

上海戏剧学院
SHANGHAI THEATRE ACADEMY

二十世纪戏剧大师表演方法系列丛书

何雁 主编

A Study Report of

Research on Theatrical Culture of
Odin Teatret:

Week Festival

Odin



欧丁戏剧文化研究

欧丁周戏剧节考察报告

何雁 ▲ 等著

中国戏剧出版社

该系列丛书为上海市高峰高原学科建设计划成果，编号：SH1510GFXK。

欧丁戏剧文化研究

——欧丁周戏剧节考察报告

何雁 等著

中国戏剧出版社

图书在版编目(CIP)数据

欧丁戏剧文化研究：欧丁周戏剧节考察报告 / 何雁等著. — 北京：中国戏剧出版社，2018. 11

(二十世纪戏剧大师表演方法系列丛书 / 何雁主编)
ISBN 978-7-104-04562-5

I. ①欧… II. ①何… III. ①戏剧表演—表演艺术—研究 IV. ①J812.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第219303号

欧丁戏剧文化研究：欧丁周戏剧节考察报告

项目监制：武 云
责任编辑：肖 楠
项目统筹：智 涵 薛法森
责任印制：冯志强

出版发行：中国戏剧出版社

出 版 人：樊国宾

社 址：北京市西城区天宁寺前街2号国家音乐产业基地L座

邮 编：100055

网 址：www.theatrebook.cn

电 话：010-63385980（总编室）

传 真：010-63383910（发行部）

读者服务：010-63387810

邮购地址：北京市西城区天宁寺前街2号国家音乐产业基地L座

印 刷：北京鑫瑞兴印刷有限公司

开 本：787mm×1092mm 1 / 16

印 张：20.75

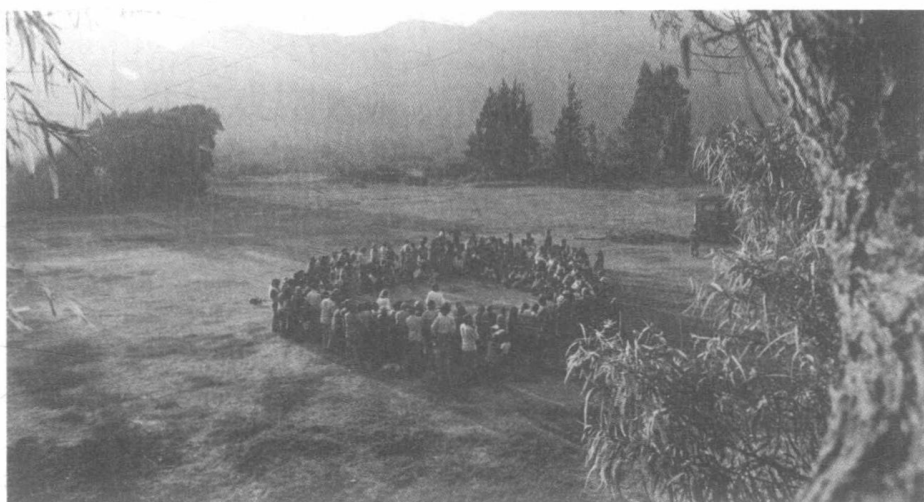
字 数：326千字

版 次：2018年11月 北京第1版第1次印刷

书 号：ISBN 978-7-104-04562-5

定 价：98.00元

版权专有，违者必究；如有质量问题，请与出版社联系调换。



欧丁剧团于 1964 年创立于挪威奥斯陆，1966 年搬至丹麦霍尔斯特布罗并更名为北欧戏剧实验室 / 欧丁剧团。如今，欧丁剧团的四十位成员来自全世界四大洲十一个国家。

北欧戏剧实验室 / 欧丁剧团主要活动包括：

欧丁剧团的演出作品；

各种社会环境下进行“以物易物”表演；

组织戏剧团体进行交流；

接待戏剧团体及成员；

组织戏剧教学活动；

举办一年一度欧丁戏剧周；

出版戏剧相关杂志和书籍；

制作戏剧教学影片及视频；

举办戏剧人类学国际学院（ISTA）研究及讨论；

不定期与“天下舞台”进行跨文化演出；等

欧丁剧团作为戏剧实验室已有 53 年历史，长期致力于跨学科研究及国际合作使其专业及学术领域得到充分发展。迄今为止，欧丁剧团已经创作七十七部作品，在六十五个不同国家及社会环境中进行过表演。

