

婴 明 戏 剧

YING MING THEATER | VOLUME 12



What is Real
Prison Theater
Blocking
2020 September



嚶鸣戏剧月刊

2020年9月总第12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
鸟鸣嚶嚶 Chirp, chirp goes the bird ‘s solo
出自幽谷 The bird flies from the deep vales
迁于乔木 Atop a lofty tree ist hails
嚶其鸣矣 Chirp, chirp goes the bird ‘s solo
求其友声 Expecting its mate to echo

上图为 奥古斯特·威尔逊《篱笆》剧照
Stage Photo of "Fences"
© Palms West Monthly

关注我们



哥廷根戏剧读演社

目录

CONTENTS

01

观演的剧场与转化的剧场：博阿与被压迫者剧场体系 // 牛晓琳

04

达到真实？亚洲国家传统戏剧表演形式与斯坦尼表演方法的比较 // 冯韵珊

13

监狱戏剧实践与研究在中国内地的尝试
// 张筱叶

16

云端即兴剧场 // 许勇宽

20

森林里的古怪舞 // 梁婉云

26

森林里的古怪舞海报

28

古典时期的戏剧（法国第II篇） // 赵昭

31

舞台调度 // 炯

观演的剧场与转化的剧场

—— 博阿与被压迫者剧场体系

// 牛晓肆



Augusto Boal © Photo Jean-Gabriel Carasso, 1979

“Anyone can do theater, even actors. And, theater can be done anywhere, even in a theater.”

“任何人都可以做剧场，哪怕是演员。任何地方都可以是剧场，哪怕是在剧院”

—— Augusto Boal 奥古斯特·博阿 [i]

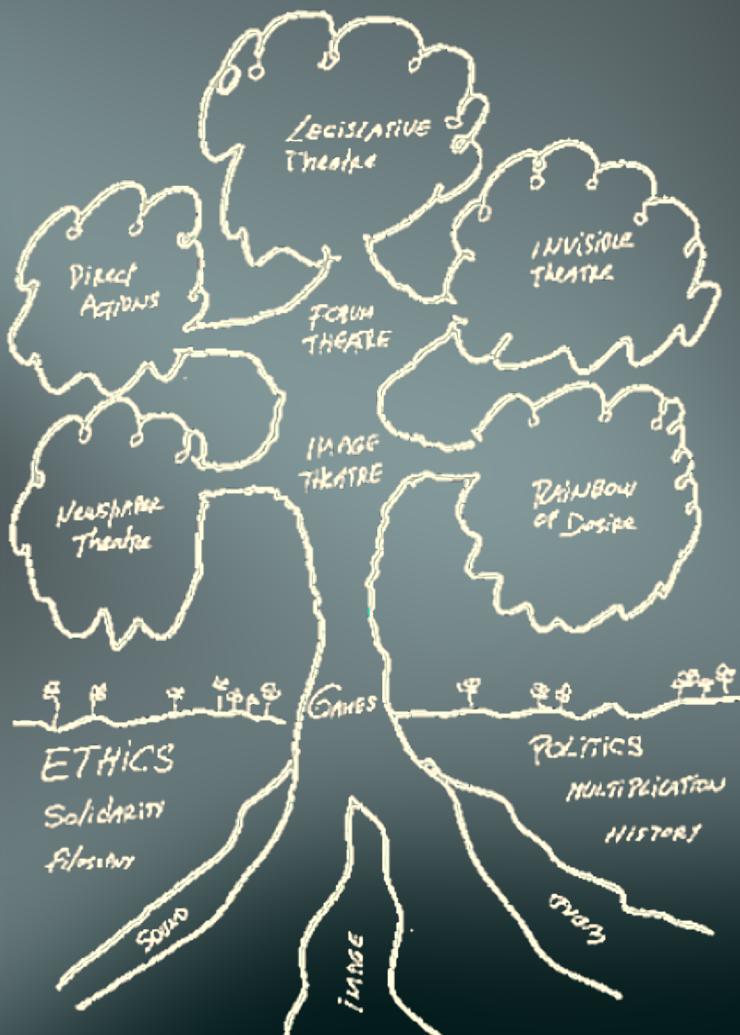
在众多成就卓著的戏剧家与社会活动家中，奥古斯特·博阿（Augusto Boal，见图）是一个极为特别的存在——这不仅是因为他为戏剧艺术开创了另一条路径，也是因为他真正将艺术用在了推进社会改良的实际过程中。他的艺术天才深深植根于政治社会生活的大起大落，而他做戏剧的目的也是为了回应其对社会民生诉求的关切与社会转化的信念。博阿所创立并发展的被压迫者剧场（Theatre of the Oppressed）体系被定义为：“一种引导社群实现社会转化的剧场活动与演出形式 [ii]”（TONYC, 2019）。本文将由介绍奥古斯特·博阿生平开始，继而对被压迫者剧场的理论基础与实践形式进行简要阐释。

戏剧家、教育家奥古斯特·博阿成长于20世纪初的巴西里约热内卢。他于50年代赴美国哥伦比亚大学学习戏剧；毕业后，他回到祖国圣保罗的Arena Theatre 开始了自己的职业戏剧导演生涯。也是从Arena Theatre 起步，博阿开始实验对传统剧场形式的突破。然而60、70年代，巴西军事独裁政府上台，由于博阿的剧场工作显露出对当权者的不满与抵抗，他在1971年被捕入狱并被流放异国15年。1973年，博阿将自己对戏剧的理论思索与现实实践整合到一起，出版《被压迫者剧场》一书。在15年的流放生活中，博阿行至美洲和欧洲多国，一直继续着自己对戏剧和社会现实的探索。1986年，随着独裁政府的垮台，博

阿终于得以回归故里，在里约热内卢建立了被压迫者剧场中心（Theatre of the Oppressed - Rio），并开始与各类社会群体进行被压迫者剧场的实践。2008年，博阿被提名诺贝尔和平奖。博阿的足迹与被压迫者剧场的影响力遍布全球多个国家和地区。如今，被压迫者剧场中心已在美、印度、欧洲多国等地设立，在博阿逝世11年后，后来者们依旧在承袭并发展着他的理念与方法^[iii] (Paterson, 2020)。

奥古斯特·博阿一方面是一位戏剧理论家与艺术家，另一方面也是一位社会活动家。在《被压迫者剧场》(Theatre of the Oppressed)一书中，博阿论述了对亚里士多德(Aristotle)与布莱希特(Brecht)戏剧理论的看法，并由此提炼出了自己所要提倡的新式剧场的理论基础(Boal, 1985)。针对亚里士多德提出的悲剧带来情感净化的理论(Catharsis)，博阿提出了这样一种批判——他认为如果剧场只是为了实现情感净化而存在，那将会沦为一个为统治阶级的统治而服务的场域。在博阿看来，对现实世界抱有愤慨的观众在观剧过程中所得到的短暂情感宣泄会让他们忘记现实中的苦痛与不满。同时，博阿也对布莱希特的“间离”理论Alienation进行了阐释与批评。他批判布莱希特的剧场为资产阶级的剧场：既定的演员与观众的分离导致在布莱希特的剧场中，观众只能被迫接受创作者的思维导向，被引导着去看到创作者想让其看到的社会真相。在这样的剧场里，观众丧失了自己作为社会人的能动性，无法表达自己所存在于的现实以及自己所有的诉求。另一方面，博阿曾师从巴西重要的教育家保罗·弗莱勒(Paulo Freire)。弗莱勒在社会学和教育学领域的重要的理论创新：批判教育法Critical Pedagogy为博阿的剧场实践提供了现实意义上的指导。批判教育法强调民众在社会生活中的能动性，并要求教者与学者之间实现平等的对话，而非自上而下的压迫(Freire, 2014)。基于对亚里士多德和布莱希特理论的继承与革新，以及对弗莱勒理论的延续，博阿创造了一个新的概念——“观演者”(spect-actor)。博阿相信，所有参与到戏剧活动中的人，都应当既是观者，也是演者。在被压迫者剧场中，第四堵墙在真正意义上被打破——这不只停留在演员走下台去与观众互动；

而是指演员与观众实现了流动与替换，观众会在某个时刻成为演员，演员也会走下台成为观众(Paterson, 2020)。这样的“观演者”概念也是整个被压迫者剧场体系的核心，体现在体系的每个技法当中。



©《被压迫者剧场美学》Aesthetics of the Oppressed

[iii] 以上内容整理自Paterson D. A Brief Biography of Augusto Boal.

