

嚶鳴戏剧

YING MING THEATER | VOLUME 7

2020 APRIL | AMATEURISM



ISSN 2700-2047



9 772700 204002

COMEDY MASTER MOLIERE



嚶鸣戏剧月刊

2020年4月总第7期

主编 敖玉敏

视觉 赵笑阳

英文 冯德琳

宣发 钟思琪

Editor // Yumin Ao

Design // Xiaoyang Zhao


English // Antonia Dak Lam Fung (Unless noted otherwise)

Publicity and distribution // Siqi Zhong

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

目录

刊首语：业余主义 // 敖玉敏 01

人物访谈：《蒋公的面子》编剧温方伊采访实录 // 姜阔 03

作品分析：一场可以尽情脑补的博弈——用研究贝克特剧作的经验聊聊《孤寂棉田》 // 娜拉 08

戏剧人：梦露最后爱过的男人——剖析美国梦的剧作家阿瑟·米勒 // 王玉成 12

舞台设计：艺术介入政治：俄国艺术先锋派与柳波夫·波波娃的戏剧舞台设计 // 王婷婷 14

戏剧史：浅谈喜剧大师莫里哀的戏剧创作（下） // 布达 17

戏剧史：文艺复兴时期戏剧（一）：意大利篇 // 赵昭 21

戏剧术语：台词和潜台词 // 胡泽泓 22

对谈：中德戏剧翻译与跨文化戏剧交流 // 石坤森 / 敖玉敏 23

图片新闻：云上剧院《生存家族》线上剧本朗读《喜剧的忧伤》《结婚》《在海上》《称心如意》 // 敖玉敏 26

APRIL 2020



新学期之际谈“业余主义”

// 敖玉敏

在海外的一些朋友因为不能申请 QQ 账号而暂时无法参加我们的线上读剧活动，真有些遗憾，希望以后有机会再和他们一起朗读和讨论剧本。

目前，我们剧社使用的平台是一款最早的即时通讯软件腾讯 QQ。其实，它的功能并不强大，好在只要网络够给力，它倒不曾让我们扫兴过。位于不同国家八九个不同城市的朋友超时空连线，活动中也并没有出现明显延时的状况。譬如，德国与尼泊尔直线飞行里程是 6482 公里，汉堡海拔 6 米，加德满都是 1400 米，可我们与那里的朋友照样愉快地谈剧说戏。两地水平和垂直距离的意义不仅仅落在尺度上，却因为戏剧的介入，让我们对空间的真实与想象产生了某种诗意。反而哥廷根大学宿舍的无线网络比较勉强，像一只慵懒的澳洲考拉，有时让学生咬牙切齿、捉急挠墙，然而，这样的情形也成为了生活里戏剧性的一面。最近才了解到，除了 QQ，还有很多应用软件，用于远程教育、会议、在线直播等，比如：腾讯会议、瞩目 Zoom、一直播、荔枝、哔哩哔哩、抖音。以后不排除为了完善读剧效果，我们也尝试在技术上更新换代。

罗兰·巴特 (Roland Barthes, 1915-1980) 说过：“……为什么我喜欢画画。它是一种绝对没有理由的活动，身体的，归根到底是美学的，同时又是真正使人放松的，真实的懒惰，因为画画并不涉及任何骄傲与自恋 —— 因为我只是一个业余爱好者。

对我来说，画得好与画得不好，结果都一样。”导演伍迪·艾伦的单簧管玩得可算是接近专业水准。每周一的晚上，艾伦与他的新奥尔良爵士乐队都会在曼哈顿的卡莱尔酒店演出，雷打不动地时间，几十年来都是如此。以至于他不能参加奥斯卡颁奖典礼，没空去领奖，理由仅仅是自己乐队有活动。艾弗里·布伦戴奇 (Avery Brundage, 1887-1975) 可谓传奇人物，1914、1916、1918 年美国“现代十项全能”比赛冠军，从 1952 年起曾执掌国际奥委会达 20 年，在 60 年代，他更为人所知的身份是东亚艺术品收藏家，对中国的青铜、玉器、陶瓷、佛像、书画等情有独钟。然而，无论在体育世界里驰骋，还是在艺术领域中遨游，布伦戴奇都秉持着一种业余主义 (Amateurism) 的态度，他真正的主业或者说职业是土木工程学出身的芝加哥建筑大亨。布伦戴奇认为所谓的专业只是更强调技术层面的娴熟，往往生产出来的是冰冷、僵硬，没有丝毫想象力的商品，但业余主义者能长久热情以对，不为金钱，也不为功利，只为它本身 (For its own sake)。

May 得名于罗马神话中司掌春天和生命的女神玛雅 (Maius)，很快又见五月天，期待我们用一颗纯粹的心轻叩俄罗斯戏剧圣殿的大门。今天，哥廷根大学的夏季学期就正式开学了，祝大家新学期学习愉快，开开心心做一个独立自主有个性的人！

二零二零年四月二十日

汉堡



Editor's Note

A Discussion on "Amateurism" at the Beginning of the New Semester

// Yumin Ao

At present, the platform used by our drama club is the earliest instant messaging software Tencent QQ. In fact, its function is not powerful. Fortunately, as long as the network is good, it has never let us down. For example, the straight-line flight distance between Germany and Nepal is 6482 kilometers, the altitude of Hamburg is 6 meters, and Kathmandu is 1400 meters. However, we and our friends are still happily talking about the drama over QQ.

Roland Barthes (1915-1980) once said: "... Why do I like painting? It is an activity with absolutely no reason, physical, it is aesthetics, and at the same time it is truly relaxing, True laziness, because painting does not involve any pride and narcissism-because I am just an amateur. For me, whether the painting turns out well or not, it is the same." Avery Brundage (1887-1975) can be described as a legend. In the 1960s, he was better known as an East Asian art collector. He had a special liking for bronze, jade, ceramics, Buddha statues, paintings and calligraphy in China. However, whether galloping in the sports world or traveling in the arts, Brundage has an attitude of amateurism. His real main business or occupation is the Chicago-based construction tycoon of civil engineering. Brundage believes that the so-called profession only emphasizes technical proficiency, and often produces cold, stiff, and imaginary goods, but amateurs can be enthusiastic for a long time, not for money or utilitarianism, only for its own sake.

时间：2020年3月23日

采访对象：温方伊

采访人：姜阔

《蒋公的面子》

编剧温方伊采访实录

温方伊

南京大学文学院戏剧影视艺术系戏剧戏曲学专业在读博士，就读于南京大学文学院戏剧影视文学专业本科三年级时创作戏剧《蒋公的面子》。该剧于2012年5月 南京大学 110 年校庆期间在南京大学鼓楼校区大礼堂首演，于2012年12月启动社会公演，2013年开启全国巡演，2013年11月至12月在美国演出，现为南京江南剧院驻场剧目。2018年1月，温方伊改编自金宇澄同名长篇小说的舞台剧《繁花》第一季在上海美琪大剧院首演。



UP FOR THE CHALLENGE?

Join the basketball playoffs!

《繁花》剧照 © 温方伊

姜：最近因为疫情，放了一个特别长的寒假，请问你在家都有什么安排？有网课吗？

温：我主要是准备毕业论文，已经没有课了。

姜：我还蛮好奇戏剧专业去黑匣子（南京大学黑匣子小剧场）上的实践类的课程怎么办的。

温：那种课上不了的就只能先上理论课了。实践类的课本科和硕士有，博士期间就没有了，因为博士都是学术类的。

姜：你会关注最近新冠肺炎的新闻和自媒体吗？

温：会，这个也比较正常，这种情况下没人会不关心这个问题的。

姜：你会考虑以后创作与这次疫情相关的剧，或者写文章，或者参与相关的表达吗？

温：目前还没有这种想法。因为这个题材我觉得现在还没有到时候，未来的话要看情况。像非典已经过去那么多年了，但是现在看来，反映非典那个时期的艺术作品没有什么很优秀的。限制也比较多。

姜：你们当年的学年论文是可以自己选择学术论文类和创作类的吗？

温：是的。南京大学戏文专业的本科教育的面比较广，从理论到实践，戏剧戏曲，电影电视都有涵盖的课程，有必修有选修课。大家进学校之后，就会逐渐找到自己比较感兴趣的方向。像我的导师吕效平老师说的，有一些同学在他的舞台剧写作课上，可能成绩并不太好，在电影电视实践类的课上表现比较好的话，他就可以在自己的课上放他一马。（笑）《蒋公的面子》其实是我的学年创作，基本上学年创作和毕业都可以选择是写剧本，拍个片子，还是做剧场策划，或者写理论文章，都是可以的。

姜：我看到你以前的采访说，是吕效平老师建议你写和校史有关的主题，因为正好有校庆。

温：当时是我和另一位同学，刘天涯（现为台湾盗火剧团驻团剧作家），一起选吕效平老师当（学年创作）导师，我和她都属于在舞台剧写作课上表现比较好的，吕老师就给我们两个分别布置了不同的题目。因为2012年是南大110周年校庆，学校就希望校庆期间我们这个专业能出一些成果，吕效平老师就打算排几个戏。我和那位同学就拿出我们的学年作品，排成戏在校庆期间上演。

姜：那其实是很巧的事？如果是其他时候的学年作品，会得到什么样的支持呢？也会很快上到舞台上吗？

温：我是属于正好赶上了。一般的话无论是学年创作还是毕业，我们都是一个剧本交上去，当然最好的结果就是老师们觉得你可以毕业了，至于能不能在学校里面排出来，就要看情况。第一，南京大学是没有配套专业的。不像上戏中戏有导演、表演、舞美专业去配套，我们的演员来源主要是在职的艺术硕士，包括在考的、在读的和已经毕业的。他们有很多本身已经是演员、导演，经过一些专业训练。主要是吕效平老师在操作这个南京大学艺术硕士剧团，他觉得这个本子，第一非常好，可以排演；第二，我们有条件，正好有可能找到一些演员演这个戏的话，就会把这个剧本演出来。



《蒋公的面子》剧照 © 温方伊

姜：我看到南京大学艺术硕士剧团也经常排一些戏，这个是他们必修的课程呢，还是课余的活动呢？

温：这个剧团是属于我们这个专业的。因为很多在职艺硕，毕业的时候要排毕业戏。他们本身就是专业出身，最好的方式就是让他们用实践，比如演一台戏来毕业。既然他们有这个需求，南京大学就成立了这个艺术硕士剧团。演《蒋公的面子》的时候，我们就把这个剧团在栖霞区注册了，相当于它有了一个演出资质，可以正式在外面演出。吕效平老师一直有一个愿望，希望能有固定的演出时间，一学期固定地演出几部戏，到了近几年，终于实现了。周末剧场几乎每个周末都会演了。演的就是我们学生的本子，或者已经毕业的校友的本子，还有一些我们比较喜欢，然后谈版权来的本子。除了这些情况，还有艺术硕士要毕业，就要交出作品，也会以南京大学艺术硕士剧团的名义在学校演出。

姜：当时《蒋公的面子》在南大演出，选演员的时候，来源也是这些人吗，你们在校园里招募其他的人了吗？

温：当时是吕效平老师找了在职艺硕毕业的，演时任道的周雨老师，他是中国传媒大学南广学院表演专业的老师。吕老师找到他，让他凑了一个班子，他找的基本上是在南广的同事，这些同事里面演夏小山的演员（赵超），当时正好在我们学校读在职艺硕，还有演卞从周的演员（高仲伟）当时正好在考我们的这个艺硕。

