

艺术与心灵丛书



O
ARCO-ÍRIS
DO
DESEJO
Augusto Boal

欲望彩虹

波瓦戏剧与治疗方法

[巴西] 奥古斯都·波瓦 著

马利文 欧怡雯 译 / 谢如欣 葡语审校



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

O ARCO-IRIS DO DESEJO

以剧场解放个体生活 在美学空间审视内在压迫



波瓦和他的作品就是后现代境遇的非凡例证，即问题与机遇并存。他创建了一种从质疑开始，进而带有喜剧性的、探究性的，结局比较乐观的戏剧，观众和表演者在其中以寻求共性和整合。

—— 美国纽约大学荣誉教授 理查德·谢赫纳 (Richard Schechner)

人类表演学研究创始人、表演理论领域权威学者、2008年荣获美国高等教育戏剧协会 (ATHE) 颁发的剧场学界终身成就奖。

波瓦利用美学空间来审视参与者个人内在的、主观的压迫，并把这种压迫放到一个更大的背景之下进行探究。

—— 阿德里安·杰克逊 (Adrian Jackson)

《欲望彩虹》英文版译者，英国纸板公民 (Cardboard Citizens) 剧团的创始人及艺术总监，2017 因其在戏剧界特别的贡献，获得大英帝国员佐勋章。

奥古斯都·波瓦在很多方面都是巨人，这位远见卓识的人构思并富于耐心地发展了被压迫者剧场，这是过去近千年来最具革命性的文化和艺术实践之一。

—— 美国被压迫者剧场及教育学协会 (PTO)

上架建议
应用戏剧 / 艺术治疗与教育

ISBN 978-7-303-21907-0



9 787303 219070 >

定价：67.00 元



北师大出版集团 天猫旗舰店

艺术与心灵丛书

O
ARCO-ÍRIS
DO
DESEJO

欲望彩虹

波瓦戏剧与治疗方法

[巴西]奥古斯都·波瓦 Augusto Boal 著
马利文 欧怡雯 译 / 谢如欣 葡语审校



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

欲望彩虹：波瓦戏剧与治疗方法/（巴西）奥古斯都·波瓦著；
马利文，欧怡雯译。—北京：北京师范大学出版社，2019.2
（艺术与心灵丛书）
ISBN 978-7-303-21907-0

I. ①欲… II. ①奥… ②马… ③欧… III. ①戏剧理论—研究
IV. ①J80

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 020007 号

北京市版权局著作权合同登记 图字：01-2016-1076 号

营 销 中 心 电 话 010-58802181 58802123
北师大出版社高等教育与学术著作分社 <http://xueda.bnup.com>

YUWANG CAIHONG

出版发行：北京师范大学出版社 www.bnup.com
北京市海淀区新街口外大街 19 号
邮政编码：100875

印 刷：鸿博昊天科技有限公司
经 销：全国新华书店
开 本：787 mm×1092 mm 1/16
印 张：12.25
字 数：188 千字
版 次：2019 年 2 月第 1 版
印 次：2019 年 2 月第 1 次印刷
定 价：67.00 元

策划编辑：周益群
美术编辑：王齐云
责任校对：段立超 陈 民

责任编辑：齐 琳
装帧设计：王齐云
责任印制：马 洁



版权所有 侵权必究

反盗版、侵权举报电话：010-58800697

北京读者服务部电话：010-58808104

外埠邮购电话：010-58808083

本书如有印装质量问题，请与印制管理部联系调换。

印制管理部电话：010-58805079

献给鲁拉、保罗·弗雷勒

以及

巴西工党

献给格雷特·洛伊茨

以及

哲卡·莫雷诺

译者序

戏剧：自我观照和行动改变的艺术

马利文¹ 欧怡雯²

奥古斯都·波瓦（Augusto Boal，1931—2009），巴西著名导演、剧作家、戏剧教育家，在世界戏剧界具有广泛的影响力。遗憾的是，截至目前，国内还少有对他的推介和研究。我们非常荣幸可以翻译波瓦的《欲望彩虹：波瓦戏剧与治疗方法》（以下简称《欲望彩虹》），并在此向读者推介波瓦的戏剧哲学思想，以及他的剧场与心理治疗的应用方法。

波瓦生活在巴西社会动荡时期，在其所经历的40余年的剧场社会实践探索中，他的戏剧理论逐渐形成和发展成型，形成了他对戏剧教育和治疗价值的独特认知。《欲望彩虹》一书，是波瓦在其著作《被压迫者剧场》的基础上，对其戏剧实践经验和理论延伸至探讨心理治疗领域的著作。

《欲望彩虹》形成于20世纪80年代，其产生源于波瓦在欧洲和北美洲的发现。他发现，“压迫”这个概念不再像在拉丁美洲那样外显，而是表现得更为隐秘，这些压迫在很大程度上是看不见的：别人看不见，甚至是受压迫的人自己也看不见；压迫的隐秘性已经渗透入人的头脑中，被内化，成为植入人们“头脑中的警察”。尽管是隐秘不见的，但是，这些内在的压迫却支配着和影响人们的思考和行为，

1 马利文，北京师范大学教育学部教育心理与学校咨询研究所副教授，应用戏剧与表达性艺术教育研究中心主任，中国心理学会临床与咨询心理学专业委员会艺术治疗学组戏剧治疗组首批专家委员。

2 欧怡雯，香港教育剧场论坛执行总监，墨尔本大学教育研究所艺术及创意教育部博士，英国埃克塞特大学戏剧系应用戏剧硕士，主要从事应用剧场/戏剧教育教学、研究、培训及教育剧场演出等工作。

它或成为一种阻碍，特别是当人们表现出无法和别人交流、孤独、对空虚恐惧、冲突，出现伴随焦虑、忧郁等情绪的社会心理问题。 “被压迫者剧场”旨在探索外在社会压迫（如暴力、贫穷、饥饿等），而“欲望彩虹”则是新发展出来的一支，旨在揭露和探索这些非物质的或个人的内在压迫（如情绪、态度、假设等）。

在本书的第一部分中，波瓦阐述了他的戏剧理论。波瓦的戏剧理论颠覆了人们对戏剧的普遍认知。人们一般认为，戏剧是“专业演员”的事情，作为“普通人”都是非演员。而波瓦在开篇就提出，人类不仅创造了戏剧，人本身就是戏剧。戏剧是人类真实本质。戏剧的实质蕴藏于人类观察自己的过程当中。戏剧是人类的一种能力，一种使人能在活动当中通过行动来观察自己的能力，人类因此而获得自我认知，并成为作为观察者的主体和作为行动者的主体。

这种观点对波瓦的戏剧实践非常重要。波瓦坚信，所有人既有表演的能力，也有表演的权利。“每个人都可以做戏剧：不是只有演员！”这就是其具有革命性的戏剧教育思想，它打破了戏剧是某些少数专业人员的专属领域的传统。强调了戏剧对普通人具有教育和促动行为转变的功能。

波瓦的戏剧理论打破了演员和观众之间的界限，创造了“观演者”（spect-actor）这个概念。我们都是戏剧，因为我们演出，所以我们都是演员；同时我们也是观众，因为我们同时也在做观察。他指出，不能把观众视为被动的观看者。作为演员，应该具有与观众相遇的意识，要能够敏感地觉察到他们所承担角色所具有的社会影响。波瓦的戏剧教育理论为专业演员和非专业演员赋予了个人行动的权利和责任。

在亚里士多德的诗学中，戏剧角色代替观众思考和行动；在布莱希特的诗学中，观众保留了自己思考的权利；而在波瓦的戏剧理论中，观众承担他们思考或行为的权利，并尝试改变戏剧演出，尝试问题解决方案，讨论改变计划，观众自己可以训练自己进行真正的行动。所以，在波瓦看来，“演出”（to act）这个词，具有重要的双重意义，它既指戏剧意义上的“演出”，也是指在日常生活上采取行动。这就将戏剧舞台与生活舞台紧密地联系在一起了，波瓦认为，戏剧是生活的预演。戏剧使人能够想象其行动的多种可能、学习如何进行选择。人在观看、演绎、感受、思考等行为中，能够看见自己，能够感受到他正在感受着、思索到他正在思索着。

《欲望彩虹》中，波瓦重申戏剧具有教育和社会行动的功能，同时强调了戏剧

的心理治疗的功能。关于人格和戏剧关系，他使用隐喻的方式，将人格最内在的部分看作是无意识的压力锅，内在的无意识通过剧场的促动不断地冒着沸腾的泡泡，这些泡泡想冲破意识的压制伺机冒出来。波瓦认为，必须使“压力锅爆炸”才能发现真正的人，开始有意义的重塑。戏剧工作的独特之处在于能够直接深入人们的潜意识深处，并与之对话。观演者将自己潜入深层自我中，唤醒在无意识压力锅中冒泡的人物，被压抑中的不同面向从而被演出带出。在这个过程中，个体开始认识到他需要改变自己的生活，并且具备了改变的力量。

戏剧行动，可以让人潜入自我的深处，与潜意识建立联结，并以难以预料的人物呈现出来。在美学空间中，记忆和想象力是自我实现和自我补偿的内在要素。波瓦使用三种渗透假说、虚实之间和类比感应来说明戏剧治疗的机制。莎士比亚形容戏剧持有“反映本性的镜子”。波瓦说，戏剧就是这个能让我们看见自己的灵魂之镜。

书中在第二部分的“实践部分”，介绍了波瓦的各种戏剧治疗技术和这些技术的应用案例。所有这些技术都试着通过观看不同欲望的组成、结构和框架来帮助参与者对不同色彩的欲望进行分析。

这些方法的共同之处，就是强调对身体的运用。波瓦强调人要认识自己的身体，一个人要熟悉他自己的身体是如何进行表达的，了解他自己的身体具有什么样习惯和倾向性，还要了解这些表达、习惯和倾向性的变化程度。

波瓦常常从身体动作入手，采用游戏方式，让参与者在游戏中不自觉地进入到排演中，通过这种递进式的游戏，让参与者去了解他们身体上、心理上或社会上的议题。“影像剧场”是波瓦戏剧技术的重要方法之一，而肢体行动，居于影像剧场的首要地位。从最简单的影像定格开始，就可以引导参与者从中提取出丰富的、多样性的解读，然后逐渐地展开探索，从身体上到心理上，再到社会层面上去除束缚他们的僵化观念和行为。

波瓦非常重视参与者在当下最真实的感受以及内在更真实的语言，通过影像剧场的肢体动作，将人内在的压迫外化出来，激发参与者内在的最真实的体验，对个体和社会现象进行深入探究和思考，真切地看到他的内在压迫，并与这些内在压迫进行真实的对话。在本书中，波瓦延伸发展了影像剧场的手法，创造了“头脑中的

警察”和“欲望彩虹”。利用影像拉开距离的观看，引发参与者对所经历的压迫进行反思，并激发起在模拟的戏剧空间中产生改变这种内在压迫的动机、提出改变的行动策略，并现场实施改变行动。波瓦将这种在戏剧美学空间中所进行的参与、观看和行动改变的过程视为是“生活的预演”。波瓦戏剧教育的技术和过程具有生成潜力，戏剧过程为个人和社群提供转化的机会。戏剧过程所创设的美学空间，是一个相对安全的环境，在这个环境中，个人和社群进行“排练”，释放他们自己内在的“压抑”，将获得的学习带入日常生活环境中。这种心理治疗直接与认知、情感、行为相关联，通过具身参与体验，直接指向转化与改变的方向，显现出治疗改变的力量。

“欲望彩虹”技术鼓励个人和团体积极参与这种具有批判性反思的戏剧过程，通过引导者持续地对参与者自身及对所身处的境况的诘问，使参与者认识到他们在团体中的活力和变革潜力。已有研究显示，这些戏剧技术可以广泛地被应用于不同的领域（如教育、医院、监狱、社区）和不同的社群，特别对促进人的真实的、批判性的反思卓有实效。译者在十多年来对戏剧教育与戏剧治疗的学术和实践领域的探索中，运用“欲望彩虹”于心理健康教育和学校咨询专业研究生教学及教育管理者、教师、社会工作者等不同群体的培训，获得相同的研究结果。

波瓦在书中对其戏剧实践经历还有很多生动的描述，读者可以通过阅读这些生动的故事，看到波瓦对戏剧饱满的热情，波瓦戏剧理论的发展体现了他作为行动研究者对戏剧实践的持续的批判性反思。虽然波瓦在书中提供了大量的练习方法和技术，但是他并不认为要把这些东西作为一种固定的知识体系来全盘接受或把每个工作步骤视作不可撼动的跟从，他倡导的工作精神是，要对这些方法检验、修改，或者加入实践者自己的想象，为不同地域寻找适切的实践路径。这种态度，正是波瓦所秉持的戏剧思想中“行动—反思—改变”精神的体现。

因此，我们也希望读者能以批判性的阅读态度和行动，结合各自的社会戏剧实践，对本书提出的方法进行大胆的探索，积极地去检验、修改和加入属于你们自己的创造，使得波瓦在此分享的方法与技术变得更丰润、应用得更广阔。

本书以《欲望彩虹》的英译版本为参照翻译，为保证此书更忠于波瓦葡萄牙语原文，北京师范大学出版社周益群老师特别约请了曾在波瓦身边工作过、懂葡萄牙

语、专攻戏剧教育的谢如欣博士将我们的译文与葡语原文书稿进行对照，并补充了英文版本缺失的部分。在此对北京师范大学出版社的支持和审校谢如欣¹的用心协助特致感谢！同时，我们要一并感谢这些年来随同我们一起经历过“欲望彩虹”的应用剧场工作者、教育管理者、高校和中小学教师、研究生和社会工作者们，特别是我们专业学习小组的同学们：凌朦、刘薇、陈星辰、李佳楠，因为你们所有人的参与，我们对波瓦的戏剧教育与治疗思想和方法有了更深刻的体悟！

作为译者，尽管我们对译稿反复斟酌拿捏，尽量力图贴近原意，但可能仍有不尽如人意之处，敬请读者不吝指正。

2018年8月1日

1 谢如欣博士，2003年在美国攻读戏剧，后师承波瓦，专注于波瓦剧场研究至今10余年；目前旅居巴西，常年于里约被压迫者剧场中心驻村进行田野调查；为巴西被压迫者剧场学会成员，并担任该会亚洲区代表；著有《被压迫者剧场发展史》等。

作者序

为什么会有这本书？我的三次戏剧性相遇

到此，是一段很长的历程，我在戏剧的道路上走了40年；至此，我仍有很多事情要做——一些已经构思完成，等待被执行；一些还没构思好，但已经在预想中；这本书标志着一个新阶段的开始，一项长期研究的结束。这依然是被压迫者剧场，但是，是全新的被压迫者剧场。那我们到底是如何抵达这里的？

在20世纪60年代初，我和我的阿利那剧团同伴在巴西最贫穷的地区巡回演出，包括圣保罗州的乡下、巴西的东北部等地。我们进入贫穷的地区，接近巴西非常贫穷的地区：圣保罗腹地、东北部等地。巴西，仍然持续着极端的贫困。简单地说，人们平均每月收入少于50美元，大部分人甚至低于此。根据可靠的调查，尽管当时巴西在国际资本主义经济联盟中排名第八，一个中级工人的工资甚至少于19世纪的奴隶主用来满足和管理奴隶的最低支出。伴随着极端的卑贱与贫困的是极端的富裕，当地贫富差距巨大。作为理想主义者、艺术家，我们不能成为这种剥削行径的帮凶。我们要反抗，我们热血沸腾，我们正在遭受着痛苦，我们写剧本，上台演戏，演出他们的精神、暴力的片段、对抗不公的愤怒中的激情。我们对他们的描写是英雄式的，我们的表演是庄严的：这些戏剧几乎都是以劝诫的赞美诗、演员的合唱和规劝的诗篇作为结尾——“让我们为自由洒热血！让我们为我们的土地洒热血！让我们洒热血！让我们洒热血！”

倡导被压迫者向压迫反抗，这似乎是我们的权利，的确是我们的当务之急。谁是被压迫者？我们所有的人。被压迫者是一个笼统的概念，太笼统了。我们借由艺术讲述真相，提出解决问题的办法。我们教农民如何捍卫他们的土地，但

我们却都是来自大城市的人。我们教黑人如何对抗种族歧视，但我们几乎都是白人。我们教妇女如何对抗她们的压迫者。谁是压迫者？正是我们，几乎所有人，我们是男性身份的女权主义者。尽管如此，我们的意图仍是好的。

直到某一天——每个故事里迟早都会出现的某一天——某一个美好的日子，我们到东北部的一个农村巡演一出美好的音乐剧，我们在为那里的农民表演一场雄壮的音乐剧，我们为那些全部由农民组成的、情绪激动的观众们唱那英雄式的台词“让我们洒热血！”。在演出尾声时，一个高大魁梧的农民走到我们面前，他热泪盈眶地说：

“见到你们真是太好了，年轻人，镇上的人，和我们想的都一样，让我们和你们携手起来，我们也想要为我们的土地洒热血。”

我们很骄傲，因为任务完成了。我们的信息被响亮而清晰地接收到了。但是，维吉利奥（Virgilio）——我永远不会忘记他的名字、他的脸和他无声的泪水——维吉利奥继续说：

“因为你跟我们想的正是一样的，这就是我们要做的：我们这就吃饭（正好是中午了），然后我们全体集合，你们带上你们的枪，我们带上我们的枪，将那些做上校保安护卫的走狗赶出去，他们占领了我们一个兄弟的家田，放火烧了他的家并扬言要杀了他全家——但是，我们先去吃饭——”

我们顿时没有了胃口。

我们努力让我们的思想和我们的语言一致，我们尽最大努力厘清误会。诚恳似乎是最好的策略：我们的枪是戏剧道具，并不是真的武器。

“不能开火的枪？”维吉利奥惊讶地问，“那它们是用来做什么的？”

“它们是用来表演的，实际上是不能开火的。我们是严肃的艺术工作者，我们信奉我们宣扬的，我们是货真价实的，但枪是……假的。”

“好，既然枪是假的，那我们就扔了它。但是，人不是假的，你们是真的，

我看见你们在唱我们要如何抛洒鲜血，我在这儿，你们是真的，所以跟我们来，我们有足够的枪给你们。”

我们由害怕变成恐慌，因为很难解释清楚这一切，无论是向维吉利奥还是向我们自己——纵使我们的枪不能开火，我们这些艺术家也不知道如何开火，那又该如何说明我们是真诚的、真实的和正确的呢？我们尽力地解释了，如果我们跟他们去了，与其说是帮他们，不如说是害了他们。

“所以，当你们这些谈论要抛洒鲜血，你们讲的‘鲜血’，是我们的，而不是你们的，是吗？”

“对这件事，毫无疑问，我们是认真的，但我们是真的艺术工作者而不是真的农民！维吉利奥，回来，我们谈谈……回来。”

从此，我再也没有见过他。

我没有忘记过维吉利奥，没有忘记过那一刻，那个让我对自己的艺术感到羞愧的一刻。艺术本身，对我而言仍旧是一件好东西。但错在哪儿呢？错，当然不在戏剧题材，即便到今天，我相信它都是合理的。在斗争中，宣传会是极有效的工具；错在于我们对其运用的方法。

在那段时间，切·格瓦拉（Che Guevara）写过一句非常优美的话：“团结意味着冒同样的风险。”这帮助我们理解了我们的错误。宣传是对的，错的是我们没有追随我们自己所提出的建议的能力。我们这些来自大城市的白种男人，能教给来自农村的黑人妇女的东西少之又少……

因为那第一次的相遇——一次与真实的、有血有肉的农民，而不是抽象的“农民阶级”的相遇，——一次受伤的但是有启发的相遇，我再也不写提供建议的剧本，再也不传送“信息”，除非我与那些人冒相同的风险。

1973年，我在秘鲁执行一项以戏剧进行扫盲的计划¹，我开始使用一种新的剧

1 波瓦在1973—1974年参与了秘鲁的“整合性识字计划”（ALFIN），该计划以保罗·弗莱雷（Paulo Freire）“受压迫者教育学”为扫盲的教育方法，波瓦负责该计划中的戏剧部门。在秘鲁的经验帮助他确立了被压迫者剧场方法的整体雏形。——审校注

目 录

作者序 为什么会有这本书? 我的三次戏剧性相遇 001

第一部分 理 论

- 1 戏剧——人类的第一项发明 003
- 2 人性、激情与平台: 一个美学空间 006
 - 2.1 什么是戏剧 006
 - 2.2 什么是人 018
 - 2.3 什么是演员 024
- 3 有关“头脑中的警察”的三个假设 030
 - 3.1 第一个假设: 渗透 030
 - 3.2 第二个假设: 虚实之间 032
 - 3.3 第三个假设: 类比感应 035
- 4 两所精神病院中的经历 037
 - 4.1 萨特鲁维尔 037
 - 4.2 弗勒里-莱-奥布赖 043
- 5 使用欲望彩虹技术的序言 048
 - 5.1 模式 048
 - 5.2 即兴演绎 056
 - 5.3 认定、识别和共鸣 057

5.4 四种净化作用 058

第二部分 实践

6 展望技术 065

- 6.1 影像中的影像 065
- 6.2 词汇的影像 075
- 6.3 影像和逆反影像 075
- 6.4 影像万花筒 083
- 6.5 影像中的影像群 095
- 6.6 投射的影像 097
- 6.7 关于时间的影像 097
- 6.8 仪式性的姿态 098
- 6.9 惯性和面具 099
- 6.10 受压迫的多重影像 099
- 6.11 幸福的多重影像 100
- 6.12 轮转的影像 100
- 6.13 转化的影像 100
- 6.14 团体的影像 100
- 6.15 罗生门 101

7 内观技术 103

- 7.1 反角的影像 103
- 7.2 剖析的影像 110
- 7.3 仪式和面具的环回 117
- 7.4 混乱的影像 119
- 7.5 “头脑中的警察”的影像和他们的抗体 120
- 7.6 观众“头脑中的警察”的影像 132
- 7.7 欲望彩虹的影像 133
- 7.8 屏幕影像 148
- 7.9 同一个故事里同一人的矛盾影像 151

8 外向技术	154
8.1 即兴演绎	154
8.2 游戏	162
8.3 演出	164
后记 技术和我们：一个在印度的实验	165
术语对照表	168

Part 1
Theory

第一部分

理 论

1

戏剧

——人类的第一项发明

戏剧是人类的第一项发明，同时也为其他所有的发明和发现铺设了道路。

当人类发现他们能够进行自我观察，发现在这种观看的行动中，他们能够看见自身——在当下（*situ*）看见自身：看见自身正在被观看着时，戏剧便诞生了。

通过观察自己，人类可以感知到他是何物，发现他不是何物，并且能想象他可能成为何物；人类还能感知他在此处又不在此处，想象他可能去向何处。这就造就了以下的三维性：观察者（*the observing-I*），当下我（*the I-in-situ*）和非我（*not-I*）（即他者）。只有人类拥有这种在假想镜面中自我观察的能力。（无疑人类也曾有关于其他镜子的先存体验，如母亲的眼睛、水中的映像，但此后便独有运用想象来观察自我了）而“美学空间”（*aesthetic space*）恰恰提供了这面想象之镜，稍后我们将对此进行探讨。

戏剧的实质蕴藏于人类观察自己的过程当中。人类并非仅是创造了戏剧：其本身就是戏剧。当中一些人除了成为戏剧之外，也在创造戏剧。也就是说我们所有人本质如此，而我们中的部分人还在践行此事。

戏剧与实体建筑无关。戏剧——或者说戏剧表演艺术——是人类的一种能力，一种使人能在活动当中通过行动来观察自己的能力。人类因此而获得自我认知，并成为作为一个作为观察者的主体和作为行动者的主体。戏剧使人能够想象其行动的多种可能，学习如何应变选择。人类在观看、演绎、感受、思考等行为中，能够看见自己，能够感受到他正在感受着，思索到他正在思索着。

虽然猫追老鼠，狮逐猎物，但没有任何一种动物具备自我观察的能力。只有当

一个人猎杀了一头野牛，他才可在捕猎的行为中观看自己。因此他能够在自己居住的洞穴里绘画：一个猎人的图像——也就是他自己——正在猎杀一头野牛。他能作画是因为他已然创造了戏剧：他在观看的行为中看见了自己。一个演员，在表演，在寻求表演的过程中，他已学会成为自身的观众。学习作为一个观众即是如此，延伸到演员，再持续到行动。而这个观众（观演者 spect-actor）不仅是客体也是主体，因为他也能以演员的身份行动，换句话说，此观演者是一个行动者，他可引导他自己，改变他自己，观演者可以以他所扮演的演员角色来行动。

鸟儿可以歌唱，但对音乐一无所知。鸟儿的歌唱和它们觅食、饮水、交配一样，是它们作为鸟类的行为能力之一，这也是它们的歌声没有变化的原因。一只夜莺不会发出燕子的歌声，画眉也不会有百灵鸟的歌喉。但人类同时拥有唱歌和观看其歌唱行为的能力，所以人才能模仿动物，发现动物歌声的变化，进行作曲。鸟儿不是作曲家，它们甚至无法解释音乐。只有人类是三维的（包括观察的“我”，当下的“我”以及非我），因为只有人类具备这种分裂的能力（看见自己正在观看）。当人将其自身同时置于情境之内与之外时，自身确实处于那儿，但也可能在这儿，他需要将这种划分了空间和时间的距离做象征性的表达。这种距离是从“我现在是”的状态到“我未来可以成为”的状态之间的距离，他要用象征性的方式表达这种可能性，要创造象征符号来表示这种“其所是但当前并不具体存在”，然而却有可能在未来某天成其为的状态。所以，人类创造了象征性的语言：绘画、音乐、词汇。而动物仅能使用信号语言（信号包括呼叫、咕啾声、各种情绪表情）。非洲猴的警示信号能够被同种类¹的亚马孙猴完全理解，但葡萄牙语中表示警示的语词“危险”却绝不可能被瑞典人或挪威人所理解（但他们可以通过说话者的面部表情理解其含义）。

当这个物种发明了戏剧时，它就成了人。

最初，演员和观众是同一个人，两者的分离点是，一些人成了专门演员，一些人专门做了观众，这标志着今天我们所知的戏剧形态的诞生；同时，剧场也诞生了，

1 我们知道，一些非洲猴子有其种族的语言：他们对“这棵树”或“那棵树”制造一些特定的参照信号，但是，它保存了一种信号性的语言；他们有能力谈论这棵树危险（发出信号），但是却不能理解树这个概念（符号）。——作者注

剧场建筑让这种区分更加神圣化、专门化，演员走向职业化。

戏剧职业，不仅仅属于少数人，也属于所有的人，不应该将戏剧专业的存在和永恒性隐匿起来，戏剧是属于所有人类的一项专业活动。戏剧是人类的真实本质。

被压迫者剧场是一种由肢体训练、美学游戏、影像技术、特定的即兴演绎组合而成的系统，其目的是保护、发展和改造这一人类专业，其途径是通过将戏剧演出转化为一种有效的工具，帮助人理解社会性和个性问题，并寻求对这些问题的解困之道。

被压迫者剧场有三个主要分支——教育的、社会的和治疗的。本书聚焦于治疗这一脉，从“被压迫者剧场”的“军械库”（arsenal）中的技巧延伸出的新方法，介绍发展出的新技术（1983—1993），特别是“头脑中的警察”（cop in the head）技术。我希望这些技术在治疗领域中就像主流治疗技术一样有用。最近，我被选为巴西里约热内卢的市议员，开始尝试着发展出一种“被压迫者剧场”的新应用方法叫“立法剧场”（legislative theatre）。但是，这只是刚刚开始……

“欲望彩虹”这个题目，是受这里呈现的一项技术的名字激发而产生的，事实上，所有技术都与欲望彩虹有关：所有技术都试着通过观看不同欲望的比例组成、结构和框架来帮助对不同色彩的欲望进行分析。

2

人性、激情与平台：

一个美学空间

2.1 什么是戏剧

几个世纪以来，戏剧已被赋予了数千种定义。在这些定义当中，我认为最简单，也最基本的定义是洛佩·德·维加（Lope de Vega）所说的：“戏剧是两个人，一种激情以及一个平台。”
戏剧是两个人在一个平台之上的富有激情的战斗。

两个人，而不是一个，因为戏剧研究的是人类社会中男人和女人之间的多样互动，而不局限于对隔离开来的孤独个体的冥思。戏剧意味着冲突、矛盾、对抗和反抗。戏剧性的行动在于这些反应中相对力量的运动与变异。独白只能是戏剧的片断而非完整的戏剧，这片断的前提是反角已离开场景。除非这个反角虽不在现场，但他的存在被暗指。所有哈姆雷特的著名独白都呈现反角的存在。

激情是必要的：戏剧，作为一种艺术，并不是要呈现一些司空见惯的或细碎的、没有价值的内容。戏剧将其自身附着于角色所投入的行动当中；附着于角色在其生活中的冒险经历和情感境况当中；附着于他们的道德和政治选择当中；总而言之，在他们的激情当中！激情为何物？它是对某人或某事的一种感觉、一个创想，我们赋予它以超越我们自身生活更高的价值。

那么，这一平台要在何处与这一切相适应？洛佩·德·维加用了“平台”一词将所有的戏剧、所有的剧场建筑形式归纳为那些最简易的设置和最基本的表达：一个分离的空间，“一个用来表现的场所”。这可以是一种用厚木板将公共空间隔开而形成的空间，或者是一个意大利式的舞台、一个伊丽莎白白剧场或者一个西班牙剧场风格的阳台式舞台；在今天，也可以是一个圆形剧场，就像古希腊时的那种舞台。

什么是戏剧？

洛佩·德·维加

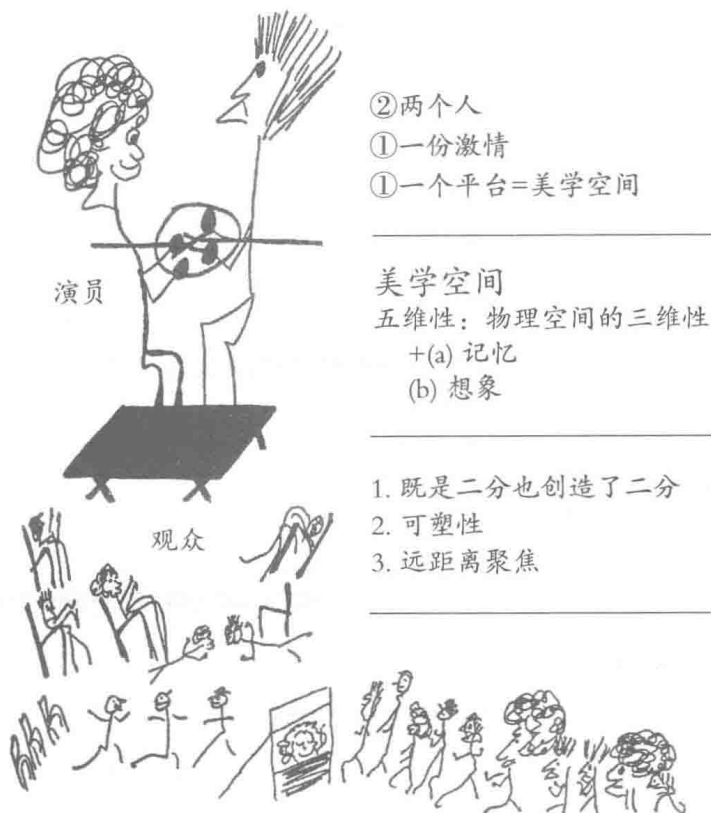


图1 波瓦根据洛佩·德·维加定义图解“什么是戏剧”

现代实验也有尝试将车子、船只甚至是泳池转换为舞台，此外，也有多种方式将舞台和观众进行分隔。然而，在任何情况下，分隔包含了一种特征：一个空间（可能更多）是提供给演员；另外一个（或几个）空间是给观众的，无论这些空间是固定的还是移动的。

从物理的角度来看，这些各式的空间，像任何空间一样拥有长、宽、高三个客观维度。

进入这一空的空间当中，这个平台，即这个舞台，就会被各种事物环绕——其他可进入舞台的事物、人。就像这个空间本身一样，这个空间中的各种事物（而且这些事物都是空间，每件事物都是一个空间）拥有同样的物理的、客观的、可测量的三个维度，且这些维度独立于每个观察者。比如说，同样的外观在我看来就很大，

而可能在别人看来会很小，但是如果我们测量它的话，却会得到恒定的答案。时间上也是如此：一个时间间隔在我看来很长，但对别人来说可能很短，而实际上我们经历的时间长度是一样的。

空间中也拥有一些主观的维度，即通过记忆与想象所产生的，情感的维度和梦幻的（oneiric）维度¹。我们将在后面进行学习。

美学空间

被洛佩·德·维加称为“平台”的这一客体，有其最基础的功能，就是将演员的空间（表演的地方）与观众的空间（观察的地方：观看=看），创造了一种分离，一种区隔。

这种分隔本身比所产生的客体更有价值，即便没有客体产生，分隔也可以发生。空间中分隔的产生并不要求要有一个客观实体的“平台”的存在。唯一的要求是，在这一有界限的特定空间中，观众和演员要指定一个更具限制性的空间，被设计为像舞台、场景或圆形剧场等。无论这个限制性的空间是通过何种过程被确定下来的，我们都接受它，并将其视为一个美学空间。它拥有一切随之而来的性质，即使是在一个没有物质平台或其他客体的空间，它就是一个空间套叠的空间，很多不同空间重叠的空间。它可以是一个房间的角落、外面大树下的一块小空地。我们简单地认为“这儿”就是“舞台”，而其他空间，无论是否被利用，都叫“观众席”：在一个大空间之内的更小的空间，对这两个空间的解释就是美学空间。

一个套叠的空间，无论是当前所见的或存于想象中的，一个由观众的凝视主观创造出的空间，是存于一个现存的物理意义上的三维空间内部的。后者和观众共存于一个时空，而前者可在时间轴上任意遨游。

美学空间之所以产生，是因为所有观众都将注意力集中于此，它犹如黑洞一般具有向心力，吸引着所有观众的注意力。这种吸引力源于剧场的结构和舞台的位置，迫使每个观众都注视着同样的方位。这种吸引力也源于观众和演员这两种身份的存在，说明空间中的人接受了这种戏剧式的编码并且参与了这一演出。“戏剧平台”

1 dimension oneiric 指的是梦幻或梦想的维度，此为福柯曾提出的专有名词。——审校注

是一个“时一空”，只要有观众在，无论是实际地存在，还是隐匿地存在，都如此存在并将一直保持其特性。

因此，对这种主观面向的空间创造来说，实体观众的存在并不是必需的：这对演员来说就足够了——或对一个演员甚或是对个体来说，这足以激发演员对空间的真实或实在的存在感，并且让他能对此有所意识。任何人都可以在他们所在的位置，选定它，而后创造这样的—一个空间，这个空间可以是部分或全部地占据这个房间，它就成了“美学意义上的”一个“舞台”，即“平台”。这个空间的创造者可以在此空间中为自己表演，没有观众（或者有想象中的观众），就像一个演员在一个空旷的剧院中独自彩排一样：演员是在未来的观众前表演，观众在那一时刻并不实际存在，他们存在于演员的想象中。

因此，戏剧并不是存在于砖墙瓦块、实物道具等客体中，而是存在于实践戏剧的主体中，存在于主体进行戏剧实践的当下。他们并不需要舞台或观众，有演员就足够了。有演员就有戏剧，演员就是戏剧。而我们都是演员：所以我们就是戏剧！

只要有演员空间和观众空间的分离，或者是两段时间的分离——“今天我在此，昨天我曾在此”——美学空间就是存在的。又或者今天和明天、现在和过去、现在和将来之间的分离亦是如此。当我是一个整体时，我以与自身相整合的方式存于我生活着的当下，存于我对过去的记忆中，存于我对未来的想象当中。（整合自己就是合二为一，就像我是在舞台上，舞台上角色和扮演者自身的合二为一那样。）

此“戏剧”（或者说“平台”，再简单地说，“美学空间”，这样说更纯粹）是从观众中分离出演员的一种手段；表演者是源于观察者的。演员和观众可以是两个不同的人，他们也可以整合于同一个体当中。

我们已经知道，对于戏剧的存在来说，舞台或是观众都不是必要的。并且我们也证实了，甚至演员（此处指专业的全职演员）的存在也不是必需的。因为经由美学空间发出的审美活动是“职业的”，它为全体人类所共有，并且不断地在我们与他人或其他客体的关系中表现出来，在我们称之为剧场或表演的地方，这种活动被浓缩了数千次、强化了数千倍。

因此，舞台和观众之间的分离并不仅是空间上的和剧场结构上的，也是主观的，它抑制、阻止、压抑所谓“观众”的部分而给予“舞台”部分两个主观维度：情感

维度和梦幻维度。情感维度原则上负责在美学空间中进行记忆部分的介绍，梦幻维度则将想象带入戏剧当中。

美学空间的特性

美学空间拥有认识论的属性，即一种可以起到激发知识和发现、促进认知和辨别作用的属性：一种通过体验激发学习过程的属性。戏剧本身就是一种知识形态。

美学空间的第一个性质：可塑性

在美学空间中，个体可以并不实存，死去的人可以是活着的，过去变成现在，未来正是此时，持续的时间分离开来，一切在此时此地都成为可能，虚构就是纯粹的现实，现实亦即虚构。

所有的联结在那儿都是可能的，因为美学空间存在又不存在¹……一个破旧的椅子可能是国王的宝座，一个十字架代表了一个大教堂，树枝代表了森林，时间可以随意地向前流逝或向后回淌；椅子变为飞机，十字架变为手枪；时间无法衡量；只有持续的时间具有价值，即便位置千变万化。时间和空间可被随意浓缩或拉长，且这种灵活性也同样作用于人和客体，能够合并或解离，分开或叠加。

这种极端的可塑性具有极强的创造力。美学空间被赋予了和梦境一样的可塑性，同时又拥有和物理维度相同的实体性以及体积的坚固性。我们处在梦境“彼处”就如同美学空间中的“此时此地”。所以我们说，在戏剧中，我们能做个实在的梦。

美学空间解放记忆和想象

记忆，由我们曾经拥有的所有想法、曾经历的所有感知和情绪所组成，它一直储存在我们的身体当中。当我们说“我记得……”，我们实际上是处在真实的场域当中：“那件事发生在我身上了！我经历过那些！它就是那样发生的！”（我将读者的注意力引向这样一个事实，即“我记得这个或那个”是一种独立的行动，而“我

1 与物理空间的存在相对比，就美学空间而言，舞台并非作为一个舞台而存在，表演的持续本身就是一种存在。这儿不是舞台，而是丹麦王国。——作者注

回想起这个或那个”则是一个对话。)

想象,相比记忆,是一个融合所有想法、情感和感知的过程。如果我们可以接受:思考“不可能”也是可能的,那么此时我们就处在“可能的”领域当中。想象——现实的一种征兆或迹象——本质上,它是一种现实。记忆和想象构成同一心理过程的一部分:两者相互依存,一方不能没有另一方而独立存在。我无法想象我没有记忆会是什么样。我无法不借助想象唤回某段记忆,因为记忆本身就是想象过程的一部分(我想象着看见了我曾见过的东西,听见了我曾听到的声音,再次思考我曾想过的问题,等等)。一个是回顾的,另一个是前瞻的。

记忆和想象投射到或投射进美学空间的主观维度中,可以补充物理空间中所缺失的部分:情感维度和梦幻维度。

空间中的情感维度和梦幻维度,这两个维度仅存在于人的主观意识当中,它们被投射到一个本不存在的空间当中。只有人类才能创生出这种美学空间,它是人类的机能,是动物无法企及的。一只动物不可能“登上舞台”,它们只能被领上台,它们并不能像人一样认识这个空间,因为它们总是在一种单一的空间中生存,即生存于物理空间。

情感维度和梦幻维度

情感维度指每个观察者内在的、新的意义和觉醒,它们以各式各样的形式和不同强度的情绪、情感与观点遍及在美学空间。一对成年兄弟,在回到儿时住的家时,面对同一幢房子所产生的想法、情绪、知觉也会不同,最大的不同在于一个会评估其买卖的价值,想到一百万美元;另一个想到的则是他在这里的初吻回忆。因此,同一幢房子触发了两种不同的反应。

在情感维度中,观察者在观察,而观众则在审视:她在经历感受,被感动,思考,回忆,想象。她保持有一种主观性,与客观保持着一种距离。由此创造的情感空间既是同时的又是异步的,即既是合一的,又同时指向这是什么以及这曾是什么,或者这可能曾是什么以及在生活场景这可能成为什么。此时便既处于当下又处于回忆过去或想象未来当中。在此当下,观察者看见了过去,或者模拟了未来,她将这两种活动并置于当前的知觉活动中。

另一方面，在梦幻维度中，观察者将其自身的意志拉入了令人眩晕的梦境当中，失去了与具体的、真实的物理空间之间的联结。梦幻空间并不是二分的，因为在梦中，我们会失去在物理空间中拥有的意识，梦者，是在做梦。虽然我们的身体并没有移动，不管现在我们是睡着的还是清醒的，是闭着眼睛还是在那一刻看见了能刺激出我们的幻想，抑或是激起或促发我们幻觉的某物，我们都已被拉入了梦的空间。

在情感维度当中，主体观察物理空间并将他的记忆和情感投射其上。他记得他曾历经的或渴望的情形，记得他的成功和失败，他被他所知道的以及固执地存于其潜意识当中的一切所左右。在梦幻维度中，梦者并不观察：在此，她穿透镜子，刺入其自身的投射当中；一切的一切涌现、混合在一起，一切皆有可能。

美学空间的第二性质：既是二分也创造了二分

这一性质源于这样一个事实：我们是在处理两个嵌套着的空间（a space within a space）：两个空间同时占据相同的地方，处于此地的人和事将同时存于两个空间当中。这两个空间既相互雷同又有所区别。雷同是因为，我们呼吸礼堂和舞台上相同的空气，演员和角色也都沐浴在相同的灯光下；还因为艺术家和观众很相似，我们都具体地存在于同样的时间、同一个城市。不同则是因为，在舞台上，一个我们不熟悉的、有距离感的幻象世界已被创造出来，就在这个礼堂中，在此时此刻，我们接受并活在这个幻象世界当中；还因为有人在舞台上表演，有人在礼堂中观看。

美学空间是一分为二的并且创造了空间的二分，且渗入其中的人也变成交织着的。在舞台上，演员既是他自己又是他扮演的那个人，他处在此地此刻，在我们的面前，但也活在离我们很远的另一个时空，在他的讲述和经历的故事真正发生的地方；他既是塞尔吉奥·卡尔多索（Sergio Cardoso）或者约翰·吉尔古德（John Gielgud）¹，他也是哈姆雷特。美学空间创造了空间的二分，也使观众一分为二：我们在此，就坐在这个房间里，同时我们也在艾尔西诺（Elsinore）的城堡中²。

1 塞尔吉奥·卡尔多索是巴西知名演员，约翰·吉尔古德是英国经典演员，两者均因多次演出哈姆雷特一角而闻名。——审校注

2 证明这一点，举例来说，当我们在观赏《哈姆雷特》这出戏时，身边的观众在大声喧哗，我们此时跳出《哈姆雷特》中的丹麦王国，转向旁边的人说“嘘”，说明我们正处在戏院与丹麦王国两个空间中。——作者注

