

# 东渐嬗变：从“舞台支点”开始

## ——舞台美术“支点”认知的延展

郑家乐

山东艺术学院 山东 济南 250014

摘要：当代演出呈现出“中国化”倾向，戏曲、国画等传统文化对戏剧艺术的影响，使得源于西方的戏剧艺术具有了中国特色的审美价值。在东渐嬗变的过程中，演出的支点问题同样因东方文化的影响而呈现某种变型，这种变型是以适应国内大众审美意识为前提的“升级”。而支点概念的深化与延展侧面推动着“戏剧东方化”的进程，在支点面临转型的问题中，我们仍然能够探究西方意识形态下的戏剧艺术，在国内转型时呈现的样态。

关键词：戏剧中国化 支点 中国传统意识

Abstract : Contemporary performances show a tendency of "Chineseization", and the influence of traditional culture such as opera and traditional Chinese painting on dramatic art makes dramatic art originating from the west have aesthetic value with Chinese characteristics. In the process of evolution from the east, the fulcrum problem of performance also presents some changes due to the influence of oriental culture, which is an "upgrade" based on the premise of adapting to the aesthetic consciousness of the domestic public. The deepening and extension of the concept of fulcrum promotes the process of "drama orientalization". In the problem that fulcrum is facing transformation, we can still explore the drama art under western ideology and the state it presents in the domestic transformation

Keywords : sinicization of drama ; pivot ; traditional consciousness

“艺术间的融合”在中国艺术家眼中往往散发巨大的独立研究价值。戏剧，作为西方文化的“转达者”，进入中国市场必定以不自觉的形态参与同当地传统戏曲文化的结合，而中国传统意义上对艺术的“中庸”态度使得西方艺术理念能较好的与之相协调、适应。不可否认，西方戏剧正在处于一定程度上的“东渐嬗变”，西方戏剧艺术与东方传统戏曲艺术的“碰撞”，催生出更多理解“戏剧之谜”的角度，中国艺术家审美追求的“大同”在与西方艺术理念“独特性”的融合摩擦中，使得欣赏者在吸收艺术精华的同时，更能清醒的分辨中国戏剧艺术的独特特点。

从梅兰芳将京剧带向世界开始，西方戏剧家们似乎注意到了东方大陆对戏剧“艺术美”的理解，在现当代艺术理论家们的帮助下，中国戏剧、戏曲艺术对“点式文化”的审美追求进入了一种“狂飙”。纵观西方舞台美术史论，对于“点、线、面”的解读似乎建立在“手段性、技术性”的层面，而中国戏曲舞台美术家从不缺乏对“舞台空间处理中给人物调度、行动以物质支撑”这类“点”的理解——如一桌二椅，手势等的灵活运用，这一类型的“点”正以更为主动的方式契合于戏剧艺术“支点”的概念。商业戏剧于1980年后期流入中国上海等城市，在依靠小剧场为载体的形式下，以“点”组成的空间被非自觉大量使用，而电影热导致戏剧行业的低迷使得戏剧家重新思考并开始以“自觉”的态度面对舞台中“点的空间”，即“空的空间”。现当代戏剧舞台美术中，“支点”不仅成为了艺术家们对传统舞台美学意义上

“点”的简述概括，同时支点也以更为重要的身份参与舞台美术艺术与戏剧各部门艺术的融合。戏剧艺术的东渐嬗变，使得舞台美术艺术家更容易对舞台“支点”认知进行泛化与延伸，舞台空间本身逐渐以戏曲传统审美理念下的“点式空间”进入现代观众的审美意识体系当中，支点作为“链”接舞台美术与导演、表演的“钢丝”，在戏剧演出中伴随其自身艺术的特点，以抽象化的艺术性表达，完成遗留在戏剧艺术“整体性”之中的舞台美术功能与特性问题，即完成对戏剧中情感的表达。在此，以中国传统美学为基准，结合现当代对戏剧演出的实践，从（一）支点在舞台中的普遍性作用（二）当代舞台美术家对支点作用的特殊性表达，试探讨支点在中式传统审美理念下的多种形态以及当代舞台美术家对支点作用认知的拓展

