

中国传统傩面具在当代剧场中的运用 ——谈《水生》演出 面具的佩戴与象征

作者 / 赵淼



一

《水生》是我在2012年创作的一部面具形体戏。它改编自清代作家蒲松龄的《聊斋志异》中的一篇，名为《王六郎》。讲述了一人与鬼的故事，每晚来河边捕鱼的老者结识了一个靠推人落水溺亡换得转世的水鬼，老者与水鬼因投缘成了好友，时常在岸边一起喝酒。直到老者发现，水鬼深陷恶道压迫，必须要害人才能维系生命。最终他决定，牺牲自己去拯救水鬼。

我为《水生》这部戏寻找表现样式的时候，被几个问题所困扰：首先，在这样的题材和体裁剧目里，该如何让表演发生新的创造和变化？当然，我希望借鉴中国传统的戏曲，这种具有程式化的表演会带来东方意蕴的美、节奏感以及强大的假定性，但是也必须要克服这种程式化所造成的无可动摇的表演套路和一成不变的模式。第二，演出如何体现某种更强大的仪式感？第三，当面对不同国度的观众时如何化解文化的隔阂？

最终，我把《水生》确定为一部融合面具表演的形体剧，或许使用面具是解决前面所提三个问题的好方法。首先，面具既可以充当隔离角色和演员的屏障，又可以帮助二者架设一座特殊的沟通桥梁。当演员的脸躲在面具之后，他们是穿过自己和面具的眼眶向外看到视像。我们望向外面的前提是先要感受到面具内壁与面部相距的物理空间。这大约有1至2两厘米的间距，仿佛形成了狭长的黑色隧道。我们的灵魂仿佛躲在面具眼眶之后的黑暗里，如匍匐在洞口一般安全地向外张望。这种在面具之后的躲藏与张望，让演员更加容易窥视到角色的内在和外部，也更容易审视到自我的内心与身体。

这种佩戴面具的原则与方法来自欧洲的“中性面具”的概念，由法国形体戏剧奠基人雅克·勒考克梳理和总结。他强调演员不要将过多的力量放到自己的脸上，他们必须明白佩戴面具之后将会削弱的不只是面部的写实化表演，还会产生巨大的间离感和扮演性，并且会强迫演员的身体成为一张全新的可以表达情感和态度的脸。我们发现无论是使用勒考克的没有表情的中性面具，还是佩戴具有喜怒态度的东方面具，此时角色的态度和情感都不会被面具上的表情固化和定义。这一切需要演员借助整个身体语汇才能进行呈现。佩戴的面具能够为演员形体带来新的牵引与限制，呈现出属于这个演出独一无二的身体语汇。

使用面具还有第三个优势，就是它可以打破文化的隔阂，成为不同文化背景观众理解的桥梁。在全球语境之下，对于面具的象征及功能有着极高的共识：从古人类狩猎使用时的恐吓震慑，到部落战争的防御驱赶，再到酬神驱魔祭祀仪式的崇拜代表以及艺术娱乐演艺中的扮演代言等等，全人类对于面具都有着共通的理解与使用，时至疫情之下的今天，人们佩戴的口罩也发挥着面具的防护功能。

二

在为《水生》选择面具类别的最初时期，我将视线放在了欧洲的面具领域。当时，从大量的资料和图片中确定了选择范围，即，传统的意大利即兴喜剧面具以及法国的创新面具。我想运用欧洲的面具及其表演方式来牵动和改变演员的表演，但这也带来了新的挑战，意大利即兴喜剧如同中国传统戏曲一样，有程式化的表演和固定的叙事套路，包括角色行当划分都有明确的规范。这会给习惯于东方式身体表演的中国演员带来巨大困难，所以我还是放弃了使用欧洲面具的想法。

随后，在我不断查阅资料的过程中，中国最悠久最具风格的傩戏面具浮现而出。最终我确定使用佩戴在额头上的贵州地戏面具，原因有以下几点：

首先，傩戏面具本身就和中国传统文化中的鬼神有关，其面具的形象多为狰狞和怪异，这其实就给了我们这部鬼怪题材的故事赋予了神秘的气质。面具上木讷的表情，黑洞洞的眼窝，似哭似笑的大嘴，会让很多观众不寒而栗，为演出增加了浓厚的神秘感与仪式感。

其次，贵州的地戏多在山区演出且擅长武戏，为了利于在山腰上的观众看清角色面具，也利于演员看清对手，贵州地戏的面具多是佩戴在演员的额头位置，演员的视线是从面具下颚挂黑纱处看向外面。《水生》的动作场面也很多，大量的跳跃、翻身、滚动都会影响面具的佩戴，因此贵州地戏面具这种独特佩戴方式更加符合演出需要。

