

ISSN 2700-2047



9 772700 204002

嚶鳴戏剧

2020 July
Director's Notes
for the Play
The Darling

YING MING THEATER | VOLUME 10





嚶鸣戏剧月刊

2020年7月总第10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

鸟鸣嚶嚶

出自幽谷

迁于乔木

嚶其鸣矣

求其友声

Chop, chop goes the woodman's blow

Chirp, chirp goes the bird's solo

The bird flies from the deep vales

Atop a lofty tree ist hails

Chirp, chirp goes the bird's solo

Expecting its mate to echo

上图为莫斯科大剧院 В столице Российской империи Санкт
Петербурге открыт Большой Каменный театр
© <https://peterburg.center/content/v-stolice-rossiyskoy-imperii-sankt-peterburge-otkryt-bolshoy-kamennyy-teatr.html>

关注我们



哥廷根戏剧读演社

CONTENTS

OF YINGMING THEATER JOURNAL 10

01

约瑟夫·博伊斯的社会美育观念
——以《自由国际大学宣言》为例

Joseph Beuys' Concept of Social Aesthetic Education, demonstrated in Manifesto of F.I.U.

08

你为什么从来没有喜欢过我：
读奥古斯特·威尔逊《篱笆》

You Never Loved Me Anyway: Reading Fences by August Wilson

13

《茶馆》剧评：
后殖民视角下折射的近代中国

A Review on Teahouse: a Postcolonial Perspective to View Modern China

16

舞台剧《宝贝儿》的导演构思与实现

Director's Notes for the Play "The Darling"

25

用艺术见证2020年：
广播剧《南》制作总结

Bearing Witness to the Year 2020: the Production of Tough

26

「B·O·N·D 2020」第一届 维国际
虚拟现场演出展 | 全球艺术家招募令

B·O·N·D International Virtual Live Performance Festival Opencall

27

「B·O·N·D 2020」
演出展发起人贺天丁访谈录

Interview with He Tianding, initiator of B·O·N·D 2020

29

哥廷根声音地貌

The Sound Topography of Göttingen

约瑟夫·博伊斯的社會美育觀念

JOSEPH BEUYS' CONCEPT OF SOCIAL AESTHETIC EDUCATION, DEMONSTRATED IN MANIFESTO OF F.I.U.

以《自由國際大學宣言》為例



自由國際大學-阿姆斯特丹 © 自由國際大學官網 2020

譯者按

关键词：约瑟夫·博伊斯；社会美育；自由国际大学；宣言；创造性与跨学科研究

在美育领域，理论家与艺术教师一直被视为推动教育的中心力量。相比而言，艺术家在教育中的角色则较少为研究者所关注与评价，艺术家的美育哲学尚有待于展开探讨。约瑟夫·博伊斯 (Joseph Beuys) 是20世纪下半叶最富远见的艺术家之一；同时也是一位杰出的艺术理论家与教育家。1973年，博伊斯与同事于德国杜塞尔多夫市共同创立了为创造性与跨学科研究的自由国际大学 (F.I.U.)，其创校宣言集中地体现了他的社会美育观念。博伊斯主张，每个人都有潜在的创造性。艺术、教育的共同目标即唤起并解放人的创造性，使人们积极参与塑造他们身处其中的社会生活，进而产生社会启蒙的教育作用。作为20世纪最具标志性的美育文本之一，该宣言的汉译本在本文中首次面世，希望为今日重识美育的社会价值提供借鉴。

KEYWORDS: JOSEPH BEUYS; SOCIAL AESTHETIC EDUCATION; FREE INTERNATIONAL UNIVERSITY; MANIFESTO; CREATIVITY AND INTERDISCIPLINARY STUDIES

Abstract: In the field of aesthetic education, theorists and art teachers have been regarded as the central forces driving education. In contrast, the role of artists in education has not been sufficiently valued, and the educational philosophy of artists has yet to be studied. Joseph Beuys, one of the most visionary artists of the second half of the 20th century, as well as an influential art theorist and an educator, founded the Free International University (F.I.U.) with his colleagues in Düsseldorf, Germany in 1973. His concept of the social aesthetic education is centrally reflected in its founding manifesto. He argues that everyone is potentially creative, and that the common goal of art and education is to evoke and liberate human creativity into active participation and shaping of public life, thus producing an effect of social enlightenment. As one of the landmark texts of the 20th century on aesthetic education, the Chinese translation of the Manifesto, first published in this paper, provides a reference for today's re-examination of aesthetic education and its social value.



1977年的自由国际大学工作坊，由博伊斯于第六届卡塞尔文献展 (Documenta 6) 期间开设，居中戴宽檐帽者为博伊斯 © Joachim Scherzer

MANIFEST

ZUR GRÜNDUNG EINER FREIEN INTERNATIONALEN HOCHSCHULE FÜR
KREATIVITÄT UND INTERDISZIPLINÄRE FORSCHUNG

① 资料可考的宣言最早发表于 1973 年，由艺术家约瑟夫·博伊斯 (Joseph Beuys)、作家及诺贝尔文学奖获得者海因里希·伯尔 (Heinrich Böll) 共同署名发布。由于译者未在现有的公开资料中查得 1973 年的德文版本，故汉译依据目前流传广泛的 1979 年德文版 <https://www.fate.org.uk/art/artworks/beuys-manifest-ar00850>。署名：约瑟夫·博伊斯 (Joseph Beuys)、克劳斯·施泰克 (Klaus Staack)，并获得汉译版发表授权。同时，为尽量还原宣言的早期样貌，汉译的段落顺序以 1973 年英文版 (1977 年德文版) 为准。参考的英文版出自 <https://sites.google.com/site/socialsculptureusa/freeinternationaluniversitymanifesto>

② 此处德文 Hochschule 直译为“高等院校”，参考英文 university 译为“大学”，但实质上它并非一般意义上的大学，而是具有艺术项目及自治研究机构的双重意义，它是“一所学院体系之外的学校，允许所有学生就读。它作为一所‘研究、工作、沟通的组织场所’，以对将来社会进行审慎思考。”参考 <https://www.art-util.org/projects/free-international-university-fiu-for-creativity-and-interdisciplinary-research/>

③ 此处德文为物料 (Material)，参照后文的 (Lebensmaterial)，统一译作“生活物料”。博伊斯所说的物料并不局限于材料，也包括社会元素。对物料的处理与他提出的“扩展的艺术观”密切相关。“扩展的艺术观”把艺术扩展到全社会的问题，赋予艺术重新塑造、改造社会的力量，又称其为“社会雕塑” (德文: Soziale Plastik)。按照 Wolfgang Ullrich 教授在《扩展的艺术观》一文中的阐述，博伊斯区分了两种雕塑，“他聚焦在对于 (软性) 雕塑 (德文: Plastik) 的革新、开放的理解上，这里指的是对柔软的、由‘液化化过程’所产生的物料的处理。”另一种 (硬性) 雕塑 (德文: Skulptur) 则指的是“处理固定的、硬性的材料，且必须经过暴力的加工过程。”对博伊斯来说，“(软性) 雕塑比 (硬性) 雕塑更重要。因为 (软性) 雕塑的原料是‘鲜活的物料’……博伊斯语境中塑造的真正价值……是社会的发展和塑形。”而社会 (“社会性的有机组织”) 也是“可由自身产生的 (软性) 雕塑”，每个人之于社会，正如“骨头能自主参与构建生命体的发展”，“每个有机体的元素都有能力影响它的整体形式……因此每个人，作为社会的一部分，也是可雕塑的，并在扩展的意义上艺术性地工作着。”参看 Wolfgang Ullrich, *Erweiterter Kunstbegriff. Was war Kunst? : Biographien eines Begriffs*. Frankfurt am Main : Verlag S. Fischer, 2005 : 209 - 228.

宣言①：为成立一所创造性与跨学科研究的自由国际大学②所写 (译文)

文本作者：约瑟夫·博伊斯 (Joseph Beuys)

海报创作者：克劳斯·施泰克 (Klaus Staack)

翻译：孙墨青、魏静颖

创造性不是从事某项既定艺术的人的专利，而这些人自身的创造性也不仅限于他们的艺术作品。我们每一个人都有创造的潜力，却被竞争的压力和汹涌而来的成功观所掩盖。去揭示、去探索和发展人的创造潜力，正是这所学校的任务。

广义上的创造，无论是绘画、雕塑、交响乐或小说，都不只以天赋、直觉、想象力和勤奋为前提，也涵盖组织生活物料③的能力，后者可以被延展到其他相关的社会领域。

然而我们在考察组织生活物料的能力时，在那些以此为基础的职业：工人、家庭主妇、农民、医生、哲学家、法官或是企业管理者那里可能会发现，他们在职业中所显现和运用的创造性常常并未完全施展。

纯粹专业人士的考察会将艺术与其他领域对立起来。然而对于不同学科，我们应将其中的结构问题、主题问题和形式问题进行比较。

这所学校并不拒绝专业人士，也不对专业技术持反对态度。但它的确否定一种观点，即只由专业人士来评判专业，只由技术人员来评判同行。我们应在民主精神的创造性中探寻事物的理性，而不陷入那种纯粹机械式恶性竞争的陈腐态度中。

在这样一种关于创造性的新定义中，专业与业余的概念不复存在，如同那些艺术家“对现实的疏离感”的概念、或者常人“对艺术的疏离感”的概念不复存在一样。^④

这所学校的创立者期待在此工作的外国人^⑤能带来创造性的启发。这并非强调，我们必须向他们学习，或者他们必须向我们学习。而是说，他们的文化传统和生活方式会唤起一种互动的创造性。这种创造性必须超越与外来文化在纯粹艺术层面上的比较，进而与外来文化在法律、政治、经济、科学、宗教等生活物料^⑥之结构层面、表述层面以及词义层面进行比较，并且应延伸到“民主精神之创造性”的探究或发现上。

伴随着官僚化进程的加剧以及国际上大众文化的迅猛传播，基于民主精神的创造性愈发式微。政治性的创造性被缩减为对决策和权力的纯粹分配。由垄断企业肆意传播的跨国的文化专独与经济专独，导致了观点表达、教育价值与表意能力^⑦的流失。

由于无法表达观点或丧失了表达能力，创造性、幻想与才智被挤入消费领域，这对于一个民主群体将是有害且有破坏性的，它在腐败的创造性中体现为犯罪性的。犯罪可能滋生于人的厌倦无聊，也可能源于人的创造性无力表达。由于被缩减到消费的层面，其民主的潜能被缩减为偶尔的投票选举，这也标志着民主的创造性被瓦解或被抛弃。

与环境污染并行发生的，是人们内在世界的污染。在其中，希望被贬斥为不切实际的乌托邦或幻想。然而人们一旦放弃希望，暴力就会滋生。在这所学校里，我们应对暴力的众多形态加以研究，这不限于武器暴力或野蛮暴力。对于在政治或社会上观点相左的人，这所学校作为一处开放空间将会持续开设研讨课，密切关注社会教养，以辅助观点的表达。

④ “博伊斯渴望看到非艺术形式的创造性能够获得更大程度的社会认可，他希望以自由国际大学（F.I.U.）打破职业艺术家与非艺术家（常人）的绝对分界：前者是生活在小圈子里的职业艺术家，其创作典型地局限于美术馆和画廊；后者是‘被疏离的非艺术家’，他们的日常活动常常具有创造性，但很少被给予与艺术相当的地位。”参考摘译自 <http://pinakothek-beuys-multiplus.de/en/glossary/free-international-university-f-i-u/>

⑤ “在此工作的外国人”也许不限于在“学校”工作的学者，也指自五十年代起在德国工作的“客座劳工”德文：Gastarbeiter。二战后由于劳动力的短缺，德国从国外引进了数以百万计的男性外籍劳工，大多从事体力劳动。

⑥ 此处德文“Lebensmaterial”，与前文中
的“Material”呼应，统一译作“生活物料”。

⑦ 此处德文“Wörtlichkeit”直译为“文字性”，英文版为“the quality of verbal expression”，即言语表达的品质。联系上下文，此处译者倾向于译为“表意能力”。在本篇宣言的语境中，被经济和政治裹挟的大众文化很容易趋同于一种声音，而这种声音所传达的含义往往是单薄的、非此即彼的。久而久之，我们个人思考的表意能力和社会媒体的发声能力也变得衰弱。因为人常常要借助语言来思考，言语的衰弱也会反向导致思考的衰弱。作者或在指出语言、表意与教育之间的内在关系。

