

# YINGMING

THEATER



AMBER

LIFE OF GALILEO

THE SEAGULL

THE TRAGEDY OF MACBETH

嚶鳴戏剧



# 嚶鸣戏剧月刊

2020年2月总第5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 (Unless noted otherwise)

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

## TABLE OF CONTENTS

- 刊首语 // 敖玉敏 01  
二度创作：谈编剧与导演的关系
- 戏剧实践 // “列车”剧组 07  
《开往春节的列车》演后谈
- 戏剧作品 // 布达 18  
浅谈契诃夫的《海鸥》
- 戏剧作品 // 孟逸雪 27  
你沉睡的时候安然如琥珀——廖一梅《琥珀》剧评
- 戏剧术语 // 胡泽泓 37  
戏剧角色
- 图片新闻 // 田珊榕 46  
1月31日《琥珀》在线朗读  
2月6日《伽利略传》在线朗读
- 03 剧场 // 王婷婷  
威尼斯凤凰剧场
- 15 戏剧人 // 王玉成  
呼唤戈多的荒诞派戏剧作家——塞缪尔·贝克特
- 22 戏剧作品 // 谷星若  
在《暗恋桃花源》的拼贴中理解赖声川的悲剧与喜剧观
- 31 戏剧史 // 袁正芳  
音乐剧在中国：发展与突围
- 39 人物访谈 // 敖玉敏  
站上舞台有回家的感觉——舞台剧演员叶蓁采访实录
- 48 图片新闻 // 敖玉敏  
2月13日观看《麦克白》

**EDITOR'S NOTE // YUMIN AO** 02  
Second Creation: A talk on the Relationship between the Playwright and Director

**THEATER PRACTICE // WHOLE CAST** 06  
The Chinese New Year Express  
- Post-performance thoughts

**THEATRICAL WORK // DA BU** 17  
A Short Review on The Seagull by Anton Chekhov

**THEATRICAL WORK // YIXUE MENG** 29  
You Are as Peaceful as Amber When You Fall Asleep

**TERMINOLOGY // ZEHONG HU** 37  
Characters

**NEWSPHOTO // SHANRONG TIAN** 46  
Online Reading - Amber  
Online Reading - the Fifth Act of *Life of Galileo*

**05 THEATER // TINGTING WANG**  
Teatro La Fenice

**16 PROFESSIONAL // YUCHENG WANG**  
Absurd dramatist - Samuel Beckett

**20 THEATRICAL WORK // XINGRUO GU**  
Understanding Lai Shengchuan's Tragedy and Comedy View with "Crush on Secret Love for the Peach Blossom Spring"

**36 THEATER HISTORY // ZHENGFANG YUAN**  
Musicals in China: Development and Breakthrough

**38 INTERVIEW // YUMIN AO**  
When I Step on Stage, I Feel Like I Am Home - Interview with Stage Actress Ye Zhen

**48 NEWSPHOTO // YUMIN AO**  
Watch *The Tragedy of Macbeth*

TABLE OF  
**CONTENTS**

## 刊首语：二度创作——谈编剧与导演的关系

// 敖玉敏

老舍先生曾经撰文《闲话我的七个剧本》，谈到自己最初写剧本时“丝毫也没感到还有舞台那么个东西”，为此“吃了不管舞台的亏”。当然，剧本演不演出还涉及许多非剧场的因素，能否搬演上舞台也不应当成为判断戏文孰优孰劣的充要条件。譬如，晚明开文人案头剧之风气，涌现了大量不适合演出、仅供阅读和清唱的传奇曲本，也就有了所谓的“场上之曲”与“案头之曲”的区分。

如果在创作之初就有打算排演的话，那么写剧本时最好还是同时考虑到舞台。比方说，写一个独幕剧，却全然不顾及如何实现演出效果，非要在剧中频繁更换场景，没说这断然不可，但确实是不合时宜的。假设演出时长仅为1个半小时，那么导演处理场景、道具、演员、服装和照明等舞台因素时，可想而知难度相当大。倒不是说导演就知难而退了，他们最终要设法完成舞台呈现，比如导演考虑不用现实主义而用虚拟写意、荒诞离奇、先锋实验的手法来实现场面调度。使用什么手法绝非炫技或者走捷径，搞得不好，弄巧成拙的局面也时有发生。

从古希腊到文艺复兴，再到新古典时期，戏剧家们，如埃斯库罗斯、莎士比亚、莫里哀等，均以伟大的戏剧作品而流芳百世。其实，他们中大多数都集剧本创作和舞台表演于一身，作为作者他们创作的戏剧文本成为了不朽的传世经典，但作为演员他们个人在表演方面的成就却显得不及文本那么重要了。后世在搬演经典作品时，通常情况下都尽其所能地忠实于原著，几乎无一例外地在舞台上复制剧本。而且，脱离古典时期以前，普遍的戏剧观是尊崇典范和强调程式，人物塑造符合固定的类型，戏剧语言讲究准确而合乎逻辑，从戏剧舞台上也反映了人对理性的崇尚，对情感的蔑视，和对欲望的压抑。再者，戏剧本质是用代言体的文体体式演绎故事，欣赏重点落在人物语言上，一些肢体表现和技术特效等在传统舞台上并不被过于强调，而如今剧场较多使用的多媒体影像和视听技术、智能舞台技术等也都还没有出现。在将文本转换成舞台呈现时，创造性是相对有限的，也就难以论及在内容与形式的创意上建构出了某种整体观。成体系的导演艺术和表演论的出现，那都是带有现代性和后现代性的探索了。

19世纪70年代，萨克斯·梅宁根公爵乔治二世（1826-1914）在实践中确立了导演制度，由专人全面负责一部戏的整体风格和艺术水准。从那时起，导演意图成为越来越受关注的审美核心所在。导演的出现，一定程度上让剧作家获得了更大的写作空间，另一方面对统筹和实现舞台演出的人也提出了特别要求——即所谓的二度创作。当然，与其说是提出要求，毋宁说是保证了发挥创作性的自由。

美国当代剧作家波拉·沃格尔（Paula Vogel，1951-）1997年接受《BOMB》杂志采访时说到：“如果我要求完全按照我设想的来，逐字逐句都原封不动，那我应该去写小说。戏剧不归剧作家所有。”（If I wanted everything to be exactly as it was in my head, exactly word for word, I would be writing novels. The play doesn't belong to the playwright.）老舍提出“考虑到舞台”，沃格尔认为“戏剧不归剧作家所有”，两位剧作家的立足点不同，其实他们分别指向了戏剧制作过程中的两个阶段：一度创作阶段和二度创作阶段。沃格尔的话也可以理解为，剧作者一旦将剧本交给了导演，就应当主动破除对导演的不信任感。

在余华小说《活着》出版20周年之际，孟京辉将其首次改编成了舞台剧。导演在正式演出前出席了杭州发布会，当被问到它会是一个什么样子时，孟京辉回答说：“距离演出还有3个月时间呢，我怎么知道它会是什么呢？”导演的话其实已经传递出一个信号，此番改编一定会给导演和演员在排演过程中提供充分的艺术想象空间，观众的观演体验与阅读原著的感受也必定会不同，改编甚至是带有颠覆性的。孟导的说法得到了余华本人的正面回应：“在这个世界上，没有什么谁对谁错，人们常因为对一个东西太熟悉而把陌生的定义为错的。所以孟京辉愿意怎么改编就怎么改编，只有笨蛋才会忠实于原著。哪怕把《活着》改编成《许三观卖血记》，也没什么不可以！”主演之一黄渤也坦承，作为演员自己被余华与孟京辉这样一个梦幻组合所带来的不确定性给吸引住了。

舞台或者说剧场是一个充满魔幻色彩的空间，它连接了编剧与导演这对紧张的创作组合，两者之间思维上存在差异司空见惯。导演把舞台实现的可能性作为首要考虑的问题，在阐释剧本时，自然而然带入自己的情感与理念，从而要求对剧本进行改动；导演同时又不可避免会感受到来自剧本的制约，而编剧要么为导演过度阐释剧本而感到焦虑，要么担心理解不够到位，对导演改动剧本或多或少持有质疑。然而，正是由于存在差异，在寻求矛盾统一的过程中才能碰撞出了各种火花，编剧与导演之间的冲突并非不可调和，因为目的总归是一致的，都想带给观众一出好戏。

最后我想说，如今戏剧的文学性下降了，并非剧场性抬高直接导致。



## *Second Creation:*

### *A talk on the Relationship between the Playwright and Director*

American playwright Paula Vogel once said in an interview “If I wanted everything to be exactly as it was in my head, exactly word for word, I would be writing novels. The play doesn't belong to the playwright.” From ancient Greece to the Renaissance up to the neo-classical period, dramatists, such as Aischylos, Shakespeare, and Molière, are being remembered for their great dramatic works. In fact, most of them combined script creation and stage performance. As an author, the drama texts they created have become classics, but as actors, their personal achievements in performance seem to be less important than their scripts. In the 1870s, a director system was established, with a person in charge of the overall style and artistic standard of a play. Since then, the director's intention in how the play would be performed has received increasing attention in evaluating the aesthetic of the performance. After the script has been written there will be a ‘second creation’ of it by the director, and the center of attention for a play has shifted to the director more than the script itself. I do want to express my thoughts on this and address that I think the reason for the decline of the literary character of theater scripts nowadays is not directly caused by the theater uplift.



The Sala Apollinee (Sala Grande or ballroom)  
© Pietro Tessarin

## 威尼斯凤凰剧院

// 王婷婷

凤凰剧院（Teatro La Fenice）位于意大利威尼斯。在现代意大利作为一个国家还未形成的中世纪，北部的威尼斯共和国曾借助海上贸易在欧洲称霸一时，但随着奥斯曼帝国的扩张，威尼斯共和国逐渐走向下坡路，但威尼斯人对舞台艺术的巨大热情却从未消退：从共和国时期起，剧院就是人们喜爱的约会地点，不但为了休闲娱乐，连谈生意也会约在剧院。凤凰歌剧院则建立在威尼斯共和国末期的1792年。

这是一座建于水上的新古典主义建筑，剧院名为“凤凰（Fenice）”，是埃及神话中的火鸟，五百年浴火重生，亦有“不死鸟”之称。巧合的是，此剧院自建立起就果如其名一般，经历了一次又一次的火灾，又在火灾后多次重建。剧院1790年开始兴建，在工程尚未完成时就遭遇火灾，重建；1836遭遇火灾又重建；1996年由于电工失职又一次被烧毁，终于在2003年12月重建后重新开放，以一场著名指挥家里卡多·穆蒂（Riccardo Muti）指挥的音乐会揭开帷幕。

在这座不断重生的剧院，曾经首演过多部著名戏剧。在凤凰剧院建成的40余年里，就曾首演过喜歌剧大师罗西尼的歌剧《坦刻雷迪》和《赛米拉米德》。1830年，贝利尼根据莎士比亚剧本改编的歌剧《蒙太古与凯普莱特》（罗密欧与朱丽叶）也在这里首演。1843年，当时的剧院经理请作曲家威尔第为狂欢节写一部歌剧，威尔第与威尼斯作家皮亚韦合作改编了雨果的悲剧《欧那尼》，结果大受欢迎；六年后，凤凰剧院邀请二人再次合作，改编雨果的剧本《逍遥王》，但当时的威尼斯处在奥匈帝国的统治之下，对于戏剧的政治检查制度十分严苛，《逍遥王》的情节和思想倾向很难在剧院上演，因此，作曲家与作家将剧本改头换面，写成了著名的剧作《弄臣》，歌剧在凤凰剧院首演即获得巨大成功。而威尔第的另一部歌剧《茶花女》则没有这么顺利，演出时，观众不停地叫喊挖苦、吹口哨、喝倒彩。时过境迁，《茶花女》却成了是凤凰剧院今天的保留剧目。

# Sculpture of La Fenice

自2004年以来，凤凰歌剧院每年在1月1日举办一场新年音乐会，邀请世界知名乐团、指挥家和歌者现场演出，曲目基本以意大利歌剧三位大师罗西尼、威尔第、普契尼的作品为主，这也是欧洲如今最为著名的新年音乐会之一。

文学小史里对凤凰剧院有着怎么样的描述呢？在英国浪漫主义诗人拜伦漫长的欧洲大陆之旅中，他在威尼斯度过了1816年的狂欢节，在那里，拜伦在“这座古城的每一条运河里”找到了“各色的妄想和娱乐”（...all kinds of conceits and divertissements on every canal of this aquatic city...）。他沉迷于凤凰剧院里芭蕾舞女演员歇斯底里式的表演，他记录下了一个女演员因为首次登场时的掌声而跳到腿部痉挛，以至于经历了不得不为她在剧院里寻找医生的事。



© Tingting Wang

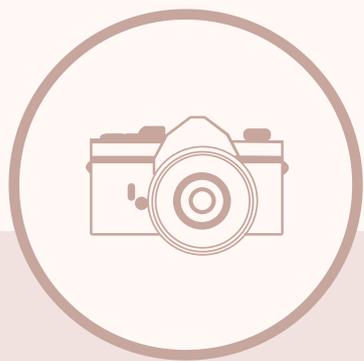
而在中国作家阿城的《威尼斯日记》里，阿城旅居威尼斯的凤凰旅馆即在凤凰剧院边上。在那里，他漫步闲游时时常“可以听到人在练声和器乐的练习声”。作为歌剧迷的阿城在凤凰剧院听了一场普契尼的歌剧《图兰朵》（Turandot），“心甘情愿被音乐和戏剧控制，像个傻瓜，一个快活的傻瓜。”

# Teatro La Fenice



The Venetian enthusiasm for stage art has always been there: since the Republic, the theater Teatro La Fenice has been a popular dating place for people, not only for leisure and entertainment, but also for people to meet up for business. Teatro La Fenice was established in 1792 at the end of the Republic of Venice. This is a neoclassical building built on the water. The theater is called "Fenice". It is a flamingo in Egyptian mythology, which has been reborn for five hundred years. Coincidentally, ever since the theater has been built, it has undergone repeated fires and has been rebuilt many times. Since 2004, Teatro La Fenice has held a New Year's concert every year on January 1st, inviting world-renowned orchestras, conductors and singers to perform live. The repertoire is basically based on the three Italian opera masters Rossini, Verdi and Pro Cheney's work is dominated by one of the most famous New Year concerts in Europe today.

Part of the Foyer of La Fenice © Pietro Tessarin



# *The Chinese New Year Express*

## POST-PERFORMANCE THOUGHTS

// Yumin Ao Zhao Zhao  
Ning Zhou Zehong Hu  
Yuan Yan Dejian Zhou  
Lanxin Xue Yuan Gao  
Yi Yang Lihua Ni Xing Lin

On January 11th, at the Spring Festival Gala hosted by the University of Göttingen, the theater play "The Chinese New Year Express" self-directed and performed by the Chinese Theater Club won the "Most Popular Program" award. After winning the award, I had a lot of different emotions. While presenting a work brings joy to the audience, it also inspires everyone to think.

The "Train" crew worked together for two months, from selecting the topic, screenwriting, casting, rehearsal, up until the final stage performance, it was a "painful yet happy" process. In the meantime, we encountered many difficulties, communicated with each other again and again, and overcame every challenge we had on our way together. At the same time, we harvested new friendships, reached new heights, and gained hope.

The following is a writing project in which magazine editor invited all members of the play to describe their personal experience and feelings on the creation of this play. It is edited and published in the fifth issue of the monthly magazine to share with you.

# 《开往春天的列车》

## 演后谈

// 敖玉敏 赵昭 周宁 胡泽泓 颜元 周德健  
薛岚心 高远 杨意 倪黎华 林兴

1月11日，在哥廷根大学学联主办的春晚中，戏剧读演社编排的《开往春节的列车》获得了“最受欢迎节目”奖。获奖之余，感触良多，呈现一部作品，在带给观众一份愉悦的同时，也启发众人思考。经过这次舞台实践，我们更深刻理解了慕尼黑室内剧院导演约翰·西蒙斯（Johan Simons, 1946-）的戏剧观，他认为“戏剧不应该回到浅层次的消遣。你必须让观众认识和发现，其实思考本身也是一种乐趣。”内省与外省构建两个维度下的自我，这样的思考路径起于台前幕后，再经演员传递到观众席，甚至也延伸到剧场以外。在此，我们想首先对这次演出做一番回望和一次反省。

“列车”剧组全体人员通力合作，历时两个月，从选题、创意、编剧，到选角、排练、彩排，再到最后登台演出，真真切切是一个“痛并快乐着”的过程。其间，曾遇到过重重阻力，但所有困难未能阻挡剧社以及每一位参与者成长脚步。积极沟通，相互支持，解决问题，实现目标。与之同时，我们也收获了新的友谊，达到了新的高度，拥有了新的希望。

《嚶鸣戏剧》月刊编辑邀请剧组成员共同参与一项写作计划——春晚短剧《开往春天的列车》演后谈。参与者作为编剧、导演、演员、幕后人员、制作人等，就剧本创作、海报设计、台词训练、舞台空间处理和走位、与搭档配合，以及正式演出等环节，用文字的形式描述个人经历和体会，针对性地探讨一些具体问题。总之，一点一滴都是我们珍贵的记忆。为此，首先由我相对完整地纪录整个过程，然后请参与者畅谈自己的感想，再汇集成篇后发表在月刊第五期上与读者分享，也作为资料留存以备参考。

敖玉敏：11月初就开始酝酿剧本。11月13日，胡泽泓、王玉成、赵昭和我召开了第一次编剧讨论会。起初对于自编还是改编存在分歧，但经过讨论后一致同意走原创道路。然后，确定选题、主旨、剧本框架和人物关系，决定将人物按照关系分成四组，由四位编剧各自围绕某一组人物创作剧本。在 Google drive 上开辟共享编辑，主体内容出来后，再由编剧之一兼导演胡泽泓按照一定逻辑关联将分割的剧本衔接起来。11月27日，针对剧本初稿又组织了第二次讨论会，当晚又是一场持续了三个小时的头脑风暴。副导演孙颖掐着表听四位编剧分角色朗读，结果发现远远超时。不仅如此，还因为分头创作的关系，剧本结构显得有些松散，过渡也很牵强，遂即决定删减人物和台词，并对剧本情节做大范围调整，最后交由胡泽泓修改和定稿。历时近一个月，剧本《开往春天的列车》在12月初完稿。

27号，第二次编剧讨论会同日，尽管剧本还未定稿，我们还是启动了演员招募。在一周时间内迅速组建起了剧组，成员包括两位导演，九位演员，还有数位负责道具、化妆和海报设计的幕后工作人员。演员有毛遂自荐的，也有他人推荐的，还有制作人和导演邀请的。实事求是地讲，可选性并不很大，对于角色分配以及演员与人物的匹配度，判断依据来自：一、以往排剧选角的经验，二、早前剧社读演活动中积累的对大家的了解。



