



如何让城市成为舞台

——温哥华莎士比亚戏剧节的启示

杨一丹



如果用旅游指南的方式来为世界各地的戏剧节打分,那么每年夏季在温哥华 Vanier Park (凡尼尔公园) 搭建的“莎士比亚戏剧节”,无疑是一处值得专程前往的目的地。创办三十多年来,温哥华莎士比亚戏剧节(Bard on the Beach)已成为加拿大西海岸的一张文化名片。观众坐在帐篷下,背后是英吉利湾的落日与远山的轮廓,舞台上则是莎士比亚的古老剧本与当代导演先锋思想的碰撞。这样的观剧体验,既是城市景观与艺术表演的巧妙结合,也是“生态舞台”理念的生动实践。

以海天为幕的生态舞台

温哥华莎士比亚戏剧节创立于1990年,由加拿大演员兼导演克里斯托弗·盖兹(Christopher Gaze)发起。最初的演出仅是一部《仲夏夜之梦》,在简易帐篷中迎来不足七千名观众。三十多年过去,它已发展成每年演出四部原创作品,吸引十万余名观众的夏季文化盛事。与许多以城市广场、剧院群为依托的戏剧节不同,温哥华这一戏剧节的选择极具象征意义:把舞台安放在临海的草地上,让自然风光与舞台布景置。观众进场时看到的不是高墙和幕布,而是天空与海湾。这种空间布局打破了剧场的“黑匣子”传统,使舞台表演与环境要素融为一体。

独具特色的生态舞台,是这一戏剧节最具标志性的特点,演出空间完全敞开,舞台背倚群山与海洋,观众席融入草坪和林木之中。观演过程中,夕阳余晖、潮汐气息、风声与鸟鸣,都会与台词和动作自然叠合。这种布置打破了剧场封闭、隔绝的物理边界,观众不再只是置身于人为搭建的艺术幻境中,而是进入一种“剧场—自然—城市”三重空间的共生之境。

这种空间策略带来的效果,不仅是视觉和感官上的沉浸感,还重塑了戏剧的观看方式。观众的注意力在演员与环境之间自由流动,舞台场景随时间与天气而变换,戏剧的呈现具有高度的偶然性与开放性。比如《仲夏夜之梦》在林间草地上演时,风吹过树叶的声响本身就成为剧情氛围的一部分。生态舞台的设置,让戏剧从单一的“艺术再现”转变为与自然世界的“共时共演”,其艺术价值与文化意味,远超封闭空间中的常规演出。

文本深耕加教育拓展

除了舞台空间的生态化,该戏剧节最引人瞩目的另一面,是对莎士比亚戏剧主题的持续深耕,始终坚持“莎士比亚+延展文本”的定位。一方面,它通过经典文本回访巩固戏剧节的艺术根基,例如《无事生非》《哈姆雷特》《第十二夜》等剧目不断重演,构建观众与剧团之间的文化记忆;另一方面,导演们又勇于改编:2023年的《Goblin: Macbeth》(地精版:麦克白)由三个“地精”角色重新讲述《麦克白》,以戏仿和荒诞的视角重构权力与欲望的主题,既打破了原始文本的叙事权威,又启发观众重新思考悲剧的结构与人性命题。2024年到2025年,又把《维罗纳的两位绅士》搬到20世纪80年代的流行文化背景里,把《无事生非》设定在地中海派的氛围中。这样的改编,并非削弱莎士比亚原著的文本价值,而是让其在新的文化语境下焕发生机。近年来推出的加拿大原创衍生剧《黑夫人》,更是从莎士比亚十四行诗出发,重构“黑夫人”的人物形象,展现历史与当代的对话。

中海派的氛围中。这样的改编,并非削弱莎士比亚原著的文本价值,而是让其在新的文化语境下焕发生机。近年来推出的加拿大原创衍生剧《黑夫人》,更是从莎士比亚十四行诗出发,重构“黑夫人”的人物形象,展现历史与当代的对话。

