

ART COURSES

GRM.BRIANFUCK

MORITZ BEICHL

YINGMING

THEATER

BIMONTHLY EDITION | VOLUME 16





嚶鸣戏剧月刊

2021年11月总第16期

主编 敖玉敏

Editor // Yumin Ao

视觉 赵笑阳

Design // Xiaoyang Zhao

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

The pictures on the front and back cover are installation works by Feifei Yu
Yinchuan Contemporary-Silent Narrative Exhibition
© Feifei Yu

关注我们

 哥廷根戏剧读演社



敖玉敏

《嚶鸣戏剧》主编

哥廷根大学东亚系研究员，《嚶鸣戏剧》主编，毕业于新西兰奥塔哥大学人文学院，文学博士，曾先后执教于美国乔治·梅森大学和肯尼索州立大学。

Email: yumin.ao@phil.uni-goettingen.de



李小溪

戏剧翻译

伦敦大学金史密斯学院翻译系博士在读，“到底应该忠实于剧本还是观众？”这是每一个戏剧译者都面临的问题，希望通过翻译剧作和读者一起探讨翻译在戏剧表演中的位置和延展性。

Email: xlioi7@gold.ac.uk



孙墨青

“艺术、教育与人的相遇”栏目

长于北京白塔寺下，艺术爱好者。现从事艺术教育、出版传播、绘画与写作。清华大学出版社艺术编辑室策划编辑、清华美院社会美育研究所学术委员。

Email: sun.moqing@gmail.com



王婷婷

“今日华语剧场”栏目

台湾政治大学宗教学硕士在读，文学、戏剧爱好者，人类学学徒。希望以戏剧为窗口，开启与过去、当下的对话。

Email: tingting.w610@gmail.com



陈超美

“欧洲剧场前沿”栏目

都柏林圣三一大学戏剧系博士在读，戏剧、文学、电影爱好者，坐标于戏剧之都——贝克特的故乡都柏林，希望在这个栏目里带领读者全方位领略爱尔兰剧场的魅力，介绍剧场前沿与动态。

Email: chenc3@tcd.ie



李佳玥

“交流与延伸”栏目

哥廷根大学英语系硕士在读，文学、文化与电影爱好者。“一千个读者就有一千个哈姆雷特，”希望带给每位读者全方位的解读视角和观察空间，在交流中了解畅所欲言，领略戏剧艺术的不同魅力。

Email: lijia Yue_monica@126.com



赵笑阳

剧刊排版与视觉设计

哥廷根大学东亚系硕士在读，绘画与设计爱好者。有人说：“设计是开心地制造混乱！”希望本刊“混乱”的设计能带给读者更舒适的阅读体验，和基于文本但不限于文本的视觉联想空间。

Email: xiaoyang.zhao@stud.uni-goettingen.de



TABLE OF CONTENTS

ISSUE 16

INSTALLATION ART EXHIBITS // FEIFEI YU

01 Bio of Installation Artist Feifei Yu // Feifei Yu

ENCOUNTERS OF ART, EDUCATION AND HUMAN // MOQING SUN

04 Art Courses from Art Academy to Xinya College, Tsinghua University // Mu Li

CHINESE THEATER TODAY // TINGTING WANG

12 "Learning from Tradition" and The Dimension of Creation:
The "New Codification" Concept in Ding Yiteng's Theater // Tingting Wang

CONTEMPORARY EUROPEAN THEATER // CHAOMEI CHEN

19 *GRM.Brianfuck*: A Dystopian Sci-fi Musical for the Digital Age // Yumin Ao

36 A Tragicomedy of Isolation under the Cloak of COVID-19 Pandemic:
A Review of *Happy Days* by Irish Landmark Productions // Chaomei Chen

COMMUNICATION AND EXTENSION // JIAYUE LI

43 Survey: Why Are We Still Watching Shakespeare 400 Years Later? (I)
Reception of Shakespeare's Plays in Contemporary China // Jiayue Li

56 Interview: A Dialogue with Moritz Beichl, Director of *The Bandits*:
Why Do We Still Need Schiller? // Mengfei Zhao

目录

第16期

装置艺术品图览 // 本期：于霏霏

装置艺术家于霏霏简介 // 于霏霏 01

“艺术、教育与人的相遇”栏目 // 主持：孙墨青 05

从美院到书院的大学艺术课 // 李睦 07

“今日华语剧场”栏目 // 主持：王婷婷

“向传统学艺”与创作的维度：丁一滕的戏剧“新程式” // 王婷婷 13

“当代欧洲剧场”栏目 // 主持：陈超美

车库饶舌/脑残：一部数字时代的反乌托邦科幻音乐剧 // 敖玉敏 20

疫情底色下的隔离悲喜剧：评爱尔兰地标剧团的《快乐的日子》 // 陈超美 37

“交流与延伸”栏目 // 编辑：李佳玥

调研：四百年后，我们为什么还看莎士比亚？（一）：莎剧在当代中国的接受情况 // 李佳玥 44

访谈：对话《强盗》导演 Moritz Beichl：为什么今天的我们仍然需要席勒？ // 赵梦飞 57

银川当代

沉 默 叙 事 展 场



于霏霏，1988 年出生成长于广州，于 2016 年在英国皇家艺术学院获硕士学位。现工作生活于北京。

于霏霏的创作实践始于对代际文化身份的探索，她的创作过程整合了对大众媒介的检视和利用，伴随文化理论、性别研究及图像志分析，通过研究和实践媒体内容与受众心理交互形成的相互干预探索其艺术语言的疆域。

其作品曾在上海油罐艺术中心、银川当代美术馆、北京今日美术馆、伦敦煤气厂国际艺术家工作室（Gasworks），美国伊莱和伊迪特·布罗德美术馆（Eli and Edythe Broad Art Museum）等机构展出。她曾获华宇青年奖、集美·阿尔勒发现奖提名。其作品被维多利亚和阿尔伯特博物馆（V&A Museum）永久收藏。本期刊载“精炼的愚蠢”与“情人的眼”。其余作品将于后续期刊刊载。

Exhibition in the Museum of Contemporary Art Yinchuan

FEIFEI YU WORKS
ABOUT SELF SURVEILLANCE

03 Lovers' Eyes 情人的眼

11 Lithography printing,
handmade bookbinding
Installation size variable

18 手工平版印刷，手工装帧
尺寸可变

2017

"A gaze falls out from our
eyes, the erotogenic rims of
our bodies, creating another
hole to be filled.

We desire to have our holes
filled up and we desire to
fill up the holes of others."



35 Refinement of Folly 精炼的愚蠢

42 Aluminium
Size Variable

55 铝
尺寸可变

2016

"Is there such a thing as
wisdom or is what seems
such merely the ultimate
refinement of folly?"





LOVERS' EYE © FEIFEI YU 2017

Yu Feifei was born and raised in Guangzhou. She studied at the Royal College of Art (UK) and moved back to China after graduation. Currently, she is based in Beijing.

Her creative practices started from her exploration of inter-generational cultural identity. She integrated examination and usage of mass media with theoretical backgrounds in critical theory, gender studies, and iconological analysis. Through research and practice, Feifei explores the mutual influence of media content and audience reception in the field of artistic expression.

Feifei's work has been exhibited worldwide, in both academic and commercial exhibition venues, including Lovers' Eyes (Jimei × Arles Discovery Award 2017, China), I Do (Not) Want To Be Part Of Your Celebration, (Qiao Space + Tank Shanghai, Shanghai, 2017), Fire Within: A New Generation of Chinese Women Artists, (Eli And Edythe Broad Art Museum, Lansing, MI, 2016), Arc Presents e Beaver Collective (Gas Works, London, 2016), etc. Her solo exhibitions include Eye White (OVO Gallerie, Taipei, 2018), Gaze (Hive Center for Contemporary Art, Beijing, 2018).

"Encounters of Art, Education and Human"

Professor Mu Li © http://mstd.bnu.edu.cn/jxmsjjsxm/ms_cgzs/144633.htm

ART COURSES FROM ART ACADEMY TO XINYA

COLLEGE,

TSINGHUA UNIVERSITY



“艺术、教育与人的相遇”栏目

// 孙墨青

在第14、15期，我们刊登了英国艺术史家赫伯特·里德 1931 年的演讲译文《艺术在大学中的地位》。里德提出：“除非学会欣赏当今的重要艺术，否则我们便不能完全地对话现代意识……当艺术需要直觉的共情，他们却诉诸于理性的分析。他们的心灵不纯粹，因此不能见艺术家之所见，这是令人悲哀的。”

图为新雅书院“艺术的启示”课程一隅 © 复旦通识教育

90 年后的今天，美育在中国大学备受关注，同时困难重重。这一期，我们关注艺术家和教师李睦的美育故事。在过去八年里，他专门为清华大学非艺术类学生开设了一门课“艺术的启示”。其间，他受到过学生的质疑，也收获过学生的信任和爱戴。和许多艺术家不同的是，他把教育也认作是艺术生涯不可或缺的一部分，投入了和艺术创作一样的激情，享受着美育带来的快乐和苦恼。某种意义上，作者似乎也在思考里德思考过的问题：大学教育需要艺术吗？美育，能为大学和学生做些什么？

EDITOR'S NOTE

// MOQING SUN



In the 14th and 15th issues, we published the translation of the 1931 speech *The Place of Art In a University* by the British art historian Herbert Read. Read points out: “We cannot fully participate in modern consciousness unless we can learn to appreciate the significant art of our own day... They submit it to intellectual analysis when what it demands is intuitive empathy. They have no pureness of heart and therefore they cannot share the artist’s vision. That is a sad state.”

Today, 90 years later, aesthetic education has attracted more attention in Chinese universities but at the same time, it has encountered a great number of difficulties. In this article, we will talk about the aesthetic education story of Mu Li, an artist and lecturer. Over the past eight years, he has started a module “Art Inspiration” specifically for non-art students of Tsinghua University. During the period of teaching, Mu Li has been questioned by students but he has also gained trust and love from them. Unlike many other artists, he sees education as an indispensable part of his artistic career. He devoted himself to aesthetic education with the same passion as in art creation and he enjoys the joy and frustration it brings. In a sense, the editor seems to be thinking about the question that Read thought about: does higher education need art? What can aesthetic education do for universities and students?

“She Became Beautiful in the Dark (Tazai heianzhong meili Qilai)” © Mu Li 2009

从美院到书院的大学艺术课

// 李睦

书院里的绘画

几年前我受清华大学委托，在新雅书院开设了一门课程，名叫“艺术的启示”。这是一门面向非艺术类学科学生开设的通识性艺术课程，每学期 36 学时，课容量 35~40 人。新雅书院的学生来自清华理工、人文、社科等学科，他们的综合成绩都非常好，也都绝顶聪明，学生们解决问题的能力普遍很强。但是相对而言，学生们发现问题、提出问题的能力却显得不够，这将会成为他们未来发展的瓶颈，而培养和提升这样的能力就与通识教育密切相关。我一直认为通识教育中如果没有艺术教育，就不能算是完整的通识教育。艺术不应该只是美术学院的事，如果一所综合性大学所关心的只是少数美术家、设计师、音乐家的培养，而却忽视绝大多数学生审美素养的提升，这是不公正的，也是不负责任的。作为艺术专业的教师，我认为应该为更多的学生做点什么。

在新雅书院开设这门课程之初，学校希望能以“专业”的标准去要求学生，因此，“专业”这个概念是什么就变得至关重要：是将美术学科的专业课原封不动地搬到书院的课堂上来，或是将学生当作“票友”，以素质和修养的名义进行培训，这恐怕是所有从事通识性艺术教学的老师们都要面对的问题。其实，所谓专业水准的教学要求，也是希望引起学生对这门课的普遍重视，而不是寄希望于他们今后成为优秀的专业艺术家，尽管我并不排除存在着这样的可能。这门课程的设立也是希望改变当今越来越多的学生将学科视为职业、将学习过程视为职业培养过程，而不是将文化本身作为学习目的的状况，这恐怕也是通识性艺术教学的目的所在吧。我们是否拥有为全体学生而设置的，包括艺术教育在内的完整的通识教育？同理，我们是否拥有针对美术学院、音乐学院以及其他艺术类专业学生的，包括人文教育、科学教育在内的完整的通识教育？仅靠专业训练和专业教育不足以培养和塑造学生们的价值观，反倒可能把人视为职业的工具。

“艺术的启示”这门课更多还是想去培养学生的思维方式，希望他们在学习中逐渐地养成独立思考能力，逐渐地建立审美判断能力，并且能够主动地发现美、认识美、指出美之所在，能够知道艺术作品的价值以及还有更多可能性的存在。诸如：哪些作品对自己的生命、生活有所启示，哪些没有，哪些起到了不同甚至相反的作用。这样的能力培养，将会影响他们的一生。因为审美判断能力是所有判断能力最终形成的基础之一。

我个人很认同清华提出的“三位一体”的人才培养模式：一是价值塑造，二是能力培养，三是知识传授。这三个概念非常重要，但更重要的却是它们的排列顺序。价值观的塑造在先，能力的培养和知识的传授在后。以艺术教育为手段的审美教育不仅有助于价值观的塑造，也兼具能力培养和知识传授的职能。从这门通识性艺术课程开设八年的情况来看，艺术教学的独特性和无法替代性已经得到了印证，学生从艺术课程中接受了比他们所认为的多得多的思维训练。

我每次上课都会向学生提出一个问题：你是否曾经独立地面对过一件艺术作品，并且与它产生交流？许多学科的优秀学生，甚至美术学院的学生都从未有过这样的体验。他们更多的时候是被人告知：哪些是名人、哪些是名作，他们更习惯查看标签、查阅资料，然后记录下他人提供的经验，并且将此视为自己的学习收获，视为评价艺术和生活的准则。事实上，这只不过是一个分析和整理知识的过程，而不是艺术的感受过程。所以我建议学生不要看美术作品的标签，而是直接在美术馆里面行走，甚至于“漫无目的”地行走，看看哪些作品能够触动你、影响你，然后再去追根溯源，再去查找资料，这样才算得上真正意义上的交流。我将课程的一半时间用于绘画实践，目的就是让学生学会身体力行地感受绘画，去寻找在自己身体里生成的对于艺术的认知，他们将要这样的认知能力去洞察这个广袤的、复杂的、未知的世界。



“披着教师外衣的艺术家”

一些艺术学科的教师在教学中更关注的往往是艺术的风格样式、艺术的技能层面。他们并没有在意那些存在于艺术背后的观念和文化，也就是形成风格和技术的原因，以及各种文化之间的因果关系。他们通常会让学生处于“知其然”的自满状态当中，但却很容易使学生忽视了“知其所以然”的使命。我曾在学院的学术会议上说，希望老师们不要做一个“披着教师外衣的手艺人”，也是有感于这样的现象而言的。当我们兼有教师和艺术家的两种身份时，我们要做的事情就远不止传授艺术技能、讲授艺术经验那么简单了，我们是对学生的价值塑造负有责任的。

这些年我们艺术教师在工作中的纠结、矛盾和沮丧多数都与这个原因有关。我们既要从事教学，又要考虑创作，但是创作和教学毕竟是两件完全不同的事情，在一定意义上这两者还是相互对立、相互冲突的。艺术讲求个性，教育讲求共性。艺术家追求极致，教育家倡导多元。如果处理不好这两者之间的相互关系，那么艺术教育和艺术创作两个方面都会受到影响，甚至会两败俱伤。实际上，艺术教育要求教师做到的事情，并不仅仅是他们个人的艺术擅长，而是利用他们的艺术擅长去激发学生的擅长，这就是艺术教育和艺术创作的平衡点。做不到这一点，艺术家在高校担任教职就没有意义。哥伦比亚大学教师学院朱迪斯·伯顿教授（JUDITH BURTON）谈到“艺术家如何成为一个教育工作者”，这个问题值得我们认真地反思，它也包括“一个教育工作者如何成为一个艺术家”的思考。

美院教师应该教什么

清华大学为学生创造了比较好的学习条件，所以新雅书院的学生能够在专门的画室里上课并动手画画，由于很多学生是平生第一次拿起画笔，所以多少会有一些不知所措。有一个例子给我的印象特别深，学生们都在安静地画画，当我准备看一位学生的素描时，他却用身体挡住了画面，并且说：“老师，你别看，太丑了”。这让我觉得十分不解，也十分难受，这是一位非常优秀的本科生，成为数学、物理、法学等领域未来的精英或许是他坚定不移的目标，但他却被限定在一个既定的艺术判断标准里。他许是认为以达·芬奇为代表的文艺复兴艺术标准以外的绘画都不能算是绘画，甚至都是丑的绘画。他会对自己不能熟练地运用解剖、透视、比例等科学的方式去描绘眼中的事物而感到惭愧。为此他会选择远离艺术，并将艺术标准的判定权拱手交给别人，交给那些符合标准的人，哪怕他们是遥远时代的人。对于很多非艺术专业的学生来说，艺术就是这样被逐渐放弃的。

这个例子具有相当的普遍性。我多年来坚持通识性艺术教育的初衷，就是非得改变这样的状况不可，并且要一代一代地改变下去。虽然我个人的能力是有限的，每年也许只能影响到四五十人，但十年下来就是四五百人，而他们又会去影响更多的人。从内心深处，我无法容忍一个绝大多数学生与艺术永远无关的教育局面。在一所研究型的大学里教授艺术课程的教师，如果他的所作所为与职业技术学校的做法几近相同，那么这所研究型大学的文化水准何在？艺术教学与艺术教师存在的意义何在？如今的一般情况是：在感性和理性的辩证关系中，学生们更注重理性，忽视感性；在艺术和科学这两个原本相关的概念中，他们更注重科学，忽视艺术；在创意和技能这两个相关的概念中，他们更注重技能，忽视创意。他们把技能、科学等同于理性思考，殊不知这种理性思考更多的是基于以往经验认知形成的固定概念，而他们却要用这些概念来指导自己如今的学习和生活。他们的“固定”需要融化，需要用通识性艺术教育一点点地融化，这是教师的使命和责任。

