

上海戏剧学院  
SHANGHAI THEATRE ACADEMY

国家特色专业建设教材

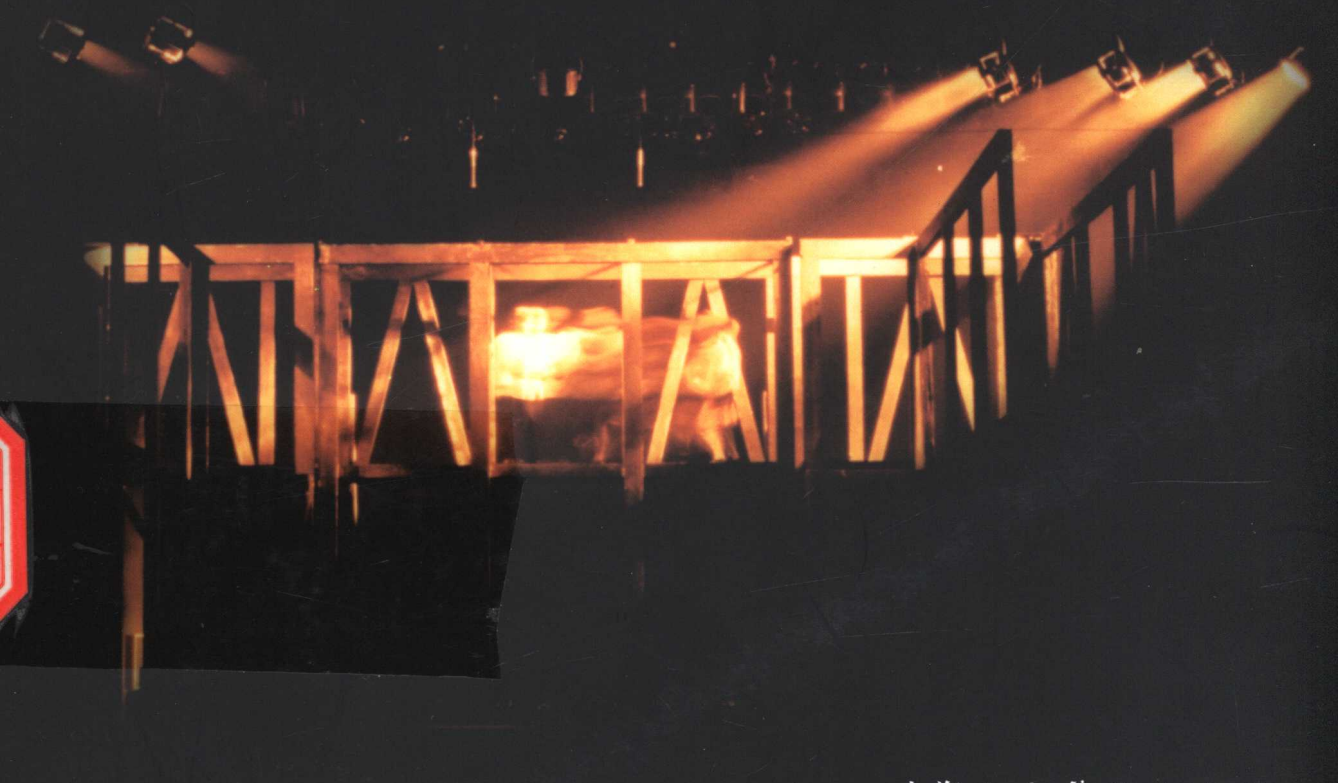
# 舞台设计

STAGE

初阶  
教程

DESIGN

胡妙胜 著



上海人民美術出版社

中国高等院校舞台设计专业系列教材

# 舞台设计

初阶教程

胡妙胜 著

上海人民美术出版社

---

图书在版编目(CIP)数据

舞台设计初阶 / 胡妙胜著. — 上海 : 上海人民美术出版社,  
2016.1

ISBN 978-7-5322-9573-9

I. ①舞… II. ①胡… III. ①舞台设计  
IV. ①813

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第161448号

---

## 舞台设计初阶

著 者 : 胡妙胜

责任编辑 : 陈 铖

技术编辑 : 朱跃良

出版发行 : 上海人民美术出版社

(上海长乐路 672 弄 33 号)

