

小劇場粵劇的“金蓮”現象與美學建構 ——訪《金蓮》創作團隊

林觀星

摘要：小劇場粵劇《金蓮》在北京、上海、廣州、杭州等國內城市成功巡演引發了“金蓮”現象，展現出小劇場戲曲藝術的美學生命力與非遺活態化傳承的創造力，創作主體賦予粵劇新的表演屬性和藝術美學思想，進而在沉浸式劇場空間場域中拉近演員與觀者的審美距離。《金蓮》探討與呈現了“身體”“空間”“共情”在當代戲劇表演美學中的重要性，其中獨特的敘事方式、戲曲表演語言與氣氛營構為“金蓮”身份形象重塑和故事情節創新性演繹，觀者在感受與體驗角色思想的同時，實現了戲曲演員與觀者的情感交融。通過與《金蓮》四位創作人員進行學術對談，分別從編劇、導演及表演的角度詳細剖析該戲劇的成功之處，這對國家級非遺項目“粵劇”的當代轉化及跨文化傳播有一定參考與借鑒價值。

關鍵字：小劇場粵劇《金蓮》 “金蓮”現象 粵劇表演美學 沉浸式戲曲演出 非遺跨文化傳播

The “Jinlian” Phenomenon in Small Theatre Cantonese Opera and Its Aesthetic Construction——An Interview with the Creative Team of *Jinlian*

LIN Guanxing

Abstract: The small-scale Cantonese opera “Jinlian” successfully toured various domestic cities such as Beijing, Shanghai, Guangzhou, and Hangzhou, triggering the “Jinlian” phenomenon. This event demonstrated the vitality of small-scale opera art and the creativity of the dynamic inheritance of intangible cultural heritage. The creative team endowed Cantonese opera with new performance attributes and artistic aesthetic ideas, thereby narrowing the aesthetic distance between the actors and the audience in the immersive theater space. Jinlian explored and presented the significance of “body”,

【基金項目】本文為國家社科基金一般項目“中國非物質文化遺產的數智化與跨文化傳播研究”（項目編號：25BXW051）階段性成果。

【作者簡介】林觀星（1995-），男，漢族，廣東陽江人。中國傳媒大學藝術研究院2025級博士研究生。主要研究方向為藝術傳播學、近現代中國戲曲視覺文化研究、中國非物質文化遺產傳承人口述史研究。

“space”, and “empathy” in contemporary theatrical performance aesthetics. Its unique narrative style, opera performance language, and atmosphere creation were used to reshape the identity image of “Jinlian” and innovatively interpret the storyline. While viewers experienced and perceived the thoughts of the characters, they also achieved emotional integration between the actors and the audience. The author conducted academic discussions with four creators of Jinlian, analyzing in detail the success of the play from the perspectives of scriptwriting, directing, and performance. This has certain reference and value for the contemporary transformation and cross-cultural dissemination of the intangible cultural heritage project “Cantonese Opera”.

Key words: The small theater Cantonese opera Jinlian; “The Jinlian Phenomenon”; Cantonese opera performance aesthetics; Immersive opera performance; Cross-cultural dissemination of intangible heritage



圖片來源：蔣文端（左 1）、陳雲升（左 2）、胡家偉（右 2）、李偉聰（右 1）提供

採訪對象簡介

蔣文端：國家一級演員，第二十五屆梅花獎獲得者，國家級非遺項目“粵劇”省級代表性傳承人，廣東粵劇院藝術指導。曾領銜主演《白蛇傳》《紅梅記》《紫釵記》《唐宮香夢證前盟》《山鄉風雲》等劇目。曾獲 2016 年文化部授予優秀專家稱號、廣東省戲劇演藝大賽金獎、廣東省藝術節表演一等獎及中共廣東省委宣傳部、廣東省文聯授予的“廣東省跨世紀之星”“廣東省新世紀之星”稱號。

陳雲升：劇作家，博士，中國戲曲學院副教授，碩士生導師，中國戲劇文學學會理事。在《戲曲藝術》《戲曲研究》《中國戲劇》《戲劇文學》等刊物發文逾 40 篇，主要作品有主要作品有高甲戲《範進中舉》《羅剎記》（合作）、粵劇《金蓮》《精忠魂》《夢唐》、豫劇《南華經》、潮劇《僑批頌》、揚

劇《千里送京娘》、河北梆子《奎德社》等，作品獲得國家藝術基金、北京文化藝術基金等資助，獲得全國性和省市級專業獎項逾 40 項。

胡家偉：青年戲劇導演，南山戲劇家協會理事，中國戲曲學院導演系碩士，曾訪學於中央戲劇學院導演系、舞美系。導演藝術家張曼君入室弟子，曾受劇作家劉錦雲提點戲劇文學創作。先後與蔣文端、張豔萍、陳輝玲、陳韻紅等中國戲劇梅花獎表演藝術家合作。入選《中國戲劇年鑒》（2024 卷）“戲劇新勢力”專欄，獲國家藝術基金“青年藝術創作人才”資助，作品作為文旅部戲曲（昆山）百戲盛典邀請劇目參加展演。導演作品獲評“2022 中國戲劇年鑒年度關注劇目”“2020 年度中國藝術發展研究報告——優秀創作個案”“第十五屆廣東省藝術節大型舞臺藝術作品一等獎”等。導演作品有：粵劇《金蓮》《馬前覆水》《最是女兒香》（合作）《女駙馬》《帝女花》《鍾情於戲 粵韻紅梅——陳韻紅舞臺生活四十年粵劇藝術傳承專場》、越劇《春花暮成雪》、豫劇《復活》等，在《中國戲劇年鑒》（2024 卷）《中國戲劇》《文化月刊》《廣東藝術》《劇作家》《中國戲曲音樂學會》等期刊發表論文數篇。

李偉聰：國家一級演員，廣州粵劇院·紅豆粵劇團副團長，廣州市戲劇家協會副主席。師承著名粵劇表演藝術家陳小漢。代表作：《三氣周瑜》《清水河畔》《李白》《精忠魂》《忠烈楊家將》等劇目。《鍾馗》獲 2011 年全國戲劇文化獎表演“金獎”、2023 年《金蓮》（飾武松）參加第十五屆廣東省藝術節，榮獲大型舞臺藝術作品一等獎。

