

手工劳作建构的理想生活
——也谈李子柒“归来仍是顶流”现象

►10版·文艺百家

当数据日益成为人们描述与理解世界的关键
拓展国产影视数据叙事的新空间

►11版·影视

以意为韵、以淡为韵、以清为韵
宋韵之美，值得细细品味

►12版·艺术

帷幕消失之后：沉浸式演艺的美学与可能

周倩雯 何渊吟

演艺的形态已然更新，我们甚至无法用“落下帷幕”来形容一场戏剧节——“帷幕”显然不适用于当今时代方兴未艾的沉浸式演艺。这里的帷幕可以理解为一种“边界”，正如戏剧有第四堵墙，影视有屏幕，游戏有界面，“边界”的一边是虚拟与想象的世界，另一边是物质与现实的世界。人类对故事的需求、对娱乐的向往，或可归结为——在虚拟世界和物质之间腾挪辗转。

撤去帷幕：
谨慎的第一步

撤去帷幕只是沉浸式演艺需要做到的第一步，这点似乎并不难。

实景版《边城》将中式园林临水居中的池塘替换为沈从文笔下的茶峒渡口，让河对岸的观众暂时忘却舞台的存在，呼吸着湿润清甜的空气，目睹小船儿在池塘两岸来回，听着翠翠和爷爷一搭一唱。剧中人上岸后，在围坐的观众中穿行，在亭台、小桥之上对话……作为基本标配的环境戏剧，《边城》算是较为谨慎地让渡了一部分的演出空间与观众共享，但天然的水域无形地分割了观众区与表演区，帷幕确实消失了，但无形的屏障依然存在。

《欲望号街车 1933》也有类似之处，一栋别墅将室外的庭院和室内的起居室以及连接走廊自然分布为一处观众区域和两处演出区域，有时，暂无戏份的演员还招呼观众同场共餐。但总体而言，观众还是老老实实地待在他们该待的地方，舞台灯光也颇为贴心地向观众提示其戏剧焦点所在。

上述戏剧已经充分地运用了实景，主创也很明确地意识到实景的营造正是为了带给观众更为沉浸式的体验，但为什么还是像传统戏剧一样，有无形的“壁”存在？或许是因为这两部以经典文学为依托的戏剧作品，需要保持着文本的完整性，需要井然有序的剧场组织形式，才能确保经典文学的呈现不会走样。

这就回到了开头，假如观众对沉浸式演艺的期许仍是在故事世界和物质世界之间腾挪辗转，那么主创者是否能放心地把观众投放到戏剧场域？不可否

认，戏剧演出是高度结构化的组织形式，这种严丝合缝的戏剧场域是否允许观众自由地进出？进一步说，当观众不满足于仅仅做一个观摩者，而是希望戏剧主创者让渡出更多的表演空间，甚至是希望和演员共享部分表演权，这是可以做到的吗？如果上述问题的回答均为“否”，那么“沉浸性”是否也将不复存在？

坐上“碰碰车”：
大胆的第二步

综上所述，破题的第一步并不难，即使是偏于保守的戏剧项目，也知道如何揭开帷幕，给观众一个入戏的机会。毕竟在上个世纪，打破“第四堵墙”的呼声就响彻戏剧艺术界。这不是一个新鲜的口号。但是，如今的新演艺就算努力借助自然环境、数字虚拟场景，打破所有的墙，也不能即刻换来沉浸式体验。

“破”之外，重点在于如何“立”。首先要找到现实空间和演艺空间之间的交接地带，那里应该是“戏剧性”发生的暴风眼，也是观众与演员之间的新关系、新形态的孵化地。

早在上个世纪，戏剧家格洛托耶夫斯基面对戏剧艺术被影视艺术冲击的现实，以天才般的艺术哲思回应“戏剧是否将死”。他认为：传统剧场以及相关的一切灯光、音响、道具，都有可能被取代，导演、编剧也并非不可或缺，但是，戏剧艺术中最难以被剥离、难以被取代的是观众和演员的面对面相逢，这是戏剧相比影视艺术，无法被取代的独特魅力。从环境戏剧到沉浸式演艺，我们依然沿着格氏当年指明的方向前行——观演关系依旧是戏剧的命根子。

