



位置: 首页 >> 《当戏曲遇上话剧》

专题报道

学术前沿

行业资讯

相关文章

- 舞美当家：艺术新趋势
- 敬畏舞台
- 戏曲视觉审美的再发展
- 构建地方戏曲发展平台...
- 中国现代舞台美术的民...
- 《骆驼祥子》灯光设计...
- 关于对舞台灯光设计中...
- 潮剧舞台美术概述
- 湘剧的舞台美术
- 舞台灯光与舞台布景的...
- 绿叶扶红花
- 亮度小议
- 临摹与想象是化妆造型...
- 光的旋律
- 能者无疆
- 填补学术空白重构戏曲...
- 传统神韵与现代审美的...
- 创新求索追求卓越
- 舞台上的风景线
- 一目了然和视而不见
- 奥林匹克新视界
- 翱翔舞台上的蓝天
- 粤剧舞美的走向
- 中国现代舞台美术的民...
- 浅谈灯光色彩在滑稽戏...
- 关于对舞台灯光设计中...
- 舞台是自由的
- 童心，还是童心
- 构建地方戏曲发展平台...
- 传统神韵与现代审美的...

当戏曲遇上话剧

来源：中国舞台美术学会 日期：2007/9/24 23:46:06

戏曲思维与话剧思维是两种不同的思维方式，在西方话语权取得强势地位的今天，需要重新反思中国艺术独特的思维方式——象思维。象思维可以为艺术创造、艺术创意提供重要的思想资源。

1、上世纪五四运动以来，由于西方话语通过教育，科学，思想，文化在中国取得了强势地位以后，我们的价值标准，思维方式，行为方式，生活方式，审美方式都已逐步西方化。我们的舞台美术专业也是在话剧进入中国以后才产生的。在话剧演出中，是由编剧，导演，表演，舞台美术等共同完成的。中国的传统戏曲从来就没有严格意义的舞台美术。传统戏曲舞台上的环境是以演员角色为转移的。环境大多由演员“带”出来的，演员在舞台上的表演是运动的，景物也是运动的。如果说，有“舞台美术”的话，全都在演员身上。话剧与导演为核心，中国传统戏曲以演员为核心。当戏曲遇上话剧，传统意义上的戏曲也逐步话剧化，从此，舞台美术才开始活跃起来。话剧与戏曲是两种完全不同的艺术思维方式，随着西方话语权的确立，话剧的思维方式已经在我们的演剧艺术中占有绝对的主导地位，进而不断改变引导观众的观剧方式与审美要求。

2、话剧思维与戏曲思维扩大而言是西方思维和中国传统思维。在人类对世界的认识中，最重要的选择就是对时间和空间的选择，中国的传统思维比较偏向于时间，认识世界，认识事物大多以时间为主，空间为辅，以时间统摄空间。而西方的思维方式恰恰相反，他们偏重空间，以空间为主，时间为辅。空间以实体为标征，其特性是广延并列，空间可以分割，可以占有，以空间为本位就会着重研究事物的有形实体和物质构成，这是与他们主客对立的二元论思维方式直接有关。在现代主义以前，西方的主流设计思潮一直是客体主体分离的，即是所谓的“景观设计”，它的设计方式仍然是主客体二元论。西方古代石材建筑很难有丰富的内部空间变化。他们把建筑当成一个客体，并仔细推敲其中的比例，尺度，虚实，秩序，构图等等。整个设计从画面开始，最后又回到画面结束。西方设计传统基本是对象设计，对象设计就是德国艺术理论家沃林格（Wilhelm Worringer, 1881-1965）认为的对“空间的信赖”，所以西方的设计特别是建筑设计衍生出许多空间的概念，如外部空间，内部空间，灰空间，公共空间，流动空间，共享空间，复合空间等等。在演艺空间设计的领域，情况同样如此，其基本的核心价值仍然是理性主义的“空间信赖论”，“空间信赖论”是人们对自身把握的三维空间能力有充分的自信感。而在中国文化感知的经验中是持“空间恐惧论”的，“空间恐惧”是人们不信赖自己的视觉印象，认为愈是努力把握面前的空间，愈难以把握其原状。由于“空间恐惧”继而采取以时间为主的思维方式。时间性虚，它持续和变异，它流动不止，它不能占有，它只能共享。在时间里，人与人，人与万物是平等的，是共进的关系。庄子说，“天地