戏剧舞台和治疗舞台

在一个“斯坦尼斯拉夫斯基”（Stanislavskian）的作品中，演员知道她自己是一位演员，会有意识地试图忽略观众的存在。在一个“布莱希特式”（Brechtian）的作品中，演员则完全意识到观众的存在，并将他们转化为真正的对话者——无声的对话者。因此即便在这一举例中，独白仍是我们要考虑的形式。只有在论坛剧场表演中，观众才可以出声或移动，有声有色，因此观众才能表达他们的观点和渴望，这也是被压迫者剧场被发明的原因。

无论戏剧的形式是什么样的，演员总能和她扮演的角色之间建立一种双重关系——吸引又排斥，交融又解离。根据戏剧风格或戏剧流派的不同，演员与角色之间的距离既可增加也可减少。这种距离在戏剧或悲剧中减少，在喜剧或闹剧中增加；在“斯坦尼斯拉夫斯基”表演中减少，在“布莱希特式”表演中增加。对前者的演员来说间距更小，而对后者的丑角来说间距更大。

无论是更大或是更小，距离总是存在的。在舞台上，一个演员，即便完全沉浸在他最深的情感中，他也能完全意识到他的行动。无论他有多感动，他总能保持对他自身的完全控制。在表演奥赛罗时，他是一个疯子——不是演员！——实际上可以掐死扮演苔丝狄梦娜的女演员。演员不能剥夺自己杀掉这个角色的快感，但他会保证女演员的人身安全。

这就是在戏剧舞台上会发生的，并且在治疗舞台上也可能以类似的方式发生。在这儿（治疗舞台），美学空间中的一分为二的“二分”性质依然会生根并磨炼其力量。

在第一种情况下，主角（protagonist）产生了思想，释放了情感和知觉，这些感受——无论她自身是否存有——都是属于角色的，总之是源于他人的〔后面我们会学习人（person）—人格（personality）—角色（personnage）三位一体的关系〕。在第二种情况下，作为主角的病人（病人也是一种角色，patient-actor）也产生了她的思想，重新释放了她的情感和知觉（作为她自己的知觉被认知和申明）。

当作为主角的病人处在她生活中的一个场景里时，她尝试把她想要表达的渴望具体地呈现出来：爱或恨、攻击或逃离、建设或破坏。但如果她在美学空间（无论

是戏剧性的还是治疗性的)中让同样的场景复活,她的欲望就要被分开来看了:她同时想要展示这个场景以及展示自己于情景当中,通过展示场景历经的过程,她再一次寻求以期让这些欲望具体化,因为这些欲望在那个时刻曾被实现或受到阻碍,而通过场景里的自我展示,她寻求将其欲望真实具体化。将渴望转化为一件事情。这里的动词变成显而易见的名词。

在生活场景中,她试图具体实现某个欲望,在重温时,她就是让这个欲望具体化。因为她的欲望处于美学空间中,它便被转化为可为她自己或他人观察的一个客体。这个欲望,就变成一事情,可被更好地研究、分析(谁知道呢?)和转化。在日常生活中,作为主角的演员试图去具体实现一个被察觉到的、公开宣称的欲望,比如说,爱的欲望。在美学空间中,她让这种爱具体起来。在这一场景复活的过程中,不仅是公开、明显的欲望,还有无意识、隐蔽的欲望都变得具体化了。不单单是个体希望具体化的欲望被具体化,有时那些就在那里但却隐藏起来的欲望也被具体化了。

对前者而言,一个人在她真实的生活场景中,或一个演员在排演中挖掘角色时,她们都带着她们自己的情感生活于场景中,而对后者而言,在治疗层面或戏剧层面,在别的成员或不认识的观众面前,演员是利用重新酝酿的情感来重塑场景。因此,前者是一种独自探索,后者是一种披露、一种对话。

在这两种情况下,演员和病人都在试图展现作为“她”的“角色”,即使在作为病人的这种情况下,这个“她”也是一种“曾经的我”。此时,由于美学空间产生的空间分离的影响,我们实际上是在处理两个“我”:处在生活场景中的“我”和正在叙说的“我”。这种复现的机制使得本为一体却在时空中分离的两个“我”得以同时呈现。

这种一分为二使得身为主角的病人——既然她谈论的是她自己——就要去选择她到底是谁¹:她到底是那个她所指涉的曾经的“我”(I-before),还是正在谈及的现在的“我”(I-now)?可做的选择显而易见,而事实上主角已经做出选择:

1 戏剧习式创造这些,在主角演员的例子中,演员是“现在的我”,“曾经的我”只是角色,是一个虚构的角色。但是我们十分清楚地知道,虚构是不存在的,每件事都是真实的,这在更大程度上适用于戏剧,在戏剧中,谎言是真实的,只有虚构是“虚构的”世界,甚至也许“虚构”也是真实的,因为通过反语,宣称它是虚构的,来揭示渴望掩饰的真实的一部分。——作者注

主角是向我们述说她过去那个“我”的此时的“我”。因为相比所叙说的对象，此时的叙说者是一个更丰富的信息收集者。她不可能再次成为她再现的场景中的那个“我”，因为这违背了这两个场景时空的分离：一个是曾存于其中的生活场景，另一个是通过述说再现的场景。

本质上，这种在空间和时间上的移动是治疗性的，因为在提出一种选择练习之前，所有的治疗都包括有多重可能的选择清单。当这个过程允许并且鼓励病人从一些不同的情形中进行选择并且找到他自己，找到那个令他痛苦和不快的情形时，这个过程就是治疗性的。当病人能够且真正需要在行动中观察自己时（他展现自己的渴望使得他既可看见，同时又能观看自己），这个戏剧性的叙说过程在当下、在见证人的“声援”中，在一个过去的故事中，给自身提供了另一种选择。

在戏剧心理治疗中，重要的不是单单的身体进入舞台，而是由美学空间造就的同时施加于身体和主角意识上的这种二分空间的效果。在舞台上，主角既是主体又是客体，可以同时意识到他自己和他的表演。在日常生活中，我们的意识总是——或几乎总是——直接指向他人或他事。在“平台”之上，我们也将注意直接集中于我们自身。主角在表演中行动和观察他自己，表现且观察着他自己的表现，演说也倾听着他自己所说。

同样地，在论坛剧场表演中，那些上台来取代主角的观众们即刻就成了主角，于是也获得了这种二分的性质：他们展示他们选择的演出和建议，同时观察这些选择的后果和影响，对这些进行反思，思考新的战术和策略。

在这种意义上，戏剧的发明堪比一场哥白尼式的革命。在我们的日常生活中，我们是宇宙的中心，我们仅从一个单一的视角——我们自己的视角——去看待人和事。在舞台上，我们继续像以往那样观看世界，但现在我们也可以从他人的角度去观看世界：我们可以以自己的角度看自己，同时，我们也可以从他人的角度来看自己。我们在自己的观点上增加了他人的观点，就好像我们能从地球之上，从月亮、太阳和星星上去观看地球，去看我们生活的地方。在日常生活中，我们看见各种情境；在舞台上，我们既能看见自己也能看见我们所处的情境。

这就是为什么以个人为中心的论坛剧场结束后，主角一定不会回到观众席，因为他的表演在那儿被评判或解读。相反，一定是要帮助他来看那些正在看他的人

们，观察那些在观察他的人们，和赞美他（或对他感到吃惊）的人们一起赞美他自己（或对他自己感到吃惊）。

这种二分空间也使得主角能够和治疗师以及其他可能的小组成员团结起来，并且可能观察到“过去的我”在一定程度上仍存在于“现在的我”当中，也就是，某种程度上，一个“再度的我”（I-again），但这能让“过去的我”被观察的过程分开，昨天我认识了我自己，我是今天的自己，而昨天的自己就变成另外一个人，一个他者¹，这是从我身上分离出来的一部分，让我可以看到我自己。这个部分是分析的客体，也是研究的客体，是美学空间上具体化的客体。在生活场景中的主角，是情境中的主体（subject-in-situ），这里他变成那个正在观察一种情景的主体，在此情境中，他是真正的主体：昨天的他自己。这个“今日的我”可以看见“昨日的我”，反之，却不成立。因此，我更是“当下的我”而不是“过去的我”。在这种过渡（*ascesis*）中，主角既是他自身的主体也是情境的主体。在戏剧化的虚构中，亦是如此。不过，我们可不要忘记，戏剧当中的任何事物都是真的，即便是谎言。至少，那是我们的假设。

至于在团体中的其他成员，将会出现一种相反的现象。尽管他们是身处局外进行有距离观察的观察者，凭借他们对主角产生共情（*sym-pathy*），他们被允许进入主角的生活经验当中，和主角一起游历，感受主角的情感，感知自己的生活并和他进行类比，我们几乎都能在自己的生活中找到这些类比 [只有此时才存在真正的共情（*sym-pathy*）而不仅仅是移情（*em-pathy*）]。如此，他们才能够认识到主角的观点和视角。

这种现象并不出现于传统的戏剧当中，因为舞台上所支配着的被动关系并不允许主角对他提出挑战的观众予以回应。在这种情况下，观众就仿佛处在一个他们必须给予移情的幻影面前，根本无法得到主角对他们的质询予以回应。这种传递是单向的，从舞台到观众席（移情），而没有那种相互的共享式的对话的可能性（共情）。

戏剧治疗的重要之处不仅仅在于观看个体的行动潜能当中，也在此时此刻、在行动和表达中，这就是治疗师的视界。它必定存于主角的转化机制当中，也就是从

1 当我说到我自己时，我就是那个正在说话的人，而不是我所说的那个人。——作者注

社会的客体—主体、心理能量、意识无意识力量转变为成为客体—主体中的主体，这就是病人的任务。在戏剧治疗中，病人借助所有参与者敏锐的目光而形成的多面镜来完成工作。

美学空间的第三个性质：远距离聚焦

在舞台上，我们看见遥远逐渐靠近，我们以小能够见大。是舞台将发生在远离此时此地的故事带到了今时今日、此时此刻。那些曾经发生的事已在时间的迷雾中迷失，隐入荒凉的记忆或逃进无意识当中。舞台就像一个强大的望远镜，将事物带至我们的近前。

通过创造出舞台—观众席的分割，我们将舞台转化为一个能使一切事物获得新的维度的地方。就像事物在一个高能显微镜下被放大了，一切的肢体或对话语言，在舞台上都变得更明显，更清晰，更易被共情。在舞台上，想要躲藏起来是很困难的，几乎不可能。

因此，通过拉近和放大，人类的行为就能更好地被观察。

结 论

戏剧这种超凡的增强知识的能力源于三个必要性质：①可塑性，能够引发和诱导出无拘无束的记忆和想象，自由地演绎过去和未来；②远距离聚焦的性质放大了一切，并将一切置于当下，使我们能够看见那些因为过于细微或距我们过远而逃离我们视界的事物；③最终，自我的分离或双重性，使处在舞台上的主体待在一种一分为二的二分空间当中，二分的结果和“平台”的二分的角色，使之能够自我观察。

这些性质是审美的，也就是说，与感觉相关。在此，知识是经由感觉而不仅仅是心智来获得。在一切其他发生之前，我们看和听，多亏这些我们才能理解（视觉和听觉在戏剧交流当中是最基础最重要的感觉），戏剧独特的治疗功能也是存于看和听当中的。通过看和听，包括观看自己和聆听自己，主角获得关于自己的认识。我观看并且看见自己，我陈述并且聆听自己，我思考也思考着自己；一切之所以都成为可能是因为双重“我”的存在：以“现在的我”感知“过去的我”，对“可能

的我”（possible-I）和“未来的我”（future-I）抱有预期。

这种双重性就在这里，在舞台上（当然在其他空间中也是可能的），不可避免地表现得非常强烈：它是美学性的。这个学问的过程，这种特别的艺术化的治疗，不仅由各种观念还由各种情绪和知觉共同构成。戏剧是一种能够进入身体和心灵、肉体 and 灵魂的治疗。

有意思的是，需要注意一下“灵魂”（psyche）这个词。它指的是组成一个个体的全部精神现象，也指一种“可转动的穿衣镜”（cheval glass），一个有固定基架的可移动的镜子，可以通过调适角度使个体能够看到他的整个身体。

而在映照灵魂的镜子中，个体能够看到他的灵魂，个体可以在他人眼中看到自己。戏剧就是这个能让我们看见自己灵魂的镜子。

戏剧持有“反映本性的镜子”（莎士比亚）；而被压迫者剧场则是一面能让我们穿透去修改我们影像的镜子。

2.2 什么是人

在洛佩·德·维加的戏剧定义三元素中，最重要的一个元素就是人。我们无法想象一出没有人出现的戏，或即使仅一个场景没有人出现也不行。

举例来说，让我们想象一个以非凡的灯光效果作为开场的演出，这些灯光由最先进的电脑控制，并在闪烁之间创造出一种色彩与感觉的和谐氛围，这一切还通过“环绕立体”声控系统精心配上了绝妙的音乐。在舞台的中央，有一张超大的桌子，上面覆盖了一块蕾丝桌布，在桌子的中间放着一把黑色手枪。戏剧由此开始，并持续着，一分钟，三分钟，五分钟，十分钟……声音和色彩、色彩和灯光、灯光和声响——十分钟、二十分钟……并继续持续下去。然而，无论音乐多么动人，色彩多么靓丽，灯光犹如万花筒一般，无论桌子、桌布、手枪的线条多么完美，这一切支撑和装饰多么好看，可公众会在观众席上逗留多久呢？

这个舞台还缺失了什么？缺失了人。人只可短暂缺席，但不能没有。

也就是说，仅仅需要某个人——无论是男人或女人——在舞台上出现，戏剧就能占据舞台。如果他/她逐渐接近那张桌子，那么戏剧性就加强了。如果他/她用

手握住了手枪,那么戏剧就会升温,且将随着他/她用手枪指向自己脑袋而继续升温。而如果他/她将手枪指向了观众,戏剧就会达到白热化的状态!至此,我们将有一场令人紧张的戏剧。因此,我们可得出结论,戏剧最为重要的是人。

但是,什么是人呢?人,首先,是一个身体。不论我们的信仰是什么,我相信我们应该都能接受,没有肉身就不能成为人。而这个身体——我们所成为的这个肉身——有五个特性:

- 它是敏感的;
- 它是有感情的;
- 它是理性的;
- 它是有性别的;
- 它可以动弹。

不像石头或金属,也不像“物件”,生命体验着感情。这种感性在人身上达到一种巅峰。人的身体记录感情且不断做出回应。这些感情借由我们的五官之感而成为可能。

第一,我们有触感。皮肤覆盖了我们的身体,我们永远是赤裸的,将我们自己从外在世界隐藏到我们的衣服和皮肤里。我们用衣服和空气,以及其他存在的事物作为掩蔽物。国王与皇后也以更多彩色的衣服去遮掩他们赤裸的内在。教皇穿着白色,战士们穿着黑色,每个人都是赤裸的,而我们的皮肤也给了我们不同的色彩。

不管是衣服还是整个世界与身体之间的关系,我们几乎不去感觉与它之间的碰触。我们感觉到空气,是因为天气变得很冷或变得很热。当很热时,我们张开手;当热恋时,我们亲吻;当激动时,我们会痛。我们极端地感受到折磨与欢愉,我们在持续不断地碰触事物,却毫无感觉,因为碰触(一项生理上对身体的单纯行动)是另一种感知(一项意识的行动)。因此,我们必须开放人的肢体,才能使其在戏剧上有所发展与演练,即以实作的练习去发展人们对碰触的感知。

第二,我们都有听觉。所有的声音都来自人体的感知,不管距离多远,都是由身体来感知的。当然,听到和聆听是不一样的,一个是生理上的行动,另一个是意

识上的行动。以一个年轻妈妈的例子来说，她坐在一场派对会场的中间，听到现场各种人们的对话、笑声、音乐等嘈杂的声音，但只要她那在远处房间里的孩子一哭，那哭声就是她第一个会听到的声音。虽然听到很多噪声，但她选择聆听她要听的。我们必须做这样的训练，即聆听所有你所听到的声音。

再来说眼睛，我们都有两只眼睛，但我们能看到所有的东西吗？我们如何分辨众多色彩的细微之处？如何看到空间里的不同运动或各种形式的转化与功能？我们看着百万计的对象，这就是生理行动，所有东西都进入眼帘，但我们真正看进去的却很少，这就是意识行动，选择性的暗示、等级的划分、这世上的组织化、恐惧与渴望，我们看见的远比我们看到的少！因此，我们需要做练习，学着去看见所有我们看到的東西。许多时候，我们跳过了视野，也就是对很多东西视而不见，将它们隐藏了起来。

在每天的戏剧性沟通里，眼睛的功能既强烈又多样化，也最容易疲弱。它需要恢复能量，闭上双眼，我们可以和谐地在每个界限里发展出更多的感知。如同盲人一样，去除观看反而可以发展出视觉以外更多的感知。当我们看到盲人过马路时，想到的或许是满街的危险，我们猜想这位盲人可能向慈善机构申请了救济金，却只获得极微薄的救助。事实上，我们没有看到的是，盲人或许看不到，但他们“感觉得到”，更多的感知凌驾在他们的视觉之上。因此，应当对演员的肢体进行盲者练习，以开发他们更多重的感知。

闻到的嗅觉与不同口味的味觉在日常生活中相当重要，在这个平台的顶端却几乎不重要。当然它们很重要，因为毕竟是五官之中的感官，但我们每个人都只有一个身体，所有的感知都是交错关联的。我们必须去发展的感官是过去和现在，因为所有感知都是有记忆的，而我们要做的练习便是启动感官记忆。这里有两个极有用的例子：倘若今天我们饿了，快饿死了，那么我们就去回忆昨天吃的巧克力派，好让我们开始分泌唾液。巧克力是昨天吃的，但今天我们仍记得这项感知，也就能够记起怎么去准备一份新的餐点。或者，以一个两性的例子来说，昨天我们狂野地陷入热恋，那么昨天就是生命中最美的一天，即使今天想到那个被爱的人，或是记得他的脸，即使只是一秒，都能让我们的身体重新震颤如同先前动心的那一刻，因为身体记得什么是好的，也认得它所曾感知到的一切。这些感官都有记忆！我们应做些练习，来精进并发展这些感官记忆。

感官之间互相关联，而且，我们的感觉也都会印记在大脑中。假设我走在路上被一块石头绊倒，我的感觉不会离开我的头脑——我经验到我脚上的感觉并将其印记在大脑当中。我感受到的一切（我皮肤的感觉、我听见的、我看到的、我闻到的或者尝到的），在我的五感中被感受到，也用我的大脑感受到。如果需要更深层次的证明的话，此处就有一个，不幸的是该证明既是决定性的又是无法核实的！那就是，如果我们被砍掉了头，那么我们将无法感知任何事物，无论是阿尔比亚（Arabia）香水还是被踢的小腿。

如果我们是科学家，我们现在就不得不从事一项对大脑更深层的研究，即对大脑的神经系统及其构成元素进行研究。我们将投身于关于习惯的研究，研究哪种身体的经验感觉会在大脑中被印记下来。但是，作为实践戏剧的艺术家们，陈述清楚这一过程会发生且将发生于我们大脑的某些区域，就已经足够了。我们全身的信息都会汇聚于大脑，由大脑来协调和做记录。

身体也是情绪化的。快乐或痛苦的感觉让我们体验到爱、恨、惧怕或其他情绪。在人身上，一切感觉都能唤起情绪。同样地，人也是理性的生物，它知道很多事情，能够思考、理解，也会犯错误。这三个“区域”——我们的感觉、情绪和理性的位置——不像标在地图上的国家那样，每一个都有着自己的颜色和边界，它们之间可以自由交流、持续交换；感觉将自己转化为情绪随即又升华为理性。但是这种转换通道是真正可逆的，通道是双向的，所以理性可以唤醒情绪和情绪感觉。

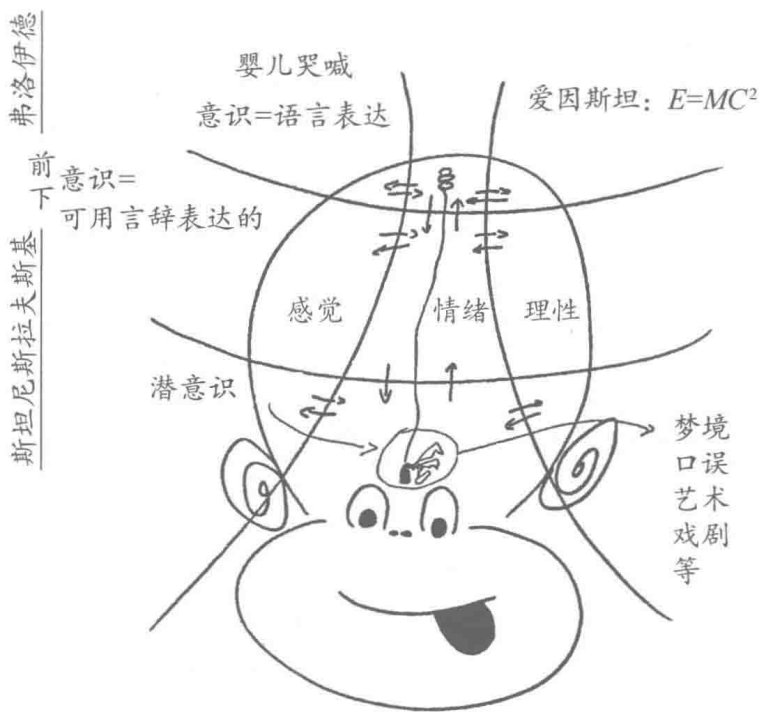
为了说明第一种情况，我们可以举一个例子。一个婴儿饿了，因为他感觉到了饥饿（一种感觉），他生气地哭闹（一种情绪），但是当他看见妈妈走进房间时，他便破涕为笑了，因为他知道妈妈要喂他了（理性）。妈妈刚才不在这里，但现在在这里了：这是理性，是认知的表现，这些就是观念。他曾很生气、憎恨，他曾很害怕，但是现在，他在微笑，很开心，这些就是情绪。即便他仍觉得胃里空空的，且仍感受到饥饿带来的痛苦，但仅母亲的出现就已经让他体验到更多快乐的感觉。

从理性到感觉的路径，我们还可以举一个爱因斯坦的例子。有一天，爱因斯坦体验到一种思想火花，这个思想火花是一个具有耀眼光芒的发现，即 $E=MC^2$ 。就像一个可想象的抽象理念一样，当然一般人可能想象不出来，这个公式里有着对光速平方的思考，最终建立起质量和能量之间的关系。故事继续，当爱因斯坦想到字母

和数字之间的联结时，他立即捕捉到了一种猛烈的而相矛盾的情绪。他因他的发现而体验到了快乐，也因由此而导致的为别的科学家的理论被推翻而感到遗憾。“牛顿，原谅我吧！”他用颤抖的双唇结结巴巴地说，对原子可能带来的杀戮的预感和同时对他未来新发现的期待的喜悦都交织在一起，一股情绪和感觉的冲动就产生了。这股冲动就简单地源于这个抽象的设想： $E=MC^2$ 。

所以我们大致可把我们的大脑分为三个区，不过不像解剖学或生理学那么精确：大致可分为感觉、情绪和理性三个区。假设我们将这些区域并排放置，用垂线将其分割开来，我们会问自己，在这个模式中，上面的部分和下面的部分是否并无二致，答案是否定的。因此，我们要再次用水平的线将我们的大脑分为三个部分，顶部是意识域，言语区；中间是可用语言表达的意识部分；底部是潜意识部分。

什么是人？



- 人的身体
- 1. 敏感的
 - 2. 情绪化的
 - 3. 理性的
 - 4. 有性别的
 - 5. 可以动弹的

图2 波瓦关于“什么是人”的图解

事实上，我们能够意识到大量的感觉、情绪和理性。我们知道自己既不热也不冷，知道自己讨厌不公；我们也意识到想要将这么多被压迫者从压迫中解放出来，我们需要做什么。有时，这些东西非常清晰地展现在我们的大脑中，我们就意识到了它们。但是，“对某事是有意识的”意味着什么呢？它意味着，我们要有解释的能力，能够用语言表达出来。当我们能用语言解释某事的时候，我们才说我们意识到了某事，不论我们意识到的是模糊的还是清晰的，部分的还是全部的。我们可能对它解释得很好或不够好，那取决于我们对它的觉察程度。

在这个首层区域之下，我们放置了第二个区域。这个区域被斯坦尼斯拉夫斯基命名为“下意识”（sub-conscious），也就是弗洛伊德早先所说的“前意识”（pre-conscious）。这一区域是那些可以但还未被语言化的想法（ideas）、情绪（emotions）和感觉（sensations）的居所。它们还没有找到通往意识记忆的途径，但并没有被完全遗忘。它们曾被遗忘或隐藏起来，但还能够重新浮现出来。

最后，在这些区域的最底层，就是最隐秘的区域：潜意识（unconscious）。这一区域没有（从本质上来说也无法）被语言化。它是一个隐藏的区域，在深不可测的湖沼中，永不会被揭露出来。

正如垂直划分一样，水平线的假设并不能建立起精确的边界，流通的可能性是存在的。（我们对建立这些流通的所有部分进行考察，从底部到顶部，将地下隐匿部分带上来或在这些黑暗的深渊处静静地沉下宝藏。）

没有精确的、密闭的、区域化的边界，意识能变为前意识或潜意识，同时，潜意识的部分也能上升至表面，变为语言。这些层级之间的边界微薄而脆弱，一个在另一个之上，朝底部更深沉，朝顶部更清晰。这些感觉、情绪和观念，不论是暴露在阳光之下还是遁入暗影之中，它们总是存在的，活动着，并且它们越是可怕和黑暗，就越隐藏于无法触碰的黑暗角落。

潜意识的深邃是难以接近的：仅靠言说是无法触碰到的，但我们可以借助梦，弗洛伊德所说的通向无意识的坦途，以及幻想、文字游戏、口误和行为失误，还有神话、艺术和戏剧来接近它。戏剧工作的伟大之处在于能够直接深入我们的潜意识深处，并与之对话。我们并不是出于对伯利克里（Pericles）希腊神话中令人着迷的

俄狄浦斯王的兴趣，而是出于对我们自己的兴趣：那个俄狄浦斯诉说着我们，为我们而诉说，在我们内心诉说。

如同作为一个人，人当中就有演员，想要讲清楚“作为人”是一项费力而庞大的工作，要想解释“演员”几乎就是不可能完成的任务了。

不过，让我们来试试吧。

2.3 什么是演员

从某种程度，或者说从有很大问题的角度来说，人是一种可以被认知的存在。我们对其身体的认识远超过对其灵魂的认识。我们知道很多关于灵魂工作的元素，就是那些与潜意识相关的部分。而对于那些不知道的部分，我们也有一些假设和推测。

我们可以将潜意识与高压锅相比拟。所有的恶魔、所有的圣神、所有的恶习、所有的美德，都在锅里烧着。所有那些不可以被表现出来的，都潜存在那里。我们每个人的内在当中，都有着其他男人、女人所共有的性本能（eros）和死亡（thanatos）欲望。我们既有忠诚也有背叛，既有勇气也会懦弱，既能够勇敢也会有畏惧。我们渴望生和死，既为了自己，也为了他人。我们拥有全部，所有纯粹的潜质，都在密闭的高压锅里闷烧着。我们的内在当中，有着如此丰富的可能！而我们只认识到其中非常非常小的一部分，只拥有非常微小的一些，这些都不是完整的我们。

一切的潜能都存于我们的内在，但对于我们来说，完全展现这些潜能是不可能的。我们的内在拥有一切，因为我们是一个“人”。但这个“人”是如此的丰富，如此的有力量，如此的有张力，有着太多的形态和面向，以至于我们被迫压抑他。这种对我们表达和行动的自由的压制，由两个原因造成：外部的社会冲突和内部的道德选择。恐惧和道德感，许多事情我们选择做或者不做，在数以千计的道路中我们为或者不为，因我们被社会性的因素所束缚，最终迫使我们成为这般而没有成为那般。

这些因素包括：警察和家庭，大学和教会，司法和广告商。他们都在告诉我们，什么是被允许的，什么是被禁止的；而最重要的是，我们接受了他们。换句话说，

什么是演员？

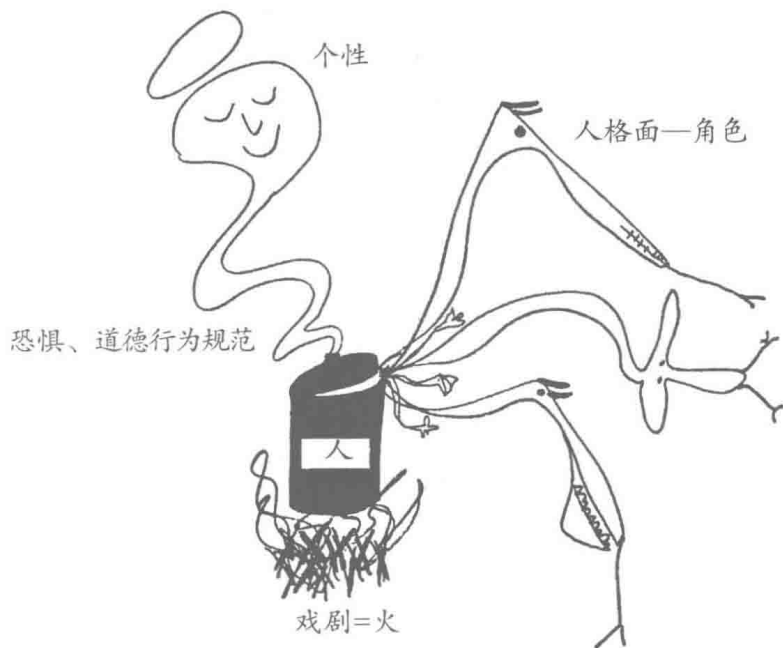


图3 波瓦关于“什么是演员”的图解

什么是演员？这里波瓦以一个压力锅来形容人。它由戏剧之火来激发。管口/排出口被恐惧和道德行为规范所操控。我们看到从中形成的天使（个性——那个我们向世界展示被操控的脸），以及魔鬼（戏剧中的角色）被戏剧哄了出来。

我们定义着我们自己，迫使我们自己成为我们要成为的人，做我们该做的事，而不做我们认为是错的事。存在一个外部的道德，它由外部环境决定；也有一个内部的道德，由我们的行为习惯决定。两种在责任和禁令中翻滚的力量压制着我们。我们总能保持着我们成为的那个“人”，但仅将我们潜能当中的很小一部分转化为了行动。我将这个被压缩的部分称为人格。

每个人都有人格，它是我们这个“人”被外在力量压缩的产物。后者在锅里沸腾，前者从安全阀里逃逸出来。因为，如此下去，我们可以很好地勉强过日子。因为我们试图仅成为我们自己当中可谅解的那个部分，而其余的部分就被小心翼翼地隐藏起来了。然而，我们内在的恶魔和圣人都是存在的，富有活力地存在着，在沸点时，会依靠症状、溃疡、发疹或其他甚至更严重的表现形式宣扬它们的存在。然而，从外表上看，我们仍是健康微笑的人。

现在让我们来选一个演员，一个微笑着的、心智健全的、非常典型的演员。我们假设她身体没有任何问题，她签了长期的合约、有高薪，她专注于简单而正常的事物。那么，我们所假设的这个人很“正常”，事实上是指为我们社会普遍接受的那种对于“正常”人的定义。

这个正常演员从事着一项奇特而危险的职业：她要在戏剧中阐释不同的部分、人物角色、剧中人物，那么她能到哪儿找到他们呢？

在我们深入该问题之前，我们先要考虑：我们称为“角色”的人，他们是谁？老实说：从医学的角度来看，这些人都是神经质的人、精神病人、偏执狂、抑郁症患者以及精神分裂症患者，总而言之，都是病态的人！当然，从文学的角度来看，他们很迷人，但从现实来看，他们急需医疗救治。戏剧中的角色都是病人，我们这样概括，毫无疑问，也正是因为这一原因我们才去剧院看戏。我看过很多遍哈姆雷特，很喜欢这部剧以及同名主角。但我不确定我是否愿意邀请这位主演和我的其他朋友一起在每周六共进晚餐，然后一起讨论生存还是毁灭的问题。

请想想下面的情景。你们谁会愿意出门去看这样一部剧：一对年轻男女，他们既有姣好的容貌又有健康的身体，他们彼此深爱着对方，他们看着自己的孩子们准备去上学。在学校里，这些孩子也是最棒的学生，他们陪同孩子们到学校门口，然后他们在友善的邻居们崇拜又羡慕的目光中穿过一个开满鲜花的花园，然后，突然——来了个邮递员！高潮来了，有个特别惊人的消息……这个邮递员小哥带来了一个喜讯，那就是——他的母亲和老丈母娘身体都非常棒，她们一起在游轮上环游希腊岛，那儿的天气特别棒……

谁会愿意开心地坐下来看这样一部剧？没有人！即使是多丽丝黛（Doris Day）去演这部剧，也没人会看！剧场里唯一的观众恐怕就是嗡嗡乱飞的苍蝇了吧。真正能驱使我们去看剧的是冲突和争斗。我们想要看发疯的人、狂热者、窃贼和谋杀者。当然，我承认要有少数几个好人的存在，能用他们的荣耀打败邪恶就够了。我们饥渴的是怪异和非正常。

也就是说，我们心智健全的演员，要去演一个病人，那么她要去哪里找到这样的角色？并不能从她自己的个性中寻找，因为我们已将她设定为不邪恶的人。那就要进入她这个人的内在，在她自己的内部、深处去找。在那个高压锅当中，恶魔寄

居于此，在沸点中翻腾。这位演员，在很久前她曾经耐心地将心中的野猫驯服，现在又不得不去重新唤醒它们。这就是演员这个职业为什么如此不健康与危险的原因。我敢保证，演员这个职业，该被视为和在幽深的矿井中寻找煤和锡的矿工以及飞向令人炫目又无边无际的浩瀚宇宙的宇航员一样，挣着危险的钱。演员探寻着灵魂的深度以及形而上学的无穷。祝福他们！

演员像是在用一根短树枝去逗弄狮子¹。他们自己的个性，可能是一幅健康而心智健全的图景，但他们要透过外表往内去寻找内在的病态和恶魔²，以符合剧中人的角色或者说人物（personnages，法语），而一出戏落幕时，希望他们可以将那些怪兽装回笼子里。往好的方面想，他们通常会成功。而当他们尝试如此并且成功时，他们就等于享受了一场精神的宣泄。但是如果失败，悲剧就发生了！一旦那些恶魔，埃古（Iago）和塔尔士夫（Tartuffe）苏醒过来，发现了明亮的聚光灯，也想知道白天是什么模样，而不愿意再回到每个人都拥有的那个黑暗的潘多拉的盒子之中，结果，演员就会生病。所以说，演员这个职业真的是很不健康啊！

不过，不论危险与否，它总是在那里的，在这个人内心的深处，演员不得不去寻找他的角色。否则，他可能就仅仅只是一个魔术师或一个杂耍艺人，与自己的角色玩耍，但是却不曾真正地接近他们，就像一个傀儡师在一个安全距离之外控制他的木偶一般。或者，往极端处说，即使是人体模特模型的操作者，他与他的角色之间的关系都很难是表面的。是的，不是浅表的关系，演员不是同模特、木偶、球或棒这类东西一同工作；演员是和人一起工作，因此也是和他自己一起工作。在发现人的无尽过程中，唯有用这样的方式，他才能证明他的艺术。而其他的一些技艺，可能也很完美，值得称赞，但并不是真正的艺术。技艺只能复制预存的模式，而艺术才能发现精髓。

莎拉·伯尔尼哈特（Sarah Bernhardt），在谈到她的创作过程时，写道：

渐渐地，我习惯了认同于我的角色，我习惯于不遗余力地将其着身，而将

1 巴西谚语，指的是自寻险境。——审校注

2 戏剧是火（是激情），它可以让高压锅爆炸，释放寄居于其中的天使和恶魔。——作者注

我的莎拉·伯尔尼哈特留在更衣室的角落：让她成为我那个新的“自我”的一位观众；而我登上舞台，准备遭受痛苦、哭泣、大笑、爱，意识不到那个在更衣室中的“另一个我”。《戏剧艺术》（*L'Art du Théâtre*, P.204）

总结来看，这个有着健康个性的演员发现，在她丰富的外表下，她内在的角色或人物，实际上没有她那么健康，是一个病态的人。

因此，在有限的时间和场景内，一切反社会倾向、不被接受的欲望、被禁止的行为以及不健康的感受的自由释放都是被允许的。在舞台上，一切皆可能，没有什么会被禁止。居于演员身体内部的魔鬼和圣人都能完全自由地展现出来，以体验表演的高潮，将潜力转变为行动。在模仿和强调的方式中，相同的事情，相似的魔鬼和圣人也会在观众的心中被唤醒。我们总希望，在一切都过去之后，他们会感到疲惫然后回去继续沉眠。希望这颗圣洁又魔鬼般的球，演员和观众心中的那些圣人和魔鬼会筋疲力尽，再次回归到身体内的黑暗的无意识当中，而人们也能恢复健康和平衡的人格，然后无所畏惧地重返社会生活当中。希望在这场戏剧的狂欢发作之后，人们能重新回到圣灰星期三（Ash Wednesday）¹的工作日。

这些新技术，比如“头脑中的警察”，还有“欲望彩虹”和“被压迫者剧场”一起作为一个整体，用一种相反的方式，以不同的甚至对立的目标发展出了一条相似的可行的假设道路。

做一名演员是危险的，这话没错，但是为什么会是危险的呢？因为我们寻求的那种精神宣泄不会必然出现。那些职业给予演员的一切保障，戏剧仪式提供的一切保护，所有关于小说和现实之区别的一切理论，他们也都无法阻止某一天可能发生这样的事情——这些内在的人格（角色、人物）一旦被唤醒就再也不愿重归沉睡，灵魂内在的狮子一旦冲破牢笼就再也不愿回去。

如果是这样的话，我们可以设想一个相反的假设：理论上，一个病态的人格可

1 圣灰星期三是基督教的大斋首日，传统天主教徒从这天开始到复活节之前，不得食肉与进行任何娱乐，因此中世纪的欧洲一直有在这天之前进行为期不短的狂欢节作为宣泄，以迎接未来四十余天的禁欲生活。巴西嘉年华便定于圣灰星期三的前一天往前推算一周的周末，开始进行数日纵欲狂欢的庆典，故波瓦在此以狂欢节到圣灰星期三为例，比喻经过戏剧的角色扮演的净化过程，人们心灵得到平衡，再回到日常生活重新面对未来。——审校注

以唤醒健康的人格。而这一次的目标，不是调度他们让他们重新陷入被遗忘的境地，而是希望将他们融进个体的人格当中。如果我有所恐惧，那么在我的内心深处也住着一个勇敢的人；如果我能唤醒他，或许我就能让他一直这么清醒下去。

“我”是谁？是这个人、这个人格，还是这个人物？其实我们很好抉择——用宿命的方式来看——我们就是我们本来的样子，句号，故事结束。但是我们也可以想象——用一种更有创造性的方式来看——牌也可以重新洗一下。

在这一潜在的舞蹈中，不同的力量在不同的时间起步跳舞——潜能可以变为行动，聚焦在聚光灯下，也可以滑入一侧，力量可以增强也可以减弱，可以移入前台，也可以缩回后台——一切都是流动变化的。我们的人格就是它本来的样子，但也是它可以成为的样子。如果我们宿命论者，那我们根本没什么可做的了；而如果我们不是，我们不妨尝试一番。

在这本书中，我举了一些例子。不存在独断主义，不存在必胜信念，也不存在痴心妄想。说句实话，也没有百分之百的确信，但是却怀有深深的希望，一个理由充分的希望：假如演员能变成一个病人，那么病人也能够恢复成一个健康的演员。

3

有关“头脑中的警察”的三个假设

“被压迫者剧场”部分，没有被动的旁观者，只有主动的观察者。整个环节的重心在观众席而不是舞台。一个不能引起观众回响的场景或图像是无法运用这些技术进行工作的，因为这个场景或图像太个人化，而不是具有群体性的多元案例。

“被压迫者剧场”有两个相关联的基础原则：它的目的（a）是帮助观众转变为进行戏剧性行动的主角，让他在主角的位置替代主角进行排演，这样，他就可以（b）将他在剧场中实践的演出推演到他的真实生活里去。

为了实现这些基本目的，在此特别为完整的“被压迫者剧场”和“头脑中的警察”系统提出了三个基本假设。

3.1 第一个假设： 渗透

即便是社会组织的最小细胞（夫妻、家庭、邻里、学校、办公室、工厂等），以及我们社会生活的最小事件（街角的故事、地铁里的身份核查、一次与医生的约见等），都包含了社会的政治性与道德价值，包含了统治和权力的结构，以及其中的压迫机制。

那些宏大而普遍化的主题往往就刻印在这些很小的个人主题和事件中。当我们谈论一个严肃的个人案例时，实际上也在探讨相似的案例的普遍性，在对发生这些特定案例的社会进行讨论。

我们抛开更适合心理治疗师去研究的一片领域，而将自己限定于我们的领域，我们的优势是：戏剧艺术。在戏剧中，个人故事中的所有单个元素都需要有一个象

征性的角色，需要摆脱掉它的特异性和独特性的限制，让这些元素普遍化，而不是特异化。

几十年前，美国分别在南部隔离主义者聚居区域和融合性更强的纽约做过一个很有意思的实验。给孩子们展示白色、绿色、蓝色和黑色的娃娃，让他们选择其中他们觉得最漂亮的和最丑的。在南部，也就是更注重隔离的黑人区，那里的孩子秉持着自己的价值观进行了选择，认为黑娃娃最漂亮，白娃娃最丑。而在北部，也就是融合的价值被全面推进的白人社会，结果却是恰恰相反的：白娃娃被选为最美的，而黑娃娃被认为是最丑的。也就是说，居于此地的黑人孩子也接受了这种价值观。

这种观念、价值、品味的传播，我称其为“渗透”：逐渐深入，相互贯通。

这种渗透是如何产生的？一部分是通过压抑，还有一部分是借助诱惑。也就是，利用厌恶、憎恨、畏惧、暴力和约束，或正相反，利用吸引、爱、欲望、允诺、依赖等。

这种渗透会在哪里出现？答案是：随处，存在于社会生活的一切细胞当中。在家庭中（通过父母的合法权利、金钱、依赖、情感），在工作中（通过工资、奖金、假期、解雇、退休等），在军队中（惩罚、晋升、军衔、权力运行的诱惑等），在学校中（分数、年终排名、成绩单等），在广告中（利用对一些观念的错误联想，如美女与香烟、尼亚加拉大瀑布与威士忌），在报纸中（新闻头条的选择、对图表的操纵），在教会中（地狱、天堂、命运、仪式、宽恕、罪恶、希望等）。

