

戏剧学

上海戏剧学院戏剧学研究中心 编

第 3 辑

THEATERWISSENSCHAFT



文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

戏剧学

上海戏剧学院戏剧学研究中心 编

第 ③ 辑

图书在版编目 (CIP) 数据

戏剧学 3/上海戏剧学院戏剧学研究中心编. —

北京:文化艺术出版社, 2015. 12

ISBN 978-7-5039-6086-4

I. ①戏… II. ①上… III. ①戏剧学 IV. ①J8

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 305567 号

戏剧学 3

编 者 上海戏剧学院戏剧学研究中心

责任编辑 蔡宛若

装帧设计 施 錡 顾 意

出版发行 **文化艺术出版社**

地 址 北京市东城区东四八条 52 号 100700

网 址 www.whyscbs.com

电子邮件 whysbooks@263.net

电 话 (010) 84057666 (总编室) 84057667 (办公室)

(010) 84057691—84057699 (发行部)

传 真 (010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)

(010) 84057690 (发行部)

经 销 全国新华书店

印 刷 国英印务有限公司

版 次 2015 年 12 月第 1 版

2015 年 12 月第 1 次印刷

开 本 787 毫米×1092 毫米 1/16

印 张 27

字 数 450 千字

书 号 ISBN 978-7-5039-6086-4

定 价 68.00 元

版权所有, 侵权必究。如有印装错误, 随时调换。



国家重点学科戏剧戏曲学建设项目
上海市一流学科戏剧影视学建设项目

上海戏剧学院

《戏剧学》编辑委员会

主 编 叶长海

委 员 (以姓氏笔画为序)

王 云 卢 昂 叶长海 孙惠柱

刘 庆 李 伟 李建平 陆 军

宫宝荣 郭 宇 黄昌勇 潘健华

特邀编辑 朱锦华 陈浩波

目 录 ▶▶▶

一 观念与理论

- 3 导演人和空间对话 / 王邦雄
- 21 中国传统戏曲艺术的虚拟表现 / 卢 昂
- 29 论戏剧艺术的基本特性 / 顾春芳

二 外国戏剧

- 45 回归仪式：西方戏剧人类学与戏剧治疗学 / 陈世雄
- 74 英国文艺复兴时期历史剧昙花一现原因再探
——以商人和王权的势力消长为中心 / 李 岑
- 108 青年斯特林堡的戏剧文学之路及其启示 / 吴靖青
- 117 论魏斯和他的文献戏剧笔记 / 倪 胜

三 比较研究

- 131 梅兰芳艺术的传播与法国戏剧 / 傅秋敏

四 剧史与文化

- 153 关汉卿创作风格论 / 徐子方
- 187 汤显祖的家庭是耕读世家 / 龚重谟
- 193 上海近现代剧场圈考略（1843—1949） / 贤骥清
- 233 上海市立实验戏剧学校“裁撤风波”考 / 顾振辉
- 264 戏史图像学之我见 / 吴新雷
- 273 明清戏曲刊本插图概貌 / 朱 浩

五 视觉艺术

- 295 戏剧空间的构图
——论灯光、画面对舞台信息的传达 / 伊天夫
- 306 当今舞美设计中视觉元素“形似”与“神似”
的价值考量 / 潘健华
- 314 论戏剧类海报中的互文性 / 施 铨

六 当代剧人

- 327 吴晓铃与《西厢记》 / 蒋星煜
- 334 董每戡：“余反对写剧史断自宋元始” / 马必胜

七 戏曲剧种

- 363 从初生到成长的里程：一个近代新形态剧种的诞生
——成兆才的评剧和“警世戏社”的戏剧创造 / 张福海
- 393 大众传媒与台湾歌仔戏的发展 / 吴慧颖
- 423 编后记

一 观念与理论

导演人和空间对话

王邦雄

尽管我们可能忽视空间，空间却影响着我们并控制着我们的精神活动……这种美感好像很难解释清楚……这种美感的大部分是从空间产生出来的。

——乔弗莱·斯各特《人文主义的建筑》

戏剧从严格意义上说是剧场艺术，“将文字体现为有血有肉的形象”，演员通过形体动作来传达剧本的信息。但是演员的形体动作必须在空间中展开，观众也必须空间中观赏，这样就需要一个“场所”。“场所”概念包含了“空间”与人两个因素。生活是场所的内容，空间是场所的形式。“场所”是人与空间的统一，空间中有了人与人的活动才具有意义。尽管历史上对空间的哲学思考还是科学探索都具有重要价值，但我们感兴趣的是“人的空间”。正像宇宙学中提出的“人择原理”那样，只有用人类的存在才能解释自然界中一些基本常数之间相互关系的巧合。在对空间的理解中我们欣赏皮亚杰与海德格尔的看法。他们认为空间是人的关系。“空间是生物体与环境互动所得的结果，在其中，它不可能分离出活动本身所感知的世界之组织”（皮亚杰），“空间是从场所中获得其存在”（海德格尔）。