艺术教育的本质就是培养学生发现事物、认识事物的能力，而不是记忆事物、模仿事物、制作事物的能力。再具体地说，是引导学生通过艺术认识生活、适应生活，并在此基础上改变和创造生活。

（一）在艺术学与美术学的边缘

在教学过程中，我也会有关于课程定位和学科归属方面的困惑。比如我经常会被问及这门课究竟是理论课还是实践课，因为这涉及学分和课时，涉及劳动报酬。但是我既无法将课程定位于艺术理论课，也不想定位于绘画实践课，这是课程性质认定上的困扰，因为这门课正好处于艺术学理论和美术学实践两个领域的交叉地带，绝对地归类到其中一个学科都会失之偏颇。既然系统、完善、科学的艺术教育方式非常重要，思考美育的学科建设问题也变得非常重要。

专业课程大多归属或归类于某个学科，但通识课程往往有其特殊性，不能够将它们原有的专业属性简单地移植到通识教学当中，艺术的通识课程尤其如此。一方面，学生应该学习艺术史、学习绘画、学习跳舞和歌唱，但这只是艺术教学的手段，而不是美育乃至教育的目的。我们并非要求他们成为各个艺术领域的出色艺术家，艺术只是他们通往人生归宿的阶梯，攀登阶梯的过程虽有艰辛，但也充满意趣。通过艺术课程的学习，学生并非要在艺术上变得更专业化，而是要更加敏锐，更善于触类旁通。因此，艺术实践、艺术理论、艺术批评等相关的维度都会成为通识性艺术课程的重要内容，并且促进它的多样性和跨学科性。

其实，我们以往所熟悉的任何学科，无不是在长时期的探索和实践过程中逐步建立和完善起来的，无不是经历了“从无到有”“从小到大”的成长过程。从事通识性艺术教育的教师是否考虑过，我们正在面对的难以被归类的困惑背后，是否有可能是一个崭新的领域呢？一个无从确立的学科领域，是否潜在着被确立的可能？我们面对的是全体非艺术专业的学生，我们要提供本应属于他们的艺术教育内容，并且无法套用艺术类专业现有的教学方式，没有现成的教学经验，没有现成的教学标准，因为我们在做的是一件前人还没有认真做过的事情。美育有时候会很难用常规的学科标准来界定，或许我们应该有一个“新学科”？

（二）从感性中来，到理性中去

“不假思索地呈现绘画在先，认真仔细地分析绘画在后”，这不仅仅是一个方法问题，还是一个认识问题。这也是我在书院的教学过程中对学生提出的课堂要求，准确地说是对他们“固执”的认识问题方式的矫正。因为多数情况下，学生的认识方式正好是反过来的，他们习惯于凭借知识来决定该怎样画、画什么。他们不习惯、也不认同在自己的感知引导下，下意识地作出反应和选择。他们宁可相信自己的经验，也不愿意相信自己的感觉。用经验替代理性，再用被替代了的理性去取代自己的感性，致使思维方式永远停留在对于经验的依赖之中。这就是我们当今艺术教育和通识教育面临的主要问题，也是亟待解决的主要问题。我希望通过这样一门特殊的课程来帮助学生，帮助他们拓展固有的思维，使他们认识到感性和理性之间的相互关系，改变多数学生依赖前人经验来认识艺术，并且将这种经验等同于理性认知的习惯。我认为艺术教育是相对于理性教育而言的感性教育，如今我们的教育太偏重理性思维，缺少感性思维的教育引导，太偏重于事物的结论性和确定性的一面，而对那些非确定性的、非结论性的事物却很少问津。这导致了学生认知艺术作品的障碍，也导致了他们思维方式上的局限，更导致了他们独立人格的形成受到抑制。这不是存在于少数人身上的事情，也不是美术学院专业范围之内的事情，这是高等教育体制本身乃至所有的教师都应该关注的事情。



（三）没有人可以不学习艺术

大学本科的四年时间，是学生们接受学校艺术教育的“最后阶段”，错过了这个阶段，他们系统地接受艺术教育的机会将不会再有。我见到过很多没有学习过艺术、不了解艺术、并自认为与艺术永远无关的人。他们都接受过高等教育，有些还在国内外接受过一流的高等教育。但很显然在他们所接受的教育中，并没有多少与艺术相关的内容，当然也就没有获得本应得到的来自艺术的那些启示。这种状态在他们平时的思维方式和行为举止中都能明显地表露出来。比如：缺乏好奇心，缺少感受能力，对事物的认识方式比较单一，习惯性地排斥异己，等等。很显然，他们的人格发展是不尽完善的。我们在当今社会中感受到的那些不尽如人意的各类现象，诸如价值、准则、道德等方面的问题，都直接或间接地与艺术教育的缺失有着密切的联系。艺术教育的缺失不仅表现为很多人放弃艺术，而且体现为他们为此付出的代价。他们没有意识到，放弃艺术对于个人生活，对于社会生活，对于子孙后代究竟意味着什么。他们也没有意识到会因此影响独立的思考判断能力，并且无法用艺术的思维去开拓视野和激发想象。所以，艺术在高等教育中的作用永远都是至关重要的，这关系到全体受教育者的人性的滋养、价值观的确立，以及完善的思维习惯的养成。如此重要且关乎社会文明发展的教育使命，不是能用“修身养性”“附庸风雅”“素质补充”似的几门课程或者几次报告就能够敷衍的，也不是为培养少数专业人才而增加一两个艺术类学科所能替代的。我们的大学教育亟需建立一个为全体大学生的需求而设立的完整的艺术教育体系，它需要科学地论证、系统地研究、具体地实践，需要教育者和受教育者双方持之以恒地、全力以赴地、真实地投入。

《另一种观看》© 李睦

李睦，艺术家，清华大学美术学院教授、博士生导师，清华美院社会美育研究所所长。教育部优秀网络公开课、精品课主讲人。著有《看见的不重要》《知道的和想到的》《我们所不知晓的绘画》《面对彩色》《另一种观看》《清华大学美术学院绘画系教师个案研究 李睦》《素描的意义》等。

LOVERS' EYE © FEIFEI YU 2017



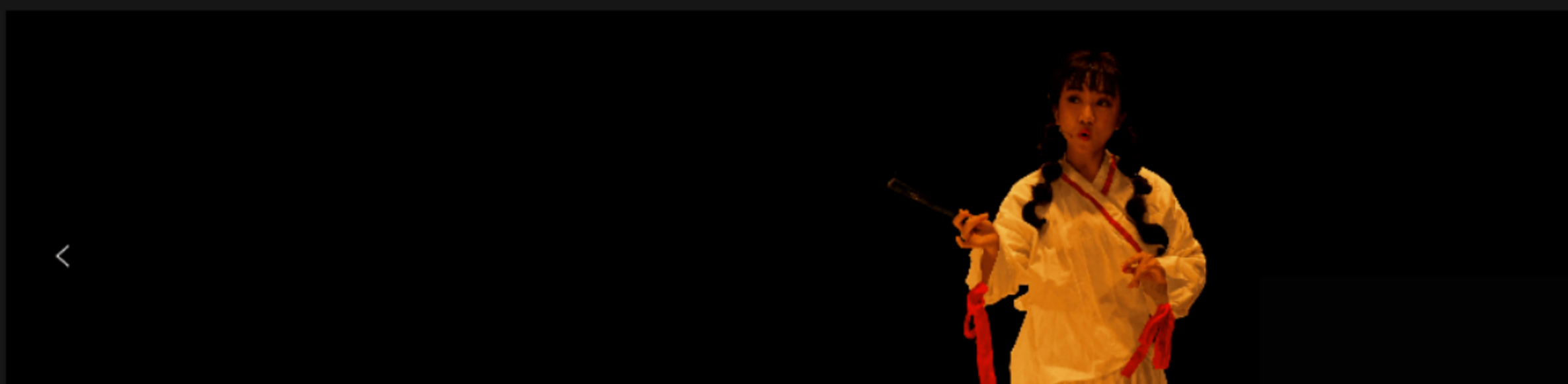


CHINESE THEATER TODAY

"LEARNING FROM TRADITION" AND
THE DIMENSION OF CREATION:
THE "NEW FORMULA" OF
YITENG DING'S DRAMA

// TINGTING WANG

“今日华语剧场”栏目



“向传统学艺”与创作的维度：丁一滕的戏剧“新程式”

// 王婷婷

在今年的戏剧作品《新西厢》中，丁一滕借用传统京剧的表演手法营造了一种非常写意的舞台美学。这是他继《窦娥》、《伤口消失在茫茫黑夜中》之后的第三部“新程式”作品。接受了丹麦欧丁剧团的肢体训练，丁一滕回国后一直致力于将中国传统戏曲的“身体原则”运用于当代剧场中，提出“新程式”。《新西厢》作为一次形式上的大胆尝试，却没有一个与之相匹配的故事，这使得丁一滕对传统的借用显得过于仓促。

《新西厢》剧照 © 繁星戏剧村壹剧场



EDITOR'S NOTE

In The New Romance of the Western Chamber this year, Ding Yiteng borrowed the traditional Peking Opera performance techniques to create a dynamic stage aesthetics. This is his third “New Codification” work after Injustice to Tou’O and Frankenstein-Paradise Lost in Darkness. After receiving training from the Danish Odin Theatre Company, Ding Yiteng has been committed to applying the “body principle” to contemporary theatre and proposed the “New Codification” technique. The New Romance of the Western Chamber is a bold attempt which lacks an appropriate plot to fit with the performance. This has made Ding Yiteng’s borrowing of tradition seem hasty.

继《窦娥》之后，青年导演丁一滕又把传统戏曲《西厢记》的故事搬到了现代剧场的舞台。《新西厢》保留了传统故事的主要框架，却把故事背景搬到了现代社会：在为若莺（新故事里的崔莺莺）举办的相亲大会上，崔母无视出身贫寒的才子张童（新故事里的张生），反而相中了他富有的义兄郑确。若莺心系张童，表妹若红（新故事里的红娘）顶替若莺，赶赴崔母安排的约会，二人意外相恋；若莺与张童最终在若红和郑确的帮助下私奔，却又面对当下社会的艰难，而若红则留在崔母身边尽若莺未尽的义务。

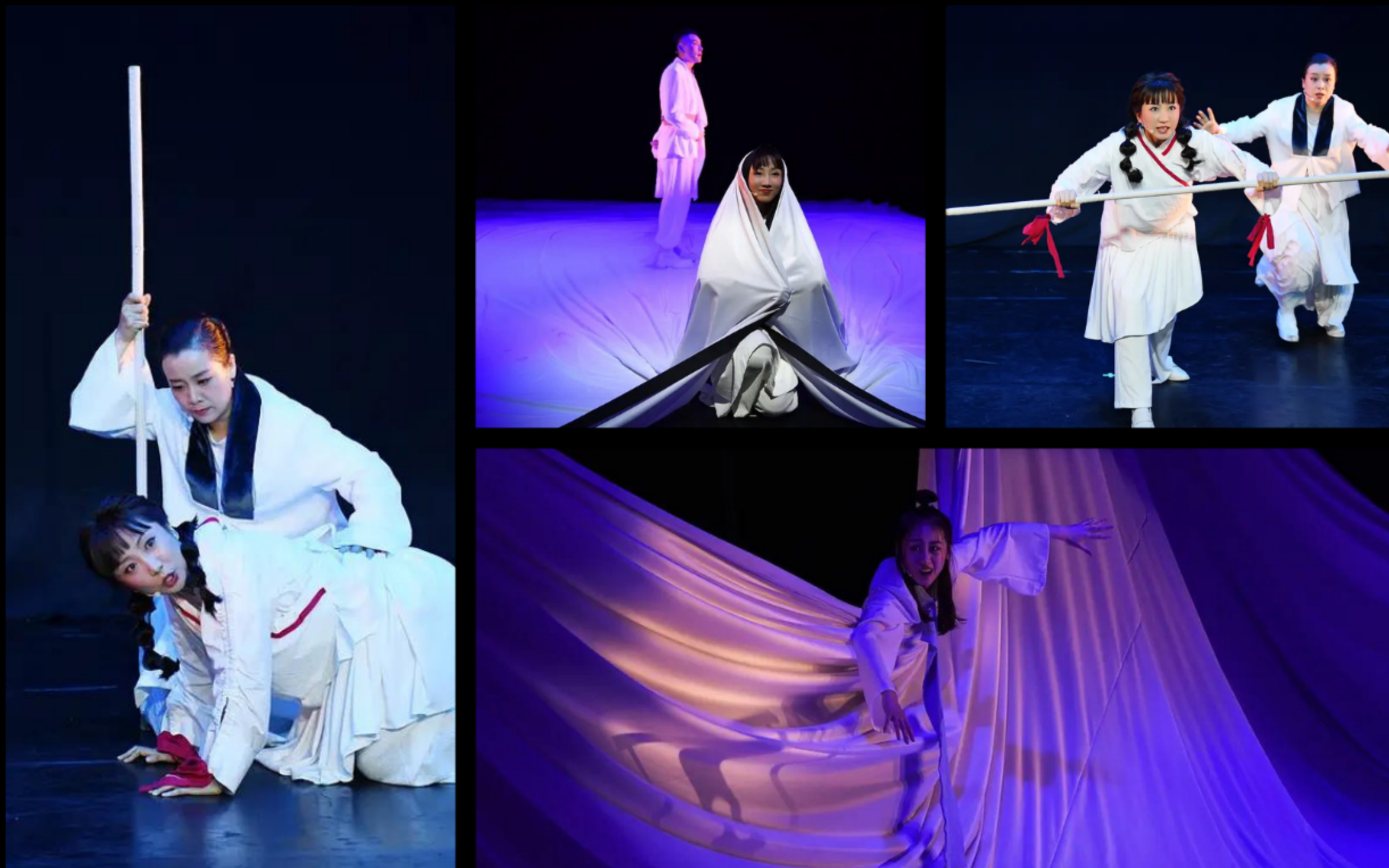
和传统戏曲《西厢记》对比，丁一滕今年的戏剧《新西厢》并不缺乏对当下时代的呼应：开场不久，若莺看着面前的众相亲者，说“他们像在市场上看肉一样地看我”，影射当下的婚恋市场；与传统《西厢记》中单纯作为陪衬的配角不同，若红从陪衬的角色里跳出来，坐在一旁的椅子上捧读《西厢记》，不过瘾时还改起了剧本，她喊一句“我命由我不由天”，追求起自己的爱情；后来，当若莺和张童私奔之后，遇到了工作、生活等一系列当代人在现实中面对的问题，留下若红为尽若莺的托付陪伴崔母。结尾，丁一滕搬用古希腊索福克勒斯的戏剧《安提戈涅》中安提戈涅执意为哥哥收尸的台词，从若红口中念出“亲爱的人陪伴着亲爱的人，我将永久地讨地下鬼魂的欢心，胜似讨凡人的欢心，因为我将永久躺在那里……”来表达她作为这一结局承担者的悲愤，像是一个讨巧之举，却缺乏两个故事之间的互文性。这样的故事实在称不上是一个经典文本再创造时的等价置换，充其量只算是一个古典故事的当代戏说。在采访中丁一滕说，《新西厢》与传统《西厢记》的主旨相似，都是人们对美好爱情的追求，但这样的改编故事并没有拿出认真的态度回应当代人情感所面临的问题。

《新西厢》的主题与剧场表达充满了丁一滕一贯的个人风格：强烈浓稠、情绪化的情感、打破单一的线性叙事、注重舞台视觉和表演语言。与拉杂破碎的故事相比，《新西厢》的舞台语言是出挑的。戏剧的舞台布景十分简单，只一块白幔从开场到结尾，随着故事的展开和情节的发展变换成各种形状，时而作为道具交代场景；时而与角色互动，推动情感如同剧中人物情感的外延；时而作为一种象征，以写意的方式展现人物关系与情境。崔母手中的手杖，也成为不同角色之间力量的交织斡旋。可以说，丁一滕用少量非常简单的道具和舞台布景，创造了一个写意的舞台美学。



《新西厢》剧照：白幔 © 图片均来自豆瓣网





这来自丁一滕近几年的剧场实践和身体表达的学习与实践。2015年，丁一滕受邀至丹麦欧丁剧团学习交流，师从当代戏剧大师尤金尼奥·巴尔巴 (Eugenio Barba)，并成为其建团以来的首个中国特聘演员。欧丁剧团主张根据演员的不同特质进行身体开发，强调演员的个人特质先于表演技巧，在结合了波兰格洛托夫斯基 (Jerzy Grotowski) 的质朴戏剧、法国迪库耳 (Etienne Decroux) 的三面立体、贾克·乐寇 (Jacques Lecoq) 的小丑表演，以及日本能剧、印度“卡塔利卡”以及中国戏曲等传统戏剧的身体开发方式，将演员的身体表达与戏剧创作相结合，创造了一套自己的“戏剧人类学”；同时，他们也主张让戏剧回到表演本身，而简化服装、灯光、道具的使用。

从欧丁学成归来，丁一滕陆续推出了他的戏剧作品《窦娥》、《伤口消失在茫茫黑夜中》等。受到欧丁剧团的训练启发，丁一滕在他的实践中开始挖掘中国传统戏曲的“程式化”表演，“向传统学艺”。在他看来，中国传统戏曲所遵循的“程式化”的表演方式与欧丁剧团主张的身体方法具有相通之处：身体的表演原则借由演员的生命力表现出来。因此，他在自己的戏剧作品中借鉴中国传统戏曲中的身段与手法，希望从中提炼出戏剧表演的“身体原则”，融合形成新的舞台表达方式，名曰“新程式”。

