

ostat

中国舞台美术学会 国际舞美组织中国中心

舞
台
美
术
家

THE SCENOGRAPHER



1 / 2003

刘军电视美术设计作品选



《中韩歌会》演唱会 灯光设计：张 冲 2001年



《中日歌会》演唱会 灯光设计：蔡 蔚 1997年



《全国大专辩论会》竞赛 灯光设计：董 楠 2002年



《财经报道》栏目 演播室 2002年



《环球45》栏目 演播室 灯光设计：张 冲 2000年



《电视模特大赛》竞赛 灯光设计：蔡 蔚 2001年



《春节歌舞晚会》文艺晚会 灯光设计：孟 杰 1998年



《电视舞蹈大赛》竞赛 灯光设计：齐亚州 2002年

2003年第1期（总第26期）

中国舞台美术学会主办
国际舞美组织中国中心

THE SCENOGRAPHER 舞台美术家

（半年刊）



编委会（以姓氏笔画为序）

刘元声	刘永来	刘杏林
李畅	阮庆祥	胡妙胜
张连	龚和德	蔡体良
戴真		

主 编：刘杏林

副主编：李 威 刘永来

编辑 《舞台美术家》编辑部

地址 北京东城区东棉花胡同39号

出版 中国舞台美术学会出版部

2003年6月出版

邮编 100710

电话、传真 （010）64035684

目 录

卷首语

〔特讯〕

中国第二届舞台美术展览会简介 (1)

梦牵魂系布拉格——写在'03PQ国际舞台美术展之际..... (2)

〔学术研究〕

舞台美术教学之多元与创新 曹 林(3)

论民族歌舞舞美空间的多层面建构 徐 刚(5)

意象构成——中国话剧空间不可荒废的领地 王千桂(8)

论现代戏曲时空的视觉艺术转换 谢惠钧(11)

中国戏曲舞台美术特征分析(提纲) 于少非(15)

〔学术讨论〕

农村演出用景之管见 林忠莲(18)

寻找基层戏曲舞美的出路 段光杰(19)

追求与创造本体的对位——谈越剧舞美设计 鲍茂功(21)

“现代化”是戏曲舞美发展的必由之路 戴晓云(23)

漫谈戏曲舞美的现代化 周树夫(25)

继承·探索·创新 任百强(27)

浅析京剧演出中字幕的作用 赵秀兰(29)

肌理的视觉效应 张金华(31)

舞台样式与舞台空间——从两台戏的舞美设计谈起 刘启惠(33)

参与中小剧团设计的体会 寇 彬(36)

军旅舞美设计与科技含量 崔德宾(37)

时代、夸张与意境——滑稽戏《诸葛亮与小皮匠》设计手记 俞国康(38)

戏剧情境的催化剂——《大地儿女》音响效果创作谈 林景茂(40)

〔舞美家研究〕

虚空之中见乾坤——谈王履玮舞美设计思维特征 季 乔(41)

以新锐之精神,不断探索奋进——初析舞台美术家寇彬 于学剑(43)

绍剧舞美的嬗变 董文虎(49)

舞台演出“外部形式的导演” 罗歌尔(52)

近观古人——议石翠亭《马前泼水》《阎惜娇》的服装设计 高 越(54)

〔国际舞美〕

运动与观看 [德]艾里奇·旺德 王辛娣译(56)

斯沃博达为《浮士德》所做的舞美设计——镜面材料应用的演化

..... [美]杰卡·布里安 党永生译(58)

五月五日剧院 [捷]约瑟夫·斯沃博达 方群译(64)

莎士比亚的悲剧与电影 亚 夫(67)

古贺宏一访谈 李 墨(69)

〔影视美术〕

有感“嫁接”——舞台美术对电视美术的影响 刘 军(74)

〔舞美信息〕

2002 年度中国舞台美术学会“学会奖”获奖名单 (77)

“首届(2002)全国戏曲舞台美术研讨会暨优秀作品展”在京举行 (77)

中国舞台美术学会举办 2003 年(第四届)新春午餐会 (78)

中国舞台美术学会会员重新登记及新会员名单 (78)

2003 年全国(秋季)舞台美术研修班招生简章 (79)

〔图版〕

刘军电视美术设计作品选 封二

PQ 展 彩 3、4、5、6

THE SCENOGRAPHER Main Contents

No.1.2003

(General Number 26)

- 1.The Diversity and Creation of Stage Art Education Cao Lin
- 2.the Construction of Image -- An Important Field of Chinese Modern Drama Space
..... Wang Qianguai
- 3.On the Visual Art Transformation of Time and Space in Modern Traditional Opera
..... Xie Huijun
- 4.An Analysis of Stage Art Characteristics of Chinese Traditional Opera Yu Shaofei
- 5.Aspects of the Modernization of Traditional Opera Stage Art Zhou Shufu
- 6.Movement and Watching (Ger)Erich Wonder Translated by Wang Xindi
- 7.May 5th Theatre (Cz) Josef Svoboda Translated by Fang Qun
- 8.About the Effect of Graft Stage Art on TV Art Liu Jun

卷首语

春去夏至,年复一年,我们舞台美术工作者依然春播夏锄,依然踏实、勤奋地在劳作,去迎接秋天的收获。

去年,中国舞台美术学会举办的一项主要学术活动,即于2002年12月,与中国戏曲学院联合举办了“首届(2002)全国戏曲舞台美术研讨会暨优秀作品展”,就当代戏曲舞台美术的创作,进行了与时俱进式的研讨和交流,开拓未来舞台艺术的新空间。为此,本刊本期提供了较大的篇幅,专发了这次学术活动的研讨交流的文稿,供大家更为全面的了解、沟通,取得对当前戏曲舞台美术创作的共识。

今年,学会将完成两个大展的任务:(一)2003年6月,参加4年一度、在捷克布拉格举办的“国际舞台美术展览”(03PQ展)。“PQ展”是国际舞台美术界的“奥林匹克展”,本届系第10届,我国系第5次参展及组团观摩;(二)2003年12月,在江苏南京,举办“中国第二届舞台美术展览会”。此展首届于1982年12月在北京举行。本届展览由文化部艺术司、中国舞台美术学会、江苏省文化厅联合主办,由江苏省演艺集团承办,及江苏舞台美术学会等协办。

学会参与、组织的上述这两大活动,得到了国家文化部、江苏省和中央戏剧学院等方面全力支持。起步于去年,已进行了较长时间的筹划和准备,现已进入运作阶段。尤其是“PQ展”,即将赴布拉格参展观摩。本期上已发表了部分参展作品,其他参展的还有剧场建筑方面的作品、艺术院校学生作品等。第二届全国舞美展是项规模宏大的展览活动,既是20年以来,全国舞台美术艺术创作(包括舞台科技)的成果展,同时,也是为新世纪的舞台美术开创更大的天地,进一步促进和繁荣戏剧文化的发展。本期已提供了此展的概况,请给予关注。

被喻为艺术舞台上“绿叶”的舞台美术创作,即便没有“红花”,也将永远绿荫盎然;被喻为幕后“无名英雄”的广大舞台美术家,永远是默然的舞台艺术的耕耘者:舞台上的“孺子牛”。

(注:本期开印时,因SARS因素,已终止03PQ展活动,参展、观摩均未成行。)

中国第二届舞台美术展览会简介

一、背景综述

中国舞台美术学会是全国性的唯一的舞台美术学术机构,1984年加入“国际舞台美术组织”(OISTAT)。

学会于1981年初成立后,积极筹划了首届全国舞台美术展览会,1982年底,由文化部艺术局、中国戏剧家协会、中国美术家协会和中国舞台美术学会联合主办、中国舞台美术学会承办,首届全国舞台美术展览会在北京中国美术馆开展。全国各省、市、自治区及中直、部队、院校等积极参展,展会为期一个月,展地占用整个中国美术馆展馆,展出了1949年至1982年期间,包括话剧、戏曲、歌剧、舞剧、歌舞、儿童剧、曲艺、杂技、木偶等舞台美术的优秀作品(设计图画、舞台模型、演出实物、服装服饰等)。同时,还展出了舞台器材、灯光、音响等。展后出版了大型画册《中国舞台美术(1949-1982)》,既是对舞台美术创作成果的一次大检阅,也推进了舞台艺术的繁荣和发展。在文化部领导和支持下,展览会取得了极大的成功。

二十年来,我国的舞台美术创作,面目一新,为我国新时期以来的戏剧舞台创造了卓然的业绩,积累了丰硕的成果,并且从传统的舞台,走向了更大的创造空间,已成为当代戏剧舞台不可或缺的、十分活跃的艺术力量。为此,我们认为事隔21年后的新世纪之初,举办第二届全国舞台美术展的条件已成熟。

我们认为,此展是全面展示戏剧新时期的成果,面广、规模大、份量重,必须充分调动各个方面的积极因素,在组织展览的运作机制上进行突破、创新,展览会才能取得圆满成功。

为此,中国舞台美术学会经过半年多的反复论证,并得到江苏省文化厅、江苏省演艺集团的支持,于2002年7月30日就2003年举办全国第二届舞美展览向文化部呈递申请报告。2002年11月11日文化部艺术司复函,同意中国舞台美术学会举办第二届全国舞台美术展览的报告。2003年1月15日文化部艺术司就第二届全国舞台美术展览向全国各省、自治区、直辖市文化厅(局)发函。在文件中,文化部艺术司提出:“本次展览是新世纪第一次全国舞台美术展,请各省自治区、直辖市文化厅(局)认真准备、大力支持,以保证本次活动顺利进行”。

二、展会概况

展会名称:中国第二届舞台美术展览会

展会主旨:新世纪 新舞美

时间:2003年12月5日—14日

地点:南京国际展览中心

主办单位:文化部艺术司、中国舞台美术学会、江苏文化厅

承办单位:江苏省演艺集团

协办单位:江苏舞台美术学会

达美国际展览有限公司等

三、组织机构

组织委员会:

主任:冯远(文化部艺术司司长)

副主任、秘书长、副秘书长、委员(名单另拟)

筹备工作委员会

主任:蔡体良(中国舞台美术学会常务副会长)

朱昌耀(江苏省演艺集团副总经理)

副主任:姚呈远(江苏省演艺集团舞美中心主任)

曹林(中国舞台美术学会秘书长)

下设:办公室、展览部、宣传部、会务部、财务集资部

评奖委员会

舞美设计类评委会:

主任:刘元声(中国舞台美术学会会长)

(副主任、成员名单另拟)

舞美科技类评委会:

主任:朱昌耀(江苏省演艺集团副总经理)

(副主任、成员名单另拟)

四、展览内容

1.舞台美术创作作品展区

展览采用国际展通用模式,提供展位空间,以各省、直辖市、自治区及有关单列系统为单位布展、参展。具体设:

A、省、自治区、直辖市展区 B、中直、院校(含单列系统)展区 C、部队展区 D、电影电视美术展区 E、港、澳、台展区 F、名家回顾展区 G、国际邀请展区

2.舞台科技器材设备展区

器材展览。所需展位。面积不限,自由申报。具体设:

A、灯光区 B、音响区 C、舞台区 D、服饰区 E、剧场区 F、影视区 G、其它相关设备展区(上述含器材展销、洽谈)

展位面积、经费(略)。

3.其他展区(如环境艺术、剧场建筑等)。

五、展会系列活动

1.学术研讨:组织5场学术研讨会。

2.国际舞美交流:邀请10名国外舞台美术专家参展,进行学术交流。

3.演出观摩:组织3—5台优秀剧目演出。

- 4、举办开幕式晚会,闭幕式颁奖晚会。
- 5、制作、编辑、出版展览会的有关出版物:
 - (1)展览会目录、指南、秩序册。
 - (2)大型画册《中国第二届舞台美术展览会作品选集》。
 - (3)大型文集《中国第二届舞台美术展览会论文集》(含舞台科技论文)。
 - (4)《中国舞台美术家人名录》。
 - (5)上述出版物的光盘制品。
- 6.舞台科技交流平台。
 - (1)举办“企业日”,介绍该企业简况及相关活动。
 - (2)新产品演示。
 - (3)举办舞台科技讲座(2—3场)。

六、展会评奖

- (1)《中国第二届舞台美术展览会》作品奖(金奖、银奖、优秀奖)

(上述奖项包括专业单项:舞台设计、灯光设计、音效设计、人物造型、舞台技术等)

- (2)《中国第二届舞台美术展览会》团体奖、金奖、银奖、优秀奖(以团体参展单位评奖)
- (3)《中国第二届舞台美术展览会》组织
- (4)表彰二十年来中国优秀舞台美术家
- (5)颁发从艺35年以上中国舞台美术工作者荣誉证书。

2.舞台科技类奖项:

- (1)《中国第二届舞台美术展览会》“最佳舞台科技产品”奖。
- (2)《中国第二届舞台美术展览会》“推荐产品”奖。

(以上两大项评奖条例、细则,由评奖委员会制定后另发)。

七、经费预算(略)

梦牵魂系布拉格

——写在'03PQ国际舞台美术展之际

蔡体良

时隔四个春秋,当我又漫步在查理大桥,再一次眺望远近、疏疏密密的城堡、尖塔、宫墙以及依然默默流淌着的伏尔塔瓦河的时候,我似乎又一次听到了这个金色之城吟唱着的历史声韵,我似乎也再一次听到了她跳动着的历史脉搏。我的周围所有的景色物象,都纪录着这座千年古城风风雨雨的历史:印烙着历史的足迹,倾诉着历史的呐喊,折映着历史的风情……。

她就是布拉格。

布拉格是美丽的,令人梦牵魂萦。我为之陶醉,为之沉思和遐想。她的美丽丰姿多彩,楚楚动人。她编织在历史与现实、有形与无形、动势与静态的经纬里。每个人都可以任意找到自己视界中最美丽的座标。然而,我在这里要说的是,每4年一届在布拉格举办,已成了当代国际上唯一的、最具权威性的舞台美术“奥林匹克”展,即“PQ展”。它是一次国际戏剧文化交流的盛会,它为美丽布拉格又增添了一道亮丽的风景线。

在今夏的第十届“PQ展”上,我国将第五次参加这样的盛会。在历届的参展活动中,我们已经展示了我国舞台美术独特的艺术风韵。既有丰厚的文化传统,又有前卫的创造魅力;既有绚丽的民族色彩,又有大气的东方丰韵,已引世人瞩目。本届,我们在“国家展”部分,遴选出9位著名舞台美术家的一部作品参展。他们在当前的中国舞台上,创作势态活跃,成果卓然,已颇具积极的影响的优秀创造者。同时,在“剧场建筑展”部分,将历史与现实对话,展出千余年前中国盛唐时期的宫廷演乐场所和当今使用的南京艺术中心的剧场。在“学生作品展”上,年轻的学子们更洋溢着朝气,充满着想象的空间,在自己艺术理想王国里翱翔!

中国是泱泱的戏剧及艺术的大国,有着极其丰厚博大的文化传统和艺术经典。舞台美术创作只是撩开了中国戏剧文化帷幕中的一角;参展的舞台美术家及其作品,也只是撷取些许代表性的创造花蕾。我们重在参与,重在交流,重在沟通,共同构筑友谊的桥梁!

初夏的布拉格,紫丁香花落,樱桃果正红,也与她的春天一样,是美丽的。我们预祝'03PQ展成功,与各国朋友们一起,共同分享相聚和交流的快乐!

二〇〇二年四月·北京

(由于SARS因素,中国代表团已于五月中旬,终止参加“03PQ”展活动。原计划印制参展画册也中止。此文系参展画册之“序言”。刊发此件,供了解筹组展览之情况。参展画册也改成单页说明书[见中心彩页])。

舞台美术教学之多元与创新

曹 林

在1995年的全国科技大会上,江泽民同志指出:“创新是一个民族进步的灵魂,是国家兴旺发达的不竭动力。一个民族缺乏独创能力,就难于屹立于世界民族之林”。创新教育的基本特征就是以“创造本位”为出发点,以是否具有创造力来衡量教育活动的效果。创新不断战胜守旧,推动人类历史不断进步,创新思维是认知发展的升华标志。这在视觉艺术教育范畴内显得尤为重要。

欧洲中世纪时期的美术思想,完全统一在神学的桎梏之中,教化功能掩盖了人们的智慧和才能,以壁画、雕塑为主的造型艺术家只是体现宗教形象的工具,而美术教育仅仅是训练造型技术的手段。文艺复兴以后,人的价值得到肯定,提倡个性解放,关注现实生活,美术教育和美术创作首当其冲。它所产生的诸如人本主义、追求真理、解放思想、打破禁锢等思想上的巨大影响,一直延续至今,对欧美的视觉艺术教育有着深远影响。

在我国,以系统而科学的美术教育体制取代封建的“口传心授”式训练方法,满打满算,可以说刚刚实施了一个世纪。粗略地划分,可分成前后两个时期。宽泛的现代美术思潮肇始于二十世纪初期,伴随着现代主义的渗透和酝酿,西方近代美术教育体制被陆续引进,留学归来的前辈们把西方的主流模式带回中国,变革与保守之间的冲突所产生的巨大冲击波,动摇了中国固有的艺术教育观念。通过理论建设和创作实践,新兴的中国美术教育从传统形态开始走向近代体系,并使之接近于现代形制。可惜的是,救亡运动和一系列的革命战争接踵而至,使艺术教育变得微不足道。后一个时期,除去文革十年不算,八十年代以前的几十年,我国的美术教育基本上排斥了其它艺术风格和流派,全面沿袭苏联的方法和套路。或许有人认为这是在间接地学习欧洲古典主义,但它毕竟是“苏联化”的、变了形的“现实主义”。整体上形成的习惯性模式,片面强调了造型基础中对写生能力的训练,把技术层面的提高当成重点,使用统一而单一的答案掩盖了创造思维的重要性。

创造的关键是思维,创造性思维是通过系统化、科学化的学校教育而产生的,学校是培养学生创新意识、创新精神和创新能力的主要场所。因此,学校应以合理的知识结构作用于学生,以先进的技术、技能教育为前导,使学生的创新潜能得以最大化的开发。但是,传统的教育体制和手段明显难以适应创新型教学活动,不同程度地影响了对学生创新能力的培养。

这种影响广泛涉及到了视觉艺术教学的各个领域,其中包括舞台美术设计。

舞美设计是兼顾多项艺术门类的边缘性学科,它涵盖了平面设计、空间设计和戏剧艺术的时间因素。目前,在此学科中,对学生创新能力培养的最大束缚,莫过于在绘画基础教学中存在着强调共性而忽视个性的观念。创造能力的培养与个性密切相关,个性是发展创造性的基础。社会学家认为,当对个人的表彰是以顺从为条件时,创造性强的、偏离常规的思想就会被贬低而受到抑制。只知一味服从,个性张扬没有得以很好发挥的人根本不会有创造性,压制学生的个性只会产生“奴性”。要承认绘画是设计的基础课“之一”,它从造型能力上提供了普遍的技术手段,但也要明白它不是“唯一”。上世纪八十年代以来,我国的绘画风格已不再是千人一面。在基础教学中,那种把写实风格作为天经地义的要求,并在基础课中不断重复的做法,势必会限定学生的自由思想空间和自由选择空间,从而遏制学生的个性发挥和抽象思维能力的提高。

创新才能是人最具价值的一种能力,通过创新,才会使人形成自己独有的特色。我们经常会在教学中遇到异样的创造性活动,有些学生个性化的异常行为令人瞩目。教师应具有宽容精神,注重培养和发展学生的个性,尤其是在思想观点上要有自己的独到之处;应当对那些善于使用非常规方式来完成设计的学生加以鼓励,不再把学生当成消极的听客,而是把他们当成平等交流的求智者;鼓励学生在其人格的各个方面形成自己的特点,敢于并善于标新立异,多尝试一点“无中生有”、“异想天开”,哪怕是微不足道或幼稚可笑的;尽管一些观察、分析问题的角度,和思考、解决问题的方法,往往不同于传统方式,却能建立创造性思维的氛围。现行的许多课程、教材、考试制度和教育评估制度等,明显陈旧,不同程度地阻碍了学生开拓意识的增进,不利于学生接受新的信息。这就要求我们首先从教育内容入手,注重分析、综合、比较、抽象、概括、归纳与演绎等思维素质的培养,多给学生提供创新的条件、机遇和氛围;把艺术与科学的最新成果和审美观念及时地介绍给学生,帮助学生建立一个发展的、批判的观察方法,引导他们去探索新的知识;探索不同于传统方式的解决办法,使学生们经常面对不知道结果的方案、没有统一答案的问题,激励他们作出与众不同的结论,并在原有基础上,突破自我,获得更高层次的发展。

健康向上的教育理念就是培养人的创造力。当然,我们不能排斥最起码的基础训练,具有良好、坚实的造型能力还是必要的,这是创造性教育所必备的基础。也不能对人类已有的知识基础视而不见,而是试图在教学中把继承与创新的位置调换一下,在重点强调创新的基础上,使继承成为创新的一种辅助手段。先入规矩,学习并掌握多种造型手段,然后方能出神入化。也就是说,创新教育对师生的要求更高了,而不是降低了。尤其是教师,要在课堂教学中合理把握“深入”与“浅出”的度,既“放”亦“收”,教师难当,就在于此。

对高等艺术院校的教师来说,艺术创作与课堂教学是一个不能分割的整体,他们具有教育者和艺术家的双重身份。创新教育本身就是一门艺术,要求教师以“学者”的身份从事教学和研究,不再满足于“传道、授业、解惑”的传统职能,要在创新教育的过程中了解每一个学生的心灵个性,激发他们的创作欲望,并起到引导和示范作用,即教育者能以自身的创新意识、思维以及能力等因素去感染、带动受教育者发现问题、积极探索的心理取向、以及善于把握机会的敏锐性。体现在教师身上的创新能力是一种智力特征,更是一种人格特征的体现。卓越的教师在教学中不仅仅是教给学生绘画的技术技能,更重要的是引导他们懂得人的视知觉过程并非简单的物理过程,它是包括心理因素在内的复杂过程;知识的学习不是唯一的目的,而是认识世界本质、训练思维能力的手段;在教学中,强调的是创造性解决问题的方法和形成善于探究的精神,学会对现存知识提出质疑,而不是简单地获得结果。这一过程对教师自我意识的提高也起到了推动作用。另一方面,教师们还要在课堂以外,以“画家”的角色进行艺术探索,在勤奋、活跃的艺术创作中对造型基础进行反思,探索多种可能性,尽量给学生提供丰富的信息材料,以激发他们的创新思维。教育者的思想直接影响教育活动的效果,这个过程最能体现出一个教师对艺术教育创新的理解。可以说,只有创新型的教师才能实施创新教育,才能培养出创新型的学生。因此,首先要促使教师提高自己的知识层次和结构,逐步与世界发展先进水平趋于同步;必须具备较强的创新意识和较强的创新能力,从自己的创新实践中发现创新能力形成发展的规律,为创新教育提供最直接、最深刻的体验;从而在教学过程中,自觉地将知识传授与创新思维相结合,发现学生的创新潜能,捕捉学生创新思维的闪光点;多层次、多角度地培养学生的创新精神和创新能力,这样,才可能使学生在现有水平的基础上,有所突破和创新,为培养高素质创新人才奠定基础。

创新的一个重要特点就是前瞻性和新颖性。我们一点都不比前人高明,只是站在前人的肩膀上看问题能更清楚一点。回顾上个世纪的变革历程,我们是

否可以得出这样的结论:就是要宽容地对待各种风格流派、接纳多元的学术观点、掌握最新的知识内容、了解最新的发展动态,这恐怕是创新思维教育的根本出发点。当然,站在历史的转折点上,我们也会遇到许多以往未曾出现过的问题。

我们还缺乏适合培养创新人才的土壤,没有形成系统有效的创新人才培养机制,我国在创新培养体制中还有许多问题。以往的教育经验比较重视继承性和恒久性,通过学习已有的知识和观念去获得方法和原则,产生出大量重复性的经验和模式。这是农业社会的必然产物,在工业社会也还可以解决一些问题。但是,在信息化的知识经济时代,科技、知识发展瞬息万变,社会思考的方式与以往迥异。

在数码时代,视觉文化最能体现精神文明的水平,而造型艺术是最突出的物质现象,它所面临的是更加宽广的开放性选择。随着科学技术的进步,一些全新的技术手段被迅速地运用到教学与创作当中,从而导致原有的思维模式产生变化。(一)、是教与学的关系发生转型。学生的主体地位逐渐强化,他们的价值判断趋向多元化,收集创作素材的手段也越来越多。所以,探究基础造型训练的方法就显得尤为重要。比如单就素描而言,它是将思考和意志进行视觉传达的最直接手段,所以,针对舞美设计教学来说,并不能就此推断“传统”意义上的基础训练毫无意义,而是要积极地在经典的完整性之外寻求多重性。(二)、是衡量标准产生了变化。新媒介为我们开拓了广阔时空领域,模糊了艺术中抽象与具象之间的界限,给现实带来未曾有过的视觉经验。设计构思和创作活动通过技术操作而实现,素描色彩训练也好、熟练掌握软件使用也好,都属于技术层面的范畴。技术就是工具,而不是目的。所以评定教师的教学水平、学生的学习成绩,并不在于其基本功如何好,而要看创造性活动中能否很好地利用基本功。(三)、是接受视觉艺术教育的群体与以往不同。信息传播渠道更加复杂化,对人们的感知、理解、分辨、评判等方面的能力,提出了更高的要求。现代传播媒介使艺术教育不再纠缠于“专业”与“非专业”之间的划分,由“小众”化的“贵族教育”或“天才教育”趋向“大众”化。再者说,不是所有的学生都会成为设计家或画家,但他们都会良好的造型训练中获得益处。提高对形象与符号的认知水平,有助于人与人、人与环境之间的沟通,在激烈的社会竞争中显现出高人一筹的理解能力和鉴赏能力。

以上的种种变化,都是历史转型期的新现象。创新教育被普遍重视,而教育创新则成为比以往任何时候都更加突出的命题。我们也只有接受创新的教育,进行创新的学习,才能在知识经济社会中敏捷地接受新知识,创造新的物质文明与新的精神。

(曹林 中国戏曲学院副教授)

论民族歌舞舞美空间的多层面建构

徐 刚

一、作为符号化空间的舞台美术

舞台,不仅是表演艺术活动的中心场所,还是一个特殊的审美空间,一个具有特殊表现力和相应审美特征的空间艺术。

舞台美术,是和具体表演艺术相结合的空间艺术。在实际意义上,舞台美术是不能独立存在的一种空间艺术,它的审美价值取决于它和表演的密切关系。这种密切的关系,决定了舞台美术的审美性质,也决定了它作为空间艺术的审美价值。但是,对舞台美术与表演艺术的密切关系,并不能作简单的理解,以为它不过是对舞台空间的装饰或美化,或者说,是对表演艺术活动的衬托与渲染。关于舞台美术的这种显然肤浅的认识,在舞美界的确存在并且较为普遍。它所造成的舞台美术形象,可能有很好的视觉效果,却实际游离了表演艺术活动,与中心审美对象——表演本身的意旨脱节或毫无干系。因此,必须深入认识舞台美术与表演艺术的密切关系。

事实上,在整个表演艺术活动中,舞台美术一方面把表演艺术活动的中心审美对象——表演,从日常生活的时空中“框”出来,这犹如画框对画面的界定作用;一方面则把表演艺术所要表达的中心内容或审美意味,视觉地传达出来,这犹如“画面”本身的意义。也就是说,密切的舞台美术和表演艺术的关系,不仅仅表现在装饰与被装饰、衬托与被衬托这种“外部”性质的关系,还表现在舞台美术对表演艺术、空间艺术对时间艺术的建构性参与,即彼此交融地构成一个在意义表达方面的完整的“表现性”结构。

与表演艺术的后一方面的关系,提示了舞台美术作为空间艺术的特殊表现价值:相对与表演艺术所要表达的中心意义,舞台美术还是极其重要的表现性形式,还是一个符号化的空间。作为符号所指部分的舞台美术空间形式,与作为符号所指部分的艺术表演的主题思想或情节内容,构成一个完整的审美符号。在这个审美符号中,舞台美术的空间形式是符号化的空间,它使在其中的发生、变化着的任何东西都成为自

己所包容的成分。换句话说,在舞台美术的空间“画面”里,时间性质的表演活动的展开和空间性质的展开表演活动的形式是一体的,不可绝对划分的。这意味着舞台美术的空间形式,同时就是表演艺术本身的意义形态。超越单纯空间形式的复杂意义,即作为表演艺术中心的角色表现,有权要求表演环境同质地围绕于它,或者说它必须进入舞台美术的空间结构。基于此,舞台美术的特定空间形式,必然要表达它自身以外的东西,和舞台上的角色一同构成表演的意义世界,并帮助观众形成与一种意义联系,理解表演艺术的整体意义。

总之,只有把舞台美术理解为符号化空间,才能深入把握它与表演艺术的密切关系。在这种关系中,舞台美术和舞台艺术表演共同建构一个完整的艺术符号。

二、民族歌舞对符号化空间的特殊要求

民族歌舞是具有特殊性的表演艺术。这种特殊性主要表现在它的内容和形式,都具有极其复杂的民族文化个性。不同的文化背景,使民族歌舞在旨趣、格调、样式和节奏上都有所区别。这些区别作为所指意义的不同,对舞台美术的空间形式势必提出特定的适应要求,即符号化要求。

对民族歌舞而言,所谓符号化要求的一般意义就是调动一切可以调动的因素,集中而又典型地表达它的民族文化个性和表演旨趣,譬如利用民族传统和风格的图形、吉祥物、色彩或服装装饰,还可以体其精神,利用所有造型元素包括灯光,来营造一种带有抽象意味的空间“气氛”。一般说来,对单一民族的歌舞艺术表演,这种意义上的符号化要求是比较单纯的,它甚至可以通过一个典型的传统民族图案或器物造型就可以达到,譬如孔雀图案之于傣族、马头琴之于蒙古族的歌舞表演。当然,真正要达到这个目标,需要设计者对民族文化个性和表演旨趣有深入的了解,需要避免简单化、概念化的处理。但,不管怎样,这种符号化要求是单纯的。

在当代艺术领域,快节奏、高效率、大组合的综合性歌舞表演形式成为一种时尚,也代表着一种合乎现代生活需要的歌舞表演发展趋势。显然,民族歌舞具有适应这一切的优势,这种优势已经被当代歌舞晚会所利用。有目共睹,多民族歌舞汇演已成为一种极富现代感的特殊民族歌舞表演形式,尤其是由国家机构和中央媒体出面组织的一些歌舞晚会。现实的发展和变化对舞台美术工作构成新的挑战,我们需要作出相应的积极反应。

我国是多民族国家,民族歌舞丰富而发达。一台国家大型晚会或文艺演出,动辄汇聚十几个甚至几十个民族歌舞,其势恢弘壮观,色彩斑斓绚丽。歌舞艺术表演本来短小精悍,汇聚一台的节目自然变换频繁,像话剧那样一出一出地完全改变舞台美术空间形式,既会破坏歌舞艺术节奏欢快的特点,也有违经济原则。因此,需要作统一通盘的考虑。在多民族歌舞汇聚一台的情况下,上述一般意义上的符号化处理显然是不够的。民族歌舞舞台美术的符号化空间,往往利用最具民族色彩和传统文化特征的图案或模拟性实物来构成。这种符号形式,可以对整台民族歌舞的意义作持续性的把握和交待。不过,这种符号形式并不适合综合性民族歌舞表演,因为它的符号意义过于具体和确定,以致适合一个民族的并不适合其他民族,很可能发生所指意义间的抵牾。汇演的综合性,势必把丰富的民族文化个性和不同的文化背景带进舞台空间,使得符号化要求变得极其复杂。针对这种情况,我们必须对符号化空间作多层面的建构,既通过变化统一的立体化的符号形式,适应多元的符号意义,同时又保持整体结构的完整性。因此,建构一个因素多样、结构宽松、形式活泼,具有极大包容性和适应弹性的空间符号形式是必要的。

三、民族歌舞舞台美术符号空间的多层面建构

民族歌舞舞台美术的符号空间,是一个多层的意义系统。大体上,它的建构具有以下三个层面:

1、“装置”层面

这是基础层面上的舞台美术符号空间。在这个层面上,符号空间是由一定形状、图形或模拟性实物组成的舞台装置,包括台口、平台、侧幕、天幕、硬景、软景等,它们构成舞台美术空间的基本结构,是诉诸视觉的直观的、静态的感性形式。在这一层面上,符号形式主诉于三维形式,即由形状(点、线、面、体)、空间、色彩、材料、肌理等媒介要素组成。这些媒介要素,各有一定的表现特质,以至它们本身具有一种天然的审美信息。但调动这种信息来表达意义,属于更高层次的符号空间处理。在基础层面上,表演艺术的

符号意义表达一般采用空间再现方式,即利用符号形式与外部世界的模拟关系来塑造直观具体的舞台“环境”或“景物”。把模拟自然现实的空间环境引入舞台美术,被认为是自然主义的最大贡献。环境描写“是戏剧存在的基本条件之一”,左拉的这个观点,可以表明戏剧舞台美术建构符号空间的一般方式和取向。空间环境的客观模拟有助于戏剧主题的发展和人物性格的塑造,这是强调“三一律”的西洋戏剧对戏剧性的一种理解。但是,这种理解本身也是特定文化背景的产物,并不是表演艺术的普遍规律。在歌舞艺术这里,舞台美术符号空间建构并不一定需要,也并不一定强调描写式的环境。

不像戏剧那样,要在一个循序渐进的过程中逐渐展开自己的主题,歌舞艺术通常一开始就鲜明地亮出自己的中心思想。它的主题一般是明朗的、确定的,非常适合采用表现方式来直接呈现或揭示。民族歌舞艺术也体现了歌舞艺术的这种一般特点。由于主题思想的明确性,民族歌舞的舞台美术,其符号化空间并不追随剧情的发展,以致于一步一步地向意义中心靠近,它全部的造型元素和视觉形式自始至终都是主题化的。表意结构上的这一特点,给整个民族歌舞的舞台美术空间形式,带来欢快活泼的节奏、轻松明快的基调 and 简洁单纯的品格。它的“装置”层面的舞台美术空间处理,与戏剧的一般方式和取向正好相反,它倾重于表现,往往利用符号形式与内部世界的象征关系来塑造表意的、具有普遍性的舞台“环境”。这种“环境”比较抽象,比较松快,具有较强的包容性和适应弹性。作为一个倾向性不明确的基本“装置”,它有利于在综合性的汇演过程中,从容对待和表现基于不同民族文化个性的多元符号意义,并使自己可以自始至终地作为舞台美术空间的支撑。

2、“景观”层面

这是结合基础层面,并在其之上再度建构的舞台美术符号空间。在这个层面上,符号空间是由光、幻灯、影像组成的舞台“景观”,包括对上述舞台“装置”的灯光处理和投射影像,它们构成舞台美术空间的叠加分,是诉诸视觉以至听觉的动态感性形式。在这一层面上,符号形式主诉于四维形式,即把光和运动引入舞台美术的符号空间,由光色、光影和影视图像等富有时间性、变化性的媒介要素组成。这些媒介要素,突出了光、色彩和活动影像的表现特质和魅力,能造成很强的视觉冲击力和情绪感染力。正如20世纪戏剧革新家阿披亚所说“在舞台上光是最重要的手段”,不仅舞台上的人和物的造型要靠光来揭示、勾勒或强化,它还是统一结构和各种造型元素的手段。当

然,更重要的是,结合现代影像技术的光的介入,可以极大地拓展舞台美术的符号空间,把传统造型元素无法展现的动态信息纳入符号的语义结构。在“景观”层面上,表演艺术的符号意义可以采用空间—时间、再现—表现结合的方式,综合利用符号形式与整个世界的纪实的、模拟的、甚或抽象的关系,来充分地塑造一个宏观而立体的舞台“景观”。在单纯空间形式的“装置”基础上,光和影构成的“景观”为舞台美术符号空间注入活跃而广阔的信息。那些动态展示的真实记录影像,会在一个更大的交往空间中激发观众的审美联想,由此生发出无尽的意味。在这种意义上,舞台美术符号空间具有更大程度的开放性,同时也把表演艺术的意义呈现扩展到了一个更大的空间,一个具有流动感的空间。

毫无疑问,集再现和表现之优的“景观”符号空间,会为歌舞艺术的舞台美术设计所重。它在舞台装置对意义的表现性追求基础上,在注重意义直接提示和表达的简洁或抽象的空间形态上,以叠加的光影视像再度赋予这个符号结构以意义和意义的补充,使得所构成的符号化空间更为丰满。更为重要的是,它还可以赋予舞台美术的符号化空间以意义的转折或变换,为符号意义的指示和表达造成极大的自由。这一点对于民族歌舞表演,特别是综合性民族歌舞汇演尤其重要。民族歌舞汇演的一般结构特点是:既有由中心主题和整体形式造成的一致和连续,又有因复杂文化背景和诸多表演单位造成的差异和分割。在统筹规划整体格局方面,舞台“装置”层面的符号空间具有一种优势和便利,但它构成的连续一致的“固定式”舞台空间形式往往缺乏戏剧性变化,而且最大问题是,它在转折或变换意义方面几乎无能为力。在这种意义上,所指意义的表达必须诉诸“景观”层面的符号空间建构。在转折意义方面的高度自由性,使它可以自如地把握复杂文化背景和诸多表演单位所提出的意义表达要求。它可以通过以光影视像的叠加赋予连续一致的“装置”以新的意义指示,为原有的符号空间注入新的表现内容。

3、“氛围”层面

这是综合上述两个层面,并纳入更加丰富的“造势”因素而建构的更加整合、更为丰满的舞台美术符号空间。

这个层面的符号空间,以紧密关联的“装置”和“景观”为其直观形式,以交织并呈的“气氛”、“运势”

和“神韵”为其领悟形式,它们构成舞台美术空间的扩展成分,并诉诸视觉、听觉以至“心觉”等全面的感受。在这里,符号意义通过辩证统一的多样性,包含语言、动作、道具、影像、音响、灯光、色彩等,以“静态—动态”、“感性—理性”的关系结构,获得多维度的体现或激发。至此,舞台美术的符号化空间已经不完全是一种“空间”性质的东西,它发生深刻的变化,升华为一种只可意会不可言传的“意味”或“精神”。舞台美术符号空间所达到的这个层面,应该就是美国舞台设计师琼斯所谓的“场所精神”——他认为“真正的舞台设计是对‘场所精神’的唤起。”

综合性的民族歌舞汇演,其舞台美术的符号化空间的多层次建构,最终涉入这一层面是非常重要的。通过前面的论述,我们意识到,舞台美术的符号化空间,由“装置”层面建构起来的统一性,经“景观”层面的意义叠加、转折或变换,势必呈现反差鲜明、起伏跌宕的变化性。对于民族歌舞汇演需要包容复杂文化背景和诸多表演单位的要求来说,这种变化性肯定是积极的,也是必要的,否则会造成舞台美术符号空间的概念化和僵化,并伤及意义表达的根本。但是,如果不对这种变化性加以适度把握和引导,结果也会适得其反——造成“走神”,引起“神殇”,以致最终破坏舞台美术符号空间的整体性,严重影响削弱它的艺术表现力和审美感染力。因此,在“氛围”层面,符号空间的建构必须由变化回归统一,必须寓统一性于变化性。舞台美术设计师在这个层面,既要立足整体表演意旨的基础,又要从导演式的高度俯视每一个表演单元和每一种文化背景,力求对总体的“意味”或“精神”有所领悟有所把握。与此同时,他还需要对表演进程中的所有表现元素,诸如语言、动作、道具、影像、音响、灯光、色彩等,甚至于导演所考虑的一切因素,都提升到表现或唤起“意味”或“精神”的高度来统筹和利用。总体的控制和调节,是舞台美术符号空间建构,包括所指意义的丰满和能指形式的完美,在这一层面的核心技术工作。舞台美术的符号化空间最终能否成为一个完整的艺术符号,一个完整的审美空间,这一层面的作为具有决定性。

需要特别指出的是,上述三个层面的符号空间建构是在共时意义上展开的,也就是说,舞台美术设计师在歌舞表演展开的每一个断面上,都要考虑上述三个层面的建构问题。

(徐刚 中央民族歌舞团舞美队)

意象构成

——中国话剧空间不可荒废的领地

王千桂

不看话剧,心急,对于戏剧爱好者而言,自然可以理解;可看过话剧,还是心急,对笔者而言,甚是难受。不知为何,近几年来,我却一直处于这种尴尬的心理状态。静下来,反复思索,除了刘永来先生在《现代题材话剧怎么了》一文中提到的部分原因外(一:剧目创作太少。二:创作肤浅者多。三:剧目创作模式化。四:创作题材狭窄化。五:创作多急功近利等),我想还有自己更为感兴趣的舞台空间形态之因。虽然演出中也零星有些作品能令观众耳目一新,但绝大多数作品依然缺了些视觉形象本身应该传达的某种信息。这便是本文所要与大家共同探讨的意象构成。

其实,意象构成一直与本土的前卫戏剧有着割不断的牵连,从前卫话剧的先行者《绝对信号》、《车站》、《WM》到搬演西方怪诞派的《等待戈多》、《犀牛》;从自创前卫话剧《与爱滋病有关》、《零档案》到出现“故事拼贴”的《中国孤儿》、《思凡》等,透过层层舞台空间,我们不难看出,意象构成几乎成为中国前卫话剧的使者,而且每一次的空间突破,都有它深深的烙印。

谈意象构成,自然离不开意象形,所谓意象形是指舞台空间内的造型元素,是舞台美术家理解剧本后其主观意念、情思的具体形象化,是“意”与“形”融为一体的图式。用现代的语汇表达,就是图象本身要传达某种信息,并构成特定的有意味的形式。它既不是主观的抽象,也不是客观的具象,而是由主观世界、精神状态所熔铸了的客观物象。

如今,现代题材的话剧算是倍受关注的,可在我们近几年的印象中,室内剧的空间似乎就是客厅、餐厅、厨房和卧室的组合,室外剧的空间则是钢架、木框的重建等。不知除此之外,还会出现别的什么新异。相反,某些剧组居然还津津乐道于自己所创造的“意味空间”,大摆庆功宴——确实急功近利。甚至以为,诸如此类的形象组合和堆砌就是戏剧舞台空间,剧场小就是“小剧场”的概念。仅仅告知观众这是一张餐桌,那是间厨房;这是一套沙发,那是一间书房;这是一台机器,那是一个工地……如此而已,是远远不够的,毕竟艺术是一种来源于生活却又高于生活的表现形式。——为造形而造形,算是当今现代题材话剧的一大悲哀。

大家知道,意象的造形原本是中国绘画艺术所特

有的创作方法。从“意象”的概念形成,王弼的“得意忘象”,就是借注《易传》对庄子“得意忘言”的发挥。记得他在《周易略例·明象》中说:

“夫象者,出意者也。言者,明象者也。尽意莫若象,尽象莫若言。言出于象,故可寻言以观象;象生于意,故可寻象以观意。意以象尽,象以言著。故言者所以明象,得象而忘言;象者所以存意,得意而忘象。犹蹄者所以在兔,得兔而忘蹄;筌者所以在鱼,得鱼而忘筌也。然则言者象之蹄也,象者意之筌也。是故存言者,非得象者也。存象者,非得意者也。象生于意而存象焉,则所存者乃非其象也。言生于象而存言焉,则所存乃非其言也。然则忘象者乃得意者也,忘言者乃得象者也。得意在忘象,得象在忘言。故立象以尽意,而象可忘也。重画以尽情,而画可忘也。”

王弼这段话虽然是在注释如何阅读理解《周易》,但他所讲的“言”、“意”、“象”已超出卦辞、卦意、卦象,而且有更广泛的哲学意义。尤其值得我们本土的舞美工作者注意,这里“象”与“意”的关系,可以理解为形象与它所象征的意义的关系。“意”要靠“象”来显现(“意以象尽”),但“象”是为了显现“意”,“象”本身不是目的,所以“得象”即可“忘言”,“得意”即可“忘象”。如果不“忘言”就不可能“得象”,不“忘象”就不可能“得意”。与之相反的是,我们今天的不少设计者却往往只顾“得象”而忽视“得意”,甚至不顾“得意”,或者说不知如何“得意”,致使观众看到满台的“象”却仍不明其“意”。

王弼强调,不“忘象”而“存象”,这“象”就非“尽意”之“象”,要真正的“得意”和“得象”,必须达到“忘象”才行。“得意在忘象”,并不是不要“象”,因为他首先旨定了“尽意莫若象”,无“象”就无从了解“意”。他“忘象”的真意就在于:既需要“象”但又超越于“象”的一种领悟。任何固定的“象”都是有限的,它不能“尽象”所代表的“意”,即“言不尽意”。“大象”是无形的,故任何有形的“象”也都不能“尽意”。尽意须“忘象”而“取之象外”。从美学范畴上说,“得意忘象”的“忘象”之“象”,实质上已有“意象”的意义,或者说是由“象”向“意象”范畴的转化。记得有一次为了训练学生的反应能力,出一题目为:“鸡叫早看天”,结果有不少同学在创作设计稿上画出了鸡的形象,有喂鸡的,

有鸡跳的,有鸡叫的……其中有位学生的创作与众不同,(见附图)她的画面上:并未出现鸡的形象,只见一扇半开的大门,门槛的边上露出一担即将挑往集市的蔬菜,透过半开的大门,我们可以隐约看见挂在里间墙壁上的耕具,画画中虽然还未出现人,但能让观众感觉到:一位辛勤的菜农即将在黎明前观天、出行。依此画面,虽还有些不尽如意之处,但从它的构图到意象的处理,我以为还是可供参考的。说它“得意忘象”,我想并不过分。由此引伸开来,我们就会感悟到,整体艺术形象的体现,并不在于突出某些局部的构成因素,相反,却在于恰当的否定,才能使观者获得充满主体情感的形象——“意象”,正如黑格尔所言“在艺术里,感性的东西经过心灵化了,而心灵的东西也借感性化而显现出来。早在三国魏时,《周易略例·明象》中就记载过:“象生于意而存象焉,则所存者乃非其象也”。这段话,阐述了意象的辩证含义,其意译为:图象产生于主观意念并存在于客观物象之中,但客观的物象并非就是主观所产生的图象,也就是说客观物象是一种图象,主观观察它时,却是另一种意象。这里说明了“人心营构之象”和“天地自然之象”之间既有联系,又有区别。换句话说,客观物象仅是激起主观意念并产生意象的样式(图象),这个意象的样式并不就是客体的物理状貌和外在样式。所以外在的样式仅对主体起到一种诱导、启示作用而已。因此,意象图形实际上是主体与客观物象有所联结的并由主体创造的一种崭新的样式。

意象造形的原理,实际上是主观的意念接触到客观物象时,激起了主观意念中的经验,并以一种经验的、具体的、可见的“象”(图式)来表现抽象的、不可见的“意”。故意象形也是主体与客体之间形成的一种联系形式,是主体与客体之间的“中介体”。我们戏剧空间的意味正是通过这种“中介体”传达给观众的。由此看来,现代题材话剧的空间形态根本就不可以忽视这一“中介体”,更不可以废弃这个角落。《桑树坪纪事》(舞美设计:刘元声)一剧在演出艺术处理的意象构成上就是一个较好的实例,其中,舞台美术创作的成功,特别是对转台形象的设计和意象处理成功,起了相当重要的作用。尽管近些年也有一些剧团、某些剧目曾运用过类似的语汇和手法,并且还一度获得过一定的奖项,但我以为它们的旋转总是苍白无力,其舞台意象的获取总显得缺乏一定深度的根基。设计之初,《桑》剧的剧组曾经在导演的率领下到陕北黄土高原的小村落深入生活,舞美设计正是从剧作的主题出发,带着现实生活的体验,对大量蕴含真实感受的生活素材进行了意象地提炼。在舞台上构造了一个斜向升起而又略带层阶的山坡,几级由黄土高原崖层意象出来的数条曲线梯阶,显示了黄土高原的形象。正如苏珊·朗格所言:“一种与原表象等效的感性印象”远处天际,呈现一组小小的隆起物,那是山包山丘。上面有两组表现中华古老文化象征的雕像。所

有这些都筑置于转台之上。与这组景物相对,在台的右角转台外,是一口唐代古井,虽然它的形象具体而逼真,但当它融入人的舞台氛围之中时,便形成了一个整体的意象构成空间,深深扎根于剧本所表现的生活和导演的构思之中,从而建构出背负着中华民族历史命运的黄土高坡之意象空间。

静想一下近些年来,尤其是现代题材话剧的舞美空间,其根基何在?意象又何在?虽然有个别剧目的演出也获得了较好的效果,如《爱情泡泡》(王雁玮设计)等,但此类创作恐怕已算是寥寥无几。绝大多数现代戏的舞美空间可分为两类,一类是纯粹的照搬自然环境,让观众看罢毫无意象可言;另一类就是抽象,抽象得连舞台美术家、戏剧家们都无法读懂。试问此类的舞台形象又如何能激发观众的情思。归结一下,我认为还存在着对此类构成语汇的偏见、理解和把握。

一、意象造形的语言有着它自身特有的意味,关于这种意味,东西方是存在着差异的。就拿空间形态来讲,西方是以纯粹的造形语言:点、线、面、体、块、色及其自身的特征来塑造物象,并以某些固定的法则和要素来再现自然的秩序。而中国意象空间的造形语言就有些不同,就二维空间的绘画而言,一个点,一根线,其内涵显得丰富,且赋予更为深厚的情感性。画家为了表现自己的情感意念,总是要赋予造形语言某种意味的称号,如点,有大混点、小混点、胡椒点、梅花点;线,有铁线描、钉头鼠尾描、折芦描、柳叶描等;面,有斧劈皴、折带皴、荷叶皴等。虽然中国画家与西方画家一样也是用点、线、面等在塑造形象,但这些造形语言已经被本土画家赋予了特殊的形式意味,并冠以种种意象的名称,而这些名称正是通过意象形而获得,使人联想到这些造形语言的不同形态和特征。实际上,这些造形语言已经成为一种形式符号,中国画家是在应用一定的意象符号来作画。而且,画家赋予了点线面的独立价值及其表现力,从而使画面更容易获得某种形式意味,也能在作品运笔的形态中透射出艺术家的性情和品格。俗话说:见字如见其人,见画如见其人。我想道理正在于此。