也存在于戏剧当中，那它是如何表现的呢？

主流戏剧中并置了两个世界：观众的世界和舞台世界。戏剧的传统仪式决定了在这两个世界中要演绎的角色。在舞台上，社会生活的缩影以一种有机的、自主的方式呈现出来，观众是无法改变它的。在表演中，观众是不活跃的，他们对舞台所展现事件较少思考（即便是批判性的）。

渗透以一种无声的方式从舞台传向观众。如果观众不愿处于被动地位，表演可能会中断，但是这是无法改变的，因为它是预先设定好的。

传统的戏剧仪式是保守的，固定的，一成不变的。当然，通过这种保守性与一成不变，一出戏得以传承，这其中动作可能会变化，传递的思想也会变化，但是仪式本身仍是固定不变的。

塞万提斯（Cervantes）的作品《努曼西亚》（*Numance*）就讲述了小城努曼西

亚¹在被罗马军队围城的情况下，城内居民拼死反抗，绝不屈服，直到城内只剩最后一个男人、一个女人和一个孩子的故事。他们被屠杀了，但他们从未投降。在后来的西班牙内战期间，戏剧《努曼西亚》展现出法西斯主义支持者围剿下的一个小城的故事。很显然这个演出展现了一种神奇的动员效果，即便是戏剧传统本身是固定化的模式。在这个特别案例当中，现实暴力打破了传统。在普通的演出中，我们通常会忘记外部现实，我们需要将注意力集中在舞台上。但在这个案例中，舞台上的演出反而让观众回想起大街上发生的事。传统戏剧中的固定化特征被社会世界中的精神动力作用打破。

在“被压迫者剧场”中，我们试图倒置这种固定化的情况，使舞台和观众之间的对话得以完全展开，在两个方向上发生倒置：舞台能够为观众改变，而观众也可以转化每件事情，尝试任何事物。

这种转换并不总是那么和谐，它建立于主—客关系之上，但是没有人可以到达绝对客观的状态。因此，被压迫者对压迫者产生两类反应：服从和颠覆。每个被压迫者都是一个被征服的颠覆者。他们服从的是头脑中的警察，是他的内心投射。但是他也拥有另外的元素，即颠覆。我们的目标就是通过让服从消失，激发起被压迫者的颠覆反应。

3.2 第二个假设： 虚实之间

在传统的戏剧表演中，观众—角色（或观众—演员）关系是由称为移情²（empathy）的方法而产生。em，指内在；pathos，指情感。

角色的情感进入我们的心中，慢慢地渗透进来，演出中的道德世界慢慢地侵入我们，我们被我们无法控制的角色和演出引领，我们经历着一种替代的情感。

1 西班牙的一个小城。公元前133年，罗马军队入侵西班牙，围攻该小城，围攻进行了13年，最终城内居民全部殉难，无一人投降。塞万提斯写了著名的悲剧《努曼西亚》。——译者注

2 葡语原文为 empatia，词根 em，指在里面的，置于其中的；pathos，指情感。empatia 指进入情绪当中；也就是被戏剧中的角色情绪全然地感染，与其同喜同悲，无论情节是否合理。——审校注

在“被压迫者剧场”的表演当中，是被压迫者创作出了他们自身被压迫世界的影像。积极主动的观察者（观演者）——角色之间的关系从本质上变成共情¹（*sympathy*），*sym*，指同在、伴随。我们不是被引领，我们是引领者。我不会被其他人的情感渗透，相反，我投射出的是我自己，我引领着我自己的行动，我才是主体。或者是其他像我这样的人引领着行动：我们都是主体。

在第一种情况中，转换的舞台将我裹挟其中，而第二种情况中，我转换着整个舞台。

被压迫者变成艺术家。

被压迫的艺术家创造了一个艺术的世界。他创造出了他自己生活的影像，创造出了他真实的压抑的影像，这个影像的世界包括了同样存在于真实世界的、促成此影像形成的压迫，这是美学上的转化。

当被压迫者自身处于艺术家的角色时，他会创造出有关于他自己人生的被压迫现实影像，他完全、彻底地属于这两个世界，而不仅仅是一种“替代”式的呈现。此处，我们就看到了一种现象——虚实之间——完全并同时属于两个不同的、自主的世界的情形，分别是：真实的影像和影像中的真实。他分享并且从属于这两个自主的世界：他的现实以及他自己创造的图像中的现实。

这两个世界的真正自发是至关重要的。被压迫的主角（*oppressed-protagonista*）的艺术创造力不能够被其自身现实的简单复制或者其经历的实际压迫的象征性例证所限制：它必须有其独特的美学维度。

通常，参与者执着于每幅影像的意义。这就意味着，他们要求将影像（属于一种特别的语言，影像语言）翻译为另一种语言，一种我们惯用的口头用语。然而，这里必须观察到的是，这些影像是不能被转译的，同样发生在贝多芬的《第五交响曲》的前面几段，即便已有人试图写了一本五百页的书，也不能将它诠释为“命运在敲门”。

有许多人难以欣赏抽象画作，因为他们总是试图去解释、翻译这些图画。如果一幅画被称作《静物画》²（*Natureza Morta*），那么这帮人就试图从画中抠出葡萄、

1 葡语为 *simpatia*。字根 *sym-patho*。*sym* 指的是 *com*，英文的 *with*，伴随、同在之意。*simpatia* 即伴随着情绪，代表一种理智的观察，跳离出情境。如同陪伴一旁的同行者所持有的客观态度。——审校注

2 “静物画”为绘画方面的专有名词，一般以蔬果、花卉、器皿等静置物为主题。波瓦在这暗指人们以定势

菠萝或者香蕉……就好像毕加索的《裸体女人与苹果》，如果一个人试图从中找到女人或者苹果，那么他一个也找不到。因为这里的女人和苹果并没有以其原有的形态呈现在画中：在画作中，它们的形态被转化了。它们只存于毕加索的脑袋中。“虚实之间”（metaxis）就这样产生，在他的内在。通过共情（sympathy）的方法，我们要去辨认毕加索自身，而后这种“虚实之间”也会浮现于我们心中：我们也就能画一幅相似的画作。至少，可以欣赏毕加索的画了……

如果我们的社会、文化、社交生活中，没有什么与毕加索的作品有关的事物，那么这种“虚实之间”将不会在我们心中浮现，因为我们不可能与毕加索建立起可迁移的认同（我们的共情）。比如，从中国或者智利来的某人在这幅画前就很难有相同的经验，很难享受这种相同的愉悦，而一个法国人或者一个欧洲人则可能因有着相同的社会阶层和时代经验，能够体验到类似的欢愉。

类似的事情也会发生在一个被压迫者身上，当被压迫者创造了一幅他自身被压迫的图像时：我们要共情地去认同他，仅团结是不够的，他所受的压迫一定也是我们的压迫。

为了使“虚实之间”得以出现，影像必须是自主呈现的。在这种情况下，真实的影像就是影像中的真实。

被压迫者创造出了他自己的现实影像。接下来，他便必须与这些影像中的现实一同表演了。虽然压迫还是相同的，但是这些压迫可以以一种可被转化的形式呈现。被压迫者必须忘掉作为其影像来源的真实世界，用一种艺术化的体现与该影像本身一起演出。他必须将他的社会现实外推至被称为虚构的现实中（推至戏剧，推至影像）；在与影像一起工作时，他还必须生成第二次外推，现在是一种反方向的外推，即再从虚构的世界推向他自己的社会现实当中。他在这第二个世界中实践（美学空间中的世界），目的是修改第一个世界（社会世界）。

这种变质一定要由被压迫的艺术家本人来实现。必须是他自己创造这个影像，

思维认为只要被称作静物画就应当有蔬菜水果，就好像画名为《裸体女人与苹果》画中就一定要有女人和苹果的实体呈现一样，要求看到眼见的实而漠视了被转化的虚。被压迫者剧场方法的呈现方式，就是以南美洲特有的魔幻写实模式通过鲜艳色彩的舞台、小丑造型的谐拟状态所呈现的虚幻，来表达背后的真实故事，从虚实之间让观众达到共情。——审校注

以他认为合适的任何形式与参与者一起在其中工作，来实现这种转变。

保持这个被创造出来的新世界的连贯性非常重要。在与影像进行表演时，不应该往回参照生成这些内容的那个世界，每个世界都有其自身的有机构成。

因此，第二个假设可被明确表达为：如果被压迫的艺术家能够创造出一个关于其自身现实的、影像的、自主的世界，并且要在这些影像的现实中扮演他的解放，那么他会将自己在虚构世界当中实现的所有外推至他的生活世界当中。而这些场景、舞台，就成为他真实生活的预演空间。

3.3 第三个假设： 类比感应

在“被压迫者剧场”中，参与者都属于同一社群（同一所学校的学生、同一社区的居民、同一家工厂的工人），都处在同样的压迫情境下（关于学校、社区或工厂），单个个体的个人故事立刻会成了众人的故事：所以，一个人承受的压迫即是所有人承受的压迫。与其他所有人的相似之处相比，个人情况中的独特之处就变得微不足道了。因此，在讲述故事中，共情是即刻产生的。我们都是在说我们自己。

另一方面，在特定的“头脑中的警察”和“欲望彩虹”部分或许会出现某个人说了一个自己承受压迫的故事，而这个故事的细节极其特别，可以从一个特别的情境迁移到其他参与者中。在这种情况下，我们将被置于移情中，成为故事讲述者的观众。甚至我们会使自己置于讲述者的身边，和他团结起来。此时就不再是“被压迫者剧场”了，而是某位被压迫者的个人戏剧。

“被压迫者剧场”不单只是第一位被压迫者的故事，也是其他人的故事。由个体事件作为开始是完全必要的，但是如果这个个体故事本身没有多元化的特征，那么我们就必须通过“类比感应”来超越它，以达到全员参与学习的效果。

因此，这第三个假设可以被明确表达为：如果从一个开放的影像或者场景出发，个体能够通过与其他参与者创造出来的与其自身被压迫经历相似的图像（或场景）类比；如果以这些图像作为起始点，个体就会对一个不受限制的模型结构获得感应，这个不受限制的模型可以挣脱每个特定案例的具体情境的束缚，这个模型包含一种

普遍的机制，它依靠所产生的压迫使我们可以通过共情性地学习打破这种压迫的不同可能。

类比感应的功能是实现一种有距离的分析，提供一些视角，使个体能够用不同的视角去考虑每一种情形。我们不解释，也不说明什么，我们只是提供参考的多元视角，要帮助被压迫者反映他们自己的行动（通过观察其他参与者们所表现出来的，那些他们所想象的，具有其独特性的可能性替代方案）。这必然产生一种行动和对行动的反映之间的分野。主角必须能看见自己作为主角以及作为客体的存在，他既是观察者同时也是被观察者。

这三个假设的正确性是基于“被压迫者剧场”总体的基本假设之下的：如果被压迫者表现出一种行动（而不是处在他的艺术家位置上），在戏剧化的虚拟中的那种行动表现将促使他激活他本人，在他的真实生活中去表现。

这个假设清楚地表达了宣泄理论的吊诡之处，由于在他的内在产生了一种作为观察者的“替代”（vicarious）态度，他在表演中会体验到一种情感上的空虚。

4

两所精神病院中的经历

4.1 萨特鲁维尔

安尼克·伊彻帕西（Annick Echappasse）曾经警告过我：“不会有太多人的，大概也就五六个青少年吧。谁也确定不了，因为他们不时会把训练课程搁置，有时候甚至会去做别的全职工作。不过会有一个学员，他一直跟着我们做剧场工作。所以说，加上我俩，所有人加在一起也不超过八九个人吧。场地也不是非常大，但是我们能管控的。”

第一天实在让我感到震惊。我之前见过一些被贴上“精神障碍”标签的人——我曾在公交车上、大街上见过这些人。就我的全部经验而言，那些“有障碍的”人就是对我不会有什么期待的人，那些甚至没有意识到我存在的人，意外的、间接的偶遇者。

萨特鲁维尔，是我第一次带着去对话、交流意念，面对面与这样的人会面的场所：我们双方都有这种期待。

我的第一印象完全是浅表的，我被他们的彼此相似、他们的抽搐、重复动作以及他们很难清晰描述自己与他人的区别等问题震惊了。

安尼克开启了这次会面：

“你们想做些什么？”

“什么也不想做，”其中一人回答。

大家都是这样的想法，安尼克也是。

“很好，那我们就什么也不做。现在呢，就这样，我们会分两个组，每个组什么都不做。奥古斯都（Augusto）会去一个小组中，我也会跟另一个小组待

在一起。每个组都试着用你们自己的方式什么也不做。我们会用半小时，然后大家再一起回到这里，相互分享我们什么也没做，好吗？”

是的，他们分成两个组，什么也不做感觉还不错。我去了我的组，更小的那一组，那个男性组，我就像一个好爸爸。而安尼克就像一个好妈妈，和女性组待在一起。

“那么，”我说，“现在我们要试着什么也不做。有谁能跟大家提议，应该怎么开始吗？”

“没有。”安德烈斯（Andres）回答。

“嗯，很好，这个是我们大家都已经同意的。但是我们要如何体现这个‘什么也没有’？我们要清楚地呈现出我们什么也没做，比如说，我们就像现在这样这么待着，那别人就会说我们在等什么：等待——已然是在做着某件事情。我们必须向他们表现出我们没在等什么，我们真的什么也没做。怎么才能做到？”

安德烈斯飞快地思考着。

“嗯，是的，好，那我们这样做吧：我躺在地板上并且假装要睡觉……然后，那就是……”永远都是安德烈斯在说话。

“好，你躺到地板上，然后假装要睡觉。那么你已经开始在做某些事情展示给他们看了。你怎么睡觉的？”

他向我们展示了他是如何睡觉的。

“我就这么睡的，像这样，躺在地板上。就是这样子……”

“然后呢？”

“没有然后了……”

“没了？但是那样的话我并不知道你是在睡觉，还是死了，还是你假装，

“还是什么……你得做点儿别的来……”

安德烈斯说了一点儿他的想法。

“好，那就你进来，你拍我，但我不动，有呼吸但不动，说明我在睡觉。这就是什么也没做……”

他停止说话，开始大笑起来。

“你在笑什么？”我问他。

“我睡觉的时候，会做梦……”

“非常好，也就是说当你什么也没做的时候，你其实还是在做着什么事情。”

“是的。”

“当你什么都没做，睡觉的时候，你会做梦。也就是说，你还是在做着什么事情。我有一种感觉，那就是，我们其实不可能完全什么也不做……我们总是在做着些什么。”

“是的，我，我做梦。”

“那么你都会做什么梦？”

“马。”

“还有吗？”

“只有马，我做了关于马的梦，就是这样。”

“你喜欢马吗？”

“是的，我喜欢马。”

另一边，乔治斯（Georges）在看着我们。我开始意识到我不仅是在跟安德烈斯说话。一些小进步已经发生了。我们可以交换对话者，不让安德烈斯感受到太大压力。不让他感到太累。

“你呢？乔治斯？你会梦到什么？”

“电影院。”

“你梦到自己成了一名演员？”

“不是。”

“那是什么？”

“导演。”

“很好。你想做一名电影导演？或许我们能把这个演出来给女孩儿们看。”

“是的。我们可以。”

我生性细致，而他们则非常直接，直戳重点。我捡了一些木头放在地板上，然后假装自己手里有一部摄像机。

“你去那边，乔治斯。现在我手里有一部摄像机。我可以拍任何我想拍的东西。那儿，现在我在拍你的脚，你的胳膊，你的脸。我靠近一点儿，现在我在拍你的眼睛，你的鼻子。好，我再退回去，现在我在拍你的全身。好。现在呢，我把这部摄像机交给你，到你了。你可要对准了拍。你想要拍什么呢？”

乔治斯拿着这部虚构的摄像机，开始拍摄一切他看中的东西。我建议他给我们一些指导，我们该做什么？当安德烈斯真的很热情地想要扮演一个主角的时候，乔治斯就像真正的导演那样开始执导了。他俩就开始排演他们想给女孩儿们展现的内容：他们什么也没做。

安尼克叫我们回去。我们回到了主场地，也是女生们排演的地方。她跟我们说：

“我们也做了一些关于我们‘什么也没做’的内容想要展示。谁先来？”

乔治斯电影里的男主角安德烈斯跃跃欲试，问他是否可以先开始。好。

“把它拿走，乔治斯。”

乔治斯躺在地板上，他在睡觉。在他的梦中，他拿起了他的摄像机，然后开始

引导主角安德烈斯拍戏。他向后退了一点儿，重新对准了镜头，向另一位成员挥了挥手。然后他进入场景当中，手里拿着摄像机，拍了一些特写，一些中镜头（mid-shots）。他又退到一边，让我们露出微笑，摇摇手，坐下来，站起来。总之，他就像一名真正的电影导演一样指挥着我们！

我觉得他的想法很棒，安尼克也很棒，她建议其他青少年们也做同样的事情，拿着虚拟的摄像机，试着拍电影。这个游戏有一股巨大的动员力展现在了我们的眼前。原则很简单：手里拿一个摄像机，真的或虚拟的都可以。一个人做主角，一个活动着的主体，而不是一个客体，拿着一部摄像机，即便是假装的，也意味着决定开始行动。即使这个行动展现的是“什么也没有”；即使这一切都只在一场梦中。

安尼克已经说了，“展现什么也没有！”要展现这个什么也没有，也是要做些什么的。换句话说，有必要去否定这个什么也没有。这个要求让人发现，需要实现它就必须用到摄像机。

大部分青少年很愿意拿着这部虚拟的摄像机，并运用它，就好像真的能看见它一样，带着他们自己的个性，个人的印记。

从这点来看，识别出他们的不同之处其实更简单。我的第一印象曾是，“他们都是精神障碍的。”这是一种概括：他们是一样的。现在，每一个人都在展示更多的自己，他们的细微差别，他们的个性。他们曾是有“障碍”的，确实是，不过，他们不是疯子。

他们每一个人都用自己的方式给我留下深刻印象。尤其是乔治斯，他想要成为一名电影导演，并且想出了拿着摄像机表演的极棒的点子。这一部分结束之后，安尼克和我一起离开了那里。在车上，我向她承认我感到很震撼，我告诉了她我所有的想法，从第一印象到最后的印象。我告诉她：

“你知道的，安尼克，那个小伙子，乔治斯……他丝毫不像有障碍的或者是有病的。到目前为止，他让我感到震惊，我觉得他非常聪明。”

“对啊，他就是我跟你说过的那个学员。”

我已经忘了还有个学员。

我开始思考这件事情：为什么我会忘了这件事情？我曾对自己说：“我要去和一些精神障碍者进行工作。”我从此开始，我就为自己做好了与“精神障碍的人”进行对话的准备。我开始把每一处见到的人都当成是有精神障碍的人。从那一刻开始，我就进入了那种医疗专业的环境当中。每一个人对我来说，都是潜在的有障碍的人，除了这个机构的总监。他是一个很有礼貌的人，因为年龄超过了40岁而逃出了我这种想法。因为据我所知，此处只收20岁以下的病人。但是有一些年轻的老师在我看来也有一点儿奇怪……甚至，有些阴郁，简单来说，就是有病。

在现实中，把所有这些人想成精神障碍者其实并不难：因为每个人都有小小的神经抽搐、一只眼睛不太一样、每个人都用一种非正常的方式走路。不是那样吗？比如，你和我。

问题：什么是正常呢？

这里的机制非常简单：在我被告知“他们有精神障碍”的那一刻，我就将他们视为精神障碍患者了。因此，我会对走入我视界中的、呈现他们自己的每个人，表现出同样的友善的欢迎（暗带着遗憾、怜悯）。

从那时起，我开始观察其他老师或护理员对待青少年的行为。我也注意到了共性，不过也有两个不同点：第一，他们非常清楚地知道并且可以轻易地辨别出谁是有病的而谁是心智健全的，除了新来的人之外（我，比如说，如果我年轻点儿的话，我也很有可能是前面说的那一类人）；第二，在病人面前，他们也不总是特别和蔼的，有时看起来也很强有力。

特别是，我常看到护理员进到一个大房间，那个房间也是我开始每次会面之前等待的地方，在那个房间中有很多的人：青少年、工作人员，等等。护理员会进来，这时观看他们的脸色是一件十分令人着迷的事，随着他们所看着的人的不同，他们的表情也在改变。当他们看向我时，他们让自己的表情看上去很有礼貌，但当他们将目光落在一位他们必须要表现出权威感的年轻人身上时，他们就表现出厉色的一面。

假设，像乔治斯，已经被我认为是一个病人，我要用多长的时间来抵制这种认

识？希望不是一生的时间。一旦一个人背负了疯子的形象，那么他要怎样说服别人那并不是真的？他要怎样使自己不陷入这个形象当中？这对我来说很难，而对一个年轻人来说会更难。

我这样说倒不是在暗示这些青少年生病是由别人看待他们的视角所导致，完全不是这个意思。将时间追溯到更久之前，他们也有他们的家庭，或许他们中的许多人有酗酒的父母，悲惨的童年，在糟糕的社区当中长大，那些邻居染毒瘾、有身体暴力、攻击、滥交，又或许他们遭遇过那种普通的不幸。对他们来说，要终止发生在他们身上的这些遭遇，他们需要得到更多的关注。

但我被人们看待他们的方式结结实实地冲击到了，因为我自己就是那样做的。

4.2 弗勒里-莱- 奥布赖

在罗杰·金提斯（Roger Gentis）博士的邀请下，塞西莉亚·桑敏（Cecilia Thumin）和我在弗勒里-莱-奥布赖（Fleury-les-Aubrais）精神病院举办了一个一周两次的“被压迫者剧场”工作坊，共持续了两个月。我们有 30 位学员，包括护士、医生以及医院的管理人员。

护士克劳德（Claude），是在论坛剧场模式中提出第一个主题和第一个故事的人。他告诉我们在一个星期天的下午他正在值班，一个南斯拉夫人来到医院的故事。这个南斯拉夫人在当地一个小酒馆中打碎了一些酒瓶，掀翻了桌子，伤到了一些人。因为他支持的足球队输了比赛，这个可怜的家伙就发泄了一顿暴力。更糟糕的是，这个南斯拉夫人一句法语也不会说。更正：他知道怎么说“pas de piqure ! pas de piqure !”（不要打针！不要打针！）他会说的法语不多，但可以确信的是，已足够表达他对打针的抗拒。

这个病人当时被关进医院一间名副其实的单人小屋中。一位医生给他做了大致的检查，按规定要给他的肌肉注射一针镇静剂……克劳德护士的任务是就要准备剂量。克劳德护士进入这间小屋，跟病人说：“这不会伤到你的。”正如你所想象的那样，病人回答：pas de piqure ! pas de piqure ! 然后，这个南斯拉夫人就蜷缩在小屋的最里面。

克劳德坚持要给他打针，但是病人的回应只有强烈地拒绝：“pas de piqure ! pas de piqure !”结果克劳德什么也没做，他锁上了小屋的门，回到了医生值班室，但医生也不想屈服：

“我是这儿的医生，我的职责就是开出处方。你是护士，你的职责就是执行医生的指令。回去给他注射！”

克劳德回到护士站向他的其他四位比较强壮的朋友寻求帮助，他们像“战友”一般起身帮助他，他们堂皇地走进小屋，抓住了躲在角落里的南斯拉夫人，把他脸朝下扔在病床上，拿出医生开的药给他注射，不管他怎样重复说“pas de piqure ! pas de piqure !”他们已经在控制愤怒的情绪了，否则可能会用更差的态度对待他。

克劳德述说这个故事时，人还是十分兴奋和欣快的，但是到了结尾的时候，他却变得忧伤起来：

“我能做什么呢？我又不是医生。如果我说‘不’，他可能会让我降职或者不让我晋升，写报告反对我晋升。他说他才是主管，这没错……他是主管，但我才是干活的人。我去注射是因为我需要这个工作，我不能把它葬送了。但是我又觉得内疚，当我看到注射完之后的那个人……他强忍着眼泪……那样子看起来很可怕……但是，在我的位置上你又能做什么呢？”

这就是在一个小空间中的论坛剧场。我们做了什么？我们准备了演出模型：南斯拉夫人的到来，医生的命令，第一次拒绝，回到医生办公室，寻找强健的同盟，最后是结局。

克劳德请求我们将论坛剧场公开表演。我们不得不在整个医院宣布这次表演（整个医院一共有10栋楼，包括快餐店和管理部门），邀请所有的工作人员，医生们，特别是护士们。克劳德想知道当别人处在他的位置时会怎么做。通知已经发出去了，都是我们可预期的结果——但我们每人都没想到：病人们听说了这个事情也想来看看。

有些惊慌！我们预期的是一个内部的论坛剧场，我们本来要面对潜在的小部分

观众，现在……病人也要来！让他们来对不对呢？他们在剧中起着重要的作用，当然重要，但那是形式上的借口，他们是场景中的一部分，让他们参加讨论、辩论，交换观点是合适的吗？他们能做到“客观”吗？

“肯定”（yesses）的想法占据更大的比例。“被压迫者剧场”是一种民主的剧场形式（这个案例绝对是！），我们不能拒绝病人的加入。他们饱含热情地来了，而且从数量上看，他们占了观众人数的80%。

说实话，我很害怕。这是我第一次看到这样的观众。我该怎么说呢？我该怎么解释呢？别忘了我不是治疗师，我是戏剧人。我过去曾经面对过很难搞的观众，但这群观众对我来说更难搞，尤其是因为我根本不想面对他们，但我又不能这么做。我不能直面这个现状，又没办法按照我希望的那样去做，这是我最大的困境：怎么和这样一群观众建立密切的关系呢。在我35年的专业戏剧经验中，我学过数以千计关于主持人与观众建立关系的不同方法，但此刻，对我来说一切都是新事物。

塞西莉亚建议我就像往常一样表现。因此，我决定不改变任何东西，不管论坛剧场变成什么样，我都照常去做。我就是这么做的。我向大家解释了游戏规则，提出一些练习，其中一些练习不论对于何种类型的观众来说总是有效的。我观察到病人比职员做得还要好。我把这个现象告诉了克劳德，他反驳说：

“是这样，但那是因为他们把精力集中在这个练习上啦！而我们总是把注意力集中在他们身上。”

戏剧融合的状态一旦建立起来，我们就开始表演模型。

看起来很好。这是第一次，病人们站在一个客观的角度去看他们自己；也是第一次，他们看见医生和护士之间展开讨论。他们看见了“另外一半人是如何生活的”；他们发现了，人们是怎么看待他们的，这种看待，总体上来说，和别人在他们面前表现出的相去甚远。简直太棒了，整个场域越来越能流动起来了。

模型演出完毕。我再次重复了游戏规则：任何人想要介入去尝试其他选择的话，只要随时喊“停”，演员就会中断演出，观演者可以代替主角开始即兴演绎。

我们再次开始。观众群中，一片寂静，紧张的沉寂和一开始表演模型时的欢闹

气氛形成鲜明对比。之前，病人们一直在笑，觉得很有趣；现在，他们假设自己肩负了一种无形的责任：问题抛给了他们，人们想知道他们在想什么。沉寂。第一部分，第二部分……最终，演克劳德的演员（不是他本人）第一次威胁着拿出了注射器。寂静。那个南斯拉夫人不想被注射。他开始了习惯性的哭泣：“pas de pique ! pas de pique !”

“停！”

是罗伯特（Robert），一个奇怪的病人，我曾看见他在花园中鬼鬼祟祟地在树后爬行。他有着全身神经痉挛的病症，就是他打断了这个场景。

我们停了下来。罗伯特站了起来走上了即兴演绎的舞台。我用一种有点儿像父亲的语气问他：

“你有办法了吗，罗伯特？你要表现出你认为克劳德应该怎么做，在他的处境下你会怎么做。你明白吗，罗伯特？我说清楚了吗？”

“够清楚……”

克劳德脱下他的白袍递给了罗伯特，他开心地接过了它。就像一个真正的演员一般，罗伯特享受着演员穿上戏服时的愉悦，进入角色当中，把自己当成一名护士。片刻，他就是这名护士。他进入场景当中。而我，还不能撤去我父亲般的声音，我又提醒他：

“罗伯特，演出克劳德该怎么做。”

场景从叫停的地方继续发展：当演南斯拉夫人的演员喊出他只会说的话“pas de pique ! pas de pique !”时，罗伯特问：“什么？解释一下你说的话，你想说什么？”演南斯拉夫人的演员，事实上是一位女医生，即兴编了一段外语，用想象中克罗地亚的口音咕哝着。什么也没听懂，罗伯特走到了桌旁，打起了电话。他按下假想的号码，问道：

“请问是南斯拉夫大使馆吗？我们医院有一个紧急情况，请派一名翻译过来。我们这有个你们的同胞，他一直在说呀说着什么话，但是我们一个词也听不懂……”

观众为之感动。这么一个简单的解决办法却是被一个“病人”找到的。我们，“健康人”，却从没想到过。罗伯特对因他的介入而带来的影响感到开心，他解释道：

“如果他用他自己的语言，他是在说，他不能接受注射，因为他有过敏症呢？那注射的话，就可能会杀死这个可怜的人！”

克罗地亚语对我们来说是费解的，因为我们不说这种克罗地亚语。但是，我们没有任何理由不听他说的是什么，而想要听懂他在说什么，我们就需要一位翻译。

那一晚，还有许多其他的解决办法也被呈现出来，并不是所有的办法都让观众满意，“有病的”或“健康的”。例如，另一位“病人”，通过将南斯拉夫人的注意力吸引到足球上而赢得了他的信任，然后乘其不备再给他注射。许多“有病的”和“健康的”轮流上台展现不同的解决办法。最后一位病人，是被法庭颁令要“区隔”的一个50岁左右的女病人，孤僻阴郁、忧伤，沉默寡言，当她看到南斯拉夫人的拒绝——“pas de piqure”——时，她脱下自己的白袍并和它告别：

“他不想被注射……我是不会给他注射的。”

还没等到接踵而至的掌声，她就离开了舞台回到自己的座位，待在那里，依旧孤僻阴郁、忧伤，沉默。一位“病人”提醒我们看到另一个“病人”的尊严，这个南斯拉夫人的尊严。每况愈下的身体不能夺走他作为一个人的尊严。

“他不要，我就不能对他这么做！他是一个人。他存在着，因而就有说不的权利。我们也有义务尊重他。”

5

使用欲望彩虹技术的序言

5.1 模式

这本书介绍的技术都有许多不同的使用方法，“模式”（mode）是一种可以被用来增益其他技术的辅助技术，可以用它来增加探索被理解的深度，促进发现和理解场景以及人物之间的关系。单一的技术可以在不同的、变化多样的模式中使用，每种模式都有其特殊的性质和用途。

“常规”模式

常规模式是真实的基础，即兴演绎实际上是建立在常规模式的基础上的。我说是真实的（real）而不是现实的（realistic），是因为“现实的”这个词承载了太多戏剧风格的内涵。即兴演绎的目标应该是真实的（现实/实际）而不是现实主义（realism）。主角和其他演员们应该追求事实而不是可能性，追求真实而不是貌似真实。尽管即兴演绎有着超现实主义、表现主义的、象征的、隐喻的和讽喻的特征，它仍然可以是真实的。如果一个即兴演绎是有生命的，那么它就是真实的。

常规模式，通常是担当这份工作的基础，在此模式的即兴演绎开始之前，引导者必须确保剧情有足够的戏剧性——我特别强调这一点，然后即兴演绎方可展开：它的出发点、危机时刻，甚至可以提前预设结局，但是没有一个人知道情节将会怎么展开，人物将有怎样的特性——这就是即兴演绎。所有的即兴演绎都是一个寻找、发现的过程。为了让这个探索的过程实际有效，即兴演绎依托的场景结构需要越有活力越好。

因此，引导者必须确保每位演员知道他们的角色想要什么，也就是说，必须引

导每位演员紧紧地跟随角色的欲望来表演，而不仅仅是在舞台上展示的那种欲望。只要每个角色有一个强烈的欲望，只要他强烈地想要某种东西——或是拒斥某种东西，这也是一种欲望，一种消极的欲望——这些欲望不可避免地会制造冲突，这些冲突将会激发出戏剧行动（dramatic action）。戏剧就是冲突，而不是仅仅呈现心理的状态。

如果调动角色行动的“愿望”¹是基本愿望——强烈的欲望，那它是和角色的实际需要相关，而不是他们的任意想象——那么戏剧行动就会走向危机，角色面对危机必须做出选择。当人物关系结构已经发展到一个时刻，危机点必然会出现，这时候就面临许多可能不同的选择。

这就是为什么在“被压迫者剧场”中，我们参考中文“危机”一词：在中文中，没有单一的形意文字“危机”，而是用两个形意文字来表达，一个含义是“危险”，另一个含义是“机会”，这两个意义的碰撞定义了“被压迫者剧场”术语“危机”的用法。

一般来讲，在以主角们的真实生活经历为基础的即兴演绎中，当主角们遇到危机时，他们选择的是最不适合他们的备选项或是其结果让他们后悔的、他们不想要的备选项。通常正是在这个核心、这个冲突的温床中，人物关系结构中的最重要的元素才会被发现。这也就是为什么危急时刻必须要被研究、分析和强化。

为了达到中文意义上的“危机”，角色们的愿望、他们的欲望和雄心，必须非常强烈。戏剧就是冲突，原因很简单，因为生活就是冲突。

“冲破压迫”模式

通常，参与者会讲述故事并要求即兴演绎，故事中的主角非常虚弱、顺从、丧失了欲望。通常这些出现于事实中，真实场景“已经在现实生活中出现过了”。虽然已经发生的一切“还在继续发生”（根据所经历事件的情绪的重要性拥有不同的强烈程度），主角们常常几乎要放弃了：“现实就是那样，还能做什么呢”。

如果真的什么也不能做，那就不值得去尝试了。但是，常常可以做一些事情。

1 要了解更多波瓦对“愿望”（wills）和“反愿望”（counterwills）的使用，详见《演员与非演员的游戏》。——作者注

经验告诉我们，主角，在这个简单的叙述他经历的情景的行动中，或他提议要即兴演出这个经历，就揭示他渴望再体验一次，去改变，去检验变化和替代选择。所以，我们必须尝试。

有时，最初的即兴演绎可能结果太过脆弱，太无力，缺乏力量和趣味。在这种情况下，即兴演绎需要重做，要能够让其他参与者或者鼓励他们随后的介入，能给主角自身机会进一步改变他自己的欲望，改变场景，尝试其他可替代的选择。这种情况在第一次即兴演出中很常见，主角展示不出对他来说那个真正的、本质的东西是什么。

应该注意到，面对一个太无力、无趣的冲突，很难激发出我们的创造力。拿拳击比赛打个比方，一个拳击选手进入拳击台，他跛行着——很清楚，这样的比赛不会让我们感兴趣，因为比赛结果是可预知的，甚至在第一个回合前就预知到了。所以，戏剧、即兴演绎一样，主角一定要有一些胜算的可能；如果，无论怎样，因为他先天软弱，或在冲突中力量极度悬殊，无情的是主角注定要失败，那就不要让我们自讨苦吃了：我们不要用戏剧在这儿工作了，毫无疑问，那场景会让我们都感到绝望。

冲破压迫模式本质上包括要主角再体验的场景，它不是真实发生的场景，而是可能已经发生的或者在将来他想要发生的场景。引导者要指导主角去做更艰难的尝试，难于他在原来场景中所做的，以战胜他面临的压迫。主角，当然不能保持惰性，他要做出与他增长的决心相一致的反抗，整个冲突也趋于升温。冲突愈演愈烈，局面变得越来越清晰，可能性也越来越明显。

冲破压迫模式有助于戏剧化过程和澄清的过程。但是有时这并不足够，因为主角自己不知道，他不能意识到或者是根本看不到场景中的某种本质要素。在这种情况下，我们就可以使用“停一停，想一想”（stop and think）模式。

“停一停，想一想”模式

这种模式是一种重复性的技术，我在排演课程中使用多年了，用于所谓的“正规的”专业戏剧演出的排演课程。

这个模式是建立在这样一个事实基础上的：就像我们不能阻止心跳或肺呼吸一样，同样，我们不能让大脑停止思考。我们的场景功能没有停止：我们不断感知我

我们触摸到的，我们不断嗅到我们呼吸到的气味，我们的耳朵从来没有停止过听，我们的味觉觉察到不同的味道，即便关闭着盖子，我们的眼睛仍旧在看，通过我们的记忆之目、心灵之眼。

这些感觉，或呈现出来或存于记忆之中，不停地影响着我们，变化着强度，有时是潜移默化的。这些感觉让我们思考，以闪电般的速度思考，每秒我们有成百种想法冒出来，迅捷地、百折不挠地往外冒。当然，我们无法将所有想法翻译成字词，一个词也是占据时间和空间的，即使这个词只是闭着嘴在心里清晰默读，而没有大声说出，将一个词发音拼出来也是需要花费时间的。有时，对我们来说，用一秒的若干分之几冒出一个观点，时间足够长了——“我有一个点子”——这个点子在那儿，全部的、完整的，有分支、复杂的。但是，如果有人让我们详细说明这个瞬间而来的点子，就需要花费很长的一段时间来解释清楚它。思想以光速飞行，但是对谈话者来说，对它进行阐释，用可理解的词清晰发音，就像马车负重而行般缓慢。

所以，思想如光，是抽象的，而语言是具体的、实实在在的，正因为这个原因，多数如光的思想都没找到语言的载体，我们有成千上万的想法，但都未说出口。

这个模式比较简单：即兴演绎正常进行，一旦引导者怀疑某个动作是在掩护某个隐藏的东西，就可以喊：“停一停！”演员们听到指令后必须在演出中立刻定格他们的动作。如果一个演员被捕捉到的是正在行走中，他的脚正在空中，他一定要像这样定格。如果一个演员正将手伸向第三个人，他们的手还没有碰触到，他们一定不要碰到。如果“停！”这一声喊，突然袭击到了一个正在观看什么的演员，他会特地想要回避观看，请他一定要保持继续观看的动作。所有的演员保持静止、一动不动。引导者喊：“想一想！”演员们依旧保持一动不动，不需要任何审查和自我审查，只需要将这个角色在头脑中的想法大声说出来，不要停顿，将他们头脑中冒出来的所有想法都转译成词语说出来。没有审查或自我审查，他们要允许他们的“身体”——不仅仅是他们的大脑，而且是他们身体的每个部分——思考自己在空间中的姿势，思考这个姿势和其他人的身体姿势、其他人和物品之间的关系。

片刻之后，引导者喊：“动起来！”演员们从之前被打扰中断的即兴演绎那刻开始恢复继续表演。在这种练习中，演员们不要留意去听其他人在说什么，所有人只允许说出自己的内心独白，不允许交谈。

在静止不动时，脑海中所有没有表达的想法就得到了表达的机会；同样地，那些易变的、禁忌的想法更容易得到显现。我们发现了那些准备要出现的事情、我们没有想到的事情，但它们依然是想法、感受、情绪、可能的后果，争取更好或更坏。我们应该意识到，任何一种没有表达的想法、情绪或感觉总是必然会以另外的、无意识的、看不见的方式发现问题。

这种模式有助于演员意识到那些隐藏的、微弱的、迄今为止感觉不到的想法，并且将它用言语表达和传递出来，为人所理解。

“柔声慢作”模式——缓慢和低声

有时候场面太激烈——在真实的生活中没有爆炸的情绪，现在在这里爆炸了！这种情况下，演员的创造力会降低，他们不再深入进行即兴演绎，而是将他们的能量用于喊叫和体力消耗，扭曲和紧张限制了肌肉活动。这时建议引导者使用“柔声慢作”模式：在一个常规的但激烈的即兴演绎几分钟后——不要忘了，暴力能“抓住”演员——引导者要求演员们在之后的即兴演绎中尽可能地轻声地说话，仅仅是可以听得到的声音，尽可能低慢和清晰；他们的动作也要很慢，他们要用慢动作来移动。

通过轻声说话和缓慢行动，演员们有余力进行自我观察，他们成了对他们自身和他们的行动更关注的观察者；因为缓慢，每个姿势都被放大了；因为神秘低沉的语气，词语揭示了真实的内容。

这种柔声细语模式可被用在任何一个被压迫者剧场技术的工作过程中，特别是可被用于“常规”模式之后，如果后者变得太有攻击性或太粗鲁的话。同样地，技术的完整部分将会在稍后写到。这也是一个模式，我目前用在传统剧场演出的排演中，它重建了感觉欠深入的演员们的敏感性，使他们能够更加敏锐地感知他们与其他角色之间的关系。

“快版论坛”模式

在论坛剧场进行中，观演者有权利打断演出，去尝试他的新选择；为了做到这点，他需要时间和空间。一定要给他需要的所有时间和空间，他一定要确保其完全安定，才可以将自己的策略或战略尽他所能用到最好。在论坛剧场中，这种做法的意图在

于深入地探索每种选择。

然而在欲望彩虹的工作过程中，论坛形式有时可以不用对每次介入做详细的分析，而是可以将这种剧场模式作为给主角提供代表各种可能性的颜料，即使这些可能性仅仅是概略性的描述、一些清晰的发声或设想。在论坛剧场，重要的事情是要能够对呈现出来的处境进行分析，客观地研究它。至关重要的是，每一次介入都要在完全自由和安全的情境下演出。在欲望彩虹技术中，虽然处境自身非常重要，但主角更重要。在这里不是澄清“在这样一种情境中我们可以做什么”，而是“在这样一种情境中，如果有能力的话，主角能够做什么”。通过将注意的焦点由情境转向主角，快版论坛模式能够给主角提供一系列建议：“如果这样做会怎么样呢？”这些不严谨的建议能够让主角在之后的环节中采用以测试其实际的可能性。

快版论坛模式包括一个高速的论坛，也就是一口气进行的论坛。为了达到这个目标，引导者甚至可以将参与者排成一列，让他们一个一个站到主角正面前，观察每次即兴演绎。他们依次站到舞台上主角的位置，每个人只花至多一两分钟的时间，用浓缩但强烈的方式，尝试他们的选择。引导者限制每个人的时间，当一个人结束后立即叫另一个人上台，不要让即兴演绎停止，也就是说，反角仍然保持活动状态，直到最后一个演员尝试过他的建议或者真正的主角回到他的位置。

“集会”模式

集会模式是在主角休息的时刻，核验他心理冲突的内在力量。这不是行动本身的力量——即与其他角色冲突的行动——而是当他陷于自身的冲突时进行的工作。

只要有可能的话，使用任何技术，一般来说，用于对主角的意愿（will）或欲望（desire）元素进行分析和解构——称为欲望彩虹——就会建议使用集会模式来结束一个环节。包括将主角带离场景，让其他扮演主角欲望的演员们畅快对话，彼此活动交流。

当现场有好几个反角的时候，也可以使用集会模式。在这种情况下，将主角排除出这个场景，让互相之间产生冲突的反角成为同盟，创造新的结构。

“展览会”模式

此模式最有用的特色是，它能够将演员们从观众造成的过多压力之中释放出来。即使有人认为这是一个观演者团体，但他们仍是一个实体存在。在他们被观众观察时，特别是当一整群观众集中观察单个演出时，就存在造成演员紧张的威胁。这就是引入“展览会”模式的时候了：让大量的即兴演绎同时在房间四周出现，就像展览会中的摊位，让演员们专注于自己的部分。充满整个屋子内的即兴演绎引起的喧闹能够激发和增强每位演员的创造力。反过来，这种动作和声音的多样化反而有助于集中而不是干扰。

