

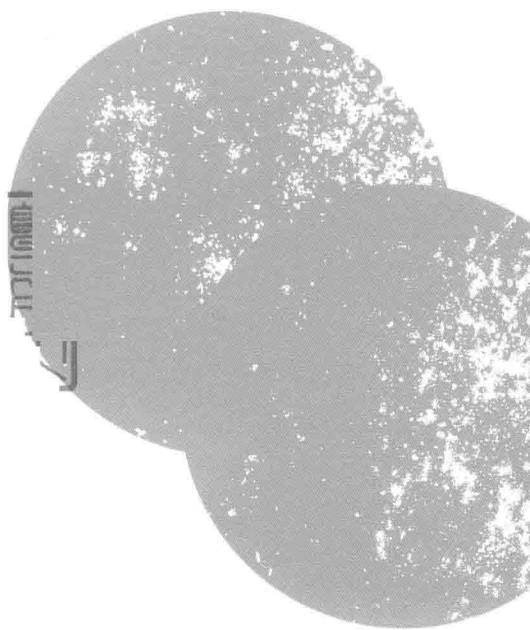
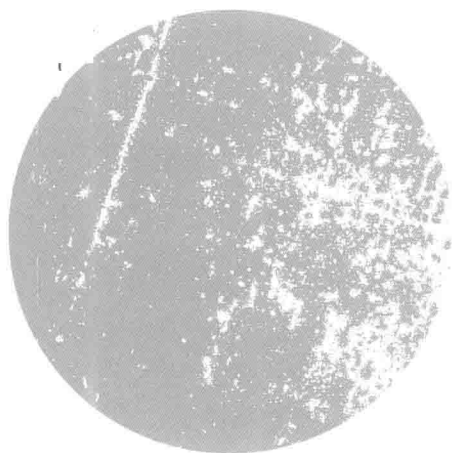
表演与环境

后现代情境中的一种探索
沈嘉熠 著

表演与环境

后现代情境中的一种探索

沈嘉熠 著



图书在版编目(CIP)数据

表演与环境:后现代情境中的一种探索/沈嘉熠著

. —上海:上海人民出版社,2018

ISBN 978-7-208-15481-0

I. ①表… II. ①沈… III. ①表演学 IV. ①J812

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 233371 号

责任编辑 舒光浩 陈佳妮

封面设计 胡 斌 刘健敏

表演与环境

——后现代情境中的一种探索

沈嘉熠 著

出 版 上海人民出版社
(200001 上海福建中路 193 号)
发 行 上海人民出版社发行中心
印 刷 常熟市新骅印刷有限公司
开 本 890×1240 1/32
印 张 8.5
插 页 5
字 数 198,000
版 次 2018 年 10 月第 1 版
印 次 2018 年 10 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-208-15481-0/G·1934
定 价 45.00 元

代序：戏与环境怎么结合

孙惠柱

这是第二次给沈嘉熠博士的书写序，上次那本是中国人写的第一部以唐纳德·特朗普为研究对象的专著。嘉熠毕业于北京电影学院导演系本科，后来在上海戏剧学院读的人类表演学博士，怎么会想到去写特朗普总统呢？好像只能她自己也想不到的冥冥之中的“远见”来解释了。八九年前全世界谁也算不到美国人会选出一个特朗普总统来，我在序里还提到他的第一次快闪式竞选，宣布没多久就退出了，被美国媒体称为“笑话候选人”；然而，特朗普一向是个极其注重表演的企业家兼社会活动家，作为沈嘉熠博士论文的主角绝对当之无愧。那本书聚焦于他当选总统之前亲自制作、导演并领衔主演的一个著名的电视真人秀，书名叫《社会表演中的理想范本——职场真人秀〈学徒〉探析》，书中主人公的译名还是用的更接近英文发音的“创普”。

我那篇序的标题是《如何借鉴西方的“理想范本”》——借用法国百科全书大家狄德罗的概念，我认为需要借鉴西方人的理论范本，但要学会选择，不要机械套用。嘉熠那本书在这方面做得相当好，并没有照搬西方流行的左派言论——几年后特朗普入主白宫的事实证明，几乎所有西方左派对他的判断都错