二、借另一类秩序来造形。中国的艺术家在表现某一物象时,并不是依着葫芦画瓢,而往往由这个物象形起意象,并借助于另一事物的秩序来表现该物象。这也是意象造形的重要方法。如南宋画家马远的《踏歌图》,画中的山石采用了“大斧劈法”,“大斧劈法”就是意象的语言。当画家在静观山石时,山峦的表象唤起了画家心中所积留的木柴被斧子所劈的那种形态,或者是画家在作画时,一种实验的笔法所描出的形态正好形同“斧劈”的形态,这与画家以往的经验的感觉现象完全吻合,于是斧劈木柴的意念与山峦纹理、笔法三者之间有意象的联结和通感,从而画家运用了“斧劈”的笔意表现山石。这里,“大斧劈法”既是用笔方法,也为画面造形建立了一种秩序(结构式

样)。

近代西方意象派诗人T·E·休姆说过这样一段话：“许多不同的意象借助于迥然不同的事物秩序，凭着它们行为的聚集性，可以给某种本能要被捕捉住的一点引来意识”。诗人的这段话，正说明了意象造形时，往往需要对另一事物形起联觉，并借助于他事物的结构式样，再以这种结构式样来描绘对象，而不是今天某些舞台艺术的随意拼凑现象。我们的戏剧舞台，往往是需要使观众产生联想并引起共鸣的空间形态，又如何能脱离此类结构式样去随心所欲呢？意象的本质就是要“使人想起的那种东西”。恩斯特创作的《原始民族部落》实际是创作者借助于类似树根、树干等一些形态、肌理所给予观众的一种意象，绘制了恰如其名的原始部落时期原始人群的生存情态。

在郭熙的《早春图》中，山峰多为“鬼面石”、“乱云”，树木多为“鹰爪”树。实际上的山石决非鬼面，乱云，树木也并非鹰爪，而是由于画家的直觉所唤起的对另一事物的意象，并以该事物结构式样和特定笔法的应用。苏珊·朗格评述意象造形时说：“一种诉诸于直觉和知觉的意象，一种充满情感、生命和赋予个性的形象；一种诉于感受的、活的东西”。她的精辟论述，指出了意象造形的知觉性和个别性。而不是目前现代话剧舞台上的一味自然，或者一味的抽象。

三、以事理造型。有时候观众看戏，经常会出现一些与自身心境不符的情形或场面。比如：某一造型语言总觉得别扭，某一人物形象总感到不适……，即便其中的某些元素是大众从未见过、不可能见过或者纯属虚构的，但个别设计师的创造形与观众的理解总是存在着相当程度的代沟。这是因为观众在潜意识中已形成了一种心理形象，而这种心理形象是它们在长期社会活动或演变中为大众所感知和认同的概念形象。与舞台上出现的形象与概念形象（或者观众心理形象）相抵触时，观众自然就难以接受这种尴尬的局面。偏激的观众甚至就会大呼小叫，喝倒彩。其实，我们这里所说的概念形象（心理形象）就是事物本身的规律和大众对事物认识的情理的形象外化，即事理的形象外化。故以事理原则的观念来塑造形象也是意象造型的另一显著特点。古希腊故事中的酒神雕塑、太阳神塑像；中国几千年前的人物画像、神话中的妖精等形象那是通过意象造型这一特性才塑造出来的，倘若有一天，舞台上出现的酒神形象似魔鬼，妖精形象如神仙，我想那台下一定热闹非凡。当然这仅仅是一个假设而已，对于设计者而言，只要把事物的常理（主体对物象的认识）和事物的本身连接起来加以表现，就是符合事物本身“理”的表现方法。

四、寻找引发意象构成的点。这一点，我们不妨从中国绘画的意象构成来看看。众所周知，画家在作画之前必须“立意”，即“意在笔先”，强调抒发感情、情思和意念。在进行画面空间经营时，依据主观立意的

要求。自由、能动地选择物象，而不受特定的地点、时间和空间的限制，只服从于画面空间的构成和意境的创造。前些日子，一位学生以“令我心驰神往之所”为题创造了一幅设计图稿，从创作的图中可见是一幅江南水乡的景象——江南民居、小桥流水、船儿飘飘……他所神往的是那里的悠闲、柔美，显然“悠闲、柔美”是他立意的基点，但在经营画面空间时，他忽视了水乡居民的造形，将整整占画面四分之三空间的民房形态背离了他所神往的基点。使民房造形严重内倾斜，并夸大房体，应用的线条挺直而且生硬，陡然给观众以强烈危机感。这里的危机感显然是与其所神往的悠闲、柔美相对峙的，它不仅无助于悠闲、柔美氛围的加强，相反却大大削弱了这种环境的体现。因此，立意之后，自由、能动的选择物象显得尤为重要，稍不留神，就会适得其反。

北宋画家郭熙在形容四季景色时说：“春山淡冶而如笑，夏山苍郁而如滴，秋山明净而如妆，冬山惨淡而如睡。”画家以笑、滴、妆、睡这四个具有人文情感的形容词来描绘四季不同的景色，这是因为画家在观察自然景象时，与人的情感联结在一起产生了此种意念，倘若用这种意念来描绘客观事物，势必给物象赋予情感化的倾向。中国画家认为，绘画创作应“寓意于象，以象尽意”，作画应以情写景，寄情于景，写景是为了写情，努力追求画面一种意与境、情与景融合一体的高度境界。似乎是画家在描绘某一物象，但实际上是画家借助于描绘的物象来表现自己的一种情思、意念。可见，主观的意念是舞美创作的前提，它不是被动的去再现某一物象，也不是理智地去提取物象普遍存在的和谐样式，而是用自己的情感去熔化物象。所以，在设计者笔下的图景应该是充满情感的、个性的，而不是无音的、纯客观的图景。如宋人的《秋江烟泊图》，画家在一幅小圆形的画面中，描绘了渔人乘着一叶扁舟，在昏浊的秋夜中停泊夜宿的景象，整个画面是昏暗、带有一种恐怖感的低调，画中的题诗是：“秋江烟泊泊孤舟”。“孤”字，正是画家此时此地的心境和情感，画家把这种孤寂的情感注入到作品中，使得画家的情感和画面的景象高度的融合，从而画家的情感借助于秋江孤舟烟泊的景象得到充分的表现。所谓“行万里路，读万卷书”想必也正是董其昌在引导后人如何寻找引发意象的基点。

此外，恰当的应用形式符号和自然物象也是意象构成获得新生的重要因素，以往上演过的诸多剧目都证实了这一点，本文不再就此多作讨论。总之，盲目的夸大任何一方（应用形式符号或应用自然物象）都势必将现代题材的话剧舞台空间推向死胡同，从而遗忘它的另一片乐土。

属于我们的领地，本就不该荒废，拾起我们的“锄头”，开垦吧。

（王千桂 上海戏剧学院舞美系教师）

论现代戏曲时空的视觉艺术转换

谢惠钧

空间是多维性的。绘画和摄影本身是平面艺术,表现的往往是三维空间。电影和电视是四维空间,通过时间和空间真实地表现客观世界。立体的全方位展示的雕塑是三维的,但浮雕又不完全是三维的。全景画采取的前景立体、中景半立体、背景平面绘画,是二维和三维的结合。建筑艺术使人们可以进入建筑所构建的空间中生活、行动和感受。戏曲艺术是空间艺术又是时间艺术,戏曲的舞台美术时空在综合体现时也是多维构成。

意大利著名建筑理论家鲁诺·塞维认为:“凡是经过人去围定或限定的一个空的部分,即成为一个包围起来的空间”。瑞士著名设计家阿庇亚说:“舞台本身是一个围成的空间”。法国戏剧家阿尔托认为舞台空间“首先是一个要充实什么的空间和一个发生什么事情的地方。”他们对空间的认识是一致的。由于人的行为是具有空间性的,任何空间艺术也必然是以人为中心,以艺术表现形式构成人与人、人与物、人与空间、人与时间、空间与时间的丰富多彩的交流方式,产生时空艺术效果与艺术价值。舞台空间作为物理空间是有限的,构成艺术空间则需要无限。中国独特的表演艺术——戏曲的时空和其它戏剧门类一样,都是伴随着剧情发展不断产生视觉转换体验的。不同的是中国戏曲在漫长的历史进程中,是与西方戏剧舞台完全不同的表演场所中孕育和形成发展的。从两宋的瓦舍勾栏到元代,舞台的形制基本形成,明清二朝的近五百年间,不管是宫廷戏台,还是民间的庙宇戏台、会馆戏台、祠堂戏台等,其舞台建筑结构基本定型。带台柱的方形舞台,木制隔窗墙分割成前台与后台,左右配“出将”、“入相”的演出上下场门,观众可三面观剧的伸出式舞台,这便是造就世界独一无二的中国戏曲艺术的表演场所,形成表演艺术的高度综合性、虚拟性和程式性特点的物质空间。以一桌二椅为主体的砌末装置,检场人直接上场对桌椅作不同方位的组合,通过表演使观众对同一桌椅去产生联想,或

是厅堂,或是床,或是山坡,或是点将台;通过道具如以桨代舟、以鞭代马;以虚拟和程式表演产生景随人移,如上山下坡、登楼行船等,让观众去联想和感受时空的变换。二十世纪中叶,镜框式舞台在全国各地的城市中都已普及,中国戏曲的表演场所进入了新的历史时期。五十年代初期,提出净化舞台,不再由检场人暴露在观众面前搬迁一桌二椅,改设二道幕开合隐蔽检场或迁换布景,二幕前有过场戏,使剧情不间断又保证了场景迁换的时间。时至现在,演出的传统戏曲仍延续着这种基本定式。直到七十年代后期改革开放之后,现代戏曲的舞台美术创作以海纳百川的心怀,兼容并蓄,使设计创作走向多样化,本文仅从戏曲时空的视觉艺术转换的表现手法谈些肤浅认识。

视觉转换的观念变革

艺术观念要与时俱进,艺术追求无止境。一百年前的世纪之交,出现摄影术和电影胶片,使视觉技术的发展产生了重大影响。二十世纪末的数码技术也成了新世纪之交视觉技术的新突破。电影艺术的发展从无声到有声是一个里程碑,从单一的人物全景到多角度的人物局部镜头的出现,曾引起了强烈的非议,现在看来无非是因为一种观念的变革。书籍设计从单一的封面设计,发展为包括封面、环衬、版式、插图、字体、纸张、颜色、开本在内的整体设计。环境设计,从最初的室内设计发展到室内和室外环境,到公共空间环境设计,直到区域设计,进而到与城市设计相联,其中建筑学、景观设计等的艺术美学因素,又依赖于一定的科学技术,依赖于多学科的综合与配合。世界竞相发展的“多媒体”(信息高速公路)技术,把照片、电影、电视、录音与电话、光缆连接,融通讯、数据、传媒、娱乐、教育、医疗、服务、商贸于一体,形成了崭新的文化格局——网络世界。使图像、语言(声音)和文字成为网络世界的三根擎天柱。当今的剧作结构已经很少纯传统式结构,剧作家们常常寻求新的结构以达到整体突破。既有时空顺序式,也有时空交错

式。在叙述方式上,有主观式叙述、客观式叙述、主客观交替式叙述,也有多角度叙述、闪回式叙述、交叉式叙述等等,这就促使从导演、表演到舞台美术的创作上求新求变,为了使全剧流畅连贯,往往采取不关大幕而又能使戏剧时空灵活自如的变换,这就使舞台美术的时空处理远不是静止的场景转换能完成的,而是在有限的空间中为复杂多变的时空变化创造更自由灵活的视觉艺术转换。这就需要舞台设计能有求新求变的创作思维,利用从光学、制作、材料的运用、装置技术和舞台机械以及包括表演、台词、调度、音乐等综合手段来处理。这种从文本创作到二度创作的变化,实际上促使戏曲艺术出现以下几种创作现象:首先是一度创作与二度创作常常处于交错状态,即相互介入的创作状态。其次是导演与舞台设计的交错状态,即并非代替的你中有我、我中有你的现象。再就是舞台美术范畴内的相互渗透,布景设计与灯光设计的专业界限在打破,以布景设计为主的垄断地位在打破,舞台美术在艺术处理中的技术性在不断强化。这些现象实际上已经产生对传统观念的突破,对传统的视觉艺术观念的突破。

视觉转换的艺术手法

舞台视觉艺术的转换,主要指在有限的舞台空间中创造无限的戏剧视觉空间,创造戏剧空间中的时间转换、时间的流动转换、空间的转换、多空间转换、环境转换、场与场和幕与幕的转换、情绪与气氛的转换等等。这种转换有时是舞台美术范畴内的综合处理,有时是包括导演、表演、音乐、舞台美术的整体综合手段来完成。在现代戏曲的舞台艺术中粗略归纳为以下视觉艺术转换方式:

一、传统中化出新的视觉转换

用新的创作观念,吸收传统精神,巧妙地运用传统手法,化出新的形式,用出新意,创造新的视觉转换方式。如运用检场人上场搬迁桌椅或布景的传统手法,检场人穿深色衣,在无灯光直接照射的情况下快速换景、由在场演员直接带景下场等方式。传统戏曲的水旗、车旗,云片以及帐幔等道具,是结合表演的符号化的时空转换。现代戏曲中,导演组织演员作花、树、水的歌舞表演,既构成演出样式又是时空转换的艺术手段。又如川剧《死水微澜》中由四个演员举蓝印花布条幅帐幔组成新房,即是符号化的转换方式。传统戏曲的有话则长无话则短,一句道白、一声吆喝,便改变了戏剧时空。随着邓大妈向观众一声吆喝“玄

姑要嫁给回龙镇掌柜蔡兴顺罗!”送亲的队伍也随着欢乐的音乐出现,进入送亲的流动时空。手法自然流畅且简洁巧妙。

二、单元多变的视觉转换

设计者寻找一种具有共性的构架装置,或是建筑式,或是平台结构及其它中性或具象装置,场景的变换只是某一局部,任何部分的变换都能与固定的共性装置协调统一,从而产生视觉空间的结构变化。

创作一个适合该剧的视觉语汇,以若干单元形式进行组合变换,不同的组合产生不同的视觉效果,构成新的表演空间。如采用几何体中性装置或具有典型性的写实单元景,作多与少、大与小、高与低、宽与窄、线与面、远与近、疏与密以及角度不同的组合变换。

设计1—2个辅助性支点空间,作为次表演区,不用时具有一定的装饰性和样式感,主台演区需要转换场景时,通过表演的调度处理将视觉引向次表演区,如同二幕前的过场戏,只是空间表现不同而已。如我设计的花鼓戏《乡长本姓赵》,在台口两侧各设一个表演支点,作为过场戏的表演空间。这就使剧情得以连贯不间断,强化了喜剧效果,同时又能自如地更换场景。

三、光色变化的视觉转换

在舞台上设计一个以上的表演空间,一类是通过实体结构的多空间,为具象空间;另一类为假定性很强的多空间。由于强调虚拟性表演,多以灯光切割成多光区,或以若干PAR灯垂直平行组合,产生光幕效果,甚至多层光幕组合,形成层与层之间的多空间转换效果。

通过灯光操作在规定的戏剧情境中或音乐的节奏中采取切光、强弱转换、光区交错转换、由面到点或由点到面的转换等手段,提供迁换布景的时机,以完成视觉空间的转换。

运用灯光的色度、色调、色相的转换,以及大面积空间染色和局部空间的色光变化、光位与射角的色光变化等产生视觉对比,通过光色变换产生视觉的情感与氛围的变化。舞台常采用空黑背景以简化布景,使灯光在光位和光色处理时能自由灵活地转换。

光的点、线、面相互转换;点与点、线与线、面与面的转换;光点运动产生的线、光线运动产生的面;光面运动产生的光体以及光控产生的节奏和速度;点线面的直露与隐含;光线的交叉、光柱的几何形组合运动

等都形成光的视觉艺术转换。

运用正面光、侧面光、顶光、顶逆光、地逆光、地光、特效光。耳光等组合元素形成的千变万化的布光结构,主光和辅助光的不同组合元素的灵活运用等,均能产生不同的空间效果。上述种种光的艺术处理都已常见于各种戏曲艺术中。

四、用布景装置技术和舞台机械设备的视觉转换

以推拉装置产生舞台景物的纵向(前后)推拉或横向(左右)推拉、整体推拉或局部推拉,也可利用机械舞台的平移设备进行推拉,以形成新的灵活流动的视觉空间变化。

运用舞台吊杆装置和面或平台的斜度;利用吊杆升降和前后斜拉等方式改变布景装置的倾斜度,产生不同的视觉空间效果。

以条屏式的开与合,对不同场景的局部,作突出、简化或省略的艺术处理,从而产生不同的视觉方位感和空间感。可以是中性的开合装置,也可以赋予一定形象内容或装饰性的开合装置,或左右开合,或旋转开合,或升降式开合,或局部开合,或系列(组合)开合,以达到视觉的转换。

利用舞台机械改变台面或平台的斜度;利用吊杆升降和前后斜拉等方式改变布景装置的倾斜度,产生不同的视觉空间效果。

转台装置,转台可以是圆形的,也可以是方形、多边形或不规则形。将三个左右的场景设置在转台的不同部位,通过明场或暗场,或随戏剧动作形成流动空间而转换场景。也可将转台设计为一个整体结构,只是通过旋转产生不同视角的视觉效果。转台的结构和旋转的方法还可以是多样的,或多个转台的组合,或局部旋转,或全周或半周旋转,或顺时或逆时旋转,均能产生不同的视觉转换。如被称之为旋转的(越剧)《西厢记》便是采用转台装置创造多种空间和流动时空的。中国戏曲学院演出的新编京剧《杜十娘》,设计一个能流动又能旋转的平台,构成室内、郊外和船头等表演空间。我设计的花鼓戏《阿弥石》将单孔石桥处理为扇形旋转,以改变表演空间和调度。

五、布景材料构成的视觉转换

除通常采用木框钉布制作景片、用画幕或幻灯景作背景等方法外,在布景材料和方法上已经不是那么单一了,往往寻求新材料的运用以形成视觉空间的新感受和新形式。如采用各种材质的透明材料、半透明材料、非透明材料制作布景,通过光控手段产生由不

见转换到可见的另一戏剧空间。现代材料中如塑料制品、纱幕、涤纶纱、乔其纱、特丽宁等都能产生类似的转换视觉效果。如湘剧《白兔记》,我设计一个异形台框和用纱幕绘制的画幕,将舞台分割为前后两个空间,后区灯光升起时,高腔伴唱的合唱队就出现在观众视觉中。在花鼓戏《乡长本姓赵》中的布景,我选用了阳光板制作山的背景和树叶,花鼓戏《蜡染女》的背景用薄海绵制成肌理效果,通过光位和光色的变化处理产生不同于绘画性的新视觉效果,结合前区景物的组合便构成不同的视觉空间。

六、特技灯效的视觉转换

新的灯光光源、新的灯具、新的控制设备的运用,丰富了舞台视觉转换手段。帕尼灯、巴可灯、电脑灯、激光灯、空中玫瑰、PAR灯(即射灯、光束灯)、频闪灯等的运用,使舞台的立面、斜面和平面都能产生神秘奇妙、迷离梦幻的视觉效果。通过若干光柱的旋转和幅射,光束效果扩大染色空间、烟雾的介质作用等使舞台空间更活力。

紫外线是人们肉眼看不见的光波,它可激发荧光物质如荧光粉、荧光颜色、荧光染料的纺织品等发出明亮的色彩,而在白炽光下,只显现非荧光物质颜色绘制的形象。白炽光与紫外灯(UV灯、黑光灯)的转换,便使有荧光物质的布景、道具、化妆和服饰等产生视觉形象的变化,产生季节、时间、色调的神奇变化。它的随意隐显,使舞台空间出现异常神奇的视觉转换效果。

上述略举的舞台戏剧空间的视觉艺术转换方式并非全部,从中却不难悟出当代舞台的视觉艺术转换方式已经进入多元竞秀、多姿多彩、变化无穷的艺术发展中。特别是在二十世纪末期以来,舞台设计的多样化和舞台技术的发展,使舞台空间视觉转换的艺术表现力越来越五彩斑斓。

视觉转换的技术运用

舞台美术是艺术与技术的结合。舞台设计的求新求变离不开技术的革新,技术的发展又推动着艺术的前进。任何一种技术手段一旦溶入艺术之中,往往展现的是一种艺术的新视觉。纵观视觉艺术的发展史,都与人类技术进步有着密切的关系。透视学的发展,直接影响了十五世纪文艺复兴时期的绘画艺术乃至后来进入的绘画式布景时代的舞台美术。矿物和油料的提纯技术,改变了油画颜料的品质,从而影响北欧画风。电声器乐的出现影响着当今世界乐坛。

电脑技术的应用,为设计艺术开辟了十分广阔的创作天地。摄影和摄像器材的不断更新,在不断推进影视艺术的发展。二十世纪科技发展使人类进入了化学纤维时代,从而对人类的着装产生了史无前例的影响,同时也为服装设计艺术创造了丰富的物质条件。

舞台灯光技术,从电阻器调光、自偶变压器调光到可控硅调光,从单控、集控、总控的三级组控方式发展到现在的计算机程序控制、不断研制开发的全数字型、数模混合型、单片机控制型及手动控制型等各种类型的舞台灯光控制台,计算机数字化调光技术、数字化灯具等数字化灯光控制系统实现了全分布式及舞台灯具、电脑灯、数字换色器等统一控制。电子技术的迅速发展,按自动菜单的组合卡、灯束卡、颜色卡、位置卡等对所选定的灯的色彩、灯束、光位和组合输入到菜单线路的各个按键上,迅速调整光强度、灯角度等。从而为戏剧的形式风格舞台艺术构思的体现提供了丰富多变的表演手段。当代舞台灯光如斯沃博达所说:“灯光不仅起舞台照明作用,而且完全成为一种新的东西,一种通过时间秩序下形成的空间秩序。”不以实体占有空间,把空间充分地留给表演,运用现代灯光技术创造瞬息万变的戏剧时空,使表演自由舒展流畅,又使舞台空间保持着简洁空灵、转换自如,使戏剧时空的视觉转换进入了一种全新的领域。舞台灯光已经成为舞台艺术的有力支柱,成为编、导、表演和舞台设计不可忽视的环节。有人比喻舞台灯光技术如同武器的更新,使现代战争与传统战争要领发生了质的变化一样,舞台灯光也正在给戏剧艺术的视觉感受带来质变。

视觉转换是依赖于物质基础的。设计者已不太满足于木框钉布、纱网软景的传统用材方法,渐渐超越原有用材范畴,把目光投向愈来愈广阔的领域,特别是企盼从新兴工业的新材料中寻找为舞台设计所用的新视觉造型语汇,以拓展视觉艺术创作和体现的新思路。如新的纺织品、化纤品、塑料制品、有机制品、粘合剂品、装修板材、反光材料、金属材料、钢化材料等为舞台设计所利用,并对材料的质感、肌理、色彩、体量、透明度、反光或吸光度、硬度和韧度、可塑性、伸缩性等不同特质,以及材料配置等视觉元素,经过智慧的构思和精心策划,从材料的质地性能角度来构思,从中发现和选择可调动的一切可能成为艺术创

作的重要元素,整合为独特的视觉语汇和独特的视觉审美,从而获得新的视觉经验,获得自由广阔的想象空间。

现代化的多功能舞台机械设备,是戏剧空间视觉转换的得力帮手。常见的有转台(包括大中小的多重转台)、升降平台、旋转和升降的双功能平台、水平移动平台、倾斜平台等,为舞台视觉艺术的空间转换提供了十分便捷且得心应手的技术手段。可这种现代化舞台毕竟是不多的,一个戏只在有机械设备的舞台演出是不现实的,从而更多的是自行设计的土机械装置,以适应于一般舞台演出。这就需要从技术上充分配合解决,在实践中常常为活动装置的机械性能、旋转或平移的灵活性、稳定性和可控性费尽心机,以达到理想的舞台视觉艺术转换。

著名物理学家、诺贝尔物理奖获得者李政道曾经这样阐述科学和艺术的关系:“现在大家可以相信科学和艺术是不可分割的。她们的关系是与智慧和情感的二元性密切关联的。伟大艺术的美学鉴赏和伟大科学观念的理解都需要智慧。但是,随后的感受升华和情感又是分不开的。没有情感的因素,我们的智慧能开创新的道路吗?没有智慧,情感能达到完美的成果吗?它们很可能是确实不可分的。如果是这样,艺术和科学事实上是一个硬币的两面。它们源于人类活动最高尚的部分,都追求着深刻性、普遍性、永恒和富有意义。”那么,戏剧空间的视觉艺术转换手法,从上述列举的若干表现形式中,不难看出其中技术应用的重要地位,可以说绝大多数的转换手法是依赖于艺术与技术的结合应用而完成的。在戏曲时空的视觉转换时,艺术与技术也如同是一个硬币的两面,常常不可分割。

光控技术、材料运用技术和迁换装置技术是现代舞台视觉艺术转换的三个主要技术环节。使技术能够自如地融合到舞台设计艺术中,寻求一种新知识结构的整合,成为多种学科的载体。在新精神、新观念、新技术的发展中,展现出无穷的舞台艺术新视觉,是舞台设计的需要,是戏剧发展的需要,是新时代的需要。

(谢惠钧 湖南省艺术研究所一级设计)

中国戏曲舞台美术特征分析(提纲)

于少非

中国戏曲舞台美术的发展经历了与西方舞台美术发展大体相同的几个阶段。

在西方舞台美术发展史上,文艺复兴时期透视绘画在戏剧舞台上的出现,促成了舞台布景的发展。以景观为主的戏剧传统是西方戏剧审美的一个重要组成部分。这种戏剧审美传统观念在1618年使欧洲第一个永久性镜框式舞台出现在帕尔玛宫廷的发纳斯剧场里。镜框式舞台出现之前的欧洲舞台是开放式戏剧演出场所。而镜框式舞台出现之后,使舞台空间趋向创造幻觉的戏剧空间。作为这两者之间的过渡期是透视绘画布景对舞台的改造。以后的欧洲戏剧舞台美术又经历了自然主义、现实主义、表现主义等多元化时期。

中国戏曲舞台美术的发展也经历了开放式舞台到镜框式舞台和透视布景、现实主义、表现主义的阶段,但与西方舞台美术史也有不大相同的情形,譬如,第一个镜框式舞台出现在中国是1908年的事情,比欧洲晚几百年。在它之前,戏曲的舞台是伸出式或三面观舞台。但自镜框式舞台出现后,在短短的几十年中戏曲舞台美术便迅速经历了以透视绘画为趣的值班布景,以魔法幻术为乐的机关布景和创造幻觉的现实主义舞台布景的阶段,八十年代初又进入多元化时期。

中国戏曲舞台美术有着几百年的发展史,然而现代意义上的舞台美术的出现不足百年。戏曲进入了镜框式舞台,戏曲舞台美术也即走进幻觉性舞台空间。最著名的例子就是文革时期创作的几个样板戏。

在早期的戏曲舞台美术中,也曾出现过创造幻觉的倾向。可信的例证就是关于百戏和明末清初的记载。

但戏曲舞台美术最终没有在1908年以前自身产生幻觉性舞台。其主要原因不是财力上的困难,也不是由于戏曲的审美观念不接受写实性布景。根本原因在于中国绘画造型的方法和手段不同,在于中国透视绘画的不发达。事实证明,透视学一经传入中国,值班布景立刻应运而生。西方绘画一经传入中国,写实性布景也即刻应运而生。而所有这些也都为观众所接受。布景的审美也渐成传统,渗入戏曲的戏剧审美之中。

中国传统绘画造型是以线为主,没有科学严谨的

透视学为依据。因此不能给幻觉性的舞台布景以任何帮助。所以,戏曲舞台美术造型是因不能而不为。

西方戏剧舞台美术在没有透视学出现之前与中国戏曲舞台美术大体相同。无布景的舞台是象征性的表演演出空间,服装与化装以及道具就成为最重要的舞台美术的组成部分。而且它们的设计原则和使用约定也与戏曲大致相象。程式性、概念性或者说抽象性、象征性是它们的主要特点。

如果说戏剧舞台可以为两大类,那么,开放式的、三面观或圆形舞台就是象征性的表演演出空间,镜框式舞台则是以创造幻觉性企图而开始的戏剧空间。

中国戏曲是在象征性表演空间产生、发展和完美的一种戏剧形式。西方戏剧则是经历了象征性表演空间而进入幻觉性戏剧空间,又化分成不同类型的戏剧形式。它包括了话剧、芭蕾、歌剧、音乐剧、哑剧等形式。就话剧而言,又分为象征性舞台产生的戏剧和幻觉性舞台产生的戏剧,如莎士比亚戏剧,如易卜生戏剧。

今天,在世纪之交,戏曲舞台美术与西方戏剧舞台美术相遇在一起,共同迎来了多元化的时期。东西方舞台美术的相互借鉴和相互交融成为必然的趋势。因为在网络化的世界上,再也没有一块封闭的疆土了。

对中国戏曲舞台美术特质的分析,最重要是分析和研究进入镜框式舞台后中国戏曲舞台美术的特质,为戏曲舞台美术设计实践提供有活力的理论观点。

一、传统戏曲舞台美术特征

由于中国传统绘画的表现方式和意趣不能产生准确的透视学理论和透视学方法,在中国戏曲形成和发展过程中,戏曲舞台美术不能产生创造幻觉性舞台空间的观念。另一个方面,由于绘画不能给戏曲更多的审美愉悦,戏曲审美中缺少了布景审美的要求。开放式舞台产生的戏剧是二元戏剧。这种戏剧不是以戏剧性为唯一的戏剧审美要求,在戏剧性审美要求的同时,它包含了多种艺术审美成分。这就要求戏剧在形式上具有游离出戏剧性的多样性。莎士比亚戏剧与歌剧是与中国戏曲在戏剧观念上最接近的戏剧。它们除了表现戏剧性的内容,还表现了朗诵艺术和音乐艺术。

中国戏曲是宋杂剧和诸宫调融合产生的一种戏

剧,它对于赏词的审美要求大于戏剧性要求。从剧本结构上看,它就是从填词的抒情方面展开并结构剧情的。经过明传奇音乐上的发展,至清代地方戏的演变,中国戏曲基本上成熟为以歌舞表演故事的这样一种重表演重曲词的二元戏剧形式。它的剧本结构和表演手段产生了三个时空观念复合的问题。戏曲舞台表演时空具有三个属性。第一,真实物理时空;二,剧情时空。三,心理时空。(例略)

由于传统戏曲没有幻觉布景艺术的审美传统,戏曲舞台美术也不具备能表现幻觉布景的能力。因此,中国传统戏曲舞台美术的时空表现就转化为象征性的方面。以语言、表演动作,以及小道具和大道具的组合来指代和完成时空关系的变化。象西方早期戏剧一样,无景舞台美术把重点放在了服饰、化妆、砌末以及演出场所的装饰方面。

传统戏曲舞台美术的砌末具有真实性与抽象的指代性相复合的属性。在服饰、化妆方面,有两个特征,一,角色概念化与指代假借性造型;二,美化与可舞性结合。(例略)

二,戏曲舞台美术内涵比话剧舞台美术内涵大

上海戏剧学院教授胡妙胜先生论述舞台美术功能时认为有三个方面,第一,组织动作空间;第二,再现动作环境;第三,表现动作的情绪与意义。

这种观点源自于西方话剧的舞台美术理论。在西方,由于一般人对于布景的爱好和要求日益考究,十八世纪末叶剧院出现了布景画家。舞台上重现真实地点的外貌,布景愈来愈逼真。到十九世纪中,据史而作的精确细节和地方色彩促进舞台美术的发展,写实主义、自然主义戏剧的兴起,奠定了现代舞台美术基础。到了二十世纪初,现代舞台美术理论基本完善。以后的戏剧流派又从各种不同的角度提出了各自的舞台美术理论。胡妙胜教授的观点基本上涵盖了现代话剧舞台美术设计的功能。但应当指出,这种观点的出发点是基于幻觉性舞台美术设计的思维方式展开的。它并不能全部包容在象征性表演空间诞生的二元戏剧的舞台美术,尤其是戏曲舞台美术。胡妙胜教授在这里有一个概念上的混淆。在论述组织动作的空间概念时,他认为这是舞台美术的实用性。这就出现了一个矛盾说法,因为所谓实用性他是指戏剧表演场地的舞台功能性,然而舞台功能只是而且仅仅是舞台美术所依据进行设计的真实物理空间,是舞台美术设计的依托,而不是舞台美术设计的结果。否则我们怎么能理解呢?把设计的空间进行再现的设计?由于他希望用三种功能包罗万象来解释所有舞台美术类型不免有些牵强。

从另外论述中可以看出,胡妙胜教授是排斥游离戏剧性之外的舞台美术因素的。他说:“直到十九世纪末,舞台设计仅仅被理解为一种对戏剧的装饰,布

景成为画家的超级画幅,对戏剧不过是一种离散的因索而已”。

但问题的关键在于,要以怎样的戏剧观念看待非幻觉性舞台的舞台美术样式呢?正如我们不能以西画的法则来修正中国的山水画一样。我们不能以一种西方现代舞台美术理念修正中国戏曲舞台美术。事实上,游离于戏剧性之外的舞台装饰的戏曲舞台美术理念,是戏曲舞台美术有别于话剧舞台美术设计理念的一个明显的特点。在传统戏曲的演出当中,我们看到的华丽的守旧就是戏曲布景设计的主要形式。从更早的史料里也可以找到这样的例证。

那么,游离于戏剧性之外的这种装饰性不应当在舞台美术设计理念中占有一席之地吗?它不属于舞台美术设计范畴吗?当然不是的。因为在舞台美术发展史上装饰的或美化舞台的审美观念存在于一个很长的历史时期里。西方戏剧如此,中国戏曲更是如此。现实主义戏剧舞台美术理论和审美观念的存在也只是舞美史长河中的一个阶段。

在我国,现代舞台美术理论是建立在由苏联引入的斯坦尼体系上,并在其他西方舞台美术理论影响中发展起来的。这就是我国舞台美术理论发展的框架和脉络。

假如我们接受世界三大戏剧体系这种说法,就应当承认,斯坦尼、布莱特体系不能解释和包容戏曲。同样,话剧舞台美术理论不能涵盖中国戏曲舞台美术。

因为传统戏曲舞台美术不具备幻觉性布景造型的基础和审美传统,在戏曲进入镜框式舞台之前,时空的表现是表演的意趣而不是戏曲舞台美术独立的任务。

自1908年以来,中国戏曲进入镜框式舞台,戏曲舞台美术就接受了西方话剧的舞美理念和创作原则。这种交融产生了新的戏曲舞台美术因素。中国戏曲学院张连教授在他的《中国戏曲舞美概论》中就舞台美术的功能进行了分析,指出戏曲舞台美术中传统戏的舞美与新编剧目的舞美分属两种不同的性质。首次明确地提出传统戏曲舞台美术的功能与现代戏曲舞台美术的功能这两个重要概念的区别。

传统戏曲舞台美术在舞台布景方面是游离于戏剧性之外的一种美化舞台的装饰,不仅是在所谓景物造型方面,在所谓人物造型方面,它也是不完全戏剧性的,是半戏剧性,半游离的装饰性。假如用一句话来概括,传统戏曲舞台美术功能的重要特征是它的不完全戏剧性所具有的歌舞表演的大舞台概念。这种不完全戏剧性一直以来被认为是舞台美术不成熟和落后的表现。因此,它在五十年代受到来自苏联舞台美术理论和原则的批判与改造。这种影响直到今天。这种不完全戏剧性舞台美术理念所包含的未来戏曲

舞台美术内核的重要意义被忽略了。

中国戏曲舞台美术的本质特征一如中国戏曲二元性艺术特征一样,最重要的一点就是它的不完全戏剧性。已故中国戏曲学院段纯麟教授所著的《戏曲景物造型概论》认为,非戏剧性舞台装饰是传统戏曲舞台美术的重要特征。“戏曲景物形象以及舞台空间的总体造型,具有形象功能与独立审美价值的两重性”。

进入镜框式舞台的戏曲舞台美术,获得了进行幻觉布景设计的功能,布景审美意识逐渐渗入到戏曲总体审美中。因此,现代戏曲舞台美术产生了。与此同时,现代戏曲舞台美术也迎来了最大的难题,如何在镜框式舞台上表现在三面观舞台成熟完美起来的中国戏曲?

有人认为,区别传统戏曲舞台美术与现代戏曲舞台美术是以传统剧目与新编历史戏、现代戏来划分的。传统剧目的舞台演出属于传统戏曲舞台美术范畴,新编历史戏及现代戏的演出属于现代舞台美术范畴。但我认为进入镜框式舞台以后的戏曲舞台美术都应归于现代戏曲舞台美术范畴。因为它接受了话剧所代表的西方舞台美术的理念。

吸收了戏剧性舞台美术理念和审美意识的现代戏曲舞台美术,同时还保持着自己非戏剧性的审美观念和原则。双重理念的融合形成现代戏曲舞台美术的特色。这种舞台美术理念之中的审美意识,是话剧舞台美术理念包容不下的。它在五十年代至今的实践中完成了对传统剧目在镜框舞台的表现。产生了各种各样的手法。如,蝴蝶幕屏风式、幻觉式、写意式、局部象征式等等。(例略)

三、现代戏曲舞台美术特征

开放式舞台包括伸出式、三面观、圆形舞台与镜框式舞台在艺术观念上有着很大的差别。以两种舞台样式的不同为标志,我们将中国戏曲舞台美术划分为两个范畴。在前,我们分析了传统戏曲舞台美术的特质。

对戏曲舞台美术而言,重要的还在于对现代戏曲舞台美术的特点的认识。

镜框式舞台的功用有两个方面:一,使舞台幻觉透视布景成为可能。集中观众的注意力。二,便于迁换布景,遮挡搬动布景的设置与舞台以外的空间。保持戏剧剧情发展的神秘感;引导观众的好奇心理。从镜框式舞台的基本功能上可以看出,西方戏剧中以布景审美为重要传统观念创造了这一切。在这个传统中,以布景设计为重点的舞台美术的各种理论完善起来。所以,从一开始,西方舞台美术的任务就是再现或表现戏剧环境,再现或表现剧情时空的。而中国传统戏曲舞台美术却不是这样的。它没有再现或表现

环境的任务。这是非常重要的一点。而恰恰这一点不为人们所重视。人们没有意识到这里面包含着非戏剧性因素,对于现代戏曲舞台乃至先锋戏曲舞台美术所具有的美学意义。

西方舞台美术理论发展至今,舞台美术设计的基本任务和原则成为各种风格和流派戏剧舞台美术理论的基础。中国戏曲舞台美术融合了西方舞台美术设计的基本任务和原则,写实主义风格与表现主义都对它产生过重大的影响。戏曲舞台美术也由重人物造型任务转向重景物造型任务。张连教授的《中国戏曲舞台美术概论》对此作了深入的分析。并列了几种景物造型方式。他认为现代戏曲舞台美术有两大类功能,第一,写实性景物造型;第二,写意性景物造型。(例略)

戏曲舞台美术虽然接受并融合了话剧舞台美术的任务和原则,但由于它所具有非戏剧性的舞台美术审美传统及原则,使得现代戏曲舞台美术有着奇特的形态。可以说是古老戏剧与现代戏剧撞击而融合的奇特形态。在这里,现代戏曲舞台美术具有西方舞台美术普通的特征与原则,同时又有西方舞台美术所不具备的个性特点。归纳起来讲,现代戏曲舞台美术特征就是依靠表导演手段和不完全戏剧性原则装饰演出空间。依靠表导演手段,就是说,要把戏剧时空表现的内容一部分融于表演和导演手段里。一部分留给舞台美术设计。

不完全戏剧性原则,指在舞台美术设计中允许有一定程度的游离戏剧性以外的某种有意味的形式存在。

装饰演出空间,这是戏曲舞台美术的一个有意义的传统,它不是写实与象征意义上的装饰概念,它是一种把舞台当作演出场所来理解的超戏剧的审美理念,是大舞台艺术的审美理念。这种装饰概念由三个因素构成。一,设计师对戏曲剧本的主题评论性的形象构思。二,个人艺术理念。三,风格。这种装饰在形式上它是自由的。它可以是任何一种你所能想到并且以为是精彩的有意味的形式。(例略)

人们的习惯理解一直以为舞台美术是二度创作,是戏剧中的被动的方面。这只不过是一种偏见。事实上,舞台美术是戏剧发展中最活跃的前导。历史上每次舞台美术的变革,都会带来戏剧审美观念的变化。演出样式的视觉印象冲击是当代戏剧震撼人心的手段。(略)

现代戏曲舞台美术设计师的工作程序与话剧舞台美术设计师的工作程序是一样的。所不同的是,他必须真正了解中国戏曲艺术。

(于少非 中国戏曲学院副教授)

农村演出用景之管见

林忠莲

目前戏曲市场主要在广阔的农村,观众不但要求有好剧目、好演员、好音乐,同时也要求有好设备、服装布景、灯光,如果没有好包装就影响演出质量,也影响戏资收入高低。

剧团下乡演出流动性大,运输困难,演出条件参差不齐,舞台规格不一,往往无法让一个戏的艺术表现力得以充分的展示,尤其是舞台布景、灯光这类科技含量比较高的艺术要素,的确难于得到完整的体现,影响演出质量,“一桌二椅”不满足现代观众的要求,观众要求好的舞美。

根据多年舞台实践,我认为至少可以采用以下几种艺术处理方式去解决目前农村演出中的用景问题:

一、中性化、一物多用

这是当前剧团下乡演出中,在用景处理上后区常用绘画天幕软景,在演区舞台装置硬件,如桌、椅、组合屏风、栏干、组合平台等,只要将这些零部件根据不同的戏进行多种简单的组合,便会构成某种环境,再配以现代灯具、变色器投射,染上各种色光变化制造不同气氛,剧团谑称之为“值班布景”,从艺术价值上说,它是一种浅表的、毫无个性可言的艺术语言,当然也就谈不上风格和韵味了。但是在农村演出中,采用这种处理手段比全靠一袭蓝布天幕,台上只有桌椅的“空台”表演,总算有了“景”,仍然不失为一种用景的方法,深受观众欢迎。它启示设计者,在设计一台戏时,无妨在追求与这个戏相对统一的个性化风格的同时,也要注意选择一些中性的和装饰性比较强的纹样或形象,考虑下乡演出时可以在不同戏中适当相互替代、组合。这样,都以装饰性艺术语言来协调组合布景的风格,便能使每台戏的场景达到相对完整的目的。尽管它不是最好的一种处理方式,但它比较实惠、可行,能够减轻剧团下乡压力,减少运输开支,演出灵活,又达到用景的目的。

二、简化提炼主要形象

简化不是简陋,也不是上述的中性组合。根据不同剧目,精心选择或保留其中最富有艺术表现力的若干典型形象,省略去次要的辅助形象,重新构图达到舞台画面仍然完整,规定情景依然生动的一种艺术处理手段。一台戏的场景设计,通常是众多艺术具像的组合物,它不仅将景片、灯光、道具、服装、化妆这些舞美艺术要素构成有机系统,而且还要考虑到与戏曲程式、唱腔、武打、念白等艺术手段的完整统一。而所

有这些艺术手段的综合表现力都是为揭示戏的主题、塑造人物形象、推动剧情发展服务。简化处理,不能伤害这一根本目的,也不能破坏系统的有机性。尤其不能大量占用舞台空间,妨碍表演。根据多年实践,在简化处理中,采用的方法是:1、保留用支撑舞台表演的装置和特殊照明;2、保留用于揭示或渲染人物命运、人物情感的最典型的象征性事物;3、保留剧本规定的、有助于推进剧情发展的时空象征物;4、尽量减少大剧场条件下的空间多层次表现手段,在装置上多保留陈设装置,减少硬片装置;5、保留以舞台画面完整性为目的所必需的其它景片。

三、浓缩、归纳

多层次空间的场景,浓缩为一幅画面,推到天幕上,腾出有限的舞台空间给表演,可以根据已确定了场景主题,选择富有表现力的形象,吸取中国山水画散点透视的支法,让戏的规定情景和思想内涵含蓄地从背景画面上展示出来,使之与舞台支点大道具与表演相呼应、在一定程度上可达到美化舞台的目的。

采用这种艺术处理手段时,一定要有戏曲舞台的空间的观念,要充分考虑与舞台表演有机结合,要把演员形象作为画的一部分,要便于剧情和表演对空间转换的要求,注意避免纯绘画构图的感觉。

四、缩小尺寸,以软代硬

有两类设计风格,无法采用简化的艺术处理手段:一类是设计者在创意初始就已经紧紧把握戏曲艺术特征和剧目风格,进行了简化处理,舞台上已经非常精炼了,简化到不容多一物,不容少一物的程度。另一类借鉴大量采用当代舞台艺术表现手段于戏曲中,创造了一种以色、光为主体的,比较抽象的空间。遇上这两种设计风格的戏,在农村演出时,就需要采用简化,即根据农村舞台尺寸设计,同城市大剧场演出时的场景,在舞台效果、舞台画面大致不变的情况下,缩小尺寸的规格上能适合农村演出的微缩景片或装置,以软景代替重的硬片,如窗格硬片用软景天幕代替,在福州地区形成流行窗格天幕布景,便于下乡演出。

只要遵循戏曲艺术规律,充分认识戏曲舞台美术特征,寻找轻便用景方法,总会在下乡实践中得到解决,更多的艺术处理手段也会不断地创造出来。

(林忠莲 福建省闽侯县闽剧团舞美设计)

寻找基层戏曲舞美的出路

段光杰

改革开放以后,舞台美术界的学术研究日益浓厚,在大城市里,不同风格的舞台美术设计使戏曲舞台呈现着一派欣欣向荣的景象。可与此形成强烈反差的是活跃在广大农村的市、县基层剧团的舞台美术的落后状况,虽有少数人在议论,但着力于解决实际问题、付之以实践者就寥寥无几了。这也是导致基层戏曲舞美长期处于落后状态的主要原因之一。我多年一直在基层搞舞美,对基层戏曲舞美的苦辣酸甜我深有体会,多年来我一直在琢磨着基层舞美的出路。

基层戏曲舞美的现状究竟到了什么地步呢?就我们河北省情况来谈,全省有各级专业戏曲表演团体100多个,除了10多个省直大院团和个别大城市的院团外,85%以上的剧团都属于地县级基层剧团。(国内其他各省也大致如此)这些基层戏曲剧团常年活跃在广大农村,应当算是宣传精神文明的一支主力军,然而,就其演出的外部形式舞台美术而言,已经到了演戏无景的可怜地步,我市的专业剧团内已经没有一个美术人员,管灯光的充其量也只能算是电工水平。其实早在1986年我们已经意识到基层舞美水平亟待提高,当年我们组织了全市舞台美术培训班,有30多名舞美人员参加,请省里的专家来廊坊讲课,舞美培训班搞得红红火火,可培训班结束后原想打舞美翻身仗的初衷没有实现。无奈剧团里留不住舞美专业人员,剧团的舞美人员调走的调走,改行的改行,退休的退休,逐渐形成了现在的这种剧团没有舞美队的局面。我市的这种情况也成了基层戏曲舞美的缩影。实践证明,如果哪个基层戏曲剧团都养一个精而全的舞美队伍是不可能的,就是真有某团养一个精而全的舞美队伍存在下来也成问题,剧团的舞美任务养不了这么大的队伍,所以就形成现在的这种局面也是必然的。然而基层戏曲剧团演出又确实需要舞美,在没有舞美人员的剧团,每当有画景的任务不是借调文化馆的美术人员和美术教师帮忙,就是雇用民间彩绘、油漆工匠。绘制过程中,由出钱的剧团负责人提出要求,按照这些借雇人员的美术水平画成什么样就算什么样,什么剧本规定情景,什么导演要求,他们根本就不考虑。这样的舞美搞出来,演出的效果就可想而知了。加之现在剧团演出流动性大,基层剧团的经济收入仍处在仅能糊口的状态,他们也在想提高演出的综合水平,进而增加演出收入,剧团确实需要既符合剧情、拆装又方便、造价又合理的舞台美术,可这些布景由谁来制作?遇到省里、市里搞戏剧节、创作新剧目参加汇演,需要较高水平的舞美设计,由谁来设计?这在基层真成了实际问题。外请专家来搞,水平确实很高,可设计费和制造费昂贵,条件较差的剧团实在接受不了。另外外请专家大都工作在大院团,平时舞美造价低了他们无法设计,设计出来的舞美作品也不适用于基层剧团的流动演出。基层戏曲舞美的出路,究竟在哪儿?我们面对这种情况做了些分析和努力,做了一点工作,但很不成熟,今天和大家一起来讨论

交流,请大家多指正。

一、好在我市还有几个真正死心踏地热爱舞美的带头人。

在基层舞美人才本来就短缺,我市仅有的几个舞美水平较高的人员,关系都不在剧团的编制内。可随着剧团需要舞美的呼声日益渐高,几个不甘寂寞,总想干点舞美事业的人聚到了一起,一谈就谈到一个论题:要为基层舞美的发展干点实事。好在我们几个人中,我在市艺术研究所搞舞美研究,有的在市电影公司搞美术,有的在市群艺馆搞灯光,单位发工资还不成问题。开始我们聚在一起,用业余时间帮助剧团搞一些舞美还能行,可这种松散型的结合只能小打小闹,不能形成规模。再说,我们各自手头还都有本职工作,长期这样干下去也不是常事。

