



[刘晓]城市边缘艺术节的节日模式与发展走向

中国民族文学网 发布日期: 2021-12-07 作者: 刘晓

0

摘要:当代艺术节作为城市文化产业发展过程中出现的典型“人造节日”，具有独特的节日属性和现代性意蕴。在国际视野中，随城市艺术节应运而生的城市边缘艺术节，不仅可以在规模和形式上为当代城市艺术节补齐短板，在深远意义上，还能为以“常规”模式举办的城市艺术节创造更广阔的发展空间、设立更宽泛的命题，甚至提出更多的机遇和挑战。城市边缘艺术节提出的对于边缘与中心的一系列辩证关系的讨论和借鉴，是人们推动当代艺术节向前发展的重要契机。从城市边缘艺术节的概念、边缘与中心、排斥与抵抗以及举办边缘艺术节的现代意义入手，可以引出城市边缘艺术节尚待讨论的现代性价值，助推我国当代城市艺术节的发展。

关键词:城市；边缘艺术节；节日模式

在我国公共文化领域中，城市边缘艺术节（以下简称边缘艺术节）尚属于“冷门”，除了有个别高校或文化艺术创业园区组织小范围的类边缘艺术节的活动外，“边缘艺术节”概念并没有大范围地出现在国内公众视野中，可以说是一片尚待发觉的公共文化事业领域。2018年8月下旬，在全国宣传思想工作会议上，习近平总书记提出了“兴文化”的使命任务：坚持中国特色社会主义文化发展道路，推动中华优秀传统文化创造性转化、创新性发展，继承革命文化，发展社会主义先进文化，激发全民族文化创新创造活力，建设社会主义文化强国。[1]公共文化艺术发展需要空间、契机和动力。城市边缘艺术节作为新兴的公共文化艺术事件，正可以在创新中最大限度地实现“兴文化”的历史使命。从世界范围内举办边缘艺术节的经验、事实以及其为地方带来的巨大社会效益来看，该类艺术节独特的节日模式，决定了其对提升区域综合实力具有突出的现实意义，具有广阔的发展空间，值得我们加以借鉴和学习。

现如今，世界各地积极举办城市艺术节的潮流涌动，艺术节一时间成为各地方从展示文化艺术成果、交流文化艺术经验到发展第三经济和文化产业、塑造区域形象的重要载体。人们在创造、享受现代节日所带来的新奇体验的同时，也在不断地思考、创新、实践着举办艺术节的理念和模式。有中心就会有边缘，城市边缘艺术节概念的提出可以说是为人们举办当代艺术节开拓了一个全新的、更广阔的发展领域，它可以让当代城市艺术节朝着更多元、更具亲和力 and 包容性的方向延展。城市边缘艺术节具有形式更灵活、内容更丰富、受众更广泛的特点。它可以依附于大型艺术节举办却自成一体，也可以单独举办，且特点鲜明。通过举办城市边缘艺术节而延伸出的关于边缘与中心、排斥与抵抗的辩证对话关系的讨论，构建起了该类艺术节能够长远发展下去的现代性价值。

一、城市边缘艺术节概述

城市边缘艺术节，顾名思义，是相对于以“常规”模式[2]举办的城市艺术节而言的。城市边缘艺术节一般发生于大型城市艺术节的周边，并以迅猛地态势逐渐独立出来。爱丁堡边缘艺术节是目前世界上最大、最早的边缘艺术节，作为爱丁堡国际艺术节的分身，发起于1947年，每年8月在苏格兰的首都爱丁堡举行，[3]它可以被称为是之后其他地区纷纷效仿举办边缘艺术节（The Fringe）[4]的模板。关于对边缘艺术节的界定，目前为止还没有形成权威的定义，但从对爱丁堡边缘艺术节的发展历程和结构特点的分析，可以对边缘艺术节概念进行基本的框定。