1967年自由国际大学尚未成立时
博伊斯在杜塞尔多夫艺术学院教学

© DACS 2019

© BPK/Stiftung Museum Schloss Moyland/Ute Klopheus/





⑧“血与土”是纳粹德国意识形态的核心宣传语之一。“血与土”的意识形态是在农业政治化的基础上提出的，它是近代德国的种族意识形态之一：指民族的生存依靠血（民族的血统）和土地（农业生产的基础），并强调农业的重要意义、农村生活的美德及传统价值。农民的生活形式不只作为城市化的对立面被意识形态化，还和种族意识和反犹意识相关：北方日耳曼民族定居的农业生活和犹太民族所谓的流浪的生活形态相对立。
<https://de.wikipedia.org/wiki/Blut-und-Boden-Ideologie>

1978年自由国际大学于意大利佩斯卡拉的一次讨论会
题为“第一产业振兴基金会”
(Fondazione per la Rinascita dell' Agricoltura)
右侧戴宽檐帽者为博伊斯
© DACS,2017 / Photo © Tate

这所学校的创立者从这一前提出发：自1945年（德国）严酷的重建时期起，货币改革呈现出鲜明的特权化，财富极度积累，与此同时教育也充斥着纯粹的获利性和消费性思维。在此背景下，许多认知和观念萌芽被埋没了。一些幸存者原本现实的想法，比如把生活作为生命本身的意义，也被贬斥为空泛的浪漫。纳粹的血与土的信条⑧，使得我们的土地受到破坏、无数鲜血抛洒、我们同传统与环境的关系毁于一旦。此时此刻，我们为了每一棵树，每一块尚未开垦的土地，每一条未被污染的小溪，为了每一个老城区不被毫无思想性的重建所破坏而去抗争。这些努力也几乎不再被视为空想，而被视为极具现实意义。谈论自然环境也不再是一件浪漫而不切实际的事了。德国特色的两套政经系统无休止地竞争、比拼效益，在这个过程中，两者都去争取，且也获得了世界的承认，但个体的生活价值却从此丧失了。然而这所学校正是关于生活的价值的，在此应当发展一种团结的意识。人与人之间的互动启发是学校开展工作的基本前提，不应再对教师和学生进行制度化地区分。

学校的活动将面向公众开放，也将在公众的注目之下开展。在以创造性之名而进行的展览和行动中，这所学校开放的、跨国界的特性将得以充实。

为了鼓励常人发现和探究自己的创造性，在初期艺术家可以加入对话，不是以教导的方式，而是尝试传达和解释其创造性的组成元素，以及元素之间如何协调。在此需要揭示，为何艺术中的法则和秩序在面对社会主导性的法则和秩序时，两者总是无可避免地处于矛盾中，而这种矛盾本身却又能激发创造性。

这所学校不是以树立新的政治和文化导向为目的，也不应以发展风格、或提供工业和商业中可使用的模式为目的；它的主要目的是鼓励、发现和促进民主的潜力并应将其诉诸表达。在一个日益被广告、政治宣传、文化产业以及媒体所左右的世界中，人们应为那些普通无名者提供一处讨论空间，而不是仅仅关注社会名流的观点。

博伊斯“自由国际大学”折射的社会美育观念

// 孙墨青

S
O
Z
I
A
L
E

S/P

P
L
A
S
T
I
K

约瑟夫·博伊斯（德文：Joseph Beuys，1921年5月12日-1986年1月23日）是二十世纪下半叶最富远见的一位德国艺术家、艺术理论家和教育家。他一生的创作涉猎广泛，其中，尤以“社会雕塑”（Soziale Plastik）的观念闻名，而由此衍生的“每个人都是艺术家”的观点也已成为他的艺术名片。相比而言，博伊斯的教育家身份和教育思想却较少为中文美育学界所关注。一方面，博伊斯有长达二十余年的教师经历，他的课堂常常极受欢迎；另一方面，他的教育观与艺术观紧密交织，博伊斯本人曾说：“做一名教师是我最好的艺术作品。”而自由国际大学（以下简称F.I.U.）是他最具代表性的一项实践。

自由国际大学宣言首次发表于1973年，学校于次年正式成立。促使学校创立的因素有很多，其中有三种不容忽视，即当时欧洲的艺术倾向、教育思潮以及博伊斯自身的现实处境与思想发展。相比此前艺术界对艺术家内心世界的关注，战后的艺术界更注重艺术与当下社会的关联。博伊斯作为1960、70年代激浪派的代表人物之一，主张艺术的意义不应止步于审美，而应触及到个人和他所生活的社会之关系。而在教育方面，得益于战后经济的恢复与高速发展，德国社会对高等人才的需求显著增加。因此，德国大学培育少数精英的传统理念显得不合时宜，高等教育的平民化与民主化逐渐成为新的趋势。自由国际大学即诞生于这样的背景之中。

早在此前的1961年，博伊斯即受聘杜塞尔多夫艺术学院，任纪念性雕塑系的教授。而使他开始构想一所新型学校的，源于他的教育观与所在州的招生机制长期以来的冲突。博伊斯认为，教育是一项基本人权，接受教育的权利应当人人平等。故而他的班级不设硬性门槛，只要有来学习的学生，他都欣然接收，以至于班上的学生一度达到了233名之多，引起校方与教育部门的不满。1972年，双方矛盾激化，最终博伊斯被解除教职。同年举办的第五届卡塞尔文献展上，他以开放讨论会的形式继续他的课堂^⑨，与此同时也萌生了F.I.U.的构想。1973年4月27日，博伊斯与出版人&艺术家Klaus Staack、画家&教授Georg Meistermann和记者撰稿人Willi Bongard，一同在杜塞尔多夫的工作室宣布，为了鼓励创造性与跨学科研究，将设立一所“自由国际大学”（Freien Internationalen Hochschule，简称F.I.U.）。在这份创校宣言下，博伊斯与作家、诺贝尔文学奖获得者Heinrich Böll共同署名，F.I.U.大学自此宣告成立。^⑩

F.I.U.大学并不是一所典型意义上的艺术学院。它具有双重属性，既是一所自治性教育与研究机构，也是一项面向人人开放的长期艺术项目。它的特殊性体现在，绘画和雕塑只占课程表的一小部分，更大的比重在于交叉学科课程（Intermediary Disciplines），其中广泛涉及电子工程、知识理论、社会行为学、教育学、感知理论、历史的现象学等领域^⑪。它不同于任何一所大学，没有固定的校园和教室，没有预算，不设学分，不颁发文凭。博伊斯和他的支持者们从杜塞尔多夫出发，“漂流”到世界各处，建立起一个个分支办公室和移动课堂，来辅助其在各地展开的艺术与教育项目。所到之处包括伦敦、都柏林、阿姆斯特丹、汉堡、慕尼黑等欧洲城市，后来又影响到日本和美国。

^⑨ 侯瀚如，真正的前卫——走向人的艺术——约瑟夫·博伊斯和“社会雕塑”[J].文艺研究，1989（1）

^⑩ GLOSSARY Freie Internationale Universität (F.I.U.).[EB/OL].[2020-05-27].

<http://pinakothek-beuys-multiples.de/de/glossary/freie-internationale-universitat-F.I.U./>

^⑪ F.I.U.大学课程表.[EB/OL].[2020-05-27].

<https://sites.google.com/site/socialsculptureusa/freeinternationaluniversitymanifesto/>

FREE INTERNATIONAL UNIVERSITY INTERNATIONALES KULTURZENTRUM ACHBERG



译者：

孙墨青
清华大学美术学院 社会美育研究所学术委员
Sun Mowing
Institute of Social Aesthetic Education,
Tsinghua University, Beijing
smq08@tsinghua.org.cn

魏静颖：
慕尼黑大学 对外德语系博士在读
Wei Jingying
Doktorandin am Institut für Deutsch als
Fremdsprache, Ludwig-Maximilians-
Universität München
jingying.wei@lmu.de

随着博伊斯在1986年去世，作为实存的自由国际大学已于1988年关闭，但由它的理念而起的涟漪影响至今，分散在世界各地的F.I.U.办事机构、出版社及网站依然在探索着博伊斯的艺术与教育理念。

一定意义上，博伊斯的教育哲学拓展了我们定义美育的边界。一直以来，我们的学校美育把重点放在如何向学生传授艺术的知识与技能，于是关注课程设计与教学法的层面较多，而较少能挖掘到艺术教育根本的价值层面。早在半个世纪以前，博伊斯所洞见的教育图景就已宽广于狭义的艺术教育（传授技能与知识），并且打开了一种超越学科的思考路径：对于一所开放式的学校而言，能否将艺术中的创造精神拓展为唤起学生关注生活、改造生活的创造精神？进而言之，这一路径将我们引向一系列未及广泛探讨、但却更为基本的问题：艺术与教育有哪些共同目标？艺术中的何种价值具有真正的教育意义？两者在何种前提下可以交融互惠？如何唤起我们对日常生活的创造性、唤起我们对公共生活的参与感？如何拓展人的创造性，使之成为一种面向人人的社会教育呢？以今日的眼光来看，F.I.U.大学独树一帜的教育理念仍然值得借鉴与反思。艺术家、教育家博伊斯留下的这笔思想遗产，仍在激发我们去思考艺术在当今社会中的现实意义，以及美育可能发挥的社会价值。

翻译说明：

由于本宣言1973年的原初版本在公开资料中难以查实，因此本译文暂以宣言1979年德文版本为准，网络英文版本作为重要的参照。翻译过程中，我与魏静颖博士多次就文意准确性和博伊斯的思想发展进行讨论，她对全文进行了多次修订和校对，并补充了部分脚注。此外，Hans-Georg Fügner、徐雪来博士分别提供了十分宝贵的意见，亦对本译文助益良多。最后，要特别感谢F.I.U.的创始人之一、柏林艺术大学前院长Klaus Staeck教授慷慨授权此宣言汉译版的发表。

我们在保持原意的基础上，为符合现代汉语的表达习惯，尽量规避冷僻的译法。然而与宣言紧密相关的，是作者对德国当年在经济、社会、环境、文化等方面的思考，其中包含了一些作者独有的概念和用法，并贯穿着一种深沉的教育激情，这些都给翻译造成了难度。学力有限，如有不尽之处恳请读者不吝指出，以便及时修订从而更好地呈现原文的思想。

图中海报上写：“每个人都是艺术家·通往社会有机体的自由创造”，博伊斯 © 1978年自由国际大学活动海报，于德国Achberg市国际文化中心

MANIFEST

zur Gründung einer »Freien Internationalen Hochschule für Kreativität und Interdisziplinäre Forschung«

Mit dem, was man Umweltverschmutzung nennt, geht eine Innenweltverschmutzung parallel, in der Hoffnung als Utopie oder Illusion denunziert wird. Aufgegebene Hoffnung kreiert Gewalt. In der Schule sollen auch die zahlreichen Formen von Gewalt, die sich auf Waffen oder Brachialgewalt beschränken, erforscht werden. Als Forum bei der Konfrontation politischer oder sozialer Gegner kann die Schule – innerhalb eines ständigen Seminars für Höflichkeit – Artikulationshilfe leisten.

Die Gründer der Schule gehen von der Voraussetzung aus, daß seit 1945 in Zusammenhang mit der Brutalität des Aufbaus, den Folgen krasser Privilegierung bei der Währungsreform, bei der krassen Besitzbildung, der Erziehung zu einem bloßen Profit- und Spesendenken, viele Einsichten und Ansätze verschüttet wurden, manche realistische Einsicht der Überlebenden, etwa daß Leben der Sinn des Lebens sein könnte, als inzwischen romantisch denunziert wird. Die Blut- und Bodenlehre der Nazis, die den Boden zerstört und das Blut vergossen haben, hat unser Verhältnis zu Tradition und Umwelt gestört. Inzwischen gilt es kaum noch als romantisch, sondern als sehr realistisch, um jeden Baum, um jedes unbebautes Stück Erde, um jeden Bach, der noch nicht vergiftet ist, um jeden alten Stadtkern und gegen eine gedankenlose Sanierung zu kämpfen; es gilt ebenfalls nicht mehr als romantisch, von Natur zu sprechen. Im permanenten Konkurrenz- und Leistungskampf zweier politischer Systeme deutscher Prägung, die beide um Weltgeltung kämpfen und sie beide erreicht haben, ist das Lebenswerte verloren gegangen. Weil es der Schule um das Lebenswerte geht, soll hier das Bewußtsein der Solidarität entwickelt werden. Interaktion ist Voraussetzung für die Arbeit der Schule, in der sich Lehrende und Lernende nicht institutionell voneinander unterscheiden. Die Schule übt ihre Tätigkeit öffentlich zugänglich und unter Kontrolle der Öffentlichkeit aus. Ihr öffentlicher und internationaler Charakter wird ständig durch Ausstellungen und Aktionen im Sinne des Kreativitätsbegriffs ergänzt.

