

# GUANGDONG ART 广东艺术



舞台会是什么样?

What the stage would be like ?

I S S N 1 0 0 7 - 0 4 0 0 / C N 4 4 - 1 4 2 2 / J

主办 广东省艺术研究所  
出版 广东艺术杂志社  
二〇二三年 第六期  
人民币25元 / 港币35元  
备案号: 广东省 441422202302

# THEATRE IN SITU 新空间演艺 中外 INTERNATIONAL 论坛 FORUM

## 地点

海上世界文化艺术中心  
3F 境山剧场

## 时间

11月11日(六)  
10:00-12:00  
14:00-18:00

## 论坛主题

新空间演艺产业前瞻

## 论坛主席

水晶

中国独立戏剧评论人  
戏剧节策展人  
学者

论坛单元为 2023 蛇口戏剧节新增板块。论坛邀请国内外的知名嘉宾分享成功经验；与业内专家、观察者一同就新空间演艺产业的现状与未来进行多维度探讨；同时为创作者和新空间运营者提供对话平台，探索将来的合作机会。

## 论坛嘉宾（按照姓氏首字母顺序排列）

Andy Beecroft	阿德莱德艺穗节 Honey Pot 市场总监
陈恬	南京大学文学院戏剧专家
褚云	麓客社创中心执行理事长 LOOKLIVE 主理人
Dom Hastings	英国文化教育协会中国区艺术总监
Wolfgang Hoffmann	Aurora Nova 创始人
许国权	澳门城市艺穗节代表
古英元	澳门戏剧教育学会会长
邝为立	蛇口戏剧节新空间演艺评委
Helen Lannaghan	伦敦国际默剧节总监
林洁	中国艺术研究院文化产业副研究员
苏国云	香港艺术节节目总监
宋科	哈尔滨工业大学（深圳）建筑学院副教授 建筑学者
孙奇杰	招商文化产业公司总经理
王昊	资深舞台技术专家
王炜	广东省艺术研究所所长 《广东艺术》杂志社社长
杨阡	资深剧作家 / 曹禺戏剧文学奖得主

# TEAM OF GUANGDONG ART

[www.gdarts.com](http://www.gdarts.com)

.....  
**国际刊号** ISSN1007-0400

**国内刊号** CN44-1422/J

**出版日期** 2023 年 12 月

**定价** 人民币 25 元 / 港币 35 元  
.....

**主管** 广东省文化和旅游厅

**主办** 广东省艺术研究所

**出版发行** 《广东艺术》编辑部

**发行范围** 国内外公开发行  
.....

**社长、主编** 王伟

**执行主编** 李亦彤

**编辑部主任** 曹金燕

**编辑部副主任** 黄竞莹

**文字责编** 郑爽 陈晨

**设计** Tony Leung

**电脑制作** 王迅霆

**编务** 古嵘 严卫  
.....

**邮箱** gdarts@qq.com

**邮编** 510075

**电话** 020-87049745

**地址** 广州市天河区沙河顶水荫四横路 34 号

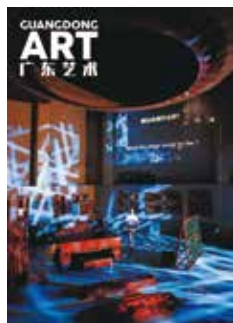
演音大厦 B 座八楼  
.....



扫一扫  
关注微信公众号

# CONTENTS

新空间演艺中外论坛专刊  
总第181期



- 03 新空间演艺中外论坛摘要
- 19 对话陈恬：  
在戏剧式微的年代，重新发现戏剧的价值
- 21 伦敦国际默剧节：  
当代视觉剧场爱好者聚会
- 23 基于SWOT分析的北京演艺新空间发展战略研究  
/ 林洁
- 27 从“摹仿”到“策展”：城市项目  
——当代德国一种新型跨界戏剧  
/ 林彦
- 31 Play! Play! Play!  
数字时代的戏剧、表演和游戏  
/ 叶梓涛
- 38 特定场域空间戏剧与沉浸体验  
——以帕梅拉·霍华德的舞台艺术为例  
/ 宋牧原
- 44 试论特定场域戏剧中的观演关系特性  
/ 赵健、孔维伟
- 48 现场复制到界面搭载  
——从技术视角看线上戏剧审美突破  
/ 卢李响
- 55 舞台美术视域下沉浸式演艺新空间的建构路径研究  
/ 王奥泽
- 62 探索新空间演艺：  
以港澳剧场作品《闪亮摇曳的雪》和《我想行开吓……》为例  
/ 黄允岑
- 66 沉浸式舞剧，沉浸了什么？  
——赵梁沉浸式舞剧《神人畅》观后  
/ 陈语
- 70 确定性的消解与阈限的生成  
——从《青年史》看新空间演艺的真实性建立  
/ 赵君仪
- 74 城市文化空间视域下北京演艺新业态的发展机遇  
/ 蔡雅娇、李玥
- 封三 蛇口戏剧节



## 新空间演艺中外论坛摘要



### 王伟致辞

再久的历史且不说，单就四十余年前小剧场运动在我国兴起之后，非常规剧团的演出空间就渐渐多起来——黑匣子、酒吧、食肆、商场等等，样式也包含了实验戏剧、戏曲、歌舞、杂技、魔术、曲艺等不一而足，特别是进入到 21 世纪，这样的场地演出进一步多起来。然而以“新空间”来正式命名并得以大量提倡和推动，则是在文化和旅游部门合并、“文旅融合”发展之后，由政府出面倡导并辅以相关优惠政策加持，工商、公安、消防、税务各部门在政策的指导下，开放绿灯，于是各式各样的“新空间”就得以井喷式出现，以至于不谈新空间便不时尚、不谈新空间便不产业，各种媒体宣传皆以“演艺新空间”的名义大力推动，目的是以演艺新空间来赋能文

化产业、推动文旅事业的融合发展。

当然，目前演艺的新空间“运动”和以前的小剧场运动不可相提并论，小剧场运动的兴起和发展主要是以内容和样式的创新、实验、探索为主，包括表演的方式和受众视角等等。我们现在看到的大量的新空间演出内容多以传统的演艺项目小型化和碎片化、广义的沉浸和娱乐式体验、音乐 Live house、非遗元素的融入……为主，让演艺资源、场地资源更加社会化。演艺新空间的兴起似乎成了演艺行业的一场盛宴和狂欢。我们看到各种宣传和活动上提到的几乎都是“演艺新空间”的概念，内在的逻辑是“新空间”。

当我看到“2023 蛇口戏剧节”资料的时候，吸引我的是戏剧节展演作品

的独特委约创作方式，更让我赞成的是戏剧节中外论坛的题目——“新空间演艺”，这与近年见惯的“演艺新空间”不同，更强调了“演艺”和演艺内容的实验性、创新性以及对环境和生存的独特感知方式与新的思考，将戏剧引入更新的人群并拓展了戏剧的表现界线和空间。

物理意义上的演艺“新空间”具有无限的可能性，它几乎不需要花费更多的力气去“用力”地发现；而真正属于“新空间”的内容却是需要“用力”创造，我想这正是“新空间演艺”的逻辑所在。

其实，空间一直都是自由的，倒是我们时常被自己修建的篱笆和墙壁给切割封闭起来，创作与心灵的自由也渐渐随之而僵硬，缺少了想象与创造力。

从产业的角度来讲，“演艺新空间”为演艺行业提供了一种新的市场化的手段，但基于商业原则和市场规律，它的本身的价值更在于拉动效应，在于赋能其它消费，传统项目的演出和一般的娱乐体验等只是对空间的填充，而不是对空间的创造并使之成为“新空间”。

我个人更偏爱于“新空间演艺”，因为它不仅包括了对空间的再创造，同时又是内容的创造。我希望更多有活力的新创造的作品能够走出它诞生的空间，走进更多的空间，被更多的人喜欢。

最后，我想表达的是：在蛇口这块改革开放象征地的空间里诞生的戏剧节，更有其独特的意义，期待着蛇口戏剧节能够坚守她的理念，不断成长。



## 孙奇杰致辞

戏剧是全人类共有的一个文明产物，它让我们的生命和生活更精彩。我常常觉得在看一出好戏的时候，人的精神可以进入另外一个世界。戏剧是人们对美好生活追求的产物。

四十多年前，第一批创业者来到蛇口，也是为追求美好生活而来。

四十多年前的蛇口是一个小渔村。第一批创业者在这里炸山填海，开启了中国改革开放的进程，也开启了对美好生活的不断追求。袁庚先生曾经说过，要把“蛇口建设成最适合人类居住的地方”。四十多年以后，几代创业者们确实做到了，深圳变成了一个国际化的大都市，蛇口也变成了一个很有味道、宜居宜业、国际化的小镇。所以说，对美好生活的追求，是蛇口戏剧节从蛇口基因里继承的、最重要的价值表达。

此外，它有两个跟其他的戏剧节不同的地方。第一，我们不做简单的搬运

工，是在蛇口这个地方播下种子，在这里孵化作品。蛇口戏剧节从全国入围的创意团队里面，精挑细选 20 个，并邀请这 20 组创作者到蛇口居住一段时间，带他们去看蛇口的大街小巷，去了解这个地方。我们的方法是在地创作，在地孵化。

第二，我们的演出目标不是在专业的剧场里面，而是在非标准化的公共空间，所以叫新空间演艺，我们认为戏剧不应该仅仅在专业的剧场里面发生。这次论坛围绕新空间演艺展开讨论，一定可以为戏剧产业发展提供一些新的思路，对此我们很有信心。面向未来，希望蛇口这个小镇可以聚集戏剧产业的各方面资源，使戏剧内容、空间、产业发展、社区建设与创作者的成长有机结合起来，这是我们的由衷期待。

谢谢大家的参与！希望每一个人都能从论坛中有所收获，能够认识新的朋友。



## 水晶：宏观视野下的新空间演艺产业观察

有固定座位，有舞台，华丽的灯光、音响、幕布，观众买一张票坐在观众席上，老老实实在地看完这场演出——这是我们传统意义上的剧场，或者说演艺空间。在旧有的传统剧场当中，有所谓的“第四堵墙”——就是在观众和表演者之间有一堵看不见的墙。

在这样一种固定的形态之下，艺术家们的创作，整个制作模式，还有商业模式上运作，形成了一种“路径依赖”。大家可能听说过一个古老的故事：决定今天航空火箭发射器宽度的数据是哪里来的？可能是古罗马四轮战车的车距，因为古罗马的车道决定了后来马车轮的轨迹，然后马车轮轨迹又决定了火车轨道的宽度，火车的轨道宽度决定了山洞隧道的宽度，然后山洞隧道的宽度反过来决定了被运载的火箭助推器的宽度。长期以来，表演艺术领域因为在旧有的固定空间当中创作，创作者的思维和制作模式，还有商业模式受到很多的制约。当我们开始进到一个新的空间去进行表演时，一切都发生了变化。

2019年我们在法国一个户外艺术节上看到一个街头表演，所有观众都席地而坐。现场并没有围墙，表演者在街头表演之后，怎么收门票呢？演出结束之后，艺术家们从他们的行李当中掏出碗和盆子来，沿着观众席走，很多观众会往里面投钱。当然，这可能不是艺术家通常的生存状态，但是对很多艺术家来说这是他们见到更多观众，被更多制作人和策展人发现的一个机会。



在世界各地有非常多的艺术节都在为这些艺术家们搭建平台，像全世界第一个最大的国际艺术节诞生在1947年的爱丁堡，每一年我们去到爱丁堡都是沉浸在艺术海洋当中。在8月份，会有3000到4000个剧目在这个小小的城市上演。要在这些剧目当中去挑选想看的戏，是非常困难的，每天可能要跑五六个场地去看戏。这是一种非常狂热的体验。

同样，在英国伦敦，大家可能会非常熟悉伦敦西区的音乐剧，以及像老维克经典剧场演出的传统剧目，但在过去10年当中，最吸引我们的是每年的1月份去看伦敦的国际默剧节。伦敦国际默剧节所带来的剧目跟传统剧目完全不一样，它有非常多在不同空间进行的演出，为伦敦的表演艺术带来了新鲜的空气。

每年的7月份还可以去到法国的阿维尼翁，阿维尼翁是一个很小的古城。在一些石头古堡当中，很多演出在发生。在法国阿维尼翁的国际单元和OFF单元，可以看到很多不同于传统剧场演出的节目。

阿维尼翁艺术节的创始人让·维拉说过一句话：他希望在巴黎之外，在阿维尼翁这样一个开放的地方去为观众提供一个开放的空间，把习惯于在密闭空间当中等待看戏的观众释放出来，让他们呼吸新鲜空气，去重新发现剧场与建筑之间的诗。

“剧场与建筑之间的诗”这句话特别有意思，“建筑”其实就是“空间”，我们今天可能让戏剧表演艺术在任何一个空间当中发生，提供给观众一种新的体验，并改变他对这个空间的记忆。

新空间演艺是不是就是把剧场里的演出放到户外去呢？并不是，还有一些新空间的演艺，仍然是在室内，但是它已经不同于在剧场的空间感受了。

这张图看起来像是一个正常的在户外花园里面发生的乐队演出，对吗？事实上它是一个室内的大型演出，它是正

在伦敦热演的《妈妈咪呀 party》，是一个大型的音乐剧餐秀。在这个餐秀当中，大家所熟知的《妈妈咪呀》故事被改编成观众可以一边吃饭、一边听一边玩的音乐剧演出。观众聚集在不同的场景之间，去感受演员们在当中穿梭的表演。这个演出目前已经成为伦敦最受欢迎的音乐剧演出之一。



这张照片也特别像是一个正常的表演场景，主角在前面表演，几个配角在后面围观，但他们并不是配角，后面戴着这些面具的人，他们是观众。这个场景，就发生在纽约的外百老汇，它源于英国的一个沉浸式演出《Sleep No More》（中文译名《不眠之夜》）。这个戏根据莎士比亚的《麦克白》改编，故事发生在一个古老的酒店，观众可以在这个空间当中选择任何想跟随的演员或者想探索的空间，房子里面有很多被布置得很精致的空间。这个演出不光是在美国热演，也在2016年来到了中国。



说到中国，刚才已经讲了世界上很多艺术节，在中国发生了什么呢？2004年在广西桂林的山水之间，有了第一个实景演出叫《印象·刘三姐》，将广西的历史传统故事和山水实景做了结合。导演张艺谋先生在此之后又做了好几部“印象系列”，除了《印象·刘三姐》之外，还做了《印象·西湖》《印象·丽江》。这几乎是中国实景旅游演

艺的开端。

以山水实景作为布景的旅游演艺，很快又进入了一个新的阶段。2013年，张艺谋的搭档王潮歌女士开始在一些著名的景点搭建半户外和半室内相结合的大演艺空间，如《又见平遥》，故事发生在山西平遥一个大院里，观众在90多分钟里会步行穿过很多个主题空间去观看不同的演出，感受故事。再到2023年在河北的小城市廊坊，她有一个新作品叫《只有红楼梦·戏剧幻城》，以小说《红楼梦》做改编，整个作品不再是发生在一个剧场，而是在一个戏剧城。在这个戏剧城里面有4个大型的室内剧场，8个小型的室内剧场，还有108个情景空间和室外剧场。除了这种非常大型旅游演艺之外，全国还有一些小型的新空间演艺正在发生。

2020年8月份，在上海一个写字楼的21层有一个演出了，它的名字叫《阿波罗尼亚》。这是一个从韩国买来音乐版权的小剧场音乐剧，观众围绕着演员在一个狭小的空间里落座，这个演出非常意外地获得了成功。经过三年多的发展，这种形态的演艺新空间在整个上海亚洲大厦里面有19个，这种形态也蔓延到了上海大世界、上海第一百货等多个商业建筑群，有很多沉浸式的小剧场在其中发生。同样，在北京也开始有类似的沉浸式演出《金钱世界》（北京版名字叫《现在开市》）等。

新空间演艺不仅仅是空间上的改变，它也意味着创作方法上的改变，在很多原来的传统剧场创作者之外，一些跨界的创作者开始进到这个领域，运用不同的装置、影像、环境和空间叠套等手段来丰富新空间演艺的形态。

历史悠久的香港艺术节，今年也诞生了一个新的部分，在大馆。其中，《艺术外卖》很有意思，观众扮演快递员把一个东西送到表演者手上，然后帮助这个艺术家完成他的演出。在这个过程中，观众穿梭在这个古建筑里，跟艺术家去共同完成一个作品。

2020年澳门艺穗节的剧目《BREAK&BREAK! 无用之地——“周书毅身体录像展”》，我们当时在一个废旧的船厂里观看了这个演出，水岸的对面那些辉煌的建筑物都是赌场，在破旧的古老船厂里，来自台湾的艺术家用他的身体舞蹈和影像相结合，带来了全新的艺术体验。

在上海表演艺术新天地，我们把一个湖心岛改造成表演空间。阿那亚戏剧节把舞台搬到了海边，还搭建了很多帐篷提供给青年的创作者做“候鸟300计划”。成都的麓湖，在一个环境非常优美的地方，让艺术家去做“环境戏剧周”。

当所有这些艺术实验发生的时候，我们会观察到，除了空间的变化、制作模式的变化、创作方法的变化之外，参加的主体也在发生变化。以前剧场更多是跟艺术家、跟剧场的运营者发生关系，但现在越来越多第三方机构，比如商业地产开始参与进来。或者说一些新的投

资模式，包括观众付费模式，都发生了变化。

那么，在这样一种宏观的视角之下，整个“新空间演艺”至少在4个维度上区别于传统的演艺模式，包括演出空间、观演关系、创作方法、商业模式。

基于这4个维度，再回到蛇口戏剧节，我们今天为什么要在这个平台上去关注、讨论跟新空间演艺，因为很多艺术家由于新空间演艺的出现，多了创作的机会，多了新的生存之道。同时，作为地产领域，政府部门，在今天城市和区域激烈竞争的情形之下，用什么东西去吸引年轻人、吸引游客来到这里呢？那些新鲜的、有魅力的文化艺术活动，那些没有距离的、可以和观众产生连接的线下艺文事件，可能就是很重要的一个推动力。这些问题，不仅仅是艺术家要考虑，剧场的运营者要考虑，政府部门或者像招商局这样的大集团，也都要一起来面对和思考。



## Dom Hastings：爱丁堡艺术节 ——通过杰出的艺术与世界重聚

作为英国推广教育机会与促进文化交流的国际机构，英国文化教育协会在中英两国人民之间建立联系、理解和信任。我们相信文化是最有力的工具。在艺术领域，我们通过连接和支持中英两国文化机构与艺术家之间的合作来建立这种信任。今年，我率领两个代表团分别访问了曼彻斯特国际艺术节和爱丁堡艺术节。

爱丁堡以其丰富的历史、文化遗产和艺术氛围而闻名，是世界领先的节日之城。爱丁堡艺术节创办于1947年，宗旨是将全世界人民聚集在一起。爱丁堡艺术节展示了国际最优秀的艺术人才和艺术精品。另外，爱丁堡艺穗节是一个开放式的艺术节，产生实验性和多样

化的项目。在爱丁堡，观众既可以欣赏到著名表演艺术家备受追捧的演出，也可以欣赏到名不见经传的表演艺术家的首秀。

爱丁堡是一座小城，大多数演出都在非传统的剧院空间进行，整个城市都成了舞台。这些表演挑战了传统剧院空间的概念，扩大了表演地点和方式的可能性。观众在空间中移动，与表演者互动，甚至成为表演本身的参与者，从而增强沉浸感和参与感。通过利用特定的环境，为当地环境和文化提供独特的视角。艺术节在发展和保护爱丁堡文化特性方面发挥了至关重要的作用，也是文化交流的催化剂，促进不同背景和学科的艺术家之间的对话和思想交流。

## 嘉宾对谈

### 孙奇杰 × Dom Hastings × 水晶： 艺术节展、新空间演艺与城市更新

**水晶：**为什么爱丁堡艺术节是第一个，也是最大的一个艺术节？

**Dom Hastings：**爱丁堡有悠久的历史，已经举办了七十多年，仍然成功的原因在于我所说的人们通过艺术节所经历的旅程，它让人们以自己的方式度过，每个人的经历都不同。

**水晶：**想问孙总，你觉得未来蛇口戏剧节会有什么样的方向或者可能性呢？

**孙奇杰：**我们大概找到了蛇口戏剧节自己的特点，希望它能跟社区联动，跟产业联动，跟政府联动，有一个好的模型出来，受益的是本地的居民和从业者。

**孙奇杰：**爱丁堡的艺术节，不同主体之间是怎么互动的，怎么通过互动使它在财务上可持续发展的？

**Dom Hastings：**其中一种方式是成立一个名为“爱丁堡节庆”的组织，将组织者聚集在一起，作为一个机构协调旅游、营销、城市以及关闭街道或部分区域所需的许可和权限。至于如何在其他方面进行协调，每年都会有一些大的制作人进入艺术节，建立大量的基础设施，选择艺术家到他们那里表演，并进行更多的控制。关于如何使其在经济上可持续发展，对很多人来说，他们并没有盈利，但他们有了曝光的机会，这对他们进一步发展事业很有价值。

**水晶：**想问孙总，有没有可能性，把蛇口戏剧节也变成一个推介平台，让大家看到更多的信息。

**孙奇杰：**从大的趋势来讲，我个人是非常有信心把（场地和内容）两者嫁接上，公众也会从



中受益。因为新空间的演艺繁荣，对于让大众更频繁、更方便地接触艺术和戏剧，提供了便利。希望既让自己可持续，也让创作者可持续。

**水晶：**对。Dom 在过去十几年当中邀请了非常多中国的专业人士去到爱丁堡和其他的艺术节去观看这些节目，这是挺无私的行为，因为我们去了之后，并不仅仅是看英国的节目，还会看很多其他国家的艺术团体和艺术家的创作，甚至后来每年我们带回来的剧目当中，英国的剧目也并不占很大的比重。这可能是因为英国文化协会或者像爱丁堡是一个开放性的平台，给各国的艺术家们带来了机会。所以，很希望蛇口戏剧节在招商这样一个有商业交流和推广基因的平台，能够为表演艺术者创造更多的可能性，在未来的蛇口戏剧节上，除了看到我们自己孵化的作品之外，还有机会看到来自国内外其他艺术节平台上诞生的优秀的新空间演艺作品。



### 苏国云：香港艺术节，城市与艺术家如何共创

香港艺术节创办于1973年，现在的规模是每年四十到五十台的演出，2/3邀请外国的作品，1/3是我们自己制作、企划、出品的作品。

我们是一个非盈利机构，希望平衡艺术跟商业，每年要拿出三千万的票房

成绩，要拿到四千到五千万的赞助。所以我们在做创作的时候，不可以完全自主。

2023年，我们自己制作了音乐剧《日新》。此外，还有从一部热门电影改编的《饭戏攻心》，委约张达明创作的

《未恋·无爱合约》,以及创新音乐剧《毛俊辉·粤剧情》,杜国威先生做的音乐剧《竹林爱传奇》,吴新国老师、当代传奇剧团跟张军做的创新戏曲《凯撒》,委约制作的当代舞蹈作品《狂人派对》,现在正在中国内地巡演,等等。

2024年则比较多是文学经典改编,比如《罪与罚》,会跟英国团队合作;《茉莉小姐》将故事搬到一个香港的1940年代的殖民地背景里面去做,是英文跟广东话双语的。《他席地而坐》是委约国内导演王翀做的新作品,明年将在香港艺术节首演。

不同的制作,会考虑有一些是可以卖得比较好的,拿到多一点票房的,有一些是做新尝试,我们愿意去做一些艺

术上的投资。

我们也做融合科技跟音乐演出,新空间沉浸式的音乐会,比如《超真实》。

我们希望通过每一年一系列的企划,培养香港不同范畴的音乐的、歌剧的、舞蹈的、戏剧的、搞装置艺术的艺术家,一些不同的有趣的项目,邀请他们来演出,来共同创作。邀请外国艺术家跟香港艺术家合作,可以文化交流,也可以提升香港的视野。很多独立艺术家,没有资源,没有能力去管理一个制作,所以我们变成一个独立的制作人帮助他们一起去完成。按照不同的项目去找不同的艺术家来合作,这样他们就可以去找不同的东西,走出不同的方向。



## 嘉宾对谈

### Helen Lannaghan × 苏国云 × 水晶： 一个艺术节的自身定位与使命感

**水晶：**你们认为，艺术节的特色跟城市之间的互动是什么样的？

**Helen：**在文化方面，艺术节对艺术家和观众的影响是非同一般的，同时也为城市带来经济效益。

**苏国云：**我讲几个方面，第一个是香港艺术节反映了香港文化的结构。香港大部分的艺团都是政府经营或是拨款的，香港艺术节作为一个独立机构，政府拨款只有25%，我们生存需要拼赞助、拼票房。另外，我们还是传统经济，传统的运作方法，社会结构是这样的，城市空间是这样的，所以我们也暂时只能这样。

**水晶：**可能新空间会带来新观众，即便是未来伦敦默剧节也会面临这样的问题，用什么样的作品或者形态去吸引新的观众呢？



**Helen：**寻找新的方式将新的观众，尤其是年轻人带入艺术是件好事，所以视频游戏、互动的很好，特定场地尤其是在购物环境或一些特殊景观中，人们渴求其他的戏剧模式和艺术体验。

**水晶：**想问苏老师，这几年香港每年的3月份就变成艺术月，在这样一个有很多艺术事件同时发生的时段，对香港艺术节有帮助吗？

**苏国云：**香港是一个国际的大都会，一天会有很多事情发生的，问题是我们能不能扩展观众，香港剧场也不多，我们要跟很多人竞争，要让观众觉得去剧场看演出是值得的。

**水晶：**想问 Helen，怎么样让一个艺术节或

者艺文事件的发生，可以让大家在这个时间段把它变成一个旅游目的地？

**Helen Lannaghan：**因为我们的问题不是把人们带到伦敦，而是让伦敦的人们选择我们的演出。我认为要把人们带到深圳来，最好是在深圳有他们在其他地方看不到的东西，有特别的文化体验，这将是吸引人们来深圳享受更多时间并在深圳消费的关键。



## Andy Beecroft：艺术市场如何与艺穗节产生交集 ——阿德莱德艺穗节的国际艺术市场 Honey Pot 通过何种机制取得成功

阿德莱德艺穗节始于 1960 年，是澳大利亚最大的艺术节，是南半球最大的艺术节，也是仅次于爱丁堡艺术节的世界第二大艺术节。它以创新和包容的方式成为新兴人才的聚集地和世界各地知名艺术家的目的地。它通过文化交流来弘扬多样性和鼓励社会凝聚力。

2023 年我们成为澳大利亚第一个卖出一百万张门票的艺术节。在售出的一百万张门票中，票房收入为 2510 万美元，其中 2400 万美元直接归艺术家和演出场所所有。

阿德莱德艺穗节不仅是一个艺术节，还经营着一个名为“Honey Pot”的市场平台，艺术家们通过这个平台展示作品，无需任何费用。这是一个建立联系的平台，后续目标是帮助艺术家确保未来的巡演和机会。它成立于 2008 年，参加“Honey Pot”的代表，是各种专业人士的混合体。去年有来自 29 个国家的 353 名行业代表参加了“Honey Pot”，甚至在新冠期间也成功地开展了活动。

是什么推动了它的成功和机制的建立，有哪些机制来促进这些联系？我们与“Honey Pot”项目的每个参与者都保持着密切的合作关系。有一个“代表搜索器”，是一份行业名单，在艺术节

开幕前三周发布。人们可以通过它建立联系、发送信息并预约时间观看演出。

另一方面，还有“活动搜索器”，是所有演出的列表。它能让代表们对作品有一个很好的了解，并知道如何将其融入到他们的节目中。这些信息会在艺术节开幕前 3 个月发布。艺术家们可以向代表们展示 90 秒的推介视频，视频在艺术节开幕前两周发布。

我们还有“蜂巢区”，是业界和艺术家聚集在一起进行推介和交流的论坛，与会代表和艺术家可以在一周前就看到谁会出现在这里，他们甚至可以在坐下来之前就开始建立联系、安排会议和跟进。

我们为每一位提出申请的代表制作展会建议清单，让代表们在抵达阿德莱德前一个月就能看到我们根据他们来阿德莱德的时间和可能感兴趣的节目推荐的作品。

我们在艺术节期间举办个人活动和网络联系活动，将艺术家和业内人士聚集在一起。会举办“蜂巢”活动，即推介和交流论坛，由行业代表与艺术家轮流进行 90 分钟的对话。

我们会与艺术家交流，讨论他们的申请以及建议如何让他们在市场中获利。我们会为有需要的人制定日程安排。

基于这些服务，2023年艺术节的预订数量已超过400个，创下历史新高，为艺术家们带来了约500万美元的收入。

但是，作为一个艺术节和市场平台，我们未来的发展方向是什么？

我们看到了让代表和艺术家们通过多个艺术节或市场创作出大量作品的价值，要加强澳大利亚的人才和网络。我们也在寻求多样化，让世界各地的项目和作品参与进来。



## 许国权：澳门城市艺穗节“全城舞台、处处观众、人人艺术家”

澳门城市艺穗节的作品都不是在正式的剧场里面发生的。澳门的很多旧街，现在变成游客和网红打卡的地方。金光灿烂的新葡京酒店及娱乐场，旁边是窄街旧巷老房子，对比起来，有着强烈的城市魔幻感。澳门地方小，但因为历史契机，它的内涵却不小。走在澳门，右手边是个天主教堂，左手边是个庙宇，走前两步是豪华的赌场，转个弯却变成小巷人家。你能看到的景物都很复杂而精彩，澳门就像一个不断在转换场景的城市舞台。这成为了艺穗节持续的发展方向：全城舞台，处处观众，人人艺术家。

澳门艺穗节的目标：一是培养澳门的艺术和创意人才；二是跟外地的艺术家合作，激发更多的可能性；三是注重小区参与；四是巧用城市的空间特色，激发与别不同的艺术的效果和体验。艺穗节首办于1999年，在澳门回归祖国

之前，到了2001年开始思考空间和表演的关系，首次邀请外地的艺术工作者以特定的场景空间，为澳门委约制作。艺穗节当时由澳门政府的市政厅主办，大部分的公共空间都由他管理，在利用地方上有挺大的优势，多年来的演出空间千姿百态：公园、广场、世遗建筑、博物馆这些当然不在话下，如防空洞、街市、大桥、巴士、快艇、船坞、工厂、发型屋、屋顶、酒店房间、树顶、泳池底……空间的运用充满创意。

艺穗节的演出空间，跟社会变化有直接关系。空间、社会变化、公共政策是个铁三角，缺了任何一角也不成，但澳门现在城市变化急促，人口多了，游客激增，规范也多了。如何在这些变化中找到平衡，是各位策划人必须面对的问题。

## 嘉宾对谈

### Andy Beecroft × 许国权 × 宋科： 艺术节如何拓展城市中的演艺新空间

**宋科：**想问 Andy，阿德莱德艺穗节有没有考虑艺术节跟当地之间的关系？

**Andy：**阿德莱德与爱丁堡不同，爱丁堡因其历史而以游客为主导，而阿德莱德艺穗节则是以人民和居民为出发点。观众是伴随着艺穗节64年的发展而成长起来的，阿德莱德艺穗节与城市和基础设施的关系非常明显。这座城市的中心是商业区，周围都是公园，因此很容易搭建临时基

础设施和帐篷，并与城市的运作方式紧密结合。每个月都有一个主要节日。因此，观众对这座城市的印象已经根深蒂固。

**宋科：**在各自的城市案例里面，艺术节调动非常多的空间类型，有没有从上至下的对空间的策展或者规划？

**许国权：**（澳门）文化局有一个理念就是如果有些事情政府先做，可能社会就会跟着这些变化

去发展。当然这个一定要澳门的艺术家去支持这个事情。

**Andy:** 阿德莱德艺穗节向任何人开放, 任何有场地或空间的人都可以在艺穗节上激活它。我们有 517 个场地, 这些场地不仅在内市, 还遍布全州。我们作为一个组织, 常年与场地和经营者进行交流。因此, 我们喜欢进行开放式对话, 帮助他们(制作人和艺术家)将作品放置在有趣的地方。

**许国权:** 我去过三次“Honey Pot”, 看完阿德莱德之后, 可以去新西兰那边(的艺术节), 他们一直在串联, 我觉得这个很好, 能不能再说多一点。

**Andy:** 是的, 为了让人们抽出时间来澳大利亚, 也希望让他们参与我们周围的其他艺术节和市场。我们会与其他艺术节一起制定计划, 帮助支持业内人士前来参展, 这样我们就有了机票和酒店支持, 可以帮助抵消部分费用。当我们与节目制作人或艺术家合作时, 我们知道他们会给项目带来益处, 这就是我们建立合作关系的价值所在。

**宋科:** 我从这两个案例里面看到了戏剧节, 激活城市空间, 促进城市中和人之间连接的潜力, 但我也在对比, 阿德莱德和澳门这样的艺术节, 是建立在非常繁荣的艺术土壤基础上。深圳还缺少这种非常繁荣的状态, 像深圳这样快节奏又高密度的城市, 这个语境下的特定的艺术节, 比如说蛇口艺术节, 你们会如何去畅想呢?

**许国权:** 其实深圳我大概二三十年来演过一个戏, 那时候是没有观众, 也没有剧场的, 很

多很著名的戏剧人在深圳来做生意, 不搞剧场。但是这个月有很多不同的艺术节在进行, 希望将来我们能够说深圳、上海、北京。

**宋科:** Andy 能谈一下对深圳的印象或者畅想吗?

**Andy:** 我想先回答你之前的那个问题, 从根本上说, 我认为这是一个团队的问题, 这个团队要真正培养和支持进来的艺术成员, 然后他们会继续信任和发展这个艺术节。

因此, 我认为在深圳这样的地方, 引进了策展人和专业人士, 他们在成功举办活动和策划艺术节工作方面有着丰富的经验, 这对深圳的发展和活力具有重要价值。



## Wolfgang Hoffmann : 慷慨与合作 ——Aurora Nova 的成功故事

我是 Aurora Nova 的创始人, 这是一家国际戏剧预订机构, 致力于推广戏剧作品, 我们代理创造性和游戏性的演出, 向国际演出商推销我们的节目。但我的原则是在销售节目之前, 要先与每位演出商建立联系, 了解他们的情况、他们想接触哪些观众、他们对好节目的愿景是什么。

我第一次开始思考文化空间是在 1989 年。当时, 我住在东德的波茨坦, 柏林墙刚刚倒塌, 我们东德人突然可以自由地表达自己了。我的职业是工具制造商, 想成为一名演员或舞蹈家, 但当时的表演艺术机构没有为成人提供培训的空间。我和朋友决定建立一个新的、促进自由表达的、创造运动的空间。我

们从一家废弃的工厂开始，将其改造成舞蹈工作室和剧院。邀请老师举办讲习班，并开始举办艺术节，邀请（我们）觉得有趣的艺术家参加。通过向其他艺术家提供设施和共享资源，我们很快就建立起了一个国际社区，并为该场地（波茨坦艺术中心）树立了良好的形象。它至今仍然存在，是德国领先的当代舞蹈创作中心之一。

十年后，我和我的舞团（波茨坦舞蹈团）参加了爱丁堡艺穗节。这是世界上最大的表演艺术节。当时有 1000 多场演出（如今每年有 3500 场演出），持续三周。我们来到这里是为了实现国际突破，但却发现竞争非常激烈。剧场的时间被分为 90 分钟，每个节目有 20 分钟进场，60 分钟表演，10 分钟退场。我们因此被国际制作人和艺术节组织者发现，并开始了长期的国际巡演生涯。

当我们第二年回到爱丁堡时，我提议在爱丁堡建立一个新的演出场所。在这里，受邀的艺术家将互相帮助、互相促进，票房由所有人平摊。这意味着成功的团体必须将部分资金分给不那么成

功的团体。但它创造了一种独特的氛围和合作精神，使我们的演出场所成为吸引观众、国际演出商和媒体的磁石。这就是 Aurora Nova 的诞生。

作为一种商业模式，Aurora Nova 无法在经济上盈利，因为所有收入都由参与者分享。但是，慷慨的精神和归属感在这些来自世界各地的艺术家之间建立了持久的联系和友谊。

观众群体也在不断壮大，他们对节目非常信任，他们会为完全陌生的名字买票。

Aurora Nova 作为一个演出场所运行了七年，16 年后的今天，人们仍然会和我谈起当年的特殊记忆。

2011 年，我成立了一家剧场预订机构，并将其命名为 Aurora Nova。我意识到，许多艺术家和艺术家经理人都独自面对问题，因为在他们看来，同行是竞争对手。我再次鼓励大家分享信息，同时也相互促进。特别是当你觉得自己没有足够的资源时，分享的概念就会让你觉得不合逻辑。但当你付诸实践时，结果通常是，每个人都会得到更多。



## 案例分享 褚云：麓湖 Looklive 社区共创

麓湖深耕了很多年，建设完成之后，会容纳 20 万人口。它是一个城市项目，它各方面的配套，是属于城市级的。麓湖的一个理论，叫 6% 理论，一个地区只要吸引 6% 的艺术跟创意人才，那这个地区它自然就会形成吸引力。

我们在构建一个创作者友好社区。我们设计了一个金字塔内容结构，按照这个结构去发展。最下面一层，是希望跟国内的青年艺术家，以及合作伙伴保持联动，积累粉丝。中间一个维度是《好随便》栏目，今年预计做 6 期，之后会做集体返场音乐节。再上面有两个戏剧节，一个是在麓山做的小镇游戏，另外

一个是在麓湖做的环境戏剧周，每年大概会做两季。

有几个关键词，第一个“先锋性”，会控制比例在 30% 左右，奠定 Looklive 的调性。第二个“青年性”，跟青年艺术家合作。第三个“在地性”，希望表演能够走入社区。第四个“日常性”，希望艺术在这里生长养成。

作为独立机构，费用有限，怎么样去孵化好作品，让这有可持续性，我们的做法是抱团取暖。艺术生根到社区，影响这个在地居民的文化艺术素养，培养这个地区的文化艺术生态，是我们更重要的使命。麓湖环境戏剧周，也在支

持跟推动相对专业的会长参与进来。社区里面藏龙卧虎，把他们调动起来，为社区的艺术赋能，也是 Looklive 非常重要的使命。

Looklive 作为一个新生的艺术机构，定位方向是与年轻人共成长、与同

频伙伴共创、和在地共生共荣，去探索走出传统剧场的演艺的新空间，去探索音乐戏剧的新生态。也希望有机会跟在座的嘉宾、朋友，一起形成合力，去开创一条音乐戏剧演出的新路子。

## 嘉宾对谈

### Wolfgang Hoffmann × 陈恬 × 褚云： “外力”如何介入艺术、支持艺术创作

**陈恬：**两位提到一个共性的问题是建立互相支持的网络。就这个方向，你们是不是还有更多的建议或者展望？在你们的创作当中，对于网络的建设有什么困难或者是期待？

**Wolfgang：**是的，当人们觉得自己没有得到足够的东西时，他们就会变得封闭，在那个时候，慷慨对我们来是很重要的。

在你（褚云）的演讲中也听到了，关于社区、理解社区、建设社区和达成归属感，每个人都希望有归属感。不管他们做什么工作，每个人都一样重要。如果我们能从上到下鼓励这种文化，这就是克服困难的方法。

