



ISSN 2700-2047



9 772700 204002



YING MING THEATER | VOLUME 11

INTERVIEW TO THE ARTISTIC DIRECTOR OF
THE FIVE ELEMENTS THEATER SHIYU LI



嘤鸣戏剧月刊

2020年8月总第11期

主编 敖玉敏

视觉 赵笑阳

宣发 钟思琪

Editor // Yumin Ao

Design // Xiaoyang Zhao

Publicity and distribution // Siqi Zhong

伐木丁丁
鸟鸣嘤嘤
出自幽谷
迁于乔木
嘤其鸣矣
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

The above picture is from the theater Macbeth II © Luk Perceval

关注我们

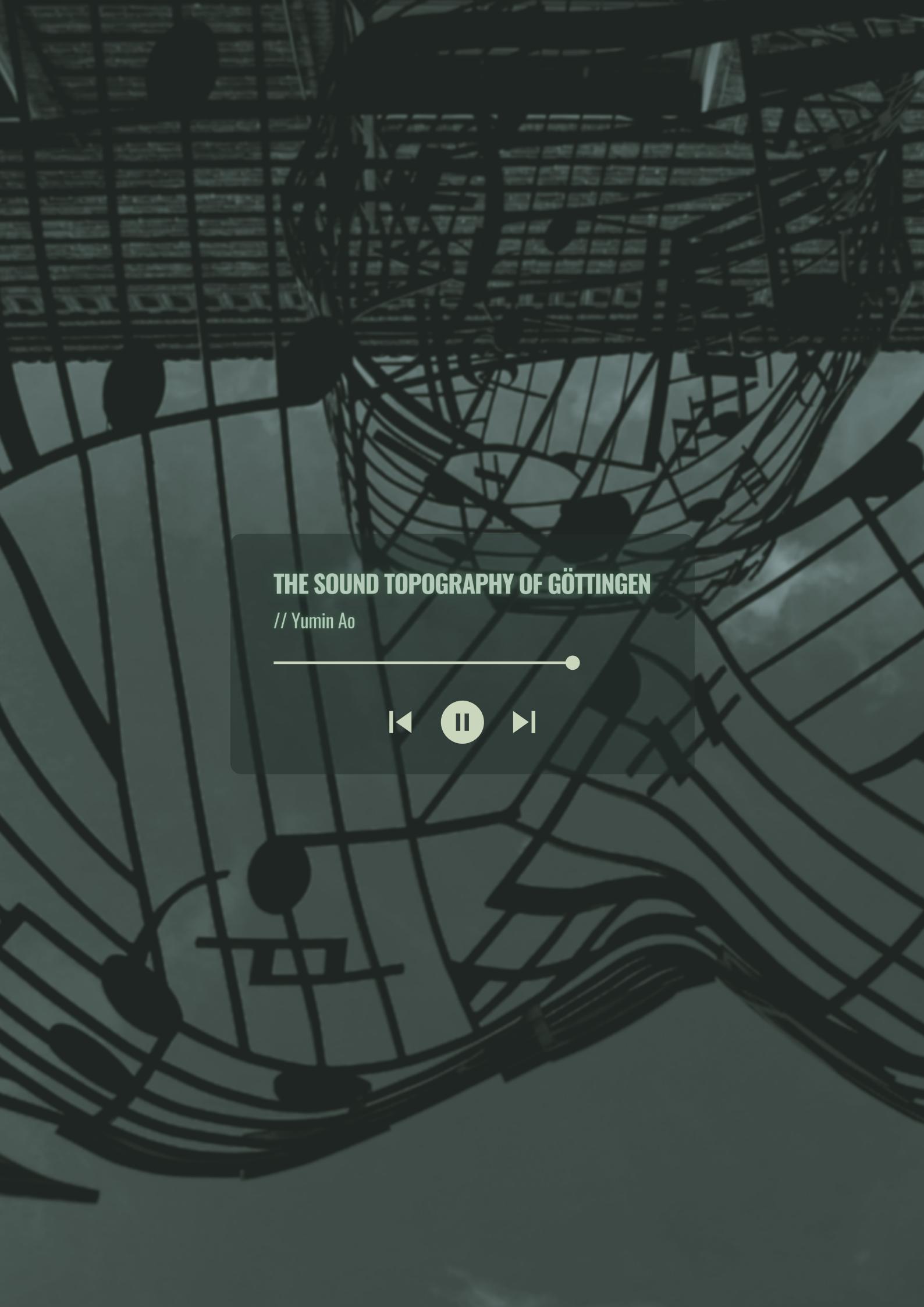


哥廷根戏剧读演社

YINGMING THEATER

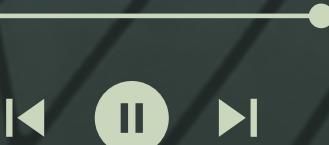


- 01 敖玉敏··哥廷根声音地貌工作坊
- 03 景芳菲·· Was ist Unst?·: 2020年
- 05 一畦··根特宣言 GHENT MANIFESTO
- 07 敖玉敏··随风飘散的羽毛——《怀疑》剧本分析
- 14 赵昭··古典时期的戏剧 (法国)
- 15 敖玉敏··专访五行剧团艺术总监李施雨
- 21 烛··保留剧目轮演制



THE SOUND TOPOGRAPHY OF GÖTTINGEN

// Yumin Ao



9月19日，哥廷根声音地貌工作坊圆满结束，这是充满灵感、创意、和欢声笑语的一天。

“All the world's a stage, and all the men and women merely players; They have their exits and their entrances.”
 (excerpted from Shakespeare's comedy As You Like It) “世界是个大舞台，众人皆为其演员，你方唱罢我登场。” (摘自莎士比亚喜剧《如你所愿》) 9月19日，哥廷根声音地貌工作坊圆满结束，这是充满灵感、创意、和欢声笑语的一天。

我们每天专注于各自扮演的诸多角色，却时常遗忘自己与声音本有的密切关系。如何通过身体去重建与声音的感知力，唤醒我们的记忆、思考、情感以及情绪？仔细并有意识地倾听是否有助于我们成为社区良好而活跃的参与者？我们希望找到一条有别于以往的路径去重访经典。首先，从音效、潜台词和表达三个角度切入文本——塞缪尔·贝克特的《落足音》(Footfalls)、曹禺的《雷雨》(Thunderstorm)、朱宜的《杂音》(A Deal)；然后，成为剧场内的聆听者、观赏者和实践者；再带着真诚的心意来领受现实世界一切美丽和残酷的声音。工作坊力求重新定义戏剧艺术场域里的“维度”“现场”与“虚实”，并在个体连接社群的有效互动中，去突破对戏剧与现实美学关系的常规考量，理解艺术对现实的隐喻以及艺术介入现实的意义。

从9月1日至18日，工作坊前期预热持续了两周多，组委会设计了任务清单，参与者自主完成单日的每一项小任务。19号工作坊当日，具体安排如下：上午，9:30-10:30是声音练习环节，10:30-12:00剧本分析。下午，12:00-16:15，原定的城市声音漫步因为疫情取消，改为小组自由排练，16:30-18:00彩排预演；傍晚，18:00-19:45（美东时间12:00-13:45），连线纽约的“BOND 2020 维国际虚拟现场艺术展”(International Virtual Live Performance Festival)，组织了一场圆桌会议，除了开头的项目介绍和末尾的讨论，期间还展现了我们创作的两组作品。圆桌会议由艺术展组办方向负责抓取视频实现同步直播。据统计，知乎斗鱼等平台在线观看直播的人数一度达到7402人。两组节目分别是：

一、通过将在地采集到的声音样本上传至网站 <https://aporee.org/maps/>，我们建构了哥廷根第一幅声音地图。只要打开网页点击红色标示的任一位置，就能聆听到来自哥廷根生活日常里产生的最原汁原味的声音。例如：听见诊所综合治疗台旁牙医使用医用气泵、负压机、洗牙机进行智慧牙拔除手术；街道养护工用水磨机切割大理石地板；夜幕下集思湖畔的求婚现场；街头艺人的手风琴伴唱；小学开学典礼上的戏剧表演；农夫市场里的叫卖吆喝；露天音乐会；森林里马儿的踏步；风声、雨声、鸟鸣、水流……。我们希望收听者犹如穿行在哥廷根的物理空间，有机会在声音的世界去慢慢品味这座城市的本质。

二、第二组作品是《雷雨3.0》片段展演。在细读文本的基础上，各组成员通过提取共性，抽象出某个核心概念，然后提出了一个个直击灵魂的问题，在寻找答案的过程中，创作灵感迸发而出。五组参与者重新发展和演绎了五个场景：在《药》(Cure)一场中，技术权威并不保证秩序却可能导致疯狂；《听米兔说》(Listen to MeToo) 揭露了学术圈性别不公导致私人关系受权力支配和被利益绑架，以及同性恋问题；《心理罪》(Inner Sin)，《相认》(Recognition)，还有《天雷滚滚》(Rolling Thunder) 也针对原作在人物塑造上做了更细致的诠释。点击 https://www.youtube.com/watch?v=fxX5AfJ_naQ，可以观看YouTube回放。

