

阅读空间

A e s t h e t i c s
• f S t a g e D e s i g n

胡妙胜著 舞台设计美学

上海文艺出版社



胡妙胜，1936年生，男，江苏无锡人，上海戏剧学院教授，国家级有突出贡献的专家。1957年毕业于上海戏剧学院舞台美术系并留校任教至今。曾任上海戏剧学院院长、多伦多大学客座教授。专著有《充满符号的戏剧空间》、《戏剧演出符号学引论》、《当代西方舞台设计的革新》。舞台设计的代表作为《雷雨》、《泰特斯·安得洛尼克斯》、《亨利四世》、《清宫外史》等。中国戏剧家协会理事、中国舞台美术学会副会长。





图 2：胡妙胜：《清宫外史》1995



图 3: 上海戏剧学院舞台设计 1995 级 (设计指导: 胡妙胜):《家》1999

图 4: L·巴克斯特:《天方夜谭》1910





图5: 卡尔·冯·阿佩恩:《高加索灰阑记》1954

图6: G·皮托耶夫:《李里昂》1923



图7: 乔塞林·赫伯特:《俄皇浦斯的面具》1986



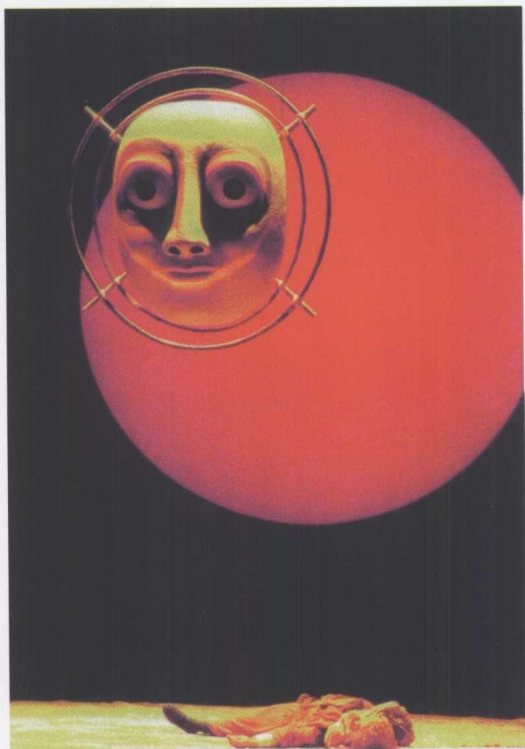


图 8：胡妙胜：《亨利四世》1994

图 9：胡妙胜、陈明：《泰特斯·安德洛尼克斯》1986

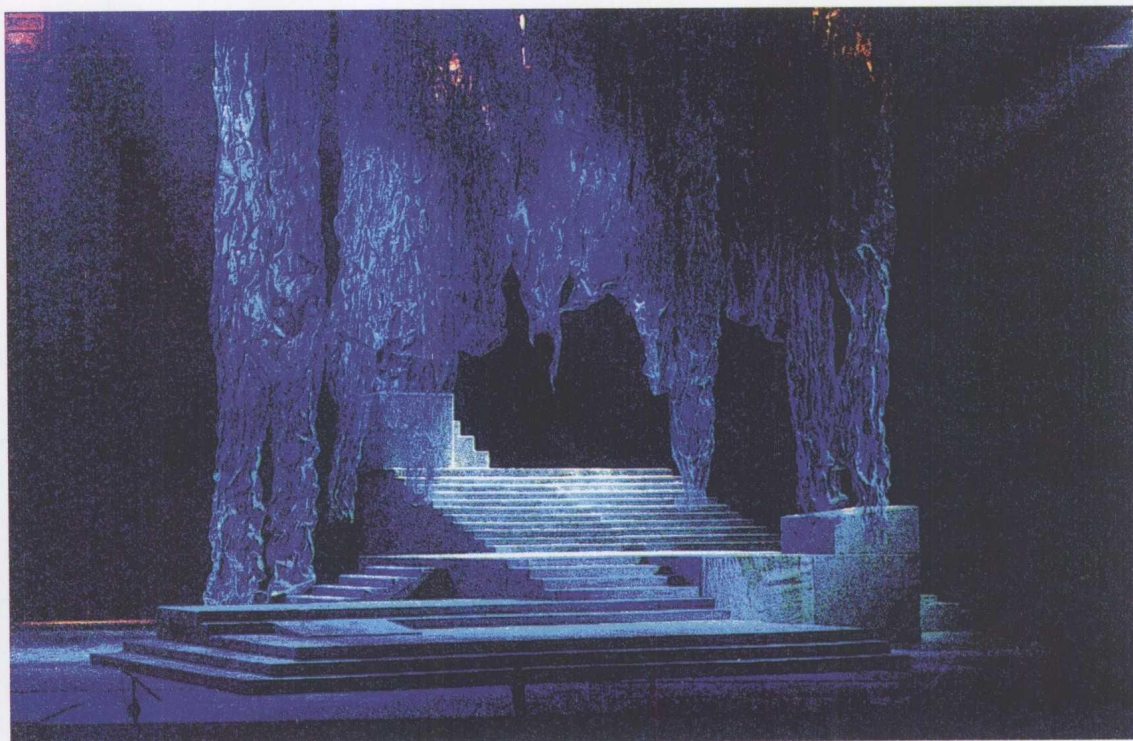
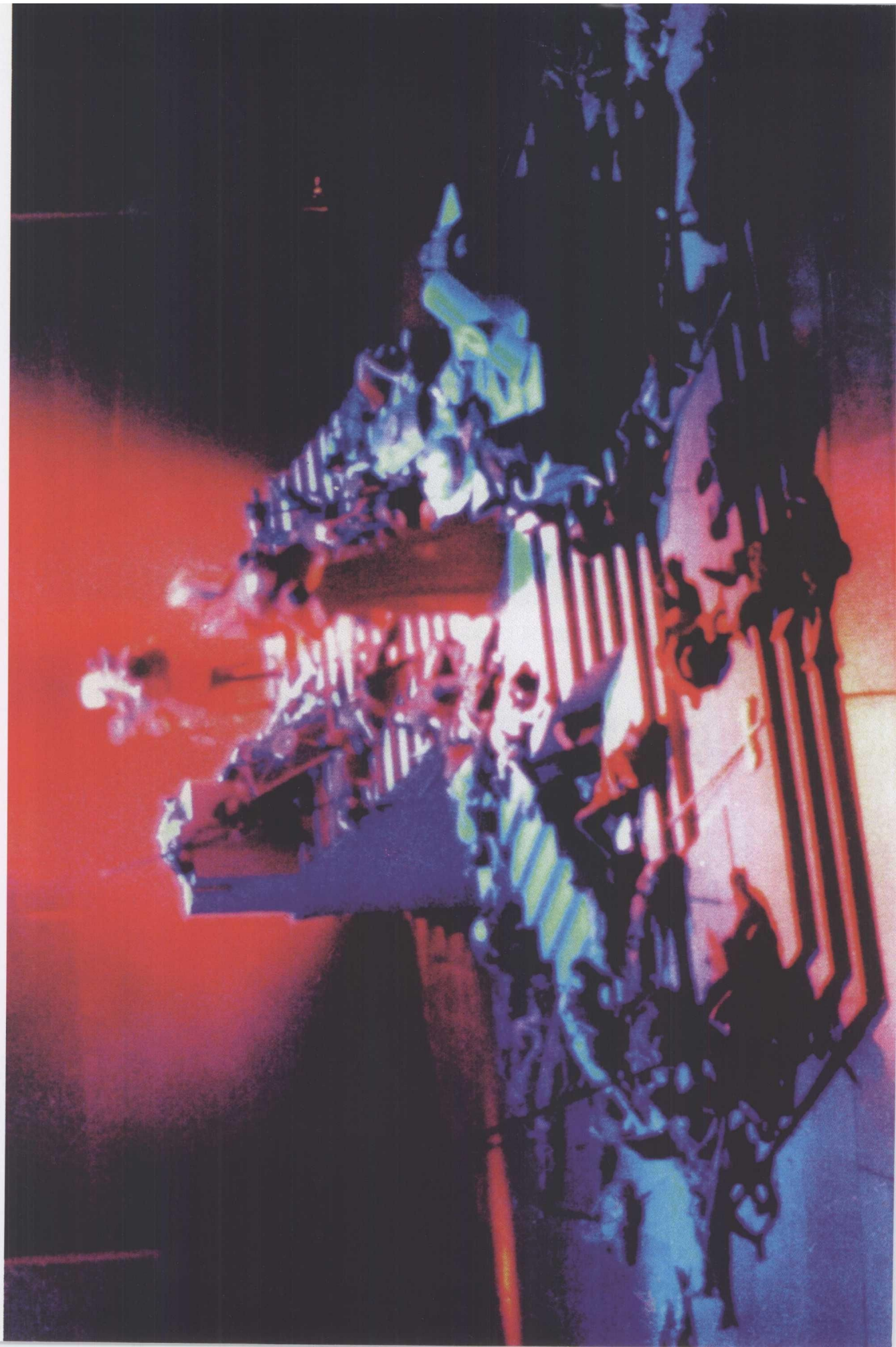


