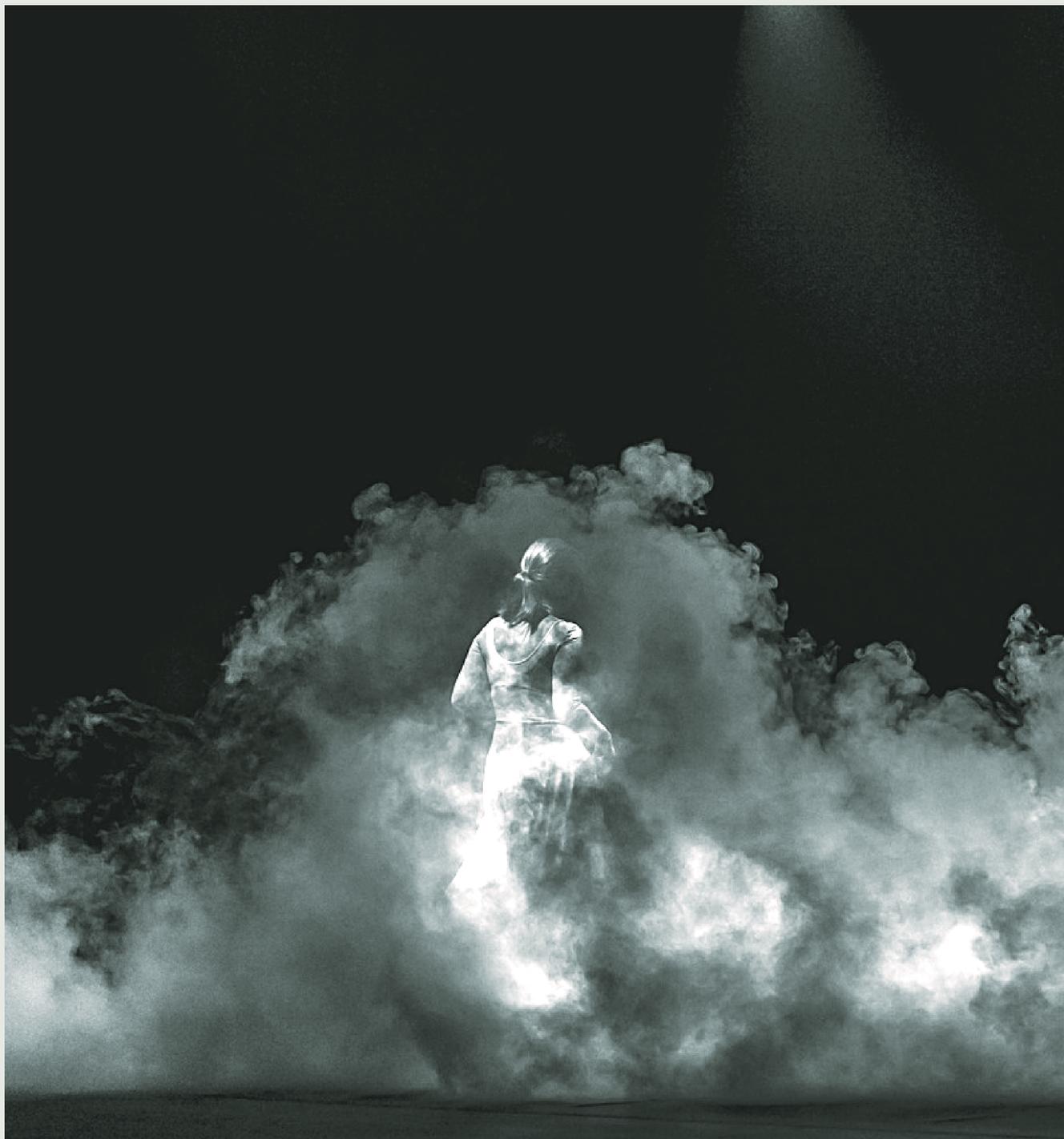


AI KUO
FAUST

嚶鳴戲劇

FESTIVAL
D'AVIGNON

YING MING THEATER



2019 Nov. Vol. 2



嚶鸣戏剧月刊

2019年11月总第2期

主编 敖玉敏

Editor // Yumin Ao

视觉 赵笑阳

Design // Xiaoyang Zhao

伐木丁丁
鸟鸣嚶嚶
出自幽谷
迁于乔木
嚶其鸣矣
求其友声

Chop, chop goes the woodman's blow
Chirp, chirp goes the bird's solo
The bird flies from the deep vales
Atop a lofty tree ist hails
Chirp, chirp goes the bird's solo
Expecting its mate to echo