得十分离谱；而嘉熠立足于中国国情的需要，对那个真正结合了“真人”与“秀”的《学徒》对于中国的“范本”意义做出了恰如其分的判断。当下中国学界盲目套用西方理论的问题还是相当严重，因此要再强调一下，干脆去掉“理想范本”中的“理想”二字，“范本”只说明是前人的一个有借鉴意义的版本，至于如何借鉴——是描红照扒还是改编、移植，甚或解构，要看借鉴者的需要，以及对相关外国范本及其背景的准确认识。

嘉熠这本《表演与环境》比上次那本难很多，因为题目范围不再是博士论文要求的那样聚焦，而是大到几乎无边无际。“表演”这个中文词实在不容易讲清楚，在英文里还可以分成两个词 acting 和 performance，多少有点区别，前者指狭义的演员的表演，后者就大得多，除了演员表演之外，还可以指各行各业所有做了给人看的“表演”和“表现”，在中国的商学院教科书上还被译成了“业绩”二字——常常是指账面上的数字，似乎已离开了具体的人的表演过程。我把美国人创建的 performance studies 带回中国时，为了避免误解，在译名上加了一个限定词，称其为“人类表演学”，定义也有点不一样了：一门研究所有人类表演活动的学科，包括两大块——舞台上的艺术表演（戏剧影视舞蹈曲艺杂技，以及也要上台演唱、演奏的音乐表演）和舞台下的各类社会表演。这么说理论上应该并不难懂，然而麻烦的是，这两大块现在越来越多地掺和到了一起，越来越分不清什么是什么了。而沈嘉熠博士特别感兴趣的，就是这些发生在日益模糊的边界上以及边界两边的种种表演现象。

当年我也是这样，特别属意于这些边缘的表演现象。1984

年我去美国留学时，脑子里已经有了一个博士论文的题目：上戏老院长熊佛西 1930 年代在河北定县主持的农民戏剧实验，含有大量的观众参与。那时候我刚写出第一个专业剧团拿去演出的戏《挂在墙上的老 B》，剧本规定演出中必须有实质性的观众参与；但我去美国前只在中国青年艺术剧院看了两次联排，没能看到正式演出时观众参与的情况。本来还以为中国没有观众参与话剧演出的先例，我一直在设法寻找国外的资料；不料从上海人民艺术剧院副院长杨村彬先生那里听到了定县的故事，而且是他的老师、哥伦比亚大学“海归”熊佛西的杰作，我喜出望外，就打算要拿这个题目去美国写博士论文。刚巧我纽约大学的导师谢克纳是《环境戏剧》一书的作者，他听说中国 1930 年代就有观众参与的实验戏剧，自然很有兴趣；但他也告诉我，他在《环境戏剧》中总结的他自己乃至全美国 60 年代起风行的实验戏剧已然全面退潮，他们十多年前努力打破的演员与观众的界限、戏剧与生活的界限又已各归其位，只在音乐剧《猫》等少数戏里看到这方面手法的很表面的商业化挪用。他那时已经把精力主要放到了学术上，和同仁们开创了一个新的学科——人类表演学。

像环境戏剧那样打破界限、把戏剧和社会融为一体难以为继了，谢克纳教授就用人类表演学来探索让戏剧研究更紧密地融入社会生活的各种可能。现在回想起来，我 1999 年一回国就提出建设人类表演学的中国学派——社会表演学，应该也是出于这样的考虑。这一点也是贯穿在沈嘉熠《表演与环境》中的一条主线，看来嘉熠真是深得她两代导师之三昧。书名中“环境”一词的所指范围比“环境戏剧”中的“环境”更广，对每个表演者来说，“环境”既指他周围的物质环境，也包括

与他互动的观众和搭档——在社会表演中，观众常常就是表演搭档。但是，这个词一定会让人想到《环境戏剧》，因为全书主要的兴趣点并不是常规戏剧舞台上的表演，而是打破了观演界限的混合型表演活动——有些明显还是戏剧，有些完全就是生意（business，含义比一般认为的“生意”一词还要宽，但找不到更准确的中文词）；也有不少是介乎两者之间——本书提到的《不眠之夜》就是这样。莎士比亚的《麦克白》当然是戏剧，但这个演出把原剧的叙事脉络完全打碎，刻意不让观者看清楚故事的演绎，让他们看的已经不是戏，而是理论上可以任意选择的西洋镜，所以在我看来更是生意手段而不是戏剧。

