

浸入预留空间：沉浸式戏剧表意机制研究

潘鹏程

摘要：作为实验戏剧的当代演绎，沉浸式戏剧既延续了对戏剧空间构造的探索，同时也是一次商业化尝试。从戏剧学脉络来看，沉浸式戏剧打开了剧场物理空间，使其变得灵活、可动，将空间转变为与观众积极对话的对象。引入符号叙述学的视野可以发现，通过对空间的重塑，沉浸式戏剧打开了戏剧演出文本叙述框架的边界，从而让观众可以进入二度区隔预留的位置，扮演剧中的角色。进而，在符号现象学意义上，观众得以将具身感知投射到环境中，从而在意识与对象建立起联结的过程里，以自身为中心，与戏剧场景相互敞开，获得沉浸式的戏剧体验。而在这一过程中，观众与他人的共在则蕴含了再塑共同体的可能。

关键词：沉浸式戏剧，表意机制，预留空间，具身感知

Immersed in a Reserved Space: The Signifying Mechanism of Immersive Theatre

Pan Pengcheng

Abstract: As a contemporary interpretation of experimental theatre, immersive theatre not only continues to explore the spatial configurations of theatre, but also makes an attempt at commercialisation. From a dramaturgical perspective, immersive theatre makes the physical space of the theatre flexible and movable, while also transforming the space into an object of active dialogue with the audience. By reshaping the space, immersive theatre opens the boundaries of the

narrative framework of theatre performance, allowing the audience to enter the fiction of the second degree of separation, to occupy a reserved place, and to play a role in the theatre. In a semiotic phenomenological sense, the audience can project their embodied perceptions onto the environment, open themselves to the theatrical scene, establish a connection between their consciousness and the object and gain an immersive theatrical experience. In this process, the audience's co-presence with others holds the possibility of reinventing the community.

Keywords: immersive theatre, representational mechanisms, reserved space, embodied perception

DOI: 10.13760/b.cnki.sam.202202018

在当代实验戏剧的多元生态中，沉浸式戏剧（immersive theater）的出现与迅速传播是无法忽视的现象。它既延续对戏剧空间构造的实验，也是先锋艺术商业化探索的一次尝试。沉浸式戏剧在全球的流行始于英国，其术语最早是被英国文化委员会用来描述 Punchdrunk 公司所制作的《不眠之夜》（*Sleep No More*），可以说该剧的成功是沉浸式戏剧引起国际关注的起点。Punchdrunk 的艺术总监菲利克斯·巴雷特（Felix Barrett）指出，“和一般戏剧以表演者为核心不同，我们希望观众能够成为戏剧的核心，Punchdrunk 的作品都是以观众为核心来制作创作的”（浅草，2016，pp. 18 - 19）。在此，固定视角的观看被取消了，取而代之的是私密感知的生成。应当说，沉浸式戏剧具有理论与实践的双重价值，为戏剧演出的形式变革提供了艺术经验。

20 世纪以来一系列戏剧实验与戏剧家重新思考演出空间，因而如何看待与利用剧场空间成为区分各戏剧流派的关键。当下学界关于“戏剧艺术”与“剧场艺术”两个概念异同的热烈讨论（宫宝荣，2017），与此历史逻辑或许不无关系。克里斯托弗·鲍（Christopher Bau）总结道：“20 世纪没有能力设计出长久成功的剧场建筑，这是一个意味深长的标志，指向剧场功能的不确定，同时也构成对建筑和布景的挑战。”（Bau，2013，p. 10）稳固、冷静、理性的镜框式舞台在阿尔托“我们取消舞台及剧场大厅”（2015，p. 101）的呼喊中已然崩塌，戏剧家们拥有了再次构筑剧场空间的权力。沉浸式戏剧在此意义上继承了实验戏剧的基本策略，通过对视觉艺术与信息技术的引入进一步丰富演出空间的表意能力，从而将观众对戏剧演出的静观转变为对剧场

