青视野

近日，作为中国当代文学“新经典”校园戏剧工程的第三部作品，根据苏童小说集改编的话剧《夜间故事》在北京师范大学上演。该剧以青年主创的创造性转化，打破文学阅读与舞台观赏的边界，让青年与文学、文学与戏剧以更直观、鲜活、可感的方式相遇。校园是戏剧生长的沃土，滋养戏剧的新生力量。从一所高校的持续探索，到全国校园戏剧实践的蓬勃开展，校园戏剧正成为文艺美育的一道动人风景。本期立足校园戏剧现场，结合第十届中国校园戏剧节的演出剧目，探讨文学经典如何借由校园戏剧焕发新的生命力，思考校园戏剧在以美育人、传承文学精神中的价值与方向。 ——编 者

校园不只是文学的保存地，更有可能成为文学的发生地

■姜 肖

1910年前后，南开学校的一群学生以尚不熟练的台词和肢体，把当时编创、译介的剧本以时称“文明戏”的新形式搬上舞台。台下观众未必意识到，他们正在见证中国话剧雏形的诞生。2026年秋天的一个夜晚，北京师范大学北国剧场里，另一群年轻人正在排演根据当代作家苏童小说集《夜间故事》改编的作品。舞台上是苏州老宅的中秋夜，人工智能陪伴者“小智”与垂暮老人同处一室，台下坐着小说原作者本人。这两个相隔百余年的舞台实践，却在精神谱系上共享同一命题——青年如何以舞台语言表达对文学的理解，如何以话剧方式与自身所处的时代经验展开真诚对话。中国当代文学“新经典”校园戏剧工程，正是对这一命题在当下的形象回答。



话剧《我们的荆轲》剧照



话剧《夜间故事》剧照



话剧《古典爱情》剧照

与文学传统对话，与时代经验对话

校园戏剧在20世纪中国文化史中占据重要位置，形成了深厚传统。清末民初，话剧从西方传入中国时，最初的发生现场往往不是剧院，而是校园。“五四运动”前后，新旧交替带来新的思想命题、语言变革和伦理讨论，青年往往是时代转折处最敏感、行动力最强的一群人。彼时，南开新剧团、复旦剧社等纷纷以舞台形式表达对新经验的感应。校园提供了不受职业剧场成规与票房逻辑支配的表达空间，使文学阅读、社会观察与舞台实验得以在同一实践过程中反复磨合。

1986年，北京师范大学北国剧社成立，重新激活校园演剧传统；曹禺题词“大道本无我，青春长与君”，青年再次成为戏剧实验的重要力量。北国剧社是改革开放后中国较早的高校学生戏剧团之一。学生们在校园里获得相对从容的时间，把文学文本转化为舞台判断，而不必立刻服从市场或职业体制的要求。中国当代文学“新经典”校园戏剧工程接续的正是这一传统，但它面对的时代背景已经完全不同。

2019年12月，北师大国际写作中心影视戏剧工作坊成立。工作坊依托北师大文学院和国际写作中心积累的文学资源，向青年学生开放。5年间，学生们将莫言的剧本以及余华、苏童的小说搬上舞台。作家们在这里不是被请来的客人，而是以在校教师的身份亲自参与作品的改编过程。莫言不仅为《我们的荆轲》题写剧名，连每场场名也出自他手；到《古典爱情》，他与余华共同担任艺术总监；苏童在《夜间故事》中既是原著作者，又担任艺术总监。这意味着，青年团队做改编时拿到的不是一份可自由处置的版权授权，而是一个需要在对话中不断重新阐释的文学文本。在北师大文学院教授、“新经典”校园戏剧工程的发起人梁振华看来，青年的想象力和创造性突破了先锋文学在内容和形式上的“不可改”。这句话的关键不在“突破”，而在“对话”：与作家对话，与文学传统对话，与剧场形式对话，与时代经验对话。三部作品恰好呈现了三种不同的对话方式。