最后，《水生》主人公王六郎是一个依附在水中恶鬼世界的小鬼，需要靠推人落水溺亡才能换回自己的转世投胎，但他生前是一个胆小、善良又活泼的人。为此我们为王六郎选用的是地戏中秦童的面具。秦童在傩戏面具中可谓打破了以鼻梁为轴线对称均衡的神明面容的原则。秦童表现的是社会边缘小人物，突出歪嘴、挑眼，左右面孔扭曲，五官错位的形态。传说他是玉皇大帝的儿子，由于长相丑陋被玉帝打下南天门落入凡间的秦姓人家，取名秦童，后被老君封为傩神，为人间增添欢乐。这类人物怪诞、夸张、顽皮、滑稽，亦正亦邪，是地戏中极具色彩和趣味的丑角形象，与意大利即兴喜剧中的丑角特鲁法尔金诺和布里盖拉一样，多用来表现依附权贵讨生存的世俗小人物。



Show of *Shui Sheng* © ZHAO Miao

虽然我们运用中国傩戏面具的方式进行演出，但要考量如何面对更广泛的世界观众，更要考虑古老而丰富的东方演剧能否与当代剧场相融合。为此，我们开始了更多的新尝试：

首先，由于《水生》的动作场面较多，为了不遮挡演员的视线便选用了贵州地戏面具，但是我还希望面具能给演员的身体带来更加夸张的形态和运动方式。贵州地戏佩戴面具的方式多是为了配合直立武打的场面，而《水生》的主人公是潜伏在水中的小鬼，因此，面具需要赋予身体一种怪异的姿态，同时更不能遮挡演员的视野。最终，我让演员把面具佩戴在头顶，这展现出一种更加独特的身体姿态，演员必须全程保持含胸隆背弯腰曲膝的形体才能保证观众看到面具，这种身段既像猛禽起飞前振翅的样子，又像猩猩感到恐惧即将进攻的状态。演员是面朝地面进行表演，其头部变成了角色的脖颈，他们几乎全程看不到对手的头部，而是通过垂首时的余光看到对方的身体来进行交流表演。

第二，面具遮挡住了演员的表情，而全剧又没有语言台词的讲述，导致《水生》在叙事上遭遇了巨大困难。不过我也找寻到了新的解决路径：中国戏曲具有高度程式化和符号化的身段语汇，特别是手的动作，与欧洲的哑剧、默剧、即兴喜剧的手势一样具有突出的象征性和示意性，并且都可以将本土特色高度凝练在其中，形成不同文化背景下独特和完整的手势语言系统。我将来自东西方传统演剧中的手势动作融在《水生》的表演中，当在指向性较强的叙事场面时，多用默剧的手势，而遇到表现角色所处环境以及内心感受态度时，则使用中国戏曲的手部动作，如，剧中的老者角色落入水中，就使用了戏曲遁水的身段和手势。

第三，使用了面具参与表演，那么演员的头部及其转动将成为重要的身体牵引。东西方演剧对于表演者的面具或者说头部都非常重视，但是却有不同的处理方式。欧洲的面具表演强调视线，在身体很多动作启动前会率先运用头部进行指向、带动和牵引，使观众第一时间可以看到角色内在朝向、外部走向以及重点关注的方向。我在参加欧洲面具训练课程中了解到，位于面具中心位置凸起的鼻子，是演员训练视线和朝向的重要参照物，面具的鼻尖是带动整个身体的牵引点和动势延长线，它必须依据角色内在动力率先和精准地指向外部焦点。中国传统演剧无论是佩戴面具表演的傩戏，还是勾画脸谱的戏曲，都非常重视头部，但与欧洲处理方式不同，中国传统演剧认为最重要的部分应当最后出场，所以在传统戏曲舞台上，重要人物以及身体重要的部位即头部都是最后出现的。我们通常会看到，戏曲人物出场，直到在亮相前的最后一刻，不停转动的头部停顿下来，才正式面朝观众亮相。当呈现角色发觉或者看见外部事物时，也不是用头部直接面向事物的方式进行强调，通常要结合手、眼、身、步综合表现，头部反倒保持相对稳定，留给观众，而不会乱转乱动。这个时候，呈现人物发现时的朝向或转向的牵引点并非欧洲面具中的鼻尖，而是演员身体某个部位的朝向，有时是上半身的臂膀和手、有时是下半身的脚部，那么此时头部则会迟于身体这些部位而最后才转动。演员的面具或者面部更长时间要留给观众，展现角色发现或发觉时内心态度。