“二十世纪戏剧大师表演方法系列丛书”总序

何 雁

这套系列丛书是以介绍、翻译和研究 20 世纪涌现的世界级戏剧大师的表演方法及相关理论为主要内容的。将这些表演方法及相关理论引进国内，是基于对国内表演艺术发展现状的认识。我国的戏剧及影视表演的根基和传统是斯坦尼斯拉夫斯基体系，这套体系在 20 世纪 50 年代由前苏联专家带进中国，此后的 60 余年里，一代代戏剧、影视工作者在斯氏体系的严格训教下成才。斯氏体系的系统性以及它在整个表演史上的影响力，尚无其他表演方法所能企及。这自然而然地让我们认为体系是毫无瑕疵和永不过时的，加之该体系属纯粹的“舶来品”，这又使我们总是缺乏对其客观审视的底气。多年来，我们忽视了该体系创立的那个年代，心理学、生理学还处在较为初级阶段的情况，也忽视了全世界的演剧方法和表演训练手段在斯坦尼斯拉夫斯基之后的长足进步，更忽视了在创作实践中，单一运用某一体系已不能适应当代戏剧和影视的多元化发展需要的现状。斯坦尼斯拉夫斯基在他艺术生涯的晚期对体系有新的思考，他提出了“形体动作方法”（Method of Physical Actions），想纠正体系过分强调心理技术的偏颇，弥补体系在外部表现方面的缺失，可惜，最终他未能实现愿望。

对于表演方法的研究必然会涉及对“戏剧是什么”的追问。戏剧大师们在对表演方法的探寻中，对戏剧本质做出了回应——尤金尼奥·巴尔巴（Eugenio Barba）的戏剧人类学研究、20 世纪最伟大的表演训练大师迈克尔·契诃夫创立的“迈克尔·契诃夫方法”（Michael Chekhov Technique）、美国表演大师桑福德·迈斯纳（Sanford Meisner）研发的“迈斯纳方法”（Meisner Technique）、克里斯汀·林克莱特（Kristin Linklater）的“林克莱特声音”（Linklater Voice）

方法和凯瑟琳·菲茨莫里斯 (Catherine Fitzmaurice) 的“菲茨莫里斯声音训练法” (Fitzmaurice Voicework)。费登奎斯 (Feldenkrais)、弗雷德里克·马西亚斯·亚历山大 (Frederick Mathias Alexander) 研究的虽不属戏剧领域，但他们在身体研究方面的成就卓越，其成果已广泛应用于演员的身体训练。还有弗谢沃洛德·梅耶荷德 (Vsevolod Meyerhold)、耶日·格洛托夫斯基 (Jerzy Grotowski)、李·斯特拉斯伯格 (Lee Strasberg)、斯特拉·阿德勒 (Stella Adler)、雅克·勒考克 (Jacques Lecoq)、乌塔·哈根 (Uta Hagen) 等，这些影响了 20 世纪乃至 21 世纪的戏剧大师，实现了对斯坦尼斯拉夫斯基体系的发展甚至超越。

本系列丛书分为训练教程、论文集、训练访谈和译介等几个部分。训练教程是根据大师本人或大师亲传弟子的课堂教学整理而成；在每个大师课堂里，我们都安排研究者进行实地观察并撰写论文，形成理论研究文集；我们还组织采访所有受训者，将训练体悟汇集成册；另外，我们还有计划地翻译大师的专著，让国内读者能够了解其训练方法的核心理念和教学精华。