相较于传统展演，沉浸式演艺中的演员和观众不能仅仅是相逢一笑，相忘于江湖，而是应当携起手来，同赴戏剧盛会。在今年的乌镇戏剧节上，戏梦粮仓板块的《以后有事就烧纸吧》被公认为观众体验感较强的演艺项目，演出动线从北栅丝厂直到北栅粮仓，中间还要过一段马路。由于是在开放的公共集市边走边演，有不少未购票的路人出于好奇挤进观众当中围观，如何满足购票观众的观剧体验成为一个难题：把观

众安顿在特定演区固然易于管理，但却有可能丧失这出戏活生生的灵魂。为什么这么说呢？因为从集市到粮仓的这条通道，可视为现实场域和故事场域之间的阈限地带，这里是动荡不安、烟火气缭绕且富有创造性的空间，在这里，观众最有可能在演职员的引领下，冲破日常身份和规则，主动进入想象力构建的演艺空间。

《以》剧的破题之法是以声音作为联络的纽带，明确观演关系。演员配备话筒，购票的观众则配备耳机，在嘈杂的环境中，演员贴近话筒小声说话，只让有耳机的观众听到。此外，演出过程中，演员和观众还会统一佩戴面具，以便在人流中识别出“自己人”。依据集市、粮仓现场定制戏剧场景，通过声音、道具联结“观—演”共同体。这一系列的设计，最终形成了观众的赞誉——“沉浸感极强！”

标杆级的沉浸式戏剧《不眠之夜》的成功模式，就是将戏剧故事分成各条支线，每条支线相当于一个小规模团组的“观—演”共同体，让观众一刷再刷，欲罢不能。这很像是我们小时候去游乐场玩碰碰车的体验，买票入场还不够，你得上车碰碰车，游戏才算真正开始，然后和外界产生剧烈的碰撞，体验到真正的娱乐快感。不同的演员在不同的碰碰车上等待着游客的到来，组建一个具有私密性的“观—演”共同体，其核心任务则是——“冲破”现实空间和演艺空间之间的阈限地带。在这一过程中，演员是向导，引导观众进入故事情境，帮助其从外部观众身份向表演世界的“内在身份”转化；他们亦是守护者，承担着象征性门槛的作用，使观众意识到戏剧的大入口和出口、细分区域的交界所在。他们更是触发者，在沉浸式演艺中扮演着叙事激活和情感催化的作用。

在乌镇戏剧节中，《不眠之夜》的模式也被《万尼亚舅舅》所采纳，流动演区和固定演区交错而设，增添了不断“跨界”的可能性和趣味感。而为了避免“碰碰车”闯关模式的过于刺激，还在入口、出口设立了缓冲地带的集体观剧区域，另设一个只有少量观众才有幸进入的彩蛋小屋，剔除冲突与遗憾，仅展示理想状态中的戏剧人物。不难理解，人类总是在不确定性中寻找确定性。沉浸式戏剧尽可能地满足观众的这一心理需求。



当艺术不再局限于传统的演艺空间，整个古镇都成为了艺术的舞台。(来源：乌镇戏剧节官网)

大胆“创旧”：
启动未来形态
的叙事艺术

2023年8月，文旅部公布了首批24个全国智慧旅游沉浸式体验新空间培育试点名单，从政策创新到产业扶持，沉浸式演艺正在逐步成为文旅产业中极具潜力的增长点。沉浸式文旅产业有着太多的细分赛道，分得太细未必是好事，归纳而言，戏剧、影视、游戏这三种兼具叙事和视听功能的艺术在数字技术辅助下形成合力，方能实现沉浸式体验，助力文旅演艺。

沉浸式演艺有望激发文旅产业的新质生产力，这点毋庸置疑。但越是新酒，越要看它的旧瓶——“创旧”有时比“创新”更重要。新媒体及数字技术是对沉

浸式体验的技术加持，而亘古至今的游戏、仪式、文学、戏剧以及当代影视艺术，只要是为了满足人类对故事的渴求，何曾脱离过对“沉浸性”的本原追求？戏剧、影视和游戏构成了沉浸式演艺的三驾马车，要它们形成合力，首先要找到其共通点，这就是人们在古老叙事艺术中所追求的古朴念想：跳脱日常生活进入想象世界；观察、参与有趣且有意义的人类行动，并乐在其中。

沉浸式演艺与城乡文旅资源、物质与非物质文化遗产、数字媒体技术装备有着天然的契合度和适配性。简而言之，沉浸式演艺中的“虚”“实”结合，既可以仰仗自然景观和建筑，也可以是数字造景。上述推断会让某些短视的地方文旅部门和开发商误以为，只要有资源、舍得砸钱，沉浸式演艺不难出效果。但事实证明，一些匆匆上马或粗制滥造的沉浸式文旅项目，都或多或少陷入盲目仰