（一）边缘艺术节的由来

爱丁堡边缘艺术节初始于1947年，那时有8个不请自来的戏剧公司出现在了爱丁堡国际艺术节的开幕式上。其中7个在爱丁堡演出，另1个在爱丁堡以北约32.19千米的法伊夫（Fife）郡福斯（Forth）河边的丹弗姆林（Dunfermline）修道院里演出。这些团体希望向借由爱丁堡国际艺术节吸引而来的大量聚集在一起的戏剧迷人群来展示他们自己的戏剧，这是城市边缘艺术节产生之萌芽状态。而“边缘”作为艺术节的修饰词出现于1948年，一个苏格兰的剧作家、记者，在第二届爱丁堡国际艺术节期间写道：“在正式的节日戏剧的边缘，似乎有比以前更多的私人企业……恐怕我们有些人夜晚不会待在家里了。”[5]由此可以发现，这些零散的艺术展演活动，在大型城市艺术节外部，从此开始引起了人们的注意并发挥着填充休闲时间的作用。1951年，爱丁堡大学的学生在基督教青年会设立了一个救助中心，给参与边缘演出的团体提供廉价的食物和过夜的床，边缘艺术节从此有了来自民间组织的支持。[6]1958年，边缘艺术节协会作为边缘艺术节的正式组织成立。当时协会的工作主要包括：提供艺术家信息、公布边缘艺术节节目计划和集中管理门票出售。该协会亦制定了规则，其中包括“不得审查演出”的政策，还发布了针对边缘表演的第一个指南。同年，19家公司参与了边缘艺术节。1963年，由特拉弗斯（Traverse）剧院的三位建立者约翰·卡尔德（John Calder）、吉姆·海恩斯（Jim Haynes）和理查德·德马科（Richard Demarco）共同支持了边缘艺术节的发展，这成为边缘艺术节成型起步阶段的标志性事件。随后，边缘艺术节规模迅速扩大。1969年，在原边缘艺术节协会基础上成立了有限公司。1976到1981年间，参加边缘艺术节演出的公司从182家上升到了494家，而此时，运作边缘艺术节的只有2名全职员工。1988年，边缘艺术节协会搬到了在皇家英里大道（Royal Mile）的总部，扩大了办公规模。由此可见，边缘艺术节自出现到发展，都是一个偶然与必然并行的结果，开始并不是政府发起、推进行为，而是应参与艺术节者的客观需要扩大发展而来的。

（二）边缘艺术节的组织特征

虽然世界上对于边缘艺术节还没有固定的定义，但它具有使其区别于常规城市艺术节概念的突出特征。首先，边缘艺术节最大的特点是：对前来参与艺术节的各式艺术没有像专业性艺术节[7]那样严格的筛选标准，是一个“不淘汰”的艺术节。这并不意味着自贬身价，而是让艺术节的大门更容易进出。它没有选拔委员会，因此任何类型的项目都可以参加，在最大程度上放宽了城市艺术节的边界。这使得城市边缘艺术节上经常会出现一些实验性或者尚存争议的艺术作品，展示类别包括歌舞表演、儿童节目、喜剧、舞蹈、物理剧院和马戏、展览、音乐、音乐剧、歌剧、口头表演、戏剧等，以在公共空间表演为主，而这些作品通常是不会被邀请去参加更为“保守”的艺术节的。对于此，浙江桐乡乌镇戏剧节中的

“古镇嘉年华”单元有相似之处，对艺术作品的录入口径放得更大。

其次，边缘艺术节一般不设奖项、测评，它每场演出之间的比较和最终收益均出自于公众的参与度和来自社会的关注度，吸引的媒体越多、关注度越高、聚集的人群越大，举办边缘艺术节的作用才能更好地发挥出来，人们参与边缘艺术节的成效才能越发的彰显出来。