姜：我知道的是《蒋公的面子》后来还改版了一次？

温：改版了两次，基本都是舞美上的调整。因为我们最早演出的时候在学校里演，成本也很低，时间也很紧张，就排了半个月。舞美很简陋，导演也很仓促，非常粗糙的一个排演过程，很快就搬上舞台。后来因为全国巡演，开始真正商演了，我们就觉得要把舞美提升一下，在导演上也要更加精致一点，就有了第二版，主要是用的多媒体比较多。后来因为商演比较成功，我们也有了一点钱了，就和台湾的国立中央大学的周慧玲老师合作，她来做复排的导演。她带着团队，包括灯光设计、舞美设计和音乐设计，一起过来，排了第三版的《蒋公的面子》。

姜：如果现在让你回忆一下，除了吕效平老师的舞台剧写作，还有什么课程对你的影响特别大吗？

温：那就是剧场实践课了吧。那门课程从大一就开始了，我这届本科生大部分都是并不知道这个专业是干什么的就进来了。因为我这届是南大第一届从大一开始招收这个专业的学生。以往是只有硕博，后来有了本科生，也是大二从汉语言文学专业分出来的。09年是专门从大一开始自主招生，所以我这一届大部分都是冲着南京大学来的，而不是冲着这个专业来的，很多人并不了解这个专业做什么的，我们大一刚进来的时候都有点不知所措。然后大一就有表演实践课。作为曾经在中学只会读书的人，突然接触到了剧场，一群人在一起排一个戏的过程，对我来说是一种全新的体验。

姜：南大戏剧影视文学开的课程，和中戏上戏有什么差别吗？

温：中戏上戏也有戏文专业，要比较这个专业的話，我们的特点主要是课的面非常广，什么都上。另一方面，我们的优势主要还是在文学。我们在影视上的器材或是师资，都不像上戏他们有那样的优势。我们的特色是我们本科会和汉语言文学专业一起上课，像中国古代文学，中国现当代文学，还有外国文学课，我们都是和他们一起上的，和文学专业的老师和同学接触比较多，还是打下了比较扎实的语言文学的基础。

姜：你可以介绍一下为什么把《繁花》搬到剧场吗？是你选了他，还是他选了你？

温：他选了我，我觉得我是没有资格选他的（笑），它是一个沪语小说。对方通过吕效平老师找到了我，我当时也很惊讶，我以为《繁花》会找一个上海编剧，而且正常应该找一个年龄比较大的，和金宇澄老师同一辈人的，可能比较合适。后来我和他们聊了，确实他们的第一选择是上海编剧，但是找了很多编剧之后，感觉都不是很适合，后来就找到了我。我之所以接这个戏，第一是因为我很喜欢这本小说；第二是我觉得这本小说里面，有一些情节非常有画面感，让我觉得我是可以在舞台上把它呈现出来的。

姜：现在上演了很多场吗？
温：大概有100场吧。它是一个沪语话剧，演出的地点也很受限制。《蒋公的面子》成本低，即使换了版本，增加了舞美，一共也只有四个演员。成本低的话就更适宜在全国各地演出，各地的剧场也比较喜欢接这种演出。《繁花》是个大制作，它对剧场的要求比《蒋公》高很多，它有转台，而且演员人数也多，几十个人。阿宝、沪生、小毛这三个主要的男性角色都在舞台上，跟他们相关的人物就已经非常多了。

姜：那这个还蛮矛盾的，投入这么一个大制作，还没有换成普通话，为什么要选择沪语呢？
温：以前他们也想过要不要用普通话来演，但是他们觉得，一个是小说本来就是用上海普通话写的，他们觉得用沪语演出更能呈现出这本小说想要呈现的状态；另一个是近几年方言话剧开始有一些发展。比如香港话剧团近几年在大陆的演出非常多，粤语话剧，然后像《白鹿原》、陕西的方言话剧，也开始全国的演出，这几年方言话剧很成功的例子还是很多的。这可能也跟这几年外国话剧进中国比较多有关系，大家也比较习惯看字幕了吧。而且各个地方做一个戏，还是比较希望宣传一下地方特色、地方文化的。

姜：所以《繁花》有受到上海市政府的资助吗？
温：有，肯定是有。因为这种特别大投入的大型话剧的话，如果完全没有政府资助，是很难维持下去的。一般都会有一些基金之类的支持。

姜：你认为学术机构，尤其是南京大学文学院给你什么特别的支持或者限制吗？
温：戏剧在南京大学还是历史比较长的专业，理论研究也是比较强的，比较弱的就是实践类课程开设得比较晚。因为综合性大学都是比较偏重写论文、学术研究，现在我们得益于吕效平老师是一个不甘寂寞的人（笑），他特别希望我们能够多做实践。我们现在也有很多专业老师也已经意识到了，我们并不需要那么多写论文的人，也不是所有人都适合做学术研究，可能南京大学的好处就是，给的创作空间还是比较大的。《蒋公的面子》演出之前，我那个时候完全不知道还有审查这种事，我后来才知道，一个校庆剧，在演出的时候没有经过审查，其实是一件挺难得的事情。想一想的话，在南京大学校庆期间，演了一个戏叫《蒋公的面子》，还是挺敏感的（笑）。这种事情在部分高校肯定不可能发生。

姜：对，一些报纸或者期刊可能发不出来的题目，南大的硕士论文还是可以写，老师也不会觉得这个问题不能讨论，南大的这个传统还是挺珍贵的。
温：对，很珍贵。无论是商演，还是其他高校的环境，比起来南大的创作空间更大更自由，这就已经很可贵了。我也很感激本科时候和汉语言一起上中国文学和外国文学的课，我觉得那个对我帮助很大。可以说整个写学术文章的基础就是徐雁平老师（中国古代文学课任老师）教的。



Time: 2020.3.23

RECORD OF INTERVIEW WITH WEN FANGYI, PLAYWRIGHT OF THE FACE OF CHIANG KAI-SHEK

INTERVIEWEE: WEN FANGYI
INTERVIEWER: JIANG KUO

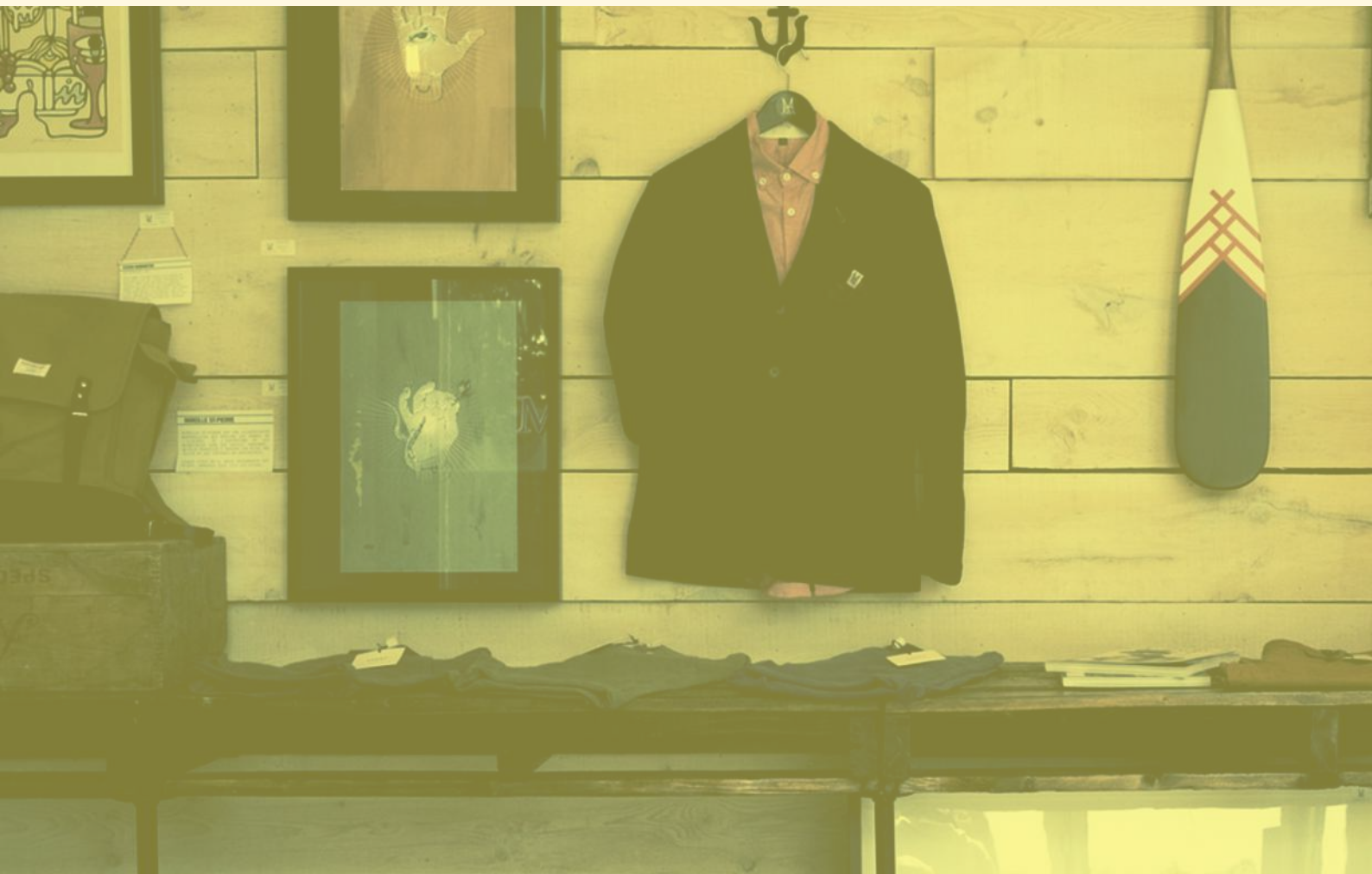
Wen Fangyi: Ph.D. in Drama and Dramatic Studies, Nanjing University. She wrote the drama *the Face of Chiang Kai-shek* when she was a third-year undergraduate. The play premiered in the Great Hall of Nanjing University's Gulou Campus during the 110th anniversary of Nanjing University in May 2012. The social performance started in December 2012. The national tour began in 2013. It was performed in the United States from November to December 2013. In January 2018, the first season of Wen Fangyi's stage drama *Fan Hua* adapted from the novel of the same name by Jin Yucheng, premiered at the Shanghai Maggie Theatre.

