当代戏剧的多样化表现

——特殊场地演出

李　茜 *

内容提要：“特殊场地演出”是当代戏剧的一个表征。但在我国，特别是在大陆地区，对于“特殊场地演出”的研究还处于空白状态，因此什么是“特殊场地演出”成为研究此演出现象的重要着手点。本文围绕这一主题展开，目的是为我国戏剧的多元化发展提供补充，在识别什么是“特殊场地演出”的同时，探索其发展的可能。

关键词：当代戏剧　“特殊场地演出”

中图分类号：J81　文章标识码：A　文章编号：1003-0549（2014）04-0049-10

DOI:10.13917/j.cnki.drama.2014.04.005

Abstract: Site-Specific performance is a sign of contemporary theater, In China, especially in mainland China, the research of this kind of performance is lagged behind. So, what is Site-Specific Performance is becoming the most important starting point. The article endeavors to provide an alternative to Chinese theatres in the diversified development and to explore the possibility to develop site-specific performance in China.

Keywords: Contemporary theatre, Site-Specific Performance

20 世纪早期，伴随着传播媒介的空前多样化，传统戏剧观众的数量逐日减少，戏剧危机日益明显，戏剧从业者不得不重新审视戏剧的本质及意义。人们就此开始对传统舞台的写实性幻觉追求进行反思，并对演出空间提出了新的要求。在此诉求下，“特殊场地演出”（Site-Specific performance）以一种独立的姿态诞生于 20 世纪 80 年代早期，而后蓬勃发展。今天，“特殊场地演出”在“全球化”背景下强化“场地”的差异性，这一充满个体关怀的戏剧样式，无疑已成为一种备受关注的现象。

然而在我国，特别是大陆地区，戏剧理论界一直聚焦于剧场内的戏剧研究，对于“特殊场地演出”的研究还处于空白状态。因此，本文力图阐述“特殊场地演出”

* 李茜，中央戏剧学院戏剧管理系副教授，戏剧戏曲学博士。

的概念，目的是为我国戏剧的多元化发展提供补充，在识别什么是“特殊场地演出”的同时，探索其发展的可能。

研究“特殊场地演出”，首先要明确其概念。事实上，“特殊场地演出”与兴起于 20 世纪六七十年代的“特殊场地艺术”有很深的渊源，是由造型艺术提出的“创作要依附于一个特定场所进行”[①]的理念所引发。而在我国，一谈到“特殊场地演出”，难免会让人联想到“环境戏剧”。无可否认，“特殊场地演出”与“环境戏剧”有很深的渊源。谢克纳（Richard Schechner）曾在他的《环境戏剧》（*Environmental Theatre*）一书中说过，“‘环境戏剧’在他发展的过程中，在艺术观念中获得了一个新名称：‘特殊场地演出’”。[1](P.1) 但我们不能笼统地将“特殊场地演出”称为“环境戏剧”，因为“环境戏剧”包含更加广泛的内容。谢克纳自己曾提到：“活人扮演的博物馆，街头狂欢巡游，实景和虚景中的扑杀游戏，宗教和仪式表演，无数在画廊、街头、乡村表演的表演艺术作品，街头示威等，都属于环境戏剧的范畴，而这里包括了人类学的领域”。[1](P.1) 本质上，“特殊场地演出”只是“环境戏剧”的一个表征，但经过历史的流变，“特殊场地演出”又形成了有别于传统剧场演出以及其他非传统剧场演出的特指。

“特殊场地演出”正式出现于 1985 年，一个以剧场外的特殊空间命题并进行创作的戏剧团体——“警告艺术剧团”（En Garde Arts）在纽约成立，剧团创始人安妮·汉堡（Anne Hamburger）用“特殊场地演出”来为该演出形式命名。自此，“特殊场地演出”作为一个名词正式出现。尽管这种演出形式由来已久，但至今尚无较为准确的概念界定。本文首先从名词解释入手，分别解释什么是“场地”、“特殊场地”、“演出”，最终试图概括什么是“特殊场地演出”。