二、舞美必须进入市场,我们建立了舞台美术中心。

有了好的想法和想干事业的人,于是我们就组织起来,租场地,购设备,大家筹集资金,以我们其中一个下岗的同事的名义起了营业执照,建起了舞美设计制作中心。我们将以舞台美术设计制作为主,而且面向社会,吸收其他美术业务。我市比别处还有一点便利条件,就是我市的凡是能演出的剧团都有自己的流动剧场,这也为舞台美术的运用提供了条件。98年,我在欧洲进行艺术考察时发现国外承担着舞美设计制作任务的也是一些舞美中心、舞美工厂,而不是各院团的舞美队。其规模之大、管理之严、分工之细、效益之高都是令我们惊羡的。舞美要进入市场就要学习人家的好经验,不但基层要学,我觉得北京都应该建立大的舞美中心,让各地都可以到北京来租用各式舞台布景、服装、灯具等。

三、根据自己生存的地域、条件,选准自己的定位。

我市辖十个县、市、区,现有活动的专业剧团有8个,他们的舞美设计制作都由我们中心负责,我市的大厂评剧团他们经常有自编自演的剧目参加全国汇演,他们大部分舞美是由我们设计制作的。市里也经常搞些大型文艺活动,比如:河北省连续三届的经贸洽谈会在廊坊举办,这三届大型文艺晚会的舞台美术都是由我设计,我们舞美中心制作的。市里的一些重点文艺活动,也都是由我们来搞。而且我们把触角伸到全省、伸到首都,逐渐在向全国扩散。我们先后为中国广播艺术团、衡水市梆子团、内蒙宁城县评剧团、沧州市杂技团、中国教育电视台、北方交通大学建校105周年文艺晚会、清华大学电脑音乐演示晚会等设计制作了舞美。现在正有杭州的客户让我们帮助搞设计。比如我们为中国广播艺术团设计制作的一套舞美,现已成为他们的对外形象,全团一致认为是他们团建团以来最好的一套布景。中国广播艺术团在广播剧场和民族文化宫的多次演出都是由我们用这套布景来装台。今年,我们还拉着这套布景和中国广

播艺术团到浙江省绍兴地区演出。现在中国广播艺术团称我们舞美设计中心是他们的舞美队,他们不用派人管理,也不必考虑布景的存放、修补、翻新等问题,只要有演出任务,一个电话我们就于当天给他们装好台,他们演出结束后,我们就将布景拉回廊坊,整修好后,准备下次演出。几年来,我们在美化各类舞台的同时,也得到了应有的经济效益。实践中我们感觉到,从时代出发,从剧团的需要出发,依照不同的题材、剧目,选择不同的形式和手法,大胆实践,成为一个善于抓住市场机遇,适时释放能量的舞美机构。基层剧团需要我们这样的舞美中心,我们需要各类剧团的客户业务,我们感觉到只有双方互动,才能推动艺术的实质性发展。这就是我们的努力方向。

四、团结奋斗,打造精品。

要干好一件事情,需要大伙齐心协力,抱成一个团,要打造出艺术精品,必须有一个富有实力、合作默契的群体,要人人尽职,行行到位,作品要件件优质、精益求精。我们设计制作舞美作品,因戏而异,量体裁衣,用不同的艺术手段去表现剧作的思想内涵,不消极地图解主题,也不把舞美的作用夸大,而是积极地去把握每一台戏中舞美对深化主题所应该发挥的作用和功能。和导演一起酝酿、共同构思、统一思想,达到创作默契。这样剧团才会高高兴兴地和你合作,把舞美任务放心地交给你来做。搞艺术是要付出劳动代价的,不付出艰辛劳动的艺术品绝不会感人。我们每接一个戏都想尽办法使舞台空间造型生动新颖,选用新材料、利用新办法、搞出独特新美和舞台表演融为一体的舞美作品。剧团获奖了,经济收入高了,增加了舞美内容,我们的效益也就提高了,这是相辅相成的。

五、挪富济贫,扶植基层戏曲剧团发展舞美。

我们在这几年的舞美设计制作中,为了支持基层戏曲剧团发展舞美,对个别实在贫困的剧团,我们只收制作成本费,甚至更少。我们用给大团、富团和各类晚会的舞美收入来补贴资金短缺的基层剧团,使他们能用上好的舞美作品。比如,廊坊市评剧团,自十多年前参加过河北省第二届戏剧节再也没有参加过省以上汇演。今年,他们自编自演了一台现代戏,准备参加河北省第六届戏剧节,他们的资金非常紧张,要排戏又要制景,市里又没有投资。河北省戏剧节举办的间隔时间和奥运会一样一届就是四年,一个演员最好的表演时期就那么几年,这对一个远离戏剧节已经12年的剧团来说,真是机不可失,时不再来,他们决定,还是创造条件也要上。团长找到我,我也表态一定支持他们参加戏剧节,我们为他们搞了舞美设计和制作,只收他们的成本费。这台戏已经参加了省戏剧节的演出,舞美效果很好,估计能在戏剧节上获得舞美奖。衡水市是河北省经济比较落后的地区,衡水市梆子团自编自演了新编历史剧《布衣歌》,他们闻名而来,请我们帮助设计舞美,想在省里获奖。我们根据他们团的情况四易其稿,给他们搞出了舞美设计,又帮助他们组织本地的绘景人员绘景、制景,由于当地绘景人员水平较低,我们帮助调整达到了设计效果,而且只收了他们的设计费。《布衣歌》这台戏在省“五个一”工程奖中获了奖,还参加了河北省戏剧节。再如,霸州市文工团今年建团43周年,他们团已有几年没有演出了,团长想利用建团庆祝演出来重整旗鼓,可恢复演出没有舞美不行,团长找到我,我说:只要你们能演出,舞美的事我包了。后来他们演出非常

成功。团长来感谢我们的支持,说我们的舞美加强了他坚持搞演出的决心。我们心里热呼呼的。没想到我们的舞美起到了超出舞美功能的作用。

六、横向联合、互通有无、降低成本,提倡绿色舞美。

我们把舞美推向市场后,由于体制是自负盈亏,自然我们得想办法降低成本。实践中我们认识到:投资高低和体现设计的效果不一定是成正比的。用低造价的材料照样可以制成高档的效果。以最少的经济投入换取最佳的艺术效果,是我们的追求。我们搞舞美设计从来不搞那些用巨资堆积起来的“高、大、实、全、”式的舞美。我们在舞美创作中以剧团主人翁的姿态精打细算,因财制宜,量体裁衣,通过精心设计和巧妙施工,达到剧团满意。我们采取横向联合的方法,和省内、北京的一些舞美工厂、舞美公司取得联系,他们有的景我们就不再制作,需要的时候就拉过去。我们的景他们需要时我们就送货上门,用完我们再拉回来。这样互通有无,只给对方付一些运费和少量服务费,都降低了成本,避免了浪费。我们在设计舞美时,还考虑好拆卸、分解、替代、翻新、重复使用,这样的绿色舞美一定是大有前途的。在当今的科技时代、信息时代舞美也应该走这条路。这样省去很多人、财、物的重叠、闲置和浪费。将来还可以把京、津、冀规模较大的舞美中心、舞美工厂的布景都存入数据库,各处的舞美样式、尺寸、风格一目了然。既可以局部用,也可以拆装用,形成良性循环。到那时,舞美行业就会出现柳暗花明又一村的新气象。

七、人才是决定因素,要不断学习、不断更新思想才能有发展。

这几年我们舞美中心有两名设计人员参加中国舞美学会组织的赴欧洲六国舞美考察团,去国外学习大开了眼界。有两位分别参加了中国舞美学会组织的舞美设计研修班和灯光设计研修班,学到很多真本领。我们还经常到外地一些舞美工厂、舞美公司学习,学到很多宝贵的经验。回来后运用于我们舞美中心的发展中。我们对技术较高、责任心强的技术骨干采取多劳多得的分配原则,使他们都以主人翁的精神状态投入工作,以舞美中心为家,其中有几个技术骨干已经在我们中心干了十年,这为我们出舞美精品提供了技术保障。有了人才,才能有发展的希望。

由于舞美设计制作中心为剧团设计制作的舞美作品多次获省级、市级舞美设计奖。我个人也从中受益,连续五届获廊坊市文艺繁荣奖,多次被市委、市政府命名为先进工作者称号,并于去年被评聘为“一级舞美设计师”,这在基层是很罕见的。我们的创作水平、经济实力都无法和国家级、省级大团相比,但我们确实凭着对舞美事业的热爱和执着,为基层戏曲舞美事业尽着微薄之力,我们使舞美走向了市场,接受市场的考验,有辉煌,也有辛酸。根据我省的情况类推,全国有基层剧团最少二千多个,这其中绝大多数处于舞台美术的落后状态,必然影响着舞台美术的整体繁荣与发展,我们认为:寻找基层舞美的出路,让基层舞美走出困境,是十分迫切和非常实际的问题,没有这项工作的普及,要想达到整体戏曲舞台美术的提高和繁荣是不现实的。各地有各地的实际情况,我们的情况不一定适合别处,但只要我们大家共同努力,戏曲舞美事业的繁荣景象是一定会出现的。

(段光杰 廊坊市艺术研究所一级设计)

追求与创造本体的对位

——谈越剧舞美设计

鲍茂功

“希腊哲人对人生指示说：‘认识你自己’，近代哲人对我们说：‘改造这世界’！”（宗白华语）只有首先“认识自己”，才能从“自己”的实际出发，以更好地进行艺术创造。

一代美学宗师宗白华先生在《美学散步·中国艺术意境之诞生》中指出：“温故而知新是艺术创造与艺术批评应有的态度。历史上向前一步的进展，往往是伴着向后一步的探本穷源”。要“认识你自己”即从“自己”的生命本体着眼。就我从事的越剧而言，以抒情与写意见长。在创造舞美样式时，注意立足于“诗”和戏曲的写意精神，把握这种戏曲的审美品格，以追求与“自己”生命本体的对位。

在具体的创作实践中，以诗的意境去追求和捕捉舞台美，重在“情”的追求。在设计构思时以意生境（景），勿以物生景。

我曾有幸与著名导演杨小青老师合作，由她执导为我团演员评“梅花奖”的专场演出，排了几折传统戏和现代戏，在创作中进行了探索性的尝试。如在《情探·阳告》中，按剧本提示，舞台环境是海神庙。起初按惯常选择某些实物点缀，虚实结合，以少胜多地予以处理，但这样做充其量也是缺少内涵的简化了的物理环境，虽然没有“错”，但对于“这一折”的人物，其行为动作和心里节奏都是很激烈的，这种对剧本图解式的舞美语汇总觉得太苍白无力，彼此语汇相去甚远，杨小青老师对此予以严格把关，要求舞美对戏“核”应有力揭示，必须再认真地从分析人物着眼：《阳告》中的敫桂英是一个饱受欺凌，以全部生命热情痴爱书生王魁的青楼女子，自己一片痴情，曾救王魁于饥寒交迫之中，使王魁白衣得遂凌云志，但其后却被负心郎王魁抛弃，愤怒之情喷薄而出，对人间、对人生已极度绝望，眼前一片黑暗，不见丝毫生趣，向海神哭诉，指天斥地，问神怨鬼，只见世态炎凉，不见人间正义，决心以生命相抗争。很明显，王魁的负情，使敫桂英失

去了希望，犹如狠毒的利刃砍划着敫桂英的心，使之破碎、流血，给以毁灭性的打击。通过仔细分析、思考、寻找切合“这一折”戏的本质性的意象。按瑞士著名舞台美术家阿披亚的名言：“不要去创造森林的幻觉，而应创造处于森林气氛中的人的幻觉”。然后，再构思时，从人物心灵寻找最能揭示戏剧内“核”的意象。在和导演统一构思的基础上，以黑底幕为背景，前面设置了两道破碎不堪的冷灰布挂片，似佛幡又不似佛幡，布面上有无数道显得极有力度的利刃割划的“伤痕”，极为碎落。这种错落有姿又似是而非的布挂，既为敫桂英最后上吊自尽，以生命相抗争创造了有机的动作空间，同时，又对观众映射一种沉重、压抑、凶残的视觉冲击力，使景“说话”，也为之“抽泣”和“控诉”，从而为揭示人物的内心世界和戏剧高潮的推进起到推波助澜的作用。

整折戏在杨小青导演的总体统率下，牢牢把握“自己”的生命本体，并力求在艺术语汇上的高度统一，寻找“这一折”的舞美样式，以追求一种“对位”，力求使本体艺术焕发出新的艺术光彩。又如《鸣凤》的设计，从分析剧本看，小鸣凤是巴金著名小说《家》里的一个人物。在此剧中，冯太爷六十纳妾，鸣凤闻知即将送其为妾，不甘受辱，几次敲窗欲向觉慧诉说自己对他的深情，希望有一条生路，但同样深爱着她的觉慧却被琐事所缠，没有觉察她的心态，使她欲说又止，最终无奈投湖。

此剧的舞美设计，没有去沿用惯常的构思，没有去设置门窗之类的东西，而纯用戏曲传统的虚拟处理，即景在演员身上，靠演员的身段动作表现窗的存在，这样既有利于演员动作身段的尽情展示，又突现了人物的情绪交代，使观众看戏“入味”，从而体现出戏曲本体的一种审美品格。在构思时着重二个环节，即在鸣凤“美好回忆”和“投湖”两个情节上立意。前者在梅林中鸣凤与觉慧的相会，强化梅林，以体现到

极致,但并非写实意义上的梅林,而是经过精心布局,有着节奏感的花的世界,满台灿烂,以渲染她向往中的幸福的“梦”。后者是她多么想圆的梦的破灭。客观现实使她绝望,带着觉慧的一个吻,保持了一个清白的女儿身,声声唤着觉慧的名字,去到一个“清净的世界”。舞台上呈现的是破碎的月亮(倒影),满台的白荷,隐喻了人物的高洁和美丽,出污泥而不染,极为热爱生活的小鸣凤带着一种遗憾离开了人世。在设计构思时,力求探索事物的内在真实及情感的本质,故在景物造型中看似有违“常理”,但合乎“情理”,旨在寻找一种本质的“对位”。对此,实践验证了现代观众审美心理的认同。尽管对戏曲的生命本体并非新知,但在具体的艺术创造的实践中容易被忽视,不那么“注意”了。对于戏剧艺术的诸因素的“对位”与否往往会关系到艺术产品的成败得失。

对此,余秋雨教授一次在“当代戏剧的发展趋向”的讲座上谈到:曾有一个越剧院团在选定剧本时没有注意“对位”,化了不少人力物力,排演了《林则徐烧鸦片》这样的戏。在演出座谈会上,一致认为少了越剧特有的阴柔之气,而去表现阳刚之气。对于女子越剧来讲,其实很难演好此类戏。结果,传统观众不要看,而对于真正研究历史的人又觉得欠高深。这是没有认识自己越剧是什么样的剧种,所选择的剧本没有对位,弄得劳命伤财,得不偿失。

同样是越剧,取得成功的例子可首推浙江小百花越剧团的《西厢记》。我以为构成《西厢记》艺术魅力的主要原因是这个戏有着戏曲艺术本体的魅力。《西厢记》的舞美设计罗志摩老师在《二度创作中的〈西厢记〉设计》一文中说:“如《西厢记》,京剧、昆剧、越剧都有自己的改编本,都有截然不同的表现手法、手段和技巧。而且,同一剧种又有天差地别的演出形式和艺术风格。究其原因,就是为施展剧团各自的独特性”。在初定《西厢记》舞美第一次方案后,文章中又

说:“可是,我发现这个‘方案’是一个没有灵气的布景,还存在着抄袭类同的因素,既没有创意,又不能反映个性、表现自我,更不能体现自己探索的创造心灵空间的艺术方法,其原因,是导演与设计的研究定稿,只不过是一种没有真挚感情投入的例行公事。为此,我重新对剧本角色心灵进行强烈的情感体验,直至进入角色,遨游了张珙、莺莺和红娘的心境,使我与角色之间架起了创造心灵空间的虹桥,开拓了缠绵悱恻,一往情深的新境……”。从文中可见,罗志摩老师是在追求一种“境界”,寻找一种更高层次上的“对位”。通过这种追求,设计和导演终于寻找到“莲花台”的形式,它“对位”于“这一出”(《西厢记》)。莲花转台的运用有着民族的戏曲的风韵,成为该剧总体形象的组成部份。转台在演出中成为活动的“舞美支点”,它帮助导演在这流动的“支点上”,营造出一些丰富生动的场面调度。浙江小百花《西厢记》的成功,被戏剧评论家刘厚生先生誉之为“越剧的新的里程碑”,并齐名于京剧《曹操与杨修》,荣获“中国戏曲学会金盾奖”。

纵观越剧发展的历史。大凡“对位”之作一般是成功的且有轰动效应,反之则劳命伤财,失败告终。正如余秋雨教授在一次讲座中指出:

大对位大轰动,
小对位小轰动,
不对位不轰动。

探求与“自己”生命本体的对位,旨在从舞台整体美要求来指令各舞台艺术因素,都应力求将传统形式与现代审美的结合在现代美学的基础上达到新的综合,从而创作出新颖佳作,以满足广大观众新的审美需要。

一孔之见,即是创作实践中的一点体会,不当之处恳望专家同仁指正。

(鲍茂功 宁波小百花越剧团二级舞美设计)

尊敬的用户:

为繁荣影视演艺文化事业,感谢广大用户多年来对我们的支持与厚爱,本公司特推出以旧换新业务,为您提供换色器技术升级平台,敬请来电来函联系接洽。

镇江市旋丽电器有限公司

“现代化”是戏曲舞美发展的必由之路

戴晓云

戏曲舞台美术现代化创作是时代发展的需要,是当代观众审美的需要。舞台美术是决定现代戏曲艺术演出风格样式的极为重要的因素。戏剧样式的创新离不开舞台美术家在舞美样式上的创新。

任何戏剧艺术创新,都应该在传统的基础上进行取舍。戏曲舞美的创新是将舞台美术传统观念和现代美融为一体,在传统中注入现代,现代中继承传统,把现代化创作定位在当代观众的审美情趣之中。他们从塑造人物形象及揭示剧本内涵的本质精神出发,寻找与内容相适应的新的视觉切入点。

戏曲舞美曾以简单的桌椅和切末装置作为传统的演出形式,在我国沿袭了相当长的历史阶段。样板戏又把戏曲舞美推向另一个极端,即一味追求幻觉的真实,违背了戏曲传统美学,弱化了表演艺术的特色。以后在戏曲舞台上又出现过不少缺乏个性的中性景运用,这种为新而新的形式,经不起推敲,单调乏味,没有视觉冲击力而感觉疲劳。此外还有些所谓“出新”的戏曲舞美作品生搬硬套外国现代设计,强加于戏曲舞美之中,让人看不懂而无法接受,或者以话剧手法去改造戏曲,使人困惑。这种背离传统美学,缺乏民族文化底蕴的艺术,纯属无土栽培,毫无根基,没有生命力。我认为戏曲舞美现代化的创作,应该是既保留戏曲的传统美学的特征,又是从戏的内核出发,寻找个性化。形式上要简练,灵活多变,有自由空间,又能调动现代观众想像力的传统与现代观念的结合。

创造出既有新意又有现代美感的舞美样式是戏曲舞美现代化创作的发展方向。例如九十年代浙江越剧《西厢记》的舞美,则是在继承传统的基础上另辟蹊径,赋予古典名剧以现代美。该剧采用转台和无场次的结合,简洁、明快的舞台节奏和现代生活节奏相吻合,被称谓旋转的西厢,现在看来还觉得非常有韵味。又如黄梅戏《徽州女人》的设计,以徽州古民居版画为整体样式,来表现在封闭的古村落中,封建妇女的内心世界。这种样式体现了一定民族文化底蕴,很有品位,又有现代感。宁波甬剧《典妻》的舞美,个性化的设计给人留下深刻的印象,是大写意与局部写实

的结合。如小草、青苔、地砖,尤其是在舞台斜面上富有动感的溪水设计,十分精彩,始终贯串全剧。在灯光和音响效果配合之下,潺潺流水源源不断,既表现了江南山区地域特色,又使人联想起作者笔下封建妇女的悲惨命运似流水般年年月月无止境的重复。小草还是那么绿,水还是那么清澈,令人回味无穷。

越剧《梨花情》的舞美,以纯情夸张的梨花为主体,并通过灯光色彩对主体形象新材料的渲染,烘托了主题。这种没有豪华恢宏的场面,只求在质朴中见真情的单纯化写意性的手法,也得到了观众的认可。舞台美术家如何与剧作者及导演形成共识,创造出新的演出样式,是决定戏曲创新成败的关键。我认为导演是影响戏曲舞美现代化创作的首要因素。

地方戏曲作品的大众性、通俗性、广为群众所喜爱。它的题材丰富多彩。故事性极强,舞美设计如何从物理空间中提取心理空间,从具象中找意象;如何展示舞美的表现功能,首先与导演的创新意识密切相关,然后是创作班子的全方位创新。无论是戏曲导演或是话剧导演加盟戏曲,都应该把握戏曲传统写意精神,即不失戏曲的本体,又有前卫观念,(当然其中还存在一个“度”的问题)。戏曲绝不是简单的话剧加唱。吴越文化、中原文化、西部文化等地域文化,均有其自身特色,主创班子要立足于本土,吸取多种营养,导演的观念和功力是首当其冲的。

当前舞台美术的功能已从过去的装饰性,再现性,一直发展到现在的表现性。现代舞美设计者的理念是参与到戏剧创造者的行列中去。当今戏曲导演应具备现代审美观,以开放的思维去把握总体样式。应充分调动舞美手段,把舞美样式融进戏剧发展中去,使导演与舞美互相渗透,形成合力,从而创造出有个性的新的戏剧样式。而不是以某部门来配合某部门,或是将舞美仅作为一种装饰陪衬,甚至将景物纳入死区,妨碍演员的表演。导演与舞美应是综合艺术的同步创作。因而戏曲舞美的创新,对导演也提出了高层次的要求。

戏曲舞美现代化的创作应与现代灯光语汇的密

切结合,才有强劲的生命力。

传统戏曲的灯光模式,大多为白光照明,目的是展现演员程式化的表演艺术。而现代观众对大白光的处理,早已感到不满足。现代戏剧的发展需要有新的灯光语汇,灯光技术的革新,以及各种新光源,电脑灯、紫外线灯、镝灯、成像灯等的运用,强烈的声光电的冲击力与传统戏曲的大白光照明有天壤之别。现代戏曲灯光不仅是对环境气氛的营造,更是参与了推动剧情的发展、塑造人物、心理的外化,尤其是情绪和意境的烘托。它对空间、形体、色彩、情绪、节奏等都起着相当重要的作用。只有景和光的水乳交融,才能充分展示现代戏曲的时空艺术。例如甬剧《典妻》中有一场戏是描写女主人公走在重重叠叠崎岖的山路上,表现那种期盼了多年“回家”的复杂的心理状态。灯光大面积地使用光雾,既生动地表现了蒙蒙山区的特色,又衬托出人物的内心。这种像风像雨像雾的景象,把观众带进了诗化的意象中去,极具震撼力。又如越剧《流花溪》中,生活在幽深、封闭的老宅里的四代女人,似乎只有透过头顶上的一方“天井”才能呼吸到新鲜空气,支撑着生命与外面世界沟通。灯光设计恰到好处地运用了成像灯,将一束阳光穿过“天井”,投射到老宅里来,使秋花在逆境中看到了阳光、生命和希望而顽强地生存下去,景和光共同强化了“天井”的寓意,让观众产生联想。再有树影、窗影等手法的运用,光束洒落在毫无生气的老宅的砖墙上、地面上、斑斑驳驳、点点影影,似一支神奇的彩笔,给老宅造成神秘莫测的感觉,充分显示出现代综合艺术的魅力和生命力。

当今舞台技术及舞台条件的更新,尤其是进入了高科技时代,科学技术的发达,开拓了艺术表现手段的新领域。现代戏曲舞台艺术需要形式新颖,构思奇特,有一定科技含量的作品展现给观众。在景物的组

合和时空的运用上,要求灵活多变。如多功能转台、车台及升降台的运用,在景物的动态变化中遥控技术的运用,也已出现在戏曲舞台上。它不仅对剧情的展开,尤其对戏剧的高潮往往起到推进作用,我们在越剧《梁祝情梦》中曾尝试应用遥控双向旋转的机械装置,取得很好的效果。使戏曲时空,自由变化的美学特征有了新的发展和延伸,给现代戏曲舞美创作提供了新天地。

随着经济文化的发展,人们对美的追求也越来越趋向现代化,绘画性布景已不能引起感官的刺激,新材料的质材美逐渐取代了绘景的单一性。舞台美术家还采用各种建筑、化工、金属、纺织等新材料,加以精良的制作,产生意想之外的效果。为戏曲舞美创作提供了新思路。

百花齐放,百家争鸣,弘扬主旋律,提倡多样化,一直是文艺工作的指导思想。今天的戏剧舞台,写实、写意或是虚实结合的舞美创作,特别是写实与写意之间的作品更有广阔的天地。只要对戏曲现代化创作起到积极推进作用的,就无高低之分,时代在向前推移,风格样式并无定格。舞台美术家应有不断的探索追求精神,在发展中求变化,提倡多样化。二十一世纪戏曲舞台的大制作,似乎已成新潮。假如院团本身实力雄厚,又从戏的内涵出发,或展示某历史时期的昌盛,大制作未尝不可,但不宜成为一种导向。戏曲艺术应以大众性、通俗性、现代性为主流,戏曲舞美的现代化不能排斥戏曲的虚拟性和时空的自由。我们要既保持中华民族的艺术特性,又要迈开大步去作各种尝试。当前的舞台美术家要勇于肩负起这个重任,解放思想,与时俱进,把二十一世纪戏曲事业的现代化推向新的高峰。

(戴晓云 杭州越剧院 一级设计)

更正

2002年第一期《舞台美术家》《努力学习、与时俱进》一文,署名应为“江苏舞台美术学会潘中英”,特此更正。

漫谈戏曲舞美的现代化

周树夫

谈到戏曲舞美的现代化,我们常常会碰到两个方面的问题。即如何对待戏曲舞美的戏曲个性和如何加强现代化。那么什么是戏曲舞美的个性?什么是戏曲舞美的现代化它们的关系又是如何?怎样才算有了戏曲舞美的个性?怎样才算有了戏曲舞美的现代化?……这确实是一些很平常却又极为实际的问题。

谈到“个性”和“现代化”,人们常常会觉得有点“空”。但实际上它们是有内容的,在它们的背后有一些起着决定意义的因素。就好像一种商品,你天天喊要降低价格,但如果你不去降低成本,不去扩大市场,降价只能是一句空话。同样道理,我们讲“戏曲个性”和“现代化”,在它的背后,在它的深层,也同样有几个最直接的具有决定意义的因素。那就是,是否适合于戏曲独特的表演形式;是否适合于观众日益增长的审美需求;是否能紧紧抓住戏的内涵,充分发挥舞美的各项功能,特别是表现功能。就是这些因素决定着戏曲舞美的现代化创作。或者说,这些因素正是戏曲舞美现代化创作的基本内容。

我们不妨从戏曲舞美的戏曲个性谈起,一谈戏曲个性,有人似乎会觉得陈旧落后,与“现代”格格不入。其实这是一个误解,戏曲个性与戏曲舞美的现代化应该是一个整体。首先我们承认有个性:戏曲个性是戏曲的本性。戏曲是中国土生土长的文化现象,比起其它剧种,它有着它自己的特点和优势,只要戏曲在内容上,表演上存在特殊性,作为戏曲舞美,也就必然存在着戏曲舞美的个性。戏曲舞美从“一桌两椅”从“切末”“守旧”到今天千姿百态、百花齐放的局面,走过了漫长而艰辛的旅程。但戏曲舞美的戏曲个性仍然在顽强地表现出来。其中最直接的原因是戏曲独特的表演形式,它的“唱、做、念、打”,它的“程式化”动作,它的各种“规范化”表演,既不同于话剧,也不同于歌舞。为了与这种表演形式相适应,多少年来,戏曲舞美逐渐形成了一些独特的舞美性格,这些舞美性格是由于戏曲特殊的表演形式而派生出来的,当然,它的存在,首先必须为戏曲独特的表演形式服务,为“戏”服务。脱离了表演,脱离了戏,为个性而个性,从个性谈个性,都将毫无意义。

当然,随着时代的进步,人们欣赏习惯和审美要求的不断提高,戏曲本身发生着很大变化,无论在内容上,

表演形式上(包括一些程式化的表演)都发生了很大变化。有一些戏曲惯用的手法,一些程式化的动作,保留下来得到了运用,赋予了新的生命,但也有一些则僵化了,被淘汰了。当然也许还有一些新的“程式”产生了。随之而来的是一些戏曲舞美的“个性”也就必然地发生了相应的变化。可以说,戏曲舞美不断地适应戏曲表演的过程,就是戏曲舞美坚持戏曲个性的过程,也是戏曲舞美现代化的过程。那种静止的,脱离时代的一些“程式”,“套路”根本上就谈不上“个性”。要说是,也只能说是过时的、僵死的“个性”。

曾经有这么一个戏,设计者用写实的写法精确地捕捉到了舞台的主体形象,不仅符合了剧本的内涵,而且整个舞美生动优美,大受观众欢迎,人们为之鼓掌,为之激动。但是在其中一场,导演运用了舞蹈的手法,那相当逼真的环境与演员的舞蹈动作不相协调,主人公的戏曲化表演在真实的环境前面又无所适从。原本戏曲舞台上的常用的一些相当精彩的戏曲动作在这儿却无法施展。使这个戏,在成功之余留下了一丝遗憾。所以我们的戏曲工作者不但必须从戏出发从剧本出发,还要从表演出发,参与到整个艺术创作之中。在创新和开拓中,还是需要重视或者说尊重“戏曲个性”。因为它毕竟是戏曲的本性。

此外,戏曲个性之所以存在的另一个原因,那就是我们的传统文化。在戏曲舞台上以景抒情,以人带景,情景交融那种虚虚实实的,写意的,简练的表现样式与我们的中国画、中国书法、中国诗词、中国庭院建筑等一脉相通,它符合了传统的“中国风格”,也符合了人们欣赏习惯和审美需求。这是一种风格,一种境界,为了达到这个境界,在外部形式上当然可以“不择手段、各显神通。”当然人们的欣赏习惯在变化,审美要求在提高,如果总是停留在原来的层面上,那就落后了,就谈不上现代化。相反,也有一些舞美,为了“自我表现”,为了“现代化”,他们脱离了观众的审美需求,违背了观众的审美习惯,有的不仅弄的玄而又玄,直到散场,观众还是处于麻木状态?还弄不清台上到底是怎么回事。这样的布景当然也同样谈不上“现代化”。

由于人们经济生活的极大提高,由于文化生活的极大丰富,电影、电视、话剧、歌舞,各种文化的交流、影响,人们的欣赏习惯和审美要求也发生了巨大变化,观众的审美要求越来越高。他们要求舞台美术的

整体性,就是说他们不但看戏,还要看景;不但看景,还要结合整个内容整个表演来看景。他们不但要求舞台美术本身的美,更要求舞美与整个戏曲其他各部门的配合,和谐之美。他们要求舞美样式的多样性,不会再满足“一桌两椅”,也不会满足单一的程式化布景,包括“花园里总是凉亭、假山,闺房里无非琴桌、屏风”这种简单的思维方式。许多观众对于舞美的要求已经不再是看看“热闹”,看看表面和直观的东西了,而是习惯于看“刁道”。特别一些层次较高的观众已经不单单要求外表形式的“美”,而是从表演上,剧情上乃至戏剧内涵、哲理探索等深层次的角度去要求舞台美术。总而言之,观众的审美要求正在极大的提高,正在更加现代化。作为戏曲工作者应该清醒地看到这个变化,特别要重视那些层次较高的观众对于舞美较高的要求,因为他们代表着“现代”,代表着方向。从戏出发,抓住内涵,充分发挥舞美的各种功能,特别是“表现功能”。这真是戏曲舞美现代化的又一个重要因素。

甬剧《半把剪刀》是一个甬剧的保留剧目。它着重揭露了江南一个封建家庭中的种种扭曲和畸形。开始设计时,我曾打算用风格化的线条和色彩,描绘出一个江南水乡的天幕,作为全剧的总的环境;我下了不少功夫,最后呈现的是个悠雅的江南水乡。从表面看,这个环境、地点都是“真实”的,画面也很“美”,但我总感到有点别扭,我感到与剧本的内在精神不符,创作思路错位,我作了自我否定,重新构思,终于找到了贯穿全剧的主体形象,即江南大户人家特有的灰色大墙。我用灰色壁毯直接制成五块大墙,组合变化。加上网一般的枯枝笼罩天幕,既显示了江南望门大族的“气派”,又给人一种淡淡的忧郁,一种封建樊笼特有的阴晦,我觉得这才抓住了剧本的内涵,发挥了舞美的表现功能,这个构思马上得到了编导的肯定,在实际演出中也得到了较好的评价。

最近周本文老师在甬剧《典妻》的设计中,那“门楼”一个场景,非常精彩。一个非常典型的江南大户的门楼,一个被人典到这儿作妻的苦命女人,在这黑压压的大门之下,一进一出二次命运的捉弄,抒发着内心的苦痛,十分感人。这个门楼,在这里默默无言,但又似乎在说话,令人回味无穷。这个布景的表现功能,真是发挥得淋漓尽致。在这里我们可以体会到,从戏出发,抓住内涵,发挥舞美表现功能的重要性,体会到它在戏曲舞美现代化的过程中的重要地位。同时我们也可以看到,《典妻》的设计,从外部形式上是倾向“写实”的,但并不妨害他对剧本内涵的深刻表

现,达到了“表情达意”具有了中国传统的“写意”的境界。当然,这个“写意”不是与所谓“写实”相对的外表形式,而指内在的境界。

近几年来,我们戏曲工作者,我们的艺术家,更是走在观众的前面,他们的观念,他们的修养,他们的水平都在不断提高。从剧本内容上,导演构思上,表演的形式上都发生了变化,更加趋向现代化。作为戏曲舞美也因此而发生了巨大变化,可谓万紫千红,千姿百态。特别许多话剧、歌舞的艺术家加盟戏曲创作,给戏曲带来了新的空气。一些电影、话剧、歌舞的手法溶入到戏曲里面,给戏曲带来了新的生命力,出现了许多精美的成功之作。

但也不能不看到一些问题,有的戏曲特有的表现形式减弱了,有的被老百姓称作“话剧加唱”,有的布景过于繁杂、碍手碍脚,影响表演,有的布景玄而又玄,脱离剧本,脱离观众……这就提醒了我们要尊重戏曲个性,特别是我们的舞美设计,不仅要研究剧本,也要研究戏曲特有的表现形式。要与编导建立最密切的合作关系。要整体地参加艺术创作。只有了解戏曲;适应戏曲,才能改造戏曲,进而再提高戏曲。

但有一点是肯定的,不同门类,不同剧种的互相学习,国内国外的艺术交流互相影响是一个趋势,也是一种进步。虽难免会有这样那样的问题,也不足为怪。或许一段热闹之后,人们又会重新钻到传统的戏曲舞美中,去吸取营养,去挖掘自己的艺术个性,开创自己的艺术风格。就象社会上流行了西服之后,又时兴“唐装”一样。

事情总是二方面讲。上面我们强调了戏曲舞美必须适合戏曲的表演,但反过来,好的舞美也会促进戏曲表演的创新;我们强调了戏曲舞美要满足观众的审美需求,反过来,现代的舞美也会带动和提高观众的审美品位;我们强调了戏曲舞美要抓住剧本内涵,发挥表现功能,反过来,成功的戏曲舞美也确实会表现剧本内涵,并且配合演出,更加深化戏的主题,起到意想不到的效果。

总之,戏曲舞美的现代化,绝不是空洞的口号,而是具有实实在在地内容。我想,戏曲舞美的现代化应该建立在张扬戏曲个性的基础上,应该是充分发挥戏曲表现特点的现代化;应该是符合观众日益增长的审美需求,为广大观众所欢迎的现代化;应该是整体参与艺术创作,充分发挥舞美功能,充分表现剧本内涵的高品位的现代化。

(周树夫 浙江省宁波小百花越剧团)

继承 · 探索 · 创新

任百强

20 世纪末,中国急速进入了国际化、信息化时代。现代文化艺术也迎来一个崭新的局面,传统文化与现代文明相呼应,人们的审美情趣逐渐发生着变化。要符合现代这个多极,多元化时代的需求,戏曲如何适应新的观众群体,满足观众新的审美需要,戏曲急需把具有现代文化,富有时代气息的艺术作品输送给观众,使中国的戏曲艺术不会与飞速发展时代的距离越来越远,始终保持着戏曲艺术在广大人民群众的文化生活中所应有的重要位置。戏曲艺术是中国传统文化中的一块瑰宝,它有许多的特征,是要继承,发展下去的,没有了传统的特征,何谈中国的戏曲艺术。在发展的同时又要吸取话剧、歌剧以及其它艺术领域的精华,充实到我们的作品中来,创作出充满时代感的艺术精品,使戏曲舞美迅速进入现代化创体的状态,才能符合现代人对戏曲的审美需求。

当今戏曲舞美设计在这个多极,多元化的现代设计理念的映照下,已逐渐显露出与时代距离,已不能满足人们日益增长艺术审美需求,舞台美术作为戏剧活动中的第一视觉形象出现在观众的眼前,舞台美术创作的现代化的问题的提出有着极强的必要性,无论我们处在什么时代,文化倾向与情趣及审美的特征都要迎接这个时代的挑战。所以戏曲舞美设计的现代化创作的问题就是一个紧随时代的长期性问题。戏曲舞美设计要对重要的艺术规律重新认识和对外的艺术形式要大胆探索都势在必行。

戏曲艺术在中国传统文化的集成中占有重要的位置,广大观众伴随着它的发展一同走过了漫长的岁月,在特定的历史时期内也满足了广大观众对文化艺术审美的需求,不但能顺应了潮流而且更加根深蒂固。其历史作用的重要性是不容置疑的,以及戏曲艺术创作的前辈们执著的追求、探索、创新为传统的延伸与发展作出了卓越的贡献。

我从小在舞台的前后长大,多少也目睹了戏曲舞台美术的变迁。昔日剧院辉煌的情景在今天也是极为少见(也许在当时及有电视,又远离我国的文化中心见不到较优秀的艺术作品)。我初识戏曲、舞美正值戏曲处在火红的年代。上世纪 50 年代初,那时我几乎每天跟着父亲去剧场,灯光室是最能吸引我的地方。在那里可以看到舞台的全貌,开幕能看到演员的表演,闭幕可以看到大人们更换布幕的紧张场面。当时的灯光控制盘很笨重,占据了灯光室的一面墙,上

面布满了电钮搬手及各种颜色的指示灯,几十斤重的解光器一个个地摆起来,当时看来很壮观。随着时光的变迁笨重的解光器不见了,变成家俱式的调光柜、调光台、可移动的调光箱、今天又变成了能控制很多回路的调光盘。科学技术的发展推动了舞台技术的进步,同时也丰富了舞台美术的表现手段。

第一次看到画幕时觉得很新奇,山石、树、云、水都在一幅大画面上,后来出现了幻灯,那时的幻灯是一个方形灯盒,灯前设有方形玻璃,玻璃上用透明水色画好景物,光透过玻璃景片把画面打在天幕上。然后又发明了透明胶片绘制的变形幻灯片,又有了云灯、水灯,云、水开始动了起来,现在有了大功率投影仪,电影照光,电脑灯、激光的应用等等。我所经历的实例也只是整个舞美变革中的一个点,但也说明了科学技术的革新对舞美技术的发展产生了至关重要的影响,它带动了舞美的表达方式的多样化,从不能到可能。我们应该自觉地寻找,探索还有什么新的表达方式可以为舞台美术所利用、使之能更好地服务于“中国的先进文化”。

纵观哈尔滨评剧院的舞美发展过程,它走过了一条现实主义的创作道路,剧院在几十年的创作进程中不断地出新戏、出好戏,给广大的观众留下了深刻的印象。上世纪 50 年代哈尔滨评剧院的舞美就开始逐步确立了自己的创作风格,当时演出的《白蛇传》大幕拉开,流水声伴着鸟儿歌唱,湖边摇曳着丝丝柳枝,湖光山色充满了诗情画意,观众被呈现在眼前的景色震惊了,继而掌声四起。设计者用景的魅力把看惯了“一桌二椅”的观众引入了一个全新的领域。看来戏曲的舞美须紧跟时代的步伐。要不断地革新,发展,要与其它相关的艺术领域融汇贯通,来完善自身的特征。在每个时期的戏剧活动中,舞台美术都起着潜移默化的作用,我们决不能忽视这个作用的存在,戏曲舞美只有努力地去实践现代化的创作,才能完成现代戏剧赋予我们的重任。前辈们几十年的艰难跋涉、自觉、不自觉地加入了戏曲舞美改革的行列,给我们留下了许多可借鉴的宝贵经验。我们的剧院有着一个优秀的创作群体,他们用自己的聪明才智谱写着评剧勃兴的历史,几十年来不断地献给人们一批又一批的优秀剧目,舞台美术的创作一次又一次地为这些优秀剧目的产生立下了汗马功劳。50 年代的《白蛇传》、《人面桃花》。50 年代的《窃符救赵》、《屈原》。70 年代

的《海岛女民兵》、《迎风飞燕》。80年代的《唐知县》、《家》等都倾注了前辈们的心血与毕生的精力。进入90年代戏曲又被推入了低谷、如何跃出低谷、怎样培养新的观众群,走上评剧振兴的坦途,理所应当成了议论的主题。呼唤观众走向剧场,要靠艺术的自身魅力,观众欣赏艺术完全是一种自觉自愿的行动。使命感、责任感、紧迫感催促我们拿出好戏把观众吸引回来,挽救我们的剧院。评剧《半月沟》在这个特定的时期与观众见面了。不敢说《半月沟》一定会激起观众多么大的热情,但是从它面世以来观众对它的兴趣就使评剧院的同志们中得到了很大的鼓舞和振奋。《半月沟》使许多的老观众又涌进了剧场,同时又吸引了许多新的观众群,为什么会有如此的收效。最重要的是《半月沟》的整体创作没有忽视观众的欣赏习惯和兴趣的同时,又融入了新的理念,表导演音乐、舞美都为演出注入了戏曲艺术的现代色彩、找到了最动人的表现手段。舞美设计没有更多地追求生活环境的真实,而是追求心理空间的真实,为该剧提供了一个“合情”的演出空间。背景封闭,前景流动、给表演以自由,尽量用少的东西去激发观众的思索,想象的空间。《半月沟》的设计我们重视“合情”不去追求“合理”、需要具有单纯、朴素、统一、和谐的演出风格。

表演动作的生活化与舞美结合的恰到好处,虚实之间的转化解决了三个环境的同时需要。我们渴望在众多的生活环境中找到所要表现的,使之更简洁,更概括从而确立了我们这出戏的个性。由此可见,舞台技术的现代化要靠新技术,新材料的应用,同时也是推动舞美设计向高层次发展的动力。如何实现戏曲舞台美术的现代化创作,则须把艺术的探索与观众现代的审美情趣的提高有机的结合起来,要不断地更新设计理念、具有开拓精神,吸取其它艺术门类的精华、掌握多样的艺术表现手段才能适应戏曲舞美设计现代化创作的需求。

舞台艺术要把观众吸引到剧场来,就要把具有较高观赏价值的作品献给观众要满足他们的审美需求,也给舞台美术的创作赋予了艰巨任务。作为戏剧活动中的重要部分,舞美设计应该把现代意识融入到戏剧活动中,用现代意识来探索新的艺术表现手段、产生新的艺术形式,才能使戏曲舞台美术设计具有自己的风格特征,创作出更多,更好的具有现代感的作品,在整个戏剧活动中展示其独有的艺术魅力。

(任百强 哈尔滨京剧评剧院)

1. SQ-400B 铜激光器,激光功率大于 10W,可达 15W 以上,光束较粗、光色黄、绿(偏暖色),显得非常明亮艳丽,特别适合大型喜庆欢乐舞台场面;	5. 图形文字点击输入、表演程序编制方便快捷,更适合于舞美灯光师在灯光、节目合成现场、在创作灵感产生时、立即现场编辑、修改、组合表演程序,以达到更好的配合舞台节目的满意效果。
SQ-400B 铜激光束较粗且亮,正常激光表演功能外还可以作为特殊灯光应用;多台光束(每束可分成 2~3 束)静止(或缓动)投向观众方向(激光方向性强,不会产生炫光),展现横向(普通光柱)竖向(激光束)交相辉映的灯光画面。	6. 布点安装灵活:激光器单相 220V 供电 3.5KW,空气冷却不用水源,每台激光表演仪到冲控箱信号线可延长到 200 余米,因此能在较大范围内灵活布点。
2. 采用大功率快速光学扫描仪(振镜)、镜片尺寸大,适配于光束较粗的绿激光、速度较快,能够扫描较好的图形文字;	我们将努力达到舞美灯光师的创作要求!从 1 台套到 10(或更多)台套任意租用。 江苏省宿迁市绿星实验室 地址:江苏小宿迁市城区幸福三组一区五巷九号 邮编:223800 联系人:张织良 电话:0527-4245399 传真:0527-4246566 E-mail:GS.laser@sohu.com
3. SQY-1 群控表演系统(目前最多可控 10 套振镜,进行 10 台激光束表演),控制每台激光束各自表演各不相同的图形文字,但又有统一动作、协调一致;	
4. 现场特定域扫描输入功能:使用方向键操纵激光束对现场特定域(现场特定物体、舞台地板上图案、草坪、地面等)扫描一遍系统即可自动记忆扫描;	

浅析京剧演出中字幕的作用

赵秀兰

目前,在戏曲演出、特别是京剧演出中,随着剧情推进而即时打出的字幕,成了观众在欣赏表演艺术时,必不可少的一种需要,尤其是那些不太熟悉京剧的中青年观众,更把字幕当成欣赏京剧表演时的一种辅助“工具”,如果一旦缺了这项内容,这部分观众就会提出质问:剧团为什么不打字幕?