荒诞剧

// 娜拉

一场可以尽情脑补的博弈
——用研究贝克特剧作的经验聊聊
《孤寂棉田》

在英国读研期间，有幸排演了萨缪尔·贝克特（Samuel Beckett, 1906-1989）的三个短篇作品，一发不可收拾的痴迷于贝克特，并冒着无法毕业的风险选择了“贝克特和其作品的晦涩性战略”作为我的硕士论文选题。一年间，无比痛苦的读了近300本关于贝克特的各类著作，然而只能说，我终于触摸到了荒诞戏剧的皮毛。每一位荒诞戏剧家的风格都是不一样的，了解了贝克特也并不一定能了解热奈和尤内斯库。因为《孤寂棉田》的剧作家贝尔纳·玛丽·科尔泰斯（Bernard-Marie Koltès, 1948-1989）常被拿来和贝克特相提并论，也许两者之间是存在一定共性的。在这篇文章里，我就用研究贝克特的浅薄经验，聊聊我看到的《孤寂棉田》。



抽象性的台词，具象化的表演

不妨从容易看懂的地方入手

《孤寂棉田》如果单从呈现上看，讲述的仿佛是两个男人相遇在一处废弃荒芜的仓库，一个“商贩”想要做一个交易，将什么售卖给“顾客”。然而他们究竟是谁，身在何处，两人是否认识，交流的目的为何。观看完全剧，反而觉得越发扑朔迷离，并不像表象呈现的那么简单。《孤寂棉田》给我的第一观感是，它有着贝克特的内核和品味（Harold Pinter, 1930-2008）的外壳。相比贝克特的作品，《孤寂棉田》的可看性强多了。也许是因为导演设计的原因，虽然台词非常抽象，但演员的表演交锋确实非常具象化。



我参演的贝克特剧目剧照 © 娜拉

09

即便是荒诞剧台词也很重要！

只是要换个方法看待

如果觉得荒诞剧中的台词总是不知所云答非所问，完全可以忽略不看，那就大错特错了！剧作家不是导演，剧作家首先是用“文字”进行创作的作家，如果文字不重要，他们又何必写这么老长呢？台词即便不着边际，也是非常重要的！在贝克特的剧作中，他更是会非常严苛地限制演员的肢体行动——规定一个小小的光区，走几步怎么转弯都要规定地明明白白；或者让演员坐进摇椅，蹲到罐子里动都别动，或者就干脆露个嘴吧……在这样的情况下，台词是非常重要的辅助和信息来源，只是贝克特剧中的台词不能用理性来理解，而是要捕捉关键词，用感性去感受。

比较之下，似乎更有些品特的影子，品特作品中的人物通常会给观众“他们是谁”“他们在哪”“他们要干嘛”的三连问，而贝克特笔下的人物干脆连他们自己都向天发问“我是谁”“我在哪”“我要干嘛”。

因为导演加强了两位演员之间交流的具象化，所以他们的对话、争执和交锋是实打实的，他们细微的情绪变化，试图说服对方并主导局势的渴望都非常强烈。我们可以假想观众是躲在不远处偷窥两人的看客，因为距离太远，我们无法听见两人的对话，但通过两人的体态、表情、动作，我们可以去猜测和脑补对话内容，甚至可以说对话内容也许都不再重要，而重要的是两个人在争执，在交锋，在你强我弱的交战着，这两人之间本身就蕴藏着“悬念”——他们在吵什么？他们会不会打起来？那个弱勢方好像扭转了局势！他们会不会忽然掏出枪打死对方？而这种“悬念”可以很好地让观众入戏并渴望看下去。

通过演员的表演

细微的表情和肢体变化，高低姿态的转换，以及架子鼓的提示 -- 来搞懂场上发生了什么

在不参考台词的前提下，我们是否可以一定程度上弄懂场上发生了什么？导演运用了很多方法，帮助无法从台词中直接获取有效信息的观众用各种方法更好地弄懂发生的事情。

一开场，买家用一种谨慎、疑惑、紧张地身体姿态和精神进入表演空间。我们看到了什么？买家和所有观众一样，他似乎也是一头雾水，并不比我们对现状多了解多少。然后卖家进来了，他的肢体放松，带着一种看好戏的戏谑和自信满满吊儿郎当的态度，从他进来的那一刻，场上的姿态高低立见分晓——观众带入买家视角，处于低姿态；而似乎明了一切，带着目的上场的卖家，气势和力量上都处于上风。在买家试图逃跑的一刻，架子鼓模拟出急速跳动的心脏搏动声，这既是买家的心声，也激发了观众进一步带入买家情绪的紧张感。

在卖家高谈阔论，面对小鸡仔一样畏畏缩缩的买家不可一世时，忽然买家开始说话了，他的体态舒展了，言语变得坚定，买家的脸上开始显露出戏谑表情，仿佛卖家低估误判了什么。此时鼓手开始用鼓刷摩擦镲片，营造出怀疑、不安、紧张的氛围，此时的音效开始带入卖家，卖家的体态开始萎缩，表情变得不安狐疑，完全没有了一开始不可一世的自信和狂妄，观众的带入感和焦点也开始转移向卖家，此时场上的能量开始流动，高低姿态发生反转，弱者变强，强者变弱……

这样高低姿态的变化在全剧中发生过多次，因为架子鼓的带入，演员精湛的演技和导演细致入微的设计，虽然我看不到这两个人在说什么（别忘了我们在不远处偷窥，听不见他们说些什么），但这些不断反转变化的局势，非常吸引人，会让人迫切想知道，究竟谁才会是笑到最后的那个人，而他又是用了什么方法获得最后的胜利。

所以表演本身就就很精彩了，台词我们就可以完全忽略不看吗？NO，NO，NO。如果完全抛开台词，观众将永远无法明白剧作家的内心究竟想表达什么。

“捕捉关键词”也是《孤寂棉田》中很重要的一个点，当两人剑拔弩张时，或者高低姿态发生变化时，台词中的关键词可以很好地解释为什么。开场时高姿态的卖家一出现，他的台词中就反复出现“欲望”“购买”“提供”的字样，也就是说买家缺失了一些什么，他有“欲望”渴望着什么，而自己是“提供”的，卖家也会用戏谑的态度调侃买家的“骄傲”和自己的“谦虚”，这更像是一种讽刺，或者说，也许是当他们来到这个场景之前的状态。

而当两者交锋相对时，卖家多次提到“命运”“放弃”“命中注定”的关键词，而买家则提到“软弱”“死亡”“放弃”之类的字眼，且他们的表演更多表现出卖家劝说买家认命、服从、屈服，而买家则虽然对自己没有信心，却仍用最后的力量进行辩驳、反抗和挣扎。但是这些关键词并不是要提供任何理性理解的信息，如果观众可以更多从感受上理解会更加有助于体会到这出戏中两人博弈的本质。

在杭州站表演的版本中，导演阿兰·迪马尔（Alain Timár）要求删减了一些次要台词，我倾向认为这是不得已为之。比起观众全部将注意力集中在台词上而忽略了表演和导演设计，导演更希望保留关键语句，提供适当信息，并让观众不要忽略舞台呈现。我个人非常喜欢这位导演，可以感觉到这是一位对排演和呈现荒诞戏剧有经验有想法的导演，他非常了解科尔泰斯，并对《孤寂棉田》深有共鸣，而且融入了自己独特的理解。他在剧中所做的努力，可以帮助观众更好地走近和理解剧作家的意图和导演二度创作融入的思想。

可惜没能参加第一场演后谈，真的很想问一问导演是怎样给两位演员讲戏的，因为这两位演员一边说着这么抽象无意义的台词，一边却表演地非常具象，仿佛他们真的在说服压倒对方，这需要演员对自己所说所做非常有具象、强烈和明确的心理动机，不禁在想导演究竟让演员在说这些台词的时候脑补些什么呢？他们有没有设计出另一套潜台词供自己表演时使用呢？

在感性理解的基础上，尽情脑补

在全剧一开场，通过演员的表演和台词中的关键词，我开始脑补很多两者的关系，并从自己的经历和经验、直观感受和情绪记忆上寻找相似点。

一开始，我不禁想到了浮士德和墨菲斯特。《孤寂棉田》中的两人就仿佛是有所欲求的浮士德和引诱浮士德做交易的墨菲斯特。渐渐地，两者似乎又变成了希腊悲剧——命运的使者宣布了主人公最终的失败和死亡，并希望他放弃反抗乖乖认命，而主人公却在用自己的方式争辩、反抗，试图为自己的存在辩驳出一个意义……之后我就发现，这一出戏有太多可以脑补和想象的关联——哈姆雷特“活着还是不活”的终极发问，善与恶的交锋，存在是否有意义的争论，一次抑郁袭来时痛苦的挣扎或无力的放弃抵抗，只要是内心有过挣扎纠结的经历，都可以带入进这一出剧中。从自我经验和通感出发，再渐渐靠近剧作者的内心意图。

荒诞剧有可能是哗众取宠
也有可能真的是无从表达的呐喊

—有人问过贝克特，戈多是谁？你的《等待戈多》到底想表达什么？
—贝克特答，我要知道我会写进剧本里，我没写是因为我也不知道。

那些傲娇满满直男癌的荒诞剧作家，到底是在哗众取宠，无病呻吟，还是真的有话要说？如果有话要说，为什么不好好说，非要让大家看不懂呢？

世上有抽象画作，有写意诗歌，有音乐，有舞蹈，有各种各样的艺术表达。艺术家试图用不同形式来表达更深层次的思考、情绪、疑问和哲学命题。如果，一个艺术家总是为“人的存在究竟有何意义”困扰，他试图用尽一切方法学习求解而不得，他逢人便问“你觉得活着是为了啥啊”的问题，以至于被大家认为是疯子；可这种求而不得的痛苦始终困扰着他，他觉得不找一种方式发泄出来无法平复他的痛苦，他觉得世人都活在混沌失智之中，他要唤醒世人，要引得大家一同思索，只有在痛苦中思索才是清醒的，才能终有一日找到存在的终极秘密……那么，然后他就开始写荒诞剧了。

但谁能保证这不是真的呢。多年前我也曾尝试创作一出荒诞剧，结果被教授评价“立意不错，缺乏力量”。这也给我很大的启发，那么您觉得对于荒诞剧来说，什么是“力量”呢？

A G C E B

F S J I U K

L H R U P

Q D S I M

T W X O Y

A SHORT REVIEW ON THE IN THE SOLITUDE OF COTTON
FIELDS WITH THE EXPERIENCE OF STUDYING

BECKETT'S PLAYS

// NA LA

While studying in the UK, I was lucky enough to rehearse three short works of Samuel Beckett (1906–1989) and became totally obsessed with Beckett's plays. Every absurd dramatist has a different style, and knowing Beckett does not necessarily mean you know Genet and Ionesco. Because the playwright Bernard-Marie Koltès (1948–1989) of *In the Solitude of Cotton Fields* is often compared to Beckett perhaps there is a certain commonality between the two. The play has abstract lines and a concrete performance. Is it possible for us to understand what happened on the field to a certain extent even without referring to the lines? The director has used many methods to help viewers who cannot directly obtain effective information from the lines with a variety of methods to better understand what is happening. But this doesn't mean that lines are not important in absurd drama. On the contrary, they are very important, you just need to see it from a different perspective. One of my thoughts after reading many absurd dramatic scripts is that, absurd drama may be a sensation, but it is also possible that the purpose of it is that it is a form to express something when there is really no other way to express it.

梦露最后爱过的男人—— 剖析美国梦的剧作家阿瑟·米勒

// 王玉成

也许是炒作，也许是事实，玛丽莲·梦露在如今仍能被称作“男人们的梦中情人”，她的性感美丽注定在世界影史留下了共同的回忆。而作为玛丽莲梦露最后一任丈夫，美国20世纪戏剧三大家之一的阿瑟·米勒（ARTHUR MILLER，1915-1905），又是如何吸引了佳人的芳心？

阿瑟·米勒1915年出生于美国纽约曼哈顿区的一个富裕的犹太家庭，父亲是一个成功的商人，然而美国三十年代经济大萧条却给他的家庭带来了重创，“他的前半生几乎就是二十世纪上半叶的一部微缩美国史”。少年时代的环境落差和社会磨练，使米勒有了更多在底层生活的经历和观察，这大概也给他随后创作生涯里从底层小人物出发的创作风格奠定了生活基础。后来，米勒进入密歇根大学学习新闻学和英语文学专业，在校期间便在戏剧创作上崭露头角，创作了人生第一部戏剧《并无恶人》。

阿瑟·米勒的作品是现实主义手法的悲剧作品，他将普通人作为戏剧主角，以小人物挣扎式的人生来反映残酷现实。小人物不能主宰现实，只能在这样的环境里靠自己的方式挣扎地活下去，并最终归为时代的牺牲品。1947年其成名作《都是我儿子》登上舞台，该剧讲述了一个想发战争财的工厂主因提供劣质飞机引擎而造成多架飞机失事及其儿子的死亡并引发相关人性与道德的思考的故事，凭借此剧米勒获得了托尼奖的最佳剧作者奖。六个月后，米勒又写出了中国观众熟知的剧本《推销员之死》，这部剧被认为是对当时资本主义背景下的美国梦极其严厉的批评，那时社会氛围里的美国梦告诉每一个美国人，通过自己的努力就可以获得成功甚至成为富翁。剧中的推销员威利·洛曼热爱事业、关心家庭，这样一个努力的人却因经济危机而使晚年生活贫困潦倒，即便在如此境况下老人还想通过自己的死换来保险金留给家人。在这部剧里，小人物无法抗拒社会危机，只能接受带来的事业与家庭的毁灭，最后通过自己的死亡来试图挽回一切。也许死亡不是可怕的，导致死亡背后深刻的社会背景才是最可怕的。该剧使米勒获得了普利策奖，其在世界各地的演绎次数也达到了七百多次。1983年，米勒曾受邀来到中国指导排演，同年公演大轰动，“成为中美关系解冻之后两国戏剧交流史上最重要的事件”。