**陈恬：**Wolfgang 先生的回答很抚慰人心，他强调的是合作，建立一个共同体。想问 Wolfgang 先生，你们是怎么去扩大观众群，跟观众建立更直接更亲密的交流？

**Wolfgang：**当我们创办舞蹈场地的時候，也许就像中国很多地方的情况一样，有不断发展的巨大城市，有新的观众，你建造建筑和剧院，想用艺术来填充它们，人们不知道他们是否喜欢。重要的不仅是演出，而是从买票和入场开始的戏剧体验，比如如何从前台到咖啡厅的设计都让人感到宾至如归，如何为对话创造空间。同样重要的是，观众们并不是马上就离开，而是在演出结束后，让他们留下来喝一杯，讨论一下，也许会感到愤怒，也许会觉得兴奋，或者是交流，这样很快就能培养出眼光独到的观众。

**陈恬：**那你们怎么安抚愤怒的观众？

**Wolfgang：**鼓励，因为当你（观众）对某件事情有感觉时，我们只是要创造交流的机会，



人们有权发表意见。我认为，让每个人都有发表意见的机会，这一点很重要。另一件是我担任爱尔兰都柏林艺穗节总监期间的事。他们每年约有 100 场新演出，但观众却很少，只有一些剧团的演出场场爆满。因此，我鼓励艺术家们创作出能与都柏林不同社区产生共鸣的作品，让那些通常不会去剧院的观众也能走进剧场，并且经常去。我们给人们带来了不同的体验，我在那里任职的四年间，都柏林艺穗节的票房收入翻了三倍。

**陈恬：**褚老师，关于外力，您对它有什么定义吗？除了观众，还有哪些外力您觉得是可以推动我们创作的？推动您这个艺术节发展？

**褚云：**除了钱跟观众，暂时没有想到太多，我想问您（这个问题），因为您的视角会不一样。

**陈恬：**我昨天晚上去看了《宽恕尾椎》，是在办公室里边演的，这是很明显打破了剧场的墙壁界限，进入到一个日常生活的空间。它的主题是上班族是怎样卷起来，最后异化、伤害自己的身体。但每一个人的办公桌都那么富于个性，都是每一个人的丰富的人生啊，这个对我来说是最

戏剧性的东西。还有特别打动我的是工作人员，看上去四五十岁，他们在维持着这个场馆的秩序，同时在津津有味地看表演。突然闯入一个保洁大爷，推着垃圾桶，他似乎被眼前看到的一切（震惊了），茫然了一会儿，然后就消失了。这些普通人是日常生活的专家，把这些人尽可能都纳入到戏剧活动中来，可能是剧场艺术的拓展方向，这是我当时的一个（想法）。



## 案例分享 罗倩倩：蛇口演艺小镇

南山区是人口密度最低的街道，是非常宜居的一个片区。

招商在蛇口持有了大量在运营的物业，这是做这个演艺小镇的一个出发点。目前我们在运营的商办、写字楼、商业和园区都面临一个问题，就是在城镇化的上半场，开发商建楼卖房子，卖定离场，政府卖地，谁的价最高，谁把这块地拿走开发。到了城镇化的下半场，城市已经完成原始积累之后，政府要的是流量，是GDP，如何实现流量积累？我们要开始从空间生产转向内容生产。

在地的入口是不足的，所以越更新，以后越是一个外向型的经济体。需要一个城市级的营销抓手，把蛇口作为一个整体推出去。为此，我们现在做的事情：第一是蛇口戏剧节，它跟蛇口的优势是息息相关的，一方面蛇口的在地文化是非常强的，是深圳改革开放的先锋；另一方面，我们在这里运营有大量的物业，为我们演出的各种场景和场地提供了天然的优势。

第二，打造新的剧场空间。深圳（市政府）在蛇口投放了大量高能级的演艺设施，十四五期间提出建设大湾区演艺之都。（政府）在南山区打造深圳湾文化走廊，其中蛇口所在的就是这个南岸的滨海演艺区，在蛇口投放的两个重磅级的文化设施，深圳歌剧院和蛇口影剧院。

结合政府和企业的举措，我们提出“演艺+”，用演艺的全产业链加上蛇口的多元载体和业态基础，通过演艺加商业、加旅游、加产业等等来打造蛇口演艺小镇，实现三个目标：第一个是演艺和它产业环节本身的收入，第二个是演艺带动商业邮轮资产的增值收入，第三是这个模式的复制和输出。打造蛇口演艺小镇，塑造湾区微度假文旅目的地。

我们更关注在演艺的呈现端，要做这个演艺小镇，一定要把整个演艺生态繁荣起来。演艺生态包括最高的剧场密度，最好的文商旅协同，最大的集聚效应，最优的服务环境以及最强的区域合作，打造“一区三湾”的演艺空间格局，在深圳湾的滨海岸线打造一个演艺呈现湾，结合政府投入的高能级的设施，打造滨海微度假旅游体验区。也会在风华片区、意库网谷和价值工厂打造三个演艺集聚区，要打通演艺的上下游产业的链条。

第三，把蛇口的演艺氛围做起来。

深圳歌剧院建成之后，蛇口会成为深圳专业演出剧场密度最高的区域。深圳歌剧院的规模是5500座，兼具艺术生产与经营的运营方式。蛇口影剧院和明华轮，还有风华大剧院，境山剧场，K11商业综合体里面会有新的一些演出的场馆。此外，还会有一些演出新空间，在园区，在商业各个楼栋里面出现。

最好的文商旅协同，不光做演艺，更要做演艺的外部。也会在蛇口通过我们公司的大会员服务平台，推出从演出到酒店到邮轮到餐饮到文化等等的一系列的套票，把蛇口做成一个微度假目的地，从单点打卡到全天游多日游的方式进行一个转化。

最大的集聚效应，不光考虑它的演出环节，更需要集聚它的上下游产业。制造其实在我们周边的番禺、中山，已经有非常好的基础了。那么接下来的创作、传播、消费和交易，都是可以在蛇口在地进行消化和生产的。比方说风华，价值工厂，意库网谷三个片区。最后要依托一个高水平的艺术平台来把蛇口演艺小镇对外进行发声。蛇口戏剧节未来应该是能够成长为一个更高能级的发声平台。

最强的区域合作，在演出市场上，

港澳有需求，蛇口有天然优势。第一个是陆海直通港澳；第二个是在它的东部，有高端的消费人群市场和演出的场地，在西部港口的后方陆域，又可以提供低成本的合作排练合成的空间。蛇口背靠内地市场，可作为港澳北上的一个桥头堡。

最优的服务环境。打造演艺小镇有非常多的资源是需要政府来给到的，我们有一些调研数据，比方说南山的院团的数量跟市场地位是不匹配的，我们希望政企共创打造蛇口演艺小镇，政府来做土壤，以及服务平台的搭建，企业结合多元消费场景来做市场。

总结一下，我们在 2010 年代（2015 年左右）对整个蛇口做了硬件升级，现在希望借助演艺产业的植入，在 2020 年代完成软件的再提升。



## 案例分享

### 邝为立：《蛇口戏剧节 - 孵蛋计划》对新空间的探索

2022 年，我受邀成为蛇口戏剧节的小组成员之一。当时，全世界正进入 COVID 流行的第二年。由于各种社会隔离政策，表演艺术受到了影响。所有的同行、制作人和艺术家都在寻找或尝试在传统剧院以外的空间进行表演创作。我加入 STF 的职责是与年轻艺术家站在一起，理解他们对新空间、表演或创作的追求。他们成功地跳出了固有的思维模式，我们一起尝试探索艺术家和观众相遇的模糊空间和未定义空间。我们相遇是为了从表演中寻找意义。仅仅有人在观看某物，而某物也承认被观看，这不足以构成有意义的表演。你（Wolfgang Hoffmann）介绍了，因为

很多实体表演空间的设计已经基于一些非常固定的概念，即事物应该如何被观看，观众可以如何观看。我和许多创作者对新空间的关注并不在于物理空间、硬件，我们更关注的是对表演发生地的反思。表演应该是一种产生意义的活动。表演几乎就像一份契约，观众和表演者都能在互动中、在表演中、在一个我们共同创造的特定空间中找到意义，而这个空间可能不是一个物理空间。这就是我在艺术节上与年轻艺术家们共同探讨的新空间问题。我们正在寻找“意义”，三个形容词是相关的、可以分享的和应该庆祝的。



## 案例分享 水晶：上海表演艺术新天地

从2016年到2020年，我们在上海做了一个公共空间里面的表演艺术实验。新天地是上海的城市客厅，还是中共一大会址博物馆。我们被邀请到那里，发现街道还有建筑物的外表都很美，也发现了一些有意思的空间。我们在世界上其他艺术节看了很多不一样的戏，是没有办法放到传统剧场里面去演出的，所以我就把那些戏全部放到了这个方案里面，得到了上海市黄浦区委宣传部的大力支持。

我们当时核心的策展理念就是希望能够延长观众或者消费者在这个区域内的活动时间，事实证明后来确实做到了这一点。商业地产品牌升级和城市品牌

艺术节的打造，大型的商业街区都有他们的困扰，怎么样让人流恢复到线下。它没有任何传统的剧场，只能去充分拓展利用现有的那些咖啡馆、餐厅，甚至小的博物馆和广场等。

在对不同空间的处理和使用上，要用不同的方法，整个艺术节是一个策展思维。整体效果是理想的，艺术节期间的时间表密密麻麻，观众通常一次可以看到五六个剧目。2017年他们有一组数据显示整个艺术节期间，新天地区域的客流和销售双双同比增长47%。这样一个增长率也帮他们拿到了ICSC亚太区的银奖，这是中国地产领域第一次拿到这个级别的奖项。



## 案例分享 王昊：In-BOX 空间舞台作品《经海山》

这个案例是在2021年完成的。In-Box这个名字怎么来的？大家知道有Black Box——黑匣子剧场，传统的black Box是有固定的舞台、观众席，观演关系基本是固定的。《经海山》表演的空间和黑匣子构造相近，但《经海山》没有观众席，也没有舞台，表演发生在空中、墙上、观众人群中，大家就像在一个盒子里参与里一场互动表演。而不是在一个固定平面观演关系完成的表演，所以我们把这个类型的作品叫做“In-Box”空间舞台作品。

我是一个舞台技术出身的制作人，陈士争也是一名敢于突破的导演，所以在整个表演中使用了很多最新的声光电技术，实时空间定位、实时影像渲染、40个声道的全景声，并通过十几台投

影机，还有无线环形威亚等技术手段来呈现多维度的艺术效果。

《经海山》使用了很多高等级的技术设备，成本比较高，商业运营压力很大。我们在思考这个项目的商业可能性的时候，考虑到《经海山》在视觉方面的设备和呈现方式基本覆盖了数字沉浸展的需求，设备和空间是可以复用的。场馆的基本商业收入评估就是提高坪效，白天做艺术展，晚上演出《经海山》，在22点钟之后做电音Party，单日的运营时间提高到14小时以上，这样就提高了所有空间和设备的利用率，利用增加运营时长来提高坪效，这是这个场馆的运营逻辑，这样才有可能取得商业上的成功。

## 新空间演艺主创分享 古英元 × 曾龙 × 刘赫 × 爱丽丝儿

**古英元：**你们之前的创作是从人群先入手的，来到蛇口看空间，这个对接的过程是怎样的呢？刘赫的作品《蛇尾》是关于深二代的生活状态的，你是先有这个 Idea，然后再找空间的吗？

**刘赫：**我们的初衷是讲真正生活在蛇口的人会发生的事。就先找到故事，让演员们自己讲自己的故事。其次到空间的时候，先在蛇口找比较有情绪比较地标的空间。

**古英元：**爱丽丝儿的演出，之前在别的戏剧节演过，是吧？

**爱丽丝儿：**在麓湖。

**古英元：**转过来在蛇口的时候，那你的改编是什么？

**爱丽丝儿：**事实上我最早想象的路线，后来在实践中，因为一些因素不得不变更，结果发现第二条路线远比第一条路线出来的效果要好很多。这个过程对我来说是增长见识的过程。

**古英元：**我昨晚看了平行空间的《陈三五娘》，它真的把我的脑子“打爆了”。梨园戏是传统的戏曲，在这个（价值工厂）表咖里面，它基本上完全的配合整个空间本身，这个结合你是怎样想的？

**曾龙：**选场地我首先会想演员坐在那边要舒服，可以随时有热水泡茶，因为我们泉州人就是这种风格，希望既是工作又是创作又是挑战。表咖这个场地，第一很漂亮，第二舒适度不错，然后老板又是福州人。第二是这种工业风我很喜欢，它有两个空间，可以同时演，很酷，所以我们选择了两边都演《陈三五娘》。这个空间，还有两个高高的烟筒，就像平行时空，我就（想）可以把一些现代的表演东西，加上一些无声的，肢体的表演，引导观众在两个戏中间来体验，现在的年轻人应该会喜欢吧。

**古英元：**三位年轻人其实都在找新的观众。那你们对于这个新的观众的开发，有什么看法呢？

**刘赫：**对，其实我在开发像我这样的观众，我从来不进剧场，不看戏剧，我最重要的毛病就是没有代入感，因此我想反过来做一个东西，能让我自己满意的真实感的东西。我的那个故事全都是很日常的行为，你不需要成为一个观众，我把演员和参观者的界限全打破，这种真实感是我想要给我自己看到的。

**曾龙：**今年我们做了一个全国南戏展演，有一个姓宋的老师说了一个话，他说年轻人就应该干年轻人的事情，老年人就应该做老年人的事情，如果现在所有的老年人都去蹦迪，年轻人都在戏院里咿咿啊啊，那这个社会就乱套了。这一语点醒梦中人，有些东西真的不要勉强。我也是一个不爱看戏的年轻人，为什么要去看梨园戏呢？这也是我创作的另一个面吧，让更多元的观众有喜欢它和接近它的理由，给他们一个机会，我觉得是这样。

**爱丽丝儿：**我之前的人生经历和剧场完全无关，我是读金融的，从事表演工作之后才开始进剧场。寻找新观众，在我的创作中，并非是最初的目的，而是在不停的演出中，当结束时观众涌向我们，得到反馈时，我才发现“剧场”这个词，实际上是最基础的人与人之间对于某一件事情的连接。可能从个定义上，我们也寻找到了属于自己的新观众。☺



## 对话陈恬： 在戏剧式微的年代， 重新发现戏剧的价值

采访\_大耳

在本次蛇口戏剧节“新空间演艺中外论坛”中，南京大学文学院戏剧影视艺术系教授陈恬做了名为《城市作为剧场》的主题分享，陈恬对于环境剧场和特定场域剧场的发展历史研究颇深，在论坛的分享结束后，笔者有幸与陈恬就“新空间演艺”的发展历程，新观众的开发和年轻创作者的成长等议题展开了一场有趣的对话。

**大耳：**我之前了解到陈恬老师是因为之前您的文章《从“空的空间”到“特定场域”——论二十世纪剧场空间实践之转向》，看完之后，受益颇多。很幸运，这次蛇口戏剧节邀请您作为嘉宾参与到我们的“新空间演艺中外论坛”中，您这次在蛇口戏剧节的体验和感受如何？

**陈恬：**第一次来蛇口戏剧节，感觉蛇口戏剧节好像跟我参加过的其他戏剧节都不一样，所有的演出都不是在标准化剧场中进行的，而且所有的主创都非常年轻。我看到的作品不一定能够严格地定义为戏剧，比如《造美之城》，观众反应非常热烈，但是它好像很难放进我们传统的 Drama 或者 Theatre 定义中。这种定义的困难，我想并不重要，我们不是先去定义剧场应该是什么，然后再去选择作品，而是让创作者通过作品自由地表达他们的思考和感受。“剧场如何定义”是留给学者们去研究的东西，只要作品激活了新的演出空间，就是很有意义的。

**大耳：**您对比国内和国外的作品，看到不同的创作者的成长，您觉得有什么样的区别？或者说国内的一些创作者可以借鉴一些国外的经验是在什么样的地方？

**陈恬：**我觉得创作者可能需要思考，创作的原动力是什么？为什么我们要走到剧场之外去做戏？对于今天的创作者来说，走出剧场不再是一个惊世骇俗或离经叛道的行为，它本身已经谈不上先锋性了。创作者需要追问的是：剧场内外的差别到底在哪里？谢克纳提出环境剧场，背景是1960年代的语境，人们希望从资产阶级的秩序中

挣脱出来，重新去创造人和人之间的一种共同体的连接。谢克纳认为剧场建筑不只是一个容器，它本身包含一整套的秩序，所以他特别强调演出可以发生在任何一个现成的空间或被转换的空间中，观众和演员共享同一个空间，所有的焦点都是灵活可变的。他的代表作《酒神在69年》就是这么做的，通过仪式化的行为，象征性地探讨了另一种秩序的可能性。我们今天到剧场之外去做戏的时候，不能简单地把它当做一个廉价或时髦的替代方案，而是要更多地去思考为什么。

**大耳：**您如何看待在“新空间演艺”中，观演关系变化的问题以及观众的期待问题？

**陈恬：**作为一个新兴事物，目前“新空间演艺”和观众似乎还处在一个互相试探的阶段，如何满足观众的期待，如何激发观众的能动性，对于创作者来说是一个很重要的问题。

在体验经济的时代，戏剧在大多数观众看来都是消费的对象，观众作为消费者购买了服务，他们的期待就是得到满意的体验。于是观众的满意度好像成为了评价一个作品好坏的最重要指标。但观众的满意度很大程度是基于感官愉悦的，相比让观众思考，让观众获得新奇体验，更容易使他们在各种评分软件上面打出高分。

所以如果把很多历史上优秀的先锋派作品放到今天，恐怕都只能是一星作品。当年激发观众能动性的手段之一就是激怒观众，比如未来主义者可能会把一个座位卖给好几个观众，让观众吵起来；也可能在椅子上涂胶水，或者喷让人瘙痒的粉末，观众就会被激怒。在这样的剧场里，观众不可能充当黑暗的观众席中的被动旁观者，观众和创作者可能有更直接的对话或互动，但这样的行为在今天行不通的。今天，即使很多冠以先锋之名的欧美剧团，事实上也不再像过去的先锋派那样冒犯和激怒观众了。在一个看重评分软件的时代，大家都把观众当作上帝。

当然我也不认为今天的创作一定要走出传统

剧场，一定要去建立某种新的观演关系，才是有意义的。我想，重要的是，不管在什么形式的剧场中，都需要提出一个真正让观众感到切身的问题，这才是评价一部作品好坏的标准。比如说柏林剧团最近在上海演出的《布莱希特的鬼魂》，虽然也是在镜框式舞台演出的作品，但依然让观众感受到了走进剧场的意义。

**大耳：**您分享了里米尼记录剧团的很多作品，他们讲到的议题跟我们每个人都息息相关，但是这些议题往往是我们容易忽略的。您是怎么看待这样的议题讨论对于创作者的启发？

**陈恬：**我们今天好像有一个误区，就是把商业和艺术对立起来。好像商业就是为了赚钱，就是媚俗，对此我们感到不屑；艺术虽然值得鼓励，但是一般都难看，又赚不到钱。里米尼记录的作品有严肃议题，但并不难以进入，往往还很轻松愉快。我想要找到艺术表达和商业诉求的平衡点，关键还是在于议题对于观众来说是否切身。

比如 She She Pop 的《清唱剧》，这个作品探讨的是财产问题，包括就业、所有权、继承权、社会保障，尤其是土地士绅化等内容。没有什么能像财产一样对我们的社会和共存如此重要，没有什么能像财产一样对社会产生如此大的分裂作用，这是对每个人而言都非常切身的话题。它和观众互动的形式非常有趣，舞台上的字幕将演员和观众分成不同的群体，比如“缺乏保障的母亲”“继承人”“无稳定收入者”“公寓业主”等等，观众自发加入不同的集体，念出舞台提示的陈述或宣言。我们通常假设观众席是一个整体，但是《清唱剧》通过这样的做法将观众做了切割，我第一次在剧场中明确得知我的邻座中有人继承了巨额遗产，有人是没有固定收入的“阶级斗士”，集体处于分化重组之中，“我们”始终是不定所指的代词，这是一种非常有趣的张力。谁可以发言？谁在场？谁被代表？观众在轻松的游戏重新思考与财产的关系。

**大耳：**您是怎么看待新空间演艺的发展历程的？

**陈恬：**某种程度上说，“新空间演艺”实际上是对戏剧传统的重新发现，剧场的发展本身是一个不断递归的过程，我们是从回望过去中创造未来的。二十世纪以来的剧场史，许多创造的动力都来自于对前现代剧场的重新发现，像古希腊罗马的剧场、中世纪的剧场、伊丽莎白时期的剧场，都给了先锋艺术家很多灵感。

我们今天做特定场域剧场或者“新空间演艺”，也并不是我们今天发明一种新形式，而是当剧场建筑发展成某种僵化的形式后，我们突然发现，还可以借鉴从前在剧场外演出的形式，跟地方重新建立某种连接。特定场域剧场大概是 1980 年代开始兴起的，而 1980 年代差不多是一个全球化加速的时期，当人们越来越感到失去“地方”，跟“地方”产生连接的渴望就越强烈。

在今天的城市生活中，我们也面临着公共实体空间不断消失的问题，城市的空间组织和分配模式始终是社会平等和不平等的角逐之地，戏剧应该以警示性和建设性的方式参与并推动这些竞争。我理解的“新空间演艺”是把城市作为剧场，重新思考空间与人的关系，这些表演不能简单地帮助城市营销，不能从一个艺术节转移到另一个艺术节，甚至不能创造出杰出的美学产品。然而，它们确实启动了一个过程。在这个过程中，城市居民从新的角度看待熟悉的地方，并为其注入新的故事。“新空间演艺”不是城市的镀金名片，我们需要确定哪些文化实践不仅能够带来城市的繁荣和幸福，而且还能最公平地将这种繁荣和幸福分配给更多的人。

戏剧不再是曾经的大众艺术了，这是无法逆转的，但戏剧对于人类来说仍是不可或缺的，因为在我们越来越原子化生存的时代，剧场还有可能给我们提供一个公共空间，让我们去讨论一些切身的问题。

在戏剧逐渐式微的年代，我们可能反而会会发现戏剧的价值。☉



She She Pop 的《Oratorium》

# 伦敦国际默剧节： 当代视觉剧场爱好者聚会

采访者：大耳、麦昆、爱丽丝儿  
受访者：Helen Lannaghan  
撰稿者：爱丽丝儿

当戏剧、表演现场中的每一个元素，包括声音、动作、光线和台词等等开始演奏，就像交响乐中的每个乐器一样。如果出现不和谐的节奏，可能会影响到创作者们完整地表达自己。因此，当观众观看外语剧目时，剧场经常会设置实时字幕，以便观众理解文本。然而，字幕会分散我们对现场完整性的注意力，限制了观演体验。但是，没有字幕，表达的传递也会出现偏差。

在后戏剧剧场时代，创作者们拒绝以文本为单一主体，转而发展视觉、身体和声音。“台词”在这类作品中逐渐淡出，要么以声音的方式出现，要么干脆不再出现。在欣赏这些作品时，观众终于可以全身心地投入现场。这些作品往往具有强烈的当代性和视觉性。

Mime London 是一个集合了这种当代视觉剧场作品的艺术节。本次 2023 蛇口戏剧节中外论坛邀请到了伦敦国际默剧节（Mime London）的主席 Helen Lannaghan，她不仅详细地介绍了 Mime London，还给予了青年创作者们许多建议。

## Mime London 的前世今生

伦敦国际默剧节始于 47 年前，也就是 1977 年。当时，它的英文名字是 London International Mime Festival (LIMF)。最初，它是一个促进视觉剧场的项目，包括马戏剧场、木偶 / 动画、物件剧场、默剧、现场艺术和身体剧场。该节于 1977 年在 Cockpit 剧院创立，是一个展示英国默剧演员、戏剧小丑和其他身体和视觉剧院艺术家作品的一次性活动，但很快在规模、质量和声誉上迅速发展。自那时起，LIMF 从小剧院开始，涉及了伦敦超过 30 个场馆——从泰特现代美术馆和西区剧院到阿尔梅达剧院、巴比肯中心、帕特西艺术中心、ICA、杰克逊·莱恩、自然历史博物馆、皇家歌剧院、萨德勒威尔斯剧院、圣地下室、苏豪剧院、肖迪奇市政厅和南岸中心。该节在其悠久历史中呈现了近 800 个演出。



直至今日，那些参加了第一届伦敦国际默剧节的人，甚至带着他们的孙子孙女再次归来。由于 LIMF 选择的作品不依赖于口语语言，所以他们吸引了很多新观众，因为它对非英语为第一语言的人来说非常容易理解，也对聋人和听力障碍者社区非常友好。新观众们发现这个节日对他们来说很特别，他们甚至觉得它是专门为他们而设的，因为他们不需要理解任何口头语言。

## 伦敦国际默剧节：不止默剧

多年来，与伦敦国际默剧节联系在一起的的第一张照片总是与著名的默剧艺术家马塞尔·马尔索有关。Helen 和她的团队不得不澄清：“不，这不是我们所做的。”现在有趣的是，今天距离马尔索去世已经 15 到 20 年了。现在的年轻人根本不知道马塞尔·马尔索是谁。因此，他们也不再需要解释：这不是他们所理解的“默剧”。我们现在可以将其定义为小丑、肢体剧场、视觉剧场等不同的形式。

Helen 认为最重要的是“一切都是流动的”。有些人曾经告诉他们：“我看过的第一场演出就是伦敦国际默剧节，那场演出让我想成为一名表演者。”然后，这些人去上学，去接受贾克乐寇或其他一些伟大老师的培训。现在，他们也在伦敦国际默剧节上表演。Helen 对于听到这样的话感到非常美好，因为他们在别人的职业道路上发挥了一定的作用。

她还认为回馈非常重要。因此，他们始终确保艺术家在演出后能够与现场进行交流。艺术家可以简要谈谈他们的作品，观众可以提问，了解他们所看到的作品以及创作者的训练或创作过程。除此之外，伦敦国际默剧节还会举办工作坊，准备了针对不同阶段人群的不同工作坊。不仅面向经验丰富的表演者，也面向初学者，邀请他们尝试面具、肢体剧或默剧。

## LIMF 更名为 Mime London：重新命名、重新定义

Helen 在中外论坛上引用了约翰·麦考克曾经说过的一句话，即“推动，一切就会变化”。从 2024 年开始，伦敦国际默剧节将以 Mime London 为品牌名，继续推动。这个变化也是对外部世界变化的回应。英国脱欧以来，Mime London 的所有成本都变得更加昂贵。因此，他们不得不削减预算并重新安排。他们想着如何让工作持续下去，发现第一件事是他们并不需要一个实体办公室。节省下来的预算可以用于其他事情，比较很多作品的货运成本非常高，酒店费用也更高，一切都更贵了。因此，他们决定改变整个默剧节的结构。现在，他们更多地与场地合作，让场地对艺术家负更多责任。这样，Mime London 像策展人一样，更多地与场地合作，将行政工作交给场地。这样，他们可以更轻松的管理。在人员方面，除了 Helen 和另一位负责人 Joseph Seelig 以外，他们还有一位制片经理和一个新闻代理人。他们也有写好的详细的工作流程介绍，这样他们就不用每年从头教新人了。

从 2024 年开始，Mime London 将成为一个更小、更轻盈的活动，但不再被称为节日，因为节日会让人们对它有一定的期望，认为它会像以前一样，但实际上它是不同的。一切都必须变化，这就是生活。因此，Helen 认为这个变化是一件积极的事情。

## 给予青年创作者的建议

当我们向 Helen 询问对青年创作者的建议时，她首先强调了要有长远的眼光。她还建议要倾听观众的意见，但不要过多受一个人的意见左右，要记住自己的立场。她认为我们需要思考为什么事情会变成现在这样，以及如何变得更好，因为事情总是可以变得更好。Helen 说：“即使我们已经经历了 47 年，每一年我们都认为可能某些事情没有达到最好的状态。我们应该如何在下一次做得更好？我们应该如何避免这样的情况发生？”

她再次提到“变化”，她认为青年创作者需要考虑如何与观众一起成长。吸引并培养这些观众，只有这样，他们才会带来他们的朋友。这就是 Mime London 增长的方式。

“如果你成功太快，那么就没有发展的空间了。”Helen 说。她认为，开始要慢慢来，它会自然地发展。只要我们对艺术家有信心，对观众有信心，在技术方面提供最好的体验，为观众提供舒适的环境和有趣的艺术理念。这样，它会自然而然地发展。口碑绝对是对艺术家的良好支持。

一切并不会立即变得完美，这是青年创作者们所承担的巨大风险，但同时也是非常勇敢的，因为它支持了新世界的创造，支持了年轻艺术家。所以 Helen 认为支持这些作品并承认这些作品非常重要，毕竟这是一个生命周期。一部新的作品通常需要演出大约 20 到 30 次，才能真正感到自在，要让它有足够的机会成长，毕竟观众本身也影响了这个作品。

Helen 很遗憾地表示，Mime London 曾经邀请过中国的团队，但他们遇到了签证问题。她表示，这次来到蛇口戏剧节，她感到非常开心，因为这是一个虽然处在初期，但做得非常好的戏剧节。虽然他们还没有机会了解中国的创作者们，但他们对此非常感兴趣。“我们的门是敞开的。”她说道。☉

# 基于SWOT分析的 北京演艺新空间发展战略研究

文\_林洁

演艺新空间的概念最早出现于上海，可溯源至2017年底上海市政府颁布《关于加快本市文化创意产业创新发展的若干意见》（文创50条），提出将上海打造成“亚洲演艺之都”，并首次提出“支持多元化拓展演艺空间，开拓新型演艺空间”。2018年底，上海市演出行业协会组建“演艺新空间专业委员会”，并于2019年5月出台《上海市演艺新空间营运标准（试行版）》，明确“演艺新空间是以演艺为主营业务的新型演出场所”，并制定了硬件、服务、人员配置等营运标准。2021年底，上海市发布了100家演艺新空间名单，包括商务楼宇中的演艺小空间7家、购物中心/商圈广场/购物综合体的新空间18家、城市音乐酒吧/茶楼咖啡厅/餐饮/酒店等新空间19家、文创园区内的新空间16家、剧场/剧团/演出场所拓展的新空间19家、书店/博物馆/展厅演艺新空间9家、户外演艺新空间12家，据上海市演出行业协会统计，2021年度上海剧场及演出场所的总演出场次为24681场，其中50家活跃度较高的演艺新空间演出场次达15787场，占总场次的64%。演艺新空间已经成为上海演出市场的重要组成部分。

北京演艺新空间的发展相形要晚得多，2021年北京提出打造“大戏看北京”文化名片，其中提出要“培育多元演艺空间”，之后研究制定《关于推动文艺院团演出进会馆旧址的工作方案》，启动会馆演艺新空间的打造。2023年，“着力打造‘演艺之都’”首次写入政府工作报告。2023年4月，东城区在北京市率先授牌首批5家演艺新空间，包括大麦新空间当然有戏沉浸式剧场、笑果工厂隆福寺店、颜料会馆、77剧场、南阳·共享际。2023年5月，由北京市文化和旅游局搭建的北京市演艺服务平台公布首批15家演艺空间培育入围项目，可分为四类：活化利用公共空间的天桥艺术中心、中国木偶艺术剧院等传统中大型剧场，打造新型演艺内容的鼓楼西剧场、西区剧场、南锣剧场等小型剧场，吉祥大戏院、东方艺空间、爱乐汇、虞社演艺空间、正乙祠戏楼、77剧场、隆福寺大麦新空间等别具特色的商业空间、园区

街区改造空间、文化遗址等演艺新空间，以及繁星戏剧村、中间艺术区、开心麻花·花花世界等已形成集聚效应的演艺综合体或艺术集聚区。值得注意的是，北京文旅局此次发布的项目名称是“演艺空间”，比上海市所采用的“演艺新空间”概念外延更加广泛。

北京市文化和旅游局正在起草的《北京市演艺新空间运营管理标准（试行）》，将演艺新空间定义为“以演艺为主营业务，形成多业态融合、多功能协同的新型演出场所”。演艺新空间，“新”在演出场景、剧目制作、表演形式、观演关系、演出体验、空间内容、消费业态等方面，也可简化为从两个维度理解：空间维度的“演艺新空间”和内容维度的“新空间演艺”，新空间催生新演艺、新演艺创造新价值，本文侧重于从空间运营维度讨论演艺新空间的发展。

## 一、北京现有演艺新空间概况

上海的演艺新空间，由上海演出行业协会根据“依申请认定”原则，对于提出申请的机构根据《上海市演艺新空间营运标准（试行版）》进行认定，虽然也有符合标准的空间因未提出申请而没被列入，但绝大多数应已列入认定名单。北京市尚未开展申请、认定、挂牌工作，故准确数字难以掌握，以下为影响较大的演艺新空间。

### （一）按场地类型分类

#### 1. 剧团剧场内，代表性的有：

北京天桥艺术中心，通过延展使用功能，将剧场三层公共空间改造利用，首部打造剧目为《猫神在故宫》，为传统剧场丰富空间运营，创新演艺内容，促进公共空间与观众互动融合打造了新范式。

**中国木偶艺术剧院**，以非遗木偶戏为主，融合了演出、博物馆和工坊等元素，让儿童深度参与木偶文化的探索。

**鼓楼西剧场**，以其独特的剧目体系为特色，以及咖啡店和书店等附加场景的巧妙融合，为年

轻观众创造了更多互动空间。

**南锣剧场**，在观赏儿童剧、沉浸式亲子剧、小剧场实验话剧的同时，还可以体验与演艺内容配套衍生的多元丰富创意娱乐活动、享受传统美食。

**繁星戏剧村**，由四合院升级改造而成，是集戏剧创作、剧场运营、驻场演出、版权交易、展览交易、艺术衍生品设计开发、主题餐饮、文艺书店为一体的跨界文化体验型艺术园区。

## 2. 产业园区内，代表性的有：

**天宁1号东方艺空间**，由中国东方演艺集团与中国华电集团合作共建，坐落于西城区天宁1号文化科技创新园区内，由原北京第二热电厂仓库改建而成。空间由一个三百余座剧场以及观宁阁、如画里两个户外开放空间共同构成，集创作演出、艺术展陈、艺术普及教育、文化交流体验等功能于一体。

**虞社演艺空间**，坐落于朝阳区郎园vintage16号楼，前身为万东医疗设备厂员工大食堂，是北京国贸区域难得仅存的老工业建筑遗存，园区内有樊登书店、理想国书店、餐饮酒吧等丰富的文化休闲场所。

**77剧场**，位于东城区77文创园核心区域，这里原本是北京胶印厂，经北京东方道朴文化资产管理有限公司规划和改造，变身为以戏剧、影视为主题的文化创意产业园区，园区内有二十余家国内外影视戏剧等文化公司入驻。

**南阳·共享际**，在东城区东四北大街西侧的胡同深处，是北京第一个集创作孵化、排练演出、休闲住宿等为一体的戏剧共享生活社区，从前期

排练到后期宣传设计都能够在社区内部得到完整落地。

**中间剧场**，位于海淀区的中间艺术区内，与中间美术馆、中间影院、艺术家驻留工作室、餐厅等共同组成了独具特色的文化创意产业园区。

**拽马艺术空间**，位于北京798艺术园区内，集剧本娱乐、画廊、餐厅、酒吧于一体的剧本娱乐沉浸式新空间。

## 3. 文化遗址内，代表性的有：

**正乙祠戏楼**，坐落于西城区前门西河沿街，其前身为银号会馆，是中国最古老、保存基本完好的纯木结构戏楼，被称作“中国戏楼活化石”，2019年起交由北方昆曲剧院修缮、运营及使用。2023年4月起面向社会公众开放。

**颜料会馆**，位于东城区前门附近的青云胡同内，由北京演艺集团运营，周围有时尚餐饮、书店等，已成为北京的网红打卡点。

**报国寺文化园**，始建于一千多年前的报国寺，2006年被国务院列为第六批全国重点文物保护单位。历史上，报国寺曾有京城最著名的书市、花市和庙会，曾是当时南城会馆名仕、文人墨客的雅游之地，可谓“会馆中的会馆”。

## 4. 商业综合体内，代表性的有：

**爱乐汇艺术空间**，位于三里屯SOHO六号楼地下一层，有多个空间组成：城市演奏厅、时空剧场、D3剧场等，提供优质的音乐现场演出，同时汇集了咖啡酒水、休闲聚会、商务洽谈等多个综合消费模块。

**隆福寺大麦新空间**，坐落于隆福大厦，将戏剧与艺术融入商业环境，以沉浸式戏剧演出为主，



首部剧目是“金钱世界”沉浸式演出，定期举办剧本朗读、戏剧工作坊、讲座等公共艺术活动。

**西区剧场**，坐落于西城区护国寺街护国新天地商业综合体内，座位数300个，自2022年起与一台好戏文化产业（北京）有限公司长期合作，引进受年轻观众欢迎的音乐剧、话剧驻场演出，西区剧场是一台好戏运营的剧场品牌方寸院线的下属剧场。

**吉祥大戏院**，坐落于东城区王府井商圈内银泰in88商场7层，地理位置优越，秉承百年京昆戏曲传统，融合传统文化演出，助推王府井地区演艺与商业、文化、旅游相融合的文商旅新业态，由北京京剧院与北京市演出有限责任公司共同运营。

### 5. 商务楼宇内，代表性的有：

**开心麻花·花花世界演艺新空间**，坐落于望京嘉瑞文化中心，集合了沉浸剧场、音乐戏剧酒吧、剧本游戏等多种创新演艺产品，为观众带来一站式的沉浸戏剧体验，打造可复制的文化艺术生活新生态。

## （二）按提供内容分类

1. 与传统专业剧场演出内容相同，如商场里的吉祥大剧院、文创园区里的中间剧场等，剧场空间“移位”了，演出内容、演出形式仍与专业剧场相同，但身处商业、休闲、旅游等场景中，演艺新空间与其他消费业态形成相互补充之势。

2. 驻场沉浸式演出，如77剧场、隆福寺大麦新空间等，前者今年已驻场演出沉浸式戏剧《大真探赵赶鹅》一百余场，剧场化身为20世纪90年代北京城胡同，以歌舞厅、西餐厅、羊汤馆、派出所等场景构成了全景沉浸空间；后者的首部剧目《现在开市》驻演半年多之后，第二部剧目《真爱酒馆》于2023年10月登场。这种类型的空间，是在一定长度的演出周期内与特定节目完全结合的特定空间。

3. 演出和餐饮酒吧等一体化内容，如开心麻花·花花世界、拽马艺术空间、爱乐汇等，都是以演出为核心提供多种休闲娱乐产品和服务，运营方同时可以获取多种收入。

## 二、北京演艺新空间的SWOT分析

### （一）内部优势（Strength）

第一，创作力量强大，北京的创作力量在全国一直居于首位，有全国数量最多、水平最高的

国有艺术院团，包括中直院团、北京市属院团等，北京也是艺术家、民间演出团体的聚集地。

第二，运营主体多元，北京有完善的演艺产业链，除创作机构外，有大量的演出公司、票务公司、文化传媒公司等，长期植根于演艺行业，对于通过产业链延伸进入演艺新空间运营具有明显优势。

第三，空间资源丰富，尤其是文化遗址资源具有突出优势，作为全国政治、文化中心的北京，不仅是会馆产生的源头，也是会馆最集中的地方，会馆是专供同乡或同业人士聚会、寄寓的场所，明清时期所建会馆有三四百处之多，正乙祠、湖广会馆等在当年就建有戏楼。北京的文物文化空间有历史、有故事，“会馆有戏”等将演艺引入文化遗址，也是让文物活起来，对文物再利用的多赢举措。