AUGUSTO BOAL

2008



被压迫者剧场体系被博阿描绘成了一棵树并发表在《被压迫者美学》(Aesthetics of the Oppressed)一书中(见图2[i], Boal, 2006)。这棵树植根于现实生活的土壤之中:经济、政治、历史、伦理等维度一起形成了这样的土壤。这棵树的根脉是人类生活必不可少的交流信号,比如文字、图像、声音等等。这棵树粗壮的树干是被压迫者剧场最主要的三个基本技法:剧场游戏、图像剧场,和论坛剧场。剧场游戏简单易行,经常被用作被压迫者剧场工作坊的热身活动,能够帮助参与者重新认识自己的肢体,并通过肢体来重新认识世界。图像剧场既包括个人独立活动,也包括多人和团队的合作,试图通过肢体构建图像,通过肢体图像来反观社会行为。当多人进行图像剧场合作时,不同人对同一词汇和概念的不同理解将被体现出来,参与者多角度看待事物的思路会得以启发。而在这些技法当中,论坛剧场是最能体现观演者概念的形式,也是最广受欢迎和应用的一个方法。论坛剧场建立在预先完成的剧本与排练基础之上,观演者们会先观看一个反应社会议题(比如性别歧视、贫富差异等)的短剧,剧中只展现问题,不提供问题解决手段;第一遍演出之后,领航员(Joker)介入,带领观演者理解短剧主题与人物;之后第二遍演出开始,在领航员引导下,台下观演者可以随时打断演出,替代台上演员并成为剧中角色,以此为剧中问题提出新的解决可能性。最后,这棵树的枝叶部分则生长出了几个具体的实践形式——新闻剧场、立法剧场、隐形剧场、欲望的彩虹,以及直接行动。新闻剧场利用真实新闻报道中的事件与文字组织戏剧表演;立法剧场基于论坛剧场形式,将立法机构工作人员纳入参与者行列,试图用剧场促进新法律法规的制定与实施;隐形剧场模糊剧场与真实生活的界限,让演员带着话题与台词走入公共场所,在无形中进行表演并引发公众的参与;欲望的彩虹是一系列协助参与者进行自我审视并发现内化压迫的戏剧手法。最后,在博阿看来,任何可以在社会生活中应用的直接行动也要被纳入自己的体系之中。

作为艺术家,我们往往都会经历这样的一种疑惑——我们所做的艺术,是否能够突破形而上的思想层面的认知,而真正带来在社会实践层面的变化。奥古斯特·博阿用他的被压迫者剧场体系给出了自己的答案。他相信戏剧不是专业人士的专利,而是所有人都应该拥有的权利。同时,他也相信剧场相比其他领域,更拥有改变现实的能力。博阿最著名的一句话是:“剧场本身不是革命,剧场是革命的预演 [iv]”(Boal, 1985)。在角色代入中,我们的真实身份可以得到保护;在排演过程中,我们可以尝试在现实中尚且不能实现的各种可能;而在与社会民众平等的对话交流中,我们才可以真正脚沾泥土,经由戏剧与现实连结。

参考文献:

- [1] Weber B. Augusto Boal, Stage Director Who Gave a Voice to Audiences, Is Dead at 78 [N]. New York Times, 2009-05-09.
- [2] Coudray S. The Theatre of the Oppressed [OL]. Culture Matters, 2017 [2017-01-28].
<https://www.culturematters.org.uk/index.php/arts/theatre/item/2455-the-theatre-of-the-oppressed>.
- [3] Theatre of the Oppressed NYC. What is Theatre of the Oppressed? [OL]. 2019.
<https://www.tonyc.nyc/our-work>.
- [4] Paterson D. A Brief Biography of Augusto Boal [OL]. Pedagogy and Theatre of the Oppressed, Inc, 2020.
<https://ptoweb.org/aboutpto/a-brief-biography-of-augusto-boal>.
- [5] Boal A. Theatre of the oppressed [M]. 1st ed. Theatre Communication Group: New York City, 1985.
- [6] Freire P. Pedagogy of the oppressed [M]. 3rd ed. Bloomsbury Publishing USA: New York City, 2014.
- [7] Boal A. The aesthetics of the oppressed [M]. 1st ed. Routledge: London, 2006.

达至真实？亚洲国家传统戏剧与斯坦尼表演方法比较

本文系作者参加首届ACIST留学生网络研讨会的讲座发言稿整理而成。

// 冯韵珊

美国夏威夷大学亚洲戏剧表演硕士

在表演领域有一个永恒的争论：什么是真实？What is real? 或者换一种问法，what is more real? 这个问题其实很直观，当我们自己作为一个观众去观赏一部影视剧或者舞台剧的时候，完全可以凭直觉去判断台上的演员表演是否足够真实。“这个演员根本没入戏！”这就说明演员表演时不够理解和投入角色，所以表演出来的人物反应不够真实。在斯坦尼斯拉夫斯基的表演体系之下，演员心理感受的真实对表演的真实性来说至关重要。“真听真看真感受”这句国内表演教学常用的经典形容，正说明演员必须动用第一自我作为塑造角色的养料，“实打实”地塑造角色的行动。换而言之，在斯坦尼的世界里，“acting”（表演）的精髓不在于“to act”（演），而是在于“to do”（做）。但是当我们把视线转向亚洲国家传统戏剧的时候，“什么是真实”这个问题就变得混乱了起来。

放眼东西方文明，追溯我们称之为“drama”的戏剧缘起，承自古希腊的西方戏剧传统显然比东方更为悠久一些。东方的戏剧一直与宗教、祭祀紧密相关，直到相当晚近的时期才发展出戏剧文本。而对演员心理感受真实性的追求，在19世纪末20世纪初西学东渐浪潮奔涌而至之前，似乎从未被纳入东方戏剧的视野范围。当西方戏剧朝人本主义一路高歌的时候，东方的戏剧，正在通往神圣的道路上小心前行。亚洲国家的传统戏剧——可以更笼统地形容为“东方的传统戏剧”，是完全异于西方戏剧传统的存在。亚洲国家的原生戏剧形式，如中国戏曲、日本能剧歌舞伎、韩国唱剧、印尼哇扬戏、印度的卡塔卡利舞剧、泰国孔剧、越南嘲剧等，在儒、道、佛教、印度教的多重浸染下，直接跳过心理真实，追求精神层面的诗性和实相。由于无论在儒佛道还是印度教的观念系统之中，天道、实相才是世界的根本现实，而我们日常目之所见、耳之所闻，仅能算作世界的表象，并没有被直接放上舞台的价值，因此当对实相的追求演变为某一剧种的表演观念和技巧的时候，第一次来看戏的观众会惊讶地发现，台上的表演跟我们的日常生活几乎是脱钩的。演员们在唱什么？为什么要这么唱？演员们在演什么？为什么要这么演？自己几乎一刻都看不懂。台上哪里有一刻是真实的呢？人物是极度抽象化的，动作也是抽象的，演员不要说没入戏，简直不知道什么情形在这样的舞台上才能被称作入戏！说得难听一点，简直是满台的矫揉造作。如果我们说斯坦尼的表演属于体验派，着重于行动与反应，那么这样“矫揉造作”的表演，绝对是属于表现派了。

那么表现派就是“不真实”的同义词么？
我们应该怎么去理解表现派的“真实”呢？

一、技术性的“真实”

正如英国导演彼得布鲁克在其著作《空的空间》中所说，“一个人走过空的空间，另一个人看着，这就已经是戏了。”最简单的戏剧关系是演员和观众的关系，而体验派与表现派的分歧亦由此开始。“什么是真实”这个设问，在具体的表演实践中变成了一道关于“什么样的真实在舞台上看起来能让人信服”，即“how can we make it more real”的技术性问题。体验派讲究的是演员心理感受的真实，一切对既定情境的预先设定、人物关系的廓清，以及排练其间用到的一切方法技巧，都是为了帮助演员更真实地在舞台空间之内进行行动和反应（to act and react）。作为针对表演者及表演心理的工作方法，斯坦尼方法的重点有二：一个是体验角色（experiencing the role），另一个则是再现角色（representing the part）。体验派相信，只有当演员真实地去行动，并且完全真实地吸收来自对手演员的信息的时候，他们才能取信于观众。而表现派更加侧重于观众心理感受的真实——对表现派来说，既然“什么是真实”只是一个技术性（artistic / technical）问题，那么就意味着它可以通过技术来解决。真实的“行动”与“反应”这种需要演员自己感知到的真实自然（natural）是绝无仅有的，演员完全可以仅仅表现（present）行动与反应。因为戏就是给观众看的，关键在于是否能令观众相信演员在他们眼前制造的舞台幻象（make believe）。



我们很容易对表现派的理论嗤之以鼻，并将以斯坦尼斯拉夫斯基为首的体验派当作戏剧漫长发展历程一个跃迁式的根本进步，事实也正是如此。到目前为止，斯坦尼的表演方法一直被公认为世界戏剧历史上的里程碑。然而，用体验派的“真实”来解释表现派的“真实”是断然行不通的。最经典的例子莫过于1918年在《新青年》杂志上发酵的新旧剧论争，傅斯年写了一篇《戏剧改良各方面》，直接表示戏曲需要改良，“我们对于旧戏（论争当中对戏曲的代称）的形式和材料，不表同情。”因为旧戏从宋朝发展到现在依然是“百衲体”，“全以不近人情为贵，近于人情，反说无谓。”真正的戏剧应该“纯是人生动作和精神的表象（Representation of human action and Spirit），不是各种把戏的集合品。”既然表现派的戏曲不近人情，只能算作把戏的集合体，它其实存在价值就不大了，要不就应该立马被改良，要么就应该直接从戏剧这一艺术门类当中被除名。在新旧剧论争结束之后的一个世纪里，无数论述文章用放大镜极力搜寻亚洲国家各传统剧种表演方法和发展历史中能跟斯坦尼、跟现实主义搭上关系的蛛丝马迹，但这样的牵线搭桥本质上与傅斯年、钱玄同、刘半农等人当年摒弃旧剧的价值立场并无二致，除了伤害传统剧种的光芒、否定其艺术价值以外不会获得真正有益的结果。在戏曲样板戏的黄金时期结束以后，新编的写实戏曲作品时常陷入“话剧加唱”的危机，不得不说部分是拜斯坦尼体系的强势地位所赐。