工作坊结束后，我们陆续收到了参与者与观众的反馈。比如：“非常有意义的体验，期待再次相约！”“收获满满的一天。”“感谢～各位可爱有才华的小伙伴们。”“我们玩得很开心！”“那活动就已经值了。”“不断探索，不断创新立意。”“刻画角色的声音（包括画外音），让虚拟的现场变得真实；才俊们惟妙惟肖的创新表演，让经典更具活力。”等等。从7月初提出“哥廷根声音工作坊”的构想，期中经历曲折但最终圆满，过程流畅却又专注紧张，充满挑战而又灵感迸发，好奇兴奋但不失冷静理智。总之，这是一次非常不错的体验，也收获了许多看问题的崭新角度以及深刻的观察和反思。

9月24日是曹禺先生诞辰110周年。我们想象：邀请23岁的剧作家一同再次聆听贝多芬《C小调第五号交响曲命运》，在层层展开、反复重叠、螺旋上升、不断深入升华的构架里，体悟自由意志与命运的剧烈冲撞。作为活动发起人和总策划，我衷心感谢赵昭、沈阳博士、陈怡宁、钟思琪参与协调和组织工作。工作坊参与者还包括袁璐、刘珊宏、胡欣茹、崔郁郁、景芳菲、吴越、叶晋、姜藜藜、孙嘉豪、赫书馨、李炊倩、崔然、戴融融。辛苦了！感谢大家的付出和智慧！

2020年9月21日 记于哥廷根

WAS IST UNST?

2020年格蒂·斯皮斯奖得主米罗·劳的政治剧场表达

// 景芳菲

©《轻松五章》剧照



戏剧或许代表了一种社会机制，有着超越表演之外更广泛的能量。而政治在其中扮演的角色可能会是引领大众反思过去的工具，也可能只是一群傻瓜拼凑而成的马戏。

——米罗·劳

Was ist Unst? 何谓“真实剧场”？米罗·劳对剧场的真实性有着近乎偏执的追求。作为德国艺术家约瑟夫·博伊斯 (Joseph Beuys) 的信徒，米罗·劳坚定地认同剧场作为“社会雕塑”的存在意义，认为它是“发展社会性的艺术观念”。相对于保守的，小众的精英艺术而言，他希望自己的作品是面向大众的，为社会中的公民服务的。米罗·劳对剧场如此反传统的理解并非空穴来风。大学时曾跟随法国著名社会学大师皮埃尔·布迪厄 (Pierre Bourdieu) 潜心研究社会科学的他，在自己制作公司的网站上用德语作双关，对理想剧场做了最直观的注解。在他看来 Was ist kunst? (德语: 什么是艺术?) 是个平常不过的问题，但去掉字母 k 之后，便焕然一新。整句话虽无法在语法上成立，却在内容上还原了真实，形式上解放了逻辑。

从席勒到布莱希特、奥古斯都·波瓦、托马斯·伯恩哈德、克里斯朵夫·施林格塞夫、海纳·穆勒，德语戏剧一个突出的特征是：与政治相关联。“在当今时代，种族主义、反犹主义、极端主义、恐怖主义充斥着人类社会，艺术对人性以及政治有一个清晰的定位尤为重要。他将政治与戏剧很好地结合起来了……” 2020年格蒂·斯皮斯文学奖如是评价米罗·劳。

米罗·劳 (Milo Rau)，1977 年出生于瑞士伯尔尼，先后于苏黎世、科隆、巴黎学习社会学、日耳曼学、罗马学。2007 年创办了个人戏剧制作公司——国际政治谋杀机构 (International Institute Political Murder, IIPM)，先后制作多部戏剧，并推出了电影及文学作品。2018 年起，米罗·劳开始担任比利时根特国家剧院 (NTGent) 的艺术总监，制定了《根特宣言》 (Ghent Manifesto)，提出戏剧创作要突破传统桎梏，宣扬艺术家至上，并着眼全球化进程中多样化问题，希望带领根特国家剧院探索新的舞台展现形式，走向世界舞台。

米罗·劳执导的《轻松五章》 (Five Easy Pieces) 诞生于 2016 年，横扫欧洲近年来重要戏剧奖项。作为 2018 年“柏林戏剧节在中国”唯一入选作品，在中国北京、天津和上海三大城市巡演。该剧根据真实事件——10多年前发生于比利时的一起虐童凶杀案——改编而成，旨在暴露隐秘的司法漏洞，并揭示了现代社会公民权利仍然无法得到保障的现实。演出全程采用素人儿童演员。素人演出是米罗·劳戏剧创作的一大特色，借用非职业演员，更加贴近实际，有助于展现真实事件。表演过程中，试图让孩子们自己去体会一些在成年人世界看来都难以理解的内容，独立认清人性以及社会的光明与黑暗。同时，孩子们本身对戏剧而言又意味着什么，传达了怎样的寓意，这也是需要观众思考的话题。

MILO RAU

Political theater

《欧洲三部曲》(The Europe Trilogy)包括《市民战争》《黑暗时代》《帝国》(The Civil Wars, The Dark Ages, Empire)。同样借用非传统演员,让南斯拉夫解体和二战等亲历者在舞台上面对观众讲述自己所经历的一切,事先没有给观众灌输过多“政治剧场”的理念,而是通过“演员”们的表达,以及他们的个体创伤,去还原欧洲大陆曾经历过的历史阶段。其中每一部作品创作前,都要走访至少三四个国家,进行资料搜集和整理,整个前期调查过程往往持续数月。这也是米罗·劳政治剧场的另一个特别之处:深入的田野调查。

《国会风暴》(General Assembly)首演于2017年11月7日,正值俄国十月革命“冬宫风暴”一百年之际,由“始终不曾拥有政治权利的第三阶层”组成的演员队伍与观众一起“占领”柏林国会,探讨近年来欧洲热议的政治命题:难民潮、种族主义、全球生态。赤裸裸地将当权者的迷思倾泻给观众,形成权力的置换。与之呼应,《列宁》(Lenin, 2017)探讨的话题是无产阶级政治理想与群体暴力之间的关系。此外,米罗·劳比较瞩目的作品还有《刚果审判》(The Congo Tribunal, 2015),《莫斯科审判》(The Moscow Trials, 2013),《索多玛一百二十天》(120 Days of Sodom, 2017)等,也都是围绕着近年来欧洲大陆上的热点政治事件展开。

米罗·劳是社会学科班出身,1997年始曾在墨西哥、古巴等地进行实地调查报道。记者生涯的经历都在导演后来的戏剧创作中烙下了印记,即将社会与政治融于艺术中,通过戏剧表达出来。2020年,他获得格蒂·斯皮斯文学奖,获奖理由还写到:“于他而言,艺术是一种为人道和平斗争的武器。他人看向别处,他却看向本质。”



Milo Rau © Phile Deprez

*Die Kunst ist ihn eine
pazifistische Waffe im Kampf
für mehr Menschlichkeit.
Und sie bleibt gleichzeitig
Kunst, keine Agitation.
Wo andere wegschauen, schaut
er genauer hin.*

<https://politische-bildung.rlp.de/veranstaltungen/gerty-spies-literaturpreis.html>, Gerty-Spies-Literaturpreis an Milo Rau

GHENT MANIFESTO

《根特宣言》：一畦整理翻译

2018年起，米罗·劳（Milo Rau）担任比利时根特剧院艺术总监，一出手便引起了广泛争议。受丹麦电影导演拉斯·冯·提尔（Lars von Trier）和汤玛斯·凡提柏格（Thomas Vinterberg）1995年公开发表的《道格玛宣言》（Dogme 95 Manifesto）影响，米罗·劳以《根特宣言》的形式提出了“未来城市剧院”可能的践行范式。十大纲领的精神内核再次证明这位瑞士籍导演不啻为欧洲最具开拓性的戏剧家之一；并且，《根特宣言》也充分地揭示了米罗·劳的戏剧理念和美学抱负，即：承接 约瑟夫·博伊斯“拓展的艺术概念”（Expanding Concepts of Art），在马蒂亚斯·利林塔尔（Matthias Lilienthal）和克里斯·德尔康（Chris Dercon）改革败下阵脚的地方继续探索，用实践重击因机构化和传统惯性而陷于僵硬的城市剧院。米罗·劳他认为，艺术和技术层面的突破不足以敲碎层层桎梏，在人口和文化日趋多元的城市里，要想真正建立起戏剧与社会的关联，那么剧场就不能仅对出身中产阶层的城市精英开放，即便舞台上的作品涉及所有当前最热议的政治话题，也只是“一群全球精英在表演他们愚蠢的身份问题”^[1]，却抛弃了人类的大多数，这种行径既欺人又自欺。我们看到，《根特宣言》不单是针对艺术创作方面出台的指导原则，它用公开发表的纲领性表述来对抗秘而不宣的剧场潜规则，希望籍此而产生的蝴蝶效应能引发剧场结构和制度的深层改革。本期推出英中文对照翻译版，以飨读者。

[1] Lau, Milo. *Lam Gods / The Ghent Altarpiece*, Verbrecher Verlag (November 1, 2018), pp. 155-157.

