舞台美术家

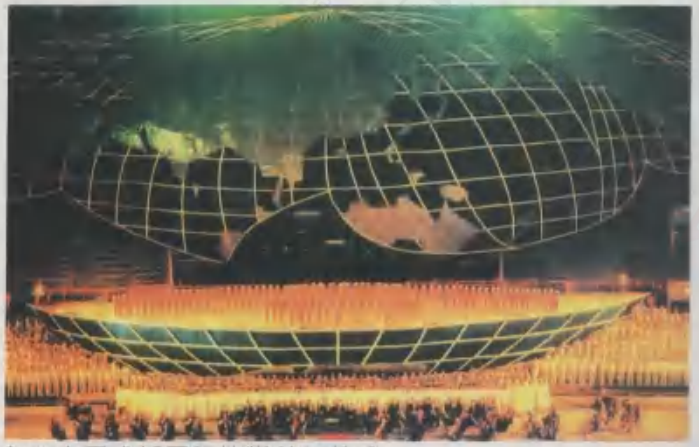
The Scenographer

'98/2
中國舞臺美術學會
國際舞美組織中國中心
oistat



第五届中国艺术节大型文艺晚会《百花谱》　　舞美设计：苗培如

韩生舞台美术设计作品选



'93中国成都国际熊猫节开幕式



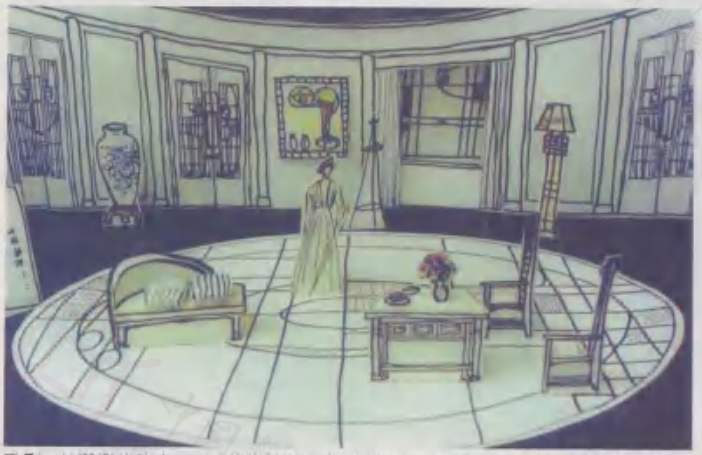
'97中国成都国际熊猫节开幕式



'97中国成都国际熊猫节开幕式



'97上海国际服装文化节开幕式



歌剧《芬娜娜的秘密》（香港演艺学院音乐学院1994年演出）舞台、服装设计:韩生



话剧《歌星与猩猩》(上海话剧中心98年演出) 编剧:赵耀明 导演:熊之伟 设计:韩生



话剧《歌星与猩猩》(上海话剧中心98年演出) 编剧:赵耀明 导演:熊元伟 设计:韩生



话剧《灵戏》（新加坡实践艺术中心98年演出）

卷首寄语

李 威

秋去冬来，在读者、作者、编者的共同努力下，本刊的'98第二期又要与大家见面了。

本期重点是介绍今年下半年度舞台美术的多种学术交流活动。在中央戏剧学院国际戏剧展活动中，举办了英国著名舞台设计家"柯尔泰作品回顾展"，期间还进行了学术讲座。"国际舞美"栏目以图片和文字形式介绍了这一学术活动的有关资料。在"舞美家研究"与"舞美家介绍"栏目中，从不同视角研究了国内多位著名舞台美术家及他们的作品。"理论探讨"栏目就当前舞台美术创作中的有关学术问题进行了研讨。"创作谈"栏中就舞台设计的创作过程、艺术特色和创作实践，进行多元的审视。

今年夏季，我国许多地区遭受了特大的洪水灾害。在党中央的领导下，全国军民团结一心，用生命和血汗筑起了冲不垮的大堤，战胜了洪水，保卫了我们美好的家园。"抗洪精神"成为我们建设祖国的强大精神力量。本刊专辟特别报导，介绍了部分抗洪专题晚会的专题舞台设计作品。

又临岁末年初，又将送旧迎新，戏剧舞台既充盈无限的生机，但仍面临严峻的挑战；舞台美术的世界同样在这个世纪之交的潮流中，需要搏击，勇于进取，才能赢得自己的艺术的更广阔的天地！

卯年即至，顺贺大家新年快乐！

韩生舞台美术设计作品选

舞台美术家（半年刊）

1998年第2期（总第17期）

中国舞台美术学会
国际舞美组织中国中心 主办

卷首寄语 …… 李 威（1）

【信息纵横】

满枝新绿替残红——记中央戏剧学院'98国际戏剧邀请展 …… 曲士飞（5）

'98中戏国际戏剧邀请展——《人鱼传说》有感 …… 李 茜（8）

'98上海国际小剧场戏剧节暨学术讨论会概况 …… 曹 婷（9）

《图兰多》在太庙——评《图兰多》舞台设计 …… 孙大庆（10）

首届中国豫剧艺术节舞台美术观后感 …… 李其祥（74）

剧场·舞台·观众及其他 …… 曹 林（78）

【理论探讨】

试谈光与景融合的意义 …… 江中鸿（12）

胡风国俗，杂相糅乱——唐代女装结构浅谈 …… 陈向群（14）

【舞美家研究】

智者不惑——舞台美术家韩生 …… 丁加生（18）

探索转型期中国观众的审美诉求 …… 熊源伟（22）

景如其人——评舞台美术家王履玮 …… 黄 甦（24）

求索从未有穷期——苗培如写真 …… 刘 麟（26）

勤奋、探索、责任感——记舞台美术家朱吉庆 …… 陈寿楠 易 可（29）

冰城花枝俏——记杜宝义 …… 高峪峥（33）

【创作谈】

浅谈评剧的表现形式及舞台设计 …… 杜宝义（35）

越剧《荆钗记》舞美创作座谈会纪要 …… 李 威（37）

传统与现代的结合——《虎踞钟山》设计点滴体会 …… 董开岩（42）

闽剧《凤凰蛋》舞美设计构思 …… 伊 路（44）

美妙神奇的《宝莲灯》——评京剧《宝莲灯》舞台特技 …… 张怀璞（45）

"新砌末"——戏剧小品舞美刍议 …… 严世善（46）

回归现实——谈《工人世家》的舞美设计 …… 周维明（49）

编委会（以姓氏笔划为序）

王志纯　刘元声　刘安华
李　畅　阮庆祥　胡妙胜
张　连　龚和德　蔡体良
戴　真

主　编：王志纯
副主编：刘杏林　邵绥玲
编辑室主任：李　威
出版室主任：周　英
编　辑：平树森　田立为　孙大庆
李永奇　林安康　富　源

真真假假的戏剧舞台 …… 周树夫（50）
【舞美家介绍】
智慧、创造与奉献——记张天珍 …… 韩　健（52）
此处无声胜有声——记舞台灯光设计师刘汉洲 …… 杜维亚　杨振琪（56）
创造高度形式美的艺术——评舞美设计陈家才的艺术追求 …… 张耀卿（59）
【舞美科技】
现代舞美设计与剧场建造 …… 马曙光（62）
【影视美术】
圆形电视演播厅研究 …… 刘大宣（63）
【国际舞美】
读解科尔泰 …… 蔡体良（69）
“我不是靠聪明设计，而是用心灵”——柯尔泰舞台设计回顾展侧记 …… 刘杏林（70）
【特别报导】
抗洪文艺晚会侧记 …… 田立为（75）
【舞美作品】
’98 国际戏剧邀请展作品 …… （5、6）
赈灾义演文艺晚会舞美设计作品 …… （75、76）
苗培如舞美设计作品选 …… 封面、彩二、三
韩生舞美设计作品选 …… 封二
王履玮舞美设计作品选 …… 封三
杜宝义戏曲舞美设计作品选 …… 彩六

编辑　《舞台美术家》编辑部　　地址　北京东城区东棉花胡同 39 号中央戏剧学院内
出版　中国舞台美术学会学术出版部　邮编　100710　电话、传真　(010)64035684

THE SCENOGAPHER MAIN CONTENTS

No. 2. 1998 (General Number 17)

5. The Transcripts About '98 International Invitational Exhibition of Drama ____The Central Academy of Thertre ..... by Qu Shi Fei

12. The Meaning of The Fusion of Stagelights And Scenery ..... by Jiang Zhong Hong

14. Talk About The Woman's Wear of TANG Dynasty ..... by Chen Xiang Qun

18. The Stage Disgener Han Sheng ..... by Ding Jia Sheng

24. Wang Lu Wei and His Work ..... by Huang Su

33. Du Bao Yi In The Ice City ..... by Gao Yu

42. Tradition and Modern ____My Design For TIGER ON THE ZHONG MOUNTAN ..... by Dong Kai Yan

44. My Design for FENG HUANG DAN ..... by Yi Lu

49. Describe The Design of THE WORKER NOBLE FAMILY ..... by Zhou Wei Ming

62. Modern Stagedesign and Thertre Build ..... by Shu Guang

69. Understand RALPH KOLTAL ..... by Cai Ti Liang

满枝新绿替残红

——记中央戏剧学院'98国际戏剧邀请展

曲士飞

世界戏剧艺术在嬗变，东方和西方戏剧在燥动不安的碰撞中彼此寻求知音。

——引自徐晓钟'98国际戏剧邀请展的致词

秋意浓浓，金风送爽，1998年9月15日——10月10日间在中央戏剧学院举行的旨在进行学术交流与学术对话的活动——"'98国际戏剧邀请展"使北京金秋剧坛呈现出一派生机。在这次邀请展上，来自日本的新宿梁山泊剧团的"帐篷戏剧"《人鱼传说》，英国大卫·格拉斯剧团演出的《失去的孩子》三部曲之一《汉森和格瑞泰机器》，以及中央戏剧学院戏剧艺术研究所演出的实验性小剧场戏剧《在路上》，均以其新颖的构思，独具特色的演出形式，给北京的观众和戏剧界的同行们留下了深刻的印象。此外，英国基尔德霍尔音乐戏剧学院和温布尔顿设计学院演出的《第十二夜》和中央戏剧学院表演系九五班演出的《仲夏夜之梦》，亦从不同角度对莎翁的经典喜剧进行了重新诠释。

"新宿梁山泊"剧团是继承与发展六十年代至七十年代日本小剧场戏剧运动的精神而成立的戏剧团体，堪称日本现代戏剧的一枝奇葩，不仅继承了日本歌舞伎之传统，同时又高举革新之义旗，在不断地碰撞中吸收不同的文化与风俗，以期创造日本戏剧之新面貌。本次邀请展上他们带来了剧团的代表作品《人鱼传说》。该剧"融汇了小剧场戏剧、帐篷戏剧与环境戏剧所追求的美学观念与方法"，蕴含着"智慧、诗情与艺术魅力！"演出的地点就设在中央戏剧学院操场上临时搭就的巨大帐篷内。帐篷内的舞台被划分为四个演出区，台左一角用作表现公园的一角，在这里一个终日以酒为伴的年轻诗人与一个神秘的老太婆之间似问非答，似诉非叙的对话，断断续续地串带出一台戏。这台戏复演了诗人眷恋与悔怨交织的一段人生历程。两位演员作为叙述者，同时也可被视为观演者存在于舞台之上，贯穿全剧之始终。该剧讲述了遥远的大海那边，飘来载着一家老小的帆船。一家人弃舟登岸，傍水而居的故事：舞台正中的一块表演区展现的是一家人定居下来的生活场景，父亲带着他的六个儿子，生活在拥挤而喧嚣的小镇。舞台的空间被临时搭建的住所及父亲开的那家废铁店占据着，拥挤嘈杂而令人感到窒息、燥动。正如一家人面临的生活现状一般充满着压力，使大家感到无法伸展。不由让人回忆起《上海屋檐下》中的某些场景。不同的是在这个喧嚣的小镇上，虽然到处是陋俗秽行，但却也洋溢着人世间生生不息的欢愉。舞台右角一口小小的压水井，连通着台前的水池，这两个区域既各自独立，在生活逻辑之中又是紧密相连的，不失为舞美设计者的一处妙笔。这两处演出区也是金鱼姑娘最常出现的地方，而金鱼姑娘悲剧命运的起始点亦在于此处。在这里四季男（少年时代的诗人本人）偷走了哥哥夏男的情人藏有存折的八音盒。接下来一切开始变化了。夏



《人鱼的传说》日本新宿梁山泊剧团演出　薛巍摄

男在拳击场战败受伤，秋男与夏男争吵动手，痛遭拒绝的夏男失手将金鱼姑娘刺死……随着水井中的水不断地被压出，哗哗的水流声不但带来了种种生活的不幸，也将大家对于小镇生活的热情与希望冲刷带走。金鱼姑娘的尸体随波逐流，渐渐消失；一家人有的留在镇上继续顽强地活下去，有的又如刚到来时一样，又登上木船驶向大海、驶向远方，寻求新的开始。此时，舞台后的帷幕拉开，挂满了旗帜的船缓缓驶向远方、直到船头的灯火渐渐变弱，消失。此时，人们感到了舞台的无限延伸、广阔无垠。耳畔回响着父亲常常感叹的话语："要活下去，不活下去不行啊！"舞台上出现了长久的静默，观众在此间回味着方才的情景，"轻轻地，他们满怀希望而去，正如当初他们轻轻地满怀着希望的到来"。年青的诗人在忏悔和求得原谅后决心告别自己蹉跎的少年岁月。纵身投入大海，这一景的展开可谓颇具匠心。舞台正中的台板突然向两侧拉起，无数的小喷泉交织成一条水网，诗人穿越水网，走向海洋深处。灯光打在水网上反射出斑斓的色彩，营造出海的宽容与博大，震撼人心。金鱼姑娘此时又忽然出现，将诗人拥托而起，并将红色的丝线抛向远方。仿佛在告诉人们，永远要给自己以新的希望，只有这样，生活才会象大海一般永远波涛滚滚。

《人鱼传说》以其丰富的舞台表现手段及动人的故事深深地打动了观众。正如梁山泊剧团遵循的宗旨"寻找失落的传奇"。梁山泊剧团为今天的观众书写了一部传奇故事，也在人们脑海之中留下了一幅生动、豪华又抒情的舞台画面。

如果说《人鱼传说》是一部经过反复推敲与锤炼的经典保留剧目，那么，《在路上》则是一群年轻人在舞台上的一次大胆的实验性的尝试。

《在路上》演出的整体并不是线性的叙事结构，而是由很多片段组成的拼贴组合，各种戏剧的元素因失去中心而取得自主性。其实验性表现为对于文本的破除，制作者调动各种形象语汇，使演出整体具有很强的可视性。剧中的一系列场景、片段情节皆出自于想象和观察的经验，由具象的、诗意的场面深入角色的内心，作用于观众的情感，极力地破除和淡化文



《第十二夜》英国吉尔雷戏剧学校和温布尔登艺术学校演出　薛薇摄

字语汇的功能，强化拓展形象语汇的表现力。由此，剧目充分地运用了演员的形体。舞台的空间装置、灯光与声效等戏剧语汇，以象征、隐喻等手法，在舞台上创造了一个超现实的层面，进一步发展出具有哲理性的抽象形式，直接作用于观众的听觉和视觉感受，以刺激观众的想象力。剧中以出租汽车司机和乘客之间的特定关系作为切入点，展示现实的社会环境，揭示社会各阶层的人的普遍心态。剧中的出租车被变形为貌似汽车而实为栅栏之物，使观众感觉到我们所生存的空间被割裂，被挤压得更为狭小。同时，使用了投影仪在屏幕上制作出影像，展现川流不息的车流、匆匆来去的人们，以银幕作为手段，拓展了舞台的表现空间；通过现实中的人与影像中的人之间的交流，在现实层面的基础上发展了心理的层面。除去银幕，舞台之上几乎空空如也，灯光打出的十字街头，人们在茫然中不懈地寻找着生存的价值与意义，而当银幕上的影像出现——一双赤足缓缓地向前迈步，将人的思绪带向了更为广阔的想象空间。银幕上那双脚所踏出的每一个足印，对于人们的心灵而言，都是一种强有力的震撼。近期以来首都剧坛尽管也有不少的戏剧选取用影像和舞台上的演员结合的演出形式进行表演，但就表现力及表现形式与剧作内容的结合这一角度而言，《在路上》一剧无疑做的更为出色。诚然，该剧由于准备时间等原因还存在这样或那样的缺欠与不足，但无可否认的

是，这种大胆的尝试是有其突破之处。

说到对戏剧语汇表现力的强化，我们不能不说说英国大卫·格拉斯剧团的《失去的孩子》。大卫·格拉斯是近二十年来国际形体戏剧的代表人物，大卫·格拉斯剧团的作品也多以小丑表演、情节剧、哑剧、舞蹈与音乐来巧妙融合以构成作品的整体，并不断追求突破形体戏剧和视觉戏剧的极限。

《失去的孩子》三部曲之一的《汉森和格瑞泰机器》，表现的是格林童话中的一则表现孩子被丢弃后寻找家园的故事。全剧演出中几乎没有一句台词，但成功的形体表演与令人眼花缭乱的技术手段，使得观众能很好地理解该剧，正应了"此时无声胜有声"一语。在表现妹妹出生的一段戏中，居所的门窗紧闭，墙壁上的无数小孔如正待呼吸的嘴，伴随音乐的节奏与墙壁的抖动，心跳的节奏，一种强烈新生命即将到来的气息弥漫了整个舞台。门窗猛地打开，生命之光放射出来，妹妹倒悬在空中，而后呱呱坠地，表现的夸张、大胆、新奇而又不失内在的真实。家中人用长长的布带束缚住她以免其四处乱跑，妹妹口中的叫喊及竭尽全力地挣扎，相信会使所有观众回忆起自己的童年最悲伤的时刻。妹妹渐渐长大，母亲将缠在女儿身上的白布带剥下，在抒缓的音乐伴奏之中为女儿梳理头发，将普通的一段生活变成了一首优美的抒情诗，感人至深。母亲死去，狠毒的后妈抛弃了兄妹二人，哥哥汉森很聪明，沿着来路扔下石子和面包屑作路标，又循迹找回家中。这一段运用了中国戏曲的虚拟手法，舞台上几个转折行进表示已走过很远的路或进入森林、或迷失方向，简洁而明了。兄妹二人历经险阻，终于找回了家。此时后妈已死，兄妹二人便请父亲与他们共享冒险的收获。



《失去的孩子》英国大卫·格拉斯剧团演出　薛蕊摄

该剧的创作人员在翻阅了世界各国众多关于遗失的孩子和他们苦难经历的故事，把它们熔铸成了这部充满诡谲形体动作和迷人舞台造型的作品，并配上了牙牙童声和袅袅乐音。尽管不运用台词手段，却因其对形体语言深刻的开掘，更好地展现其作品而倍受观众的好评。

本次戏剧邀请展上东西方更演出了二出莎士比亚的经典喜剧。这就是美国基尔德霍尔音乐戏剧学院与温布尔顿艺术学院联合推出的《第十二夜》和中央戏剧学院表演系九五班演出的《仲夏夜之梦》。二者都基本上遵从莎剧的原貌，但表现上却不尽相同：《第十二夜》中的一大特点便是所有的演员皆着现代装束，但内容却是原汁原味的《第十二夜》，且所有演员皆扮演两个角色；整体舞台效果呈现出一种英国人的简洁风格与强烈的现代感的结合。而《仲夏夜之梦》则不然，与《第十二夜》一样的是演员打破常规，多着现代装上场，但在演出中却加入大量中国戏曲的表现方法、辅之以卡通片及喜剧电影中汲取的灵感，使整个演出气氛轻松活泼，应该说后者更表现了对于莎翁喜剧精神的东方式演绎。

为期一个月的国际戏剧邀请展已落下帷幕。东西方戏剧人在戏剧舞台上的探索尤其是表现形式上的革新却如满枝新绿，向人们展示着今日戏剧之勃勃生机。

（曲士飞　中央戏剧学院戏文系98级研究生）

简　讯

1998年11月下旬，由中国舞台美术学会、中国音乐家协会主办、广州众城广告公司承办和湖北舞台美术学会等协办的"'98中国专业灯光、乐器、音响（武汉）展览会"。展览会活跃了华中地区专业灯光、乐器、音响的市场。（舞办）

1998年11月，河北省话剧院舞美设计郑庆华荣获第十二届中国电视文艺"星光奖"优秀美术单项奖。

'98 上海国际小剧场戏剧节暨学术讨论会概况

曹 婷

10月18日至24日，由上海戏剧学院与加拿大多伦多大学、学院联合举办的'98上海国际小剧场戏剧节暨学术讨论会在上海举行。来自加拿大、美国、挪威、德国、日本以及中国北京、上海、深圳等地的艺术家推出了十二部风格迥异的小剧场实验话剧。与此同时，各国戏剧专家一起共同探讨了小剧场戏剧的现状和前景，以及对戏剧内容和形式革新的影响等学术课题。

