

魔术表演学理论与编排学原理试探

周屹卿¹, 吴谦予²

¹华东政法大学韬奋新闻传播学院, 上海

²上海中医药大学中西医结合学院, 上海

收稿日期: 2025年12月28日; 录用日期: 2026年1月19日; 发布日期: 2026年1月29日

摘要

魔术艺术的深度发展亟需系统性理论支撑, 本文聚焦魔术表演的核心规律与编排学本质, 构建了兼具学理与实践价值的理论框架。在表演理论层面, 以“是否互动”“是否扮演角色”为二维分类标准, 划分出“演剧关系”“展示关系”“角色互动关系”“传统关系”四种观演形态, 阐明其各自内涵、特性及适配的表演理念; 同时揭示魔术表演“技法维度”与“表现维度”的双维属性, 解析二者的辩证统一关系。在编排学层面, 立足魔术“裂白性”“尴尬的情节性”等本质属性, 提出形式与内容同构的核心原理, 界定“简单魔术”“复合魔术”“有机复合魔术”的分类标准, 系统分析不同魔术单元间的流动性与同构性关系, 确立形式设计与内容组织的基本原则。研究为魔术从技艺展示向艺术表达转型提供理论指导, 也为魔术艺术理论体系的完善奠定基础。

关键词

内部研究, 编排理论, 表演理论, 魔术理论

An Exploration of the Theory of Magic Performance and the Principles of Choreography

Yiqing Zhou¹, Qianyu Wu²

¹Taofen School of Journalism and Communication, East China University of Political Science and Law, Shanghai

²School of Integrative Medicine, Shanghai University of Traditional Chinese Medicine, Shanghai

Received: December 28, 2025; accepted: January 19, 2026; published: January 29, 2026

Abstract

The in-depth development of magic art urgently requires systematic theoretical support. This paper

文章引用: 周屹卿, 吴谦予. 魔术表演学理论与编排学原理试探[J]. 艺术研究快报, 2026, 15(1): 92-102.

DOI: 10.12677/ar1.2026.151014

focuses on the core laws of magic performance and the essence of choreography, constructing a theoretical framework with both academic and practical value. At the level of performance theory, based on the two-dimensional classification criteria of “whether there is interaction” and “whether a character is played”, it divides into four types of audience-performer relationships: “theatrical relationship”, “presentation relationship”, “character interaction relationship”, and “traditional relationship”, clarifying their respective connotations, characteristics and suitable performance concepts; at the same time, it reveals the dual attributes of magic performance—the “trick dimension” and the “expressive dimension”, and analyzes the dialectical unity between them. At the level of choreography, based on the essential attributes of magic such as “ruptural lacuna” and “awkward narrativity”, it proposes the core principle of isomorphism between form and content, defines the classification criteria for “simple magic”, “compound magic” and “organic compound magic”, systematically analyzes the fluid and isomorphic relationships between different magic units, and establishes the basic principles of form design and content organization. This research provides theoretical guidance for the transformation of magic from a display of tricks to artistic expression, and also lays a foundation for the improvement of the magic art theory system.

Keywords

Internal Research, Choreography Theory, Performance Theory, Magic Theory

Copyright © 2026 by author(s) and Hans Publishers Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

1. 引言

魔术作为兼具技巧性与观赏性的独特艺术形式,在当代实践中已呈现丰富的创作形态与表演样态,但学界对其核心理论的系统性建构仍显滞后。长期以来,魔术研究多聚焦于技法传承与效果创新,却忽视了对表演本质、观演互动及编排逻辑的深层探索,导致魔术艺术始终难以摆脱“娱乐消遣”的固化认知,其思想内涵与审美价值未能充分释放。

现有研究虽已触及魔术的部分艺术特征,但尚未形成涵盖表演与编排的完整理论体系:观演关系的多样性缺乏科学分类框架,双维表演结构的特殊性未得到充分阐释,编排实践多依赖经验积累而缺乏学理指引。基于此,本文立足魔术本体属性,从表演理论与编排学两大核心维度展开研究:前者聚焦观演关系分类与双维表演特性,后者围绕形式设计与内容组织构建基本原理,旨在填补魔术理论研究的空白,为魔术师实现理念传达与艺术表达的有机统一提供方法论支持,推动魔术艺术向更具深度与广度的方向发展。

2. 论魔术表演中的四种观演关系和两个维度

2.1. 论魔术中的四种观演关系

表演理论总是建立在特定观演关系的基础之上,任何一种表演理论都与其所对应的观演关系状态密切相关——“戏是演给人看的,所以演员如何创造角色,除了自我与角色的关系以外,还有一个与观众的关系问题,受到观演关系的制约”[1]。而魔术作为一种独特的表演艺术形式,其中存在着多种观演关系形态。因此,魔术表演理论的建构应以对观演关系的科学分类为前提,并在充分把握各类观演关系基本性质与特征的基础上展开,同时与魔术理念的表达内容形成有机结合。

