

overtat

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

2/2002



《梦剧》 舞台设计: 罗伯特·威尔逊



歌剧《汤豪瑟》 舞台设计: 戈兹·弗里德利希



歌剧《卡佳·卡巴诺娃》 舞台设计: 艾里克·温德



歌剧《汤豪瑟》 舞台设计: 乔治·希平



《阿西斯的圣法兰西斯》 舞台设计: 汉斯



歌剧《汤豪瑟》 舞台设计: 戈兹·弗里德利希

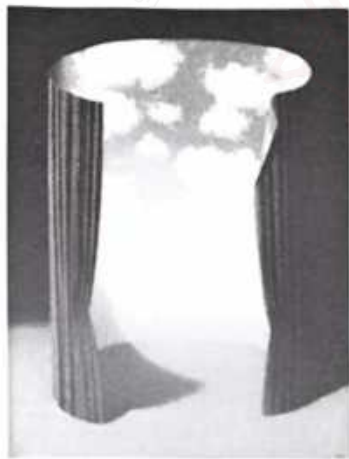


2002年第2期（总第25期）

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
邮编 100710
电话、传真 （010）64035684

目 录

与时俱进 开拓创新	蔡体良(1)
-----------------	--------

【学术研究】

粤剧舞美的商业化	薛殿杰(2)
戏礼八蜡	刘元声(6)
戏曲舞台设计的第二传统	胡妙胜(8)
舞台美术家与剧种美的创造	龚和德(11)
三根创作随想	蔡体良(14)
戏曲舞美的民族化与现代化	张 连(17)

【学术讨论】

全空间舞台与全空间表演	姚呈远(20)
舞台灯光的音乐性	李长明(22)
谈舞台环境的自由空间	朱开源(25)
舞台材料语言的思考	唐国文(27)
中国戏曲服饰的色彩运用	张 艺(29)
听觉形象创造与主观反应	徐红兵(33)
“模糊空间”在舞台上的应用	陈圣金(37)
戏曲意象审美随想	董贵生(38)
舞台音响效果漫谈	曲晓丹(40)
化妆教学教法探讨	李霞英(42)
当今舞美设计与形式的思考	罗歌尔(43)

【舞美家介绍】

带着镣铐的舞者——从陈小林的创作看电视美术设计	曹 林(45)
-------------------------------	---------

【创作谈】

谈舞剧《红梅赞》舞美灯光设计	田立为(49)
景与情——话剧《龙眼树下》设计随想	唐皖闽(50)
题材的权衡与把握	俞国康(52)

光与色的编织 诗与画的意境	谢成驹(54)
衣传神 服随行——谈越剧《归长安》服装设计	王晓刚(56)
创造平民的艺术形象——话剧《父亲》灯光设计	尹忠德(58)
民族化新形式的尝试——谈越剧《孟姜女》空间处理	鲍茂功(59)
谈扬剧《王昭君》的灯光设计	朱维生 侯素萍(61)

【国际舞美】

设计家拉尔夫·科尔泰(CBE)	吴 棨 译 章抗美 校(63)
-----------------------	-----------------

【舞美科技】

传统特技火彩	俞 杰(66)
浅谈舞台装置	张文元(68)
无线网络 DMX 技术应用于大型演出活动	广州河东(70)

【影视美术】

徽派古建筑与当代戏剧影视艺术	薛 峰(71)
----------------------	---------

【信息纵横】

OISTAT 召开国际会议中国中心应邀参加	汪又绚(74)
2002 全国话剧新剧目交流演出主创人员名单	(75)
第十届文华舞台美术奖获奖名单	(76)
福建舞台美术学会举办学术讲座	(76)
辽宁舞台美术家协会换届	(77)
浙江舞台美术学会换届	(80)
学会 2002 年下半度纪事	(80)
广州斯全德灯光有限公司成为学会理事单位	(36)

【图版】

国外近期舞台设计作品选	封二
国内青年舞台设计师作品选	封三
孙天卫舞剧《红梅赞》作品选	彩 2、封四
孙天卫、林安康作品选	彩 3
姚呈远舞台美术作品选	彩 4、5
李文新电视美术作品选	彩 6
陈小林电视美术作品选	彩 7

THE SCENOGRAPHER Main Contents

No.2.2002

(General Number 25)

- 2、Commercialization of Yue Opera Stage Design Xue Dian Jie
8、The Second Tradition of Chinese Indigenous Opera
..... Hu Miao Sheng
11、The Designer's Individual Style and the Genre's Aesthetics
..... Gong He De
14、A Comment on Liang San Gen's Design Cai Ti Liang
17、Issue of Tradition in Modernization of Traditional Opera
..... Zhang Liang
22、Musicality of Lighting Li Chang Ming
25、Free Space in Stage Environment Zhu Kai Yuan
27、Expressivity of Stage Materials Tang Guo Wen
29、Colors in Chinese Traditional Opera Costume Zhang Yi
33、Acoustical Imagery and Subjective Response Xu Hong Bin
37、Fuzzy Space on Stage Chen Sheng Jin
40、Random Thoughts on Sound Effects Qu Xiao Dan
42、Methods for Teaching Make - Up Li Xia Ying
43、A Comment on Subjects and Forms of Today's Design
..... Luo Ge Er
45、Dancer with Shackles Gao Lin
49、Stage Design for An Old to Red Plum Blossoms Tian Li Wei
50、Scenes and Sentiments Tang Wan Ming
52、Treatment of Motifs Yu Guo Kang
54、A Mosaic of Light and Color Xie Cheng Ju
56、Costume Design for The Return to Chang An
..... Wang Xia Gang
58、Lighting Design for Father Yi Zhong De
59、Stage Design for Yue Opera Meng Jiang Nu Bao Mao Gong
61、Lighting Design for Yang Opera Wang Zhao Jun
..... Zhu Wei Sheng Hou Su Ping
71、An Hui Traditional Architecture and Film and Theatre
..... Xue Feng
74、OISTAT Meeting in Yugoslavia Wang You Xuan

与时俱进 开拓创新

写在“首届(2002)全国戏曲舞台美术
研讨会暨优秀作品选”之际

蔡体良

刚刚结束的党的“十六大”上,以高瞻远瞩的气魄,向我们展示了未来的蓝图:全面建设小康社会,开创中国特色社会主义事业新局面。其中,提倡与我们戏剧文化艺术紧密相关连的“与时俱进、开拓创新”的精神,也正是指导我们即将召开的“首届(2002)全国戏曲舞台美术研讨会暨优秀作品展”的活动。

经济一体化、文化多元化时代的到来,也考验着艺术舞台的个性化。戏剧文化及其演出舞台,跨越了改革开放的新时期,而今又进入了新的世纪,也将继续面临着新的挑战。尤其是包括舞台美术在内的戏曲舞台,它的艺术创造历程中,经历了新时期戏剧的洗礼和舞台的实践,既结出了累累的成果,又遇到了种种的新课题。传统与现代、继承与创新、审美与嬗变等等艺术创造领域中的诸种矛盾,依然是说不尽的话题。近十余年来戏曲舞台美术的创造除了推陈出新,呈现了新的气象外,也在一定程度上纠缠和遭遇了这样或那样的迷惑、困顿,乃至误导。有的僵硬固守陈规陋习,有的照搬话剧舞台的模式,有的故意的“颠覆”、“解构”,有的丢了传统而创而不新,有的人为摆脱艺术轨迹去运作。凡此种种,造成了创造活动中的失态、扭曲,搅乱了审美原理,违背了起码应该遵守的创造法则。

为此,我们举办这个学术研讨、展览活动,对当前的戏曲舞台美术作一次审视,交流一下积极的成果,也小结一下负面的经验。我们认为,在我们的创造平台,也必须以“与时俱进、开拓创新”的精神,将源远流长的、丰厚博大的戏曲艺术,走向现代化,大步跟上新时代的艺术步伐。

我们预祝研讨会成功!更希冀新世纪的戏曲舞台上的舞台美术之花,开得更加姹紫嫣红!

粤剧舞美的商业化

薛殿杰

我是北方人,看的粤剧很少,只看过《伦文叙传奇》的录像,对粤剧了解极少,应该说,没有发言权。但听了梁三根先生和大家精彩的发言,很受启发,就谈点学习之后的心得体会,望大家指正。

梁三根先生作为第三代舞美的代表人物,代表了当代粤剧舞台美术新的水平,新的成就,他的作品有着鲜明的个性,也形成了鲜明的地域特色,鲜明的岭南派特色。脑子里想到岭南派特色的印象是,明丽、清新、娴巧、空灵、剔透、俏丽等等,比方说佛山的剪纸艺术就和北方的不一样,很华丽,用金线作轮廓,填的颜色彩色绚丽。我参观佛山的建筑,房上的雕塑都是彩雕,北方则是砖的本色,多年形成的这种浓郁的地方特色,给人一种很独特的审美愉悦,北方人看起来,不一定那么习惯。在提到岭南派特色时,人们也时常提到商业性和开放性。对商业性人们可能有贬意和负面的理解。我个人倒认为,应该理直气壮地从正面去探讨商业性。商业性就是要适应市场的需求,必然导致开放性,也就是博采众长的兼容性。我们的社会,现在正处于转型期,也就是计划经济向市场经济转型,剧团从长期吃皇粮到要适应文化市场的需求,也需要来一个转型,既然粤剧过去曾有过善于适应市场需求而具有的商业性,这应该是这一剧种的优势,而不应该耻于去谈它。这方面,我们可以借鉴英美音乐剧的经验,音乐剧就纯是商业性的。我在美国看过一个音乐剧叫《埃维塔》,剧中有一个革命者的形象叫切,即切·格瓦拉的意思。他在剧中发表很多左派的言论。据说是为了迎合左派观众的,是一种商业,也就是为了这个戏,不仅

右派看,中间派看,也争取左派观众来看,票房率就高了。布莱希特的《三毛钱歌剧》自从1928年问世以来,在世界各地久演不衰,其中一个很重要的原因,就是不同的观众,不同阶层的观众,都能从中找到自己的娱乐性。如果一个戏能多层次地满足观众的审美需求,低层次观众找到低层次的需求,高层次也能找到高层次的需求,这个戏就打开市场了。《三毛钱歌剧》是早期的音乐剧的雏形,来自于卡巴莱。音乐剧实际上就是不择手段的,你很难给它固定成一个什么样的模式,但有一点是肯定的,它是现代工业大都市的产物,它是通俗的,是以赢利为目的的商业行为的产物。这使我联想到我们粤剧。很多人的发言都谈到粤剧的开放性,而且带有商业特点。再联想它成长的过程,地处沿海,商业较为发达,更早接触到西方文化,东西方文化在这儿比较早地交汇。基于这样一个目的,所以它吸收一些为我所用的东西,我们称之为开放性,在我国传统戏曲中,在地方戏曲剧种中,粤剧和东南沿海的越剧都是比较早的就开始了舞美革新。在二十年代就已经形成了气候。上海的专家们称之为形成了第二传统。我们为什么以后就不可以吸收了呢?随着时代前进,科技发达了,为什么反倒要形成一个固定的模式不再向前发展了呢?为什么要丢掉开放性呢?这是我对商业化的一点感想。人们讨厌的只是商业化有它廉价讨好观众的倾向,问题就在于如何在通俗的基础上,提高审美的品位。我觉得梁三根舞美设计成功之处恰在于此。以他自身的绘画功底和文学修养,在绘画的品位上下了功夫,将以前月份牌式的匠气的绘景,提高成为有审

美品位的艺术品,取得雅俗共赏之妙,令专家拍案群众叫好。

还有一点跟这有联系的,张雪光先生谈到了机关布景。梁三根先生在有些戏上也用了一点,据说取得了成功。解放后将机关布景在戏改中否定掉了。认为它是糟粕,是廉价讨好观众的一种卖弄,脱离戏的要求。有一年我到福建去讲课。我讲了你们有机关布景的传统,他们听了很生气,说这是什么传统,是糟粕,可能我“传统”一词用得合适,我是想说,古人有一句话,叫化腐朽为神奇。什么是精华,什么是糟粕,糟粕中就一点可用之处都没有吗?用今天的眼光看,凡存在的东西,总有它一点合理性。我们今天反思审视它的时候,我们会发现,机关布景中的某些机关,今天仍有可用之处。西方音乐剧《西贡小姐》中的直升飞机不就是机关吗?听梁三根先生对他舞美的介绍里提到几处用了一些特技,特技也就是机关,那是作为戏的需求的,出彩了,这时观众就叫好,也接受了。大家对此也没有非议。最近上海搞的《狸猫换太子》连台本,到北京演出很火,也有这个因素,如火烧冷宫,观众就叫好,观众是承认的,不应该惧怕这些东西。

解放前戏班子好像有两大类型。一种是彩头班,一种是以角为中心的班子,解放后戏改,好像是保留了以角为中心这种班子,就是表演艺术是高尚的。那种彩头班好像是被否定的。但这里有一个问题我感觉到,发现以角为中心的剧团就突出它所谓角的流派,它缺乏现代戏剧的综合性,有效的导演机制没建立起来,选角本,排戏一切都以角为中心。现代意识戏曲应有个综合概念,虽然彩头班里面是比较低级,它没有角,大家都是二流三流角色,正因如此,便要发挥他们集体的效能,灯光、布景也要发挥很大的作用,甚至倒过来表演为灯光布景服务。这当然是应该否定的,但他们戏里面那契合中的综合,这一点是应该保留的。听说最近有些剧团排不起来大戏,只能夫妻俩搭班,找点人排些折子戏演出,他就是缺乏导演机制这种综合组织力量,所以组织不起来。另

一点如果以商业化为目的的话,有些我们不妨逆向思维一下,在否定他的机关布景跟戏没关系,卖弄些技巧,如演员身上都贴了亮片加了灯泡,戏不是这样一个人物,只为了炫耀一些色彩夺目才这样搞的。逆向思维就应考虑,既然这些东西观众爱看,你就要找那些戏穿这些服装合适的来演,你头戴灯泡,满身亮片也合乎剧情。1980年我到美国访问,有一个音乐剧,是百老汇一个很重要的人设计,我看他的一个模型,利用光导纤维这样的新技术,平台用钢玻璃一层层靠钢架支起来,然后光纤打到玻璃上,很奇怪,光打上去以后那玻璃是看不见的,而玻璃的断面形成了个亮边,使你感到这个舞台上有许多悬空的用光勾出来的轮廓,人悬空的站在空中,因玻璃是透明的。那戏好像是写黑人的美人。他介绍时跟我讲了一个观点,说在他们美国如果发现一个新技术的话,为了把它应用在舞台上,他们的作家,他们的导演为了这技术会想法去围绕这技术编一个戏让它上台。但按正常规律来说这是反向的。因他们音乐剧是以商业为目的。他要追求新奇特,因此就不放弃任何有新奇特的可能性情况下,抓住这机遇,然后弄成一个戏。刚才讲的那个综合班子,创意不一定从那个角度那个地方切入,不一定先有一个主题一个本子,然后再找设计什么的这正常搞戏的思路。既然是以商业为目的,有头脑的人他就可能抓住任何一点。在信息社会里捕捉到任何一个信息,然后为此搞一个戏他就会赚大钱。我意思是说你有这个聪明智慧的话,你把卖弄变成神奇是可以的。从这个角度对机关布景进行反思一下,这是两点感想。

这次学习给我的启发很大,想谈谈天幕问题。我看了梁三根先生的戏,舞台上他基本上用的是画幕和天幕。我曾对学生讲过,对现代戏曲设计时,在用到天幕你们特别要慎重。为什么呢?因戏有没有天幕是一个很重大的决策,是很大样式上的一个决策,因天幕布满整个舞台,面积较大,色彩色块也较大,这大面的舞台定了以后,天幕景物自然要往前延伸,有

了天幕远景就有中景,更要近景,让远中近结合起来。后面是天幕,前面的东西很少的情况下会有一种很奇特的感觉,像在很空旷的空间里摆一丁点东西的感觉。整个舞台的构成因天幕带有全局性,所以用与不用要特别慎重。目前许多现代戏曲恢复了对舞台就作为一个舞台这样一个理解,把舞台当成是有限的空间来使用,比如舞台深是13米或15米,那么观众就感觉它是13—15米,不企图通过一些造型的手段把舞台变成无限的深远。因考虑到演员的表演是在有限空间里面进行,你制造那无限深远的空间,演员表演是没法到达的。既然你这戏是以表演为中心的话,应该更充分的利用舞台有限的空间来构成,去有利于展示他的歌也好,舞也好的表演创造,把舞台变成艺术家跟观众进行交流的那么一个场所,这是现代的某种观念。我们不要认为天幕这东西是天经地义戏剧本身固有的不可缺的,也就是说戏剧可有天幕可无天幕,不要在舞美设计时一定要有天幕作为前提条件,因它在戏剧发展到一定阶段出现,到一定阶段戏剧就不一定用它了。可是粤剧现在形成的风格好像有点离不开这个画幕,离不开远景,你要离开了它观众不买账,观众就不承认他是粤剧了。那么这是个尖锐的值得舞美研讨、思考的很大的问题。因此我捉摸梁三根是怎样解决这个矛盾,缓冲这个矛盾。这是我想探讨的一个问题。

我发现梁三根对天幕的运用是对天幕本身进行了改造,他的画幕不吃演员。在运用色调上虽然制造了一定的意境,但没有很绚丽的大面积的颜色,比较清新。梁三根搞戏没有放弃画幕,那是粤剧的观众喜欢这画幕,因戏剧本身离不开观众。

既然观众离不开画幕,我们不能非要和观众对着干。你要看画幕我偏不让你看。特别是作为地方剧种,作为多少年来形成一种风格以后,形成这样一种欣赏习惯以后,更没有必要和观众对着干。而应该在实用这前提下,施展我们的才华。梁三根很有群众观点,在实用的前提下在画幕上做文章。因他本身是绘景

出身,有这个优势,又拜了岭南画派画家为师,更熟悉中国古典文学诗词歌赋和中国绘画的技巧,掌握了中国绘景的精髓。所以虽然透视布景是西方的东西,到了中国这块土地上以后,已经东方化了。这个东方化是他用中国画的神韵给西方画以改造,就是西方传来的东西,经这么多年几代艺术家的努力以后,东西方已经结合了,这是为中国观众所接受的一个重要原因。还有一点我个人理解和思考的一个很重要的全局性的问题,我们虽然用了画幕,但中国舞台的样式在写实与绘画性布景这个问题上没有完全照搬西方到位那种做法,实质上有我们自己的特色,所以我给他起一个名字叫功能组合论。我这讲法不一定对。实际上我们把这舞台分解一下的话,我认为它基本上是两大部分,一部分是演区,一部分是天幕区,本来这两个区应是统一的,和谐一体的。前面是后面的延伸,后面是前面的延伸,但实际上我们的戏曲舞台已不是这种样子了,后面的舞台经边沿幕一局限以后,成了有限的长方形这样一个框,这个框并不是整个镜框,舞台都是这个景。因此我觉得观众在欣赏戏的时候,实际上天幕只是提供一个信息,作为一个符号,它点明了文化这个舞台比较大的环境,前面的演区提供了表演用的空间功能,两个功能。前面是动作展开这么一个功能,后面为视觉提供了一个审美的揭示大环境的功能。观众实际把这两个功能组合起来了,因此尽管我们专家看了以后感觉到有些不统一的地方,但在一般观众里,他能接受。甚至我认为包括《智取威虎山》的杨子荣打虎上山,如用功能组合这种学说论点去分析他的时候,我觉得也可以,他把后面画幕作为提供你一个信息传达,前面表演区提供了你跑圆场这么一个空间。或现在有些戏把后面表示环境描述性的场景不放大,局限了变成一个框形幕或变成一张画缩小了,实际上却起到了这个作用,只是画面大或小而已。这样一种功能组合,观众实际上是很实际的。这种意见一般专家提的比较多,一般的观众作为约定俗成也就接受了。有这

么一种前提,既然观众喜欢,我们便不是去否定大的样式,而是去完善这个样式,我想路子是对的。因为一个样式,一个模式本身很难谈它的高与低,它的高与低是你在这个模式的前提下,你品位的高低,你文化修养的高低。我曾经举过这样的例子:一个人长得丑或美,大的区别并没有,都有两只眼睛一个鼻子一张嘴。这个模式没变,只是他的比例,搭配的色彩非常微妙,非常到位,稍为长点就不美了,恰到好处,精致精细,就美了。如大家描写梁三根的作品虽然同是这个模式,他做得到位,精到了,它就美了。同样一个模式你做不到位它就不美了。

梁三根把这艺术作为他个人整个人生经历人生感悟。包括他的知识结构都用在绘景舞美这个画幕上了。中国舞台美术学会为什么给了他一个“绘景奖”?确实我们中国当前能把绘景绘得那么精致,那么立体感,又不那么跳的这样高水平的,是代表了一个新的水准。绘画技巧到了新的水准,刻画创造了丰富的意境这点他做得比较到位。所以我认为他代表了粤剧这样模式下产生这样一种布景样式的一个新水平,新成就。但话又说回来,既然粤剧是一个开放式的,又带有商业性这样的特点,不一定框死在一个模式里,可以作多种尝试。梁三根先生在有些戏中也开始了新尝试。

粤剧很有希望,我认为粤剧包括其舞美的发展有五大优势:一大优势是粤剧有他稳定的观众群,这点可能在全国其他剧种不可比的。我们现在戏剧危机,排出来的戏没人看,没有观众便没有戏剧,粤剧却有稳定的观众群,你们的戏有人看,这是最大的生命,最大的优势。二是你们粤剧开始有效地建立起导演运行机制。每演一个新戏便共同去寻找一个新的演出样式和布景去表现它而不只是原有的表演手法和值班布景。这需要一个综合的导演机制在里面起作用,一戏一格,一个戏要找到一个样式。但这个导演机制是否很完备,是否还存在各样的问题,这还有待实践的检验,并在

实践中不断完善。三是制宜主义。现在叫多样在化。实际上就是一戏一格,不同的戏在不同的情况下,因地制宜,因戏制宜,因人制宜,因条件制宜。这从粤剧的演出包括梁三根的设计里感受到,这观众普及开来以后也是一个优势。四是粤剧观众喜欢看三个小时以上的戏,我想不要把这看成是负担,是好事,是优势。因这跟世界戏剧接轨了。为什么北京的戏要压缩到两小时或一个半小时,一个小时三刻钟,那是因末班车收得早,观众怕坐不上末班车就回不了家,是很扭曲的现象,但随着经济的发展,城市的发展,夜生活开始出现,实际上九点以后大家还在一块娱乐,找小汽车坐没问题。世界上的戏该演三四小时就须三四小时,我们院长最近在英国看了一个戏就是四个小时的。法国有一个戏“93年”写法国大革命,从晚上看戏一直到第二天早晨,中间休息吃顿饭。有的戏就是晚餐剧院还带戏。如果你的戏是三个半小时到北京就演三个半小时,这是我岭南特色,甚至还可以带盒饭,把岭南风味也带去。我发现有个严重问题,外国戏有个版权问题,中国演外国古典戏时,不管是莎士比亚或歌德或席勒的都给删得一塌糊涂,甚至面目全非,因原戏都要演三个小时以上。因砍得不成体统了被人家提出抗议。我们的戏剧如果观众爱看,确实为了展示人物的心灵,表现人物的命运,没有足够的篇幅你怎样展示呢?所以连台本的出现,长戏的出现,是适合市场经济的需要,它有人要看就说明可以。最后一个优势是你们沿海发达地区,有经济实力。盲目投入可能不好,但经济发展,精品出现也好,代表人物的出现也好,他总是在量中求质的,这个大投入不可能每个投入都成功。但大投入多了,有些失败了,但必然有成功的,他是在大量的量中出现。经济实力的出现,舞台硬件条件的改善,领导的重视也会让我们的戏剧出现更多的前景。

(薛殿杰 中国国家话剧院一级设计)

蜡 八 礼 戏

刘元声

古代有祭称“蜡”，出自《礼记》：“天子大蜡八”，岁终农事已毕，“合聚万物而索飨”。蜡祭八神，一祭神农，二祭后稷，三祭农，四祭邮表畷，五祭猫虎，六祭坊，七祭水庸，八祭昆虫。

(1)

神农，即炎帝，三皇之一，八神之首，主农事。

后稷，名弃，帝喾之子。喾，黄帝曾孙。《山海经》记载，稷从上天取百谷至人间播种。“稷之孙曰叔均，是始作牛耕”。(2)祖孙两代对文明有过重要的贡献。

农，“古之田畷，有功于民者”泛指为百姓做过好事的农田官员。

邮表畷，田间的道路和疆界。

猫虎，“迎猫，为其食田鼠也。迎虎，为其食田豕也”。田鼠与田豕都破坏农田耕作，猫可捕捉田鼠，虎能驱赶田豕，所以“迎而祭之”。

坊，堤也，既蓄水，也障水。

庸，沟也，引水或排水。

昆虫，指蝗螟之害。

神农、后稷是神，做的是人事。后六祭却十分世俗，中国人在宗教祭祀中也崇尚实际精神。祭农田耕作中人力所不能及之事和物，这是古代农业文化的重要特征。

古人称无牲而祭为薦，设酒食以祭为奠。受祭之神无法亲临现场，作为象征要有人替代，凡代替神受祭者称“尸”。有“尸”和有“迎尸”的仪式才称为正祭。

苏东坡在《东坡志林》中说：既然“蜡”是为“祭”，必定有“尸”，有“尸”才能“迎尸”。而猫虎之尸，谁为当之？非倡优而谁！(3)只有请伶人装扮成猫虎，并演出它们捕捉田鼠、田豕的故事，才能当得起是“正祭”。

东坡先生仅以此为例，实际上“八蜡”应当有八位受祭者和八段故事。倡优扮演神农、后稷、田畷，甚至扮演猫、虎、昆虫，古雉中不乏先例。唯路、堤、沟是否有“尸”，是否受“祭”？深信古人定有其独到的表达方式。

祝辞“土反其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽”，(4)颇具古风。其意思是：土安则不会坍塌，水归则不会泛滥。螟蝗不吞噬谷物，杂草不侵蚀耕地。这是农夫们在祈求风调雨顺、国泰民安，也是他们安居乐业的保障。陆侃如、冯沅君先生在《中国诗史》中称此《蜡辞》是《诗经》以往的古诗(5)，其实未必，说它是《诗经》未选或不选之作更为恰当。无非都是三代之谣，或为祭礼而作。但不能确定它是诵读还是歌咏，是道白还是唱词。

服饰与装扮各有区别，“皮弁素服而祭，素服以送终也”。至此而老，老则终矣。“黄衣黄冠而祭，息田夫也”。草野之服，祭在劳农休息之日。(6)

祭礼中还演出一首似与祭题无关的故事：有诸侯遣使来贡，礼官“以鹿与女示使者”，并请使者回去转告他的国君：“好田猎，好女色者必亡其国”。

天子蜡八，原本是皇家祭典，在仪典中接见诸侯使节，并晓以大义，教化远人，亦不失君臣之礼。但《礼记集说》注：“鹿者，田猎所获。女则所俘于亡国者”。鹿可岁得，亡国之女却不经常有，怎么能年年举行蜡祭呢？《礼记集说》是元代陈澧集东汉郑玄之后一百四十四家之说，采摭之广，却不能回答没有连年的战争，为什么年年都有亡国之女？

苏东坡认为：置鹿与女，谁为当之？当然也是由倡优扮演。他坚持认为所有编排的故

事、祝辞、服饰和装扮,以及八蜡以外的“置鹿与女”,“皆戏之道也”,因此他称八蜡为“三代之戏礼”。(7)

戏礼是礼的延伸,是戏的雏形,是宗教仪式向戏剧形式的演变。

古人叙事精练简洁,尤好把真情实景,所见所思融于只言片语,把观演的神话渲染成真实的幻境。

东汉文学家张衡曾著文记载汉武帝元封年间皇家百戏演出,似说人间万象又似仙界奇观,其情景之壮丽令人难以置信。唐代李善在注释中,多用“伪作”二字,把被渲染成神话的故事还原成古代演出史料。

如“总会仙倡,戏豹舞黑,白虎鼓瑟,苍龙吹簾”句,李善注:“仙倡,伪作假形,谓如神也。黑豹熊虎,皆为假头也”。是倡家装扮成神仙模样,是艺伎们戴着假面。

“洪涯立而指麾,被毛羽之襍”句,李善注:“洪涯,三皇时伎人,倡家託作之”。

“度曲未终,云起雪飞。初若飘飘,后遂霏霏”句,李善认为:下雪的景象也是工匠们创造的幻觉,“皆巧伪作之”。

“东海黄公,赤刀粤祝,冀厌白虎,卒不能救”句,搬演了一段故事,因为有完整的剧情节,而常为戏剧史家所称道。李善注:“皆伪作之也”。(8)

非凡卓绝的民间技艺和汉武当年的帝王风范,经文人的想象和铺陈,使后人真假难分。

李善,唐代人。苏轼,宋人。堪称学识渊博的大学者。他们在提醒,典籍中的描写亦真亦假,不能真信也不能全信。扮“假形”,戴“假头”,“託作”古代先贤,“伪作”自然景象和搬演故事,却都是真实的“戏礼”。

圣人不拒戏礼。

《论语·乡党》有孔子居乡期间饮酒观雉之说:“方相氏掌蒙熊皮,黄金四目,玄衣朱裳,执戈扬盾,帅百隶而时雉,以索室驱疫”。(9)雉有服饰装扮,手执道具敷演故事。是一种古礼,不是大祭之礼,也是戏礼。孔子穿着整齐,站在东阶上恭候。

《礼记·杂记》又说:子贡观蜡,先生问:你能否从中感到乐趣。子贡不以为然:“一国之人皆若狂”,都喝醉了,很失礼,使人厌恶,我不觉得有什么快乐。子贡经商,在孔子的众多学生中,他生活比较安逸。先生说:“百日之蜡,一日之泽”,农民辛勤劳动了一年,“今仅使之为一日饮酒之欢”,这是为人君者之恩泽,“一张一弛,文武之道也”。孔子以弓比喻百姓,弓作为器,久张而不弛,则力必绝,久弛而不张,则体必变。(10)

祭礼本该庄严肃穆。然而有酒,有食,有歌,有优,也有醉、有狂、有欢、有乐,皆一日之“弛”也。

“礼”太严肃,太认真,太正确,“食不语,寝不言”,“席不正不坐”,“割不正不食,不得其酱不食”,“不多食”云云。它不允许有任何错误和懈怠。“戏”是“礼”的派生,是“礼”的补充。

正是:

天子腊,以记四方;先啬神农,司啬百谷。古之田畯,开疆扩土;捕鼠驱豕,迎猫祭虎。土反其宅,水归其壑;昆虫毋作,草木归藪。百日之蜡,一日之泽;夫子之道,一张一弛。

注释:

(1)《礼记·郊特牲》。凡《礼记》引文皆出自上海古籍出版社1987年出版的《礼记》正文及注释。该本根据1936年世界书局《四书五经》本,即元·陈澧《礼记集说》本影印。

(2)《山海经·海内经》

(3)《东坡志林·祭祀》1983年中华书局出版

(4)《礼记·郊特牲》

(5)《中国诗史》1956年作家出版社出版

(6)《礼记·郊特牲》

(7)《东坡志林·祭祀》1983年中华书局出版

(8)《文选·西京赋》李善注

(9)《论语·乡党》

(10)《周礼·夏官》

(刘元声 中央戏剧学院教授)

戏曲舞台设计的第二传统

胡妙胜

我们即将进入新的世纪,在过去的一个世纪里,戏曲舞台设计发生了巨大的变化,那么,在新的世纪,它又会经历什么样的变化呢?我不是预言家,无法描述二十一世纪戏曲舞台的具体模样。但是,有一点是肯定的,革新也将发生在戏曲舞台上。

在台北,我应“台北市现代戏曲文教协会”的邀请,为导演班讲课。听课的学生问我:“戏曲舞台设计该如何革新?”当时,我脱口而出地回答,“要搞得不像戏曲”。这话自然会引来很多人的惊讶和议论。不过,我这么说是针对一种观点而有感而发的。对戏曲舞台设计的革新,有一部分人是持反对态度的。其理由,或者说主要理由,是现存的它“不像戏曲”。关于戏曲舞台设计,人们已形成一小标准的系统,或者说图式,凡是符合这图式的,就评价为“像戏曲”,不符合现有图式的则指责为“不像戏曲”。这种作为标准的图式就是在今天戏曲舞台上占绝对优势的一套惯例和程式。根据这一套惯例制作的作品自然“像戏曲”。但它只能维持传统,不可能对传统给予革新。因为,革新就是犯规,就是对传统惯例和规则的违反。根据标准的系统加以认知,自然它就“不像戏曲”了。不过,我的回答也未免简单了些。因为,一个革新的作品,不可能打破所有传统的规则和惯例。这样,交流的双方就会失去共享的代码,交流就难以进行了。所以,一个革新的作品总要保持一部分传统的规则,总要打破一部分旧规则,总要创造一部分新规则。

由于在二十世纪逐渐形成的戏曲舞台设计的惯例,或者说代码已经成为标准的评价系统,因此,它已成为传统的一部分。为了区别:中国古代的传统(伸出舞台、上下场门、守旧、砌末、一桌二椅等)。我称它为第二传统。它的主要特征是镜框舞台、绘画布景、再现性等。从第二传统的形成来看,它是对第一传统

的违反。显然,镜框舞台、再现性绘画布景打破了第一传统的惯例。我们看到,二十世纪东西方文化交流呈现为双向逆反的运动图景。中国传统戏曲是写意的,却向西方引进写实的因素,同样,西方戏剧是写实的。却从东方戏剧,包括中国戏曲中吸取了写意的因素。我们可以从布莱希特、梅耶荷德的演出和理论中找到例证。它们各自向与自己的传统逆反的方向运动。西方对中国传统戏曲的评价很有意思。在十九世纪,西方人认为中国“戏曲与西方戏剧相比很幼稚,就像婴儿与成年人的差别。”他们认为,中国人根本没有艺术观念。到了五十年代,中国京剧震动了巴黎,他们却把中国京剧称之为世界上最伟大的艺术传统之一,是“超现代的”。从幼稚的至超现代的,对中国戏曲评价的180度大转变的根本原因是,西方人的戏剧观念变了,他们不再以自然主义的戏剧惯例看待中国戏曲了。

就在梅耶荷德、布莱希特赞叹中国戏曲中的写意精神的同时,中国戏曲也开始从西方引进写实的观念和舞台惯例。本世纪初上海十六铺新舞台的建成可以在这方面作为标志。与镜框舞台同时引进的是透视画景。值得注意的是,我们开始引进的透视画景不是欧洲的原装货,而是出自日本的改装货,换句话说,是经过日本绘景师改造过的。透视画景源自意大利文艺复兴时期,在十八世纪统治了整个欧洲,在十九世纪中期已趋于没落。不过,它在20世纪初在“俄罗斯芭蕾”中一度达到了新的辉煌。当时由俄罗斯著名画家画的布景征服了巴黎。人称是透视画景,“日暮的辉煌”。与此相比,中国引进的绘画布景只能是三流的,除了运用透视法以外,其绘画技巧是难以恭维的。我们可以从过去照相馆的布景里找到它的一鳞半爪。这种三流的透视画景在商业戏剧的动作中又

汲取了其他的因素,如自然主义,机关布景,舞台灯光等。我现在还记得,当时演出京剧《白蛇传》时报纸上的广告用语“真蛇上台,电光布景”;而我在儿时看过的京剧《血滴子》最吸引观众的无非是空中飞人之类的舞台噱头。第二传统的成熟期无疑在五十年代。以苏石风和幸熙为代表的越剧布景创造了崭新的艺术风格,并影响整个中国戏曲舞台设计的发展。

第二传统在其形成过程中,并不是简单地搬用西方的透视画景,而是不断地对它加以改造,换句话说,作为第二传统的重要特征的绘画布景,并不是欧洲透视画景的简单的重复。这里可指出两点。一是吸收了现代戏剧的观念,主要是综合意识。传统的透视画景,与戏剧是分离的,绘景师画布景时是不用看剧本的。画景在舞台上游离于戏剧之外,仅仅为了取悦于观众眼睛的装饰,故称“眼睛的音乐”。第二传统的贡献在于使画景走向与戏剧的综合。画景与剧本、导演以及其他舞台手段,如灯光的关系愈来愈密切;二是吸收了中国传统艺术的优秀的东西。尤其是戏曲舞台设计第一传统的假定性因素。值得一提的是,中国第一个镜框式剧场,即上海十六铺的新舞台,在它诞生时就被“民族化”了,尽管它有一个镜框台口,但却退缩在舞台的后部,其前面的犬台唇依旧是被观众从三面加以包围的。第一传统讲究的是剧场性,而透视画景企图创造的是幻觉性的艺术效果,两者是对立的,但却能相互忍让,和平共处。如“样板戏”,画景的幻觉性很强(如《奇袭白虎团》),但沿侧幕却游离于画景之外,不时地干扰和破坏幻觉效果。其次,布景、绘画吸收了中国画的技巧,如构图、个体造型、形式等等。更重要的是它还吸收了中国传统艺术的美学精神。如讲意境,讲虚实。由于利用远景与中景之间空白,打破了透视绘画僵硬的透视结构框架。

第二传统的形成显示,西方的透视画景顺应中国文化传统的一面。但是,将透视画景引入中国传统戏曲舞台确实是对第一传统的违反。换句话说:第一传统中有不少东西给否定了,或削弱了。而从20世纪戏剧革新的宏观层次来看,第一传统,主要是它的美学精神,已日益在戏剧革新中显示出自己的强大生命力,我们在维护第二传统的同时也应该考虑如何激活第一传统中的优秀的东西。关于第一传统,从美学上

可归纳为以下几个特征:

一、中国传统戏曲舞台完全是非幻觉主义的,舞台只是一个表演场所,这就是剧场性。所谓剧场性并不限于使用老一套的舞台程式,它也可以表现在革新的作品中。这里可举一个充分发挥剧场性的实例。七十年代意大利著名导演施特莱纳演出了莎士比亚的《暴风雨》。该剧一开场就要出现一艘大船在暴风雨中沉没的场景。处理这类场面对写实布景确实是难题,其结果经常是吃力不讨好。而该剧导演利用剧场性的原则却在舞台上创造了足足有十五分钟的暴风雨中沉船的场面。他在舞台上挂了一块布幕,上有一艘船的投影,这是背景。那么,如何表现滚滚的海浪呢?他在舞台上和水池里让演员从两头拉动很多道蓝色的布条,以此表示滚滚的海浪。在做这一切时,导演并不掩饰它们只是一些剧场性的手法。观众看到,演员从舞台地板的匣子里拿出布条,拉住两头,加以抖动,结束时,演员又收起布条,加以折叠,再放回地板盒子里。此外,舞台上还挂了一些绳索,演员在那里爬上爬下。与此配合的是一个大乐队,主要是打击乐。这样在打击乐,以及舞台、灯光的配合下,利用蓝布条、绳索,创造了十五分钟激动人心的暴风雨和沉船的场面。

二、在第一传统中,空间是自由的。在第二传统中,空间的转换是有限制的。为了解决空间转换的困难,人们创造了二道幕,幕后在换景,幕前照样在演戏,这是一种无奈的解决办法,因为它让你使用两套规则,两种惯例:有的场景是幻觉性的,有的场景是剧场性的。而且还要在两者之间不断地加以转换。许多台湾朋友对二道幕的使用很不理解,并讨厌它,这不是没有道理的。空间的自由,这应是现代舞台设计为此不懈追求的目标。在斯沃博达的设计中,我们可以强烈感受到这一点,在《罗密欧与朱丽叶》中,所有的布景单元都是活动的,它们可以在动作过程中组合、分解、再组合,从而使全剧二十一个场景不间断地进行转换。这与中国传统戏曲的空间原则是一致的。

三、在第一传统中,舞台上所有的因素都是对演员的表演有用的,在习惯上,我们将这称之为功能性,或者说有机性。十八世纪的透视画景仅仅是一种与演员有关的装饰。这一点在第二传统中还有所克服,

但是,热衷于使布景游离于表演之外的倾向依旧存在。不是有人提出什么“半戏剧性”吗?在实践中经常出现这样一种现象,舞台设计者负责背景的处理,而导演则负责演出的处理,你搞你的,我搞我的。这种做法虽然缺乏现代的戏剧意识,大有宣纳家族的遗风。

四、在第一传统中,传递动作环境的信息,更多的是采用暗示的手法,以龙的一鳞半爪暗示龙的存在。以部分代表整体,这是中国传统绘画的特征之一。在西方舞台上,只是在20世纪初才出现以一根柱子代表教堂的舞台技巧。美国人将暗示视为一种“新技巧”,而欧洲人则称之为“暗示的现实主义”。

五、中国传统戏曲的舞台是开放的,甚至,整个剧场也是开放的。剧场的开放是指剧场的空间与周围的人文空间是部分重叠的。如在茶楼的演出中,观众席与茶座是重叠的。戏剧空间的开放,这也是西方现代舞台设计革新的目标之一。

从上述简略的分析中,我们可以看到,第一传统中包含着许多“超现代的因素”,自然,我在这里指的是美学精神,而不是指具体的形态。而这种美学精神至少在第二传统中是被忽略了,或削弱了。

关于第二传统在这里很难对它进行全面的概括,只能就其主要的方面加以说明:

一、第二传统强调的是再现,从设计方式上来看,设计者首先考虑的是事件发生的地点环境,如大殿、花园、公堂、街头等。他的主要任务是将地点环境视觉化。当然,第二传统在其发展过程中已摆脱了透视画景和自然主义的再现观,它吸收了很多写意性的因素,如强化了假定性,虚实结合、气氛意境等因素,应该说这是一种表现性的再现,或者说,新写实主义。

二、其主要手段是绘画,自然,这并不排斥在局部采用建筑性的立体布景。舞台美术家认为自己的主要领域是背景的画面效果,大幕一打开,观众为此鼓掌,这就是他的成功。

三、与此相联系,再现性绘画与镜框剧场是不可分离的,非镜框式剧场不利于画面幻觉的创造。

再现性绘画布景,存在着一系列矛盾:

一、画景与灯光的冲突,在平面绘景系统中现代舞台灯光的作用是有限的。绘景上的光是凝固不变

的,而舞台的光是流动的,两者难以调和,根据阿披亚的等级秩序,在演出因素中,灯光的重要性高于绘景,因此,使用绘景,意味着抑制比绘景更为重要的表现手段。

二、由于二维的绘景与三维的演员是对立的,因而平面绘景系统无法介入动作空间的组织,其结果必然大大地限制导演的场面调度的手段。

三、平面画景系统是静态的,它跟动态的戏剧动作也是对立的,尤其在戏曲中,这一点更为突出,如《梁山伯与祝英台》中的“十八相送”。静态的画景在幕启的瞬间固然能博得观众的喝采,但是,在表演的进程中,它却成为干扰演员表演的背景,再说,一个花花绿绿的背景也会干扰、掩盖演员动作的形体美。这也是不言而喻的。

