

YING MING THEATER | VOLUME 14

呻吟 戏劇

THE PLACE OF ART IN A UNIVERSITY
THEATER RUMBLINGS
LOVE LETTERS



嘤鸣戏剧月刊

2021年7月总第14期

主编 敖玉敏

Editor // Yumin Ao

视觉 赵笑阳

Design // Xiaoyang Zhao

宣发 钟思琪

Publicity and distribution // Siqi Zhong

伐木丁丁
鸟鸣嘤嘤
出自幽谷
迁于乔木
嘤其鸣矣
求其友声

Chop, chop goes the woodman' s blow
Chirp, chirp goes the bird' s solo
The bird flies from the deep vales
Atop a lofty tree ist hails
Chirp, chirp goes the bird' s solo
Expecting its mate to echo

The above picture is a still of the stage play "Da Xiansheng,"
directed by Wang Chong
© Da Xiansheng group

关注我们



哥廷根戏剧读演社

HERBERT READ: THE PLACE OF ART IN A UNIVERSITY

// Herbert Read
Translated by Sun Moqing

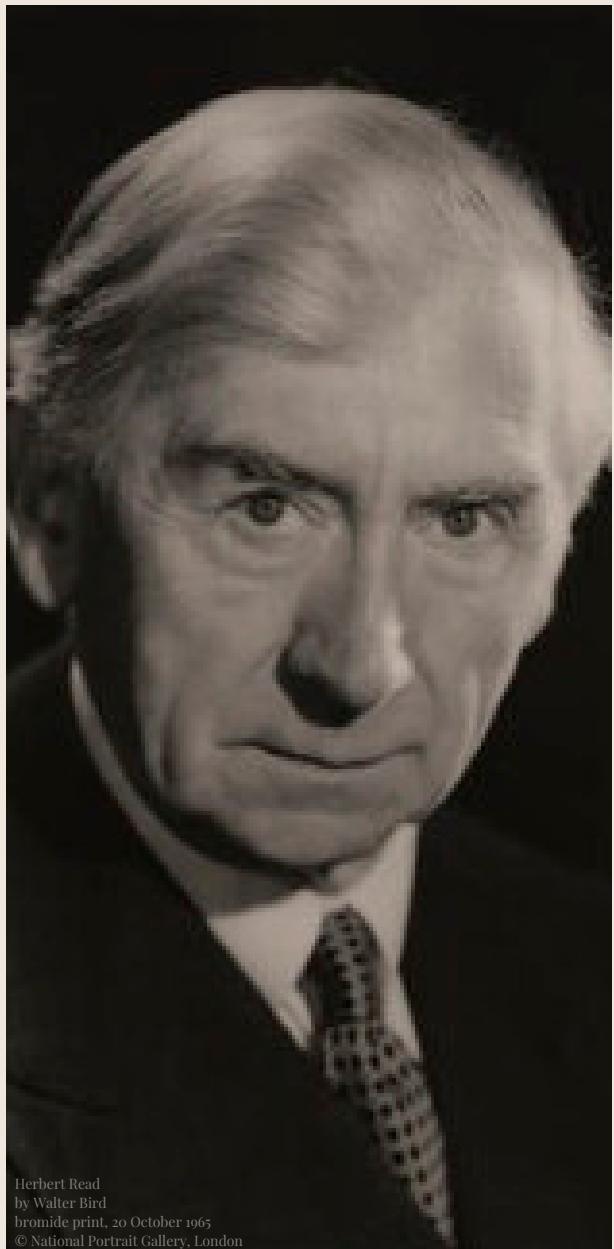
赫伯特·里德： 艺术在大学中的地位（上）^①

本文是赫伯特·里德于爱丁堡大学的就职演讲
1931年10月15日

译者按

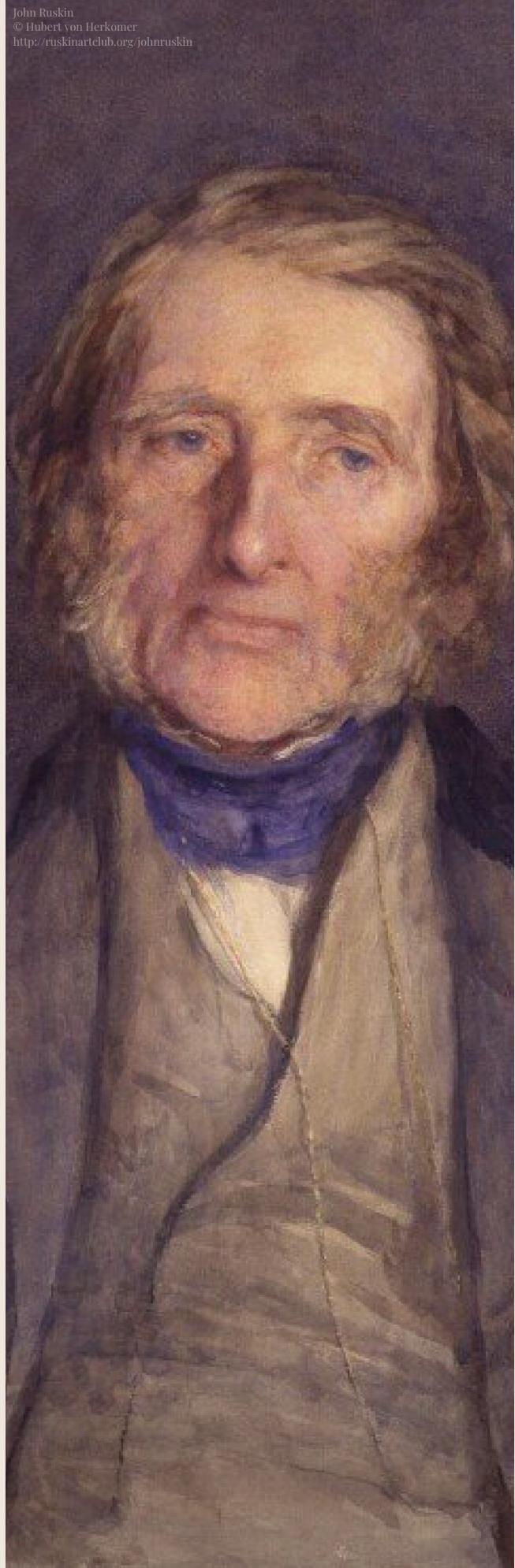
美术学院、音乐学院培养专业艺术家、音乐家，早已不是新鲜事，然而大学为何要为一般学生开设艺术必修课，如何让这样的课程对学生切实有益？这仍然是一个年轻的研究课题。现实中，并不是所有艺术家都是天然称职的艺术公共课教师，也并不是所有的教育学家都有志于研究美育，一些美学家思想深邃，却往往与鲜活的审美实践相隔膜，因而大学美育虽是一项有意义的事业，有关它的研究与教学却挑战重重。无意间，笔者读到赫伯特·里德的这篇演讲《艺术在大学中的地位》，他从现代社会中大学的现实目的和精神目的出发，谈论艺术-审美教育对于培养人的整全性、人的感知力与智识的全面性，乃至培养社会良好公民的意义，并描述了在他眼中一门“大学美育课”应有的模样。

① 原文出处：Herbert Read. *The Place of Art in a University* [M] // Herbert Read. *Education through Art*. New York: Pantheon Books, 1956. (本文注释均为译者所注。)
② 里德的教育著作还包括《自由人的教育》《世界秩序中的文化与教育》《拯救机器人》等。
③ UNESCO. *EDUCATION THROUGH ART: Building Partnerships for Secondary Education*. 2005.



Herbert Read
by Walter Bird
bromide print, 20 October 1965
© National Portrait Gallery, London

赫伯特·里德（Herbert Read, 1893-1968）何许人也？他是著名艺术史家、诗人、文艺评论家和哲学家，曾执教于利物浦大学、哈佛大学等校，担任艺术评论刊物《伯灵顿杂志》编辑，并长期担任英国艺术教育学会（SEA）主席。他曾联合创办伦敦当代艺术学院（ICA），意图建立一个可供艺术家、作家和科学家彼此开放对话、学术交锋的空间。在艺术思想方面，里德的主要论著有：《现代绘画简史》《艺术的真谛》《艺术与社会》《让文化见鬼去吧》《现代艺术哲学》等。在美育、教育思想方面，《通过艺术的教育》（1943）是里德的代表之作②，在美育界影响颇深。不但“通过艺术的教育国际学会”（InSEA）以此命名，联合国教科文组织也曾发布同题的教育报告。③ 该书的汉译本于1993年由湖南美术出版社出版，书中《艺术在大学中的地位》（*The Place of Art in a University*）一篇却遗憾未曾译出。笔者以为，虽然这篇演讲距今已有90年之久，但对于探讨大学美育的宗旨、得失与未来走向而言，依然值得重视。笔者为自己的学习研究方便起见而试译此篇，盼望与关心艺术、教育的同仁们一同探讨。



④ 斯莱德讲席（Slade Professorship of Fine Art）于 1869 年，由艺术收藏家、慈善家斯莱德（Felix Slade,1788-1868）的遗赠而设立。1870 年，继艺术评论家、作家拉斯金（John Ruskin）发表了该讲席第一个系列的八次演讲之后，艺术史家罗杰·弗莱（1933）、肯尼斯·克拉克（1946-1948）、贡布里希（1961）、苏利文（1973）、巫鸿（2015-2016）等都曾担任该讲席教授。直至今日，斯莱德讲席成为艺术史上最盛名的系列讲座之一。

⑤ 约翰·拉斯金（John Ruskin,1819-1900），又译作罗斯金，英国作家、艺术家、艺术评论家、哲学家、教师，被认为是维多利亚时代艺术趣味的代言人。他的著作总计 39 卷，代表作有《现代画家》《艺术与道德》《拉斐尔前派》《建筑学的七盏明灯》《威尼斯之石》《建筑与绘画》《艺术的政治经济》等。

⑥ 塞缪尔·科陶德（Samuel Courtauld,1876-1947），英国实业家、慈善家，科陶德艺术学院（The Courtauld Institute of Art）的创办人之一。1932 年，该学院成立于英国伦敦。时至今日，它是世界范围内在艺术史和收藏领域中集教学与研究为一体的杰出艺术学院之一。

在我们的大学教育中，艺术占有一席之地的历史并不长。它的开端也许可以确切地追溯到 1869 年斯莱德讲席（Slade Professorship）④ 在牛津、剑桥和伦敦的设立。拉斯金（John Ruskin）⑤ 是牛津的首任斯莱德讲席教授，他曾在就职演说中树立了理想，如果那些理想后继有人的话，会对挽救一直以来艺术在英国被忽视的局面助益良多。（然而），设立斯莱德讲席对艺术研究的倡议和激励，不仅没有产生任何重要的艺术学院，而且它对英国普遍的教育标准可曾产生任何文化影响，我们也不得而知。这一讲席的影响力非但没有增强反而减弱了，在艺术这个人类文化的基本层面上，英国大学的一般毕业生仍是可悲的无知。（在大学中教授艺术）这种高尚的目的之所以徒劳无功，我想原因很明显：艺术在大学中的地位取决于它在正规课程中得到的认可。除非人们像承认文学史、政治史与科学史一样，承认艺术史对总体文化的整全性有效，否则怎能指望被必修课四面包围的学生，本着爱和奉献的精神，承担起另一项同样复杂而耗时的学业？但现如今，在斯莱德讲席设立六十年之后，事情的核心起了变化。在牛津，最近设立了艺术史学位，尽管与一所荣誉学院（honours school）尚不能匹敌，但斯莱德讲席却获得了实质的认可。在剑桥，有一所著名的建筑学院在支持艺术史学科，而伦敦甚至迈出了更大的一步。在科陶德（Samuel Courtauld）先生的慷慨资助下，建立了一个独立的艺术史系，以及一家研究所和进行研究的一应必要配置。⑥ 这与一所德国或美国大学的常规配置相当，在英语艺术史研究界可谓一个新时代的开始。

