

嚶鳴戲劇

YING MING THEATER

STAGED READING

MUNICH KAMMERSPIELE

SHORT PLAY FOR SPRING FESTIVAL



2019 Dec. Vol. 3



嚶鸣戏剧月刊

2019年12月总第3期

主编 敖玉敏

Editor // Yumin Ao

视觉 赵笑阳


Design // Xiaoyang Zhao

英文 冯德琳

English // Antonia Dak Lam Fung

伐木丁丁 Chop, chop goes the woodman's blow
鸟鸣嚶嚶 Chirp, chirp goes the bird's solo
出自幽谷 The bird flies from the deep vales
迁于乔木 Atop a lofty tree ist hails
嚶其鸣矣 Chirp, chirp goes the bird's solo
求其友声 Expecting its mate to echo

关注我们

 哥廷根戏剧读演社

目录

- | | | | |
|----|--|----|---|
| 01 | 刊首语：何为剧本“读演”？
//敖玉敏 | 14 | 廖一梅作品《恋爱的犀牛》
读演后记
//孙雨晨 |
| 02 | 慕尼黑室内剧场
//孙彦 | 16 | 戏剧行动
//胡泽泓 |
| 03 | 歌德作品：
《伊菲革涅亚在陶里斯岛》
//高远 | 17 | 古罗马戏剧：消失殆尽的
悲剧
//赵昭 |
| 07 | 爱丁堡国际艺术节与国际艺
穗节
//敖玉敏 | 19 | 导演艾阔采访实录
采访人//王婷婷
采访对象//艾阔
编辑//敖玉敏 |
| 09 | “美国精神”与“放血疗法”
——《谁害怕弗吉尼亚·伍尔
夫？》剧评
//王婷婷 | 22 | 独幕剧：《开往春节的列车》
海报//钟思琪 吕呈晨
海报//王蒙 杨潇 周宁
剧情简介//薛岚心 |
| 11 | 请不要忘了，你只是在看剧
——布莱希特如是说
//王玉成 | 23 | 图片新闻
摄影//吕呈晨 沈阳
报导//敖玉敏 |

C O N T E N T S

- 01** Editor's Notes: What is "A Staged Reading?"
// Yumin Ao
- 02** The Munich Kammerspiele
// Yan Sun
- 03** Goethe's Play: Iphigenia in Tauris
// Yuan Gao
- 07** The Edinburgh International Festival and The Edinburgh Festival Fringe
// Yumin Ao
- 09** "American Spirit" and "Therapeutic Phlebotomy"
—Theater Review of Who's Afraid of Virginia Woolf?
// Tingting Wang
- 11** Don't Forget, You're Only Watching the Play
// Yucheng Wang
- 14** Thoughts after Staged-reading Liao Yimei's *The Rhinoceros in Love*
// Yuchen Sun
- 16** Dramatic Action
// Zehong Hu
- 17** Theatre of Ancient Rome: the Vanishing Tragedies
// Zhao Zhao
- 19** The Interview Record with Director Kuo Ai
Interviewer: Tingting Wang
Interviewee: Kuo Ai
Editor: Yumin Ao
- 22** A Short Play in One Act: The Chinese New Year Express Poster// Siqi Zhong, Chengchen Lv, Meng Wang, Xiao Yang, Ning Zhou
Synopsis// Lanxin Xue
- 23** Photonews
Photograph// Chengchen Lv, Yang Shen
Report// Yumin Ao



EDITOR'S NOTES:

刊首语：何为剧本“读演”？

// 敖玉敏

什么叫剧本“读演”？它与戏剧表演有什么区别？我认为只有在准确理解了“读演”这一概念后，才能明确我们作为戏剧读演社对自身的定位。

除了只当作文字把玩不适合搬演的所谓文人“案头剧”之外，剧本创作一般而言都以演出为最终目的。读演，英文叫“A Staged Reading”，戏剧界对它的定义是：一种剧场艺术形式，指一个剧本经过排演后用演员朗读剧本的方式呈现在观众面前，不加舞台布景，也没有齐备的服装、道具、化妆等技术要求，演员自始至终基本处于固定位置，或站或坐，无上下场，没有或者仅配合极少的动作，显然，从使用的舞台表现手段来看，读演并非完整的戏剧制作。

值得注意的一点是，读演时甚至还单独安排一人将部分舞台提示也读出来。然而，在常规的戏剧演出中，这些剧本里的说明性文字转化为了舞台呈现的一部分，比如：一、舞台说明，即剧情发生的时间、地点、服装、道具、布景等，归属于舞台设计考虑的范畴；二、人物说明，即人物的表情、动作、上下场等，则通常直接由演员表演出来。

按照演员身体姿态，读演大致可分为“站立式”和“端坐式”两种。如果剧本较短，那么选择“站立式”效果会更好，站着读演能让演员保持注意力集中，比坐着读要更容易调动起来进入角色。如果演员采用坐式，那么最好端坐在没有靠背的凳子或者有垂直靠背的硬座椅上，因为倾斜后仰的靠背和太过柔软的座椅会导致演员重心下移，而使整个人变得软塌无力，所以，在读演一些情绪饱满富有张力的对话场面时，效果可能会大打折扣。

读演不同于通常我们理解的戏剧舞台表演，它不要求演员熟记台词，而是演员对照剧本朗读出声，剧本没有被收走，它要么由演员直接拿在手里，要么放在前方的乐谱架上。读演不设置舞台布景，演员的肢体动作和走位减少到最低程度，并且，造型和服装也不讲究需要符合剧中人物设定，也即是说，读演相较于表演，从强调“视觉呈现”转向只通过“声音表达”来帮助观（听）众理解剧情。这几乎接近于广播剧，在读演现场，常有观众干脆闭上眼睛，只听演员朗读即可。然而，从演员的角度看，朗读剧本不是读出声来就简单完事了，场上每个人都应该始终注意读演的“对象性”——即“说话”、“听话”、以及“情绪反应”都是有针对性的。虽然对话时并不看着对方，但是演员各自心里都很清楚指涉的对象是谁。掌握好“对象性”，这一点在进行读演时显得极为重要。

另外很重要的一点便是演员对人物内心节奏的有效把握。内心节奏甚至决定着整场读演的节奏。斯坦尼斯拉夫斯基说过“节奏直接影响情感”，内心节奏的变化会影响演员的面部表情和发声效果，也会影响演员对情感的把控，什么时候该放开，什么时候又该收住，情感的起伏像潮水涨退一般被戏剧性地呈现出来，富于变化也就产生了戏剧的张力。而正是在这些欣赏的层面——表情、声音、情感，充分体现了剧本“读演”的审美特征所在。

无论是读演时掌握好“对象性”，还是对人物内心节奏进行有效的把握，它们都集中体现在如何做好台词处理和表达上，这就为导演和演员进行“二度创作”提供了可能的空间。关于“二度创作”，拟另文论述。由此可见，剧本“读演”已经成为一种独立的剧场艺术形式，这也解释了为什么以朗读剧本为主的剧场叫“读者剧场”（Reader's Theater）。言之凿凿，我认为哥廷根戏剧读演社有着明确的定位，剧本“读演”是我们剧社常规采用的活动形式，至少目前阶段，它是我们与文本之间、与观众之间、以及与我们自己作为导演或演员之间展开互动的主要形式。

What is “A Staged Reading”?

A Staged Reading is a form of theatre without set ups for the stage and full costumes. The actors, who read from scripts, may be seated, stand in fixed positions, or incorporate minimal stage movement. Something worth mentioning is that a narrator may read stage directions aloud with this form of theatre. Also, it is not required for the actors to know the lines by heart.

Editor: Yumin Ao

慕尼黑室内剧场

THE MUNICH KAMMERSPIELE

// 孙彦

The Munich Kammerspiele (German: Münchner Kammerspiele) is a German-language theatre company based at the Schauspielhaus on Maximilianstrasse in the Bavarian capital. In 1926 the company was moved into the Schauspielhaus, built in Art Nouveau style in 1901 by Richard Riemerschmid and Max Littmann. Since 1933 the Münchner Kammerspiele has been a municipal theatre company of the City of Munich. Unlike the layout of other theaters, not the entire exterior can be seen from Maximilian Street, but has a courtyard-like design on the other side. Through a corridor filled with posters, you will find the entrance which also has an impressive design. Many famous directors such as Jossi Wieler and Johan Simons have directed here. Each play that gets staged also shapes the style of this theatre a bit. It has attracted a lot of attention over the years and got invited to many famous arts festivals around the world. As a very international theater with contemporary vision, we hope that it will continue to thrive as one of the most important German theater stages.



