

“中式禅境”在文旅演艺舞台中的视觉表现手段

周洁茹

温州理工学院, 浙江温州, 325000;

摘要: 随着文旅经济发展, 当代文旅演艺舞台形式更加趋向多元, 从传统的室内剧场表演到如今各式的沉浸式舞台, 文旅演出经历了戏剧从小众走向大众的发展。但围绕中国文化古迹景点的演艺, 往往避免不了涉及传统文化中的宗教元素。如何适度处理这类题材并能够达到“中式禅境”的美学传达, 更适合面向大众游客, 也为舞台视觉设计带来了新的意趣与挑战。随着观众审美能力与舞台包容度的不断提高, 一改文旅演艺“看个热闹”的早期风格, 近年来出现不少作品, 不管在视觉表现还是题材意境传达上都有着独特的方式, 是舞台设计对“中式禅境”演艺视觉手段的新探索。本文通过中国近年该类型优秀作品的分析, 试图总结舞台视觉设计的思路方法, 寻求新的创意可能与视觉突破。

关键词: 中式禅境; 文旅演艺; 戏剧; 舞台设计; 视觉

DOI:10. 69979/3041-0673. 25. 02. 024

1 “中式禅境”的当代化面貌

戏剧艺术与宗教本身有着悠久的渊源和紧密的联系。在佛教文化遗迹中, 我们也能看到大量关于伎乐表演或供养仪式中的戏剧化活动。这种早期表演艺术形式有着明显的通俗化趋向。如今, 这种趋向的发展尤为明显, 比如教化题材的演出出现不同种类不同表演形式, 弱化了早期佛教表演的仪式感和功能性, 更多趋向传播“中式禅境”的意境与体验, 达到科普性与娱乐性一体的演出效果, 走向更加通俗且广泛的受众方向。著名的如舞剧作品《流浪者之歌》, 拥有广泛的知名度、多层次的观众基础、多类型的宗教受众, 相对于早期以教化为目的的表演形式, 《流浪者之歌》这类戏剧作品具有更强的传播性和可接受度。

在作品种类上, 当代的“中式禅境”面貌也更趋向多元, 近年国内影响力较大的有音乐剧作品《六祖慧能》、话剧作品《聆听弘一》、舞剧作品《仓央嘉措》等, 甚至有扎根当地旅游产业的实景演出《又见五台山》、沉浸式演出《又见敦煌》这类实验化、多媒体化的作品出现, 并大受好评。如今的这类特殊题材演出, 功能从仪式转向传播, 形式从单一的诵经、伎乐转向舞台化、多媒体化, 当然演出场景也从实际的佛教场所中走出来, 登上现代舞台, 或走向更为当代的环境中。繁多的演出种类、新颖的演出形式, 为戏剧市场带来欣喜的同时, 也为舞台设计带来挑战。这类题材的严肃风格和被局限的视觉元素, 往往限制舞台设计的发挥, 它与日益进步的大众审美和当代戏剧的实验性、当代性有着难以融合的尴尬。但随着观众包容度的不断提高, 近年来不少该题材的作品, 不管在视觉表现还是题材意境传达上都寻

找到了独特的方式。

2 “中式禅境”设计常见思路

2.1 仪式场景还原

仪式场景还原再现是早期禅宗戏剧惯用的手法, “确实曾惟妙惟肖地将古印度传入并已逐步中国化的佛教庙宇、石窟、佛塔、壁画、雕塑、法器、香炉、香烛、焰口等广泛应用于地方戏曲演出之中。观众们有幸如进寺庙般身临其境地直观感受佛教禅理的陶冶。”而在当代戏剧舞台设计中写实化的场景再现亦是一种常见手法, 通过将实际场景照搬进舞台, 或将一些实际场景中的关键元素引入舞台, 以作假定性的暗示。

《北京法源寺》简短的寺内场景就是发挥了“一桌二椅”式的优势, 舞台上只留下摆放供品的简单案几和零星的供果香台, 一眼便点名地点。寺庙内部陈设与仪式物件本身拥有着独特的庄严感和宗教神秘色彩, 应用至舞台设计中, 能够较好地肃穆感传达给观众。比如舞剧《仓央嘉措》中将转经元素搬进舞台, 高大精致的转经阵列整齐, 神圣虔诚之感油然而生。转经筒做成活动车台, 围绕在主人公周围旋转移动时, 又让人感觉个体的渺小和远离家人的孤独寂寞。