一、劇本創新與粵劇傳承

1. **林觀星（以下簡稱“林”）：**《金蓮》創作團隊老師們，您好。此次訪談主要聚焦探討及記錄小劇場粵劇《金蓮》在“劇本創作”“戲曲編導”“戲曲表演”“舞臺視覺呈現”等維度中所呈現的小劇場粵劇美學實踐。《金蓮》的人物形象是如何區別以往傳統戲“金蓮”角色形象的？

陳雲升（以下簡稱“陳”）：傳統戲曲中的金蓮形象，對作者與觀眾而言，皆為與我無涉的“他者”。書寫她、觀看她，無異於凝視一個負面人物如何在舞臺上“作踐自己”並“自作自受”。而在小劇場粵劇中，金蓮則成為我們自身的映照，她是我們的影子，承載著我們共有的世俗愛恨、癡念、追求與痛苦。我將人性中普遍而共通的特質注入這一人物，使這位年僅 21 歲的年輕女性，依循自身的邏輯，真實展現其生活狀態、心理狀態與生命狀態，盡力讓觀眾感受到金蓮原來與我們別無二致，同樣在並不完美的生活中，嚮往著更美好的人

生。甚至，她比我們更為勇敢，因為她敢於冒著自身難以承受的代價，去追求她所渴望的生活。由此，小劇場粵劇中的金蓮，更似一個有血有肉的真實人物，而非抽象的概念或符號。

2. **林：**2021年12月底，我在廣州市星海音樂廳現場觀看該劇的巡演時，帶給我最深刻的感受在於劇中人物的“鮮活化”。正如您方才提及，從劇本構思層面重新挖掘“金蓮”有別於歷史印痕中的既定形象，實則為觀眾提供了一種嶄新的觀看視角。從這一新視角切入，細讀金蓮的內心狀態，實際上是在嘗試拉近金蓮與現代觀眾之間的審美距離，構建一個新的觀看窗口。正因金蓮身上所呈現的人物真實感，使得該劇的故事情節與表演節奏尤顯重要。但更深層面思考，這和海德格爾所言的“作品存在就在於建立一個世界”^[1]有相同之處，在海德格爾看來，作品的本質是有所“置造”（Herstellen）^[1]的。即如《金蓮》一劇中，所有一切的顯現，是由於作品自身置回到人物性格、經歷的本質之中，如金蓮的“青澀”“不甘心”“勇敢”等心態的變化。從我的角度看，《金蓮》去斃歷史的龐雜訊息，讓其人物、故事情節敞開地澄亮，把戲劇內核傳達給觀眾。那麼，在該劇中，您是如何進行敘事模式的鋪陳呢？

陳：《金蓮》的敘事鋪展採用了自創性的敘事方式。在具體策略上，我以“夢中夢結構”作為全劇的文本框架，旨在消解傳統分場之間的銜接空隙，並以自由靈動、行雲流水般的心理暢想連貫情節，藉此呈現人物的內心世界。需說明的是，“夢中夢結構”是我十餘年前創作《夢唐》（以李白為主角）時所首創的敘事手法，此次將其延用於《金蓮》的劇本寫作。選擇“夢中夢結構”展開敘事，主要基於以下考量：其一，內心展示。“心理即情節”為本劇的創作理念，無論作者或觀眾，皆需進入金蓮的內心深處，而夢境無疑是揭示其內在世界的最佳途徑。其二，塑造與呈現人物。敘事結構應服務於人物塑造。金蓮作為一位對愛情懷抱憧憬的年輕女性，正處於21歲年少慕艾、善感多夢的年華，她背負不堪的過去，身處尷尬的現實，又嚮往誘惑與不確定並存的未來，內心必然蘊藏多重夢境。因此，我認為“夢的疊加”方能充分展現其內在世界的豐富層次。為實現此一疊加效果，“夢中夢結構”便成為最適切的結構方式。所謂“夢中夢結構”，即一個夢鑲嵌於另一個夢中，或一個夢接續另一個夢的連環式夢境結構。這是在現實生活中對夢的體驗，並將其創造性地轉化於藝術創作之中。多場演出實踐證明，金蓮這一人物形象與“夢中夢結構”達到渾然天成，乳水交融。因此，該結構的生成與實踐，可視為我個人對戲劇敘事方式的一次大膽探索與突破性嘗試。

我曾在文章《談小劇場戲曲的敘事手法與演劇樣式——以粵劇〈金蓮〉為例》中談到，金蓮的悲劇人生中有兩個關鍵點：“一是出身不好，生活在舊社會的她被剝奪了自由戀愛和自主婚姻的權利；二是遇到武松且主動地向他表白。”^[2]若金蓮擁有自由戀愛與自主婚姻的權利，憑其條件，本可覓得心儀或合適的伴侶，而不致嫁予極不般配的武大，這一婚姻關係為其悲劇人生打下了“死結”。此外，金蓮向武松表白遭拒，對其內心構成毀滅性打擊。在她看來，人生已然不堪，情感理想永無實現之日，加之遭所愛之人唾棄辱罵，使她徹底認清自身人生的徹底失敗。由此，她完全放下對美好人生的幻想，價值觀亦發生劇變。更為致命的是，“表白”之後，她不僅失去未來，亦否定了自己的過去。即便她想重歸武松心目中那個賢良淑德的嫂子，亦已無可能，她在武松心中的形象已然改變。因此，表白是一個既難以自禁又極具風險的舉動，成功則實現人生理想，失敗則萬劫不復。基於此，金蓮在表白前的心理狀態成為本劇的核心內容；至於表白之後的結局及其悲劇人生，早已家喻戶曉，故不贅筆。這一構思得益於我對中國傳統藝術美學“留白”精神的體悟，觀眾觀看前半部分，結合自身已知的後半部分，共同合成金蓮完整的一生。這便是我在敘事結構層面所追求的藝術效果。



圖 1 小劇場粵劇《金蓮》劇照
(圖片來源：何梓華拍攝，胡家偉供圖)

此外，受弗洛伊德心理學說影響，我認同夢境為反映現實與內心想法的絕佳載體，人在夢中既可回溯過往，亦可實現內心願望。因此，“夢結構”成為我敘事方法的核心。許多觀眾已知，本劇從金蓮對武松的等待開始，不久她疲憊入夢，在夢中將其對過去與現在的經歷、感受以及對未來的暢想，充分“呈現”於觀眾面前；夢醒之際，武松仍未歸來，她陷入更加熱烈而迷惘的等待之中。可以說，劇中所有情節均為金蓮心理的藝術外化，而夢中內容則是她曾經歷或正在準備實現之事，乃現實與想象交織的產物。為此，我在劇作開頭與結尾採用複調結構，形成呼應，人物在等待中開始，亦在等待中結束，藉一場“大夢”呈現金蓮的一生（圖 1）。

