

NEW YEAR EDITION | VOLUME 13

20
21

YING
MING
THEATER

INTERVIEW: MAO WEITAO
LESSINGTAGE 2021 DIGITAL:
POSTDRAMATIC THEATER

& happy New Year



嚶鸣戏剧月刊

2021年1月总第13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

The above picture is provided by Shiyu Li,
the artistic director of the Five Elements Theater
© Shiyu Li

关注我们



哥廷根戏剧读演社

第壹篇

《当代剧场艺术》讲座系列之一：李亦男谈中德当代剧场艺术〰〰敖玉敏

01頁

第貳篇

中戏、上戏、南大三校联办《后戏剧剧场研讨会》回顾（上）〰〰赵昭

03頁

第叁篇

藏在耳机里的《遥感城市》：空间漫游式剧场〰〰孙榕

06頁

第肆篇

戏剧为生活的舞台点亮一盏灯：2020年度观剧回顾〰〰陶星好

10頁

第伍篇

蝴蝶剧场新版《梁山伯与祝英台》暨越剧表演艺术家茅威涛采访录〰〰姒

16頁

第陆篇

2021莱辛国际数字戏剧节〰〰敖玉敏

21頁

中国文化讲座系列之一： 剧场——中德当代剧场艺术

敖玉敏

嘉宾简介：李亦男，北京大学德语文学学士，哥伦比亚大学剧场艺术硕士，汉堡大学汉学博士。中央戏剧学院戏剧文学系教授，博士生导师，戏剧策划与应用教研室主任。研究范围包括新型剧场、戏剧创作。作为剧场导演，她的主要作品包括：《有冇》（2015）、《家》（2016）、《赢得尊冷》（2017）、《水浒》（2017）和《黑寺》（2017）等。她是汉斯·蒂斯·雷曼《后戏剧剧场》一书的中文译者。黄亦平，戏剧创作、演员。毕业于中央戏剧学院（本科、硕士）、伦敦大学皇家演讲和戏剧学院（硕士）。他的研究兴趣包括戏剧创作、新型剧场等。作为演员、戏剧创作与导演助理，他参与创作了《家》（2016）、《黑寺》（2017）、《赢得尊冷》（2017）、《水浒》（2017）。自2019年，他先后参与举办了《黑盒子2.0》（2019）、《我在》（2020）等一系列与非职业演员工作的剧场工作坊项目。

哥廷根大学东亚研究中心联合本校学术孔子学院，共同主办“中国文化讲座系列”活动。活动将邀请多国戏剧学学者、剧场艺术家和评论家，以论坛的形式围绕当代剧场艺术这一主题展开讲述与对话。系列活动由嚶鸣戏剧社组织承办。

2020年12月9日，在第一讲“剧场——中德当代剧场艺术”中，担任主讲嘉宾的是中央戏剧学院戏剧文学系教授李亦男博士和戏剧创作及演员黄亦平先生。李亦男提出在中文语境里使用“剧场”一词来表述戏剧表演艺术的当代景观。她从词源学的角度对“剧”与“场”进行了语义分析，并阐释了这一组核心概念合并使用时的内在含义和指涉对象。她认为，剧场表演是演员与观众共同参与的并在二者以及各种剧场要素之间形成的互动关系，是发生在公共空间内的社会事件，剧场艺术和表演所呈现的意义最终由观众或者说欣赏者创造；“剧场”与“戏剧”是两个概念，前者强调“观看”这个姿态，后者偏指戏剧工作者一种主动的创作行为，而有必要区分二者的差异。

李亦男回溯了吉森大学应用剧场艺术学的创办历史以及主导理念。创办人安杰·维尔特（Andrzej Wirth）消解了剧场内严苛的等级制度，鼓励学生采用小组合作的方式集体完成作品。九十年代，汉斯-蒂斯·雷曼（Hans-Thies Lehmann）出版专著《后戏剧剧场》一书，用“后戏剧剧场”这一术语，描述了上世纪七十年代至九十年代欧美剧场艺术中的一种彻底的变革趋势。

李亦男指出，当代剧场艺术突破了特定职业以及剧院物理空间的限制。普通人不是作为职业演员而是作为日常经验的高手加入其中，表演可能发生在街道、图书馆、火车站、甚至私人住所，艺术家力图将社会的复杂肌理转化为剧场的结构艺术。随着2010年中文版《后戏剧剧场》的翻译引进，剧场艺术近年在中国有了显著发展，涌现了一批活跃的实践者，如李建军、李凝、王梦凡、文慧、张献等，尽管他们的作品仍被归类为先锋实验戏剧。2015年，李亦男教授在中央戏剧学院建立了戏剧策划与应用专业，在人才培养和剧场创作实践方面，也都引起了精英剧艺等各界的积极关注。

黄亦平通过播放视频剪辑，举例介绍了来自以上两所大学学生的剧场作品。Stefan Kaegi 2011年创作了《苏黎世的屋顶》，他邀请观众跟随盲人体验失明人士的日常生活，从而让参与者获得了一个不同以往的角度，他们登上建筑屋顶，再用全新的视角去观察这座熟悉的城市，于此建构起的氛围充满了意趣、温暖与人文关怀，这正是李亦男教授称之为的“场”。黄亦平还介绍了李亦男教授分别于2015年和2017年导演的两部剧场作品。《有冇》将表演场地设置在了鼓楼广场和老城的市井胡同。广场群众的围观、议论、他们与剧组人员的对话，观众加入演员随访胡同居民，这些未经设定的现场也都成为了作品呈现的一部分。观众和演员共同探索了一种新的人际关系，而且，它有别于当下建立在物质基础之上的社会层级关系。《黑寺》聚焦北京务工人员居住的城中村白庙，通过采访记录了当地村民与外来人员的生活境况以及白庙村正在发生的剧变。在这件作品里，表演与现实的界线变得模糊。城中村改造现场像一个巨型垃圾回收站，演员们租住村民私盖的违建房，每天像本地居民一样进行垃圾收集、分类和清理，在这一过程中，他们完成了一次对城市边缘地区和群体的集体探索，弥补了课程学习之外在认知上的缺漏。而后根据调查制作剧场作品并加以呈现，激发了观众对于城市化进程带来的诸多问题的深度思考。

在讲座最后的讨论环节，两位主讲嘉宾热诚地与听众互动并回答了提问。除了哥廷根大学的师生，本场讲座还吸引了来自欧洲、亚洲、北美等其他地区的听众。



央戏、上戏、南大三校联办“后戏剧剧场 学术研讨会”之回顾与总结（上） // 赵昭

2020年12月12日，“Postdramatic Theater 学术研讨会”通过腾讯视频会议在线上成功召开。此次学术研讨会由中央戏剧学院学报《戏剧》& 中央戏剧学院戏剧文学系主办，上海戏剧学院学报《戏剧艺术》和南京大学文学院《戏剧与影视评论》协办。中央戏剧学院教授，戏剧文学系主任彭涛，中央戏剧学院学报《戏剧》副主编夏波主持了此次会议。会议邀请了来自中央戏剧学院，上海戏剧学院和南京大学的10位戏剧理论与评论界的知名学者以及相关研究人士，围绕“Postdramatic Theatre释义辨析”和“Postdramatic Theatre中的文学性与剧场性”两大研究议题展开了充分的讨论。

1999年，法兰克福大学戏剧学教授汉斯·蒂斯·雷曼出版了他的《Postdramatisches Theater》一书。他用“后戏剧剧场”这一描述性术语，总结概括了上世纪七十年代至九十年代欧美剧场艺术中的一种彻底的变革趋势。此书一经出版便先后被翻译成英、法、葡、西、意、日等10多种语言，并数次再版，甚至跻身于畅销书的行列。^① 2010年，中央戏剧学院李亦男教授将该理论著作翻译成汉语在中国大陆出版。然而自该著作被译介到中国学界后，随着他在中国的影响力的不断扩大，其遭受的质疑，批评甚至抵制的声音也越来越多。其中妨碍国内戏剧学人接受“后戏剧剧场”概念的理由主要有三方面，一方面国内一些学者认为雷曼所研究的非drama的剧场不足以撼动欧美剧场的drama主流，因此不值得小题大做；另一方面，雷曼的“后戏剧剧场”理论中对文本（文学）的去中心化观点可能会进一步加剧中国当下戏剧之不堪的境况，从而拉低戏剧文学水准。除此之外，学界对于这一命名的汉译也存在颇多争执，认为“剧场”是一个演出的物理空间，不可以被当作一个艺术类型的概念来使用，不如译作“后文本戏剧”或“后剧作戏剧”。^② 如今，雷曼教授“后戏剧剧场”的理论已经传入中国十年，学界和戏剧创作界也对它有了进一步的认识和新的接受。因此本次学术研讨会旨在就上述两大议题进行概念上的梳理和理论内核的挖掘，并针对当下学界与戏剧创作界出现的理解误区以及错位思想予以批评和指正。