另一个无可回避的事实是，表现派在东西方戏剧存在的大部分时间里都占据绝对地位。如果我们回头考察西方戏剧史，被称为西方戏剧源头的古希腊戏剧，本身就是绝对的表现派。歌队的设置、羊人面具的运用、史诗式的语言，无一不是高度形式化的。体验派的方法是19世纪西方社会研究和科学技术发展的新生产物，但并不代表表现派因此就得被贴上落伍与愚昧的标签。戏剧从宗教祭祀仪式演变为艺术门类，可以仅依赖表现行动与反应的生存上千年，是有其存在合理性。从某种意义上讲，表现派离人类的文化潜意识更近，因为它更早懂得如何有效作用于观众的直觉感官。相比真实的行动与反应，表演派强调演员应该通过训练自己的身体，通过一系列表演技巧把行动与反应完美地在观众眼前表现。高度训练的身体形成的肌肉记忆更为完美，也更为自然，因此也更能让观众信服。比如京剧折子戏《三岔口》，在舞台完全明亮的情况下，两位演员要通过一系列武打和做工制造出屋子全黑、两人摸黑打斗的幻象。所有的行动与反应都是配合鼓点节奏进行的，每到一个关键的鼓点节奏，角色就需要配合鼓点做出亮相。这时，尽管演员非常清楚自己的表演在明亮的舞台进行，但他们严格贴合节奏的行动与反应依然成功地牢牢吸引住观众的目光，通过娴熟的武打技巧博得观众的满堂彩。

二、身体的规训与真实的

日本传统舞台上有一个非常重要的表演观念，叫做“物真似”（monomane），也就是模仿。模仿能力在亚洲国家的传统戏剧当中占据相当重要的位置。尽管有日常的基本功练习，但由于角色动作、演唱乃至念白技巧都已发展到极其精细复杂的地步，演员根本无法简单通过掌握基本功，遵循特定的表演观念和方法技巧来自行塑造角色，而是要通过导师手把手的反复示范，模仿每一个动作、每句歌词、每句念白，在不断的练习当中巩固肌肉记忆，通过以年计的努力，将一个个经典剧目的所有表演细节练习熟练，将每一个动作和唱念的细节处理尽可能练到完美。这就是口传心授，只有通过手把手的教学和死记硬背般的不间断练习，直到身体已经非常习惯以该角色的动作姿态行动、以角色语调来说话和演唱，演员才算学会（或者说背会）了一个戏，才算具备了上台见观众的条件。为了从技术上达到舞台真实，亚洲国家的传统戏剧几乎是不约而同地自发在实际的表演训练中采取了“口传心授”和“定型角色”的路线。在研究生学习期间，本人有幸参与京剧、能剧、歌舞伎和印尼哇扬戏的长达数月的表演训练，对这几个剧种的表演训练方式都有亲身体会，它们的教学方式无一不是口传心授，逐句教学，逐个动作反复训练，不会给演员留下太多自我发挥的空间。相比斯坦尼的演员可以在一两个月乃至几个星期的时间内就能上台演绎角色的速度相比，这样的表演训练速度无疑是极其缓慢的。但是学会一出戏之后，演员以后再演绎同样的角色时，可以随时与不同的演出班底合作，且能在简单的排练之后便能保持几乎同样的演出质量。这是斯坦尼的演员所不能做到的。

能保证演员每次都能保持几乎同等演出效果的便是表演程式（convention，如京剧的“手眼身法步”）。当斯坦尼的演员永远都在苦恼用什么手段将演员的心理真实转化为角色的外在真实时，长期接受亚洲传统戏剧训练下的演员只需要把自己的身体放入表演程式，就能在表演程式的带领下顺畅越过心理真实和角色外在真实的藩篱，实现角色思想感情的身体内化及表达。但表演程式的存在，意味着角色必须被定型，表演程式才可以被细分成诸如年轻男性角色的程式、年轻女性角色的程式，老年男性角色的程式，老年女性角色的程式，特定角色的程式等。京剧称之为行当，歌舞伎称其为役柄。定型角色不但通过年龄划分，还通过职业和社会阶层，在故事中、舞台上扮演的角色功能等分出更加精细的角色类型。歌舞伎的役柄充满江户时代特色，有立役（正面男性角色）、女形（由男演员扮演的女人，相当于京剧旦角）、武将役（扮演将军或武士的演员）、恶形（反面人物角色）、老役（老人，不分男女）、道化方（丑角）等。定型角色显示出传统戏剧将社会结构映入其故事世界之后形成的总体世界观念，与列维斯特劳斯发现的原始神话与所属部落之间的深层结构联动有异曲同工之妙。故事世界当中的社会投影代表着某种洞察（insight），这是一种经过高度凝练的真实。洞察是突破表象以后更为本质的真实（尽管可能只是更接近本质，而不是已经获得本质），但是它的确是一种经过人工处理的自然。

在斯坦尼的演员看来，自然就意味着解放天性。自然天性本来就存在于我们的身体里，我们的真实天性只是被规训，被封存了，所以要被解放出来。在长期接受亚洲传统戏剧训练下的演员那里，长期、刻意、高强度的有形规训，亦即表演训练和刻意练习，本身就是演员生活的一部分；只有当肌肉和大脑顺畅协作，呈现出来的才会是自然而然，这是一种更高的自然。前者向往一个不经训练的淳朴“自然”，后者是经过长期规训呈现出来的人为自然，严苛的身体训练意味着将一整套特定的表演哲学内化进入身体，实现经验传承。在后者看来，这种内化的表演是珍贵及极其稀缺的，是其文化传统坚韧生命力的体现，一场足够精湛的、经过经年累月训练的表演，才能够得上观众的热烈掌声。事实上，表现派的人为自然，在越过某条隐形的界限之后，与体验派的分野不再明显。日本歌舞伎大师坂东玉三郎在09年接受《外滩画报》专访时讲到自己专门来华学习昆曲《牡丹亭》，扮演杜丽娘的心得，“昆曲中多数故事讲述的都是很久以前的女性，当我化完妆，穿上服装后，就不能随便地去走路，从那一秒钟起，我的状态和思想就完全要服从于我将呈现的女性，从我的外形开始，影响思想——我不是要饰演这个古代女子，我本就是画中的她，我便是她。”演员全身心投入地体验角色，这与体验派采取的进路并无二致。当然，到演出呈现的时候，观众看到的依然会是表演程式，通过这些表演程式去体会角色之美。

结合前文提及的东西方戏剧观念所蕴含的文化潜意识来看，体验派和表现派对“自然”的不同理解不可避免走向了更深一层的诘问：究竟是“足够自然”比较真实，还是“足够洞察”比较真实？你是否承认自然本身就是洞察呢？如果淳朴的自然本身不是洞察，如果世界展现给我们的只是粗浅的表象，那么我们是否能接受以经过规训的、不够“自然”的方式呈现出来的洞察呢？在过去一个世纪里在当代剧场里发生的种种新的表演哲学，西方戏剧对东方戏剧的屡次转向（如布莱希特的“间离”），恰恰追求的就是摆脱日常表象，通过不自然的方式达到更高层次的洞察。追求洞察是一切艺术创作的共性，我们可以由此窥见20世纪到当下剧场审美的总体转向。

回到当下：新的表演哲学

如何在体验派和表现派的表演方法中寻找平衡，发展出一套属于自己的表演观念和表演风格，是许多当代剧场创作者每日面对的创作根本问题。尤金尼奥巴尔巴在他的《戏剧人类学》当中十分理想化地试图通过考察亚洲传统戏剧表演方法的共性，拼贴出一幅能够教大家如何发展新的表演形式的指引图。但是他如同外科手术般切割出头部动作、手部动作、重心、平衡、反差等表演元素之时，并没有意识到亚洲传统戏剧与亚洲原生文化潜意识的深层链接。亚洲国家的传统戏剧具备的所有表演元素都不是一下子设计出来的，每一个元素的出现，都有对应文化观念的支撑，是演员和观众互相成就生长出来的结晶。反过来讲，即使把巴尔巴总结出来的表演元素拼贴在一起做一场亚洲风味的先锋演出，也不代表这些元素能被重组成有意义的表演，最多算作一场大型的文化刻奇。无意义的元素揉杂在很多标榜创新实验的当代剧场作品里屡见不鲜，许多跨文化的大型戏剧作品更是元素揉杂的重灾区，在此不再赘述。

现在让我们想象一种新的表演哲学。这种新的表演哲学很可能由洞察发展而来，也有可能一开始只是“不得已而为之”而进行的舞台处理的揉杂混合体，但经过漫长的发展和实践，长期积累的表演经验习惯被总结出来之后，形成了一套自圆其说的表演观念和其故事世界的自有规则，构成了新的洞察，与之所处的社会文化传统形成有效互文，从而发展出一个新的表演流派。贝克特的荒诞剧是洞察先于表演观念出现的典例。它们的形式一点都不自然，但它能让我们感到彻骨的真实。像《美好的日子》里的温妮，一个半截身子埋在土里的女人，在每日重复的规定动作里近乎绝望地确认今天是一个美好快乐的日子，说出的便是人在将近暮年之时的精神困境。由于洞察来自于剧作本身，在表演形式上并没有既定的表演观念进行限制，在二度创作的过程中，创作团队可以根据他们的理解自由发展他们自己的表演观念。而铃木忠志的铃木训练法，则是洞察与表演观念并驾齐驱的典例。“文化就是身体”，铃木将对日本文化的理解与能剧基本功训练方法的结合，注入演员的身体，再让演员的身体通过作品在舞台上放射出能量。实际上，无论是体验派还是表现派，无论是斯坦尼斯拉夫斯基还是亚洲国家的传统戏剧，都遵照同样的规律发展出自己的表演哲学，和自己的剧种流派。表演哲学的形成不是一蹴而就的事情，更像是戏剧实践者与观众不断磨合、相互成就，一点点生长、修剪，最后长成的参天大树。因此可以说，当我们用审视体验派和表现派的目光审视当下的表演时，我们亦可以想象在经历相当的时间沉淀后，当下我们不能够理解，或者不以为意的一些表演，其实也有形成新的表演哲学的可能。到那时，它们也会找到属于它们的真实。