关注我们



哥廷根戏剧读演社

YINGMING THEATER



Table of Contents

- 01 刊首语：回归剧本 // 敖玉敏
- 02 戏剧人：歌德与席勒——德国文学史上的伯牙子期 // 王玉成
- 03 戏剧人：艾阔——剧场构成了我对世界的感知方式 // 王婷婷
- 05 剧场/戏剧节：阿维尼翁戏剧节 // 敖玉敏
- 06 戏剧史：古希腊喜剧的发展历程 // 赵昭
- 07 戏剧术语：戏剧张力 // 胡泽泓
- 08 剧本/舞台作品：《浮士德博士的人间喜剧》剧情梗概 // 孙雨晨
- 10 戏剧史：每个时代都有它的浮士德 // 潘晓璐
- 11 新闻报导/活动预告 // 王蒙

刊首语：回归剧本

// 敖玉敏

剧本，一剧之本，是戏剧艺术的文本基础。我一直认为，戏剧实践的初尝者对剧本应当足够重视，在积累一定剧本（特别是经典剧本）阅读量之后，再来谈排剧演戏，切不可急于求成；而且，做任何一次舞台呈现，我们都需要从揣摩剧本入手，断不能操之过急。当然，后现代艺术场域和话语一个突出的特征便是思想的多元性，从而导向文本的多义性。至于汉斯·蒂斯·雷曼在《后戏剧剧场》中“文本之后”的意指——否定文本的价值和中心地位，这并非我们目前所关切的剧场样态。也许在将来，等我们积蓄了势能，夯实了内功，再来探讨后现代戏剧的戏剧性，不说游刃有余，方也算顺势而为。

哥廷根戏剧读演社已经明确了本社的发展理念。主题上关注“人生选择”和“个人成长”，强调人本主义，注重人文关怀；风格上绝对不走“开心麻花”的路线，至于将来到底能形成什么样的风格，这要靠大家齐心协力，共同摸索。当然，作为剧社的团长和艺术总监，在把握方向上，我深知责任重大、不容懈怠。在此，我倡议剧社回归剧本，从吃透剧本开始，在充分把握情节、结构、人物、场面、对话的基础上，逐步过渡到表演训练，然后再来考虑导演构思以及演员素质等问题。简而言之，就是循照从剧本到剧场这样一个逻辑。

我们也要用发展的眼光看问题，个人与剧社一定是共同成长的。我们无需将表演实践与剧本研读对立起来，这并不是一组矛盾，二者之间存在相辅相成的关系。戏剧是一种综合性的艺术，它具有直观性、注重过程，带有仪式感。现代的戏剧观念强调将舞台上下不同艺术门类的元素加以有效结合，以期实现一种综合的艺术表达效果。因此，每个人都能从中找到一个切入点，走进剧场，走近戏剧。同学们在繁忙的学习工作之余，能安排出时间来参加剧社活动，能用饱含热情的态度对待戏剧，实属难能可贵，为此，我们都可以大声说：“我是一名戏剧爱好者，我骄傲！”

剧社成立了三个月时间，仍然处于初创阶段，而我们每一个人在探索戏剧艺术的道路上还才刚刚起步，我们既不抬高自己，也不妄自菲薄。我们不会把属于理想范畴的东西误当作了现实，不把自己的兴趣误当作了专业与内行，不把别人提出的宝贵建议误当作是否定性批判，换句话说，我们不怕面对现实，更不怕面对自己。那么，什么才是现实中的自己呢？怀着真诚，我们静心思考。





歌德与席勒：德国文学史上的伯牙子期

// 王玉成

歌德与席勒——德国历史上“狂飙突进”运动的先锋代表，在魏玛时期逐步转向了古典主义创作。歌德，名震欧洲的大文豪，鸿篇巨制《浮士德》将他的创作生涯推向了巅峰；席勒，传世之作《欢乐颂》写满了爱与希望。两位享誉世界的德国杰出作家，却也有一段令人感怀的忘年交。而古城魏玛见证了二人坚贞不渝的友谊，他们好比德国文学史上的伯牙与子期，是可谓高山流水觅知音。