其实,在早先的戏曲演出中是没有打字幕这项“成规”的。从京剧形成之日到新中国成立之初,京剧舞台一侧,就从来没有设过字幕屏,因为那时到戏园里“听戏”的,大多是些有闲阶层,他们当中,起码是对京剧有一定的爱好,有的人则不仅非常熟悉京剧,甚至本身就是位票友,能拉会唱,这些人对所演剧目的内容了如指掌,对其中的唱词更是烂熟于心,所以根本用不着字幕作辅助。新中国成立以后,人民的生活普遍有了很大的提高,对精神生活的需求也与日俱增,京剧的观众面儿迅速地扩大着,以往买不起戏票的劳动人民,也越来越多地走进了剧场。这一大部分新观众,对京剧是不熟悉的,需要有一个由陌生到熟悉的过程。在这个过程中,有必要采取相应的手段,帮助他们更方便地了解所演剧目的内容,进而了解京剧艺术的特点,从而缩短这个过程,所以,自上世纪五十年代开始,京剧字幕便应运而生了。

中共中央政治局常委、全国政协主席李瑞环同志,一向关怀京剧艺术的继承与发展,几乎对京剧演出中的每一个细小的环节,给与高度重视,尤其对字幕曾特别指出:观众走进剧场看京剧,开演前,首先看到的就是字幕,然后才能看到舞台画面和演员的表演,字幕是京剧艺术整体中的重要组成部分。

(一)演出京剧为什么打字幕

演出京剧时打字幕,除了上面所说的观众方面的原因之外,从京剧艺术本身来看,也有这样做的必要性。因为虽然京剧在约一百六十多年前形成于北京,但它可不是土生土长的北京地方戏,而是融汇了徽、汉、昆曲、弋阳腔以及秦腔等诸多地方剧种,集众家之优长之后形成的一个足以代表中国戏曲全部规律与特点的最佳剧种。正因为它的祖先不是一“位”,故而表现在艺术上,就具有明显的“综合性”特色。比如说它的念白,除了花旦、小花脸、丑婆子和生行、净行在某些时候念“京白”(以有韵味的北京话念白)外,大多数行当通常都念“韵白”(即用中州韵和潮广韵念白)。这种白口,带有若干湖北、安徽等地的方言特色,其他地方的观众(尤其是北方观众)往往听不明白,所以在角色念白或唱出某些词句时,不解其意,不知说的或唱的是什么?针对这种情况,在演员表演时,及时配上字幕,观众可以一目了然地弄清剧情或词义,进而

收到良好的演出效果。

随着我国国际地位的不断提高,我们的戏曲院团经常出国作交流演出。遇到这种时候,不但更有必要打字幕而且还要精益求精地把唱词和念白准确地翻译成外文,否则,外国朋友根本听不懂,那就会大大影响了演出效果。

(二)京剧字幕的发展沿革

京剧唱词字幕的出现,始于上世纪五十年代,是用灯光把手写的卷状胶片打在白色的字幕屏上。这种字幕比较简陋,操作方法也比较原始,是由打字幕的人用手拉动字幕条儿,把唱词一句一句地打出来。

后来,有的京剧院团改用正规的幻灯机,把事先用打字机打成的幻灯片,一片一片地放映到字幕屏上,这种比较美观整齐的字幕,使观众在视觉上感觉更舒适。

1985年天津市青年京剧团建团初期,即经常接受非营业性的重要演出任务,这就要求演出时的各个环节都要精益求精,字幕自然也不例外。为了取得更好的欣赏效果,该团在引进兄弟院团使用字幕机的基础上,独创了富于艺术性的“书法字幕”,即请有一定书法造诣的同志,用楷、行相结合的墨笔字,把唱词写在纸上,然后翻拍染色成彩色幻灯片。演出前,在舞台一侧悬挂上一幅如装裱过的“中堂字画轴”模样的空白条幅;演出时,随着剧情的推衍,把唱词字幕逐一打在条幅上,观众望去,恰似一幅接着一幅的书法作品。书法与京剧同为民族艺术之精华,这种类似书法展览的字幕,恰恰与京剧艺术的表演风格协调一致,在一定程度上起到了优势互补相得益彰的作用。1987年10月12日晚,在天津市青年京剧团第一次赴香港的首场演出中,香港和从台湾、东南亚各国赶来看戏的许多观众,看到《玉堂春》开演前打出的字幕时,竟然情不自禁地喊出了“好字幕”的赞叹!1994年8月,第四届“中国艺术节”在兰州举行,天津市青年京剧团排出的新编剧目《曹操父子》被选调展演,为了增强演出效果,该团根据剧情的需要,事先特别精制了全剧的书法字幕,在字体、构图和书写上都刻意追求一个“美”字,力争做到古朴典雅,透出一种书卷气,借以烘托主人公曹操、曹丕和曹植三位诗人的文人品格。这种构想果然收到了预期的效果,这出戏的字幕受到了戏剧专家和广大观众的欢迎与好评,郭汉城、曲六乙、齐致翔、龚和德等专家在演出评议会上异口同声地说:看青年团的字幕,就是一种难得的艺术享受。

随着时代的发展、科技的进步,戏曲院团的字幕也从原来更多地是用手工作,逐渐转化为更先进的操作,即用电脑操作。它的优点很多:一是整齐美观,

二是制作简单,三是携带方便,四是修改容易,五是简、繁和各种字体的转换更为快捷等。鉴于这些优点,由文化部组织的中国第一届京剧节在天津隆重开幕,为了使这一全国京剧重要节日更加光彩,领导决定由我团首次使用了电脑字幕机配合整个晚会开幕式的演出,提高了京剧节的档次,圆满的完成了任务,由此开始各院团也陆续换代,目前几乎全国各个戏曲院团都采用了电脑字幕机。

(三)字幕操作也是门艺术

既然在目前的京剧演出中,字幕已是不可缺少的一项内容,那么,就要把它看作是京剧演出整体的一个组成部分,必须以艺术的标准去要求它。字幕打好了,可以有助于演出的顺利进行;反之,就会干扰甚至是破坏了整台戏的演出。所以说,如何把字幕打好,乃是每一位字幕操作者必须认真对待并加以深入研究的课题。以个人十几年来从事这项工作的实际经验,觉得做好字幕工作必须要做到以下几方面:

1)要做缜密的前期准备工作

唱词、演员表演和剧情介绍等内容打在字幕屏幕上,不仅可以使观众一目了然,而且标志着一个剧团的文化素养、管理水平和工作态度。如果字幕打出来,错别字连篇、断句不准确、词语出现常识性的错误,或者是把角色与扮演者的名字弄错等等,就会贻笑大方,使人对这个剧团产生不好的印象。反之,如果字幕做得准确、仔细、美观大方,就会使观众感到愉悦,进而对这个剧团产生良好的印象。为此,从事字幕工作的人,必须有较高的文化素质与修养,而且要熟悉剧目,并要做到仔细、认真。在制作字幕时,一定要把每个剧目的剧情、所反映的时代背景、甚至是能涉及到的轶闻、典故等等搞得一清二楚,遇到把握不准的问题,要及时请教专家,或查字典、词典,务求不出现一个错字或一处文理不通、张冠李戴的现象。

2)紧密地配合好演出的进行

在演出现场打字幕,一定要把每句字幕出现的时间、分寸把握好,要和演出紧密地配合起来,千万不能出现二者割裂、互不协调的现象。否则,非但不能为演出起到辅助作用,反而会形成干扰,给演出增添了不必要的麻烦。

用字幕打出演员表,一般有两种办法:一种办法是在正戏开演前,对全剧的编剧、导演、扮演者、伴奏者和其它部门的人员,作“一次性”的介绍;另一种办法是在演出前作通盘介绍(或只介绍职员而不介绍演员)后,再在每个角色出场时,适时地打出扮演者的名字,这样做,可以使观众对每位演员有更准确的了解,往往,会使演员受到更强烈的欢迎,或者即在开演前打出演员表,再在每个人物出场前逐一介绍一遍,加深观众对演员角色的印象。在跟随剧情的推进而打出的唱词,早了不好,晚了就更不好,一定要在演员张嘴之前恰到好处地打出来,才能取得最佳的效果。京剧快板唱腔节奏快速紧凑,如《铡美案》中包拯唱“附马爷近前看端详”,《击鼓骂曹》中弥衡唱“昔日里韩信受胯下……”等唱段,多抒发剧中人物的激愤之情,因此,要求字幕打出的唱词,必须在每句唱腔的

句头前打出来,使字幕打出的节奏稍稍超前于演员的演唱,使观众的视觉和听觉同步,从而增强唱腔的艺术感染力。相反,如果字幕打出的唱词滞后于演员的演唱,或快慢不均匀,都会直接影响观众的欣赏效果。同时,字幕在需要打时一定要打出,但不需要打出时要注意切掉。京剧慢板唱腔节奏舒缓抒情,唱段的第一句后,往往安排一个漂亮精彩的大“过门”。如《文昭关》伍子胥。“一轮明月照窗前”,《杨家将》杨继业“叹杨家秉忠心大宋扶保”,《六月雪——坐监》窦娥“实可恨张驴儿良心昧丧”,《空城计》诸葛亮“闲无事在敌楼我亮一亮琴音”等唱腔后都精心设计了音乐大“过门”,此时,字幕就必须及时暗切,以保证观众的注意力集中,专心倾听音乐的优美,待大“过门”过后再适时打出字幕,这样,既保证了观众看清字幕又使观众注意力集中地欣赏了唱腔音乐,得到了艺术享受。要做到这些,就要求司职字幕的技术人员,不仅做到操作技术娴熟,而且还要熟悉剧情,掌握唱腔,才能使字幕达到与整台演出相统一的效果。

为了不使观众、特别是那些对京剧不太熟悉的中青年观众,除了介绍唱词之外,有些白口也有必要打出来。如:“引子”、“定场诗”、“数板儿”和“扑灯蛾”等。

(四)是否要打全剧的唱词与念白

有人主张把全剧的所有念白都打出来,对这个问题,我认为要根据演出对象作决定:如果是在京剧比较流行的地区演出,一般说,只打演员介绍、唱词及和辙押韵的白口就可以了;如果是到不熟悉京剧的地区或者是到境外去演出,那就有考虑全部打中文或外文字幕的必要。对这个问题要灵活掌握,而不能一刀切。那种无论什么情况,都要求打全剧字幕的主张是片面的。实事求是地说,字幕在剧场里出现,无论如何都会或多或少地分散观众的注意力。对那些京剧戏迷、票友们来说,字幕是多余的,他们对唱词与白口早已烂记于心,根本用不着去看字幕;对那些不太了解京剧的观众来说,有字幕的辅助,会使他们方便地领略到京剧艺术的魅力,但在一定程度上,也会影响他们的注意力。打字幕本来就是一种补救的措施,那种不问具体情况,一律强调非把全剧字幕打出来不可的主张是不恰当的。况且,京剧剧目中有种“三小戏”,即由小生、小旦和小丑三个行当合演的喜剧,也称“玩笑戏”。这种戏一般没有什么唱段,而多是靠幽默的念白取悦观众,而且,演员们常常会因为演出的环境不同,即兴编出与现场气氛有关的词句,取得意想不到的演出效果。遇上这样的戏,就不使用事先写好的“死词儿”,“框”住演员的表演,所以还是不打字幕的好,否则会起到相反的作用。

字幕工作是京剧重要的组成部分,因此我力求在今后的字幕工作中不断探索,使字幕工作越来越高,做的更好,更完善,更精美。让字幕为“弘扬民族文化,振兴京剧艺术”,起到必不可少的齿轮与螺丝钉的作用。

(赵秀兰 天津市青年京剧团)

肌理的视觉效应

张金华

对于造型而言,无论是立体的还是平面的,都需要借助一定的物质材料。往往造型的美也正是通过这些材质本身、或者是材质之间在组合的过程中产生某种对比而体现出来。

美,是任何设计所要力图达到的目的。而在设计构思中对材质的应用及表现形式的安排,一方面是对材料本身具备的质地美的利用和组合。另一方面,则是对材料表面肌理进行特殊的“加工改造”和“经营”。

肌理,是指形象材料表面的组织构造所产生的材质感觉。所有的形象都有表面,因此表面又都具备肌理特征。肌理又分视觉肌理和触觉肌理。只要有光亮、能看到物体,那么在我们的视野中就无处不是肌理内容。象萋萋的草地、松软的白雪、干裂的河床、细嫩的皮肤、苍老的面孔、光滑的冰面、千姿百态的玻璃花等,而触觉肌理则是通过接触所感受到的肌理感知。这种感知不受光线的影响。在黑暗中,眼睛很难看清粗糙的树皮肌理,但手却可以触摸得到。

视觉肌理严格地讲又有平面肌理形和立体的肌理形之分。把视觉肌理分为立体和平面两种形式,是因为它们各自的组合特点有所不同。但应该指出,这两种肌理元素符号最终又都能被表现为平面的形式。

立体视觉肌理,它的形成特点是在于考虑和强调了光线对形象的作用,强调了光与影的组合效果。其肌理特征是通过投影使形象得以体现。车轮在松软的地面上行走,留下轮胎的浮雕印迹。这种浮雕效果便是一种立体的视觉肌理形。车轮在水泥路面上行走,留下的是些同于印章效果的轮胎印迹形。后者本身不具备有光与影组合而产生形状的特征,它所构成的是一种平面的视觉肌理符号。一群出水的鸭子,走过水泥路面留下许多参差的足印形成一种很美的肌理形。而当它们走过松软的泥滩留下一些足迹,在光的照射下产生投影,光与影组成一种立体肌理形。

当然,这两种肌理元素又都能被表现在平面空间里,作为一种平面图案被利用。平面的视觉肌理自然很容易被用于设计制作,立体的视觉肌理也可以通过摄像、摄影的方法进行采集。

在我们的日常生活中,光线是帮助我们知觉空间的最重要的标志物。在物理空间中各种视觉效果是由光线的照射作用产生的。形象存在于任何空间,所以这种立体视觉肌理形就无处不在。大型集会,攒动

的人头,从整体效果去定位理解,它构成了一种立体视觉肌理元素。它是在光与影的组合作用下所体现出来的,它不同于将手纹印在纸面上所留下的肌理形。如果没有投影,这种立体肌理元素便不存在。

就立体视觉肌理而言,发现、取舍、制作自然界中的那些美妙的肌理是件趣事。对于这些肌理的利用当然也存在着再设计,再加工的问题。这种二次处理,其目的在于使之更有艺术价值和设计内涵,而不是对那些自然元素作盲目的翻版。对于我们选择的一些元素符号,首先需要依据相关的设计原则,以一定的美学角度对它们去进行分析、采集、整理和利用。力求做到取之有方有度,变之有理有法。当然,这些视觉肌理元素的被利用也会进一步开拓我们的设计视野,不断更新我们的思维理念。(图一)不论我们对视觉肌理认识与否,它都存在于我们的生活中、也常被理性或非理性的运用于我们的各种设计。我们的生活需要装饰、我们的衣食住行离不开设计,我们所接触的用品用具采用着各种材质,无论是平面的还是立体的,所能看到的都是肌理内容。我们的设计,也就是将众多的材质单体结构相组合,我们的任务是要解决这种单体间的协调问题。任何平面或立体的造型其中的设计布局里都应存在主次、强弱的比例关系。就材质的外观感受讲,光洁度较强、线条较挺拔的材料作为设计构思中的主体,如果以视觉感受相近的群体与之组合便形成一种和谐的效果、以一种粗糙暗淡材质形体与之相烘托,则会形成较强的对比感受。从视觉肌理角度上讲,我们的设计在考虑各单体元素表面颜色的同时,更要考虑其视觉肌理间的或对比或协调的组合关系。

在平面或立体的设计中,就肌理的感受而言,各种材质间的组合,要根据设计的意图有所强调和削弱,也就是强调或减弱某种对比关系。如果是相近的肌理材质间的组合(在不强调颜色和造型变化对比和不考虑环境条件的情况下),这种组合造型效果则不强烈。如果一组雕塑采用完全相同的材质,表面肌理一致,那么这种造型的美除了要通过其本身的对比变化来体现之外,另一个重要方面,则是需要通过其自身材质肌理与周围环境各种造型元素间形成的某种肌理对比而产生。象公园绿地中不锈钢、大理石雕塑,除雕塑本身美之外,绿地和金属、石材两者就形成

了肌理对比而产生一种美。假如绿地中设置的是一组草质的造型,那么两者便形成一种和谐效果。在各种造型艺术中,虽然造型自身的美更多的是通过一些点线面的对比与协调所形成。但有时也随着外部条件的变化而改变。不同材质的同样造型(视觉肌理不同),在不同光线的作用下产生出不同的视觉效果。有时舞台道具就是利用了这一点,去营造出各种效果。在平面设计中,对构思的体现除了要考虑颜色、构图因素以外,对肌理因素的选择和利用也不可忽视。在某种意义上讲,平面设计的最终结果,也正是这种肌理形的体现,它是一种众多局部肌理单元的组合制作。是通过点线面、飞白或湿润、有机或无机、机械或自然的肌理单元体组合而形成。一件作品不管是何种风格,从某个整体效果讲它就是一种视觉肌理状态(图二)。特别是平面设计,设计者反复构思推敲的,正是对各种肌理的制造和安排。比如,将一些文字组合在一起形成的一个由点成面的肌理形态。

有时为了适合某种设计构思的需要还去制作一些特定的肌理形。就制做视觉肌理而言,大体可有偶然的:它类似一种有意识的盲目制作,是作者按照一定的构思,采用类似随心所欲的手段做出的一种形。比如,将颜色抛于纸上,然后任意吹甩产生出一些效果(图三)。随意的:很放松随意地涂画,线条可粗可细。画出一一种有意无意的效果(图四)。

几何形的:几何形的肌理较为广泛,它是借助一定的工具绘制出的各种图形。在平面构成中利用各种骨架,如,重复、渐变、发射,或是有作用性的、无作用性的。以它们为依据绘出各种图形,(图五)。不同的肌理给人不同的感受。比如一些偶然形,它较为适

合体现抽象离于感情的构思,它的形象变化多无规律。利用它参与设计能给作品增添更多的想象和内涵。如,随意撕开纸张,断开的纸的外轮廓线形,十分自然;将纸张折起揉搓,然后把它伸展开(不完全伸展)掌握一定角度喷与颜色;利用印刷物进行分解取材和重组(图六);利用油水分离的道理去获取视觉肌理;将小虫子的四肢涂上颜色,然后取它的爬行足迹肌理;在肥皂水中滴些颜色,利用吹起的肥皂泡落纸、破裂、留在纸上痕迹肌理;拓印果实的切面、植物的叶子、手纹、动物羽毛等都能获得很好的肌理形。(图例)。

视觉肌理元素被利用于平面设计,更多的是作为衬体出现。它常常是以一种整体氛围的衬体元素出现,对它的发现和采集制作,更要考虑遵循一定的设计原理、原则。在把握它的整体效果的同时,也存在着处理肌理元素间多与少,明与暗等对比关系问题。对元素的取舍,也强调画面的节奏感。对自然的肌理形,在开始对它采集制作的时候,也应该考虑到将来的被利用,考虑有的放矢。平面设计,无论是包装、宣传画、书籍装帧、平面广告等,在处理、经营诸元素间关系的时候,往往都存在着图与底两元素的布局问题。任何图都置于底之上,底起着烘托整体画面气氛的作用,而我们所研究的这些视觉肌理正是在充当着这种底的角色。它在设计中起着不可估量的作用。它的定位把握着整个画面的效果。所以对它的制作和使用就显得十分重要。

(张金华 天津市东丽广播电视台)

经中国舞台美术学会会长会议审核通过,于2003年3月,陕西省西安天曦数码音视系统工程有限公司,成为“中国舞台美术学会团体理事单位”。

法人代表:张有德

单位地址:西安市西高新技术开发区高新一路6号前进大厦B座2F

联系电话:029-8375057

舞台样式与舞台空间

——从两台戏的舞美设计谈起

刘启惠

我在近几年与同仁合作搞了两个戏的舞美设计：一个是曾获天津市第四届戏剧节舞美设计奖的《九九艳阳天》；一个是以“双人制”运作机制而轰动津门，在首届中国的平剧节获“优秀舞美设计奖”的《狗不理传奇》。当然，都是评剧。《九九艳阳天》和《狗不理传奇》是两个不同时代、反映不同内涵的剧目。前者反映90年代，在农村改革大潮中，走致富之路的各种矛盾交叉，塑造了一个从错误中站起来的女共产党员形象；后者却通过清朝末年，宋记包子铺的兴衰，反映了官、商、市俗和平民的各种心态，刻画了魏二姐奋进、忍辱和反抗的多重性格。前者是正剧，后者是轻喜剧。把两个不同时代、不同风格的剧目放在一起来谈，是因为我在这两台戏的设计过程中，一直在思考：舞台美术家在不同的剧目中，通过创作，为演出提供一个又一个样式，表现了主题不同的内涵，发挥了视觉艺术的特长，树立了各种形象和象征。但是，它还有，也必须有一个共同的基点——为演出提供舞台空间。

如果从两台剧目舞美设计的样式来说，与剧目的时代、风格迥异一样。《九九艳阳天》以现实主义表现手法着重体现山河明媚的环境，《狗不理传奇》却以装饰风格的手法表现了半封建半殖民地的天津旧城。这种不同风格的样式当然得到了导演的认同。《九九艳阳天》通过一个通台的硬片绘景，表现山、水、田和村落，配以幻灯来表现云、天，透视感极强，可谓无限空间；它的前景通过几组房片、景片来转换环境。《狗不理传奇》却用了——一个在“槽运图”基础上创作的勾线画幕作为通场背景，中景为装饰性的双层假台口，通过悬挂的牌匾、柳叶、灯饰和摆放的道具来转换不同环境，几乎没有前景。这两个戏在舞台样式和风格上可以说没有雷同之处。但是，这两台戏的设计都运用了“平台”这一舞台装置手段。《九九艳阳天》通过三组不同样式的平台——有坡、有路、有山，把舞台分割成不同的区域，配以浮雕的实景，不仅将中景的景深拉开，同时也为演出提供了支点，规定了路线；在《狗不理传奇》一剧中，我们却设计了一个通场不动的平台，它不像在《九九艳阳天》剧中那样，善意地表现是坡、

是路、是山，它无倾向性，也无假定性，然而也为演出提供了支点。它错落有序的韵律和中景的假台口、背景的“壁画”浑然一体，创造了一个半封闭的空间。

我们在舞台设计中，运用舞台美术的各种表现手段，无论是中景、远景，还是平台、道具、景片，都应围绕一个原则——为演出服务，为演出创造一个空间形式。这也就是舞台美术家在设计不同样式、不同风格、不同内涵的创作中相互联系的中心纽带。

正是由于这个纽带，把我的思考与这两台戏的舞美设计联系起来。很多人习惯把舞台美术设计看作一幅画——现实主义的画、装饰画、抽象的画……把舞美设计效果图称之为“小样”。除了导演之外，可能都不去认真研究它的平面图或者模型，这是对舞台美术认识的一个误区。注重舞台样式，忽略舞台空间，在一般观众的喜好中我们无可指责；作为舞台美术工作者首先要考虑的应当是舞台平面，更确切地说，应当是三维的立体空间。因为戏剧的根本命题是演出，舞台美术原是从戏剧演出中派生出来的一种特殊的艺术创作。在原始的戏剧演出中，可能没有舞台，因为看的人多了，很多观众看不到，于是就筑起了高于平地的舞台，应当承认，不管舞台的样式如何发展，舞台首先是属于演员和观众的。所以，舞台美术设计就是要创造独特的舞台空间形态，为演出服务。在现代舞台设计的发展中，出现了台上搭台（平台的组合）、斜面舞台、升降、伸缩舞台、平行的车台、旋转的转台等等。这是舞台空间形态的延伸，或者说是戏剧演出本质的回归——促进演员与观众的直接交流。也就是布莱希特所谓“离间效果”在舞台设计上的体现。如果我们的设计者还在拘泥于剧情的特定环境，如何表现时代感，采用什么样式的时候，舞台演出的发展趋势可能已经突破了台口，走向了观众。我当然不是在这里就肯定这种趋势，而是要说明舞台空间作为演出的媒介，是永恒的。

当然，舞台空间的作用并不能替代舞台样式的多样化。因为，戏剧本身就存在着假定性，所谓“演员是疯子”“观众是傻子”，就是说，明明是假的，演员却在那里认真地表演，观众也深受其感染，看的如醉如痴。

舞台美术也是一样,本来就是假的,再写实也不会是真的(当然不是指写实的风格)。舞台设计的目的应当是通过演出引起观众的共鸣,唤起观众的想象力,从而达到戏剧演出的“真实感”。在这里,表现手段应当是多种多样的,什么适用就用什么,所以,舞台样式也是多种多样的。

舞台样式的多样化,能体现设计者的追求和风格,能体现戏剧的时代感,能代表戏剧创作的个性。可以说,没有舞台样式的多样化就没有现代戏剧创作。就是在“一桌二椅”式的传统戏的演出中,演出者还要根据剧情的需要更换桌椅披的颜色和图案;不同流派的演出,不同剧种的演出,所使用的“一桌二椅”其色彩和图案也不尽相同。这说明,从戏剧演出的原始,艺术家们就在追求舞台样式的个性,也就奠定了舞台样式向多样化的发展。舞台空间虽然在演出中是永恒的,是舞台美术设计的共性所在,但空间并不是“空”的。上海戏剧学院胡妙胜教授在《舞台设计美学论纲》一文中,把戏剧空间结构分为四个层面:即动作空间、符号空间、知觉空间和交往空间。这说明,舞台空间的内涵是深刻的,在设计中准确地把握戏剧的本质精神,创造出独特的空间形式呈现在舞台上,也是舞台美术设计者的理想和追求,也能体现戏剧创作的个性。反过来,也促进了舞台样式的多样化。

舞台样式和舞台空间是戏剧演出的舞台美术设计中相辅相成的两个概念,不仅要在理论上理解它们的含义,更需要在舞美设计的实践中真正掌握它的真谛。当我们进入舞台美术设计构思的创作时,要找到适合这个戏的舞台样式,首先必须明确剧本所要求表现的最深刻的形象特点是什么?才能找到一个能够指导和把握这台戏演出的形象特征,才能提供一个能激发演出者、导演和观众的可视、可悟的舞台样式。在《九九艳阳天》中剧本提示:90年代,山区、农村。我们选择的形象特点是:现代山村的“艳阳天”和现实主义的舞台样式。而在《狗不理传奇》一剧的设计构思

时,我们和导演不约而同地想到了天津“娘娘宫”大殿里的《槽运图》,而以《槽运图》为基础的形象特点,其风格就不可能再“写实”了。因此,创造了一个由壁画式的画幕、假台口和平台组成的虚拟空间;虽然远离了剧本提示的规定场景,却抓住了半封建半殖民地的天津旧城这一形象特征。所以,舞台空间形式虽然在广义上是属于演出的,但在某些时候也有例外。赋予演出的舞台形象,有的是剧本所提示的,也有的是剧本之外的;有的是与导演共同创造的,也有的是完全是设计师自己创造的。

当然,舞台美术并不是独立的艺术形式,它所包含的就应当是一种综合的因素,包括文学剧本的思想,导演的处理和构思,设计者的风格以及他的艺术追求等等。只有在灯光、音响、装置和演员、乐队的共同配合下,在体现了戏剧的魅力的前提下,也就体现了舞台美术的创作。只要能达到戏剧演出的真实感,舞台设计就是成功的。

我曾经参与了不少剧目的舞美设计,有独立的、有合作的,大多数的情况都是演出取得了成功的效果之后,舞美设计也就脱颖而出了。也有一些自认为很好的设计和构想,也许是孤芳自赏吧,因为它的载体——戏剧演出未能实现而不能成其为作品。以上所举两个戏的舞美设计,正是在它的演出取得成功之后,我们回过头来品味创作中的体会,也就更贴切了。目前,在戏剧演出市场不景气的情况下,我作为一名舞台美术工作者,能参与两台演出成功剧目的舞美设计,已经难能可贵了。但是,从振兴戏剧演出的角度来讲,重视舞台美术的作用,创作更多更好的舞台样式,开拓更完美演出交流空间,把观众从家庭、从电视机旁吸引到剧场中来,仍然是我们舞台美术工作者面临的最大挑战和长期的课题。

(刘启惠 天津评剧院)

经中国舞台美术学会会长会议审核通过,于2003年4月。陕西伊诺法音响工程设计有限公司成为,“中国舞台美术学会团体理事单位”。

法人代表:张爱琴

单位地址:西安市高新路25号信力大厦21层

联系电话:029-2091690

电脑灯光换色器

画佳 SB 系列电脑灯光换色器

国际标准 DMX512 数字信号控制，与各类数字调光台兼容，交流 220V 供电，走线装台十分方便。两只进口大功率马达直接驱动辊筒，运行平稳安静、换色速度快，定位准确、同步性好；8 色 / 11 色可选，全铝合金结构，阳极氧化着色处理，外型美观、重量轻、结构简洁，色纸的更换非常方便，无需专业人员。使用拨码开关设置地址，防误触设计。可以在不通电情况下，不使用特殊工具设置，直观方便。控制台通过电源分配器扩展出去，对换色器的控制个数无限制，适用于超大型演出活动。通过增减分配器，可组合成不同规模的系统，灵活方便。

画佳 SY 系列电脑灯光换色器

合金铝板与型材封闭结构，进口大功率双电机驱动，直流低压供电，国际标准 DMX512 信号控制，高精度动态光电码盘定位及智能风冷散热系统，利用空气回流冷却电路和色纸，热稳定性好，比间接吹风或抖动方式散热更具效率，大大延长了色纸的寿命。由于采用了变频技术控制功率，使得电源信号分配器的效率和驱动能力成为同类产品中最强的，分配器设计有电源菊花链，可为另一分配器提供电源，方便走电源线，换色器直接串连，不需要另走环状线路来提高传输距离。换色速度 0.1~0.4 秒 / 色，加装质地轻盈耐高温的进口聚脂透明材料制成的防风防雨附件后，即可成为全天候换色器，用于户外演出，适合电视台演播厅及要求较高的剧场、特别是演出设备租赁单位流动使用。

通过 ISO9001:2000 国际质量体系认证



五彩缤纷世界
画佳轻松实现

长沙南大科技开发有限公司

地址：长沙市袁家岭天心大厦十二楼

厂址：长沙市韶山路 166 号

E-mail: nanda@public.cs.hn.cn 网址: www.himage.com www.ndkj.com

电话: 0731-4416078 4416077 4416076

传真: 0731-4416002

邮编: 410011

参与中小剧团设计的体会

寇彬

我国是戏曲大国,剧团的数量和剧种都是世界之最,因此戏曲如何适应当前经济的发展、如何适应人民日益提高的欣赏水平、如何实现戏曲现代化,已经成为当前的重大课题。

中小剧团是戏曲界的大多数,每个省少则几十个,多则上百,他们的现代化的确是个不小的挑战!

近几年来,我为这些中小戏曲剧团搞好了许多戏的设计,其中有许多体会。

一. 要求高、基础差

这是许多中小剧团普遍存在的问题。近年来大量优秀的剧目通过演出、屏幕等媒介推向社会,大大提高了人们的欣赏水平,尤其是下面剧团,他们已不再满足“一桌两椅”的演出,审美层次不断提高,对设计的要求普遍较高,尤其是对舞台美术包装期望值很高,因此作为舞美设计的难度就可想而知了。所以我就在“新”字上下工夫、“巧”字上做文章。戏曲不同于话剧,有许多程式化的表现手段,需要留出足够的表演空间,需要做到设计与表演的和谐统一。

例如,我设计的莱芜梆子戏《好儿好女》,戏是通过亲儿子、干儿子对老人、金钱的态度的对比来表现人的道德观和价值观。我通过剧本分析,认为主要是“对比”,因此我抓住对比这个主要矛盾,通过一景两用、明场转换的方式,让观众对这两家有强烈的“比较”印象。戏是通过喜剧形式来表演的,舞台样式我采取单线平涂、有点卡通味道的构图,与戏曲夸张的表演相得益彰。演出之后得到比较好的视觉效果和戏剧效果。此剧在山东省戏剧节获最佳设计奖,被文化部推荐全国重点交流剧目。

二. 资金少、底子薄

资金缺少是中小剧团又一个比较普遍的问题,也是制约二度创作的瓶颈。尤其是对舞美来说,有点做“无米之炊”的感觉。有时候使我感到很被动,因为请你的人都是朋友,再加上有时感觉剧本不错,有创作冲动,这时候有点象搞贫穷戏剧。因陋就简是常用的办法,却也很奏效。

87年我到阳谷县河北梆子剧团搞了一个戏,剧名《老榆树下》。戏很好,我觉得很有搞头,可是团长告

诉我他们只能拿出一千块钱搞这个戏。一千块钱能买什么东西呢?我看看实话实说的团长,不知说什么好,最后我说给我一个星期的时间想想办法。戏是改革初期农村新旧思想冲突的爱情悲剧,我用象征的手法,极其廉价的材料结构了一场场质朴无华的场景,材料是一百顶老式农民的六角草帽,七根麻绳子,几块条编和几根从农产家找来的柳木棍子,总造价是七百多元。此剧参加了省戏剧节,获得了十三个奖项,舞美获设计奖。

三. 设计要便于流动、携带方便

中小剧团主要任务是面向群众,他们每年要演几百场。面对各式各样的舞台,有时甚至没有台,但是他们都是尽最大可能给观众最好的服务,很让人感动。所以我为他们设计景既要大小由之,又要尽量简练,景要能吊能拉。大舞台条件比较好就全部装上,舞台小减几块片子也能演。比如,我为省吕剧团搞的《书记大姐》、为聊城豫剧团搞的《火车轮子毛驴腿》、为滕州柳琴剧团设计的《驴王嫂》等都是这类情况。如果这样也能为中小剧团的现代化做些事情的话,我也就满足了。

四. 培养人才、保证演出

帮助中小剧团设计遇到的另一大难题是舞美人才的匮乏。有些剧团每个部门不到一个人,甚至一人多用,管灯光兼管音响有时还要跑龙套,而且大部分是演员或乐队改行的,专业素质可想而知。遇到这种情况,舞美不光是设计问题了,还要帮他们建设、提高。通常的做法是先端正他们领导的认识,让他们知道舞美工作人员的重要性,既不是可有可无,也不是吃闲饭的,采取请进来的办法,例如请灯光老师、音响老师,先立戏,也随戏而立培训了一部分舞美的骨干力量。这样,即便是我们走了,他们也能应付演出。我先后为十多个剧团搞过设计,遇到过太多的类似情况,现在或多或少地都有所改善。

我觉得设计本身并不重要,如果能对这些剧团的现代化建设有所影响的话,我快乐着并为他们快乐着。

(寇彬 山东话剧院一级设计)

军旅舞美设计与科技含量

崔德宾

星移斗转,我95年戏剧学院毕业就携笔从戎,一头扎进火热的军营,在“八一”军旗下的绿色方阵中从事舞美设计,快有8年了。这些年来,我默默的追寻军旅舞美的创新与科技融合。军旅舞美虽然与其他类型的舞美有相同之处,正如美国当代的戏剧家——布罗凯特(OscarG. Brockett)博士所言:“舞美设计家是导演和演员运用舞美环境,并依据其设计的因素来调度演员的表情和路径。舞美家所关切的是把剧本的情调、气氛、主题、风格、年代、地点和社会背景并与导演合作,以眼睛可见的方式表达出来”。但军旅舞美也有其特征的一面,军外的剧本人物形形色色、万紫千红,主题异彩缤纷。可军内舞台剧内容相对单一,舞台上表现的永远是军人,主题永远也是军人的生活、训练和战斗的场面。

军旅舞美既然是另类别的艺术形式,就有他美丽、多彩的一面。我们生活在21世纪,艺术创造手法更加多元,创新的空间更有深度。科学与艺术从不是水火不相融,而且相辅相成,况且舞美本来就是多学科的综合体。更需要设计家们的大胆探索、大胆实践。比如上世纪六、七十年代美国舞美家们就开始追求舞台剧或电影场景的科技溶入,以达到剧本和作品的重量、虚幻和超前性。这一点我们应该是知道的,可真正重视它的有几位呢?

最近我设计了一台歌舞剧《铸我军魂、壮我军威》的舞美。本剧分为五个篇章:第一篇章是序言——军旗升起的地方,第二篇章是绿色方阵,第三篇章是海军方阵,第四篇章是蓝色方阵,第五篇章是尾声——三军齐发。整个歌舞剧的舞美只有五次调度(流动景不算内)。

第一篇章序言——军旗升起的地方,舞台前区一至第三道侧幕条前面,分别有火箭和发射架(六组固定圆形硬景),第四道侧幕条前面有抽象军功章图案,并且幕边设计了前后高低不同的陆、海、空的变形军种标志和弧线造型,它是用透明有机板通过电脑雕刻出来。这样观众可以看到后面的场景,同时灯光也能把军种标志折射给台口。舞台中区有三大块平台(每块都有阶梯)。喻意我三军训练、战斗的“舞台”,第五道侧幕线有整幕景的城墙机理效果的“八一”南昌起义旧址和“八一”军旗组合的浮雕,(灯光要求有侧桥光,红色,并有两组定点光,分别打在建筑某角上和军旗的标志上)第二篇章绿色方阵,舞台后区有一排严

阵以待的履带式自行火箭炮(89式122mm),后面有一枚导弹,有序升起(导弹下面装有液压机),背景(天幕)是背投式影幻机,表现出陆军训练场面。最前面一块上有89式122mm履带式自行火箭炮主战坦克,穿过舞台,(立体道具式),内装吸烟系统

第三篇章海军方阵,天幕设备不变,场景是大海,播放海军编队的演练画面。天幕前面有水槽,内有三台浪花机,不时造出海浪和被炮火炸出的水柱,水槽前有三艘潜艇,分别可以升降、流动,营造真实气氛。

第四篇章蓝色方阵,天幕是蓝色的天空和漂浮的白云,第三块平台后有数架先进的机群整装待发,第四和第五道横字幕下,有前后三架战斗机(玻璃钢仿真),在盘旋巡航,不时从舞台顶部喷洒干冰,烘托氛围。使平面和立体组合,获得静与动的效果。

第五篇章尾声——三军齐发,把二、三、四篇章的景,汇合在一起。空中有飞机,海上有舰艇和潜艇,路上有火箭和坦克,形成我军强大的立体合成作战能力。

以上是这台剧的舞美概况,从中不难看出设计者用心良苦。大胆舍弃过去惯用的花饰和五星变异等点缀性的东西。所以要追求的是要简洁、凝重和科技因素多些精练的模式。也如同布莱希特所抵制的为美的那种审美观点。他也反对实用的空间组合和装饰性强烈的色彩运用。我们现在的很多歌舞剧就容易走入花哨的误区,要敢突破与否定陈规,要有敢为天下先的精神,方可创新。军旅舞美与其他类型艺术一样,永远都是门遗憾的艺术,我们要在否定、肯定和否定中寻觅未知。

随着时空和科技的变迁和发展,我们的军旅舞美设计理念也要日新月异,才能不被时代所唾弃,军旅舞美是门既痛苦又幸福的工作,要不断的自我折磨,自我过不去,好似苦行僧,痴心不变自己的信念,为之艰度。

在21世纪的大环境中,关于军旅舞美发展的走势有些浅思——我相信新世纪的舞美将是“异想天开”层出不穷,因为在崭新的年代里,物质的积淀、科技的先导和生活方式的自择,将重塑军旅舞美时空的新视野,并且酿就人们的新鲜血液和品味。

(崔德宾 武警广东边防歌舞团设计)

数码时代

之成像灯系列

6个不同
6个不同的角度的
的角度

光路精密
光效极高
光路精密



采用透红外反光杯
光束温度降到最低
采用透红外
反光杯，光束温度
降到最低

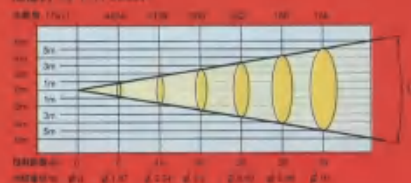
PR 有我更精彩!

珠江灯光音响实业有限公司
PEARL RIVER LIGHT & ACOUSTICS INDUSTRIAL LTD.
ADD: YINGBIN, DASHI PANYU, GUANGZHOU, CHINA
TEL: 020-84781888-8111 FAX: 020-84786182
WEB: www.discolight.com ZIP CODE: 511430

成像灯系列

- 光路精密，光效极高；
- 光路成像造型功能：6个不同角度适用于各种舞台灯光造型布置；
- 采用透红外反光杯，光束温度降到最低限度；
- 灯体细小，安装方便；
- 全铝合金灯体，可靠，耐用。

成像灯 19 (PR-3083)





HDL-2008h
东方龙I型网络调光台 (2048ch)



HDL-2008s
东方龙III型网络调光台 (2048ch)



HDLNET File sever
系统文件服务器



HDL-WN001
4096ch 无线DMX网络编码/解码器
世界领先调光网络产品



HDL-N001
4096ch DMX网络编码/解码器



HDLNET Dimmer Information
调光器监视器



HDL-WN002
无线手提调光遥控器



吊挂式网络调光器

吊挂式设计, 流动与固定两, 用有
2x2KW和4x2KW功率输出2种, 其它
功能同固定式网络调光器。



HDL-2008
东方龙调光台工作站



HDLNET Video Link
调光系统监视器

HDLNET调光网络系统基于TCP/IP协议, 可以传输64通道DMX-512 (32, 768回路) 信号。系统可在10BASE-2, 10BASE-T或10BASE-TX上运行, 利用UDP协议的压缩广播数据。每一个HDLNET网络节点都具有友好的中英文操作界面。

HDLNET调光网络可以直接与东方龙2008系列网络调光控制台、D96Plus网络数字调光柜、WN002 无线手提调光遥控器 N001/WN001系列有线/无线DMX节点连接在系统中传输调光状态、DMX输入输出信息等。



HDL-D96Plus
神州网络数字智能调光柜

通过与File sever系统文件服务器Dimmer Information调光器监视器和Video Link调光系统监视器的连接, HDLNET调光网络系统提供远程视频, 远程调节控制的反馈数据和其他信号。实行远程系统监控及运营管理。2008东方龙调光台工作站为灯光设计师提供了一个在线或离线的多功能工作平台。

HDLNET

中国人的调光网络

数字世界 网络未来





prague quadrennial : 2003

布拉格国际舞台美术四年展

由于SARS的因素，中国未能派团前往PQ展，表示十分遗憾。为此，我们感谢PQ展组委员的关注，并采纳组委会的建议，将已经制成的展品，选择一部分，以图片形式展出。

这是中国第五次参加这一盛会，此前我们已经展示了我国舞台美术的独特的艺术品格。既有丰厚的文化传统，又有前卫的创造魅力，已引世人瞩目。本届，我们在“国家展”部分，遴选出7位著名舞台美术家各一部作品参展。他们在当前的中国舞台上，创作势态活跃，成果卓然。同时，在“剧场建筑展”部分，展出现代戏曲演出剧场。在“学生作品展”部分，年青的学子们更洋溢着朝气，充满着想象的空间，在自己艺术理想王国里翱翔！

2003年12月5日—14日，将在中国南京举办大型的“中国第二届舞台美术展览会”。届时，将展出1982年以来优秀的舞台美术创作作品和舞台设备、器材等。热烈欢迎各国朋友前来参展、参观。

祝第十届PQ展成功。

蔡体良

中国舞台美术学会常务副会长

We regret that we will be unable to attend the 10th PQ due to SARS. Hereby, we appreciated the attention of the PQ organizing committee and adopted their suggestion that we present part of our exhibition collection.

China is participating this show for the fifth time this year. In the previous shows, we have demonstrated the uniqueness of Chinese stage art which combined of rich cultural heritage and avant-garde creativity. This year in the National Show part, we are going to present a collection of the works of seven well-known Chinese stage artists, who are very active and influential in the Chinese theatre. In the Theatre Architecture Section. We are going to present the theatre for traditional opera performance. We also included a Student's Work Section, which shows the juvenileness and imagination of our young generation.

"The Second China Stage Art Exhibition" will be held in Nanjing from Oct 5th to 14th 2003. On that occasion, we will exhibit the best stage designing products since 1982, and will present stage technical products, equipments and so on. We warmly welcome foreign friends to attend that exhibition. We wish the 10th PQ a full success.

Cai tiliang

General secretary of OISTAT center of china.

E-mail: ZGWM@actio.org.cn

刘元声

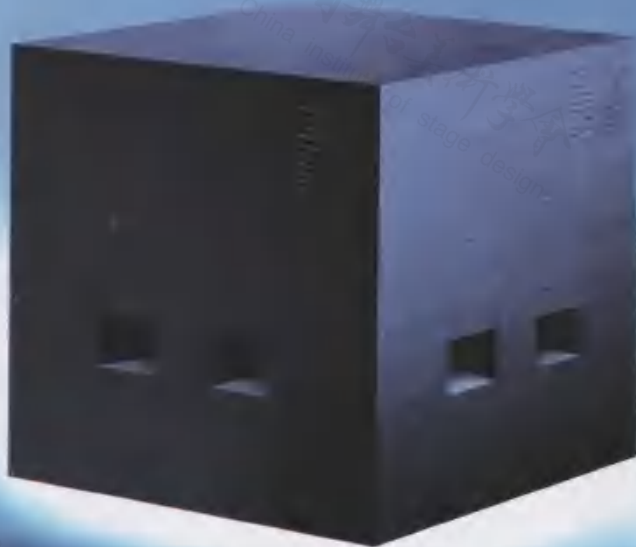
LIU YUANSHEG

芭蕾舞剧《木兰》

根据中国古代女儿替父从军的故事改编，现代芭蕾演绎家喻户晓的民间传奇。

Mulan, Ballet

A stage adaptation of the legend of the eponymous heroine who went to the war in male disguise in his father's stead, when the latter was enlisted.



NATIONAL SECTION OF CHINA



薛殿杰

XUE DIANJIE

话剧《生死场》

20世纪30年代中国北方农村，由于日本帝国主义

国主义的入侵，生活在封闭、落后状态中的农民，痛苦觉醒的过程

Scenes of Life and Death, play

by Xiao Hong, directed by Tian Qin Xin

An impassioned depiction of the sufferings and strivings of Northern Chinese peasants, who were woken up from their mental stupor by the Japanese invasion in the thirties of the last century.



章抗美

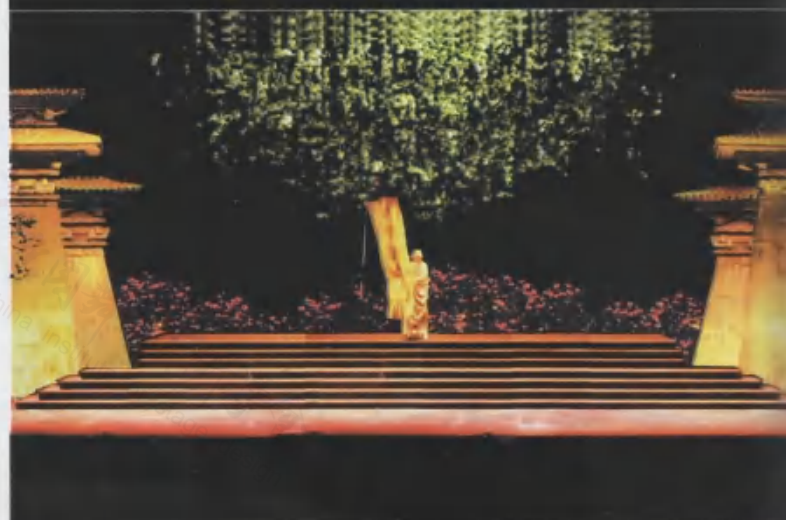
ZHANG KANGMEI

话剧《屈原》

战国时期伟大诗人屈原，一直是中国人心中忠诚、刚直、高洁的象征，剧情取材于诗人生平事迹。

Qu Yuan, Play

A theatrical presentation of the life of the poet Qu Yuan in the Warring States period, who is the personification of loyalty, rectitude, and purity for the Chinese people.



刘杏林

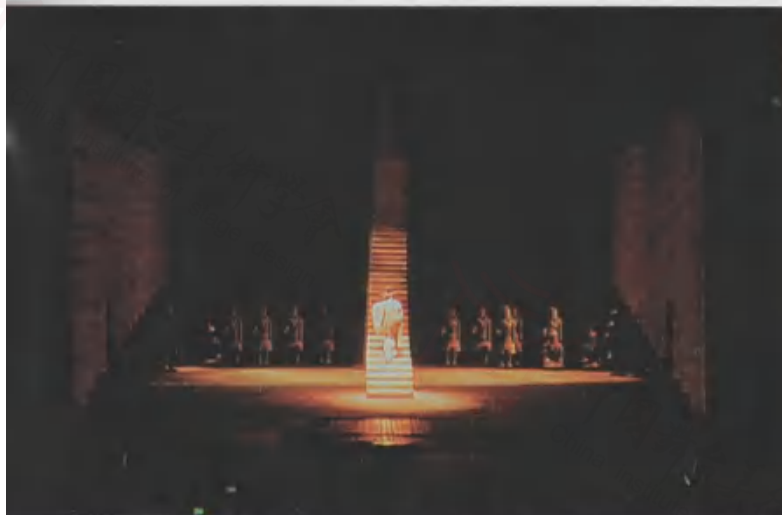
LIU XINGLIN

京剧《天家孽》

汉代宫廷中的争权夺利，血腥与黑暗，皇权路上的凶险与无奈，贵为天子和皇后却生活在地狱般的煎熬中。

An Imperial Family Tragedy, Peking Opera

About the internecine imbroglio at the Han court, in which both the Emperor and the Empress Dowager were hopelessly enmeshed.



罗江涛

LUO JIANTAO

话剧《原野》

现代中国经典剧作的后现代阐释、探索文本解构，角色表演、装置和影象的可能。

The Wilderness

A postmodern interpretation of a modern Chinese classic, exploring the possibilities of textual collage, role-playing, installation, and video art.



曾 力

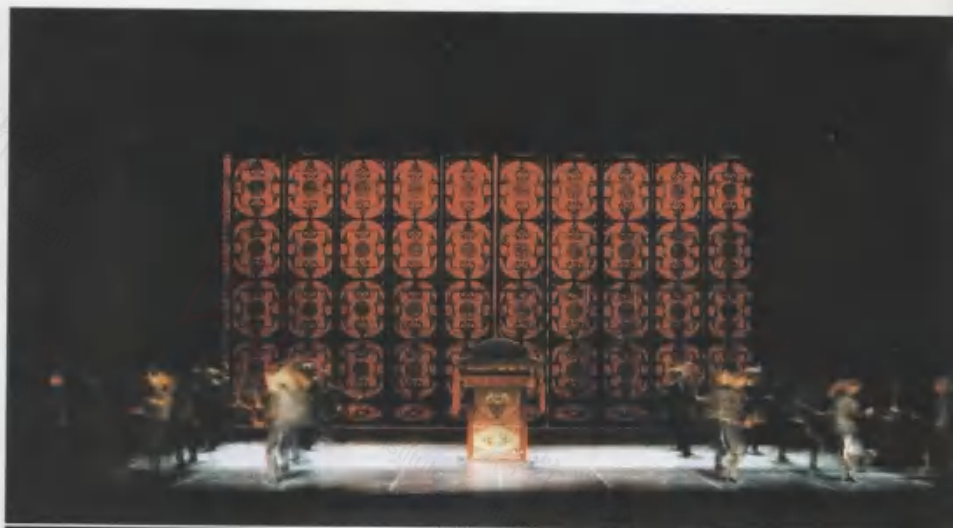
ZENG LI

芭蕾舞剧《大红灯笼高高挂》

深宅大院中，旧中国贵族阶级的
隐秘生活。烛影红灯里，多少幽魂怨
鬼徘徊。

Raise the Red Lantern, Ballet

A glimpse into the cloistered life of
Chinese landed gentry in a quadrangle
lighted with red lanterns and haunted
by female ghosts.



