

“去舞蹈”理念下《放放风 放放松》的观众身体转向

刘泽惠

北京舞蹈学院人文学院 北京 100000

摘要：本文以凡人互动剧场《放放风 放放松》为个案，探究其“去舞蹈”理念如何重塑观演关系并驱动观众身体的参与。作品通过去掉观众席、招募凡人演员的方式，从而消解传统剧场的技术性与观赏性，观众从被动观看转为主动参与。文章首先梳理“去舞蹈”的理论脉络与实践路径；继而剖析舞台如何通过凡人叙事构建共情场域；进而聚焦观众身体在互动中形成的“差序格局”，分析其在舞台事件中的协商与选择；最终，反思此种翻转剧场背后的伦理维度。本研究旨在揭示，该剧场实验不仅是艺术形式的创新，更是一次关于身体能动性与社会互动的生动演示。
关键词：去舞蹈；互动剧场；观众身体

被称为“当代牛马解压必备”的凡人互动剧场《放放风 放放松》（文中简称为《放风》）于2025年7月18日至7月20日在上海国际舞蹈中心实验剧场（文中简称为国舞剧场）进行三场演出。为完成一场完全不设座椅的沉浸式互动剧场，《放风》剧组在国舞剧场分别于2025年的1月20日至1月21日、2月19日和2月20日举办两场以即兴声音与肢体创作体验为主题的“去舞蹈”付费实验工作坊。后在3月30日特别增设免费“银发”群体“去舞蹈”实验工作坊招募，同时在线上开放共创表演者的招募。最终邀请跨越60、70、80、90、00、10六个年代，拥有不同社会角色和独特人生体验的7位凡人共创表演者和5位互动带领者进入作品。

一、“去舞蹈”理念及其剧场的形式转换

《放风》剧组创作前期所举办的两场面向大众的实验工作坊以及作品开票后的微信公众号推文中，“去舞蹈”这一核心理念贯穿始终。导演王家明将“去”的含义进行两个不同视角的阐述：一面是去掉舞蹈。舞蹈和人一样，不会只有一条路一种人，一种审美一种趣味，一种态度一种方向。去掉一样的舞蹈，一样的规则，一样的整齐，一样的装傻。另一面是去向舞蹈。舞蹈和人一样，可以聪明可以傻，可以干净可以脏，可以含蓄可以毒辣，可以浪漫可以癫狂。去向舞蹈的复杂和多变，和人一样，不好定义。这种如诗歌般有节律的宣言与伊冯·雷纳的“NO宣言”在形式上有异曲同工之妙。1965年的雷纳对当时主导现代舞的表现主义美学发起了一场彻底的祛魅运动，宣称“不要表演，不要炫技，不要魔力和伪装，不要明星光彩和超凡脱俗……不要表演者讨好观众，不

要风格，不要装模作样，不要迷恋演员的魅力。”这份宣言如同一把锋利的手术刀，旨在剥离附着在舞蹈之上的所有戏剧性、幻觉性与个人崇拜，追求一种物质的、中性的、专注于任务本身的身体。这种宣言指向的不仅是舞台美学的净化，更是对社会性身体的松绑，意图卸下人际互动中那些无形的负担，让身体回归一种更为本真、自由的交流状态。

如果说雷纳的理念更偏向于一种美学的减法，那么法国编导杰罗姆·贝尔的实践则为其注入了深刻的社会学维度。贝尔的作品，尤其是他与非专业舞者合作的《盛会》及以其为蓝本、与残障舞者合作的《残障人士剧场》，堪称“去舞蹈”理念的典范。值得一提的是，在2022年上海场的《盛会》演出现场，《放风》剧组的戏剧构作韦曼本人也参与表演。在贝尔的作品中，“舞蹈技术”被彻底悬置，舞台上的身体不再是经过精心雕琢的审美客体，而是作为社会身份、个人历史与生命本身的载体而存在。编导韦曼与贝尔工作经历的联系，使得这种理念的传承成为一种血脉相连的实践延续，他们的共同目标是完成一场从“观看身体”到“阅读生命”的转向。

《放风》将上述理论思考，转化为了一场可感可触的、发生在具体空间中的身体事件。它通过三重果断的“拆除”，彻底瓦解了传统剧场赖以存在的物理与心理框架。第一重拆除是去掉观众席，这是最具颠覆性的一步。拆除座位，即拆除了这道有形的藩篱，它在物理上解放了观众的身体，使其获得了在空间中自由移动的权利。第二重拆除是去掉职业舞者，这是对“何种身体有资格

登台”这一问题的直接回应。当舞台上的表演者不再是技术身体的代言人时，那种建立在比较、评判基础上的审美机制也随之松动。第三重拆除是去掉舞蹈技术化的身体，这是前两步的必然结果，编导明确地“去掉一样的舞蹈，一样的规则，一样的整齐”，转而“去向舞蹈的复杂和多变”，在这里，舞蹈不再是一套需要被完美复制的符号系统，而是在特定情境下，由个体内在感受催生而出的、不可重复的身体反应。