对一个演员来说，专注不是将一个人送入涅槃的、虚无的境界。对演员来说，专注意味着他们自身具有这样的能力，可以强烈地将他们的注意力和洞察力集中于场景中对他们真正重要的问题上，以及与他们联系、互动的事物。如果这个“事物”是另一个演员的话，专注就意味着与那个演员建立起一种紧密的关系，说和听，看和被看，给予和接收。

“三个愿望”模式

对一个场景和情境进行观察是可能的，但也许经过一段转瞬即逝的即兴演绎之后，我们还是不能理解主角到底想要什么，这会阻碍我们帮助他，阻碍我们想象，阻碍我们为他提供可能的选择。

“三个愿望”模式可以解决这个困境。引导者让所有参与者转换这个场景，进入一幅静止的影像。他给主角权力去实现三个愿望。“第一个愿望：开始！”10秒之后：“停！”如此重复三次。在每个愿望中，主角可以充分调整这幅静止影像，其他演员既不为他提供帮助，也不阻碍他。主角一定要凭自己的力量，将他认为自己需要的或渴望的改变带出来。

在这个模式中，主角自己雕塑他的愿望。他通过操纵影像，操纵参与影像中人的肢体动作上的改变来表现，在这个过程中也改变着影像中的他自己。

有时，三个愿望中的第一系列后，我会为主角再提供三个愿望，然后是另三个。这是让人好奇的事：几乎总是这样，主角会对提出愿望感到不耐烦，或选择停留在第三个或第四个愿望那儿，因此透露出他最重要的愿望或欲望是消除他不想要的部

分，消除正带给他麻烦的那部分，虽然如此，主角还是期望在原来的地方创造出其他任何东西。

通常，在技术结束的部分，我给主角提出最后一个愿望的机会。但是这次，我让他用他需要的时间，跟随他的愿望，直到他觉得非常好了为止。一般而言，他会回答，“那将会花很长的时间”，好像人还没有准备好去实现自己的愿望；好像在请求愿望的状态就是我们最能期待的；好像最好不让第一个愿望成真，因为后面还有第二个愿望、第三个愿望……最后的愿望。可是，我们的生活，必然是，永远是由欲望、愿望、期待、需要组成的——即使我们仅有的欲望就是请求欲望。我真正渴望什么？还是我只是渴望着渴望？

“分解”模式

有时候，影像情节显示在角色宣称的欲望和他们的内心愿望之间存在不一致。这个模式包括将内心独白（interior monologue）、外在对话（exterior dialogue）以及行动中的欲望（desire in action）分离开来。首先，要求画面中的演员用语言表达那些困扰他们的想法，讲几分钟，同时保持影像不能移动，一动不动。然后，要求他们彼此交谈，不管谈到什么深度，在影像中仍然静止不能移动。最后，第三阶段，他们必须通过展现无声的肢体动作的改变，将欲望转化为现实：行动中的影像。

“为失聪者表达”模式

这项技术适用于剧情过分依赖言语的时候，这种场景忽略了行动或肢体的表达，让人感觉好像这个情景跟广播剧没有两样。在“为失聪者表达”模式中，演员们重新对场景进行即兴演绎，这次尝试就像面对一群失聪的观众一样，尽可能让他们明白剧情。身体姿势变得更有意义、更厚重、更强有力。没有语言的支撑，演员尝试通过场景中的任何物品进行沟通，之前是用口语来表达的，现在他们用肢体、动作，通过他们使用的物品，通过延长他们行动的时间来表达。当我们不能用言语时，我们的身体变得更能表达了。

5.2 即兴演绎

大多数欲望彩虹技术以即兴演绎的形式开始。后续的影像游戏的复杂性和丰富性取决于初始的即兴演绎的复杂性和丰富性。为了尽可能完整地走好至关重要的第一步，引导者需要注意以下事项。

首先，主角必须自己选择每一位演员；引导者不能允许他对大家发出这样的请求：“两位男士，两位女士。”这样不行！主角必须自己选择哪位男士、哪位女士。引导者可以从主角选择的每一步中感知到很多东西：选择了哪位演员，没有选择哪位演员；这个选择是快速的还是需要花费一些时间的；主角是否在两位演员之间犹豫不决；他是否又回到了最初选择；他是否选择一位女士来扮演一位男士，为什么。在选择的过程中，主角的身体在移动，这种移动本身就是一种书写，这种书写要能够而且必须被阅读到。

其次，主角必须练习如何当剧作家（dramaturg）和引导者：他必须创作情景，指出角色之间的矛盾和心理特点，并且设计场景的走位——标记物。演员们必须严格遵从主角的指令。

再次，如果即兴演绎变得不具戏剧性（如一堆演员在一张桌子旁面对面坐着），引导者必须以启发的方式抛出很多问题：关于演员的坐落位置和环境；关于角色的动作、习惯、生活方式、职业。动作尤其重要，当角色在交谈的时候他们在做什么，是否动来动去，当他们在工作的时候呢，他们在什么时候怎样娱乐。压迫的仪式（ritual of oppression）正是嵌套在动作之中。因此，只要可能的话，引导者应该要求角色进入场景，而不是以他们已经在舞台上就位的方式来开始即兴演绎。他们进入场景同样是一种书写。

为了让开头的即兴演绎具有更丰富的细节，引导者可以要求演员们和主角在“为失聪者表达”模式中排练，这是没有词语的排演。因为这种排演强调姿势、动作和面部表情，所以它能够让角色和场景显得更加意味深长。

最后，最重要的是，引导者必须督促每位演员清晰地知道他们的角色想要什么。戏剧就是冲突和行动。演员仅仅展示是不够的，他必须去做什么，他必须表演。演员是一个动词，而不是形容词。罗密欧（Romeo）是一个爱着一个女人的男人，但他不是爱情天使，他脸上也不是到处都写着爱。每个人的愿望是什么？

这绝对重要，即使这个愿望就是什么都不想要。

5.3 认定、识别和 共鸣

在本书的第二部分呈现了一些技术，包括影像建构，有时是主角建构的，有时是其他参与者建构的。

为了能动态演绎一些复杂的影像，演员们必须要对这些影像具有强烈的、浓厚的感觉以建立联系，而引导者必须要验证这些关系的性质。这项工作的目标是基于我相信演员和影像之间只有通过以下三种类型的关系才能够导向丰富的、有创造力的结果。

认定

当演员能够说：“我正是那样的。”我们就可以使用“认定”这个术语来表达。认定是这三种“演员—影像”关系之中最强烈的，因为是演员的个性使画面变得有生命力，是他自己的灵敏度，而不仅仅是他拥有对另一个人的灵敏度的认知。

识别

“我一点儿都不是那个样子，但是我清楚知道正在谈论的是怎么样的人。”在这种情况下，演员被他对“他者”的知识、他和“他者”的真实交往经历所调动，他被调动不是因为与此人有直接的关联，而是因为他对这个“他者”有所了解。如果演员曾经或正在与他声称知道或识别的影像（或角色）相反的人交往，那么这种关系会更强烈。

共鸣

共鸣是三种关系中最为弥散但却不是最弱的一种关系。当需要一种技术来探索即兴的、偶然的关系时，或者是要做一项“随机的”研究，共鸣是非常有用的。当影像或角色唤起演员的情绪和情感只能够得到微弱的认同或描绘的时候，就说明存在共鸣。“他就是这样的，但他也可以是不同的样子。”“我不是这样的，但是我希望像他那样。”“他可能会更糟。”“我不知道，但是我有一种感觉。”如此等等。

这三种关系越强烈，越有效。认定并没有比共鸣更重要或次要，也没有比识别更重要或次要，三种关系的重要性并没有高低之分，这三种关系都很有用处，它们产生的效果和发现取决于关系的强烈程度和丰富程度，也和演员自身投入影像或角色中的热情和演绎有关。

5.4 四种净化作用

我们在说净化作用的时候，好像所有的宣泄形式都是相同的，但差异是存在的，重要的，甚至差异能使彼此在对立中工作。

不管什么样的形式，净化作用意味着催泻（purgation）、净化（purification）和清理（cleaning out）。在不同的形式之间，存在唯一的重要相似点：个体或团体净化掉自身的一些元素或其他扰乱了内在平衡的东西。对所有的净化作用现象来说，清除掉干扰物是一种共同的元素。

不同点在于那些被净化、被清除的东西的本质。我认为，存在四种主要的净化作用：医学净化作用、莫雷诺净化作用、亚里士多德净化作用，以及被压迫者剧场净化作用（包括头脑中的警察技术，净化作用是它的一部分）。

医学净化作用

医学净化作用是为了消除使个体受损的身体的、心理的和身心失调（psychosomatic）的元素和原因，排出进入人体内的任何元素或物质，或是来自体内分泌的物质，这些东西使人生病。例如，如果我吃了一些不健康的东西或我中毒了，泻药可以帮助排出有害的元素，从而恢复健康。对于每种疾病来说，我们要找到相应的药物或解药来治疗，让身体恢复并安慰我们的心。

除了以上这种处理危机事件的净化作用，亚里士多德还提出了“节律净化作用”（rhythmic catharsis）：医生需要发现病人精神疾病的“节奏”，并引导病人跟随乐器渲染的节奏唱歌跳舞。人们认为这种疾病有节律的周期性发作能够消除混乱的精神节奏，使患者回复平衡和安宁。

因此，医学净化作用可以作用于身体（通过泻药发挥明显的作用）或心理〔通

过希腊节律净化作用和莫雷诺（Moreno）定义的净化作用】。

莫雷诺净化作用

在著名的芭芭拉案例（Case of Brabara）中，莫雷诺很好地界定了他对净化作用的特殊用法。芭芭拉是一位易怒的、有暴力性格的女演员，在后台她不能控制自己的敌意和暴力倾向。她很难与别人建立关系，尤其是与她丈夫，关系每况愈下。芭芭拉是莫雷诺剧团的一位女演员。一天，她要扮演一位有暴力倾向的、易怒的性工作者。扮演这样一个角色——一个在某方面和她相似的角色，这使她正遭受痛苦的暴力和敌意倾向宣泄了出去；给了她去适应她的社交生活的机会。这是她一直想要但直到此刻之前不可能达到的状态。

莫雷诺净化作用，所净化掉的，从某种意义上说，就是毒素。我们可以说，莫雷诺净化作用的目标是个体（在这个经典案例中，是芭芭拉和她最亲近的人以及最亲爱的人）的幸福。

亚里士多德净化作用

亚里士多德净化作用是一种悲剧净化作用，就像在被压迫者剧场中我所研究显示的那样，是一种压迫的剧场形式。希腊悲剧中的观众们（就此而言，与西方好莱坞的观众一样）从他们自身的悲剧性的错误（希腊文 hamartia）洋洋得意地开始进入，英雄，与主角一致；接着，情节突变（希腊文 peripeteia）——由最初的洋洋得意带来的幸福发生变化，是由幸福（俄狄浦斯成了国王，邦尼和克莱德成功地抢劫银行）到不幸（俄狄浦斯发现他的命运，邦尼和克莱德要面对警察）的突变，这个过程结束于对错误的忏悔〔希腊文为发现（anagnorisis）〕和灾难（catastrophe）；而观众也移情地比拟着他们自己的“我的过错”（mea culpa）（俄狄浦斯的致盲，邦尼和克莱德的死）。

亚里士多德的净化作用中，要消除那些总是违反法律的英雄倾向，无论是普通人还是圣人。在一开始，安提戈涅（Antigone）声称，家庭的权力高于法律，高

于国家权力；俄狄浦斯声称，反抗命运的力量是莫伊拉（moira）¹。在西方经典中，可怜的印第安人或墨西哥人声称，违背卡斯特将军（General Custer）的法律是可行的。这些故事后来又如何呢？他们都失败了！观众害怕了，他们获得了净化。他们净化掉他们自己转化的欲望，因为在表演的虚构情境中，他们已经经历了那种转化。

这种戏剧作品的形式——使人失去权利和使人安静——通过净化的方式，达到让个体适应社会的目的。对于那些欣赏这个社会的价值的人来说，显然这种净化作用是有用的。但是，我们会一直欣赏这个社会的所有价值观吗？

被压迫者剧场净化作用

在传统的剧场中，演员（或角色）的演出是给观众观赏的。在被压迫者剧场中，不存在单纯“观看”意义上的观众，在这里，观众意味着也是参与者、介入者；在这里，作为一个观众意味着他自身也要去行动，自己要做好去行动的准备。

在传统的剧场中，有一种法则是：不被观众打扰。在被压迫者剧场，有一个主张：可以打断，允许介入。在传统剧场中，我们呈现关于这个世界的图像，以供观看；在被压迫者剧场中，呈现这些影像的目的是摧毁它和要被其他影像所替代。对于前者而言，戏剧行动是“虚构的”演出，是“真实的”行动的替代品；对于后者而言，呈现在舞台上的行动是一种可能性，一种替代的行动方案，介入者——观众（主动的观众）义不容辞地创造出新的行动，它们不是真实行动的替代品，而是排演、预演、领先于实际的行动；不是代替实际的行动，而是我们想要改变现实的方向的行动。一个演出的排演本质上就是一种行动，行动的练习会在现实生活中得到实践。

在传统的剧场关系中，演员以其角色身份来演出而不是以自己的名义演出。在被压迫者剧场中，每个人都可以叫停、介入，介入已不仅仅是一种干预形式：我决定上台，而且我也可以决定不介入，这是我的选择。那些走上舞台的人、去试验他们选择的人，他们是以自己的名义行动，而不是以其身份行动，因为，从象征性上

1 希腊神话中命运三女神的统称，掌握人的生死规律。——审校注

来说，那表明我是与他们在一起的。我是——跟他们一样——一种新型的观众：观演者，我观看、我行动。

被压迫者剧场的目的不是达成平静和均衡，而是要达成不均衡，以排除行动的障碍，它的目的是要产生动力。这种动力和由此产生的行动一起（由一个观演者以全体的名义发起），摧毁了阻碍这种类似行动实现的障碍。也就是说，它净化了观演者，产生了净化效果，有害的障碍被净化掉了！

这真是太好了！

Part 2

Practice

第二部分

实 践

6

展望技术

6.1 影像中的影像

与一个新团体工作时，必须从这项技术开始。影像中的影像也可以用于对团体的周期性评估，有助了解团体中正在经历的个别的和共性的问题，以建立这些问题之间的联系。

第一阶段：个体影像

所有参与者分成每组 4 ~ 5 人的小组。小组中的每位成员必须在短时间内，各自创建一幅有关自己的真实压迫处境的影像（这个处境是个体此时正在经历的或是可能再度发生的）。这幅影像可以是现实主义的、寓言式的或超现实的，也可以是象征性的或隐喻式的；最重要的是，它的真实性以及主角能从中拥有真实的感觉。

主角塑造好影像，然后他站到影像中自己的位置，做出受压迫者的姿态。在塑造影像的过程中他不能说话。为了让别人能理解他，主角可以使用“镜像语言”（mirror language），制造出他自己想要被别人复制的姿势或面部表情，或者主角也可以使用“塑模语言”（language of modelling），就像雕塑家对待雕塑一样，主角用他的手去碰触演员，用手塑造演员的造型。这个过程中必须禁止说话，这是为了保证所有参与者能集中地看影像。影像就是语言，如果此时影像被翻译成语言，所有可能的解释就会被限制为只有一种：影像中的多重含义就会消失。在丰富的语义中，影像传递的语言反而更加精确。

主角一定要亲自演绎影像中那个受压迫的位置，他可以根据自己的意愿安置小组其他成员在影像中去演绎压迫者或是他的同盟角色。

在第一个阶段，每个小组成员逐一建构自己的个人影像，一旦影像模塑完成，就不要改变了。

第二阶段：影像的展示

在第二阶段，大组集合。每个小组轮流进入舞台上的美学空间（aesthetic space），在所有人面前，小组成员依次展示雕塑的每幅影像。

对于每一幅呈现的影像，引导者查问观看者关于影像的客观描述。主观的评论也是可以表达的，但引导者必须要强调这些主观的评论仅仅是发表者个人的感知——是被影像唤起的感受、记忆和知觉，不能被视为对影像的确定性解读。如果在一幅展示的影像中，看到有一个人坐着或站着，这是一个客观事实，但同时，它也可以容许有不同的主观诠释。这就是为什么引导者需要区分清楚这两种不同的观察：一类是“我看到这个或那个”（每个人都能看得到的）；另一类是“对于我而言，看起来像……”或“在我看来……”。

所有影像都在全组面前逐一展示，然后引导者要强调这些不同影像之间的共同点。如果团体里的成员是相对同质的，那么很有可能当中呈现的姿势、态度和具体关系也会很相似。

第三阶段：影像中的影像

引导者建议团体利用这些刚展示的影像作为素材，形成一幅单一的影像，这个影像需要包含之前所有呈现的影像中的主要元素。为了推进这个过程，可以先从每个人的主要受压迫者影像开始，即雕塑者的影像。参与者一个接一个地用自己的肢体动作做出他们自己的受压迫影像，然后，大家一起选出其中一个最能代表整个团体的、最完整的影像出来——不是“最好的”，不是“最漂亮的”，而是最具共识的，不管是什么理由（不需要做出解释）。

同样地，如果参与者认为一幅影像不够，可以选择构建两幅有代表性的影像，这两幅影像代表主要受压迫者的两个版本，两种本质特征。在这样的情况下，就会有两组影像出现。

然后，围绕着中心影像（即受压迫者的影像），参与者依次建构其他影像，这

些影像都需要与中心影像有一定的关系，并且这些影像将会与中心影像拼成一个完整的画面，从各个结合的个体影像中体现出各个重要元素。任何在最初展示的有意义的个体影像都可以被加入其中，但是不能太多，要想尽办法去整合，而不是混杂在一起。

第四阶段：动态演绎

为了动态演绎影像中的影像，引导者必须核查演员和影像之间的相互关系的程度。

首先，是否所有参与者都能确认他们正在展现的画面。持肯定答案的参与者留在影像中。然后，引导者询问其他参与者，他们之中是不是有人能确认剩余的其他影像。即那些由不能确认他们的参与者呈现的，如果他们的回答是肯定的，就由这些参与者替代那些不确认自身扮演影像的人。

其次，如果还有一些大家都不能确认的影像，引导者可以询问大家是否能够识别这些影像或人物。过程是一样的：能够识别个别影像的演员继续留在影像中，假如还有一些不能被认出的影像或人物（这种可能性非常少），引导者可以再次向团体的其他成员询问同一个问题。

最后，在极少数情况下，如果有一个或以上的影像仍不可被认出来，引导者就和之前一样，首先对演员然后对其他人提问：对于这些影像或人物，他们是否能感受到共鸣。

当这些参与者 / 影像关系得到核查后，接下来我们就可以进入三种动态演绎的形式。

第一种动态演绎：内心独白

所有在影像中的演员各自利用大约三分钟的时间（时间的长短视团体的创造力而定），不间断地表达他们的角色在那个当下时刻的想法。所有演员都维持不动，以角色而不是演员的身份，说出此刻脑中浮现的任何想法，说出任何角色对所面对的生活处境而不是演员身处的戏剧处境的相关想法。这种不间断的表达可能非常困难，必须提前跟演员们说明这一点，让这个困难成为对他们的一种激发。通常，在经历开始后，演员们会慢慢地对此习以为常，三分钟后很多演员们仍然会想继续说，

这个过程会极大地丰富所创造出来的影像。

第二种动态演绎：对话

在这个更加深入的阶段，演员仍然不许动，他们会利用大约三分钟的时间进行对话。因为他们不能动，如果一位演员想要与另一位他看不见的演员对话，或者想要和他商量一个行动，他必须自己找到方法克服现在面临的困难——不能移动，只能使用语言。

第三种动态演绎：行动中的欲望

演员可以非常缓慢地移动身体，通过走动来表现他们角色的内在欲望，但是不能说话或弄出声响。这种形式的动态演绎也会持续几分钟。

实例

阿尔齐拉的威胁

1998年9月，在里约热内卢，我们在一个约20人的团体中使用了这项技术。我们构建了一幅集体影像，主要的受压迫者位于中间，坐在地上不能走动；双手嵌入两腿中间，手不能用来防御或攻击；双眼注视地面，看不见周遭发生的事情。

在主要的受压迫者影像中，有三个元素经常出现：不能走路的脚，无法抓住任何东西的手，看不见的眼睛。围绕受压迫者的其他影像都不是受压迫者亲眼看到的而是他想象出来的。尽管他自己的影像中没有压迫者呈现，但他本身已是一幅压迫影像：他正在压迫他自己。

在中心影像的四周，参与者们形成一堵雕塑墙：

- ①有人直接面对主要受压迫者，伸出一个手指指向他以示控告；
- ②有人正在离开，或者至少是看着另一个方向；
- ③两个人正温柔地拥抱，除了他们俩之外，其他人做些别的；
- ④一个人站在主要受压迫者的后面，将手放在他的头上，想要将他推倒；
- ⑤更有甚者，有一个人做出要踢他的姿势，但是并没有真正接触到；

⑥一个权威者的形象，正在演讲；

⑦一位女士，由阿尔齐拉（Alziral）扮演，表现一种想要离开的姿势，脸上呈现绝望夹杂威胁的表情。

这些影像是对于团体影响最大并且在类似的形式和个体影像中出现最频繁的。团体认为影像①和影像⑥是最令人讨厌和丑恶的，它们代表了最凶恶的压迫者。虽然影像④和影像⑤是最暴力的、最具侵略性的，但是并不像真正的压迫者，它们引起的恐惧只单纯是身体性质的。影像②和影像③却令人不安，因为他们事实上正在做这个团体中受压迫者想做又不敢做的事情——离开和爱。这两幅影像共同表达了他们渴望的和缺少的东西。

最后只剩下一幅影像⑦——阿尔齐拉，这个想要离开但是仍然停留，非常绝望但同时具有威胁性的人，大多数参与者能认同这一点。他们认为主要受压迫者就像他们自己：

“我们就像他——我们有脚却不能离开；我们有手却抓不紧；我们有双眼却目不能视。”

相对于主要受压迫者，他们反而表示更加认同阿尔齐拉。

阿尔齐拉能深刻地打动参与者。

我们经历了三个动态演绎阶段。在内心独白阶段，在受压迫者影像中的演员除了不断说“不”之外很难想到其他可说的：“不，我不想；我不会去；我不行；我恐怕不能。”组成墙壁的6幅影像提供了这样的信息：

①“我一定要让他感到害怕，因为如果他害怕了，他就会服从我。”

②关于未来的畅想：一份新工作，另一个国家，新的朋友，一种新生活。

③关于爱情的憧憬。

④“啊，如果我真的能够压制他就好了。”

⑤关于身体暴力的想法。

⑥自恋的自我注视。

第七幅影像在前两个动态演绎阶段都是一致的，都是我们能猜测到的内容。但在第三个阶段，她着实让我们感到惊讶了，我们等一会儿就会谈到。现在，先来谈谈内心独白阶段，在这个阶段中，影像呈现出她对“那些人”的仇恨，她在适应那些平庸人的无

能，她的叛逆，她对离开和逃走的需要，不管要去哪儿。在第二个动态演绎阶段，呈现出以下的影像。

①控告受压迫者的浅薄、无能、虚弱、无知。

②构想出一个我们看不见的人物，和他愉快地交谈，而我们并不能听到他们在说什么，他们正要一起离开。

③谈论爱，就像这种情形下通常做的那样。

④不能交谈，一直将想法转化为声音，伴随着这样的话“啊，如果我能……”。这令我们感到奇怪，他伸张他的双手直至距受压者的脖子几厘米的位置，摆出一个想要扼住他的姿势，然后说：“啊，如果我能……”但听起来好像是说：“啊，这是我唯一想做的。”

⑤暴露出他具侵略性的自夸特质：“这个优先，我会成为他的榜样；然后，我会踢走那个懒鬼。”

⑥说一些“你不注意我，所以我被迫要用一些强硬的手段去引起你的关注，让你听我的话”之类的话。

阿尔齐拉仍然遵循角色主线，威胁着要离开，嚷着让她留下来是多么不可能的事，让她待在这些人的身边是多么令人讨厌，所以她决不能留下来，要离开，并且她的离开会让其他人受苦，无论他们做什么让她留下来都没有用，她下定决心要离开，就在这一天，现在！

在第三个动态演绎阶段，根据指导，所有角色用行动和动作去表达他们的欲望。

①手指指向对方，更加来势汹汹；

②走出这个房间，离开了；

③在地上打滚；

④保持一种让受压迫者窒息的姿势，向后退到墙那儿，好像实际上是他受到了威胁似的；

⑤跑着离开，明显受到了惊吓；

⑥登上桌子，好像他想起飞，飞到高远的天空，翱翔于所有人和物之上。从那个制高点，他能够俯瞰一切，通过自己的眼睛确认自己无所不在。

阿尔齐拉又如何呢？她做出威胁要离开的姿势，表现出离开的欲望，但是她不能挪动一步，就像被冻住了一样不能动弹，这明显和她的想法是矛盾的。

在所有演绎完结后，我问阿尔齐拉：

“那么，你是希望自己留下来吗？”

“不，我的欲望既不是离开也不是留下。我的想法是去威胁——这是我的武器。如果我离开了，我就不再具有威胁性了。这就是我留下来的原因：不是因为我
不想离开，而是因为我特想要使用这种威胁。这是我所发现的……”

很多参与者说他们经常处在这种状态中，威胁要去做一件实际上不会去做的事情，比如离开一个伙伴或一个团体。阿尔齐拉承认：

“在我生命中的一个阶段里，我常常威胁说要自杀。我曾经跟我的丈夫说我总有一天会以自杀来结束生命。最初，我丈夫被吓到了，我也是。我的脑中乱成一团，为胁迫别人而承受了许多的压力。但我最终相信了我的威胁，而这个做法也吓到了我。我不断频繁使用这个威胁，以至于我丈夫后来不再相信我会这样做，我的威胁对他的影响力越来越少，甚或，他已做好成为鳏夫的打算……当我的丈夫开始以我的威胁来开玩笑，我就意识这个威胁不再有效。我别无他法，只能真的实施自杀。幸运的是，药效并不强，也可能药物剂量不够，我的尝试失败了。”

我并不同意这个说法：

“相反，我认为你这次自杀尝试是成功的。如果我们同意我们到目前为止所说的一切，如果我们理解今天所看到的一切，我们必须识别出自杀尝试的目的并不是

自杀：它只是一种尝试。它发生得非常高明，也许你并没有意识到，但你的确做得很好：你选择了并不强效的药物，你服用了一些药物，但是数量并不足以令你的生命有危险。然后你得到了你想要的：你的丈夫又重新开始担忧起你的威胁来了。”
我说得对吗？

“他确实又陷入了恐惧。”

他们对于如何能“成功地尝试”自杀有很大忧虑。到底应服用多少剂量呢？哪一种药物会导致绝对致命呢？（我想最好的尝试办法是不去服食）

尝试自杀和要离开的威胁是一种普遍、典型的心理机制：一个人同时对某种情况又爱又恨，他们在不幸中找到快感，对痛苦产生迷恋。对他们来说，要他们离开导致痛苦的情境是困难的，因为它同时也是快乐的来源。我们能享受痛苦，也能在苦难中感到愉悦。

那么，这个可怜的主要受压迫者影像呢？它仍然停留在原位，好像被遗弃了，获得很少的关注。可是，对我们所有人而言，它和阿尔齐拉其实是一体两面。一个静止如照片，另一个是一出影像戏；一个是不动的，另一个是动态的，但它们都停滞不前。这个受压迫者的影像让我们感到很沮丧：拥有双手，但为何从未抓紧任何事物？拥有双脚，但为何从未行走？拥有双眼，但为何只能低头凝视地面？阿尔齐拉的影像也让我们感到难受：为什么能随意走动，但仍然裹足不前？

在第三个动态演绎阶段，当每个角色以肢体动作来呈现欲望时，我们惊讶地发现：作为整体的影像分解了，每个角色都走向不同的方向。我们看到每个影像都只顾及自己并满足于自我的行动，把自己的影像限制在自己之中。它们处于整个合成的团体之中但同时又处在原始单独的状态，既是在整体影像中的影像同时又是在最初建构的影像之中。它们并没有真正的结构：所有塑像只是简单的并列，相互之间没有对话。它只是一个由众多微小单独影像组成的整合影像而已。

用腿夹住卢西亚诺的女子

1988年10月，在西德的卡塞尔（Kassel），发生了一件类似的事情。在起始阶段，卢西亚诺（Luciano）构建了一个影像，他位于中间，努力想要挣脱三位用脚夹住他的女子的包围。这个影像本来融合在影像中的影像里，但是在结束阶段，卢西亚诺问我们

是否可以对他那个个体影像做同样的处理，我们同意了。在内心独白阶段，卢西亚诺谈及由于被三个女子用脚夹住，他为不能逃离而感到绝望。在对话阶段，卢西亚诺一直乞求她们能够放开他。但是，在行动中的欲望阶段，那三个本来用尽身体的力气握住卢西亚诺不放的女子（他们在前面的阶段就一直在抱怨要用这么大的力气），立即放开了他，并且慢慢离开。卢西亚诺本来一直在抱怨他的人肉枷锁，这一刻却毫不犹豫地追了上去，想要抓住她们，逼迫她们抓住自己。他说：

“我想要一直抱怨那些束缚住我的女子，但当她们放开我之后，我感到非常愤怒，因为我不能再抱怨了。在内心独白和对话阶段，我说我想要她们放开我，但是我其实并不是要她们按照我说的去做，我一点儿都不期待。在行动中的欲望阶段，我必须做我真正想要做的事情。所以我被迫尝试让她们做我想要她们做的事情。我有一种感觉，因为我不能够享受快乐，所以我希望至少能够在痛苦中狂欢。”

卢西亚诺的这个观察引发布丽吉特（Brigittee）的后续反应：

“但是，你谈论的快乐是什么呢？在大多数个体影像中，我们看到人们想要离开，但是他们其实根本就不知道要去哪里，没有一个具体的想法。至于你，卢西亚诺，你正努力逃离，但是在你面前有一堵墙。你要跑到哪里去？我曾经看到过更糟糕的，比如我的影像，双手交叉，双眼紧盯着地面，坐在地上。有趣的是，我们选择了一个不知道要去哪儿的被压迫者作为团体影像，但是他们中的大多数人像我一样：怠惰而顺从。”

确实是这样。大多数受压迫者自己构建的受压迫者影像表现出顺从，并不是在战争中失败的那种顺从。在布丽吉特的例子中，这种情形比她描述得更明显：她的双手遮住她的眼睛，但即使双眼被遮住，她的眼睛仍然是低垂的，看向地面；并且她的双腿是交叉的。为什么，为什么不去看，为什么看不到？

“我想要保护我的眼睛……”

为了保护她的眼睛，她宁愿什么也看不见。这是最简单的事实陈述，我们并没有作任何诠释。我们只能客观地形容布丽吉特什么也看不见。我们也能够以影像呈现她在影像中给予我们的印象。

我们能通过使用各种技术，使用或不使用语言，静止的或动态的，运用剧场的语言来讲出感受或经历，而无须必定借助于语言。最好的是，我们在决定如何呈现自由意志时不受限于语言。在被压迫者的剧场中，我们也是在创作剧场和艺术，艺术是一种美学语言——一种呈现感官的语言。交叠的手臂确实能够保护身体，双手能够将眼睛隐藏于其后以保护它。在挣扎的态度中，舞动拳头也能够起到同样的保护作用。我们可以一直列出不同类型的保护方式，但只有布丽吉特知道她为什么选择了这个而不是其他的保护方式。我们只能看到她选择的结果。或许，虽然布丽吉特完全清楚双腿是用来行走的，但她也知道为何选择不使用它们。

布丽吉特想了一会儿，然后重述她的想法：

“我们呈现了三个主要受压迫者的影像：第一，我坐在地上，什么也看不见，没有走动，双手也没有做任何事情。第二，卢西亚诺的出走或是假装出走。但其实还有另外一个并存的影像：身体走在别人之前，但回头，好像有人想要逃走但是又不想离去，想去某地但又没有实际离开；有人想远走高飞但其实是越走越接近。”

这三个关键的影像，它们有一个共同的特征：受压迫者跟其他影像只有当下接近的关系，而缺乏了想要的目标，他们只能看到真实影像（real image），而没有看到理想影像（ideal image）。在真实影像中，他们其实并没有目标，没有理想的展现：“我不想要这样？可是，我到底想要什么呢？我不知道……”那个“想要”的动词并没有相对的目标去与它配合。

因为缺少了理想影像，所以会出现缺乏行动力，原地转圈，无法突破现有具挑战性的处境。当我们知道我们想要去哪里的时候，离开才会变得更容易。西班牙诗人安东尼奥·马查多（Antonio Machado）写道：“Caminante el camino no existe, el camino lo hace el caminante al caminar.”可以粗略地译写为：“路本来并不存在，它是旅人在路途中创建出来的。”

6.2 词汇的影像

这是我在影像剧场中最早使用的其中一项技术。选择一个对于正在和我们一起工作的团体有意义的单词，然后要求参与者使用他们的肢体将它化作一幅影像。词汇可以是国家名称、地名、政党名称、一种行业、一种心理状况、一个历史人物、一件最近发生的事情，可以是名词或形容词，总之是要能够跟团体相关联的对象或人物。

团体成员围成一个圈，每位成员同时展示他们的影像，然后影像相似的成员组成小组。每个小组依次说出由此影像激发出来的词汇。

这项技术在《演员与非演员的游戏》一书中有更为详细的介绍。

影像可以由一个人自己或他与其他人的肢体组成，也可以是很多人的肢体和对象一起组合而成，数量不限。¹

6.3 影像和逆反 影像

这项技术非常具有调动性，因为它直接或间接地涉及整个团体。它的好处是能使团体及其成员进入新的技术，并使他们更清晰地展示想要讨论或分析的问题做准备。

第一阶段：故事

引导者首先解释这项技术，然后询问有哪些参与者想要讲述一个关于自己的受压迫经历的故事，并想看到它被团体演绎出来。理想的情况是，在第一个阶段有一半的参与者愿意成为故事的讲述者。因此将这个团体分为两半，一组将会讲述故事，做主角或领航员（pilots）；另一组将是听众，伴航员（co-pilots）。每位领航员可以选择自己的伴航员。搭档们分散在房间的各处。领航员们安静地将他们的故事向自己的伴航员复述。非常重要的一点是，领航员和伴航员在说故事的过程中必须紧

1 这项技术的游戏记载在《演员与非演员的游戏》一书中的“影像剧场”技巧部分，包括①词汇影像：运用你的身体表现一个主题（illustrating a subject with your body），②词汇影像：运用他人的身体表现一个主题（illustrating a subject using other people's bodies）。——审校注

闭双眼。如果领航员将眼睛睁开，他会看到伴航员的表情反应，这将会干扰他讲故事，他的注意力会集中于伴航员的存在，而不是集中于他正讲述的故事中，这可能会妨碍他对故事进行深度的再体验。同样的，伴航员闭上眼睛也非常重要，这样他就会将注意力集中在故事里而不是讲述者身上，让他能更全面地得到体会。

假如伴航员并没有充分的感受，他的想象力并没有得到完全激发，他可以而且必须向讲述者提问故事的细节：什么时候，怎样，在哪里，什么颜色，很激烈吗，热吗，房子是怎么样，周围有人吗，你当时要去哪里，你为什么停下来，你为什么不做这而做那，你当时的想法是什么，这是怎么来的呢，他长得高吗，他是否个子矮，诸如此类。他可以问任何想问的问题，但是不要令领航员偏离自己的焦点：他要在回答问题的过程中，尽量回想所有能帮助他描述及再体验事情的各项细节。

引导者给领航员们一段合理的时间，一般情况下15分钟就相当足够了。所有小组需要的时间长短不一，如果引导者看到大多数小组已经完成，他可以提醒其他未完成的小组并且再给他们几分钟时间，不要太粗暴地终止他们的讲述，应尽量小心不要破坏讲者和听者的感觉。

第二阶段：两幅影像的构建

讲述完故事后，引导者将所有参与者集中到一起，询问哪一对领航员（主角）和伴航员能够想象出清晰和有力的故事影像。这就是为什么我们在第一阶段不断要强调，伴航员必须真正成为一个伴航者，与领航员共同经历他的故事，而不仅仅是一个旁观者、偷窥者。所以，他必须要提出问题以了解细节，因为他也将会活于那些情景之中，去感应相同的情感和个中的情绪。

只要有一对参与者自告奋勇，第二个阶段就开始了。

主角和伴航员各自朝向不同的方向，这样他们就不能看到对方，两人各自构建一幅受压迫者影像，可以借助任何物品（所有可以用来成为视觉语言的物品）和其他参与者的帮助，但是尽量不要使用太多人，大多数人处在观察者的位置观看是非常重要的。主角构建他自己讲述的故事影像，伴航员构建他听到的故事影像。与其说要构建一幅重现写实的影像，倒不如说重点在于构建他们感受到的真实、鲜活和主观的影像。目的不是要构建一幅影像来报道该事件，而是将它诗化地呈现——真

实但不浅薄。

二人背对着背，互相不能看到对方正在构建的影像，他们各自构建自己的影像，最后把自己也置身在影像之中。主角在自己是受压迫者的位置，伴航员在他理解的、讲述者（受压迫者）的位置。

第三阶段：对两幅影像的观察

引导者必须指导观众交换对于两幅影像的相似点和不同点的观察，特别是对以下部分的关注：主角和其他角色的位置（他和自己及和其他人的关系），角色之间的距离，在影像中出现或缺失的角色，角色的数量。存在两种层次的观察：客观的，无可争议的，大家都看到的；主观的，可以用“在我看来”作为开端的评论。

聆听两位构建者谈论他们所做的影像和分享对另一个影像的观感，是一件饶有趣味的事情。

这个阶段会触发观众的好奇心。有些人会想知道影像背后的原始故事，引导者应该坚决拒绝这个要求。唯一需要了解故事的人就只有伴航员。这便于使我们能够和影像的真实（reality of the image）一起工作，即在我们面前看到的影像，而不是和真实的影像（image of the reality）一起工作，这个影像只属领航员和伴航员专有的。如果我们知道了这个故事，那么这个阶段的性质就会被改变，失去它特有的分析能力，并且意见的交换就会变成一系列简单的猜测，犹如在玩室内猜谜游戏一样。

第四阶段：动态演绎

根据影像的性质和团体对它的兴趣，动态演绎可以是非常多样化的。

“三个愿望”模式

首先，应该使用“三个愿望”模式。主角利用三个愿望的特权，可以对原来的影像进行三次修改，以此达到他真正想要的状况。而伴航员也同时在他自己的画面中，呈现他认为主角会有什么愿望，或者是依他个人主观的看法来表达主角应该有什么渴望。在三个愿望的结尾，引导者引领观众分享对两位成员的影像的观察，当中的进程、犹豫、决定，他们首先做了什么最后做了什么，就此交换意见。像之前一样，分享要

有两个观察层次：“我们看到这个影像的这个或那个转变”和“对我来说，这些转变是有这样或那样的意思”。没有人需要诠释影像，但是每个人都可以表达他们自己的个人投射。

关于可能实现的渴望和乌托邦式渴望的确认

引导者让两幅影像的参与者回到原来的位置。主角和伴航员需要以缓慢的动作，再次演绎在“三个愿望”模式中相同的行动和修改。但是这次影像中的其他角色，需要努力地去感知他们是谁，他们在表现什么，并做出与他们的感觉相一致的表现反应。这个过程需要他们参考自己的人生经验，在缓慢的动作中，凭借他们的感觉，去阻碍主角朝向自己的渴望，又或是支持他们的渴望，如果他们觉得自己的角色是一名同盟者的话。这个过程结束后，展开新一轮的意见分享。

领航员改变位置

每个人回到原始影像中，引导者要求主角和伴航员交换位置，每个人做着对方所做的形态。在这个新位置上，把之前进行的两个动态演绎重新再做一遍。如果伴航员的影像所传达的内容更为精确，比他自己的影像包含更多事实的话，主角会怎么做呢？

实例

与伴航员共舞

在卡塞尔，贝尔塔（Berta）是第一个站出来的。她做了一个影像和一个逆反影像。我告诉贝尔塔不是这样的：由于她是故事的主人公，她必须自己做一个影像，可是，构建逆反影像是由伴航员来做的。贝尔塔好像仍然是不明所以，她在团体面前继续发问，但她明显地不知道自己在问些什么。我是故意地用在团体面前这个短语来形容，因为当时我们所有人坐在地板上，只有她一人站在我们面前。我站起来，问她的伴航员玛尔塔（Martha），是否愿意开始进行工作。她回答可以。我于是就截断了贝尔塔的问题，然后请她们俩安静地各自构建一个影像。

玛尔塔立刻构建了她的影像：
两个男子正在工作（他们在画画）
和交谈，两张纵向紧挨的桌子倒置
在地面上，形成一道高墙。伴航员
玛尔塔饰演的主角贝尔塔，在外面，
看向高墙，无法看到那两个男子，
他们也不能看到她。

贝尔塔非常犹豫。她花了非常
多的时间为她的影像选择参与者，
最后，她看向我们，说她根本不需
要任何人。

我们讨论了两者明显的区别：贝尔塔是孤单的，没有任何人或任何物体围绕在她周围来分散我们对她的注意力。看着她的影像，除了她什么都没有，我们只能被迫将注意力集中在她身上。在玛尔塔的影像中，她尝试去看一些不能看到她的人：两个在工作、交谈、没有注意到她的男人。我们无法不注意到贝尔塔。她没有看任何地方，就像展品一样站在我们面前。她没有看见任何人的渴望，只想要被所有人看见。然后，我们就着手使用了“三个愿望”模式。

这些是玛尔塔的愿望，她没有
任何犹豫地实施了。

①她分开了两张桌子，就像把
门推开或者推倒一面墙一样。

②她调整了两个男子的脸部角
度，这样他们就正好看向她。

③她亲吻了两个男子，并且和
他们一起坐在地板上。

而贝尔塔，事情的进展则不同：

①她做了一些紧张不安的姿势，发
出一些不满意的嘀咕，但是仍然独自一
人待在原地。

②她拉住三位观众的手臂，将他们
领到台上，让他们坐在地面上，看向彼此，
她自己独自站在三角形外面，四处张望，
找不到什么事情可做。

③她拆散了三角形，让三位男子一
个挨着一个，通过这种方式，她为她自
己创造了两组观众：我们和我们面前的
三位男子。

我们讨论了所看见的：一边是玛尔塔亲吻两个男子，这到底可归结于贝尔塔的渴望

还是她自己的渴望？另一边是贝尔塔独自站在两组观众面前。

我决定继续以一个慷慨的神仙身份，再给她们三个愿望。两人对这个意料之外的提议都显得很不知所措。玛尔塔什么也没有做，贝尔塔仍然非常兴奋地继续。

第四个愿望：在一种暴力冲动中，她将一位男子摔在地上，但是当她正要对另一人做同样的事情时，她退缩了，并且在剩余时间里都保持一种紧张的、威胁性的姿态。

第五个愿望：她放下攻击性的姿态，一个人开始独自跳舞。

第六个愿望：她侵入伴航员的空间破坏她的逆反影像，非常迅速地将剩下两个人摔到地板上；抓住玛尔塔的手，上下打量着她、评估着她……时间到了，她的第六个愿望也结束了……

“再多给我一个愿望！”