韩 生

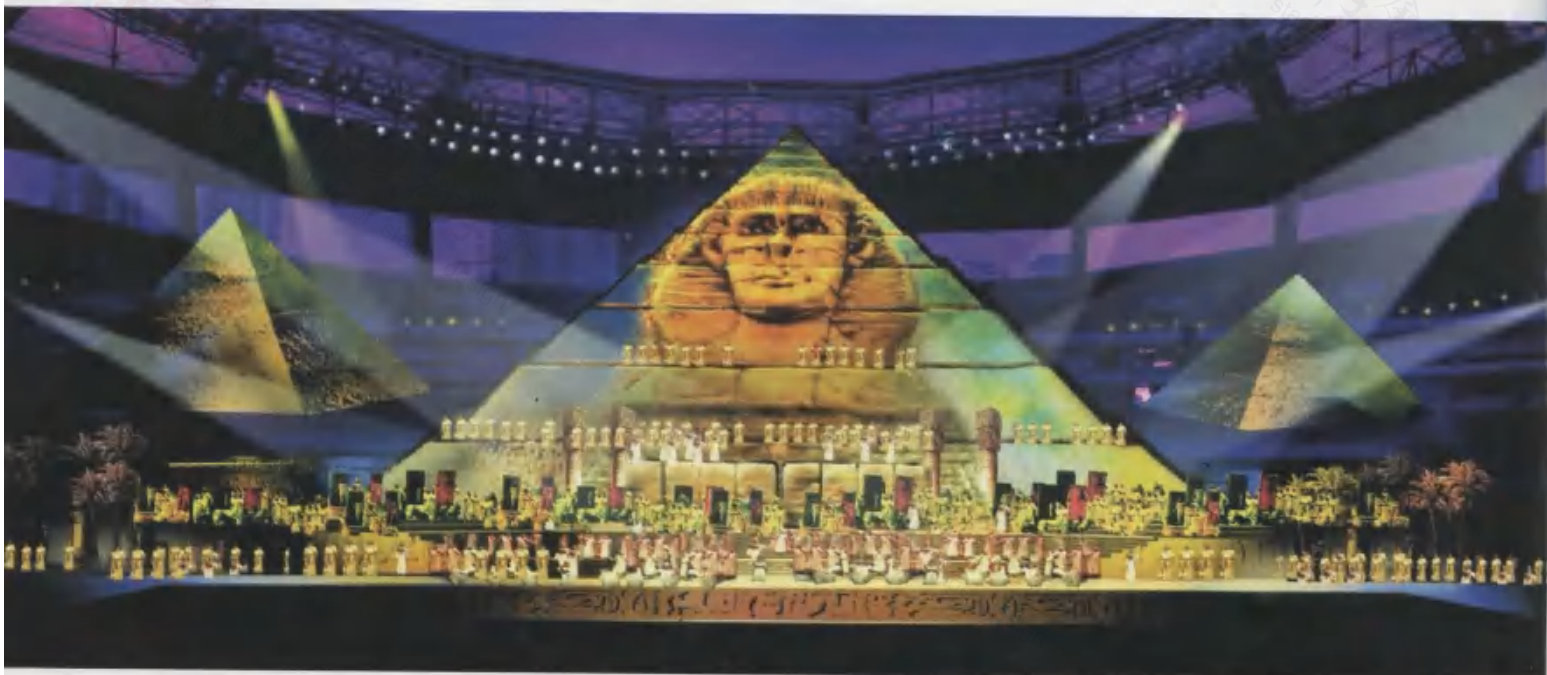
HAN SHENG

歌剧《阿依达》

中国版的大型欧洲古典歌剧，2001年在上海演
出时盛况空前。

Aida, Opera

An extravagant staging of the Western classic
in 2001 in Shanghai



展厅设计：张 慧 谭泽恩 Exhibition Space Design: ZHANG HUI TAN ZEEN

剧场电子字幕屏

1. 采用高品质、高亮度LED模块,寿命长,字体美观,有红色、绿色、双基色三种可选。
2. 120Hz 高频刷新,无闪烁感,高速传输,切换时间短,满足快唱词的要求。
3. 能显示国标一、二级汉字库中所有汉字及符号,计算机上能出现的汉字均可显示,多达数百种。汉字的大小最小8cm²,最大可达屏幕所允许的宽度,可同屏多行显示。
4. 可中文、外文、少数民族文字对照显示,简繁体汉字转换(受Windows版本限制)。通过造字功能,能显示方言,俚语、古字等计算机内没有的生僻字。
5. 可根据演出要求,提供多种出字方式(如上下左右移动),速度可调,另备有Φ3.75 高密度像素可选,清晰度高,字体特别美观,以满足高要求用户的需要。
6. 支架、条屏均可折叠,另备有航空包装箱,防风防雨罩可选,方便户外流动演出;模块化设计,便于维护;离厂家较远的客户可根据厂家提供不同功能模块自行维修更换。
7. 可竖直安装,也可横向放置或吊挂,非常适合于影剧院、舞台及露天场地使用,根据需要,放置一个或多个以上的条屏,多角度面对观众,每屏可显示相同或不同内容。
8. 台式、便携式电脑均可控制,以视窗操作系统为平台,文本编辑用视窗下的各类文字处理软件,通用性好,易学易用,无需掌握专业的电脑操作,用鼠标即可完成全部控制;可在多个任务中相互切换,在演出显示的同时,可进行其它电脑操作(如玩游戏等)。
9. 另购脱机手控器后,可不用电脑,每屏可预存13~26万汉字,约合10-20个剧本,方便流动演出。
10. 表面电泳氧化着色,豪华美观,富有装饰效果,是现代剧团必备设备。



航空箱



电脑



手控器

开创调光缤纷色彩，成就方达辉煌未来！

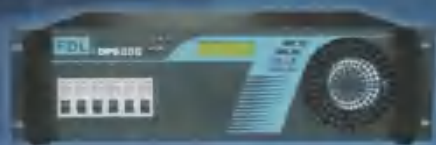
十年树木，百年树人！

方达，十年的不断开拓创新，进取务实，敬业诚信，创造了辉煌的成就！

期待将来，方达人，热诚与各界认识携手并进，迈向更加灿烂的明天！

数字调光硅箱系列

Digital dimmer pack series:



型号	输出回路	功率
FDL-DP6000/DP6	6路	6KW/路
FDL-DP3000/DP12	12路	3KW/路
Type	Circuit	Power
FDL-DP6000/DP6	6	6KW (27A)
FDL-DP3000/DP12	12	3KW (13.5A)

全数字智能化调光硅箱

Intelligent digital dimmer pack series



型号	输出回路	功率
FDL-IDP6	6路	6KW/路
FDL-IDP12	12路	3KW/路
Type	Circuit	Power/circuit
FDL-IDP6	6	6KW (27A)
FDL-IDP12	12	3KW (13.5A)

FDL-120i 数字调光台

Digital lighting memory control desk



功能特点:

- * 120个光路
- * 512个DMX输出
- * 光电隔离保护
- * 48×5个集控，400个场景
- * 10个效果组，99步/组
- * 配接监视器
- * 每路单独点控
- * 具有手动（A、B杆）或自动（GO）两种控制方式
- * 中文操作界面

Features and functions:

- * 120 channels
- * 512 DMX output
- * Photoelectric insulated protected
- * 48×5 sub-masters, 400 cues
- * 10 effect-groups, 99 steps/groups
- * Map monitor for monitoring
- * Flash-master solo of each channel
- * Two kinds of controlling: manual (Pusher A, Pusher B) and auto (Go)
- * Interface: Chinese language indication

全数字智能化调光硅柜

Intelligent digital dimmer rack



FDL-IDP96

技术参数:

- *输出回路: 96路;
- *输出功率: 6KW/路。

功能:

- *双DMX512 (1990) 信号/0~10V模拟信号输入;
- *高品质电感与光耦合隔离;
- *触发精度1024等级; 10条调光曲线;
- *0~100%调光范围; 18个备份场;
- *网络功能, 远程监控; 限幅输出;
- *三相电压自动跟踪平衡。

Parameters:

- *96 circuits output;
- *27A/circuit;

Functions:

- *double DMX512 (1990) signal and analogue signal input;
- *Excellent inductance and photoelectric insulation
- *Trigger accuracy 1024 grades; 10 dimmer curves;
- *0~100% dimmer range and 18 cues backup;
- *Network functions, distance monitor amplitude limited output;
- *Three phases tracking to keep equalizer automatic.

OEM, are you ready?

广州市方达舞台设备厂

Guangzhou FANGDA Stage Equipment Co., Ltd

地址: 广州海珠区燕子岗路燕岗街25#四楼

Location: 4/F, #25, Yangang Street, Yanzigang

Road, Haizhu District, Guangzhou China

电话Tel: 0086 20 87379111 传真Fax: 0086 20 89008428

Web: <http://www.fdlchina.com>

E-mail: fdlgzc@pub.guangzhou.gd.cn

GUANG ZHOU FANG DA STAGE EQUIPMENT CO., LTD
GUANG ZHOU FANG DA STAGE EQUIPMENT CO., LTD
GUANG ZHOU FANG DA STAGE EQUIPMENT CO., LTD

时代、夸张与意境

——滑稽戏《诸葛亮与小皮匠》设计手记

俞国康

众所周知,江南滑稽戏是流行于江、浙、沪,既能进京,也能入粤、去鄂的笑的喜剧。观众看滑稽戏有别于看其它剧种的喜剧。看一场滑稽戏,不笑上几百次便不过瘾。戏中人物说的是天南地北的方言,唱的九腔十八调,各种时尚潮流巧妙地融于一炉,观众在笑的艺术海洋中荡漾。

滑稽戏擅长表演现代生活,骨子里有着平民化的品格,如何使滑稽戏的舞美设计与滑稽戏夸张变形的艺术特征统一起来?舞美设计如何与滑稽戏兼容并蓄的天性相吻合,富有时代特色和不断提高滑稽戏舞美设计的审美层次,这些都是我在舞美设计实践中,不断地去探索、注重设计的时代性、夸张性和意境的创造。

滑稽戏《诸葛亮与小皮匠》是我继《二个男人一颗心》舞台设计之后的又一个滑稽戏。当我接到剧本时心情非常高兴,想法很多很多,我极力地想把《诸》剧搞成写意的或其它一种舞台形式,回避写实笨重的舞台式样,更实际地与只有四十几人经费短缺的小团相适应,在我读完剧本后,我被那朴素、真挚的中学教师生活所感动,该剧具有强烈的社会责任感和呼唤意识——汹涌澎湃的商品大潮正在造就当代中国社会从未有过的现代物质文明。同时对“金钱”的追逐又像洪水猛兽正在荡涤和吞噬着人们的道德和良知。剧中的主人翁诸葛文老师在“金钱”关系使人与人逐渐变得陌生与淡漠的时代,仍然保持了艰苦朴素、助人为乐的禀性,为邻居小皮匠妻献血、送温暖。在现代社会“金钱”的力量日渐增长,精神的价值被不可理解的状态下——该剧的结构围绕着两户知识分子和一户个体户,同住一个院,他们的知识层次相差悬殊,他们的经济收入且不能对比,产生了许多动人的故事。较为真实地揭示了当代人的心理、心态,但他们的血总是热的,他们用“爱”呼唤的力量去鼓舞去改变物质与精神之间的倾斜度,用真善美道德观去促进当

代历史作为一个过程的完美性。

我作为该剧的舞台设计,从立意上讲,首先要表现这个欣欣向荣的伟大时代,城市林立的楼房,繁花似锦的都市景象,与时代生活现代化的美感。几个世纪以来的贫困幽灵一样困扰着中国人,改革开放的春风使当代中国人富裕的梦正在成为现实……。然而在这个历史性的过渡时期,物质的现代文明与某些精神与道德的失落又形成巨大的反差,因此舞美设计必须抓住这种物质客观世界与当代人精神的主观世界的对比,加深整个戏剧的内在情感力度,使爱的呼唤更富有现实的震撼力量。从形式上讲,在舞台上表现大厦林立、琳琅满目的都市背景是有些困难的。只有去追求具有现代舞台美术的形式意义创造一种现代都市的感觉,使设计高于生活本身才具有一定形式意味。从现代城市到处林立的高楼大厦的特征,用幻灯绘片组成一个具有装饰性的色彩世界,以展示大的时代背景,揭示时代精神。

我们知道现代舞台美术已经无须再去追求逼真,特别是搞滑稽戏的舞台美术,场景的处理,更要采用夸张、变形、色彩对比的手法再现现实环境。对生活形象进行一次理想加工——变形,成为舞台的真实。变形之后仍能给观众某种现实生活的联想。用二维的舞台空间,为导演提供戏剧人物活动进程流动的支点和创造一种特定环境感觉,去完成与观众交流沟通、产生联想的审美心理。

滑稽戏《诸葛亮与小皮匠》的布景设计就是对生活中形象的变形,采用了装饰表现结构,取代了旧时“四合院”程式的写实结构,运用一些典型形象和抽象装饰变化求得合理的解释,塑造环境感,整个景设计朴实,色彩明朗,富有时代生活气息。布景的喜剧性效果不仅借助外部造型的变形、夸张,而且能使它促进喜剧动作的展开,较突出的是第四场“诸葛亮家”一景,装饰的抽象变化没有改变一个平凡而有朴素的知

【学术讨论】

识分子家庭形象,景的舞台调度没有做作,没有象样的写字台的书柜,也没有豪华的家具,一张方桌、一只旧黑白电视机和一台破洗衣机。把当时知识分子小家庭的甜酸苦辣。表现的真实、楚楚动人,充分利用舞台调度,发挥演员的表演积极性,这就叫“景曲人现”、“景随人生”的戏曲定理。第五场《诸》剧“滴血的爱”,通过一扇屏风把舞台调度成“急诊室”的室内与室外,利用光色的变化,红与橙,体现了人与人、血与肉,活生生的人物真挚人情味与高尚情怀,准确的反应出来,景的变化给演员创造了良好环境,促进表现灵感。同时也加强了布景的动作性。舞台中区用抽象装饰的手法做了三块虚拟的房片布景,与后景前后呼应,通过黑丝绒二边隔断,后景深远宏伟,前景生动、活泼、风格统一,三块景片的运用,调度使舞台时空的转换飘逸灵活,正反变换简练而又象征,改变了一场又一场的的环境,吻合剧情内容的深层含意,从四合院到客厅、从烟酒店到急诊室,多场景的变化调度将剧本所提供的空间交代给观众,再加以调动灯光、道具、服装等手段来营造氛围,创造意境,以虚代实,虚实相生的手法勾画出一个旧四合院内人与人之间的千变万化,用虚拟的手段来阐述舞台的真实的创作

轨迹。舞台上演员有时穿行而入、进则入室,通过演员的行动使观众一目了然。滑稽戏要鲜明,强烈的形体动作,布景应该成为触发喜剧动作的媒介工具。

滑稽戏布景设计不拘泥于生活细节,忘形、变形、离形、舍形,使舞美作品从生活的真实圈子里跳出来,以收到意想不到的效果。在滑稽戏的舞美设计中我注重体现戏的时代精神、夸张变形手法的运用,提高滑稽戏舞美设计的审美层次,创造戏的意境。由于抓住了“意境”“情趣”这一关键的一着,再加上音乐、形象动感、音响效果有机的配合,使作品产生了魅力和美感。因此滑稽戏《诸葛亮与小匠》的舞美设计,受到了省领导、专家和广大观众的好评,在舞美创作的探索的道路上迈出了可喜的一步。

滑稽戏给舞美设计创造丰富多彩的形式提供广阔天地。作为21世纪的舞美设计,需珍惜机遇,汲取和提炼民族文化和古典艺术之精华,增强自身的美学家质和设计功底,不断自我完善,逐步形成滑稽戏舞美设计的个性,使它既不同于话剧,也不同于戏曲,而另立“门户”,努力创造出更多更好的滑稽舞美设计,让滑稽戏更上一层楼。

(俞国康 常州市滑稽剧目舞美设计)

邮 购 书 籍 目 录

书 名	规 格	定 价	现 价	另附 邮资
《中国舞台美术 1983-1999》	160 页铜版纸彩印	200 元	140 元	
《外国现代舞台美术》	157 页铜版纸彩印	140 元	90 元	6
《光的戏剧一周正平舞台灯光艺术》	175 页黑白彩色	160 元	150 元	6
《舞台美术家》增刊	舞台灯光专辑	10 元		2
《舞台美术散论》(再版) 蔡体良 著	32 开 344 页	25 元		2
《台前幕后散论》(戏剧评论集) 蔡体良 著	32 开 595 页	16 元		2
《张冬威电视美术设计作品》	56 页铜版纸彩印	60 元		4
《时空游戏》—军旅舞台美术探索性作品选	54 页铜版纸彩印	30 元		4
《张继文舞台美术设计图集》	黑白 12 开本	150 元	60 元	4
《舞台空间的魅力》韩 生 著	95 页铜版纸彩印	128 元	110 元	4
《英德汉舞台科技词典》	32 开	70 元		4
“中国舞台美术学会”字样的文化衫		15 元	琥珀筒体、蓝字	2
灯光设计制图系列模板	3 张/套进口材料激光制作	400 元	380 元	5
《周英戏剧与舞台美术论文集》	265 页	15 元		2
《舞台艺术》		98 元		3
《舞台灯光》		88 元		3
《舞台服装》		88 元		3
《舞台化装》		88 元		3

书款请寄:100710 北京东城区东棉花胡同 39 号 中国舞台美术学会办公室 平树森 收

注:年底拟将出版《03PQ 展优秀作品选》及彩照 100 张。

戏剧情境的催化剂

——《大地儿女》音响效果创作谈

杜景茂

舞台艺术是听觉艺术和视觉艺术的综合体,音响效果永远是舞台艺术的重要组成部分,充分地运用音响效果,不但能给观众带来最佳的听觉享受,而且能为促进戏剧情节的发展,营造戏剧氛围等起着强烈的催化作用。下面我就结合现代柳琴戏《大地儿女》(该剧荣获省“五个一工程奖”、第20届“飞天奖”)中音响效果的运用简谈一下创作体会。

舞台音响效果要注重音响设备的科技含量。现在无线话筒也应用到舞台演出中来,取代了原来使用的电容话筒和强指向话筒。数字均衡器、压缩限制器、反馈抑制器、激励器、延时混响器等一些效果器,在处理舞台艺术效果上起着重要的作用。例如在现代柳琴戏《大地儿女》中,我充分利用自然音响和设备功能相结合的手法较好的体现了原创的思想意图,较为准确地展现了此时此地的戏剧情境;该剧主要通过田家沟土地所所长于春燕依法查处违法建筑“传孙楼”,揭露当今社会上权、钱交易和灰色行为等丑恶现象,在与“传孙楼”内卑鄙的行为顽强斗争中一身正气,体现出个执法者的优秀品质。其中第四场戏:在田大发家的背景音乐中我充分利用自然界中的音响,如电闪、雷鸣、风声、雨声、狗叫声,体现了剧中人云侠在家中忐忑不安和惊魂不定的害怕心理,同时也体现出天有不测风云,即将发生不好事情(云侠的公公田四爷为了急于生孙子,即将对儿媳云侠的蹂躏);我这时在田四爷的讲话中使用延时混响器,使田四爷的声音产生颤抖效果,并来回飘荡,也同时体现出田四爷狡猾、流氓、丑恶的一面,最终戏中体现云侠被田四爷玷污了。这里我使用混响器,达到了人未至声先行、山雨欲来风满楼的气氛,使观众的心态和脉搏与剧情的发展同起同伏,起到了恰到好处的艺术效果。

调音人员还要熟悉音乐,掌握音乐的强弱气氛,了解音乐在戏剧中的作用。如《大地儿女》剧中第三场,于春燕所长办公室中的一场戏,我就利用音乐强

弱气氛和音响效果在激励台上演员和观众,将观众情感带入戏中。剧中乡亲们到土地所办公室找于春燕说理,急着下河采沙,于所长极力劝说,这时只听田顺说:“于所长,我们给你跪下啦!”顿时乡亲们突然跪地恳求,音乐突起,,音乐 $\dot{5} > \dot{5} 0$ 突停。这样的效果说明,惊呆了于所长,又将观众的情绪注意到剧中来。于所长忙喊“乡亲们,快起来、快起来”,于母看见连忙跪地替女儿还礼,于所长更惊呆了,忙喊:“妈……”音乐又起,由强到弱,由弱到强,把握剧情的节奏,步步推进,这就更加渲染主人公的情感世界,烘托了整个戏剧气氛,使戏剧气氛和观众情感融为一体,真正达到水到渠成,顿时迎来观众一片掌声。在最后一场戏中有村民喊:“于所长回来啦”,我采用的是一举两得方法播放“欢迎进行曲”,音乐起紧接着于所长走上舞台与村民握手,这样既有气氛又告诉观众全剧将终,然后全体人员谢幕。幕落。虽然剧终了,但这样艺术处理却给观众留下了难忘的艺术形象,最终正义压倒一切。

所以说,音响技术人员要不断提高技术水平和音乐修养,加强对各种设备的认识 and 了解以及应用,并通过对各种乐器的了解,熟悉每个演员的特点,这样才能更好的调好音,给演出成功奠定了良好的基础和音响效果。综上所述,我觉得在舞台戏剧这门综合艺术中,音响是极其重要的一环,必须做到形式为内容服务,效果为剧情服务。该强烈时要达到人心振奋,要与观众的情感同步,向海浪一样高低起伏,有声有色来烘托和制造舞台气氛;该弱时一定要达到此处无声胜有声,这才使音响效果在整个舞台演出中起到推波助澜的作用。

(杜景茂 江苏省新沂市柳琴剧团)

虚空之中见乾坤

——谈王履玮舞美设计思维特征

季 乔

分析一个舞美设计师的作品,仿佛看到设计者的思维方式,“让思想喷发火花,让语言保持沉默”这是王履玮的舞美设计给我的一个总体印象。

王履玮设计作品的思维特征是他长期的经验积淀、生活经历、社会背景、个人品格和对戏剧观的自我认识所决定的。通过生活、学习、工作中的接触,联系到王履玮的具体作品,我感到他对生活、对工作、对艺术事业以及每一部戏剧舞美的设计,无不都在认真思考,似乎在睡眠中也在思考,而正是这种“静”态下的思考往往是最深沉的、最有情感的、最有力度的同时也最有感染力的。

在王履玮形成这种思维特征的设计作品中,如《春秋魂》、《情结》、《男儿有泪》、《安娜·克里斯蒂》、《都市梦寻》等剧目舞台的设计作品中可以得到明显的例证,这些作品都反映出设计者擅于将自然空间(剧场)与人为空间(布景)相揉合,创造出一种神秘的“虚空”环境。

利用这种“虚空”特性,选择和提炼出一系列夸张的尺度并具有鲜明象征性的形象语言,去激发戏剧冲突、引起观众积极的联想,并从中强化戏剧内容与舞美形式之间的内在联系。也就在这种“虚空”中表现了设计者的思想。比如《安娜·克里斯蒂》的舞台设计,他利用了原本是剧场的附台,这是一个非常不起眼的自然空间,它的残墙、旧梁、水泥地,乃至消防栓、金属梯等,是一片在剧中不存在的空间,而恰恰是这一片不起眼的自然空间,在王履玮的脑海中闪出了一个光点,创造了一种让“自然空间”与“人为空间”相对变换,让这两种空间并存,从而生发了一种新的戏剧演出结构,一种新的舞美样式。他巧妙地利用两种形式语言同时“讲话”,产生了一种充满戏剧性和哲理性的“空间悖理”和“视觉隔阂”,让观众感觉身在剧场而又在“布景”之中,似在戏剧中而又在生活中。让观众在这两种环境中不断地相对变换,在这种变换中引发观众对戏剧内容展开深层次的思考和共鸣。又如《春秋魂》这个戏,设计者让观众在屈原时代的历史空间

与当代的现实空间之间漫游,他并未依靠历史形象的重复,而是选择了一组青铜碎片作点缀,来诱发观众对历史氛围的联想,舞台上留出了大片空白,通过一组光幕及必要的色光,就衬托了剧情的发展。这种手法就象中国画的“空灵”一样,然而,“空”并不代表“无”,而是无限。他经常让观众感到“瞬间困惑”,观众在戏剧的演出的过程中,分明从视觉上并没有看到了某些具象性物质,但是在心理上和精神意念上却已经在不知不觉中感受到了。王履玮设计作品中的这种“虚空表现”,是一种难度很大的创造,那种把生活环境原形“和盘托出”的所谓“写实布景”是不能同日而语的。正如王履玮自己认为的那样:“它妙就妙在什么都不说,但它就是一切”。然而,它不是什么都没说,而是要说的都蕴含在这一片“虚空”之中。我相信,对观众来说,在王履玮创造的戏剧空间中,意会到的远比看到的要多,并且远远超出了舞台原有空间的本身。还有一个戏,就是《男儿有泪》,这个戏反映了改革开放时代的最强音,围绕着一座象征开发区腾飞的“科技大厦”出现严重质量问题,拆掉这座大厦,意味着建设者们个人荣辱与历史责任感的严峻选择。这是一个很沉重的现实故事,一种社会责任感和沉重的个人压抑感充满了整个戏剧空间,在这个戏剧空间里,王履玮同样创造了一个充满联想符号的“虚空”环境,在整个大厦中的空调机、排风扇、地流通风窗等都是比较隐秘的物质,它们不是演出支点,是“虚空”的存在,只是起到了暗示性形象或象征语言,起到地域隐秘虚空提示演员心灵状态,或特殊场景的特性。其中音响这一“四维”空间因素,把拆掉这座大厦过程中一锤一锤隆隆之声,产生了强烈的震撼效果,每一锤都撞击着观众的心灵,每一锤都迸发出思想的火花。这一锤锤沉重的声音,是设计者与剧作家、导演、演员,包括观众溶为一体的共同的呼声,这种整体的共鸣,冲出了戏剧空间,冲出了剧场,向无限延伸的“虚空”中迸发而去!这就是王履玮设计作品的特点,它不说什么,但它就是一切。

我说的“虚空”，不是说舞台上的东西越少越好，甚至什么都没有谓之“好”；而是说，塑造一个戏剧空间的形式语言一定要经过千锤百炼的过程，通过对生活形象的选择、提炼、重构，使形象语言高度含蓄，做到“多一点太多，少一点又不足”的提炼程度。这样的选择、提炼而达到高度含蓄的语言，是依靠平时的生活积累，依靠设计师本人一贯善于观察生活、研究社会、了解人、表现人物内心世界的的能力。象《都市梦寻》的设计，就比较能反映王履玮观察生活、抓住典型的能力；这出戏舞台上的东西并不算少，但很典型，也很精炼，他选择了集装箱这种形象语言，就准确地塑造出特区一个工厂里打工妹们的典型环境，各种场景的变换都没离开这种主体形象——集装箱，用集装箱构成的“的打工妹”宿舍、车间、经理办公室——如此大型的集装箱组合布景区，它所体现的特定环境，同样是因为它的高度含蓄而具有可以无限延伸的“虚空”，同样产生了“以一当百”的联想空间。这种“虚空”表现，是建立在以最少的形象语言，表达丰富而深刻的思想为目的的基础上的，这一点，我认为说起来容易，做起来却是很难的。就以“情结”中的一场戏而言，舞台上的一排党徽，用这种重复的形象语言来深化戏剧主题，使党性、原则性空间特性均得以强化以及既高度夸张，又具有鲜明的象征意义。这样的构思，可以用王履玮自己的话得到充分的说明，他说：“形式是有形象的，有的形式就是那么的严肃正统，而有的形式就不那么严肃正统，甚至有些玩世不恭”。他的构思过程也说明作为一名设计师平时的形象积累对作品的成败起着关键的作用。他说：“这个构思阶段的思维是最活跃的，可供思维的来源也很多，可以是一幅画，一组文字，或电影电视中的一个场景，或过去的一段生活，甚至一段 MTV 等等”。这只是设计师专业修养的一个方面，王履玮之所以能在创作上形成自己一整套思维方式和思维特征，还得益于他对其它姊妹艺术营养的吸收，特别是文学、文艺理论等多方面知识的涉猎，这样才能够胜任舞台美术设计的工作。其中有一种很重要的素养，就是能够对未来演出的空间形态有一种深刻的理解，和把握有一种成为戏剧空间和戏剧动作的支柱作用，这正是舞台美术家与一般画家不同的专业品质。

舞美设计过程的确是一个痛苦的过程，王履玮每设计一个戏，都经历这样一次痛苦的历程。他要用自己的作品，营造一个戏剧空间与观众之间和“气场”，一个充满理性的“气场”，把“自然空间”与“人为空间”的气场合二为一，在这个“气场”里，让戏剧理念、生活

理念、观众理念与自己的理念溶合在一起，形成一个富有生命力、富有凝聚力、富有创造力的动态“气场”，这种“气场”会有一种强大的感染力、冲击力和震撼力。在这个“气场”里，戏剧主题和设计者的思想与观众充分交流，使舞台象一个“火山口”，蕴藏在火山深层的“思想岩浆”激烈地滚动，在戏剧高潮时，那炽热的岩浆汹涌地从“火山口”喷涌而出！这样的剧场效果，在王履玮设计的演出剧目中可以说是屡见不鲜。他的作品，通常都会产生一种让观众通过一滴水珠而能联想大海的效果，这应该作为舞美设计的高层次的追求。

生活中的王履玮，使人觉得他有一种很自然、很自觉的历史负重感和社会责任感，他因为思索而言语不多，他因为充实而显得平静，也因为创作的痛苦而显出焦躁。这都可以在他的设计作品中感受到了这一切，无论是《情结》、《春秋魂》、或者是《男儿有泪》等等，这些戏由于舞美设计体现了戏剧主题，也由于舞美设计所提供的空间造型语言是那样深沉、含蓄，似乎都具有每个戏相对独立的压抑感，这是因为王履玮的舞美设计独特的“虚空”表现，使观众只能意会，不能言传。这种“压抑感”正是促成“火山口”喷涌出炽热的“思想岩浆”的无形动力。

我认为，王履玮能够建立一种以内在于真实性与人为的“虚空”，合二而一的思维方式，同他本身具有较深的传统文化底蕴有关。他的思维方式就象我国传统的“太极图”那样，阴阳相济，把黑白对立的“鱼眼”揉合在一起，既矛盾又统一。而且，我们通常看到的“太极图”是平面的，而舞台上的“太极图”是一个立体的“宇宙”，宇宙的每一点都是立体的支点，整个舞台空间象天地乾坤那样立体地自转。戏剧空间在这种立体自转中完成内容与形式的统一。王履玮思维特征就是这种宇宙对立统一观所形成的。这种文化底蕴不是一朝一夕能够形成的，而是经过长期的学习、实践取得的。所以，在我看王履玮的舞美设计作品时，不象是用的某种物质性的手法，而是一种精神，是用自己的血液去涂抹舞台，是用自己的血浆去召唤观众，是把他的生命溶化在舞台上。所以，他说：“艺术，对艺术家来说，不是一种职业，而是他生命的全部。因此，我们在创造完美的艺术形式的同时，要让我们的灵魂永远面对人生、面对生命、面对激情。”他这样说也是这样做的。我认为他说得很坦然，很真实，因此我相信。

（李 乔 广东省艺术研究所一级设计）

以新锐之精神,不断探索奋进

——初析舞台美术家寇彬

于学剑

提起山东戏剧舞台美术,——寇彬,这个名字无疑地要进入中心话语圈里。他从事戏剧舞台设计40余年,兢兢业业,探索不止。设计作品约50余部,主要是话剧、戏曲,还涉及歌舞、电视剧,创作累累硕果,荣获国家级省级等多类奖项,至今他创作激情不泯,仍然不断地接着新的剧目。

寇彬1960年考进山东省话剧团,50年代至60年代正值话剧与戏曲舞美互为逆向转折期。

一向固守写实舞美的话剧开始尝试写意,《蔡文姬》是其标志。古老的戏曲在历经宫廷的大型装置及剧场的灯彩、绣幔、值班布景、机关布景,并渐以一桌二椅为主体形式之后,开始大面积地借鉴写实,58年一批京剧现代戏是其标志,新编传统戏如京剧《柳荫记》、《杨门女将》。当时山东戏剧舞美起步较为方正,新创作剧目基本沿循写实,话剧《丰收之后》、吕剧《李二嫂改嫁》、山东梆子《前沿人家》等皆是。刚进团的寇彬主要任务是向同行们学习绘景,由于绘景出色,“文革”期间一度参与了《奇袭白虎团》、《红嫂》的布景绘制。

以上情况对寇彬的舞美道路有两个影响:一是具体工作环境使他在开始接触舞美中虽然偏向写实模式,境界尚不开阔。但话剧、戏曲其舞美界的观念交叉转折已经启动,这不能不对寇彬有所影响,只是这种影响如同“山路原无雨,空翠湿人衣”一样是隐形的。由此他的舞美观念不会系于一端,观念的内在松动为日后观念的开放准备了思想因素。二是他开始就从绘景、装置等最实际的工作入手,熟悉了舞台,为他进入舞美设计积累了舞台知识,为他驾驭舞台打下良好基础。以上影响很快表现出来。“文革”中他常为剧团绘制《红灯记》等样板戏,绘制中他移砖换瓦,于细节处改变原作。在一点一滴不准走样的样板戏专制时期他竟敢借机发挥,也真够大胆了,犯禁越规的举止透露出他创作情绪的冲动,表现出他要进行舞美设计的萌芽欲望。

工作中成全了他的愿望,当时他任本团舞美队长,上一个新剧目,舞美方面常是集体讨论,在一起研究中,逼使他要对舞美全方面考虑,时间久了,便无形中走向舞美设计之路。70年代末80年代初他已在《孔雀胆》、《怪吝人》、《扑鼠器》等话剧中做了舞美设计。当时的设计还没有多少新探索,刚起步以规矩为上,但写实写意兼而用之,初露全方位探索之端倪。

命运真会安排,他在艺术实践中摸打滚爬了24年后,于1984年去山东艺术学院刚刚建起的舞美系进修了两年,圆了他心中的一个梦——一个20年前的大学梦,——1960年他在中学就酷爱艺术,一心报考艺术学院,当时还遭到嘲讽,然而1960年他真的报考了山东艺术专科学校,并被录取,但因家里经济状况拮据,家长便决定让他进了同时被录取的山东省话剧团。那个梦尘封了20年才得以遂愿……。

学院两年是他补血充氧的两年,整理羽翼的两年。这个阶段他对以往的实践和一些戏剧问题予以了梳理和思考。庆幸的是80年代我国进入新时期,改革开放风起云涌,戏剧领域也异常活跃,60年代戏剧舞美变革的肇头,经70年代一度压抑,于80年代伴随戏剧的振兴以强劲的态势发展起来。时代戏剧的激励,大学学习的补充,使寇彬拓展了观念,开阔了思路,对舞美设计有了更高的追求、更强的信心。——不久,他便脱颖而出。

1986年寇彬在话剧《眷恋》中的舞美设计,异军突起,高标雄立,成为他艺术里程中一个划时期的标记。此后,佳作叠出,兴波卷澜,滚滚不息,成为山东舞美设计队伍中佳作多多、获奖多多、为同仁所倚重的设计家。

寇彬的舞美设计,林林总总,多姿多采,成蔚蔚大观之势。写实、写意、装饰,兼而有之,彼此渗透。有构成主义味道的《眷恋》,有台阶式的《孔子》,有条屏式的《书记大姐》,有软幕式的《桃花扇》,有国画式的《大山魂》,有象征式的《老榆树下》,有车台式的《风雨

帝王家》……。风格多样的舞台构思反映出寇彬创造舞台形象、驾驭舞台空间的设计才力。舞美设计反映着设计者的思想观念和戏剧观念。寇彬的设计反映了他在艺术实践中努力刷新自我、超越自我,不断探索求新的精神。也反映着他的戏剧观念是开放的、灵动的。他不以某一具体风格样式约束自己,也不拘泥于话剧重实戏曲重虚的传统规范。他以具体剧本和导演构思为据,去建造具有个性特色的舞台形象和其美学风貌。他曾说:“最好的舞美设计就是用简洁的舞台形象表现出剧中内涵”。短短一句话道出他舞美设计的美学追求,即寓精神内涵于简洁中,简洁中有意韵、见新颖、显智巧。

意韵,类如意境,这是当今舞美设计致力以求的。意境就是有意味的图景,景是意味的依托,意味是景的内涵,合而并为意境。舞美的意境形态有别于其他文学艺术,因为舞美在戏剧中不具有独立品格,它仅是一个从属因素,在舞台信息量中是“辅助信息”,这便决定了它的意境表现的独特性——它自身呈现的意境是半成品,它意境的完成应该是伴随剧情与表演而呈现的。简言之,舞美之意境诞生在“景”与“戏”的交融互映之中。而意韵与意境的微弱差别在于意境的外延更明晰、更确定,意韵的外延较模糊,但都令人品思。意韵超越有限的象,它从对于具体事物、场景的感受或转移到对另外时空的感受,或上升为对人生对历史对哲理的感受,有时兼并相融。

寇彬的设计便有着意韵融融的品格,如《眷恋》、《布衣孔子》等。

《眷恋》反映的是油田工人的生活,歌颂了油田工人的奉献精神。剧中环境多变,多达46个章节,但大背景是油田,该剧舞美如何设计?把油田常见的井架、机群作为典型形象移置舞台?

这当然不失为一种构思,但它有碍于空间的多变,也易失之于浅露。寇彬匠心独运,把用于建筑的脚手架作为该剧舞美主体形象。由铁管子搭建的脚手架与油田环境在表面上并无联系,似乎脱离了生活,但却有着内在的契合。脚手架,其骨架式的结构,粗陋的外表,刚硬的内质,及其工具的作用,会使观众联想起“油田的那种空寂与粗犷、钢铁与油腻,原始与枯涩”,唤起观众对油田工人质朴坚毅的资质性格的感受,由此,脚手架这一舞美形象的意韵在观众的通感中得以生发和确认。脚手架这一主体形象结合剧情又自由地变化为“生活小区”,“家属楼群”,“无名高地”“钻台”等具体场景,并将其主体形象的意韵散布于具体场景中。该剧脚手架的意韵是多元的,隐蔽的,因其通摄的力量,再辅以裸露的灯光、吊竿、电线、绳子等因素,便保障了强化了该剧舞美其粗朴浑莽富

有生活质感的形象。《眷恋》的设计得到广泛好评,时任该团团长、著名剧作家翟剑萍评价道:“这个剧的设计是本团历史的里程碑。”

营造隐性的意韵把观众审美引渡到所需要的氛围境界这一创作方式在《布衣孔子》中推向极致。该剧舞美主体形象是多有25层横贯舞台的巨大台阶,其台阶之大,在当时可能是中国戏剧舞台之最。大台阶以其壮观的气势烘托着剧中精神,弥漫着它自身的意韵,所不同的是,其舞台形象与剧中精神联系的中介不像《眷恋》那样有空间环境的实体作接应。《眷恋》的脚手架的象征意韵主要是通过剧中油田这一具象环境辐射出来。既含映环境氛围又含映人物精神。而《布衣孔子》其舞美主体形象(大台阶)的意韵则主要不是与剧中具体环境相联系,而是与两千余年这一抽象时空相联系,尤其与孔子形象相对应。——孔子是历史文化名人,孔子文化穿透历史时空以至在今天仍然熠熠发光。剧中冠以“布衣”称谓孔子,一是指孔子身份非属政治权要人物,终是一个文化人,其二主要是指孔子被历代君王所神化称为圣人,本剧要还他真实面目,故以布衣称之。但这一点也不意味着降低孔子他文化巨人的形象,戏剧舞台上树立这样一个历史文化名人的形象,舞美上运用了质地简朴、气势恢弘的大台阶不是十分得体吗?观众会从大台阶的恢弘气势中感悟到与孔子形象、孔子精神的内联。一言蔽之,大台阶为孔子形象打造了一个简朴庄重的历史镜框,得其体矣。难怪一个记者看完戏后产生了“25层的大台阶象征了2500年的历史”的联想。——在这个戏中,舞美形象遥映着历史时空,透示出人物精神的博大而产生出特有的意蕴。就其主体说,因为不与具体环境联系,因此它的意蕴更隐蔽。

当然,这不意味着忽视大台阶与剧中具体环境相配合所产生的作用。像《眷恋》的基本构思一样,在主体舞台形象的版块上,又通过灯光、道具和简单的布景造成不同的具体环境,且又被主体舞台形象的格调所笼罩所统一,有的则相融合,产生不同的效果。如见齐国国君齐景公一场,见卫国君夫人南子一场,大台阶为具体的宫室增添了宫殿的气魄。这是因为宫室与大台阶在物象上有着切实的联系;孔子讲学处,弟子们席地而坐,错落不齐,大台阶为讲学之地“杏坛”营造了空阔的氛围;孔子的家室,或孔夫人坐在台阶上,或孔子伏案著书,大台阶则给人一种简朴空荡的意象;孔子一路历经的郊野、峡谷,大台阶又与辽阔的郊野及壁立的山岭形成意象联系。

大台阶与剧情的配合有两处表现得尤为精采。一处是开场:台阶上下,横陈着阵亡的将士,刀枪狼藉,一下子把充满血与火,刀与剑的战国历史浮雕般

地表现出来。假若没有这个大台阶,台上的造型便因平面化而逊色。另一处是结尾:当孔子面对死去的弟子抢天呼地愤慨人生的时候,有一个大的调度,即在肃穆沉愤中一步一步沉重地走向大台阶的顶端,这个调度隐喻了孔子这位历史文化名人在历史文化中令人仰视的位置,这一剧中神来之笔,点睛之笔,全仗台阶之利,也是寇彬当初设计大台阶的最初契机。

剧中大台阶除了自身的张力外,又与具体环境情节形成深浅远近、若即若离的联系,这种联系不可刻舟求剑式地去校对,只能从模糊的意象中去感悟、品思其中的意味。

《眷恋》、《布衣孔子》两剧的舞美形象均以其意蕴显示着其审美品位。前者,其景,托出恢宏和深度;后者,其景,映出氛围资质,都是以全景式、宽泛式浸润全剧。(它非是拘囿于一个场景一个情节)并结合具体环境又添其变化。

场景的意蕴靠的是场景物象的象征。正如一个美学家所说:“单纯的自然的感性事物只把它们自己呈现为形象,象征的艺术作品却不然,不管它提供观照的是自然现象还是人的形象,它都要由本身指引到本身以外的东西,而这东西却必须和所提供的形象有一种内在的因循和本质的关系”。以上两剧所提供的舞台形象之所以产生意蕴,就是因为其舞美形象与剧中精神有着内在的因循和本质的关系。而且由于这种关系贯穿始终,从而使其意蕴更加宽厚。

在运用象征方面,我们还要注意到寇彬表现出的创作性:其象征不是单一的,而是多元的;不是浅露的,而是隐蔽的;不是局部的,而是整体的;不是一种方式的,而是各有方式——(两剧:一则较实,一则较虚),因为这些因素,才使所体现的意蕴更令人品思。

调动舞台美术对剧情动态式的参与是寇彬舞美设计令人注目的特色。

著名美国舞台设计家埃德蒙·琼斯有一段精彩的话:“好的布景不是一幅画面,它是可见的某种东西,又是某种东西的表现:一种感情,一种唤起……布景不只是一种美的东西,或美的东西的集合。它是一种风韵,一种情绪,一阵煽起戏剧激情的狂风。它共鸣,它增强,它激励。它是种期待,一种征兆,一种张力。它不说什么,但它表现了一切”。这段话道出了舞美在戏剧中不是冷冰冰地标示地点环境。而应带着设计家的激情,能动地参与进剧情中去。舞美的能动性有两种形式,一种是静态的,这是常见的,一种是动态的,这是较少的,寇彬的设计在追求静态参与的同时,又极力探索舞美动态的能动性参与方式。如河北梆子《老榆树下》的设计,这个戏表现的是在改革开放中某一农家因观念碰撞而导致的破裂与不幸。老榆树,

是本剧规定的景物主体形象。对这一主体形象,寇彬独出心裁地用了100个农民戴的六角草帽作为榆钱构成老榆树。如果仅止于以草帽喻榆树,便没有多大意思,设计者的用意是让草帽(树)活起来,动起来表达设计者的感情。这些草帽能升能降,当剧中人秋叶悲痛缠绵时,草帽伴随唱腔音乐缓缓沉下,——你说是渲染了人物沉痛的情绪也可,说是暗喻着巨大压力向她压来也可;最后秋叶悬树自尽时,草帽缓缓升起,似乎暗喻着生命的逝去,又使人联想起撒纸钱以示祭奠的喻意,寄寓了创作主体对剧中人不幸的怜悯。榆钱树在这里以动态的方式渲染了氛围,寄托了包括设计人在内的创作主体的情感。

让景物动起来参与表演,重要的是要让观众觉得合理,能够接受。该剧榆树的动态表演之所以能使观众认可,这是因为设计者借用了草帽与榆钱叶外形的相似点,取而代之,把树写意化,从而使观众对老榆树的认识进入到假定性的范围里,有了这个能认可的假定性,才使树的动态表演显示出艺术处理的合理性。假若老榆树是一棵用网子吊起来的幻觉性的实景,再让它动那就滑向了童话题材的戏剧中去了。

舞美的动态表演在《眷恋》中也有突出的成功的表现。该剧设计了一个用六块悬吊在天幕的银色板块。“这六块板块是大小不等的多边形,能分能合,合起来是个不规则的圆,既象征太阳又象征月亮,分开则像缀在天际的云块,当有投影投到上面则又是屏幕。板块的分合随剧情的发展而变化。例如开幕不久,剧中井架倒塌,老工人韩贵一个人留下来看井场,导演处理他推动转台360度来表现一个共产党员的勤勤恳恳,这时天幕上的板块渐渐合拢成圆。这种处理不仅是情绪的外化,还是一个党内聚力的象征。”(引自寇彬《话剧〈眷恋〉设计断想》)

这一处理的合理性源于生活、掘于剧情。——空阔荒野的油田,天上的太阳、月亮显得尤为圆大而注目,在云雾烟气缭绕的时候,太阳或月亮似乎被分割散裂了,这是在油田这一特殊环境下的特殊感觉,这是寇彬设计天幕中圆盘聚合分散的生活根据。从剧情说,在井架倒塌后,烟雾未尽,余震未息,以圆盘的散释示其意也是合理的。随着井架的恢复,人们的心情和现场气氛渐趋平静,散片拢圆则适宜这一情景氛围,同时喻意了人物精神的内聚力。由两个依据做基础,圆盘的聚散才合理,喻意才有了根。此外该剧井架倒塌时,让两排吊绳动荡起来,工人抢救时,白衣服下场,黑衣服上场(表示被油喷)等,都极大地发挥了舞美的能动性。

舞美能动性的动态变化在寇彬设计中是多样的。还有为表演提供可变幻调度、增强舞蹈性的活动性布

景装置。如吕剧《书记大姐》设计了数块活动条屏,一方面根据不同场次作不同安置,一方面结合剧情,以装饰性的条屏做道具与演员舞蹈表演结合起来,前后左右,错落交叉,活跃了舞台,给人热烈新颖之感,与剧情关爱如春,群情振奋的精神基调相统一。再如柳琴《驴王嫂》中的绳梯,莱芜梆子《好儿好女》的一景正反两用,其设计思路都是立足于舞美动态式的参与的基点上,只是其方式不同。

让本来是静态的景物动起来,目的不是为动而动,而是通过动,更加强景物渲染气氛,烘托情感,启示内蕴的力量。这在文学作品中是常用的手法,因为是文学描写,似乎也较容易些,如宋词“长条故惹行客,似牵衣待话,别情无极”(周邦彦),如“昨夜松边醉倒,问松我醉何如?只疑松动要来扶,以手推松,曰:去!”(辛弃疾),如“云破月来花弄影”(张先),其物象,动得别有情趣。而在舞台上,景物以实体出现,要让它动起来,就难多了,弄不好就显唐突。要动得合理,动得巧妙,就要找到观众感觉的依据。上面举的例子,其成功,不是景物动起来了,而是动得出乎意料之外,却在情理之中,合乎舞台艺术的情理。

舞美能动性的动态形式,实质是将舞美与剧情与表演对列并置,互相拼接,造成“蒙太奇”,产生新质,产生新形象。捷克斯拉伐克舞台美术大师斯沃博达是这一艺术拼接方式的杰出的创作者。他利用灯光、投影等多种手段,制造出单屏幕或间隔多屏幕与表演形成对比、对位、统一,产生出奇妙深刻的拼接效果。与之相比,我国舞美的动态形式还有距离,寇彬在这方面的借鉴探索,也是初步的,即使如此,在80年代这种探索在我国舞美界也是领先的,直到目前,我国舞美在这方面仍是薄弱环节,为此,更应看重寇彬在这方面的探索。

寇彬的设计流露着中正大度的气象。在戏剧的舞美形象中,我们曾见到有的设计有意将房屋及桌椅道具比例缩小,其舞美形象给人一种小巧玲珑的趣味,是另一种美的格调,再如以悬挂的装饰性小型图片以点缀场景,也属气格内敛的类型。与之不同,寇彬的舞美形象则是呈现大度整一的特色。这主要与他们的设计构图及色彩运用有关。

他的设计构图,多以主体形象贯穿全剧,并以中正的方位为其轴心,大台阶横陈于全剧,脚手架坐实于台中,都典型地体现了这点。此外,吕剧《王惠萍》半圆式的主体形象,豫剧《桃花扇》工整对衬的软落造型,也体现了这点。吕剧《大地军魂》,则在变化中寓含着中正整一的轴心。该剧以五星为统一形象。而每场则呈现出各式各样多角形。使其五星形象隐约其中。随着场次的进展,前面五星构图的不规则,

渐变为规则,直到最后呈现出鲜红的五星。红五星在变形中渐显,体现出舞美构图的完整统一。同时也呼应了戏的主旨:对下岗军人自强精神的展现与颂扬,五星的构图方式,不仅有了变化、中正整一的形式美感,也有了令人品味的内涵。

他的设计在色调上多求整色调与柔和感。常是借灯光变换布景主体形象的色彩,《王惠萍》、《桃花扇》、《大山魂》基本均是如此,这一手法似乎像歌舞晚会用灯光色彩变换整体场景色彩一样,当然其依据不一样,歌舞晚会主要求其色彩的对比变化,调解观众视觉变化的美感。而戏则主要依据剧情氛围,同时兼顾视觉变化的美感。

构图的中正整一,色彩的大色块变化,两者配合,形成了寇彬舞美其大度持重的气象。

这一特色与其简括的舞美形象是和谐统一的。其中内含的危险是易于失于空落、板结、单调,而未沦于此,是因为其舞美形象或以其意蕴伏于里,或以其具体场景变化于其中,或以其动态场景显于外,综合一体,才构成自身的完整。

艺术就是创新,寇彬在舞美设计方面表现了执着新锐的探索意向,他几乎在每一个戏中都力图有所创新,而有的探索则具有设计理念创新的启示。他在莱芜梆子《大山魂》中的设计说明了这点。

