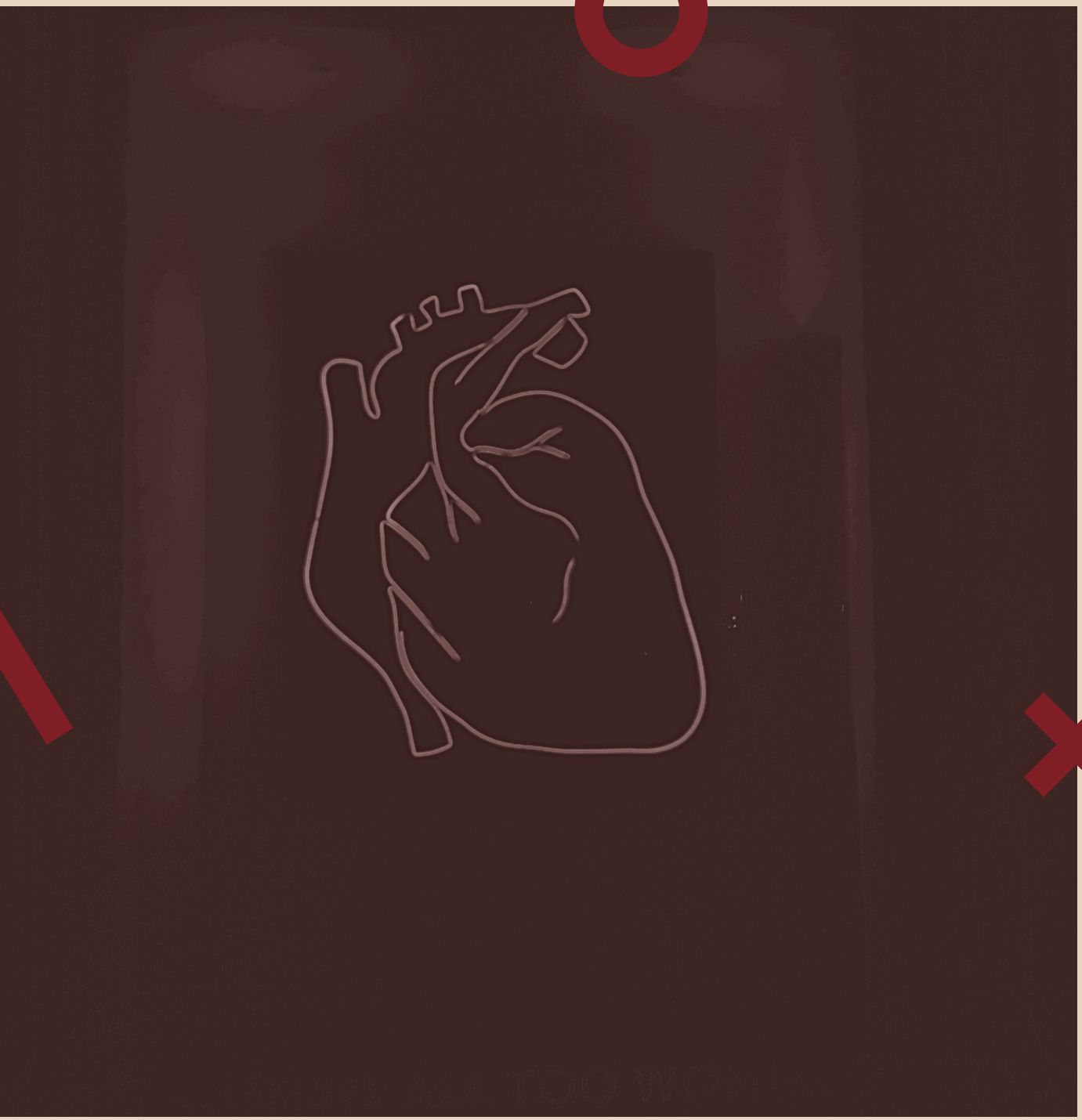
嘤鸣戏剧

YING MING THEATER | VOLUME 9



KAIQI HU - THEATER TRANSLATION

2020 June | Page 03
Chinese Traditional Theatrical Stage

ISSN 2700-2047

嘤鸣戏剧月刊

2020年6月总第9期

主编 敖玉敏 Editor // Yumin Ao

视觉 赵笑阳 Design // Xiaoyang Zhao

宣发 钟思琪 Publicity and distribution // Siqi Zhong

伐木丁丁 Chop, chop goes the woodman‘s blow
鸟鸣嘤嘤 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
嘤其鸣矣 Chirp, chirp goes the bird‘s solo
求其友声 Expecting its mate to echo

上图为《远方》剧照 © 曹克非导演作品

关注我们

哥廷根戏剧读演社

CONTENTS

01 致谢与回响：写给《南》剧组的一封信

04 中国古戏台的文化价值

08 从人物形象出发探讨萨缪·贝克特后期戏剧作品中的存在与缺失

12 胡开奇先生谈戏剧翻译

15 左手医学，右手文学 —— 不朽的契诃夫

17 文艺复兴时期的欧洲戏剧：法国篇

18 导演卢克·帕西瓦尔

致谢与回响：写给《南》剧组的一封信

《南》剧组的伙伴们：

广播剧 《南》 是在大家取得共识和出于自愿的基础上共同参与制作的， 它于 2020年7月由哥廷根戏剧读演社推出。 我想以书面形式再次感谢大家的合作，于此也做一个小小的总结。

3月6日晚，剧社朗读了成员的原创剧本《南》（ 2019 - 20 冬季学期哥廷根大学现代东亚研究中心研究生课程学期作业 ）。《南》 剧围绕武汉一户普通人家，讲述了2020年新冠疫情爆发期间家庭成员从产生隔阂到相互支持的故事。 参与朗读的人都被故事打动，当即决定将它制作成广播剧。 次日启动演员招募， 很快便成立了剧组，十位成员来自武汉、南京、哥廷根、汉堡等中德六个城市。 剧本从讨论开初仍在不断被修改，直至调整到第 8 版。 同期每周一次进行线上排练，分角色反复试读，直到满意为止。 大家联手演绎了 30 多位老少人物，期间学说武汉方言，模仿广普和川普，甚至为了说好新加坡普通话，还特意远程请教那里的朋友。 到4月底， 演员们完成了全部的录音工作， 接下来找专人做混音，才发现部分干音音质不佳， 大家便配合一句句重录， 在反音过程中还学到了不少录音技巧 。 5月底，混音师把所有分散的干音合成放在一条音轨上， 并且， 为渲染气氛和增添画面感而加入了各种音效 。6月中下旬，我们另请人把音频转换成视频，再合成字幕， 等这最后一步结束，整个广播剧制作才算真正完成。

无论前期的讨论、 排练和录音， 还是后期的音频、 视频和字幕合成，每一位参与制作的人员都投入了大量的时间、精力和才智。 广播剧《南》不是商业制作，没有盈利目的，先期也无资金投入。 这一点是从制作之初就跟大家明确了的。 正因为没有纠缠不清的利益关系， 让我们能自始自终追求艺术的纯粹和精神的自足。感谢剧作者申屠余夏允许我们免费使用剧本，也感谢大家能基于共同的信念而合作。