Um die »Nichtkünstler« zur Entdeckung oder Erforschung ihrer Kreativität zu ermutigen, könnten am Anfang Künstler im Gespräch – nicht in lehrhafter Form – die Komponenten ihrer Kreativität, der Koordination mitzuteilen und zu erklären versuchen. Dabei wäre zu entdecken, warum Gesetze und Ordnungen in der Kunst in einem notwendigen kreativen Widerspruch zum herrschenden Gesetz und zur herrschenden Ordnung (law and order) stehen.

Es soll nicht der Sinn der Schule sein, neue politische oder kulturelle Richtungen zu schaffen, Stile zu entwickeln, industriell und kommerziell verwendbare Modelle zu liefern; ihr Hauptziel ist die Ermutigung, Entdeckung und Förderung des demokratischen Potentials, dem Ausdruck verliehen werden soll. In einer mehr und mehr durch Werbung, politische Propaganda, durch Kulturbetrieb und Presse gesteuerten Welt sollte nicht Namen, sondern der Namenlosigkeit Forum geboten werden.

Kreativität ist nicht auf jene beschränkt, die eine der herkömmlichen Künste ausüben, und selbst bei diesen ist sie nicht auf die Ausübung ihrer Kunst beschränkt. Es gibt bei allen ein Kreativitätspotential, das durch Konkurrenz- und Erfolgsaggression verdeckt wird. Dieses Potential zu entdecken, zu erforschen und zu entwickeln, soll Aufgabe der Schule sein.

Die Kreation – etwa eines Gemäldes, einer Plastik, einer Symphonie oder eines Romans – setzt nicht nur so prüfungsbedürftige Dinge wie Begabung, Intuition, Vorstellungskraft und Fleiß voraus, auch die Fähigkeit, Material zu organisieren, die auf andere, gesellschaftlich relevante Gebiete ausgedehnt werden könnte.

Umgekehrt könnte sich bei der Erforschung der Fähigkeit, Material zu organisieren, die bei einem Arbeiter, einer Hausfrau, einem Bauern, Arzt, Philosophen, Richter oder Betriebsleiter vorausgesetzt wird, ergeben, daß die in ihrer Tätigkeit ausgedrückte und angewandte Kreativität nicht erschöpft wird.

Die isolierte fachmännische Betrachtung verstellt die Künste und andere Tätigkeitsbereiche gegeneinander. Struktur-, Thematik- und Formprobleme der verschiedenen Disziplinen sollen miteinander verglichen werden.

Die Schule lehnt den Fachmann nicht ab, sie versteht sich nicht als antitechnisch, setzt nur voraus, daß nicht **nur** Fachleute über ihr Fach, nicht **nur** Techniker über Techniker etc. befinden. In demokratischer Kreativität, ohne in rein mechanische Defensiv- und Aggressionsklischees zu verfallen, soll die Vernunft der Dinge entdeckt werden.

Die Begriffe Professionalismus und Dilettantismus heben sich in einer neuen Definition von Kreativität auf, wie sich die Begriffe »Weltfremdheit« auf Künstler und »Kunstfremdheit« auf Nichtkünstler angewendet aufheben. Kreative Anregungen erwarten die Gründer von Ausländern, die hier arbeiten. Nicht, daß sie von uns, daß wir von ihnen lernen, wird dabei vorausgesetzt. Deren Lebensart und kulturelle Traditionen könnten wechselseitig Kreativität wecken, die aus dem bloßen Kunstvergleich in den Vergleich von Strukturen, Aussagen, Wörtlichkeiten der Lebensmaterialien: Recht, Politik, Wirtschaft, Wissenschaft, Religion übergehen muß und sich zur Erforschung oder Entdeckung der »Kreativität des Demokratischen« entwickeln sollte.

Mit dem Fortschreiten der Bürokratie und der aggressiven Verbreitung einer internationalen Massenkultur wird die Kreativität des Demokratischen immer mehr entmutigt. Die politische Kreativität wird aufs bloße Delegieren von Entscheidung und Macht reduziert. Die internationale Kultur- und Wirtschaftsdiktatur, die feldzugmäßig von immer größeren Konzernen verbreitet wird, führt zu Verlusten an Artikulation, Bildung und Wörtlichkeit.

Nicht artikulierte oder artikulationsfähig gemachte, in den Konsum gedrängte Kreativität, Phantasie, Intelligenz wird schadhaft, schädlich, schädigend – gegenüber einer demokratischen Gemeinschaft und äußert sich in kurrumpierter Kreativität kriminell. Kriminalität kann aus der Langeweile, aus nicht artikulationsfähiger Kreativität entstehen. Auf Konsum reduziert zu sein, sein demokratisches Potential auf gelegentliches Wählen zu reduzieren, kann als abgelegte oder abgelehnte demokratische Kreativität angesehen werden.

Das von der Bundesregierung in Bonn geplante kulturelle Zentrum wäre der geeignete Ort, um eine Freie Internationale Hochschule für Kreativität und Interdisziplinäre Forschung auf europäischer Ebene zu verwirklichen.

Joseph Beuys

Klaus Staech

A young woman with long dark hair is looking through a chain-link fence. The fence is covered in green vines with small leaves. The background is a clear blue sky. The image has a teal and brown color palette.

You Never Loved Me Anyway

READING FENCES BY AUGUST WILSON

// Yumin Ao

你为什么从来没有喜欢过我：读奥古斯特·威尔逊《篱笆》



“

Some people build fences to keep people out and other people build fences to keep people in. Rose wants to hold on to you all. She loves you.

Stage Photo of "Fences"
© Palms West Monthly

// 敖玉敏

《篱笆》(Fences) 创作于1985年，是美国非裔剧作家奥古斯特·威尔逊 (August Wilson, 1945-2005) 的代表作品。1987年，此剧连获普利策奖和托尼奖。全剧围绕特鲁伊——曾经的棒球高手、抢劫犯、过失杀人凶手、出狱后改邪归正的垃圾清运工、苦苦营生的一家之主，讲述了20世纪50年代一个黑人家庭的生活日常。其中，种族歧视、家庭矛盾、伦理道德、复杂人性，是剧作家关注的角度。

“有的人修篱笆是为了把人挡在外面……有的人是为了把人留在里面。萝丝想拉住你们，她爱你们。”这是特鲁伊的老友波诺说的一句台词，也是该剧的主题。我认为“篱笆”在剧中有着两种不同隐喻，萝丝要修的“篱笆”——爱，不同于特鲁伊修的“篱笆”——责任。

其实，表面看特鲁伊与萝丝拥有一个稳定幸福的家庭。一家三口住在一幢旧二层砖房里，特鲁伊豪爽义气，精明能干；萝丝

通情达理，温良贤惠；儿子柯里懂事上进，还能体贴父母的不易。但是，特鲁伊以责任之名，行控制之实，对弟弟加布里埃尔、儿子柯里、与前妻所生的儿子莱昂斯、甚至妻子萝丝，都总是摆出一副唯我独尊的样子。责任，一方面让他觉得挺胜任父亲和一家之主的角色，但一方面也限制了自己和孩子的发展。所以，对于责任——“篱笆”的象征意义之一，我们要辩证地看。

读剧本第一幕的时候，特鲁伊给我的印象是，话糙理不糙。儿子质疑父亲的爱：“你为什么从来没有喜欢过我？”穷苦人家出身的特鲁伊认为父子关系天经地义，用不着扯什么维系感情之类的闲谈，生存才是第一位的正经事，他回答说：“喜欢你，谁他妈说我得喜欢你？有哪条法律说我得喜欢你？你干嘛要站在那里对着我来问这种该死的蠢驴提的问题？谈什么喜欢什么人。小子，我跟你说话的时候过来。”对于自己的儿子，特鲁伊怎会不爱呢？从生物学意义上说，父子血脉相连；从道

The whole time I was growing up...living in his house...Papa was like a shadow that followed you everywhere. It weighed on you and sunk into your flesh. It would wrap around you and lay there until you couldn't tell which one was you anymore. That shadow digging in your flesh. Trying to crawl in. Trying to live through you. Everywhere I looked, Troy Maxson was staring back at me...hiding under the bed...in the closet. I'm just saying I've got to find a way to get rid of that shadow, Mama.



Stage Photo of "Fences" © American Players Theater

义上讲，骨肉情亲，无论何时总也割舍不断；从法律上看，父亲负有抚养未成年子女的责任。但父爱不仅仅就是像他认为的那样，有饭吃、有衣服穿、有房子住，就足够了。特鲁伊爱儿子的方式很粗暴，将责任等同于爱，这是他对父子关系的观念以及他本身的局限所造成的。另外，除了娶到萝丝让他颇为得意，他认为自己活了大半辈子一无是处，希望柯里不要走自己的老路，所以不允许他参加学校的棒球队。特鲁伊对柯里说，他应该在超市里好好干活，因为一个黑人孩子想跟白人竞争，那只是永无出头之日的痴心梦想，尽管柯里在打棒球上像年轻时的父亲一样有天赋。可是，当萝丝提醒他“时代不同了，世界变化了”时，特鲁伊并没有意识到或者说承认这一点，自己的陈腐观念已经不合时宜了。因为种族歧视，作为最优秀的棒球手，特鲁伊年轻时在棒球事业上没有机会取得一番成就，他认为儿子根本不可能突破这一层社会壁垒。至于与前妻所生的儿子莱昂斯，34岁，无业，自以为是是个音乐家，常在父亲发工资的那天跑来借个十块八块的，在特鲁伊看来，搞艺术就等于游手好闲和不务正业。

特鲁伊自恃这是他的家，他让柯里要么俯首听命，要么滚蛋。儿子决定离家出走，父亲撂下一句：“你的东西会放在篱笆外面。”“篱笆”的外面，暗示父亲责任已尽，父子二人从此两清。但是，特鲁伊陷入深深的苦痛当中无法自拔，要牢牢地抓住手里已有的一切，极尽所能地操控着周遭的情绪和情感，甚至用刻薄践踏别人的尊严，用冷酷蹂躏他人的善意，就像一个人因为疼痛难忍而要不停地咒骂，似乎只有骂出了口，让周围的人感到愧疚，自己才觉得舒服。作为读者，我不禁要问：为什么特鲁伊要控制着一切呢？他难道如此没有安全感吗？特鲁伊认为自己毫无理由妄谈什么安全感，理想更是潜伏着危险的奢望。对一个从小到大生活就像胆汁一样苦的人，生存是唯一的法则。他觉得还好自己命硬，不怕死，就像他一次又一次与死神擦肩而过，凭借永不言弃的精神去跟死神搏斗，他才活了下来。他也有不认命的时候，就像他能做到改变老板兰德的想法，同意让他做垃圾车司机，而不是像其他黑人那样，只能接受“白人开车黑人装车”的工作条件。没读到最后一场时，我在想：向萝丝坦白自己出轨之后，特鲁伊会沉思反省，努力改变吗？我认为不会，因为他要建起新的“篱笆”，还有新的责任在等待着他。情人难产而死，给他留下了私生女蕾纳尔。剧本接近尾声时，已是七年后的了。得到特鲁伊过世的消息，柯里从海军陆战队归来探亲。萝丝对儿子说：“他没怎么变。”柯里一开始并不打算参加父亲的葬礼，理由是：“我一辈子总得有一回要对他说。”他觉得：“在我成长的整个时期……住在这所房子里……爸爸像一个跟你形影不离的影子，它压迫你，陷到你的肉里，它紧包在你身上，呆在那里直到你自己也说不清哪个是你了。那个影子钻进你的肉里，拼命要爬进去，要通过你来活着。不论我朝哪里看，特鲁伊·麦克逊都在看着我……藏在床底下……壁橱里。我只是在说我找到一个摆脱那影子的办法，妈妈。”



Stage Photo of "Fences" © American Players Theater



Okay, Troy...you're right. I'll take care of your baby for you...cause...like you say...she's innocent...and you can't visit the sins of the father upon the child. A motherless child has got a hard time. From right now...this child got a mother. But you a womanless man.