四、平面画景系统摆脱不了镜框剧场。现代戏剧愈来愈强调演员与观众的接近。显然,镜框剧场在这方面受到很大的限制。现在,大家很喜欢“黑匣子”的演出形式。在黑匣子里演出京剧或越剧,这对戏迷是鼓舞人心的,因为他们崇拜的戏曲演员近在咫尺。为什么戏曲进不了黑盒子呢,因为我们丢不掉绘画布景。

我在这里诉说平面画景系统的种种弱点,目的并不是简单地对它加以否定,因为一种艺术形式一经成为传统,这就意味着它拥有广泛的群众基础,这并不以某个评论家的个人意志为转移。事实上,这种系统在芭蕾中还占有绝对的优势。也并不排除,个别的画景因素进入其他非画景系统的可能性。我想说明的是,戏曲舞台设计应该是多元的,不应将自己束缚于某一固定的模式中。在不少人的心目中,再现性画景系统是戏曲的传统。但是,我们应该知道,在它发生时,它对戏曲的固有传统也是违例的。既然,第二传统能违反第一传统的惯例,那么,有什么理由不让人违反第二传统的惯例呢?我们在违反第二传统的惯例时有可能在一个更高的层次还原第一传统的惯例,也可能创造新的惯例。这也许是我们对戏曲舞台设计走向新的世纪的期盼。

(胡妙胜 上海戏剧学院教授)

舞台美术家与剧种美的创造

龚和德

早有朋友告诉我,潮剧界有位校友管善裕,很有成就。而我是在最近七年间,由于多次到广州来担任一些艺术盛会的评委,才有机会欣赏到新时期的潮剧艺术和管善裕先生的近期佳作。我看到的有《终南魂》、《岳银瓶》、《边关情仇》、《葫芦庙》四出戏,虽然只是他的大量作品的一小部份,不足以全面了解他的艺术成就,但我还是为这位校友感到骄傲;他对于潮剧的贡献,很像在座的苏石风先生之于越剧那样,都是把毕生的才智情性,融入到剧种美的创造之中。

剧种美这个概念可不可以引入舞台美术研究?这是我一直犹豫的一个问题。不引入,有些很有意味的艺术现象不好理解、不敢肯定;引入了,又怕带来创作路子狭隘化的消极影响。今天,我也只是谈些并不成熟的思考。

中国戏曲是个由多剧种构成的共同体。剧种之间有共性也有个性;这种个性的区别,还包含西方文化介入后所带来的丰富性、复杂性。所谓剧种美,指的就是它的某些易于辩认的审美特色、审美优势。这是多剧种得以共存和自由竞争的基础。在很长的历史时期内,剧种美的集中体现,就是以著名演员为标志为热点的唱腔、演技和服饰造型的综合效应。而在观众心目中,又把这种多因素组成的美,生命化、人格化了,表现为对于名角的崇拜。观众很少想到,在名角的“光环”后面,还有文学、音乐、美术等各方面专家参与了这种美的创造。而其中,舞台美术专家的作用最易被忽视,历史上几乎没有留下他们的名字。前苏联木偶艺术大师谢·奥布拉兹卓夫认为,中国古典戏曲的绚丽场面,“显示了高度的美术文化”,但在演出节目单上找不到美术设计师的姓名,“这位艺术家的姓名则是传统”,“是无数人的

经验(它们体现了人民的天才与形象思维)汇流的结果”(《中国人民的戏剧》第79-80页)。

戏曲又是不断走向新的综合的,因而舞台美术在剧种美的创造中所起的作用,也有明显的历史阶段性:20世纪不同于19世纪;20世纪下半叶不同于20世纪上半叶。在19世纪的民间商业剧场中,基本上没有布景灯光,顶多有一些灯彩。布景灯光作为新的造型因素,是在20世纪初受了西方戏剧的影响,才逐渐出现在戏曲舞台上的。而20世纪上半叶的戏曲布景,大体上是一种平面的写实衬景,也有一些立体的甚至可以变换、转动的所谓机关布景,追求的是视觉欢娱或刺激,缺乏真正的戏剧性。“其时整体观念并不作为一种创作意图而存在。职业布景设计师不过是个根据定单供应布景的人,远不是一位参加共同创作的艺术家。可以说他一半是手艺人、一半是制造商。”——这是法国戏剧研究家德尼·巴勃莱在《20世纪舞台设计之革新》一书中论述19世纪末期西方布景状况的一段话,对20世纪上半叶的中国戏曲布景师也相当合适。20世纪下半叶,就是新中国的50年,情况渐渐有了变化。不少戏曲剧种的艺术综合进入了一个新阶段,并且有了一些新型的舞台美术家参加到剧种美的创造中来。当然,历史的演变比较复杂,不能一刀切;在上半叶中也有一些先进的艺术实验,下半叶中也有许多地方仍然保留着某些落后的做法,这都难以细说了。管善裕是新中国培养出来的新型舞台美术设计师,在潮剧这块艺术沃土上坚持耕耘近40年,生了根,开了花,结了果。他的探索方向,同整个戏曲舞台艺术的演进趋势是一致的;内地一些开风气之先的实验,也通过他的创造性劳动,为潮剧艺术所吸取,使之焕发出新的光彩。

谈到管善裕的艺术创造,应当说,这同上海在近现代史上的“辐射作用”是分不开的。有人描述过,上海是“我国向内向外两个扇面辐射的枢纽”。从舞台美术的情况来看也是如此。西方的镜框式舞台和剧场设置,以及体现写实观念的布景灯光,首先是由上海引进(第一家就是十六铺的新舞台),然后辐射到了北京、广东、福建等地。到了20世纪下半叶,上海的辐射作用仍保持着强劲势头,其渠道包括学校、剧院以及艺术家个人的影响。管善裕毕业于上海戏剧学院,受过舞台美术专业的高等教育。在五六十年代,南北的两大戏剧学院,比较起来,还是熊佛西院长领导的上海戏剧学院及其前身中央戏剧学院华东分院更加重视戏曲。课程设置,演出观摩,剧团实习,毕业分配,许多环节都在一定程度上关注到了戏曲。那时的老师和同学中有不少京剧爱好者。1954年我毕业时,同学们的联欢演出是京剧《法门寺》。有的同学如丁加生先生,因为到浙江婺剧团去参加舞台设计工作,与名演员郑兰香缔结良缘。在历届舞台美术系毕业生和进修生中,从事戏曲工作的比重相当大,这对于全国尤其是南方戏曲舞台面貌的变化有不可低估的意义。而那个时候,也是上海越剧院的黄金时代。越剧走向新的综合,起步于40年代初,得到整合、提高,形成比较完整的艺术风格,是在新中国成立以后的十来年,其代表剧目有《梁山伯与祝英台》、《西厢记》、《红楼梦》等。虽然观众对于越剧美的欣赏的直接冲动,还是那些一代越剧流派创始人在优秀剧目中的精采演唱,但越剧舞台美术与表演艺术的相得益彰,风格协调,清新优美,无疑也是提高观赏兴味的极其重要的因素。这是同时期的其他戏曲剧种所难以企及的。在我国众多的戏曲剧种中,其舞台美术称得上自成系统的,第一是以昆曲、京剧为代表的古典性装扮传统,这是“无数人的经验汇流的结果”,而且已经泛化到了几乎所有可以演袍带戏的戏曲剧种之中;第二,要数越剧了。其他剧种如福建的梨园戏、广东的粤剧、上海的沪剧等等,在造型艺术上都有一些特点或有所突破,但还说不

上系统化。越剧在人物装扮上是对古典传统的一种改造,从样式、用料到色彩、花纹,都根据“女子越剧”的需要,既有变化,也有增益,人们统称为“越扮”。在布景、灯光上,则是对于话剧经验的折衷运用:既接受其写实观念,又努力摆脱其写实形式,在单纯化和装饰化上想了许多办法,一时影响极大。1997年出版的大型画册《越剧舞台美术》,就是这方面艺术成果的系统总结。它是由韩义、幸熙、苏石风、黄子曦、顾大良、陈利华、吴报章等一批舞台美术家,在同导演、表演艺术家们的亲密合作中共同创造出来的。而其中,参与工作时间最持久、涉及领域最广泛、成就最突出的,要推苏石风先生了。2000年5月17日,在兰生越剧发展基金首次颁奖大会上,苏石风与剧作家徐进一起荣获“越剧发展突出贡献奖”,就是对这位卓越的舞台美术家以一生的才智情性融入越剧美之创造的一种历史性的肯定。管善裕在上海戏剧学院深造期间,不但观看越剧,而且苏石风是学院聘请的设计课老师之一,越剧舞台美术对其濡染之深是可以想像的。在苏、管之间还不是一般的师生关系。苏石风是潮安人,潮剧是他的家乡戏,管善裕分配到广东潮剧院工作之后,两人一直保持着密切的联系。苏曾多次参与潮剧舞台美术创作,其中包括与管善裕的合作(如《八宝与狄青》、《袁崇焕》)。上海戏曲舞台美术经验之向广东的辐射,苏与管是一个生动、典型的例子。

管善裕作为潮剧舞台美术从传统走向现代的重要开拓者,既运用内地经验,又有自己的创造。尽管其总的艺术思路没有越出写实基础上的单纯化、装饰化——这几乎是五六十年代以来写实布景“戏曲化”的主要途径,但经过长期探索,逐渐形成了自己的艺术面貌。他的清雅、婉约、精致的布景设计中,始终贯穿着浓郁的地方特色和诗化意境。他从两个方面来强化这种地方特色。一是结合剧情,把描写对象地方化,如《荔镜记》,取潮州八景为剧情背景,既点明了戏剧事故发生的地点,又增强了演出的地方色彩。在描写对象地方化的同时,实际上也把自然景观历史化、人文化了。

另一是把艺术语言地方化,即从当地抽纱、刺绣、木雕、建筑等多种民间传统艺术中取得灵感,涉及色彩观念、审美情趣、表现手法,使布景的变形与装饰,更具潮汕风味。这种艺术语言上的地方特色,比之取景的地方化有更宽泛的适应性。这两方面的强化给潮剧艺术所带来的视觉美和视觉含义,会使观众感到分外亲切、意味无穷。苏石风是潮安人到江南从事越剧工作,管善裕是无锡人到岭南从事潮剧工作,他们都能以他乡作故乡,自觉地从剧种的本土文化中汲取滋养,陶冶情性,贴近观众的审美需求,以提高自己作品的艺术魅力,终于成为剧种美的不可或缺的有机因素、受到人民群众的喜爱。从他们的作品中,我们可否体味到吴越文化与潮汕文化的某种融合呢?由于剧种的不同、观众的不同,又决定了他们在这种融合中各有自己的侧重点,比较起来,苏更清柔,管更浓烈。这些深层次问题,希望将来有人能做专门研究。

剧种美是客观存在,但它是个动态过程,是稳定与变异的统一。凡是构成特色的东西总有某种稳定性。稳定性标志着一定阶段内普遍的认同与满足。而变异又是必然的。从观众的视觉与听觉来说,视觉对于变异的接受力往往超过听觉。剧场里的实际情况也告诉我们,舞台美术的变化大于戏曲声腔。进入新时期,五六十年代的越剧布景系统就受到了挑战。当我们看浙江省小百花越剧团演出的《西厢记》时,就深深感到,其舞台设计的空灵、流动和演出形式的完整,已超过上海越剧院同一剧目的水平;1992年冬,我重看后者由青年演员的复排演出,其陈旧感和前者的新颖感恰成对比。“小百花”的处理也是接受了西方戏剧经验的,但不是对于写实观念的折衷运用,而是把新构成主义同民族戏曲的时空自由巧妙地结合起来,获得了崭新的表现力。老将苏石风在新时期是自己对自己进行挑战。1982年他与顾大良合作设计的《汉文皇后》,是当时戏曲舞台上极为少见的“有个性的中性处理”,其表现手段,已由倚重绘画转向立体构成(以可

移动的浮雕式屏风为主体),并更充分地发挥了灯光的作用。这些成功的例子表明,舞台美术家对于剧种美的建设将比以往更加显得重要了。同时,也给我们这样的启示:剧种美的建设,既要重视对本土文化的开发利用,还要善于吸收运用异质文化中的有益经验。封闭和沉溺自恋是没有什么好处的。吸收中一时的消化不良(抄袭、简单拼接等),不能当作必须自我封闭的依据。只有把跨文化交流的结合点引向深入,民族戏曲的美善之质,才会不断得到激活,其现代品格、现代风貌,才能逐渐建构起来,到了新世纪,造型因素还会有一些匪夷所思的变异。究竟哪些造型因素对于剧种美来说是比较稳定的呢?这要经过一定历史阶段的过滤才能清晰。一般地说,人物造型的积淀会高于景物造型。这是因为,观众要通过服装的样式、色彩、花纹以及头饰等造型语言以“辨认”人物,变化得太没有规则了,会直接妨碍观众对于戏剧内容的接受。而景物造型则要活泼得多,随着演出形式的个性化追求,剧种的可辨别性很难作为一个重要原则在创作上加以确立。更多的情况是从“这一个戏”的具体性即独特性出发,而不是从剧种出发。这样说,剧种美会不会走向消解呢?大概不会。剧种美的主体始终是靠演员来体现的声腔和演技的美。剧种的历史性艺术积累及其观众的审美趋向,又会作为一种潜在因素制约着新的创造;它既是财富又是包袱,完全抛开它不行,太受其拘束也不行,其中“度”的把握是创作者们难以回避的永久性考题,最终决定了他们的作品能否具有新意,能否获得比较普遍的认同。正是这两大因素的交互作用,在多样化的个性追求中,还是可以辨析出剧种美的某些特色来的。这是一个未来的课题,现在用不到匆忙预测其具体形态,以免束缚我们的创造性思维。

(本文系2000年5月24日在“管善裕作品与潮剧舞台美术研讨会”上发言。)

(龚和德 中国艺术研究院研究员)

三根创作随想

蔡体良

(一)

刚迈上新世纪的台阶,广东的文化部门领导就率先支持广东舞台美术学会举办“广东舞台美术学术研讨会”,拉开了21世纪舞台艺术创造的序幕。与会的除了舞台美术的同行外,还有方方面面的戏剧界朋友;研讨的话题也已超越了三位舞台美术家艺术创作的范畴。所以,我认为不应该只是看成广东省舞台美术界的一件盛事,应该看作是中国舞台美术界的盛会。21世纪的广东戏剧活动的大舞台,首先将舞台美术推出亮相,是并不奇怪的。广东自80年代初以来,一直是我国改革开放的前哨阵地,广东的新时期戏剧也一直十分活跃。活跃的一个重要标志,就是舞台美术的创作,既产生了一批成熟的作品,又出现了自己土地上成熟的舞台美术家。我有幸前来参加这样的研讨会,便感到额外的高兴。

(二)

梁三根同志就是南国这块生机盎然土地上的——一位已获丰收的成熟的舞台美术家。通常,舞台美术家在舞台艺术创造所处的位置中,只是被喻为“绿叶”;但在艺术创造绽放的绚丽中,我以“奇葩”来形容舞台美术工作者,我认为也并不过誉的。

关于梁三根同志的舞台设计创作活动,坦率地说,我没有更多的了解,没有更多的思考,再加上对粤剧艺术也不甚了了的了解,因而,我是没有更多的发言权的。昨天的研讨发言中,对我来说,是一边听一边在学习,一边是在我的脑海中,捕捉和勾画这位设计家的“整体形象”呵!

迄今为止,尽管我只听了部分同志的发言,尤其是与他多年合作同志的发言,已经让我揣摩到梁三根的人缘和人品。只是他与众多合作者如此和谐、默契的合作,就为他设计创作的成功,至少奠定了一半的基础。我听了很感动,让我顷刻浮想联翩。从而,一个舞台设计家的“艺术形象”以及作为艺术家的人格魅力,在我的脑海中较为生动地浮现出来了。

我最初“认识”梁三根,照例是从他的作品开始的。1994年我参加“学会奖”评选时,才真正开始了解他的。当年的“学会奖”,一个年度只评选出一件作品。给我留下深刻印象的是梁三根高超的绘景艺术,

充分展示了扎实的基本功和他艺术的表现能力,渐渐地引起了我的关注,直至一年前在梅州观看《深宫假凤》时,才有了进一步的相对的了解。

然而,这几步“了解”的过程,当然还是停留在“初级阶段”,更没有深入地作理性的审视和思考。我想针对梁三根的设计创作的人文环境及其历史的、时代的背景,谈谈我自己的两点看法和认识。

(三)

其一,是关于梁三根自身创作之外的问题,即就是从他近40年的创作生涯中衍生开去,我认为在广东,已经可以创立舞台美术的“岭南学派”的时候了。在古往今来的历史上,文学、绘画诸领域中关于“岭南学派”作如何的界定,我没有研究过,但从舞台美术的视角来看,勇于创立自己的学派,强化的文化特色和艺术的表现手段,并上升到可以界定、可以理论的高度,似乎在广东这方风水宝地上更有可能性。

戏剧新时期以来,我看过不少广东舞台的演出,给我似乎有一种朦朦胧胧的印象,包括梁三根众多的作品也如此,这就是:(1)它呈现在观念上,博采众长,有较强的应变能力;(2)它在表现的形式和样式上,精美明快,简洁剔透,富有传统意韵又有当代民间俚俗的风情;(3)在处理、把握观演关系上,关注市场,关注娱乐性、观赏性。可以说更主要的是重视市场效应而不是关注“官场”效果,而表现出他们对艺术的自信和一种相当平和的“平民心态”。

从上述三点而言,我想在舞台美术创造上尤为特出,已经可以粗略地勾勒出未来广东舞台美术“岭南学派”的轮廓来了。当然,这只是一种感悟,更需要大量的实证,需要进一步完整理论的框架。我之所以萌生出这个想法,就是从梁三根等广东设计家的创作实践中得到启发的。

(四)

其二,从梁三根自身的艺术创作实践中,给我一种突出的印象是平民化的风貌。刚刚提到的岭南戏剧及舞台美术的特色中,有一种相当平和的“平民心态”,是比较典型、集中在梁三根的创作上。昨天,在他本人的发言中,着重谈到自己的创作的个性问题。

他说：“我在舞美艺术的天地里，以坚韧不拔的精神，经历了风风雨雨的日子，在舞台上留下了艰辛的足迹。我热爱民间的故事、诗歌、歌谣和美术，这是我戏曲文化的背景。执着的求知、求实、求新欲望是我艺术表现的推动力，构成一个乡土气息非常浓厚的幼稚的自我个性。”我认为这段自我的剖白，可以看到他的生存环境、创作的空间，是来自相当普通的环境和空间，就可以判定了他创作个性中平民化倾向了。

我纵观梁三根的作品，这个烙印是相当鲜明的。传统的粤剧《情僧偷到潇湘馆》的舞台，并不铺张之中，营造了大观园的情景；民间性的《魂牵珠玑巷》粤剧中，朴素地牵发了炎黄子孙寻祖问根的爱国热忱，描述了“民间有真情”的美感。这些作品，多为比较清丽、朴素，诉说着自己的艺术理想，或者说平实地在表现自己的艺术功能。没有喧闹的声音，没有脂粉气，没有矫情和矫饰，它摒弃了不必要的富丽和豪华，也就是摒弃了没落的“贵族味”。亲切和平等地提供了整体舞台演出所需的艺术语言；扩而大之，也是亲切和平等地交给观众去鉴赏、去评判，去赢得审美的愉悦。关于平民化，我认为我们传统的戏曲舞台，本来就是它固有的、重要的、代代相传的属性之一，这样才能广泛地被众多的普通百姓所接纳。用现代的话说，能真正地走向文化市场，能形成良性的艺术生产和演出机制。

梁三根的作品，它的涉及面主要还是在粤剧舞台上。他立足在这块养育他的舞台上，才使他成为一名舞台设计家。同时，无论是早期的《柳毅传书》、《搜书院》、《关汉卿》、《山乡风云》等一大批成熟形态的写实化作品，还是后来的《魂牵珠玑巷》、《伦文叙传奇》、《谈血红伶》等倾向写意性的设计，他在保持平民化的创作个性中，没有走极端而陷入误区，才使他的艺术获得了自己的生存空间、自己发展的生命力。

（五）

我认为，在平民化创作的运作中，往往易走两个极端，或者说两个误区。

一个是平民化不等于贫困化，不等于因陋就简而缺乏审美的价值。眼下，观众的观赏水平已大大地提高，审美的口味也愈来愈“刁”。正如大家所介绍的，即便到了农村，太简陋的舞台景观也是越来越不受欢迎了；即便是普通的农民观众，也需要样式包装上更美、直观性更强的演出了。梁三根的作品，能满足这个审美需求的，也是顺乎时代发展的潮流的。他作为舞台设计者，几十年来摔打滚爬在这个舞台上，是熟谙此道的。他没有放弃创造舞台美的责任。

另一个是平民化也不等于排斥大制作。在有条件、有必要、有可能的创造基础上，节制而又谨慎地投

入大制作的运作，也是无可非议的。然而，我想说的是绝不要盲目投入大制作，从而又陷入与“贫困化”相对应的另一个误区。近年来，个别地方、个别创作出现了一些大制作大投入的现象，就我的观察，成功者少而失败者多，造成此状的因素也是多方面的，也是比较复杂的。既有“大气候”的不成熟因素，也有“小气候”操作上的因素；既违背自身艺术规律的因素，也有种种非艺术的因素。例如有急于求成、好高骛远的心理状态等等。我在这里认为，主要有两个方面的障碍。

首先是投入与产出之间的障碍，或者说矛盾。演出大制作的运作，无疑需要大的经济投入。按目前演出团体的经济条件，以及观众消费的承受能力、文化市场的运行机制，这些一环扣一环的问题，还不十分成熟，还不能良性互动和循环，达到有效回报的目的。这个大投入的市场尚需要培育的过程。其次，大投入的大制作在艺术上，包括体现或表现的技术工艺上，也没有足够的艺术思想上的准备。其中对大制作的创作观念，也没有梳理清楚，或只是停留在外表的认识上。对艺术生产的静态和动态机制，对剧目本体的考察，对观众审美能力的判断，等等，必须作出评估，打出综合后的分数是否能达标，才能付之实施。我认为大制作并不等于形式或样式的放大，更不是外在的包装。如果达不到艺术上的“放大”或升华，这样的创造是劳而无功的。我近期看到一出大制作的舞台，就是越剧《红楼梦》。如果有它成功的一面，则就是经济能够捞回投入。不过是一个个例而已。它借光了丰富的“红楼”文化的底蕴和影响，几百年以来的文化铺垫，电影等其他艺术表现形式的几十年的熏陶，几代人的一定的明星效应，才使这个大制作的舞台打下了先天的成功的基础。不过从艺术创造的视角，或从就景谈景的范畴，也只是一种放大，一种奢侈的包装，而缺少了真正意义上的创造，说得再重一些，阉割了原有艺术的精粹。

梁三根的创作，至少还未陷入这个误区，保持着平民化的风格，是难能可贵的。例如，当他感悟到粤剧的程式化的表演，置放在写实化形态的布景环境中，产生许多的局限性时，他通过不断的实践，加以变革和变通，往往采用装饰化的手段，或单纯化的形态，依然保持平民化的格调。如《唐太宗与小魏征》、《霓裳情怨》的设计中以装饰手法见胜；在《睿王与庄妃》、《深宫假凤》中以简洁大方见长。并没有沉溺在堂皇的繁缛的历史描述上，正是平民化的创造观念的使然。人们往往容易跟随时尚，随波逐流，假如逆向思考，反之而行动，个性化的作品自然而然地产生了。尤其是深受地方基层观众喜闻乐见的剧种剧目，平民化的介入，使他找到了创造艺术生命的支撑点。梁三根从平民化入手，游刃有余地尊重艺术规律的操作，

【学术研究】

正是他的作品合作者乐意合作,观赏者乐意观赏的重要因素。

近期,我看了不少的戏,从舞台美术的角度来说,真正称得上上品的作品不是太多。它们的舞台,有的并不是少了资金的投入,有的也不是完全属于设计者的责任,其因素同样也是复杂且又多元性的。观剧中,已给我造成一种非正常的心理定势:每当大幕打开的时候,舞台上呈现的越是富丽堂皇的景象,越使我产生一种莫名其妙的提心吊胆的感觉,马上在脑子里盘算起来,“这得花掉多少钱呀!”有点儿“杞人忧钱”。然而,当看到的是一台相当平实、质朴景物的时候,我的观赏心态反倒也跟着平实、质朴起来。即便演出在艺术上还稚嫩一些,或者还存在一定的缺憾,

我感到自己反而与舞台没有距离感,更增加了几分亲近。看梁三根的舞台便是这样。

总之,无论从哪个视角,我看到的梁三根其人其作品,还是十分粗略和浅表的。用他自己的话来描绘:“构成一个乡土气息非常浓厚的幼稚的自我个性”。不过,他的作品与他的人缘一样,也是十分平民化,我已经感到没有距离感,没有给我带来审美负担。这就是他最大的艺术个性,也是他最大的艺术成就。

(本文系 2000 年 1 月在“广东舞台美术研讨会”上的发言)

(蔡体良 中国艺术研究院研究员)

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
《99PQ 展作品选》	彩照 100 张	100 元	80 元	6
《95PQ 展作品选》	彩照 100 张	100 元	80 元	6
《舞台美术家》增刊	舞台灯光专辑	10 元		2
《西方演剧艺术》 吴光耀译	19 开 670 页	60 元		2
《舞台美术散论》(再版) 蔡体良 著	32 开 344 页	16 元		2
《台前幕后散论》(戏剧评论集) 蔡体良 著	32 开 595 页	25 元		2
《张冬或电视美术设计作品》	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”字样的摄影背心		30 元	琥珀简体、红字	2
“中国舞台美术学会”字样的文化衫		15 元	琥珀简体、蓝字	2
灯光设计制图系列模板	3 张/套进口材料激光制作		380 元	2
《周英戏剧与舞台美术论文集》	265 页	15 元		2

英国舞台美术系列专著

书 名	规 格	定 价	现 价	另附 邮资
《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 平树森 收				

戏曲舞美的民族化与现代化

——兼论梁三根作品的个性特征

张 连

理论研究的价值,在于总结历史,检讨现在,启发未来。基于这种认识,我试图在民族化与现代化的问题上,进行一些探讨,以就教于各位方家。

多年来,戏曲舞美的民族化与现代化问题,和戏曲本体一样,始终是被关注的一个重要问题。

一、民族化——个性化

所谓“化”者,彻头彻尾彻里彻外之谓也。民族化,意味着彻底的民族特征。在一个民族聚居的地区,顽强地保有着自己的一切,并且世代传承,从而成为这个民族的传统。特别是在一个民族历史悠久,民族底蕴深厚,民族文化辉煌的国家里,总是非常骄傲地宣示自己的成就。民族特色,包含着内容和形式的和谐统一,由民族的思想感情、思维方式、心理素质,以及欣赏习惯、兴趣爱好等等凝聚而成。从而形成一个民族的个性特色。并为这个民族普遍的喜闻乐见。这种个性愈加鲜明、独特,就越能代表这个民族。对于其他民族、其他国家来说,肯定会承认它代表这个民族在世界民族艺术之林的相应地位,也就取得了广泛的世界意义。有人说:“民族的东西,只有达到了人类的高度,才具有世界性。”这是从另一个角度,从民族性的质的标准来说的,它意味着要能成为人类公认、共通、共有。因此,民族化在这个意义上来说是一种客观存在,一种可以被发挥的优势,它不会轻易被外部打倒,也不会被自己盲目的自我否定。

对于中国来说,我们的戏曲民族化,似应包含如下具体内容:1、写意观念。王夫之说:“无论诗歌与长行文字,俱以意为主,意犹帅也。无帅之兵谓之乌合。李、杜所以称大家者,无意之十不得一二矣。”东方的意象化戏曲与西方的摹象化戏剧形成鲜明的对比,不把形似作为先决条件,而以神似为先,离形得似,神形兼备。把这种追求寓于诗、歌、舞等手段中,自然地会影响到它的舞台美术。2、规范化。在戏曲艺术中,民

族化广泛地表现为程式的运用,包括文学、音乐、表演,当然也有舞台美术。提炼生活中的现实内容,加以艺术的规范化,形成各种套路的程式体系,与广大群众保持密切联系,约定俗成地沟通观演关系。3、装饰性。强烈的戏曲艺术的节奏感,鲜明地与生活的自然形态拉开距离,使装饰特征在民族化的表现里面有一席之地。特别在舞台美术上更是突现出来。装饰特点,往往包含有现代的符号性质,使得这一点与人们交流时,获得了最便捷的沟通手段。4、融合。中华民族是一个历史悠久的民族,从历史上看,中华民族的民族文化、实际上是融合了众多民族文化的特点的综合文化。辉煌的汉、唐盛世,曾经把众多外域文化融合进自己的戏剧、文学、音乐、雕刻等之中,这种包融,充分体现了中华民族文化的胸怀。5、传承性。维系与支持民族的根基在于它具顽强的传承能力,世代相传。它深入于一个民族的骨髓,在任何情况下都会强烈地表现自己,一个大国对周边小国所产生的影响,掩盖不了小国的个性发扬,中国传统文化在东亚地区曾经产生过深刻影响,但是日本文化仍旧是日本文化,韩国文化依旧是韩国文化。而一个经济强大的国家同样不能压制较弱国家的文化张扬。好莱坞电影以其雄厚的经济基础,生产的大片横行全世界,但就是在资本主义世界的法国也同样受到抵制。以市场运作为目的的引入大片在中国放映,同样激起从事影视的中国同行的挑战。6、个性化。民族化的重要特征就是本身具备的“个性”特征,这是一个民族共有的个性,是这个民族的每个个体个性的张扬,是一种群体优势,因而它所包含的高度的艺术性是全民族共同努力营造出来的,决不会一日之间受到外界干扰而消失。中国的文化大革命来自于中国内部的灾难,十年动乱曾在表面上使民族传统文化消声匿迹。但是十年之后,它又春风得意,发展起来。当然,一个民族

的民族化倾向,在封闭的社会里,具有很强的表现力与控制力,在开放的社会条件之下,会使民族化特色淡化,不断受到影响,会因为外界的丰富多彩而使民族内的受众流失,但决不会因此而冲击民族化的本质。澳门是东西方文化交汇的地方,那里中国的庙宇,欧洲的教堂同在,中华民族的风俗习惯,趣味爱好,与葡萄牙土族的生活特征,信仰崇尚各自保持并和睦友好地共融于同一环境里。汉、唐文化是我们学习的楷模,蒙古族,建立元,打压汉族,只统治了89年,清代要剃发,穿满装,强制同化了民族习惯达267年,但历史还是最终洗刷了这种“成功”。这还是存在于中华民族内部的一种现象,更何况一个国家?7、阶段性。马克思主义关于民族国家的学说确认,待社会发展到世界大同,国家消失,民族消失,人类将实实在在成为一个大家庭,民族化也会随之而失去它的光彩。今天的世界性艺术,即属于整个人类共同拥有,交响乐没有国界,芭蕾没有国界,油画没有国界,中国的四大发明也没有了国界。今天中国的书法、针灸、武术、戏曲,正在逐步取得世界护照。有朝一日,它们也会消失了国界。只要它们真的能站在人类的高度。现今“民族化”问题在我国的提出,根本上体现了一个发展中的国家保护自己本民族文化特征所做的努力。一个发达国家或地区或民族,不担心自己被别人“同化”,倒是相反。汉、唐代的文化状态,那种大一统,海内外包容的心态与现实,表现了当时中国的强大与自信。民族化特征,在同一民族聚居地区会强烈地保有,传承,不受过多干扰,一个散居的民族在这一点上则较困难。接触什么文化,就会接受什么文化。美国的多元文化与我国的多民族文化是一种奇特的对比。美国有唐人街,华人民族化个性鲜明,哈莱姆黑人区,聚居着相当多的黑人,体现着黑人的生活风貌,印第安飞地,保护着土著印第安人的生活状态不致泯灭。它还有美国之音,好莱坞影城、百老汇戏剧、美国式的音乐剧,在国外进行着文化渗透。从这点来看,只有强大了自己的经济后盾,才有充分能力,弘扬民族化,保护民族化。

戏曲舞台美术的民族化,是在这样一个宽泛的大环境下来规范自己的,一个设计人员,对于民族化的这些原则,应该是深刻理解的。在实践中,除此之外,重要的一点就是在较高素质的基础上,充分展示自己的个性。一个好的舞台美术设计,走在民族化道路上

时,某种程度上即是个性化的张扬。因为民族化实际是这个民族的所有成员个性的集中体现。当民族最终消失的时候,例如,即使世界大同了,国家消亡了,人的个性却仍不会泯灭。个性化是民族化更为久远的品格。

二、现代化——多样化

辞典里介绍现代化是“使具有现代先进的科学技术水平”,对我们所探讨的现代化来说,这个包容面狭窄了。实际上戏曲舞台美术的现代化受到如下的条件影响:1、国家的科技水平。一般情况下,科技水平的显现一个是在国防能力上,一个就是表现在文化艺术中。高科技的水平带给表演艺术以充分的外部条件,从形式上即首先吸引观众。2、演剧场所舞台设备的科技含量。剧场建设受时代制约,舞台条件好,有充分发挥的余地,提供给表演以有利的环境,强化、促进了观演关系的密切。3、经济投入的能力。舞台设计水平,虽不是以金钱多少为唯一条件,但经济力量雄厚,使设计无后顾之忧,创作会更加自如,更加放开。4、领导重视的程度。这虽是可以改变的人为因素,但在一定阶段,在艺术生产尚未理顺的情况下,领导的态度便会在一定程度,左右设计工作。5、现代化的追求中,不可少的一条件是设计者的现代审美意识。它不是出于赶时髦,不是对传统价值的否定,也不是对审美活动中的民族特色的否定,它是既发挥传统中的富于审美价值的因素,并具有新鲜的时代气息,又使艺术创作更趋于丰富多彩和全方位的多样化。今天情况下的现代化,是现代社会物质文明与现代思想价值观念共同确立与体现的。现代社会是一个可变的流驶过程。因此,现代化的内涵及其水平,是在不断的调整变化之中,标准有时效性。传统的表演艺术,不借助于物质手段,更多依靠演员的表演,对客观条件需求的标准要低的多。新的剧目舞台美术则要借助科技条件促使自己有更好的表现。设计新剧目,不能以原来传统的眼光对待与衡量,必须站在一个全新的理念基础上。确定了这一点,才可以帮助自己找到一个演绎舞台美术的出发点,有法可依,有据可考。趋时性是现代化的重要特征之一,传统的东西早已成型了,修改起来困难,因为既已成为传统,它就是经历了千锤百炼,趋时的观念、特征、追求都是弱化的,为了保护传统,趋时更是被排斥的。虽然进入现代社会后,任何事物不可避免会受到影响,但绝对

是有限的,不可触及本质的变化的。而新创作的现代作品,是新事物,是在初创的原则之下探索,因此它会随着社会的发展进步而不断调整自己,在追随时代一点是极其敏感的。传统的东西静止的多,新编的东西变化的多。这应该是一条重要的规则。现代化是建立在这样一个基础上,即不要求墨守一种陈规,而是审时度势,开发个性,形成差别,从而表现为艺术创作的多样化,允许不同的艺术样式同时并存。百花齐放、良性竞争,在竞争中,提高自我,立住脚跟。多样化也表现为题材的多样化,样式和手法的上多样化,风格和流派的多样化等,使得现代条件下的各种艺术,包括民族艺术都要寻找自己的定位,维系自己的群众群体,少了传统艺术中的单一性。这是大趋势。两届布拉格国际舞美展上所反映的世界舞美状况可以看出,八年来的戏剧作品,没有形成一种鲜明的新的潮流,新的趋势,有的只是各个国家、各位艺术家、各种作品的同时并存,供不同兴趣、爱好、审美标准的人各取所需,大家共处于一个大的国际范围当中。

提倡民族化,往往容易排斥现代化、提倡现代化,往往又容易忽略了民族化,两者能够兼容并蓄,也不是一件容易体现的事情。实际说来,民族化的发展必然导致现代化,而现代条件下,促使民族化戴上现代化的桂冠,走入新时代。应该是当仁不让的事情。民族化是前进的目标,现代化是前进的动力。舞台美术家要紧紧抓住这两者的内在联系,有机地协调它们,两者相反而相成。具体到每一个人,都是个性化的张扬与多样化的追求。这个目标要靠实践,并在实践中加深理解,追求和创新,在体会中感悟到中国戏曲艺术在追求时代感的道路上所显现的真实。

现代化不是凭空创造出来的,没有历史的发展,没有传统的积累,也就不是真正意义上的现代化。从事现代戏曲艺术创作的舞美工作者,他们每一次的努力和实践,都是在为传统的发展与创新作着贡献,都是在为民族化和现代化作着探索,这就是脚踏实地的履行自己的责任,为振兴和繁荣戏曲艺术不遗余力。

三、梁三根先生的实践和努力

每一位富于创造精神的戏曲舞台美术家,都会在自己的创造活动中谨守着传统规范下的民族化原则,同时又力图在每一件新的设计作品中体现出时代光彩,时代特征。粗观梁三根先生的作品,能体会到这两者之间的有机的结合,并在个性化的追求中,在多

样化的大潮里,充分展示着自己的才华。梁先生有过多年中国传统绘画的功底,中国独有的诗、书、画的熏陶,潜移默化了民族的灵性。中国山水画的技法的学习,对民族艺术表现技巧的掌握,以及创作活动的锻炼,成为后来舞台美术设计中的重要手段和财富。而对于舞台美术设计规律的探寻,设计构思体现能力的培养,使梁先生扎实地掌握了其中的创作规律,这就从两个方面奠定了梁先生设计作品的基础。多年的实践活动,已经形成了自己的风格。梁先生在南国设计了众多剧目,散发着淡淡的清香,艳而不俗,雅而不繁;全部设计都贯穿着一种虚实结合的风格。有的用深色幕布作衬景,使环境显得幽远、深邃,表达着作品的深刻内容,有的用轻薄的烟雾,锁住意蕴深长的远山楼阁,有的用轻淡的笔法描绘多变天空下的画屏,每个场景都是一幅有江南情调的水墨山水画,令人赏心悦目。而前景部分,则以扎实的写实手段,把中国古代建筑中的廊柱、屏风、栏杆、门扉、以及庙佛、石狮、窗棂、老树,件件都描绘得生动传神,在虚与实的交相辉映中,在素与雅的共同协作下,梁先生在南国舞台演绎了一个个亲切、有力度、有意味的画面,形成了他的空灵、纤巧、细腻、严谨的风格。

空灵是指舞台画面的处理,张弛得当、虚实相间、玲珑剔透、烟锁雾蒙,欣赏间获得一种润湿的清新,眼前可见心旷神怡之景,可闻沁人心脾之香。

纤巧是指景物造型灵透之气,每一细微的造型,都经过精雕细刻,显露出一种南国能工巧将的高超技艺,传达出作者此时此刻对于此情此景的独具匠心。

细腻体现了作者性格上的沉稳安详,落墨处似不经意,实则内涵丰富,在表达剧本的主旨上看出设计者对剧目的深刻理解,细腻不显累赘,臃肿,含情之景向你款款走来。

严谨是一个成功的设计者具备的基本素质,它体现为设计构思的完整、顺畅,表现技巧的熟练运用,设计语言的合理使用,无杂乱之感,有规范之征。梁三根先生的设计作品中,处处可见其风格之展现,足令观者感叹。南国戏曲舞美的一支奇葩,散香于中华民族艺术的百花园中,尽显其个性化之特征,也在多样化的今日占有一席可圈可点之地。

偏颇在所难免,唯愿能自圆其说,引玉抛砖。

(张 连 中国戏曲学院教授)

全空间舞台与全空间表演

姚呈远

一、现代舞台及舞台表演,已经发展极至。

舞台是演艺人员(演员)面向观众表演的场所,现代剧场是包括了舞台和观众席以及其它一些附属设施的文化娱乐场所。

随着社会的进步,表演场所也逐渐发展,由简陋到华繁,由功能单一到设施齐全。西方社会从古希腊舞台、古罗马舞台到文艺复兴时期的宫廷剧场;中国则从宋代瓦舍,勾栏式的庙台子、草台子到明清皇朝的宫廷戏楼,表演场所一直伴随着社会生产力的发展而向前推进。尤其是到了现代,在政治、经济、文化的推动下,演艺场所更是空前发展,剧场的规模和功能空前的提升,从而达到了登峰造极的地步。一些演艺场所甚至成了国家城市的标志和象征,如澳大利亚的悉尼歌剧院、德国的德意志大剧院、英国的伦敦国家剧场,朝鲜的万寿台艺术剧场、上海的上海大剧院等。表演的舞台则更是丰富多彩、层出不穷,有镜框式舞台、伸出式舞台、终端式舞台、中心式舞台、可变式舞台等等。舞台剧场的设施发展空前,舞台的表演同样极至。一批批大场景、大制作的剧目赫然展现:如景观歌剧《阿依达》、音乐剧《悲惨世界》、《猫》、歌舞《巴黎秀》以及中国大型歌舞《大唐贵妃》、《金舞银饰》、京剧《贞观盛事》等,其表演舞台、表演场面美奂美伦。无以伦比,可谓发展极至。

二、离开舞台基本的平面,充分向舞台的空间延伸和拓展。构筑空间舞台,进行空间表演,这就是全空间舞台与全空间表演。

现代舞台及表演发展极至,则是指平面表演舞台及表演发展极至。这是因为这些舞台表演始终以平面舞台作为基点,作为支撑点。这是平面表演舞台的基本特性。你可以设计多高多高的高架平台,你也可以设计多深多深的布景层次,但其表演的基点还是落

在舞台上(包括高平台)。好比古代所有的战争,水战、火战、陆战、车战、马战等,尽管烽烟四起、波澜壮阔,但就其形式而言,基点还是在地面上,始终是地面战争,即平面战争。直至第二次世界大战,战争的形式才起了本质的变化,尤其是现代战争,从地面延伸到空中(包括空间),延伸到地下(包括海底水下),这才是本质概念上全立体、全空间战争。所以,从这个概念上讲,现在的舞台尚属于平面表演舞台,现在的表演尚属于平面表演。当然,这是就其本质而言,因为在演艺中也有些空间舞台表演,例如:话剧《七十二家房客》、采茶剧《榨油坊风情》、舞剧《干将与莫邪》;外国音乐剧《悲惨世界》等等,这些舞台的设计都有一些空间表演舞台,但这只是个别剧目的特定的空间表演舞台,而不是普遍意义上的空间舞台。

什么是全空间舞台和全空间表演?这是一个新的演艺概念,一个新的演艺领域,需要研究,探索和实践。我认为,全空间舞台和全空间表演,应该是离开舞台基本的平面,充分向舞台的空间延伸和拓展。构筑空间舞台,进行空间表演。全空间舞台是平面舞台的延伸和拓展,(它也可能以平面舞台为依托),它为演员的表演将提供无限的丰富多彩的表现手段。

三、尽管构筑全空间舞台的难度很大,但是已经成为可能,其雏形已经浮出水面。

演艺事业是一项文化娱乐事业,它与政治、经济、军事紧紧相连,也随着时代的发展而发展。但与政治、经济、军事相比,其发展的速度缓慢得多,这是由其社会的本质属性所决定的。在军事领域,现代化的高科技突飞猛进,早在上个世纪四十年代,世界上的战争就进入了立体化的战争,当前外层空间的激烈争夺更使得全空间战争的理念层次更加深入,这是因为谁落后谁就要挨打。而当代演艺状况呢,似乎还停留