四、两种正在生成的表现派表演 ——即兴戏剧和短视频表演

从模仿和定型角色的角度看，即兴戏剧和短视频表演绝对属于表现派的表演，当然，当观众第一眼看到这些表演的时候，也并不会觉得它们足够真实。发现这两种表演形式的“真实”，需要一段时间，事实上，它们的“真实”，也分了很多层次。

即兴戏剧（improv）讲究行动与反应，表面上看即兴戏剧跟斯坦尼的出发点很相似，追求“Yes and”（后瞬间真实的反应），然而并没有让表演变得更真实。即兴戏剧要求演员的秒级反应速度，演员必须在极短时间内迅速抓住和呈现人物特征。为了达到这个目标，演员几乎没有时间去思考和探索角色。实际上，演员的快速呈现完全源于经验和积累，演员在即兴表演的训练当中已经下意识给角色分了类，在接收到表演某个角色的指令时能够迅速从角色类型里抽取出自己想要的类型。短视频表演追求的目标更为极端，需要在视频头三秒就迅速抓住观众的眼球，不但需要迅速抓住和呈现人物特征，并且需要迅速夸大。

即兴戏剧的“真实”，实际上形成了3个层次：

1. 观众喜欢看演员表面镇定自若，实际当众陷入困境想尽办法处理危机的样子（真实）
2. 观众知道演员演的一切都是假的，一切都是刻板印象的复刻（不真实）
3. 但厉害的演员能一下子模仿很多形象，构成观赏的乐趣，是演员真实能力的体现（真实）

短视频的“真实”，也形成了2个层次：

1. 批量生产，金句是一定要出来的，要的就是让人印象深刻（是否让人感到真实完全看情况）
2. 同样，观众知道表演者演的一切都是假的，一切都是刻板印象的复刻。动作、声音、表情，一切的一切都会比平时更为夸张（不真实）
3. 厉害的表演者能一下子模仿很多形象，或者抓住模仿对象的主要特征，形神皆备，构成观赏的乐趣，是演员真实能力的体现（真实）

现在你也可以尝试一下做角色分类。你的分类标准可以根据以下的关键词发散
角色分类：年龄？职业？社会地位？历史时期？地域？……
角色呈现：声音，姿势，口头禅……



定型角色是基于模仿产生的，就像打标签，一种定型角色往往代表了对某类人群的刻板印象。这也是即兴戏剧和短视频表演经常为人诟病的地方，会觉得非常浅薄。实际上，即使在即兴表演和短视频表演这类短促、夸大的表演当中，也包含了相当的洞察。演员在表演过程中始终与角色有意识地保持界限。它是一种展现、一种戏仿，同时也是一种嘲弄和反抗——“我不是你，但我可以模仿你，让大家感受一下你是什么样子。”表演时有意的漫画式夸张，是为了展示被模仿对象最容易被辨识的特征，而特征的选取，也包含了演员自己对该角色的态度。也因为如此，网友才会被钟美美一系列短视频中模仿老师神态语气的表演所吸引，掀起长时间的社会讨论。当然，这里的真实，要的就是观众的心理共鸣——哎呀，

我上小学的时候老师也是这样的！太真实了！

达至真实，从古到今都不是体验派的专利。

参考文献

- 1.[俄] 斯坦尼斯拉夫斯基：《演员的自我修养》
王华译，北京：二十一世纪出版集团，2016年12月第一版
- 2.[英] 彼得·布鲁克：《空的空间》，邢历译
北京：中国戏剧出版社，1998年8月第一版
- 3.《新青年》二卷六号、三卷一号、三卷三号
四卷六号、五卷二号、五卷四号
- 4.《傅斯年全集》，欧阳哲生主编
长沙：湖南教育出版社，2003年9月第一版
- 5.[法] 克洛德·列维-斯特劳斯：《结构人类学》，张祖建译
北京：中国人民大学出版社，2006年1月第一版
- 6.[意] 尤金诺·芭芭：《剧场人类学辞典》，丁凡译
臺北：書林出版有限公司，2012年10月第一版
- 7.洪亦非：《日本歌舞伎大师坂东玉三郎：在自身上作画的人》
《外滩画报》2009年3月26日



WHAT IS REAL

监狱戏剧的本土实践反思 ——从工作坊协作作者角度

华东政法大学刑事法学院 张俊丽
2944@ecupl.edu.cn

监狱戏剧和我：“西学东渐”的六年

2013年我在英国伦敦大学金史密斯学院就读应用戏剧（Applied Theatre）的研究生，在那里第一次接触到监狱戏剧（Prison Theatre）。监狱戏剧泛指在监狱内进行的戏剧活动，在今天看来大部分被视为介入性质的戏剧干预项目。监狱戏剧项目有些完全由犯人排演，有些由专业演出团体进入监狱表演和协助工作坊，或者由犯人和专业演员共同演出。1957年，美国加州的圣昆丁州监狱犯人因观看了一场《等待戈多》而自发建立了监狱剧社，主要排演贝克特的作品。如今，意大利大约一半的监狱都有监狱剧团，欧洲其他国家的监狱也常将莎士比亚、布莱希特等著名剧作家的剧本进行改编和演出。在过去的三十年里，英国的监狱戏剧大部分的项目都是以戏剧的形式来探讨具体问题，如沟通技能，孩子的抚育，重回社会，或是作为心理治疗的一部分。

除了对剧场艺术和社会议题的关注和喜好，我在监狱戏剧项目中还看到了丰富的可能性。在戏剧的空间里，我们可以探讨社会对个人心理、情感、行为以及处境的影响，以及个人如何能够更有效地与社会和周围人“协商”一个积极的关系。更坦诚的说，我的直觉告诉我监狱和戏剧是一个具有无穷潜力的组合，罪与罚是社会戏剧，监狱是一个剧场特质浓烈的地方，戏剧作品还可以成为协调大墙内外关系的载体。



我的研究生论文做的便是监狱戏剧的题目，我决心借机回国找机会进监狱，去真正地实践看看。2014年我通过朋友介绍和毛遂自荐，几个月里和两所监狱取得了联系，最终与其中一所合作成功。我被安排在临出监监区开展工作，这里的服刑人员都是在三个月内即将被释放的，他们没有劳动的要求，监狱希望探索过渡教育的方式，为回归社会做准备。我与服刑人员工作的方式是戏剧工作坊（drama workshop）。戏剧工作坊是应用剧场的核心，由一到两位协助者和十到二十位参与者组成，主题和目的根据项目制定，但都是表演活动为基础。我设计了为期一周，一天五个小时的工作坊，一共两组，以论坛剧场（forum theatre）为主要工作方式，主题是“你认为回归社会后可能遇到什么困难。”一般的论坛剧场演出面向观众进行，观众可以干预演出，在干预中讨论新的可能性。然而服刑人员并不愿意面向其他服刑人员进行这样的演出，他们觉得自己会被嘲笑，于是我们仅做了内部分享就结束了。

2015年，我开始在香港城市大学应用社会科学院进行博士学习，并在2016年开始了新的监狱戏剧研究项目。非常幸运，因为朋友和她的朋友偶遇，我得以被介绍给春城（化名）的一位专业话剧演员刘哥（化名）。刘哥计划在一所监狱开办戏剧社，邀请我给他们做顾问。经过几个月与监狱方的协商和等待，我从香港来到春城开始了我博士论文的田野工作。戏剧社最开始的时候并没有具体的项目计划，在从每个监区招募到几位服刑人员后，由刘哥和他请来的演员带他们做一些基础的戏剧游戏和练习。一周只有一次活动的时间，能做的非常有限，四次活动只能算是一个暖场，但时间却已经过去了一个月，我们向监狱领导提出先从比较容易的改编经典剧本并排演开始入手，希望找到一个契合监狱处境的主题。监狱的领导表示愿意让我们尝试，但半年过去了也并没能建立起一个比较固定的工作计划和目标。

除了受到时间的限制，戏剧项目进展困难还有一个原因，就是除了我们的项目以外监狱还有自己的表演活动。我们的戏剧小组在开始不久就遇到了春城监狱自己组织的表演活动，到了教育日的时候他们也会排练，让我发现小组里的很多参与者也是各个监区的“演出骨干”，来戏剧小组的人少了一半。通过半年的观察我发现，监狱里本来就有的演出制作规模大小不一，主题的内容多样，也就是说，除了带入“监狱戏剧”，我还重新发现了“监狱戏剧”。我发现干预或许不是目前阶段最值得做的事情，作为一个研究者，我更应该首先理解中国语境下的“监狱戏剧”是什么，如何组织的，在监狱小社会中扮演什么功能等等。于是我的监狱戏剧实践暂时告一段落。

论一个应用戏剧协作者的自我修养

监狱里的戏剧工作固然有其特殊性，但和所有应用戏剧项目一样都要关照到合作关系、伦理等一系列问题。戏剧工作坊协助者（DRAMA WORKSHOP FACILITATOR）是应用戏剧工作者的核心身份，越来越多的留学生在海外学习教育剧场或应用戏剧后返回国内开展工作，回顾过去六年里我在监狱里做协助者与研究者的经历，或许有些思考可以给与其他在中国从事相关工作的朋友们一些启发。