12月6日，剧组拍摄了定妆照。收到照片的那刻，顿时觉得眼前一亮，演员的造型很符合编剧对人物的设定：李先生（周德健饰）见多识广，多年从事人力资源管理，流露出一副经验丰富的表情；求职者（颜元饰）递出了无数份履历，正为谋求一份工作而忙得焦头烂额；抖音妹（李雨枫饰）是一个初来乍到的留学生，外表甜美纯净，只关心直播掉没掉粉，不操心周遭的麻烦事儿；李太太（孙雨晨饰）温良贤淑、端庄大方，好像整场戏的压舱石一般，表现出稳健的气质，主题也将在她这里得到升华；卖货小哥（胡泽泓饰）在出售给乘客一杯热咖啡的同时，也传递着一丝温暖的善意；小情侣孟游（高远饰）和谈天（薛岚心饰）要回国结婚了，脸上洋溢着甜蜜的笑容，但女友还是小公主的心思，时不时出招收拾她的男友；路人甲（杨意饰）显得随性、自由、洒脱，穿着一件枣红色皮夹克，像大漠中飞驰而过的骏马；列车广播员（倪黎华饰）嘹亮清脆的嗓音随时响起：“旅客朋友们请上车，开往春节的火车即将出发了。”当晚，对着照片记录下上面这段文字时，我心里其实已经有底了。等到海报设计出来，看到画面上的人物组合，两个字脱口而出：“能成！”其实，拍摄定妆照不仅仅是为了设计海报做宣传用，这个环节还有另一个更为首要的目的，在开拍之前促使导演和演员去围绕剧本分析人物的内外部性格特征、人物的关系、人物在全剧中的地位和作用等等。那几天，大家在剧组的微信圈里七嘴八舌地讨论，等各种意见慢慢归拢以后，人物造型设计也就变得清晰了。

从十二月初开始，接下来一个月便由胡导演带着剧组进行紧张有序的排练了。和导演商定并制作了排练时间表，再由导演发给每位成员，希望大家收到明确的信息和一致的要求。为了让导演能与每位演员充分磨合并在排练过程中进行有效的场面调度，我做到尽量少在场上以避免干扰。直到有一次去看合排才发现，虽然已经排练了几次，但是对剧本人物还欠缺深入的理解与分析，从而导致了在运用表演技巧如台词和形体动作等作为创作手段来塑造人物形象上显得软塌无力。所以，便用焦菊隐排演老舍的《茶馆》为例，先启发大家考虑人物如何上场亮相，然后又请各位展开讨论，帮助每一位演员去理解自己所饰演的角色在规定情境下可能出现的表情神态、肢体动作、语气声调等。在排练过程中，胡导演和一位编剧就某些细节产生了分歧，这给部分演员造成了一定程度上的困扰。我意识到，目前进入二度创作阶段，需要充分尊重导演构思即他对未来舞台演出的总体设想和预见，必须理顺剧组成员之间的合作关系，减少困扰和不必要的干涉，才能推进工作。当晚排练结束后，立即与二位进行了沟通，重申并强调了一条原则：戏怎么排最终由导演决断，必要时也请导演听取和采纳可行性建议。

在整个的排练期间，一边鼓励胡导演尽量不受干扰，集中精力排好这出短剧，需要外围支持和协调，作为制作人我都会全力以赴想办法帮助解决；另一边与学联以及春晚总导演组反复沟通，希望申请到部分经费，支持剧组添置设备和道具。得知学联经费紧张不能纾困，春晚导演组也无法提供随身佩带的移动麦克风，与胡导商量解决办法。一度考虑过演出时统一不使用麦克风，但问题是我们的演员未接受过发声训练，不像英国的职业话剧演员在容纳1500人的剧场里演出能做到不用扩音设备，如果也这样要求我们同学，能做到的可能性恐怕不大。再则，短剧相比歌曲和舞蹈表演时间跨度更长，音效这一块很重要，加上这次演出的礼堂较大，如果观众听不见台词，春晚整体效果也会大打折扣，那就很遗憾了。所以必须使用麦克风，一连数天都在考虑这个问题，剧场有地麦或者吊麦？收音效果不好怎么办？换成头麦或者胸麦？在没有经费的情况下又上哪儿去弄来这么多麦克风？四处打听无果，等问到计算机系的傅晓明教授，事情迎来了转机，他愿意提供部分设备支持。立即将产品型号和价格发给对方去订购。再由回国休假的演员李雨枫在淘宝上购买一批小蜜蜂带回哥廷根，补齐所缺。

购买的设备要等圣诞新年假期之后才能收到，那时距离春晚仅有几天时间。往往如此，越是时间紧迫，越是可能面临新问题出现：两款机器能不能兼容？机器需不需要专业调试？能不能接通礼堂的扩音设备？演员使用麦克风时体验和出声效果如何？背景音乐怎么播放？可不可以正式演出前去现场彩排？一位演员突发感冒，另一位临时临刻有工作安排，人员如何协调？好在这些情况都没能影响到我和导演对剧组整体走向的判断。事情一件件来处理，工作一步步推进，一次沟通无效，那就再次沟通，反复沟通，直到契机出现。几经商榷后，终于在1月8日跟学联争取到了调试设备和彩排的时间，正式演出前一天即10日周五是我们的最佳时机，上面的大部分问题也都得到了解决。现在回想起来，可以总结一点：与人合作，如果希望得到对方正向回应，最好的沟通方式是替对方着想，并与合作方一起联手协商解决方案，而不是一味地把问题抛给对方。

1月10日周五中午，终于调试了设备。跟在专业技术人员后面留意听注意看，大致掌握了如何控制音效、灯光、帷幕。虽然演出当中不用我来操作，但适当的了解将方便我后来与晚会负责设备的人员沟通，有助于把我们剧组的要求及时清楚地表达出来，这样才能更好地获得技术支持。



## One Rehearsal Headshot of The Chinese New Year Express

彩排从周五下午六点开始。第一遍彩排整体的情绪和节奏都过于平缓，缺少变化和起伏，难以吸引住观众的注意力，台词前后衔接以及与动作的配合不时出现延宕。除了剧本本身的因素以外，产生这些问题的另一个主要原因是大家对于舞台和整个剧场空间不太适应，似乎还未进入状态。其实，并不担心出现这样或那样的问题，问题越早暴露出来对我们越有利。第一遍结束后，胡导、场记王玉成和我即刻找到演员，一起来考虑应该如何改善。难能可贵的是演员们自己也在主动思考，一个动作加走位还做得不够好，那就无数遍地尝试，反复推敲加仔细摸索，直到调整到最佳的状态。例如，高远的女友饰演者薛岚心、求职者颜元都设计成了从观众席中间位置上场，上场的那一刻极为重要，如果处理不好，观众要么没看到，要么觉得太突兀。尤其颜元出场还需要念一大段台词，走位的停顿处和语速必须掌握好。再如，当中穿插了几段李雨枫的个人表演——舞蹈、找钱包、拍视频等，她在台上的位置也做了微调，从挤向舞台两侧调整为略靠舞台中间。还如，路人甲杨意中途下车买烟，后来再出现时，也是从观众席中间过道跑上去的，表演他喊着追赶火车的途中摔倒的一幕，喊——跑——摔，三个连贯动作的卡位对他来讲几乎要精确到零点几秒。

在后面第二、第三遍彩排当中，之前认为需要改善的地方都得到了落实。只有熟能生巧，才能出神入化，用杨意的话来说便是：“多练几遍，突然就有种冲破了障碍的感觉，轻松了好多。”更可喜的是，演员配合意识明显增强，搭档之间默契度越来越高，在合作中形成的一股强大凝聚力也提振了整个团队。当晚三场彩排下来，剧组可以说蓄势待发，只等第二天正式演出时刻到来的尽情发挥了。这里可以总结的一点是：从紧张到松弛，转变有一个过程，所谓的表演到位，不能只提要求不给方法，设定过高的预期而不从演员自身特质出发容易带偏。提出改进意见后，可能当刻还看不到最佳效果，但是思路已经打开了，这时候就应给演员留有探索的余地，让他们发挥主观能动性，比不断要求甚至否定演员更为有效。

当日，剧组与两支舞蹈队还有其他节目需要错时上场，彩排一直持续到晚上十点半才结束。第三遍我用手机录下了全程，后来不用看视频，排演也一遍又一遍在眼前回放。演剧和空间的关系转换成了一动一静的点面结合，脑子里存储了一座整个礼堂的三维立体模型，又迅速编辑了一套正式演出的流程图。11号即演出当日一早，把流程做成了“十条演出事宜”，并将文档发至剧组每一位成员，目的是让大家在临近登台前理清头绪，把无关紧要的杂念暂时屏蔽。关键时刻协同工作非常重要，任何一个环节掉链子都可能影响到全局，作为制作人更需要持有清醒的全局观。

春晚下午六点开始，中午一点我们便入场进行最后一次彩排。这样的安排是明智的，它确保了正式演出时的万无一失。第四次彩排再次出现了无法预料的突发状况，但我们仍有机会补救：部分麦克风持续伴有刺耳杂音，赶紧再调试；个别演员佩戴的信号接收盒突然停止工作，换上事先买好的新电池；导演组使用的播放设备跟前一晚的不同，解决办法则是让倪黎华将音频文件重新下载到音效师的电脑里；主持人要等幕布合上后再出场报幕，要求我们将表演区域整体往后移，这也好办，三组十二把椅子挪后一米，并用胶带在舞台地面标记好位置。细节，无处不在的细节。做好应急预案很有必要，但并不存在万全的预案，因为问题随时可能冒出，对此有心理预期就自然会行事谨慎，一旦情况生变能否立刻想到新的替代方案，也考验人的应变能力。正式演出再度印证了这一点，即使彩排了四次，仍然不能避免会出现失误和纰漏。

我们的短剧安排在第八个上场，等第四个节目“琴箫合奏”一结束，我便招呼剧组九位演员和六位幕后工作人员离座，大家集中在舞台上场的通道外候场。在接下来三个节目演完大约一刻钟的时间内，要求全体演员：佩戴好麦克风，集中注意力，平复一下紧张的心理，身体松弛下来再慢慢调整到剧中人物的状态。我和林兴低头从箱子里整理出一套套事先做好标记的信号盒和头麦，起身正打算给演员佩戴，却

不见人影，“高远呢？杨意呢？……”我每叫一个名字，林兴都重复一遍“上厕所去了”。可想而知，演员免不了还是会有些紧张，需要舒缓一下排解掉。

第七个节目结束，幕布合拢了，主持人上台报我们的节目。我们的演员依次入场，首先倪黎华和胡泽泓走到舞台右侧站好位，同时两位饰演车门的演员举着牌子站在舞台左前位置，紧接着三位幕后人员上场，用最快的速度布景——将椅子摆放成一段车厢，同时四位演员上台就位，其余从观众席上场的三位演员回到事先踩好的点。幕布拉开了，就像火车徐徐驶出车站的一刻，我站在侧幕的位置目送他们开演。然后回到了自己的座位上，从头到尾挺直腰板儿很专注地看表演。我知道他们都在全力以赴，并相信这将是最好的一轮呈现。尽管卖货小哥走位错了，但抖音妹李雨枫的圆场可谓神来之笔，一边冲侧幕条喊：“欸，小哥呢？”一边左顾右盼造型，对着手机拍视频；胡泽泓反应够快，一声买卖吆喝声“在这儿呐”又回转过来了。尽管背景音乐播放因为机器的缘故耽误了几秒，但最后准备再次上场的杨意就站在我座位旁边，看见他莞尔一笑，知道他此时心底沉稳，正等待着最佳的出场时机。

表演结束谢幕，内心默默念到：“完美！”

**赵昭：**《开往春天的列车》是一部由多人合作完成的小品剧，从前期剧本筹划到最终上演大概花费了近2个月的时间。作为《开往春天的列车》编剧之一，我很高兴看到它在2020哥廷根华人春晚的舞台上获得了较为成功的演出成果。

在此次活动中，我的工作集中在前期的选材构思和剧本创作等筹划工作上。相较后期的舞台排演，前期的准备工作需要耗费更多的精力在全局的安排和筹划上：从商定小品剧的主题，敲定剧本角色到编写剧本再到后期的选角，我们编剧团队经历过多次激烈的讨论，这在一定程度上推动了剧本的创作，但就内容方面而言，剧本还有许多可以商榷和改进的空间。

的确，在不到一个月的时间内能完成一个演出时长约20分钟的小品剧对我们的编剧团队来说不是一件轻松的任务，在此过程中大家也都展现出极大的积极性和创作热情。但是冷静反思整个剧本筹划的过程，我觉得有以下两点在今后的剧本创作中需要引起重视：首先，要编写出一个高质量的剧本，对优秀剧本的积累和借鉴是必不可少的。抛开剧本的积累谈创作，在任何时候都是不切实际的，会对创作的质量大打折扣。其次，如果是合作编写的剧本，编剧人员需要在创作过程中注意寻找原创性和团队合作的平衡点。及时的沟通协商是保证剧本质量的关键。再次，要考虑观众的接受能力，引导观众参与到戏剧中来。在这一点上，“列车员”这一角色设置最为巧妙，值得学习和继续保持。

---

**胡泽泓：**有幸参与了《开往春节的列车》的编排全程，收获颇多，尤其是经验教训。现草录于此，以资借鉴。

事情要一步步做，但目光不能局限在走一步看一步。现实中没有那么多的车到山前必有路柳暗花明又一村，必须要事先做好预案，而且要做好最坏的打算。在最初的编剧过程中，我曾提议先确定大致能参演的人数再行编剧，但未被采纳，以致于后面在找演员的过程中遇到了很大问题。孙子曰：昔之善战者，先为不可胜，以待敌之可胜。走一步之前一定要先谋划三步，有备方能无患，抱持“先弄完这个问题另一个自然也就解决了”的态度是荒唐的是不对的是不负责任的。带着未雨绸缪的想法，我在后面担当导演的初期就确定了要有替补演员准备补位。虽然最后有惊无险地由原班人马完成了演出，但替补演员的存在给了所有人一颗定心丸。

不是所有的事情都要首尾相衔地做，有些事情并行起来处理会更有效率。比如在剧本修改的过程中，演员的初招就已经可以开始；在大家台词都还不熟悉的时候，服装道具音效等等就要开始着手筹划；在主要演员还没有出现任何变故之前，替补演员就要做好登台准备。在解决“有无”问题之前，片面追求高标准没有意义。一口吃不成个胖子，与其在过高的标准面前裹足不前，不如适当地降低标准将事情完成。角色是要由演员来演绎的，导演的想法只有跟演员的能力相协调才有意义，当演员无法完美完成导演的构想时，导演就需要思考是否可以做些妥协从而皆大欢喜。一味的 push 绝不可取。

要有集体荣誉感和责任感，要以大局为重以集体为重。在今后的活动中有必要采取一些措施杜绝突如其来的个人优先主义。集体成员们的 commitment 仅靠单纯的道德约束并不现实。广谋从众，令不二出。意见建议要多方听取，但做决定的只能是一个人。这不是什么权力地位阶级等等乱七八糟有的没的，这只是保证集体效率与统一的压舱石。

以上便是我认为有必要分享出来引以为戒的事项。总的来说，在参与编排的这些日子里，与大家共同经历了许多，也成长了许多。有紧张有焦虑有无奈有开心，一如戏剧，一如人生。



**颜元：**十分荣幸参与了戏剧社成立以来第一次在春晚舞台亮相的机会，坐在了《开往春节的列车》上。以前经常在星期五晚上参与戏剧社的剧本读演活动，从敖玉敏老师对剧本的精心筛选和讲解和其他导演演员对角色的把控和揣摩中学到了不少的戏剧和表演的知识。作为一名纯业余的演员，拿到角色后我迅速想到了一个最“简单粗暴”的技巧，就是把剧本中的“哈姆雷特”和自己心目中的“哈姆雷特”演绎成观众在舞台上看到的“哈姆雷特”。

剧本中的“我”是一位叫做“别问”的年轻人，她背负着全家的期望远在海外异乡求学，原本对自己的学识和能力信心满满，找工作满怀希望地屡败屡战。在一次乘坐火车去面试的途中，售货员小哥的司空见惯和调侃让她变得更加紧张焦虑；所幸及时得到邻座长辈的鼓励和指点，最终重拾求职的信心。好在本人也正面临博士要毕业开始找工作，经历碰壁，拒信和冷遇的时候就会感到心灰意冷前途无望；而这时候亲人朋友的一句鼓励和鞭策就会重新燃起对生活和工作的希望。在读完剧本之后我就尽量结合自己的实际生活经历想着卯足了劲好好演，把“别问”这个角色生动地展示给观众。

实际排练起来才发现舞台实景演出的难度比剧本读演和提前拍摄大很多：没有NG，意味着没有失误犯错的机会；没有特效，意味着要靠台词和肢体动作的张力吸引和打动观众。由于只有观众席——舞台这样一个扁平的视角，如何能使人物形象变得充实而立体呢？首先考虑到的是人物的外形打扮——翻出了最适合参加面试的穿着，不能太花哨，既要偏正式又不能显得落伍和滑稽；紧接着是台词的设计——我们每个演员拿到自己的角色之后都花了一些时间阅读和修改自己的台词。我的台词主要是跟列车员和邻座叔叔的对话。跟列车员的对话要突出“我”对列车晚点的担忧，跟列车员的轻松诙谐要形成鲜明对比；而接下来跟长辈的对话要体现出“我”对待求职的迫切心情，在他的指点下从焦虑到重拾信心的过程。

接下来背台词，排练，完善细节，实际舞台布景……每个参与的人都无形中成为了这辆列车上必不可少的元素。编导老师还有场记和其他参与的同学在一次次的观摩中提出的细节我至今还历历在目：比如要减少刻意背台词的痕迹，每一幕动作的衔接要合情合理，要跟台下观众有眼神交流和互动等等。短短二十分钟舞台剧，也许只是电视剧集的一半，我们居然也花了将近一个月的时间筹备。直到演出结束了我还在感慨演员的工作着实不易：入戏要恰到好处，感情要收放自如，还要照顾大众的喜好。说来惭愧，我这个纯业余的演员还只是捧着台词“照本宣科”，只有达到手中无戏心中有戏的那一天，才能算真正出师了。

**薛岚心：**分到谈天这个角色实属意料之外，但尝试出演一个恋爱中的小“作女”对我来说也是一次有趣的挑战。排练之初，和对手戏最多的戏中男友由于不太熟悉，演起打情骂俏的桥段来总有些许尴尬。但随着一次次的排演，我们之间也慢慢建立了舞台上的默契。全组合体彩排开始时，由于没有正式演出的经验，摸不准走位的规律，时常不小心背对观众，反复提醒自己总算改正了。虽然剧组气氛轻松愉快，正式登上舞台演出前心中仍是忐忑。幸好所有人配合出色，偶有小失误也快速反应互相圆场，完成了一场没有遗憾的演出。希望下次还有机会和大家一起摸索表演。