空间的参与。

沉浸式戏剧营造特定剧场氛围，给予观众以不同于日常的空间体验，此种体验符合福柯关于“当前的时代也许首先是空间的时代”（Foucault, 1986, pp. 22 - 27）这一论断，即契合当代人基本的经验结构。因而，沉浸式戏剧顺理成章地加入体验经济浪潮，挖掘演出机制的商业化潜力。早在20世纪，经济学家托夫勒（Alvin Toffler）就对为体验付费的未来做出过预测，他认为：“体验业这一全新的产业部门正在兴起，人们对它还感到陌生。但是，产业结构的变化，将成为经济持续发展的重要动力。”（Toffler, 1970, p. 227）在沉浸式戏剧中，演员替代服务员出现在观众面前售卖私人化的剧场体验。如果说实验戏剧关于空间的探索是沉浸式戏剧发生的内在逻辑，那么体验经济的兴起则是它发展的外部动因。在此背景下，本文意欲探究沉浸式戏剧的表意机制，从而辨析“沉浸”的生成与价值，并尝试探究形式实验背后的美学潜力与思想冒险。

一、剧场物理空间的重塑

戏剧演出作为演示类叙述的典例，充分展现了演示的即时性与在场性。这意味着无论何种类型的演出，都存在戏剧演出空间与真实存在空间的混杂。沉浸式戏剧正是有意利用两种空间之间的张力，在空间属性的变迁中实现演出表意机制的革新。进入戏剧史脉络可以发现，沉浸式戏剧此种对剧场空间的重塑，实际上是基于环境戏剧演出经验的进一步探索。就此而言，孙惠柱的判断无疑是精准的，他提到沉浸式戏剧“这个概念是谢克纳在1970年代初提出的‘环境戏剧’的翻版”（2018, pp. 43 - 49）。环境戏剧正是沉浸式戏剧发生、发展的前史，要理解沉浸式戏剧重塑剧场物理空间的价值，必须先把握环境戏剧的戏剧学意义，如此，方能对沉浸式戏剧做出戏剧史上的定位。

在环境戏剧中，对剧场空间的关注成为革新表意范式的关键，环境不再是沉默的背景，而是积极的对话者，也就是说，“一个环境是被什么包围着的、支撑着的、卷裹着的、包含着的、互相套着的东西。但它也是参与的和活动着的，一个活的系统的接连体”（谢克纳，2001, p. 1）。因而，对于环境戏剧的创作者而言，他“不试图创造某个地方的幻觉形象，他希望创造一个多功能的空间”（p. 34）。在此基础上，谢克纳（Richard Schechner）给出的环境戏剧定义是“运用媒介技巧排演有剧本的戏剧”（p. 17）。在环境戏剧中，剧本不是创作的命令，而仅仅是演出展开的线索。围绕剧本，环境戏剧

积极地寻找着整体空间生成的可能,探索剧场表演独特的艺术价值。

沉浸式戏剧所强调的开放空间,正是对环境戏剧在空间构造上探索的继承。但需要强调的是,沉浸式戏剧之所以是环境戏剧的“翻版”而不是“重复”,是因为二者在重塑物理空间的逻辑上具有根本性的不同。在环境戏剧中,戏剧家所想要实现的是突破“镜框”舞台的限制,让演出空间向外拓展,从而裹挟观众,使其无法置身事外。而沉浸式戏剧则是在特定剧场内打造可互动的空间,邀请观众进入既定戏剧演出空间。概言之,沉浸式戏剧重塑剧场物理空间,给观众提供参与的入口,在一定程度上赋予他们在剧场内自由行动的权利。虽然在戏剧实践中依然需要区隔以确保演出的进行,但舞台的边界已然变得模糊。在演出说明书中,巴雷特对沉浸式戏剧的描述即起于此种对空间的重塑:“改造一个特定的阔大场所成为演出空间,让观众在漫游中体验一种叙事诗和感同身受的故事讲述。”(转引自周泉,2018, pp. 118 - 127)

检视其表述不难发现,沉浸式戏剧一方面致力于松开演出文本,使其走出锁闭状态,朝未知开放;另一方面则通过种种手段邀请观众走进精心营造的戏剧场景。约瑟芬·马崇(Josephine Machon)提炼了沉浸式戏剧的三大要素:“观众的参与”“对感官的看重”“演出空间和场地的重大意义”(转引自冯伟,2017, pp. 145 - 154)。他的概括与巴雷特的阐释遥相呼应,都指向空间的敞开与观众的进入。只要舞台冰冷的物理边界消融,就一定存在人与人相遇的可能,如此,剧场就可以恢复为人际关系交织的网络,而这一网络的构建正意味着剧场空间内在生命的重生。