1953年，冷战达到高潮，米勒创作了《萨勒姆的女巫》（又名《熔炉》），该剧故事源自美国殖民时代株连无数人的“逐巫案”。米勒借由对巫术的恐惧，影射五十年代麦卡锡参议员对所谓共产党同情者的镇压和迫害。因反对美国的极右翼麦卡锡主义，米勒被誉为“美国戏剧的良心”。正如米勒本人曾说的：“艺术应该在社会改革中发挥作用。伟大的戏剧都向人们提出重大问题，否则就只不过是纯艺术技巧罢了。我不能想象值得我花费时间为之效力的戏剧不想改变世界。”

艺术之高于生活，大概是艺术的包装使生活获得了登上大都会舞台的门票。人人都有看戏的兴趣，却不一定有面对生活的勇气。可是在大都会看戏的人啊，那被搬上舞台的底层生活，除了获得掌声和成就了剧作家之外，是否也会让那些人的目光投向底层的生活，也未知呢。

AMERICAN D

AMERICAN R

AMERICAN E

AMERICAN A

AMERICAN M

AMERICAN A

AMERICAN E

AMERICAN R

AMERICAN D

艺术介入政治：俄国艺术先锋派与柳波夫·波波娃的戏剧舞台设计：

塞萨洛尼基国立现代艺术馆观展记

// 王婷儿



第一部“未来主义”歌剧《战胜太阳》（Victory over The Sun, 1913）剧照 © 图片来自pinterest.com

柳波夫·波波娃（LIUBOV POPOVA, 1889-1924）是19世纪末-20世纪初的俄国现代艺术家。今年2月，笔者参观位于希腊北部的塞萨洛尼基国立现代艺术馆时，有幸看到其作品的临展。展览的作品皆是希腊裔俄国艺术收藏家乔治·科斯塔基斯（GEORGE COSTAKIS, 1913-1990）的个人私藏，他出于个人兴趣，在苏联期间秘密收集了诸多先锋派艺术家的作品，才使它们得以保存至今。

柳波夫·波波娃与俄国艺术先锋派

在沙俄末期、苏联政府成立早期，艺术还没有沦为意识形态的工具，它成了诸多先锋派艺术家大胆尝试的舞台，许多俄国艺术家受到欧洲大陆的现代艺术思潮影响，又创造出独具风格的艺术流派：至上主义（SUPREMATISM）、构成主义（CONSTRUCTIVISM）、俄国未来主义（RUSSIAN FUTURISM）、立体未来主义（CUBO-FUTURISM）、ZAUM派、新原始主义（NEO-PRIMITIVISM）等流派轮番登场，应接不暇。这些艺术流派后又对欧洲大陆的现代艺术产生影响，德国20世纪20-30年代的先鋒艺术学校包豪斯（BAUHAUS）就曾深受俄国先锋艺术影响，俄国艺术家康定斯基（WASSILY KANDINSKY, 1866-1944）曾在此执教，深受构成主义影响的犹太艺术家莫霍里·纳吉（LASZLO MOHOLY-NAGY, 1895-1946）也将此引入包豪斯的艺术教学体系中。

在20世纪风起云涌的现代艺术思潮里，艺术以各种形式介入、表达政治，艺术家们不断打破原有的艺术模式——古典艺术所追求的纯熟画法和审美规则——将艺术作为自己社会参与、表达思考的媒介。这一过程也带来了艺术审美方式的革新，其中，戏剧作为重要的大众艺术形式，现代艺术的触角也自然延伸至此。

塞萨洛尼基国立现代艺术馆中展览的艺术家柳波夫·波波娃，正是出现在这一时期的先锋派女艺术家，俄国先锋艺术的中坚力量之一。她个人的早期艺术风格受到法国野兽派和立体主义影响。在1912-1913年间，在巴黎游学的她第一次直接接触到立体主义，被这种风格从作画构成形式而非作画内容出发的视角所激发，这一影响促成了她日后作品中“在形式上极简”的创作理念。回国后，她先是受到至上主义运动（SUPREMATIST MOVEMENT）的影响，后来又参与到构成主义的艺术思潮中。

先锋艺术介入戏剧舞台

在20世纪早期艺术大胆介入政治的年代，左翼思潮曾深深地影响了俄国的先锋派艺术家们。尤其在十月革命之后，他们与执政的布尔什维克党共享的社会理想——借由大众参与实现理想的社会/艺术形态——使这群艺术的弄潮儿大胆介入政治参与。“实用主义”成了他们践行艺术的重要美学理念。一些艺术家们很快找到了新的土壤，将戏剧舞台这一受众较广的平台作为自己介入社会的渠道；各种各样的艺术风格被运用于剧场中，剧场成为先锋艺术家们实验的温床。

1913年，世界上第一部“未来主义歌剧”《战胜太阳》（VICTORY OVER THE SUN）在圣彼得堡上演，其戏服由艺术家卡济米尔·马列维奇（KAZIMIR MALEVICH, 1879-1935）设计。虽然此剧奇异的风格并未得到观众的理解反而激怒了观众，但马列维奇并未感到气馁。本次的舞台设计为他日后创作作品《黑方块》（BLACK SQUARE）奠定了基础，他由此开始形成其基于至上主义的断裂式视觉语言。在舞台上，几何碎片在无限的空间里飞舞，成为他对“纯粹艺术感的至高无上”的追求。



而弗拉基米尔·塔特林 (VLADIMIR TATLIN, 1885-1953) 于 1913-1915 年为歌剧《沙皇的一生》(A LIFE FOR THE TSAR) 设计的戏服, 则与马列维奇的设计风格形成强烈对比。与马列维奇舞台中制造的动态化碎片不同, 塔特林运用带有弧线和棱角的几何图案设计的戏服, 成为他日后构成主义创作的开端。

弗拉基米尔·塔特林为歌剧《沙皇的一生》(A Life for the Tsar) 设计的戏服
© 图片来自pinterest.com



柳波夫·波波娃为经典戏剧《罗密欧与朱丽叶》(Romeo and Juliet, 1921) 设计的戏剧舞台 © 图片来自网站art.com

到了 1920 年代, 柳波夫·波波娃更完整地介入了戏剧舞台的设计。她于 1921 年为戏剧《罗密欧与朱丽叶》(ROMEO AND JULIET) 设计了富有构成主义风格的戏剧舞台与戏服。1922 年, 她与另一位艺术家弗谢沃洛德·梅耶荷德 (VSEVOLOD MEYERHOLD, 1874-1940) 合作, 为戏剧《绿帽王》(MAGNANIMOUS CUCKOLD, 由 F. CROMMELINK 导演) 设计了戏剧舞台与戏服。根据构成主义艺术的理念, 波波娃在舞台设计时省去了装饰性角色与布景的审美效果, 以一个舞台形状的巨大动态表演装置所取代, 这一装置不仅能发挥传统舞台的功能, 还能使演员在舞台上灵活移动。而梅耶荷德设计的戏服依据生物力学方法, 将戏剧角色的特征简化为类型、情感与心理经验, 他们摆脱了古典戏剧中角色发展所依靠的向内的个人化情感过程、与外在形象的英勇, 以身体带动行动作为工具进行表达。借此, 戏剧人物卸下了古典戏剧里沉重笨拙、装饰性强的戏服, 取而代之的是极具功能性和情感张力的立体 - 未来主义戏服。这一切, 搭配以波波娃的舞台布景, 为戏剧表达创造出一种新的叙事维度。



在波波娃和梅耶荷德的戏剧设计中，舞台上几乎所有的道具皆来自于日常生活，你可以看到身着工人制服的演员在舞台上登场。这构成了1920年代所主张的“左翼戏剧”表达方式，它基于1920年代的真实日常生活，表现了艺术家试图借此努力将戏剧从“专业爱好者构成的盛大表演”转变为“工人自发的表演”的尝试。在波波娃为另一部戏剧《混乱中的地球》（1923年，由M. MARTINET导演）制作的舞台设计中，其宣传意味增强；戏剧内容根据苏联红军在十月革命中的行动所改编，舞台表达上则加入大幅的如“自由、平等、友爱”（LIBERTY, EQUALITY, FRATERNITY）宣传口号，以无修饰性的朴素印刷体表现。这些元素，都可看出波波娃舞台设计中的“构成主义”风格。

被收编OR被遗忘

看到这些作品，笔者不禁发问：俄国先锋派艺术的政治参与如何可能？我们大抵可以从中看出一些日后社会主义样板艺术的滥觞，可它们分明又是不同的；它们大胆、革新、带着强烈的实验性和社会关照，以及艺术家独特的自我意识。这些尝试打破了传统艺术、戏剧舞台的固有审美和局限性，以夸张的手法激发观众的能动性 and 参与性，其中的一些影响仍延续至后来的艺术与戏剧舞台。

1924年列宁去世。随着斯大林的登场，他一改往日列宁对先锋艺术的宽容态度，于1932年将社会主义现实主义（SOCIALISTIC REALISM）作为苏联官方认定的审美标准和文化政策。国内的先锋派艺术家很快受到打压，其尝试戛然而止。但俄国先锋派艺术对世界现代艺术的影响尤清晰可见。当我们早已熟悉甚至厌倦了被社会主义收编的政治宣传画、现实主义戏剧、小说这样的“样板艺术”之后，谁还会想起来早期那些大胆的艺术实验呢？

参考资料：

来自塞萨洛尼基现代艺术馆的展览说明，及RUSSIA'S STAGE REVOLUTION: WHEN THEATRE WAS A HOTBED FOR IMPOSSIBLY SPACE-AGE DESIGN, OLIVER WAINWRIGHT, THE GUARDIAN, 15 OCT 2014.

[HTTPS://WWW.THEGUARDIAN.COM/ARTANDDESIGN/2014/OCT/15/RUSSIAN-THEATRE-DESIGN-REVOLUTION-AVANT-GARDE-V-AND-A](https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/oct/15/russian-theatre-design-revolution-avant-garde-v-and-a)

《绿帽王》（Magnanimous Cuckold, 1922）剧照 © 图片来自 researchgate.net

A BRIEF TALK ON THE
DRAMA CREATION OF
COMEDY

Master

Moliere

In his old age, Molière was like an old man telling you the drama carefully and tenderly. These dramas often contain very deep thoughts, and of course there is no lack of skills. You can see one or two sentences in the mouth of a character inadvertently, see the world's various attitudes and life philosophy, see the true feelings of Molière, and see as a great playwright thinking and sympathy.

In Moliere's life, he produced a total of 37 plays. Citing the perspective of the translator Xiguang Xiao, at least half of the thirty-seven dramas are masterpieces, and the quality of the remaining half are scripts beyond the reach of comedy writers nowadays. As a dramatist, in a sense, it can be said that so far, not only in France, but also in the world, there is no greater comedian than him.