该系列丛书凝聚着戏剧大师们的才华与智慧，也凝聚了那些来自国内外的理论研究者、专业实践者的心血与精力。正是因为有了这些人，这套系列丛书才日臻成熟与完善。

2017 年 8 月 19 日于上海戏剧学院

“二十世纪戏剧大师表演方法系列丛书”序

我们有不少值得尊敬的老师，曾为性格化创作方法和演员外部表现力的训练进行过好些探索，但就学院的整个表演教学来说，到现在为止，似乎远没有建立起一套行之有效的性格化创作方法和教学方法及相应的系统的方法论来。我们按 1954 年从苏联引进的苏联戏剧学院的表演课教学大纲规定的教学模式进行教学已经三十七年了，那年大纲上提出了“性格化”教学，但具体内容与方法是一片空白……我不知道我们能否容忍自己和下一代以至又下一代再空白它三十七年？

上面这段话是在上海戏剧学院从事多年表、导演教学的胡导教授于 1991 年发表的一篇论文^①中对学院表演教学及其方法的判断。这一判断虽然未必完全符合实际，但从某种程度上揭示了我国话剧表演人才教学存在的深层次问题。从 1991 年到今天，27 年又过去了，当年胡导教授遇到的问题，今天似乎还大部分存在着。在全球化不断加剧的今天，文化包括戏剧的交流和互动已经成为常态，反思和总结我国戏剧包括话剧表演人才培养模式，构建具有中国气派、民族风格、世界影响的中国学派的演员培养方法和训练体系，我认为已经迫在眉睫，这也是新时代赋予我们的历史使命。

20 世纪初，西方“话剧”这一艺术样式传入中国，一开始就与中国传统的“戏曲”有了某种程度上的分离，这种分离，与时代和文化的走向有着密切的关

^① 胡导：《三个演剧学派的不同“性格化”方法》，《戏剧艺术》1991 年第 2 期。

联。话剧的引进作为一种新文艺，必然站在与革新传统的立场。因而，话剧进入中国，天然似乎就与中国博大的戏曲传统有着分离甚至对立的趋势。上海戏剧学院的前身上海市市立实验戏剧学校在创校时，除开设话剧和电影专业外，还同时以“乐剧”为名开设昆剧、平剧（即京剧）和歌剧的专业，显然，其时已经把话剧与传统戏曲划分为两种不同的戏剧样式了。院系调整后，上海戏剧学院基本上就成为一个单一的培养话剧人才的专业艺术院校了。大致而言，中国话剧从诞生之日开始，大体上遵循的是两种传统，一是西方话剧艺术的传统，特别是斯坦尼斯拉夫斯基体系的巨大影响；二是紧紧扎根于中国民族革命的火热生活的现实主义传统。前一个传统更多的是表、导演人才培养和训练方法上的影响，后一种主要是在创作实践上的收获。

如果我们大致梳理一下，我国培养和训练话剧演员的方法，开始阶段，接受了一批欧美、日本留学生带入的西方表演方法和体系。20世纪50年代，苏联表、导演专家进入中央戏剧学院和上海戏剧学院传授，从此开始了独尊斯坦尼斯拉夫斯基体系的时代。从1953年冬到1958年，近10位苏联专家来到上海戏剧学院工作，时间从短期的10天、几个月到两年不等。事实上，早在抗战前斯坦尼斯拉夫斯基的一些重要著作已经翻译到中国，并对话剧界产生重要影响。20世纪40年代初，熊佛西在《论表演——写给一位戏剧青年的第五封信》中^①，认为斯坦尼斯拉夫斯基的演剧体系之所以为世界剧坛推崇，就是因为他的理论建筑在“从内心出发”，中国旧剧之所以日渐衰落，是因为其继承仅建立在“外形”。熊佛西是上海实验戏剧学校创校时的教师，两年后又出任校长，受到斯坦尼斯拉夫斯基体系的影响自不待言。但是，经由20世纪50年代苏联专家在中央戏剧学院和上海戏剧学院的系统传授之后，斯坦尼斯拉夫斯基戏剧表演和训练方法无疑成为雄霸中国话剧培养和训练演员方法的主流样态，甚至至今还占据着主导地位。

如果说从话剧传入中国，到20世纪50年代苏联专家到中国进行系统教学，我们看成是中国话剧培养和训练演员体系的第一个发展阶段；那么20世纪80年代改革开放后，随着欧美各种戏剧新思潮的进入，各种新的戏剧作品和实验