有人把特鲁伊定义为渣男，也许会问：萝丝难道不知道他的前史，怎么会爱上这么个人，还一起生活了18年？萝丝当然知道他的前史：偷过东西，杀过人，坐过牢，结过婚，还有孩子。但她爱的是眼前的特鲁伊，过去的他与自己不相干，一码是一码，她清楚地知道自己想从生活中得到什么。我们只能说人性是复杂的，在特鲁伊身上充分体现了悲剧小人物的众多特点，而不能简单地说他有一堆这样那样的缺点。他深爱着妻子萝丝，这一点毋庸置疑，身体却又无法完全忠于萝丝。他自有原因，18年来，他扛了太重的责任，承受了太多的不公，而在另一个女人那里，他感到放松，可以大笑。他被自己认为的责任压抑地快窒息了，他对萝丝吐露自己内心深处的需求，那一刻让人看到了他的坦诚，还有那被强壮身躯所掩饰的脆弱。他说：“我没有把谁推走。只要给我留下点空间就行了。给我点呼吸的余地。”我们不能把特鲁伊框定得太死了，或者将人物过于理想化，认为他身为一家之主就必须做到怎样，他也不过是一个普通人，身处底层，为家人苦苦挣扎地活着。

1996年《篱笆》在中国演出了13场，对于梁冠华版特鲁伊，反响存有争议。至于萝丝原谅了特鲁伊，很多中国观众都表示不能接受，更不能理解她居然还接纳了他与情人的私生女蕾纳尔。萝丝是这么说的：“好吧，特鲁伊……你是对的。我照料你的孩子……因为……像你所说……她是无辜的……你不能把父亲的罪孽加到孩子头上。没妈的孩子是很苦的。（她从他手中抱过孩子）从现在起……这个孩子有妈妈了，但你成了没有女人的男人。（萝丝转身抱孩子进屋。灯光暗）”对此难以理解，说明存在文化差异。基督教里头讲“浪子回头”，更多从接纳者的角度来说；当然，中国文化里也有所谓的“洗心革面”，但那是从当事人的角度而言，周围环境投射而来的眼光，总归还是有些异样的。剧作家给予了萝丝这个人物很重的份量，寄托了宗教的大爱、宽容与希望。萝丝有着虔诚的信仰，她选择原谅丈夫的可能性更大，但是，夫妻之间信任已经不在，裂痕无法弥补，再相处，又怎能做到毫无芥蒂呢？

《篱笆》一剧，越往后读，越觉得精彩，也就越喜欢。尤其剧作家在末尾还给萝丝安排了一大段台词。虽然有点拔高了人物的境界，但何尝不是一种异常珍贵却可能的生活状态呢？她对儿子柯里说到：“这是我自己的选择，是我自己的生活，我并不是非得这么个活法不可，但是这是生活放在我面前的一种做女人的方式，我接受了它。我用双手紧紧抓住了它。到蕾纳尔来到这所房子里的时候，我和你爸爸已经失去了沟通。我并不想把自己的幸运建筑在别人的不幸上，但是我爱蕾纳尔，就仿佛她是所有那些我希望得到但从来没有得到的婴儿。”其实，剧中萝丝有多段精彩的台词，如果考虑到她的身份与背景，那么似乎会觉得台词与人物不符。但我宁愿相信奥古斯特·威尔逊想要在剧中竖起这个人物形象，不能都绝望地倒下去。与2017年电影版《篱笆》里特鲁伊的扮演者丹泽尔·华盛顿 (Denzel Washington, 1954-) 配戏的是维奥拉·戴维斯 (Viola Davis, 1965-)，极具爆发力的出演，让她获得了当年奥斯卡和金球双料最佳女配角奖。

最后一场戏，柯里和蕾纳尔一起唱父亲在世时经常哼唱的那首老歌，其实特鲁伊生前从没有唱完整过。“布鲁（特鲁伊的狗）躺下像一个勇士一样死去”。读到这里，我知道柯里最终已然原谅了父亲。萝丝与三名子女，还有加布里埃尔，一起去参加教堂为特鲁伊举办的葬礼。

这部戏宗教意味很重。特鲁伊的弟弟加布里埃尔是剧中极富寓意的一个人物设置，威尔逊借他将阻隔死亡之神的“篱笆”人格化，象征着基督教的拯救。我们清晰地看到剧作家的思想脉络，从受到责任，到背叛，再到死亡，最后到拯救。加布里埃尔早年参加过二战，头部负伤，已经无法正常思维。他腰里总是拴着一只旧喇叭，一门心思地认为自己是天使加布里埃尔。英文名Gabriel在中文里通常被翻译成“加百列”，代表希望、阐释和爱。他不止一次地告诉哥哥：“特鲁伊……你的名字在圣彼得的本子上，我看见了，上面说……特鲁伊·麦克斯。我说……我认识他！他和我的姓一样，他是我哥哥！”而自己正在追赶地狱犬，为上帝做好末日审判的准备。

全剧以加布里埃尔的一段台词结束。他最后上场，如同天使宣告，对大家说到：

“……喂，萝丝，到时候了，叫圣彼得开大门的时候到了。特鲁伊，你准备好了吗？你准备好了，特鲁伊。我要叫圣彼得去开大门了。你做好准备啊（加布里埃尔张扬地鼓起精神来吹喇叭。喇叭没有吹口，他把管端放进嘴里使大劲吹，就像一个人等了二十几年就为了这个时刻的到来。喇叭没有响。他又鼓起劲再吹，还是不响。他吹第三次。一个无法形容的重负消失了，使他赤裸裸地面对可怕的顿悟。这个创伤，一个正常、心智健全的人是无法承受的。他开始跳舞，一种缓慢的、奇特的舞蹈，怪异、赋人以生命力，具有返祖特征的仪式的舞蹈。莱昂斯企图抱住他，他推开莱昂斯。他开始像要唱歌，嚎叫起来，也许是企图说话而转成了唱。他跳完舞，天堂之门敞开了，开得和上帝的密室一样大）那就是那条路！”括号内，剧家用富有诗意的舞台提示为我们描绘了一幅寓意画（allegory）。在特鲁伊的葬礼之时，天使吹响了末日审判的号角，伴随着纯净的音调，太阳透过云层，照射出万道金光，天上的圣殿敞开了。特鲁伊终于交托给了全能的上帝，而身后的家人，也都在与特鲁伊的关系中寻找着内心深处的“篱笆”、平和与安宁——“我虽软弱主强壮，主耶稣爱我”。

《茶馆》剧评： 后殖民视角下折射的近代中国

// 王婷婷

A Review on Teahouse: a Postcolonial Perspective to View Modern China

老舍的剧本《茶馆》经久不衰。它通过“老裕泰”茶馆这样一个极富老北京特色的公共场域，勾勒了从清末到民国末年的历史巨变下，北京城街头市井近50载的世事变迁。在这一过程中，一些东西迅速变化：地方政权从清政府、中华民国、袁世凯复辟、抗战中的混乱到民国末年（企图“登基”）的三皇道；同样，秦二爷的工厂也经历了开办到破落，这背后，是一大批试图“实业救国”的企业家的努力付诸东流。可在这时代洪流之下，另一些东西并未改变：一群既得利益者及其爪牙（如刘麻子、衙役）的嘴脸，普通百姓（如王掌柜、康顺子等）颠簸的命运与彼此之间的相互关照。在这一过程中，民间往往是以缺席、或是被代言的方式出现的——老舍敏锐地抓住了这一点，而《茶馆》之难得就在于它反映了真实的庶民视角，在这里，被时代忽略的小人物们成了舞台上的主角。

在本篇文章里，笔者试图借助印度学者迪佩什·查卡拉巴提（Dipesh Chakrabarty）的后殖民研究视角，重新解读老舍的这部经典，借此反思一些当代中国依然在面对的问题：这段复杂的近代历史如何影响了我们看待自己的视角；而在这一过程中形成的叙事（外来的殖民压迫与反殖民论述）忽略了什么，使得我们的历史在某个层面的解殖被延宕至今；而在今日，以西方为中心的现代性已席卷中国之后，我们是否还可以拼凑出民间本土复杂而破碎的主体性。

迪佩什·查卡拉巴提是印度“庶民研究”的代表人物之一。他在《后殖民与历史的诡计》（Postcoloniality and the Artifice of History）一文里通过重新梳理印度在英国殖民统治时期的被阐释和自我阐释的过程，分析了它是如何被嵌入到以欧洲社会为模板而建立的现代资本主义模式中，以及，为了反抗这一话语而产生的对于过去历史的神圣化建构——这一论述被进一步吸纳到民族主义话语中。由于近代印度在其现代化过程中隐含的“欧洲中心论”立场，它将自己视作为“不完整的”、“缺失的”，被置于以否定自我历史的方式而建构历史的演变叙事之中。在当代印度的话语体系中，依然充满了这一演变叙事所留下的殖民痕迹。

在这一点上，中国历史与印度有许多相似之处。20世纪的中国和印度，作为面对外部压力（殖民国）的第三世界国家，同样渴求通过剧烈的社会变革以改变现状；但这样的尝试往往来自社会精英，而对于普遍的社会大众而言，这样的变革如同风过水留痕一般，并未能触及他们真实的生活与更复杂的现实。在这样的模式之下，民间被认为是落后、贫困的，



进而被镶嵌在查卡拉巴提所说的以西方资本主义社会为模板的单一演变叙事之下。在这一叙事中，自我的历史被看做是缺失的、不完整的，对自我历史的参与即在于对它的改造——如查卡拉巴提语，“记忆在反对自我的记忆中建立。”《茶馆》里的一个片段生动地说明了这一点：第一幕里，一个农家女人因为贫困到茶馆里卖女儿，为人豪爽的常四爷赏了她两碗面吃，并感慨“大清国要亡”；对此，秦二爷评论道：大清国亡不亡的，也不在乎有没有人给穷人一碗面吃——说这话时，秦仲义带着些许无奈，又带着无奈之下企图变革的抱负。这条线索又出现在戏剧的最后一幕：彼时，秦仲义的工厂已倒，他并没有通过自己“变革”的努力改变更多人的命运。常四爷说起秦当年的“风凉话”，不禁令人唏嘘——这折射了一代社会精英从内而生的变革力量不断被瓦解，近代中国的发展，正是建立在这样不断推倒重来的过程中。而老舍的观察如此平实，在一切试图变革的雄心之后，留在人印象里的反而是常四爷给农家母女的两碗热汤面。

老舍的写作展露了被惯常的宏大历史叙事所忽略的部分。在宏大的历史叙事之中，“现代化”成为近代中国社会不得不面对的挑战，而这样的叙事从一开始拒绝民间的个人情感的。在近代中国的时代巨变之下，各种势力此消彼长：从话剧里提到的戊戌变法与保守派的对决、到辛亥革命之后的共和果实被袁世凯窃取、再到抗战胜利之后企图在混乱中分一杯羹的“三皇道”……对于这些时代的变局，普通百姓多是逆来顺受与旁观式的，他们并没有多少可参与的余地。

一个例子：王掌柜为了生意可以维持下去，不断对老式茶馆进行“改良”，甚至不惜颜面聘请女招待，可他的茶馆还是难逃被抢的命运。在这里，所有的变革皆是通过宏大的计划完成，但庶民的声音或是被排除在宏大计划之外，或是被收编为后者的证据，而其本身的存在并未得到足够尊重，而是在中国的“现代化”过程中不断被压制。《茶馆》的独特之处即在于真实，它与宏大历史中的变革话语保持距离，因此也与后来形成的革命式反殖民叙事不同。在中国早已摆脱“半封建、半殖民”处境、而成为世界第二大经济体的今天，民间的声音依旧是被忽略的，这一忽略使得中国历史的深层解殖不断被延宕。直至今日，重读《茶馆》，我们依然可以发现里面许多精彩且极富真实性的片段：我们依然被笼罩在“莫谈国事”的氛围之下，常四爷的一句诘问“我爱咱们的国，可谁爱我呢？”像是道出了许多新时代普通人的心声。