戏剧演出由"破难舰队"——新加坡一个新的艺术团体出演的《欲望天使》一剧拉开了帷幕。该剧由一华裔一印度裔两个异族演员演出：两个大学生在教室里"开夜车"，不知不觉谈起来，背景、经历、憧憬不同，又怀着各自的苦痛；长夜何其漫漫，对话之中包含了深刻的哲理。挪威巴克·特鲁本剧团带来了《Super－per》和《真棒》，剧团的演员带着孩童般的天真演出了这两个轻松的剧目。没有戏剧中惯有的凝重思考，戏剧已成为生命的一部分，剧中洋溢着对中国文化的热爱，对生活的热爱，正如这两个剧名，一切真棒！美国斯坦福大学戏剧系演出了《当鲨鱼咬人时》一剧，一出优美的美国音乐剧，它取材于布莱希特的作品和科特威尔的诗歌，溶合了布莱希特的个人经历，田园式的生活，兼有爵士乐和逍遥自在的柏林酒吧音乐，并且把他的作品同千年的鬼神联系在一起；它赤裸裸、滑稽、稀奇古怪、政治化，有极大的娱乐性和观赏性。一部非常有个性的戏《崩溃》，由加拿大卡泊·提姆剧团和德国切米尼兹剧团共同演出：生活在刀锋上，加拿大的女人失恋了，照顾她恢复的是德国护士，两个人互视着彼此的伤口，两个剧团演绎了两种"崩溃"。剧场形式是单调的，但绝不枯燥，其作品的深度和演员的精湛表演吸引了每一个人。《谁杀了国王/TOBE OR NOT TO BE》是由上海戏剧学院黑匣子工作室推出的一出既荒诞又合理的现代版《哈姆雷特》，由曹路生编剧，谷亦安导演；一个永恒的主题被重新阐释，构成形式出乎意料，由谁杀了国王推出四种假设，用不同的风格表现，不停变幻的戏剧美感深深打动了观众；而导演与演员、观众的讨论让人获得丰富的戏剧体验，该剧是艺术性与实验性的巧妙结合。日本的榴华殿剧团带来了《False》，全新的剧场语言将观众带入隐喻的大海，无语的木偶们在演着一个虚假的故事；也许，这漫长的虚情假意，只是为了那片刻的真实？由一些有在德语国家学习经历的人组成的北京Ⅲ剧团演出了《在路上，佛主保佑我》，表达了返乡人的迷茫与思考。深圳大学的《故事新编之铸剑篇》，将鲁迅笔下的古老传说赋予了世纪末的释意。上海话剧中心献给本次戏剧节的是不同风格的三台戏：《办公室秘闻》、《拥挤》、《母语》；同时，上海沪剧院也推出了有浓重话剧味道的沪剧《影子》。

学术讨论会与戏剧演出同时进行。到会的有加拿大布莱希特专家 Pia Kleber 教授，加拿大舞台设计师、服装设计师 Astrid Janson 女士，台湾女作家龙应台等中外著名学者。部分专家学者展示了形象资料并宣读了学术论文，对小剧场戏剧做了深入的探讨和研究，德国著名服装设计师 Joachim Herzog 同时举办了个人服装设计作品展。

本次戏剧节的中心会场和主要演出场地在上海戏剧学院，这是戏剧界一次具有探索意味的盛会，也是新一代戏剧人材的珍贵学习机会；它将促进小剧场戏剧向更宽泛的层面延伸，使研究者从更广的角度看小剧场戏剧，并为今后戏剧发展提供借鉴，为国际间戏剧文化的交流与发展开辟新的局面。

（曹 婷 上海戏剧学院舞美系）

《图兰多》在太庙

——评《图兰多》舞台设计

孙大庆

1998年9月3日至13日在紫禁城太庙演出的国际大型歌剧《图兰多》，在首都戏剧界、音乐界乃至整个文化界都引发了相当程度的关注；国外媒介如德国的《明星》、《焦点》杂志，法国的《费加罗报》等，均盛赞其为该剧目近七十年以来100多个演出版本中最能吸引人的一个独具创造的版本；国内媒介、学者、专家，普遍持肯定态度，认为是文化意义上的积极的创造。著名学者余秋雨认为：这是一次成功的文化合作，做到了（中国戏剧创作者的）真正地参与创作。这次的创作集体中，导演张艺谋，舞台设计曾力、高广健，以及布景、服装的制作人员，在与指挥祖宾·梅塔以及众多著名歌唱家的合作中，共同营造了一个平等的、相互信任的创作氛围，使《图兰多》第一次回到了中国的宫殿，完成了自卡拉扬以来几代世界著名音乐家的宿愿。

体现在舞台造型上的东西方文化的碰撞与融合

整个演出气势宏伟，色彩绚丽辉煌：在太庙大殿前沿左右各搭建了一个可以横向、纵向移动的阙亭，大殿两侧各装置了约20米长的侧廊；建筑特点均按照太庙的样式与规格来设计制作，力求达到以假乱真的效果，并力图使之融合到太庙的实地建筑风格中去。服装的设计也本着同样的原则，与布景一样，主要采用明代特点，强调颜色的对比、浓烈的色调，以期达到一种辉煌的演出效果；同时考虑到角色的造型特征，也吸收了一些传统服饰中的款式、图案。可容纳约3000名观众的巨大的观众席，是搭建在空场上一个扇形的梯次平台，其背后及两侧附着灯光设备。观众从太庙的正门进入观众区，在行进过程中体味到中国古代宫廷宏伟、庄严的磅礴气势。

《图兰多》作为普契尼的最后一部歌剧作品，寄托了音乐家深厚的情感，竭力想表现一种他所想象的浪漫、神秘的东方情调。指挥祖宾·梅塔认为：作为西方古典歌剧，其中的故事仅停留在对东方传说素材的演绎上。整个音乐的核心是中国的，如传统民族音乐“茉莉花”是作为主题音乐结构存在的。因此，这是一部充满东方传奇的浪漫色彩的歌剧。以往的演出版本均体现了西方对于东方的一般性认识，或可称为“带着有色眼镜”的创作。而这一次的演出则大量吸收、借鉴了中国传统造型的精华，特别是戏曲艺术的造型；据舞台设计曾力介绍：本次演出与去年在意大利佛罗伦萨歌剧院的演出版本有一定的延续性，当时的舞台设计就是一个搭了三座中国传统戏台的舞台空间，有很强的戏曲味；这次演出也是本着这样的认识来做的，经过不断的调整、磨合，每一段音乐都讨论了好几个方案。现在使用的两个移动阙台，实际上就是两个小戏台，在其中调度许多剧情必须的场景以及一些象征性场面。

因此，正如观众所看到的，宏大的舞台场面展现了一种辉煌、神秘的东方情调，与完美的音乐融为一体，舞台造型为观众提供了有效的、富有亲切感的认同契机：东西方的戏剧艺术平等地拉起了手。

舞台美术造型与导演意图的紧密契合

这次演出的导演是著名的电影导演张艺谋。他的表现强烈民族性的电影在国际上有着很高的声誉，尤其是其具有典型地域色彩的视

《图兰多》在太庙

——评《图兰多》舞台设计

孙大庆

1998年9月3日至13日在紫禁城太庙演出的国际大型歌剧《图兰多》，在首都戏剧界、音乐界乃至整个文化界都引发了相当程度的关注；国外媒介如德国的《明星》、《焦点》杂志，法国的《费加罗报》等，均盛赞其为该剧目近七十年以来100多个演出版本中最能吸引人的一个独具创造的版本；国内媒介、学者、专家，普遍持肯定态度，认为是文化意义上的积极的创造。著名学者余秋雨认为：这是一次成功的文化合作，做到了（中国戏剧创作者的）真正地参与创作。这次的创作集体中，导演张艺谋，舞台设计曾力、高广健，以及布景、服装的制作人员，在与指挥祖宾·梅塔以及众多著名歌唱家的合作中，共同营造了一个平等的、相互信任的创作氛围，使《图兰多》第一次回到了中国的宫殿，完成了自卡拉扬以来几代世界著名音乐家的宿愿。

体现在舞台造型上的东西方文化的碰撞与融合

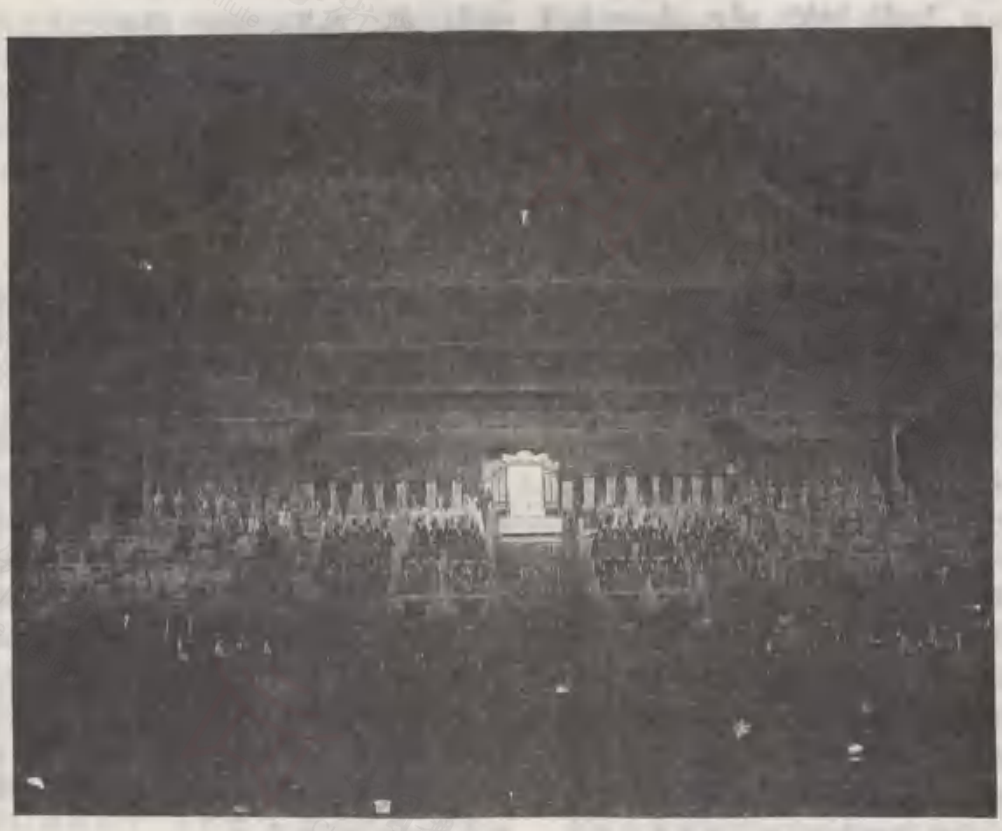
整个演出气势宏伟，色彩绚丽辉煌：在太庙大殿前沿左右各搭建了一个可以横向、纵向移动的阙亭，大殿两侧各装置了约20米长的侧廊；建筑特点均按照太庙的样式与规格来设计制作，力求达到以假乱真的效果，并力图使之融合到太庙的实地建筑风格中去。服装的设计也本着同样的原则，与布景一样，主要采用明代特点，强调颜色的对比、浓烈的色调，以期达到一种辉煌的演出效果；同时考虑到角色的造型特征，也吸收了一些传统服饰中的款式、图案。可容纳约3000名观众的巨大的观众席，是搭建在空场上一个扇形的梯次平台，其背后及两侧附着灯光设备。观众从太庙的正门进入观众区，在行进过程中体味到中国古代宫廷宏伟、庄严的磅礴气势。

《图兰多》作为普契尼的最后一部歌剧作品，寄托了音乐家深厚的情感，竭力想表现一种他所想象的浪漫、神秘的东方情调。指挥祖宾·梅塔认为：作为西方古典歌剧，其中的故事仅停留在对东方传说素材的演绎上。整个音乐的核心是中国的，如传统民族音乐"茉莉花"是作为主题音乐结构存在的。因此，这是一部充满东方传奇的浪漫色彩的歌剧。以往的演出版本均体现了西方对于东方的一般性认识，或可称为"带着有色眼镜"的创作。而这一次的演出则大量吸收、借鉴了中国传统造型的精华，特别是戏曲艺术的造型；据舞台设计曾力介绍：本次演出与去年在意大利佛罗伦萨歌剧院的演出版本有一定的延续性，当时的舞台设计就是一个搭了三座中国传统戏台的舞台空间，有很强的戏曲味；这次演出也是本着这样的认识来做的，经过不断的调整、磨合，每一段音乐都讨论了好几个方案。现在使用的两个移动阙台，实际上就是两个小戏台，在其中调度许多剧情必须的场景以及一些象征性场面。

因此，正如观众所看到的，宏大的舞台场面展现了一种辉煌、神秘的东方情调，与完美的音乐融为一体，舞台造型为观众提供了有效的、富有亲切感的认同契机；东西方的戏剧艺术平等地拉起了手。

舞台美术造型与导演意图的紧密契合

这次演出的导演是著名的电影导演张艺谋。他的表现强烈民族性的电影在国际上有着很高的声誉，尤其是其具有典型地域色彩的视



歌剧《图兰多》　舞台设计：曾力　高广健

觉画面（如《大红灯笼高高挂》、《红高粱》等）使本次演出的西方投资人对其抱有很高的期望。可以说，他是一个非常重视视觉的导演，这无疑为舞美部门的创作提供了很好的合作基础。精心选择的舞台美术班子，在整个创作过程中，与导演密切合作，认真探讨每一个剧情细节、每一个舞台画面。观众在现场看到的众多精彩场面都融进了整个创作集体的心血。如刽子手的形象，最后选定为一个娇小的女舞者，从一座描金煞神的泥胎中现身；在同一场面使用了“兵器谱”——18张模仿褪色的线装书图页的、绘有十八般兵器的景片，这也是经过讨论、研究而制定的方案；另外如最后一场中使用的呈两幅对联展现的36片立牌（字体模仿明代宫廷风格的行楷）、演出过程中使用的一排排大红宫灯，以及舞队使用的战鼓上面挂着的隶书“鸣”字小幡旗等等，都反映了整体演出重视视觉份量的创作意图。在两个阙台上展现的许多象征性场面，均以贴切而又强烈的画面配合了剧情的发展，如祭奠、砍头、百姓的夜晚等等。用舞台设计曾力的话说，这是一个通力合作的创作集体。

重视特定环境的实景演出

《图兰多》的演出非常重视紫禁城太庙这样一个特定的环境。创作集体在“充分表现环境的意义”这一点上达到了一致认同。布景造型力求与太庙环境达到完整和谐的视觉效果，并通过典型的造型特征使环境感得到强化。舞台设计曾力，多年来潜心于与实景相结合的艺术形式，与舞台设计高广健一起，成功地完成了本次规模宏大的实景演出的设计。

太庙在古代，是皇帝祭祀祖先的场所；而现在负载了歌剧内容的舞台呈现，必然在一定程度上“复原”了那种仪式化的场面，仿佛在一瞬间使观众回到了“历史的时间”。据曾力介绍，怎样充分地运用实景环境因素，在创作伊始就是作为工作重点提出来的。宏伟、庄严的宫殿环境本身，就是舞台结构的基本样式，具有别的环境不可替代的规定性意义；观众在这样一个特定的观演空间中观剧，是不断地接收到来自环境的独特信息的——因此，与一般性

（下转17页）

试谈光与景融合的意义

江中鸿

在当今的戏剧演出中，单就舞美中的灯光与景来说，它们一直在成功或者不成功地合作着；这种合作有的是自觉的，有的却是不自觉的，但自觉与不自觉却给舞台演出带来了不同的视觉效果。

我们追溯历史：在过去漫长的戏剧发展的历史长河里，真正谈得上光与景的融合，得从阿匹亚谈起。阿匹亚把"综合的艺术整体"视为基本要求；当代西方最为著名的舞台美术家斯沃博达的美学思想最突出的贡献就是一种"戏剧的综合原理"。其中他极力主张舞台美术本身的各种艺术手段的综合。而且特别强调作为"凝固音乐"的舞台设计与作为音乐般流动的光之间的有机融合，以及它们融合后所创造出的新的戏剧空间；当代著名的华裔美国舞台美术家李名觉先生也强调"布景设计与灯光设计之间必须很好地合作，否则就会一塌糊涂……"（1981. 戏剧艺术（3）《植根于我们的生活》）；我国著名的灯光设计家金长烈教授说过："……凡是留下深刻记忆的戏，究其成功的原因，不外乎是剧本可能提供的发挥因素，二度创作的合作与默契，物质、时间、人际等条件的保证；以及本身的修养（技术，艺术）和创作灵感。"他在这段话里同样强调各部门的合作，由此可见光与景融合是舞台美术创作过程中所必须遵循的一条美学原则。唯其如此，才能使舞台美术所创造出的想象性的戏剧时空在戏剧实践过程中具有较高的审美价值。因此光与景的融合具有很重要、深远的意义。

一、能更加深入地表达戏剧的精神内涵

光与景的融合能更加深入地表达戏剧的精神内涵。在自然主义演剧中，单就舞美方面，这时的光与景的创作大都以自然生活逻辑为其创作出发点。这种创作虽然也能够表现一定的精神内容，但它只是浅层次的融合；到二十世纪随着演剧观念的变化，艺术家更多地考虑戏剧的精神内蕴，因此，舞台美术家们便以一种简洁的空间设计观念与其对应来表达其对剧作所生发的独特审美观照，因为"精神实质是质朴而简约的"。舞台灯光随着技术性因素的提高并在演剧中被越来越多的剧场艺术家们认识到其潜在的审美价值，所以也以其特有的表现手段介入到对戏剧动作的表现之中。正如阿匹亚所说："光之于空间，犹如声音之于时间最善于表现其生命力。"这种光之于空间的融合，所产生的对戏剧艺术的表现便具有了一种悠远、深奥的内涵，而舞台灯光的表现手段恰恰是最适合表现这种情绪与意义的。因此，当这种洗练的景与光融合时，就会使本来就具有诗情画意的布景锦上添花，并生发出更深刻的含义。象在《泰特斯·安得洛尼克斯》中，大幕拉开，在弥漫的烟雾中，首先进入观众眼帘的是用强烈的红光照射出来的一条"血路"，从台前曲折伸向远方，这条漫长的"血路"的营造是与空间中的景的结构紧密相连的，正是舞美所提供的这样一种空间结构，使得这条"血路"充满了更深刻的寓意，主题剧作精神包容其中；在《白娘娘》一戏的"游园"片断中，在光与景密切配合下，艺术化地描绘了江南秀丽迷人的春色，从而为白娘娘，许仙初次相见的浪漫美好的爱情提供了一种诗样般的境界，与剧作中颂扬人间美好情意的剧作内涵相符。上述这些都是光与景融合能更加深刻地表达戏剧精神内涵的成功典范。

二、光与景的融合更能展示动作的情与意义

光与景的融合更能展示动作的情与意义，我们知道在戏剧艺术中光与景首先有它们自己的语汇。景通过点、线、面、明、暗、色彩、材料、以及灯光通过光强、光色，光位、光区、光束，光质，这些基本元素的组合来形成自己的语言，传递给观众一定的情与意义。但在戏剧这门综合艺术中，光与景以一共同的目的来渲染、烘托规定情境中的戏剧动作。通过渲染、烘托规定情境中的戏剧动作来传递给观众更加具体的情与意义。正如焦菊隐先生所说："光与景在戏剧艺术中的任务和作用，就是参与戏剧演出或者说也是一种"表演"，不过这种表演就是需要与演员一起去共同完成。"（《戏剧》P52 记《焦菊隐舞台实践的意境》）在戏剧艺术中，光与景如果充分地融合就会很好地发挥本应属于它们的特长——给戏剧动作添色加彩，就会创造一个充满魅力的意境。在淮剧《金龙与蜉蝣》一戏中就有许多充满情与意义的光与景的融合，在金龙与渔家女过着田园生活的片断中，光与景有机结合，营造了充满田园气息，恬静美好的环境，褒扬了人间美好生活，与后面冷凌的戏剧氛围形成鲜明的对比，发人深思。大型话剧《春秋魂》的最后片断，当屈原毅然自沉汨罗江，此时是有象征性的古代城门自裂缝处向舞台两侧拉开，藏在城门后面的龙舟缓缓升起，一堵正面对观众的光墙慢慢提亮，在这样氛围中，屈原向纵深走去。舞台上用这样的艺术处理将一颗孤寂而又崇高的灵魂送上天

国，此时光与景的融合就很深刻地展示了戏剧动作的意义，屈原的死也就是他伟大的灵魂的永生。他那九死不悔的精神，令人钦佩的人格就象此时的光与景的融合，给人留下难以磨灭的印象一样，永留人们的心中。这时的光与景的合作也是很好地展示戏剧动作的情与意义的。

三、更加有利于和表、导演在一起形成统一的演出风格

光与景的融合有利于形成统一的演出风格，"风格是戏剧演出的独特面貌；它是艺术作品在形式的统一中所具有的独特性。""艺术风格包括了思想，主题，而且还表现为样式"（胡妙胜《充满符号的戏剧空间》），光与景的融合有利于形成统一的风格，因为光与景的样式是形成风格的一个重要标志，在《忆焦菊隐同志导演〈蔡文姬〉》一文中有这样说明："特别值得提到的是在形成舞台美术风格的构成中的第一突破点就是黑丝绒幕的作用，这是一个十分大胆的并对整个创作起着作用的艺术手段。""这个决定性的艺术手段一经确定，艺术构思的闸门就冲开了。于是集中，特点突出，着意夸张的形象在黑幕前一件件出现了，必须集中到演员身上的灯光原则明确了……"这段话就是光与景融合形成特有风格的典型应证。在上海戏剧学院实验剧院演出的《特洛依洛斯与克瑞希达》中，灯光与景互相融合，景是龙骨结构，也成了灯光的灯位，灯光裸露也形成了景的一部分。这种拆去侧幕、檐幕，"赤膊"舞台灯光结构，裸露的风格与剧情和导演追求的思想相一致，更加有利于形成整剧的风格。在写实剧中，灯光的隐蔽，主要以摹拟自然为主，景倾向写实，这种光与景的配合也有利于形成写实的风格。另外灯光的切换快慢，场与场之间灯光的衔接，以及整个演出中灯光的节奏，和景的迁换变动……这些也是形成风格的主要因素，这些因素也需要合作，只有这样才有利于风格的形成。

四、光与景的融合有利舞台空间的再创造

在一些特定的戏剧演出中，舞台灯光有时作为舞台设计景的空间上的一种延伸，来表现规定情境中的戏剧动作的环境与意义。这是光对景的空间的一种再创造。这样在舞台上，通过与景合作，能够创造一个由光参与构成的变化多姿，虚实多样的戏剧空间。在上海戏剧学院五十周年"校庆"期间上演《清宫外史》，通过光对景的补充，成功地创造出了符合戏剧动作的情绪与情感的空间。在这台戏剧中，舞台灯光塑造出了展示规定情境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，不仅在舞台空间同时也在多重复合空间中与布景合作，将剧作所蕴含的压抑、痛苦及人性扭曲的抽象情感以一种视觉化了的形象充分表达出来，如冷宫、宫殿、宫殿的回廊等的空间创造正是依靠灯光的光区分割与划分以及光色、光强等的控制所形成的。并且正是舞台灯光对景的补充，使这一空间充满深刻的涵义。正如上海戏剧学院戴平老师在《金长烈的灯光艺术论》一文中所说："……用灯光来分割、转换对戏剧空间进行再创造，在不换景、不落幕的条件下，远远地改变了舞台的空间，给舞台增添无穷的魅力。"