^① 熊佛西：《论表演——写给一位戏剧青年的第五封信》，《戏剧岗位》1941年9月，第3卷1、2期合刊。

戏剧进入中国当代话剧舞台，与之相适宜，欧美等西方各类新的演剧体系和训练方法又一次引进到中国，包括后期斯坦尼斯拉夫斯基的“新方法”派等，这构成第二阶段。两个阶段都有共同的特点：引进的姿态大致相同，就是缺少对这些方法的批判性吸收，缺少对各类体系方法的理论消化和系统研究，只注重在舞台艺术创作上借鉴使用，在第一阶段，我们以否定民族戏剧传统为代价，几乎把斯坦尼斯拉夫斯基体系当作唯一的正确选择；第二阶段，我们在某种程度上又开始否定我们运用了大半个世纪的斯坦尼斯拉夫斯基训练体系和方法，把西方一系列新的探索奉为圭臬。两个阶段，对中华传统戏曲的精髓都重视和挖掘不够。

但是，我们也看到，中国话剧人并不是完全忽视中国传统戏曲的价值，他们比较早地意识到话剧的民族化问题。1956年，时任上海戏剧学院院长的熊佛西撰文谈到话剧艺术如何继承民族遗产问题时，认为中国话剧虽然已经有了50年的历史，但一个明显的事实是“民族风格还不够鲜明”，提出要学习民族戏曲在基本训练中的“准确性”。^①时任上戏副院长和表演系主任的朱端钧认为继承民族传统，是“一个极为重要的问题”，并提出艺术的写意传神、舞台语言诗化优美都需要话剧继承。^②

其实，几乎在西方话剧传入中国的同时，中国戏剧人已经注意到中国传统戏曲艺术的特征，以及西方戏剧人对中国传统戏曲的青睐和吸收。20世纪30年代，黄佐临就同时发现和介绍了斯坦尼斯拉夫斯基和布莱希特的理论。受梅兰芳影响，布莱希特提出了著名的“间离效果”，创造了史诗戏剧的表演新技巧；包括耶日·格洛托夫斯基也认为：“特别激励我的是东方戏剧的技巧训练——尤其是中国的京剧，印度的卡塔卡利，日本的能剧。”^③1935年梅兰芳访问苏联，梅耶荷德受到极大震动，他高度赞赏中国京剧假定性特征，他的假定性戏剧观与中国戏曲的写意戏剧无疑有着深刻共鸣；梅耶荷德从反对斯坦尼斯拉夫斯基“从内到外”，到主张“从外到内”，他制定的一套至今广为流传的

① 《戏剧艺术》1956年第4期。

② 朱端钧：《关于表演艺术的几个问题》，选自许卫宏主编《表演学文选》，中国戏剧出版社2004年9月版，第12页。

③ 耶日·格洛托夫斯基：《迈向质朴戏剧》，中国戏剧出版社1984年7月版，第6页。

“有机造型表演训练方法”无疑也受到中国戏曲传统的影响。

1962年，黄佐临发表《漫谈〈戏剧观〉》一文，对中国戏剧的理论和实践都产生了极其深远的影响，他倡导“写意戏剧观”，并提出斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特、梅兰芳为世界上较有代表性的三种戏剧观。如果说南方的黄佐临是在上海，以上海人民艺术剧院为基地，倡导三大表演流派；那么，北方的焦菊隐则以北京人民艺术剧院为基地，在接受体验派和表现派的基础上，结合剧院新剧目的具体实践，提出自己的性格化方法论，造就和培养了当代一批有成就的性格演员，被称为“焦菊隐学派”，一北一南，被称为“北焦南黄”。其共同点就是对中华戏曲传统的概括和吸纳。有意思的是，黄佐临和焦菊隐虽然更多的是基于剧院的创作实践和人才培养方面的探索，但其时，在北方的中央戏剧学院和南方的上海戏剧学院，于斯坦尼斯拉夫斯基体系的大背景下，也早就开始各自以不同的路径，在中国传统戏曲的宝贵资源中寻找新的能量。