邮编 : 200040 电话 : 021-54044520

网 址 : [www.shrmms.com](http://www.shrmms.com)

印 刷 : 上海新艺印刷有限公司

开 本 : 787×1092 1/16 14 印张

版 次 : 2016 年 1 月第 1 版

印 次 : 2016 年 1 月第 1 次

印 数 : 0001-3300

书 号 : ISBN 978-7-5322-9573-9

定 价 : 58.00 元

## 上篇：舞台设计原理

### 1 舞台设计 /7

- 1.1 戏剧 /7
- 1.2 戏剧空间 /8
- 1.3 舞台设计 /10

### 2 动作与空间 /12

- 2.1 动作空间 /12
- 2.2 动作空间的要素 /13
- 2.3 动作设计 /21

### 3 形式—元素 /23

- 3.1 形状 /23
- 3.2 空间 /25
- 3.3 色彩 /27
- 3.4 光 /29
- 3.5 肌理 /31
- 3.6 活动 /32

### 4 形式—结构 /34

- 4.1 统一 /34
- 4.2 对比 /36
- 4.3 平衡 /38
- 4.4 尺度 /39
- 4.5 节奏 /40

### 5 再现与场所 /43

- 5.1 场所与叙事 /43
- 5.2 布景再现的价值 /45
- 5.3 再现与幻觉 /48

### 6 表现与气氛 /51

- 6.1 情感的符号 /51
- 6.2 气氛 /53
- 6.3 意义的生成 /56

### 7 抽象与现实 /60

- 7.1 单纯化 /60
- 7.2 选择性抽象 /61
- 7.3 剧场性抽象 /62
- 7.4 变形 /63
- 7.5 拼贴 /65
- 7.6 表现性抽象 /66
- 7.7 构成主义 /68

### 8 隐喻与象征 /69

- 8.1 视觉隐喻 /69
- 8.2 作为设计方法的隐喻 /70
- 8.3 视觉隐喻的魅力 /72
- 8.4 代码化象征 /74
- 8.5 功能化象征 /76

### 9 交往空间 /78

- 9.1 什么是剧场 /78
- 9.2 交往空间的功能 /79
- 9.3 常规的交往空间 /80
- 9.4 非常规的交往空间 /86

## 下篇：舞台设计练习

### 导论：舞台设计ABC /92

(低年级教学法)

#### A 功能小品设计 /102

- 1 自然一角 /103
- 2 节奏空间 /110
- 3 场所精神 /117
- 4 可变空间 /124
- 5 意象拼贴 /134
- 6 音乐小品 /137
- 7 诗词小品 /144

#### B 剧本片段设计 /152

- 1 场所再现 /153
- 2 动作空间 /160
- 3 视觉隐喻 /167
- 4 综合建构 /174

#### C 全剧案头设计 /180

#### 阅读材料 /205

- a 戏剧事件分析 /205
- b 构思与形象 /207
- c 支点与场面调度 /212
- d《雷雨》——动作空间的实例分析 /213
- e 综合空间结构 /216

资格没有了，后来两张录取书都来了，想来想去把南开那张撕了就来学舞蹈了。接着我就去参加联欢节，四男四女，除了我是学员，其他七个人都是演员。我是学芭蕾出身的，完全没有民族舞蹈的基础，只会扭秧歌。我自己非常没信心，然后戴先生也不理我，也不说不好，也不说好。我心想完了，因为平常她训练的时候对我们每个人的关注都是非常直接的，到这时候她根本就像没看见我一样，就随便我跳，在里面乱跳，有的时候别人都烦了，觉得我在里面像捣乱一样，韵律什么的都不对。后来把这个舞蹈排下来了，有一天戴先生就说资华筠留下，看了我半天，说我的腿白长了，说两条腿又直又长，胳膊像木头棍。戴先生接着让我站起来，她开始唱西藏舞的旋律，一边呼吸一边唱，然后她就用语言告诉我，用音乐带着我跳了一晚上，我也不知道跳了几遍，反正就跳得我高兴得不得了，也忘了自己跳得好不好，然后她就看着我说明天就这样跳，我就保持住了没退回去。

