见第二章，第 15 页）。在回放剧场的过程中，表演者和观众都会经历自发性的反复挑战，因此需要准备好 "对他们所处的情境做出适当的回应"（Nolte, 2000, p.219）。

\*\*3.2.2 极限活动与情感参与\*\*

伯恩（Carlson，1996 年）主张 "人类经验中最有价值的时刻是在......'亲密'或'自发性'中获得的"（Carlson，1996 年，第 48 页）。参与表演或一般的戏剧过程容易产生亲密感。Bundy (2003)指出，理想的审美参与应该是一种亲密的体验，即联系、生动和高度的意识。这些 "感觉充满活力"、"更有生命力、更警觉 "以及被激发 "从新的角度思考有关人类的问题"（Bundy, 2003, p.180）的体验强化了特纳所说的在边缘（表演）活动中出现的情况。

任何仪式过程都有其固有的规则（Turner, 1982）。即兴戏剧过程也是如此（Spolin, 1999, Sills, 1999）。斯波林认为，仪式框架或即兴规则的存在是为了约束表演者和表演。

然而，提供约束（Spolin，1999 年）和抑制自发自我表达（Johnstone，1981 年）的并不是礼仪规则或可接受的社会协议。而是参与特定活动的规则。这并不是说有规则本身，而是以某种方式让人们了解隐含的规则。建立仪式框架的作用在于宣布这里有一套特定的规则在起作用，并\*释放\*参与者，让他们超越受限的家庭角色，以其他方式与自己、彼此以及社会环境互动（特纳，1982 年；谢奇纳，1985 年）。

特纳（1969 年，1990 年）断言，这种释放、共享状态的潜能是促成边缘活动，即与结构相对立的活动，发生在过渡时刻。这或许是仪式化活动的一大悖论。仪式需要一个稳固的结构。这让参与者敢于冒险，向着流动的体验前进。在自由行动的过程中，可能会违反（可接受的社会）参与规则，例如，在公共论坛上披露个人故事。因此，仪式活动在看似秩序和控制的同时，也可以被视为促进反抗。特纳的分析揭示了仪式过程会诱发 "边缘"，而谢赫纳（1993 年）对戏剧与人类学交汇点的探索则尝试了仪式如何增强戏剧体验。仪式在戏剧中的使用与最大限度地提高观众在表演的边缘潜能中的参与度的理念相关（Bundy，2001 年）。促进不确定性和反结构的形式可能会遭到抵制。波尔的 "被压迫者剧场 "等戏剧形式就是如此。由于在制作他所倡导的戏剧时存在风险，布尔遭遇了怀疑。下面这段话报告了他的经历：

我提议我们去街头制作论坛剧场，但他们（组织者）不同意，因为你永远不知道会发生什么。你[致力于]创造未来，而他们想要揭示过去（Boal，1994 年，第 22 页）。

公职人员对 "释放 "状态的这种谨慎态度也可以在表演仪式中的观众身上找到。约翰斯通（Johnstone，1981 年）断言，童年时期的条件反射可能会阻碍参与者获得这种释放，从而阻碍他们的自发性、直觉并抑制流动。对失败或出错的恐惧、对独创性和聪明才智的执着、对规则的不确定性以及未表达或不切实际的期望，都会抑制自发性和无意识的行动（Moreno in Karp, 1994）。卡普（1994 年）进一步扩展了这一自发性理论，认为如果任务看起来太难，我们就会感到焦虑，进而失去自发性，也就是说，我们会感觉到自己对（新）情况做出适当反应的能力减弱了。这可能会导致我们的愉悦感下降；Csikszentmihalyi（1990 年）将这种结果称为 "流 "的丧失。因此，感知到的表演压力与现实生活中的表演压力所引起的反应相同，会阻碍我们进入边缘状态。卡普指出，任何导致焦虑的因素都会破坏自发性。她指出，"当焦虑高时，自发性就低，而当自发性高时，焦虑就低"（Karp, 1994, p.52）。Blatner（1988）认为，自发性本质上是一种摆脱抑制游戏性的压力和操纵的自由。他认为游戏会受到 "害怕犯错、害怕比较、过度竞争或敌意游戏 "的抑制。

(p.162).他认为，有别于邀请成人表演，回放剧场有可能邀请成人游戏。然而，对某些成人来说，这两种行为会引起同样的谨慎反应。