### （二）内部劣势（Weakness）

第一，演艺新空间地理位置分散，集聚性不强。明清会馆虽然都建在老北京城内即现在的二环以内，地理位置优越且集中，但从目前已经举行的一些演出看，尚缺少常态化的、对观众有吸引力的演出内容，此外，文物保护建筑在使用中受到较多限制。

第二，消费者买票习惯比较薄弱，由于常年有地方院团进京演出，往往邀请和组织观众观看，导致大量赠票进入市场，冲击了观众买票习惯。

第三，相关政府部门的服务意识较差，例如演出报批的审批速度慢，效率低，奖励措施到位不及时等。

### （三）外部机会（Opportunity）

第一，政治环境方面，演艺新空间的发展得到了政府重视，在北京市委打造“大戏看北京”文化名片的具体任务措施中，包括加强组织领导、整合创作力量、支撑重点剧目演出、培育多元演出空间、加大宣传推介力度、提高市场运营能力6个方面，其中提出要打造一批文化演艺与商业、旅游深度融合的综合消费场所，打造特色演艺集聚区和演艺群落。《北京市演艺服务平台项目资助管理办法》聚焦精品剧目演出、演艺空间培育、线上演艺服务三个方面，演艺新空间也是重点扶持对象。

第二，经济环境方面，文商旅融合和文创产业发展，对内容有巨大的需求，演艺新空间输出

的内容可以担当文商旅融合发展的功能载体，吸聚人流、带动消费。

第三，社会文化环境：北京是高校、年轻人、文化人聚集之地，精神文化消费需求旺盛，对全国也有极大的辐射和影响力。

#### （四）外部威胁（Threat）

第一，人才外流，全国不少城市的演艺产业都在快速发展，尤其是上海，演艺新空间发展处于领先之势，对于北京的创作人才、运营人才都形成了分流，一些演艺行业的从业者，包括个人、公司从北京迁去上海。

第二，城市间竞争激烈，国内一些城市大力引进开心麻花、一台好戏等头部公司，招商优惠力度强于北京。

### 三、北京演艺新空间发展战略建议

对于优势、劣势与机会、威胁的组合，形成了SO、ST、WO、WT策略。

优势——机会组合（SO），实行增长型战略，依靠内部优势，抓住外部机会，获得更大的发展；

劣势——机会组合（WO），实行扭转型战略，利用外部机会，克服内部劣势，实现更好的发展；

劣势——威胁组合（WT），实行防御型战略，减少内部劣势，规避外部威胁，以保护企业的利益；

优势——威胁组合（ST），实行多元化战略，利用内部优势克服或避开威胁，使企业进入新的领域。

结合以上对北京演艺新空间的SWOT分析，笔者认为北京演艺新空间的发展以实行增长型战略为主，兼及扭转型战略，尤其可突出和强化以下举措：

第一，发挥创作优势，结合空间特点创作新空间演艺作品，以新空间促进新演艺、新娱乐。要与传统专业剧场错位发展，而不是把原有专业剧场的作品挪一个演出场地，新空间演艺要强调作品的创意和突破，尤其是为年轻人提供较低成本的孵化和表现空间。

第二，发挥空间特色，让文物和文化遗产活起来，除现有的会馆空间外，北京的博物馆、纪念馆等文物建筑也可策划开发演艺节目，既可以面向旅游市场，推出小型空间驻演项目，拓展白天和晚上的使用时间，让演艺项目成为所在景区的重要名片；也可以开发教育市场，在文化遗址上演历史人物题材的课本剧，打造“第二课堂”。

第三，追求艺术品质，演艺新空间是剧场艺术的补充，在满足消费者娱乐需求的同时也在一定程度上承担着帮助消费者提高艺术欣赏能力的责任，在其他城市演艺新空间的发展中，已经呈现出过分商业化和娱乐化的倾向，北京演艺新空间的发展，不一定要过分强调场次数量，在追求演艺产业扩容、演艺对文旅、文商推动的同时，不能放弃对节目艺术品质的追求。

第四，政府角色定位从主导者向推动者转变，扶持民营性质的运营主体。北京演艺新空间的运营目前较多委托国有院团，例如吉祥大戏院和北京京剧院、正乙祠和北方昆曲剧院、颜料会馆和北京演艺集团、南锣鼓剧场和北京儿艺，天宁1号东方艺空间和中国东方演艺集团，场地运营交给院团有利有弊，有利之处是为院团提供和增加了演出场所，弊端是国有院团主要职能是创作和演出，对于场地的市场化经营并不擅长。

在演艺产业发展过程中，政府职能应主要体现在宏观规划和服务，政府引导、市场主导，北京应尽快出台演艺新空间运营标准，对演艺新空间的概念、标准等进行清晰界定，明确场所、活动审批适用的法律法规。支持和鼓励社会资本新建、改建演艺空间，做好政策引导支持、内容审批服务等工作，努力营造良好的营商环境。

演艺产业是北京的优势产业，演艺新空间是专业剧场的补充。作为演艺产业最发达的两座城市，北京应与上海错位发展，上海的演艺新空间主要集中在商场、商务楼宇，例如头部公司亚华湖院线在亚洲大厦、第一百货已有数十家以“星空间”冠名的演艺新空间，长期驻演环境式音乐剧，面向入门级消费者。北京市可以借鉴上海市场化运营的经验，同时发挥自己的创作优势、文化遗址资源优势等，追求高品质的艺术，以艺术的魅力吸引人，汇聚人气，助推商业、旅游等行业发展。○

本文系浙江音乐学院艺术与化管理高等研究院开放基金资助项目“文化强国目标下中国演艺生态重塑构建研究”（项目编号：ZY2022A004）、2023年北京市社会科学基金项目“建设‘演艺之都’目标下的北京演艺生态调查与高质量发展研究”阶段性成果。

# 从“摹仿”到“策展”：城市项目

## 当代德国一种新型跨界戏剧

文\_林彦

“如果每个人都离开自己的家，在城市中最不太可能的地方搭建摊位，会发生什么？”<sup>1</sup>2015年的9月中旬至10月中旬期间，一系列临时的小型独立公寓被搭建于德国南部大都市慕尼黑的街头、巷尾、广场、公园等多处城市公共开放空间。从用木材搭建的屋棚，到潜水艇改造而成的独立住所，再到用破旧衣服围搭的帐篷等，这些临时公寓以简单、节约、低造价和高利用空间为前提，各自保留了独特的外观设计和建筑风格。这是慕尼黑室内剧院联合柏林空间实验室及120名欧洲各地的年轻艺术家在2015-2016新演出季共同策划并推出的一个“城市项目”，名为《破旧公寓》。慕尼黑向来以高昂的地价位居全欧洲房租排名前十的城市之列，活动期间人们却能以低至每晚35欧元且含次日早餐一份的价格预定并留宿在这些“临时公寓”。慕尼黑室内剧院艺术总监马蒂亚斯·李连塔尔曾表明，《破旧公寓》是对慕尼黑高地价租金的回应，旨在提供人们能够负担得起的公寓。通过在城市中提供一种非传统的住宿体验，引发公众对城市空间、居住和生活方式的思考和讨论，重新定位人与公共空间的互动关系。

伴随20世纪下半叶独立剧场<sup>2</sup>在德国的逐步兴盛，越来越多的戏剧表演开始“逃离剧场”，在各类非传统的表演空间寻找戏剧的潜力，如废弃工厂、车间、医院、监狱等特殊场所备受剧场艺术家的青睐。这些地方通常不会被期待有戏剧表演的出现，却往往具有独特的历史或社会意义。在这些背景下进行的戏剧作品也普遍被称为“特定场域戏剧”，这一艺术形式被广泛认可为代表1990年代德国独立戏剧场景典型实验艺术的一种。自21世纪以来，许多剧场艺术家逐渐将目光从“特定场域”转向“城市”，倾向在城市的公共空间制造戏剧现象或事件，如《破旧公寓》一类的“城市项目”在当代德国频频出现——一种以“城市开放空间”取代“剧场封闭表演空间”，以“策展创作”取代“角色扮演”，以“参与体验”替代

“静坐观赏”，作品焦点从“艺术兴趣”转向“城市问题”的新型跨界戏剧形式。这类作品多以“项目制”呈现，可持续一日或多日，以各式各样的活动形式占据城市的公共空间。其在内容上并不一定和戏剧表演相关，但通常由戏剧组织主导策划。本文将通过创作的主题、美学上的创作方法，以及观演关系这三个角度，剖析21世纪以来德国城市戏剧项目这类新型跨界戏剧的实践面貌。

### 一、兴趣的转向：从“艺术”到“城市”

在现当代德语戏剧中，人们制作戏剧的兴趣出发点早在20世纪初布莱希特时期已发生改变。在当时以自然主义戏剧为主流风格的德国剧场，观众乐于沉浸在演员通过表演技巧制造的“假象”和“幻像”中，后者也被看作是艺术的作品。布莱希特等德意志民族实验剧场艺术家却以其对政治和社会问题的关注而特立独行，布莱希特采用间离效果的表演方法，促使观众在意识层面以独立反思的形式参与舞台演出的内容，打破舞台与观众席之间的“第四堵墙”。随后1960年代的彼得·汉德克也试图通过“骂观众”<sup>3</sup>的方式，直接激发现场观众对于舞台演出除沉默以外的反应。在当代，越来越多表演艺术家意识到，观众的理性关怀和话语讨论的回应是在追求舞台美学符号赏析的黑暗剧场环境求而不得，尽管自身的艺术行为被特意制造得或血腥、或残酷、或挑衅，但大多观众依然无法摆脱现代剧场的镜面观演规则，只停留在舞台的“喧闹层面”，将其指认为“虚假的舞台幻像”。因此许多艺术家和策展人纷纷另辟蹊径，千方百计寻求与观众沟通的连接。他们中有不少人索性离开剧场的“黑匣子”，在城市开放空间寻求替代表演场域，使观众彻底摆脱现代剧场机制下的“文明束缚”，在城市的公共空间试以自由“行动”和“言说”起来。

在当前不少德国学者对“城市戏剧”的初步定义中，需被提及的关键观点首先在于这类戏剧

1 Raumlaborberlin. “Shabbyshabby Apartments.” 2015[2023-10-15]. <https://raumlabor.net/shabbyshabby-apartments/>.

2 欧洲背景下的独立剧场是一类与具有稳定演出场所和运作体系的公共剧院或商业剧院有所区别的戏剧组织，它们多依赖于活跃的巡回演出业务网络，独立剧场在德国开始发展于20世纪60年代末至70年代初。

3 《骂观众》也是彼得·汉德克这个剧本的名称。

多以“参与”和“干预”为基础的互动模式；以及在核心内容上涉及城市现实和社会现实的关联。2010年城市戏剧还曾被评论为“一种新的戏剧流派”<sup>4</sup>。据笔者的未完全调查，“城市项目”在德国戏剧表演领域作为一个专有概念首次出现在21世纪初。2004年10月，慕尼黑室内剧院曾推出一个介入城市公共空间的艺术项目《兔子山》。尽管当时剧院官方尚未使用“城市项目”这一概念来描述作品，但从定义界定上看，该艺术项目已归属此类。2005年，德国联邦文化基金会设立了一个名为“主场表演”的资助计划，旨在支持促进城市、剧院和城市社会之间交流的戏剧项目。然而，在基金设计之初，“城市项目”一词也并没有作为一个统一称谓被使用。直到2006年，弗赖堡城市剧院的《轨道+弗赖堡中心》作为该资助计划的入选项目之一，首次将自身定位为一个“城市项目”，“城市项目”才作为一种戏剧节目类别被公开使用。随后的十余年间，“城市项目”被逐渐确立为“德国公共剧院中的一种参与性戏剧形式”<sup>5</sup>。根据德国舞台协会在过去二十年的数据统计调查，德国公共剧院“第五门类”<sup>6</sup>节目制作数量逐年增长，从1991-1992演出季的6551场到2018-2019演出季增加到24032场<sup>7</sup>，活动总数增长了三倍以上。也就是说，该艺术形式开始被越来越多德国公共戏剧机构接受，不再局限独立剧场范畴的自由戏剧团体组织。这在某种程度上也意味着，戏剧表演领域的“城市项目”被逐步纳入德国主流戏剧审美范畴，不再如过去是专为先锋表演代言的标签作品。

“以城市为舞台”这一现象既受到新兴视听媒体冲击的客观因素影响，也更重要地源自于表演艺术自身对于寻找活跃表演共同体的渴望。从对艺术对象在符号学层面上的鉴赏转向对城市及社会问题的关注，这意味着当代戏剧不再被视为孤立于剧院建筑内部的艺术表达形式。相反，戏剧作为一种媒介，参与城市社会的反思和对话；甚至成为一种干预方式，介入城市发展和社会现实。

城市空间中的历史记忆、文化变革和身份认同等成为当代戏剧创作的兴趣所在，城市的发展未来和公民的城市权利也成为创作者们热衷探讨的议题。

## 二、跨学科的构作方法：从“摹仿”到“策展”

亚里士多德认为，艺术的本质在于摹仿，摹仿的对象是“行动中的人”<sup>8</sup>。这一观点形成了希腊语“戏剧”一词的最初含义，也勾勒了传统戏剧表演的基本表现形式——“进入角色”<sup>9</sup>，即通过演员扮演角色的方式“再现”关于人的存在。然而，在今天的戏剧领域中，艺术家们的艺术手段早已超越了单一的人物摹仿，转而采用一种“策展”的戏剧构作方法，以跨界的视角制作戏剧。

策展，最初指艺术领域的展览策划和制作，从事这项工作的专业人员被称为“策展人”，他们常见于艺术馆、博物馆等机构场所。近年来，策展的业务被逐渐延伸到非艺术领域，如节庆、会议、体育赛事、商业活动等社会不同领域，都以不同程度涉及策展工作的实践。策展的概念也随之发生了相应的变化——不再仅被视为某个领域具体工作内容的定义，而被看作一种综合的思维模式和一种方法<sup>10</sup>，适用于多个领域。同时还有学者认为，自2000年以来，策展从一种专门的角色身份逐渐转变为一种能力的体现。<sup>11</sup>比如在音乐领域中，一个擅长策划音乐节目的人通常会被称为策划音乐人，而不再被称之为策展人。正因如此，策展作为一种方法被渗透到各个领域，并在各领域的实践过程展现跨界的特征。例如，越来越多的商业品牌选择运用艺术展览策划的方式来实现其活动目标，不少艺术领域的内容创作也越来越紧密地与社会学和人类学视角相结合，通过综合的策展思维模式探索和呈现社会各种现象。

在戏剧艺术中，无论是“摹仿”还是“策展”，都作为一种立体化、可视化的呈现手段存在。其中，前者通过摹仿“行动中的人”来进行创作，而“策展”的对象则是“空间”，其创作核心在于对空间

4 Silvia Stammen, "Expeditionen ins Eingemachte," Theater heute 8/9 (2010): 82-83.

5 Lukas Stempel, "Mit der Stadtgesellschaft ins Spiel kommen - Der Fonds. 'Heimspiel' der Kulturstiftung des Bundes," in Cultural Governance. Legitimation und Steuerung in den darstellenden Künsten, ed. Birgit Mandel and Annette Zimmer, Wiesbaden: Springer VS, 2021, 319-336, hier 321.

6 即除话剧、音乐剧、舞蹈及肢体剧、木偶剧这四种德国传统戏剧表演门类之外的第五种门类，特定场域戏剧、参与类活动、城市项目等在数据统计中都被归入这一类别。

7 Deutscher Bühnenverein. Theaterstatistik 1991/92. Die wichtigsten Wirtschaftsdaten der Theater, Orchester und Festspiele (Köln: Deutscher Bühnenverein, 1993) & Deutscher Bühnenverein. Theaterstatistik 2018/2019: Die wichtigsten Wirtschaftsdaten der Theater, Orchester und Festspiele (Köln: Deutscher Bühnenverein, 2020). 尽管最新的统计数据更新至2020-2021演出季，但考虑到疫情对德国剧院演出情况的较大影响，笔者认为以疫情前的数据作为对比基准更具代表性。

8 亚里士多德：诗学，陈中梅译，北京：商务印书馆，1996，38。

9 同上，42。

10 学者祁林和宋雨也曾提出观点“策展”作为方法”。详情请参见祁林，宋雨：“策展”作为方法，艺术管理，4（2022）：5-11。

11 Vgl. Hans Ulrich and Asad Raza, Kuratieren! Unter Mitarbeit von Annabel Zettel und Andreas Wirthensohn, München: C. H. Beck, 2015, 35.

的思考及空间各元素的铺排。空间本身就是一个包罗万象的生命体，因此在城市空间进行的戏剧相关项目也具有跨界特征。除表演行为以外，项目在内容上一般还涉猎空间的场域及建筑、色彩及图画、声音及自然等多种视听元素，且各元素在创作中处于平等的位置。空间在参与者多样化的运动状态中得以构建，并呈现城市多面的社会生活及不断变换的社会关系。如社会学家亨利·列斐伏尔所认为的，空间是社会的产物，社会关系通过空间实践来体现。<sup>12</sup>

目前德国戏剧领域的“城市项目”主要有两大类策划模式，其一是“以步行书写城市”的城市漫游。一般而言，主创团队将先对空间作调研和选择，然后根据所选定空间的特色和生活情景，以及主题构思，提前设计语音导览路线和互动内容；参与者通过佩戴耳麦、倾听导览的方式参与其中，通过勾勒足迹的方式，书写城市空间的活动。这类项目一般在城市中的某个局部空间范围进行，通过流连穿梭于多个不同性质的空间场所，构建空间上的多样复合参与体系。但也有如由德国鲁尔区六个剧院联合制作的作品《奥德赛欧洲》那样，穿越城市的旅行表演，即引导观众来往穿梭于鲁尔都市群的多个城市，这在某种程度上也体现了德国鲁尔工业区都市群落紧密分布的城市地理特征。“以步行书写城市”的构作方式可归因于现代空间理论家玛蒂娜·勒夫的一个观点，她将空间视为一种关系性的（排列）身体秩序，通过这些身体不断运动，从而引发（排列）秩序本身不断变化。<sup>13</sup>空间本身是一种静止的物质载体，然而，通过不同主体的步行轨迹，它被反复塑造并赋予了“活的”意义。除步行类城市项目以外，目前还有一种“言说类”的城市戏剧项目模式，以芭芭拉·穆德尔在德国弗莱堡和慕尼黑多地城市剧院的实践为代表。具体由戏剧机构在该城市的中心广场，策划一场大型的集会活动，对所有公民开放，任何人都可以在这个城市的公共领域畅所欲言，发表对城市的看法，行使对城市的权利。

在策展构作框架下实现的城市戏剧项目在形式和内容上往往还展现明显的异质性特征，除上述两大主要参与模式以外还有许多参与方式各异的城市作品。开篇提及的柏林空间实验室正是一支擅长通过艺术和设计，探索城市空间的建筑艺术团队。该团队由来自多个不同学科及领域的成员组建，包括但不限于建筑师、艺术家和城市规

划师等，其出品项目也以创造性和跨学科的方法而闻名。他们致力于在城市空间进行实验性的艺术和建筑项目，与世界各地的戏剧场馆或组织也有多次合作经验。就德国范畴而言，有如慕尼黑的室内剧院、2014年的“世界戏剧”节庆、科隆的城市舞台、鲁尔区各地的剧院，柏林的HAU独立剧场等。其策划的具体项目形式也各不相同，总体主要涉及特定场域或建筑的改造、临时建筑的新建、公共空间重塑以及促进城市居民参与的互动活动这几类。策展并非直接的摹仿和再现，而是通过不同的场域选择、空间塑造、观念及参与引导构建截然不同的艺术内容。策展的过程实际是艺术家对特定空间的多种元素进行排练、组合和重构的过程。其独特之处不仅体现在不同场所或空间的对象差异，更主要地体现在对象之间的关系差异和不同的构建方式。如《破旧公寓》选择通过参与者留宿公共城市空间的方式，反思的是当代人居关系。

当代城市空间中的戏剧表演明显与在静止和固定的场域中等待“被填满”的传统剧场有着显著不同，同时也区别于中世纪的马车巡演和二十世纪六七十年代兴起的街头戏剧。中世纪时期，城市被视为马车巡演的容纳场所，彼时的城市空间更多被看作一种物质层面的“容器”；而街头戏剧之所以在城市街头演出，旨在吸引高密度的公众聚集。可以说，戏剧艺术在1980年代后才真正将戏剧创作与社会空间性相结合，强调通过表演的方式主动挖掘并呈现城市空间的社会意义和与社会的关系。一方面，城市空间的地理景观、建筑街道等物质元素成为现象层面有形的场景创作条件；另一方面，空间也因自身时间性特征在不断变化的过程发挥其持续生命力，随岁月变迁和历史事件不断更迭的人文社会制度成为城市戏剧一种无形的表演内容，即一种“活的组织”。

### 三、表演者与观众的身份转移

策展构作的戏剧项目可以是临时的、流动的，也可以是在特定时间和空间下发生的一系列活动。与传统摹仿类戏剧表演不同的是，由策展构作方式实现的戏剧项目并非以实体的作品结果存在，而更多地通过受众的参与和互动，以过程的形式体现。在这一过程中，观众不再是被动的观者，而被纳入成为作品的一部分。在这个开放的创作体系，观者和演者都实现了其在戏剧作品中的身

12 参见亨利·列斐伏尔：《空间的生产》，刘怀玉，等译，北京：商务印书馆，2021，40-70。

13 Vgl. Martina Löw, Raumsoziologie, Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 2001, 131-132.

份转移。

演员与观众的关系变化早在2004年已被德国戏剧学者艾利卡·费舍尔-李希特在其著作《行为表演美学》中提出。她认为，“表演转向”是自20世纪60年代以来各种艺术门类的趋势，艺术家们不再专注于创作单一的“作品”，而是致力于创造“事件”。这类事件的参与主体不仅包括表演者，还有同时在场的观众。观众不再被动地观看，而成为积极参与的主体。<sup>14</sup> 戏剧艺术的实践历史表明，艺术与现实的界限正变得越来越模糊。“现实”作为德语戏剧的一个术语是德语戏剧艺术20世纪至今的变革核心。人们对“现实”的理解从最初局限于舞台区域中，由演员在表演层面复刻现实生活场景的“再现”，扩展到演员和观众在整个观演空间“共同存现”条件下产生的“自生反馈回圈”<sup>15</sup>，即双方在现场的即时互动和对彼此的影响。如今演出空间还被直接放置于现实的生活场景中，如公共空间或城市空间，以直接接触当代的城市生活、社会问题，以及人居关系及生存考验等议题。

在演者和观者主客关系转变的基础上，二者的身份定位和角色任务的变化也值得进一步探讨。过去，在德国剧院以导演为中心的排演工作体系中，演员一般作为表演内容的填充材料之一，在选角环节“被选择”，在排演过程“被调遣”，尽管他们由于自身独特的身体特征而具有材料的独特性。然而，随着后戏剧剧场演员“表演自己”的美学方法提出，演员在排演的创作权力逐渐增强，他们被鼓励根据自身的经历和概念构思参与集体的艺术创作，使作品拥有演员的“作者权”。在城市戏剧项目中，演员既是创作者，又充当策展人、社会观察者和城市改造者等多重角色。克里斯托弗·巴尔梅把剧场表演视为“参与者必须遵守的游戏，表演者与观众通常会依循被分配的角色，借此互动”<sup>16</sup>。当然，他也承认戏剧有超越游戏的部分，因为游戏通常不会传递叙事或美学内涵。诚然如此，笔者也主张将每个城市项目都看作一款具有特定参与规则的“游戏”，演员和其他来自不同领域的创作者则是这款游戏的设计者。他们根据不同的场域条件和主题构思，以调动观众参与积极性及提升其游戏体验感为目

标，策划独特的游戏规则和玩法，必要时还需在游戏过程中引导其参与。观众则由过去仅作为观看表演的客体转变为参与游戏的“玩家”，掌握行动的主动权。游戏的进行依赖玩家的参与，并由于不同玩家的参与，每一场游戏都独一无二。因为他们在游戏过程不同的路径选择、行为表达和决策内容，将直接影响“游戏”的发展。德国首个创建“城市戏剧构作”部门的剧院——多特蒙德剧院表明，城市戏剧构作的主要任务在于“倾听”<sup>17</sup>，倾听的是来自当地城市居民的声音。这意味着，观众的地位在当代戏剧中从过去的客体被逐步提升至中心位置，他们的想法、声音、行动及参与甚至成为城市戏剧实践探索的根源和展出的核心。也就是说，观众也获得了这类艺术项目的作者权，通过参与戏剧演绎或其它内容的填充，成为作品的共同创作者。

自21世纪以来，一种以城市空间性为创作基础的跨界戏剧形式在德国的城市公共空间崭露头角，尤其在柏林、慕尼黑等文化大都市，成为当地独特的文化现象。这类发生在城市空间的新型艺术形式与传统的舞台戏剧表演相比，突破的不仅仅是表演空间上的边界，也是对传统镜框式舞台和“摹仿”表演范式的颠覆，试图以一种“策展”的构作方法实现美学边界的跨越。从“摹仿”到“策展”，标志着戏剧艺术的创作边界不断向外扩展，开放的创作体系为多元的剧场创作生态提供了广阔的可能性。戏剧不再只是对人物和生活的再现，而更加注重对社会空间多样元素的重构和突显，以及公众参与的引发，从而体现社会在各层面的关系与结构，使戏剧超越艺术，成为介入当代城市的一种媒介。不过业内也有不少对城市项目批评的声音，认为艺术因此被降至美育维度。学者陈恬也表明了对特定场域剧场先锋性隐退的担忧。<sup>18</sup> 然而，我们不能忽视这些具有新型互动形式的戏剧项目同时也降低了观众接触艺术门槛的益处，为来自不同阶层的公众群体提供了参与和体验艺术的机会。毕竟艺术并不需要总是高高在上、晦涩难懂，如彼得·布鲁克所说的：“扭转乾坤的总是通俗戏剧。”<sup>19</sup> ☉

14 Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2004, 31-62.

15 “共同存现”与“自生反馈回圈”都是德国戏剧学者艾利卡·费舍尔-李希特(Erika Fischer-Lichte)提出的概念，前者出自其著作《行为表演美学》(*Ästhetik des Performativen*)，后者可参见其著作 *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, London: Routledge, 2008, 38.

16 克里斯托弗·巴尔：《剑桥剧场研究入门》，耿一伟译，台北：书林出版有限公司，2010，22.

17 Schauspiel Dortmund. “Stadtdramaturgie,” [2023-10-15], <https://blog.schauspielortdortmund.de/category/stadtdramaturgie/>.

18 陈恬：《从固定到流动：论特定场域剧场的演变》，《文艺研究》，2(2021)：104-117.

19 彼得·布鲁克：《空的空间》，王翊译，北京：中国友谊出版公司，2019，75.

# Play! Play! Play!

## 数字时代的戏剧、表演和游戏

文\_叶梓涛

理查德·谢克那在其著作《表演研究》中，将游玩（Play）作为完整的独立一章展开了丰富的论述，在其章节开头，他这样写道：

要把所有关于玩耍的观点归结为一篇论文是不可能的。几千年来，玩和游玩一直吸引着哲学家、科学家和文化理论家。演员在玩，运动员在玩，军事指挥官在玩，爱人们玩，男人在玩，动物在玩，儿童在玩，成人在玩，亚原子粒子在玩，宇宙也在玩。想想“游戏”这个词出现的无数情境吧。

游戏研究者埃里克·齐默尔曼在其《游玩世纪宣言：21世纪将被游戏定义》中将21世纪这个“游玩的世纪”描述为游戏媒介的世纪，这不仅仅是指电子游戏开始成为当代最为活跃的文化之一，而同样指在这个缺少本质和稳定认同的后现代文化社会中，人们开始以扮演与游戏的方式面对自己生活的方方面面，在数字化和计算的笼罩之下，计算机游戏的隐喻模型成为了新人交流和思考的方式。

在此背景下，游戏、戏剧、表演，这在过去早有的亲缘关系在重新被唤起且相互交织。在游戏视角下，电子游戏互动叙事的长足发展，线下剧本杀，角色扮演游戏自下而上的兴起。而在剧场实践中，诸如环境戏剧、游戏剧场、戏剧游戏工作坊蓬勃发展，并在疫情期间所进行的众多线上戏剧、元宇宙戏剧节等互动性更强的，引入数字化技术的戏剧实验等等。

在同样秉持谢克那在开头所说的为不可能而书写的自觉，我希望能通过从挖掘早期电子游戏研究和叙事探索中的戏剧渊源，从展开“作为游戏/电子游戏”与“作为表演/演出”这两种游玩（play）的论述，探究在这新的游玩时代，游戏与戏剧所发生的变化及其意义，为游戏-戏剧这一两个领域的界面展开较为全面的论述，以期今后戏剧-游戏的更多双向交流和理解探索提供参考。

### 一、游戏研究的故事渊源：赛博戏剧的诞生

2022年的游戏开发者大会上，游戏开发者艾

比·夏洛克以其进入游戏行业之前从事十多年的戏剧演员经验，为游戏和戏剧的领域做了一场颇为精彩的跨界分享：《电子游戏的戏剧构作：剧场、故事和共情》，阐述了电子游戏领域的工作可以参照戏剧构作的视角和方法的建议。她在分享中明确地表达了其观点：游戏和戏剧中的共情是唯一需要观众或玩家积极参与的叙事形式，而电子游戏是戏剧的终极进化形式。

这一表述或许略显武断，但其观点的可贵之处在于将戏剧与电子游戏视为同一种连续的，发展的媒介，而这也是电子游戏研究发轫时容易被忽略的重要线索：将游戏视作戏剧。

1991年，布伦达·劳雷尔《作为剧团的计算机》一书出版，关注于新媒体中的戏剧化体验的创造，以及互动的、第一人称的、计算机支持的故事叙述形式，并且将亚里士多德式的戏剧经验作为交互式计算机体验的设计者应该追求的模式。

1997年，游戏研究者珍妮特·默里出版书籍《全息甲板上的哈姆雷特：网络空间中叙事的未来》被认为是早期最为重要的游戏研究著作之一，并开启了后来那场著名的“叙事学 vs 游戏学论战”的学术公案。

从这本知名著作的标题就可见戏剧在早期游戏研究的重要参考价值，默里这本书的标题所提到的《哈姆雷特》是莎翁的著名剧本，而全息甲板则是指《星际迷航》中的虚构设备，全息甲板就如同一个全能的舞台，可以引入各种各样的地点和人物，创建真实或虚构环境的逼真3D模拟，参与者可以在其中自由互动与环境以及物体和人物并且实时演算。某种概念意义上来说，这是一台戏剧生成器，并且其中的参与者可以在这样的戏剧中自由做出选择，并且影响故事的发展。在这个意义上，默里与前文提及的艾比一样，想象一种未来形态的莎翁戏剧，而（至少某一类的）电子游戏，正是其发展中的形式。

在这本著作中，她发明了“赛博戏剧”这一术语，用它来讨论一种随着计算机成为一种表达媒介而出现的新型的故事叙述的方式，她认为，

这种新的故事讲述的方式正在出现，以满足我们在 21 世纪表达生活的需要：

在一个后现代的世界里，日常经验似乎越来越像游戏，我们意识到我们所有叙事的建构性质。日常的经验类别，如父母、孩子、爱人、雇主或朋友，已经被描述为“角色”，并且很容易被解构为文化构造的组成部分因此，游戏和故事的结合是一个充满活力的空间，朝向高级和低级文化的探索开放，我们所有人都在持续且不经意地参与其中，在我们全球社区不断变化的社会安排和对我们内在景观不断变化的科学理解时。人类的大脑、地球的地图、人类关系的协议，都是一个即兴的集体故事 - 游戏中的元素，一个重叠、冲突、不断变形的结构的集合，构成了我们行动和解释我们经验的规则。我们需要一个新的媒介来表达这个故事，来练习玩这个新的游戏，而我们在电脑中找到了它。

无独有偶，卡内基梅隆大学所创立的奥兹研究和开发小组，从 20 世纪 80 年代末开始就一直致力于他们所称之为交互式戏剧的研究，其成员布莱恩·洛亚尔将他们的研究目标描述为“将电脑游戏的高互动性和沉浸感与传统线性叙事的强大故事和人物相结合，让观众进入一个有丰富互动角色的虚拟世界，自由且连续地做想做的事，但仍能体验到作者所想要的强力戏剧性故事”。他们强调了其工作戏剧的来源思考，并认为这种交互式戏剧的实践并不需要计算机的存在。

想象有这样一个演艺公司，其唯一的工作就是让某个人参与到交互剧中。演员们每个人都有角色要扮演，而作者写了一个故事，将参与者直接放在故事的中心。导演能够通过无线耳机



与演员进行私下交流。导演的工作是观察行动流，特别是参与者作为中心人物所做的事，并向演员发出指示，巧妙地引导活动的流动朝向作者的故事发展。

但基于成本考虑，并不是每个人都能负担起一个为他而准备的导演团队，计算机驱动设置的交互式戏剧能够降低成本，更加广泛地传播分发这种交互戏剧。在这个意义上，电子游戏就正以快速分发的方式将成百上千的交互戏剧分发到数十万甚至更多的玩家观众家中的电脑上。

此外不得不提及的一个更加成熟和雄心勃勃的尝试则是《Façade》，它由奥兹小组的 Michael Mateas 和 Andrew Stern 合作完成，该作品旨在实现与关于糟糕婚姻的舞台剧相媲美的戏剧严肃性，例如 Edward Albee 的《谁害怕弗吉尼亚·伍尔夫》<sup>1</sup>。在这个游戏中，玩家会以朋友的身份拜访一对处于争吵关系中的夫妻，并可以使用自然语言的方式与两位 NPC 进行交流，推动故事的发展。这个实验性的作品在网络上大受欢迎，并前几年在游戏主播流行的时代被重新挖掘出来，其充分的自由度使得主播用各种动作 / 甚至脏话去和这两位角色互动，并尝试探索这场互动剧的边界，创造出了许多戏剧性的时刻，甚至成为了某些热“梗”而风靡一时。

## 二、电子和互动式的观演关系，超文本写作与游戏剧场

戏剧表演中的“观演关系”常被视作必不可少的要素，但这并不意味着观众与表演，“观”与“演”的“分离”是必要的。尼采在《悲剧的诞生》



1 也确实有游戏领域的媒体将其与这部戏剧进行比较，见《Who's Afraid of Interactivity?》<https://www.gamedeveloper.com/design/who-s-afraid-of-interactivity->

中谈论古希腊戏剧，提到戏剧的目的是“施魔”，而表演者正是希望观众同他们一同沉醉，进入迷狂的酒神状态之中，在这个意义上，作品与观众的“融合”恰恰才是戏剧的目的。

那我们若延续前文的叙述，把电子游戏看作是一场戏剧，那么这和传统故事讲述或戏剧展演的方式有什么区别呢？想必很容易能够想到的回答是，游戏引入了“交互性”，这使得观众不再只能被动地坐在观众席上，而是能够干预和影响戏剧故事发展的过程，与戏剧中的人物形成互动关系。

但实际上这容易引起一种误解，即认为除了游戏剧场外的戏剧就不存在互动，但并非如此，无论是在莎士比亚时期的开放式的露天剧场，还是在喜剧表演中演员同观众的即兴，最为传统的戏剧现场中也存在着观众和演员之间注意力，声音，情感与思想之间的不断的反馈循环，德国剧场学者李希特将此称为“自创生反馈环”，指戏剧中表演者和观众在真实的物理环境中的相遇和交流而产生的不可重复的审美体验。这种“互动的游戏”早就寓居于戏剧之中。

故或许更恰当的表述是，在游戏剧场和交互剧场的过程中，戏剧导演开始试图将观众的存在和行动纳入戏剧的空间范围内，将这种反馈循环外化为运作的机制。这种剧场朝向观众打开的变化有很多种说法，诸如“打破第四面墙”“游戏剧场”“沉浸式戏剧”“对观演关系的打破”等等，但这些都意味着将戏剧表演看作是开放的空间，欢迎观众加入戏剧之中，从台下走到台上，并最终获得某种身份与能动性。

2011年，基于《麦克白》的剧本改编的戏剧《不眠之夜》就是其中典型的实践，在数层楼的演剧空间中，观众可以主动探索剧情，跟随演员行走，拿起道具翻看，甚至可以引领演员和其他观众发展出新的剧情线索。此剧目在2016年引进国内之后成为了现象级产品，上演了数千场。

观众角色在参与戏剧并且获得能动性的过程也是获得其身份的过程。观众并不只是一位拥有投票或选择权的一个抽象的机械降神般的外在操控者。而是在被逐步地写入进剧本，融入到故事的考量之中，成为一个合理的角色，而这也将进一步推进戏剧往游戏形态的方向发展。

《不眠之夜》将观众设置为酒吧的访客与幽灵的形态（统一戴上面具）以合理化其存在却不打扰演出的进行，也有更多的戏剧创作者试图让渡

出更重大的角色予观众，并且予其更强的能动性。2022年SMG Live所举办的沉浸式艺术节《超沉浸制造局》中青年创作者何啟杰的《哈姆太郎二世》就尝试给予了现场观众双重角色，观众们扮演故事讲述的倾听者，以及构成剧本回忆情节的投票和选择者，由此谱写不一样的故事情节的——这自然而然地带来了剧本书写和编导方式的转变，例如最直观的影响便是剧本文本量几何量级的膨胀。

这种观众可选择叙事分支的方式正是一种典型的互动叙事的实践，游戏研究的创始人Espen Aarseth的开创性著作《游叙文本》中便详细讨论多人文字冒险地牢，文字解密游戏，角色扮演游戏等作品的互动文学意义。而在戏剧领域，剧作家查尔斯·迪默也同样基于超文本的思考而提出了超戏剧的概念，他希望构想一出戏剧，其并不只发生在一个场景，一件事，而是在很多场景同时发生。而国内的青年戏剧导演孙晓星就曾受其启发，以线上的万维网环境进行了早期的数字超文本实践《——这里是分割线——》，他认为只有“线上”才能成为真正超文本的现场，这实际上也正是默里等人所认为计算机的诞生能够为戏剧和故事赋予的潜能。

从当前线上戏剧或数字戏剧的实践的尝试中，我们也能够看到这些戏剧实践是如何与电子游戏汇流的。诸如在2023年首届元宇宙戏剧节中，由孔德昱导演的《朱丽小姐的†CoNFUSIoN†☆世界》采取了AI影像处理结合真人实拍，观众可以借助线上视频网站Bilibili的平台提供的交互视频的模式来观看戏剧并且选择情节发展。这种互动视频实际上正是电子游戏中一套名为全动态影像(FMV)和互动电影的传统，与《夜班》或《底特律变人》这些较为成熟的游戏作品形成了呼应。

而同一戏剧节中导演陈潇男的创作《我是一个怪圈》则实用了数字艺术的虚拟展览/画廊工具New Art City制作了一场观众可以在自己的手机电脑上浏览体验的一场数字戏剧，玩家以第一人称的视角在虚拟世界超现实的布景和作者的叙事声音之间穿梭，而这种形式毫无疑问也正是电子游戏中的一种颇具争议的的游戏类型——步行模拟器的传统，即玩家无法改变剧情和空间的设置，但能在某些时间内以自己的方式遍历和探索空间的自由和“互动”。