五、有利于创造高度流动的戏剧空间

随着生活节奏的加快，人们对舞台景的流动性也比较关心了，但舞台布景的流动性却是一个受制约的难题。只有光与景的有机融合，才能克服这种制约，创造出高度流动的戏剧时空。因为光有它很大的优点，即是它的灵活多变的性质，它能很自由地协助舞台设计创造出有意味的时空转换。它的变化不大受外部环境的制约，它有很强的能动性。特别是在中性景中，通过光与景的某种联系，助景一臂之力，使中性的景在舞台灯光的作用下能随时转换它的时空，并符合戏剧动作发展的需要。通过光与景的融合使简练的布景所包含的意义变得丰富多彩，通过光与景的这种融合，使不断发展着的戏剧矛盾有了它滋生的土壤；同样，通过光与景的融合使每一个画面构图的变化有了戏剧动作所必须依赖的视觉形象。当然这里所说的流动的时空，并不仅仅必须是灯光作用的结果，舞台设计在这方面也能作出许多努力。如中央戏剧学院的《桑树坪纪事》就是一个高度流动的舞台时空的典范之作，它是光与景的密切融合的结果。其实戏剧的时空流动在斯沃博达的舞台设计中获得了最充分的表现，他的灯光投映景，机械装置等都能实现这样一种灵活自由的时空转换，可以说这就是斯沃博达所毕生追求的戏剧美学思想——戏剧演出时空的高度流动性。研究他的不朽作品以及他的美学思想，不难发现，光与景的融合是他对舞台美术毕生追求的重要组成部分。

光与景融合的好坏应作为判断舞台美术门类创作优劣的一个重要标准，只有光与景精诚合作，为一个共同目标奋斗，才能创造一个充满生机，具有魅力的戏剧时空。

（江中鸿　）

胡风国俗杂相糅乱

——浅谈唐代女装结构

陈向群

唐代是中华民族历史上，政治、经济、军事的一个繁荣昌盛时期；尤其是从贞观到开元盛世将近一百多年的时期内，封建经济迅速发展，科技、文化、艺术也呈现前所未有的繁荣，对世界，尤其是日本、朝鲜等近邻都产生了巨大深远的影响。我国封建社会“男尊女卑”的观念根深蒂固，社会结构基本上是“男耕女织”；由于妇女的社会地位一直比较低下，加上我国传统观念十分保守，所以妇女服装一直是较为封闭的结构样式。唐代服装文化继往开来，不仅发扬光大了汉族服装的优良传统，而且特别注重吸取异域精华，形成绚烂多彩的独特风貌。诸如，唐代的团花服饰是受波斯的影响，僧人的袈裟是印度式的改良，尤其是妇女服饰更是吸收了国外及少数民族的特点——正所谓“胡风国俗，杂相糅乱”，舒展而又大方，结构上变化丰富，艳丽开放的风格又对后世及周边各国产生了深远的影响。如日本的和服、朝鲜的女裙都是在唐代女装的基础上变化而来的。

本文将在唐代女装的基本结构上作浅要分析。

让我们先分析一下唐代女装的整体结构特征，分为两类来分析：一类为官定服饰，即礼服，是皇后、嫔妃和命妇在重大仪式时所着的服装；另一类是民间服饰，即便装裙、裤。官定服饰作为礼服，较多地继承了自周代以来后妃礼服的大体式样，据唐“舆服志”记载，皇后、嫔妃及命妇的礼服有鞠衣、谕翟、展衣诸种；一般大朝会命妇着翟衣，并根据级别高低依次递减翟鸟的数量及佩饰、首饰等；而命妇小礼服则为裙襦大袖衣，并常在下裳旁垂有佩玉。唐代的民间服饰比起前几代，式样更丰富多变，初唐时女装继承了隋代的特点，多以亭亭玉立为美，主要是由裙、衫、帔三部分组成，裙长曳地，裙腰高至胸部，裙装整体结构舒展大方；领口线较低，衣袖变化多样。盛唐时的服饰较为精致，趋向奢侈、华丽，衣着渐渐宽长，甚而拖至地面四、五寸。

值得重视的是唐代女装的民间服饰，有如下特点：1. 具有强烈的异域色彩；2. 性别差异不大；3. 衣裙结构多样，实用、开放。这些特点在一定程度上反映了民族融合的印记，为中华民族服装史上最为精彩的阶段。

本文将重点从民间服饰的角度对唐代女装加以论述。

一、腰部结构

唐代女装的腰部结构吸收了许多异国及少数民族服装的特点，上衣、下裳的结合方式丰富多变，从结构上来说，主要可以分为上垂式、束胸式、连衣式三种。

（1）上垂式

这一类裙装，在腰部结构上，主要的特点是上身的短襦或衫、袄自然下垂，遮住部分腰部的长裙；例如“半臂装”，（图 1、5）又称半袖，是由魏晋以来的上襦演进而成的一种无领（或翻领）、对襟（或套头）紧身短上衣。袖长齐肘或更短；领口宽松呈露胸状；对襟半袖用小带子当胸系结而不施衿钮；多用各种丝织物为材料。“半臂装”是唐代妇女较常见的日常穿着，较为随意（在唐代中晚期女子服装中半臂装渐少）。再如缦衫，是唐代女装中的舞蹈服装，形如罩衫，短小才及腰带，易于脱卸，亦为典型的上垂式类型，显示了文化生活的发展对于服装的重要影响。

（2）束胸式

用长裙遮住上衣，并用腰带在腰部的长裙外系结，这是束胸式的主要结构特征。“半臂

装”的穿法灵活，除以上介绍的下垂式外，还同束胸式的穿法交替使用。再如间色裙，裙裥常用两色绫罗拼和，形成条纹和褶裥效果；往往用十二条织物拼成，所以也常称之为“十二破”，色彩的明度和色相对比鲜明、饱和、活泼。间色裙与袒胸窄袖衫、半臂、长袖小衫等搭配穿用，大多以间色裙束住上衣。此外，隋时妇女的裙腰即高者系至腋下，下长拖地；唐代女子依隋之旧，喜欢上穿短襦、下着长裙，裙腰提得极高至腋下，上半胸袒露，仅在外披广袖纱罗衫，裙口处以绸带系扎，腰部则宽大舒展。

在1000年以后的欧洲，十九世纪上半叶的拿破仑时代，妇女服装流行帝国样式（Empire Style）的长裙，也是裙腰上提，同上述唐代妇女长裙的外部特征有共同之处；但帝国样式的裙形为宽松的小喇叭形，大多露出脚面，裙摆有褶、飞边和蕾丝的缘饰。在当代的朝鲜，妇女在节日时所穿的裙装，与唐代妇女长裙相比，外部特征更加相似：其将披帛加以变化，游移到领口，在下端系结，自然垂下，并将对襟敞领改为斜襟领。

（3）连衣式

即上衣、下裳相连的式样，腰部常以革带束扎，主要体现在圆领袍衫（图2）和胡服（图3）的结构上。初唐时，上衣、下裳的分界位置高齐胸口；盛唐时，由于服装趋于华丽，所以腰部装饰也很奢侈，以宫廷女装为甚，不论是蔽膝还是各种佩玉、革带及各种饰带都很精致。其中蹀躞带是从西北少数民族服饰中借鉴而来的，原来是用以系刀、针筒、火石袋等，唐中期后只作装饰而无使用功能了。宋代沈括在《梦溪笔谈》中记述：“中国衣冠自北齐以来，乃全用胡服，窄袖，绯绿短衣，长鞢靴，有蹀躞带，皆胡服也”。实际上，着胡服腰系此带者，更多是在唐代。

唐代女子喜着男装，为当时一大特点。圆领袍衫，亦称团领袍衫，是隋唐时期士庶、官宦男子普遍穿着的服式，整体结构为连衣、圆领、右衽，领、袖及襟处有缘边。唐女子着男装圆领袍衫，腰部系带，于秀美、俏丽之中，别具一种潇洒英俊的风度。另外，在唐朝，因中原与西域及印度、波斯等国的经济、文化交往的频繁，以及胡舞的兴盛与普及，造成妇女流行穿胡服：形制主要为翻领窄袖袍、条纹小口裤，腰中佩蹀躞带，佩挂刀剑饰物。

二、领部结构

短襦或袍衫的领口常有圆领、V字领、凹形领、U字领、方领、斜领、直领和鸡心领等。盛唐时较为开放，领口线较低，多袒领。如窄袖袒胸衫、袒领大袖衫、袒领半臂。唐代女子喜爱的胡服为尖翻领，颈后自然转为小立领，领面上常有图案装饰。肩领部的重要服饰为披帛，（图1、4、5）也称画帛，盛行于隋唐，类似现代的长围巾；用两米以上的轻薄丝织物制成，上面印花或手绘图案；用时披于肩部，并盘绕于两臂之间，行走时摇曳飘舞。在周昉的《簪花仕女图》中，可以看到当时妇女裙子上提到胸口以上、两腋之下，在胸部形成抛物线形的领口，肩膀裸露，为古代女装中较为大胆、开放的一种。

三、衣袖结构

衣袖结构既有较为窄小、简洁的，也有较为肥大、宽松的，长度也出现较大幅度的变化，表现出异族服饰的一些特点以及服装审美观念的变化。

（1）窄小式

这一类衣袖结构在当时十分普遍，无论是在宫廷还是在民间都可以见到这种细长、窄小的袖子，圆领袍衫、缦衫、窄袖短襦均为轻便、合体的窄袖；受西北回鹘族服饰影响而形成的回鹘装，（图6）袖子也是细长、窄小的；在中晚唐直至五代时期流行于宫廷及上层贵族中，其服式为折领窄袖长袍，袖端有绣金纹饰：这一特点明显反映了日常生活对于服装简洁、方便的实际要求。

（2）宽大式

这种衣袖结构多继承了前几朝代传统服装的典型特征，表现出庄重、大度、豪华的风格。盛唐时，流行紧衣宽袖，衣袖宽大，成为一时风气；晚唐出现的丰宽袖，（图4）衣袖宽达四尺有余，日本和服的振袖仍保留了这一特点。



图一



图二



图三



图四



图五



图六

（3）短袖式

短袖式最为典型的是“半臂”：顾名思义，其袖及肘以上，衣身很短，对襟式样，主要功能在于抵挡风尘，类似现今的坎肩。半臂里面穿著合体的窄袖短衫，富有层次美感，在唐代较为典型。当代时装一度流行的“内衣外穿”的潮流，“半臂”装应为其历史典范。

四、裙、裤结构

唐代女裙式样，从初唐到盛唐，有一个从窄小到宽松肥大的演进过程：“裙拖六幅湘江水”就形象地比喻了当时裙身之丰；孟浩然的诗句“坐时衣带萦纤草，行即裙裾扫落梅”，可见出裙子之长。且女裙的造型风格截然不同，各具特点，除最常见的长裙外，还有间色裙、红裙、晕色裙，及唐中宗时安乐公主的百鸟裙。

女子着裤为唐代的开放风气的一大表现：女子外着圆领袍衫或胡服，内则配小口裤，露出裤脚，脚著尖头履，较为实用、便捷。这种形制可以说对后世的影响是不可低估的。

纵上所述，从唐代女装的整体结构上看，明显反映了唐代女装追求造型变化、融合开放的审美要求，这与当时民族大融合的盛世文化环境是分不开的。唐代女装在继承和发扬了我国传统服饰的基础上吸收、借鉴了许多异国、异族的形式特点，形成了自己独特的风貌，淋漓尽致地展现了中华民族服饰文化的巨大魅力。

（陈向群：中央戏剧学院舞美系98级服装硕士生）

（上接第11页）

的剧场概念不同，那只是提供了一个功能性、技术性的空间，在其中以一种空间样式来创造无数的场景变化；而实景演出则表现出观演空间的严格的规定性，环境本身已成为布景创作的一部分。

在具体的舞台处理上，乐池、栏杆以及悬挂音箱的架子都做了相应的造型上的统一，如音箱架子处理成高大的幡旗，一切都是为了营造太庙环境的整体感，围绕这个舞台形式的核心来展开创作的。具体的“环境”或和谐、或反讽，均对于具体的演出形式起着重要的作用。这次演出从某种意义上来说，或可称为“环境”的戏剧；但这显然不是谢克纳意义上的环境戏剧，而是古典的西洋歌剧形式与紫禁城太庙的雄伟建筑的有机结合，这两者的结合造成了这次演出的“独一无二”。其学术价值尚有待于研究、探讨。

毕竟，这种实景演出虽然在国外很多，但在国内还为数不多，为演出史提供了重要的经验。舞台设计创作集体力求体现一种“世纪绝唱”的现场氛围，试图将辉煌的场景与观众脑海中对于四个世纪前的传奇景象的回溯连接起来，从而在一个秋天的夜晚向世界上的人们展示出这一切。

（孙大庆　中央戏剧学院舞美系）

简　讯

应英国 Pulas 协会，P&O 公司和上海国际展览公司的邀请。学会蔡体良、李智良和上海的有关同志，于98年9月上旬赴伦敦参观，考察了由 Pulas 协会、P&O 公司举办的英国国际舞台灯光音响的年度展览会。通过这次活动，对英国舞台科技有了进一步的了解，也将有利于今后的更广泛、更切实的交流和合作。

（舞办）

中央实验话剧院舞美设计、学会理事、《舞台美术家》编辑部出版主任周英同志，于98年8月赴拉萨参加文化部援藏工作，出任西藏话剧团副团长。从学会角度来说，继曹林同志之后，是第二位进藏工作。周英同志任职后，除团内工作外，还参与了当地的学会工作。

（舞办）

经学会会长会议决定，增补曹林同志为学会常务副秘书长。曹林同志三年多前赴藏工作，出任自治区文化厅外事处长等职，出色、圆满地完成了援藏工作。曹林同志系中国戏曲学院讲师、舞台美术系副主任、系党支部书记。

（舞办）

又及：经学会会长会议决定，增补于少非同志为学会戏曲艺术专业委员会副主任。于少非同志系中国戏曲学院讲师、舞台美术系副主任。

（舞办）

智 者 不 惑

——舞台美术家韩生先生

丁加生

每当我想为某位同行写点什么的时候，心头便涌起一股莫名的冲动，为他（她）所表现的勤奋，智慧和敬业精神而感奋不已。由是激励自己去梳理那些因兴奋和激动变得紊乱的思绪，尽己所能在有序的文字组织中，显示我所感知和敬敬的同行中的“这一个”的英雄本色。竭力使自己无愧于他（她）对事业的奉献和虔诚。

舞台美术是个不起眼的专业。我国话剧的初创时期，舞台美术一向都是由热情的演员随手带过的工作。没有明确的分工，也无人刻意培养。我国最早的一批舞台美术家，张聿光、徐渠、欧阳山尊、孙浩然、池宁、陈绍周等都是从实践中无师自通而后成才的。应该说，舞台美术作为戏剧的有机组成是在三十年代中期开始；作为不可或缺的专业伙伴进入戏剧整体的创作领域则始于五十年代初（第一批大专毕业生进入院团工作）；而真正具有创作意义展示知识、智慧与理念的创造与拓展性工作是在八十年代以后。从这个意义上讲，我涉及的是个体对象，而面对的是在鲜花与掌声（通常不属于我们）的背后长年被冷落的辛勤劳作的群体。当我们为舞美界的某颗新星跃起而欢欣雀跃时，不要忘记在闪烁的新星背后为之衬映的是那片默默无语的深沉的天空。

通常，我不在意我所陈述的同行的职务、职称和荣誉，而着意在作品中所反映的思想、思路、理念与意义的追求，从中所表现的人生的理解、阐释和生发所涉及的深度和力度。在我认识和熟悉的同行中，韩生属于舞美界后起的一代。而今，历史的重任落在这一代人肩上，举足轻重，把握未来。在这一代人中，涌现了许多令人瞩目的新秀，而韩生则是新秀中的皎皎者。他具有这一代人的共性——没有上一辈人所经历的那么多的磨难和困惑，因而就少一些拘谨和忌讳；没有上一辈人所给予的那么多思想、思维（方式、方法和走向）的制约，因而就少一些踌躇，多一些潇洒；没有上一辈人那么多挥之不去的梦魇的记忆，因而就少一些顾瞻，多一些自在和自信；没有上一辈人因生活坎坷而养就的严谨刻苦的作风和无所予求的奉献精神，因而就少一些踏实，少一些为积累和营造深厚的文化底蕴所需要的钻劲（在这一点上，他比同代人更做得好些，因而能胜人一筹）。而他的个性（创作）则是和他的素养、品格和北方乡土给予他的秉性联系在一起的。在他一系列纷繁的作品中，感受到某种灵秀与悟性的同时，一种此人特有的倔强、豪放和有些目空一切的浩然之气扑面而来，令你振奋，也能令你眩晕。

溶情于中 历史的机遇赋予这一代人宽广的创作天地，传统的欧定的合作构架渐趋解体，代之而起的是一种认知基础上的组合式创作集体，这就给予创作者更多交往与相知的机遇，更多施展自身才干、智慧与机巧的空间。自’85—’98 的 13 年间，韩生先生先后创作 45 台舞美设计（涉及 17 个剧种——包括电影和电视剧），11 台艺术节和重要会场设计，11 次获奖，其中包括’92、’96 两次文化部颁发的“文华大奖”和中宣部颁发的“五个一工程奖”。这是上一代舞台美术家所无法想象和难以企及的。

但获奖的不一定是他理想的作品，他有自己心目中的佳作，而不以获奖与否和奖的大小为基准，这是他不同流俗的地方。他心目中的佳作是那些曾为之动容而倾心相向的文本，并由是倾注他全部知识、智慧与机巧，“为学不作媚时语”（王元化先生守箴），以寻求准确的、新颖的、具有概括力的形象，达到有机统一效果的作品。

广西彩调剧《哪嗬 嗬嗨——阿三哥情泪》（’95 年广西彩调剧团演出）就是这样一出动情的戏。她没有高昂的主题，没有曲折的情节，没有华丽的词藻，甚至没有藉以表述情感与情景的唱词，却令你情动于中而心向神往。韩在接读剧本以后，一种难以抑制的情感冲动，使之在极短的时间里，以快捷的近乎神来之笔的速度完成全程的构思过程，而在演出时取得了惊人的情景一体的效果。

剧情并不复杂，主题却很深沉，写一群由普通善良的农民组成的乡村彩调班被强拉当兵——从北伐战争到解放前夕，随军颠沛流离，历尽坎坷的悲剧故事。在无休止的战争泥淖中，他们既是战争的受害者，同时也

是祸害的参与者和营造者，在“仗越打越糊涂”的心态中，使他们良知未泯的精神支柱是调子，由是引伸出“比兵大的是官，比官大的是命，比命大的是调子（故土乡情）”。其间没有教诲人的情节和台词，却给予人们许多深沉的反思。

衬词——哪嗬　嗬嗨是表述情感，心态和意蕴的主体，这是该剧新颖的独树一帜的特色。在演出的整体效果中，表现出强劲的难以想象的艺术生命力和感染力。当得知嫂嫂反抗湘军的欺凌与摧残而屈死于刀下时，飞彩班以带强音的衬词唱出“哪嗬　嗬嗨　哪嗬嗨”，愤怒之情有似火山迸发，其震撼力胜似激越行文，而内义尽出。当小白脸炸掉日军汽艇，身负重伤而毙命疆场时，这些衬词表述出人们深切的哀怨与悲壮的追思之情

哪嗬嗨
（女独）哎……
（众唱）嗨呀嗬嗨呀
哪嗬嗨呀　嗨嗨嗬嗨
嗨呀　嗬嗨　哪嗬　嗨呀
……

其声之悲，其情之切，非常规艺术手段所能比拟，从而把衬词功能提升到一个意的境界。

正是这些鲜明的艺术特色，给设计者许多新的启示，这种无字的衬词功能所生发的艺术感染力，倾向于内在深沉的情感与情绪的烘托，需要有具象的情的感知，更需要有意的衬映和延伸。设计者在舞台中心后部设置一个大的可转动的坡型平台，周边绘以苍老斑驳的树皮，象征剧中人赖以存活的故土和生命之根，构成全剧形象的主体。第一场，当他们被迫拉别故土时，秀美迷人的桂林山水清晰地展现在舞台上，刻印在将远离故土的剧中人的心里。而当他们走出故土，所经历的山山水水，村村寨寨，展现的则是一片模糊的虚象。（当人们历尽坎坷重回故土时，桂林山水又真切地重现。）而剧情的发展，时空的更迭，始终在中心平台（根）的转换中进行。景象的虚与实的对比，主体形象——根的贯一，是设计者着力于人物心里视象的展现，从人物的心境情绪出发（而不是以文本所提供的情景表象为依托），以鲜明的富有内涵力的形象语言，溶情于中，使舞台形象的整体成为生动简洁，轻重有节而寓意深沉的有序组织，而以这种有序组织的形象语言的整体功能阐释一种思想，一种文本所蕴含的能，这种能的释放，首先需要有深厚底蕴的形象语言的基础，在导演的精心组织中，在多种创作因素的有效作用下得以实现。

《哪》剧设计的高明之处就在于着力在情的表述，着力于心里现象的展示，从而排开那种忠实的景象的描绘，排开那种不偏不倚而又无动于衷的感觉。爱因斯坦曾列过一个公式：A＝X＋Y＋Z。A代表成功，X代表艰苦的工作，Y代表休息，Z代表少说废话。在《哪》剧中，少说废话是该剧设计的异常鲜明的特点，正因为如此，形象言简意赅，而构思的基点高人一等，意味着智者不惑。