戏剧的不断发展，引起了戏剧家们的深刻反思，戏剧究竟是什么？一方面他们感到以往的戏剧不再适合现在的各种问题，必须找到与当今世界产生的诸种挑战和抱负相适应的形式；另一方面他们把触角伸向过去，一直追溯到戏剧的诞生，弹去世代积累起来的尘埃，重新发现戏剧的本质。这两方面导致了一个共同倾向，就是强调戏剧的动作，强调即兴表演，强调剧场外部环境的重要性，即包括演员和观众的空间关系以及对宗教典礼和仪式发生兴趣。其中，强调剧场环境，强调演员与观众的空间关系是一个值得研究的课题。剧本一经物化，就必须在一个空间中展开。空间的构成与组合，空间的体量与尺度，空间的形状与比例，空间的分隔与围透，

以及色彩、光影、材料、质感等对空间的影响必然会直接影响戏剧的结构与样式。质朴戏剧的倡导者、波兰的耶日·格洛托夫斯基指出：“在每次演出中，为演员和观众设计新的空间，表演者与观众关系的无限变化就有可能的了。”

美国建筑师洛奇说：“剧场在演出时应不是别的，仅仅是个剧场而已。而在空场时则应什么也不是。”研究空间，研究人的空间，是戏剧艺术的重要方面，戏剧从某种意义上来说是事件与活动，事件与活动体现为个体间的关系，一个事件就是个体间的一个关系，个体的一系列事件就是个体和其他个体构成的一系列的关系，每个个体都有自己的空间，这些空间不断地协调，就共同构成整个的空间。老子说的，“埏埴以为器，当其无有器之用”是一个空虚。人的空间是人感知的事象（人的每次活动、每个事件，都有相应的事象）流行呈现出来的关系。每个人所感知的唯有面前的事象，而所谓面前的虚空只是抽象的认识，是社会协调产生的逻辑图式。强调人的空间，就是强调人所感知的事象关系。离开了人就只是一个逻辑空间。20世纪以来，许多学科都把研究人的空间问题突现了出来。把人体环境这一点作为问题提了出来。人体环境和空间知觉是一个复合过程。其中皮亚杰的研究成果值得注意。皮亚杰认为，就外部功能而言，智慧活动本质上是主客体相互作用中主体对客体（环境）的能动适应，“能动”意指主体在事物上或在想象中转变客体，只有改变客体才能认识客体。为了有效地认识和改变客体，主体个别动作必须具有一定的协调结构即皮亚杰所谓的图式。图式兼指物质动作与精神动作两者的协调组织（结构）。在后种情况下：图式就是通常所讲的思维形式或认识结构，它是逻辑数学经验发展的产物。儿童最初的图式是遗传的（如吮吸、抓握等），以后在后天活动中演变出各种后天图式，它是通过个人与环境的相互作用而实现的。由于这一过程，人的各个行为（亦即“操作”）遂形成紧密的统一体。皮亚杰用“同化”与“顺应”来说明这一问题。同化是客体因素纳入主体图式，即主体把自身结构赋予客体从而使客体变为与主体形式相一致的东西。客体只被主体图式同化之后才能为主体所认识，所以先形成的主体图式是认识活动的先决条件。同化与不变或变化不大的环境相适应，顺应则与变化的环境相适应。所谓顺应指旧图式不能在同化客体时，经过主体自我调节产生图式更新，即主体改变自己的动作方式以产生对客体新的同化。顺应也不是被动地适应环境，适应涉及同化与顺应两种作用的平衡关系，平衡既是一种状态又是一种过程。主体以图式同化客体，如果成功便达到对