**周德健：**这次的戏剧是由哥廷根大学戏剧读演社自创自导自演的第一部舞台剧，其通过几个串联的小故事，表达了火车上的众生百态，有出国参加女儿婚礼的中年夫妇、计划回国结婚的年轻情侣，求职心切的留学生，青春活力的小姑娘，高铁列车员等主要角色。利用列车中的种种囧事，突出了人物性格，表达了大家对春节的渴望以及有人的地方就是家的高尚情操。但由于是第一次创作，还是有些部分有待提高：1) 舞台的布置，由于舞台剧的特殊场地，导致演员不能积极面向观众，存在让观众看“后脑勺表演”的情况；2) 由于缺少合适的发声设备，使得声音演出不是非常理想；3) 部分剧情缺少舞台冲突，没有达到制造矛盾又解决矛盾，引起观众共鸣的效果。

不过瑕不掩瑜，本次话剧的演出，最终获得了圆满的成功！本次成功，离不开敖玉敏老师的组织安排，胡泽泓同学的导演指导，化妆后勤同学的积极协作，傅晓明教授的设备支持以及全体演员的卖力出演。让我们感谢他们的辛勤付出！

**杨意：**很高兴在《开往春节的列车》中饰演路人甲这个角色，这次表演的机会让我收获颇丰。原来更多的是站在观众这个视角来看表演，现在换了一个角度，亲自作为演员去加入一场表演，这个机会也让我对“演员”这个词有了新的认识和理解。

那我现在来写写在这次表演后我的一些想法：演员怎样才能演什么是什么呢？我觉得首先要通过剧本去揣摩这个所演角色的性格，身临其境去感受这个人物所做的一些事情，然后再结合现实去加以磨合。表演时要放的开，不要畏首畏脚。除此之外，一个演员不仅要演好自己这个角色，还要和场上的其他演员和道具配合好。要把其他演员就看作是他所演的那个角色，忽视他本来的身份，对于道具的使用也要非常熟悉，表演时手到擒来。果然是“绝知此事要躬行”！很感谢这次表演的机会，让我受益良多。鄙人拙笔，有不当之处，还请指教。

“

**倪黎华：**以前从来没有想过除了当观众以外，有一天，自己也会站在舞台上，面对那么多的观众和朋友们。然后通过一个小型话剧的形式向大家展现自己鲜为人知的一面。

从小到大，音乐（剧）和朗诵接触过不少，对话剧的认知应是从被闺蜜拉去看孟京辉导演的《恋爱的犀牛》开始的。至于与剧社的缘分就与《开往春节的列车》的导演有关。说来与胡油胡大仙也相识了好几个年头了。当初加入剧社就是由他推荐的。话剧于我是一个新鲜的东西。一名观众对于话剧的评价主要基于其台上演员的代入感和观众本身对于这剧的理解和共鸣。但是作为一名表演者，在专业知识上，我对于一部话剧的组成和形成着实没有什么了解。

在参演了《开往春节的列车》以后，我慢慢地意识到从剧本的创作到一部剧的诞生有多么不易。读剧本和通过表演演绎剧本里的故事根本就是两个概念。表演中，演员需要与舞台场景和其他演员进行配合，并互相有足够的默契。从演员方面来说，我没有在舞台上的表演经验，当初选择“广播员”这个角色，就是因为其本身与其他角色的配合较少。刚开始时，演员们大多没有什么演出经历。最初几场的排练，大家的代入感都不强，似乎剧中的“我们”于那时的“我们”而言太过陌生。渐渐地随着自己对剧本情境的理解加深，大家在表演的技巧和代入感上都有一些突破。随着一遍又一遍的演练和一次又一次的磨合。最终得以能在哥廷根春晚的舞台上顺利展现我们自己的成果。幸亏我们还年轻，所以我们才能有热忱接受一个又一个挑战，幸亏我们也正年轻，所以我们才能有更多的时间去“登堂入室”！

**周宁：**首先感谢敖老师的约稿。回忆、回想，或者说复盘、整理，直至记录成册，是工作中最有仪式感和价值的时刻。

对于戏剧社第一个原创作品的宣发，借助学联的宣传支持，戏剧社的宣传小组仅需要承担其海报设计。这本来应该是一个很简单的工作，但是首先在海报制作的时间上就出现了第一个分歧，因为各个小组有自己的考量，但好在组长钟思琪和大家一番协商之后，最终将当作海报素材的定妆照的拍摄定在了演员组第一次尝试拍摄的同一天。

当晚，我、王蒙和吕呈晨在约定时间到达地点的时候，演员们的妆发工作才刚刚开始，因为部分角色需要一些特效，所以我们猜测还需要等待一些时间，所以我们就在一边观察起每个演员的妆容和人物的感觉。后来拍摄还是在嬉闹中进展顺利，这里要多亏了王蒙和导演的交流，还有她对角色的理解和对形体的指导，吕呈晨则承担了大部分的实际拍摄工作。就这样结束了第一阶段的原始素材收集。

第二阶段所有人到齐，在钟思琪的指导和分配下，海报从构思到出品并没有花很长的时间。我被分配到技术支持部分，让大家尝试了基础的PS操作；吕呈晨发挥他的美术功底，为海报配了原创的图案；钟思琪、王蒙和杨潇则全程把控海报整体的美术呈现及文字和画面的细节。最终有了大家看到的画面。

海报作为宣发的第一步，虽然在这次作品中并没有起到特别大的宣传作用，但是在制作它的过程中，整个小组找到了舒适的合作方式，这是最宝贵的。不过，宣传是一个需要创造力的工作，希望未来的工作中，既能形成必须的固定模式，比如标志、赞助等，更要不断探索新意，为戏剧社的“往外走”做更多贡献。



# EXPRESSION OF TRUE FEELING

**高远：**我在《开往春节的列车》中饰演了孟游这一角色。现在回想起来，整个表演经历对我来说从头至尾都是一个不小的挑战，若用一个字来谈感想，那就是：难！

在剧中，孟游和谈天是一对准备回国结婚的情侣，谈天是一个有些“作”、处处要孟游宠着的小女生形象；而孟游在和谈天的“恋爱”中表现得时而“憨憨”时而“油腻”，总体来说是一个宠着女朋友的大男孩。两个人之间少不了亲昵的小互动和看似“激烈”的打情骂俏，肩负着给台下观众“撒狗粮”的任务。

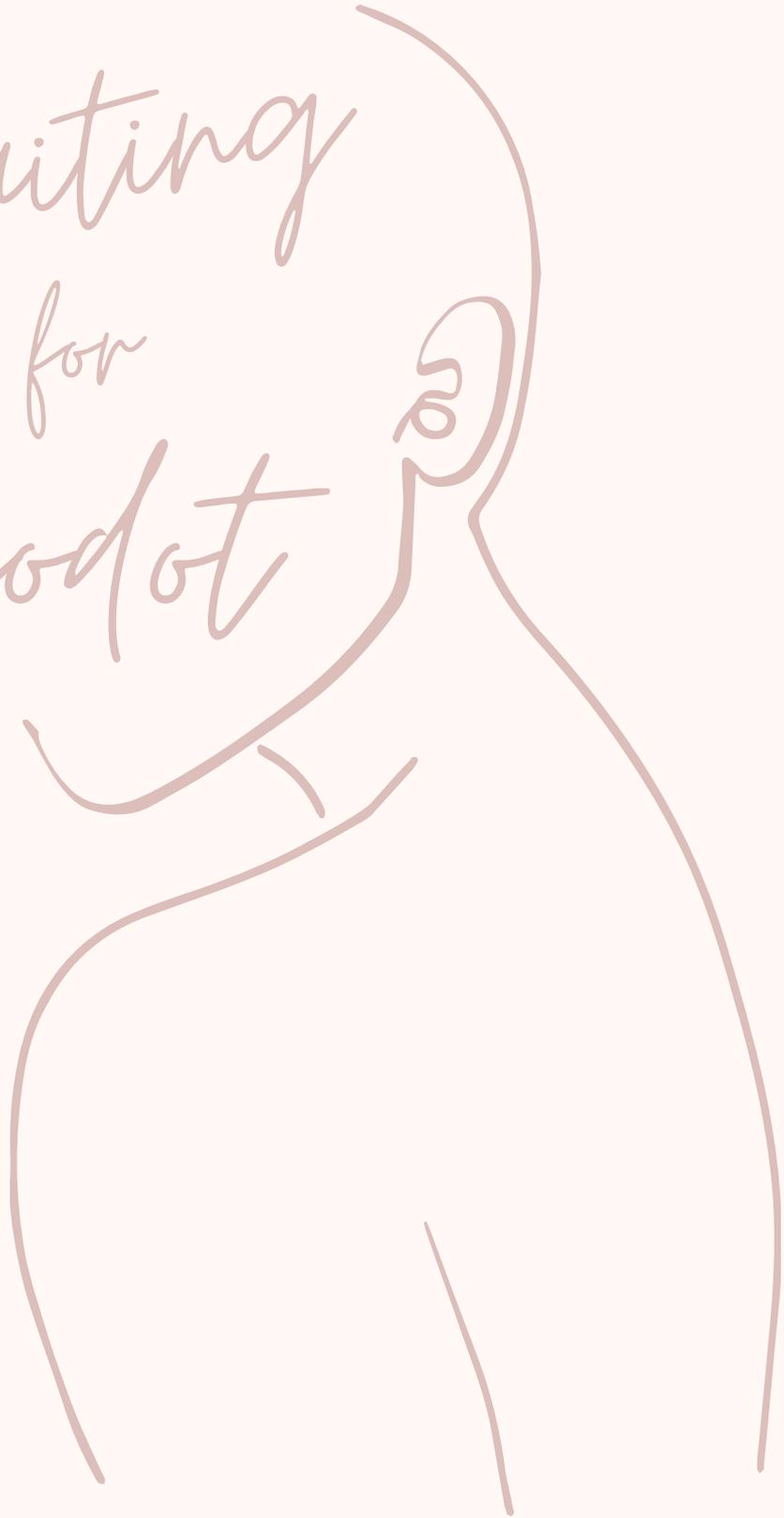
刚接到角色没一周，就要去拍定妆照，这便是第一个大挑战。虽然我已经充分了解了这个角色的定位，但还是在镜头前放不开来，剧组成员们都半开玩笑地评价说我的身体僵硬、动作放不开来，最后好不容易才过了这第一关。在之后的排练中，我发现我的台词又是一个挑战，孟游的台词大部分都情感充沛、和“女朋友”一来一往像是耍滑头又像是在吵架。驾驭住这样的台词和角色对我来说是个大难题，因为和我平时在生活中的“人设”反差很大，所以我需要做到突破自我，完全成为剧中的人物。在排练的过程中，随着一遍一遍的练习，大家从读剧本过渡到演剧本，从半脱稿过渡到完全脱稿，对角色的认识在加深，搭档之间的默契也在加深。我也是在这个过程中完成了“进入”角色这个任务，慢慢地对每一句台词，每一个动作都有了理解，跨过了“放不开”这道坎。

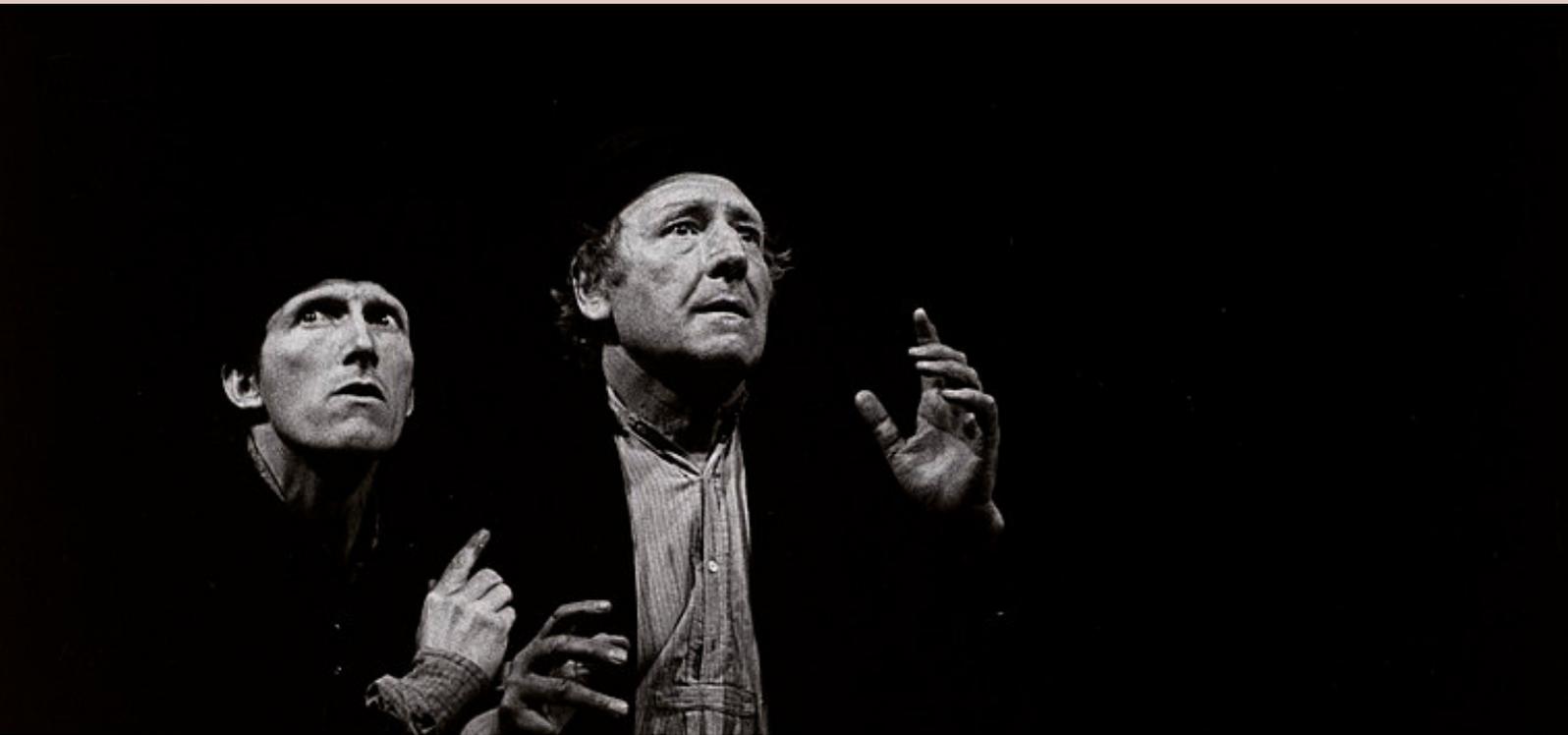
因为这次我的角色的形象与日常生活中的自己反差颇大，在排练的过程中我一直要与“放不开”的自我作斗争，从一开始的僵硬到最后的自然，我认识到作为演员，要想演好一个与自己“本色”完全相反的角色，并不是不可能，只是需要的是大量的练习、耐心还有对角色的理解和热爱。

**林兴：**起初收到团长写观后感的邀请，我有些意外，一时间思绪纷纷却又无从下笔，本能地想要拒绝。但转念一想，我确乎有一些想说的话，我便答应了下来。作为一位中途加入的参与者，在我加入之时，流程便到了排练阶段。故而我对于剧本的编排等也无从谈起，那便从排练阶段开始，浅谈我的所思所感吧。

初次进组，便以一位旁观者的身份，看到了同学们的一次通排。不得不承认的是，或许是因为对于剧本的不熟悉以及对于角色代入感的不足，此时呈现出的效果并不尽如人意。但是在团长的引导下，同学们也很快意识到了自己需要弥补的地方，开始对角色的性格特征进行分析，并设计角色的标志性细微动作，以丰富人物形象，力求让人物能在舞台上立住。真正让我第一次感到惊艳的是脱稿后的第一次排演。在脱离了台词束缚后，同学们迸发出了非同一般的火花！每一位演员都沉浸在自己的角色里，并且开始有了强烈的信念感。无论是从台词、动作还是走位来说，他们都做到了“真听真看真感受”的标准，让我感觉这不再只是机械地念白，而是真正的一个个有血有肉的人物在列车上发生着一段妙趣横生的故事。演出当天，一切都在按部就班地进行着。直到观众如雷般的掌声响起，我才意识到他们也包括我都向自己交了一份完美的答卷。或许以专业的角度来看还有一些瑕疵，但是瑕不掩瑜。我很感激能有机会参与到这次剧团的演出，也很高兴这次能为大家尽一份自己的力。纵使我最开始参与剧组是兴趣使然，但当我在这里待得越久，越是为大家的执着与热忱所吸引，因此便越是能全身心地投入这个集体中。我想，正是这个集体所散发的热度和魅力，才让我们能在舞台上大放异彩吧！

Waiting  
for  
Godot





## 呼唤戈多的荒诞派戏剧作家——萨缪尔·贝克特

© Fernand Michaud

// 王玉成

# Absurd dramatist: Samuel Beckett

荒诞派戏剧是兴起于20世纪中期欧洲的一个全新的戏剧剧种，起源于法国的反传统戏剧流派。荒诞派戏剧与传统戏剧风格迥异，它没有明晰的人物形象，没有连贯的情节，就连演员的台词也是颠三倒四，近乎梦呓。传统的戏剧表演方法在这里被扭曲而无法利用原有的准则对之进行评判。在所有的荒诞派戏剧作家中，塞缪尔·贝克特（Samuel Beckett, 1906—1989）是最独特也是最有代表性的一位，他总是将人灵魂的孤苦、肉体的衰老和精神的虚幻作为主题融入作品中，其中最著名的代表作即是《等待戈多》。

贝克特1906年出生于爱尔兰，其创作生涯可以分为小说与戏剧两个阶段。贝克特与同时代很多大师一样经历过两次世界大战，藉此使他在对人类战争中所遭遇的劫难会有一种悲天悯人的情怀与深刻的思考。1938年贝克特在被拒绝四十二次后首次出版长篇小说《莫菲》，书中刻画了一个精神衰弱的唯物主义者“莫菲”，主人公莫菲追求完全的癫狂却忽略了社会现实，最终不得不向理性的现实屈服。这部小说描述了疯狂在与理性的对峙中是如何一步步溃败的，但由于语言和结构走的过于极端，作品并没有广泛地被接受。于是，贝克特的创作由小说转向了戏剧。

“荒诞派戏剧”这个术语由英国评论家马丁·艾斯林（1918—2002）首创。他认为，荒诞派戏剧的主题是“人类在荒诞处境中所感到的抽象的心里苦闷”。<sup>1</sup>《等待戈多》关注的是人的文化根基被切断、人对未来希望深感渺茫的困境。<sup>2</sup>《等待戈多》用法语写成，首演于巴黎便引起轰动。剧中迪迪和戈戈两个主人公，除了重复的话语和百无聊赖的等待，几乎什么也没有做，而那个主人公甚至观众一直在期待的戈多，一直也没有出现，也不知道会不会出现。“但是，很快人们就意识到这是一个除尽浮华、直指人性本质的戏剧，它用抽象的手段表达了期待、伙伴关系、谩骂、希望等人性主题。”<sup>3</sup>1969年，贝克特凭借《等待戈多》获得了诺贝尔文学奖，评委会称赞“他那具有奇特形式的小说和戏剧作品，使现代人从精神困乏中得到振奋”。

贝克特一生最大的成就体现在他对荒诞派戏剧所做的贡献，其后来的剧作《剧中》和《啊，美好的日子！》更是将自己的抽象主义发挥到极致。贝克特通过戏剧创作，使人在观赏中反思自身的宿命，并由此展开对生命现实与生命意义的追问与反思，这正是他的剧作留给我们最重要的价值。

# WAITING FOR GOGOT

// YUCHENG WANG



En attendant Godot, 1978 Festival d'Avignon, directed by Otomar Krejča © Fernand Michaud

**T**heatre of the Absurd is a brand-new type of drama that emerged in Europe in mid - 20th century. It originated from the anti-traditional drama party in France and is very different from the traditional drama styles. It has no clear figures, no coherent plots, and even the actors' lines are upside-down and, all over the place'. Traditional drama performance methods are distorted here, thus it cannot be judged by the original criteria whether it is good or bad. Of all the absurd drama playwrights, Samuel Beckett (1906-1989) is the most unique and representative one, and the most famous play he wrote is "Waiting for Godot".