歌德年长席勒十岁，而二人的命运就好像这相差的年纪，总也追不平。歌德一生尽享荣华富贵，而席勒却时时陷入窘迫；当十八岁的席勒凭借剧本《强盗》（Die Räuber）轰动一时，且该剧在德国曼海姆剧院的上映引得万人空巷时，二十三岁的富家公子哥儿歌德才因为失恋的伤痛写出了《少年维特的烦恼》。未料，歌德的作品一经发表，引发了所谓的“维特热”，书中主人公成为感伤主义的代表人物，人们纷纷效仿维特要在痛苦中寻找慰藉和鼓舞。该作品的出现恰逢其时，是“狂飙突进”文学运动最重要的作品之一。

歌德与席勒彼此早就有所听闻，但都不屑一顾。他们不是一见如故，原因在于与生俱来的差距，这差距也让敏感的两颗心互有芥蒂，但这芥蒂对知音而言，更多的是一种慎重的准备。于是当命运的安排定要他们相会，岁月便褪去他们浪漫的冒险与冲动，教会他们接纳与包容。一说，席勒曾为歌德四十五岁生日写过一封长信道贺，而歌德也回了信，如此的书信往来，使二人逐渐了解，惺惺相惜。又一说，席勒主动邀请歌德参加自己创办的杂志《季节女神》的编写工作，二人的工作一拍即合，并由此发展出了深厚的友谊。但毋庸置疑的是，相识相知后的席勒与歌德都在对方的文学创作人生中产生了极大的影响。歌德为席勒谋求过大学教职，并予以生活上的资助，支持席勒一系列的创作活动，《威廉退尔》便是其又一力作；而席勒也以巨大的天才激发了歌德被公务缠废了的创作热情，使其完成了《浮士德》第一部，并吸收了很多席勒的修改建议。

一如前文所述，不平的命运只让席勒享受了这份友谊十年。席勒早歌德二十年离世，但这份持续到1805年的友谊，使二人共写了上千首诗歌。现在的魏玛国家剧院广场前，依旧树立着歌德与席勒并肩的雕像，向来往的世人讲述着这份“英雄惜英雄”的友谊。



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《棒子老虎鸡》、《明天》、《无属之心》等

艾阔——剧场构成了我对世界的感知方式

// 王婷婷 (转载自《青年志》)

一、剧场在于打开人的感知

回忆起来, 艾阔说他对很多东西的兴趣都是从接触戏剧开始的。他的言语里透出掩不住的激动: “戏剧中有世界上所有的东西聚在一块儿!” 戏剧, 作为一种综合的艺术形式, 其涉猎范围可以涵盖各个学科、社会的各个层面。于是, 艾阔便把戏剧当做他的表达方式, 把他对各种事物的思考都搬到剧场里。

这个剧场并不局限在戏剧舞台上。戏剧艺术发展到“后戏剧剧场”时期, 表演的空间也逐渐从剧院出走, 可以发生在城市的任何一个角落。而戏剧的叙事方式, 也从传统依循“起承转合”的戏剧范式, 走向更加灵活的多媒介叙事。它可能如著名的先锋戏剧《等待戈多》里荒诞而无意义的念白, 或是依靠动作与舞蹈的哑剧或舞剧, 甚至像城市报告类的公共文本都可以被戏剧实践者拿来, 当做表演的文本。