慕尼黑室内剧院是慕尼黑传统的城市剧院，坐落于马克西米利安街。该剧院建于1911年，前身是一个私人影院。1926年，其迁至一家由建筑师Max Littmann和室内设计师Riemerschmid合作建成、具有新艺术风格的剧院处。1933年，该剧院成为一个市级剧院。

不同于其他剧院的布局，慕尼黑室内剧院并不是通过马克西米利安街就能够看见剧院的全貌，而是有一个类似庭院的设计，通过一段布满剧目海报的走廊，你就能看见剧院的入口，别有另一番布局特色。

现今，慕尼黑室内剧院主要有三个场馆：剧场的主舞台和两个小舞台，两个小舞台即工作室剧院和新的排练场地。该剧院致力于打造成当代话剧，成功的代表剧作如“Bunny Hill”和“Munich Central”。许多重要的当代导演如Jossi Wieler, Johan Simons, Luk Perceval,

Andreas Kriegenburg, Sebastian Nübling, Armin Petras, Stefan Kaegi等导演都在这里执导过。这些所演出的剧目与导演都塑造着慕尼黑室内剧院的演出风格。与此同时，该剧院致力于支持国际青年导演，为鼓励新一代的导演和促进国际间合作作出了很大的贡献。

此外，在各个地区，慕尼黑室内剧院都赢得了广泛的关注，频繁被邀请参加柏林戏剧节、一系列国际戏剧盛会和著名艺术节。例如，作为剧院艺术总监的John Simmons曾携慕尼黑室内剧院在2005年和2009年的荷兰戏剧节上演出。

慕尼黑室内剧院是一个具有当代视野和国际化的剧院，希望其能够作为最重要的德语戏剧舞台之一，继续蓬勃发展。



IPHIGENIA IN TAURIS (1893)
PAINTED BY VALENTIN SEROV

GOETHE'S PLAY

Iphigenia in Tauris

歌德作品：
《伊菲革涅亚在陶里斯岛》

// 高远

03

《伊菲革涅亚在陶里斯岛》(*Iphigenie auf Tauris*)是歌德所创作的一出戏剧，完成于一七七九年的初稿采用了散文的形式，之后歌德在一七八七年出游意大利时将散文体改写成诗体出版，也就是今天我们所读到的这部五步抑扬格诗剧。歌德在剧中设置的背景和塑造的人物形象，主要来源于希腊神话中伊菲革涅亚的故事，参照了“古希腊三大悲剧大师”之一欧里庇得斯的《在奥里斯的伊菲革涅亚》和《伊菲革涅亚在陶洛人里》。歌德为我们讲述了这样的故事：

在特洛伊战争正式打响之前，希腊迈锡尼国王、希腊联军统帅阿伽门农为了求神保护海上行军安全，将女儿伊菲革涅亚骗到奥里斯向阿尔忒弥斯（狄安娜）女神献祭。女神却在献祭的最后关头用牝鹿代替了少女，

救下了伊菲革涅亚，将她送到陶里斯岛的狄安娜神殿中当女祭司。那岛上的国王名叫托阿斯，岛上有个可怕的惯例：凡是漂流到岛上的外邦男子，都要被杀死献祭。

剧中的故事开始时，伊菲革涅亚已在岛上生活多年。她行使作为女祭司的职权，又用自己的善灵感化托阿斯王，停止了岛上残忍的血祭旧俗，救下了许多异乡人的性命。托阿斯王倾心于她，向她求爱，可是却被伊菲革涅亚委婉地拒绝。因受挫而恼羞的托阿斯王命令岛上恢复杀人的献祭，悲伤的伊菲革涅亚所面临的第一个牺牲便是两个不幸的希腊人——她的同乡。

在与即将成为祭品的他们的交谈中，伊菲革涅亚惊奇地发现，来者竟是她的兄弟俄

瑞斯忒斯和他的朋友皮拉得斯。两位青年来到这荒蛮的岛上，是因为太阳神阿波罗的神谕让他们将岛上他妹妹狄安娜女神的神像带回希腊。从他们的口中，她痛苦地得知自己英雄的父亲阿伽门农王已经不在人世，却并非是在战场上牺牲，而是在凯旋之后死于他妻子和小人的阴谋；而她的弟弟俄瑞斯忒斯也因为为父报仇、犯下了弑母的罪行遭到复仇女神的追捕，终日惶惶。

骨肉重逢的喜悦和听到家人相戮的悲痛在伊菲革涅亚的心中交织，她爱怜地将身心历经苦难的弟弟拥入怀中，用姐姐的温柔和爱把他的理智从疯狂的旋涡中拉回，又用恳切的话语激起他重回希腊、恢复先祖光荣业绩的激情。



Iphigenie (1871)
by Anselm Feuerbach

但是喜悦的时光总是短暂的，托阿斯王的使者已经来催促献祭的进行。皮拉得斯出谋划策，希望伊菲革涅亚利用国王对她的信任，用谎言去诓骗托阿斯王，为他们换取逃离的时间。可是心性至纯的伊菲革涅亚不愿意做出欺骗的负义之举，在经受了灵魂的痛苦和挣扎过后，她最终决定直面托阿斯王的怒火，说出了她和这两个希腊人的关系，也将他们预谋的欺骗悉数坦白。伊菲革涅亚的高尚打动了托阿斯王，而手持利刃赶来“营救”的俄瑞斯忒斯，也在她的劝解下放弃了用刀剑证明自己勇武的念头，王和王子之间化干戈为玉帛。俄瑞斯忒斯也终于正确地理解了神谕：阿波罗所指的姊妹，并不是指同为神明的月神狄安娜，而是指她身为凡人的姐姐。最后，阿托斯王放他们远行，并为这三个高贵的希腊人送上祝福。

在歌德的剧中，有许多和欧里庇得斯的剧中情节不同之处：陶里斯岛上的血腥献祭并没有因为伊菲革涅亚担任女祭司而废止；在俄瑞斯忒斯和皮得拉斯被送去神殿准备献祭时，伊菲革涅亚以送信作为交换条件，只救他们中一人性命。但要论最体现两人在创作基本精神上的不同之处，还是在于最后三人得以离岛返乡的原因。在欧氏剧中，伊菲革涅亚参与了欺骗国王的密谋，三人盗走狄安娜女神神像，准备一起逃走。不料船被暴风吹回岸边，眼看着国王的追兵迫近，雅典娜女神驾着彩云在空中显现，加以调停，虔诚的国王伏在地上遵从女神的命令，放他们回国返乡。

在欧氏的剧中，神的意志是人间的最大主宰。希腊诸王之王阿伽门农因为触怒女神，便要听从祭司的解释将自己的女儿送上祭坛；陶里斯王的熊熊怒火，也因为雅典娜的显灵而平息。人们祭祀神明，敬畏神明，遵从神明，但是当自己的命运降临或是被神明决定时，却无法做出反抗。英勇如特洛伊第一勇士赫克托尔，也因众神的裁决，在决斗中死于宿敌阿喀琉斯之手。神明似乎拥有远超于人的智慧，可以参透凡夫俗子所无法洞见的玄机。然而细读希腊神话，便会对神的绝对智慧产生疑惑，因为希腊诸神和我们凡人其实是同形同性。

希腊神话中的神和人有着相同的形体，神也和人有着同样的情感，有七情六欲，也有美德和恶习。主神宙斯和人间众多情人诞下的半神子嗣行走在人间，成为诸多神话故事的主角；与宙斯的不忠同样出名的是天后赫拉的嫉妒心，她对于自己“情敌”和其子女的加害让天父常常头疼不已。海神波塞冬野心勃勃又争强好胜，总是觊觎宙斯的主神宝座，妄图取而代之；战神阿瑞斯凶猛好斗，嗜血成性，却和爱神阿佛罗狄特是情人关系。又有酒神狄俄尼索斯这样一位特立独行又有些疯癫的存在，让人着迷不已：传说他曾经被杀却又重生不死，他掌握着所有美酒的秘密，他在大地上四处流浪，教给人们酿酒的秘方。在酒神的崇拜仪式上，人们身披兽皮，头戴花冠，疯疯癫癫，通宵达旦地跳舞狂欢，在活动的最高潮甚至会作出将动物生吞活剥的举动。正如尼采所言，狄俄尼索斯是人感性的化身，是拒绝礼法和约束的我们的内在。