至此，我尝试提出这样一个问题：在茶馆创作60余年之后，中国社会已经发生了翻天覆地的变化：人们已摆脱了贫困交加的处境，以西方为中心的现代性已席卷中国，而在此时，我们是否比过去更有能力拼凑出民间复杂而破碎的主体性？在《茶馆》中，这一主体性隐现在所有巨大的变革之下，包含着普通人面对巨大变革的旁观与怯懦，背后隐含着外在于主流的独立视角——如，王掌柜说：“罢课也改了名了，叫暴动了。”或是他面对康顺子离开，可能面临的危险时，在保持“义”之下对现实的畏惧和无奈；也包含着人与人之间的相互理解和尊重——如，小丁宝发现小刘麻子的诡计、提前向王掌柜通风报信，又如最后一幕王掌柜、秦二爷、常四爷为自己撒纸钱举办的葬礼。从这个角度说，王掌柜这一角色是十分出彩的，他最能以旁观的视角见证所有战乱与变革之下的不变之处，让我们一窥民间复杂的现实与庶民在时代洪流下渺小的坚持。



而在今天，当普通人的命运不再需要被挤压在穷困的饥饿与政局的剧变之中，我们看到的依然是广泛的不曾改变也未被尊重的民间。只不过，今天的民间现实更加复杂、更加扭曲，它不断被市场代言，或是以一种廉价的方式被吸纳、瓦解（如快手）。在娱乐至死的年代，民间已经丧失了自己的立场，不断被商业与权力创造出的“主流价值”裹挟，被置于被动的位置。而更大的现实主义，必定隐藏在对这些扭曲现实的更深刻理解和批判式接纳之上，想人们所想，了解民间的真实生活，在我们试图不断理解现实的前提下，寻找历史与现实中的种种错位之下民间所蕴藏的或矛盾、或复杂、或破碎的主体性。



DIRECTOR'S

NOTES FOR
THE PLAY

THE
DARLING



舞台剧《宝贝儿》的导演构思与实现

// 汤唯



图为宴会上大怒的兽医斯米尔宁
© 《宝贝儿》 王犁、秦彩斌 摄

此文节选自作者本人的研究生毕业论文
指导老师：上海戏剧学院李建平教授

注释：

① 契诃夫. 契诃夫小说选 [M].
北京：人民出版社，1992

舞台剧《宝贝儿》改编自契诃夫的三则短篇小说：《宝贝儿》《在钉子上》《歌女》。它们是契诃夫不同时期的作品，风格各异，展现了生动的俄罗斯社会生活画面。《宝贝儿》里的奥莲卡、《歌女》里的帕莎和《在钉子上》未露面只有一句台词的小文官太太，三个女人虽处于不同时代，性格也各不相同，却都是为了爱可以赴汤蹈火，牺牲自我的人。她们身上既有伟大的爱，也有普通人不可避免的性格缺陷。笔者相信，当观众看到不同时代不同地域不同女性为了爱做出的选择时，一定可以与自己进行一次心灵的交流。

《宝贝儿》讲述的是退休的八品文官的女儿奥莲卡，生着一双温柔的眼睛，是个贴心的、善良的、文静的姑娘，^①大家总喜欢喊她宝贝儿。父女两人住在城郊茨冈区，就在“季沃里”游乐园边上。

宝贝儿从小就总得爱一个人，如果不爱着一个人，她就没有主见。早先她爱上了隔壁剧场经理库金，结婚后一年，库金出差莫斯科的途中突然去世。宝贝儿在服丧的6个月内和木材厂商人普斯托瓦洛夫相爱了，还跟他信了东正教。6年之后，普斯托瓦洛夫也得了重病离世。在经历了这些之后，宝贝儿仍然没有放弃对爱的追求，和被妻子抛弃的军队兽医斯米尔宁成了情人。却因军队调防，宝贝儿再次失去了兽医。没人陪伴的日子里，宝贝儿终日在“空洞”、“乏味”、“烦闷”中苦熬。多年后，兽医带着妻子和儿子归来，宝贝儿的母性感情越燃越旺，忘我地呵护着兽医的儿子萨沙，仿佛再一次找回了自己的主见。

笔者毕业于上海戏剧学院影视与戏剧导演专业。舞台剧《宝贝儿》作为笔者研究生毕业作品，已于2020年1月7-9日在上海戏剧学院黑匣子剧场顺利开演。本文主要介绍全剧总体处理原则、演出样式的寻找、观演关系的处理、心理现实主义及静态戏剧的探寻、人物形象塑造及表演训练方式、舞台美术和音乐音响的处理原则。

一、全剧总体处理原则

契诃夫说“简洁是天才的姊妹”，在和各部门沟通时，笔者最先提到的要求也是干净。剧长控制在85分钟内。四幕，每幕三场，共十二场，每一幕讲述一段宝贝儿的感情生活。如果将此戏比喻成电影，笔者希望定格在观众眼里的每一帧都像一幅带有俄罗斯民族气息画面，静中有动。排练前期笔者翻看契诃夫手记，被这段话打动：“不管狗和茶炊怎么闹腾，夏天过后还会有冬天，青春过后还会有衰老，幸福后面跟着不幸，或者是相反。”^② 这一幅生活画轴就如溪水流淌而过。我希望作品最终就是这样平淡如水的生活画面的连续播放。它很干净，也很安静，却能在流过观众心灵后，留下如火般的烙印。亦如生活，狂欢里有悲伤，死灰里有未灭的星火。

在排练的过程中，我们初探心理现实主义，同时关注人物的心理变化和演员本身的心理变化。选择一名男演员同时扮演宝贝儿的三个完全不同的伴侣，对我和演员来说都是一次挑战，这同样给服化部门带来了不少压力。另外，契诃夫的剧本中有很多舞台提示标注着停顿。停顿的中间虽然没有台词，但此刻是场上人物内心冲突交织最厉害的时刻。笔者也大胆地尝试给人物，给演员也是给观众留下喘息的时间。从多次联排来看，需要两位主演的内心节奏特别快，宝贝儿往往刚经历完伤痛，下一场又要展露笑颜出现在宴会上招待宾客。

全剧努力营造契诃夫短篇小说的悲喜剧氛围，微笑地道出普通人的弱点。适度的夸张和放大部分情节，增强戏剧性。例如让奶妈现场扮演生病已久的父亲，又比如宝贝儿的梦境，我们增加了伊万经理魂魄入梦的段落。用噩梦的形式展现出宝贝儿在服丧期间动情于木材商人后内心的纠结。这一段最后是梦境和现实的结合，经理鬼魂起初咒骂宝贝儿，爱一个人就将戏剧抛在脑后，整个人都是别人的。可是当他看见宝贝儿潜心祈祷，他和自己、和宝贝儿便和解了，慢慢地靠近宝贝儿，将宝贝儿丧服上的白花缓缓取下。

^② 契诃夫. 可爱的契诃夫[M]. 成都：商务印书馆，2015

二、演出样式的寻找

考虑到契诃夫的文本特色，笔者决定采用由写实到诗化的演出样式。在探索的过程中，努力营造出动静结合的画面氛围，突显生活流的质感。视觉上，以白色打底。我们用白帘将黑匣子围拢，表面是引用了俄罗斯的典型形象白桦树和白雪，实则隐晦地象征着宝贝儿纯良且空白的思想。当所有人离开她的那几年，宝贝儿将自己的心收紧时，三边白帘也向舞台中心围拢，压缩演区。

假定性的木栅栏和龙门架，呈现出白桦林中的小庭院。开场时，舞台两边堆满了大道具，扮演剧团演员的三名演员在后台做演出前的准备活动，是一个热闹的开场。灯光配合丰富的颜色层次，脚灯忽明忽暗营造出正在演出的既视感。随着演出的进行，舞台两边的道具越来越少，象征着宝贝儿的生活变得越来越空虚。直到兽医再次归来，再重新搬上了一些大道具，使整个空间再度明亮温馨起来。手风琴是剧中运用到的另一个俄罗斯元素。但是很遗憾，没有将此元素用到极致。第一幕演奏了《红莓花儿开》，以及二幕梦境戏中，木头人之一背着手风琴出场，当宝贝儿化解噩梦时，演员弹奏起轻松愉快的《洋娃娃和小熊》。

全场没有移动的道具是悬挂在下场口二道幕的秋千，这是俄罗斯的典型物件元素。在开场剧院后台戏它就在，我们默认它是杂乱后台的道具之一。随后的戏基本都是在宝贝儿家完成，秋千是一个非常重要的支点。当宝贝儿告白剧场经理时，她情不自禁地站上秋千将它晃得很高很高。在动情木材商人时，她将秋千比作这位先生，与秋千共舞；她和木材商人俄罗斯家庭洗浴也是借助秋千完成的。三幕宴会戏，秋千代替椅子，宾客在秋千前打牌。全戏7名演员，宝贝儿的两任丈夫及情人由同一位演员完成。梦境戏和奶妈扮演父亲的戏是偏梦幻现实主义的，呈现的是多个时空的叠加状态。除了扮演宝贝儿的演员，其他6名演员都扮演了2个及以上的角色。

假定性主要凸显在以下方面：首先是开场的后台戏衣架的背面我们做成了栅栏，这样第一幕的前几场，就是靠龙门架的转向完成空间场景的切换。第二个是剧团经理的葬礼，当演员配合教堂钟声音效，将白色康乃馨放在地上，我们假定这就是经理最后的安身之地；木材商人追求宝贝儿的戏是通过两位演员在音乐中无声的一前一后四回头的戏曲走圆场方式完成的。以及，宝贝儿送别兽医的那场戏，她需要将自己塞进行李箱里，我们将红楼的圈椅做旧假定是大箱子，所以宝贝儿放在椅子上为兽医准备的糖罐子及军靴在她一上场的时候观众便可见，开始揣摩猜测。



宝贝儿和剧场经理婚礼现场 ©《宝贝儿》王犁、秦彩斌 摄

三、观演关系的处理

首先，场铃是由饰演宝贝儿的演员录制的：“亲爱的观众朋友，大家晚上好。我是奥尔加·谢敏诺夫娜，你们可以和别人一样，喊我宝贝儿。欢迎大家百忙之中抽空来到上戏黑匣子剧场陪我回顾我的一生。”在演出开始前，观众便明确自己的身份，通过声音第一次了解宝贝儿。

第一幕结尾是婚礼，新娘和新郎走红毯时，每说一段词向观众撒一次喜糖，并且特别挑选了俄罗斯的糖。戏后有观众反馈被这一细节打动。其次，我们按照俄罗斯的婚礼习俗，现场宾客说“苦啊苦，苦啊苦”，新人便会亲吻。由奶妈玛芙拉带头先招呼舞台上的群演，幕后的工作人员也会逐渐加入，群演再带动观众一起喊。随后，新人会摆出三个结婚照姿势，供观众拍照留念，可以在朋友圈作为戏的宣传内容。

小猫第一次上场，是第二幕二场转三场的幕间。为了给女主角充足的换装时间，我安排小猫跳出第四堵墙，和观众互动。观众看到穿着黑猫睡衣的小演员本身就很惊喜，结果发现小猫会随机挑一名观众，撒娇求抚摸，现场反应得到认可。

三幕开场的宴会戏，宝贝儿端着甜品问宾客是否需要，待宾客取走两块后，宝贝儿也会跳出第四堵墙，走向观众席。这里观众往往会因为意外而笑。我们特意准备了地道的俄罗斯苹果派。值得一提的是，因为饰演宝贝儿和小猫的演员有俄罗斯血统，所以观众能第一时间感受到异域的质感。戏中很多俄罗斯的宗教、食物、器具、习俗都有向她们的俄罗斯母亲请教，得到特别多的指点，为整部戏的完成度增加了更多的可能性。

秋千和圣诞节是笔者在考虑观演关系这个层面上特别加的两个元素。秋千是能显现俄罗斯情结的。考虑到我们第一轮演出时间就在圣诞后不久，我想观众一定不介意在剧场里多过一回节日。特别巧的是，《宝贝儿》首演当天是俄罗斯东正教的圣诞节。

四、心理现实主义及静态戏剧的探寻

1. 心理现实主义探寻

心理现实主义由契诃夫最先开创，这类戏剧打破了西方戏剧重视外在戏剧性的传统，对后世的戏剧产生了深远的影响。其创作方法具体特征为：首先，探索人物内心，寻求内在戏剧性。其次，以日常生活片段结构戏剧，淡化戏剧冲突。最后呈现出带有哲理和诗意的戏剧效果。