第三，组织机构规模小。有统筹安排的需求就要有相应的服务机构，但是边缘艺术节的服务机构所做的辅助性工作非常有限。例如爱丁堡“边缘艺术节协会”（the Edinburgh Festival Fringe Society）支持边缘艺术节的发展，其常驻工作地点位于皇家英里大道上的“边缘商店”，在每年8月份还会管理另一个临时办公点，用来给边缘艺术节举办期间的参与者们提供临时支持。其工作职能是提供有限的支持、建议和鼓励更多的艺术作品参与进来，包括发布“官方”的边缘艺术节节目单、通过实体店和网站为所有的节目提供售票服务、撰写新闻稿、帮助观众设计导览路线和帮助前来参加边缘艺术节的人选择场地，但基本不干预前来展演的艺术作品本身。另外，爱丁堡边缘艺术节董事会是来自边缘艺术节协会的成员，他们往往自己也是边缘艺术节的参与者——表演者或者管理人员。由董事会任命首席执行官（以前称作边缘管理员和主管），并且在知名公众人物的主持下运作。爱丁堡边缘艺术节第一位全职的首席执行官是约翰·米丽根（John Milligan），他原来是一名老师，在1976年离开后去运作了克雷格米勒艺术节。之后至今一共有7位边缘艺术节的首席执行官，大多数离任后都到其他艺术节担任总监。可见边缘艺术节的主管们可以是来自社会上的不同行业，并非政府工作人员或科班出身的艺术节策划组织者或专业人士。

（三）边缘艺术节的场地

艺术展演场地往往制约着演员的展演方式、演员和观众的位置关系、观者的接受程度等，而边缘艺术节的表演场地从来不是单一的舞台或展位形式。根据爱丁堡边缘艺术节协会统计，在刚开始的20年间，几乎每个参加边缘艺术节的表演团体都有自己的表演场所。但是，到了20世纪70年代左右，主要作为一种节约成本的方式，共享表演场所的概念变得流行起来。之后，同一场馆在一天内就能举办6~7场不同的演出，就需要在组织者计划协商下，将一个表演场所分隔成两个或多个表演空间，以满足同类表演的演出需要。这种方法在20世纪80年代早期伴随着“超级场所”的概念得到了更进一步的发展，这是一种包含多个表演空间的场所。1980年后，名为“回路”（The Circuit）的场所形式兴起，具体指的是“帐篷的村庄”，同时被人广为熟知的一种称号是“地上的洞穴”，如今此类表演场所在很多的摇滚音乐节中也被广泛采用。例如，世界上最大的草地音乐节英国格拉斯顿伯里音乐节（Glastonbury Music Festival），即是采用这种方式举办，从1970年举办至今已经吸引了超过175000人参加。

现如今，爱丁堡边缘艺术节的表演场所的多样性、专业性、组织者的专业性都在逐年增强。2011年该艺术节总共有258个演出场地，其中有80余个用来承办活动和展览。这其中，为了配合边缘艺术节规模快速增长的需求，出现了千差万别的表演场所，种类繁多，大小不一，利用了每一种可以想象的空间。例如正常的剧院、客户定制的剧院、有历史感的城堡、演讲厅、会议中心、大学里面的教室、临时搭建的空间、教堂[8]、公共厕所、出租车的后座、天台，甚至在观众的家里。而决定表演者展演场地的基本上是基于以下几点综合：成本、地点（例如离其他的公共艺术场所近会更占优势）和场所本身的哲学。这些让人意想不到的展演场所本身就具有很大的吸引力。

（四）边缘艺术节的举办现状

城市边缘艺术节开放、包容、灵活而多元的举办理念和形式，决定着其规模一定会呈现出迅速扩大的趋势。以爱丁堡边缘艺术节为例，发展至今，它已经成为世界上最大的艺术节。统计数据显示，2011年的爱丁堡边缘艺术节，共有258个演出场所，总计2500个不同的节目，总计演出超过了40000场，卖出门票达到了180万张左右，[9]共吸引了270万人次参与，而这次艺术节的全职员工只有12位。相比之下，同一时间在爱丁堡举办的国际图书节仅吸引了20万人次的参与量[10]。2014年的爱丁堡边缘艺术节，持续了25天，来自51个国家的3193个作品在299个演出场所进行了49497场演出（其中1789个节目为世界首演），其中总共有607个作品免费演出，23732位演员参与，发出了大约218.4万张门票。[11]2015年，爱丁堡边缘艺术节展演售票数量连续两年突破200万欧元大关，售出约229.8万张门票，比前一年增长了5.24%。[12]2016年，该艺术节在296个场地，共有3269个作品进行了50266场演出。可以看出，边缘艺术节一旦被发起，如果没有外力的刻意干扰或压制，它的规模和影响力的发展速度可以是相当迅猛的。