英国莎士比亚皇家剧团在疫情期间投入制作的线上戏剧《Dream》使用了游戏引擎加之真人演员动作捕捉表演的方式，让演员成为一位

在美丽的虚拟世界中舞蹈的植物精灵，而通过网络连线实时参与的观众则成为了一只只飞舞的萤火虫，不仅可以从不同的视角观看这场剧目，也能够在一个可控的范围内与演员互动（诸如在演员所扮演的角色的指尖环绕）<sup>2</sup>。此模式实际上很像如今在大型多人在线游戏中所举办的活动或者秀，例如在2023年8月，《Sky 光遇》中举办的AURORA音乐会每场都容许数千位玩家在其中观看，互动，漫游，而更别说作为“元宇宙”概念流行的一个著名的案例，《堡垒之夜 Fortnite》之中举办的Travis Scott的演唱会表演链接了千万名玩家。

而在传统的现场戏剧和电子赛博剧场之间也有丰富的可能性有待探索。诸如在2023年北京国际青年戏剧节“戏剧在读”单元中导演陈老巨就参照了独立游戏《她的故事》的视频搜索引擎的模式，在现场邀请观众通过自制的互动视频程序来进行关键词的检索，由观众决定播放预录视频的的顺序，构成一次独特的《沃伊采克机器》剧本的演绎。而本篇论文中的部分章节，也在2023年蛇口戏剧节的“新文本孵化”的读剧活动中尝试结合现场电子游戏，进行了现场的讲座表演，尝试让电子游戏作为一种剧场的有机存在，让表演多个界面上发生。

### 三、新演员的诞生：自我观看，行动，牵线木偶与直播

法国哲学家斯蒂格勒在《人类纪的艺术》一书中提到了从19世纪就开始出现的“无产阶级化”的过程：我们失去了生产事物的能力，而这种技能知识的丧失，随之而来，也带来了艺术审美和感知能力的丧失。在19世纪那时，每一位音乐爱好者都会弹奏乐器，并总是通过演奏乐谱来欣赏音乐，绘画艺术的欣赏者，则在卢浮宫中架起画板，通过临摹那些伟大的画作来感受它们。——这同样也是罗兰·巴特在对文学的担忧：今天的人们消费文学，而不能如同对着乐谱那样“演奏( play )”它们，与文本游戏（《从作品到文本》）。

若按照这样的逻辑，转向对戏剧的思考，我们如何能像罗兰·巴特所说的，不是去“消费”，而是去游玩( play )一场戏剧？或许演员就是一



部戏的玩家，也是一部戏最好的观众。演员通过练习读剧，演剧等方式进入剧本，体会角色，在表演时“自我观看”，成为自己的身体，剧本的文字，和舞台最好的观众。或许这也正是格罗托夫斯基将“演员”定义为戏剧艺术核心的缘故。而就像在玩家之名中早已揭示的那样：游戏者也是“扮演者( player )”<sup>3</sup>。

这或许也是戏剧领域有大量的游戏工作坊的原因，戏剧在某种意义上被认为是游戏的延伸，而游戏往往作为一种演员训练的方式，被认为是用于“探索角色的灵魂和戏剧的世界，以及在舞台上建立动态的关系”。那让观众以演员训练的方式进入演员的角色，在这样的戏剧-游戏过程中的表演或读剧固然不都是对于外部来说完美的表演，但却是每一位观众最具身的方式来欣赏戏剧的过程。这或许也是戏剧领域有大量游戏工作坊的原因。游戏常被作为一种演员训练的方式，用于“探索角色灵魂和戏剧世界，在舞台上建立动态的关系”。

让最终的戏剧自然地成为游戏的延伸。让观众以游玩的方式进入一部戏，就是将他们当作演员，学习用游戏进行身体感知和理解的训练。从外人看来，这些游戏过程中的表演或读剧固然不都完美，甚至拙劣，但却是每一位观众以其最具身的方式，欣赏戏剧的过程。奥古斯都·波瓦认为，传统戏剧具有压迫性，因为观众通常没有机会表达自己，他试图把观众转变成戏剧体验的积极参

2 <https://www.rsc.org.uk/support/members-room/exclusive-members-content/dream-q-a>

3 扬州大学的高洋老师在《戏剧艺术》中的《具身感的临界与断裂——“观演性”视域下戏剧演出与电子游戏“表演性”的比较研究》中专门讨论了“观演融合”和“观演员( spect-actor )”的问题，他认为戏剧演出和电子游戏的表演性存在本体性的差异，但本文作者认为该问题依旧有待商榷，计算机的图形不一定都是一种绝对拟真的三维“拟像”，并且电子游戏中的角色和玩家的关系也并非单向的自我凝视，无论是玩家在游玩的过程中对于所扮演的角色操作中所遭遇的“阻力”，还是角色以出乎意料的方式行动甚至越过屏幕同玩家对外，“他者”都是存在着的。

与者。

正如奥古斯都·波瓦所认为的，传统戏剧具有压迫性，因为观众通常没有机会表达自己，他的实践遍布世界各地的不同社区，试图把观众转变成戏剧体验的积极参与者。在他的作品《给演员与非演员的游戏》之中，他正是将论坛剧场的表演描述为演员与观演者共同进行的一项“游戏”，并且学习和演练“现实生活”中所需的真实行动，通过共同表演，从中学习到行动可能造成的结果为何。他将论坛剧场描述为演员与观众共同进行的一项“游戏”，通过共同表演，从中学习行动可能造成的结果。让观众玩戏剧游戏，让观众成为表演者（player）和演员（actor），正是将行动的能力赋予观众，使其成为具有能动性，能付诸改变的行动者（actor）。<sup>4</sup>

青年导演李子伊所制作的《樱桃园》游戏剧场正是通过类似读剧和游戏的方式，在戏剧中引入了游戏机制，并将原作《樱桃园》的重要角色交予观众扮演，朗读剧本并且做出选择，将观看转为表演，倾听互相的口中读出的台词，帮助观众成为生活在戏剧故事中的人物角色，以最为直接方式体验和沉浸在这场戏剧之中，成为自身和相互的观众。

这样来看，在玩家群体中衍生出的 LARP（Live Action Role Playing，实境角色扮演）不正

是一种从戏剧行业之外所自发兴起的扮演和剧场活动吗？数百位玩家约定时间地点，穿上精心打造的服饰，进行一场持续数日的表演。这种文化在进入国内后，其中以扮演/解谜为核心体验的内容被称作“剧本杀”，并结合密室逃脱，桌游等模式而风靡全国。

同样，若从“玩家就是演员”的视角来延伸思考，将目光转移向数字世界：我们就会发现今天的电子游戏就是一座座的赛博剧场。玩家在其中获得新的角色，学习如何表演，学习与剧中的世界人物互动。角色扮演游戏是历史最为悠久的游戏类型之一，从最早的文字冒险，再到新世纪后的大型多人角色扮演网游，玩家不仅在扮演一个新角色，甚至还花费大量的时间与其他陌生人的扮演者（player）即兴交流，发生关联和互动，让自己的生活与这场戏深刻交织，相互改变。

用电子游戏中的角色进行表演，这意味着什么？如果这个演员选择进入的角色不仅仅是一个身份，也是一个“戏服”，或者是非人的身体的一个化身，并且借助一具新的赛博身体进行表演，这意味着什么？戏剧中有一类剧被称作偶剧，表演者要制作并且操控不同的偶，而非自己的身体来进行表演。那可以将游戏中的角色看作是偶，而把玩家看作是操偶师吗？

的确，电子游戏作为“赛博戏剧”会遭到不



<sup>4</sup> 有意思的是，波瓦的戏剧理论和实践也进入了早期的游戏研究的视野，成为电子游戏研究自我反思和探索的参照，构想电子游戏能够达成一个类似的线上更大的论坛“被压迫者的电子游戏”的在线社区的功能。见 Frasca, Gonzalo. Videogames of the oppressed: Videogames as a means for critical thinking and debate. MS thesis. School of Literature, communication, and culture, Georgia Institute of Technology, 2001.

少的质疑，例如具身性，身体性等等，确实电子游戏当前还不能很好地呈现出演员（玩家）的丰富表情/身体细节，但一方面，虽然赛博剧场的表演“失去”了“真实”的身体，但也带来对于身体夸张/变形/再造的可能。电子游戏的身体现象学研究所在进行的，便是思考游戏是如何让玩家将身体延伸到屏幕空间，让屏幕上的牵线木偶既成为世界存在的一部分，并且成为玩家“我能”的一部分的这种奇妙的控制论回路的对接。让“玩家-操偶师-演员与屏幕中的角色-化身-图像-偶”形成一组新的身体而进行一种后人类式的表演。

故在今天的赛博时代，有些人通过网络直播平台，成为了面对数百万人玩游戏的主播：一种新的表演者；有些人则通过屏幕观看游戏视频，成为“云玩家”——一种新的观众。这正是曾在艺术史上发生过的事：“创作者与欣赏者的分离”和新观演关系的建立。更专业的表演者玩着游戏，数百万观众则通过互联网和屏幕收看这一场场或精彩或无聊或肤浅或深刻的赛博偶剧，看主播如何以他不同的语言风格，不同的身体操作姿态来表演，探索与不同的赛博剧场和其他扮演者之间的可能。

或许除了将电子游戏作为赛博偶剧的限制现在就固化下来，不如进行更进一步的思考，电子游戏是如何借助计算机能制作出来不同的偶和身体的？这种新的表演的赛博身体和角色能够带来怎样新的展演和体验？例如玩家不仅可以制作并且捏出有不同五官特色、身形和声音的角色，也可以进入游戏设计师所精心制作的、具有独特身体操作映射和链接的人偶，甚至是一座大山、一座城市，还有一只鹅的偶。

#### 四、无处不在的剧场：环境戏剧，TRPG 和故事桌游

“可以选取任何一个空间，称它为空的舞台。一个人在别人的注视走过这个空间，这就足以构成一幕戏剧了……”最终我们还是回到了彼得·布鲁克在《空的空间》中的知名开场。那么在此可问的问题便是，这个“任何一个空间”的空间可以是赛博空间吗？电子引擎的虚空可以成为赛博舞台吗？以及剧场是否能够达成一种民主化的、广泛的实践，在每个人的家中，每个人的桌面上

或电脑中让戏剧构成与发生吗？

这也正是互联网所谓的无限复制传播的能力，将戏剧从线下特定空间的剧场和剧团的限制中解放出来，将赛博剧场交付到数亿人的电脑之中发生。不仅如此，就赛博空间来说，我们也应该超越封闭的电子游戏的考虑，考虑发生在会议，聊天软件中可能的表演。就像导演孙晓星 2015 年提出的“赛博剧场计划”<sup>5</sup>的关切那样，我们也要去探索社交媒体，浏览器作为发生在赛博空间的“表演/行动”的镜框式舞台的可能；另一个有趣的例子则是电子游戏《疑案追声》的制作人张哲川在被邀请参与北京青年戏剧节的线上单元时，尝试以共享文档作为一种人们既可以“注视”，也可以交互的赛博表演空间。

从线下戏剧的发生来看，从维多利亚时代的有闲阶层进行的非专业性质的假面舞会或扮演，再到 1970 年代西方兴起的桌面角色扮演游戏便同样具有这样的解放意义。设计师通过一套规则，一些易复制的组建和人类的语言，将扮演/想象的游戏能发生在每个人的家中，发生在任意一张桌上。

桌游《祸不单行》是一个与导演、表演、编剧更加贴近的例子，在游戏中，玩家根据随机抽到的关系、需求、物品等信息和其他人一起演绎一出闹剧。游戏设计师基于对戏剧性和角色故事模式的深刻理解设置了规则，使得能够通过一系列的转折和随机，演绎和生成出一场场贪婪、恐惧与欲望交织而成的愚蠢之极、富有灾难性的局面。

而谈论起桌游，故事和表演不可不谈的便是桌面角色扮演游戏，游戏的主持人提前做好冒险故事的剧本，便通过场景描述，用言语和规则构造出一个剧情世界，与参与者所扮演的角色发生即兴与可控的关联，推进故事的发展和剧情展开。这种游戏，实际上是一套套定义了通用世界、事件运行的抽象模型，由主持人（导演）、演员（玩家/观众）在框架和故事的预设下进行互动，用语言与即兴构造和驱动世界的运转，用学者 Espen Aarseth 的术语来说，游戏是一种“元时空体（meta-chronotopes）”，每位玩家每次游玩都在创造出一种时间空间穿越，也就是一次故事和冒险、一场表演。

新冠疫情期间，英国的实验戏剧剧团便做了一个戏剧叫做《桌面莎士比亚》，表演者在自己的

5 [http://www.sunxiaoxing.com/?page\\_id=10060](http://www.sunxiaoxing.com/?page_id=10060)



桌上用物品演出，这仿佛就像是在玩跑团或者是拿着玩具自己叙述着故事的孩童一番，用某些日常的物品作为 token 或者是偶，来讲述创造出了一场桌面之上的戏剧，这种桌面叙事的剧场实践和桌面角色扮演游戏明显的关联也已被一些学术研究者观察到并且进行了相关的比较研究<sup>6</sup>。

而若是我们再往前回溯，实际上，理查德·谢克纳的环境戏剧与独立游戏 / 艺术桌游有着相似的“激浪派”的艺术渊源。激浪派在 20 世纪 60 年代和 70 年代就通过制作了出了非常丰富的激浪盒和激浪游戏，例如斋藤孝子就制作了一个可以通过气味进行辨别的液体瓶组成的嗅觉象棋，以及可通过重量或晃动时的声音进行识别的物品的不透明白色塑料盒子组成的重量象棋。小野洋子也在《葡萄柚》中的通过规则来实践艺术的方式也随着 Do it 的指令性艺术来将艺术实践带向更广大的受众，让这些艺术实践发生在每个人的生活之中。这也是赛博剧场、桌面游戏、环境戏剧、游戏剧场这类实践所共同的诉求，其中都蕴含着一种希望让艺术能超越某些固定的时间和地点、机构与个人而发生，一种可贵的追求解放、自发性与平等的艺术实践的政治性愿景。让剧场和艺术不再仅发生在剧院或美术馆，而是在世界各处，在人们的生活之中。

## 结语

至此，我们从电子游戏研究的“计算机作为剧场”和“电子游戏作为新的故事讲述方式”的渊源连接起了剧场和电子游戏的先锋实践，从观演关系的打破和互动性的增加，再到这条道路发展出的让观众成为“演员 / 行动者”的实践与电子游戏中玩家角色的相似性，并且由此理论视角来审视桌游的剧场意义和潜能。我们的论述尝试串联起艺术游戏、电子游戏、赛博剧场、线上戏剧与直播这样的跨越游戏与戏剧，数字化的线上与线下物理的空间，努力将这些分散的不同实践呈现为在同一平面上的实验。就像近期编剧大头马的中篇小说集《国王的游戏》出版，其中以著名的手机游戏《明日方舟》《和平精英》等为主题进行创作，而何启杰的新作《浅草色 AS-TIM3863》也将独立游戏作品《无人深空》搬上舞台，电子游戏正在成为新一代人所关心的事物，也将以其内容主题 / 逻辑 / 技术等方式与戏剧的未来交织，期待未来能够有更多的创作者望见在游戏与戏剧之间的潜能与意义，相互解域并且打破各自的限制，让戏剧与游戏像在古希腊时那样，在数字时代再度一同游玩 (play)。☉

6 Lyra Herbst (Author), 2021, Zwischen "Table Top Shakespeare" und "Table Top RPG". Die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zweier unterschiedlicher Formate, Munich, GRIN Verlag, <https://www.grin.com/document/1275461>

# 特定场域空间戏剧与沉浸体验

以帕梅拉·霍华德的舞台艺术为例

文\_宋牧原

## 一、戏剧沉浸体验的内涵和视角

“沉浸”一词有较为渊远的历史。唐代文学家韩愈《进学解》中有“沉浸醲郁，含英咀华，作为文章，其书满家”<sup>1</sup>将其用来描述在文学艺术中的熏陶和浸染。明代归有光《吴山图记》中则有“太湖汪洋三万六千顷，七十二峰沉浸其间，则海内之奇观矣”<sup>2</sup>更侧重于形容描述对象被浸没、包围的状态。在现代汉语中，“沉浸”指浸入水中，常比喻处于某种境界或思想活动中，指全神贯注于某种事务，与英语中的“immerse”意义相近，都是用来形容某种精神状态的进入，或者两种存在之间被包裹、包含的空间关系。

现代戏剧领域常提到的“沉浸体验”，是源自于1975年由美国心理学家米哈里·契克森米哈赖提出的沉浸理论，又名心流理论，指的是“个体将精力全部投注在某种活动或事务中，以至于无视外物存在、甚至忘我的状态”<sup>3</sup>他提出八点沉浸体验的特征：“第一，在我们面临一份可完成的任务时。第二，我们必须能够全身贯注于这件事情。第三和第四，有一个明确的目标和即时的回馈。第五，因全身贯注于此，日常恼人的琐事被忘却和屏蔽。第六，充满乐趣的体验是人觉得能自由控制自己的行动。第七，达到了忘我状态。第八，时间感会改变。”<sup>4</sup>契克森米哈赖在书中提到，身体是一切体验的来源及实际生活的记录，具有产生乐趣的潜力<sup>5</sup>。戏剧是一种以身体为表达工具的形式，需要多种感官参与和反应，也需要头脑意识的调动，人们很容易在其中获得沉浸体验。换言之，对于戏剧参与的感官程度越高，就越容易进入沉浸体验的状态。从这个角度出发，沉浸体

验不仅会产生于借助多种科技媒体手段，“通过提供身临其境的体验，寻求与目标受众更深刻的联结”<sup>6</sup>的沉浸式戏剧中，还有可能在任何形式的戏剧中产生。

人会受到所在环境及环境关系的推动或制约，因此戏剧情境的建构一直是戏剧创造的核心问题之一，戏剧家们也逐渐关注到可以将戏剧情境从演出空间向观众空间延伸，这会影响到观众置身于观演空间中的具身感受。观众是戏剧观演活动中的必要组成部分，戏剧的沉浸体验也更加重视观众即戏剧接受者的视角。丁罗男教授在《“后剧场”与中国文化语境》中提到，欧美戏剧近半世纪来的两个重要转向“一是以文学为中心转向以剧场为中心；二是从演出者的叙述与阐释转向观众的接受与解释。”<sup>7</sup>对观众沉浸体验的重视，也正是戏剧艺术转向的体现。

## 二、特定场域演出中沉浸体验生成的原因

特定场域演出是对于传统观演空间的探索和突破，源自于1968年美国戏剧学教授理查·谢克纳提出的“环境戏剧”及其六大原则<sup>8</sup>，更强调了场所在戏剧创作中的重要性，要求“场地”或者“环境”能突破传统观演关系的空间界限，实现戏剧观演空间和生活空间的融合，我国戏剧学者李茜认为，这种演出形式“在观演关系上强调与观众的融合与分享，加强了空间的交往功能；其魅力在于，观众能在演出中全方位地感受空间，并且通过多种感官与空间交流”<sup>9</sup>。总而言之，特定场域演出中的观演空间具有融合性和共享性特征，观演主体间的交往更加紧密，更容易在特定的观演

1 (后晋)刘昫等撰；陈焕英，文华点校.《旧唐书》第14部[M].岳麓书社，1997年版，第136页。

2 [清]吴楚材，吴调侯选.古文观止[M].北京古籍出版社，1994.12，第487页。

3 Csikszentmihalyi M. Play and intrinsic rewards [J]. Journal of Humanistic Psychology. 1975, 15(3): 41-63.

4 [美]米哈里·契克森米哈赖：《心流：最优体验心理学》，张定绮译，中信出版社2017年版，第126页。

5 [美]米哈里·契克森米哈赖：《心流：最优体验心理学》，张定绮译，中信出版社2017年版，第193页。

6 Joseph Pine & James Gilmore. The Experience Economy: Competing for Customer Time, Attention, and Money. Boston: Harvard Business Review Press.2019. pp.31-48.

7 丁罗男，《“后剧场”与中国文化语境》，《戏剧艺术》，2020年第4期。

8 理查德·谢克纳，《环境戏剧》曹路生译，中国戏剧出版社，2001年版。特点是“1.要接受一个不是建立在生活与艺术的传统区分基础上的戏剧定义；2.所有的空间都为表演所用，所有的空间也都为观众所用；3.戏剧活动既可以在一个完全经过改造的空间内，也可以在一个现成的空间内进行；4.焦点是灵活多变的；5.一个因素不致于为了另一个因素而被淹没，表演者并不比其他视听因素更重要；6.文本不是演出的出发点，也不是演出的目的，可以根本没有文本。”

9 李茜，《逢场作戏——记西方“特殊场地演出”》，中央戏剧学院学报，《戏剧》2011年第2期。

现场产生共时性和现场性的沉浸体验。

帕梅拉·霍华德<sup>10</sup>是英国著名舞台美术设计师、导演，荣获大英帝国勋章，她的人物造型和场景设计的手绘生动且极具个人风格，但她在特定场域演出中同样具有卓越的成就。她自2000年开始从事特定场域演出的导演和舞台空间设计工作，她说：“我想展现故事的每个细节，我要做的就是去寻找讲述故事的方法。”她将自己发掘的演出地点称为“未被爱而被遗忘的地方”，将这些废弃的场所、剧院、博物馆重新布置后再次介绍给观众，重新为之赋予观演的魅力和意义。

值得注意的是，帕梅拉·霍华德被称为“低科技女王”，她常引用的戈登·克雷的话“一个设计师不仅要用眼和手，还要用脚去设计”，她不喜欢在演出中加入“科技手段”，而喜欢用身体去丈量、感受、表达真实的空间；她坚持用生活中最朴实、最原本的材料营造戏剧空间。著名艺术家大卫·霍克尼曾送给她一支铅笔，说：“这是一把你用来和新世界战斗的剑，你要保持的就是常使你的笔尖尖锐，然后用另一头的橡皮擦去你不想要的东西。”也就是说，她并不通过高科技手段去调动观众的感官体验，但这并不意味着观众会在她的作品里失去沉浸体验。

那么这种“低科技”演出中沉浸体验产生原因是什么呢？一是在于审美体验的共通性。审美沉浸体验产生的根源在于生命，而艺术创造的动力也来源于生命情感。霍华德说，“我一直都知道所有戏

剧深入探究的就是生命这个主题，都关于爱、生命与死亡。我的艺术总是试图寻找一种共性的隐喻，我来自某个地方，我属于所有地方。”<sup>11</sup>她生于二战期间英国的犹太移民家庭，遭受了战争的苦痛，也经历了宗教和信仰的重塑和回归，她的作品不可避免地带有历史的沉重和反思，正如海德格尔所说，“作品的存在就是建立一个世界，是我们从中诞生，死亡，获得欢愉的地方，是我们归属于的地方”<sup>12</sup>这种对于生命体验的共识是人们审美感客观性的来源，人们从艺术作品中感知到自己的存在，感知存在的方式之一就是时间的概念，而对时间的感受正是沉浸体验的特征之一。

二是在于对观众感官的调动。帕梅拉·霍华德教授曾经说过自己在布莱希特身上学到的“再多的准备在观众面前都不算多，再微小的事情在舞台上都能创造美”，她总是试图将旁观者拉入到自己的戏剧空间内，也扮演一个角色；她也更愿意将戏剧的解释交还给观众，给予观众更多的参与和诠释的权力，她认为，戏剧要给观众留悬念，不要把所有的事情都和盘托出，这与罗伯特·威尔逊这位实验戏剧大师所说的“戏剧应当给观众一种自由，让他们自由地思考、自由地想象。”是趋向一致的，与中国传统美学中的“意蕴”的追求也具有相通之处。观众对戏剧的思考和参与需要身体的反应和调动，需要自由控制自己的行为并得到动作反馈，因此也容易进入沉浸状态。

基于以上两点，帕梅拉·霍华德的特定场域演出中通过生命体验的共鸣，激发观众的审美感受，进而使观众参与对戏剧的阐释与接受，在形成沉浸体验的同时深化演出的意义。

### 三、帕梅拉·霍华德特定场域演出中沉浸体验的体现

观众的观演体验往往通过观众评论体现出来，他们在帕梅拉·霍华德的特定场域观演活动中获得的沉浸体验主要体现在以下三个方面：

#### （一）演出环境带来的沉浸体验

2016年1月27日，由帕梅拉·霍华德导演的音乐会《开往明日的末班车》在英国奇切斯特



《开往明日的末班车》

10 帕梅拉·霍华德 (Pamela Howard)，威尔士皇家音乐戏剧学院国际戏剧主席，英国伯恩茅斯艺术大学客座教授，伦敦艺术大学名誉教授，中央圣马丁学院名誉教授，英国艺术委员会及国际戏剧学院咨询委员会戏剧顾问。SCENOFEST 戏剧节创始人兼艺术总监。她曾获英国“戏剧服务”奖，OISTAT 英国教育委员会特殊贡献奖，世界舞美设计展“打破界限”特别奖。1991年她作为 PQ 展的策展人荣获国家金马车奖。

11 Greta Aart & Pamela Howard :<Scenography is a Living Form of Art: Meeting Pamela Howard>

12 海德格尔，《林中路》，上海译文出版社，1997年版，第40页。



《今晚在展览馆》

大教堂演出，以纪念“大屠杀日”，演出讲述了尼古拉斯·乔治·温顿爵士<sup>13</sup>在二战期间拯救犹太儿童的故事。不同种族、不同年龄的观众在基督教堂这种充满了宗教意味的忏悔和救赎的环境中，听孩子们吟唱战争中幸存者的史诗，感受生命的希望，并对人生价值、历史和现实进行思考。

罗伯特·威尔逊说：“艺术家不是历史学家，而是像诗人一样重新塑造历史，将他所处时代围绕着各种神灵的群体观念和联想加以发挥，为这些神话人物编造出另一个故事。”帕梅拉·霍华德正是这样的故事缔造者。观演过后有观众评论道：“在演出中，我感到兴奋，感动，印象深刻，震惊并满足。所有事情都像上了发条一样前进，而这部剧让我们感受到平时看不见的东西。”；“我已经从事了30年的儿童教育工作，但我从未感受过他们每个人都这么专注而纯粹的状态！唯一遗憾的事情是这个演出只有一次。”；“这是一个让人心酸而印象深刻的夜晚，我从中获得了很多思考。”；“我像是亲眼见到了大屠杀幸存者的回忆画面”<sup>14</sup>……这些观众的体验离不开这所始建于11世纪的教堂带来的环境氛围，高耸入云的穹顶带来的崇高感，让观众感受信仰的力量。

2016年9月，帕梅拉·霍华德导演的《今晚在展览馆——查理·卓别林》在英国赛尔西小镇里一个始建于维多利亚时期的电影博物馆里演出，这里也是查理·卓别林曾经生活过的工作室，为

纪念卓别林创造《小流浪汉》的一百周年，这是她参与的“艺术与城市复兴”的项目，她认为“在一个未被爱而被遗忘的建筑中创造艺术，可以为旧空间带来新的生命。”她将演出环境设置为一间服装道具店的样式，在其中融入了卓别林的无声电影片段，并加入了现场钢琴伴奏，在同一个生活空间内，再现了卓别林的一生，给观众呈现了那个默片电影传奇人物和他的黄金时代。

“从头到尾都是极致的享受，这个地方到处都是历史宝藏，这个建筑使得对卓别林一生的叙述动人且令人信服。”“令人惊叹的地方上演的一出完美的戏！”“所有的气氛都是由那台闪闪发光的钢琴营造的，表演中对电影片段的致敬也直接唤起了我对卓别林的回忆。”“卓别林就生活在这样一个充满历史和宝藏的空间里，他的小流浪汉永远和我们同在！”“即使不会看无声电影也能看懂这部剧，我理解了为什么卓别林会被称为娱乐领域的天才。”……从评价中看到，很多观众对演出环境的印象深刻，更突出了演出氛围的整体感受，缩短了与卓别林的历史距离，获得“身临其境”的沉浸体验。

## （二）观演空间关系带来的沉浸体验

帕梅拉霍华德认为“舞台设计不仅仅是视觉艺术，更需要具有导演意识。”她导演的空间不仅在于台上，更在于台下，她使观看和演出空间融

<sup>13</sup> 尼古拉斯·乔治·温顿爵士 (Sir Nicholas George Winton, 1909.5.19 - 2015.7.1)，德国犹太裔的英国第二代移民，后改信基督教，人道主义救援者，在第二次世界大战前夕协助捷克斯洛伐克669名儿童（大多为犹太人）到英国。

<sup>14</sup> 本段及后文观众评论来自于帕梅拉网站 <http://www.pamelahoward.co.uk>

合共享，让观众更近距离地感受演出气氛。2011年在布拉格的拉法布里卡当代艺术中心上演的室内音乐剧，讲述了20世纪末，一个年轻的俄罗斯犹太血统的女人来到纽约，想寻找一个美国人做如意郎君，来改变自己的移民身份，但婚姻介绍人给她介绍的是一个又一个老俄罗斯移民。霍华德想营造“即使生活在新世界但依旧无法摆脱旧世界影响”的情境，因此她将俄罗斯家庭的旧家具和旧物品都原封不动地实现在舞台上，还原了美国俄罗斯移民内心真实的生活，布景之间的组合成为不同的演出场景，在较为狭长的展区中，像一幅幅连环画，贯穿了这场荒唐的寻觅婚姻的始终，更增加了其讽刺意味。她将观众座位放置在中央展区，而表演区域在观众的两边，演员在观众间穿梭，让观众成为了婚礼现场的宾客；观众区后方的乐队和指挥也是参与演出的角色，他们的区域被装扮成了婚礼蛋糕，寓意着理想的婚姻永远不可能实现。观众评论有“我根本没有办法注意到从演唱到台词的转换，一切都发生的太过自然”；“在一个小空间里演唱歌剧的想法实在太棒了，可以近距离地看到演员的表演”；“没有舞台的空间将观众和演员紧密连接在一起，观众很容易就被代入到有趣的情节中去”；“我能清晰



《旅程的尽头》

地看到布景中数不清的生活细节，这让我感到他们是真实存在过的。”……

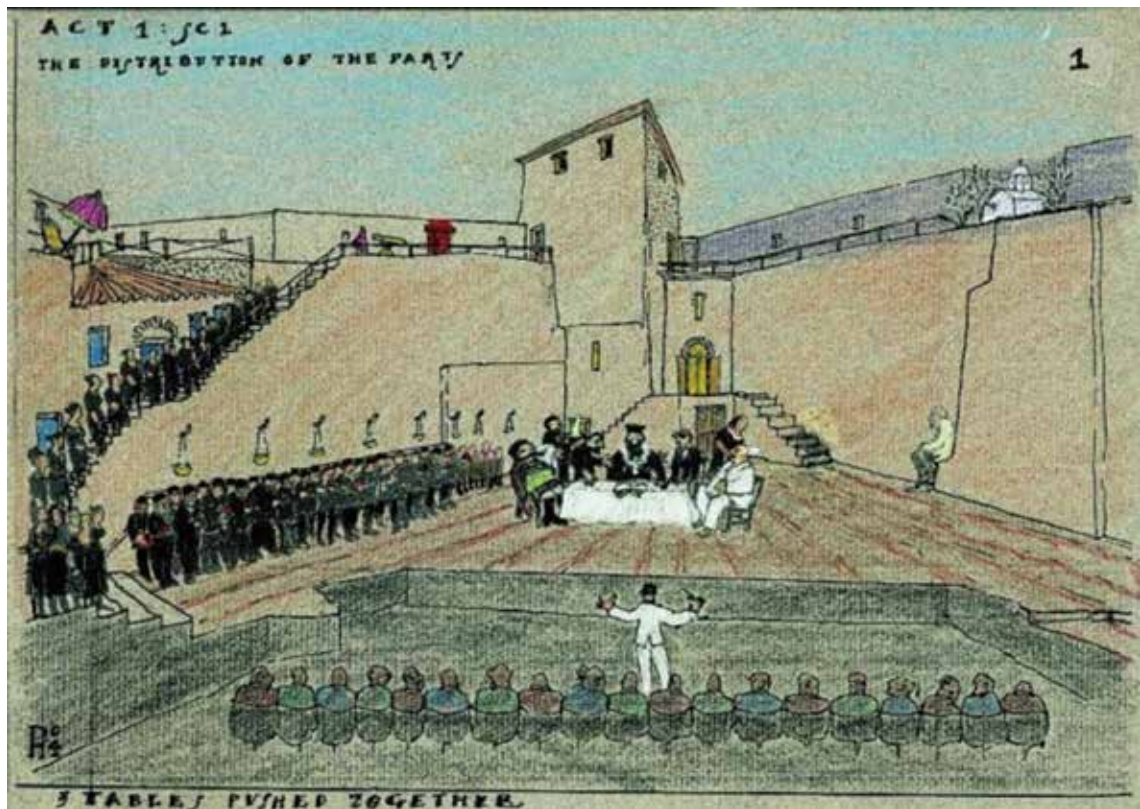
2014年《旅程的尽头》在另一个“未被爱而被遗忘”的场所演出，帕梅拉在其中重现了一战世界，她巧妙地利用了一处废弃的庭院空间，在里面设置了战壕、粮仓、马厩、工厂等不同的演区，观众在演区中穿行，深度感受战争中的人们的惶恐、憧憬、死亡和担当，观众评价道：“这是一次感人而独特的经历，我从未经历过一战，但关于它的一切在这里都随处可见。”“我能感受到战争开始之前他们各自不同的生活经历。妇女从生活和家庭的角色中走出来，像男人一样参与战时工作；军官们对普通士兵的生活一无所知；士兵们惧怕战争，但又坚信未来的美好……有些人与他们的父辈一样，永远长眠于地下，而那些幸存下来的，也永远都回不到曾经的生活了。”“我以为我对一战有些了解，但事实上，我对老鼠，马粪，尸体，对真实的历史一无所知。”“我能感受到自己在战壕里，在不断的枪声中煎熬了几个小时，我感觉仿佛拥有了角色的视角，甚至能感觉老鼠从一堆堆沙袋中落在我腿上。”“这部作品比帝国战争博物馆、比书中的历史更具有空间感和真实性，也更具有教育意义。”“我朋友说，演出结束后他坐了一个小时，才从表演中恢复过来。”……观众在更亲密的观演空间和观演关系中获得了新的观演视角，也拥有了更奇妙的观演体验。



《婚姻》

### （三）叙事方式带来的沉浸体验

从叙事学的角度，戏剧演出的本质是讲述故事，而转换戏剧叙事的方式和视角也会给观众带来不一样的观演视阈，增加观众与演出空间的交



《希腊激情》

流对话。2005年，帕梅拉·霍华德在希腊塞萨洛尼基的七塔城堡中，排演由希腊当代文学家尼克斯·卡赞扎基斯的小说《基督重上十字架》改编而成的歌剧《希腊激情》。这所城堡始建于11世纪，曾作为监狱关押过卡赞扎基斯，在这里，石质墙壁记载了悠久的历史，让作者与他的作品以另一种形式相遇。

故事中，一个希腊村庄被土耳其侵略者烧毁后，人们不得不逃难到另一个村子去请求帮助，但是遭到了无情的拒绝。“这样的事情今天还在世界各地不断发生”帕梅拉·霍华德说，“人们像往常一样生活着，却突然发现自己的种族正在被清洗，所有人都被迫流离失所，我们在媒体上看到这样的信息时，总觉得离自己很远，直到事情发生自己身上，这就是真实的故事。”在这部剧中，帕梅拉·霍华德采用了碎片化的叙事方式，将零散的文本和音乐通过空间整合在一起。堡垒象征着人与人之间的冷漠和隔阂，在希腊这个西方文明的发源地，其围合的空间气氛能唤起西方观众的集体记忆。观众评论中说道：“导演巧妙地利用

了每一寸的可用空间，并有效地解决了时空穿越的问题。”“这部剧像是基于许多小型电影场景中演变而来的，帕梅拉·霍华德精心策划了一场表演，使叙事和音乐能和壮丽的环境保持一致。”“她将演出完美融入到了这个露天的古老监狱里”……

同样是移民主题，2019年，为纪念二战时期移民艺术家对英国文化的贡献，帕梅拉·霍华德导演了音乐剧《世界咖啡馆之歌》，Cosmo Café曾是伦敦北部芬奇利路的一家咖啡馆，自1930年开业起，接待过无数欧洲的难民。帕梅拉·霍华德回忆起1958年的时候，经常从咖啡馆门前路过，有次她鼓足勇气走进去，发现里面汇集了形形色色的艺术家：有来自波兰的画家、西班牙的音乐家，还有来自维也纳的犹太人，当时的她用画笔努力去记录每一个人物的形象，六十年后的她将这些人物的形象重现在咖啡馆里。在这部剧中，观众做为顾客走进咖啡馆，坐在桌旁的座椅上，品尝咖啡和甜点。有的表演者也是顾客的一部分，他们从座位上站起来，讲述故事，真正的观众也可以叙述自己的人生经历。这部剧是帕梅拉·霍华德



《希腊激情》

原创的沉浸式戏剧，观与演的空间融为一体，观众与演员扮演相同的角色，情境的真实感不断强化，观众也参与创造了演出氛围，他们置身于那个艺术家们流离失所但又才华横溢的时代，同时也在创造自己的新世界。

#### 四、帕梅拉·霍华德舞台艺术的启示

特定场域演出和沉浸式演出改变了当代中国戏剧的面貌，帕梅拉·霍华德的舞台艺术实践为中国戏剧带来了一些启示。

首先，沉浸式演出不一定非要借助虚拟技术和高科技设备。除灯光音响等必要的舞台技术以外，帕梅拉·霍华德的舞台创作中很少会出现虚拟或交互设备，近乎原始地去呈现观演活动本身。不仅是演出，还有展览和工作坊也是如此，刘杏林老师曾回忆有次在PQ展中，霍华德专门托运来了很多旧的红砖，用来布置自己的展区，以营造

出与表达内容相契合的场域氛围。场域会使观众进入戏剧需要的环境氛围中，引导观众自觉调动各种感官体验，从心理和精神层面达成与演出表达的契合，发生沉浸体验，这也更贴合其理论产生的本质过程。

其次，沉浸演出需要更贴合观众生活。特定场域更贴近观众，也更能走进观众的生活；沉浸式演出内容实际上展现的是生活的真实。帕梅拉·霍华德说，“要成为一个舞台艺术家，首先要具有观察生活的能力。”为此她近乎于虔诚地塑造着作品的每一个细节，让生活成为艺术，让演出变成生活本身，通过演出唤起观众对生活的真实感受，从中获得自己的人生感悟。

最后，沉浸演出需要融入文化血脉。对于欧洲观众而言，天主教堂或是希腊拜占庭建筑都容易引发对当下文明来源的思考，而对于中国观众而言，也许更需要本土的特定场域来引发中国文化血脉的觉醒。例如韩生教授在沂蒙常山庄古院落中打造的红嫂故事系列演出，再现了1940年代的生活场景，激发观众对于那个红色年代的历史记忆。换句话说，我国特定场域演出正在逐步走进本土的文化领域，因地制宜地讲述中国自己的故事，也只有中国化的特定场域空间演出，才能真正引发本土观众的沉浸体验。

也许未来会出现新的戏剧形式和观演体验，但人的审美体验的发生却具有历史共通性特点。或许，观众对生命、生活、文化等进行的原始和本源的追问和思考，正是戏剧沉浸体验发生的根本原因。☉



《世界咖啡馆之歌》

# 试论特定场域戏剧中的观演关系特性

文\_赵健 孔维伟

## 一、特定场域戏剧中的“观演关系”演变

在20世纪60年代,美国的戏剧理论家理查德·谢克纳提出了《环境戏剧的六项原则》。这一理论提倡了一种新的戏剧形式,与传统的戏剧演出模式相比,这种新型戏剧形式赋予了演员和观众更大的自由度。演员不再受限于舞台,观众也不必坐在固定的座位上。相反,他们可以在特定的表演场域中自由移动。观众有机会自主选择他们想去的地方和扮演的角色,甚至可以积极参与到戏剧中,从不同的视角体验不同的情节。这种新的戏剧形式提供了更加互动和自主的观剧体验,从而深刻改变了戏剧领域。<sup>1</sup>谢克纳的理论对话剧创作、舞台设计和观众互动等方面产生了革命性的影响。在环境戏剧中,观众和舞台、观众和演员之间的界限逐渐模糊,将场景本身的故事置于戏的核心,演员和观众一同投入到演出中,以全新的方式呈现环境的表现。

在20世纪70年代,哲学和社会学领域开始关注了一种被称为“空间生产”的思潮。亨利·列斐伏尔等哲学家从历史和社会发展的角度开始深入研究有关空间的问题。“空间生产”的思潮代表了一种相对于时间的优先权,强调了空间在现代化进程中的重要性。这意味着人们开始更加关注和理解空间的概念,而不仅仅是时间的线性发展。就像福柯所言,我们现在正处于一个空间可能是首要关注要素的时代。我们生活在一个同步共存的时期,这意味着我们对世界的经验更像是一个相互交织的网络,而不是一个在时间轴上线性展开的过程。<sup>2</sup>剧场界很快就对这种新型的空间观念作出了回应。在剧场领域,核心主题和多样化的表现形式逐渐变得更加开放。我们越来越注重实体之间的关系,更加尊重偶然性,也更加愿意重新构想已经设定的框架。从实际操作的角度看,这意味着我们越来越远离传统的剧场建筑,更加关注人与空间之间的相互关系。我们需要重新审视空间中的人的存在,并思考如何更好地融

入空间。

自20世纪80年代中期以来,特定场域戏剧已经迅速崛起,成为备受关注的戏剧实验形式。越来越多的艺术家和学者开始对传统的“黑匣子剧场”范式感到不满,他们更倾向于在实际的地点进行艺术创作。就创作方法而言,这种形式更加关注特定场域独特、不可复制的关键条件,深入挖掘其中涉及历史、政治、社会、经济等多个层面的本质。同时,它试图在场域和表演之间创造出一种相互融合和对话的效果。帕特里斯帕维斯在《戏剧艺术辞典》中对“特定场域戏剧”的定义表明,这是指超越传统剧场空间的戏剧形式。<sup>3</sup>然而,随着时间的推移,这种戏剧形式本身也经历了演变。如今的“特定场域戏剧”已经有了更加明确的定义,它指的是艺术家以全新的视角,通过各种手段与场域深度融合,在特定场域中创造出作品独特的时空体验。

在1985年,前卫艺术剧团在纽约的一个肉类加工厂创作了一部改编自小说《卡拉马佐夫兄弟》的戏剧作品,名为《父亲是个与众不同的人》。这个特殊场域是一个废弃的公共空间,曾经是社会群体聚集的地方,但多年来被遗忘和忽视。该剧作品的创作以屠宰动物的血腥场景和消费为主题。这种类型的戏剧实践使前卫艺术剧团成为特定场域戏剧领域的先驱。<sup>4</sup>从那以后,“特定场域戏剧”以独特的形式开始在非传统剧场的演出创作中崭露头角。

不同于“环境戏剧”,“特定场域戏剧”更注重将焦点从单纯的场域现象转移到具有更深社会学意义的场域概念上。这种戏剧形式更加强调人与空间之间的关系,通常反映出更多政治性和现实性的元素。从“环境戏剧”向“特定场域戏剧”的发展代表了20世纪后期剧场空间的转变,从“空旷”逐渐转向“充实”。但这里的“充实”并不意味着回归到物质现实主义,而是承认空间本身具有丰富的文化、历史、政治和社会内涵。空间不

1 Richard Schechner. '6 Axioms of Environmental Theatre'. The Drama Review. Vol. 12, No.3(1968).

2 Michel Foucault. 'Of other spaces'. tr.J.Miskowicz. Diacritics 16 (1986).

3 帕特里斯·帕维斯. 戏剧艺术辞典. 宫宝荣, 傅秋敬译. 上海: 上海书店出版社. 2014.