温哥华莎士比亚戏剧节的另一个重要特色,是社区戏剧教育功能的嵌入。因此,它不仅是一个夏天的演出季,更是一个贯穿全年的文化教育平台。通过“Bard Education”(“吟游诗人”教育)计划,主办方为中小学生和大学生持续开设莎士比亚课程和表演工作坊;“青年莎士比亚”则让青少年登上专业舞台,亲身体验莎翁戏剧的魅力。这种教育实践,培养了未来的观众与潜在的创作者,也使戏剧不再局限于短期消费,而成为城市文化生态的一部分。换言之,温哥华莎士比亚戏剧节通过“文本深耕+教育拓展”的双轨机制,使经典文本获得了跨越世代的生命力,也让戏剧节的影响力从舞台扩展到整个社会文化场域。

从生态舞台到文本改编,从社区教育到文化品牌,温哥华莎士比亚戏剧节的实践,提供了值得中国戏剧界参考的做法。中国已有的乌镇戏剧节、北京国际青年戏剧节等,都在空间利用与青年创作展示方面作出探索。对比而言,中国的部分戏剧节在观演体验上颇具亮点,但在教育推广与社区延伸方面仍显不足。温哥华莎士比亚戏剧节的经验提醒我们:戏剧节的生命力不在于“艺术的呈现”,更在于环境的融入和观众的培养。

对天津戏剧节的启示

近年来,天津戏剧节已经通过大规模剧目引进、历史建筑沉浸式表演和“全域戏剧漫游”的尝试,逐渐形成“全城皆舞台”的格局。然而,从长远发展来看,它更需要在空间利用、文化聚焦与教育功能上形成稳定而鲜明的特色。在这一点上,温哥华莎士比亚戏剧节的经验与实践提供了有价值的参照。

首先,在空间利用上,天津完全可以更充分地发挥自身独特的自然和人文景观优势。上述温哥华戏剧节通过将舞台安放在英吉利湾畔,把自然风景转化为舞美的一部分,塑造了独特的生态舞台体验。天津拥有蜿蜒的海岸线,水上公园和运河系统为演出提供了天然舞台,如果能够在堤岸、桥梁、码头乃至水上浮台上打造“水上剧场”,

让河水的波光与城市灯火成为舞美的一部分,戏剧就能与城市景观融为一体。此外,还可以继续采用目前的做法,将五大道、意式风情区、古文化街等历史文化街区更多地转化为生态舞台节点,把更多的小洋楼庭院、阳台拓展为演出空间,观众穿行其中仿佛置身于一出“城市漫游剧”,在熟悉的街区与剧中场景的交错中获得新的文化体验。

其次,在文化和文本聚焦方面,天津戏剧节需要形成更加清晰和持续的主题定位。温哥华莎士比亚戏剧节三十多年来始终坚持深耕莎士比亚文本,每一季都在经典复排与改编创新之间找到平衡,逐渐形成了“以莎士比亚为核心”的鲜明品牌。这种长期的坚持,不仅提升了艺术节的学术高度,也积累了观众的情感认同。天津作为中国近代话剧的重要发源地之一,又是曹禺的故乡,完全可以将“海河文化”“城市记忆”乃至“曹禺主题”确立为核心方向,既彰显本土文化底色,又能在全国乃至国际戏剧节格局中凸显差异化优势。

最后,教育与社区的结合,也是天津戏剧节值得进一步发展的方向。温哥华莎士比亚戏剧节通过“Bard Education”计划,把戏剧带进学校和社区,建立起从课堂工作坊、青少年夏令营到大学生实习、成年人研习班的完整体系。这使得戏剧节的影响力并不局限于夏季,而是贯穿全年,真正融入城市的文化生活。天津虽然已经设立了“大学生戏剧节”和“中小校园戏剧节”,但这些活动相对分散,与主戏剧节的联系不够紧密。如果能将它们整合起来,纳入戏剧节整体框架,构建“演出一教育—社区”相互支撑的体系,就能培养起更稳固的青年观众群体,推动戏剧文化的可持续发展。

温哥华莎士比亚戏剧节让我们看到了一种可能:戏剧并不一定要躲进剧场的“黑匣子”里,它可以与落日、海风、街区和人群一起发生,成为城市日常生活的一部分。对天津而言,海河两岸的灯火、渤海湾的落日与货轮、五大道的小洋楼、意风区的街角,都可能是未来的“舞台”。当戏剧真正融入城市的肌理,它就不仅仅是一次演出、一场节庆活动,更能成为一种生活方式。