神身上有着人的感性，可是人却没有神的神力和永生的权利，于是悲剧便常常发生，而悲剧背后亦有神的身影若隐若现。特洛伊王子帕里斯在金苹果裁判中将最美丽的女神称号送给了爱神阿佛罗狄特，赫拉和雅典娜因此与特洛伊结仇，在特洛伊战争中屡次支援希腊联军的英雄，左右战争形势。于是特洛伊战争不再是单纯的希腊人与特洛伊人的战争，同时也是诸神内部不同派系之间的较量 and 角逐。战场上英雄们的生死也不只取决于个人的勇武，因为神在背后操纵着凡人看不见的命运丝线。希腊的大英雄阿喀琉斯在出生时便被命运女神预言了将来战死沙场的命运，纵然他在决斗中战无不胜，杀死众多特洛伊英雄，最后依然难逃被凡人射出、由太阳神所指引的箭矢贯穿自己唯一弱点——阿喀琉斯之踵的命运。

英雄尚且无法逃过神所裁定的命运，更何况一个手无缚鸡之力的少女——伊菲革涅亚呢？

在神话故事中，联军统帅阿伽门农在出航前误射杀了女神的圣鹿，愤怒的女神通过预言家之口告诉他，只有献祭自己女儿的生命，军队才能顺利出航。阿伽门农虽然万分不忍，可身为联军统帅的责任让他只能顺从神意。他用谎言欺骗妻女，说要安排伊菲革涅亚与阿喀琉斯举行婚礼，当伊菲革涅亚怀着对幸福的憧憬来到军中，等待少女的却是祭司的屠刀。

伊菲革涅亚无助地哀叹命运的残酷，面对要求出征的整支希腊军队，面对神的要求的话语，她注定无法反抗。伊菲革涅亚质疑命运，质疑为什么他人的过错要让一个纯洁的女子去承担后果？她感叹命运，感叹是否在人之上，总有一个看不见的、超过我们理解的可怕命运在静静等待？

但是当她的母亲勇敢地宣称要与整个希腊军队对立时，当大英雄阿喀琉斯要拔出剑来保护她时，她接受了命运。如果她父亲作为统帅的责任是为了出征不惜献祭亲生女儿的话，她作为一个女儿，作为一个信仰神的希腊女子的责任就是接受成为献祭的命运，为了希腊联军的胜利出征，为了希腊的胜利——为了洗雪海伦被特洛伊人掳走的耻辱。

在屠刀落下前的最后一刻，神出手相救，救下了献身的少女，一如神在欧里庇得斯剧中，改变了那三个希腊人即将遭到屠戮的命运。我们松了一口气，在庆幸悲剧没有最终发生的同时，不敢设想假若神没有展示她的仁慈，少女的命运将会是如何。

于是歌德站了出来，他让雅典娜在云中隐去身影，让伊菲革涅亚开口说话，让她用自己的善良好感托阿斯王，拒绝用谎言和欺骗为三人的离开换取时间，因为那样只会继续埋下愤怒和仇恨的种子。歌德的剧中

不需要神来扮演指引者和调停者，因为伊菲革涅亚是一个如此完美圆满的女性角色，她的善良和爱，她的勇敢和坚决，都使得人的矛盾可以得到解决，而无需假神之手。

神性的缺席，正是人性的胜利。命运亦不再虚无缥缈不可捉摸，因为人皆拥有主宰自己命运的权利。

歌德的一生是不断创作的一生，他所一直坚持的是从生活中、从社会和自然中取材，“整个世界都是他的题材”。因此，我们不仅能从他的作品中一瞥当时德国社会和文学界的风貌，更能从那些优美又饱含情感充满力量的词句中看见这位文学巨匠对于社会现实的忧思。《伊菲革涅亚在陶里斯岛》是歌德从狂飙突进运动的浪漫时期移行于古典主义时期的最初的作品，他抛弃了早年放荡不羁的狂热，把理想寄托在希腊罗马的文化里面，又脱胎于古老的神话，相信高贵人性的力量。女主角伊菲革涅亚在剧中用她纯洁无私、光明磊落的高贵人格，感化了残酷的蛮国君主，革除了野蛮的旧俗，树立了人道和公正的新风尚。通过塑造伊菲革涅亚的形象，歌德向读者展示他心中的理想人性，也是在希望能培养彼时德国社会上人们的个性，使之完善化。

优秀的戏剧和文学作品，总是能超越它们诞生的时代背景，在不同的语境下被人们反复谈论，也能在我们面对当下发生的问题时被赋予新的内涵。歌德剧中的故事也是一个和解的故事：因为伊菲革涅亚，王和来到岛上的异乡人和解。而今天的世界，亦是一个需要和解的世界：人与人之间、国与国之间的冲突和纷争没有因为科技的进步和时代的变迁消解，不断增长的异见和分歧让人们围着自我筑起墙壁、相互攻击，同时又选择性地忽略那无数因战争和饥荒流离失所的手足同胞——直到同样的灾祸最终降临到自己身上。

雅典娜不再会从云中显现，以神的口说出调停的话语，那么“伊菲革涅亚”的角色又该由谁来扮演？



THE SACRIFICE OF IPHIGENIA

1757 BY GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO

GOETHE'S PLAY

Iphigenia in Tauris

Iphigenia in Tauris was originally a tragi-classic of the ancient Greek tragic poet Euripides. It tells a story before the Trojan War and has been adapted and rewritten later. Goethe's "Iphigenia in Tauris" is different from the plot of the ancient Greek tragic poet. The entire story is based on human-centered thinking, emphasizing the ideal of being able to overcome the curse and disaster inherited from heaven. It is the people themselves who resolved all the contradictions in this drama: Iphigenia resolved the contradiction of family and loyalty and Thoas, King of Tauris resolved the contradiction of love and possession. This is one of Goethe's early writings and the play strictly adheres to the five-syllable rhythm. By shaping the character Iphigenia, he demonstrated his ideal humanity to the society and in some way, hoped that it would influence the German Society back then.



Pylades and Orestes Brought as Victims before Iphigenia
1766 by Benjamin West



Edinburgh International Festival & Edinburgh Festival Fringe

爱丁堡国际艺术节与国际艺穗节

// 敖玉敏

第二次世界大战结束后，艺术行业百废待兴。1947年，英国格莱德堡歌剧院经理鲁道夫·宾（Rudolf Bing）联合众多艺术界知名人士共同发起了第一届爱丁堡国际艺术节（Edinburgh International Festival），主办人希望通过广泛的交流实现艺术创作与研究的复兴。首届艺术节，成功地邀请到了欧洲境内最负盛名的表演艺术家和院团，然而却也拒绝了慕名而来的其他小型表演团体。为了寻找演出机会，非知名艺术家们联手自行另组了一个艺术节——爱丁堡艺穗节（Edinburgh Festival Fringe）。这些艺术家毫不掩饰身处主流文化边缘的地位，并自认为他们的演出是点缀国际艺术节那富丽堂皇的表演大厅的穗饰，就好像一块精美绝伦的蛋糕做好后，最后再撒上一层糖粉，起到锦上添花的作用。艺穗节的组织，足见当时普通艺术从业者对自身与外部世界之间关系所抱持的态度：无奈中却透露着自信，批判时懂得适度妥协，满怀激情但也闪耀着理性之光，以及，从不缺乏对艺术始终不渝的坚守。

所以，爱丁堡国际艺术节与国际艺穗节是同期举行的两个艺术节，有必要区别开来。前者更为官方，强调主题性和国际影响

力；而后者以多元见著，鼓励创新、实验、包容、甚至杂糅。两大艺术节各有侧重，但也互补缺失，共同构筑了爱丁堡多彩的艺术风景线。除了戏剧、音乐与舞蹈，1950年又增加了军乐节，之后，又开始举办国际电影节、爵士与蓝调音乐节、图书展会等。总之，每年从8月初开始，连续三周，任何一个喜欢表演艺术或视觉艺术的人，不管是业内人士，还是批评家，或者一般观众，都可以在爱丁堡找到自己想要关注的艺术家及其作品。

2017年，正值艺术节70周年之际，组委会与上海国际艺术节合作举办了以“聚焦中国”为主题的演出活动，七部作品包括中国国家话剧院的话剧《罗刹国》、上海话剧艺术中心的话剧《惊梦》，中国对外文化集团公司的音乐剧《因为爱》、上海戏剧学院的京剧《蠢货》、深圳合纵新声艺术团的音乐作品《中国新城深圳新声》、卓佩丽粤剧工作室的粤剧《夫人计》、陕西大剧院的话剧《影人》。从总体上看，这些作品具有以下明显特征：创作人员普遍年轻且具有国际和当代视野，艺术家试图以崭新的角度来阐释中国文化，同时也在积极寻找与外界展开对谈的话题切入点。这种探索精神本身也正说明了当下中国戏剧创作的动向。



The Edinburgh International Festival and The Edinburgh Festival Fringe

After the Second World War II, the arts industry was depressed. In 1947, Rudolf Bing, the manager of the Glyndebourne Opera House in England, co-sponsored the first Edinburgh International Festival with many well-known people in the art world, and hosted the first Edinburgh International Festival. People hoped to realize the revival of artistic creation and research through extensive exchanges. They successfully invited the most prestigious performing artists and academies in Europe, but also rejected other small performance groups. As a result, an alternative festival was established - the Edinburgh Festival Fringe. Therefore, the Edinburgh International Festival and the Edinburgh Festival Fringe are both held annually starting from August. The former is more mainstream, emphasizing the elements of international participation while the latter is seen to embody diversity, innovation, experimentation and tolerance.