有一点经常受到质疑：艺术学科是否适宜进行深入的科学的研究？在表明我的个人观点之前，我想请你们一窥艺术在德国的地位：在那里，大学中的艺术研究比其他任何地方的组织化程度都高。德国的 30 所大学除了一所例外，每一所都有独立的艺术史系。他们首创艺术史系的时间略早于斯莱德讲席的设立，因此我们可以说，当德国在此方面蓬勃发展之时，英国则毫无进展。每所德国大学平均有大约 20 位本科生攻读艺术史博士学位，而有六七十位学生将艺术纳入常规学业的一部分。在如柏林大学、莱比锡大学和慕尼黑大学等规模较大的高校，仅仅艺术系就有 8-10 位教授和讲师。

LIBERAL EDUCATION

德国大学对艺术研究的重视程度，可能令你们中的一些人感到吃惊，但我们不必处处羡慕他们。问题有两个方面，一方面是这种教学对学生实际生活的影响如何；另一方面是深入的学术研究对于艺术在教育中发挥恰当功能的影响如何。这两种难题有很大差异，请允许我在这个话题上拓展一下。

第一个问题牵扯到一个非常普遍而尖锐的议题——大学教育直指职业化的程度。在此前提到的就职演说中，拉斯金宣称：“（在大学中）教导的目的主要不是成绩，而是纪律：一个青年被送进大学不是学着去经商，甚至也不一定在专业上有所建树，但一定要成为一位绅士和学者。”这在我们今天看来是一个非常浪漫的理想，与现代国家的社会组织鲜有关联。就在拉斯金发表这一演说的几年前，很多人像纽曼（Cardinal Newman）^⑦一样明确地承认，“绅士”是“人性的过时的品种与封建主义的残余。”在同样的场合下，正是纽曼宣示了大学教育的真正理想。“我们迫切想要的，不是绅士的礼仪和习惯——这些可以通过良好的社会氛围、行万里路，依凭天主教心灵天赋的优雅和尊严^⑧等很多途径来获得——但是智识的力量、坚定、全面性与灵活性，我们对自身力量的控制，以及我们对事物经过眼前时所作的直觉判断，这以上诸种素养有时的确是天赋使然，但通常要靠后天的努力和经年的锻炼。”

纽曼认为，这才是大学教育的真正理想——培养以上智识的目的，正是为了智识上的卓越。他认为，这种卓越不只对个人自身最有利，还能使他履行社会义务。这位了不起的传道者（纽曼）将大学教育的现实目标归结为：为社会培养良好公民。^⑨“它的艺术是社会生活的艺术，它的终极目的是（使接受教育的人）适应世界。”如此说来，纽曼的理想似乎与拉斯金的浪漫理想相差不远。即使它不是浪漫的，至少也是寂静主义^⑩的、被动的。我从未主张抛弃人文教育（liberal education）的理想，这种教育理想拒绝屈从于狭义的、功能性的生活观念。但是我们必须承认的是：从纽曼的时代以来，生活的性质改变了，变得更急切、更实际。今天的青年所面临的，不是维多利亚时期的繁荣世界，而是一个处于破产的世界，一个因政治革命、经济的不确定性、道德权威的消失而发狂的世界。^⑪这个世界仍然需要为了学习本身而学习的学者；但如果社会自身的根基也是不确定的，这个世界又如何能保障它的学术？大学必须使它的学生适应社会，纽曼如是说。但假如没有哪种社会是他们能适应的呢？我们不得不得出结论：比起客观的学者，当今世界更需要行动者；需要为了满足特定功能而训练的头脑；需要为了特定的职业而练就的本领。

在近几十年里，这已成为大学教育不可避免的趋势。为了教育的人文理想而热情献身的人们在抵抗这种趋势，也将继续抵抗下去。我从未否认这种抵抗，也从未认为抵抗是徒劳的。（因为）我也有同样的理想。但我大胆地认为，我们的策略错了。我们必须坦白承认职业训练在大学中的首要地位；但是承认它的同时，我们必须尽一切所能去抵制其对人的品格和性情的恶劣影响。

^⑦ 纽曼（John Henry Cardinal Newman, 1801-1890），英国著名教育家，毕业于剑桥大学三一学院，曾任爱尔兰天主教大学的创校校长。著有《大学的理想》（又译《大学的理念》）等，在世界高等教育界卓有影响。在译者所见的一些中文论述中，纽曼常常作为大学人文教育的代言人现身，而里德在这里引用纽曼的话则展现了后者的另一侧面，即“绅士”不一定要通过大学教育来培养，大学教育应更外注重的是智能的全面性与多元性。

^⑧ 因为里德个人的文化背景是时代因素，他将其描述为“天主教心灵天赋”。在本土的语境中，似乎可以延伸为良好的礼仪、教养。

^⑨ 在本文对拉斯金和纽曼的引文中，“绅士”与“良好公民”似乎有不同的指向，暗示绅士是一种旧式的狭义的定义，而社会的良好公民是纽曼（及作者）所推崇的。

^⑩ 原文为“quietist”，一般译作“寂静主义者”。寂静主义是一种神秘的灵修学，指信徒在灵修中，当单单享受与神交通的神秘经验，并非来自个人修为。按译者个人的理解，此处作者似乎在表达：狭义的人文教育的观点是偏向于静态、守成的，并未因时代、外部社会环境的变化而“与时俱进”。

^⑪ 里德发表这次演讲是在1931年，处于“二战”爆发（1939）之前，应结合当时的国际背景来理解此句。

THE UNIVERSITY OF LITERATURE

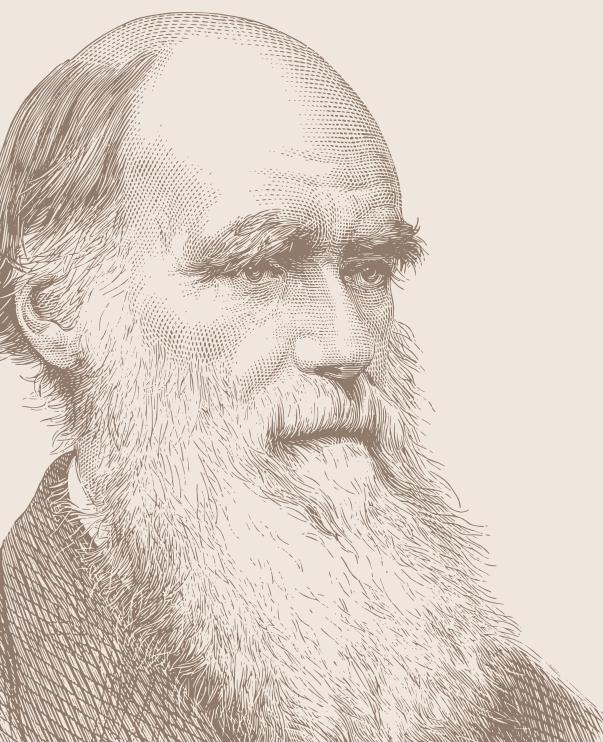
这些恶劣影响无需强调。单轨思维是现代社会中最可悲的事之一。不仅仅是视野的局限扭曲了整体的远见，使专家成为社会中的盲目而无效的一员；精神意趣的局限也造就了它自身的命运。心灵，在空空的围墙之内，变得酸涩而陈旧；它在自身的苦恼中发酵，变得自我厌恶而无趣。被剥夺了太久的感性愉悦，它醒来时发现自己已和新的兴趣和敏锐的感受无缘。这时，倘若一束光射入它那窄小的舷窗，其中已是一片昏暗麻木的混沌。^⑫ 这所大学史上最著名的学生之一达尔文（Charles Robert Darwin）^⑬ 曾在自传里为此哀痛，对于这种哀痛你们将来也不会陌生。他的一段话经常被引用，但我想向你们再次引用这段原文，因为它的确发人深省，达尔文说：“直到三十岁或三十出头，各种诗歌曾给我带来巨大的愉悦，比如弥尔顿（Milton）、格雷（Gray）、拜伦（Byron）、华兹华斯（Wordsworth）、柯勒律治（Coleridge）和雪莱（Shelly）的作品。早在我还是学童的时候，就已经为莎士比亚而陶醉了，尤其钟爱他的历史剧。我说过，以前图画带给我相当大的乐趣，音乐则更有过之。但过去这些年来，我已经忍受不了读上哪怕一行诗：近来试着重读莎士比亚，竟觉得乏味得难以忍受，令我作呕。与此同时，我也丧失了对图画和音乐的品味”。

接着在自传的下一段，达尔文试着解释“他如何丧失了良好的审美品味，令人费解而悲哀”：“我的头脑似乎变成了机器，（惯于）从大量事实中机械地提取一般规律，但是我无法设想的是，为何它唯独导致了这部分大脑的萎缩，而这恰恰是通向更高境界所离不开的。我猜想，一个头脑比我更有组织、构建得更完备的人，是不会受这种折磨的；而且如果我可以重新来过，我会要求自己至少每周读一点儿诗歌，听一点儿音乐；可能这样一来，我的这部分萎缩的大脑会因此而保持活跃。失去这些审美趣味就意味着失去幸福，可能损害领悟力，更可能伤及道德品性，皆因为我们本性中的情感部分衰弱了。”

我所说的大学教育的那种趋势现在明了了。它隐含在达尔文的哀叹之中。为了从总体上抵制职业训练和智识专业化的危害，不仅培养客观的智识是必要的，在更深广的程度上培养人的敏感性也同样必不可少。

^⑫ 原文为：But for the light thrown through its one narrow porthole, it is a dark insensitive chaos. 译者根据对上下文的理解进行了一定的意译。

^⑬ 达尔文（Charles Robert Darwin, 1809-1882），英国博物学家、地质学家、生物学家。其著名的研究成果是自然选择学说，俗称“进化论”。著有《物种起源》、《人类的由来及性选择》、《人类和动物的表情》、《小猎犬号航海记》、《达尔文回忆录》等。