值得注意的是,每一种观演关系本身都具有特定的倾向性,适合服务于特定理念的传达,同时也会

对理念的形成与演变产生影响。因此, 观演关系本身应当成为未来魔术理论探讨中一个值得重点关注的研究议题。

尽管魔术中的观演关系呈现出多样性和复杂性, 但可以从两个基本维度进行分类: 一是是否发生互动, 二是是否扮演角色。基于这两个维度的交叉组合, 可以划分出四种基本的观演关系类型: 无互动但扮演角色的“演剧关系”、无互动也无角色的“展示关系”、有互动也有角色的“角色互动关系”以及有互动无角色的“传统关系”。这一分类框架不仅有助于系统理解魔术表演中的各种互动形态, 也为进一步的理论分析提供了基础。

在具体的魔术实践中, 每一场演出通常会相对稳定且独立地保持某一种观演关系形态。基于这四种不同的魔术观演关系, 可以推导出四种相应的表演目的。这些原则不仅反映了不同观演关系下的表演特点, 也为魔术创作和表演提供了理论指导, 有助于实现理念传达与表演形式的有机统一。

2.2. 论“技法维度”和“表现维度”

魔术表演的内容核心始终围绕“文本效果”展开, 为确保“文本效果”的有效呈现, 需通过合理的设计与编排, 使其在整个表演结构中处于能够充分彰显的位置。“文本效果”的本质属性决定了表演必然呈现出两个层次维度: 其一为“技法维度”, 侧重于自然化、合理化的处理, 通常隐藏于表演背后; 其二为“表现维度”, 面向观众的直观呈现, 构成舞台表演的直接载体。

相较于戏剧表演仅以“表现维度”为核心, 魔术的“技法维度”为现场呈现增加了更多复杂性与挑战。在实践中, 评判一个优秀魔术表演的标准, 往往取决于其动作是否自然流畅, 以及能否将“技法维度”有机融入“表现维度”之中, 实现二者的浑然一体。对于无角色的“展示关系”和“传统关系”, 技法需融合到符合日常生活的言行中, 而对于有角色的“演剧关系”和“角色互动关系”, 技法则需融合到符合角色性格的言行中。这种融合不仅影响观众的审美体验, 也直接关系到“文本效果”的信服力与艺术感染力。

尽管既往的魔术实践与理论研究已为“技法维度”的探索奠定了较为充分的基础, 并对“表现维度”也有所涉及, 但总体而言, 针对后者的探讨仍缺乏系统性与理论深度。

“技法维度”的存在也导致魔术理论发展模式与戏剧理论存在显著差异。戏剧领域中备受推崇的斯坦尼斯拉夫斯基“体验”方法, 在魔术表演中难以完全适用, 因为“技法维度”要求表演者在角色之外保持清醒的理性控制, 进行一系列观众不可见的技术操作。由此可见, 双维度并存构成了魔术表演最基本的特性之一, 也是理解和发展魔术艺术的关键切入点。

3. 四种观演关系的基本内涵和若干特性

3.1. “演剧关系”之基本内涵和情感激发问题

“演剧关系”是指魔术师在舞台上扮演特定角色, 但不与观众发生直接互动的观演关系。这一关系形态与戏剧中的观演关系较为接近, 魔术师需保持“当众孤独”的表演姿态, 以生动自然的方式塑造角色。由于其与戏剧在“表现维度”上存在显著共性, 部分戏剧理论可为魔术表演提供有益借鉴。然而, 正如前文所述, 魔术特有的“技法维度”使许多戏剧理论难以直接应用于魔术领域。

以斯坦尼斯拉夫斯基体系为例, 其核心目标在于创造一种现实主义的剧场真实, 倡导演员通过“体验”成为角色而非单纯外在表现角色。这一流派要求演员依据预设的角色生活逻辑, 重新构建生活的有机整体, 认为只有在“天性”本身体系的作用下, 角色的深层心理细节才能自然流露。然而, 这一理念与魔术表演存在根本冲突——魔术的“技法维度”要求表演者始终保持理性控制, 无法完全沉浸于角色之中。

尽管魔术的双重维度使体验派以“完全沉浸体验”为核心的演员训练方法难以直接适用, 但在表演

中适当运用体验手段激发特定情感仍具合理性。这种方法与其说接近斯坦尼斯拉夫斯基体系,不如说更契合梅耶荷德的“有机造型术”。

梅耶荷德认为,演员只有借助特定的形体姿态和状态,才能找到通向心理活动的途径。丰富多样的形体表现构成了演员的主要创作手段,能够在动作中自然引发相应的情感体验。

在魔术表演中,相比体验派要求演员完整进入角色并在舞台上自然流露,梅耶荷德的方法更具适用性。它允许表演者在保持“技法维度”理性控制的同时,通过精心设计的身体动作唤起部分情感反应,从而在不影响技术操作的前提下增强表现维度的艺术感染力。这种方法既尊重了魔术的特殊性,又为表演注入了必要的情感元素,实现了理性控制与感性表达的平衡。