A LETTER TO THE CAST OF "NAN"

因为题材的原因，在制作过程中，剧作者有担心；以及在后来网站发布时，部分参与者也有不同程度的顾虑。 所以剧社充分尊重大家使用笔名或网名的意愿。 请大家放心， 剧社是不会考虑把广播剧作为商品出售的， 所以， 也就不会进行大肆宣传，引起不必要的关注。 我们仅在能力范围内做必要的推广，比如上传视频分享平台和剧社网站等， 希望在感兴趣的人群中引起回响， 产生它的社会价值和意义 。如果谁有资源和平台， 希望实现某种层面的合作， 那么欢迎合作方提出建设性意见， 我们在考量合作目的和意义的基础上，做出理性评估之后，会从剧组整体利益出发商榷是否进行合作。

大家齐心协力完成了这部广播剧， 整个过程伴随全球疫情的持续发展。 虽然没有直接参与有关事件的讨论，但可以说，该广播剧反映了我们作为艺术创作者对于某些问题的思考和主观表达，我们并不是冷漠的旁观者， 而且， 更加令人欣慰的是，我们自己的认知与情感在发生转变。 如果它后期能带来社会效应，我们也都可以做到虚怀若谷，坦然以对， 既不持才自傲， 也不过多辩解。 这种成长的经验，以及对于独立主体性的探索，不曾参与其中的人或者团体是无法真正体会的。

从3月6日到7月6日，历时整整 4个月，广播剧《南》终于杀青。感谢每一位参与者，由于大家的共同努力，才有这件作品的问世。 我们把它当作一份礼物献给这个不同寻常的年份：二零二零，我们同在！

祝大家周日愉快!

敖玉敏

2020年7月6日

DIF
FIC
ULT
Michelangelo_-_Creation_of_Adam_(cropped).jpg
Michelangelo_-_Creation_of_Adam_(cropped)

COVID-19

中国古戏台的文化价值

The Cultural Value of Traditional Chinese Theatrical Stage

宁海县岙胡村胡氏宗祠戏台 © 王潞伟

戏

// 王潞伟 山西师范大学戏曲文物研究所副教授、博士生导师

中国古戏台体现着我国古代建筑艺术的绚丽和辉煌。古戏台不仅是物质文化遗产，还是诸多非物质文化遗产（戏曲艺术、建筑工艺、美术、书法等）的重要载体，属于双遗产范畴，与古代多种多样的宗教习俗和戏曲民俗密切相关，也是乡土社会的大学堂。

戏台作为戏曲文物重要类型之一，自生成以来便与戏曲艺术有着不解之缘，其形制、布局的变化无不与戏曲演出有着密切的关联。从古戏台遗存类型上看，大致可分为茶园酒楼等商业性戏园子；神庙戏台（包括庙宇戏台、祠堂戏台、会馆戏台）；宫廷戏台；私家园林戏台等四类；而从剧场遗存的数量、分布的普遍性以及形态演进的完整性等方面来看，神庙戏台在中国戏台演进史上具有无可争议的典型性和代表性。遍布城乡的古戏台已然成为散落在中华大地的珍珠，闪烁着历史的光芒。

一、历史遗存

据目前调查可知，宋代戏台无实物遗存，仅有 6 通含“舞楼”、“舞亭”、“舞厅”、“舞庭”、“献楼”等文字记载的碑刻遗存，均附属于神庙。金元戏台目前发掘实物 16 座，均位于山西省境内（尤以晋南、上党地区为最），且多为国家级文物保护单位。

金元古戏台建筑遗构多为大屋顶，出檐举折平缓，气势恢宏，其样式或庑殿顶，或歇山顶、或十字歇山顶，均为单檐。柱础多用素平础，覆莲础、覆盆础，形制古朴自然。檐柱用材硕大，柱收刹、柱侧角较为明显。斗栱样式简洁大方，昂形以琴面昂居多。

明代戏台处于金元戏台与清代戏台之演变传承的过渡阶段，一些明代戏台建筑风格承袭了金元戏台之特色，稍不留神便会误认为是金元舞楼；而另一些明代舞楼因年长日久，历经后代多次重修，其明代建筑特征亦大为改观，故明代舞楼的年代断定略有难度。就目前来看，结合戏台建筑遗构特征及文献资料佐证，全国明代戏台遗构为 87 座，其中位于山西省境内 46 座。

清代戏曲极度繁盛，戏曲艺术遍布社会各角落，成为广大民众最喜欢的娱乐方式之一。与此同时，用于演剧的古戏台遍布中华大地城乡村野。随着社会的发展，位于城市的一些古戏台多数已销毁殆尽，但是在广大农村，却散布着数以万计的古戏台，成为乡村历史文化记忆的最好见证。清代古戏台遗构数量暂且无确切统计，但就古戏台类型看，神庙戏台遗存数量最多，分布最广，历史演进脉络清晰，但各地在建筑手法上突显出一些地方特色，呈多样化形态发展。但就工艺精美方面看，浙江宁海古戏台可谓“首屈一指”，尤以建筑精巧，雕塑精美著称。

阳城县泽城村汤王庙约金元遗构明代重修戏台 © 王潞伟

晋中市城隍庙明正德六年（1511）戏台正面 © 王潞伟

河南安阳县北齐村北禅寺戏台（清代） © 王潞伟

近年来，传统文化保护和利用引起高度重视，让文物真正“活起来”成为当前需要破解的重要课题。古戏台作为文物遗存的重要类型之一，遍布中华大地城乡村野，与人民群众生产生活息息相关，承载着祖祖辈辈的乡愁乡思，蕴含着丰富的思想文化内涵，延续着一方水土的民俗风情。随着城镇化、现代化的快速推进，如何让这些老戏台“活起来”？继续发挥其文化价值，是目前面临的一项十分紧迫的任务。所以，对古戏台文化价值的挖掘与整理，对于弘扬中华优秀传统文化、加强乡村历史文化记忆、丰富人们群众精神生活、振兴乡村文化等，具有十分重要的意义。概而言之，古戏台有以下几方面的文化价值：

中国著名文物专家谢辰生先生认为“历史是根，文化是魂，而文物则是历史的验证和文化的载体”。古戏台作为历史的产物，蕴藏着时代的烙印，这是文物的首要价值。作为文物的重要类型之一，古戏台凝结着民众劳动与智慧的结晶，是地方演剧文化的重要载体，已成为乡村历史文化记忆的坐标，具有重要的历史文物价值。

古戏台是研究中国戏曲演剧文化发展、繁盛的重要历史见证，其实物遗存数百年，具有重要历史价值。其兴建与演进与中国传统戏曲艺术的发展相伴相随。中国传统戏曲形成于宋金，成熟于元代，变革于明，繁荣清；于此同时，戏曲剧场肇基于北宋，发展于金元，改进于明，兴盛于清。20世纪30年代，卫聚贤首次对中国古戏台进行现代学理上的考察与分析，开创了中国古代剧场研究的学科路径，开辟了戏曲文化研究的新领域，由之前的案头戏曲文本研究转向戏曲舞台及演剧文化的相关研究，故古戏台遗存对于戏剧戏曲学科具有重要的学术研究价值。