改编也是一种具有独立价值的批评实践

《我们的荆轲》所面对的是一个已经完成的戏剧文本。莫言的原作具有鲜明的现代意识：他把荆轲从历史符号还原为一个被名利欲望和恐惧反复撕扯的人，完成了对《史记·刺客列传》的一次故事新编。青年创作者在这一现代主义改编的基础上又推进了一步。千禧一代的青年团队将原作的思辨结构转化为舞台空间的物质结构。人物在大小各异的区隔装置中游走，每一次位移都对应着一次自我质询和心理冲突。空间在这里成为内容本身，既是荆轲内心流动的外化，也是当下社会结构的隐喻。表演刻意保持距离感，影像和摇滚乐穿插其间，使荆轲刺秦从历史故事转化为当代人的处境。莫言评价这一版改编建立了当下与历史、批评与创作之间的舞台对话。改编不是复刻，而是一种具有独立价值的批评实践。

《古典爱情》走的是另一条路：青年们把两篇先锋小说放在同一舞台上，让它们互为镜像。余华的《古典爱情》戏仿古典才子佳人小说，《鲜血梅花》则戏仿传统武侠小说，其力量来自中国当代先锋思潮对既有叙事程式的拆解。改编时如果只把情节搬上舞台，戏仿的锋芒就会丢失。同学们把两篇小说主人公的遭遇并置在同一舞台上：柳生寻爱而爱人死去，阮海阔寻仇而仇人早已死亡，两条线索独立走向各自的幻灭，又在落空处汇成同一种命运。舞台上的昆曲段落与当代语汇交融，其意图不在于诉说“古今结合”，而在于让两种戏仿结构在舞台上互相拆解又互相支撑。先锋小说舞台转化的关键，不在于把叙述翻译成对话，而在于把戏仿、荒诞和隐喻的诗学转化为剧场可感的空间形式。

《夜间故事》做的是结构重组。面对《香草营》《神女峰》《樱桃》《告诉他们，我乘白鹤去了》等独立的短篇小说，改编的难度在于如何呈现一幅当代人日常生活与精神困境的图景。同学们以一座老宅、一个团聚的夜晚、一位迟迟不归的老人，构成一个家庭的时间容器，将4篇小说的人物重新安置进这一框架，让他们各自携带记忆和秘密，在同一物理空间相遇。剧中的当代人为自己建造的避难所，其实是自己的牢笼：有人用窥视交换权力，有人用体面粉饰欲望，有人用爱情装点孤独，有人用浪漫逃避自由，也有人用死亡逃离时间。更关键的是人工智能陪伴角色“小智”的加入。苏童小说中反复出现的孤独和不被理解，在“小智”这里获得了一个当代的技术镜像：它听指令、给回应，却接不住情感的温度、迟疑的分量和生命的重量。这恰恰投射出人与人同处一室却无法真正沟通的困局。

倘若将这三种改编类型放在一起看——剧本重释、小说并置、结构重组——每一步都在探索文学文本进入剧场的方式。青年创作者面对的不是“如何忠实于原作”的问题，而是如何用剧场形式对原作做出基于自身时代经验的判断和回应。这种判断和回应，也正是当下文学教育实践的关键所在。

“新经典”校园戏剧工程让青年学生站到剧本面前，第一件事不是背台词，而是提出问题并勇敢判断。学生们阅读文学作品，在改编时思索：保留哪一段叙述，突出哪一组关系，如何让人物在有限的舞台时间里被观众理解。戏剧训练教人怎么演，文学教育则教人思考什么值得演，以及怎么演才更深刻。校园戏剧实践还提供了一种职业剧场给不了的东西——慢。创演团队以北师大在校生和毕业生为主，也吸纳中央戏剧学院、中国戏曲学院等高校的青年学生。职业剧场等不起的反复打磨，校园等得起；市场逻辑容不下的试错，校园容得下。这种从容本身，就是校园戏剧的优势所在。