需要说明的是,本文此前的论述主要围绕演员与所扮演角色尽可能实现统一的表演理念展开。然而,在不同的魔术理念与表达诉求的引导下,并非总是追求这种统一。在某些情况下,正如布莱希特所倡导的“间离效果”与“陌生化”,反而要求演员与角色之间保持一定的距离与分离。

这一现象恰恰印证了内部研究始终受更高层次原则与理念统摄的理论结构特征。因此,在特定的观演关系中,依据不同的创作理念,魔术师可能会选择多样化的表演模式与体系,包括布莱希特的表演体系等,以实现特定的艺术效果。

进一步而言,无论是追求演员与角色的统一,还是强调二者的分离,都凸显了借鉴心理学与生物学相关理论的必要性。这些学科的发展,不仅为理解表演中的意识与下意识、体验与体现等关系提供了理论支持,也不断更新着表演理论家对这些概念的认识。因此,这一领域的理论探讨始终保持开放性与发展性,本文的研究仅为初步探索性尝试。

3.2. “展示关系”之基本内涵与特性

“展示关系”是指魔术师在表演过程中不扮演特定角色,也不与观众发生直接互动,主要以呈现“文本效果”为核心的观演模式。这种观演关系特别适合表演诗歌化的或是内向化的魔术,因为其无角色性更有利于魔术师的直接表达,而无互动性则可以更好的专注于表达内容的展示,而非说明,这种特性能够更好地创造意境(诗歌感)或直接表现内心生活,后者恰是象征主义、表现主义综合艺术的特性。

在“展示关系”的观演模式中,魔术师不再直接承担舞台角色,而是更多地以叙事者或自我呈现者的身份出现,由此,表演者需独立完成对各类道具及场面调度的统筹与处理。这种表演形态通常要求与灯光、音乐、精致道具等舞台要素形成有机配合,并对画面的力学结构进行精准调控,方能呈现出具有高度视觉张力与艺术完整性的舞台图景。

魔术师王亦丰在《Yif 魔幻第二季》第四集结尾段的表演可以视作对这一观演关系的实践,其在表演中用念力将四枚来自不同国家的硬币从四个角落慢慢聚集起来并将集中起来的硬币变成鸽子。而在魔术发生的同时,王亦丰进行了如下独白:在自己小时候的梦中有一种力量可以消除仇恨,拉近世界四角的距离,让世界永远和平。不难察觉,在这段表演中,硬币和鸽子分别成为了不同国家与和平的象征,而其中“文本效果”与现实间形成的断裂恰好与“世界和平”这一理念与现实间的距离相互契合,“文本效果”在此得到了良好安放,有助于实现理念传达。

值得注意的是,尽管“展示关系”中不存在明确的角色设定和演员间的互动关系,但魔术表演仍处于特定的文化系统之中,而观众在接受过程中会受到艺术接受史的影响,形成对这类表演的潜在理解和期待视野,这种文化背景无形中塑造了一种“隐藏角色”。

因此,在“展示关系”的观演模式中,实际上存在着魔术师作为表演者与这种“隐藏角色”之间的微妙张力。这种张力关系虽然不直接显现于舞台表现,却深刻影响着观众的接受心理和魔术的最终呈现,是理解“展示关系”魔术表演的重要理论维度。

由于这种“隐藏角色”是在文化系统与观众艺术接受史中形成的, 其与演员之间的统一或分裂关系在不同理念指导下会呈现出显著差异: 统一状态往往能够获得更好的美学认同, 在接受过程中遭遇的阻力较少。这种模式符合观众的“期待视野”, 能够顺利引导观众进入表演情境, 实现理念的自然传达。而相比之下, 分裂状态则具有一定的形式激进性——它通过打破常规的魔术理解, 促使观众与文化系统对魔术表演的理解发生转变。这种策略不仅能够表达额外的理念, 还可以通过刻意的非常规处理引发观众的理解的阻隔, 从而传达拒绝被视为观赏对象、抵制艺术被商品化的深层诉求。

3.3. “角色互动关系”之基本内涵与其批判潜力

“角色互动关系”是指魔术师在表演中既扮演特定角色, 又与观众保持一定程度互动的观演模式, 在这一关系形态中, 角色塑造与观众互动的比重配置成为影响表演效果的关键因素。不同的比重分配会导致迥异的表演风格: 有的表演更侧重角色呈现, 通过完整的人物形象引导叙事发展; 有的则以互动为核心, 通过与观众的即时交流推动表演进程。