3. **林：**要想實現“夢境”的審美營造，首先是需要一個空間作為載體，無疑是需要人物、空間、表演程式性的多要求結合。這讓我聯想到中國美學方面，戲劇藝術的一大顯著優勢，在於其兼容並包詩歌、繪畫、文學、園林、電影、動畫等多種藝術語言的能力。您在創作中對金蓮“夢”的建構尤為重視，主要是源於兩方面：其一，中國各藝術門類之間存在內在的美學融通性；其二，戲劇文本、舞蹈表演與詩歌精神內核之間構成緊密的互文與同構關係。如宗白華先生把藝術的門類劃分為三種：“一是目所見的空間中表現的造型藝術：建築、雕刻、圖畫；二是耳所聞的時間中表現的音調藝術：音樂、詩歌；三是同時在空間時間中表現的擬態藝術：跳舞、戲劇。”^[3]《金蓮》在小劇場觀演空間氛圍中實現“夢”的營構，正是基於戲劇空間的詩歌、舞蹈、舞臺美術等藝術門類互相融通的特質。在我看來，您將金蓮置於一種新的文本與戲劇語境中，實際上是重構了戲劇的本體敘事語言及舞臺演出模式，其本質在於結合二者之要求，實現小劇場舞臺空間的審美創造。就您的創作實踐而言，小劇場的空間結構對人物角色的設定及情感渲染帶來了哪些影響？您又是如何在沉浸式空間的“氣氛”中實現角色人物的美學營構？

陳：小劇場的觀演空間相對緊湊，因此在人物設置與角色數量上需精心構思、嚴格把控。本劇以金蓮為第一號人物，筆墨集中於其內心世界的描摹與呈現。武松因在金蓮心目中佔據重要地位，自然獲得較多戲份；而張大戶與武大雖在金蓮內心留下難以磨滅的陰影，卻未佔據太多心理位置，故在藝術處理上一筆帶過，不予加戲。此外，劇中未安排其他人物出場。需說明的是，由武松的扮演者兼飾張大戶與武大，乃劇本寫作階段即已設定的處理方式，並嚴格控制後二者戲份，旨在降低演出人力成本，充分彰顯小劇場戲曲以少勝多的藝術魅力。如前所述，本劇通過敘寫金蓮的前半生以揭示其悲劇命運，其後半生所遇人物無需在劇中出現。故事發生於兩處地點，武大與金蓮的家以及張大戶的家，均為金蓮曾經生活之所。具體戲劇情境為：大雪紛飛的寒冬午後，武松因公務遲遲未歸，金蓮在等待中因連日操勞、身心疲憊，於飯桌上沉沉睡去。入睡之後，其潛意識中的記憶、念想、衝動、欲望等皆以夢境形態躍然舞臺。需說明的是，夢中的意識並非虛假，而是涵蓋其真實經歷、真實感受、主觀臆測以及努力嘗試的行動計劃。諸般元素交織疊加，共同構成金蓮完整的現實生活與精神世界，由此呈現出飽滿的人物形象。

就人物分析與藝術層面而言，在我看來，在此情境中，外界的風雪愈是寒冷，金蓮的內心便愈顯熾熱。因為在嚴寒天氣下的當下感受，與她 21 年苦命人生所積澱的情感需求，皆亟需一場熱烈的燃燒，以釋放枯竭的生命動能，重燃對美好人生與未來憧憬的希望之火。試想，屋外大雪紛飛，屋內身著紅衣的金蓮，伴以火盆與熱酒，這些視覺元素經由中國戲曲虛實相生、寫意傳神的藝術表現方式呈於舞臺，冷熱交織的訊息傳達與藝術觀感便得以精妙完成。正是在這樣的規定情境中，現實世界與內心世界構成極致的“冰火兩重天”，即冷酷無情的現實與熾熱奔湧的內心形成強烈反差與對比，從而營造出特定的戲劇情境與藝術氛圍（圖 2）。人物在這一情境與氛圍中盡情展露真實面貌，實現虛實相映、真假合一的美學建構；在人物一往情深的敘事推進中給予觀眾切實的心靈撞擊，同時在戛然而止、意猶未盡的觀賞狀態下留予人們無限的藝術遐想空間。



圖 2 小劇場粵劇《金蓮》劇照
（圖片來源：黎子昂拍攝，胡家偉供圖）

4. **林：**人物的鮮活化塑造和呈現給觀眾帶來耳目一新的感覺，您在塑造“金蓮”形象時強調了中國古典戲曲“傳神寫意”的表現手法，這對年輕人而言，如何接受傳統戲曲美學觀以及讓傳統戲曲文化走進當下生活，實際上從這幾年的戲劇“國潮風”持續被年輕觀眾追捧可以見得戲曲藝術的生机活力。同時，從非遺角度來看，粵劇不僅是國家級非物質文化遺產項目，還入選聯合國教科文組織人類非物質文化遺產代表作名錄，它有著悠久的歷史、深厚的文化底蘊與廣泛的觀眾群體，粵劇在當下的傳承和跨文化傳播也成為業界和學界關注的焦點。在我看來，《金蓮》所代表的小劇場粵劇，在全國各地的演出且被諸多年輕觀眾青睞，實際上是粵劇跨地域傳播和交流的重要實踐成果，這說明不是年輕人不喜歡粵劇、聽不懂粵語，反而是隨著時代的發展和觀眾審美的提高，讓古老的粵劇長出新枝桠。您是如何看待《金蓮》在突顯粵劇藝術的美學生命力與非遺活態價值及跨文化傳播現象呢？

陳：眾所周知，粵劇作為一種活態的非物質文化遺產，如何才能保證其活態的藝術傳承呢？保持活態的前提是一定要由活人來承載這門藝術，而且還必須要保證傳人代際之間能夠有序地進行薪火相傳；二是活態的就是要求有生機，能與時俱進，那麼這就需要有守正創新精神和與時俱進能力。在創作《金蓮》這部小劇場粵劇作品時，我們堅持繼承粵劇文學和粵劇音樂的傳統，同時又給作品的立意和人物的內涵注入現代意識，並且加入了鋼琴伴奏和舞臺影像語匯等新元素，使之兼具傳統風貌和現代氣質，讓觀眾看到傳統文化的創新性發展。