古戏台遗存多依附于祠庙等宗教建筑或礼制建筑，是民间礼乐观念的物化。冯俊杰先生言“神殿象征着礼，戏台标志着乐，礼乐原是祭祀活动的一体两面”，此所谓“礼非乐不成，乐非礼不举”。人的任何活动都应该合于礼、合于乐，如果不合礼乐，就不能说是合法、合理的。礼乐功能有异：“乐以治内而为同，礼以修礼而为异。同则和亲，异则畏敬。和亲则无怨，畏敬则不争。揖让而天下治者礼乐之谓也”（《汉书·礼乐志》）

古戏台多附属于村社庙宇、宗祠之中，而这些地方往往是聚落、族中举行祭祀活动、讨论重大事务、宣讲学教礼法、规范道德品行的重要场所，对于维护地方安全稳定，教化子民，增强本村或本族向心力、凝聚力均具有重要礼乐教化意义。

文化价值

建筑艺术

古戏台是中国古代建筑的重要类型之一，是中国建筑文化的重要组成部分。从建筑风格上看，官方建筑显得气派豪华，如皇家宫廷园林三层大戏楼，目前，皇家园林中遗存四座清代大戏楼，分别为颐和园的德和园大戏楼、紫禁城中的畅音阁、承德避暑山庄内的清音阁以及圆明园的同乐园大戏楼。戏台主体三层分“福台”、“禄台”、“寿台”，下层是人间，中层是神道，上层代表仙境，台底层则象征着地狱。表演时，在戏台内机轴、天井、地井等设施的辅助下，好似仙佛从天而降，鬼魅自地升起，好不热闹。民间神庙戏台显得古朴自然、简洁大方，充满着“土气”，较为普遍。亦有官民合建的神庙剧场，遍布各地的城隍庙剧场即是，如目前保持最完整的长治市潞安府城隍庙，该庙一进三院，前有神道，自南向北中轴线上主要分布山门、重楼（玄鉴楼）、戏楼、献亭、中大殿、寝宫等建筑，其中山门式戏楼是目前发现的最早的山门戏台，屋顶为单檐歇山顶，屋瓦全部为黄绿琉璃筒瓦。

从地域建筑风格看，北方古戏台建筑遗存数量庞大，历史沿革脉络清晰，与其气候干燥、木构建筑易保留有密切关系，亦与北方地区，尤其山区地带经济发展相对缓慢有重要关联。当然，民间信仰的力量亦是遍布城乡的神庙戏台得以创建和不断修缮的重要原因。南方古戏台，虽然没有金元时期戏台遗存，但数量亦可观，以明清时期戏台为主，体现出精巧灵动之建筑美感，尤其浙江宁海、古徽州、江西乐平等地古戏台多以雕刻精湛而著称，这些戏台多建于宗祠和会馆内，亦多有戏台建于水中或水边，一幅江南水乡观剧图油然而生。

再者，从屋檐形制看，北方戏台屋檐多硬山、悬山顶，也有不少歇山顶，屋檐总体举折平缓，筒瓦覆顶；南方古戏台屋檐多歇山顶制，两侧屋檐举折较高，利于走水（南方多雨），翼角飞动明显，静中有动，突显出水乡之灵动风格。

中国古建筑重视装饰，主要体现在雕塑、绘画、书法等方面，戏台建筑亦不例外，尤其明清戏台为突出。

古戏台建筑多有绘画、雕塑用以装饰，以显示戏台之精巧华丽。从屋顶的宝瓶、鸱吻到基、柱、础、梁、枋、斗拱、雀替、隔扇等处，无不雕凿绘饰，包含了木雕、砖雕、石雕、泥塑等多种工艺。其内容多为龙、凤、仙人、走兽、奇花异草、人物故事、戏曲场景等。这些精美的工艺均为民间艺人智慧的结晶，呈现出鲜明的地方风格与流派特征，如北方多质朴，江南多细腻，岭南多繁丽，西北多富民族风情等，为后人了解民间传统绘画、雕塑工艺提供了重要的实证。

楹联匾额在中国古建筑装饰方面具有画龙点睛之妙。一副饱含意蕴、书写洒脱、雕刻精美的匾额楹联会使戏台建筑生气盎然，意境深邃。戏台楹联不仅能凝炼概括地表达出传统戏曲艺术的表演特征和审美欣赏的习惯，而且对提示戏曲艺术欣赏的观念和角度具有重要启示。一幅“舞台小天地，天地大舞台”，富有哲理，耐人寻味。

古戏台作为文物类型之一，遍布中华大地，且多位于村落之中地标位置，是村落文化空间的公共区域，对其保护和利用，一定程度上对振兴乡村文化具有重要的现实意义。总之，鉴于中国古戏台的大量遗存及其多元的文化价值，需要全社会的共同重视、共同参与，当尽快列入世界文化遗产。中国古戏台申报世界文化遗产，对于增强古戏台资源保护意识，让古戏台走出中国、走向世界，具有十分重要的意义。

从人物形象出发探讨萨缪·贝克特后期戏剧作品中的存在与缺失

// 张音璇

萨缪·贝克特 © 搜狐文化

—— 以《落足音》和《来来去去》为中心

许多戏剧工作者会尝试通过各式各样的“身体”来进行研究，演员的身体，角色的身体，甚至是研究者自己的身体。帕克—斯达巴克以及罗伯特（2011）曾说过，对演员和观众来说，身体通常可以成为通向演出运作和演出含义的道路。所以，从身体出发进行对戏剧和演出的研究变得越来越重要和有用了。在英国学习期间，笔者有幸在剧场中观赏并得以亲身实践排演萨缪·贝克特后期的两部短剧《落足音》和《来来去去》，此文则旨在尝试从角色的身体，也就是人物形象出发，浅析贝克特的这两部作品。萨缪·贝克特的戏剧作品大多注重感性知觉，这也让人物形象在他的戏剧中具有非常重要的作用。巴克（1990）曾在他的书中引用巴特勒（1984）对贝克特作品的评价，他说贝克特的戏剧作品如同一种“本体论的寓言”，而生存与存在也始终是贝克特作品中最大的主题。此文就力图尝试从《落足音》和《来来去去》两部短剧中的人物形象出发，探讨这两部剧作中的“存在”与“缺失”。

对于萨缪·贝克特的剧作特别是后期短篇戏剧中的深刻内涵，评论界存在着许多不同的声音和看法。对于“存在”和“缺失”的探讨成为贝克特戏剧作品中不可忽视的重要特点。上文中提到过的巴特勒（1984）曾指出，贝克特的作品在很大程度上与生存相关，这也更印证了存在这一概念的重要性。同时，巴克（1990）也认为“贝克特的文学中带有一种缺失的感觉”，“有什么永远地缺失了”。可见存在和缺失这两种概念同时存在于贝克特的戏剧作品中。在贝克特的部分作品中，两者是分离的，但在另一些作品中，存在和缺失相互影响着对方并营造出一种独特的晦涩氛围。“一种一方面是鲜活的，具象化的和具体的，另一方面却是抽象的，象征的和无形的对立。”（康纳 1990）在这句康纳形容贝克特剧作的描述中，也可以将“鲜活”与“抽象”理解为“存在”和“缺失”。