《牛津词典》（*The Oxford English Dictionary*）给“site”下的定义为：“一个地方、乡镇、大楼等的地理位置或处境。”[②]而在日常用语中，与“场地（site）”相关的用语有“建筑工地”（construction site）、“被废弃的场地”（abandoned site）、“露营地”(campsite)、“考古遗址”(archaeological site) 等。事实上，这里的“site”多指涉特定人类活动的具体地理位置。由此可见，“site”不仅指代相对稳定的空间位置，更与特定的人类活动相关。

但当代语境下的“场地”有其具体所指。第一，“场地”指代具体的空间范围。第二，“场地”具有流动性的含义。正如福柯所说，“空间是由社会生产的各种地点以及地点之间的诸种关系构成”[③]。“‘空间’是由许多点或元素的相邻或

① 参见廖芸菁：《从特定场域之特质论台湾当代艺术之空间与展览》（台湾元智大学博士毕业论文），2007 年，第 7 页。

② 参见 **The Oxford English Dictionary**(Vol.XV). Oxford：Oxford University Press，1991，P.562.

③ 参见宁鹏飞：《福科空间理论及空间美学研究》（西北民族大学研究生学位论文），2010年，第6页。

相交加以说明的，是由点或要素之间的邻近关系确定的，其表现形式就是‘网络’”。“点与点之间充满了差异性、断裂性、不连续性和异质性，并且不断产生着矛盾和对抗”。因此，“场地”“成为了一种充满意义、且处在不断动态变化中的社会与文化实体”。[2]

在当代艺术领域，特别是 20 世纪 60 年代之后的欧美当代艺术，“场地”不仅启发了艺术家的创作灵感，还进一步成为艺术作品的一部分。1966 年，美国艺术家罗伯特·莫瑞斯（Robert Morris）在他的文章中提到：“将作品关系脱离作品本身，让此关系作用于空间、灯光与观者的观赏视域”。[3] 由此可见，观看者看到的不再是孤立的作品，而是身处特定场地中的作品。观者需要在特定的场地环境中去“定位和安置作品，并且让‘场地’成为接受和理解这个作品的‘观看之地’”。[4]（P.16-17）也就是说，作品所处的艺术空间不再作为一块空白的黑板，或未被书写过的白纸，它是影响作品的一个实实在在的地点。与此同时，作品自身也是处于这个地点的作品、对象或事件，“在作品与其所处现场之间建立一种相互纠葛、不可分割的关系，并且要求观者切实置身于‘场地’来完成对作品的创作”[①]。因此，“场地”强化了作品与场地的关系，以及作品与观者的关系。

1979 年，罗塞林·克劳斯（Rosalind Krauss）为确认雕塑在当代艺术里的位置，撰写了《在扩张领域的雕塑》（*Passages in Modern Sculpture*）一文。文中他提出了“场地构建”（site construction）、“被标示的场地”（marked site）等概念，明确将“场地”纳入作品，使“场地”成为作品的构成元素。

综上所述，在当代语境下，“场地”超出了自然地理学的研究范围，成为最能体现日常生活与社会关系作用下的个人身份认同的代名词。因此，在当代艺术世界里，包括绘画、戏剧在内的不同的艺术门类都在不约而同地突破旧有的空间束缚，它们迈向传统承载空间之外，寻求和探索特定地点与作品之间新的关系。而“特殊场地”在此时产生和发展的内在动力恰恰表现了艺术发展呼应社会发展的需要。

事实上，对于“场地”的再认识，有利于我们把握“特殊地点演出”的发展脉络，也利于在繁杂艺术现象里识别其身份，辨析其创作原则。

如果把“site”解释为“地方，看的地点（place，point-of-view）”[②]，而“specific”特指为“专门的”（special）、“必然的”（certain）、“具体的”（concrete）及“典型的”（characteristic）[③]，那么“特殊场地演出”则应该是场地和某种事件的杂生体。

“维基百科”对“特殊场地”的定义是“代表了一个固定的、根着的‘点’。作品是为特定的‘点’创作，一般不能轻易移动变位。作品必须与相对应的特定地点的空间形态、功能气质、情调氛围以及尺度比例等相互作用，最终需要与场地构成有机