CREATIVE

如果你们此时就能接受智识与敏感性的区别，我将心怀感激。我认为这是一种常用的区分。你可以将其表述为知识与趣味的区别，但无论怎样表述，我都不愿暗示头脑（mind）与感觉（sense）是可分的。健全的智识或理性就像健全的趣味一样，彻头彻尾都有赖于感性的练习。我所指的更像是怀特海教授（A.N. Whitehead）^⑯说的，理性分析（intellectual analysis）与直觉体悟（intuitional apprehension）的区别。你们可能记得，在《科学与现代世界》^⑯一书的末尾，怀特海教授认为这正是通识教育与专业教育的平衡问题，并得出结论：能与严谨的专业理性训练相平衡的，应当是一种与纯理性分析的知识全然不同的东西。在他看来，把纯粹是工具人的粗糙的专业化价值，和纯粹是学者的柔弱的专业化价值合起来，其实是无济于事的。“两者都缺失了一些东西；而你若将这两种价值相加，却并得不到缺失的要素（element）。”^⑯怀特海教授要求的是一种素质（faculty），一种能直接感知事物在此时此地的实在价值的素质，而他发现这种素质体现在审美体悟中；但仅仅被动地体悟还不够。我们必须培养创造性的主动意识（creative initiative）。冲动和敏感性，两者缺一不可，因为“没有冲动的敏感性就会变成颓废；没有敏感性的冲动就会变成野蛮。”^⑰他把艺术的习惯（habit）^⑱定义为享受和体味生动性的习惯（the habit of enjoying vivid values）。^⑲

综上所述，我们有了一个理想，而这个理想在大学里依托于艺术讲席可以实践。但是在我展开这一话题之前，让我们再次回顾德国的情况。

^⑯ 怀特海（Alfred North Whitehead,1861-1941），英国数学家、哲学家，过程哲学（Process Philosophy）学派的奠基人。与罗素合著的《数学原理》被认为是20世纪最重要的数学逻辑作品之一，另著有《教育的目的》《过程与实在：宇宙论研究》《观念的冒险》《思维的方式》等，多部作品有中译本。

^⑯ 原作名：Science and the Modern World.汉译本：A.N.怀特海.科学与现代世界[M].傅佩荣，译.上海：上海人民出版社，2019。

^⑯ 通过查阅怀特海的这段话的原出处，基本可以确认，这种要素即是本文中下一句所指的素质，欣赏生动、实在价值的素质。

^⑰ 原文：“Sensitiveness without impulse spells decadence, and impulse without sensitiveness spells brutality.”（怀特海）

^⑱ 此处原文“habit”为斜体。

^⑲ 在《大学及其作用》一文中，怀特海言简意赅地指出激发和呵护想象力对大学教育的必要性：“大学存在的理由是，它把年轻人和老年人联合在一起，对学术展开充满想象力的探索，从而在知识和热情之间架起桥梁。大学传授知识，但是它是以充满想象力的方式来传授，至少，这是它对社会应起的作用。一所在这方面失败的大学，就没有存在下去的理由……大学的责任就是——把想象力和经验完美地结合起来。”（详见怀特海《教育的目的》，庄莲平、王立中译注。上海：文汇出版社，2020年，第125-126页。）

INITIATIVE

EDUCATION THROUGH ART HERBERT READ



里德原文提及的或相关的思想家著作：

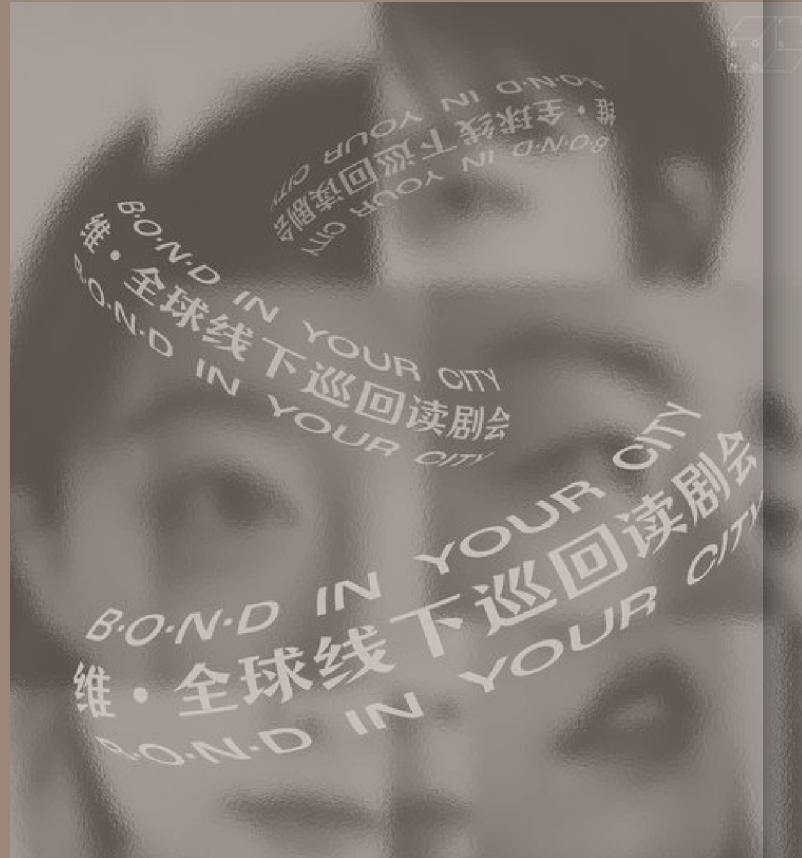
- [1] 赫伯·里德.通过艺术的教育[M].吕廷和, 译.长沙: 湖南美术出版社, 1993.
- [2] 约翰·亨利·纽曼.大学的理念[M].高师宁, 译.北京: 北京大学出版社, 2016.
- [3] A.N.怀特海.社会进步之要件[M]//A.N.怀特海.科学与现代世界.傅佩荣, 译.上海: 上海人民出版社, 2019:199-214.
- [4] A.N.怀特海.大学及其作用[M]//A.N.怀特海.教育的目的.庄莲平, 王立中, 译注.上海: 文汇出版社, 2020:123-139.
- [5] 约翰·罗斯金.艺术与道德[M].张凤, 译.北京: 金城出版社, 2013.
- [6] 弗朗西斯·达尔文, 编.达尔文自传与书信集(上、下).叶笃庄, 孟光裕, 译.北京: 科学出版社, 1994.

关于译者：

孙墨青, 艺术爱好者, 从事美育研究与传播。清华大学社会美育研究所学术委员。sun.moqing@gmail.com

独白剧·自由之声：

专访第二届“维·国际虚拟现场演出展”
艺术总监贺天丁



维·国际虚拟演出展

2021 BOND INTERNATIONAL VIRTUAL PERFORMANCE FESTIVAL

独白剧·自由之声 专场

MONODRAMA | GLOBAL CHINESE VOICES

6.18.2021 - 7.2.2021

北京—上海—南京—武汉—深圳—布鲁塞尔—纽约—多伦多

戏剧部落
let's play the show

观看方式：Bilibili搜索 BOND维国际虚拟演出展；Youtube & Twitch搜索 BOND Festival



// 敦玉敏
Ao Yumin

INTERVIEW



DIRECTOR HE TIANDING

近日，纽约的青年戏剧导演贺天丁接受了《嘤鸣戏剧》月刊的采访。她将作为活动发起人和艺术总监主办为期二周的“第二届维·国际虚拟演出展”。从前期宣传看，第二届将延续首届演出线上呈现的方式，不同的是，本届演出展采用项目孵化的模式，以独白剧和华人剧场为主题，并且更加突出艺术与技术的跨界合作。全球正在步入后疫情时代，相信一群来自世界各地的艺术家和学者从不同的维度里去思考关于戏剧的现有问题，可能会再次产生意想不到的轰动效应，这很令人期待。

在采访中，贺天丁首先回顾了去年的第一届演出展的组办情况，分享了她的经验与思考。然后，她详细谈及了第二届演出展的最新特点。并且，就全球华人戏剧艺术家的生存现状、独白剧与当下新冠疫情语境的契合、线上戏剧的可持续性发展等问题，给出了她的看法。

一、首届演出展之回顾

其实，很大程度上正是由于疫情，才萌生了做线上戏剧的想法。对于年轻戏剧人而言，如果希望做成一届国际实体表演艺术展，那将是非常困难的。因为从时间、资金和成本上估算，都不大可能实现。但是，网络空间提供了一种民主化的状态。也就是说，只要有热情，就有机会去做这件事情。所以，“国际虚拟演出展”的诞生起源于线上民主化这个特性。

首届演出展实现的效果超乎预期。组委会在筹划阶段对参与者的需求并不十分了解。可能更多的是通过身边的朋友知道大家都因为隔离而没有办法像原先那样去创作一些作品。所以，我们起初仅考虑通过搭建合适的平台给大家提供一个展示的机会。然而，实际情况显示，不但报名踊跃，而且观看人数远超想象。演出展收获了25万以上的观众人数，每场活动有大约5千到8千人同时在线收看。

首届演出展共推出了25场演出、10场对谈以及多个工作坊，集结了众多艺术家。当我们回顾首届活动，发现很多作品都非常具有启发性。在今年筹办第二届演出展的初期，我们总结经验并进一步探讨戏剧线上创作的各种可能性。多数戏剧人相对比较传统，创作思维受限，但这不排除已经有人在尝试新的可能。线上戏剧民主化的表现，就在于创作的可能性更大，能实现更好的跨越。比如，新的技术手段可以加以借鉴，甚至寻求多方的跨界合作。

首届演出展当然也遇到了很多挑战，比如，大多数人还是未能特别习惯完全线上交流的工作方式，这导致了内部合作与沟通有效性不够的问题时常出现。所以，最后能成功举办，确实费了很大心力，以至于也考虑过要不要继续举办第二届。

"MONODRAMA" "GLOBAL CHINESE VOICE" "BOND IN YOUR CITY"

二、新一届演出展的特点

新一届演出展除我之外，组委会成员几乎完全不同于上届。本届组委会新成员多是上届活动的参与者，他们对线上演出持拥抱态度，也期待能有机会作为组织者介入。我设计了本届演出展的整体框架和形式，但将独白剧作为主题则是由上届的一位合作者钟海清博士提议的。我们吸取了上届活动的很多经验，最后商定采用专场的模式以减少因全面推开而给组织工作带来的繁重压力。专场活动持续半个月甚至更短的时间，作品呈现主要集中在周末，而且，随着疫情缓解，也推出一些线下活动。

关于什么是“线上”的问题，我还想补充一点。去年非常强调实时性，我们依然认为和线下剧场一样，实时性是剧场的核心元素。但实际情况却是，如果没有互动，那么线上也很难感受到演出的实时性。因为不在同一场域里，表演和观赏都只有面对一个屏幕而已。除非表演包括很多的即兴成分，有因为实时性而产生改变的部分。不然，实时性带来的就只会是技术上的障碍。所以，我们决定本届更偏重于对主题的探索，对实时性就不再做硬性要求了。作品也可以是录制的，即使那样的话作品更可能偏向电影短片的形式。

首届演出展推出了一个大平台，采用公开招募作品的形式。但存在一个问题，有时候线上作品没有办法在短时间内实现更好的呈现状态，所以，在挑选作品时我们一定程度上放低了标准。但这一次操作有不同，采用了孵化的模式，目的在于提升作品的观赏性和质量。希望去年大众化的东西能在今年专场的形式里变成更加精品化的作品呈现。所以，整个孵化的过程，用意就在于，通过对导演进行辅助，然后能控制作品质量，也整体提升演出展的举办效果。