从表演艺术形式结构上来看，边缘艺术节的艺术展演种类会朝着更多元化的方向发展。2008年之前，爱丁堡边缘艺术节上的戏剧表演一直是最多的，之后被喜剧表演超越。2008年边缘艺术节第一次出现了喜剧，并成为第一大演出类别的情况。[13]喜剧是近些年来边缘艺术节节目数量最主要的增长领域。其他类型的艺术作品按演出的数量递减排序是：音乐、舞蹈和形体剧、音乐剧和歌剧、儿童节目以及各种项目和展览。边缘艺术节中的表演者有着不同的时间与空间的坐标，在同一艺术节场景里，透过自己的行为 and 概念，他们的意义体系是多元而又富有现实性的。

另外，边缘艺术节中的多样组织形式，也强化了边缘艺术节的举办优势和加深了艺术展演的魅力。例如爱丁堡边缘艺术节曾经由于“边缘星期天”的项目形式而轰动一时。“边缘星期天”于1981年的边缘艺术节开幕后的第二个星期天首次在高街上举行，当天各公司会免费演出。由于太受欢迎，于1983年搬到了荷里路德公园，之后又因为场地不能满足更多的活动开展，又搬到了梅多斯高尔夫球场（The Meadows）。直到2008年，“边缘星期天”转型成为街头集体活动，圣吉尔斯（St Giles）大教堂和边缘办公室（Fringe Office）周围的高街人行区域，成为戏剧公司发放传单、表演、尝试卖票的地方和联络点，并且许多演出在艺术节开幕的周末是买一送一的。再如，边缘艺术节的另一个重要的创新组织理念是：让人们在决定看一场完整的演出之前看到该演出的“样片”成为可能。在很长的一段时期里，边缘俱乐部[14]活动在夜间向公众提供试片活动，使公众能够看到各式的样片。而在早年间，因为爱丁堡严格的法律规定，在每天晚上10点钟之前酒吧等公共场所必须关门，而边缘俱乐部随之成为闲暇时间的一个重要的社交场所。2004年，边缘俱乐部停止运营，但是仍然有各种各样的场所提供着“最好的电影”（例如观看样片、短片）等类似的活动。

运用互联网也加快了边缘艺术节的发展和传播速度。例如，20世纪90年代早期，爱丁堡边缘艺术节配备了信息化的预约系统，允许人们在这个城市的多个地方买票。2000年边缘艺术节有了自己的官网，并且到2005年为止，官网上总共售出超过50万张门票。

如今，“边缘艺术节”的办节理念和方式已经被复制到了世界的各种艺术节中，衍生出的此类型的规模最大、最著名的艺术节包括澳大利亚阿德莱德边缘艺术节、英格兰布莱顿边缘艺术节、加拿大温哥华边缘艺术节和埃德蒙顿国际边缘艺术节、纽约国际边缘艺术节等。各城市边缘艺术节于“2012年还以爱丁堡为大本营召开了‘世界边缘艺术节大会’，从而确立了爱丁堡边缘艺术节的盟主地位和领袖地位。”[15]边缘艺术活动的数量和规模持续在增长，特别是在欧洲、大洋洲和北美洲的国家地区。