Beckett was born in Ireland in 1906. His creative career can be divided into two stages: fiction and drama. Like many great masters of his generation, Beckett experienced two world wars. This led to him having a compassionate feeling and profound reflection on the calamity he encountered in the war of humanity.

In 1938, Beckett published his first novel

"Murphy" after being rejected forty-two times. The book portrays a mentally debilitating materialist, Murphy. The protagonist Murphy pursues complete mania but ignores social reality. But eventually had to yield to rational reality after all. This novel describes how madness can be defeated step by step in the confrontation with reason, but because of the extreme language and structure, the work wasn't widely accepted. Thus, Beckett's writing shifted from fiction to drama.

The term "Theatre of the Absurd" was coined by British critic Martin Isling (1918-2002). He believed that the theme of the absurd drama is "the abstract mental distress of human beings in the absurd situation."

Beckett's greatest achievement in life is reflected in his contribution to the, Theatre of the Absurd'. His later plays "Play" and "Happy days! made the most out of his abstractism. Beckett's dramatic creations enable people to think about their destiny while enjoying the performance, and from this to question and reflect on the reality and meaning of life, which is the most important value of his plays.



# A SHORT REVIEW ON THE SEAGULL

The Huntington / Flickr © BY 2.0

“

*Why do I hear a  
note of sadness  
that wrings my  
heart in this cry  
of a pure soul?  
If at any time  
you should have  
need of my life,  
come and take it.*

BY ANTON CHEKHOV

// D A B U

The Seagull is a play by Russian dramatist Anton Chekhov, written in 1895. The Seagull is generally considered to be the first of his four major plays and the most unique one. It dramatises the romantic and artistic conflicts between four characters: the famous middlebrow story writer Boris Trigorin, the ingenue Nina, the fading actress Irina Arkadina, and her son the symbolist playwright Konstantin Tréplev.

Although Chekhov labels the play as a comedy, there are no gags or physical farce that often appear in vulgar comedies. On the contrary, The Seagull relies upon an ensemble cast of diverse, fully developed characters. In contrast to the melodrama of mainstream 19th-century theatre, lurid actions (such as Konstantin's suicide attempts) are not shown onstage.

Arkadina is a famous actress and the lover of the famous writer Trigorin, but as she was aging and due to her continuously worsening acting skills. The outstanding writing talents and advanced literary ideas of her son Treplyov started to make her jealous. Particularly when Treplyov chose to let Nina instead of her play the main character of his first play. She not only messed up his first play, but also humiliated her son many times in public to get revenge. Of course, Arkadina still had love for her son, but would only show it in private and express how proud she is for him as a mother. The conflict between mother and son never was alleviated, and the misunderstanding between the two has deepened, prompting them to both gradually become crazy...

In general, 'The Seagull' has a very dynamic and rich content. The theme involves discussions on topics such as human life and the universe. It did not follow the classical dramatic structure of the five-act drama and, although it did not meet the usual aesthetic of the audience, it was more likely to cause people to think.

Although the whole play does not have major ups and downs or other eye-catching scenes, it also successfully makes people to watch it over and over again and try to understand it.

# 浅谈契诃夫的《海鸥》

// 布达



The Seagull directed by Yannis Houvardas

© Flux Office · Stavros Habakis, Dimosthenis Grivas

《海鸥》是俄国短篇小说巨匠和剧作家契诃夫 (1860-1904) 写的第二部多幕剧，也是他所有多幕剧中最为独特的一部。对于一般读者来说，初读该剧本的感受是，很难真正喜欢上它。如果缺乏一定的文艺素养和背景知识，不了解当时的社会思潮和俄国知识分子的精神状态，那么读到的多是一些零零散散琐碎无聊的情节和对白，看上去人物在大段大段地探讨哲学、议论生活，故事的发展也显得波澜不惊，除了少数抒情的桥段吸引人之外，再难找到一些精彩的片段支撑你看完整部剧了。

准确地说，《海鸥》是一部十分严肃的四幕戏剧，尽管契诃夫将之标榜为喜剧，剧中却并没有出现低俗喜剧中常常出现的插科打诨或者肢体闹剧。相反，契诃夫塑造了不同人物迥异的性格，采用错综复杂的人物关系，形成推动整部剧情发展的动力，构成了独具风格的矛盾冲突。我们在阅读剧本时，不能单纯从剧作者的角度以一个旁观者的身份来审视剧中人物，还需要结合现场的演出，以演员的视角，深入到剧中人物的内心，透过他们自身的行为来解读他们的想法，最大化的给予人物同情和理解，从而获得更新的阅读体验。在这些人物中，尤以阿尔卡基娜、妮娜、特里果林、特里波列夫等人的关系最为重要。

阿尔卡丽娜是著名女演员，也是著名作家特里果林的情人，但她的青春年华不再，演技也大不如前。儿子特里波列夫出众的写作才华和超前的文艺观念，令年过中甸的她心生嫉妒。尤其对特里波列夫选择让妮娜而不是她作为他首演作品的女主角耿耿于怀，不仅搞砸其首次的演出，还在公开场合多次对儿子进行冷嘲热讽，以此进行报复。当然，阿尔卡基娜对于儿子仍存有感情，但也只会私底下才流露出身为母亲的骄傲和深厚的母爱。母子之间的矛盾始终未曾得到缓解，两人的误会不断加

深，促使二者逐渐都变得疯狂。

阿尔卡丽娜的儿子特里波列夫渴望成为一名伟大的作家，他对当时的文艺现状感到不满，认为现在的文艺状况“只是一般演员的水平大大提高了”。针对陈腐的艺术形式，他有一段论述，“问题不在形式是旧的还是新的，重要的是，完全不是为想到任何形式才写，而只是为了叫心里的东西自然流露出来才写。”他的创作观点牵涉到将现实生活加以提炼，以一种更加崇高的方式进行创作，表达崇高的生活和理想，“表现生活，不应该照着生活的样子，也不该照着你觉得它应该怎样的样子，而应当照着它在我们梦想中的那个样子……”他的“新作品”和“新形式”某种程度上带有契诃夫本人的影子，契诃夫的创作也打破了俄国以“特里果林”为代表的“一般作品”，为现代文学和戏剧提供了不可多得的著作，亲身实践了他自己的创作理念。

但特里波列夫的作品并未得到理想中的回应，用妮娜的口吻来说就是，“这种新剧本很难演，人物都没有生活，缺少动作，全是台词。”普通人很难欣赏，却意外得到了医生多尔恩的赏识，在他看来，“它有某种奇特的东西，是从抽象世界里选出来的”，“因为一个艺术作品，应当是一个伟大思想的表现。只有严肃的东西，才是美的东西。”多尔恩同时认为，一个好的艺术作品“只应当去表现重要的和不朽的东西。能够叫人感受到艺术家在创作时的那种鼓舞着人的力量，让人藐视物质生活，藐视一切与它有关的东西，抛开这个世界，去追求更高的高度”。除此之外，多尔恩还谈到，作者应当有一个鲜明的、十分明确的思想。知道自己为什么要写作，否则，“顺着这条风景怡人的道路，毫无目的的走下去，你一定会迷路，而你的才能也一定会把你葬送掉。”多尔恩的最后这句话可谓是未卜先知地预言了特里波列夫的结局。在契诃夫的剧中，经常会有一个



医生，清醒而客观的“治疗”某些人物，联系到契诃夫本人曾是个医生，问题似乎迎刃而解。客观鉴赏特里波列夫所写的东西，是诗歌与哲学的结合，探讨人类的存在和宇宙的未来，具有很强的抒情风和颓废派的色彩，好似一个没有人类存在的世界，给人以孤独和恐怖。联系到后来兴起的现代戏剧的各种怪诞离奇的浪潮，特里波列夫的写作可谓开了先河。

剧中的另一个核心人物妮娜，是一名富有的地主的女儿，有些傻白甜，她的梦想是成为一名伟大的演员，起初和特里波列夫相恋，难以理解其才华，这也令特里波列夫痛苦不已。后通过一次演出结识了已成为著名作家的特里果林，与之私奔，生下孩子，却惨遭抛弃。再后来，私生活混乱，变得庸俗、浅薄，戏也演得极坏。妮娜与特里波列夫二者之间的关系，用剧中充满象征性的语言说便是，“如同一只海鸥，在一个人偶然走来，看见了它，因为无事可做，就毁灭了它。并以此作为一篇短篇小说的题材。”妮娜对特里果林的单恋，不仅毁灭了她自己，也毁灭了另外一只“海鸥”——特里波列夫。特里波列夫本人终于在对妮娜的痴情和由创作带来的孤独与痛苦中自杀死去。

在我看来，作者对人物的褒贬和对艺术的评判是截然不同，表面上阿尔卡基娜和特里果林这样的著名演员与著名作家占据上风，是社会普遍认可和接受的对象，实际上，契诃夫通过开场设计的一场戏中戏，借多尔恩和沙姆拉耶夫的讨论，说明“伟大的人才确是少了”以及“只是一般演员的水平大大的提高了”。作为有远见卓识的特里波列夫，契诃夫只是让其盲目的陷入爱情和创作的痛苦中，让其不被理解，不为时人接纳，以此来表达具有伟大价值的艺术作品诞生的不容易。这有点像是契诃夫自我的写照，反映了契诃夫本人的艺术追求和高雅趣味。

值得一提的是，剧中的海鸥一语双关，妮娜作为演员，和阿尔卡基娜、特里果林一样，都是走向毁灭的艺术，虽生犹死，特里波列夫作为不得志的作家，既是飞翔的海鸥，也是海鸥艺术的创作者，虽死犹生。

总的来说，《海鸥》剧作内容非常丰富，主题上涉及到人类生命和宇宙未来的探讨，思想深刻，具有哲理。形式上突破了古典戏剧五幕剧的结构，虽不符合人们往常的审美习惯，却更容易引发思考。虽名为喜剧，但又不同于一般喜剧，由于人物本身的性格缺陷以及错综复杂的多角关系，又因为人物自身的可笑、思想的落后、行动的迂腐、语言的荒诞，使得观众在看剧过程中发自内心地嘲弄这类现象，有点像马克思或者莫里哀的喜剧观点，是先进事物对落后事物的超越，也是人物心理、故事情节高度不协调带来的精神愉悦。语言上虽然大段讨论哲学，但写得简洁凝练，有很强的抒情色彩，充满诗意，耐人寻味。情节上虽没有大起大落、搏人眼球的桥段，亦能使人深入其中，值得反复阅读，不断获得更多新的体会。不管从哪个角度看，契诃夫的《海鸥》都能给人以启迪和教益，是一部不可多得的好剧作。



© 《暗恋桃花源》

## UNDERSTANDING LAI SHENGCHUAN'S TRAGEDY AND COMEDY VIEW WITH "CRUSH ON SECRET LOVE FOR THE PEACH BLOSSOM SPRING"

// Xingruo Gu

*Two irrelevant crews had to rehearse on the same venue because of a wrong arrangement. This is basically the story told in "Secret Love for the Peach Blossom Spring". In this "play-in-play" script, Lai Shengchuan combines two plays with completely different contents, rhythms and emotions. "Secret Love" is a modern tragedy while "Peach Blossom Spring" is an ancient comedy.*

*Because of the complicated emotions in the play, it is difficult to define whether "Secret Love for the Peach Blossom Spring" is a tragedy or a comedy, but it is undeniable that after watching this drama, it will leave the with audience a strong impression. Tragedies and comedies don't just exist to make the audience cry or laugh. In addition to arousing the emotional resonance of the audience, they are the epitome of transient and impermanent life, so that people still think outside the theatre and face life in a better way.*



人只有在大笑之余，  
才能真正感受痛苦。

赖声川

# 在《暗恋桃花源》

## 的拼贴中理解赖声川的悲剧与喜剧观

// 谷星若

两个毫不相干的剧组因为一次错误的安排而阴差阳错的不得不在同一个场地上进行排练，这就是《暗恋桃花源》所讲的最基本的故事。在这个“戏中戏”的剧本里，赖声川将两部内容、节奏和情感完全不同的戏“拼”在了一起。《暗恋》是一部现代悲剧，一对青年恋人1948年在上海分别，约好了再次相见，但造化弄人，自此两人便断了联系，直到再次相见，却已经是40多年后的台湾。《桃花源》则是一部古代喜剧，生活在武陵的贫穷打鱼人老陶发现自己的妻子春花和袁老板出轨，怒而离家出走前往上游，不曾想却误入桃花源，在其中遇见了和妻子与袁老板长相十分相似的一对夫妻，度过了一段时光。

如果放到今天来看，可能会觉得赖声川的《暗恋桃花源》整部戏不够“先锋”，但我仍然认为这是一部“先锋戏剧”。这不仅仅是从这部戏产生时代（上世纪80年代）的角度得出的结论，实际上，如果从内容和结构这两个方面来分析，《暗恋桃花源》中都能够体现出先锋戏剧的元素。在接下来的部分我将从这两个角度展开论述，最后会以《暗恋桃花源》为例展示赖声川对悲剧和喜剧的看法。

### 戏中戏与拼贴结构：不断被敲碎的体验

现当代剧作家们开始对传统的戏剧结构理论进行

反思与批判，一些经典的戏剧结构理论开始不再被坚定地执行，例如三一律（即 classical unities，三一律要求剧本创作必须遵守时间、地点和行动的一致）和弗兰泰格的金字塔结构（即 Freytag's Pyramid，剧本应该有介绍、上升、高潮、下降、结局五个部分组成）。剧作家们不断地打破结构的统一与完整性，并进行重构，而拼贴结构就是一种典型的重构。

在《暗恋桃花源》中，虽然剧本中两个剧组的剧本内容都是看似很简单的，但是赖声川似乎在刻意地给观众制造一种困难，使人无法完整而浸入地体验一整个故事。如果我们对剧本进行分析，会发现编剧熟练地使用了拼贴这一手法，将两部戏拆散又重组在了一起，并且重组只是困难的第一层，因为这种拼贴是和戏中戏结合在一起的。剧组排练这一背景的设置，让两部戏的排练中充满了不确定性，一方面彩排会使得一个剧本并不会完整地展现，由于时间的紧张，剧本的全貌需要观众自己去补全，而另一方面，两个剧组一起彩排意味着剧情可以随时被打断。两个剧组，两部戏，实际上表现出了三种不同的台词状态和节奏：《暗恋》中相对慢的严肃“话剧腔”、《桃花源》中相对快的搞笑台词以及跳出排练后的日常状态。我制作了下面的一个表格，基于2012版本的剧本对《暗恋桃花源》中十五幕的节奏进行更加直观的表现。

从表格中可以看出，观众是无法长时间地沉浸在一种情绪中的。一方面，两部戏的情感完全不同，前几分钟可能还是恋人别离的不舍和忧伤，而几分钟后可能就被老陶的窘态逗得捧腹。另一方面，同样的演员在前后两幕中可能会有完全不同的情绪体现，比如饰演江滨柳的演员，在《暗恋》中的江滨柳是“世纪的孤儿”，但在和导演进行日常对话时，他的气质则完全不同。而饰演云之凡的演员更是直接说出了“她（云之凡）是她，我是我。”这样的台词。这种情绪和情节的断裂依托于《暗恋桃花源》特别的结构，都在不断地阻碍着观众们入戏，制造出“间离”的效果。

除此之外，剧本中还有一个格格不入的角色——陌生女人，从头到尾，剧本没有给这个角色进行任何的定义，但是她却在每一个被打断

第一幕	二	三	四	五
暗慢	打断日常	暗-打断慢-日常	桃快	桃-打断快-日常
六	七	八	九	十
暗慢	打断日常	桃快	桃快	桃-打断快-日常
十一	十二	十三	十四	十五
同场混乱	桃结束快	打断日常	暗-结束慢	结局

表 1: 《暗恋》（暗）和《桃花源》（桃）两部戏的节奏

的场景中都有出现（即表1中的加粗幕数）。一开始可能只是一个动作，没有台词且容易被忽略，到后期则会不断地向周围人追问。在一些表演版本中，这个角色开始前便在观众席中，和普通观众无异，直到她出现在舞台上，观众们才意识到，她其实是一个角色。如果说两个剧组的设置使得两个话剧情节被不断打断，那么陌生女人则是对两个剧组的日常状态进行二次打断。

在此我还想特别提到一下整个剧情的引入十分具有技巧性。赖声川没有选择在一开始就将话剧的整个结构全盘托出，而是十分自然地推进，整个过程仿佛是拉开幕布，让观众一点点地看到全貌。第一幕开始时没有任何提醒就直接进入《暗恋》的剧情，如果对这部话剧的内容不了解，会觉得这大概是一部严肃的话剧，然后第二幕，第一次打断，《暗恋》剧组的导演出现，让幕布又拉开了一点。“噢，原来是排练。”接下来第三幕，剧组二的出现，再次打断了剧情，“原来是两个剧组都要排练。”第四幕，《桃花源》开始排练，自此，整个大幕完全拉开，两个剧本的基调和两个剧组的矛盾都展现在了观众面前。

拼贴结构和戏中戏的应用，让《暗恋桃花源》这部剧和以往致力于“完整讲清楚一个故事”的剧本完全不同，即使放到今天仍然具有一定的先锋性。同时我也要提到，赖声川并不是要完全地“戏耍”观众或者刻意将故事模糊化，虽然剧本被碎片化，情绪被数次打断，但总体来说大部分观众并不会对剧情产生极大的困惑。但这并不是说整个剧本的内容就非常的传统（当然有传统的部分），在下一节我将从情节和文本的角度来分析《暗恋桃花源》的先锋性。

## 乱中求序：在舞台上寻找刘子骥

整部话剧结构层次的丰富也带来了情节的丰满，除了两个剧组排演话剧的内容，以及排练之外两个剧组的矛盾和协调这三条故事线之外，还有一条容易被忽略的暗线——陌生女子对于刘子骥的不断寻找。

正如前文提到，《暗恋》与《桃花源》是两部相差甚远的戏剧。前者是一部比较“传统”的话剧，演员们的强调与台词都比较的“正”，这个剧本是关于回忆的，同时也融合了40年后来的“外乡人”的苦涩与乡愁，与台湾和大陆的历史相关。而《桃花源》可以看作是一种新形式的尝试——对于陶渊明的经典作品《桃花源记》的改编。在话剧的排演中对于经典作品的再创作是一直存在的，尤其是先锋剧作家们经常会通过新编的方式让经典作品焕发出新的活力。《桃花源》是一部古代戏剧，更确切地说，是一部荒诞喜剧，故事虽然发生在古代，但台词毫无疑问是现代的。剧组排练的第一幕戏《武陵三角》的开始，“窝囊废”老陶夸张的表演伴随着一长段的抱怨，当他把夫妻失和、老婆外遇、生计困难这些问题统统具象化在酒、刀、饼这些事物上时，气愤地大喊“这不是酒！这不是刀！这也不是饼！武陵这个地方，根本就不是个地方！”观众感到可笑但同时也能感到荒谬与可怜。老陶的一声声质问中散发出一种虚无主义，他质疑身边的一切。而当三个人坐在桌子前要“说清楚”时，他们关于“这个这个那个那个”、“最初我们都不算什么”的争论更将《桃花源》与一般的古代喜剧区分开来。赖声川设定《桃花源》的故事并不仅仅为了表现人们对于世外桃源的渴望，他更



# LAI SHENG CHUAN

ONLY WHEN ONE LAUGHS CAN ONE  
REALLY FEEL PAIN.