无论采取何种偏向, 魔术师都必须妥善处理角色与互动之间的过渡关系, 包括角色独白与观众互动在形式、节奏和情感层面的自然转换。生硬的过渡容易造成观众的“出戏”感, 破坏表演的连贯性和沉浸感。精心设计的过渡不仅能够维持表演的流畅性, 还能增强观众的参与感和认同感。Lewis le val 在剧场秀 *The Witch of the Woods* 中的第一篇章 *A Deal with the Devil* 对过渡的处理比较完善。Lewis 首先拿出一小段女巫被绞死时用到的绳子引出女巫审判这一主题, 接着他扮演女巫审判者并在观众中挑选两位分别扮演被审判的女巫和经文宣读者, 而后 Lewis 让经文宣读者随机选取经文的一页并记住页码, 并解释只有选定的经文在主的注视下被宣读女巫审判才能正常进行这一基本规则。在生命的最后时刻, Lewis 告诉女巫她有办法重获自由但条件是她需要与恶魔进行一场交易, 女巫同意, 接着 Lewis 转变为恶魔的角色施展能力, 之后让经文宣读者翻到先前记住的页码, 发现那一页已被撕毁, 转移到恶魔的帽子中。最终由于经文无法被宣读, 女巫得到释放。在整段表演中, Lewis 有“自己”、“女巫审判者”和“恶魔”三重身份。在“自己”到“女巫审判者”的过渡中, 他通过暗场, 而后让灯光聚焦在舞台侧边显示出上吊绳环影子的白色幕布上并播放女巫审判相关环境音效, 接着恢复正常灯光, 展示自己已身着女巫审判者的服装来完成。而在“女巫审判者”到“恶魔”的过渡中, 他通过微微低头让帽子遮住自己的脸, 接着发出诡异的笑声, 然后抬头脱帽来完成。与此同时, 他将与观众的互动巧妙地融入在角色的言语和行动中。正是由于上述处理, 观众在观看表演时才不会有“出戏”的感受。

此外, 这种观演关系的优势在于其双重功能: 一方面, 通过角色塑造可以实现超越日常生活的艺术表达; 另一方面, 通过与观众的直接互动能够促进即时交流与反思。这种不完全沉浸于角色的表演模式, 与布莱希特的戏剧理念具有内在契合性, 能够产生一定的“间离效果”, 从而实现对角色或现实生活的批判性审视。

在布莱希特的叙事体戏剧中, “间离效果”是核心创作手法之一——通过将习以为常的事物呈现为陌生化的存在, 他旨在激发观众的批判性思考, 培养积极的世界观。这一理论与魔术艺术存在显著的契合性, 甚至在某些方面超过了其与传统戏剧的契合度。

布莱希特强调非连续的情节结构、对现实的非再现性表达, 以及将事物从常规语境中抽离并与日常生活形成对比的表现策略。这些主张在很大程度上与戏剧的本质特征相冲突, 因为戏剧体裁本身天然适合呈现完整连续的叙事, 而缺乏连续情节往往导致作品娱乐性下降, 教育意义过于突出, 难以被主流观众接受, 正如黄应泉教授所指出的: “然而, 一旦严格按照布莱希特的设想进行戏剧的创作和演出, 它将不可避免地导致先锋派戏剧, 从而在事实上成为少数精英的戏剧。”^[2]相比之下, 魔术的表现对象本身就是情节性较弱的日常元素, 其艺术魅力来源于通过“文本效果”打破观众习以为常的认知规律。这

种对常规逻辑的破坏本质上就是一种陌生化处理,与布莱希特的理论主张高度契合。如果我们假设前文中 Lewis 表演的背景发生在女巫审判的时代,那表演中“流程”的部分则对应着女巫审判这一日常,而“文本效果”对现实的破坏所造成的陌生化则能够引发观众对女巫审判是否合理的批判性思考,这足以展现出在这种观演关系下进行理念传达的潜力。

因此,“角色互动关系”为魔术与布莱希特理论的结合提供了理想平台。魔术师可以在保持角色与观众互动的同时,有意识地引入“间离效果”,通过非连续的表现、事物的陌生化呈现与日常生活的对比,引导观众进行批判性思考。这种融合不仅拓展了魔术的艺术表达空间,也为实现特定理念的传达提供了有力的方法论支持。

3.4. “传统关系”之基本内涵与格洛托夫斯基的“质朴戏剧”

“传统关系”是指魔术师不扮演特定角色,但与观众保持互动的魔术观演模式,这一类型在近景魔术中尤为常见,已发展成为一种相对成熟的表演传统,因此被称为“传统关系”。

尽管表面上不存在明确角色设定,但与“展示关系”类似,“传统关系”中也存在由文化系统和观众艺术接受史共同塑造的“隐藏角色”。在“传统关系”中,由于具备较强的互动性,相比“展示关系”,魔术师能够更直接、更有效地向观众传达表演理念,这种互动不仅拉近了表演者与观众的心理距离,也为理念的即时传递创造了有利条件。若“传统关系”中魔术师与“隐藏角色”能保持适度距离,使观众能够在相对不受“前见”影响下理解表演内涵,便可以提升理念接受的可能性。

此外,这种观演关系在表达特定理念方面具有天然优势。与其他三种关系相比,它更接近于演讲者与听众的交流模式,魔术师可以通过直接的语言表达传递思想,并以“文本效果”作为例证或论证手段,强化观点的说服力。

值得注意的是,尽管在过去的商业化表演中,“传统关系”的魔术师形象常受经济与文化因素影响,被塑造成刻板的娱乐者角色,但这一模式本身蕴含着巨大的发展潜力。通过突破固有形象,强化理念表达功能,“传统关系”有望成为未来魔术艺术发展的重要方向,为实现魔术的严肃艺术价值提供坚实的理论与实践基础。