另外，新一届演出展寻求了更多合作伙伴。创剧团是波士顿在地注册的一家非盈利剧团，主要面向当地华人，这家剧团的负责人也曾作为制作人身份参与了去年的演出展。我们通过与创剧团建立合作关系，申请到了经费支持。上一届有一种完全飘在空中的状态，原计划注册成为某一个国家的非盈利机构，但考虑这样做可能会带来很多的限制，为了避免在政治和意识形态上被针对，

我们放弃了注册的打算。当然，缺点就是无法获得资金支持。但其实我们不希望大家一直都处于为爱发电的状态，凭什么为戏剧工作的人就不能拿钱？新一届演出展主要资金来源是创剧团申请到的经费，另外就是国内戏剧艺术爱好者的个人捐赠。所以，参与孵化的受邀导演们将获得项目支持进行创作。

三、主题之一：华人剧场

今年会推出上半年和下半年两个专场。上半年专场的主题是“Monodrama”和“Global Chinese Voice”，中文写为“独白剧”和“自由之声”。“Global Chinese Voice”的主题，在中英文表述上的不一致是出于一定的政治性的考虑。对于中国国内而言，Global Chinese 或者说 Asian，并不是一个很难搞清楚的概念。但在海外，即中国以外的所有地方，这其实是一个重要并且复杂的概念。跟Black不一样，Asian它涵盖了很多不同的文化族群，Chinese 属于其一。但在美国，华人很少自称 Chinese，以避免麻烦和带来不必要的警惕。但其实，如果连我们自己都不太想要看待自己的身份，那么这个力量是不是就更加显得薄弱了呢？不同于来自东南亚、日本、韩国的艺术家，相对而言，他们的文化身份还是明晰可见的，但是，在当代美国戏剧界，华人艺术家的文化身份则经常模糊不清，而且获得的机会也极少。但我们就是分布在世界各地华人，没有必要否认这件事情。我们的作品里体现出的文化特性，和其他亚洲族群的就是不一样。做出了这一层思考后，我们确定了“Global Chinese Voice”这样一个主题。

有必要厘清华人、华语和华裔剧场这三个概念。新一届演出展包括几个英文作品，所以不能完全用华语剧场来概括。部分作品选用英语创作，是出于扩大接受度和传播范围而考虑的。本来线上戏剧就难以让人持续关注，再加上语言障碍，增加华人作品的关注度谈何容易，因为，语言或者任何一个小小的障碍都可能导致兴趣丧失。

另外，绝大多数受邀导演都拥有中国国籍，所以也不适用华裔的概念。我们这批艺术家与中国依然还保持很紧密的联系。至于那些选择入籍的导演，他们则更着重于扎根美国，而不是出入两边的状态。这次有个作品叫 *What Does the Fish Say*，讲到一种洄游的滩涂鱼，是个隐喻。再比如，在反对仇视亚裔运动中，可以听到亚裔美国人，而不是亚洲人。但我们并不是亚裔美国人，甚至也没想将来要扎根于此，也许将来还会去往别的国家，但是可能一直保留原有国籍。其实，我认为个体没有想要强调这个身份，而是整个大环境迫使我们一定要这样做。这个群体很隐性，有的人虽然在此生活很久，但只要没有入籍就不能算亚裔美国人，也就不能得到更多保障。在筹备过程中，我们有过充分讨论。本来不打算强调 Chinese 或者 Asian，但鉴于近期针对亚裔的犯罪行为和语言暴力层出不穷，很多受害者可能不具有合法身份，在事件中根本不被提及。那么，如果不站出来发声，就不会被关注，不被关注也就不会受到保护。

四、主题之二：独白剧

另一个主题是“独白剧”。它非常适合线上演出。在看了不少线上戏剧后，我发现线上交流其实是虚假的，因为，延时加上不具备双方在场性，即演员看着屏幕里对方的一个画面说话，它跟现实中的

对话交流完全不同。比如，我自己做的一个作品，就尝试让演员看起来像身处在同一个空间，他们不对着屏幕说话，而是对着空气和想象的人物说话。但交流仍然也是很不充分的，这跟实际剧场演出差异很大。首届演出展也有独白剧，是所有作品里面最精彩和效果最好的几个作品之一。独白剧是一个人对着一个东西、一个人或一群整体性的对象在说话，不会因为线上线下有所不同而改变它的本质。去年演出展还有一个声音剧场，独白让大家更关注声音，加上做出了一些后期叠加的声音效果，最终呈现也还不错。

那到底什么是独白呢？独白本身具有非现实性。独白现象在现实世界里很少见，所谓独白，更多是内心独白。“独”非常符合当下人们身处疫情的一个状态。疫情语境下人们在努力寻找各种各样的方式进行交流，而线上会议一定意义上也可以视为一种独白。在我看来，交流不充分就是独白，不是一个人说话而另一个人永远不说话才叫独白。荒诞戏剧中在讨论语言的有效性的时候，他们的对话其实是不成立的，虽然看似在对话，但到底是对话还是独白，这仍然值得商榷。我个人认为，疫情使得人们遭遇死亡、失业、困境，很大程度上与二战后的局面相似。所以，二战后兴起的荒诞戏剧，到现在迎来了它创作上的第二波浪潮。疫情以及人们在应对疫情时候的非人性、不理智的行为所具备的



荒诞与独白的状态也是非常契合的。独白与荒诞之间存在很强的关联，就是无法实现交流。所以，独白算是疫情这种特殊语境下的表达方式。

我尝试回答一下关于独白剧和独角戏的区别的问题。确实不难发现独角戏在线上的呈现状态通常比较好，但独角戏和独白剧两者之间有一些很本质的区别。独角戏一定是独白剧，但独白剧未必是独角戏，比如《阴道独白》是独白剧，但不仅限于一个演员的独白。独白剧是比独角戏更大范畴的一个概念。在美国的学术语境下，独白剧这个概念非常少被提及。所以，针对独白剧到底是什么的问题，本届演出展还将组织专门的研讨会。演出展既有艺术家进行实践创作，同时也有学者带来学术讨论。这也是我们主办第二届演出展的一个特点。

五、线上呈现具有可持续性

第二届演出展还有一大特点，便是部分地逐渐从线上转移到线下，或者说让线上与线下产生更多连接。这个特点主要体现在两个方面。参与孵化项目的导演，可以选择在线下剧场或空间制作作品，但最后是线上呈现。所以，本届没有强调线上的本质性的创作，而是给予了选择的可能，要么进行精良的高质量的录制，要么在现场演出的视频化方面做一点线上的特殊处理。我相信大多数人还是会回到线下创作，但我不认为线上这种形式会直接消亡掉，因为它激发了新的想法，也迫使艺术家去接触新技术，新技术很有效也不难掌握，比真正搭建舞台要容易很多，一旦掌握也就会有意识地融入到创作当中。所以，我觉得是线上呈现这一形式具有可持续性。受疫情影响，短时间内无法恢复剧场演出和看戏，而能够全球看戏更是奢侈的事情。所以，无论从制作方考虑还是从观众需求去思考，我想大家都在慢慢寻找一种方式，使线上与线下产生连接。比如今年的线上柏林戏剧节，即便线上呈现效果不能达到最佳，但它肯定带来了更大范围的观众效应。

我也会作为导演制作一部戏参加本届演出展。目前美国剧场已经部分开放，我考虑线上线下结合的制作方式。理想状态是在一个表演空间里进行部分剧场表演，同时借助投影设备，让处于虚拟空间的演员和观众能够加入。至于完成度如何，现在我还不很确定，也可能最终更偏线上，因为那样的话时间和金钱成本都相对比较低。但做这番思考也让我找到了另一个出口，甚至决定了我未来创作的取向和偏好。再者，目前看到线上线下观剧收费基本持平，未来剧场可能还会保留线上项目。去年，美国戏剧界还组织了优秀虚拟作品评选活动。

从回顾上届演出展的主办以及它对这届的影响来看，线上戏剧发展很快。但线上制作和观剧也不是说适合所有人。相对于实体剧场，戏剧在虚拟空间到底缺失了什么？这个问题值得深度思考。线上戏剧以视听为主导，它没有触觉和嗅觉，但是在场性其实涉及所有感官，由主导性和辅助性的感官共同营造。去年演出展已经尝试了线上无障碍通道，从艺术的包容性出发，思考如何让有视听障碍的人也能介入和接触戏剧，为此我们推出了手语作品，这种尝试会延续和进一步拓展下去，从技术和理念上突破虚拟演出只限于视听的局限。比如，导入VR技术产生震动，使身处某种环境里的人能产生触觉反应，还有加入气味等。所以，我们的尝试就在于思考如何通过线上方式构建现场性。这些缺失还都不是表演性的问题，而是可感性的问题，当然，解决问题需要时间和技术，不是短期能够实现的。那么，推出独白剧，一定程度上是为了弥补因技术无法达成而造成的形式上的缺失。

另一个实现线上和线下连接的尝试是我们推出了 BOND IN YOUR CITY 的项目，包括一系列的读剧活动。本届受邀导演来自布鲁塞尔、北京、上海、深圳、纽约，还有在加拿大的创作者。过去一年多的时间里，大家都在积极倡导各种读剧活动。我们计划在每个导演所在的城市举办一场读剧会，有条件的可以在线下组织，以经典独白剧和本届演出展原创作品为主。希望大家通过线下方式来关注我们线上的演出展，也希望借由演出展，给喜欢戏剧的朋友提供在线下空间建立联系的机会。不过，线下并不是终点，而是强调如何对一种从线上渗透到线下的方式加以有效利用。

本次所有合作和受邀的导演，我都还没有在线下见过面。但我发现参与者对线上工作的习惯性和宽容度都更大了，并相信能够通过网络找到一批志同道合的人，在超越戏剧的维度里思考现实问题。因此，这不是从线下走到线上的过程，而是一个完全从线上建立起来的过程。值得期待！

导演王翀、傀儡师李鋆天 谈艺术的合作与越界

// Hosted by Ao Yumin

Edited by Wang Tingting

© 下图为《大先生》剧照

导演: 王翀

傀儡艺术指导: 李鋆天

The picture below is a still of the stage play “Da Xiansheng”

Director: Wang Chong

Puppet Art Director: Li Yuntian





(上)

敖玉敏：

大家好，欢迎参加“当代剧场艺术”系列讲座之二——艺术的合作与跨界。我是哥廷根大学东亚系的研究员，同时也是嘤鸣剧社的发起人和《嘤鸣戏剧》月刊的主编。这个题目怎么去解题，我觉得可以正向也可以逆向去思考这个问题。之前在与导演王翀、傀儡师李鋆天（Shasha Li）的交流里也提到，合作、跨界其实不是对于艺术家提出的一种硬性要求，合作与不合作、越界与不越界，都由艺术家自己来决定，这体现了创作的自由和艺术家的主体性，我们希望充分尊重艺术家。当然也可以做出反向思考：在当代剧场艺术的语境下，所谓的艺术创新是否一定得合作、跨界？如果合作和跨界，需要使用什么样的方法？两位以前曾有过合作，所以想请你们分享经验。