One:

It's not just about portraying the world anymore. It's about changing it. The aim is not to depict the real, but to make the representation itself real.

第一：不再绘制这个世界的样貌，转向强调如何改变世界。我们的目标不是再现真实，而是让再现本身成为真实。

Two:

Theatre is not a product, it is a production process. Research, castings, rehearsals and related debates must be publicly accessible.

第二：剧场不单旨在完成一件作品，而是涉及整个制作过程。所谓过程，包括调研、选角、排演以及相关讨论，都必须公之于众，让公众参与其间。

Three:

The authorship is entirely up to those involved in the rehearsals and the performance, whatever their function may be - and to no one else.

第三：创作者仅指那些参与了排演和演出的人员而不是其他人，且不论他们在其中发挥的作用是什么。

Four:

The literal adaptation of classics on stage is forbidden. If a source text – whether book, film or play – is used at the outset of the project, it may only represent up to 20 percent of the final performance time.

第四：禁止对经典只进行文学性改编然后就直接搬演的做法。即使制作之初采纳了某个文本资源——无论是小说，还是电影或者戏剧文本，最终舞台呈现时也仅允许部分保留，且时长不得超过整场演出的2成。

Five:

At least a quarter of the rehearsal time must take place outside a theatre. A theatre space is any space in which a play has been rehearsed or performed.

第五：至少四分之一的排演工作必须安排在剧院之外的地方。剧场空间——即排演和实际演出的场地——并不局限在剧院。

Six:

At least two different languages must be spoken on stage in each production.

第六：每一部作品的舞台演出要保证至少使用两种语言。

Seven:

At least two of the actors on stage must not be professional actors. Animals don't count, but they are welcome.

第七：保证舞台上至少出现两位非职业演员。动物演员不在此规定范围，但不排斥动物演员加入演出。

Eight:

The total volume of the stage set must not exceed 20 cubic metres, i.e. it must be able to be contained in a van that can be driven with a normal driving licence.

第八：舞台布景总体不得超过20立方米，大致来说，就是一辆轻型普通货车的装载量。

Nine:

At least one production per season must be rehearsed or performed in a conflict or war zone, without any cultural infrastructure.

第九：每个演出季，要保证至少有一部作品能前往战乱地区进行排演或演出，且无论当地是否具备完善的文化基础设施。

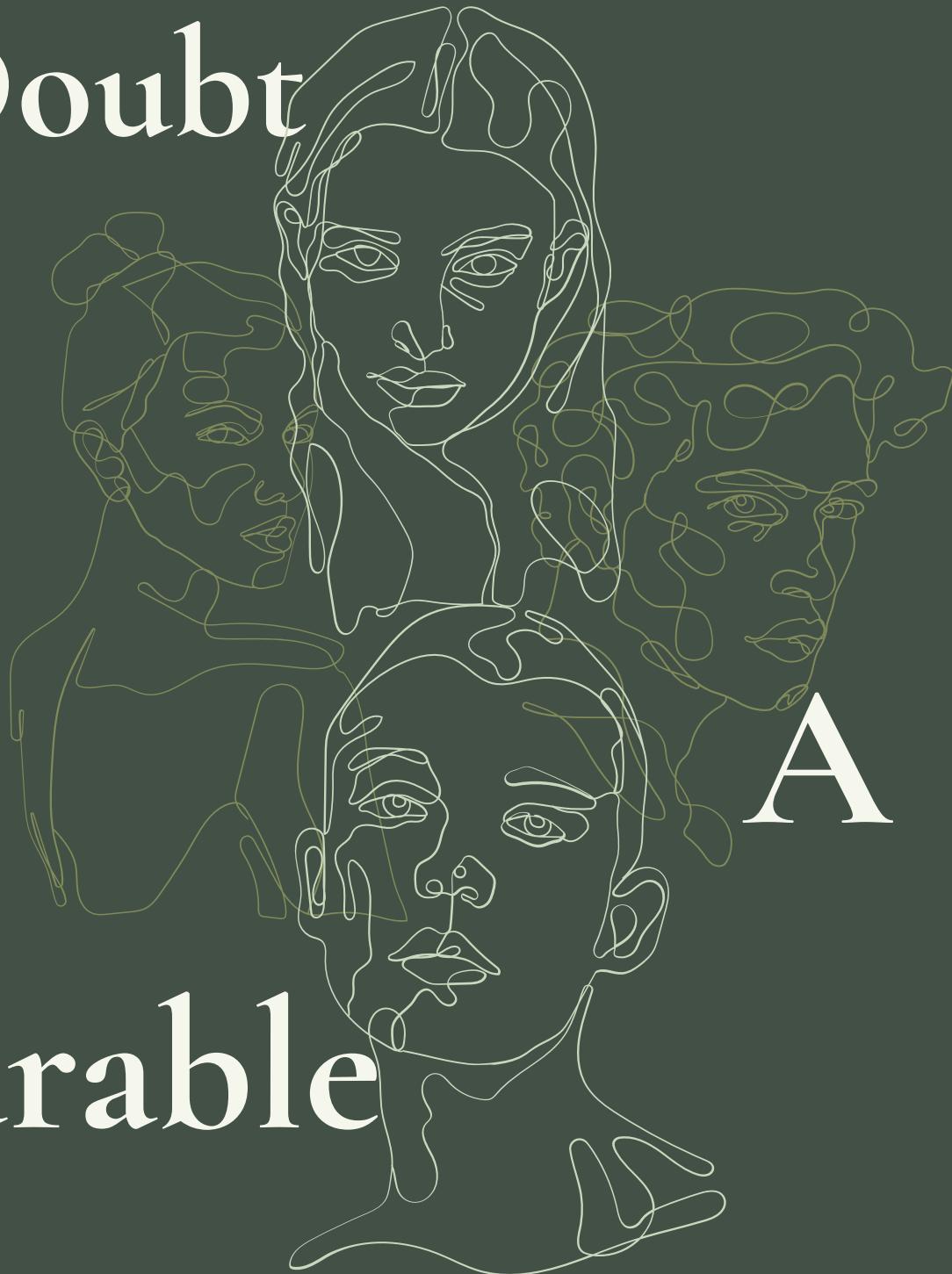
Ten:

Each production must be shown in at least ten locations in at least three countries.

No production can be removed from the NTGent repertoire before this number has been reached.

第十：每一部作品，要保证在至少三个国家的十个不同演出场地上演。目前尚未达到但正在朝着这一数量标准努力的作品，暂时不会被排除在根特剧院保留剧目名单之外。

Doubt



Parable

随风飘散的羽毛：《怀疑》剧本分析

Yumin Ao // 敖玉敏

一、归隐桃花源

圣灵降临日是为了纪念耶稣复活后差遣圣灵降临而设立的传统节日，又叫五旬节或白色星期日。因为十天前才刚庆祝了升天节，所以我丝毫没有在意紧接圣灵降临日的周一在德国是公休日，直到出门才发现商铺、花店、超市、银行、餐馆均未营业，昔日的人声鼎沸和车水马龙都像潮水一般退去了，城市安静得出奇。咖啡馆临街摆放的座椅旁，人们闲适地品尝着一杯夏初的香浓；一小群游客漫步在狭窄的街巷里，导游先生不紧不慢地介绍着两旁的老式建筑和曾经居住于此的名人；一对路跑的情侣迎面而来，并肩从我身边经过；威廉汉姆广场的花丛边草地上，年轻人三五成群围坐一圈，轻声细语地嬉闹着。

RETRÉT

在很长一段时间内，我都想当然地认为节日等同于聚会、狂欢、嘉年华，不然便是购物、下馆子和大肆消费。现在，终于习惯了另一种氛围，当节日来到时，人们宁愿选择一处幽居之所，享受不被打扰的怡然自得，让身心得以舒缓放松，也藉此机会发现内在更真实的自我：“信仰是什么？确信无疑吗？是否怀疑过？”

英文里有一个词叫“retreat”，原指“撤退”和“避难”。当有人对我说：“I want to be alone and go on a solitary retreat for some quality 'me' time”，我想，如果用中文来理解“retreat”，它该有一层“归隐山林”的意思吧。然后，我会真诚地送上祝愿：君虽非寻阳五柳先生，但愿你也能找到芳草鲜美与落英缤纷——那只属于自己的一处“桃花源”。

二、剧本朗读

在这个安静的午后，我旁听了在线朗读普利策获奖作品《怀疑》。故事发生在1964年纽约市的一间天主教学校，校长阿洛西斯修女在没有确凿证据在手的情况下，怀疑弗林神父诱惑和侵犯了詹姆斯修女班里的男孩唐纳·穆勒，弗林或许慑于同性恋的隐情被暴露，有口难辩而不得不提出辞职，但最后仍以升迁的方式调任至了另一个教区。