### 1、支点与表演、导演的配合

舞台美术作为戏剧艺术的视觉缔造者，“塑造戏剧中的人物情感”是与其他各部门艺术进行协调合作的基础性条件，而戏剧演出时刻处在“情感的狂飙”，同时支点以契合于戏剧演出整体艺术风格的数量与形式为基础，存在于舞台场所并与演员动作、导演调度发生自觉与非自觉的联系。中国早在文革时期“样板戏”就明确表现出对人物塑造朴实、浓厚的关心，随着改革开放的潮流席卷戏剧市场，社会问题剧、文革反思剧同样加强了现实主义话剧的创作理念，人的情感被“现实主义的真实”抬到一定的高度。寄由中国传统戏剧理念的影响，现当代舞台美术家对“人情感的重视”不

亚于改革开放后大众对“社会问题剧”(易卜生为代表)的追捧,支点作为戏剧演出艺术性表达的重要媒介,它的普遍性作用似乎正表现为:与演员、导演共同阐述戏剧中朴实的人物情感。

### 1. 围合的“表演场所”——“区域性支点”配合演员情感化的行动

现当代舞台美术理论将舞台视为“表演场所”,成为“表演场所”的舞台势必涵盖艺术家对舞台本质假定性的探讨。舞台空间艺术性的表达因对“假定性”的“自觉认知”而从“模仿与再现”脱离,继而向“想象与表现”发展,在不违背支点概念即“舞台动作的支撑点或场面调度的依着物”的前提下,舞台支点可以以任何形式呈现而不仅仅是“具象的实物”。充满假定性的舞台无法失去“支点”而独立提供演员情感化行动的支撑,支点围合成的空间区域,某种意义上也承载着支点并独自以支点的身份与人物共同构成一个整体,形成造型语汇。“区域性支点”配合演员情感化的表达,在更高层面上完成了舞台美术对舞台本体空间的再创造。

在由徐晓钟导演的《桑树坪纪实》傻子当众脱去自己婆姨裤子一幕中,众演员围住女子,傻子从人群中拿着裤子冲出人群,随后灯光暗淡,逐渐以聚光的形式集中打在围住女子的演员头顶,演员伴随音乐缓慢后撤,在围合的空间中出现一尊残破的大理石雕像。以“实体人”为表演主体的戏剧艺术,演员的聚集无疑成为戏剧演出中的“焦点”,灯光褪去,以演员围合而成的空间区域支撑起整个舞台,而此时由演员围合出的空间区域一方面暗示出“农村”环境,另一方面呈现出“演员围合的空间、傻子扒裤子的事件、包含作者态度的意义”相统一的“场所”,该区域此刻便一定程度上的成为“舞台动作的支撑点或场面调度的依着物”(支点),某种意义上它作为支点与区域中心的“残破大理石雕像”、“演员情感化行动(缓慢退去)”并一同完成对女子人物情感朴实浓烈的表达。2019年孟京辉执导的《枪,谎言与玫瑰》中,剧场首先由4列向上堆满的“纸箱塔”遮挡住其余装饰性布景,舞台正中区域仅留下一小块演出场所,同时演员开场时多集中于中下区位进行表演,在主人公因抑郁而想轰轰烈烈终结自身的一幕中,他与朋友肆意击打纸箱,伴随巨大的声响“纸箱塔”四散倒塌,给观众留出更大的视觉空间。舞台支点“纸箱塔”围合而成的舞台区域同样支撑着整个演出,演员在纸箱塔围合出的“厨房自然环境”中外化人物境遇、性格,同时描绘人物所处的社会环境,即纸箱塔与人物通过行动达到内在的统一,反应客观外部环境的同时映射人物内心世界。纸箱塔作为舞台“实支点”,其周围虚空一定程度上扮演“虚支点”身份,而由实支点围合成的空间区域,在更高层次上理解为“虚支点的集合”。纸箱塔随戏剧演出时间地流逝而必将毁灭,但围合出的区域空间却伴随“一个画面接另一个画面”得到一种表达人物情感地韵味。而当纸箱塔四散倒塌,原本作为“虚支点集合”的区域成为真正意