她兴奋地要求。

我正在思考的时候，她似乎更加兴奋了：

“再多给我一个愿望！我想继续。”

我给了她第七个愿望。玛尔塔正无力地站在那儿，贝尔塔看向玛尔塔，对她微笑，拥抱了她，高兴地和她共舞起来，到处旋转，让逆反影像中的那位男子非常惊恐，他就是撞倒之前被她摔在地上的人。然后，她和她的伴航员向由我们组成的观众群舞来，就像闯入瓷器店中的公牛，跌倒在我们身上，完全无视我们，我们只得挣扎着从她的底下逃脱。

“你喜欢吗？”她紧张地问。

我告诉贝尔塔，我们不是剧场里的观众，没有必要喜欢或讨厌哪个演出。我们不是

来看演出的。我告诉她那场“舞蹈表演”相对于其他我们关心的内容是最不重要的。重要的是她“给予”我们呈现了一些东西。她“给予”了我们舞蹈、攻击和她身体的重量，为我们提供了一些我们不需要的东西。她把那个给予加诸我们。她不想让我们想要什么，只是随心所欲给我们她想给的东西，把她的礼物塞进我们的喉咙，然后硬要我们吞掉。她忽略了我们的愿望，就像在她的影像里，在观察评估我们之后，无视我们的存在，只是在展示她自己。

贝尔塔对希望引起自己兴趣的事物缺乏关心，就像一位电影明星，喜爱她的观众，但不喜欢组成观众的人们。对我们而言，我们在她的攻击中保护自己，就像逆反影像中的那两个男子以桌子建起路障，我们用语言来构成那道挡墙。

在贝尔塔的第一幅影像中，其他人离她非常远以至于她看不到，没有将他们放置在舞台上。但其实在那个当下，我们离她很近，但被她无视。她不会看到我们，但她希望我们看到她。

在逆反影像中，以美学方式呈现了她这种想被看见但又不想看别人的状态：伴航员玛尔塔想要进入，却不能看见里面的男人。但是在演绎三个愿望时，玛尔塔很明显在表达她自己的愿望——她想和别人在一起的愿望，而这并不是贝尔塔的渴望。

在逆反影像和贝尔塔最后一个愿望中出现的都是男性，团体中的女性都被无视了。贝尔塔侵入了逆反影像中的男性团体，在玛尔塔身上识别出她自己，通过爱玛尔塔表达对自己的爱，用她的手臂拥抱她，将自己抛进男性观众堆中。

尽管她爱她自己并且看到她自己被男性包围，但她仍然对那些男性表现出了攻击性。首先，她想要他们看到她正享受独舞；然后，她向他们发动了身体攻击。她对他们的被动感到生气，尽管被动是这项技术的一个规则，但她认为这是冷淡的表现。

她和玛尔塔的关系是复杂和含糊的。她在看到玛尔塔的时候很惊讶，通过评估她来评估自己，注视她来注视自己，识别她来识别自己，接受她来接受自己。她非常享受和玛尔塔——也就是和她自己的独舞。在和自己一起跳舞的时候，她重重地摔向了那些反应迟钝的男子。

这个她和自己的舞蹈是快乐的来源，尤其是当两人亲密地共舞的时刻，而反应迟钝则是她痛苦的根本。

拜伦勋爵：离开的时刻

在众多拜伦勋爵（Lord Byron）写的诗中，其中一首是这样的：“这是一个离开的时刻，即使并没有确切的地方要去。”这句话很真实，我们很多时候都会感到有迫切的、不安的需要离开，远走他方。但要去哪里呢，我们并不知道，我们只知道必须离开。可是，由于没有确切的地方要去，离开反而变得相当地困难。

1988年10月，在格拉茨（Graz），保罗（Paulo）构建了一幅影像：有一位女子，在一张桌子后面想要抓住他。参与者坚持称这位女子为“母亲”，但这并不排除她是“妻子”或“姐妹”的可能性。不管她是不是一位母亲，在这幅影像中，她实际上是代表了“母亲”的化身。

这幅影像只包含三个元素：一张位于中间的桌子，它是障碍，也是隔离的方式，但它也是将保罗和他“母亲”的身体联结在一起的一件物件。身为伴航员的赫尔曼（Hermann），塑造了相同的影像。我要求他们试着把影像扩充：犹如在电影中，把摄像机向后移动来扩大视野，让更多人物和景象进入眼帘。

没有过多的沉思，赫尔曼在主角保罗（由赫尔曼扮演）前面放了三个角色：两个女孩和一个男孩，摆出正在奔跑的造型。

在思考了很久之后，保罗没有加任何人到影像中去。他只是改变了他注视的方向：之前他看向房间的墙壁，现在他看向窗户，比之前稍稍近了一些。

我们使用了“三个愿望”模式：

赫尔曼立刻忘记了“母亲”，加入那三个人中间。

赫尔曼拥抱了两个女孩，将男孩排除在外。

赫尔曼抛下女孩们，走向前。

保罗向后看，让母亲如钢铁般地凝视。

保罗盯着窗户。

保罗走向窗户看向外面。

赫尔曼选择了入口旁边的门，那里满是人。保罗选择了窗户，从那里看出去是空旷的场地。

保罗想要离开他所在的地方。他审视了这个地方，他和他想要抛弃的那个人有着某种联系，他看着她，感受到她的存在，再次看向她，评估自己空间的大小，感受到自己置身在那个空间，当他看向外面，他看向了不确定和虚无，那里什么都没有，什么都不存在。

赫尔曼不仅仅是要离开，他还有想要去的某个地方。首先他加入了团体，然后他移动了女士们，跟着他继续自己的旅程，去一个能寻找到其他人的地方。两个影像，一个想离开他所在的地方，另一个想去一个他不曾到过的境地。前者的参考点正是他希望离弃那些一直在迷惑他、囚禁他的事物。后者却是他自己渴求的延展，运用他的力量，不是为着从身边的事物中分隔出来，而是为着去接触远方。后者很成功地向前迈进，反之，前者却只是着眼于回望。

这是一个离开时刻。

6.4 影像万花筒

这项技术旨在开发那些混杂于对场景和事件的感知，当中包含一些不准确的、模棱两可的、矛盾的和多重释义的部分。有时候，我们需要确切知道场景的限制，让我们能达到“一致性”和“意义明确”。在另一些时候，我们却并不需要寻求言词界限的精准划分，而是要对那些重叠的、具双重意义的和含糊的表达进行理解。对于“可能是，可能不是”“谁知道”之类，它们的意义就已经精确地存在于重叠的、不能确定的、隐藏的领域之中；这部分的知识可以利用美学的方式来展现，使人们能看见、感应及感受出来。我要重申这一点：被压迫者剧场是一种使用艺术作为媒介的形式，它的任何治疗效果都是以美学作为途径，通过感官而获得的。

这项技术就是使用偶发、即兴来工作的，这就是决定性的因素。

它使用的是未经加工的材料，是麦子、谷子，是金矿石和未经切割的大理石，雕像的形态就是从中诞生的。

在这里，关键并不是区分和命名这是 A，而不是 B；这既是 A，也是 B，还有

可能是C。在这里，我们的任务不是问为什么，事情就是它本身，很简单，同时它也有其他的可能性。

第一阶段：即兴演绎

主角创作和引导着自己的故事，他将会扮演自己，他会选择其他演员，而那些演员将会忠实地遵从主角的指导。但在他限定的要求中，那些演员仍然可以有创造、想象、尝试的空间，因为即兴演绎通常都是引导者指导与演员个人生活经历的结合。

第二阶段：影像的建构

参与者们使用他们的肢体呈现由场景和人物引发出来的感知、感觉和情绪的影像。他们创造的影像有两类：关于主角的和关于反角的。较为理想的是，场景最好以主角和他人的对话为中心。这种影像的建构应该求助于第三类与影像的共鸣关系，而不仅仅依靠确认或是识别。

重申一下：当参与者说“他很像我，我就是如此”的时候，如此思考和感觉就是确认；当参与者说“这个人不是我，但是我知道他是怎么样的，我认识像他一样的人”，凡这种思考和感觉就是识别。第一种情况，主角（或主角的影像）会在舞台上扮演他自己，重新演绎当中的情感。而在第二种情况，主角只是在“诠释”，演绎时也会把部分的自己带进戏中。

共鸣则存在很大程度上的不精确性。在这种情况下，参与者会说“这让我想起这样的一个人，这样的一件事、一个情境、一种感觉，对我而言，好像是那样”或者是“这事情可以变得不同，他本应该这样做的，如果他当时做了不同的事情，一切都会变得不一样了”。共鸣当然也可以包含确认和识别。

这些用来回应最初那个即兴演绎的影像是静止的塑像。

第三阶段：搭档的组合和他们的见证人

每幅影像的演员凭主观感觉寻找其他影像相配的影像组成一对。可以是两位演员自发性地找到对方，或者，如果有两位演员同时选到了同一个对象，那就由被选到的第三者决定和谁搭档。一个好的万花筒需要至少五对搭档。

然后每组加入一位见证人。见证人有双重职责：强化美学空间和记录见证。他能够强化美学空间，是因为他的在场让两位演员意识到自己正在被观看。演员们生活于舞台上的情景中，同时他们也是向见证人展示这些生活。

第四阶段：展览

在同一个空间里，搭档们在自己的见证人面前自然地进行即兴演绎。这样同时进行的表演有两个作用：它让演员们从众多观众观看的压力中解放出来；它给演员们提供了一个不受干扰的空间，参与者们在自己的私密空间只需要关心他们自己的场景，只有见证人观察及分享他们独自的私密。

在即兴演绎之前，演员们使用之前创作的静止塑像作为开始，每对搭档都需要决定：①故事在哪里发生，②他们各自是谁，③他们想要从彼此身上获得什么。

主角和原先的反角可以到处游走去观察这个“展览”。引导者和其他既不是演员也不是见证人的参与者也可以观察搭档们的即兴演绎。他们必须注意主角在观察每对搭档时的反应：他从一个场景到另一个场景的动作，他用来观看每个场景的时间，他所有的肢体动作。这些都是之后可以被用作“阅读”的“话语”和“著述”，由此主角可以识别他在过程中做了什么以及用什么方式来做。

这个“展览”不可避免地会变得非常吵闹，为了避免混乱，经过几分钟的即兴演绎后，引导者要求他们以“柔声慢作”模式继续。已经被即兴演绎的第一部分刺激和“引发”的演员们通过使用这种模式，倾向于更深入地挖掘他们的感觉和情绪。

第五阶段：再次即兴演绎

在“展览”完成后，我们再回到即兴演绎。每对搭档在整个团体面前即兴演绎，接着他们的见证人会向大家报告他在过程中看见的、感觉到的和注意到的发现。演员们在再次即兴演绎之前不可以讲话。见证人报告结束后，这对搭档再次进行即兴演绎，这次带着刚才见证人的报告内容，演员尝试更强烈地表现之前他们在即兴演绎中表演的，借此强化即兴演绎，来展现其对确定或否认见证人观察的回应。

就这样，每对搭档轮流在其见证人报告之后于团体面前演出。在每个再次即兴

演绎结束后，每个人（包括演员）可以谈论他们的认知及观感，他们可以流露出对他们看到东西的惊叹，由此让整个团体能够欣赏他们所欣赏的，惊讶他们所惊讶的，好奇他们所好奇的。

第六阶段：讨论

引导者引发对整个经历的讨论。讨论展开于再次即兴演绎之后，它可以集中于每个人刚刚看见的东西，而不必要扣连到即兴演绎的整体呈现。

实例

镜子中的长官

1989年4月，我在瑞士伯尔尼（Berne）和一个由治疗师、教育家和一些其他人组成的团体一起工作。当我提出这个技术，经过一段很长时间的沉默后，多米尼克（Dominique）站了出来，分享他的故事：

“我有一个故事要说，但是我需要一面镜子，一面大的镜子，这里没有这样的镜子。”

我告诉他我们可以把墙当作镜子，但是他并不满意我的建议。有人记得这间屋子的一个窗帘后面就藏着一面非常大的镜子。我们跑到窗帘那里去看，镜子就在那里，一面完整的旧镜子，镶着金边，看起来很威风。我需要说明的是我们在一座美丽且古老的中世纪城堡的大厅里工作。

多米尼克看着镜子说：

“对……这和我想的那面镜子非常相像……甚至更大一点儿。”

我问他，他是更愿意在真的镜子面前即兴演绎还是把墙当作镜子进行表演。他选择

了用墙，我很欣慰他的选择，因为在不反光的墙壁前演出会有利于他呈现记忆和再体验他的情绪。我让他选择一个人来扮演他心中的那个反角。他选择了一个又矮又瘦的男人，并对他发出了指示。即兴演绎开始了。

那是一个关于暴力的场面。瑞士军队只有很少专业的士兵和军官是在编的，像所有瑞士人一样，他在50岁之前每年都要进行固定天数的军事训练。多米尼克讲述了他某天因为犯了小错而被上尉叫到办公室加以训导的事件。上尉让他看着镜子，看着镜子中的他们，也就是多米尼克和上尉，要多米尼克看着镜子对他行一个军礼。

“你在里面看到了什么？”

“我看到了我自己。”

“不！你没有看到你自已，你看到的是一个士兵！看清楚，在这儿你不是你！在这儿你是一个士兵！瑞士军队的一个士兵！你还看到了什么？”

“我看到了你。”

“不！你看到的不是我，你看到的是一个上尉！看看这个条纹，在这儿的这个男人是瑞士军队的一名上尉。”

“是的。长官……”

“我不知道你在外面是从事什么职业的，我也完全不感兴趣！我知道的就是，在这里你只是一个二等兵。士兵，明白了吗？在这里，你只是一个无关紧要的士兵，除此之外什么都不是，而我是你的长官，瑞士军队的上尉！明白了吗，可怜的二等兵？”

“是的，长官。”

场面看起来就像是：多米尼克把自己的身份降到一个什么都不是的二等兵，而这个上尉以专业的瑞士军队长官的姿态中提升了自己的锐气。事实上，这一幕被演出了好几次，这个上尉在提问中抓住了每一个时机去努力声明自己更具优越感。

我们继续进行到共鸣阶段。

场面引起了大家的“共鸣”，几乎所有人都想表达自己对这个事件的体验。大家分为两人一组，每组都有见证人；然后我们进行展览阶段；跟着聆听见证人的报告；接下来再次即兴演绎。最终，对多米尼克和上尉之间紧张而又病态的关系，我们挑选了三个

最具代表性的进行即兴演绎。

第一个：上尉强加给多米尼克的关系是具有性象征的。他就像是对待一个性对象一样，在多米尼克面前炫耀自己出于制服和军衔的光辉形象。他展示自己所有的优越来映照出士兵的卑下，就好像《朱莉小姐》（*Miss Julie*）与她的随从做爱但同时又羞辱他一样；又像是《潘蒂拉老爷和他的男仆马狄》（*Mr Puntilla and His Man Matti*）中的女儿角色的处境一样。上尉的炫耀就像一只展开尾巴的孔雀。其实严厉对待多米尼克这件事情本身对于上尉来说没什么意义，他真正想要的是得到羡慕和提升，他需要士兵的存在去让他自己相信他所表现的美好。扮演上尉的演员甚至用了一点儿舞步，把自己表现成一个舞者般跳了一点点芭蕾舞。

第二个：上尉让自己和多米尼克之间形成一种残酷虐待的关系。他抓住每一次机会去重复那些最伤人的绰号“下等的”“什么都不是”，甚至是“士兵”……同时，他会表现出多米尼克的弱点“在外面你可能是你想成为的人，在这里你什么都不是，并且法律规定你每年都要来。并且由于法律规定你每年都要来，因为你在这儿什么都不是，这支持了一个推论，就是在外面的你也什么都不是”。画面几乎演变成一种身体折磨，演员给出了一种预示着真实的身体伤害的信号。

第三个：上尉处在中年危机，他需要靠多米尼克来肯定他自己作为一个上尉的身份。他需要一个下级人员来证明他确实是一个上尉，他需要在这种反映中“看见”他自己，从而核实在上尉和士兵的关系中，他不是士兵而是一个上尉。他表现得就像一个穿着角色戏服的演员，在镜子中看着自己来更好地演绎着、感受着自己的部分。

其他组也展示了他们对这个事件的共鸣，有的是从长官的角度出发，有的是从多米尼克的角度出发，但是以上三个演绎最触动我，尤其是最后一个。

为什么是最后一个呢？

瑞士是世界上唯一一个和平的国家。整个世界的货币都在瑞士流通，并且没有一个国家想把瑞士卷入战争，因为那样瑞士就会放弃银行业中立的地位。在第二次世界大战期间，军队相互厮杀，并且杀死了这个地球上数千万的居民。中立立场使瑞士得以幸免于战争带来的惨状，大屠杀、系统的屠杀、大规模的破坏。纯洁无瑕的瑞士幸免于血流成河的惨景，金库保存完好。

并且直到现在，瑞士人一直都必须相信他们是居住在一个国家而不是一个犹如巨大

的华尔街的金库；他们需要视自己为一个国家，就像其他国家一样。所有的国家都有军队，所以瑞士必须有军队，哪怕它一点儿用处也没有。一个不打仗的军队有什么用呢？为什么要计划一场根本不会打起来的战争？为什么要费劲儿起草最终会被丢进垃圾桶的战术和策略？

我想，如果出于一个原因，所有的事情就都说得通了。那就是，瑞士长官并不相信他的军官职业，就像我能理解匈牙利、巴拉圭和玻利维亚的海军将领，不把自己当作真正的海军一样。如果你从未去过海洋，你就不是一个水手；如果你从来没打过仗，你就不是一个士兵。

奇怪的是，我们主要从长官的角度对情景进行处理，这对于多米尼克来说是没什么影响的，他告诉我们他从中收获很多。仔细思考这个情景，我们问自己，这个长官是不是一个有身份认同障碍的精神病患者，他无法确认自己的身份；或者相反，他是否是一个头脑清楚（即使只是在知觉水平上）的人，他可以很好地做一个没用的长官，干地上的水手。手里握有一把真枪并不能让他成为一个真正的士兵。如果所有的武器都归于瑞士军队，都会戏剧性地转变成玩具，他对于现在瑞士的历史没有任何的影响，并且这不是一个判断，而是一个事实。

瑞士是个非常小的国家，但是却充满了反差。他们不但有四种官方语言，而且每一个行政区都有自己的立法权，有时法则会与我们认为的国家事务相违背。比如说，至少一个行政区的女性是没有选举权的¹。因为，在这个行政区里，每一个选民都要带着他的佩剑参加投票，而女性是没有佩剑的……

规则是有必要的，在瑞士有比别的国家多得多的规则。这里允许混乱，只要被很好地规范。巴塞尔（Basle）的狂欢节在固定周内的几天早上5点准时开始，在中午12点准时结束。超过几分钟也不可以，正午准时结束。12点以后，就是禁止的。

就像大多数国家一样，瑞士是禁毒的，但是，在苏黎世的“针筒公园”（Platzspitz），行人24小时都能看到一個可怕的场面。公园位于城市的中心，毗邻中心火车站

1 在阿彭策尔州（Appenzell Rhodes-Extérieures）半外围的一个城市，居民甚至坦诚地宣称：“在我家，都是由妻子做主。由于她反对女人有投票权，所以在下一次要决定女性是否拥有投票权的公投中，为了遵从我妻子的意愿，我要投下拒绝妇女投票权的一票。”（报载于1989年4月24日的La Suisse）虽然这样，妇女还是胜利了，现在，她们可享有投票权，包括在外阿彭策尔州地区。——作者注

(Hauptbahnhof)，紧挨着一个重要的博物馆，距利马特(Limmat)河也不远。在这个广场上，每天数十有时是数百的年轻或者不年轻的吸毒者聚集在这里。他们在广场上闲逛、聊天，巡逻的警察会去观察他们，以不同程度的判断来识别新增的上瘾者。一辆国家的巴士停靠在那里，在那里上瘾者可以拿用过的注射器换取新的，通过这种方式政府想要控制飞速增长的感染上艾滋病的案例。如果他们愿意的话，上瘾者还可以和那里当席的社会工作者探讨或计划自己的戒毒治疗方案。在公园的最中心，提供各式各样的小摊位来形成一个街边市场，在这个地方，商家可以以市场价售卖所有在市场上允许售卖的毒品。

我在一家青年文化中心工作，每天上班的路上我都会穿过这个公园。一天，我看到了一对年轻恋人，发生了温情的一幕：男孩的胳膊温柔地环抱着女孩，女孩的胳膊上插着一个注射器。当她把毒品注射完以后，她开始通过张开后又握紧自己的手来加快毒品在她血液系统中的流通，以达到更加快速和强烈的效果。催眠般的，我看着他们温柔地注视着对方，完全看不见我。他们正在旅程中，他们远离了苏黎世，远离了瑞士这个禁止毒品的地方。只要吸毒者行为检点，不制造丑闻及约束自己在公园的范围之内，就像是伦敦的演说者之角(Speakers' Corner)，在那儿，市民可以说任何他们想说的话，他甚至可以宣称自己看过教皇亲吻英国女王，因为警察随时待命去保护他的言论自由(只要他待在演说者之角的话)……

让我们回到情景中来。通过这样的表现方式，通过强迫这个年轻的士兵去观看自己的影像，通过迫使他去看事物的表象，在他说话时看着自己的制服，这个长官成功地渗透并摧毁了这个年轻士兵潜意识中最私人的领域，他迫使他倒退到他最早期的官能感觉和婴儿期的情绪反应中，回到最原始的恐惧和确信之中。

事实上，镜子对儿童的身份认同建构有着重要的作用。对于他们来说，所有的一切都是流动的、不确定的、可怕的，每件事情都会把孩童带到未知面前，甚至每天在同一时间发生的事实和事件，孩子都以一种如经历灾难的方式去体验，第一次也好，最后一次也罢，都只是唯一一次。如果太阳下山了，那就是永恒的黑暗；如果妈妈不在，那她就是死了，饥饿是死亡的征兆。孩子不知道每件事物都会重复或者可以重复地发生。他不知道自己可以控制什么，也不知道什么在控制着我们。对于他来说，每件事情都像是不遵守任何规则的现象奔流一样，孩子还没有习得成年人的规范。

此外，在镜子面前，孩子第一次发现了自己的身份，他的第一份力量，他第一次的

主动重复——他们知道了他可以使事情重复。他看到了自己，他在镜子中的恒定的影像。他做了一个姿势，镜中的影像重复这个姿势。他微笑并看见了他自己的微笑。“我是他，他是我，但是指挥的人是我。我举起我的手，我的影像也举起他的手，我笑，他也笑。我闭上眼睛，我的影像就消失了。我是他，但是指挥的人是我，我才是老大，是长官。我是我影像的长官，它服从于我。”

通过这个镜子，孩子学着去控制，成了主体：他控制着自己镜中的影像。从这儿到戏剧只有很短的一步：不同于在镜子中看到自己，戏剧是让他更加直接地在“舞台上”看到自己。而镜子是他的第一个舞台。

长官残忍的行为也属于渗透这种自我影像的行为，他穿过镜子的边界，进入士兵的无意识，在反射的影像和多米尼克的无意识当中，夺取了他唯一的控制事物的能力——成为自己的能力。被迫看着镜中的自己，在这个作为个人由想象赋予的、最基本的和主要的征服地，多米尼克放弃了这项权利，不再是他。他变成一个新的个体，一个由长官控制的个体；不再是他想成为的那个人。在敬军礼的过程中，他看到了他自己被剥夺了控制自己影像的能力。镜子是一个私密的、个人的物体，长官侵犯了多米尼克的私密境地。

这种表面上看起来无害的惩罚实际上包含了更为普遍的折磨：毁灭了受害者的个性和身份。当施暴人迫使受害者去暴露，他们的头脑中就没有保守的想法，他们真的想让受害者去暴露（法文为 *déshabiller*）。文字有时隐藏了它背后想法的意义，但是它们也可以揭露思想。在这个案例里，文字是揭露的。逐字地揭露（*déshabiller*）意味着破坏一个人的习惯，那些我们习惯了的习惯，那些我们作为自由的个体选择的习惯，那是我们的一部分。这个部分是施虐者想要消除的部分，那样我们就失去了我们自己选择的身份。我们退回到我们的动物身份，物质的、身体的、敏感的身份，这个身份受到痛苦和苦难的管制，非常脆弱。

受害者被迫从他过去的身份中放弃所有让他自己具有独特性的东西，除去他的历史，包括他的成功、失败、职业、家庭、邻居、朋友，现在他成了躯壳：头、躯干和四肢，敏感而易受攻击。其他元素也明显地加入这个施虐与受虐的关系当中，那就是性秩序：裸体是终极痛苦和快乐的源泉。

正是出于使用折磨来摧毁受害者身份的目的，曾经一段时间在一些独裁的美洲拉丁

语国家里，施虐者会在丈夫面前强奸他的妻子。他们想要摧毁那些称为“丈夫”“男人”“同伴”的身份，社会赋予这个人作为“保护者”“一家之主”“配偶”的身份。出于这个目的，他们会在父亲的面前折磨他的儿子，甚至更加可怕和悲惨，他们强迫家庭中的一个成员去虐待其他成员。

长官说：“你在外面是什么人我没兴趣，在这里，你只是一个士兵。”然而，这个想成为工程师的人，这个知道如何成为一个工程师的人，失去了他的身份。这个名字变成一个数字，随意的、一个古老的数字，和其他人的没什么不同。

由于“他在外面”是谁不重要，由于他在“这里”永远是一个士兵，而且在外面他总是每年被迫来“这里”一次，他在这儿的身份成了他真实的身份，而“他在外面”的身份只是一种假装、一个戏弄及仅仅单纯的戏剧演绎，这个真相变成镜子，取代了镜子中反射出来的人。

在镜子前，长官给出了指令：“你不是你！你是我们在镜子里看到的士兵。你是他，他指挥着你，而我就指挥着他！”所有都相反于多米尼克在婴孩时期所学到的。军队和童年的相遇产生了这样的矛盾。

通过戏剧化与美学的动态演绎那些多元的影像，所有这些想法都来到我们面前。参与者在最初的即兴演绎时就已经被激发出共鸣，这些共鸣是以美学而不仅仅是以言语的方式展示给我们。多米尼克发现和学习到的，以及我们和他一起学习到的一切——都是以这种戏剧的方式传达出来，通过影像、颜色、距离、言辞、节奏、旋律和动作。

“就像是突然回到了军营，像是在梦里一样，”多米尼克如是说，“但是这次，你和我在一起，而且我是清醒的。所以我可以进入我的梦境就好像我进入了那面镜子，这个梦再也不会让我感到害怕。在这里，发出指令的人是我，因此我可以更好地理解事情。”

那一天，我们和多米尼克都学到了一些东西，并使我们能变得更好。

卡住的词语

1989年5月，在里约热内卢，埃尔马诺（Hermano）提出了一个关于他和他儿子的情景。他们俩在电话两端交谈着。埃尔马诺说他不能去接他的儿子，因为那天他要参加我的戏剧小组，他想为他们的见面另外安排一个日子。他们滔滔不绝地说啊说，各自在电话的一端，互相看不到对方。我在说“谈话”的时候，我的意思是真正的谈话，他们

知道如何去交谈的。

我们仔细探讨了这个过程。伴随着其他贯穿的部分，一些相当明显的情景展现了出来，直到最后一个，给我们留下了深刻的印象。演员对关于儿子情景的演绎变得非常夸张：他的头几乎碰到了地板，他的背转向扮演父亲的演员；之后，他坐了下来，眼睛一动不动地凝视着那个空的空间。父亲不停地说，说，说，然而他的身体纹丝不动，父亲说的每件事情都是动词。儿子开始以卡顿的词语回答。比如，他要说“no”，但是每个“no”说出来都像是不同的单词，尽管它们是同一个词。一次可能说的是“Noooooooooooooooo”，犹如凄厉的尖叫声；然后是“Nononononononononono!”像是机关枪支的突突声；然后“No...o...o...o...o...o...o”像是身体跌落深坑的回声。

“No”这个词在暴怒之中是卡顿的、刺耳的与嗜杀的。这个示意的符号（这个词）将它的所指（原本的意义）远远抛掉，变成一个拟声的喊叫，改变了它在每次说话中的意义。词语成了一个客体。

埃尔马诺反思：“问题就在于，我们是在电话里说话，我们看不到彼此。父亲和儿子的沟通，应该是面对面的，眼睛对眼睛的。”

如同每件事都通过词语来传达，隔着一定的距离，这些词语事实上隐藏的意义远比其他揭露出来的多。为什么父亲和母亲要分开？为什么他们的分离要以这种形式影响儿子，让儿子感到自己被抛弃的打击？如果在他们的日常生活中没有被划出界线，为什么父亲想见儿子却要在指定的时间才能去交谈？在这些边界以外，父亲是什么样子呢？儿子的焦虑，他想要见到父亲的渴望，他的无意识的愧疚——词语把这些都掩盖了，并限制着自己不去敲定见面的时间表：“今天晚上，明天早上，周日下午我有空，也许从2点到4点，或者上午9点到中午12点，或者现在，或者之后，或者可能，谁知道呢，也许再也不会见了。”

言辞可揭示想法，但也可掩盖想法。在这个案例中，他们就是隐藏的。这也是为什么扮演儿子的演员觉得需要撕破这个掩盖。通过这个美学的过程，埃尔马诺能够感受到在他和儿子相遇的时候，他都通过话中话，使用词语去掩盖、逃避问题。他谈论天气、学业、工作、选举，但是他从来没有听过也没有回答他的儿子没有明说的，但是依然非常要紧的问题：

“那我呢？”

这就是儿子最想要知道的：“那我呢？”而这也是父亲使用言辞作为他的掩盖想要阻止自己去发现的。然后，儿子谋杀了所有的话语，伤害了他的父亲，也伤害了自己。儿子爆发式的句法，不连贯的发音，残缺的、破碎的语词，这个谋杀使得他们的相互理解有了美学上的可能。

它将会到来……

在伯尔尼，玛蒂尔德（Mathilde）提出了一个场景，她的丈夫拒绝在经济上承担抚养女儿，但却要求他有权随时与女儿会面。在共鸣的阶段，参与者有资格去展示任何使他们感到共鸣的情境，这也就是为什么我们称这个技术为“万花筒”的原因。例如，他们可以展示：

- ①他们会在主角的位置上去做些什么。
- ②他们想让主角做些什么。
- ③主角所做的这些事情，有哪些削弱了他？
- ④关于反角的影像，关于他的力量、他的武器。
- ⑤他们在类似情况中的记忆，哪怕只是一段模糊的记忆。

感谢这些完整的、可能性的回应，两个年轻女士展示了两个强而有力的玛蒂尔德的影像，她能拒绝给她的丈夫任何权利，除非他也能承担起自己的责任。这些影像皆出自一个微小的、隐藏的元素，虽然迄今为止仍然很微弱，但是已经潜藏在玛蒂尔德的行为当中，这是她的一部分，只是还未能到达让她有力地自我表现的阶段而已。

被压迫者剧场的一个假设就是：在美学中获得的知识是需要始于个中已隐含着转化的开端。即兴演绎结束后，我问这两个年轻的女孩，她们是否相信玛蒂尔德就像她们展示的那样，她们说相信，认为她就是那样的。然后，我也问了玛蒂尔德这个问题，她回答说

“现在还不是，但它将会到来……”

6.5 影像中的 影像群

这个技术不要和“影像中的影像”混淆了，那个是说我们努力去创造一个单独的、综合的影像，包含了所有参与者刻画的影像。而这个技术则完全相反，参与者必须从一个单一的、原始的影像开始，模塑各式各样的影像。

第一阶段：即兴演绎

常规的即兴演绎中，主角会向所有的参与者解释他们应该如何即兴呈现，赋予他们每一个人相应的动机（他们的意愿、渴望）和对这些动机的特性进行描述（这些渴望如何使人快乐、采取什么形式、它们有什么特性）。

第二阶段：影像群的形成

即兴演绎后，邀请3~5位参与者，根据他们对主角情境的感受，一个接一个地沿用最初加入即兴呈现的演员，每人依次模塑一幅关于这个情境的影像。当第一位参与者塑造完他的影像后，演员再次即兴演绎相同的情景，只是这一次是按照它被再次塑造的样子；每一个演员可以做他想做的任何动作，只要不从根本上改变他自己原来的影像及他与其他影像间的关系。情景的基本结构一定不能改变。其他人依此类推，第二位参与者模塑他的影像，演员然后即兴，直到所有人都进行一遍。

我们根据参与者重新构造的影像，对最初的即兴呈现进行几次的再演绎。显然，每一次的再演绎都会将原来的情景赋予新的启悟、新的角度。一样的言词，一样的语句，获得了不一样的意义，有的时候变化很小，有的时候甚至表达了和最初的即兴呈现中的情景完全相反的意义。就算每一次相同的意义也不依赖于相同的词语，当中介的影像变了，影像就会把词语重新“过滤”，赋予它自己的色彩。

实例

1989年的7月到8月间，我在里约热内卢为一群来自纽约大学的师生主持一个工作坊。玛丽（Mary）提供了一个情景：她的男朋友被起诉持有毒品要进法院，据她说，

她男朋友是被冤枉的。玛丽决定以证人的身份出席为其辩护。她的父母对此感到很担心，要求和她见面讨论一下这件事情。她和她的爸爸、妈妈、哥哥见面。

第一个即兴演绎：父亲发现了玛丽已经和男朋友同居一年多了。父亲得知女儿不再是一个纯洁的处女，这件事情让他大吃一惊（这些事情发生了，就算是在美国……）。儿子立即加入了辩论，站在了父亲这边。玛丽问哥哥有没有和女性同居过，哥哥回答说有，但是他不会娶她，也不会娶任何答应在结婚前与他同居的女人。玛丽寻求母亲的支持，她就像是传统典型的母亲一样，只想着端茶递水，她请求丈夫和孩子们冷静下来，转换话题，谈论天气与邻居，让他们别那么大声……但是，与之相反，她这样做只会让每个人更加恼怒。

之后的即兴演绎，接下来的影像有：母亲和其他三个家庭成员一起分享；父亲和儿子联合起来反对玛丽；儿子跟着父亲屁股后面走；父亲看着外面，想走却被迫留下；然而在所有的情景中，玛丽巨大的敌意都是冲着她哥哥的。玛丽可以不管爸爸妈妈，她可以躲开他们远远地生活，她甚至可以忽视他们。但是，对哥哥就完全不一样了，她不能原谅他。哥哥在她这个年纪的时候，差不多是同样的情景，他和朋友四处闲逛与她现在的想法一样，但是他现在叛变了。玛丽无法原谅哥哥因惧怕父亲而站在了他自己也不相信的立场上。

然后我提出了一个新的即兴演绎：玛丽单独和父亲待在一起。奇怪的是，事情看起来变得没那么糟糕了。父亲没有把见面变成一场警察的质问，虽然他曾这样想过。在家人面前，他觉得自己不得不是一个严父。但当和女儿单独在一起的时候，他不再表现得像一家之主，而是一个父亲，并且他们可以心平气和地沟通，不会突然爆发情绪。在这段时间里，他们交换彼此的想法，获得相互的理解。

在第一个即兴演绎中，玛丽想要去分析她和父亲关系中的敌意。在最后一个即兴演绎中，她的对立明显指向了哥哥，那里有着她真实的矛盾。恰恰是整个家庭结构，当爸爸、妈妈、哥哥同在时，玛丽就会有激动的倾向，而当家庭成员单个出现时玛丽就不会有如此的表现。家庭的意义大于成员的总和。

6.6 投射的影像

我已经在《演员与非演员的游戏》这本书里详细地介绍过这个技术。它包括构建一个动态的影像，并让参与者对其进行论坛，在讨论中，每个人把自己的感受投射到这个情景上去，用他们自己的方式去解读它。在这个动态的影像当中，以静默的方式进行，每个人努力去寻找解决方案或者替代选择。

最初，我们把这个技术用在综合的影像中，把它作为起始点。之后，我们从参与者以影像构建自己的故事开始，运用影像不涉言词，静默地进行。影像本身蕴含多重意义，一个人总是可以从另一个人的经验里获得学习。当我想要以我的影像意符（signifier）去定义我的经验时，其他参与者会投射其他可能的意指（signifieds）在同样的符指上。

6.7 关于时间的 影像

这个展望的技术非常简单，对于想迅速在团体中动员很有帮助，它也很好地以美学的方式来确认团体中的共同元素。

第一阶段：游戏

引导者让团队成员在房间里四处走动。他不时会给出三种指令，分别是：①时间，②影像，③行动。时间指令是白天或者晚上某个关键时期的连续时间。在一些情境里，时间是精确地规定好的：正午，2点，4点，10点；午夜，凌晨3点；早上，8点，10点。在另一些情境里，时间是模糊的，如下午结束的时候、黄昏、一大早、夜里等。在特定的情境下，当引导者觉得某个时间很重要，他甚至可以指定是一周中的某一天，如周六晚上、周日中午；甚至回想特殊的日期：选举日那天的下午6点，你生日那天早上的第一件事，还差一刻钟到新年；甚至是罕见的日期：总统死在办公室的那一天……

引导者宣布在一个特定情境下的时间，参与者自己在心里进行准备，引导者给出“影像”的指令，同时参与者在头脑中选取他们在那一天、那个时刻习惯性的、

仪式性的（或者是在这个罕见的事情中异常的）影像。最后，当引导者说“开始！”时，参与者就要和他们（想象中的）对象对话，这个对象通常是他们在那个时刻会有联系的。所有参与者都要保持投入，只需进入到自己的世界，不需要和其他的演员发生联系。

当引导者喊：“停！”所有的人都停下来并且准备进入下一阶段。

第二阶段：讨论

引导者把讨论的话题聚焦于发生在每一个参与者身上的经验，以及他们经历中的连接点和相似点：在哪些点每个人或者所有人觉得最有力量，在哪个点力量消逝了，哪些是令人烦乱的时刻，什么时候他们觉得最有行动力，最放松，他和其他人的关系怎样，和动物呢，和电话呢，和电视机呢，在什么时刻他们采取的行动是受自己的渴望驱使，在什么时候他们做事情是因为受到别人指令或者出于职责，在什么时候他们会感到不自如，什么时候他们感到开心，在什么时刻每个人的感受都和其他人的一样，在什么时候他们的感受又是独特的。

6.8 仪式性的 姿态

一名参与者演绎他日常生活中的一些生活惯性动作，在一个关键点上定格。任何人如能辨认出那个情景可以走上舞台，用肢体动作、静默地完成这个人正在表演的情景。在有一些参与者加入后，引导者就可以询问：你认为自己在哪儿？正在做什么？通常，在一个非常同质的团体里，他们大致都可以“精确地”辨识出来，因为这些行动是他们有共同经验的惯性事情。在不那么同质的团体里，他们的说法就会有很大分别——一个人会认为他在办公室里工作，另一个人则认为他在学校。在这种情况下，纵使有互相矛盾的假设，但也会和能互相辨认的假设一样有趣。

社会规则、惯性和仪式

走左边还是走右边是一种社会礼仪，惯性是一系列有序的活动、对话、行为，我们无须思考，习以为常。惯性使我们机械化，大多数情况下它是无意识的，不容

易被察觉的。仪式则是有意识地设计出来让人看见的公众场面，如总统的授职仪式或正式的婚礼。¹

第一阶段：模式

模式是一个情景或者是一出戏，影像或连串的影像，或者动态的画面，这戏剧性的处理就是我们探究的起点。这个模式通常是原始惯性姿态的静止影像，其他参与者加入后构成相辅相成的肢体姿态。

第二阶段：模式的动态演绎

动态演绎的技术是一个让我们能投入进去探索的过程，通过应用在原始模式的不同步骤和各式各样的行动进行。当我们动态演绎这个影像，把它活现出来，它就再也不只是一个静止的影像。

6.9 惯性和面具

那些惯常的行为是加诸我们身上的行为面具。我们带上一个特定的面具来应对一个特定的惯性行动。为了识别这些面具，我们可以试着打破它。²

6.10 受压迫的 多重影像

许多受压迫的影像是小组成员建构出来的，然后他们在动态演绎的同时观察他们对彼此的影响。有时我们问题的解决方法是在影像之外而不是内在发现的。³

1 这项技术的游戏详细记载在《演员与非演员的游戏》一书，“影像剧场”技巧中的“仪式性的姿态”方法部分的“社会规则、惯性和仪式”（social code, ritual and rite）。——审校注

2 这部分结合了《演员与非演员的游戏》中“惯性和面具”（ritual, rituals and masks）部分的两项游戏。——审校注

3 这部分技术详细记载在《演员与非演员的游戏》中“压迫的多重影像”（Multiple image of oppression）部分。——审校注

6.11 幸福的多重 影像

参与者以他们喜欢的定位创作多个关于幸福的影像。然后，观察这些影像被动态演绎时的影响：幸福看起来像什么？一个人关于幸福的观点和另一个人的观点兼容吗？一个人的快乐是建立在另一个人的不快乐之上的吗？

我们通常都不知道在被什么压迫着，我们想要摆脱什么，但我们更少知道自己需要什么，我们必须有梦想，并不是那种作为现实的替代品的梦，而是可以帮助我们想象未来的梦！¹

6.12 轮转的影像

本质上这是一种通过轮流换转人物角色和观众的探究技术，每一个角色或旁观者会根据自己的观感扮演主角和其反角的影像，这个模式在每次变换中会进行再即兴演绎。

6.13 转化的影像

首先，小组雕塑一个关于某一问题的“真实”影像，然后再雕塑出一个“理想”影像，即小组想见到的对于这个问题的理想现实展现。接着，回到“真实”影像，每一个参与者尝试去展示“转化的影像”：如何从第一个影像转变到第二个影像。

这是一个辩论过程：人们可以不同意其他人的意见。²

6.14 团体的影像

同样的技术可以用于团体的影像。首先，每个人雕塑定格出关于他们感知的这个团体的画面，把他们自己作为自我身份放到这个图画中去。然后，他们可以再构建一个关于本团体理

1 这部分技术详细记载在《演员与非演员的游戏》中“幸福的多重影像”（Multiple image of happiness）部分。——审校注

2 这部分技术详细记载在《演员与非演员的游戏》中“转化的影像”（Image of transition）部分。——审校注

想状态的图画：他们想让他们自己成为什么样。最后，他们尝试让团体从它现在的样子转变成他们想要的样子。同样的过程适用于团体的综合影像。¹

6.15 罗生门

这个技术与黑泽明（日本著名导演）的一部电影同名，电影用五个视角诉说了—一个关于强奸的故事——强奸犯、受害者、目击者等。这项技术用于分析有好几个人情境时尤其有用，他们每个人对正在发生的事情都会有不同的看法。