音乐剧《六祖慧能》用了同样的手法将大量寺庙建筑的元素引入舞台。舞台整体空间是由中国寺庙建筑中的大台阶构成的两个台面, 典型的石阶很容易引起山间寺庙的联想, 且在上下的空间调度上非常实用。两旁的竹林元素增加了气氛, 且在两侧加入建筑中的柱础等典型元素, 用假定的方式去展现与世隔绝的场景。空间转

到寺庙内部时,表演充分利用第二层平台,两块墙体间出现巨大的佛像面部五官,既点明了故事场景转换为大殿内部,又给人以宏大的空间感,利用空间引起震撼。

2.2 文化遗产的舞台化再现

写实化的手法在场景再现方面有着独特优势,选择写实的舞台造景与剧本本身内容是写实性的也有关联。但在一些追求意象化、艺术化的剧场中,写实也许会破坏观众的想象空间与剧本传达的情绪意境,或者庞大的场景在空间、成本上无法用写实布景来实现,那么从文化遗产中提取元素进行创作,也是一种常见且实用的方法。歌舞剧《般若号角》从佛教石窟雕塑中提取灵感,将舞台设置成庞大的莲花造型装置,演员在巨大的莲花上进行表演。花瓣升起时,舞台成为巨大的莲花座,花瓣落下,舞台变成莲花藻井造型。《千手观音》中的舞台移动景片是参考佛教壁画中的火焰纹背光组合头光造型,增加了千手千眼纹样的艺术化处理,配合演出主题。2016 年重新编创的《丝路花雨》将这一手法展现得更加充分,舞台背景直接将榆林第 25 窟南壁的《无量寿经变》壁画做放大处理铺满舞台,在整个舞台上重现宏大华丽的宗教场景。在人物服装及道具上也做了绘画感的处理,舞蹈演员的头部设计了夸张的头光道具,主角从服装、道具到舞蹈动作都直接取材莫高窟 112 窟壁画《伎乐图》中的“反弹琵琶图”,动态的壁画人物与静态的壁画背景结合统一,让一贯静默的佛教美术“活”起来,呈现出神秘灵动又富有趣味的视觉感。佛教美术本身拥有深厚的文化能量,是历史积淀产生的图形美感,佛教美术在视觉和图形含义上因为在地域本土化进程不同,有着多种风格形式,如唐卡、石窟、佛像造像、僧侣装束,在图像与视觉传达上截然不同,甚至同为中国本土化佛教在不同的地域与历史时期,如甘肃敦煌、河南洛阳、浙江普陀,所呈现出的视觉化印象也是大相径庭的。所以,恰当引入相对应的佛教美术元素,表现相对应的情绪或内容题材,能够帮助舞台在视觉上快速抓住地域特征与文化特征,传达准确的视觉信息,更能直观传达佛教文化之美,烘托整体舞台气氛。

3 “中式禅境”的舞台创新表现

3.1 实验性的实景剧场

随着近年实景演艺的兴起,身临其境也不再局限于布置陈设,也不甘于停留在传统剧场的规矩镜框内,尤其基于旅游产业的演出,更是在舞台形式探索上推陈出新尝试环境戏剧概念,直接将剧场设在实景地。敦煌沙漠因为莫高窟染上神秘而庄重的宗教感,《敦煌盛典》则选择敦煌大沙漠作为开放式的演出环境,将沙漠实景

引入舞台视觉中,打破了以往人们对镜框舞台的空间概念,展现了一个无限的遐想空间。在当地最具典型的环境中设置舞台,一来使表演在视觉和观演体验上的意趣提升,另外也能使当地自然风貌融入演绎,加深观众对环境的印象,具有独特的地方性。《文成公主》同样选择了实景演出的方式,以拉萨自然山川为背景,复制出 1300 年前的“拉萨城”景观,由几百人组成的僧侣仪仗队伍在真实背景下模拟出盛大的婚礼仪式,建筑可复制,但这种高原自然山水带来的开阔雄伟感不可复制。这两出剧目都是扎根旅游产业带动的固定演出项目,其背景都具有都具有深厚的宗教历史积淀,主题和情节弱化了宗教内容,倾向在视觉上填充佛教文化产生的环境意象,将植根于当地的佛教文化特色结合当地文旅发展的真实环境,画面式地展现出来。观众从视觉感受和对自然环境的真实感受中就能够判断敦煌的佛教文化和拉萨的佛教文化呈现的是完全不同的景象与内涵。这种通过实景演出中的视觉体验达到的非刻意的文化传播拥有更强的说服力和记忆性。