“American Spirit” and “Therapeutic Phlebotomy”

Theater Review of *Who's Afraid of Virginia Woolf?*

“美国精神”与“放血疗法”——《谁害怕弗吉尼亚·伍尔夫？》剧评

// 王婷婷

这部由爱德华·阿尔比在1962年创作的戏剧不可谓不精彩。开始，玛莎和乔治的出场即现出疲态，直接把观众引向一种荒诞感。在三个小时的表演中，借由戏中四人的冲突，这种荒诞感不断升级，它表现出一种独特的张力，开始只存在于玛莎身上的歇斯底里不断扩张，直到最后包裹起戏里的每一个人。

戏里，玛莎和乔治都是极聪明的人，不满于生活的庸常，而歇斯底里式的爆发则如同他们对于庸常生活的反抗。故事里，二者时而如战友，借由一种共享的戏谑尖锐地面对周围的环境，从这种神经质的释放中榨取生命的最后能量；时而，玛莎压倒了乔治，借由羞辱后者获得满足。由此，安稳而平庸的生活被撕裂，暴露出不堪来。

导演不断引诱着观众猜想整个故事的前史，但直至结尾，一些悬念仍尚未明确交代，倒是给观众抛出的问题，让每个人自己解读。如故事里若有似无的“孩子”，如乔治的父母。

我在想，当初的乔治为何会选择娶玛莎为妻。也许一部分原因是半推半就，被玛莎看中、又被她身为校长的父亲视作“接班人”，但似乎又不只是：玛莎是个十分聪明的女人，她与生活宣战，好胜、肆无忌惮地嘲笑着生活里的平庸——这种直率恰是乔治无法做到的，或许这是他最初被玛莎吸引的原因。但当年年轻时藐视一切的激情，经由平庸的岁月发酵，便显出一种腐烂的气味：曾经的玛莎寄野心与抱负于丈夫身上，刚好亲手扼死了后者的温存。于是酿成了一种悲哀：玛莎终将生命的矛头指向对方，依靠在对方面前的自我暴露与疯狂作为生命的依赖。

观戏结束后的讨论，有人谈到二人的爱情。不禁发问，这部戏真的在探讨爱吗？我倒觉得，它在讲述时间的残忍和生命的荒芜。当年轻气盛的激情与宽容过去之后，人往往需要重新找到自己生命的依凭。而此时，如果把当初的爱情/依赖当做救命稻草，便可能成为自我折磨与折磨他人的方式。

有人把这部戏与小说《飘》、戏剧《欲望号街车》对比，两个故事与这部戏相似，都有一个聪明、骄傲且敏感的女子，伴随着曾经的繁华逝去，与命运搏斗；不同的是，斯嘉丽有幸棋逢对手（遇到瑞德），布兰奇却无法安放自己敏感的骄傲，而玛莎，如同死灰复燃的布兰奇，只剩下对这个荒谬世界的蔑视。这是典型美式人物在文学经典里的生与死，也是美国精神在时代变迁下的生与死。

我是在看过1966年的电影之后观看这部戏剧的。看电影时一度在嘀咕，如果现实本就是荒诞的，还值得我们描述它吗？

观戏的体验似乎给了我答案。和电影不同，戏剧的形式即在于放大戏剧张力，戏剧之中的行动、所有念白之间相互作用，表现出一种极度复杂的感觉。这种即时感本就是远离惯常生活的，其核心在于暴露惯常生活之下无法言明的矛盾，人的情感与痛苦随着故事里的人物逐渐表现出来，让你一步步发现何为荒谬，它是如何可能的；这一切，借由一种张力被倾泻而出，铺在观众面前。

在豆瓣上看到《单读》主编吴琦老师（来自豆瓣：57）的评论，深以为然：“满打满算的英国派来演阿尔比的荒诞戏，可能就是需要做得过分一点，如同放血疗法，把那种极致的残忍逼迫出来。刨出现实主义的基础，看看那大厦将倾多么荒唐。”





“American Spirit” and “Therapeutic Phlebotomy” — Theater Review of Who’s Afraid of Virginia Woolf?

The play, created by Edward Albee in 1962, is filled with excitement. Martha and George are both wise people, but dissatisfied with the mediocrity of life, their hysterical outbursts are like their resistance to the plain life they are living. The three-hour play with the four characters stands as an antithesis of the idea of a perfect American family and societal expectations as it attacks the false optimism of modern society by presenting the tempestuous and volatile relationship between Martha and George.

The director kept tempting the audience to guess the entire history of the story, but until the end, some questions still weren’t answered. It is more like a question thrown to the audience for everyone to interpret for themselves. For example, the ‘child’ that did or did not exist throughout the play or the parents of George.

After watching the drama, someone in our group started a discussion about the love between the two characters. I started to question myself, whether this drama is really discussing love? I find that the focus is more on telling the ‘cruelty’ of reality and how life changes with time. It tells people how you need to find yourself a purpose of life after the passion and tolerance fades with time. If it is the love or dependence you have on your partner that is used as a life-saving straw, it may eventually turn into something you torture yourself and that person with.



Bundesarchiv, Bild 183-W0409-300 /
Kolbe, Jörg / CC BY-SA 3.0 DE

BRECHT SAGT

"Glottz nicht so romantisch."

请不要忘了，你只是在看剧
——王玉成
——布莱希特如是说

当我们看舞台作品，欢呼喝彩的同时往往还会伴随着“与角色融为一体”“将剧中人物演活了”的赞美之词。在一般观众的认知里，演员能与角色完美融合并将观众不知不觉带入到剧情之中，甚至可以让观众也有了剧中的体验，那定是完美的表演。这种从体验到共鸣的固有演剧模式也被称作“亚里士多德式戏剧”。但艺术的事情，怎么可以只有一种表演模式。德国著名剧作家、戏剧理论家、叙事体史诗剧的创始人布莱希特，便提出了一种截然相反的演剧理论——陌生化效果（Verfremdungseffekt）/间离方法。

布莱希特1898年出生于德国奥格斯堡，一生颠沛流离。青年时期就曾任编剧和导演，并参加了左翼工人运动。后因纳粹党上台而开始了流亡生涯，先后去过苏联和美国，最后因美国的反共运动迫害而返回柏林定居，直至1956年逝世。布莱希特所提出的“间离方法”表演理论，就表演而言，主要强调演员与角色保持一定距离，不要把二者融合为一，演员要高于角色、驾驭角色、表演角色。而布莱希特所采用的“Verfremdungseffekt”一词，主


1898 AUGSBURG

要有两层含义：一是演员将角色表现为陌生的，二是观众以保持距离（疏离）和惊异（陌生）的态度看待演员的表演或剧中人。据说，1922年慕尼黑王室剧院上演《夜班鼓声》时，布莱希特别出心裁的在观众席间挂起醒目的横幅“不要看的如此浪漫”，借此来提醒观众不要忘了自己是在看戏。

布莱希特是在30年代逐渐形成自己的演剧观——“叙事体史诗剧”的，在这过程中他受到的马克思主义思想和中国传统戏曲的影响最甚。例如，马克思主义思想强调文化活动应当为社会发展而服务，布莱希特便提出，传统的亚里士多德演剧方式使观众情绪只会跟着剧中人物变化，

而忘记了跳脱出来冷静理性的思考与反思，无法达到教育的目的。因此演员只需要把据说角色表演出来，同时让观众冷静的看待演员所表演的故事。这一想法在其早年的诗歌《已故士兵的叙事谣曲》中也可见一斑：“他们若是没戴钢盔，就能望见，故乡的星辰”。另外，布莱希特流亡苏联的时候，恰巧观看过梅兰芳的戏曲表演，中国戏曲的陌生化手段“将军慢踱几步即是千里之远，背插三旗就能代表千军万马”令布莱希特仿佛找到了支撑自己“陌生化效果”演剧理论的实践依据，后来他又阅读了大量中国古典哲学著作，并创作了《四川好人》《高加索灰阑记》等以中国戏曲为创作蓝本的作品。

纵观布莱希特的戏剧人生，可以发现，他一直在强调的是，无论剧本的创作多么的精彩，都只是在讲述一个故事，演员不要忘记自己本身不是故事角色人物，观众也不要忘了要有自己独立的认识与思考。一如他在《致后代》里的一句话，“当你们说起我们的弱点，请你们也记得，你们逃脱的，这黑暗的时代。”



Don't forget, you're only watching the play

In the perception of the ordinary audience, when the actors perfectly blend in with the character and bring the audience fully into the scene as if they were experiencing the drama themselves, that kind of acting would be described as the perfect performance. But not for Brecht - German theatre practitioner, playwright, and poet. He came up with a completely different theory called 'the distancing effect' which describes the playing in a way where the audience are hindered from identifying themselves with the characters. Acceptance or rejection of their actions and utterances is meant to take place on an intellectual level. He wanted the audience to understand intellectually the characters' dilemmas and the wrongdoings of the characters producing these dilemmas that are exposed in his dramatic plots.