二、小劇場粵劇表演的美學營構

5. **林：**這種區別於傳統大劇場戲曲藝術的舞臺表演方式，賦予了粵劇藝術新的表演屬性以及獨特的空間美學“氣氛”，進而轉向於小劇場的視覺審美場域之中；可以說，這種沉浸式的觀演感受與情感體驗消解了戲曲演員與觀者之間的審美與情感隔閡，從而將“程式性”“虛擬性”的美學意涵得到了淋漓盡致的發揮。與此同時，從劇本的風格調性來看是整體偏向於“悲劇”的故事氛圍，這讓我想起了一種說法：“悲劇只能表現演員在戲臺上表演的事，而不能表現許多同時發生的事情，若能編排得體，此類事情可以增加詩的分量。”^[4]從編劇陳雲升的角度來看，也正是以角色的新觀看角度去“塑形”，讓原本悲劇的愛情故事渲染新的故事情節及戲劇感受。

蔣老師您好，剛剛陳雲升老師從編劇的角度談及在藝術創作中的思考。我在觀看這部戲劇時，給我最大的感受是您在該戲中進行了多次人物情感的渲染和表達。您是通過金蓮的內心變化來推動文本的敘事進程，但更為重要的是，您在小劇場空間中是如何將“金蓮”人物角色中細膩的思想感情、戲劇衝突與舞臺視覺敘事呈現進行融匯的呢？

蔣文端（以下簡稱“蔣”）：與傳統大劇場“鏡框式”舞臺相比，小劇場粵劇《金蓮》的演出具有較高的表演難度。首先，該劇採用三面開放的舞臺，演員需在同一空間中面對來自三個方向的觀眾所傳遞的不同情緒回饋。這一方面要求演員在逼仄的空間環境中展開表演，打破了傳統舞臺上戲曲演員與觀眾之間的有效距離審美，實現了“零距離”的觀演體驗，從而在一定程度上顛覆了“鏡框式”的表演與觀看方式；另一方面，演員可利用這一空間中不同的“支點”進行身體動作的調度與演繹，並充分顧及每一“支點”周圍觀眾的情緒變化與行為反應。在此基礎上，如何融匯戲劇衝突與人物角色的思想感情？其一，演員需在舞臺空

間中更加靈活地處理每一個細節，這便依賴於戲曲表演的核心要素，即通過“程式”語言呈現角色在各個空間“支點”下的動作與神態，以達致生動傳神的形象塑造，同時化解不同空間維度下所演繹的內心情感與戲劇衝突（圖 3）。其二，本劇對演員提出的一大挑戰在於，這需要從劇本、編排到演出全程深度進入人物內心。尤其是《金蓮》的劇情編排與傳統粵劇存在顯著差異，更強調戲曲演出中時空觀的“跳躍



圖 3 小劇場粵劇《金蓮》劇照
（圖片來源：劉建航拍攝，胡家偉供圖）

性”處理，如情節要求人物不斷在夢境與現實之間來回穿插，這種大幅度的時空跳躍使演員須始終保持“入戲”狀態，並持續通過表演與觀眾產生“共情”。其三，觀眾與演員處於“零距離”狀態，演員稍一皺眉、呼吸稍一緊促，皆被盡收眼底。導演胡家偉意在讓觀眾成為評判者，這意味著演員需進入觀眾席之中，因此舞臺上每一個眼神與心理變化均需精準拿捏。其四，該戲還有一處細節值得注意，傳統戲曲演出通常在台下（幕後）更換服裝與道具，而《金蓮》中金蓮於舞臺上更換服裝，這與傳統折子戲形成明顯區別。在此過程中，觀眾的目光始終追隨演員的一顰一笑、一腔一調、一招一式等戲曲動作與身段，若處理不當，極易使觀眾察覺到演員“出戲”的狀態。上述種種，皆為《金蓮》頗具新意與獨特性之處。這種表演方式對我而言既是挑戰，亦是表演藝術的突破與提升。

6. **林：**這個過程中最為重要的依然是紮實的粵劇基本功的體現，特別是在小劇場氛圍中，戲曲的“程式性”有所改變。同時，“金蓮”現象的出圈讓小劇場與傳統粵劇形成了高度融匯的可能性，為當代戲曲藝術的創新與當代性轉譯提供了新的視角與美學思想指引，以及成為傳統粵劇走進百姓都市生活的重要實踐案例。《金蓮》創作團隊的銳意創新精神讓“金蓮”形象重塑並與廣大觀眾“共情交融”，彰顯出人物角色對愛情和生命的激情表達。在沉浸式空間中，增加了戲曲表演的視聽感受與聯覺的發生。這對演員表演而言是一極大

挑戰。您可否談下在表演過程中的想法？

蔣：粵劇表演素重唱功，而戲曲藝術中的視聽感受與聯覺體驗往往相互交融。無論在傳統大劇場舞臺抑或小劇場空間，聲音的傳播皆至關重要。在《金蓮》的小劇場演出中，演員的唱腔與聲音更易直達觀眾耳畔與心靈，並非依賴新媒體技術的還原性再現，而是憑藉戲曲演員運用豐富的唱腔技巧與氣息變化所呈現的藝術效果。與此同時，表演者不宜沿用適應於大劇場舞臺的唱腔與音量，否則易顯音量上的“誇張化”；反之，應採更為細膩、多元的唱腔技法，以增強戲曲表演的視聽感染力，從而使演員與觀眾在沉浸式空間中實現聯覺體驗。

7. **林：**剛剛您提及的詳細表演部分，我覺得這是您從大舞臺演出向小劇場演出的重要轉變，但表演的內核並沒有改變，也就是紮實的粵劇基本功和鮮活的人物形象塑造。這讓我想起京劇名伶梅蘭芳先生在塑造人物角色時的體會，他認為：“人物角色的心理變化過程，主要靠眼神、面部表情、語氣的運用得當，才能層次分明地表達出來。”^[5]可以見得，戲曲藝術除了要按節奏鋪陳、表演，還需要有層次地表達出現，這對於粵劇演員來講十分受用。雖然在立體空間氛圍中表演的舒展度、靈活性方面會有所限制，但恰恰更好把粵劇程式化的表演精髓進一步提煉。相比大劇場演出，小劇場粵劇更體現出“精準化”“細膩化”“年輕化”等特徵。另外，您在該戲中是如何通過戲曲表演美學塑造“金蓮”這一人物形象？