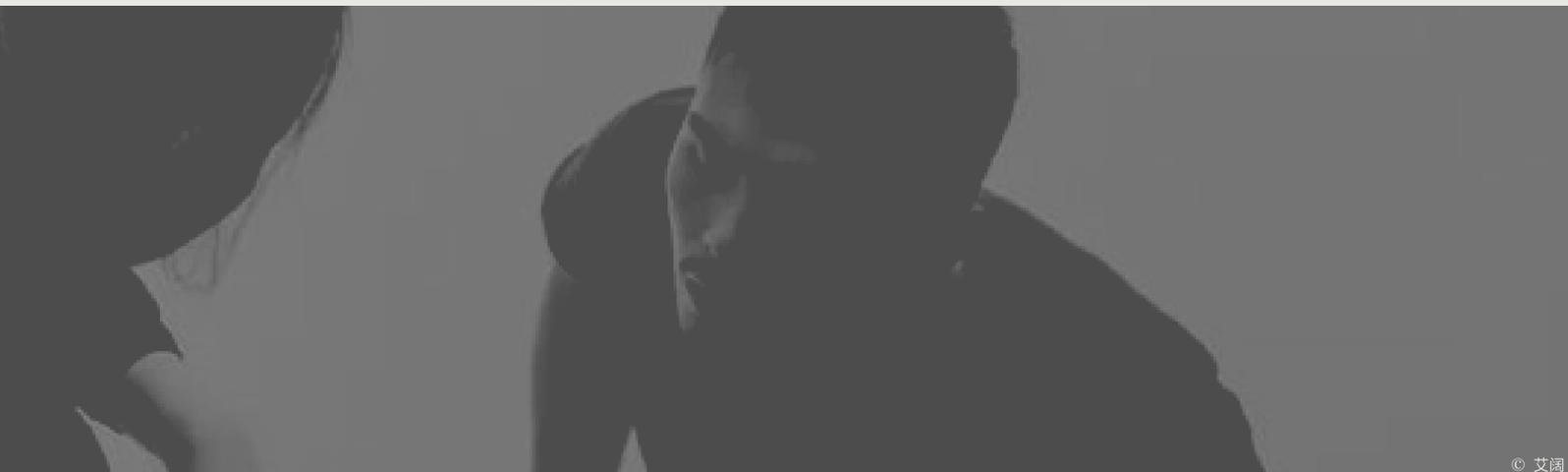
艾阔时常尝试将公共空间变成自己的表演场所, 在公园里、大街上、或地铁上进行表演, 与相应的环境产生互动, 甚至在与我采访的交谈中, 日常对话也成了他的剧场。在他看来, 戏剧由重视文本回归重视身体, 更加贴近人的能量内核。在传统的戏剧中, 表演者如同一个道具, 服务于固定的文本结构, 构成一种“戏剧的规训”。而强调戏剧神圣性则是在抹杀个体性, “所有过去传统的, 规训的艺术背后, 都是数不清的血和泪。”

二、戏剧也让人回到最初的感知力

而现在的戏剧, 则更切近人本身, 让人回到最初的感知力。

和英国式注重文学的戏剧传统不同, 现代欧洲的剧场把演员逐渐从角色中解放出来, 自由地表现自己的能量与情感, 他借由表演这一方式不断感知自己的身体、感受, 而观看者在这一观看的过程中, 对自己形成反视。“观看”是剧场中一种重要的参与方式, 观众的身份不再只是“感知者”, 而渐渐变成了参与者, 这种观看它可以发生在日常的情境里, “比如围观跳楼, 一帮人在底下看, 再做反应, 这个时候剧场的张力已经形成了。”

艾阔认为戏剧可以解放人的身体: 当一个人没有感知力的时候, 人的身体很容易被外在的欲望填满, 这些欲望往往是难堪、丑陋的; 而当一个人有感受力, 可以感受到自然的气息时, 在能量的反观中, 他才会感觉到被奴役。这些感受力, 构成了生活中每一刻的感知, 包括吃饭时认真咀嚼食物的味道, 或是行走时感知风的力量。



三、一发不可收拾地进入剧场

艾阔接触戏剧是在2015年初，当时的他还在美国读书，专业是经济学和传媒专业。大三寒假回国的他，偶然参加了由中央戏剧学院戏文系学生组织的一场莎士比亚的剧本朗读会，小时候练过朗诵的他，很快和戏文系的学生打成一片。他在这群朋友里认识了自己当时的女朋友，也时常和他们一起去看戏、参加工作坊。由此，对戏剧的兴趣一发不可收拾。2016年回国，正式进入戏剧行业。

他从事过剧场相关的各种工作，包括表演，导演，舞美，戏剧构作等各个方面。在欧洲参加过几次驻地项目时，他惊叹于欧洲演员全方位的能力，他们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、借用物体等等，可以身体的各种方式进入表演；对比之下，中国的演员则偏科严重，台词念白、舞蹈、唱歌之间具有明显的界限，这也局限了中国现阶段的戏剧发展。“但演员这个概念其实是很大的，actor说白了就是行动的人，”它包含身体的各个层面，来自于对身体的全面感知和开发。