协作者/研究者和机构

应用戏剧项目基本都需要与机构合作，机构的进入是项目开始的前提，进入（ACCESS）以达成合作的共识开始，但深入的进入是一个持续的过程。在这过程中，对机构本身的好奇心，开放的态度，都十分有必要，戏剧工作坊的参与对象多少都受到机构的塑造。比如在监狱的语境里，服刑人员日常生活在监狱的高墙内，监狱作为一个机构对于服刑人员的影响是方方面面且巨大的。如果只把注意力放在个体参与者身上而忽略了对机构的理解，就可能忽略机构在其中的作用，甚至可能导致项目的失败。去学校进行教育剧场项目，或者去社区进行社区戏剧等都存在这样的过程。在熟悉、理解和达成共识的过程中，协助者或许会与机构的观念和处理方法产生矛盾，这几乎不可避免。我的经验是协助者可以带上一顶研究者的帽子，把矛盾和困惑看成理解的机会，而不是过快地否决你们的合作。

协作者/研究者与参与者的工作伦理

在监狱做工作坊最开始的时候可能比在大墙外更“容易”，因为服刑人员习惯服从，特别是监狱方安排的活动。然而工作一旦开展了一段时间就会发现想要建立信任非常困难，工作坊的进行其实是镶嵌在监狱内部权力结构之中的：困难一方面来自于协作者对这些权力关系互相作用的机制不够了解，另一方面来自于受到权力结构的制约导致的无力感。信任的缺失会导致工作深入开展非常困难，参与者可能会抗拒甚至拒绝一些计划的活动。监狱恐怕是这一问题表现最为尖锐的地方，但类似的困难或许所有的作坊协助者都会遇到，这里就需要伦理的考量。

对于戏剧工作坊的协助者来说，伦理就是在工作期间作出的言行选择。尊重是最重要的工作准则，不要为了顺利的完成计划而焦虑，给彼此一些时间去探讨参与与否意味着什么。在应用戏剧研究生课程中我印象很深的一个协助准则是带领参与者挑战创造力（TAKE CREATIVE RISK），但不要带领他们挑战自己的安全感，工作坊需要时刻维持一个安全的空间（SAFE SPACE）。另外协助者也需要注意自己和参与者的界限，尤其是在监狱或医院等比较特殊的机构中工作的时候，伦理的选择需要考量自己的言行可能对各个参与方带来的影响。

协作者/研究者与机构工作人员

提到监狱，人们第一个想到的肯定是里面关押的罪犯，但其实监狱里还有另一个群体：监狱职员。在我取得和机构的合作关系时我需要和监狱领导产生交集，而在我的日常工作坊中则需要一线民警无时无刻的协助，所以他们对于应用戏剧项目来说也是至关重要却容易被忽略的一部分。在监狱之外的场所，机构职员可能是社工，社区工作人员，学校的老师等。在我与监狱职工的交往中，他们中的一些人成为了我理解监狱和相关议题的重要报道人（INFORMANT），通过理解他们和了解他们的日常工作可以帮助我理解机构结构和工作坊参与者的生活环境。同时他们也有自己的故事想要倾诉，他们也需要关注和同理。

协作者/研究者与自己

协作者也不能忘记关注自己在工作中的状态，在遇到不同问题时多加思考，增进对自己的了解才能更好的处理其他的关系。比如我通过在监狱带领戏剧工作坊更清楚的看到了自己身上的东西方影响，和我对于文化差异了解的欠缺。另一方面，大部分的服刑人员经济社会地位都较低，通过与他们的互动我看到并承认自己的“阶级”优势。这些都有助于我进一步的确认自己想做的是什么，需要做的是什么，又如何找到最合适的方式实现它。

应用戏剧中或许最受关注的是戏剧的部分，然而在我的实践中我认为“应用”或许更为重要，它指向的是戏剧在社会现实中的实践，指向的是一个互动的过程。应用戏剧的协助者和研究者应该把认识我们的社会现实，认识自己在这一现实中的位置作为长期的工作目标，经常问问自己：我究竟为什么要做这样的工作？

云端即兴剧场

今年六月，中国戏剧留学生微信群里有位朋友提出每周线上即兴的想法，向来喜欢使用即兴来创作的我马上扫码加入了这个叫 IMPROV JAM 的小家庭。每星期一次，轮流让不同的伙伴来带领大家游戏，至今这个群已经活跃了五个月！刚开始在线上有很多的不习惯——在小荧幕前身体活动的限制、网络的不稳定、麦克风技术的不熟悉、网络视频互动的延迟等，最为不适应的就是没有办法像在剧场里一样感受到彼此实体互动的感觉。但是，渐渐地我们找到了可能性，秉持着即兴教我们的——在舞台上无论发生什么事情或队友抛给你任何的提议，都务必 SAY YES，即使在线上，也得将它进行到底！参与者们每次的欢笑声让我每周都期待这两小时IMPROV JAM的到来。八月中旬，当戏剧留学生 ACIST 正式招募首届云端研讨会主讲人时，我就呈上了云端即兴剧场工作坊的计划书，分享这几个月与IMPROV JAM小伙伴们的乐趣。在此用文字总结下工作坊的内容。

所谓即兴当然就是在没有剧本没有任何排练的情况下完成一个演出。听起来很难？但生活不也是如此吗？人生戏剧里我们也没有剧本，遇到任何的事都得当下使出一个方案去面对。因为没有了完整的彩排准备，所以在舞台上发生的一切都是惊喜，观众和即兴演员也因此平等地同在一个起跑线上，对一切都处于未知状态，自然地创造了共同的能量。虽然说没有剧本，但有意识地训练聆听与观察力、反应力、想象力、创造力以及表现力五种能力可以大大提升演员在即兴演出时的自信，力求临危不乱。

我在工作坊中设置了以下具体环节：

工作坊正式开始前10分钟，在等候的同时我播放了音乐剧《玛蒂尔达》里的一首歌Naughty（《调皮》）的伴奏，为工作坊铺上一种轻快且有点顽皮的氛围，诚意邀请参与者在接下来的活动中发挥各自的想象力去冒险，大胆地面对即兴里的未知！

在正式开始之前，先让所有参与者在Zoom上做一些设置调整：

在视频设置里，勾选“隐藏非视频参与者”。这个设置让荧幕上只出现开着视频的演员，隐藏了关着视频的观众。表演时不想看到自己的伙伴也可以在自己的视频上按右键选择隐藏本人视图。虽然观众在观赏时会将自己的视频关上，但建议打开麦克风，这样演员在表演时可以听见观众的欢笑声以示鼓励。

在音频设置里，勾选“启用麦克风源音输出”。这个设置让参与者的麦克风能够更好地输出自己原始的声音，不会因个人发出的某个音太大声或太高音而在过程中被糊掉。

第一个练习是“1-2-3”。两人一组分别为A和B。A数1，B数2，A数3，B数1，A数2，B数3……以此类推；掌握了这个基本循环以后，选一个简单姿势例如拍手掌替换数字2；掌握了以后我们再选另一个简单姿势替换数字3；最后再选一个姿势替换1，让这三个数字最终都成了用姿势来输出。我经常使用这个练习做工作坊的破冰，让学员们快速进入游戏状态，把重心放在玩耍而非理性思考。

第二个热身练习是“因为……所以”。邀请想参与的小伙伴打开视频（线上建议最多12人）。在Zoom设置里定下参与者接龙的先后顺序，由第一“因为aaa所以bbb”作为开头，第二个人接龙“因为bbb所以ccc”，第三个人接龙“因为ccc所以ddd”……一直到最后一个人接龙后再回到第一个人以此类推。过程中要求演员别为了说出有趣的点子而做过多的思考，只要用心地聆听其他人说的，“Say Yes”并完完全全地支持队友们给予的提议，将当下天马行空的想象自信地说出来，相信这一切都会被你的下一个队友去合理化，故事就能顺畅地发展下去。

接下来我们做短幕剧即兴表演开场的练习，叫“3句话”：两人一组，整个练习两人一共只能说上三句话，并在这三句话里交代人物关系、地点和事件。这个练习主要是让演员习惯在一次即兴表演的开头就共同建立清晰的情境，让观众可以快速地知道舞台上正发生的事情，使接下来的情节发展更为轻松。由于演员都是在各自的物理空间里与他人进行互动，线上即兴时掌握这个练习尤其重要，清楚地让观众知道故事的情境是在同一个虚拟的物理空间。



通过以上三项练习，演员们都能够以一个松弛的状态去即兴完成短幕剧了，我们就将刚才做的三句话延伸发展成一个短幕剧。观众在聊天室里给予任何想看的主题，我随机地抽题让演员们发挥。当剧情发展得差不多可以收尾时，我就给演员们倒数20秒提示结束。

短短的一小时，我们做了以上四项练习。这次的云端即兴剧场工作坊主要是想让参与者对即兴表演有个基本的认识，主要强调的是三件事：

1. 用行动实践，少思考；
2. Say Yes，完完全全地支持队友的提议；
3. 开场时的三句话决定人物关系、地点和事件。

对于即兴，除了喜欢它能够带给我很多在戏剧创作上有意思的惊喜，我更珍惜它教给我的面对人生的态度。通常，在我们面对未知或在某个场合下缺乏安全感的时候，潜意识会自然地生发出防备的心理，让恐惧包围着我们，阻碍我们原本可以冷静地去反应的能力。即兴锻炼我们的就是积极接受当下所发生的一切，与其做过多的思考去计划导致胆怯，不如直接 Say Yes，给自己机会去冒险。做任何决定时都只需要相信当下的直觉，通常它都会让你发现很多意想不到且有意思的惊喜。

工作坊结束后，在幕后非常认真地操控技术的志愿者告诉我她想换专业了（她现在在韩国念经济专业）。我想在这么一个非常时期可以通过戏剧带给他人那么一点点的正能量，我心里满怀感恩，也期待能够跟其他戏剧留学生面对面交流的那一天！

最后感谢ACIST首届云端研讨会幕后所有的筹委和志愿者，你们真的辛苦了！三个月虚拟似地筹备这届维持两周的云端项目真的不简单，在全球剧场大门都关闭而导致戏剧人面临生存危机和不明确的未来发展方向时，让我们有个地方可以抱团取暖，一起加油！