Molières Truppe, 1670 © attribué à Voiti

浅谈喜剧大师莫里哀的戏剧创作（下）

// 布达

莫里哀到了晚年，犹如一个老者在对你细心、温柔的述说着戏剧。这些戏剧里往往都蕴含着十分深邃的思想，当然也不乏炫技的成分。你能够从他不经意间某个人物的嘴里吐露的一两句话，看到世间百态和人生哲理，看到莫里哀的真情流露，看到作为一名伟大的剧作家，对人类文明的思考和同情。

《布尔乔亚贵族》是这个时期较为精彩的一部芭蕾舞喜剧。根据一些经济学派，尤其是马克思主义为社会所做的阶级划分，剧名提到的布尔乔亚实为资产阶级，是富有阶级之一，也是资本主义社会的统治阶级。创作这部喜剧应当是受到了当时社会思潮变迁的影响，资产阶级新贵大面积地崛起，生活物资极大富有，促使他们希望改变自己的社会地位，并获得与之匹配的社会声望。在之前莫里哀嘲弄的《乔治唐丹》中，我们已经发现当时有钱的新贵族，如富有的农民乔治唐丹，通过与没落的旧贵族联姻，以此来实现阶级的流动和跃迁。但与此同时，作为一名贵族应有的气质和教养，并没有在这些新贵族身上得以体现。二者之间的不协调，正是莫里哀要深刻揭露与讽刺的，这些德不配位、名不副实的新贵族们不仅缺乏教养，还喜欢附庸风雅、自以为是，他们是当时社会上普遍受人嘲笑的社会群体。

在《布尔乔亚贵族》里，当时不学无术的知识分子，如哲学教师、音乐教师、舞蹈教师、剑术教师等，人物形象有些类似于我们今天刚从校门中毕业的学生，戴着一份职业的帽子，对自身的职业知之甚少，爱慕虚荣，同布尔乔亚一样，对财富和名声的渴望使他们对职业的追求和理解极为匮乏。一边夸夸其谈着卖弄着自己的学问，一边形同虚设、毫无建树。这种德、才不配位的教师，布尔乔亚贵族们不仅不能识别，而且还引以为师，礼待他们，企图从他们的身上学会如何成为一名贵族，真是滑天下之大稽。

当然，《布尔乔亚贵族》作为一部芭蕾舞喜剧，少不了诗歌、舞蹈、音乐，也少不了爱情。爱情在莫里哀的戏剧中无处不在，熟悉莫里哀戏剧的人，单看人物列表和名字，就能猜出大致的情节和结局。爱情中双方的追逐和打闹，为这部喜剧添加了不少笑料和激情。剧中的布尔乔亚贵族儒尔丹先生不愿让自己的女儿吕茜尔嫁给一位身份不是贵族的人，即使对方是她的真爱。年轻人通过机智的伪装和身份替换，在儒尔丹太太开明的支持下，吕茜尔总算得以选择跟自己所爱的人结婚，儒尔丹先生也不得不接受这样一种既成事实，故事在一段意味深长、耐人寻味的芭蕾舞中欢快乐幕，迎来了大团圆的结局。

莫里哀仅有的一部芭蕾舞悲剧《普茜谢》，是他应路易十四之命，写的一部皇家庆典悲剧。关于这部剧，由于宫廷留给他写作的时间远远不够，因此也并非出于一人之手，而是他和悲剧诗人高乃依共同完成。剧中华丽典雅的诗句、曲折美妙的咏叹、装饰恢弘的布景、大开大合的桥段，都像极了一个国家最高规格的庆典，像盛世时的高雅艺术，充满着雍容华贵的色彩。这部剧的内容取材于古希腊神话，和《昆菲特里翁》不同，剧中的主人公普茜谢是一位能够令神都感觉到羡慕和嫉妒的尤物，不但剧中的众多女神，甚至维纳斯女神都嫉妒她的美貌，而且她的儿子爱神丘比特也爱上了她，皇宫中的众多王子，都纷纷表达了他们对普茜谢的爱慕。结尾路微让人有些诧异，丘比特的愤而现身，普茜谢的死而复活，维纳斯的恨而宽恕，都让人感觉到是有一股神奇的力量，在主导着这样一个悲剧朝大团圆的喜剧迈进，很难令人信服。

《斯卡潘的诡计》和《艾斯卡尔巴萨斯伯爵夫人》貌似是莫里哀写给平民百姓看的芭蕾舞轻喜剧，前者讲述了一个仆人为他的主人寻求美好的爱情，设计弄弄贵族，遭受惩罚，最后得到众人宽恕，爱情圆满的故事。后者则讲述了浪荡虚荣的伯爵夫人和她儿子寻求爱情的故事，篇幅很短，像是幕间剧，虽受老百姓的喜爱，但对于一些当时有见识的人如布瓦洛来说，这两部喜剧写得过于轻浮，不够出众。

莫里哀晚年的两部收官之作《女学究》和《没病找病》，是我认为在整个莫里哀晚年剧作中，写得最好、最具艺术价值的两部剧。有人说，前者故事内容有些枯燥，正如剧的名字“女学究”，人物的对白和情节在大段大段地讨论着哲学，有文华有教养的女性在各自发表自己对于爱情的观点，所以取名女学究。对这个看法我不置可否，值得一提的是，在这部戏里面，你可以读到不同的女性对于爱情的论述，女学究代表阿耶芒德占据了绝对的主导地位，她和她的妹妹亨利埃特、姑妈菲拉曼特、母亲都有着截然不同的恋爱观，某种意义上，她们都代表了不同恋爱观的群体。有教养有文化的阿耶芒德得知妹妹亨利埃特要抛弃“处女”的身份而想结婚时，立马便认为这是一种庸俗的打算，是一种低级的精神状态。在她的心目中，哲学就是全部的爱情。令人可笑的是，当阿耶芒德的追求者克利唐德表面上追求她实际上是追求妹妹亨利埃特时，她感性和辛酸的一面也立马显露无疑。除了这些人物，剧中对那些空有学问却极度肤浅的人，也进行了尖锐刻薄的讽刺。他们最后不仅没有得到爱情，还在众人观念的转变中，尝到了苦头，可谓是自作自受。

《女学究》刚上演的时候，观众不十分理解，直到第二次演出结束，国王对其表示肯定，才引发了那段有名的莫里哀轶事。当时的国王问布瓦洛，谁是现时代最伟大的作家。布瓦洛说出了莫里哀的名字。国王想不到就是他，但是，他觉得布瓦洛总比他认识得清楚些。这些话一传出后，莫里哀的荣耀就达到了顶峰。

《没病找病》或名《无病呻吟》是莫里哀“生前”的闭幕演出，莫里哀在剧中亲自扮演没病找病者阿尔冈，由于“太投入”“太像”，从而在演出结束时噁了气，令人唏嘘不已，大为惋惜，一代天才喜剧家自此落幕。话说回来，这部剧的内容有些出乎我的意料，名为喜剧，结构上却在序幕和幕间掺杂着大量的诗歌、舞蹈、音乐，每一幕的布景也十分华丽，故事和题材也非常吸引人，还针对当时落后的医学，古代的医术进行了挖苦和讽刺。让人联想到启蒙时代的科学理性精神，不单让那些陈旧思想，以及那些心口不一、名不副实的知识分子受到了充分的革新，也让当时迂腐的社会观念，得以被摆在舞台上公开处刑，可谓劈开人性弱点的手术刀。

值得一提的是，当时名不见经传的布雷库尔，写了一部《莫里哀在阴曹受审》，这部剧综合了莫里哀深受人们欢迎的几部剧中的人物，采取一种魔幻和表现的形式，对莫里哀做了中性的评价，也为莫里哀的戏剧做了概括，为之进行了强有力的辩解，感兴趣的人可以去搜寻来看看。

莫里哀的艺术观点和创作实践，反驳了当时文艺理论家布瓦洛在《诗的艺术》中提出的大诗体和小诗体之说，大诗体是史诗、悲剧和喜剧，其他诗体是不能登大雅之堂的小诗体。同亚里士多德一样，布瓦洛认为大诗体也有等级高低之分，悲剧的地位比喜剧高一等。关于悲剧和喜剧的地位，莫里哀在《妻子学校论战》中做了详细论述，前面我也有提及，这里不再赘述。核心思想是喜剧虽然不如悲剧严肃，但同样对人物进行了精准刻画，并且喜剧由于要让正经的观众发笑，在遣词造句和布局上，比悲剧更加困难，具有同样不可替代的价值。

关于喜剧的源流和功能，莫里哀在《伪君子》前言中提到，它发源于宗教，具有悲剧无法具备的人性揭露和纠错能力，还具备娱乐效果，是人类一种不可多得的纯正的艺术；关于喜剧的法则，莫里哀的人物刻画堪称教科书级别的典范，可以和英国的莎士比亚和狄更斯、法国的巴尔扎克相媲美。他笔下的人物能三言两语抓住性格特征和主要形象，让读者和观众在最短的时间便能有所体会。他刻画的手法相当巧妙，崇尚自然、质朴的描绘，取材于现实生活，非常逼真，却又有所升华，能够将这一类人的喜剧性格浓缩在纸上。

作为一名剧作家，莫里哀刻画或修饰剧中人物用的是情节和语言。他的戏剧技巧如此之多，以至于你能从他的剧作中学习很多有趣、精妙的结构技巧。莫里哀的创作能力极强，不仅横跨宫廷剧、芭蕾舞剧、滑稽闹剧、即兴喜剧、牧歌喜剧等，能够随时应召宫廷要求，写出优美的出游论述和优美的诗句，深受社会各个群体喜爱，而且还能同时处理好悲剧，涉及到的题材和内容都很广泛，包括社会的方方面面，对于时代的认知和把握，对新艺术形式的瞻仰也很强。这里我只举一个小例，莫里哀敢于在戏中戏里，亲身扮演“自己”，来回应当时社会对他的评论，不管从哪一方面看，都是难得的天才，令人为首是瞻。

回顾莫里哀的一生，年轻时在外艰辛闯荡，违抗了父母的意志，漂泊了整整十三年，历经千辛万苦，终于在剧作上有所突破和成就，回到巴黎，又不得不面对宫廷和艺术的两难抉择。丰富的人生阅历，让莫里哀能够深入下层、接触民众，从他们那得到一些真实的反馈；多年的学习成长，也让莫里哀逐渐成为一位学识渊博、通达事理之人。他的剧作兼顾文学性和艺术性，即使一部简单的短剧都可圈可点，是实实在在的从群众中来，到群众中去的戏剧，是真正的大戏剧家、大艺术家。

在莫里哀不算长的一生里，现在我们能够看到的一共是三十七部剧作。引用翻译者肖燕光的观点来看，这三十七部戏剧作品中，至少有一半是无可比拟的杰作，其余的另一半则有许多剧本是后世喜剧作家所不能企及的。同时期的悲剧作家高乃依已有年轻的拉辛与之并驾齐驱，但作为喜剧作家，某种意义上可以说，到目前为止，不仅是在法国，就是在世界范围内，也没有出现一位比莫里哀更伟大的喜剧家。



„Karl! hast du hier nicht noch ein Täschchen? — gib mir's raus! du — Galgenstrick.“
 Iffland als Kammerrath, Fegesack u. Labes als Pfeil, sammtliche Bedienten.
 in dem Lustspiel
 Der Geizige.