第一阶段：即兴演绎

这是一个正规的即兴演绎，由说故事的主角选取演员及引导情景。这可以是一个有很多角色的情景，角色最多五个。

第二阶段：主角的影像

主角依据他感知到的样子，雕塑情景中人物的影像，并把他们放在适当的位置上。当摆放完其他角色后，主角也要把自己安置在影像当中，展现自己和其他人的关系。这些都是主观的影像，可以是畸形的、极端的、有寓意的、象征的，什么都行，并且在人物与位置的摆放中可以把玩形状、大小、距离，所有不同点子都可以使用。这里只需自然地呈现情景就可以了，不要试图去复制它。

第三阶段：再即兴演绎

按照剧本的基础和原本即兴演绎的框架对情景进行再次即兴演绎，并可以加入面具中出现的任何元素。影像中的人物角色是固定的，虽然可以在舞台上移动，但是不能失去每个影像中应有的元素。角色的声音、行动和表达都可以通过影像得到传播和转换。这些都是主角对于这个情景的感知。

1 这部分技术详细记载在《演员与非演员的游戏》中“团体的影像”（Image of group）部分。——审校注

第四阶段：其他人物角色雕塑他们的影像并再次即兴演绎

使用和主角刚刚做影像的方式，之前情景当中的其他人物角色也依次地每个人都制作一个关于他们自己是如何感知其他角色的影像，然后将他们自身也安置在影像中。随着每一轮新的影像诞生，该情景都会被再次即兴演绎。

实例

1994年在英国的一个工作坊上，一位年轻的亚洲女士展示了一个情景，她第一次和她的白人男友一起去他父母家。在原本的即兴演绎中，整个场面虽显得有点儿尴尬，但还算是很客气。男友的父母对这个亚洲人感到不知如何对待是好，他们担心自己出错，也担心会有文化差异，不像他们平时表现得那样热情。在主角的影像中，男友躲到与桌子有一定距离的地方，双手掩盖着耳朵，背对着所有人。男友父亲像个怪物，居高临下地盯着她；男友母亲与她保持着一定的距离，自我保护地伸开胳膊，就好像害怕她会抓住些什么似的。其他版本同样透露了真实的感受，在父亲的版本中，母亲跪着，用手画着十字；这个亚洲女士站着，用一条腿环绕着男友，就像是有掠夺性的印度女神；父亲“警戒地”站着，保护他的家庭，他伸开胳膊，就像一个英属印度殖民地的先锋，准备好了只要一看到“当地人”眼睛的眼白，就去攻打他们。

这个练习可以用于戏剧彩排，就像是团体的影像这个技术一样。它也可以被用来分析团体的状况，尤其是当团体在某些特定情况下出现运作困难，如开会。这个技术可以使人们看到别人是怎么看待他们的。

7

内观技术

7.1 反角的影像

这个技术只适用于调查两个人之间的关系。如果主角想要分析的情况里还包含其他人物角色，也可以用这个技术进行分析，只是所有的相互关系必须集中在主角与反角的主要冲突上。

第一阶段：自己的影像

如果我们只有一个主角，团体就聚焦于他展示的问题和情况。但是这个技术也同样可以运用一般有四个或五个主角的“展览会”模式来进行，我们就同步分析由团体呈现的每一个主角。这里用于单一主角的展览会模式会简化一点儿，但具体操作的步骤没有分别。

团体选择了一个主题，如爱、嫉妒或者优柔寡断。当我第一次和一个团体一起工作的时候，我常常建议以“恐惧”作为主题，因为我相信恐惧是使我们接受压迫的原因。一个没有恐惧的人可以被消灭、被杀害，但永远不会被压迫。切·格瓦拉（Che Guevara）在被逮捕、受伤、被缴械的情况下，受到了玻利维亚军队军官的无礼对待，他毫不犹豫地军官的脸上吐了口水。即使在被缴械和囚禁的情况下，他都不畏惧；即使被敌军包围时，他都没有失掉勇气。不久之后，他被谋杀。对于我们来说，这种程度的英勇的确是罕见的。我们害怕，不敢英勇。因为害怕失去工作，我们屈服于不可接受的工作环境。由于害怕失去人们的爱和陪伴，我们接受不可接受的处境。由于害怕死亡，我们接受不喜欢的生活方式。我们总会感到害怕，有时多，有时少。我们意识到恐惧，或多，或少，或者根本没有。但是恐惧一直都存在，

监视着我们，决定着我们的行为和反应，决定着我们的生活。

让我们假设“恐惧”是选择的主题。引导者让参与者进入一个圈，面朝外站立，彼此之间稍微有点儿距离。在这个位置上，参与者各自要想起一个关于他和一个令他感到害怕的反角的情景。情景必须要具体和清晰：是关于一场面对面的对抗。参与者最好不要思考太含糊的处境，如对社会的恐惧，但可以是从中引发出的某种特定的恐惧。在这个过程中，“抽象的恐惧”不能帮助达到探索的目的。我们需要的是“社交恐惧”，它必须被实体化到一个真实的、特定的人物身上。

当参与者想到一个令他恐惧的、具体的社会情景，他就要用他的肢体动作把它转化为一个影像，想象他的反角就在他的对面。然后转向内圈，此时先不展示他的影像。当所有的参与者都转向内圈时，引导者就要求他们同时展示影像。所有的影像同时展现，以避免因先后进行而相互影响。

第二阶段：影像的分类群组

参与者维持在圈中，维持定格影像的姿态不动。然后引导者要求他们去寻找并接近和他们自己的影像相似的影像，远离和自己不同的影像。这样就形成了影像的家庭团体，三四个群组都可以，但数量不要超过五个，不然参与者的注意力就会太过分散。

第三阶段：影像的选择

引导者要求所有参与者一起从每个群组的影像里选择一个最有代表性的影像，不是挑选最好的，我们要选择的那个在一定程度上涵盖了群组的象征或综合其特性。这个被选取的影像必须包含出现这个群组中最能被察觉到的元素。这个主要凭着组员的感觉而做出的选择通常是主观的。

依这种方式，整个团体一起选出代表每一个群组的影像。这三四个或五个影像就是综合了全组成员在此时此刻对于恐惧的影像。

第四阶段：动态演绎

这个阶段花的时间比较长。需要依下面的顺序一段一段地呈现。

①引导者要求把所有定格影像呈现在团体的面前，让大家都可以就着所看到的进行观察。这些对影像的评论仅限于单纯的显现的范围内：我们不做大而全的讨论，因为这里的目标不是要达成一个明确的结论。每个人说说他们对这些影像的感觉，这时引导者把他们的注意力集中在一些客观的细节上来，如这个影像是站着的还是坐着的；他的手在做这个，他的眼睛转向某件事情（或没有），身体在某个位置等。这个技术——事实上所有其他技术——任务不是为了去阐释，而是引导我们去察看我们正在看着的事物。

②引导者要求影像中的演员各自为影像设定一个重复的肢体动作，利用它的节奏，或快或慢，放大他们对于所恐惧情景的感受。

③引导者让影像中的演员为刚做好的有节奏影像加入一个或多个语句，以呈现出在这个特定时刻里他们所扮演的人物角色的想法。开始时，为避免他们之间可能的相互影响，他们要同时说出自己的语句。然后，让他们一个接一个地说出自己的语句，让所有组员都能听到。如此，就有了影像、节奏、语句。

④在这一步，引导者要求每一个主角完成一个变形（metamorphosis）。主角已经向我们展示了一个特定的影像，以特定的节奏，说着特定的语句，在那个时刻，一个真实的、具体的时刻，就在他的面前有着一个特定的反角。他的反角的影像到底是什么呢？主角此时必须非常缓慢地把他的影像转化成他的反角。从中，我们可以看到每个人是如何一点点地把自己转变成压迫者的影像。

⑤引导者接着要求每一个影像中的演员为他们的反角的影像做出一个重复的、有节奏的动作，再说出一句或更多的话语，呈现他的反角在那个时刻的部分想法。演员必须找到具体的想法，而不是概括的或抽象的想法。

所以，主角的影像有了有节奏的动作和语句后，我们又给予反角的影像以有节奏的动作和语句。凡此种种对被压迫者的工作，通过几个影像的象征或综合反映了团体的恐惧。

第五阶段：确认或识别

引导者询问，谁能对一个或其他压迫者的影像有所确认？（这个可能性极小）或可以识别出他们？无论是谁能确认或识别其中一个影像，通常都是因为他从中认出一个具体的人物，这个人物曾使他或正在使他感到痛苦；又或者是因为这使他想起了他自己的反角，那就要请他出来取代这个反角的影像中的演员。创造了这个影像的主角，就回到他最初的受压迫者影像当中。当所有反角都完成了被取代，就会有3~5对主角和反角（受压迫者和压迫者）留下来。被压迫的主角要能辨别这些他创作的影像中的人物角色，知道他们是谁，将会帮助他们去维持接下来的即兴演绎部分。

每一对演员都对立着站好，我们准备好进入第六阶段。

第六阶段：在两个模式中的即兴演绎

引导者连续地给出四个指令。

①“影像！”参与者面对面扮演他们代表的主角和反角的影像。

②“节奏！”两人在影像中加入节奏。

③“语句！”他们不断重复说出之前的句子。

④“行动！”在“展览会”模式下，他们两人同时开始即兴演绎。他们只知道情景的起点，这里不是为了去复制过去已经经历过的情景，而是为了对未来进行一个实验。主角需要努力使自己从这种压迫和恐惧中得到释放，反角则用行动去展示他知道的这个压迫者是如何去压迫他人的。

在这个舞台上，有一件事情几乎总是突然发生，参与者会认为是一个问题，而实际上并不如此。演员化身成反角，他扮演时是参考了一个他所知道的反角的模样，一个出自他的个人经验、生活、具体的、与这个激发主角的反角相似的人的感觉和样子。他知道的是一个类似的压迫者，而不等同于就是主角要对立的那个。所以这个反角在某程度上在两个演员心目中会有或多或少的差别。主角可能想着反角就是他的“父亲”，然而另一化身成这个父亲形象（他并不认识）的演员，可能想着扮演来自兵营里的军士。这个超现实主义的情景，一个演员喊道“爸爸”，另

一个演员回答说“士兵”，表面上的结果是互相误解。然而事实上，演反角的演员只不过是“从‘父亲’的影像里分离了‘军士’的特性。影像的意涵丰富，我们一定不能因为这个不一致而剥夺这种丰富性，以肤浅的现实主义的名义或者出于对逼真性的渴望，认为他们是语无伦次。

必须要预先告知演员可能在即兴当中会存有这些差异，避免他们在过程中分心。相反的，如果差异出现了，这种差异就会引领参与者更全面地去探索此情景、境遇、主角们的和我们自身的恐惧。

由于这种差异性是那么剧烈和具冲突性，几分钟之后，现场通常就会引爆一场冲突，演员们会倾向聚焦在舞台上行动的暴力，而不是戏剧性的行为。引导者这时应建议演员用“柔声慢作”模式呈现暴力行为。第一段的即兴自由表演会激发演员，强化了他们的创造力，让他们更了解彼此间的关系。

第七阶段：第二次即兴演绎

几分钟后，引导者暂停这些即兴演绎，动员其他参与者去替代第一组的反角去尝试使用新的、在第一次即兴演绎中没有出现过的压迫形式。因此主角将要面对来自新压迫者的“军火库”中新型武器或者新式攻击。在这里，“超现实”也能发生，这其实是假的“超现实”，事实上，这只不过是第一个影像的另一个真实面相而已。那个原本是“父亲”的人，后来变成“军士”，现在可以变成“老师”“神父”“哥哥”或“老板”，其他任何来自从替代的演员经验中产生出的角色，把这个压迫者的影像具体呈现出来。

第二次即兴演绎也可以用“常规”模式和“柔声慢作”模式进行。只要有参与者仍然能够从这同一个反角身上辨别出其他特性，并且愿意自己到舞台上来试验面对这种新冲突对峙的可能性时，就可以容许进行第三、第四次即兴演绎。当只有一个主角时，特别建议保持替代反角的多样性。此时，把主角放在中心的处境，经历几轮同一主题的即兴演绎后，再使用不同的情绪、想法来进行即兴演绎。这些技术都不用按所列的步骤严格执行，如果一些步骤对于特定的情况来说是多余时，就不用进行所有列出的步骤——技术要适应于人的需要，反之则不然。

第八阶段：交流想法

引导者带领讨论，让参与者就其观点和印象进行交流，引导者简要地重述参与者感受到的所有事情。

实例

对空虚的恐惧

在日内瓦，当我运用此技术的时候，一个姑娘对我说：

“根本不可能！我雕塑不出来一个恐惧的影像，因为我没有具体的恐惧，我的恐惧都是抽象的。”

我驳回了她的说法，并且坚持要她多说一些她的“抽象的”恐惧。她说对死亡恐惧、对未来恐惧、对无限恐惧，最后她说：

“但是空虚最让我感到害怕。”

我让她制作一个关于空虚的影像：

“我做不到，空虚就是空虚。空虚是不存在的东西。我怎么能制作出一个不存在的东西的影像呢？”

“那就去制作一个不存在的，但是你又想看到它存在的事物的影像。关于这事物或这个人的影像，任何都可以。”

“不。我还是想去做一个关于空虚的影像。”

“可是你刚才说你做不到。”

“我可以试试……”

她高兴地站上了一个离地面不是很高的窗台上：

“你看到了吗？对我来说，那就是空虚。”

“那是什么？那里根本就不是‘空’的；有一个公园，还有树，还有路过的人，那儿有一个广场，广场上有人行走，在那里没有空虚……”

“我不关心外面是什么。空虚就在这里，这个房间里。”

我反驳她：

“‘空’在这儿？但是我们在这儿，这里有椅子、桌子、物件，屋子是满的。也许我们并不是你想在这里看到的人，但是我们在这儿。”

“是的。你们不是我想在这里看到的人。”

“好的，那，如果我们不是你想要在这儿看到的人，我建议你去制作一个那个人的影像。我不是刻意地把复数‘我们’转变为单数‘那个人’。”

她犹豫了一会儿，然后选了一个坐着的小伙子，让他站在离她几米远的地方，让他背对着她，然后她自己回到窗台上。

“看到了吗？他就是空虚的影像。”

“也许是。但是它也可能是一些你想要的，但是却远离你的事情的影像。可能这个空的影像是这个真实的空，是把你和他分开的间隙。”

“也许是。”

“你制作了一个真实的影像。事实归事实，但它不是你所希望的样子。我建议你去制作一个理想的影像：你希望它是什么样子的。”

她从窗户上下来，把这个年轻的男人拉到她边上，然后爬到他的背上，让他背着。

“那就是你理想的影像？”

“是的”

“让我们回到真实的影像。”

她再次回到窗台上，这个年轻的男人远离他，背对着她，空虚的影像再次出现了。

“所以你的空虚的影像是你想要去爬上这个小伙子的背的愿望，这违背了他的意愿，因为他不想背你。这里意愿的冲突是明显的，比对你说‘我不能做出一个空虚的影像，因为空虚是不存在的’要简单得多。不存在的是他让你想对他做什么就对他做什么的意愿。我们可以很好地使用这个影像来进行工作，就像和其他你认为是‘更加具体的’影像一样。这个影像已经够具体了。”

在这个技术完成的过程中，我们确实能够去分析这个姑娘与小伙子的关系，她想要爬上小伙子的背，但是人家不想背她。她建构的影像就像其他切实可行的影像能做到的一样好。

7.2 剖析的影像

剖析的影像是受压迫者剧场的“军械库”中最强烈、最复杂的技术之一。如果主角对于这个技术没有真的准备好去运用，或者对于技术的步骤还没有深入的了解，就不要去使用这个技术。他也没有必要完成所有步骤，他可以在过程中的任何一个看起来对他最适当的阶段停下来。

第一阶段：即兴演绎

常规的即兴演绎是主角选择演员，演员要尽力以主角提供的个性特征来表现。

这个技术对一些牵涉到只有主角和反角两人的处境最有效。同样也适用于主角对一些事情感到困惑，认识模糊，也不知自己想要什么的境况。

第二阶段：影像的形成

团体会被即兴演绎带动起来，团体成员在即兴演绎中不能做旁观者或像是与之

不相干的人，大笑或喝彩。相反的，他们必须保持绝对安静，并且让他们自己投入这个观演者的氛围里，做好随时介入的准备。他们必须容让自己被情景激发，去影响他们的肢体的模塑动作和相应的情感。

在即兴演绎的最后，观演者会被邀请去制作一个关于他们对此情景感知的不同影像——先是关于对主角，然后是反角。影像反映的是对于在其中一个或多个人物角色的行为中隐藏的细节或掩盖的事情的洞察，如在主角所在情景中，那些使他变得虚弱、更易受到伤害的细节；在反角的情景中，他是在使用什么样的利器来攻击别人呢？这个影像也可以是呈现在之前复杂而混淆的情景中，关于压迫者和受压迫者之间关系未被显露的部分。在这种情况下，现在要塑造的影像就是要向参与者展示出一些可辨别的事情，尽管它们具有隐匿性。

由于我们的兴趣并不在于想看到情景的重复演绎，这里要做的影像并不需要是写实的。因为观演者基于对某角色的确认或辨识，把自己投入对主角或是反角的共鸣状态，所以影像只需要向其他参与者展现你看到的就好。影像可以是带隐喻性的、重复的、超现实的、表现主义的、夸大的、扭曲变形的，什么都可以，只要是基于确实的、真诚的情感。

第三阶段：互补组合影像的形成

当所有影像做好，每个影像中的演员在与自己相反的团体中各自寻找另一个影像。因此，我们有一对对互补的组合。这些互补的组合影像的组成是随机的，他们的选择准则是基于感官而不是客观的依据。

第四阶段：再次即兴演绎

当互补组合形成，每对参与者会有少许时间重复即兴演绎原来的情景。演员必须绝对保持原来呈现的模样，例如，在情景中我们看到其中一个影像是主角站在拳手的立场，那演员就有责任在整个即兴中维持这个立场，他可以移动，但不能改变这些关键部分。影像有过滤的功能，演员所说的话语都会通过影像来传译：把主角或反角的举止态度中的元素加以放大视像化。

在再即兴的过程中，演员不单只重复原来即兴的话语，也可以表述他们相信与

角色一致的说话，或是他们认为角色的潜台词和内心独白。这里的再次即兴演绎应该混杂着记忆与想象。

原来的主角和反角观察着这个再即兴的过程。

第五阶段：主角主导所有影像

在再即兴演绎完结后，所有组合逐一回到舞台上参与进一步的即兴，他们必须以最贴近第一次即兴演绎的话语、姿势和动作来重演情景。刚才观察了第一次即兴演绎的主角，这时要站在自己影像的旁边，重复影像中演员所说的每一句话、所做的每一个行动。

影像中的演员创作了一个放大的影像，这个影像是主角行为中任一个方面的细节。现在倒转过来，主角要“模仿”这个本来由他的影像而发端的影像，他要“模仿”他之前激发观演者的一个影像。他要把一个行为放大来演绎，而当中的细节会把整体转化。就像他在自嘲一样，但这不全然是讽刺，因为讽刺通常是把已知的变得夸大，但这里我们放大的是原来隐藏了的。

过了一阵子，引导者喊“出来”，影像中的演员走出情景，留下主角去独自面对那个扮演反角影像的演员。在一段时间内，主角必须保持同一个影像以刚才相同的行为态度来演绎这个情景。过了一会儿后，引导者喊“你可以改变！”那时，如果主角仍然满意自己的影像，他可以一直以此维持至整个即兴完结。但是如果他觉得现行的影像使他在挣扎中变得虚弱，无助于他对抗反角的话，他可以选择把影像慢慢地进行变形，转化成一个他想自己成为的影像，帮助自己面对这场对峙。

这个过程不断重复，直至所有互补组合演绎完成为止。

第六阶段：主角同时对抗所有反角的影像

主角回到舞台，但是这次他要自己对抗所有反角的影像。所有反角的影像同时进行即兴演绎，犹如是同一个人一样。在现实里，这些不同影像代表了反角的不同方面，这些都是参与者团体一起分析出来的。

所有影像可以同时说话，但他们之间不会互相交谈。主角可以与他们同时互动，像对待同一个人一样，也可以选择与跟其中一个影像互动。不管采用哪种方式，在

完成这个部分后，引导者向主角分享对他的观察概略，把主角刚才与一个或多个影像的冲突中的行动、肯定与犹豫之处告诉他。主角身体的行动就是书写。

第七阶段：反角同时对抗所有主角的影像

扮演反角的演员同时对抗所有扮演主角的影像，过程如上一阶段的一样。在过程中，主角必须仔细观察每个情景，尝试辨识出哪些影像使他变得虚弱，哪些影像使他变得强大，以及思考是什么导致了有此不同的效果。

第八阶段：进一步的即兴演绎

主角和反角再一次即兴演绎原来的情景，假若原来的版本是述说一个关于被压迫的故事，现在主角必须借之前看到的影像和与他们的互动经验来帮助自己尝试冲破这个压迫。被主角批评为对他的行为存有偏见的创作影像的演员，现在必须细心聆听。他们的责任是在每次看到主角“背离”那些之前所创设的影像时，就要发出“嗯哦”的声音来警告他。当主角听到提醒时，必须尝试把自己在第五阶段中的“变形”使用出来，回应当下的处境。

第九阶段：想法的交流

引导者协调参与者对这个过程的印象和观察进行交流。

实例

在剧场里，谎言也是真实的

1987年10月在科隆（Cologne），克里斯蒂安（Christian）建议演绎他与他女朋友的会面，他告诉我们他无法理解为什么他们经常争吵。我们来做“剖析的影像”。

在最初的即兴演绎时，我们惊讶于见到这对恋人从不看着对方。他们说话时从不看着对方，甚至话语都与彼此无关。他们总是有50厘米的距离，有时候会靠近一些，但是从不望向对方。他们视彼此的身体完全缺席，很有可能就连他们在跟对方讲电话也是一样的。

在即兴演绎完结后，团体为每个人物模塑了五个影像。首先是克里斯蒂安的影像：

①克里斯蒂安是一个西方的印第安人，把他的女朋友看成是像萤火般围绕着他，向着天空跳着舞、吟唱着。

②克里斯蒂安是一座大理石像，站在方形底座上，双手举起，眼看天空，姿态就像一个自视为英俊、雅致和英勇的男人。

③克里斯蒂安如一个闷闷不乐的孩子、爱哭，他拉着妈妈的裙子，在吮着拇指。

④克里斯蒂安杀气腾腾地用两根手指指控着，外界责怪他造成了所有麻烦，克里斯蒂安对这些控诉感到无辜。

⑤克里斯蒂安抱病、疲惫地坐在地上，一只手按着胃部位置，神情忧伤。

然后，我们一起看关于他女朋友的影像：

①女朋友站在窗边，看着外面。

②女朋友坐在椅子上，双腿张开，背向克里斯蒂安。

③女朋友向克里斯蒂安微笑，但没有看着他。

④女朋友在哭，坐在房间中地上的一角。

⑤女朋友在进行手淫。

接着，我们为这对角色建成不同的群组，以下是实时建成的各个群组：

①印第安人克里斯蒂安，围绕着坐在椅子上两腿张开的女朋友唱着歌和跳着舞；他没有看着她，正准备着把她吃掉；此时，她虽然陷入困境，可是她只是光坐着等候有人来拯救她。

②大理石像克里斯蒂安与正在凝望窗外远处的女朋友演出一个情景（虽然其实称不上是一个情景）。

③婴孩克里斯蒂安和微笑中的女朋友，她正在嘲弄着他。

④杀气腾腾的克里斯蒂安，这个用手指控着的原告律师，站在手淫的女朋友跟前。

⑤抱病和疲惫的克里斯蒂安在房间一角的地上，哭泣的女朋友则在房间另一角。

克里斯蒂安被接下来即兴演绎所吸引，但他很明显地表现出对最后一个片段不感兴

趣，他宁愿选择看着团体中的其他朋友。甚至第三个，我们都觉得不好接受，他却看得十分高兴，简直可以说他看得很满足。当中引起他最大热情的是那个关于印第安人的情景，这个情景可以最清楚地让大家看到他根本没有注视过他的女朋友。

及后，轮到克里斯蒂安演绎这五个情景，他可以根据自己的意愿选择保留或放弃其中一些。结果，他不但没有放弃任何一个情景，当原来演绎的演员下台后，他还把角色夸张放大了。他在每一个角色（印第安人、石像、婴孩、原告律师）中都演绎到了突发的夸大、极端的兴奋状态。这不单让人觉得有趣，荒谬的是，他其实是想逗我们发笑。看着他的绝望，或许我们不应发笑。相反，我们在忧虑地等候着第五个情景的到来，克里斯蒂安要进入那个又病又累的自己的影像中，假若他仍沿用之前的逻辑去把状态夸张化的话，他一定会死……可是他没有这样做。克里斯蒂安放大了一种外向的疲乏，一种似歌剧式的病态，就差没有唱《茶花女》的咏叹调了，但已经很接近了。

最后，他问我们：“你们喜欢吗？”他把我们看成正规剧场中的观众，而把自己看成是刚参与完首场演出后的主角。

“这要看你了……是你即兴演绎那些情景，而不是我们。你觉得喜欢吗？告诉我们哪些你喜欢，哪些你不喜欢。”

克里斯蒂安回答说喜欢所有演绎，因为全部都很真实，他真的很喜欢，甚至比我们想象中喜欢，虽然我们并不如他所看到的那样。

“你真的全都喜欢吗？最后一个影像也喜欢吗？”

“有过之而无不及……”

扎比内（Sabine）抗议。她认为克里斯蒂安一直在说谎。

“他只想做一个演出……为我们而演一个情景。这并不是他……当我们所有人即兴演绎一个情景时，我们都全心全意投入进去，我们颠覆自己，我们暴露自己，

我们展示自己，但克里斯蒂安并不是这样。他不停地说谎，他只会假装。在我看来，我觉得再没必要继续探索这些情景了，这样做一点儿意义都没有！”

她很愤怒。

扎比内说的一切都是事实，但并不是事实的全部。对我们来说，克里斯蒂安矫揉造作式的发怒，的确令我们很难明白他和女朋友之间的关系。即使是扮演他女朋友的演员，都认为克里斯蒂安给予她太少关于他女朋友的信息或演出方向，因此，她相信她的演绎是不太有根据的。因为他缺乏对她的理解，所以她也不能认识那个女朋友。

“我不相信。”我说。“假如他给予你那么有限的价值，那么很有可能，他给予他女朋友的更少。”

的确，克里斯蒂安在演绎他自己的个性，但那个女演员需要演绎的是一个她毫不认识的人。可是，他们俩在我们面前却是活生生的即兴演绎。的确，克里斯蒂安不断地在“说谎”，我称之为表演式的说谎。他是在说谎，没错，但是当他在说谎时也是真实的。我们容让自己的感知被谎言所遮蔽，阻碍了我们看到在行动中的说谎者。假若，我们能注意到他，我们就能看到说谎者克里斯蒂安在说谎这个行动。克里斯蒂安在“作秀”，他真实地在说谎。

很有可能地，那五个关于克里斯蒂安的影像是启发于他所告诉我们或在即兴中出现的谎言。很有可能他展示给我们的都是不真实的，但是，他的确想我们这样设想他。

假如他是在说谎，那代表着在某处有一个真相存在。说谎者不单只想误导真相，他同时也想把真相隐藏起来。

那什么是真相呢？

“我就是喜欢这样，我不想做别的，我只想维持这样的自己。我就是这样对待我的女朋友和其他所有人的。如果我做出任何改变，我们最终将会分手。我们只想一起争吵，靠近彼此，所以我们不能看着对方。所以？”

克里斯蒂安不停地说话，就像我们都不存在一样，因为他不想让我们去相信他。所以？

所以？所以，什么都没有，一切都很好。我们从他的说话中辨识到的已经严重过极了；总而言之，他到底想让我们看到什么呢？如果他说他就是喜欢自己这样。那么，没问题，让他这样子就好了，我们没有什么可以做的了。最多是我们能够建议他做出尝试，起码是给自己一个经验，演绎一个他和女朋友比较平静、较少痛苦的情景。我还提议他重新演绎即兴。克里斯蒂安拒绝：“我很累。”我继续推动他。“不，我真的不想做了。事实上，我感到有点儿想吐……”于是他走开了，坐到房间的一角。

除了他，没有其他人在角落里，扮演女朋友的演员跟团体成员一起坐在地上。他们粗略地重演了第五对组合的情景。

在剧场中，问题不在于一个人在说谎或是在诉说真相，焦点在于看他在这个过程中做了什么、演了什么。尽管主角在说谎，但说谎这个行动本身仍然是真实的。

7.3 仪式和面具的 环回

这个技术的基础是假设日常生活中的仪式让每个人带着一个恰当的面具，面具的功能是缓冲人们与他们被要求去执行或有责任去执行行动之间的碰撞。那么拒绝利用这个面具，或者是运用一个不适当的面具借此打破这个仪式，或者是让这个仪式有比较大的更改或展示出它的不适当，也是同样正确的。事实上，介于仪式和人之间，彼此制动了一项战斗：面具就是这场对抗的结果。

第一阶段：仪式化的即兴演绎

主角建构几个不同的情景，四五个比较好，少于四个使这项技术效果不显著，多于五个则容易造成混淆。每个情景要“摆放”在房间里的不同位置。主角必须在每个情景的即兴之中扮演自己，并要把其中的重要元素向其他演员介绍清楚。演员们可以自由地即兴演绎，但必须要跟随这些基本的指引。主角选取的情景必须包括不同的压迫，而在当中他的行为在每个情景中或多或少都要有些不同。例如，主角会以不同的表现对着她男朋友、分析师、父亲、街口杂货店店员。

每个情景的即兴只需维持几分钟，之后，引导者向观察的团体成员提问主角在情景中的行为表现，他最突出的性格特质是什么？他的面具有什么样的特质？旁观演员不是以话语来表达而是要运用自己的肢体动作去呈现他们的观察。如果有一定数目的观察者展示了一定数目的影像，那么团体可以一起为每一个情景选取一个影像，在每个情景中，当引导者问主角他想要从每个人物中获取什么，主角才能去练习争取他想要的，他要以实际行动去争取而不只是展示他想“就是如此这般”。我坚持强调这点：人物本身是行动，而不是对行动的反应，是动词而不是名词，在每个人的最底层，都有“我的需要”。我们可以用形容词来描述一个人，但一个人不可以把自己形容词化。演员必须展现去爱的行动，而我们就可以把他的角色形容为一个爱人。他要展示的不是一个爱人的形象，而是要呈现一个在爱的行动中的人。

当第一个仪式情景完成后，主角走到第二个情景，第一个情景的演员“静止”，仍然留在演出情景的空间。第二个情景开始即兴演绎几分钟，完成后，引导者问在第二个即兴演绎中演出的团体成员关于主角几个主要和特定的性格特质的问题。如常的，所有回答反应都要以表演或影像形式来呈现而不是用话语。然后，我们继续以同一程序进行第三、第四和第五个即兴演绎。

第二阶段：强化面具

当完成第一系列的即兴演绎后，引导者列出在每个仪式情景中团体记得主角的性格特质（他的面具）。接着，他让主角再依次重做每一个情景，这次把每个特质夸张及放大。如主角曾展示他宽大胸怀，这次他要做得更加慷慨；如主角之前展示他是偏执的，这次他要把那份偏执推到极致；如主角是暴力的，这次任由自己凸显那暴力行为。

第三阶段：面具与仪式之间的冲突

接着，引导者请主角即兴演绎其中一个使用放大了面具的情景，然后保留这个面具，去演绎余下的其他所有情景，使用这个不恰当的面具挂在脸上。其他在情景中的演员要一致地遵从主角这个新的行为表现做出反应。因此，我们就能够去推论“假如这样，那会发生什么……”

在一个工作坊里，有一位主角坐在心理分析师的沙发上，表现出退行状态，吮

着拇指。然后，他一边吮吸着拇指，一边走去见女朋友。他发现自己的态度并没有使情况变得简单。假如他隐藏“吮吸拇指”这个秘密，其实他仍然象征性地带着这个态度与其他人相处。这是他一贯采用的方法。他还发现尽管他从来没有明显地把这个态度向女朋友展示，但事实上这只是他自己的一个“假如……”而已。在另一个工作坊中，主角与她的女朋友们在迪斯科舞厅疯狂地跳着舞。然后又在同样方式的表演下演出拜访父母、餐厅打工，或忙着与孩子在一起，她戴着快乐的面具，无疑地与父母、孩子和顾客的关系得到改善。可是，当她戴着那放大的意志消沉的面具，却把她带进了“朱丽叶坟墓的气氛”，这是她与父母关系的面具，那之前所特有的迪斯科舞厅乐队的朝气突然冷却了。

这技术可以让主角见到一个人其实是由许多部分组成的，人们很少在任何地方都能够表现同一个自己。我们有时会转化自己，让自己能适应那些约束、限制、阻碍我们去表达自己的仪式。在这些情况下，有些在我们自己或仪式当中使之不能运作的部分要去改变的话，我们首先要在戏剧化里、在美学空间中看见它。

7.4 混乱的影像

这技术跟“仪式与面具的环回”相类似。它特别奏效于做完“关于时间的影像”之后。在这儿，我们必须看到主角生活中的不同时刻，在哪个时刻主角有多么专注；哪个时刻有最多或最少的能量；又或多或少强烈的兴趣；或多或少的愉悦或悲伤；什么时刻最笃定；什么时刻最困惑。使用“混乱的影像”，主角会看到当中的差异，尝试去修正或重构他认为需要更改的。

第一阶段：影像的组成

主角尝试展示五个或更多影像，关于自己在一天中五个或更多不同的处境，那些处境显示了他五种不同的态度，向着五个不同的方向，带着五种不同的能量。他逐一建构展示了自己和反角在内的五个时刻的影像，这两个人物每次一经模塑后，就立即找另外两个人来代替。五个情景同时以“柔声慢作”模式进行即演绎。

第二阶段：展览

主角在各个正在同步即兴的情景中游走。每一个情景将会进行3~5轮，每次二三分的即兴演绎。每一轮完结后，主角给予演员指示，朝着他认为能使不同情景中影像变得更加和谐的目标，让他们修改行为。如果主角觉得有需要的话，他可以在最后一轮时，进行“快版论坛”代替每一个扮演主角的演员，更清楚地把对理想情景的想法付诸行动。

第三阶段：讨论

讨论需要集中几轮演绎中所发生的事情，尤其是主角在每一个情景中的参与部分，注意他对哪些情景有较大的强烈兴趣或比较没兴趣。

7.5

“头脑中的警察”的影像和他们的抗体

第一阶段：即兴演绎

主角和他选取的演员一起即兴演绎一个原始的情景。

第二阶段：影像的形成

引导者请主角利用其他没有加入即兴演绎的参与者进行肢体雕塑，模塑出在他的记忆中或者在他第一次即兴演绎的过程中想象出来的“警察”的影像。这些影像必须表现为具体的人物，是真实的、认识的、熟悉的人。不是像“家人”这种抽象的概念，而是具体的爸爸、妈妈、阿姨；不是“社会上的人”，而是具体某一个警察、老板、律师；不是“教堂里的人”，而是某一特定的神父等。在即兴演绎的时候，我们看不到这些人物，但是他们却出现在主角的脑海里。这些人物会激发主角原始的恐惧、渴望、憎恶、恼怒。在即兴演绎的过程中，这些人物在不同程度上出现在他的脑海中。

之后，引导者问其他参与者，他们是否认出主角脑海中其他的“警察”，或者是否这个即兴唤醒了他们自己脑海中的“警察”。如果他们也有的话，他们也必须制作出这些警察的影像。显然，如果参与者看到了这些警察，这是因为他们熟悉这些也出现在自己脑海中的警察，所以他们和主角间建立了共情(sympathetic)的关系。

主角有权利接受或拒绝这些影像，除非这些影像能唤醒他对一个特定人物的明确记忆，否则他可以不接受它们。那些警察是具体的个体，是我们知道的人。

第三阶段：塑像群的整理

引导者要求主角摆放这些“塑像”形成一个星宿群，将最主要的放在中心：它就是太阳。每一个“塑像”和他的关系是什么？每一个“塑像”的位置离他有多远？面朝里还是朝外？站着还是坐着？在他前面？在他旁边？在他后边？还是可以感觉到却不在视野里？离他是无法忍受的近，还是极度的远？塑像之间的内部关系是什么？这些无形的人物角色（“警察”）可以看到彼此，还是相反？他们是隐藏的吗？他们之间有冲突，还是相互团结？

在进入下一阶段之前，引导者要把团体的注意力集中于这些塑像群（constellation）的客观细节上来：从这些“塑像”的细节以及这个塑像群的构造的细节，可以看到的人物角色（即兴演绎的人）和看不见的人（“警察”）在这个空间里的定位。它指导团体关注观察主角与其他塑像的关系。引导者必须说出自己的看法，刺激主角和其他参与者也说出自己的感想，表达他们的观察，即使他们发表的内容互相矛盾。我们不是为了寻求解决那些矛盾，而是为了从中得到启迪。我们必须要从客观的角度去看影像，能辨别什么是客观（这是不容争论的：那个在影像中的人只能是坐着或是站着）；什么是投射（“我的印象是她很恐惧”“我觉得他好像在恋爱中”等）；什么都可以说，只要能维持对“这是什么”和“我觉得”之间的区别，明确哪些是独立存在的事实，哪些是我们个人的认知。

第四阶段：关于影像的信息

这是这个技术最美丽的一个阶段，可能是因为这是个最戏剧化和最多移动的阶段。引导者请主角依自己设定的次序，逐一走近每一个看不见人物的影像群，轻声地、清晰地告诉他们一些关于自己与他们过去共同经历的事情。每次“对话”必须以“你还记得吗？当……”开始，以“就是因为这样……”作结尾。就是说，“对话”必须是一件在他们两人之间真实发生过的事情，或者他们俩亲历而造成后果的事情。例如，“爸爸，你记得吗？那天当你用皮带打我的时候，就是因为这样，我认为你

是一个懦弱的男人……”影像中的演员不可以展示他的反应。他必须如蜡像般定格，像一张静止的照片。主角把自己的记忆和情感投射给“塑像”。被雕塑成形的演员现在从中获得了信息。从形态与信息中，帮助他能在接下来的阶段中活现出那个人物角色。

由此，主角向每个影像道出自己的记忆、情感、恐惧、渴望、抱怨。其他参与者必须在这过程中保持绝对的安静，因为主角在将自己的秘密隐私展露给我们，我们必须成为有团队精神、共情同感的见证人。主角对每一个影像的独白是揭示性的，我们不应该对这些披露予以鼓励或责备。

第五阶段：与影像一起再次即兴演绎

引导者建议把情景重新即兴演绎。

一方面，反角必须要想尽办法把情景带回至与刚才的即兴演绎的结局一样；另一方面，主角要尝试依照自己的渴求去改变情景。

当这个主角与反角之间的即兴演绎以纯粹写实的风格（与现实发生的一样），在第二个层次的演绎里，看不见的人物角色同时也会开始即兴，但由于他们不是看得见的现实的一部分，他们会以超现实的风格来演绎。那些影像可以根据自己的形态和主角刚才提供的信息，以及自己的感知、思考和人生经验，来表达任何进入脑海的想法。可是，有一点是很重要的：影像不能移动。他们必须要以能让主角听到的微细、遥距的声音说话。只有主角能移动，他可以对他们做任何事，而他们是不能抗拒的，但他们也不会服从。例如，那个关于要影像“走开”的姿态在实际上没有什么后果，主角把影像搬到远处，假如影像被移开，他们应该有一自然而然的倾向（假如有充分的动机的话）以慢动作的方式返回原来的位置。所有的影像都会以慢动作地返回最初的位置。

所以，我们在同时演绎两个层次：第一，写实的，主角与演员的场景；第二，超现实的，主角与影像的场景。只有主角是活在这两个层次中，演员和影像之间是不可以交谈的。

引导者必须利用自己的敏锐度去决定主角需要用多少时间去尝试从这些幽灵中释放自己而不会筋疲力尽。对于主角来说，在两个层次之间来回演绎，行使两种不

同的风格，活在两个层次中犹如活在两个故事里，是件十分疲惫的事情。更甚的就是他看到就算他用尽努力，那些鬼魂¹仍然都倾向于返回原来的位置和重复做同样的事情，就像如真实生活中一样。这个张力是不容易面对的，主角需要在当中付出很大的情感磨炼及巨大的努力。引导者必须有义务去警惕守着不让情况超出不合理的界限及变得没有效果。

第六阶段：快版论坛

引导者组织一个快版论坛：他请所有参加者或是自愿出来参与的人排成一列，一个跟一个，每人走进舞台即兴演绎数分钟，替代主角尝试使用自己认为最有效的方法对抗“鬼魂”。主角观察这些介入。快版论坛以迅速为主，它的好处是可以让所有的观演者参与，直接介入关键点。它也可以让主角看到众多完整或粗略的解决方案，好的、坏的，成功的、没那么成功的，全部的想法、情感和意见。

当快版论坛结束后，引导者请主角重回舞台上，再次进行即兴演绎。

第七阶段：创作抗体

在这个阶段，主角只需要和超现实层面的“警察”互动。在这个层面，主角带着自己的想法和渴求，还有在快版论坛获得的建议，他尝试向参与者展示他认为可以令每个“警察”消解的方法。他的目的是展示，他会以放大、示范的方式打击“警察”。当有观众理解他所用的方法、行动与论点时，这个人就要出来替代主角的位置与那一个“警察”对峙。主角然后走向第二个“警察”。刚刚被处理完的“警察”和那个上来替代的人可以暂时在旁边等待直至下一个阶段，或者是继续进行即兴。以同一程序对待第二个及其后的“警察”，直至所有“警察”都有一个抗体面对着他。

在这个时候，情景会分解成众多的附属情景，每一个情景有一位“警察”和一个抗体，每对都可以根据原始的形态和信息自由地发展情景，所有人物角色都处于复杂的状况中。

1 这里的鬼魂，葡文用词是 fantasmas，应是梦魇、恐惧的幻象，指的是主角内心所惧怕的人、事、物。——
审校注

第八阶段：展览

在彼此不同但同时进行的情景里，引导者必须激发双方增加张力及创意。如果他们愿意，他们可以花一些时间去为某一情景作准备，然后所有人返回情景继续在展览模式下演绎。引导者邀请主角在“展览”中游走，他可以根据自己的兴趣花或长或短的时间去观看每个情景、每个对峙。主角在游走时的动态就是一种书写。这书写必须被阅读，且与主角有关联，主角可能会不同意某些阅读；之后，引导者和所有其他的参与者可能会同意或不同意某些解读，所以我们要采用多面镜子互相凝望的方式。

第九阶段：讨论

引导者和全体成员交流想法，但不是为了要达到共识或在争论中胜出。最重要的是参与者能对主角的行动和反应表示欣赏（感到惊叹），他们显示着惊奇；同样地，主角对于在被别人钦佩中也能欣赏自己。主角在此不是为了被批判，而是从惊喜别人的惊喜中得到启发。

在某种程度上和其他“被压迫者剧场”的技术一样，那些在“头脑中的警察”的影像带来的惊喜和欣赏是获得知识的重要来源。我们感到惊喜表明我们了解到了关于自己的一些新的、一些陌生的、一些罕见的部分，以及一些新的可能性。

