

# 《潮汐图》的身体叙事与空间舞台的探索

金畅

中央戏剧学院 北京 100710

**摘要:** 中央戏剧学院戏剧作品《潮汐图》改编自林棹同名小说,以极简舞台与演员身体为主要表现手段,呈现蛙仔在不同空间中的漂泊与回望。本文从叙事结构、人物塑造、舞美空间与身体表演的关系出发,分析该剧对原著意象与情感的舞台转译方式,并梳理其在场域语境与人物关系建构中的实践尝试。

**关键词:** 身体叙事; 舞台空间; 潮汐图

Bodily Narration and Spatial Staging in Tide Chart

Chang Jin

Central Academy of Drama, Beijing, China, 100710

**Abstract:** The Tide Chart, a theatrical production by the Central Academy of Drama, is adapted from Lin Zao's novel of the same name. Using a minimalist stage and the actors' bodies as its primary means of expression, the production follows the amphibian protagonist as it drifts through different spaces and repeatedly turns back toward its own past. Drawing on an analysis of narrative structure, character construction, and the interaction between stage space and bodily performance, this article explores how the production translates the novel's imagery and emotional sensibilities into theatrical form, and reflects on its practical experiments with spatial context and character relationships.

**Keywords:** Bodily narration; Spatial staging; Tide chart

## 引言

话剧《潮汐图》由中央戏剧学院导演系制作,并于实验剧场上演。作品改编自林棹的同名小说。小说以魔幻现实主义的手法:将19世纪鸦片战争前后的历史真实与想象力交织,通过一只雌性巨蛙(剧中称“蛙仔”)的第一人称视角,讲述了粤港殖民语境下的传奇故事:蛙仔从珠江三角洲的水乡出生,被水上人家收养并截尾求生,后遭苏格兰博物学家H(剧中称“H”)及其投资人詹士捕获,辗转来到澳门好景花园和奇珍园,最后被带到英国伦敦帝国动物园,在历经囚禁与折磨后最终逃逸寻回自由。伴随蛙仔的个人经历,勾勒出19世纪帝国主义与去殖民进程的广阔全景。舞台剧在尊重原著核心的基础上,通过文本改编,碎片化场景与极简舞美,让观众在戏剧化的呈现中感受这一主题。

### 1 叙事结构与人物塑造

《潮汐图》采用非线性叙事结构,全书分为“海皮”“蚝境”“游增”三部,对应蛙仔从珠江三角洲出发,经由澳门殖民空间,最终抵达伦敦帝国动物园的跨地域旅程。

在剧中,蛙仔一开始就以第一人称向观众表明自身为“虚构之物”“一只蛙”,并由此展开对不同人物态度的感知与回望。广东本地的百姓与渔民将其视为生活边缘的异类与奇观;西方殖民者与博物学家H以科学研究与收藏之名,将其纳入分类、展览

与占有的体系;资本家詹士在利益与秩序之间权衡取舍;画师冯喜则试图通过绘画与讲述建立超越物种的理解关系;帝国动物园中的动物,以另一种被规训的存在方式,与蛙仔形成隐约映照。

剧中不同的身份对蛙仔的态度并非固定,而是在观看、命名与对待的过程中不断变化,并由此折射出各自的价值立场与内在欲望。戏剧改编延续了原著的非线性结构,通过舞台转盘的反复轮转,使珠江口、澳门与异国空间交错呈现,像潮汐一样,人物关系与空间迁移共同构成一条关于漂泊、欲望与回望的生命轨迹。这种结构与《等待戈多》有些相似:剧中的两位主角在一棵树下等待戈多,然而戈多始终没有出现,两人陷入了无尽的等待。剧中的情节并不线性推进,而是通过人物的对话与反复行为展现时间的停滞与人生的无意义。虽然波佐与仆人幸存等角色出现,但他们的互动更像是对存在荒谬性的反映。整个剧作通过重复的行为与情境,未沿传统情节线展开,而是通过对时间、孤独和生命无常的深刻思考。

### 2 舞美空间的建构与身体叙事

本剧的舞台设计采用极简方式:主要由转台、白色细布以及金属材质的植物装置构成。转台在演出中配合运转,一方面暗示潮汐的往复与时间的流动,另一方面也不断改变演员所处的空间关系,使场景在转换中自然衔接,形成流动的舞台节奏。