图 10: 胡妙胜、陈明:《泰特斯·安德洛尼克斯》1986



目 录

绪 论 / 1

第一编 动作空间

第一章 舞台空间观念的发展 / 17

第二章 塑造虚空 / 37

第三章 隐蔽的维度 / 52

第四章 动作空间的结构 / 67

第五章 动作设计 / 105

第二编 审美空间

121 / 充满符号的空间 第六章

131 / 形式——元素 第七章

157 / 形式——结构 第八章

174 / 再现与场所 第九章

199 / 表现与气氛 第十章

222 / 隐喻与转喻 第十一章

248 / 抽象与现实 第十二章

第三编 知觉空间

第十三章 所知与所看 / 277

第十四章 空白与交流 / 291

第十五章 惯例与创新 / 309

第四编 交往空间

331 / 交往空间的功能 第十六章

347 / 常规的交往空间 第十七章

375 / 非常规的交往空间 第十八章

结束语 / 410

参考书目 / 417

图片资料来源 / 421

后记 / 424

绪 论

什么是舞台设计？

十八世纪透视布景画家认为，它创造“眼睛的音乐”，布景只是游离于戏剧之外，取悦于观众眼睛的装饰。自然主义者认为它在舞台上再现“自然的一角”，布景成为与剧中人物共呼吸的物质环境。象征主义者主张创造“思想的有形符号”，舞台设计也可以说话，对主题表态。构成主义者认为它只是“表演的机器”，在他们看来，实用就是一切。表现主义者力求创造一种气氛，作为剧中人物心理的投射。六十年代的环境戏剧要求“为一出戏创造一个剧场”，舞台设计者已名不副实，成为整个戏剧空间的设计者。那么，中国传统戏曲对此有何言说呢？戏曲谚诀曰：“布景在演员身上”……

每一个“主义”，每一种主张都是一种界定，一个视角，一次发现，为舞台设计打开了一个新的视域。但每一个“主义”、每一种主张又和其他的“主义”、其他的主张相对立。一个否定另一个，再被另一个否定。舞台设计应该是什么呢？也许它根本没有不变的本质；也许上述相互对立的“主义”和主张正是它的本质的各个不同的侧面。舞台设计究竟是什么？对此，本书企图提供一个解释舞台设计的理论框架。

一、人与空间

不管舞台设计者打出什么样的旗号或被人贴上什么样的标签，他总是自觉或不自觉地在与空间打交道。他总是在有限的物理空间内筹划运作；总是在形状、色彩、光之间流连徘徊；总是期盼创造幻象的

或非幻象的戏剧空间。舞台设计是空间的创造者,这也许是一切舞台设计者的共识。正如戏剧符号学家帕特里斯·帕维斯所说:“舞台设计的任务在于组织舞台空间,安排舞台空间、布景空间和表演空间的位置和比例,并且调整舞台与大厅的关系,后者对于把握剧场的总体关系是至关重要的。”^①尽管现在我们所理解的空间,还是空泛的,但至少它提供了一个不用多加解释就可以作为我们共识的出发点。

众所周知,空间有三个维度。空间中的一个点只能作出三条相互成直角的,通过该点的直线。在描述舞台布景时,我们将绘画布景称为二维的,将立体布景称为三维的,将活动布景称为四维的,即三维空间加上时间。显然,维度的概念对我们还是有用的。但是,二维、三维、四维都是几何学或物理学的空间概念,它们描述的只是抽象的空间。卡西尔说:“在几何学的空间中,我们直接的感官经验的一切具体区别都被去除了。我们不再有一个视觉的空间,一个触觉的空间,一个听觉的空间,或嗅觉的空间……在这里我们有一个同质的、普遍的空间。”^②用几何学或物理学的空间概念解释不了具体的戏剧空间。