In theory, while alienated emotionally from the action and the characters, they would be empowered on an intellectual level both to analyze and perhaps even to try to change the world, which was Brecht's social and political goal as a playwright and the driving force behind his dramaturgy.

**IHR, DIE IHR AUFTAUCHEN WERDET AUS DER FLUT
IN DER WIR UNTERGEGANGEN SIND
GEDENKT
WENN IHR VON UNSEREN SCHWÄCHEN SPRECHT
AUCH DER FINSTEREN ZEIT
DER IHR ENTRONNEN SEID.**

**AN DIE NACHGEBORENEN
BERTOLT BRECHT**



THOUGHTS AFTER STAGE- READING LIAO YIMEI'S RHINOCEROS IN LOVE

// 孙雨晨

廖一梅作品《恋爱的犀牛》读演后记

9月12日，我参加读演了《恋爱的犀牛》，以及观看了同学们的读演，特此写一篇后记，以做留念。

这是一部充满荷尔蒙气息的作品。就像犀牛发情，马路对美丽性感的女邻居陷入了痴迷。马路对明明的爱是青春的躁动，是来自于内心的欲望，而明明恰好是个完美的投射的对象，有着天使的脸庞和妹子的心肠。男人不坏，女人不爱。女人的狡猾和自私，体现了人性的弱点，而这种强烈的人性的表达，往往也能够形成一种强烈的性吸引力；与之相反，一个温柔的百依百顺的美丽女人，我们会把她当作好母亲或者好朋友，但，唯独引起不了异性进行抢夺的兴趣，更谈不上像图拉作为犀牛那样，要去进行交配的决斗。

迷恋通常是种很复杂的状态，有可能是迷恋一个人，一样物品，甚至是迷恋这种状态的本身。当陷入感情后，投射对象也不一定是明明，也可能是亮亮，或者是暗暗。我们当然也不能否认这是一种爱，就像森林里的动物也需要伴侣。剧本中说，有些动物一生会有很多配偶，而某些动物，比如豺，一辈子只有一个配偶。爱，其实更多是本能驱动，就像一个朋友说的，是上帝设计人类的时候，附加的一段最重要的乱码。而这会成为大多数人的软肋，无论他的身份地位，外貌或是才智如何，人，总是那样的需要爱；人，也总得爱个什么人的。马路表现出来的痴狂和痛苦，本身和爱有关，但，也可以说无关。他想要用尽自己的一切，去满足内心的性欲的不平衡，心理学中称为里比多过剩的正常的释放反应。马路做的这些，可以说，是个偏执狂的做法，也是对这个平凡世界的呐喊。别人不爱我，我偏偏要爱，非但如此，而且还爱的要死，我不离开你，你也不能离开我。马路自己说，我是一个骑士。骑士的隐喻是很贴切的，像马路这样的情感表达太具有英雄色彩，同时又兼具了机会主义。马路认为总有一丝机会会让明明爱自己，所以他去学电脑，学英语，当个作家，还去参加恋爱培训课，尽管他也知道，这个机会非常非常渺茫。所以，从另一个角度来说，马路也是一个爱情的赌徒，或者说是一个耽于幻想的浪漫骑士。

马路的鼻子很灵敏，嗅的出明明身上复印机的味道。这一点，显得格外有趣。在爱情发生的时候，本身的五官感觉通常会比平常要敏感许多，特别是嗅觉和味觉。这和大家普遍理解的其实会有一些偏差。可能大家会以为，看到了那女子的美丽面庞和听到了她优美的声线，就足以沉迷。当深陷其中，往往会很在意对方身上的味道，那是嗅觉，甚至是嘴巴的味道，就像明明，嘴巴里是柠檬味的——一个柠檬味的明明。在《怦然心动》这部电影中，小女孩像个变态一样，疯狂呼吸男孩身上的西瓜味，也差不多是一个道理。在陷入爱情当中，不只是视觉和触觉，而且是五官感觉的综合。比如说，当人患了重感冒失去味觉和嗅觉时，就会发现其他感觉带来的来自爱人的美好，竟然一下子有种机械枯燥的形式感。

这部剧，给人带来久久不能消散的内心激荡。尤其在演了一遍之后，这种冲击感体会得也越发强烈。于是不禁会自问，爱，到底是什么呢？爱是疲惫生活中的英雄梦想？爱是受伤之后本可以选择忘记，但是仍倔强地选择不去忘记？所以说，爱，是什么呢？

爱，大概是，
一个证明，
证明生命力的方法。
无论生活，
带给你，
什么好处，
抑或什么坏处，
你，
总得爱个什么人呀。

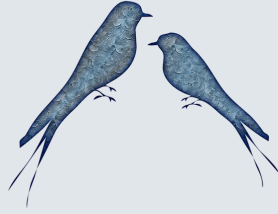
THE RHINOCEROS IN LOVE

ART OF LIAO YIMEI

ON 12TH SEP. 2019, I PARTICIPATED IN THE STAGE-READING OF THE RHINOCEROS IN LOVE. THIS IS A PLAY "RAW" WITH "HORMONES". LIKE "RHINO IN HEAT", MA LU (CHARACTER IN THE PLAY) BECAME OBSESSED WITH HIS SEXY NEIGHBOR CALLED MINGMING. THE LOVE OF MA LU TO MINGMING AROSE FROM HIS DESIRES. COINCIDENTLY, MINGMING IS A WOMAN WITH A PERFECT FIGURE, WHO WEARS AN ANGEL'S FACE BUT HAS A MALICIOUS HEART. THE SELFISHNESS OF THIS LADY REFLECTS THE IMPERFECTION OF HUMAN NATURE,

AND THIS STRONG EXPRESSION OF HUMAN FRAILTY CAN ALSO FORM A STRONG SEXUAL ATTRACTION; ON THE CONTRARY, A GENTLE AND BEAUTIFUL WOMAN THAT DOESN'T HAVE A STRONG CHARACTER AND OBEYS EVERYTHING, WILL BE TREATED AS A GOOD FRIEND OR BE ASSUMED THE ROLE OF A MOM. ANYTHING BUT SPIKE INTEREST IN THE OPPOSITE SEX. THE PLAY MADE ME THINK ABOUT THE DEFINITION AND MEANING OF LOVE. WHAT IS LOVE? MAYBE, IT IS AN AFFIRMATION OF LIFE. IT DOESN'T MATTER WHETHER LIFE BRINGS YOU GOOD OR BAD, EVENTUALLY, YOU WILL HAVE TO LOVE SOMEONE.

图片来源于网络



Dramatic Action

戏剧行动

// 胡泽泓

戏剧行动绝不只是寻常一般的动作，它有因有果有意义，既可昭昭在目如人之所行，亦可欲说还休如人之所思，它是角色的血肉，是剧情的脊梁，是全剧中不竭跳动的核心。其因或“欲”或“势”。欲者，欲望也，那是一种发自内心的强烈渴求与企盼，以至于角色的动作如烈马脱缰热切迸发；势者，情势也，那是一种来自环境的难以抗拒与推力，以至于角色的动作顺势而行自然而然。其果可“动”可“静”。动可激烈冲突，剧情逆转；静可似有若无，云淡风轻。但无论如何，每一个“果”都将成为一个“因”，每一个“因”又必将孕育一个“果”，如此因果相衔环环相扣，推动剧情滚滚向前。其意义之所在，一为塑人，二为造势，三为彰显关系。人物得其所塑，故角色内外相合动静相宜血肉丰满；情势得其所造，故剧情发而难收行而不乱脊梁坚挺；关系得其所彰，故线索明暗相映起伏相递如热烈之心跳动不已。之于观众，戏剧行动则时如蜜糖入口，时如烈酒辣喉，时如春风拂面，时如暴雨浇身，不一而足。观众喜角色之所喜，悲角色之所悲，急角色之所急，恼角色之所恼，不在剧中，宛若剧中。

“Dramatic Action” has a particular definition: it means action with a clear, urgent motivation behind it. Running is action. It's just not Dramatic Action. Dramatic action means there is plenty of conflict, tension, suspense, uncertainty, fear in the scene = in other words, drama. Without drama, your protagonist running is simply movement. Every simple action or gesture needs a meaningful dramatic impulse behind it. There has to be something that propels the character into action. Dramatic actions are the beating heart of drama. Without it, scenes are flat. Dramatic action helps to reveal the essence of characters and their relationships, it therefore moves events along in a meaningful way. It creates dynamic moments of change and decision-making. It creates twists and turning points. And because of all this, it makes the story more engaging for the audience. It will get audiences excited and immersed into the story.