虽然在上文提到转台可能方便叙事或者便捷的更换场景，但其实舞台设计师们使用转台是谨慎的，比如音乐剧《汉密尔顿》（Hamilton）这种叙事涉及大量真实存在的历史场所。无论是酒馆、议事空间，还是私人生活的具体地点，都可以在图像或文字档案中找到依据，甚至能够被今天的观众亲身探访，但是创作团队依旧没有复刻舞台，也没有必要逐一复原这些地点。相比写实再现，他们更关心如何为复杂的历史叙事找到一种有效的舞台表达方式。所以汉密尔顿设计团队最后计出的一面始终暴露在视野中的砖墙、一组可供演员上下移动的木质脚手架、一条贯穿舞台前后的木栈道，以及位于舞台中央、可持续旋转的转台。这个转台是为多重历史、情感与权力关系提供了一个可以同时发生的空间框架，所有这些事情都可以在一个圈子里发生，观众从而在转台旋转的过程中去直面这位开国元勋传奇的政治生涯，体验这种宏大叙事。

对照《潮汐图》：在白色细布和演员的牵引与灯光配合下，时而铺展、时而起伏，勾勒出海浪的形态，上方还有一些可以旋转，像是小的浪花也为舞台提供了层次感与空间延展。与汉密尔顿完全相反，以一个极其简约的形式出现在舞台上，转台更像是一种时间的节奏。

在这样的舞美环境中，演员的身体与服装成为最主要的表达手段，观众的注意力被自然引向演员的动作与台词：初见时蛙的试探与柔弱，断尾时的疼痛与抗拒，囚禁中的挣扎，以及最终回归水域时的松弛与平静，契家姐在抚摸与挥刀之间完成情感的转折，H的冷漠通过控制性的动作显露出来，冯喜与蛙仔在夜游中的互动则更多依靠肢体与对话完成交流。



图1，《潮汐图》演出图片<sup>[1]</sup>

整体来看，本剧的偏重在于演员，他们的表演并未沦为情节说明的工具，而是在舞台上形成独立的表达层次，观众则直面人物的情绪变化与内在经验。戏剧理论家汉蒂斯·雷曼（Hans-Thies Lehmann）强调“演出的整体情境决定了剧场中每一个元素的意义与地位”，剧场的意义不是由语言或视觉符号的累加构成的，而是像“纺织物”一样，由不断交织的关系构成。个别元素

的意义最终依赖于整体的观看方式，而不是这些部分的总和。”<sup>[2]</sup>

德国舞美设计师约翰尼斯·舒茨（Johannes Schütz）的舞台观念也是对这一原则的践行：以空旷的空间凸显身体的存在，让观众直接面对舞台上生命的物质现实。呼吸、节奏以及演员肉体存在的当下真实感优先于传统的对白与文本结构。例如他的《动物王国》（Animal Kingdom）中通过反复的清洗仪式，让演员的身体与水的接触成为舞台上富有仪式感的动作语言……戏的开场便是一场引人注目的“清洗”、“涂抹”仪式：舞台上，舒茨所设计的方盒子场景仿佛动物园的笼舍，演员在其中如同被圈养的动物一般扑腾涂抹，留下斑斑泥迹。在后续表演中，几乎所有演员都以不同方式让身体与各种材料发生作用：有的穿戴笨重的动物面具，有的将颜料蹭满墙壁。整场戏弥漫着一种原始、粗砺的质感。在这些演出中，“全身心的投入不是哗众取宠的噱头，而是必不可少的戏剧符号。生命、角色都被逼近了本质：人就是那受伤易碎的动物”。<sup>[3]</sup>或许《潮汐图》的魔幻舞台虽未抵达《动物王国》中那种近乎失控的身体强度，但其创作逻辑同样建立在对身体存在的强调之上，蛙仔的身体不与材料发生激烈对抗，去表演它被捞起、被展示、被圈养，却很少通过主动行动改变自身处境。演员以压低重心、像蛙一样移动、停滞与迟缓的节奏，到最后重新回到水的节律之中。使魔幻叙事最终落脚于一种可以被感知的生命经验之上。