其实,维度不只是三个或四个,而是无限的。美国建筑师查尔斯·穆尔在《建筑度量论》中指出,“维度”是一些独立的变量、因素,它们本身的增减,不影响其他的变量。当我们根据几何学,以上下、前后、左右三个独立的因素来测量空间时,并不表示除上述三个维度外,不再其他的维度。其实,光、色、声、嗅、温度和力度都可以成为测量的维度。可以说,维度是无限的,问题在于“我们所要观察的变量是什么?”以及“我们愿意测量什么?”对具体空间来说,有无数的维度影响我们对空间的感受。由此,穆尔提出了知觉空间的概念:“如果说,三个量度可以产生我们往常所想到的空间,那么,人脑所能感受的所有量度,就能产生知觉空间。”而“建筑的量度就是知觉空间的量度”。^③知觉空间论确实考虑到人对空间感受的复杂性与具体性。卡西尔认为,知觉空间“并不是一种简单的感性材料,它具有非常复杂的性质,包含着所有不同类型的感官经验的成分——视觉的、触觉的、听觉的以及动觉的成分在内”。^④知觉空间论将空间与人联系起来,这是对抽象空间概念的突破。就建筑来说,它作为艺术确实是需要由人来体验的。但是将建筑空间理解为知觉空间,其结果是将建筑理解为主观体

验。这不免有建筑在被人体验时才存在的唯心论的嫌疑。建筑不仅是由人来体验的,也是由人来居住和使用的。建筑空间是人与环境相互作用的产物。人创造了环境,环境也创造人。因此,最能测量空间的不只是人的体验,而是人的存在。

在现象学的影响下,建筑现象学和人文主义地理学都提出了存在空间论。它的理论前提是存在主义哲学家海德格尔关于人与空间的论述。海德格尔认为人(此在)是具有空间性的,“我们若把空间性归诸此在,则这种‘在空间的存在’显然必得由这一存在者的存在性质来解释”。^⑤空间是人的存在方式,因此,空间要由人的存在的性质来解释。“空间并不是与人相向对立的东西,它既不是一种外在客体也不是一种内在体验。不能说:‘那儿是人类,其上方是空间’,因为当我说‘一个人’,在这样说出这个词的时候,同时想到了一个实在,他以人的方式而存在——亦即‘他定居’——于是,谓之‘人’,事实上已道出了人居留于事物间四位一体之中”。^⑥海德格尔认为,人与空间的关系就是“定居”,居住是人类存在的方式,是存在的基本特征,故建筑的本质就是“定居”。只有思考人与空间、地点与空间的关系才能阐明建筑的本质。在海德格尔那里,空间一词有单数与复数的区分,单数空间是抽象的数学空间,而复数空间是指“天、地、神、人”四位一体意义上的具体空间。作为具体空间它是从地点,而不是从抽象空间中获得本质的。而物则使地点成为场所,这物就是建筑物。

在现象学以及海德格尔关于存在和空间的论述的影响下,挪威的诺伯格·舒尔兹(Christian Norberg Schulz)在《存在、空间、建筑》(1971)一书中首先在建筑领域里提出了存在空间论。舒尔兹评述了关于建筑的空间观念的研究。一种是以欧几里德空间为基础的,重视三维的立体几何学,如内奇(W. Netsch)等认为,在系统地展开的二维或三维的图式中看到了组织建筑空间的关键。舒尔兹认为,建筑空间与数学空间是不同的,对空间进行纯量的研究是冷漠的和抽象的。另一种是以知觉心理学为基础展开建筑空间的研究,将“量”的概念换成“人”的概念。将空间理解为知觉的总和,这又陷入了纯主观的体验。舒尔兹指出:“在这二者的讨论中,全都把存在次元,作为人与人的环境关系的空间忘到一边去了。”