许莎莎
于2020年11月20日，
马来西亚巴生

儿童剧《森林里的古怪舞》导演创作回想 —— 每次的创作都是一次洗礼

// 梁婉云

《森林里的古怪舞》是源于新冠疫情而创作的作品。因为疫情，我不能外出，每天从网上看到很多有关新冠的信息，这次疫情对我以及身边的朋友都产生了不同程度的冲击和影响。我看到很多很魔幻的情景。有些人有几百个口罩，有些人一个都没；有些人被粗暴执法，有些人依然视若无睹自由行走。有些人染病逃离就医，遭致网上骂声一片，胆怯、自私、冷血；可是，也存在不同的声音，难道病患就没有生存的权利吗？网络上的声音，身边朋友的真实处境，不知道某一个地方可能上映着的故事，还有，每天不断飙升的感染和死亡数字。作为创作者，看到的很多东西，似乎千丝万缕，但又松散漂浮，我试图把他们连接一起，做一点东西把这一年记录下来。于是就有了儿童剧《森林里的古怪舞》。

选择做儿童剧，是因为我的职业本身就以做儿童剧和偶剧为主。我一直希望我们创作的戏剧能在不同地方演出，特别是到一些孩子很难接触剧场的地方去演，例如流动社区、医院等。我也曾跟一些流动社区机构合作过，大部分孩子从没看过舞台剧，多数时间花时间在电脑或者电视上看娱乐节目。我想让孩子们感受现场的剧场艺术震撼力、氛围和感受，都是电脑3D

《森林里的古怪舞》故事内容

在森林一年一度的丰收节庆典筹备过程中，一种奇怪的传染病侵袭了森林医生啄木鸟家族——它会让动物全身变红，不断跳舞！故事主角小风和好友糖糖鸟决定阻止庆典的举行，在反复尝试与努力后，小风查明了病因，找到了治疗方法，但森林却在动物们陷入恐慌状态时着火了……那场大火如何发生？动物们在灾难后的感受是什么？反思又是什么？



一、构思的手绘：先把想见到的东西画出来

一开始，我把剧本中所有场景连同角色都画出来，并用文字说明这个剧的角色可以用什么造型、材料、质感、偶的活动方式有什么可能性等。我把自己希望在剧中看到的画面先画出来，例如，我想在光影部分展示森林环境；三只松鼠（爱恩斯坦家族）如何用机器把栗子运到树上等画面。我会反复问自己我想看到什么东西？范围很宽，除了场景画面，还包括感觉氛围、台词、角色性格等。结合这些元素，我再设计并决定每一只偶的质感和活动能力。故事中小风的角色是小野人，怎样在舞台上表现一个野人在树林中行走与攀爬？我想起对卡通片《泰山》制作团队的一个采访，动画设计师设计泰山滑动的情景，灵感源于他儿子玩滑板。所以借着这个思路，我制作了小野人和一个树皮形状的滑板，小风在树皮上冲浪就像在森林中各种攀爬和“行走”。

再如，我想看到的一幕是弱小个体面对巨大困难的作战。我觉得新冠疫情对每个人都有不同影响，这次全城隔离政策，让人看到，原来有时候我们不能“抱团”，也未必可以相互帮忙，有些困难必须自己一个人面对，这不仅有关新冠疫情，人生很多困难都是需要自己独自面对。所以，我设计的长胡子爷爷是一个巨型的大树杖头偶（傀儡偶）。故事中有一幕，小风在树皮板上灵活冲刺滑翔，与长胡子爷爷战斗；一个小小身躯面对巨大困难，也意味着一个小小人类与自己的恐惧和所处的困境战斗。

我并不擅长绘画，属于手画我心那种类型。所以，我的顾问老师看了我画出来的构思图，他也不得不开玩笑地说，还未见戏剧的震撼力，先感受到了我绘画的震撼力。我也把手绘的设计稿贴在书桌前的墙面，方便之后延展剧场和构思更细致的场景。

二、摸着石头过河：让偶如他自己一样长出来

1. 执头偶/纸偶：小风

在台湾无独有偶剧团学习课程的时候，听到他们有一句话——偶会告诉你他们长成什么样子。一开始创作道具，国内并没有太多案例可以参考。我只能依靠手上可以用的材料和工具，后来，我决定用牛皮纸卷成各种大小的圈，组合制成小风的头部。根据身高比例制作身体，接着是灵活的肩膀、手肘、手腕。左手灵活动起来后，就再复制到右手。

为了偶可以更好地站立，一开始小风是没有膝盖的，但效果不佳，走路像一只企鹅。我们开始改造，把他的脚“破开”增加了一个“膝盖”，制作这个膝盖用的其实是门上的开合器/连接器。有了这个膝盖，他走路、坐、和弯腰都更靠近人类了。

解决了一个问题后，另一个问题又出现了。每次他走路膝盖像嘴巴一张一合，看起来太恐怖了。如果只用普通一张纸挡住的话膝盖张合位置，当“膝盖”张开时纸张绷紧，闭合时纸张又会突出来，不够美观。后来，我们借用手风琴的造型，在膝盖上仿制了风琴页，挡住膝盖张合位置，同时不会阻碍走路。

纸偶小风嫩肤后的头部 © 梁婉云

牛皮纸组合成不同
形状圈圈



再结合成人形偶
—



2. 纸偶/执头偶：糖糖鸟、啄啄鸟

糖糖鸟和啄啄鸟是以啄木鸟为原型，所以都有一个长长的嘴巴，翅膀是用麻绳中间穿入，可以控制收放，制作出遨游飞翔的效果。头部由棍子操控，加上一条透明悬丝线，以便飞行中协作操控头部。两个偶虽然用同样方式制作，但是它们长得不一样——偶的特质是决定了它活动和性格的基础。例如，糖糖鸟翅膀较短小，飞起来轻盈；啄啄鸟翅膀细长，有翱翔质感，操偶师在根据鸟（偶）本身的特性设计其飞翔的方式和各类动作。啄啄鸟头部和身体的圈比较大，它的头灵活度更大，所以我们有一段剧情让它有说唱的展演，点头唱饶舌歌特别有喜感。

3. 大型傀儡偶/杖头偶：长胡子爷爷

跟小风和糖糖鸟相比，制作大型的傀儡偶“长胡子爷爷”被我们笑称是终极版的大boss（高难度）。由于头部较大，所以比较重，我们选择中间支撑为木材。木材也分很多种，例如檀木、花梨等。后来我们选取一种比较稳固的木材，却就为后期的操偶员添了麻烦，需要他费力操偶。但是由于力量重，却更合适他饰演爷爷这个角色，动作缓慢和不便。