图1:2025温哥华莎士比亚戏剧节《仲夏夜之梦》演出剧照。
图2:2025温哥华莎士比亚戏剧节开演前,制作人介绍舞台布景。
图3:温哥华“海边的莎士比亚”帐篷剧场入口。
图4:温哥华“海边的莎士比亚”帐篷剧场远景。

出生在天津咸水沽诗礼之家的周汝昌,十四五岁即酷爱倚声之学,尤喜南宋词人吴梦窗、王碧山的作品。起初他以“吾乡词人未能多见,何有梦窗”,后与津门词人寇梦碧相交,方知“梦碧之所师,以南宋吴梦窗、王碧山两家合一而运化为新格调”,赞“其标之高,才藻之深,命意之深,风调雨顺,目中所罕见”。1947年,他欣然加入寇先生发起并主持的梦碧词社。周先生说:“尔时抗战方告胜利,我于沦陷数载,闭藏不出之境,得复见天日,乃出面任海关一小职员。寇兄则发起建兴‘梦碧词社’,我应其号召,入社结盟,唱和之缘,推敲之契,自兹为始。”

周汝昌与梦碧词社

章用秀

种种迹象表明,自入梦碧词社起,周汝昌便是该社骨干成员。他时常参加词社的聚会、唱和,创作了诸多“清真意新”的词作。寇梦碧先生将他当年编印的《梦碧词刊》借给我看,其中即有周先生1948年秋所作《台城路·过水西庄吊津词人查莲坡先生故居》。词曰:“茫茫何处寻诗酒?西庄声喧乱。藤架飞香,竹轩揽翠,华屋山丘都换。漫凭指点,叹豆叶瓜苗,是曾开宴。绿到河门,垂杨不见信安远。东南一派夏行,望名园带水,花树萦紫。满座笙歌,一栏帆影,谁引典衣扶半?沧波放眼,但云气三山,年华一箭。断瓦同销,斜阳耕废叹。”

从这首词可明显看出,周先生早年深厚的倚声功底及忧国忧民的心理状态。此词开头两句是写现实景物,接着转到当年水西庄“藤架飞香,竹轩揽翠”的追忆,而后笔锋一转,又回到“豆叶瓜苗”“垂杨不见”的现实中去。词的下片又出现了怀念水西庄提倡风雅之盛况的句子。然而,“沧波放眼,但云气三山,年华一箭”,“三山”是仙境,仿佛有,可望而不可即,比喻在当时动乱的社会,祖国文化被摧残,再也见不到那种词坛盛况了。最后,又回到“断瓦同销”的凄凉破败情景中去,以“斜阳耕废叹”的奇特句子作结。整首词时空交错,感情真挚,且运用了比兴、夸张、拟人等文学手段,成功勾画出上世纪40年代末文化界的凋零景象,道出了词人心中无限的感慨。

周汝昌先生与梦碧词社交游甚多,尤与社长寇梦碧交厚。周先生自言:“寇兄长我一二岁,于词学为先进”“彼时,我二人年不过二十余龄,虽属少年,而于词章,寝馈则久”。他曾为寇先生《夕秀词》作序,其中写道:“余性疏僻,凡为韵语,信笔随音,顷刻而就,即以一纸写寄吟俦,数日即不复省记,而寇子恒于数十年后诵我旧句,一字不失,使我触焉以惊,恍然而如梦窟,寇子之不轻视拙作,由是可知矣。”1990年2月14日,寇先生病逝,周先生特作《悼梦碧词人寇兄》一文,叹曰:“词人往矣,曲苑荒芜,万何慨!”2010年,年逾九旬的周汝昌先生于《崇斋诗词》(王焕镛著)序中,在言及津沽诗词时深有感慨地说:“余所交游而服膺者,当推寇梦碧为第一人。”