Cardinal Sins

张巍、任怡洁、叶蓁三位朗读者的演绎让人犹如亲临现场观看了一台演出。其中，张巍读演弗林神父一角。2015年该剧在北京公演的时候，他出演的也正是神父这个人物。在朗读结束后的讨论环节，他分享了排演过程中一些有趣的细节。例如，导演让演员对人物进行揣摩，即所谓的“思路追踪”，但提醒他们演出前相互之间不得交流，只能分别与导演沟通各自对主题以及人物的理解。有意思的是，针对弗林神父是否有罪的问题，饰演男女主角的演员形成了两种截然相反的观点。这恰好符合剧中弗林神父与阿洛西斯修女所持的立场。导演要求演员保留各自意见，以此来强调表演的代入感。事实证明，演出效果不错，舞台上呈现的戏剧冲突，剧烈而凝重，生动而真切，表现了以阿洛西斯修女与弗林神父为代表的教会内部两种思想之间水火不容的抗争。

纵观整个朗读，节奏起于徐缓，然后逐渐加快，高潮部分出现在第八场后半段，即阿洛西斯修女与弗林神父针锋相对的那一场戏，到了最后第九场，节奏再度归于平缓。阿洛西斯修女是把控整个节奏进程的核心人物，任怡洁的声音十分贴近人物本身的气质，内敛而深沉，冷静而严苛，表现出了步步紧逼的态势。

穆勒太太仅出场一次，但她的理智与清醒令人印象深刻：“我不知道，阿洛西斯修女，你也许认为你在行使正义，但这个世界没那么简单。我不知道你我是否站在同一边。我将站在我儿子和善待他的人这一边。希望你也站在这一边。谢谢你的谈话。阿洛西斯修女，再见。”叶蓁一人分饰两角，除了穆勒太太，她还朗读了詹姆斯修女的台词，恰到好处地表现了这位年轻修女的纯洁与善良。在与两位主角配合时，叶蓁对所饰人物情绪以及心理的把握很精准，以及最后詹姆斯修女在认识上的

转变，也都处理得比较稳妥。詹姆斯修女不再“坚信不疑”了：“因为我夜里再也无法入睡。世间一切似乎都是不确定的。”《怀疑》的作者约翰·尚利（John Shanley, 1950-）借她之口，让这出政治剧在落幕前留下了值得深入探讨的主题空间——在怀疑中做出坚定的选择而非陷入迷茫。

三、怀疑

阿洛西斯修女怀疑弗林神父引诱了男童唐纳·穆勒，并可能实施了性侵害。这将是教会的耻辱，为此她要追查邪恶，让弗林供认犯有大罪（Cardinal sins）并接受惩罚。虽然遭受阿洛西斯修女的逼问，弗林神父却不能向她澄清她根本无法理解的情况，他怎么辩白也无济于事，最后被调离了圣尼古拉斯天主教学校。

《怀疑》一剧聚焦同性恋天主教神职人员，这是一个迄今为止仍极具争议性的话题，也是触动人们对人性、宗教、政治、伦理进行反思的社会问题。在该剧中，同性恋倾向、令人生疑的同性性行为、以及会对受害人造成严重心理阴影的虐童事件，绝不只涉及弗林一个人，还可能牵扯到其他神父，甚至更高教阶的主教。问题因长久以来教会的掩盖和内部压制而变得错综复杂。首先，在无法公开和正式讨论这一话题的社会环境下，“出柜”表明自己的性取向是不能得到理解和同情的，多数教徒持有的立场为：同性恋应当受到谴责。因此，一旦承认，必然会引起轩然大波，给整个教区甚至宗教界带来巨大震荡。

CHILD MOLESTATION



Eliza Stoughton and Karen Janes Woditsch © Michael Brosilow

就像弗林神父的那场题为“不宽恕”的布道，人们制造流言蜚语，就如割开的枕头，“羽毛飘向四处，神父！”“现在，我要你回去把随风飘走的每一片羽毛捡回来。”“可那是办不到的呀！”“我不知道它们飘在哪里？风把它们吹得到处都是。”其次，从大环境看，天主教神职人员虐童或娈童（Child molestation）现象并非空穴来风，否则阿洛西斯修女不可能起疑，尽管并未掌握证据，但她坚信自己的直觉和对人的判断。为此，她不惜暂时背离上帝而撒谎，说她一通电话打给了弗林神父以前服务过的教区，并谎称已经获得了某位修女的证实。阿洛西斯修女认为她必须先下手为强，等到一切坐实，就为时已晚了。

一个人相信什么取决于他怀疑什么。好比哥白尼相信太阳是宇宙的中心，这是因为他怀疑地心说。人乃凡胎俗骨，难以拥有毫无误差的完美知识或处于没有疑惑的精神状态，所以，往往一边告诫自己切忌信口雌黄，一边却也做得出掩耳盗铃、指鹿为马、盗名窃誉之事。既然生就如此“堕落”，又有何必要去苦苦追求某种确定性呢？约翰·尚利规劝读者观众打消了这个念头为好，哪里存在什么确信，还是学会在一个充满无常与不定的世界中生活吧。①

四、同性恋天主教神职人员

按说教会的牧者本应拥有一致的信仰，但显然阿洛西斯修女与弗林神父的神学立场以及对《圣经》的解读方式存在着差异。这一点不难把握，即使归属同一间教会，也有所谓属灵的多寡，更何况阐释圣经本旨素来流派林立，分出了基要派、福音派、灵恩派、科学基督教、自由

派神学，甚至受后现代思潮的反传统和批判现代性的精神影响，还出现了同志神学（Queer theology）。从历史长远角度来看，基督宗教都认为同性间性行为不符合《圣经》的性规范。再用发展的眼光看，情况并非一成不变，特别到了近世，不同的宗教派别和宗教人士对同志及同性性行为有着截然不同的态度。

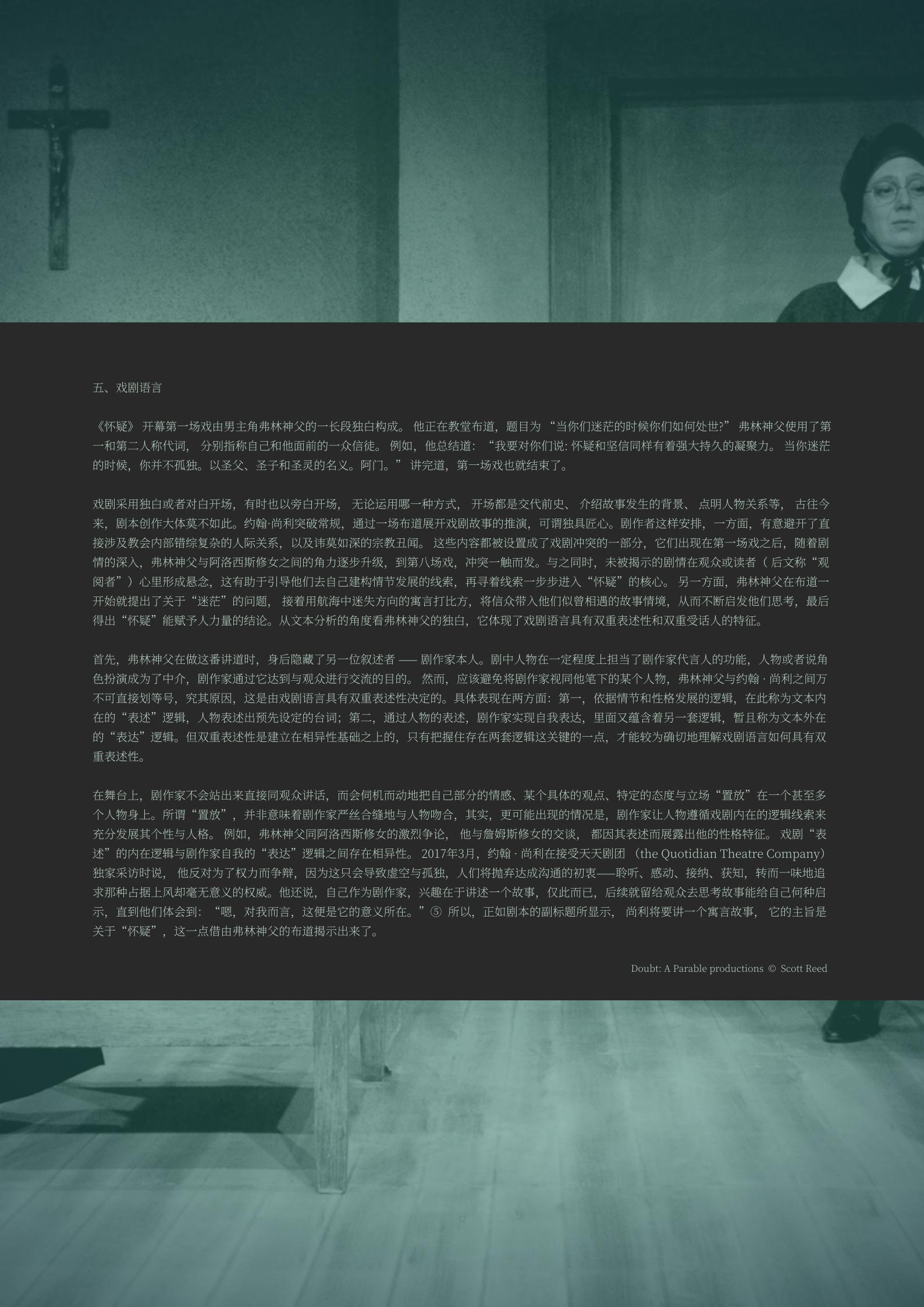
天主教教宗方济各（Pope Francis, 1936-）自2013年上任以来，多次对同性恋者展现出宽容态度。当被问到同性恋问题时，他回答道：“如果有人是同性恋，而能怀善心追寻天主，我有何资格论断？”^②但在同性恋者能否担任神职人员这一问题上，方济各表达了明确的态度，要求有同性恋倾向者不应担任神职人员或过着奉献给主的生活，并敦促同性恋神父与修女独身禁欲，否则就离开教会，不要过双面生活。例如，因性侵丑闻被揭露，前华盛顿总教区总主教德奥·埃德加·麦卡里克（Theodore Edgar McCarrick, 1930-）2019年2月被褫夺圣职。教会官员还未调查有关麦卡里克的指控，教宗方济各便采取了行动，这是“首次有教宗在教会为某人展开审讯前就命令该人忏悔和祈祷”。^③表面上看伸张了正义，其实教宗之所以下手这么快，是为了挽救教会形象，先平民愤要紧，至于后续调查如何推进，也只能拭目以待了。可见，虽然尊为教宗，但方济各也承受着来自教会内部各方的压力。