与我共生，而万物与我为一”。以时间为主来认识事物，着眼于自然的原本整体性，中医以无形的人体为重要对象，关注的是气化，是经络的运行，是把人看作气化运动的整体，而西医是以有形的人体为对象，研究的是器官，细胞中的分子对生命的意义，把人看作实体的整体。同样在戏曲舞台上，没有实体概念的舞台美术，更没有实在的形态表现，即使是道具砌末等在多数情况下仍然只是抽象的摆设，并不是具体的环境再现。戏曲艺术同样强调时间，强调演员的运动表演，通过演员的虚拟运动表现和观众对运动的感觉、联想、判断来理解环境，这种环境并非客观实在的模仿和再现，它是通过演员的表演才逐步显现出来的。尽管西方的演出艺术在不断的变化，但它的主流思维方式还是以空间为主，并且不断追赶现代科学技术，使用新材料，新技术，新方法，去构成空间，表现空间，营造空间……应该承认西方的演艺空间由于强调实在的形体关系，它在光、声、色诸方面极大的丰富了人们的视觉感受。

3、如果我们以为西方的话剧思维高于戏曲思维，“空间信赖”优于“空间恐惧”，那就不对了。中国有自己独特的思维方式与艺术表达方式。在经过了长时间的西方思维方式的熏陶之后，现在是到了认真反省的时候了。中国在设计领域有自己丰富的思想资源，而且走的路径与西方完全不同，可以这样认为：中国的建筑设计、环境设计、园林设计乃至所谓的“舞台美术设计”是由意境à 情境à 环境。而西方是由环境à 情境à 意境。计成的《园冶》为我们记录了祖先造园的整个过程。我们的祖先在造园的第一步不是先画平面图，而是先实地踏勘。称为“相地”。相地不同于现在的看场地，看场地一般是把图纸和实物对上号，而“相地”要把地形高高低低一草一木看得清清楚楚，而且还要有自己身体亲身的感受，包括相风水等等，“相地”是一个全方位的从心到身的体悟过程。到了第二步仍然不是在平面上做文章，而是在现实空间中充分投入自己的情感与想象，何处高，何处低，何处设屏，何处置廊，何处借景，何处题词，何处品茗，何处抚琴，宜亭则亭，宜堂则堂，称为“立基”，到了第三步仍然不是马上画平面图，而是在现场不断来回走动，观察思考如何步移景换，互为因借，如何起承转合，互为虚实，使厅堂、廊榭、亭轩、铺地、掇山、栽花、种树，光、声、色、影融为一体。走到最后，思量到最后才回家画平面图，称为“地图”。计成说，“式地图者鲜矣”。古人始终（包括建成后的不断调整）是在时间的流动过程中完成整个造园的。它是以设计者人的身体在亲身体验之中去筹谋策划整个园林的。他构想的情与景必须通过自己的身体去不断的体察，体量，体味，体悟……。这种以时间统摄空间的设计方式始终是以设计者自己和空间在心灵上的沟通为最高目标，是情景交融的，是天人合一的。中国的传统书法，传统绘画，传统武术，乃至传统医药都是以时间为主的思维方式。中医学实质上是一门地道的时相医学，中医开方子实际上就是定“时间”，《素问》曰：“人以天地之气生，四时之法成”。生命的异常，生命的病态，无非就是正常时序遭到破坏。调整时间，使之重新恢复正常，这就是治疗的整个过程。