在《水生》的表演中，这两种不同的面具使用方式都加以了运用，比如呈现人物发现，如果被发现的人是第一次登场，我设计了角色望向人物出场方向，用鼻尖牵引身体，做出从发觉到看见再到观察揣摩的过程；如果被发现的人是再次登场，我运用了中国传统面具戏或戏曲的方式，让演员先运用身体朝向被发现的人物，而头部则留给观众，着重表现发现时态度，整个身体姿态成为内心世界外化出来的脸。

第四，演员佩戴面具后的行走姿态，我也做了较大的调整。通常傩戏中的演员会遵循程式化、仪式化的行走方式，而在《水生》中，我则为不同角色设计了新的站姿和步态，比如路人的行走姿态，就参考了华中地区皮影戏中人物走路的样子，使场上百姓的角色表现得顿挫有力，颇具风格化，让观众一眼就能识别。而主人公王六郎是个水鬼，通常在水中穿行，所以我就设计他要踮起脚尖行走，这参考了戏曲表现鬼魂的方式。同时让演员身体上下浮动，并用头部表现出类似鱼儿游水时的左右钻行的样子，双手做划水状，犹如水鬼在河中潜游的状态。

偶 雕 戲

面 具



41

第五，将中国传统演剧和欧洲古老戏剧的身体使用原则相融合，《水生》的舞台上出现了更多的向、纵向和螺旋旋转的身体运动。意大利即兴喜剧中多现横向而快速的身体移动，会在舞台上形成一种诙谐、机智和滑稽的运动轨迹。但是在古希腊悲剧中这种快速的横向移动会很难看到，主人公身负沉重的命运叩问天神会时，常引发出纵向的身体动作，或向下跪拜或向上延展双臂祈求。在中国传统面具戏或戏曲中，我们更多看到的是画圆及旋转，无论原地的身段动作还是场面调度，都追求圆与转。这些具有标志性的身体运用和东方文化特别是民间信仰有着巨大的关联。

横向和纵向在《水生》具体是这样运用的：我在处理《水生》中钓鱼老人出场时多用横向移动，以表现老者的滑稽、快乐和善良；在王六郎遭遇魔鬼折磨的时候则通过纵向的身体方式表现，他被魔鬼向上抓起，拉长身躯，折磨之后又被狠狠抛下，紧紧撞在地面；而老者看到好友王六郎遭遇折磨却又无能为力时，也会更多使用瘫坐在地或者跪在地面这些向下的动作。所以，先向上延展再快速向下坠落，视觉上的反差造成强烈的失重感，也形成了巨大力量的压迫感，表现主人公身上承载着无法抗拒的悲剧色彩。

而画圆及旋转才是贯穿《水生》整部戏的身体特点，这来自古老的中国面具戏和戏曲的原则。我运用螺旋向上或向下的方式，表现王六郎和老者兴高采烈地对酒划拳时。在表现王六郎缓缓拥抱在岸边祭奠自己的父母时，以及在表现王六郎和老者被魔鬼追逐逃跑的场面时，我都运用了“圆”的形体方式。“圆”之中蕴含着温婉、平衡和圆满，这是中国民间信仰和追求。但是我也发现，这种平衡蕴藏着更丰富的含义——转折。在中国民间的阴阳信仰中，人们都相信悲喜并存好坏同在，而且彼此会向对方转化，凸显出人们对生命和美好生活（美好）的期许，以及深深的不安全感。我对身体的运用，也揭示着《水生》的情节、场景和气氛伴随着动作的旋转而疾驰变化，演员的一个转身或者跑一个圆场，故事就转到了下一场，人物境遇也随之转变，让观众深感悲喜交加与命运叵测。

以上，就是我将中国传统傩戏面具运用在《水生》中的初衷、原则、象征、流程和方法。（完）



Image © ZHAO Miao

赵淼，戏剧导演，三拓旗剧社创建人，毕业于中央戏剧学院导演系本科班，后考取导演硕士学位。中央戏剧学院导演系（导、表演课程）教师、研究生导师。赵淼是中国形体戏剧创作及研究领域的重要开拓者。主要作品：《虚像的道化师》《人生座右》《6:3》《达人未爱狂想曲》《罗密欧与朱丽叶》《东游记》《壹光年》《水生》《失歌》《吾爱至斯》《你若离开，我便浪迹天涯》、《罗刹国》《行者无疆》《被嫌弃的松子的一生》《回廊亭杀人事件》《化水》等。