现代华语剧场中融合中国传统戏曲的剧场实践者不只丁一滕一人，另一位具有代表性的人物是台湾的京剧表演者、戏剧创作者吴兴国。他的戏剧实践像是丁一滕“新程式”实践的另一种呼应。吴兴国自小接受京剧的科班训练，自复兴剧校毕业后，吴兴国在中国文化大学戏剧系学习期间加入林怀民创立的云门舞集，开始接触当代剧场。他于1986年创立“当代传奇剧场”，一直致力于将京剧的传统形式与西方戏剧、舞蹈进行结合，先后改编莎士比亚戏剧、《等待戈多》、《变形记》等多部西方经典，以传统戏曲，或融合舞台剧的形式，讲述中西方传统的经典故事。

作为京剧演员出身的吴兴国，曾接受过传统戏曲中“唱念做打”等严格的基本功训练，他的戏剧实践更多是传统戏曲本位的——传统精深的戏曲艺术，怎么在当下的多种表演艺术中生存下去，并推陈出新，这是吴兴国面对的问题。因此，他在戏剧作品里所探讨的主题并非只局限于传统文化，而是以中西方人文经典为基础、探讨现代世界中人所面对的抽象问题。他从传统戏曲舞台中走出，走向现代剧场。

与吴兴国相对比，显然，丁一滕是从特定的渠道——即，欧丁方法出发的身体表达和训练——进入中国传统戏曲的，他“向传统学艺”的出发点带着明显的个人脉络。这让他较少受到吴兴国所面临的传统的束缚，得以更自由、灵活地借用传统，但这也使他的借用透露出一种“拿来主义”。对于传统的借鉴和运用只有建立在对其脉络充分了解的基础上，才更有可能将其（传统戏曲）与当代剧场中融会贯通，拓宽自己创作的维度，而不是只停留于花架子。同时，剧场中的身体表演语言离不开对于整个故事的叙事与构思，这是丁一滕需要认真面对的问题。

丁一滕对传统戏曲的发掘和吸纳才刚刚开始。需要警惕的是，在现在中国日益商业化的戏剧环境下，当一个创作者无法获得足够充分的时间和精力打磨自己的作品，而需要不断地向市场和资本展现、证明自己时，他也会陷入到一种被毁掉的危险中。

《新西厢》剧照 © 繁星戏剧村 壹剧场





LOVERS' EYE © FEIFEI YU 2019

CONTEMPORARY
EUROPEAN
THEATER

GRM. BRAIN FUCK

车库饶舌 / 脑残： 一部数字时代的反乌托邦科幻音乐剧

// 敖玉敏

摘要：希特勒·贝格是当代德语区炙手可热的小说家和剧作家，同时也是一位资深的社会活动家。作为亚文化的标志性人物，贝格女士在欧洲非主流艺术界和性少数群体中享有很高声望。2021/22 演出季，汉堡塔利亚剧院推出了根据贝格最新同名科幻小说改编的“所谓的音乐剧”《车库饶舌/脑残》（GRM.Brainfuck）。GRM 来自“grime”，是目前最具反叛精神的说唱摇滚乐“车库饶舌”。“Brainfuck”一词描绘了在极度缺乏确定性、一致性和稳定性时，人出现“脑残”状态，强烈地感受到心智被什么给牢牢控制住了。对于贝格而言，创作这部作品也许意味着精神疗愈，让她亲眼目睹了最残酷的社会现实，并试图对残酷背后的各种说辞一辨真伪。作品虚构了一个未来国家的样板，将种种反乌托邦表征呈现了出来。这或许能激发观众从不同角度检视经济全球化和不平衡发展的问题，为什么在像英国这样的发达国家会出现“世袭贫穷”的现象？在数字资本主义进行全球扩张和国家实施大规模技术监控的背景下，西方社会又将走向怎样的未来？当然，针对危机，剧场并不负责提供最终解决方案。

关键词：

数字科技

赛博朋克

全民基本收入

反乌托邦

边缘反抗



EDITOR'S NOTE

Sibylle Berg is a popular contemporary German novelist, playwright, as well as a senior social activist. As an iconic figure of subculture, Ms Berg enjoys a high reputation among sexual minorities and non-mainstream art. During the 2021/22 performance season, Hamburg's Thalia Theatre launched the "so-called musical" GRM.Brainfuck based on Berg's latest science fiction novel of the same name. GRM comes from "grime" and is currently the most rebellious Rock & Roll. The term "Brainfuck" describes a state of confusion and befuddlement people would experience (also known as, the strong feeling that the mind is firmly controlled by something) when there is an extreme lack of certainty, consistency and stability. For Berg, this work may mean spiritual healing, which allows her to witness the most cruel social reality with her own eyes and to try and explain the rhetoric behind the cruelty. It fictionalised a model of a country in the future and presents various dystopian signs, which may trigger the audience to examine the problems of economic globalisation and unbalanced development from different angles. Why would "hereditary poverty" occur in developed countries like the United Kingdom? In the context of the global expansion of digital capitalism and the implementation of large-scale technological monitoring by the government, what kind of future is western society heading towards? Of course, the theatre is not responsible for providing the ultimate solution to the crisis.

STAGE PHOTO OF "GRM.BRAINFUCK" © KRAFFT ANGERER

序曲：“赛博朋克”艺术

2018年，刘慈欣凭借科幻小说《三体》获得了亚瑟·克拉克基金会颁发的“想象力服务社会”奖。在获奖感言中，他说道：“未来像盛夏的大雨，在我们还来不及展开伞的时候，就扑面而来。”^① 作家表达了一种面对科技浪潮涌来时的焦虑。而今，科技极速发展，人们甚至在预测技术史上的“奇点”（technological singularity）——即人工智能超越人类智力极限的那一刻——何时会到来。试想，当生化人赛博格（cyborg）成为世界的主体，人类会不会反过来完全受人工智能所控制？近代哲学建构的人类中心主义的世界秩序是否将走向彻底消亡？对于当代人而言，担心似乎还没有那么紧迫，但进行审辨式思维很有必要，因为，在社会生活里，绝大多数人都更愿自己是技术进步和文化乐观主义信仰的拥趸，却想把科技伦理的问题延宕过去。^②

19世纪70年代到20世纪初，二次工业革命使人类进入电力时代，当时科技也是一日千里，民众普遍认为人类在技术领域取得进步必然会使人类道德同样得到迅速提高。^③ 当未来主义思潮在意大利发轫之际，米兰的第一批未来主义艺术家否定传统，嘲讽沉溺于昔日时光的人，视其为腐朽的不道德的“过去主义者”，而将速度、机械、技术和暴力等未来主义元素引入各自的创作领域，认为真正富有魅力的东西是汽车、飞机、工业化的城镇等等，因为这些都象征着人类文明借助科技的发展在不断取得进步。^④ 但在资本主义工业大生产的背景下，物质像洪水一样冲击着文明的堤坝，一切都变成了可以“拥有”与“放弃”的物品，人也越发依附于不断物化的过程。正如在迪伦马特的剧作《老妇还乡》（The Visit, 1956）里，当贵妇克莱尔宣布将捐赠十亿美金“振兴”家乡经济时，也预告了一场伴随着人格物化和道德沦丧的“追杀”正式揭幕——全城人慢慢地开始被金钱所控，一步一步将伊尔置于死地。古希腊诡辩家塞拉西马柯曾与苏格拉底辩论，认为正义是强者的利益，那么，居尔城的全体市民要替克莱尔伸张的就是这样一份虚假的正义。

注释：

① 2018年11月18日，亚瑟·克拉克基金会（Arthur C. Clarke Foundation）在美国首都华盛顿的西德尼·哈曼剧院举行 2018 年度克拉克奖颁奖仪式及晚宴。中国科幻作家刘慈欣被授予想象力服务社会奖（Arthur C. Clarke Award for Imagination in Service to Society）。亚瑟·克拉克（1917-2008）是英国著名科幻作家、科普作家、发明家和电视主持人。

刘慈欣的获奖感言文字稿链接：<http://www.clarkefoundation.org/wp-content/uploads/2018/11/Liu-Cixin-Speech.pdf>,

视频链接：<https://www.clarkefoundation.org/2018-awards-videos/>。

② 自上世纪 70 年代开始，联合国教科文组织参与提升国际对生命科学伦理的思考，协助各成员国制定有关科学技术伦理议题的可靠的政策，各种标准和规范到 90 年代末和进入 21 世纪陆续制定。2021年7月，中国发布了关于公开征求《关于加强科技伦理治理的指导意见（征求意见稿）》。

③ 茨维格在二战期间出版了《昨日的世界：一个欧洲人的日记》，他警告说如果20世纪的人再犯19世纪末理想主义者那样的幼稚病，那将是十分可笑的。

④ 意大利作家马里内蒂在 1909年2月20日 的《费加罗》报上发表了《未来主义宣言》，他写道：“我们穿过无数世纪走到了尽头！……倘若我们一心要攻破一座‘不可能性’的神秘莫测的大门，那为什么还要回过头来向后看呢？时间和空间已于昨天死亡。我们已经生活在绝对之中，因为我们已经创造了无处不在的，永不停息的速度。”

STAGE PHOTO OF “GRM.BRAINFUCK” © KRAFFT ANGERER

历史从不虚无，却一再被复刻。从 1951 年第一台商业化计算机投产，到 70 年代互联网开始迅速发展，再到 2018 年，47 个国家数字经济总规模超过 30.2 万亿美元，国民生产总值占比高达 40.3%。^⑤ 这些象征了后物质主义时代降临的数字表明，人们一边否认是经济决定论的信徒，一边又回归物质或物质利益的合道德性。人们普遍更关注数字技术会带来什么机遇，却忽视可能出现的潜在风险和威胁。在数据资本时代，大量财富集中到极少数人手中，大批人员失业；收入再分配机制调节不到位，没有将技术创造的大部分财富转移给那些因之失去工作的人，贫富悬殊进一步加剧；^⑥ 民众越来越倚赖逐利的私营公司，但公共领域私有化本质上是缺乏民主性的，权利和自由将受到严重侵犯。这时，人们不禁要问，未来如果人类文明最终只为少数人控制和独享，那到底是进步还是退步？人类会因此走向文明瓦解吗？

21 世纪已步入第二个十年，当代艺术家将创作动机与层出不穷的新生事物相融合，发展出了数字时代的社会美学，但也看到，各种实验性的艺术主张使得美学与社会的尖锐对抗在创作中愈演愈烈。例如，日本导演冢本晋也（Shinya Tsukamoto）在电影《铁男》（Tetsuo: The Iron Man, 1989, 1992, 2009）中发明了“人体金属化”的概念，探讨了人类在冷漠的世界里逐渐异化的主题。针对网络化时代的社会分化与社会表象，也出现了科技进步/乐观主义（techno-progressivism/optimism）进行批判性反思的作品，譬如“赛博朋克”（cyberpunk）艺术。这类作品将先进的信息科技与崩坏的社会结构下的低端生活加以对比；叙事框架往往设定成，为了突破严密的技术监控，角色企图寻找系统漏洞并最终逃离被监控的状态；作品主题主要揭示，在权力部门、财富机构和秘密组织的高度控制下，社会秩序如何陷入混乱直至彻底崩溃。

9月24日，《车库饶舌/脑残》（GRM.Brainfuck）在汉堡塔利亚剧院首演。这是一部具有鲜明“赛博朋克”艺术特质与内涵的舞台剧作品。^⑦ 同时，它即是一部科幻，给观众呈现了一个令人恐惧、极端恶劣的反乌托邦式的未来社会，讨论了人类可能面临的灾难性文明衰败；也是一则寓言，批判了当代人对数字技术的神化与膜拜，由此提醒人们注意现实世界中被人为忽略的种种问题。

《车库饶舌/脑残》由德国剧场导演塞巴斯蒂安·纽布林（Sebastian Nübling）执导，该剧根据瑞士籍德裔作家希比勒·贝格（Sibylle Berg）2019 年出版的同名小说改编，贝格还亲自担任了编剧。从小说的叙事时间来看，故事背景设定在一个距离“现在”很近的“将来”，那时英国已经进入了后“脱欧”时代。小说描写了四个被家庭及社会抛弃的少年，从凋敝的老工业城罗奇代尔（Rochdale）出走，流落到伦敦东区的街头。他们挣扎于城市的边缘，随时可能被毒品、性交易和暴力吞噬，只能在被视为“污垢”的饶舌音乐里寻找暂时的精神寄托。在经历了社会的种种不公、虚伪与残酷之后，他们看透了制度的欺骗性，拒绝与所谓的“全民基本收入”（universal basic income, UBI）保障体系合作，并开始愤怒地攻击维持社会运转的国家网络监控系统，以此对极权发起报复行动。小说以英国为样板，预言在数字资本主义进行全球扩张和国家实施大规模技术监控的背景下，西方社会未来将走向反乌托邦。

原著是一部长达 640 页的长篇小说，被制作成了一台以讲述经历为主结合了说唱摇滚和舞蹈肢体的舞台音乐剧。“所谓的音乐剧”——贝格特意给该剧剧名之后加上的副标题，突出了音乐作为重要元素而出现。英文标题“GRM.Brainfunk”中的 GRM 来自英文单词 grime，指一种音乐类型，中文世界通常翻译成“车库饶舌”。它大概在 2000 年开始出现在伦敦东区，从早期的英国电子音乐发展而来，受到多种外来文化和亚文化的影响。它的音乐风格是快节奏加切分音碎拍，歌词常描述阴郁的都市生活。因为强烈的反叛特性，“车库饶舌”逐渐成为尚未获得足够社会地位和身份的青少年以及社会中各种少数群体的文化符号。可以说音乐为《车库饶舌/脑残》定下了反叛的调性，这影响了它的戏剧结构、叙事和舞台语言的风格。

相较于常规体量动辄达三、四个小时的剧场呈现，《车库饶舌/脑残》的演出时长仅为 100 分钟，似乎应该是短小、轻盈、省力的。然而，实际并非如此。该剧表现反乌托邦的主题，使用了黑色基调的舞台设计；有意营造出阴郁凄凉、令人窒息的沉重气氛。它将残酷的社会现实、边缘人物稀薄的存在感、愤怒的情绪高度浓缩于表演当中。再配合以歌队形式的台词念白、快节奏的饶舌说唱、充满冲突性的切分碎拍和锯齿一般的电子音效，加上极具反叛精神的肢体舞蹈，整场演出的效果像一个危险装置，突然在密闭的空间里发生爆炸，巨大的威力不仅冲击着观众的视听感官，也撼动了既有的价值体系，并对社会成员共同遵守的伦理标准产生质疑。

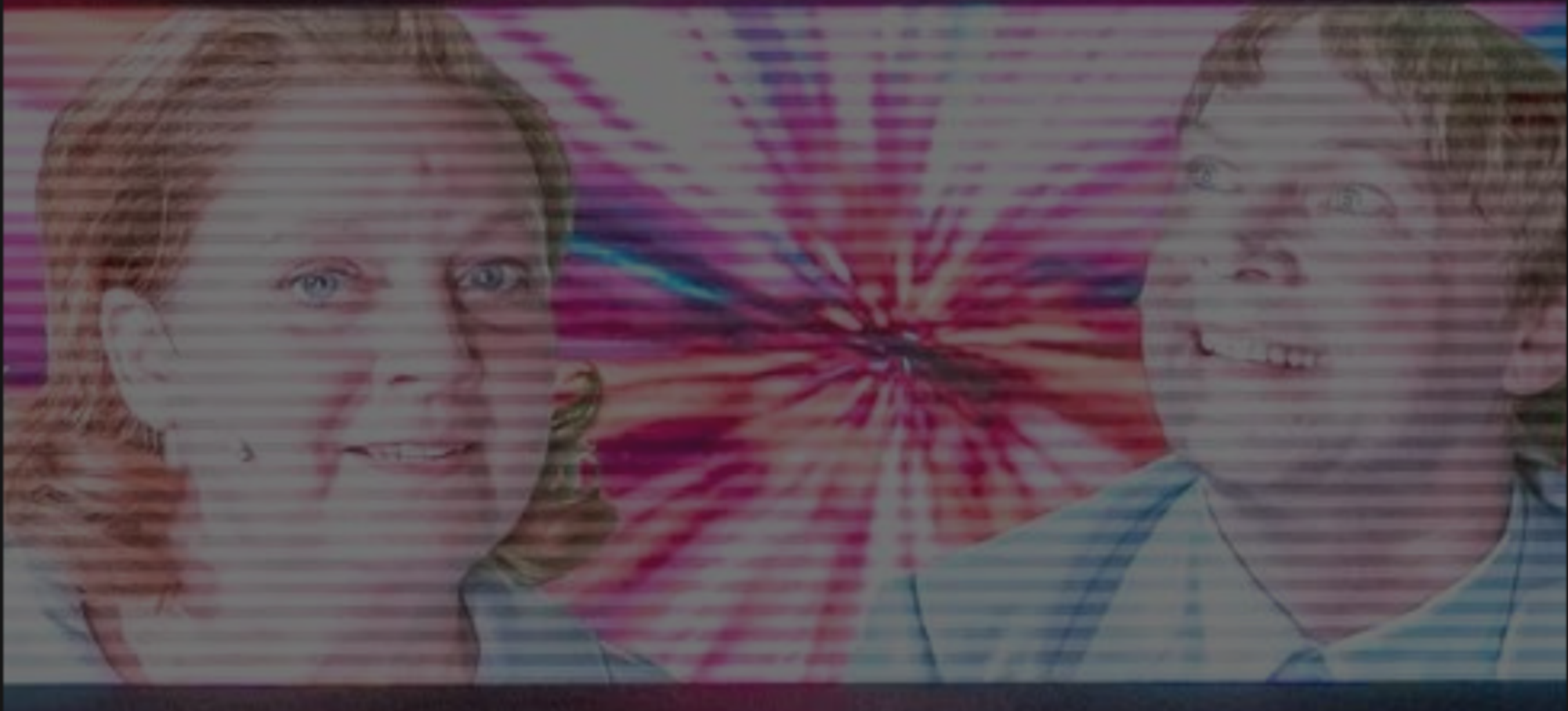
注释：

⑤ UNCTAD. “The Digital Economy Report 2019.” United Nations Conference on Trade and Development. Retrieved on Oct. 25th, 2021 from <https://unctad.org/webflyer/digital-economy-report-2019>.