契诃夫说：“在生活里人们并不是每时每刻都在开枪自杀，悬梁自尽，谈情说爱。”^③他擅长在琐碎的生活中寻找人物心理变化的原因。在《宝贝儿》中，首先是通过对话将人物的心理表现得淋漓尽致，譬如剧场经理和宝贝儿相识到相知到相爱的过程。通常，契诃夫笔下的人物会有较长的对话或独白，他们沉浸在自己的逻辑里。我们会发现，台上的人物都在对话，可是无法真正交流，因为彼此只顾自己，完全不在意别人的生活和想法。例如《安魂曲》中，马车夫的儿子死了，他想和乘客聊此事，发泄自己的情绪，可是乘客们各自有各自的烦心事，根本无暇顾及可怜的车夫。所以《宝贝儿》的每一幕间的过场，基本上都是宝贝儿或是奶妈以大段的独白来串场。宝贝儿这会还沉浸在新婚的喜悦中，说着说着，突然猛烈的敲门声，一封电报捎来了噩耗，宝贝儿想去接电报，却怎么也支不起身子，只能猛扑进奶妈的怀里。

^③ 契诃夫. 契诃夫戏剧集[M]. 上海: 上海译文出版社, 1980: 395

有时也会运用灯光刻画人物的内心动态。当兽医不满宝贝儿在自己同事面前侃侃而谈兽医本行工作时，他背身走向酒桌，很久不说话。周围的空气就像凝固一般。这时兽医是侧对观众的，光打在他的脸上，一半是看不见的。预示着兽医此刻内心的复杂情绪。从人物设定上来说，这是宝贝儿第一次和兽医争吵，也是她人生中第一次被别人大声责备。

佛洛伊德说移情是一个人对其他权威人物的自愿诚服，以求精神寄托及心灵安慰。宝贝儿从小就爱自己的姨妈、父亲还有她初中的法语老师，接着是戏中的三位男士，最后是萨沙。她太无力了，只好不断寻求可以给自己安全感的人，这样才能感受到生活的意义。梦是人潜意识的反映。梦境中的木头人是偏幻想现实主义的。卡其色的衬衫搭配同色系马裤及长靴。三人头顶带的牛仔帽分别安装了枕头、猫头鹰、桂圆般大小的灯泡、树枝松果等物件。这一场本是宝贝儿在为剧团经理守孝的服丧期，不料她对木材商人动了情。纠结愧疚的心理使她做了个噩梦。梦里木头都竖了起来，宝贝儿慢慢走近，渐渐开始了解木材，于是木材们开始围着她欢快起舞，手风琴也开始拉奏起欢快的《洋娃娃和小熊跳舞》。宝贝儿就是这样在梦中与自己和解的。观众也可以通过梦看清宝贝儿的心路历程。

④ 孙月迪. 论静态戏剧的散文化美学特点[J]. 大众文艺, 2014(14): 182-183.
⑤ 董晓. 论契诃夫戏剧的静态性[A]. 俄罗斯语言文学研究: 人民文学出版社, 2010, 28 (2) : 59

2. 静态戏剧的尝试

19 世纪末，象征主义剧作家梅特林克首次提出了“静态戏剧”的概念。他认为日常生活的悲剧性更普遍、更真实、更深刻。这种戏剧旨在表达“没有动作的生活”。④ 契诃夫戏剧的静态性呈现为 人物行动的阻滞、对话交流的隔阂、言语的停顿，以及人物行动之环境的抒情氛围的烘托等方面。静态性淡化了人与人之间的外在冲突，强化了人与环境、人与时间的冲突。契诃夫戏剧的静态性是他对20世纪以来世界戏剧艺术的发展产生深远影响的一个重要方面。⑤

整部戏展示了宝贝儿18岁至38岁，她始终善良热情，对一切事物都充满了热忱；她也始终不愿独立思考，将应声虫式的生活方式贯彻一生。戏结束时，宝贝儿抱着糖盒心满意足地闭上眼睛，摇椅还在慢慢的摇晃着。

当笔者遇到无法用言语表述尽人物情感的情况时，便会动用舞台技术手段完成，这时常发生在舞台停顿的时刻。当宝贝儿的第一次结婚庆典结束后，新人牵着手依依不舍的送别。剧团经理快走到下场口时转身，宝贝儿赶紧挥手。为了加快舞台节奏，我们试着将喜庆的婚礼和经理出差紧密连接。运用暖色光从下场口打了斜对角的脚光。笔者发现，同一组光可以呈现不同的舞台效果。在这里既烘托了新婚燕尔柔情满满，也预示着即将发生的厄运。同样这组光也运用在三幕转四幕，宝贝儿拦不住兽医出征，被迫离别的场景。重复利用舞台技术，叠加戏剧效果，引发观众深层次思考。

全戏的高潮部分是在兽医归来，宝贝儿拿起枕头发泄自己多年来无处安放的情感。兽医归来当然是最好的结果。原本构想中是两位白发老人脱离现实般的羽毛大战，带着浪漫主义色彩。一开始，兽医是不愿意参与的，他这次回来是带着妻室的，这些年来他也一直和妻子孩子生活在一起。只是重回故里来看看宝贝儿。但是当宝贝儿多次将枕头砸向他时，一种说不出的缘由让他开始加入到枕头大战中。羽毛就在不经意间从撕扯的枕头中散漫出来，纷纷扬扬飘落在整个白帘子围拢的小小空间。两人怔住，许久，无人开口。宝贝儿一直盯着飘落的羽毛，缓缓伸出手，用手心接住一片，半晌，自言自语地说：“上帝是从哪儿把你送回来的呀”。

通常静态特征和人物心理是串联在一起的。木材商人追求宝贝儿那一场，笔者用了戏曲的走圆场；当两人在互相挑明心意时，一曲拐杖舞，将木材商人的势在必得，宝贝儿的拒绝、抗拒无效、驯服、依靠等心理一点点展露。



宝贝儿和木材商人日常洗浴 ©《宝贝儿》王梨、秦彩斌 摄

五、舞台美术的处理原则

1. 舞台美术设计

整部戏除了第一幕的场景涉及剧团后台办公室，第二幕部分场景是教堂，余下的都是宝贝儿家庭院。我们选用俄罗斯代表元素秋千作为舞台主要支点。随着剧情的发展，会用上摇椅。秋千、摇椅的不稳定性象征着宝贝儿将自己的人格托付给他人所必然带来的不稳定性。

我们反复参考了几部俄罗斯戏剧，诸如《叶甫盖尼·奥涅金》、《海鸥》以及《万尼亚舅舅》。这些作品给人留下富有诗意的视觉印象，一个显著特征就在于舞台的干净。舞美设计者尝试着从俄罗斯的自然环境里寻找这种感受——闪光的雪地和解冻的冰河，高耸凛冽的苍穹和树影横斜的白桦林——透彻，辽阔。最终我们决定运用帘幕。

软景的优势在于通透、柔软和飘渺，不会提供一个过于强硬的外部空间，并且灵活多变，可以在灯光的作用下产生奇妙的反应。初版设计中帘幕上有着白桦林的形象，是为了增强俄罗斯的意味。后来我们决定做减法，提醒观众不要仅仅沉溺在俄罗斯的背景下，应该打破时间、区域、民族，表现出“直到现在，麻木丧失自我重建的灵魂依然随处可见”的含义。

抛开那些具体的形象后，白色占据了舞台美术设计的所有想法。笔者也认同白色是最能显现宝贝儿人物的颜色。宝贝儿的世界简单干净，就仿佛她爱的真心一样纯净无暇。从反面来说，白色也代表了她除却爱情，没有思想，一无所有。

所以，最终决定采用三块白帘幕的形式。使其开合以此设置空间变幻是最直接的想法。演区后方天幕位置的一整块纱幕可以

自上场口方向到下场口方向拉开，露出黑匣子剧场二楼马道，用以处理二幕经理鬼魂出没的剧情片段。在彩排过程中，我们最终决定天幕的白帘幕上下口各往里收 1.5 m，方便演员上下场，并且形成一种相仿于戏曲中出将入相的样式感。两侧的帘幕就该使其固定、不产生变化？当然不是。但不能为变化而变化，为形式而形式，变化的原因与方式应与戏本身结合。

在剧中，宝贝儿的人生简单得有点狭隘，她没有什么大智慧与大抱负，对于戏剧、木料或是医学的了解也是建立在她爱上三个与之相关的人的基础上。对此笔者提出过一个“倒置的望远镜”说法，简单来说就是一个小世界。因为俄罗斯原文标题是含有指小性的。这个“小”并不是指格列佛误入小人国后发现一切都缩小了，而是可以定义为越活越小，是略带贬义的。舞美设计者将这种“越活越小”在视觉上阐释为限制。于是，两侧帘幕的作用就可以发挥出来。我们在吊杆上架设轨道，使两道帘幕可以向台内拉进，直接缩小演区空间，宝贝儿的活动范围从满场瞬间变成中心区域一块。在狭窄的空间里，仿佛外界一切被隔绝了，只剩下思想空白的宝贝儿。

2. 灯光设计

为了实现更好的色彩效果，在成本允许的范围内，采用了常规灯加色纸为主，渲染大色块，少量 led 摇头给墙面染色、勾勒定点、给细节补色补光的组合方式。

由于色纸的色号本身对色彩的覆盖率不密集，不像混色的灯具能进行微调，所以普遍给同一灯具叠加了两张色纸以混色，比如702的翠蓝叠加806的浅蓝以实现一种更浓郁的蓝绿色，用于二楼伊万鬼魂出现时的背景墙面渲染；通过 909 浅青莲色与浅蓝色、浅绿色的叠加，混合成饱和度更低、更冷的色彩，用于染色整体环境时的补充。

二幕，宝贝儿与木材商人家庭洗浴这段戏开始，宝贝儿慢慢走进烟雾缭绕的秋千区域，木材商人则从上场口二道幕笔直走向在秋千上祈祷的宝贝儿，于是我们规划出一条印有树影的昏黄小道。摆在第一排观众席前的脚光也是为了让洗浴的场景更有质感，使观众更能感受到演员及场景的轮廓感，同时夫妻俩的身影也倒影在天幕的白帘上。这种双重叠影的呈现增添了戏剧性，将两人的爱意双倍放大，同时又预示着美好的虚无短暂性。这一场戏多为暖色光源，衔接的是三幕开场的宴会戏，宴会上兽医和宝贝儿起了争执，通过窗户状的光将上下场门割裂开，形成整部戏质感最硬的画面。兽医穿着西装背心在上场口拿着酒背对着宝贝儿，宝贝儿因为兽医突如其来的怒火吓得跌坐在秋千上，人物关系产生质的变化，以此形成强烈的舞台效果。

此外，灯光设计者考虑到宝贝儿会把自己感受到的爱通过心灵再放射出新的生命光彩，希望周围的人都能沐浴在其中。故有些场景我们借用灯光悄无声息地、抽象性地将观众纳入到宝贝儿的爱泽当中。

3. 服装造型

服化造型在设计方法上我们采用了类型化人物的方式——即人物的共性，来进行设计。一人饰演多角要求服装既有层次，又方便抢装。宝贝儿最初是一位活泼可爱、充满爱心的18岁女孩，我们以粉色、荷叶边领子和蝴蝶结、珍珠来突出她的少女情怀。蝴蝶结这个元素贯穿宝贝儿这个人物的整个服装设计。

第二幕宝贝儿成了寡妇，黑色长裙和黑色头纱和胸前的小白花将揭示她守寡的生活状态，但荷叶边的坎肩处理以及S型都表明了她的正直青春。第三幕的宝贝儿则属于成熟女性的类型，在款式上依旧突出她妙曼的身姿，在色彩上选用明红色表现她对爱依旧火热的内心。最后一幕，厚重深色披肩配酒红色长裙，头巾皆遮住了她美丽的身姿，表明她渐渐老去。

剧中剧团经理、木材商人、兽医由同一人饰演，因此将三人的形象高度概念化为现代男性日常服装——西装、大衣、衬衫。但在每个角色都有着每个类型的特点。剧团经理长期从事编写剧本、排练剧目工作，属于舞台工作人员，所以在他的服装设计上更加偏向剧场化的处理，偏文艺。木材商人在性格上比剧团经理要成熟稳重许多，因此给他设计的是呢大衣配礼帽来凸显他风尘仆仆又不是绅士风度的感觉。兽医则为军队工作，属于军队人员，选用军装来表明他的身份和地位。由于剧团经理、木材商人、兽医均由一人饰演，三人角色切换频繁，所以基本上打底的都是白衬衣和西裤。