艾阔回忆起他和朋友合作，在中央民族大学做过的一部剧。当时，民大舞蹈团的老师找到他们，希望他们给学生们做一次剧场的尝试。舞团里的学生从来没接触过剧场，不知道剧场是什么样，经过了一段时间的排练，表演时爆发的能量却是惊人的。一群大学生，原本身体的能量在体内是收着的，沉默的，放不出来，结果在演出时的最后一刻，当他们把之前排练时的钟表打碎的一瞬间，许多人都张大了嘴在黑暗里哭。这次表演也让他认识了之后一起创作《棒子老虎鸡》的三个朋友。

四、棒子、老虎、鸡：吃与被吃的权力关系

2018年末首演、2019年北京国际青年戏剧节的作品之一《棒子老虎鸡》，是艾阔和几个朋友一起讨论创作的作品。它来源于一个游戏——棒子老虎鸡，意在探讨这个游戏背后所隐喻的权力关系、和日常生活的规则政治。

故事由这个游戏的概念出发，包含20多出寓言式的场景，由4个主创成员在前期讨论过程中形成；表演中，扮演棒子、老虎、鸡的三个演员穿上黑衣，如同三个元素，在故事中不断产生互动。戏剧保持了结构的开放性，基于这个概念的探讨可以不断进行下去。最终，戏剧上台的版本也是可以基于排练的基础上，再拆开、打破、重建，就像乐高一样，或者像在建造一艘船。“棒子老虎鸡就是一个游戏嘛，你克我、我克他、他克你，但在互相相克的过程中，形成了一个非常稳定的结构，通过这种政治性看舞台上的相克，这种表现就非常丰富了。”

在这次戏剧尝试中，艾阔也发现了自己在戏剧创作中最关心的部分：他对怪异的东西、与它背后的力量和张力所着迷，试图借由戏剧不断挖掘这种力量和它背后的成因。他接触到日本的舞蹈艺术（Butoh），也是一种以怪著称的艺术形式。它起源于二战后日本人对于自己创痛的反思，舞蹈中的表演者将自己涂白，穿着怪异，探索人在扭曲下的张力。

艾阔从来不认为艺术只关于美，它包含审美、审丑等等，一块儿构成了一门感知的学问，这些感知，串连起人类共同的情感。与当代戏剧市场里一些粗制滥造，炫技，献礼或鸡汤的演出相比，他认为更重要的是戏剧所表现出的张力、它不平稳的态势给人产生的启发性，使人借以反观自己与社会。

现在剧场已经和艾阔的生活密切联系在了一起，构成了他的一种生活方式。对他来说，生活即剧场，借剧场反观生活，生活中的一切兴趣，又从剧场的枝蔓伸展开来。

FESTIVAL D'AVIGNON

阿维尼翁戏剧节（Festival d'Avignon）每年7月盛夏之季在法国南部小城阿维尼翁举行。1947年，法国导演、戏剧家让·维拉尔创立了该戏剧节，理念是在潜移默化中提高普通民众的艺术修养和文化情趣。戏剧节分为核心的IN和外国的OFF两大板块，IN单元的作品是由法国官方出资邀请，OFF部分诞生于1966年，对剧团不设门槛，对剧目内容也无限制，但经费得由剧组自行筹措。戏剧节期间，每晚都能欣赏到一部或几部作品的首演。除了戏剧表演，组委会还举办朗读会、展览、电影以及论坛等活动，旨在通过各种方式让观众们走入戏剧家们的创作领域、思维空间和艺术世界。2019年7月5日，来自北京、江苏、上海等地的3部优秀剧目在戏剧节“聚焦中国”的活动中集中推出。其中，孟京辉工作室带来了老舍一剧《茶馆》的复排，这也是组委会首次邀请中国剧团加入IN单元的活动。 // 敖玉敏



Theater Mask Mosaic MAN Napoli © Marie-Lan Nguyen

古希腊喜剧的发展历程

// 赵昭

希腊化时期的学者一般将喜剧分成“旧喜剧”（B.c. 487-B.c. 404）“中喜剧”（B.c. 404-B.c. 323）和“新喜剧”（B.c. 323-B.c.263）三种风格。“旧喜剧”以阿里斯托芬和他同时代的剧作家为代表，“中喜剧”体现为种种变化的综合，而“新喜剧”则以一批公元前4世纪晚期和前3世纪的剧作家为代表，其中最著名的是米南德。在“旧喜剧”时期，喜剧大多是政治讽刺剧，对于政治、宗教、伦理道德、哲学及文学艺术等，都采取批判和讽刺的态度。随后到来的“中喜剧”时期，希腊的喜剧发展到了一个实验阶段。这一时期喜剧没有明显的艺术风格，但合唱队的作用被大大地降低，同时也不再讽刺特定的活靶子，而是着意描写更加普通或类型化的