二、边缘与中心的相对关系

边缘与中心的概念是相对的。关于边缘艺术节，首先讨论边缘与中心的关系，对于找到边缘艺术节的现实位置会有所帮助。陈圣来教授曾参与主持过多届上海国际艺术节的举办工作，他在《艺术节是城市人对诗意生活的集体追求》一文中提出：“艺术节是一种边缘”，“边缘是一种跨界、一种复合、一种多元，因为就主体而言，艺术节作为一种新兴节庆，它肯定有别于主体日常生活的单一、规整、有序，而呈现一种颠覆的状态、游离状态、另类状态”[16]。从此表述中不难发现，陈教授认为艺术节本身就具有“边缘”的特点，存在于人们生活常态的边缘，作为打破日常生活节奏的存在，它让人们抽离出原有的生活样态而重新被组织。这也许是边缘艺术节依附大型城市艺术节而生的原因之一，他们都之于生活具有“边缘”的特点，但二者却因为对“边缘”概念的界限、程度、相对位置理解的不同，表现出了两种不同的存在状态。城市艺术节、边缘艺术节和日常生活三者关于“边缘”与“中心”存在着相对的辩证关系，对城市边缘艺术节边缘与中心关系的理解可以分为以下三个层次：

首先，边缘艺术节的发生空间和形式自由而散漫，与公众传统认识中的艺术节展演形式相去甚远，非正式的公众形象自然将其推向了受众心理预期的“边缘”。边缘艺术节中的艺术表演大多数是在非正式的表演场合进行的，它们可以出现在街头巷尾，也可以是餐馆、大堂等空间里，边缘艺术节创造了更多的自由的公共表演空间。同时，边缘艺术节的演出大到话剧表演、游行，小到一个人、一架

钢琴的独立演出，都可以以一个单位被呈现，会给人非常随意的感觉。这种随意却将艺术见缝插针地渗透到了人们生活的各个环节和缝隙里。人们不用刻意地走进剧场、博物馆，甚至不用购票，就可以感受到艺术和节日的存在。由此，边缘艺术走进了人们生活的“中心地带”。

其次，边缘艺术节中的大多数艺术活动得不到专业艺术理论认可，“边缘”艺术经常被视为是属于尚待求证的艺术。“边缘”艺术为艺术节场域空间划定了更为宽泛的边界，为更多的艺术形式在艺术节中提供了实践的机会，也使得边缘艺术同已经得到了权威认证的艺术形成了对话关系。“边缘”的意义是“沿边的部分或者靠近界限的部分”。汉语词典中对临近界限作了进一步地解释：“同两方面或多方面都有关系的。”边缘对艺术（节）的修饰说明了对艺术（节）的模糊界定。也就是说，边缘艺术（节）可以包括那些存在争议、尚待求证的作品。例如，1960年的爱丁堡边缘艺术节上，英国剧作家艾伦·班尼特（Alan Bennett）、喜剧演员达德利·摩尔（Dudley Moore）等具有一定知名度的演员，在皇家学团剧院（Lyceum）参与演出了一部剧作“超越边缘”，表达了他们对政治家庭和体制的态度的转变，引起了新一波的英国讽刺作品的浪潮。讽刺的是，这部剧之前被爱丁堡国际艺术节拒绝了，但是它却在边缘艺术节上演出并产生了影响。该剧本身的名字就带有“边缘”，所以它也让边缘艺术节更加出名。[17]所以，在此意义上，边缘艺术节倡导的边缘艺术的概念给非主流艺术带来了生机，与“官方”艺术形成了对话关系。

第三，边缘艺术节有其自身的中心。边缘艺术节的出现迎合了人们的现代艺术创作理念，人们迫不及待地需要一个合适的时机来用自由的艺术方式传达个人与外界的关系。从边缘艺术节在21世纪成为世界规模最大的艺术节，并且形成了被其他艺术节广泛借鉴的模式这一现实中可以看出，它受到了最广泛的关注和参与。边缘艺术节不能完全被理解为是之于艺术游兵散将的伊甸园，它对于更多参