义上的“区域性”支点。演员在具有意蕴的区域性支点中行动,“击打纸箱”就不再仅仅被视为“动作”而是进入人物情感表达的“行动”,依靠支点的情感化行动与区域共同完成对抑郁症患者内心情感的剖析。

### 2. 织在舞台上的网——支点的“向心力与离心力”拓宽导演的调度

支点是动作的焦点,它既是“目标”(演员走向支点完成某个动作)又是“据点”(演员从一个支点走向另一个支点),作为目标具有向心力,作为据点拥有离心力,在演员的一来一往的调度中与“支点”本身共同织起一张舞台动作网。支点作为网上“节点”,具有完成“组织规划表演动作”的本质性功能,同时促进“点式空间”的呈现,即导演利用“点”在舞台中调度,同时“点”支持和制约着演员动作,但动作依据冲突、事件又造就了“点”,赋予“点”以意义。舞台设计生命恰恰存在于:抽象的“点”空间形式与“从情感形成”的表演动作。

2019年11月在国家大剧院上映的《长恨歌》,舞台似乎完全由“点”配合演员调度来呈现——可以旋转的背景墙,通向二楼的楼梯,老房的梳妆台,医馆的白幕帘。在女主人公因长久思念军阀的丈夫而表现心理时空的一幕中,演员从舞台偏左侧的二楼卧室出现,伴随灯光、音响慢步向右侧支点(楼梯)靠近,在楼梯上人物进入心理时空的表达,灯光逐渐聚集,使演员与所在位置的支点形成强烈的视觉焦点,人物伴随对物品的回忆依次走过“储物柜”“沙发”“台灯”,在位于舞台左侧的梳妆台处停止心理时空的表现。舞台上每一处物品都吸引人物去回忆过往并产生一系列行动,某种意义上讲,作为支点的物品以“目标”的形式吸引导演对演员进行调度,又以“据点”的形式使得演员对戏剧情节加以推进,这“一去一来”的调度促成舞台节奏的产生,人物角色所蕴藏的情感在节奏中得到释放,而支点作为演员动作的“体外延伸”同样扩大了人物情感的表达,与演员、导演共同架构“运动的画面”并完成戏剧的“情感狂飙”。

#### 2. 支点的艺术性

现当代舞台美术艺术家逐渐以“演出作者”的身份参与舞台美术创作,其自身艺术性的表达充斥于舞台演出空间,舞台美术作为视觉造型艺术,支点的“视觉审美性”与“观众心理性”成为表现其舞台美术艺术价值的重要途径。支点与演员动作在舞台中形成独特的造型语汇与“焦点”,焦点的视觉审美方面一部分由演员形体动作承担,另一部分依靠舞台支点对视觉美感的把控;戏剧演出进程中观众对于舞台支点的出现保持“期待”态度,支点在情节突转时的创造性表达,同样能够满足观众自身对审美愉悦的追求。

#### 1. “人”充当支点——图像化布景在“支点”空间的变体

支点在中国传统美学体系中以“点”的方式加以特性化处理。追求“同质,不同量”的传统美学理念,将人视作

为自然界亘古不变的“点”，以“实体人”为核心的戏剧艺术在中式美学理念的拆下，将“人”独立研究并在“类比、比对”中寻求对舞台中“人”的深层次理解。舞台美术家将舞台上的人普遍归为“运动、静止”来加以区分，值得考究的是，“静止的人”似乎被视为舞台支点与“运动的人”发生冲突、联系，而对于人的解释戏剧界一直未能产生统一的概念。现当代舞台美术追求“图像化、符号化布景”，而“静止的人”在“点式空间”中恰恰某种程度上充当了“平面图像化的布景”而非“立体造型的人”，人作为“布景”成为支点并与其余演员协调完成舞台美术视觉性的表现。