3.2 科技化的多媒体舞台

随着多媒体在剧场中的常态化,观众对舞台中多媒体影像的介入已见怪不怪。话剧《聆听弘一》通过一档电台广播的形式回忆弘一大师的一生,当回忆到关键场景时,录音棚窗口变成银幕,用老照片的局部展现当时的场景气氛。故事讲述到弘一大师晚年在众多的弟子面前进行忏悔时,窗口出现福建养正院建筑一角的旧照,舞台因黑白照片的肃杀迅速带入沉默的气氛中。现实空间与荧幕空间在舞台上本来是两个完全隔绝的空间,但由于视觉或情感的呼应,这种电影“蒙太奇”跨界参与到舞台之中,帮助观众理解与联想。静态图像的参与在《敦煌盛典》中效果更为突出,剧中一幕通过投影造出近乎真实庞大的佛像陈列场景,犹如实景再现,高大震撼的佛像围绕舞台,与场中演员形成巨大的身形比,威严感充斥视觉。这里,影像在舞台上完成的是空间的拓展延伸。

由而《敦煌盛典》中更多使用的是抽象的影像元素,意在展现色彩的华丽与场面的宏大,于是利用多媒体影像参考藻井、寺院建筑等元素,将立体真实的内容陌生化,变成平面的、线条的、极具科技感、电子感的元素,以达到视觉上的新鲜。《又见五台山》中的影像则作为舞台表现的主体出现,动画影像形式配合演出中的故事讲述展开,中国画风格的线条跟随演员的行动路线生长,最后描绘出五台山的水墨影像全景。影像不再是舞台的视觉元素,变成参与演出的角色之一,不仅将五台山这一佛教圣地的风光景象也在演出中展现给观众,

也将仪规全过程赋予观众以亲身体验。所以,多媒体的介入具有不同的形态,而这种形态随着科技发展也会越来越多样,科技感与宗教文化之间有着冲突,但利用多媒体手段媒体选择合适的参与点介入,依然能够获得有效且强烈的舞台视觉效应。

3.3 互动式的观演现场

除了视觉呈现和空间分布,舞台总绕不过戏剧的实质问题——“在场”。“在场”是戏剧以及目前出现的各种形式舞台演出区别于其他艺术形式、传播方式的优势特征。这种“在场”的主体构成是演员与观众,观演关系一直以来是舞台设计需要考虑的要素。传统戏剧考虑更多的是观众的观赏体验,也就是倾向于视觉上听觉上的体验,而当代戏剧则有大部分作品开始以观演体验作为重点切入,去更多地调动观众的行动与参与。这一设计切入点在“中式禅境”的表达中并不多见,因为对观众来说对宗教的感觉一定是遥远、不可触摸的,而《又见五台山》却将这种遥不可及变成可触可感。《又见五台山》首先做到的是打破观演限制,它将舞台设计为360度旋转的装置,有别于以往的转台舞美,《又见五台山》全程演出保持匀速旋转,每个角度观众都有机会成为正面VIP座席,获得最佳的观演对话视角,观众在剧场中获得平等。其次在演出过程中设计了许多能够让观众参与的环节,如“风铃宫祈福”,演员扮演的僧人们手持风铃走入观众间,为之祈福,巨大的千佛图画卷展开在观众的头顶,每个观众都可以极尽距离观赏到经卷内容并触摸感受它,甚至有观众在座位上顺势对着头顶的佛像双手合十,观演气氛与敬畏感在演出结尾达到高潮产生统一,观众的行为油然而生。