Wien bei F. Weise Franz. Nr. 14

文艺复兴时期的 欧洲戏剧

意大利篇

// 赵昭

世纪初，一场呼吁人性解放和反对宗教压迫的思想文化运动正在意大利的新兴资产阶级中不断酝酿着。两个世纪后，这场声势浩大的思想文化运动已蔓延至整个欧洲，其对于欧洲各国在艺术，建筑，哲学，文学，音乐，科学技术，政治，宗教以及智力探究等领域都产生了深远的影响，这场思想文化运动也因此成为划分欧洲文明新旧纪元的最重要的标志。这就是举世闻名的“文艺复兴运动”。

作为“文艺复兴运动”运动中的急先锋，意大利对于欧洲戏剧的发展产生了深远的影响。1453年，君士坦丁堡被奥斯曼土耳其帝国攻破，东罗马帝国的许多学者，带着大批的古希腊和罗马的艺术珍品和文学、历史、哲学等书籍，纷纷逃往西欧避难。与此同时，随着工场手工业和商品经济的发展，资本主义萌芽在意大利已初具雏形，这为文艺复兴运动的到来奠定了坚实的基础。在新兴资产阶级看来，中世纪文化是一种倒退，只有希腊、罗马古典文化才是光明发达的典范，因此他们力图复兴古典文化。而对于“文艺”的“复兴”，意大利的剧作家首先将目光投向了对于古典理论的重现发掘，即探讨如何将亚里士多德的《诗学》和贺拉斯的《诗艺》中的文艺学理论应用于剧本创作当中。这为后来意大利和法国理论家构筑起了新古典主义的理论基础，其中最重要的剧本创作的指导性理论莫过于对“三一律”的重新发掘和严格遵守。除此之外，意大利的剧作家也对戏剧格调、人物、主题，以及喜剧与悲剧之间的情节弧形结构坚持作严格的区别。与此同时，新兴的资产阶级为了进一步突破教会对于思想的禁锢，不断地赞助戏剧事业，意大利的富绅们更是显示出了对古典戏剧的浓厚兴趣。在他们的推动下，发掘改编模仿古典戏剧逐渐成一时风气。而在这一过程中，“人文主义精神”始终贯穿其中，它肯定人的才能、欲望和创造性，因此这一时期最为人文主义者津津乐道的话题不外乎三种：其一，努力拼搏的生活与现世享乐主义的生活究竟孰优孰劣。其二，命运无常，而人是否真的能战胜命运。其三，对于不朽名誉的追求是否真的值得。为了探讨这些问题，文艺复兴时期意大利的戏剧主要分为以下几种类型：

一、喜剧：作为对中世纪宗教剧的反叛，古罗马的喜剧成为创作和表演最初的蓝本。这类喜剧拥有固定的剧本，剧情一般聚焦于普通人，反映出当时市民阶级和手工业者的精神面貌和心理状态，时常用于歌颂个人享乐主义。但也有部分作品已经在戏谑的基础上具有一定的现实意义，讽刺和鞭挞社会问题，如马基雅维利（1469-1527）的《曼陀罗花》，阿莱廷诺（1492-1556）的《宫廷生活》。除此之外，16世纪的意大利还兴起了一种不依赖文本却非常重要的戏剧形式——街头即兴喜剧（又称“假面喜剧”）。即兴喜剧最早记载于1551年，这种戏剧形式或许与晚期古典默剧不无关联；即兴喜剧没有成文的文学剧本，只有很简单的“提纲”，或称“幕表”。演员根据“幕表”提示的剧情梗概，在舞台上临时想出对话和独白，即兴发挥。它最突出的特征莫过于类型化的人物角色，程式化的剧情片段和表演的即兴发挥。常见的类型化人物有吝啬的商人（潘塔龙-Pantalone）、年轻的恋人、吹牛的士兵、书呆子等，这些角色及其姓名、性格都是固定的，各有定型的假面、服装；而喜剧情节中间还插入简短的套路式的插科打诨（lazzi），演员在舞台上依靠夸张的形体动作和模拟姿态来取得戏剧效果。在16至18世纪间，街头即兴喜剧戏班的足迹遍布大部分欧洲地区，对视觉艺术和欧洲的喜剧产生了很大的影响。

二、悲剧：文艺复兴时期意大利的悲剧的成就远不及喜剧，其创作框架主要依附于古希腊罗马式命运悲剧即流血悲剧或塞内加式悲剧。但是这一时期剧作家对于悲剧的创作不再拘泥于古典的诗韵和格律，特里希诺的《索福尼斯巴》即为第一部用无韵诗行创作的悲剧。除此之外，16世纪中后期也出现了一批表现市民为追求自由而付出代价的悲剧。

三、田园剧：田园剧产生与田园诗有关，盛行于16世纪下半叶，该种类型的戏剧缺乏真实的社会性内容，故事情节多为田园牧歌式的骑士爱情故事，是贵族阶级的消遣物。如宫廷诗人塔索创作的田园剧《阿明塔》。但这种戏剧对于外在的诗行编写形式要求较高，演出时常配以优美的音乐，华丽的服装和纷繁的布景，以表现情感的淳朴和美好为内容，以适合贵族阶层的审美趣味为宗旨。

纵观文艺复兴时期意大利的戏剧，虽然其成就远不及同时期的英国和西班牙的戏剧，但是“即兴喜剧”的出现却成为欧洲的喜剧留下了深远的影响，莎士比亚，莫里哀，哥尔多尼，甚至20世纪的一些喜剧作家都在创作中吸收了它的精华。

《索福尼斯巴之死》（The Death of Sophonisba）© 詹巴蒂斯塔·皮托尼绘

参考文献：

1. 马文·卡尔森：牛津通识读本：戏剧。译林出版社。江苏2019。S. 37-40.
2. 郑传寅/黄蓓：欧洲戏剧史。北京大学出版社。北京 2008。S.49-54.
3. 廖可兑：西欧戏剧史(上)。中国戏剧出版社。北京



Actor's Lines and Subtext

台词与潜台词

// 胡泽泓

台词是戏剧表演中角色所说的话语，是戏剧中用以展示剧情、刻画人物以及体现主题的主要手段，也是剧本构成的基本成分，其形式可分为对白、独白和旁白三种：

对白，是角色间相互的对话，也是戏剧台词的主要形式；

独白，是角色在舞台上独自说出的台词，因其可将人物的内心感情与思想直接倾诉给观众，故而特别适合于呈现人物内心活动剧烈复杂的场面；

旁白，是角色在舞台上直接说给观众听，而假设不为同台其他人物所听见的台词，其内容主要是对对方的评价和本人内心活动的披露。

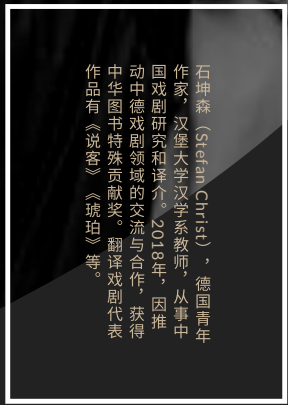
潜台词，若按词典解释，即为“台词中所包含的或未能由台词完全表达出来的言外之意”，通俗地说就是“话里有话”。对于演员来说，潜台词是人物在行动过程中真实的内心表现，是表现人物形象的灵魂，潜台词挖掘好了，人物的动作也就出来了。对于观众来说，潜台词是理解人物心理、表情、动作、语言等表达方式的钥匙。由于不同人对于潜台词的理解和把握能力不尽相同，因而潜台词是因人而异而非一成不变的。举个例子说，同样的一句台词“今夜月色好美啊”，其潜台词就有且不限于以下几种可能：

1. “今晚天气好好，可惜不能出门散步哎…”
2. “你看今晚天气多好，快陪我出去走走！”
3. “今晚月色这么美，你居然宅家不出打游戏？！”
4. “今晚乌云密布的，哪来的月亮？！”
5. “我爱你！”

对于台词跟潜台词在戏剧中的关系与作用，我们可以用如下类比进行阐释：台词就好比古生物学考古中发掘出的恐龙化石，导演和演员对于潜台词的理解、把握以及呈现，就好比给这恐龙骨架加上软骨和血肉，最后在观众对于潜台词的理解和把握中，这具恐龙的躯体被覆上蒙皮调好肤色画好眉眼涂好指甲，于是一部完整的戏剧作品就被传达到了观众的眼中。

中德戏剧翻译与跨文化戏剧交流 ——翻译家石坤森访谈录

时间：2020年2月27日
采访对象：石坤森
采访人：敖玉敏



石坤森 (Stefan Christ)，德国青年作家，汉堡大学汉学系教师，从事中国戏剧研究和译介。2016年，因推动中德戏剧领域的交流与合作，获得中华图书特殊贡献奖。翻译戏剧代表作品有《说客》《琥珀》等。

Sino-German Drama Exchange and the Development Status of Chinese Drama: Interview with the Translator Stefan Christ

Stefan Christ is a young German writer and a teacher of the Department of Sinology at the University of Hamburg. In 2018, he won the Chinese Book Special Contribution Award for promoting exchanges and cooperation in the field of drama between China and Germany. Translated drama representative works include Lobbyist and Amber.

Stefan Christ talked about many interesting differences in translating drama pieces from German to Chinese or Vice Versa. For example, when translating the script, it is not doable from only at home. You have to watch videos, watch the rehearsals etc. in order to produce a good quality translated script. Also, when translating lines, it should always be adapted to the local taste. For example, when translating a joke, sometimes it has to be changed so that the Germans also laugh when hearing a Chinese joke.

敖：汉堡可以视作中德戏剧交流的一个中心，但从全德范围来看，两国之间深入的戏剧交流还不能说很广泛。其中原因，可以多方面探讨。我们知道中央戏剧学院的李亦勇教授曾在德国学习和教授戏剧。她翻译了法兰克福大学汉斯·雷曼教授的《后戏剧剧场》，向中国译介了“戏剧建构”这一概念。在她的推动下，戏剧建构也已进入专业院校的课程设置。柏林自由大学的顾安达 (Andreas Guder) 教授曾翻译过孟京辉的《两只狗的生活意见》等作品，并组织了研讨会。您在担任演出字幕翻译的同时，也从事剧本翻译。另外，华裔导演曹克非活跃在德国和中国两地，翻译和编导德语作品，与中德剧团和演员进行跨文化合作，她的剧场经验比较多。近年，还有一些德国导演受邀携带作品到中国去客演，比如，“柏林戏剧节在北京”项目已经运作五六年了，每年都会引进一两部上一年入选德语区十大最值得关注的戏剧作品到中国。除此之外，北京的歌德学院常年围绕戏剧也在组织一系列的展演和对话活动，向中国观众推介德国原版戏剧。

石：我不知道怎么才算交流广泛。戏剧演出过程相对复杂，成本比较高，除了演员还有舞美等幕后人员。个人觉得，如果每年有一次中国的演出，已经不错，希望能一直持续下去。汉堡塔利亚剧院在八十年代跟北京人艺的林兆华导演有过合作，邀请他来德国执导了高行健的作品《野人》。这好像是最早的中德戏剧交流之一，这里我指的是西德。因为在八十年代以前，中国还主要是与东德交往。Regiekunst heute : Stimmen und Positionen aus China是田曼莎和柏林自由大学的Torsten Jost博士共同编写的一本书。1 田曼莎任教上海戏剧学院，目前主要集中在做实验性的川剧。Erika Fischer-Lichte教授是柏林自由大学戏剧系一位比较著名的老师，她写了一篇文章，关于中德戏剧交流的历史，收录在这本书里。2 我翻译了里边关于中国导演的文章和采访。这本书今年也出了中文版。2010年，塔利亚剧院开始做“莱辛国际戏剧节”，剧院的艺术总监想到过去与中国方面的合作，所以提出了一个设想，邀请中国导演参加戏剧节。第一次请的还是林兆华，他带来了作品《说客》。剧院找到我做翻译。这么看来，我跟中国戏剧的缘分似乎也挺偶然的。

敖：第一次就和大牌导演合作。

石：算是挺有缘分的吧。不过刚开始，因为了解有限，我也不知道林兆华是这么重要的一个导演。从2011年开始，汉堡每年至少都有一次来自中国的戏剧演出。2012年的“石勒苏益格-荷尔斯泰因音乐节”，主办方邀请了实验性的戏曲表演，包含了京剧、昆曲、越剧等传统因素，上演的是“还魂三叠”。2013年，林兆华携《刺客》再次来汉堡客演。然后基本每年都有。所以，塔利亚剧院与中国保持了十年比较稳定的合作关系。塔利亚剧院也开始进入中国，比如，乌镇戏剧节，每年都至少有一个德国剧团带去作品，另外也会在北京、天津等地演出。虽然集中在一线城市或者重要的戏剧节，但总体看来，戏剧交流确实比过去大大丰富了，特别是近十年来。德国戏剧普及比较广泛，就是在很小的城市也有剧院，对戏剧感兴趣的人应该不少。向德国观众介绍中国戏剧，我会比较积极看待这种努力。