马文·卡尔森(Marvin Carlson)将沉浸式戏剧分为三类,实际上正是指出了观众进入戏剧演出空间的三种方式(卡尔森,2017, pp. 1 - 11)。第一种类型被他称作“漫步戏剧”,在此类戏剧中,观众以固定的顺序走过已被规划、形塑的空间。它更像是对镜框(舞台)的分裂与延展,让观众以“漫步”的方式观看“演员以传统的模仿和文本进行表演”(pp. 1 - 11)。例如,《又见平遥》以平遥古城的文化元素为参照对象,在室内打造沉浸式的实景空间,还原了镖局、大院、街市、广场等古代生活场景。在90分钟的演出时间里,随着剧情的发展,观众跟着演员依次抵达不同的地点,在漫步于清代末年平遥古城的同时,沉浸在票号东家赵易硕与同兴公镖局232名镖师保回王掌柜血脉的故事中。

在第二种戏剧中,观众从固定路线解放出来,可以更加自由地在戏剧场景中行动。赵琬的舞蹈戏剧作品《常态关系》就较为接近此种形态,该演出

是“例外状态：中国境况与艺术考察 2017”展览的一部分，23位演员的肢体表演和展览作品构成微妙的呼应关系，为观众提供了约一小时的沉浸体验。戏剧演出的空间与艺术展览的空间重叠在一起，观众可以在两者交织出的复合场域中自由行动，得到全新的感知、体验。

第三种类型则是《不眠之夜》这种典型结构的沉浸式戏剧，该作品将莎士比亚（William Shakespeare）的悲剧经典《麦克白》重构为碎片化的演出，给观众提供一系列场景空间。对观众而言，演员的表演是随机出现的。在连绵的演出时间里，观众可能刚好遇见表演行为，也可能只看到空的房间。最重要的是，戏剧演出中存在一对一的环节，即演员会邀请某一个观众，与其在静谧空间中展开交流。这就为观众介入戏剧文本提供了绝佳机会，让观众得以完全浸没在与演员的对视中。

沉浸式戏剧对剧场物理空间的重塑让戏剧演出空间变得灵活、可动，此时空间便不再只是情节发生的场所，还为观众具身进入可能世界提供了路径。于是观众不再从“空的空间”前漫不经心地走过，而是参与空间关系的构建，以其运动轨迹形塑文本结构。但是，空间的重塑仅仅为沉浸的发生提供了物理的入口，即不再将观众的身体阻拦在舞台之外。在传统戏剧中，观众若无视观演礼仪，同样可以跃上舞台。只是此种“进入”意味着演出进程的中断，显然不被认可，更不是常规。因此，沉浸式戏剧除了重塑物理空间，同时也需要再构演出的叙述框架。否则，戏剧演出便会失去艺术虚构的身份，还原与凸显剧场物理空间就会变成对戏剧场景的无价值祛魅。这种祛魅意味着空间不再是艺术文本，彻底失去符号价值，脱落为纯粹的物。面对此类纯粹的物，观众无从获得沉浸的戏剧体验，而只是走进了特定的建筑。唯有对底层的形式逻辑予以重新构造，才能为观众提供合适的入口，从而让观众的参与成为戏剧演出的一部分。

二、演出叙述框架的再构

对戏剧舞台而言，明确戏剧演出文本中的特定叙述框架，即是为观众确立解析演出的规则。事实上，在戏剧演出中从来不存在真正的现实，戏剧动作与场景逼真的基础乃是观众对待戏剧虚构时的郑重其事。按照普菲斯特（Manfred Pfister）的说法，戏剧从来不是将幻觉佯称为真实，其虚构性“乃是由作者与观众之间交流的戏剧代码事先确定的：他们达成了关于演出的幻觉性质及其特定的本体论地位的符合戏剧规律的协议”（普菲斯特，

2004, pp. 110 - 116)。戏剧符号学家伊拉姆 (Keir Elam) 同样指出, “剧场构架是一系列相互作用的惯例的产物, 这些惯例支配着参与者对演出当中所涉及到的各种现实的期盼和理解” (伊拉姆, 1998, p. 90)。因此, 只要演出的框架得到确认, 那么, 无论演出是何种风格, 戏剧作为艺术文本的基本性质都得到了确证; 反之, 若无框架, 那么无论演员的表演多么写实, 戏剧的艺术虚构也无法成立。