从文明戏到“新经典”，校园戏剧的形态一直在变，核心精神却没有变。曹禺那句“青春长与君”，与其说是祝福，不如说是一个持续的追问：青春究竟以什么方式“长与君”？“新经典”校园戏剧工程给出的答案至少证明了一件事：当文学教育不再满足于课堂上的文本阐释，而是把学生推向舞台、推向选择、推向与作家和观众的真实对话，校园就不只是文学的保存地，更有可能重新成为文学的发生地。

（作者系北京师范大学文学院副教授）

何以育人，何以出戏

■孙 霆

1899年，上海圣约翰书院的中国学生编演了新剧《官场丑史》；1906年冬，李叔同、曾孝谷等中国留日学生在东京成立春柳社；1914年，天津南开学校成立新剧团。中国话剧最早的源流和根脉，都与校园息息相关。从校园出发的中国话剧，今天仍在校园戏剧中延续活力。近日，第十届中国校园戏剧节在四川成都落下帷幕。本届戏剧节共收到全国30个省（区、市）323所大中小学报送的730部剧目，最终44部入选展演，涵盖大戏、短剧、小戏、戏曲折子戏等类型，较为集中地呈现了当前校园戏剧的创作面貌。全程观摩，笔者最深切的感受是青年学生对戏剧那份真诚而蓬勃的热爱。但热爱之外，也有需要厘清的问题：校园戏剧如何让学生在创作中成长，如何推动更多好作品从校园生长出来，让更多青年走近戏剧？

一

谈戏剧创作，不能绕开基本功。校园戏剧本身是一种艺术教育，既承担以美育人的使命，也为中国戏剧积蓄人才、作品与观众。校园戏剧的主体是学生，而学生的首要任务是学习。这意味着每一次校园戏剧的创作演出，都是一场边排边学、边演边悟的艺术实践。对学生而言，从参与创作之初就应把基本功训练贯穿始终，在边排边学、边演边悟中逐步掌握塑造人物的基本能力。从本届戏剧节看，戏曲剧目普遍较为重视基本功，这与戏曲“以歌舞演故事”的艺术特性密切相关。唱、念、做、打既是演员必须掌握的技能，也是戏曲叙事、抒情和塑造人物的基本手段。河南大学豫剧《女杀四门》、中国戏曲学院晋剧《打神告庙》在这方面表现突出，较好地展现了基本功对舞台呈现和人物塑造的重要支撑。

与戏曲剧目相比，部分话剧剧目的学生演员台词功底仍显薄弱。对话剧演员而言，首要的基本功就是练好台词。好的台词，不是把字音说准、把音量放大就够了；重音、停顿、节奏、气息，最终都要服务于人物的思想与行动。学生应学会把台词说给观众听，也要说给对手听；不仅要知道自己“说什么”，还要明白人物“为什么说”“为什么这样说”。

本届戏剧节上，采用布莱希特间离手法的话剧作品所占比重偏大。间离效果作为是一种重要的戏剧方法，叙述性结构、角色在戏内戏外跳进跳出、直接议论等舞台手段，完全可以被学生学习运用。但这并不意味着演员可以放弃体验、弱化行动，更不意味着人物可以被抽象观点取代。成熟的间离表演，对演员掌控舞台、建立人物、把握观演关系的能力提出更高要求。如果演员的台词尚不能准确传达人物行动，表演尚不能建立真实交流，便急于借间离手法重构观演关系，往往难以达到预期的艺术效果。我们鼓励学生接触不同的戏剧观念和演剧方法，但学习任何风格，都不能把绕过基础训练当作捷径。校园戏剧应当警惕以风格掩盖能力不足、以观念代替生活体察的倾向。

二

指导老师的引导，既包括技术，也包括审美。对学生来说，老师如何讲解一句台词、一个人物、一个动作，如何选择剧目、评价表演、处理传统与创新的关系，都会潜移默化地影响他们对戏剧的理解。因此，老师传授的不只是“怎样演”，还包括“什么是好戏”“为什么这样演”。可以说，老师既是艺术技能的传授者，也是学生审美经验的建构者。这种审美经验的建立，首先离不开对作品的欣赏与理解。老师应把“如何欣赏戏剧”作为美育的重要内容，带领学生看戏、读戏、聊戏，引导他们从文本、表演、导演与舞台美术之间的关系入手理解作品；同时，引导学生理解不同剧种、不同流派和不同演剧方法各自的美学逻辑，在比较、辨析和讨论中开阔视野、建立判断，并把他们由此形成的审美认识带入自己的艺术实践。