⑥ UNSESA. “World Social Report 2020.” United Nations. Retrieved on Oct. 31st, 2021 from <https://www.un.org/development/desa/dspd/world-social-report/2020-2.html>.

⑦ 在汉堡塔利亚剧院首演前，《车库饶舌/脑残》参加了 2021 年 7 月在杜塞尔多夫举办的“世界戏剧节”。PREMIERE FESTIVAL, THEATER DER WELT 2021, DÜSSELDORF, Schauspielhaus, Große Bühne, Juli 2nd, 2021.

主题：你已身在其中



《车库饶舌/脑残》开场数分钟，观众都看不清演员。这是因为舞台布光极少，整个空间几乎全暗。舞台后部搭建了一个巨型立柱式高空广告牌，上面的长方形 LED 显示屏不停地缓慢旋转。只有借助显示屏的光源，才能看清 Johannes Hegemann 和 Maike Knirsch 等六位演员分散站立在广告牌下面，他们扮演伦敦街头的流浪少年，正抬头看向显示屏。显示屏里展现了一个具有超现实感的理想社会，它与少年们所在的绝望之地构成了两个表演空间，一上一下，在色彩、亮度和质感上都形成了强烈对比。对比隐喻了社会阶层之间存在的明显疏离与隔阂，表现了底层民众在财富、社会地位、发展机会、精神领域、文化教育机会、政治权利等多方面全方位的丧失感。

在舞台天幕右下的地方，隔出了一个小的空间，一位演员正手持摄像机，对准另外两位演员进行拍摄，拍摄画面被同步传送到了显示屏上。为了更好地表现“显示屏上正在播放一条广告”这个戏剧场面，导演采用了假定性“观者”的视角。在该剧里，假定性“观者”首先指舞台上作为剧中人物的街头少年，另外还包括塔利亚剧院内的观众，后者被带入到戏剧情境当中，与前者的视角重叠，在某一刻，现场观众成为了情境的一部分。

导演利用即时拍摄的手法向假定性“观者”展示了一种居伊·德波（Guy Debord）所谓的“景观”（the spectacle），不加掩饰地强调了这是一种主体性的、有意识的表演和作秀。在成为情境一部分的时刻，所有假定性“观者”都朝着一个方向观看，被动地接受眼前一切景观的堆积，并且在这个过程中像被施加了催眠术一般，只有凝视，没有应答。

隔间面向观众席敞开，观众能看到即时拍摄的全过程，体现了戏剧“在场”的本质属性。而且，这样的处理手法打破了第四堵墙，让现场观众随时又能跳出情境和凝视，回到现实的观剧状态，拉开一定距离进行思考。

在这条广告里，GABRIELA MARIA SCHMEIDE 和 TIM PORATH 扮演了两位典型的白人精英人士——金发碧眼、剪裁得体的服装、一丝不乱的发型，永远展示着像牙膏广告模特儿一样的露齿笑容。演员刻意表现得动作僵硬、表情刻板，看上去更像受人工智能控制的生化人，接受了一系列清晰的任务指令，只是通过脑机接口操控的机械臂很难像有机的肢体一样灵活。他们始终保持一种乐观进取的语调，不断交替地重复着广告内容，向假定性“观者”描绘一个有关“美丽新世界”的图景：湛蓝的天空下，在樱花盛开的地方，人人安居乐业，生活像色彩斑斓的甜甜圈。^⑧ 显示屏上切换着蓝天、樱花、甜甜圈的画面，穿插其间打出了英文标语——“YOU'RE IN（你已身在其中）”。舞台空间内设置的场景连同文字，引导着现场观众思考，“你”具体指谁？“身在其中”又到底是指身在哪里呢？

注释：

⑧ 《美丽新世界》（英语：Brave New World），是英国作家阿道斯·雷欧那德·赫胥黎于 1931 年创作 1932 年发表的反乌托邦小说。本文这里取书名的字面意思。

STAGE PHOTO OF “GRM.BRAINFUCK” © KRAFFT ANGERER



“你已身在其中”，听上去像一条政治竞选口号。《车库饶舌/脑残》前半场里，视频广告不断重播：英国完成了“脱欧”进程，科技飞速发展，经济稳步增长，新一届政府实施“全民基本收入”保障体系，并已经将人口的绝大多数纳入到了该体系当中。如果用政治伦理学的观点来解释的话，那么此举就是借由经济保障来落实基本人权。“你已身在其中”其实是在告诉民众，英国政府携全体国民已经跻身于最好的社会，拥有最完善的制度保障，除此之外，再别无他求了。不同于最低工资以参加工作为前提条件获得的最低收入，基本收入理论上没有条件和资格限制，不做资格审查，保障每个国民或成员定期领取一定额度的金钱，以满足基本生活所需，包括食物、居住、教育、医疗、公用事业等基本花费。广告里还解释说，进入这一保障体系的途径操作起来非常简单。只要成员在身体内植入一小块芯片，然后与系统连接成功，就能定期得到英国政府或者团体组织发放的基本收入。

自上世纪 80 年代以来，一些国家曾针对基本收入的构想进行了多轮辩论和限期实验，甚至部分地区已有实施，譬如阿拉斯加永久基金，靠出售石油给每位居民每年发放 900 美元。进入 21 世纪，一种普遍的看法是自动化及人工智能即将带来科技性失业，所以，基本收入得到了包括诺贝尔经济奖得主在内很大范围的支持，被认为是实现分配正义的有效手段。但目前看来，“基本收入试验并不能得出某种决定性的信息，来影响绝大多数人支持或反对基本收入的决策。”^⑨ 一个典型的案例发生瑞士。尽管经过了十年的讨论和准备，但是，2016 年 6 月 5 日，瑞士举行公投，决定是否每月向每名成年公民发放将近 2500 瑞士法郎补助，公投结果是反对者约 76.9%，赞成者约 23%，全民补助计划遭否决。^⑩ 目前还没有任何一个政府在国家政策层面制定和执行了全民基本收入的方案。在《车库饶舌/脑残》里，创作者虚构了一个故事背景，即，在英国全民基本收入作为基本国策已全面实施。

STAGE PHOTO OF “GRM.BRAINFUCK” © KRAFFT ANGERER

“你已身在其中”，这条广告里没有强调的是，系统会自动记录所有个人信息，诸如种族身份、家庭关系、智商水平、健康状况、消费习惯、信用记录、性别认同、政治主张、预期寿命，甚至是否有潜在犯罪倾向等等。广告更没有说明这些信息将经过数字化分析处理，会作为数据生产要素，被加以市场化和资本化，最终转化成商业利益。应用信息经济学创始人道格拉斯·哈伯德（Douglas W. Hubbard）提出，在特定的规则下，一切皆可量化。什么是量化？怎么理解“一切皆可量化”？人格发展也可量化吗？关于如何量化，可以做一个类比。如果无限放大一条随手画的直线，会发现其中有无限多坑洼不平的凹槽，凹槽的长度叠加起来就成为了无限长，在没有规则的情况下，要完成测量是无法操作的；但当人为地规定了数量，比如把其中一段定义为“1”（忽略它有“无限”的凹槽），然后就能在此基础上制造出“2”、“3”……通过忽略掉凹槽使得这样一条本来不可能测量的“无限长”被量化了，从而变得可操作了。回到《车库饶舌/脑残》里的“全民基本收入”保障体系，那么，在收集和处理数据时，谁是被当作了坑洼不平的“凹槽”——由人在需求层面的差异性导致——在系统设计之初就被忽略的那部分呢？马斯诺（Abraham Maslow）的需求层次理论指出，人在不同层次的需求与满足程度将决定个体人格的发展境界。人格是个体在社会化过程中形成的独特的心身组织，表现为能力、气质、性格、需要、动机、兴趣、理想、价值观和体质等方面的整合。对一部分人而言，如果进入系统意味着陷入底层社会，却不知陷入底层的一个重要原因，是因为自身需求早就被系统的差别化对待机制给忽略掉了，即“知情权和人格尊严”被严重漠视，人被演算法支撑的系统所宰制，这难道不足以令人细思恐极吗？当看到舞台上的演员像抽搐症病患一般在舞蹈，那些表现惊厥、震颤、痉挛的肢体语言，让观众完全读懂了流浪少年们的心理恐惧。创作者希望这部作品能引起在数字时代对保护公民自由和隐私权的关注。^⑪

“全民基本收入”的概念本身没有道德风险，而是在作为保障体系被提出并实施的过程出了问题，问题就出在一枚人工智能“芯片”上。作为一种自主算法决策，人工智能已经渗透到公共事务与决策领域。人工智能的核心技术包括数据和算法，算法决策的过程可以概括为：收集和记录个人的行为、表征、轨迹、偏好信息作为数据，输入可被执行的一系列规则指令，通过运算达成某种目的。《车库饶舌/脑残》想表达和强调的是，数字科技是一把双刃剑，它既能通过促进经济和社会发展将福祉带给全人类，同时也可能在一定条件下对人类的生存与发展带来负面影响，从而可能对人类产生危害，譬如，高科技威权主义将带来反乌托邦的可能性。在这部戏里，造成负面影响和危害的一个重要原因在于，手段与目的被人为地进行了反向设定。提供基本收入成为了手段，而真正目的则在于通过植入芯片收集个人信息进而实施系统控制。先进技术被用作极权统治的工具，对社会成员进行无孔不入的监控，类似的情节设计在其他反乌托邦文学作品中早已出现过，例如，乔治·奥威尔（George Orwell）1949年出版的小说《1984》。任何读过它的人都记得小说里有一句名言，“老大哥在看着你。”

从话语分析的角度看，在奥威尔的《1984》里，“老大哥在看着你”的表述直接显示了动作的实施者与受动者之间的权力关系——前者凌驾于后者之上。在《车库饶舌/脑残》里，通过改变主语，权力关系巧妙地字面上被消解掉了，也可以理解为，借由婉曲修辞法隐藏对国民进行监控的意图。听到“你已身在其中”，起初民众会觉得“老大哥”不存在了。但是，如果再追问下去，“是谁将我纳入其中的？”就能明辨真伪。“老大哥”其实没有消失，而是改头换面成为了所谓的民意代表，即该剧后“脱欧”时代的英国政府。“你已身在其中”其实相当于“请君入瓮”。《车库饶舌/脑残》旨在暴露利益集团如何使用更隐蔽的手段成为政治角色从而影响公共决策——借助网络信息和人工智能技术，建立起庞大的国家监控系统，为团体及其成员争取更大利益。

同是反乌托邦小说作家，《美丽新世界》的著者奥尔德斯·赫胥黎（Aldous Huxley）在《1984》出版后不久曾写信给奥威尔，指出他在极权统治的问题上与后者有不同见解。赫胥黎认为统治阶级会更倾向使用“软实力”去控制人民，它是一种看上去较少攻击性和破坏性的方式。看来在《车库饶舌/脑残》里，贝格基本认同了赫胥黎的观点，而且，她对这一观点还进行了拓展。贝格提出，随着新的人工智能“软实力”与威权的降临，高技术威权主义对民众的控制在实际生活中随处可见，反乌托邦已成现实。^⑫

注释：

⑨ Widerquist, Karl. “Possibilities and Pitfalls of Basic Income Experiments” in A Critical Analysis of Basic Income Experiments for Researchers, Policymakers, and Citizens, Palgrave Macmillan 2018. ISBN 9783030038496. Also, retrieved on Nov. 5, 2021 from <https://basicincome.org/news/2021/01/possibilities-and-pitfalls-of-ubi-experiments/>.

⑩ Gesley, Jenny. “Switzerland: Voters Reject Unconditional Basic Income.” Library of Congress. Retrieved on Oct 25th, 2021 from <https://www.loc.gov/item/global-legal-monitor/2016-06-06/switzerland-voters-reject-unconditional-basic-income/>.

⑪ 美国国家安全局技术员爱德华·斯诺登（Edward Snowden）披露，英国政府通信总部（Government Communications Headquarters）通过颞颥计划（Tempor）收集境内所有的互联网和电话数据。这引发了民众对政府监控的担忧。MacAskill, Ewan, Borger, J., Hopkins, N., Davis, N., Ball, J.. “GCHQ taps fibre-optic cables for secret access to world’s communications.” The Guardian. Retrieved on Nov. 3rd, 2021 from <https://www.theguardian.com/uk/2013/jun/21/gchq-cables-secret-world-communications-nsa>.

⑫ 在《美丽新世界》里，赫胥黎把故事背景设在了福特纪元 632 年（公元2532年）的人类社会，那时人类已经把美国汽车大王亨利·福特奉为神明，并以他的名字作为纪年单位，元年从福特第一辆 T 型车上市的 1908 年开始算起。《1984》的作者奥威尔从 1945 年开始创作这部小说，于 1948 年在苏格兰 Jura 岛完成，他将该年份后两个数字调换了位置，作为小说的背景时间和标题。《车库饶舌/脑残》创作于英国脱欧的语境下。根据英国与欧盟就脱欧协议草案内容，英国将于 2019 年 3 月 29 日退出欧盟，贝格将书的出版日定了 4 月 1 日。而小说故事开始的时间是英国完成脱欧之后。

A stage performance featuring three dancers in dynamic poses. The dancer on the left is a woman with blonde hair, wearing a dark blue t-shirt and dark pants. The dancer in the center is a man wearing a light green tracksuit and a black headband. The dancer on the right is a man wearing a blue and white tracksuit. They are all in motion, with their arms and legs extended. In the background, a large screen displays the text "THE FUTURE IS NOW" in white capital letters. The screen is illuminated by a bright, warm light, creating a strong contrast with the dark stage. The stage floor is dark and reflective, showing the silhouettes of the dancers. The overall atmosphere is dramatic and energetic.

THE FUTURE IS NOW

STAGE PHOTO OF "GRM.BRAINFUCK" © KRAFT ANGERER

中段：未来就是现在

为了更好地表现戏剧情境和高潮，抓住观众眼球，导演会考虑如何在舞台上形成焦点。舞台焦点是指依靠演员的动作和舞台灯光的强弱变换分出主次区，来引导观众将观看的注意力放在特定细节上。如前所述，在《车库饶舌/脑残》里，通过旋转的 LED 广告牌和播放视频画面，在舞台空间后部高出地面 4 米多的位置，导演制造了第一个重要的舞台焦点，但意图并非让观众眼见为实，而在于能有所质疑。视频画面不代表后“脱欧”时代英国社会的全貌，连同立柱式广告牌，它们都是导演在舞台上刻意堆积的“景观”。所以，导演实际上在提醒观众，所看到的“景观”是一种取代了真实社会生活的意识形态，具有诱导性和欺骗性。而那些没有被镜头拍摄的社会隅落，这才是导演更想展示的，因为它们能唤醒观众对真相沉睡已久的知觉。

《车库饶舌/脑残》里另一个重要的舞台焦点在广告牌前下方，即舞台空间靠前的位置。这里呈现了街头少年们挣扎于社会和城市的边缘。舞台设计对空间做了暗光和虚景处理，大部分时间它都空无一物，与立柱式广告在视觉势能上形成悬殊对比。留白的艺术手法，反倒使戏剧欣赏从舞台的物理空间延伸到了无限的想象空间，让观众联想到危险滋生的城市暗角和凋敝的公共生活，从对戏剧本身规定情境的理解过渡到对广阔的社会背景（social milieu）的考察。可见，舞台设计师 Evi Bauer 在此实践了现代实验戏剧之父彼得·布鲁克（Peter Brook）对“空的空间”的阐释。

其中有一段表演，演员从舞台深处将三个黑色的破旧长沙发推到接近台口的地方。观众注意到，他们或耷拉着脑袋骑在靠背上，或疲惫地躺卧着，或抱腿卷缩着，或懒散地瘫坐在地板上，一个个昏昏沉沉、神情呆滞、衣衫不整的样子。人物造型配合荒芜的场景设置，表现了在极端恶劣的环境下人的心理和生理都处于某种失衡状态。另一段表演，舞台圆环形的台面根据剧情需要而旋转，演员虽然在走步，但他们的站位仍然保持在舞台的中间区位，因为这里是最容易引起观众注意的位置。用旋转舞台表现空间位移，演员和观众能在有限的表演空间里产生思维、想象和表达上的无限延伸。舞台灯光的使用减到了最少程度，即使如此，灯光的变移效果也必不可少。之所以形成舞台焦点，另一个关键因素在于演员的动作。比如，导演让演员在一种叫“车库饶舌”音乐伴唱下集体舞蹈。