在“传统关系”的观演结构中,魔术师不再被特定的叙事角色所束缚,而是更多地以自身的个性与表演特质作为舞台呈现的核心。这种表演状态与格洛托夫斯基在《迈向质朴戏剧》中所倡导的理念存在显著的契合性。格洛托夫斯基在该著作中提出了对戏剧本质的根本性追问:戏剧究竟是什么?戏剧的独特价值何在?戏剧能够实现而电影与电视等媒介无法达成的又是什么?他的回答集中指向一种去除外在装饰、回归表演本体的“质朴戏剧”构想,以及由此衍生的非常规演出形态,对其具体内涵,格洛托夫斯基写道:“经过逐渐消除证明是多余的东西,我们发现没有化妆,没有别出心裁的服装和布景,没有隔离的表演区(舞台),没有灯光和音响效果,戏剧是能够存在的。没有演员与观众中间感性的、直接的、‘活生生’的交流关系,戏剧是不存在的。当然这是一种古代理论的真实存在:但在实践中经过严格的考验,它却不声不响地削弱了我们大多数人通常的戏剧概念。它与创作规律根本不同的综合的戏剧——文学、雕刻、绘画、建筑、照明、表演(在导演的指导下)——等观念提出了挑战。这种‘综合戏剧’是当代的戏剧,我们欣然同意称之为‘富裕的戏剧’——它的富就是富于缺陷。”[3]

格洛托夫斯基主张在戏剧中彻底剥离服装、布景、剧情化音乐、剧本与灯光效果等非本质元素,使表演回归其最核心的力量来源——演员自身。在这种理念下,演员的首要任务是进行“自我揭露”,即不再受限于导演所设定的角色或形象,而是将自身作为表现的主体与对象。他用“神圣的演员”这一概念来形容这种表演者,将其比作以艺术为媒介,在精神之火上完成自我献身的人。这种表演要求演员在舞台上全然展现其人性本质,抛弃社会化的假面具并实现深层的自我解放,而演员的这种解放又会反过

来激发观众的“自我揭露”，与日常追求舒适与安全的生活方式形成鲜明对照。

然而，正如卢卡奇对先锋派戏剧的批评所揭示的那样，这种强调纯粹表演性的取向在传统戏剧框架内存在一定的局限性。戏剧的形式特征天然倾向于承载情节与叙事结构，若完全脱离情节驱动，表演容易陷入抽象化与单调化，难以在大众层面获得广泛接受与传播，因此在某种程度上更接近于仪式性的表演活动，而非传统意义上的戏剧作品。

魔术在这方面提供了一种独特的解决方案。魔术的形式本身就对内容进行了内在规定——围绕某一突破现实逻辑的奇迹展开。这一结构性特征既避免了固定角色设定的限制，又保留了与观众互动的可能性，使演员能够在“自我揭露”的过程中合理安排“文本效果”，将内心活动有效地外化。同时，魔术的互动特性打破了传统戏剧中观演之间的心理距离，使观众在参与过程中实现精神层面的共鸣与升华，从而更完整地完成作品的理念传达。Derek DelGaudio 的剧场秀 *In & Of Itself* 中的相关段落可视作对这一观演关系的类似实践。Derek 首先在一块砖头旁进行“自我揭露”，独白了一段关于小时候因母亲性取向问题而家中窗户被砖头打碎的故事，赋予砖头一段关乎童年创伤的生命经验。接着他将砖头消失并转移到观众随机说出的两条街道的街角处(观众可在演出结束后自行前往查看)。在这段表演中，剧场中当下的物理维度消失，和砖头在街角处却被匆匆来往的行人所忽视的心理维度消失共同象征着对创伤的缝合。这种融合了“质朴戏剧”精神与魔术特性的表演模式，不仅拓展了舞台艺术的表现边界，也为探讨当代剧场的可能性提供了新的理论视角。

4. 魔术编排学基本原理

除前文所探讨的魔术表演理论外，魔术编排学的发展同样构成魔术内部研究的核心维度。若说表演理论聚焦于魔术剧场性的呈现逻辑与创作规律，那么编排学则关乎魔术文本性的创作范式与呈现通则，二者共同构成魔术内部研究的重要支撑。

从艺术属性的关联性来看，魔术与戏剧同属表演性艺术，因此在表演学层面仍存在一定的共性特征，可为魔术表演理论的建构提供参照与借鉴。但进入编排学层面，二者则呈现出本质性的差异。就戏剧而言，其题材选择依托深厚的历史传统，多以完整叙事为核心载体，天然具备逻辑性、说明性与叙述性的表达特质，文本内容的有机性与整体性是其编排的核心诉求，很难离开情节——“没有行动，没有起码的情节和布局就很难构成戏剧，戏剧思维就无法进行”[4]。而魔术的编排则受其本质属性制约，呈现出鲜明的破碎性与反叙事性特征——这一点从魔术“尴尬的情节性”中可得到充分印证：魔术中“文本效果”以打破现实逻辑为核心，常常对具备逻辑性的“流程”形成干扰；而魔术“流程”本身并非必然服务于理念表达，部分内容往往呈现出冗余性与游离性，难以被整合为理念表达的有机组成部分——“这种双重性使得魔术的叙事始终在‘必要的流程’与‘破坏性的裂白’之间摇摆，既无法彻底抛弃叙事，又无法让叙事成为核心”[5]。由此可见，魔术编排学的理论建构与一般原理，必须植根于魔术自身的基本性质，脱离这一核心前提的理论挪用或机械套用，都将丧失其学术有效性与实践指导性。