人物。这种类型化的喜剧人物表演，也成为后世欧洲“即兴喜剧（Commedia dell'arte）”的源头。然而，中喜剧没有一部幸存下来，直到20世纪中叶时才发现了米南德创作的《恨世者》一剧的全本。最后的“新喜剧”时期，喜剧多聚焦于当时的市民生活。它坚持了一种自旧喜剧末期发展出来的显著类型，在学习欧里庇得斯悲剧的基础上，形成了独特的风格。在这一阶段，合唱队不再起作用，夸张、怪诞的服饰被放弃，仅保留了面具，演员上场时多穿雅典人的日常服装。从题材方面看，过去常见的政治讽刺基本上不复存在，取而代之的是以日常生活为题材的内容。



Dramatic Tension

戏剧张力

// 胡泽泓

简而言之，戏剧张力（Dramatic tension）是让观众紧跟剧情发展的那种吸引力。它涉及到如何在剧情的发展中创造并保持观众的参与感。形成戏剧张力至少可以从“藏放冲讽”四个方面入手。所谓“藏”就是刻意地将关键信息隐藏起来，吸引观众为了求得解答而紧跟剧情。所谓“放”，就是巧妙地将隐藏信息释放出来，这种释放可以是一种吸引观众自主推理的零星提示，也可以是一种出人意料从而种下更多疑团的剧情反转。所谓“冲”，就是冲突。无论是剧中角色的自我冲突，还是角色之间的冲突，都可以加以利用。所谓“讽”，就是讽刺。利用“当局者迷，旁观者清”，构造台上台下戏里戏外的信息不对等。当观众对剧中人的命运走向有更清楚的视野时，其对于角色命运的担忧就会形成一种张力。



《浮士德博士的人间喜剧》剧情梗概

// 孙雨晨

《浮士德博士的人间喜剧》是由沈林编剧，孟京辉导演的先锋戏剧，从2011年开始，在青艺小剧场创造了连演40场的佳绩。故事的内容：知识渊博的大学教授浮士德，厌倦了单调的书斋生活，“这房间怎么这么幽暗，光！我要光！更多的光！”在跟着研究生瓦格纳在酒吧消遣的时候，邂逅了甘丽卿，并与魔鬼眉飞斯特定下了用俗世之精彩交换个人之灵魂的约定。此后，浮士德获得各种意义上的名利双收，魔鬼也欣喜于自己的胜利，然而，甘丽卿拯救了他的灵魂。剧末，两人携手升入天堂。剧名最后更改成为《盗版浮士德》，曾出演浮士德的陈建斌说：“把歌德的一些东西盗过来，装入我们对这个时代的思索，要不就叫《盗版浮士德》吧。”

哥廷根戏剧出版社出品

浮士德博士的人间喜剧

The Comical History of the Life of Dr. Faustus

From: 沈林

时地

同点



每一个时代都有它的浮士德

// 潘晓璐

说到浮士德，很多人都不会陌生，但如若提起与之相关的艺术作品，往往人们便只会想到歌德的《浮士德》。但其实自从浮士德这一形象出现时起，每个时代都有它的浮士德。

最早的浮士德传说源自中世纪的德国。据记载浮士德确有其人，虽然关于他本人的名字与生平有不同版本的说法，但基本一致的是他是中世纪时期德国民间一位博学之人，通晓医术、星术、魔术等，但为了追求知识和权力与魔鬼做出交易，出卖了自己的灵魂。

百年来围绕浮士德传说的艺术创作层出不穷。最早将浮士德写成舞台剧本的是被誉为“英国悲剧之父”的马洛。1588年，身处文艺复兴鼎盛时期的马洛根据浮士德传说创作出剧本《浮士德博士的悲剧》。在他的剧本中，浮士德严厉批驳包括神学在内的中古四大经院学问，为了获得无限知识和无上力量、突破人的局限，浮士德痴迷巫术。魔鬼梅菲斯特见他亵渎神灵并摒弃圣经与基督教，便出现在他面前准备劫走他的灵魂。浮士德请求梅菲斯特宽限他24年，并把灵魂卖给他供其驱使。24年期满之时，他的灵魂被劫入地狱。