《大山魂》反映的内容是“环保”问题。说某山村由于长期滥伐山林,猎获动物,导致大山荒芜,变成穷山恶水,连野狼也难藏身,最后村民认识到环保的重要,大山恢复了生态,一片葱茏。该剧基本环境是荒凉秃石的大山。——舞台设计面对该剧规定情景若设计一个荒秃的大山形象未尝不可,这也是一个正常思路。但寇彬却以“擦边球”的巧妙,反其道而行之,用半写意笔法制作了一幅以突出山势之美的颇有国画味道的山景。说反其道而行之,是指大山形象避讳了荒山秃岭的形象及其贫寒冷寂的基调。这种山貌气象不适宜以美为总体格调的舞美形象,正如德国戏剧理论家莱辛在评论雕像《拉奥孔》所说的那样:因为张着大口,表现过份痛苦,有失于雕塑艺术的美,而变成叹息式的口型。舞美形象,作为剧场中为群体观众共赏的艺术,应该以美的观赏性作为基本原则,为此做了变化。说它是“擦边球”式,是指其大山形象的变化又恰到好处,它又不是改变为青山绿水,群山茂密,如果是这样,那就与剧中规定情景的荒山形象发生不能调和的冲突。改变后的大山形象,主要是突出了大山的群峰起伏的山势之美,而极大地淡化了大山的荒芜,或者说在半写意、近于简率的国画笔触中,只是隐隐约约地透着大山的荒芜之意。这样,大山形象,无论是其大山本体还是绘制艺术,在总体上给观众一种

富有观赏的美的形象。

大山其美的舞台形象在剧中发挥着特有的作用。它在剧情的进展中,直与剧中情景发生着无声的冲突与对比。(在剧中,直到末一场之前,大山本来面目始终是荒凉丑陋的),这种暗中的冲突与对比,实质上对剧中破坏大山环境的思想行为在起着批判与否定的作用。从而以批判的力量强化了本剧的题旨。

对舞美形象暗中点拨,在不动声色中从反面入手做正面文章,使其扣合题旨,这不能不说是一种别具一格的舞美设计理念。这是舞美“它不说什么,但它表现了一切”的变格形式。——正题反作,或用侧笔,是艺术手法的一种机智巧思。如同词中所写“而今识尽愁滋味,欲说还休。欲说还休,却道天气好个秋”,“洒脱”的反话中更透出忧愁的辛酸;再如为观众所乐道的电视剧《激情燃烧的岁月》,石光荣夫妇的深情厚爱多是从夫妇争吵不休的冲突中表现出来。而将这种手法移入舞美设计中却是罕见,应将这一手法提升到舞美设计理念的层面,置入我们的设计观念之中,从而在艺术实践中去探索此类的不同的表现形式。

或许有人会想到:化丑为美,本是戏曲的长项,凶丑之相有美的脸谱,破衣烂衫有五彩“富贵衣”,冷冰的刑具有美丽的金鱼枷,秃山荒岭何以不能化丑为美呢?——这是借了戏曲长年积淀的程式符号之便才有丑美之变。而山景是西法的绘景却无程式可鉴。不错,丑的外形也可以直取进入艺术而成佳品,但要看具体情况,雕塑家罗丹的枯骨松皮的老妇《欧米哀尔》即是,但这更多是从揭露社会的角度去认识的。而作为舞台山景,披露其丑,供于剧场,却有失观赏。至于美化山形之丑,当然是一个思路,但设计者取了反题正作的思路,别开一径,难度似乎更大,意味更厚。(按:“反题正作”与富贵衣之类的“化丑为美”,两者概念不同,前者改变了形象本质,后者仍维持着形象本质。)

舞美设计不能不重视舞美材料的运用,舞美材料的质地及其具体运用将影响舞美形象对观众的审美感觉。

对舞美材料的处理有两种基本方式:一是通过绘制,改造材料的对外感觉,以假代真,材料的特性在舞美形象中转移。常见的用塑料泡模刻制成的石碑、雕像即属此类,寇彬在柳子戏《风雨帝王家》作的高丈余的唐代侍女石俑即属此类。另一种方式是“忠于材料”,充分利用材料本身的特性,在这方面寇彬也表现了他的创造性。《眷恋》的铁管了脚手架,《老榆树下》的草帽、条编,均是佳例。而在下面两戏中,更表现出材料运用的新颖创意。

柳琴《驴王嫂》的山景。——传统的山景制作一

般有四种:硬片;画幕;网子;幻灯。《驴王嫂》却别开生面。用了农村常用的花布料裁剪叠制成山形。从形象上看,给人农村梯田的联想。但主要是材料的意趣。这些或蓝或绿的粗布料山景,散溢着十足的农村味的质朴气息,使人立马产生农村手工艺品布娃娃、布老虎等布制品所特有的民间艺术的美感。布料山景比油彩和投景的山景更给人质地朴实的强烈感受,更符合剧中小山村的环境。

柳琴《城里妹子乡下汉》其舞美材料的运用又另有新意。——这出戏反映的是在改革开放中城乡观念的新变化,是出轻喜剧。为了充分表现其轻喜明快、清新向上的精神气息,将其景予以透明化。用纱布制作成楼房的墙都是透明的,后面的树和天幕的池塘都能从墙后面叠印透过来,其效果像电视的画面叠印,又像摄影中人体透明工笔仕女画中的薄纱晕透,其它物象,印过墙壁,如同雾里花、烟中柳,给人多层次相印合,润泽朦胧的美感。这是巧借了纱布的透明性能而产生的效果。这一设计不仅使舞美构成交响的空间,而且为表演提供了新的空间(墙后),就空间的分割并置来说,它与戏曲传统的虚拟空间有着相近的功能,它又增加了景美的欣赏。表导演运用好了,很出味。

对舞美材料的运用,圈内人潜意识中似乎偏爱新材料。不错,增加舞美材料新品种是应该探寻的一个方面。但无论什么舞美材料对设计家来说都是工具,材料本身不存在因新旧而区分的优劣,关键在用乎之妙。正如波兰舞术家萨道夫斯基所说:“适合于演出意图和激发观众想象的任何材料都是好的”。有智慧的舞美设计家总是物为我用,巧用其材,用出新意,用布料作山景,用纱布作墙壁,以及前面所说的用草帽作榆钱,用铁管作构架等都是巧用其材,巧就巧在移其形、传其意,化平常成新奇,体现出设计者艺术思维的灵思妙想。

寇彬舞美设计的作品有许多,每个作品面貌都不一样,具体风格也各异,但是既然众多作品出于一人之手,其中必有相对稳定的因素,这种因素就是我们常说的基本风格,寇彬舞美设计的基本风格是否应该这样概括——空间灵活富有变化,形象简括而有韵味,新巧、中正、大气,不求富丽堂皇,也不十分强调拙朴土俗。华贵气、土俗气都不是他的舞美主调,他的舞美在平实中散发着雅俗相融、亲和平易的都市文化气息。

我们常说,一个艺术家要有丰厚的学识和良好的修养才能搞好艺术。舞美设计者何尝不是如此,舞美设计者,由于工作的原因。他要像导演一样胸有全局,以俯视全剧的视角,分析感悟剧本的最高任务,全

剧的节奏氛围,高潮戏,人物的行动线,人物的彼此关系等。只有吃透了这些问题,他的设计才能与演员的调度、表演、戏的精神氛围相吻合。在某种程度上,舞美的设计空间、舞美形象,将影响全剧的气格风貌,制约着表演的方式。为此,著名导演焦菊隐说舞美起着半个导演的作用。斯坦尼斯拉斯基称舞美设计师是“造型导演”,斯沃博达也说,一个好的舞台设计者是一个懂得导演的人。为此,在戏剧史上舞美设计师与导演兼于一身的大家不乏其人,英国的克雷,苏联的阿基莫夫,西德的沃尔夫冈·华格纳等均是。当然“术业有专攻”人各有志趣,一个舞美设计师不一定非兼做导演,但具备导演修养,才能做好舞美设计师这却不是额外的苛求。寇彬深谙此理,他不但平日注重艺术素养的潜修,广泛涉猎艺术理论的学习,他还曾正规正正地干过电视剧导演。导演过电视剧《汪汪》、《夏日的风》、《小鸟在海那边》。素日的潜修,导演的实践,丰富了他的艺术学养,因此,在舞美设计过程中,总是能与剧作者、导演、演员做到互有启迪,互有补充,达到共识,而不是被动地接受命令。艺术合作中不同见解的冲突是常有的,该放弃或改进的则择善而从,该坚持的则据理坚持。如《布衣孔子》的大台阶,开始也遇到不理解,有的演员觉得很难表演,经说理与实践后,才得以确认。

把设计融入导演思维中,是寇彬设计的一贯思想。在这方面,与他多次合作过的同团的资深导演沈元骥曾有介绍。他在《话剧〈眷恋〉导演工作追忆》一文说:“《眷》剧从最初的构思、排练、合成以及演出中的改进,始终是导演和舞美人员特别是舞美设计寇彬同志共同的创作过程。我们共同认识到舞台美术已从创造一个环境、渲染一个气氛的辅助地位,上升到能动地表现思想、独立地阐释人物意念心境的举足轻重的地位。为此导演的构思必需包括舞美构图色彩空间等成份,舞美构思也必需包括戏剧处理的成份。如天幕的图形组合板块,井喷时转动平台和黑白斗篷的翻转等,都是戏中有景、景有戏,许多处理已无导演和舞美的严格界限。……另外导演和舞美设计的互相启发、互相补充也十分重要,它往往成为一段完整处理的关键……”。由于寇彬总是从全剧的视角考虑设计,因此与众多导演交流设计思想、设计方案时,大多数都会一拍即合。

寇彬性格随意平和,温文尔雅,善于与各种人合作,工作中不计较个人得失,设计费从来听便对方,到下面与剧团合作从不提额外要求,他理解下面剧团的艰难,多年与基层剧团打交道,形成了他从实际出发,为剧团着想的工作作风和设计观念。他曾撰文《为中小剧团设计》说:中小剧团是戏曲界的大多数,他们普遍特点是要求高、基础差、资金少、底子薄,舞美人才

缺乏,针对这种情况,在舞美设计上就要因陋就简,在新字上下功夫,在巧字上做文章,舞美要便于流动,携带方便,景要能吊能拉,大舞台条件好的就全部装上,舞美小,减几块片子也能演,在工作中还要随戏培养一部分舞美骨干。——寇彬心系中小剧团,提出因陋就简,求新求巧;便于携带的设计思想是完全正确的,体现了一个舞美设计者尊重现实、事实求是,又努力追求精美艺术的高度责任感。他这样说,也这样做。最典型的事例是《老榆树下》,这个戏,当时剧团团长对他说,团里有困难,实在没有钱,只能拿出1千块钱搞这个戏,这真是要巧妇来做这无米之炊。他冥思苦想,——一次在乡间集市上,他忽然从老农戴的六角草帽和堆放的货物上得到启示,设计了一台由草帽、绳子、条编、柳木棍子配制的舞台场景,总共花了七百多元,风格简朴无华,却丝毫没有简陋之气,该景以其巧、朴赢得好评,获省戏剧节舞美设计奖。——试问当今新剧目创作,不过千元的舞美费用,尚有否?

对艺术高度认真,一丝不苟,是艺术工作者应有的共同品质。弄了一辈子笔墨,早已潜入丹青之妙的齐白石,晚年尚有“老年一笔费经营”的感慨;演了一辈子戏,已是出神入化的梅兰芳,曾对人说,每次出场,我都很谨慎。寇彬继承了前辈艺术家的敬业精神,步入花甲之年,他依然精进勤勉,他曾由衷地说道:“我每接一出戏,都是颤颤惊惊,不敢有丝毫怠慢,都是从零点起步,即使现在,也是如此。”从零点起步,就是另辟蹊径,不重复自己,就是不断探索,不断求新。

我国舞台美术正处在稳步发展的时期,人们越来越认识到舞台美术对一个剧目的成败,对观众的观赏,起着至关重要的作用,寇彬同众多舞台美术家一样,以新锐的心态,进行着不懈的探索,从而丰富了戏剧舞美的阵容。艺术无止境,我国戏剧界舞美的改观起步较晚,许多的舞美表现方式尚待借鉴、开掘。譬如,如何使戏曲的虚拟空间与舞台美术结合得更加共辉并美?如何使灯光这个被瑞士舞台美术家阿披亚称之为“是舞台上的最重要的造型手段”,能更多地以主角身份在舞美中显示出自身的魅力与价值?如何促进舞美的地域特色和剧种特色?——对山东戏剧来说,如何建立山东戏剧的舞美地域特色,山东的主要剧种吕剧,其舞美特色又该如何定位?或者说,戏剧舞美就不应分什么地域特色、剧种特色,这些问题都需要从理论到实践予以探索、回答。作为山东戏剧舞美主将寇彬,自然会继续深入地探索这些问题。相信寇彬凭了他一贯的探索创新、执着严谨的敬业精神,定会与同伴们一起拓展出更新更美的舞美新天地。

(于学剑 山东省艺术研究所)

绍剧舞美的嬗变

董文虎

中国戏曲艺术以它悠久的历史与特有的风格著称于世界,而绍剧艺术则是中国戏曲中的一颗光芒闪烁的明珠,有着古老的渊源,剧目丰富。绍剧大约形成于明末清初。一般认为,它源于秦腔,属乱弹系统,故绍剧原称绍兴乱弹,俗称绍兴大班。绍剧流行于宁绍地区,杭嘉湖平原和上海一带,是浙江的主要地方剧种之一。鲁迅在《社戏》、《女吊》、《无常》等作品中都有过绘声绘色的描述。鲁迅笔下的阿Q顺口高唱“手执钢鞭将你打”就是绍兴乱弹《龙虎斗》中呼延赞唱的一句唱词,实在有其生活根据,可见鲁迅幼时对地方剧种爱好至深。

绍剧舞台美术从清末和民国初期发展至今,已有近百年的历史,舞美上有很多变化。舞美的变化,其一,是外部物质和技术条件的变化所引起,从草台戏发展到镜框舞台的建立使舞台美术更加重视画面效果,加强了视觉表现的追求。其二,是当时占主导地位的文艺思潮影响,写实性与写意性,这些都直接影响了绍剧舞美的变化。

绍剧舞台美术是绍剧艺术中重要组成部分,它和绍剧的剧本、表演、音乐等构成了综合性很强的艺术整体。本文偏重谈绍剧舞美的演变与发展,对于其它时期则略为提及,以就教于方家同好。

一、绍剧舞美的朦胧时期

早期的绍剧多以社戏形式演于水乡山村的庙宇草台。绍兴是个“水乡泽国”,戏班子每去各地演出全赖大小不等乌蓬船载运戏箱和艺人,俗称班船。绍兴的庙会,祠堂遍布山乡和水网地带,但有时还要在临时搭成的台基上演出,草台、稻桶台、明瓦台等名称随构筑的材料而异。最典型的是绍兴还广泛利用江河湖面搭台,面朝神庙,故岸上船上都可看戏,舞台后停靠的乌蓬船,即是演员的后台,称水乡舞台。这一时期以农村为主的流散戏班,当时还没有固定的演出场所。化妆较为粗简还没有油彩、水粉等高级化妆品,甚至连铅粉都用不上,只好用石磨的燥粉。服装一般备:五蟒、五靠、四马挂、加龙鉴马挂、一对开台、五件褶子、五件素肩。蟒有五色之分(红、黄、蓝、白、黑)又

分上五色,下五色,按角色穿规定之颜色。临时组合的戏班大都向“行头主”租赁。舞台上演出道具除常用的刀枪把之外,最为突出要数一桌二椅。除许多景在演员身上外,更在桌和椅子的经营位置上,随剧情、时空的变化转换,景随人走,演员的表演或为山、石、桥等。在庙会、串台演出素有“当场”、“案位”、“马头”等十七种摆设。绍剧的“彩头”很有特色,有以面具或头套组成之造型化妆,有绑扎纸糊动物造型,如龙头、鸟等,还有“目连戏”中无常帽及鬼王、夜叉头套等。清末、照明用亮竹蔑或松明、派专人守候添换,国民时期用壁灯和汽灯。

在当时这种飘忽无定,频频多变的舞台环境下,加上戏班规制的临时性,无所为置景,基本上是以一桌二椅为主,舞美概念还处于朦胧时期。这一阶段大致持续至一、二十年代。

二、姊妹艺术对舞美影响

戏班由草台演出向舞台过渡,开始由农村向城市。从辛亥革命后,经过北伐战争,直至抗战前夕,在东南沿海曾出现过经济相对稳定的时期。绍剧在经历了漫长的流散演出后,开始从农村向城市、茶楼、饭店、剧场渗透。二十年代初,绍剧进入上海,在“十里洋场”挣扎生存。演出场所除基本场子“镜花戏园”和“越舞台”之外,还先后有“鹤鸣茶园”、“华兴戏院”(后更名为“第一戏院”、“升平歌舞台”)“风仪舞台”、“翔舞台”、“虹口荣华戏院”等。为了能在城市立住足,特别当时受了京剧的影响,最重要的是梅兰芳创制的新式古装,从头饰服饰等方面都较大的革新,对全国各剧种影响很大,再加上外来戏剧艺术如话剧、电影的冲击,使绍剧有所建树的名伶,认识到综合艺术的重要性。开始从原来的路头戏改为幕表分场制,舞台美术也有所重视和加强。从原来一桌二椅披上绣金绒的桌围椅披,还有门帘、帐帘和大幅“守旧”均绣上自己姓名,装饰舞台,使演出绚丽多彩。还请画师在幕布上画出不同的环境,有客厅、闺房、书房、花园、荒郊野外等,从原来的一桌两椅发展成为与百搭布景有机组合。

如果说,戏曲的服饰变化基本源于本土,那么,布景新法大多采用西画。传统戏曲演出中也有过一些布景因素,最突出的就是从晚明兴起,直至民初衰落的灯彩。早期写实布景,我们通常称之为“百搭布景”。这个概念是从外国引进的,用以表述写实布景的幼稚形态,只有野外,客厅,帅堂等几种。在不同的戏里重复出现,百搭布景有过两种形式:先是屏风式布景,后来才是软幕画景。30年代至40年代,上海福建中路北京路口的老闸大戏院是绍剧主要基本场子。其代表班社有章益生经营的同春舞台。主要剧目有连台本戏《济公传》、《西游记》。当时舞台演出已用百搭布景和机关布景的结合,有些场景用雷电、喷火等特技。灯光用一到二只“散光灯”打天幕,在透明纸上画上浓淡相同的天蓝色。演神话戏,在天幕背景利用灯光透明剪影,操作活动形象,用闪光粉接电焊炸出烟雾,助神妖幻化。即烘托舞台气氛,又吸引观众,这在当时很新奇。

三、绍剧舞美发展与繁荣

建国后,在党的“百花齐放,推陈出新”文艺方针指引下,迎来了绍剧的发展与繁荣。五十年代,国家扶植绍剧,原同春绍剧团改为浙江绍剧团。剧团建制后舞美门类得到确定。绍剧界山花烂漫,流派纷呈,好戏连台。特别是50年代开始由六龄童、七龄童主演《孙悟空三打白骨精》一剧,在艺术表演上七龄童猪八戒憨厚蠢态,令人叫绝。六龄童猴戏神形兼备,独树一帜达到新的高度。表演艺术的逐步完善,催动了舞台美术整体艺术的发展。绍剧从孙悟空、猪八戒的化妆造型到灯光布景都作过去截然不同的革新和创造。舞台美术当时受西方绘画和前苏联斯坦尼斯拉夫斯基体系的影响,以写实性布景为主烘托环境气氛。绍剧团首先由团内福建画师李伯敏在老闸大戏院《西游记》布景的基础上,开始设计《孙悟空三打白骨精》一剧,使原来的百搭布景转化为有剧情场景变化的写实性戏曲布景。打破了百搭布景繁琐写实,一点灵活性也没有,与剧情、与演员完全脱节样式。进入60年代以汤永生为代表在吸收前辈长处对绍剧舞美进行了全方位的改革创新,逐步形成了一套绍剧自己独特艺术风格的布景、服装、灯光、道具等。特别是在猴戏《三打》的舞美创作中,以软景、硬片、天幕幻灯景投影变换舞台场景,以中国画的线条勾勒与西画的明暗块面结合,形成了绍剧舞美布景特有的风格。灯光运用跑云灯、火景、转盘,特技定形影片在天幕上不断变换,创造了一个神奇瑰丽的幻象世界。布景设计

合乎情境,又表明了地域风光,已从根本上去掉了“百搭”痕迹,相当个性化。它以构图严谨,风格秀丽,注重装饰,色彩和谐,富有意境而见长,创造了独特艺术魅力的“画幕式布景”装置,结合灯光色彩的配合,形成了绍剧表演风格相协调的和谐的布景样式。70年代谢涌涛设计,绍兴市绍剧团演出的现代戏《阿Q正传》一剧,取材于绍兴水乡鲁镇,以桥、水、古镇为背景。当时以再现性、写实布景为主,但他在背景处理上仍以单线与块面结合,强调装饰性,质粗、色旧、缀补丁、破边沿。在某种意义上,它可以看作是孕育、产生阿Q“精神胜利法”的旧中国隐喻形象。在舞美上再现性地把景与演员有机的结合,逐渐在服装上历史真实与传统服饰相结合而大胆革新,改进了传统服装厚重繁杂和繁琐纹样,化妆个性化,所有这些与绍剧粗犷朴实、豪放洒脱表演手法非常和谐,产生了一大批优秀剧目。例如《孙悟空三打白骨精》、《血泪荡》、《阿Q正传》、《于谦》等。特别是汤永生设计的《孙悟空三打白骨精》简练凝神,神形结合,意境优美,成为当时浙江戏剧界较有代表作品之一,影响深远。

四、绍剧舞美开拓与创新

党的十一届三中全会以来,迎来了改革开放的明媚春天,也迎来了绍剧的改革发展。在这新历史转折时期,绍剧紧紧抓住改革机遇,优化组合,于80年代成立了“绍剧小百花演出团”配备优秀二度创作班子,创作新编历史剧《相国志》一剧。以安荣夫为代表舞美设计师在原来画幕式写实布景上,进行了大胆创新。以吊屏式景中间贴浮雕图案和现代材料质感装饰,再运用浅绿色二道幕白色气空泡沫剪贴战车图案升降幕间处理,受到了很好的效果。晋京汇报演出,在中南海怀仁堂、北京人民剧院演出,受到中央领导与首都观众热烈欢迎,场场爆满,掌声不断,反响强烈。舞美评论家柳青在《舞台》88年第2期《二道幕与幕间艺术处理》一文中谈到:“绍剧小百花”演出的《相国志》(安荣夫、汤永生设计)写的是春秋战国的故事。二幕的特制轮廓幕,上面缝制了稀疏的战国车马纹样,具有素雅的古风。半透明的车马纹样用气泡塑料布剪成,前面投光如剪影,隐约中显素雅。朦胧中透诗意,此二幕如高雅的战国画卷,衬托着浓艳服饰的演员,主次分明,浓淡适宜,增加了全剧高雅古朴的情调。这段时期的舞美基本上都有绍剧团自己人员创作,以谢涌涛、汤永生、安荣夫等为代表。绍剧舞美已趋向打破写实主义,向戏曲的写意精神靠拢,丰富了戏曲舞台的视觉形象。绍剧团又相继排演了一批题

材新颖,风格各异的作品。如《火焰山》、《孙悟空大闹乾坤》、《定国公挂帅》、《霍光废帝》、《长河送嫁》等。在浙江省戏剧节屡次获奖,戏剧界引起较大影响。随着改革开放,戏剧理论和舞美本体理论的发展,观众审美情趣的不断提高,戏剧界新创作剧目的增多。绍剧面临着新的历史时期,使它不能不去触动自己传统的演出形式以适应时代发展的需要。90年代在浙江省文化厅和绍兴市委市政府及文化局各级领导专家的关心支持下,集全省一流主创人员,创作新编历史剧《大禹治水》一剧,剧作气势磅礴地把一个家喻户晓的历史传说,以今天的审美意趣,重新加以颂扬讴歌。该剧以杨小青为主导演组与舞美设计从戏剧深层内涵出发,抓住大禹治水“三过家门而不入”的民族精神。舞美设计何礼培以中性旋转圆形平台,中间用弧形划分高低不同平台,以暗示远古时期自然界和人类社会一切现象的最初根源,作为全剧贯穿的中性式舞台样式,局部则以道具夸张。灯光设计上,周正平为该剧所创作的灯光设计、色彩强烈浓郁、意境宏博深远,并着力于营造大场面、大气魄、振聋发聩的艺术氛围。在服装化妆,以蓝玲为代表的设计师同样大胆革

新求变,在保持绍剧传统服装基础上,溶进了现代时装风貌,不断使用新材料,在服装与绍剧表演风格更加贴体合一,更具古越风韵。舞台美术以中性式写意性为主,又同“以歌舞演故事”中所包含的虚拟性,时空灵活性等写意精神和谐统一。此剧荣获全国五个一工程奖,多项文华设计奖。为绍剧舞美开创了新篇章。继《大禹治水》后,绍剧又排演新编历史剧《葫芦案》,悟空戏《咫尺灵山》等。特别是新排的猴戏《真假悟空》在舞美样式上又作了新的探索,运用升降机、电动滚动、电脑灯等现代高科技的手段,给观众耳目一新的感觉。

以上这些舞美变化,有些是过去历史成就的继承,有些又是现代高科技灯光、音响、新材料所带来创新发展。绍剧舞台美术正是在继承和创新中不断丰富自己,同时还要遵循民族传统美学原则,以新的审美观念,对舞美功能不断有新要求和认识,以具有时代感的形象塑造,使绍剧舞美向多元化、多空间、个性化的层次拓展,以更多新的戏剧样式,开拓绍剧的新局面。

(董文虎 浙江绍剧团舞台美术设计师)

点击艺术资讯 聚焦戏曲舞台

——“首届全国戏曲舞台美术研讨会学术报告会暨福建省舞美学会年会”举行。

为了向我福建省戏剧界舞美、导演专家介绍当前戏曲舞台美术的走向,并结合本省戏剧艺术创作展开讨论,共同促进福建省舞台美术乃至戏剧艺术二度创作整体水平的提高,由福建省戏剧家协会、福建省舞台美术学会主办的“首届全国戏曲舞台美术研讨会学术报告会暨福建省舞美学会年会”于2002年12月20日在福州成功举行。

应邀莅临本次会议的领导、专家有:福建省文化厅副厅长、福建省剧协主席范碧云,福建省文联书记处书记、副主席张宇、杨少衡,福建省文联副主席陈奋武,福建省文化厅艺术处处长梁祥霖,福建省文化厅剧目工作室主任周长赋,中国戏曲学院教授、著名舞美专家赵英勉,福建省剧协顾问、著名戏剧家陈贻亮、叶洪威等。在榕的福建剧协部分常务理事,本省部分知名导演、编剧、戏剧评论家及福建省舞美学会顾问会长、副会长、理事会成员等近六十人出席会议。

会上,有关部门领导范碧云、张定、杨少衡等分别发表了热情洋溢的讲话。福建省舞美学会会长许镇川,副会长华山、黄示璞介绍了在北京刚结束的“首届全国戏曲舞台美术研讨会”的基本情况和主要学术成果。中国戏曲学院教授赵英勉畅谈了他对戏曲舞台美术的独到见解。与会者以虚心的态度,务实的作风相互切磋,学习全国舞美研讨会的宝贵经验,并结合本省戏剧实践尤其舞台美术创作现状展开热烈的讨论。

会上决定,为配合“中国第二届舞台美术展览会”的工作,福建省拟在2003年预先举办“福建省第二届舞台美术展”。

(福建舞台美术学会)

舞台演出“外部形式的导演”

罗歌尔

舞台演出的外部形式也可称表现戏剧内容的演出形式。演出形式不仅指舞美样式,它是包括表演特点及音乐结构等等表现手段在内的戏剧导演对戏剧处理的整体形式。演出的外部形式的处理直接作用于戏剧演出的成败,作用于戏剧思想阐述的深刻性演出形象的感染力及说服力。因此恰当准确地把握和选择生动的、有震撼力的演出形式是导演艺术的重要组成部分。

不同的演出外部形式直接影响舞美设计的样式结构的处理,因此戏剧演出的外部形式与舞美样式是相互联系的,但又不是等同的两个概念。演出形式包含着舞美样式,舞美样式又是构成演出形式的重要组成部分。不同的演出外部形式的处理和运用是导演的工作;而构成演出形式主要部份的舞美样式则是由舞美设计完成的。

导演在完成一出戏的创作工作中,把演员、舞台设计者、乐队、指挥者、编舞、作曲以及各部门的创作人员组织起来,共同寻找一个附合戏剧题材内容的演出外部形式的工作是艰巨而庞大的。所以说把导演工作概括为:一抓戏剧思想内容;二抓演出外部形式。导演在抓外部形式的时候,其主要的合作者就是舞台美术设计。

舞美设计在创造戏剧外部形式时,其主要手段是通过布景样式结构,灯光样式色彩及其它舞美造型处理的舞美样式来完成的。正象任何形式都有一定内容一样,任何内容都有一定的形式。表达戏剧题材内容的演出外部形式,主要是通过舞美样式来“说话”,样式是设计者的“语言”。舞美样式在很大程度上决定了演出的外部形式。

由于舞美设计创造戏剧空间的目的是通过剧中人物在舞台空间的行动提示主题思想,舞美样式就不能单纯地呈现戏剧环境或单纯地装饰性地布置舞台

空间。而是应该认真地分析和挖掘主题思想内容,从导演角度去衡量能否深刻地揭示思想为标准选取素材,构思形象,把理性的主题思想形象化,创造富有内涵的主题形象。“形象”的概念是具有生动的深刻的语言的,并不是通过注解或标签去表明形象,任何形似华丽、实为苍白的形象都是没有生命力的。因此往往舞美设计的形象语言更富有表现力和感染力,并不亚于演员的表演。这是舞台美术区别于影视美术的特点,也是难点所在;同样又是戏剧导演抓外部形式区别于影视导演掌握镜头艺术的区别。由于外部形式的创造对导演如此重要,甚至往往可为导演提供演出形式的启发和冲动,进而影响整个导演构思,所以说舞美设计是舞台演出“外部形式的导演”也不是言过其实的。

导演总是希望设计者给它的创造增添一对自由飞翔的翅膀,设计者责无旁贷地要通过自己艰苦的创造性劳动去丰富导演的想象,导演把未来演出形式的处理寄托在舞台设计者身上,设计者就应为导演提供深厚的丰富精彩的外部形式,使导演的创造得以充分的发挥。因为决定着演出成败的表现题材内容的外部形式的寻找是设计者的艰巨劳动,同时作为导演构思手段之一的外部形式的创造也是导演的艰巨任务;所以统一导演与设计者的构思是个矛盾大、有难度的工作,反复的沟通、碰撞相互取长补短也好,各自坚持已见也好,当这个他们共同创作的成果呈现在舞台上时,哪怕导演和设计者彼此都还不够满意,但经过这番磨合后所产生的效果总会比墨守成规、平淡无味地完成任务收获更大。抑或可能产生前所未料的奇异轰动效果。

如:话剧《蛾》的设计抓住剧本立意:“在生命的长河中飘荡着三个赤裸裸的灵魂在俯视社会、思索人生”的大写意特点,在设计处理上着眼于挖掘人物的

心理动态的意念化空间,采用了假定性写意的舞美样式的外部形式:从背景到台口,以斜垂的灰幕横贯舞台,表现云雾迷漫、朦胧奔泻的漫漫长河。水从天边来,流向天边去的历史长河中,置以表现飘荡的小舟的倾斜式小型转台,小舟上空悬挂着破旧的风帆,起落伸张,左右转动的多种动态变化,寓意着小舟上三个生命的命运,引发观众的想象力去展望那延伸了的辽阔、浩渺的流动空间。导演充分运用仅有的小舟转台和风帆变化调度处理了船头船尾、船上船下、帆前帆后、水中岸上来描绘和衬托人物心理时空的变化,通过二男一女的喜怒哀乐、悲欢离合展示了人类对理想的追求,对幸福的渴望。尤其戏的尾声,当斜倾的小舟载着“蛾”(女主人公)折叠的小纸船在追光下,随着“蛾”的失意无望转动漂去的时候,戏剧导演对样式的运用为观众带来无限的联想和沉重的思索。

剧本文学体裁的大写意和文字题材的含意凝重;导演处理手法的样式感,话剧表演方法的体验与表现的相结合,舞美样式的假定性和写意性等等构成了这个戏的形式特点。

从艺术手法的统一性、完整性来讲,导演处理的戏剧题材是戏剧的“体”,舞台美术的外部形式是戏剧的“衣”,设计者在寻求外部形式的时候要象导演一样去“量体裁衣”是必要的。

话剧《哈尔滨保卫战》是表现“九一八事变”后,日本帝国主义直逼哈尔滨,当时的哈尔滨处在外无救兵,内无粮草的危机时刻,依兰二十四旅旅长李杜仅率所部千余人,奋起抗战的故事。这是一幅鲜血写成的画卷,是一部真实的史册。该剧的文学体裁及导演处理手法是纯写实的,表演是真实体验的。

设计者为了真实的再现当时的历史画卷,采用了写实的舞美样式,由于剧本提供的场景变化多,场面庞大,便借助于大转台变换室内、室外、战场、舞厅等以山转地也转,景动人不动的流动性空间,与取消边沿幕的开放式舞台空间及台口的升降台,共同构成了这个戏的外部形式。

该剧的布景结构采用了贯满天幕的大背景画幕,绘以夸大的积雪巨石砌叠的整面石墙,巨石墙壁上流淌着鲜血;藉以表现“在惨绝人寰的血雨腥风中,不愿作奴隶的三千万东北人民筑成了一道血的长城,众志成

城,永不屈服”。中近景完全处理在转台上,分成三个三分之一的基础装置,一个为外景,两个为内景,外景的建筑基础为两层台阶组成的马蹄形纪念碑底座,它与远景画幕的变化,有时呈现索菲亚教堂,有时是激战的三孔桥,有时是断墙残壁,有时是楼墙空巷。内景两个空间置以廊柱结构,变换着依兰二十四旅旅部、哈尔滨前线指挥所、张景惠官邸、旅馆及舞厅等等。

导演在设计者提供的环境空间里,充分利用转台的流动空间使表演由一个空间流畅地进入另一个空间;当抗日军民,旌旗招展气势昂扬地由台口升起时;当日寇冲进市区,在马蹄形台阶上两军对垒、英勇拼杀时;当漫天大雪飘飘飞扬,在悲壮的沙场葬埋了满巷英雄的尸体时……每个动人心弦、感人肺腑的场面,无不是设计者从导演的角度着眼,构思的场景,赋予导演利用景物增添气氛、强化动感,营造了表演的力度,深化了剧作思想的表现力。

该剧的舞美样式虽说是写实的手法,但任何事物在任何时候都不会是绝对的,如背景夸大了的大石块墙,每块石头都在1米宽、2米长。如此巨大的石块墙在生活中是不存在的。设计者除了对剧场艺术的多视点、远视点效果的考虑外,利用假定性手法的夸大则会令形象更加突出。再如转台上三个区的内外景在固定的建筑基础结构中做些局部调整,除了可解决变换景物的功能作用外,它受基础结构的局限,成为了“以不变应万变”的假定因素,扩大舞台的时空感,所以在外部形象处理上,写实的“形象可见”与假定的“想象余生”是可以同时存在的。总之,当一位舞美设计师在构思一出戏的外部形式时,以导演的眼光去分析剧本,从导演的角度去考虑表演,就不会单纯地象一位画家去独立创作画,也不会象建筑师那样在舞台上建造假房屋。一位舞美设计者必须通晓戏剧艺术的特点,掌握舞台艺术的规律,以其才华的横溢,广博的学识及丰富的想象力,去将一个有限的舞台变成无限的空间,并让这些空间随时流转于戏剧情节、人物性格、导演手法之间,从而烘托戏剧的主题,完成戏剧外部形式的导演职责。

(罗歌尔 深圳大剧院一级设计)

近 观 古 人

——议石翠亭《马前泼水》《阎惜娇》的服装设计

高 越

京剧,中国的国粹。小剧场,“一般是指相对传统的镜框舞台剧场(大剧场)而言的一种小型室内剧场”。二者相结合,这期间的空间转换和因之带来的文化意义上的定位,或者说戏剧和剧场的关系等问题,皆因二者自身的形式而具有了多重寓意。

无论如何,可以说,中国的小剧场戏剧仍然遵循了它在诞生初期,作为一场戏剧革新运动的实验性探索原则。2000年,由北京京剧院首开先河的小剧场京剧《马前泼水》的上演,引起戏剧界乃至社会的广泛关注和反响。一时间,“小剧场京剧”成为言之凿凿的热门话题。2002年,小剧场京剧《阎惜娇》的演出是继《马前泼水》之后,北京京剧院对小剧场京剧艺术的又一探索和实践。如果说小剧场就意味着实验性,一旦你进入这个演出环境,就一定要有实验性,而小剧场京剧的实验性又因为京剧自身的特殊性更加值得人们去审视和追问。尽管小剧场京剧《阎惜娇》的导演认为,“相对于《阎惜娇》的这次创作,《马前泼水》可称为较纯粹的小剧场京剧,而《阎惜娇》是纯粹的传统京剧剧目进入小剧场演出”。这里,京剧是作为一种中国传统的演出形式,小剧场是相对西方传统的具有实验标志的演出空间,也就是说,不管目的为何,它都是对“传统”的一种超越。而小剧场这种演出空间与中国戏曲传统的演出空间——瓦舍勾栏,或者说京剧在过去会馆的“小舞台”演出空间、大户人家的厅堂演出空间以及甬甬演出空间的相似性,是我们对小剧场京剧的实验性进行追问的关键。也就是说,如果从演出空间去界定它的实验性,那么,这种实验性是对传统的一种超越还是别的什么?这种实验性对传统的保留和继承有着怎样的限定?对于这种实验性探索的尝试,如何从创作整体到细微变化进行把握和处理?

作为一种探索,应该说,戏曲的人物造型在这当中面临着更大的挑战和诱惑。我们知道,在早期的戏曲演出中,相对演出空间的简陋,人物造型则发展得十分成熟和完美。对于演出空间的挑战性变化甚至是演出体制或型式不同,人物造型在传统与现代结合的问题上以及其实验性的探索和创新尤为艰难。作为戏曲这一综合艺术形式的一部分,人物造型的首要创作者——服装设计对于整体艺术创作的融入或者说限定,分离或者说提升则意味着更多的挑战,而这当中的细微变化也变得弥足珍贵。

如果说,《马前泼水》和《阎惜娇》这两出小剧场京剧在实验性的探索上不仅因为时间上的不同而有所发展和侧重,对于这两出戏的同一个服装设计者石翠亭来说,则同时经历了两次可贵的探索。应该说,相对《马前泼水》的服装设计,《阎惜娇》的设计更为大胆而在不同的层面上进行突破。

小剧场京剧《马前泼水》是根据昆曲《烂柯山》、京剧《痴梦》改编的,由盛和煜编剧,张曼君导演。作为一出传统戏,《马前泼水》极具戏剧性的故事情节和在特定时代背景下人们对伦理道德的演绎而为人们所熟知。作为一种探索,小剧场京剧《马前泼水》打破了京剧传统的叙事方式,强化了剧本的多义性和人性多侧面的探索。在戏剧结构上,采取“不断闪回”的新颖手法。总之,一切皆因小剧场演出空间的灵活性及“身临其境”的现场感而有所强化或减弱。而这当中的成就或不足也因小剧场演出空间的特殊性或者说实验性而有所界定。这里,服装设计面对的难题是既要体现剧中人物因为身份、境遇的突变以及由此带来的心态上的变化所产生的强烈对比和落差,又要适应每个场景的整体空间色调的变化,对此,我们的服装设计推出了“兼容性装束”和“明场换装”作为本出戏服装设计的一大特点,不是强化而是淡化传统服装的样式,甚至采取一衣多变的形式,比如剧中朱买臣身着官服,到了寒儒状态时,还着这套行头,只不过作些“微调”,如撩起官服下摆掩遮住“玉带”,亮出内衬的青褶子以显清贫境遇,接下来闪回到新婚燕尔的场面,朱买臣去掉髯口,带上学士巾,身上外罩两色大坎肩,这些处理既适应了演出现场赶装的需要,又因其形式上的开放性而别具新意。这里,服装作为一种人物身份象征的转换,而这其中不可替代的似乎是人物的本性。改变服装的搭配而形成特定的象征意义的转化,是以传统衣箱戏穿戴表示某些人物的特殊境遇所常用的手法。而《马前泼水》的设计将其提升为全剧服装艺术处理的主要原则,则正是对传统的继承和发扬。

京剧服装以至砌末是在“写意”的美学原则下,充分运用象征、寓意的艺术手法。即,用一种具体的形象表现多种涵义,形成某种形象的多义性。这里,值得一提的是《马前泼水》中的黑红两面2米长、4米宽的大斗篷,这个斗篷一直贯穿全剧,它以红面披在朱

买臣身上,象征着官袍的品级和威严;它以黑面披在崔氏身上,表示她的贫寒、萧瑟与凄凉,结合角色的表演动作,它可以是崔氏愤怒时燃烧的经书,也可以是朱买臣临时泼出去的水,……这个斗篷成了全剧的舞台形象的种子,生发着多种意念和信息。乌黑如墨与猩红如血的交叠变动,似乎隐喻着舞台上这对夫妻情绪的翻腾与精神的裂变。这种多义性、多变性、假定性、随意性突破了具像艺术语汇的局限,它展示了传统戏曲虚拟写意的美学精华,又注入了现当代艺术的理念与情趣。

长袖善舞,水袖在戏曲服装中是舞蹈和戏剧动作的延伸,也是表情达意的主要语汇之一,它强烈地外化了角色性格及心理动态,使之形象化和舞蹈化。在《马前泼水》中,为表达朱买臣和崔氏从新婚燕尔到反目决裂,以至马前泼水的激变,水袖的运用都起到了很大的作用。而设计者更见匠心的是在新婚洞房的场面中,崔氏的长袖则染以从大红到浅黄的新变色,当她激励朱买臣立志勤学时,在朱身后微微抖动水袖,通过光的配合和舞台背景的层层叠叠的燃烧着的蜡烛相互应,水袖构成了火苗的意象,使新婚之夜崔氏伴夫苦读的画面生动地展现出来,和前后的“逼写休书”等场面形成鲜明的对比。以上这些斗篷和水袖的细节处理,应该说都是设计者突破“人物造型”这个职务界限,致力于和导演构思的契合,进而对全剧意象的营造和把握,即从全剧的总体形象立意出发,为戏剧动作的延伸与示意、演出风格的构成起到了催化的作用。

《坐楼杀惜》是传统京剧的经典之作,《活捉》也是昆曲及其他剧种的保留剧目。它们都改编自中国的四大名著之一的《水浒传》。北京京剧院将其改编为《阎惜娇》,力求对传统艺术的现代性问题作进一步探索。该剧由王新纪编剧,由徐春兰导演。从戏剧结构上看,《马前泼水》是不断地闪回与插叙,整出戏舞台上只有两个角色。而《阎惜娇》则是情节按时序发展,宋江、阎惜娇、张文远三人的戏段落分明,有分场的连接点和换装的时间。设计者根据这些戏剧结构特征对《马前泼水》采取在传统服装程式性的款式基础上,加以局部微调、组合、延伸,以至象征、隐喻,强化传统艺术的张力。而《阎惜娇》则是激活传统艺术样式,融入时尚元素,从塑造人物形象入手,强调破规和破格,以适应小剧场近距离欣赏的审美要求。

在传统演出中,宋江、阎惜娇、张文远等角色都有其扮相规制的。如宋江是身着宝蓝色的素褶子,头戴高方巾,人物造型没有太大的特点。而现在的舞台形象则是外穿对襟大领直贯底摆的改良帔,内套浅灰色的褶子,褶子大领都用直线和斜线穿插的万字纹样的空绣法,内加少许银线,凝重中透出冷光,加强了人物身份和性格的刻画。剧中阎惜娇梳着发式简洁的古装头,不贴片子,内着抹胸窄袖衣,外罩低窄领纱帔,以白色镂空花边代替护领,长裙、束腰,半透明、飘逸

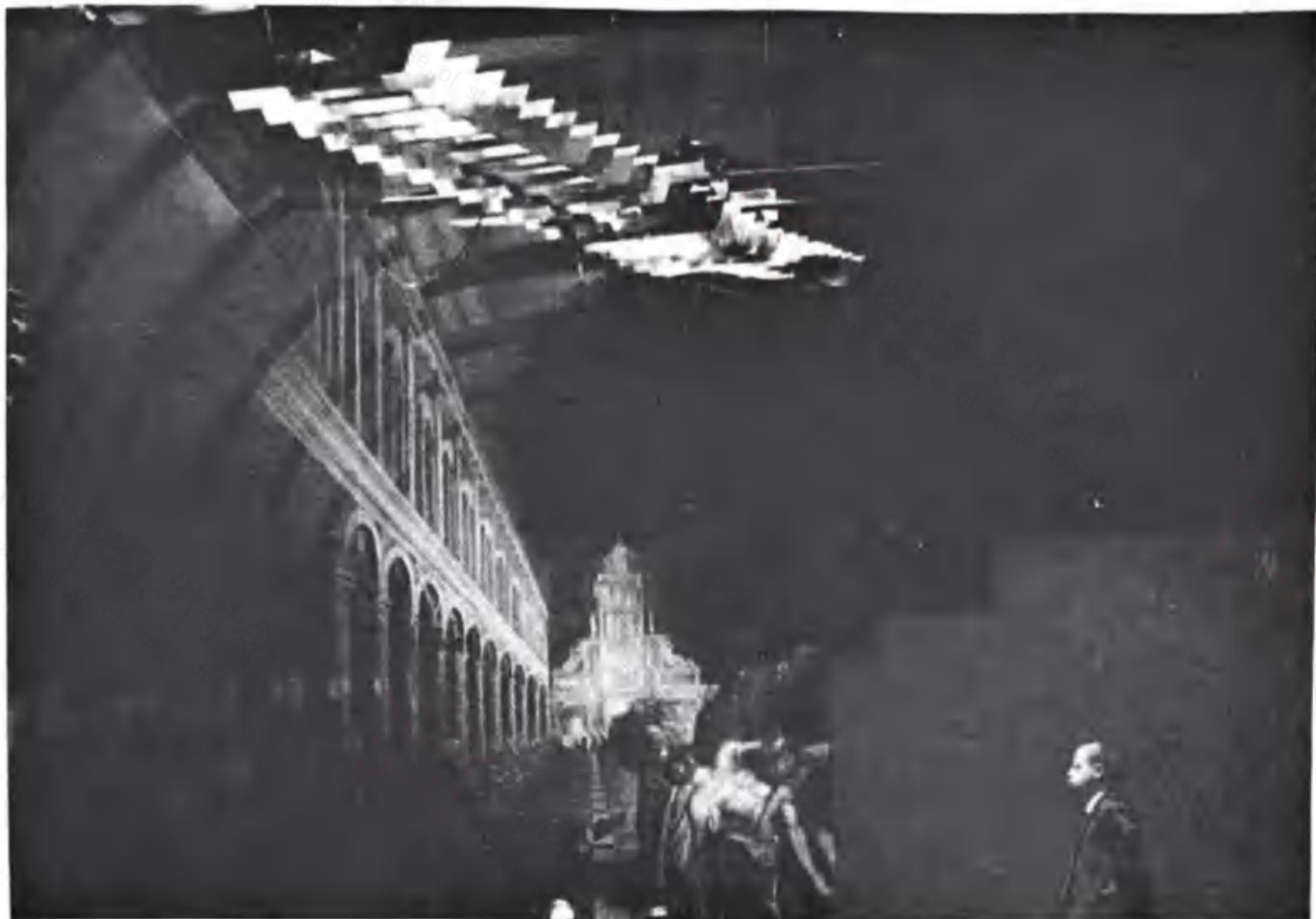
的纱衫伴以纹样线条的自然、洒脱,这种适体、袒露、飘逸的造型,一改京剧旦角包裹过严的形象感,突出了人物敢爱敢恨、爱得灼热、刁泼的性格特征。

由于该剧是围绕着宋江、阎惜娇、张文远三人的恩怨情愁展开的,设计者对三人在不同规定情景里画面色彩的组合颇费苦心。在宋、阎的戏中,是灰紫与浅紫层次的呼应,紫作为中间色,其中蕴含不稳定因素、危机以至杀机。阎、张的戏中,“幽会”场面从浅黄、浅绿、翠绿,强调艳丽柔和,充满青春气息。在“活捉”场景中,阎的鬼魂用全身黑纱塑造成飘忽的幽灵,充满神秘感,一改传统戏曲中白帔或白褶子的女鬼扮相。及至剧终,二人贪欢,阎脱去黑纱,展现其娇艳的本色。

“扮演古人事,出入鬼门道”,前人的诗句引发我们对宋元戏台空间演出样式的遐想。如果说古人已把戏台上活动的角色,当作已作古的亡人,所以把上下场门称之为鬼门道,而今天以小剧场扮演古人的故事、活动着古代的人和古代的鬼,在现实的观演空间中,这些“古人”又和我们近在咫尺,小剧场演出空间的“亲近感”甚至是“参与感”让我们听到和看到了演员在表演中的呼吸和“表情”,而这些细节正是近距离所无法掩饰的,而正是这些细节让我们不免交叉于演员主体与角色之间以及由此不可回避地让我们联想到布莱希特所一贯倡导的“间离”手法,亦即“陌生化”手法。也许,值得一提的是,布莱希特正是在一篇论述中国戏剧的文章中首次提出间离理论的。具体体现在服装设计上,可以说,《阎惜娇》的服装设计基本体现了大俗大雅的特点。作为一个世俗故事,剧中人物身份不同,命运不同,人物个性不同,而对于人物心理的深层追问以及对于人物性格的复杂多变以至人性的思考和探索则又不能局限于人物表面化的特征。因此,该剧的服装设计既在大体上为我们恰如其分地勾画出剧中人物的应有形象,又在细节上做足了文章,比如剧中阎惜娇的服装设计在总体上为我们展现的是一个近乎市井人家而又穿戴略有讲究的普通女子形象。将古人贴近现代,复活于现场,使我们在感受服装设计师为我们带来的浓郁的生活气息的同时,又时刻体验到传统戏曲服装的装饰之美,及其在美学上的潜能与张力。这种大胆和创新也是对全剧艺术品位的某种提升。也许,他在掌握某些细节上强烈得近乎夸张,但作为一种探索,这当中的有益尝试无不为京剧以至戏曲的创新提供成功或不成功的经验和借鉴。