4、戏剧艺术转化为剧场艺术之后，最困难的就是活动的演员与固定的环境之间的矛盾，我们的戏曲演出很聪明，它采用连续性的人物上下场，使场面保持一种流动的状态，对于同一场戏中环境的变化，它还可以采取圆场，转场，或念或唱或舞，戏曲演出的高明之处就在于：人物，环境，戏剧三者融为一体。有了人就有一切，戏曲舞台上最为重要的人是演员，是角色。观众看演出，视觉关注点始终是围绕演员来展开的。中国的山水画同样如此，它成功地表现了一个人在游览过程中由于在风景空间中移动所造成的多点透视最后在内心凝聚成的总体意象。它是一种先微分后积分的方法，从而解决了在视点不断变换下相邻视点画面的结合，中国山水画还很好地解决了“横看成岭侧成峰”的难题，如果岭面好看则选择岭面来描绘，反之则选择峰面，然后把景物中原来组合不好的材料结构组成了一个以主观为主的美好画卷。更为绝妙的是中国画特有的手卷、长卷的特殊表现形式来展示时间和空间的变化，画卷的展开节奏完全是由画家或主要赏画者来控制，其他人只能在他身边或身后随时间慢慢地观看，细细地品味。这种方法正是现代最为流行的凯文林奇在《城市意象》中所论述的城市意象的可识别性与构成性之联合体理论的最好图释。西方现代主义绘画流派立体派也想解决这个难题，但他们不肯放弃黄金分割的画框，也不会

“微积分”，结果只能在画框中采用把若干个画面硬性拼接的方法。西方的“形式舞台”，“镜框舞台”，或“伊丽莎白舞台”，不管它们采用平台，台阶，高台，小台等等，还是不愿放弃对空间的人为划分，最后还是“灯光”这支流动的笔帮了他们的忙，解决了时空的转换。其实人是最聪明的，人的视觉永远是运动的，人在自然环境中的视觉很难固定在两秒钟以上。而且人眼永远不可能有所谓的“画框”存在……。

5、随着科技的进步，社会的发展，作为综合艺术的戏剧也正在发生重大的变化。但是必须指出，历史的进步和智慧的发展并不总是同步的。所谓的离我们现代越近，历史就越进步，人类的智力也就越发达，反之，离现代越远，历史就越落后，人类的智力也就越低下，这种观点应该重新予以审视。这种观点无论有多少证据依托，但在艺术领域中情况并不总是如此。我们现在强调创意，创意之源在于思维，原创是创意之本，原创需要求知，需要求理，需要信息，但更为关键的是需要“求悟”，求悟的培育不但需要学习西方的科学技术以及思想文化，更需要在中国传统文化中去寻找。以中国传统文化中的经典来说，我们应该研究它是以怎样的思维方式被创造或产生出来的？我同意这样的看法，中国的许多经典，主要不是靠理性的逻辑的概念思维产生的，而是主要靠“象思维”创造出来的。“象思维”是中国传统的本质内涵和基本特征的概括。《黄帝内经素问》的《五行运行大论》曰，“天地阴阳者，不以数推以象之谓也”。“象思维”的“象”既不是语言，也不是文字，它的特征是阴阳，一阴一阳至易至简，它揭示了宇宙形成与演化之理，它有无限的象征性与动态的变化性。古人的“尚象制器”就是以象思维来制造发明的。现代仿生学仿照的仅仅是形象之象，而中国的“象”还属于抽象之象。抽象之象源于形象之象，既然形象之象可以启迪人的发明创造，那么高于它的抽象之象就更具有无限的创造原动力。象之形，象之意，象之理都可以启迪人们的发明创造。

6、海德格尔（Martin Heidegger, 1889—1966）晚年对实体论形而上学的批判中，借用把语词动态化来破除形而上学意义下的概念或范畴僵化的规定性，对我们认识“象思维”很有启发。海德格尔指出两千年来，人们把本来意义下的“存在”或“是”忘记了，实质上就是说，原本的“存在”或“是”乃是“非实体性的”，但是后来当人们把“存在”或“是”混同为“存在者”看待时，就把它“实体化”了。他从人这个特殊的“存在者”去探索和回归“存在”或“是”的本真本然，乃是因为人从出生后就是一个“向死亡存在”的动态整体。它显示的不是静态的规定性而是动态“在场”，是“去——存在”。海德格尔为推行“非实体化”所作的批判，一方面是解构西方传统形而上学及其作为逻辑中心论的思维方式，另一方面则是表现他向东方思想特别是道家思想的趋近。特别是在诗与语言的关系上，海氏洞察到诗比语言更具有本原性。他指出“有一种几千年来养成的偏见认为思想乃是理性也即广义的计算的事情——这种偏见把人弄得迷迷糊糊”。在海氏看来，人们虽然使用语言，但并没有取得语言得真正经验，而语言得真正经验，正是由诗人在诗中体味出来的。中国传统思维中的“道”“妙”“品”“味”“气”“韵”“禅”等的非实体性以及动态性，都是概念思维把握不了的，对这些非实体性范畴，只能诉诸于象思维，在回归“本真之我”而与“道”一体的相通中去体悟，体会，体认，体验……。