环境的适应即达到认识的平稳状态；反之，如果不能同化客体，即为不适应或不平衡，主体必须通过顺应以求得新的平衡。顺应是同化的前提，主体首先必须顺应客体，其次才是同化客体。同化与顺应的平衡关系也就是主客体在相互作用中的平衡关系。同时是主体改变客体，顺应则是客体引起主体（图式）的改变，适应就是主客体相互作用的一种平衡。主客体相互作用本身、适应本身就是一个发生和发展的过程，这就是动作内化与图式外化的过程（见皮亚杰《儿童心理学》、《发生认识论原理》）。皮亚杰指出，我们的“空间意识”是基于操作的图式，亦即基于事物的体验，空间图式有各种各样的类型。即使是问一个人，一般也有几个以上的图式，因此可以感知各种状况。皮亚杰指出：“空间知觉是分阶段构成的，而不是作为已经完成的东西从精神发达的最初阶段被赋予，这是十分明显的。”“空间的意识在于结合空间构成亦即结合各种感觉的智能，而不在于感觉所具特性扩展多少。”“因此，空间是有机体与环境相互作用的产物，在这一相互作用中，被知觉的宇宙的组织化是不可能同活动的组织化分离的。”

美国科学家迪克与英国科学家卡特提出的“人择原理”，用人类的存在来解释自然界中的一些基本常数之间的相互关系的巧合，就是说，由于宇宙中一些基本常数才产生了人类；由于人类恰巧生存在宇宙演化这一时期才能发现那些基本常数的巧合。“人择原理”的提出丰富了我们对于人与空间关系的两重性的认识。人作为认识的主体是受到一定条件制约的。人在宇宙演化的一定时间和一定地点，在自然界的某些常数达到巧合关系时，才能够产生。同时人所认识的这个宇宙在成为认识对象时，也受到作为认识主体的制约。简言之，宇宙中基本常数导致了人的存在，可恰恰又是人的存在才认识了这些基本常数，使之成为认识对象。从这一意义上看，人与空间之间是相互制约的。意大利遗传学兼双分子学专家吉达开创的四维时空遗传学，也是从时空复合要领出发，来探讨生物的问题。从某种意义上说，康德把时空看成是直观的先验式，是有一定道理的。“康德注意了这种不同，指出时空为直观式具有主动综合的性质，不同于被动的感官知觉，这是非常重要深刻的”（李泽厚《批判哲学的批判》）。海德格尔在论述他所指出的各种存在的关系时，强调主体的人的存在对其他一切存在的优先地位，认为人的存在是一切其他存在物的根据。他说：“对‘在’的领悟本身就是‘亲在’的‘在’的规定。”（海德格尔《存在与生活》）“亲在”的意思是在那里存在，或在特定的位置上的存在。海德格尔在使用“亲在”时的意思是指存在着的个人或特写位置上的自我。他认为研究“存在”必须从“存在的看守者”——“人”开始；而“人”的存在就是“亲在”；他指出：“各种科学都是人的活动，就都有这个在者（人）的在的方式。我们用亲

在这个术语来表示这个在者。”亲在在海德格尔的体系中占有极重要的地位。法国存在主义者华尔说：“根据海德格尔的说法，我们所真正接触的唯一的本体的形式是人的存在。当然，在海德格尔看来，本体还有其他的形式：有他所谓‘所见事物的存在’或外界；有工具或器械的存在；有各种数理形式的存在；有动物的存在；但只有人是真正存在的。”挪威建筑理论家 C. 诺伯格·舒尔茨以海德格尔的哲学理论来分析建筑。他在著名的《存在·空间·建筑》一文中提出了存在空间的概念（或译作生存空间）。他认为知觉空间是以自己为中心而不断变化的。其变化的诸形态被主体图式所同化，而主体图式则因新的体验而有所修正，因此即使是知觉空间变化的诸形态，也和形成意义作用的整体联系在一起。他分出五种空间概念：肉体行为的实用空间；直接定位的知觉空间；环境方面为人形成稳定形象的存在空间；物理世界的认识空间；纯理论抽象空间。“实用空间把人统一在自然‘有机’的环境中，知觉空间对于人的同一性来说是必不可少的。存在空间把人类归属于整个社会文化，认识空间意味着人对于空间可进行思考。最后，理论空间则是提供描述其他各种空间的工具。”如果用顺序说明，则实用空间为底边，理论空间为顶点，逐步抽象化。同时舒尔茨还认为：“人类自古以来，不只在空间中发生行为，知觉空间，存在空间，思考空间，为了作为现实的世界形象表现自己世界的结构，还在创造空间。”他把所创造的空间称为表现空间或艺术空间，它同认识空间一同占据着仅次于顶点的位置，在《存在·空间·建筑》一书中舒尔茨论述了建筑空间与存在空间后指出：“迄今为止所进行的建筑空间方面的研究，由于概念规定不够明确以及缺乏‘存在空间’这一关键结构，因而存在一定困难。”舒尔茨认为，人的生存是空间性的，当人把他的生存空间外化为建筑空间以后，就找到了存在的立足点，就达到了真正的定居。在他看来，空间和人是不可分割的。他引用海德格尔的话来说明这点：“存在是空间性的。”“不能把人和空间割裂开来，空间既不是外部对象，也不是内部体验。人与空间是不能分开考虑……”“就像说‘上面’是‘天花板’、‘下面’是‘地板’、‘后面’是‘门口’一样，所有的‘某处’都是用来说明日常行走。工作时所发现或环视的情况的。而不是被观察空间所测定而确认的记录”，“诸空间是从场所来领会其存在的，而不是从所谓的‘空间’来领会的”，“在住处存在着与场所的联系”。存在空间的提出是人的主体性的确证。强调作为主体性的人是当代科学的主流。汤因比指出，所谓的空间，都是人的意识中的既知事项，具有意识的身心相互关联的生物，在体验它时，要伴随着精神上 and 肉体上的变化。它在表面上也有大小变化，在这个意义上，它是主观的既知事项。“一个范畴的现象，能够以另一范畴的现象为标准去测量，这说明我们的时间意识和空间意识，都是主