进一步，撕开了世外桃源的布景，让人们直视并在笑过然后思考这背后的现实生活。更有趣的部分是，老陶在向上游去的路上背诵了《桃花源记》，并略加嘲讽地将晋太元中武陵的捕鱼人和自己进行了对比，这似乎是在告诉观众，我的武陵和桃花源不是那个传统的桃花源记，《桃花源记》已经被重构。

相比于有着较清晰故事线的两个剧本，关于两个剧组争夺场地的情节就显得平淡了许多，剧组成员来来回回，手忙脚乱地搬运道具，七嘴八舌地争论，看似乱作一团。乱的高潮在第十一幕体现得淋漓尽致，两个剧组将场地一分为二，同台排练，整个场面混乱而又好笑，但奇妙地形成了一种和谐。现代悲剧的台词搭上古代喜剧的回应竟然出奇地合适，这也是整部戏笑点最多的一幕。这种同台排练显然是行不通的，但这种行不通竟然推动了两个剧组场外的情节。因为行不通，《暗恋》的导演决定让对方先排练，而在《桃花源》排练结束后，场地管理员原本要锁门赶人，但

《桃花源》剧组为之前的竞争对手《暗恋》剧组说话而争取到了时间，演员们甚至静静地在角落里看完了对面剧组的最后一幕。排练中诞生于无比混乱之中的和谐延伸到了剧组，矛盾最后竟然内化为了互相理解。这便是那些不断穿插在两个剧本间排练剧情的意义，在结构上他们一次次打断观众的情绪，而在剧情中，则是引出了混乱中的和谐。这是十分重要的，赖声川自己也讲过，混乱中的有序对他来说是一个重要的主题，因为我们的现实生活和社会就是这样的。二者并不是一种矛盾，而是共存。这也是现当代剧作家们对于传统戏剧结构的反思，既然我们的生活并不是时刻有序，那么剧本为什么一定要充满逻辑与有序？《暗恋桃花源》的结构和情节内容在此保持了一致性。

前三条情节都是相对容易理解的，但《暗恋桃花源》并没有止步于此。陌生女人出现了，她出现在每一次非排练剧情的场景中，从头到尾都在寻找曾经和她一起吃过吃酸辣面的男人--刘子骥，



© Shanghaiwov

# Welcome Absurdity

对于荒谬，  
我不是要抵抗它，  
而是包容它。

这个名字同样出自《桃花源记》，但她并不属于任何一个剧组。我用了吃酸辣面这个修饰并不是因为这个内容有多么重要，而是因为这是通过剧本我们对于刘子骥的唯一了解，除此之外，我们对他的年龄、长相、身份均一无所知。女子一遍遍地呼唤刘子骥，但似乎她自己也不知道这个男人的特征，这很容易让人想到了《等待戈多》，这条线是《暗恋桃花源》中最“先锋”的部分，但又毫不突兀和其他的情节融合在一起。如果将寻找作为《暗恋桃花源》这部戏剧的关键词，《暗恋》中江滨柳找到了云之凡，《桃花源》中老陶找到了世外桃源，两个排练的剧组找到了和平相处的方法，但陌生女人的寻找是没有结果的，作者也丝毫没有要给她结果的意

思。这是赖声川的态度：“对于荒谬，我不是要抵抗它，而是包容它。”并没有指路明灯，也没有结局，不论是悲剧或者喜剧都没有，陌生女子莫名其妙地出现，又在结尾处莫名其妙地撒了那把纸钱。她穿梭在剧组中间，穿梭在争吵和混乱中间，也穿梭在产生的有序之中，她不属于任何剧组，但从某种程度来说，她又和这个故事无比契合。通过对《暗恋桃花源》中四条故事线索的分析，可以看出整部剧本体量的丰富。如果要进行总结，那么可以说《暗恋桃花源》是一部先锋、传统与流行元素结合的作品，这种结合使得《暗恋桃花源》既不是一部完全反叙事的纯实验性作品，也并非全然迎合通俗流行文化的快餐。

# 悲剧与喜剧中的笑与哭： 《暗恋桃花源》中被模糊的界限

第十一幕中，当两部戏剧同台排练时，台词竟然严丝合缝地组合在了一起，观众为之捧腹，但如果我们停一下，回忆这两部剧的剧情，就会突然意识到界限已经被打破了，古今和悲喜在此刻交融在了一起。这一幕无疑是要让观众笑的，但如果我们单独地去将这两幕剧情放回原本的情节中，就会发现，这两幕原本的情绪是沉重而矛盾，江滨柳和江妈妈之间的隔阂，老陶对于自己应去还是留的矛盾，这是毫无疑问的严肃话题。但不知为何，组合在一起，观众却笑了。

这种表现方式是巧合吗？创作者是否会担心这种情绪的“错位”会影响到观众对于剧情的理解？又或者这本身就是作者的刻意为之？

当了解了赖声川的看法后，再回到《暗恋桃花源》中，就可以在剧中找到痕迹。除了前文提到的在第十一幕中用逗观众发笑的方式来表演剧情中沉重和矛盾的剧情之外，在两部排练的话剧中，也可以看到这种“一体两面”的体现。

《暗恋》是一个悲剧，恋人们因为动荡而分开，心中怀着对彼此的爱但是却失去联系，再次相见都已是老人，分别成家，其中一人更是病入膏肓。最后一幕两人的重逢让人唏嘘让人泪流，但对我来说，我觉得这是一个好的结局，因为故事并没有在云之凡离开之后停止，当江妈妈最后站在江滨柳身边时，他从这么多年以来的拒绝转到接纳，甚至寻求安慰。这个转变，其实将整个故事推进了一步，对于三个人来说，都是一种圆满。抛开女性视角的角度（从这个角度也许会有其他的分析），江妈妈一直陪伴着自己的爱人——一个孤独的外乡人，但是她却也有困惑，为什么他总是忧伤，这是江妈妈没有经历过也无法理解的，但云之凡的到来和江滨柳的变化，也许她可以理解江滨柳对于东北的执念，也许江滨柳会对她打开心扉，虽然有些迟了，但总比没有好。而对于江滨柳和云之凡来说，他们都已经不是老者，生命到了这样的时候，他们都已经有了各自的人生，在我看来，不能在一起对于他们来说，早已经不是不甘心或者痛苦，更多的是一种怀念。而最后他们见到了彼此，直面了这一段四十年前的感情，了解到对方这些年都生活的还算不错，才能放下。这样的结局，虽然不是令人哈哈大笑的标准喜剧结尾，但也足以让人微微一

笑，而不是仅仅难过他们的错过。而对于《桃花源》来说，剧本中令人捧腹的台词和表演很多，但是从一开始就透出了虚无主义，到了结尾这种绝望更加地强烈，老陶回到武陵，本想接上妻子，但却发现一切早已物是人非，只能怅然离开，但却发现也没有归路。而袁老板和春花，虽然过上了他们想要的日子，生下了孩子，但并没有走出以前老陶和春花的圈子，他们痛苦、争吵、叫嚣着寻死，这一切都让人感到荒凉。观众仍然会在袁老板和春花的争执和表演中放声大笑，但笑过之后，这种荒凉感因为喜剧元素被一再的放大，伴随着绝望和荒谬，观众的感情复杂交错。《桃花源》的故事，似乎是在印证赖声川的话：“悲剧和喜剧的转换只是一瞬间。”

正是因为这些复杂的情绪，让人很难去定义《暗恋桃花源》究竟是一部悲剧或者喜剧，可不容置疑的是，在看过这部剧，流过泪笑出声之后，很难不去回味和思考。悲剧和喜剧不是单纯去逗观众流泪和大笑的技巧，除了引起观众的情感共鸣之外，他们都是生命短暂与无常的缩影，让人们在剧场之外仍然能够思考，更好的面对人生。

以上是我对于《暗恋桃花源》的一些简单的感受与思考。作为一部优秀的作品，《暗恋桃花源》除了在结构或者情节还有很多值得研究和讨论的角度，我的文章只能算是浅显的看法，同时这部剧也是一个了解赖声川创作理念的窗口，并能够引导人们去思考戏剧与生活的关系，在我看来，这也是戏剧要处理的一个重要的问题。



# 你沉睡的时候安然如 琥珀

// 孟逸雪

数万年前，夏日炎炎里有一只小虫伏在一棵高大的松树上，丝毫没有察觉到危险在靠近。猝不及防地一滴黄色的松脂吞噬了它，它艰难地挣扎了片刻便被永久地剥夺了生命。它的躯壳，留在了那滴黄色的泪珠里，经过了数万年以永恒的模样变成了一颗琥珀，美丽且残酷。

第一次接触《琥珀》的时候我才上大一，《琥珀》向我描述了一个当时的我无法理解的故事。高辕，一个年轻帅气的花花公子，他游戏人间纵情享乐，厌恶大众审美却又深谙此中的生财之道，并用哗众取宠地方式捧红了女作家姚妖妖。可是这样一个浪子，却开始因为小优的出现而改变。当高辕自以为是地认为小优被自己诱惑之时，他的心却在不知不觉中爱上了小优。不久之后，当他得知了小优接近他只是因为自己胸腔中移植了她死去未婚夫的心脏，高辕变得更加的放纵，却不愿意相信小优已在不知不觉中爱上了自己。这样的两个人，被一颗“心”连在一起，在纷乱喧嚣、荒诞残酷的生活中上演他们的爱情故事。一个傲慢无耻，什么都不相信；另一个非要在脆弱的生命里发现奇迹。他们都言不由衷，他们都违反了自己的本意，他们互相折磨，但依然深深地陷入爱情。这样一个简单的故事，当时的我甚至觉得有一点矫情和做作。我不明白小优为什么在未婚夫去世后迟迟无法走出悲伤，更不能理解当她发现自己爱上高辕之后的痛苦和挣扎，对于高辕也只是停留在他是一个花花公子的认知上。没有被生活捶打过的年轻人通常带有一种不谙世事的天真，这种天真使得他们对别人的痛苦缺乏感知能力。世界在他们眼中还是光彩炫目的万花筒，普通人的痛苦，挣扎，迷茫像是出现在他们眼前的海市蜃楼，虚空且没有重量的，风一吹就散了。可这世间，痛苦是大多数人的常态，爱而不得，食不果腹，居无定所，蒙受冤屈，身染重疾，痛失所爱……这些痛苦都是真实且鲜活的，是绝大多数人一生都或多或少无可避免的存在。能够躲过疾病、贫穷、战乱、瘟疫，无忧无虑过完这一生是需要极大地运气的。我想这运气并不会特别眷顾年轻人。

张爱玲说，中年人的时间，十年八年都好像是指缝间的事。我不知道自己算不算中年人，但是距离我第一次看《琥珀》已经八九年了，于我而言好像也是眨眼地功夫。这些年虽说不上增添多少智慧，不过倒也更能体谅身处宏大叙事下个体的痛苦与难处。所以这一次再次重读《琥珀》，心境却大有不同了。

《琥珀》的本质与其说是在讲高轶与小优的爱情，不如说是在探讨死亡这个话题。高轶是一个从小就患有心脏病的人，他的一生都免不了生活在死亡的阴影下。为了逃避对死亡的恐惧，他选择了用游戏人间的方式来麻痹自己的感受。所以他只谈性，不谈爱，只花钱，不存钱，只租房，不买房。他认为如果对生活保持距离，就不会因为害怕失去而恐惧，失去理智。纵情享乐，游戏人间是他对抗命运的武器，也是他掩饰自己脆弱的伪装。

失去至亲和所爱之人的痛苦是人们终此一生都无法消弭的。有人说，人的一生，要死去三次。第一次，当你的心跳停止，呼吸消逝，你在生物学上被宣告了死亡；第二次，当你下葬，人们穿着黑衣出席你的葬礼，他们宣告，你在这个社会上不复存在，你从人际关系网里消逝，你悄然离去；而第三次死亡，是这个世界上最后一个记得你的人，把你忘记，于是，你就真正地死去。整个宇宙都将不再和你有关。死亡对于已逝的人也许并不算太痛苦，毕竟他们的痛苦只在肉体死亡的那个瞬间，可自生理死亡的那刻起，生者的痛苦就永不停歇。我们总说时间是治愈一切伤口的良药，其实并不是痛苦会随着时间的流逝而消失，而是新发生的事物会逐渐挤占属于痛苦的空间。也许是在一个阴雨绵绵的下午，也许只是一个小物件不经意地勾起了回忆，痛苦就会再次排山倒海而来，吞噬掉我们自以为疗愈好的心房。失去了林一川的小优大抵也是如此的。这样的痛苦并不是旁观者的“你应该向前看”这样绵软无力的句子就能抵消的。为了让自己从失去林一川的痛苦中解脱出来，小优刻意接近了高轶。

高轶和小优为什么会相爱呢？是因为双方都有姣好的容颜外在的吸引还是因为性带来的欢愉？爱情发生的必要条件到底是什么？金钱？地位？性？外表？荷尔蒙？还是物资稀缺时期的一袋口罩？尽管爱情的发生总是没有道理的，可我还是想刨根问底。廖一梅在《柔软》里写道“我们这辈子，遇见爱，遇见性都不稀罕，稀罕的是遇见了解”。高轶是在什么时候爱上小优的呢？是在小优轻抚过他胸前的伤口的时候吗？还是在小优能够看穿他的恐惧和伪装的时候呢？小优又是在什么时候爱上高轶的呢？是看到他用放荡不羁的

外表掩饰自己像孩子一样脆弱的内心的时候吗？还是看到他身体里的痛苦和勇敢？我想两个因死亡而终日生活在痛苦中的人类，总有那么一两个瞬间能够看穿对方的伪装，感受到对方的勇敢和温柔，理解对方的痛苦的。这世界再如何荒诞喧嚣，也依然容得下两个痛苦的人彼此依偎，取暖，生出活着的渴望。

演读的最后，老师问我们，高轶最后醒过来了吗？廖一梅在创作《琥珀》的时候恰好怀了孕，所以在写结局的时候她忍不住给了高轶和小优一条光明的尾巴。话剧落幕了，可是高轶的人生还是会继续。他的心脏不会因为剧情截止就永远保持健康。他和小优的爱情从一开始就



注定了是悲哀的，可尽管悲哀，爱情依然是我们知道的最好的事情。所以他醒与不醒又有什么关系呢？

今年的冬天好像格外漫长，有无数条生命消失在了这个冬天里，也有无数个家庭在一夕之间破碎。数不清的泪水流了又干，干了又流，最后蒸发在了冰冷的空气里，好似悲伤只是一种幻觉。明天会更好吗？横梗在你我心头的答案也许仍是疑惑，担忧甚至恐慌。可我们不能因为害怕失去就不敢追求幸福，我们不能因为恐惧死亡就放弃生活。生命确实如同琥珀般残酷，却也如同琥珀那样绚丽。

明天会更好吗？

明天一定会来临。

## You Are as Peaceful as Amber When You Fall Asleep

// YIXUE MENG

Tens of thousands of years ago, a small bug lay on a tall pine tree in the hot summer and did not notice the danger approaching. Suddenly a drop of yellow turpentine devoured it, it struggled for a while and was permanently deprived of its life. Its body was left in that yellow teardrop, and after tens of thousands of years, it turned into an amber, beautiful yet cruel at the same time.

It was when I was a freshman in the university when I first read the story of 'Amber'. It was a story I couldn't understand at the time. Gao Yan, a young and handsome playboy, who enjoyed worldly pleasures and played through life, started to change when he met Xiaoyou who only tried to approach him because he had transplanted her dead husband's heart in his chest. When Gao Yan thought that Xiaoyou was fascinated by himself, he fell in love with Xiaoyou unknowingly. When he learnt about the reason why she came close to him, he became more indulgent, because he did not want to believe that Xiaoyou had fallen in love with him. Such two people were linked together by a "heart" and staged their love story in a chaotic, ridiculous and cruel life. Although it is such a simple story where I even felt a little artificial and contrived when I first read it, I couldn't understand why Xiaoyou was unable to get out of grief after the death of her fiancé, and I couldn't understand the pain and struggle she had after she found that she fell in love with Gao Yuan. Also, for Gao Yuan, all I could feel was only that he was a playboy.