今天非常荣幸邀请到两位艺术家。一位是戏剧导演王翀，一位是傀儡艺术家李笠天。我对两位先做一个介绍：王翀毕业于北京大学和夏威夷大学，他带领薪传剧团在 2012 年开创了“戏剧新浪潮”运动，他观察当代社会，诠释经典，探索戏剧和影像的结合之路，是中国最具影响力的 80 后戏剧导演之一，被誉为“最具实验气质”，“中国实验戏剧之希望”，“改变中国戏剧之面貌”的一位新生代导演。他的作品巡演过 17 个国家，多个作品获得国际委约和投资，他以《雷雨 2.0》《样板戏 2.0》《茶馆 2.0》开辟了新的戏剧经典道路，其中 2013 年《地雷战 2.0》获得东京艺术节大奖，2016 年《大先生》被新京报评为“年度最佳华语戏剧”，2020 年线上戏剧《等待戈多》吸引了将近 30 万观众，打破了华语戏剧单场观众人数的纪录。王导特别强调，他没有手机、脸书、微博和微信，我们可以问一问为什么。

李笠天毕业于上海戏剧学院，是一位傀儡艺术家和书画艺术家。她在上海创办并主持了“傀儡师工作室”，并于 2008 年和 2012 年两度荣获傀儡界金狮奖最佳表演奖，2011 年曾获得傀儡艺术奖最佳表演个人大奖，2013 年她接受洛克菲勒亚洲文化协会的邀请，前往纽约，作为驻地艺术家进行访问和创作活动。她的主要作品包括她作为傀儡指导、和王导合作的《大先生》，她在上海木偶剧团“传统与创新项目”作为领衔主演，还有她在美国期间创作并主演的一些傀儡戏，包括《霓裳羽衣》《木兰》，以及她今年独立制作的一些作品，如《山兽》《山人》《稻草人》。刚才提到，她同样也是一位书画艺术家，作品参加了画展、并发表于一些刊物上。我对王导的一些创新手法非常感兴趣。最近因为疫情，没办法进剧场看戏，但在线看了不少。德国的艺术氛围还是很好的，因为制度的保障，德国的各大剧院包括邵宾纳、塔利亚等会把他们的一些保留剧目，甚至是首演剧目放到线上，所以我们还是有机会看的。我最近看了好几部 Katie Mitchell 的作品，她在 2012 年的《海浪》之后做了一系列结合即时影像和舞台呈现的戏剧，包括《朱莉小姐》《奥兰多》《禁区》。我想先问王导，Live Cinema Theatre 现在在中国没有一个确定的翻译，你在文章里使用“舞台电影”这个词，对于这个概念，您是怎么界定它的？

王翀：

我觉得这个问题特别好，今天的话题是“跨界”，在疫情时代从戏剧和影像的关系讨论“跨界”非常直观。毫无疑问，Katie Mitchell 是年轻一代的集大成者，我也看过她的这三个作品，受益匪浅。确实如你所说，对“舞台电影”这个艺术形式没有特别统一的认识，也没有特别统一的翻译，使用类似手法的更具开创性的人毫无疑问是一些前辈，比如卡斯托夫、伊沃·范·霍夫，他们都是 Mitchell 师父辈的前辈。他们用的方式，每一个人都不太一样，有的人作品与作品之间几乎也是不一样的。在接触到这样一种形式之后，我希望能用我的方式对这种形式做出贡献，进行不同的尝试。

.....

我做过接近传统电影语言的，也做过用一个镜头拍摄整个人的一生的故事，比如《一镜一生易卜生》，也做过影像与傀儡跨界的戏剧，就是和李玺天合作的《大先生》，我还做过没有摄影师的舞台电影，《平行宇宙爱情演绎法》，我们用13台摄影机环绕着舞台，仅靠演员的走位和后台的剪辑师呈现出一个电影，但其实它是违背电影逻辑的，因为当没有摄影师的时候，它还是不是电影……这些都是我在艺术内部特别想提问并且试图回答的问题。包括最近的线上戏剧《等待戈多》，也是基于即时拍摄逻辑，理论上来讲也可以称为舞台电影，虽然它没有传统的舞台，但其实它的逻辑是根植在我一系列的探索里面的。

我做这一系列的作品，其实有一个心路历程。每一步都希望非常内地从戏剧艺术、戏剧本体、戏剧导演的角度找到一个坚强的理由，让我能够走出这一步。这个理由，不是我对作品的文本、故事、角色本身的理解，除了这个理解之外，我个人需要有一个我出于导演角度的强烈理由，和故事、角色、文字进行碰撞、对接、或者呼应。如果跳出来看，这个形式本身其实是一个未被界定、但广为实践的形式，但它也只是诸多跨界中的一部分。现在想想，我和李玺天的跨界，在中国戏剧领域是一个极为少见的跨界合作，但是它本质上都不应该称为跨界，因为傀儡戏本来就是戏剧大家庭的一部分，给成人看的傀儡戏本来就应该叫傀儡戏艺术的内核，但是这种东西就是因为国内戏剧壁垒森严、过于封闭，在一种非常逼仄的路径上行走和自我复制，所以《大先生》似乎成为了一种艰难的、勇敢的跨界行为，但其实这种方式都不应该称作跨界。反而，我感兴趣的是李玺天身为一个傀儡艺术家、戏剧导演和演员，她最近开启了一条书法和视觉艺术的道路，我一直好奇她做这个尝试的动因是什么，我也总是幻想着书法和傀儡这两种依赖身外之物进行表达、同时又高度和手的控制联系在一起的艺术，我特别期待这两种东西能碰撞出比现在大得多的火花来。我想听听李玺天对这两种东西的理解。



实验戏剧导演王翀与李玺天
实验剧团
© 乒乓策划
<http://pingpongarts.org/cn/production/wangchong/>

李黎天：

其他人可能不太了解，我学习的傀儡表演是传统的杖头傀儡，它需要长时间的训练，非常传统的操作技法，其实是很难度的，相比于我们在西方看到的一些横杆的、桌面的傀儡的操作技法要复杂得多。但是我觉得我从传统的表演训练中获得了一种重要的、潜移默化的傀儡师身份。虽然“傀儡师”在整个中国的大环境里是没有人去这样定义的，但是傀儡师其实需要一个很强的概念，即在操作傀儡的人和傀儡之间建立起一种关系，我觉得我的表演技能是在传统的练习中逐渐形成的，再加上我去纽约看不同的戏剧，混合形成的对它的理解。

书法这个方向，本身我对传统文化就很感兴趣，只是说我在学书过程中遇到了我的老师一了先生，开始了我对书法的深入学习和了解。从书法讲到书法与傀儡的结合，可能会是一个漫长的过程。我真正开始书法创作是2015年，但是从15年到现在已经过去好多年了，书法与傀儡之间会产生的合体可能是一个逐步的过程。我现在感受是这样的，傀儡和书法都是在本土生长出来的古老艺术，它们有一个共同的点是巫术、祭祀活动，所以是在祭祀中巫师手上的道具。巫师有两只手，一只手是道具，傀儡或是面具，或是一个具有仪式感的需要用它去施展力量的身份，另一只手产生的就是早期的图像、绘画或是符号，它其实就是书写的原因。当然这个问题在书画圈也一直在探讨，但是不见得每个人都在思考。王翀感兴趣的这个点也是我非常期待的，我希望接下来去做。从哪个方向去做？目前我正和一位叫陈量的80后书法家合作，我会根据他研究的方向，从纹面、祭祀的角度去整理文本，希望做出来的是有非常强烈的本土文化的作品，我也逃离不了受西方戏剧的影响，所以想试一试能不能从本土文化找到一条路径进行表达。





STAGE FILM

敖玉敏：

你们刚刚谈到《大先生》，确实这种成人傀儡戏就不多见，王导以戏剧的呈现方式和傀儡戏的结合，里面有很多的创意。我有一个技术性的问题，你戏剧里的现场表演、现场拍摄、现场剪辑，这个“现场”是你追求的目的还是你的策略？如果是你的策略，为什么要选择这个策略？这里面的两件事：戏剧的表演、借助电影的拍摄，两种不同的呈现方式，如何被一个逻辑支配，又同时保持相对的独立呢？我们从入场看戏到看完，表演中舞台上/舞台下的观演关系，始终会被一种张力贯穿和影响，比如这种疏离感、辨识、连续和断裂的张力。相对于以前我们对情节和人物的关注，这种张力是否可以作为一种新的美学？对此，您是怎么思考的？

王翀：

你其实提了好几个问题，我争取能够回答。首先，刚才李鋆天说的祭祀中傀儡和书法的关系，是让我高度兴奋的。我感觉她已经站在一个特别重要的节点上，手里拿着两种化学药物，把它们合起来可能会爆炸。这是我一个很直觉的感觉，这种跨界有可能会诞生徐冰那个级别的艺术能量。

回到敖老师的问题，如何定义“舞台电影”这种形式，或者说这种形式当中重要的东西是什么。对我来说，它重要的东西就是你第二个问题里提到的，现场性。我希望它是即时的，现场的，就是它在观众面前表演、拍摄、剪辑、投影、成为一个影像，这个影像拍摄和表演的行为都是在观众面前发生的，都是同步的。这个形式的变体可能是摄影机进入了后台的楼道，有一整场戏都是在后台表演的，比如《一镜一生易卜生》，当剧场没有后台空间的时候，我们也会把戏剧高潮的那场戏放在剧场空间里，但是我们会把它遮起来，由于那一个长镜头的连续，观众知道表演还在继续，他们的注意力就在幕布后面，所有的注意力都放在投影上。这其实是一个小的变体，这种方式大的粗的线条其实是即时的、现场的、连贯的形式。

这个形式本身也是在回答你的第二个问题：在剧场里到底看什么？当然我们无法避免地去看故事、看角色、拼台词，这是不可避免的，但对于我来讲，在有的故事里它只是一个基础，而不是目的，在这个基础之上我们搭建出表演逻辑、剧场逻辑，或者说现场拍摄、现场表演、现场放映的这一套玩意儿，这一套组织构成的方式我们叫“剧场性”。“剧场性”其实是当代剧场的看点。大陆的中文喜欢叫“戏剧”，我被叫作戏剧导演，但是按港台的译法，其实应该叫“剧场”，我叫当代剧场人/当代剧场艺术家，因为它的目的不是话剧讲个故事、塑造个人物就结束了，大家所有人都躲在剧作家身后，我们只是他的奴仆，不是这样的结构了。我们强调的“剧场性”，它其实是剧场艺术家、我们的团队玩出来、架构的一个空间、时间、道具、台词构成的一套逻辑。那套逻辑本身对我来说是审美的重点，尤其是导演艺术审美的重点。当然，导演艺术依然包括解读台词、帮助演员塑造角色、整合故事的结构这些传统技法，但对我来说不是重点，也不是当代艺术主攻的方向。重点对我来说就是剧场性的东西。