① 参见 http://www.lunwenf.com/wenxueyishu/2821.html。

② 参见 http://fanyi.baidu.com/translate。

③ 参见 http://fanyi.baidu.com/translate。

整体”[①]。道格拉斯·克瑞普（Douglas Crimp）认为，“凡是以特殊场地命名的作品一定是为这个场地而构建，是以这个场地为基础，作品已经成为场地的一部分”。[5]（PP.153-154）凯文·麦辰（Kevin Melchionne）认为，“与‘特殊场地’相关的艺术作品就是‘根植’于它的场地的作品，移动它就等于毁灭它”。[6] 而随着“特殊场地”概念在当代艺术领域里的传播，它已成为一种多元化、立体化的效应，当代的艺术作品里时常能渗透出艺术家对“特殊场地”的深刻理解。无论其艺术的形式表现为静态的雕塑或动态的行为，都需要与“特殊场地”发生联系，这种体验不同于孤立于所放置场地的现代主义的艺术作品，“特殊场地”艺术存在于一个真实的空间，场地与作品及事件之间存在着互为彼此的密切关系。

《牛津艺术词典》（*The Oxford Dictionary of Art*）将“演出”（performance）定义为“一种结合了戏剧、音乐和视觉艺术的综合艺术形式”。[②]“维基百科”对于“演出”的定义是“主要指表演者利用技艺或专长来传达具体的事件或非具体的意象，以达到艺术或是娱乐的目的”。[③]由此可以看出“演出”指代的是关于表演的行为状态。

提到“演出”必然会想到“戏剧”（theater）。事实上，“特殊场地戏剧”（site-specific theater）也是指代“特殊场地”表演艺术较为常见的称谓之一，但笔者个人更倾向于使用“特殊场地演出”（site-specific performance）作为该演出现象的指代称谓。首先，theater 容易引起歧义。theater 源自 theatron，是指古希腊剧场阶梯状的观众席区域，也就是指“看的地方”，后来演变成指代整个表演场所的专有名词“剧场”。比如，英国“老维克剧场”（Old Vic Theatre）在滑铁卢（Waterloo）火车站隧道开发了一个新的表演场地，老维克称其为“特殊场地剧场”（site-specific theatre）。戏剧在历经成百上千年的发展之后，theater 一词的意义已超出了“剧场”的局限，转而指代“戏剧”。但相对于 theater 来说，performance 的指向性更为明确。它指代的是一种演出状态，毫无专业剧场建筑之意。

performance 还有一个狭义的解释，它与行为艺术（performance art）相关。事实上，自 20 世纪 70 年代以来，带有行为表演性质的戏剧演出已经在当代戏剧中蔓延开来。到了八九十年代，这种趋势不断得到强化。波尔伯特·布劳（Herbert Blau）将当代戏剧描绘成“处于消失点上的戏剧艺术”。[7]（P.169）这个观点恰恰说明了传统意义的“戏剧”正在把自身归入其他艺术门类的“演出”实践中。戏剧的当代表征使得“演出”在一定层面上更能体现其当代性。

借用雷曼（Hans-Thies Lehmann）的“后戏剧剧场”（Postdramatisches Theatre）概念，我们会发现当代“演出”有如下几个特征。第一，“文本和情节”。文本不再

