

戏剧，首先得要有“戏”

近年来，戏剧创作者、运营者深入探索开拓新型演出形态和观演关系，一些刷新感官体验、呼唤观众深度参与的沉浸式戏剧风生水起，受到观众尤其是年轻观众欢迎。的确，戏剧创新势在必行，而戏剧的本体特征也应该悉心守护。沉浸式戏剧，首先要有“戏”。

以历史眼光看，演出形态、观演关系等并非一成不变，而是在历史中孕育、形成、发展、迭代。无论古希腊依山而建的剧场，还是中国古代的勾栏瓦舍、茶馆戏园，都与当今常见的传统剧场、镜框式舞台不同。一般认为，镜框式舞台在16世纪才开始采用，由之而来的“第四堵墙”、间离效果等美学思考，迟至20世纪才由戏剧家布莱希特在理论上予以总结确认并获广泛认同。应该说，演出形态、观演关系从来变动不居，但就历史情况来看，不同场域中发生的戏剧实践总体上仍坚守并延续着戏剧的基本特征、基本准则。

如何理解戏剧的基本特征、基本准则，受到文化传统、知识结构、特定社会时代的一般观念等诸多因素的影响。不同地域、不同时代的理论家、学者对“什么是戏剧”发表过多种不同的观点，但似乎哪一种观点都难以放之四海而皆准。有的观点注重叙事性，强调矛盾冲突推动情节发展，而一些故事碎片化、更侧重思想观念表达或形式感营造的作品正对这种看法造成冲击；有的强调观众的在场与观看，其理论背后的哲学背景和试

图达到的社会效果值得注意，但这种观点难以将带有戏剧元素的生活行为与真正的戏剧区分开来，容易将复杂深刻的事实问题转化为思维游戏式的话语问题。

综合来看，“遵循假定性，观众现场观看角色表演”作为戏剧的基本特征，大体能够为不同的定义和理论主张所兼容。具体到中国的文化语境，千百年来的戏剧（戏曲）传统特别强调，戏剧的内容、情境应当依托于一定的经验逻辑、故事框架、人物性格，并有所关怀、有所表达。中国学界、创作者和观众普遍能够接受：戏剧是创作者主体精神、生命体验、生活经验等的表达与投射，凝结着创作者特定的文化与艺术诉求。

新的观演关系、表现方式往往承载着人与自身、与他人、与社会、与世界之关系的新审视、新构建。沉浸式戏剧邀请观众进一步“走入”戏剧，通过探索新的观演关系、提供新的观演体验，让“观剧者”在一定程度上成为“剧中人”。更有沉浸感、更具有身性的戏剧体验，的确

能够让观众更深入地理解作品的思想主题、文化内涵，激发更广泛的思考，从而使观众更有所感、更有所得。这一点，无疑值得肯定。

然而，不能简单乐观地认为新的演出场域和观演关系必定能够带来戏剧的有效创新。目前，部分沉浸式戏剧主要是为了迎合消费需求而创作，致力为观众提供互动感、参与感、沉浸感等体验，新鲜有余、底蕴不足，与其说是精神的不如说是感官的，与其说是审美的不如说是消费的，与其说是艺术的不如说是娱乐的。当戏剧越来越向观众“敞开怀抱”，当社交属性的不断强化使得戏剧越来越像角色扮演游戏，戏剧的文化意味、表达意识就可能被打破，戏剧自身的主体性就可能遭到稀释和冲击。

戏剧当然要创新，沉浸式是创新的路径之一。不过，将自身“创新”成社交活动、互动游戏等他种事物，以己之短、迎人之长，恐有作茧自缚之嫌。不论形式多丰富、体验多新鲜，戏剧首先得有“戏”，更要有“戏”。据《中国文化报》

舞台艺术 不该“只图一时爽”

当下，短视频的兴起彻底改变了人们的娱乐方式。手指轻轻一划，无数个精心剪辑的片段扑面而来，带来即时的视觉冲击和情感满足。这种高度碎片化、强视觉冲击的“快餐式”文化消费模式，逐渐重塑着观众的审美习惯，却也给舞台艺术带来了前所未有的挑战。

舞台艺术的核心魅力在于其“现场性”和“延时共鸣”。一场话剧、一曲舞蹈、一段戏曲，依赖的是演员与观众在同一时空下的情感共振，是情节逐渐推进、情绪层层积累所带来的深度体验。它要求观众投入整块时间、保持专注，愿意与作品一同呼吸和思考。而这，恰与短视频所培育的“即时满足”“快速切换”的观看习惯，形成鲜明对比。

现实情况是，一些观众习惯于高频强刺激的视觉片段，而对需要静心品味的现场演出渐感不耐烦。他们期待每分钟都有“爆点”，每处情节都“直奔主题”，否则便容易觉得索然无味。

更值得警惕的是，部分舞台创作者也开始盲目追随这种“快节奏”。为让观众“看得爽”、愿意买票，他们开始刻意修改作品：一些作品中生硬加入网络段子，不论是否与剧情契合；舞剧过度依靠灯光特效，却疏于打磨动作编排；甚至传统戏曲中也删减经典唱段，只为“加快节奏”。这种迎合，看似聪明，实则削弱了舞台艺术最珍贵的独特魅力。

