

沉浸戏剧在本土不断延展、转身： 是彻底的艺术革新，还是景观式的消费美学

沈嘉熠

文化新观察

多年来，沉浸戏剧在中国异军突起，冲破了戏剧原有的观演圈层，随着城市的变迁和媒介技术的迭代，衍生出多元形态和场域。据不完全统计，截至2025年底，包含沉浸式演艺、沉浸式文旅空间、沉浸式密室与剧本杀等在内的各种沉浸戏剧类体验项目，在全国总量已超过3.5万个，沉浸式演艺总票房接近20亿元，观演人数超过1200万人次。无论观演创作的艺术形式，还是对文旅产业、社会经济的影响，都是不可忽视的。

与颇为壮观的产业图景相反，沉浸戏剧诞生之初是颇具争议的：它曾被视作一种取巧的文化快餐，一种以噱头掩盖意蕴苍白的时尚玩具。这一类质疑的核心在于：它到底是不是戏剧？是彻底革新戏剧的艺术本质，还是仅仅披了一层形式的外衣？

从发展至今的情况来看，很多沉浸戏剧项目的生存周期确实很短，有的甚至还显得笨拙、幼稚，“沉浸”一词也被过度泛化，出现了某些疲态。但这并不妨碍沉浸戏剧边界的日益拓宽，覆盖的行业和场景不断扩大，“沉浸”正逐渐成为一种标签、一种年轻人的“社交货币”。因此，对它的思考和讨论也应跳出传统戏剧学的阐释框架，在更广阔的视野中系统和深入地回应。

我们或许更应追问：当沉浸戏剧作为一种方法被广泛应用于文旅小镇、快闪市集等商业综合体时，它是否还保留着戏剧革新者所期许的“反叛基因”，抑或已成为一种被驯化的消费美学？从戏剧艺术的角度，我们该如何去讨论它，以至于既不依附于传统戏剧评价体系又不被商业逻辑绑架？这些，或许比“它到底是不是戏剧”更需要被追问。

当“观看”成为“表演”

笔者自2014年就开始关注、研究这一新的戏剧形态。十多年来，我与团队成员从业态类型、体验机制、沉浸场景、消费规模以及迭代走向等方面进行了一系列田野调查，走访了北京、上海、郑州、西安等近20个城市，调研了近50个项目，其中参与设计与深度调研的项目有近20项。随着沉浸戏剧形态的不断延展，我们的调研也从剧场扩大到有表演、有交互、有叙事的场域，更多的城市空间已成为“行动的剧场”。

内在的变化也是显然的。沉浸戏剧的内核，已从十多年前的意识专注、感官浸润，发展到今天受众作为主体驱动、多维度交互的超感官体验，最终实现文化、情感、社交、消费等多重价值。此外，地域文化和城市气质对项目的内容和形式也有重要影响。例如，上海的沉浸戏剧多为海

外引进的大IP，受众更愿意参与参与和科技感买单；成都、长沙等地偏向真人“戏剧游戏”模式，实景剧本杀和密室更吸引人；西安、洛阳则是将当地文化和戏剧表演结合，重建历史场景，追溯文化记忆。不同地域的沉浸戏剧，各有不同选择。

其实，反对镜框式舞台并非沉浸戏剧的创新。“无固定舞台、观演共生”的形态可以追溯到原始仪式表演、古希腊剧场、古代亚洲的传统戏剧等；20世纪先锋艺术风靡的日子里，也涌现出诸多反叛剧场的形态，如偶发艺术、布莱希特与阿尔托的戏剧等。但沉浸戏剧最直接的缘起应该是20世纪六七十年代的环境戏剧，其创始人理查·谢克纳把剧场空间彻底颠覆，表演不再局限于固定区域，观演关系灵活多变。

那么，沉浸戏剧的突破到底在哪里呢？

美国戏剧评论家艾瑞克·本特提出了一个著名的戏剧公式：C看A演B。根据这个公式，沉浸戏剧似乎每一个环节都在“违章”。公式中“A演B”的核心是“故事”和“表演”，如果沉浸戏剧仅仅遵循这个逻辑，只是把“A演B”整体或碎片地打破边界、嵌入生活，那么它很可能与前文提到的先锋艺术一样，热潮退去后便难以继。