可以说,小剧场京剧作为一种可贵的探索还刚刚起步,只要有无穷的探索,便可有无穷的前景、无穷的长进,人生也有涯,而知也无涯。对于小剧场京剧的探索者们来说,这实在不是一种感慨,而是一种期待。

(高 越 中国戏曲学院研究生)



运动与观看

[德]艾里奇·旺德 王辛娣 译

飞过“城市丛林”，我跪倒在未建成的摩天大楼顶上的平台，于中捏着一份契约。电梯的通道已建完，但其中空空如也，往下看去是黑洞洞的无底深渊。我不知道我怎样上到这里。天台并不平坦，我艰难地保持平衡而不致落入无尽的深处。一块一人大小的巨砾缓慢地、令人惊恐地沿着天台四周滚动，似乎无视地球引力的规律，不平的倾坡好象都不能阻止它。我无法避开它。唯一能跑去的地方是建筑现场搭起的红色帐篷，里面的灯光映射出来，显得如此耀眼，在暗淡的天空中奕奕闪亮，象是盘旋于地狱的灵光。低处假想的丛林升高了，在最高最寂寥处变成现实。那是被放逐的无人之境，那是没有终点的旅行。在人的眼里放入一个有误差的晶体从而改变他的视像。错误的视像比组成的完美视象更令人亢奋。要允许空间以自己的形态存在，看看长时间地观察、探索其间会发生什么情形。空间好像

一付麻醉剂。由媒介传达的空间比直入主题的空间更为重要。唤起人们记忆的假定性手法比直接确定主题的手法更意味深长。舞台布景是虚构的，以虚构的方式，舞台上常常能表现没有人迹的地方或任何地点。一个好的戏剧故事叙述者，其目的是探查故事的核心并命中它。剧场效果就是俄罗斯的轮盘赌博。舞台设计是一个以视觉方式的空间思考问题的叙事者。戏剧的形象化世界能永无尽头地诱发人们高度兴奋的梦想。剧场中的冒险就是不断往返穿梭于时光中的旅行。舞台被创造出来并成为人们不宜长久停留的空间。歌剧使我们沉湎于日常生活中已失去的幻想王国之中，它有着自己的韵律，各种感觉、时空、引起兴奋的东西同时存在。歌剧是情感的考古。吸引的不是事物应是怎样，而是它们可能以怎样的状态存在。我“大量的工作”，是依据戏剧情节，使之成为联接存在于空间中的物体的运

【舞美家研究】

动、光、现实、影象、虚幻、音乐、文本以及各种声音的一种细节。它们并不一定非在舞台上发生。在大都市的交通要道上的《台风眼》，就是由不同的艺术手段同时运作的舞台装置。空间——空间中的运动，空间——时间的转换，其发生依据我们周围直接所见的平凡事物，它们被检验，接受人为的介入以适应某种变化。这种对周围事物的介入是高度风格化的，它是从有关战争及灾难的报道，这类媒介中获得的艺术体验中衍生出来。仅仅靠结构的移动、变化、消失，不能表述和捕捉到某个事件的核心。观众必需在头脑中将独特的片段整合在一起。空间中运动成为时间的过程、经历中的体验。静止与运动，以同时存在的方式，使人们注意力不再集中于现实的地点环境，而是它所暗示的东西。我设计过的《哈姆雷特机器》——以基本的戏剧情境为主题，梦想与疯狂，欲望与梦魇——在八小时之间讲述了人类从冰河时代到气候大灾难的历程《特利斯坦与伊索尔达》则是在纯精神的空间中进行。这两个设计造成了令人迷惑的回避解释剧作的印象。

文艺复兴时期具有现代化意义的产物，是望远镜和显微镜为当时的人们提供了一种新的观察事物的方法，以及存在于微观和宏观世界的视觉经验，并导致透视效果的发现。视幻觉的绘画方式使艺术家自15世纪以来重新表达思想以及虚拟现实的愿望得以实现。事物原本是什么样子不重要，重要的是它可能是什么样。在原子弹袭击长崎时，烧着的人形曾印在房间的墙壁上，由此启发，我在法兰克福演出的《安提戈涅》中，以凛冽的光柱造成了焦痕的效果。这种残象浮现在舞台上，短暂地印在人们眼中。在此情况下，直接凝视的物体消失了。坦克指挥员不会象我们，用惯常的方式看待现实环境，他在夜间是通过一个红外线的窥视镜看世界。那不是他的肉眼在看，而是仪器。

***艾里奇·旺德。德国当代重要舞台设计师之一，他也涉足当代艺术其它领域，在欧洲和世界范围颇具影响。**

(王辛娣 中国戏曲学院舞美系副教授)



《哈姆雷特机器》

斯沃博达为《浮士德》所做的舞美设计

——镜面材料应用的演化



[美]杰卡·布里安著 党永生 译

终生成就奖通常授予那些在早年或暮年取得成就的人。但也有例外，有些人已达耄耋之年，仍然在不断创新，约瑟夫·斯沃博达就是其中一个。

1998年3月，也就是斯沃博达因其舞美设计历经60年仍具有创新意义而获得1997“美国剧场设计与技术协会”特别奖之后的一年，他又以设计国家剧院演出歌德的《浮士德》的第一部所做出的贡献而获得1997年度捷克共和国最佳舞美设计年度奖。凑巧的是，1997年“美国剧场设计与技术协会”在匹兹堡举行颁奖典礼时，他正在为《浮士德》第一部作舞美设计。六个月后《浮士德》进行了首次正式公演。同年九月，这部戏还作为保留剧目在国家剧院的斯塔乌维斯基剧场演出。

斯沃博达在四年中两次获得捷克奖。第一个是为皮兰德娄的《大山巨人》所做的设计，于1994

年在布拉格的第二门外剧场演出，1995年此戏获捷克奖。有意思的是该剧导演奥托玛·克莱吉卡也是随后的获奖剧目《浮士德》的导演，而且还不止这些，这两个演出的设计精髓都在于对镜面材料的应用，这一手段斯沃博达已经创造性地应用了40多年，并且他在《浮士德》的设计中对镜面材料应用又有进一步发展，这是我在1997年六月最后排练以及首次的两场公演中观察到的。（图1）

显然，如此不断地使用这些关键元素进行设计，是斯沃博达自20世纪40年代以来持续的实验性探索。无论是在特殊的灯光技术、投影或活动布景，还是镜面以及各种视觉效果，斯沃博达在应用中不断努力寻找它们单独或组合的新的戏剧性意义。关于斯沃博达在镜面材料应用设计的回顾将为读者深入了解获奖剧目《浮士德》的设计方法提供

【舞美家研究】

一些实用的背景材料。

早在 1955 年，在为国家剧院演出海达·兹莫尔的《魔环》设计布景时，斯沃博达在舞台的后部使用了一个 V 字形的镜面墙，目的是为了展现舞台之外的一些表演，而这种效果并非只是功能性的。在处理 20 世纪 30 年代初希特勒不断增长的权势时，设计者运用闪闪发光的坚硬的镜面墙在一定程度上暗示了纳粹运动非人性的特征。在 1961 年布拉格演出莫扎特的《魔笛》中，斯沃博达的设计简单却极具表现性，他将适当扭曲变形的三角形镜子安置在不同位置，包括地板和天顶，这样不仅能表现幕布后面的表演，而且增加了作品中的幻想性因素。

在为克莱吉卡导演的两个早期作品设计布景时，斯沃博达拓展了镜子的应用范围，在这里镜子反射对象不仅是舞台上的表演，还包括观众席四周甚至观众自己。在萨尔茨堡演出的《等待戈多》中，斯沃博达用镜子将剧场三个侧边的楼座“复制”过来，用它们将几乎为空的舞台围合起来，这一有意识的戏剧性反射效果是用许多面镜子精确组合在舞台后墙上实现的，它们不仅映出台上的演员同时也依靠灯光映出了观众自己，生动地将现实观众融入了贝克特虚构的艺术世界中。其中有个特别的细节，作品中提到的那个似乎悬浮在舞台上空的月亮是由一面镜子反射一块发光圆盘表现出的，这个圆盘被悬挂在剧场包厢的后面。

在 1972 年布拉格演出契诃夫的《海鸥》中（实际上这是斯沃博达与克莱吉卡合作的第四个戏），斯沃博达使用了两组镜子。有一面镜子以倾斜角度被放在舞台后部偏右的位置，反射观众席后面一个湖的全景投影，影像被投在一块纱幕上；一个月亮般的圆盘悬挂在纱幕后面。配以灯光相应的变化后，一个契诃夫的月光照射下诗意、幽静的湖面被创造出来了。一组镜子被安排在舞台左边的几棵立体白桦树后面，它们可以“制造出”更多白桦树的视觉效果。这种视觉再创造也曾用在 1973 年国家剧院演出的芭蕾舞剧《天鹅湖》中：布景后面是一垛镜面墙，反射舞台两侧景片上彩色投影形象，景片是由细金属骨架表面蒙布制成的。

在 20 世纪 90 年代以前的演出中，斯沃博达使用的镜子都具有百分之百的反射性。后来的一些作品也具有这一特征，但也有个显著不同的地方：现在这些镜子被悬挂在舞台的上方还提供另外一个功能，即经常表现为对表演的隐喻和讽刺。首先体现



《魔笛》



《大山巨人》



《昆虫喜剧》



《卡萨诺瓦》

这一重要用法的是克莱吉卡的另一作品——1965年1月再布鲁塞尔演出的《哈姆雷特》。一个巨大的横跨整个舞台的镜子以45度角被悬挂在一个舞台构件的正上方：一个巨大、厚重的带楼梯和平台的墙，平台从墙的正面转向后面。镜子反射下面的舞台动作是向观众传达作品的主题，也就是极其残酷的压力压迫人物的生活。此外，关于镜子更多特定功能实际上是强调了克莱吉卡本人对哈姆雷特这一角色的理解：哈姆雷特的行为是戏剧的主要推动者，而并非是鬼魂，在打斗一场戏中，哈姆雷特对鬼魂的一段演说被表现为对着镜中自己说话。

《哈姆雷特》在布鲁塞尔演出两周后，加培克的《昆虫喜剧》在布拉格国家剧院首演。在《昆虫喜剧》中斯沃博达将两块相互连接的巨大方形反光面固定在地板上，斜跨在近40英尺直径的转台之上。就象《哈姆雷特》的设计一样，两块固定反光镜面的设计就其功能上不仅与演员有关并且与活动布景有关，例如在演出过程中旋转的转台和上面的覆盖物的不同变化可应用不同场次，结果产生的五花八门的图像变化充分突出了剧作中群居、聚集这一特征，许多似昆虫一样的模仿表演，被由六角形构成的多块镜面以强烈的效果表现出来。

许多类似《哈姆雷特》和《昆虫喜剧》的镜面布景还可以在《汤豪舍》（汉堡 1969）、《伊多没梅纽斯》（维也纳 1971）、维托尔德·冈布罗维齐的《滑稽剧》（柏林 1972）、《汤豪舍》（科文特花园剧场 1973）、《莱茵的黄金》（科文特花园剧场 1974）、《茶花女》（马切拉塔 1993）以及复合投影剧院《卡桑诺瓦》（布拉格 1995）的演出中看到。在每个设计中几乎都有完全反射的镜面被悬挂在舞台上，它们或扩展舞台空间，或反射人物景象，或用来“复制”出多个相同的东西。然而，在《莱茵的黄金》中，镜面应用在这里至少还有两个特别的用法：首先，反射面实际上是一个巨大可活动平

台的底面，平台通过可伸缩的支柱升出台面，这个支柱可以旋转并使上面的平台倾斜；其次，镜面的作用主要是反射台板下面的行动，尤其是在演出中表现游泳，以及后来一场 Nibelungs 在洞穴里缓慢移动的场面。

实际上，这种利用镜子反射台仓空间的用法在以前斯沃博达的一个设计方案中就可找到，但那是没有实现的作品，它就是1970至1971年间准备在米兰演出的普罗科菲耶夫的《火天使》，斯沃博达在模型上将一个环形镜子悬挂在转台之上，转台可以下降至台板约10英尺的地方，表面用多层画布覆盖，用以表现不同场景或暗示不同的象征性形象，就象以前的《昆虫喜剧》一样。在这个戏中表演可以在转台上面或转台前面进行，在镜面应用方面还有两个革新设想：一是计划在镜子表面蒙上空隙较大的纱幕，在纱幕上可以投影，但镜子仍保持一定的反射能力；另一个想法打算使用充气系统，它能够按照舞台提示使柔软的六角形镜面产生变形。

与《昆虫喜剧》和《火天使》两剧相似，在《茶花女》中，凭借多层绘有类似19世纪图案的画布，斯沃博达用镜子这一经济实用的办法为每场创造了一个具有绘画性的布景。演出开始前，镜子是扣在台板上的，随着音乐的响起，靠前台那一边逐渐升起，镜中随即出现（通过反射）了威尔第时代的生活画面，这实际上是通过逐渐移开台板最上面一层画布实现的。

斯沃博达为《卡桑诺瓦》设计的镜面布景也很有特色，镜子是可动装置，它反射投影形象，每个投影通过镜面从上至下被折射到相应的一块地板上，那里的镜子会把它们“读”出来，再通过折射把形象传达给观众。

斯沃博达在应用另一个镜面技术时发现了许多潜在的戏剧性效果，这就是应用部分透明的镜面。依靠对镜子的安置和精心设计的灯光，使它们表面



《卡桑诺瓦》



《蝴蝶夫人》

可以呈现出完全反射或者几乎完全透明的效果，这其中利用了大量的媒介物或综合手段。斯沃博达在应用镜面技术上最成熟的设计被认为是为冈布罗维齐的《结婚》（柏林，1968）所做的设计。一个具有 50%透明度的镜面墙沿大转台的直径排列，镜面墙的背后被设计成投影屏，除了用普通方法悬挂灯具外，一些特设的聚光灯都沿镜面墙的顶部安置。通过对舞台灯光和镜面的设置，可以使舞台上的人物和道具与镜面墙后面的人物和道具融合在一起，剧中一段连续的回忆便是被这样一个非常恰当的视觉效果表现出来的。

在此之后斯沃博达应用半透明镜面的剧目还有克莱吉卡导演的莫扎特的 *Lorenzaccio*（布拉格 1969）和斯特林堡的 *The Pelican*。（Louvain 1989）。如同在《结婚》中一样，半透明的镜面效果被限制在舞台范围之内，没有反射观众席或戏剧外的人物。

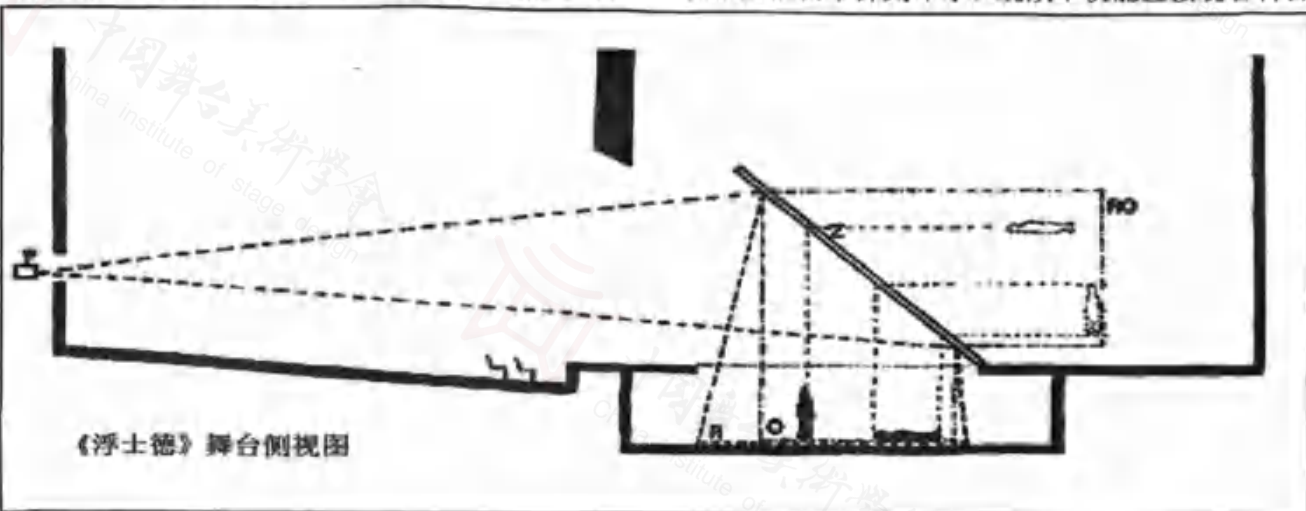
在皮兰德娄的《大山巨人》中有几个独特之处也是显而易见的，其中主要是透明镜面的规格及其应用方法。（图 2）正是皮兰德娄戏剧的本质特征决定了《大山巨人》使用镜面布景这一设计方法，因为他的剧作除了具有幻想与现实交融式的皮兰德娄主题特征，和善于模糊戏剧与生活界限（早期概要地在《六个寻找作家的剧中人》中提到）的特征之外，《大山巨人》中还存在暗示性的混合现实与梦境的段落。斯沃博达设计将一个带格子的半透镜面悬挂于舞台上，圆形镜面至少距离舞台板 12 英尺高，它的直径达 30 英尺。此装置贯穿全剧，通过灯光配合，在镜子前面、后面或前后同时都能看到表演。此外，镜子可以水平旋转至 45 度，以至可以展现大幕前后左右各个位置的表演。最后，类

似萨尔茨堡演出的《等待戈多》或 1972 年演出的《海鸥》的设计，镜子可以反射观众席后面屏幕上的形象，有时甚至将观众一起反射出来。一位评论家说：“由于有了导演和设计的完美结合，演出中我经常很难区分真实与幻想。”

最终，《浮士德》计划在 1997 年演出，这并非斯沃博达第一次设计歌德的名著，在 1981 年他曾与捷克导演 Vaclav Hudecek 合作在国家剧院演出现代版的《浮士德》，那时斯沃博达的设计主要运用的是抽象的建筑性布景。后来又与导演乔治·斯节勒在米兰于 1988 年和 1991 年两次合作过《浮士德》，斯沃博达将投影投在抽象的螺旋形丝质造型上。

1997 年《浮士德》在布拉格演出了，斯沃博达发挥他的设计才能在已经用过的几个镜面效果基础上又创造出多个布景变化，并加入了一两个新的设计元素。其中主要的构成元素是一个直径约 12 米的圆形半透镜面，最初它平伏在台板上（像《茶花女》中的镜面一样），但不久被提升起来悬挂在比其直径稍小一点的转台上方（类似《昆虫喜剧》和未演出的《火天使》）。（图 3）在这里最重要的创造是位于转台中部一个敞开的矩形空间，在这个台仓里提供了可能反射的任何内容；我们可以看出这是对《火天使》和 1974 年演出的《莱茵的黄金》的一些继承（但具有变化）。一个独特的应用方法是将细钢缆制成的栅格网横跨转台的矩形空间之上，允许演员在栅格网上自由站立、行走、甚至躺卧，这就象悬在半空中的飞机机舱被打开个洞一样。（图 4a，4b）

在戏剧视觉效果方面逐渐积累起来的各种变化给人们留下深刻印象。观众不仅能直接观看转台



《浮士德》舞台侧视图

上和转台前的表演,而且还能看到这些区域被反射后的镜中表演。此外,舞台后区的道具和表演也可以透过镜子被观众看到,至于台仓空间观众则需通过上面镜子的反射观看。(图5)当转台旋转时,观看镜中台仓空间这一新奇的视觉效果被加强了,因为转台上的这个开口可以向人们展示台仓里各个角度的丰富内容,这就好象在观察窗外景色时人眼不动,而窗户转动一样。(图6)在镜子上,观众会看到台仓里的人物、道具、还有多层铺在台仓地板上多层的画布,或者看到从管弦乐队后面投射到镜子的电影画面或其它静态图像,这时它们会被镜面折射到台仓,然后又被镜面反射回来,其丰富效果为观众所感悟——这有点类似《卡桑诺瓦》中的效果,然而《浮士德》中的镜子是半透明的并且面积要大得多,而且它还能反射舞台面以下空间(即台仓)中的图像和物体。

实际上,斯沃博达的《浮士德》在布景方面的精妙之处在于它具有一系列神奇的表现性手段,它可以帮助实现导演构思以及歌德剧作中戏剧性的视觉效果,然而这项工作曾经被认为是无法在舞台上实现的。

应用这些表现手段的关键还在于克莱吉卡对剧本的改编。由于克莱吉卡以前经常从事这方面的工作,他通过删减和重排若干章节从而使戏剧的节奏、关系、主题得到加强,同时他还想在剧本中设置多个布景或一些“亮点”,及时向观众提供一定的符号或形象而不只是按照剧本文字性的提示。正如他所说的:“无形的幻影迅速变为许多符号的原始形态、形状和形象。幻想瞬时被实实在在的舞台元素表现出来,这与剧本多变的诗歌文字表达形式和风格转化,以及体裁的变化在表现形式上显出内在的和谐。”这是一种利用巧妙的变化、并列、对比手段融合舞台与电影两种媒体的表现方法。斯沃博达的布景设计方法完美地解决了导演的要求,表现手段的核心是应用镜面与其附属元素的完美地配合,例如那个在转台中以格网横跨其上的矩形空间。

从作品中的一两个例子可以看出各种视觉符号之间具有复杂的相互作用。在浮士德和梅菲斯特进行交易的一场戏中,我们看到两个人(非反射的)站在舞台前部,后面镜中的图像是装满书的大书架(其实只是折射铺在台仓中的一张画布),以及一个真实的带黑帽子的人(象是魔鬼)出现在书架上。一旦他们的交易成功,演员梅菲斯特跑到舞台后部躺在格网上,头朝观众,与此同时黑色形象逐渐散



《浮士德》



《浮士德》



《浮士德》



斯沃博达与导演奥托玛·克莱吉卡

开，就象是蝙蝠。(图7)我们看到浮士德孤独地站在舞台前部，这是最后的效果，梅菲斯特耀武扬威地站立起来，伸开双臂张开他的斗篷，面对着那个由巨大的书架象征的高墙。在随后的场次里，由于浮士德被色情所迷惑，投影的火焰似乎要烧毁镜中所有的书。

后来，玛格利特入场了，我们看到镜子从下面折射出她的床，床是三维实体，放在一张画满花的画布上，她和其他几个演员，包括浮士德和玛格利特一起漫步在舞台上，这时我们透过镜子看到一个象征宗教的雕像出现在舞台后部。

评论界对这个作品的布景设计褒贬不一。一些人认为舞台效果繁多而显得混乱，舞台技术抢了表演的位子，然而另一些人理解并欣赏这种舞美创造视觉效果的表现方式，他们评论道：“完美地演出始终贯穿着创造力、功能性与超常的想象，设计极大的丰富了观众对剧作的理解”，“这种表现性布景不仅仅是丰富歌德剧本的哲学深度——广大的范围——以及形象化它的内容，而且它还丰富了剧本的戏剧性特征，丰富了剧场舞台这一特定场所的演出形式。”

我们不应该孤立地对这个布景进行评论，任何最终的评价都应考虑到演员表演的实力和较长的演出时间（近四个小时），在有限的排练期内大量的戏剧事件与带有技术性的复杂的布景需要精确配合，再加上大量的配乐成分。然而，不止一个批评家对这种“奇观”持轻视、保守的意见，但是斯沃博达与克莱吉卡再度联手合作为国家剧院工作也从某种意义上显出近来戏剧创作的乏味。就象某个批评家说的，“这个设计有宏大的气派，这是我们在今天很难看到的。我们周围活跃着相当多有趣又高雅的‘小型戏剧’，尽管今天我们投入所有精力一再想把那些小气的东西弄得再大气一些，使它不仅引导我们超越日常生活的界限，而且——更重要的是——超越我们正在试图创造的有别传统的诗意、幻想的戏剧，但是我们应该怎样来理解这样的戏剧呢？”

(党永生 中央戏剧学院研究生)



《茶花女》



《浮士德》



《浮士德》

五月五日剧院

[捷]约瑟夫·斯沃博达

方群译



时光象是一直在飞逝，当我看到孙子和孙女时，我感到近 20 年一定是急跑着度过的；另一方面，回想起 40 岁或更早以前的岁月时，不仅每个月甚至是每天的情形都很清晰。

战争终于结束了。与自由一起到来的也有最初的失望。为什么现实与我们的憧憬之间不可避免地有如此多的偏差呢？我们曾轻视高大的、守旧的或“石头”的剧场，梦想过小型实验性舞台。我们全都是这样，然而渴望过的自由还没过去，所有的人就已经各奔东西；意外的可能诱使一些人离开了剧院——有的甚至进入曾被轻视的“石头”剧场。我感到被自己的朋友背弃。决定退避到实用和工业美术学校建筑课的全日制学习中。

我过去深信并仍深信：舞台美术家最好的预备是学习建筑。一个建筑师应该懂得如何理解和感受空间，应该懂得如何熟练掌握建造技术。事实上，除了某些令人尊敬的人之外，我们最优秀的舞台美术家一直是建筑师。一个直接培养舞台美术家的学校，如果没有其它坚实的基础学科，必然会致力于能做为下一步更高一级学习内容的教材。舞台美术和编剧都不是一种系统的学科。一个人通过熟练掌握某些基本方法，无论是文学，音乐还是设计（绘画、素

描、雕塑、建筑）成为舞台美术家或剧作家，然后扩大并应用这些基本方法。经过上述任何一种学科 4 年的学习后，都不可能成为舞台美术家或剧作家。虽然这样的学习可能基础是宽泛的，但它必然只是一种粗浅的准备；缺乏十分重要的科学方法论做为基础。

例如，在这所学校的第二年，我们已在做更高年级的期终设计方案：从民族剧院到斯美塔那行人桥的斯美塔那堤岸改造工程。在我的方案中提出了两个基本主张：修复更古老的建筑和包含在这些建筑中的某种限定空间的概念性设计。

我不能不承认，堤岸的这一部分可看到最完整和最著名的 Hradcany 城堡景色，然而我还得考虑到与 Strelecky 岛连接的堤岸。我设置了步行区域和在这一区域以外停车，将民族剧院下面的机动交通改道，使之沿着剧院大街和卡罗里尼·斯维泰尔街。我标出了历史性重要建筑，建议将它们修复，拆掉其它建筑，并且只加形成特定空间必不可少的结构。我正好以这样规定的方案，发展了自己的基本方法；我后来将它应用在了舞台美术工作中。这就是为什么我一再强调，舞台美术家的专门教育，做为舞台美术家，即使不是行不通，也是不充分的。

我完全投入到严格的学业中刚好持续了一年半。

1945年秋末,当时的五月五日剧院(它分为大歌剧和话剧两部分)歌剧团负责人瓦克拉夫·卡斯利克邀请我设计奥塔卡·奥斯契塞尔的《库那拉的眼睛》我没有——完全可以理解——推辞。的确可能是因为在我此前的生活中还从没搞过歌剧。

我出神地站在巨大舞台上的无限空间面前,担心这种陌生的空间是否欢迎并接纳我。每当我遇到一个新的环境,都会经历这种感觉。并且我总是顾虑——它会与我对话吗?与导演吉里·费德勒的这次合作,是我戏剧生涯的真正开始。这部已被淡忘的奥斯契塞尔的歌剧基于有关库那拉的美丽传说,主人公的继母趁他父亲外出挖掉了他的眼睛,而当父亲把继母带到他面前要他惩罚时,他却宽恕了她。奥斯契塞尔的歌剧使我第一次有机会尝试那种——非常单纯然而直接地——做为推动性戏剧因素的东西进入整个演出。

舞台设计基于带上下两个出入口的塔形阶梯。第一幕中,它以宽大的三边阶梯表现宫殿,体现一种不变的、久经考验的秩序。在第二幕中——与违背这种人道秩序的犯罪,库拉那失去双眼呼应——我使塔形阶梯底部朝向舞台后部,背面朝下放置,这样阶梯的边沿成了垂直的轮廓线。演区限定在带有倒置的两个入口的塔形阶梯前部。在第三幕中,塔形阶梯的尖端落地,好象海市蜃楼突然出现在台板之上。库拉那失去了眼睛,但他比有眼的人看得更清楚。塔形装置的迅速变化是由于使用了立方体结构,做为核心组合式表面可以依靠它连接出各种形状。此后不久,在同一个大舞台上,阿尔弗莱德·拉多克和我开始了我们长期的合作。天啊,1946年我们在合作《霍夫曼的故事》时,是多么愉快:我们有共同语言和共同的趣味。没有什么做不到,我们俩好象都陶醉于其中。剧本和音乐使我们的构思不断涌现。

巫师达佩图托驾着塔特拉汽车驶上一个输电线塔,车的绝缘体上闪着电火花;年轻的霍夫曼去找封闭在巨大水晶球中的奥林匹亚,路上长满带白色小圆球的灌木。除了照明塔,桥和格栅地板,小型的古典剧场外,还有一头挂在滑车上的狮子雕塑;在朱列塔

一场里,我们用画幕神奇地呈现威尼斯景色。舞台的主要部位,一个芭蕾舞演员在台板上设置的烛台之间舞蹈。与带有灯光和大型多功能构架在一起的,是一个大圆球,它是唯一的舞台道具。它在第三幕中象装纪念物的贵重金属小盒一样打开:一半是安冬尼娅的小屋,另一半是她母亲的照片。这种拼接确实充斥着诗意的想象,色彩、音响和形状,然而在风格上是连贯的。

我们还认识到,奥芬巴赫、古诺、多尼采蒂和另外那些与他们类似的作曲家的作品——为了与当今的世界交流——既不能去模仿,也不能照搬它们最原始的形式重新上演。但是,如果我们利用一些使人想到当时时代特征的现实主义因素,并使之陌生化,将它们置于新的关系之中,便会产生一种新鲜的、有效的戏剧真实。我们可以让《浮士德》中的玛格丽特使用一台缝纫机而不是纺车,将瓦尔普吉斯之夜改变成夜晚的巴黎,这样只会加强音乐和主题方面。

《霍夫曼的故事》首演不久,五月五日剧院的院长,作曲家阿罗伊斯·哈巴召见了我们,他与瓦茨拉夫·卡斯利克力荐我担任这所大剧院的演出部门主任。要知道,被委以如此重任的我,当时不过是一个尚未毕业的学生!

我穷于应付与工作无关的琐事,本来就应该如此,我没什么遗憾。我在民族剧院工作多年后的一个晚上,负责歌剧的汉那斯·塞恩匆匆来到我家。他开始谈我们俩合作剧目的演出构思。他在讲述中间突然停了下来:“我要走了,主任。什么时候你不再有茫然的眼神、并准备听我的时,请再通知我。”他说的没错,我当时已理会不到他在讲些什么;因为我正在考虑着另外的事情,想着塞满耳朵的工作而无法脱身,因此我被周围的人怪罪便无可奈何。

还是让我们回到1946年,那年对我来说是那么难忘。当时我就读于实用和工业美术学校二年级,并且在专业剧院舞台上经历了做为一个设计师的洗礼。与此同时我还成为舞台和制作车间主任,那时我只有极少的剧院工作和组织方面的经验。



五月五日剧院(现在的市立歌剧院),此前一直是前德语歌剧院,从最初捷克人就在其中的车间里工作,战后他们自然仍留在这里。在那严峻的境遇中我之所以得以安然度过,是因为有幸遇上了在技术上堪称专家的人。我是个刚刚合格的木工,一个学建筑的学生,初出茅庐的舞台设计师,而面对的则是一些在他们各自专业上有丰富剧场经验的大师。

起初,我感到焦虑不安。我应该明白他们所懂的一切,但我什么也不懂。我小心翼翼地靠直觉慢慢往前走,同时感到他们在半是嘲讽半是好奇地扫视我:“怎么样,小子,你知道如何解决那个问题?”我想不出还经历过比在这些十足的剧场工人面前更担心的事。我象一个饥渴的学徒,从早到晚在剧院里偷偷学习他们的知识。

五月五日剧院由工会经营,同时由于战后形势的发展,使之拥有年轻的艺术家群体和有经验的技术工作人员。它是名符其实的车间。直到今天,无论我在那里,都会思念它——这种思念不只是可能,而且已经事隔40年!我们不曾发表宣言,然而我们把每一件作品都视如新发现的珍宝,就象要把它清理干净使之重放光彩。整个剧院都感到,每一次首演都是一次新的创造,不论我们中谁担任这些工作,都被当作大家共同的事情。我们为戏剧而生活;首演之前车间里夜以继日地工作,然后有大约一周休息。

准备时间因而基本上很短,创作的紧张气氛会一直持续到首演。例如,服装是在演员已担任分配的角色后才缝制,这使得可能做出有意义的决定,我们到处搜寻能找到的布料,我们的采购员骑着摩托车跑遍全国去搜集样品。全部工作都以演出成功为唯一目标,其费用之省与今天相比,令人难以相信。然而怎么会不是这样呢?这中间毕竟没有闲置的人,这个集体也不会客留无所事事的人员。

在五月五日剧院的日子里,比在所有其它经历中都更让我懂得剧院真正意味着什么,更重要的是,它能成为什么样的。剧院只能是一个不断发展的创造性工作团体,而不是别的。在其中所有人都为一个目标而共同工作。

1946年底之前,卡斯利克与我合作上演了斯美塔那的《被出卖的新娘》,我们因此而引起了轩然大波。我的舞台布景设置了一块蓝色半圆形天幕,它前面闪烁着一个细木条制作的太阳,象是马铃薯筐底部。青绿色草地上房屋山墙的立面是唯一的硬景,它下部的墙壁是画着可打开窗口的白布。就是说下部是打折的幕布而不是房基。在这一切之上,悬挂了三个饰有野花的稻草人,白色的乡村的剪影和彩色缎带与蝴蝶结。整个舞台被低矮、立体的房屋顶围成马蹄形,房屋看上去象是深深陷入路里、被路挡掉了下部。那就是用于第二幕中凯塞尔上场和跑着越过屋顶的环境。

在第一幕中,完全立体的小旅馆屋顶从丝带上垂挂下来,旅馆两侧有布的外墙。在“啊、啊、快乐逝去,忧愁来临”段中,饮酒的农民转动这旅馆的布景板挡怒冲冲的妇女们,使之面对墙壁。

悬挂于背景上的大的向日葵为玛里艾和耶尼克的

“忠诚的爱”提供了直接的暗示。在第二幕玛里艾的咏叹调“我认识一个女孩,热烈地爱着你”中,玛里艾在一个屋顶上抚慰着瓦谢克。表达你的意愿对斯美塔那来说是完全确切的,他的音乐闪烁着生命的运动的火花,在舞台上也应该体现出这些。

但是它引起了轩然大波。我们不拘一格的、充满生气的演出颠覆了批评家门习惯的那种、感伤的民俗考据的手法,而那种手法已成为我们的演出传统。非议是艺术与生俱来的东西,没有理由说不该这样。相反艺术的发展有赖于打破常规,而常规自然会进行抵制。我不明白,为什么要压制这种自然的过程。

(方群 中央戏剧学院教授)



《霍夫曼的故事》



《尼戈莱托》



《卡佳·卡芭诺娃》

莎士比亚的悲剧与电影

亚夫

既然视觉效果对电影艺术来说是主要的,如何改编莎士比亚的悲剧?用什么样的方式最能表现戏剧本身的属性?是不敢越雷池半步,还是大胆尝试?如何把大段的台词转换为影像等等,对于这些问题,电影艺术家都有各自不同的主张和方法。

劳伦斯·奥立弗改编《哈姆雷特》时,使之加快节奏、缩短篇幅、通俗易懂。这遭到学究们的指责,因为他们不会接受对于一部杰作进行删节和改动。

奥立弗还将非必要的布景一律从简,同时为了避免与剧情的阴郁气氛不相协调不使用色彩片。他认为《哈姆雷特》是一座雕像,而不是一幅油画。也就是说,影片的基调应当是“灰色”。况且黑白影片的最大魅力,就是能够使用深焦摄影技术,这样前景、后景都能清晰可辨,用“长镜头”避免“分切”造成台词字里行间的诗意中断。

哈姆雷特在城堡里安排了“戏中戏”来证实他的继父——国王是有罪的那场戏,就是运用这种“长镜头”的独特镜头。镜头开始时从一侧以全景表现波乐纽斯、国王克劳狄斯和王后葛忒露丝。国王明显地烦躁不安,波乐纽斯从旁观察着他,他向前一步以便更清楚地观察国王。摄影机向左摇、展现出在观众池对面的霍拉旭,他也在察看国王。摄影机继续往左摇,展现出舞台上一个女人出场,她发现了另一个演员的尸体。哈姆雷特处在前景,向右看着画面外的国王。戏台上女演员正跪在另一个演员的后面作哑剧,哑剧进行时,摄影机开始向右按半圆形移动,划过看戏的人物们后面,摄影机经过王后、国王和波乐纽斯身后,此时剧中的凶手出场,安慰那哭泣的女人,两名蒙着头套的人上场把死者抬走,摄影机一直右移到霍拉旭背后停下。他处于前景右侧,戏台上的仆人在后景左侧。此时霍拉旭向左看并往那边走几步,摄影机跟摇。哈姆雷特和莪菲丽亚出现在后景左侧,霍拉旭仍处在前景右侧,然后他再次向左侧走去,摄影机接着跟摇。国王和王后被纳入画面左侧,霍拉旭仍处于前景右侧,他右转头面向戏台,而摄影机开始向左作半圆移动,开始时先向右摇,正好表现戏台上两个哑剧演员,然后摄影机机械移动从后面摇摄经过波乐纽斯、国王和王后,从背景上我们可以看到两个演员正在退场。当摄影机继续向左移动时,经过处在前景的王后,然后向右摇,把霍拉旭纳入后景。朝臣在正厅四周站着,摄影机以左侧的国王和王后的侧面中景停

止,国王站了起来,显然被这场戏触痛,把双手举起挡着眼睛高喊:“点上火把……”。《哈姆雷特》是一部不排斥,不回避戏剧的性质,用电影的一些表现手法完成的,以扣人心弦的故事结构将台词同画面、音乐效果结合起来的电影,为广大观众所理解。

黑泽明主张改编离原著越远越好,按照自己的方式,把《麦克白斯》和《李尔王》抹上了浓浓的东方色彩,改头换面为《蛛网宫堡》和《乱》,并用“能”的表演形式日本化了。

《蛛网宫堡》中的开场,麦克白即鹭津武时(三船敏郎扮演),在凯旋途中遇女巫预言那场戏。影片开始浓雾笼罩着整个森林。鹭津武时与另一位将军在林中纵马驰骋,迷途后左冲右突不得而出,这时下起倾盆大雨,雨随即而止后,地面上的浓雾之中出现了摇纺车的女巫。他们问卜之后,纵马来回奔驰,仍是在雾中、迷中……。预言之后,鹭津武时野心勃勃自我意识膨胀,弑君篡位。此处改编富有趣味,最终,在行将毁灭之前对将士说:“我不会失败,除非那片森林会移动……”然而女巫的话不灵验了,鹭津武时被乱箭射杀。黑泽明说:

“为了使全片采用‘能’的表演形式,既影片出现戏剧性的高潮,我尽量不让观众看到演员兴奋的表情,而是让观众看远距离的全身像。因为‘能’基本是以身体的动作来表现感情的。动作中人的形态美,比人的思想、愿望、心理更具魅力。其次,日本建筑和战国时武士的服装,盔甲等也是很迷人的”。

“蛛网宫堡”画面的创作方法,很明显地借用了中国和日本绘画的审美原则。雾和雨掩盖了画面的角角落落,看到的只是模糊的位置和人物的轮廓。在雨雾之中出现的人都带有与现实的人迥然不同的神秘色彩,这和欧美电影中成功使用雨和雾有所不同。东方人更讲究留白,即留出空间。作为画面留白的电影手法,就是大量地使用雾和雨,使画面的细部变成空白,留给观众足够的想象余地,利用风景和气候达到这个目的,用电影的画面形式表现出来。《蛛网宫堡》这部影片显示了黑泽明对东方传统美术的独特见解以及使用雾、雨、阳光的造型手段。同时,三船敏郎、山田五十铃在许多场面中都是以僵硬的表情盯着什么也不存在的地面或者空间,俩人身体前倾似乎看着对方的眼睛。这种姿势与中国和日本绘画中的人物姿态有所联系。在东方传统山水画中,人物之间是:

“观心”，而不是象西方绘画那样画中人物实实在在的相互看着。

警津武时是盲目的跳进了毁灭自己的旋涡中，是害怕自己被杀而采取的毁灭性行动。戏剧里，麦克白使用了大量的华丽台词道出麦克白内心的矛盾，观众从他成竹在胸的事件策划中，体会到惊险的兴趣和悬念。但是在台词少、以画面为主的电影《蛛网宫堡》中，这个野心家内心欲望的强烈程度减弱了，只强调了促使他采取行动的鬼魂、亡灵和令人恐怖的景色等外部的恐怖感，这是削减了戏剧力量的不足之处。

英国人拍摄的《罗密欧与朱丽叶》，这部影片在各个方面都尊重原著，是一部古典式影片。演员的表演、服装、化妆、场景等都是古典式的造型样式。把舞台上的假定性用电影的表现手法具体化、真实化。

关键的“楼台会”的那场戏，导演在演员调度上费尽心机，由朱丽叶在自家的阳台、长长的石级上与爬在树上的罗密欧之间的情感交流，通过几个调度即相见——离别——相见——离别——再相见——再离别的反复调度，使这对情人互诉衷肠与爱慕，发展到被迫分手。这几个回合演员表演的深切、细腻。由瑞玛·希拉扮演的朱丽叶演得出神入化，再通过摄影机的调度和适当的表现，使这对小情人的情感看上去美妙而灿烂。他们的表演完全使观众有理由相信这对情人最后会各自为对方殉情。这场戏扎实的表演为后来悲剧的发生奠定了坚实的情感基础，令人久久不能忘怀。这部影片完全是英国味的，有着英国人特有的古典戏剧精神和矜持的抒情方式，全然不同于美国人拍的现代版《罗密欧与朱丽叶》。

同样的“楼台会”这场戏，表现方式截然不同。“泳池”是一个特别的设计。这个“泳池”，使表演的空间更大、更有趣，俩人从楼台到水中的调度变化丰富，水中产生的影像美感十分强烈，这种影像是建立在为戏剧任务服务的前提下的渲染。这场戏拍得很美、很妙，但又不失这场戏潜在的戏剧危机感——观众为这对恋人的命运担忧，这也正是原著的戏剧悬念所在。

新版的《罗密欧与朱丽叶》这部影片，具有超越过去的精神，在风格上抹上了浓烈的后现代主义色彩，在导演、表演、摄影、美术造型、剪辑等方面都很强烈，视听处理上节奏感很强。

一开场，用新闻报道的方式替代了舞台的开场诗或者是某些版本的旁白。黑色的背景中镜头缓缓推出一部电视机，在此过程中，黑人女播音员正在播报两个家族争斗的新闻。当镜头推至电视机的近景之后，节奏突然加快，用一组快速的切换，介绍了故事的背景：意大利维洛那城；两个家族的掌门人；航拍的都市和高耸的线条简洁的基督圣像等，加之螺旋桨以及

都市的喧嚣声伴之强烈地史诗性，又有悲剧意味的宏大音乐，使人感受到悲剧将要发生的紧迫感。在这个开篇之后，一辆狂奔的红色轿车内，配角作铺垫出场亮相——罗密欧的表兄及朋友开放的挑战式的肢体动作，甩脏话来“加油站”，而不是原著中的维洛那广场。

影片中视觉材料的使用耐人寻味。美术设计对每个人物、每个物件都是刻意设计。例如：神父背上纹刺的十字架，即使穿上衬衣也不难透出这个十字的造型；家族的族徽镶在门牙上；朱丽叶的表兄，典型的意大利人的黑色卷发紧贴脑袋，下巴上一小撮小胡子，忧郁而又极端的眼神，贴身的红色坎肩，黑色的紧身裤和发出金属声的鞋底及佩戴的有家族徽标设计独特的双枪，深蓝色轿车；化妆舞会上为俩人相识提供契机的鱼缸等各个细节，都透着后现代艺术的造型趣味，统一在“后现代艺术”风格的基调之中。此外表演是夸张的、强烈的、大幅度的近似舞蹈式的行体动作和镜头的设计、剪辑、音效、各个场景的安排、人物关系都充满想象。但不是形式主义的空洞和简单化，是在古典戏剧传统基石之上进行大胆的电影视觉化表现，把全剧的戏剧性和悲剧意味展现出来了，表现出戏剧本身的震撼力量，演绎出现代的《罗密欧与朱丽叶》。

这几部影片都有一个共同的特点，就是说无论用什么样的电影表现方式进行对莎士比亚剧作的改编、摄制，从本质上都无法背离和超越戏剧的结构力量和古典戏剧的悲剧精神，这是电影艺术家十分清醒的地方，不同的是他们对于伟大悲剧电影化探索的程度不相同。因此上，改编的作品是各有千秋。有人说“戏剧是表演的艺术，电影是导演的艺术”，在这一点上艺术家们显然也是各持己见，亦或说“戏剧未必仅仅是表演的艺术，电影也未必仅仅是导演的艺术”，在创作中有的侧重表演的深度挖掘从而令人回味无穷；有的在影像气氛的营造上使人叫绝；有的在细节的刻划上感人至深；也有的以强烈地影像效果似乎掩盖了某方面的不足。总之，他们的创造力和创新精神令人敬佩，同时，也让人联想：戏剧改编的电影究竟哪种形式更有表现力和美感；电影外部的处理视听的配合是否也能象戏剧台词和表演一样创造高潮，或者成为体现内部动作的手段；电影表现手段的自由和多元与戏剧舞台的表现方式是否可以互换或真正做到互为依托呢？

注：本文参考资料《劳伦斯·奥立弗传》《黑泽明的世界》。

（亚夫 中央电视台中国电视剧中心美术设计）

古贺宏一访谈

李 墨

时间:1999年5月27日

地点:东京品川区大井町 SUMIRE 饭店

访问对象:古贺宏一日本舞台电视美术家协会原理事

中国舞台美术家协会名誉会员

采访者:李墨

李:这次采访主要是想请先生介绍一下您自己的工作。还有想请您通过您的视点来谈一谈日本的舞台美术界。特别是战后的舞台美术界的情况。

古贺:好。

李:首先,拜读了先生写的文章,关于战争中的勤劳动员(日本在二战期间因为国内人手紧张所以动员学生儿童进行劳动,其性质近似半强制性。)的记事很令人回味。您是在什么时候对戏剧产生兴趣的?

古贺:我父亲很喜欢戏剧,特别对歌舞伎,新派(明知时代继歌舞伎之后,模仿歌舞伎的戏剧形式,表现现代题材以及翻译外国剧本演出的一个新兴戏剧形式。是现代话剧的前身)。儿童时代父亲经常带我去看戏在现在的戏剧杂志《演剧界》之前有一个杂志叫《演艺画报》,这个杂志是明治时代(1868—1912)开始发行的。大概到昭和一年(1926)前后,战争到了白热化的地步,纸张供不应求,这个杂志一时停止了出版。战后,昭和二年《演艺画报》改名《演剧界》重新出版。到了已经能看书读报的年龄,经常在看完了戏之后,再阅读下月出版的《演艺画报》,之中关于上个月上演剧目的评论和舞台照片。

李:过去的戏剧主要是歌舞伎,之后是新派。这些戏剧对先生的影响大吗?

古贺:是很大的。当时战争期间因为有空袭所以在大剧场演出比较危险,都停止了演出,为了慰问一部分的军人家属和被勤劳动员的学生,在明治座等剧场上演一些折子戏,一遇到有空袭警报戏就得停。到了我被勤劳动员的时候即使回到家(勤劳动员一般是将学生孩子集中在一个地

方同吃同住。)也无法看戏,只能看一看《演艺画报》了。当时凭记忆和画报照片用硬纸片和草板纸做了一些舞台模型。一般看照片上的人物,然后根据人物推算墙,房屋的大小。当时新派中有一位叫伊志井宽的导演和我父亲很不错,这位很喜欢喝酒,战争中酒是比较难搞的东西。我父亲有时候搞到了酒就通知伊志井,因此这位先生经常到我家来喝酒。

李:先生是不是在这个时期决定投身戏剧界的?

古贺:还不是。因为当时物资条件非常紧张,虽然喜欢戏剧,但是还没有产生这种想法。而伊志井宽看了我作的模型,对我说:要是喜欢戏,我介绍你到伊藤熹朔哪儿去。虽然我还没有成为舞台美术家的想法,但是经过伊志井宽一番热情地推荐我就去学习舞美了。就这样在浅草的松竹座(松竹公司的剧场)上演新派戏剧的时候,在伊志井的后台的房间被他介绍和伊藤熹朔见了面。现已重建的东京宝冢剧场当时被美军管辖着,主要是搞慰问美军和美军家属的慰问演出。负责剧场工作的主要是美军和日本方面的被优待的亲美派。总负责人是伊藤道郎,这位是战前就在美国搞现代舞蹈的大家。他的名声在美军中也是很响的,所以他被委任为总导演,他的弟弟伊藤熹朔跟他一起,负责舞美。熹朔的工作室就设在剧场楼上的一间房子里。我被介绍认识伊藤先生后,就到他的工作室,首先通过美军的检查,然后拿到通行徽章,上楼。当时伊藤先生不只搞一个剧场的工作还接很多外边的设计。当时的学习方法是从先生那里拿到小品剧本然后回家搞设计,完成后再让先生过目,再进行改正。就这样反反复复。过了一段时间先生对我说:现在在我家里你的前辈们每月搞一次学习会,你也参加吧。

李:这就是所谓的伊藤舞台美术研究所吧?