Zhang Ailing (who was a Chinese-born American essayist, novelist, and screenwriter) said that the middle-aged people's time passes by in the speed of light. I don't know if I'm considered as a middle-aged person yet, but it's been eight or nine years since I first read Amber, and it seems to me that it has been a blink of an eye. Although not much wisdom has been added in these years, I am now more understanding of the pain and difficulties that individuals face in life. So, this time I read 'Amber' again, my feelings were very different.

The main point of 'Amber' is actually not so much about the love between Gao Yuan and Xiaoyou, but rather about the topic of death. Gao Yuan is a man who had suffered from heart disease since he was a child. He could not avoid living in the shadow of death all his life. To escape the fear of death, he chose to paralyze his feelings in a human way. So, he ended up only talking about sex, not about love; he spent money, but never saved money; only rented and never bought. He believed that if he kept his distance from life, he would not be afraid to lose. Indulging in pleasure, playing through his life was his weapon against fate, and it was also his camouflage to hide his fragility.

The pain of losing a loved one cannot be eliminated in a lifetime. Some people say that a person will die three times. The first time is when your heartbeat stops and your breath disappears, you are declared biologically dead; the second time is when you are buried, when people attend your funeral in black and they declare that you no longer exist in this society, you disappear from the network, you quietly leave; and the third death is when the last person in the world who remembers you, forgets you, and then you truly die. The entire universe will no longer be relevant to you. Death may not be too painful for those who have died. After all, their pain is only at the moment of physical death, but from the moment of their physical death, the suffering of the living will never stop. We always say that time is a good cure for all wounds. In fact, it is not that pain will disappear with the passage of time, but that new things will gradually occupy the space that were previously occupied by pain. Maybe it's a rainy afternoon, maybe it's just a small object that inadvertently evokes memories, and the pain will come again and again, devouring the atrium that we think has been healed.

I think when two human beings who live in pain all day because of their fear of death, there are always one or two moments when they can see through the other's camouflage, feel the other's bravery and tenderness, and understand the other's pain. No matter how absurd and hustle and bustle this world is, it still allows two painful people to cling to each other, warm themselves, and arise their desire to live.



# 音乐剧在中国：发展与突围

// 袁正芳



© 音乐剧《钢琴》首演剧照

## （一）放下敬畏

提及音乐剧，一些从未接触过它的“圈外人”也许自然产生畏惧之心，首先想到的便是正襟危坐的观众和曲高和寡的唱腔。若是这样的误解，那你也许会错过一片宝藏。

尽管音乐剧“musical”至今没有精准统一的定义，就形式而言，它可以被简单地概括为以戏剧为框架、由各类歌舞串联而成的表演。且这个戏剧框架有时甚至是相当简略的，观众们不太在乎叙事是否流畅有冲突，而是更多地关注其中是否有好听的音乐、好看的演员和精彩的表演。阳春白雪或是下里巴人，都能够在诸多剧目中找到符合自己审美需求的音乐剧。音乐剧只是一种大众艺术。

兴起于20世纪初，得益于工业革命“电”的发明，音乐剧对歌者的要求不再像歌剧中那样依赖于Bel canto(美声，意大利词汇)，通俗、爵士、说唱等各种形式都被带到舞台，电声乐器、灯光、舞美装置也赋予了音乐剧更多样化的表达形式。它不是歌剧那样仅供贵族欣赏的高雅艺术，而是由各家演艺机构运营，日益成熟的市场运作使它突破年龄和阶层限制，在广受观众喜爱的基础上不

断发展，甚至催生了诸如纽约百老汇、伦敦西区这样的音乐剧中心。事实上，上述两个地标并非特指某两家音乐剧演艺中心，而是沿着百老汇大街和伦敦西街区分布的一系列不同规模的剧院。此外，在同一时期，一家剧院一年四季只演出一场剧目，例如《悲惨世界》只能够在皇后剧院(Queen's Theatre)欣赏到，若是要看《芝加哥》，则需要远赴美国大使剧院(Ambassador Theatre)，所以我更愿意将这两条街戏谑为“戏班子一条街”，或许这样的表述形式能够触发更多人亲临现场。

## （二）成长与困境

在我看来，“音乐剧”并非是仅存现于欧美国家，无论是中国的京剧、越剧，日本的能剧、狂言，无独有偶，许多亚洲国家同样也传承着一些基因相似的集叙事、歌唱、表演于一身的表达形式。但是歌舞剧的确是“舶来品”，直到在1980年的第四期《音乐通讯》上，一位旅美作者发表了《“do-re-mi”谈起——美国音乐剧浅介》后，“音乐剧”这个新词汇才真正被带入到中国，而这篇文章的作者沈承宙则被誉为“中国音乐剧的播火者”。

音乐剧起源于英国，繁荣于美国，贴上“舶来品”的标签后，西方的审美标准也不可避免地成了主流。在引入的前二十年里，由于条件所限，观众只能通过荧幕望梅止渴，直到2002年，上海大剧院首次原版引进《悲惨世界》(Les Miserable)，持续演绎三周，国外的剧目才逐步登陆中国，这种国家资本的引入方式在一定意义上促成了中国音乐剧市场的形成。

上海大剧院对中国音乐剧本土化曾提出“原版引进——中文版——原创”三步走的计划，随后逐渐被业内广泛认同，并成为共识。沈承宙也提出相似的观点：第一个阶段，描红。中国看西方的音乐剧觉得很棒，我们学演他们的成熟作品。第二个阶段，中国人做自己的音乐剧。像现在的三宝剧组、李盾团队，包括我们各大院校的音乐剧系，都开始创作本土作品。第三个阶段，要让外国人看中国，等到外国人看中国的音乐剧的时候，中国的音乐剧就走出来了。

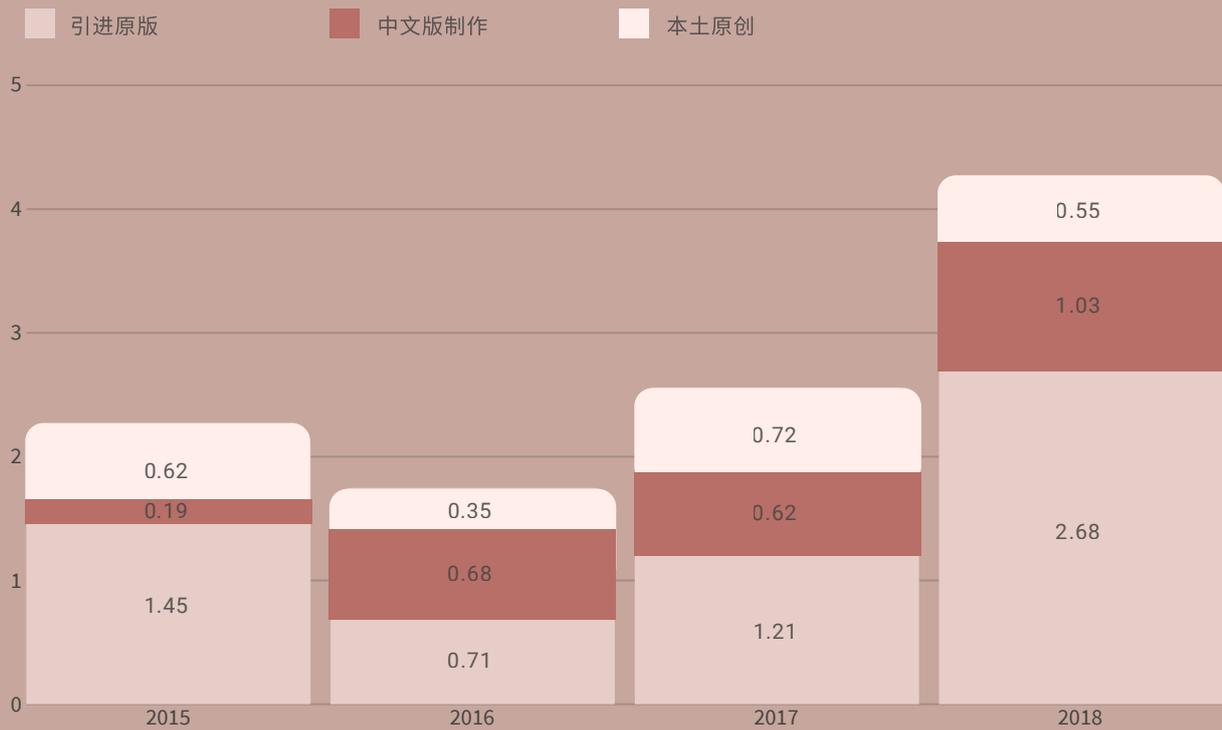
但就前三十年的市场而言，音乐剧在中国的受众依然局限于极小的群体。一方面，价格高、场次少、表演阵容小，这些现实阻断了它和寻常百姓接触的机会；另一方面于音乐剧的“冷门”也挫伤了作曲人、剧作人、表演者的热情，中央戏曲学院自1992年开设音乐剧专业，培养的历届学生坚持者寥寥，今日的影视剧明星黄轩、靳东、孙红雷事实上都是音乐剧专业出身而转型。

从票房来看，市场已然开辟，而垄断者仍以欧美剧目为主。据前瞻产业研究院统计，自2014年至2018年中国音乐剧观众数量持续增加，从87.5万人增至160.1万人，总数翻了一倍。但是票房比例却始终还是引进原版占了绝大多数。根据2018年国际音乐剧产业高峰论坛的数据，2017年音乐剧共2.55亿，其中国外原版音乐剧票房为1.16亿，占47%左右，而引进版权汉化和原创音乐剧票房则分别只有0.6亿和0.79亿，可见，打上“原版”招牌的比“原创”更叫座。

而从票价来看，2018年上海文化广场年报显示，平均票价最高的是原版引进的法语音乐剧《悲惨世界》，票价为564.5元，垫底的三部国产音乐剧其平均价格只有76元左右。

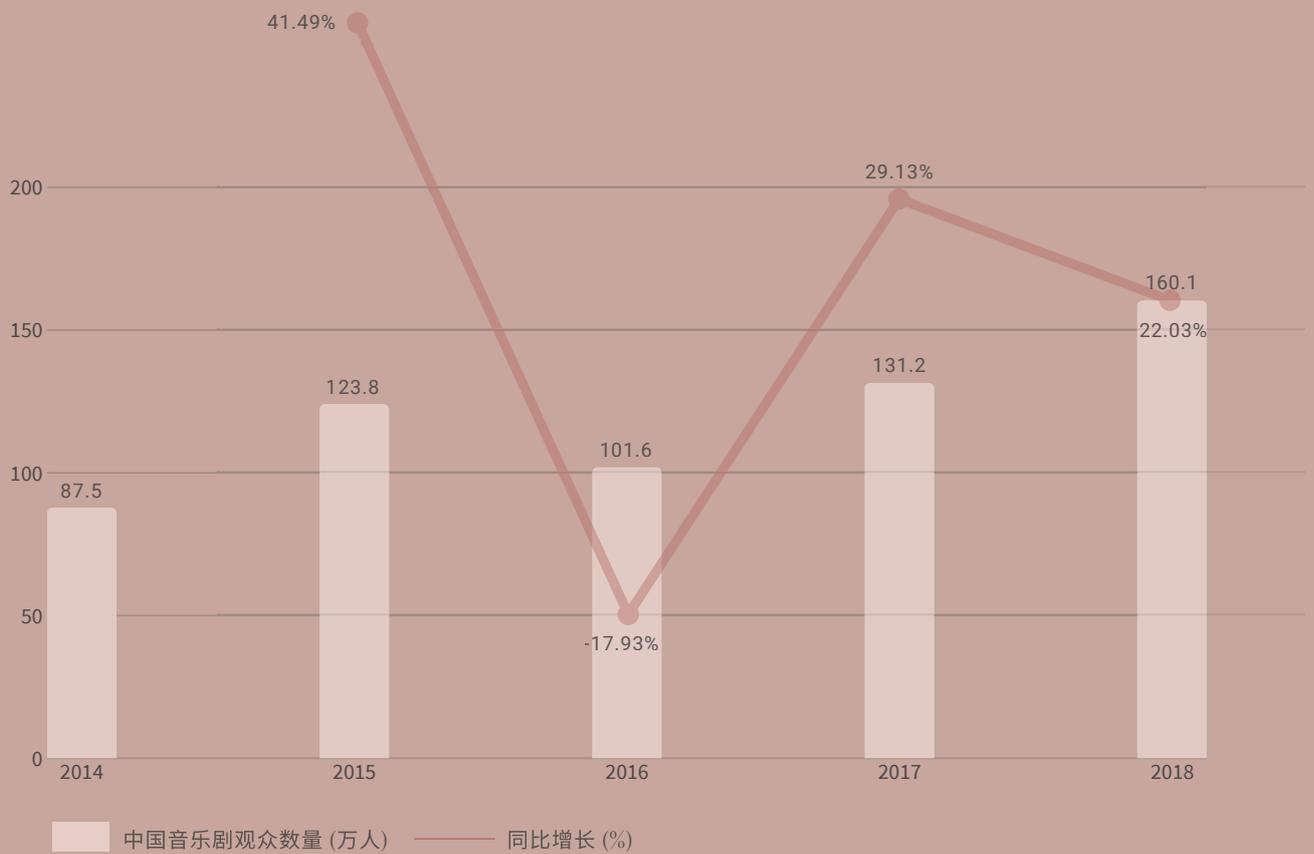
尤其是2018年法国版《摇滚莫扎特》的火爆票房既令人眼红也令人深思。上海文化广场第一日票房近六千张，而过往日均票房有四五百张，有些观众甚至连买二十四场，一场不落，甚至就近租房，购买十场以上的“票友”比比皆是，甚至有人从日本、韩国、法国、乌克兰不远千里亲临现场。





2015-2018年中国音乐剧细分市场票房 (票房)

原始数据来自 © 2019 道略演艺产业研究院



2014-2018年中国音乐剧观众数量及增长情况 (单位: 万人, %)

原始数据来自 © 前阵产业研究院

# BREAKTHROUGH

## （三）溯因与突围

可以说，外国原版音乐剧占据了中国的音乐剧市场中的最大份额，什么是汉化版和中国本土版音乐剧成长阻碍？如何才能获得一席之地？

首先是语言。目前世界上的所有主流语言中，中文是唯一用不同声调表示不同意思的语言。这种四声系统非常影响歌曲叙事，尤其是宣叙调中的吟唱，容易给人机器人唱歌的错觉；再者则是中文歌词在旋律中无法识别，童谣“小松树快长大”的歌词会被误读为“小松鼠快长大”，究竟是“我低头，向山沟”还是“我的头像山狗”（《信天游》歌词），也难以区分。所以音乐剧无论是作曲还是中文翻译是有些先天难度的。

其次是表达。中国文化讲究含蓄、写意与深沉，喜欢形而上的表演，主要表现在唱腔、动作和念白上。例如表演骑马，在京剧中演员只要拿一根马鞭，作出骑马的动作，观众就知道是在骑马，根本不需要马。而西方音乐剧中则会努力把真马放到舞台上。京剧中有句行话“一举杯一次宴会，一转身行程万里；七八步走遍天下，三五人百万雄兵；桨是船鞭又是马，锣是水更鼓是夜”则是对虚拟的概括，这种表现形式对观众的联想与解读提出了很高的要求。

事实上，近几十年来，不仅是英美，世界各国都在探索一条独树一帜、具有本国特色音乐剧发展道路。那么作为一个文化底蕴丰富、文化鲜明的国家，中国又应该走出什么风格的音乐剧道路呢？

音乐剧虽然有精细的商业化运营，但它并不是靠“抢钱”而一夜暴富的。《剧院魅影》的成功，是近二十年的舞台周期、十一种语言的演出版本，全球一百多个城市的巡回演出换来的，好的音乐剧不应当看作产业，不是通过一期回收资本的。

近年三宝和李盾的屡次独立率军或合作，通过沉潜的创作，已经制作了一些非常具有鲜明中国文化特色，制作水平较高的音乐剧作品，例如《钢的琴》《金沙》《碟》《飞天》等，广受好评的。其中姚贝娜的《总有一天》，孙博的《练习曲》又通过2010年深受热捧的《声入人心》综艺节目，广受传唱。同时，这一档节目也首次将音乐剧演员带到观众面前，这个看

参考文献：  
武汉戏剧BOT《沈承宙老师专访：优秀的音乐剧演员值得更大的舞台》  
[HTTPS://MP.WEIXIN.QQ.COM/S/6P-M2HJ52T\\_WIBAVMQBOOA](https://mp.weixin.qq.com/s/6P-M2HJ52T_WIBAVMQBOOA)

# HUGE STEP FORWARD ?

似小众与另类的艺术门类忽然获得了全民聚焦，粉丝文化给中国音乐剧产业带来了短暂的春天，但要使音乐剧拥有真正造血能力，绝不是依靠几位天才歌者的拯救，而是需要整个产业链的完善。

百年来的中国社会发展，一直采用的是“西学东渐”的思维，整体向西方看，这是中国现代化进程，也是参与国际化的必然进程，但是在文化上却不应当秉承拿来主义，若是没有系统且深入地学习与理解，则会陷入“东不成，西不就”的尴尬境地，既丢失了自己的传统的审美，又无力追逐西方的艺术。中国有漫长的历史，有诸多少数民族文化，中国文化中一直有自己鲜明的特点，可以推论，中国的音乐剧也必然是独特的。

2019年，四川省阿坝藏族羌族自治州的演员演绎了一部大型史诗音乐剧《辫子魂》。该剧以藏羌传统文化为主线，全体演员皆为少数民族，全剧以真实事件为背景，再现鸦片战争时期的历史故事，而其中的舞蹈则是取材国家级非物质文化遗产“博巴森根锅庄舞”，深度呈现了嘉绒藏区的风土人情。一方水土养育一方人，一方童谣养育一方人，2019年，上海通过两年的精心筹备，创作了沪方言音乐剧《摇啊摇》，其中复现了耳熟能详的经典，市井街道的歌声，将一座城市的文化记忆通过二十多位平均年龄仅八岁的儿童表演，无处不天然，无处不稚拙。

如上种种可见，中国音乐剧有其独一无二的先天优势，唯有摒弃快速赶超，急于逐利的偏狭的“成功”理解，道阻且长，中国音乐剧已然打开了缺口，复制百老汇或是日韩造星路也许并不适合中国，只有形成健康的产业系统，“十年磨一剑”，中国音乐剧才能走出属于自己的春天。

#### 外文原版：

LES MISERABLE 《悲惨世界》  
ROMÉO & JULIETTE 《罗密欧与朱丽叶》  
MOZART L'OPERA(FR) 《摇滚莫扎特》  
MOZART(DE) 《莫扎特》 德版  
NOTRE DAME DE PARIS 《巴黎圣母院》  
CHICAGO 《芝加哥》  
LE ROUGE ET LE NOIR 《摇滚红与黑》  
ELISABETH 《伊丽莎白》  
THE PHANTOM OF THE OPERA 《剧院魅影》

#### 引进汉化版：

《Q大道》(AVENUE Q)  
《吉屋出租》(RENT)  
《变身怪医》(JEKYLL & HYDE)  
《谋杀歌谣》(MURDER BALLAD)  
《近乎正常》(NEXT TO NORMAL)

#### 中文原创：

《金沙》(姚贝娜、沙宝亮)  
《钢琴》(孙博、杨柳等)  
《蝶》(刘岩、谭维维)  
《雪狼湖》(张学友)

# Musicals in China: Development and Breakthrough

// ZHENGFANG YUAN

《钢琴》剧照 © 凤凰网娱乐



Although there is no precise definition for "musicals" so far, in terms of form, it can be simply summarized as a performance that uses drama as the framework and is composed of various songs and dances. And the theater framework is sometimes quite simple. Audiences don't care much about whether the narrative is smooth or conflicting, but instead pay more attention to whether it has good music, good actors and a wonderful performance. In my opinion, "musical drama" does not only exist in western countries. Whether it is Peking opera, Yue opera in China, Noh drama in Japan, it is no coincidence that many Asian countries also inherit some genetically similar narrative singing and performance in one form of expression. The Shanghai Grand Theater proposed a three-step plan of "original introduction-Chinese version" for the localization of Chinese musicals, and it was gradually widely recognized by the industry and became a consensus. Shen Chengzhou also made a similar point: in the first stage, Western musicals are amazing, so we need to learn to learn from their mature works. During the second stage, the Chinese will start making our own musicals. The third stage happens when the westerners start noticing and watching Chinese drama, that means that Chinese drama has made it.