① 参见 http://zh.wikipedia.org/wiki。

② 转引自廖芸菁：《从特定场域之特质论台湾当代艺术之空间与展览》，第 27页。

③ 参见 http://zh.wikipedia.org/zh-cn/%E8%A1%A8%E6%BC%94。

高高在上，而是与动作、音乐、布景等戏剧手段位于一个等级。与此同时，文本的线性叙事结构被打破，演出的完整情节被视觉等元素所取代。第二，“舞台与空间”。由于受到现代派绘画的影响，舞台被视为一种画面，大家所熟悉的舞台焦点消失，观众的自主性被突出。焦点是灵活多变的，观众可以自主选择焦点。第三，“时间”。因为当代戏剧演出强调时间概念，因此它打破了传统舞台时间的幻觉性，而将舞台视为一次性的时间经历。[7]（P.4）非常有趣的是，威尔士“特殊场地演出”团体“布瑞斯·高夫剧团”（Brith Gof）的艺术指导麦克·皮尔森（Mike Pearson）的观点恰恰与上述观点相同：“场地的最初占用是表面的，而表演的进入则呈现了对‘场地’事件的挖掘。文本的功能被场地取代，线性叙事不是演出的目的”。与此同时，“场地对观众是全开放的……面对这些点状的作品，观众会发现没有单一焦点”。[8]（P.53）而该剧团的另一位艺术总监克利福·德麦克卡斯（Clifford Mclucas）也补充道：“我们明确‘跨界的’合作，寻求激起一连串关于演出和地点的对话。透过探索未解决的关系来建构‘特殊场地演出’。以多元的叙述和多手段的相互渗透，并邀请观众描绘故事，在展现场地的同时重构演出……是一种在场地和表演之间扩展基础的交换关系”。[8]（P.53）

上述观点在“文本与情节、舞台与空间以及时间”方面描述了“特殊场地演出”作为当代“演出”的部分表征。事实上，当代戏剧概念正在发生着改变。笔者无意否认叙事性、单焦点以及强调幻觉的传统戏剧的魅力，但当代“演出”的特殊形式已成为无法忽视的事实。

“特殊场地演出”泛指一切打破传统剧场观演关系的演出。从广义上讲，“特殊场地演出”指任何非常规演剧空间的戏剧演出。但是，在当代思潮的推动下，“特殊场地演出”有其特指，只是至今未界定“唯一”定义。英国学者费奥娜·威尔基（Fiona Wilkie）在其论文《研究地形：一场关于英国“特殊场地演出”的调查研究》（*Mapping the Terrain*: *a Survey of Site-Specific Performance in Britain*）中列举了业内人士描述“特殊场地演出”时使用的关键性词汇，其中有“非剧场空间”（None-Theatre Location）、“定制的”（Influence of site in the creation of the performance）、“忠实于空间的”（Notion of ‘fit’）等等。[9] 这些纷杂的描述指出了“特殊场地演出”的多样化表现的可能，而西方学者们也都试图从各自的角度界定“特殊场地演出”的概念：

1. 强调场地的物理特征对演出的影响

尼克·凯耶（Nick Kaye）在他的著作《特殊场地艺术：演出、场地和文献》（*Site Specific Art*: *Performance*, *Place and Documentation*）中，把“特殊场地演出”形象化地定义为“艺术作品与特定场景的交换表达”。[4]（P.1）而海登·洛里默（Hayden Lorimer）在他的“有特别意义的场地”（sites of special interest）研究中，则把研究焦点放在了“引人注目或无人问津的场地特征（比如小路、大门、梯磴、堤坝、石板路、羊圈、拦牛木栏、枪托、公车站、茅屋、稻草人和树屋）。这

些只有在乡间才有的地理特征都可能与故事、传说和记忆相关。”[8]（P.15）澳大利亚的盖伊·麦克奥雷（Gay McAuley）曾提出“图示类型学理论”。她所实践的第一种类型是寻找非传统的场地，“场地的物理特征是独有的”，它“可能会有自己的故事”。[8]（P.9）