与边缘艺术节的局内人而言，反而是作为中心的存在。人们坚持着“边缘精神”，一种具有颠覆性的、模糊与挣扎意味的精神。同时，在这种精神的笼罩下，边缘艺术节存在着向其他中心发起挑战和侵蚀的趋势和动力，这也是它吸引人的原因之一。所以，另一方面也说明，边缘艺术节在一定程度上可以表达出地方民间文化艺术的发展意向，更具有普适性和导向性。

三、排斥与抵抗

边缘艺术节与常规意义上的艺术节之间存在着相互排斥与抵抗的关系，呈现出一种被“边缘化”却又积极“中心化”的辩证发展趋势。从边缘艺术节的缘起就可以看出，因为被大型艺术节排斥在外而得以形成，它是因为被抵抗、排斥而自主形成的节日。“1991年，边缘艺术节和国际艺术节这两个冤家严重冲突，当时，和善的国际艺术节指导将边缘艺术节称为‘三级杂耍’。”[18]但是，边缘艺术节却因为其开放性的组织理念应运而生，存活下来，并创造了“全球首演作品成为经典”的良好记录，在排斥与抵抗关系中产生的“生命力”可见一斑。

边缘艺术节不仅可以对专业艺术节起到补充作用，它还举办艺术节提出了一个新的命题，那就是对有争议的艺术作品的包容与扶持。一直以来，外界对边缘艺术和边缘艺术节存在的合法性提出的质疑和批评不绝于耳。有人把“边缘艺术”视为是通俗的、大众化的或下里巴人式的艺术形态，还有人把“边缘艺术”视作是指那些非正规的、非专业的、特立独行乃至怪异的街头艺术。这些想法在过去这些年，导致产生了一些批评边缘艺术节的声音。这些批评大多数来自全国性报纸上的那些独立艺术评论家，例如对于爱丁堡边缘艺术节的批评声音甚至会来自于爱丁堡国际艺术节的忠实爱好者，甚至是来自爱丁堡国际艺术节本身。在过去20年间，一种在媒体上频繁出现的批评声音认为：单口相声（脱口秀）这种喜剧已经占领了边缘艺术节，边缘艺术节占据的很大一部分的新观众都是只被这些脱口秀所吸引的（特别是一些电视喜剧演员在一些著名剧场的表演）。并且，他们开始觉得其他那些非喜剧的演出都是在边缘艺术节中处于次要位置的。从根本上看，针对边缘艺术节的这些批评不仅仅是因为对于非“本阵营”艺术的不屑，更多的是源自于对边缘艺术节“可以接受任何演出”这一原则的反思与抵抗，人们认为这样的选择自由度，会导致周期性地出现一些违反性暗示或者宗教的争论出现。比如有些边缘艺术节的表演团队会故意地引起一些争议，来作为宣传他们节目的一种手段。

但是，质疑和批评本身就是从反面论证艺术节存在价值的一种方式，在一定限度内具有积极的现实意义。“爱丁堡边缘艺术节总监保罗·乔治做出有趣的解释：‘其实，边缘艺术节之所以有这么多全新的演出样式，是因为我们发现国际艺术节把最好的演出场地占了，所以边缘艺术家只能利用其他空间演出，但是，他们创造性地把这种无奈转化为了艺术优势。’”[19]虽然有些艺术家赞美新艺术的融会贯通、吐故纳新，也有些人批评新艺术的数典忘祖、哗众取宠或机会主义。但是，艺术出新是时代召唤下人们朝着新知觉发展的客观存在，是人对客观认知的积极表现。随着时间的推移，历史通过扩大包容性终将承认艺术的创新和变化的价值。正如Michael Dale（1982-1986任边缘艺术节主管）在他的《喉咙痛与透支》（Sore Throats & Overdrafts）这本书中所总结到的，边缘艺术节在这场争论中所处的位置在于：“没有人能够指出边缘艺术节整体的质量应该处在什么水平。实际上，这也并不重要，因为这并不是边缘艺术节的关注点。边缘艺术节对英国，甚至对整个世界来说，都是一个创新性的论坛、广场。其他什么地方还会有这样的尝试呢？”