怎么来判定混合型表演活动究竟是戏剧还是生意呢？可以从两个角度看，一看是否有相对贯穿的戏剧性叙事，二看是否需要专业演员来表演。前者更重要，也更客观些；演员现在太多了，很不容易界定是否专业。例如，“女仆咖啡馆”里的女仆服务员可能会对各自的客人讲些故事，但整个咖啡馆并没有统一的故事需要分配给每个服务员去讲；至于她们是不是演员倒没关系，发达国家里演员在餐饮业兼职当服务员是常态。而在我的《苏州河北》（后更名为《白马 Cafe》），嘉熠刚好是演出的艺术总监，也有一些客人享用了咖啡，但那是次要的，演员送过一轮咖啡后，立刻就开始表演一出有着紧凑剧情的戏，观众都很很趣地专注看戏，从没见过有人再跟服务员要咖啡的，有些人甚至连面前的咖啡都没碰——也许他们以为那只是道具，还把面前那放咖啡的桌子当成了分隔观众与演员的边界？如果真有人那样看的话，我们的初衷就没有实现。

戏剧人为什么要越过与日常生活的边界，走出本可以隔开点距离受到保护的艺术领地？1930年代熊佛西在定县领导戏

剧实验，是在一个以扫盲为中心的平民教育运动之中，表演的主体本来就是农民，农民演员和农民观众打成一片，本就是题中应有之义。1960年代谢克纳们不但在非常规剧场里把观众请到演员身边互动，还把戏剧带到街头、广场，和观众、路人一起游行发声；那是当时遍及全美的民权、反战运动的有机组成部分——因此1975年越战结束后，这样的戏很快也就销声匿迹了。那以后虽然也时不时有些“游击戏剧”的快闪出现，包括2011—2012年还挺热闹的“占领华尔街”运动中的一些表演，总体上都没有成什么气候，60年代环境戏剧的辉煌似乎一去不复返了。但是，环境戏剧的一些形式被有商业头脑的人看上了。1981年首演的《猫》用成功的商业设计消费了本来是为政治而生而灭的环境戏剧，把可容两千人的剧场整个装饰成群猫栖息的大垃圾场，让“猫”们不时蹿到观众旁边来走一走，也让观众休息时上台和猫一起照照相。这个戏创下了连演近20年的惊人纪录，但那以后就很难看到这么成功的例子了。《猫》最精明的一点在于，除了中场休息时间，它并没有真的让观众和演员互动，看戏的人全都还是老老实实坐在座位上，只是看到墙壁、过道上有些放大的可乐罐之类的玩具垃圾，“感觉”像是身处一个大垃圾场罢了（这一点《猫》来中国巡演时并未拷贝，说明并非演出的关键）。只有这样设计才能让剧场确信没有安全隐患，照样放进两千观众来——商业成功的关键说到底，取决于消费者的数量。

《苏州河北》在曾经是犹太教堂“摩西会堂”的犹太难民纪念馆这个历史建筑里演出，原来的木头门、窗、小讲坛都原封不动用在戏里，让很多人体味到一点历史的味道，所以说感觉比在正规剧场更好。但是，也正是这个有历史魅力的老

建筑限制了戏的商业价值。因为地方太小，挤满也只能放进70个人，而且还是坐的长条椅，只有第一排的客人面前有条桌能放咖啡。如果要让所有观众都像在真的咖啡馆那样坐得舒服，还要能看清楚戏，那就只能卖二三十张票了，经济上难以继。再说，如果观众真像在咖啡馆里那样舒服自如，都能享用咖啡点心，还可以聊天，就不会那么专注地看戏了，这又会是戏的损失。嘉熠书里提到的《疯狂约会》《因味爱》就会遇到这样的问题。到一般的餐饮场所去演一个连贯的故事，是没有多少客人能看清楚戏的；必须把地面改装成错落有致，才能让更多的客人看得清戏，但那样成本就高了，需要有能超级长演的剧目，才值得店家那么去做。