“北焦南黄”更多地是基于创作实践，对中国两大戏剧院校表演人才培养的直接介入还有待评估。然而，更值得我们注意的是，中央戏剧学院和上海戏剧学院，两所中国戏剧教育最高学府，在向民族戏曲探索的路途中也呈现出各自的特点，两校都能够在创作上通过一大批成功的话剧艺术作品既吸取西方戏剧艺术思潮的精华，又能够从民族戏曲艺术丰饶的土壤获得启示。中央戏剧学院徐晓钟导演的艺术实践影响深远，其中一个最大的特点就是融汇中西，特别是在民族艺术特色展现方面取得开创性成就。上海戏剧学院几乎是从20世纪50年代开始就把中国戏曲训练列入表演系的培养方案，虽中间有间断和曲折，但仍取得了一定的经验和成绩；但是我们也必须看到，两所戏剧高等学府即便到了改革开放甚至今天，由苏联专家传授的表演人才教学模式并没有发生根本性的改变。这是一个非常值得我们关注的现象：戏剧理论成果和表演教学实践的分离；创作实践的前沿性和表演教学实践的分离。在我看来，这双重分离有着主客观的多重原因，值得我们进行深入的探讨。

斯坦尼斯拉夫斯基体系在20世纪50年代系统性地传入后，取得了相当大的成功，培养了一大批优秀的表演艺术家。正如黄佐临所说：“我是相信斯坦尼体系的，认为话剧的精华由他归纳、综合、总结了，系统化变为体系。这并不是他的创造发明，也是吸取前人的劳动得来的，吸取的是优秀的

传统。”^①同时，斯坦尼斯拉夫斯基不仅有其美学原则，也有其科学依据，关键在于还创造了一套可操作的训练体系和方法。反观中国传统戏曲，具有很强的经验性特征，虽然历代学者也总结了它的美学原则，但很少探讨其背后的科学依据，更遑论形成一套科学的训练体系和方法。戏曲更多的是经验式的口传心授，这种经验模式阻碍了传播范围和路径。同时，我们也看到，在斯坦尼斯拉夫斯基之后，甚至在其同一时代，“后斯坦尼”学派就已经得到发展，斯坦尼斯拉夫斯基体系是一个开放的体系，包括新方法派就是之后的成果。反观国内，在20世纪50年代斯坦尼斯拉夫斯基传入两大戏剧院校后，虽然也有不少苏联权威专家来华，但对发展中的斯坦尼斯拉夫斯基体系并不能全方位地进行介绍，我们遵从的斯坦尼斯拉夫斯基体系也并不是发展中的体系的全貌。虽然我们也结合中国传统戏曲以及在表演教学与话剧创作实践中有多样的创造，但不可否认，都很难融入表演教学整体性、系统性的体系之中。同时，中国传统戏曲传承的思维模式某种程度上也深入我们已经固化的斯坦尼斯拉夫斯基教学体系之中，开放性的、有一定学理背景的斯坦尼斯拉夫斯基体系，随着时间的推移，其教学模式也渐渐变成像中国传统戏曲一样的口传心授模式，缺乏创造创新，体系化的斯坦尼斯拉夫斯基体系在某种程度上有时又变成碎片化的拼盘。

近年来，上海戏剧学院对表演人才培养模式和训练方法，进行全面审视与深入思考，不断总结教学经验，加强高水平表演人才的培养能力。在统筹利用国内外教育资源、广泛借鉴吸收国际先进经验的基础之上，进一步提升教育对外开放水平，通过教育教学的改革创新来解决难题、激发活力、推动发展。目前，我们通过开设国际先进的声音训练和身体训练代替原来的声乐、形体等课程，重视和加强表演核心课程的建设，实现表演学科的传承与发展。同时，不断引进世界前沿表演理论和训练方法，运用到当下的教学、科研和艺术实践中去，促进教学与理论研究的共同进步，从而使上海戏剧学院表演专业的教育教学水平达到更高水准。