通常，“存在”的概念被认为是生存、活着、在那里，而在贝克特的短剧《落足音》中，“存在”又可以被理解为“寻找存在的方法或是努力去存在”。在《落足音》中，首先可以唤起观众对“存在”的感受的便是主人公梅在微弱灯光下，用胳膊环抱着身体，弯着腰不停来回蹒跚踱步的身影。她的形象传达出她的疲惫，迷茫和内心的煎熬，而这种形象是非常直观且能很容易地唤起观众的共鸣。摩德（2010）在他的书中提到“贝克特通过最普通的身体动作就把身体（角色形象）摆在了最显著的位置”，在贝克特的剧作中，不难发现其人物的形象常常面临行动的困境，蹒跚行走，爬行，来回兜转等，而正是这种身体的痛苦或残疾反而成为其存在的一种证明，而梅的形象也正是“存在着”的人物形象之一。另一个梅存在的证明就是梅来回踱步时回荡在安静黑暗中被刻意突显的脚步声，贝克特自己也曾强调梅的踱步和脚步声正是“这部戏的根本”。（贝克特，麦克穆兰引用，1993，p.94）所以，踱步成了《落足音》全剧的根源和基础，梅被灯光与黑暗营造的空间所束缚，因此她只能在方寸之中的狭小空间里来

回踱步。彼得·吉戴尔（1986）指出，梅这个人物形象是被禁锢的，甚至她本身就是如同一个禁锢。另一个梅无法停止来回踱步的原因来自于她内心的困惑、失落和孤独，“她孤独地踱步就是她内心煎熬外化的表现。”（诺尔森和皮林，1979，p.222）同时，通过《落足音》剧本中梅与“母亲”的对话，我们可以看出梅一再强调“光有（踱步的）动作是不够的”（萨缪·贝克特，2006，p.401），只有踱步这个动作是不足以证明梅的存在的，她需要听见自己的脚步声，“无论多么微弱”（萨缪·贝克特，2006，p.401）。只有通过她的踱步，她的脚步声，梅才能感觉到自己的存在，梅在努力找到存在下去的方法。

另一方面，从直观上看，梅在微弱光线下若隐若现的身影，佝偻、疲惫、蹒跚而行，这样的形象比起人来说更像是一个鬼魅，一个游荡的灵魂，而梅希望听到自己的脚步声也暗示了她缺乏自我认同感的事实，这一切也造就了梅人物形象的一种缺失感和不真实感。《落足音》中梅形象的灵感来源于一个女精神病人，她“从未觉得自己真正出生过”（阿斯莫思，1977引用于麦克穆兰，1993，p.93）从舞台的设置与梅的人物形象中，我们已经可以找到这种认为自己“从未出生过”的感觉——梅鬼魅般的形象，舞台上一片无尽的黑暗以及舞台中间由暗淡光线描绘出的一片狭窄的长条形光区。这样的舞台空间暗示出一种介于存在和缺失之间的灰色地带，如同麦克穆兰（1993，p.102）描述的那样，梅存在的状态是一种“中间状态，一种被不死者和未生者占据的既像子宫又像坟墓的空间”。

正是梅的这种中间状态反映了她内心的缺乏自我认同，而她来回踱步并希望听见自己脚步声的行为又表现出她想要找到存在的方法——梅需要一个存在的理由。通过梅人物形象所处环境的变化，我们可以感受到梅渴望存在的挣扎以及最终的失败。在全剧的第一部分中，梅和“母亲”有一段对话，虽然母亲的形象至始至终未曾出现，但这段对话却显得真实而生活。麦克穆兰（1993）指出，第一部分对话的内容是关于梅过去的回忆，因为“母亲”被从“深沉的睡眠”中被唤醒了。而第一部分的对话也可以被理解为是梅存在的一个证据，或者说梅曾经存在过的证据。第二部分，“母亲”讲述了梅的故事，她的生活，她的感受以及她为什么一直来回踱步的原因。

麦克穆兰（1993）推测在梅的记忆里，她生活的重心一直是她生病的母亲，而这也许也是造成梅的孤独和缺乏爱与关注的原因。 在第三部分， 梅的独白变得更加晦涩难懂， 梅把“母亲”和她自己说成是“温特太太”与“艾米”， 这也表现出梅自我认同感越来越薄弱。麦克穆兰（1993）相信“母亲”也许是梅创造或再现出来的形象，所以梅与“母亲”其实是同一个人。 “温特太太”， 也就是“母亲”试图证明梅的存在，但是梅却坚持否认这一点：

（萨缪·贝克特，2006，P. 403）

“艾米：…… 我什么都看不到，什么都听不到，什么都没有。 我不在那里。…… 温特太太：…… 但是我听见你回答了。 （停顿）我听见你说阿门。…… 我清清楚楚地听见了你。”

SOCIAL MEDIA MANAGER

在最后一部分，舞台上已没有了梅的踪迹，她消失了。在梅失败和消失的过程中，我们也可以看出梅形象的变化。例如，随着每一部分灯光越来越微弱，梅的舞台形象也越来越模糊，她的声音变得更加虚弱， 而她的踱步次数也渐渐减少直至她消失在舞台上。 巴克（1990）认为失败是贝克特在表现缺失时最喜爱的主题。而梅挣扎着存在的过程和她最终的失败也展现了由存在到缺失的过程。

除了《落足音》，在贝克特的另一部短剧《来来去去》中，也可以找到存在与缺失这一主题的踪迹。 人生是一段从出生到死亡的旅程，《来来去去》也是这样一个讲述由生向死的人生旅程。诺尔森和皮林（1979）将 “来来去去” 的标题与短暂的人生联系到一起，从“来来去去”这个标题以及剧中三个女人上场与离场的行动都暗示了人生的脆弱短暂。麦克穆兰（1993）也认为三个女人进入和离开舞台光区的行动暗示出她们的生命就如同她们在舞台上出现的时间那样短暂。 不同于 《落足音》 中着重表现梅从存在到消失的过程， 在 《来来去去》 中观众并不能真正目睹三个女人的死亡事实，而只能从她们互相耳语和惊讶的反映里得到关于死亡的一丝暗示 。诺尔森与皮林（1979）认为通过女人们惊讶地表现，有理由相信她们的耳语也许涉及到即将到来的死亡。很显然，死亡是所有人类不可避免的命运， 贝克特只是将这种命运展现地更加夸张和戏剧性。所以，《来来去去》“倾向于通过展现一个女人形象的病入膏肓来拥抱全人类的命运。”（诺尔森和皮林，1979，P.122）除此之外，贝克特在全剧结尾处特别强调了三个女人手拉手的特别造型，这一如同芭蕾舞四小天鹅交叉握手的特殊造型将三个女人的形象联系到了一起，表现出她们共同遭遇的困境，同时，这 一造型也如同一个讽刺的标志象征着她们在分享了各自的秘密后不可逆转的命运改变。