后来就跟着参加了那次300人比赛，一下就得了金奖，我当时还想这个金奖太容易了。第一戴先生破格招我进入舞蹈团，第二给我吃小灶，如果没有这两下子的话我可能很快被淘汰，我们少年班后来留下来的大概一半都不到，淘汰率很高。然后就是《飞天》，团部最终决定让戴爱莲排。戴先生决定排独舞，给徐洁排。徐洁那个时候大我两岁，而且是工人阶级出身，我们那个时候选A角，都是出身要特别好，当然她业务也好，比较成熟，但是她没有学过绸子，这个AB组也不完全是戴先生定的，那时候是党支部决定的。我是B组，也没有什么不高兴，她在前头排我在后头练。戴先生排《飞天》很有意思，带我们去看飞天的画，听叶浅予讲解，让我们感受敦煌壁画，她让作曲用笛子吹旋律，在我教徐洁绸子的过程中让我们俩随意跳，看见地毯花也可以学，看窗帘上的图案也可以舞，把绸子变成翅膀。我们那时没有时间限制，什么时候成熟什么时候拿出来，戴先生不时去看看，说这个不错，然后她就走了，一会儿又过来看看，说那个不错。后来有一天她忽然就问曲子是否已经写好，作曲说写好了，戴先生说





## 上篇：舞台设计原理

### 1 舞台设计 /7

- 1.1 戏剧 /7
- 1.2 戏剧空间 /8
- 1.3 舞台设计 /10

### 2 动作与空间 /12

- 2.1 动作空间 /12
- 2.2 动作空间的要素 /13
- 2.3 动作设计 /21

### 3 形式—元素 /23

- 3.1 形状 /23
- 3.2 空间 /25
- 3.3 色彩 /27
- 3.4 光 /29
- 3.5 肌理 /31
- 3.6 活动 /32

### 4 形式—结构 /34

- 4.1 统一 /34
- 4.2 对比 /36
- 4.3 平衡 /38
- 4.4 尺度 /39
- 4.5 节奏 /40

### 5 再现与场所 /43

- 5.1 场所与叙事 /43
- 5.2 布景再现的价值 /45
- 5.3 再现与幻觉 /48

### 6 表现与气氛 /51

- 6.1 情感的符号 /51
- 6.2 气氛 /53
- 6.3 意义的生成 /56

### 7 抽象与现实 /60

- 7.1 单纯化 /60
- 7.2 选择性抽象 /61
- 7.3 剧场性抽象 /62
- 7.4 变形 /63
- 7.5 拼贴 /65
- 7.6 表现性抽象 /66
- 7.7 构成主义 /68

### 8 隐喻与象征 /69

- 8.1 视觉隐喻 /69
- 8.2 作为设计方法的隐喻 /70
- 8.3 视觉隐喻的魅力 /72
- 8.4 代码化象征 /74
- 8.5 功能化象征 /76

### 9 交往空间 /78

- 9.1 什么是剧场 /78
- 9.2 交往空间的功能 /79
- 9.3 常规的交往空间 /80
- 9.4 非常规的交往空间 /86





## 下篇：舞台设计练习

### 导论：舞台设计ABC /92

（低年级教学法）

#### A 功能小品设计 /102

- 1 自然一角 /103
- 2 节奏空间 /110
- 3 场所精神 /117
- 4 可变空间 /124
- 5 意象拼贴 /134
- 6 音乐小品 /137
- 7 诗词小品 /144