由何雁教授主编的《二十世纪戏剧大师表演方法系列丛书》就是这一系统引进的初步成果，这不仅对国内戏剧表演理论与方法的建设是一件大事，也对

^① 黄佐临：《总结·借鉴·展望》，《戏剧艺术》1978年第4期。

表演实践教学具有极其重大的指导性意义。

我欣喜地看到这套丛书集结了全国众多学者的力量，甚至包括一批博士生、硕士生的参与，希望今后更多的有识之士能够参与到这项工作中来，也希望大家能够在吸收西方表演理论、表演方法的同时，能够总结自话剧传入中国以来，几代人的创造成果、经验、不足，加强理论与实践的结合，加大中国传统与西方经验的融汇，创造当代具有中国气派、民族风格、世界影响的中国表演理论和方法。

黄昌勇

上海戏剧学院院长

2018年7月8日

前言

自2011年以来,我将研究的重点放在了对二十世纪戏剧大师表演方法上,其中在对演员身体与声音方法的研究方面,除了向中国传统戏曲演员的训练方法学习和汲取精髓,我也将目光投向了国际。2010年4月,我邀请到了日本利贺铃木剧团(Suzuki Company of Toga)的创办者铃木忠志先生,在上海戏剧学院举办为期一周的“铃木方法”表演训练工作坊,为这里的师生介绍了铃木忠志表演体系和演员训练方法。2011年11月和2012年10月,我先后两次邀请了“耶日·格洛托夫斯基与汤姆斯·理查兹工作中心”的汤姆斯·理查兹先生、马里奥·比亚吉尼先生以及工作中心的演员们,在上海戏剧学院举办演员训练工作坊、讲座和学术座谈会,期间还演出了工作中心的戏剧作品《起居室》(*The Living Room*),并放映了《围城》(*Akropolis*)、《重构耶日·格洛托夫斯基导演的忠诚王子》(*Reconstruction/Il Principe Costante Di Jerzi Growtowski Ricostruziobe*)、《艺术作为承载》(*Art As Vehicle*)和《行动在瓦利切里》(*Acting In Vallicelle*)四部具有很高学术价值的电影。

恰逢机缘,我认识了国立台北艺术大学戏剧学系的钟明德教授,他向我介绍了戏剧人类学大师尤金尼奥·巴尔巴(Eugenio Barba)以及欧丁剧团(Odin Teatret)的其他优秀艺术家,并向我讲述了国立台北艺术大学戏剧学系部分师生赴丹麦参加欧丁周戏剧节的经历。钟明德教授还将他们师生共同撰写的《迈向丹麦欧丁剧场》一书赠与我,这使我对尤金尼奥·巴尔巴的戏剧人类学产生了浓厚的兴趣。

尤金尼奥·巴尔巴是丹麦欧丁剧团——北欧戏剧实验室(ODIN TEATRET——NORDISK TEATERLABORATORIUM)的创始人,他是著名的戏剧导演、编剧、戏剧理论家和社会活动家。巴尔巴1936年出生于意大利加

利波利，1961年到波兰国立华沙戏剧专科学校进修导演课程，师从奥波莱十三排剧团的导演——耶日·格洛托夫斯基。巴尔巴在格洛托夫斯基身边作为助手工作了三年。1963年，他前往印度研究当时在西方不为人知的舞台艺术形式——卡塔卡利。1964年，当巴尔巴抵达奥斯陆时，他立志成为一名专业的戏剧导演，但作为一个外国人，他当时无法找到工作。因此，他召集了一批被高等戏剧学府拒之门外的年轻演员，于1964年10月创立了欧丁剧团。他在自己戏剧学徒期间累积的经验基础上，与这些演员研究出了新的训练方法，并以此指导未来的表演实践。他们在一个防空洞里排练了第一个作品《爱鸟人》，这部剧由挪威作家耶姆斯·比奥尼布撰写脚本，并在挪威、瑞典、芬兰和丹麦上演。随后他们搬迁至丹麦西北部位于日德兰半岛的霍尔斯特布罗（Holsterbro），并在那里创建了戏剧实验室，更名为“欧丁剧团——北欧戏剧实验室”。在刚开始的时候，他们得到了一个破旧的农场和少量的钱。此后，巴尔巴带领他的团队以霍尔斯特布罗为表演活动基地进行戏剧活动。如今，欧丁剧团的成员来自三大洲的十几个国家。剧团的活动包括：上演欧丁剧团的原创剧目，并在丹麦国内外巡演；在世界各地进行“以物易物”（Barter）活动；组织戏剧团体；与其他戏剧团体合作；在丹麦国内外开展教学活动；举办每年一届的欧丁周戏剧节（Odin Week Festival）；出版相应的期刊和著作；摄制欧丁艺术活动相关的影片和视频；在国际戏剧人类学学院进行戏剧人类学领域的学术研究；与奥胡斯大学戏剧实验中心合作；举办霍尔斯特布罗节日周；举办三年一度的穿越艺术节；致力于女性戏剧的创作；建立欧丁剧团资料档案馆；培育跨文化戏剧的领航者；实行艺术家进驻计划；同时，在霍尔斯特布罗及其周边地区举办儿童演出、展览、音乐会、研讨会、文化项目和社区工作。如今，尤金尼奥·巴尔巴及其欧丁剧团在全世界影响深远，他们的工作方法影响了全世界各国家民族的演员、学者、艺术家，甚至社会活动家。相比较而言，我国的戏剧界对他们的工作却知之甚少，仅有极少的文章和关于他们的戏剧理论的介绍。