你看我2013年的作品《地雷战2.0》，在那个作品里我们没有用摄影机，而是用了30个小喇叭，这个喇叭有一个功能就是能录7秒的声音，并且能够循环播放，就是你在大街上小卖部能看到的那种喇叭。我们就用这30个喇叭塑造人类发展武器的历史，把不同的声音录进去，它就变成了飞镖、手枪、坦克、轰炸机、导弹、原子弹……喇叭的玩法就是《地雷战2.0》这个作品里的剧场性，我们的规矩就是每一个声音都是从喇叭里出，每一个声音都是在舞台上录制的。这个就像我们拍舞台电影的时候，规定每一个镜头都是在剧场里拍摄的，每个镜头都是现场的，错了也没关系，都是通过现场的剪辑、现场的表演，演员的表演是为了镜头，而不是为了观众。这其实是一种定义我们这个作品中的游戏规则，这种方式本身可能有跨界的属性，也有可能完全没有。很多时候，我作为导演创作的开始，在意的不是故事有没有趣，角色有没有意思，这些对我来说是次要问题。主要问题是，这个作品独特的剧场性在哪，我们用什么样的游戏规则出发，这个很重要。

敖玉敏：

你说到了“游戏”的概念，游戏规则发生了变化，玩出的东西也就有变化。你提到了“镜头”，镜头这种电影元素的介入，其实一定程度上解构了我们习以为常的剧场呈现方式。从艺术合作和越界的角度来看，即时摄影剧场不仅仅是用镜头语言弥补原来剧场空间的某种缺憾，比如说多视角的转换、对细节的捕捉、内心独白的视觉外显，我想问镜头给创作者带来的最大惊喜是什么？另外，我印象很深刻的是Katie Mitchell导演的《禁区》里和影像设计的合作。你能不能谈谈你和影像设计的合作，还是你自己就是影像设计？相对于传统的剧场，这种剧场对于演员和舞台工作者有什么不同的要求？

王翀：

其实每一部作品的要求是不一样的，游戏规则的设计，在《一镜一生易卜生》里我们说，有没有可能用一个镜头把故事拍完。那个时候还没有《鸟人》，我们的故事里有梦境、有回忆、有现在，有老中青三个人饰演一个角色的设置，在这个前提之下我们说用一个镜头去拍这个故事，这是那个游戏的出发点。在后来的《平行宇宙爱情演绎法》里，我们有13台摄影机，我们的出发点是就靠演员的走位可不可能，每场戏就是一个固定机位的长镜头，在这个固定机位的长镜头里，仅靠演员的走位，靠全景、远景、中景、近景、特写，靠演员在一场戏里走出这些不同的景别，来表达这个意思有没有可能，这是它的任务。在《大先生》里，我们通过运用傀儡，摄影机在舞台上是自由走动的，但你要处理鲁迅与傀儡之间的关系，是超现实的、想象的、梦境式的、噩梦式的、浪漫回忆的，但鲁迅的对手戏全都是傀儡，这些如何处理？这个时候，首先要处理鲁迅和傀儡的关系，人和傀儡怎么一块儿演戏。这是不同戏的任务。

具体到你说的，我和影像导演怎么合作，比如说《一镜一生易卜生》里，我们有一个特别有才华的影像导演叫梁安正，在《平行宇宙爱情演绎法》里我有一个特别好的联合导演叫梁帆，这两个人都是非常熟悉镜头语言、能够在镜头上给作品提供很多贡献和灵光的合作者。这种剧场的方式，对演员来讲最大的挑战就是他需要打破自己认知的审美和局限，这不是小事，因为现在主流舞台上很多演员的审美和认知依然是完全沉浸，不需要别的东西了，沉浸就是爽就是艺术、不沉浸就是低级的艺术。在我们的作品里首先就不是沉浸，我们的演员需要自己操纵摄像机，需要面对别的演员操纵的摄像机进行表演，需要一边感受背后的观众、一边面对摄影机进行表演，有的时候是一边自拍、一边表演，比如《群鬼2.0》，演员赤裸裸地自己掰着镜头对焦，两个人拿着摄影机相互拍，赤裸裸地暴露在观众面前的拍摄行为和表演是融合在一起的。还有《地雷战2.0》里，先赤裸裸地在观众面前录音，录炸弹爆炸的声音，把这个喇叭放下，再拿起来喇叭配飞镖的声音、放下，这种行为的展示本身是我们规则的一部分，在这里我们的演员毫无疑问不是沉浸的，而是有操作功能的。在《大先生》里可能是把这条线在原始意义上走到了极端，你会看到有一个人是摄影师，大部分演员是傀儡师，他需要操作傀儡进行表演。不是说操作傀儡的同时给傀儡配音，而是像水袖舞一样，人和水袖是一体的，你在表演一个东西，这在傀儡戏里是一种极端。不论是舞台电影，还是玩喇叭，还是傀儡戏，它里面都有演员的操作成分，演员在角色之外的存在作为角色的一部分展示给观众，其实它比沉浸式表演要更复杂，在我们今天的立场上可能是更后现代、更当代的、更剧场的一种语言。

THEATRICAL
SCENE

敖玉敏：

我在慢慢体会你刚才提到的游戏规则，包括演员如何介入到整个制作的过程，而不仅仅是表演。你提到用喇叭的例子，它表现不同的爆炸的声音、场面，其实也调动了观众的想象力，观众不是直观地看，而是需要去参与、去想象，这个非常有意思。

王导2.0系列的作品，我的强烈印象是你用一种自己的方式去重现经典；我同时也观察到，“当代”是你研究的一个核心。我想问，揭示当下的社会现实，为什么你选择从经典文本出发？你是否对同时代的编剧创作者有什么期待？还是说暂且没有更好的剧本，所以选择经典剧本，但是用自己的方式和当下产生关系？

王翀：

反思一下，首先我使用经典最早的理由是一种思维惯性，我们学西方和中国经典学多了，我们认为经典是好东西，在这种思维惯性之下有了最初的想法和创作。但这种想法深入之后，感觉就完全不一样了，能看到经典按照它本身的演法，比如1999林兆华的《茶馆》，林兆华是导演，几年之后再演出的时候，舞台美术替换成老版的了，林兆华也从导演变成了复排导演，虽然演员还是原来那波演员。这个细节其实非常生动，这是一种对当代价值的否定，认为当代人的价值不如经典本身，这里“经典”的价值不只是文本，其实是在力图用博物馆的方式去想象一种经典，1950年代的《茶馆》我想谁也没看过，那版其实是被禁演的，想象是非常靠不住的，顶多我们现在的徒子徒孙顶礼膜拜的也就是1980年代复排的一个版本而已。这里的问题其实是非常多的，不仅仅是厚古薄今，不仅仅是木乃伊情结，它有一种非常奇怪的对戏剧艺术的文化想象，基本上认为就是具有政治权威性的、表达了那个时代最政治正确的话剧才是最好的话剧，你们现在的艺术都只是不那么完美的新艺术。

这是对经典的大致看法，所以其实我一开始去做《雷雨2.0》《茶馆2.0》，就有这种长期计划。从2012年排《雷雨2.0》到2017年排《茶馆2.0》，用了6年时间里才把最想做的这几个东西给做完了。当时我做这些有一种进攻传统艺术“桥头堡”的心态，那么腐朽的舞台样式需要重新阐释，从我们当代人的立场尝试着复活大师。其实这种东西在西方戏剧里都是最起码的基本款，你作为一个导演拍《哈姆雷特》的时候，如果你没有非常强势的个人解读和新的舞台风貌的话，你根本不好意思出来混。这是对戏剧的认识发达到一定程度之后，艺术家首先应该质疑的是自己的合法性：我凭什么当导演？我凭什么做《雷雨》？如果我没有足够多的个人贡献的时候，怎么好意思去浪费这个钱、浪费大家的时间和经历呢？这是一个基础，但这个基础到现在在中国都没有达成一种共识。所以有必要通过2.0系列去不断重申，不断宣讲，说剧场性到底是什么、导演艺术可能是什么、我们如何和经典发生关系，不是“唱卡拉OK”才是经典。

下一个问题。首先我觉得我欠对中国当代编剧的敬意，这个我觉得有必要表达，其实我也是非常尊重中国当代编剧的，作为一代人的精彩剧本，那么多艺术家的埋头苦写和努力，有必要感谢他们在努力地把一个无人问津的艺术门类的火种继续传下去，也是欣赏他们对中国当代生活的描述，确实有很多好的剧本。但是我依然认为，在整体面貌上中国当代的戏剧环境不是一个有利于编剧艺术的状态，它很难成为一个编剧艺术的时代，我会自负地倾向认为它可能是一个导演的时代，因为其实我们有非常严苛的戏剧审查制度，它决定了戏剧的表现是非常缩手缩脚的，不管是从情节、主题、角色层面，还是小到语言层面，我们都看过1990年代欧洲的“扑面戏剧”，欧洲当代的剧作家是如何表达的，如何用脏话去书写政治对人的倾轧，如何建立在左派的立场上批判当代人的自我毁灭和制度对人的倾轧，如何去直面全球化的现实，如何去直面个人的问题、性、暴力、药物、传染病，所有这些东西在我们的创作语境里是难以表达的，它太多地限制了剧作家的努力。当听觉不发达的时候，也许特别依赖视觉，在这个意义上我会觉得通过《茶馆2.0》去书写中国的校园，我对当代中学生的思考，它在某种意义上是“他山之石”，是躲在经典背后对现实进行艺术上的介入，当你用嘴不能说话的时候，可能用导演的手去说话的方式。这在世界的范围内，绝不是全新的东西，东欧的艺术家做过很多这样的艺术作品，只是说我们在当代找到了一种我们的语言。

敖玉敏：

我在慢慢体会你刚才提到的游戏规则，包括演员如何介入到整个制作的过程，而不仅仅是表演。你提到用喇叭的例子，它表现不同的爆炸的声音、场面，其实也调动了观众的想象力，观众不是直观地看，而是需要去参与、去想象，这个非常有意思。

王导2.0系列的作品，我的强烈印象是你用一种自己的方式去重现经典；我同时也观察到，“当代”是你研究的一个核心。我想问，揭示当下的社会现实，为什么你选择从经典文本出发？你是否对同时代的编剧创作者有什么期待？还是说暂且没有更好的剧本，所以选择经典剧本，但是用自己的方式和当下产生关系？

王翀：

反思一下，首先我使用经典最早的理由是一种思维惯性，我们学西方和中国经典学多了，我们认为经典是好东西，在这种思维惯性之下有了最初的想法和创作。但这种想法深入之后，感觉就完全不一样了，能看到经典按照它本身的演法，比如1999林兆华的《茶馆》，林兆华是导演，几年之后再演出的时候，舞台美术替换成老版的了，林兆华也从导演变成了复排导演，虽然演员还是原来那波演员。这个细节其实非常生动，这是一种对当代价值的否定，认为当代人的价值不如经典本身，这里“经典”的价值不只是文本，其实是在力图用博物馆的方式去想象一种经典，1950年代的《茶馆》我想谁也没看过，那版其实是被禁演的，想象是非常靠不住的，顶多我们现在的徒子徒孙顶礼膜拜的也就是1980年代复排的一个版本而已。这里的问题其实是非常多的，不仅仅是厚古薄今，不仅仅是木乃伊情结，它有一种非常奇怪的对戏剧艺术的文化想象，基本上认为就是具有政治权威性的、表达了那个时代最政治正确的话剧才是最好的话剧，你们现在的艺术都只是不那么完美的新艺术。