仗“造景工程”的误区。反观一些低成本、小体量的沉浸式演艺项目，之所以能够获得成功，原因在于他们厘清了沉浸式演艺的美学原则；深入地理解演艺阈限地带，精细规划演出路线，力求现实空间和演艺空间之间的平滑融合；注重培养优秀的演职员团队，为观众提供定制化的环境剧场体验，赋予观众一定的表演权……而上述种种，更多地诉诸主创方的艺术观念是否先进，而不是仅靠金钱和资源就可以达成的。

我们相信，沉浸式演艺不会是昙花一现，而极有可能是未来叙事艺术的新方向，在其发展过程中，既需要演艺工作者具有四两拨千斤的艺术巧思，也需要公共艺术教育的长时间沉淀，更需要文旅产业界改变圈地思维，不急不躁地推进。

(作者单位：上海大学上海电影学院)

文学新观察

当外国作家开始用中文写作

冲出巴别塔，分享共通的人类价值

欧阳月皎

在互联网平台、纯文学刊物和出版业界的合力推动下，非虚构写作近年来相当繁荣。来自私人视角的“小叙事”越来越触动读者的心，这些作品也为我们的时代和生活留痕。其中，意大利青年亚历的《我用中文做了场梦》(2024)和日本作家吉井忍的《东京八平米》(2023)显得尤为特殊，它们不是经由译介，而是外国作者直接用中文写作的文学。

文艺青年的
“远方”和“附近”

按照中国的代际划分来看，亚历属于“90后”，来自意大利小城帕多瓦，与中国结缘始于2014年的南京青奥会，但真正开始学中文要等到2016年大学毕业一个偶然念头的迸发——“去中国做电影”，就这样说走就走地漂到北京，开启了他的“中文之梦”。

从零基础的汉语初级班考上北京电影学院的研究生，亚历体验着留学生们普遍共通的生活经历，例如在外语培训机构教意大利语、出演同学的短片作品或接一些需要外国人形象的商业广告等。然而优异的中文水平和开放的性格特质让他不同于大多数浅尝辄止的留学生，他不想“靠英语生存”，打算“用中文生活”。《我用中文做了场梦》收

录的便是他从2020年开始在豆瓣用中文写作后发表的部分作品，以及他对自己波西米亚式的流浪生活的记叙。

亚历一直在流动：四处跟剧组、找不同的兼职、换城市居住，甚至答应火车上仅一面之缘的唐先生去四川乡下老家过一个春节。这些短暂的经验难免浮光掠影，但亚历采取了一种高度沉浸的态度来理解这些相遇和经历对于自己的意义，并且使用新习得的中文来表达所思所感。在这过程中，亚历也探索自己的内心，像一个始终在路上的公路片主角不断地克服着自己的存在主义危机，直到2021年终于在上海找到了“家”。那并非实体，却是由亚历召集、同好者一起参与的中文写作俱乐部。

“写作俱乐部帮我恢复了一种失去已久的正常。”他写道，“此刻，所有关于未来的焦虑都消失了。和这片土地上的人交流，是我生活在这里的价值所在。”《我用中文做了场梦》显然能够引起不分国籍不分地域的文艺青年的共鸣，他们热情、真诚、理想主义，不愿循规蹈矩地步入既定人生轨道，然而悬浮的生活又总是造成焦虑。亚历的中文写作给出了一种可能的答案：深深地拥抱和融入当下此地，把远方化为附近，使陌生变得熟悉，在自己所生活的地方重建精神家园。

“远方”和“附近”的辩证法同样是《东京八平米》的内核。“70”后的吉井忍

早年曾在成都留学，又远赴法国南部务农，以新闻编辑为职业辗转亚洲各地，有一段与中国人结婚的异国婚姻，离婚后回到日本东京租住了一间只有八平米的小屋，由此展开“八平米”的生活哲学。

在这间小到不能安放冰箱、洗衣机，甚至也没有淋浴室的房间里，现代消费社会造就的物欲和囤积癖被自然清空了，如吉井忍所言，“那是一种脱离物质束缚的自由感”。居家空间狭小带来的不便，被东京这座超大城市的各类便捷服务所填补，也让她游荡于投币洗衣间、钱汤(日本的公共浴室)、便利店，从而深入城市的肌理；更重要的是，把自己从家庭生活的内部挤压向外，用最简单最日常的往来换取经济和时间上的宽裕。吉井忍一边细心观察和记录着身边的人和事，一边随时准备出门远行，对她而言，“八平米”意味着一种随遇而安、重启人生的能力，而内心的充盈来自于世界的无垠，她告诉读者，“你的‘小’不成问题，因为外面的世界足够大。”