此外，需明确的是，无论是魔术表演学原理的完善，还是编排原则的构建，均需以魔术的本质属性为逻辑起点，且在具体的实践运用与创作设计中，始终受核心理念表达的统摄与引导。从研究范式的内在逻辑来看，魔术内部研究更多呈现为手段性特质，其理论生发源于对魔术作品本体的认知，而其发展方向与价值指向，则始终受外部研究中的理论探讨所统摄。

4.1. 基于魔术性质¹发展的编排学一般原理

一切编排学原理的探讨，其核心旨归均在于实现“形式对理念表达的适配性”。在这一共同价值导

¹这里对魔术性质的认识都基于《艺术研究快报》2025年第四卷的《魔术基本性质及衍生的若干规定性浅析》，相关术语如“流程”“裂白”等具体内涵之阐释都可查于此文。

向下, 学界与创作界对形式与内容的辩证关系形成了多元认知范式, 而不同认知路径直接决定了艺术表达的实践逻辑。

以荒诞派戏剧为例, 其对形式与内容关系的认知建立在有机形式主义理论基底之上, 核心主张: 内容的形式决定艺术表达的形式。当创作旨在传递荒诞、破碎的思想内涵时, 戏剧的外在形式便会同步呈现出碎片化、非理性的特质——情节的断裂、语言的无序、结构的零散等形式特征是对荒诞性内容本质的直接映射与具象化呈现, 最终达成内容与形式的同构统一。

相较于荒诞派戏剧的极端化表达, 另一种更具实践合理性的认知范式主张: 内容的内在形式虽在一定程度上规定了艺术题材的形式选择, 但二者并非绝对的一一对应关系, 通过适度的艺术转化与调和, 可在不极端破坏形式完整性的前提下, 实现内容与形式的相对统一, 进而服务于理念表达的核心目的。这一认知既承认内容对形式的制约性, 又为艺术创作预留了主观能动性的发挥空间, 避免了形式为内容所绑架的机械性困境。

值得特别指出的是, 当内容的内在形式与魔术题材的固有形式呈现出天然的同构性时, 理念表达将达到最为理想的效果。从魔术的本体构成来看, 其艺术形式的核心逻辑表现为“‘文本效果’与‘流程’之间的否定性关系”——“流程”所构建的现实逻辑, 最终将被“文本效果”所打破, 而这一否定性过程恰恰是魔术“裂白性”的具象化呈现; 在表达层面, 魔术的核心机制则是通过“‘裂白’对再现对象的否定”完成意义传递。若魔术的表达对象聚焦于对意识形态的批判, 且在创作中精准安放对意识形态“征兆”的呈现——即通过“裂白”所制造的现实逻辑断裂, 直指意识形态的内在矛盾与裂隙——那么, 表达对象的批判逻辑与魔术自身“否定性”的形式逻辑便形成了高度同构。这种天然的契合性使得形式不再是理念表达的外在载体, 而是与内容深度融合的有机组成部分, 最终实现理念表达的自然性与深刻性。

因此, 植根于魔术本体性质所建构的编排学一般原理, 其具体范畴的探析必须立足形式与内容的分析, 二者缺一不可。一方面, 理念内容作为魔术编排的核心统摄要素, 决定了形式选择的方向与边界——所有形式设计均需以理念表达的有效性为根本准则, 避免形式沦为脱离内涵的单纯技巧堆砌。另一方面, 内容自身的组织形式并非主观随意地建构, 而是需遵循特定的内在逻辑与创作规律; 同时, 魔术的形式要素亦存在客观的组织法则, 这种法则既源于魔术“裂白性”(魔术本体论层面的本质属性, 指魔术对现实逻辑的直接、显性破坏, 这种破坏不同于小说等虚构作品的魔幻情节, 而是在现实呈现中打破物理规律或心理规律, 具有“血淋淋”的直观冲击感。)“尴尬的情节性”等本质属性的制约, 也来自观众接受心理与审美规律的客观要求。唯有同时把握内容对形式的统摄性与二者各自的组织规律, 才能构建起兼具学理严谨性与实践指导性的魔术编排学原理体系。

4.2. 形式设计的基本原则

形式和内容实际上总是相对的, 在一个位面呈现为内容的, 在更深的位面上可能呈现为形式。因此对于形式与内容的划分的判断是极为重要的。在此采取以理念表达为内容, 以艺术本身为形式, 这一划分判断来理解形式与内容, 具体而言, “裂白”作为魔术最具特征性的基本性质是魔术的内容, 由此规定魔术的形式以“文本效果”“解释”“流程”和“包装”为核心, 并有角色、互动、道具、台词、行为等更具体、也相对更派生的形式维度。