同月，梵蒂冈教廷首次召开了为期四天的全球危机峰会，针对教会神职人员性侵行为展开了讨论，会议议题集中在“保护未成年人和弱势人群免遭侵害”。^④出席会议的受害者强烈呼吁对性暴力事件和涉事神职人员采取零容忍态度，因为，正是由于来自教会高层的不当处置，助长了类似事件的频繁发生，现在，必须停止把涉嫌神职人员从一个教区调离至另一个教区，而应当将其绳之以法，让他们接受世俗司法程序的审判与裁决。召开专门会议无疑在正视危机方面迈进了一步，然而，这次峰会未取得任何约束性的决议，依旧没有明确的信号、一致性对策、和统一的行动。

回到剧本《怀疑》，我不认为剧作家肯定就站在了阿洛西斯修女一边。如果关联到目前的社会语境——天主教神职人员性侵儿童的丑闻几十年来已严重泛滥，据统计，在美国比例高达40%，德国据估计处于20% - 50% 之间，那么，我也很可能支持阿洛西斯修女，谴责弗林神父是“撒旦的工具”。但是请稍等，我们有必要做一番更为细致的考量。我个人的观点是，“怀疑”来自任何人，也可以指向任何人：弗林神父、阿洛西斯修女、詹姆斯修女、穆勒太太，甚至未出场的男孩与主教。剧中，阿洛西斯修女并没有十拿九稳的证据，尽管她有着一种倚靠上帝而产生的确信，她的证实却来自一个大胆的猜测和一个冒险的谎言。天主教的宗教法规定女性不得担任神职人员，也不允许阿洛西斯修女越级向主教通报，她已经用尽了作为校长的操作权限，也就是说，她实际上无法彻查该事件。

弗林神父辞职调任的处理结果，并不足以判定他绝对有罪——虐童。当然，他同性恋的身份对读者来说已经不言而喻，但即便是这一点，也被剧作家设置为悬念而没有道破。关键是作为读者我们持什么态度，我个人偏向认为同性恋性取向（Homosexual orientation）不能简单地等视为不当的同性性行为（Homosexual acts）。当弗林神父单独教导唐纳的时候，到底发生了什么，除了当事二位清楚之外，我们并不比作者以及任何其他人知道得更多。另外，纠结在谁对谁错的问题上，将无助于我们更深层地理解剧本。惩恶扬善和除暴安良，那是中国古典戏曲惯常使用的处理结局的手法。如果带着这样的心理预期去阅读《怀疑》一剧，那么我们一定会失望。我们不能期待剧作家提供立竿见影的解决方案。他所要做的是引起社会的关注和激发公众参与讨论，进而在最大范围内找到体现公平与正义的处理办法，包括具体的对策以及实施步骤，这些并不直接来自于剧作家个人。这就是我佩服约翰·尚利的地方所在，他在一部独幕剧的容量内提出了好几个触动人神经的问题：宗教信仰、性取向、虐童、以及神职的责任。总的来说，在分析《怀疑》一剧时，许多问题缠绕在一起，我们应当审慎为之。

《怀疑》留给我们的问题是：性取向与性侵之间有必然联系吗？在回答这个问题前，每个人都有充分的时间去思考。我想，我们大部分人是会相信这一点的：“爱没有过错！”诚如穆勒太太爱自己的儿子，詹姆斯修女爱她的哥哥，同性之恋与异性之爱，本质相同。



五、戏剧语言

《怀疑》开幕第一场戏由男主角弗林神父的一长段独白构成。他正在教堂布道，题目为“当你们迷茫的时候你们如何处世？”弗林神父使用了第一和第二人称代词，分别指称自己和他面前的一众信徒。例如，他总结道：“我要对你们说：怀疑和坚信同样有着强大持久的凝聚力。当你迷茫的时候，你并不孤独。以圣父、圣子和圣灵的名义。阿门。”讲完道，第一场戏也就结束了。

戏剧采用独白或者对白开场，有时也以旁白开场，无论运用哪一种方式，开场都是交代前史、介绍故事发生的背景、点明人物关系等，古往今来，剧本创作大体莫不如此。约翰·尚利突破常规，通过一场布道展开戏剧故事的推演，可谓独具匠心。剧作者这样安排，一方面，有意避开了直接涉及教会内部错综复杂的人际关系，以及讳莫如深的宗教丑闻。这些内容都被设置成了戏剧冲突的一部分，它们出现在第一场戏之后，随着剧情的深入，弗林神父与阿洛西斯修女之间的角力逐步升级，到第八场戏，冲突一触而发。与之同时，未被揭示的剧情在观众或读者（后文称“阅读者”）心里形成悬念，这有助于引导他们去自己建构情节发展的线索，再寻着线索一步步进入“怀疑”的核心。另一方面，弗林神父在布道一开始就提出了关于“迷茫”的问题，接着用航海中迷失方向的寓言打比方，将信众带入他们似曾相遇的故事情境，从而不断启发他们思考，最后得出“怀疑”能赋予人力量的结论。从文本分析的角度看弗林神父的独白，它体现了戏剧语言具有双重表述性和双重受话人的特征。

首先，弗林神父在做这番讲道时，身后隐藏了另一位叙述者——剧作家本人。剧中人物在一定程度上担当了剧作家代言人的功能，人物或者说角色扮演成为了中介，剧作家通过它达到与观众进行交流的目的。然而，应该避免将剧作家视同他笔下的某个人物，弗林神父与约翰·尚利之间万不可直接划等号，究其原因，这是由戏剧语言具有双重表述性决定的。具体表现在两方面：第一，依据情节和性格发展的逻辑，在此称为文本内在的“表述”逻辑，人物表述出预先设定的台词；第二，通过人物的表达，剧作家实现自我表达，里面又蕴含着另一套逻辑，暂且称为文本外在的“表达”逻辑。但双重表述性是建立在相异性基础之上的，只有把握住存在两套逻辑这关键的一点，才能较为确切地理解戏剧语言如何具有双重表述性。

在舞台上，剧作家不会站出来直接同观众讲话，而会伺机而动地把自己部分的情感、某个具体的观点、特定的态度与立场“置放”在一个甚至多个人物身上。所谓“置放”，并非意味着剧作家严丝合缝地与人物吻合，其实，更可能出现的情况是，剧作家让人物遵循戏剧内在的逻辑线索来充分发展其个性与人格。例如，弗林神父同阿洛西斯修女的激烈争论，他与詹姆斯修女的交谈，都因其表述而展露出他的性格特征。戏剧“表述”的内在逻辑与剧作家自我的“表达”逻辑之间存在相异性。2017年3月，约翰·尚利在接受天天剧团（the Quotidian Theatre Company）独家采访时说，他反对为了权力而争辩，因为这只会导致虚空与孤独，人们将抛弃达成沟通的初衷——聆听、感动、接纳、获知，转而一味地追求那种占据上风却毫无意义的权威。他还说，自己作为剧作家，兴趣在于讲述一个故事，仅此而已，后续就留给观众去思考故事能给自己何种启示，直到他们体会到：“嗯，对我而言，这便是它的意义所在。”^⑤所以，正如剧本的副标题所显示，尚利将要讲一个寓言故事，它的主旨是关于“怀疑”，这一点借由弗林神父的布道揭示出来了。