4 Christopher Innes. Avant-garde Theatre. 1892-1992.



《庇护》

再仅仅是一个无生命的容器，而是成为一个具有生命力的表演者。

## 二、特定场域戏剧中的“观演关系”特性

### （一）增强“人与空间”关系互动

近些年来，艺术家和学者开始重新审视特定场域戏剧的概念，他们重新思考了戏剧与场域之间的互动，并开始深入研究特定场域戏剧在美学和政治方面的潜力。当前的特定场域戏剧更积极地响应了社会、文化、经济、政治和科技等领域的变革。虽然交通、通讯和网络技术的迅猛发展消除了传统的地理空间限制，但这并没有削弱对空间的关注，反而使人们更敏感地关注空间问题。<sup>5</sup>新世纪的特定场域戏剧发展方向包括不再强调与具体场域的物理融合，而是允许在类似的场域之间进行切换。剧情更加简化，“人与空间”之间的互动成为主要关注点。由于演出的现场性原则，人与空间的关系只能在演出时刻形成，因此即使在相似的场域之间切换，也会产生不同的效果。

雷切尔·鲍迪奇团队的特定场域戏剧作品《庇护》是增强“人与空间”的一个例子，它是2013年在特定场域设计的沉浸式作品，通过发生在菲尼克斯市中心冰屋的图像、动作、文字和文本来调查女性、写作和精神错乱的历史。“庇护”一词它在历史上受到限制并已被废弃，让人回想起白色软垫牢房、铁栅栏窗户以及其他在公众想象中

具有争议的做法的图像。大部分研究开展于数百个废弃的收容所，空荡荡的走廊、成排的浴缸、破裂的窗户、生锈的单独监禁门、破旧的皮带、污迹斑斑的床垫。编创者没有改变环境，而是扩大了已经破旧的内部空间，通过添加电线和绳索，使其感觉像是心灵或神经系统的内部，从而增强了已经像庇护所一样的空间氛围。编创者在大楼各处安装了44台电视，并配有监控摄像头，以传达一种监视感和圆形监狱的感觉——病人随时都在受到监视。在大房间里，有一个空中装置，其中一名患者悬挂在观众上方。在庇护所工作最有趣的是大教堂的房间，有拱形天花板，没有屋顶。演出的两个晚上，将雨水融入到表演中，表演者和观众在雨中移动，营造出了一种非常怪异的氛围。戏剧性的结构不再成为整部作品的重心，人与空间的直接互动关系成为了核心内容。

### （二）观众角色“身份转换”

特定场域戏剧作为一门跨界艺术形式，已经在观众观赏理念和现场观演经验方面带来了根本性的变革和全新的构想。当特定场域艺术首次于20世纪60年代末崭露头角时，它之所以备受追捧，主要是因为其别具一格的形式和全新的观赏方式。然而，尽管特定场域艺术本身具有独创性，但它并未对观众的本质、身份和构成产生深刻的革新性影响。特定场域艺术尚未建立自己的批评框架或范式，这方面的探索和定义主要留给了特定场域表演的先驱者。现代特定场域表演的突破之处在于它能够引导观众到深度参与表演的境地，使观众成为表演本身的重要组成部分。这种深度互动性是其最显著的优势之一。例如在安妮·汉堡的早期作品中，安妮创作了一系列名为《排放项目》的作品。他们在废弃和废弃的空间中进行表演，例如第42街的一间空荡荡的侦探办公室和下东区的一间空荡荡的学校。安妮高度编排的视觉美学，她以城市为舞台，让观众以新的眼光看待周围的环境。这种戏剧形式拓宽了讲故事的工具，使环境直接与表演者对话，创造出自己的视觉盛宴。特定场域的表演不仅深刻地触动了表演者和观众，比传统戏剧和其他场域作品更具共鸣和理解，而且代表了特定场域艺术形式向高度观众参与和认同的演变。这种演变得到了哲学和理论的支持，旨在解决观众可能感到冷漠或

5 陈恬·从“空的空间”到“特定场域”：论二十世纪剧场空间实践之转向【J】·戏剧艺术·2021.

与演出不自然的问题。传统戏剧通常将观众与表演者分隔开来，并偏向于反映社会精英的观点和目标，而不是一般观众的愿望。然而，特定场域的表演被看作是一种“平衡的艺术形式”，其核心哲学原则是认为观众与表演者对于特定表演的意义和成功执行具有同等重要性和意义。因此，特定场域的表演教导了各个领域的从业者，包括现场概念艺术、社区艺术、装置艺术和公共艺术等，观众的参与度和认同感越高，演出对于表演者和观众的影响也越大。因此，在特定场域的作品中，表演者的技巧、文学解读和场景设计等方面有许多值得学习的内容。

特定场域戏剧和表演已经成为各种领域的从业者的重要学习资源，这包括从事特定场域的概念艺术、社区艺术、装置艺术和公共艺术等创作者。特定场域作品的独特之处在于它们鼓励观众更积极地参与，使观众不再仅仅是被动的旁观者，而是成为演出过程的一部分。这种互动性质扩展了观众与表演之间的联系，将观众的参与度提升到前所未有的高度。观众的亲身参与不仅增强了演出对观众的影响，还使观众更深刻地理解演出的内涵。对于从事特定场域工作的实践者而言，这种互动性提供了丰富的学习机会。特定场域作品为表演者的技能提供了深刻的学习体验。他们需要处理观众的反应和行为，这要求他们具备更高级的表演技巧，以适应不同的互动情境。此外，特定场域作品通常涉及到更复杂的文学解读，因为它们与特定场域和社会语境紧密相关。场景设计也是一个关键因素，因为演出的成功往往依赖于如何将表演融入到特定环境中。特定场域戏剧和表演为从事相关领域的从业者提供了宝贵的教育和实践机会。观众的更深度参与使得演出更有力量，而表演者则需要不断提升自己的技能以适应这一新的表演范式。这种互动性质为创作者和观众之间的共鸣创造了更多的机会，丰富了整个艺术体验。

特定场域戏剧以一种现代的方式，通过形塑观众的集体身份感和与当代体验的共鸣，将自身视为解释者的角色。这种特殊的表演引发了一系列深刻的存在主义和艺术问题，牵涉到观众的自我认知、目的确定以及影响这些决定的方式。特定场域的表演推动观众在多大程度上对这些重要的自我反思问题进行探讨，这在所有 20 世纪的

表演艺术形式中都显得独具特色，被认为是近年来鲜有的真正重要的艺术探索之一。

特定场域戏剧提供了一个独特的观赏体验，使表演者和观众都能更深入地理解和产生情感共鸣，这超越了传统戏剧和其他特定场域作品所能提供的体验。特定场域戏剧将观众的参与度和情感认同提升到了更高的水平，标志着特定场域艺术形式正在朝着更贴近观众的方向发展。这种演变背后的哲学和理论受到了对观众冷漠和不真实感的关切和启发。

### （三）开发观众的“主观能动性”

在传统戏剧中，观众常常坐在观众席上，与演员在舞台上保持一定的距离，这种物理距离往往暗示了观众与演员之间的情感距离。这一传统的观演方式有时会呈现出社会精英的观点和价值观，而这些观点可能与普通观众的期望和愿望产生冲突。在这种情况下，观众通常被视为被动的旁观者，演员成为主要的焦点，而观众的情感和意见往往得不到表达的机会。然而，在特定场域的表演中，这一传统格局发生了根本性的变化。观众被引导到与演员更密切互动的环境中，有时甚至可以融入表演故事中。<sup>6</sup>这种互动不仅改变了观众的观赏体验，还赋予了他们更多的参与权和话语权，使他们能够参与到表演的发展中。观众变得更加积极参与，他们的情感共鸣也更为深刻，因为他们不再是被动的旁观者，而是表演的一部分。特定场域表演的哲学基础强调观众与演员同等重要，他们对于表演的意义和成功具有同等的价值。这一理念推动了观众更深度的参与，使他们在表演中扮演着积极的角色。这种亲近度和参与感的提升增强了观众与表演之间的情感联系，

《坠落》



6 周颖·戏剧演出艺术中观演关系的变化与发展【D】·上海：上海戏剧学院，2009。

使他们更容易与表演产生共鸣。

英国 MAT 剧团的特定场域戏剧作品《坠落》的场域选择和开发，设计师为每个空间选择的物品看起来和感觉都像是属于这个地方，就好像它只是在那里“被发现”一样，所以观众总是感觉自己处于真实的环境中，时时刻刻感受并改变着情境，而不只是参与了戏剧表演。布景设计师约翰·贝尔和艺术家莉莉丝·派珀共同为该剧创造了不同的空间——每个空间都有自己独特的氛围。并且还给每个空间赋予了一个“故事”。因此，特定场域的戏剧和表演成为各种领域从业者的重要资源，包括在场观念艺术、社区艺术、装置艺术和公共艺术等领域。这些作品为从业者提供了深刻的教训，特别是在观众的参与度和参与感方面。观众不再是旁观者，他们成为表演的一部分，他们的反应和情感共鸣对于表演的成功至关重要。这些作品提供了丰富的学习机会，包括表演技巧的提升、文学解读的深入研究以及场景设计的创新思考。特定场域的戏剧和表演不仅丰富了观众的体验，还为从业者提供了探索和实践的机会，以进一步推动艺术和观众之间的互动。

特定场域戏剧的观众体验鼓励观众积极参与演员和环境，从而为他们带来了独特而难以忘怀的体验。观众不再是被动的旁观者，而是可以直接影响戏剧进展的重要参与者。这种互动性改变了传统剧场观众和演员之间的动态，使其关系变得更加模糊和丰富。<sup>7</sup>传统剧场通常将观众安排在观众席上，与演员之间存在着明显的物理和情感距离。这种设置意味着观众在观看戏剧时通常是被动的，他们的互动机会受到限制。与此不同，特定场域戏剧鼓励观众与演员以及周围环境积极互动，将观众置于故事的核心。这种亲近度不仅改变了观众的角色，还改变了他们与演员之间的互动方式。特定场域戏剧通过探索不同的空间和时间角度，为观众和演员之间的互动提供了更多可能性。在当代戏剧实践中，观众和演员的关系日益复杂，故事情节单元之间的融合、时间性和空间性的交织，以及现实与虚拟的融合，呈现出戏剧空间关系的新范式。这使得特定场域戏剧的观众体验与传统戏剧迥然不同，更加多元化和令人难忘。特定场域戏剧对于观众和演员的互动方式带来了根本性的改变，与传统戏剧有着明显不同之处。在这种戏剧形式中，观众与演员融为一体，

同时具备观众和演员的双重身份。无论观众身处何种身份，他们与演员之间的直接互动都是不可或缺，这种互动可以以多种方式体现出来。换言之，戏剧可以在没有复杂的舞台布置、精美的服装、浓重的化妆、灯光效果或音效的情况下独立存在。然而，戏剧中不可或缺的是观众与演员之间的直接互动。如果将戏剧简化为最基本的元素，那么这两个元素就是观众和演员。因此，我们的讨论重点放在了观众如何在戏剧演出中发挥自己的主观能动性，以便更好地理解和体验戏剧的核心价值。

### 三、结论

特定场域戏剧在观演关系方面进行了创新，但在实践中，并没有完全改变观众与剧中演员之间的逻辑关系。然而，不同之处在于，空间伴随着演员一起成为了表演者，增强人与空间的互动成为了一项重心。并且观众的身份不再仅限于观众这一角色，而是具有多重身份，这种身份变化可以分为两种主要方式。首先是允许观众与演员进行直接的交流。尽管观众的身份仍然包括观众，但他们有机会与演员互动，这并不会对剧情的发展或场景的变化产生重大影响。其次是演员与观众的互动，这种方式是在没有明确先决条件的情况下进行的有计划的互动。在这个过程中，观众通常不具备演员的专业技能，而演员则根据观众的刺激做出自然的反应，并相对地激发观众的主观能动性。在这种情况下，观众作为演员的一部分，也同样帮助演员理性地表达情感。然而，观众的参与并不是自发的，而是受到演员的刺激和引导。这种观众与演员关系的演变激发了观众的创造性，最终形成了观众和演员之间的双向互动，使两者之间原本相互独立的角色迅速连接在一起。这种互动关系的变化为戏剧观众提供了更广泛的参与机会。○

7 蔡雅娇. 当代非常规剧场演出【M】. 北京：中国戏剧出版社. 2019.

# 现场复制到界面搭载

## 从技术视角看线上戏剧审美突破

文\_卢李响

### 一、现场复制到界面搭载

自2020年以来，“线上戏剧”的概念闯进创作者与观众的视野，各类以线上戏剧为名的作品在国内外可谓肆意生长。与传统的“线下”戏剧相比，线上戏剧的创作者将作品传输到网络，观众只需登陆网页即可收看剧目；表演可以是既已发生并纪录的视频，也可以是现场正在发生的直播。由于疫情导致剧场停演，为了满足观众的观剧需求以及平衡创作窗口带来的演出空白，一些剧院则在疫情期间对既有的表演录像进行线上展演，如慕尼黑室内剧院、邵宾纳剧院等展开的线上展映项目。尽管这类演出被冠以线上戏剧之名，但所展演的录像只是过往线下演出的影像资料，而非以线上放映为目标的创作。同时，以线上放映为目标的作品也蓬勃发展起来，包括录制—放映模式的作品与线上直播的作品，前者以英国国家剧院、美国百老汇剧院、荷兰阿姆斯特丹剧院等著名剧院生产的剧场影像为代表，后者则多表现为大小剧团对直播戏剧不同程度的探索与尝试，如2021年大嘴突击队的《给我一段美好时光》、2020年王翀的《等待戈多》等。

事实上，广义的线上戏剧可以溯源至2009年NT Live推出的第一部作品《费德拉》。NT Live作为将剧场表演影像化的先驱，在其发展的第一阶段采取影院放映制，剧院当晚进行演出时，同时区的电影院实时转播，不同时区的电影院则在几周后放映录像。观众通过院线购票观看，院线与国家剧院进行票房分账。随着互联网的兴盛，NT Live与其他诸家剧院开始在各自官网展映作品视频，并设置预告片、先导片、导演导赏等栏目进行作品宣传。而NT Live的影院放映制，则一直保持至今。

相较于国外的发展历程，国内的线上戏剧历史则要短得多。2015年“新现场”品牌引进了NT Live的《弗兰肯斯坦》，取得了极大的成功。此后，“新现场”不断引进以NT Live为代表的国外优秀剧目影像并在影院售票放映。“新现场”对于中国线上戏剧来说代表了“影院放映”的阶段，即使该阶段没有历经实时转播的形式。除了引进

NT Live，国内亦有效仿NT Live的尝试，譬如赖声川的上剧场的尝试。同时，互联网对全行业的席卷也使国内的线上戏剧很快进入了互联网展映阶段。

但论及线上戏剧时，讨论的焦点往往集中于“线上”而非“戏剧”。换言之，在“线上”和“戏剧”两个审美维度中，前者影响要远高于后者。在此意义上，我们有必要对线上戏剧的技术维度——也就是长久以来为线上戏剧赋予可能性的现场复制技术——进行概述，以梳理出线上戏剧概念与实践的演化图谱。

在某种程度上，线上戏剧与在20世纪初诞生的电影有着同样的技术内核——两者均将运动的影像通过载体呈现于一个新的界面（银幕），并试图复制运动场面。就此而言，线上戏剧虽然在审美意义上与电影并不分属一个门类，却在技术内核上与其同根同源。在卢米埃尔兄弟十余部奠基短篇于1895年在巴黎完成首场商业公映后，电影的时代大幕便在《卢米埃尔工厂的大门》《火车进站》等纪实作品与《水浇园丁》等叙事短片中徐徐拉开。电影的纪实性与叙事性在其诞生之时便已显现，而线上戏剧则伴随历史发展，将二者结合起来、自成门类，使其成为现代以来现场复制技术的重要表征之一。电影技术的诞生与成熟，赋予了线上戏剧以承载叙事结构、还原现场表演的技术可能性。

仅在4年之后，《约翰王》便于1899年横空出世。这部短片是在同名戏剧剧组为女王演出之前拍摄的，电影导演对作品作了部分改编。虽然只是时长一分钟的默片，但它标志着现场复制技术开始被有意识地运用于戏剧领域。而在之后近百年的发展历程中，“影视化的戏剧”则随着现场复制技术的迭代演化逐渐拥有了“线上戏剧”的雏形。从技术角度来看，这一过程集中表现为感官信号捕捉的统合、摄与映间隔的消除，以及承载媒介的异变。

正如弗雷德里希·基特勒在《留声机、电影、打字机》中所表明的，19世纪正是声、光、字三种感官与表意符号合流，汇入同一的技术谱系的

时代。而这一趋势则随着电影技术的发展而进一步加速，电影技术的发展史实质上是一种对感官信号的“拓殖史”：声音、色彩、方位等信号被剪切、交叠、扭转至同一画面中，并在非线性叙事的帮助下形成了叙事的连续统一。在技术层面，这表现为彩色电影、有声电影、立体声的出现。在这一阶段，现场复制技术的革新在于大幅提高的复制“真实性”，即对于现场表演进行感官意义上的高度还原。

线上戏剧“即时性”技术的萌芽则出现在20世纪30年代。当电影带来的现场复制技术日臻完善时，电视成为了推动该技术发展的新主导动因。电视因其在当时革命性的画面信息分发能力，使得影片的观看不局限于单一、固定的场景（如电影院），而可被复制于每个家庭的屏幕之上。在1960年代，直播技术的出现则让现场复制技术更上一个台阶——摄与映的“时间差”得以缩短甚至消除，使得后来线上戏剧的即时性维度在此刻被打开；而直播过程中演化而来的多机位、声道等调度技术的发展，也赋予了线上戏剧叙事结构以基本的框架。

今天，线上戏剧的技术逻辑远不止现场复制。1990年代末至今的技术迭代革新——电脑、手机，以及其搭载的软件系统则让线上戏剧的叙事框架跳脱出了银幕、屏幕等固定的实体承载媒介，优先被框定在由软件与程序所搭建的“虚拟界面”上，并通过网络的信息传播渠道产生无限排列、组合、叠加、形变的新呈现方式。线上戏剧早已不受单一的屏幕所限，而是与多个屏幕中的多种元素与媒介杂糅成新的技术—审美界面。它延续并承载了成熟的现场复制技术，成为支撑线上戏剧开拓戏剧体验、戏剧审美经验边界的强大技术基础。现场复制到界面搭载的技术流变是线上戏剧观演各方面发展的底层逻辑，而在表层则表现为观看体验的提升、审美路径的开拓等方面的发展，本文则选取这两方面进行研究。

## 二、元视角——观看体验拓展

### （一）模拟视角发展

自技术媒介进入剧场，直至其被观演双方认可为表演元素的一部分，屏幕和镜头在很长一段时间里发挥的作用极其有限——屏幕负责多媒体展示，镜头负责拍摄表演。因此，在线上戏剧的发展之初，屏幕和镜头主要为无法来到现场的观

众模拟现场观众的视角，使得屏幕前的观众也能与演员们虚拟共同在场。

#### 1. 单一观众模拟到群体观众模拟

对观众体验的模拟首先是实现现场观众的视角跟随。真实情况下，观众的视线往往跟随当下表演的焦点，观众的瞬间视域则要取决于表演者与环境的关系。角色与场景空间的关系紧密时（例如角色的行动或角色之间的冲突），感知该瞬间所需的舞台要素就较多；而角色与场景空间的关系疏离时，感知这一戏剧瞬间所需的舞台要素就相应较少，甚至可以脱离当下物理环境，例如角色的独白和呓语。因此，线下传统剧场中单个普通观众的视角其实是在舞台全局与部分、角色的全身与部位之间自由切换的。将上述观众的视角模拟在摄影机中，则呈现为舞台全景和局部的切换，角色的中近景与特写的切换。这也就是说，相比于单一中央机位的录制，多角度多景别切换的录制反而更加还原现场观众的视角，这也是单一观众模拟的主要表现形式。它和纪录性拍摄区别在于它模拟了人的视角和视域的切换与转变规律，而与群体观众模拟的区别则在于它始终选取最佳位置观众视角进行拍摄，是以更清晰表现舞台而非展现视角多元性为目的的。单一观众模拟在中国话剧的实践非常常见，早期经典剧目的排演记录均遵照这一原则。北京人艺公开的经典剧目录像中，1997版的《雷雨》、1984版的《红白喜事》、1986版的《狗儿爷涅槃》、1993版的《鸟人》、2001版的《蔡文姬》都采用了单一观众模拟的拍摄手法。这些录制作品在镜头语言上有很大的同质性，包括但不限于频繁使用淡入淡出、变焦单个人物细部动作和表情等手法。这些手法固定地在剧目的开头结尾、幕间以及戏剧高潮出现。并且，早期戏剧作品的视频录制即便在原有的纪录性拍摄的基础上增添多机位和镜头语言，仍然带有纪录性质，与作为产品的“线上戏剧”实为两物。值得指出的是，单一观众模拟并不是时代的遗物，它在拍摄以及线上观看上的便利性使它仍然作为现今活跃的线上戏剧常用的拍摄策略之一，例如2014奇切斯特节日剧院剧团的《私生活》的用镜。可以看出，单一观众模拟的摄影策略作为早期影视化探索虽然有一定单调及局限性，却也在时间的考验里表现出强大的适应性。观众模拟的进一步发展是群体观众模拟。较之于单一观众模拟，群体观众模拟在镜头语言上似乎只是稍作修改，而在摄制意图上则展现出显著的改变。英国环球

剧院在2014年演出的《暴风雨》是单一观众模拟转变为群体观众模拟的一个良好范例。在该作品的录制之中，依然承袭单一观众模拟的拍摄习惯，但在此基础上增添了更多侧面观众席视角的镜头。这些侧面镜头的特殊性在于并非正对着此时的舞台焦点，也并非表现此时表演者行动的最佳视角，而是模拟置身群体观众中的体验，这是“现场性”增强的标志。相较于单一观众模拟，群体观众模拟不再单单聚焦舞台而忽视观众席。相反，它使剧场内的反应链<sup>1</sup>尽可能闭环，使视频观众接受到的“现场”信息是观演两个维度的。

## 2. 静态观众模拟到动态观众模拟

很长一段时间里，线上戏剧都通过多个固定机位来回切换以模拟观众视角。摄影机在此时模拟的观众实是静态无意识观众，也实则限制了“表演”概念的解读。李希特在《行为表演美学》中将“表演”一词更新为“事件”，她提到：“戏剧通过表演者和观众之间发生的事情而成为一种存在。这中间显然重要的是：他们之间发生的事情，而（至少初一看）并不重要的是：他们之间发生了什么事情。”<sup>2</sup>“事件”的概念扩大了我们在剧场中关注的范围。剧场中的人——演员和观众自进入以来的所有行为都被涵盖在这一次“事件”之中。因此，双方的所有行为和语言都举足轻重。模拟的“我”和舞台的表演、和其他观众之间在当下产生联系是剧场“事件”的重要内容。正是由于这种过程中产生的观演双方的反应链，才使得表演性美学在此间生发。

动态观众模拟策略首先是让镜头动起来，使得被模拟的视角是“活”的视角。在2012年多玛仓库剧院《暴风雨》的录制视频中就出现了类似的跟随镜头。同时，在众精灵戏弄卡利班的情节中摄影师使用了少量斯坦尼康拍摄，使镜头获得了自然运动与灵活变焦的组合效果。配备斯坦尼康的摄影师在舞台上移步换景，这本身便是一种理想的观剧体验模拟，而斯坦尼康所带来的轻微的镜头呼吸感，则更加增强了该场景中窥视视角的效应。观众现在不仅“动”起来了，而且“可动”的范围也变大了。李希特的“角色转换”概念认为，由于观众的反应影响了正在表演的演员，也影响了该场演出，并在不同的场次中创造不同的演出，因此观众成为参与演出创造的一部分，完成了由纯粹观众到演员的角色转换。直播交互戏剧之前，

动态观众模拟下的镜头就作为观众的中介一定程度上替其完成了角色转换。在2020年苏黎世剧院演出的《美狄亚》使用固定机位拍摄舞台的布景和演员较大的肢体动作，使用斯坦尼康拍摄演员和观众的互动部分、捕捉演员的面部表情和微小的肢体表演。通过多种手法联合摄制的模拟视角使观众得以和演员发生“眼神交汇”乃至参与呼吸节奏，实现置身台上的观看体验。

## 3. 台上镜头和主观镜头

在2017年皇家莎士比亚剧院《暴风雨》的线上作品中，米兰达和费迪南并肩坐在舞台的前侧，精灵们在他们的后方起舞。当米兰达与费迪南回头与精灵们交谈时，视频中出现了二人的面部近景，即此时的拍摄机位正对着二人处于舞台之上。同样的情况也出现在卡利班踏歌的情节之中，并且为了拍摄其面部近景使用了更加丰富的台上机位。类似的，“顶部”镜头也开始出现在线上戏剧之中。在多玛仓库剧院的《暴风雨》的线上作品中，编导使用了置于舞台顶部中央的镜头对骚乱的监狱场景进行全方位的展示。同时，通过旋转镜头来加强暴风雨的混乱感。上述两种台上机位都拓展出线上观众独享的额外戏剧审美经验。然而，“背部”镜头与“顶部”镜头的设计逻辑虽然跳脱了台下观众视角的桎梏，但仍然秉持“类观众（即导演、舞台监督等除观众之外对表演进行近距离观察的人群）”的视觉接受思路。在同一部作品中，表演者的主观镜头突破了上述的拍摄方法。在卡利班被众精灵戏弄时，镜头拍摄了卡利班快节奏抖动、摇摆的主观镜头。对于线上观众而言，接受卡利班“慌张”情绪的介质改变了。

由此观之，线上戏剧通过摄影的创新丰富了虚拟观众“看”的方式，从而生产良好的戏剧体验。自古希腊圆形剧场至镜框式舞台，剧场里“看”与“被看”的主体始终是确定的。随着表演与演出概念的不断外延，剧场中的“看”又吸纳了观众间的互相注视和演员间的互相注视。劳拉·穆尔维提到电影中的三种观看方式——纪录具有电影性的事件时摄影机的观看，观看完成作品时观众的观看，以及在银幕幻觉内人物相互之间的观看。叙事性电影通过否定摄影机的观看与观看完成作品时观众的观看，“消除摄影机的闯入，并防止观众产生间离的意识”达到使“观众的替身可

1 费舍尔·李希特 (Fischer·Lichte·E):《行为表演美学——关于演出的理论》，余匡复译，上海：华东师范大学出版社，2012，53。  
2 费舍尔·李希特 (Fischer·Lichte·E):《行为表演美学——关于演出的理论》，余匡复译，上海：华东师范大学出版社，2012，25。

以在其中进行逼真的表演”的效果。<sup>3</sup> 类比之下，线上戏剧的观众视角模拟则对应着前两种观看方式向第三种观看方式发展。正如对于“替身表演”的想象，叙事电影对荧幕内人物彼此观看的追求，通过消灭间离来获得观众在银幕幻觉空间的现实感和“在场感”；线上戏剧则通过前两种强调间离的观看方式增强了“在场感”。戏剧的“在场感”不仅包括共处戏剧时刻之感，也包括在剧场之感。三种观看方式分别从强调间离和消除间离来增加线上戏剧的“在场感”。

## （二）私人化观看到元视角

维多利亚时期以来传统的线下剧场所喜爱使用的镜框式舞台，将观众置于下层和黑暗，而把演员放在高台和照明中，大大限制了观众的权力。当线上戏剧为虚拟观众进行良好的视角模拟，个体性则被重新激活，且观众间的差异开始被摄影机清晰地展示出来，观众的地位在此时被逐步抬高。在网络时代，无论是拍摄好的线上戏剧还是直播演出的戏剧，观众都只需在各自的数码设备进行个体化、私人化的观看，而此时将观众的地位升到前所未有的地步。

私人化的观看不仅满足了疫情期间的观剧需求，也使得演出在其私人性与公开性上得到双重增长。在传统线下剧场环境下，观众的群体性观看导致了一种“集会”的纪律，导致“一个社会群体的存在”<sup>4</sup>。观剧过程中，观众的审美经验的生成受到其他观众表现的影响。在线上戏剧创造的几种观众席中，以NTLive为代表的影院放映机制，其所提供的观众席归根结底仍是类剧场的观众席。而以BBC为代表的家庭电视播放的短暂尝试，则是由群体观看到个体化观看的过渡形式。在基于互联网的线上戏剧作品中，作品通过技术媒介最终呈现在电脑上，由于电脑本身是技术私有制的集中体现，指向信息的私人化处理，这决定了该类型的线上戏剧的接受整体上是基于个体化视角的。

个体化观看对于观众审美经验生成的影响明显地体现在其权力和自由的增加：私人屏幕为观众提供一种“元视角”，而这种视角又是制作者基于互联网传播模式主动融入在线上戏剧之内的。“元视角”不仅消除了线下剧场内的“视差”并创

造最完美、更丰富的窥视舞台窗口，更重要的是创造私人定制的幻觉——即观众产生“该作品只为自己而演”的幻觉，以及对个体所生成审美经验的完全自信。

观众在个体化观看中私人性与公开性的双向增长需求可以通过传统剧场的情况类比。李希特认为剧场中的几种对立——公开性与私人性/私密性的对立、距离和接近的对立、虚构/幻觉和现实的对立是建立在“信以为真的‘观看’和‘触碰’之间的对立”的基础之上的。然而，李希特也同时承认，隶属于“观看”过程的目光接触是可以“释放出想要‘触碰’的愿望并(对他人试探地)进行‘触摸’”的。<sup>5</sup> 这种暧昧的可能性打破了“观看”和“触碰”的严格对立，同时消解了曾经在此基础上衍生的其他对立性。李希特的“观看”指向身体在场的视觉旁观，“触碰”指向身体接触。而在线上戏剧中，这样的“触碰”对于观众是不存在的，“观看”的边界也有所游移。这也就使上述本就暧昧的对立彻底被消解了。不仅如此，这些对立性在线上戏剧环境中甚至是协同的。个体观看隔绝了身体接触，私人性因此增强了。且由于借助互联网传播，线上戏剧的宣传时间、宣传范围都比传统戏剧更久更广，公开性得以放大。公开性和私密性在这个过程中实现了互不干涉的双向增长。对于线上戏剧的观众而言，演员在物理空间上离他们更远了，而由于镜头的焦距可以调节、屏幕的大小可以缩放、摄像机位可以切换与移动，表演在线上的呈现又离观众更近了——观众可以看到更大的视野、更多的视角。因此，“距离”和“接近”的对立显然早也被打破了，二者甚至被转化成了线上戏剧观感的一体两面。而虚构/幻觉与现实的对立，则更加明显地在媒介技术的运用中被消解了。传统剧场中不断体现“现实”的要素在线上环境中不再出现，而在在使用VR技术的线上戏剧中，演员和表演甚至是两种“虚拟”的结合（演员的身体被虚拟以及虚拟人像通过技术媒介传播）；即便在真人表演的线上戏剧中，通过屏幕传导的影像仍然被去除了一部分“真实”。

总的来说，私人性的提升带来观众权力的上升、观看的自由与灵活，公开性的增长则赋予演出、演出元素更沉浸的展现与更长久的生命力。剧场中原有对立的打破、私人性和公开性的双向增长

3 劳拉·穆尔维 (Laura Mulvey):《视觉快感和叙事电影》，杨远婴：《电影理论读本》，北京联合出版公司，2017,531。

4 费舍尔·李希特 (Fischer·Lichte·E):《行为表演美学——关于演出的理论》，余匡复译，上海：华东师范大学出版社，2012，42。

5 复译，上海：华东师范大学出版社，2012，90。

都使得“元视角”的产生和接收机制更加完善。

### 三、线上空间——审美路径突破

线上戏剧所建构的空间并非线下剧场物理空间的数字化，而是戏剧经由媒介技术在线上发生时生产的空间。在第一阶段，镜头在剧场内的深度使用使原有的剧场空间被模糊了。也就是说，镜头淡化了镜框式舞台的概念。在第二阶段，更多的媒介进入剧场并与摄影机组合产生更复杂的效果，戏剧涵盖的内容更多、涉及的空间更广，剧场空间因此被拓展了。

#### （一）镜头深度参与

镜头通过人脸中心原则与对叙事的介入参与了这一阶段线上空间的建构。例如，多玛仓库剧团的《暴风雨》院以中近景居多，特写镜头频繁出现。景别的变大在线上戏剧的发展中并不是个例，皇家莎士比亚剧团的《暴风雨》也呈现相同的趋势，并且台上镜头更加增添了近景和特写镜头的比重。在2018年斯特拉福戏剧节演出的《暴风雨》，则几乎一直将镜头朝向表演者的脸，并在此过程中将景别锁定在中景以内。景别的不断放大意味着演员失去了向观众展现与舞台协作的机会，线上观众接收到的表演聚焦在演员半身乃至面部。人脸中心原则因此建立：摄影机始终追踪人脸，而表演也始终聚焦人脸。在线下剧场的观演之中，演员与环境不断发生的交互信息被观演双方实时准确地接收，也同时影响着观演双方；而人脸中心原则也并不意味着线上观众错失了一部分作品内容。线上观众虽然错失了演员与环境交互的部分信息，却并没有失去对表演完整视野的获取。景别的放大相当于是一种“视野”的缩小。而视野是可延伸的，具有无限的开放性。视野（visual field）中“field”一词源于古英语中的“fled”，意为“平原，开放的土地”。劳拉·布鲁克·希勒加斯也将视野看作是触觉现象，与视野的开放性具有一贯性。视觉的延伸性质使其正如平原一样具有模糊的边界而不能被一次性完整感知，视觉的单次形象呈现则取决于人的意识与视觉触摸的范围。相机的攫取之外，另有视野。景别的放大只是改变了线上观众单次“触摸”的范围，而并非阉割了视野。对于环境信息的错失，线上戏剧通过面部信息的富足补齐，正如线下观

众相较之下通过环境信息补齐面部信息的缺失。通过不同的错失与补齐，两者都描摹出类似的形象和足够的内容。

然而，在接受内容同样完整的前提下，观众的视觉体验却大相径庭。人脸中心原则的出现，意味着线上戏剧通过技术媒介对观众的信息接收产生影响。而特殊的视野和新的表演接收习惯则建构起了线上戏剧空间的框架。

除此之外，摄影机进一步通过对舞台空间的目的性选取为线上戏剧构建特定空间。在斯特拉福戏剧节的《暴风雨》线上呈现中，摄影机远景俯拍了精灵们，近景仰拍了普洛斯比罗。通过高低、远近、大小的区分，使二者的权力势差得以展现。实际上，由于该版使用的舞台是二层的小剧场，摄影机同时也完成了对现场观众视角的模拟。不同的是，线上空间切割了场景（scene），将信息分割并强化，而线下观众则接收单一完整的信息。同样地，摄影机拉近拍摄了身处二楼的普洛斯比罗对其计划的叙述，并随即给一楼舞台的米兰达和安东尼奥以俯拍远景，展现出二人的爱情亦是安东尼奥计划的一部分。摄影机对场景重构对原有叙事手段的破坏和线上叙事的重建，为线上空间提供了独有的、依托技术媒介的叙事。