① 李亦男：《后戏剧剧场·译者序》，《后戏剧剧场》（修订版），汉斯·蒂斯·雷曼著，李亦男译，北京大学出版社，2016年。

② 参见吕效平《后戏剧剧场专题|释“后戏剧剧场”》，《戏剧与影视评论》2020年9月总第三十八期。

POST DRAMATIC

会议首先就“POSTDRAMATIC THEATRE释义辨析”展开了讨论。李亦男教授在译介的过程中将“POSTDRAMATIC THEATRE”译为“后戏剧剧场”，针对该术语的这一翻译，学界一直存在着质疑的声音。这主要是就“DRAMA”和“THEATER”被分别翻译成“戏剧”和“剧场”的合理性提出了疑问。到底如何在欧洲文化传统的框架下正确理解“DRAMA”和“THEATER”的内涵以及其在汉语语境下的所指成为本环节讨论的关键。李亦男教授在《后戏剧剧场 - 译者序》中总结到，雷曼教授在该著作中最大的理论创新在于区分了“DRAMA”和“THEATRE”的概念。他延续了彼得·斯丛狄的戏剧理论（参见《现代戏剧理论》（1880-1950）），发现了二十世纪剧场艺术的新危机，站在新的戏剧时代上校正自亚里士多德以来，狄德罗，黑格尔等人对“DRAMA”内涵的定义，将“DRAMA”和“THEATRE”划分开来的理念，从而创造性地提出了“前戏剧剧场”，“戏剧剧场”和“后戏剧剧场”的概念，而“后戏剧剧场”理念的提出，使得自文艺复兴以来，剧场艺术依赖文学的局面第一次被彻底地打破。李亦男教授认为，雷曼在自己的著作中表明，“DRAMA”指的是戏剧工作者一种主动的创作行为，强调人的活动（观众和演员）对物理空间的影响。而“THEATRE”这个词是从希腊语“THEATRON”一词而来的，意为“观看之场所”，也就是我们普遍所说的“剧场”。

而在中文中，“剧场”一词由两个汉字组成。先说“剧”字。繁体的“劇”字由“廌”与“刂”组成；《说文解字》解释“廌”为：“鬬相𦍋，不解也。从豕、虍。豕、虍之𦍋，不解也。”在现代汉语中，“剧”有“甚”、“艰”之意，即“能量巨大、力的相互作用超乎日常一般的”。再说“场”字。繁体的“場”字由两部分组成，一个是“土”字旁，一个是“易”。“易”的本义是“播撒”、“散开”。加一个“土”字旁后的“场”字，意思就成了“摊晒谷物的平地”，后引申指用于人的各种行动的场地，如“婆娑乎艺术之场”（《班固·答宾戏》），《康熙字典》举例“战争之地曰战场”、“释氏开堂设戒日选佛场”等。总之，“场”指的是人类行为的场所、空间。在翻译汉斯-蒂斯·雷曼的《后戏剧剧场》一书时，李亦男教授认为，因作者本人强调了“THEATRE”这个词在古希腊语中作为“观看的场所”（THEATRON）的本义，而它的意涵与汉字“场”非常一致，所以李亦男教授取“剧”和“场”两个汉字的含义，把“THEATRE”译为了“剧场”。^③但这样的解释并不能平息学界质疑的声音。这些质疑一方面指向李亦男教授的翻译，另一方面则直接指向雷曼对于“DRAMA”和“THEATRE”做出如上的二分法的合理性。而本此研讨会的第一环节则更偏向于对后者的讨论。

南京大学文学院教授吕效平表示，他基本上是支持李亦男教授的翻译的。在此基础上他指出，造成对雷曼所提出的“POSTDRAMATIC THEATRE”这一术语接受困难的主要原因在于，中国学界对“DRAMA”的片面化理解。传统的理解将“DRAMA”一词和西方话剧或者戏剧的文学性划了等号，这样的认识屏蔽了亚里士多德和黑格尔对“DRAMA”的认识。在《诗学》和《美学》中，二者都对“DRAMA”形式上的特性提出了相应的看法，他们在著作中将其分别描述为“情节统一性”和“抒情诗原则与史诗原则的相互否定”。前者强调情节的统一性应当建立在由被理性的逻辑整理后的因果事件上，而后者则将“人物”视为“DRAMA”的中心，因此人物塑造成为“DRAMA”的第一要义。在吕效平教授看来，这两点形式上的特性分别对应着西方传统语境下（20世纪以前）的理性主义和个人主义的精神内核。因此吕效平教授认为“DRAMA”应当是理性主义和个人主义在寻找自己的表达方式时所创造的艺术形式。但二十世纪后，“上帝已死”的观念深入人心，人类对理性的认知到达了几近崩溃的边缘，因此世界的偶然性大于理性的观念逐渐取代了理性主义和个人主义，随之而来的新世纪也将“DRAMA”的特性重新定义。而“THEATER”则被视为戏剧艺术的总称，在这个总称的范围内“DRAMA”只是其中的一种表现形式，而所谓的“POSTDRAMATIC THEATRE”则是进入二十世纪后，“DRAMA”在非理性主义的世界观的指导下寻找到的新的戏剧艺术的表达方式。不难看出，吕效平教授的发言更加偏向于如何在理性主义或个人主义的框架下来定义“DRAMA”的特性，并在此基础上阐释“后戏剧”（POSTDRAMA）的本质。但这一阐释方法遭到了其他几位学者不同程度的反对。南京大学文学院副教授高子文认为，“后戏剧”不是反理性的，而是致力于为非理性寻求和理性同等地位的表达式，使长期处于次等地位的非理性主义在戏剧中得到同理性主义同等的合法性。而上海戏剧学院丁若男教授则认为，应当更多地考虑戏剧中的“文本性”，而不是其中的理性或非理性之争。在他看来，在“后戏剧”中“文本性”最终依旧是不能被废除的，而文本本身就可以视为理性和非理性的矛盾统一（如文字表述本身在形式上和内容上就可兼具此二者），若要在此基础上进行讨论，理性和非理性之争便不是后戏剧剧场话语下“DRAMA”和“THEATRE”应当关注的。

③ 参见李亦男《雷曼的后戏剧与中国的剧场》，《戏剧（中央戏剧学院学报）》2019年第4期，第50页。

那么是否可以将“Drama”和“Theatre”的区分标准化呢？

“Drama”和“Theatre”的内涵是否会受到不同语言和时代背景的限制而有所不同？就“Drama”的意义而言，高子文副教授提到，英语中这一指称表示“所有戏剧的演出活动”。而依照上海戏剧学院宫宝荣教授的说法，在法语中，“Drama”一词自18世纪后被广泛理解为一种文体，即广义上作为一个整体成为悲剧和喜剧的统称，后来也被默认为戏剧文学，与之相对的“Theatre”往往涉及一个更大的范畴，所以在法语文化语境中，当涉及到对戏剧艺术的指称时，“Theatre”对于“Drama”是具有压倒的普适性的。

与此同时，上海戏剧学院魏梅副教授补充到，德语语境下“DRAMA”这一概念毫无疑问地表示的是戏剧文本，而“THEATRE”则是戏剧艺术的总体。那么汉语中的“戏剧”和“剧场”又是如何被不同的人群所理解的呢？根据高子文副教授的调查，大众和学界对于这两个词语的理解存在一定的偏差：“剧场”的概念在学界一般认定为广义上的戏剧表演，而大众普遍还是更偏向将其理解为空间。但自从上世纪90年代以来，不论在大众还是学界当中，“剧场”这一概念更多指向演出活动而不是空间。由此可见，“DRAMA”和“THEATER”的指称，在不同语言文化的背景下并不能一概而论。因此，高子文副教授认为，没有一个毫无变动和瑕疵的概念可以用来概括戏剧艺术中出现的种种现象和可能。在此观点的基础之上，高子文副教授进一步对“DRAMA”和“THEATRE”两个词语的翻译问题表达了自己的观点，他认为这两个词语的翻译始终无法脱离“权力的话语”（参考福柯《词与物》）的影响，即不存在一个普适的，永恒的概念来描述（戏剧艺术及变化的）现象，因为该现象永远处于变化发展中的。所以针对“POSTDRAMATIC THEATRE”这一术语被翻译成“后戏剧剧场”，应当持以宽容的态度，而不是用话语权力来强加干预其翻译的结果。

与此同时，上海戏剧学院李伟教授也表示，在“Postdramatic Theatre”的话语中，对“Drama”内涵的阐释应当被置于历史维度之下。当下它所指的是正在进行的，具有代表性和衍生性的戏剧艺术。尽管他认为，汉语语汇里的“戏剧”和“剧场”不一定能表达出欧洲语汇中的理性与非理性的对立，但在参考了王国维对于戏剧和戏曲的分野标准后，他建议在汉语语境下将“Theatre”译为“戏曲”而不是“剧场”，而与“Drama”相对的更加恰当的概念应当是“戏曲”。这一观点致力于为“Drama”和“Theatre”在汉语文化语境中寻找一个对等的，在地化的概念语汇，但这一观点是否合理还有待学界进一步商榷。