这样看来，如果不是作为社会活动的一部分，在商业演出的环境戏剧中，“环境”对“戏”好像并没多大帮助，反而可能有妨碍。那么反过来，戏对环境有帮助吗？事实上在这些演出的策划中，往往是“环境方”更主动，他们认为或者说希望，戏可以给他们的环境增色。现在拥有环境的商家太多了，大家都在想办法出奇招吸引客流量；有人读到一些国外环境演出的成功故事，就心动了，想找些戏剧人来为他们的环境增添点吸引人的色彩。但人们往往没有意识到，媒体的惯例是，对几率大到已是常规的失败故事视若无睹，而对几率低到成为难得例外的“成功”故事就趋之若鹜——其实就是“成功”也往往只是吸引眼球的成功，未必等于商业成功。但对于财大气粗的商家来说，只要能吸引眼球，也就是一种成功，可以放长线钓大鱼。问题是这线究竟能放多长？能吸引多久的眼球？那些突破了边界的戏能在这样的环境里长期演下去吗？这就是嘉熠这个研究最重要的意义所在，哪怕现阶段还是问题多于答案，

能提出这些问题并指出解题的大概方向，已经是非常重大的学术贡献。

可能有人会说，这个问题并不难解决，因为现在的戏剧已经不见得需要故事了，《猫》不就没有情节吗？更不用说“后剧本”戏剧了。就学《猫》那样，设计一个有趣的环境不就能吸引顾客了？确实有不少商家已经在这样做了，问题是，只是改一下设计风格就能多吸引很多顾客吗？有了特别的环境设计，里面的服务人员是不是也要配合这环境呢？那就要设计角色了，而角色都是从故事里来的，还是离不开叙事。迪士尼乐园的环境设计极其成功，那是建立在开园前就火了几十年的卡通电影的基础上的。因为有一大群耳熟能详的“人物”形象，他们才可以用一种隐性的叙事策略吸引客人来玩——哪怕不要客人坐下来看戏看电影，也到处都能看到那些熟悉的角色。现在，就连迪士尼也要让客人更多地坐下来看看戏了。上海迪士尼开张四年前的2012年，他们请我去洛杉矶总部参加两天“头脑风暴”，为这个新迪士尼出谋划策。会上得到一个信息，这个全球最新的迪士尼乐园将拥有最多的剧场，除了要在乐园门外破天荒造一个单独卖票的百老汇式大剧场，乐园里面也设计了更多的“短剧场”——不是小剧场，剧场座位很多但只演短剧，时长从10分钟到40分钟不等，全天滚动式演出。

迪士尼的方案是在调查了全世界游艺业顾客需求的基础上做出来的，尽管中国内地的人均戏剧量比美国、法国、日本和我们自己的香港都要低很多——2012年时更低，他们还是要在上海的迪士尼里加上更多的戏剧因素。完全从商业角度来看，戏剧是很难赢利的，就是在戏剧市场最发达的美国，大多数剧院也还是非营利性的。为什么要在营利性的游乐场里加

入戏剧呢？迪士尼的老总们深知，电影的卡通形象为吸引客人奠定了基础，但还必须用活人的演出来加强这些形象在客人头脑中的印象，否则人家只要在家里看看屏幕上的卡通，何必大老远跑到这里来呢？再说，大多数客人都会在乐园玩上一整天，中间也需要能坐下歇歇脚但又不浪费可爱时光的活动，看点和乐园主题相关的戏正是最佳选择。可是，让客人在乐园这样的环境里坐下来看戏，又是一件极不容易的事，因为诱惑太多了，小孩子怎么坐得住呢？要解决这个两难，关键在戏的时长，常规的一两个小时的戏绝对不行。根据客人的年龄大小和时间多少，安排多个10分钟到40分钟的卡通形象秀让人自由选择，就能够照顾到各类客人的需求。

这是一个十分复杂的系统工程，绝不是找一个戏放到“真实环境”里演一下那么简单。请媒体甚至学者来“惊艳”一下，写文章说一个戏多么创新一点不难；难的是让这个戏跟所在的环境共存亡，一直演下去。据我所知，国内作为“创新”宣传过的环境戏剧演出都还是停留在传统的戏剧模式之中——而且是中国特有的新传统“新戏短演”模式，还没有跳出来，像迪士尼那样主要从环境的需要出发来思考来策划。我自己的《苏州河北》也完全是那样——不过那个戏本来就不是跟商家而是和社会机构合作的。如果不是社会活动的一部分，放在商业环境中举办的戏剧演出可以说都不成功，就是赚到了一点眼球也不可能持久，至今还没有哪个戏对商业环境产生了持久的正面影响。