上述由镜头所产生的特殊效应而建立起来的线上空间，是一个名副其实的戏剧空间。它首先回应了柏拉图的洞穴比喻。洞穴不仅被相信是生活的形式之一，更被无边的想象力填充。这种封闭幻觉空间的特质与线上戏剧空间吻合，观众在自己的设备上观看作品，无需也无法注意与之同时观看的观众，并将作品置于幻觉和生活的交界。洞穴比喻之外，线上戏剧也创造了更加开放和更具可能性的空间。爱德华·戈登·克雷卫提倡：“剧场必须是一个空的空间……在这个空间内，人必须为每一个新型戏剧构建一种新的舞台和临时观众席。我们将由此发现新的剧场，因为每一种类型的戏剧都要求一种特殊的场景空间。”<sup>6</sup>线上空间正符合为每类戏剧打造量身定制空间的标准。镜头拍摄足以掩藏或突出拍摄场地自身的特质，我们完全可以在伊丽莎白时期的剧院拍摄当代戏剧的线上作品。线上戏剧空间虽然使得戏剧呈现被框至特定的景别之内，但这种看似禁锢性的“框定”却也构成了一种“解放”：每位观众都拥有制作方挑选的最佳观看视角，有条件处于令自己最舒适

6 大卫·怀尔斯：《西方演出空间简史》，陈恬译，南京：南京大学出版社，2021，342。

的观剧姿势，获得比观众席黑暗更加绝对的安全感，逃脱邻座和观众集群的凝视和影响。这些优越的观看条件完全符合工程师约翰·斯科特·拉塞尔对“完美房间”的设计<sup>7</sup>，创造出平等、包容、开放的虚拟观剧空间。

## （二）媒介蒙太奇

事实上，正如在历史上戏剧从未完全被摄影的蓬勃发展所遮蔽，线上戏剧反借着技术媒介入侵剧场的不可逆性创造了全新的“媒介蒙太奇”。在当今剧场使用的诸多技术媒介中，摄影标志着其技术为舞台带来电影的一切可能，投影则干脆将荧幕搬上了舞台，与现场艺术正面对冲。《只是世界末日》通过在原有摄制里额外增添了一台手持摄影机，并在舞台后方使用屏幕展示该摄影机所摄内容。摄像机代表空间里（无论是剧场空间还是戏剧情境中的家庭空间）闯入者所发挥的作用：在形式上开创第二主观视角，区分时间线上的“现在”和“童年生活”，以及在兄妹换位摄影机的过程中完成兄妹间的深层换位和沟通。这种形式参与了主题的表达，摄影机在这个家庭中是一个令人畏惧的侵略者，它制造假象、具化隔阂、阻断沟通，它的轮转也代表自我审视的主语的轮转，它被每个人拒绝而实际上被每个人向往和需要，这和男主角在家庭中的身份是一样的。以上作用的发生并不仅依靠摄影机的媒介身份，也依靠媒介所含技术对原有的戏剧元素进行加工。手持摄影画面时而黑白时而彩色，颜色区分了时间，同时也创造了直观的情绪。手持摄影机和投影仪所组成的多媒体媒介正在为戏剧创造新的幻觉制造方式和戏剧表达方式。表演之外，摄影机又随意地拍摄剧场角落与换景。一切都是同时的，拍摄、投放与肢体表演。摄影机撕开了剧场，正如男主角用录像撕开了表面和谐稳定的家庭。摄影机和屏幕进入戏剧表达，投影技术也不再自限为载体。皇家莎士比亚剧团的《暴风雨》中的立体投影在舞台中央投射出一个巨大的圆柱体虚幻空间作为普洛斯比罗的灵囊，精灵们就在其中被召唤出来。同时，多块小型投影同时呈现：在众精灵踏歌之时，他们各自佩戴装备电子屏幕的面具。

上述的技术参与为戏剧打造了“媒介蒙太奇”：通过多个外媒介的叠加嵌合形成新的视觉平面，并与戏剧元素并置生成新的意义空间。“媒介蒙太

奇”的作用是多向的。多媒介贴合了影视化趋势，也正因此，进一步加剧了信息传递的碎片化，使得在叙事蒙太奇加工过程中被切割的信息在多媒介的传导中被二次切割与分配。同时，“媒介蒙太奇”带来的视觉体验并未如其所愿。多媒介对应着巨大的信息容量和视觉体验，而这对于扁平的互联网屏幕传播可能是过载的——典型的例子是当我们在视频中观看立体投影，我们感到新奇，却并没有真正享受到该技术媒介配备的全部体验。

将“媒介蒙太奇”的作用放在线上戏剧的探索历程中来看，它则极大解放了这种艺术形式因新传播手段而受到的限制。舞台上新进驻的多种媒介不仅正在为线上用户创造多屏幕，也在为表演团体提供新支持。多屏幕创造了同时、同等程度表现部分肢体的可能性，演员的“物质”身体获得了极大的表现空间。手臂、嘴唇、脚趾、髌部等身体的不同部位可以同时、同等大小、同等清晰地在视频中被呈现。并且，同时表现、集中表现的不同部位也可以来自不同演员的身体。

“媒介蒙太奇”与传统的叙事蒙太奇、表现蒙太奇结合，以自由流动的信息放大了线上戏剧的能量。可以说，它与线上戏剧这种艺术形式所形成的融洽共促关系——形成了一个行动者网络（ANT），共同构成了一个整体、宏大、驳杂元素组成的意义巨网。这将是线上戏剧持久存在、“媒介蒙太奇”不断迭代更新的基础。

而上述并非“媒介蒙太奇”的终点。直播戏剧从“媒介蒙太奇”出发，以网络直播、实时互动等使剧场成为更为复杂有机的媒介体系。《富家子弟：德黑兰购物中心的历史》在原有的直播机制中增添社交软件 Instagram 实时互动的内容。主演在 Instagram 中布置专门的话题作为素材池，邀请线上观众一起刷新页面观看视频、切换页面查看所述主角主页、滑动页面跟进叙述。在演员表演的主屏也同时投放手机画面，以传统声效、灯光技术配合渲染。手机、Instagram 等新媒介不但没有干扰戏剧的发生、反而保证了戏剧的发生与一过性。手机未成为线上戏剧里注意力分散的罪魁祸首，Instagram 的即时性也使得当日之后观看回放的观众无法以同样的顺序参与主演的叙事。此类被构建的媒介多面体顺应线上戏剧的表达机制，并且以更立体的媒介网络包裹了个体线上观众，制造出更私人、更沉浸式的戏剧体

7 大卫·怀尔斯：《西方演出空间简史》，陈恬译，南京：南京大学出版社，2021，346。

验。个体观众获得的体验已不再和线下剧场以相同标准评判，戏剧本身甚至反成为这场感官盛宴中最表层的媒介、成为配角了。

对比直播戏剧的不同发展阶段，可以看出新观看界面被逐渐搭载起来、新审美变化逐渐产生的过程。Zoom 等直播平台的引入一定意义上只是技术“干扰”了审美过程。它仿佛产生了新的审美路径的可能性，但这种可能性往往并未发生。Zoom 创造的界面允许观众自由改变视觉焦点而非遵从摄影师的焦点，但往往由于剧目本身对最佳观看顺序的设置，观众并不会舍近求远。而引入更多媒介在 Zoom 之上，使之作为界面的底层并最终搭载起一个信息巨大、环绕沉浸的界面时，线上戏剧此时已经将部分审美过程让渡给了技术。观众的审美体验一部分来源于戏剧本身，另一部分则来源于界面。相较此前，新的审美路径真正产生了，而其象征的审美意义的突破是确定的，无关该部分新增的审美经验是否被观众喜爱。戏剧一直以来独特的审美特性被部分消解了，而必须在此时与屏幕上的数码界面、与多种媒介形式兼容。人们原以为界面是容器，然而戏剧却成为了底色。

#### 四、结语

论及 19 世纪以来的技术大转型时，基特勒曾在书中写道，“媒介决定了我们的境况”<sup>8</sup>，这一断言岁多少有些技术决定论之嫌疑，但确实征显了现代社会与媒介技术的必然联结。正如《富家子弟：德黑兰购物中心的历史》将 Instagram 等社交媒体网络纳入观众的观影体验中一般，诸如 Instagram 一样的媒介技术早已形成了一张由无数自为行动者组成的技术 - 意义网络；而线上戏剧与其说是戏剧结合技术的艺术创新，更不如说是对当下人们存在之境况的真实复现。换言之，正如麦克卢汉在《理解媒介》中强调的，“广播冲击的是视觉，照片冲击的是听觉。每一种新的影响都要改变各种感知的比率。”<sup>9</sup> 当下的媒介技术网络冲击与改变的便是人类的整套感知结构：我们前所未有地处于各种媒介技术的包裹之中，并如《富家子弟：德黑兰购物中心的历史》的观众一样，沉浸于无尽的信息流而难以脱身。甚至可以说，线上戏剧先锋的那一部分恰恰在于，它出色地通

过叙事结构与依赖的载体，仿拟了当下社会运转的核心机制——线上戏剧的先锋性来源于包裹其外的形式结构，而这种依赖与媒介技术同构的戏剧表现形式，则契合着当下社会人们瞬时、破碎、索引 - 跳转化、多重叠加、视觉中心主义的感觉与知识结构。当理论与分析介入线上戏剧时，我们恰恰应该意识到其艺术性的技术起源，而非本末倒置地一味赞颂这种表现形式的先锋性。

强调线上戏剧的技术逻辑的目的，绝非在于否定其对于戏剧甚至艺术的重要意义。在《机械复制时代的艺术作品》中，本雅明提醒道，“片场内拍影的特别之处就在于摄影机取代了观众的位置。在此情况下，演员的‘灵光’势必要消逝——而其所扮角色的‘灵光’也跟着消逝。”<sup>10</sup> 本雅明意在表明，这种以时空当下之存在为内核的灵光，将有可能在当时以机械复制技术为首的技术革命下，消逝于历史的尘烟之中。但同时，灵光的消逝并非令人扼腕之事，在本雅明眼中，灵光的贬值也代表着一种解放与阶级的解构。但本雅明也在文章的结语中警告读者，这种解放虽有着无限潜能，却有可能异变为政治美学的工具，从而产生毁灭性的效果。而线上戏剧对现场的复制或或许也能从本雅明 20 世纪的文本中寻得巨大的教义：在面对技术的崇高时，灵光与解放永远不是等价交换；正处于蓬勃兴起阶段的线上戏剧也亟待在与前沿技术结合的同时，寻找并确立可以定义自身的审美内核，不然便极有可能堕为技术的木偶。而处于竞合关系的艺术与技术，或许则会成为新世代剧场中的“上帝”与“凯撒”。☉

8 Friedrich Kittler, Gramophone, Film, Typewriter (Stanford: Stanford University Press, 1999), xxxix.

9 马歇尔·麦克卢汉：《理解媒介：论人的延伸》，南京：译林出版社，2011，85。

10 瓦尔特·本雅明：《迎向灵光消逝的年代 本雅明论艺术》，许绮玲、林志明译，桂林：广西师范大学出版社，2004，74。

# 舞台美术视域下沉浸式 演艺新空间的建构路径研究

文\_王奥泽

从舞台美术从业者或研究者的角度来讲,优化拓展演剧空间的课题一直摆在面前。拿小剧场戏剧来举例,我国小剧场话剧滥觞于1980年代,以观演空间小,强调拉近与观众的距离,艺术上又往往侧重于探索、创新,以强戏剧表现力的姿态引领起一种有别于传统观演关系的新空间演剧风潮,为戏剧行业焕发新活力。而当下的“演艺新空间”将如何诠释?北京市文化和旅游局起草的《北京市演艺新空间运营管理标准(试行)》中写出:“以演艺为主营业务,形成多业态融合、多功能协同的新型演出场所,包括非传统的营业性演出场所,在相关室内空间开办的演出场所(包括商业综合体、办公楼宇、会馆、古戏楼、已改造的老旧厂房、书店等);在相关户外空间开办的演出场所包括产业园区、文化街区、艺术聚集区、公园景区等)。”

而“沉浸式”一词源自美国心理学家米哈里·契克森米哈在1975年提出的心理学概念“Flow”(心流理论),亦译为神驰、沉浸。他将精神上的注意力集中在一件事情上所获得的“沉浸体验”,这种精神上的愉悦和满足是由时间和空间的界限所决定的,其描述人类一种完全沉浸(专注)和完全投入于活动本身的心智状态的振奋状态。<sup>1</sup>他认为,沉浸是人们“在内在动机驱使下从事具有挑战性和可控性的需要大量技能的活动时,体验到的一种主观状态”<sup>2</sup>,将“沉浸体验”理念引入演艺,使传统产业焕发新生机。首个将“沉浸体验”融合到戏剧中的,应该以英国Punchdrunk剧团建排演的代表作《不眠之夜》为起始。他们在尝试用,开创出“Immersive Theatre”(沉浸式戏剧)的概念。沉浸式本质上就是一种主体对客体的全方位围合,打破空间和心理上的距离和隔断,强调融入,强调主体与对象相互渗透。

再谈舞台美术这门学科,其本身就具有多学科

相互交叉、艺术元素多元化融合的主要特点,是利用不同载体而构建的综合创造。随着“大舞美”观念的提出与建设,剧作的文本与演员已经不再是唯一主导因素。舞美设计不再局限于单一的服务功能,在时空创意上更多地参与表演,以及成为表演主体的一部分。舞台空间样式趋向多样化,在参与性和互动性的探索上,例如实景空间、改造空间、城市空间等新型演艺空间类型正在影响和建立未来发展的新业态。迈向未来的舞美设计不仅会更加丰盈艺术和旅游生活,而且还会广泛扩展到乡村建设、城市建设进程,以文化艺术的视域点亮日常生活。

2018年文化部、国家旅游局的职责整合,合并组建为文化和旅游部。从二者的关系看,文化是旅游发展的灵魂,旅游是文化发展的平台,文化软实力在很大程度上要凭借旅游这一路径进行推介和传播。从土著居民与游客的关系看,游客渴望与当地居民、当地文化的交流,以寻求空间环境对于外访者除身体感知额外的心理感知,而不单只是收获视知觉上被创造的奇观意向。这种心理感知本质上就是一种对异域文化环境的认同感,主要体现在外访者对当地空间环境的参与,于是,承担演艺功能的新空间就成为了实现互动、沉浸、体验等多要素交融的重要载体。那么,如何构建这个载体呢?以下,通过四个方面讨论建构沉浸式演艺新空间的途径。

## 一、空间作为创作的出发点

对于传统的戏剧演出而言,文本是创作基础。而谢克纳关于环境戏剧六项原则的最后一条表示:“文本不是演出作品的出发点也不是终点,也许没有文字剧本”,他形容新奥尔良剧团“不是‘排’尤奈斯库的剧本”而是“我们用它来排”,“我们面对它,在它的台词和主题里寻找,围绕着它,通过它来构成。”<sup>3</sup>借环境戏剧理论引出思考,随着

1 引自维基百科: <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%BF%83%E6%B5%81%E7%90%86%E8%AB%96>

2 刘会欣:《沉浸:名师的炼成之路》,《新课程教学》(电子版)2018年第09期。

3 理查德·谢克纳著、曹路生译:《环境戏剧·环境戏剧的六项原则》,中国戏剧出版社2001年版,第27-31页。

我国文化和旅游融合战略的实施，文旅产业从旅游观光向文化体验的转型，沉浸式演艺正在成为推动我国城市更新和旧城改造、景区提升和乡村振兴、消费升级和夜间经济发展的重要引擎。对于一个大型、完整且面临商业化运营的演艺项目，固然不能全然取消文本的作用，但空间设计应该成为前期剧构的重要环节，这就直接要求创作者对当地多种空间类型进行调研，以场地的自然因素与非自然因素为出发点，组织与设计文本创作。

过程中，首先应该对场域的物理特征进行分析，包括面积大小、体积大小、空间形态、颜色特征以及对当地建筑材料质地的物质呈现。因地制宜地开展创作预想，不应该盲目地将舞美与空间设计强加在场地上。同时还包括对场地的自然环境特征进行调研，从当地气候气象、土壤、地质、水文等多方面因素同时参考改造的可实施性与创作的可延展性。

其次是合理挖掘当地的人文风貌与历史轶闻来组织叙事，在原有生活空间中演绎历史、演绎故事，是与场地本身的历史对话的过程，亦是对自身所处生存环境的思考过程。对于沉浸式演艺的目标是将一个地区的旅游资源和生活方式艺术化地融合和呈现，因此要最大限度地体现文化遗产和共时记忆，使用综合艺术语汇，提炼出具有代表性的表达内容，通过梳理历史、政治、社会、经济等层面的内在关联，在场域和表演之间创造一种融合与对话的效应。

比如《桃花源记》以河流为媒介，把武陵当地 4.6 公里长的秦溪及两岸充当剧场，使用舞美、机械、灯光、音响及特效等艺术手段，营造出两岸居民田园生活、村舍夜话、水上婚礼、农耕画卷、林泉沐浴、落英缤纷等 18 个场景，被河流剧场串成一线，生动塑造了千百万人记忆深处陶渊明诗句当中描写的“芳草鲜美，落英缤纷”“有良田美池桑竹之属”之景象。

同时还要注重对个人以及集体的社会意义的探析，建立集体归属感和身份认同，使空间可以成为主客体之间身份的转化的中介。从船工到桃花源中的村民由常德当地 400 余名居民扮演，他们用乡音重复着“今天村子里来了个外人”，时刻提醒着游客内外时空的错位，“来者皆是陶渊明”的设定就是试图搭建双方之间的桥梁，加深游客的穿越感、体验感。



2018 年 桃花源景区大型溪流漫游实景演出《桃花源记》

## 二、静态空间

### （一）室内空间

常见的室内沉浸式空间大致有以下几种类型：1、穹顶式：圆顶式结构，呈半球形的巨型银幕，观众被包围其中，超过 150° 的视域范围，使观众产生身临其境的全景式的立体错觉与沉浸效果。2、盒式：以盒子结构为创作基础，在上下左右前后的设置完全面积的 LED 屏幕或全息投影，结合虚拟现实技术，实现立体或裸眼 3D 的视觉效果。3、环绕式 / 包围式：以环形、弧形或曲面、半弧形投影幕的多媒体互动投影，观众处于环幕中心，通过巨幅画面与环绕式立体声响结合，以影片内容为主要信息表达载体，呈现沉浸视听效果。4、主体装置式：围绕剧场空间中心设计一个主体艺术装置，借科技手段实现与观众的动态互动效果。

迈克尔·海泽在特定场域艺术的实践或许能够启发舞台家如何构建出具有张力的静态空间，他在作品《双重否定》中展现出物理与标准测量单位之间的合适关系，从基于人体大小的尺度转为基于自然的尺度，从制作的主体转移到感知的身体上。因此在室内剧场空间中使用超大尺寸的多媒体矩阵或装置，能够激发观众调动身体能动性，促使他们对于空间关注的关注。在后戏剧剧场理论中，雷曼对这种超大空间的诠释是起到“离心作用”，与“向心动能空间”强调的“身体与心理学的近距离，并以此覆盖精神含义”<sup>4</sup>相反，巨

4 [德]汉斯·蒂斯·雷曼著，李亦男译《后戏剧剧场》修订版，北京大学出版社 2010 年版，第 197 页。



常见沉浸式空间类型示意(半日空间 semi-diurnal spaces、teamlab 无相艺术、湖北空中影院、天酿)

大维度压倒了他要素，或是脱离了控制观念。在这个基础上，通过媒介信息与图像影像脱离原物质的语境，中性的、纯粹的空间被赋予了符号化的视知觉特征，这能给观者带来身临其境的沉浸体验。比如2017年《天酿》以当地山川水土做为创意之源，将千年酒镇茅台独特的地理风貌，和贵州省的壮丽山河运用影像技术和舞美装置写意地向观众呈现，并通过环形剧场中巨型圆环装置以及数百名数字演员造就了惊人气势的场景，将酒文化引向天与地、人类与世间的恢宏对话。

## (二) 实景空间

由室内空间向室外空间迁移，实景空间注重开发当地独特的自然景观，以真山真水作背景。如2004年张艺谋、王潮歌、梅帅元等人制作的《印象·刘三姐》，中国第一部山水实景剧，开创了以旅游地中代表性的自然或人文景观作为舞台的实景演艺，同类型还有像湖北恩施的山水实景《龙船调》、湖南张家界的实景歌舞剧《天门狐仙——新刘海砍樵》等。通过对自然空间和场景的重构，能够实现文化和旅游更加深度的融合，为观众提

供更丰富的感知体验。开发利用更多地方的自然与文化遗产本质上是一种保护和传播机制，让传统自然的旅游空间在叠加技术和设计后激发新活力。从设计角度看，对自然实景的改造本身就具备与人的尺度对比关系，很容易就能产生震撼的演绎效果。因此设计重心更多地应该放在夜景环境或黑暗环境的设计：利用灯光、多媒体、全息投影、无人机秀等技术类型对地质地貌进行结构化的设计与装饰，放大与日光下旅游空间的视觉差异感。同时，舞台美术手段也可以放大“物”或景观本身的表演性，丰富表演设计形式，创作出各种元素的表现力。

但仅仅围绕传统旅游地中自然景观的实景舞台设计是有限的，限制了观众的观看角度，时间久了容易造成演艺项目的僵化，难以满足观众无限的审美期待。实景演艺大多是将山水用作演出环境，与传统舞台布景发挥的作用并无二致，单一地将舞台幻觉的塑造转向对自然奇观的差异化美感。因此，在观看中加入行进行为就显得尤为重要。

“印象”系列之后王潮歌导演了二代版本的“又

见”系列，2013年《又见平遥》是我国第一台多空间沉浸式展演融合项目。迷宫般的剧场、复杂的空间分割：在90分钟里观众在其中游走穿行不同主题的空间形态，寻觅祖先的生活景象：清末的平遥城，镖局、赵家大院、街市、南门广场等，创造性地实现了文化与科技、建筑与主题、动线与空间，内容与形式的有机融合，标志我国沉浸式产业向前迈进一步，从“景点+实景演出”转向“景点+沉浸式剧场”阶段。



迈克尔·海泽《双重否定》(Michael Heizer, *Double Negative*, 1969)

### 三、流动空间

#### (一) 行进空间

郭熙《林泉高致·山水训》中将山水分为四种品类：“可行者，可望者，可游者，可居者”，他将“可游、可居”归为上成，映射中国哲学中天人合一的思想，既有主体对客体的关照，又有客体对主体的反作用。也就是说，个体对空间的主动对话应始终作为设计目的的最高追求，而非一味地将空间展示与观者游览行为进行二分法。因此，实现演艺空间沉浸式效果，需要重视行进空间的设计，使观众在游移过程中完成对空间的互动体验。

除了上文提到的《桃花源记》游客乘船在溪流中的行进，还有类似浙江杭州的实景演出《如梦上塘》，以“行进+沉浸”的观演方式，让观者体验古运河文化的魅力；湖北武汉的《知音号》停靠在江畔，船和码头即剧场，观者登上船，分层移步地领略上世纪老武汉风情与长江流域文化。单一个水主题，就可按照不同内陆水系特质结合地方人文做出各自的样貌特色，对于未来各地方演艺空间的开辟是一个极大的启示。目前山

野、园林、乡村、城市、小镇、古建筑等多种空间类型都已成为行进空间的改造主题，比如在园林沧浪亭、可园中游观的沉浸式昆曲《浮生六记》、在邯郸涉县红色记忆小镇行进观看的《再回太行》、在南昌八一起义革命旧址行进游览的《那年八一》等等。面对沉浸式演艺项目的不断升级，对行进路线设计的优化、对独特空间游观方式的差异化，以及对东方美学理论的深化是从无到有之后要面临的新目标。

另一方面，建构空间中的行进设计还体现在对同一空间实现反复或循环的行进，代表例子是英国 punchdrunk 剧团的《不眠之夜》。演员们会在3小时内把同样的剧情演2.5遍。角色所处的空间共分为12个场景，分别代表角色叙述故事的每个阶段，前面两次的循环中，麦克白不会被杀死，直到演出临近结束，戴黑色面具的工作人员会驱赶所有人回到宴会大厅，观看大结局，第12个酒吧的场景就又循环回第一个场景，形成一个循环的闭合结构。这样的做法使观众产生较强的场景记忆，将他们与剧情走向绑定在一起，有利于他们对于整体动线的复盘和思考。正如阿庇亚所说：



2004年山水实景剧《印象·刘三姐》



2018年园林版《浮生六记》

“剧场要求每一个观众亲自卷入表演——这正是美学愉悦的特征——而不是把他们交付给惰性(无活动能力)的观赏”<sup>5</sup>。同时,《不眠之夜》的碎片化多线叙事赋予了酒吧空间社交功能,观众可随时返回休息饮用酒水,在剧中拥有部分共同经历的人们可以在此分享和交换所掌握的空间信息。如此一来,酒吧成为动线中的休整空间,塑造了观众与观众之间的交流,在移步换景的过程中自由地完成选择,而并不是单程的被动路线设计。

## (二) 公共空间

“我们取消舞台及剧场大厅,而代之以一个唯一的场所没有隔板、没有任何栅栏,它就是剧情发展的地方。在观众和演出、演员和观众之间将建立直接交流,因为观众位于演出中心,被演出所包围、所渗透。而这种包围则来自剧场本身的形状。”<sup>6</sup>阿尔托强调打破传统观众席与舞台的藩篱,将理想剧场的样式引向一种近乎于原始的戏剧状态,原始戏剧本就是公共空间的活动。

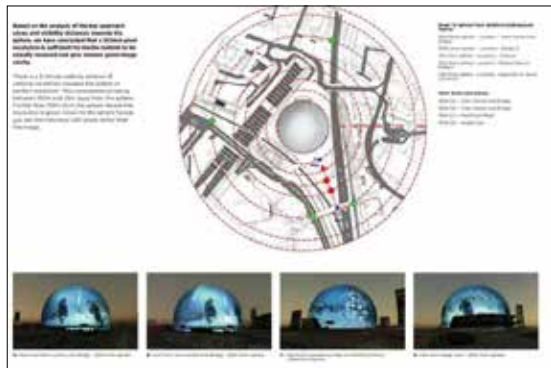
目前尚可分为两个建造方向:对公共空间的改造与建造。而我国常见的几种空间类型有:一是小型功能性空间的改造,例如城市音乐酒吧、茶楼、咖啡厅、酒店改造的演艺新空间,即承担娱乐功能又发挥演艺功能;二是购物中心、商圈、广场等大型综合体类型的演艺新空间,注重商业化、休闲化及公众化传播;三是文创产业园区中的新空间;四是在博物馆、展厅、图书馆、商务楼宇等城市空间中的演艺新空间;五是建设主题乐园、主题公园、主题小镇的演艺新空间。

公共空间的演艺意味着要面向大众,成为更大范围的信息传播载体。在空间范围确立以后,就需要发挥信息的转码功能,通过感官上的联想

创造形象,本质上是一种符号化的转译。从舞台美术视角上看,对传播信息的语义特征进行分析和提炼可以使传播信息和周边信息发生较强的关联性,并影响城市相邻的元素构成,逐渐成为更大的传播生态,有效推进文化与地域的联结。美国“MSG Sphere”项目在完成了内部多功能剧场功能的同时,还完成了外部城市空间的交互。外观呈现出一个巨大的球体,与拉斯维加斯独特的城市景观相呼应,“Exosphere”利用120万余个圆盘,每个圆盘包含48个独立的LED,可以显示2.56亿种不同的颜色。当影像视频亮起,创造出巨幅的动态图像,将尺度关系的对比再次放大,形成“物”与城市的视觉奇观。同时,由于超高分辨率LED屏技术的使用,观众在150米外都可以看到清晰的影像,这进一步地塑造了更广范围的观演关系,也刷新了新媒体技术的艺术表现力与表演性潜能。

## 四、共享空间

想要实现沉浸式演艺,必须注重观众与空间的交流。除了上述几种空间类型的设计运用,还有就是对多元感官的设计,实现的途径首先需要介入多种艺术形式的集体创作,例如绘画、雕塑、影像、声音、艺术装置、傀儡与偶等,在多种表现形式并存的格局中共同揭示出当地区域的某种文化特质。比如湖南大庸古城的《遇见大庸》不仅使用了可360度旋转的移动式沉浸观演骑乘装置系统,还使用了全息技术、舞美造景、机械开合、特效演绎等多种方式,体验张家界三千奇峰、八百秀水。同时,舞美设计制作了城墙、街道、桥梁、山体、亭台、牌坊、战船的场景,将影像画面与大量实景相结合,舞美呈现整体突破了对



MSG Sphere (外部LED屏: Exosphere) 设计图、效果图

5 周宁:《西方戏剧理论史:下册》,厦门大学出版社2008年版,第829页。

6 [法]安托南·阿尔托著,桂裕芳译,《残酷戏剧》,中国戏剧出版社2006年版,第86页。



2022年《遇见大唐》

以往演艺对于“全部实景化”或“全部影像化”的效果设计。

此外，随着技术研发与提升，运用尖端科技是赋能演艺项目中感官体验的最直接的途径。例如，MSG 剧场在视觉方面，利用 15793 多平方米的巨型 LED 屏幕，以及 10 台 8K 摄像机来捕获 360 度全景视频，场馆内无须配戴眼镜，就可以享受 VR 体验；声学方面，通过“波束成形技术”的先进声学系统，将多个音频流同时直接传送到各个座位。并利用次声触觉系统将增加不同场景的振动回馈，声音基础上丰富触觉体验；以及定制的气味体系，根据不同的活动主题释放对应的气味，在各领域的尖端科技加持下，完成围绕视觉、触觉、听觉、嗅觉等感官沉浸的多维度的、全方位的、立体的体验。

除却前两点，互动性与参与性也是丰富情感交互的核心要素。具体体现在观众介入到剧情空间之中，成为情节走向的共创者，甚至可以改变走向。由黑弓 BLACKBOW 团队制作的《寻迹洛神赋》，集数字行浸演艺、沉浸式博物馆、多维度数字演艺于一体，场馆运用数字影像、机械装置、

现场演艺相结合的方式，以不同视角剖面构筑光影河洛，全方位的展示洛阳文化历史。河洛掌灯部分又在室外空间糅合多层次的演艺形式，借科技美学的手法颠覆传统，让观众如同身处奇幻梦境，邂逅洛水女神。《长安十二时辰》在唐风场景、唐乐演艺、唐食文创的特色基础上，策划了“沉浸式长安”体验模式，通过“开元通宝——消费系统、特色方言——语言系统、衣食住行——生活系统、唐式休闲——娱乐系统、遇见唐人——NPC 演员互动系统”等复原唐长安市井社会风貌，带来穿越至唐朝的体验演绎。

综合来看，我国目前的演艺项目距离真正意义上多元感官、共享式剧场空间的目标还有一些差距，仍停留在观众的被动感官体验上。各大项目的剧情主要围绕传说改编、历史再现、神话演绎等方向开展，向个人主体意识靠拢的趋向逐渐萌生。若观众放下戒备压力，体会到不是来接受一则故事、一出戏，而是来体验一次奇遇，以游戏性与社交性的动机来分享经验，拼凑与创造一个属于自己的事件时，想象力就会被激活，有限的所见之处会诞生无尽的联想，沉浸感也就随

之即来了。

2019年8月国务院办公厅印发《关于进一步激发文化和旅游消费潜力的意见》，《意见》明确提出，要“促进文化、旅游与现代技术相互融合，发展新一代沉浸式体和旅游消费内容”。2021年3月国家发改委等28部门印发《加快培育新型消费实施方案》，在深入发展数字文化和旅游部分，提到“加快文化产业和旅游产业数字化转型，积极发展演播、数字艺术、沉浸式体验等新业态。”在高度推行数字化战略、新型科技手段的趋势下，也面临一个不容忽视的隐患：即随着LED、全息投影、XR、AR、MR、VR、AI等多种沉浸式科技手段的长期使用，极易造成产业发展对技术手段的依赖，以及文化产业中科技化效果的泛滥。长久下去势必会导致观众对于虚拟数字画面效果产生视觉疲劳，“新”技术会被更“新”的技术淹没，仅仅以“新”去标榜事物价值观念的时代早已结束，我们比以往任何时候都更加需要注重人文思想与内在精神的表达，探究新空间的创造性转化是实现演艺项目永续发展的必然选择。

## 结语

总体来说，沉浸式演艺项目的空间构建应该以空间设计为创作出发点，以剧场空间为设计基础，促进空间叙事功能。前期准备需要对当地场

域的物理特征进行采集调研，深入挖掘场域背后的人文及历史信息，用综合语汇提炼艺术表达。在案头设计阶段，应该牢牢把握舞台美术的学科特点，发挥好其平台、联系与枢纽作用，将多样空间类型和艺术形态融合，构建室内、室外空间相结合的演艺空间，充分考虑及优化行进动线设计，实现动静结合的观演模式。同时强调对公共空间的改造与创造，分析和提炼传播信息的语义特征，通过舞台美术的符号化表现形式转译出来，进行传播与面向公众的交流。关注多样艺术类型的表现力，用数字影像技术、网络媒体技术、虚拟现实交互技术等新兴技术介入对演艺空间中多元感官的体验设计，拥抱科技现代化，逐步提升尖端科技能力，但始终把握人文精神的脉络与内在追求，建构同观众一起的共享空间。

目前我国沉浸式演艺项目正呈现着横向融合、纵向拓展的态势，文旅部也在今年6月发布的《“十四五”鼓励沉文化产业发展规划》中提出：“鼓励沉浸式体验与城市综合体、公共空间、旅游景区等相结合”。演艺新空间的构建应该在因地制宜的基础上，尽可能地尝试实现多元空间的创造性融合，致力于构建起综合体演艺空间，以丰富多层次的供需适配，从而推动文旅产业进一步的创新发展。☉



2023年《寻迹洛神赋》

# 探索新空间演艺： 以港澳剧场作品《闪亮摇曳的雪》和 《我想行开吓……》为例

文\_黄允岑

## 一、研究背景

### （一）环境剧场与“因地制宜”剧场

环境剧场的概念最早在1986年由美国戏剧学者谢克纳提出,其中包括“所有空间都是表演区域,同时,所有的空间也可以作为观赏的区域”以及“剧场活动可以在现成的场地或者特别设计过的场地进行”<sup>1</sup>。“因地制宜剧场”则是基于环境剧场所产生的新概念,通常利用自然或历史空间与建筑,来提供实际演出所需的一个被空间决定的语意框架。这种剧场强调与环境之间复杂关系的特殊意象、故事与实践。

环境剧场和因地制宜剧场强调剧场作品与空间的关系,而“沉浸式剧场”则注重观众的体验,以参与为核心<sup>2</sup>;并为观众打造一种“始终沉浸在自己的世界中”的感受<sup>3</sup>。此外,布瑞尔提出“参与式剧场”的概念<sup>4</sup>,这种剧场形式有邀请素人参与、注重感官体验、运用行动科技的特色。由于上述概念中所谈及的剧场皆非发生在传统的剧院空间里,观众的角色亦从纯粹的观者转向与作品交互的参与者,因此布瑞尔将参与式剧场中观众参与划分为四个模式:互动、参与、共同创造、共同执行<sup>5</sup>。这四种模式会对作品走向产生不同影响,而提升观众的主体性不仅可以带来对整体空间的动态思考,还可以通过不同的行动去影响、改变环境。

### （二）环境剧场在中港澳的发展

在港澳地区,环境剧场及沉浸式剧场并非新鲜事物。在2005年澳门历史城区被正式列入《世

界文化遗产名录》后仍保留着旧城格局、小街小巷,这对于创造“环境剧场”作品提供了氛围感和特殊空间。尽管香港并未有针对环境剧场等主题的出版物或专题讨论,但在国际演艺评论家协会(香港分会)的网站中有数篇关于环境剧场的讨论,关注本地作品中“游历式剧场涌现”<sup>6</sup>以及观众由观演者至见证人与行动者角色转换的新风向。

然而,环境剧场作品相较于一般的舞台剧作品仍有其空间的特殊性。在澳门,剧场学者莫兆忠认为<sup>7</sup>,澳门的环境剧场可分为三类:“公共空间”、“闲置空间”和“文物建筑”。近年来,许多商业场所也开始向艺术活动敞开大门;香港则拥有许多著名的建筑活化案例,其中一些还成功融合了艺术元素,如大馆曾经是警察总部和中区警署,如今已成为举办香港艺术节等一系列艺术活动的场所。

与此同时,有研究者认为“2021年是(中国内地)沉浸式戏剧快速发展的一年”<sup>8</sup>;利用文化资源开发沉浸式体验的概念也受到有关部门的支持,如在《“十四五”文化产业发展规划》中提到“鼓励沉浸式体验与城市综合体、公共空间、旅游景区相结合”。在一二线城市近年来有不少“出圈”的历史主题沉浸式体验<sup>9</sup>,如西安大唐不夜城的《再回大雁塔》、成都宽窄巷子的“熊猫快闪”等演出。这些项目充分体现了对历史和文化遗产的重视,更是为文化产业发展注入了新的活力。

## 二、“新空间”之选择与呈现

以下本研究将分别从2023年的两个剧场作品进行分析,探索两个作品在创造独特的观赏体验

1 钟明德.台湾小剧场运动史:寻找另类美学与政治[M].第一版.台北:扬智文化,1999:162.  
2 Dinesh N. Memos from a Theatre Lab: Exploring what immersive theatre 'does'[M]. 1. Routledge, 2017.  
3 Machon J. Watching, Attending, Sense-making: Spectatorship in Immersive Theatres[J]. Journal of Contemporary Drama in English, 2016, 4(1):34-48.  
4 Brel A. Audience agency in participatory performance: A methodology for examining aesthetic experience [J]. Journal of Audience & Perception Studies, 2015, 12(1):368-387.  
5 秦嘉娜.参与式剧场美学:21世纪的观众漫游[M].1.成大出版社,2022.  
6 陈玮鑫.2018下半年本地剧场之个人观[EB/OL]. [2023.10.10]. https://www.iatc.com.hk/doc/105938.  
7 澳门剧场文化学会.慢走澳门:环境剧场二十年[M].1.澳门剧场文化学会,2013.  
8 吴丹妮.当沉浸式戏剧遇上演艺新空间[J].上海艺术评论,2022(3):29-32. DOI:10.3969/j.issn.0257-5639.2022.03.008.  
9 章荣亮.展演赋能文化街区运营的探索研究——以宽窄巷子街区展演为例[J].技术与市场,2022,29(12):182-184. DOI:10.3969/j.issn.1006-8554.2022.12.054.

方面的共同点和差异，从而深入研究港澳剧场作品中“新空间”的选择与呈现。

### （一）香港南丰纱厂《闪亮摇曳的雪》

《闪亮摇曳的雪》（下称《闪亮》）是由艺术总监甄拔涛导演策划的游走体验，在非戏剧的南丰纱厂进行的体验剧场，包括味觉、嗅觉、听觉、视觉等一系列感官体验<sup>10</sup>。活动空间南丰纱厂曾是香港产量最高的纱厂之一，在2014年被活化并重新打造成集商店、餐饮、文化活动为一体的综合空间。《闪亮》的故事线和内容完全独立于纱厂的相关的工业历史，反而是聚焦在都市人的身心健康问题，讨论人在城市之中的压力和对城市的恐惧。因此在对空间与内容的处理上，这并不是过往常见的保育活化相关的剧场（如澳门郑家大屋推出《郑家夜宴》世遗主题体验），因此无法完全定义该作品为“环境剧场”。

严格意义上来说，这个没有现场表演者、没有舞台的体验不能被完全称为“剧场”。有研究<sup>11</sup>指出产生戏剧共情的五种要素分别是剧作家、导演、演员、观众、舞美，尽管在这个作品里五种要素并不能充分展现，但剧本设置了线性共情，如在故事开端主人公双双讲述自己“想要逃离城市生活”的起因，随后她与闺蜜、恋人之间的情感交流与对话中逐渐被治愈。在无演员、无限制

的体验之中，观众通过故事情节的发展一步步与主人公双双产生情感联结，并通过音频和手册指示探索南丰纱厂的环境和空间，这为观众带来过往环境剧场中无法提供的新颖体验。同时，南丰纱厂还是一个宠物友好的公共空间，在体验剧场作品的过程中会遇到不同的宠物和宠主在纱厂里社交，这与《闪亮》的情节线中主人公双双与Mike因宠相遇的情节相吻合，为剧情带来了新的亮点。

《闪亮》利用了纱厂内的走廊、楼梯这些必然经过的空间，如在玻璃上留言、在楼梯间贴互动便签；还与纱厂内的餐饮商户进行合作，从体验一开始就邀请参与者前往特定的咖啡店领取一杯饮品，并在固定位置观看手册中视频的设置。随着故事走到尾声，主人公双双前往郊区生活，观众可步行至另一间餐厅领取手工饼干，这些巧思不仅令观众与虚构中的人物产生关联，这些味觉、嗅觉上的感官体验也为观众参与带来新奇感。感官沉浸是沉浸式体验中的关键组成部分，马崇认为<sup>12</sup>观众不仅可以体验到传统剧场中的视觉、听觉的转变，感官参与令观众从内部感受（情感和感觉）和外部环境都深度参与了演出。

### （二）澳门旅游塔《我想行开吓……》

由澳门破艺术工作室制作的《我想行开



《闪亮摇曳的雪》

10 沅泱. 新港澳三地声音漫步体验：进入听见、看见、想象的空间 [EB/OL]. [2023.10.10]. <https://reviews.macautheatre.org.mo/theater/2023/07/1-40/>.