玛芙拉全场穿的都是大花衬衫搭及踝长裙，腰间束着白色围裙，头顶是女仆帽。羽毛掸子是她的专属道具。在三幕扮演宝贝儿父亲的时候，我们将夸张的毛线胡须口罩帽放在她的围裙中，现场带上这个略带喜剧色彩的道具，场场观众都能抓住这部分的笑点。扮演黑猫和萨沙的是同一名演员。温柔的猫咪和顽皮的小男孩除了演员本身的塑造，服装我们选用猫咪黑色连体睡衣，加工了尾巴使其可以竖起来，显得小猫更有活力；萨沙则按照原文给他配置了一顶比他头略大的帽子和带有时代感的海军衫背带裤。



4. 道具

我们在考虑大道具用途的可能性时，思考其如何与舞台调度相结合，希望在舞台上可以赋予它们更多的假定性，因此有了两用衣架栅栏和两用皮箱的椅子。其次，考虑了换景方式，按场次区分情景而后频繁将大道具拖上拖下势必影响整体的连贯流畅。舞台美术设计提议将大道具堆在场边，将演员活动的空间围绕起来，形成一种流连感。一方面，节省换景时间；一方面，补充舞台构图；同时，这样的形式会给人一种人物终日在与这些东西打交道的感受，从含义上来说，补强了宝贝儿一生囿于生活、越活越小的的意味。

因为经费有限，我们的舞美很少，都是框架式的存在。所以会更追求小道具的质感及细节部分。整部戏里有特别多的俄罗斯特有的道具，如茶炊、小面包圈、伏特加、家庭洗浴用专用的桑拿叶……俄罗斯人参加葬礼会带白色康乃馨，不好的事是双数，好事是单数。所以当木材商人将群演献给剧团经理的花拿起，最后抽出一支，猛嗅剩下的花枝，惹得宝贝儿心弦错乱。



整部戏我们准备了4款不同的糖罐子，分别是剧团后台桌上有马戏团盖子的透明罐，因为又要让观众看得见又要用于戏中糖罐被摔的桥段，最后选用了亚克力代替玻璃材质的糖罐子，宝贝儿家用糖罐、宝贝儿为兽医准备的锡罐及玛莎从莫斯科带回的糖盒。

开场选用了一曲宏壮的俄罗斯风情的曲子勾勒出这是一个演出场所，以此反衬剧场后台演员备台时大多不是热闹非凡的。这个经营不景气的剧团，演员工资已经好几个月没发了。演员们有的躺在地上放空，有的穿着睡衣拉着不成旋律的《红莓花儿开》，台柱子女演员在镜子前挑选衣裙，这一切在宝贝儿看来既陌生又新奇。

红色做旧的手风琴出现了两次，一次是开场，另一次是梦境中木头人弹《洋娃娃和小熊跳舞》。这个元素我自知没有用彻底，如果有下一轮会重点改进。木材商人追宝贝儿的背景音乐以钢琴旋律为主，主旋律很明显，每一段都有微妙的情绪蕴含其中，特别匹配宝贝儿内心的微妙变化。跟着这段旋律，选用拐杖舞抽象化两人的情感接触，曲终人合。

三幕开场宴会戏选用的舞曲，是整个戏开场曲的同一曲子不同版本。宴会戏用的那一版节奏会慢慢变快，很适合演员从大段独白进入到起舞的状态。兽医军官跟随部队远行，转场使用了代表时间流逝的火车呼啸而过的汽笛声。

六、音乐音响的处理原则

康乃馨、伏特加酒瓶、糖罐子 © 《宝贝儿》王犁、秦彩斌 摄



用艺术见证2020年： 广播剧《南》制作总结

// 申屠余夏

2020年初，新型冠状病毒肺炎在武汉首度爆发。时值期末论文季，我在和亲朋好友互相报平安之余，又想做一些特别的事情，借以表达海外学子对家园的情谊，由此创作了剧本《南》。

“南”与“难”谐音，是2019年中国网络热词之一，也意喻疫情之下隔绝病毒难，相见难，团聚难，以及回归常态生活的遥遥无期。在尤金·奥尼尔的时代，一位编剧写完剧本常会与朋友们围坐在一起，朗读分享，是一种回溯，也是与剧本的亲近。敖玉敏老师收到作业后便在剧社发起了共读活动，我们读罢不过瘾，决定再做广播剧的尝试。料想不到的是，素未谋面的“网友”们因剧本结缘，竟然从二月忙碌到六月，随着疫情的走向逐步明朗，我们的广播剧也日渐成熟，最后呈现出质朴又真诚的作品。

3月7日，剧组正式成立。德国的疫情也逐渐紧张，演员招募工作只能在线上铺开，角色在不到一天工夫里被抢完，建成了剧组班底——敖老师，在哥廷根不同学院求学的我、Cheryl、林兴、小赫、胡尔魔油，在马普所工作的陈皮，即将毕业的在亚琛的石灰和萨尔布吕肯的钱钱，以及困在武汉的老友林成，十位在中国与德国六座不同城市的演员演绎三十多位男女老少。

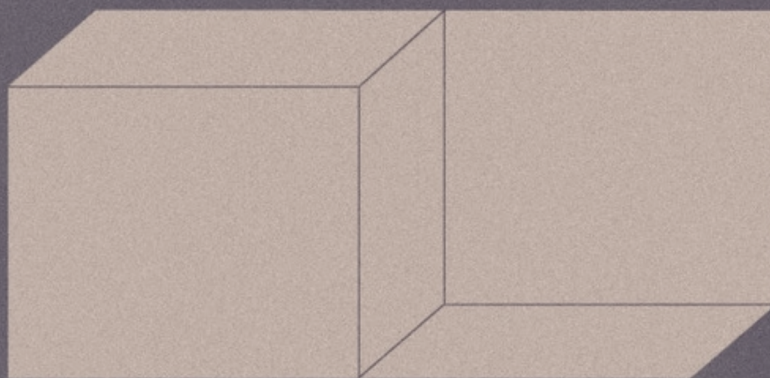
故事聚焦于一户四口之家，父母退休，长女留学后定居于海外，次子在当地的事业单位工作。因同样有留学的经历，演员们都能在长女李静身上找到自己的影子，虽有留学光鲜的外表，却有不为人所理解的艰辛。一家四人时常拌嘴，但在危难时期，仍是亲情占了上风。也许是因为封锁后的生活单一，排练工作反而带来了乐趣，虽不能面对面讨论，大家都乐于分享对情节和人物的解读，即便是负面形象出场的角色，也能被挖掘出人性闪光的一面。演员在分析剧本的同时又分析剧作者，我对这种二度创作颇为惊讶：“你们都是心理学家，把剧作者的潜意识世界挖掘出来，我仿佛接受审判。”

因每个人所处的环境音不同，在线集体录音的方案被取消，转而采取线上整组预演——线下独立录音的方案。四月，群里掀起了说武汉话的风潮：“准备好了冇”“搞么斯”“信了你的邪”……每周六的例会上，演员都会分享读演体验，同时提出修改意见，试读效果不理想，就相互换角色尝试，在武汉百无聊赖的林成还帮我半吊子的武汉话调整为地道的汉普，演员又尝试了各种方言，为剧本融入了更多生活色彩。从初稿到定稿，剧本一共被调整八次，创作过程中遇到的困难以及逐一解决的过程，是在成型的广播剧作品中体现不出来的。

4月19日，所有录音结束，进入后期制作阶段。我们尝试过自学软件DIY分头写作，但是有心无力，效率低下，期间几位演员的电脑也似乎被病毒感染，发生各种故障。随着开学的到来，敖老师决定更改方案，请专业做混音工作的千秋老师进入剧组，一边制作，一边反馈。发现干音质量不佳，大家又配合反音，还分享奇招减少环境音干扰。比如躲在堆满衣服的衣柜里降噪，埋在被窝里朗读，连呼吸、咽口水的都有技巧。其实剧组背后还有幕后英雄，此后，钱钱和敖老师又整理了字幕文档，剧社未曾谋面的April又无偿投入大量时间完成了视频、音频、字幕的合成。一条特别稚气的男孩音轨是千秋老师的友情奉送。

历时四个月，在大家的共同努力下，这部广播剧终于杀青。整个制作过程伴随着全球疫情的持续发展，直到6月19日，我们仍只能通过腾讯会议开收官庆功会，第一次线上见到彼此。虽不能直接参与到世界公共事务中，仍可以用艺术去表达，我们把《南》献给共同见证到2020年。

「B·O·N·D 2020」第一届 维国际虚拟现场演出展 | 全球艺术家招募令



BEYOND OUR NEW DISTANCE 创作穿透维度 想象打破隔绝

© BONDPERFORMANCEFEST

今年突如其来的疫情让分别与隔离成为了多数人共有的经历，对于艺术创作者而言，沟通和合作的闭塞也许会给我们所习惯的“创作”带来不小的压力。世界是变幻莫测的，正因如此，我们更应该看到的是在这疫情时代背后的机遇和新的可能。我们是 B·O·N·D 团队，一群身在纽约的青年戏剧艺术家。身在全球疫情中心的我们，经历了从线下戏剧的排演，到尝试线上剧本朗读，再到成功举行线上戏剧直播。近万名观众在国内外的平台同时在线观看，让我们看到了“线上虚拟演出”的可行性，萌生了举办“维·国际虚拟现场演出展”的想法，旨在给全球各地被疫情限制住的创作者们一个虚拟的舞台，在非物理空间中彼此联动，交互无隔。

本次演出展的形式不限，无论是话剧、音乐剧、即兴戏剧、肢体剧、舞剧、木偶剧等传统的舞台表演艺术，或是运用实时电影效果的现场演出、现场行为艺术、实时交互的装置艺术或具有现场性的视觉艺术作品等等，一切运用“线上”、“实时”这些形式呈现的表演，天马行空的大胆探索，都是本次演出展丰富的组成。扫描二维码获取报名表和详细参展章程：





「B·O·N·D 2020」

演出展发起人贺天丁访谈录

研究生毕业于纽约大学人类表演学专业，师从美国先锋戏剧大师理查德·谢克纳；纽约亨特学院戏剧专业；本科毕业于中国人民大学社会学系。主要创作领域包括肢体及舞蹈剧场、傀儡戏、环境戏剧和行为艺术。其导演代表作包括线上版《月亮的南交点》、沉浸式戏剧《白夜》、木偶戏《ME, YOU, HE & SHE》；表演作品有肢体戏《INVISIBLE DAYS》、行为艺术作品《迷失纽约·与小野洋子》等；在美制作了外百老汇作品《A ROMANTIC MISADVENTURES OF AH Q》、外外百老汇作品《A LANGUAGE OF THEIR OWN》等。

敖：从创作角度和观演效果看，线上演出比之剧场演出，主要特点集中表现在哪些方面？

贺：因为疫情的原因，我担任导演制作的《月亮的南交点》转移到了网络平台上，进行线上排演和演出。首度创作线上作品，遇到不少困难，也激发我不断思考。首先，剧场的三维空间到屏幕上变成了以视觉化为核心的二维空间，失去了剧场全方位的观演体验，很难做到让观众更大程度投入。另外，除了远程会议视频软件，目前还没找到更好的途径呈现一个完整的空间，也许未来能利用 VR 或全息投影技术来缩小空间的距离感。还有，现场实时演出加同步播放，画质不太可能达到像影视作品那样的效果，影视剧都经过了精良的后期制作。这些因素促使我提出问题：什么是线上演出？它具有哪些独特性？作为观众，我也观赏了大量线上演出，从中受到启发，看到了组办虚拟演出展的可能性。作为演出展的发起人和艺术总监，我希望接触到不同样态的作品，特别是与线上这种独立形式的特性相关的创作。线上独有的特性包括：一、互动性。线上状态的观众有更大自由，无需邀请就能给予反馈，作品甚至能利用这种互动性，让观众反馈决定表演的选择。互动性是线上的优势，它让观众民主地参与到演出中来。二、虚拟性。技术的实时添加功能实现了线上演出，需要技术人员的专业加持，目前看来，这一群体还非常小众，但随着线上演出的展开，对他们的认知增多了起来。三、广泛性。由于成本降低，人们获得了更平等的环境去创作和观看作品。线上让有些完全接触不到剧场的人，有可能通过手机或电脑就能看到一场演出。不管称之为“艺术共产”，还是“艺术平权”或者“艺术普及”，我个人认为它非常重要。