在平面表演的层面上,这与现代经济、现代军事的发展是极不相符的。

但是社会总是在进步的,近年来,经济的迅速发展也呼唤着演艺进入了一个新的空间:舞台灯光进入了激光、电脑灯时代,计算机程序普遍使用;音响发展为中远程,立体声;舞台装置也进入了电脑时代;舞台机械、电脑技术空前发展。所以,尽管构筑全空间舞台的难度很大,但是已经成为可能,其雏形已经浮出水面。

2001年10月在江苏演艺集团推出的《江苏省党代会晚会》上,我们作了一次探索,设计了一个全空间舞台装置并成功地运用到晚会之中。2002年9月,我们又在此基础上进一步研究实践。在创作歌剧《悲怆的黎明》的舞美时,我们又成功地将空间舞台运用到该剧中。歌剧《悲怆的黎明》9月在南京演出了四场,10月在北京演出了四场。这种崭新的空间舞台及空间表演一经问世,便受到各界广泛的关注和好评,虽然目前的实践还只是初步的、尝试性的。

四、空间舞台的设计与特性。

开拓全空间表演必须首先提供全空间的表演舞台。演员是要脚踏实地的,空中楼阁是没有的。近年来,我一直在苦苦寻找空间舞台的设计方案,直到去年在灯光架的启示下,终于设计、制作了一套全空间舞台装置。这套装置设计为前后二道(也可以设计为多道)采用铝合金管制作,每道表演平台宽2.4米,跨度可以根据演出需要伸缩连接,最大跨度可达20米,矗立在舞台上可以不见一个柱腿,完全腾空而起。大跨度表演平台,采用德国电动葫芦升降,升降装置设计为箱式直立轨道,最高可升至10米,完全隐蔽在横幕之内(根据空间表演的需要还可以设计成每道多层表演平台)。

这种空间舞台装置有三个特性:1、空间舞台完全可以使表演空间化、多道空间舞台的组合,更能使表演达到全空间化。2、空间舞台装置,是一种动态性的装置。它可以静态处理,也可以动态处理,让动态空间舞台直接配合演员的动态表演。3、空间舞台彻底打破了观众固定的视角,把固定的视角变为流动的视角,变化的视角。

空间舞台与空间表演所构成的三个特性将大大突破目前的平面舞台及平面表演的思维,从而形成新的空间演艺理念。

注:目前此空间舞台的设计正在申请专利。

五、全空间舞台表演形式的广泛运用。

全空间舞台作为演艺的一种舞台形式,如同转台装置、平台装置、条幕装置等一样可以根据剧情、表演的需要而广泛的运用。例如:在2001年江苏省党代会晚会和中国丝绸节的晚会采用了此装置。空间舞台紧贴舞台面可以组成高低错落的平台;它缓缓升起,可以配合表演,成为一组升降台;凌空架起,它又是一组全空间舞台;装上电脑灯,它是一组灯墙;……。有个节目《水的故乡》:舞台上铺满薄薄的干冰,两侧竹林层层,空间平台徐徐升起,水乡姑娘唱着歌乘着小船,在空间平台下缓缓划出,竹林里(空间舞台上)的水乡姑娘婀娜起舞。这种全空间的优美意境给人留下了难忘的印象(见姚呈远舞台设计作品选)。在2002年歌剧《悲怆的黎明》的舞美设计中更是充分运用了全空间舞台和表演,尤其是第二幕战争场面的设计,全空间、全动态地进行了体现,给观众以视觉的冲击,以心灵的震撼。一些专家观后直呼:“美国战争大片!”(见姚呈远舞台美术设计作品选)。

总之,全空间舞台可以广泛地运用于各类演出之中。

六、全空间舞台及全空间表演的形式将大放异彩。

舞台空间的突破必将带来舞台表演的突破,表演的突破也将带来演艺观念的突破。我认为,研究、运用全空间舞台和全空间表演,对于发展演艺事业将是具有突破性的意义。尽管空间舞台表演的理念还不够成熟;尽管空间表演的舞台还只是个雏形;但是我相信,依靠舞美界设计师们的智慧和努力,依靠编导们深入的探索和充分的发挥,依靠演员们默契的配合和创造性的表演,全空间舞台及全空间表演的形式将大放异彩。

(姚呈远 江苏演艺集团舞美中心一级舞美设计)

舞台灯光的音乐性

李长明

灯光的“音乐性”、灯光的“音律”近年来以已引起众多同行广泛的注意,并上升为一种理性认识。

瑞士舞台美术家阿底亚说过:“光是音乐的视觉等价物,只有音乐和光才能表现所有表象的内在本质。”

阿底亚又说过:“光是舞台美术的调色板,光是戏剧演出的灵魂。”

40年代前辈的话,就已经深刻地说出了光的内在。无疑整个戏剧艺术的演出过程也是灯光与音乐的融合过程,音乐与灯光虽然同是为演员和剧情服务,但音乐从灯光角度审视又为灯光服务,灯光音乐默契合作存在于戏剧之中如同姐妹关系,虽然难以用语言表述得十分清楚,但它们合作为戏服务的作用与目的,却十分明显,以至于今天戏剧的重量、气氛与效果的好坏,无不仰仗它们之间潜移默化的合作用。在戏剧和歌舞及大型晚会等等的舞台画面中音乐是交响曲,灯光就好比配器与指挥。

舞台“灯光”中是否存在“音乐性”(音乐流)?我以为它肯定并存在于舞台演出之中。十分明显,只要稍加注意,灯光中的音乐感会十分明确明显,当然这需要有意去体会、实践、鉴别、感觉、发现与认识,并去加以科学研究论证。

我以为可以从两个方面说明:一是光色内在本质与含意作用。二是戏剧、歌舞等舞台的应用效果作用。

一、“光”本身具有其“音乐因素”,科学论证“光与色”是不分家的,那么光色中的音乐从那里产生?是否是一家?是否存在内在联系?光中是否存在“音乐”?等等……,音乐家、画家、物理学家等都做了不懈的努力研究,肯定的是它们唇齿相依、喉舌相伴的关系!“音乐性”隐藏于光色之中,已成了一定的共识。三角棱镜证实光中有色,物理学家、音乐家、画家等认为光中蕴藏着音乐。色都是在光的作用下显色,科学家、画家等都充分地认识并加以利用,尤其是画

家在近一个世纪中探讨着实践着,在实践中又更深层地挖掘出光色中的“音乐流”,那么光中的音乐流在舞台上是如何产生的呢?舞台灯光中除了光中有色还要加上颜色(色片),一是为了显色,二是为了改变色,用光之中都是为了提高色的艳度和色中相加相减的人为混合色,一个目的是要产生明确的色感、层次感与色彩的效果。通过实践明显凸现出舞台上这种光色感的显现产生与音乐是相生相伴相随的。现实舞台上没有没有灯光的音乐,也不存在没有音乐的灯光,这也是舞台美术家与灯光艺术家所要探索的艺术课题。美术家在设计、制作作品时想到了光,想到了光中的乐感,那么舞台音乐与舞台灯光更是水乳交融,更是你中有我我中有你,光成了舞台诸因素中的媒介,除了显现物体作用也显现“音乐”作用。

光本质中蕴含了“音乐”,这主要是说光本身有色和光与色的结合并运动能产生音乐,科学上称“音乐流”,因此光感和光运动感是光色发生音乐性的两大要素,即:光色是音乐性的内在条件,光运动是外部条件。光色是否能产生“音乐感”?科学家、画家、艺术家都在分别探索,舞台灯光也在探索,研究其舞台灯光艺术处理中的音乐感和与音乐相伴的融合感。科学家进行物理研究研其内核,画家艺术家进行感觉探索,研其空灵与心理,舞台艺术家也应探索,探索其奇妙效果。多剧种、多层面的用光中的音乐性,寻其内核寻其外在形式作用,进行互补互助,而近年的实际创作中,或多或少、有意无意,都在接触中。如导演、舞美设计、音乐设计、灯光设计等等交流合作探讨研究都处在起步的萌芽中,或是朦胧运用中,我以为我的灯光作品和获奖作品无不与音乐有关,而我感到灯光的设计与操作,对与音乐的认识是灯光艺术层次提高,作品升华的关键。

英国科学家牛顿,在光的物理学上推动了光谱发现了色相与音乐阶音符的结合,音阶中的各音与色光中的各色由于科学发现可以说是天生一对如同姊妹,

巧合对应如光谱中红橙黄绿青蓝紫,可以对应音符中,i、7、6、5、4、3、2、1,形成光色音阶:紫蓝青绿黄橙红白1、2、3、4、5、6、7、i,这不是硬性搭配,但却是天工作美相似巧合,这个巧合是神秘的美妙的,与在表层看来毫无相干的底下有着内在联系,是科学的可知的“光色语言”,也可以说是“光色与音乐”的混合,或者说光色中蕴含着音乐,和音乐中蕴含着光色一样的内在联系。色彩的冷暖过程有如音阶发展过程,由低到高,由高至低,光色的层次感无不有序地纳入音乐秩序,去推论、述证,有其内在的有机结合,光色与音乐其内涵深远丰富,有着千丝万缕的联系。画家的探索是以色为本进行着色的搭配,好的画家不是单纯玩弄颜色,而是玩弄光感,用色画光,画光中颜色与光色的运动感,即“音乐感”也可以说画一种想象中的光感,想象中的色感,也可以说是一种印象。用光的明暗,用光的深浅,光色的组合,光色的点块结构,去审视光色产生音乐感的手段,最终寻求光中的“音乐价值”和光在绘画中的深奥作用,追求色彩中的光运动规律分解成音符,有音符联想其中的音乐感。可以说画家作画过程是把光运动规律分解成音符,用音符联想其中的音乐感。可以说画家作画过程是追求音乐的过程。音乐思听,绘画审看,二者本不相通但画中自有了“音乐感”,二者就完善的结合了,而成为画面中的鲜活的一幕。西欧画派中以法国印象派最具代表性,塞尚、莫奈、马奈等,探索了运用光法表现画法,以光做为精灵灵感,表现绘画技巧,认识了物体本身颜色并不存在,由于有了光及物体对光的反射吸收等作用才有了不同的光色感觉等……从而创作出了具有全新的作品:莫奈的日出、干草堆,不能不说是朝阳似火,生机勃勃,马奈的“娜娜”天真雅嫩的脸,丰满肌肤,亮丽的白裙,无不充满光中物体的美。画面中记录了光与空气变幻分解的颜色,利用不加调合调配的颜料画成颤抖色点以达到灿烂的效果,其中特点是描绘光的存在的同时又描绘光的变化,追求主观感受和感情体验,追求跳动的变化色;如流动的水波,大气,表现视觉上留下的印象。这些无不充满了内在的“音乐性”,光的音乐感,光的照耀、光的流动中的奇特效果。

音乐家、作曲等,也无不借助光和色来丰富自己的作品而从中寻找着灵气,音乐借助光和色彩在视听中变化效果,说明其含意丰富并在诸多音乐家作品中

获得了成功尝试,如法国音乐家德彪西人称印象派音乐家,如印象派画师一样在光色中明快了自己的作品。

德彪西的音乐创造如同印象派画家的创作一样,创作中捕捉“脑海中对事物瞬间的最美丽的观感”的深刻印象,这种印象造成了他喜欢大自然中的色彩而非线条,音乐中的和声而非旋律,正是这样直接和感情冲动中才有了对“色”的印象也就产生了他独特的音响点(并列音响点组成音乐),而这些脑海中的蕴育都来自“光”,光明中的光色、光线和光影,光色没有光也就没有色,没有色的启动也就没有光色之中的“音乐灵感”。因此光色在音乐中的融合也是有机地内在的,如德彪西在海边的标题下描绘激溅的浪花和阳光中的斑点,用音乐描绘光的音乐性,用冷调的色,白调子的光衬托海水浪花,用光制造音乐的神采,互补互用,总之光与色潜存着音乐及音响,内涵中光色也象音阶音合一样有一个流动着的、变化着的出现与消逝的现象。光色中的原色、间色、复色和明与暗、强与弱、快与慢,无不象音乐的合声抑扬顿挫、悦耳悦耳。

舞台离不开音乐,可以说任何一台演出不可能没有音乐,就露天街头卖艺杂耍,也都要利用简单打击和录音音乐招揽生意,现代社会可以说世上无处不“响”,无处不“乐”,街头巷尾,餐厅舞厅,舞台剧场等等,可以说有人即有音响,有舞台即有音乐,那么有“光”的舞台也就必有音乐,舞台上所谓“灯光音响”不分家之说就说明二者紧密相扣关系,为什么?为效果!视听中的效果,剧情中效果需要,二者只有结合才能完美完善,只有相融才能丰满,不结合的光和不结合的音乐,都是单调浅薄和没有生命力的。

“灯光、音乐”在舞台演出的岁月中可以说是不可缺少并相互提携帮助,取长补短的过程,过程中虽有形式上的不同,但同是舞台气氛的制造者与烘托者,任何一个剧种和演出形式中光与音乐都是默契的配合、相互渗透相互影响,也可以说是相互补充相生相伴。交谊舞中的圆舞曲碰擦擦的灯光起伏,迪斯科舞中的强节奏和灯光暗淡中的强频闪,二步三步曲中的光色柔和流动,耀眼白光中的戏曲打击音,歌舞中的高雅舞姿,柔情迷人音乐中的灯光绚丽多彩的变化等等。舞台艺术可以说戏戏与灯光音乐相扣、剧剧与灯光音乐相连,除了相互帮助也可以说是相互“利用”,

“灯光变化”实质就是利用“音乐变化”的实质过程,最终也是灯光艺术效果的结果。舞台灯光艺术上的处理可以说就是对音乐的理解与处理,这是当代灯光的“新起点”,一个灯光设计没有音乐的感觉就不会有灯光变化的结果。我以为灯光的光色运用无不借助“音乐提示”,无不靠音乐指导、牵引和推动。

如:芭蕾舞《白毛女》其中一段,喜儿得救,登上高山(平台)遥望远方朝阳升起的地方,在浓厚的交响音乐声中唱出“太阳出来了”,哎咳依约号的伴唱声中,引出了“一束光”,一束耀眼的阳光直泻喜儿身上,又引出满台阳光灿烂眩目群众欢快狂舞,“一束光”寓喻着共产党的出现带来了光明和温暖,黑暗失去,人民翻身解放,这是光与音乐结合典范,结合后的强大艺术效果冲击力。

再如:云南省 2006 年新剧目展演灯光设计一等奖的剧目现代舞剧《为人类环境而舞》中的灯光运用,更加鲜明体现了灯光运动中的“音乐性”,可以说每一变化,每一灯光出现,每一个灯光色彩,无不与音乐音响同步进行,灯光大胆说话、洒脱表演,为人类环境污染而愤,为环境清新而乐,为“人情”而抒发感情。灯光处理:白基调、高亮点、灯光多层次、多角度、多区域的切割、流动、变化、张扬,光束变化反复交叉重复,光点、光墙、光区、形成点、线、面、立体多层交叉画面相结合的“阵势”,并形成强大的灯光“阵势”的音乐流。在白光阵势中辅以色光一红与绿,为情而抒发的光色,红体现“情”、绿体现“环境”即用不同色、形成不同的音乐层,不同声部层。

如:第一段,幕起鸟鸣、车流鸣、人声一派生机但又嘈杂的社会形态。灯光处理,一排远程距离的光线由远处慢慢升起,有如无限远外空时晨曦,在烟子的衬托下形成厚厚的夸张雾气,空间效果悠远深邃,有如苍茫中的光芒。衬托着清晨清新的京胡声、电子琴声和提鸟人、舞刀人、急行人,都随音乐音响开始了一天的忙忙碌碌。光线流动中体现着时空中“人流”中的同时,体现着强大的“音乐流”,同时又把流动中的灯光造型加以“活”的美化。

第四段:在灼热的阳光中,人流匆匆而过,一男性打开小红伞,打破了沉闷的气氛,在深情而抒情的:

561 223 216 音乐旋律中唱起:让我们敲起希望的钟声……灯光在白光的大调子下柔和而平缓的换成满台红调,用以衬底,只留下一束白光点缀小红伞与人物身上,形成亮点与衬底红形成反差,与音乐相加相揉形成满台春风柔情,人物浪漫的光感,在黑丝绒幕的背景下有其强烈的“意境”效果感。灯光与音乐的结合,成功地烘托了助人为乐的男女相亲相敬生情的人生柔美心情感觉,与人性的情爱现象。

第六段,舞厅一章,在重金属的音乐下人们忘记一切的饮酒狂欢,场面混乱,在空虚与刺激的情绪下,音乐刺耳轰鸣重金属嘶叫碰撞,加之迪斯科的快重旋律节奏,灯光处理大胆采用大面积上下左右前后中间的光墙切割手法,分部位分区域,形成怪异、开放、强烈的“阵势”气氛,在碰擦、空擦的音响伴奏下灯光时快时慢,时左、时右,在音乐、音响的索引下,形成音、舞、光的流动和协交融,灯光的顿与舒,柔与刚反复切割、出现,形成无规律但节奏流动式光墙效果,形成力度和不可管束的“气势”,灯光随音乐渲染出了舞厅中混乱狂奔,青年人宣泄刺激等情绪,和灯火音乐的污染揭示。如:尾声一章:清洁工在清扫被污染的环境,两个天真幼童,有如天使”也被为保护环境的行为动情,用小手捡起垃圾”,童声音乐起:631 121 6—歌词:请珍惜每一阵花香,请珍惜每一种鸟语,请……伴随着深情的音乐旋律加入到捡垃圾行列,音乐荡漾于空中,灯光由白变绿全场郁郁葱葱一片绿调,两侧侧光一排排光柱,形成无数个绿色的阳光光柱,光柱撒向大地给人以新生,清畅,一种充满希望与激情回归自然美的感觉,同时又隐喻了儿童的向往追求,少儿的童贞情操和环境美丽与阳光下心态的平稳与安宁。

无疑舞台整个戏剧过程,“光和音乐”都难以用语言表达得十分清晰,但有一点是:“感觉和意识”是艺术家创作的重要因素,只要有了“感觉与意识”的悟性灵性,灯光与音乐的表现,将会更加美丽动人,灯光与音乐的内结合将会在舞台上更加深情与辉煌。

(李长明 云南省话剧团一级灯光设计)

谈舞台环境的自由空间

朱开源

一度被“样式化”的戏剧艺术,经过阵痛和不安之后,逐渐蜕去原有的模式与规范,蒙在现实主义身上的灰尘已被洗涤干净,重新焕发出夺目的光辉。不仅如此,各种戏剧观念、思维方法、表现形式、舞台形态等各个方面都异常活跃,戏剧艺术从此有了生机,在多元化发展中向前迈进。

舞台美术是戏剧最基本、最具活力的元素之一,在新时期众多优秀戏剧作品中,它以敢于冲破旧的束缚、敢于借鉴新的戏剧理念而令世人瞩目,进一步推动现代化戏剧向更深层次发展。舞台美术作为展现剧情地点和为演员提供表演活动空间的手段,一直是不遗余力的。舞台美术家运用造型语言去揭示剧作的思想内涵,凸现剧中人物之间的情绪感受,与其他的戏剧手段融为一体,也一直受到戏剧界的高度重视和赞扬。但是,曾经作为舞台美术主要创作方法的写实性布景和概念化理解舞台场景对舞台空间的定义,使得舞台美术设计过多地在“具体”而“可信”的空间环境上做文章,把舞台环境局限在特定的范围内。这样,直观、固定的空间有了,间接、联想的空间却少了。越来越多的舞台美术家已不满足于简单地摹写生活或传达表面的情感,他们希望舞台美术能有一种更高、更宽阔的境界,让观众在欣赏戏剧作品的同时获得心理深层结构的透视,通过舞台画面来品味历史文化推移进程中所形成的审美意蕴。

这些年来,在湖南省戏剧舞台上,已出现了像《子血》、《马陵道》、《走廊窄、走廊宽》等一大批优秀的舞台美术设计作品,这些作品的成功就在它们是以新的理念、新的表现手法,实践了设计者对舞台美术功能的探究和追求。

湘剧《子血》的舞台美术设计者之一谢惠钧,是一位多产的舞台美术家,他的作品具有深邃的意境,独特的构思和完美的画面,尤其是他的每一个作品所表

现出来的创造性,如《甲申祭》、《筒车谣》、《阿弥石》、《沥沥太阳雨》等剧目的舞台美术设计,在风格上各有不同,手法上迭出新招,常常使人为之感奋。

《子血》的设计,也许最能体现作者突破写实性布景藩篱的主体创新意识。与用绘画手段绘制的写实布景不同,《子血》没有着力于复制逼真的生活环境,只是采用了一组平台、几样有代表性的景物造型,而在舞台后面上方的醒目位置,设计了一组平面的,与剧情具体环境无关的、但反映了当时生活风貌的青铜器饰物图形,加以放大,辅以灯光,在场景中十分突出。这种设计方案从表面看,对舞台美术描绘环境和给演员提供表演空间的功能结合得不很密切,演员们甚至无法接触这组“景物”,更不能在那里表演,这组景物的表演空间实际上并不存在。但正是这组象征性景物,与戏曲传统的美学原则相一致它既没有破坏戏曲自由的、流动的时空结构,又从大时代背景里撷取了几组最能表现那个时代的生活画面。强化了它的视觉形象。它与该剧的真实环境不完全贴近,但比剧情的特定环境更广阔、更深入,因而也就更能引发观众获得感受、理解和想象的自由,达到了扩充戏剧场景时代氛围和历史容量的目的。

戏曲舞台美术最惯用的象征性和装饰性手法,一般说来比较容易出现单一化倾向,或者是几个图案、几条幕布、几块条屏、几张桌椅的象征性布景,或者是对自然环境经过一番美化处理了的装饰性布景。《子血》的美术设计不但避免了单一化,而且将两者结合得很好。它的建筑造型既真实又美化、背景图案造型既有装饰意义又有象征意义,景物的个性在整体风格中既突出又协调,舞台环境既有表演空间又有可以产生联想的自由空间。

同是湘剧的《马陵道》舞美设计,在这一方面也做了很好的尝试。设计者曾泽强干脆把整个场景的造

型都予以象征化了,按照他的构想,很明显是要超脱出写实性布景的框框,突出现表现对舞台美术功能新的理解和新的阐释。那些类似条屏的中性浮雕造型,既可作宫廷的立柱,又可作荒野的树木,这些似是而非的形象通过升、降、聚、散的多种组合,予以了多种造型语言。而直径高达2.5米的巨大车轮,制作却十分精细,虽然这木制的大车轮在戏中和表演也没有直接的联系,但设计者的意图至少应该有三个含义:第一,车轮代表那个时代最典型的交通工具(包括战车)造型;第二,圆形结构的车轮与条形结构的浮雕可以产生多变的组合样式;第三,设计者着重强调的是它的象征性,大车轮带给观众的不只是真实的造型,除了视觉冲击以外,更多的是由此而产生的历史凝重感。你可能“看”到奔驰的战车,载着满身血污的战士在冲杀,你可能“听”到车轮前进时发出的隆隆声响,你甚至还可能从中“感悟”到在车轮碾压下,人性发出的呻吟和呐喊。这里何尝不是在寓意“历史”的车轮?

象征性手法并不是才有的理念,类似于条屏布景的样式在戏曲中重复使用。《马陵道》的设计者善于从纷繁复杂的社会生活中提炼、选取具有审美价值和象征意义的个体形象,予以组合、映衬,构成一个复合的有机整体,将重复的形式格局创造出新的意境,更引导观众跳出戏剧场景,站在历史高度纵观时代风云,触发观众深入理解剧情内涵。艺术家没有囿于实情实景,而把自己对戏剧的独特感受与评价传达给了观众,这才是难能可贵的。

祁剧《走廊窄、走廊宽》和以上两个新编历史剧不同,是反映非常紧贴生活的现代戏。设计者倪湘林对“走廊”的“窄”与“宽”作了很好的解释:前一段戏,走廊的“窄”和一部分人对生活理解的心态的“窄”,后一段戏,走廊的“宽”和大家重新认识了生活了心态的“宽”,其实就是现实和理想的矛盾,是外在“物化”和内在的“心理”的矛盾。设计者没有按照生活中常见的景象,把很多的实物堆满在走廊里,那样,不但杂乱无章,而且会影响演员的表演。他大胆地将几件道具悬空挂在虚拟的“墙上”,非常简洁明了,同时,喜剧效果也很强烈。设计者的用意就是想通过具有喜剧色彩的“物”,来引导观众一边看戏一边清醒地思索生活中的“理”。场景摆脱了完全模拟真实,产生了间离效果就能够激活观众的剧场意识,以理智的情感进行审

视。

以上所举三例,并不代表三位设计者自己在舞台美术上的最高成就。只是为了说明舞台美术在描绘舞台环境时,除了给演员创造合理的表演空间外,还可以创造出一个给观众产生联想的自由空间。当然,绝大多数舞台美术工作者都认识到这一点,在主体创造意识上存在多与少的差别,经过反复实践,都是可能做得更好的。

运用写实手法的幻觉性布景也不是不能创造透视事物本质的自由空间,但那种空间对观众来说多半是潜意识的,场景一旦与表演产生脱节,就会破坏演出的整体效果。而现在所说的是设计者有意识地创造舞台环境的另一空间,使观众能从狭隘的表演空间概念里跳出来,主动感受与剧情相关的深层次的、理性和观察和思索。观众习惯性的被动状态被打破了,戏剧创作和戏剧欣赏的关系就会更加融洽,戏曲艺术的美学观及国外众多戏剧流派的戏剧观正是这样提倡的。

这种开放和自由的戏剧观允许舞台美术(包括其它综合艺术元素)在综合形态下,保持独立性,追求整体的美感,把各种形态的美相互转化和合成。当然,不同元素的独立性还是有一定的限度,舞台美术不可能是美术作品展览,各种艺术手段充分发挥各自的独立功能,形成彼此对应、彼此统一的综合体。舞台美术家能够创造出剧情要求和环境和表演空间之外的自由空间来,赋予舞台美术更多的深层含义。

新的时代孕育着新的社会意识和新的艺术观,戏剧家们重新审视民族文化中的瑰宝——戏曲的魅力,以及外国戏剧体系中具有理性光辉的观念。戏剧批评家已不再老调重弹地指责舞台美术作品或偏离了主题或游离于剧情之外,舞台美术家有了崭新的创作天地。

今天,舞台美术家所采用的设计风格和样式越来越多,各种流派的创作方法越来越受到大家的关注,也越来越得到广大观众的认同,这是非常可喜的。我们期待着更多、更好的舞台美术作品问世,共同为新时期戏剧的繁荣和发展做出贡献。

(朱开源 湖南省木偶皮影艺术剧院)

舞台材料语言的思考

唐国文

舞台美术设计是对舞台空间的营造,舞台空间是物质与非物质的二元结构,物质材料在舞美设计中发挥了一定的作用。

回顾历史,整个20世纪是各种艺术探索的世纪。有艺术家认为:20世纪的艺术是综合的艺术。艺术含义在某种程度上变成了对材料的选择和占有。阿根廷著名设计师贝那文特曾指出:新材料的使用不论在形式方面、结构方面或在操纵方面都产生了无限的新的可能性。在当今的舞美设计家的思想中占据了极其重要的地位。也成为艺术家完成幻觉或非幻觉的舞美设计,并使之成为艺术家行使精神创造的手段。将无机的材料转化为有机的艺术品,是各位艺术家进行创作前首先要得以解决的前提。

世界是物质的,新的材料更是无限。关键是艺术家如何根据特定演出的形式及其设计意图去寻觅加工那些最适合的材料。在近、现代舞美设计中种类繁多的天然材料与合成材料,均以它们独自具备的品质和面貌亮相于舞台,使编导和舞美设计师在艺术和技术的领域里寻求更加广阔的表现天地,从而揭示比过去幻觉主义布景更为深邃的哲理和内涵。大自然是材料的宝库,为舞美设计提供了广泛的选择余地,各种天然材料给人的感觉是纯朴、真实、自然的。艺术在于创新,材料在于发现,法国雕塑家罗丹曾指出:美是到处都有的,对于我们的眼睛,不是缺少美,而是缺少发现。材料的发现、选用与艺术发展的每一次大的变革都或多或少地伴随材料自身的变革。正是这种材料的变革甚至成为多种艺术潮流,风格演变的先声。

每隔四年一届的布拉格国际舞美展,是国际上最具权威性的国际舞台美术展览,是世界各国诸多优秀的舞台美术创造形式的大检阅,是各种新材料、新工

艺、新制作的大展示。随着新材料的不断涌现,加工工艺的不断革新,促使舞台美术家在材料的选用上不断地开拓和探索,也使舞台美术家在设计意图向深度和广度发展,力求开拓更为广阔的舞台时空。

中国美学者较早曾提出,艺术作品是由主观的心与客观的物相结合而产生的,并认为离开了客观的物,主观情绪就无从产生,“人心之动,物使之然也”。用材料思考,强调了材料在舞台设计中的作用,是一条重要的创作思路。大理石、花岗石、金属等是雕塑的媒介,画布、颜料、纸张、墨汁等则是油画、中国画的媒介,舞台美术的媒介材料更为范围广阔、品类繁多。材料虽然是无限的,材料必然有着选用和技术的革新。而材料加工技术的进步,新型材料的出现,推动着表演艺术及舞台美术的发展。

用材料思考,在某种意义上是根据剧本、导演方式直接提示出的戏剧、舞蹈等的表现风格,首先用艺术材料、工具来感觉、体验、选择戏剧、舞蹈的表现方式,材料直觉和材料意识成为舞台美术家设计构思时首要思考的因素。当然,材料语言的魅力决不是材料本身,而是要求设计者具有材料意识,做到从材料角度构思,更善于发现材质美、利用材质美、体现材质美,融艺术想象和材料表现为一体。材质美包括材料的物理性与精神性,此二者共存,必然对人的视觉和心理同时产生作用。如:黑丝绒的凝重、深沉;尼龙纱的轻盈、柔和、流畅;原木制品的质朴、亲切、温暖;玻璃的晶莹则常令人感觉迷幻;不锈钢银色光洁的外表给人冷漠、严峻的感觉等等。总之,每一种材料都有其自身的独特性格,各性格之间的差别又是微妙的,每一种材料会因时、因地改变其原有的表面性格,相同材料的不同空间排列和不同质地张力关系的有机把握,都能使材料改变或发挥它的独特性格,从而产

生其美妙的审美效果。在艺术创作过程中,如何把物质材料的审美属性运用、组织到艺术形象的塑造中去,则可有力地增强艺术形象的感染力,丰富我们的视觉表现手段,创造出极具个性的舞台形象。

托物寓意。“物”作为材料语言在设计中进行思考。艺术家创造舞台形象时所用的材料是形形色色的,这种材料上区别造成了艺术家所使用的技术上的种种差别,这一技术上的差别就使得他们最后创造出的作品各不相同。如:英国舞台设计元老拉尔夫·柯尔泰在设计《西哈诺》中,他用纤维玻璃制成有红色树冠和地板上撒放的鲜红的落叶,极其动人地表现了西哈诺生命的秋天和剧中悲凉的情绪。硕大的树冠造型通过舞台灯光的变化,又可使人联想到哥特式教堂的圆花窗,暗示环境和造成神圣的宗教气氛。有关资料介绍日本著名舞台美术家松下阴在《砂女》设计中,“这场戏是通过表现不同文化所养育的一对男女被封闭在黑暗的砂坑底部,而终于超越了语言的墙壁,产生了共生之爱的感人故事,以透明塑料布所制成的砂坑舞台使原作的哲理与人道主义的创作契机得到了真实的再现。”舞台耸拉起一个半圆的透明塑料布,呈盆形向上展开,舞台地板上铺满厚厚的砂土,整个舞台的上、后部,都用黑幕拢起,根据剧情,时而放下绳索,时而拉起软梯,给演员提供充分的表演空间。这样一个以塑料布封闭舞台的演出形式,具有非常独特的创意。用材料语言进行设计,使整个演出具有极强的表现力与感染力。又如英国约翰·勃里设计的莎士比亚的历史剧《玫瑰战争》设计者将整个舞台面铺上一层钢板,甚至连外景中的树木连同枝叶也都是以钢铁制成,目的是以现代钢铁战争的观念来处理发生在中世纪的战争题材。由内赫设计的史诗剧《伽利略传》中,三块铜皮的墙壁始终竖于舞台,利用它的金属光泽与华丽隐喻着文艺复兴的辉煌,给人以历史时期的联想。

材料之美是丰富的,会从多方面启发创作,用材料思考,要求设计师善于从其中汲取灵感。大型歌剧《苍原》(高广键设计)舞台上呈现史诗式画面。在土尔扈特人东归的路上,设计师用来自天幕夹层透明塑料幕,泼洒下来如瀑布般的“血”来描写战斗的惨烈,

用放大的站立于天地之间的乾隆皇帝的诏书来描写泱泱中华大国的召唤,用雕刻着百千个部族男女的巨大石刻描写土尔扈特人对故土的眷恋。把这些既是象征,又是如实描写的画面巧妙的编织起来,组成独特的舞台材料语言,把它推向观众,使人潸然泪下,抒情动人。童话剧《十二月》(苗培如设计)没有去追求物质环境的幻觉形象,设计师大胆地尝试了锡箔材料。先以大面积的银箔、金箔、嵌条去装饰六根对称的三棱柱,通过这些主体造型——柱子的转动,去表现不同的环境:春、夏、秋、冬的森林及皇宫等;它既是景,又可替代作幕,通过静态形象与动态节奏的瞬间骤变,营造了千变万化的舞台景观。设计师很具有材料意识,做到从材料角度构思,材料语言在舞美设计中充分发挥了作用。

其实自舞台上布景以来,就存在布景材料的选择。在艺术创作过程中既依赖于材料自身的物质性质,也依赖于这些材料的外部感性特征对观众心理产生的特殊审美效应,激发观众的联想。话剧《阿Q正传》(薛殿杰设计)设计师用了五大块破布,分三层悬挂在台上,中间一块,两边各两块。对这五块破布的自然属性未作掩饰,上面有不少补丁和缝不起来的裂口。破布上墨线勾勒了江南水乡小镇的轮廓线,供表演的舞台中心区,堆砌着一座石桥,切割了空间,前面略加一些变换着的陈设物。破旧和简陋,并不是设计者的穷凑合,而是设计师的匠心所在。作者就是通过这种残破材料的外形,让观众联想到旧中国的贫困落后,满目疮痍。以上种种,不足以概全。物质材料审美属性的利用,为我们创作形式风格多样化的探索展示了广阔的前景,也只有非幻觉的艺术形式为物质材料审美属性的利用开拓了用武之地。

强调了用材料思考的创作方法,分析了物质材料对舞台美术的重要性之后,我们应意识到,材料只是媒介,材料是艺术家行使精神创造的手段,材料是时代的象征。对材料作用的强调,旨在更充分地发挥舞台美术设计的功能,丰富其内涵,更好地满足观众的新需求。

(唐国文 湖南省歌舞剧院二级舞美设计)

中国戏曲服饰的色彩运用

张 艺

中国戏曲源远流长,起源可追溯到先秦甚至更早,因为先秦有文字记载。孙叔敖优孟见楚王就是个典型的例子。其实在这以前氏族部落举行祭祀庆典活动中的傩戏,已具备了戏曲的雏形,由于有了这些活动也就有了相应的服饰。随着戏曲的发展也就有了戏装,以前称为行头。行头有多种多样,然而,传统的戏装色彩却不杂乱。无论哪台戏,服装上的色彩搭配,总是令人赏心悦目。这除了长期的经验积累外,还是有规律可循的,只可惜在称戏曲艺人为“戏花子”的年代,谁又会系统的去收集整理研究这些艺术资料呢?但是在沿用了几百年戏曲服饰色彩的今天,由于高科技的发展,舞台美术中声光电的大量介入,已经使得传统的服饰色彩无法完全适应舞台和观众的要求。因此怎样使得中国戏曲舞台上的服装大放异彩,这是我们舞美设计师的职责。

程式化的传统色彩

中国戏曲服饰虽然历史悠久,但把它定为程式化的历史也不过是近一百多年的事。这是与戏曲发展的规模有直接的联系。在古代,戏曲作为最主要的娱乐形式被各阶层人士所接收,进而喜爱。统治阶级用它来宣传礼教,粉饰太平;文人骚客用它来故弄风雅,吟唱风月;劳苦民众用它来欢庆喜悦,针砭时政。它已经成为中国社会生活中不可缺少的一个组成部分。但是由于地域不同方言不一,民风有别,戏中的某一句台词就会出现多种诠释。为了使观众便于理解,就必须规范化。因此,在语言上有了念白统一用的中州韵,就象现在语言的标准为普通话一样。但是在远离舞台,嘈杂声中的观众还是不能理解台上说得是什么,所以就辅以动作表现,让听不清的,看不明的观众都能懂。久而久之,形成了一定的程式。然而,这些动作的程式又发展为带有表演性舞蹈性的形体语言,

这就是动作表演的程式化。那么,在语言和动作有程式化的倾向下,戏曲服饰也就不可避免的走向程式,这也是与中国戏曲的写意性夸张性相适应的。

中国戏曲服饰的程式化有样式穿戴(即蟒,靠,褶,袄,裙,衣等)和色彩图案,我们这里主要讲色彩的程式化。中国戏曲的传统色彩有三类:上五色,下五色和杂色。上五色(正色)指红、绿、黄、白、黑。下五色(副色)指紫、粉、蓝、湖、香。辅以月白、古铜、桃红、灰、金、银等十多种杂色。作为上下五色也不是纯粹的某一种色标,如黄色有老黄、鹅黄、明黄、鸦黄等等。也就是说虽有一定的程式但也会根据具体情况进行美化调整。同是黄色,同在宫里,明黄只能是皇家专用,而太监的鹅黄,侍卫仪仗的老黄与皇家的明黄就有所不同。组合在一起又是同类色的协调,而皇家的明黄在这组色调中最为突出抢眼。此外,这上下五色在整个戏曲服饰中既有外在的区别也有内在的联系。外在的区别是让观众(尤其是过去没有文化的大众)在众多繁杂的人物出场中,认清穿某色的某人物在场上做什么。人物转而下场,顷刻又上场,以此串联起人物的情节走向,让观众知道某人物在戏中的活动线索。而众多的人物线索就组成了戏曲故事的情节发展,以图解的方式向观众展示了生动的故事情节。而内在的联系在于人物与人物之间的关系表述和展示,为剧中人物之间的性格矛盾和冲突埋下了伏笔,同时也预示了人物矛盾和戏剧冲突的结果。这样就使那些没文化听不懂离舞台又很远的观众,也能知道戏剧故事将会发生什么样的结局,以此来提高观众对戏曲的兴趣和认同。象《八大锤》中出场战将众多,还有双方的士兵。但是每个人都有特定的服饰色彩,故而一看便知何人出场了,打累了歇息片刻再上场也不会乱。陆文龙穿得是白色软靠(箭衣),在各种色彩中尤为突出。显示了他的少年英俊,武功盖世的英雄气概。既突出了色彩中心,又绝对不会在杂乱的色彩中

混淆。我们的先辈虽然不知道什么“色彩构成”的理论,却能够利用白色这一中间色调来协调其他色彩,任何一件不同色彩的服饰与白色都不会犯冲。这也是我们前辈在实践中摸索到的规律。由此可见,我们的祖先对色彩的研究并不比西方人差。只是由于唱戏的属于“下九流”,他们的研究成果得不到社会的认同而已。同时,在其他艺术门类对色彩的研究与运用也受到了限制,即使有这方面的研究资料也会被封建礼教所扼杀湮没,使中国民族文化受到损失。

除了上下五色外,中国戏曲服饰还运用了大量的杂色,其中金和银尤为突出。由于金银色的参与,使得原本很不协调的服饰色彩能够在一起和谐共处,这也是传统戏曲服饰色彩运用很重要的环节。起先金银的平绣用于武将身穿的铠甲上,光彩夺目,有种金属的质感。后又发展到其他服饰上的图案,手法也由原来的平金平银绣发展为富丽辉煌的圈金绒绣,彩色绒线绣。从而组成戏曲服饰的三种主要刺绣手法。由于金银色的介入,使得原来显得杂乱无章的色彩有了较为和谐的调子,同时又呈现出五彩缤纷绚丽灿烂的舞台色彩效果。在过去没有现代照明的条件下,这样处理是非常必要的。因为只有这样才能在昏暗的舞台环境中,显现出多采多姿的艺术形象。而这些艺术形象也正是广大民众所期盼,所向往的英雄人物和精神寄托。

多样性的装饰色彩

和西方戏剧服装相比较,中国的戏曲服饰色彩带有强烈的装饰性。这种装饰色彩,无论从地域上还是时间上都具有独特的多样性。大家都知道主色调好定,相配的装饰色彩却很难定夺。因为装饰色彩把握不好,会使整个服装显得“怯”,“脏”,“乱”。“怯”是指大面积不相容的色调介入服装主色调,造成强烈的反差,分不出谁主谁次。同时还十分的香气,穿在人物身上与人物的身份不相符。“脏”是指主色调里掺杂了与主色调相互补的装饰色调,使得原有色调的鲜明度暗淡下来,失去原有的色彩氛围。服装的整体色彩看上去不鲜亮,有种脏兮兮灰突突的感觉。从而使人物在舞台上站不住,有损人物形象的塑造。“乱”就是说,整个装饰色彩在服装上杂乱无章。一件服装上色彩堆砌的太多,冷调暖调中间调全都有,看不出主次,打破了色彩比例的平衡,人物花里胡哨,在舞台上整

个是一个花大姐。除了故意让人物这么穿着,一般舞台形象是不会这样打扮的。

那么装饰色彩在戏曲服饰中是怎样表现它的作用呢?首先它是通过服装上的装饰图案来体现的。装饰图案(包括花边)是由各种色彩的绣线组合而成,这些小面积的色块使得戏曲服装的大面积色调不显得单调死板。因此,在中国传统戏曲服装上,花边图案的色彩具有以下特性:一,说明人物的身份地位。如龙纹为帝王官宦,狮子为武将,飞燕彩蝶为武艺高强之丑角,八卦太极为道士仙人或军师等等。二,调整戏曲服装色彩的布局。使得戏曲服装色彩不单调死板,而显得和谐均衡。如果整件衣服色彩太浅,显得轻飘。那么我们在服装的领、袖、襟等处镶上花边图案,若是领口花边色彩太重,我们还可以在衣服的下摆处绣些图案以求稳重,不致头重脚轻。三,调和戏曲服装某些纯色的“怯”。比方桃红色是戏曲服装常用的色彩,若整个服装都是桃红色,在舞台上就显得十分扎眼。如果我们在服装上加以各种花边图案,以及同类色,对比色的搭配运用,以求和谐均衡,打破或压住桃红色调在观众眼里的香气俗艳。从而使得这种色调的服装显得活泼轻盈,以此来调节整个舞台的色彩氛围。四,利用自身的形状,花纹,面积,色彩,各种刺绣等多样手法对戏曲服装进行夸张收敛,丰富强化人物造型,使之成为戏曲表演的外延。象《贵妃醉酒》中的杨贵妃身穿的宫装,大量的牡丹花草,凤凰金鱼,海水江牙。上衣绒绣飞凤牡丹,飘带绒绣草花草凤,六十四条彩色飘带,每条都缀有排须。宫装服色以红为主,杂以各色作为辅衬。人物穿上后顿时显得雍容华贵,仪态万方,把杨贵妃这么一个历史人物演绎的活灵活现。