然而，我们不应忽略当下“观众身份”的深刻质变。作为在社交媒体、互动视频、直播文化中浸润的一代，今天的观众早已不满足于做沉默的旁观者(C)，而是习惯了作为评论者、传播者甚至表演者的复合身份，主动将自己的“观看”转化为一场可供他人观看的“展演”——他们既是观众，也成为演员(C+)。生活本身，已成为一场持续的“偶发艺术”。

这样，沉浸戏剧公式中的“C”(观众)就演变成了“C+”，公式“C看A演B”也转换成了“C和A一起演C+和B”，观众在其中承担着“观看者”与“表演者”的双重身份。或许，沉浸戏剧的流行，并非因为其做戏的方式多么石破天惊，而是因为看戏的人已经不同了。

漫游者与质检员

《不眠之夜》上海版很能说明这个问题。

2016年12月14日，《不眠之夜》上海版在静安区改造后的麦金侬酒店开始亚洲首演，创造了中国商业戏剧的多项纪录。数据显示，9年多来该剧已上演2500余场，观众累计超过70万人次，总票房收入突破6亿元，带动至少40亿元的衍生消费，观众复刷率达30%，其中观演超过5次的核心粉丝群体占8.2%，最高复刷次数超过600场。这些无疑是《不眠之夜》其他版本难以超越的。

在早期版本中，上海版沿袭纽约版模式，“偶发性”和“不确定性”被视为其核心审美价值——彼时的观众被要求戴上白色面具，如幽灵般包裹在酒店的迷宫中漫游，没有地图，没有向导，只有不断发生的、破碎的时间碎片和一次次不期而遇的邂逅。这种设计似乎让瓦

尔特·本雅明笔下的“漫游者”幽灵，依然徘徊在现代剧场的迷宫中——观众放弃对结果的掌控，在迷失中通过身体的意外遭遇，来构建属于自己的独特叙事。年轻观众把自己在麦金侬酒店的沉浸体验发布在社交媒体账号上，构建属于个人的、时髦的“戏剧”经历，在这个人人都是“演员”的时代，形成新的独立表达。这恰是法国思想家居伊·德波笔下的社会艺术景观(Spectacle)，“当完全成为商品的文化，成为景观社会的明

手，但秘密依然是秘密。因为在海飞书写的宿命里，深深地刻有孤独的底色。孤独的感受是每个人最终的秘密，因为本来就无法言说，不可言尽。而人性的复杂，早已无法单纯地处理好与善与恶之间划定一条边界——那个看起来罪有应得的齐国栋，也曾为前妻捐过肝脏；那个看起来满口荤段子的刘瞎子，原来洞悉着万众生。

所以，小说的主角是谁呢？看起来是警察陈东村，小说的视角明显地偏向他，但细想其他人物，包括老焦那个有点弱智但纯净无比的儿子在内，每个人都是自己人生大戏的主角，因为海飞从不吝惜笔墨在他们情感和心里的那描摹之上。因此，所有的“旁逸斜出”，都那么恰到好处。真实的南方县城就是这样，草木慢慢生长，雾气渐渐氤氲，而人与人之间的关系是这一切的基底，盘根错节，根深蒂固。

鲁迅在《中国小说史略》里从“人情小说”出发，兼及“世情小说”的概念。后人对于这一概念有不同的理解和发展，但定义不变——描摹世态，因此更深的锚点在于对普通人的关注。《剧



上图：游客在长安十二时辰景区观看表演《霓裳羽衣舞》。新华社发
下图：坐落于北京西路江宁路口的《不眠之夜》驻演地。

星商品，它的先锋就是它的消亡”。

一段时间之后，上海版又进行了本土化改造，融入《白蛇传》《蝴蝶梦》等文本元素，又推出“冒险灵”与“漫游灵”的双通道模式，将原本自由无序的探索转化为观众不同层级的“沉浸”。