敖：如果没有新冠疫情，是否也会考虑发起虚拟现场展演？为什么？

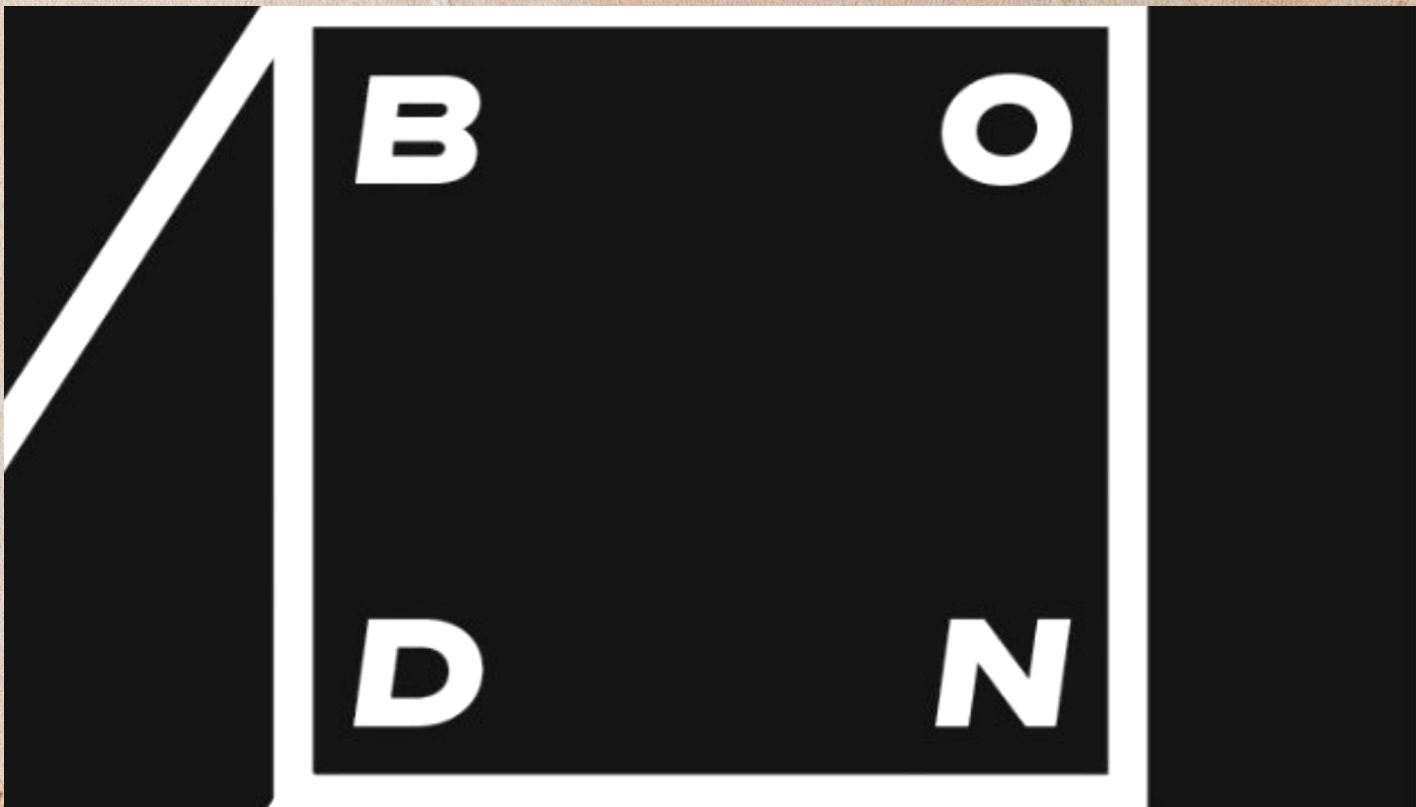
贺：戏剧的原始起源就是戏剧节，也去到一些国家的戏剧节看演出。一直有做戏剧节或演出展的打算，但没想过采用线上虚拟的形式。主要有两个原因：从艺术创作角度来说，多媒体高科技运用到剧场的门槛很高，但当疫情将沟通交流的模式转移到了线上之后，我们发现可以去接触和了解技术。另一方面，社交媒体对艺术创作者来说是一种消耗，很多时候创作者希望给自己一个安全的空间，但线上技术把他们更大程度地暴露在外。最初没有考虑线上虚拟展，因为想尽可能在本源上进行探索，有时候就想刻意避免接触过多的形式化科技性的东西。不过后来发现，其实并不冲突，形式是形式，内核是内核。我们的内核是要向下探索的，形式则是应当向向外扩散广泛尝试的。在两方面都更广更深地进行了充分探索之后，再形成更多的结合，才有可能创作出更适合未来的作品，不然，我们将永远都闭塞在一个安全的但却不为外界接触到的硬壳里。我个人认为线上虚拟演出有潜力成为一种独立存在的艺术形式，它不同于剧场演出，也不同于电影电视，它与直播相似，但直播是一种未经加工的行为方式。线上演出并不会取代剧场，而是一条有待探索的新路线。

敖：在当下，希望通过 B·O·N·D 演出展传递什么信号？

贺：一个是想让原本就有创作意图的人看到继续创作的可能。另一个是在国家壁垒和阶级壁垒的缝隙里寻找交流的可能。因为疫情的关系，今年美国剧场不会再重新开放，也没有国外引进作品，突然变成了一个空缺的部分，虽然这可以激发当地艺术家更多的创作，但我认为国际戏剧交流不能中断，尽管各个国家对线上平台有自己的规则和限制，但并没有被完全封锁掉，我们还可以寻找途径继续交流。

敖：请简要介绍你和主创团队，以及形成合作的共识是什么？

贺：我四五年前来到美国，出国前在中国人民大学学习社会学，大学期间加入了校园剧社。到美国读研究生时，转向了人类表演学，所学不仅是剧场表演，也包括各种形式的表演，比如行为艺术等，毕业后又继续攻读戏剧专业硕士学位。做过演员、导演、制作人，也做剧场内各种其他工作，更享受做演员和导演这种创作性的工作。这次展演组委会团队共有十六个人，分别在中、美、英不同国家工作或学习，但疫情期间，很大一部分人回到了中国。因为筹备工作主要在线上进行，所以并未因此受到很大影响。主创团队有核心成员7人，分别负责创意、市场、宣发、技术、公共关系等方面。大家的专业背景都非常过硬，能力很强，也很年轻，是志趣相投的一群人。我们希望共享能力和资源，做好本届展演。



敖：目前筹备进展如何？此次发起组织演出展，最大的挑战是什么？

贺：截至目前，筹备工作按照计划在稳步进行，但艰难程度超出了预期。我们确立了一个高目标，希望把演出展做成大的平台，让创作者和参与的观众能够建立起连接。仅小范围做，比较容易实现。但是，如果想扩散出去，那么需要利用更多资源，跟更多人打交道。这有相当的难度，因为我们是一群有海外留学背景的人，即便有些人学成回国从事相关领域的工作，但整体看在国内国外都没有什么根基。我们在国内属于少数群体，处于一种浮岛状态，这有优势也有劣势，优势在于可以同时接触到中国的和世界的东西，但同时这也是我们遇到的最大困境。想要发散出去寻找志同道合的人，因为没有根基，所以困难重重。不过，随着演出展即将开始，我们已经度过了最困难的阶段，国内外联系已经建立，也遇到了非常好的平台和艺术家们，大家都对我们这个群体感到好奇，同时也希望听见外界的声音，都在无偿并热情地支持着我们。

另一个大的挑战在于沟通方式，不管是制作戏剧还是主办活动，线上交流无法知道人的真实状态。另一个大的挑战在于沟通方式，不管是制作戏剧还是主办活动，线上交流无法知道人的真实状态。如果是线下互动，那么能感知对方的情绪和心理，但远程会议一般只讨论工作，线上平台让人把工作

和人性分得更开了，相互之间的能量传递被大幅消减掉了，只剩下理性地交代任务，然后完成任务，人好像变成了工作机器，我觉得这不健康，如果不做调整，是不可持续的。我们也在想一些办法改善，比如设计一个需求清单，让不同时区的人能节省线上沟通成本并及时获取信息。

本次展演申请截止日是8月22号，我们计划28号公布入选项目名单。到目前为止，已经收到二十余件作品，来自多个国家，形式也很不同。之后一周，需要进行技术彩排和考虑紧急预案。除了展演以外，我们还安排了学术性研讨会，我希望不仅是碎片化多样性的呈现，而是能够在此基础上形成一些理论，用以支撑我们提出的假设，即线上演出能成为独立存在的体系或流派。而理论需要一批惯于理性思考的人去提出和总结。

敖：作为现居海外的戏剧艺术家，请谈谈与国内外同仁的交流。

贺：起初计划演出展，我邀请了几位美国艺术家朋友，他们都非常支持，也很想来参加。在筹备过程中，有几个挺意想不到的地方。首先，国外的实时在线演出非常多，美国的艺术家进入了一种疲惫状态，从三月开始，众多平台都在吸引作品，包括演出、对话、讨论等等。中国目前还没有人探索如何针对线上形式做一个专题性质的演出展。这是国内外存在很大差异的地方。所以，我们的展演活动具有重要交流意义，有助于各国艺术家了解别人在做什么。据我个人的观察，美国线上作品数量很大但精品不多，比如，纽约的剧场转为线上后需要充实大量的工作内容，一方面是想利用内容吸引捐款，资助艺术家生存下来；另一方是保持活跃性，就我看到的来说，线上创作显得比较着急，作品质量上不去但收费已经接近线下演出，好在海外有支持艺术发展的习惯。换做国内如果收费的话，几乎不会有观众，所以这次演出展我们完全免费，免去参展方的报名费和观众的门票费。

还有一个现象可以提一下，美国尤其纽约聚集了一大批华人艺术家，包括艺术类学生。目前的状态是，身边有百分之八十至九十的人，因为竞争、签证或者其他原因而选择回了中国。我希望这对国内艺术领域的发展来说是件好事。



THE SOUND TOPOGRAPHY OF GÖTTINGEN

WORKSHOP

THE SOUND TOPOGRAPHY OF GÖTTINGEN— SOTO-GÖ

09.19.2020

Exercises
Sounds in
Drama
Sound-map

哥廷根

声音地貌



UNIVERSITY OF GÖTTINGEN
Centre for Modern
East Asian Studies

嚶鳴戲劇

UNIVERSITY OF GÖTTINGEN
Centre for Modern
East Asian Studies



SOTO-GÖ WORKSHOP


09.19.20

摘要：哥廷根声音地貌（SOTO-Gö）项目中“声音”是指在哥廷根市采集到的声音。“地貌”一词最初在古希腊语中指的是对位置的描述，但是在本项目中，我们借用了该术语，并在广义上使用它来指代地图。该项目关注有关声音资源的本地信息，包括自然和人工的声音。活动涉及声音的记录、特定声音形式的识别以及将采集到的声音标示在地图上。项目要求参与者共同在线创建声音地图，以显示哥廷根城市社区的语音特性。此外，通过描述自身对声音的感受，参与者可以改变他们对于聆听的个人态度。我们认为，当有意识地积极地倾听时，人们就会成为社区的良好实践者，并能够进一步理解与社区建立联系也是构建自我的重要组成部分。对剧场音效和剧本潜台词的分析也是本次工作坊的重要组织部分。

关键词：声音、潜台词、地貌、倾听、社群、自我

Abstract: The “sound” in the project of the Sound Topography of Göttingen (SOTO-Gö) refers to sounds collected in the city of Göttingen. “Topography” originally means in ancient Greece the description of a place, but in the SOTO-Gö project, we loan the term and use it in a broad sense which is related to a map. The project is concerned with local information about sound sources in general, including natural and artificial sound features. It involves the recording of sounds, the identification of specific sound-forms, and the mapping of the recorded sounds. The project-based approach requests participants to create a sound-map online together, which can demonstrate the phonic identity of Göttingen’s urban community. Moreover, through describing personal sensory details for sounds, participants may reveal the transformative dimension of their individual attitudes towards listening. When listening consciously and actively, one becomes a good practitioner in community involvement and will be able to further one’s understanding that community connections are significant and integral features of the self. Analysis of the roles performed by the sound effects in theater and subtexts of drama contributes to the completion of this project.

SOUND, SUBTEXT, TOPOGRAPHY,
LISTENING, COMMUNITY, THE SELF



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7月