他认为最完善的建筑理论,与其作为思考和知觉的单元,不如作为人的存在的次元更能真正理解空间。舒尔兹将海德格尔的“人的存在是空间性”的论述,以及心理学家皮亚杰的“图式”概念以及建筑师林区(K. Lynch)的“城市形象”的概念综合成他的存在空间论。“所谓存在空间,就是比较稳定的知觉图式体系,亦即环境的形象”。^⑦存在空间被界定为一个心理学的概念,“它是人与环境相互作用,为满足生活而发达的图式。建筑空间就是存在空间的具体化”。在《场所精神》(1979)一书中,舒尔兹对存在空间的解释减弱了心理学的色彩,更倾向于现象学。此书的副标题就是“迈向建筑现象学”。此时,海德格尔的影响更为突出。“‘存在空间’并非一个数学逻辑术语,而是包含介于人与环境间的基本关系”。他将存在空间具体化为二个互补的观点,即“空间”与“特性”,以及与此相应的二个精神功能,即“定位”与“认同”。现在海德格尔的“定居”概念成为存在空间论的中心。“‘存在的立足点’与‘定居’系同义字。‘定居’就存在的观点而言是建筑的目的。人要定居下来,他必须在环境中能辨认方向并与环境认同。简而言之,他必须能体验环境是充满意义的。所以定居不只是‘庇护所’,就其真正的意义是指生活发生的空间是场所……而建筑师的任务就是创造有意义的场所,帮助人定居”。^⑧场所在《存在、空间、建筑》中只是存在空间结构的一个元素,现在成为存在空间的体现。存在空间是由场所组成的。

以人为空间的中心,这种观念也贯穿于中国古代的哲学和美学中。中国传统的空间观念当以墨子关于空间的论述为代表。墨经中说:“宇东西家南北。”方孝博指出:“墨子在说明空间观念时用一个‘家’字,尤其把‘家’字放在‘东西’和‘南北’的中间,非常微妙。”^⑨墨子的意思是说,“我”居住的这个地方称为家,空间以“家”为中心。李烈炎指出:“墨子的空间观念可贵之处在于他的空间是泛指各种各样的场所,因此,他接触到了具体的,特定的空间观念……而空间(宇)就是这些具体空间的抽象,从而把各样的场所概括为一般的空间。这是人类认识空间的一大进步,因为这种空间已不是空洞的背景空间……实际上是他在历史上开其后几千年具体的特定空间观念的先河。”^⑩墨子的“家”自然具有中国古代社会独有的文化内涵。但是,不管怎么

说,家是人的社会性的体现,“地球上任何地方的男人和女人,都希望有一个场所来结为一个团体”。^⑩家作为这样一个场所是海德格尔所说的“定居”的一种具体样态。以家为中心的空间观念,在某种程度上,与以人为中心的空间观念是相通的。

中国传统艺术中的空间表现也是以人为中心的。宗白华先生对此有独到的见解:“由舞蹈动作伸延,展示出来的虚灵的空间,是构成中国绘画、书法、戏剧、建筑里的空间感和空间表现的共同特征,而造成中国艺术在世界上的特殊风格。它是和西洋从埃及以来所承受的几何学的空间感有不同之处。”^⑪中国传统艺术是以人为中心,从人的活动、动作中去理解和把握空间的。空间是动作的延伸。这是以人的躯体为价值中心的空间世界。对此,中国传统戏曲提供了经典性的例证。

上述的论述,尽管并未涉及戏剧,但对我们研究戏剧空间具有方法论的意义。几何学和物理学的抽象空间,以及心理学的知觉空间都不能使我们全面地理解戏剧空间。在戏剧空间中,人与空间是不可分的。我们必须从戏剧空间中人的存在方式,即活动的方式和性质中去理解空间。戏剧空间不是均质的空间,它的复杂性和具体性必须由发生在戏剧空间中的事件来揭示。空间的组织化与事件的组织化是不能分离的。戏剧空间是戏剧事件发生的场所。在戏剧中它既表现为现实世界的事件发生场所,也表现为虚构世界的事件发生场所。戏剧空间就是不同质的场所的统一。为了对戏剧空间的构成有具体的了解,我们必须先着手分析戏剧事件。

二、戏剧是事件

二十世纪的戏剧学研究经历了戏剧范式的转变,即从将戏剧理解为剧本至将戏剧理解为演出。

旧的范式也就是亚里士多德的范式。在《诗学》中亚里士多德认为悲剧有六个成分:情节、性格、言语、思想、戏景和唱段。其中,情节最重要,戏景最为次要。他认为:“如史诗那样,悲剧即使不借助动作也能产生它的效果,因为人们只要仅凭阅读,便可清楚地看出它的性

质。”^④这就是说,戏剧的价值在于戏剧写作,而不是戏剧演出。对剧本来说,演出是可有可无的。有了它,悲剧的效果可以得到加强;没有它,剧作依然能产生悲剧的效果。用格洛托夫斯基的话来说,演出成为剧作有用的附属品。在这种范式的指导下,一部戏剧史就成为剧作者及其作品的历史,而戏剧理论则成为戏剧文学的理论。