THEATRE OF ANCIENT ROME: THE VANISHING TRAGEDIES



古罗马戏剧：消失殆尽的悲剧

// 赵昭

古希腊戏剧对后世西方的戏剧产生了极大的影响，特别是后来的古罗马戏剧。在希腊文化走向衰亡时，罗马人在扩张过程中，直接接触到希腊人在意大利南部创造的较高文明，其中就包括戏剧。罗马人大量吸收希腊戏剧的成就，使自己的戏剧很快繁荣起来，戏剧演出从而不再是宗教仪式的组成部分，而是服务于节庆期间的娱乐活动。

在古罗马，悲剧可分神话剧和历史剧两种，以神话剧较为流行。神话剧以希腊神话为题材，主要是依据希腊古典悲剧家（也可能包括一些晚期希腊悲剧家）的作品改编而成。历史剧取材于罗马历史传说或事件，颂扬罗马光荣的过去和贵族的功绩。由于罗马悲剧比较符合贵族口味，不如喜剧受普通观众欢迎，因此在屋大维结束内战，建立罗马帝国后，虽然诗人瓦里乌斯和阿西尼

乌斯编写的悲剧也广受好评，但是悲剧最终还是走向了没落。这一方面是由于统治阶级不断强调戏剧的娱乐作用，力图以豪华的演出粉饰太平，另一方面也是因为普通民众观看热闹表演的嗜好，并不欣赏严肃的悲剧。因此悲剧逐渐淡出了古罗马戏剧的舞台。到今天，留存下来的古罗马悲剧总共只有10部，其中九部是斯多葛学派的哲学家塞涅加的作品，剩下的一部《奥克塔维娅》为无名氏所作。

参考文献：

- 余秋雨：《世界戏剧学》，长江文艺出版社. 2013.
- 马文·卡尔森：《牛津通识读本：戏剧》，译林出版社. 2019.
- 哈罗德·布鲁姆：《剧作家与戏剧》，译林出版社. 2016.
- 廖可兑：《西欧戏剧史》，中国戏剧出版社. 1981.

Rome

Ancient Theater

The Vanishing Tragedies

The ancient Greek drama had a great influence on later generations' drama, especially the later ancient Roman drama. The Roman's absorbed a lot of the essence of Greek drama, which led to a proliferation and refinement for their own drama. Theatrical performances were no longer only part of religious rituals but became more a type of entertainment activity that were staged during the festivals. In ancient Rome, tragedy can be divided into two types: mythical drama and historical drama. Tragedies were more in line with the taste of aristocracy while the Comedies were more popular with the ordinary populace. Therefore, after the end of the civil war and the establishment of the Roman empire, the popularity of tragedies finally fell into decline. On the one hand, this is because the ruling class constantly emphasized the entertainment role of drama, trying to glorify the peace with luxurious performances. On the other hand, it is also because of the general public's penchant to watch light-hearted performances and a low appreciation of serious tragedies.





An Interview of Director Kuo Ai

导演艾阔采访实录

The Chinese Theatre published an article called “Kuo Ai: drama became the way I view and feel the world” in the last issue. This article was put together after her recent interview with director Kuo Ai. We have noticed that the younger generation is willing to come back to the reality and reflect while exploring the art world.

【编者按】《嚶鸣戏剧》11月第二期刊载了王婷婷的一篇题为“艾阔：戏剧构成了我对世界的感知方式”的文章，该文基于她10月底对艾阔导演的采访而写成。我们观察到：当代青年探索艺术领域的同时，愿意回到现实世界中反观自我；反之，在寻找和发现自我的过程中，他们也希望获得“至念道臻，寂感真诚”的艺术话语。

艾阔试图打破“戏剧的规训”和“文本的界域”，他选择从一切可能却颇为怪异的角度，用身体去捕捉所能和可能的感知体验，去琢磨在感知背后暂时无法用理性触及的层面。用导演自己的话来说，就是“戏剧让人回到原初的感知力”，艾阔认为在深挖这种力量时能产生某种戏剧张力，当它再反向作用于人时，则会给人以极大的启发。艾阔以及他的作品在一定程度上代表了后剧场时代先锋导演的戏剧实践，他们的表达充满了对理性统摄下的现代社会产生的种种质疑；但是，艾阔仍旧没有放弃对纷繁现象背后终极性力量的追寻，与其说他在用戏剧证伪“假象”以求给世界“去魅”，不如说是在做另一种“复魅”尝试——达到犹如宗教般的万象归一。

文章不仅是一篇人物特写，而且也显示了作者本人对戏剧的兴趣和探究。当然，二位青年人的审美偏好各有不同。在关注人这一点上，王婷婷和艾阔展开了多角度对话，也碰撞出了思想的火花，但作者的重点落在人情感的复杂，并由此出发再来看待表达情感的方式的多样性。那么，为到达戏剧的本质，导演和作者选择了相向而行的路径，他们将会在何处相遇呢？本期将登载《艾阔采访实录》全文以飨读者，希望它开放的话题也让我们有兴趣对戏剧艺术做更多一层的思考。

// 敖玉敏

采访人 (INTERVIEWER): 王婷婷 TINGTING WANG

采访对象 (INTERVIEWEE): 艾阔 KUO AI

艾阔: 剧场艺术家, 写作者。受训于EUGENIO BARBA所办ISTA剧场人类学国际学院, 参与跨地域、学科、媒材的创作。剧场作品包括《棒子老虎鸡》、《明天》、《无属之心》等。

王: 如今, 戏剧实践越来越偏向当代艺术。这一点, 艾导演怎么看?

艾: 是的。大学戏剧社, 或者中国常见的话剧, 把drama自然而然地翻译成话剧, 认为戏剧一定要说话, 然而不是的。因为剧场中, 重要的是“语言”, 但语言不仅是说话, 还包括身体的使用, 舞台的使用, 都是和整个舞台的剧场息息相关。西方戏剧进入中国, 自然而然地形成了一种“说话、文本、台词比较重要”的观念。那基本在前戏剧阶段, 在古希腊时期、或是莎士比亚时期形成的英国传统戏剧范式里文本很重要, 但像当代德国戏剧、法国戏剧早就走出了这种前戏剧阶段, 走进了后戏剧剧场时期。后戏剧剧场里不需要特别严格的起承转合的文本, 而是更自由的, 演员也不被框限在角色里面, 可以自由地在舞台上当自己, 表现自己的能量、自己的情感、自己的态度, 这是20世纪以后才有的事。在文本介入戏剧之后, 又回归到身体, 是20世纪以后的事情。

王: 后戏剧阶段脱离了原本的模式(强叙事的故事完整性)之后, 会用什么方式表达呢? 它还重视叙事吗?