古贺:当时还没有这个名称。之后搞了一个战后首次

舞台美术展,由此起了这个名。这个展览是在日本桥的三越搞的。这也是我第一次参加展出。

李:那么可以说这是一个决定先生命运的展览了。

古贺:当时我还是庆应大学的学生,因此并没有产生以舞美作为本职的想法。毕业之前参加了俳优座的学习会还搞了一些小剧团的舞美设计。不知不觉的产生了能搞舞美的感觉。现在想起来真有一点随波逐流的感觉。毕业后第一年昭和二年(1953)设计了在歌舞伎座上演,由花柳章太郎主演的《幸福的人》。这也是我投身于商业演出的第一步。

李:从现在的角度来看,当时的花柳章太郎是新派的大明星。先生当时只有22岁,能和这样的名角合作真是令人羡慕。

古贺:是啊。我是非常幸运的。从当时的演出方式来说,新派也好歌舞伎也好一般都是折子戏。日场戏三场,夜场戏三场。比如说压轴和大轴的舞美一般是伊藤先生或者是经验丰富的人来担当,开场戏一般让年轻人进行锻炼。《幸福的人》是三场中的中间的戏。对我来说第一次就能参加中轴戏的设计是非常幸运的。

李:先生在舞美界的设计活动是广泛的。新派,话剧,歌舞伎,歌剧,舞蹈剧等等。比如前一两年的《牡丹灯笼》(歌舞伎)就给我留下了深刻的印象。但是从社会上对先生的认识来讲一般习惯称先生是新派和话剧的舞美大家。可能这并不符合先生自身的意愿。对此您有什么感想?

古贺:这也可以说是一种机缘。从年轻时代到现在和剧作家,导演进行合作,一次成功了也就有第二次。这样也就有了数个长期合作的关系。但是在进行创作中也有对对方的意图不能理解和对方不能体谅舞美意图的情况,这样的合作也往往都是一次性的。我想这种情况在任何地方都是有的。

李:从合作的机缘来说是这样的。还有一个问题是:战后歌舞伎一时被禁演,是不是由于歌舞伎的禁演,新派蒸蒸日上使先生接触新派的机会多了?

古贺:是这样的。战后美国进驻军对戏剧进行了监督,在官面上说是劝告,但是实际执行监督戏剧上演的军人基本上是用命令的口吻来训示的。当时的歌舞伎基本上可以说是不能演出了。就在这个时期出现了一位歌舞伎的救世主,道格

拉司·麦克阿瑟的副官 Faubian Bowers 如果没有这位副官可能也就没有现在的歌舞伎了。现在活跃在歌舞伎界的演员们的父辈们可以说是由 Faubian Bowers 扶植的。还有就是对关西(西日本)歌舞伎的扶植。当时的实川延若、中村梅玉等关西歌舞伎界的元老都已上了岁数,而将关西的演员叫到东京来在那时是非常困难的事情。首先由于实行配给制,粮食十分紧张,另外只叫主角在歌舞伎界是行不通的,必须得跟上一群弟子,帮助打下手,穿服装。这在一般的演出公司来说是不可能的。而 Faubian Bowers 一句话就给他们送去了一表(四斗)的大米。把这些关西的名角叫到东京后终于实现了一个空前绝后的演出阵容。当时还是学生的我经常买末等的三楼的站票看戏。当时名角们高超的演技给我留下了深刻的印象。

李:这么说如果没有 Faubian Bowers 也就实现不了这样的演出了。

古贺:是的。当时的火车一是没有现在这么多的列次,二是由于战后的混乱火车上人满为患。对于70多岁的老人来说根本不可能来东京。而 Faubian Bowers 筹备和安排了一切。

李:当时作为舞台的幕后工作者,歌舞伎是不是要比新派困难。比如叮叮先生的著书中有很多关于这个困难时期的回忆。

古贺:倒也不是那么困难的。当时的叮叮先生还在明治座画布景,后来年龄也大了,歌舞伎的复演,新创作的剧目需要设计。叮叮先生也就专门搞歌舞伎的舞美了。

李:请先生谈一谈对您最有影响的人或者事件。

古贺:那还是要说是我的老师伊藤蕨朔先生了。从作品的风格和画风来说,先生的影响是不可否认的。1960年去中国进行访问演出的时候伊藤先生设计的《死海》,这是一个非常写实的反映鱼村的反抗斗争的戏,还有《夕鹤》这是一个非常简练的设计。当时中国的欧阳予倩、田汉等人对伊藤的舞台美术极为赞赏并写了文章。我们也只是学了先生的一部分。

李:下面想请您谈一谈专业性的问题。单说新剧(话剧),日本的新剧和中国的话剧是不一样的。但是从戏剧史来看中国的话剧的源头在日本。

古贺:是的,1960年我们去中国的时候,中国的话剧人士告诉我们:他们在日本留学时学习了新派的

舞台美术展,由此起了这个名。这个展览是在日本桥的三越搞的。这也是我第一次参加展出。

李:那么可以说这是一个决定先生命运的展览了。

古贺:当时我还是庆应大学的学生,因此并没有产生以舞美作为本职的想法。毕业之前参加了俳优座的学习会还搞了一些小剧团的舞美设计。不知不觉的产生了能搞舞美的感觉。现在想起来真有一点随波逐流的感觉。毕业后第一年昭和二年(1953)设计了在歌舞伎座上演,由花柳章太郎主演的《幸福的人》。这也是我投身于商业演出的第一步。

李:从现在的角度来看,当时的花柳章太郎是新派的大明星。先生当时只有22岁,能和这样的名角合作真是令人羡慕。

古贺:是啊。我是非常幸运的。从当时的演出方式来说,新派也好歌舞伎也好一般都是折子戏。日场戏三场,夜场戏三场。比如说压轴和大轴的舞美一般是伊藤先生或者是经验丰富的人来担当,开场戏一般让年轻人进行锻炼。《幸福的人》是三场中的中间的戏。对我来说第一次就能参加中轴戏的设计是非常幸运的。

李:先生在舞美界的设计活动是广泛的。新派,话剧,歌舞伎,歌剧,舞蹈剧等等。比如前一两年的《牡丹灯笼》(歌舞伎)就给我留下了深刻的印象。但是从社会上对先生的认识来讲一般习惯称先生是新派和话剧的舞美大家。可能这并不符合先生自身的意愿。对此您有什么感想?

古贺:这也可以说是一种机缘。从年轻时代到现在和剧作家、导演进行合作,一次成功了也就有第二次。这样也就有了数个长期合作的关系。但是在进行创作中也有对对方的意图不能理解和对方不能体谅舞美意图的情况,这样的合作也往往都是一次性的。我想这种情况在任何地方都是有的。

李:从合作的机缘来说是这样的。还有一个问题是:战后歌舞伎一时被禁演,是不是由于歌舞伎的禁演,新派蒸蒸日上使先生接触新派的机会多了?

古贺:是这样的。战后美国进驻军对戏剧进行了监督,在官面上说是劝告。但是实际执行监督戏剧上演的军人基本上是用命令的口吻来训示的。当时的歌舞伎基本上可以说是不能演出了。就在这个时期出现了一位歌舞伎的救世主,道格

拉司·麦克阿瑟的副官 FaubianBowers 如果没有这位副官可能也就没有现在的歌舞伎了。现在活跃在歌舞伎界的演员们的父辈们可以说是由 FaubianBowers 扶植的。还有就是对关西(西日本)歌舞伎的扶植。当时的实川延若、中村梅玉等关西歌舞伎界的元老都已上了岁数,而将关西的演员叫到东京来在那时是非常困难的事情。首先由于实行配给制,粮食十分紧张,另外只叫主角在歌舞伎界是行不通的,必须得跟上一群弟子,帮助打下手,穿服装。这在一般的演出公司来说是不可能的。而 FaubianBowers 一句话就给他们送去了一表(四斗)的大米。把这些关西的名角叫到东京后终于实现了一个空前绝后的演出阵容。当时还是学生的我经常买末等的三楼的站票看戏。当时名角们高超的演技给我留下了深刻的印象。

李:这么说如果没有 FaubianBowers 也就实现不了这样的演出了。

古贺:是的。当时的火车一是没有现在这么多的列次,二是由于战后的混乱火车上人满为患。对于70多岁的老人来说根本不可能来东京。而 FaubianBowers 筹备和安排了一切。

李:当时作为舞台的幕后工作者,歌舞伎是不是要比新派困难。比如钉钉先生的著书中有很多关于这个困难时期的回忆。

古贺:倒也不是那么困难的。当时的钉钉先生还在明治座画布景,后来年龄也大了,歌舞伎的复演,新创作的剧目需要设计。钉钉先生也就专门搞歌舞伎的舞美了。

李:请先生谈一谈对您最有影响的人或者事件。

古贺:那还是要说是我的老师伊藤素朗先生了。从作品的风格和画风来说,先生的影响是不可否认的。1960年去中国进行访问演出的时候伊藤先生设计的《死海》,这是一个非常写实的反映鱼村的反抗斗争的戏,还有《夕鹤》这是一个非常简练的设计。当时中国的欧阳予倩、田汉等人对伊藤的舞台美术极为赞赏并写了文章。我们也只是学了先生的一部分。

李:下面想请您谈一谈专业性的问题。单说新剧(话剧),日本的新剧和中国的话剧是不一样的。但是从戏剧史来看中国的话剧的源头在日本。

古贺:是的,1960年我们去中国的时候,中国的话剧人士告诉我们:他们在日本留学时学习了新派的

戏剧特征而带到中国的。

李:是这样的。中国最早的话剧也就是中国留学生在日本上演的《黑奴吁天录》而在西洋有西洋的戏剧。比如说伊普生莫斯科艺术座等等。虽然说是个源流,但实际上的差别也是一目了然的。更不要说舞美了。总的来讲,日本有转台,花道,升降台等等。日本的舞美,特别是新派和新剧是怎样利用这些传统舞台设备的呢?

古贺:日本的舞台美术的基础和本质归根结底还得是歌舞伎。新剧也好新派也好并不是在特意地摹仿歌舞伎的舞台,我们这些人的血液中好象天生就带有歌舞伎的传统。现在的年轻舞台美术家中有一些是直接到欧洲或美国留学回来的。这些人的设计思想就和我们不太一样。但是我们搞的戏剧是讲究地区特点和情调的。还有季节特征,时代背景等等。如果没有这些讲究,有一些戏是很难表现的。比如说战后的莎士比亚的《哈姆雷特》(《王子复仇记》),《马克白斯》的上演都是经过时代考证的。而近些年来的沙翁戏剧有很多是故意变换时代的,有的故意穿着西服上场,有的把时代换到日本的桃山时代。当然这是时代的产物。而且它也有它的流行性和话题性。但我搞的戏剧说起来并不是什么前卫戏剧。

李:也就是说,有确切的历史考证和风俗考证了?

古贺:虽说要考证但是也并不是再现历史。该“说谎”的地方还是要“说谎”的。关键是要让观众感觉象。如果真的再现江户时代的庶民生活,恐怕舞台上就要走出乞丐了。所以在某种程度上还是要进行一定的美化。针对这种思想战后的戏剧中有一派有意识的将美化成分减弱,加强写实成分。

李:我在来日本之前在中国看到的戏剧基本上是一幕一场,很少看到一幕多场的戏剧。这在我来说已经是司空见惯了。来日后看到的戏剧有很多是一幕多场,不闭幕而利用转台向观众同时展示几个场面。还有就是关于戏剧表现中的季节感问题,当然我说的是歌舞伎。这些手法是如何影响新派、新剧(话剧)的?

古贺:至少可以说新派的舞台美术完全继承着歌舞伎的传统。舞台也是利用歌舞伎舞台。转台也用,有的场面,比如灵魂的出现,也是利用升降台的。至于新剧(话剧),在现在大剧场经常上

演新剧。而在战前战后包括一些大剧团,比如文学座,俳优座等等都不能进大剧场演出,都是在小剧场来演的。

李:转台可以说被新派、新剧继承了。但是升降台好象在新派新剧之中不常见。当然歌舞伎有它荒诞无稽(非现实性)的一方面。而这也使它的舞台效果反而更加突出。好象歌舞伎的左右转动的变化被继承了而上下升降的变化却没有体现出来。

古贺:是的。但在新派新剧中有的场面设计二层楼,先让观众看二层然后再升起二层看到一层。这是常有的手法。

李:花道又如何哪?新派的表演有许多利用花道的地方。特别是在三七(日本传统剧场的花道的位置。因为在靠近舞台,比例基本上是三七开所以称作三七)的表演。

古贺:是的。但是话剧(新剧)虽然利用花道但是使用频率并不多。但也不排除特殊情况。像《华冈青洲之妻》虽然是新剧,但不管谁演也都利用花道。这里有一个逸事,北京人艺在太阳大厦演出《茶馆》时,剧中有一个叫卖人。

李:也就是数来宝的。

古贺:在东京演出后去京都的南座。南座你知道是歌舞伎的专用剧场。又有转台又有花道,转台是不用的。到了那儿,导演让那个演员过花道来走过场。那个演员非常高兴感觉比主演还要威风。

李:是的。那个舞台构成是台里面是大门,台前面是馆内。关于花道我个人还有一点感想,看日本的舞美设计图有一种细长的感觉。台口较长,上下比较窄,有一种压迫感。但是实际看一看舞台,因为有花道前后有一种进伸感,所以没有异样的感觉,如果没有花道我想这种上下较窄的问题还是无法解决的。

古贺:我想在过去越往高建越是花财力。而且越高越不好装饰。比如现存的金丸座。在建筑小剧场的时候摹仿西洋剧场的风格建了天幕很高的剧场,但因为剧场小台口也只有五六间(约9米至10.9米)。伊藤嘉朗先生的设计中有一出戏叫《大佛开眼》。最后的一幕的设计是将奈良的大佛展示在舞台上。从大佛像的胸到打座的台全部用立体的材料来体现。一个精神错乱的女人,身穿白衣爬上佛手。这对当时看惯了细长舞台的观众是非常新鲜的,舞美也得到了赞扬。

后来这出戏用歌舞伎的来演,在东京剧场,因为剧场细长所以不能象在小剧场那样搞,两边搞了一些填空性质的景,而效果并没有以前好。如果想搞一些新的舞台效果的话,还是天幕较高的舞台比较合适。但是日本的歌舞伎舞台因为上下较矮,所以有它经济实惠的一面。

李:学者中有一种说法:东洋的美术传统中有一种鉴赏画卷的习惯。所以从视觉上惯于看细长。

古贺:是的,在中国绘画中也可以看到很多画卷,画轴的构图方法。而有些绘画可以说是将画卷的一局部裁剪而成的(取一部分)。

李:谈到了绘画想问问先生,您的画风,新剧(话剧)舞台美术家的画风的原点是什么?

古贺:那是千差万别的。比如金井俊一郎是建筑家它的设计图就具有建筑性特点。谈到主流还是以日本画为主流。比如织田音也。伊藤先生是油画的底子。我的画是自学的并没有什么了不起。

李:您这是谦虚了。每年在银座的舞台美术展所看到的作品好象还是以日本画风的作品为多。

古贺:主要是我们搞的作品的题材主要以时代剧,写实风格的作品为多。年轻的时候在筑地小剧场的设计也是实验了各种画法,各种工具。这主要是得根据作品的需要。

李:下面请您介绍一下您的得意作品。当然这么多年来您的作品可以说是数不胜数,这里请您谈一谈您最为得意的。

古贺:从上演次数来说,再从意义来说,要算是去过中国的《华冈青洲之妻》了。

李:是吗?剧作者有吉佐和子是中国人民比较熟悉的作家了。她对中国的感情可以说是非常深厚的。关于她您有什么回忆?

古贺:有吉先生的作品在以前就搞过。《华冈青洲之妻》在以前,艺术座的山田五十铃演过。那时的舞美不是我。当时的剧本的舞台提示中有好几个场面,有土间(日本民宅中露土地,不铺草席的空间,一般设在进门拖鞋的地方),大门,卧室等等。后来杉村春子主演时因为有巡回演出,所以要求舞美搞一个一场全包括的景。我和导演商量后画了第一稿。有吉先生过目后马上就给予了认可。现在的景基本上就是第一稿的设计。先在奈良上演了一个月,演出前排练时,剧场中黑着灯,有吉先生一个人来到了剧场,我就

坐在后排,她进来后马上说舞美和剧本达到了调合。作为舞美工作者听到这样的评论比听到当面的赞扬还要感到欣慰。

李:这出戏现在新派经常上演,但到底它算什么剧呢?

古贺:这出戏已经不分什么剧种了。可以说形成了由不同剧种,不同类型的演员演出的剧目。比如说华冈青洲的母亲一直是杉村春子来演,而青洲和青洲的妻子的演员已经换了十几位了。青洲的演员高桥悦史这是访中公演时的阵容。歌舞伎的演员有中村勘三郎,市川团十郎,中村吉右卫门,中村富十郎等等。妻子的演员有歌舞伎的男旦坂东玉三郎,初代和第二代的水谷八重子,新剧的大家道子,渡边美佐子,新派的大地喜和子。

李:来日后的第2年2月在新桥演舞场看过这出戏。当时的青洲是团十郎。

古贺:每个人的青洲都有特点,勘三郎、吉右卫门,而杉村春子很欣赏团十郎的青洲。非常遗憾的是正在准备再一次合作的时候她故去了。

李:再想请您谈一谈在创作舞美时的苦衷。

古贺:一个是搞新戏用新材料的时候的着手工作。再有就是实际制景者的水平也直接影响着设计的体现。有的时候会感到设计没有被体现出来。

李:您在设计的时候最注意的是什么?

古贺:一是要符合作品意图,与作者、导演、演员合作好。不同的导演、演员有他们不同的艺术主张。作为舞美家不能固执己见。还有就是要重视人物登场的位置。给演员以表演的余地。不能突出景,景要做到托人。比如舞台提示上写有在会客厅挂有竹林七贤人的画,但要真的挂上去就会妨碍人物的表演。如果是电影电视的话可以拉镜头,换到戏剧就行不通了。象这样的地方也不能完全照搬原剧本。

李:话剧一般是没有问题的。至于新派和歌舞伎有一个演员服装的问题。后者是允许演员自由组织服装的。

古贺:歌舞伎,新派是要考虑演员的服装与背景的协调。如果演员特意要穿某种服装,舞美就要安排使演员突出的背景。当然演员中有的对服装很有鉴赏力,而有的就不太懂色彩。

李:战后的舞美在思想上,技术上有那些变化?

古贺:真是千变万化的。从没有物质的时代到物质丰富的时代,舞美的设计观念是有着质的飞跃的。

以前的舞美是一块板子全解决的时代。现在可以说是不受制作经费的限制(在某种程度上说)。还有就是材料本身的进步。比如市川猿之助的戏所用的材料那是非常豪华的。

李:最后想请先生谈一谈对今后的抱负和展望。

古贺:说起展望来也并没有什么大的想法,也并不是要搞什么最新的东西。但是作为舞美家还是想搞和演技、戏剧整体相调合的设计。对于现在一些令人眼花缭乱的戏剧是不想插手的。

李:感谢您在百忙之中抽出宝贵的时间接收采访。

访谈随感

古贺先生总是给人以和蔼可亲印象。不光是在大学的讲堂还是在剧场的排练现场。而在先生和蔼的面容中总会让人感到一种信赖,坚忍和智慧。

5月对于东京人来说说是宝贵的。进入梅雨季节后就会阴雨连绵。对于习惯了大陆性气候的我来说5月就更是宝贵了。在东京品川区的大井町的一个饭店古贺先生接受了我的采访。中国舞美界对先生是熟悉的。作为中国舞台美术家协会的名誉会员古贺先生对中国有着深厚的感情。

作为一个舞台美术家,自己的作品能够长年与观众见面是一种幸福。能拥有一个久演不衰的作品就更是令人欣慰了。从各方面来说先生都可算是一个《幸福的人》,一个幸福的舞台工作者。回想起来先生的处女作就是《幸福的人》。二战后在日本戏剧最为

繁荣的时期,先生一年中要搞60个作品。不能不承认这是一个惊人的数目。60并不是场次,按现在在日本的商业演出的情况来推算场次不会少于二百到三百场。一个舞台美术家是要进剧场调查,和导演,演员讨论剧本的。从这点来看一年设计三百场是非常繁重的劳动。另外先生不仅是一位职业舞台美术家而且还是一位教育家。在大学里先生担任着舞美专业的教学。不像有些舞台美术家工作繁忙了,成名了,总要雇一个助手来帮助工作(当然雇助手并不意味着对作品的不经心)。先生从来是一个人辛勤地耕耘着自己的天地。我曾经问过先生为什么不找一位助手。先生说:“自己干总是比较放心的”。我听了这句话联想到了“艺术责任心”这个在现代社会中难能可贵的名词。

从饭店出来的时候已经是夜幕沉沉,风也更加凉爽了。风是从太平洋吹来的海风。天空中的星辰和霓虹灯相应成趣。和先生分手,目送着先生轻快的背影,心中不觉地涌出一种敬佩之感。品川是东海道53个古驿道的出发点,先生坚实有力的背影就象一位正要出发上路的行者。

电车非常稳,但是不知从那里袭来一股醉意,好象刚才并没有喝许多。不过醉得很舒服,回味着先生的逸闻,醉意更浓了。

二〇〇二年五月三〇日,日本著名舞台美术家、中国美术家协会名誉会员古贺宏一先生因胃癌于日本东京都永眠,享年七十一岁。葬礼六月二日于品川区桐谷斋场举行,日本文化界、戏剧界人士进行了吊唁。

(李墨 菰日文化工作者)

经中国舞台美术学会会长会议审核通过,于2003年4月北京舞潮苑艺术服饰制作中心,成为“中国舞台美术学会团体理事单位。”

法人代表:刘 苏

单位地址:北京西红门红都路1号

联系电话:010-63452607 60203413

有感“嫁接”

——舞台美术对电视美术的影响

刘 军

我的业余爱好颇多,其中主要的一项是养花。曾在养花书上看到关于嫁接的描述:选取某一植株上的枝或芽,接于另一植株的适当部位,使两者结合成新植株,接上去的枝为“接穗”,芽为“接芽”,与之相接的植株为“砧木”。嫁接成活原理:是具有亲和力的两植株间在结合处的形成层产生愈合现象,使导管、筛管互通,以形成新个体。

如果把众多传统的及现有的设计行业比作一片树林,把电视美术视为其中的新生之树,那么此树以大大超出常规的速率快速成长,而引人注目。这样的现象很象是采取了“嫁接”之法,因为嫁接的一大特点便是能够获得超出自根植株数倍的生长速度。如此说来,“接穗”自然是电视美术,“砧木”则是戏剧的舞台美术。因为在我看来,今日的电视美术所呈现的兴旺景象,以及从众多层面所显示的现象,无不表明舞台美术的营养和滋润,无不体现出其所具有的深刻的不容忽视的影响。

(一)异乎寻常的发展寻求异乎寻常的方式

嫁接是出于人们对植物生长的某种目的和需要,比如:为快速成长,为提早开花结果,为增强抗性,为繁殖不易获种植物,或是抢救根系损坏植株。而电视美术的“嫁接”目的则是为了能够迅速适应电视事业日新月异、异乎寻常的高速发展。

我国的电视事业始于1958年,获得真正意义上的发展是在上个世纪80年代,短短20年的时间,其速度之快实在令人惊叹。仅从我个人经历来看,也可略见一斑。84年入台工作,当时只有频道2套,到87年为3套,全年播出节目时间为10600小时,日播出约30小时。现已开办12个频道,约400多个栏目。2001年年播出时间达73500小时,日播出200小时。与此同步,电视美术亦呈现出其他设计专业难以想象的高速发展。其主要组成部分,均建立相应的专业科室,设计及相关工作人员大幅增加,初步形成专业分工明确、职责范围清晰的正规化框架,并初步形成美术设计的规范化、美术制作的社会化,大幅提高了设计和制作的效率与质量。极为重要的是从建制上明确了美术设计与美术制作的关系,作为构思、创作和制作、生产两大阶段的相对独立性,初步明确前后组成部分的职责、权利,以及内在的有机的互为促进、互为制约、相辅相成、共同前进的相互关系,这一正确而科学的工作、管理方式,为日后的发展及国际化奠定了良好基础。

电视美术如此之大的发展、变化,令人瞩目的成绩,无疑是广泛吸纳众多领域内经验成就的结果。来自人文、社会科学的思想、观念,科学的精神与技术的结晶,造型艺术的创作原理和方法,艺术门类中形形色色的思潮、流派,传统经典设计领域的思维方式及创作程序,层出不穷的新技术、新手段,以及国外电视台可资借鉴的先进经验,从不同角度、层面、程度,营养、滋润着电视美术的成长、壮大,影响着电视美术的面貌。然而,这些作用和影响只具普遍性和一般性的意义。在此之外应有某种具有决定作用的成因。依我个人的分析,电视美术如果完全依靠自身的摸索、探讨、总结去发展、去前进,恐怕不足以适应飞速发展的电视事业。因为发展总是有规律的,短短的10多年,对专业性极强、涉及范围极广、所需知识甚多、各种层面关系颇为复杂的电视美术而言,显然是不现实的,以自身的力量恐怕无法支撑、适应电视对其宽泛而多样的需要。由于条件的局限和意识形态上的根本差异,我国的电视美术并未参照什么西方的模式,也无法拿来效仿。还因电视节目持续不断地日益增长,但又无相应的阶段性调整,使其发展始终处于实践再实践的异常循环之中,设计师们整日昏天暗地奋斗在大小演播室之内,如蜜蜂般穿梭于江南塞北的录制场所之间,实在难以挤出时间静下心来进行理论探讨和总结。在机构设置上,电视美术理论及批评机制一直未能得以加强、提高和完善,始终在初始状态徘徊。(作为理论研究、探索的前沿和重要支柱的各大专业院校,也只是近年才开始设立电视美术专业及着手理论探讨。)总之,由于种种因素使理论建设与实际发展极不平衡,电视美术在发展和前进的过程中总是需要借助于其它设计领域,尤其是舞台美术的理论作为方向盘和指南针。

目前电视美术所呈现的丰富多彩、欣欣向荣的现象,如果冷静、理智地分析其成因,可以也应该察觉到,虽然促成因素是众多的、综合的,但其中必然有其具有指导性的重要成因,并且是以与众不同的方式,去实现常规之下无法达到的发展速率,这种方式完全是出于电视美术异乎寻常的发展,这种方式必须借助已具有丰厚、宽广的实质内涵,严谨、完善的表现形式,可靠而富有表现手段的艺术门类中隶属造型范畴内的设计模式,从而使电视美术这株小苗在短时间内以大大超出常规的速率去成长、壮大,去适应电视事业的需求,“嫁接”应该说是正确而必然的选择,只有

借助强壮、健康的“砧木”方可直接、快速地获取多样而充足的养分,使电视美术得以跟上电视事业的迅猛发展。

(二)亲和力的表现

依据嫁接的成活原理,顺应植株间的亲和力是最为重要的原则。不仅决定成活率,而且直接决定嫁接的效果。作为电视美术“接穗”的“砧木”,亦有多种选择,舞台美术、建筑设计、电影美术、园艺设计、商业设计、工业设计等等,都有可能。最终舞台美术自然而然地成为“砧木”,在这自然而然之中其实具有其必然性,这种必然性的依据是源自两者本质上的相似性和对应性,也就是两者之间“嫁接”成功所在。

1.从属关系、功能作用表现手段的亲近与对应

戏剧和电视分别隶属于综合视听形式,舞台美术和电视美术各自为其综合形式的重要组成部分和重要表现手段。虽然从属对象本质上是不同的,但两者不论是在属性上、表现形式上、表现手段上或是设计与体现的程序上都显示出相似性和对应性。

舞台美术和电视美术在戏剧与电视视听综合形式之中,是视觉意义上的决定因素,是视觉效果、视觉形象、活动画面的创造者和组织者,两者都以造型艺术的基本原理、准则为其创作的核心成分和依据,并通过形象的塑造及表现力的运用,去完成各自的使命。两者均具鲜明的从属性和目的性,舞台美术随戏剧而来,其宗旨是在体现戏剧精神价值的同时,也显示出自身的有机统一性和造型意义上的审美属性。电视美术应电视而生,在以其自身的作用和意义去表达、体现节目的目的、功效的过程中。方能具有自身实在性和审美价值。因为两者均不能作为独立存在,不能游离于目的、前提之外去自我设计、自我表现,必须根据戏剧或是电视内容的需求去选择造型语汇,采用装饰的或是功能的、写实的或是抽象的、象征的或是表现的手法,创造相应的形式感,取得与内容需求相一致的指向性和审美意味,从而真正获得整体意义上的协调与统一。

舞台美术和电视美术两者都极为重视功能性及空间关系,在创造审美价值的同时,等量齐观地为演出或是节目的人物关系、空间关系提供合理的动作支点,安排合乎逻辑关系的调度,空间的划分都力求顾及平衡二维平面与三维立体关系的内在联系和差异,并且都重视三维空间中的第四维因素(时间),以及运动因素的实质意义和作用。两者都面临众多的既定的客观因素及物质条件的制约。诸如:演出或是录制空间的大小高低、经费额度的松紧、运作周期的长短、规模的简巨、人员素质的高低、技术设备的优劣等等。总之,面对天时、地利、人和等因素均需做出合适的计划和安排。从设计过程的完整性来说,两者均是将设想与计划付诸以实实在在的物质实体,方得以真正意义上的成立和完成,两者都是将设计图稿上的一切转换成表演或录制场所中的实物。

舞台美术和电视美术在通常情况下,两者所采用的表现手段基本上可以相对应位,它们是布景(场景)、灯光、服装、化妆、道具、特效、绘景、装置等。这些手段以统一的取向,互为作用,共同创造内容及形

式所需的空間环境、形象色彩、效果气氛、场面调度,达到并完成两者各自的目的和任务,这些主要手段绝大多数具有实在的三维性质。此外还有一些只具二维性质的辅助手段,如舞台美术的海报、节目单、说明书,电视美术的片头、片花、片尾、字幕、动画,两者在表现手段上的差异通常只体现在这一方面上。

2.设计——制作程序上的相似

电视美术与舞台美术在设计、体现的过程及环节上亦是相似的。通过以下顺序可以看出:①接戏读剧本(舞台美术),接受任务了解节目(电视美术)。②与导演或编导讨论、交流各自的感受及意向,互相提出处理方法及有关设想,取得方向性的一致。③分析各种客观的既定的因素和条件,并收集相关的资料和素材,酝酿构思,勾画草图,寻找相关的造型语汇、视觉符号,并确定功能划分空间。④将草图及初步的构思、设想与导演或是编导以及相关部门的负责人相互沟通、共同讨论,进而明确设计框架和取向,并进一步地推敲取舍。⑤完善确定设计方案,并付诸以效果图或是模型,将完整的方案提交编导,并最终商讨定稿。如有异议做相应的局部调整。⑥设计方案确定之后绘制制作图,并制订具体制作和搭装计划,交制作、管理、财务部门进入实施。⑦制作、监制及现场搭建。⑧演出或是录制(含直播)。至此整个流程得以完成。由于节目的规模有大有小、繁简程度有所不同,程序上会有所差异,以及每个设计师的工作方法、程序会有枝节性差别,但总体来说,两者在程序上和关键环节上不会出现实质上的不同。

3.从业人员结构所至的影响

从目前电视美术从业人员的构成上分析,大多数来自戏剧学院、电影学院、美术学院、工艺美术学院的各种设计专业,其中,戏剧学院的舞台美术专业占有相当的比例。他们在长期的设计工作中,自然便将所学之方法、理论注入其中,自觉或不自觉地将那套完整的设计模式“拿来运用”,当然由于电视的特殊性“拿来运用”必定有所变异,以适应新对象、新条件、新需求。此外,近年来许多文艺团体的美术设计师、艺术院校的教师、专家频繁地介入到电视美术的设计中来,我注意到,其中大部分亦为舞台美术家。在这种情况下,舞台美术进一步从不同的层面更具深度和广度地影响着电视美术,并使这种影响显示出持续不断的趋势。

通过上述的分析可以看到戏剧的舞台美术较之其他艺术门类的设计对电视美术的影响更为自然而然、更为直接亲近。与此同时,电视美术也显示了良好适应性,这些现象共同体现出二者之间众多的相似性和一致性,表明它们的近缘关系和亲和力。

(三)丰富的营养、广博的内涵

将电视美术“接穗”以舞台美术为其“砧木”是合理而成功的,同时也是幸运的。这种成功不仅体现在亲和力所致的合理性之上,同样也体现在嫁接之后的效果上,砧木提供了充足、丰富而多样的营养。作为电视美术的参照模式及营养源泉,舞台美术是当之无愧的,它具有悠久的历史,从古希腊悲剧中的面具、高脚靴,到我国京剧一桌二椅的程式;从伊丽莎白时期

公众剧场的多演区到意大利比比耶纳家族的透视绘画布景;又到上个世纪捷克著名舞台美术家斯沃博达的大规模多屏幕投影的运用,不同的时代各有其引以为豪的成就。不同的国家和民族,有着各自辉煌的历史篇章。在舞台美术发展的长河之中,各种流派、风格层出不穷可谓形形色色、林林总总。18世纪之前的古典主义,19世纪的浪漫主义、现实主义、自然主义,尤其在上个世纪初众多的各种思潮、主义更是风起云涌令人目不暇接,象征主义、构成主义、表现主义、超现实主义以及未来派、抽象派、波普派等等不一而足。在舞台美术丰富、广泛、深刻而执著的实践中孕育出众多杰出的舞台美术家,如:(捷)约瑟夫·斯诺博达、(美)李明觉、(美)李·西蒙生、(英)拉尔夫·柯尔泰、(德)卡斯帕·内耶尔、(德)台奥·奥托、(美)贝拉斯库、(美)盖地斯、(前苏联)大卫·鲍罗夫斯基、(法)和内·阿连奥、(德)卡尔·冯·阿佩恩等等。以及我国著名的舞台美术家,如:周本义、胡妙胜、薛殿杰、刘元声、毛金钢、齐牧冬、王培森、邢大伦、李杨、等等,从他们众多的作品中无不体现出对艺术严肃而执著的追求,对舞台美术本质敏锐的洞察力和感悟,以及深厚而极具表现力的造型能力。值得提出的是,他们之中许多人不仅是实践者,同时又是理论家。舞台美术不仅具有源远流长的历史,群英辈出的设计家,同时,还拥有各种严谨、完整的理论体系以及专业的批评机制,有众多的理论家和批评家。在这一方面公认的先驱和权威是阿披亚和戈登·克雷。阿披亚早在十九世纪便发表了《瓦格纳乐剧的演出》、《音乐与舞台》、《有生命的艺术品》等著作,通过对瓦格纳歌剧的研究,提出了布景的立体化,强调灯光的表现作用,以及反对幻觉绘画布景的舞台设计思想。戈登·克雷凭借自己的实践以及理论著作《剧场艺术论》、《奔向新剧场》、《前进的剧场》和自办杂志中的评论,表达了他的戏剧整体观,倡导象征性的手法和单纯化的形式,并努力推崇离千景于一景的条屏布景。这些思想和理论对以后的舞台美术发展起到了革命性的引领作用。还有(美)埃德蒙·琼斯、(美)李·西蒙生、(法)德尼·巴勃莱等,以及我国的舞台美术理论家、评论家:吴光耀、胡妙胜、蔡体良、薛殿杰、等等,以理性的思考,深刻剖析舞台美术的本质所在,各自表达出的精辟而独到的见解;提出各具价值的思想、观念及理论框架体系。值得着重提出的是作为理论和批评,是电视美术目前最为薄弱的环节,正因为舞台美术理论的指导作用,使电视美术少走了许多可能会走的弯路,避免了许多易犯的错误,从而更为明确、简便地前进。并在与之对照中逐步地认识分析出自身固有的特性,以及长项短处,借助对照显然能够更好地把握前进的方向。

(四)成效与不足

综上所述,由于电视事业异乎寻常的高速发展,使它的重要组成部分电视美术同样必须去寻求异乎寻常的发展方式,去适应不论是速率上还是形式、手段上不断提高扩大的需求。可是,本世纪之前的电视

美术自身是新兴的、稚嫩的,并不足以适应、支撑电视事业的需求。因而导致本文称之为“嫁接”方式的出现。由于两者在众多层面上的相似性和近缘关系,使“嫁接”成为颇为自然的事实,并且显示出良好的效果。这样的方式必然会使电视美术在许多方面留有来自舞台美术的影响和印迹,这些影响和印迹往往是深刻而广泛的,以至于可能产生这样的错觉,认为电视美术是舞台美术的延伸或是不同目标的复制,有必要消除以上这种可能产生的错觉和顾虑,因为,“嫁接”能保持所接植株的自有性状,电视美术自会保持它固有的特殊性和自身不可转换的价值,所以,不论“嫁接”前、后电视美术都只能属于它自己。

电视美术这几年的发展是有目共睹的,新植株迅速成长已初具冠形,枝繁叶茂、生气勃勃。但是,应该看到新枝嫩叶并未完全成熟,其枝杆也尚未完全木质化,新树尚不能称为大树。对外界的承受力、抗灾性仍是较差,务必以冷静、清醒的头脑,认清自我。目前的电视美术可以说是处处逢缘、风头正劲,然而,开花多结果少,恐怕是难以否认的事实,电视美术在数量上虽颇为可观,但质量上真正高水平、高品格的并不多见,恐怕也谈不上形成了什么流派、什么主义,如果没有理论纲领和逻辑依据,流派、主义是无法成立的,充其量只是流行。虽然电视美术有些初步的理论及观点,但离构筑完善的体系,肯定还是有相当的距离。丰富的实践造就了一批卓有成绩的设计师。但是,由于受电视行业大环境、大前提的制约,真正被设计行业公认的大师尚无法产生,因为电视作为艺术形式在整体意义上尚不成熟,电视美术从本质上也尚未蜕变为新生的艺术门类。在这些机制上、综合管理上,面对如此庞大的系统,错综复杂的相互关系,也称不上完善自如,仍有诸多矛盾有待解决,许多工作有待努力。所以电视美术以目前的发展状况,在面对传统、经典的艺术形式之时,虽不必妄自菲薄,但是,也绝不可妄自尊大,因此时的春风得意而忘乎所己。如想实现本质上的进展,具有真正的形式价值,只有通过永不厌倦地广泛、深入、持久地学习,吸纳不论是来自社会的还是自然界的,艺术的或是科学领域内一切有效的方法与经验。通过自强不息的艰苦奋斗,使电视美术这棵新生之树不断地壮大成熟,根深叶茂、花繁似锦、硕果累累,从而自豪地、名副其实地立于设计之林。

另外,还想说明“嫁接”之法并非万能亦有缺憾,虽然具有许多优点,具有不同一般的特殊意义和价值。但是,也应该特别谨慎地对待那些由此而产生的问题。其中最为主要的是,在大幅提高生长速率提前开花结果的同时,也会使植株提前老化。如何使电视美术持久地保持活力,经久不衰,而非昙花一现,是特别值得电视美术工作者、有关领导及管理特别关注和思考的问题。

(刘 军 中央电视台一级美术设计)

2002 年度中国舞台美术学会“学会奖”获奖名单

舞台设计:

话剧《阳光地带》

设计:季 乔

话剧《为你喝彩》

设计:王卫中

越剧《马龙将军》

设计:王培森

评剧《凤阳情》

设计:马连庆

甬剧《典妻》

设计:周本义 周上华

童话音乐剧《寒号鸟》

设计:戴晓云 许希稷

中央台:2002 年《青年歌手大奖赛》

设计:刘 军

珠海电视台建台十五周年文艺晚会

设计:冯新建

灯光设计:

芭蕾舞《精卫》

设计:秦玉山 卢克强 宋 嵘

布景技术:

芭蕾舞《精卫》

设计:制作天津歌舞剧院集体创作

人物造型:

昆剧《班昭》

设计:蓝 玲

“首届(2002)全国戏曲舞台美术研讨会暨优秀作品展”在京举行

2002 年 12 月 1 日至 4 日,在中国戏曲学院内举办了“首届(2002)全国戏曲舞台美术研讨会暨优秀作品展”。此展由中国舞台美术学会和中国戏曲学院联合主办。来自全国各地的戏曲舞台美术工作者代表,和部分导演艺术家,共一百余人,参加了针对当前戏曲舞台美术创作的研讨、交流活动,和观看了部分与会代表携带来的作品展。

在研讨会的开幕式上,学会会长刘元声代表学会致词,欢迎前来与会的全国各地代表,并感谢文化部等有关领导的支持,相信能够开创性地开好这次极有现实意义的研讨会。刘国华同志代表文化部艺术司司长冯远讲话,十分关注当代戏曲舞台美术的创作,热烈祝贺研讨会的召开。中国剧协、中国艺术研究院、中央戏剧学院、中国戏曲学院、上海戏剧学院等有关单位的负责人王永德、石宏图、呼世安、杜长胜、赵景勃、白光耀等出席,并发表讲话。开幕式由学会常务副会长蔡体良主持。

在三天的研讨会上,大会发言与分组座谈相结合,气氛热烈、活跃,相互交流、沟通。不仅有老中青年的舞台美术工作者,还有在院团一线从事创造的和从事戏剧舞台美术教育的专家,共同对当前的戏曲舞台美术创作,乃至整个舞台美术创作,作了历史性的回顾。尤其对当代现状的种种创作倾向,作了客观的、积极的评价。同时,就未来戏曲舞台空间的创作,也作了前瞻性的预测,和导向性的共识。在大会上发言的有(按发言顺序):

王培森(中直)、韩生(上戏)、姚呈远(江苏)、戴晓云(浙江)、张连(戏曲学院)、段光杰(河北)、杨成林(四川)、黄永葆(福建)、王卫中(天津)、张曼君(天津、导演)、王猛(广西)、卢昂(上戏、导演)、彭林(湖南、导演)、吴新斌(福建)、廖杏娥(台湾)、彭丁煌(中直)、党宁(戏曲学院)、薛殿杰(中直)、于少非(戏曲学院)、吴穹(北京)、周本义、刘元声等。

主持大会发言的有:潘中英(江苏)、陈晓生(黑龙江)、于宗文(河北)、解力军(内蒙古)、许镇川(福建)、田少鹏(湖北)等。

研讨会进行了简要的闭幕式。闭幕式由副会长于少非主持,常务副会长蔡体良就本次研讨活动作了简要的小结。

本期“学术研究”“学术讨论”内选发的文稿,主要是研讨会上发言稿。

中国舞台美术学会举办 2003 年(第四届)新春午餐会

中国舞台美术学会于 2003 年 2 月 15 日(农历正月十五元宵节)中午,在北京恒祥居举办了 2003 年(第四届)新春午餐会。应邀与会的除北京地区舞台美术界人士外,还有戏剧界的领导和朋友,共有一百六十余位。舞台美术人士出席的有在京学会的顾问、理事、常务理事、院校、院团舞台美术负责人,以及学会在京干部。

午餐会上,会长刘元声致祝词。他说:“在十六大精神的鼓舞下我们迎来了新的一年,中国舞台美术事业又翻开了新的一页。过去的一年是学会第五届理事会就职的第一年,我们对于干部作了重新调整、会员作了重新登记,学会铸入了新的力量,《舞台美术家》顺利刊出。过去的一年里学会同中国戏曲学院共同主办了‘首届全国戏曲舞台美术研讨会暨优秀作品选’,回顾和探讨了当代戏曲舞台美术创作的未来和发展,取得了积极的成果。在未来的时间里学会将完成两项重要的活动:一、将在 6 月组团参加第十届国际舞台美术四年展(即 PQ 展);二、12 月学会将与文化部艺术司、江苏省文化厅主办,江苏省演艺集团承办的‘第二届全国舞台美术展览会’地点在南京。自 1982 年首届舞美展后,20 年来中国舞台美术事业取得了长足的进步,在当代戏剧舞台上有着不可替代的地位,堪称功勋卓著。2003 年的展览,必将成为中国演出发展史上的一座里程碑”。常务副会长蔡体良简要汇报了一年来的学会工作。

与会的领导主要有:文化部艺术司司长冯远、巡视员刘国华;文化部机关党委副书记王吉、统战部长蔡秀雯;文化部监察局局长王喆;中央精神文明办秘书长刘斌;市农工组织部长张云新;中国剧协顾问刘厚生;党组副书记、副秘书长石宏图;中央戏剧学院院长王永德;中国戏曲学院副院长赵景勃;中国艺术研究院副院长呼世安;还有:姚欣、王蕴明、石维坚、王福林、林毓熙、余林、逯逴等。还有来自江苏省演艺集团的副总经理朱昌耀并在会上介绍了演艺集团舞美中心主任姚呈远。

午餐会由学会秘书长曹林、副秘书长苗培如、毕启亮主持。

本次活动由镇江绚丽电器有限公司独家协办。

中国舞台美术学会会员重新登记及新会员名单 (第四批登记截止 2003 年 6 月 15 日,排名不分先后)

北 京	石翠亭	吴继权	河 北	许长欣	沈国祥	张金碧	马宝泉	蒙 秦	何小维
肖美斌	李连生	郭荣忱	郑庆华	施培植	陆建平	翁真勇	张宝华	海 南	广 西
刘 仁	张亚丽	王培森	赵文静	刘自崇	韩忆农	孙员尉	贵 州	奚 钺	温 鹤
窦 军	张 冲	白文国	山 西	山 东	上 海	鲁林宝	蒲新胜	河 南	陆 松
沈庆平	蔡 蔚	徐树礼	秦和平	陈 涛	伊天夫	费惠芝	崔益生	刘鹏程	李 钧
陈 铁	王辛刚	吴克勤	班耀文	李兆国	石世昌	宁 夏	王立华	李 妍	广 东
冯 辉	马连庆	吕大庆	洛正昌	李 杰	王兆卿	朱彦平	云 洁	王铁良	薛继起
谢永明	高广健	黑龙江	安 徽	张 波	石尉苍	新 疆	史忠兴	张国顺	曹 阳
章占远	关海龙	邵佳波	赵立武	杨童林	浙 江	汤 捷	四 川	湖 北	吴德春
党 宁	李鸿宾	申铁峰	雷茨美	武延荣	鲁 正	孙 虎	叶 林	劳保良	张仲文
秦 焯	董凌子	吉 林	福 建	王灿良	陈大成	彭天龙	高晋新	徐开铭	吴 江
韩春启	范晓惠	郝磊刚	华 山	刘传明	胡亚莉	王 伟	西 藏	湖 南	陈 昕
张庆山	刘 伟	天 津	刘兵峰	沈庆珠	张业雄	王 平	次吉卓玛	何 为	宋云龙
王敬琨	吕金国	王 猛	黄志强	张 立	林岳军	李继龙	次仁桑珠	何 维	李 风
宋东葵	姜宜舒	赵秀兰	林剑仆	江 苏	王 宁	龚 健	云 南	王湘汝	周 游
叶建新	张冬或	陈 鹏	徐家瑞	张织良	王明哲	尹 江	王 晓彤	曾少慎	
檀 静	陆德芬	方耀荣	苏兆平	杨 波	谭维民	李亚莉			

(凡 2003 年 6 月 15 日后重新登记者,将下期刊登)

2003 年全国(秋季)舞台美术研修班招生简章

为了适应当前舞台美术创作的需要,培养高水平的舞台美术各部门专业人才,学会近 5 年来已经多次举办了各专业研修、培训班。学会拟于 2003 年 10 月 15 日——11 月 15 日将继续举办“舞台灯光设计与技术培训班”,也欢迎舞台美术相关专业人士前来学习。

1、时 间:2003 年 10 月 15 日——11 月 15 日

2、地 点:北京市景山宾馆

3、研修培训专业:灯光设计与技术培训班

主 要 课 程:(1)舞台美术基础理论与创作现状;(2)舞台灯光设计基础课程;(3)名家经验谈;(4)舞台灯光新技术与新设备;(5)舞台灯光设计及技术;(6)电视晚会灯光设计创作;(7)电脑灯结构与使用(8)电脑调光台结构与操作方法;(9)观摩优秀剧目演出。

4、学 费:每人学费 2000 元。食宿自理。学会负责联系,统一安排。

5、报 名 办 法:2003 年 9 月 30 日前将报名表及学费寄:

北京东城东棉花胡同 39 号 邮编:100710

中国舞台美术学会办公室 孙海峰 毕鲁信

电话、电传 010-64035684 (交学费后,不报到者不退学费)。

6、结 业:学习期满成绩合格者发给结业证书。非全国会员可吸收为全国会员。

中国舞台美术学会办公室

2003 年 6 月 15 日

2003 年全国(秋季)舞台美术研修班报名表(本表复印有效)

姓名	性别	民族	专业
家庭地址			邮编
工作单位地址			邮编
单位电话	家庭电话	手机	

(表格内容请详细填写,便于作学员通讯录)

XLSYS-DD11-16 色数控换色系统

镇江市旋丽电器有限公司采用专利技术，对传统 DMX512 信号进行技术优化，真诚奉献 XLSYS-DD11-16 色数控换色系统。本系统除具备标准 DMX512 信号换色器的共性优势外，同时向您展示以下卓越性能：

- 320 × 240 图形点阵液晶中英文显示菜单，直观、方便
- IC 卡和 RAM 两种存储方式，高效、安全
- 独具遥控复位功能
- 采用先进信号处理方式，工作时抗干扰，且不产生干扰源
- 率先在国内实现数字化无级调速，充分展示灯光魅力
- 突破 DMX512 信号输出距离瓶颈，传输距离达 1000 米



旋丽

色彩

尽在掌握中



镇江市旋丽电器有限公司
ZHENJIANG XUANLI ELECTRICAL EQUIPMENT CO., LTD.

地址：江苏省镇江新区大港迎山里 201 号 邮编：212132
电话：0511-3371232 3372239 传真：0511-3379168
E-mail: wtdg@pub.zj.jsinfo.net http://www.zjxldq.com



歌剧《Das Mädchen mit den Schwefelhölzern》设计：阿契·弗雷耶



歌剧《特洛伊人》设计：赫伯特·沃尼克



话剧《阳台》设计：阿克塞尔·曼雷