#### B 剧本片段设计 /152

- 1 场所再现 /153
- 2 动作空间 /160
- 3 视觉隐喻 /167
- 4 综合建构 /174

#### C 全剧案头设计 /180

#### 阅读材料 /205

- a 戏剧事件分析 /205
- b 构思与形象 /207
- c 支点与场面调度 /212
- d《雷雨》——动作空间的实例分析 /213
- e 综合空间结构 /216

上 篇

舞台设计原理

## 1 舞台设计

舞台设计是戏剧的一个组成部分，它与戏剧的关系，即戏剧功能决定了它的实质

### 1.1 戏剧

对戏剧的理解存在着新、旧两种范式。

#### 1.1.1 戏剧是剧作?

长久以来，人们总以为，戏剧就是剧作。过去所谓的戏剧史、戏剧理论、戏剧批评，实质上就是剧作史、剧作理论、剧作批评。

这种戏剧观可称之为亚里士多德范式。他在《诗学》中写道：“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。”<sup>①</sup>这就是说，戏剧的价值在于戏剧写作，而不是戏剧演出。

如果戏剧的价值在于剧本，那么，戏剧演出算什么呢？正如格罗托夫斯基所指出的，演出只是剧作者的附属品。我们最熟悉的声音是，演出是剧本的“体现”，或者说“翻译”。如此，戏剧演出的最高原则是“忠实于原著”。对于这种旧的戏剧范式，德里达作了这样的评论：“剧本是《圣经》，演出者是布《圣经》之道的牧师，而观众则是信徒。”

在现代戏剧的学术视野里，旧的戏剧范式是经不起推敲的。

**1.1.1.1** 其实，不上演的剧本只是一部文学作品，一个语言文本，它可以供人阅读并从中产生价值和意义。在演出中，剧本只是其中的一个组成因素，它的

独立王国解体了。演出本身也是一个独立的文本。它与剧作文本不可能完全重合，只能部分重合。

**1.1.1.2** 戏剧演出是复杂的记号系统，语言记号与非语言记号处于相互作用中，即互为语境。语言记号意义的产生有赖于非语言记号的组织。事实上，声调、语气、表情、动作，甚至布景和灯光都会影响一句台词的意义的产生。

**1.1.1.3** 任何文本意义的产生有赖于接受者的读解。不同的导演和演出者对一个剧本产生不同的解释是必然的。这里不存在“唯一”正确的解释。这正是经典剧本可以在历史的长河中被不断上演的根本原因。

#### 1.1.2 戏剧是事件

新的戏剧范式是随着导演艺术的兴起而成形的。20世纪是导演的世纪。导演艺术力求摆脱戏剧演出的附属地位。梅耶荷德早就迫不及待地将演出“作者”的桂冠戴在了自己的头上。格洛托夫斯基认为：戏剧没有剧本也能存在。阿尔托走得更远，他追求的是一种非语言的形体戏剧，以摆脱“文学凌驾于表演之上的语言专制”。<sup>②</sup>布莱希特显得较为温和。他认为：“戏剧演出既是剧本写作，又是舞台写作……剧本写作与舞台写作负有同样的责任。”<sup>③</sup>不管怎么说，有一点是确定无疑的，即戏剧不是文学。

**1.1.2.1** 一般的艺术品，如一幅画、一尊塑像，

它们一经生产出来就可脱离生产者而获得独立的存在。它们是艺术品、物品，既可脱离它的创造主体，又可脱离它的接受主体。显然，戏剧不是物，戏剧的生产与产品是同一的，它既脱离不了创造主体，也脱离不了接受主体。戏剧是事件。

**1.1.2.2** 戏剧是在演员与观众之间发生的事。早在 100 多年前，法国的萨赛就指出：“没有观众就没有戏剧。”<sup>④</sup>格洛托夫斯基认为：“没有演员与观众中间感性的、直接的、活生生的交流关系，戏剧是不可能存在的。”<sup>⑤</sup>作为事件的戏剧是以演员与观众同时在场为前提的。