But in terms of the market for the first three decades, the audience for Chinese musicals is still limited to very small groups. It can be said that foreign original musicals occupy the largest share of China's musical theater market. What are the obstacles to the growth of the Chinese version and the local Chinese musicals? How can we attract more audience? The first is language. Of all the mainstream languages in the world, Chinese is the only language that expresses different meanings in different tones. This four-tone system greatly affects the narrative of the song, especially the chanting in the narrative tune, which is easy to give the illusion of a robot singing. Therefore, whether it is a musical composition or a Chinese translation, it is inherently difficult.

Followed by expression. Chinese culture pays attention to subtlety and deepness, and likes metaphysical performances, which are mainly manifested in aria, movements and ideology. For example, when performing horse riding. In Beijing opera, as long as an actor takes a riding whip and performs a horse-riding action, the audience knows that he is riding a horse and does not need a horse at all. In western musicals, efforts are made to put real horses on the stage.



# Characters

## 戏剧角色

// 胡泽泓 Zehong Hu

作为戏剧舞台用语，角色指演员在舞台上按剧本规定所扮演的某一特定人物。其不仅与剧本人物设定有关，也离不开演员对这一人物的理解与演绎，因此一般来说，由于演员不同，同一个剧本人物所产生的角色也就不同。

根据其与叙事焦点及剧情发展的远近，角色中又有主角和配角之分。主角是叙事的中心人物或视角的出发点，是走在剧情发展中的主线人物。而配角则是故事中的一个一般角色，其虽不被情节主要聚焦，但也绝非一个闲角（又称路人或龙套），而是在故事中屡次被提及的一个角色。一个受欢迎的配角甚至可能会有自己的外传。

反面人物，亦称对手或对立角色，是故事中与主角互相敌对的角色或组织，换言之，是反对主角的个人或群体。此处的“反面”只是相对于主角而言，并不带丝毫道德或情感评判，例如在以恶徒为主角的故事中，反面人物就很可能是正义之士。

As a theatre stage term, a character refers to a specific character played by an actor on the stage according to the script. It is not only related to the character setting of the script, but also the actor's understanding and interpretation of the character. Therefore, generally speaking, due to the different actors, the roles of the same script character can end up differently.

Characters can be divided into protagonists or supporting roles. The protagonist is the central character of the narrative or the starting point of the perspective and is the main character throughout the play. The supporting role is a general character in the story. Although it is not the main focus in the play, it is still an important role. It is a character repeatedly mentioned in the story. A popular supporting role may even have its own biography. Negative characters, also known as opponents or opposing characters, are characters or organizations that are hostile to the protagonist in the story, in other words, individuals or groups who oppose the protagonist. The "negative side" here is only relative to the protagonist, without any moral or emotional judgment. For example, in the story of the villain, the negative character is likely to be a righteous person.

# INTERVIEW WITH STAGE ACTRESS

YE ZHEN

-WHEN I STEP ON STAGE, I  
FEEL LIKE I AM HOME

// YUMIN AO

INTERVIEW TIME: JAN. 22, 2020, 14: 15-16: 30

INTERVIEWEE: YE ZHEN

INTERVIEWER: AO YUMIN

Character brief introduction: Ye Zhen, a Beijinger, belongs to the first generation who grew up with the reform and opening up in China. After graduation she joined a foreign company and became a white collar employee. As a young actor, she has participated in more than 30 staged readings. As one of the interviewees of the "Amateurs in the theatre world" series, Ye Zhen shared her experience on stage and her personal knowledge of theatre, actors and performances with us. I can fully feel her passion and persistence while pursuing her dream and from her expression, and I am deeply moved by how devoted she is towards her the acting career. During the interview, she repeatedly emphasized the need to look at the performance with a developmental perspective. "Because performance and perception are constantly growing, each day may change a person's understanding from yesterday."

I sincerely wish Ye Zhen all the best in her acting career and look forward to her new work very much.

# 站上舞台，有回家的感觉

## —— 舞台剧演员叶蓁采访实录

采访时间：2020年1月22日，14:15-16:30

采访对象：叶蓁

采访人：敖玉敏

人物简介：叶蓁，北京人，属于伴随着改革开放成长起来的第一代，读书工作入职外企成为白领，展现女性追求事业和个性独立的精神气质。青年演员，出演话剧《胡同深处》《拾荒者》《契诃夫四则》《邮局》《九子堂构》，独角戏集《声音机》，情景音乐剧《孝行天下》和音乐剧《马蒂尔达》，并参与了《生活的辛劳》《仲夏夜之梦》《李鸿章对话伊藤博文》《审判寄生虫》《对 B. A. C. H 的重述》等30余部剧本朗读。



作为本刊“非职业戏剧人”系列的采访对象之一，叶蓁分享了她走上舞台的经过以及她个人对于剧场、演员和表演的认知。我能从她的表述里充分理解到她的梦想与执着，也为她的投入而深深感动。在采访当中，她一再强调要用发展的眼光看待表演，“因为表演和感悟是不断成长的，每一天都可能改变昨天的理解。”她希望将这篇实录献给此时此刻的自己和大家。我衷心祝福叶蓁，期待她出演新的作品。

**敖：**近年你在戏剧舞台上很活跃。而且，还看到你在不断提升自己，进行大量阅读和参加表演工作坊，投入的时间精力不亚于一位专业演员。

**叶：**其实，全职的专业演员未见得会参加这么多的工作坊。因为在北京从事戏剧其实不容易，全职演员有他们的难处，一是忙于演出和排练，时间安排上有一定困难，二是北京工作坊的费用也不低，比如，一个为期三天的工作坊报名费至少得三千元左右。国外也有很棒的学习机会，一个朋友去参加过丹麦的欧丁培训项目，等她学成回来，我还想着跟她交流，向她借鉴。

**敖：**参与戏剧活动，有人因为兴趣爱好，有人为了拓宽社交圈。你的原因是什么呢？

**叶：**其实，真没把这当成社交，我想是受家庭影响。家里人一直从事京剧艺术工作。我小的时候，父亲每晚都要演出，母亲替他前后打理，我是爷爷奶奶带大的。爷爷家是富连成的创始人，奶奶也出生于京剧世家，是谭富英的妹妹。他们非常了解这个行业的辛苦，童子功从四五岁就得开始练，加上圈内处理人际关系也不容易。所以，他们不希望我从艺，而是让我踏踏实实念书。

我出生于70年代，我们小时候不像现在的孩子有很多机会培养兴趣爱好，我喜欢读外国文学和写诗，也从未想过考中戏和北电将来从事演艺工作。七岁的时候被父母带去芭蕾舞团，可是身板比较硬，头型偏大，身体比例在老师看来不适合跳芭蕾，但我从小表演欲很强。家里来了客人，总要让大人们看我表演一段后再聊天。现在回想，发现小时候的专注力和松弛度比现在还好。记得上初一参加艺考面试培训班，给一篇散文让我读，讲的是老师即将离开讲台鼓励学生努力学习。当时，我表演得很松弛，感情也很丰沛。现在，我倒还又花了些时间来训练自己的松弛感。

**敖：**那你是如何开始戏剧表演的呢？

**叶：**大概五年多前，朋友推荐我去参加了剧空间剧场组织的莎士比亚《仲夏夜之梦》剧本朗读。其实，从我的初心来讲，就是单纯喜欢表演，并不是想以此拓宽人脉。而且我发现自己好像可以做好这件事。我在一家法国医疗公司工作做行政，多年下来觉得追求事业好象就不是我特别感兴趣的方面。自从遇到戏剧，发现这才是我唯一真正喜欢并且能够做好的一件事。对于舞台，我有一种尊重、敬畏和回家的感觉，感到安全，觉得舞台能够承载很多，包括欢笑和眼泪，是特别神圣的地方。

从那以后就一发不可收拾。后来有机会认识了新剧场的创始人何雨繁老师。他看过我在剧空间剧场的剧本朗读，当时我胆子特别大，自我介绍完就直接让何导演有合适的角色请考虑我。我看何老师的第一个剧是《有人将至》，看过后才明白了剧本朗读还可以是这样的呈现方式，那种正常聊天式的风格给了我新的视角。之前读朱生豪先生翻译的莎士比亚《仲夏夜之梦》时还是带着一些朗读腔的。

# Evaluate Yourself Objectively

*Being on stage does not mean you can really act*

---



前不久接到何老师电话，让我参加平田织左先生的《机器人三姐妹》剧本朗读，它是根据契诃夫的《三姐妹》改编的。我演一个和我本色比较接近的日本女性，但不是主要演员，台词也不多。这次之后，便开始经常参与剧本朗读活动了。

我常感叹自己很幸运，能进入剧组，得到老师们的提携。比如，我非常感恩的牛云峰导演，当时他正在做《胡同深处》，问我要不要试一试其中的一个角色。这是我第一次真正出演的话剧作品，总体来看效果还不错。差不多是本色出演，所以相对不是那么难完成。而且合作的全都是非常优秀的全职演员。所以，那次演出经历对我的成长帮助很大。非职演员最好的机会莫过于跟一些优秀的全职演员一起合作，这样比跟同水平的演员合作进步快很多。

我想再补充一段，就是在接牛云峰导演的戏之前，顾雷老师排《人生不适情》，我去面试并且合格了。那时候，也即是我做剧本朗读头两年，其实还不太知道怎么准备角色，比较忙乱。我一边做剧本朗读，一边排顾雷老师的戏，精力被分散了，这个角色戏份比较重，加上我本身经验又不足，到关键时刻发现我的表演不能达到导演的要求，自己也不满意。

就直接找到顾老师说自己放弃，不能因为我自己喜欢这个角色而影响到导演的呈现，但心里还是挺沮丧的。就在这个时候，牛云峰导演找我参演《胡同深处》。

所以，现在回想，我的经验就是：在刚起步的时候，还是要客观地评价自己。我们有时候觉得登台了就是演员，但登台了不一定会演。有时我们因本色出演而成功，对角色诠释得还好，但这不代表我们真就会演戏。

《胡同深处》还是挺成功的，那时候我就有点儿飘飘然，牛云峰老师为此说要找我谈话。后来一次聚会，牛导就指出我心浮气躁，他跟我说了很多我表演方面存在的问题，当时自尊心受不了，后来再想，牛云峰老师也许是在用激将法不断敦促我进步，说得很残忍的，但对我帮助特别大。

**敖：**经过实践和学习，对于表演技巧你现在又有了哪些新的认识？

**叶：**以前，我一直认为只要是松弛的自然主义的表演就行了。看过的一些作品都是用很日常的表演方式，比如，男女



© Ye Zhen

# Animal Imitation

## *Close observation on forms*

---

两个人在酒吧里聊天，似乎以为任何人都可以演。其实，自然主义的呈现需要深厚的功底和强大的身体做基础，一个素人从一开始就要求做到那种程度是比较困难的。所以，我就开始思考怎么样打开身体。后来有人推荐贾克·乐考克的课程，诺曼先生是乐考克先生的亲传弟子，他在北京开设表演工作坊，我参加那一期叫“《动物/性格/角色》2019诺曼·泰勒戏剧大师班。”

**敖：**你能具体介绍一下贾克·乐考克的方法吗？它对你有什么样的启发？

**叶：**说到动物模仿，有的人包括一些老艺术家都很疑惑，说我们永远不会演一个动物，为什么要模仿动物呢？我个人认为这是一个错误的观念。不是说我们要去演动物，而是说我们要学习动物身上的特性，去揣摩可以借鉴到角色里去的精神特质。这个过程并不复杂，先观察，再表现，然后训练打开身体。我举个例子，诺曼先生有一次问：“你们有没有观察过鹅是怎么行走的？”鹅撑着翅膀，挺着胸，摇摇晃晃地，这是它肢体动作的特征。他让我们想象一个法国贵妇，穿着那种欧式贵妇裙，也会把手扬起来，象鹅一样迈步。观众不一定知道演员借鉴了鹅的行走特点，这才是真正好的模仿，但是内行人可以看得出这个演员在乐考克学习过。

再比如你模仿一只蜥蜴，并不是我们要趴着去行走，而是要找到蜥蜴的精神特质，蜥蜴有它独特的神态。贾克·乐考克是体操运动员出身，有他对身体肌肉运动和线条的独特理解。诺曼先生说自己是技术先生，属于方法派。乐考克方法不是先从内心而是先从形态上去找，依赖于特别细致的观察。不光观察动物，也观察人，工地上的人、进教室的人等等。比如推开教室的门，你熟悉的房间，你是如何去判断这个空间；不熟悉的话，你的眼神是从近到远，再到角落，这都是人的下意识。我们学习模仿金鱼、苍蝇、鹿，大象、狼、老虎等各种动物，五天的课程结束后，在

# JACQUES LECOQ

Physical Theater ◆ Animal Imitation ◆ Neutral Mask

汇报演出前的练习中有一句台词“这是一天之中最黑暗的时刻……”，我记得我们用狼的姿态去演那个角色，马上就找到感觉了。

动物模仿是乐考克方法的一个阶段，还有关于“中性面具”等其他方面的训练。诺曼先生认为舞台上演员身体会一直处于一种兴奋状态。没有任何人可以在舞台上松懈的，无论什么戏，什么角色。强调自然主义的那种戏也不是松懈的表演。演员上台后就得发光，才能抓住观众的注意力。

有一次，我们演一支歌队，肢体动作本来要一致的，但我身体的速率比别人好像慢一点，特别苦恼，想要改善但不知道用什么办法，总觉得心有余力不足。就问诺曼先生，他说要接受自己的先天条件，他说：“这不是你的缺点，要爱自己的身体，利用自己特殊的地方，并把它发挥出来，就能吸引观众。”

---

**敖：**总结来说，你提到的乐考克方法，它强调培养演员观察精神特质的能力、控制身体的能力、发现自身特点的能力。

**叶：**舞台剧表演从一定程度上看是不可复制的。有时候话剧第二轮演出换演员了，导演会让第二轮的演员去看第一轮演出的录像。这时如果完全去拷贝别人的表演，是不对的。每个演员都应当发现自身的特点，而且需要自己去理解剧中人物是谁、任务是什么、在什么状态等。很多演员认为自己天性完全打开了，其实还没有。在看《纪念碑》的同期，我看了德国慕尼黑王宫剧院制作的《水泥》，都是关于战争与苦难的。对比之下，就会发现德国演员的能量有多强，不仅是身体健硕，而且内在力量巨大，很好地表现了饱受战争摧残下人的状态。有时候我们的演员演出来的不是活生生的人，而是神，要不就是冷冰冰的塑像。德国演员在身体的表现力方面所做的探索与尝试值得我们借鉴。我个人很喜欢柏林邵宾纳剧院的制作，每年受邀请来北京的一系列德国戏剧展演，比如《人民公敌》《玛丽亚的婚后生活》《理查三世》等，我也都会去看。

---

**敖：**近年来，中德两国之间的戏剧交流很频繁。“柏林戏剧节在北京”，每年将1至2部德语区最值得关注的作品带到中国。再如，今年6月，根据史铁生作品改编的，由波兰导演陆帕执导王学兵主演的《酗酒者莫非》将在汉堡塔利亚剧院上演。

**叶：**陆帕的这个戏非常成功。有多方面的原因：一是文化根基的问题，陆帕选择了一个中国的作品。中国人演《安魂曲》，对于以色列犹太民族承受苦难的那种共情，呈现出的力量之厚重，不是我们所谓找一个情感的借鉴、取代或替换就能解决的。二是台词的问题。语言有它的节奏、旋律和感情，导演要会聆听台词。听说外国导演来指导中国演员演戏，他们会卡时间，比如要求一句台词必须在30秒之内说完，但是他们没有掌握汉语语言的节奏和应该有的特性，主要因为听不懂，所以就只能卡表，我认为这是错的。当然，也有的导演虽然听不懂台词的意思，但能准确地抓住节奏、旋律和感情。

# INDEPENDENCE AND INNER STRENGTH

**敖：**你的学习能力特别强，在实践中善于找到自己的不足，当然有时也得益于周围老师和同伴指出存在的问题。你如何来完善自己的表演？

**叶：**我参加了一次李浩老师的工作坊。李浩老师说过：“演员一定要独立。”我特别有共鸣，深有同感。我们不能老依赖导演、老师，要有自己发现、分析和解决问题的能力，就是要发挥你自身的能动性。前段时间，我去参加吕效平老师的讲座，他说南京大学毕业的优秀编剧，没有一个是手把手教出来的，学生创作不能由老师替他们抠细节，而应独立完成。李浩老师和吕效平老师都强调演员以及编剧要有独立的精神。

**敖：**可能非职业演员很关心的一个问题是，如何获得演戏的机会？

**叶：**李浩老师是这么回答：“自己足够强大。”我很赞同他的观点，自己能力足够强的时候，就可能遇到合适的团队。在北京，如果你足够热爱和尊重戏剧，如果你足够谦逊也愿意付出，你总会遇到跟你志趣相投的人，一些伯乐愿意给予你尝试的机会。想跟刚开始走非职业戏剧道路的朋友分享一句话，就是：“独立走正确的路。”