11 吴桐. (2022). 剧场中戏剧共情的构成要素及作用研究. 艺术评鉴, 2022(18), pp. 5 - 8.

12 同 [3]

吓……》(下称《行开吓》)首演于2022年澳门艺穗节,原名为《我想行开吓,忘记咗呢个世界》,通过澳门旅游塔的特色电梯和空间设计,在无法远行的疫情期间为市民带来具有新鲜感的活动体验。在第二版中增加了每场观众人数,并深化旅游与城市这两个议题,实现了从难忘旅游体验到旅游城市的未来的思考。

《行开吓》是首个使用旅游塔作为剧场表演空间的作品,并极致利用了旅游塔上下的所有空间。首先,观众一进入旅游塔地面层,就已经有“值机柜台”、“登机口”的设计,成功将旅游塔变成澳门的“第二个机场”;在“正式登机”之后,观众则会进入被提前布置好的货梯之内,剧团不仅放置了真实的飞机座椅,甚至有完整的灯光、音效设计,将电梯直接变作机舱。电梯门会随情节设置而打开,每一次开门观众便是前往了一个新的景点。为了令“航班”更加贴近实际,剧团甚至设计了机上购物环节,观众可以以手上的一定额度竞拍机上的不同商品。

接下来,观众根据刚才演出中所体验的“不同国家”,选择下一站的目的地,并在“转机柜台”填写资料后获得特定的耳机和音频,穿过58层电梯抵达旅游塔上方观景台,一边欣赏风景,一边聆听对城市未来的猜想。演出更是设置在深夜时段,既能避开旅游塔正式运营时间,更是难得夜间登塔赏景的机会。

《行开吓》所利用的旅游塔,其实在各大城市都能找到相似空间:高楼、观光塔,或是一个纯粹有垂直高度差的旅游景点。这个作品的难得之处在于利用高度娱乐化的呈现方式讨论严肃议题:未来的澳门会是什么样的?在演出的第一部分中观众所体验的“不同国度”便是澳门当下旅游策略中的不同呈现:购物天堂、世遗之城……特色表演穿插在不同楼层中展现;而当观众真正登上旅游塔时,便会直观感受到澳门的城市景观:在金碧辉煌的酒店旁是世界遗产,这是一座旅游城市,也是市民的生活空间。这种现实之中的矛盾与冲突为观众带来难忘的体验,并在沉浸式剧场之外持续思考作品所传达的意涵。

### (三)从“环境剧场”到“体验剧场”

尽管澳门的环境剧场已有一定历史,但过往的环境剧场作品多数设置在市政公园、街道、休



《闪亮摇曳的雪》

憩区等公共空间,如《在场 Off Site》《遗城诗路》等系列作品;亦有剧团尝试使用商业空间进行创作,如酒吧(2014年艺穗节《人生酒吧》、2021年艺穗节《谜·伶》)、饭店(2021年艺穗节《鸳鸯乱打大龙凤》)等。《行开吓》作为近年来澳门少数突破空间限制的剧场作品,利用澳门的城市景观作为其演出的“大环境”<sup>13</sup>,在旅游塔观景平台不仅可以欣赏澳门半岛的全景,还可以看见氹仔大、小潭山及连通澳氹的三座大桥,这亦为作品中最后一部分对“未来我们如何连接城市”的讨论提供素材。而在表演空间的“小环境”里,这对表演者、幕后的布景团队和舞台监督都是一项巨大的挑战,每日正式营业时间结束后才能将电梯改造成机舱,演出期间演员需要在极短的时间内精确协作,并利用每一次电梯门的开合时机为观众带来令人惊喜的体验。

在没有任何演员却被标榜为“体验剧场”的《闪亮摇曳的雪》中,可以参考布瑞尔对参与式剧场观众分类中的“互动”与“参与”:在表演过程中,观众并不是单一聆听的主体,剧团设置了数个留言的布景板,邀请观众分享自己的感受,这一设置令在场的观众亦有机会与其他观众产生互动。但是,整个作品未能上升至“共同创造”的阶段,仍停留在观众跟随具体指示才能完成整个演出体验的阶段,任何个体都不会对故事情节带来改变。这种方式的好处是可以保持场地设置固定,且在演出期间内减少对运营空间的影响。

与此同时,在《行开吓》的表演过程中也穿

13 洛枫.繁华闹市的视听声色:《欲望西九》·迷城舞影——洛枫影艺评论集[M].1.文化工房.

插着给观众的各种“选择”：“登机”时选择座位、选择“购买”商品、选择前往哪个“国度”，其中竞拍商品环节体现了布瑞尔参与层次中的“参与”，陌生观众也可以集资“竞拍”某件商品；然而，商品定价的权利仍由创作者决定，因此一旦额度耗尽就无法加入后续竞拍，于观众而言这仅仅是有限度的参与。

综上，这两个面向不同的剧场作品呈现了在港澳剧场创作中的多样性和创新精神，同时也反映出剧团和表演者在不同商业空间和观众参与度方面的探索。

### 三、港澳经验之迁移与应用

#### （一）转换空间功能的剧场

这两个作品体现了港澳地区对商业空间融合艺术创作的发想与探索。相较于传统的表演场地如大剧院、小剧场、歌剧厅等，环境剧场对空间的再利用不但令其作品视觉效果更加丰富，更是将艺术融入生活的绝佳场景。然而，由于港澳独特的文化背景，想要将过往环境剧场的特质直接照搬并不可行，但仍可以采用其与商业空间合作的思路：《闪亮》是由南丰集团社区项目“世界之约”的年度主题“约好运动”邀请导演、再构造剧场艺术总监甄拔涛联乘制作的项目；《行开吓》则是由澳门艺术节委任破艺术工作室制作的节目。

通过这两个作品，港澳地区的艺术家展示了他们对商业空间的独特理解和创造力。不仅仅是在传统的舞台上呈现表演，这种创新和探索为观众提供了全新的艺术体验，让人们更加敏锐地感知到了城市和文化之间的纽带。

#### （二）深入探讨城市议题

这种沉浸式体验演出在一二线城市中的知名度确实令人瞩目，但有一点不容忽视，即它们多集中于历史主题上，而较少涉及对当下城市生活的关切和讨论。毫无疑问，这一现象有其形成原因：中国的悠久历史故事往往具有浓厚的文化底蕴和吸引力，且历史题材容易引起人们的情感共鸣。观众在参与这类演出时，常常能够沉浸在历史建筑的情境之中，感受到历史的厚重和传统文化的深度；其次，历史题材演出通常能够兼顾教育性质，有助于提高观众的文化素养，因此有一定市场。

然而，不同城市的景点虽各有其特色，总体来说仍然局限在单一的表演内容之中，易形成审美疲劳。随着社会的不断发展和变化，人们对于城市生活、科技发展、环境问题等现实议题的关注日益增加，因此演出机构和艺术家也需要考虑如何更好地回应这些关切，为观众提供更多元化的体验。

#### （三）经验借鉴及未来发展

有研究<sup>14</sup>指出街区展演是激发街区及城市活力的新方向，可以利用景点中的街区空间作为天然舞台，融合演出、沙龙等一系列艺术活动，借此驱动城市文化更新。内地的剧场运营者可以从以下几个方面借鉴《闪亮摇曳的雪》和《我想行开吓……》两个作品：首先，可以对城市主题的思考进行深入挖掘，探索不同城市的特质与城市化进程中的人文记忆与特色故事，深化城市特质、加深旅客与市民的地方感。其次，可以与知名剧团或艺术家进行驻地合作，在非剧场空间中打造剧场的体验，提升城市的人文氛围和商业空间的活力。此外，还需要对特色作品进行不断打磨，加强沉浸式体验中的互动特质和游戏性，提升观众的参与兴趣。随着更多城市和文化组织投入到沉浸式体验的开发中，未来我们期待可以看到更多多样化的项目涌现，利用新空间为观众提供更丰富的文化体验，同时推动文化产业的可持续增长。○



《行开吓》

图片来源：破艺术工作室

# 沉浸式舞剧，沉浸了什么？

赵梁沉浸式舞剧《神人畅》观后

文\_陈语

随着当代艺术形态的空间转向，“沉浸式”戏剧的发生应运而生，作为一种非常规的戏剧形态，它以“公共性”的特征介入人们的日常生活。具体而言，艺术的发生开始介入实质性的公共空间，如广场、社区、消费空间；介入社会共同体的公共领域，成为不同人群的关于历史、社会、生活的对话场域；介入网络空间，依托于现代信息技术的支持，在随机偶然的公共参与下，打破个体编织的信息茧房。当代艺术走出象牙塔，所发生的舞台不再呈现为一个“单一的情感剧场”，而是一个集展示、观看、互动与表演为一体的项目合作机制。<sup>1</sup>

公共性的空间为戏剧的共享性特征创造了别样的舞台资源。开放、包容、平等，除了人与人之间“社会空间”的共享，戏剧的共享性意义还在文化语境、历史积淀、自然条件之间那些看不见因素的互相影响。身处“倦怠社会”中人们感知方式的碎片化，改变着云时代的城市发展模式，将日常生活事件演变成为一种集体文化象征，体现出戏剧发展的一种时代趋势。不可否认，“沉浸式”戏剧的空间与观者的接受空间，成为创作者和接受者共同参与的空间，作品的意义因参与者的共同行动而变得多元。

赵梁导演的《神人畅》在宣传上标定为“沉浸式”舞剧，而就作品形态，并不符合传统意义上的舞剧概念，称之为“舞蹈剧场”或“沉浸式剧场”似乎更为恰当。跳脱出累赘复杂的戏剧情节设定，形而上的观念统领，多元的感官调动，旨在以舞蹈的“身体叙事”去创造感知的通畅。也就是说，该作品的目的不在“剧”，而在用“舞”去凸显“场”的沉浸式共享体验。就“沉浸式”的内涵而言，依托朱家角古镇的地理环境与人文风貌，作品实现了景观、表演、感官、时空的多维“超沉浸”。七位舞者，七十分钟，用一场神秘的仪式，在古雅的圆津禅院内制造出“超现实”的如梦幻境，追求着精神层面的通达与晓畅。



## 一、景观的沉浸：共享城市空间

首先，沉浸式演出地点的选择，需要发现和利用这个场地原有的文脉、构造和美学价值。从这种由常规剧场向非常规剧场拓展的事实中，需要思考的不仅是关于我们如何构建沉浸式舞剧，而且还有非常规剧场怎样塑造了我们。<sup>2</sup>如何在人与环境的动态交互的过程中，深化表演本体的价值？对于沉浸式表演的制作本身，非常规剧场的意义很大程度在于：第一，演出环境，从镜框式舞台制作舞美向发现“舞美”的方法转变；第二，观演关系的改变，演员的舞蹈与行动，是如何推进戏剧进程以及牵引观众理解的。

第一，就《神人畅》的演出环境而言，正如美国戏剧理论家理查·谢克纳的“环境戏剧”提倡将“环境”融入戏中，强调戏剧表演与演出环境融为一体。小桥、流水、人家，成为“景观社会”中江南水乡的视觉传播典型。置于此，舞作《神人畅》就是对应朱家角古镇的主题化创作产物，因古镇中的圆津禅院而构思、而编排、而成立，其气质顺应着江南人文风貌的雅致与内敛。作为表演场地的圆津禅院，坐落于朱家角镇漕港河边，始建于元代，距今已近七百年。它结构小巧，庄严肃穆。其内部空间成为作品被描述的对象，成为演员行动着的地点，天然地将观众带入了另一

1 黄宗贤·当代艺术的形态转向与美学的方位[J]. 中国文艺评论, 2023(09):15-25+125.

2 参见蔡雅娟·当代非常规剧场演出[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2019.

番境地。不同于近年来国内热门的驻地沉浸式演出，在室内封闭式空间内设计并建构具有真实感的戏剧场景，譬如麦金农酒店的《不眠之夜》、亚洲大厦“星空间”的音乐剧《阿波罗尼亚》《桑塔露琪亚》、舞蹈剧场《寅时说》《云梦泽》等，《神人畅》利用古建筑为“舞美”，依托古镇中的历史建筑、自然生态与人文环境，带来更贴近“天人合一”的审美熏陶。

走入禅院，在半开放的场景中，观者三面围坐于院内，抬头便是夜空。场中有一静香炉，其外是白沙铺展开的表演空间。那白沙好似香灰，构筑了一片充满仪式感的空间。舞者置身于白沙间，又好似整体舞台“香炉”中的一粒微尘。这样的环境设计，一方面连接起人与自然，观众与舞者；一方面实现了演员、买票观众与路人的有效分割。毕竟三百八十元的票价不算便宜，全然开放的环境有失公平也很难维持表演的秩序。因此，表演的动线设计就非常重要，创造者需要充分考虑观众的审美心理结构。

在《神人畅》的开头部分，一舞者乘花船而来，手提灯笼，伴随禅院高处吹箫者的妙音，牵引着观众进入寺门，走入禅房，于寺内改造的表演场地落座。此后，基本就不再有需要观众“移步”的设计了。难以避免的，开头暖场部分吸引了大量古镇中的游客，也需要配置数名演职人员维持秩序，确保表演区域的分割。保安叫喊着，观众簇拥着，笔者感觉实在嘈杂，也挤不上去，还好此部分只是暖场，满足了自己最初购票时的猎奇心理，以及拍照“打卡”的需要。禅音阵阵，平息身心，表演才刚刚开始。现场一百四十个座位全部满座，可见演出的热度。演出全程观演双方相对独立，只是偶有接触，如演员将道具“花”赠予某一观众，或舞动时不经意扬起的“舞美”白沙，撒向观众，这些互动行为都旨在传递一份美好的祝福。

第二，在观演关系方面，《神人畅》并未将观众的身份与行动纳入表演的实质性推进。它不需要你进入“角色”，内容上也没有明确的故事叙述。戏剧构作巧妙地选择了宋氏文人的“四艺”——品茶、插花、挂画、焚香。这“四艺”也是“四事”，是古人们经常在此所行之事。圆津禅院“词翰名四方”，这里几代主持都精通书画，与当时的文人墨客、达官贵人交往甚密。静悟画中意，闲想花仪形，焚香调神气，清茗入性灵。“文人四事”可通神礼佛，亦可养气怡情。当下，沉浸式舞剧

呈现的内容便由“行为”而非“事件”展开的。七位舞者身着七色服饰，手执不同的道具，以抽象的舞动将此四事一一描绘，形成特定环境内纵横交错的时空交互。一方面，跨越古今形成历时性的纵向共享；一方面，观众与舞者共同“在场”，一同沉浸于禅院内美好的夜色中，构成了演出的横行共享。作为一种力量，艺术表演场所悄然影响着观演者的情感体验与内容认知的意义建构。

## 二、表演的沉浸：以演员为中心

提及“沉浸式”演出，其主要特征是观演距离的改变。而就舞蹈这一艺术形式而言，因其动作的夸张性，舞者还是需要一个相对独立的空间，不似话剧那样，可以借助台词和观众近距离的直接对话。在赵梁导演《神人畅》中，“沉浸”的概念是环境的浸入，而非观众的进入；其观演距离的改变，不在于物理上的拉近，而是心理上的贴近。所谓心理上的贴近，需要演员表演的“沉浸”，以有效地把控现场的氛围。

比如，在话剧中，基于舞台的假定性，演员通过台词和对环境的想象，可以带领观众同步情感形成心理互动。如话剧《弗兰肯斯坦》中，台上的演员议论着戏中的天才科学家弗兰肯斯坦，看着观众说道“他是天才，不像我们这些芸芸众生……”随即，观众的“芸芸”群体好像加入了戏中的语境，哄堂大笑。再如，戏中两个被雇来帮弗兰肯斯坦找尸体的角色，他们提着油灯，走下舞台，顺着走道进入观众席，“这墓地真黑呀！”观众席瞬间变成了戏剧场景，观众极具“参与感”地变成了戏中要找的实验材料。由此可见，真正的“沉浸”不一定要观演双方物理性的接触，而是需要找到能够牵引观众“入戏”的方法，提高观众在演出过程中能感知的情绪浓度，使其与现场演员与其他观众分享情感体验，从而产生强烈的专注意识、情感体验与身份认同。

不同于用“对白”台词引发戏剧环境的转变，舞蹈主要靠身体语言进行交流，将观众牵引进入特定的“环境”。这里的舞者被观众三面包围，他们几乎是在前排观众的面前起舞的。“离观众越近，对于我们要求越高，特别是在肢体控制上要更精准、更有力，情感的表达也需更细腻。”如《神人畅》演出后舞者的自述，沉浸式的舞蹈表演既提高了对演员的要求，也提升了他们的个体价值，使之不仅成为角色，也依旧是自己。不像舞剧一般分主要演员和群舞演员，也不像大型实景演出

搞人海战术,此类沉浸式演出的演员配置通常“小而精”,几乎摒弃了群众演员的使用,每个表演者都是主角,都有属于自己的角色,也都需要有独当一面的能力。因此,笔者认为区别于常规剧场创作的以文本为中心、以导演为中心的模式,沉浸式表演的重要创作特征之一是以演员为中心,即一种以演员的技术为主要支撑的表演模式。只要剧本没有硬伤,演员的表演(身、台、形、表)足够成为演出的核心。

导演赵梁恪守着对舞蹈本体的运用,没有让舞者开口说话,完全把关注点放在了“肢体”与“环境”的关系上。作为行业内备受关注的编舞家,他主要以由《双下山》《幻茶谜经》《警幻觉》三部舞作构成的“东方灵欲三部曲”而闻名。作为中国第一个真正意义上的独立舞者、编舞者,业内对赵梁的探讨,多集中于中国的现代舞创作,如传统文化的现代性再造问题。可以说,《神人畅》的精神内核和三部曲是一脉相承的,即从内到外地散发出东方美学的韵味。如他所说:“我要做的是把东方元素找回来,呈现东方文化内核的现代舞。”<sup>3</sup>

难能可贵的是,《神人畅》聚集了七位有着不同身体经验的优秀舞者,包括四位男舞者,三位女舞者。他们呈现出风格各异的身体质感,以现代舞的语汇达到了气场的和谐共融。芭蕾、街舞、中国舞、现代舞,不同的训练背景,彰显出属于自己的独特身体言语个性与气质。而随着七炷香的点燃,七人逐渐与观众一同弥合成一个整体场,和谐而通畅。海螺、油纸伞、香台、插花、四米长发、旗子、长耙、纸花等道具的选用,通过抽象的舞蹈与物品的符号性,触发观众的主观联想,象征剧情的“文人四事”。笔者很喜欢其中一段拿旗子的双人舞,从卷轴到展开为旗子,二人配合默契,气韵圆融。舞动间的旗子与风对抗出呼呼之同期声,可见舞者的力道,而将旗子竖拿,它便再次回到“画”的意象,隐喻出“挂画”一事。

### 三、感官的沉浸:多重感官体验

除了景观和表演的“沉浸”,《神人畅》还以感官的全面“浸入”而引人入胜。创作者尝试用全方位的艺术感知去开发人整体的感官认知,帮助演员和观众获得身临其境的审美体验。赵梁曾阐明自己的创作观念,“这个世界是万物一体、相互关联的。对创作而言,各种元素是可以找到契

合点的,各种外在的样式只是手段而已,我并不在意别人给我贴上什么标签,但呈现一种精神却需要坚实的特质。”《神人畅》就是如此理念观照下的又一创作实践结果,作品体现出多层次的感知关联。

第一层是通过跨艺术的选材,联通视听体验。该作品的灵感源于古琴曲《神人畅》。此曲唐代之前所记载的以“畅”为题材的古琴曲,表达了“尧”祭祀之时弹琴的妙音感动了上天,使天神降临,与人们同歌同舞,共庆盛典的快乐场面。舞作即从这场盛典仪式开始,古琴乐师和洞箫乐师现场演奏。古寺内,古曲间,乐舞相融。

第二层是通过多种艺术媒介的运用,创造觉知的通感。不同的艺术形式构成了一个以视觉为主体,听觉、嗅觉、触觉为辅的艺术空间。具体方法上,剧中呈现的“四事”对应禅寺古有的香火之事,“嗅、闻、触、视”四觉得以真实地去感知。观演者入座后,微风徐徐,头顶的灯具打出微黄的光,好似月光余晖。作品一头一尾有两次集体的敬献仪式。开场,舞者各自双手持一炷点燃的香,配合身体有节律、关节顿挫的运动,完成了敬香的行为。而远大于常规尺寸的巨型香,不仅带来视觉上的香烟,也触发了观众的嗅觉。尔后,舞者插花于其间,由开始的微型景观到大型的纸花装置构建。尾声,全体舞者持巨大的纸花,围敬香炉而舞,将花茎绕香炉插入沙中。这一现场的行为艺术构造出独特的景观:纸花盛开,蝴蝶翩跹。花是假的,蝴蝶却是真的!创造者竟用心地放飞出真实的蝴蝶,使现场音乐、舞蹈、灯光、装置、自然生态,交融相互交织,激活立体感知。真真假假,虚虚实实,如梦似幻,令人动容。

第三层是感官与精神的联通。感官的通达作为沟通精神世界的桥梁,颠覆了表演与观赏的两分。“畅神”字义,予人一种脱离肉身的欢愉。在南朝宗炳所著《画山水序》中,赵梁找到与自己舞蹈艺术观相契合的依止——“畅神说”:见山思静、见水思动、见云思变、见石思贞,其心乐、其神和、其气融,便得“澄净胸怀”,是人们对自然山水以及山水画进行审美观照时的追求。虽然在表达的哲思内涵上,相似于艺术家沈伟创作的多媒体互动艺术作品《融》——“万物且相连”的立意,追求天、地、人的共融和相合。但在表现形式上,并非《融》那样更趋向于展览的形式,即现场的观众自由行走,在以展览、影像、舞蹈

3 杨美琦.第三代现代舞艺术家的崛起——以赵梁、高艳津子、陶冶、段妮的创作为例看现代艺术家的独立与真诚[J].舞蹈,2018(04):22-31.

为主的三部分展示中进行观念的实验。赵梁导演的“畅神说”则更趋向于剧场表演，将多重艺术和感官媒介融合于整体的戏剧构作之中，以“四事”为内在结构，分舞段呈现寺院内的一场仪式。独舞、双人舞、三人舞、群舞，行为艺术，自然地流动在同一时空，与观众共同沉浸于古色古香的“现场”。

可以相信，对于舞者，他们亦能感知到不同于剧场的“超沉浸”身心体验；对于观演者，光影各具实相，万物生长又寂静，不自觉地被吸引，忘却时间、抛除杂念，产生愉悦的“心流”体验。“沉浸式”于此，那般虚拟和真实的模糊感受，仿佛靠近于禅那的粗浅境界。也就是说，演艺新空间构建的场域触发互动仪式链产生作用，在表演者与观演者之间形成情感能量，使受众在观演过程中产生身份认同，形成了有别于传统剧场演出的新型观演关系。<sup>4</sup>

#### 四、对“沉浸式”创作的反思：呼唤诗性精神

演出结束，导演阐述了自己的创作观念：“我认为每一个艺术现场，都是应该与观众、建筑、灯光、时间、空间，所有的一切，达到一种通畅的感觉……”

就艺术本体的角度，《神人畅》最大化地呈现舞蹈的肢体本身，并无媒介的拼贴滥用。创作者根据特定的艺术空间，找到了与环境相契合的内容进行构思创作。舞者的表演“见树也见林”，而由于项目制的时间限制，笔者认为个别段落的表现还需要更多的磨合，以达到舞者能量气场的同频。总体上，沉浸式舞剧《神人畅》在主题选择、媒介运用、语言形态的建构上，能够把握住中国传统艺术中“天人合一”“物我同一”的美学精神与境界。

由观“沉浸式舞剧”所引发的，结合对新兴的“沉浸式”演出活动的观察，除了思考艺术本体的创作机制，还需要考虑外部环境对它的重要影响，包括政治、文化、经济、科技等因素。自2018年起我国文化和旅游部合并，加速推进了文化与旅游产业的深度融合，当下从主流镜框式剧场出走的实践，也打开了当代舞剧创作与发展的新视野。中国新演艺空间的蓬勃发展，是文化消费融入生活的见证。一方面，为地方旅游注入了活力，以求新求变的运作模式吸引大量观众，激活陈旧的旅游资源，拉动城市的经济增长；另一

方面，为独立艺术家提供了孵化艺术项目的平台，各种先锋艺术的工作坊、肢体剧场、跨界合作能够真正地走到群众中去。艺术的“再日常化”并非指向“艺术终结”，而是追求着“以人为中心”创作本质的复兴。

然而，在开发文旅新资源的同时，不仅要做强场景，更要做厚文化。开发者要严格将优质艺术资源引入，通过文、商、旅的有机融合，构建新形态文旅体验。在尊重历史、保护环境的前提下思考再造策略。显然，尽管开发各地环境作为演出场所的项目形式、规模各异，但都涉及当地居民的文化记忆，蕴含历史的印记。这样“旧”与“新”交织，连接着过去与未来，既为相对应的文化和戏剧增添了活力，也令人深思地反衬出这种在城市改造中一次次将此割裂的商业式做法的功利与焦躁。

例如“视觉嘉年华”这样新媒体与艺术娱乐化价值取向合盟而形成的一种较为普遍的现象。物料、媒介与技术所形成的视觉张力，营造了让观众获得强烈具身性体验的景观，成为追逐时尚的视觉消费者的“网红打卡地”。艺术的思想性被项目的娱乐属性所裹挟、所遮蔽、所替换。西方技术的迁移、观念的嫁接，故作高深、故弄玄虚，反而导致了艺术作品本身的肤浅与空心化。

虽然旅行场景下，人们往往以“玩”，即放松身心和体验文化为内需。但创造者不能只是迎合“玩”的娱乐性，仍应该清晰地认识文艺、娱乐、现代技术的关系尺度，坚守好艺术创作的底线。首先要了解空间状态，而后洞悉环境氛围，再进一步融合艺术演出；挖掘地域的传统文化资源，将人文精神融入艺术内涵，用艺术唤活城市之美；寓教于艺，避免因悬浮花哨的表面功夫，而导致丢失思想的深度与人文的温度。

总之，新演艺空间的实践探索，需要多方的努力形成良好的生态圈，以实现社会、文化、经济的价值共赢。项目运营要有精品化、系列化、趣味化意识，破除一锤子买卖的短时收益心理。即便是商业的行为，产品作为核心竞争力仍是走得长远的不二法则。创造者还需潜心磨炼技艺，提高人文素养；守正创新，回归传统的诗性精神，回归艺术存在的理由——超越现实功利、着重心灵生态建构和精神的物化。也许，这才是当下中国市场内“沉浸式”演艺创作的价值取向和破局之要。○

4 樊香辰、张雨馨：打破第四堵墙：澳门演艺新空间的探索、开发与利用[J].文化产业,2023(14):58-60.

# 确定性的消解与阈限的生成

## 从《青年史》看新空间演艺的真实性建立

文\_赵君仪

“一个越过边界的多媒体对话现场”，这是赵川对《青年史》的界定。它规定了《青年史》的三个特征，一是越过边界，二是多媒体对话，三是现场。而无论是越过边界，还是多媒体对话，实际都是《青年史》用以建立现场的手段。作为一个实验性现场，《青年史》提出了问题，即“青年是什么”，但它提出问题的目的不在于给观众一个确定的回答，而在于表演回答问题的过程，并通过符号的多义性而有意地模糊了答案。它力图将抽象的不确定的主体，以一种流动的状态呈现在舞台上，进而构成现场。和当代的诸多剧场实践一样，《青年史》也有意通过构建复杂的文本与空间关系，使剧场变为一个不稳定的经验式空间。尽管从其呈现来看仍有不足，但从《青年史》中，我们能够清楚地看到“新空间演艺”的创作特征，并且作品对于多媒体对话的运用及其理念方向，对当下的剧场艺术仍有一定借鉴意义。

### 一、盈满的符号与被解构的青年

《青年史》是一场有关青年的谈话，一切都围绕一个确定的命题展开，即青年是什么。舞台的参与者有四人：主创赵川来自中国；宽迪斯瓦·詹姆斯来自南非开普敦；阿努贾·戈莎卡生活在印度班加罗尔；最后一位参与者皮埃尔-安吉格·扎瓦格利亚出生在法国，但是在委内瑞拉长大；他们不仅成长于截然不同的地域背景，同时也成长于四个不同的年代。与《等待戈多》不同，《青年史》没有回避命题的答案，它利用参与者对青年的不同讲述为观众提供了极具差异性的答案，创造出一种《罗生门》式的效果。回答始终在进行，答案却模糊不清。

这种效果源于舞台的盈满。“舞台变成了一个充斥着物品、文字、符号的游戏场（或言一个垃圾堆），满是乱七八糟、破裂成碎片的联想。这些联想密度很大，使人迷乱，传达了一种混乱感、不满足感、迷失感，还有悲伤与对空的恐惧。”<sup>1</sup>与诗学戏剧根据唯一确定的表意缜密的组织剧场所



有的元素不同，《青年史》几乎是以一种叙事诗的方式将过多的信息陈列在舞台上，并几乎不加以戏剧性的组织：南非暴力政治、印度穆斯林、委内瑞拉的漂泊……庞杂的社会文化符号集中在同一个舞台空间内，被“青年”一词微弱地联系成一个充满裂缝的组合体。观众在观看的过程中无法像观看诗学戏剧时通过对细节的捕捉与逻辑推断获得一个确定的主旨，只能在各种符号间犹疑，最终将注意力落回一种非理性的情感体验。

可以说，《青年史》有意地使用盈满，在文本层面消解了诗学戏剧中的确定性。主创赵川在座谈中明确提及过这一理念：“我想就剧场的工作方式作些补充。首先，它采取的是联合创作的方式，不是由一个人、一个单一视角来完成，而期望整合或者集合不同的视角，一起去探讨些问题。那对我来讲，为什么要这么做？里头有一个美丽之处——世界不是由一个单一的答案决定的，我们所经历的、包括我们正在经历的，或者将来要经历的都是一个如此复杂的世界，我们要去面对这个复杂性。”<sup>2</sup>剧场确定性的消失，是因为其呈现的世界在创作者看来已经不再确定，《草台班》正是希望通过在舞台上呈现世界的“不确定性”，来构成现场。但从《青年史》最终的呈现而言，这种

1 (德) 汉斯·雷曼著；李亦男译.《后戏剧剧场》.北京：北京大学出版社.2016.12.第110页。  
2 王元蓉 吴伊瑶.真实的边界|关于《青年史》的座谈.公众号：草台班.2023.8.02.

由流动意义构成的现场并没有真正完成，至少没有将观众囊括在内。这是一场有关青年的讨论，但在讨论的过程中，观众不被允许参与，这一特征从剧场空间的角度看更为明显。

## 二、连接的空间与被阻隔的观众

《青年史》不仅是在文本上对“青年”一词进行了解构，同时剧场的空间概念也在面临解构。演出刚开始时，舞台的屏幕上几位参与者会议室里的几位参与者同时沉默地走在路上，通过手中的摄像头一路向在北京现场的观众展示着他们各自的生存空间，包括路边停满车的街道和楼宇内部等空间，目的地是家或其它属于他们的空间。等到他们到达后，这场有关青年的讨论才正式开始。

借在线会议的技术，《青年史》在舞台上构建了一个复杂的空间结构。演出包括四个空间，其中一个空间是观众和主创赵川所处的线下空间，其余三个空间则是除主创赵川以外的三位参与者所处的线上空间。其复杂之处不在于线下与线上空间的同时使用——这与单纯使用影像无本质差异，而在于三个处于线上空间的参与者虽然和主创赵川不处于同一物理空间，但时间却由于在线会议而同步。一方面，这种空间设计和跨文化讲述一样构成了舞台的盈满效果，使观众的观看从诗学剧场的单焦点转为多焦点。“在后戏剧剧场中，演出场所被分解为一个个异质性的零件。观看者感觉像在电影里那样，被牵扯着穿梭于互相平行的段落之间。场景蒙太奇的方法造成一种近似电影剪辑的感觉。”<sup>3</sup>另一方面，线上空间作为一个观众无法肢体感知、接触和进入的虚拟空间的同时，又能与线下空间建立实时联系，构成一个物质层面不在场的在场。如同难以定义的青年，在此也很难界定这个空间的性质，它介于两个界限之间，同时具有两边的特征，又不同于两边。

因此，不仅是文本，《青年史》构建的空间同样具有相当的不稳定性和不确定性。但尽管《青年史》已经如此尽力地在文本与空间上都与诗学戏剧拉开距离，但线上会议的方式仍然被一些观众怀疑是幻觉：“从技术层面说，虽是直播，但这次演出过程太完美了，他不信全程都是现场，因为他没有看到故障，也没法感受直播的‘延迟’对话感。”<sup>4</sup>归根结底，这种怀疑滋生于对观众的阻隔——无法与线上会议的参与者进行直接的互动，

也无法加入对青年的讨论。《青年史》的确打破了传统剧场的内在戏剧性，但在打破旧有的真实性的同时，又没有能够完善地建立新的真实性，即“现场”。对观众来说，演出的一切仍然在镜框之内，不构成一个正在发生的事件。

《青年史》空间的设计会引发一种思考——如果连主创赵川所处的线下空间也抽离，仅仅是三个线上的直播空间，但允许观众与线上空间进行互动。在这种情况下，虽然观众在身体感受上完全无法与线上空间接触，但由于时间的同步，仍可以说观众是在场的。正如线上空间借由技术集合在舞台之上，观众也以一种虚拟的姿态对线上空间产生干涉，以彰显自己的参与和存在。

无论是跨文化的叙事性文本表达，还是线上会议+舞台现场的空间组合，《青年史》都试图以一种模糊、多样、不确定的姿态与诗学戏剧告别，这种姿态在当下的新空间演艺中具有代表性。但正如前文所论，《青年史》建立的现场是一个拒绝观众介入的伪现场，即使演出像那位被采访的观众所期待的那样产生故障，真正的现场也并不存在，因为故障并不是观众导致的，其结果也不直接对观众产生刺激性的冲击。换言之，《青年史》的剧场不再是一个由主体精心打造的作品，但它也仍然没有成为一个能将观众卷入的事件。但演出的事件性，恰恰是新空间演艺与传统剧场的根本性区别，也是构成在场的关键。

## 三、剧场的转变：从作品到事件

对于传统剧场空间下演出的诗学戏剧而言，作品在舞台上所构建的角色是固定和典型的。通过各色的典型形象，作品与社会形成联系，并最终能够在舞台上呈现出一个能够被观众信任的社会图景。支撑这一戏剧形式的是一种强大的主体性，创作者在通过一个仿真的形式，来向观众传输一个确定的意识形态观念。这种确定性本质上来源于诗学戏剧的文本中心——“文学世界让人相信一种确定的事——有些假说不可受到质疑，而文学因此提供了我们一种真理的典范，即便这种典范是虚构的。”<sup>5</sup>基于确定的文本中心，长达几个世纪的时间里，戏剧作品总是在不同的演出中向不同的观众传达着同样的内容。而从观众的角度而言，他们也在被尽可能地挖掘出一种共同的“情绪”，以便于接受作品内的意识形态。在这样

3 (德) 汉斯·雷曼著；李亦男译.《后戏剧剧场》.北京：北京大学出版社.2016.12.第199页。

4 姚梦溪.感同不能深受|《青年史》演出的观众反馈.公众号：草台班.2023.8.02.