而在各类魔术中, “仅包含单一‘文本效果’、‘解释’、‘流程’和‘包装’的魔术形态, 可被界定为‘简单魔术’”^[5]。设计一个“简单魔术”需注意这四个要素间的关系, 其中“文本效果”和“解释”共同构成的对“流程”的否定展现出魔术特殊的“表现维度”, 同时这两者也决定魔术的“裂白”强度, 而依据“裂白”强度可选取相适宜的“包装”模式, 具体的设计原理在过往文章中已有论述², 在此

²见《魔术基本性质及衍生的若干规定性浅析》的第四部分。

不再赘述。

在魔术编排学的核心研究范畴中,魔术单元间的有机关系构建是贯穿始终的核心命题,而对这一关系展开系统性探讨的逻辑前提,在于先行考察各独立魔术单元的本质属性与内在特质。必须予以明确界定的是,“复合魔术”并非“简单魔术”的机械叠加或无序拼合,其本质是“简单魔术”单元在有机性演进至较高阶段后,通过扬弃自身独立性、实现内在融合而形成的艺术形态。由此可推导出魔术编排学中关于有机性讨论的基本关系范式:“简单魔术”单元之间的编排逻辑,本质上是通过单元个体独立性的扬弃,实现要素重组与意义整合,最终统一为具有内在一致性与整体表意功能的“复合魔术”形态。

然而,就“复合魔术”的本初内涵而言,其核心界定在于除单一“文本效果”“解释”“流程”“包装”外的魔术,呈现为多单元要素的整合形态。前文所论及的、由“简单魔术”在有机性演进至极致状态后,通过扬弃个体独立性实现深度统一的魔术形态,与“复合魔术”的本初定义存在本质区别——前者的核心特质在于要素间的有机融合与表意协同,而非单纯的要素叠加。基于此,为明确区分这一特定形态的学术边界,可将此类以高有机性为核心特征、实现单元深度统一的“复合魔术”,界定为“有机复合魔术”,以凸显其在要素关联、意义传达与整体建构上的有机性本质。

在魔术编排学的理论框架中,“简单魔术”与“复合魔术”构成了最基础的两类魔术单元形态,厘清二者的内在关联与演化逻辑,是本节的核心研究旨归。

4.2.1. “复合魔术”间关系研究

“复合魔术”单元之间的互动关系可划分为流动性关系与同构性关系两大类型,这一分类的本质仍落脚于魔术间性有机性程度的层级差异,其中同构性关系的有机性显著高于流动性关系。

具体而言,同构性关系的核心特征体现为“呈现方式”的一致性与“文本效果”的高度同质性。其构建逻辑以固定的核心“文本效果”范式为基础,仅在“流程”细节层面进行适应性调整;而随着“流程”中多维约束条件的逐步严苛(如道具限制、时空压缩、观众参与深度提升等),“文本效果”的不可预测性与震撼感持续强化,最终实现有机性与神奇度的同步提升。

相较之下,流动性关系更侧重魔术单元间的衔接可能性与表意连贯性。其常见实现路径如依托“包装”模式中的诗歌意象流转、意识流的自然延伸等,将不具备同构性的“文本效果”进行逻辑串联与意义整合。尽管此类关系的有机性程度低于同构性关系,但通过统一的表意线索与衔接机制,仍能达成流畅的整体观感与连贯的理念传达。

4.2.2. “简单魔术”间关系研究

在魔术编排学的分析框架内,“简单魔术”单元之间的关系同样可归为同构性关系与流动性关系两大基本类型,其分类逻辑的核心仍延续魔术间性有机性程度的层级划分,且同构性关系的有机性水平依旧高于流动性关系。

其中,流动性关系的核心要义与“复合魔术”间的流动性关系一脉相承,聚焦于“简单魔术”单元之间的衔接可行性与表意连贯性。通过统一的“包装”线索、场景过渡或逻辑关联,使原本相对独立的“简单魔术”形成流畅的表演序列,其有机性主要体现为外在形式的衔接顺畅,而非内在要素的深度融合。但相较于流动性关系,同构性关系的构成更为复杂,需进一步细分为两类子形态,且二者均以“呈现方式”(包含“包装”和“解释”)的统一性为基础,并在“呈现方式”的统摄下对更具体的形式维度进行安排——如遵循同一表演基调,在台词设计、行为逻辑、互动模式、角色设定、道具选用等具体形式维度保持高度协同,但核心差异在于对“简单魔术”个体独立性的保留与否:其一为保留“简单魔术”独立性的有机关系。此类关系中,各种“简单魔术”虽依托统一的“呈现方式”实现形式协同,但“文本效果”仍保持相对较低的一致性,每个单元的核心“文本效果”与表达侧重各具独立性;其二为消解“简单魔

术”独立性的统一关系。此类关系下,各“简单魔术”的“文本效果”呈现出高度同质性,通过“文本效果”的重复强化与形式要素的深度适配,最终打破个体边界,融合为具有整体表意功能的统一体。