马洛的《浮士德博士的悲剧》作为文艺复兴的时代产物充分塑造了一个追求知识、不信上帝、质疑神学统治的人道主义学者的形象，而围绕着马洛时代的人文主义与宗教神学的冲突也正是他笔下浮士德博士的悲剧之源。

18世纪启蒙运动时代，浮士德创作再次掀起热潮。德国剧作家莱辛曾试图创作以浮士德为题材的剧本，在他笔下，浮士德最终与上帝和解，逃过了出卖灵魂下入地狱的命运。虽然莱辛的剧本并未完成，但它却首次提出了浮士德的拯救问题，给歌德的《浮士德》形象奠定了基础。

1808年歌德历经64年的创作终于发表了他长达12111行的悲剧诗剧《浮士德》。歌德的浮士德是一个深居象牙塔、垂垂老矣的学者，他终其一生研究学问，却少有生活乐趣的体验和对世界本质的认知。在他已然厌倦了学究生涯之时，魔鬼出现，引诱他在死后出卖灵魂来交换人生的重新开始。对生命重新燃起的理想与热情的浮士德在答应了魔鬼的条约之后先后经历了爱情的失败、仕途的失意、追求的幻灭等，但他始终雄心勃勃、不断自新、不断超越，进入了“大我”之境。最终天使用爱火将魔鬼打败，浮士德得到拯救。

如果说马洛的浮士德心气骄矜，只将生命浪费在享乐、雕虫小技与怨天尤人之中，面对自己的命运缺乏抗争，那么歌德笔下的浮士德拥有更高远的追求和不甘于现状与命运的反抗精神，他始终积极地重新谱写人生，最终领悟到人之永生的秘密在于行动、创造和实践。也正因为这种积极向上、抗争命运的“浮士德精神”，有人认为歌德所创造出的《浮士德》并不算“道地的悲剧”，而也正是这种理性主义色彩让歌德的《浮士德》成为所有浮士德题材创作中成就最高、影响最大的作品。作为德语文学中最优秀的作品之一，歌德的《浮士德》与荷马史诗、但丁《神曲》及莎士比亚《哈姆雷特》并称为欧洲四大名著。

20世纪当魔鬼般的纳粹逐渐失去了对世界的控制时，浮士德再次被赋予了一个崭新的时代形象：《浮士德博士》。托马斯·曼以浮士德为原型创造了音乐家莱维屈恩。魔鬼允诺给莱维屈恩最高的灵感，以满足其渴望写出惊艳之作的虚荣心和成就感，但作为条件，作曲家只能专心创作、冷漠度日，不能爱任何人，并且24年后必须死去，灵魂交给魔鬼。在交易达成后，作曲家灵感源源不断，数年后他写出了顶峰之作——《浮士德博士的哀歌》，而正当他完成此作准备向亲友们演奏时，他的精神病突然发作。从此他精神痴呆十年，1940年死于自己的故乡。

托马斯·曼在《浮士德博士》中采用第一人称叙述，这不仅是他作为小说中的友人对莱维屈恩一生的见证，也是他本人在为自己所处时代的命运作传。虽然小说中并没有浮士德这个人物，但毫无疑问的是，无论是莱维屈恩的一生，还是他所隐喻着的19世纪末到20世纪初的德国，都是浮士德式的：这个时代的德国与魔鬼纳粹的订约早已注定了德意志民族的悲剧。小说的最后音乐家莱维屈恩患上精神痴呆恰恰也隐喻着德国在纳粹统治下失去了自主意识，只能听任纳粹魔鬼的驱使与指挥。而1940年莱维屈恩的病死乡间则是对希特勒统治下的德国即将崩溃的暗示。

纵观百年，死去或被救赎，抗争抑或崩溃，浮士德在每一个时代里借由文学之手复活、重生。每个时代都有它的浮士德，而每个时代的浮士德都有一张不同的脸。浮士德的故事远非一个与魔鬼交易的典故那么简单，它是一部时代精神的发展史，也是人类反思自我的一面镜子。