**1.1.2.3** 戏剧是演员在观众面前扮演角色。演员艺术的矛盾在于创造主体与创造客体是同一的。角色是虚构的故事世界里的人物。戏剧也在叙事。不过虚构世界的事件不是被叙述出来的，而是在角色之间发生的。

**1.1.2.4** 戏剧有两个事件：一个是在演员与观众之间发生的事，另一个则是在角色之间发生的事。前者是现实的事件，后者是虚构的事件。戏剧是现实与虚构两个事件的叠合。

### 1.1.3 戏剧的派生特征

从戏剧是事件的观念出发，戏剧还具有一系列派生的特征：

#### 1.1.3.1 时间——空间统一

按照时间艺术和空间艺术的古典分类法。戏剧是时间与空间统一的艺术。

作为时间艺术，戏剧最明显的特征是，每次戏剧演出的不可重复性。这与博物馆里的艺术藏品持久的静态性形成鲜明的对照。

戏剧又是空间艺术，事件与事件发生的场所是不可分的。这正是我们在下一节要具体阐明的。

事件发生在一定的时间和空间内，故在戏剧中时间与空间是一个不可分的统一体。

#### 1.1.3.2 综合性

戏剧是多媒介的综合艺术。凡是两门艺术相结合的艺术形式都可称其为综合艺术，如连环画、歌曲都是语言艺术与绘画或音乐的结合。戏剧是最复杂的综合艺术。它包括语言艺术、表演艺术、视觉艺术、听觉艺术等。几乎所有的艺术形式都有可能参与戏剧演

出。任何艺术一旦参与到戏剧演出中就会失去原有的独立价值，只有在与演员艺术和其他演出成分的相互作用和相互依存中才能体现出戏剧的价值。

#### 1.1.3.3 集体性

戏剧是集体创作的艺术。广义上，戏剧创作包括观众的参与。而在舞台的范围内，创作戏剧的也是一个复杂的群体，导演是这个复杂群体的负责人。每个演出成分在演出中都有自己的物质载体，唯独导演没有，导演创造的是各种演出成分的关系，形成演出的总谱，导演学就是关系学。

戏剧创作的集体性必然要求创作者之间的交流和合作，这种交流和合作多半是以导演为中介的。

舞台设计者除了在设计层面与他者交流外，还必须在技术层面与他者交流，这就是与技术 and 制作以及舞台管理部门的交流和合作。

## 1.2 戏剧空间

几何学理解的空间是三维的、均质的、无限的。物理学的相对论给空间加上时间的维度，因为空间与时间是不可分的。无论是几何学还是物理学，它们的空间观念都是抽象的，它们解释不了人的存在空间。

从人的存在来说，人与空间是不可分的。人改变了空间，空间也改变了人。空间是人的空间。

对戏剧来说，空间是戏剧事件发生的场所，事件的模式决定了空间的模式。戏剧事件的两重性决定了戏剧空间的两重性。

### 1.2.1 现实空间

作为现实的戏剧事件，戏剧空间是演员与观众之间产生现场的、活生生的、直接交流的场所。

作为演员与观众交流的场所，戏剧空间自然是由演员活动的空间和观众活动的空间所组成的。

通常我们将演员与观众交流的空间称之为剧场。

应该把作为建筑物的剧场与作为戏剧事件发生场所的剧场区分开来。

作为用于戏剧演出的建筑物也可以用于其他的活动，如放映电影、召开会议等。此时所谓的剧场其实并不是戏剧空间。

同样,现实的戏剧事件也不一定要在称之为剧场的建筑物内进行。如街头剧、环境戏剧更着眼于在日常的生活环境中进行活动。

在戏剧空间里,演员的表演场所称之为舞台。

舞台可以是剧场里具有固定设备的建筑舞台,也可以是任何用于表演的场所。

## 1.2.2 符号空间

体现戏剧空间现实与虚幻二元结构的是舞台空间,舞台空间既是一个现实的表演场所,又是一个虚构的人物活动于其中的虚幻的空间。这一空间正如苏珊·朗格所说的是一种“造型幻觉”,也就是符号空间。