7、中国传统文化中的身体实际上是涵盖了身与心，并非指单独的形之身，躯之体。而西方哲学主流基本上把身体界定为机械性或情欲化的肉躯。回归“本真之我”而与“道”合为一体，即庄子所说的“天地与我并生，万物与我为一”。要达到这种境界必须亲身实践与体悟。日本学者铃木大拙在谈到佛家《华严经》时指出：“除非我们亲自体验，否则是无法理解《华严经》及其哲学的意义，……这是一种不再有心和身，主体和客体之间差别的完全溶化为一体的状态。”（《物理之道》卡普拉）中国古代的修炼与气功的重要方法就是要使人排除杂念，收视返听，使内心或大脑保持一种虚明的状态。老子说，“致虚极，守静笃”，“载营魄抱一”，“专气致柔”，“涤除玄览”都是要人们洗清杂念，破除概念思维和逻辑思维的固定局限，超越主客二元的对象化，只有这样才能使“思”进入“原发创生”而“透视”万物的

“神思”境界。明儒罗洪先在谈到他静坐时的切身体会时，有一段很精彩的描述：“当极静时，恍然觉吾此心中虚无物，旁通无穷，有如长空云气流行，无有止极；有如大海鱼龙变化，无有间隔，无内外可指，无动静可分，上下四方，往来古今，浑然一片，所谓无在而天不在。吾之一身乃其发窍，固非形质所能限也。”（《明儒学案江右王门学案》）尽管这种主观感受听起来有一点虚幻，有一点荒诞，但只要经过自己的切身体悟，体会，体认，体验，往往也会出现这种类似的心理现象，而且是十分真实可信的。对于这种个体融入自然的奇特的心理感觉，现代西方学者也已经注意到了。《物理学之道》的作者卡普拉在研究了印度教，佛教，道家哲学中的沉思与直觉后指出：“当理性的思维沉寂下来时，直觉状态就会产生一种特殊的意识，能以一种直接的方式体验到周围的一切，而无须对概念性的思维进行反思。庄子有一句话：‘圣人之心静乎！天地之鉴也，万物之镜也’对于上下四方这个环境的独特的体验是沉思的主要特点。在这种意识中，各种局部的形式消退了，溶化成浑然的一体”。这是西方人以自己的言说对中国传统文化中的“天人合一”心理感觉所作的具体描绘，应该引起我们充分的注意。正如英国的李约瑟博士独具慧眼：“道家具有一套复杂而微妙的概念……它是中国后来产生的一切科学思想的基础。”人类的创造发明有两种方式方法，《周易》提出了“近取诸身，远取诸物”的认知方法。“近取诸身”就包含了内证实验的方法，明代李时珍在《奇经八脉考》中说：“内景隧道，唯返观者能照察之”。中国传统中医的藏象，经络，气化等理论，无一不是从内证实验中认识总结出来的，奇怪的是用当代发展的科学技术手段与理性逻辑的分析方法来研究人的经络仍然未能取得实质性的进展。而李时珍所谓的返观即内证实验却一目了然。李时珍还在书中指出，某些经络在常人是闭而不开的，只有修炼达到一定程度的人才能体察到它的存在。中国艺术的最高境界是“道”，要得道，必须进入“物我两态”的动态整体的境界，要进入这种境界，必须充分重视“象思维”，只有这样才能克服理性至上，使理性合理地健康地发展……。