综上所述，存在与缺失是贝克特戏剧作品中不容忽视的一个重要内涵特征，而通过分析剧中的人物形象能够帮助我们更好的分析与理解剧中的故事、剧本的结构以及贝克特剧作的深刻含义。

REFERENCES:

Parker-starbuck, J. And Mock, R., 2007. Researching the Body in/as Performance. In: B. Kershaw and H. Nicholson, ed. 2011. Research Methods in Theatre and Performance. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp.210-235

Barker, S. Conspicuous Absence: Trace and Power in Beckett's Drama. In: L. J. Butler and R. J. Davis, ed. 1990. Rethinking Beckett: A Collection of Critical Essays. London: Macmillan Press, pp.181-205

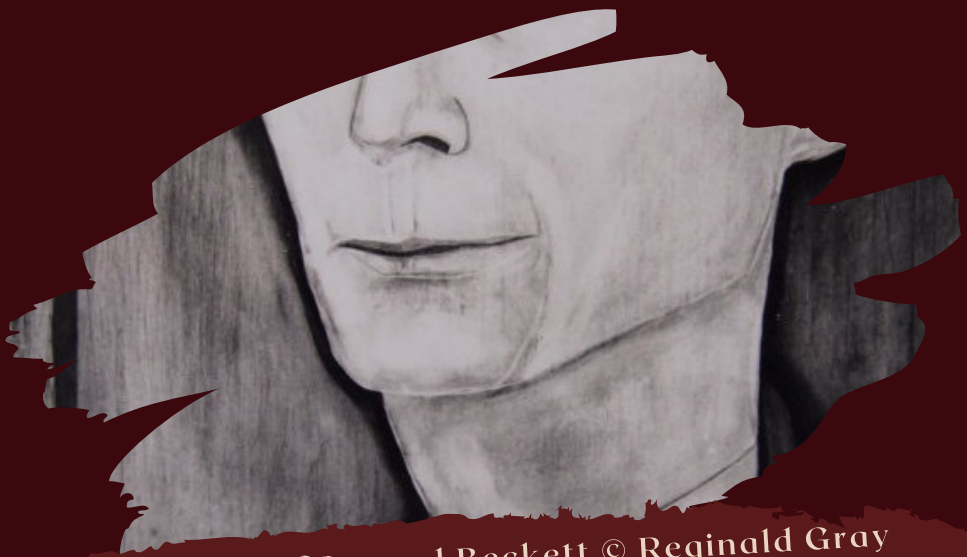
Connor, S. 'What? Where?' Presence and Repetition in Beckett's Theatre. In: L. J. Butler and R. J. Davis, ed. 1990. Rethinking Beckett: A Collection of Critical Essays. London: Macmillan Press, pp.1-19

Maude, U., 2010. Beckett, Technology and the Body. Cambridge: Cambridge University Press.

McMullan, A., 1993. Theatre on Trial: Samuel Beckett's later drama. London: Routledge.

Knowlson, J. And Pilling, J., 1979. Frescoes of the Skull: The Later Prose and Drama of Samuel Beckett. London: J. Calder.

Knowlson, J, ed. 2006. Samuel Beckett: The Complete Dramatic Works. Croydon: CPI Bookmarque.



Portrait of Samuel Beckett © Reginald Gray

胡开奇先生谈戏剧翻译

受访者：胡开奇
采访人：敖玉敏

编者按：我个人的阅读偏好在悄然发生改变，变得越来越关注当代作家和作品。在选读英美戏剧作品中文译本的时候，发现了一个名字以译作者身份频繁出现，进而了解到他的译介工作在当代中外戏剧文化交流的前沿地带产生了巨大影响。一个翻译的剧本在手，我时常会反复读上好几遍。初读了解剧情发展，再读关注人物关系、行动、冲突等；而我还有一个习惯，就是要花一些功夫品味译文（主要指剧中人物台词）如何体现语言的丰富和表达的准确。有时候功夫下得多一点，还会去找来英文原著并对照中文译本做一番精读。那时，除了折服于译者能够做到在两种文化之间转换自如以外，还钦佩他在剧作翻译中对舞台感的有效把握。那么，戏剧翻译与其他类型的文学作品翻译有何不同呢？著名翻译家 胡开奇先生在纽约以书面形式接受了我的采访，分享了他对于戏剧翻译创作的理解。

人物简介：胡开奇，戏剧翻译家，哥伦比亚大学戏剧学院访问学者，上海戏剧学院访问教授，中国国家话剧院英美戏剧顾问。译作有《萨拉·凯恩戏剧集》《迈克·弗雷恩戏剧集》《枕头人— 英国当代名剧集》《怀疑—普里策奖剧作集》《山羊— 阿尔比戏剧集》《英国直面戏剧名作选》《红色》《奥利安纳》《屠神》《丽南镇的美人》《巴赫在莱比锡》等。主要著作包括《戏剧集：一九八四 / 动物庄园》《美国当代严肃戏剧 1990 - 2013 》《英国当代戏剧 1990 - 2013 》《新世纪百老汇名剧评析》等。

敖：得益于您的翻译创作，中国读者和观众有机会欣赏到优秀的外国剧作；近年，许多作品经由国内导演制作搬演上了舞台，这又让我们得以观察到，当代英语世界的剧作家正在探索的主题、文本形式，甚至舞台样式。您特别关注英国直面戏剧和美国当代严肃戏剧，是一种什么机缘让您考虑译介这些作品的呢？它们来到中国后，您认为引起了国内剧场内外哪些反响？

胡：我一直在研究和译介英美严肃戏剧。八十年代末我开始常居纽约，所以百老汇、外百老汇和林肯中心录影档案室方便了我观摩研究。除了研究喜好，当时上海戏剧学院《戏剧艺术》学刊邀请我为刊物译介研究当代西方戏剧名作，也是个要素。当时国内学界不乏八十年代对西方当代戏剧的研究与译介，九十年代则是空白，所以我把研究译介基本定在九十年代之后的西方戏剧。从英国九十年代的严肃戏剧以直面戏剧开始，着重译介了萨拉·凯恩（SARAH KANE）、安东尼·尼尔逊（ANTHONY NEILSON ）、马丁·麦克多纳（MARTIN MCDONAGH）、大卫·哈罗尔（DAVID HARROWER）等人的剧作，同时也译介了卡里尔·邱吉尔（CARYL CHURCHILL）、汤姆·斯托帕（TOM STOPPARD）、迈克·弗雷恩（MICHAEL FRAYN）等的剧作。而九十年代的美国严肃戏剧作品我则译介了阿瑟·米勒（ARTHUR MILLER）、爱德华·阿尔比（EDWARD ALBEE）、戴维·马梅特（DAVID MAMET）、玻拉·沃格尔（PAULA VOGEL ）、和后一代剧作家约翰·尚利（JOHN SHANLEY）、尼洛.克鲁斯（NILO CRUZ）、约翰·洛根（JOHN LOGAN）、大卫·奥本（DAVID AUBURN）等人的剧作。这些具有现代精神和舞台探索的西方当代经典的译作在国话、上话、鼓楼西等剧院上演后，对观众有很深的影响，无论是《哥本哈根》《怀疑》《枕头人》还是《奥丽安娜》《那年我学开车》等都对促进国内戏剧现代精神的发展起到了影响。