其次,除了花边图案外,还有用某些装饰色彩直接在服装的本色上进行参与。一般有色相的变化,形成统一或反差;明暗的变化,提亮或降低色调;点缀色的调剂或分隔等。这样使得服装色彩的变化有节奏,有韵味。在进行色彩变化时,通常手法有镶色,夹色和破色。镶色就是在大面积的单一色彩的服装的边缘领袖等处,用以其他色彩以求均衡和谐。象素大坎肩,法衣,单色斗篷,刽子手衣等。夹色就是在单色调的衣服上,夹以其他单一色彩的装饰。象猴衣上的金边猴旋,观音帔上的圈银绒绣墨竹。还有一种夹色是隔色,即大面积的色块中夹上整条的色块用以分隔原有的色块。象宫装袖子上的色环,以及飘带的层层色

彩。破色是在衣服上用多种色彩加以大面积的装饰。象水田衣,富贵衣等。这样既可以表明身份,同时也使得服装色彩和谐统一,赏心悦目。另外,还有点缀色的运用。这些点缀色主要表现在服饰的配饰中,如腰巾、头巾、衣边、衣领等等,起到画龙点睛的作用。象武松的素裱衣,全身黑色,在大面积的黑色中仅用三排白纽扣,以三条断断续续的白色垂直线对大面积的黑色进行分割,造成强烈的黑白对比。这种纯属美化服装的装饰使观众感到人物忠勇刚烈,爱憎分明,再配以橙色大带更显出人物的英武潇洒。所以,戏曲服装上的点缀也是装饰色彩不可缺少的重要组成部分。

群体中的个性色彩

所谓“个性色彩”说白了就是突出人物形象。戏曲前辈为了塑造人物形象,不仅要在衣服的样式上进行艺术夸张,而且在选用色彩上也十分的慎重。舞台上若是色彩杂乱无章不分主次,让观众看得眼花缭乱,就无法分清谁是主要角色。再则,正面和反面人物也必须有相应的色彩基调,以此区分免得混淆。在中国几百年的戏曲舞台上,戏曲服装演变到今天已经自成体系,戏曲服饰色彩有它一定的表现方式。

一,强烈对比:在眼花缭乱戏曲表演中如何区别人物,这是戏曲服饰的主要功能。那么,如何突出主要人物在众多人物中的地位,就必须在服饰的主色调上下功夫。象我们前面所提到的《八大锤》中陆文龙的白色箭衣,在众多色彩中翻飞腾挪,煞是好看。这是因为他的服饰在各色服饰中非常突出,特别耀眼。犹如一只白蝴蝶,穿梭来往在各色花丛中。这种色调的强烈对比,使得原本繁杂凌乱的色彩有了一个中心视点,区别了人物的地位,表明了谁是舞台上的中心位置,让观众一目了然。除了杂色外,这种色彩的强烈对比,还存在于其它的色彩群体中。比如,在暖色调的色彩群体中,冷色调服装最为醒目,反之,冷色调群体中暖色调服装突出;艳丽中素淡显得突出,反之,素淡中艳丽更为夺目;深沉中浅淡显得耀眼,而浅淡中深沉又让人觉得沉稳。这种一系列的强烈对比,使得中国传统的服饰色彩在舞台上呈现为:虽色彩缤纷但杂而不乱。

二,视差错位:我们知道由于色相的特性,造成了我们视觉上的色感差异。不同的色相给我们的色彩

反应是不一样的,有的敏感,有的则迟钝;有的强烈,有的则微弱。比如,冷暖色在一起时暖色情近而冷色退后,亮色扩张而暗色收小,艳色突前而浑色缩后。我们在服饰设计中可利用这些特性为人物造型创造良好的表现机会。我在设计《活捉》的服装时,原先为张文远穿蓝色褶子,阎惜姣是白帔黑纱。两人在暗光区表演时,观众远离舞台就会觉得色彩不鲜亮,容易浑在一起。遂改为阎惜姣白帔白纱就好些,但整个舞台色彩又显得太素太单,不够饱满。于是我除了在阎惜姣的白帔上绣上暖色花边图案外,又让她在白帔里面穿了件大红坎肩。当戏曲进入高潮时让她除去白帔白纱,更显得光艳照人,情愫满怀。使得阎惜姣这个人物的表演更加丰富,性格得以外延。同时与张文远的蓝色褶子形成冷暖对比,相得益彰。加大了戏曲人物对情爱主题表演的夸张,丰富了人物性格,取得了预期效果,受到了广大观众的喜爱。

三,众星捧月:主要是讲在众多繁杂的色彩中,应该如何处理好群体色彩与个性色彩的关系。犹如众星捧月一般,以陪衬身份的群体色彩烘托出主要人物的个性色彩。这时的群体色彩不一定是单一色调,也可能是上下五色加杂色。如何处理好它们之间的关系是非常重要的,否则主要人物的服饰色彩将会被湮没。一般在大群众场面中,地位低的为一种基调,身份高一层的为一种基调,而主要人物的服饰色彩更是与其他阶层人物的服饰色彩有着强烈的对比或反差。在《八仙过海》和《十八罗汉斗悟空》中,我们可以找出这样的佐证。在《八仙过海》中,水族兵士为一种基调,八仙与水族将相为一种基调,而金鱼仙子在这些色彩中最为突出,光彩夺目。整个舞台色彩杂而不乱,层层烘托,互相映衬,突出了戏中的主要人物。这种井然有序的彩色排列,有点象金字塔。顶尖的是主要人物,中间的是次要人物,最下层的是群众角色。舞台上所有的色彩都是为了陪衬或烘托出戏中的主要人物,犹如众星捧月一般,使主要人物非常耀眼地呈现在观众面前。

除了以上三个主要方面外,如何使主要人物在众多的群体色彩中处于中心位置。还可以通过服装造型上的改变,化妆造型上的改变等,使之与其他人物不一致,达到区别差异的目的。总之,在戏曲服饰的群体色彩中,不管用什么手段,目的只有一个。那就是如何突出主要人物,使其处于整个舞台色彩的视觉焦点。除此而外,任何华美的色彩修饰都是徒劳无益

的。

环境里的鲜明色彩

随着时代的发展,社会的进步。戏曲舞台美术已不是过去的“一桌两椅走天下,水钢衣箱是家当”的局面。由于高科技的介入,机关布景,运动平台,以及声光电的表现手段,逐渐成为舞台美术的重要组成部分。在这样一些新的表现形式下,戏曲服饰这一传统艺术怎样去适应并强化自身功能,也是我们服装设计师的必修课题。

首先,舞台布景在作为背景色彩出现时,制约限定一些服饰色彩的运用。尤其现在的戏曲场面宏大,布景不断地翻新出样,而且很可能每一场的布景色彩还不是同一色调。这就需要我们很好地把握住色彩的变化,了解色相、明度、纯度之间的关系,处理好背景色彩与服饰色彩之间的关系,以便我们更好地运用服饰色彩而掌握方法。比方,当蓝色调的背景出现时,我们的服装就要注意尽量避免使用大面积的蓝色调,以免与布景色调混淆。同时,在冷色调的背景下,服装色彩应偏重于暖色调,以突出人物在背景色下的鲜明形象。那么群体服饰色彩在背景色彩的衬托下,也要注意与其保持一种对比、和谐的关系。这样才有可能使得整个舞台的色调显得丰富多采,有主有次,使得每一种色彩都有充分的表现力。在舞台的色彩氛围中,始终让主要人物保持鲜明的个性色彩,立得住,要得开,决不能被环境色彩所压住掩盖。

其次,在灯光色彩的氛围中,服饰色彩更加难以把握。因为灯光是直接照射在演员的身上,由于光色的不同,反映在服装上的色彩也不会一样。这就需要我们在和灯光师一起把握好整个舞台的色调。比如,红色的服装在黄光下呈现橙色,在绿光下显得灰暗,而在蓝光下又会变成青紫色。因此,如何避免色光给服饰色彩带来负面效应和如何利用色光来达到人物服饰在舞台上的充分展示,对我们来说是非常的重要。同时,这也是服装设计在新形式下,如何驾驭色光这一魔幻精灵,来达到艺术完美境界的。以上面所说的红色服装为例,当蓝光照射在服装上会呈现出青紫色,失去了原有鲜艳火热的色相特性,失去了我们给这个人物的性格色彩。但若此刻的人物处于一种晦暗忧郁的境地时,人物心情低落沮丧,不正是人物性格的负面表现吗?而此时蓝光下的红色服装不正好

表达了人物的心绪和处境吗?这种色彩的变化不也正是我们所需要所追求的服饰色彩变化吗?所以,在展示人物性格时,要时时注意和把握这种环境氛围的色彩变化。这对人物性格的塑造是极其有利的。如果为了表现人物性格的主要方面,而周围的氛围色彩为蓝色调的话,我们可以借助追光或面光、耳光、顶光等前区光,还原服装本色或加强反差。此时的灯光可以是无色调的或是暖色调的,从而达到我们服饰所需要的色彩,同时又不破坏周围的环境色彩。

过去戏曲舞台的灯光只限于照明,只要是大白光即可,所以戏曲服饰的色彩设计好了就基本不变了。而现在舞台灯光色彩氛围的介入,使得戏曲服饰的色彩运用有一定的难度,同时,又提供了广阔的创作空间。因此,我们在运用服饰色彩表现人物性格造型的同时又必须要注意与环境色光的协调和利用。光色的运用和服饰色彩的运用虽有区别,但无论是用何种色彩,目的是共同的,那就是渲染气氛推动剧情发展。所以,我们只要能充分把握,色光是可以为戏曲服饰色彩营造一个充满梦幻的自由空间。比如,我们可以利用电脑灯的光谱变化,获得所需的色彩变化,使得戏曲服饰更加绚丽多彩,光艳照人;利用紫外光灯的特性,使戏曲服饰在暗光中荧火点点,光怪陆离;利用筒灯光和街灯的光束将人物形象定在整个舞台色彩的“特写”上,冷暖共存,虚实交织。而这些效果在大白光中是无法显现的。另外,光色的三原色或互补色相加为白色,而物色的三原色或互补色相加则是黑色。我们可以利用光色相加法,光色混合规律为戏曲服饰色彩的创作和运用开发一片新的领域。由此可见,高科技声光电带来环境色调的介入,不仅不会破坏传统般曲舞台的表演风格,反而给戏曲的发展开辟了一块前景美好的新大地。因为,社会在进步,时代在发展,戏曲艺术要想良好发展就必须和社会生活的发展相适应,否则,将被淘汰。

中国戏曲是一门古老的艺术,至今还保持着旺盛的生命力。这与戏曲前辈,不断努力改革创新分不开的。戏曲服饰受到全世界各族人民的喜爱,这也是多少代戏曲服装设计者心血的结晶。在新千年到来之际,我们一定要把握住时代的机遇为发展戏曲艺术,为繁荣中国戏曲舞台再创辉煌。

(张 艺 江苏省昆剧院高级设计师)

听觉形象创造与主观反应

徐红兵

在我们所从事的戏剧艺术活动中,音乐音响作为听觉艺术的表现形式,广泛存在于我们的艺术实践中。是营造戏剧环境、把握活动节奏、刻画人物形象、揭示人物内心世界、加强人物关系、激发人们的情感响应,有着强大的表现力的艺术元素。科学上通过生理解剖学证明,在人类的所有感觉器官中,视觉器官具有先天的优越性。人体大约有400万条不断向神经中枢传递着脉动神经纤维,视神经纤维就占其总数的一半以上。因此人们观察世界,了解世界所依靠的主要感觉器官是眼睛,它在把握空间的广度与可感对象的数量是其他感官远莫能及的,在识别事物特征的确切性和保留所得印象的稳定性等方面,视觉也是优于听觉。科学研究发现,人脑是个信息接收器,每分钟可接收6000万个信息,这其中2400万个小信息是来自视觉,300万个来自触觉,600万个来自听觉,嗅觉、味觉等,视觉占了最大的一部份。我们常说的所谓“百闻不如一见”其道理就在于人们对视觉的认识作用具有很强的依赖性。在我们日常工作中积累的大量经验中得知,观众的反应灵敏度视觉要高于听觉,在同时对主体的审验第一时间里,自觉或不自觉会更加注重视觉的效果反应。而对听觉的感知则相对表现得较为迟钝、间接与含蓄。如我们在欣赏影视、戏剧作品时,当遇到视觉形象部分与听觉形象部分同步展现时,我们听觉所获得的审美信息将转化为视觉意象,使其形象化、立体化、真实化,而一旦拿掉了视觉部分的传递刺激,只留下听觉部分的存在,人们往往会得出许多不同的反应效果与内容,让我们模拟一下真实的环境,当电视机里正放映一组镜头,内容是一艘船正航行在大海上,不巧刮上了大风,继而掀起了大浪,再后来接着下起了大雨,船上的水手为了战胜困难,与恶劣的天气作抗争,表现得英勇顽强,智慧过人。所展示的艺术效果非常的好,也很感人。这充分体现在作品的视觉效果和听觉效果合二为一的统一性与完整性所取得的强大冲击力和感染力。假如我们拿掉了视觉部分的内容。只保留听觉信息,那么我们所得到的这些信息就会因为每个人的鉴赏角度不同,审美观点的差异,艺术敏感的高低,而

产生出众多的不同结论,有时甚至是我们始料不及的,有人可能会问这是什么声音,是不是机器出了问题,这是我们现实工作中经常遇到的真实地现象。再比如,我们只听到了一声爆炸声,而没有提供具体的视觉形象,人们就只知道是爆炸声响了,而不知是什么东西爆炸,是炸弹爆炸?还是锅炉爆炸?是开山修路爆破?还是敌人的轰炸?等等,在这里人们作为主观的感受对象,他们的审美想象是很丰富的,并且具有很强的不确定性,很难对听觉信息作一致的形象感受定位。

因此我们是否可以这样认为,在失去了视觉具体形象化的支撑,人们的欣赏觉悟在很大程度上会各不相同,而这个觉悟的过程更多的是体现在是一种心理活动的过程,对某些听觉形象进行联想的过程,展现的是一种精神上的意会过程。同进具有一定特定的假定性,通过这种真实合理的假定性,创造出审美活动的情趣,并相互产生应有的距离感,进而在接收客观事物的信息中,除了能够直接接收并产生效果外,还会以间接的接收方式产生效果。通过直接观察事物,理解事物产生再次的感受,再次的联想与思考,并对直观表象化的事物作更深层次的理解与剖析,感受到更深刻的本质性的寓意与内涵,我们说在直接的表象化的行为意义当中,赋予它另一个对行为的间接感悟,导致行为本质寓意内涵更加深刻,并对其作更深层次的理解的独特功能,这便是事物与行为让我们感悟到的另一个信息——语汇。

在我们艺术作品中,让欣赏对象牵引出广阔的联想空间,由事物抽象的空间层次,通过心理活动,形象的、外化的、暗示的激起人们对具体事物的想象与觉悟,经过典型化的思想艺术处理、美学处理的听觉形式,由感性到理性本质化的转变。这一任务完成的基本过程,就依附着大量的听觉语汇信息的存在,我们欣赏艺术作品的过程,本身就是对听觉语汇解读的过程。它相对于视觉而言具体表现在审美的主、客体距离感强,自由空间大,内涵蕴意深刻,富有戏剧表现力,带有真实合理的假定性等特征。在现实生活中,我们常说考察评估一个人“不仅要听其言,而且更要

观其行”，对待一个事物的判断要“耳听为虚，眼见为实”。这其中就包涵了这方面的道理。因此听觉形式在艺术活动中具有的这些独特作用。我们可以试归纳概括出以下几种在实践中经常出现的语汇现象：

一、通过渲染与模仿听觉元素，再现客观环境听觉效果。象征某种情景涵义

在这点上我们通常不难做到，因为它是一种直接的听觉效果形式，尽可能真实地展现规定情景的客观听觉环境，作为可接受对象的人能够以一种直接的传递方式得到应有的听觉信息。如我们在描绘一种春天来临的气息，万物复苏，春意盎然，生命涌动的景象时，常常会用一些鸟鸣声、溪水潺潺等音响，再配上舒展欢快的音乐，营造出春天的生活节奏，人们可以通过我们艺术再现，而得到了春天的气息。再比如，我们在国产影片《大决战》里，创作者们为了体现三大战役宏大激烈的战争场面，动用了大量的音响效果元素，如枪声（又分有重机枪、轻机枪、冲锋枪、步枪、手枪等等）的长射、排射、点射等；炮声（又分有榴弹炮、山炮、野炮、迫击炮）、大爆炸、小爆炸、手榴弹爆炸、飞机声、坦克声、汽车声、军号声、冲锋喊杀声等等。在美国故事影片《拯救大兵瑞恩》中，讲述在1944年盟军为了开辟欧洲第二战场，从而能迅速深入欧洲腹地，击溃德军，解放全欧洲，运用了各种手段麻痹德军而集结了优势兵力，突然横渡英吉利海峡在法国的诺曼底地区行登陆。影片不惜占用了很大的篇幅，着重描绘了盟军与德军如何在登陆与反登陆，勇猛地进攻与顽强地抵抗之间展开了一场惨烈的战斗场面。创作者们在这场戏中，运用了大量逼真的音响效果元素，制造出真实的、立体的，有很强艺术感染力的听觉形象，制作之精细，以至我们能够听到子弹打在钢盔上的砰砰声，有打在反坦克登陆的钢制三角形障碍物上的咣咣声。打在水里的嘶嘶声，人员倒地的嘟嘟声等等。同样还有在美国影片《珍珠港》里，创作者用了整整30分钟的时间重点描述日军轰炸美国珍珠港时的整个过程，成功建立起的听觉形象征服了大家，并一举夺得第74届奥斯卡最佳音响效果奖。在这些艺术作品中，创作者主要用了大量的音响效果听觉元素，结合视觉形象，真实地再现出当时客观环境，给人以身临其境的感受，象征着战争的残酷性，带给人们的是流血牺牲与痛苦，胜利来之不易，人类需要和平，以及和平的可贵。

二、创造听觉形象的色彩，象征或暗示某种规定情景

我们在感受听觉形象的时候，常常会觉得单一的听觉元素会让人感到孤独、寂寞与凄凉。而当一系列的听觉元素组合成了一个完整的听觉形象时，就会使人感到丰富、热烈、富有立体感。在揭示某种规定情景时，有时听觉元素过于单一，从听觉审美角度出发就会显得简单，不够丰富，缺乏层次感。如何掌握这个量度，就要结合当时规定情景所赋予的意义。比如我在话剧《沧海争流》里，序幕一开始，为了能马上抓住观众的情绪投入到既定的规定情景里去，运用了隐雷声、风声、海浪声等音响元素，组合成一个完整的听觉形象，即简单地说明这个故事的地点与大海有关，又可暗示着剧中人物此时的某种心理状态，即点题了环境，又给予人们一种神秘感和紧张感，隐藏着深层次的矛盾冲突和重大事件的即将来临，观众的求知欲望被积极地调动起来了。相反在这里如果只是单一地使用某个音响元素，虽然也能起到一定的作用，但所表现的力度是不够的。同样在该剧的第四场里，当得知施琅不顾一切地将已成为郑成功亲随的曾德杀死时，郑成功手捧着施琅割下了自己曾经为之束过的头发，静静地看着，悲愤交加，作为藩主深深地感到身心受到了莫大的侮辱，他无法容忍施琅的骄纵与鲁莽，他内心至高无上的权威正受到了威胁，与此同时郑成功回想义师初创时，施琅投他于最艰难的时候，他们有共同的理想与抱负，两人齐心协力将队伍不断壮大，臣主情谊如同手足，以至郑成功亲自为施琅束发这一特殊的臣主鱼水之情，两种行为的人格思想在郑成功的心灵深处交织在一起，正进行着残酷而又激烈地搏杀。这个时候的郑成功的精神世界是孤独痛苦的，他必须为此一系列的人物行为作出抉择。此处我运用了一首单一的似是空灵般的主题歌，苏薇的吟唱从远处天际般地飘来，“举头红日近，回首白云低，只有天在上，而无山与齐”的诗句。在这里观众的感悟和郑成功的思想意识是一致的，郑成功找到了行为依托，心灵的归宿，为了实现他心中的宏愿，完成反清复明的大业，郑成功作出了将施琅拿下的重大决定，此时人物关系，矛盾冲突，规定情景，人物行为的发展，都起了重大的转折。

三、通过对听觉形象的造型来揭示并提升主题寓意内涵的品质

在掌握了听觉形象的色彩运用之后，我们接下来将着手对它的造型进行一番设计，使其能达到我们预期的目的。所谓听觉形象的造型实际上是通过各种听觉元素组成了一个特殊的，含有特定某种上下、左

右、前后、远近多维立体空间感的听觉形象。这种特殊的空间造型,一方面寄托于主观内心的体验;而另一方面又在内心中展示出一个抽象的空间层次,这种空间感具有揭示并提升寓意品质的功能,能激起人们对具体事物思想涵义的联想。比如我在话剧《沧海争流》里对所运用的海浪声,在各个不同的规定情景,不同的人物内心情感时所具备的内在体验,进行外化地造型,以符合并提升事件的思想涵义,如前面曾经提到过的序幕一场戏当中的海浪声,它是一种中速的一阵紧接一阵带有神秘与紧张气息的音响形象,经过对这个节奏感空间听觉形象的语汇表达,人们可以领悟到山雨欲来风满楼紧张气息,给该剧郑成功与施琅两者之间人格魅力具大的矛盾冲突,定下了一个基本的格调。在第一场日光岩上,当郑成功为施琅束完发之后,大家都沉浸在臣主之间的鱼水之欢的愉悦之际,右先锋镇镇将黄廷来报称永历皇帝要郑成功率兵南下勤王时,此时我运用似从心底里面不知不觉牵引出来的隐隐约约的小浪潮声,使观众间接地预感到两者之间的矛盾不可避免地即将开始;而在第六场表现的是福建同安施琅的军中帐房与南京城下郑成功的帐房。这是典型的两个时空的内心体验与抽象的空间层次相结合,具体表现在一个空间感里。郑成功与施琅的对话,其实就是一种心灵感悟的冲撞,他们彼此之间甚是了解,以至相互之间都能领悟出对方的情感与态度,甚至能知道对方的哭与笑,能够同时关注到同一首诗。在关系到整个事件成败的郑成功攻打南京城的可为而不为,直至贻误战机,导致最后的失败,这一具体事件上,两者之间有着不同空间层次上的反应与交流。依靠的是人物间心灵的对话与默契。在这里我运用了两种不同造型的潮声来分别揭示与刻画郑成功与施琅的人物内心形象,郑成功所在的长江潮声听起来有一定的气势,节奏较为舒展与欢快,语汇表明郑成功认定攻下南京城只是如同囊中取物之便利,同时为了不造成大量的兵民伤亡和轻信了守城清军设下的守城三十日后投降,眷属不被诛连的缓兵之计,实行了暂不攻城的仁义之举,揭示了郑成功踌躇满志,兴奋不已的临战状态,和对即将到来的胜利怀着坚定不移的必胜信念。因而这里的潮声是处于一种动态的造型。反观施琅虽然身在福建一隅,但他的心都在长江边上,他无时无刻都在关注着郑成功的一举一动,虽然归顺了清廷,但他与郑成功曾有过的臣主情谊与鱼水之欢这一特殊的人物关系。使他不能折伏。他既相信郑成功能够攻城拔寨,势如破

竹攻下南京城,又不愿意看到郑成功的最后胜利。这种复杂有着难以割断的情结使得施琅具有复杂的双重人物性格涵义。此时的施琅在徘徊、犹豫,以寻找机会来获得心灵的满足与平衡。他的人物行为相对于郑成功而言,处于静溢的状态,因此代表着施琅的潮声,就需要显得平缓、短促。具有里紧外松的独寂节律。而种韵律的潮声交织在一起展开了一场代表人物情感的交流,灵魂的碰撞。再比如,在该剧的序幕与尾声的郑成功庙里,现实中的施琅与魂灵再现的郑成功之间的对话,此时的郑成功其实是施琅内灵魂里的郑成功,确切地说是施琅在跟自己的内心世界里的郑成功对话。为了能突出展现施琅的内心感悟,现实的施琅与魂灵式的郑成功要拉开距离,我将郑成功的台词语言部分进行造型,经过了延时,混响等特殊的电子手法处理,使得郑成功这个人物带有空灵感、幻境般的意境,观众可以语汇去正确的人物关系。

四、控制听觉形象的运动状态,揭示视觉画面的思想主题

如何控制听觉形象的运动状态。从而揭示视觉形象的思想涵意,其实也是一项技术性较强的艺术活动。首先我们要对所表现的听觉形象进行充分的理解、剖析。它的运动状态不总是静止停留在一个高度或层面上,而是不断地在上行、下行、强音、弱音,快速、慢速地运动着,在这个运动时间过程里展现出特定的听觉效果,它往往能使我们的的心灵产生共鸣,引起联想,我们赋予它有价值的艺术生命,这个听觉艺术形象就建立起来了。我们在工作实践中常常会遇到演员在台上台词说话,与音乐音响同时平行进行的时候,会自然而然将音乐音响的音量适当调整放小一些,以使观众能够听清该演员的台词。因为此时的主角是演员的表演。反之,当需要音乐音响充分体现内容外化人物的内心情感,揭示思想内涵的时候,我们就会大胆地进行展示。这个过程本身就是对听觉形象运动状态控制的一种具体的表现。如我在话剧《沧海争流》第四场里当郑成功得知施琅杀了已升为自己亲随的原施琅家丁曾德的时候,怔怔地看着从怀里掏出为施琅整束过的头发。这时我用极小的音量,加上延时与混响等电子手段,放出主题歌“举头红日近,回首白云低,只有天在上,而无山与齐”,然后再逐渐加大音量,结合音响的海浪声、平行交替地进行,直至充满整个声场,当歌曲完毕时又戛然而止,采用渐起强切的手法结束整个过程。这样比较容易使观众感悟语汇出此时此刻的郑成功复杂的内心情感,联想到

“只有天在上，而无山与齐”是郑成功内心深处自然真实的情感，他看重的是自己的权威，施琅的所为已对自己进行了挑战，他无法容忍。最后作出了重大的决定将施琅关押了起来。从曾有的鱼水之欢到今天的势不两立，这是两个人物关系间的巨大转变。再比如该剧的第五场，当看管施琅的小校来报说施琅已逃往晋江安平时，郑成功一怔，因晋江安平控制在清军手中，他怀疑施琅真的想投降清廷，这里我用了一个强音响短句，紧接着问怎么逃的，黄廷回答说：“有人伪造藩主手令，让施琅离开船只……逃跑而去”时。郑成功又一怔，这里我又用了一个重强音响短句，暗示郑成功已意识到在他的军中有施琅的同情者，并且在暗中帮助他。而当苏滢父母俩人都站出来争相承担放走施琅的罪责时，郑成功一惊，他不敢相信他深爱着的手下大将和义女会作出这样的事情。在这里我运用了比前两次强和重的音响短句，让观众语汇出这个事件对郑成功的打击所带来的巨大震撼。紧跟着一军士上报，“左先锋镇有数十位将士叛逃投降清廷”，郑成功又是一惊，他意识到军国的岌岌可危，已经危及到队伍的存亡了。同样我在这里还是用了较前三次更强更重的音响短句。直至最后郑成功下令将施琅父弟和苏茂三人杀了，以一个重强音接大锣声，震撼全场至结束。纵观整个过程，随着剧情的发展和施琅行为的延伸，直接导致与台上郑成功人物情感与行为进行有层次地叠加式的交汇与撞击，这是一种血性的搏杀。我控制运用接连五次的音响短句，一次比一次强烈和厚重。郑成功一怔又一怔，到一惊又

一惊的内心情感的变化得以外化。随着这些舞台行为所创作出的大量的语汇信息，观众看到了一个真实的、富有感情的有血有肉的郑成功人物形象，伴随着剧情矛盾冲突的发展。从曾有的臣主情谊，鱼水之欢并为其束发到杀了他的父弟这最后决断的变化，就顺理成章了，因此如何控制这五次的音响短句就显得尤为重要。

五、建立某种特定的听觉形象，喻于某种人物的内心情感与特定的情景节奏

关于这点我们不难理解，比如喜鹊枝头鸣叫的运用，通常喻示着人物内心的愉快和生活节奏线条的明朗，暗示将会有喜事的来临，给人一种向上的动力。而乌鸦的鸣叫则正好相反。再比如狗叫声的出现，往往喻示着不稳定因素的来临，心理节奏、行为节奏的转变。这种通过心理的暗示，语汇出特定的涵义是我们经常用到的。

总之，从听觉艺术创造出的语汇特点来看，它是一种实用性和功利性保持着一定距离的审美性的艺术，是一项技术性较强的艺术活动，有时可借鉴传统的中国画以极简单的笔墨构造，浸透出深厚丰富的内涵，在动中求得清静，在静态中感悟到充满活力的运动。它们对事物的探求往往伴随着多种心理功能，构成一种精神上的评价。这种评价往往并不是以对象的实际状态为准则，而是一种想象中的满足，是区别于生理满足的审美满足。

(徐红兵 福建人民艺术剧院)

简 讯

经中国舞台美术学会会长会议审核通过，于2002年10月，广州斯全德灯光有限公司成为中国舞台美术学会理事单位。

法人代表：马礼民

单位地址：广州市中山大道车陂北门大街1号楼五楼 邮编：510660

联系电话：020-82324755 82315172

“模糊空间”在舞台上的应用

陈圣金

在戏剧演出实践中,对戏剧假定性和非幻觉因素的再认识,使我们戏剧工作者走向更加开阔的天地。戏剧创作中的假定性已经被广大观众所认同,因而是客观存在的,舞台空间既是现实的,又是虚幻的;既是演员的动作场地,又是角色的外部世界。以角色为中心形成的便是一个虚幻的场所,既戏剧的审美空间,审美空间是由艺术符号所创造的虚幻空间。戏剧空间观念的更新和发展,从三维到四维(即虚幻空间)直至当今“模糊空间”在戏剧实践中的运用,标志着当代戏剧工作者戏剧观念的转变和更新。近几年来就我省而言,涌现出话剧《夕照》、《鼓王》、《烧锅屯》、《勾魂呐喊》、《父亲》及歌剧《苍原》等一批具有新时代戏剧观念的优秀作品,集中展现了我省广大戏剧工作者奋力拼搏、勇于探索、精益求精的艺术成果,激发了广大戏剧工作者在戏剧艺术实践中的极大热忱,使其发扬光大,再创辉煌。

几年来在增强改革意识、更新传统观念、开拓进取的方针指导下,针对传统戏剧观念的更新进行了新的大胆尝试。1998年我院在排演校园剧《托起明天的太阳》时,运用了现代“模糊理论”结合剧本的特点,首先从演员表演手段上部分采用了“无实物表演”的形式。在排练过程中曾引起许多异议、疑问,主要是担心儿童观众能否接受这种无实物表演形式。其次,在舞美设计上采用“中性布景”创造一个“模糊空间”,即在舞台上设计了适应儿童视觉心理意识、色彩明快的积木式组合,为演员的表演提供必要的舞台支点。以灯光变幻色彩、调节舞台气氛,历经二百余场的演出艺术实践,证明了儿童不仅能够接受这种“无实物表演”形式,而且更增强儿童观众的主观思维能力。儿童观众的反响及众多的“观后感”,说明了儿童观众能够接受并认同了这种“模糊理论”与戏剧艺术的有机结合,而且有助于实际演出艺术性的体现,正如康德所说:“模糊观念要比明晰观念更富有表现力”。

戏剧艺术的模糊空间概括幅度广、密度大、容量多,具有完全开放的空间体系,它不仅可以包括一切物理空间,而且还容纳随同戏剧人物动作、心理的变化而变化的多维空间,即把有限空间变成无限空间。戏剧艺术的模糊空间所具有的三种功能:即应变能力、流动功能和多义功能,应变能力是模糊空间的最基本功能,既根据戏剧的需要应布景、道具而变,应化妆、服装而变,应灯光、音响而变,应台词、动作而变;可以单独变,也可以综合变,其目的是亦此亦彼的模糊空间以临时的明确界定,使之成为观众可以领会的近似的“此”或是近似的“彼”。舞台上一组中性不确定的基础组合,由于演员和舞台美术各部门的参与就可以改变“基础组合”的模糊概念,使观众产生了房屋、家具、庭院、教室、山坡、雪地等等较具象、确切的明晰空间。明晰空间具有某种意义上的向心结构,装置形象与空间组织相统一,二者形成平衡,空间本身呈现独力的自足性,因此明晰空间比较稳定,很少有变动能力,其实质是情性空间。而模糊空间所具有的

离心结构,装置形象和空间意义很大程度的分离,二者尚未达到平衡。任何事物,当它处于非平衡状态时,总是有向平衡转化的潜在动势,模糊空间也正是如此,在形象与意义达到平衡之前,它极不稳定,始终蕴藏着欲变的“潜能”,一旦有外界因素触发,它就像化学中的活性元素一样,很容易产生质变,实现其自身的独立自足性。从这个意义上说,模糊空间则是具有应变能力的“活性空间”。

其二,是戏剧“模糊空间”的流动功能(也称运动性)。运动是时间的表现形式,这里的流动式运动是指随同戏剧情节的延续,地点环境的边域性扩展,静态也好,动态也好;横向流动也罢,纵向流动也罢;模糊空间的流动功能无非是根据导演和舞美设计的创作要求,选定模糊空间原本隐含的若干“点”,然后经演员表演与观众合成“显影液”的浸染,终于显现出戏剧空间的一条流动线。

其三,模糊空间的实体装置(即基础组合)一般都贯穿于一个戏的始终,大都以满足表现动作的需要为前提,故而有较高的实用价值。模糊空间又给观众留下充分想象的余地,因而有极大的联想价值。随同空间模糊——清晰——模糊的交替变化,观众联想一直处于时断时续的状态,从中品尝若即若离的欣赏趣味。著名戏剧家、导演焦菊隐说:“导演在舞台技术上就是空间与时间,把有限的空间处理为无限的空间,舞台美术设计也是这样,在一个有限的空间里表现各种各样的空间”。戏剧是时间、空间结合的艺术,它提供了一种可能,可以借助表演等艺术因素,使本与空间艺术有关的地点环境,以时间艺术的形式来表现,若将可能变成现实,需以模糊空间为前提。

“模糊空间”的理论,其实就是历史悠久的中国传统戏曲艺术中司空见惯了的“一桌二椅”,守旧和切末的基本传统的造型格局。从艺术形式到表现手法,早已是程式化、虚拟化、节奏化,完全打破了任何模拟生活的幻觉,升华到假定的表演场所。承认是假定的表演场所,喻以千变万化之中,是实物在戏曲中的一种表现,是它的艺术形象。切末的“不似之似”、“以少胜多”、“以简略繁”等都是这一“模糊空间”在戏曲艺术实践中积累下的精华。其重要的是相信观众有丰富的想象力,相信欣赏活动的同时也是一种想象思维活动。所以它不企图表现一切,既不企图表现一些不善于表现而是演员善于表现的东西,也不企图表现一些自己不必表现而观众可以想象的东西。

总之,为了繁荣社会主义文艺事业,繁荣戏剧艺术,开拓视野,继承中华民族所独有的传统戏曲艺术之精华,采众家之长,汲取西方先进的戏剧理念,在戏剧艺术实践中树立强烈的创新意识、精品意识,服务意识,努力创作符合江泽民“三个代表”要求的,满足人们日益增长的文化需求的优秀戏剧作品。

(陈圣金 抚顺市歌舞话剧院)

戏曲意象审美随想

董贵生

“一桌二椅”说时空;“彩墨”勾脸说性情;
“朱衣画裤”立象以尽意;“鼓之舞之”以尽神。

中国戏曲浑朴神妙,源远流长。自古以来就是走着一条虚拟,比兴的意化之道。由于戏曲有无相生,虚实演化形成的神秘性,而呈现在观众视觉上的混沌现象,这使“仁者见之谓之仁,智者见之谓之智,百姓日用而不知”。雨果在《给布特勒的信》中说:“艺术有两个来源,一是理想、理想产生了欧洲艺术;一是幻想,幻想产生了东方艺术。”中国戏曲用这位伟大作家的话说:“一个几乎是超人的民族的想象力能产生的成就尽在于此。”孙宜生在《意象艺术与跨国文化》中说:“中国的意象艺术是玄奥的,它始终处在美学(哲学)的层次中。”意象这一概念作为涵盖东方艺术美学的提出。其精神内涵揭示了盖叫天说的中国戏曲“非假不真,非假不美”的幻想的奥秘。

戏曲艺术之道,出之贵实,而用之贵虚,就“一桌二椅”而言,这个虚假化的实物,是观众视觉上的具象实体,但在剧情的发展中就“忽隐忽现”、“变化无穷”。一会儿是“龙案书几”一会儿是“绣床土炕”一会儿是“高山峻岭”,一会儿是“箱柜琴台”,成为观众心理上的抽象实体。这种抽象形式所表现出的意象效果是戏曲艺术“是桌不是桌,假桌却是桌”的舞台艺术虚拟性而决定的。因而,虚拟的假空性确定了其艺术形象的不确定性;形式的综合性确定了其审美层面上的多样性。不确定性和多样性必然产生观众视觉上的模糊性。而模糊之后是“混沌”意识的出现。从艺术的形象思维上讲,这既不是具象思维,亦不是抽象思维,而是居具象与抽象之间的,即“混沌”的中间状态一意象思维。

在人类诸多艺术形式中,戏曲艺术之所以依朱衣画裤脸谱扮戏,“立象以尽意”舞手足说唱并举,鼓之舞之以尽神”。自有其博大精深

的文化背景。我们的先祖在与大自然的搏击中,仰观天象日、月、星、辰,俯察地形山、川、泽、壑、置精灵于天地之中,五行之内,研其变化、穷极其理论,故“通其变,遂成天下之文”一虚虚实实的文采;“极其数,遂定天下之象”一似与不似的形象。在长期发展演化的过程中,经儒、道、佛文化精神的影响,虚实演化的“阴阳之道”,“天人合一”的宇宙哲思,就成为中国戏曲艺术本体论的主导思想。从而形成了探生活之含义,作诗文为故事,以“行头”为形象,以“虚拟”为时空,载歌载舞话是非的艺术个性。其展现在观众眼前的是一个程式化的,但又是自由的充分调动想象的意象之界。

钟正山在《振发东方艺术精神》中说:“意象论的提出,揭示了东方神秘艺术文化的谜底。将心象世界与物象世界居于同等地位。并延伸出外师造化中得心源的法则,寻求精神美与自然美的圆融,最终达到“美与善”的一统”。这种哲理与物理的关照,心象与物象的对映,情与理的思考,正是在意象审美的意义上充分体现了传统艺术文化的精神内涵。李德仁在《意象造型美学阐原》中说:“各国造型美学与其相应的传统哲学有着深刻的不解之缘。中国传统造型美学,从哲学思维上对其影响最大的因素中,首要因素之一就是《周易》。

《周易》作为一部哲学专著,是通过立“象”中尽“意”的。其变通的哲学思想为我们研究戏曲歌舞演故事的艺术形式奠定了理论基础。《系辞上》篇云:“子曰,书不尽言,言不尽意”然则圣人之意,其不可见乎?子曰,圣人立象以尽意,设卦以尽情伪,系辞焉以尽其言,变而通之以尽利,鼓之舞之以尽神”。这是说,先哲孔子认为,人对宇宙空间“至大无外,至小无内”的神奥本质的思想认识,精微到了无法用有限的文字和语言来说明,认为形象的东西可以表达,便设计出立象尽意的形式以表现人对世界

旋丽·色彩尽在掌握中

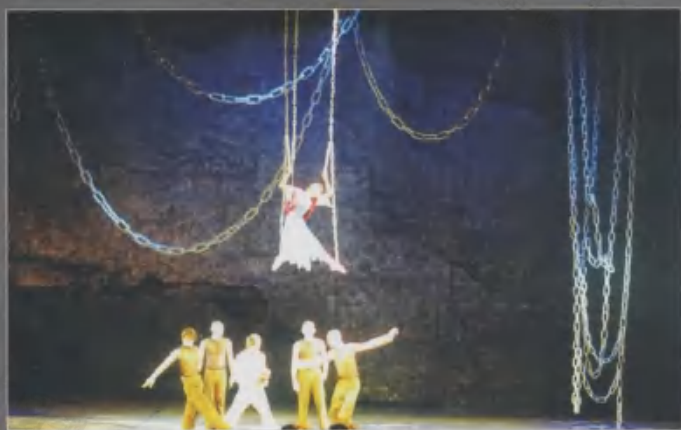
XLSYS-DD11-16 色数控换色系统

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



孙天卫 舞剧《红梅赞》作品选



孙天卫 林安康 作品选



昆明 首届《中国舞蹈节》暨《荷花杯》颁奖晚会



中央电视台《舞蹈世界》



中央电视台 2001年公安部春节晚会



中央电视台《舞蹈世界》



中央电视台 大同国际旅游节文艺晚会



东阳《星光灿烂》文艺晚会



中央电视台《新世纪 新鞍山》文艺晚会



中央电视台 2000年歌舞春节晚会



中央电视台 铜陵《青铜文化节》文艺晚会



中央电视台 2002年公安部春节晚会

姚呈远舞台美术设计作品选



京剧《宝烛记》 1989



昆剧《桃花扇》 1996



京剧《青蛇传》 1992



京剧《青蛇传》 1992



淮剧《鸡毛蒜皮》 1995



淮剧《鸡毛蒜皮》 1995



淮剧《十品村官》 1999



锡剧《双珠凤》 2002

孙天卫 林安康 作品选



昆明 首届《中国舞蹈节》暨《荷花杯》颁奖晚会



中央电视台《舞蹈世界》



中央电视台 2001年公安部春节晚会



中央电视台《舞蹈世界》



中央电视台 大同国际旅游节文艺晚会



东阳《星光灿烂》文艺晚会



中央电视台《新世纪 新鞍山》文艺晚会



中央电视台 2000年歌舞春节晚会



中央电视台 铜陵《青铜文化节》文艺晚会



中央电视台 2002年公安部春节晚会

姚呈远舞台美术设计作品选



京剧《宝烛记》 1989



昆剧《桃花扇》 1996



京剧《青蛇传》 1992



京剧《青蛇传》 1992



淮剧《鸡毛蒜皮》 1995



淮剧《鸡毛蒜皮》 1995



淮剧《十品村官》 1999



锡剧《双珠凤》 2002

姚呈远舞台美术设计作品选



歌剧《悲怆的黎明》2002



歌剧《悲怆的黎明》2002



歌剧《悲怆的黎明》2002



歌舞《岳母刺字》2002



江苏省党代会晚会2001



江苏九所高校百年校庆晚会2002

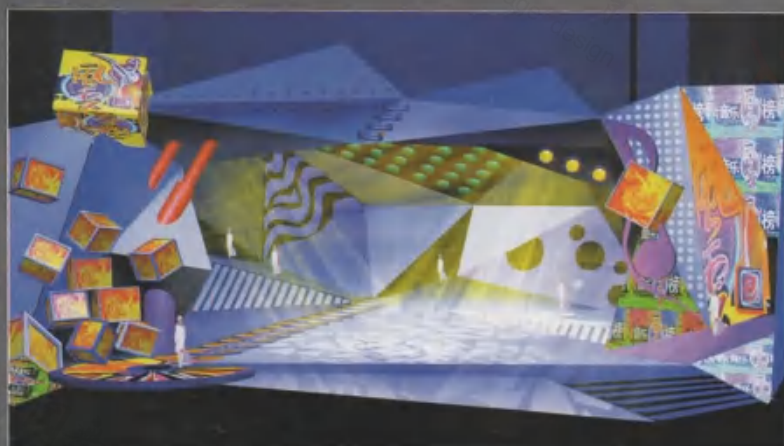


中国丝绢节晚会 2001



全国流行歌曲榜颁奖晚会2000

李文新电视美术作品选



李文新

92年毕业于中央美术学院壁画系

作品获吴作人奖

94年入战友歌舞团

98年全军文艺调演获舞美一等奖

2000年北京电视台春节晚会舞美设计

2002年中日邦交正常化30周年晚会总设计

2002年加入中国舞台美术学会

陈小林电视美术设计作品



99年正月正《曲苑杂坛》特别节目



金童奖颁奖晚会舞美设计图



2000年中国义乌小商品博览开幕式晚会



中国荆门第六届民间艺术节开幕式晚会



中国常熟第一届服装节开幕式晚会



国际戒毒日《法治进行时》特别节目



中央电视台2000年元旦晚会



98年广西百色中央电视台心连心慰问演出



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



HDLNET Dimmer Information
调光器监视器



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。

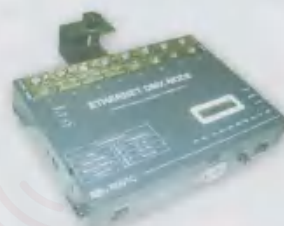
HDLNET调光网络可以直接与东方龙2008系列网络调光控制台、D96Plus网络数字调光柜、WN002 无线手提调光遥控器 N001/WN001系列有线/无线DMX节点连接