显而易见，上述观点强调了特殊场地的物理特征和演出之间互为手段的原则，强调了利用场地表面的物理特征进行“特殊场地演出”的创作观念。

2. 强调场地的文化特征对演出的影响

帕特里斯·帕维斯（Patrice Pavis）曾于 1998 年提出：“特殊场地演出是根据现实世界的场景构思，在人工的剧院之外进行的演出。特殊场地演出的大部分工作在于发掘特殊场地特点。这些场地或充满历史的气息，或弥漫着特殊的氛围，比如飞机库，废弃的工厂，都市的街区，房屋或者公寓。演出中或古老或现代的内容重新阐释了这个‘被发掘的空间’，赋予这个空间前所未有的力量。”[10]（PP.337–338）帕维斯的观点突出了“特殊场地演出”对场地文化特征的挖掘。拥有同样观点的加拿大学者凯瑟琳·埃尔文（Kathleen Irwin）则更加强调“特殊场地演出”与“场地”的依附关系——“一个有着历史痕迹的建筑会隐喻地把与其缺失的现实世界联系起来，让观众体验历史与现实的对话”。[8]（P.10）英国学者费奥娜·威尔基（Wilkie. F.）也曾指出，“场地通过史实、坊间轶闻、行为、声音等展现出来”。“在特殊场地演出中，场地是符号，是故事讲述者。”[9]

以上观点均为通过挖掘场地文化特征而进行“特殊场地演出”的依据。事实上，对比单纯挖掘场地的物理特征，挖掘场地的文化特征更容易与场地产生共鸣，演出与特殊场地的关系也更加亲密。

3. 强调场地里的人对演出的影响

达丁顿艺术学院（Dartington College of Arts）的艺术家和学者苏·帕玛尔（Sue Palmer）认为：“这不仅仅是场地的问题，而是包括了居住并使用这个场地的人，因为没有他们，场地不会存在”。[9] 该观点充分反映了后现代语境下，“地点”所包含的社会关系及身份认同的含义。加拿大学者凯瑟琳·埃尔文（Kathleen Irwin）同样也强调了“人的影响”。她认为，“特殊场地演出”要关注“那些声明对特殊场地拥有所有权的‘群体’”。[8]（P.10）狄·海登（Dee Heddon）在她的评论和艺术作品中，则把重点放在了与当地居民有关的问题上：“我会把有些演出，特别是室外演出，转化成自传的形式，并用这种形式去讲述关于这个地方的故事”。她认为“‘自传’把地点转化成个人，同时又把个人转化成地点”。为了“描写地点”，她的作品并置了“现实与虚拟，事件与想象，历史和故事，叙述与残片，过去与现在”。[8]（P.11）麦克奥雷则强调，“本地观众的创造力往往都很强，他们对某一地方和这个地方的历史的认知要远远强于表演者，表演者走之后他们还是会经常去那个地方”。[8]（P.10）对于罗姆斯·海克（Roms Heike）来说，当代“特殊场地演出”“在戏剧创作中使‘表象的’地点和‘象征的’地点产生互动，并能表达一些特殊的观点”，并积极鼓励“一

种完全不同的观众与表演者的互动”。[8]（P.9）米沙·麦尔斯（Misha Myers）在普利茅斯的演出中“积极地引入了参与模式”，积极建立与观众间的沟通桥梁，邀请他们一起做出决策、分享欢乐。[8]（P.13）

以上观点分别强调了场地里的人对于“特殊场地演出”的重要影响。主要包括两个层面：第一，通过挖掘场地里的人的状态创作演出；第二，积极与观看演出的原住居民互动，使他们摆脱观众身份，并一跃成为创作演出的成员之一。通过与场地里的人互动，是演出与场地最为亲密的表现。

4. “特殊场地演出”的“场地特殊性”原则

这些西方学者通过不同角度对“特殊场地演出”概念的认定可概括如下：以具体地点为命题，在全面理解场景空间并把握其整体构架的基础上，通过各种手段与空间、生活、文化及人进行深度结合，最终促使观众展开对场地的想象及思考，而“场地特殊性（Site-Specifc）”原则是其所秉承的唯一原则。

但是，何为“场地特殊性”原则？如果“特殊场地演出”离开某个“特殊场地”，该作品是否存在？这似乎违背了“场地特殊性”成立的前提，但事实上，当前有大量的“特殊场地演出”以可流动的形式存在，我们必须面对这一现象，并予以解释。笔者认为，造成当前“特殊场地演出”可流动现象的主要原因在于演出的商品属性。在以盈利为目的的商业演出或以非盈利为目的的艺术项目中，艺术家要根据资方指定的各个地点来寻找共同特点，并以此为基础进行创作，而后再在指定地点进行流动演出。由此看来，这一类“特殊场地演出”并没有脱离场地唯一性的原则，与此同时，此类演出还获得了比狭义的“特殊场地演出”更多的收获——即在探寻场地共性的同时，辨析了场地差异的可能性。