从欣赏作品走向自主创作，学生独立判断能力的形成，离不开持续的实践与反思，也需要在这一过程中不断巩固。因此，除了排练过程中的指导，老师还应在演出之后帮助学生建立复盘与自省的习惯。在本届校园戏剧节“演后谈”环节中，我观察到这种复盘正在发生：不少院校师生围绕作品的创作初衷、人物理解和舞台呈现坦诚交流，老师不急于给出最终裁决，学生也不只是被动接受意见，双方在相互尊重中辨析问题、彼此启发。这种平等而认真的对话对学生尤为重要。只有在不断实践、反思和修正中理解自己的创作得失，他们才能逐渐摆脱对老师的依赖，最终成长为能够独立判断、独立创作的戏剧人。

老师越能在艺术规律和审美方向上把好关，就越能把创作空间真正还给学生。与以舞台成品为主要目标的专业院团制作相比，校园戏剧更应凸显创作全过程的参与性。学生不应只是舞台成品的呈现者，更应是戏剧创作全过程的参与者与经历者。从选题、阅读、讨论，到编剧、导演、表演、舞美，再到演出后的复盘与交流，每一个环节都可以成为学习的过程。校园戏剧的育人功能，正体现在这些具体而细微的实践之中。

三

本届戏剧节中，不少作品在创作过程中都注重突出学生的主体性，豫剧小戏《扁担校长》便是其中一例。学生自编、自导、自演，完整经历了从文本构思到舞台呈现的全过程。这样的实践表明，学生真正进入创作，不只是获得一次展示机会，更是在选择、判断与协作中逐步深化对戏剧的理解。因此，校园戏剧应尽可能把创作主动权交给学生。学生的剧本可能不够严密，导演构思可能略显稚嫩，表演也可能在节奏、交流与分寸上存在问题，但这些不应成为老师或专业力量替代学生创作的理由。事实上，创作中的犹豫、分歧乃至失败，正是学生学习艺术、认识生活的重要契机。真正值得珍视的，不是一部被外力修饰得毫无破绽的作品，而是学生在创作过程中获得的真切成长。

让戏剧成为可传承的艺术积累。本届戏剧节特别设置返场剧目环节，邀请往届优秀作品再度登台，如浙江大学《不要温和地走进那个良夜》、重庆移通学院《大海呀！是我呀！》。这些作品重新与观众见面，既展现了校园戏剧的艺术积累，也说明学生作品可以在持续排演、修改和传播中不断生长。“返场”机制体现了对剧目价值和持续影响力的认可，也提示校园戏剧：创作不应止步于一次亮相，也不应随演出结束或一届学生毕业而终结。学校可以结合自身文化传统、地域资源和师生特点，持续打磨原创剧目，逐步打造能够代表学校精神气质与艺术水准的保留剧目，并在此基础上凝练稳定的艺术追求、鲜明的创作风貌和具有辨识度的戏剧品牌。同一部作品由一届届学生接续排演，历年积累得以沉淀，使一部戏越演越厚、越磨越精。学生在接续排演中磨炼技艺，剧目也在青年一代的创造中保持生命力，这正是“推人”与“推戏”相互成就的过程。

校园戏剧未必都要走向专业舞台，但完全可以为中国戏剧发展贡献力量。它培养的既是未来的编剧、导演和演员，也包括有判断力的观众、有创造力的文化工作者，以及真正热爱戏剧的人。因此，校园戏剧不仅是教育体系中的美育实践，也是整个戏剧生态中极具活力的一环。重视校园戏剧，中国戏剧才会有更开阔的未来。

（作者系青年戏曲编剧）



首都师范大学演出舞剧《魂兮归来》剧照