在完成这三重拆除的同时，作品进行了一项关键的“增添”——设置展览区。展览区通常陈列着与表演者个人故事相关的物品与文字，它在功能上将传统的前台与后台并置，观众在表演开始前或互动间隙可以在此徘徊、阅读、凝视。这不仅仅是信息的补充，它更是一种观看模式的培养，引导观众从对舞蹈动作的评判，转向对生命痕迹的阅读。“去舞蹈”理念是一场拥有清晰理论谱系与坚决实践意志的艺术与社会运动，它溯源至伊冯·雷纳对表演性幻觉的决绝否定，并在杰罗姆·贝尔等人凡人剧场的社会学探索中找到了成熟的范式。《放风》的编导正是在这一脉络中，通过去掉观众席、去掉职业舞者、去掉技术化身体，这三重形式破界，以及增添展览区这一引导性设置，成功地构筑了一个去舞蹈的即兴场，在这个场域中，艺术的目的不再是创造令人惊叹的奇观，而是如编导所愿，“让每个人回到、到、看到不一样的，活着的自己和别人”。

二、从被招募的凡人到命运之门的舞台生成

在《放风》中，编导的角色发生了根本性转变。他们不再是传统意义上动作的编排者与权威的掌控者，而是退居幕后，成为记忆的策展人。其核心工作，是搭建一个能让凡人故事自然生发的框架，并通过精心的空间设计与物件运用，触发观众自主地探索与共鸣。

推开六扇命运之门，六组核心叙事者向我们展现了凡人身体如何成为不同生命经验的载体。他们不是角色，而是自己本身。其身体动作源于内在生命史，而非外在的技术性编创。第一扇门是小女孩Alice，她的能量在于其未经规训的原始生命力。她主动将陌生人卷入舞池中央，其身体语言是邀请性与开放性的。部分观众对她暑假作业的打趣与其他观众“别管作业”的声援，以及对她舞后是否会冷的关切，共同构成了对童年生态的公共讨论。第二扇门是王龙的时代档案馆。当《东方红》音乐响起时，他身体里迸发的舞步，是深植于一代人记忆中的历史记忆。他手中那个象征出生重量的三斤保温杯，

作为可触碰的物证，将抽象的历史重量转化为具身的感知。第三扇门是两位听障人士的呈现，是对正常身体与语言霸权的深刻质疑。作品促使观众反思：为何是听障者适应口语社会，而非我们学习手语？

第四扇门是TB与观众共同构建起的人声阿卡贝拉。他一次次嘶吼出的“啊”，与以脚跺地的动作，为观众提供了一个合法的情绪泄压阀。观众跟随呐喊，是个体情绪在集体中寻获共鸣与赦免。当他站立时，人群自然形成的差序格局靶心，既是社会结构的隐喻，也体现了集体能量向心式的汇聚。第五扇门是WANDA在床垫上的“躺平”，是一种固执的身体宣言。她的困境在于，其用于表达的床垫，反而成为其他观众好奇占用的对象。当引导者轻声劝阻无效，导演组选择不直接干预时，床垫瞬间化为一个微型的公共领域，上演着个体表达与集体规则、自由与越界的艰难协商。WANDA最终奋力掀翻床垫，是身体最直接的抵抗，也揭示了共创空间中不可避免的摩擦。第六扇门是小雪怀抱众多小球，哼唱摇篮曲的形象，是一种无需言语便能唤醒集体共情的身体图景。当小球滚落，观众本能地想帮她捡起、给予拥抱。此互动并非设计，却最动人地证明了，当身体化的困境被呈现，人与人之间最原始的互助本能便被激活。

三、观众身体的“差序格局”

与传统镜框式剧场观众购票后对号入座的等级森严的观演秩序不同的是，当《放风》以前所未有的无席姿态，完成了对传统剧场规训框架的拆除后，我们面对的便不再是一个等待被观赏的舞台，而是一个亟待被身体书写的空白场域。我惊奇地发现，在这个看似绝对自由、强调去规则的空间里，一种隐秘而强大的自发秩序正在观众的身体间悄然生成——它并非由编导预设，而是由所有在场者通过其身体的移动、姿态与抉择共同谱写的。这种秩序，与费孝通先生所提出的、用以描述中国传统社会结构的差序格局形成了精妙的互文关系。他曾以“如石头投入水中的波纹”为喻，指出社会关系是“以‘己’为中心，像水的波纹一般，一圈圈推出去，愈推愈远，也愈推愈薄”。在《放风》的剧场里，这“水”便是被解放的表演空间，而每一位共创表演者的身体，都成为那颗投入水中的“石子”，以其为圆心，荡开一圈圈亲疏有别、层次分明的参与性涟漪。