### 1.2.2.1 什么是符号

我们不妨采用莫里斯的一个较为简单的定义,即“一个符号代表它本身以外的某个东西”。<sup>⑥</sup>一束玫瑰花是一种植物或一种商品,当一位男士用这束花向一位女士传递爱情的信息时,它就成为一个符号。

为了传递信息,一个符号必须有感性的物质载体,这在符号学上称为能指。能指通过一定的代码与某种意义相联系,这是所指,符号是由能指、所指以及两者的关系,即代码三项要素构成的。

### 1.2.2.2 符号的分类

根据皮尔士的分类法,符号有三种类型:

像似(或图像)指能指与所指之间存在着一定的相似性。最典型的像似记号就是相片。身份证上的相片就是身份证持有者的像似记号,或者说图像。

戏剧是像似记号的王国。一个真实的人(演员)代表虚构世界的一个人(角色)。

像似记号相似度的级差是极大的。从蜡像馆里蜡像至洗手间门上男女的标识都是像似记号。

指示记号意谓能指与所指之间存在着因果联系或空间接近关系。有烟表示起火,烟与火有因果联系。白宫代表美国总统,因为总统住在白宫里,这是空间接近关系。

在戏剧中,尤其是中国传统戏曲中,指示记号也是随处可见的,如用开门、闭门的虚拟动作表示门的存在,用船桨和划船的动作表示船和河的存在。

象征记号指能指与所指之间的关系是任意的。最典型的象征记号是语言。汉语中称之为“狗”的动物

在英语中称之为“dog”。这是无根据的,是一种文化约定俗成的产物。

在戏剧中,除语言记号外,还存在由惯例产生的记号,尤其在戏曲舞台上。

### 1.2.2.3 意指系统

舞台上的记号会产生丰富而复杂的意义。以《哈姆雷特》中的一把宝座为例。作为能指它不过是一把道具椅子。它的形式可能给人以威严、庄重的视觉印象。其次,在演出中它代表了几百年前丹麦艾尔西诺王宫里国王专用的宝座。在第三层次,它成为政权的象征。最后,当邪恶的新王登上王位时,至少对丹麦王子来说,这意味着,真理被奸污,乾坤被颠倒。

可以说,记号的意义是无穷的,但基本上可分为三个层次:能指本身的审美信息。能指直接意指的外延意义,能指间接生成的内涵意义。它们分别对应于美学中的形式、再现、表现。

作为艺术符号,能指作为信息载体,它本身就有审美价值,这就是形式的审美信息。

艺术的所指提供现实的或虚构的外部世界的表象,即直接的外延意义,即再现信息。

艺术所指也可表达人的内部世界,即心理世界的信息,即表现信息。

舞台空间作为符号空间就是一个由形式、再现、表现构成的审美系统。

## 1.2.3 功能与符号

在戏剧中,舞台空间是功能与符号的二元结构。作为现实空间,它是演员的表演场所,它的结构是舞台动作的一部分;作为符号空间,它是虚构事件在其中发生的,供观众观照的审美空间。

这两重空间是不可能完全重合的。

舞台上任何功能性的空间单元一经与舞台动作相结合,它就成为一个符号,因为舞台动作既是演员展示的动作,又是角色行动的符号。构成主义主张,舞台布景只是功能性的,只是动作的机器。但是这些纯实用的构件一经与表演相结合就成为楼、门、梯等虚构事件发生场所的空间单元。这也是戏剧舞台将现实空间转化为符号空间的机制。在演出中,整个舞台空间被符号化了。

但是,作为符号空间的构成单元不一定都是对演员的创造具有使用价值,透视画景就是例证。作为背景的画景可以逼真地再现宫殿、街头和森林,但是却排斥演员身体的接近。

## 1.3 舞台设计

什么是舞台设计?