笔者得识于周汝昌先生,盖得益于梦碧词社。1984年,我撰写了一篇题为《记天津梦碧词社》的文章,刊登于《天津文学史料》上。寇先生将此文章给周先生看,周先生误以为是寇先生所写,后者解释说:“这篇文章不是我写的,是一个叫章用秀的先生写的。”寇先生还为我作了一幅嵌名联,请周先生书写,上联是“潜龙用自行藏外”,下联是“盘藜秀于溪谷间”。“潜龙”出自《易·乾》“初九,潜龙勿用”,有德的“圣人”在下,尚未得时,像潜伏着的龙,喻怀才不遇的英雄。“用自行藏外”出自《论语·述而》。原话是:“子谓颜渊曰:用之则行,舍之则藏,惟我与尔有是夫!”意思是:“孔子对颜渊说:用我,就干起来;不用,就藏起来。只有我和你能这样吧!”它蕴含了中国知识分子“出世”入世的处世观念和独善其身、严于律己的行为规范。“盘藜”即“盘藤”,《诗经·王风·葛藟》有“绵绵葛藟,在河之浒,喻有道德有才学的人应不事声张,严格按照自己的为人准则行事,不怕被歧视,不怕不被理解,扎扎实实地做自己应该做的事。此联颇见作者的巧思与学识,确是不同凡响。而周先生的字则更多了几分刚健与雄奇,气度翩翩而独具一格。寇氏撰联,周氏书就,真是珠联璧合,令人赞叹。

若论书法,梦碧词社的词人个个非同凡响,但寇梦碧先生却总是说,我的字不好,更比不上汝昌,故而轻易不给别人写。他只给我写过一幅正式的书法作品,那已是在他的弥留之际了。他写给我的是一首他作的五绝:“忘年忻契合,唱和许相亲。著力兴文运,花开艺苑春。用秀诗友正 寇梦碧。”在梦碧词人中,书法成就最高的我以为还数周汝昌先生。他在书法上所下功夫甚深,贡献突出,他不仅写得很好,且对词学有深入研究和独到见解,曾编撰撰写了多部专著。除了一些零散的论文外,尚有《兰亭秋夜录》《永字八法:书法艺术讲义》《千古奇文千字文》(与田蕴章等合作)等著作。他一生最敬佩中华文化的四圣:书圣王羲之、诗圣杜甫、情圣雪芹、文圣刘勰。有人问他:“您的书体是宋徽宗赵佶的瘦金体吗?”周先生说:“赵佶是位亡国之君,我怎能临摹那瘦削无力的书体。书圣王羲之是我顶礼膜拜,一生的追求。”

周先生健在时曾赠我数件书法作品,多是他作的诗词和唐宋人佳作。其中一幅写的是《杜司勋》,这是唐代诗人李商隐创作的一首七绝。“杜司勋”即指唐代诗人杜牧。诗曰:“高风风雨感斯文,短翼差池不及群。刻意伤春复伤别,人间唯有杜司勋。”先生所书既风骨显现又潇洒流畅。落款“用秀方家正 周汝昌”。有一本书将此件作品列为周汝昌先生的诗词作品,标为“赠用秀先生”,岂不大错?这明明是他录唐人之作。《杜司勋》这首诗高度评价杜牧“伤春复伤别”之作,称赞其诗歌高超的艺术水平。全诗既突出了杜牧的文学地位,表达了作者对杜牧的倾慕之情,也寄托了作者自己对时代和身世的深沉感慨,暗含着诗坛寂寞、知音稀少的弦外之音,具有很高的思想价值和艺术感染力。周先生给我录这首诗岂不也道出了他的艺术倾向和追求?如今周、寇二先生均已作古,但那意境高远、含意深刻的墨宝,则永远留在我身边。



周汝昌先生写给本文作者的嵌名联,寇梦碧先生撰句。

跟着《红楼梦》学写作(一)

长篇小说写作的「披阅」与「增删」

宋安娜

关于《红楼梦》的作者问题,历来是红学一大疑案,你说你的,我说我的,没有新史料、新证据的出现,估计无法统一意见。执“作者非曹雪芹”说的人,有一个关键“证据”,即《红楼梦》第一回写得明明白白:“曹雪芹于悼红轩中披阅十载,增删五次,纂成目录,分出章回”,其中“披阅”二字意为翻看(书籍),展卷阅读,恰恰是这个“披阅”二字,好似一剑封喉,“剥夺”了曹雪芹的著作权。