2001年由田沁鑫执导的《狂飙》中莎乐美身后始终站着穿红衣、带遮面红头巾的演员，在莎乐美欲要杀掉先知的一幕中，红衣演员与莎乐美追逐、交融，或是残暴或是臣服，在一系列的行动中，莎乐美变成了为爱而疯狂的“野兽”，红衣演员低身包裹先知，暗示先知死亡。红衣演员与莎乐美在舞台上不再成为独立的个体演员，他们的运动代表着莎乐美内心情感的矛盾，以极其戏剧性的处理手法表现莎乐美内心情感的变化，而先知死亡，红衣演员的蜂拥而上同样具有假定暗示之意，他们在舞台当中不再以“演员”身份参与戏剧剧情，而以“图像化、符合化的幕”成为舞台中的“活动支点”，它与人物构成“结构单位”，经过不同组合吸引观众，并且活动支点与演员组合会伴随、形成事件，在舞台中共同促成焦点，推动戏剧情节故事的同时，彰显舞台美术自身对“人、点、布景”的艺术性呈现。

在阐述田汉与妻子间的关系一幕中，表妹站在透明材质的“纱”后，与田汉、妻子通过对话共同表现3人的关系：表妹喜欢主人公，死后让自己最要好的朋友当田汉的妻子。舞台被分成三块区域，两侧区域站着被束缚的田汉和妻子，正中区域表妹背靠透明“纱”默不作声。“表妹”配合纱质材料成为了舞台的“固定支点”，任由田汉与妻子争吵，她依旧“静止”占据演区主要区位并背对于观众，舞台气氛在无声中越发浓厚。演员此时不再作为一个舞台当中的人物，她与“纱”共同转化为空黑舞台中唯一的“图像化布景”，两人一景的“点式空间”将戏剧内涵用舞台美术独特的艺术创作手法展现于观众。

## 2. 喜剧的支点——观众做出无意识的支撑

应明确，“支点”并不限定于舞台“具象实体物”，在不违背其概念（舞台动作的支撑点或场面调度的依着物）的前提下，存在更为多样的表达形式。而现当代戏剧艺术理论似乎突出了“观众”的地位，喜剧演出艺术的艺术特性相较于其他剧种更能表现出剧作家对观众的深入性探究。对喜剧艺术而言，观众在特殊条件下所做出的反馈支撑着舞台本身对意蕴的表现，即失去观众对舞台的感知与反馈，舞台演出场所所能表现出的意义将变得晦涩。一方面，观众并不直接作用于一般性舞台中的演员行动或场面调度，但喜剧艺术本质是引出观众喜悦的情绪，舞台美术、演员动作、舞台调

度的案头设计一定程度上依赖于舞美师、演员、导演对自身内心“理想群众”的考量，观众群体在演出前以不自知的方式决定着舞台上的造型呈现。另一方面，观众在剧场内所做出情绪化反应并不全部因为戏剧内容本身所导致，部分“人类对喜悦的普遍天性”穿插其中，而观众将喜悦的心情纯化为“只因为本场戏剧”时，做出的反馈才能成为只适应本剧作个性的独特情绪，演员依靠此时观众的情绪调整自身动作；场面调度本身充满了“笑料”；舞台美术造型成分也成为了观众内心喜悦感的导火索。观众此刻在更高的层次成为舞台空间乃至剧场空间的“支点”，但它不去暗示环境、不去表现场所、甚至不去体现剧中人物情感，同时它却是具体的、导演依靠此时的观众完善调度涵义、演员借此略微即兴展现更具“笑感”的行动、舞台美术从观众的视角来结构舞台布景装置，只有因喜剧本身而产生愉悦感的观众才能够成为“舞台动作的支撑点或场面调度的依着物”，即支点。