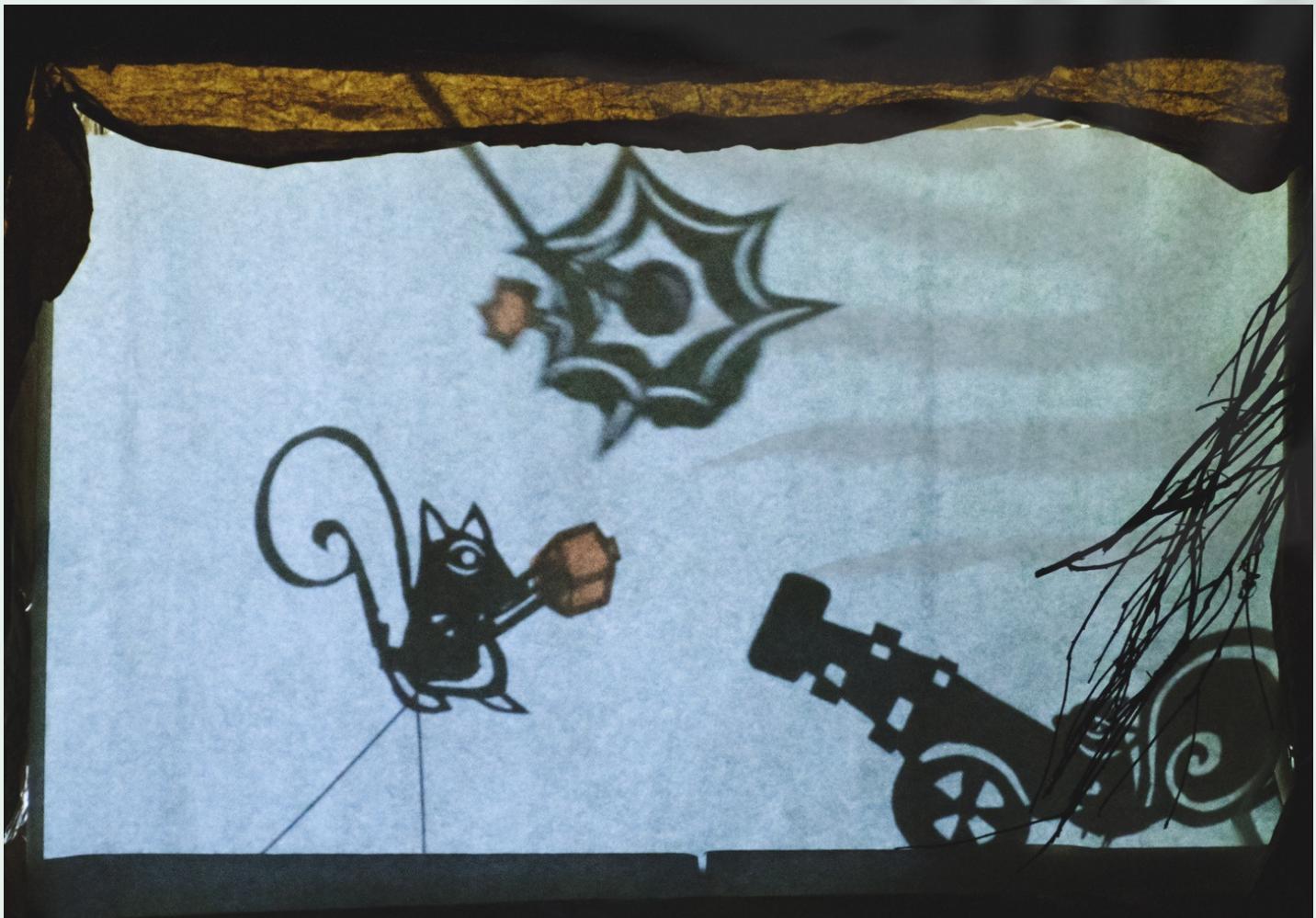


4. 执头偶 + 悬线偶

考虑演员人数和偶道具数量，三只松鼠角色在设计上是“融为一体”，一方面他们三只松鼠代表一个家族（高智商的爱恩斯坦家族）；另外每一只松鼠有自己性格和角色，这从侧面反应了在疫情期间不同人的性格、想法和情绪。在其中一幕，三只松鼠受了疫情影响，变成全身红色。我们借用“变脸”的概念，从上面（树叶）用悬线作引线，面具顺流而下。松鼠的角色非常受孩子欢迎，演出后小朋友纷纷过来探索如何操作，怎样一秒变脸的效果。有些小孩说喜欢美鼠的聪明智慧，讨厌聪鼠的骄傲。在道具设计上，我们加大了角色对比感，这产生出令人惊喜的张力。



重夺创作力：美感和制作力



5. 光影/皮影：森林动物/栗子运送机等

在构思过程中，有很多丰富的画面，我不想使用多媒体（一方面我不擅长多媒体，其次我觉得如果使用多媒体倒不如就去电影院），所以改用光影形式来表达。参考电影、漫画的思维模式，画面一页页连贯，像遵循了电影的逻辑一样展示，例如，一开场，森林动物们和谐愉悦的场面，展示了松鼠家族智慧的栗子运送机（使用悬线方式模拟全自动），古怪病爆发后，森林动物们变得恐慌的场面等。光影让我跳脱道具和演出空间等限制，也是一种成本较低的戏剧制作方式。不过，光影道具有存放不易，我需要重复制作以新换旧。

《森林里古怪舞》主要偶的材料是牛皮纸，而且全部都是由我们团队手工制作的。一方面是成本预算问题，由于为了满足到社区等不同地方演出的需求，这次创作，考虑了较为经济的成本，并以易于拆卸的道具为主。另外，我一直有个小心结，很多时候社区剧场演出被诟病毫无美感，背景板喷一些画面就当舞美；因为缺乏制作能力，很多道具服装都是上淘宝购买塑料货，很多货品又是主流偏离艺术审美的路线。

我希望社区剧场观众看到并相信自己的美感，不是主流剧场的舞美才叫“美感”，不一定专业剧场从业人士的制作才是戏剧。社区本身就是存在美感地方，只是它的美感被主流冲击，而让人觉得落后或者不够“正式”。而放眼看其他地方，例如在泰国、菲律宾很多社区和艺术家也会使用本土原材料制作成不同的具有当地特色、历史符号的偶（道具）。

我好奇，我们可否用一些常见的材料（文具店也可以买到的材料）制作成专业和有美感的道具呢？我没有受过长时间制偶训练，也没有任何大型制作工具帮助，可否制作精美的偶呢？社区的居民日后想创作自己故事的剧场，可否用到这些方法制作他们道具和偶呢？这是一场演出，对于我来说也是一场实验和验证过程。

9/13.

周日14:30

西瓜剧场 演出厅

一个引发孩子欢声笑语、家长深入思考的有深度剧目

一个充满趣味，时而载歌载舞的剧目

森林里的古怪舞

杖头偶

×

悬线偶

×

光影

×

大型傀儡偶



主创团队

梁婉云 (Wanny Liang) 编导 (右下)

共编、导、演 6 部儿童剧。2017年，《月亮的那一面》获广州大戏节优秀奖，并获邀参加深圳艺穗节演出。2019年，编导演《漏》入围上海首届绘本戏剧大赛。2020年，创作《森林里的古怪舞》，受邀各艺术节和不同空间展演。曾跟随英国皇家戏剧学院戏偶教授Cariad Astles、德国伞骨偶大师Alice等数位海外资深戏剧导师学习偶剧。

张健芬 (Seven Zhang) 制作人 (左上)

跟随全球舞动所能认证导师丸仔学习共生舞、接触即兴，参演的舞剧《城》受邀至2019北京青年戏剧节巡演。同时具有多年的包容性艺术推广经验，曾前往英国参与“无限艺术节”交流两地无障碍艺术工作经验。

出品方：吾悦儿童戏剧

吾悦文化（中国）专注于引进国内外高品质少儿剧展演，集教育戏剧、戏剧表演、即兴戏剧等少儿戏剧工作坊，并打造国际少儿戏剧节，为孩子打开一扇观看世界的窗口。以“通过戏剧教育促进少儿发现自己，感知世界”为使命，推动少儿戏剧走进社区，搭建社区少儿戏剧孵化平台，让公众更好地了解戏剧教育，宣传发展戏剧教育的重要性，给孩子更快乐的成长体验。

出品人：张眉
编剧、导演：梁婉云
制作人：张健芬
音乐原创&制作：
鱼蛋超人

古典主义时期的戏剧

// 赵昭

上一期我们为大家介绍了法国古典主义时期的戏剧概况，总结来说，古典主义戏剧是西方第一个有系统的理论纲领和艺术观念的戏剧流派。在收到古希腊罗马戏剧作品启迪的基础上，它适应了新兴的资产阶级与封建王权相结合的历史现实，并以笛卡儿的唯理主义哲学为思想依据，建立起一套具有完整理论体系和价值取向的戏剧世界。因此，本期内容将为大家介绍该时期三位法国古典主义戏剧大师：高乃依，莫里哀，拉辛。

皮埃尔·高乃依（Pierre Corneille，1606—1684）是法国第一个古典主义戏剧家。1606年出生于诺曼底省的港市鲁昂。曾经做过律师，后来对戏剧产生了兴趣，戏剧作品涵盖喜剧、悲喜剧和悲剧，但其艺术成就主要体现在悲剧方面，如《熙德》《贺拉斯》《西拿》和《波利厄克特》。《熙德》是高乃依最优秀的作品，也是法国第一部古典主义悲剧。1636年他的5幕韵文剧《熙德》公演，轰动巴黎，为法国古典主义戏剧的建立奠定了基础。该剧取材于西班牙历史，并参考了作家卡斯特罗的剧本《熙德的青年时代》，将男女主人公投入到责任与爱情的剧烈冲突之中。剧中人都表现出刚毅的美德和百折不挠的精神，为了完成自己的义务，不惜牺牲一切。《熙德》演出后受到观众热烈的欢迎，但由于这个悲喜剧违背了古典主义的三一律，在评论界引起了一场论战。高乃依在这种压力之下沉默了几年，终于改变了创作倾向。在随后发表的3部悲剧《贺拉斯》《西拿》和《波利厄克特》中，高乃依不再敢越雷池半步，只得严格遵守三一律的创作原则。此后，高乃依开始追求情节上的复杂离奇，布景上的光怪陆离，越来越忽视人物性格的塑造，以致作品质量每况愈下。由于作品质量不断下降，他的作品逐渐失去了观众从而他本人也开始失去收入。1674年写出最后一个剧本《苏雷纳》后退出了戏剧界，晚年生活凄苦，最终在贫困与孤寂中死去。



FRANCE

莫里哀 (Molière, 1622—1673)，法国剧作家、演员、戏剧活动家。1622年出生于巴黎。本名为让·巴蒂斯特·波克兰，莫里哀是他最初作为演员时用的艺名。与高乃依和拉辛不同，莫里哀的代表作品全部是喜剧，如《答丢夫》(又名“伪君子”)，《吝啬鬼》《唐·璜》《恨世者》《太太学堂》《乔治·唐丹》《贵人迷》《司卡班的诡计》等。他的这些经典作品为后世的戏剧史贡献了两个经典形象：一个是“伪君子”(答丢夫)，一个“吝啬鬼”(阿尔巴贡)。由于这两个人物形象塑造的过于深入人心，在法语里，“答丢夫”这个角色的名字后来演化成固定的名词 le Tartuffe，意为“伪君子”，而其相应的形容词则意为“虚伪的”，“伪善的”。

幕喜剧《答丢夫》体现了莫里哀戏剧创作的最高成就，具有鲜明的反教会、反封建的特色。该戏剧讲述伪装圣洁的教会骗子答丢夫混进富商奥尔恭家中，企图勾引其妻子，夺取其家财，最后真相败露，答丢夫锒铛入狱，奥尔恭幡然醒悟，一家人皆大欢喜的故事。然而，这部在世界戏剧史中占有一席之地的作品，其创作和演出的过程之路却曲折坎坷。1664年至1669年间，为了该喜剧的演出，莫里哀和反动势力作了五年的斗争。1664年5月，《伪君子》在王宫初次演出，第二天，巴黎大主教和王太后就迫使国王下令禁演。莫里哀多次请求路易十四撤消禁令，直到1667年才得到修改后重演的口头允许。原剧是三幕剧，主人公答丢夫身披法衣，他对欧米尔的追求，没有被揭发。喜剧以他得到了胜利而结束。修改后的剧本改名为《伪善者》，答丢夫也改名为潘纽尔夫。他不再是宗教人物，和玛丽亚娜结了婚。喜剧扩大为五幕，剧本是以潘纽尔夫的伪善面目被揭露而结尾。