赵毅衡所提出的“双层区隔”理论可用于进一步分析叙述框架在沉浸式戏剧演出中的作用方式。戏剧演出文本的双层区隔结构是指文本需要通过设立两层区隔框架, 才能够在内部构建虚拟的可能世界。其中, 一度区隔在符号文本构建的世界与经验世界之间设立框架, 从而得到框架内已经媒介化的世界。此处所谓媒介化, 是指框架内的文本已经是某种再现, 而非直接的经验现实, 于是文本与经验之间便拉开了一层距离。例如在沉浸式戏剧中, 剧场的边界就是一度区隔的标记。进入剧场不仅是物理性地踏入一个场域, 更是跨进了一个媒介化的符号文本。清晰的物理标记给予视觉认知以明确的指示, 让观众意识到空间与身份的异质性, 此处的进入便是沉浸的开端。

二度区隔中的再现是二度媒介化的结果, 是“在符号再现的基础上再设置第二层区隔。也就是说, 它是‘再现中的进一步再现’” (赵毅衡, 2013, p. 76)。由于二度区隔内的再现经历了两次媒介化过程, 因此它“与经验世界就隔开了双层距离。正因为这个原因, 接收者不问虚构文本是否指称‘经验事实’, 他们不再期待虚构文本具有指称性” (p. 76)。例如, 当演员在剧场内扮演特定角色时, 他是在二度区隔之中现身的。此时, 演员的身体被挪用为角色出场的媒介, 人物神情语态、行为动作上的特征就是二度区隔的标记, 观众也可以通过这些特征明白此时演员已转变为虚构世界内的角色。所以即使在沉浸式戏剧中, 观众可以物理性地与演员相遇, 他所遇见的仍然是一个角色。

无论是在传统的还是沉浸式的戏剧演出中, 观众都可以自然地走进剧场, 即进入一度区隔。区别在于传统形式的戏剧演出将观与演严格分隔; 沉浸式戏剧将空间变成可参与的, 观众便有能力加入情节的推进, 以自身的感知弥合散落的故事线索, 从而沉浸在戏剧叙述里。概言之, 沉浸式戏剧对传统观演关系的突破, 正在于打开二度区隔的边界, 为观众进入戏剧虚构提供可能。在与传统形态戏剧的对比中, 沉浸式戏剧凸显空间的作用就明显了, 即让区隔框架的边界处于开放、重组的状态。

既然观众所进入的是二度区隔, 即虚构叙述, 那么观众在沉浸式戏剧中

的参与实质上是通过扮演一个角色占据了戏剧演出文本为其预留的空间。从一度区隔到二度区隔、从旁观者到剧中角色，扮演让观众进入演出的情节序列。所以，沉浸式戏剧的“沉浸”实为通过反跨破框进入可能世界的过程。因此，观众所获得的沉浸式体验必然基于预设的情节脉络。但是在观看与参与的选择上，观众仍然保持着较大的自由。正是此种谋划与偶发之间的张力和平衡，让沉浸式戏剧的演出呈现为一种可控的自由状态。

为了成为角色，即从一度区隔进入二度区隔，观众作为参与者所经历的实际上是身份的消解与重获。观众戴上《不眠之夜》剧组分发的面具，则意味着身份转变的完成，此一过程可被看作一场简略的“通过仪式”。仪式过后，被面具遮住了脸孔的观众，同时也就被二度区隔框定，成为受邀前来参加舞会的客人。如此一来，观众便获得了融入剧情的路径，从而可以观看演员的表演与自己的行动。与之类似的，则是在戏剧《知音号》的演出里，观众需要手持“船票”登上一艘真实的邮轮。演出团队将作为观剧步骤的“进入剧场”与剧情序列中的“登上邮轮”结合起来，即将“剧场的边界”与“演出的开始”重叠，以符合演出规律的方式赋予观众以游客身份，把一度区隔的再现过程压缩到极短。应当说，《知音号》的设计巧妙地实践了谢克纳对延伸戏剧空间的设想。因此，沉浸式戏剧的叙述框架同样可以作用在空间上，将其转化为一个潜在的角色与观众积极互动。