敖：这一点毫无疑问。德国人喜欢戏剧是有传统的，德国戏剧有其独特的地方，比如，强调批判，着重反思。中国戏剧在多大程度上能引起德国观众的共鸣，这需要进一步观察。不过，您刚才谈到了一个有趣的变化。对于中国戏剧，从学术领域的研究发展到了大众对舞台作品的欣赏。

石：二十年前，中国剧团来德国演出的情况并不多见，主要还是经济原因。最近十年，两国经济发展都比较好，对文化和艺术的需求也增多了。而且，从大概十五年前开始，我个人的印象是，德国做戏剧的人也开始对中国戏剧感兴趣了，也想知道中国现在有什么样的戏剧。不过也很难，首先是语言的障碍，文化差异是另外一个因素。但是他们观察到中国发生了很大变化，有丰富的材料，很多人从事戏剧工作。后来，也就是最近两三年，又发生了一种转变。德国的剧场对什么样的中国戏剧感兴趣呢？我认为主要是当代先锋实验性的作品，追求自由的戏剧，而不是那种反映主旋律的。对后者，德国的戏剧人和观众都不太喜欢。但是，从当前中国国情看，主旋律作品在增多，独立制作在萎缩。能出访德国的主要还是政府支持的院团，比如，中国国家京剧院等。再如，在汉堡易北音乐厅演出的歌剧《拉贝日记》，也是属于主旋律一类的作品。这导致了一种新情况的出现，那就是交流正在转而减少。

敖：这是一个有关戏剧交流的问题，同时也涉及中国戏剧发展的现状。不同于德国院团实行保留剧目制，院团推出什么剧目并不受到出资方的干预；在中国，剧院创作自由会受到体制限制。尽管国家投入很大，比如推出“国家舞台艺术精品工程”项目，但都是所谓专款专用，参与评选的作品首先应当符合要求，才能获得资金支持。

既然谈交流，那也得是双向才能叫交流。回到戏剧研究的话题。近年来，一些中国留学生到德国学习戏剧，但事实上，我们看到德国的汉学研究正在发生转向，与社科等不同学术领域的跨学科研究逐渐成为了关注的重点，纯粹人文艺术研究再难说是焦点了。其实，戏剧研究与翻译肯定有利于交流，但是如果研究和翻译缺少动力或者必要的支持，促进交流也是一件难以做到的事情。

石：没错。但一直还是有人在做，两三个吧，不多。慕尼黑大学的Anna Stecher博士和她的老师 Michael Gissenwehrer教授，他们刚翻译了一本戏剧方面的书，叫Chinas Schauspiel. Nah am Nerv. 3 另外，柏林自由大学戏剧系有一个国际戏剧研究中心，就是前面提到的Erika Fischer-Lichte 教授工作的地方，其中包括对中国戏剧的研究。他们邀请了不少中国戏剧专业领域的人到柏林来交流，主要集中在学术方面。除了前面提到的田曼莎和 Torsten Jost编辑的书之外，还有一部关于中国当代戏剧的最新德文著作出版，是Sabine Heymann, Christoph Lepschy 和曹克非共同编写的 Zeitgenössisches Theater in China, 即《中国当代戏剧》。4 以前，也有一些汉学家写了关于中国戏剧的学术著作。比如，Dorothee Schaab-Hanke曾是汉堡大学东亚系的老师，这部Die Entwicklung des höfischen Theaters in China zwischen dem 7 und 10. Jahrhundert 是她写的一本关于中国戏剧历史的书。5 另外一个问题就是剧本翻译。

放：翻译显得有些被动，对翻译家的重视程度也还不太够。甚至连戏剧需不需要翻译也仍然是争论不休的问题。

石：戏剧翻译有两种，一是剧本翻译；一是字幕翻译。演出字幕的翻译，其实第一步也是要先翻译剧本，然后我会去看排演，如果演员台词需要改动，那么字幕翻译也就跟着得改。我也曾跟德国剧团去中国演出，德国演员说台词比较自由，往往在现场说的跟提前翻译的字幕不太一样。这个时候就要注意啦，字幕显示要配合演员说台词的节奏。几年前，柏林的翻译家 Yvonne Griesel 曾写过一本书，叫 *Die Inszenierung als Translat*，研究字幕翻译，她指出字幕翻译即不是口译也不是传统的笔译，而是介于两者之间。6 比如说，翻译中式幽默，自然希望德国观众听到了也会笑。我刚才说到节奏很重要，字幕翻译不能完全按照剧本。有时候中文台词很长，德文表达出来却很短，反过来中文台词很短，同样的意思却要用比较多的德文单词表达。

放：在翻译过程中也产生了很多创意。从剧本到台本，再到字幕，一方面得适应舞台，一方面还得考虑观众，所以，您在翻译的时候，调整台词的长短和节奏就在所难免。会遇到很多挑战吗？

石：这是很有趣的事情。要看视频，要去排演现场看演员怎么演，不看那就没办法做字幕，绝对不是坐在家就可以完成的。作为翻译，我同时也想在演出现场去做那个控制字幕的技术人员，控制可以说是另外一次校正。其实我的意思是说，一般翻译讲究的准确释意等问题，可能不是戏剧字幕翻译最关注的，还有其他更重要因素应当考虑和平衡。比如，字幕不能过多过长，如果让观众一直盯着字幕看，那就没法欣赏舞台上的表演了。

放：说到剧本，剧本是不是完整的文学样式一直也存在争议。有人认为，剧本搬演上舞台之前都是不完整的。但是，就拿莎士比亚的戏剧来说吧，很多剧团每年都会复排莎剧，各种各样的导演构思、二度创作、舞台呈现等等，也不都忠实于原著。如果要真正理解莎士比亚的戏剧创作，中国读者恐怕还得读朱生豪的翻译。从了解剧作家作品的角度看，剧本应该说具有文本意义上的完整性。

石：可以做一个区别。如果想从学术的角度来了解莎士比亚，那么想看学术性的翻译。如果想欣赏他的语言，那么会选择比较有文学性的翻译。中国戏剧的外译，一般来说都是汉学家做的，表现出学术性的倾向，比如，加很多脚注，行文带有明显的翻译腔，有时候译本失去了原本语言的魅力。

放：翻译家对文本的转换是一方面，文本在舞台上呈现又是另一方面。回到戏剧要不要翻译的问题。如今，戏剧领域自身也发生了变化——从剧本戏剧发展到身体戏剧。有部分导演甚至尝试去开剧本来做戏。

石：德国也是，比如从电影或者小说改编而来的戏剧，不一定是为了舞台演出而创作的剧本。从汉学家的角度来说，我认为在剧本里也可以观察到中国社会。不过，从事文学翻译跟产生经济效益还是有距离的，翻译家和出版社赚不到钱。除了学术研究，还有就是歌德学院和孔子学院等文化机构支持下的翻译项目。

放：一百多年前，话剧进入中国之初，剧本翻译成为外国文学译介到中国的主要形式之一。除莎士比亚之外，还包括易卜生、萧伯纳等等。

石：对，当时这是很重要的媒介。现在媒介太多，戏剧翻译的重要性就不突出了。

放：不过，目前在中国，戏剧处于一种上升状态。接触到不少做戏剧的人，他们的初衷也不一定就冲着市场奔去。您宣读了一篇会议论文，题目是“戏剧概念的重新阐释”。

石：今天中国人谈戏剧时会主要区分戏曲和话剧的概念。我是认为这与戏剧实践本身没有太大关系，而是一个在什么历史语境下创造这些概念的问题。戏曲的意思可以翻成 Traditional Chinese Opera，传统的中国的戏剧。从概念的历史演变来看，二十世纪以前没有这个概念，虽然“戏曲”一词已经存在，字一样，但字的意思不太一样。以前主要还是地方戏曲，西方戏剧是作为新事物进入中国的，对应出现了新的概念，这跟当时社会的发展变化也有关系，尤其跟中国现代化进程密切相关。什么称为传统，传统性在传统里并不存在，只有到了现代才相对有所谓的传统，所以到了二十世纪初才需要“中国传统戏剧”这个概念。就好像当作民族国家的“中国”的概念以前也不存在，但一旦“天下”的中国发现其他国家都自视为民族国家，也开始发展民族国家的“中国”概念。这对文化现象的了解当然也有深刻影响，各种各样的地方文化和过去的文化现象突然被视为“中国文化”，这意味着以前完全分开的文化现象变为一种民族文化的东西，因而中国的杂剧、昆曲、京剧、地方戏曲等等戏剧种类都成为一种“中国传统戏剧”，或者说“戏曲”。传统表演跟从西方输入的话剧表演形式很不一样，那么传统的到底是什么，这种反思让人提出了很多问题，跟西方哲学体系引入中国后引起争论也很相似。在中国戏剧领域发生了变化，对传统戏曲来说，可以看到在话语范畴的发展。戏曲导演和演员差不多都提相同的名词，比如，程式化、写意、空灵等等，用词用字都比较抽象，都是理论性的东西，我认为这些概念都是二十世纪话语发生演变的结果。所以，我说的重新阐释有一个比较长的过程。对中国戏剧的理解发生了很大变化，这很有趣。

放：您把对概念的厘清放置在一个话语体系里来看待，提出戏剧概念的演变与中国整个现代化进程并行。另外很有意思的一点是，随着话剧进入中国，也随着一批日本及欧美的留学生学成回来，比如，欧阳予倩、熊佛西、余上沅、张鹏春、洪森等戏剧家，他们在尝试新的话剧实践以后，又转而思考什么才是独具本土特色的中国现代戏剧，这就出现了国剧运动。而且这种反思一直都持续到现在，包括林兆华、孙晓鹰、以及田沁鑫等为代表的老中青三代导演，在作品里也时常运用古典戏曲元素。再如，田本相在观看了北京京剧院的红袖导演的作品后提出了“融合剧”这一新概念。

石：对，出现在三十年代的过程到了八十年代又可以看到。德国剧场已经不再固守某种类型的东西，更强调导演的自主性和创造性，没有非得尊重文本或者突出肢体，无所谓，都可以，所以出现了很多新的现象；相比较而言，中国戏剧除了二十世纪戏曲和话剧两大重要范畴之外，当说到创新的时候，那还是向西方看。为什么呢？我感觉中国没有一个戏剧体系。戏剧体系不仅包括导演、演员、编剧，还应包括戏剧批评、期刊杂志、学术性机构，以及水平比较高的观众。我不是说没有后面这些，但是因为各种各样的原因，主要是政治的原因，这个体系还没有完全建立。中国导演会做很多实验和先锋的尝试，比如王翀、苏小刚等，但是他们可以得到的反馈还远远不够。在中国，戏剧批评话语体系除了戏曲中写意等概念之外，几乎都是挪用西方话语，并没有在本土创造的新概念。这是经常被忽略的一个方面，但真的很重要。

放：当代戏剧理论和批评为什么未能构建起一套话语体系？因为争议总受到限制甚至遏制。那在八十年代呢？八十年的思想解放被视为五四之后的第二次启蒙。

石：八十年自由思考的空间相对较大。理想的状态是，在一波又一波的辩论和争议声中，戏剧创作者不断摸索和尝试。我们不可以要求导演们一边搞创作，一边还做理论，应当是理论家的批评以及观众的反馈要能促使导演们去探索。不过很可惜，在中国我们很难发现能真正促进创作的批评和反馈。不是说完全没有争论，比如，很多人不喜欢孟京辉的《茶馆》，但也就仅此而已，探讨的水平还不够高吧。