胡开奇翻译作品《奥利安娜》剧照 © 新京报 摄影：塔苏

敖：您常住纽约，并且往来北京和上海等各大戏剧文化中心，有着丰富的观剧体验。对于国内外的编剧写作、舞台创作以及观众欣赏，您有哪些有趣而不同的观察？

胡：就纽约百老汇外百老汇和伦敦西区的严肃戏剧而言，除了当下沉浸戏剧等一些实验戏和另类戏剧之外，纽约和伦敦的主流戏剧舞台体现了今日人类所探索和拓展的现代人文精神，现代人性关怀和社会批判精神；同时在舞台与表演的形式与艺术上有着不断追求不断探索的成功进取。以新世纪普利策奖托尼奖部分作品为例，《哥本哈根》《求证》《安娜在热带》《山羊》《怀疑》《乌托邦彼岸》《毁灭》《勺水》《耻辱》《汗水》《乐队来访》《玩偶之家-下集》《摆渡人》等都成为了当代经典。在作品主题上，美国戏剧从传统的家庭戏剧扩展为世界题材，在舞台呈现上，与德国导演戏剧形成反差的英美剧作家和戏剧导演严守剧作的传统，但近年来也有了新的发展。剧作家 汤姆 · 斯托帕、波拉 · 沃格尔、伊泰默 · 摩西（ITAMAR MOSES ）、卢克斯·奈斯（LUCAS HNATH）在文本形式和制作排演上都有新的探索，这四位剧作家都加入整个排练过程，并在排练过程中调整文本；而奈斯的《玩偶之家-下集》、哈罗尔的《黑鸟》则在文本形式上融入舞台与表演元素的创新。对于国内话剧的原创和舞台呈现我了解有限，由于许多剧目是国家项目和政府行为，就很难从人文精神和戏剧艺术的角度来评价。

外国戏剧院团的制作在国内的演出很活跃。现在这种外国院团制作，母语演出中文字幕的舞台呈现被称为外国戏剧。国内的翻译戏剧舞台，也就是根据西方文本通过戏剧翻译的中文译本，再经由中国导演、舞美、演员等的二度创作的中国舞台呈现而抵达中国观众。这种戏剧不再是外国戏剧，而是中国戏剧的翻译戏剧。同英美戏剧以剧作为核心的创作理念不同，中国的戏剧导演有着较强的随心所欲改动剧本的倾向，有些导演甚至会有取代剧作家的创作欲望。但这种倾向显然又与德国的以导演为中心的戏剧制作理念不同，这可能是浮躁与功利的社会思潮在戏剧领域所呈现的一种形态。

敖：您提到过“改本”的双重含义就在于实现剧作的精神现代性和文本的形态现代性。国内导演引进制作国外戏剧作品方式主要有：一、不做删节的全本翻译，然后在此基础上做忠实于原著的舞台呈现；二、不同程度的改编或者改本，使用本土素材进行深度再创作，有的改编甚至只保留原剧作家的意图，而其中内容则重新发展，甚至完全改变。请您结合近年合作过的中外导演，举例谈一谈 “改本”的双重含义，好吗？

胡：“改本”的学术观点出自上海戏剧学院一位戏曲学教授，他聚焦于中国古典戏曲的现代转化问题。不牵涉戏剧翻译和跨文化戏剧。我曾在《剧本》月刊上发表过《从“改编”到“改本”——古典和经典戏剧的现代性跨越》一文，以欧里庇得斯、拉辛和凯恩关于同一人物 PHAEDRA 随着历史推移的三个不同时代的文本为例来从西方戏剧的角度支持这位教授的观点。但它与当代戏剧翻译和跨文化戏剧没有关联，两者属于不同的范畴。

敖：您认为剧作翻译是一个文化与文学和舞台的转换问题。可否请您谈谈您的翻译观？另外，近期是否有写作计划，针对中外剧作翻译进行理论和经验上的梳理？您曾分享过，戏剧舞台感的积累，对于戏剧译者剧作翻译中的舞台性而言，至关重要。剧作翻译与其他文体的文学翻译最显著的不同表现在哪里呢？

胡：我认为现代戏剧翻译是从文本到舞台的整个过程：一部西方文本由中国译者使用中国戏剧文学语言进行文本和文化的转换；译者完成的是一部中文文本，由中国导演搬上中国舞台而抵达中国观众。所以帕特里特 · 帕维斯（PATRICK PAVIS）强调戏剧翻译是“一个解释学行为”，这种解释学行为，为了发现源语文本的含义，必须从译语角度来提问。这种解释学行为就是通过从译语文化角度来解释源语文本从而完成对译语文化和语言的转换。剧作翻译与其他文体的文学翻译最显著的不同表现在台词呈现中的舞台感和表演感，须重视舞台语言的诗意与节奏的表演性，重于戏剧文学意义上的意境传神，以创意的转换来实现文学与表演的诗性。

THEATER TRANSLATION

胡开奇翻译作品《奥利安娜》剧照 © 新京报 摄影：塔苏

Hermeneutic Act

敖：上世纪二三十年代，几种中国文学史著作中都设有佛经翻译文学和近代翻译文学的专章，胡适的《白话文学史》、陈子展的《中国近代文学之变迁》、王哲甫的《中国新文学运动史》，虽然并没有提出翻译文学属于中国文学这样的论断，但至少承认中国文学史上的“翻译活动”是中国文学史的内容之一。40 年代以后，就不这么提了，文学史著作写到一些作家兼翻译家，只讲作家的创作不讲其翻译，当然，这有特殊时代背景方面的原因。从90年代以来，国内比较文学和译介学理论界开始重提翻译文学，有一种观点是中国现代文学史应该单列一章写翻译文学，贾植芳先生在《中国现代文学总书目》的序言中就明确指出：“我们认为中国现代文学的历史，除理论批评外，就作家作品而言，应由诗歌、散文、小说、戏剧和翻译文学五个单元 …… 我们还把翻译作品视为中国现代文学不可或缺的重要部分。” 谢天振教授认为：翻译文学作为文学作品的一种独立存在形式，就是中国文学的一个组成部分。那么，我的问题平移过来，中国戏剧翻译属于中国戏剧吗？

胡：这个话题需要细谈。在此，我只能简单答复一下：百年前翻译戏剧文本语言翻译腔很重，舞台人物被妆成金发白肤，台词洋腔洋调。人们称其为“外国戏剧”；在全球化的今天，这种旧习已经成为历史。在今天，外国戏剧应该定义为：外文剧作以及由外国剧团制作和外国演员表演的舞台剧作。而现代戏剧翻译理论认为戏剧翻译文本的目的并非仅仅为了引入一个外国文本，而是为了译入语的体制与社会而言说。翻译戏剧在中国则是一部西方文本由中国戏剧译者使用中国戏剧文化和戏剧语言进行文本和文化的转换；译者完成的是一部中文文本，由中国导演搬上中国舞台而抵达中国观众。所以无论文本还是演出，翻译戏剧不再是外国戏剧而是中国戏剧。