迪士尼通过品牌所蕴含的戏剧内容，以及精密策划组织的大量短剧演出，为普及戏剧作出了很大的贡献，但他们成功的关键恰恰在于跳出了一般戏剧演出的常规思路。而很多戏剧人

虽然很喜欢讨论如何打破戏剧与日常生活的界限，脑子里却还是越不过这个界限，没能站到环境所有者的立场上去，尝试用企业家的思路来看来想。或者也可以说，戏剧人其实是不愿意真正放弃戏剧这个领地——伸只脚越界到对面的环境那里踩两下还挺有趣，但真的把基地都挪到环境那边去还是不肯的。我在美国也看到过那种凑合性的“晚餐剧院”，算是把餐饮和演戏合二为一了，但还是分了两个场子：看话剧的必须吃完饭再走进常规的中小型剧场，这样观众才能安静地听清每一句台词；只有音乐剧让人边吃边看，那场子就很大，本来观众就多，还放了吃饭的桌子，跟以前演京剧的茶馆戏院差不多，因为情节相对简单，全剧被歌舞分成很多段，稍微有点吵影响并不太大。我去美国之前读到过一些这方面的信息，还以为那里“咖啡戏剧”之类的剧场很多，甚至已成主流。去了才知道并不多，也不可能多。戏剧人想开餐馆挣点钱，但菜做得不怎么样，吸引不了人；二合一需要很大场地，又只做一顿晚餐，所以并不是很景气，但因为有了生意还不能随便落幕走人，有点骑虎难下。

从历史上看，戏剧和环境之间成功的跨界多半是企业家的功绩。早在迪士尼开园 38 年前，中国就有过一个更了不起的文化企业——上海大世界。1917 年开张时，那里就是一个一票制自由游玩的娱乐超市——那是后来迪士尼最为人称道的管理模式。名为游乐场，大世界大约一半的内容是戏剧，每天 12 个小时十几个剧场 / 剧种同时滚动式演出，观众可以像现在电视换台一样随时进出。对演员来说这样的竞争可谓惨烈，对客人来说满意度就可以最大化。剧场外边还有哈哈镜、餐饮、跳舞、杂耍等各种很能诱惑人的“吃喝玩乐”，全都被创

办人黄楚九纳入统一的商业模式之中。现在的人大概很难相信那时候戏剧那么繁荣，其实要说繁荣还是纽约百老汇更厉害，现在那里每晚 20 多个大剧场同时上演的都是两三个小时的大戏，而当年大世界的十几个小剧场演出的大多是戏曲折子戏集锦——每折时长从十几到 40 分钟不等。但是，这个折子戏模式恰恰是能让戏剧既吸引那么多人走进剧场、又能无缝融入剧场外面世界的关键，和一百年后迪士尼乐园的短剧、短动感电影、短程过山车异曲同工。如果不是从戏剧的角度，而是从商业的角度、也从社会的角度来看，可以说“戏”和“环境”完美结合的可持续发展的“环境戏剧”早就有了，那就是大世界和迪士尼。

只要有戏，核心就是表演，而表演的核心是交流，既要与戏里的搭档交流，也要与戏外的观众交流——有直接的交流，像布莱希特希望的那样，也像大多数社会表演必须的；也有间接的交流，像斯坦尼斯拉夫斯基要求的。最讨厌的是假惺惺的交流——貌似离得很近在对你说话，却完全不理睬你的反应，甚至不许你有反应。在社会表演中谁都不会喜欢这样的人——原来的社会表演大师特朗普当上总统以来，越来越习惯于不理对手自说自话，在美国国内和国际上都引起了越来越多的批评。一些环境戏剧的演出中也充斥着这样的假交流，既要让观众放到演员的身边，又严格规定不许说话、不许触碰。当然，演员也是没办法的，他们的内部规定只能是“假听假看”而不是斯坦尼要求的针对台上搭档的“真听真看”；要是真的跟身边观众都交流起来，这戏怎么演下去？还演得完吗？