舞台艺术不该变成“只图一时爽”的东西，它有自己的不能被替代的价值。跟短视频比，剧场里的体验是手机屏幕给不了的：演员真实地站在眼前，每一句台词、每一个表情，都直接触动观众；现场的音乐、布景与氛围，共同构建出富有感染力的情境。这种“共处一场”的真实感是任何短视频都无法比拟的。因此，在这个即时快感盛行的时代，舞台艺术更应该坚守自己的阵地，既不盲目迎合，也不故步自封。

一方面，舞台艺术须坚守其“慢美学”的价值内核。它不是流水线产品，而是手工作业，讲究的是匠心、沉淀与感染力。创作者需回归扎实的剧本、精湛的表演和真诚的表达，而非被流量逻辑牵着鼻子走。同时，艺术机构也应主动开展观众培育，通过演前导赏、剧目导读、演后谈等形式，帮助观众建立正确的观赏预期，理解“慢下来”才能“进得去”。

另一方面，舞台艺术也可以善用短视频作为传播工具，而非被其牵引创作。目前，许多院团已开始借助短视频发布预告片、幕后花絮、精彩选段，有效实现了演出预热和观众引流。但需明确，短视频是窗口，而非舞台本身；是邀请函，而不是演出全部。最终的目标，始终是引导人们走出虚拟空间，走进实体剧场，获得那一份完整的、不可复制的现场体验。

在追求速度与效率的时代，舞台艺术的存在本身就是一种文化坚持。它提醒我们，在这个世界上仍有一些体验无法倍速播放，仍有一些情感值得细细品味。给舞台艺术一点时间，也给自己一点时间——坐下来好好看一场演出，慢慢品它的味道。

据《中国文化报》



《生万物》： 对“精神原乡”的深情呼唤

已成舟”后，面对迟迟未能找土匪赎人的父母，毅然选择嫁到普通农户封家。可以说，宁绣绣的身上既承袭了中国农村妇女的坚韧与母性，又闪烁着超越时代局限的个体觉醒光芒。嫁到封家之后，她也能适应自己的新身份，主动学习家务，积极帮助家庭提高收入，同时，在一些大是大非的问题上，利用自己的智慧和格局来帮助丈夫、公婆，甚至乡里乡亲。自此，她已成为一位在命运风暴中主动搏击、在土地伦理中寻求自我实现的主体。

剧中与宁绣绣同样被观众倾注情感的，无疑是她的丈夫封大脚。他自小喜欢绣绣，得知她被土匪绑架后二话不说直接上山救人。等绣绣嫁给自己后，起初的想法还是帮助她与前未婚夫费文典复合。当他在费家阻挠下，知道费文典无法挣脱家庭束缚之后，面对全村对绣绣的指责，他租了吹鼓手和八抬大轿，带着绣绣风风光光地在村子里走了三圈，以此帮助绣绣重塑对生活的信心。封大脚虽然读书不多，但在他的身上淋漓尽致地展现出了一个男人的责任、担当和乐观。他与宁绣绣的感情线，是在穷苦生活和乱世时局中一道静静流淌的却深沉有力的暖流，直到今天也依然能融化观众的心。

该剧严守“土地伦理”这一叙事中心，一切主要矛盾、主要情节都是由此展开。剧中不回避土地带来的苦难与异化，却始终将其视为一种值得敬畏的精神维度。对当下的观众而言，一个重要的价值就是该剧对“精神原乡”的一种深情呼唤。剧中人与土地的深度联结，他们在土地上的生与死、爱与痛，唤起了当代人基因深处对“根”的原始记忆。

据人民网

前些天，根据第三届人民文学奖获奖小说《缱绻与决绝》改编的电视剧《生万物》首播完美收官。该剧以民国时期的鲁南农村为叙事起点，以宁、费、封等家庭的命运沉浮为线索，用生命和土地构建戏剧张力，描绘出一幅农耕文明与现性相互冲击纠葛的时代图景。

剧中农民对土地的情感，已经远不是简单的生存依赖，而是一种关乎生命本体意义的，甚至超越亲情的伦理信仰。当主人公宁绣绣（杨蓉饰）在婚礼前夕被土匪绑架后，作为地主的父亲宁学祥（倪大红饰），在面对无法承担的高昂赎金，以及男方家庭的压力之时，依然不愿用自己的土地进行兑换。在这里，创作者通过一种可感受的对比手法，将土

地的价值置于与至亲骨肉的生命同等地位。而剧中的其他人物，同样对土地有着无限的情感，他们会将“多种几亩地”设定为自己几乎唯一的人生梦想。或许是这种长期单一的生产模式固化了当地的社会民俗，但在整个社会即将发生重大变革的前夜，第一声划破天际的“枪声”不是土匪的绑架，也不是工作组的到来，而是主人公宁绣绣对自己命运的抉择。

作为本村数一数二的地主大户之女，宁绣绣在被绑架之前，剧中并无过多镜头展现其性格，可以说她作为戏剧人物的第一次性格展现，是被封大脚（欧豪饰）所救后回到村中，得知在双方家庭的安排下，未婚夫已经与妹妹“木