观的东西。”（见《展望二十一世纪》——汤因比与池田大作对话录）这些看法无疑都认识到人的空间的意义，然而，并没有说清楚人的生存空间和逻辑空间的差别，但从人的角度强调人的空间具有当代意义。

皮亚杰对儿童心理学的研究表明，幼儿的空间是以自己为中心的，基于各个单一活动的“诸空间”集合体。最初赋予这些诸空间秩序的是拓扑空间的分析，对我们分析人的空间具有启发意义，拓扑学即所谓位相几何学，它不是研究不变的距离、角度或面积问题，而是基于接近（Proximity）、分离（Separation）、继续（Succession）、闭合（Closure、内部—外部）、连接（Continuity）等关系。拓扑学的图式，在其发展初期是同对象结合。最初得到的秩序是基于近接关系，但这样形成的各个“聚合”不久就发展到进一步结构化的整体，它由连续性和闭合性构成特征。皮亚杰在图式组织原理方面进行了说明，但皮亚杰所发现的事实是与完形心理学是一致的。用常见词汇表述，拓扑的基本组织要素乃是中心或场所（近接关系），方向和路线（连续关系）、区域或领域（闭合关系）。所谓中心或场所是与那些不知道的周围恐怖世界相对的活动场所，它对人来说有特定的意义，人在其中可以悠然自得地生活、活动。中心场所是有限的，“人作为有智慧者在该空间内获得位置。亦即人在该空间内‘逗留’、‘居住’。”中心化形式意味着集中，所以，中心或场所基本上是圆形的。这种圆形本身包括两个因素：一个中心以及围绕此中心的环。古代罗马竞技场的中心式舞台就体现了这种基本要素。舒尔茨引用施瓦茨在《教会的权化》一书中的话说：“圆圈通过无数牵拉的手，把人与人结合在一起，个人被更卓越的圆形所吸引，因此变得更加有力。……这个圆圈既没有开始也没有结束，处处是结束……在一切图形中，它最诚实、最有效、最圆满。”近接性、向心性、闭合性等概念同时起作用形成更具体的存在概念，也即场所概念，它是存在空间的基本要素。场所概念包含着内与外的意义，而且场所总是处于更大的关联之中，不能孤立理解。事实上任何中心或场所都有相应的方向和线路。方向是与人的身体直接有关，身体前后左右乃是心中方向的起源，不同的方向体现了不同的特征，自古以来就被赋予特殊的意义（例如向上表明了人对现实的超越，向下形容地狱，水平表示舒展，等等）。人从中心出发，走出了不同的路线，这些路线把环境划分成或多或少的区域或领域，它同场所、路线构成了人的完整的空间意象（见舒尔茨《存在·空间·建筑》）。一般而言，区域是封闭的，而封闭总是和边界相连的，边界是“一种非路线的线性单元；它常常——但并不都是——成为两种区域间的界线”。边界封闭了不同的区域。这些区域皆有不同的意义。工场、农场、商场、会场、操场、剧场……同是一个空间，用于开会成了会场，用来售货就变为商场，用来演出就成