在经典差序格局中，自我是静止且稳固的中心。但在《放风》的动态场域中，这一“中心”被彻底地泛化与流动化了，它不再固着于某个特定个体，而是附着于

不断涌现的表演焦点与事件漩涡之上。首先，演员与核心叙事构成了最强有力的原发性中心。那些最为投入、共情能力最强的观众身体，会不由自主地前移，形成一个紧密的内圈。他们蹲下身，身体前倾，目光专注，构成了差序格局中最内核、最亲密的那一圈水波纹。他们是故事最直接的承受者，其身体姿态本身就是一种无声的、全然的接纳与回应。差序格局的精髓在于“每一个人都是他社会关系的中心”。在《放风》的互动逻辑下，这一特质被无限放大。于是，我们看到了次生性中心的不断勃发与消逝。当一个观众接住了演员抛出的飞盘，并决定将其传递给远方的另一个人时，她就在那一刻，瞬间成了一个新的、局部的中心。围绕着她的这次传递动作，会迅速形成一个微型的互动圈层：有人闪避，有人呼应，有人围观。这些次生中心此起彼伏，使得整个剧场空间不再是一个单一的、以主演为顶点的金字塔结构，而是一个多中心的、充满生命律动的差序网络。权力与焦点在其中流动、转移，每一个观众的身体都潜在地拥有成为中心的可能，关键在于其是否选择行动，去荡开属于自己的那圈涟漪。

在费孝通的论述中，差序格局的亲疏远近，建立在血缘、地缘等先赋性的社会身份基础之上。而当我们步入《放风》的剧场，这套运行于外部世界的身份系统被有意地“悬置”了。这并不意味着“身份”的消失，恰恰相反，一种新的、更为本真和动态的参与身份体系正在互动中被飞速地建构起来，并成为衡量身体间亲疏关系的新标准。我们可以清晰地观察到以下三种典型的身份建构：积极的共创者、谨慎的响应者和静默的见证人。第一种类型的共创观众群体在互动邀约的第一时间响应，以及其身体在空间中对核心区域的占据。他们是那个第一个接过气球并把它高高抛起的人，是那个毫不犹豫走入表演核心区域与演员并肩而行的人。他们是差序格局的内核，是水波纹的源头。第二种类型的共创观众群体是剧场中最庞大，也最生动地体现差序流动性的一群。他们的身份基础，在于其观察、模仿、试探的行为模式。他们不会率先行动，但会密切关注积极共创者的动向，并以其行为为蓝本，进行有限度的、安全的参与。他们

跟随人群移动，但始终保持在一个进可攻、退可守的过渡地带。他们的身体姿态是犹豫与好奇的混合体，是差序格局中那圈愈推愈薄的、正在扩散中的波纹。还有一部分观众，他们的身份同样明确，其基础恰恰在于不行动的坚持与身体界限的刻意维持。他们通常选择靠墙、倚柱或处于空间的边角，双臂交叉或双手插袋，用一种收敛的、防御性的身体姿态，明确宣告其只观看，不参与的立场。这种持续的“疏离”本身，就是一种强有力的身份证明。他们是水波纹所能波及的最外一圈，看似遥远，却依然被笼罩在整个场域的能量之中。

结语

《放风》以“去舞蹈”之名，把剧场还原为一片未被命名的空地：观众席被拆除，职业舞者退场，技术化身体卸甲，只剩凡人带着各自的生命相遇。当舞台不再生产奇观，而发现人本身，艺术便不再是观看的对象，而是协商的现场。在这个意义上，《放风》不仅是一次艺术实验，更是一份面向未来的微型社会提案：如果真正的共同体始于承认彼此的生命同等值得被阅读，那么，让我们从把舞台拆成空地、把身体交还给自己开始，练习在不确定中相互让渡、在摩擦中重新结盟。舞蹈并未消失，它只是回到了每一次具体而微的相遇之中，成为人与人之间最朴素，也最激进的平等仪式。

参考文献

- [1] 慕羽, 曾敏瑄. 从“共舞”到“共情”: 杰罗姆·贝尔的包容性舞蹈剧场《盛会》在北京[J]. 北京舞蹈学院学报, 2025, No.174(02): 22-36.
- [2] 鲁明军. 从“冒犯”到“关怀”: 前卫艺术表演与观众的权利[J]. 电影艺术, 2025, No.423(04): 64-72.
- [3] 周雪光. “差序格局”: 一个理想类型的建构与阐释[J]. 社会科学文摘, 2024, No.105(09): 97-99.
- [4] 秦子忠. 现代化进程中的中国嬗变——“差序格局”的再考察[J]. 兰州学刊, 2023, No.360(09): 19-29.
- [5] 田湑. 舞蹈剧场的中国历程: 特征、风格与形式[J]. 北京舞蹈学院学报, 2022, No.156(04): 68-77.