HDL-D96Plus
神州网络数字智能调光柜



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



HDL-WN002
无线手提调光遥控器



HDL-2008
东方龙调光台工作站

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

HDLNET

系列调光网络节点产品

中国人的调光网络

万事万物认识的虚虚实实。系辞为什么能尽到言意的效果,就在于改变了方式,通过形象化了的鼓乐和舞蹈表现了“天人合一”的宇宙精神。徐志锐先生的《周易大传新注》云:“设卦系辞去疑惑受鼓舞不倦于事业。窃以为,这何以不是鼓器奏乐,舞手蹈足去鼓舞人的精神不倦于生活哩?所谓‘戏曲者,歌舞演故事也’尽在于‘书不尽言,言不尽意。变而通之以尽利,鼓之舞之以尽神’。其呈现在观众眼前的是一个‘看我非我,我看我,我也非我,装谁象谁,谁装谁,谁就象谁’的感性的审美意象。”

本文何以把戏曲艺术界定在意象审美范畴,而不是具象或抽象?是藉于其传统的艺术哲学与艺术美学展开思考的。“书不尽言,言不尽意”故求助于象。象从何来?取眼中之物象,此象难尽言意之象,俗话说:“样子象,神气不象”。而言意之象虚而无形,则言不尽意,行话之:“三唱(说)不如一象”。从而将所求之象界定在从意、象两端退而守“中”,即成为中介之象。此中介之象,就物象而言,既象又不象。就言意之象而言,非象亦似象。因中介之象居言“意”与物“象”之中,故称“意象”。《系辞下》篇云:“是故《易》者,象也。象也者,像(相)也”。是说相似而已,即白石老人所说的。“好在似与不似之间”。奴宜生教授说:“意象艺术的妙处,正是在有无虚实之间。”这就为“戏曲者,歌舞演故事也”的艺术形象既源于生活,又非模拟生活的界定,从艺术哲学方面提供了理论参照。从艺术美学上讲,戏曲是流动的复合性的表现符号来塑造形象的。演员能在基本上是空的舞台上创造出动人的场面,是藉于其艺术形象的不确定性和观众多层面的审美情绪。演员是用歌舞技术来“做”人物的,但歌舞技巧决定的因素是能否领悟到虚实演化之间的妙理。演员如果忘掉自己,其歌舞技巧给观众美的遐想将不可想象。观众是将演员和人物居于同等地位,用自己的生活经验和思维情感延出审美意象,以张弘自己的情绪。他们是演者、观者与被演被观者相互折映的你是你,他是他,我是我,你中有他,他中有你,你他中有我,我中有你他的关系。这就形成了“台上一人唱,台下千百象”的层叠的,围略形的意象审美。

叶朗先生在《京剧意象世界》一文中说:

“艺术的本体是审美意象”。而意象是在虚实演化中发生的。这与艺术真假结合的方法论不同。人们常把虚实相生与真假结合相提并论,认为实的就是真的,虚的就是假的。甚至把虚实的含义归于有无的概念,这实在是个误会。《系辞上》篇云:“一阴一阳之谓道”。阳为乾,乾为天,天为虚,太虚即太虚。阴为坤,坤为地,地为实,大地即太实。阴阳相推,虚实相生,往来无穷即谓道。戏曲效法天地之道,一虚一实的对立转化,就成为戏曲艺术的规律,“易简而天下之理得矣”。而“有无相生,真假结合”为的是“有之以以为利,无之以以为用,真之以以为形,假之以以为神”。戏曲崇尚形式美,就在于简单的内容使易简的形式较内容具有更高的审美价值。

人类戏剧艺术,在发生和发展的创造中,就其形式而言,莫过于择取歌、舞、念、做这“四功”的运用。中国戏曲之所以不同于歌剧、舞剧、话剧,就在于其包括了歌剧的“唱做”,舞剧的“舞做”,话剧的“念做”,保持了原始艺术诗、歌、舞“三位一体”的特色。而歌剧、舞剧、话剧只是原始艺术发展流变的分支。从“戏曲者歌舞演故事也”的艺术特征上讲,戏曲的“念”为“吟”,即“韵白”,实际上也是“歌”。而“做”乃是歌、舞的“到家”即向人物回归。换句话说,是演员在自己与人物之间进行把握,并非西方戏剧生活幻境意义上的体验。因此我们讲,任何艺术都与形式材料有着不解之缘。意象的戏曲艺术如果没有超越生活尺度的歌、舞、念、做,她将不是她自己。

中国戏曲观众有句俗话,谓之“唱戏的是疯子,看戏的是傻子”。这实在是太精微不过了。其用“疯”和“傻”这个非理智的生理现象,形象地把戏曲理性地界定在一个感性世界,一语道破了戏曲台上台下装“疯”扮“傻”的艺术精神——非假不真,非假不美的意象审美。

我对戏曲艺术的哲思,并不是附会意象艺术论的提出,也不是在艺术论海里兴风作浪,标新立异。而是借贤者之言在百家争鸣中立异辩同,求同存异,共图振兴民族戏曲艺术之大业。

(董贵生 陕西省渭南市秦腔剧团)

舞台音响效果漫谈

曲晓丹

很多人错误地把音响效果置于舞台戏剧艺术表现方法之外,认为音响效果没有任何舞台戏剧艺术的戏剧性与美学感。并认为音响效果在舞台戏剧艺术中只能起着扩音或简单的补充作用,那是错误的。舞台戏剧艺术的对白、优美的唱腔本身就是音响元素。而舞台戏剧艺术对白、唱腔艺术的魅力是任何人也抗拒不了的。我现在着重探讨音响效果在话剧舞台艺术中的表现,作用及功能的运用。

什么是效果,指专为配合戏剧演出所设计、配置的种种音响,简称“效果”。音响效果可分为有音源音响效果与无音源音响效果两大类。有音源音响效果也可称为“现实性效果”。无音源音响效果又可称为“非现实性效果”。

通常有音源音响效果无论在舞台上出现或是舞台外传来,都是有其现实的可靠根据和来源。A、一般起着烘托,交待环境时间、地点,为再现人物所处环境服务的。如清晨起床听到闹钟滴达声,树上的鸟叫声等。B、一般适用于现实主义体裁的剧目,起着强化三维空间的构筑作用(有声)。如话剧《霓虹灯下的哨兵》当人们欢天喜地敲锣打鼓,扭着秧歌唱着《解放区的天》的歌,迎庆上海解放的到来。此时的音响效果逐渐叠进了《解放区的天》的音乐,以此来渲染场上气氛,交待当时的环境、地点和人物所处的时间。所以说有音源的音响效果,一般适用于平行地补充剧本里统一构思的艺术要求。以表现自然界和社会生活(时间、地点、环境、烘托场景的气氛),对于精神领域出现的纷繁、复杂的音响现象,刻画人物心理活动,渲染特殊气氛与情调,增强艺术感染力。有音源的音响效果远远地不能满足于舞台戏剧性的要求,而无音源音响效果不需要实际的音响来源作为根据。这样就大大地拓展

音响效果在舞台戏剧艺术的空间作用,构筑了四维或者多维空间,甚至想入非非的空间。

我们经常是在观看某种东西时,去侧耳倾听一个来自别处的声音,或者是由于我们过于被某种东西所吸引,以致听不到冲向我们耳朵的声音了。由于这理由:一种自始至终的音像同步反而不是有音源的。它所间生的效果也是反自然的。基于以上理由我们可以通过蒙太奇手法对音响效果进行大胆的处理,即隐喻、直喻和象征等,获得各种具有非现实性的音响效果(无音源音响效果)。这样丰富拓展了音响效果在舞台戏剧艺术中的空间作用,使音响效果永远不是舞台戏剧艺术的简单补充,而是以它自身完全不同于其它艺术表现形式,来展现自己在舞台戏剧艺术中的表现特性。

剧院一位前辈设计认为:“对假定性认识的程度,将决定一个舞台设计能力的高低,也将决定舞台设计在舞台艺术中的‘开窍’程度”。同样音响效果假定性认识的程度,将决定一个音响效果设计的能力,也将决定音响效果设计在舞台戏剧艺术中表现的“开窍”程度。

无音源音响效果直喻是意味着将一种视觉内容同一种音响元素相并列。例如一个奔跑者的喘气声同火车机车的喷汽车相并列。再如:一群孩子们快乐的游玩同树上的小鸟群鸣叫声相并列。这种并列式的无音源音响直接直喻当时人物内心活动,又增强舞台戏剧艺术的感染力。

对无音源音响效果隐喻性决定了另一类更广的多维空间的创造性。例如:马叫同正大笑的资产阶级绅士声音相叠,母鸡叫同夜总会中几个姑娘叽叽喳喳闲聊的场面相叠。如:话剧《WM》中,一群知青坐在一起,用口吹着气来代替风声,身上不断抖动来代替颤抖,从这种形体的动作,我们就能看出当代知青命运与

当时火红年代知青们蹉跎岁月,这些例子说明了无音源音响效果在舞台戏剧艺术中的隐喻性。这里,我们已经接触象征这个问题。

我所指的象征是同舞台戏剧艺术相类比的象征,是指任何并不同舞台戏剧艺术内容争夺涵义,而是有意在它自身的现实主义的直截的表现性外的表现,构筑一种更深广的音响现象。如《秋雨》这出戏的音响效果就用了象征性的表现手法,剧中的女主人公最后无法抗拒封建保守观念对自己婚姻的羁绊,女主人公含着热泪双手捧着头神经质地颤抖着,此时我用了一段摇滚乐。其一可以说这段音乐象征着女主人公对封建婚姻无能为力心声的呐喊。其二控诉了现今农村不人道的封建婚姻制度。其三也可以认为是戏中的事件所造成的一种声响。这样无音源音响起着建构四维空间甚至多维空间的作用。更能够起到挖掘人物内心世界的强有力的手段,起到为剧本情节结构中的某个重要环节的“重音”,促使舞台事件的激化,推动戏剧冲突和情势的发展。无音源音响在假定性美学原则要求下,具备了更广泛的操作力度。音响效果也能起到一个角色作用,它常常突出主线,贯穿始终,引导剧情的发展。如:我院话剧《当兵的人》用日记的形式以第一人称我来叙述我军某师在我国东南沿海某省打响全国‘98’抗洪第一枪为主体事件,充分展示新时期我军特别能奉献、特别能吃、特别能守纪律、特别能战斗的钢铁形象。这第一人称我始终以话外声出现在舞台上,但肩负着一个角色作用,他始终贯穿全剧,叙述并推动剧情的发展。仿佛此人就在你身旁讲述着他自己的故事。

无音源音响效果中的音乐在表现性较强(高度假定性)的剧目中更具备建构四维甚至多维空间的作用。无音源音响效果中的音乐可以起到下述作用:一、节奏作用。A、代替真实的声音。如剧中人物紧张时的心跳声或者紧张时的气氛等。可以用音乐节奏帮助渲染、推动剧情发展。B、使一种声音或叫声细腻化。我是说声音或叫声慢慢地变成音乐或相反。比如我们经常听到风或海洋的声音变为抒情的乐句。C、音乐也常常负有替代那种由于过分激烈,而必须避免出现的喊叫声等。上述音乐有它一定的局限性,因此不够丰富。

二、音乐戏剧作用。在这里音乐是作为一种心理对称介入的。目的是给观众提供一种元素去帮助他们、诠释舞台戏剧艺术所具的那种与人有关的音调。由于音乐能创造环境气氛,渲染并挖掘人物内心活动,推动剧情发展。因此,它可以去加强剧中某个情节。赋予它们以独特的色彩。如话剧《困兽》剧中几个好兄弟为了生存的目的,共谋杀死了他们的大哥时,我就用了《我的好兄弟》这一段音乐,以此烘托人物精神世界和思想感情。促使舞台事件的激化,推动戏剧冲突和情势的发展。并突出剧中人物心理的主导线。再如话剧《火神与秋女》剧中当秋女被封建传统“认命”观念吞噬被迫回家时,我这时用了节奏变化大、时尚性强的慢摇滚乐,以此渲染现代意识观与封建传统观相撞而无法用语言来表达的空白。烘托了人物的内心世界,推动剧情的发展。音乐在这里起着表达人物某种思想,某种悲剧,某种对生活的热望,某种对命运的困惑与无奈。三、音乐的抒情作用。如话剧《火神与秋女》剧中,由于对生活失去信心的男主人公爱上女主人公(秋女),男主人公重新点燃了对生活的热爱,追求的信心。这时我用了一段慢摇滚乐,来起着抒情作用,一是揭示了此时人物内心世界。二、烘托了戏剧的剧情。三、交待人物所处时间、环境。音乐应当细致入微地去参预创造作品,当音乐愈让观众去感受,而不是听到时,它的作用就愈成功,愈有戏剧效果。

总之,我们不是到剧场去听音响效果,而是要求音响效果去深化我们舞台戏剧艺术,并不要求它仅限于解释舞台情节,而是以它自身完全不同于其它表现手段的特性为舞台情节增加反响。我们并不是要求音响效果是“再现性”的。把它自身的感情加到人物或导演的感情中去。它应是“表现性”即以它的丰富多姿去突出全剧的主题,深化剧本思想。因此,音响效果在这时是力图强化三维空间的构建,构筑四维或者多维空间甚至想入非非的空间。只有这样音响效果才能发挥它自身舞台戏剧性和角色性作用。才能更正确、更丰富地带来大量多彩的成功作品。

(曲晓丹 福建人民艺术剧院)

化妆教学教法探讨

李霞英

教育是文化乃至文明传承的一种自觉手段。现代的教育概念,因为社会分工的日益具体化以及文化积累的越加深厚化、现代化,呈现出专业性极强的操作特点。

随着社会物质生活的提高,人们对精神生活的追求愈加强烈。近些年来,多类艺术院校中,人物造型的化妆和服装设计专业成了较为热门的专业。如何抓住市场经济提供的机遇,如何适应新形势下的文化市场需求,是我们思考与探索的课题。

一、提高“艺术感”

化妆教学作为造型艺术,在进行扎实宽泛的基础训练的同时,培养学生审美能力,提高自身的艺术感极为重要。艺术审美意象创造中的艺术感,是指导学生在生活中有感于物,有悟于心,又在创作实践中由此及彼,触类旁通,通过艺术感悟转变成艺术美。正如黑格尔所说:“美只能在形象中见出”,化妆艺术的艺术美是体现于形象之中。学生艺术感的提高,就象法国雕塑大师罗丹所说,美则到处都有的,对于我们在于缺少发现。化妆教学要使学生不断增强对线条、体面和色彩等的感悟,以及对新材料、新工艺、新制作的探求。引导学生去捕捉各种微妙的、含蓄的美感,从而提高学生的审美能力。

二、增强“表现力”

美的形式是为表现美的内容服务,美不能离开形式,美只能通过具体的形式体现出来。增强表现力就是追求形式美。形式是不能离开内容而存在的,真正美的形式,并不让人感到与内容的对立,而是完全与它所表达的内容融为一体。

化妆教学是美化、妆扮人的艺术教学。戏剧、影视艺术是以演员为中心的表演艺术。剧本的主题思想和最高任务,都必须由演员表演得以体现。因此,舞台上的所有手段都是以突出演员的表演服务。突出演员直接的表现手段是服装和化妆,它可以通过对演员的外型塑造,直接把演员带进角色,使观众进入剧情,获得直观的、美的享受。

古今中外各种戏剧流派对扮演者外部造型有各自不同的原则,正如我国传统戏剧夸张和装饰手法的传统化妆,国外包豪斯学院派把演员的全身及头部造型几何形体化的现代化妆,又如现代影视追求时尚采用的淡妆、各种影楼、娱乐厅体现新潮的梦幻化妆,以及追求荒诞、颓废的各种妆扮等等。这些都是训练技能增强表现力的手段。化妆是综合运用绘画、雕塑和毛发制作等化妆技术手段塑造人物外貌的一个技术性很强的艺术创作工作。在训练学生增强表现力的同时,各种技能也得到了相应的提高,也增强了学生的学习积极性,激发了学生的学习兴趣。

三、发挥创造性

前苏联教育家苏霍姆林斯基说过:“人的心灵深处,都有一种根深蒂固的需要,这就是希望感到自己是一个发现者、研究者、探索者。”因此,化妆教学应该有一种激发学生认识兴趣的方法,让他的主动性、创造性和潜意识的能量释放出来。

现代提倡创新教育。1972年联合国教科文组织国际教育委员会在《学会生存》的报告中指出:“教育具有开发创造精神和窒息创造精神这种双重力量。”也就是说,教育可以推进、促进创造精神的发展,同时也有反作用。创新教育要求转变传统观念,不断注入开发创新精神的活力。创新教育的一个重要手段是“参与性”,教学与实践相结合。创新教育强调发现学习,着重学习的过程,其方法是在教师指导下,让学生自己去探索、追求、发现未知的世界。结合课堂教学,让学生试创造不同的形象设计和体现,提供学生自我探索、自我思考、自我表现和自我创造的机会,使学生能进行学习的自我体验,从而增强自我力量的意识和创造精神,在学习过程中,学会学习和创造。在化妆实践中,学生各自感悟的手法自然各有差异,在现代妆、时尚妆、梦幻妆等的表现尤为突出。很多极普通材料,甚至是废旧的材料通过艺术处理则成了人物造型的“最佳”装饰。这在学生化妆毕业影展中,恰恰最受观众的青睐和好评。学生创造性的发挥,激发了学生对人物造型——化妆的浓厚兴趣,创造性培养了兴趣,兴趣则是最好的良师。

四、提供大舞台

学习的目的在于应用。教与学中,实践尤为重要,理论教学必须和实践操作很好地结合起来。在化妆教学中,我们注重了直觉感情和理性思维的相互渗透,强化了艺术实践。学生们既是作者,又当模特,她们(他)们在自己青春靓丽的面容和形体上加以美的创造,这种实践是多方面的。校内、外的演出,各电视媒体的文艺晚会等都是锻炼和提高学生技能,展示学习成果的最好机会。通过种种化妆造型的实践,强化了课堂教学与舞台实践的结合,培养学生既专又多能的综合素质能力。在化妆专业培训中融会贯通、自我更新增强积极应变的创造力,主动回应市场竞争的挑战。

“学正为师,身正为范”,教师的言传身教不仅在业务上影响着学生,而且通过业务指导,在人生观、世界观和价值观上,也对学生有着重要的影响。因此我们教师还有着教育人的责任,也是我们不可忽视的教育教法。

(李霞英 湖南省艺术(职业)学院主任舞台技师)

当今舞美设计与形式的思考

罗歌尔

舞美设计的创作不同于画家的创作那么随意,自己想画什么就画什么,想怎样画就怎样画。画家的创作范围广阔、自由,几乎没有什么限制,而舞美设计的创作却要受到诸多限制和制约。首先是剧本的限制:剧本叙述什么故事,发生在哪个时代、什么地点,受所表现的人物性格、思想感情、矛盾冲突这些规定情景的限制。其次是舞台空间的限制:舞台是个有限的空间,局限着设计者对表现无限空间的想象。再有导演要求的限制:导演是演出的灵魂人物、组织者、指挥者,一切创作都要围绕导演的意图,构思的路线进行。还有演员表演的限制:表演是戏剧艺术的中心,所有不同的舞台表演门类,不同的表演形式、程式的舞台美术都必须竭力与演员的表演配合,能够令其表演的使命得到真正的发挥和体现。另外剧场观众的限制:要根据一面观众席观看和三面、四面观众席观看的不同视点和画面,力求最佳的视觉效果。除此之外,在舞美设计平面图纸的景物,立体地呈现在舞台上的过程中,还要受到科技器材及机械设备,资金投入及创作时间的长短等等的制约。

如此之多的客观限制摆在设计者面前让他去运筹帷幄,已构成了难度,但这仅仅是外部条件,而不是设计者内在的主观创作因素。其主观因素在于:设计者首先要和导演统一对剧本主题思想的认识,研究通过怎样的演出手段去表达剧本的内涵。以及采用一种什么样的演出形式,把这一主题形象化。舞美设计的构思一定要紧贴演出的形式,牢牢跟随主题内容寻,求一种最附合题材的舞美样式,通过设计的主观创造去营造新颖、准确的戏剧外部环境和舞台氛围。另外,舞台设计的创造样式上还必须熟悉戏剧的剧种特点,根据戏曲、话剧、歌剧、儿童剧等各剧种的表演风格及特点,从主观上进行把握,不可过于随意任意。由于舞台美术创作边缘的扩大;当下电视文艺晚会,体育场馆的开、闭幕式,主题晚会和颁奖晚会,服装展览及交易展示会等不同舞台表演样式的频繁出现,给

予舞美设计更加开阔的空间,但无论是那一种表演样式,都仍须和戏剧一样注重主题思想的表达,不可游离于主题之外。这就要求设计者必须根据其不同的特点,拿出不同的构想:包括布景、灯光、服装、道具等等,舞台上的一切,都要纳于这一构想之中,使整个的舞台的设计风格、色调与演出的主题融为一体。从而体现舞美设计的主观艺术想象和美学观念。

舞台美术设计需要与演出的方方面面整合,其着重点在哪呢?千头万绪归纳起来也就是两点:第一是体现题材特点,第二是表现内容的外部形式,再高明的创作也无法摆脱内容和形式的问题。戏剧的题材内容,古今中外,世情百态,不乏喜怒哀乐,悲欢离合,但可以形成或长啸低吟,或迂迴宛转,或大气沉雄等不同情调和情景,演出形式可谓丰富多彩,故舞美的样式也随其千变万化,其样式之多已无法统计。例如莎士比亚的戏剧在全世界以各式各样的形式演出了几百年;脍炙人口的梁山伯与祝英台经不同的戏曲剧种演绎后,又被一首小提琴协奏曲《梁祝》奏响世界;白蛇和青蛇也跳起了芭蕾舞;在大型管弦乐队前,在指挥棒下穆桂英靠旗贯甲的演唱传统京剧,都为舞美设计提供了截然不同的思路。而百年来芭蕾舞剧《天鹅湖》中拟人化的白天鹅一直翩舞在出自名画家之手,以写实手法绘制的大画幕前;现代京剧中的杨子荣,杨鞭催马以虚拟性的动作出没在几百里的林海雪原,而背景的几棵积雪的大松树画幕却纹丝不动。可见题材内容与外部形式对立统一的摸索与探讨一直是古今中外艺术家们苦心经营的对象,是他们绞尽脑汁但又难以攻克的课题。

尤其是近年来国外兴起了把电影、电视、话剧、歌舞、杂技等糅为一体,透过屏幕前的放映机,使舞台剧的表演突破了舞台空间及时间的限制,创造了无限自由广阔的活动天地,把真实性的摄影与假定性的舞台表演结合在一起,成为当代舞台戏剧的一大突破。

而在国内刚刚兴起的音乐剧,它既区别于西洋歌

剧,也不同于民族歌剧(如《白毛女》、《洪湖赤卫队》等)和歌舞剧,而是一种追求好听、好看,随心所欲的剧种,它把美声、通俗、民族、流行歌曲、民调等有机地交融汇合,将芭蕾舞、民族舞、拉丁舞、踢踏舞甚至杂技等融为一炉。除了唱和舞,还有话剧表演、念白、朗诵等补充唱之不足,舞之难及。总之,它运用一切可以运用的手段来表达一个并不复杂的故事,这一故事的起承转合以一条戏剧事件的线贯穿,它被称之为音乐剧。音乐剧除有声有色耐听好看外,加之五彩缤纷,光怪陆离的外部形式,会把人们带入突发奇来地兴奋、震撼、接应不暇地快感和冲动之中……。这些演出形式的花样翻新与题材内容的互动,创造了当今舞台的全新面貌。

由此可见,时代不同了,题材内容丰富了,形式就随之更加多样。做衣服讲究量体裁衣,那么,在今天这个高度发展的信息社会,人的需求也同步进入了多元化,随着题材内容的日新月异,出现适应时代需求的多样化的演出外部形式,它既是舞美设计不断创新的动力,亦是舞美设计的必由之路。

21世纪广大观众,尤其青年观众要求欣赏表现新的生活内容和思想情感的崭新演出形式,鞭策着戏剧艺术冲破旧的模式,不断提升,人们对未来生活的理想和向往,表达他们对美好生活的憧憬和心声。观众的心理动态是浪漫主义的,观众的生活要求又是现实主义的。舞美设计者在接受任何一种题材内容的设计创作过程中必然会遇到理想主义、自然主义和现实主义创作方法的纠葛矛盾,因此,如何将这矛盾统一,将形式美渗透于主题之中,起到渲染及烘托的作用,创造出新颖、耐味的舞台效果,灿烂夺目的视觉形象,激发观众的心灵,都成为舞美设计者攻克的至高点。

由于当今现实生活中的多侧面性及多棱角性,观众的欣赏趣味随着时代物质文明的发展,要求看到多种手段,多种表现手法,多种样式舞台演出,这是艺术发展的规律。每日三餐都吃窝窝头,喝玉米面粥的时代已经过去,但每天三顿麦当劳久而久之也会食之无味。舞台镜框内,每出戏都要搭起三面匣式布景的时代也已经过去,但是每出戏都用不闭幕,切光换景,出现在观众面前的仍然是简陋、苍白的写实性布景,也会使观众坐不住而大失所望。我们曾为我国戏剧舞台上出现过的无数壮阔绚丽、造型生动,栩栩如生、亲切动心的写实性布景惊讶过,赞叹过,喝过采,如:《龙须沟》、《茶馆》、《万水千山》等等……。因为它们做到外部形式与戏剧内容的完美统一,它们如实再现客观

世界,深刻地揭示了人物的内心世界。我们为前辈大师的杰作而骄傲。

然而这在舞台美术创作的万花筒中仅仅是精彩的一种,随着时代的迅猛发展,为舞台美术提出了变化多端、万花齐放的要求,于是出现了表演与观众的距离拉近,冲出第四堵墙向观众延伸,甚至到观众中去表演的伸出式的舞台形式;促使了小剧场演出形式;古罗马圆形剧场去演戏,三面观众的古戏台去演戏,在露天演出以及到运动场馆演出;甚至到故事发生地直接与观众见面的诸多等演出形式的应运而生,不断地促动着舞美的推陈出新,带来了一场前所未有的舞美“革命”。

编剧的文学剧本突破了“三一律”法则,采用了无场次的散文体结构,导演的演出处理运用了开放式空间,把体验派表演与表现派表演结合起来,调动歌舞音乐等一切可以调动手段,使舞美在设计上,在样式处理时结合演出形式的需要采用浪漫与写实相结合,假定与真实相结合的手法产生巧妙的空间处理,精彩的画面构图,生动的题材形象……。作曲、配器、乐队演奏的节奏旋律民族化与现代化相结合的创新;编舞及舞蹈演员激情优美的舞蹈语言与时代共性的造型语汇的结合;服装设计的潮流探索与传统习俗相结合的新颖体现;道具设计制作的精致完美与多变工艺材料、手段的运用等等不同艺术门类的多品种的嫁接;多种手法的混用是当今艺术家们戏剧观念的开通。这些多样式的、多流派的演出形式和样式的出现,又迫使人们的观念在不断地更新,从而促进了演出形式与舞美样式有了层出不穷的多样化。

尤为重要的是设计者认识到:如何通过外部造型来表达深刻内涵的意义,纷华的形式构成的独特的景观,已不再仅仅是戏剧的外部装饰,而是通过二维、三维甚至四维的形象空间,表现立体化多义的形象,揭示戏剧人物的意识流程、思维方式、情感冲突,包括回忆、梦境,甚至将极其荒诞的内容与极端写实的形象有机地结合起来,从它们之间取得微妙的平衡,利用使两极生万象的道理,达到借景生情,借物传意的目的。

一个探索新的舞美艺术形式的气候正在形成,展现舞美设计才华和智慧的时代已近在眼前,舞台在赋予舞美设计塑造空间的同时,这个空间也将使设计者面对观众和市场的考验。

(罗歇尔 深圳戏院设计)

带着镣铐的舞者

——从陈小林的创作看电视美术设计

曹 林

别叫题目吓着,小林可没犯什么错误,自然不用戴镣铐;尽管小林的体形接近舞者要求,可柔韧度较差,蹈腾不到哪儿去。我写这样一个题目,是想形容电视美术设计这项工作的难度——它要在众多的限制下弄出花样来,结果又往往是吃力不讨好,这碗饭不是那么好吃的。

我国的电视艺术崛起于上世纪80年代开始的几年,与电影艺术分庭抗礼,发展极为迅猛。它是当代社会中传播最快、影响最广的大众传播媒体,以艺术与技术的融合,为人们提供了完全不同的审美经验;以崭新的视听综合及时空综合,影响着人们的思想意识。电视艺术的发展取向已成为左右社会进步的重要因素之一。专业人才培养也逐步细致化,美术设计工作不再可有可无,广播学院、电影学院等高等学府已经相继成立了独立的“电视美术设计”专业。

小林是学设计的,学的是原来的“中央工艺美术学院”那一套。从广义概念上讲,所谓“设计”的外延部分相当宽泛。“设计”是计划达到某种实用目的、或达到观赏目的人为事物,是提出问题到解决问题的过程。设计与其它造型艺术活动不同的是,它要受到诸如观众喜好、成本造价、外形尺度、材料效果、制作工艺以及施工现场情况等因素的限制,设计是一种创造活动,它具有实际的艺术审美价值。不同的“设计”称谓,只是专业性质和目的各不相同。直到上世纪80年代末,“电视美术设计”的角色还不像现在这么重要,节目结束时打的字幕都是“美工”,让人联想到“民工”。那时候国内各艺术高校都没有这个专业,以中央电视

台为代表的电视美术设计从业者,多数是戏剧院校的毕业生,要在台里混一阵才能慢慢熟悉起来。

小林是个多面手,这几年的设计量相当大,从演播大厅到露天广场、从中央台到地方台,没几天是闲着的。综合性文艺晚会的电视化形态,经过20年的发展,到今天已成为电视台各频道的重要内容。这种“庆典文化”现象集中反映了当今的社会审美期待,就如同民国时期的人们都蜂拥到戏园子去听戏一样,时尚的文艺形式承载并引导着一个时期的大众文化趋向。换个角度说,通过电视媒体所传达的信息,左右着视觉主体(观众)的审美趣味,对大众文化有着立竿见影的示范作用。电视美术设计以艺术与技术相融合,被公认为是构成整体电视艺术效果的重要因素,也是将大众审美取向引到高雅、主流的重要手段。电视综艺晚会以主题明确、场面宏大、流程复杂和演出场所的特殊性,向美术设计者们提出挑战,也给他们提供了施展才华的广阔天地。近些年来,这一专业领域里催生出了一批身手不凡的青年设计家,小林就是其中的一位。



让坐在电视屏幕前的千百万观众说声好,实在不是一件容易的事。电视美术设计家要具备很强的综合能力。从广义上讲,“设计”大

【舞美家介绍】

致上可以分为三大类:一是平面设计(视觉传达设计),包括商业推广设计、公益广告设计、印刷产品设计等;二是立体设计(三维空间设计),包括室内外设计、展览设计、景观设计等;三是时空设计(多维空间设计),包括戏剧舞台设计、影视美术设计、灯光效果设计等,它涵盖了前两项的很多因素,它的受众面也更为庞杂而广大。

小林的设计以唯美为特征,表现出了比较明显的个人特点,是否具有相对独立的风格和较高的品位,是鉴别一个设计者成就大小的标尺。

一、复杂中图谋统一。电视美术设计的终极目标就是使节目的体现更加完美,首先是对主题思想和审美风格的统一。毋庸置疑,导演在任何一个电视文艺节目的制作当中,都是舞台的中心人物,这一点与话剧、戏曲、歌剧、舞剧等舞台艺术形式大同小异。但是,同样相似的还有一条——都必须是集体合作。在众多部门当中,舞美设计是导演最重要的合作伙伴之一,对大型文艺晚会的导演来说尤为重要。美术设计要与导演真诚合作,搭建基本演出平台、提供表演支点、划分舞台空间、营造晚会总体气氛,用自己的智慧和才能把诸多部门统一到一个整体空间;要具体落实的是统一舞台上的元素和符号,把那些看似毫不相干的形象有机地融合为一个整体。1988年小林设计了“全国十佳律师颁奖综艺晚会”,录制场地设在21世纪剧院,面临的问题是,既要冲出镜框式舞台的限制体现宽广的空间感、又要在营造欢乐气氛的同时不失律师职业的稳健和庄重。他首先撤掉了舞台上的边幕和檐幕,把背景处理成一大块长约20M的通景天幕,呈弧形吊装,画面以 Collage(拼贴)手法,描绘出的现代都市的平远景观;以华表、彩虹等形象贯通虚实空间之间的连接,并使用台阶使主表演区凸现于中间位置,将舞蹈、歌唱、小品以及讲话、叙事、颁奖等不同性质的活动统一到整体气氛之中。

二、统一中追求特异。电视美术设计这种艺术创作行为,同样要受到创作者自身生活观念和艺术观念的支配。多年来,小林勤奋好



学,求知欲甚强。他是我所认识的舞美朋友中最早放下画笔者之一,以 Photoshop 和 3d Max 取而代之,设计理念的现代意识也在现代工具的使用过程中得以潜移默化。2002年夏季的“全国青年歌手大奖赛颁奖晚会”,是小林近年来的成功佳作之一。这台晚会的舞台搭建在“沈飞集团”的试飞机场,其规模之巨是国内少有的。舞台前沿有效宽度达四十余米,俯视平面为一架飞机的外形。演区后部搭起钢架结构,把苏-27实物昂首耸立其上,庞大的体量感和金属材料的雄浑感,衬托着人物众多的劲歌劲舞,整体效果只能用“气势恢宏”这个词来形容——尽管已经被用烂了。

如果说工业文明的设计特征是简洁单一、“后现代”的面貌是宽容和兼收并蓄并淡化了个人风格的话,那么“数码时代”则给人们带来了梦幻般的视觉经验,所谓“时空界限”变得模糊起来,这种进化使新的个性化空间设计得以施展,对时空的感知几乎达到无所顾忌的地步,这可能是“手绘时代”所难以企及的。

三、在特异性中寻求新的形式观念。设计与美术创作具有共同性,并互为影响。现代设计理念的形成大致产生于20世纪初期,其发端与风格运动(De Stijl Movement)有直接关系,代表人物蒙德里安以水平和垂直的线、以及原色为基本元素,创造理性风格;稍后的包豪斯(Bauhaus)造型艺术学校提出以科学与艺术相结合,奠定了现代设计的基本方向;同一时期,康定斯基提出了“点、线、面”是构成形式美的基本要素,这一形式观念极为广泛地影响了20世纪的各个设计领域。

电视美术设计所关注的主要是观赏性和娱乐性,所以它的形式风格和造型手段,具有相对独立的审美体系。如果把表演区视为“虚空间”,相对而言的景和物就可谓“实空间”,它们的产生应来自于对自然信息的简约和提纯,

梳理、加工原始形象素材,运用重复、对比、渐变、疏密、韵律、肌理、色彩等抽象造型手段,以既贴近生活又高于现实的电视画面引导观众情绪。因而,我认为“形式感”本身就是电视舞美设计的“内容”,形式法则本身所包含的造型语言就是设计者建造表演空间的元素。

某些节目的主题就不宜具象化,比如有关“禁毒”这样的内容,在现实生活中是阴暗的、丑陋的,在舞台上的样式定位只能是意象化的。小林为北京电视台设计的2002年“国际禁毒日晚会”,在形式与内容的处理上,是一个难得的成功佳作。画面语言单纯而简洁,色调气氛冷峻而凝重;除了几幅描述性的图片以外,主结构极具建筑感,用几个倾斜着搭靠在一起的抽象门框,暗喻吸食毒品就像一道鬼门关,使人迷途、让人陷落;看似不经意,甚至有些笨拙而偏离重心的形式感,产生出一种扭曲的“力”和“场”,给人以失去平衡的、极不稳定的视觉效果,恰恰是经过精心营造的结果。



四、由新形式观带来新的视觉形象。电视美术设计的任务不是单纯营造画面,而是构筑流动的时空。任何事物都有正反两个方面,如果形式感被盲目追求或肆意滥用,就会带来浮躁与媚俗,造成舞台上的零乱堆砌,使演出空间空泛乏味。所以,如何创造“有意味的形式”,一直是摆在设计家们面前的难题。电视技术是典型的舶来品,但它从被引进的那一天起,就笼罩着鲜明的中国文化特色。设计家们的创作都或多或少地带有传统的美学特征,也或多或少地影响和改变着传统的间架结构。

历年来,春节晚会已经成为节庆文化符号,全球华人会在同一时间内欣赏这台节目。数千年的中华文明产生了许多与时令、祭祀或娱乐有关的事件符号,如清明节、重阳节、元宵节等等,它是全国人民集体记忆中最重要的一部分。小林在接到1996年的晚会设计任务以

后,首先从全面关注中国传统文化入手,认识到一个优秀民族的文化积淀是不会凝结的,它一直处在运动的流程之中,并不断地被现实所理解、复制或创新。进而考虑到,像灯笼、龙柱和牡丹这些图像标志,最宜于体现大一统、乡土情等民族心理,更能烘托渲染热烈喜庆、欢乐祥和的气氛,为不同阶层、不同民族的中国观众所接受。但小林的设计并不是如实地模仿和再现,它打破了人们惯常的“审美期待”,在尺度上极度夸张,浪漫而不离奇;在结构上进行写意化的重构,变形而不丑怪。充分利用隐于传统图案之间的点线面和色彩等形式语言,通过一系列理想化创造组合,设计出具有相当高度的中国气派的艺术形象,而且兼具时代感和国际性,体现对传统的承继、变奏与超越。这一设计得到了众多好评,随即被纷纷效仿。

五、新的视觉形象与自然景观相调和。如果说演播厅里的场景是三维的、加上演员的流动就使之四维化,那么,搭建在自然环境中的演出场所就应该是多维的,它彻底抛弃了构成某个单向画面的台口,形成散点聚焦的空间效果,要使每一个机位所摄取的画面都能达到丰满和充实。

历次“心连心”演出都是广场式露天搭台。为加强观演之间的亲和感,演出场所多选在具有象征意义而且被当地群众熟知的地方。如1998年在广西百色广场的那场演出,小林在设计舞台时,把本来毫无意义的表演踏步与山坡上的314个台阶相衔接,巧妙地利用了纪念碑周围的山势,舞台被赋予具有表现性的新含义;把原有的纪念碑作为舞台主体形象,再另外搭建了七面红旗,在群山连绵、苍松翠柏的环绕中,不仅映衬出整个舞台的壮美,而且与自然环境协调一致,并极大地丰富了镜头中所取景物的层次感。这一点对那些不在现场,而是待在家里观赏节目的观众更为重要,他们通过电视屏幕感受节目气氛,与现场保持同节奏、共呼吸的情绪。

六、在实践中探索新的技术与效果。搭建舞台是使案头设计到实际使用的物化过程,只有制作技术与艺术思想完全统一的情况下,才能充分体现设计意图,舞台工程质量对演出效

【舞美家介绍】

果起着决定性作用。在上演话剧、戏曲的剧场里,观众离舞台布景总有一定的距离,置景时可以利用这种视觉差。电视美术是靠镜头把视觉形象转达给观众的,即使设计风格是粗犷的,但制作工艺也要精细,任何粗糙之处都会在特写镜头里毕现无遗。所以尽管判断的尺度标准仍在艺术方面,但一个整体上完美的演播空间,离不开精工巧做,必须承认技术因素的独立价值。

时光如飞,技术的鄙陋和场地的寒酸,似乎就在我们的眼皮底下一晃而过。1984年的春节晚会上,美术设计家发明创造了能发出五彩灯光的台面,演员们不需在水泥地上唱歌跳舞了,这对于当时的演播条件,简直不亚于国防科技上的“两弹一星”。但是,随着科学技术的不断进步,观众的审美要求也在持续提高,老的技术手段已不能解决新问题,无力满足人们的审美期待。

市场经济使大众文化成为日常消费品的一种,大环境不可避免地把商品的逻辑带入设计思维。电视美术设计也不能脱离实用目的而独立存在,它还要受到诸如工程结构、经济因素等方面的限制,在商业价值与文化价值之间进行清醒而合理的取舍。电视美术设计的特殊性也正在于此,艺术家与能工巧匠的区别显而易见,但电视美术设计家却要在这种区别中寻求两者在自己身上的统一。打个比方说,材料和技术在舞台工艺中起着特殊作用,但即使某个特技效果再怎么好,也不太可能动用宇航技术去体现舞美工程。再就是牵扯部门多、施工周期短、劳动强度大,几乎所有的演出活动都不会给装台工作留下足够充裕的时间。这就要求电视美术设计师不仅具备深厚的文化修养,充分发掘自身“四两拨千斤”的智慧,还要具备组织才能,身体力行,监督整个装置过程,并在关键的技术部位给予指导,简单说就是充当一“工头儿”。