艾: 实际上, 后戏剧非常注重叙事, 但它不注重原来的文本。像加缪、贝克特、萨特已经从古老的戏剧结构中跳出来, 像最经典的《等待戈多》, 荒诞, 看似无意义的文本、念白; 再往后会有公共文本, 比如说今年北京市收了多少犯人, 这样的文本就可以在剧场里用, 或者是生育报告、堕胎妈妈的日记, 也可以呈现为舞台的内容。我如果现在站在舞台上, 没准就可以读这样一份报告。后戏剧时期已经不只是讲故事, 而用一种新的方法去使用文本。所以到后戏剧剧场阶段, 声音和文字都是被解放的, 不是再去框定念白和对话, 再去构置一段戏。

王: 我接触过一些“一人一故事”剧场, 觉得很有趣。

艾: 一人一故事剧场确实是打开自己的一种很好的方式。这时候不得不重提身体, 因为在东亚文化里要奴役一个人, 是从身体、感知开始。说小一点, 吃饭的时候你有没有在认真嚼那些食物, 有没有真听真看真感受, 感觉到你所接触的物体, 你站在风里的时候有没有感觉到风, 在洗澡的时候有没有感觉到热水流过你的毛孔。

我相信很多人是没有这样的意识的。大家在和别人接触的过程中, 形成一个模板。当你没有感知力的时候, 性欲、食欲, 你的身体就只剩下那些最基础的欲望了。那些最基础的欲望往往是很难堪的, 很难看的, 很丑的; 当你没有更纤细, 更敏感、更精确的感知力的时候, 那些不好的东西就会进来, 你就回到阶级爬升的方式了。如果你不感受自然的话, 你就会觉得这东西没什么可保护的, 就随便破坏就好。如果你感觉得到奴役的痛楚的话, 你就会感觉到你在奴役人。从这件事, 你就不会感觉到难受。这都是体感, 所以说打开社会, 打开人的体感是非常重要的。

王: 一些文学作品里会表现人的欲望, 人的欲望是本能的, 人要去看到它、认识它。我个人的感觉, 现在的中国很多人生活在一种模式里, 人的欲望其实是不纯粹的, 被框在一定框架里。但是印度哲学会说, 欲望是人最开始会有的东西, 因为欲望的矛盾

才会有后来的哲学。真正完整地认识一个人, 首先要认识一个人的欲望。

艾: 是的。还有一点, 剧场。一个看的人, 一个被看之物, 这两样已经构成一个剧场了。比如你看一个小孩在踢毽子也好, 过程中可能会产生一种感受, 这个时候剧场已经构成了, 只是看的人、或是被观看的人没有意识到。比如说围观跳楼, 一帮人在看, 这个时候剧场的张力已经形成了。

关键是如何把这件事从无觉知的变成有觉知的, 表演者可以更有意识、更有思想性、更有身体性的表演, 观看者可以反思一下, 看到这个事件情况, 在自己的身体里处理一下变成一个什么有意识的东西。然后在这种看与被看的过程中, 也能形成自己的反观。

一人一故事也好, 身体疗愈也好, 其实是在为自己表演, 而不是在为别人。如果别人有幸看到表演者和自己的交流、通过训练、感知慢慢意识到自己的身体了, 然后在某一个瞬间突然意识到这一点, 这种剧场是远远能打开人的思考的。

王: 在传统的戏剧里面, 叙事是件很重要的事情。现在的戏剧注重互动, 在期望打开其原本的状态里, 它会怎么看待自己跟传统叙事的关系?

艾: 传统的叙事里缺少一种自由度。比如, 在传统剧场中, 演莎士比亚一定不会用方言念这个文本, 所有来自五湖四海的人, 学习经典的方式就只有变成经典, 把自己的身份背景抹去, 变成一模一样的, 靠近本来的神圣崇高感。

芭蕾舞也是一样, 芭蕾舞要求线条、舞者常年练功, 舞者跳一样的动作, 一样优美, 但对舞者的伤害非常大。但如果我天生就是一个残疾人, 我就被剥夺了这种神圣的可能性。500年前一个残疾人不可能接触到芭蕾舞这种方式, 但现在他们也可以在舞台上表演。本来剧场是在被神圣的叙事服务的, 但现在我们可以讨论单身女性, 可以讨论他们为什么不想结婚不想当一个生孩子的机器, 为什么不想被社会的价值框定。在现代剧场中, 这些自由度都被打开了。我们不排除神圣壮美的东西, 但能不能让更多人打开这种可能性。

我身边有很多舞者, 在学舞蹈的过程中吃了很多苦, 这些苦有些是必要的, 有些可能是不必要的。而中国的舞者训练体制, 从七八岁就被送去跳舞, 身体受磨损, 通过一轮一轮的筛选、被教练痛骂, 可能给一个人造成一辈子的阴影。有些舞者, 可能真的喜欢舞蹈, 可能没有机会跳, 可能她不够高。所有过去传统的神圣艺术的规训背后, 都是数不清的血和泪。现在的艺术, 把人解放出来, 从不可能变成可能, 本身是一种强大的力量。比如哑巴, 被排除在话剧之外, 但我可以跟一个哑巴排练, 把它做成一个很好的表演。

王: 现在很多戏剧充满了都市情感、肥皂剧式的探讨, 独立的戏剧人要怎么去表现自己? 当所有的东西都可以写了的时候, 一个戏剧人要摆脱自己原本落入窠臼的传统, 要怎么找到自己的位置?

艾: 首先要变得自由, 这是第一件事。从传统中出来更重要, 因为原本只有一个套路, 从小练习画油画要把一个鸡蛋画到100%的精准, 但如果画到100%的精准以后, 就不可能有其他的可能性存在了。

第二件事是如何回看自己的自由, 因为自由本身也是存在阶段和问题的, 尤其是可选择的东西多了以后。互联网上的信息是异常多的, 一个人最需要做的事是有了自己的存在、主体性之后, 去判断这些内容哪些是对自己有价值, 哪些是没价值的。如何确定自己的兴趣点, 这个反观和反思真的太重要了。

INTERVIEW: KUO AI

当代戏剧市场里一些粗制滥造、炫技、献礼或鸡汤的演出，本身没有任何价值，只是重复，为你的生活打一针安慰剂。剧场和戏剧不仅是有美和安慰的效果，而是表现一个不平稳的态势，比如讨论性少数让人意识到社会普遍存在的偏颇态度，让人意识到不公平，这样就有一种启发性，而不是简简单单的肥皂剧，像白开水一样。

王：ISTA（国际学校戏剧协会）的学习是什么样的？如何用人类学去看戏剧？

艾：会有很多讲座，也会请很多实践的东亚戏剧课。每期课程不一样，我去的那期请了日本上方舞（Kamigata-mai，一种扇子舞）的大师，通过扇子舞学怎么收脚、怎么起扇，还有印度的卡塔卡利舞（Kathakali），巴厘岛的巴龙舞。

比如东西方“广场文化”的对比。比如，人应该怎么观看。其实观看在任何表演里，都是非常重要的。你的眼睛先到哪，直接决定了整个表演的气息是什么样，一个眼神可能比一百句台词还有冲击力。再比如说腿，欧洲芭蕾强调长身段、长线条，基于欧洲人的身体，但稍微条件不好的人就跳不了。一些日本人，当年想学芭蕾舞，但是身高不够，立刻产生反思，在二战的民族创痛之下，产生了“舞蹈”（Butoh）。它是一种非常有趣的当代舞形式，演员把自己的脸涂白，显得很怪异、不成人形，像一滩烂泥，特别能贴切地反映当时日本的精神性。

我经常去欧洲做驻留项目，去土耳其、意大利、哥本哈根驻留，或者去德国看戏，每一次的感受：欧洲的演员，从身体的每一个层面，从跳舞、唱歌、创作、还是借用物体，整

体的舞台意识和自己的创作意识都非常强，中国都偏科非常严重，跳舞就只能跳舞，台词就不行了。欧洲任何一个戏剧演员，大都具有极强的舞台意识和创作意识，不管是舞蹈、唱歌、创作、借用物体，可以身体的各种方式进入表演。

大家现在一说演员，都以为是起个范、或是哭一鼻子，只是在演戏。但身体的动作，在中国定义的“演员”里，就不太有效。但演员这个概念其实是很大的，actor 说白了就是行动的人，你在舞台上表演的任何一个Action，都是由一连串的动作形成的。

王：是不是因为西方的基础教育，本身就有打开身体的部分？

艾：西方基础的美育是非常充足的，大家可以自由地选择自己想学的东西，但中国的艺术教育是一种金字塔结构，比如学舞蹈就会考北京舞蹈学院。另一方面，西方传统里有深厚的“广场文化”，很注重交流，这在中国是缺失的。在中国，高雅艺术只有富商巨贾家的孩子才有机会接触，或是讲究师承，师父连承再传给徒弟，但传递的能量是在递减的。所以很多手艺过了几代全都没落了。所以基本上中国的艺术家，全都是天才，没有工匠型。但西方的艺术注重交流。中国没办法，艺术很容易不断僵死。戏曲也是，只有天才，或是被训练得非常可怜的接续者，才能保持它的光彩。

戏剧中有世界上所有的东西聚在一块，剧场真的是特别无厘头的东西。我活到现在，除了剧场以外，没有什么重要的事。当然剧场不是最重要的事，最重要的是生活本身。

剧照 ©艾阔

剧团自创2020鼠年春晚短剧



李雨枫饰
抖音妹

颜元饰
求职者

胡泽泓饰
乘务

杨意饰
路人

倪黎华饰
广播员

高远饰
孟游

薛岚心饰
谈天

周德健饰
李先生

孙雨晨饰
李太太

开往春节的列车一路状况不断，乘客们好不容易盼到了姗姗来迟的司机，却又遇到肚子痛的奶牛横陈轨道中央，费尽心机赶走奶牛不成反而引来了羊，最后更是因风暴过境而无限期推迟发车，在这趟可谓命途多舛的列车上，远赴重洋只为参加女儿婚礼的幽默李先生与和蔼李太太，打情骂俏一路撒糖。即将归国成婚的小情侣谈天孟游，面试屡屡碰壁的倒霉蛋别问和“黑心”列车员胡油，直播不停的抖音网红妹郝想红以及下车买烟却险些上了车的羁路人甲轮番登场，上演了一出搞笑而又暖心的故事……

The train line to the Spring Festival faced constant disruption on the way. After a long wait for the driver, the train was finally ready to leave. Unfortunately, they encountered a cow and had a tough time scaring it away from the tracks. That sadly only resulted in attracting a herd of sheep... Finally a storm came, and the journey had to be delayed, again. Besides all the challenges they had to face, there were also quite a few interesting people on this train: Mr. Li with a great sense of humor along with his wife were on the way to their daughter's wedding overseas; a young couple that were deeply in love and about to head back to China for their wedding; Wen Bie, who hasn't had much luck in job interviews recently as well as many other passengers with remarkable characters that together create a humorous and heartwarming story.