放：不仅批评界受束缚，创作也同样受到限制。还是有一些导演或者剧作家有清醒的意识的。比如，2018年去世的沙叶新，他把对自身所处时代的反思切入到了他的剧本创作中。他称自己是“人民剧作家”，前期写了不少主旋律的作品，但深刻而沉痛的反省在他后期写作中就很明显。

石：是。问题的关键还是在于戏剧体系未能建立起来。在我们的图书馆也有一份期刊《中国戏剧》，可没人会去读，因为没有意思。期刊本来应当是很重要的媒介，提供一个探讨的空间。另外还有观众欣赏水准的问题。

放：观众欣赏水准这是一个很有趣的话题。以前戏曲分雅部和花部，当代戏剧业内出现了职业和非职业或者说民间戏剧之分。推动民间戏剧能否提高观众的戏剧鉴赏力？

石：我觉得不可以。德国也有许多非职业剧团，有它们存在，我觉得很好，但它们对于提高职业戏剧的水准没有什么作用。刚才谈到的戏剧体系是一种高端文化，属于专业人士喜欢的东西，而一般老百姓可能不会喜欢，也看不懂。戏剧体系有其内在的逻辑，一般观众没有掌握其中的逻辑。我觉得应该有民间的戏剧，人们通过它进入戏剧的世界，但是他们仍然在戏剧逻辑之外，所以不带来什么影响。德国有很专业的戏剧，也有市场化的戏剧，比如，在汉堡红灯区，可以看到很多成功的剧场，但塔利亚剧院的观众应该不会去那里看戏，所以，我们说戏剧存在不同发展方向。



注释：

1. <https://www.alexander-verlag.com/programm/titel/423-regiekunst-heute.html>
2. 按照 Erika Fischer-Lichte 教授所写，最早的中德戏剧交流是 1979 年在汉堡举办的 Theater der Nationen（后来是 Theater der Welt）戏剧节的一部京剧演出；1980 年北京人艺在汉堡演出《茶馆》。
3. <https://www.utzverlag.de/catalog/book/44709>
4. <https://www.alexander-verlag.com/sonderpreis/titel/342-zeitgenoessisches-theater-in-china.html>
5. <https://www.hamburger-sinologische-schriften.de/hss/bilder/001.pdf>
6. <https://www.frank-timme.de/verlag/verlagsprogramm/buch/page/18/verlagsprogramm/bd-12-yvonne-griesel-die-inszenierung-als-translat-1/backPID/transued-arbeiten-zur-theorie-und-praxis-des-uebersetzens-und-dolmetschens-1.html>

敖：这里面有些概念需要重新梳理。您所说的民间与职业戏剧的区别，我也想补充一点个人的理解。民间戏剧并非不专业，比如，李建军和王翀，两位都是专业出身的导演，一直致力于民间戏剧的创作，执导了不少实验性的作品，他们并不引导观众去辨别专业与非专业戏剧创作的差距，而是把重点放在了打破戏剧与其他领域之间的界限。

石：是的，有时候不经意间，在意想不到的地方又发生了突破。一方面导演尝试跟前人不一样的方法；一方面社会发生着变化，艺术家也在思考给当下社会制造什么影响的问题。所以，新的戏剧类型不断被创造出来。

敖：作为汉学家和翻译家，您如何看跨文化戏剧交流？

石：我完全不喜欢所谓的“跨文化”。很多时候谈论跨文化现象，前提好像都是存在两种截然不同的文化，但文化不这么简单，是很复杂、不可定义的东西。你和我之间达成相互理解可能比你与某些中国人还更容易。一些德国人也许不知道孔子是谁，不知道四书五经是什么东西，历史的经验也不一样，这种不同历史经验可能是整个民族国家的，也可能是只属于个体的独特经历。所以，那中国文化到底是什么？我举一个具体的事例，林兆华的《说客》，讲孔子和他的弟子的故事。塔利亚剧院起先很担心德国观众看不懂，但结果观众的反应特别好。孔子是什么样的，对于观众而言并不重要，观众看故事，每个人都有自己对故事的想象，到底怎样我也不知道，这也不重要。可能有的观众根据自己的经验去体会难以处理的师生关系；有的人从历史的角度去看两国之间如何解决战争的冲突。一部戏里，视角决定了观察的重点。所以，并不是说用一部作品去检验德国观众是不是懂了里面的中国文化。

敖：可以从不同角度去提出问题，也可以从不同角度去解读这个问题。就如您刚谈到的例子《说客》，我觉得德国观众摄取他能消化的东西，这跟他本人的文化积淀相关联。当然，德国人与中国人或者哪里的人，其实具有共通性，没有必要绝对孤立地去看待某些现象。但反过来，我们也无所谓害怕谈论这一问题。如果我们换一个语境，比如放在美国，不同族裔之间跨文化沟

通也是一种讨论角度，那里在一定程度上鼓励少数族裔戏剧团体的独特表达，而不是消解它们。当然，这里还会牵涉到“政治正确”的考量，但不在我们俩今天讨论的范围之内。我的意思是说，跨文化交流的目的并非把不可协调的差异强行地进行调和。再比如，法兰克福剧院将以色列作家大卫·格罗斯曼（David Grossman）的小说《到大地尽头》（To the End of the Land）搬演上了舞台，2010 年到以色列演出。虽然，故事不是关于二战时期针对犹太人的种族屠杀，而是讲述了一个发生在 70 年代第四次中东战争背景下的爱情故事，但是，创作者首先需要面对以色列观众，这些人曾经与自己有着共同的历史经验，但同时又有完全不同的情感体验；创作者也要面对自己内心的剧烈冲突，一是对犹太人的负罪感；一是对大部分德国人对以色列持更为质疑的态度。重要的是，我们可以将跨文化戏剧交流看作一个论坛，人们有机会探讨某些敏感议题。

石：我理解你的意思。在这一层上，也同意你的看法。我再补充一个例子，上海导演喻荣军的作品《乌合之众》曾在汉堡演出过。讲的是一些中国人如何经历从六十年代以来的各种社会变迁。这也是一种很重要的跨文化戏剧交流活动，因为作品让德国观众了解到中国人具体的历史经验，如文化大革命、改革开放等等，社会转型期发生的重大历史事件以及对普通中国人产生的影响。我觉得这是很有意义的。刚才我说完全不喜欢“跨文化”这个表述，是指德国的报章媒体，一旦谈到中国文化或发生在中国的现象，包括文学和戏剧，就抱着某种刻板印象、固定的想法、猎奇的心态，这点我觉得有必要超越。

敖：现在所谓文化输出，有时候真是吃力不讨好。做得很卖力，却没有有什么好的效果。最后想问一下，塔利亚剧院今年引进了波兰导演陆帕的一部话剧，改编自史铁生的作品《酗酒者莫非》，由王学兵主演，您到时候也要做字幕翻译吗？

石：演出安排在六月，但因为疫情，还不确定能否按计划进行。其实四月份还有另外一个中德合作的项目，德国的导演，中国国家京剧院的演员，作品是瓦格纳的歌剧《指环》。由别的人将文本从德语翻译成了中文，我参与了译本的审定。

NEWS PHOTO OF APRIL



云上剧院第1期：《生存家族》

3月31日，五位剧社成员一同在线观看和讨论了日本电影《生存家族》。电影讲了一个许多人都可能幻想过的故事，即在失去以“电”为代表的先进科技的情况下现代人如何生存下去。东京电网因不明原因中断，城市运转系统瘫痪，日常生活陷入困境，铃木一家骑车逃往乡下过了两年的“无电”生活，却重新找回了曾经失落的文明。这是一部公路电影和灾难片，但它跟同题材的好莱坞制作明显不同，体现了日本电影美学独特的细腻风格。大家感兴趣的话题非常广泛，从电影延伸出去，谈到了全球暖化和环保意识、亲情与人际关系、人性考验、人的观念和意识的转变、野外生存技能等各个方面。

线上剧本朗读第8期：《喜剧的忧伤》

4月3日，剧社线上剧本朗读了《喜剧的忧伤》。该剧由北京人艺导演兼编剧徐昂根据日本剧作家三谷幸喜的《笑之大学》改编，讲述了一个剧团编剧和剧本审查官之间发生的喜剧故事，是一部只有两个角色的双人剧。大家一起度过了一个愉快的下午！十六位参与者来自北京、武汉、新加坡、加德满都，维也纳、海德堡、狼堡、哥廷根、汉堡9个不同的城市，正所谓有缘千里来相会。

剧社成员王婷婷同学从喜马拉雅山南麓的加德满都发来问候，祝大家平安喜乐！在多次预定机票和航班反复取消之后，她终于确定了4月1日从尼泊尔启程返回家乡，然而就在一切准备妥当之时，再次接到消息，尼泊尔关闭边境，加德满都封城。两个半月了，她离家似乎一步之遥。从德国到法国，再到希腊，然后是尼泊尔，漫长的归乡路，缤纷的各路人。她觉得希腊比法国和德国更像亚洲一点，尼泊尔当然就很亚洲了。一路向东，人与人之间的距离，彼此的表达很不同。在尼泊尔，人们之间很亲近，但没有距离感也不一定是件好事。同时，在这个特殊的时期，人们面对疫情很容易生出一种前现代的慌张感。本周读剧活动之后，王婷婷讲述了自己在旅途中的所见所闻所感，并分享了许多照片，推荐了多部希腊主题的电影。

线上剧本朗读第9期：《结婚》

亲情是什么？是关爱、付出、牺牲、依恋、牵挂、叮咛、原谅……然而，多少人出于主动或者被动以爱之名带上了一副亲情的枷锁？如何找到解锁的钥匙？愿不愿意打开锁链挣脱出来？会不会从此亲情失落而不知所依？4月10日，十九位朋友参与朗读和讨论了日本剧作家桥田贺寿子剧本《结婚》。讨论聚焦在：什么是真正意义上的女性独立和个体的自主性？如何理解现代社会女性的家庭观、婚恋观和幸福观？

线上剧本朗读第10期：《在上海》

抽象深邃的海，一叶孤帆，三块残片，在茫茫大海上，生命之舟将划向何方？波兰剧作家斯拉沃米尔·穆罗热克的《在上海》（Sławomir Mrozek, Out At Sea）是一部充满哲理和思辨的荒诞派戏剧，探讨了社会达尔文主义下的生存竞争，涉及寡头独裁、权力游戏、民主竞选，也杂糅着伪善与倾轧，剧作家借此作品呼唤一种公平与正义的社会环境。4月18日，十五位朋友参加了线上剧本朗读活动。这一期在安排和准备上，我们做一点新的尝试。所有参与者包括旁听的朋友需要做功课，每个人选一个人物，完成以下作业：一、剧本分段；二、人物列表；三、人物想象。目的是对剧本以及人物进行深入分析，加强在朗读中对人物的塑造。作业形成文字，在活动前一晚24点前提交。

线上剧本朗读第11期：《称心如意》

4月25日，剧社组织朗读和讨论了杨绛的《称心如意》。四十年代，孤岛上海，杨绛在友人怂恿下尝试创作剧本。《称心如意》是她1942年冬完成的第一个本子，转年就由黄佐临导演搬上了舞台，钱杨夫妇的好友李健吾担当了主演。演出居然好评如潮，尽管杨绛本人对剧本并不是十分满意。旧时，家道中落或是双亲亡故而投靠亲戚是常有的事。杨绛笔下的李君玉不比林黛玉，君玉没有黛玉的灵性聪慧、腹有诗书，但她也不那样乖僻敏感，待人接物倒是落落大方，任凭长辈亲戚们排挤算计她，她也不急不跳，不卑不亢。杨绛用细腻诙谐的笔触描摹了传统大家庭中的种种人情世故，展现了一幅繁华都市里的世俗风情画。共有十八位同学参加了这次线上活动。

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

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



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)

宣发 | 钟思琪

CONTACT



哥廷根戏剧读演社

2020年4月