在结束了本环节的讨论后，学者们就本环节的议题普遍达成两点共识：首先，为了阐释对于雷曼提出的“Postdramatic Theatre”这一术语，对于“Drama”和“Theatre”概念的剖析是不可忽视的前提。而对这两个词语所包含的内容的认知不能脱离时代的框架。理论上讲，“Post-”的前缀要么意味着对某一概念的否定与颠覆，要么则意味这对该概念的衍伸。因此“Postdrama”与其说是反“Drama”的，不如说是对进入二十世纪后的新型戏剧（及其发展趋势）的总体性指称。但对于“Theatre”的指涉，此次讨论的结果偏向于认为它是“戏剧艺术或表演艺术的总称”而不是狭义地指代“空间”。其次，针对“Postdramatic”的翻译问题，大家对李亦男教授的翻译总体上持认可态度，只是在细节上予以了一定改进的建议。

参考书目：

- 1.黑格尔：《美学》（第三卷下册），朱光潜译，商务印书馆，1981年。
 - 2.亚里士多德：《诗学》，陈中梅译，商务印书馆，1996年。
 - 3.彼得·斯丛狄：《现代戏剧理论（1880—1950）》，王建译，北京大学出版社，2006年。
 - 4.李亦男：《后戏剧剧场》（修订版），汉斯-蒂斯·雷曼著，李亦男译，北京大学出版社，2016年。
 - 5.莫伟民：《词与物——人类科学的考古学》（修订版），米歇尔·福柯著莫伟民译，上海三联书店，2016年。
- 王国维：《宋元戏曲史》，百花文艺出版社，2002年。

遥

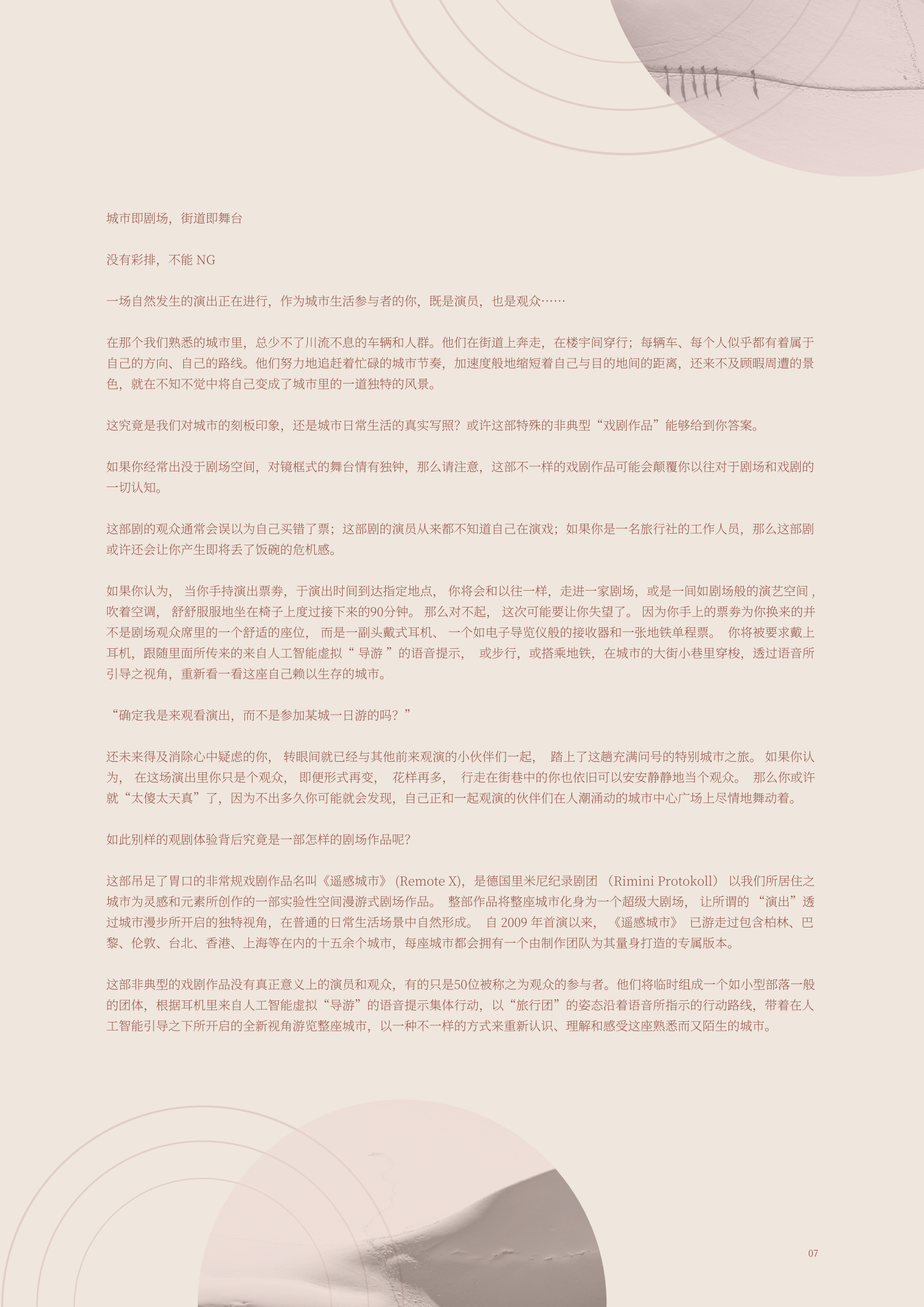
感

城

市



藏在耳机里的
空间漫游式剧场
// 孙榕



城市即剧场，街道即舞台

没有彩排，不能 NG

一场自然发生的演出正在进行，作为城市生活参与者的你，既是演员，也是观众……

在那个我们熟悉的城市里，总少不了川流不息的车辆和人群。他们在街道上奔走，在楼宇间穿行；每辆车、每个人似乎都有着属于自己的方向、自己的路线。他们努力地追赶着忙碌的城市节奏，加速度般地缩短着自己与目的地间的距离，还来不及顾暇周遭的景色，就在不知不觉中将自己变成了城市里的一道独特的风景。

这究竟是我们对城市的刻板印象，还是城市日常生活的真实写照？或许这部特殊的非典型“戏剧作品”能够给你答案。

如果你经常出没于剧场空间，对镜框式的舞台情有独钟，那么请注意，这部不一样的戏剧作品可能会颠覆你以往对于剧场和戏剧的一切认知。

这部剧的观众通常会误以为自己买错了票；这部剧的演员从来都不知道自己在演戏；如果你是一名旅行社的工作人员，那么这部剧或许还会让你产生即将丢了饭碗的危机感。

如果你认为，当你手持演出票券，于演出时间到达指定地点，你将会和以往一样，走进一家剧场，或是一间如剧场般的演艺空间，吹着空调，舒舒服服地坐在椅子上度过接下来的90分钟。那么对不起，这次可能要让你失望了。因为你手上的票券为你换来的并不是剧场观众席里的一个舒适的座位，而是一副头戴式耳机、一个如电子导览仪般的接收器和一张地铁单程票。你将被要求戴上耳机，跟随里面所传来的来自人工智能虚拟“导游”的语音提示，或步行，或搭乘地铁，在城市的大街小巷里穿梭，透过语音所引导之视角，重新看一看这座自己赖以生存的城市。

“确定我是来观看演出，而不是参加某城一日游的吗？”

还未来得及消除心中疑虑的你，转眼间就已经与其他前来观演的小伙伴们一起，踏上了这趟充满问号的特别城市之旅。如果你认为，在这场演出里你只是个观众，即便形式再变，花样再多，行走在街巷中的你也依旧可以安安静静地当个观众。那么你或许就“太傻太天真”了，因为不出多久你可能就会发现，自己正和一起观演的伙伴们在人潮涌动的城市中心广场上尽情地舞动着。

如此别样的观剧体验背后究竟是一部怎样的剧场作品呢？

这部吊足了胃口的非常规戏剧作品名叫《遥感城市》(Remote X)，是德国里米尼纪录剧团（Rimini Protokoll）以我们所居住之城市为灵感和元素所创作的一部实验性空间漫游式剧场作品。整部作品将整座城市化身为一个超级大剧场，让所谓的“演出”透过城市漫步所开启的独特视角，在普通的日常生活场景中自然形成。自2009年首演以来，《遥感城市》已游走过包含柏林、巴黎、伦敦、台北、香港、上海等在内的十五余个城市，每座城市都会拥有一个由制作团队为其量身打造的专属版本。