了剧场。生态心理学家巴克认为，特定的物质——社会环境和重复发生的行为模式存在着不可分割的关系，他把这特定环境称为行为场所。在我们的地球上遍布各式各样的场所，中心与场所方向和路线以及区域和领域作为人的存在空间的基本要素。通过不同的组合，构成了人的不同的空间。实际上，建筑空间就是人化了空间，同样戏剧空间包容了人发生的事件与活动，更是人的存在空间。“人是按自己的尺度来建造空间的”，“人创造环境，同样环境也创造人”。我们只有从马克思的这一重要思想来理解空间才有意义。“人不仅像在意识中那样理智地复现自己，而且能动地、现实地复现自己，从而在他创造的世界中直观自身。”（马克思《1844年经济学哲学手稿》）

二

空间是一种任何形式的表现方法都不可能完满地表达的空间形式，它只能通过人的直接的体验才能领会和感受。心理学认为，人与周围世界的接触是通过脑对视、听、味、嗅、肤等各种感觉器官所感受到的各种外界刺激信息的接受、转换来完成的，因此人对周围世界的体验并不是现实世界的“复写”，而是现实世界的“抽象”。建筑的实体是客观的，空间是人脑对实体体验，即人脑对序列中不同来源的兴奋性信息混合的叠加，得到最后的总感受量，如果空间的组合排列别具匠心，那么客观信息给人的刺激就会获得出乎意料的程度，现代的伸出式舞台剧场，使舞台的局部或全部伸入观众席中，观众可以从三面围住舞台，从而使观演关系更加密切。中心式舞台剧场则是演员可以最大限度地接近观众，演出的立体感更为强烈，观众的视觉感受更为清晰。延伸式及周边式舞台剧场沿观众厅向两侧延伸，如果不断前伸就形成周边式舞台。如果说伸出式和中心式舞台剧场是以观众包围演员，那么延伸式、周边式舞台剧场正好相反，是以演员来包围观众，周边式舞台还可以取得全景电影的某种效果。开敞尽端式舞台剧场是让观众与演员处于同一空间之中，观众可以看到舞台的全部，使观演关系较为亲切。而自由空间剧场是灵活性极高的剧场，其大小、形状、观演关系可以任意调节变化，剧场设施非常灵活。而且没有固定的舞台与观众位置，可按照导演和设计意图任意组合排列，是最为理想的戏剧场所。剧场空间的不同组合与排列能给予观众不同的心理感受，因为排列与组合涉及时间与空间的变化。“排列在神经这方面似乎比较简单，但它却更重要。排列是经验世界的一个特征。利用这个特征，我们才能靠低级神经中心（感官）直接去认识世界；也正是利用这个特征，我们才能靠高级神经中心（思维）精确地去处理世

界。”(阿尔弗列德·柯崔伯斯基《科学与明智》)如果说排列比较简单,那么组合就更为复杂。现代设计原理告诉我们,形体的不同组合会产生千姿百态的空间结构,犹如小孩子玩的积木游戏,而且不同的形体结构会给人们完全不同的心理感受。例如多边形和圆形的设计就具有一种渐变柔和的过渡感觉,方形或矩形则有一种稳定感,而三角形的设计能使建筑平面、空间和朝向发生剧烈的变化,这一切对人际的交流与沟通同样会产生很大的影响。戏剧从某种意义上来说也是一种人际的沟通。人际沟通研究告诉我们,个人有个人的空间,人与人有人际的距离,它们都会影响信息的传递与人际的交流,心理学家萨姆最早提出了个人空间的概念,他认为每个人的身体周围都存在着一个既不可见又不可分的空间范围,如对这一范围的侵犯与干扰将会引起人的某种焦虑与不安。信息论认为,个人空间的合理化能使个人间的信息交往处于最优水平。人互相接近时,会从对方接收到一定的信息,为了减少感觉信息过载的压力,人都试图在自身的周围保持一定的空间范围。人类学家霍尔进一步研究了人们相互交往与活动中人与人之间所保持的距离、个人距离、社交距离、公共距离都对我们戏剧艺术有很大的启发。霍尔认为密切距离近距离少于15厘米,远距离15~45厘米。身体在这一距离具有相当的实际接触,甚至可以互相测到热辐射和嗅到气味,格罗托夫斯基的“最热烈的场面和观众面对面的展开,以使观众离演员只有一臂之隔,能感到演员的呼吸,闻到演员的汗味”。这种室内剧距离大约就是密切的距离。这一距离主要用于抚爱、拥抱等行为,一般不用于公共场合。个人的距离,近距离45~75厘米,远距离75~120厘米,与个人空间基本一致,一般用于亲属、密友之间。人们可以握手言欢,促膝谈心,也能明显地观察对方的细部质感。社交距离,近距离1.20~2.10米,远距离2.10~3.60米,随着距离增大,视觉感受与人际交流会受到一定影响。公共距离则近距离在3.6~7.6米左右,一般用于演讲,此时的人际交往,必须提高声音,放大动作。以往的话剧概念大都从这种距离而形成,所以从化妆、表演动作、发音音量都大幅度地夸张。随着戏剧的发展,认为观演关系必须密切,观演距离必须缩短,根本精神在于人际间的进一步沟通,在研究个人空间与人际距离时,心理学家发现,空间的组合、家具的布置等空间特征也会影响人们心理上的接近程度。例如办公室的空间划分,由于功能关系,各部分要相互接近,形成合理的“ workflow ”的最佳平面布置,但这种布置常易产生相互干扰。但用家具或高1.5~1.6米隔板分隔各工作间,就可使坐着工作的人恰好看不到过路人的走动,而过路人却可以隔着隔板看到要去的地方,在分隔、组合空间中,几步台阶,一道栏杆,高起的平台,一片隔断都会在人们的心理上产生作用。不同桌子的形状与椅子的排列组合,同样会深刻地影响