这是对经典的大致看法，所以其实我一开始去做《雷雨2.0》《茶馆2.0》，就有这种长期计划。从2012年排《雷雨2.0》到2017年排《茶馆2.0》，用了6年时间里才把最想做的这几个东西给做完了。当时我做这些有一种进攻传统艺术“桥头堡”的心态，那么腐朽的舞台样式需要重新阐释，从我们当代人的立场尝试着复活大师。其实这种东西在西方戏剧里都是最起码的基本款，你作为一个导演拍《哈姆雷特》的时候，如果你没有非常强势的个人解读和新的舞台风貌的话，你根本不好意思出来混。这是对戏剧的认识发达到一定程度之后，艺术家首先应该质疑的是自己的合法性：我凭什么当导演？我凭什么做《雷雨》？如果我没有足够多的个人贡献的时候，怎么好意思去浪费这个钱、浪费大家的时间和经历呢？这是一个基础，但这个基础到现在在中国都没有达成一种共识。所以有必要通过2.0系列去不断重申，不断宣讲，说剧场性到底是什么、导演艺术可能是什么、我们如何和经典发生关系，不是“唱卡拉OK”才是经典。

下一个问题。首先我觉得我欠对中国当代编剧的敬意，这个我觉得有必要表达，其实我也是非常尊重中国当代编剧的，作为一代人的精彩剧本，那么多艺术家的埋头苦写和努力，有必要感谢他们在努力地把一个无人问津的艺术门类的火种继续传下去，也是欣赏他们对中国当代生活的描述，确实有很多好的剧本。但是我依然认为，在整体面貌上中国当代的戏剧环境不是一个有利于编剧艺术的状态，它很难成为一个编剧艺术的时代，我会自负地倾向认为它可能是一个导演的时代，因为其实我们有非常严苛的戏剧审查制度，它决定了戏剧的表现是非常缩手缩脚的，不管是从情节、主题、角色层面，还是小到语言层面，我们都看过1990年代欧洲的“扑面戏剧”，欧洲当代的剧作家是如何表达的，如何用脏话去书写政治对人的倾轧，如何建立在左派的立场上批判当代人的自我毁灭和制度对人的倾轧，如何去直面全球化的现实，如何去直面个人的问题、性、暴力、药物、传染病，所有这些东西在我们的创作语境里是难以表达的，它太多地限制了剧作家的努力。当听觉不发达的时候，也许特别依赖视觉，在这个意义上我会觉得通过《茶馆2.0》去书写中国的校园，我对当代中学生的思考，它在某种意义上是“他山之石”，是躲在经典背后对现实进行艺术上的介入，当你用嘴不能说话的时候，可能用导演的手去说话的方式。这在世界的范围内，绝不是全新的东西，东欧的艺术家做过很多这样的艺术作品，只是说我们在当代找到了一种我们的语言。

RUMBLING



THEATER RUMBLINGS

// ERNST EBBE

Sometimes I think I am one of the old white men so much attacked these days. I identify with them just out of spite. As my grandfather says, *Viel Feind, viel Ehr'*, which means something like The more danger, the more honor. I lack the power of those old guys, I envy them for their power, and I love them for their old-fashioned views. This put me in a mess. Because when recently I swaggered about my impressions of the terrible theater pieces I had seen because my girlfriend insists on my accompanying her to that theater house she adores and I dread, and suddenly an old acquaintance of mine popped up asking me, why don't you write down your theater views for a theater journal, well then, honestly, I wasn't much pleased because talking is one thing and writing another. But that damned acquaintance I don't know how and why he was just then popping up, he said, you shoot your mouth off but when challenged, you chicken out. So I couldn't chicken out, and when he said the journal I should write for was really really good and rolled his eyes full of admiration, I took the bait and was stupid enough to promise him that yes, before the end of June I'd send him a paper he could use or not use, I don't mind. And that's why I'm now sitting in front of my laptop, fretting what the hell I should write, or better, what to begin with, for there are so many things I'm angry with that I don't know what to flog first.

But don't think too much, I admonish myself, thinking much is the mother of all evil. I remember one of my best friends, a religious Catholic and specialist on St. Augustine, you know the bishop of some place that is now Algeria. Augustine, my friend says, says the more you think, the more you feel like God, and this of course you are not, but thinking you are will necessarily lead to hell where all the best thinkers have gone down to, starting from Lucifer, the most intelligent being, to Socrates, sentenced to death by his own city, and Jesus, crucified as a criminal, and the many dissenters of our age, murdered and sent into prisons, labor camps and loony bins. Yes, now we pretend to adore them, except for Lucifer, though even he has gotten a fine name, carrier of the light. But in fact, that's all fake, we all know thinking is for God and the devil, not for man, and here I am already at the very center of my complaints about theater. Theater wants us to think, as if we were God or the devil!

Yes, the theater wants us to think, so the theater is bad. This is the iron logic I do see through and my poor girlfriend and so many theater fans don't. But I should distinguish. Contemporary theater wants us to think. Formerly they didn't. They did not want us to think, they have been modest, they knew what's right and what's wrong, they wanted to amuse us, to delight us, to have us enjoy the goods of life without thinking that there are black kids in the Congo who starve. While these modern guys, Thomas Ostermeier and Milo Rau and Robert Wilson, they really seem to believe you must not have your morning coffee without weeping for the poor and exploited in Mexico or Molenbeek. While the kids you are weeping for can at least enjoy the little food they get.

But yes, I have to distinguish. We had a fine talk some weeks ago, my girlfriend and me. We had watched a piece directed by Robert Wilson, *Mary* said what she said. What a stupid title, I told her, *Mary* said what she said! What else could she say but what she said? The piece had exceeded my worst expectations. Nothing but one monologue without end, no action at all. Well, that's what I had to expect, as the title is *Mary* said what she said, so what else can you expect but that *Mary* said what she said? Which she did. Of course I knew that *Mary* was Mary Stuart, the Scottish queen that her cousin and rival Queen Elizabeth of England had put in prison and would execute after *Mary* said what she said. So wouldn't she say some interesting things about her life and the conflict with Elizabeth? Wouldn't you have expected that too? Anyway, I pricked up my ears to understand every word that she would say, all the more so as *Mary* was played by Isabelle Huppert, who was gorgeous in her looks and movements and dresses and the modulation of her voice and the power and passion she expressed. But guess what happened! I didn't understand a word! Well, I did understand some words, even whole sentences. But what she said didn't make any sense. Yes, I realized she spoke sometimes of herself as *Mary* and then used the first person, but when I understood a sentence, it was only trivialities, how she felt with a relative or a man but nothing of interest. She believed she was holy and a queen, she was pretty proud of her beauty and mocked Elizabeth's ugliness. But when things got more interesting, I didn't understand a word because then she whispered or talked too fast and suddenly cried so my ears pained. My ears are reliable, I'm not a bit hard of hearing, and everyone I talked to confirmed me they didn't understand either what *Mary* said when things got interesting. So is there a logic in the piece? There isn't, or I'm more stupid than I think I am.

LOGIC OF THEATER

Why must there be a logic in a theater piece? Gisela asked, my girlfriend.

Gosh, this question caught me off guard. Of course there must be, I roared, else it's no piece but nonsense. And that's what Mary said what she said is, a piece of nonsense, I thought. But I kept this truth to myself, Gisela was so enthusiastic about the piece and I didn't want to hurt her.

The great thing about theater that I like it for, said Gisela, is that logic doesn't count. It doesn't count? I gasped. What then does count?

Good question, she said. I don't know either. Sometimes it's just that there is someone standing on the stage and you know something will happen to her. What a great picture of life! There you are, and you can be absolutely sure something will happen to you. Even if nothing happens, that's also a happening, isn't it?

I was baffled. Something was true in what Gisela said, I felt, though of course entirely wrong at the end of the day. Don't tell me you go to the theater to see someone standing on the stage, I said, and nothing happens to her. You don't watch a movie either in which nothing happens.

Theater is not film, she said.

But something to watch and to pay for and to waste your time on. You cannot even read a novel in which nothing happens. Nothing could be written then, so there wouldn't be a novel. I think this is why I prefer novels to theater hell of a lot more.

With me it's just the other way round, Gisela said. She looked at me with her big round eyes so honestly I laughed.

Well, I said, I admit there can be something great about someone just standing on the stage. And Isabelle Huppert looked great alone on the stage. But then she is talking and talking and you don't understand when it gets interesting. Because she starts whispering or crying like crazy. Or did you understand?

No, my dear girlfriend said and laughed with me. That's the great thing about theater. People talk and you don't understand them. Like in real life. You have to guess. Even if you get every word, you still have to guess. You can never be sure what the author really means. And that's great. You should always beware of being sure about what you hear.

Come on, I said. If I always doubt whether I got your words right, we'll never come to a talk.

Well, she laughed again, when do we come to a talk? Seems you always doubt.

Now I did doubt if I got her right. But I asked her to tell me what she guessed Mary had said.

Just imagine what you would say about your life when you know you'll be executed in an hour or so. What would pop up in your mind? The nodal points of your life when you made the decisions that made you what you are and got you into trouble? Or rather details that other people would think are ridiculously peripheral and negligible?

Good question, I said, I don't know, I really don't know.

I shook my head. What would I think? What are the nodal points of my life? When did I really decide anything? Well, I'm not a queen, I thought, a queen should know when she made crucial decisions, shouldn't she? But could she? Gisela had confused me, I confess. So I asked her, But what do you think Mary said?

Ridiculously peripheral details, she said, as I would. And I wonder what that means.

Are there any nodal points at all in a human life? I asked.

Wasn't your decision to go with me a nodal point? she replied.

It was your decision to go with me, I thought. But I didn't say that, Gisela is sometimes too sure of herself and just includes my existence in hers. Or she knows anyway, so why answer her? And in the end, it's true there must be two for a relationship, I had to agree, assent, comply. Cling together swing together! So I said, You have a point, I grant, theater can be interesting just because we don't understand it. It makes us think. But first, it's interesting only because we talk about it, and second, it's interesting because we imagine interesting things about the piece while the piece is bland and blank, and third, it's bad to think too much. If you start thinking about the nodal points of your life, gracious God! You see you're but a straw blown by the wind, a drop in the ocean that fancies to cause the tides.

You love poetry, Gisela laughed again.

O no, it just sticks. I hate thinking. In my core, I'm a pious conservative. Thinking is for God and the devil, you know how often I say so, and these theater guys are devils who want us to become devils too.

I'm already a devil, Gisela couldn't stop laughing. Though as pious as you. Didn't Godmother or Mother Nature give us brains to think?

No, I said, she gave us brains to beware of thinking. You must be clever not to think. Look at the stupid cows and sheep. They stand there so often with their amazed mouths open that they just forget to shut, thinking and thinking why they exist and how there can be a world at all! Well, it's not in vain they do, because when they stand still in their thinking, they produce milk and wool. But we produce only religions and kill one another for them.

But now you are thinking, Gisela laughed once more.

Yes, I said, to beware of thinking. While your theater wants us to be cows and sheep gaping at their stages. See? I'm not only pious and conservative, I'm also proud, I don't want to become a gaping sheep.