四、边缘艺术节的现实性

边缘艺术节之所以发展迅猛，必有其自成一体的内在逻辑和社会功能。有学者这样表述：“如果要在当今世界寻找一种具有广泛包容性、民主性、独立性、自由性的艺术盛会，以爱尔兰多国际边缘艺术节为代表的种种边缘戏剧和表演艺术节就是恰当的选择。”[20]边缘艺术节的现实性是复杂而多样的，它可以体现在方方面面，可以是艺术节内部具有的，也可以是社会各领域中产生的。人们对其现实性的认知是一个由浅入深且持续的过程。充分、不断地认知边缘艺术节的现实性，将有利于人们了解公众之所需和认清文化艺术发展的走向，为举办更专业的艺术节提出建设性的方案。

（一）开放性强的艺术节带来最广泛的参与机会

边缘艺术节的最基本特征是它对待艺术的无差别化，只要各演出团体愿意参加，进行了注册，就可以作为艺术节的一部分进行展演。“边缘艺术节协会”所发挥的作用是促进这个艺术节的顺利进行和发展。阿利斯泰尔·莫夫特（Alistair Moffat，1976-1981年任边缘艺术节主管）总结边缘艺术节协会这个角色时说道：“作为参与者意愿的一个直接结果，‘边缘艺术节协会’被设置来帮助到爱丁堡的表演者们，并且促进他们集中地向公众展示。它从来没有说哪些表演团体可以被邀请，或者哪些被人拒绝。有哪些剧被演出以及它们怎样演出都是由每个团队自己决定的。”[21]这个方法、理念使得边缘艺术节被人称作是“无陪审团的艺术节”“开放的艺术节”。边缘艺术节留给了演出者充分的展示空间，任其自由探索和发挥。但是，边缘的不等于就是慌乱的、野蛮的、完全不受限制的。城市边缘艺术节面向公众，接受社会的舆论监督，在地方性知识的基础上生成，自有其生成地能够与社会规律相融的哲学逻辑。当然，边缘艺术节的开放程度应当被放在社会伦理及法律法规等社会底线之上发生，否则就会变成社会新闻或一场闹剧。

（二）边缘艺术节可以借助专业艺术节获得指导和声誉

事实上，爱丁堡边缘艺术节的形成很大程度上是借爱丁堡国际艺术节的国际声誉应运而生的，尚没有得到广泛认可的艺术表演形式需要借助爱丁堡国际艺术节的影响力得到更多的关注和认可。所以，这就形成了专业性艺术节与边缘艺术节不可割舍的联系。在边缘艺术节上进行演出会耗费演出者大量的成本，包括注册费、场馆租赁费、住宿费和来往爱丁堡的交通费等。但尽管如此，边缘艺术节还是在快速壮大，参与度和关注度逐年增加。那是因为，边缘艺术节被认为是一个极好的社交场所，一个训练场或者是艺术从业者未来提升职业生涯的起点，对于表演者和观察家来说都是令人激动的、充满乐趣的[22]。

（三）边缘艺术节为专业性艺术节提供艺术资源的支持

边缘艺术节与专业性艺术节在内容关系上不仅仅是矛盾的，更是相辅相成的，边缘艺术节可以被视为是专业性艺术节的“粮仓”。历年来，爱丁堡边缘艺术节产生出了许多著名的原创演出，并且帮助建立了许多作家和演员的职业生涯。比如说在戏剧领域，爱丁堡边

缘艺术节上首次公演比较出名的是汤姆·斯托帕德（Tom Stoppard）的“罗森克兰茨和吉尔登斯吞的厄运”（Rosencrantz and Guildenstern Are Dead, 1966年）和汤姆·康特奈（Tom Courtenay）主演的“莫斯科站”（Moscow Stations, 1994年），过去这些年，这些成名作品已经成功吸引了很多公司不止一次地来参与边缘艺术节，这样也自然而然地为边缘艺术