问题是:披阅就必须是翻看、展卷阅读别人的作品吗?长篇小说不是中篇、短篇,写作者具有再好的创作状态,也不可能一气呵成。以我写作长篇小说的经历来看,作家应该是读自己手稿最频繁的人,即读自己的作品次数最多的人。我从事报纸副刊编辑工作三十多年,写小说属于业余,必须在本职工作完成之后抽空写作,而每次写作,又必须重读之前的文字,只有重读那些文字,才能进入自己之前创造的文学氛围,调动情绪,激活想象力,如果幸运,灵感也许会降临,而这一切的起始便是披阅,披阅自己的文字。所以说,披阅实实在在地是长篇小说连续写作的第一个程序,而且是一个必不可少的程序。没有这个披阅,写作便无法进行。

说曹雪芹写作《红楼梦》披阅十载,是反复翻看自己的文字,反复展卷阅读自己的文字,有没有证据呢?

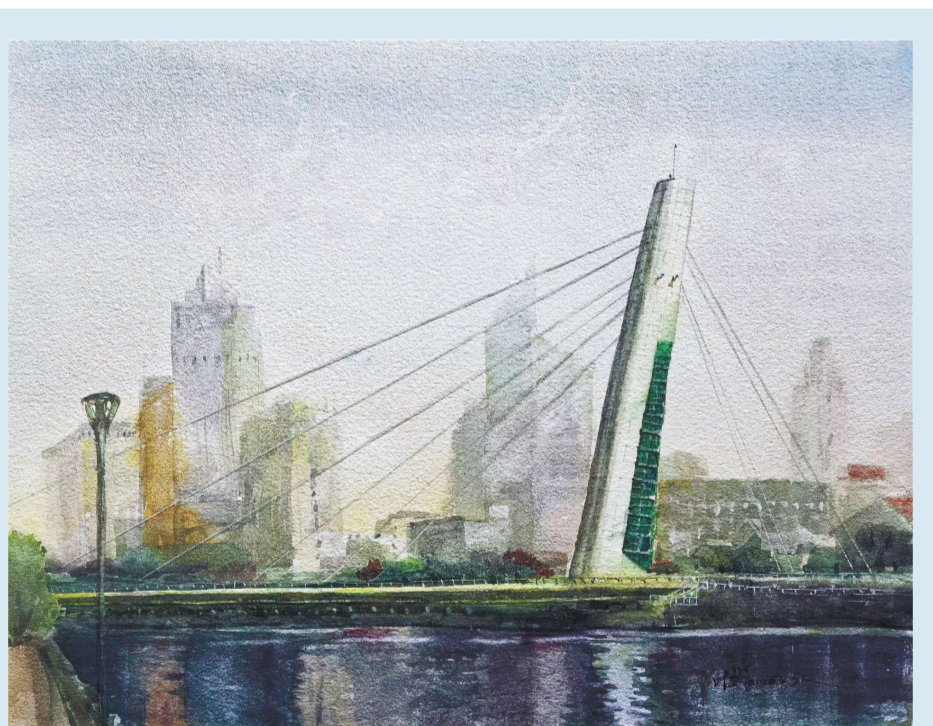
有。依旧是《红楼梦》第一回写得明明白白:“曹雪芹于悼红轩中披阅十载,增删五次”,而这“增删五次”恰恰可以成为“披阅十载”的一个佐证。以我从事副刊编辑三十多年的亲身经验和阅历为参照,“增删”二字必须分开来说:修改别人的文稿,只可以删,不可能增,因为文学是最私人化的精神产品,编辑不具备作者的生活积累和艺术积淀,是万万写不出与原作者一样的语言、情节乃至细节的,也万万不可能给原作增加什么语言、情节乃至细节。如果有哪位编辑说自己代替哪位作家写了哪部长篇小说的哪一部分,是万万不可相信的,除非那部长篇小说毫无个性。很显然,《红楼梦》并非这样的小说,唯一能为它“增”的,只有曹雪芹。此乃文学创作定律,无人能破。