2020年8月在上戏实验剧院上映的舞台喜剧《莎士比亚别生气》中，全剧分为“演出区域”与“后台”，舞台美术师的扮演者，舞台监制的扮演者活动于“后台”区域，但本剧中的“后台”面向观众，“演出区域”被挤于舞台中央，而镜框式舞台所表现的喜剧提供给了人们对于“观众”的一次深入思考，全剧并未采取复杂繁琐的故事情节与冲突，略显单调的故事情节使得观众更多的将注意力放在舞台上所发生的活动。在演出开始的前10分钟，故事情节以极为普通的对话方式展现与舞台上，随后一位“自称导演”的人物进入舞台，此时演员停止表现人物回归演员本身并排好队伍立于台前，与赖声川所执导的《暗恋桃花源》有异曲同工之妙。这种“跳戏”式的手法使得观众开始模糊的去思考台上所站的是真导演还是演员所扮演的“假导演”，一直持续到事件“孙女假装被绑架要挟自己爷爷毁掉所排的戏”时，演出才正式进入一种喜剧的氛围。由于演出前半场的多次“跳戏法”，观众逐渐无法去清晰辨认舞台上事件的真假——因为镜框式舞台本身就具备展现真实幻觉的功能，同时又能赋予“跳戏”这种非幻觉式的间离手法以合理性。观众在跳出舞台情节的瞬间又会被及时拉回到舞台幻觉中，正是这一过程使得观众处在“陷入幻觉”与“脱离幻觉”的最佳位置，观众因“陷入幻觉”而产生情绪，又因“脱离幻觉”具体化为“笑”这一动作，观众此刻所产生的愉悦情绪正是属于这“幻觉的一入一出”，换句话说就是“只因该剧而产生的情绪”。而后演出进入“喜剧化”，观众情绪感知度更加敏感，在导演意图对演出捣乱时，他身披舞台设计师放在舞台后区的黄色帘幕闪立于演出区位，舞台美术师在“后台”区域拿着对讲机静止的望向导演，“导演人物”的出现让观众再次产生“笑”的情绪，在观众的笑声反馈中，“导演人物”先是静止与原地看向观众，待观众笑声减弱时围绕舞台上的“演员人物”一周而后似“小丑”一般刺死了一位“将要拆分罗密欧与朱丽叶的人物”，随后观众再次给予“笑”的反馈。

导演人物“静止立于舞台上等待观众笑声减弱”的动作显然是演员做出的即兴表演，绕舞台上“演员人物们”一周的路线、与笑声减弱而后刺死另一演员又再次引起观众愉悦的情绪本身就有着把控观众情感节奏的目的，而此时的观众在一定意义上是演员展开“静立于舞台”动作的支撑点，同时使得“导演人物”的舞台调度也充满“笑料”。值得一提的是，该演出中的观众并不像舞台上的一般性支点去追求“主动、有意识”的参与演员、导演，恰恰是这种“被动、无意识、不自知”的参与和“间离式的幻觉”使得观众真正的融入到了喜剧演出的创作，“因喜剧本身而产生愉悦感”的观众自然成为舞台上最特殊的支点。

综上所述，传统艺术审美理念中涵盖的“点式空间”似乎逐渐被舞台美术家们接受并开始进行实验性话剧的研究，戏曲对此方面的理解已然超越了现当代部分西方戏剧家对“假定性空间”的理解，以充满“点”的空间重构舞台本身。戏剧艺术的“东渐嬗变”同样使中国舞台美术家开始重视对“舞台支点的作用”探讨，艺术家对支点的认知已不再停留于“与演员、导演发生联系”的层面，在更高的层面已向“完成戏剧整体性艺术表达的同时完善自身对舞台美术艺术性的表现”进行拓展。现当代“东渐嬗变”的戏剧演出舞台也许能够提供足够的技术能力，使舞台美术家在“中式传统理念‘点’空间的狂想”中完成对支点作用认知的深度拓展。