18世纪,透视画景被视为“眼睛的音乐”;自然主义渴望复制“自然的一角”;构成主义制造“动作的机器”;表现主义的布景成为剧中人物心理的投射;象征主义创造思想的有形的符号;环境戏剧声称“要为一出戏创造一个剧场”;而中国传统戏曲的谚诀则曰:“布景在演员身上。”

不管舞台设计者打出什么样的旗号,给他的作品贴上什么样的美学标签,舞台设计创造的是戏剧空间。

### 1.3.1 关于布景

舞台设计旧称布景设计。

布景这一术语来自英语中的 Scene、Scenery、Set、Setting。这些词还含有其他的意义:景物、布景、地点、背景。

布景的核心概念是景、景物。布景就是在舞台上布置景物。我国也有一些理论家将舞台美术分为景物造型与人物造型。景物的概念有某种供人观赏的意义。我不会把我的卧室、客厅或商场、派出所称之为景物,因为这些是我的生活活动场所。

景是剧情发生的地点。在传统的剧作中,如果一幕中的剧情发生在两个地点就分别称之为第一景与第二景。地点对叙事是一个重要的因素,但地点的说明并不完全依赖于视觉形象,通过语言符号或动作符号也可说明地点。

景还具有背景的含义。这多半与18世纪的透视画景有关,在透视画景的舞台上演员必须与画景保持较大的距离,布景只能成为背景,所以我国最初借手日本引进西方的透视画景时就将布景师称为背景师。

就上述布景的种种含义来看,布景设计的概念很难包容现代舞台设计的实践和理论,所以现在普遍用舞台设计的术语取代布景设计。

不过,由于术语使用的惯性,布景这一术语并未被抛弃,但它的含义已发生了变化。现在,它表示舞台设计的技术手段,即构建舞台空间的结构体及其单元。

### 1.3.2 舞台设计

当我们说,舞台设计是戏剧空间的创造者时,我们是从戏剧艺术的视角来定义的。

其实舞台空间的外延已超出戏剧的边界,既然舞台是表演场所,那么所有演出艺术的舞台空间的处理都归属于舞台设计,如北京奥运会开幕式的表演、时装模特秀等。

舞台设计的中心自然是戏剧(包括话剧、歌剧、舞剧、音乐剧、戏曲,甚至木偶剧等),但它的边缘是模糊的,不确定的。

有些电视放映的演出,如春节晚会,就是舞台设计边界不确定的实例。在现场,演员与观众同时在场,演员表演场所的空间处理自然可归于舞台设计;但是在电视频道上,观众看到的空间图像已经过摄像师的镜头的切换,它的视觉图像与现场的视觉图像已经不是同质的了,它是介于舞台演出和电影之间的东西。

舞台设计在术语上的含混性还表现在它与舞台灯光设计的关系。光是创造舞台空间的重要手段,从理论上来说,舞台设计理应包括灯光设计,而一个理想的舞台设计者应该将他的创造领域扩及灯光设计。斯沃鲍达就是其中的佼佼者,不过,在事实上舞台设计与舞台灯光设计成为并列的不同的创造领域,至少,在我国的情况就是如此。

### 1.3.3 舞台设计与其他戏剧因素的关系

在综合的、多媒介的戏剧艺术中,戏剧空间的创造并不是舞台设计者独立完成的,它涉及与戏剧的其他成分的关系和相互作用。

### 1.3.3.1 剧作文本的空间因素

剧本的空间因素出现于剧本的提示中。在一个剧本或一幕戏中表达的关于剧情发生地点的提示,有的很简单,如莎士比亚的剧本;有的则是大段的描述,如曹禺的剧本。

在剧情发展中,舞台提示也含有空间的成分,如主人公对着窗外凝视或坐下等。

台词中提及的空间因素,如“你去把门打开”表示事件发生场所有一扇门。

动作本身涉及的空间,如人物的动作是东躲西藏,就需要一个可以躲藏的地方。

剧本的空间是语言,不是视觉图像,而且它是断裂的,留下大片空白。

舞台设计的起点是必须了解剧作文本的空间。但是他的任务绝不是将语言文本中的空间“翻译”为视觉形象。只关注角色的行动,不在意剧本的提示,这是现代舞台设计者的共识。盖地斯在设计前先让助手将剧本的提示用纸贴上,这是最有表征性的例子。设计者必须根据戏剧动作创造戏剧空间,而不是翻译剧本提示。