三年前我们一起搞“五十大庆”的游行彩车,就是一个例证。纸面上的设计图画完成以后,领导们也很明白,“画画儿的”干不了实际制作的工作。一个立体的东西,画在纸面上或

者出现在计算机的屏幕上,都只能说明一部分问题,当观众从四面八方绕着看、甚至钻到它的中间去,那种感觉就完全不同了;更何况在一辆彩车上同时置有升降台和转台,要在行进中持续运动,此外,还有发电、灯光装置,以及合理安排五十名演员和技工。后来主管部门找到我们,由小林充当技术监督和装置指导,以充沛的劳动热情,既把握全局的整体效果,又兼顾局部细节的技术处理。在不到两个月的时间内,完成了两台大型游行彩车,巧妙地解决了一系列技术难题,这得力于拥有大量舞美工程知识和丰富的实践经验积累。最后的效果非常理想,总指挥部给我们记了二等功,以致后来不停地有人找我们做彩车。

现代概念上的中国电视美术设计实践,已经走过了二十个年头,但这一领域的理论建设却刚刚开始,比之于其它专业要落后许多,缺乏基础的、系统的、本质的以及前瞻性的研究。我们有责任为繁荣我国的文化事业做出有益的奉献,为世界电视艺术的发展提供新的参照系。中华民族所独有的审美意识,是千百年来随着历史的变迁发展而来的。它不是一成不变的,时代与科技的发展还将对它产生作用。事实上,我们在日常生活中已离不开电视艺术,它将伴随着每个人的一生,也将深刻地影响全民族的思想意识、价值观念、道德水准、审美取向等等。电视艺术对整个民族文化的健康发展有着举足轻重的重要意义。

我写这篇文章的时候,多次与小林沟通信息,都不得不借助于电话。同时操作好几个设计项目,对小林来说是家常便饭,活动范围极大,往往是头天还在常熟指挥搭台,第二天就到新疆看另一个场地了。小林凭借着高频的设计量走向成熟。据说他要把自己的作品整理一下,最近就要出版,我期待着早日见到这个成果,也祝愿他在以后的创作中将有更大的收获。

(注:陈小林作品选登在本期中心彩页上)

(陈小林 中央电视台美术设计)

(曹 林 中国戏曲学院艺术教育系主任)

谈舞剧《红梅赞》舞美灯光设计

田立为

孙天卫由灯光设计“升级跳槽”加入舞美灯光设计行列,并且一举成功,在军内引起不小的震动。

在行内,以舞美、灯光设计集于一身的设计家已成为新生的一族,这是一个极富开拓精神、观念新、勇于实践、年富力强的群体。他们战绩累累,屡屡成功。表现了极强的生命力和优越性。孙天卫可以说是这其中的一员,他的大型现代舞剧《红梅赞》(后均简称“红”剧)的舞美灯光设计以其大器、流动、极强的形式感的恢弘之风及灯光情感色彩的大胆使用,而成为今年舞台上的一个亮点,无疑也成为他步入舞美灯光设计期的代表作。

说起孙天卫,大家都说他聪明、实干、有灵气、人缘好。原本是灯光设计专业,几年前就干起了舞美设计的行当。“红”剧并不是他的处女作。早在1998年空政的《抗洪英雄颂》、1999年的歌舞晚会《飞向新世纪》和《黄山世纪风》、2000年宁夏的《塞上春潮》就已崭露出设计的锋芒。近几年,中央电视台的《舞蹈世界》栏目的舞美灯光几乎尽是他的手笔。今年的“红”剧可以说是孙天卫几年来舞美设计的综合验证和考评,成绩是令人满意的。“文华奖”,已给了他合适的定位。

在“红”剧中,孙天卫很巧妙地把自已的灯光功底,美术的老本行,对灯光科技在舞美上的驾驭力结合起来,很好地把握了全剧的“统一”。首先,他把“过去”与“现代”的撞击贯穿始终。伴随舞台时空的流动,追逐那逝去的年代。几个简单的形象元素种子:森严的大墙、沉重的铁链、冰冷的牢笼、火红的绸条,都构成凝重的情感因素,把你带到血雨腥风的年代。今天的新生代,不理解阶级斗争。“红”剧会使他们从视觉上感悟到流血的斗争。现代理念的墙,无非是空间的隔断,视觉的屏障,在生活中墙的职能是遮风避雨。但在那特定的年代,就是这些墙,使理想的翅膀不能翱翔,自由的

空气被隔绝,骨肉不能有亲情,圣洁的爱情被无情的践踏,他以大墙为主体,配以铁链的升降、铁栅栏的移动、红绸的飘逸,把舞台组成了一幅立体空间移动的图画,不断地变化其中的结构,以造成时空的变化,加之演员人体的配合,整个舞台都在“动”使你的情难以稳定下来。舞台的“动”使你的心理空间在视觉空间支配下不断地扩展和延伸,你的情已非动不可了,达到了“动情”的目的。其次,在灯光方面,“灵魂”的作用得以充分的展示。“红”剧的灯光主色调以单纯的白色为主,把握住多角度、多灯位的变化,以此追求各个点面的突破,特别是特殊灯具的使用,如帕尼灯,既有角度的投射,又有大面积的渲染,既有静谧的温馨,又有激荡的情潮。结合剧情,运用几组浓烈的重彩加以点缀,突出舞剧个别情结的浪漫。这种景光的配合,其目的使本已“动”了情的心理负荷不断增加,从而达到了视觉和心理情感的统一。这种景光的配合还想达到另一个目的,就是营造出一种新的理念,景不仅仅是光的载体,空间的提示,而是参与表演,随着剧情的发展,矛盾的激化,景的“量”和“质”也在变化,变化的速度加快,视觉面积加大,从而达到追逐新的视觉舞美冲击力,达到震撼的目的。

这里还要提及的是现代科技在舞台技术中的应用,在装置的使用上也突破了以往的从属性,大胆出新,灯位、色彩的变化,景的升降、移动,特别是帕尼灯的横移,长距离的投射,使舞剧场景的立体空间的转换成为现实。

“红”剧的成功固然可喜可贺,但舞剧以后的路还很长,只有不断的创新,才能保证舞剧青春永驻,舞美、灯光在其中的份量是不言而喻的,只有不懈的努力,才能紧跟当今时代的思维潮流和思维方式,舞美也一定会青春永驻。

(田立为 总政歌剧团一级舞美设计)

景 与 情

——话剧《龙眼树下》设计随想

唐皖闽

英国著名舞台设计大师阿尔泰说过：“对地点的规定我从无兴趣，我关注的是剧情表达了什么。”

在构思话剧《龙眼树下》舞美的过程中我始终在思考如何通过剧情所表达的内涵来把握演出空间样式，如何通过人物内心的揭示来把握舞台表现形式。《龙眼树下》描述了一个果农锣荣从十九岁入赘魏家，经历了农村合作化、农业学大寨、改革开放等时期的变化与他那十八棵龙眼树在不同时代不同政策背景下的遭遇和人与人、人与树、人与环境的矛盾冲突所



演绎的一个坎坷人生的故事。剧中人物锣荣与龙眼树的悲欢离合正如剧作者所阐述：“锣荣的一生和树密不可分，和树同哀乐，和树共荣枯，树回来了，他有使不完的劲，树收走了，他一筹莫展，几十年悲欢离合道不完一个情字。他对树的情义超越了常人的友情、爱情和痴情，他把自己的生命融进了树的生命。”由此读解出剧中人物所依恋的龙眼树不仅仅是物质的，更是精神的，这棵既是物质又是精神的树是贯穿全剧和人物一生的生命象征体，是剧作表达的人与树的“情”结所在。如何设计适合该剧表演的空间？如何表现这棵与人物思想、情感、心灵相关联的生命象征之树？布景如何帮助剧中人物的行动、外化内心冲突、表现精神内涵？是本剧设计的主脉。

1. 关于整体空间的构思

《龙眼树下》是一幕景单元复述线性结构的演剧形式，全剧是在一个固定的龙眼林里演绎人与人、人与树之间的情感纠葛和矛盾，表现人与形势、人与政策、人与环境的矛盾冲突和心理状态。人物生活在像剧中台词所述：“满山遍野种果树，摘下果子换米粮，落下树叶当柴烧，拉下屎尿当肥料，取于斯又用于斯，……”这样永恒不变的封闭的环境里，这既单纯又没



有变化的戏剧场景如何与剧情的跌宕与人物内心浓烈的情感相交融？如何让这个单一不变的场景能随着剧情的变化而有所变化以呈现剧中人物的情感脉动并能表达剧情所揭示的精神内涵？这正是《龙眼树下》舞美设计构思的切入点，关注剧情表达了什么，把握剧中人物内心情感的走向是构建舞台空间的关键所在。《龙眼树下》呈现的是人与人、人与树的情，剧情的发展、戏剧矛盾的冲突、剧中人与人的心灵撞击都源于这个“情”，所以，把握住人与人、人与树之间这个“情”字，用景衬“情”、以景叙“情”、借景抒“情”、取景寓“情”是《龙眼树下》舞台设计的主要手段，融景于情是《龙眼树下》整体空间构思的指向，也是衡量全剧舞美体现手段的尺度。因此，根据剧情和把握整体空间的指向设想三个舞美构成部分，①心理空间与现实空间交替的龙眼林（背景），②生活空间的龙眼树和演区（环境），③象征人物心灵、情感、理想、精神的龙眼树（精神象征体）。设想用这三个空间的构建与演员表演及导演呈现手法相交融来创造一个能表现人物内心情感、展现戏剧动作、揭示戏剧内涵的具有象征意味的和表现意蕴的演出空间。

2. 关于演区

《龙眼树下》的导演是采用表现和象征相结合的手法，导演呈现的舞台表演样式是以夸张变形的表义符号与心理现实和生活现实相结合着意于将人物心灵空间外化为形体动作的体现，把剧情描述的人物心理活动在舞台上具象化地表现，利用人物内心思想的形式化和仪式化来呈现剧中人物与人物之间内在心理逻辑真实的景象（借用戏曲的表演形式），以此来增强戏剧内涵的视觉冲击力。所以要求舞台空间要简



约顺畅,既要有足够的演区让演员表演内心外化动作的程式,又要有支撑戏剧高潮的平台高点,还要有延续情感的纵深演区。为适应表演的需要,在舞台的前区铺设了约24平方米的斜面平台供演员表演及内心外化表演程式的展现,(也为灯光的表现创造视觉的反射面)。如锣荣与昔日恋人银治的心理外化表演是用戏曲的表现形式平行地由平台中区向前移动至台前的定点光区把他们两人的情感夸张化,而锣荣与金治、银治姐妹三人的心理外化表演是在舞台中央用纵向队列循环换位的表现方式来强化人物内心情感的撞击,还有老年锣荣踱步在台前与身后斜平台上的老人们、小孙子等心灵交流的调度是划分成两个演区并行表现加强了锣荣内心情感空间的层次变化……斜面平台能很好地适应导演的调度和展现演员的表演以及灯光语汇的表现(如,定点光、人物灵魂的光、环境光、渲染情绪的光、……)。在舞台的右侧设有已风化的石桌石凳(历经沧桑的年代感)作为龙眼林边锣荣的家院,这些永恒不变的石桌石凳正是锣荣坚守家业自给自足固步自封的小农思想的典型写照,这里也是现实时空表演的主要支点。舞台中右区有一高平台,作为舞台调度造型和锣荣妻子为护树而死提供的高支点。通往后区纵深的平台有两个走向,一个在舞台正中后区,是剧中人物进出舞台深处龙眼林的通道,另一个在舞台右侧向后延伸至1.5米的高度进入心灵之门,这是锣荣与精神象征之树神性相会的专用通道,也是全剧故事开始和结束的启合点。

3. 关于背景

《龙眼树下》在揭示人物内心活动,呈现人物与人物之间心理逻辑真实景象的表演中,剧中人物在现实时空与心理时空之间常常快进快出,为此,背景的设计需要解决快速变化的问题来适应两个不同时空和人物心灵时空外化的表演,既能表现环境的氛围又能表达人物内在的心理态势,所以制作背景的材料选用了遮阳的黑色塑料网幕,利用黑色塑料网幕的特性来营造两个不同的时空。具体手段是在黑色塑料网幕背面挂一道剪成树影形状的软景,透过反射在天幕上的色光显现出斑驳的树影作为环境的衬托,当网幕背面的光暗下来树影就消失了,当网幕正面的光开启时黑色的塑料网幕能反射出适合表现心理时空和情绪的各种色光,而且黑色塑料网幕的肌理本身具有美感,着光时又不温不火恰到好处很有表现力(为灯光语汇的表现创造了条件),如剧中表现农业合作化时期龙眼树收走了可是锣荣对树的痴情不变,还与想象中的龙眼树对话,还把自家的肥料浇了“公家”的树,在这段表演中背景正反两面的灯光交替亮暗,现实时空的树林与心理时空的情绪色光交替闪现再结合斜

平台面晃动的光斑表现了锣荣痴树神情恍惚的精神状态,揭示了人物内心对龙眼树超乎常人的痴迷情怀,也体现了舞台融景于情的作用。再如幕间锣荣与精神之树交流对话时,当心灵之门开启的瞬间背景的背景就隐去了,门洞里的精神之树亮起神圣的光芒表现了锣荣与龙眼树之间神情交往的心理景象。

4. 关于环境

虽然《龙眼树下》的故事是发生在小山村没有变化的封闭的龙眼林中,但我关注的是剧中人物与事件、人物的精神状态、人物的心理变化及人物与人物之间内心冲突的外化形象,所以在环境的处理上虚化了龙眼林和龙眼树,而着力表面人物内心动作所依附的情境。如剧中人锣荣在序幕的叙述和幕间与树的心灵对话时周围环境是看不见的,舞台上只突出锣荣与他的心灵对象即青年锣荣和少女银治相恋过程以及幕间打开的心灵之门中那棵象征精神的银光闪烁的龙眼树,又如锣荣与银治的内心冲突、锣荣与来化等人的心灵交锋、锣荣与三喜、凤春、金治的心灵碰撞、锣荣与小孙子及老年银治、阿旺、来华等的内心交会是在成象灯铺成的树影下围绕着定点光展开戏剧动作,舞台环境除了背景在心理时空与环境之间交错变换外,舞台两侧用六棵变形的风格化的树表现戏剧环境的封闭性,再如尾声祭树的场面,当铺天盖下的红绸布和舞台两侧六棵断开的树杆间升起红绸布所象征的内涵交织着剧中人物内心对树、对生存、对生命意蕴的象征无疑是对人物心境的强化,更是对主题的升华。为使环境能随人物心情和剧情的变化而变化,在舞台中后部应用了剧作者家乡百年老树的树杆并加以夸张变形,树杆的材质用铝纱网来体现,让它能随人物心情的变化配合灯光色彩的变幻反应人物情绪外化的色彩,更是为了突出人与树的“情”,树回来了它鲜亮,树收走了它暗淡,树扬花了它吐绿,树结果了它挂红,树枯萎了它转黄,人物的心情变了它也变,树与人心心相印融景于情。

5. 关于精神象征体

在构思中始终抓住龙眼树是剧中主要人物思想、情感、精神、生命的象征体这一特性,我把在作者家乡看到的那棵百年老树旁边边供奉树神的小佛龛应用于舞台上,并在舞台右侧开了一扇宽1.7米高2M的门洞,洞门可以开启闭合,在门洞里竖有一棵具有象征意味的龙眼树,为了突出这样象征精神、生命、理想、情感的心灵之树,我把树的造型夸张化了,枝干风格化、树叶和果子阔大化,为了强化树的象征性形象,我把这棵龙眼树做成银质的,龙眼果做成金质的,把龙眼树理想化、神圣化了,使龙眼树在与人物的对话中能表达心神交会的意境起到融景于情的作用。如在幕与幕转换之间心灵之门开启,让具有金属感的生命之树闪烁着圣光与锣荣内心交流对话时形成人与树情感交融的质感冲击。再如导演让演员当着观众在心灵之树映衬下现场换妆的间离效果,使幕间词既是时间流逝、往事回想、年代和场景变换的说明又是人与树之间的情与生命关系的呼应和象征。当序幕锣荣从这个心灵之门慢步走出坐在石凳上叙述龙眼树下的故事直至结尾锣荣祭树回身缓步走入那棵象征他生命、精神、理想和生命之树的心灵之门里,全剧完成了剧作所要表达的剧中人物与龙眼树之间超越生命的“情”怀,也赋予了这一个“情”结的深刻寓意,舞台也达到了融景于情的构想。

(唐婉阁 福建人民艺术剧院设计)

题材的权衡与把握

——滑稽戏《龙子龙孙》设计随笔

俞国康

滑稽戏《龙子龙孙》是写二十世纪九十年代,江南一户普通而平凡的人家,龙家一家人为了第三代龙旦就业问题上发生了一场“波黑战争”,牵动了龙奶奶、父亲龙波、后娘赵华以及邻居包打听等人的神经,钞票花了不少,工作还是没有找到。原因是:就业问题实在是太难了……

此戏的焦点围绕着龙旦在择业当中,家庭与社会的碰撞在他身上发生了一系列的喜剧浪花。用当今社会一个平常、典型的小人家的故事,编写了一出富有时代气息、雅俗共赏的轻喜滑稽戏。

该戏在创作上几经修改、提炼,起初根据剧本的情节构思,创作了一台简练、明快,流畅的“Z”字型正反运用的活动景片。以一景多变的形式,加上装饰道具的陪衬,来体现剧本内涵、烘托剧中主人翁、揭示他的“心底”世界,为剧中的情节发展提供了环境依据。舞台轻便的设计、给剧团流动演出带来了方便。该剧曾获江苏省第二届滑稽戏节、江苏省第二届戏剧节优秀舞美设计奖。

良好的舞台效果为剧目奠定了基础。不满足现状,心往一处想、劲往一处使。朝着更高的目标发展,树立精品意识、再创辉煌。综合专家与同行的意见,剧本作了大幅度的修改,理顺了全剧的人物关系、矛盾的冲突与戏剧情趣,深化了主题。

全剧采用了无场次的喜剧表现手法。二

度创作对舞美设计提出了更高的要求,根据剧本的立意、情节,寻找一种富有强烈时代气息、样式新颖,有一定艺术表现力的舞台构思。创作从剧本的情节着手,抓住戏的主题,围绕“路”字做文章,用虚拟的手法来衬托剧中主人翁龙旦在择业道路上的曲折与甜酸苦辣。道路是曲折的、前途是光明的。创作针对曲折的“曲”、道路的“路”,光明与阴暗的对立与统一、明与暗的对比上做文章,确定了设计的创作指导思想。用现代桥梁建筑的造型来变形、夸张,确立平台的舞台样式。高低错落,层次分明,伸展无限。创作立意极具象征性、富有内涵。背景用黑丝绒来处理,创造无限的空间。在这无限深远的空间里,利用灯光的现代科学手段加以辅助,聚光灯反逆光的处理,成像灯造型的运用,渲染剧情的环境气氛。把都市景色、绿色园林、江南人家、形象的发挥,使舞台效果生动、活泼。用虚拟的创作手法去营造人生的希望之路,以情寓景,以景托情。追求“空”、“虚”,以美的形态、美的境界,美的趣味、表达一种多维性、多层次的美的感受,以大手笔、大写意、大气势的“景”语突出主体结构的典型化来构成舞台场景的基本画面。为导演提供了一个灵活流动的表演空间。

高低错落的多层面的平台结构始终贯穿着全剧。运用道具的装饰结构加以点缀来变换局部景物,发挥其场景作用、充分发挥灯光的艺术手法,来创造不同的时空。全剧采用无

场次,有七个场景四个室内景,形象设计公司、公园、文化沙龙,“时而室内”“时而室外”,剧情的展开全部都浓缩在这组主体平台上。在平台上又分割成不同的环境表演区,每个环境区域都有鲜明的特征。如“龙家大院”,把客堂处理在平台高层处,用装饰带有立体的栏杆加以陪衬,黑丝绒背景前挂吊了几组装饰窗户,窗户的后面吊放了几组夸张的大树叶,前区上场椭圆型的平台上摆了一个装饰型的花坛,浓缩了江南民宅的特色,形象设计公司,表演区设置在平台中区,用了一个非常抽象的人形象重叠造型来连接化妆品陈列柜,在柜前面摆了一张带有装饰弧形的老板台,中区延伸上场门的斜踏步上摆了一只盆景,具有现代公司的特征。公园一场更富有江南园林风貌,中区平台上放了一个带有装饰性立体感的葡萄藤架,前后二个圆型的小冬青树,上场门前、下场门后各放一个装饰性栏杆,灯光在此景中处理非常出色,满台的造型树影的公园打扮的美丽多姿。文化沙龙一场更是绝妙无比,黑丝绒背景前、吊挂了无数片夸张的红枫叶,中区延伸上场门的斜踏步上摆放了两只大花篮,灯光在效果的朗读书声中、舞台呈现一片粉红色,体现文化沙龙开张的场面。每场景的变化,道具与景的连接,形象的体现环境。

多层平台的环境合理处理,使剧情人物的戏剧冲突,得到了充分的发挥、场序变化着重戏的情节,龙家三代人对待龙旦择业上的分歧,后娘夹在他们三代人之间的“三角”关系,龙旦不甘示弱。背起箱包,决心闯荡江湖。景的调度把戏剧人物推向高潮。龙旦受形象设计公司女老板的邀请,干起了营销工作,迈开了人生的第一步,龙旦每天起早摸黑、东奔西走,穿破鞋子,磨破指头,平台的“多层结构”塑

造了人物。自己的辛苦自己知,自修不能丢、在公园,劳累一天的龙旦,遭遇女朋友的误解、冷淡,在一旁早锻炼的父亲,看在眼里、痛在心上。道具景的运用,激发了演员的情感,天下还是好人多,龙旦的举措在社会上引起共鸣。社会人士的支持,记者的帮助与指导,点明了龙旦人生奋斗的方向,最终龙旦以他顽强的毅力,用自己的勤劳与智慧实现了多年的梦想,开办了读书“文化沙龙”。戏的高潮在一片光明、富有诗意的画面中结束。景的调度变化灵活,穿场衔接用电影特写的手法记叙龙旦的每一天。“多层平台”给与演员、舒展流畅的表演空间、为整台戏的剧情发展起到了承上启下、铺垫的作用。

从我创作滑稽戏《龙子龙孙》中尝试到,创作首先是抓住剧本的内涵、旋律来立意,并在创作上加以发挥,充实剧本在二度创作中的风格、题材、权衡与把握。《龙》剧的舞台处理,使整个平台层次分明、强化了空间、突出了表演。

总之《龙子龙孙》的舞台设计,充分运用了写意的艺术观念,通过虚拟的、象征的舞台环境,通过一些必要的装置、道具的提示,调动观众的想象,创造一种“想象真实”的作品在写意之中,为观众留下了广阔的创作空间,凭借自己的理解和想象,构成欣赏的巨大愉悦,这个戏贴近现实和社会生活,透出时代的气息,使观众在思想上引起思考,在感情上引起共鸣,有人说:“此戏已达到了‘柳暗花明又一春’的境地”,在实现中体会到,用不同的手法设计来加强剧情的揭示和强调会给舞台带来多姿多彩,才会显示活力。

(俞国康 江苏常州市滑稽剧团设计)

光与色的编织 诗与画的意境

——杜长深舞台灯光创作小记

谢成驹

有人认为,舞台灯光的工作只是照明匠;也有人认为,舞台灯光是舞台美术的灵魂,“是舞台上的血液”。当问及杜长深对此事的看法时,他淡淡一笑,说:“当然是后者了。”的确,杜长深不仅对舞台灯光在戏剧舞台艺术中的作用,有着较深刻的认识和理解,可贵的是,他能够全身心地投入到这项工作中,以他对灯光,对色彩色调,对切光比光等等的感悟,在琼剧舞台上尽情地用灯光去对每一出戏进行无声的、但却是浪漫的伴奏,去对每一出戏的人物、环境、气氛进行如诗如画、淋漓尽致的塑造、营构和铺染……

在我国,舞台灯光发展的历史并不长,大概就七、八十年的光景吧。与各大城市的戏剧舞台比较,琼剧的舞台灯光相对还是落后的。因为,至五十年代,琼剧舞台的照明工具仍只停留在以使用煤油汽灯为主。从六十年代起,琼剧舞台的照明才逐渐摒弃煤油汽灯而改用电源灯具。到了1971年,他才从干校调回到当时的海南琼剧团,开始了他专事舞台灯光设计的生涯。不论是剧本、表演,连舞台上的一切都需照搬不误,剧团当时的器材设备比较简陋,一些新的器材如成像灯具、特技灯具等还未添置或购置不全,就连小型闸刀开关板这类最基本的设备,都得要靠灯光人员去动手制作。如杜长深在他到琼剧团从事舞台灯光的第一个大型剧目《红色娘子军》里,他与其他灯光人员一道为此付出了不少的心血和艰辛的努力,花费了大量的时间和精力制作了各种灯具,保证了该剧的顺利演出。

1975年,沉寂了将近十年的琼剧舞台,由海南琼剧团排演了一台反映本地题材的,以海南革命斗争史实为依据而创作的现代戏《红树湾》。在该剧的灯光设计上,杜长深着重于环境气氛的营构,以突出人物的形象塑造,展现和深化戏剧的内容和主题。如第二场的“亲访渔家”,以橙红色为主调色,映出天际边的一抹彩霞,舞台色调清新、明朗,衬托出老阿公的性格特征,又为阿公与琼崖纵队战士扬帆渡海接电台埋下伏笔。第四场的“草船巧计”,舞台色调灰冷、阴沉,天幕上用灯光反投出一勾垂挂远天的淡月,缀上几点疏星;用转盘幻灯打出乱飞的云絮,使星月时隐时现,灰暗的冷色调,渲染突出了革命斗争的艰巨性、复杂性。第六场“智越天险”里,既表现船只与海浪搏斗的特定环境,又表现与日军汽艇遭遇的战斗画面。这就需要各种灯光特技来进行技术处理:如用转盘幻灯表现浪形的起伏,表示船只乘风破浪向前航行;用灯光

反投射特技,表现浪花飞溅,拍打船弦;将绘有海面水平线的投影幻灯安装于活动板上,水平线灯具随着活动板上下左右摆动,表示船只在波峰浪谷间颤动;用探照光柱灯、炮弹弹道灯及水柱掀起等不同的灯光技巧,表现与日军汽艇激烈海战的场面。由于多种灯光特技的有效运用和色彩配搭的变化,该剧的舞台显得静中有动,虚中有实,舞台画面刚柔相济,雄壮跌宕,错落有致,很好地渲染出各种不同的环境和气氛,使戏剧的结构与主题,人物的情感与性格,角色的心理流程与情绪等,得于更加突出和进一步深化。

杜长深善于思考,勤于动手,肯于钻研。常常为了想要表现某一种特定的环境或气氛而需用怎么样的成像灯具或特技灯具,为了某一出戏的如何布光,如何体现构筑意境,如何控制光色光比,如何表现时空跨越而废寝忘食,忘乎所以。在内地各省,当一批批新的、甚至是高科技时代特征的舞台灯光器材不断涌现和使用的时候,当各种各样科学的、新颖的使用方法和技巧频频出现在戏剧舞台上并充分显露出舞台灯光的艺术魅力和艺术效果的时候,海南的舞台灯光仍固守着自己那一方“净土”,站在原来的“阵地”上原地踏步或不愿挪动。由是,琼剧的舞台灯光在演出时最终因无法发挥并完成它在舞台上应有的作用而落在了各大剧种的后面。面对如此窘迫的境况,守着那一堆旧灯具,杜长深没有退缩放弃,而是积极地想尽一切办法,为每一台演出而尽心尽责。1987年,杜长深在对《西湖公主》进行灯光设计时,他巧妙借助各种技术元素的组织,如舞台灯光中的光色、光区、光比、灯位排列等等进行合理的组织和技巧的施展,注意总体布局上的层次变化,讲究光与色的配搭和运用,充分地展现了神话剧神、奇、妙的意境,突出了环境气氛的营造,人物形象的衬托与审美情趣的体现。制作上他则因陋就简,土法上马,改造原有的灯光设备;制作一些新的灯具以适应剧情环境的点染和筑构。如在序幕中,用灯光投影特技和可活动的灯具表现金鱼在海水中沉浮漫游,还有各个场景中那一串串冒起的水泡,一簇簇飘动的水草以及各种各样如诗如画般的海底动物、景物等等,千姿百态、活灵活现,产生了强烈的愉悦效果,得到了观众的赞叹及同行、专家的好评。同年,琼剧院携此剧赴新加坡演出时,被认为“是一台以景带情的好戏,是琼剧舞台灯光艺术效果划时代的变革”。

1989年,海南省琼剧院排演了一台新编传奇故事

剧《青梅记》。杜长深在对该剧进行灯光设计时,以普通灯具进行大色调的铺染,用定点光、切割光重点刻画,使光色随着剧情的发展与节奏的变化而发展变化,因而发挥了较好的作用。他从本人对剧作的内涵和戏剧创作整理的主观感受和体验出发,主要以不同的色调来区分不同地点环境和表现一定的时空跨度,很好地展示出灯光艺术在时间与空间中表现出色彩的特殊功能。首场戏,一开始色彩用得较鲜艳,明朗的天空,优雅的情调,桔黄色的色调使舞台气氛一下子得到了渲染,场面显得热闹、活跃,这就向观众暗示了剧情的基调,也把图贴睦尔王子对李青梅一见倾心、欲意得之,“既坐江山又拥美人”的风流心态的后来的紧迫不舍作了很好的铺垫;而终场戏的色彩处理得更加艳丽,橙黄色的色块使全场的气氛十分响亮,鲜明而且温馨感人,既渲染了图贴睦尔对李青梅欲求不得,可望而不可即和于无可奈何之中赋诗作画,怅然独自返京的心态,也塑造了李青梅的高洁情操和对爱情忠贞不渝的品格。第四、第五场同为夜景,但环境、剧情、人物情绪和心理躁动又有所不同,于是便在以中蓝色大块调子为主调色的基础上,进行局部的变化并增加一些定位光和切割光,或强化光色的饱和度,或增加光区的朦胧感,这样,两场戏的不同气氛、不同人物都得到了很好的渲染和塑造。

舞台灯光以色彩的旋律,变化的节奏、光束的构图、诗画般的意境,为演出进行着无声的伴奏。可以说,舞台灯光的韵律与色彩在光电作用下的神奇变化,仿佛就是流动在舞台空间的一支抒情的歌一首优美的诗一幅精致的画。1998年,海南省琼剧院为建省十周年而排演了新编历史琼剧《苏东坡在海南》。如何用灯光去营构、塑造该剧的环境气氛,特别是苏东坡这一杰出人物的形象呢?得应邀而来的上海舞台美术家伊夫的具体指导,杜长深在对该剧进行灯光艺术的铺染与营构时,首先在用光上既结合传统的表现手法又有所创新,做到光为戏设,光随戏走。加强了反投灯具的使用,特别是侧面光的加强,对塑造人物形象及表现景物的立体感有了很大的提高。在色调的运用上,考虑到苏东坡这一人物的多舛命运而以冷色调为主题色彩,但又不是一味地运用蓝色而给人视觉信息的单调感,而是根据不同的场次或大量投入橙黄、橙红,或少量渗入粉红、白光,又区分出深蓝、中蓝、浅蓝,再加上运用必要的追光、色块光、定位光、气氛光以及不同光区的划分,使光色语言多层次地展开去,很好地突出了该剧主题思想的表达,人物形象的塑造,剧情内涵的升华和美学品味的追求。

概括起来,《苏东坡在海南》的灯光设计有这几个特点:首先,是运用丰富多彩的色相光,更加深入地表达和揭示剧作的精神内涵和文化品味。这出戏乃根据苏东坡被贬来琼,居儋三载的经历为题材而写,为使舞台画面再现900年前海南蛮荒之地的历史沧桑感,表现苏东坡的悲壮人生与身处逆境但旷达豪放的精神品质,在该剧灯光色彩的配置和舞台总体色调

上,采取饱和色相的气氛光,不仅向观众交待了时间、地点和人物的内心活动,且提高了观众在视觉上对光、对颜色美的作用。具体设光上,以蓝色为主调,通过不同的角度、照度、光度进行空间造型,在各场景上则以不同的色光如橙红、橙黄渲染,使舞台的光与色既有强烈的反差,又形成冷暖对比,给人以一种悲苍的、壮美的、厚重的历史性感受。

其次,是通过光与色、光与景的相互融合去展示剧作的情与意义。如《苏》剧第二场,在逆光使用上采取大功率高照度,以强调突出“载酒堂”前中景的主体感,同时也较好地表现了群众较多的大场面,因而营造出万物复苏的气息,欣欣向荣的环境,对苏东坡与黎汉百姓亲如一家之深厚情谊作了渲染,且又与前一场瘴气氤氲的戏剧氛围形成鲜明的对比。最后一场“尾声”苏东坡与群众告别离琼时,在从舞台两侧以不同的橙红和深蓝色调子的色光所表现出的氛围中,一束追光由小到大,由弱到强打在向群众挥手告别的苏东坡身上,仿佛在雕塑出一颗崇高而悲壮的灵魂。这样的处理既可使人物具有雕塑感又不失历史氛围,且也与现实时空相关照,构成全剧灯光设计浑然一体的局面。

其三,是创造高度流动的舞台空间。在演出中,我们看到了,舞台灯光塑造出了展示规定情景的戏剧动作的多重复合的空间,通过它对光区、光位、光强等灯光的基本元素的控制,将剧作所蕴含的崇高、壮美的精神品质及“诗魂”那人生灿烂的生命之光的抽象情感,以一种视觉化了的形象充分表达了出来。在第四场,苏东坡学馆被封,且又被逐出官舍,无奈之中躲进破庙暂避风雨。根据这一情形,辅光上以大面积的中蓝色为主调色,同时加入浅蓝的增加反差,人物用光则以追光为主,同时也用了定位光。因为戏中苏东坡有两个梦境,还有同苏过的父子情交流及与寻找而来的黎汉百姓和学子们相会。在与春梦婆梦会时,用中色温的追光,把春梦婆从黑暗中慢慢提出,对话完后,又慢慢地退去,增加了二人梦中相会的距离感;在表现与苏过的父子深情时,则用紫蓝色定位光,把苏东坡父子相依为命的凄凉情景浓缩到一束紫蓝光之中,随着父子情感交流唱段结束,定位光也在音乐声中随之慢慢收光;在与亡妻王弗梦中相会、互诉相思之情时,则在用追光的同时加入粉红色光从侧幕投出,画面细腻而又温馨动人。给人们以强烈的艺术享受。

杜长深没有经过专业的学习深造或培训,完全是半路出家。但他干一行、爱一行、钻一行,在琼剧舞台灯光发展、创新的崎岖道路上勇于摸索探究,在艺术实践中善于总结经验,因而逐渐掌握并运用灯光艺术的各种元素和符号,运用光与色的语汇在舞台上编织出了一幅幅富有艺术魅力的、充满诗情画意般的优美意境,为琼剧艺术做出了应有的贡献。

(谢成驹 海南省琼剧院)

衣传神 服随行

——谈越剧《归长安》服装设计

王晓刚

天地大舞台，舞台小天地。从戏曲舞台的小天地可折射出人类生活的某个侧面。人类离不开衣、食、住、行。衣冠服饰即是人类生活的一个要素，又是人类文明的一个标志，它的产生和演变，反映了不同时代的经济、政治、军事、思想、文化以及宗教信仰，生活习俗。

要在戏曲舞台上塑造好人物，戏曲服装的设计是一个创造人物外壳很重要的手段。

越剧《归长安》的服装设计，为塑造好盛唐时期女皇武则天这个政治家的风貌，在整个设计中，是从以下几个方面着眼的。

（一）服饰上突出时代的神韵

戏曲既要反映生活，除人物表演特定事件外，他的外壳同样不能脱离人物所处时代的特征，即从某种意义上讲要忠实于时代，也就是说唐朝的服饰就应当是唐朝的，而不应当做唐朝的戏却穿别朝的衣服。因此，在设计时应注意到人们欣赏的认识价值。

然而，设计服装尽管要有时代性，但决非自然主义地照搬。尤其是戏曲舞台艺术，既是艺术就得比生活更高、更美、更具典型性。在设计时，则照顾到观众所处时代的审美共性，又注意了舞台综合艺术的和谐协调，即艺术处理。就历史真实而论，在一定经济基础上形成的社会意识形态，会直接影响社会风尚和衣冠服饰的变化。如战国时期，诸子兴起，出现了百家争鸣的局面，人们思想活跃，服饰也日新月异。到隋唐，国家统一，经济繁荣，服饰愈益华丽，形制更加开放，尤其在妇女中间，出现了袒胸露臂的现象。按记载，服饰自古有两种基本形制，即上衣下裳制和衣裳连属制，两种形制的服装交相使用，相容并蓄，在整个服饰的演变史上，上衣下裳式的服装妇女穿着较多，为时也较长，男子在隋唐以后一般多穿上下连属袍衫。当时唐朝京师长安，是政治、文化和经济的中心，同时也是世界著名的都会和东西文化交流的中心，兄弟民族及外国使者大量云

集长安，带来了他们的文化。唐朝政府对外来的衣冠服饰，采取兼收并蓄的态度，受胡服的影响也即在此，使服饰大放异彩，更有时代特色。根据以上服饰的演变史，在对《归长安》服装的具体设计时，注意到了历史的真实性，但只取其精神，作艺术化处理。如在《归长安》众多女性人物中，除了武则天外，都运用了低领、袒胸、小袖、长裙风格，符合时代特征。对武则天的服饰，在设计中为了突出这个一代女皇政治家气度，作了艺术加工，运用了大袖，拖地长裙，肩部运用跷肩，给人一种既有气势又有气魄的感觉。在发型盔饰上也作了改动，一反以往武则天在一般戏曲舞台上出现那种在古代妇女发型上加上平天冠不男不女装饰，而根据盛唐贵族装饰应有特点，从人物出发，在武则天《嵩山进香》和《驾归长安》二场戏中，分别设计了贴金高冠及镶珠莲花冠，使之达到既华贵庄重，又威严大度的艺术效果。从众多人物的整体上既把握时代感又不论主次均参透了人物个性特征，以达到盛唐时代服饰应有的神韵。

（二）从典型环境中的典型人物出发

以《归长安》剧中主要人物武则天为例，她所处的时代是盛唐，她的身份是一位女皇，一位政治上的风云人物。在这种基调上来确定人物服装的款式和色彩才不会离谱。盛唐经济的繁荣，使服饰更为华丽，形制更为开放，加上古代进入阶级社会以后，衣冠服饰即统治阶级“严内外”，“辨亲疏”的工具，故帝王后妃，达官贵人，以及黎民百姓，衣冠服饰均有严格的区别，以不同服饰体现等级差别。为此对武则天的服装要与剧中其它人物的服饰拉开距离，不论在面料质地选择上，还是在色彩上都要仔细考虑，如服饰花纹要精细，在发型化妆上都要有本质的区别，以突出武则天这一人物形象。如在第一场“嵩山进香”这场戏中，舞台上人物除武则天、李方、尚夫人外还有文武大臣、

太监、宫女、武将卫士等,在这众多人物中如何突出武则天女皇形象。在设计时首先在色彩上着手,剧中太监、宫女的色彩处理为灰调子,李方、尚夫人的色彩根据人物定色外,在明度上较之前者明亮,而对武则天的色彩处理则根据古代服饰色彩受阴阳五行学说影响,长期以黄色为最贵重的史实,定为黄间橙红,并配以贴金高冠,特长晓肩披风,使之威风华贵。这样不但从色彩上突出了武则天,还在服装款式、装饰上衬托了武则天这样一位特定人物的风采,达到了一定的艺术效果。

(三)注意舞台表演的动作性

舞台艺术不同于实际生活,尤其是戏曲越剧本身是一种载歌载舞,动作性很强的表现艺术,因此在服装款式的结构,裁剪制作上要辅助于人物的表演动作,在《归长安》的服装设计中除了要有鲜明的时代感、款式、色彩要符合人物的性格外,在裁剪缝制上要注意演员在舞台上表演动作性。

《归长安》的舞美设计在舞台上设置了一组有气势的平台,演员在表演中需多次上下,对此,人物的服装如果在裁剪缝制上不考虑到这一点,定会给演员在表现上带来不便。

故而对上下平台的人物,如武则天、云仙等女性角色的服装,先在裙子的裁剪上进行了改动。由于越剧女性角色的裙子基本上都是百衲裙,而百衲裙的裁剪方法,一般都有是以布料本身的门幅决定,若门幅宽的则用料二幅,窄的用料三幅,在缝制上根据演员腰围尺寸来打衲,然后再定型,这种裁剪方法的裙子,裙摆不大,由于定型打衲,穿上后从臀围到裙摆呈直线,不但没有飘逸感,而且演员上下平台时容易踩住裙摆,为了弥补这一不足,即采用了现代时装裁剪方法,裙子用八片组合,这样用同样长度布料可以使圆周增大三分之一。由于裙摆圆围增大,从而克服了演员上下平台易踩着裙子的弊端。

在服装袖笼的裁剪上,也作了改动。一般戏曲服装,袖笼基本上采用中式连袖裁剪方法,演员在舞台上表演虽舒服,抬手也方便,其不足处是演员双手下垂时服装腋下起绉,不平服,影响美观。如果改用西式上袖裁剪方法,可以解决腋下起绉问题。但影响演员在舞台上大幅度表演动作。为此在裁剪上用插肩袖方法,达到了既平服又行动方便目的。

为了便于剧中李方这一男性人物在舞台上大幅度动作,也加高了袄子开叉高度。另外考虑到演员本人形体条件,对《归长安》众多人物的每件服装在裁剪、缝制上都注意演员在舞台上表演动作需要,正如省小百花越剧团服装设计蓝玲老师在《西相记》中设计的张生服装一样,为了张生在舞台上踢袍动作需要,将以往小生对披左右分开的二片改制成一块,使演员能很好地完成表演动作。可见,设计人物服装时,要从表演动作的需要去考虑,以加强戏曲艺术的表现力,为演员在舞台上塑造人物服务。

(四)综合艺术的有机性

人物造型的衣冠服饰设计不能孤立为之,要和人物生活的背景和具体的生活环境统一起来、协调起来,即要和舞台布景取得和谐统一,才能达到综合艺术的完美。

《归长安》的舞美设计是上海戏剧学院教授周本义老师主持设计的,整体舞台框架气势恢宏,既有盛唐帝国的大气磅礴,又兼简笔写意的艺术特色。因此在与之有机结合的设计过程中,在服装款式上去掉传统的搭领和水袖,为整个格调的大气,大胆地运用宽松飘逸和大色块处理。如武则天的服装在款式上宽松飘逸,后拖丈二裙摆,站在舞台设置的高台上,给人一种威风凛凛感觉,显示了一位叱咤风云的政治家风貌。