人们的心理及人际间的沟通。比如，方桌的四边相等，但它四个角把人们分离开来，使它含有进攻性或竞争性。长方桌虽然代表一个整体单位，但它的长宽不等，往往把人们分成“两派”，而且不容易主次分明，比如居领导者依桌端而坐，下属分坐两侧；而圆桌不分首席，边坐，使人心理感到整体性和不可分割性，如果把座椅围成一圈，那么参加会议的人更多的是与自己对面的人相呼应，而对左右却很少注意，这是因为相对而坐产生的目光接触，最易刺激人们发生热烈的交流。又如在会上，讲话者感到提问最多的人形成一个三角形，其底边是前排的人，顶点接近于会场中间的那个人。位于三角形之外的人只是旁观者。萨姆观察过某医院的女病房的休息室，当室中椅子背靠背布置成直线时，坐满 50 人的休息室一天仅有一两次简略的谈话，因谈话需要眼睛互相接触，身体互相相对。后来，由于来访者偶然改变了椅子的位置，结果病人的互相交往、阅读、手工等活动大大增加。从而为疗养生活增添了新的活力。萨姆的另一项研究表明，人们谈话时最喜欢面对面或角对角的位置。贴着桌角就座，不仅身体接近，视线接近，而且必要时眼睛可以看别的地方，有更多的自由，而肩靠肩就座最适合共同完成某项任务，剧场中的并肩而坐的集团就会产生观众的社会心理效应。这些研究深刻地启示我们，空间的排列组合会产生超出戏剧本身的感受力量。

格洛托夫斯基深深懂得这些道理，他曾明确地指出：“挪开一切障碍，来消灭演员和观众间的距离是必要的。”他与耶日·顾拉夫斯基合作精心研究设计各种戏剧的空间方案。例如在演出拜伦的《该隐》和迦梨陀娑的《沙恭达罗》中，他们让演员在观众中演出，直接和观众接触，使观众成为剧中的被动角色；例如在演出加尔德隆所著的《忠诚的王子》，让观众与演员分开，使用一面高围栏，他们只能在那上面伸出头来从倾斜的视角往下看，好像看圈里的野兽，又好像医科学生观看手术操作。格洛托夫斯基认为：“消除舞台与观众席的二分法不是主要的……至关重要的是探索适于每种类型演出及体现形状处理具有决定性的观众与演员间的独特的关系。”

实际上从 20 世纪初的戏剧改革开始，皮斯卡托、梅耶荷德等一批戏剧家就一直在试验着如何缩短演员与观众之间的空间距离与心理距离，使人际间的交流更趋密切，我国随着对外开放政策的展开，对戏剧空间的关系也进行了多方面的探索。从中国铁路文工团演出的《在新的生活中》开始，到后来的《周郎拜帅》、《陈毅市长》都企图尽量缩短舞台与观众的距离，使观众更真切地感受演员的表演和情感的变化。中国儿艺演出的《姑娘跟我走》中的苏一民老奶奶就从舞台上走下来，坐在观众席第一排上，代表为失足青年辩护，观众此时也仿佛成了这场庭审的旁听者。