为了能让更多的中国戏剧工作者认识了解尤金尼奥·巴尔巴及其欧丁剧团，2013年5月，本人邀请了尤金尼奥·巴尔巴及其欧丁剧团的演员来上海戏剧学院举办“迈向欧丁剧团”（Towards Odin Teatret）表演大师班。其中包

括由欧丁剧团演员主持的表演训练工作坊；尤金尼奥·巴尔巴“在行动中思考”（Thinking in actions）的表演大师班；欧丁剧团演员的五个表演工作展示；《征服差异》（*The Conquest of Difference*）（介绍欧丁剧团工作的电影）的展映以及罗马大学尼可拉·沙瓦里斯（Nicola Savarese）教授的“戏剧人类学”专题讲座。该次活动引起了国内外多所专业院校师生的关注，来自美国埃默里大学（Emory University）、挪威贝尔根大学（University of Bergen）和中国传媒大学、同济大学 and 上海大学等知名院校师生纷纷报名参加。2014年，本人再次邀请欧丁剧团来到上海戏剧学院，展演了欧丁剧团的四部经典剧目：《追忆》（*Memoria*）、《慢性人生》（*The Chronic Life*）、《盐》（*Salt*）和《小小》（*Itsi Bitsi*），引起了轰动。同时，上海戏剧学院的部分师生分别于2013年8月和2014年3月两次受欧丁剧团的邀请前往丹麦的霍尔斯特布罗参加“欧丁周戏剧节”。也正是通过欧丁周戏剧节，使我们有机会更加全面地了解尤金尼奥·巴尔巴和欧丁剧团的工作。

20世纪80年代末期，欧丁剧团开始邀请来自世界各地的演员、舞者、学者以及其他戏剧、艺术的从业者来到欧丁剧团，参加欧丁周戏剧节活动。热爱戏剧的人们相聚在一起相互交流学习。通过参与欧丁周戏剧节，每一个参与者都有机会观看欧丁剧团所有在演剧目的演出；每一天都有机会与尤金尼奥·巴尔巴面对面交流探讨戏剧问题；每一个欧丁成员，都以他们自己的方式，帮助我们了解他们在欧丁剧团的工作方法和经历。在这样的节日里，大家聚集在宁静的霍尔斯特布罗，欣赏欧丁的艺术，感受欧丁的戏剧文化，身体力行地参与欧丁剧团的训练，了解欧丁剧团的历史和发展，体会淳朴的欧丁艺术生活，对于那些对欧丁感兴趣的艺术从业者和学者来说，欧丁周戏剧节成为了一个机缘——让对艺术保有纯粹情感的人走进欧丁，走近尤金尼奥·巴尔巴，也走进了他们各自理想的家园。

通过参与欧丁周戏剧节，不仅加深了我们对欧丁剧团及欧丁文化的了解，更重要的是促成了上海戏剧学院与尤金尼奥·巴尔巴及其欧丁剧团的进一步合作。在参加戏剧节的过程中，我与尤金尼奥·巴尔巴经过数次会谈，达成了合作协议：翻译出版尤金尼奥·巴尔巴及欧丁剧团艺术家的十部著作。其中包括：尤金尼奥·巴尔巴和尼可拉·沙瓦里斯编著的《戏剧人类