在服装的色彩上用大红、黄、橙的热色调,配以舞台上巨幅蓝紫灰色调的敦煌壁画,人物形象更为光彩照人。

对每场戏的环境色调的把握也考虑到人物的主次,即群众角色的服饰在色相上用相似色和近似色,或压低色彩的明度,主要和比较主要的人物则用对比色或逐一增加色彩明度的办法,在整体上做到既协调又响亮,以达到整体调和,局部对比,浑朴大方,富丽堂皇的艺术效果,使整个舞台面从人物造型到环境设置,相得益彰,满台生辉。

以上所述只是对戏曲服装设计的一孔之见。为了弘扬民族文化,振兴戏曲事业,今斗胆抛砖引玉,以达到艺术上的切磋,恳望得到行家同仁的匡正和指导。

(王晓刚 宁波小百花越剧团服装设计)

创造平民的艺术形象

——话剧《父亲》灯光设计

尹忠德

舞台灯光是戏剧艺术的重要组成部分。通过色彩、光影的不同对比,来加强戏剧舞台的立体性效果,或使表演区不断的改变;用颇具匠心的灯光设计来表现和拓展舞台空间,力图在有限中去展示无限;或用光的意境创造去提示、渲染人物的思想感情,以达到用光传情的艺术境界,凡此种种,都属舞台灯光设计所涉猎的艺术范畴。而在这一范畴中艺术实践的总体规划是否合理、具体设计的表现力是否到位,在一定程度上均关系到舞台整体演出效果的成败。

本人有幸担任辽宁人艺排演的话剧《父亲》(获第六届中国戏剧节优秀演出金奖,优秀灯光设计奖)的灯光设计后,经与编、导、舞美、演员的密切配合,在用光表意传情、营造氛围的艺术实践中,略有几分收获和体会。

《父亲》以社会转型期下岗分流为背景,以父亲一家面对下岗所产生的心理碰撞为依据,围绕社会的责任感、择业观念、自强自立、道德伦理等方面的矛盾冲突,塑造了父亲——杨师傅这一贴近民众,直面现实的全新的舞台艺术形象。

围绕全剧的总体艺术风格,首先我将红、绿、蓝、黄四种原色光确定为全剧的灯光主调。这是因为,红色使人想到火焰,对父亲在逆境中仍对党保持无限忠诚和火一样的情感,具有一种象征的意味;绿色给人以清新、宁静的感觉。剧中四兄弟姐妹经下岗阵痛的洗礼,会油然而体现出希望的春天。蓝色是内向色彩,代表工人阶级的庄严和凝重,而黄色最能传递辉煌、明亮的信息,从中能透视出中国改革开放的明天和未来……

在具体的艺术处理上,如第二幕面对儿子大强主动辞职投身商海,视工厂如命的父亲对儿子弃厂经商大为不满,无法忍耐。于唇枪舌剑的激烈冲突中,用碘钨灯铺出的天体主调,渐渐由浅蓝转至灰蓝再转至蓝色调的电闪雷鸣,父亲摔碎手中的二胡怒不可遏地坐在沙发上一束深蓝色的逆光投向父亲。此刻,父亲以往的赤诚的执著,当今的迷惘和失落,在蓝色的笼罩下尽情的得以展现。

当大强毅然离家后,父亲面对家庭的裂变仍然似火一般的赤诚和铁一般的脊梁,支撑着杨家的精神大厦。音乐中随着暖光渐升,父亲掷地有声的发出由衷的呐喊“咱老工人、也在党多年……咱老牛老马再拉一段路,他们没谋着生路前,咱先帮他们谋着,这也算国家难时帮咱国家一把。”此刻一束微弱的红光从杨

家小院烤羊肉串的条炉中渐移到父亲及老伴脸上,顶部一束橙红色的特写光倾泻而下。“羊肉串!羊肉串!都来吃我老杨头的羊肉串……”回声的特写光渐渐隐去。此时此刻苦涩与奋进交织,失落与拼搏相伴。一代中国工人阶级锲而不舍、知难而进的民族品格,与观众的审美激情产生强烈共振,每次演到此处,全场无不响起一片掌声。

雨夜一幕,光利用对演区的控制,有意强调对时空的意识流动,烘托全家人的等待、焦灼、希望、寄托,抒情化地凝结成情感流、生活流。如老夫妻灯下点角票的暖光,院外地面门窗的光影。父亲雨中静思渐渐远去的身影;小芳、二强雨中送伞的艳蓝色雨光,象征爱情力量的粉红色光束。把人物的心理落差绘声绘色传递给观众。

第四幕戏是《父亲》一剧的情绪高潮。此幕戏中我采用了三次有节奏升调提光的艺术处理。蓝蓝的夜色中,大强经商被骗,最初热情被残酷的现实打碎,毅然变卖房产,靠自己进行最后一搏。在孩子们最困难之时节,父亲在精神上物质上都给予全身心的无私支持,他认为“工人就是顶天立地的人……绝了后路往前冲!和国家绑在一块往前趟。”台词和表演铿锵有力,这里燃烧着火一样的情感。此时一组顶逆红光渐渐升起,这是人物情绪光,又是一家人的塑型光。父亲及家人毅然决定定拿出卖羊肉串的血汗钱和结婚的信物表示“就是砸锅卖铁卖老房子咱也不能做对不起厂子的事,对不起人的事,这是咱杨家门风啊!”一组顶逆黄光投在杨家父子身上,与红光叠在一起,增加明度,衬托出工人阶级的高贵品质。这时的红黄光束既是象征性的,也是表现性的。与此同时一直为下岗踌躇不前,积郁在胸的大玲立于舞台一侧,伴随一束红色从顶部流泻而下,终于发出了向生活挑战的呐喊“卖报了,沈阳日报、辽沈晚报……”随首大玲的呼喊,洁白的雪花徐徐飘落,红白相间之中经历了心灵涅槃的大玲似一尊圣洁的雕像耸立于大地之间。此刻,许多观众流下了泪水,全场掌声不断。

三次有节奏的升调变光,互为因果,层层递进,使普通平民的艺术形象丰满高大,陡生异彩。

在编导演创智慧激励下,用灯光之彩笔为平民百姓增光添彩,用创作的激情讴歌时代主旋律,这就是我在《父亲》一剧中着力实现的艺术追求。

(尹忠德 辽宁人民艺术剧院灯光设计)

民族化新形式的尝试

——谈越剧《孟姜女》空间处理

鲍茂功

当前,戏曲舞美样式怎样现代化的问题,戏曲舞美的创造者作了不少的努力,出现了不少成功的作品,也不乏失败的例子。对于失败的作品,一般有两种倾向:一种是固守传统,缺乏发展的观念,样式显得太陈旧,现代观众不敢问津,也就失去了审美价值。另一种倾向是搞“极左”,完全脱离戏曲的特征,搞无“根”的创新,往往和戏曲表演自相矛盾,不能有机地成为戏曲艺术整体的一部份。

有鉴以上经验教训,这次,我们在越剧《孟姜女》的舞美设计中,为戏曲舞美民族化新样式的探索作了新的尝试。在具体的创造实践中从两方个面着手:即新的戏曲景物造型,必须是“新的”和“戏曲的”。

王国维在《戏曲考源》中说:“戏曲者,谓以歌舞演故事也”。一句话,道出了戏曲的真谛,基本上把戏曲同各种非戏剧的艺术种类区别开来,也把戏曲同其他戏剧样式区别开来。戏曲演员的表演是歌舞化的,台词是诗化的,人物装扮是装饰化的,整个演出都要统一在音乐节律之中,是将台词、唱腔、音乐、舞蹈、武术、美术等融为一体的综合性演出艺术。在长期的艺术实践中,中国戏曲逐步形成以“写意”为基本特色的艺术表演体系,并以综合性、虚拟性和程式化的审美特征,在世界剧坛上独树一帜。

作为戏曲的舞美创造,势必受戏曲基本特征的制约,舞台美术总是直接或间接地结合着表演动作来发挥作用,即创造人物活动的时空,而戏曲则从虚拟表演中产生空间特征,以保持空间的不确定性和随着表演的变化而变化的灵动性,以利于发挥歌舞化表演的特

征。在弄清楚这一些戏曲的基本特征后,方能有的放矢地作新形式的探索,为此在越剧《孟姜女》的舞美设计中始终不离戏曲特征的思考,而在这“根”的基础上作新的尝试,故在整个舞台空间设置中,构架了表演空间的三个层面:第一个层面即是平时表演的中心表演区,从天幕区至台沿基本上呈空灵状态;第二个层面则是低于台面的乐池也作一个表演空间;第三个层面则是高于台面的后部空间,呈现在天幕区设横贯舞台的中性平台。又在这一基本框架的基础上,根据剧本四个乐章在天幕背景上设置了“春”(桑田)、“夏”(老林)、“秋”(荒漠)、“冬”(长城)四幅按中国传统漆画风格绘制的开幕,在手法上强调形式感,力求装饰化以与戏曲表演风格相吻合。

这种多层面空间的舞台设置,旨在使之符合戏曲表演空间高度灵活、自由的需要,又不同于一般的戏曲表演空间的设置。

首先,三个层面的空间布局,在比较空灵的中心表演区,给表演以极大的自由。在具体的演出实践中,演员与观众间仍然有一种默契,即大家都把舞台空间和时间都当作是不固定的流动自由的、假设虚拟的。演员移步换形,即通过演员表演来实现景的存在,留出空白让观众联想去填补丰满。如“春”的荷花池,随着演员身段舞蹈化的语言,即淋浴、戏水、拨荷等,又伴以荷花舞,展现了春意盎然的荷花池的存在。这样以实化虚,虚拟为实,以虚拟性的有机地和舞蹈化的表演结合在一起。自然,虚拟不是无条件的,在整个演出中不是一虚到底,而借助了一定的实物,正如戏曲传统表演中,门窗楼台可以虚,桌椅酒具不可虚;战

场环境可虚,一刀一枪不可虚;战马可以虚,马鞭不可虚;木船可以虚,木桨不可虚的道理一样。在春、夏、秋、冬背景映衬的基础上,精当地选用了一些诸如装饰化了的景片、火堆、夸张的藤条等等作以虚化的借托的实物。总的说来,就是虚不能登台的实物,保留可以驱使的实物或代用品;省去与人物关系外在的实物,而突出表现人物思想性格密切关的实物。演员通过少数辅助性的实物道具,通过虚拟动作把虚实结合起来,激发联想,以完成舞台形象的创造。另外,在这一空间层面,大气氛已由天幕背景展示。因此其空灵并不空洞,两个空间的视觉形象互为补充成为整体,反显深邃、极利于群舞的表演,比如“春”中荷花舞、“夏”中的军士舞、“秋”中的烽火舞等,都能流畅而有节律地予以展现,以烘托气氛,揭示场旨,有利于戏剧高潮的推进。

其次,高于台面的后部空间,呈现在天幕区横贯整个舞台的斜长平台,从上场门三公尺高一直斜到下场门一公尺高,其固有色同于底幕和侧幕的黑色。设置这一中性平台,旨在利用其介乎抽象与具象之间的特性,既有高度的概括性,又有一定灵活性,也通过演员的表演来实现其物质属性,有利于减弱布景空间特征同表演的空间来实现其物质属性,有利于减弱布景空间特征同表演的空间特征的矛盾。例如在过场戏中,几次都是秦始皇活动的空间。在“夏”的过场戏中,秦始皇站在平台上举剑长啸,一派金戈铁马,战火浓浓的景象。这时的平台便成了战场的至高点,使观众的视觉呈仰视状态,更显示了秦始皇千古一帝的凌然威势。又在“秋”的过场戏中,台面空间烽火群舞,平台又成了秦始皇落座的宫殿的一部分。又比如在“秋”这场戏中,孟姜女历经千辛万苦去长城为正在筑城的丈夫万喜良送寒衣,途经边关,通过一番周折,全体军民被孟姜女的坚定信念和顽强意志深深感动。当舞台上整个群体一齐仰首目送孟姜女登山(平台)又上征途,合唱:“啊,群山为何多一峰,小女子挺身也是一座岭。”的时候,孟姜女慢慢向高处攀登,

形象非常突出,在观众心目中小女子的形象在升华,平台在此时便成了山岭,喻示了小女子的高大而可爱的形象,平台的本身在演员表演交互作用下,似乎也具有了生命力。

最后,关于舞台乐池空间的利用和三个层面空间的同时运用。乐池空间的利用是为了舞台表演区的延伸及增加空间层次感,给观众视觉上也有一种新的刺激。如在“春”这场戏中,荷花舞、荷花叶即是从乐池很自然地“浮”上来,结合孟姜女戏水、拨荷等舞蹈性的表演,有机、流畅地在这一空间中予以完成,同时给表演增加了一层浪漫色彩,观众对此心照不宣,乐于接受。又如在“夏”这场戏中,孟银带了秦兵来捉万喜良,人物从乐池上又从乐池下,空间的变化说明上山了,给人一种视觉上对空间变换的愉悦感,觉得既新鲜又合理,对演出产生了良好的剧场效果,至于三个层面空间的运用是就《孟姜女》这部戏的实际而言,因为在《孟姜女》中多处需要广阔的空间和宏大的场面,特别表现修筑长城的空间,故把三个层面一起运用。从天幕区作为长城城体一个组成部分的高平台延伸到中心表演区的台面,又从台唇延到乐池,这样很有纵深感,且从低到高,既有环境感又丰富了表演支点。在如此空间中,结合群体人物的活动,人物布局参差错落,营造出修筑万里长城的恢宏场面。使演员表演有了广阔的天地,观众也得到想象与理解的情感满足。

总之,在《孟姜女》的舞美设计中,着力点在表演空间处理上,因为戏曲的歌舞表演本身就带有浓厚的写景因素,在设计中有意识地把它当作可以扩大造型艺术的表现力和积极因素来对待,尽可能地把它组织到演出画面上去。故在形式上力求以虚代实,以简代繁,实质上是為了以少胜多,以神传真。在具体构思过程中,这样来处理布景的虚实问题,为了更加符合戏曲越剧的要求。

(鲍茂功 宁波小百花越剧团服装设计)

谈扬剧《王昭君》灯光设计

朱维生

侯素萍

作为“以歌舞演故事”的戏曲艺术,相当时候都是以演员的单一表演作为舞台呈现并固定为程式和风格,并在一定的历史时期盛行。对这样的舞台呈现本也无可指责,况且,这样的舞台呈现也确实在相当程度上能够独立承担舞台演出。但以历史的眼光客观地分析,不能不说,这样的演出也受到当时一些物质条件的限制,以至于,久而久之,根据条件自成一派,形成自己的演剧观。但随着时代的发展,特别是进入世界缤纷、艺术多元的现代社会,戏曲再仅以单一表演作为舞台呈现,已远远不能满足现代观众的审美需求,戏曲艺术的整体水平亟待提升。为提升戏曲艺术的整体水平,运用现代化手段表现传统戏曲已不鲜见,调动一切现代化的手段丰富审美中的人体感官、表现艺术张力,提升戏曲艺术的整体水平,已为广大舞美工作者和观众所认同,这也更是我们舞美工作者义不容辞的责任。带着这种想法,也由于碰上“第二届全国少数民族文艺会演”的机会,笔者仅从灯光设计的角度并在可能接触到的器材范围,对扬剧《王昭君》运用现代化手段来提升戏曲艺术的整体水平进行了一些尝试。

一、通过运用现代灯具、运用光色语言喻示剧情、强化剧情发展、体现戏剧中的创作立意来提升戏曲艺术的整体水平。

1.《王昭君》一剧中,有一个孙美人被绞死殉葬从而激发起王昭君走出汉宫、争做自由人的情节处理,这是一个体现主题立意的侧面烘托——精神失常的孙美人即将受刑,王昭君撕心裂肺一声惨叫——孙美人冲向平台,通贯平台上方的白绫降下,与此同步,顶部两盏电脑灯的白光斜侧灯位投向白绫,四盏电脑灯紫光垂直灯位投向四个行刑太监,两盏电脑灯浅蓝光近乎于顶逆光投向台阶上的王昭君,以强化昭君对孙美人殉葬的心灵震撼。又随着“血淋淋三尺白绫了残身”的伴唱,原先投向白绫的电脑灯白光渐换大红,四盏投向太监的紫色电脑灯也换成大红改向投白绫,由于与表演调度同步,取得了色彩鲜明、对比强烈,层次清楚、语言明晰的效果。既喻示孙美人的殉葬死去,又强化了昭君争做自由人的剧情发展;既为胡汉和亲民族团结伏笔铺垫,又增强了艺术观赏的可看性;既体现了剧中的创作立意,又提升了戏曲艺术的整体水平。

2.单于和昭君经过相互了解,增进了爱情,由衷地从心底呼出——“天地合,乃敢与君绝”——16盏电脑灯与表演调度和音乐强音同步,同时泻下五色斑斓的鲜花图案和光束,又随着响彻草原夜空的“长相知”音乐,昭君和单于由台前中向台后的表演调度,配合花环吊景的下降、在昭君和单于起脚的同时——16盏电脑灯的图案和光束同时旋转,更随着昭君和单于走向后平台的表演调度,一条由8盏回光铺成的、代表民族团结的粉红色光路(四道道光,每道两盏)展现眼前,直通后区制高点平台。利用这一间隙,又将16盏电脑灯左右各8盏统一色彩、转动色轮各自投向上下场门推向“路边”的“碰撞的两心”——流动花坛,在单于和昭君于后平台的制高点造型时,在“长相知,不相疑”不绝于耳音乐的缭绕余韵中,灯光随音乐徐徐关灭。这里,现代灯具和普通灯具交替使用,传统和现代紧密结合,主题体现和整体水平提升互为印证,将这一揭示民族团结主题的抒情浪漫场面由我们灯光的特有语言推向最高潮。

二、通过现代设备的技巧展示,组合成有张力的艺术形式来提升戏曲艺术的整体水平。

从事舞台艺术的同仁都知道,艺术离不开形式张力,形式张力又少不了技巧展示,反之,缺少技巧展示的形式便没有张力,没有张力的形式便不能很好体现主题立意。为了更好地体现主题立意,经过反复思考,我们将技巧展示和形式张力的重点放在第三场。第三场是全剧的重点场次,仅场景就转换三次——渭水河边、野狼谷、大漠。更是“以歌舞演故事”的一场典型戏——除了昭君的唱段,基本上都是舞蹈,舞美设计又为整个演区留下足够的空间,给予了灯光发挥的相对余地。面对如此现状,若仍以单一的表演作舞台呈现,固然也可以,但显单薄苍白,艺术观赏不够到位。为将戏曲艺术提升到一个新水平,作为手段多变的舞台灯光,可以利用现代化手段更加丰富的体现出塞的方方面面,由此,我们便重锤敲响第三场,更将《野狼谷》场景的舞台处理作为提升戏曲艺术整体水平的重中之重精心设计。为在提升戏曲艺术整体水平的同时丰富观赏的直观效果,在运用现代化灯具时,我们采用了近似写实的手法,力图具体化、实在化。通过具体实在,表现出塞的艰难,烘托民族团结的创作主题。

1. 运用拟真烟尘,表现马队的行进。

昭君出塞的马队进入野狼谷,随哒哒马蹄声音乐,在闪动的光束里,紧贴地板喷出雪花机调制出的最细粉末,再配合上贴着地板施放的适量烟雾,表现走马行进扬起的滚滚烟尘。

2. 运用雨景,反映昭君出塞的艰难。

野狼谷下起蒙蒙小雨电脑灯的细光束在空中旋转,地上溅起圈圈水花——16盏电脑灯水花图案作扩张性旋转,俄顷,山风掠过,不辨方向的瓢泼大雨从天而降,伴随着风声和马蹄声——16盏电脑灯统一方向在各自的张角范围内作全舞台旋转。

3. 运用闪烁摆动的光束形成形式张力,推进戏剧高潮。

马队进入野狼谷,两侧地板电脑灯定位浅蓝色彩,随哒哒马蹄声音乐节奏,紧贴地面在“马腿”——马队演员腿部闪动,形成造势张力;又随马队行进的四声6660音乐,16盏电脑灯随音乐节奏左右四次摆动,好似雨中霹雳从天而降,形成“力”的视觉冲击;更在《野狼谷》场景的最后群舞中,伴随着打击乐的轮奏,合奏,电脑灯和变色灯与打击乐同步动作,轮奏则轮闪,合奏则群闪,使闪动的光束在马队演员的身上有明显的跳动反映,将马队的行进动势,将民族团结势不可挡的磅礴锐势推向高潮。

4. 用电脑灯的虚实可变光斑为剧中主次角色造型。

野狼谷中,马失前蹄,昭君从马上跌下,伴随“哒……仓”的打击乐,昭君在“哒”的板鼓长音中由中区向前区打小蹦子,随着一声“仓”的打击乐齐奏,昭君跌坐舞台前中区定格,马队众侍卫以昭君为中心围成半圆,探身前倾造型,与“仓”的一声打击乐齐奏同步,前区中间的2盏电脑灯柠檬黄色彩用实光斑投向王昭君,前区和中区的10盏电脑灯浅蓝色彩用虚光斑投向马队众侍卫,这一明一暗、一实一虚的灯光处理,使这个跌马的动作造型既用色彩形成了对比,也用虚实明暗明确了画面的层次关系。

从演出现场的实际效果来看,整个第三场,特别是《野狼谷》片段,现代化的器材运用为戏曲艺术整体水平的提升起到了不可忽视甚至是至关重要的作用,但我们也应该清醒地认识到,舞台戏曲艺术的整体水平固然要提升,现代化的器材固然要运用,但这决不是游离于剧情的自我表现,也更不是展示某项产品的性能演示,这些现代设备的技巧展示,这些艺术形式的组合张力,这些所有外在手段,都不能离开舞台演出的主题立意。主题立意是艺术创作的灵魂和主旨,任何离开主题立意的技巧展示都是对舞台艺术的伤害和背离。

三、通过运用现代化的控制设备设计动势效果,营造舞台气氛来提升戏曲艺术的整体水平。

现代控制设备的优点就在于它的可控性和任意性,充分掌握并运用其先进功能也可提升戏曲艺术的整体水平。如《野狼谷》中,运用电脑灯和变色灯的光门可控,伴随音乐节奏在马队演员腿部和身上闪烁的动势效果,为营造舞台气氛就起着十分显著的作用。再如《大漠》走马披风造型,则更增强了舞台气氛,推进了戏剧的小高潮——昭君在经过《渭水河边》《野狼谷》和《大漠》的长途跋涉后准备继续向草原前进,马队侍从翻抖出巨型的黄色披风给昭君披上,昭君定格前区,原地作走马状,伴随马蹄声音乐,侍从抖动披风,此时,两束追光定格昭君,同时从三道逆光第一道1个,第二道3个,第三道5个,9个金黄色彩的逆光投向披风,并做后退流水的动态循环,利用人眼的视觉错觉,给观众造成不断前行的视觉动势效果。试想,如果没有这些现代化的控制设备,仅靠一般性的传统操作,根本不可能完成设计构思,更无从谈起提升戏曲艺术的整体水平。

四、灯光设计的无奈——使用现代灯具的不足和思考

现代器材固然有着它的很多优势,在舞台艺术中起着重要的作用,但仍然显出它的若干不足。其一,目前普遍使用的1200瓦电脑灯的亮度不足,尤其是大红、深蓝和紫色,在关键特写场景缺少亮度,以至于不得不用回光灯来替换,使灯光设计使用灯具的整体构思被打乱。如单于和昭君“天地合,乃敢与君绝”的心声抒发,若有大功率、高亮度、亮中求亮的电脑灯就更能体现设计者的意图,更能体现戏剧主题。其二,某些时候显得过于隽秀和女气。如初进野狼谷的小雨光束和图案就嫌粗犷不足秀美有余,缺少形式上的力度感。加之旋转不够自如灵活,在表现野狼谷中那山风掠过方向不定的瓢泼大雨时,就影响了形式张力,若器材不受限制,则灯光设计的表现形式将更加多样、外在形式将更有张力,戏剧主题的体现将更加完美。其三,希望电脑变色灯的光束角可变可控,使舞台动势效果的布光更干净,营造某个舞台气氛的设计意图更明确。

以上仅是一个灯光部门的肤浅认识,要真正提升戏曲艺术的整体水平,还需要所有部门志同道合、配合默契才能实现。综上所述,提升戏曲艺术的整体水平离不开现代化的表现手段,现代化的表现手段又促进了戏曲艺术的整体提升。也正是因为有了这些现代化的表现手段,戏曲艺术才能少受限制、不受限制,情与境的结合才能完美统一,艺术内涵的挖掘和外在形式的张力才能回味延伸,融入戏中的灯光语言才能准确表达,戏曲艺术的整体水平才能得以提升。

(朱维生 侯素萍 江苏盐城市歌舞团)

设计家拉尔夫·科尔泰(CBE)

吴 棨 译 章抗美 校

拉尔夫·科尔泰勋爵(CBE) 13岁从匈牙利来到了英格兰。二次大战末期,在伦敦的一家茶馆巧遇一位年轻的芭蕾舞女演员,这件事促使他在早期不稳定的绘画艺术创作以后,开始从事舞台设计的工作。他赢得过许多奖项,包括“伦敦西区剧场协会”颁发的“舞台设计年度大师奖”,四次获得布拉格舞台美术四年展的“金马车奖”。他在长达五十年的设计生涯中创作了200多个作品,享有国际性的声望。拉尔夫·科尔泰仍然在繁忙勤勉地工作着。他在1960年代把“戏剧性概念”引入英国的舞台设计领域,他发展了非凡的舞台演出的表现方法,并且在很多方面为舞台美术专业的成长开路。他的观念是始终完整而诚实的,并尊重作品。一些重要的事件与拉尔夫·科尔泰相关,他于1944年参军,不久战争结束,为了准备纽伦堡审判的英国起诉书。他曾经奔波于图书馆。在晚年,他设计了罗尔夫·霍克胡特(Rolf Hochhuth)的《代表》(The Representative)。这恰好是一出寻找大屠杀旧址的戏剧。设计者可以发现生活的经验在艺术中得到了表达,在这方面拉尔夫·科尔泰胜过了其他的艺术家。

下面的文字是拉尔夫·科尔泰在20世纪末的一次访谈中的自述:

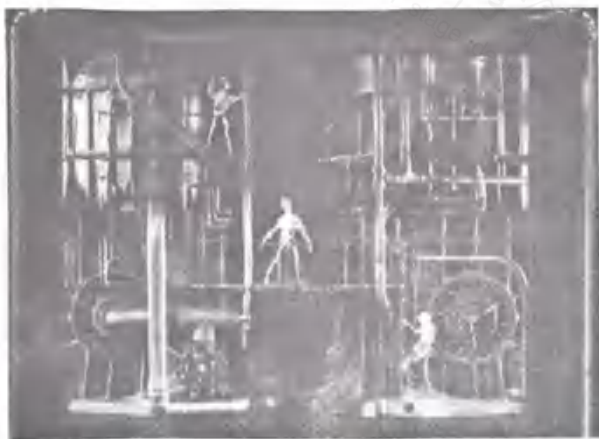
我于1939来到了英国。1933~1939年在柏林的时光是不愉快的。我在贵格会会员的援助下,作为难民来到苏格兰,在一个农场工作。我能成为一名设计者完全是一个意外。战后的一天,我与一个朋友在伦敦一家叫斯莱特斯(Slaters)的小餐馆一起吃午餐,有两个漂亮的女孩坐在旁边的桌子边,我们开始闲聊。知道了她们是萨德勒·韦尔斯芭蕾舞团(Sadlers Wells

Ballet)的舞蹈演员,她们其中的一位成为我的女友。我以前一直从事绘画艺术,但是我自认为并不真正适合那个学科,因此我想“我有一个芭蕾舞演员的女朋友,为什么不去剧院做设计?”于是我去了伦敦的中央圣马丁艺术学校(Central St Martins School of Art)并申请了他们的课程。我被接收并且开始了我的职业生涯。

无论我作设计或是导演,最重要的问题就是发现剧作是什么,隐喻着什么,而不是只关注故事发生的地方,或者门是在左还是在右。戏剧并不是一扇门,而是有关一些来到舞台上的人。1997年,当我为回顾展整理作品的时候,我惊讶的发觉,我的观念和隐喻就是在完全无意识的情况下从这里开始的。

我有不读剧本的名声,这正是我的观念和方法,但这是因为我的创作靠得是本能和直觉。有一种通常的信念,就是你必需透彻地研究剧本,读它二十遍。我有一个问题,只读一遍剧本,当然,也要依据不同的情况。我现在正为《唐·乔万尼》(Don Giovanni)的演出作设计,莫扎特的作品中有一些非常特殊的瞬间和许多可怕的心理,因此我必须非常小心地关注每一个场面中发生的各种细节。

你看,我的才能首先在于识别意外的效果。五十年前,设计者们先绘制效果图,然后根据效果图做成模型。但是当你绘图时,不可能产生意外的效果,所以现在我总是以三维空间的形式工作。当我在模型中设置一些东西或是敲打出一些额外裂口时,意外的效果就发生了。我会想要它们破裂得更加有趣。我所经历过的最值得提起的意外效果,发生在音乐剧《大都市》(Metropolis图1)



(根据兰·弗里兹 Fritz Lang 1927 年的经典影片改编)的设计中。我必须创作一个机器的空间并制造一组连锁的齿轮装置,有点像卓别林(Chaplin)的电影《摩登时代》。我去了一家废旧汽车场,买回一个变速箱并拆开来。那些齿轮传动装置并不是我想要的舞台装置,但是我有了两块变速箱的外壳。我开始思考在 1:25 的模型中进行机器空间的设计。不必去在乎齿轮。它是一个太复杂、太昂贵的制作,但是我基于意外创造了一个机器的空间,都是得益于这个偶然的外壳。



另一方面,如果你在排练中没有留心舞蹈的发展你就不能设计当代舞蹈。你必须认真观察、沉浸于动作的进程;这将不断地给你带来某些火花,你应该去创造并把握创作的偶然性。在 1976 年我们在伦敦的环形剧院演出了一个即兴舞蹈片段《残酷的花园》(Cruel Garden),是克里斯多佛·布鲁斯(Christopher Bruce)根据林赛·坎普(Lindsey Kemp)的一个情节改编的。相当超现实的情节是以作家劳卡(Lorca)的生活为基础的。我想到:“劳卡(Lorca)...西班牙,我将

做一个斗牛场。”这个舞蹈作品的演出非常成功,并得到好评。我必须让这个演出的设置适应别处的传统舞台,它增长了高度并且重新布置了周围的环境。我现在不记得我是否创设了与这个舞蹈片段的情景相配布景,也不记得布鲁斯(Bruce)或是坎普(Kemp)是否创造了场景,因为我已经提出了设计方案。

有时你从原材料中获得解决方案。从相当早的时候我就经常思考在我的设计中利用材料。我曾经在老维克剧院设计过全部由男性扮演的《皆大欢喜》(As You Like It 图 2),



是与导演克利福德·威廉斯(Clifford Williams)合作的。因为都是男人,导演最初想在一个两侧有塔楼的集中营演出,塔楼上都有机枪和探照灯。然而我提议在一栋意大利别墅中演出,一位快乐的意大利贵族款待了我们。克利福德向我提出了一个合理的问题,“这是一个好主意,但是《皆大欢喜》为什么要这样演出?”。我的回答是,这是我工作的风格,我采用反光材料以一种抽象的方法创造了亚登(Arden)森林。舞台的设计观念是基于这样的事实,即所有的这些角色——罗莎琳,西莉亚,雅克都做着传奇浪漫的梦。演出获得了巨大成功,有着令人惊异的演员阵容。我记得奥德丽是(Audrey)由安东尼霍普金斯(Anthony Hopkins)扮演。他特别讨厌穿女装!

我想起了最近为罗尔夫·霍克豪茨(Rolf Hoch-

huth)导演的《代表》(The Representative)的最后处理方案,是皇家莎士比亚剧院演出的,这出戏有关大屠杀并批判教皇普拉斯十二世(Pope Plus XII)对大屠杀的不干涉政策。实际上,这不是设计问题,戏剧的主题是巨大的。你如何在舞台上呈现出六百万犹太人的种族灭绝?你从哪里开始?你不可能用平平常常的办法来处理。我和译者罗勃特·大卫·麦克唐纳(Robert David MacDonald)不断地讨论并为此而焦虑,就这样过了几个星期。一天,我萌生了一个形象,就是这个戏的隐喻:毒气室。我们用一面仿造的混凝土墙壁在舞台前部做隔离,在墙上放映那个时代的记录影片,有时伴以叙述。并且在混凝土墙壁后面的毒气室中,做了六个场景的变化。这就是我对这个戏的诠释:毒气室和记忆。

做歌剧的激动与兴奋往往大于戏剧,在歌剧中总会有一些更宏伟的东西。但是当歌剧呈现在舞台上时,它常常不能完全体现预期的效果,因为歌唱者很少使你惊讶。我发现在出色的演出中好的演员将会使你惊诧。彼得·麦克斯韦尔·戴维斯先生的《酒馆》(Taverner 图3)



是歌剧中例外的作品。本杰明·卢克桑(Benjamin Luxon)扮演了转盘装置上的爱开玩笑的动态的角色,他以前是一个体育教师。他主动要求去做你不能要求演唱者做的事情,在距地面9英尺高的中心平台上,翻筋斗,站着歌唱。如果一个演员说布景帮助他理解而且体现了戏剧,那就是对我最大的赞美。发现作品的隐喻后,第二位的考虑就是要让演员感到自己属于这个空间,并且在这个空间中轻松自如地行动。

当我与其他导演合作的时候,我发现他们在我的作品中寻找的特质是一种风格,这可以帮助他们确定自己表达戏剧的导演方法,如果你不是那种更像是室内设计的舞台设计者,而是一个戏剧舞台的设计者,有一件事你必须要做到,如果要求你做导演,就应当有能力导演一个演出。你必须说,“是的,我能在那套布景中演出这个戏。”当导演在与我争辩的时候,假如我意识到我有一个呈现自己设计的问题,这时我就会发现导演总是赢得争论。

偶尔,我也会弄错导演想要的东西。在皇家莎士比亚剧院的《特洛伊罗斯和克里珊达》(Troilus and Cressida)的演出中,我与霍华德·戴维斯合作。当我提出我的设计时,他极其惊愕地注视着我的方案。这是一种非常风格化的形象,设计聚焦在两方对抗的军队的不同的舞台。于是我做了一个布景,从泰拉(Tara)用风造成的损坏中吸取了灵感。我不能确信希腊和特洛伊之间的区分在恒久的注视中仍然存在,对此我是怀疑的。我认为,霍华德的演出视象是电影化的,但是他使作品成型。那是一个场合,在那里导演真正的困惑来自于我最初作的。尽管演出的创作是一种协同合作的努力,但舞台设计却是一种非常孤独的动物。

对我而言,创作好作品的感觉是最重要的,这不仅是对导演和我而言的、也是对整个集体而言的,演唱者、演员、技术团队、管理部门,当然还有观众。有传言说我提供给导演他想要某个环境,不管他知道它或是不知道,但它都是真实的:你必须忠实于你自己的完整性。你不应当创作出一个作品又说“好吧,我非常不喜欢这些,但那是他(指导演)想要的。”对设计者来说最重要的事情是发展一种明确的把握分寸的鉴赏力,因为你是最终的裁判者,而这真是教不会的。另外,我总是告诉学生们,你们能获得工作的机会,并不是因为你们作品的质量,而是因为导演喜欢你喝咖啡。

(吴 梁 中央戏剧学院舞台美术系硕士研究生)

(章抗美 中央戏剧学院舞台美术系研究生导师)

传统特技火彩

俞 杰

火彩是戏曲艺术中一门专为营造演出氛围烘托舞台效果的传统技艺,百年来,被各个戏曲剧种广泛使用,尤其是神话剧目。既使在新科技研究成果不断破引进的今天作为一种传统特技效果在戏曲艺术的百花园里占有不可取代的一席之地。

火彩的原料是有机香磨成细粉然后用筛子进行筛选,另外再配上寺庙中的香火磨细,用筛子筛过的香与松香混合而成(现在不用寺庙中的香火直接用松香粉就可成。)

燃放用的火扇是用表芯纸折叠成扇形,撒放火彩时先将火扇点着用右手食指和中指夹住,再用右手手指握开火扇、使火扇慢慢燃着,再把筛好的松香粉放在右手心,撒出去后通过火扇的火燃烧使松香粉燃烧成火光,这就是戏曲舞台上的传统特技火彩。

火彩又名“鬼头”在传统戏曲或其它剧种出现神鬼妖精或是火烧场面时基本上全用火彩来配合剧情。如《金钱豹》中妖精的出现;《青石山》中神仙驾云施法;《李慧娘》剧中鬼魂的行踪以及《连营案》剧中扑火场面均用火彩来燃放,使用火彩配合演出不仅增添舞台气氛,而且充分说明剧中的人物所处的环境。但在燃放火彩时首先要注意安全,通知有关舞台消防人员相互配合。现根据收集有关资料及参与演出实践大概分为以下种类的传统特技火彩技巧:

一、单把火彩

《金钱豹》中头场豹形上场先撒一把火彩表示妖精的原形。下场时再撒一把说明妖精的变化。

二、三把火彩

如《泗洲城》中孙悟空与水母大战中,水母用右臂扶住孙悟空的猴棍右手砍孙悟空三刀,这时乐队“大锣”三击相互配合,随着“大锣三击”检场人员通过大锣的音响随即撒出三把火彩,表示孙悟空被连砍三刀,通过锣鼓节奏来增加舞台气氛。

三、地出溜火彩

这把火主要是沿着舞台地平面撒出的单把火彩,鬼在道门称矮门(则出场的地方称为道门或称为矮门),此鬼在舞台出场时撒出一把地出溜火彩如《乌盆计》中刘世昌鬼魂的出现就应该用地出溜火彩。

四、连珠炮火彩

一把火彩连续撒出数次到十几次上下的断续燃放。如《火烧连营寨》中刘备被火烧演员在舞台上表演抖动髯口和两臂,这时撒连珠炮火彩表示剧中人被烈火燃伤后呼吸急促,以及狼狈的形象。另外还有由慢而快的连珠炮的火彩,如《闹府》中煞神和范仲禹书房中的一场动作,全采用连珠炮火彩来表现。

五、倒载火彩

这把火主要是由上而下的一种火彩撒法,必须一溜火光到地不能中断。如《琵琶缘》中琵琶仙子吞吃苏巧云之后,又变化成假苏巧云

时撒倒载火彩,有时也可先用连珠炮火彩引上到台口再按着撒倒载火彩表示妖与人的刹那变化。

六、吊云火彩

这主要是先将松香撒向空中,成一个孤型火光,落下吊云火彩。有反正两种撒法,例如,猴戏中孙悟空耍棍下场,在乐队“四击头”锣鼓中演员亮相,配合撒出吊云火彩这就是表现孙悟空变成一道金光远去,那么反乎吊云火彩表现在《闹府》中煞神的下场而使用。

七、过梁火彩

此种火彩用于大型神将或舞蹈后“斜一字”亮相时,检场人员在众演员身上由下场门撒出一把火彩,火光从演员头上经过直到上场门台口落下,这就是过梁火彩。

八、倒口袋火彩

凡是采用连珠炮火彩送下演员时,最后还可撒一把倒口袋火彩(也可撒一把吊云火彩)倒口袋火彩的撒法主要是检场人员面向后台火彩由左肩上经过撒向身后,落在正在亮相的演员前面如《乌盆计》中跳判下场可以使用倒口袋火彩。

九、托塔火彩

这把火主要由下往上撒出再由上向下笔直吊回的一种火彩,如《青石山》中排龛撒出一把托塔火彩以表示神仙的出现。

十、月亮门火彩

此火彩是由检场人员从左边地面起经过空中到右边地面,倒手撒的一把火彩,使火光成为半圆形的火彩效果,如《活捉三郎》中末场可使用月亮门火彩。

十一、满堂红火彩

这种火彩也可用倒撒的方法撒,是检场人员在台上需由右向左转一圈,使火彩随着人身体的转动而成为一个圆形的火炽,以表示一片火光。此火彩主要用于《火燃连营寨》中可称

得上满堂红火彩。

十二、碰头双吊云火彩

这把火彩的撒出是用左右手同时向空中撒出的两把松香粉左手撒出火彩,右手撒出松香粉(天火彩)右手撒出于松香的高度略高于左手撒出的火彩约一寸上下,使两把松香在空中交叉相互接应,下面的火将上面的干松香粉引燃成为两团火球而后分左右从空中落下形成吊云火彩,这把火彩适用于跳神将时上下场门双神将用如《琵琶缘》中跳四木星官也可采用此火彩。

十三、垫火火彩

这是一把单火彩,要求火势要大,并且要准确无误。这种火彩主要是用于演员翻吊毛中撒在演员吊毛落地的地方,使演员用身体将大火压灭并起黑烟。这充分说明被烧的人落于浓烟烈火之中如《连营寨》中刘备扑火的场面就体现垫火火彩的象征。

十四、过城火彩

过城火彩是由城上撒上过城的,摆放有高有矮如《李慧娘》用的矮城;《蟠桃会》、《宝莲灯》《青石山》等也是。但不论城的高矮都是隔城不见外面撒出的火彩所以必须有熟练的技巧才能撒好。

十五、钱粮盒火彩

这把火在所有火彩中属难度最大、技巧特高的一种拿手绝技,此火彩一般每逢正月初一体现吉祥大吉,如开戏前跳灵官,跳完后要在台上用钱粮盒中火来燃着灵官手中的鞭炮。所以在台口设置一个钱粮盒,盒中放有元宝、千张黄钱,检场人员在众灵官身后撒出一把吊云火彩,火光经过灵官头上刚好落在钱粮盒中燃烧,此时这把火需准确无误,所以称之为难度较大的功夫技巧。

(俞杰 江苏省京剧院)

浅谈舞台装置

张文元

时代的进步,文艺科技事业的空前发展,舞台技术也呈多样化,今天的舞台科技已发展到计算机控制、CAD 制图、传感技术、数字化吊杆系统、倾斜式升降舞台、计算机桌面控制舞台演出。在这样的形势和要求下,对装置技术人员在操作演出及制景技术上都提出了新的要求与期望。

舞台装置在剧团中是舞美队的一个组成部份。在剧目上演前,主要承担了制景工作,在剧目演出中则承担了舞台操作管理工作,一个合格的舞台装置技术人员,我想除了埋头苦干、身体力行、任劳任怨的精神外,还应具备独立的思想理解能力和艺术分析能力,在制景技术方面应该具备精湛的技术,灵活多变的制作思路,掌握各种材料不同肌理之间的特殊关系,做到技术与材料之间的有机巧妙结合和完美和谐的统一。

舞台装置在制景时通常需要通过“虚”、“实”相结合来实现二度创作,在对物质材料加工处理手段中必须进行艺术化手段处理。它不同于装璜,装璜的材料要求真实,它的物质材料除要求真实外,还要求人性化、生活化、现代化,符合潮流。

舞台装置在装台演出中的主要任务是为演出创造一个表演场所,在舞台上为演员和他的周围空间建立一个主体的联系,为故事的情节展开一个相应的情调或心理环境。

我团上演《赵氏孤儿》,舞美设计了一个 7 米高三面 13 米长的黑匣子,在制作中,我对整个制作过程作了一个工艺分析,工艺分析是对技术、材料、模式、经费开支及制作过程中所要碰到的各种技术性问题的一个先前的预知。如没有工艺分析也就没有准确的预算编制。工艺分析来自于企业,对剧团装置在制作前的