蔣：在《金蓮》一劇中，金蓮等待武松歸來的短暫片刻中亟欲表白，為此她在室內備下飯菜、美酒與暖爐，營造出期待之情。在表演處理上，我運用戲曲的“程式性”手法與虛實相生的美學原則，通過捻起“線穗”（京劇稱“線簾子”）及耍“線穗”等造型動作，將金蓮內心的波動外化。在虛實關係的營構上，金蓮將屋內的紅椅視為心中想像的“武松”，我將椅子調轉方位，以其中一隻椅腳為“圓規式”支點，運用“翹步”身段圍繞紅椅行走（圖4），徐徐靠近。其中“拖”“轉”等動作，將金蓮內心的情感轉化為形體力量，隱含牽引武松之意；伴隨唱腔推進，至情感最為濃烈之際，她驟然停頓，繼而緩緩將紅椅向後挪移，這一停頓，正是其內心清醒的外化體現。整段表演中，身段動作皆圍繞紅椅展開，通過不同程式展現金蓮情緒的起伏變化。隨後，大風驟然吹開門扉，金蓮誤以為武松歸來，我以快步圓場衝向門前，以小跳越過門檻。待發現門外大雪茫茫，並無人影，她的神情、動作頓時凝滯，此即戲曲“亮相”手法的具體呈現。失落之中夾雜不捨，她以緩步向後退去，轉身返回

室內。情緒由高漲驟然轉為低落，起承轉合之間，宛若鑼鼓點般頓挫分明，將人物內心的跌宕起伏淋漓呈現。上述程式手法與表演方式，對金蓮這一人物形象的塑造起到了重要的推動作用。



圖4 小劇場粵劇《金蓮》劇照
(圖片來源：何梓華拍攝，胡家偉供圖)

8. **林：**現在我大致清楚您在塑造金蓮一角色時的要點了，其中最為重要的是您在堅守傳統的過程中敢於創新，即和年輕創作者的跨界合作、交流，這在一定程度上促進了新創作觀念、想法與表演思維的突破。這讓我想起梅蘭芳先生的“移步不換形”創作觀，這對於粵劇的創新性表演來說，更是如此。那麼，武松的人物形象塑造與金蓮的內心情感及戲劇衝突的發生是緊密相關的。請李老師談談對這一角色塑造的心得體會？

李偉驄（以下簡稱“李”）：演員塑造角色，首重釐清人物關係。武松與金蓮之間是叔嫂倫理關係，從根本上決定了二人不可能產生愛情，也不會有任何結果。然而愛美之心，人皆有之。金蓮青春貌美，武松英武雄俊，本是男才女貌，無奈命運弄人，金蓮不僅無權選擇自己的美好人生，反而被許配給三寸丁武大郎，這讓她內心對命運的不公充滿抱怨與不甘。因此，當她面對魁梧挺拔的武松時，內心的愛情波瀾無可抑制，日久生情，實屬人之常情。從武松的角度來看，他自幼與兄長相依為命、患難與共，兄長對他的關愛銘記於心。兄長為

保護他，常遭人取笑、戲弄、侮辱，這些不堪的畫面深深烙印在武松心中，也造就了他嫉惡如仇、性情剛烈的性格。面對年輕貌美、溫柔體貼且對自己格外照顧的嫂嫂，武松內心是否也曾泛起一絲漣漪？我想或許有過。但他深知這是他不可逾越的倫理雷池，道德終究約束了他的情性。因此，武松只是金蓮夢中的一個幻象。武松的人物塑造不應按照原型的人物基調來演繹，其表演與行動邏輯應以金蓮的意願為依歸，他是金蓮心中所幻想的武松，而非真實的武松。

9. **林：**這種真實感及幻想狀態中的“武松”在舞臺上給觀眾的審美感受是存在很大的反差感的，你所創造出的角色形象是金蓮心目中的夢境中理想化的狀態，但歷史及文學作品中的武松形象，是與這部劇剝離的。特別是從主客觀統一的角度來看，該人物的塑造是充滿較大的難度；如您在這部戲中一人飾演多個角色，請問您是如何處理不同人物角色形象與情感營造之間的關係？

李：演員始終服務於人物角色，每個角色皆有其獨特的性格特徵與規定情境，需演員用心揣摩與捕捉。一人飾演多角，本為戲曲之傳統形式，並不鮮見。在《金蓮》一劇中，就人物形象而言，我實際僅扮演了武松與張大戶兩個角色。無論飾演多少角色，人物之本質不變，性格基調亦保持穩定，所不同之處，在於在同一部戲、同一空間、同一時間維度中依次呈現而已。我同時扮演武松與張大戶，二者形象差異顯著，且需依武松—張大戶—武松的順序來回轉換，表演上確實具有一定難度。為此，在由武松轉換為張大戶時，除佩戴蒼五柳髯口外，我還增設了一件醜化張大戶的道具鼻子（圖5），以盡可能凸顯角色特徵，同時拉開武松與張大戶兩個人物之間的對比度，從而達成戲劇效果與現場呈現的高度統一。



圖5 小劇場粵劇《金蓮》劇照
(圖片來源：黎子昂拍攝，胡家偉供圖)

三、小劇場粵劇的創新性實踐

10. 林：從一人分飾二角的舞臺表現來看，我想這對於演員來講是充滿挑戰性的。但作為統籌全劇主線及支線要點的鋪陳來講，我認為最難的部分當屬於金蓮、武松、張大戶在小劇場戲劇的“整體劇場”^[6]中“氣氛”的塑造與營構，即強化戲劇空間的共享性和打破文本戲劇單純的觀看和表演為目的，力圖最大限度發揮出劇場空間與表演者、觀眾之間的觀演體驗，這才是該劇最大的突破點。《金蓮》在小劇場空間中實現了觀者與戲曲演員在同一“氣氛”環境下的“共享情境”之美。可否談談您在編導過程中是如何營構戲曲美學氛圍嗎？