必须承认，要想让戏和环境完全融合实在是太难了；那么，这边界就不可能真正打破了吗？那也未必，如果分时段来

打破，就不会有太大的问题，例如，在生活环境中穿插各种短剧，演的时候就认真演，认真看，该停的时候就停，让演员和观众都有跳进跳出的自由——这有点像大家早已习惯的电视穿插广告的时间结构。这样看来，更值得认真学习的环境戏剧的“范本”并不是那些以新标签博眼球、但无法复制也无法长演的戏，而是可持续发展的迪士尼——又回到了嘉熠喜欢研究的范本问题。这一次我们还可以说，好的范本未必都在西方，大世界这个连迪士尼也会叹为观止的早得多的范本，更值得我们好好研究。

目 录

代序：戏与环境怎么结合	1
-------------	---

绪论：表演的“终结”	1
------------	---

第一章 表演的叙事性	13
------------	----

第一节 稳定叙事的现代表演	14
---------------	----

第二节 创造叙事的后现代表演	19
----------------	----

第三节 叙事交互的共存时代	23
---------------	----

第二章 表演的沉浸性	30
------------	----

第一节 沉浸与感知	33
-----------	----

第二节 交错的时空	38
-----------	----

第三节 “凝视”与“表演”	42
---------------	----

第三章 制造表演范本	48
------------	----

第一节 贯穿动作	49
----------	----

第二节 身体与意识	53
-----------	----

第三节 自我与角色	63
-----------	----

第四节 前台与后台	68
-----------	----

第五节 脚本与即兴	77
-----------	----

第四章 再现表演身体	84
------------	----

第一节 交流与反馈	86
-----------	----

第二节 表演与学习	94
-----------	----

第三节	虚拟与演练	96
第四节	影像呈现身体	101
第五章	表演与教育	104
第一节	质感教育的表演场	104
第二节	教育的表演性关注	118
第六章	表演与环境戏剧	131
第一节	环境戏剧中的表演性	133
第二节	环境戏剧的前世今生	138
第七章	环境戏剧与消费社会	143
第一节	环境与表演的延伸	143
第二节	表演与消费的融合	144
第三节	表演与环境的交融	148
第四节	表演“体验”的中国困境	151
第八章	后现代表演的“旷野”探寻	157
第一节	沉浸戏剧“不眠之夜”	157
第二节	环境戏剧《苏州河北》	172
第三节	情感的生产：上海女仆咖啡厅	190
第四节	分析的样本：沉浸式密室逃脱游戏	209
第五节	空间的味道：音乐剧餐厅	217
第六节	景观的营造：魔法美术馆	231
后 记		243
参考文献		246

绪论：表演的“终结”

2017年2月，我站在《不眠之夜》(*Sleep No More*)的麦金侬(McKinnon)¹酒店里，仔细端详着墙上挂着的耶稣像。他被悬挂在一间不起眼的祷告室，带着无与伦比的漠然，注视着出入其间的观众和演员。此时的他并不是在教堂神圣的内宗教符号，更不是戏剧中一件微不足道的道具。当观众进入祷告室，他们的眼神或有或无地飘过这幅圣像。也许他会激发一些观众的问题，也许他还会激发另一些观众的各种情感，也许他根本不会被观众察觉。时间渐渐滑过，戏剧表演似乎静止了，然而我忽然意识到这幅圣像也在表演：他和我一样，在现场(live)。《不眠之夜》的剧场，观众随性地漫步其间，一点也不觉得自己在剧场，更像一个充满诱惑的伊甸园，或是一个变异的博物馆。在这个舞台、戏剧和表演难以分割的空间里，我忽然意识到这种不同寻常的表演体验：即黑暗尽头与光明的交汇，环境、消费与表演的交汇。

1 著名的沉浸戏剧 *Sleep No More* 于2016年12月底在上海首演，此前的剧评中译名多以“不再沉睡”等出现，上海公演后，演出方确定译名为《不眠之夜》，本书以此译名为准。麦金侬酒店是本剧在上海演出场所的名称。