曹雪芹的同时代人程伟元为印行百二十回本《红楼梦》,曾经试图打破这一文学创作定律。他请友人在他收罗到的后四十回残稿上做一“增”的工作,以连接“漫漶不可收拾”的残稿。结果怎么样?错讹、漏洞、悖逆百出,优劣泾渭分明,被后世小说家张爱玲斥为“狗尾续貂”。倒也有一个例外。《红楼梦》第二十二回贾母为宝钗过生日,叫了戏班子来演戏,点戏时宝钗点了一折《西游记》,贾母便命凤姐点。此处,晴雯便评道:“凤姐点戏,脂砚执笔事,今知者寥寥矣。”脂砚斋代曹雪芹“增”了什么呢?如下:“凤姐亦知贾母喜热闹,更喜谐谑科诨,便点了一出《刘二当衣》。”这一句假如真像晴雯所说是脂砚斋写的,但相比“增删五次”,体量可谓微乎其微,可在在比较之内。

综上所述,正因为“增删五次”,所以才需要“披阅十载”;也正因为“披阅十载”,才有可能“增删五次”。反复修改就需要反复阅读,两句话相辅相成,互为因果,互为佐证,证明曹雪芹为《红楼梦》作者是确定无疑的了。



沽上丛话



“风帆起航”金汇桥(水彩画) 叶武 文并图

横跨天津海河东西两岸的金汇桥,连接着和平区与河东区,桥体主跨采用钢箱梁结构,主跨长120米,连同桥两侧道路,全长570米。金汇桥在河内不设桥墩,而是靠主跨桥面6根斜拉索“挑起”桥面。最引人注目的是桥塔塔高50米的“风帆”形主塔,也是我这幅水彩画画面的主体。画中的城市高楼用笔柔和朦胧,与碧波海河、晴朗天空共同构成桥体背景,尽显独塔的造型灵动,寓意天津正乘风破浪、日益繁荣。

马背上的中国史(十二)

融贯中西

赵威

清朝入关后极力坚守骑射根基,又在中西文化交融的浪潮中,让马文化兼具传统底蕴与西洋风情,从战场主力蜕变为礼仪与艺术的双重载体,成为文化融合的一个见证。

康熙皇帝在承德开辟木兰围场,每年举行木兰秋狝大典。每逢此时,八旗子弟跨马射猎,既锤炼军威,更唤醒族群对游牧传统的记忆。这些马匹体型高大、筋骨矫健,是清代马政鼎盛的直接写照。乾隆更是“马痴”,命宫廷画家郎世宁为十四御用名马绘制《十骏图》。

在韩干《明皇试马图》中,唐玄宗李隆基头戴巾帽,身穿圆领便服,骑在一匹膘肥体壮的花斑马上,马头的左右各有一人,或牵马或引路,侧后方一人跟随。四人和马均目视前方。韩干的原作不知所终,但天津博物馆藏有一幅清代缙绅版《明皇试马图》(见图),从中可以看到乾隆皇帝对此图有异乎寻常的钟爱,不但盖了一摞章,还题诗、题字,写了一篇小作文:“……嗚呼,开创何雄守何弱,宴安耽毒忽尔忘天眷,漁阳鼙鼓来动地,难免蜀道崎嶇拥款段,画图所贵鉴戒存,瞿然抚古兴感叹。戊子新春月御题。”他看到骑在马背上的唐玄宗,想到唐朝由盛而衰的往事,心中或许有一种不祥的预感,如何才能避免王朝衰亡?他心里没有底。甚至因为看得太透彻,他的人格严重分裂——依赖汉臣又不相信汉臣,提倡汉化又警惕汉化。



骨刻画得纤毫毕现,仿佛伸手便能触摸到马匹的温热肌理。而长达近八米的《百骏图》更是他的艺术巅峰之作,百匹骏马或嬉闹翻滚,或静卧觅食,背景山水沿用中国散点透视,马匹刻画融入西洋光影,连牧马人的衣褶纹理都清晰可辨。乾隆对其作品爱不释手。

清代的马文化,堪称集大成之作,它既有满族骑射传统的豪迈底色,又有中原文化的精致底蕴,更融入了西洋艺术的写实基因。从木兰围场的奔蹄骏马到郎世宁笔下的中西合璧画,再到工艺各异的马形文物,清代的马早已超越了动物本身,成为贯穿传统与现代、连接东方与西方的文化桥梁,在历史长河中留下浓墨重彩的一笔。(完稿)