实例

薇拉的朋友

我是在每年都一起工作的巴黎的团体中开始采用及发展这个技术的。薇拉（Vera）告诉我们一个故事并把情景即兴演绎了出来。她最近与丈夫分开了，情景是发生在她工作的地方，她当时正在与同事们喝咖啡休息。一直以来，薇拉的同事们都是很好的人。可是那天，她离婚后首次与他们会面，情况就起了变化。

一位男同事吉恩（Jean）开始讲了一些带有暧昧意味的笑话，最后他冷静地说可以替代薇拉的丈夫跟她上床。不是每天，但只要她有需要，他都会做好准备。他跟她说这

些话时就好像是一个提供服务的生意人：“女人都有此需要，于朋友有需要时付出才算是真正的朋友。”“就这么简单，不是吗？”

弗朗索瓦丝（Françoise）一直不停地为薇拉被抛弃而感到抱歉，但她从来没有聆听薇拉解释离婚是因为不能再忍受这段关系，是她提出要分手的。弗朗索瓦丝对薇拉的处境心中满是怜惜，觉得薇拉需要别人分担她的痛楚、令人害怕的哀伤，但事实上这些完全都不是事实。

玛丽－何塞（Marie-José），薇拉的老板，给薇拉记上污点。对玛丽－何塞而言，团队因为有了——一个离婚的女人而贬值了。

那些笑话根本无可忍受，它们是实时的侵犯行为，薇拉建议我们一起用论坛剧场来分析这个情景。我们进行了努力。

我们尝试，但不凑巧。不是因为这个情景没有启发，相反，这个情景能很好地让我们看到演员如何让自己的“尼斯湖水怪”¹（Loch Nesses）浮现，它反映了反女性主义的意识形态，充满了偏见，我们称之为“真实的法国”（*la France profonde*）。论坛剧场不凑巧，是因为那个它不可能解决的这个处境，没有什么可以做。所有上台去替代薇拉的女人，如果不想选择直接地使用肢体暴力或者是魔法的解决方案²的话，都会或迟或早地在情景中辞职或离开舞台（我们的工作）。

然后，我就知道这样进行论坛是没有意义的，因为薇拉在进入情景之前就已经被打败了。她果然就进入被侵犯的情景，一个没有其他更多可能性的情景。其实，薇拉在喝咖啡休息时间之前，在一个人时就已经被打败了。于是，此刻，“头脑中的警察”的影像技术诞生了。我请薇拉讲一段独白。维持几分钟后，由薇拉一个人在说话。在一种精神错乱的状态下，她开始和自己日常生活中的人物对话起来，那些人物都是我们看不见的：她的父亲、母亲、兄弟、邻居。我们聆听她跟所有这些只有她才能够看到的人物的说话。然后，我请她尽力地向我们展示那些对话者。请她继续独白：她站在镜子前面，

1 这是位于苏格兰尼斯湖中的传说怪物。在被压迫者剧场的理论中，它代表的是水怪，是潜藏在压迫者心中的想法与深层的渴求，它被深藏在内在意识，只有在论坛时被揭示，即被隐藏的军械库。在场景或情节片段中，它挑起论坛，演员就像破冰一样，一部分、一点点，以扮演的角色特质，在论坛中去揭示它。——审校注

2 在论坛剧场中，当没有办法让角色实际操作时，会说出“魔法”一词来中断进程，以超乎能力之外的方式取代，如获得乐透大奖等。——译者注

让自己看起来漂亮，但此时那些无形的“警察”在场，告诉她一个已婚妇女离婚是不能接受的事情，告诉她她一文不值，她会成为街上的妓女。这些家庭成员可能从未在现实中向她说过这些话，可是他们有这些想法，或许他们对其他女性说过这些话。事实上，薇拉一直在记忆中保留着这些来自家族的对她的谴责。令人惊奇的是，我们在她的情景中看到一致的情况：她的朋友们在喝咖啡时间所有想的、对她说过的和做过的事情都成为薇拉用来批判自己的想法、道德价值的组成部分，住进了她的脑海里。这些都是“警察”，为她受到外来侵犯的预备，他们阻止薇拉表达自己的想法。他们一直都存在，他们的想法稳固地住进了她的思想。所有她真实存在的朋友的话，她“头脑中的警察”都会回答说：“她是对的，就是这样，离婚的人一文不值。”

薇拉没有被她那些看得见的反角打倒，虽然对生活法国的现代女性来说，这些遭遇着实有点儿荒谬。真正打败她的就是她自己，和那些她常常在脑海中带着的蜡像博物馆、坟墓——她用防腐剂保存着的警察。

恩里克的小男孩朋友

恩里克（Henrique）雕塑了他的“警察”影像，但在其中他放置了一个保护者。就像这样：在最初的即兴演绎中，恩里克展示了一个场景，他正在向他的姐姐借钱。他需要很多：2000 雷亚尔¹。他的姐姐很富有，也很爱他，原则上她是有办法借他这么多钱的。恩里克构建了一些影像，在它们中间，有人正在指责他是废物，一个“艺术家”（应该说恩里克是一个演员）。这些是十分有攻击性的画面。但是，在它们中间，他放置了一个十分温柔、贴心的影像：一个害怕的小男孩的影像，坐在地上，由群体中最温柔、最贴心的参与者表现出来。

在第五个阶段，托付秘密的回忆时，恩里克想起了每个影像曾经让他受到的攻击。但是，他却对那个小男孩说：

“你还记得……很多很多年以前的那个晚上吗？……当时正下着滂沱大雨，只有我们在屋里，我们都很害怕闪电。那就是为什么每次我感到害怕的时候都会想起你。”

1 雷亚尔为巴西流通货币单位，1 雷亚尔 = 1.7947 人民币（依据 2018 年 11 月 28 日的汇率）。——审校注

即兴演绎中，恩里克从没有让小男孩离开。当我请他创造抗体（antibodier），他为所有“警察”都创造了，但是没有为小男孩创造。经过所有的阶段，他演出自己无法向姐姐借所有他需要的钱，结果他只借了十分之一。最后，他带着那个孩子一起离开了舞台。我问他：

“这个塑像怎么办呢？——你不想为它创造一个抗体吗？”

“不。”

“为什么？”

“因为他就是我。”

“老”约阿希姆和噬菌细胞“警察”

在1988年10月的纽伦堡，约阿希姆（Joachim）给我们讲了一个爱情故事。他与克拉拉（Clara），一个比他年轻20岁的女孩坠入了爱河。除了在一些特别的场合，他们俩没有单独见过彼此，没有说过话，他们身边总是围绕着旁人。他是讲师，她是学生，他们在学院相遇时，他们之间有很多老师和学生。当他们见面的时候，他们会谈论工作、学习、学院里的问题或者社会问题……他们彼此相爱，但是从来没有过更进一步的亲密接触。他们知道彼此爱着对方，但是从来没有在对方那儿确认过。

一天，纯属偶然，他们在一间酒吧邂逅。这是约阿希姆和我们描述的场景。在学院时，他们习惯以生动自然的方式交谈。然而，在这个酒吧，相比之下，他们基本都不会讲话了，他们各自等着对方开口说些什么。就在彼此都等待时，忽然他们又异口同声地说：

“什么？”

“你刚才说什么？”

“你要说些什么吗？”

“我不懂你刚才在说些什么……”

“你要说的是？”

这就是全部对话。然后他们彼此告别回到了各自的位置，对没说出口的话和没表达的欲望陷入了沉思。

约阿希姆即兴演绎了这个场景。然后我让他建构了他头脑中“警察”的影像。如下：

①一个年轻人躺在约阿希姆和克拉拉中间的桌子上，正在嘲笑他们。

②一个男孩正在啜泣。

③一个严厉的男人，正看着他，手指着第四个影像。

④一个男人正沉浸在对知识的追求中，正在阅读写字。

我问约阿希姆，“这里只有男人吗？”

“只有男人，”他立刻回答。

我问参与者他们有否看到约阿希姆头脑中的其他“警察”，以让一切更清晰，但是，他们同样只能看到在自己头脑中也出现过的特定“警察”。影像开始呈现，但约阿希姆断然拒绝了他们：他一个也不能认同。有人演出了一个老妇人，用难看的、神秘莫测的眼神看着克拉拉。

“是的……也许……我认为那应该加进去，”他淡淡地说。

然后就有了一个双重的影像，一个非常美丽的影像，这极大地触动了我们：一个女性参与者最先做了一个年轻女人的影像，她有着一张微笑着的、温柔的脸庞，她的手、脚是张开的；接着，在年轻女人的背面，她安排了另一个女人，用她的手和一块在房里找到的桌布，完全盖住了第一个女人的脸。这两个人共同创造了一个冲突的影像：第一个女子张开的手脚保存了影像的温柔，尽管她的脸被遮住了；第二个女人则戴着猥亵的面具，发出嘲弄和无礼的表情。约阿希姆立刻激动地说道：“就是这样！！这就对了！！”

有人谈论说，我们正在处理一个“噬菌细胞警察”：面带着嘲笑的妇女已经吞噬了、毁灭了、消化了那个面容温婉的女孩，制造了个头部折磨身体的怪物。

“那就是一个‘噬菌细胞警察’。”

约阿希姆继续，他已经陷入其中。他说：

“看她，她正在吞噬另一个女人，她已经吃掉了头部，很快就要吃到身体了……”

我让他暂停，让他进入下一个阶段： he 可以与影像对话。他开始和小男孩的影像对话，提醒他在童年时，他那孤独徒劳的泪水，一个被关在房间里的孤独孩子的泪水。在严厉的男人面前，他提醒他父亲对他学校功课的责骂。对那个坐着的年轻人，他想起一个一天要花 24 小时学习的可怜同事。对于那个妇女，他回忆起他母亲的责骂。然后他坐下来，面对那两个女子做出的如同怪物的影像，然后对那不可能对话的、那个脸被遮挡住的年轻女人，他以嘲笑式的样子和她面对面。然后，其他人经确认后，呈现提问，问题包括：“你以为我相信这是你的样子吗？为什么你说谎？”

在第五阶段，约阿希姆依然坐着，固定不动，继续和第一次即兴演绎里扮演克拉拉的演员对话。我对他全神贯注地看着：他什么也没做，他什么也没改变。当我提议他做快版论坛时，约阿希姆回应说不需要了。

“为什么？”我问。

“因为我已经知道要做什么……”

我感到很奇怪：他说他知道要做什么，但是却什么也没做。不管怎样，我同意他的要求。因为对我而言，人、参与者，是比技术更重要的，后者是为前者服务的，而不是相反。接下来我建议他创造抗体。他说：“好，我想以我自己的方式……”

“他自己的方式”，真的很令人好奇。他开始让所有角色聚集到一起，让那个扮演男孩的女演员哭得更大声、更凶。她跟从着他的指示，他用手拖着那个年轻的女子，让她站在那个带着神秘莫测表情的女人面前。他让那个“小男孩”张开双臂拥抱那个女人，并且让“他”哭得更大声、更凶，把那个女人抱得更紧。演员很随和地顺从了。那个可怜的女人的脸更加冷漠，但是接下来她的攻击性一下子崩溃，变得自我防御起来，孩子的哭喊和爆发的脾气像是警号：她开始试着安抚那个“小男孩”，让“他”冷静下来。

接着，约阿希姆拖着那个指责的人让他走到用功的年轻人面前。那个男人不断地发出命令：“做你的作业！”那个年轻人就去学习了。像第一幅影像中的女人和小孩那样，男人“抵消”了年轻人。

约阿希姆完全不把自己和这四个角色联系在一起，他们一个抵消另一个。他笑着看着他们。然后他找回呼吸，毁了那个怪物。如果先前已经把这四个鬼魂分成对，现在他

却做了相反的事：他把坐在那儿手脚张开的年轻女性的脸上的桌布撕碎了，第一次，他看见了她的脸。切断了绑住她们的链条，他把那个嘲笑的女人移开，把她推到房间的角落，然后他回到坐着的年轻女人旁边，让她躺下，并且躺在她身旁。年轻女人张开手拥抱他，他们俩待在那儿，躺着，看着那个不知所措地笑他们的女人。过了一会儿，约阿希姆带着坐在酒吧吧台的克拉拉，把她安排在他旁边，他躺在这两个女人中间，就好像她们是一个人。事实上，这两个女人做的很相似，像形成一个共同体。

我等着看接下来会发生什么。我有想过继续技术接下来的部分，但是约阿希姆正在按照他自己的方式走下去。越多越好。他问：“我能把一切再做一遍吗？”“当然，”我说。然后演员们又回到了各自最初的位置。

约阿希姆以同样的姿势做了一遍同样的事。当把啜泣的男孩推到有莫测表情的女人面前时，他要求道：“继续！吃掉他！咬他！嚼碎他！”那个可怜的女人担心这个食人行为太过吓人，但是她还是很快接住了。“咬！吃！咬他一口！”约阿希姆继续愉悦地说着。

然后，对严厉的男人和勤奋的学生那一对，他变成一个教练：

“不要回答，让他生气。什么都不要说，不要看他！”

看着这些，男人真的生气了，约阿希姆就像看足球的观众，更兴奋地鞭策那个勤奋的年轻人：

“咬碎他，杀了他，吃掉他，吞食他！”

约阿希姆提高了音量，表现得极度兴奋，完全与他正常的行为相反。一些参与者笑着看着，但是很温柔。我们都想看这一切会终结在哪里。约阿希姆转向“怪物”那一对，那个嘲笑的女人发出了她戏剧化的尖叫：

“好，我还是自己走过去吧！”然后她跑到房间的一个角落。

约阿希姆然后坐在张开手脚的年轻女孩旁边。她很温柔地用手脚抱住了他。克拉拉走近，从后面温柔地抱住他。三个人一起在地板上，他们像这样保持了一段时间。至于我，我什么都没说。最后，约阿希姆说道：

“我知道在现实中事情不会是这样的。但是他们是像这样的。他们是也不是……”

“像怎样？”

“当我看着克拉拉，我看到那个女人在那里，我听到这些男人的声音……我发现了一件很重要的事：我有许多警察在我头脑中，许多。有一些整天都在命令我工作，有些告诉我我在变老，有些让我对这、对那都防御——总而言之，有各种警察。我的头脑是警察营房，包含的警察远多于你们看到的，但是我已经发现一件很重要的事：这些警察中有一些是噬菌细胞，一些有能力吃掉其他人：他们是食人者，当中一些有很好的食欲，我需要发现的是哪些是好的食人者和哪些是需要被吃掉的……”

大家都大笑起来。然后约阿希姆在深思熟虑了一会儿之后问我：

“你相信有一个吃人的警察存在你头脑中吗？”

“我相信任何事，我亲爱的约阿希姆，任何事。”

我相信任何事……特别是在剧场里。感谢剧场，我相信任何话都可以说出来和让人听到。

观 察

1. 使用这技术出现了难点。主角倾向把“警察”放在他周围，忽略了排列影像群所具有的固有的优势和价值。引导者必须坚持主角要使用不同的距离、视角和高度的安排；这样他能根据各自的喜好或厌恶来组织排列“警察”，而不是简单地把他们一字排开地摆放。除非是主角有目的而非不慎的构建，否则不应该接受这道“警

察墙壁”。我们是在制作剧场，所以我们需要一并使用这些审美空间，如果不去使用，它就会变成一个没有意义的空的空间。

2. “警察”不一定是手里拿着枪或者手指着空气的形象，警察也可以表现为诱人的幌子。我们用头脑中的那些影像定义“警察”，在某一时刻的行动中，它迫使我们去做我们不想做的事，或者阻止我们去做我们想做的事。它的存在意味着我们的欲望被冲淡了，那些影像不是扮演我们的欲望，而是扮演那些“警察”，通过暴力或诱惑，强硬或温柔，语言或姿态，无畏或怯懦等不同方式来扮演。

3. 有时，为了使进程更加丰富，主角除了安置他自己“头脑中的警察”在影像群组，也会包括“他的警察头脑中的警察”。这些非常丰富的影像群组会有使人混淆的倾向，在这样的情况下，我们要使用“柔声慢作”模式去让冲突有更清晰的呈现。

4. 所有在这本书中介绍的技术都是美学的技术，使用了感官、艺术的技术。有些时候，一些参与者只想简单地运用语言表达他们的想法，或者用很明显的影像来展现它，但是，影像不应该仅仅是由一个简单的词或一句话就能展现的。在此情况下，最理想的做法是能清晰地呈现该字词或语句。影像需要在美学的氛围——带有感官、情感、声音与动作的气氛下构建、创造，而不是仅仅将语言作为工具。

5. 常常在这个技术的第五阶段，主角用大部分的时间和精力用来对抗他的内在“警察”，而只给予反角一点点的关注。通常，这反映出现实中什么正在发生：比起我们的欲望，我们更多是被禁令占领着内心。也许主角就是以这种形式行动，为了“不用看见”那真正的反角。剧场舞台会使人感到害怕，引导者应该注意这一点，时刻准备好帮助主角环顾四周。但是，如果主角坚持只把能量用在他的内在“警察”上，就应该将之视为一个信号而不是意外。

7.6 观众“头脑中的警察”的影像

这个技术和之前一个相同，包含了相同的阶段，除了在这里演员是从一开始就干预、建构他们自己“头脑中的警察”的影像，这些投射可能由对主角内在警察的确认、辨别或共鸣引起。

这几乎不会失败，每当主角自己的影像由参与者展示出来

的时候，主角都能轻易地意识到，共情产生了。

7.7 欲望彩虹的 影像

所有事物都是矛盾且复杂的，即使是罗密欧和朱丽叶的纯洁爱情中也无可避免地存有侵略和不满。爱与恨，悲与喜，懦弱与勇敢，时常以不同比率混合在一个人身上，且会在特定的瞬间，以外在性与社会性显现，这只不过是人类灵魂中所有力量在争斗的一项宰制（dominant）。

这一技术帮助人澄清的这些欲望、意愿、情绪和感觉，让主角不再像他在镜子中看到自己的身体一样只有单一的角度，而是作为一个多元复杂的人，他自己的影像是由其他人组成的棱镜来反映。在这里，主角的热情以他自己所有的色彩出现——肉眼是看不见的——就像太阳的白色的光透过雨滴折射成彩虹，我们就能看到所有白色的光隐藏着的色彩。“当然，就像日光一样”，不，在那之前我们应考虑的是黑暗面，因为日光总是在说谎，只有彩虹会告诉我们真相。

正如之前所说，这个技术中步骤的顺序是可以改变的，而且如果不合适，也不是每一步都要执行，技术选择要适合每个人的需要。

第一阶段：即兴演绎

这个技术以由主角编剧和导演他的即兴演绎开始，所以我们就有了个性（person-personality）的主角和把反角活现出来的角色（person-personnages）。

第二阶段：彩虹

引导者让主角创造他自己的影像，包括他自己的欲望、心境、爱与恨、恐惧和坚韧，总之，就是所有他觉得可以运用的力量和情景中可以让我们学习的重要部分。主角用自己的肢体塑像展示这些影像。然后又由对这些影像认同和理解，或者被引发出共鸣的参与者再重做一次。重做那些影像的参与者不是简单地接受主角影像的角色，而是因为他们也真的很希望化身成为那些影像。

当主角已经完善了他自己雕塑的影像并且感到满意，引导者会询问其他参与者有没有人想要加入一些建议。如有的话，他们每个人必须用自己的肢体动作展示他们的影像，主角可以选择接受或拒绝。他可以说，“我就像那样”或“那是我的一部分”，因为当前目标是要做出展现主角性格的影像；我们不再处理代表其他人欲望的“头脑中的警察”，现在处理的是主角自己的欲望。

第三阶段：简单独白，信心

引导者让各个影像“站到旁边”，就像在足球场上，在比赛区域外面。他让主角走到每个塑像面前，单独直面，说一段简单的私密独白，要按照这个句式开始，“我就像这样，因为……”或者“那不是我想要的方式，但是我承认它因为……”或者“我更想要那样的方式……”他必须一直参照他真实的想法和感受。他要通过探索他自己想要什么揭示出自己内在真实的感受。扮演影像的演员要使用这些信息更好地进行接下来的即兴演绎（仍然使用想象而非仅仅记忆），尽管演员可能会在其中的部分使用语言和动作，他们不能够解除影像中最关键的元素，不应该失掉这些影像传递的信息，如果这样做了就相当于对影像传递的信息进行了“过滤”。

在所有参与者面前必须给予他们信心，就好像他们就是目击者一样。

第四阶段：以部分主导整体

反角回到舞台上，主角一个接一个地指派影像进入舞台，按照他想要的顺序和理由。每个影像都有一分钟时间单独面对反角，影像犹如主角的全部，部分就是整体，彩虹中只有一种颜色。团体观察这场单色影像对峙的结果，以及这段关系采取的发展路线。

主角让一个接一个的影像“在场上”进行斗争，一旦引导者觉得场景足够清晰了，就让他们“回到场边”。反角要对影像做出反应，就像他正在面对不同的人物，或者是一个单独的角色正在突然改变他的行为——因为每个色彩走上舞台后都要接续演绎之前的色彩在离场时的情景。当所有影像都进行过第一轮的对峙后，我们进入下一个阶段。

第五阶段：完整的彩虹

刚才，主角一个接一个地指派影像上场，然后再让他们逐一回到场边。但是，刚才这次所有的影像都留在场上，因为它们都是主角的组成部分，他不能忽略它们或者假装它们不存在，但是他可以控制它们或者至少尝试控制它们。因此，他要有系统地摆放它们，一次一个，以反角作为中心，他按照自己的意愿移动它们，让它们靠近或远离反角，面对他、站在旁边或者背对他，凭主角喜欢让影像突出或不引人注目。通过这种方式，主角可以决定每个影像的特性在演绎时产生均匀的影响。例如，如果主角认为一个影像太过暴力，他可以将它移开，这样做就可让它的侵略没那么强。每个影像必须维持和反角的关系，就像是单独地和他在一起一样。反角必须同时面对所有影像，仿佛他们是一个单独的人，即主角。

变化

主角可以做两个影像群组。一个如上，现状下他觉察到的彩虹；第二个是，他想象中希望的彩虹。这两个彩虹的相同和相异之处就会标注出来，或者我们可以从一个彩虹慢动作到另一个彩虹定型的对比中看出。

这里至少有两点，都很重要，值得注意：

其一，主角在舞台上对于影像的移动，他的决心或犹豫，他的踌躇或肯定，在这些塑像自身看来，他们是在写一篇文章，和主角以及团队中的其他参与者一起，用来“阅读”、面对和讨论。当主角在舞台上组织他的彩虹时，他会失去自己的视角，不能观察自己。如果有人能告诉他，他在这个过程中是如何放置这些影像的，这会对他十分有用。

其二，反角与每个影像的关系也是一系列的信号：如果主角只是这样或那样时，那么他会如何表现？在即兴演绎中，当面对主角时，他面对的是一个整体；现在他看见主角的细节，他必须选择这些颜色中的某个或某些，那是他需要的或希望的或偏爱的，他以此来建立一段关系。

两种情况下（在这个过程中）的信号没有绝对的或一成不变的意义，它们可以是多义的，阅读它们的人的解读不同，它们所标志的意义就变得不同——那会是另一道彩虹。所有这些由团队提供的信号都会被观察到，以引领我们去推断这当中的意义。

第六阶段：主角接替反角的位置

当主角已经组织好他的影像群组，即他的彩虹，且已经不再需要做任何的变动时，引导者让他替代反角的位置或者跟在反角的后面。这样主角就能够从反角的角度观察和经验到自己的欲望彩虹。当我们告诉某些人我们知道我们在说什么的时候，其实我们并不太知道它是如何被理解的。同样地，当我们投入行动时，我们知道我们在做什么，但是我们并不知道自己的行动是如何被他人观察、感受、体验的。在新的视角中，主角将能够看到自己是如何被看待的，观察自己是如何被认知的。

过一会儿，引导者让反角离开，而主角仍然留在他的位置，影像要继续演绎情景，俨然什么事情也没有发生一样。

第七阶段：意愿对抗欲望

主角被指示在“真实的”影像群组中从一个影像移动到另一个（相反于他“理想中的”影像群组，如果那个变化被使用的话），与每一种“颜色”一对一对地谈话。每个颜色都是主角的一个欲望，可能会、也可能不会与他的意愿一致，意愿是有意识的决定，欲望是与道德无关的力量。所以在这个部分，我们尝试使意愿与欲望和解。

由主角发起对话，用这样的句式与每一个欲望对话，“我希望我能够更像这样，因为……”或者“我不想成为这样，因为……”。意识会针对每个欲望（常常是无意识的）并尝试说服他们更像或更不像他们的样子。如果主角想要放大某个欲望，他和欲望一起讨论怎样达到；如果他想要缩小某个欲望，他与欲望争论并尝试说服它依照他的说法去改变。但是无论主角的目标是什么，缩小还是放大，这些不关乎道德和对规劝反应迟钝的欲望无可避免地在对话过程中都会被放大，无论是因为意愿的劝说带来的积极刺激作用或者在针对意愿的矛盾立场的争论性回应中，自我防御都会使它增强。

主角花一小段时间和每种颜色对话，然后进入下一阶段（无论是他自己想要还是引导者催促）。在这个过程中，颜色、欲望都变得更强烈。

这里再次重申，每种颜色和每次相遇的进程中的选择、顺序和所花的时间——所有这些都是一段供团队共同阅读的书写。

第八阶段：欲望集会

然后，引导者让主角离开表演区域。留下这些影像在场上，开始欲望集会：每个影像，包括那些之前一直没有被察觉到存在的，现在都可以争论，加入与其他人的对话中，行动起来和其他影像建立联系。那些之前一直在处理的事情，与反角的对抗必须还继续应付。

开始时，每个欲望想要寻找与自己最互相矛盾的欲望进行配对，与其相互斗争；如果两个欲望都选取了同一个欲望，被选者有权决定和哪一个开始对话。每一对可以为自己划分一点儿空间来进行对话，尝试着从心里、从头脑中去理解这些欲望。过一段时间，引导者示意他们去“改变欲望”，与其他欲望用同样的方式组成新的一对。在充分的对话之后，引导者示意他们做出第三次改变。

至少要发生三次配对，很重要的是，即使仅仅是一个简短的时刻，每个影像也都要肯定对方的存在，和每一个对方建立关系。我们要能够感受和检验大多数或者所有影像之间的联系，两个两个的。之后，他们可以做他们想做的，两个，或所有的在一起。

在集会中，主角可以自由地在表演区域绕圈，最好看到和听到那些另类的选择、观点、解决方法——其他形式的书写。

第九阶段：再次即兴演绎

现在，让所有欲望快速地解散，重演主角和反角之间的最初场景。主角这次被指示要尝试使他的意愿获胜。这次场景的结果可能与原来的有所不同或者没有分别。

第十阶段：讨论

所有演员必须讲述他们在场景中所感受到或注意到的，同时，其他参与者也表达他们在观看这场景时所感受到或注意到的。

引导者要协调大家讨论，而不是尝试去“阐释”或“找寻真相”。他只需提示大家关于对创意、好奇心和所有美学方面的介入——意符（signifiers）而不是意指（signifieds）。

索莱达的感觉影像

在1989年5月的里约热内卢，索莱达（Soledad）述说了在10年婚姻之后，她是如何选择了与丈夫离婚的。根据她的故事，她的丈夫是一个温柔迟钝的人，常常无法独自做出决定。这次他决定拒绝离婚。索莱达很爱她的丈夫，但是无法忍受他的优柔寡断。她离家出走了，在电话里与丈夫沟通了这个决定。丈夫很受伤地接受了这个决定——至少，他在电话里接受了这个决定。事实上，他的接受并不是真的接受，就像他拒绝也是不真的拒绝一样，他所说的和真正的意思往往相反，他并不真的知道他的意思和真正想要什么。

当索莱达决定放弃家庭并且独自生活时，她和丈夫决定安排一次会面，她可以搬走属于她的东西。以下是索莱达提供给我们的场景。

索莱达进入房子，这里像是被遗弃了似的，她发现丈夫正在房间里，闭着眼躺在床上，正在听随身听。她叫了他，又碰了一下他，推了一下他，最后，他才意识到她的到来。她开始把她的衣服放在一边，此时她的丈夫依然在听音乐。她整理她的书籍，她丈夫依然在听音乐，但是现在睁开了眼，注视着他未来的前妻的一举一动。她告诉他要去拿她的唱片。她丈夫不同意，抗议并阻止她：他们俩的唱片都已经混在一起，分不清哪个是谁的了。索莱达是那个提出要离婚的人，她自己必须承担后果。后果之一就是失去她的唱片，因为这个唱片是“生活”在这个他们共同拥有的房子中的，他就是这么看这件事的。索莱达大吵大闹，但是没有用。她向他解释她的理由，但是他不接受，也不理解。索莱达看了一眼她的丈夫，他正躺在那儿听音乐，依然对她的要求说不。然后这个场景结束了。

我让索莱达做出自己的欲望彩虹。她开始了。她影像的构建中最显著的特征是她用的时间和她安排每一个与她丈夫有关的影像的细枝末节。以下就是这些影像：

①索莱达在床上，躺在她丈夫身边，握着他的手；之后，当她和影像说话时，她说她让他想起了他们一起生活的快乐时光。

②索莱达坐在床上，像一个温柔的妈妈对待犯错的儿子那样，向丈夫解释不应

该像那样表现：“你就像一个还没断奶的婴儿……”

③索莱达把丈夫推出屋外，让他离开，去做一些事情。然后，在演绎中，扮演她的女演员哭喊：“你要做些什么，抱住我，不要让我离开！”

④索莱达像孩子一样跪在床上，双手握在一起，恳求：“看看我！”

⑤索莱达在一次肉搏战中想要勒死她的丈夫。

⑥索莱达像虐待狂一样，表现她将会如何撕下唱片的封面并且撕碎它们。这给了她极大的快感。她想要造成威胁——一件能给她带来快感的事——但是并不是把它们都做出来。她的乐趣在于威胁丈夫并且看到丈夫脸上的恐惧：“这些唱片就像你的身体：看——我正在把你撕成碎片，我正在撕碎你……”索莱达后来解释道，使她丈夫痛苦、威胁他让她感到快乐，一种感官上的快感。“如果他允许我带走那些唱片，也许我就不会这样做了。”

在彩虹阶段，当颜色们面对反角时，首先是一个一个轮流上台，然后就全部一起对着他，每种颜色与丈夫建立的肢体关系深深地触动了我们。无论是索莱达在温柔地爱抚他抑或是其他温柔的肢体接触，或是她把他推出房间和屋外，这些场景都结束在床上，以一系列身体力量的形式结束。我们特别注意到，索莱达想要勒死丈夫的那个场景，他们俩都从床上滚到了地上，缠结在床单中，所有一切都很肉欲，并不危险。

“这是真的。如果我真的想要杀死他，我就不会做一个勒死他的影像，我会放进一个手持着一把枪的女人。”

她是对的。一旦开枪，就不能逆转了；她杀了他，一切就结束了，一个人不能对枪击做出任何肉体上的抵御。这是一次冷血的死亡。勒死，在另一层面讲，是官能上的：两个身体必须有很近距离地接触。勒死的过程是渐变的，它逐渐一点一点达到高潮，在达到祭礼式的死亡之前随时都有暂缓执行的可能性。此外，索莱达并不是一个力气很大的女人，如果要做这样一次较量，她很可能会输。

但是，这样做就会要他行动……他——那个杂种！他什么都不会做……

索莱达说：

“如果我真的想要拿走那些唱片，那么我就会趁他不在的时候才会去。我有钥匙，我甚至能偷走他的唱片，也拿走我自己的。但是我没有，我希望他出现！我本可以让一个搬家公司搬走整幢房子……我更想和他吵架。但是结果我什么也没带走……”

令人恐惧的爱

在1989年3月的苏黎世，本诺（Benno），一名建筑师，他7岁的儿子不让他工作，只想让他整天陪着自己玩。一天，本诺必须完成一幢公寓的新街区方案，他靠在桌子上努力地工作。儿子走进来，他们开始争吵，场景在本诺倒下时结束。他感到内疚，因为既没有完成工作也没有陪儿子玩。

我让他做影像，这就是他的彩虹：

①作为严厉的父亲：他强势地制定了规则维持秩序。他和儿子面对面时，简直就是一场惨案。儿子的反应就像是面对着一个恐怖的、有威胁的、让人麻痹的恶魔。

②作为“儿子最好的朋友”的父亲：本诺放弃了他所有的事，没有发出规划案和设计，开始在地上玩耍，在第二天他的工作不能完成送出。

③作为工作中的父亲：儿子进来，父亲没有注意到他的出现，没有回答他的问题。在所有影像中，这对儿子来说是最受伤的一个：忽略他、不认同他，无论是作为儿子还是作为一个人，这个影像都销毁了他的认同感。儿子沉默了——因为他并没有被倾听到——好像他是无形的，因为他没有被看见。

④作为老师的父亲：他滔滔不绝地解释无尽的话题，细致入微地讲道理，如父亲和儿子的关系应该是怎样的、他们各自的义务和权利分别是什么、家中的常规收入、增值等。儿子在这样的讨论中睡着了。

⑤父亲作为受害者：他表现了他是多么痛苦，因为没能像他想的那样与儿子玩耍，而且没能被儿子理解（那个无论如何应该理解他的人），家里家外没人能理解他。他展示给儿子看他是如何受苦的——这儿也是痛苦，那儿也是痛苦，到处都是痛苦。

总之，他是一个处于高度焦虑中的父亲……儿子放弃了玩耍：“与其上你这条破船，还不如不上。”

⑥父亲像对待婴儿一样照顾儿子，他对待儿子就好像对待一个精神上有缺陷的人而不是像对待一个正常的孩子：孩子做每一件事都是愚蠢的，显然父亲没时间为儿子的愚蠢买单：所以，父亲说，等你长大了再回来吧。

⑦他的最后一个欲望让我们都惊讶地笑出声来，就连本诺自己也笑了。这是一个超级爱孩子的爸爸，对于他来说，儿子就是这个世界上唯一的生活目的。这是个亲爱的、被当作偶像的儿子！在儿子被老爸吓得逃走之前，这一幕场景仅仅进行了一点。这种爱实在让人无法承受，真的——登峰造极了！

在建构彩虹时，本诺把“父亲”的影像一个挨着一个排在他儿子面前，“很爱儿子”的父亲和“制定规则”的父亲，在三者之间他放了“作为玩伴”的父亲。在接下来的即兴演绎中，儿子很喜欢这个组合，其他的父亲影像就分散在整个空间的四周，“工作中的”父亲在中距离部分，“作为老师”的父亲可看见但听不见其声音，另外两个与儿子争论的影像就是作为“受害者”的父亲和“像照顾婴儿一样照顾儿子”的父亲，儿子一点儿都不喜欢它们，本诺也不喜欢。所以后来他把它们都移走了，把它们都放在了边缘上。他自嘲地笑笑，本诺不想再见到它们：

“我过去就是像那样，但现在再也不是了。那都是过去了。”

“多久以前的过去？”

“昨天……”

“昨天就已经是过去了吗？”

“当然，为什么不呢？这只是我想要什么的问题。”

那就是他想要的了。

在西德，吉森的大象

1989年5月，我第一次在公共演出中使用“头脑中的警察”技术，以此来结束长

达一周的工作坊。通常，公共演出中的参与者彼此不认识，他们都倾向会隐藏他们正在经历的问题，他们会粉饰它们，用象征隐喻来表达它们。虽然如此，我仍然认为这个技术还是有用的，我相信在这样的情况下是有用的。

所以，在吉森（Guissen）的晚上，有个女士主动提出担任主角。她想更好地了解她和她的男朋友的关系。很可能她只是一时兴起提供了自己的故事，因为瞬间，在公众面前，她变得犹豫起来，她被吓到了。这很容易理解，因为从她的座位上看去，她只看得到我，而现在从舞台上看去，她看见了200人。

“所以，我要即兴演绎出一个场景，展现我内心所想和我想从他那儿得到什么，是吗？”她担心地问。

“是的，你说得很对。戏剧是冲突的，戏剧是关于想要的。你想要什么？”

“谁？我？”

“是的，就是您，女士！”

她在观众面前犹豫了，我给了她选择放弃并回到自己座位的机会，但是她想要继续下去。所以我继续问她到底她想从她的男朋友或者丈夫或者情人那儿得到什么。最终，我们得到了答案：

“我想要一头大象……”

当然，我和观众们都笑了。我开始想建议她提出更“具体”的东西而不是一头大象，接下来我想到，一头大象可以很好地掩饰许多东西。一头大象，甚至更小的东西，可以掩藏住很多很多。

我们即兴演绎了这个场景，在第一分钟后，笑声渐渐从观众席消失了。我们仍然看到这个女士向她的朋友要求一头大象。如果我们仅仅只关注这些台词，毫无疑问她所说的每句话都很荒谬。但是，这个女人执着地要从那个男人那儿得到这些东西。我们可以解读“大象”一词的含义，这里听到许多替代性的词，“爱”“温柔”“社会地位”“快

感” “理解” “遗忘”——所以，“大象”一词有许多可能性的含义！“大象”可以意味着任何东西——谁知道呢？或许真的等于是大象，虽然这是我们心中最后想到的东西。不管怎样：这个女人正在绝望地向这个男人要一样他不想给或者给不出的东西。这个技术是有用的，就如她向他要求世界上最简单的东西，如一头大象……虽然，他拒绝了她。

我们还发现了其他更重要的事：她在要求、需要一些东西，但是她没有提及自己可以回馈什么，她只是索求并没有给予。

在彩虹中她向我们展示：

①一个小女孩，正在啜泣，双脚拍打着，嚷着想要一个玩具，就像她想要从被表示为“爸爸”和“妈妈”的人那里得到一个可爱的大象玩具。

②一个感到恐惧的妻子，被黑暗吓坏了，黑暗中隐藏着一头大象，一头巨大的、暴怒的、有着像树桩一样大脚的大象；她从丈夫（她的伴侣——那个男人）身边全速逃跑，就像她要逃离一群食肉大象。

③一个双腿残疾的妻子，她不能走路，可是，她并没有在意她丈夫的存在，她和他完全没有关系：她只想着她残疾的双腿。她并没寻求帮助，而是沉浸在自怜中。

④一个拳击手妻子，显然她常常练习，她把丈夫的头当成沙袋。她并没有把注意力放在丈夫身上，而是集中在自己的手臂和拳头上。拥有优越体能的她很开心有一个人肉沙袋，而且他无法还手。

⑤站在镜子前爱慕自己、拥抱自己的妻子，这次仍与丈夫没有关系。我有奇怪的感觉，这个女人把镜子里的影像当成自己，而不是视她自己本身为自己。

⑥一个坐在想象中的小河旁的妻子，她手里有一个想象中的鱼竿，独自沉思，不看丈夫，她也没想着鱼要上钩。

⑦一个远离丈夫的妻子，她看着丈夫，从很远的地方向他说话，那是从很远很远的地方，低声呢喃，丈夫根本听不见她的话语。

在所有这些影像中，只有第一和最后一个影像显示出丈夫与主角有一段清晰的关系。

剩下的影像都是主角的自我观照，她退回到她自己的世界。某种程度上，演员扮演的反角感觉上仅仅是一个观众，好几次他都离开了表演区，我需要过去让他重回表演中的位置。事实上，在构建这些影像时，女人并没有关注到她自己和他的联系。没有注意到他缺席是一件事，当他在场时又忽略他是另一件事：前者是她不把他包括在场景里，后者是她把他排除在场外。当扮演丈夫的演员回到表演区域时，我会尽量让她看到他，以把她的注意力吸引到不同影像与丈夫之间的距离上。她完全知道她的丈夫在场，但她居然没有看他一眼。我相信，由于我们同在剧场里，她刻意让自己与现实保持距离。在一个影像中，她把自己放在镜子前：在我们面前——在影像面前——她好像在一个巨大的镜子面前，凝视着她自己，看着她自己所有的影像。记住，在所有的影像中，她已经选择了镜子的影像。

她好像一直是这个影像，不是她自己。至少那是我感受到的。

她完成建立彩虹后，我就让她一个接一个地指派影像与丈夫进行对话。对话只在第一个和最后一个影像中出现，因为在其他情况下，丈夫都不需要回应或者不需说任何话。就这样静无声息地，丈夫注视着影像的独白，他只是一个观众。这五个影像中，没有一个是对他的关注。

在经过一番对话后，在部分主导整体的阶段，我让那位女士用彩虹的色彩做了影像群组。她把前五个影像放在舞台上，彼此之间有联系，但是都把“丈夫”放在了一边，那个男人在五个女人当中就成为一个独自的卫星。最后，她把第一个影像，那个哭哭啼啼的小孩，放在五个女人和丈夫之间；把最后一个，那个在遥远的地方说话的女人的影像放在更远的地方，那个女人用最微小的音量说话，她其实没有打算要让人去理解她在说什么……特别是在其他影像都在说话的情况下。

这两个影像好像被放置在什么地方都无所谓，无论它们被搁置多久。然后我让她把自己放在反角的位置，最好从丈夫的视角来看待这个场景。

“我的天，”她说。在这些影像面前，她有一些恐慌。

然后，她打破了所有的游戏规则——在没有我陪伴的情况下，她重塑了整个彩虹。第一，毫无迟疑，她移除了孩子的影像。接着，她花了一些时间看着五个围成圈的女人，一个接一个地移开她们。比如，把第一个放在丈夫背后，这样丈夫就看不到她们；放在

足够远的地方，丈夫听不到她们。在她建立每个影像之间的联系时，有一个清晰的细节深深打动了我们：她艰难地把带着受伤的腿的影像从地上扶起来并且推开；她对着恐惧的影像做了一个恐怖的脸，更恐怖地吓唬她；那个正在打她的丈夫沙袋的影像，她揍了她的头；那个在镜子中搂抱自己的影像，她在她唇上深深地吻了一下；至于那个钓鱼的影像，她把她的鱼竿丢到了河里。之后，她把所有的影像都清除了。

然后她回到了反角的位置。她放声大笑了几分钟。她在 200 人面前这样做，那里有些人在笑，有些人在猜测，或者起码在感受主角心里所想。笑过之后，她清醒地对我们说：“不是这样的……”

在这个转折点，丈夫和影像开始了闲谈：如“我们需要交流，我们必须彼此理解，你没有关注过我”“不是这样的……”这句话把他们的谈话缩短。影像问，“那它是怎么样呢？”

女人起身，再次违反规则，她代替了那个影像的位置。一阵沉默……女人看着她面前的反角，然后看着坐在观众席的、陪她一起来的一个男人，又看了一下“丈夫”，说“我们走！”

去哪里？去做什么？我们永远也不会知道，但是这一点不重要。我们知道的就是“我们走！”里暗含了两个人的决定。这是一个动作的宣告，“我们走！”本身就是一个动作。之前消失的所有关系形式是关于封锁、自满，或者永久的、无味的悲叹。即使在最后一个例子中，对话发生的时候，这个男人事实上就被压制着了。“我们走！”是一种离开、一个开始、一个新的阶段：这是一种行动、一个决定。那个不可能的需求——“我想要一头大象”——已经被一个可能的提议代替了——“我们走！”