胡开奇 二零二零年六月于纽约

ANTON CHEKHOV

左手医学，右手文学
——不朽的契诃夫

// 申屠余夏

安东尼·契诃夫是世界级的文学巨匠。多数中国人对其小说创作推崇备至，他与莫泊桑、欧亨利被并称为“世界三大短篇小说家”；而在欧美国家，更受推崇的是他的剧作。每年被搬上世界舞台演绎的戏剧作品中，最多的是莎士比亚，其次便是契诃夫。他一生创作的戏剧并不多，仅凭《海鸥》《万尼亚舅舅》《三姊妹》《樱桃园》四部作品就在戏剧史中确立了地位。

Chekhov 1898 © Osip Braz

MEDICINE AND LITERATURE

Uncle Vanya © Aisle Say Photo by Joan Marcus

在中国，读者常将契诃夫和鲁迅相关联，在鲁迅生前翻译的作品中，俄国文学占最大多数，契诃夫恰是他顶喜欢的作者。而另一点则是两人皆有医学经历，只是鲁迅选择了弃医从文，契诃夫却是终生以行医与写作为职业。“医学是我的发妻，文学是我的情妇”，两项事业都令契诃夫着迷，难以割舍。在情绪的火焰升腾时，医学的理性又向他泼下冷水，让他即使卷入文艺青年敏感的情绪旋涡中，仍能用冷峻的笔力刺穿社会。他的戏犹如一柄手术刀，准确里落地划开了整个时代……

如果认为“经典”的意义在于跌宕起伏的情节，或者震撼的场景，那么契诃夫的作品着实会让观众“大失所望”，我在初次观赏时也有相同感受。他似乎有意舍弃悬念，人物才出场几分钟，彼此的关系便被交代得清清楚楚。 他首创了角色间几乎不发生斗争的戏剧，极尽笔力描摹生活日常，是散文式、片段式的写作。十九世纪的剧作评论界对契诃夫并不买账，当时最具名望的剧评家库格尔毫不客气地批评他的剧本是不合格的，就连与之私交甚好、对其小说赞叹不绝的托尔斯泰也直言其剧本“糟糕”，《海鸥》在首演时遭到冷遇。契诃夫的剧作被批判的核心是“平淡”，没有高潮迭起，就像人物在舞台上过着寻常又平凡的生活。 但这种平常恰是他的有意为之， 正如他所说的:

在生活里人们并不是每时每刻都在开枪自杀，悬梁自尽， 谈情说爱，他们也不是每时每刻都在说聪明话。他们做得更多的倒是吃喝、勾搭女人、说蠢话。必须把这些表现在舞台上才对， 必须写出这样的剧本来! 在那里人们走来走去，吃饭，谈天气，打牌 …… 可是在吃饭的当儿，有些人走运了，有些人倒霉了。

遵循着这样的创作理念，契诃夫有意识地规避了红尘滚滚，没有英雄史诗，只写芸芸众生。万尼亚舅舅的终身使命是替姐夫谢列波利亚科夫教授看好庄园。他崇敬谢教授，认为他是文化与知识的象征，视之为偶像。二十五年来，万尼亚与外甥女索尼娅兢兢业业劳作，却发现姐夫不过是一介庸才。愤怒与咒骂，与其说是因受骗而失落，不如说是下错注的愤懑以及青春的消耗，他也曾有才华有理想，也曾幻想过成为陀思妥耶夫斯基这样的人物。梦被揉碎了，他试图杀人却以失败告终，甚至无人审判，仿佛没有发生一般，想要自杀又缺乏勇气。最终他再次被庸常所困住，与姐夫和解，继续回归到了日复一日的劳作中。万尼亚的命运仿佛被嘲弄一般，一旦在生活中妥协，便会节节败退。卓别林感叹的“生活近看是悲剧，远看是喜剧”，恰好就是万尼亚人生的注解，谎言被识穿后，裸露出来的是可笑却又悲哀的人生底色。

俄国的农奴制早已在十九世纪被废除，谢列波利亚科夫的庄园会被变卖， 但仍有无数个万尼亚或自我选择， 或任由生活摆布。 时代在变化，人们却依然落入相同的窠臼。直到现在，人们才意识到契诃夫戏剧对俄罗斯， 对于整个二十世纪的价值。 “ 契诃夫的时代并没有过去”（大江健三郎），他们如同《三姊妹》中抗拒平庸，追求幸福的想象，却又被自我妥协所包围的三个姑娘；又如《樱桃园》中，明明有无数次机会去改变，却亲手毁掉庄园的主人们。在看似琐碎日常的描摹，表层的平铺下，契诃夫的作品却有一股暗涌，灯光亮起，观众散去，戏剧却弥散着持久的余韵。人生悲欢不由作者去渲染，全由自己去领会。数日过后，累月经年，观众会意外发现，剧中人物所经历的事，同样也会在自己生命的某些场合中浮现出来。不禁苦笑，原来人人都是戏中人。

今年是契诃夫诞辰 155 周年，他依然以不朽的方式，生活在我们的生活当中。

// 赵 昭

FRENCH THEATRE IN RENAISSANCE

文艺复兴时期的欧洲戏剧：法国篇

Les Juifves Tragédie 1583 © l'illustre-Théâtre

在上一期的戏剧史专栏中，我们为大家介绍了文艺复兴时期英国的戏剧艺术。总的来说，英国伊丽莎白时期的戏剧作品为欧洲之后几百年间的戏剧创作的发展带来了深远的影响。本期戏剧史专栏节目将为您介绍文艺复兴时期戏剧艺术在法国的发展的情况。

15世纪到17世纪的欧洲艺术在文艺复兴浪潮的滋润下得到了繁荣发展。但当欧洲其他国家相继绽放出艺术之花时，艺术的发展在法国却因为15，16世纪近百年的战争而裹足不前。在近百年的战争中法国先是对外发动了对意大利的侵略战争(1494—1559)，继而又爆发了宗教内战(1562—1594)。 社会的动荡不安，几乎使君主专制政体陷于危机。在文艺复兴时期，法国文学艺术特别是戏剧的发展，较之其他欧洲国家，处在十分落后的状态。直到16世纪中期，法国才经历了“文艺复兴”运动的高潮。从文艺形式上看，十六世纪中期法国的诗歌和戏剧虽然有所发展，但是成就最高的却是长篇小说。