分析来说是非常重要的,这种对成本核算,节约支出的分析对剧团来说是多方面的。如材料的价格、装拆台速度、装车空间问题等等,经过工艺分析后我对材料的选择做到心中有数。不同的材料有不同的特性,价格也截然不同,肌理表现也不同。木料比较软性,在长度上有局限性,如要做成 7 米高的立片拼架,它的成本要比铁方管高出 1.5 倍,工时超出 1 倍,木料做的话维修系数将增大,份量重、体积规格都增大,对装卸车的空间带来损耗。作了仔细的分析后,我采用了铁方管,铁方管做成了 7 米高的立片后,显得很轻巧,各种费用都比木料低,对装卸车的空间不带来损耗。铁方管的特性除了坚硬,长度上有很大的优势,做成后巡回演出不太会损坏,所以也不存在维修的费用。最后我选择制作样式,在制作样式上我是看了京剧《东坡宴》的装台后受到启发的,《东坡宴》的每组铁拼架也差不多有 7 米高,每组立片装台都由 4 人来完成,而且装拼速度慢,多余人员不能插手帮忙,在非常紧张的装台时间里,浪费了人力资源。看了以后我作了比较,并从京剧《东坡宴》所做的铁架上作了制作上的调整。我在我团的《赵氏孤儿》铁拼架上做成了屏风折叠式,每组铁架加装合页后再加以连接,这样的优点是每组铁拼架二人以上就可以装拼起来,装拼的速度明显比以往传统的串螺丝快好几倍,而且人人都可以参加帮助装拆台,做到了复杂变为大众化,在巡回演出舞美人手少、工作量大的情况下,这样做是非常符合现代演出规范发展的。《赵氏孤儿》经过了快一年的演出,实践证明此种工艺分析和材料与技术的结合是切实可行的,效益是明显的,制作的技术样式是成功的,是符合成本节约的。

舞台装置是二度创作的呈现者。在二度创作中需要领会舞美设计师的阐述与意图,对所制作的景物的历史加以分析,只有这样的领会后,所制作的景物才是设计师所想要的东西,才是符合剧情与历史的,才会有生命力,才能与观众交流。据了解,目前多数剧团的装置技术人员不能准确理解舞美设计师的设想与意图,还不能从制作过程需要出发去了解整个剧情的发展,不能分析剧本,不懂历史剖析,演出操作不融合音乐语汇,经常有与剧情节奏不合拍的事故,根本与设计人员交流不了,所制作的景物离设计师所想要的东西还差得很远,舞美设计师的种种良好愿望得不得体现,从而使整体舞美的业务水平降低。如想把舞美设计师的想象与意图更好的在技术中体现出来,装置在再创造中应该用非常规、超常现的手段把不可能变为可能,对于超出我们装置这个行当技术范围的技术,如液压缸技术,传动与机械装置等等,可以借助外部的技术力量加以学习掌握,只有在这样思想观念支配下才能在再创造中把舞美设计的种种良好愿望都得以体现出来,满足舞美设计的各项要求,才能体现更加完美、淋漓尽致。要将舞美设计的概念表达清楚,除分析剧情外,还应从整个制作过程中去了解剧情的发展,多去排练场看排练。这样就更有利于在演出操作中掌握得更好,更完美的体现在最后的演出中是能与观众共鸣的,这比纯粹的舞台制作更加重要。

好的装置操作还有赖于舞台科技的进步、艺术科技的进步,这是时代的文明象征,舞台装置在演出中体现综合美,实际上也是群体智慧的体现,这种体现是每个部门象演员演戏一样从内心的情感上去体会的,更在其中融入了人物的感情,使操作的动作真正成为推动剧情情节发展的手段,利用创造的环境来烘托剧情的气氛。这种演出操作的美感在演出中是多样性的。

装置舞台演出的布景在无场次的演出中都必须要在灯光和音乐的语汇下与剧情人物性格相符的内容下进行操作,这样的操作才能体现装置艺术的魅力。正如胡妙胜老师所说:理想的空

间转换是场景的转换成为戏剧动作的一部份,或者说在动作的流程中完成空间的转换,这就是所谓换景就是戏。我认为好的景物转换与操作,应该是抒情的,是符合剧情发展、在观众的视线随着灯光和音乐的融合下,景物的转换好象是一幅流动的画、一首诗,能令观众赏心悦目,受到美的熏陶,从而在心灵深处撞击观众的内心感受。

装置所制作的景物我认为已不是单一的个体,而是融合了历史的情景与演员一起参与表演,景物转换在烘托气氛的同时,也在与观众交流,与观众对话接近,这种交流是不间断的。我在操作我团演出的《西厢记》一景中,老夫人赖婚逼张生跳墙赴约被逐,舞台中央长方型转台在人力速度的控制下,作360度旋转时,舞台空间的软景,在旋转平台上方、张生抱琴、神情悲伤、步履艰难、跌跌撞撞,这种无望无助、想找又找不到莺莺时,转台、软景、灯光三位一体,一气合拍、一气呵成、高度统一,在精确的操作下,使人物的心理感受得以外化和延伸,激发观众的自身情感,使其产生与其共鸣的目的,也就是胡妙胜老师所说的:如在场景转换中,演员的表演仍在继续,那么这种布景技术的炫眼就产生了戏剧价值,成为戏剧表演的一部份。

舞台美术是一门综合艺术,装置是这个综合艺术的一个重要组成部门,技术性强,涉及到多门学科,包括几何学、力学、化学、机械材料学、工艺分析等等,没有可以照搬的模式,在技术上只有相互借鉴与灵活应用,每次的制作与演出都是对自己的一次考验,只有在充分的思想准备下才能使其完美。所以装置必须提高自己的文化与技术,这种文化与技术的高品位是来自于自己不断的学习、观察中掌握得来的。总之,装置在制作中与演出操作中都是在不断的创新与摸索中向前发展的,新技术、新设备、新材料,应该用新的思想观念去把握,使传统融合现代科技艺术思想,把装置艺术做得更好。最后我借用阿克加尔说的一句话:我力求创造一个作为理想表演的机器装置,场面空前的雕塑,并赋予装置生命力。

(张文元 浙江省小百花越剧团)

无线网络 DMX 技术应用于 大型演出活动

在大型户外演出活动中,舞台中的多通道灯光 DMX 线信号控制线是灯光师最为关注的问题之一。如果把控制台比喻成一台晚会的“心脏”,那么 DMX 线就是一台晚会的“动脉血管”,它联结着灯光控制台到调光器及电脑效果灯之间的“桥梁”。随着演出规模的越来越大,灯光师除了非常关心“心脏”的正常工作以外,也逐步对“动脉血管”的“畅通”牵肠挂肚。

目前,一台国内大型晚会中往往需要多达 1000 支以上的各种灯具和 5 通道以上超过 2000 米 DMX 信号线控制线及相关的线路放大器、分配器等。DMX 信号控制线在灯具间用“手拉手”的方式进行“串联”,主干 DMX 信号控制线部分往往需要通过观众区。无论是线路老化、接头松动或观众不慎扯断信号线等都会令演出的灯光场面受到严重的破坏。一旦发生,后果不堪设想。另外,由于 DMX 线路过长、复杂转接、和现场恶劣环境干扰所造成的灯光串号、闪动等也是令灯光师非常头痛的难题。因此,从晚会的装台、排练、预演到正式演出,灯光师都要为信号传输问题提心吊胆。除了在铺设线路时特别小心,还要安排大量的人力巡逻、监视 DMX 线路以保障演出的正常进行。

多年来,舞台专家、灯光师一直呼吁厂商提供一种信号线尽量少,连接方式非常简便和稳定可靠的多通道 DMX 线路传输解决方案。

随着科技的发展,灯光师的梦想逐渐变成了现实。

近年来,在有线 DMX 网络传输方面,世界著名厂商如 Strand、ETC、ADB、Compulite 等已有较成熟的 4 通道 DMX 网络节点产品推出市场。一个 DMX 网络系统至少用两个 DMX 传输节点组成。第一个节点称为编码器,它将 4 通道 DMX 信号转换成 TCP/IP 网络信号,用网线传输,在另一端网络 DMX 节点称为解码器, TCP/IP 网络信号在这里可以重新解码为 4 通道 DMX 信号,直接输送到调光器和电脑灯具,整个系统仅用一条网络线连接,从而实现了 DMX→网络→DMX 的传输过程。

由于网络 DMX 信号的双向传输、自动纠错能力、抗干扰性能良好、高速、信息共享等传统 DMX 信号传输技术无法比拟的优点,近年来国内、外的很多大型舞台的设计中已纷纷采用。但是,对于流动性演出活动,由于该系统价格昂贵及未能真正解决无线传输等原因,一直未能在中国广泛被采用。

过去十年内,世界上不少厂商研究过无线方式传送 DMX 信号的课题,已有过无数研究方案,但基本上没能形成成熟的应用产品。最著名的产品化方案有 FM 无线电传输模式及电力线载波传输方式,前者因

为没有解决现场干扰问题而不幸夭折。后者则因为没有很好解决信号通过变压器的问题使系统的应用未能到推广实用阶段。

广州河东电子有限公司最近在这一领域产品的研究和开发中取得重大进展。该公司新产品 HDL-WN001 8 通道无线 DMX 网络节点的研制成功并应用于近期国内一系列重大演出,标志着我国企业在调光网络技术的研究方面进入世界领先水平。

HDL-WN001 8 通道无线 DMX 网络节点集成了世界最新的微波以太网网络技术和 DMX 网络编码/解码传输技术。两个以上的 HDL-WN001 可构成大型演出中的无线 DMX 以太网网络信号传输系统。当 HDL-WN001 设置为网络编码器时, HDL-WN001 将输入各个 DMX 控制信号转换成 TCP/IP 协议的网络 DMX 信号并通过微波形式发送。当 HDL-WN001 设置为网络解码器时, HDL-WN001 接收到微波 TCP/IP 协议的网络 DMX 信号后解码还原成普通的 DMX 控制信号,送至调光器和各种 DMX 信号电脑效果灯具。

HDL-WN001 可同时无线传输最多 8 通道 DMX 信号(4096 回路)无线传输最大距离 800 米(可视环境,加接天线放大器可达 14 公里),是目前世界上同时传输回路最多和距离最远的无线 DMX 网络节点。

HDL-WN001 兼容所有进口、国产 DMX-512 基本光、效果灯、电脑灯控制台的 DMX 信号,是一个最适合中国国情的 DMX 网络解决方案。

HDL-WN001 符合国际以太网通讯标准 802.11b,频率 2.4 GHz,频宽 11 MHz,并支持以太网网络 802.3、TCP/IP 协议、UDP 协议。

HDL-WN001 采用世界最新的嵌入式网络处理器、总线隔离技术设计,无需设定,即插即用,被灯光师昵称为“傻瓜接入器”。

HDL-WN001 兼容主/副无线链路、一点对多点及两点对一点等无线传输方式。它特有的无线双向传输和自动纠错功能使系统在大量严重干扰源(如对讲机、手提电话、雷达、摄像机和电视转播车等)存在的复杂环境下仍能稳定可靠地工作。

应用 HDL-WN001 构成的 HDLNET 无线 DMX 网络,不仅大大减轻灯光师在大型演出活动中铺设 DMX 信号电缆、信号放大器和分配器等繁重工作,更重要的是, HDLNET 网络双向传输的纠错功能和强大的抗干扰功能为灯光师提供了比有线系统更加稳定可靠的信号传输系统。

(广州河东电子有限公司)

徽派古建筑与当代戏剧影视艺术

薛 峰



安徽的南部,与浙江、江西交界地区,旧称徽州。按现在的行政区域划分,包括黄山市所辖的三区四县(屯溪区、黄山区、徽州区、歙县、黟县、休宁县、祁门县)以及江西的婺源县。这里群山竞秀,溪水潺潺,众多古老的族聚自然村落散布其间。明清时期,徽商崛起,用智慧和财富创造了大量精致的民居、宗祠、水口园林、私塾书院、神坛寺庙等建筑,为后人留下了难以计数的文化和历史遗产。这些在布局 and 造型上极具传统艺术魅力的建筑,已成为海内外知名的活的建筑教科书。

二十世纪以来,由于地形生态条件的限制,新安江水系的没落,这一地区没有与现代工业文明的发展保持同步;因此,这里特有的文化和历史得以沉淀下来。许多村落和民居有着上千年或数百年的历史,“五岳朝天”马头墙、“四水归堂”的天井、高大耸立的粉墙黑瓦以及古老精美的木雕、石雕、砖雕,俱已显出苍桑颜色一然而她却如同一抹灿烂的夕阳,让世人从中感悟到古老文明的美丽忧伤。而这些富于变化的、饱含中华传统造型美学精粹的人

文景观,呈现出来的弥漫着忧郁的历史感,不禁使人在世纪之交的岔路口,怀着复杂的心情面对她的过去、现在和未来,面对她夕阳般的魅力。所有这些,都自然而然地成为戏剧、影视、美术等诸多造型艺术的重要语汇;比如电影《菊豆》、《大红灯笼高高挂》、《卧虎藏龙》,黄梅戏《徽州女人》,应天齐的水印版画《西递村系列》等,地域特征以及特定的文化内涵,正是这些作品关注的焦点。

张艺谋·南屏村

最新一期的权威英文杂志《画面与音响》评出了自1981年以来世界上最佳的四十部电影,其中有十部电影是中国的电影人拍摄的,张艺谋导演的《大红灯笼高高挂》、《红高粱》以及《菊豆》名列其中。这三部影片恰好是他较为早期的作品。张艺谋这段时期的作品很注重对电影本体语言的开掘,往往刻意追求形式上的美,非常重视构成影片视听效果的一切因素,给人们带来了前所未有的电影语汇震撼。

事实上,于八十年代末期以黟县南屏村作为主要拍摄背景的《菊豆》真正使徽州这片神秘的土地得以立体的呈现。

《菊豆》这部影片是张艺谋导演根据作家刘恒的小说《伏羲·伏羲》改编的。影片讲述了一个婢侄乱伦的故事;不是发生在没有任何成规束缚的原始社会,而是发生在封建礼教、宗

法制度已十分成熟的时期,不仅族规、村规在外部压迫着人物,千百年沿袭下来的精神枷锁也在内部挤压着人物,因而影片中的人物性格与心态、生活与命运全都是怪异的、扭曲的。

影片的绝大部分情节都在“老杨家染坊”;为选取合适的景地,张艺谋去了国内许多地方,都觉得不太满意;1989年5月,他来到黟县,跑遍了许多著名的古村落,当他来到南屏村时,即被眼前的景象所吸引:整座村庄坐落在青山绿水之中,建造精美的三百幢高墙深院的明清古建筑有层次地排列着;其中还有八座保存完好的古祠堂、纵横交错的深深巷道、参天的古树林和修建于嘉庆年间的万松桥,这一切都非常接近剧本中杨金山、菊豆、杨天青的生活环境。最后他选中了位于村口的叶氏宗祠“叙秩堂”,经过加工置景,使之与“老杨家染坊”相吻合。

叙秩堂距今已有二百余年的历史,是南屏村保存较为完整的一座大型祠堂,它是由八十根粗大的圆柱支撑起来的宏伟建筑,分上、中、下三进大厅;进入大门是下厅,原是族人举办活动、击鼓奏乐的地方,两边设有厢房,供休憩之用。影片中菊豆沐浴一场戏就是在进门右侧厢房里拍摄的;中厅与下厅既有宽阔的明廊相连,又有宽敞的四方天井相隔,天井四周的屋檐被十几个四层斗拱高高挑起,伸向空中,使中厅与下厅光线充足。这种由天井倾泻下来的自然天光更利于人物形象的塑造,使得电影画面更加具有绘画性。另外,菊豆晒布的木架高高耸立在天井中央,在菊豆与天青的情感爆发一场戏中,从木架上奔泻而下的大红染布一发不可收地掉进燥热、浓郁的染池,性意识的处理颇有独到之处;而在其它场景中深邃恐怖的暗色染池则象一口欲望的古井,使人不禁联想起一些西方当代装置作品如里查德·威尔逊(Richard Wilson)的“20/50”(1987年)、格兰·欧文(Glen Onwin)的“因上而下一废弃的池塘”系列(1991年)等。这一场景的空间



和光线,是这部影片氛围的核心。南屏村也给予张艺谋这位著名导演全力支持,允许在秩叙堂里挖出了三个染池,使其更加贴近染坊的真实环境。《菊豆》百分之七十的镜头都是在这里拍摄完成的。可以说,由叙秩堂改造而成的“老杨家染坊”是《菊豆》这部影片的中心场景,具有贯穿全剧的象征意义。

今天的叙秩堂仍然保持了拍摄《菊豆》时的原貌,大部分当时用过的道具都留在了现场。“老杨家染坊”的横匾取代了原有的“叙秩堂”的高悬在祠堂上方,可以说,《菊豆》这部影片赋予了祠堂和南屏村许多新的文化意义。



八十年代末九十年代初的中国电影,仍然保留了强烈的“影戏”观念,重视戏剧性、情节性,而较为忽视电影语汇本身的魅力;高举反传统大旗的张艺谋,则是将电影语汇与戏剧语汇完美的结合起来,画面的视觉冲击力大大增强,蒙太奇组接有力地映照出人物内心的躁动、狂乱;而男、女主人公的饰演者,李保田和巩俐这两位颇具功力的戏剧出身的演员,更是将影片的象征意味充分演绎。综合所有这些,

张艺谋导演在十几年前对古建筑环境在电影语汇中的运用,达到了当时其他中国导演没有达到的高度。

应天齐·《西递村》与《徽州女人》

黟县的西递村、宏村、南屏村是徽商当年的主要聚集地。由于地势优越、物产丰富,逐渐成为地处皖、浙、赣三省交汇处的商贸重镇。商人大多到杭州和景德镇等地经商,聚敛大量财富,并在故乡就地取材,以石材、木料、灰砖为主体材料建造了大量坚固、高大而又不失清雅、俊秀的居所。其内部设施极尽豪华,雕梁画栋,几乎每户人家的门窗、房梁、屋脊等主要部位都刻画着精美的木雕、石雕砖雕等,其间大户人家的住宅更享有“民间故宫”的美誉。整个徽州最好的民居大都云集于此。石村落虽历经几百年的风吹雨打,大多数仍基本完好,而雨迹斑驳的墙壁、色彩深沉的木制结构更映衬了古老中华建筑文化的浑厚魅力。

八十年代中后期的美术界以乡土民俗作为主题的绘画作品渐成潮流,陈丹青、艾轩的西藏风情、程丛林、何多苓的西南少数民族风情,以及朝戈的蒙古草原风情等绘画作品成为当时的主流。身在安徽芜湖的版画家应天齐将自己的目光投向了离芜湖不远的徽州地区,开始创作以黟县西递村为母题的水印版画《西递村系列》。可以说,水印版画作品《西递村系列》是较早介入徽州题材的重要作品。应天齐在画面中不断强调西递古民居造型的构成意味,突出其抽象因素,剔除一些与整体不和谐的细节;在一次次的实验中,画面变得更加纯粹。大量的黑白对比、变化多端的肌理效果,呈现出肃穆、理性的整体风格和苍凉、神秘的忧郁意境。那些透着泛黄水印的老墙,残旧破败的门窗,以及大面积的黑瓦白墙对比,正与版画语言所追求的终极目的即痕迹和肌理有着天衣无缝的契合。他的作品是诗化的、怀旧的,

因而与那些单纯描绘表面地域特征的绘画作品保持着距离。也许正是因为水印版画材料特性与描绘对象—徽派建筑所使用的大量木制结构相呼应,应天齐的《西递村系列》水印版画作品无疑是描绘徽派建筑的绘画作品中最为成功和贴切的,但也正是因为徽派建筑强烈的外部结构特性阻碍了他对这一母题深刻挖掘的延续性,从而逼迫他后来开始了一系列的转向行为。

1994年,应天齐尝试了结合装置、行为艺术的语言手段,举办《西递祭坛》展,并投入了《告别西递》电视专题片拍摄,而这实际上成为了一个仪式,一个艺术转型的标志。这之后的1999年,他参与了黄梅戏《徽州女人》的创作活动,用《西递村系列》版画作为舞台布景的主题,在戏剧界和美术界产生了一定的影响。而这出新版的戏曲舞台艺术在处理美术作品、传统戏曲、舞台艺术等方面似乎尚未达到理想的水准,其中的文化内涵的推演、戏剧性的阐释还有值得推敲、挖掘的地方。然而,这一次美术家与戏剧艺术的合作却必将为中国的美术家们所重视,因为这实际上是戏剧艺术的重要传统,历史上参与到戏剧艺术当中去的美术家有一个包括毕加索在内的长长名单,更不用说当代行为艺术蓬勃发展以来的众多才华横溢的艺术家了。

回眸徽州,我们不得不承认,以徽派民居为代表的皖南民居是一种极具个性特征的文化现象;她寄寓了这一地区明清时期的社会、经济形态和文化意识形态;在今天的整体文化氛围当中,她成为一个具有无限幻想空间的客体,无论是《菊豆》揭示的神秘与压抑,还是《卧虎藏龙》挥洒出的平静与俊秀,抑或是《徽州女人》展现的残酷与忧郁,还有《西递村系列》所刻画的沧桑与执着。

那就是夕阳。

(薛峰 安徽省蚌埠教育学院美术系教师)

OISTAT 召开国际会议 中国中心应邀参加

汪又绚

OISTAT 出版与交流委员会会议(PCC)及 OISTAT 管理理事会会议,于 2002 年 9 月 24 日-28 日,先后在南斯拉夫贝尔格莱德召开。

中国中心应邀参加了上述两个会议。学会派出了常务副会长蔡体良、副会长王履玮、学会服装化妆专业委员会主任汪又绚和会长助理、译员赵静四人,前往贝尔格莱德参加了会议。

OISTAT 出版与交流委员会会议(PCC)有十个国家参加,主要讨论并通过了上一届马尼拉会议纪要,并建议各国中心建立国际舞台美术网站,包括各国大中型剧场、文艺团体资料信息,同时建议编写舞台专业词典。以上建议得到了与会代表的积极肯定,又就分工、经费、时间和各国舞美信息资料的交换进行了充分地讨论。同时在稍后的 OISTAT 管理理事会会议上作了汇报,初拟章程、分工合作,将以 OISTAT 中心的名义在网络上,向所有 OISTAT 成员组织发布信息,征集资料。

OISTAT 管理理事会会议由 OISTAT 主席梅佳女士主持。主要讨论明年在捷克首都布拉格举办的四年一次“国际舞台美术作品交流展”(即 PQ 展),以及其他诸多事宜。

在这个会议上,首项议题是中国台北参加 OISTAT 的称谓问题。中国中心代表蔡体良

向与会的执委会成员散发了《OISTAT 中国中心关于中国台湾加入 OISTAT 的声明》,并作了重要的陈述。特别指出,中国台湾的称谓,应以“中国台北”参与,这将有利于 OISTAT 的团结和发展,更将有利于中国中心与中国台北同行的合作。根据中国中心提出的问题,会上会下,OISTAT 有关人员表示理解,并决定将修改有关章程,OISTAT 将委派一小组,协调中国中心和中国台北的关系。

在这个会议上蔡体良还详尽介绍了中国中心的现状和近期的工作计划,如正筹建中国中心网站;年底召开“2002 首届全国戏曲舞台美术研讨会暨优秀作品展”;筹备 2003 年布拉格 PQ 展、以及将于明年年底在中国南京举办第二届全国舞台美术展等等。我们带去的大型画册《中国舞台美术 1983 - - - 1999》,得到了与会理事的赞赏。他们为中国舞台美术拥有如此众多的优秀作品和创作队伍所惊叹。同时,学会近期出版的《舞台美术家》上已在封面上刊登 2003 年 PQ 展宣传画和介绍性文字,也赢得了委员们的好评。

理事会会议的与会者,分别来自芬兰、瑞典、德国、美国、加拿大、荷兰、韩国、南斯拉夫、英国、捷克、比利时等国家。

(汪又绚 中国国家话剧院一级服装设计)

2002 全国话剧新剧目交流演出

《任弼时》辽宁人民艺术剧院

编剧:艺风、泽云、海威、宝群
总导演:陈薪伊
导演:宋国锋
舞美设计:刘杏林
灯光设计:胡耀辉、庞久学
音响设计:陈建华、张 埔、景建宇
服装设计:王丽丽、徐 敏
道具设计:崔国声、林野晨
化妆设计:王丽丽

《让你离不成》武警文工团

编剧:王宝林
导演:陈嘉徒、王宝林
舞美设计:居文胜
灯光设计:居文胜
服装设计:李 伟

《平头百姓》南京话剧团

编剧:王立信
导演:李建平、宛励新
舞美设计:徐海珊、吴忠利
灯光设计:朱光武、陈 斌

《梅家小院》宁夏话剧团

编剧:丁 跃、王志洪
导演:王志洪
灯光设计:梁绪亭、冯俊详
绘 景:高建华、蒋金洲
制 景:陈思聪、陈 波
音响效果:徐建华、邵坚华
化妆、服装设计:郑 萍
道具设计:施林宁

《雪落有声》哈尔滨话剧院

编剧:陈 明
导演:韩雪松
舞美设计:曲 杰、夏江源
灯光设计:鲍铁宏
效果设计:付 哲
服装设计:马田原
道具设计:张秉学
化妆设计:王 玮
布景结构设计:张秉政

《三月桃花水》大连话剧团

编剧:单联全
导演:刘喜廷
舞美设计:张天珍
灯光设计:李会清
舞台技术:贺传江
造型设计:王海燕
道具设计:李 维
音响设计:刘荣远、李 冰

《龙二哥的婚事》贵阳艺术中心

编剧:阳 晓
导演:雷 羽
舞美设计:尤启堂
灯光设计:刘福荣
灯光设计助理:刘正刚
音响设计:万小平

《去年冬天》上海话剧艺术中心

编剧:喻荣军
导演:滕学坤
舞美设计:桑 琦
灯光设计:胡华庆
音效设计:李金瑞
服装设计:胡晓辉
道具设计:薛广毅
化妆设计:毕毓文

《秋天的牵挂》河北省话剧团

编剧:孙德民
导演:张仁里
舞美设计:吴 穹
音响设计:徐宏远
服装设计:杨冠军
道具设计:张 波
化妆设计:李 丹

《8元赏金》北师大艺术系

编剧:维克多·雨果(法)
导演:陈 颀
舞美设计:薛殿杰
灯光设计:卢卫东
服装设计:汪又绚
化妆设计:申 森

《为你喝彩》天津人艺

编剧:王 磊
导演:王 磊
舞美设计:王卫中
灯光设计:王伟明
音响设计:梁 松、王继武
服装设计:李 娟、庞 谨
道具设计:李新杰
化妆设计:张成利
多媒体图象设计:黄 建

《凌河影人》朝阳话剧团

编剧:隋治操、刘家声、张汉良
导演:刘喜廷
舞美设计:柴 君
灯光设计:关中奎、王忠文、李 塑
服装设计:赵海鹰
道具设计:徐东升
化妆设计:高玉梅
效果设计:迟振军

《阳光地带》深圳市罗湖艺术团

编剧:刘 星
导演:王寿仁
舞美设计:季 乔
灯光设计:孙明远
音响设计:黄海音
服装设计:卓 荣
道具设计:潘柏槐
化妆设计:万 丽、朴 蔓

《帘卷西风》河北承德话剧团

编剧:孙德民
导演:陈 颀
舞美指导:薛殿杰
舞美设计:于延年
灯光设计:高常贺
服装设计:于延年
化妆设计:朱秀君
效果设计:张 寒
道具设计:柳向东、吴景杰

《我们曾经错过》四川人艺

编剧:李 亨
导演:娜塔莎·贝塔丽奇
舞美设计:王履玮
灯光设计:李 蔚
音效设计:刘 璞
服装、化妆设计:杨 鸣

《打工棚》云南省话剧团

编剧:李世勤
导演:礼 朋、潘伟行
舞美设计:张崇明
灯光设计:梁友春
效果设计:张远征
服装设计:陈晓燕
道具设计:宋连庆
化妆设计:张力甫

《高高的白杨》兰州军区话剧团

编剧:王之平
导演:龚晓东、孙学增
舞美设计:周丹林、卓 明
设计助理:于晓东
绘 景:窦培高、卓 明、于晓东
绘景指导:窦培高
灯光设计:李保财、段庆伟
音响设计:蒋 干、刘永俊
服装设计:申文英
道具设计:刘 斌
化造型设计:程沅众

第十届文华舞台美术奖

戏曲:

《宰相刘罗锅》(二本)

《贞观盛事》

舞美设计:黄海威

灯光设计:易立明

舞美设计:徐福德

灯光设计:应日隆

服装造型设计:毛

刘福升

陈敦

飞翁

翁丽君

话剧:

《秋天的牵挂》

舞美设计:吴穹

灯光设计:张秋春

歌舞:

《好花红》

舞美设计:鞠毅

舞剧:

《红梅赞》

舞美设计:孙天卫

儿童剧:

《红领巾》

舞美设计:刘杏林

灯光设计:胡耀辉

人物造型:李锐丁

舞美设计:边文彤

灯光设计:邢辛

舞美设计:苗培如

灯光设计:张伟

《宝贝儿》

《享受艰难》

杂技:

《豪情武侠》

服装奖:许茗 姜晓明

木偶:

《古艺新姿活傀儡》

木偶造型:黄奕缺

福建舞台美术学会举办学术讲座

为开拓福建省舞台美术界同仁的艺术视野,提高舞美、灯光设计艺术水平,促进舞台美术事业的发展乃至戏剧等舞台艺术二度创作整体水平的提高,由福建省舞台美术学会主办,广州市新舞台科技发展有限公司协办的“著名舞美专家周本义教授舞台美术讲座暨福建省2002年RGB调光设备及进口器材展示研讨会”,于7月7日在福州举行。

会上,由全国久负盛名的周本义教授结合自己的创作心得,主讲《当前舞美设计的走向》。同时,展示了先进调光设备及灯光器材,并由专业人员讲解国内最新调光网络技术的发展及应用。

应邀光临指导本次活动的有关领导和专

家有:福建省文化厅副厅长、福建省剧协主席范碧云,福建省文联副主席、书记处书记张宇、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,福建省美协主席陈一峰,福建省剧协顾问叶洪威等。充分体现了有关部门,对福建舞美事业的关心和重视。

来自全省各地近两百名舞台美术界同仁及部分导演、编剧、演员等聚集一堂,认真听取了周本义教授深入浅出的精彩讲座,领略了先进舞台科技水平。与会者反响强烈,希望今后多开展此类活动。

(福建舞台美术学会)

辽宁舞台美术家协会换届

辽宁省舞台美术家协会第四届常务理事会 2002 年 9 月 9 日在沈阳召开。

首先在 9 月 1 日召开了协会第三届会长、秘书长联席会议,听取了大会准备工作的汇报,讨论通过了会议日程。

9 月 9 日来自省直、部队、各市地的常务理事 55 人准时到会,会议正值中国话剧新剧目演出在沈阳举行。参加本次会的有:中国戏剧家协会主席李默然,中国话研会会长毛金钢,中国舞台美术学会常务副会长蔡体良,辽宁省文化厅副厅长刘文艳,辽宁省文联副主席姚一风,辽宁省文化厅艺术处处长宋关林,还有黑龙江、广东等省舞美学会会长车承滨、王履玮。

大会听取并审议了王纪厚会长代表第三届常务理事会作的工作报告,在工作报告中回顾总结了几年来,协会坚持围绕着繁荣、发展,提高舞台美术创作的原则,对繁荣文艺创作,稳定专业队伍,作了大量的工作,产生积极的影响,为辽宁成为文化强省而做出一定的努力,因此辽宁省舞台美术被各省同行誉为“舞美大省”。

大会在热烈的气氛中进行,经全体常务理事投票选举产生了第四届协会领导成员:会长:王纪厚 副会长:韩涛,关中奎,李军,田运忠,滕升茂,孙浩元,李会清,谷茂强。

这次选举是坚持了学术团体民主协商的原则,实现了领导成员老中青相结合,和领导成员年轻化,李默然同志为六位老同志颁发了协会顾问的聘书。刘文艳副厅长作了重要讲话,对全省舞台美术工作取得的成绩给予充分的肯定,同时又提出了更高的要求:要“与时俱进”,舞美必须有创新意识,立足点要放的高些,要求我们舞美协会要有一个优势互补,资源共享的好的创作氛围。

中国戏剧家协会主席李默然,中国话研会会长毛金钢,中国舞台美术学会常务副会长蔡体良,辽宁省文化厅艺术处处长宋关林等相继作了发言,对辽宁舞台美术家,奉献精神 and 群众意识给予很高的评价,并共祝辽宁舞美在进入新的时代,新的时期,更加年轻,取得更大的成绩。

浙江舞台美术学会换届

浙江舞台美术学会于今年上半年换届,换届后学会领导班子成员如下:

会 长:谢 宇

顾 问:罗志摩 杨其昌 乐国庆

常务副会长:何礼培 蓝 玲

副 会 长:朱吉庆 周正平 戴晓云 王鲁杭 周树夫

秘 书 长:王鲁杭

副 秘 书 长:朱 零 吴双涛

2003 年全国(春季)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 5 年多来已经多次举办了各专业研修、培训班。学会拟于 2003 年 4 月 1 日——4 月 29 日将继续举办舞台设计和灯光设计研修培训班,有关事项如下:

1. 时间:2003 年 4 月 1 日——4 月 29 日
2. 地点:北京中演公司招待所
3. 研修培训专业:A. 舞台设计 B. 灯光设计与技术培训 C. 人物造型设计
4. 主要课程:(1)舞台美术基础;(2)舞台设计与创作实践(选一台近年来获奖剧目进行全程设计创作、模型制作和有关答辩等);(3)布景制作及技术管理;(4)舞台灯光设计及技术;(5)舞台和电视晚会设计创作;(6)当代戏剧现状及发展讲座;(7)观摩。(人物造型设计专业见下页)
5. 学费:每人学费 2000 元。食宿自理。学会负责联系,统一安排。
6. 报名办法:2003 年 3 月 15 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
7. 结业:学习期满成绩合格者,发给“中国舞台美术学会培训结业证书”。非全国会员可推荐加入全国会员。

中国舞台美术学会办公室

2002 年 11 月 30 日

2002 年全国(秋季)舞台美术研修班报名表(本表复印有效)

研修专业:		
姓名	性别	身份证号
家庭地址	邮 编	
工作单位	职 称	
工作单位地址	邮 编	
电 话	手 机	

(表格内容请详细填写,便于作学员通讯录)

中国舞台美术学会举办 2003 年春季人物造型设计 (服装、化妆)培训班

人物造型设计(服装、化妆)是舞台美术创造的重要组成部分。为了提高人物造型设计的能力,和提高舞台演出(包括其他演艺场所和活动)的整体水平,学会拟开设 2003 年春季培训班。

一、培养目标: A、面向专业艺术演出团体专业人员,以利进一步提高专业水平。

B、面向文化馆、群艺馆等广大文化艺术工作者,培养一专多能、一人多能的人才。适应和满足越来越繁荣的文化市场的需要。

二、授课内容: A、服装设计:①舞台服装设计、②影视服装设计、③生活装、文化装、时装设计。(包括服装色彩、服装材料、服装工艺及制作等课程)。

B、化妆造型设计: ①舞台演出妆②影视妆③生活妆(包括日妆、晚妆)④美容、皮肤保健⑤化妆品的选择与使用

三、授课方式:

A、专题讲座为主。B、现场操作。C、观摩、参观。

培训班将于 2003 年 4 月 1 日—4 月 29 日举办。成绩合格者颁发“中国舞台美术学会培训结业证书”,并推荐加入中国舞台美术学会会员。

联系地址:北京市东城区东棉花胡同 39 号(中央戏剧学院内)中国舞台美术学会。

联系人:孙海峰、毕鲁信

邮编:100710 电话、传真:(010--64035684)

中国舞台美术学会举办 2003 年春季人物造型设计 (服装、化妆)培训班(本表复印有效)

姓名	性别	身份证号
家庭地址	邮 编	
工作单位	职 称	
工作单位地址	邮 编	
电 话	手 机	

(表格内容请详细填写,便于作学员通讯录)

中国舞台美术学会纪事

(2002年7月—12月)

一、2002年9月19日—27日在“中央戏剧学院第三届国际戏剧邀请展”中,同时举办了“舞台美术教育展”。参加该展的有美国耶鲁大学戏剧学院、加拿大约克大学、台北艺术大学、香港演艺学院和中央戏剧学院。在京的舞台美术界应邀参加了教育展的开幕式。常务副会长蔡体良代表学会发表讲话,表示祝贺。该展以独特展示方式,展示这五个大学舞台美术教育的出色成果。

二、2002年9月23日—29日期间,常务副会长蔡体良、副会长王履玮、学会服装化妆专业委员会主任汪又绚和会长助理赵静,应国际舞美组织(OISTAT)邀请,参加了在南斯拉夫贝尔格莱德召开的 OISTAT 出版与交流委员会会议(PCC)和 OISTAT 管理理事会会议(详见报道)。

三、2002年11月5日—12月4日,学会在京举办了“2002年秋季全国舞台美术研修班”,系第四届学会工作以来的第七届专业培训班。开办的专业是舞台设计专业和灯光技术专业。2003年春季培训班,定于2003年4月1日—29日在京举办。除了继续开办舞台设计专业、灯光技术专业外,增设人物造型设计专业。欢迎参加,详见刊物“招生简章”。

四、2002年12月1日—4日,在北京中国戏曲学院举办“首届(2002)全国戏曲舞台美术研讨会暨作品展”。此项活动由中国舞台美术学会和中国戏曲学院联合主办。详见本刊下期(2003年上半年刊)报道。

五、学会已成立2003年布拉格 PQ 展筹备工作小组,并开始工作。同时,也将于2002年12月开始,组织赴布拉格 PQ 展观摩团。欲参加与观摩的具体事项,可向各地学会和中国学会咨询。

中国舞台美术学会会员重新登记及新会员名单

(第三批登记截止2002年11月15日,排名不分先后)

北 京	杨 末	辽 宁	刘月峰	黄 刚	潘玲华	张 明	广 东	乔 凯
霍 焰	潘 艺	张耀卿	赵文静	王乃舜	叶迈峰	云 南	周冠群	刘 战
龚和德	王 工	陈 阳	孟祥生	张大宏	陶 坚	武惠林	高 巍	湖 北
郭 昱	章抗美	唐震宇	内蒙古	李炳荣	张栩桢	谢 丹	姚壮浩	金海波
张 旭	李 威	张 埔	卢 发	吴大禹	滕庆江	魏 宇	熊春红	湖 南
刘 军	王 瑾	李 军	山 西	林忠连	叶 达	路启龙	刘凤恕	徐海青
吕 虹	石欣信	张万军	杨 明	伊 路	王晓刚	王幼平	税文东	乔 梁
虞国梁	李振兴	天 津	张 钊	江 苏	朱吉庆	黄辛涛	彭泽巍	喻中原
杨年浚	黑龙江	张子和	申志华	郭云峰	王森苗	贵 州	黄 刚	
林安康	吴 艺	张金华	王 剑	陆九卿	甘 肃	李兴荣	海 南	
周丹林	车承滨	张定豪	安 徽	戴 翔	徐海明	吴文达	和铁龙	
高 洁	杨 斌	卢克强	胡长生	徐 聪	贺立财	江玉林	河 南	
鲁 宁	吉 林	郜宝军	孙 平	山 东	四 川	宋云龙	乔新法	
丁百一	陈力力	周金山	汪和平	杨学森	宋尧生	广 西	韩剑戈	
翟羽佳	王 莉	河 北	福 建	浙 江	熊小雄	覃恩明	刘 一	
李文新	李 维	李松茂	高义谦	倪如松	西 藏	王 昭	马守国	

(凡自2002年11月20日之后重新登记者,将下期刊登)



话剧《社会形象》舞台设计：刘科栋 灯光设计：卢卫东 导演：廖向红



话剧《萨勒姆女巫》舞台设计：刘科栋 灯光设计：王瑞国 导演：王晓鹰



话剧《关于爱情与婚姻的最新观念》舞台设计：张武 灯光设计：邢辛 导演：孟京辉



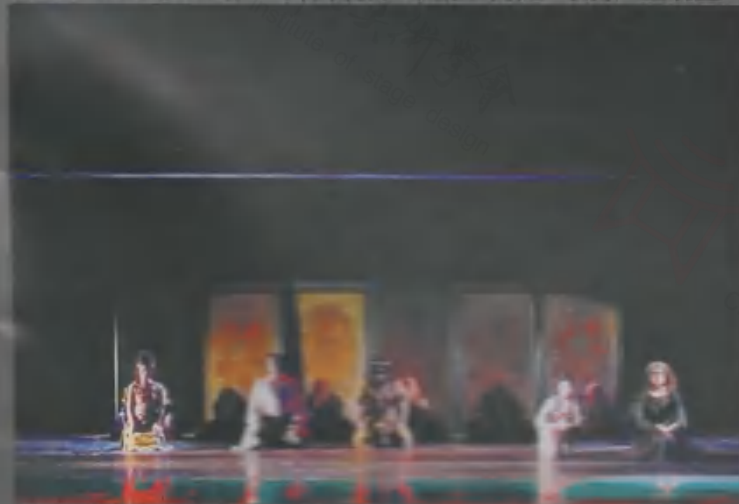
话剧《福兮祸兮》舞台设计：张武 灯光设计：孔令中 导演：李利宏



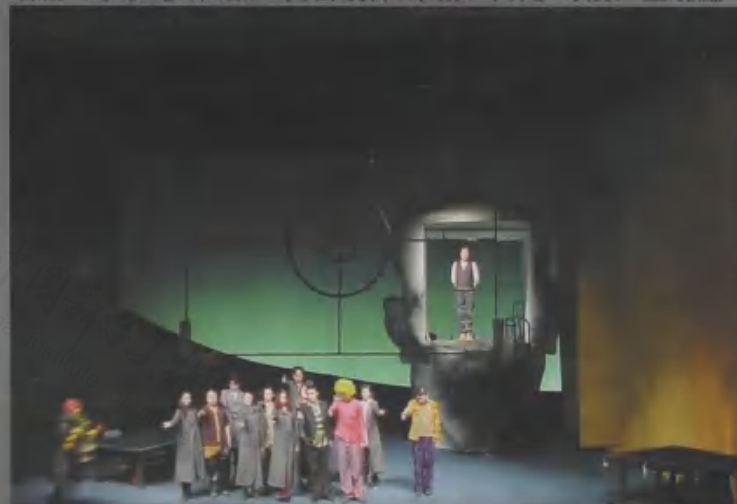
话剧《李尔·多米诺》舞台设计：宋扬、何凡 导演：王晓鑫



话剧《李尔·多米诺》舞台设计：宋扬、何凡 导演：王晓鑫



话剧《狂飙》舞台设计：宋扬、何凡 导演：王晓鑫



话剧《奥虫》舞台设计：谭译恩 灯光设计：里东川 导演：孟京辉



孙天卫 舞剧《红梅赞》作品选