《车库饶舌/脑残》的反乌托邦主题包含了一个极其重要的冲突设计，重点落在人物与时代、人物和社会之间的矛盾关系上。在空间位置上，一上一下，一后一前，通过制造两个最主要的舞台焦点区，导演将冲突进行了可视化处理。LED 广告牌隐喻了中上阶层的现代桃花源，而黑暗中破旧的长沙发则象征着凋敝的城市边缘地带。反乌托邦是指与理想社会相反的恶托邦，也叫敌托邦、绝望乡或废托邦，它并非看起来就明显是坏世界，而是比任何社会都显得井然有序、和谐美满，正如广告视频里显示的画面一样。看似由一个完善的系统维持着良性运转，内在却充斥着各种弊病，需要拉开距离冷静观察，才能发现表象之下匿藏的种种问题。

导演没有在舞台上采用现实主义的手法去直接表现社会弊病，而是借由这群少年们的观察去揭露。演员一边集体舞蹈，一边用说唱的形式讲述自己的身世与遭遇。《车库饶舌/脑残》的编舞 Franklyn "Slunch" Kakyire 在制作中谈到了如何用身体说话，他认为一个舞者要相信自己对于身体的掌握程度足以表达一切想要告诉别人的事情。^⑬ 从剧场呈现来看，在编排舞步和动作时，编舞重点考虑了如何用身体展现情绪的问题。一位舞者要接受肢体、音乐、舞蹈语汇的逻辑和审美等方面的训练，还要探索如何切入和投射情感。在这部戏里，演员要尽可能体会在愤怒、自卑、孤独、无助、抵触、叛逆等各种情绪下，身体会有怎样的反应；然后，透过动作、姿态、步法、技巧等，找到一种适当的方式，把身体反应模拟并再现于舞台，做到在与本身情绪无关的情况下，传达给观众作品人物丰富的情感和情绪。当然，不是所有要表达的东西都能直接模拟再现，这时编舞会将肢体抽象化，即抽离具体的生活动作和反应，以重复、连接、传递、交错等方式去结构一个个的舞蹈段落，通过将表层现象转换为可延伸的意象，来表达对某种情形和物体的隐喻。例如，演员用一组反复踢拳的动作，表现少年们在遭遇社会排斥时流露出的不安全感和攻击性，似乎要把他们唯一拥有支配权的身体当成反抗的武器。《车库饶舌/脑残》反乌托邦的主题、意境、人物的内在世界，透过舞蹈的渲染力，被诠释得更加透彻和真实。

《车库饶舌/脑残》小说原著本身结构松散，贝格采用暴露叙事的方式，虽然对四位主要人物进行了个性化且细致的描写，但她总是先勾勒一个人物，然后当突然出现一个人名，就又从前一个人物跳到对另一个人物的叙述。人物与人物之间的关联或者说故事的逻辑线并十分不连贯，缺少一个传统意义上的小说文本结构。在舞台剧中，改编不但剥离了许多细节，而且让六位扮演流浪少年的演员始终同时出现在舞台上。^⑭ 从戏剧结构方式上看，它依然没有一个统一的故事情节，也没有一个处于绝对叙事中心的主角，而以刻画人物群像为主，通过群像刻画来展示群体在特定社会环境下的生存面貌。少年们都来自罗奇代尔的社会底层，^⑮ 在贫困和混乱的关系中长大，遭受过情感或身体上虐待。他们几乎所有的经验认知都从性虐、暴力、欺骗和仇恨中得来，而这些与 LED 广告牌上宣传的画面根本毫不沾边。

注释：

⑬ 塔利亚剧院官网提供了一段对编舞的访谈视频。Retrieved on Oct. 31, 2021 from <https://www.thalia-theater.de/stueck/grm-brainfuck-2021>.

⑭ 不同于杜塞尔多夫剧院版里有七位，在塔利亚剧院版里，其中一位扮演流浪少年的演员因身体原因未出场，所以减少至六位演员，但对演出不造成任何影响，正因为以刻画人物群像为该戏剧的结构方式，没有一条围绕某个人物展开的情节线。

⑮ 罗奇代尔属于大曼彻斯特郡，在 19 世纪纺织工业发达时期，这里曾汇集了英国一半的编织工，也是合作社运动的诞生地。罗奇代尔在后工业时代像其他老牌工业城市一样严重衰落，现在它是一个治安堪忧的住宅城市。

在来伦敦以前，唐住在罗奇代尔七座塔楼的一间公寓里，当地人称这一片住宅楼为“七姐妹”，这里更出名的东西是毒品。她和哥哥与黑人单亲母亲一起生活，母亲从事低薪临时工，频繁更换性伴侣，而且未能阻止这些男人包括唐的亲生父亲殴打和骚扰自己的女儿。唐每天有四分之一的时间都花在社交媒体上，听音乐，或者浏览色情网站，她的朋友要不都像她一样无所事事，要不就跳楼自杀了。她还经历过一次独狼式恐怖袭击事件。汉娜原本出生在一个亚裔中产家庭，但她的父亲因妻子遭遇医疗事故身亡而陷入严重抑郁，后来通过自杀网站与他人群聚自杀了，汉娜就成了孤儿。凯伦天赋很高，喜欢专研基因、病毒和微生物，不幸的是所有的家人在一场火灾中丧生。彼得自小患有自闭症，他的母亲来自波兰，长期酗酒，母亲在和一个富有的俄罗斯人结婚后将他抛弃。

唐、汉娜、凯伦和彼得属于互联网普及之后出生的 Z 世代。因为一直都生活在虚拟与现实两个平行世界里，这让他们感知和认识世界的方式不同于前代人，可以说数字科技的发展形塑了 Z 世代的社群关系与价值观念，也影响了他们对自我的身份认同。他们曾误以为网络监控普遍而正常，只要点击同意隐私条款按键，就可以刷屏进行社交、购物和娱乐，这就是属于 Z 世代人的生活方式。在他们成长过程最需要教育和引导的阶段，家庭和学校却没有发挥应有的作用，这使得他们将在网络世界遇到的混乱、扭曲和暴力视同正常生活的一部分，以至不但沉迷于网络色情暴力，而且毫无保护意识地对此产生某种幻想，甚至想要主动接触和尝试。在经历了无数次肉体和精神上的伤害后，四人终于决定逃离罗奇代尔，躲藏在伦敦的贫民区，希望组成一个没有血缘关系的家庭，不再受到伤害。但现实并没有让他们找到任何能改善境况的有效途径。未来在日复一日中到来，正如 LED 显示屏上打出的字符，未来即现在（Future is now）。

STAGE PHOTO OF "GRM.BRAINFUCK" © KRAFFT ANGERER



STAGE PHOTO OF "GRM.BRAINFUCK" © KRAFFT ANGERER

尾声：来自边缘的反抗

STAGE PHOTO OF “GRM.BRAINFUCK” © KRAFFT ANGERER

英国经济学家马克·托马斯（Mark Thomas）在《下流世代：我们注定比父母更贫穷》一书中指出，人类史上将首次出现比父母更贫穷的下一代。“贫困恶循环”或“发达国家陷阱”的问题在《车库饶舌/脑残》里可见一斑。为什么在像英国这样的发达国家会出现“世袭贫穷”的现象？自上世纪 80 年代，英国政府将新自由主义（neoliberalism）作为制定国家经济政策的重要依据，把经济发展重点放在跨国企业合作、金融服务业、互联网数字技术，认为已经在走下坡路的制造业即使衰退进一步加剧也无关紧要。这导致位于西北部老工业基地的城市群，包括罗奇代尔，出现产业空心化，劳动密集型产业工人大规模失业，特别是随着人工智能机器人的普及，出现长期的结构性失业。而且，新自由主义的核心是“市场决定论”，鼓吹“市场万能”，“市场即道德”，据此对大量国有企业进行了激进彻底的私有化改造，进而为了维护企业利润而降低税率，导致政府财政收入减少，一个最直接的影响，就是国家对民众承担的义务大幅削减。^{①⑥}而且，在一个强者更强、弱者更弱得社会里，失业工人因为文化和技术水平较低，即使经过再培训也很难掌握高薪工作通常所需的专业知识和技能，弱者最后只可能被远远地甩在社会发展的边缘，陷入“工作贫穷”（working poor）的恶性循环。

英国面临底层深度贫困问题，这给个人、家庭和社会带来极大负面影响。在《车库饶舌/脑残》里，从流浪少年们的陈述而知，贫困侵蚀着人们追求美好生活的希望和信心，家庭成员健康状况恶化，家庭暴力频发，很多人直接死于毒品和酒精滥用，他们居住的社区自杀率增加，犯罪案件激增。作为来自底层的未成年人，他们是最脆弱的群体，得不到保护却不断遭到侵害。凯伦说，在她所在的社区，遭到轮奸是成长过程的一部分。2012 年，罗奇代尔性虐待案件被公诉，47 名女孩遭受 12 名外籍男子长期轮奸，被贩卖，甚至用来交换毒品和枪支，规模及残酷性震惊全英。^{①⑦}案发 10 多年里，当地警察和福利机构的官员都睁一只眼闭一只眼，这让此类性侵案件变得越发猖獗。它是英国社会的暗疮，但不仅仅在罗奇代尔一地被发现。一份独立调查报告说，在 1997 至 2013 年间，罗瑟勒姆镇上至少有 1400 名儿童——最小的 11 岁——受到诱骗，遭到性侵害；^{①⑧}同期，牛津郡至少有 370 名未成年少女成为儿童性侵害的受害者；^{①⑨}还有特福德、奥尔德姆、伯明翰、布里斯托、德比等地，也都不断爆出儿童性虐案件。

贝格的创作风格更像一位扒粪记者（a muckraker），深入调查，然后报导黑幕，揭露滔天丑闻。为了搜集素材，她搬到罗奇代尔做实地考察，设法与她的人物原型直接接触，了解他们的生存环境与精神世界。《车库饶舌/脑残》是一部“轻”科幻作品，之所以说它“轻”，因为其中的很多细节并非由她虚构，而是源自大量真实的社会事件，例如，上述提及的 2012 年罗奇代尔儿童性虐案、2017 年伦敦格伦费尔塔火灾等等。

注释：

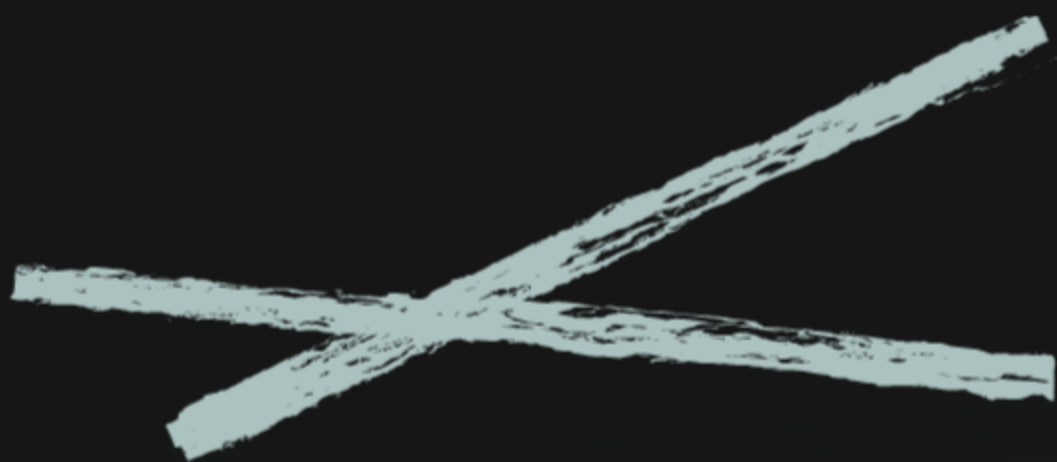
^{①⑥} Moore, John. “British. Privatization: taking Capitalism to the People,” Harv Bus Rev. 1992 Jan-Feb; 70 (1): 115-24. PMID: 10119711. Retrieved on Nov. 5th, 2021 from <https://hbr.org/1992/01/british-privatization-taking-capitalism-to-the-people>.

^{①⑦} Carter, Helen. “Rochdale child sex ring case: respected men who preyed on the vulnerable.” The Guardian. Retrieved on Nov. 1st, 2021 from <https://www.theguardian.com/uk/2012/may/08/rochdale-child-sex-ring-case?intcmp=239>.

^{①⑧} Bennhold, Katrin. “Reckoning Starts in Britain on Abuse of Girls.” The New York Times. Retrieved on Nov. 1st, 2021 from <https://cn.nytimes.com/world/20140902/c02abuse/>.

^{①⑨} Topping, Alexandre. “Oxford child sex abuse ring: seven jailed for torture and rape of girls.” The Guardian. Retrieved on Nov. 3rd, 2021 from <https://www.theguardian.com/society/2013/jun/27/oxford-child-abuse-seven-men-jailed>.

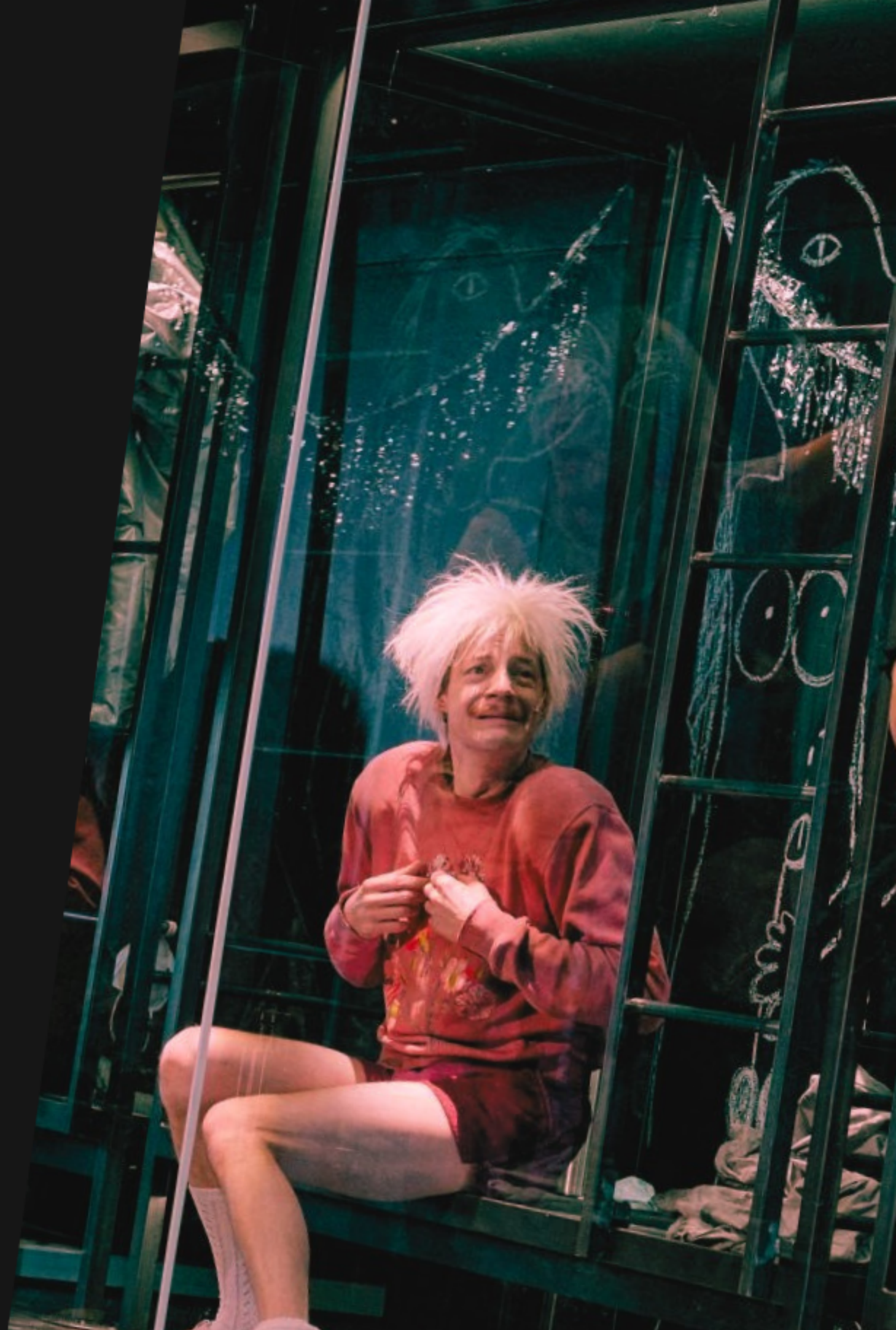
NEOLIBERALISM



WORKING
POOR

STAGE PHOTO OF “GRM.BRAINFUCK” © KRAFFT ANGERER

对于小说中的细节描写，剧场版几乎没有做任何还原式的实景呈现，以此强行为观众制造视觉刺激。这主要不是因为场面过于残暴惨烈而不宜搬上舞台，而是创作者对“残酷”的理解有别于它通俗的含义。导演纽布林并不纠结于视觉形式，但他与倡导“残酷戏剧”的法国先锋派戏剧家安托南·阿尔托（Antonin Artaud）在理念上还是契合的。根据阿尔托在其著作《戏剧及其重影》（A Theater and it's Double）中的阐述，



“

残酷是生活中永不停歇的焦躁，而生活因此变得不必要、懒散、或是失去了强制力。残酷戏剧表达了所有有关‘罪行、爱、战争、或是疯狂’的事情，以使‘永恒的冲突在我们内心永不磨灭地生根’。^{②①}

^{②①} Gorelick, Nathan (2011). “Life in Excess: Insurrection and Expenditure in Antonin Artaud's Theatre of Cruelty.” Discourse. 33 (2): 263.