魔鬼从来都不足为惧，而想成为怎样的浮士德永远是摆在每一个时代和每一个人面前的选择题。



NEWSPHOTO

// 王蒙

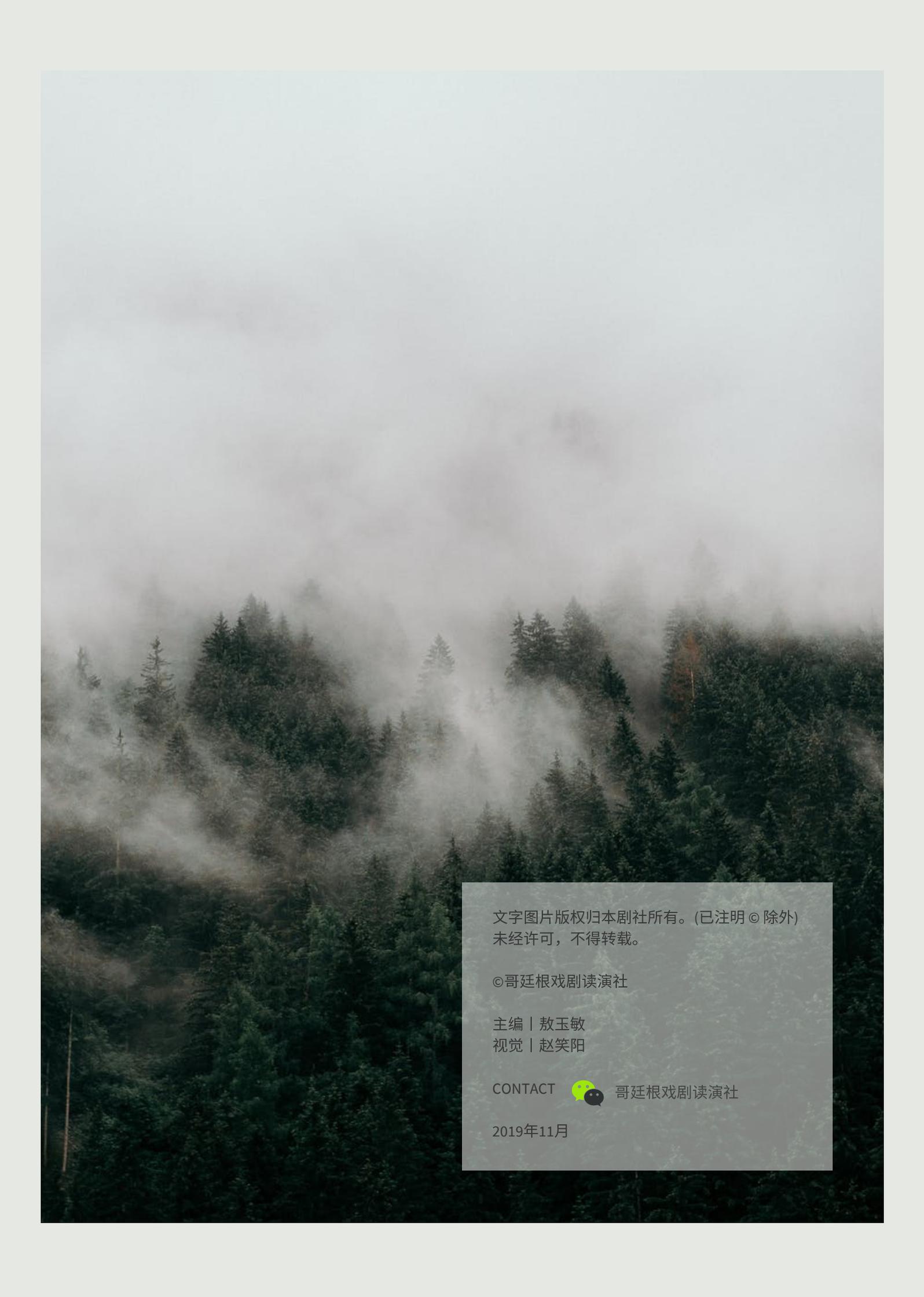
2019年10月19日，剧社成员参加哥廷根大学新生欢迎会，介绍了剧社的组织、活动和计划，并即兴表演了小节目。

2019年11月1日，《孔子、耶稣和披头士列依》（第3、4幕）读演在LSG举行。

2019年11月16日，剧社八位成员前往哥廷根的德意志剧院，观看了《在陶里斯的伊菲革涅》，戏后大家还进行了讨论。

2019年11月22日，《浮士德博士的人间喜剧》第一轮读演在LSG举行。





文字图片版权归本社所有。(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

CONTACT  哥廷根戏剧读演社

2019年11月