随着演出周期的拉长与受众群体的泛化，这种在剧场中的“迷路”与“偶遇”已不再只是随性的审美体验，还夹杂着某些消费风险的焦虑。有数据显示，《不眠之夜》上海版的境外与跨省观众占比已达62%。对于这些“一次性观众”来说，形式的体验与消费的回报是同等的。观众不再满足于在黑暗中偶遇，而是手握精确“路线图”，力求在一次观演中打卡更多的互动。于是，在社交媒体“保姆级攻略”的引导下，观众在沉浸剧场中的“打卡”和“盲盒”被纳入可预测、可控制的框架内，将原本非线性的艺术体验规训为“任务清单”，从未知冒险转为可控收集。观众也从剧场景观里的“漫游者”，转变为手持各种攻略的“质检员”。

从“漫游者”到“质检员”的转变，虽保留了原本的形态，却简化了“沉浸”的意义；当艺术审美量化为“到此一游”的打卡体验，这过程本身已成为都市戏剧的当代寓言。

纽约版上演了14年，于2025年1月谢幕；上海版则在不断地“自我本土化”，将戏剧的先锋性、艺术性和当下社会的消费性、娱乐性掺杂在一起，成为沉浸戏剧在中国发展历程的一个浓缩景观。德波评景观社会时指出，认为大众媒介对社会生活的影响远不像今天那么深刻和广泛，但他所说的景观深层、无形的控制和对大众生活方式的引导是透彻的，这也恰恰符合今天媒介景观的决定力量。

“沉浸”成为意义本身

纵观全球，成功的沉浸戏剧项目大多与经典IP结合：《秘密影院：007大战皇家赌场》之于007电影，《挪塔莎·皮埃尔和1812年的大彗星》之于小说《战争与和平》，《爱丽丝漫游仙境》之于童话《爱丽丝漫游仙境》。中国本土的创新亦遵循此道，《三体·引力之外》《盗墓笔记》等均依托强大IP。

此外，还有许多以戏剧为方法、以“沉浸”之名展开的文化场景，如《长安十二时辰主题街区》《大唐不夜城》《只有河南·戏剧幻城》和沂南地区的红嫂主题项目《红嫂家乡》等，以及小型的沉浸体验，如密室逃脱、剧本杀、换装体验馆等。

这进一步揭示了一个关键逻辑：在沉浸体验中，复杂的原创故事是奢侈品，甚至可能成为障碍。观众进入一个碎片化的物理叙事空间，首要任务并非理解情节的深邃或与人物共情，而是迅

速识别情境、捕捉氛围、投入互动。因此，简化的、类型化的故事框架(如悬疑、探险、爱情)成为最优载体。观众所重视的，是如何在戏中完成属于自己的“表演”，他们展现自身沉浸于戏中的“观看”行为，远比“观看”的内容更为重要。对观众而言，表演所激发的愉悦深深植根于他们的知觉与行动之中，就像在游戏中创建角色、社交与冒险一样，由表演形式所直接产生的体验，是一种由内而外、自我确证的真实欣喜。

另一个具有启示性的案例或许是迪士尼乐园，它已成为沉浸体验的另一个巅峰之作。在乐园中，最投入的“演员”常常不是扮演公主或英雄的演员，而是那些来自世界各地的游客。他们穿着卡通服装，沉浸在“公主梦”或“英雄梦”中，反复打卡，乐此不疲。戏剧的故事性完全解构于环境、音乐、表演和游客自身的扮演行为中，人们消费的已不再是故事，而是“成为故事一部分”这一形式本身。

当人们流连于形式所创造的完整体验情境时，他们是否还在追问戏剧背后的深层意义？这或许是沉浸体验带给当代文化的核心命题——形式不仅承载意义，更在某种程度上成为意义新的生成方式。

英国美学家克莱夫·贝尔认为艺术本质在于是一种“有意味的形式”，他毫不回避对纯粹的形式关系的推崇，认为形式的美感才是艺术不受时空所限的“终极现实”，以此才能唤起“不可名状的审美感情”。