表演是一门综合性艺术，涉及多个方面，可以从细节之处去谈。一个优秀的演员，自身的文化底蕴需要不断积累；台词功底得日复一日地打磨；也要学会深入观察生活；剧本还应当全面分析。分析可以细致到时代背景、人物和人物关系、甚至编剧的心路历程。编剧为什么这样给人物设计台词？人物会怎样说出台词？演员如何将人物的台词融合到自己身体里，变成自己要说的话？除此之外，学习和借鉴前人的表演也是一种提升的方法，比方说我前段时间在剧本朗读《涮羊肉》中表演一个老太太，那么我看了北京人民艺术剧院一些现实主义题材作品里一些优秀艺术家的表演，比如宋丹丹老师的《万家灯火》。一般看完戏我会在本子上做记录，这部戏表演好在哪？有什么问题？有什么值得借鉴的地方？年长日久，方便记起。另外还有一点是放松自己，精神松弛以后，感受力才能打开，才能专注地投入角色。可以训练提高感受力，通过打坐让心静下来，还有身体练习，比如，开始用5分钟捡起一个东西，然后再用10分钟、15分钟、甚至20分钟捡起一个东西，你去观察身体有什么反应，呼吸和肌肉的状态都有什么变化。所以，表演基本上首先是一门技术，然后再谈身心合一。如果基本功不行，有些东西心有余而力不足，想做却做不到。

我自己演戏的时候，发现不可复制昨天的感受。因为对手可能不一样，观众也不一样。今天没有昨天好，我们要找到原因，是没做好还是被打扰到了？从无数次舞台实践中获取经验，自己琢磨，更要听导演给的意见，但是要去思考，而不是全盘接受。

演员有自己的逻辑，不必把所有的注意力都放在观众身上。观众为什么没哭？为什么没笑？注意力分散就是因为受到某些杂念的影响。如果都放在观众身上，观众反而对你的表演是抗拒的。所以，我想说，好的演员并没有过多的迎合感。



## ACTING IS TO PLAY SERIOUSLY

**敖：**听得出来，你已经有丰富的舞台实践了，可以跟大家分享的经验很多。

**叶：**但没有进行特别系统的梳理。感受每天都在变化，这也是为什么有些老师不去出表演书的原因。乐考克先生一本书也没出过，他坚持根据每个人的特性来发挥属于每个人自己的创造性。他跟彼得·布鲁克一样，强调活的戏剧而不是僵化的教条主义的东西。

如果用一句来总结，在我看来，“表演就是专注认真地去玩”。在享受和游戏的状态下，感受表演的灵动。最初，我带着去朝圣的心态去接触表演，这造成了我的表演很紧，感到压力非常大责任非常重，根本无法产生“活”的东西。等到领悟过来之后，我的眼泪和喜悦在放松的基础上自然就流露出来了。

**敖：**在北京，专业的戏剧演出很多，为什么还有大批非职业演员参与其中呢？

**叶：**部分人跟我想法可能相似，也有人还有其他看法。我个人认为表演是一个自我修炼的过程。我为什么要表演？因为自我完善的同时也给到观众一些温暖。戏剧改变了我，我曾是一个特别怀旧的人，对过去总是耿耿于怀，没法放下。这是表演的大忌，表演让我学会了投入到现在的生活中来，享受现在属于我的健康的每一天，专注于当下的分分秒秒。

表演让我的讨好型人格有所改变。如果总沉浸在观众今天对我的评价是不是没有昨天好，那我永远无法提升。我变得更加自信了，不那么在乎别人会怎么想。我觉得表演是一种引领，不像说相声，为了逗观众笑而制造喜感，为了让观众哭而制造泪点。演员一定是“当众孤独”的，在舞台上那个片段活在自己的世界里，带领观众呼吸。这需要演员有一种力量，它不是控制，而是源自底气和自信的力量。但它同时又是讲究观演关系的，演员、观众、剧场同时呼吸，才是“活”的感染人的戏剧。同时演戏不能演得太满，观众需要有思考以及面对和处理情感的空间。演员与观众之间，似乎存在着一种力量的较量和抗衡，当演员把持住了自己的情感，观众反而把持不住了。所以演员不需要去营造情绪，而是跟着剧中人物的目标和行动走。



**敖：**尽管你一直强调在外企的本职工作仅仅是谋生手段，你真正热爱的是戏剧，但稳定的收入为你追求艺术梦想提供了物质保障。也不是所有像你一样喜欢戏剧并努力尝试表演实践的朋友，都具备同等条件。我想问问你了解的同道中人，他们的情况怎样。

**叶：**没有合适的工作，但仍然坚持走非职业戏剧道路，在我看来的话这样的人不多。毕竟生存是前提。比如，有的剧组三四个月才跟你结账，那么日常的开销怎么办，必须要有另外一份工作来养活自己。可能不一定是全职坐办公室，而是写推文、给人拍照摄影、去咖啡店打工、去歌厅唱歌来赚钱。当然也不排除有些人天赋特别好，接戏频繁到辞了职来演，但是不多。不顾生存地来演戏的，只遇到过一两个，这种精神也是我敬佩的，这也是一种专注。

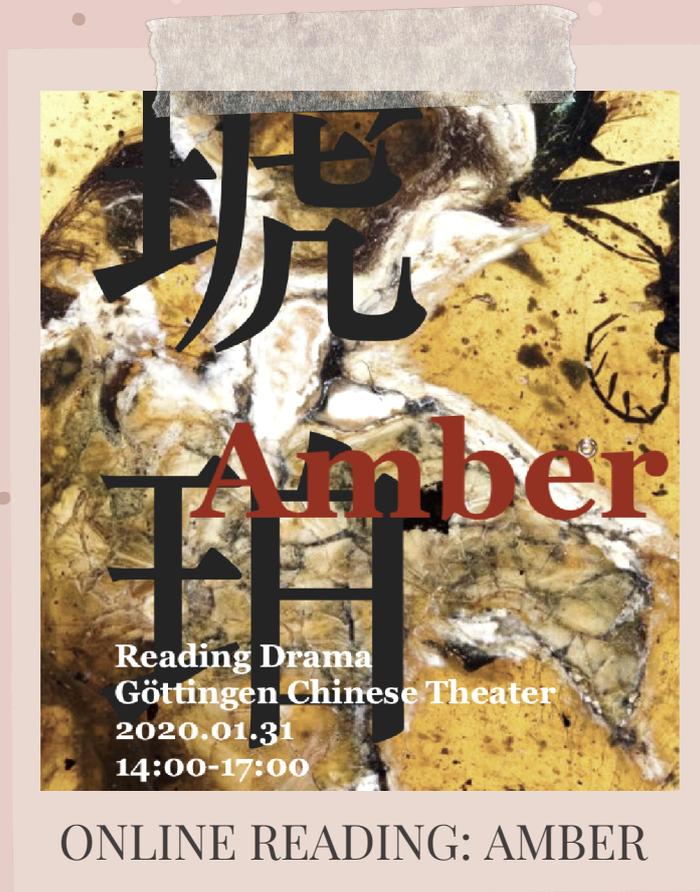
**敖：**近年来各地政府出台了戏剧戏曲发展扶持政策。例如，北京市东城区发挥剧场集中的优势，整合戏剧资源服务大众，这一块做得不错，说明政府确定了发展目标并实施了有效举措。那么，民营剧场或者剧团的运作在这样的氛围下又是一种什么情况呢？

**叶：**东城区这一块做得很好，他们推出了一个南锣鼓巷戏剧展演季，扶持了很多反映老北京地方特色的戏，如《卤煮》《胡同深处》《皇城根下》《四合院》，也赞助了很多民间剧团，帮助解决经费和场地的问题，让一些非民营剧团和工作室以及更多的演员有机会在舞台上发展。东城区剧场比较多，包括蓬蒿剧场、菊隐剧场、隆福小剧场、首都剧场、国话先锋剧场都在。区政府很重视，每年街道里社区演出活动也不少。除了投入资金扶持一些很接地气的本土演出之外，他们还做戏剧教育，比如素人表演艺术班，像马岩老师一直都在做这方面的工作，在普罗大众中培养戏剧爱好者和参与者。

大家都知道王翔的蓬蒿剧场是国内第一家民营剧场，我们当时搞剧本朗读的时候，他们曾经给予过支持，为此我本人特别感恩。至于具体运作和经营，这一块我了解不多。民间剧团或者工作室确实很多，我谈一下我们的云峰戏剧工作室，从目前的运作情况来看，还是比较兴旺的。我们得到政府的一些补助，也有一些团队的支持，所以不是自己一人在孤军奋战。



# NEWSPHOTO



## 《琥珀》线上读演

// 田珊榕 SHANRONG TIAN

2020年1月16日戏剧社迎来了新年的首次读演，剧本选择的是廖一梅的“悲观主义三部曲”之一《琥珀》，由于疫情的影响，这次读演是在线上完成，但同学们的热情丝毫未减，仍十分踊跃参与。在正式读演之前，我们有幸请到了独立戏剧人及制作人郎剑飞导演为大家讲解大学生戏剧与表演。郎导不仅介绍了目前大学生戏剧的发展状况，也和同学们讨论了在戏剧表演中会遇到的一些问题及解决办法，让人受益匪浅。读演开始后，演员们都很投入，尤其在对剧中人物角色的进一步分析和理解之后，对于情感的传递、个性的体现及语言的表达都有各自的处理，使读演效果达到最佳。最后，在大家纷纷表达对此次阅读的想法和感受中，读演顺利谢幕。

On January 16, 2020, the Chinese Theater ushered in the first reading of the New Year. The script that was chosen - "Amber", is one of Liao Yimei's "pessimistic trilogy". Due to the impact of the coronavirus, this reading was completed online. However, the enthusiasm of the members was not diminished at all, and everyone was active throughout the reading. Before the official reading, we were very lucky to have had the pleasure of listening to Director Lang Jianfei - an independent dramatist and producer giving us an online speech explaining the drama and performance of college students. Not only did Mr. Lang introduce lead us in the current situation of the development of drama for college students, but also discussed some problems and solutions in theatrical performance, which was very informative. Everyone was very engaged while reading the script, especially after further analysis and understanding of the characters in the play, the participants had their own way of expressing the character's emotions. After the reading, everyone expressed their thoughts and feelings about the reading.

# 《伽利略传》第五幕线上读演

// 田珊榕 SHANRONG TIAN

2月6日第二次线上读演开始，剧本是《伽利略传》中的第五幕（鼠疫），共分为两场，第一场是伽利略在得知鼠疫蔓延之后毅然决定留下继续研究，另一场则是他出门找寻管家在街上所看见和发生的事情。因为篇幅不长，每段读演都进行了三轮，每轮结束后，老师都会引导和鼓励演员们大胆地做出尝试。演员们的情绪饱满且丰富，在不断地自我调整下，通过声音变化、语调高低的把控，各自都将人物展现得淋漓尽致。由于此次读演较为成功，老师还将其录下了音频发至群内，以作留念。



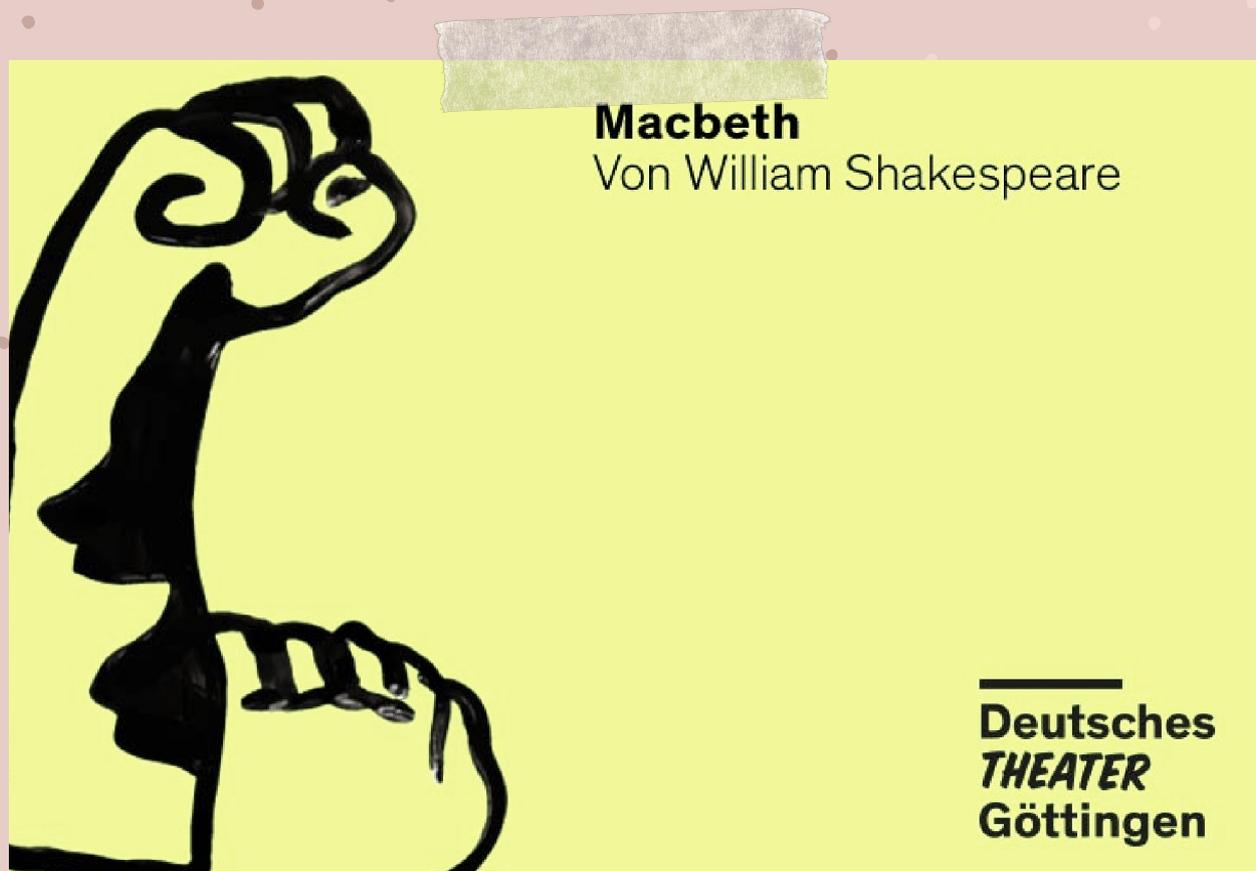
## ONLINE READING: THE FIFTH ACT OF "LIFE OF GALILEO"

The second online reading took place on February 6th. The script is the fifth act of the Life of Galileo (The plague), which is divided into two parts. The first part is Galileo's decision to stay and continue his research after learning about the spread of the plague. The other is when he went out to look for the housekeeper and saw what happened on the street. Because of the short length of the play, each reading was performed three times. After each round, the teacher would guide and encourage the students to make bold attempts when reading the script. The actors' emotions were full and rich, and under continuous self-adjustment, through the change of voice and control of the tone, each of them ended up presenting the characters to the fullest.

# 观看《麦克白》

// 敖玉敏 YUMIN AO

2月13日晚，剧社三位成员去哥廷根德意志剧院看戏，看的是《麦克白》的先锋制作改编版。如果期待观赏到伊丽莎白风格的经典版本，想必观众会大失所望的。不过，尽管舞台上充斥着各种离奇的实验性的创意和技术，不可否认，这仍然是一出莎士比亚的讲述“野心的悲剧”。演出中，剧情展开通过台词和肢体动作来共同实现。要想将该剧归入基于文本的经典戏剧或者肢体戏剧并对两种戏剧在舞台上的呈现划出明晰的分割线，这将是徒劳和错误的。但是，对于导演克里斯托弗·马勒而言，借助演员的肢体语言和形体动作无疑是其重要的表现方式。舞台上显得空空荡荡，几乎没有任何布景设计。整场表演仅有后幕——悬挂起来的一幅巨大的红色幕布。幕布本身也成为了演员的道具，它高高地垂落下来，从舞台后场延伸到舞台的中央再到台口的位置。它被充气设备吹鼓成一个巨大的圆球，然后又被演员挤压、踩踏、拍打。一遍又一遍地重复着，舞台效果给观众带来了视觉上的极大冲击。演员在红幕下翻滚和挣扎，表现流血、谋杀、恐惧、欲望、混乱的场面。有些场景是半裸或全裸表演，着实令人瞠目结舌。



## WATCHING THE TRAGEDY OF MACBETH

Three members of the Chinese Theater Club sat in Deutsches Theater Göttingen Feb. 13 night. The Tragedy of Macbeth put on stage was an avant-garde adaption. The audience would have been disappointed if they expected a show performing in the way during the Elizabethan era. Though it was unconventional with many experimental ideas and new methods, one could hardly deny it was not Shakespeare's "tragedy of ambition". The performance encompassed its storytelling through both physical movement and spoken words. It doesn't make sense and actually it's wrong to put a division between text-based theater and physical theater. However, as for the director Christoph Mehler, the use of actors' bodies in movement was obviously a very important tool of expression. The space was almost empty without much set design. The performance took place against the backdrop—a huge piece of red certain. The certain was also used as the only property and extended from the upstage, to the central stage and then downstage. It was blew up and turned into an inflated balloon and then flattened. Again and again, the process recurred and created strong visual impact. Actors rolled and struggled underneath the cloth, signifying the flow of blood, murder, terror, desire, and chaos. One of the most memorable gags was that the actors went fully or partially nude.

# CALL FOR PAPERS

## YINGMING THEATER

---

Yingming Theater was founded by Yumin Ao, in Göttingen, Germany, Oct. 2019. It is a non-profit online journal that focuses on intercultural theater, cultural diversity in theater, and cross-cultural dialogue through theater. The contributors and columnists of the journal's content are based in various countries and regions. The journal encourages not only Chinese-speaking theatergoers to observe dramas and any theatrical practices in different cultural contexts. Papers for the regular issues of the journal can be submitted to

[yumin.ao@phil.uni-goettingen.de](mailto:yumin.ao@phil.uni-goettingen.de)

For theme based special issues, time bound special Call for Papers will be announced.

## 征文启事

---

《嚶鸣戏剧》2019年10月由敖玉敏在德国哥廷根创办。作为一份非营利性网络月刊，它重点关注跨文化戏剧，戏剧的多样性与文化的多元性，跨文化剧场对话。本刊拥有众多优秀的撰稿人和专栏作者，他们分别来自各大洲的不同国家和地区。本刊鼓励中文及其他语言戏剧爱好者在多元文化语境下对舞台表演和剧场实践展开深入细致的观察。专题特刊征文时间，将另行通知。

投稿方式：常规稿件请发送至邮箱

[yumin.ao@phil.uni-goettingen.de](mailto:yumin.ao@phil.uni-goettingen.de)



文字图片版权归本剧社所有。(已注明©除外)  
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 (Unless noted otherwise)

CONTACT  哥廷根戏剧读演社

2020年2月