这部非典型的戏剧作品没有真正意义上的演员和观众，有的只是50位被称之为观众的参与者。他们将临时组成一个如小型部落一般的团体，根据耳机里来自人工智能虚拟“导游”的语音提示集体行动，以“旅行团”的姿态沿着语音所指示的行动路线，带着在人工智能引导之下所开启的全新视角游览整座城市，以一种不一样的方式来重新认识、理解和感受这座熟悉而又陌生的城市。



#上海《遥感城市》
© 上海话剧艺术中心

你或许很是纳闷，这听起来就像是租了个电子导览仪，如同逛博物馆一般在城市中游览，这样的体验活动也能被叫作戏剧表演？这不就是当下常被人们称作“城市漫游”的所谓市区深度一日游嘛！

先别忙着怀疑，更别太早就下定论，因为《遥感城市》可能还真与你所想象的那种旅行团式的“城市漫游”不太一样。

在这趟独特的城市之旅中，耳机里的那位虚拟“导游”不会刻意地带你打卡地标、游览名胜古迹，也不会一直喋喋不休地为你讲解关于整座城市或是城市里某幢建筑物、某条街道的文化背景、历史典故；而是会用声音遥控着你透过另一种视角去探索一条游客不会选择，当地人未必知晓，看似平凡但其实暗藏巧思的私人定制级路线。

在大多数版本中，制作团队通常会选择将起点设置在城市中的一座墓园，终点设置于能俯瞰整座城市之景的高层建筑楼顶上。

一路上，你将跟随耳机里的指令到达例如商场、地铁站、医院、城市公园等的普通生活场所。而耳机里的这位虚拟“导游”，不是在努力地引导你用不同的视角、不同的方式去观察和感受眼前所见到的一切，就是对你眼前所见之人、事、物做出另一种全新的解读和诠释，为你营造一个基于现实空间之上的幻想空间，让你在虚实结合的环境和氛围之下产生别样的联想及感受。因为鼓励参与者打开感官，换个角度来重新认识自己所居住的城市，帮助其打破对城市的刻板印象，是《遥感城市》所希望达到的目的之一。

有时，耳机里的虚拟“导游”会要求你做一些你这辈子或许都没有尝试过，也不会去尝试的事，像是在城市的大街上倒退着行走，与周围的伙伴一同赛跑，用双手攥成空心拳而形成的“望远镜”观察四周，像上文中所提到的那样，在周围路人毫无防备之时在人群中突然起舞等等……

除此之外，耳机里的声音也会向你提出一些富有哲思的人生议题，让你结合当下所处的环境进行反思，静下心来与内心深处的自己对话。因为相较于让参与者了解城市及其街道和建筑物之文化历史的城市导览，以戏剧作品自称的《遥感城市》更希望关注和探讨的其实是人与建筑物、与环境的关系——究竟我们在城市中扮演着一个怎样的角色？城市里的各种建筑物、设施及场所又怎样影响着我们的生活呢？

从表面形式上来说，《遥感城市》在玩转全新观演关系的同时似乎也在探究着何为戏剧。

起初，一群参与者以观众的身份穿行在城市的大街小巷，在耳机中指令的引导下将周围的路人当作演员，用观众的视角观看着身边的他们上演着自己的真实生活。

从表面形式上来说，《遥感城市》在玩转全新观演关系的同时似乎也在探究着何为戏剧。

起初，一群参与者以观众的身份穿行在城市的大街小巷，在耳机中指令的引导下将周围的路人当作演员，用观众的视角观看着身边的他们上演着自己的真实生活。

然而，一行50人的观众团浩浩荡荡地行走在城市街头，每个人的头上又还都带着一副耳机，自然会难以避免地成为周围人群注目的焦点，产生如同行为艺术一般的奇妙效应。从这一角度来看，仿佛真正在街头表演的是这50位参与者而非他们所观察的路人。再加上50位参与者所组成的观众团通常会根据耳机中的指令集体做出一些如上文所述的，有别于一般路人的行动，更是让本是观众的他们成为了普通路人眼里的演员。而对于这50位参与者自身而言，他们彼此之间其实也巧妙地形成了一种观演关系，因为不同的人对于耳机中指令的执行程度和方式都是不一样的，互相观察着彼此在同一指令下所做出的不同选择，所给予的不同回应，自然也成为了观演的一部分。

你看着我，我看着你
既是演员，也是观众

观和演之间的界限似乎就这样自然地在《遥感城市》的演出中被打破了。无论是普通路人还是购票体验的50位参与者都不知不觉地在观众与演员的身份间来回切换着，所谓的戏剧也就这样不经意地在真实的生活场景中巧妙地发生着。或许正如戏剧大师彼得布鲁克所说的——“我可以选取任何一个空间，称它为空荡的舞台，一个人在别人的注视之下走过这个空间，这就足以构成一幕戏剧了。”

然而，如果你再往这部作品的内心深处走一走，你或许还会发现，这部作品真正想探讨和反思的远不止上文所提到的这些。“个人与集体的关系”、“人类与人工智能的关系”等，在某种程度上都是其想触碰的议题。

当你作为50位参与者中的一员，跟随着这个小集体经历完整旅程之后，你可能会发现，耳机中的某些指令是你一个人独处时绝不会选择服从并付诸行动去执行的，但当下身处团队中的你却还真选择了服从并按要求执行了。因为作为喜欢追求被认同感和归属感的人类，我们的直觉和思维惯性似乎都在告诉我们，有些行为举动一个人做时会被人视为疯子，但当一群人一起做时，这个行为似乎就显得没有那么奇怪，甚至变得顺理成章了。这不禁让我们开始思考，集体的行为和思想究竟如何影响着我们作为个体的行为和思想？集体所相信和认同的就一定是正确的吗？集体的力量究竟有多大？相较于被集体所同化，作为个体，我们是否又能让集体因我们而变得不同呢？

整个观演过程都在耳机里的那位人工智能“导游”的指挥和操控下进行，我们仿佛提线木偶一般，被一个不复存在的虚拟体所操控着，但在这个依靠大数据来帮我们筛选信息，依赖智能导航为我们指引路线的时代，人工智能又何尝不是早已如此般遍布到了我们日常生活的方方面面呢。如同在演出的结尾部分，当所有人站立在城市中某座高楼的屋顶俯瞰整座城市之时，耳机里的声音所提问到的，“你们一路上都在跟随着我的指令行动，那如果我现在叫你们从此处一跃而下，你们会照做吗？”人工智能在为我们的生活提供便利的同时，是否会让我们逐渐丧失自我判断及自主选择的能力？究竟在我们与人工智能之间是谁在控制谁？为了不丧失人类的主导权，我们又能够多大程度地允许人工智能介入到我们的日常生活中来呢？

说到这里，《遥感城市》究竟应该被定义为快闪、行为艺术、城市一日游、还是戏剧表演，似乎已经不再重要。重要的是，当我们戴上耳机，在人工智能“导游”的带领下游走城市时，我们能以一个全新的视角对自身、对彼此、对这座城市产生不一样的思考和感悟，这就足以体现这部作品的价值和意义了。戴上耳机，将自己放空，一切行动交由指令，用剧场的视角洞察城市，用游览的方式玩转剧场，你一定会有不一样的发现。

戏剧为生活的舞台点亮一盏灯

2020年度观剧回顾 // 陶星好

LIGHT UP THE DARK

ON THE STAGES OF LIFE: REVIEW OF 2020 THEATER

2020年剧场离我很远，有长达6个月的时间没有走入剧场，但又好像离我很近，确实通过网络看到了不少佳作，这么说来观戏量不降反升了。但戏剧毕竟是剧场里的艺术，是需要处于观演关系中才能感受到其中魅力的。所以我还是只写自己入剧场观看的剧目吧（勉强算上在剧场里观赏的高清放映）。

2020年，在剧场我一共观赏了13部舞台作品，包括话剧、音乐剧、舞剧、戏曲、音乐会形式的舞台剧，还蛮丰富的。不同剧种和表现形式带给我的体验完全不同，有的走心引发感动，有的走肾靠震撼五感的效果引起肾上腺素飙升，也有的靠新颖的形式引发啧啧的赞叹，还有靠剧本的精妙引发不停的回味和思考。

每个认真做戏剧、大胆搞创新的戏剧人都值得尊重并赢得掌声。作为观众，仅凭个人喜好，把今年观赏的作品分为推荐、观望、不推荐三个类别。不推荐不代表不好，只是我认为可以提高的地方还有很多，或者某些表达不符合我的期望。所有类别里的剧目按时间顺序排列。