4.2.3. “复合魔术”和“简单魔术”间关系

在魔术编排学的关系谱系中,“复合魔术”与“简单魔术”之间的互动关系,同样可纳入流动性关系与同构性关系的核心分类框架,其本质仍以“魔术间性”的有机性程度为根本评判标准。

需着重厘清的是,同构性关系的强度在此类跨单元关系中具有关键的边界界定意义:若同构性水平过高,即二者在“呈现方式”、核心逻辑与形式要素上形成高度契合,“简单魔术”便极易丧失自身的独立属性,沦为“复合魔术”整体结构中的一个功能性环节,被完全纳入“复合魔术”的表意体系与表演序列;反之,若二者的“文本效果”呈现出较低的相似性,即使在“呈现方式”上存在一定的同构特征,“简单魔术”仍可凭借其核心“文本效果”的独特性保持相对的独立性,与“复合魔术”形成“协同而非消融”的互动关系,既实现表演的连贯衔接,又保留各自的“文本效果”辨识度与表达侧重。

4.3. 内容组织的一般原理

魔术编排的内容建构,核心关涉“文本效果”“流程”“包装”与“解释”四大要素的适配关系与逻辑安放,而对这一关系的具体探析,需依托各魔术单元的微观分析展开。但从魔术本体性质所衍生的编排学一般原理出发,内容探讨更需深入至四大要素最终指向的表达对象——即“裂白”与再现对象的关系维度,这构成了魔术编排内容建构的根本逻辑起点。

“裂白”之间的差异可划分为性质差异与量的差异两个维度。具体而言,“无裂白魔术”“微裂白魔术”与“中裂白魔术”之间的差异,本质上是“裂白”强度的量的差异;即便是“强裂白魔术”内部,不同作品之间的区别也多呈现为对现实逻辑破坏程度的量的梯度。而“强裂白魔术”与其他强度的魔术之间,则存在显著的质的差异:“无裂白”、“微裂白”及“中裂白”魔术,其核心逻辑均围绕“可能、不太可能与很不可能”的张力关系展开,并未突破现实逻辑的根本框架;而“强裂白魔术”的本质在于对现实逻辑的彻底颠覆,直指“完全不可能”的判断,其对现实秩序的破坏已触及本质层面,与其他强度的魔术形成质的分野。

在具体的编排设计中,这一差异逻辑需得到严格遵循:同一意义单元内部,各魔术环节的“裂白”呈现应保持量的关联性与梯度性,以确保意义表达的连贯性与统一性;而当表达的意义单元发生转换时,方可引入质的差异,通过“裂白”性质的突变形成表达张力,推动理念表达的跃迁,避免因质性差异的随意植入导致意义传递的断裂与混乱。

5. 结论

本文通过对魔术表演理论与编排学原理的系统性探索,完成了对魔术艺术核心规律的多维解构与理论建构。在表演理论层面,确立了以“互动”与“角色”为核心的二维分类框架,清晰界定了四种观演关系的内涵、特性及实践路径,揭示了“技法维度”与“表现维度”的双维共生关系,为魔术表演提供了多样化的创作选择与理论参照。不同观演关系分别适配不同的艺术表达诉求,从“演剧关系”的情感激发到“角色互动关系”的批判潜力,再到“展示关系”的意境营造与“传统关系”的理念传递,展现了魔术艺术丰富的表达可能性。

在编排学层面,立足魔术“裂白性”“尴尬的情节性”等本质属性,确立了形式与内容同构的核心原理,明确了“简单魔术”“复合魔术”“有机复合魔术”的分类标准与关系逻辑,提出了形式设计与内容组织的基本原则。研究证实,魔术编排的关键在于实现“裂白”与理念表达的深度契合,通过合理处理魔术单元间的流动性与同构性关系,可突破魔术的叙事困境,实现技巧展示与思想内涵的有机统一。

本文构建的理论框架不仅弥补了魔术理论研究的短板, 为魔术创作与表演提供了系统性指导, 也为魔术艺术摆脱娱乐化桎梏、迈向严肃艺术领域奠定了学理基础。未来研究可进一步结合具体魔术实践案例, 深化各类观演关系与编排模式的应用研究, 同时拓展跨学科视角, 推动魔术理论与美学、心理学、传播学等学科的交叉融合, 持续完善魔术艺术理论体系。

参考文献

- [1] 董健, 马俊山. 戏剧艺术十五讲[M]. 北京: 北京大学出版社, 2004: 153.
- [2] 黄应全. 西方马克思主义艺术观研究[M]. 北京: 北京大学出版社, 2009: 85.
- [3] [波兰]耶日·格洛托夫斯基. 迈向质朴戏剧[M]. 魏时, 译. 北京: 中国戏剧出版社, 1984: 9.
- [4] 陈世雄. 戏剧思维[M]. 厦门: 厦门大学出版社, 2012: 116.
- [5] 周屹卿, 吴谦予. 魔术基本性质及衍生的若干规定性浅析[J]. 艺术研究快报, 2025, 14(4): 382-391.