胡家偉（以下簡稱“胡”）：這一問題恰是我創作的核心所在。小劇場戲劇源於19世紀末的歐洲及20世紀二三十年代以法國戲劇家安托南·阿爾托為代表的實驗戲劇以及他主張的“整體劇場”理念，其本質在於對傳統觀演模式與空間的破局。非常規演出場所、尖銳特殊的戲劇話題、浸入式觀演關係、符號化的導演語彙、鬆弛克制的表演交流，共同構成小劇場戲劇的基本要素，並約定俗成地成為其內在規律。時至今日，小劇場戲曲已走過二十餘年，但真正符合其創作演出規律的作品仍屈指可數。多數創演者將大劇場劇目的小型化或小戲、折子戲的小體量化誤認為小劇場戲曲應有的面貌，導致市場良莠不齊的現象日益突出。秉持追本溯源、匡正觀念的態度，小劇場的空間、環境、觀演關係及題材的特殊性，便成為我導演構思的重要根基。

劇場的情境設定，是調動觀演關係、觸發觀演共情的關鍵。人身處某一環境經歷某事，與在舒適的觀眾席觀看某事，所產生的心理反應截然不同。“潘金蓮”作為普世認知中的“壞女人”，她“謀殺親夫”“通姦西門”其本身便具備尖銳的話題性。為將這一話題性無限放大，我首先將劇場定義為金蓮的“裁決場”，通過“謀殺親夫”“通姦西門”“靈堂喪命”等標語塗鴉於劇場各處顯現，並在觀眾進場時滾動播放街頭受訪者對潘金蓮的看法，營造出裁決場的氛圍，以此調動觀眾的感官觸覺，激發其經歷感、參與感與思考感，從而實現觀演共情。此外，諸多“生活闖入”元素亦促成此種觀劇效果：如開演的刻意延遲（圖6）；在劇場喧鬧、觀眾觀看概念有所鬆懈之際，突如其來的打斷與中止，劇場驟然漆黑，沉寂後觀眾進場門猛然打開，不明人物突然闖入並注視觀眾，進場門驟然關閉，演員對觀眾席區域

的空間入侵等。這一切“突然”與“打破”，皆成為“真實闖入”的直接力量，使觀眾的觸覺變得格外敏銳與緊張，迫使其密切關注環境中將要發生的一切，因為一切到來皆充滿未知與不確定。



圖 6 小劇場粵劇《金蓮》劇照
(圖片來源：何梓華拍攝，胡家偉供圖)

11. **林：**《金蓮》不但在傳統戲曲表演方式、角色人物塑造方面成功“出圈”，同時將粵劇與當代非遺審美觀、新媒體技術、多元藝術元素進行有機融匯，即導演胡家偉強調且重視“新媒體影像”“音樂”等新媒介在戲曲藝術中的創新性運用。《金蓮》創新性繼承和發展小劇場粵劇的觀演概念與美學意涵，其中以“身體（演員、觀者）”“空間（舞臺）”是小劇場粵劇表演美學營構的重點，通過演員精湛的表演手法與表演美學的營構將身體與空間進行了高度的統一。在您看來，這種視覺敘事方式是如何進行與推進的？

胡：關於這一問題，我首先提出兩組關鍵詞：一是幻覺的建立、打破與再建立；二是複合性表演結構的建立及複合性時空概念的建構。二者共同構成一種互通關係，即“雙重真實”。開演之初，旁述者對觀眾席的闖入，既是空間的真實，也是幻覺真實感的建立。它打破了傳統“當眾作假而又以假當真”的演劇規律，轉而通過劇場事件將觀眾代入演出之中（圖 7）。隨後的“當眾作假”“當場穿衣”，則是對原有幻覺的打破與新幻覺的建構。此舉並非形式主義的刻意為之，而是一種語匯性的編織表達。當旁述者為賦有金蓮身份的演員穿上

紅衣時，這一行為本身既完成了對演員角色身份的賦能，也象徵著“金蓮之夢”的編織。看似是對原表演狀態的抽離，實則為下一表演結構的建立鋪墊，由此進入金蓮的意識敘述空間與特定的戲劇情境。演員的表演也從一種生活幻覺的建立，轉向另一種生活幻覺的建立：原來的舞臺真實是具身性的真實感，而當下的舞臺真實則轉變為假定性的真實感，如虛擬的開門、擋風雪、關門；又如當渲染角色情感時，一把椅子可成為情感的形象化延伸，既作為角色的交流對象、情緒宣洩的載體、心靈的港灣，亦可成為表演的支點。在这一切以形表意、以物抒情的藝術真實建構完成後，真實的雪花驟然而至，演員突然跳離圍合的演區奔向觀眾席，雪花飄落在金蓮身上，也飄落在觀眾身上或周遭。金蓮於觀眾近在咫尺之處凝視、癡盼，情感的張力與處理的意外被強有力地傳遞給觀眾。觀眾的審美邊界被反覆打破，從生活般的真實到假定性的真實，又猝然迎來一波生活真實的衝擊。劇場的觀演關係與觀演模式由此發生深刻變革，這種變革決定了演出具備沉浸式特質，觀眾可能不再只是觀看者，同時也成為參與者或窺探者。



圖7 小劇場粵劇《金蓮》劇照
(圖片來源：秦鐘拍攝，胡家偉供圖)

12. 林：《金蓮》不僅呈現出小劇場粵劇創作模式更新面貌，還為新時代粵劇觀眾的培養做出了重要的實踐努力。第一是編劇、導演、演員等團隊人員堅持創作規律，團隊於聚焦劇目創作質量提升和優秀青年人才的培養，如編劇、導演、演員均是青年創作者，敢於直

面粵劇傳承、傳播和發展的現實問題；第二是堅持問題導向，從小劇場戲曲這一突出問題來進行劇目的創作和編導。回想起來，您在數年前就關注及力推在尊重粵劇規律的前提下進行創新。您認為《金蓮》表演美學的獨特之處還體現在哪些方面？

胡：在中國戲曲學院攻讀本科與碩士期間，我始終深耕於粵劇創作，雖植根傳統，卻不泥古，主張在遵循創作規律的前提下探索創新。這得益於求學階段對中西方戲劇史論及藝術理論的系統研習，為戲劇創作奠定了堅實基礎。表演固然是戲劇演出的核心，但導演在創作一部作品時，關注的絕非僅限於表演層面，所以，我擬從作品的整體構思與藝術的綜合呈現兩個維度展開論述。