### 1.3.3.2 导演与戏剧空间

导演的任务是根据他对剧本的理解构建演出的场面调度,即各演出成分的关系。

各种演出符号都聚集在舞台空间中,场面调度的总谱是在戏剧事件进展的各个点上组织各演出符号的相互关系。空间就是组织场面调度的机制之一。

在各种演出符号中,动作是导演最为关心的,而动作的设计又离不开空间。所以后现代的舞台设计者竟称自己为动作设计者。

戏剧空间的视觉形象,它的修辞方式、它的表达,是戏剧演出风格最突出的标志,也是导演处理的表征,戏剧演出的革新或实验成果最突出地映射在戏剧空间的创造上。

无疑,戏剧空间的创造有赖于导演和舞台设计的合作。

## 注释

① 亚里士多德:《诗学》(陈中梅译),第191页。

② 安托南·阿尔托:《戏剧及其重影》,第71页。

③ David Whitton, *Stage Directors in Modern France*, 第243页。

④ 《古典文艺理论译丛》,第11辑,第245—255页。

⑤ 耶日·格洛托夫斯基:《迈向质朴的戏剧》,第9页。

⑥ C.莫里斯:《指号、语言和行为》,第8页。



## 2 动作与空间

在戏剧空间的创造中，舞台成为有助于演员完成角色创造的动作空间，这应是舞台设计最基本也是最原始的功能。

### 2.1 动作空间

舞台是表演场所。表演艺术的特征在于，其创造的主体、材料、客体是三位一体的。表演时，演员作为创造的主体是在场的；其创造的材料是演员的身体，而创造的客体——角色则是演员用自己的身体所创造的符号。创造的主体、材料、客体三者都是离不开身体存在的。

#### 2.1.1 心理、形体、空间

斯坦尼斯拉夫斯基表演理论早期持有体验与体现的二元论。这一观点源自笛卡尔的心身二元论。在晚期他提出的“形体动作方法”，表示动作是心理与形体的统一，比之心身二元论有了很大的进步。

身体、动作不仅是心理与形体的统一，也是身体与空间的统一。

身体本身是空间性的存在，而身体的实践，它的活动、动作又离不开围绕它的空间。因此，动作不仅表现为心理与形体的关系，也表现为身体与空间的关系。演员动作的表现力既依赖于他对角色内心生活的

体验，又依赖于动作进行于其中的空间的结构。可以说，动作塑造了空间，空间也塑造了动作。

#### 2.1.2 空的空间

动作空间不同于绘画和雕塑的空间，在某种程度上更接近于建筑空间。

绘画空间是二维的，而动作空间必须是三维的，因为演员的身体是三维的。阿披亚说：“人的身体并不追求现实的幻觉——它本身就是现实。”<sup>①</sup>现实的身体进入不了幻觉性的空间，这就是透视画景的致命伤。

雕塑空间是三维的，但它需要围绕它的空间，而雕塑作品中间的空间完全是消极的，是可有可无的。动作空间则不然，它使用的恰恰是由布景、道具等形成的结构体中空的部分。老子在《道德经》中曾说过，开凿门窗造房屋，有了门窗四壁中间的空虚，才有房屋的效用，所以，“有”之给人的利益完全是为了使用其中的“无”。<sup>②</sup>在动作空间中，由布景、道具形成的结构体本身也占有空间，它们是“有”，是实的空间，而对动作有用的却是由它们所形成的“无”，