相较于其他欧洲国家，宗教剧一度成为法国唯一允许被上演的剧种。直到15世纪末，宗教战争在法国此起彼伏，宗教剧在法国才逐渐式微。 1548年11月7日，巴黎议会下令停止演出神秘剧，宗教剧从此淡出了法国戏剧的舞台。这是文艺复兴运动在法国戏剧领域取胜的标志。但新时期戏剧在法国的发展却呈现出明显的阶级分化的趋势：随着市民戏剧行会众多，封建贵族逐渐脱离市民戏剧演出活动，从而出现了以喜剧为主的市民戏剧与贵族文人戏剧的分化。喜剧和闹剧仍为市民喜闻乐见的戏剧形式，它是融合传奇故事、抒情诗歌和现实主义描写为一体的混合物，既不体现贵族阶级的要求，也不表达广大市民的愿望。与之相对的是体现贵族和文人审美志趣的“古典戏剧”：最具有代表性的文人戏剧绝大多数都产生于学校里的社团，如“七星诗社”（La Pléiade）就是其中的代表。 该社的成员以古希腊传说和 16 世纪意大利的即兴喜剧以及西班牙的传奇文学为创作的灵感来源进行戏剧创作，写出了“第一批古典模式的法国戏剧”。这一时期出现的剧作家主要有七星诗社的成员J · 杜·贝莱(Joachim du Bellay,1522-1560)、艾蒂安·若代尔（Éienne Jodelle,1532-1573)以及罗伯特 · 加尼耶(Robert Garnier,1545-1590) 等。若代尔 1552 年写的《被俘的克莉奥佩特拉》是法国历史上第一部用法语书写的悲剧。 除此之外拉·塔伊尔（1533-1611）的剧作和戏剧理论明确提出反对愚人剧、闹剧、道德剧，倡议创作“真正的悲剧和喜剧”。 他的《论悲剧艺术》对戏剧理论进行探讨，倡导模仿古典戏剧, 首次提出古典主义 “三一律” 原则。在这些众多的文人剧作家中，加尼耶是他们之中唯一受到市民观众赞许、反映新兴资产阶级思想倾向的文人戏剧家。他的剧作影射现实生活，反映资产阶级意愿情趣。代表作《犹太女人》(1583) 和其他悲剧一再为职业演员选中并四处演出。

就体裁而言，16世纪的悲剧是诗体剧，喜剧则是诗体或散文体。尽管16世纪法国的戏剧从形式到内容上都还不成熟，处于从中世纪戏剧向新时期戏剧过渡的阶段，但它却为17世纪新古典主义戏剧在法国的蓬勃发展开辟了道路。

REFERENCES:

廖可兑：西欧戏剧史（上）. 中国戏剧出版社. 北京 2007.

马文 · 卡尔森：牛津通识读本: 戏剧. 译林出版社. 南京 2019.

Michel Corvin: Le théatre nouveau en France. Press Universitaires de France. Paris 1980.

//王玉成

导演卢克·帕西瓦尔

Macbeth II © Luk Perceval

LUK PERCEVAL

卢克·帕西瓦尔（LUK PERCEVAL）1957 年出生于比利时的洛默尔市，1979 年在安特卫普市以皇家剧院演员的身份开始了他的戏剧生涯，五年后他离开了那里，创建了独立剧团“蓝色星期一公司”(BLAUWE MAANDAG COMPAGNIE，BMCIE)。1998 年，帕西瓦尔成为了安特卫普市皇家剧院的艺术总监，而“蓝色星期一公司”也被合并过来，重新命名为“巡演剧院”（HET TONEELHUIS）。

通过“蓝色星期一公司”帕西瓦尔完成了莎士比亚戏剧马拉松作品《战斗》(TEN OORLOG)，该剧德语版以《战役!》（SCHLACHTEN!）为名首次上演于1999年的萨尔茨堡艺术节。2000年该剧应邀参加柏林戏剧节，被《今日戏剧》（THEATER HEUTE）选为年度作品，并获得了德国电视二台/德奥瑞三国卫视（ZDF / 3 SAT）颁发的“创新奖”。

在德国，帕西瓦尔导演的剧目曾上演于汉诺威剧院(SCHAUSPIEL HANNOVER) 和慕尼黑室内剧院(MÜNCHNER KAMMERSPIELE)。他还以导演的身份在斯图加特国家歌剧院（STAATSOPER STUTTGART)、汉诺威国家歌剧院（STAATSOPER HANNOVER）和柏林菩提树下国家歌剧院(STAATSOPER UNTER DEN LINDEN IN BERLIN)工作。期间，他的很多作品都在国际戏剧节展演并获奖。

自 2000 年起，帕西瓦尔制作了一系列基于他作品的戏剧电影，并拍摄了纪录片《杜塞尔多夫之恋》（DÜSSELDORF MON AMOUR）和《被隐藏的城市》（DIE VERBORGENE STADT）。

从 2005 年起，帕西瓦尔担任柏林邵宾纳剧院的常驻导演，2004年和2007年他的作品《安德洛玛刻》（ANDROMACHE）和《玛丽·斯图尔特》（MARIA STUART）获得了弗里德里希·卢夫奖（DER FRIEDRICH-LUFT-PREIS）。从2008年至2011年，帕西瓦尔在巴登符腾堡表演艺术学院担任导演系主任。

从 2009/2010演出季到2015/2016 演出季，帕西瓦尔担任汉堡塔利亚剧院的资深导演。在此期间他创作了许多舞台作品。2011 年 4 月，将沃尔夫冈·波切特（WOLFGANG BORCHERT）的《大门之外》（DRAUSSEN VOR DER TÜR）搬演上了舞台，并凭此在莫斯科获得“2013 年俄罗斯最佳外国作品奖”大项的“金面具”戏剧奖。此外，还与鲁尔三年展（RUHRTRIENNALE）合作完成了莎士比亚的《麦克白》（MACBETH，2011）以及契诃夫的《樱桃园》（DER KIRSCHGARTEN，2012)。

2012 年，帕西瓦尔根据汉斯·法拉达（HANS FALLADA）小说改编的作品《人为己死》（JEDER STIRBT FÜR SICH ALLEIN），由塔利亚剧院制作推出。该剧入选柏林戏剧节，并被《今日戏剧》的评审委员会选为“2013年度戏剧作品”，来自安妮特·库尔兹的舞台设计被评为“2013年度舞台设计”。除此之外，帕西瓦尔在 2013 年还获得了德国戏剧界最高奖项——浮士德奖（DEUTSCHER THEATERPREIS DER FAUST）的最佳导演殊荣。

在2013/2014演出季，帕西瓦尔与比利时根特市立剧院（NTGENT）合作，执导了根据埃里希·玛丽亚·雷马克（ERICH MARIA REMARQUE）小说改编的戏剧《前线——西线无战事》（FRONT - IM WESTEN NICHTS NEUES）。随后作为国际作品受邀参加了 2014 年萨尔布吕肯艺术节、2014年爱丁堡国际艺术节以及在柏林贝尔维尤宫举办的约阿希姆·高克总统国际夏季艺术节，这次夏季艺术节的主题为“1914—2014百年欧洲”。

2015 年帕西瓦尔导演了根据君特·格拉斯（GÜNTER GRASS）小说《铁皮鼓》（DIE BLECHTROMMEL）改编的戏剧作品。在塔利亚剧院，他还连续执导了《爱情》（LIEBE，2016)《金钱》（GELD，2016）和《饥饿》（HUNGER，2017），作品改编自埃米尔·左拉（ÉMILE ZOLA）的“我的家庭三部曲”，并在2017/2018演出季，进行了一场近七个小时的马拉松戏剧演出。

自 2018 年以来，卢克·帕西瓦尔一直在比利时根特剧院担任常驻导演。

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
主编丨敖玉敏
视觉丨赵笑阳
宣发丨钟思琪

CONTACT 哥廷根戏剧读演社

2020年6月