图 1　《无眠夜》剧照

其中，以《无眠夜》（*Sleep No More*）为例，英国的“眩晕剧团”（Punch drunk）擅长通过表演、视觉、声音等手段让观众置身于黑色悬疑电影般神秘的空间氛围中。该剧团于 2003 年在英国一座陈旧的建筑物“保科”（Beaufoy

Building，维多利亚时期这里曾是学校）里创作了《无眠夜》，鉴于该演出的票房潜力，2009 年被搬迁至波士顿的老林肯学校（Old Lincoln School），2011 年 3 月又转至纽约外百老汇的一间旧仓库。该演出至今依旧一票难求。《无眠夜》在伦敦、布鲁克林和纽约的演出地点具备同样的特征：破旧不堪、结构复杂、长期闲置。经过“眩晕剧团”的改造，这些陈旧的空间变成了坟墓般神秘、破败和恐怖的空间，使得观众全身心沉浸在“恶”的氛围里。而“恶”并无国界，它是全人类的共同话题。事实上，《无眠夜》可流动的前提仍未脱离“场地特殊性”原则（离开了此类场地，演出无法进行）。

图 2　法国豪华国家剧院的巨偶表演

“法国豪华国家剧院”（Royal de Luxe）所创作的巨偶街头表演也是一个很好的例子。该剧团的巨型木偶应邀去过比利时、墨西哥、德国和法国，并在这些城市的街道巡游，演绎关于该城市的故事。在英国，巨偶化身为与泰坦尼克号游轮共同沉入海底的父亲和寻找父亲的小姑娘，演绎了寻找与团聚的故事。而在德国，巨偶又化身为被柏林墙隔开的潜水员叔叔和侄女，再次演绎了关于寻找与团聚的故事。发生在两个城市的两个演出分别将城市作为演出空间，通过挖掘城市的历史与传说，使演出与场地紧密结合，也使全城的百姓沉浸在历史与现实的对话中。

事实上，由于受全球化进程影响，信息和图像的流动明显加快，“场地”也不再是一个固定的地理位置，它成为复杂网络中的连接点，变成了一个动态概念。它不等同于一个固定的位置，而是一种移动的过程。威尔基于 2008 年确定了“特殊场地演出”实践中不同的发展方向：“形式上的变化（流动的发生）和本质探寻的变化（从既有地点到更多问题）”。[11]（PP.100–101）“通过一个带有政治或者历史

意义的特定地点，关注到这类场地背后可能代表的更多的问题”。[8]（P.90）以上论点无疑从不同层面支持了“特殊场地演出”的流动现象。而承认“特殊场地演出”可流动，对于“特殊场地演出”的长远发展具有促进作用，它不仅扩大了其涵盖范围，也为其自身提供了持续不断的活力。

综上所述，从广义上讲，“特殊场地演出”可以理解为常规剧场空间之外的演出。但是，自“特殊场地演出”现象产生以来，其本身也经历了历史的流变。今天的“特殊场地演出”已有更为明确的所指——“特殊场地演出”特指艺术家以全新的视角，通过各种手段与场地进行深度结合，在“特殊场地”中建立作品自身特殊时空经验的演出。面对纷繁复杂的理论概括，笔者认为，“特殊场地演出”与如下三种因素关系密切，即场地的物理特征、场地的文化特征和场地里的人。这三种因素共同构成了“场地特殊性”原则。应该指出的是，“场地特殊性”原则是“特殊场地演出”身份确认的重要而唯一的途径。