对于旧戏剧范式的具体表现,我们最熟悉的就是“体现”论,即戏剧演出被认为是剧本的体现。这种观念建立在内容与形式二元论的基础上,即用演出形式体现剧本的内容。在内容决定形式的等级秩序中,剧本成为“一剧之本”。我们承认,一栋建筑物是建筑师的设计图的体现。因为根据同一蓝图施工的若干栋建筑物,它们彼此是相同的。那么,如果演出是剧本的体现的话,各个时代、各个国家、各个剧院演出的《哈姆莱特》彼此也应该相同。如果考虑到其中还存在着一个“忠实于原著”的问题,那么,在无数的《哈姆莱特》的演出中只需要其中最忠实于莎士比亚原著的一个演出就可以了,其余的演出就是多余的赝品。戏剧的实践否定了体现论,因为不同时代、不同国家、不同剧院演出的《哈姆莱特》都有存在的权利,都有不可取代的价值。这就表明,这些同名剧本演出的价值,多数是由剧本台词以外的部分所产生的。其次,所谓剧本提供内容,演出提供形式的说法也是错误的。难道剧本没有它自己的形式吗?剧本也有其独特的形式即文学形式;难道演出的内容与剧本的内容是同一的吗?演出必然含有剧本所没有的意义。演出本文是由导演对书写本文解释和具体化的结果。演出是剧作者和演出者的对话,是视界的交融,其中必然包含双方经验不相重叠的部分。剧本是一种文学形式,一旦被上演,就成为戏剧的一部分。它的意义世界也由封闭走向开放。剧本提供的语言记号在非语言记号的语境中必然生成新的意义。因此剧作与演出都是独立的艺术形式,两者并不是一个体现另一个的关系。它们之间的关系是转化的关系。当剧本转化为演出时,剧本作为独立的艺术整体已不复存在,这就像氢原子与水的关系一样。水是由氢和氧组成的,我们看到了水,就看不到单独存在的氢。

新的戏剧范式是随着导演的崛起而形成的。二十世纪是导演的世纪。导演艺术的发展使戏剧演出摆脱了附庸的地位。梅耶荷德早

就将演出“作者”的桂冠戴在了自己的头上。格洛托夫斯基则认为,戏剧没有剧本也能存在。阿尔托的看法更为极端,他追求的是一种非语言的形体戏剧,从而摆脱所谓“文学驾凌于表演之上的语言专制”。而布莱希特则显得较为温和,他认为“戏剧演出既是剧本写作,又是舞台写作……剧本写作和舞台写作负有同样的责任”。^⑨布莱希特将戏剧看作两个作者合作的结果。这也许是因为布莱希特本人既是剧作者又是导演的缘故。不管怎么说,戏剧演出已成为独立的艺术形式,或者说,戏剧不是文学,而是演出,这是无疑的。

戏剧是事件,它不是一件产品或物品。一幅画、一座雕塑、一栋建筑物都是产品、物品,它们一经制作或建造出来就成为独立的存在。作为艺术品它不仅脱离了创造主体,也脱离了接受主体。因而在创造——作品——接受的艺术交流中,各个环节都处于不同的时间,不同的空间中。戏剧却不同,戏剧演出是一个过程。正如太阳剧院导演姆努什金所说的:“戏剧是演员的即兴艺术,没有过去和未来,只有即刻的瞬间与即刻的行动。”^⑩阿尔托也说过:“戏剧是世上惟一的做过的动作不会重复两遍的场所。”^⑪戏剧所以是事件,因为它的存在不能独立于创造者和接受者,它是在创造者和接受者之间发生的事,是一种交流行为。戏剧事件的发生必须满足以下条件:

1. 戏剧交流的发生,至少要有两个参与者:演员与观众。
2. 演员与观众必须同时在场。
3. 戏剧事件总发生在特定的空间内与一定的时间内。
4. 戏剧交流的话题是关于一个虚构世界中的事件,由演员扮演其中的人物。
5. 演员与观众必须共享一套游戏规则。
6. 戏剧事件是审美事件,参与者不仅关心故事世界的信息,也关心传达信息的形式。

如果理解了上述条件,那么我们可以给戏剧下一个最为简单的定义:戏剧是演员在观众面前扮演角色。演员、角色、观众形成表演的三角关系。这里存在着双