“你要给我一头大象。”是单数。“我们走！”是复数。

去向何方？只有他们自己知道。

在“被压迫者剧场”的环节中，我们学到或发现的每一件事都是美学的学习或探索；我们通过感官去学习和发现，我们通过观看和聆听来学习和发现所有。在这个情境下，我们看到听到这个女人说“我们走！”，然后她走过去，坐下来，笑着，紧挨着那个男人。他是谁？只有他们自己知道。

一路平安！

可爱的琳达

1989年1月，在纽约大学，琳达（Linda）给我们讲了一个故事。一整个夏天她都在一家酒店工作，当然她希望在月末获得报酬。到了月末，她找到经理要工资支票。她只有半小时的时间，因为她的火车在六点就要开出。经理一直在那里说啊说，时间正在流逝，结果琳达错过了她的火车，但很艰难地要到了工资。这期间她要猛力地拒绝经理的“提议”。

我们做了这个彩虹。

①赶时间的琳达，她想要赶上火车，如果错过就又要再等3小时，她一定要赶上这一班。

②胆小的琳达，不知道如何要钱——实际上也许她并不认为自己值得要回那些自己在酒店工作应得的工钱。

③胆小的琳达，她很害怕经理，经理是一个强势的、脸色严峻的人，这是她第一次与他面对面。

④想在第二年仍旧继续在酒店工作的琳达，她表现得工作高效、实用、快速，是一个真正的“小伙子”。

⑤耐心的琳达，她习惯于排队等候，那就是她的方式。

⑥紧张的琳达，她想要爆发、尖叫，大声叫出来。

⑦诱人的琳达，琳达知道自己人如其名，琳达这个名字的意思就是“美女”；经理像其他男人一样——他想要引诱她；而琳达也很喜欢这样，她也喜欢去诱惑别人。

在接下来的阶段，琳达一个接一个指派她的影像上台。经理对每个影像给出不同的回应方式，直到第七个，即兴演绎在床上结束，就像我们能想象中的那样。

琳达接着要在经理周围摆出所有欲望的影像群组。我们都以为“诱人的琳达”会被放在舞台的边缘，在戏剧之外；如果她是真的想要拿到支票走的话，那个“诱人的琳达”对她而言没什么用处。相反，那个“诱人的琳达”让演出中断，甚至颠覆，证明和宣告了琳达明显的仓促行事。但是，和所有人的期待相反，她把“诱人的琳达”放在了经理的面前，高高地立在那儿，在两个胆小的女人之间。再远一点儿她放了那个“第二年仍

然想在酒店工作”的她。然后她把那个“耐心的”影像放在了背对经理的位置，面对那个仅有暴力的影像，她在很远一段距离的地方大声对经理抗议，但是很有可能经理听不见。

我们看这个彩虹，她的欲望的影像群组。我坚持说，那个愤怒的影像放得太远，很难用来进行工作。琳达移动了她一点点，但是同时把她向两个胆小的影像靠近，她再一次把这个影像的力量抵消了。

我们注意到“耐心的琳达”仍然挡在其他人的道上，有可能会将她绊倒。但是琳达让一切如原样：她没有关注到那个“耐心的”影像，任由她出现在那儿，放弃了她。

她不断地做出调整，其实什么也不曾改变，而表现了她自己不能移出“诱人的琳达”，那个人几乎要坐在经理的膝盖上，是唯一一个动起来的影像，而那个暴怒的自己则在很远的地方。最后向她提到我的观察，但是琳达漠不关心。

“我就让她留在她在的地方。”

然后，我让她把自己放在扮演经理的演员的角度，让她看看他所看到的。她这么做了。

“所以，你看到了什么？”

“我看到我自己真的很漂亮。”

虽然赶着坐火车，她必须快点儿离开，害怕经理发火，事实上她感觉不到自己对他有吸引力——虽然以上种种，琳达仍然知道自己很漂亮，她不能忘记她在勾引经历过程中的愉悦。

这本没有什么错。唯一的问题时，她花了所有时间去勾引经理，琳达最终还是错过了火车。

新的阶段

另外两个要增加的阶段使这个技术成为更外向性的技术。

1989年在科隆，我让玛格丽特（Margare）体验整个技术的历程，她照着做了。玛

格丽特的搭档并没有给予她足够的关注。她展示的影像都是关于让步的影像，除了两个：一个勾引异性的玛格丽特和一个暴力的玛格丽特。

在欲望集会之后，我让她像变魔术一样移动所有令她不满意的影像。她只留下了这两个她特别喜欢的“活跃的”影像。

然后我让她的伴侣也做他的欲望彩虹。他的影像显示对玛格丽特丝毫没有兴趣。在接下来的阶段，我让玛格丽特和这些影像互动。让人好奇的是，她仍然采取类似于刚才两个她喜欢的影像的肢体形态：那个勾引异性的女人和暴力的女人。在她看来，每一“回合”她都赢了。最后她告诉我们：

“当我移动这些我不喜欢的影像时，就好像是我在让它们离开我自己。当我与自己的伴侣争斗时，我仅留下那些我喜欢的影像。”

那这就更好了。

7.8 屏幕影像

这项技术是特别为研究两人之间的关系而提出的。更不用说，如果两个人都在现场的话，效果更好。

这个技术基于这样一个现实，如果我们与他人有关系的话，我们不可避免地把他人投射成一种影像，那不是对他们准确的复制，有些时候与他们并不相似。就好像两个角色中间有一个屏幕，每个人都投射了对他人的影像。举个例子，一对老夫妻之间的关系：双方都各自投射到过去发生的不同事情很有可能自己老伴并没有意识到；或者一对父子的关系，父亲依然把成年的儿子看作小孩，与此同时，儿子投射到父亲的影像总是从记忆和想象中制造出来的。

屏幕影像有三个特征。

第一，它是一个过滤器（filter），其他人说的或做的任何事通过我们投射给他们的影像都会被“过滤”。所代表的意义会被过滤器“翻译”，获得一个不同的代表意义；所有我们听到的其实只是我们说的很少的部分；我们看到的也只是我们表

现出来的很少的部分。“过滤”的影像与塑造的影像不相符。

第二，它也是另一种意义上的屏幕（screen），一个物理的屏障，就像一个折叠的屏幕；屏幕影像不让我们看到其他人的真实影像。

第三，它是一个盾牌（shield），如果我的对话者投射一个影像给我，这个和我不一样的影像可能仍然适合我，我可能会喜欢它。因为这个屏幕影像是一个屏幕，我的对话者不会看到我；因为它是一个盾牌，如果我想的话，我可以使用它。例如，老板们要向他们的下属投射在他们身上老板的影像，使他们更能接受老板的举止行为。

第一阶段：即兴演绎

这是一次常规的即兴演绎，在介绍先前的技术中已有充分的描述。主角选择一个参与者作为他的反角（“反角”在这里只是一个技术性的词语，两个人有可能是爱人、朋友等任何关系）。一个或更多的观演者也会被选择成为“见证人”，他们的任务是要注意进程中发生的所有事。如果在一个团体面前进行即兴演绎，那么整个团体一起担当这些功能。这个技术也可以用于一个大的团体，将团体分为小组，每组至少五个人，每组做一个故事。如果还要进行到轮转的影像阶段，那么就需要五个人一组。

第二阶段：屏幕影像的形成

利用一个观演者，两个演员轮流把自己所投射对方的影像利用观演者雕塑出来——那个他们已经看过的影像（他们曾经看见过对方的影像），有意义地更改雕塑中他人的肢体动作，塑造的目的是展示是什么在使他们感到烦扰或苦恼，他们害怕什么或什么在威胁着他们，是什么最有力地打击了他们，使他们之间不可能有真诚的对话。

所以，在主角面前会是被反角投射的他的影像，反之亦然，以这样一种方式，两个人谁也看不到谁（这和现实生活中发生的情况没有两样）。

第三阶段：与屏幕影像共同即兴演绎

演员以这样的方式重演场景：当有任何人想说什么时，他必须让其他已经投射

在他身上的影像说出自己想说的：“告诉他……”屏幕影像然后很响亮地说出被要求说的，但是要维持着自己的影像特征，过滤掉演员的谈话，即使这个声音也是这个面具的声音。所以，例如，一个影像是沉默的，那么这个声音也要是有根据的沉默——如果影像是一个怪物，那么声音就是怪兽的声音。屏幕影像传递了信息，但是，在传递的这个动作中，影像根据投射过滤翻译了它们，转换了它们。

引导者应该允许即兴演出进行得足够长，让演员习惯于这种技术，能够使用得更有效。即兴演绎的过程强化了屏幕影像，使他们能够储存信息，为行动提供建议。

第四阶段：影像变成自主

引导者给出一个信号让屏幕影像变成自主。主角和反角从影像退出，观察这个场景。这里，这些屏幕影像都是独立自主的，在追求他们自己的战斗。每件他们所说的或所做的事都要被视作说过的或做过的，在下一阶段当主角和反角回到表演区域时必须采纳他们所说过的或所做过的。演员们要发挥他们的想象和创造力，不要将自己限制在原始场景的记忆中，扮演面具的观演者要把他们尽量推到极致，把场景带到极限，在这些面具的掌控下可能得到最大的逻辑推论。

第五阶段：主角和反角的回归

在一段时间之后，引导者给出信号示意主角和反角再次回到场上他们原来的位置上站在屏幕影像背后。一开始他们要用声音和肢体语言模仿他们的面具、他们的屏幕影像。过了一会儿，引导者让影像退出，只留下主角和反角。他们应该持续他们的影像，如果进展到轮转影像阶段就以那样的形式进行即兴演绎。

如果没有进行到轮转影像阶段，过一段时间后他们可以抛下面具。这时，第一次，主角和反角能真正看到彼此。场景要一直持续下去，直到由屏幕影像造成的破坏被修复——如果可能的话。

第六阶段：轮转的影像

这一阶段是自选的。它比听起来简单多了，本质上就是三个参与者连续到主角的位置上，向他提供“建议”，教他如何接近反角，也会提供另外三个反角的影像。

首先，主角代替反角的位置，戴上他的面具，他设计给主角的面具。正在表演主角的面具的观演者，现在替代了主角的位置，扮演他自己选择了的影像，一个他认为有利于应对反角的影像，这是观演者给主角的“建议”。利用这些新影像进行简短的即兴演绎，主角和反角仍然尝试达到任何他们原始化身时想要达到的目标。

然后，第二次轮转发生了。刚才扮演主角的人现在扮演反角，他可以根据自己在最初即兴演绎时或任何一次之后的即兴中产生对反角的认知来扮演（不是表面上看到的而是主角感受到的）。最初扮演反角面具的人现在通过扮演主角为他提供有助的建议。进行第二次即兴演绎。

接下来的轮转：主角的替身现在扮演反角，以对他的认知，最初的反角现在成了第三个主角的替身，为他提供第三个建议。进行第三次即兴演绎。

这三次即兴演绎可以选择继续之前的探索看看有哪些遗漏之处，或者他们可以选择每次重新开始。

最后，最初的主角和反角回到他们的角色。原来的主角现在看到了三种如何改善关系的想法——他可以选择使用任何一个，或者全部，或者一个都不要。重演这个场景，主角尽他所能达到他想要的结果。

第七阶段：交流想法

目击者和参与者回到整个团队中彼此回馈，引导者组织协调大家交流想法。

7.9 同一个故事里 同一人的矛盾 影像

当我们在与另一个人对话时——即使我们与那个人面对面、一对一，我们的对话里还住着其他人，活着的或是死去的，他们都会出现、复活在我们记忆里，把他们自己变形并留在我们的想象中。这些在对话中我们能明显地指出的人和那些模糊出现的、戴着面具、被面纱或烟幕遮挡的人总是会出现，他们一直影响着我们的语言和思想。但是，他们每一个都是双重的，而每一个双重的人都在被双方和对话者察觉得到。你和我会以不同形式去感知同一个人。现实上，这个人是一个第三者。因为一个人具有双重性，当我们提起他们时，

我们可能并不是在说同一个人。我们可能认为我们在说同一个人的同一件事，而事实上，我们在说不同人的不同事。我们需要意识到这点，对此要有美学的意识，我们需要看见，哪个是哪个，谁是谁，什么是什么。

在这个技术中，最初的即兴演绎阶段是极其重要的，必须给予主角和反角所需要的充足的时间来完成他们的表演。

第一阶段：使反角演员变得敏感

如果一对搭档想使用这个技术来探索一个他们有共同经历的情境时，那么这个阶段是不必要的。但是如果这个主角是唯一经历过这个情境的人，那他就需要时间向扮演反角的演员解释他需要知道的所有事情，这不仅仅是为了要他能理解场景，而是要他能够带着这些经验活出这些情景。演员可以提问而且必须提问，为获得对反角更丰富的理解，要尽可能使对话的深度和复杂性有更强化的认知。

只有当反角演员感到非常有张力和对演出完全敏感时，一切才能开始。

第二阶段：即兴演绎

常规的即兴演出阶段。

第三阶段：影像

引导者让两个演员建构出对话中的每个人的矛盾影像，无论有没有被提及。引导者一个接一个宣布这些人的名字，那两个演员，没有看到对方（假如空间太小时，也尝试尽可能不看彼此），塑造这些人的影像，使用整个舞台空间，如果有必要的话，舞台空间还可以扩大。所有影像被放在相同的空间里，不需要区隔主角的空间和反角的空间。对于每个人，他们各自有一个雕塑，他们可以依据他们自己的认知或感觉到影像与他人以及其他与影像的关系，以任何方式和距离放置他们这些影像雕塑（image-statue）。当这个双重影像群组完成之后，引导者分享他的观察，以及邀请参与者自由地表达他们看到的任何事：每对影像的相同和相异之处、距离远近、面部表情等。要绝对尊重观察之间存在的矛盾。

在1988年的柏林，贝尔纳特（Bernardt）和海尔加（Helga）是一对夫妻，他们提议探索关于他们在早晨醒来时的情景——他们的问题所在之始。

海尔加，构建了一个在她脑海中出现的人物影像，把两个女人放在空间：两个保护她的女性朋友，保护她对抗贝尔纳特。当我让贝尔纳特建构他的影像时，他想要使用海尔加的影像，原样搬过来。我禁止了他：

“这些是海尔加建构的图像。”

“是的，但我的也是一样的，因为他们是一样的人……”

“做出你的……”

贝尔纳特塑造了两个女人的影像，让他们与海尔加的影像面对面。但是他的两个影像指向他的暴力姿态。因此，贝尔纳特说：

“你看到了吗？他们是一样的……”

“你是这样认为吗？”

停顿了一下，他继续：

“他们是一样的，问题在于海尔加没有说实话，所以他们看起来不一样。”

很显然海尔加有相反的意见。

在这样的情况下，只有使用这个技术才能成功，即当一个人可以在美学距离上去“观看”别人所想是什么时。

可以让观演者雕塑他们自己的影像，然后把场景即兴演绎多次。

8

外向技术

8.1 即兴演绎

“停一停、想一想”

这个技术建立在这样一个事实基础上，那就是，当我们以光的速度思考时，我们的语言只能以马车的速度来表达我们的思考。我们可以在某一秒的瞬间有个想法：“我有个主意！”

然而，如果有人要求我们在一小段时间里去解释这个主意，我们可能必须花半小时以上去解释它，这就是所谓的语言表达。

任何被意识到的东西都是可以或能够用语言来表达的。但是，每次用语言来做这种表达（即以言语来表达我们的思想、情绪或感觉），当我们用声音去进行发表时，我们的头脑仍在持续地产生想法。无论我们语言表达得有多快，新想法不断地生成，当中仍有很多想法还未来得及用语言表达出来。

这个技术让我们以戏剧化的、美学方式来“把当下凝住”，以层层递进的方式来检核那些在某个特定时刻活跃的想法。

第一阶段：“聋哑”模式

加入场景的演员要以“聋哑”模式呈现演出，即夸大每个动作，努力尝试不用语言表达，而是以非常清晰的肢体动作来呈现，以至于连聋哑的观众都能理解他们，或者仅凭直觉就知道他们的意思，演员以此来唤醒和激活那些存在于他们自己身上的想法、感觉和情绪。

团体里的参与者们观察这场即兴演绎。

第二阶段：常规模式

演员再次即兴再现这个场景，如果可能的话，重现第一次即兴演绎里的那些肢体动作和行动——那些得以看见的肢体语言。但是，这次给这些肢体动作加入一些口头语言。在这个舞台上，他们有能力感知到在他们“正在做的”和他们说着他们“想要做的”之间的差距和不协调。

第三阶段：停一停，想一想

引导者偶尔会说：“停！”他必须小心地选择什么时候这样做——在那个时刻，他猜测所隐藏的想法比对话中所揭露的想法蕴含更丰富。例如，“悬疑”时刻或“危机”时刻，就是有疑惑的时刻或紧张的时刻。

当引导者说：“停！”所有演员定格在当下的动作，一动也不动，不再尝试做出彼此修补的动作，他们此刻要说出现在他们头脑中的想法，不需经审查或自我审查，出现的每件事都要绝对地说出来，特别是和他们在对话中所表达的相冲突的事。

演员一点儿都不需要寻求与对话中所表达的相一致。这是一个特别设计的练习，帮助每个人找出他们内在的真理、那个隐藏的真理，那是没有被规划过的、还没有在那个行动点中用语言表达过的部分。伴随着行动被暂停，我们可以看见那些被揭示出的、曾被隐藏在其中的想法，那些想法比语言对行动更有影响力和决定力。

通常，开始时，演员们都有一种要重现对话中的想法的倾向，较小改动或只是轻微的改动。是否有大的改动，完全取决于引导者，引导者要确保情形不要如此，要催化演员们把自己丢入这样的冒险中。这个冒险行动可以激发演员的思想、记忆、想象、感觉、情感的自由联想，这时要破解掉一致性！

伴随“停一停！想一想！”模式，行动被中断；或者“继续！”，更深层地探索下去（在表面之下）。

第四阶段：交流想法

引导者协调所有参与者彼此交换想法，这次交流的目标是为下一阶段做好准备。这是一个很好的主意，大家一起讨论所有行动中揭示出来的想法，看看哪些我们认为可以反复地应用，哪些想法需要被取代，它们应该被什么样的想法代替。而最

重要的是问：为什么？我们相信（这只是一个假设）一个能清晰地被说明且反复去实施的想法可以刺激它对应的愿望或意志。例如，如果我想要一个事情成功，但又总是得它不成，显然我并没有为我自己想要的东西做好准备。甚至我更想说，这种情况下，虽然我表达我希望成功，但在我内心深处，我心里想的其实却是不成功。

第五阶段：人为暂停的即兴重演

演员重演场景，但是这一次，像之前的引导者那样，主角有权打断演出，通过人为的暂停（artificial pause）的方式，大声地表达出和所“宣示的愿望”相对应的所有想法。如果他想赢得这次战斗，无论如何，他不能想着他会输。显然，只想会成功这是没有办法保证成功的，但是如果沉溺于失败，却可以有效地为下次失败做好准备。

第六阶段：讨论

引导者协调组织所有参与者参与讨论。

实例

古特曼的报复

在1989年6月的里约，古特曼（Gutman），一个戏剧团体的导演，给我们讲了下面的故事。他团队中的演员只想演戏而不想做其他的任何事情，这是一个在时下的戏剧团体里不切实际的追求，每个成员必须做所有的事情——每个人必须同时是艺术家、技师、舞台管理等任何角色。因为演员都想避开幕后工作，所有事情都落到了古特曼的身上，他觉得自己要运作票房、清理座位、制作舞台背景、发送新闻稿等。他必须努力做每件事，说服他们，分配要做的工作。演员们会说，好，他是对的，但是事实上，他们没有任何改变。

终于有一天，古特曼忍耐到了极限，脾气爆发，并决定将演出剧目取消，即使这座小剧场的票房总是满座。做出这个决定后，古特曼将通知贴在化妆间里，宣布了他的主张。

场景是这样的：

①古特曼自己一个人在清理座位，组织演出。

②古特曼告知了一对演员他的决定，他们表示抗议，还尝试阻止他，但是最后这对演员被设法说服了。

③女主角进来，三个人告诉她这个决定后离开了，留下她一个人哭泣。

第一个阶段，“聋哑模式”，古特曼所做的事，在我们看来，他似乎非常有活力。这对演员来了，与其说他们在反对停业，不如说他们像是在攻击他。女主角一进来，所有三个人好像都聚集起来对抗她。

在第二个阶段，常规模式。没有意外发生。他们或多或少表演了在技术一开始时古特曼叙述的对话。

第三个阶段，“停一停，想一想”阶段。一开始，古特曼还是一个人，他用肢体动作表演清理座位和组织表演时，我中途打断了他三四次，古特曼所想就是报复所有的人。他发现当他正在为在场的观众表演一场秀时，想到团队里的演员在受苦就让他感到高兴。他的想法只有报复，只有惩罚。

在描述场景时，古特曼对我们说，他最大的愿望就是让演出继续下去，但是演出要在不同的场景下进行。他想要说服他的伙伴共同承担工作，他不想放弃他想要的。但是，在“停一停，想一想”模式，在那对演员进入后，每次我打断表演，毫无例外地，古特曼都在发泄对复仇的快感。他从没有想过去“威胁”，也没有下这样的最后通牒“你不开始工作，我就把演出结束”。他的想法非常固执，他在尽全力毁掉整个演出。

跟在“停一停，想一想”后的交流想法阶段，古特曼意识到，事实上，在场景开始前（既在我们剧场里，也在现实中），他已经停止和伙伴们一起工作了。他其实已经预想到唯一的方法是停下来。表面上，他一直在说：“是你们正在逼我停止演出的。”但是，事实上，他在说：“你们逼我，所以我要惩罚你们！”

那个女主角就成了替罪羔羊：聚集在一起的每个人都针对她，并且为她的受苦而感到高兴。

古特曼总结道：

“这是真的。如果我真的很想继续，毫无疑问，我应该威胁说要停止这次演出。但是，当我和他们说话时，这根本不是威胁，这是既成的事实。”

索莱达

1999年6月，在里约热内卢，索莱达（Soledad）即兴演出了一个场景，她到她租的房子的楼上邻居那里抱怨漏水的事。索莱达楼上邻居家里的水一直沿着她家的墙漏下来。她想让邻居修一下水管。邻居十分亲切地与她谈这、谈那，谈天气，谈索莱达的气色，谈他去尼泊尔的旅游，最后他还卖给索莱达一本他写的书。索莱达离开了，她确信他不会采取任何行动去修水管，也确信自己绝对不会读那本书。这是一次毫无价值的会面，索莱达像一个观众，她并没有真正的愿望要得到她想要的东西。她允许邻居把她打发走，让她回到她挫败的地方。¹

我们使用“停一停，想一想”这模式来处理这一问题。邻居的想法多多少少是可预见的。至于索莱达，在她敲门之前，在她走进去之前，她一直在预演这样的句式“我知道他不会做任何与此相关的事的”“我知道去找他谈是没有用的”“我知道我的努力是没有用的”。这就意味着场景几乎还没有开始就结束了。我们目击的不是索莱达和她邻居之间的冲突，事实上，这个场景纯粹是一个尾声。真正的冲突是在两个索莱达之间，那个想要修水管的索莱达和不相信她是值得这次维修的索莱达。这次击败发生在索莱达自己心里，她的确经历了这个失败的事件，所呈现给我们的场景只是一个后设场景（post-scene）。

在她的两个场景里，索莱达已经展示了她作为一个消极被动、温和的、纤弱的、惹人喜爱的人的一面。之后，在另一段时间里，我们做了“相反的自己”（Opposite of Oneself）这个游戏。在这个游戏中，每个人写下一个特征，是她认为不会出现在她的个性中的，并且是她想通过即兴演出来体验的。在即兴演绎后，那些观看的参与者必须尝试确定每个演员呈现的特征中看起来不一样的东西。最后，我们比较了演员写在纸上的那些特征和观察者所说到的那些特征。索莱达写道：“我想要表现得纤弱、惹人喜爱

1 几周前，我们使用欲望彩虹技术时，在索莱达身上也发生了同样的事：在她和她丈夫的场景中，她丈夫不肯交出唱片，她也是太被动了。——作者注

和温和。”我们做了即兴演绎，在结束时，我问参与者他们在每个演员身上看到了什么，对于索莱达，每个人所说的都一致：

“她表现得完全就是她一直表现的那样。”

索莱达一直很亲切、温和、纤弱，然而她把她自己想成是暴力的和有攻击性的。这些暴力、这些攻击安放于何处呢？我们很清楚地看到，在索莱达与她自己的斗争中，她阻止她自己将这些攻击和暴力外化。当她想要成为令人喜欢的样子时，事实上，她想要的是成为那个对自己而言是令人喜欢的样子，这就是说，她允许那些压迫者对她施加暴力。

几周以后，我又一次和索莱达在相似的场景使用了“停一停，想一想”这个技术。这一次我让她只要想着“我想要是因为我想要”这类想法。

非常奇妙的是，索莱达在变得攻击和暴力时毫不费力，她甚至乐在其中。当我向她表达出这个观察时，她的回应是：

“我不想让人们认为我是这样子的。我不是这样的。我是另外的样子。”

“什么样子？”

“我是一个冷静、温顺的人。”

“是的，冷静、温顺的人，但也可以是暴力的和有攻击性的……这两者中哪个是你？”

索莱达大笑，大声说出她的想法：

“都是……”

谦恭温顺的索莱达会和暴力攻击的索莱达有效地调和，因为，就其本身来说，第一个索莱达，“她一直都是那样子”的那个索莱达，是不会赢过丈夫或者邻居的。如果她在内心同时有着两者的话，那为何不以更有效的方式来结合它们呢？

动机的分析彩排

一个场景中能发现多少个“单纯的情感”，人们就可以依着每个情感即兴演绎多少遍。比如，一个《罗密欧和朱丽叶》里的场景可以这样即兴演出，有①爱，②恨，③恐惧。在每个即兴演绎中，演员必须只关注那个特定时刻正在被分析的情感。当处理一个已写好、有一个预定文本的剧本时，演员就不能改变台词。如果他们要进行一段带着恨的情绪的即兴演绎，而剧本中写着说“我爱你”，那么演员就要带着与分析的彩排相符合的情绪去说出这句话。

在场景里有多少次的“单纯的情感”就已经做了多少次即兴演绎，我们尝试做最后一次演绎，这次演绎寻求一个综合的目标，就是，把这些情感混合在一起进入“每个角色主宰”。

风格的分析彩排

如同前项技术，同样的场景以不同的风格都排演过了。有时，通过改变真实生活场景的“风格”，我们就能发现这种风格隐藏的基本元素。

通常，我们使用极端的风格，如马戏团风格、小丑的诠释或“心理戏剧”（psychological drama）。我们当然可以使用看起来更适当的其他风格，但是我们应该尝试，哪怕一次呢，使用离你真实场景最远的风格。各种风格向我们全局开放，我们都可以使用它们：西部片、歌剧、音乐喜剧、戏剧或悲剧，所有剧场的风格和类型都可以。

你也可以想象，替代一种类型的风格，采用一个特定演员的风格：“如果所有演员都是查理·卓别林（Charlie Chapin）会怎样？”或者想象一个特定的导演的风格：“所有角色都来自伯格曼（Bergman）的电影又会怎样呢？”

实例

1989年6月，在里约热内卢，佩德罗（Pedro）给我们讲了一个真实的故事。

佩德罗是一个音乐家，曾经和其他罢工的音乐家一起，到他们唱片公司的办公室抗议他们工资太低；公司的另一重罪名，就是他们总是到了无法再拖的地步才支付工资。借助扩音器，他们向在场每个愿意听的人说明事实。这时，突然，一个男人出现，对外面的人们说，他刚刚付给公司四小时的录音时间酬金，但是正缺一个锯加鼓（cuíca）¹演奏家。他问，在场的人是否有演奏者能参与录音。他们都拒绝了，因为他们还在罢工中。那个男人说他损失不起这些已经付出的钱；罢工者争辩说，从长远看来，他们的罢工会对每个人都有利。他们之间的情绪冲突进入白热化，那个男人从口袋拿出了左轮手枪，音乐家们吓得不知所措，四散逃离了。

这个场景被即兴演绎出来，而我们都对那个带左轮手枪的男人的态度感到震惊。

我们首先提议使用墨西哥戏剧风格。我们都快笑死了。带左轮手枪的男人变成锯加鼓演奏家，当他含泪哭诉他以锯加鼓维生时，我们几乎无法看下去如此滑稽的状况。

然后我们建议演出“严肃的心理戏剧”。在这一版本中，许多原始场景中看不见的东西都暴露了出来。那个男人的一面——他又做回那个带枪的男人——真正的焦虑变得明显起来，这是之前被锯加鼓滑稽的特点掩盖了的。事实上，他只是个可怜的作曲家，他把所有的钱投入在他梦想中走向成名的录音之路上。他想象中充满荣耀和金钱的事业正在被破坏。锯加鼓的缺席让他看到事业受到了威胁。这个男人的问题迫在眉睫，实实在在，清晰可见。

站在音乐家的立场，他们的理由都很重要：它们都很有道理。但是最为凸显的是他们的不妥协，他们对对话的拒绝。他们不追问这个男人身上发生了什么，不尝试找出他的问题可能解决的方法。他们只是以口号的形式反复重申一样的事实，对于男人急迫的需求，他们的回应只是对于公司长远利益的许诺。但是这个男人现在就需要锯加鼓，而不是未来。

音乐家们刚才所讲的原因变成“口号”，变成抽象的煽动。

1 巴西特有的打击乐器，来自于早年非洲黑人传来的传统乐鼓，为巴西嘉年华桑巴学校鼓乐队的重要乐器之一。——审校注

打破压迫

这个技术已经在之前的书里描述过，本质上包含相同场景的三次即兴演绎。

- 一是，就像在真实生活中发生的场景；
- 二是，在即兴演绎中尝试带出现实生活中未实现但是想要达到的结果；
- 三是，主角和反角交换角色。

开拍！我们在拍摄了

一是，即兴演出的场景像真实生活的场景重演。

二是，场景重演第二次。但是这一次，为了把主角的注意力吸引到一个他认为很重要的、特定的细节上，引导者可以在任何他认为有需要澄清的地方打断；使主角意识到一些他正在做但是还没有觉察到的事，或者核实主角是否能够有了响应那个他提供的真实场景的新想法。

三是，在那个特定的场景之后，引导者就像电影导演那样说：“开拍！我们在拍摄了！”演员会随着多次必要的打断而重演场景，主旨是更清楚地理解场景与精进其表演。

身心反应

在第一次即兴演绎后，演员重演场景，让他们尝试在肢体动作上夸大他们的情感和感受：恐惧变成真实的颤抖、想要逃走、呕吐、胃部发凉等。

8.2 游戏

大使馆舞会

这个游戏是根据一个真实的事件而建立的，事件发生在巴西利亚（Brasilia），与独裁专政进行武装斗争时期。

演员发明了各种角色，可以是想象的也可以是真实的——王子、权贵、特使、教廷大使等。所有人聚集在为大家举办招待会的外交部。

在游戏的第一阶段，每个演员扮演一个角色，纷纷来到这个盛大的官方集会。在几分钟后，服务生——一个演员必须扮演服务生的角色——提供一块巧克力蛋糕，

据说含有大剂量的大麻（这真实地发生在 1971 年的巴西利亚）。从这个时刻开始，演员必须在两个角色之间开展一次斗争：一个成为他们已经选择的、头脑冷静的角色，另一个成为那个由虚构的致幻药物作用下显露出来的、失控的角色。为了展示两个角色之间的斗争，他们一定要尽力不能完全丢掉前者角色。

最后，药物的影响渐被耗尽，第一个角色再一次主导全局，即兴演绎结束，就好像什么也发生过。

相反的自己

团体被分成两组。第一组的每个演员在一张纸上写下自己的名字和他想要尝试的相反个性类型。例如，冷静的人想成为高度紧张的，胆小的人想成为勇敢的，或反之亦然。无论每个人真正想要成为什么或想要尝试什么，每件事都是为了发现如果真的像那样会有怎样的感觉而设。

几分钟之后，演员带着新个性进行即兴演绎。在那段时间内，引导者应该让他们至少有一次回到常态；然后，紧接着，让他们再恢复到那个实验性的人格。

结束时，身为观察者的第二组必须说出他们注意到的，关于每个演员在即兴实验个性与他自身常态个性的相异之处。将参与者的观察与演员们写在纸上的进行比较。

唤醒沉睡的人格

这个技术和前一个很相似，微小的不同之处在于，这次是参与者中的观察者要给出演员们要即兴演绎的性格特点。

在这个游戏中，演员有时并不能和赋予者提出的所在地方有相同的内心画面，他们往往会有不同的想象。这意味着即兴演出会发生在各种不同的空间，而角色之间的关系，会因每个演员的不同理解，以及彼此会投射给对方不同于自己被赋予的那些个性而不同。这种明显的超现实主义不应该作为表演的障碍，相反，它应该被视为理所应当的。

8.3 演出

论坛剧场和隐形剧场的形式，在我之前的书里已经详细地介绍过。对于一个想要替代他惯常行为的主角来说，这两种剧场形式，可能是、并且一定是如同外向性的工作一样非常有用的。

论坛剧场

论坛剧场基本上是在一个场景的即兴演绎之后，向所有现场的观众提议，由观众上台取代主角，并试着以他们想改变的方式去即兴演绎。最终激励真正的主角即兴演绎出这种变化。

隐形剧场

隐形剧场包含彩排一个场景，所彩排的那些行动是主角想要在现实生活中尝试的。隐形剧场发生在一个这些活动其实会真实发生的地方，而且是在一群没有意识到自己是观众的观众面前表演，表演得就好像即兴的场景是真实的一样。这样，即兴的场景变成现实，虚幻中渗透着现实。主角就像计划、蓝图一样进行了彩排，预演现在成为一种行动。

“被压迫者剧场”这个秘密武器的真正目标是致力于为未来做准备而不是等待将要发生的事。

后 记

技术和我们：一个在印度的实验

我去往印度加尔各答的时候（1994年2—3月），这本书的各种欧洲版本已经在出版了，在让娜（Jana Sanskriti）的邀请下，一群发展民众剧场（popular theatre）和农民教育方法的人，与来自西孟加拉国州，孟加拉国和巴基斯坦的40名剧场人员一起工作。在那儿工作期间，又一次证明，这些技术——像在书中描述的那样——需要适应那些应用它们的人群的需要，应成为让当地参与的人们能够有效使用的技术，而不是反之，让人硬去适应这些技术。

这是我第一次访问印度的情形：不可避免地，文化撞击是非常大的，我对交通拥堵特别敏感，在大多数城市，通常对来自左侧或右侧的车辆给予优先；在里约热内卢，是给予最重的车辆以优先，无论它从哪儿来。在加尔各答，好像对我来说，是要对那些最不开心的喇叭声优先！而且好像每个人都一直在按喇叭。

除了巨大的噪声和空气污染外，街道遍布坑坑洼洼，所以司机被迫要曲折绕路避让它们，司机已经全神贯注地在避让行人、自行车、三轮车、人力车（所有的，无论是机动车、非机动车，还是赤脚流浪汉），最后同样重要的是要避让奶牛。我惊愕于所见，那么多圣牛不受干扰地徜徉于街上。我询问一位记者，如果它们阻断交通的话，是否允许我们劝说这些牛离开公路，就像我常见他们那样做的，他回答说：“礼貌点儿，可以！”

丈夫们似乎对他们的妻子并不那么礼貌。我让团体成员即兴演绎一对夫妻在家中的一个日常场景，丈夫对妻子大声叫喊，声明岳父对其妻承诺的嫁妆的分期付款到账延迟了，结局是以丈夫残杀妻子告终。这位丈夫在掩埋妻子尸体前将其焚烧，

并准备再婚，这次婚前嫁妆一定要支付现金。

参与者之间的讨论聚焦于这件事是常见的、日常的场景，还是仅仅为偶发事件。一些人认为这并不常见，但没人认为这是一个例外，尤其是在农村。

从最初的练习中，我认识到我面对的人群是来自一个非常不同于我过往在欧洲、非洲和三个美洲国家的文化的，比如，我们在做关于时间的影像时，我在某一点说，“表演出来你生日那天醒来的时刻”，这个练习只好打住了：没人知道他们的生日是哪天，他们好像也并不介意。

让娜让我给他们介绍内观技术，这是我第一次跟全部由农民以及与农民一起工作的人组成的团体使用这些技术。因为在印度，他们中的大多数只挣最低的农民工工资，一天一美元，而且一年只有3~6个月。

在前两天，我们做了很多游戏和影像技术。第三天，我决定使用欲望彩虹，一个非常胆小的小姑娘为“彩虹”提供了她自己的婚姻故事。她有些发抖，但是，即便如此，她还是能即兴演绎家庭暴力，随后创造了一些她的欲望影像。

第一幅影像是她对自我的扼杀——好像她的愿望就是要成就她丈夫的愿望。第二幅影像是她离开家——毫无疑问也是她丈夫的愿望。然后是一幅她对丈夫讲话的影像；她想要引诱他，她伸展一条腿跨过他的腹部（扮演丈夫的演员立即离她远远的）；最后，她想要杀了丈夫。

我高兴地看到这个胆小的女孩子在制作她的具体愿望影像时的勇气，也高兴地看到她的影像在参与者中间，特别是那些跳上舞台去替代影像中的她的那些女性的共鸣；在她完成时，我感到她那一刻最强烈的愿望已与她丈夫毫无关系：她让自己成为主角，甚至她自己都没有察觉到她的感受。但是在当下，当她看到她的愿望以具体的肢体动作形式呈现时，将其暴露于他人和自身面前，她感到有些难为情，她的愿望是让所有的事情停止。

接下来是欲望彩虹步骤，她逐一地与她的愿望对抗或激励她的愿望，在舞台上，意识直接面对潜意识的欲望。

但是，我意识到她在哭泣——她不想或不能继续下去了。于是我绕过这个步骤，直接进入“欲望集会”模式，在那儿，每个愿望与它的极端样态战斗。女孩回到观众中看她的那些愿望在舞台上是如何彼此战斗的，就像它们在她心底深处正在打仗

一样，那些愿望同样反映了在舞台上大多数女性的愿望。

这个短时工作坊的最后一天，我们从《演员的两百种游戏》中的技巧“特蕾莎的两个真相”¹（The Two Revelations of St Teresa）开始。二人一组，在一对成员中（親子），演员即兴演绎一个常见的情景，其中一个人对另一个人说出自己的一个秘密，好的或是坏的都行。女性所说的百分之九十的秘密是与性和压抑有关的：多数女性透露她们在与低社会阶层的男人恋爱并想嫁给他们；或者如果男人跟她们一样属于相同的社会地位或更高一点儿，那么她们就想要选择自己的伴侣而不是被动地接受她们父亲的选择。这些被披露出来的真相足以彻底毁掉、粉碎她们与父亲的那种基于绝对服从的关系。所有女性渴望的是要能为自己选择结婚对象——她们甚至不敢谈论自由恋爱。

之后，我们使用“剖析的影像”工作。再次，人们选择夫妻生活作为主题，前一天发生的事我还铭记于心，我不再让任何一个女性来暴露自身或讲述她自己的真实生活故事。我决定让他们“发明”一个典型的、可能出现的情景，不是用他们自身的故事，而让他们使用他们熟悉的人做模型来做即兴演绎。当然，因为他们没有演出他们的“真实故事”，他们扮演他们的真实情绪、感受和思想就会感到自由和安全，他们没有说“这是我”，所以他们感到被保护，他们可以自由地展示他们自身，就像他们真的是那样一样。

为了让他们更放心，我让男人制作女性的影像，反之亦然；这样，每个当事人都可自由展示，并且看到他们对别人的评论。

这并不是使用这些技术的常规方式，但是正如我强调的，发明出来这些技术是为人服务的，让人们适应技术并不是目标，它们是为服务的，而非反之。

在被压迫者剧场，被压迫者是主体——剧场是他们的语言。

1 此为被压迫剧场军械库第四阶段“看见所有眼见之物”（ver tudo o pue se oíha）中的一项技巧。——审校注

术语对照表

Aesthetic space	美学空间	Improvisation	即兴演绎
antagonist	反角	Joker	丑客
Antibodies	抗体	language of modelling	塑模语言
Arsenal	军械库	Legislative theatre	立法剧场
Ascesis	自律	Mirror language	镜像语言
Awakening dormant characters	唤醒沉睡的人格	Multiple images of happiness	幸福的多重影像
Catharsis	宣泄	Opposite of oneself	相反的自己
Constellation	塑像群	Osmosis	渗透
Cop in the head	头脑中的警察	Protagonist	主角
Dynamisation	动态演绎	Rainbow of desire	欲望彩虹
Em-pathy	共情	Rashomon	罗生门
Forum theatre	论坛剧场	Real image	真实影像
Games for actors and non-actors	演员与非演员的游戏	Recognition	识别
Ideal image	理想影像	Resonance	共鸣
Identification	认定	Rituals and masks	惯性和面具
Image and counter-image	影像和逆反影像	Screen image	屏幕影像
Image theatre	影像剧场	Signified	意指
Image	影像	Signifier	意符
		Simultaneous dramaturgy	同步编剧
		Somatisation	身心反应

Spect-actor 观演者	The image of the rainbow of desire 欲望彩虹的影像
Sym-pathy 共情	The image of the words 词汇的影像
Technique 技术/手法	The image of transition 转化的影像
The “agora” mode “集会”模式	the images of the image 影像中的影像群
The analytical image 剖析的影像	The introspective techniques 内观技术
The analytical rehearsal of motivation 动机的分析彩排	The kaleidoscopic image 影像万花筒
The analytical rehearsal of style 风格的分析彩排	The “lightning forum” mode “快版论坛”模式
Theatre of the oppressed 被压迫者剧场	The modes 模式
The “breaking the oppression” mode “冲破压迫”模式	The multiple image of oppression 被压迫的多重影像
The circuit of rituals and masks 仪式和面具的回环	The “normal” mode 常规模式
The “dissociation” mode “分解”模式	The “playing to the deaf” mode “为失聪者表达”模式
The “embassy ball” “大使馆舞会”	The projected image 投射的影像
The extraversion techniques 外向技术	The prospective techniques 展望技术
The “fair” mode “展览会”模式	The ritual gesture 仪式性的姿态
The “for the deaf” mode “聋哑”模式	The rotating image 轮转的影像
The image of chaos 混乱的影像	The “softly softly” mode “柔声慢作”模式
The image of the antagonist 反角的影像	The “stop and think” mode “停一停,想一想”模式
The image of the group 团体的影像	The “three wishes” mode “三个愿望”模式
The image of the hour 关于时间的影像	
The image of the images 影像中的影像	

Titles: O arco-íris do desejo

Copyright © Estate of Augusto Boal, 1990

Authorized translation from Portuguese language edition published by arrangement with Literarische Agentur Mertin Inh. Nicole Witt e. K., Frankfurt am Main, Germany through Bardon-Chinese Media Agency.

本书中文简体中文字版专有翻译出版权 Bardon-Chinese Media Agency 安排经由 Literarische Agentur Mertin 授予北京师范大学出版社出版。未经许可，不得以任何手段和形式复制或抄袭本书内容。

All Rights Reserved.

版权所有 侵权必究。

[General Information]

书名=14541284

SS号=14541284