《伪君子》的第二次演出，又遭厄运，巴黎最高法院院长乘国王外出，下令禁演；大主教也出来活动，在教区张贴告示，严禁教徒们观看演出，违者革出教门。直到1669年王太后死后，国王路易十四的宗教政策有所放宽，才得到公开演出的许可。这时，莫里哀对剧作又作了修改。剧本和主人公恢复了原来。相比之下，他的另一部代表作《吝啬鬼》的创作和展演都要顺利很多。受到古罗马喜剧家普劳图斯 (T.M.Plautus, 约公元前254—前184) 的喜剧《一坛黄金》的启发，莫里哀创作了这部剧本。在剧中，阿巴贡是个十足的悭吝之人，一辈子都活得像铁公鸡一样一毛不拔。不仅如此，为了利益的持续最大化，他罔顾儿女的心愿，以“大家长”的姿态强行干预儿女婚姻。后来阴差阳错险些弄丢自己积攒了半辈子的黄金，但儿女们却因为父亲的祸事而得“福”，最终和有情人喜结连理。和“答丢夫”一样，由于吝啬鬼的角色塑造地过于生动，本为角色名称的“阿巴贡”后来在法语中也成为了“吝啬”的同义名词。而《吝啬鬼》、《欧也妮葛朗台》、《死魂灵》，《威尼斯商人》中的主角们都成为了戏剧史上最著名的四大吝啬鬼形象。1673年2月17日晚上，莫里哀在法国巴黎剧院上演演出喜剧《无病呻吟》的主角时，由于咳嗽挣破了喉管而将的生命结束在舞台上了。而当时的观众都以为，这一切都只是莫里哀精湛的表演，殊不知这位名震一时的剧作家，竟然以这样的巧合将自己的生命献给了舞台和从事了一生的戏剧事业。这位天才的剧作家虽然曾备受“太阳王”路易十四的宠爱，但因为剧作《唐璜》和《伪君子》抨击和影射教会，最终致使他在去世后没能在教会得到最后的祝福，教会以莫里哀死前没有做忏悔，不允许他葬在教堂公墓。在路易十四的干预下，1673年2月19日他的葬礼在日落黄昏后悄悄举行，葬礼只有两个教士参加，最后葬于拉雪兹神父公墓。



让·拉辛 (Jean Racine, 1639—1699) 是17世纪后半期法国古典主义全盛时期的悲剧诗人，是古典主义悲剧的代表作家。拉辛的作品主要发表在1667年到1677年的十年间，如《昂朵马格》(1667)、《讼棍》(1668)、《布里塔尼居斯》(1669)、《蓓蕾尼丝》(1670)、《巴雅泽》(1672)、《米特里达特》(1673)、《伊菲莱涅亚》(1675) 和《费德尔》(1667)。他的悲剧的主要思想往往是借古代希腊或圣经故事等来影射和批判当时的封建专制政治和反动贵族的罪恶。其代表作《安德洛玛克》(1667) 正是取材于古希腊戏剧。主人公安德洛玛克是英雄赫克托耳的遗孀，特洛伊城陷落后，她成为希腊人爱庇尔国王卑吕斯的俘虏。卑吕斯倾慕她的美貌，想抛弃未婚妻爱妙娜娶安德洛玛克。安德洛克忠贞不屈，但卑吕斯以杀死她的儿子相要挟，无奈她在卑吕斯答应誓保护她儿子并帮助重建特洛伊的条件下答应求婚，但暗下决心婚礼一结束便自杀。爱妙娜得知后，妒恨交加，便利用希腊使者俄瑞斯特对她的爱情，唆使他率领希腊士兵杀死卑吕斯。卑吕斯被杀后，爱妙娜悔恨交加，跑到卑吕斯身边自刎而死。俄瑞斯特因失去了旧日情人，又犯了弑君渎神的罪行，也发了疯，而安德洛玛克母子却幸免于难。作为法国古典主义全盛时期的作家，也是最符合古典主义创作标准的作家，拉辛更加擅长分析人物内心冲突，并擅长描写人物之间的连锁反应，特别对贵族社会妇女的分析更为出色。晚年的拉辛因其剧本《爱斯苔尔》、《阿达莉》而触怒了当时的权贵喉舌，致使他抱憾封笔直到1699年去世前都再也没有创作过任何剧本。

参考文献：

1. 哈罗德·布鲁姆：西方正典：伟大作家和不朽作品，译林出版社，2011.07. S.127-S.129.
2. 王永鸿，周成华：西方艺术千问，三秦出版社，2012.06. S.123.
3. 陈杰：从《熙德》到《西拿》：高乃依的古典主义悲剧实验[J]. 戏剧(中央戏剧学院学报)，2016.
4. Werke von Jean Racine bei Zeno.org.
5. Werke von Molière bei Zeno.org.
6. Werke von Corneille bei Zeno.org.
7. 马文·卡尔森：牛津通识读本：戏剧，译林出版社，2019.07. S.39-S.42.
8. 冉常建：东西方戏剧流派，人民文学出版社，2018.04. S. 96-S.148.

舞台调度

// 焰

THEATER BLOCKING

舞台调度，也叫场面调度，是指舞台行动的外部造型形式。更形象的理解则是，演员应导演要求，在舞台上实现空间位移，并完成诸如上下楼梯、坐下或起身、跌倒或爬起、跪地或站立等各种动作，从导演的角度看，这些都可以归属在舞台调度名下。

舞台调度这一戏剧术语由英文“BLOCKING”或者“BLOCK”翻译而来。它起源于19世纪戏剧导演的做法。英国导演威廉·施文克·吉尔伯特爵士，就曾设计了一个微型舞台，用一块块积木代表每个演员做移步挪位，来规划戏剧的场面调度。

那么，剧场到底如何运用舞台调度这一艺术表现手段？首先，导演依据人物台词和舞台提示，结合自身对于呈现一部戏剧作品的总体构思，制定出演员需要完成的一系列动作安排与位置转换；然后，通过演员的体态、演员与演员以及演员与舞台布景之间的组合，来实现剧本台词和舞台语言在视觉形象上的体现。如果认为导演构思是出于宏观把握的话，那么舞台调度就是做微观处理。所以，舞台调度是落实构思的过程，通常发生在完成了剧本分析，掌握了规定情境，并理解了人物动机之后。

一些导演在排演之前就向演员解释清楚各种调度；而另一些导演更倾向于与演员合作，在过程中敲定具体动作与走位，甚至会让演员根据直觉来确定舞台行动的时机。有时，编剧已在剧本里提供了场面调度的信息，比如，美国剧作家尤金·奥尼尔惯常写下长段的舞台提示，不仅包括动作，还涉及人物的态度、情绪等。导演不必完全遵照编剧的舞台提示来导戏，而可以自主考虑进行必要调整。

舞台调度的功能不可小觑。它跟人物台词同等重要，甚至有的时候比台词更利于刻画人物形象，从视觉形象及形体造型形式上揭示人物性格。它也揭示人物关系，展现人物之间或人物思想中的矛盾冲突。舞台调度能激发演员情感，帮助演员捕捉人物内在的情绪与情感，在某个时刻强调突出特定人物。导演常常运用舞台调度形成舞台焦点，从而引导观众视点，甚至控制观众的注意力。总之，舞台调度具有丰富的审美特征，既能起到增强舞台画面感的作用，又能强化戏剧效果，还渲染气氛。

如果某场戏规定好了舞台调度，那么，在排演和正式演出中，演员就应该像熟记台词一般记住导演的每项要求与指令。通常，舞台监督或者演员自己会用铅笔在台本上标注具体的舞台调度。他们用速记法代替整句的语言描述，使得标注简单明了，方便全体人员辨识。下表罗列了英文环境下主要剧场速记符号（KINCMAN, 2013）。例如，像“穿过大门进入后走上楼去”这样的舞台调度，就可标注如下：

x ↗ ↘

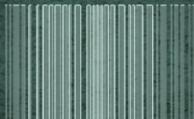
| ENTER | EXIT | CROSS | STOP | PICK UP | PUT DOWN |
|-----------------------|-------------------------|------------------|------------------|------------|----------|
| En | Ex | X | — | ↑ | ↓ |
| GIVE | TAKE | LOOK | SIT | RISE | KNEEL |
| G→ | ←T | L→ | S↓ | R↑ | K↓ |
| JUMP | GO UPSTAIRS | GO DOWNSTAIRS | PUT ON | TAKE OFF | CORNER |
| ↑ ↗ | ↗ ↘ | ↖ ↗ | %" | T/o | ↗ ↖ |
| UPSTAGE OF (above) | DOWNSTAGE OF (below) | TO (toward) | ON TOP OF | UNDERNEATH | BETWEEN |
| ↷ | ↷ | → | • | — | - |
| TABLE | CHAIR | SOFA | STOOL | WINDOW | DOOR |
| π | ㄣ | 匚 | ꝝ | 田 | 匱 |
| LAMP | BED | DRESSER | BOOKSHELF | TREE | CRADLE |
| ○ | 丁 | 匚 | 匱 | 丫 | 匱 |
| ROCKER | SUITCASE | BOOK | TENT | TV | RADIO |
| 匱 | 匱 | 匱 | A | 匱 | 匱 |
| KITCHEN TABLE | COFFEE TABLE | TABLE LAMP | BEDROOM CHAIR | DESK | CLOCK |
| Kπ | Cπ | 유 | Bh | TDT | ⌚ |

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9月

ISSN 2700-2047



9 772700 204002