无论是作为中文写作者或是全球漂流的文字游牧者来说，吉井忍都可以算作亚历的前辈。在他们的非虚构写作中贯通着的是不停歇地思考人生，以及一种无限开阔的世界主义的生活态度。特别是，这种“世界性”是用中文完成的，这就使他们的作品既不同于以往外国人写中国的“异域”叙事，又以非母语的中文拓宽了华文文学的精神地图。

重新界定华文
文学的想象边界

可想而知，如果《东京八平米》是用日语写作再译成中文，恐怕不会吸引如此多的中国读者，成书的面貌也会有不同。

吉井忍在书中有非常清晰的读者意识，就像在为她的中国朋友报告自己离开中国后的近况，娓娓道来的同时又不失贴心地随时介绍中国朋友可能不太熟悉的日本文化。例如八平米就是日本建筑中最为标准化且最小的居住单位“四叠半”，自己从小练习的“三味线”来源于中国的乐器三弦，讲“落语”时从中国的单口相声说起等等，在其内里始终具有一种亲切的口吻和交流的诚意，令人读来没有距离感。吉井忍把陌生的中文内化得熟练，也把她的东京生活从远方带来中国读者的附近。

亚历的“中文之梦”也在努力消弭语言隔阂的距离。《我用中文做了场梦》的目标受众显然也是中国读者，所以没有像西方人写中国的非虚构作品中很难避免的田野调查气质。因为那些原本就是用英语写给英语读者的作品，也许其中不乏隔着审美距离的洞见，但

同时也容易让中国读者感到自己在被审视，自己的文化在被客体化，而时不时产生某种“背刺”感。当亚历用中文写作，他也就免除了向西方读者阐释中国，但把中国这片土地视为与众人一起分享的世界，而非一个特殊的异域，所以他记录具体的人，而不是集体主语的中国人或中国文化。

只有用中文写作，我们才有可能讨论语言层面的文学性。吉井忍的文字流畅而优美，细腻却不平庸，如同“八平米”的日常一样在螺蛳壳里做道场，擅长捕捉微小的情绪暗涌，正是这种淡中有味、风格把读者引向超越物质执念的谛视。亚历的中文使用更多的短句，和更具陌生化的修辞搭配。如果说在“落语”时从中国的单口相声说起等等，不成功的话，那么后来写一棵树挽救了即将坠崖的车时他描述道：“这是一场救世性的碰撞”，就令人感到新鲜有趣。描写战争片的外籍群像们争夺角色戏份的场面更是精彩纷呈的情景喜剧，有着溢出纸面的画面感和幽默感。中国读者不再需要透过译介去看内容，可以直接品味他们用中文营造的美学。

这类作品的出现也令人感到华文文学的认识边界需要扩展。事实上，在亚历和吉井忍之前，也有日籍华文作家新井一二三的文化散文和西方汉学家的中文著述。如今，华文文学默认的是

出现在海外的中文写作，通常是华人或华裔作家用母语写下的作品，甚至，哪怕华裔作家的外语作品也经常纳入华文文学的研究范围。这种观念其实是把华文文学视为民族文学的延伸。然而，早在1985年，有着归侨身份的著名散文家秦牧就提出应该把华文文学看作语种文学，也包括外国血统的外国人的中文写作。因此，与其颇为迂远地把亚历和吉井忍的作品归入用中文写作的外国文学，倒不如承认它们也是华文文学。

即便还未成气候，非母语的中文写作仍然值得期待。或许，已经存在着许多野生作者有待被发现；也许，虚构作品也正在构思中。无论对于非母语的中文作者还是用母语阅读的中国读者来说，这类作品都极有意义。它们打破巴别塔的隔绝，分享共通的人类价值，也给中文注入更多新鲜活泼的表达。

从更深层次来说，扩展边界后不局限于族裔身份的华文文学也可以让当代中国人转变对于“世界”的认识，意识到我们不是单方面地在全球化背景下“走向世界”，我们所生活之处就是世界的一个场域；而真正的文化交流也并非集体叙事的抽象对话，它需要作为末梢的人的个体用彼此的语言，体会到我们是如何共存于世。

(作者单位：四川大学文学与新闻学院)