重要的不在于说什么，而在于怎么说　上海戏剧学院四十五周年（'46—'91）院庆，演出《白娘娘》。该剧作者是前上海教育局长顾毓琇先生20年代的作品（曾路生整理），旅居美国，是江泽民主席的老师（访美时曾专程拜访他），是学院创始人之一，当年创立上海剧专（上海戏剧学院的前身）即是由他签批的。余上沅，熊佛西，顾仲彝等人先后故去，逝者已矣，而斯人犹在，院庆献演《白娘娘》，平添一重深意。

《白蛇传》是戏曲传统剧目，各剧种演剧总目中多有此剧，而话剧本似乎仅此一家。要把一个几乎是家喻户晓的故事演得别有一番新意不是件容易的事。如何找准形象构思赖以展开的基点，找准并把握形象语言的脉胳，关乎形象组织的走向，在一定程度上关乎演出整体的水准和命运。

实践中常遇这样的情况，有时候灵感与悟性召之即来，有时则冥思苦想，历尽艰辛却迟迟不得要领。《白》剧的情况即属于后者。离院庆21天前接到定稿文本，必须除去商榷沟通，确定方案和施工合成的时间，留给设计构思的时间所剩无几，而思绪纷飞，捕捉不到一点可藉以洞悉全景的光点。一次偶然的机缘，韩在一个由日本举办的展览中看到一个柱形的雕塑，用布条在柱体上盘缠纠结，构成一件新颖的充满意韵的作品。这给予韩一个触发性的启示——以软体造型手段作为形象语言的主体。首先想到的是最后（它是最关键的）一场戏——白素贞被法海吸入金钵，镇在雷峰塔下，而后在震裂声中倒塌，白素贞重返人间。设想在舞台后部上方设置一悬空可转动的顶盘，由盘内撒下一圈长长布条，罩住白素贞，以拟示被收镇在雷峰塔下。从这一构思的基点上展开，以软体造型（布条）为形象语言的主体，由是勾划出一系列剧情所需要的场景设计。然而理想与现实，构思与体现不是同一的概念，两者之间存在着跨度不等的距离。当这种距离成为难以逾越的障碍时，美好的理想，超凡的构思终归泯灭。韩的构想险遭灭顶，关键性一节（顶盘中撒下布条）迟迟不得体现，

照理不是个太难的技术问题，但布条总是撒不下。幸好上苍有眼，在合成连排的一刻，布条顺势而下，机敏的导演（陈明正）很快感知软体造型的魅力，组织十个演员登台拉着布条的一端撒开旋转，配制相应的音乐，在整体上既有金钵吸力的感觉，又有塔的造型和重重压镇的效果，于是，一个完整的意象性构思脱颖而出。

《白》剧设计构思的长处在于：1. 造型语言的风格与剧作（文本）的内在精神相一致。和传统的戏曲本不一样，在《白》剧中强调的不是白素贞与法海之间正与反，善与恶，迫害与反迫害的争斗，而是以抒情的笔触描述纯洁美好，坚贞不屈的爱的崇高和力量。因而，以柔和的软体的形象语言组织，较之直白的形象表述，更适合文本的内在需求。

重要的不在于说什么，而在于怎么说。一个设计构思的优劣，品位的高低，常取决于形象语言的准确与同一。准确是指表现性与有机性的度的把握，同一是指文本的风格，表述方式的理解和内在的质的需求，这就是为什么"怎么说"要比"说什么"要深要难的意义所在。

2. 形象语言的意象性表述。用布幅和布条构成不同的景象，是一种人皆有之的造型手段，并不须要刻意关注。重要的在于形象语言的内在意蕴，在于与动作，与行为语言的溶合而闻发的意象性表述力，这就使该剧的设计，在形象总体上使人感受到美的愉悦的同时，给人以意的充实所生发的快感，和由是引伸的深沉的思考。

设计者对思路的把握，和由点及面的形象语言的组织技巧与表述力，使《白》剧在话剧舞台上别开生面，独领风骚。

择高处立，就平处坐，向宽处行 '88年底，韩应德为加拿大工场剧院设计演出《耶苏·孔子·披头士列侬》（编剧沙叶新、导演史东森），这是个充满幻想、荒诞、智慧和哲理的喜剧——上帝为人类的日趋颓废和堕落担忧，派了西方的耶苏，东方的孔子和现代派思潮的代表列侬去地球作一番考察，以期能找到一种更健康更理想能为大家所理解和接受的生活方式。这是个严肃的共同关心的命题。从某种意义上讲，是人类对现存制度和秩序的反思，对未来社会和生活方式的需求的模糊心态的反映。

在理解的基础上，韩运用非常态的手法——以纷繁错杂的商业广告表现物欲横流、金钱至上的"金人国"的社会图景，以扭曲的被肢解的"你"，"我"，"他（她）"的中文和英文的书写字体表现在专制统治下良知和个性遭阉割的"紫人国"的景象。这种以直观形态表现事物本质的语言（形象）组织，使观众无须作太多的思考便进入所需要的规定情景，从中感受到一种思想氛围，和这种氛围所引伸的思维的唤起。

直觉是构思的基础，从直觉中引发对创作的冲动，唤起对深层的理性思考。阿根廷作家胡·科塔萨尔（Julio Cortayar）重视并强调直觉的作用，指出，"在古希腊，理智是靠柏拉图，苏格拉底才最终系统地发挥作用的。在此之前，起作用的是伟大的直觉，伟大的迷乱，它们本身已经是诗"。在直觉基础上"择高处立，就平处坐，向宽处行"（无锡梅园涌翠堂楹联：发上等愿，结中等缘，享下等福；择高处立，就平处坐，向宽处行）。才能使直觉表现为阐释思想的能。

值得商榷的是"天堂"的构想。如果说"金人国"和"紫人国"适合以拼接的非逻辑的形象语汇表现文本的规定情景的话，那么"天堂"应该是另一种截然不同的语汇和表述方式，而不是拼接手法的接续。古人以"大音稀声，大象无形"为美的最高境界，由是设想"天堂"似乎是一片纯净宁谧的天空，隐含某些神圣空灵的幻象（有如米开朗琪罗的希斯廷教堂穹顶画的图景），在与迷乱纷繁和禁锢氛围的强烈反差中，给人以圣洁与崇高的感知。

韩生先生善于从文本的直觉中捕捉形象，并善于把这些零星无序的形象组织成有机的形象语言的整体，在整体中闪烁着理智的光辉。

舞榭歌台，风流总被，雨打风吹去 '95年四川自贡市川剧团演出魏明伦的剧作《中国公主杜兰多》，是根据普契尼的传世之作《杜兰多》（歌剧）改写的。这个在西方歌剧舞台流行70多年的中国公主的故事，而今在戏曲舞台上以中国人的情感和思维方式重现，有一种还原和回归的感觉，别有一番滋味在心头。

"外国人臆想的中国故事，中国人再创的外国传说"。韩把这两句题旨性的词以楹联形式写在舞台框的两侧，以示剧作间的转换关系。

把一个外国人讲的流传几十年的中国公主的故事，搬回中国舞台，以传统的戏曲形式演出，其难度不会小于新创一个剧目和演出的功力。演出样式和形象语言的选择，在一定意义上是确定艺术思维的情志与走向的关键。普契尼没能把这部伟大的作品写完，柳儿死后的部分，都是后人（有一百多个演出版本）按自己的设想后续的。今年9月初在北京太庙演出的歌剧《图兰多》（导演张艺谋，音乐指挥祖宾·梅塔）结尾是图兰多和卡拉夫在花团锦簇的庆贺声中完婚。而在川剧中，死后的柳儿与公主杜兰多合而为一，与卡拉夫在云

水中飘然远去。杜兰多不再是那个骄横暴戾不守信誓的公主，经历几番周折，唤起爱的回归，却留给人一丝幽怨，“舞榭歌台，风流总被，雨打风吹去”的感慨。

杜兰多的人生底色是苍白的，尽管拥有世人所祈求和奢望的一切，但她的心灵深处却是一片荒漠——没有爱的鲜花，没有潺潺流水，没有鸟儿的歌唱。（且不说她的冷酷生性缘何而起）。

韩生先生以素白色基调衬底正是这种理解的表现。

在素白色衬底上，以单线白描形式勾勒出雕梁画栋，庭台楼榭，玉砌栏杆，浩淼江水和文本所需要的情景组织（包括侧幕和帐幔），使整体形象统一在素雅洁净的线描（非工笔）的图象之中，仿佛在观赏一幅幅淡雅高洁的画卷，而把人物衬映得鲜活淋漓。在形象（色彩）语言的整体中，既感受到非同流俗的高雅之气，也感受到在冷酷背后的孤寂和惨淡。

如果说在《哪嗬　嗬嗨——阿三哥情泪》的构思于大虚大实中见情见智；如果说在《白娘娘》中显示出捕捉形象语言闪光的基点，并由是以点及面把握整体的机巧与功力；如果说在《耶苏·孔子·披头士列侬》中表现出善于从直觉中触发人们理智的潜能，组合起阐释力的生发；那么，在《中国公主杜兰多》中则是以形象语言的整体，铺叙出人生的底色，高基点的视域，思维空间的拓展，和陈设性（形象）语言的组织力见长。从这些多元的构思作品中感知到在深沉广袤的舞美空间里，一颗智慧之星跃起。

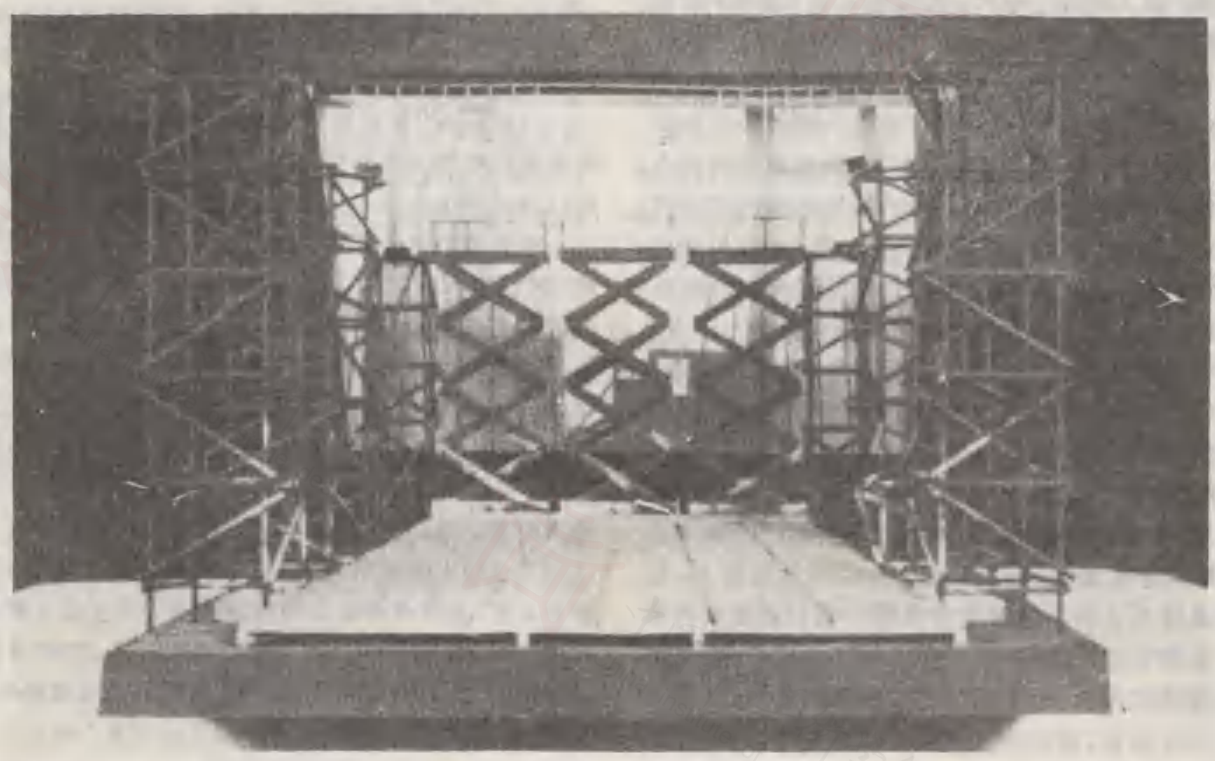
在当今纷繁而又寂寞的舞台上，设计者面对的不止是剧情所需要的情景的外化，不止是形象语言的有序组合和排列，而是它的内涵和意义。有志于事业的设计者到一定时段会自觉地进入对意义的思考，而意义不是固有的规范性概念，它是和人的理解力、思辩力和审美经验联系在一起的。迦达默尔（Hane—Geong Gadamtn）认为“意义或真理永远是主观的、流动的、变化的、向未来开放的。在空间上呈现出多元性，在时间上则始终处在变异和自我否定的运动过程之中”。我们提示对意义的思考，是强调在关注演出样式和形象语言的更新的同时，要重视对意义的理解，以有助于我们对思路的梳理，对意向的取舍，对艺术整体的把握。

韩生先生正处于创作期的盛年时段，又值改革开放以来，交往频仍，文思无忌，而恰逢其时，定能有一番大的作为。智者不惑，这是从他的作品和处事中给予我的感知。

累牍之余，想起泰戈尔的诗句：我希望我的主人将允许我离去/坐在他的身旁，不说话/只是倾听他所拥有的伟大沉默。

我的主人即我的同行、读者，我将在沉默中倾听对方的心语。

（丁加生　上海戏剧学院教授）



话剧《大桥》上海市工人文化宫剧团演出　导演：陈明正　设计：韩　生

探索转型期中国观众的审美诉求

熊源伟

在导演创作的全部旅程中，能够全方位对话的创作伙伴，首推舞美设计。导演和设计建立在共同艺术理念和共同美学追求之上的良性互动，是演出成功的基本保证。九十年代以来，我和舞美设计家王履玮有过多次卓有成效的合作，互相印证，互相启发，碰撞出无数次艺术创造的火花。我们连续在几个戏的合作中，有意识针对转型期中国观众审美需求的变化作了一系列的探索，至今想起，还是那么激动人心，令人回味。

规模效应与物质感

和王履玮第一次合作是话剧《情结》的创作（广州话剧团演出，1990年）。

整个八十年代中国话剧舞台充满了探索的激情，尤其是在舞台景观上，以舞台假定性为标杆的舞美变革冲决了几十年一贯的设计定势，完成场景交代、提供表演区位已经退让到形而下的次要地位，刻意追求的是形而上视觉图象的整体象征意义。这样经过了十来年的探索，进入到九十年代，当我们开始《情结》的创作时，我们该给自己提出一些怎样的新的课题呢？那时我们已在改革开放最活跃的广东生活了多年，他在广州，我在深圳，经历了中国第一次经济大潮的冲击和洗礼，我们的兴奋点理所当然地放在了：转型期中国观众的审美情趣发生了什么变化？他们新的审美诉求点将是什么？我们发现，开始富裕起来的中国人，荷包里有了钱，生活中物欲感增强了，生活中的物欲感对应地折射到戏剧审美活动中，则是对舞台物质感的强烈诉求。观众掏钱进剧场看戏，他希望掏得值得，除了戏好看，还希望舞台上有看得见摸得着的东西。观众已经不满足于舞台上的中性平台，不满足于空荡荡的舞台，一句话，在认可舞台假定性的同时，不满足于舞台假定性导致舞台表现的简单与贫乏。作为创作的主体，导演也罢，舞美设计也罢，怎样在过去十年探索的基础上，把握和满足观众这种新的审美需求呢？我们还是从具体的感受出发去寻求灵感：无论是深圳还是广州，拔地而起的高楼鳞次栉比，专卖店里的商品琳琅满目，电子集成线路元件密布，流水线工业操作延绵紧密。这些在今天已经为人们习以为常了的景观，十年前却具有强烈的冲击力。从中，我们提炼出了一个概念：规模效应。当某个物件的体量超出常规、或同类事物大量排列组合到一定规模时，便会产生强烈的物质感和视觉冲击。更有意思的是，舞台上量的聚集积攒到一定程度，还会引发观众观赏过程中质的飞跃——理念与思辨的转置与升华。

据此，“规模效应与物质感”成为我们处理《情结》舞美设计的总体原则。演出中，“十字路口”同一个交通标志重复排列组成矩阵，“工地上”五颜六色的管道密集而整齐地延伸，“市纪委会议室”七个硕大的党徽横贯舞台，“四海公司”从天而降的封条遮挡住小半个舞台……这些图象虽然是具象的，但它们的呈现是非生活常态的，这一点很重要，这使我们在舞台上展现具体的物质感时不至于让观众产生幻觉主义的误读。如果说，上述处理还只是静态的图象，那么全剧结尾利用转台不停地旋转，主人公和纤夫们一起往复拉纤螺旋型上升的动态图形，则可以视作舞美妙用规模效应能动而有效地“导演”着演出。

用极端的写实来写意

一年以后，与王履玮再次合作，排演描写深圳打工妹生活的话剧《都市梦寻》（广东省话剧院实验剧团演出，1991年）。

延续着前一年的探索，我们想把“规模效应与物质感”的追求推向极至。我生活在深圳，当时正关注着深圳的打工妹现象，思索着打工阶层对深圳发展与自身发展的关系与意义；王履玮刚巧拍摄完电视连续剧《外来妹》，担任美术设计，对打工妹的生活形态有着真切的积累和体验。在我们看来，“打工生活”与物质世界”有着不解之缘。打工者追求着物质财富，又创造着物质财富，他们为谋求“自身的”物质财富而打工，打工又为“别人的城市”创造了物质财富。因而在《都市梦寻》里，呈现极端真实的物质世界，是有益于剧作意蕴的开掘的。但剧中场次频仍、场景繁多，怎样才能既不失物质世界的展示、又保持全剧的贯通与流畅呢？我们想到了“用局部的极端写实来整体写意”的办法，将“再现”的美学与“表现”的美学结合，并最终体现为

非写实主义、非幻觉主义的创作境界。

王履玮调动生活积累，为该剧找到一个极具现代都市风貌、极具物质感的舞台主体形象：集装箱。我们在舞台上设置了上下两层三个推台；最多可以同时推出三个集装箱。打开集装箱，分别是实而又实的总经理办公室、女工宿舍、保管员工棚。"总经理办公室"里铝合金石棉瓦吊顶、大班桌椅、百叶窗、皮沙发、盥洗室的瓷砖、洁具、能出水的水龙头、抽水马桶等一应俱全；"女工宿舍"里并排拥塞着板床、蚊帐、水桶、纸箱、杂物、衣服，墙上糊的报纸、明星照片，横七竖八挂的绳索、牵来扯去拉的灯泡，充满生活气息，芜杂而逼真；"工棚"里由地到顶摞着一块块红砖，最后砸下来居然堆满一地……总之，集装箱内的场景，我们要求逼真得可以拍摄电视剧。合上集装箱，则是意象的天地，起到现代都市的符号作用。上述三个场景可以分别出现，也可以同时出现，异地同台，同时做戏，现场"剪辑"，不必拘泥于生活的真实。当然，集装箱也可以点化出"码头"、"车间"等环境；全部撤走集装箱，只留下横贯舞台的"桥架"，还可以衍生"废墟"、"海滨"的意象。

我们依然想在戏的结尾处让舞美"导演"演出：打工妹的红纱巾飘入大海，黑丝绒底幕被夸张了的贯通舞台的"红纱巾"卷起，天幕上出现深圳这座一夜间拔地而起的现代化城市的崭新风貌。我们把深圳最有特点的标志性建筑组合在一起画在画幕上，但是，不管绘景技艺如何高超，如何品味十足，却总象是县城照相馆挂在背景上的衬底画。显然，画幕的绘制偏离了"用极端的写实来写意"的原则，只有写实，没了写意。后来我们参照美籍华人画家姚秉章的画风，用大厦玻璃幕墙反射出对面楼影，对面楼影的玻璃幕墙又反射出别的楼影，层层叠叠，热热闹闹，勾画出深圳高楼林立的繁茂景象。局部写实，整体写意，终于回到全剧一统的风貌上来。

利用环境创造情境

紧接的两年，我与王履玮再度合作，排演小剧场戏剧《泥巴人》（深圳市戏剧家协会演出，1992、1993年）。

中国的小剧场戏剧颇具中国独有的"初级阶段"特色，尽管也有一些可与国际"接轨"的实验戏剧，大量的却是为着摆脱中国话剧生存困境、缩小了观众席位的戏剧演出。但即便如此，也不是没有"实验"可言，如观演关系的改变，以及由此引起的表演状态的改变、观演空间的改变等。

《泥巴人》92年在深圳演出，93年赴京展演。在舞美创作上，我们的作法是先选定演出场所，再设计演出空间。根据剧情的需要，利用演出场所的建筑环境，创造出特定的演出空间和观演关系。同一个戏，在不同的演出场所上演，就有不同的舞美设计。《泥巴人》就有深圳版和北京版。在赴京演出之前，我和王履玮先上了一次北京，专程挑选合适的演出场所，我们选中中央实验话剧院排演场，记下了它的尺寸、通道、副台、门窗、铁梯、天桥……这一切都将是未来设计的元素。当然，我们还将延续前两个戏的探索，尝试把"规模效应与物质感"及"用极端的写实来写意"等原则运用到小剧场中来。

利用演出场所的建筑环境介入舞美设计，借用它原有的门、窗、过道、墙裙、天桥、铁梯等，这本身就有着极为真切的物质感。加之铺上地毯，摆上真的桌球台、卡拉OK屏幕、歌厅吧台与沙发椅等大道具，乃至搬出炭火红红、原汤原汁的火锅等小道具，自然形成了小剧场演出所独有的物质感并造成一定的规模效应。困难在于如何不停滞在幻觉主义的层面，解决好小剧场演出中写实与写意的关系。王履玮巧妙地解决了这一难题。他从剧情出发，把演出空间分为三个部分。最深处是写实空间，中间地带是非写实空间，然后是观众席。写实空间用于剧情中的"店面"部分：歌舞厅、桌球室、卡拉OK包房等，这里的一切求实求真；中间地带是最主要的演区，是"店面"后边的"生活区"剧情主要在这里展开。这里使用中性道具，桌椅板登全部用绳布缠绕，地面铺上不甚平整的麻布地布……以非生活形态的造型语言冲淡后区的幻觉效果，造成一定的间离。为了和中区呼应，王履玮不厌其烦地在观众席的一些座椅上也缠上布条和绳索，增强间离效果。由观众席看出去，远实近虚，远幻觉近间离，中间这一片非生活形态的物理空间，转化成心理空间上非幻觉主义的审美距离。