除前述劇場情境與表演屬性的界定外，影像與音樂亦為本劇極具標誌性的兩種藝術元素。影像在戲劇中的運用，在西方已有近百年歷史。20世紀二三十年代，德國戲劇家皮斯卡托將其引入文獻紀實劇的創演；至世紀末，導演弗蘭克·卡斯托夫又將即時錄影融入戲劇演出。然而對於戲曲而言，舞臺影像仍屬較為新鮮的嘗試。本劇對影像的運用，絕非僅止於環境營造，而是承擔了營造戲劇情境、揭示人物心理空間、展現人物記憶與主觀視覺、建構“生活闖入”的幻覺感、深化主題內涵等多重功能。例如，觀眾進場時滾動放映的街頭受訪者對潘金蓮的看法，構築出“金蓮的裁決場”氛圍。幼年潘金蓮的夢境“對折花少年的遇見，對愛情真諦的領悟”，為其對愛情的執著提供了心理動機。金蓮初見武大郎時，傀儡般的武大郎群像面孔盤旋於影像畫面，與現場表演交織，形成對金蓮的心靈衝擊。金蓮對鏡梳妝、武松睡起請安的情節，則通過彩扮的潘金蓮、武松與現代化妝間、化妝品等畫面並置呈現；隨後演員離開化妝間，鏡頭移向舞臺，畫面淡出，舞臺燈光亮起，演出由影像自然銜接至舞臺現場，營造出真實的闖入感，彷彿潘金蓮親臨現場、直面觀眾，警示觀眾應以更審慎的態度對她作出評議。尾聲影片中，金蓮獨自漫步於陰暗冷峻的現代長廊（圖8），周遭有沉睡的流浪者、持傘的行人、歇腳的情侶、看手機的老者，卻無人留意這位異於常人的女性。繼而她現身於夜色籠罩、燈火通明的天橋，孤獨地行走，不時回首，似在尋找，又似迷失。隨後她步入一座極現代的建築，在鮮明對比下愈顯格格不入。她走走停停，似在等待，卻求助無門，孤獨無助。最終，她穿行於人山人海的街道與車水馬龍的路口，在人海與車海中依然孤獨徘徊，彷彿與周遭一切處於兩個世界，不受關注，亦不被接納。這段影像寄寓了我的創作思考，我們在談論潘金蓮時往往高談闊論、慷慨激昂，但若她置身我們身邊，卻無人會在意、理解

她，只會以慣常的道德標準加以評判。現代社會亦不乏“潘金蓮”，然我們往往只關注結果，而忽略其成因。

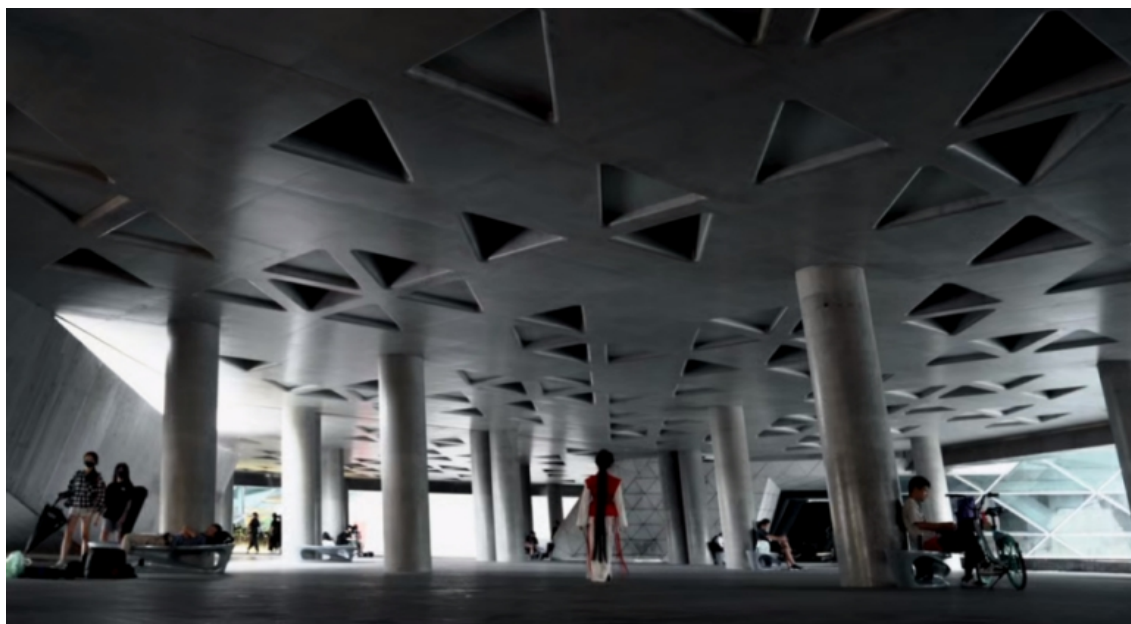


圖 8 小劇場粵劇《金蓮》劇照
(圖片來源：蘇國進拍攝，胡家偉供圖)

關於音樂，本劇的創作過程尤為有趣。我與作曲家的合作方式通常是面對面，依照劇本哼唱全劇，明確整體方向。本次合作的作曲家為粵劇界德高望重的蔣華燊、崔德坤前輩，以及粵劇音樂才女馮嘉寧。崔德坤老師初見我時，便拿出了一套規範、系統的開場曲，我卻當場提出本劇無需開場曲，令兩位前輩頗感意外，沒有開場曲如何開場？由此開啟了我們音樂理念的碰撞。此次創作打破常規，實則更接近戲劇的本質。我摒棄了史詩式的演劇走向，打破開場曲拉開帷幕的固定格局，轉而以情境氛圍代入劇場空間，通過音樂音響的有機烘托營造劇場的“場”與“局”。全劇第一聲樂器並非傳統樂器，而是鋼琴，且不以旋律性呈現，更像一種聲響，在劇場空氣中蔓延遊蕩，配合旁述者的對話及其對人偶施展的一系列行為。然而開場曲並未完全缺席：在旁述者向金蓮身份轉換之際，旁述者為其中一位演員穿上具金蓮指代屬性的紅衣（圖 9），當具有金蓮身份屬性的旁述者感歎“愛就不覺得久”時，洞簫聲悠揚而起，彷彿將人物的思緒從深處牽引而出。中英文主創主演介紹同時在穿戴紅衣的演員身旁流動，開場曲便置於此處，這種開場方式兼具電影化特質，亦契合現代舞臺的需求。