5 (意) 埃科著；翁德明译.《埃科谈文学》.上海：上海译文出版社.2015.1.第7页。

的演出形态下，作为接受者的观众被集束成一个抽象的整体，他们面对作品只有接受权，而没有参与权与舞台上的表达权。固然观众在演出结束之后可以对作品作出评价，但是这种评价并不能越过时空改变已经发生的作品表达，也就是它们已观看的那场演出。雷曼在《后戏剧剧场》中也曾概括诗学戏剧的特征：“戏剧剧场力图营造一个虚构的宇宙。模板制作的布景尽管可以是抽象的，但仍然旨在同观众的想象和移情一起制造幻象。对于制造幻象这个目的而言，表现的完整性甚至连续性都不是必要的，但是，以下这个原则却是必不可少的：在剧场里，被感知的东西必须相互联系，构成一个世界，一个整体。整体、幻象和世界表现是戏剧模式的基础。”<sup>6</sup>从符号学的角度看，诗学戏剧的符号体系构建的意义生成过程，具有确定的起点与终点，总是从创作者流向观众。而为了尽可能达成这种单向流动，创作者绞尽脑汁地利用相对稳定的符号载体——文字和语言作为轴心来组织建构复杂的戏剧舞台，希冀能够有效地向不同的观众传达同样的意义。

随着社会形态的不断变化，剧场作为一个重要的社会文化空间，其内容与形态本身也必然跟随变化。十九世纪末以来，诗学戏剧以文本为中心构建的确定性不断消解。当戏剧文本不再成为中心，舞台空间内丰富的物质性元素譬如舞台装置、灯光、舞台形状、颜色、气味等，它们在与文本解绑后，成为能够独立表意的重要部分，开始被创作者更加频繁和大胆地运用，以一种肆意的姿态从舞台上侵犯至观众席，对观众产生更为直接和更牵涉其个人记忆的刺激。创作者与观众的绝对主客关系被打破，比起向观众传达某一个确定的理念，创作者更希望观众被纳入舞台，以个体经验的方式，共同完成演出的意义，成为演出的参与者。从符号学的角度看，“戏剧演出的生产和接受是同步的。当演员制造一个他用来制造和传达特意意义的符号的时候，这个符号就会被观众感知到，然后观众通过赋予这个符号以特定的含义，来产生新的意义。也就是说，在一场戏剧表演中，我们必须处理两个同时进行的意义生成过程。”<sup>7</sup>在大部分当代的剧场实践中，意义的生成过程难以找到明确的起点和终点，它在创作者与观众之间流动存在。如果将一场演出视为一个平面，参与演出的人员以及观众都是处于演出时

空内的点，意义的生成过程则是点与点之间的连线，而箭头代表意义传递的方向，那么观众与演员，观众与观众，演员与演员都将被双箭头连接起来，最终组成一个复杂的意义传递网络。一切出于这一时空内的物质的以及非物质性的元素，都会对意义的生成造成影响，无论是否出于创作者的主观意愿。

综上所述，当代剧场实践使用各种手段破除了诗学戏剧所建立的真实性和同时建立了更为当下时代所认可的真实性——在场。在场的核心在于观众对意义生成过程的介入，当观看演出对观众来说成为一件会触及其身体的，不存在安全边界的当下事件，在场才能成立。

#### 四、剧场是一个阈限的空间

至此可以得出一个结论，即新空间演艺的创作关键在于，如何构建演出的事件性以及如何在场成立，这一切都必然基于一个具体的空间设计——这里所说的空间并非仅是一个地理场所，还包括整个演出所涉及、影响和占据的一切物质性的元素。那么想要在演出中构建这样的空间，首先需要清楚地定义这种空间的具体特征与组成。

有关于这一问题，可以参考德国戏剧家费舍尔·里希特在《行为表演美学》中的论述：“1960年代以来的戏剧和表演艺术，恰恰强烈地使行为表演的空间同时变成气氛的空间。从行为表演美学的角度来看，这样做达到了三方面的效果：第一，这清楚地表明，演出中的空间性不归属‘作品’性质，而具‘事件’性质，这种空间性是一过性的，短暂的。其次，观众在这样的气氛空间，以特别的方式在感觉他的身体，他把自己感受为一个活生生的有机体，这个有机体正在与它的周围环境进行着交流。气氛侵入他的身体，打碎了他的身体界限。这就造成了第三点，行为表演的空间，已经是一个阈限的空间。”<sup>8</sup>

引文中，费舍尔·里希特提出当代的演出艺术中，空间成为了气氛的空间，并且这种空间带来了三种显著效果。在具体展开阐释三种效果之前，需要先厘清另一个重要概念——气氛。在《行为表演美学》中，气氛是由空间内的因素共同构成，是空间作用于空间中的人的中介，是观众首先强烈感觉到和浸染到的成分。在此概念的基础上，产生了气氛空间的第一个效果：证明了演出

6 (德) 汉斯·雷曼著；李亦男译.《后戏剧剧场》.北京：北京大学出版社.2016.12.第10页。

7 Fischer-Lichte,Erika. translated by Jeremy Gaines and Doris L. Jones."The semiotics of theater".Bloomington: Indiana University Press,1992:7

8 (德) 费舍尔·李希特著；余匡复译.《行为表演美学——关于演出的理论》.上海：华东师范大学出版社.2012.9.第174页。

空间的性质不是“作品”，而是“事件”。根据气氛的定义可知，气氛发生在具体空间内具体的物与具体的人之间。当一场演出结束，构成了气氛空间的所有因素也随之结束，它们无法被复刻，因为空间内的物质与接受物质的人都已经发生变化。即使在传统镜框式剧场中，在不同的时间里去同一个剧院，同一个位置，看同样的演员演同一场戏，获得的感受都会产生变化，因为观看主体自身必然已经发生变化，演员同理。此外，演出本身也会发生变化，因为演出不是播放一段既定事实的影像，而是一种很具体的交流，参与这个交流链里的所有人和物，只要存在变化，交流的结果就必然不同，即使在传统的镜框式剧场中，这种流动并不明显。所以基于这个物质性的起点，演出空间必然是“事件性”的，而气氛空间恰恰连接了演出空间与物质性的关系。

第二个效果是观众，即有机体与演出环境的交流。基于物质性的演出是一种具体的交流。更具体而言，能量的作用会发生在物与人之间——接触一个具有具体形状、大小、触感、颜色的物体，皮肤、感官自然而然会受到讯息，随后做出行动或者是心理上的反应。这种交互的过程可以基于直接的接触，也可以基于观看和无形的嗅闻等行动，不可否认的是，当人进入一个空间，构成空间的一切物对人的这一作用过程是必然的。当物的作用被反馈后，在感受主体看来，这一空间才是确实存在的，简言之，即感受主体进入了空间的氛围中。同时需要注意的是，这是一种具有侵略性的交流。在相当多的当代剧场实践中，创作者都有意地使用物对观众产生直接的身体刺激。这个过程通常不可控制，观众只能被迫接受，这和传统的剧场观念截然不同。在传统的剧场观念中，观众总是隐形的，并处在一个绝对安全的位置。

第三个效果是阈限空间，即一个进行转变和转换的空间，这一属性实际包含前两个效果，是当代演出空间的本质特征。阈限是费舍尔·里希特的戏剧理论中相当重要的一个概念，它强调区间，是一个介于之间的状态，所以也可以说是一个转化的空间。但阈限所强调的并不是从A转化到B的结果，而是转化过程本身。阈限概念的引入，是为了强调剧场的不稳定与不确定性，也就所说的一种介于之间的状态，而由于剧场总是处于这种状态的，所以剧场的意义也总是处于不稳定的状态中。更具体地说，对组成演出的物质性部分

的重视和运用、对观众的侵略与刺激，以及其他诸多各种当代剧场实践所进行的尝试，实际都是为了将观众纳入演出过程的一种手段。而将观众纳入演出过程，则根本上是为了使演出的意义生成过程变得更加复杂、含混与不确定。阈限之所以能够包含前两个效果，正因为阈限的生成是一切手段的最终目的。

## 五、结语

回到《青年史》本身。这个被刻意投放了过量符号的演出如同一个为观众设计的排列组合游戏，从文本的层面看，它似乎允许观众拥有解释权，共同参与到这场有关青年的讨论当中。但如果从空间的角度对演出进行剖析，《青年史》的确构造了一个相当具有时代特征的空间结构，虚拟与现实的连接与其不稳定性使空间能够独立成为一种表意。惋惜之处在于《青年史》总在空间上却坚决地捍卫演出进行的神圣性，观众只能在思考的层面参与演出，而身体感官仍然被锁在观众席，意义的流动在这里被阻隔，无法在演出的进程中顺利地让观众流向舞台。

当然，本文并非要论证所有的剧场实践都必须积极地刺激观众的身体，对《青年史》这一结论的前提在于创作团队有意在使演出成为“现场”，使观众的身体在场。在座谈中，主创赵川曾直接谈及这一理念：“我仍然相信、仍然期待它至少是一种‘现场’……文献是否就是一个可靠的东西？所谓的历史文献是由谁来写作的？事实上，那个写作的人决定了整个事件；而作为普通人，他的身体在场，其实是一个更好的证实。”<sup>9</sup>比起直接刺激观众的身体，《青年史》选择刺激观众的理性，在这样的空间下，观众的身体似乎仅成为了一个大脑的容器，使讨论又在不经意间变为一种灌输，只不过《青年史》没有灌输一个明确的观点。

尽管如此，《青年史》的创作仍然具有其代表性，作为一个试图打造现场的实验性尝试，它对非现场空间的运用及其复杂多义的跨文化表达也的确具有突破性，并且通过对其问题进行分析，可以更清楚地看到观众在场在新空间演艺中的重要性。在告别戏剧性的真实之后，新空间演艺所建立的新的真实性应是一种个体化、经验式的真实，一种进行中的状态。而在这种真实性中，观众的在场显然不可或缺。○

9 王元蓉 吴伊瑛·真实的边界 | 关于《青年史》的座谈·公众号：草台班·2023.8.02。

# 城市文化空间视域下 北京演艺新业态的发展机遇

文\_蔡雅娇 李玥

## 一、城市文化空间的概念形成

法国社会学家亨利·列斐伏尔在《空间的生产》一书率先提出“文化空间”的概念，将物理意义上的空间与精神层面的社会历史文化属性连接起来<sup>1</sup>。列斐伏尔着重强调文化在空间生产当中的重要作用，主张将城市文化空间纳入社会发展理论的讨论范畴，这一概念随着我国城市经济文化的快速发展，“城市文化空间”作为人们城市生活实践的空间载体，伴随中国城市化进程的演进逐渐形成。

城市文化空间是塑造城市特色样貌、展现城市文化精神的重要组成要素，也是社会学、人类学、城市规划学等跨学科的研究领域。张烈琴利用可视化文献分析软件进行相关分析得出，我国“1991年，关于城市文化空间的研究首先起步于文化空间研究，从2003年开始，城市文化、文化产业、非物质文化遗产、城市文化空间、文化价值、城市空间等研究集中发展<sup>2</sup>，到2013年文化遗产、文化创意、文化景观、文化机构、城市更新等研究主题密集发展。”姚文山、徐建刚认为，城市文化空间集中体现了人与空间、活动的相互联系，具有互动性、展示性、传播性等特征<sup>3</sup>。新时期赋予城市文化空间研究新的要求，高元、王树声、张琳捷共同提出要在明确城市文化空间的谱系构成和格局的基础上，建构符合中国国情和人民需求的理论与方法。王长松、李舒涵认为城市文化空间作为一种文化建构和文化产品，对社会发展起着不可替代作用，同时也是文化诉求展现与抒发的场域<sup>4</sup>。

演艺产业作为文化产业的重要组成，贯穿城市文化空间的可持续发展之中，促进了城市文化空间分区的形成。演艺新业态的出现，是以演艺新空间为载体，包含新的布局、新的场景和新的

运营思维，所折射出的是新时代对艺术的跨界扩容、内容与空间、观演关系以及文化和科技深度融合探索的结果，为城市文化空间的整体布局开拓了新思路。

## 二、北京城市文化空间的应用分类

北京兼具国家首都、全国文化中心和历史文化名城等多重身份，北京城市文化空间的形成历经封建时期、半封建半殖民地时期、计划经济时期、社会主义市场经济建立时期四个阶段的演变，又因其讲究精神文化意义的构建，这就使得城市空间形态呈现出多层次的演变历程，由封建时期“山水图式”和“人文图式”的构建<sup>5</sup>过渡到以市场经济为发展背景不断更新现代城市景观的空间格局，这一演变过程构成城市文化生活具体实践的场载体，在北京的历史文化发展中起着不可替代的作用。

北京城市文化空间呈现出多样化、复杂化的特征<sup>6</sup>，王淑娇根据空间功能、空间属性和文化形态等的不同，从共时性层面将北京城市文化空间分为九个类型，即生态绿色空间、商业消费空间、生活休闲空间、城市政治空间、工业遗产空间、创意产业空间、文化纪念空间、公共艺术空间、宗教信仰空间。此文根据九个空间类型梳理了北京城市文化空间的研究现状，并结合2021年北京发布的《北京历史文化名城保护条例》和2022年颁发的《北京市城市更新专项规划》可以看出，此分类方法契合北京对城市文化空间的活化利用与发展规划。

演艺新业态是以空间为载体所衍生的演艺产业新型发展业态，借助城市文化空间的分类来梳理演艺新业态的现状，有助于帮我们厘清新型演艺业态的发展。北京城市文化空间的分布格局正

1 张一兵.《社会批判理论纪事》[M].第1辑.中央编译出版社,2006:178

2 张烈琴,陈长瑞.国内城市文化空间研究综述及展望[J].资源开发与市场,2019,35(08):1080-1086.

3 姚文山,徐建刚.我国文化空间规划的发展历程与思考[J].山西建筑,2017,43(02):31-32.DOI:10.13719/j.cnki.cn14-1279/tu.2017.02.016.

4 王长松,李舒涵.国际城市文化空间研究现状及思考[J].中国名城,2021,35(04):15-23.DOI:10.19924/j.cnki.1674-4144.2021.04.003.

5 宛素春.《城市空间形态解析》[M].科学出版社,2004:82、83页.

6 王淑娇.北京城市文化空间研究现状评述及未来发展探讨[J].中国名城,2020(06):56-62.DOI:10.19924/j.cnki.1674-4144.2020.06.008.

日趋成形，逐步形成了全球文化消费引领地、艺术表演集聚区以及演出空间的专业化拓展的趋势，积极利用各种城市文化空间打造演艺新业态，以此激发城市发展的活力。

### 三、演艺新业态的讨论范畴

近年来，演艺产业加快发展，依托城市文化空间开展的演出方式不断更新，演出场所、演出类型和运营思维也随之发生了一些新变化，演出打破传统镜框式舞台的限制，在不同文化空间中发生，呈现出泛剧场化趋势。“演艺新业态”与传统演艺产业的经营运作方式出现差异，形成不同的经营状态，可以看作是在运作方式、组织结构上发生变化的原有产业种类经济活动的进一步细分。据2021年中国演出市场年度报告显示，中国演艺产业市场“呈现多种所有制形式和各类表演形式共存的格局”，而非标准剧场演出成为市场新的增长点<sup>7</sup>；2022年，北京日报发文“演艺新空间，开辟产业新赛道”表示，以开放的多元化空间容纳演艺内容和形式，释放演艺空间，推动演艺产业新业态发展。根据文化产业发展报告的数据和北京市场展演的演出内容与定位，本文归纳总结出五种具有业态热度和发展前景的演艺新业态类型：

#### （一）实景演出

我国在文旅融合的发展背景下，演出与旅游景点的结合产生了实景演出业态<sup>8</sup>。实景演出发端于景观歌剧，多为固定化、常态化的演出，以山水实景或异常逼真的现场背景营造出更为生动的氛围，引导观众和剧情产生更为强烈的互动感<sup>9</sup>。我国最早的景观歌剧可以追溯到1998年在北京太庙上演的歌剧《图兰朵》，此后“景观剧”的理念被梅帅元、张艺谋引入我国的歌舞演出中，并与王潮歌、樊跃联手打造了国内“印象”系列山水实景演出，随后又演化出“又见”系列、“只有”系列以及“千古情”系列等较为知名的实景演出。

#### （二）沉浸（戏剧）演出

沉浸式戏剧又名“浸入式戏剧”，该概念最初源于英国，指观众在演出空间里不固定座位、以无间隔的场地安排，消解传统剧院中观众与舞台、

演员、作品之间的限制，实现观众主动参与演出的戏剧形式。2011年上海文广演艺集团与英国Punchdrunk剧团合作，利用闲置办公楼打造的中国版沉浸式戏剧《不眠之夜》为我国落地的第一个成功案例。北京也相继推出基于演艺新空间的沉浸式演出，例如沉浸式戏剧《东郊五号》，沉浸曲剧《茶馆》等。

#### （三）夜景游览

2020年7月，北京市文旅局等相关部门出台了《北京市关于进一步繁荣夜间经济促进消费增长的措施》（简称“夜间经济十三条”），重点围绕推动夜间消费主题活动、打造夜间消费“文化IP”、开发夜间消费旅游“打卡”地三个方面开展夜间经济促进工作，由此促生了夜景游览。夜景游览是指在夜间的户外（如公园、河流等）进行的展演活动。玉渊潭公园的“北京国际光影艺术节”、亮马河游船项目都是依据自身特色，打造的夜间游览项目。夜间经济是凸显城市风貌，提升城市活力、促进城市经济更加繁荣的重要途径。因此，夜景游览是具有增长点和发展潜力的演艺新业态。

#### （四）艺术节庆

以艺术命名的早期艺术节庆产生于十八世纪，英国三城音乐节和诺福克与诺威治艺术节的创立，标志着以艺术作为核心的、具有独立地位的艺术节庆的诞生<sup>10</sup>。艺术节是指有专门的组织策划运作，以表演艺术和视觉艺术为核心内容，在特定的时间和场地，举办的有清晰的主题、形制、风格和定位的，一种规模性的年度节事活动。本文所讨论的艺术节庆种类包括音乐节、戏剧节、街区庆典等，在北京以南锣鼓巷戏剧节、老舍戏剧节、“相约北京”国际音乐节为代表。演出机构也积极探索在生态绿色空间、生活休闲空间等新型场地举办主题艺术节庆，成为文旅融合项目发展新亮点。

#### （五）主题公园

主题公园是指一个城市特定区域内，打造的供人们游玩、休息、饮食、观赏、娱乐、交往的空间环境，观众在享受娱乐消费的同时可以观看

7 2021 中国演出市场年度报告 [R]. 中国演出行业协会, 2021 : 7

8 王玉印. 创新是文化产业的生命力之所在 [C]// 第十届中国科协年会文化强国战略与科技支撑论坛文集. 2008:361-363.

9 邹统钜. 《中国大型实景演出发展理论与实践》[M]. 北京, 旅游教育出版社, 2016:9.

10 董天然. 关于艺术节生命力之研究 [J]. 济宁学院学报, 2015,36(02):113-117.

演出，其主要特征是与商业相结合。北京经过由早期石景山游乐园、欢乐谷到北京环球影城生态度假园区的升级，推出了包括戏剧、巡游、氛围演出、角色见面会等类型在内的综合驻场演出形式，在国际文化交流、文旅融合、高质量发展等方面，产生了强劲的拉动和辐射效应，为国内演艺新业态发展开辟典型范例。

#### 四、北京演艺新业态的发展成因

##### （一）城市更新的演进背景推动演艺业态新发展

北京更新呈现出递进的演变历程，经历了勾勒首都空间格局、拆建带动功能提升、文化引领内外联动和以人为本地精细治理四个阶段，实现了从对精华的保护与建设到旧城更新带动文化遗产的保护与复兴，尤其是“十三五”时期，北京深入落实新时代首都城市发展的战略定位，在“减量刚性约束下探索形成城市更新发展新模式”<sup>11</sup>，取得显著成果。北京相继出台的《北京市城市更新行动计划（2021-2025年）》与《北京市城市更新专项规划》，明确了对产业园区、传统商圈、老旧厂房的改造，要求推动传统产业转型升级，发展新产业、新业态，聚集创新资源、培育新兴产业。这一举措引导城市空间布局结构调整和功能更新，为演艺新业态扩展更多空间承载的可能，同时也通过文化艺术的赋能，将其塑造成具有强大生命力的艺术空间。

以新首钢园为例，以工业遗产保护为特色，将老工业用地盘活和适度改造，植入奥运文化和主题展览、环境展演等创意文化功能，在实现产业新旧动能转换的同时，为演艺新业态的发展提供了空间基础。除此之外，77文创园、新华1949、郎园等都是工厂盘活变身创意文化园的生动案例，在此聚集了相当数量的非常规剧场演出和艺术节庆活动，为工业遗产空间的活化利用提供了创新思路。

##### （二）建设全国文化中心的战略定位促进演艺产业新发展

“十三五”期间北京文化产业发展排名稳居第一位，综合指数为88.94（数据来源：北京文化产业发展报告[R/OL],2021），创历史新高，文化

产业高质量发展领跑全国。十四五规划开局之年，北京提出将努力建设演艺之都，发挥首都北京全国文化中心的引领示范作用。依托北京丰厚的历史积淀和“四个中心”的政策导向，形成经典剧目荟萃、国际演艺节展汇集、国际知名大师云集的演艺发展格局。

为响应中央文件精神，搭建优秀作品演出展示交流平台，培育具有国际影响力的艺术展演、文化节庆活动品牌，将北京打造成为具有吸引力和号召力的全球演艺中心，北京市陆续出台了推动本地文化产业发展的落地政策与措施。尤其是2021年下半年，制定聚焦打造“会馆有戏”开辟演艺新空间的发展举措，让演艺新业态为滋润百年会馆资源赋能，激活了北京文化纪念空间。这也是北京发展演艺新业态的突破口，成为了具有北京特色的新发展模式。

##### （三）北京演出市场的集群优势加速释放演艺产业新动能

2018年国家统计局发布的最新文化产业统计标准中，“创作表演服务”被列入文化产业的核心领域。经过近十年的快速发展，目前中国演艺产业形态已基本形成，初具产业规模，供应方和需求方都积蓄了足够的势能。新空间的溢出效应也来源于传统演艺产业的成熟，根据国家统计局数据显示，北京演出市场虽受疫情影响，但在全国仍占有较高比重（见下表1）。

表1 2020年全国和北京演出市场统计表

	全国	北京	占比
艺术表演团体机构数	17581个	393个	2.24%
艺术表演团体演出场次	223.19万场次	1.26万场次	0.56%
国内演出场次	2226.50千场次	12.20千场次	0.55%
国内演出观众数	889518千人次	26421千人次	2.97%
艺术表演场馆数	2770个	55个	1.99%
艺术表演场馆 艺术演出场次	317.0千场次	112.60千场次	35.52%

（数据来源：国家统计局[DB/OL][2022-3-25]）

在市场主导和政策扶持下，北京市演艺市场集群优势逐渐显现。东城区凭借北京人民艺术剧院、中国国家话剧院等院团以及南锣鼓巷、前门等剧场群，努力打造“大戏看北京，好戏在东城”的品牌；西城区通过国家大剧院和天桥艺术中心的经典剧目，成为面向大众的艺术殿堂；海淀区

11 王崇烈,陈思伽.北京城市更新实践历程回顾[J].北京规划建设,2021(06):26-32.

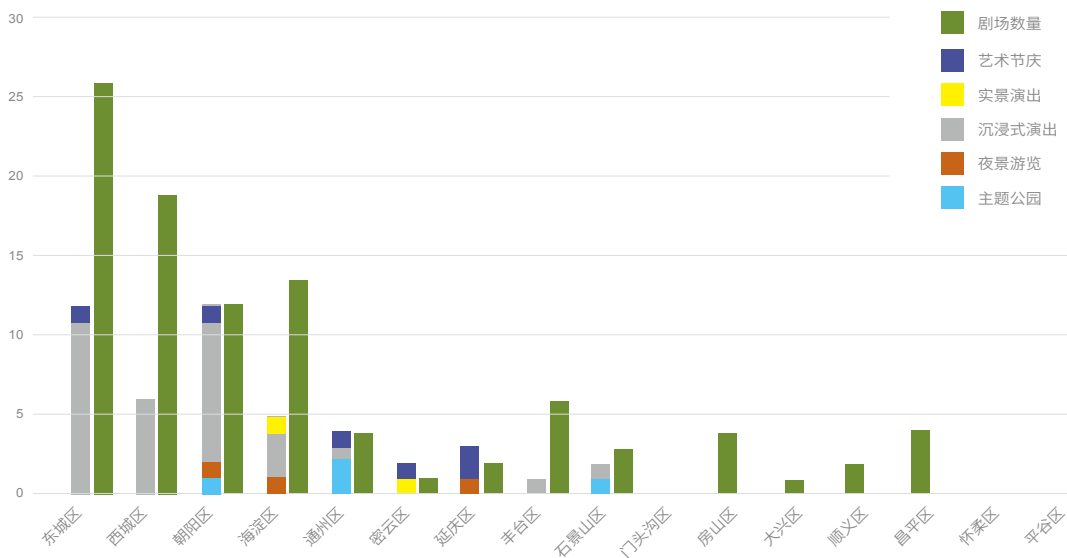


图1 北京演艺新业态及剧场行政区域数量分布

发挥中关村科技园区和高校云集的优势,打造“演艺+科技”的数智化演艺新业态;朝阳区依托文化创意产业园以及三里屯等娱乐商圈,以游乐演出为抓手,尝试一站式“消费+演艺”的新模式;通州区加强台湖演艺小镇建设,并通过环球影城的影响力,吸引观众,抓住“三个文化带”建设的契机,实现戏剧对城市副中心的辐射作用。

#### (四) 城市文化艺术消费需求增长激发演艺产业新活力

在鲍德里亚的“消费社会”中,纯粹的公共场所越来越需要被予以文化的符号并进入商业运作的领域才能得以延续和再生。消费不再是单纯对物的消费,而转变为对符号的消费,对附着于物上的意义消费<sup>12</sup>。城市文化空间作为演艺新业态消费的空间主体更凸显其空间符号的象征意义。随着中国经济的高质量发展和消费结构的转型升级,文化消费水平总体上较以往有了大幅的提升,演艺消费作为文化消费的重要组成部分,同样呈现出增长态势。2021年我国演出市场总体经济规模335.85亿元,相较于上年同比增长27.76%。

北京作为我国演艺市场消费的主力军,演艺消费模型凸显出群体追求个性、独特而新奇的体验,演艺新空间的场所符号性特征激发艺术消费

的新活力。根据2018年和2021年的中国演出市场报告显示,我国演出消费主力主要集中在20-34岁的人群,占比76%,其中岁人数最多的年龄段由25-29岁转变成18-24岁。文化艺术消费呈现出更年轻化、个性化的趋势发展,这为新业态的观众培养和市场拓展提供了良好的消费基础。

#### 五、北京演艺新业态发展现状分析

北京演艺产业逐渐转型,演艺产业体系不断健全,演艺消费市场总体趋向活跃,市场主体发展活力进一步增强,整体趋于向理性化、市场化发展。在这其中,实景演出、沉浸式演出、夜景游览、艺术节庆以及游乐演艺五大新业态类型也逐渐形成规模,呈现出“集聚、融合、多元”的发展特征。以城市文化空间视角将近五年在京上演的47个展演案例进行归类,并结合相关产业报告进行综合分析,以此梳理北京城市文化空间中演艺新业态类型的发展现状。

##### (一) 演艺新业态区域集聚性凸显,散点辐射性地理格局初具规模

城市文化空间的建设受限于区域经济结构的发展程度,演艺产业链的成熟度将直接影响新业

12 乔治·瑞泽尔.《后现代社会理论》[M]. 谢立中,译.北京:华夏出版社,2003:112,113.

态的空间结构。根据案例样本实际演出场所对应的北京行政区地理位置来看,五大新业态类型在北京城区内分布并不均匀,北京16个行政区当中有9个区存在演艺新业态,而从城区分布情况来看,共35个展演案例集中于东城、西城、朝阳和海淀四个中心城区,占比约74.47%(见图1)。由此可见,演艺新业态的产生与局部区域演艺产业发展具有密切关系。

据统计,北京共有97个在营业剧场(见图2),其中有45个集中在东城和西城区,空间分布相对密集,传统剧场资源丰富,演艺产业发展较为成熟,尤其是东城区打造“戏剧之城”的战略方针,这为演艺新业态的发展提供了坚实的产业基础和文化氛围支撑。



图2 北京在营业剧场分布图

朝阳区的演艺新业态数量与东城区并列。根据数据显示,朝阳全区文化企业已超9万家,聚集了798等创意产业园,除此之外,还拥有三里屯、蓝色港湾等购物商圈,消费场景丰富,以及CBD文化中心、阿里文娱总部智慧园区等,形成了文化科技相融合的氛围。朝阳区还举办“朝阳森林演出季”“潮流音乐节”等品牌文化活动,支持文化、艺术、社交和零售跨界融合,鼓励新型复合消费业态发展,这些都为演艺新业态提供了可发展空间,打下了良好的基础。

通州区虽不是核心城区但演艺新业态数量位列中心城区之后,城市文化空间开发利用较为充分,拥有沉浸式演出、主题公园、艺术节庆三种演艺新业态。这得益于《京津冀协同发展规划纲要》的实施,通州正式成为北京市行政副中心,相关规划提出“多区域发展文化和旅游业,改造产业园区、特色村落”等配套的城市副中心的决策,为通州区的发展提供了政策保障。

此外,密云、延庆、石景山等行政区演艺新

业态的出现,与北京“三条文化带”(即大运河文化带、长城文化带、西山永定河文化带)建设的概念密切相关。在对“三条文化带”的保护与利用过程中,也在不断探索文化与设计、演艺、影视、游戏等多领域和行业的相互赋能和产业加持,推动了演艺与文化的跨界融合。延庆区又借助冬奥会筹办举办契机,使冰雪体育带动生态、旅游、文化、演艺、科技、教育等板块联动发展,对演艺新业态的出现和发展有重要意义价值。

## (二) 演艺新业态城市文化空间承载力未饱和,环境包容程度有待提升

从城市文化空间类型分布来看,首先,文化纪念空间开发利用较好,占比约34.04%,但业态类型较为单一,只出现了沉浸式演出一种新业态。北京拥有丰富的历史文化空间资源,根据《北京历史文化名城保护条例》十一类保护对象中可以了解到“历史文化综合博物馆、纪念馆、名人故居”历史建筑、以及文化遗产等空间场所都属于文化纪念空间,这其中北京市共有国家级文物保护单位138个,北京市级326个。从现有案例中,对历史文化建筑的利用仅有10个,与所拥有的数量有较大悬殊,待开发场所仍大量存在,在与演艺产业的融合方面仍存在较大的发展空间。

其次,生活休闲空间中演艺新业态数量与文化纪念空间齐平。如今艺术消费的模式已愈加多元开放,演艺消费群体逐渐趋向于享受消费与演艺融合的模式,演艺产业进驻生活休闲空间,使空间功能不再单一,带给人们综合的体验。例如王府井集团计划与开心麻花合作,在东安市场商业空间中打造戏剧主题沉浸式演出街区,结合主题餐饮、文创和游乐休闲空间,让观众走进戏剧街区有更多元化的体验。

再次,生态绿色空间包容性较强,与大众生活密切度较高,自然景观和新业态类型适配度最高,空间承载力强,开发难度较低。“十三五”期间,北京市共新建城市休闲公园190处、城市森林52处,有圆明园、周口店等多处遗址公园以及在建的长城国家文化公园和大运河国家文化公园等,各类公园达到1090个。这些生态绿色空间均在活化利用的政策范围内,成为近几年演艺新业态发展的重要场所。

最后,工业遗产空间、公共艺术空间、商业消费空间和宗教信仰空间还有待进一步活化利用。例如在工业遗产空间方面,首钢工业园利用

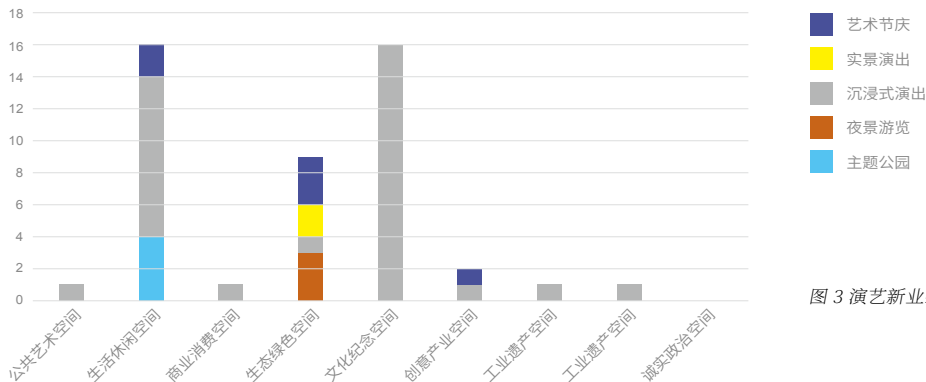


图3 演艺新业态城市文化空间类型分布

冬奥遗产，可以打造体育与文旅、商业、演艺的集聚区；对于京张铁路遗址、门头沟区矿区工业遗存等未被开发利用的空间，利用工业旅游的契机，融合商业模式和游客需求，将成为未来演艺新业态的增长点。

### （三）演艺新业态演出类型多元，产业融合模式不断更新

从演出类型来看，演艺新业态主要集中在戏剧、戏曲传统类型：戏剧类数量最多共10个，占比21.28%；戏曲类和综合类以9个案例占比19.15%，位居第二；舞蹈类5个，以古典舞、现代舞、民族舞三种类型为主。（见下图4）。

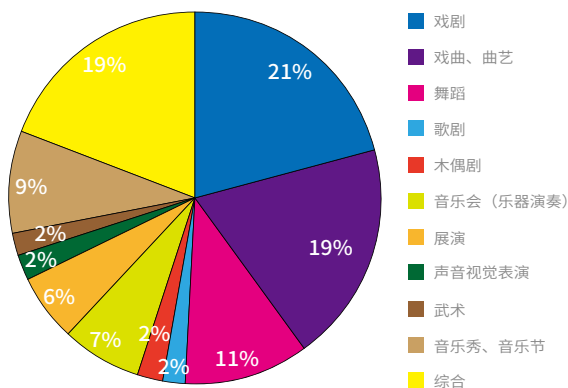


图4 演艺新业态演出类型占比

演出类型的占比模型呈现出演艺新业态的形式选择与城市空间类型和产业融合的关联。传统的文化纪念空间更加适用于戏曲类等中国传统艺术的演出，商业消费空间则更适合愉快、有互动性的演出。从产业融合来看，业界正广泛探索各种创新的可能性，与旅游、展览、科技、商业等其他领域相结合，衍生出了旅游演艺，剧本杀、云演出等一系列形式多样、特色鲜明的模式。夜

景游览和实景演出由于都是在户外的场地进行，因此造就了与旅游产业的融合，通过视觉与交互科技创新了文旅新模式，并树立面向科技文化融合的新景园、新旅游的示范，引发大众创新型内容消费新形式；游乐演艺大多是进驻商业空间或主题公园，使观众在观看演出时还能进行消费，形成了与商业融合的模式；沉浸式演出空间种类丰富，除了传统的表演形式，还融入了剧本杀、直播或短视频形式，开展各种外延活动，例如在老舍故居上演的话剧《邻居们》，在结束后进行了对话沙龙、主创见面会、剧本朗读、主题讲座等活动；“会馆有戏”系列演出还开展了艺术普及教育、艺术衍生品开发与销售、非遗展示、戏曲剧本杀等多种活动；更有许多剧目，在演出过程中，利用科技手段，丰富观众的观看体验。

## 六、北京演艺新业态的发展图景

### （一）政策出新：政策扶持与行业协会监管相协调

北京立足于打造“大戏看北京”文化名片的首善标准新定位，积极推动演艺产业发展方案贯彻落实。《北京市推进“大戏看北京”工作方案（36条）》明确提出“培育多元演出空间”的方案举措，包括盘活用好各类剧场设施资源，最大限度挖掘利用全市演出空间资源以适应不同演出需求，并制定出台演艺新空间专项政策，运营监管多部门之间协同服务，协调促进城市文化空间中演艺新业态的切实发展需求。这些利好举措从政策层面给予演艺新业态的发展保障，2020年底中国演出行业协会成立演艺新业态发展委员会，为演艺新业态拓展产业链发展聚势。

政策扶持与行业协会监管还应从行业标准、

业态可持续发展、产业构建、法律制定与城市支持保障等方面提供相应的垂直政策，在这方面上海走在全国前列，北京需要平衡专项支持政策和演出行业协会统筹管理的发展机制，统筹使用“北京文化艺术基金”为代表的各类基金，高效组织协调实施相应的政策、标准与制度，打通多部门申报审监管环节的壁垒，畅通演艺产业创意、生产、传播和消费的产业链条，形成具有示范引领全国演艺产业发展的“北京模式”。

## （二）模式创新：“互联网+文化”的平台创作培育计划

演艺新业态要从创作源头创新，从目前上演的作品来看，根据城市文化空间、文化地标所打造的定制化展演内容则占少数，同质化问题明显。演艺新业态的作品内容创作应该基于市场发展前景，深入挖掘北京深厚的文脉底蕴和集聚的文化资源，打造彰显城市品格、时代气息和国际气质的文化品牌项目，以此彰显中华民族的文化自信与世界历史文化名城多元包容魅力。

与此同时，北京需要发挥首都地缘、智缘、资源的优势，具体可借助“互联网+文化”的模式促进资本投入演艺新业态，结合文化商圈计划的实施，联动王府井、前门、隆福寺、南锣鼓巷等商业街区品质化发展战略和产业融合，植入高品质文化设施、文化景观、文化项目和文化业态，推进演艺各要素的集聚效应，通过打造前门京味文化体验区、天桥现代演艺群落、三里屯时尚演艺街区等演艺集聚区和台湖小镇等特色演艺群落，打造多维度演艺空间，对接多元高品质演艺资源，建设特色文化商业新地标，促进演艺新业态创新驱动的发展计划。

## （三）技术革新：数智技术赋能文化消费的应用场景

“十四五”时期赋予演艺产业发展新的时代命题，在消费升级与科技赋能的推动中，顺应数字产业化和产业数字化发展趋势，演艺产业需要进行结构调整变革转型，积极探索向演艺新业态的发展转变。从国家大剧院线上系列演出截至目前全网总点击量累计超34亿次，再到北京人艺上演70周年纪念版《茶馆》开通8K高清实时直播观看人次超5000万，这一系列都创造了在线演出播放量、点击量与浏览量的记录，为数字化演出“在线”变“在场”的可能提供了发展方向。因此，

要廓清对演艺新业态的认知，深谙以云演艺为代表的演出产品的数字化趋势，探索应用5G、大数据、云计算、人工智能、超高清、物联网、虚拟现实、增强现实等技术，培育壮大“线上直播”“沉浸式体验”“数字艺术展示”等演艺表现形式和传播手段的创新，以获得新的融合产品和服务。

2022年10月启动北京市演艺服务平台优秀剧目征集工作，聚焦培育多元演艺空间和线上演艺发展，这将进一步加速推动北京演艺新业态的发展变革，进一步推动产业融合的数智化发展方向，以演艺新业态为核心，将城市文化空间资源转变为文化资本实现文化优势向经济优势转化，以现代科技为手段，形成新的商业模式，营造文化艺术消费的新场景，培育文化新动能。

## （四）战略更新：构建“双循环”格局下城市文化空间的蓝图

在习近平总书记提出的“双循环”新发展格局的宏观背景下，演艺产业面临着“对内”的创新升级和“对外”的国际竞争双重挑战。为了推动建设国际演艺之都，提升演艺服务的发展能级，北京需要在双循环的国际视角来推动京津冀区域产业协同。演艺新业态作为演艺产业转型的重要抓手，依托演艺与空间、科技、消费、旅游等业态的融合，以自身的突破，为演艺产业的升级提供机遇，使其能更好地服务于区域协同发展战略，促进城市的发展。

天津北方对外演艺交流有限公司利用文化纪念空间打造的沉浸式互动剧《北洋歇洛克》已在北京老舍戏剧节中上演，是为京津冀演艺新业态协同发展的范例。近几年，京津冀演艺联盟、京津冀文旅联盟、京津冀艺术电影联盟等体系的相继建立，也为统筹发挥三地文化与演艺资源作用提供了重要平台。北京要把握“三条文化带”北京城市文化空间发展思路，联动通州行政副中心“主题公园”“台湖演艺小镇”等文旅资源辐射性格局，抓住京津冀区域协同发展的机遇，推进产业扶持，创造良好的市场环境。优化文化产业空间布局，为演艺新业态搭建资源共享平台，建设地区交流机制。更要借助数字化平台及手段，推动建设演艺信息共享工程，实现跨区域信息交流，共享文化发展成果，统筹区域演艺产业协调发展，赋能北京四个中心建设的宏伟战略目标。○

# 蛇口戏剧节



2022年，由中共深圳南山区委宣传部、深圳市南山区文体局担任指导单位，深圳招商房地产有限公司演艺互联以“新空间”为题首次举办的2022蛇口戏剧节，成功地搭建起演艺孵化平台、扶持优秀创作者。在6位评委的严格把关下，从全国96件有效申请中，选出11个新空间演艺项目进行孵化，并于蛇口戏剧节期间演出47场及举办15场延伸活动。不但在城市中展现了艺术的创新与活力，在社交媒体上也获得百万次数的浏览量。



2023年，第二届蛇口戏剧节于10月27日至11月12日在深圳市南山区蛇口片区举办，本届内容分为三大板块：新空间演艺、新写作剧本、新空间演艺中外论坛。新空间演艺单元在专业评审团及二轮严格评选机制下，从全国挑选出优秀创新项目进行孵化，成为蛇口戏剧节内容的主心骨。入选新写作剧本的年轻剧作家，在专业导师辅导下完成剧本。最后脱颖而出的五部作品，交予香港演艺学院完成剧本围读，促成深港艺术产学研发展的深度交流。中外论坛单元的设置则是借由邀请国内外具有影响力的艺术节策展人参与蛇口戏剧节，除分享新空间演艺的经验外，更希望促进创作者及孵化作品未来发展的机会。☺





2023 Shekou  
Theatre Festival



蛇口戏剧节

# SHEKOU THEATRE FESTIVAL 2023

蛇口戏剧节

伸展运动

10月27日 —→ 11月12日