《情结》、《都市梦寻》、《泥巴人》对于舞台视觉形象的探索，已是昨日的"故事"，但关于中国观众转型期审美诉求的"话语"却不妨继续下去……

（燕源伟　深圳大学教授）

景如其人

——评舞台美术家王履玮

黄 甦

人说“文如其人”，意指读其文章，即知作者的为人、抱负、个性、风格、追求等等。对舞美设计而言，王履玮亦然。王履玮设计的布景，我虽未能全部看过，但，已足可让我断言，他的设计正是“景如其人”。

其人如果平庸浮夸，总想哗众取宠，他的布景一定是华而不实、花哨媚俗；

其人如果呆板迟钝，只会步人后尘，他的布景一定是东拼西凑、似曾相识；

其人如果夸夸其谈，死抱“本本主义”，他的布景一定是复印样式，“货不对板”；

其人如果唯唯诺诺，甘当导演尾巴，他的布景一定不是他的……。

而王履玮其人，并非如此！

（一）朴实与深沉

我认识王履玮，是一九八〇年他在上海戏剧学院舞台美术系毕业前夕，那时我正借调在系里当孙浩然先生的助手，辅导他们班的毕业设计。毕业分配的时候，王履玮被某大军区话剧团选中，但正逢部队整编，迟迟未正式下达分配通知，他目送全班同学纷纷走上工作岗位，而自己却只能在学院演出科打临工，耐心等待部队整编工作的结束。这么一等就等了两年，最后来到了广州话剧团，一干就是十六年。从一名“舞台搬运工”做起，扛布景、拉大幕、绘景、灯光、道具……样样都赤膊上阵——光着上身，肩上搭条毛巾，他养成了吃苦耐劳，在困难中拼搏的作风。今天，他已是广州话剧团的团长、一级舞美设计师，他拥有创作上的丰硕成果，并以他的代表作《都市梦寻》、《春秋魂》、《男儿有泪》等一批优秀创作多次获得省、市和国家级大奖。他在平凡中作出不平凡的成绩，是他所具有的那种朴实无华而胸有大志的品格使然。

这种朴实中透出深沉的品格，不仅从他平常待人接物中看到，也可以从他的每一个戏的布景中实现出来。如：《情结》。这出戏的主题是反腐倡廉，干部是否清政廉洁，关系着“亡党亡国”的问题，这是市场经济背景下一个沉甸甸的热门话题。而出现在舞台上的景物，也是那样的沉甸甸，一组固定平台，是那样地厚重，平台中心的高台是那样地高耸；正面人物站在上面是如此高大而令人景仰；反面人物立在上头却又显出“爬得越高摔得越重”的必然。台上出现连环重复的党徽，强化了共产党员们正面形象；而悬在台上的巨型封条，有力地震撼了那些腐化堕落、蜕化变质的人的心灵……设计者惜墨如金，在平台上只变化局部景物便能画龙点睛地烘托戏剧气氛、塑造人物形象。

（二）熟悉与陌生

王履玮的景，不是“千人一面”的景，对每一场戏的布景，他都是“度身订做”，绝不重复。这种强烈的创造个性，是我们所熟悉的。所以，他的每一次创作，都能产生一种陌生感，从而给人们一个惊喜，一种美的享受。例如，《都市梦寻》，它的演出样式、景物结构形式、布景形象等都与《情结》不一样。《都》剧反映的是改革开放中经济特区“打工妹”的一个故事，王履玮为这个戏提供了一个特定环境——魔方式的“集装箱构成”系列空间。集装箱是“这一个特区”特有的，具有象征性的结构主体，用集装箱分别构成经理办公室、打工妹们的宿舍、生产车间等等。这“集装箱构成”形式，准确地表现了这出戏的时代背景、地域特点和人物生活的个性化特征。

对舞台形式和空间形态的创造，设计者必须立足于生活和对具体生活有自己的独特感受。《都》剧和其它剧目的设计，王履玮都很深刻地体会到这一点，并融化在自己所有创作之中。设计师的价值在于对形式美的创造，正如王履玮说的：“舞美设计是当代戏剧当之

无愧的创造者之一"。(见"广东戏剧家"98年第三期《舞台美术设计师和设计的思考》一文，以下同)可以说，设计是一种空前绝后的一次性创造活动。没有创造性的设计，其实不是真正意义上的设计；没有创造性的设计师，其实不是真正意义上的设计师。所以，创造性是设计师的天性，这种天性是在不断的实践中悟出来并得以自我强化而形成的。这种"自我强化"的过程，王履玮归纳了一条这样的规律："旁观者—参与者—创造者"，这可能也是所有设计师都经历过的共同规律。

(三) 个人与整体

舞台美术是戏剧艺术的组成部分，它的创作是综合性和集体性的。作为设计师，一定不能把自己封闭在个人的"阁楼"里孤芳自赏。生活和工作中，王履玮平易近人，有一种宽于待人、兼收并蓄的胸怀，善于把自己的创作深入集体创作之中。从这一角度看，设计师的合作精神是创造性能否得以发挥的重要素质之一。以戏剧的二度创作而言，舞美设计与导演的合作是先导性的，在探索演出形式的过程中，用王履玮的话说："舞台美术家要用形式的拐杖支撑起导演们的戏剧思维"，"最重要的是与导演共同寻求和创造未来的演出形式"。从王履玮与导演王晓鹰的合作成果来看，他们的成功已证明了这一观点：如演出美国剧作家奥涅尔的《安娜·克列斯蒂》一剧时，王履玮一改剧场使用的常规，让观众坐上了舞台，面对裸露而不着意改装的副台，利用副台上原有的墙体、灯光台、扶梯，搜上船用家具，出人意外地创造了"船"上的局部，剧中人物很适应地"生活"在"船"上。设计者着眼的不是为了省钱，而是为了演出形式的出新，更为了体现剧本思想。这里面一定有导演王晓鹰对设计的高度共鸣，有演员们由衷的认同，包括舞台技术各部分(特别是灯光和音响)创作人员的密切配合，才能产生这样一台新颖、得体的演出。又如：一出发人深思、震撼灵魂的《男儿有泪》，它的布景只是一幢大楼的局部，但它的气势恢宏，意蕴无穷。之所以有如此的演出效果，布景只是其中一种因素，全剧组的每一个环节，每一个人的创造性运作的总体整合，才可能产生一次戏剧"地震"，直至今日，我每一想起这个戏的演出，那种爆破拆除"科技大楼"的隆隆之声，仍然能使我感到它的"余震"！

王履玮很推崇埃德蒙·琼斯的一段名言："好的布景不是一幅画面，它是可见的某种东西，又是某种东西的表现：一种感情，一种唤起……布景不只是一种美的东西，或美的东西的集合。它是一种风韵，一种情绪，一阵煽起戏剧激情的狂风。它共鸣，它增强，它激动。它是一种期待，一种征兆，一种张力。它不说什么，但它表现了一切。"王履玮和他的合作者们正是按这样的思路，艰难而又愉快地不断释放着各自创造性的能量。

(四) 现实与未来

创造者在成功之后，总是站在零的起跑线上，重新开始新的创造。机遇和挑战又总是降临在设计师的头上，永远欲罢不能。

当初，王履玮从校门踏上社会大门，中国已经进入改革开放时期，而且一步就跨上改革开放的前沿——广东，立足在充满改革氛围的广州话剧团，工作上得到了致力于文艺改革事业的前任团长林乃忠等前辈艺术家的扶掖，加上众多志同道合的合作者的支持，王履玮如鱼得水。现在，又逢世纪之交，即将从20世纪跨入21世纪，而对一个"知识就是力量"、"知识就是财富"的"知识经济时代"，作为舞美设计师，今后的路应该怎么走？

我相信，在王履玮的心目中，不完全在考虑个人今后怎么干，而更费思量的是剧团今后怎么干？我想，知识经济的兴起，既是人类在经济领域里又一次重要的革命，它必然会更有力地推动文艺体制改革的进一步深化，对现行艺术表演团体的管理体制，肯定会向有利于知识经济发展的方向转化，向有利于各类艺术创作人员充分施展才华的方向转化。一个剧团，可能会象一个"国际足球俱乐部"那样，选择自己需要的"明星"，"明星"可以自由"转会"，象舞美设计师这样的主创人员，和编、导、演一样，成为名符其实的"自由职业者"，只要他有实力，可以成为跨单位、跨省市、跨地区、跨国的"国际巨星"。一个以知识、智慧、科技为核心展开市场竞争的时代，是优胜劣汰的时代，是造就设计师具有真才实学，学以致用，各尽所能，各得其所的时代。

(黄 蜂 广州大学教授)

求索从未有穷期

——舞台美术家苗培如写真

刘 麟

如果让一个美术家用感性和色彩为自己画一幅准确的写真照的话，恐怕大多数人会感到力不从心。因为，他们把自己性灵中最美好的部分和对缤纷色彩的憧憬大多给予了身外的世界，能留给自己的已经不多。这也许是苗培如很少向人谈起自己的缘故。

初识苗培如，他给人的印象在真诚、谦和的艺术家气质之外，多了几许儒雅和书卷气。虽然已过知天命之年，但看上去他却比自己的实际年龄要年轻许多。苗培如属于他同龄人之中，那种想通过拼命学习和工作来不断完善自己的人。因为，他们这一代人大学毕业的时候正处于那场史无前例的浩劫年代，他们一生中最美好的青春岁月几乎都在无谓的动荡中失去了。所以，多年来，他一直在用超乎寻常人工作负荷的勤奋和努力，在弥补着失去的时光，把一台台令人难以忘怀的美好艺术空间搬上舞台，用他的艺术把自己对生活的认识和向往，留给这个时代，留给那些不同年龄、不同爱好、不同价值取向的人们。

把艺术视作生命

当被人们称之为本世纪最辉煌的舞台——第五届中国艺术节宽70米，纵深达30余米的舞台演出完毕拆台的时候，它的设计师苗培如潸然泪下。有道是“男儿有泪不轻掉”，在他的泪水里，我体会到人们常说的“至情至性”四个字和所谓“性情中人”的含意。他无奈地说：“虽然我明知道，没有一个舞台是可以永远保留下来的。但当你亲手把自己花了那么多心血和汗水营造起来的艺术品给毁掉的时候，又怎么能无动于衷呢！”

也许世间的事情就是在这样无情地轮回着。苗培如所选择的职业，注定了他要在自己的艺术生命中不断地、一个又一个地创造着、实现着、完善着他追求的美，继而，又一个个地失去拥有它们的无奈。

但是，看过他创造的那些撼人心灵的艺术品的人们，也许将会把他所创造的那些辉煌、空灵而又意境深邃的舞台空间在心底记一辈子。正如他设计的儿童剧《十二个月》、《神镐》曾在一代少年人的心里留下了神奇、瑰丽、梦幻般的诗意一样，他设计的第五届中国艺术节开幕式《百花赞》的舞台，也在本世纪舞台美术史上写下了色彩浓重的一笔。

1986年，苗培如在前苏联新西伯利亚“红色火炬剧院”完成了话剧《一个死者对生者的访问》的设计、制景工作，获得该国文化界的好评。总导演列兹尼科夫说：“这部戏既体现了中国的民族艺术传统又有创新，它使苏联人民了解中国的现实和中国戏剧事业的发展，是苏联人民文化生活中一个不寻常的事件。”在准备启程回国的时候，他向苏联同行们说了这样一句话：“作为一次异地创作，我觉得我已经把生命的一部分留在了这里……”从中，我们可以感受到他那敏感的、富于感情色彩的艺术家气质和他对于自己衷心热爱的艺术事业的珍视。他是第一个应邀赴前苏联和新加坡等国家担任舞美设计并获得广泛赞誉的中国舞台美术家。

艺术创作中的理念

中国的文学艺术中，历来把“意象”、“意境”视为最高的美学准则。正如王国维先生所

言："一切景语皆情语"、"有境界则自成高格"。

苗培如的舞台美术设计非常注重"意象"与"意境"的创造。他把"创造与戏剧主体同步的舞台美术语言"融入到戏剧的整体之中，精心营造与戏剧同一的意境，以形写意，让形式服从于表意。与此同时，在他的作品里，格外注重戏剧艺术中作为主体的人的意识与感受。这种艺术思维中的理念，始终贯穿在他诸多的创作实践之中。他要求自己的舞美设计都要作为不说台词的"角色"参予戏剧的演出。

话剧《原野》的舞美设计即是一例：他把原野上的黑林子作为与戏剧同步的舞台主体形象，以撼人心灵的舞台意境，赋予它足以引起观众多重联想的含意。他绘出的黑林子，原始、荒蛮、阴森、恐怖。张牙舞爪、形象怪诞的树叉盘根错节地布满舞台，只在深远处的天幕上留下了极狭窄一线天空的亮丽光影，让人们在感到压抑、窒息的同时，内心深处还留存着一丝憧憬与希望。黑林子这个舞台上的多重意象，对于象征黑暗恶势力的焦母来说，它代表着残忍与愚昧；对于身怀着两代世仇的仇虎来说，它象征着对黑暗与命运的抗争；对于金子来说，它象征着悲苦的命运和心灵深处对未来的向往。看过这部戏的人都深深感到，同一个舞台美术景观，在不同场次中造成不同的意象，给人以不同的感受，它已经成为这部戏中不可或缺的一个"角色"。它对整部戏中多重人物性格的展示和整个戏剧的艺术氛围的塑造都起到了至关重要的作用。正如著名舞台美术家阿庇亚所说的："不要去创造森林的幻觉，而应去创造处于森林气氛中人的幻觉。"

苗培如认为：一个好的舞台美术家，还应该是一个戏剧家。只有站在戏剧家的高度进行创作，才能达到艺术的至高境界。

作品中的智慧与性灵

一个真正艺术家的作品，总是闪烁着使人为之惊叹的智慧与性灵之光。苗培如的舞美设计就是这样。他常常采取虚实结合，以虚为主的浪漫主义手法，一景多侧面，一景多用，在令人感到变化莫测、目眩神迷之中，体现一位艺术家的睿智与聪慧。在幻觉与非幻觉、现实与写意之间，展现他非凡的想象力。

譬如：在儿童剧《十二个月》的设计中，他以浪漫主义的思维方式抒展开创作的自由度。以六根三棱柱作为舞台的主体造型，制造了一个虚拟的艺术空间，并分别使用银箔、金箔和嵌条来装饰柱子的三个棱面。利用三个不同棱面色彩的变化，分别表现冬季和春季的森林以及金碧辉煌的皇宫。三棱柱瞬间的转动，就可以迅速变换出一个新的场景，给小观众以难以想象的意外惊喜。以银箔制成的六棵雪松组成的人幕，作为舞台上一道活动的、人格化的风景线，在不间断剧情的情况下，快速变换场景，使得整场戏剧的节奏更加紧凑与明快。此外，旋转上升的写意式的火焰、自动开合的花丛、拟人化的太阳、小白兔举着的月亮、雪花装饰的台框等童话式艺术处理，使得整个舞台具有一种神奇、魔幻般的感人魅力。没有非凡的艺术想象力，没有一颗象孩子一样纯真的童心，是很难创造出这样充满才气、闪烁着艺术家个性和智慧光彩的作品。

大型电视晚会中对舞美设计的诗意追求与美学意蕴

近年来，苗培如参与了诸多大型电视文艺晚会的舞台美术设计。象《亚运前夜》、《克莱德曼演奏会》、《"三国演义"专题晚会》、《北京国际电视周》、《'98中国长春电影节》、《'99昆明世界园艺博览会开幕式》、以及从93年以来连续举办六届的《文化部春节电视晚会》等……他善于采用鲜明的视觉形象为晚会概括出富有哲理意蕴的意象，使之与晚会的诗情内涵相结合，根据节目的不同内涵，巧妙使用画龙点睛式的细节勾勒，结晶出完美的舞台艺术空间，提高了晚会的美学层次。

他设计的第五届中国艺术节开幕式晚会《百花赞》，被多家报社的记者誉为本世纪末最辉煌的舞台。《百花赞》的舞台宽70余米，纵深达30余米，在满场郁郁葱葱绿色仿真植物的环抱之中，铺展开四层高低错落的表演区。八根可转动、并可喷放焰火的盘龙玉柱与70多米宽的形象逼真的长城大画幕遥相辉映，显示着中国传统文化艺术的深邃内涵和恢弘气

势。舞台前区宽 24 米的灯光喷泉，在七色彩灯的照耀下闪烁着玲珑剔透的光影，时而升腾，时而低回，飞珠溅玉，流光溢彩，令人惊叹，久久回味。甚至有人说《百花赞》的舞美是这场晚会的“主角”，这种说法虽然值得商榷，但它从某种程度上说明了人们对苗培如这台《百花赞》舞美设计的钟爱之情。

苗培如是一个苦行的求索者，为了心爱的艺术，为了实现自己追求的目标他无怨无悔。他说：“人的一生就是追求，我的人生就在不断追求的过程之中。”

（刘　麟　中央民族乐团词作家）



’99 布拉格国际舞台美术四年展

国际舞台美术界最具影响的展览，’99 布拉格国际舞台美术四年展，将于 1999 年 6 月 7 日至 27 日在捷克首都布拉格举行。此项展览创建于 1967 年迄今已是第八届。展览内容分为“国家展”、“主题展”、“剧场建筑展”、“学生作品展”四个部分。中国自 87 年开始已连续三届派团携作品参加这一活动，99 年 6 月将派出更大阵容的代表团参展和考察观摩。

（林）

勤奋、探索、责任感

——记舞台美术家朱吉庆

陈寿楠　易　可

在当代浙江舞台美术界中，朱吉庆是一个响亮的名字。是八十年代崛起的在全省有代表性的舞台美术家之一。他从事舞台美术工作三十余年，创作出一大批在戏剧界颇有影响的优秀舞美作品。多年来为瓯剧、和剧、越剧、昆剧、歌舞及大型文艺晚会（包括电视文艺晚会）作舞美设计近百个，并在省、市会演或调演，戏剧节或艺术节、舞美展览中多次获奖。其中，他为瓯剧团所作的《蝴蝶梦》舞美设计，参加了四年一度的第7届（1991年）国际舞台美术展，又称布拉格四年展。参展的都是我国继1987年首次应邀参展后，从全国征集，筛选出来的近四年的优秀设计作品。布拉格四年展，是国际舞台美术组织为世界各国舞台美术设计作品、剧场建筑、作品的展览、评比、开展学术讨论与教学研究提供重要场所，成为舞台美术专业在国际间的学术动态及信息交流的中枢，是当代国际性权威性的文化活动。朱吉庆这一优秀舞美作品的入选，开辟了温州戏曲舞美设计艺术被世界所了解的先河。1994年，《蝴蝶梦》的设计图又入选由文化部直属的出版部门——文化艺术出版社出版的《20世纪中国戏曲舞台美术图录》一书，并被精选为封面图录之一。

在频频获得殊荣的面前，他反而陷入深深的思索之中，他要加倍地付出，在新的起点上向着更高的目标迈进。

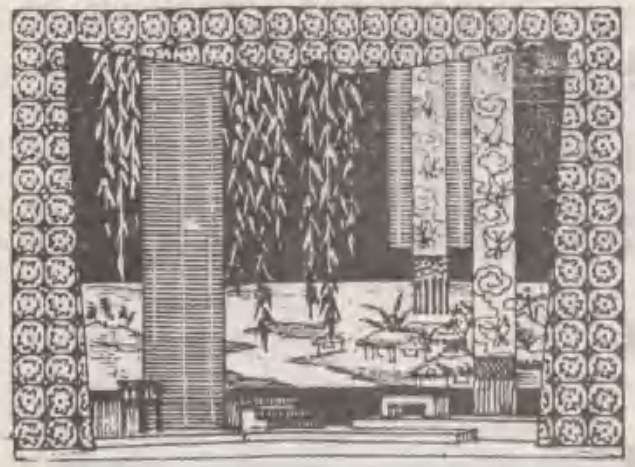
一

吉庆从小喜爱绘画，喜欢看戏。南戏之乡——温州的毓秀山水孕育着他心灵中艺术的种子。

六十年代初，温州地区创办了一所学制三年的温州戏剧（戏曲）学校，分瓯剧、和剧、京剧和越剧四个班及一个跨班际的舞台美术班。虽说当时校舍简陋，但师资雄厚，坚持边学习边演出的办学方针，成绩斐然。当时，吉庆是"温州戏校"舞美班的高材生，他就读时的一幅舞美设计习作《宝莲灯》（选场），在校内习作展览中为全班之冠，深受老师赞赏，充分显示出他的艺术才智和潜能。

吉庆于1963年温州戏校毕业后，调入温州瓯剧团担任舞美设计。寒来暑往，默默耕耘三十多年，为剧团演出的传统剧目或现代戏作舞美设计五六十台戏，主要作品有《高机与吴三春》、《玉蜻蜓》、《貂蝉》、《双金印》、《杨门女将》、《仇大姑娘》、《蝴蝶梦》、《花谷惊魂》、《血染青山》等等。长期的勤奋自学和舞台实践，逐渐地形成了他鲜明的艺术风格特色，他深谙传统戏曲舞台装饰不受时空限制的规范，又熟悉西洋舞台装置的特色，他的作品典雅大方，不落俗套，清新的构图，流畅的线条，和谐的色调，深邃的内涵，显示出这位戏曲舞台美术家的修养与功力。

近十几年来，他的艺术创作和戏剧美学修养有了较大的飞跃。1983年至1984年，吉庆先后分别参观、参加北京"全国首届舞台美术展览"和江苏、浙江、安徽、上海"三省一市舞台美术理论座谈会"，对他的艺术创作推向更新更高的水平起了很大作用。其间，他先后为乐清越剧团，永嘉昆剧团所作的舞美设计有：越剧《莫问奴归处》、《野山菊》、《香妃》、《凤凰楼》及昆剧《嘉富村琐事》等，使人们明显