值得注意的是，无论是与何种对象交互，观众的行动都是以特定角色的身份展开的。这意味着观众在获得参与能力的同时，也必然受到角色身份的限制。例如在《不眠之夜》中，就会有同样扮演为剧中角色的工作人员提醒观众参与的规则，让他们始终佩戴好面具。面具作为二度区隔的物理标记，将观众置于情节网络中，同时也将其固定在了预设的位置。在此意义上，沉浸式戏剧延续了古老的观演关系，以保障演出的有序进程。正如周泉所说，“面具颁布了一种参与的规则：可以观看不可被看，可以被触摸不能触摸，可以接受行动不可反馈行动”（2013，pp. 107 - 116）。确立规则、拉开距离都是为了确保演出作为艺术文本的身份，防止其脱离特定语境而还原为纯粹的物。在面具的背后，所有的触碰都是作为角色的观众在实践，否则“纯然的参与就破坏了表演的语汇，逸出了结构的轨道而无法预设”（pp. 107 - 116）。也就是说，沉浸式戏剧并不是直接将真实日常挪用进表演结构，而是依然逼真再现现实世界。它并不像诸多后戏剧剧场一样有意破坏区隔的双层结构，让戏剧表演导向行为展演。应当说，就叙述框架的结构而言，沉浸式戏剧维护了二度区隔的基本结构，但打开了框架的边界。也正是因为有二度

区隔的存在,观众才能够接触到非日常的可能世界。

因此,在剧场物理空间与演出叙述框架上,沉浸式戏剧都为观众的进入预留了位置。所以,沉浸式戏剧的观众在物理地进入剧场空间的同时,也被吸纳为演出序列的一分子。总的来看,完成了空间重塑与框架再构的沉浸式戏剧将自己改造为一个有机的系统,以开放的姿态等待演出的开始。而为了启动该演出系统,首要也必要的是观众的进入与激活。只有当观众进入预留空间,沉浸式戏剧才能够进行意义的生产。而观众的进入显然是具身性的,也就是说,沉浸式戏剧的“沉浸”最终需要在观众直观的看与被看中完成,此种现象学式活动的展开构成了沉浸式戏剧动态演绎的真正起点,即沉浸体验的实际开端。

三、浸入演出:作为具身感知与共在体验的沉浸

相较于传统戏剧中表演与情节的紧密结合,沉浸式戏剧的表演致力于戏剧空间的激活,即以表演“重新规划我们如何认知与经验空间和场所”(Birch & Tompkins, 2012, p. 1)。与之相对应,观众体验沉浸式戏剧的前提,是将具身感知投射到环境中,从而在意识与对象物建立起联结的过程里让审美表达与文本意义自然生成。这一表意过程的完成,有赖于观众利用身体的在场完成反跨破框,进入演出序列。应当说,在观众与戏剧环境的嵌合里,身体的在场为观众的行动划定了基本领域。正如梅洛-庞蒂所言,“身体是在世界上存在的媒介物”(2001, p. 116);亦如萨特所说,“说我进入了世界,‘来到世界’或者说有一个世界或我有一个身体,那都是一回事”(2007, p. 411)。正是通过身体的感知,观众得以将戏剧环境形塑为以自我为核心的周围世界,胡塞尔(Edmund Husserl)指出:“身体是作为他的躯体周遭世界中的核心,特别是作为他的表象的感知器官,唯有借此它才能够经验任何种类的物体以及在其中的其他人和动物。”(胡塞尔, 2017, p. 121)

基于现象学的还原,作为沉浸式戏剧核心的空间体验,究其根本是观众身体对戏剧环境的感知与把握。空间经验必然与身体相联系,观众只能通过躯体的行动刺入空间并在其中滑动。在此意义上,空间性与躯体性得到了统一,即“空间性以及卓越方式底下的空间性也是属于躯体性,而所有的心理之物只有间接透过其躯体性及其空间时间性才同样地参与了客观的扩延”(胡塞尔, 2017, p. 125)。观众身体的行为所建构的是与戏剧环境的相互把握,身体与空间的互动构筑了知觉生成、拓展的基础,也就极大地丰富了剧

场的生命力。

在此过程中，观众的观看唤醒对象的审美属性。也就是说，对周围世界的经验在此显然是主体性的体验，人的在场构成表达的起点。观众是参与者，同时更重要的，是沉浸式戏剧中的解释者，而“对于表意过程来说，最基础的也是唯一必需的主体，乃解释者，正是解释者的主体能力让他能够通过含义意向构建起符号对象”（董明来，2021，pp. 152 - 164）。观众的在场是对解释者缺席的消除，这一现象深刻地契合剧场作为观看场所的本义，沉浸式戏剧在此意义上复活了戏剧最古老的魅力。