节设置了较高的艺术标准。在喜剧领域，边缘艺术节也为很多演员演艺事业的绽放提供了平台。很多喜剧演员也是在边缘艺术节上被发掘了出来，走上了更大的舞台。

（四）边缘艺术节对于舆论的影响更大

边缘艺术节的开放性、争议性和包容性决定了它对舆论的影响更大。团队来参加边缘艺术节的一个主要动机就是在公众面前获得有利的评论。例如，爱丁堡本地的苏格兰人报（The Scotsman）因其对爱丁堡国际艺术节全面的报道而闻名，它在最开始举办的几届边缘艺术节期间评价了所有节日里的演出，而之后，随着边缘艺术节上演出数量的增多，报纸也变得更有选择性。该报评出的“边缘中的第一”称号对参演的戏剧表演者来说意义重大。其他为爱丁堡边缘艺术节提供评价的报刊还有：《先驱报》（The Herald）、《苏格兰周日报》（Scotland on Sunday）、《周日先驱报》（Sunday Herald）和《苏格兰都市日报》（Metro）等等。苏格兰的艺术娱乐杂志《清单》（The List）、《舞台报》（The Stage）和《电影节杂志》（Fest Magazine），也为边缘艺术节进行了广泛地报道。很多独立的评论团体、网站也会在边缘艺术节中发挥积极的作用，包括：“百老汇宝贝”（Broadway Baby）、“三周”（ThreeWeeks）、“咯咯笑”（Chortle）、“边缘回顾”（FringeReview）、“边缘大师”（FringeGuru）等等。另外，大多数伦敦的大报社也会发表评论，特别是英国卫报（The Guardian）和英国独立报（The Independent）。这些社会公共媒体的关注可以被视为是边缘艺术节的一种社会资本，对艺术从业者和艺术作品而言，这种社会资本往往比金钱更具吸引力。

另外，边缘艺术节不仅可以让人们广泛地参与到文化艺术共享中，还可以为人们提供参与社会事务，为公众发声、向社会管理层发声的机会，影响舆论的走向。艺术家们除了强调节目的创意外，很多演出也会选择当下热点给出锋利的解构，例如在2014年的爱丁堡边缘艺术节上，就有不少“边缘”艺人用各种形式表达了对即将举行的苏格兰独立公投的态度。

总之，边缘艺术节自出现至今，因其特有的开放性、包容性和创新性而被广泛推崇。它在因艺术样式多元并且鼓励实验创作使得怪诞、夸张、标新立异成为其独特标签的氛围中，用开放的姿态填补了城市主流艺术节的空白，让文化艺术的公共性发挥到了相对更高的水平。城市边缘艺术节的历史演进规律、存在特征和发挥的作用效力，应结合具体社会实际，开展更进一步辩证地思考和论证。

基金项目：国家社科基金青年项目“城市艺术节对民族非物质文化遗产的存续力影响研究”（项目编号：19CZW052）。

本文原载《百色学院学报》2020年第3期。文中注释从略，请参见原刊。

文章来源：中国民族文学网

凡因学术公益活动转载本网文章，请自觉注明
“转引自中国民族文学网（<http://cel.cssn.cn>）”。

作者的相关文章

- [刘晓] 中国城市艺术节研究反思与展望
- [刘晓] 论城市艺术节节日观的形成与发展
- [刘晓] 论集体记忆对民族历史的补充作用——
- [刘晓] 城市艺术节对文化资本积累与话语权建
- [刘晓 雷皓婷] 民族故事激发中华民族认同感

下页 末页

旧版回顾 信息资源 版权声明 联系我们 网站地图

中国民族文学网 © 1999-2021 版权所有

iel-network@cass.org.cn

中国社会科学院民族文学研究所 地址：北京建国门内大街五号11层西段

电话：(010) 65138025 邮编：100732 京ICP备11013869号

中国社会科学院

中国文学网

外国文学网

中国民俗学网