此外，我提出了兩個命題：一是創作出觀眾離場後仍會不由自主哼唱的“洗腦神曲”；

二是運用鋼琴與古老的粵劇樂器進行碰撞。起初，“洗腦神曲”的創作頗費周章，何種音樂主題方能契合本劇氣質？我與主演蔣文端老師、作曲蔣華燊老師最終鎖定潘金蓮在劇中首尾呼應的兩段唱段【夢中人】。此曲表現金蓮對武松的盼望與等待，旋律以“3、4、6、7”為主基調，傳達出愛情的失落與幽怨。這首“洗腦神曲”運用主題變奏法，通過調式、節奏、樂器、編配層次的變化，完成對不同情緒、氣氛、情境與態度的表達。



圖9 小劇場粵劇《金蓮》劇照
(圖片來源：劉建航拍攝，胡家偉供圖)

鋼琴在本劇中則發揮了戲劇性與音樂性的雙重功能。開場旁述者的對話及其對人偶的行為中，鋼琴給人的感受並非傳統意義上的旋律，而是一種聲響，以不同音高渲染情緒與氣氛，更像藝術家情緒的宣洩，而非單純營造美感。張大戶決定將金蓮送予武大郎後，燈光驟變，張大戶化身醜陋的武大郎，其餘旁述者舉起相同面具湧向觀眾，影像畫面浮現數個扭曲的武大郎面孔盤旋交疊。武大郎時而化身張大戶逼迫金蓮順從，時而以猥瑣之態禮待金蓮，兩個極端形成僵持之勢。此處音樂突出“節奏感”與“即興感”，結構分為“啟”“承”“轉”“合”四部分，由打擊樂與鋼琴配合完成。鋼琴鍵盤的節奏敲擊作為“啟”鋪墊氛圍；情緒升至高潮時，“承”的主題變奏適時介入，攪動劇場局勢；當潘金蓮脫口而出“我嫁”時，音樂與現場運動戛然而止，此為“轉”，觀眾此刻關注的是金蓮的抉擇，聆聽的是她屏息的呼吸與絮亂的心跳，這是一種“無聲的音樂”；待金蓮最終說出“我，嫁……他！”時，音

樂與現場反應在鍵盤狂掃後迅速收束，此為“合”。另一段鋼琴運用則更顯表現性、哀傷感，且帶有詭異色彩。武松被迫應下金蓮婚事後，舞臺燈光驟然切為血紅色，人物隱沒於剪影之中，在紅光映襯下格外醒目。鋼琴聲起，兩名旁述者從舞臺後區儀式性地取出金蓮的婚衣為其穿上，另一旁述者儀式性地捧出婚綢，分別遞予武松與金蓮。二人各執婚綢一端，以慢動作推磨、靠近，即將接觸之際，武松驟然丟下婚綢；旁述者儀式性地遞上一把刀，武松接刀緩緩離去。金蓮拾起紅綢，化作呱呱墜地的襁褓，充滿母愛地哄著嬰兒，而武松則手持鋼刀步履沉重地在臺下、在金蓮面前走過，形成強烈反差。他驀然停步轉身，鑼鼓與喜慶的嗩吶適時切入，繼而是他懺悔背叛兄長、欲以死謝罪的自白，與潘金蓮內心的傾訴交織。

耐人尋味之處遠不止於此，不同觀眾皆能從各自視角獲得獨到見解。這仍需大家走進劇場，步入“金蓮的裁決場”，親身體驗與感受。在該劇創作中，團隊成員保持對粵劇創新性繼承與發展的堅守，即堅持粵劇的劇目創作規律。正是源於對作品的精心打磨，方能使更多劇院與觀眾看到我們的創作成果。

四、結語

用新時代的視角審視並深入探討粵劇《金蓮》的成功實踐路徑，正是對當下戲曲現實生態進行反思與求索的真切回應。傳統戲曲應如何避開高成本、大製作的模式，又如何藉由非遺“活態化”的方式實現振興？這不僅關乎戲曲傳承和創新的問題，還包括在傳播過程中因受眾群體審美差異及傳播影響力等現實問題；如王廷信教授提及的“戲曲在現代社會的萎縮與戲曲傳播理念的滯後有很大關係”^[7]觀點，這涉及到戲曲在民間語境中培育新觀眾、新審美及新傳播途徑等新的態勢，這也是當前粵劇要走向民間，回歸到百姓日常生活審美的重要實踐之路。值得一提的是，《金蓮》展現了粵劇人才體系日益壯大與前瞻性的發展視野，其從大劇場走向小劇場的空間延伸，亦非僅止於物理空間的變化，而是創作者在戲劇觀念、傳播觀念上的一次革新實踐。自2006年粵劇入選首批國家級非物質文化遺產項目名錄以來，以丁凡、曾小敏、蔣文端等國家級、省級代表性傳承人始終致力於該劇種的傳承、創新與傳播。回顧《金蓮》的創作歷程，實則亦為非遺項目及“粵劇”省級代表性傳承人蔣文端在當代語境中實現非遺活態化傳承、創造性轉化與創新性發展的典型案例。從非遺（戲曲）傳播的視角審視，金蓮現象的生成，深得益於短視頻與自媒體平台的迭代與賦能。該劇在敘事方式、演劇形式及觀演模式上的突破，所

形塑的嶄新審美表達，成功吸引更多年輕觀眾重新發現並樂見粵劇在當代的活力和價值，這在多元媒介的生態系統中，有效擴張了粵劇的傳播版圖與文化影響力。

誠摯感謝《金蓮》團隊諸位老師的寶貴時間與付出。相信粵劇的發展必將日益精進。

【參考文獻】

- [1][德]海德格爾.林中路[M].孫周興,譯.北京:商務印書館,2020:34.
- [2]陳雲升.談小劇場戲曲的敘事手法與演劇樣式——以粵劇《金蓮》為例[J].劇作家,2023(06):64.
- [3]宗白華.美學與藝術略談[M]//宗白華.美從何處尋.南京:江蘇教育出版社,2005:285.
- [4]亞里士多德.詩學[M].陳中梅,譯.北京:商務印書館,2024:168.
- [5]梅蘭芳.舞臺生活四十年[M].許姬傳,朱家潛,記.長沙:湖南美術出版社,2022:698.
- [6]胡家偉.“共享”“參與”“體驗”——從安托南·阿爾托走來的整體劇場[J].劇作家,2025(03):53.
- [7]王廷信.新民間語境與戲曲傳播策略的轉換[M]//王廷信.傳統藝術的傳承與傳播:王廷信自選集.北京:中國傳媒大學出版社,2024:167.