在《车库饶舌/脑残》一剧中，“残酷”作为一个意象，由肢体动作、音乐节奏和空间造型等舞台语汇综合体现。

四个流浪少年们自出生起，就目睹了身边成年人生存的窘迫与困顿，而他们的兄弟姐妹们似乎对改变眼前的一切不以为然，认命一般重复着父辈的生长轨迹。但唐、汉娜、凯伦和彼得想从“残酷”中突围，像罗奇代尔之外的孩子一样，能有机会体验人生的起伏与得失，而不是在长期的贫穷当中消沉、封闭，变得麻木而迟钝。有一场戏令人印象深刻，Johannes Hegemann 攀上了立柱式广告牌，通过手机发动黑客攻击，利用网络系统存在安全漏洞侵入视频，掐断了在播的广告画面。少年们聚在广告牌下面操作手机界面——演员手指点击手机屏幕的动作融入了舞蹈元素，然后开始对着手机镜头轮流拍摄，再通过无线网络把拍摄的视频上传到了广告牌。在视频里，他们公开控诉那些欺侮伤害了自己的人和机构，讲述受到种种的不公对待，以及心里的期待——“我们在等待革命！”

然而，这种以寻求边缘得到既有霸权中心承认的反抗，正陷入难以自拔的困境。但这更可能是该剧创作者本身的困境。写作和排演《车库饶舌/脑残》，对创作者以及从罗奇代尔的出走少年而言，也许意味着精神疗愈。在面对极度缺乏确定性、一致性和稳定性的世界时，能够重新获得力量，从脑残状态中恢复反抗意识。贝格在一次接受采访中说道：“作为人，活着也是一种反抗。不断坚持，不断用选票「表达诉求」，不断参与。我们能做的就是坚持下去。如果什么也改变不了，只有听饶舌摇滚能支撑「你活下去」，这也很好。”^②

实现边缘被中心承认，当然算是进步；具有将抵抗进行到底的意识，固然也很重要。但然后呢？如果反抗只停留在把边缘看作一个意象、一个符号、一个对痛苦、贫困、绝望经验的标示，而忽略在物质基础层面的诉求，那么，这无法让边缘群体从根本上摆脱“边缘困境”。争取边缘承认却很可能转向一种心理和文化层面的虚假变革，最终被主流中心的意识形态给淹没，正如南希·弗雷泽（Nancy Fraser）所提示的，这种向承认的转变其实巧妙地联通了占支配地位的新自由主义。《车库饶舌/脑残》没能解决边缘反抗究竟如何开展的问题，而且，一些抛弃普遍性计划的边缘反抗可能会弊大于利，比如，凯伦想要消除男性睾丸激素，她打算利用在生化实验室当志愿者的机会，悄悄制造大量药物制剂，一旦喝下含有这种制剂的饮品，力比多将不可逆转地彻底消失，如果凯伦的计划成功，很难想象世界真会如她所期望的那样变得更美好。

^② Arte about Sibylle Bergs <<GRM>>, retrieved on Nov. 5th, 2021 from <https://www.youtube.com/watch?v=qoZP5HLOrRM>.

GRM B



参考书目：

- Berg, Sibylle. GRM. Brainfuck. Kiepenheuer & Witsch, Köln 2019. ISBN 9783462051438.
- Brook, Peter. The Empty Space. London: Penguin, 2008. ISBN 0141189223.
- Brown, Steven T. Tokyo Cyberpunk: Post-humanism in Japanese Visual Culture. Palgrave Macmillan US, 2010. ISBN: 9780230110069.
- Clarke, Harold D.; Goodwin, Matthew; Whiteley, Paul. Brexit: Why Britain Voted to Leave the European Union. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. ISBN 9781316605042.
- Debord, Guy. The Society of the Spectacle. Czechia, Good Press, 2021. ISBN 9781736961803.
- Dürrenmatt, Friedrich. The Visit, Or the Old Lady Comes to Call. United Kingdom, Nick Hern Books, Limited, 2020. ISBN 9781848429598.
- Fraser, Nancy. Scales of Justice: Reimagining Political Space in a Globalizing World. Germany, Wiley, 2013. ISBN 9780745658919.
- Haagh, Louise. The Case for Universal Basic Income. Polity Press, 2019. ISBN 9781509522996.
- Hubbard, Douglas W.. How to Measure Anything: Finding the Value of Intangibles in Business. United Kingdom, Wiley, 2014. ISBN 9781118539279.
- Ingle, Stephen. The Social And Political Thought of George Orwell: A Reassessment. United Kingdom, Routledge, 2006. ISBN 9780415357357.
- Lansley, Stewart, and Mack, Joanna. Breadline Britain: The Rise of Mass Poverty. United Kingdom, Oneworld Publications, 2015. ISBN 9781780745442.
- Marinetti, Filippo Tommaso. Manifesto of Futurism: Published in Le Figaro, February 20, 1909. United States, Yale Library Associates, 1983.
- Orwell, George. 1984. Sumaiyah Distributors Pvt Limited, 2017. ISBN 9788193545836.
- Plato. The Republic. United Kingdom, Penguin Books Limited, 2007. ISBN 9780141917696.
- Target, DJ. Grime Kids: The Inside Story of the Global Grime Takeover. United Kingdom, Orion, 2018. ISBN 9781409179542.
- Thomas, Mark. 99%: Mass Impoverishment and how We Can End it. United Kingdom, Head of Zeus, 2019. ISBN 9781789544503.
- Zweig, Stefan. The World of Yesterday: Memoirs of a European. United Kingdom, Pushkin Press, 2014. ISBN: 9781906548827.



REFINEMENT OF FOLLY © FEIFEI YU 2019

Happy Days

CONTEMPORARY EUROPEAN THEATER

A TRAGICOMEDY OF ISOLATION UNDER THE CLOAK OF COVID-19 PANDEMIC:
A REVIEW OF *HAPPY DAYS* BY IRISH LANDMARK PRODUCTIONS

疫情底色下的隔离悲喜剧 ——评爱尔兰地标剧团的《快乐的日子》

// 陈超美



当代欧洲剧场

STAGE PHOTO OF "HAPPY DAYS" © PATRICK REDMOND

摘要：疫情笼罩之下的《快乐的日子》（HAPPY DAYS）似乎无比呼应贝克特这出悲喜剧，而无处不在、似无止境新冠病毒则成了这场演出最贴合的背景色。都柏林、爱尔兰乃至全世界的观众各自窝在自己的房间里，带着相似的心情，隔着冰冷的屏幕一起观赏这出贝克特经典剧作，原初的女性悲剧业已在疫情的底色上演变成一场截然不同的世界范围内的末日悲剧。交流的困境、疫情的恐慌、剧场与民生危机，桩桩件件都成了这部剧影射的对象。

Abstract: *Happy Days* under the cloak of the pandemic seems to echo Beckett's tragic comedy. The ubiquitous and seemingly endless Coronavirus became the most suitable background for this performance. Audiences in Dublin, Ireland and the rest of the world each nestled in their own rooms, with similar moods, watching this classic Beckett drama together across the cold and emotionless screen. The original female tragedy has evolved into a completely different world-wide doomsday tragedy. The lack of communication, panic derives from the epidemic, theatre vs struggles in life... all these elements have become the objects that this play reflects upon.

STAGE PHOTO OF "HAPPY DAYS" © PATRICK REDMOND

地标剧团（Landmark Productions）是爱尔兰的顶尖剧团之一，始建于 2003 年，剧团合作的剧作家有爱尔兰当代著名剧作家恩达·沃什（Enda Walsh）和马克·奥洛瓦（Mark O'Rowe）等，剧团的作品大都在都柏林的奥林匹亚剧院上演。剧团创始人及制作人安娜·克拉克（Anne Clarke）曾多次获奖，包括 2015 年度《爱尔兰时报》戏剧奖特殊贡献奖（Special Tribute Award in The Irish Times Theatre Awards for 2015）。此次出演主角温妮（Winnie）的诗婉·麦克斯威尼（Siobhán McSweeney）也是爱尔兰最好的喜剧演员之一，她让贝克特的这一悲喜剧变得更加生动，将苦中作乐的黑色幽默拿捏得一丝不差。而导演凯特里娜·麦克劳克林（Caitríona McLaughlin）则是爱尔兰国家剧院阿贝剧院新晋艺术导演，她逼真地再现了原作中焦灼干涸的世界。一个大型土丘（温妮掩埋的地方）和两个大土堆充斥着整个舞台，土丘旁是威利（Willie）所在的土坑，土堆延伸向湛蓝的天际，舞台设计师杰米·瓦尔坦（Jamie Vartan）巧妙地用四面大镜子般的投影将整个舞台无限放大，无垠的荒漠便显得更加空旷，加深了主人公的孤独感。

“又是快乐的一天！”“没什么好抱怨的，我不会抱怨，我不准抱怨。”这些如副歌般的语句充塞在表演中，不停盘旋在观众的脑海中，而屏幕外、剧场外的爱尔兰及全球疫情蔓延则成了这些副歌最好的配乐。“温妮面对这一孤独、飘渺时期展现出的适应性简直堪称楷模”（Sara Keating, “Happy Days”）。爱尔兰居民眼看着疫情从去年初到今年初，起起落落，循环往复，每当人们以为它即将远去，却又卷土重来，终于在圣诞节后，由于政府无心阻止也无力阻止的亲朋团聚，最终演变成真正的末日悲剧，爱尔兰这一人口尚不足五百万的小国，一夜之间由日增 1000 多的病例暴涨到日增 8000 多，恐慌与怀疑的种子在民众中播洒并渲染。政府保证的疫苗无法按预期供应，政府保证要降低的病例数不减反增，学生开学一次次推迟，大学新学期的线下课程更是成为奢谈。面对这样的世界，我们却也只能对自己说，“不能抱怨”，正如心理学家所言，人们必须保持快乐的心情来应对这场疫情。





LACK OF COMMUNICATION

交流的困境更是在疫情的映衬下显得格外引人瞩目。《快乐的日子》主要讲述一对夫妻的交流困境，妻子温妮（Winnie）似自言自语般滔滔不绝，却只是偶尔得到丈夫威利（Willie）寥寥数字的回应。该剧的背景是无边无际的沙漠，烈日焦灼，温妮半个身子被埋在土堆中，只有胸部以上的部位可以自由活动，而威利则在一个大土坑里，二人吃喝拉撒睡都在里面，睡醒之后便爬起来看报。温妮则重复着一系列惯常行（routine）：刷牙、擦牙刷、擦眼镜、化妆、喝补药、擦手枪。她每日从黑色背包里拿出这些东西，日落后又放回去，第二天再拿出来。沙漠中始终只有夫妻二人，再无他人，正如疫情隔离一般，人无法活动，只能在一个小空间里活动，更可怕的是，连夫妻都无法沟通，威利偶尔回应的几个字都会让温妮高兴不已，以致于发出“又是快乐的一天！”的感叹，“只是为了确认你（威利）还在那里”。此处温妮乐观幽默的外表已被连皮带肉剥离，只剩血淋淋的孤独与寂寞，她只想确认还有人在她身边，还有人陪伴着她，即使这个人不会回应自己。

该剧原是贝克特时代中产阶级女性的孤独与家庭主妇的危机的深刻写照，以及战后人的孤独与异化，但此情此景，又何尝不是疫情之下的我们呢？隔离与封锁断绝了一切近距离接触和交流，即使出门走在路上，偶尔碰到行人，在一条狭窄的道路上也都尽可能远离彼此，以往爱尔兰人与陌生人也热情打招呼的习俗渐渐消失。唯一可能的沟通方式就是通过网络、隔着屏幕交流，确认自己不是一个人，远方还有人陪伴着自己。而正如剧中温妮和威利夫妻永远没有接触到对方，哪怕到剧终威利爬出来土坑，试图触摸温妮，却如西西弗斯一般，在即将成功时掉落下来，最终跪在地上，遥望着温妮。疫情下的我们也是如此，想要与人有肢体接触早已成为奢望，一次次看着疫情增长数据下降，又一次次看着它再次上升，无限延迟其终结日期，也无限延长人与人“接触”与沟通的可能。居家工作、线上课程、线上会议、线上讲座，骤减的航班和高昂的机票费，这一切都让“地球村”这一概念一再离我们远去。

STAGE PHOTO OF "HAPPY DAYS" © PATRICK REDMOND



更讽刺的是，在这次直播演出的过程里，观众唯一能确认自己“在场”的方式就是奥林匹亚剧场外传来的微弱的救护车警铃声，或许下一秒，这警铃就会传入自己房间里。自爱尔兰疫情开始，这一救护车警铃声总时不时响起，渗透进隔离在家的爱尔兰人家里。而剧中本身的“铃声” (bells) 呼应着这一铃声，贝克特的意图是用铃声来营造一种悲剧氛围，即作为女性的温妮的人生困境，每当她想入睡时，铃声就响起，而贝克特认为欲睡却永远无法入睡对人来说是最痛苦的折磨，就如西西弗斯永远无法将石头推上山顶，温妮的痛苦也无法终结，被太阳暴晒，口干舌燥，却永远无法休息，正如当时女性的家庭悲剧般永无止境。而疫情中剧场外的救护车警铃声与剧中的铃声遥相呼应，因为这警铃声时刻提醒着爱尔兰人，疫情就在身边，或许下一个躺在救护车上的人就是自己。即使我们想用一切方式来逃离疫情的干扰，这实实在在的铃声却不断让人忧惧恐慌。

此外，该剧线上展演的方式也突出了剧场危机，并让人联想到都柏林的民生危机。中场休息的 15 分钟里，镜头转向了“剧场”，该剧在奥林匹亚剧场中直播演出，15 分钟里我一直盯着屏幕，镜头顺着舞台、天花板、观众席、走廊边一盏金色烛台循环了 12 次，拍摄方式主要是先模糊再聚焦，随着镜头逐渐拉近，观众可以清晰地看见观众席立起的座椅上蒙上了一层灰尘，而金灿灿的烛台也已被蛛网覆盖，都柏林剧场从去年到今年夏天，始终未曾有机会开放，线上直播、甚至免费演出成了主要方式，剧场亏损更是毋庸置疑。漫长的 15 分钟，似乎见证了都柏林这一欧洲戏剧之都的衰落和绝望，布满灰尘与蛛网的剧场再次提醒着我们病毒蔓延的无孔不入。其时，剧场之外，在政府的五级封锁措施之下，除了超市与无法堂食的餐馆，其余商店尽数关闭，以至都柏林一年内不断爆发游行示威来反对封锁，反对关闭酒吧与商店，许多店铺也已濒临破产倒闭。政府的失业补助金也似乎无法挽救这个国家，即使在首都街头，年轻的乞丐、流浪汉也无处不在。



参考文献：

Sarah Keating. “*Happy Days*: Siobhán McSweeney brings a youthful exuberance to Beckett's scorched world.” *The Irish Times*. 31/01/2021. Retrieved on 13/11/2021.

For more information, see please: <https://www.landmarkproductions.ie/production/happy-days/>.

STAGE PHOTO OF "HAPPY DAYS" © PATRICK REDMOND

REFINEMENT OF FOLLY © FEIFEI YU 2016



SURVEY: WHY ARE WE STILL
WATCHING SHAKESPEARE 400
YEARS LATER?

(I)

COMMUNICATION AND
EXTENSION

RECEPTION OF SHAKESPEARE'S PLAYS IN
CONTEMPORARY CHINA

调研：四百年后，我们为什么还看 莎士比亚？（一）： 莎剧在当代中国的接受情况

// 李佳玥

编者按

莎士比亚的时代距今已超过四个世纪，但其影响力依然在世界文化领域继续发挥作用，大量基于其戏剧原著而诞生的新编、改写作品不断出现，并被搬上大荧幕或者是不同的戏剧舞台。笔者希望通过对不同人群的访问调查对“四百年后，我们为什么还看莎士比亚”这一问题进行探讨。本期，笔者首先将视线转向中国。虽然已知莎士比亚的戏剧作品在中国依然是公认的西方文学经典，同时也有不少的中国剧作家、编剧以及其他文化工作者在对莎剧进行改编再创作。然而通过对不同年龄层的读者进行随机访问调查之后笔者发现，处于飞速发展的信息时代，即使是拥有高中及以上学历，具有一定文化素养的读者们，对于传统莎剧的兴趣也并不高并且有继续下降的趋势。

EDITOR'S NOTE

It's been four centuries since William Shakespeare's era, yet he remains to be influential over world literature. A great number of rewrites and adaptations based on the original masterpieces have been brought to the stage and to the screen. The editor hopes to discuss the question "Why are we still watching Shakespeare after 400 years?" by interviewing different groups of audience. Shakespeare's plays are still the most acknowledged western literary classics in China, meanwhile they have been adapted and recreated by many Chinese playwrights, screenwriters and people from other cultural industries. However, by interviewing and investigating readers from a wide range of age groups, the editor discovered that, even the more well-educated audience who have finished their secondary education showed a lack of interest in the traditional Shakespeare productions in the fast-paced age of information and their level of interest in these classics keep decreasing over time.