学辞典——表演者的秘艺》(*A Dictionary of Theatre Anthropology - The Secret art of the Performer*)；五部巴尔巴的著作《戏剧：孤独、艺术、造反》(*Theatre: Solitude, Craft, Revolt*)、《纸舟：戏剧人类学指南》(*The Paper Canoe. A Guide to Theatre Anthropology*)、《论导演与戏剧构作：燃烧的房子》(*Burning the House: On Dramaturgy and Directing*)、《灰烬与钻石之地——我在波兰的学徒生活》(*Land of Ashes and Diamonds - My Apprenticeship in Poland*)、《征服差异》(*The Conquest of Difference*)；四部欧丁演员的著作：罗贝塔·卡列莉(Roberta Carreri)的《痕迹》(*Traces*)、朱丽娅·瓦蕾(Julia Varley)《欧丁女演员的笔记：水石》(*Notebook of an Odin Actress: Stones of Water*)、易本·娜格尔·拉斯姆森(Iben Nagel Rasmussen)的《盲马：与尤金尼奥·巴尔巴的对话》(*The Blind Horse*)、易本和凯·布莱霍特(Kai Bredholt)合著的：《互易的戏剧》(*The Fourth Door - Theatre of Reciprocity*)。在接下来的几年中，将这十部欧丁著作以及本书《欧丁戏剧文化研究——欧丁周戏剧节考察报告》作为“二十世纪戏剧大师表演方法系列丛书”中的一部分出版，这将帮助国内读者全面深入地了解尤金尼奥·巴尔巴以及欧丁演员的实践及理论，建立起对尤金尼奥·巴尔巴及其欧丁文化的初步印象，扩大欧丁戏剧在中国的影响。

本书收录了上海戏剧学院参与欧丁周戏剧节的师生对戏剧节理性的认识和感性的体悟。本书从欧丁剧团的历史到地理环境，从剧团的导演、演员到行政管理人员，再从演员训练到剧目演出，不无巨细地记录了我们从申请筹划到参与欧丁周戏剧节所经历的整个过程，向读者们呈现了真实的欧丁剧团和欧丁周戏剧节全貌。参与本书写作的主要是上海戏剧学院的老师以及研究生，在此感谢各位作者：张冰喻、宋越、郑懿馨、隋佳虹、张若男、陈凤华、周艳霞、孙鱼洋、徐阳、张志勇、宋颂、鲁伊莎、陆雅馨、艾莎莎、杨斯奕等人。

感谢戏剧大师尤金尼奥·巴尔巴先生及欧丁剧团所有艺术家。感谢台湾国立台北艺术大学钟明德教授、上海戏剧学院学报《戏剧艺术》编辑部的俞建村教授、上海戏剧学院的韩生教授、吴爱丽教授和厉震林教授，张云蕾女士、宗玉女士、陆慧娜女士和刘青青同学，以及上海戏剧学院研究生徐歆培和杨韞崧同学，中国戏剧出版社的武云博士，北京大学周笑莉教授。同时也要感谢为翻译《欧丁剧团/北欧戏剧实验室官方中文表达一览表》所付出努力的张若男女

士、皮兰吉罗·庞巴（Pierangelo Pompa）先生、张冰喻和宋越同学、范益松教授、钟冠先生等人。

对于大多数来自世界各地的参与者来说，欧丁周戏剧节之行是戏剧的朝圣之旅。我们怀着崇敬之情走进欧丁剧团，摈除偏见和差异，相互交流学习，在辛勤的汗水和感动的泪水中，我们收获的不仅仅是对戏剧全新的认识，更是作为戏剧人对自我的重新审视。这本《欧丁戏剧研究——欧丁戏剧周考察报告》，不仅凝集了上海戏剧学院参与者的努力和心血，更承载着我们每个人的心愿：希望它能作为一个开端，使更多的中国戏剧从业者、艺术家和学者能够学习研究欧丁剧团的创作方法和理论，使中国的戏剧艺术能够从中受益。

何雁 于上海

2017.7.10