我们在今天叩问“形式”，不是为了颠覆蕴涵的价值，更不是导向一种形式主义的唯美狂欢。当深刻的文艺议题被简化为可消费的“话题标签”，其意义便已在传递给观众之前，被形式悄然篡改。商业逻辑或流量法则，首先改造的正是形式，而新的形式会不可抗拒地催生出与之匹配的、扁平化的意义。

人们之所以能感受到其中的意味，是因为它们积淀了社会内容的形式。在这样的框架内部，戏剧“相遇”的本质并未消亡，而是以新的语法在悄然生长。

今天，我们回望沉浸戏剧，它是不是戏剧，它源自哪里似乎都不重要了。艺术创作要“扎根人民、扎根生活”，新的艺术形式可能并不囿于传统的艺术概念，因大众的参与、参与、感受，以及社会氛围的需要而发生变化。艺术语言、情感表达、人与艺术的交流互动，这些本就会不断翻新、不断试错，重要的不是它的艺术范儿是不是够纯正，而是它能不能触动时代情感。戏剧的每一次转身、每一次变形，是因为社会需要它，时代需要它。

英国戏剧大师彼得·布鲁克在2019年为其问世50年的巨著《空的空间》新版撰写序言时指出：“戏剧只存在于当下，当下绝非一成不变，而是瞬息万变。”在这一刻的回望与评说之外，沉浸的艺术形态已破土新生；它所叩问的不再只是“戏剧应该是什么”，而是我们还可以如何相遇、感知与共同在场”。有意义的形式就是内容，以戏剧作为方法，无论A、B、C，还是C+，十多年来，我们都在场。

(作者系华东师范大学教授)

人生的剧本始于谜团，终于谜团

来颖燕

文学之声

海飞新长篇小说《剧院》从一桩发生在南方剧团的白骨案起首。这是一个可以预见的惊心动魄、加速矛盾发展的切口，但是，很奇怪，作者并不以凌厉的姿态去加快叙事的节奏，而是荡开笔墨，去勾勒切口边上的围观人员，以及由此牵扯出的更多的人。虽然故事主线依然追随着案件的推理，但作者分明在县城度过他日常生活的过度关注，因为这一次，其要引爆的不是对于案情谜底的追踪，而是这个南方县城的人心世情。白骨的身份很快告破，而这起案件背后深埋的错综复杂的县城人际关系，在开篇不久的一句“夜风中仿佛荡漾着这座小城不可告人的秘密”后，确切地移至舞台中央。作者预判了读者对这样一部以案件起首的小说的阅读期待，转而走上了另一条路。

《剧院》是海飞“迷城”系列的新作。“迷城”一词，景深重重。“城”可以是县城，更可以是人心。有人说这是他的转型之作，只因之前他更多为人所熟知的是谍战小说，但如果细读过他的小说，就知道其实这并非转型，而是转

动了一下取景框——他始终在不一样的容器承载自己对于人性之谜的探究，而这一次，他的意图更为明确和明显：聚焦的一定不是案件，而是县城的人和事。

县城有别于乡村，也不同于城市。在现代与传统、秩序和失控的拉扯中，县城有着一层特殊的怀旧的光晕。海飞曾经在县城度过他日常难忘的青春岁月，此刻他回望县城，发现自己从未离开。县城不仅是一个地理概念，更是一个心理概念，在那里，人性会以一种慢腾腾的但坦诚到尖锐的方式悄然延展。延展成什么呢？延展成一种宿命。

所以，小说的主线是对于案情的探究，但深层的脉络是对于人各有命的认知。当所有的人在唏嘘小说中妹妹汤麦薇的，姐姐罗米却当上大医生时，刘瞎子含糊其词的一句“有一种命是可以透过神秘的力量改变的。罗米肯定是遇到了改命”，是小说情节的隐喻，也是海飞埋在小说里真正的内核。