RECOMMENDATION

一、话剧《四张机》1月11日 大麦超剧场 话剧九人作品：

剧本非常扎实，将话剧的精华——语言的排列组合——精妙地呈现出来，整出剧作充斥着机锋的言辞、文人的酸腐、高级的讽刺、个性突出的角色。在剧作家优秀的文字功底上，整个作品铺陈的是忧国忧民的情怀，探讨着从上世纪的戊戌年就没有解决的教育公平性问题，但剧作的呈现很接地气，没有空洞的理论和口号，每个似乎有历史原型的人物都胸怀大志又小肚鸡肠，可爱异常。没有循循善诱的教导，却让舞台下的人相信他们忧虑和哲思是真情实意的，这种基调让这部作品有意义却又不会假大空。舞台调度规矩朴实，用简单的灯服道化效展现剧本内的核心情节。看的人很舒服惬意，将精力集中在了人物的对话和思想上。很难想象整个演出班底是非职业团队，但非职业不代表不专业。每个演员台词都清楚明白，在民国

教授们特有的半白半文言的说话腔调中，找到了节奏和韵律，又很自然不刻意。情节间隙用昆曲唱段和简单的字句阐明台词背后凝练的意义，让舞台多了雅致和厚重。也很喜欢做成北大校报的宣传册，校报上每个豆腐块的文章，都是在辅助观众理解角色，融入这部戏，非常用心。希望这样的剧作能长演不衰。

二、音乐剧《三魅影》1月15日 天桥艺术中心 明星音乐会：

整台演出都是牛人，炫技炫得人舒舒服服。唱的是著名音乐剧的著名唱段，乐曲之间没有太大关联，主创却用非常有意思的小桥段幽默又不做作地将整场演出串联在一起，形成了一出迷你版戏中戏。回忆起来，那真是一个美好又赏心悦目的夜晚。

话剧《四张机》剧照 © 摄影摄像：贺天、谢方超、李昱、许子岳



RECOMMENDATION

三、音乐剧《雷曼兄弟三部曲》8月9日 天桥艺术中心 NTlive 高清放映：

阔别剧场6个月之后，这部作品算是与剧场的久别重逢。虽然那时候剧场容量只有30%，但我还是感受到了剧场的生机。这部剧作，在我看来就整个地充斥着“高级”两个字，用极简却又极复杂的方式表现“高级”。说它极简，是因为舞台设计和服化道效都非常简单。整个剧作纵贯将近150年的时间，是一个家族的历史、更是美国金融界的历史，但是舞台设计没有落入窠臼，搞华丽的大制作。它甚至放弃了年代感，观众席围绕舞台，看见的是一间再平常不过的写字楼办公室。演员一边演出一边利用“办公室”里堆放的文件盒、马克笔、桌椅来构筑情节里的场景，灵活多变不受局限。音乐也很简单，几乎没有复杂的配器，仅仅是用节奏乐器、钢琴、提琴甚至是阿卡贝拉，就呈现出了磅礴感。说它极其复杂，是因为剧作里的表演要求太复杂。剧作里的角色很多，整场却只有三个演员扮演，他们一会儿是爷爷、一会儿是父亲、一会儿是儿子、一会儿是某个历史参与者、一会儿是旁观者，但是演员们的表演完全不会让观众感到混乱，反而像听口述历史一样身临其境。舞台上一切的极简设计，都因为仨老头儿的精湛演绎变得不简单，他们从头到尾穿一身服装，用精湛的台词功力、恰到好处的身体表现、技术娴熟的唱腔以及无可复制的默契，把情节的史诗感、历史的华丽感、命运的虚无感一股脑的砸向观众。落幕，观众好像是毫无准备就被裁员的雷曼银行的员工，为一个家族、一个时代画上了句号。戏剧放映完毕，我都快忘记这只是放映录影，差点儿起立鼓掌。

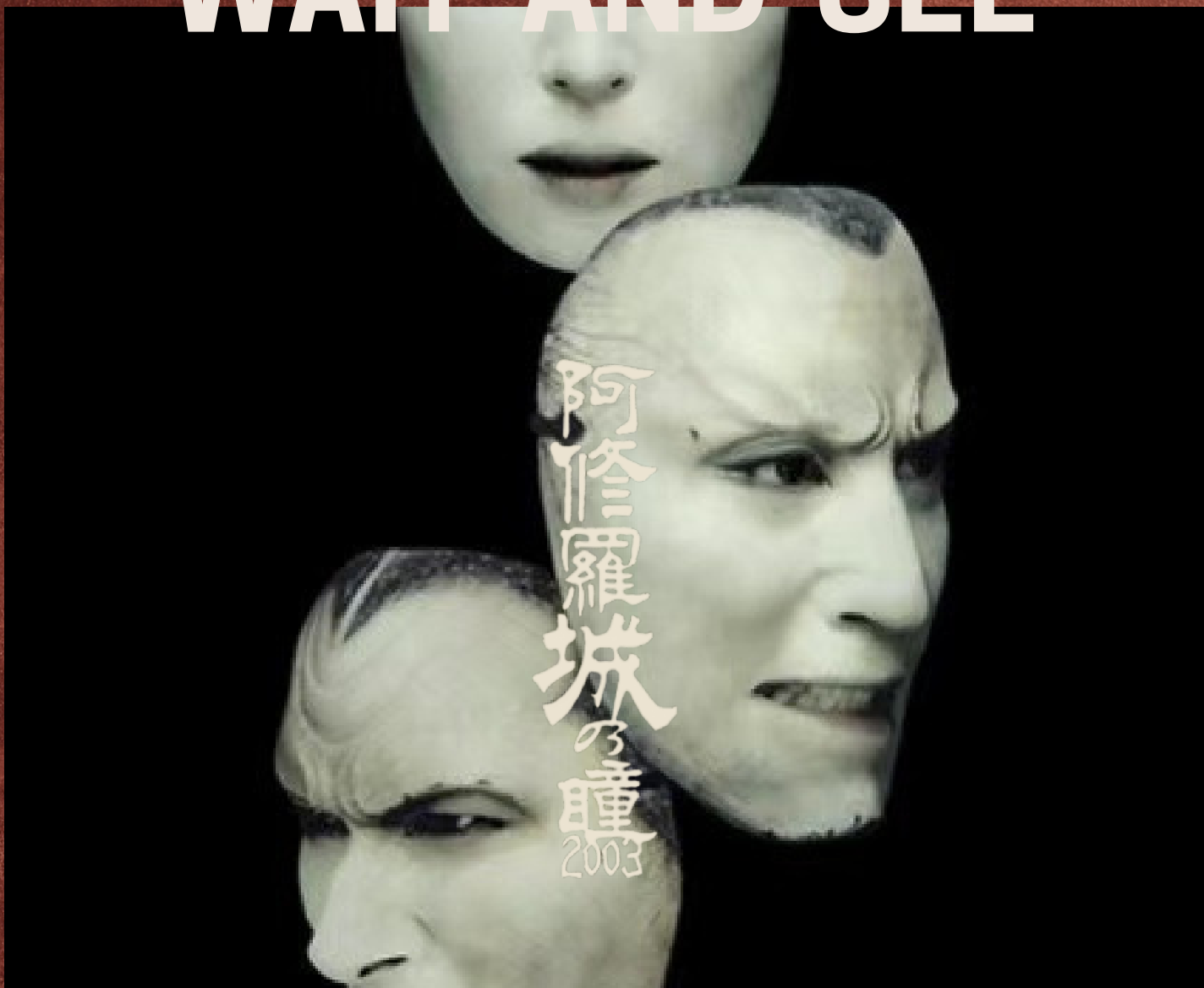
四、剧读音乐会《培尔·金特》10月10日 国家大剧院 王耀庆与国家大剧院管弦乐团：

这个作品，真不知道应该怎么把它归类，它好像是一个高级版的剧读会，配合着管弦乐团和合唱队，一个演员演绎27个剧中角色，把一出经典剧作高度概括地呈现出来。我觉着是戏剧、交响乐的一次破圈融合。王耀庆先生的表演还是很能压得住场子的，和庞大的交响乐团达成了平衡，整场演出让戏剧大师的剧作和音乐大师的音乐相辅相成。赏心悦目的自然是观众，不管是交响乐迷还是戏剧迷都推荐去观赏，能看到打破自己欣赏习惯的呈现方式，也许能多了一份爱好。

五、舞剧《醒·狮》11月1日 天桥艺术中心 广州歌舞剧院作品：

我一直觉着舞剧这种形式太不容易，因为它大部分时候只能纯靠肢体和音乐讲故事，那些抽象的舞蹈要准确地表达出主创者的意思，需要精准流畅的动作和直达人心的主题。这部作品，牢牢地抓住了“自强”这个主题，从一个少年的自强，到一群乡里的自强，再到一众中国人的自强，层层递进非常震撼。几段重要情节的舞蹈也编得巧妙，三个主角的亮相独舞，恰到好处地展现了人物性格。市集的群舞，展现了熙熙攘攘欣欣向荣的人间烟火。茶馆的群舞，表现出了茶馆三教九流的混杂和一桩群体事件发展的始末，而且情节交待得非常流畅，好像在看默剧。龙少打人桩的桥段，灯光、音乐的配合也非常完美，让观众看到了一个天之骄子脆弱的内心。还有经典的胜利歌段落，全体观众看得热血沸腾，都恨不得站起来一起呐喊。我觉着唯一可惜的是结尾，有些啰嗦了，想翻几个翻儿，却有点多此一举，让顶到高处的气氛掉下来了。总体而言还是极富观赏性的舞剧。