瓯剧《蝴蝶梦》

地感受到他的作品“一戏一招、一戏一法、一戏一格”的意蕴，异彩纷呈，赏心悦目。

在舞台美术形式多样化的探索中，朱吉庆始终是位勇于探求、不懈追求创新的开拓者。

二

朱吉庆近百部戏的艺术实践，使他积累了丰富的创作经验，形成了严谨朴实的艺术风格，高基点、高品位的思维走向。从剧情、人物、生活出发，以极其简炼的舞台形象阐释剧作的深刻内涵，以活跃、多向的思维方式设计出变化多端的戏剧空间。他不仅善于探索，更勇于超越自己，他将刚完成的佳作，都看成“过去”，在每一次新的创作中，必求创新，充分发挥戏曲舞美特点，注重戏剧情，舞台美。在二度创作群体里，他所发现和关注的，往往是戏的关键所在，并由此而形成情景交融的全新的演出样式。

现就他最近几年的优秀代表作品，略作介绍。

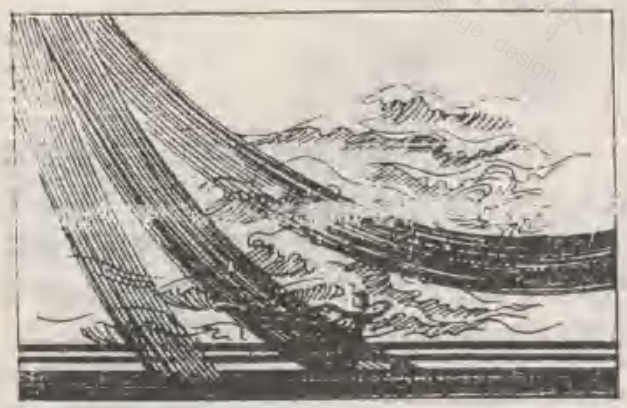
瓯剧《蝴蝶梦》。该剧将禁戏《大劈棺》化腐朽为神奇，是一出哲理性较强、时空多变化、手法重比喻、人物似荒诞的寓言剧。如何恰到好处地提供剧中人梦幻飘渺的规定情境，烘托主人公超脱世尘的心理变化氛围，体现景简意深的独特风格，对舞美设计者来说，无疑是一大难题。

《蝴》剧舞美设计之成功，在于设计家努力探索、借鉴传统戏曲的时空规律，以其独特的构思，巧妙的手法紧紧抓住“喻”字求意境，在变与不变的组合中求变化。如剧中主人公庄周始终梦想着象蝴蝶一样自由自在地超脱尘世，设计家便画龙点睛地设置了一道变形蝴蝶台框，黑绒布衬底，薄雾朦胧，星光昏暗，显得多么空旷、渺茫。开启具有幕布功能的台框，可见一组时时变换的积木式平台和横贯舞台的国画长卷，作为贯串始终的基本装置。随着剧情的推进，分别缀以丝丝柳条、精致竹帘、淡雅绸条等景物，组合成一个个人物所需要的表演空间，创造出一个个迥然不同的特定环境：断墙残垣、硝烟弥漫的战后沙场；柳丝垂挂、清幽恬静的乡间小桥；竹篱草舍、简陋清贫的隐士之家；魂幡摇曳，素烛黯淡的庄周灵堂……同时，时而朦胧飘忽、时而对比强烈的灯光，加强了神秘感和隐喻性，充满了现代意识。

永嘉昆曲《嘉富村琐事》。《嘉》剧是一出热情歌颂某县工商局女干部，而对犯有严重制假行为却又有养育之恩的亲哥嫂，不徇私情，秉公执法的现代戏。用古老昆曲表现现代题材，本是块难啃的硬骨头。加之该剧时代气息浓、场景变化多、剧情曲折、节奏快疾、悲喜交加，一气呵成。就舞美创作而言，是难上加难了。

观看了《嘉》剧演出，令人激动，不得不被设计家的独到构思与深厚的功力所折服。针对上述难题，他采取了运用传统又不囿于传统，不拘具象但又不失具象，戏中换景，景随人移等等既传统又现代的表现手法，提供了偌大的自由流动表演空间，景物与表演浑然一体，随着剧情的快节奏推进，不断呈现着一幅幅精彩而又耐人寻味的构图与画面。

大幕敞开着，台口是充满乡土气息的蓝印花布假台框，舞台中央夸张变形而装饰性极强的全景式巨型画幅：白墙黑瓦、山青水绿，一派江南农村美景。开演钟声过后，一群兜售叫卖小商品的摊贩，三三两两匆上。忽闻汽车喇叭声由远而近，他们又循声拥去……。就在“拥”的调度中，有几位“摊贩”，推开画幅。原来，巨型画幅是由五座一米多宽的三棱景柱拼合而成的，错落有致的三棱景柱被推到规定位置后，随着汽车刹车声，众多旅客由内而出



越剧《荆钗记》



越剧《沁公主》

……三棱景柱竟成了车站门柱和装饰墙。三棱景柱的另外两个块面，分别绘以酒具、医疗器械构成的变形装饰画。在场景交替时，演员趁"调度"走动时，连推带转，变化出酒店、路口、酒厂、医院等一个个截然不同的规定情境与表演空间。成功地发挥了舞美的功能与作用。新颖的舞美风格，形成了别致的演出样式，使永昆古树，吐出了嫩绿的新芽。

越剧《沁公主》。该剧挥写宋康王赵构兄妹逃亡南渡，被金兵追剿，幸遇义军相救后又失散，妹妹赵沁暂栖义军营寨，与义军首领相恋成婚。赵构辗转至临安（今杭州）建立了南宋王朝。迫于金兵压力，赵构以兄妹之情诱骗赵沁夫妇来到临安，实为招安逼降。赵沁夫妇知己中计，双双自刎，以死相对。

这是一出悲壮的历史故事剧，主题凝重，内涵深邃。群众戏多，场景恢宏。同时，因时间跨度大，整个故事以块板式结构跳跃式地向前推进，因人物地位悬殊（天子、皇妹与穷苦百姓的义军小头领构成戏剧故事），他们天壤之别的生活环境在剧中交替出现……

已熟读剧本的朱吉庆，胸有成竹地说："跟着感觉走，到传统宝库里觅宝吧。"果然，传统戏曲中，千变万化的一桌二椅、兵丁旗牌手中的旗幡枪戟、宫女提着的皇扇纱灯，成了他构思《沁》剧舞美形象的依据和出发点。将桌子夸张制成平台，将椅子变成活动的小方块，这是提供表演的特定空间和演员的支撑点。至于环境特点，除了悬挂着绘有不同图案不同色调的彩绸外，更有夸张了的手执道具来点化。如《义军磨坊》一场，金黄色的悬绸上绘有麦穗图案，八女义军分别端着簸箕，作簸麦、推磨舞蹈。观众深信不疑，这就是义军磨坊。《义军营寨》一场，蓝色彩绸悬飘着，在台后黑幕映衬下，像树叶，更像夜幕下的寨旗，当两义军提着灯笼引着首领上场，后随的八义军手持枪戟威武地分列两旁……"义军营寨的夜晚"便一目了然。《皇宫观湖殿》一场，波光粼粼的金色彩绸端挂着，当赵构上殿观湖听曲时，八宫女举着八把偌大的皇扇，一字排开，侍立在皇帝身后。《皇宫寝房》一场，沁公主为喜迎夫君到来，刻意装扮一番，淡红色彩绸飘悬，八宫女提着八张红色喜幡，迎候在平台过道上……每场出现的特有道具，制作精细，长短高低不一，在灯光的渲染下，不仅淋漓尽致地点化出特定环境，还组成各种图案，给人以美感。

越剧《荆钗记》。该剧生动描述南宋时期，家道贫寒却才华横溢的温州士子王十朋，与邻近衙坊女子钱玉莲青梅竹马相亲相爱，终以荆钗为聘结成夫妇。未久，十朋得中状元，万俟丞相欲招为婿，被十朋拒绝。曾向玉莲求婚而屡屡碰壁的孙汝权，得万俟授意，暗将十朋的家信改为休妻之书……由此而演绎出情节跌宕、生动感人、悲欢离合的爱情故事，颂扬了十朋、玉莲矢志不渝的夫妻真情。

《荆钗记》属温州南戏的代表作之一，是中国古典名剧。要搞好名剧的舞台形象创作，设计家必定会思考：几百年来，从勾栏到庙台，尤其是进入廿世纪以来，大剧院团演出《荆》剧也为数不少，肯定有不同样式的演出装置，由

于时代的变迁、发展，审美意识、心理、情趣有了很大差异，势必要另辟蹊径，赋于新意，方能使传统名剧久久不衰的思想内涵、艺术魅力让当代观众欣赏、领会、贯通。

设计家的大手笔果然不同凡响，他将“绳幕”、“江浪”、“一桌二椅”作为构成《荆》剧舞美形象的三要素，组合成一个个简练、洁净、淡雅、迥然不同的特定环境和表演空间。

《荆》剧故事场景大多在江边或可远眺江面的地方，当十朋、玉莲互叙爱慕时，画天幕上涟漪荡漾，缀以参差有致的绳幕，好似微风拂柳……当玉莲接到“休书”后，精神崩溃，意欲投江自尽，画天幕上是浊浪滔天，檐幕下重重卷曲的绳幕，酷似乌云翻滚……当十朋、玉莲手捧荆钗信物重新团聚时，画天幕上波光粼粼，继而，水面上亮起盏盏荷灯。道道绳幕曲线，犹如轻纱曼帐，在暖色柔光映照下，恰似一对有情人沐浴在温馨的爱河。

《荆》剧中的一桌二椅，并非指传统中的千变万化，而是除了序幕中有一石块外，一桌二椅是该剧中唯一的演员表演支点，以不同位置，时分时合的不同摆法，与绳幕巧妙配置，构成不同的特定环境和表演空间。以及其简练的舞台装置，腾出大量的表演空间，便于演员的尽情发挥。充分体现越剧表演的完整性。设计家高层次的创意、高品位的大写意，使《荆》剧达到国画般的空灵美和意境美，是近年来舞美艺坛上的难得佳作。难怪我国著名戏曲理论家曲六乙看戏后赞道：这个舞美设计是个大写意，有古典美的意韵，具有空灵美、意境美、可以调动观众很多的艺术想象，特别是江水，象会说话……

三

纵观吉庆许多成功的舞美作品取得的成就决不是偶然的，它反映出艺术家本身的文化、艺术修养和对戏剧艺术二度创作基本规律的认识。他的艺术道路和成就，完全靠他勤奋自学和努力实践获得的。

他为人随和，诚恳厚道，从不争长道短，不逐名利，乐于尽心指导基层剧团年轻舞美工作者，帮助加工、提高，从不“搭车”挂名。

他从不满足已经取得的艺术成就，他除了向师辈请教外，还向同辈学习，是位治艺严谨，珍爱自己艺术声誉的舞台艺术家。

著名老导演张明赞道：“我与阿庆是忘年交，近年的三次愉快合作使我对他的艺事深有了解，他艺术好，艺德好，不愧为国家一级舞美设计师。”

他的执着追求和强烈的创新意识，精品意识和默默无闻的奉献精神，使我们看到了一位舞台美术家的责任感和使命感。

“一个真正的艺术家是在不断探求进取中度过一生的。”朱吉庆就是这样的一位艺术家。

朱吉庆现为中国戏剧家协会会员，中国舞台美术学会理事、温州市艺术研究所副所长，温州市舞台美术学会副会长。

（陈春楠　原温州市舞美学会会长）
（易　可　即杨轲，温州市艺术研究所一级导演）

简　讯

国际舞美组织、布景委员会于 1998 年 11 月 24 日至 27 日在以色列召开了’98 年会。17 个国家的代表参加了会议。中国舞台美术学会副会长赵伟月参加了此次会议。

会议的内容为：

一、于特拉维夫 ZOA 剧场举办了舞台设计展（其中包括国际舞台设计与以色列专业设计及学生的设计作品）

二、于海法大学召开了题为《舞台设计中的民族性》的学术讨论会。

三、布景委员会召开工作会议，讨论 PQ 展活动；总结在汉城召开的 97 年会；并进行了新的布景委员会的主席与副主席的选举工作。

通过选举，韩国中心的徐仁锡（In—suk—suh）当选为布景委员会主席，加拿大中心的 Ronald Fedoruk（罗纳德·弗多雷克）与瑞士中心的（弗劳仑·克拉道尔夫）Florian Kradolfer）当选为副主席。　（舞办）

冰城花枝俏

——记杜宝义

高峪峥

日前，几个朋友聚会，读到晚报上的一篇短文，写的是对九月初在文化宫太庙演出意大利歌剧《图兰朵》所掀起热潮的感慨。文中对比我们中央歌剧院三年前演出该剧的冷寂，而得出："最大的差距是钱！""当前国家的投入有限，文化的无奈是注定的"这一结论。

对此，我们这些搞舞美的都表示有同感。可从外地来京的杜宝义却另有见解。他认为，经费投入不足，给我们带来的困难，每个人都深有体会，这是不容忽视的大问题。但是不能绝对化，因为大投入也不一定就能产生"大制作"，经费投入多少与艺术效果的高低并不一定成正比。我们绝不能忽视创作者的艺术智慧。如果你们北京的大剧院都因经费而感到无奈，那我们外地的小剧团就别搞了。

话不多，但却有一定的震撼力。使我不禁想起多年前，一位前辈舞台美术家出国考察回来后的一些话。他曾提到"从经费投入上和人家欧美比，我们简直就是'贫困戏剧'，但我们拿出去的展品在艺术水准上一点也不比他们差"（大意）；我清楚地记得他当时激动地说："这是因为我们有一批又一批在困难条件下无怨无悔、脚踏实地、不断埋头耕耘、执着求索的舞台美术家们。"我认为杜宝义就是这样的舞台美术家。他祖籍山东，生长在哈尔滨市，和我是同乡。但我和他结识是在戏剧学院上学时，他晚我三届却长我三岁，因为他是工作几年后才上学的。当时有人戏称他为"四最生"。就是"年龄在班里最大"，"生活最艰苦"，"平时最不爱说话"，"学习最用功"。多年后，提起杜宝义的名字，有人会想不起是谁，一提"四最生"就没有不知道的了。这就是他学生时期给人留下的鲜明印象。

他入学时已是文革前夕，第二学期尚未结束，那"史无前例"的日子就开始了。正常的教学已不复存在，教师有的被揪斗，有的靠边站，而且当时学习业务，最轻也要背个走"白专"道路的名声。就这样，他通过各种途径向老师学、向高班同学学，加上阅读专业书籍，自己的绘画基本功有了很大提高，舞台设计基础知识也基本掌握。等到复课闹革命时，他的成绩叫人吃了一惊，于是老师给这个"四最生"又加了一"最"——"进步最快"。后来，谈起这段不一般的大学生活时，他说："自己的基础本来就差，在那种困难的条件下，若不加倍地努力，不就白进这个大学门了吗？"在学校时，我就是佩服他这"谦虚好学"和"刻苦拼搏"的精神。

一九七〇年他告别学校，回到了剧团。学成归来，本应一展身手，可当时剧团的任务主要是学习"样板戏"。这样一晃八年，中间虽然也有些创作剧目，但在那种大气候下，作品"成活率"很低。真可谓是"无用武之地"的八年啊。

改革开放的春风，也给戏剧舞台带来新的繁荣景象。杜宝义也终于可以在舞美创作天地里展翅翱翔了。转眼之间，又是八年，与前面大不相同，这八年间，他的创作，硕果累累。有大小十几台作品问世，而且都相当成功。

其中有一九七九年创作的《唐知县》，获哈尔滨市庆祝建国三十周年演出"舞美设计奖"。

一九八一年创作的《台湾剑客》获哈尔滨市该年度专业剧院演出剧目"舞美设计奖"。

一九八二年初，黑龙江省举办首届舞台美术展览，以上两部作品全都入选，并双双获奖。其中《唐知县》获得二等奖。《台湾剑客》获一等

奖，并由黑龙江省舞美学会选送参加了全国舞台美术展览。

一九八五年创作的《风流小狐仙》获哈尔滨市该年度专业剧院演出剧目"优秀舞美设计奖"。

面对这些成绩，他没有丝毫的满足。这期间给我来信总要了解北京戏剧舞台演出的新的信息和舞美界的新成就。当他听说中国舞美学会举办"舞美设计研修班"的消息后，马上来京报名参加，又成为研修班中寥寥无几的几个已近"天命之年"的学员之一。因"研修班"整个活动时间不长，所以各项活动时间安排很紧，要听讲座、参观、座谈，还要搞一个剧目的设计。就在这样的情况下，他完成了《乾隆韵事》的设计工作。他把传统图案有机地结合在单纯化的条屏上，经过巧妙地组合，营造出丰富多变的各种环境和画面，深受导师和学员们的好评。其中一张设计图被选登在当年的《舞台美术与技术》刊物之上。并于一九八八年同他的另一部作品，《家》的设计一起参加了《黑龙江省舞台美术展览研讨会》被评为优秀作品，获优秀舞美设计奖。

跨进九十年代后，为了培养锻炼年轻一代他开始逐步退居"二线"，许多创作任务都让年轻人去完成，他在旁起帮带作用。再加上有一段时间整个戏剧舞台都不够景气，所以这一时期（又是八年）他的作品相对少了一些。但还是有《唐伯虎点秋香》、《制台见洋人》、《七个铜板》和《卖蟹》等剧目的设计作品问世。

他在哈尔滨市评剧院工作了一辈子。近四十年的实践，使他对评剧艺术的特色了如指掌。评剧是京、津、华北、东北广大地区群众特别喜爱的剧种，除了传统题材外更擅长表现现代生活。他在舞美创作中一直努力寻求与剧种艺术特色相融的形式感。也就是使自己创造出的布景样式既不同于话剧而又不同于较古老的京昆等剧种，而要有评剧味。同时他还特别注意避免陷入束缚自己的单一模式中。为此，他特别重视深入剖析剧本，以剧本的风格和体裁做为探索布景样式的基础。从而使自己的作品都能具有与剧本内容与形式相统一的个性。这方面的经验体会，他将著文发表。

别外上面介绍过的他那些代表作，也要刊登在本刊彩色插页中，见图就可一目了然，这里就不再赘述了。不过我要着重指出一点，他所在的剧团是个市级地方剧团，各方面的条件都是很有限的。所以他能获得现在这样的成绩，是需要加倍付出的。没有他那种刻苦拼搏精神，是得不到现在这样的结果的。

在舞台美术本专业中，除设计工作外，绘景、道具制作他也是一把好手。在本专业外，他也同许多舞台美术家一样涉足于电视领域。曾为《不该将兄吊起来》、《国粹》、《北疆警神》等十几部电视剧作美术设计。

他不仅"触电"而且还"凿冰"。哈尔滨市号称"冰城"，那里有它独特的冰雪雕艺术。他当然地参与进去，而以他"要干就得干好"的个性，绝不是玩玩票而已，通过努力，同样取得了喜人的成绩。一九九七年，参加全国冰雪雕比赛，获得三等奖。

从"而立之年"大学毕业，到"不惑之年"的创作高峰，再到今天已即入"花甲"几十年来就是这样埋头耕耘和执着地求索着。

他不是那种有聪慧资质的天才，也没有幸运的机遇，更没权威的提携。是一个平凡、普通的耕耘者。靠自己"谦虚好学"和"刻苦拼搏"的精神，为我们的戏剧事业、为我们的舞台美术园地，默默地奉献了几十年。为戏曲（评剧）舞名美术创造出喜人的作品并积累了丰富宝贵的创作经验。这难道不令我们敬佩和学习吗？

愿他"宝刀不老"继续耕耘并不断结出硕果——为日益繁荣的戏剧舞台奉献出更新更美的作品。

（高峻坤　北京儿童艺术剧团一级设计）



杜宝义近照

浅谈评剧的表现形式及舞台设计

杜宝义

评剧，属于中国戏曲四大声腔剧种之外第五个声腔系统——“柳子”中的剧种之一，他也受到四大声腔的某种影响，但仍保留着自己的声腔和地域特色。

评剧形成于清末民初，约有近百年的历史。他源于河北东部一代的“莲花落”，后来吸收了东北“蹦蹦”的唱腔，由小型歌舞说唱形式变成戏曲。此后又吸收了河北梆子的文武场器乐、滦县影戏、乐亭大鼓等腔调及京剧的表演。一变为唐山落子，又变为奉天落子，最后形成现在的评剧。它的艺术特点是：唱腔、表演、念白都比较接近生活，以唱见长，明白如述，又有浓郁的民间地域特色。形式活泼，善演现代戏。

评剧在其长期发展中，经过前辈艺人的创造和实践，形成了一套完整的艺术表现形式，简练而集中的剧作手法、浓厚的抒情特色、诗化的语言；音乐曲牌的“板腔体”；表演动作虚拟的艺术程式；及以桌代山、以旗代水传统的舞台切末等，构成了与戏曲艺术各剧种共同的形式特征，及以虚代实，程式化规范。戏曲的程式是反映生活的艺术表现手段，是在长期的艺术实践中发生发展起来的，并为广大观众所承认、接受的一种艺术表现方法。戏曲的程式化，作用于戏剧内容。程式化的艺术表现，又源于戏曲艺术表现形式的虚拟性艺术原则，虚拟性的创作方法，是戏曲艺术综合表现形式的创造和呈现的依据。作为戏曲舞台美术设计，也必须遵循这一原则。创作与戏曲形式相统一的舞台样式。

评剧在其产生和发展的初期，就善演传统剧目和时装剧目。它具有两栖性演剧特长。评剧的舞台美术是从最初的“守旧”式装置和舞台切末发展到现今，它经历了各个不同的历史阶段的磨练和检验。由纯装饰性、功能性、写实性发展到现今，具有深层蕴含的复合性舞台装置，这种递升，是几代舞台美术家勤于探索的结果。

评剧，是中国戏曲艺术众剧种中的一员。它具有戏曲剧种的创作原则：即虚拟性或写意性、再假定性的创作方法。这一切都和戏曲表演的呈现形式——虚拟性的程式化表演所决定的。我以为这就是戏曲艺术，也就是评剧艺术的特性。因此作为这一剧种的剧作家、音乐家和舞台美术工作者，都要遵循这一特性，进行自持专业的探索，寻找评剧艺术统一的、综合性的表现形式和力度。