Doubt: A Parable productions © Scott Reed



其次，弗林神父布道时，并非自言自语或者展现其内心独白。无论导演是否运用写实的手法，比如，让扮演神父的演员向着一群人说话，我们都大可以想象弗林神父正在教堂里面对一众信徒讲经传道。人物的台词都是明确地给这些受话人听的，而观阅者可以假装这不是对自己说的，只不过无意间听到罢了。但是，在剧作家那里，观阅者其实被当然地视为了附加的受话人。因此，戏剧语言除了具有上文所论述的双重表述性的特征之外，它同时还有另一个特征——双重受话人，这体现在：一）对话的另一方，即剧中某一个或某些人物，他（们）是直接的受话人；二）观阅者，包括剧本的读者、舞台剧的观众以及电影观众，是附加的间接受话人。如果舞台剧和电影编导把戏剧语言“双重受话人”特征加以巧妙运用的话，那么它能起到增强作品艺术表现力的效果。

当然，舞台上和镜头前，在具体处理手法上可以有所不同。舞台上只有正在说话的弗林神父一个人，而没有与神父处于同一空间的受话人信徒，也就是说，神父面对舞台下的观众布道，这个时候，观众就好像获得了“不在场的信徒”的身份，观众本是间接受话人，但在演员表演布道这一场戏时，又处在直接受话人的位置上，是所谓的双重受话人。之所以这样处理，是考虑到舞台有其独特的空间性，当只有弗林神父一人在定位光下讲述时，其实也相当于人物大特写，肢体动作伴随着细微的神态变化都捕捉得到，这个时候可以更集中的向观众传达神父布道这段内容的信息。如果台上还有无所事事的其他人，反而会分散观众注意力，舞台由此失去焦点，不利于表演和剧场这个能量场的聚集。但在电影里，我们可以看到不断有镜头扫向弗林神父面前的信徒，全景和近景等不同景别拍摄手法交替使用。这时，受话人包括电影里的信徒和电影之外的观众。影视艺术利用镜头画面以及剪接等技术提供更多的信息量，从而获得充分表达；而舞台戏剧艺术则更多地把整个表演环境集中起来，更专注表达特别需要强调的信息。两者的形式不一样，作用不一样，观众体验也肯定不一样。

弗林神父与男童唐纳之间到底发生了什么，除了这二位，没有其他人知晓。剧作家暗示“只有他们知道”，剧中其他人物不知道，观众也不知道，甚至剧作家也不知道。因为不知情，观众可能产生一种“偷听”或者“猜测”的心理。所以，当弗林神父与阿洛西斯修女之间发生激烈争论，观众也像阿洛西斯修女一样，竖起耳朵，试图找出弗林神父话语中的破绽，一旦有蛛丝马迹，就牢牢紧抓。这时候，观众不得不依靠想象力来猜测所不知的情节，理解其中之意。观众的想象力和批判意识被充分激发。由此可见，剧本显得更为开放。

Resources

① Witchel, Alex. "The Confessions of John Patrick Shanley". The New York Times Magazine. Nov. 7 2014.
Retrieved from <https://www.nytimes.com/2004/11/07/magazine/07SHANLEY.html>

② "Pope Francis: Who am I to judge gay people?". BBC News. 29 July 2013.
Retrieved from <https://www.bbc.com/news/world-europe-23489702>

③ "Pope strips Cardinal Theodore McCarrick of title, rank after sex abuse reports". Associated Press. 29 July 2018.
Retrieved from <http://www.journalgazette.net/news/us/20180729/pope-strips-cardinal-of-title-before-investigation-begins>

④ "Survivors demand zero tolerance as Vatican child sex abuse summit opens". Euronews. Feb. 21 2019.
Retrieved from <https://www.euronews.com/2019/02/19/vatican-prepares-for-summit-on-sexual-abuse-within-catholic-church>

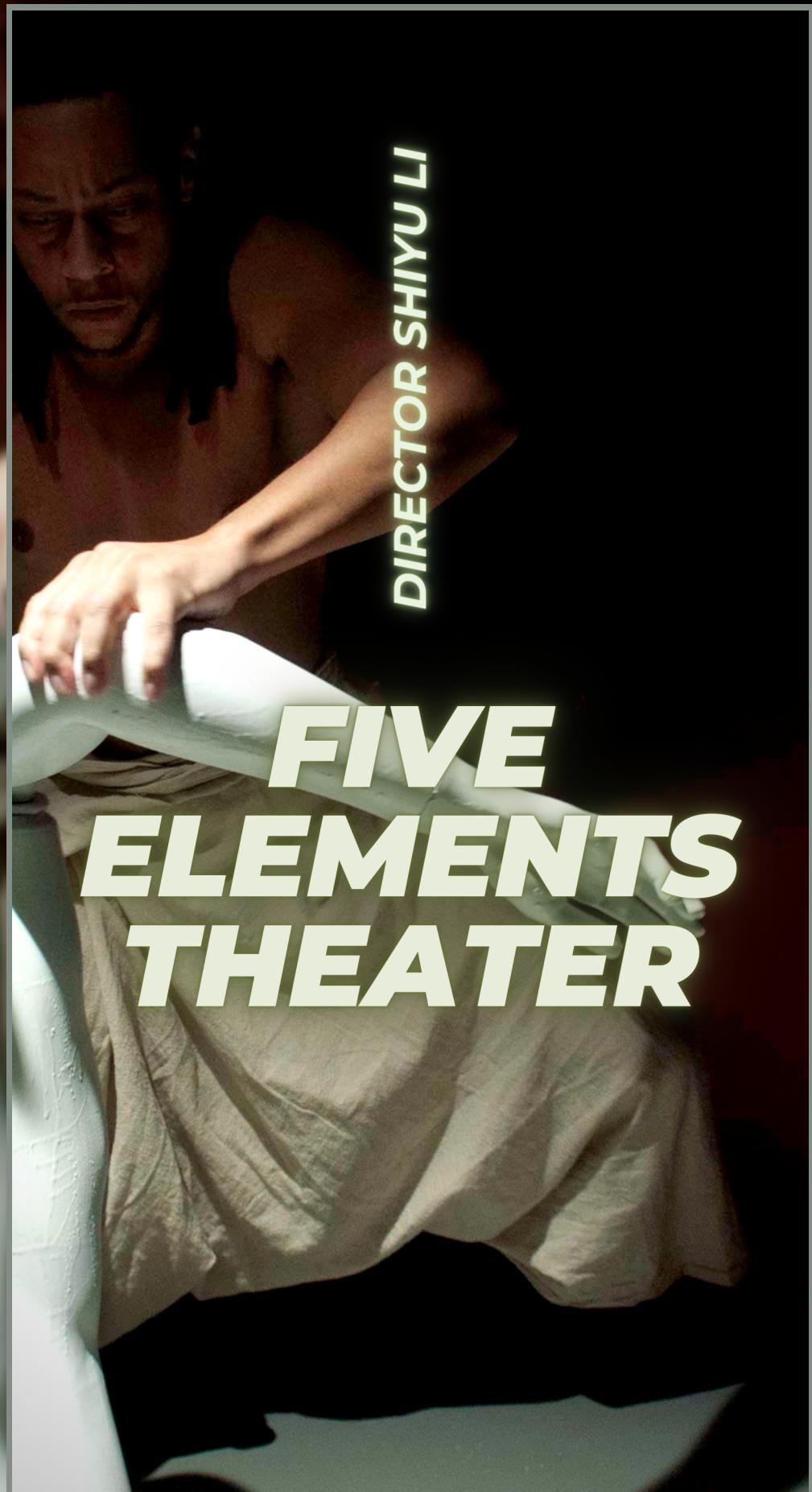
⑤ Retrieved from <https://dctheatrescene.com/2017/03/27/doubt-now-john-patrick-shanley-exclusive-interview-quotidian-theatre/>



古典主义时期欧洲的戏剧： 法国篇 || 赵昭

DIRECTOR SHIYU LI

FIVE ELEMENTS THEATER



INTERVIEW TO THE ARTISTIC DIRECTOR OF
THE FIVE ELEMENTS THEATER

ShiYu Li

// Yumin Ao

Shiyu Li is the co-founder of the Five Elements Theater. As Executive Artistic Director, she has directed the youth musical *The Ballad of Mulan* and the dance performance *The Elements*. As an actor, Shiyu Li performed in various Off-Broadway and indie theater productions. She toured as a part of the cast of *Shame or the Doomsday Machine*, which was directed by Crystal Field of the Theater for the New City. She acted in an original dramatic Off-Broadway musical *War Lovers* at Theater Row. She also played a frustrated artist in the popular long-running satire *A Sketch of New York* at the Producer's Club Theater. Shiyu performed in Sutter Street Theater's Spring 2016 production of *Legally Blonde*, directed by Clark Houston Lewis. She participated in a production of *The Wizard of Oz*, in which she played the iconic role of Dorothy. Shiyu got her MFA in Acting at the Academy of Art University in San Francisco and BFA in opera and voice at the China Conservatory of Music. I interviewed her via Skype in August 2020.