开往春节的列车

导演：胡泽泓 编剧：胡泽泓 王玉成 赵昭 敖玉敏 制作人：敖玉敏 副导演：孙颖 场记：王玉成
 化妆：代晓庆 戴融融 孟逸雪 夏文静 赵昭 孙颖 摄影：吕呈晨 王蒙 周宁 海报：钟思琪 吕呈晨 王蒙 杨潇 周宁
 2020年1月11日 Aula am Waldweg
 哥廷根戏剧读演社 出品

A Short Play in One Act

The Chinese New Year Express

NEWSPHOTO

摄影 // 吕呈晨 沈阳
报导 // 敖玉敏

11月29日周五晚18:00-21:00, 剧团成员在LSG0.124观看并讨论了美国当代剧作家爱德华·阿尔比 (Edward Albee, 1928-2016) 的作品《谁害怕弗吉尼亚伍尔夫?》。2017年, 英国国家剧院现场复排该剧, 由詹姆斯·麦克唐纳德 (James Macdonald,) 担任导演, 并由伊梅尔达·斯汤顿 (Imelda Staunton, 1956-) 领衔主演, 这位英国戏剧最高奖劳伦斯·奥利弗奖最佳女演员身高只有1米52, 她持续三小时的爆发力和超高演技让人彻底折服。

喜迎新春, 欢度佳节, 哥廷根大学学生学者联合会将于1月11日主办2020鼠年春晚, 我剧社为晚会特别准备了一个节目——自编自导自演短剧《开往春节的列车》。12月6日, 剧组全体成员在LSG0.124拍摄了定妆照。导演、制作人、演员以及化妆师事先对人物造型进行反复沟通, 使造型尽可能贴近人物形象, 从拍摄的样片来看, 此次造型符合剧本对人物的设定。下一步就由导演带领大家进入紧张有序的排练过程, 我们预祝演出圆满成功。

12月12日, 剧社在LSG0.124举行了2020迎新年·百乐餐·思享会。有20余位同学参加了活动, 有同学带来了拿手好菜, 也有同学则亲自制作了提拉米苏蛋糕、还有同学购买了零食、水果和饮品。餐会开始, 全体举杯共祝新年快乐, 预祝剧社欣欣向荣, 越办越好。在同学们颇具个性的自我介绍之后, 团长总结了剧社自成立以来开展的读剧、看戏和创办《嚶鸣戏剧》月刊等活动。然后, 大家品尝各种美味佳肴, 还通过互动玩游戏和谈话增进了彼此之间的了解。



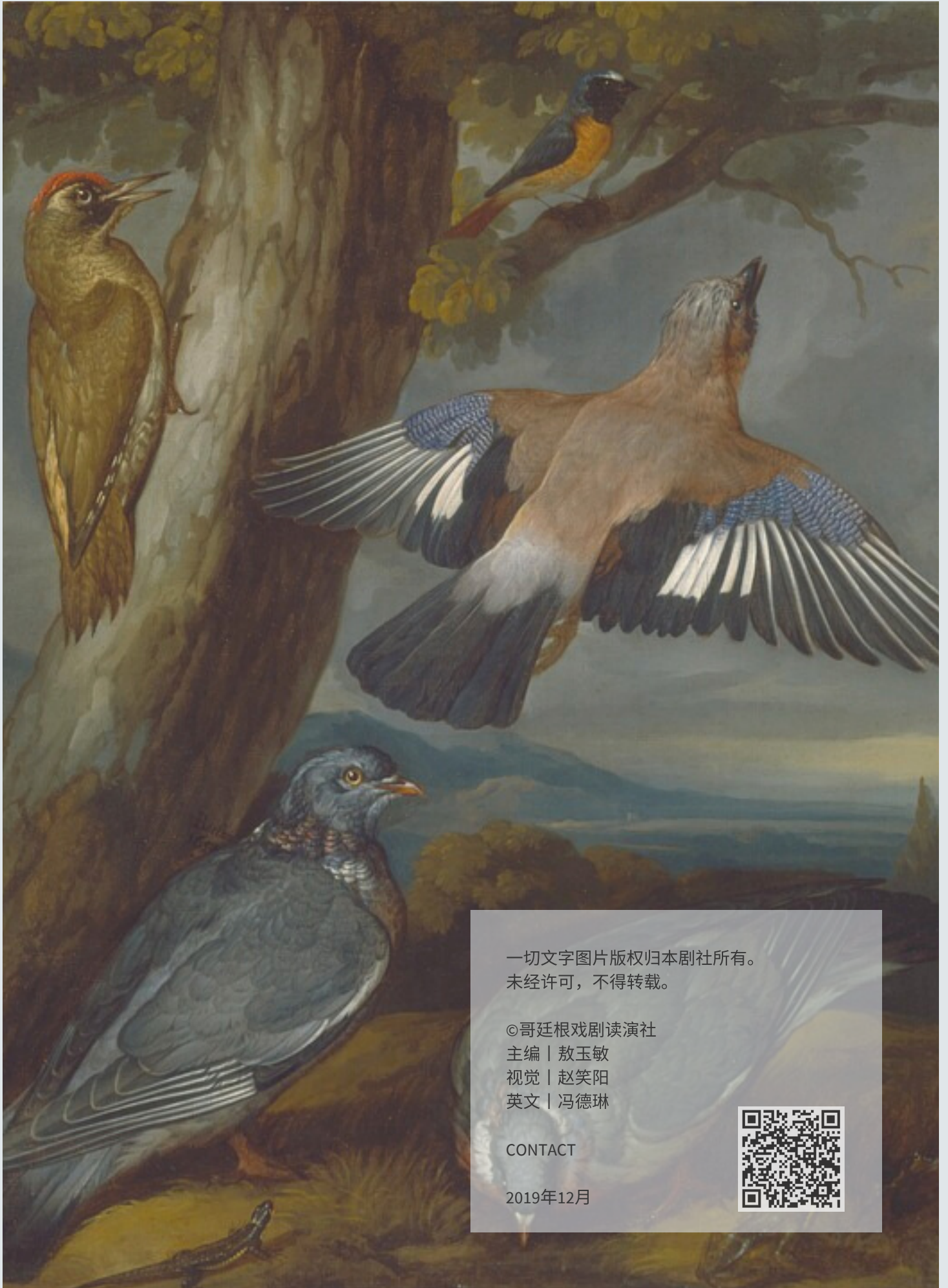
DEC

News

On 29th Nov. Friday evening from 18:00-21:00, the members of our club watched the play *Who's Afraid of Virginia Woolf* by Edward Albee together at LSG0.124 followed by a heated discussion about the play.

Chinese Students and Scholars Association in Göttingen will be holding a Spring Festival Gala on the 11th Jan. 2020 in celebration of the upcoming Chinese New Year (Year of the Mouse). The Chinese Theater will be performing a self-directed play called *The Chinese New Year Express*. The actors did the photoshoot for the drama on the 6th Dec. and rehearsals will be done in the next few weeks. We hope to see a successful show on the day of performance!

On the 12th Dec., a potluck party to celebrate the upcoming year took place at LSG0.124 from 18:15-20:15. Around 20 students took part and also brought food or snacks such as Korean fried chicken or self-made tiramisu for everybody to enjoy.



一切文字图片版权归本剧社所有。
未经许可，不得转载。

©哥廷根戏剧读演社
主编 | 敖玉敏
视觉 | 赵笑阳
英文 | 冯德琳

CONTACT

2019年12月