评剧不仅能演传统剧目，而且善演现代剧目。他演剧的题材比较广泛，这是评剧舞台美术工作者所面对的实际。评剧的表演历来有行当之分，分为：生、旦、净、丑，特别是净角的面部装饰性的化妆规制和技巧——脸谱，更具特色；角色的穿戴也保留着一整套完整的规制，以及相应的舞台切末等，这一切就构成了传统评剧舞台演出的基本样式。至今，这类演剧形式仍然在延续，可见其生命力之强，这或许和它的身世有关，它仍然保留着原始身价，尽管它早已进入大剧场，说明它的适应性之强。当代的舞台美术家们，对评剧传统剧目这一领域

的舞台表现形式，在做着不懈的努力，寻找新的答案。这种探求，应该说是有着巨大成效的。他们不仅遵循着戏曲表现形式的虚拟性，也可称为写意性原则，而且更重视基层戏曲院团的实际状况，在有限的创作空间中发挥着自己的作用。中国的戏曲艺术宝库非常丰厚，它所涉猎的题材极为广泛，对戏剧环境的刻划细微独到；对于这样的环境描写，舞台美术家是无能为力的；剧作家把角色沿途观赏到的景色及气氛，和所到环境的典型特点，都渗入了演员表现的功能里，通过角色的唱、做、念，恰当地把这一切交待清楚。观众静听唱和念，调动思维、联想，加之视觉的联动，把观众带入特定的环境里。对于戏剧的环境描写和交待，作为一名唱、做、念，功力较深的戏曲演员是不难做到的。中国的戏曲剧作家很有本事。他们居然把舞台布景带在角色身上，这是中国戏曲编剧们的一大创举。戏曲舞台美术工作者，应该熟知传统戏曲表现戏剧内容及其环境的特殊手段，否则会做出画蛇添足的笑话。大家都知道，观众到剧场来干什么——是看演员在舞台上的表演。他们聚精会神地观赏舞台上演员们的唱、做、念、打，获取感官上的享受，和表演所反映的戏剧内容的启迪。同时，观众在欣赏戏曲剧目的同时，也在感悟着戏曲剧作家、导演、音乐家、舞台美术家们的辛勤劳作，品评着他们总体合作的感觉，以及他们的作品的表现力度和品位。

评剧传统剧目的演出形式，依然保留着它先天的痕迹，对演剧场所的要求从不挑剔，但什么条件适合演什么剧目，则要认真考虑和提前安排。评剧进入剧场后演出场所相对稳定，舞台美术设计们对它的传统剧目的舞台表现形式，也进行过长期的试验和探讨，创造出许多舞台表现样式。对于这些舞台造型样式的评价，首先要看其是否尊重戏曲艺术虚拟的程式化表演方法，突出演员的表演、突出人物、帮助和配合表演，使戏曲演出的舞台美术，从艺术形式、风格、表现方法反映出它自己的特点。

评剧艺术要演传统剧目，也要反映改编、新编各式各样题材（古代的、现代的、各民族的，还有国外的），演出的内容很丰富。评剧艺术原有的表演程式，不可能完全满足新的戏剧内容对它的要求，在这种状态下，戏曲的导演、演员、音乐、美术就要认真地去利用、改造一些旧程式，创造出一些新程式，以适应新的戏剧题材和内容的表现需求。

我在1981年设计的《台湾剑客》，是现代戏。故事发生的地点是台湾的台北市和日本的东京。当时的中国人对这一切都是陌生的。在我所接触到的资料中也是寥寥无几，在这样的情况下，只能先从资料堆里跳出来，再深入研究剧本，寻找剧本结构的形式特点。把握剧作的总体感觉，再确定其舞台表现形式的总体构思，运用评剧表现动作的虚拟性原则，采取黑*空幕条的多构图变化*，结合天幕区、局部环境的刻划，和典型装饰性道具的参与，就构成了一个现代的，而非国内的戏剧环境；也为戏曲演员塑造戏剧人物提供了条件。《台湾剑客》的舞台演出在当时是成功的。成绩的取得在于这个戏的主创人员，都有一股创新意识，及专业间的主动沟通和相互启示。

《乾隆韵事》是我1987年设计的演出剧目。它是描写清王朝康乾盛世时期，乾隆皇帝与才女福如之间的一段爱情故事。在封建礼教严酷的磨难面前，作为一国之尊的乾隆也显得无能为力。最后以福如的出走为结局，这个戏属于悲剧性正剧。该剧是由固定装置与多变装置相结合；天幕形象与中景区域、条屏结构的形式与色彩的变化，和演区局部形象的呼应关系，构成一个舞台样式。

我在评剧这一艺术圈里工作了多年，体味颇多，随着自己对评剧这一演剧形式的深入了解，方领悟到它的虚拟性创作原则，对评剧舞台设计的启示性作用，是不可低估的。

（杜宝义　哈尔滨市评剧院二级设计）

越剧《荆钗记》舞美创作座谈会纪要

李 威（整理）

1998年11月2日，温州市越剧团根据同名南戏改编的八场越剧《荆钗记》舞美创作座谈会，在中国舞台美术学会召开，由蔡体良主持。温州市文化局有关领导及该团主创人员参加了会议，就该剧导演和设计创作进行了热烈的讨论。

龚和德：

《荆钗记》（以下简称《荆》剧）演出很成功。温州是南戏的发源地，近年来经济发展很快，文化事业也应有更大的发展，《荆》剧演出后影响很大。

古典剧目在当代舞台上演出基本上可以分为三种形式。1. 意象复原式，这种演出注重学术研究性，如几年前的演出《张协状元》就是这一类型。2. 拯救如旧式，保持原著风貌，如昆曲《桃花扇》，这种演出主要观众为老观众。3. 打碎重塑式，这种演出更加具有现代意义《荆》剧应为这种形式，将文体和许多因素都进行了转换，以新的演出形式走向文化市场。

传统剧本之中精华的东西被转化得很精彩。剧中"见娘"一场尤为感人，使人落泪。《荆》剧中的几个片断十分精彩，如"见娘"、"惊变"可作为折子戏保留。

比较原著，《荆》剧人物塑造更加突出，而且立意好，在保留的基础上有发展，很成功。演出还很好的解决了一个南戏与越剧剧种之间的转换问题。

《荆》剧也存在一些有待加工之处，如人物心理的阐述等问题。

舞美设计之中民族化造型手法与戏曲风格混然一体，很完整，以"江"为主要形象统一全剧。灯光运用很好，如"投江"、"见王"、"团圆"几场很成功。"团圆"一场景物因素有点乱，灯太多，而且海浪与白莲花在视觉上相互干扰。

三个飞来的灯效果很好，很浪漫，也点燃了观众的情绪。我赞成"投江"一场之中两个人的处理，与主题结合的很好，是点题之笔。服装设计也很成功，主要人物好看而且有神采。舞台设计形象干净，空灵，有气势，但有的地方太空，绳幕太细，而且有的场次环境应有区别，如相府与王府外在环境上应有变化。绳幕形成的透明与动感在戏中起到了极好的作用，如"见王"一场，两个人物在绳幕的一前一后，舞台效果很好。

《荆》剧烟控制的很好，突出了诗情画意。

邢大伦：

以前只知道温州在经济发展方面走在改革的前列，不知道温州还有这样好的作品，地区经济发展以后文化状态有可能改变，国家经济发展接近小康水平时，文化有可能更加繁荣。《荆》剧演出成功，表演水平值得称赞。舞台充满诗情画意而且玲珑剔透。

南戏是古老的剧种，改编剧目应带有一点古老的韵味，在设计方面应保留一点传统的东西。视觉形象中有一点提示会更好一点。如考虑舞台如一本旧书，或者舞台后区出现一些形象，更有南戏文化特点，从而做到既古老又现代，改编本的美学特征也就更强化，但如何做我也没有想好。

绳幕线的因素可以使舞台空灵，但绘景天幕可以手法再多样一点，这样舞台空间变化的可能性更大。景物迁换手法应观念明确，可以用捡场人在观众面前迁换景物，也可以用机械设备不露痕迹的换景。

灯光处理有的场次有点燥，可以再雅致单纯一点。服装的色彩与景物之关系很协调，演员身材瘦小的再加点垫会更好看。

总之，古老的南戏能处理成这样具有新观念确实不错，有文学品味又雅俗共赏。对南戏的研究与再现已经超越了越剧这一特定的剧种。

祝演出继续取得成功！好看之后再具有更多的美学意义。

毛金刚：

这台戏很难得，我本人戏曲看的少，北京地区就是京剧，各地进京剧目大多为评奖剧目或配合形势而创作，精彩剧目不是很多。一个创作集体全力投入于创作十分难得，因为市场经济大潮冲击着我们，干扰非常多。这台戏的背后一定有许多十分艰苦的努力。

这台戏的舞美干净、简炼、痛快，没有多余的东西，把空间留给了演员，可以自然而充分的发挥，形成统一的民族化风格。

最后一场灯的转动给观众提了神，舞美的发展要靠导演，灯之成功与导演是不可分的。

舞台设计形式稍有不完整之处。背景的水有三个变化，但效果不是很突出，不如戏曲"守旧"对舞台空间明确的限定，戏曲不需要幻觉空间。

绳幕突破了一般戏曲"蝴蝶幕"的程式，但吊挂的穗子应改成一个有所突破的形象。景物的运动应有总体的设计方案。戏中灯的飞动有点招之即来，与其它因素没有形成有机的连系，平台的运动应考虑成样式之一而不是简单的为了换桌椅。

总体来看这台戏没有大的场面，应将舞台空间相对集中，现在的灯太亮，演区焦点受到了干扰，演员也不够突出，紧凑一点更好。

希望将来的戏曲演出有自己完整的样式，与表演结合的更紧密。

赵英勉：

看戏之后很兴奋，解放初越剧在上海创造了新的舞台样式，近几年浙江的越剧有突破，创作了许多优秀作品，布景形式更符合越剧，温州文化部门倡议搞一个作品系列是一个吸引人的举措，领导的重视是创作好作品不可缺少的动力和基础，优秀的人才加上有力的措施使好作品的出现更加有希望。

形式还可以更多样化，几方面多试验。几种不同形式不要分高低。这戏的风格倾向于雅俗共赏，这一点很重要，戏曲不取得广大人民的喜爱也不是好方向，专家和外国人的标准不能是唯一的，应多种系列并存，考古、创新、多样化与民族化全面探索。

这台戏的舞台干净、简约无多余的东西，舞台设计、灯光设计、服装设计都出色完成了任务。灯光处理很好，解决了气氛光与演区光之间的矛盾，灯光科技手段运用也很好。

水作为全剧主要贯穿形象有难度，第一场、第二场比较好，而室内景就与剧本的规定情境有矛盾，这是一个难点，需要研究。前景的推拉平台应与总体风格统一。人物服装可以进一步突破传统，强调人物的心理，走的更远一点。

总的来说演出很精彩并祝演出取得更大的成功！

李智良：

这台戏思想性、艺术性、观赏性都很强而且极具感染力，可以用八个字概括："典雅、简洁、清秀、新颖"。

形式感强，绳幕与天幕风格很统一，空灵有特点而且与戏结合的很好，舞台设计天幕处理是"守旧"的发展，整体效果很好。

灯光设计很新颖，使戏得到了升华，"投江"一场用倾闪灯不多见，使这场戏效果打动人。只是后面反投灯使前几排观众席太亮。

服装设计在传统的基础上有许多创新，效果很好而且有意思，纱用的很好，加"见王"一场人物服装外用纱美观而且现代感强。服装对美的追求很可贵。

慕百锁：

总体感觉用几句话来概括：

今冬越剧闹京城，

温州越剧高一筹，

传统现代巧结合，

声光演唱吐深情。

这戏是传统与现代的结合，而且以情动人把情溶入了景、光手法之中，使观演双方在情感上产生了极大的共鸣。

《荆》剧用光成功之处有三点：1. 布光严谨，多角度立体布光，不以面光为主，使人物有立体感。2. 光的节奏感好，声光同步，光随戏、情、景而变，光如音乐，统一在节奏之中，而且节奏完整。3. 追光与演区光结合的好，使演员形象得到加强。

灯光的色彩总体基调不太完整，我喜观冷色调的场景，暖色调场面不够理想，红色、橙色太重复，有的场面前面暖光而天幕用冷光会好一点，绳幕的线太细，没有足够的受光面。后面天幕用纱可能会出现似有似无的效果。

希望明年能看到第二、第三台戏，以及更好的新剧目。

田立为：

整个舞台设计虽不求大制作，但效果好，很轻松，是在演戏而不是在玩景。舞台空间照顾了戏曲的特点而且绳幕的用法也合情理。灯光起到了烘托戏剧气氛、感染观众的作用，看后使人落泪，值得称道。

总体看舞美轻松、雅致、剔透，看后大有收益。

郑传恩：

《荆》剧演出的成功是和戏曲艺术之中的"导演中心制"分不开的。21世纪戏曲如果不是坚持导演中心制，那么戏曲的发展将是没有前途的。

导演的统一艺术处理才能形成戏的完整艺术风格，这一点越剧走在了前列。这台戏是近两个月来我看到的最好一台戏，我个人几乎每天看戏，看戏是一个丰富自己、提高自己的过程，这台戏很精彩，编剧，导演、舞美、灯光形成了完整作品，戏好看，有越剧特点和个性，爱情故事打动观众的情绪。

舞美语言统一，清新、干净。大体语言分为二种，一个是画幕，一个是绳幕，画幕形象结合剧情有变化而且变化之中也是一个统一的整体。

两种语言（画幕、绳幕）之中画幕太突出，相比之下绳幕语言不突出了。有些室内景也以用光反投绳幕。绳幕可以突出一点。天幕光也可以有变化，在似有似无之中，这样绳幕也可以突出，而表现室内气氛。

做为天幕的水形象是舞台美术形式的外化，优点是与戏剧内容结合在一起了。但画幕在写意性或写实性、装饰性手法之间不是最佳状态。不需要江水时应虚一点，不然观众会感到戏总在江边上。

灯光很精彩，但天幕色有点单调，可多用点复合色形成丰富的变化。

孙大庆：

前面老师们评论了许多，我谈一点个人的看法，这戏之中投江一场的闪电与背景结合的很好，舞台整体形象用江水贯穿下来可以再推敲的好一点，在具象之中有东西。绳幕在变化之中产生的空灵感很动人，但在勾画环境的同时可以表现人物的内心矛盾冲突，从而使布景因素更好的表现戏剧情境。

曹　林：

这台戏很有震撼力，舞台干净、简洁、精炼，时间长度相当但很抓人。二度创作很好，古典南戏发展成今天这样很不易，情节一波三折而且情感真切。

这使我想到一个问题，专业戏曲团体应研究观众，

戏要给谁来看，如果不吸引观众，观众不认可不喜欢，那么戏曲也会失去生命力，这台戏在这一点上是比较成功的。

布景有的部分绘景显粗糙，泡花的形象，用笔可以再讲究一点。服装很好，很有越剧特点但钱玉莲这个人物的服装戏的前半部分和戏的后半部分对比不够大，主要人物与丫环的对比也不够大。

蔡体良：

这台戏是南戏改编剧目中一出成功的改编，从而给二度创作提供了很好的基础。

舞美语汇统一，而且与表演、音乐结合得也很统一，戏曲艺术整体表现达到了一定的境界。我们将在学刊上准备专题介绍一下。在推进当代舞美创作活动之中，戏曲舞美是一个重要创作园地。所以我们很关注《荆》剧的演出，以及由演出将会引出的一系列的有探讨价值的学术问题。感谢温州的艺术家们给我们提供了这样一个机会。

翁焕新（温州市文化局副局长）：

感谢专家们来看戏，今天又给我们提了许多宝贵意见。温州与戏曲有不解之缘，我们一直想为继承传统做点什么。近几年经济发展了我们也计划推出南戏新编戏工程，这台戏是第一个，近两年还要继续整理加工新的剧目。

我们在改编演出过程中主要注意了两方面问题：①改编古典名著过程中忠实于原著，②注意研究今天观众的审美要求。我们认为只有今天的观众喜爱我们的作品，我们才能继续继承发展传统文化。这个戏的创作我们邀请了省内许多专家参加，《荆》剧在省里是优秀剧目，这次晋京主要有两个目的：1：征求专家们的意见回去以后力争将戏改好，2：这台戏是改编工程的第一台戏，我们想通过这台戏造点舆论声势。

大家提的许多宝贵意见，我们回去要认真总结，把戏改好。下次晋京我们要形成一个系列。温州是人杰地灵之地，欢迎各位专家来温州看一看。

再次感谢各位专家参加这个座谈会！

中国舞台美术学会会员重新登记名单

（第3批登记截止1998年11月底·排名不分前后）

中直：陈　涛　李景芬　周　力　罗江涛　张庆山　宋启斌　张　旭

驻京部队：任晓兵　沈庆平　王淑英　金梅花　王晓健　苏海慧　文　军　杨开甫

北京：许　涛　曾令强

天津：常雁龙

内蒙：王　刚　智汝梅　刘玉琴　席明一　齐全全　任　荣　解力军

山西：耿来宝

辽宁：孙　飞　孙浩元　潘茂林

吉林：方承权　金云岩　石　勋　崔春浩　李海成　金龙福

黑龙江：孟　历　高玉如　韩行梅　敖　庆　金　戈　张宝库　王凤礼　曲殿福　茹　楣　傅合成　林庆森　林庆会

上海：李尚鳌　丁力平

江苏：奚建福　杨庆锦　孟凡泰　梅益敏

浙江：范伯南　黄金标　熊彦平

福建：陈　华　官永健　叶木楼

江西：舒尔虔　吴晓峰　马建云　徐凤生　李　勇

安徽：宋祚培

河南：李　妍　刘文清　张　延　陈长水　彭追云　杨　欣　张　威　唐小柯

湖北：刘小艾　周　熔　郭友三　劳保良　张爱民　孙乐春

湖南：谢　雨

广东：陈　创

广西：梁永强　陈　荣　徐志军　夏　光　黄云华　郭为民　李　然

甘肃：刘子亭　赵　溪　何　旭　田蕴实　柴唯媛　李　磊　王彦宗　张成全　王发林　董发昌

西藏：柴若娜　格桑扎西　扎西多吉　德吉玉珍　边巴次仁　次仁桑珠　马学工　达娃卓玛　次吉卓玛　其美多吉　卫　东　张　明　次仁央宗　次仁桑珠　大米玛　降　村　拉　珍　土　登　次卓戊　占　堆

更正：97年第2期

P.76　驻京部队：李中果应为李中里

P.77　辽　　宁：郎　诚应为郎斌

黑龙江：唐中林应为鹿中林

P.78　河南：孙河饮应为孙河钦

P.78　广西：计雪甸应为计雨甸

98年第1期

P.80　甘肃：赵汉萍应为赵溪萍



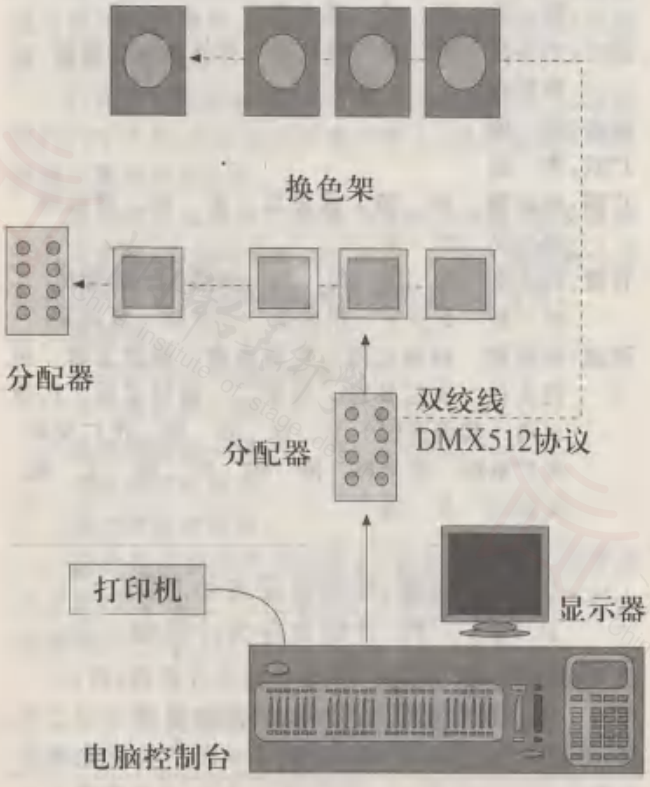
HS4-32 电脑灯光换色器控制台

- 四路输出控制，每路可控制8个换色架
- 直接控制距离可达500米
- 可循环换色“0”为1～4色循环，“9”为1～8色循环
- 操作简单，体积小，重量轻，携带方便。
- 工作电压：AC140V～260V
- 采用九十年代最新电源供电技术，实现电源模块化。



HS8(16)-100 电脑灯光换色器控制器

- 八路或十六路输出，每路可控制25个换色架
- 直接控制距离可达1000米加扩充硬件可达数公里。
- 记忆100个场次，使您在演出时只要按顺序调出每种变化即可，记忆场次不会因为停电和关机而丢失。
- 可以密码锁机。
- 四种工作方式（标准式、编组式、编号式、手动式）
- 操作全部由键盘完成，简单方便。
- 采用九十年代最新电源供电技术，实现电源模块化。



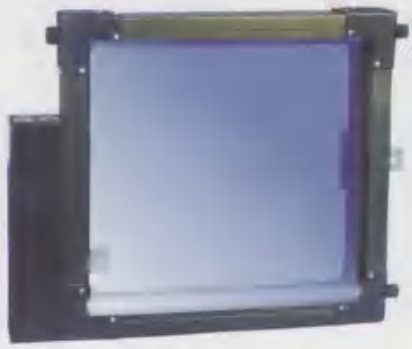
SL-DMX5I2 电脑控制台

- 采用国际通用标准DMX-512通讯方式。
- 控制距离可达1000米以上，加附件可达数公里。
- 换色器架号、色号可彩色显示，使灯光师在操作时一目了然。
- 24个集控杆可同时进行调光和换色，同时具有翻页功能。
- 可记忆200个场景的灯光和颜色变化，灯光师可把编好的变化存入软盘随身携带。
- 容量大，可以控制512个换色架，控制台可对每个独立的换色架进行换色操作。
- 控制台可以对SL-B型换色架进行调速操作。
- 采用九十年代最新供电技术，解决了传统的变压器供电方式功耗大、范围窄、效率低、体积大、重量重的缺点。