WAIT-AND-SEE



一、舞台剧《阿修罗城之瞳》8月23日 天桥艺术中心 日本新感线 Xlive 高清影像：

有段时间非常迷恋宝冢剧团的演出，对天海佑希更是痴迷。日本新感线的演出又是以震撼著称，看到这个高清放映的预告，真是毫不犹豫异常兴奋就买票去看了。看完之后也觉着很好，很开心，市川染五郎和天海的神颜，一众演员的舞台功力自不必说，还有复杂而绚烂的环形舞台布景以及优秀的特效和音乐。绝对是一部制作精良酷炫的舞台大秀，但年底回忆起来总觉着这戏缺乏了点儿更深层次的记忆点，所以就把它放在“观望”吧。但是不得不说，日本的传统艺术继承者，比如市川染五郎等歌舞伎演员、狂言演员他们都非常乐意拥抱新式的舞台和年轻的观众，把传统艺术潜移默化地告诉观众，同时又吸收新的东西反哺传统艺术。这点真的很值得学习。

二、话剧《议事录》8月29日 天桥艺术中心 NTlive 高清影像

之所以想去看这部戏，是因为两位演员在预告片里教科书般的演技，寥寥几个动作就将一对貌合神离不得不在一起的夫妻展现得淋漓尽致。但这部戏的观演门槛我觉着有点儿高，台词里充斥着大量的英国政治梗，完全不关心国外政坛的我，实在是看着吃力。两位主角的矛盾递进正是通过那些政治梗表现出来的，如果看不懂，就很难理解他们的立场。虽然最后矛盾的核心是能让观众产生共情的，但是，这就好比一个华丽的长句，所有形容词都没懂，只懂了最后描述的名词，实在是让人抓心挠肺的不过瘾啊。所以，这部戏放在“观望”列表里，纯属自己的观演水平问题了。希望能有科普文能讲讲里面的梗，帮助理解消化。

WAIT- AND-SEE

三、新国剧《黄粱一梦》9月25日 保利剧院 黄盈作品 十周年豪华版：

这部作品被冠以“新国剧”的称号，2019年在国家大剧院戏剧场我看过了第一遍，当时觉着耳目一新，颇有回味。2020年的这一场是该剧的十周年纪念演出，请回了10年内演出的最好阵容，选在了保利剧院。演出之前，出品方还请导演和主创团队做了一次小范围的分享，我有幸也参加了分享会。从导演的分享内容知道，主创们想效仿上世纪二三十年代的“国剧运动”，寻找一种既有中国审美和戏曲血脉的，又延伸西方话剧寓言教内容的表达方式。剧作选取了唐传奇枕中书的故事框架，用中国封建社会典型代表的书生路线——寒窗苦读升官发财娶得贤妻——来探讨幸福。再集合三弦、戏曲、武术、中国舞、话剧等不同艺术领域的演员和主创，从分类繁杂的中国艺术海洋里寻找能融入新式戏剧的各类符号。慢慢地摸索出流动的中国艺术的肢体表达谱系，发现时光流转不变的是身韵，下半身走圆场上半身穿云手形成了自由的身体美学。寻找能承载此处戏剧主题的音乐方式，用三弦为器乐，用评弹为唱腔。有了这基本的故事框架、团队、肢体、音乐符号的表达，导演又利用时空对撞和剧场里难得出现的嗅觉来强化舞台的表现。同时，还利用一尾鱼表达一种中国式的哲学，升华了主题。这一切我都看到了，也理解了主创们的用心良苦。但是，在今年第二遍观赏的时候，不知道是不是因为保利剧场太大了不适合这出戏剧的表达，很多主创想展现、第一遍我也看到的东西没有了。比如清淡的充满留白的舞台没有了，只觉着空荡。颇具哲学意味的时空对撞没有了，现代时空中的老人少了悠然自得，只让我感到了企业家准备干大事之前的韬光养晦，那尾重要的鱼，因为舞台太高，我坐在前排完全看不见。还有第一遍中弥漫全场的黄米气味，在这次的剧场丝毫没闻到，周边还坐了喷着浓烈香水的观众，更是扫兴。所以，2020年这出戏在我的“观望”列表里。如果有机会，我想再去看一遍，看看在一个合适的空间里，这出戏还会不会给我带来惊喜。

四、话剧《红兔子白兔子》11月28日 中间剧场 图特哈蒙场

这个剧本设置很有意思，没有导演，没有排练，演员上台的时候才看到剧本。对于台上的演员和台下的观众，一切都是未知的，而未知所带来的乐趣可以是无限的。作品故事和情节很简单，却又有小哲思和小思考，演出效果完全凭借演员的发挥，观众临场反应如果到位的话，绝对会锦上添花。我所看的是一位配音演员的场次，可惜他并没有发挥自己声音演绎的优势，只呈现了和普通演员没两样的表演，完全没有舞台的惊喜。本场观众倒是过于优秀了，优秀得甚至破坏了未知的乐趣（观众好像都知道），不过这让演员尴尬不少，反而出了些特别的效果。这出剧还有一位未到场的演员，那就是编剧本。因为他所处国家的特点和他不停在剧中留下的联系方式，让这出剧很有机会延伸到线下的空间。奈何制作方没有强调或者突出线下的互动（也许为了保密，也许为了留给观众空间），让这延伸断了。否则剧作家和观众们线下的互动，也许又是一出新戏。

五、话剧《断手撕城》12月27日 鼓楼西剧场 鼓楼西六周年大戏

稍微有点儿失望，鼓楼西演了不少同一剧作家的作品，口碑都不低。这部作为六周年纪念大戏我很期待，主创团队也都是值得期待的人。先说说优点吧，舞台设计挺好的，空间清晰，既符合剧本要求又给演员留了足够的表演空间，道具也很有铁锈城市看似华丽但已然落魄的色调。几个演员的表演情绪整体都到位，有看似正常的疯狂，也有看似疯狂的正常。剧中那段和妈妈打电话的片段呈现尤其是亮点，让人印象深刻。但缺点也有点儿多，第一条是声音。演员声音太虚假，我不反对演员用麦，但是这个麦的效果不真实，破坏了现场感，让人感觉是在听配音。第二条是节奏，这戏感觉节奏有点儿撕裂，酒店前台的节奏感觉和其他人不在一条线上，不知道是不是特意塑造出的疏离与冷静，尤其是那段很长的独白，那个节奏的处理太让人出戏了。第三条是原封不动地用了原剧中黑人的这个设定，毕竟演员不是黑人，我们整体的文化氛围里感受不到太多种族歧视，所以这个黑人的设定太难让观众带入了，有种莫名的滑稽。希望鼓楼西能再打磨这部戏，日后成为有一个爆款。如果不幸再发生2020年让剧场陷入困境的事件，我还会买樱桃支持鼓楼西的戏剧人。

一、歌舞剧及音乐秀《剑与爱的光芒》 天桥艺术中心 日本宝冢歌剧团 OG

这个演出真是太让人失望了，我作为一个宝冢的粉丝，见天的科学上网扒各种宝冢的视频和演出，恨不得能给历代 OG 列个家谱出来。这继上一次 OG 来中国演出将近十几年了，宝冢迷们真是伸长了脖子拿着钱嗷嗷待哺，可能是期望越高失望越大，看完之后只觉着就等来了个这。首先舞台布景实在简陋，简陋到还不如一个地方文工团（虽然宝冢经常被中国粉丝戏称为铁路文工团，但它的演出场景却是以华丽著称的），只用了几块布景片充当大皇宫。其次剧情实在潦草，简直和儿童剧讲故事一样，情节推动全靠旁白，角色上来只能算是亮了个相。再有这个剧作里的歌舞也很简陋，让人感到了深深的敷衍。

还好后面的秀的部分稍微拉回来点儿水准，几首经典曲目的演唱、台湾籍演员用中文与观众的互动，总算让现场没有那么尴尬了。希望宝冢不管是现役还是 OG 下次再来中国演出能拿出更大的诚意，要相信宝冢剧迷对你们的爱。

二、话剧《丽南山的美人》9月23日 鼓楼西剧场 鼓楼西制作

这部戏把它放在“不推荐”里我着实很犹豫。从剧作的呈现水准来说，它不至于“不推荐”，但我真的很喜欢这个剧本，角色已经在我脑子里自己演了好几遍了，所以鼓楼西呈现的人物和我的预设偏差太大，最后还是狠心将它放在这个位置。