8、西方很长一段时间，特别在建筑设计与园林设计中，艺术想象的空间几乎全被逻辑思维所取代，规整，对称，秩序，比例等等被法国古典主义造园视为最高的准则，因为它传达了所谓的永恒与稳定的美的格律。当他们一旦发现中国的园林之后极为惊讶，无论是最先在英国介绍中国园林的坦伯尔爵士（William Temple, 1628—1699），还是自然风致园理论的奠基者艾迪生都一致认为中国园林的不规则之美能够激发人们的想象，拨动人的心弦。“乍一看便使人浮想联翩，只觉得美不胜收而又不知其所以然”。（陈志华《外国造园艺术》）十八世纪中叶，一种自由式的造园风潮——“自然风致园”在英国流行开来，并逐步影响到整个欧洲。关于这一变革，来自中国园林文化的影响及传教士的媒介早已为学界所认知，但必须指出，从尊奉建筑格律的唯理至上到诗情画意的感性体悟，自由式造园突破的远不止形式上的规则以及无序的变化，其背后隐含的是思维方式的深层逆转。思维主体已不再是单纯的认知主体，而是在对诗性符号与艺术对象的感受中实现的主体的深刻体悟以及主体生命力的磅礴激扬……。诗性思维强调直觉，强调心灵体悟，在诗性与理性之争下产生的西方的自由式造园恰恰证实了诗性智慧在艺术创作中所释放的巨大能量。一部《园冶》，其本身就是诗与思的结果，其中大量引用中国古典诗词，人们只有在反复的吟诵之中才能深深体会诗词所传达造园的奥妙与中国的智慧。 9）与此相关的是《鲁班经》、《营造法式》与清《工部工程做法》之类经典著作。我们至今仍对它们缺乏必要的认真的深刻的研究。如果我们用“象思维”，容于《易》这个文化大框架大系统之中，就会慢慢地领悟出其中的深刻内涵和精妙义理。人们很推崇丹麦设计师伍重（Jørn Utzon）设计的悉尼歌剧院，并赞美它极高的诗意造型和新颖的结构形态。其实，人们从伍重作品中所获得的人文精神和思想启迪，远比这建筑物所提供的实际功能要多得多，而且它与中国的《营造法式》有很大的关系。伍重很早就对中国文化有着极大的热情与兴趣。尤其是结识了瑞典著名汉学家喜仁龙（Oswald Sirén, 1879—1966），并阅读了他关于中国建筑艺术的著作后，最为明显的就是中国建筑的造型空间意象对他产生了深刻的影响，中国建筑的屋顶和台基在阳光下会形成强烈的形体特征，而且会随阳光发生变化，而其间的墙体和柱廊却不很明显，木柱从台基上升，曲线形的大屋顶常常由于巨大的出檐而导致强烈的光影。这种特殊的动态空间意象被伍重深刻领悟：重力是直接朝向地面的，受

此启发，他以“屋顶与平台”为题来强化这一空间意象并配以极有说服力的草图，这一空间意象就是日后他的悉尼歌剧院的基本创作思想之根源。从造型的基本要素来分析，悉尼歌剧院的空间意象正是强化了了的巨大“平台”上的“屋顶”。另外伍重也体会到了中国民居的合院类型具有强烈的内外空间转换关系，并十分自由地随气候、资源的改变而发生动态的变形，这直接影响了他在一九五八年和一九六二年设计的位于丹麦的两个院落组合式居住建筑群（赫尔辛格的金格住宅群the Kingo Houses in Helsingor和弗莱登斯堡住宅the Houses in Fredensborg）。这些设计至今仍然得到欧洲乃至全世界的相当关注，有意思的是伍重的创意是与中国传统的合院民居为基本类型的聚落组合有密切的联系。

10、美国理查德·尼斯贝特（Richard Nisbett）在《思维的版图》（the Geography of Thought）中有一段很有意思的对话：一位来自中国的留学生有一天在与尼斯贝特讨论问题的时候对他说：“你知道么？你我之间的差异就在于我认为世界是一个圆，而你认为是一条直线。”这位学生继续说：“中国人认为事物是不断变化的，但是总是回到原始的状态。中国人关注的是更广阔范围的事件；研究的是事物之间的关系；中国人认为不了解整体就无法理解局部。西方人生活在一个更为简单、更具有确定性的世界中；西方人关注的是恒久不变的物体或人而不是更大的画面；西方人认为他们可以控制各种事情，因为他们知道控制物体行为的规则。”在西方话语权与思维方式以及审美观占强势地位的今天，在演艺领域，话剧思维与艺术表达方式占主导地位的今天，是否可以回过头来重新认识，重新思考在中国传统文化中，在中国经典著作中存在的一些意喻深厚的东西呢？……

作者：王邦雄

▶ [版权所有](#)

▶ [法律声明](#)

▶ [广告服务](#)

▶ [联系我们](#)

[京ICP备06012649号](#)