QUESTIONNAIRE

为了更好更全面的了解莎剧在国内的传播现状，笔者设置了一个问题列表，并让不同年龄阶段的读者进行回答，希望能够通过他们的答案，让我对莎剧在中国的发展现状有一些初步的认识。问卷中一共包含了10个问题：

1. 您的出生年代：
A. 60后 B.70后 C.80后 D.90后 E.00后
2. 对莎士比亚的了解有多少：
A.听过名字并了解简单的背景，但没有看过具体的作品
B.看过部分原版作品的中文译作及相关影视作品
C.看过作品的中文译作、英文原版及相关影视作品。
D.对莎士比亚的部分作品有过具体深入的研究。
E.看过相关的改编作品。
3. 在你们的文化学习过程中，你认为莎士比亚的戏剧有着什么样的影响？为什么我们依然需要学习莎士比亚？
4. 你最喜欢的莎剧是？你认为印象最深刻的莎剧人物是？为什么？
5. 你认为莎剧在语言表达上存在哪些明显的特征？剧中的语言表达对于现代人的阅读习惯而言是否存在理解上的困难，若有，你认为是什么？
6. 从中国文化的价值导向角度出发，你认为莎剧是否存在不合理的或者有争议性的地方？若有，请具体指出一个例子。
7. 曾有人认为中国古典文学作品中，也没有任何人运用语言的能力超过曹雪芹。因为他语言艺术中综合了古白话叙事语言、诗歌语言和文言文；而西方经典文学中也没有任何人运用语言的能力接近或超过莎士比亚。所以虽然体裁不同，但他依然将莎剧和《红楼梦》进行对比，你认为这样的比较有什么样的意义？
8. 《哈姆雷特》（《皇子复仇记》）是莎翁四大悲剧的代表之一，其“复仇”的主题依然是当代戏剧、电影创作的一个重要选题方向，比如国产电影《夜宴》、美国动画电影《狮子王》等都能视为哈姆雷特的现代化改编。你认为为什么在现代社会人们依然要讨论“生存还是毁灭”的问题。
9. 2018年8月1日 上海京剧院在丹麦克隆堡“莎士比亚艺术节”上携京剧《哈姆雷特》亮相，展现中西合璧的艺术魅力，增进两国人民的文化相通。在现代化的今天，中国传统戏曲的影响力和传播收到了更多的新型娱乐方式的冲击和挑战，那么在你看来将传统京剧和莎剧相结合的改编模式对中国文化的传承和发展有着什么样的意义？它是否能吸引更多的年轻人关注戏曲发展？
10. 就个人而言，你如何看待莎剧在现代中国的发展。你更乐意以怎样的方式去了解莎剧？对于莎剧的现代化改编你有什么看法？

本次调查，笔者收集了超过 70 份调查问卷，受访者包括国内西南地区某重点高中的 45 名学生和两位语文高级教师；10 位在国内 211、985 高校以及海外高校学习英美文学专业的硕士研究生；10 位其他专业的硕士研究生（如中医、社会学、教育学）以及 6 份拥有国家重点高校本科学历的社会工作者（从事行业包括广告传媒、金融、教育机构负责人等）。虽然由于受访人数有限，并不一定完全具有普遍代表性，但是经过对调查结果的整理，笔者发现虽然由于受访者的年龄阶段，受教育水平以及相关专业的不同，对于莎剧的了解程度也存在较大的差异，但从所有的问卷调查中我们都可以看到莎剧对当代中国读者的吸引力不高这一共同特点。从读者的反馈中笔者也简单总结了几个当前传统莎剧在中国传播发展可能面临的困境及原因。



Why are we still watching Shakespeare after 400 years?



UNMOTIVATED YOUNG READERS



Stage Photo - *Romeo and Juliet* © BUICK Shaanxi Opera House

一、缺乏动力的年轻读者

在受访人群中，我收集到了 45 名“00 后”读者的反馈。谈及对莎士比亚的了解程度，34 人只是听说过他的名字，了解一些简要的背景知识，并没有具体读过他的戏剧作品。8 名同学读过部分中文译作并看过相关影视作品，2 名同学了解过中英文原版，只有一名同学提到对莎士比亚的作品有过具体的学习和研究。当问及莎翁作品对于自身文化学习的影响时，超过一半的同学表示“不清楚，感觉没有太多的影响”，而有 6 位同学认为阅读莎剧“对自我眼界的扩展，对知识层面的增加”有帮助，还有部分同学的回答则更像考试的“标准答案”，认为“学习莎剧是因为莎士比亚是伟大的世人、作家，他的作品对戏剧产生了深远的影响”。

不难看出，莎士比亚对于很多年轻人来说虽然不是一个陌生的名字，但是对于他及其作品的了解和学习依然停留在浅尝辄止的阶段，大部分的知识仅限于对课本中所提及的相关内容的了解。另一方面，虽然很多同学在莎剧的语言风格上都提到了“浪漫，戏剧化，诗意性”等褒义词语，但因此也有较多的学生提到无论是英文原版还是中文译版的莎剧在阅读过程中相比通俗文学来说在理解方面存在较大的困难。这也是为什么很多学生在“更喜欢哪种方式去了解莎剧”的问题中，几乎都提到了影视化改编。当然，对于“00”后的高中生来说，通过课堂去了解莎士比亚也是一个重要的途径，一位同学在谈及这个问题的时候是这样说的：“莎剧在国内的发展很受限制，大多数人不愿意在这上面花费时间和精力。我更乐意在课堂中学习，了解莎剧，这样不仅使课堂内容更加丰富，还能提升我们的英语水平和文学素养。”



虽然通过对 20 岁以下年轻读者的调查不难发现，他们对莎剧的兴趣相对比较淡，缺乏一定的动力去阅读，但是由于考试的要求，大部分学生对部分经典的作品还是有一定的了解。在受访的 45 位“00后”读者中，在谈到自己最喜欢的莎剧和角色时，有 29 名同学提到了《罗密欧与朱丽叶》，问及原因，对“爱情”的向往显然成为了这群年轻读者选择此剧的最大动力。她们普遍认为这部作品中两位主人翁对爱情的坚持和勇敢是值得倾佩且让人感动的。谈及将莎剧和中国古典名著《红楼梦》进行对比这一话题时，有一位同学的回答让我印象深刻：“《红楼梦》是封建思想的代表，而莎剧更加追求自由，罗密欧与朱丽叶对爱情自由的勇敢追求与贾宝玉、林黛玉的思想相似，从中我们可以看见无论是中国古代还是西方，对爱情自由的追求都是一个值得歌颂的话题”。可见，对于青春期的同学来说，相较于四大悲剧中所展现的现实主义题材，以爱为主题的剧目能够更多地吸引到年轻读者的注意力。因此笔者认为，或许“00 后”的年轻读者们对莎剧的了解缺乏的不是动力，而是需要更具吸引力的方式或主题去引导他们阅读和了解莎剧。

Hamlet

二、新与旧的冲击

由于莎士比亚的《哈姆雷特》在国内的高中语文课本中作为必读课文出现，所以在这次调查中，笔者也访问到了两位 60 后的高中语文老师，请他们谈了谈对莎剧在国内的发展的看法。虽然收到语言的限制，他们并没有阅读过英文原版的莎剧，但是阅读过大部分中文的译作。在他们看来莎士比亚戏剧在语言风格上的特点或许成为其发展受限的一个原因。

“

莎剧在语言表达上感觉很舞台化，戏剧化，对中国读者而言似乎缺乏灵动，所以有时理解上有一点困难，主要是东方文化和语言差异造成的。”

“莎剧中对人物的心理描写十分细腻，长居运用多。但是现代人生活节奏快，不易理解那些太长的句子。”

The Shock of Old and New

Fiona by Jean Simmons and Ralph by Richard Chamberlain © Stage Photo - Hamlet



ORIGINAL OR ADAPTED

此外，在与其中一名老师的交流过程中，他也提到在教授传统莎剧时所存在的一些问题：“我在授课的过程中，也希望运用不同的方式提升学生对莎剧的兴趣，所以我给学生们放过 1948 年英国改编《哈姆雷特》的电影《王子复仇记》。但我发现，可能是电影年代比较久远，黑白的画面加上贴近原著的电影语言，并不能让学生长时间地专注观看，很多学生在短暂的观看过后对电影也失去了兴趣，更别说对原文本对阅读了。”

“我考虑过让学生们通过戏剧的方式去演绎《哈姆雷特》，这样的确有利于提升他们的兴趣和参与度，但是由于高中课程时间紧，任务重，这样的选择是受到限制的。因为我们高中教材中的戏剧单元不仅仅要学习莎士比亚，也涉及如《雷雨》、《窦娥冤》等其他中国戏剧，戏剧表演的授课模式可以增强吸引力，但是也会压缩对文本分析、语言风格等考试大纲的内容的学习时间，所以有时候必须要做出限制或取舍。”

虽然两位老师很清晰地感受到传统莎剧无论是在可读性还是在吸引力上都有一定的局限性，但是他们却依然选择通过阅读书籍来了解，对现代化影视化的改编持保留态度。

“就个人而言，我更乐意以读原著（中文版）的方式去了解莎剧。对于莎剧的现代化改编我认为：经典还是尽量保持原汁原味的好，不必过分迎合市场。‘曲高和寡’就是经典的品味所在，不必追求大众化，草根化。因为我认为如果过分追求大众化，草根化，那就不叫经典了，或者说经典就失去了它本来的品味了。失去了品味的经典，我认为就不叫经典。”

相较于现代化的改编，老一辈读者更加认可原版的莎剧，认为越接近原版的书籍或影视作品越值得细细品味。但也因为这种对经典的坚持，在面对众多新生的莎剧改写、改编作品时，他们并不会抱有过多的期待，了解也会更少。笔者看来，如何解决新与旧的冲突，如何在改编的同时兼顾经典的“品味”，或许是莎剧改编的创作者们需要认真思考的问题。

The Escape of Learners

三、文化学习者的“逃避”

在此次的调查中，考虑到中国“00”后的年轻读者们或许受到高中巨大课业压力的影响所以缺少时间和精力去阅读更多的莎士比亚文学，因此在90后的阅读人群中，笔者特意选择了十几名在中国学习英语语言文学专业以及社会学专业的大学生（包含本科生和硕士研究生）就莎士比亚的相关问题进行了访问调查。但颇为遗憾的是，虽然这部分同学大都阅读观看过部分莎士比亚的中英文原著和相关影视作品。但谈及莎士比亚，几乎所有受访学生依然给出了“了解不多”、“兴趣不大”的回答，甚至会有部分同学表示在选课的时候会尽量避开和莎士比亚相关的课题。

“莎翁的语言是诗意的语言，是高度形象化的语言，以无韵诗体为主，散文为辅，并在诗句中善用各种修辞手法，如倒装、双关、拟人、押韵以及明喻和暗喻等，字字句句都展现着他细腻的感情。但在阅读过程中我认为有困难，集中在对形象化语言的理解上。”

“看不太懂，挺困难的。莎士比亚对词汇的挖掘有很多创新。”

“不瞒你说，看到莎士比亚有点头疼。那些跟莎士比亚相关的活动我都没有参加，也几乎没有选与之相关的课程。”

“（莎士比亚）有很重要的影响吧，好像人人都应该知道，但我倒并不觉得需要学习。如果说有学习的必要性的话，也许只在社交领域，谈到这个人的时候，可以有些共同话题。”

”

当然，这些回复一定程度上更加切实地反映了传统莎剧在中国传播发展所面临的困境。如果传统莎剧无法吸引到更多中国的文化、文学等相关领域的学习者，那么它在中国的传播发展前景必然会面临极大的挑战。一名受访学生在谈到对莎剧在中国的发展前景时这样说到：“我不觉得它能发展的很好，除非纳入高中生或者初中生强制阅读书单。说实话，作为一个非文学爱好者，我并不愿意花很多时间来看莎剧，而且我对故事情节的兴趣程度远大于语言。所以，如果有类似5分钟讲解莎剧的视频，我大概率会在吃饭的时候看一看。另一种可能是，学英语，但是我觉得这种17世纪的英语和现在差别也很大，对我提高英语水平帮助估计也不大。”

TO BE OR NOT TO BE

Of Traditional Shakespearean Drama

Hamlet-Benedict Cumberbatch © London Barbican Theatre

四、传统莎剧的“生存与毁灭”

提到莎剧中最经典的问题，莫过于关于“生存还是毁灭”的讨论。或许莎剧在中国的发展并没有真正陷入“生存”或者“毁灭”的境地，但不可否认的是，面对国内高速发展的信息化时代，传统莎剧的读者范围正在进一步地缩小，不少读者都承认虽然莎剧是毋庸置疑的文学经典，但是对于阅读莎剧兴趣寥寥。笔者在和调查对象的对话中也问过这样几个问题：

你是否认为传统莎剧已经过时？
现在的读者是否已经失去了阅读莎剧的兴趣？
是什么原因造成的？

有几位读者的回答或许能够解释一部分的现状和原因：

“经典永远不会过时，但是他很小众，就像芭蕾舞一样，莎剧绝对不会被大多数人所喜爱，这叫曲高和寡。现在的读者，绝大多数不是对莎剧没有兴趣，而是对整个阅读都不感兴趣，因为生活节奏加快，对物质的追求导致大多数人没有时间，没有兴趣阅读。所以不是不喜欢莎士比亚，是不喜欢阅读。”

“不认为（传统莎剧）过时，但一定程度上的改编或许更能接近现代社会，让受众更广泛，与现代文化结合会更容易激发年轻读者的

兴趣。（改编）是社会发展的必然，传统莎剧的语言是很美，但是总会觉得有壁垒。”

“莎剧虽然对与我自身的文化学习谈不上有太大的影响，但他的作品能让我知道和了解一点关于莎士比亚的事情，知道了他是文艺复兴时期的戏剧之王。对欧洲人文主义精神有比较大的影响。作为世界文化学和戏剧史的经典，我们当然要继续学习（莎士比亚），很可惜我们不是学习得太多，而是太少。”

当然，在和读者们谈论到“生存还是毁灭”这一问题的时候，我依然能够从他们的回答中感受到随着时代的变化，人们所担忧的生存问题已经有了很大的转变：

“现代人当然还是要讨论‘生存还是毁灭’的问题，但更多的是讨‘人与自然’、‘人与核武器’这些方面的问题，较少地从人性的角度探讨。我认为莎士比亚提出这一问题是文艺复兴时代，正是西方打出人文主义，崇尚个性，崇尚自由，关注个体命运的一个时代，那是西方的文化导向，是“天赋人权”个性自由”理念建立的时代，所以关注的更多的是个体的生命的生存与毁灭。而现在的人更多谈这个问题，是从一个群体来考虑人类的生存与毁灭的问题，比如人与环境的问题，核大战的问题。

也不是不关注个体生命的价值，但更多关注一个群体，一个整体（全人类），眼界更高，格局更大。这应该也是时代的进步吧！”

“主要是现代社会的无力感吧，从 1970s 开始的金融危机，相对于战后的繁荣，或者更久以前战争时期的动荡不安，现在的社会其实出现一种平稳的颓式。阶级固化，贫富差距拉大，失业率的增加，理想与现实的冲突尤其在年轻人一代中十分明显（无理论数据支撑，只是我自己的感觉）。生存还是毁灭，何尝不是理想还是现实的一种表现。”

面对不断发展变化的社会，人民的关注中心也在不断地发生变化，如果传统文学的价值导向如果不能迎合时代风向的转变，其生存和发展空间就会变得狭窄。传统莎剧中所体现的人文主义思想，追求个性解放，主张实现个人价值的价值导向与现阶段中国社会所倡导的追求“大局观”、“集体主义”的价值导向存在一定的出入，加上时代和文化背景的差异，部分中国读者认为很难从传统莎剧中寻找精神共鸣。但不可否认的是，经典之所以能够成为经典，其所蕴含的文化内涵和社会价值是可以经过适当的“本土化”改编和引导与中国文化实现融会贯通，相得益彰的。不过这需要国内的剧作家、编剧们在对莎剧进行改编的过程中思



NEW PLAYS NEW CHALLENGES

考如何对莎剧中的价值观、世界观进行取舍，并且能够更好地进行本土化“嫁接”或融合，从而让更多的读者和观众们认识到传统莎剧魅力的同时，也能感受到本国文化的创新性与包容性。

五、“新”莎剧，新挑战

提到对传统经典的传承和发展，笔者也想进一步了解观众对中国传统艺术与传统莎剧进行结合的态度，所以笔者和受访者们就上海戏剧团 2018 年改编的京剧版《哈姆雷特》进行了对话。几乎每个年龄层的受访者在谈及这样的改编形式时都达成了共识，认为它对推动中西文化交流具有积极的意义。但是在谈及对中国本土观众对影响时，却认为这样“传统加传统”的模式对新一代的年轻观众来说可能缺乏足够的吸引力。以下是此次调查中不同年龄层的受访者对京剧《哈姆雷特》的部分评价：

"Pity," c.1795, William Blake. Presented by W. Graham Robertson 1939.
© W. Graham Robertson. Photo: Tate Britain

60 后读者：

“上海剧团对《哈姆雷特》的京剧改编肯定是有意义的，在戏剧界是新的尝试和突破，但是能不能吸引到更多的年轻人关注戏剧就有待观察”。

70 后读者：

“这种尝试是可以的，但是京剧在当代中国的受众群体也不是年轻人，所以可能年轻人对这一类型的改编并不会有过多的关注。”

80 后读者：

“我个人对于这样的改编模式并没有太多的兴趣，因为本身对京剧的了解就不多。不过家里的老人可能会喜欢这样的形式，因为相比传统中国戏曲来说，和莎士比亚戏剧进行结合是一种创新吧，可以给戏曲爱好者们带来不一样的体验。”

90 后读者：

“个人不太喜欢将两种文化的精华融合在一起，鲍鱼和熊掌一起炖，味道未必好。”

“可能会，新剧目会有相当的吸引力，不过对于中国文化的传承更多在于戏曲本身，而不再于剧目。”

“实话说，我觉得吸引力非常有限。首先，对于中国古典文化有兴趣的年轻人越来越少，对西方戏剧感兴趣的更少，两者结合，我并不认为会吸引更多的人。可能的意义是，也许喜欢中国古典文化的年轻人也许会对哈姆雷特有些兴趣，或者对西方文化感兴趣的，会生出对中国古典文化的些许兴趣。但是，我觉得，每个固定圈子的人，对圈子本身就有着极大兴趣，而每个圈子所包含的内容一定不少，需要腾出更多的时间关注别的圈子，其实不太可能。

相比于传统结合传统，我认为传统结合现代的吸引力要更大。”

00 后读者：

“更利于促进中西文化的结合，利于京剧的传播的发展。可能这种独特新颖的方式能吸引更多的关注，但不一定大家都喜欢。”



当然，京剧改编的莎剧只是一个单例，并不能全面代表莎士比亚改编作品在国内的发展现状。但是我们依然可以从中对莎剧的改编模式进行探索和思考。虽然阅读传统莎剧由于多种因素的影响对很多普通读者来说缺乏一定的吸引力，但是作为有一定文学素养的读者或者是文学研究者和爱好者，他们依然对通过更多现代化渠道去了解莎剧给予了支持和期待。在调查中，超过 80% 的受访者都提到了愿意通过观看经过现代化改编的舞台戏剧、电影或者是通过短视频介绍等方式来了解莎剧。部分读者也提到了《莎翁情史》一类的传记类电影，认为通过了解莎士比亚个人的故事对于吸引更多人去了解他的戏剧作品是具有积极推动作用的。无论是从内容上或是表演形式上进行创新和改编，或许都需要创作者在了解莎剧以及中国现当代文化发展现状的前提下进行深入的思考和勇敢的尝试。

结语

在整理众多受访者回复的时候，虽然有一定的心理准备，但依然不免对莎剧在国内的发展现状发出感叹：被奉为西方文学经典的莎士比亚戏剧逐渐在遥远的东方“遇冷”已成不争的事实。而造成这样困境的原因也是多样的、复杂的，长期存在的。但近年来不断有中国的文化的学习者和创作者一直在尝试通过不同的方式对莎剧进行改编和再创作，这无疑是令人欣慰的现象。笔者相信，莎剧在国内发展所遭遇的困境所带来的不仅是挑战，更是推动更多文学文化爱好者去探索新方式传承发展经典的机遇。

上海京剧院的演员在丹麦赫尔辛格表演京剧《王子复仇记》© 新华社，布·奴曼摄

REFINEMENT OF FOLLY © FEIFEI YU 2016





Communication
and Extension



THE BANDITS

A DIALOGUE WITH MORITZ BEICHL,
DIRECTOR OF *THE BANDITS*:

WHY DO WE STILL NEED SCHILLER?