而《又见敦煌》更是将互动方式作为观演设计的核心一反剧场中观众被动接受的常态,将主动权转交给观众:观众没有固定座位,从进入剧场开始就可以随处游走,选择独特的观演角度;演出区域分散,观众根据自己的喜好选择关注点;剧场分流,观众可以自由选择不同的入口进入下一幕,不同的选择获得不同的观演内容。在“王道士忏悔”一幕,看守莫高窟的道士王圆篆迫于无奈与无知将莫高窟中的瑰宝运出敦煌,通过舞台上的时空对话请求世人原谅。剧场另一侧堆满大型的木质货箱,敦煌壁画中的菩萨形象从其中一个木箱中缓缓而出与王道士对话。此刻,菩萨与王道士分处剧场两端同时进行着表演,观众无法兼顾的情况下自动形成分流。随后的歌舞片段中,各个货箱中同时出现不同的菩萨形象,观众又一次需要选择观看重点。第三场景位于模拟莫高窟造景中,第二场景结束,观众随机选择进入一个洞窟,此时观众在不同洞窟中观看到的演员、故事顺序、人物

出现的位置都是不同的,因为观众无意识的选择,产生了同一场戏剧不同效果的现象。这种形式近乎模仿莫高窟景点参观的形式。由于洞窟需要轮流闭馆保养,每个洞窟空间有限,参观人数有限,莫高窟在参观上采取了分拨分流的形式随机参观八个洞窟,也就是不同游客、不同时间、不同导游,所参观的路线与参观的洞窟编号都是不相同的。这种形式运用到了《又见敦煌》的剧场分流中,随机观看的形式增加了更多戏剧体验的趣味,观众主动参与到戏剧中,而不是在固定座位上被迫接受内容。

而这种主动也并非完全失控,在演出中演员始终是引导观众大致走向的核心,观众随着演员的移动而选择移动路线,随着演员的表演行为而转换观演视角,始终是为了获得更好的观演角度和体验“被迫”进行了相对自由的选择。这种近似正常人际交流空间的观演距离也实际上给了观众更大的戏剧“幻觉”。

4 抽象化视觉的禅意升华

写实的实景舞台和具象的美术元素舞台在视觉上较直观,能够迅速带领观众进入特定地点与情境,但也由于指示性太强,在延伸的表达或意境化的精神空间上可能缺乏自由度。对创作者来说,写实的视觉内容在艺术上不易做到深层次的表达,对观“中式禅境”的舞台来说,也许意境与文化传达更为重要,于是有舞台选择抽象的内容,让一切熟悉的佛教场景弱化或消失,展现一个意味深远的开放理解的空间,使观众静下来并有更多的思考余地。出自云门舞集的《流浪者之歌》在这一点上做到极致,整个场景没有具体的景片或道具,舞台铺满金色稻谷,利用稻谷的分布自由分割并随时变化演出空间,并影响了演员们的行动方式,用耙谷、泼洒、倾倒等方式,将舞蹈与稻谷融为一体。该剧为表现主人公内心的复杂与求法的深奥,选择了稻谷这种朴实且与亚洲人性格外貌极其贴合的黄色视觉意象,创造出“洋溢亚洲意象,却又超越亚洲”的精神世界。尤其是最后耙谷一幕,“僧人”舞者在舞台上一圈一圈行走,用巨大的耙犁耐心地将舞台上的稻谷地面耙出观众熟悉的枯山水景象,巨大的枯水波纹漩涡将人带入深思悠远的禅意中。苦行与圆满在视觉上融为一体达成平衡,这种含蓄舞台带给观众的收获或反思则各有千秋。

当代舞剧《舞经》选择了更加抽象的道具——21个长方体木箱,在演出中它们可以组合成僧人的床、棺材,也可以组合成碑林或练功用的梅花桩,抽象且中性的长方体形态毫无表达,却也表演了许多内容,在假定和想象空间里给足了可能。

更加颠覆人们对“中式禅境”的认识与想象的是来

自比利时的导演彻卡欧让“僧人”们穿上了西装，在舞台上的木箱子间表演舞蹈化的少林拳，更加模糊了僧人的视觉符号，在表意上也更加抽象起来。舞台视觉整体视觉脱离了人们对少林文化的固有印象，缺少了少林题材的竹林、寺庙、武僧服的固定配置，观众依然能沉浸在“中式禅境”之中。这是西方戏剧对中国文化的当代思考，也是中西方观念融合的大胆尝试。

5 文旅演艺中的“中式禅境”