CAN YOU PLEASE INTRODUCE YOURSELF, FROM A GRADUATE IN OPERA AND VOICE TO A THEATER PRACTITIONER?

I gave up everything to start over after graduating from the China Conservatory of Music with a degree from the Chinese national vocal music department, so I came to the US. Why do I say I gave up everything? I was supposed to get a good job or my MFA at another top art school in China, but, instead, I gave up, and I didn't become who I was supposed to be! I am glad that my parents were not so harsh on me at that moment. I've always made my own choices since when I was a kid. But making choices gets hard when we get older and older. Doesn't it?

I had/have no TOEFL, no IELTS, but I had finished my English degree in one year and a half to get my accepted to MFA programs. Why did I study English in the US instead of China? Look, children start to learn English in China from elementary schools. Some of them probably even in kindergartens. My question is: do they speak it? They barely do! What's the problem here? Trust me. The environment can influence people's behavior and motivation.

Why acting? Why theater? When we have too many deficiencies, we need to continue learning how to improve. I am not saying that acting is another major for me. It's another level of the stage performance that I choose to explore. It's higher than before. My dad wanted me to get my masters in England.

He thought I should spend a year getting my masters and then return to China with a certification. Just a year! That's the way most people would choose, but I think it's too risky, and I needed a foundation. Unfortunately, I have been in the US for almost nine years. The first year when I was in NY after I finished school, I was doing the same things any other actors would do. I went to a lot of casting calls and auditions and didn't care if they would pay me or not. What I took most seriously was whether or not I could get a chance on stage. At the same time, I had to work different jobs to survive. I was super busy until one day when I felt exhausted, and started to question myself—what am I doing? What do I want? I decided to stop keeping myself busy after my final performance in 2018. Now I am a theater worker. I have a small theater company and am doing original productions with hired playwrights, directors, and music composers.



© Shiyu Li

WHY DO YOU CHOOSE TO FOCUS ON MUSICAL PRODUCTION?

I do not only focus on musical productions but also am trying all types of art.

WHAT ARE YOUR OPINIONS ON THE DEVELOPMENT OF THE MUSICAL THEATER BUSINESS IN CHINA?

The theater business in China looks “good,” but it’s superficial. I see a lot of musicals produced in China. However, I think actors and marketing have problems. Actors lack sufficient training, and I don’t enjoy those so-called localized works. They were created without understanding the cultural contexts and instead are simply a copy with rough translations. I was surprised by my different experiences when watching musicals in China and the US. If a copy breaks and twists the rules of producing musicals, it will badly misguide Chinese audiences in accessing and appreciating musical theater. Actors need to build a strong foundation, but most people do not care about that point.

PLEASE DESCRIBE WHAT THE MUSICAL THEATER LANDSCAPE OF NEW YORK IMPRESSES YOU MOST.

There are many excellent actors in NY. Excellent actors are modest and prudent people, with no pride and prejudice.

A musical is not just about acting. There are five elements — music, acting, dancing, singing, and story, combined on the same level. I hadn’t seen this kind of aesthetic work before going to New

York. They emphasize originality and are doing their best. Crystal Field, the Artistic Director of the Theater for the New City, is someone I’ve worked with closely. Some of her productions are performed on the street, in traditional styles, in something often used by a street company. For these productions, we interviewed policymakers while drafting a script and invited musicians to join discussions from the beginning.

I’ve learned so much from my colleagues. I respect their sincerity. They have taught me how to keep the balance between artistic pursuit and to survive. I love to work with them. They prioritize their work and consider their parts seriously. They know what they are entitled to do, don’t cause trouble, and instead focus on tackling problems and finding solutions, which helps us communicate effectively and avoids everyone getting confused.

WHAT ARE YOUR MAIN PRODUCTIONS AT THE FIVE ELEMENTS THEATER?

I founded the Five Elements Theater on August 24, 2018. My American work partner loves Chinese culture very much. I think “Five” is less important than “Elements” with the name because anything can be used as an element for theater. To create a piece of art, we need different materials, both tangible or intangible. Shui (water in English) associates with creativity, tu (Earth) with technology, and huo (fire) with passion. The theater name also stands for various opinions coming from both artists and audiences.

The Elements was our first production. It included five pieces, each of which was named for one of the five elements—metal, wood, water, fire, and earth. We had to keep the budget low, so my team and I prepared everything by ourselves. That includes from the set design to props. For instance, a kid played a role in the piece called “Earth.” We collected lots of fallen leaves and installed them in the performing space by hiding them in the skylight. During the performance, all the leaves dropped down, and the kid found a new plant in them. In the end, she answered any question raised by the audience.

“Fire” was a piece concerning gender issues. One of my guy friends enacted his life stories in it, representing people’s doubts and uncertainties about gender on stage. Without saying a line, he expressed his feelings and emotions through whole-body

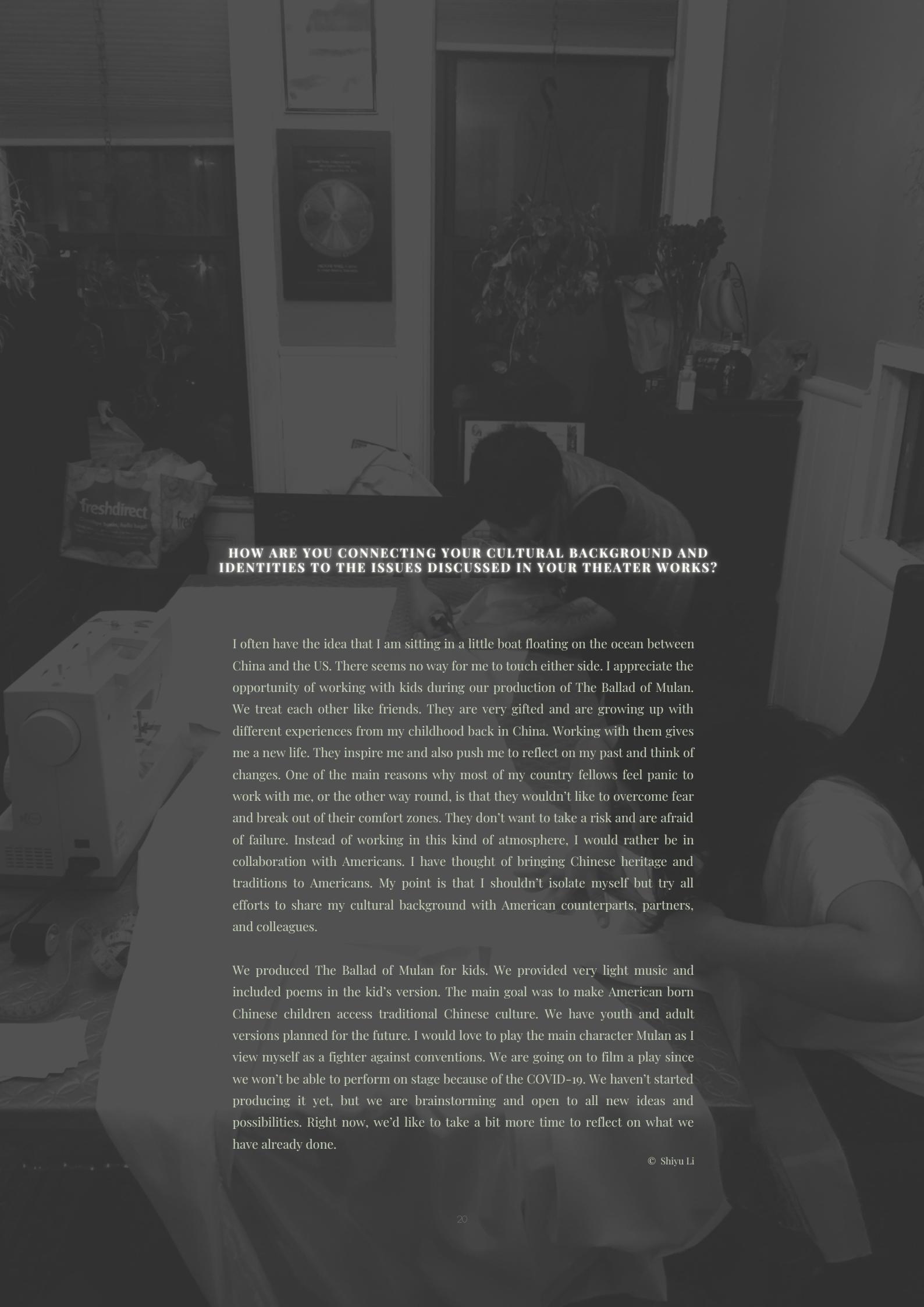
movements. A big wood square decorated with broken pieces of a mirror hung from the ceiling, with a lot of dresses and makeups hanging around it. The last moment when he said “God bless you” and then stepped off the stage, I saw the grateful tears in the audience’s eyes.