这部剧作很难得的将一个“母亲”完全地抹去母性色彩，只是纯粹地展现她对女儿控制和欺压。这个本来在现实中给予人温暖的角色，却在剧作中呈现出极致的恶意，是非常难得的角度。谁又说每个母亲都绝对会爱自己的孩子呢，尤其是已经成年的孩子。如此，女儿的人生轨迹和结局才有浓浓的化不开的悲伤，才会让《丽南山美人》这个双关语义的剧名透着又罪恶又悲伤的美丽。但鼓楼西呈现在舞台上的表演，那个母亲有点儿憨态可掬了，甚至透露了可爱，让人升起了怜悯。让我在阅读剧本时产生的恨意扑了空。当然，客观来说，这也是主创们的高级之处，让这个角色更丰富立体，更有了多面性。只是我自己感情上还没法接受这么一个形象。

另外，我一直觉着这个本子真的很适合做本土化处理，剧本里贫瘠却美丽的爱尔兰像极了今天中国某个凋敝的村庄。而剧中的人物又很能在凋敝的村庄找到对应。可惜主创们没有进一步做挖掘，只是完成了原剧作的表演呈现。本土化国外剧本很难，但我觉着总要尝试的，那也是一种创作，一种成长进步的机会。期待看到本土化的《丽南山的美人》，看到鼓楼西的发展壮大。

三、舞剧《花木兰》11月13日 国家大剧院 宁波市歌舞剧院制作

说实话，这部剧也称得上是优秀的，但是没有对比就没有伤害，和我今年看到的优秀舞剧《醒·狮》对比，在立意上就太苍白了。首先，这部戏的演员水平绝对没问题，郝若琦确实演绎出来了木兰的灵动、刚毅、英武。编舞也很好，又有难度又有观赏性。但是主创在这部剧里想表达的东西太多，又都没有表达好。总的来说缺少了一个主心骨，让整体作品很散，看完之后有点啥也没抓住的空落落的感觉。在我看来这就好比是一个没有灵魂的美人，乍一看眼前一亮，多说几句之后就索然无味了。

— NOT RECOMMEND —

蝴蝶剧场新版

梁

祝

暨越剧表演艺术家茅威涛采访录

// 焰



© 茅威涛

元旦假期，百越文创联合浙江小百花越剧院（团）推出新版越剧《梁祝》，作为展演剧目亮相“2021·中国式新年音乐会”，在杭州西湖畔的小百花越剧场连演三晚，同时为该剧今后的新年驻场演出拉开了序幕。

在2005，时任小百花越剧团团长的茅威涛坚持弘扬传统、守正创新的理念，提出了“中国式新年音乐会”这一概念，以融汇传统表演与现代艺术的方式，传递华人欢度新年的吉祥寓意。中国式新年音乐会历经十余年精心打造，已发展成为了浙江省著名文化品牌。

小百花越剧场去年正式开业，由台湾建筑师李祖原主持设计，取吴越文化经典意象“蝴蝶”，作为这座剧场的美学核心，比如，正首可见蝶状拱门，侧墙和通道也采用了碟形镂空设计。“蝴蝶剧场”建筑面积2.5万平方米，主体包括大剧场、黑匣子剧场、经典剧场，将被打造为越剧等戏曲作品的专属演出场地，并将成为杭州独特的公共文化创意空间。

2006年，浙江小百花越剧团为庆贺越剧百年诞辰，邀请了著名戏剧导演郭小男重新创排越剧《梁祝》。2021新年音乐会演出的正是2006年版，由越剧表演艺术家茅威涛领衔主演。导演和主演以立意创新的方式向经典致敬。

早在一千四百多前，初唐梁载言的《十道四蕃志》中就已有记载，“二人同窗三年而不知英台为女红妆”，梁祝二人凄美的爱情故事在民间口耳相传，也在历代文人笔尖润色雕琢，最终用死后化为彩蝶永相伴的结局赋予了它更深刻的寓意。此次上演保留了越剧以唱为主的特色，清悠婉丽的声腔，真切动人的表演，都极具江南含蓄灵秀之气韵，同时兼具新创。



剧中反复吟诵《诗经·邶风·击鼓》中的诗句，“死生契阔，与子成说，执子之手，与子偕老”。一则，作为主题贯穿全剧，体现中国人朴素的爱情观千古不变；再则，让观众徜徉在古风的意境里，细细品味中华文化的悠长与绵延。茅威涛说：“这是一句中国最古老的爱情宣言，也是中国人爱情观的终极皈依与向往。”她认为，新版《梁祝》对《诗经》的运用也代表了时代与社会的进步，因为只有进步与自信才能促使现代人回归品味出最古老的文化及其深刻的魅力。

越剧擅演文戏，长于抒情，曲词优美，意象丰富，舞台上充满诗情画意。新版越剧《梁祝》的舞台调度在设计上独具匠心，采用了“以扇喻蝶”的表现形式，让演员借助手巾折扇，通过扇子的抖移指撑、背举托摇，还有转和推扇子等动作，来表现情、景、意的不同。同时，在传统程式化的身段里又编排进了现代舞蹈的语汇，古典与时尚交融，传达多层次跨越时空的美感。

1月1日首场演出临近尾声时，乐池缓缓升起，在87岁作曲家何占豪指挥下，剧场内响起了小提琴协奏曲《梁祝》熟悉的旋律。与此同时，剧场舞台正后方屏幕放映着新中国第一部彩色电影《梁山伯与祝英台》的片段，袁雪芬、范瑞娟两位越剧老艺术家的经典形象重现，时空穿越，光影无限，观众们再度见证了越剧艺坛的传世惊鸿。

《梁祝》是蝴蝶剧场第一届“中国式新年音乐会”的首演作品，也是茅威涛多年后重新登台饰演梁山伯。2020年12月15日，她再度当选为中国戏剧家协会副主席。在深感疫情年的艰辛与不易的同时，她对戏曲艺术的业界同行和热心观众发出鼓励之辞：疫情对演艺行业可以说是毁灭性的打击，尽管疫情还不稳定，但要有一个姿态去面对新的一年，去拥抱崭新的未来。音乐会首演当天还以在线的方式，向全国观众和海外侨胞进行了直播，用戏曲艺术精萃带去新年的祝福。

茅威涛简介和采访录

◎ 茅威涛

茅威涛（1962年8月8日—），女，浙江人，中国越剧表演艺术家，浙江小百花越剧团一级演员，为越剧名家尹桂芳的第三代弟子，人称“越剧第一女小生”。她扮相俊美、气质潇洒，唱腔最值得称道，时而高亢明亮，时而低回婉转，犹如行云流水，被誉为“茅腔”。代表作品：《西厢记》中饰演张生、《五女拜寿》中扮演邹士龙、《陆游与唐婉》中饰演陆游、《藏书之家》中的范容，还有《唐伯虎落第》、《孔乙己》、新版《梁祝》等。新概念越剧《江南好人》改编自德国著名戏剧家贝尔托特·布莱希特寓言戏剧名作《四川好人》，是茅威涛首次以女性的角色演出。

她倡导越剧革新，对于越剧女小生的独特魅力，茅威涛始终有着自己的理解：“女小生有着一种假定美，这个假定美就是你自己可以恰到好处地去把握男女尺度。它与男旦有一脉相承之处，可以用一个异性的角度和眼光来观察世界。我个人认为这是一种双重审美，就是你去审视它，同时又可以去体现它。而这种体现往往是带着一种唯美的，理想的，浪漫的感觉。我觉得一个好的演员，他一定是去把握作品的魂，去驾驭这个舞台，而不仅仅是讲故事。就像梅兰芳先生演的虞姬、贵妃，在今天看来，他的那种雍容华贵，妩媚动人，是很难企及的境界。”

而对于创立“茅派”的质疑之声，茅威涛坦然回应：“其实我觉得我已经非常个性化了，‘茅派’是我的追求目标。但叫不叫‘茅派’并不重要，我的‘野心’其实可能更大一些——我希望有一天别人承认我‘茅派’的时候不仅仅指我的唱腔。还包括茅威涛独特的技艺，包括表演和声腔，从而在舞台上留下属于这个时代的越剧的独具个性的艺术形象。”

茅威涛获奖无数，曾荣获三度中国戏剧梅花奖。去年，她再次当选第九届中国剧协副主席，德国哥廷根大学东亚系携《嚶鸣戏剧》月刊从海外发去对她的衷心祝贺，也借此机会采访了她，知微见著，足现这位艺术家对越剧表演的倾心与挚爱。