综上案例，传统的视觉舞台，所用的视觉元素与美术形象通常具有强烈的假定，用来点明地域或文化特征往往需要大众熟悉的典型形象，而这种典型形象几乎在现代观众的生活和认知中反复出现，实际上很容易产生审美疲劳从而限制观众的想象空间，使演出只能停留在视觉经验，而无法引起思考。因此很多舞台试图利用多媒体、机械装置等对熟悉的视觉图像元素进行变异处理，希望通过图像的陌生化给观众新鲜感或者视觉刺激。然而大多数的科技走入宗教时都是如履薄冰的，科技感、前卫感过剩的多媒体往往与这类题材沉稳、严肃有所冲突。观众在为视觉亮点而兴奋时也容易忽略元素本身朴实、纯粹且庄重的表达内容。当代化的“中式禅境”表达不是宣教，它面向普罗大众希望通过更当代更自然的形式将中式视觉美学进行更大的普及。而文旅演艺更是需要面向更广泛的观众，它不只针对慕名而来的信奉者，而是一个大众化、娱乐化、自由化的观演环境，通过娱乐式的观演体验引人思考，它和其它当代舞台一样看重舞台艺术性和感染力。

“又见”系列作为旅游产业滋生演出，具有广大的观众规模和有效的传播力度，也获得了大量的好评，其中有一点是，它不是完全的以当地名胜古迹中的教化故事为主题，它的叙事极少着墨宗教，而是通过历史故事和视觉意象将法理用人世常情烘托而出，这种不刻意的传播也是能够获得大量普通观众认可的所在。而《流浪者之歌》在艺术上获得了更大的成就，它不仅着重了舞蹈的艺术性和空间视觉的艺术性，且把含蓄的佛理大义用抽象开放的方式输出，在视觉上、体验上、思考上都潜移默化充满“中式禅境”。它的成功是传统观念高度的艺术化，以艺术本身的感染力为载体进行转化，让观众通过感受艺术之美转而思考真理。《如影随形》、《回头是彼岸》、《菩萨之三十七种修行之李尔王》的舞台

上几乎就是现实生活场景没有出现任何宗教视觉元素，却透过现代人的故事时刻传达着赖声川本人对法理的生活化思考。只有红楼梦戏剧幻城内，“中式禅境”也无所不在，在表演中、环境中、装置、视觉系统中，这些挑战也可以证实，“中式禅境”不一定需要堆砌视觉形象，不管是庞大的场景再现还是佛教美术元素的二度创作，都需避免过度，不管是在观演形式上推陈出新还是在科技手段上给足刺激，都需掌握参与的度。

观众审美水平和戏剧体验追求持续攀升的如今，当代戏剧的实验性和跨界尝试都获得了前所未有的包容，而这种挑战也需要以戏剧表达为中心，而不是一味逐新趋异。在文旅演艺中表达“中式禅境”和其它戏剧类型表达其它地域文化意象一样，舞台设计只是为表达所服务，而更希望得到的是观众观后的沉思和“净化”，而戏剧的中心不在说服，而是美学观念的传输，这种传输不靠视觉上的强制与填鸭，而是靠潜移默化和精心表达，从而获得可回味的意境与体验。

参考文献

- [1] 孙尚勇. 早期佛教与表演艺术[J]. 西北大学学报(哲学社会科学版). 2011 年 1 月第 41 卷第 1 期
- [2] 黎羌. 中国禅宗戏剧的缘起与佛教图文的东渐[J]. 戏剧(中央戏剧学院学报). 2008 年第 2 期
- [3] 陈飞. 环境戏剧体验式观演空间设计探究——以“又见”敦煌剧场项目为例[D]. 清华大学建筑学硕士论文
- [4] 邹元江. 中西戏剧审美陌生化思维研究[M]. 人民出版社. 2009. 2.
- [5] 余秋雨. 观众心理学[M]. 长江文艺出版社. 2013. 8.
- [6] 蔡体良. 中国当代舞台美术论稿[M]. 北京时代华文书局. 2016. 3.
- [7] 王晓鹰. 从假定性到诗化意象[M]. 中国戏剧出版社. 2020. 9.
- [8] 吴为山, 王月清. 中国佛教文化艺术[M]. 宗教文化出版社. 2002. 4

作者简介：周洁茹，女，汉族，浙江温州人，温州理工学院设计艺术学院讲师、专业负责人。