I hired a great woman dancer to perform the piece called “Water.” I picked up some artwork that had been abandoned on the street and made of a metal bed frame, but also looked like jail bars at first sight. I carried it into and out of the subway, moved forwards, and kept on apologizing for any trouble brought to surrounding people as if I was performing in the city’s underground traffic. At that moment, I strongly felt myself relating to the themes of the upcoming performance — respect, beauty, and freedom. I did set up a jail door on the stage.

© Shiyu Li



The dancer wore nude fishnets and danced to the music. This piece represented the life transformation courses of a woman, which is similar to a silkworm’s life circle, changing into a pupa inside its cocoon, and after around two weeks, emerging from the cocoon as an adult moth. Another piece of The Elements named “Wood” happened around a senior couple and was about their last stage in life.



HOW ARE YOU CONNECTING YOUR CULTURAL BACKGROUND AND IDENTITIES TO THE ISSUES DISCUSSED IN YOUR THEATER WORKS?

I often have the idea that I am sitting in a little boat floating on the ocean between China and the US. There seems no way for me to touch either side. I appreciate the opportunity of working with kids during our production of *The Ballad of Mulan*. We treat each other like friends. They are very gifted and are growing up with different experiences from my childhood back in China. Working with them gives me a new life. They inspire me and also push me to reflect on my past and think of changes. One of the main reasons why most of my country fellows feel panic to work with me, or the other way round, is that they wouldn't like to overcome fear and break out of their comfort zones. They don't want to take a risk and are afraid of failure. Instead of working in this kind of atmosphere, I would rather be in collaboration with Americans. I have thought of bringing Chinese heritage and traditions to Americans. My point is that I shouldn't isolate myself but try all efforts to share my cultural background with American counterparts, partners, and colleagues.

We produced *The Ballad of Mulan* for kids. We provided very light music and included poems in the kid's version. The main goal was to make American born Chinese children access traditional Chinese culture. We have youth and adult versions planned for the future. I would love to play the main character Mulan as I view myself as a fighter against conventions. We are going on to film a play since we won't be able to perform on stage because of the COVID-19. We haven't started producing it yet, but we are brainstorming and open to all new ideas and possibilities. Right now, we'd like to take a bit more time to reflect on what we have already done.

© Shiyu Li

保留剧目轮演制

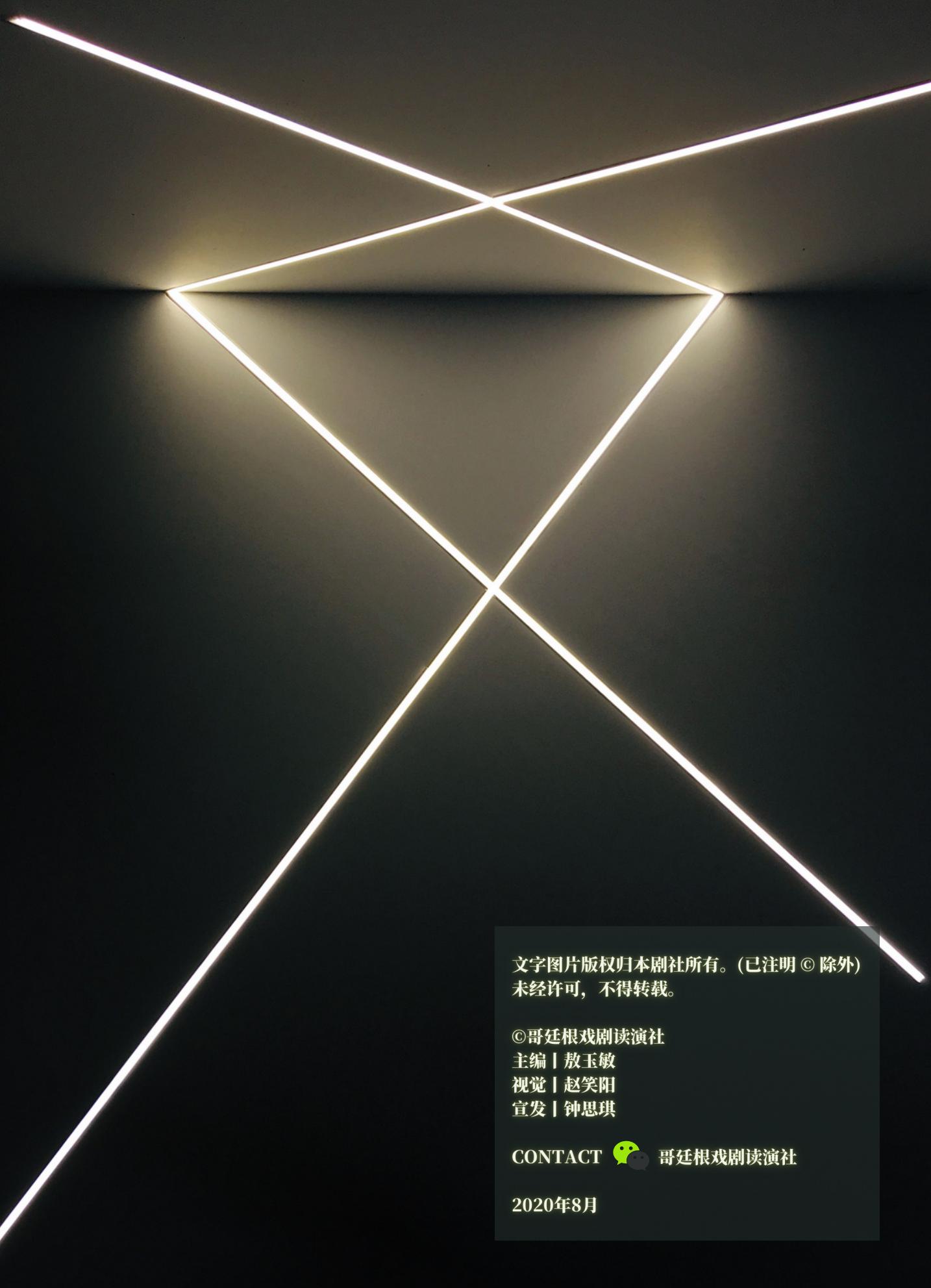
// 焰

十九世纪中叶以前，保留剧目轮演制是几乎所有欧洲剧院运营的演剧体系。而这之后，为了保持常演常新的新鲜度，绝大多数剧院转向雇请不同的制作班底，一部接着一部地上演新作品，每部作品的导演、演员、舞台设计与技术人员等都不同，是所谓的巡回剧团，也叫做旅行剧团。保留剧目轮演制的最大特点在于剧场与剧团合一。驻场剧团的演员通常白天进行排练，各晚则轮换上演保留剧目。保留剧目制不可能一朝一夕形成，而是在漫长的演出历史中逐步建立和完善的。欧洲剧院至今仍有实行保留剧目轮演制的传统，多数受政府财政支持的剧院都还在上演经历了数十年甚至上百年精心创作、反复演出、选择淘汰而保留下来的精品剧目。除此之外，驻场剧团也在不断创新，新作品经过长期打磨而日臻成熟，进而再补充到保留剧目名单里。

在中国曾经很长一段时间也存在类似于欧洲保留剧目轮演的机制，比如，京剧里的“名角挑班制”。一位名角既是舞台上的主要演员又是戏剧班社的班主，例如大众熟知的谭鑫培、杨小楼、余叔岩、梅兰芳、马连良、尚小云、程砚秋。名角都有多部代表剧目，一套戏班通常有几十甚至上百部可以随时上演的作品。梅兰芳一生演出过的剧目多达 130 多出，其中《宇宙锋》《贵妃醉酒》《霸王别姬》《洛神》《抗金兵》《生死恨》《穆桂英挂帅》等都是他在不同时期长演不衰的保留剧目。“名角挑班制”后来随着社会文化环境的裂变被打破。现代剧场艺术在中国的发展历史并不算长，演剧机制尚未健全，便因为几番的时局动荡而难以为继。

近几十年来，中国的剧场景观发生了数量级的变化。最醒目的是一座座耗资不菲的现代剧场建筑拔地而起，戏剧人才不断涌现，市场也在努力维持一定热度，但遗憾的是有序健康的演剧体系一直不到位。在中国，与欧洲国有剧院相对应的是各地承担公共文化服务责任的专业院团，往往演出并不能排满剧场的日程，从而造成了资源极度浪费，尴尬的境地在圈内人士中已经见多不怪。即便从政策上试图扭转局面也效果差强，比如，1992 年中宣部推出的“五个一工程”以及 2002 年实施的“国家舞台艺术精品工程”，通过设立各种奖项来推动优秀作品的制作，希望能逐步推广保留剧目轮演制。但是，各院团在实际操作层面却出现了有违艺术创作自身规律的严重错位，所谓的精品和获奖作品更多是为了参加评选而赶制的符合政策要求的作品，其实，制作方对于作品能否广泛演出所做的考虑却并不多。更具反讽意味的是，举国体制，重金砸下，真正能打动人心的作品却少之又少。无论从创作，还是从批评或者欣赏的角度下手，都总有一种使不上劲的无奈。





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

宣发 | 钟思琪

CONTACT  哥廷根戏剧读演社

2020年8月