Stage Photo of *The Bandits*: Paul Trepnau, Daniel Mühe, Anna Paula Muth, Volker Muthmann, Daniel Mühe © Thomas Müller

对话《强盗》导演 MORITZ BEICHL:

为什么今天的我们仍然需要席勒？ // 赵梦飞

Stage Photo of *The Bandits*: Volker Muthmann, Paul Trempnau, Daniel Mühe, Bastian Dulisch, Anna Paula Muth © Thomas Müller

哥廷根进入十月，秋叶由树顶而下渐红渐染再飘落。骑车经过教堂的钟声，深吸一口清冽的空气，才发觉德国已经来到海涅笔下童话的季节。牧鹅少女依然含笑俯视城中的往来故事，哥廷根德意志剧院里还在上演几百年来不会使人厌倦的百态人生。

二百四十年前，二十一岁的德国伟大的诗人、哲学家、剧作家弗里德里希·冯·席勒创作了首部戏剧作品《强盗》，次年该剧被搬上曼海姆的舞台，彼时正值启蒙时代新兴资产阶级青年发动的狂飙突进运动的高潮期，该剧因迎合了青年不满专制、追求自由的心声，在社会上造成巨大反响，上世纪二十年代，经杨丙辰先生译介，席勒的《强盗》首次进入中国青年读者的视野。自卡尔·弗朗茨两兄弟诞生的二百余年来，“强盗们”的故事无数次地被改编、被演绎。为什么今天的人们仍然走进剧院与席勒相遇？剧中角色在我们所处的时代被赋予了哪些新的内涵？媒体与技术对戏剧艺术的创作理念产生了怎样的影响？为着一些没有固定答案的追问，我采访了哥廷根德意志剧院二零二一年戏剧《强盗》的青年导演 Moritz Beichl，共同探讨一些与戏剧和生活的可能性。





EDITOR'S NOTE

As Göttingen enters October, the autumn leaves start to turn red from the top of the tree and fall. After cycling past the sound of ringing bells from the church and taking a deep breath of the cold and fresh air, I realised that Germany has come to the season pictured in Heine's fairy tale. The goose girl looks down at the ongoing stories of the city with a tender smile as always, and the Deutsche Theatre in Göttingen is still staging sweet and bitter stories that haven't bore the audience for hundreds of years.

240 years ago, the 21-year-old poet, philosopher and playwright Friedrich von Schiller wrote his first drama *The Bandits* and it was brought to the stage in Mannheim in the following year. It was during the time when the Sturm und Drang initiated by the young bourgeois reached its peak during the Enlightenment. This play has caused huge repercussion in society for catering to the youth's dissatisfaction of autocracy and pursuit of freedom. In the 1920, after being translated and introduced by Bingchen Yang, *The Bandit* got to be known by young Chinese readers for the first time. Since the birth of the two brothers Carl and Franz for more than 200 years, the story of "the robbers" has been adapted and performed over and over again. Why do people still walk into the theatre to meet Schiller today? What new connotations are given to the characters in the play in our era? To find the answers to my questions, I interviewed Moritz Beichl, the young director of the 2021 drama *The Bandits* at the Deutsche Theatre in Göttingen to discuss and explore the possibilities of drama and our daily life.

He doesn't have to be ugly.



Stage Photo of *The Bandits*: Paul Trempnau, Daniel Mühe, Anna Paula Muth © Thomas Müller

无需丑陋

Moritz Beichl 定居于维也纳，当我们在剧院旁的小酒馆见面时，距离《强盗》剧本的改编已经过去了一年半的时间，眼下他正着手于一部家庭剧的创作。

“我借助电脑写作，定期在各剧院之间奔波。”

他坦言在疫情期间，团队度过了困难的时光。即使在封城停摆的日子，德意志剧院依然会提供资金支持，他们无需为收入来源担忧。然而无法见面彩排、进行有效地沟通成为阻碍，更大的困难则是因为，不知道按下暂停键的舞台时间会从何时重新开始。

在过往无数的改编中，舞台和演员依然是依照古典造型出现的，然而 Moritz Beichl 版的《强盗》，十八世纪的服装被西装、衬衫、牛仔裤代替，手枪成为解决一切的武器。

“我们的团队想把这台戏变得更现代一点，更贴近我们所处的时代。想象如果今天的卡尔和弗朗茨依然握着剑出现在舞台上，这感觉是非常奇怪的。”

在席勒的初始剧本中，卡尔和弗朗茨是莫尔家族的两兄弟。长子卡尔通常被理解为狂飙突进运动中德国典型青年的代表，俊朗、自由、热情、反对专制并敢于反抗，拥有阿玛利亚纯真的爱情；而次子弗朗茨则是丑陋、阴险、扭曲人性的暗面。然而值得玩味的是，这次改编中，卡尔和弗朗茨皆由哥廷根德意志剧院帅气的青年演员 Daniel Mühe 扮演。一人分饰两角的设计在角色的迅速转换中增加了戏剧的冲突感，极大地考验了演员的舞台功底与表演天赋，观众可以清晰地辨别卡尔、弗朗茨和演员本身，但于动情之处和恍惚之间，卡尔、弗朗茨和演员本人竟也难以分别。

“当帷幕被拉开的时候，Daniel Mühe 赤身站在舞台的角落里，然后将散落在舞台上的衣服一件一件穿好，当他一身体面地站在舞台上的时候，屏幕久久地闪出弗朗茨的名字：Franz。我惊讶于的扮演者竟是如此帅气，更想不到此时的弗朗茨竟然和卡尔‘一模一样’。请问您如此安排开幕的理由是什么？弗朗茨一点儿也不丑呀！”



Moritz Beichl

<https://www.dt-goettingen.de/ensemble/moritz-beichl/>

“哥廷根德意志剧院一共有二十七名演员，我从中挑选最合适的人选扮演不同的角色。Daniel Mühe 是我非常欣赏的出色的演员，我甚至无法决定他该饰演卡尔和弗朗茨二者中的哪一个，索性同时扮演好了。所以穿着西装革履、发型一丝不苟的弗朗茨可以很快地变成衣领敞开、头发散乱的卡尔。起初人只是人，什么也不是。而他身上穿的那身衣服让他变成了弗朗茨，人是被其扮演的角色决定的，这就是我设置如此开场的原因。为什么弗朗茨不丑，这是一个很有意思的问题。因为他不必丑陋。我们生活在这样的社会里，什么是美、什么是丑，是被规定好了的，完全取决于人们如何定义和评价美丑。他无需丑陋，因为我告诉你如此这般的弗朗茨是丑的，慢慢地，你也就会接受并承认：这就是丑陋。He doesn't have to be ugly.”

The influence of media and technology on theatrical stage creation



Stage Photo of *The Bandits* © Thomas Müller



声、动、幕、色、雾

在卡尔和弗朗茨以外，Moritz Beichl 亦谈到了本剧唯一的女性角色阿玛利亚的塑造，我们由此交换了彼此对媒体与技术发展对戏剧创作理念的影响的看法。阿玛利亚在剧中的戏份并不吃重，台词较少，因此借助舞台技术，可以更好地为演员创造表演的空间。在阿玛利亚演唱的部分，也就是下半场的开幕，制作团队大胆地采用了 MV 的形式，给观众留下深刻的印象。在阿玛利亚出场的片段，摩登的音乐、闪烁的屏幕、夸张的妆容与动感的舞台，极大地提升了演员的表现力。

“毫无疑问，媒体和技术对戏剧舞台创造产生了双面影响。一是在理念层面，二则是在舞台表现层面。但我们还是将媒体和技术用作表演支撑的。就像你看到的，我们在舞台中央设置了小型屏幕，而且是竖屏。之所以未将其调整为横屏，是因为我想让它呈现 Instagram 中 story 的格式，而且我想借此凸显演员面部的表现，这就是你为什么会看到竖屏中有那么多动态的人像的缘故。此外，你也注意到了我们对舞台转盘的运用，当 Daniel 扮演的卡尔出场时，我们开启转盘去增加舞台上‘强盗们’的流动感，而弗朗茨出现时，演员几乎是静止的，此举可以帮助观众区分不同的场景。另外，正如我前面提到的，我们想把《强盗》变成一个现代的故事，所以现代的音乐是此次改编不可或缺的部分。”



虽然席勒的《强盗》是一部为青年而作的剧本，但台下的观众不乏历经岁月的长者，他们之中，看过不同年代不同版本的《强盗》的大有人在。

“戏剧可以使他们短暂挣脱现实的纷扰。” Moritz Beichl 如此说到。

“为什么你会选择《强盗》进行改变，为什么是席勒呢？”

“席勒是我最喜欢的剧作家之一，在读书时期，我曾研读过他创作的剧本。更重要的原因是，这是一部为年轻人而写的剧本和反对专制的创作，我很关心年轻人的生存状态。年轻人有一种寻找、呐喊和反抗的力量，即使我们并不知道究竟抗争的结果如何。我在青年时期总有这样的冲动，不知道您是否有这样的感觉？”

“您提到了青年和呐喊，在舞台上，Freiheit (自由) 这个词也是演员高喊的口号，我来自另一个文化语境，请问您认为，当代的德国青年在关心什么？对您而言，自由意味着什么？”

“自由是个很大的词，德国的年轻人也关心不同的事物，所以这是一个没有具体答案的问题。但是年轻人需要方向，就像几周前刚结束的大选，年轻人选择不同的政党，意味着不同方向的选择。于我而言，我更关系经济对社会产生的影响，我想表达一些对资本主义的反思，我也乐于听讲中国的年轻人和文艺界都在关心哪些问题。”

“您认为戏剧应当是采取批判态度的吗？”

“当然，戏剧应该是一直采取对现实的批判立场的。大多数时候我是积极乐观的人，但是当我望向一些社会现状时，我不得不表示消极和批判的态度。我们今天仍然需要席勒，需要《强盗》这样的戏剧，因为我们需要答案与方向，这要一直追问下去。”

在不同的时代与地域，经由各异的导演、演员与观众，席勒与他的《强盗》在不同的话语中依然不减魅力。为什么时至今天我们仍然需要席勒？因为我们仍有困惑、仍处枷锁、仍需表达、仍未结果，因为抛去各种角色的限制，我们共享人性对自由的渴望、对爱的坚定、对善良的靠近以及对人性阴暗面的安放与质询。愿我们能在剧院中思考和找到答案。

Stage Photo of *The Bandits*: Daniel Mühe, Anna Paula Muth © Thomas Müller



编者按：

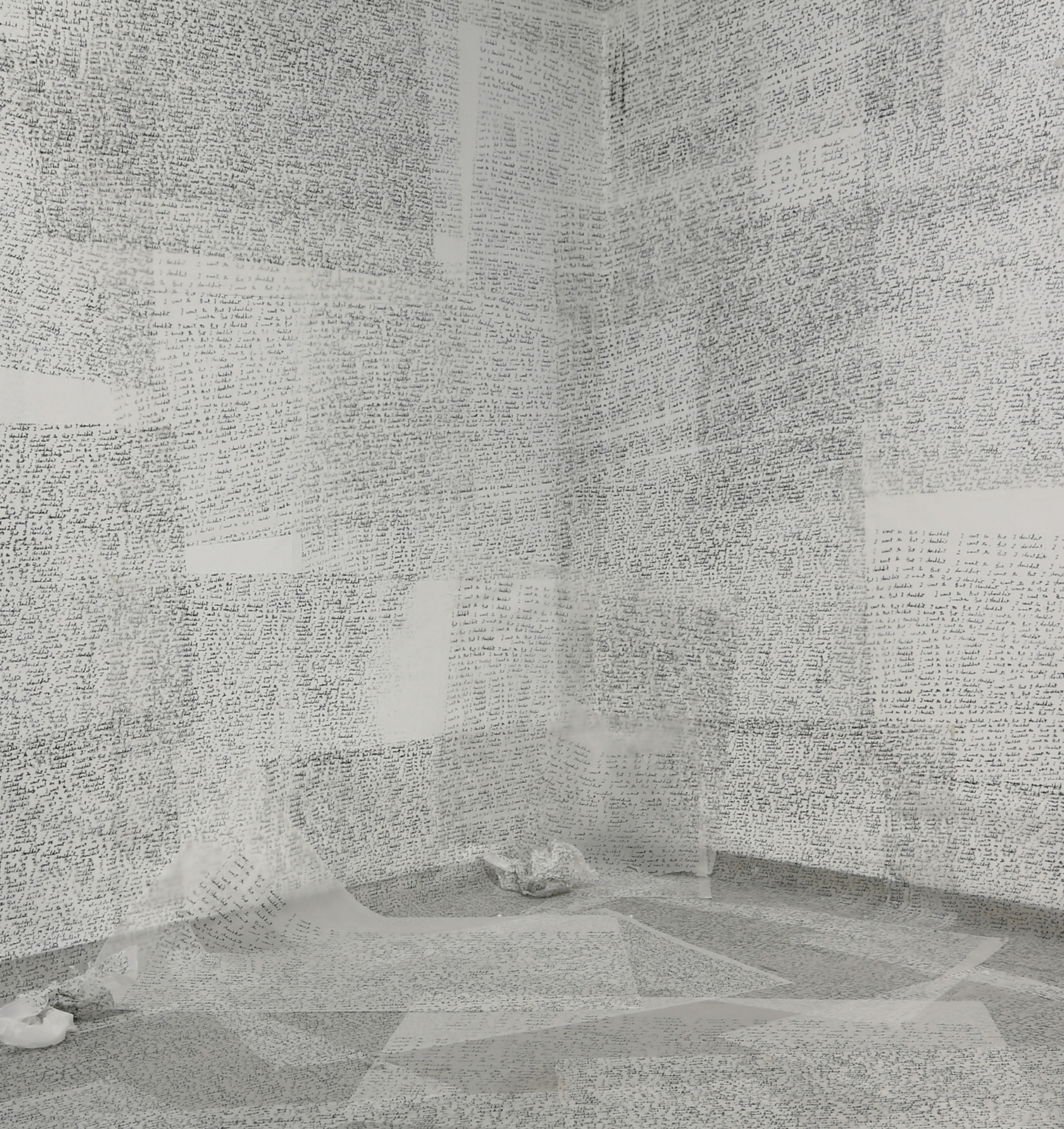
弗里德里希·冯·席勒 (1759-1805): 神圣罗马帝国十八世纪著名诗人、哲学家、历史学家和剧作家, 歌德的挚友, 是德国“狂飙突进运动”的代表作家, 代表作有《强盗》(1781)、《阴谋与爱情》(1784) 等。

《强盗》(1781): 席勒的首部五幕十五场剧本, 是“狂飙突进运动”的代表作品之一。该剧的出演迎合了彼时年轻人的精神诉求, 好评如潮, 引起社会震动。

Moritz Beichl: 1992 年出生于维也纳, 2011/12 年成为一名演员。从 2019/2020 演出季起, Moritz Beichl 成为哥廷根德意志剧院的导演。代表作有: Ein Känguru wie du, Die bitteren Tränen der Petra von Kant, Die Räuber 等。

Daniel Mühe: 1993 年出生于汉诺威, 2017 年毕业于柏林表演艺术学院, 自 2018/19 表演季起, 成为哥廷根德意志剧院的演员。代表作有: Netboy, Tosca, Die Tragödie des Macbeth 等。

更多信息: <https://www.dt-goettingen.de/stueck/die-raeuber/>。



文字图片版权归本社所有。(已注明 © 除外)
未经许可，不得转载。

© 哥廷根戏剧读演社
主编 | 敖玉敏
视觉 | 赵笑阳

CONTACT
2021年11月  哥廷根戏剧读演社

ISSN 2700-2047



9 772700 204002