### 3 语言情感与历史回望

戏剧《潮汐图》的台词改编，忠实延续了原著的诗性气质与南方韵味。台词里既有贴近粤语的韵调和俚语，又没丢官话的叙述，还夹杂着英式翻译腔，不同语言层次叠在一起，蛙仔的夜游段落，更像在夜色里低声吟诵。灯影之下他们讲自己的经历，把哀愁、向往、不安都传递给对方。蛙仔从珠江到澳门再到英国的旅程，这些地点没以明确历史坐标呈现，都是不断的“旋转”中进行，有些场景似曾相识，造出了“记忆长河”的时间感，让过去和当下在同一个舞台空间里同时存在。

这种回望并非《潮汐图》所独有，在张爱玲的《金锁记》中，人物的生命经验同样并不是沿着清晰的时间线展开，而是被不断回返的记忆所缠绕。曹七巧的一生，被婚姻、阶级与物欲牢牢锁住，她的身份并非在事件推进中完成，而是在反复回忆、反复确认自身处境的过程中逐渐定型。那些看似已经过去的选择与伤害，在记忆中一次次被重提、被咀嚼，最终成为塑造她性格与行为的核心力量。时间在这里并未真正向前流动，而是不断折返，使人物始终被困在自身经验的回声之中。

回到《潮汐图》对身份的讨论，依靠的同样不是外在的历史评判或宏大的价值立场，而是在一次次回望与讲述中逐渐显影。蛙仔不断回忆自己的来处，也不断在讲述中重新理解自身的位置。作品借助诗性的语言与舞台上流动、循环的时间感，将“文化身

份”这一看似宏大的命题，收束到个体如何面对自身经历、如何理解去向与归处的具体层面之中。

#### 4 结语

将林棹如此宏阔、抽象且结构复杂的文本改编为舞台剧是一项大胆的尝试。因为当代的舞美设计需要用当代创作的剧本去阐述一个当代意味并不容易，面对大家陌生的剧本，会造成各种困扰，通过舞台重新进入文本，使更多人得以接近并认识这些本身值得被阅读的作品。并且戏剧创作者在尊重原著内核的基础上，寻找舞台和文本的共振。

改编后的剧作通过碎片化的叙事结构、极简的舞台空间和身体表演，实现了原著主题的具象表达。该剧的创新之处在于：在极简舞美中凸显身体的表达力量，将“自由”“认同”“回望”等抽象命题以具体的方式呈现给观众，《潮汐图》正是通过开放的舞台空间，让演员用身体讲述故事，让观众在“看见”表演的同时“听到”角色的心声。

然而，任何创作难免存在不足之处。笔者认为为了使非线性的叙事适应舞台演绎，导致部分角色关系相对浅显。例如，原著中冯喜通过绘画表达内心愿望和迭亚高身份的血缘象征留白甚多，观众或许想看到冯喜如何通过画笔真正“解放”蛙仔的心灵，也好奇迭亚高离去后蛙仔内心的震荡。

此外，本剧大部分演员使用很多语言语种，加之演员密集的

话语，若未读过剧本的观众在理解上会有很多偏差，而且很多奇怪的名字名称不能让人记住或者留下印象，导致观众因没有耐心而草率离场。剧本虽然有始有终，如果能和舞美和演员表演一样有所取舍，或许能使作品在精神层面的传递更为圆满。

当然这部戏的魔幻内容不易理解，但其中折射出的青年群体对人类未来的忧思却真实存在。在某种意义上，它透出了一种“少年强则世界安”的明媚感，蕴含着年轻创作者面对混沌世界的良善愿望。这种青春的气息虽然稚嫩但却弥足珍贵，也为戏剧艺术注入了新的年轻活力，每一次回望与反思，都将引领创作者和观众走向新的成长与觉悟。

#### 参考文献：

- [1] 中央戏剧学院·导演系 2021 级戏剧导演班毕业演出剧目《潮汐图》上演 [EB/OL]. <https://chntheatre.edu.cn/cn/xiao/detail/24942.html>
- [2] Lehmann, Hans-Thies. Postdramatic Theatre [M]. Translated by Karen J ü rs-Munby. London: Routledge, 2006(85).
- [3] 金畅·身体戏剧的空间美学探讨——基于约翰尼斯·舒茨《重构戏剧的空间美学》思考 [C]. 北京友好传承文化基金会·传承论坛——文化焕新·科技向美·赋能全域传承研讨会论文集 ;2025:56-60.