“声音的魔力”工作坊

// 张桐

4月7、14、21日，哥廷根大学嘤鸣剧社、学术孔子学院、东亚研究系共同主办了“声音的魔力”线上工作坊初级课程——打造魅力好声音。工作坊意在让参与者掌握四大语言技巧，通过了解如何调控自己的声音，让沟通表达更有魅力。本次课程邀请了国家一级播音员、资深传媒人、浙江传媒学院影视配音班客座教授、配音导演及演员叶琪女士担任主讲。课程分三次举行，参与者来自世界各地，平均每次课程有78人参加。

第一节课，叶琪简单介绍了好声音的定义。好的声音具有多个维度，包括：音色、温度、清晰度和风格。而呼吸方式是声音的悦耳的基础。气息通，声音亮，练声先练气。气息是声带富于弹性的来源、是语句连贯的基础、是吐字清晰有力的支撑、是感情色彩变化的依据。随后，叶琪着重介绍了腹式呼吸法及其对应的练习方法，学习腹式呼吸可以更好地帮助说话者

控制气息的强弱。第二节课，叶琪先介绍了如何用共鸣腔来调控音量。头腔共鸣华丽、高亢；口腔共鸣明亮、优美；胸腔共鸣低沉、有磁性。优秀的发音需要掌握三腔共鸣。谈到让声音更有表现力的技巧，叶琪介绍了停连、重音、语气和节奏方面的技巧，说话时可以通过对不同技巧的运用，来传递说话人的不一样的意思与情感。第三节课，叶琪以徐志摩的《再别康桥》为例向参与者介绍了朗诵的六步备稿法，从规范字音、概括主题，到把握基调、划分层次，再到设计技巧、调动情感。最后她带领大家做了一系列练习来让练习者更好的理解发声方法。

每次课程结束后，学员们反应热烈，他们积极地向叶琪老师提出许多有价值的问题，包括如何保养嗓子、如何调动气息等。至此，本次哥廷根“声音的魔力”工作坊圆满结束。

“

SOUND MAGIC WORKSHOP
CHINESE PHONETIC AND EXPRESSION TRAINING
TUTOR: YE LIN

Shouxin Kuailie

S
T
E
R
E
O
V
E
L

收信快乐

数字剧场独白剧，德国哥廷根嘤鸣剧社出品

年少时的懵懂情愫，如诗如梦。四十年，驿寄梅花，鱼传尺素，寻一生知心爱人。盼人生若只如初见，不再错、错、错。

《收信快乐》根据同名话剧改编而成，其中“爱情与遗憾”的母题被重新审视和构建，并在此基础上突出了对人生际遇与自由意志的思考，展现了个体在面临选择时所经历的内在冲突。作品用独白和跨媒体记录的方式将一段厚重的情感通过“电影剧场”的艺术手法呈现出来：当极简的戏剧场景和极富隐喻意义的镜头语言交汇时，独特的后戏剧剧场将为观众的线上观影提供别具一格的审美体验。

演员表

主演：黄韵臻/陈威霖
导演/制作人：敖玉敏
编剧：单承矩
剪辑：李佳玥
音乐：敖玉敏
摄像：李佳玥/吴越
服装/道具：李佳玥
导演助理：李小溪/兰倩
翻译/字幕（英）：李小溪/
翻译/字幕（德）：景芳菲/ U. Steinorth
戏剧构作：李小溪/ 赵昭
平面设计：敖玉敏

致谢

我们对给予过剧组帮助与支持的师友及同学们，特别是张凯博士、Steinorth博士、Katharina、宋雯霞、Katja、Jasmin、Amy、亚云、张桐、孙嘉豪等，谨此一并致以诚挚的谢意！

出品

嘤鸣剧社

赞助

哥廷根大学现代东亚研究中心
哥廷根大学学术孔子学院



UNIVERSITY OF GOTTINGEN
Centre for Modern
East Asian Studies

Ying Ming Theater

明 景 院 戲



Academisches Konfuzius-Institut
an der Georg-August-Universität Göttingen
哥廷根大学学术孔子学院

快 信 收

Love Letters

**Yunzhen Huang
Weilin Chen**

June 24-26, 2021

Director/Producer/Music/Graphic Design: Yumin Ao

Playwright: Chengju Shan

Editor/Camerawoman/Costume/Property: Jiayue Li

Assistant Director/Dramaturgin/English Translation: Xiaoxi Li

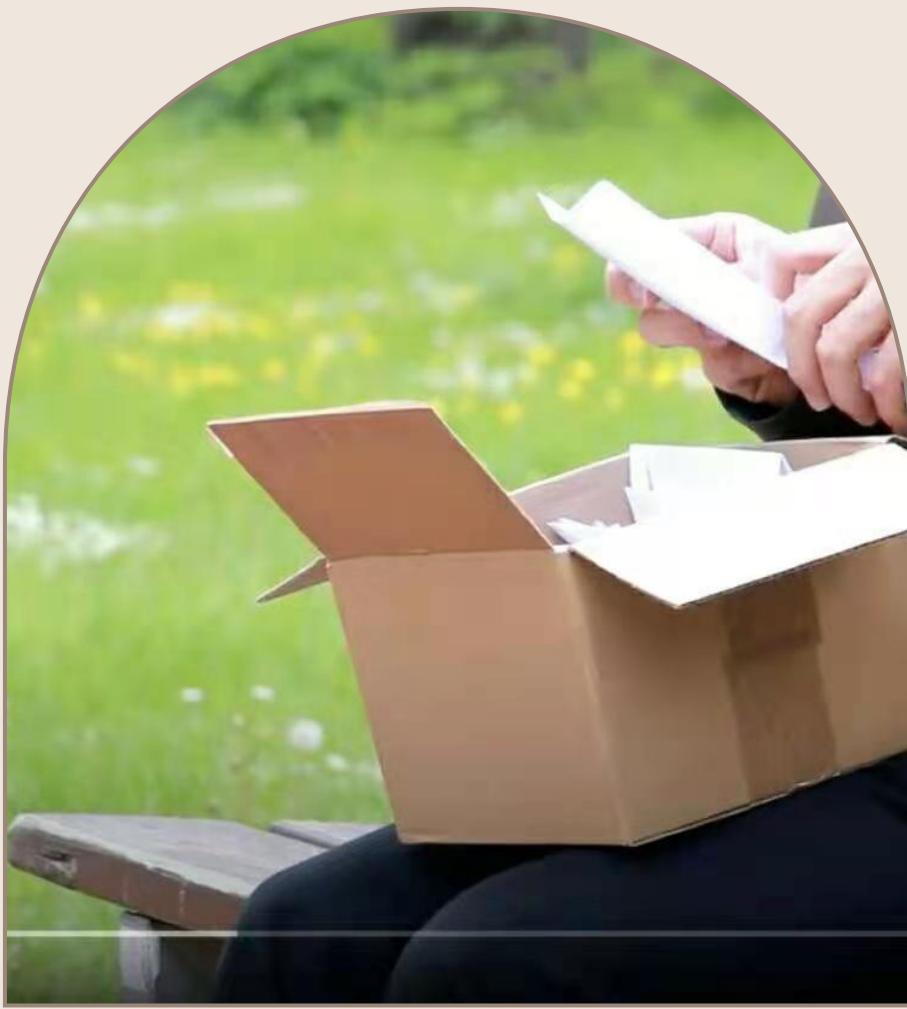
Assistant Director: Qian Lan

German Translation: Fangfei Jing/ U. Steinvorth

Camerawoman: Yue Wu

Dramaturgin: Zhao Zhao

A Monological & Digital Theater Produced by Ying Ming Theater in Göttingen, Germany



*A Monological & Digital Theater Produced by Ying
Ming Theater in Göttingen, Germany*

Shouxin Kuaile (Love Letters) is adapted from a drama of the same name, in which the motif of "love and regret" has been re-examined and constructed. The work highlights the thinking about encounters in life and the argument of free will, showing how individuals experience inner conflicts in front of choices. This drama uses monologues and cross-media to present the heavy emotional burden carried by the two characters through the artistic technique of "cinema theater". When the minimalist theater scenes and the verbal metaphor in the language of camera/photography meet, Shouxin Kuaile, a post dramatic theater, will provide the audience a unique aesthetic experience online.

Acknowledgement
We would like to extend our sincere gratitude for all of the support and help in the course of production provided by Dr. Kai Zhang, Dr. Steinworth, Katharina, Wenxia Song, Katja, Jasmin, Amy, Yayun, Tong Zhang, Jiahao Sun, and many others!

This drama premieres at the 5th European Chinese Theater Festival (Online Special, June 24-26) in Frankfurt. Watch the drama on the site,

<https://yingmingtheater.com/love-letters/>

The innocence and ignorance of youth is a poem as it may seem and a mystery as I can dream.

Shuttlecocking letters from afar for forty years, I look for a love in my life. I wonder if time could stop at the moment when we first met, without dislocation, delusion and discrepancies.

Cast & Crew

Actors: Yunzhen Huang/Weilin Chen

Director/Producer: Yumin Ao

Playwright: Chengju Shan

Editor: Jiayue Li

Music: Yumin Ao

Cameraswoman: Jiayue Li/Yue Wu

Costume/Property: Jiayue Li

Director Assistant: Xiaoxi Li/Qian Lan

Translation/Subtitles (English): Xiaoxi Li

Translation/Subtitles (German): Fangfei Jing/U. Steinworth

Dramaturgin: Xiaoxi Li/Zhao Zhao

Graphic Design: Yumin Ao

Producer

Ying Ming Theater

Sponsor

Center for Modern East Asian Studies, University of Göttingen

Akademisches Konfuzius-Institut an der Georg-August-Universität Göttingen

作品参加法兰克福“第五届欧洲中文戏剧节”

(6月24日-26日)线上特别展演。

观剧请点击链接：

<https://yingmingtheater.com/love-letters/>



Attribution

Love Letters, 0:00-0:53 (Alexander Klein) <http://jamen.do/t/368162>
La Styrienne, 0:00-1:05 (Esther Garcia) <http://jamen.do/t/1214580>
In Anxious Shadows, 1:00-3:00 (Kai Engel) <http://jamen.do/t/1182033>
Rain City, 1:11-2:05 (Sibviolin) <http://jamen.do/t/1863240>
Classic inspiration, 0:10-1:13 (Carlos Estella) <http://jamen.do/t/1806279>
When the Eyes are Closed, 0:00-3:11 (Esther Garcia) <http://jamen.do/t/1089086>
Between the Clouds, 2:38-3:35 (Van Syla) <http://jamen.do/t/977822>
Awake at Midnight, 3:48-4:18 (Alexander Klein) <http://jamen.do/t/368182>
Solitude, 1:27-3:00 (Renatus Cartesius) <http://jamen.do/t/1766146>
The Reason, 0-1:43 (Hakim El Kassimi) <http://jamen.do/t/1642847>
Crying Sky, 0:45-3:04 (Sibviolin) <http://jamen.do/t/1863236>
Consolations, S.172 – III. Lento placido, 2:00-2:46 (Liszt, F., OnClassical) <http://jamen.do/t/1169705>

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
2021年7月

ISSN 2700-2047



9 772700 204002