徐翔教授早在 1994 年就已指出：“所谓的理想剧场是指无剧场，是在设计者展开创造之前并不存在的剧场。它将随着这一次戏剧活动诞生，同时也随着戏剧活动的结束而完成它的使命”。[12] 应该说，“特殊场地演出”所秉承的“场地特殊性”原则与徐翔教授所提出的“理想剧场”在思想理念上是不谋而合的。所有这些都预示着，“特殊场地演出”不仅为创作人员提供了许多难得的创作机遇，也提出了全面而严峻的挑战。因为创作者除了要考虑场地的物理特征外，还必须深刻挖掘场地的文化特征，同时注重与场地里的人的交流。而“特殊场地演出”强调演出与场地深层次的对话，其目的无论是想引起人们对场地的关注，还是想引发人们对场地问题的直观思考，抑或是试图由此实现历史与现实的对话，甚至是想据此带动场地经济的发展等，都有着非凡的人文主义价值与意义。

作为戏剧工作者，还需要注意的是，“特殊场地演出”是戏剧艺术多样化发展的有益补充，它为戏剧样式的发展提供了一种新的可能。应该说，“特殊场地演出”先天具备的视觉艺术与戏剧艺术的特征赋予了其无与伦比的魅力，已经引起我国戏剧工作者的注意。早在 20 世纪 90 年代，我国就已经出现了“特殊场地演出”的形式。比如，徐晓钟教授与徐翔教授就曾以中央戏剧学院的操场和教学楼等场所为演出场地，成功创作演出了《樱桃园》（1994），尽管当时将这一形式列为了“环境戏剧”。又如，张艺谋执导太庙版的《图兰朵》（1998），以北京太庙为演出场地，除了借助场地的物理空间特点外，还对场地的文化意义进行了挖掘。不可否认，上述演出探索已经具备了“特殊场地演出”的某些特征，但遵循的仍然是先有文本、后有场地的创作过程，且“场地”并未成为演出真正的主角。与真正的“特殊场地演出”所要求的“一切从‘场地’中来，一切又回归到‘场地’中去”不完全一样，仍然不能算作完全意义上的“特殊场地演出”。但是，我们完全有理由相信，上述演出在无意间进行的“特殊场地演出”的探索（特别是场地空间的应用），对中国未来真正

意义上的“特殊场地演出”的产生和发展具有重大意义。

由此，我们可以得出这样的结论：“特殊场地演出”实质上指的是：以具体地点为命题，在全面理解场景空间，并对其整体进行构架的基础上，通过各种手段与空间、生活、文化以及人进行深度沟通与结合，最终促使观众展开对场地的想象及思考。

参考文献：

[1] [美] 理查德·谢克纳 . 环境戏剧·译者序 [M]. 曹路生译 . 北京：中国戏剧出版社，2001.

[2] [法] 福柯 . 另类空间 [J]. 王喆译 . 世界哲学，2006 (6).

[3] KWON, MIWON. **Glossary: Site Specificity**[J]. Artforum，1996 (10).

[4] KAYE, NICK. **Site Specific Art: Performance, Place and Documentation**[M]. New York：Routledge Press，2000.

[5] CRIMP, DOUGLAS. **On the Museum's Ruins**[M]. Cambridge, MA:MIT Press，1993.

[6] MELCHIONNE, KEVIN. **Rethinking Site-Specificity: Some Critical and Philosophical Prblems**[J]. Art Criticism，1997 (12).

[7] [德] 汉斯·蒂斯·雷曼 . 后戏剧剧场·译者序 [M]. 李亦男译 . 北京：北京大学出版社，2010.

[8] PEARSON, MIKE. **Site-specific Performance**[M]. London: Palgrave Macmilla，2010.

[9] F. WILKIE. **Mapping the Terrain: a Survey of Sie-specific Performance in Britain**[J]. New Theatre Quarterly，2002 (5).

[10] PAVIS, PATRICE. **Dictionary of the theatre: Terms,Concepts,and Analysis**[M]. Toronto：Uniersity of Toronto Press，1988.

[11] F. WILKIE. **The Production of "Site": Site-SpecifcTheatre,Contemporary British and Irish Drama**[M]. Oxford：Blackwell，2008.

[12] 徐翔 . 都市空间的戏剧性——戏剧空间造型艺术领域的拓展 [J]. 戏剧，1994 (2).

（文字编辑　解　眉）