沉浸式戏剧将参与的权力赋予观众，同时也就还原了在世的人最基础的中心位置，以观众为新的视角重构起戏剧感知的生成机制。索科拉夫斯基（Robert Sokolowski）指出，“如果世界是最宽广的整体和囊括一切的背景，那么‘我’就是这个最宽广整体以及其中的万物围绕着而得到排列的中心”（索科拉夫斯基，2021，p. 43）。观众丧失于镜框（舞台）的此种位置，在沉浸式戏剧中得到恢复，自我从而再次成为“一种参照和定位的中心，从此中心向外发射出距离、时间”（莫兰，2017，p. 195），进而得以掌握行为的发生，把握情感的流动。因此，当观众在参与沉浸式戏剧时，其主体也就朝环境敞开，这也就是“扮演为角色”的现象学内涵——让自身进入一种交互状态。此种交互状态不仅能够让观众复归演出现场，更重要的是在敞开中揭示观众的自我。

在敞开的身体交互中，他人的目光构筑了我的在世存在，自我与他人的结对关系因而具有构造性的重要意义。正如胡塞尔所言，“因为每一个结对的联想都是相互的，所以，那种本己的心灵生活也可以按照相似性和不同性来加以揭示，并且通过就那些新的联想而言的新的突现而使之成为富有成效的”（2002，p. 164）。当作为这个世界一部分的自我进入现象学还原过程时，必须存在他人来对此悬置活动进行观看与说明，即“我也被放到括号中时，总需要有个表现为他人的我（像上帝一样）观看这样无我的悬置行动”（邱戈，2020，pp. 119 - 128）。无论是作为观众、参与者还是角色，都需要观看行为来对身份予以确证。在此意义上，沉浸式戏剧的基石是互为前提的意识投射，此种结构正是具象剧场的抽象象征，指向一个共在的空间与关系。因而，引入海德格尔的“共在论”能对沉浸式戏剧的深层意蕴予以有力揭示：

“他人”并不等于说在我之外的全体余数，而这个我则从这全部余数中兀然特立；他人倒是我们本身多半与之无别、我们也在其中的那些人……由于这种有共同性的在世之故，世界向来已经总是我和他人共同

分有的世界。此在的世界是共同世界。“在之中”就是与他人共同存在。他人的在世界之内的自在存在就是共同此在。（海德格尔，2019，p. 169）

观众在沉浸式戏剧中会遭遇各异的角色，能够尝试对自我主体意识进行重建。更重要的是，在作为商业文明中的消费体验之外，沉浸式戏剧显然有潜力演绎共同体的概念。此种共在体验或许依赖虚构的情节，或许短暂、模糊，但依然是在当代社会中重塑共识不可多得的路径。在此意义上，沉浸式戏剧不仅能够作为文化工业产品被出售，更能够作为启迪工具得到运用。

实际上，在戏剧演出的先锋实验中，艺术家们正在开掘沉浸式戏剧的美学潜力。爱尔兰的阿努剧团（Anu Productions）便展示了沉浸式戏剧如何介入社会讨论。在《吉卜赛大篷车》中，戏剧家引入了特定场域表演的观念与技法，将演出置于都柏林犯罪高发的街头，把观众带回日常环境。如此一来，演出的戏剧空间便与实在世界的真实空间混合起来，二度区隔虚构与一度区隔纪实的边界被有意破坏。在此前提下，观众会遇到初中生窃贼、刚出狱女子、俄罗斯妓女等形形色色的底层人物，此时角色在情节序列中的行动便与真实日常中的事件勾连起来，以凸显该地区持续发生却又被习惯性忽略的现状。

在《吉卜赛大篷车》中，现象学意义上的场域向社会文化中的环境转变，戏剧空间此时不仅仅是拥有生命力的对话者，更是具有了社会、文化、历史内涵。观众与戏剧环境交互，也就同时介入了对社会问题的指认。如此，沉浸式戏剧便可以从主流文化工业中脱身出来，以反布莱希特（Bertolt Brecht）的形式继承实验戏剧的批判论述。概言之，阿努剧团的实践探索了沉浸式戏剧重塑人与人、人与社会空间联系的可能，这将有助于新共同体的再生并推动社会议题的讨论。特别需要注意的是，“在这里，空间的意义由其中的居民具身化。关注空间或者场地，归根结底是对人、人的身份、身份背后社会问题的关注”（冯伟，2017，pp. 145 - 154）。通过沉浸式戏剧，观众可以获得作为消费的娱乐体验，而此种体验可以进一步转化为对社会文化的思考。“沉浸”能够提供人与人相遇的机会，这让他者的生命有了进入自我的感觉机制的可能。在沉浸式戏剧中，所有人都可以披上角色的外衣进入戏剧的语境，而在进入之后，人与人对话的展开与共识的达成就都可以在意义空间中回响。