刊：在越剧演员的培养方式上，对于生和旦两类演员的培养有什么区别？比如声腔和身段训练，各有什么侧重？

茅：我们常说越剧女小生，有几个特点。第一，从唱腔上说，通常选择声线比较厚比较宽的，相当于次高音和女中音的女演员扮演生角。越剧在拓展板腔体形成多声部演唱时，会有一个问题，我们无法做到男女声部的多样，比如男低音、男中音、女中音、女高音、花腔等，只能根据特定演员的声线特质来加以调配体现类似于多声部的演唱效果。这确实存在局限，但是如果完成得好，就会像一个女声合唱团。我们在《寇流兰与杜丽娘》中进行了尝试，到《三笑》的时候实践得已经比较充分，当然还没有做到很完美，任何声腔的突破都是需要一个过程的。

第二，我谈谈表演上的局限，现代人要重新遵照一套四功五法的规范时候，无论对于生角还是旦角，都是很困难的。腿功、腰功、形体、指法，需要花费很多时间和精力进行训练。尤其女演员扮演小生，形体难度更大，因为涉及到改变自己本来的女性体态，变成男性体态。类似于日本宝冢戏的女演员，体态变化带入到日常生活中，比如扛肩膀、扣胸等。观察我们这一代演员，会发现在生活里舞台戏法的痕迹已经不多见；但是，老一代的演员，戏法身段全都带进生活里，也就是说舞台和生活一体化了。她们已经没法穿旗袍了，因为习惯性地两条腿撇开坐。还有一点是力量，小生在形体和声腔上使用的力量大过花旦。尤其在形体上，比如寇流兰，濮存昕老师讲他演寇流兰的时候，需要服装设计一个铠甲，我没有铠甲而是抓住武生的特征，用身体的力量感带出了铠甲的效果，所以说，是通过体能、造型、力度来外化而显现的，这是非常难做到的一件事情。

刊：《春香传》里有一段朝鲜舞蹈很独特。小百花越剧团的演员们有什么特定基本训练吗？或者说她们是否要接受不同于其他越剧演员的训练？

茅：我在成为小百花越剧团团长后，从艺术总监的角度，提出了主导性的艺术理念，我秉承王国维先生的理论——“以歌舞说故事”。歌是指曲，舞是四功五法、手眼身法步。所以，我提出一戏一格，去寻找属于这个戏的歌和舞，而不仅停留在师辈所教授的流派唱腔，除了规范程式，我也围绕戏中人物来设置新添一些东西。《春琴传》是一出日本题材戏，里边有跪坐的方式，还有穿着木屐踏着小碎步的舞蹈，所以用了歌舞伎等日本民族舞蹈来呈现。《春香传》尤其特别，把朝鲜民族舞蹈的元素融合在我们设计的舞蹈动作里，甚至用在每个角色对于人物的表达上。

在《寒情》里，我又有新的尝试。越剧多演文戏，如果要求扮演书生的女演员舞剑，那么怎么处理？所谓的“文戏武演，武戏文演”，这里头深有讲究。金星老师的舞蹈《红与黑》给了我创作灵感。当时我就考虑把小生手中的扇子化成一柄剑。扇子加长一半大小，涂成黑色的扇面上，像泼墨写意一般，点缀了几笔银色，这种大写意的手法，象征着政治、历史、侠客的情意、生命的厚度，完全不再是书生手中经常出现的扇子了，那往往是在白色扇面上画着梅兰竹菊，寄托风花雪月。图穷匕首见，扇子翻飞中，就把刺秦的情境表达出来了。

从这段“扇子”的经历开始，我一直在思考如何以歌舞说故事。为了纪念越剧百年诞辰，小百花越剧团开始准备排演《梁祝》的时候，我脑子里立刻出现了昆曲《卖油郎独占花魁》中《湖楼》的一段折子戏。曾经看过岳美缇老师的演出，卖油郎秦钟在西湖边远远望见第一花魁女王美娘喜悦不已的场面，我加以了借鉴，这就有了后来新版《梁祝》“十八相送”里的舞蹈段落。



Lessingtage 2021 Digital:

STORIES FROM EUROPE

A PLATFORM OF THE MITOS21 THEATRE NETWORK
CO-PRODUCED BY THALIA THEATER HAMBURG AND DRAMATEN - THE ROYAL DRAMATIC THEATRE, STOCKHOLM
FROM JANUARY 20 TO JANUARY 31, 2021, 7 PM - 12 PM (CET)
Daily streamings on www.thalia-theater.de/en/lessingtage, www.dramaten.se/lessingtage

THALIA THEATER, HAMBURG, GERMANY

20.01.2021

Paradise flood/hunger/play / Paradies fluten/hunger/spielen
by Thomas Köck Directed by Christopher Rüping LiveStream

VOICES OF EUROPE: THE FILM

21.01.2021

European theater makers about their visions of a theater of the future

DRAMATEN, STOCKHOLM, SWEDEN

22.01.2021

The Idiot / Idioten by Fyodor Dostoevsky
Directed by Mattias Andersson

TONEELHUIS, ANTWERPEN, BELGIUM

23.01.2021

Antigone in Molenbeek by Stefan Hertmans
Directed by Guy Cassiers

BERLINER ENSEMBLE, BERLIN, GERMANY

24.01.2021

The Caucasian Chalk Circle / Der Kaukasische Kreidekreis by Bertolt Brecht
Directed by Michael Thalheimer

TEATRO STABILE TORINO – NATIONAL THEATRE, ITALY

25.01.2021

Right you are (if you think so) / Così è (se vi pare) by Luigi Pirandello
Directed by Filippo Dini

DEUTSCHES THEATER, BERLIN, GERMANY

26.01.2021

Mary Stuart by Friedrich Schiller
Directed by Anne Lenk

THEATRE OF NATIONS, MOSCOW

27.01.2021

The Idiot / Идиот based on the novel by Feodor Dostoevsky
Directed by Maxim Didenko

TEATRO LLIURE, BARCELONA, SPAIN

28.01.2021

UNA (One Woman) by Raquel Cors and Dani Lacasa
directed by Raquel Cors

SCHAUSPIELHAUS DÜSSELDORF, GERMANY

29.01.2021

Enemy of the People / Volksfeind for Future
by Hendrik Ibsen Directed by Volker Lösch

THÉÂTRE DE L' ODÉON, PARIS (CO-PRODUCER)

30.01.2021

The Sky is not a Backdrop / Il cielo non è un fondale
A performance by Daria Deflorian and Antonio Tagliarini

KATONA JÓZSEF THEATRE, BUDAPEST, HUNGARY

31.01.2021

Nora – Christmas at the Helmers' / Nóra - karácsony Helmeréknél
by Henrik Ibsen Directed by Kriszta Székely

2021年莱辛国际数字戏剧节：

欧洲的故事

欧洲剧院联盟 MITOS21 成员参与
汉堡塔利亚剧院与斯德哥尔摩皇家剧院联合主办
2021年1月20日-30日，欧洲中部时间 19:00-24:00
每日直播地址：www.thalia-theater.de/en/lessingtage, www.dramaten.se/lessingtage
//《嚶鸣戏剧》敖玉敏整理翻译 2021年1月19日 德国汉堡

德国汉堡塔利亚剧院 20.01.2021

《天堂：洪水/饥饿/戏剧》
编剧：托马斯·科克 导演：克里斯托弗·卢平 在线直播

欧洲之声：戏剧 21.01.2021

14位欧洲最具影响力的戏剧人共同探讨戏剧的未来

瑞典斯德哥尔摩皇家剧院 22.01.2021

陀思妥耶夫斯基《白痴》
导演：马蒂亚斯·安德森

比利时东尼浩斯剧院 23.01.2021

斯特凡·赫特曼斯《莫伦贝克安提戈涅》
凯特·特普斯特《忒瑞西阿斯》 导演：基·盖西耶

德国柏林剧团 24.01.2021

布莱希特《高加索灰阑记》
导演：迈克尔·塔尔海默

意大利国家剧院 25.01.2021

皮兰德娄《是这样，如果你们以为如此》
导演：菲利普·迪尼

德国柏林德意志剧院 26.01.2021

席勒《玛丽·斯图亚特》
导演：安妮·伦克

莫斯科国立剧院 27.01.2021

陀思妥耶夫斯基《白痴》
导演：马克西姆·迪登科

西班牙巴塞罗那勒吕尔歌剧院 28.01.2021

拉奎尔·科尔斯/丹尼拉卡萨《一个女人》
导演：拉奎尔·科尔斯

德国杜塞尔多夫剧院 29.01.2021

易卜生《人民公敌》
导演：福尔克尔·勒施

巴黎奥德翁剧院 30.01.2021

《天空不是背景》
表演：达里亚·德弗洛里安/安东尼奥·塔格利亚里尼

匈牙利布达佩斯卡多纳·约瑟夫剧院 31.01.2021

易卜生《娜拉—海尔茂家的圣诞节》
导演：克里斯塔·塞凯利

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1月

ISSN 2700-2047



9 772700 204002