罗米和汤麦的人生，确实在那个

高考揭榜的雨夜被置换——一个疯了，一个顶替了另一个的名额上了大学。而那具白骨是那年猥亵女生的老师齐国栋。县城里的老焦目睹了这一切，并拍下一张照片，由此牵扯出姐妹的母亲汤宝琴……案情一路向下的路途途中，不断被“但是”“然而”打断。是的，案情一再反转，但这背后的省略号里，不仅谜团层层深入，更是这些谜团包裹并牵连出的一个个真实的人。所以，小说常常“旁逸斜出”，且新出现的人物总是气定神闲，仿佛是我们的熟人，就连维系两姐妹的重要人物郭圆圆的出场也波澜不惊：“罗米很想去看看郭圆圆。”作者并不急于介绍人物的前世今生，但是在案情的梳理中，每个人的命运一一显现，或者说因为这起看似惊悚的案件而显得更为清晰。作者轻轻松松地以这样的笔调靠近县城的特质——这是一个熟人社会。大家彼此熟悉。但是，真的熟悉吗？每个人的心底都埋藏着各不相同的秘密，但他们永远只能知道彼此有秘密，而不会知道秘密是什么。即使看起来，案情已经历了重重反转，并且因白骨案导致了新的案件，牵涉了新的凶

手，但秘密依然是秘密。因为在海飞书写的宿命里，深深地刻有孤独的底色。孤独的感受是每个人最终的秘密，因为本来就无法言说，不可言尽。而人性的复杂，早已无法单纯地处理好与善与恶之间划定一条边界——那个看起来罪有应得的齐国栋，也曾为前妻捐过肝脏；那个看起来满口荤段子的刘瞎子，原来洞悉着万众生。

所以，小说的主角是谁呢？看起来是警察陈东村，小说的视角明显地偏向他，但细想其他人物，包括老焦那个有点弱智但纯净无比的儿子在内，每个人都是自己人生大戏的主角，因为海飞从不吝惜笔墨在他们情感和心里的那描摹之上。因此，所有的“旁逸斜出”，都那么恰到好处。真实的南方县城就是这样，草木慢慢生长，雾气渐渐氤氲，而人与人之间的关系是这一切的基底，盘根错节，根深蒂固。

鲁迅在《中国小说史略》里从“人情小说”出发，兼及“世情小说”的概念。后人对于这一概念有不同的理解和发展，但定义不变——描摹世态，因此更深的锚点在于对普通人的关注。《剧

院》的重心显然在此。因此案情大白天下之后，小说的步伐依然在继续——那些被牵扯出的人，即使不与案情直接发生关联，也同样值得被关注，他们的去向同样牵动人心。案件在去时，小说则是未完成时，“现在”和“过去”不断交手——将整个人生和社会呈现在连续不断的过去之中——并由其彻底性而延伸到现在，所以呈现在时不仅可能而且常见”(迈克尔·伍德语)。我因此理解为什么海飞一边要以县城来怀旧，一边在其中安排这样的火山口——怀旧意味着松弛和确定性，而真正的确定性来自正视那些意外的不确定因素，比如这看起来惊心动魄的非常事件。

小说在陈东村的前妻迟云的越剧《桃花渡口》的演出中渐渐收敛。唱词悠悠：“自古渡口是人生场，场场都有聚和散。”海飞曾经热烈地表达过他对于戏剧、电影的热爱。他终于以“剧院”为喻，置入自己对于世情、对于命运，归根结底是对于孤独的感受，于此他，何尝不是宿命。小说几次提到剧院里的观众席——在那个雨夜，即将被杀的齐

国栋觉得在空无一人的剧院里，“真正的舞台竟然是观众席”；在剧院被拆之后，“陈东村只看到了那些座椅”“很想跨过山壁走进剧院里，在观众席的椅子上坐一会儿”。这映衬出海飞的题记：“我们都置身剧院，却从未看清剧情的走向。”谁不是从观众席上翻身上台的演员，谁又不是从舞台的追光灯下隐入人群的普通人？只是，每个人的人生戏份无法彩排。

一直到最后，小说依然留有许多空白，汤麦和罗米的身影依然难以分辨。人生的剧本始于谜团，终于谜团。海飞借着小说的笔墨写道：“我们擅长孤独。”这是他内心深处的隐喻，也是他所有小说的磁力场。

(作者系《上海文学》副主编)

特约刊登
上海文艺评论
专项基金