引用文献:

- 阿尔托, 安托南 (2015). 残酷戏剧: 戏剧及其重影 (桂裕芳, 译). 北京: 商务印书馆.
- 董明来 (2021). 从胡塞尔现象学出发论表意过程与编码-解码之区别. 符号与传媒, 23, 152-164.
- 冯伟 (2017). 介入社会现实: 浸没剧的越界美学. 外国文学研究, 5, 145-154.
- 宫宝荣 (2017). 正本清源话“theatre”——“剧场艺术”还是“戏剧艺术”. 戏剧艺术, 1, 18-26.
- 海德格尔 (2019). 存在与时间 (陈嘉映, 王庆节, 译). 北京: 商务印书馆.
- 胡塞尔 (2002). 笛卡尔式的沉思 (张廷国, 译). 北京: 中国城市出版社.
- 胡塞尔 (2017). 现象学的心理学: 1925年夏季学期讲稿. 北京: 商务印书馆.
- 卡尔森, 马文 (2020). 后剧作戏剧与后剧作表演 (胡开奇, 译). 戏剧艺术, 2, 1-11.
- 梅洛-庞蒂 (2001). 知觉现象学 (姜志辉, 译). 北京: 商务印书馆.
- 莫兰, 德尔莫 (2017). 现象学: 一部历史的和批评的导论 (李幼燕, 译). 北京: 中国人民大学出版社.
- 普菲斯特, 曼弗雷德 (2004). 戏剧理论与戏剧分析 (周靖波, 李安定, 译). 北京: 北京广播学院出版社.
- 浅草 (2016). 今夜, 因戏无法入眠——访 Punchdrunk 艺术总监菲利克斯·巴雷特. 上海戏剧, 8, 18-19.
- 邱戈 (2020). 交往如何可能? ——基于哈贝马斯、胡塞尔和列维纳斯的思考. 浙江大学学报 (人文社会科学版), 5, 119-128.
- 萨特 (2007). 存在与虚无 (陈宣良, 等译; 杜小真, 校). 北京: 生活·读书·新知三联书店.
- 孙惠柱 (2018). “戏剧”与“环境”如何结合? ——兼论“浸没式戏剧”的问题. 艺术评论, 12, 43-49.
- 索科拉夫斯基, 罗伯特 (2021). 现象学导论 (张建华, 高秉江, 译). 上海: 上海文化出版社.
- 谢克纳, 理查德 (2001). 环境戏剧 (曹路生, 译). 北京: 中国戏剧出版社.
- 伊拉姆, 基尔 (1998). 符号学与戏剧理论 (王坤, 译). 台北: 骆驼出版社.
- 赵毅衡 (2013). 广义叙述学. 成都: 四川大学出版社.
- 周泉 (2013). 浸入式剧场: 以《不再入眠》为例. 戏剧 (中央戏剧学院学报), 6, 107-116.
- 周泉 (2018). 东渐与嬗变: 中国近几年来浸入式戏剧. 戏剧 (中央戏剧学院学报), 2, 118-127.
- Bau, C. (2013). *Theatre, Performance and Technology: The Development and Transformation of Scenography*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Birch, A. & Tompkins, J. (Eds.) (2012). *Performing Site-Specific Theatre*. UK: Palgrave

□ 符号与传媒 (25)

Macmillan.

Foucault, M. (1986). Of Other Spaces (J. Miskowiec, Trans.), *Diacritics*, 16, 22 - 27.

Toffler, A. (1970). *Future Shock*. New York: Bantam Book.

作者简介:

潘鹏程, 四川大学文学与新闻学院博士研究生, 四川大学符号学 - 传媒学研究所成员, 研究方向为符号叙述学、戏剧学、中国现当代文学与现代文化。

Author:

Pan Pengcheng, Ph. D. candidate at the College of Literature and Journalism, Sichuan University, member of the ISMS research team. His research interests include semiotic narratology, dramaturgy, modern and contemporary Chinese literature and modern culture.

Email: ppccpan1995@foxmail.com