绚丽多彩 思乐奉献

湖南长沙思乐实业有限公司是集科、工、贸为一体的实体，主要从事机电一体化产品的研究、开发及制造；计算机、单片机应用、智能仪器仪表及舞台灯光控制设备的生产、安装、调试及销售。公司拥有高素质的科研、生产人员及完备的生产设施。

我公司自行研制生产的思乐系列产品，如电脑灯光换色器等灯光控制设备，被全国各大文艺团体、电视台、剧场及歌舞厅采用，深受用户好评。公司依靠科技实力，不断开发生产一系列新产品投放市场。我们将一如既往地以优质产品、真诚服务回报用户，愿思乐产品给您的工作带来轻松和愉悦，愿您的事业更添光彩。



SL-C 型电脑换色器

SL-C 型电脑换色器是我厂九十年代初的产品。采用RS485通讯方式，优质铝型材框架，开关电源供电，1～8 色速度为 10～12 秒。有 SLC1～SLC5 五种规格的产品，适用于舞台回光、电源回光、碘钨灯、柔光灯、聚光灯、PAL 灯等多种灯具。



SL-A 型电脑换色器

SL-A 型电脑换色器是SLC 型的升级换代产品。它采用两个大功率的电步进马达来完成色纸的转换工作，具有速度快、噪音小、定位准确的优点，八色换色器速度约 3～4 秒。通讯采用 DMX512 方式，符合国际通用标准。其框架采用优质铝型材，电源采用特殊设计的开关电源，彻底解决了传统的用变压器供电功耗大、稳压范围窄、效率低、体积大以及重量重的缺陷，还具有抗干扰、过压、过流、过热、短路保护等功能。工作电压 AC140V－260V。有 SLA1～SLA5 五种规格的产品，适用于舞台回光、电压回光、碘钨灯、柔光灯、聚光灯、PAR 灯等多种灯具。



SL-B 型电脑换色器

SL-B 型电脑换色器是 SL-A 型的姐妹产品。其主要性能与 SL-A 型基本相同，B 型换色器增加了 1～2 个仪表风扇，以改善色纸的工作环境，大大延长了色纸的使用寿命。同时 B 型换色器具有变速功能，通过 DMX-512 的一个通道来控制换色速度，以获得特殊的艺术效果。有 SLB-1～SL-B6 六种规格的产品，适用于舞台回光、电影回光、碘钨灯、柔光灯、聚光灯、PAR 灯等多种灯具。

湖南长沙思乐实业有限公司地址：湖南长沙市韶山北路 452 号　邮编：410007
电话：0731-5536211　传真：0731-5555096　手机：1388466386　联系人：熊清球

苗培如舞台美术设计作品选



'96 北京国际电视周开幕式文艺晚会



'96 北京国际电视周开幕式文艺晚会



'96 北京国际电视周



'97 文化部春节电视晚会



'97 文化部春节电视晚会



'97 文化部春节电视晚会



'97 文化部春节电视晚会



'97 文化部春节电视晚会

苗培如舞台美术设计作品选



'98 文化部春节电视晚会



'98 文化部春节电视晚会



'98 文化部春节电视晚会



'98 文化部春节电视晚会



第五届艺术节



第五届艺术节

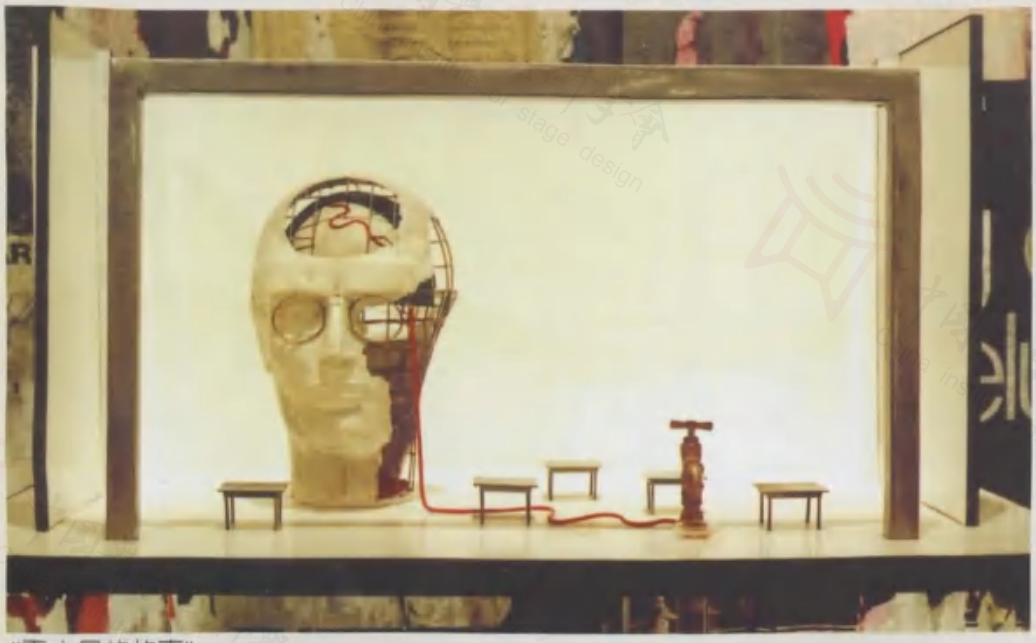


大型服饰表演《五朝梦》



第四届中国长春电影节

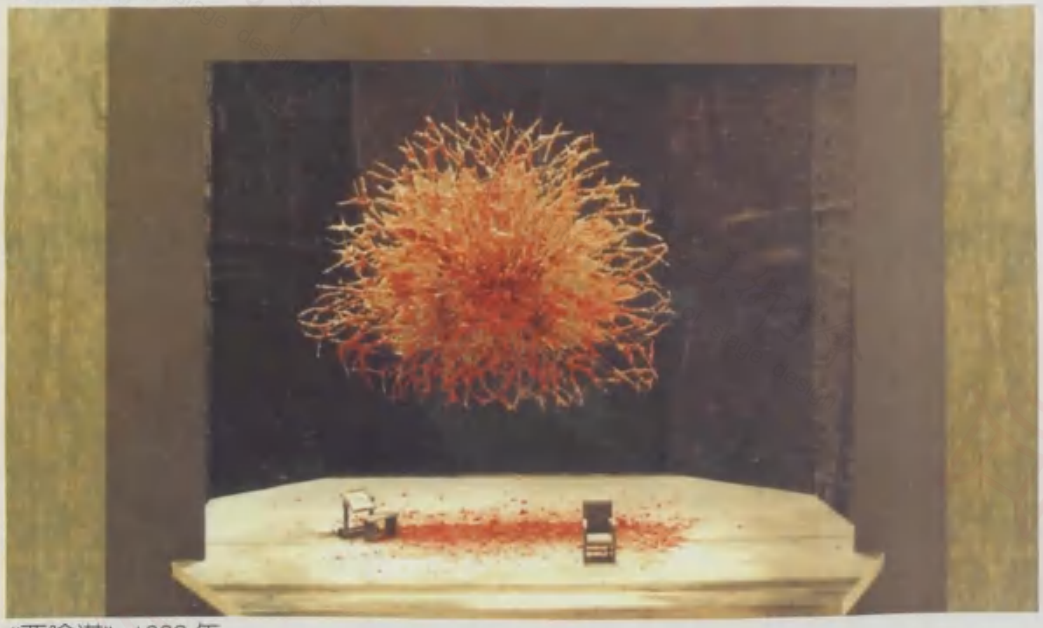
柯尔泰舞台设计



《霍夫曼的故事》



《代表》1963年



《西哈诺》1983年



《巴尔》1979年



《布朗德》1978年



《大都会》1989年

回顾展作品选





《塔沃纳》1972年





《皆大欢喜》1967年





《西蒙·波卡涅拉》1997年

摄影：薛炎　文武周

杜宝义戏曲舞台美术设计作品选



《乾隆韵事》第三场 1987 年



《台湾剑客》第四场 1981 年



《唐知县》第二场 1990 年



《唐知县》第三场 1990 年



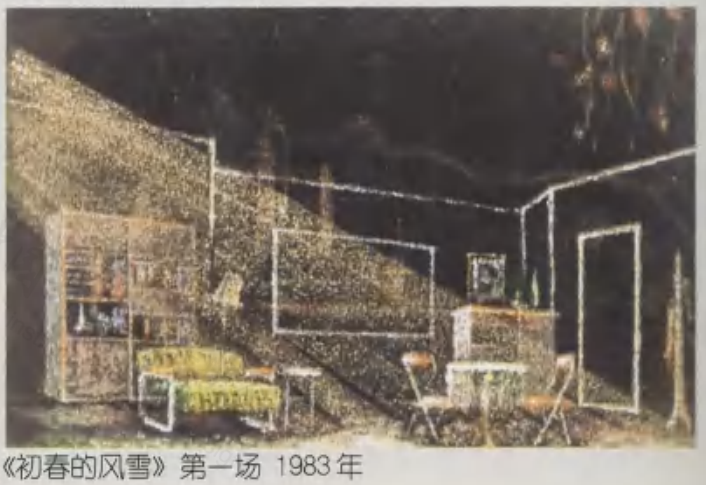
《悲天曲》第一场 1989 年



《风流小狐仙》第二场



《蝶恋花》第四场 1978 年



《初春的风雪》第一场 1983 年

PLASA PRESENTS **LIGHT & SOUND SHANGHAI 13-15 APRIL 99**

时间：1999年4月13日－15日
地点：上海国际展览中心



'99上海国际灯光、音响设备与技术展览会

'98展览会

●来自美、英、法、德、意大利、奥地利、澳大利亚、新西兰、新加坡、香港、台湾地区60多家直接生产企业及国内百余家企业参展

●全国各地1万多人次专业观众参观

●特别对观众进行电脑登记、分析观众需求，为多家展商提供了展后信息服务

●邀请欧美专家，举办了十场高水平技术交流会，听众踊跃

●注重声浪控制，提供专业化展览服务，保证良好洽谈环境，被 'Lighting&Sound Intemational 'Sound +Communication Systems International 'The Best of Entertainment Technology 'Mega Stage ' 等多家国际专业杂志报道为"中国最具发展前途的灯光、音响展"

'99展览会

●百分之七十四的展览面积被98年展会的参展商预定。

●阵容强大的英国、德国及美国展团参展，国际展览面积将扩大一倍。

●持续半年强大的广告宣传攻势，邮寄6万份展会信息到直接用户

●多家行业组织支持，同期举办全国性行业会议，将与主办单位协力组织更多全国专业观众参观

●专业协会选题，生产经销商主讲，技术交流会更结合实际

●秉承98年展览会的成功经验，99展将以更专业化的服务助您拓展商机







主办单位
上海国际展览中心
英国P&O 展览公司

协办单位
中国舞台美术协会
中国录音师学会
中国照明学会
上海市文化娱乐行业协会
上海照明学会
上海舞台美术学会

支持单位
文化部市场管理局
上海市广播电影电视局
上海市文化局
英国贸工部
英国专业灯光音响协会
世界娱乐业技术基金会
美国娱乐业服务与技术协会
德国灯光音响及技术企业联合会

欢迎参展 欢迎参观

请联系上海国际展览中心有限公司
施维薇、陈爱新
上海娄山关路88号，邮编：200335
电话：021-62755800 转3005，3025，021-62780038
传真：021-62757210
电子邮件：intexcax@public4.sta.net.cn
网址：http://www.intex-sh.com

回执

本人需要有关 □参展 □参观 □技术研讨会资料

本人联系地址：

姓名 公司名称 地址

邮编 电话 传真

电子邮件

畫佳®



PAR灯电脑换色器

- 8色，室内使用
- 适合150mm-200mm口径的筒子灯
- 国际标准DMX512接口，数码开关选址
- LED工作状态显示
- 外型结构合理简洁，极易更换色纸及零件





NDS512-16 电脑控制台

- 电脑控制，16组8色，同时表现16种颜色变化
- 国际标准DMX512信号输出，与数字调光台兼容
- 任意编组、编程，记忆100场
- 单电缆输出，可串接30个换色器，最大控制距离1200米
- 通过电源/信号分配器分路，可任意增加换色器个数
- LED与数码管显示状态，长寿命PVC键盘
- 与NDSG-108A，PAR型换色器配套

五彩缤纷世界
畫佳轻松实现

长沙南大科技开发有限公司

公司地址：长沙市袁家岭天心商厦12层
工厂地址：长沙市雨花区香樟路93号
电话：0731-5577544　　5577543
传真：0731-5560546 邮编：410011
电子信箱：nanda@public.cs.hn.cn

五彩缤纷世界
画佳轻松实现





深圳画佳电器总公司
长沙南大科技开发有限公司

我公司是中国文艺演出物资协会会员，是专业从事电脑灯光换色器开发生产的高科技实体。生产的画佳系列电脑灯光换色器已在行内享有盛誉，产品遍及全国。南大人勇于进取，锐意创新，不断推出新产品满足市场需要，特别是今年投放市场的ＰＡＲ灯换色器及ＤＭＸ５１２系列产品备受用户青睐，多次参加大型活动，效果极佳。我们将一如既往地以优质产品和真诚服务来回报用户。愿"画佳"产品轻松实现您灯光造型艺术的五彩世界！

传统与现代的结合

——《虎踞钟山》设计点滴体会

董开岩

《虎踞钟山》是描写刘帅及将军学员们为代表的一代革命军人，在建国初期我军从战争走向和平阶段，面向现代化、正规化建设的新课题所经历的伟大而艰难的转折。揭示我军永葆胜利之师的深刻主题。

剧作在反映历史的同时，又注意观照现实，注意将剧中那段历史大变革同今天改革开放的大变革有机地联系起来。从而使该剧具有很强的针对性。

非常历史，又非常现代是此剧最大特色，而舞美创作也是紧绕这点来体现的。

（一）突破传统镜框舞台的局限，创造具有现代意识的观演空间：

改革开放以来，人们的物质生活极大丰富。在各种艺术竞争激烈的情况下，观众的审美情趣也产生了很大变化。如何增强观众的参与意识，交流意识，已成为当前话剧走出低谷增强抗击影、视等艺术形式对话剧的冲击，拓宽话剧市场的一个重要探索方向。实践证明，只有突破传统镜框舞台第四堵墙的限制，才能创造出具有现代意识的观演空间。

为此我们在镜框舞台台口位置构筑一个高 5.8m，宽 11.5m，有 2m 左右厚度的假台口，利用它把原剧场五花八门的“台口”统一、规范、营造成“虎剧”特有的简洁、厚实、凝重的框架。透过它把后区的平台、台阶和柱子连成一体，形成一个非常有力度、有阳刚之气的空间。又通过它把前区的乐池、台阶、观众厅、安全门等有机的结合起来。使表演区走入观众席，使演员走进观众中。

这个利用原剧场建筑而设计的观演共享空间是巨大的、流动的、灵活多变的。它纵深 20 多米，平台高、低落差有 2.8 米，宽度有 18 米。它既能适应全剧多场景、不闭大幕、流畅迁换演出的要求，又因其巨大空间所形成的力度和规模效应，使整台演出气势恢宏、充满阳刚之气。更由于演区的多变，演区直接设置在观众中，观众和演员相互渗透、直接交流。所以整个演出更贴近观众的心。使观众倍感亲切。

这种新型的、灵动的、交流的观演关系能充分展现现代话剧舞台空间造型的特殊感染力。这是其它任何门类艺术所做不到的。

（二）以整体的中性结构为基础与局部有选择的具象形象相结合，营造一种意象的舞台语言：

如前所述，作为“虎剧”舞美设计的基本构架是中性的，全剧如以中性景形式来演出，可能具有很强的现代感。因此这不失为一可行方案。

但在深读剧本的过程中，剧作所透露出的凝重的历史使命感，又使我感到排斥布景的具象再现成份，就少了那个时代氛围的渲染，也就少掉了此剧的历史感召力。是非常可惜的。

更何况要面对不同层次、不同年龄、不同审美情趣的观众，做到雅俗共赏恐怕是纯中性的舞美设计难以达到的。所以在表现形式上我们认为以中性整体结构为基础与局部有选择的具象形象相结合。营造一种意象的舞台美术语言是“虎剧”演出表现形式的最佳选择。

为此除对大、小道具、服装都要求具象和历史真实感外，每个场景都选择一、两种典型的带有象征和隐喻色彩的景物。这样既使各个场景都有较大变化。而这些变化了的形象又富有深刻的内涵。使中性和个性结合、再现和表

现结合，营造出一种诗的意境语言。

如剧中中华门城门的历史沧桑感似乎在诉说着中国人民的抗争历史和中华民族的苦难经历；刘帅办公室里超现实超比例的特大书架又构成了刘帅这位儒将的独特风度的魅力。就是中性框架我们也赋予它花岗岩的质地和线条。而花岗岩的台基、台阶、台柱的形象就很容易、很自然的和人民军队的性质、作用关联起来。并以其线条的张力和质地的坚实、张扬并透露出我军将士的阳刚之气，给人以阳刚之美。

舞美语言既通俗易懂又富有哲理。这样就有机地、能动地激发各个层面观众的深浅不一、高低不尽相同的联想。引导观众能动地投入戏剧的交流和创造中。

（三）参与动作、介入表演、升华人物、深化主题

戏剧是一门综合艺术。综合艺术是通过整体、全方位的和观众对话。舞美也不能例外。也应怀着强烈的激情参与动作、介入表演向观众说话。

"虎剧"的序幕和尾声部份编导笔墨不多，但意境深远。这正是舞美设计大有作为的天地。对此我们从一开始就抓住不放，下大力气作文章造画境。

如序幕，在音响和灯光营造的激烈战争氛围中，蓝白相间的国民党旗随烟漂落的同时，巨大的和平鸽外形的红旗也在天幕上空升起。而当崔保山在胜利的欢笑声中，手举马刀、脚踩蓝白旗出场后，剧情就迅速展开了。舞美用简洁、概括和带有象征性的舞美语言、把新旧政权的交替，形象地展现在观众面前。一下子就对观众形成了一股视觉上的强烈冲击力和震撼力。为全剧戏剧动作的发展作了生动有力的铺垫。

再如尾声最后的处理。在音响和灯光的配合下，刘帅向涌动着风云的壮丽河山走去。走在大地、走进大山、走向历史、走向未来。一切都在无言中。此时无言胜有言。舞台美术用它独特的语言，深化了主题。升华了主人公的精神世界。而这也正是我艺术上的最高追求。

（董开岩　前线话剧团一级设计）

（上接第55页）

结构，他在演出进行中从二楼灯光室顺梯下到舞台上，差一点闹了误会，后经说明，上海人艺的同志很热情地给他作了讲解，并画了示意图。还有一次在北京看戏，也是土转台，他硬是在离京前找到青艺舞美队了解清楚了才上火车。很显然，有这样执着的精神是没有什么学不会的，后来《勾魂哨呐》中那个方转台设计，从一个方面说也是这两次实地考察的结果。平时还坚持理论探索和自身的经验总结。从一九八二年起，他已有多篇舞美创作方面的论文获得发表。为了理清自己的创作思路，为了总结、吸取和借鉴自己的和别人的创作经验，他随时将自己的思考记录下来，为了写好论文，他大量阅读理论书籍，并经常请教前辈如黑龙江的罗克敏等有成就者，为此，也花费了大量的时间和精力。他的理论思考与他的舞美创作一样，是他的智慧的一部分，而且都是建立在一个十分牢靠扎实的基础之上的，在未来新的创造和探索活动中，必将发挥出更大的作用。

（韩　健　辽宁省艺术研究所副研究员）

闽剧《凤凰蛋》舞美设计构思

伊 路

由凤凰蛋的奇异演变揭示了人物好恶的一系列真相，是《凤凰蛋》剧本中很有现实意义的事件。而剧中仙人张果老对世事的透析，涩味的嘻笑，又似乎把这些事件凌空提起，仿佛故意要拆散那些情节的逻辑，又在更高的地方连接起来。这种感觉一直驾御我对该剧舞台空间的建构。当和导演一再勾通，决定用蛋这个和该剧血肉关连又很有喜剧色彩的视象时，我的头脑中慢慢呈现出蛋形的空心圆相互交织、变幻而形成的近乎星系交错的空灵构架。这正是我想获得的，别的就好通融了。

我总觉得舞台美术的意义含量，必须大于剧本的含量。它疏通，扩展剧作意蕴的多维走向而不是封闭和框死，它更应提供观众无法预知的种种想象途径。

在模型上反复推敲，觉得最精简也应有三个大小不一的圆才有结构的可能。而小平台，大道具等也应是椭圆的形状，形成整体的和谐。在琢磨每场如何组合的过程中，我注意三个方面：一、我在意圆与圆的相互关系以及它们与周围空间的关系，即圆与圆之间仿佛有呼吸相通，而它们与周围的空间又似乎有气脉相联，使之产生可生发变通的不确定性，与空阔相连的包容丰富的场景。二、它们和平台、道具一起形成的一系列变化，必须有助于戏剧动作的展开，尽可能有心理空间和环境空间的暗示。如第三场《追蛋》，三个圆仿佛难以解开的结一样纠在一起，形成一种暗藏的紧张感，与各怀心事和心计的人物相互间的猜疑、不安和恐惧有着潜在的沟流。第四场，把三个圆从小到大纵深放置，再配以红色的地毯和黄缎椅垫，在显出皇宫威仪的同时又暗示了气泡越吹越大最后终会破散成乌有。又如第五场，把三个圆不规则地放置在台侧，演员从台的另一个侧跑出，绕进一个又一个圆，绕进一个又一个自设和人为的圆套，上法场的路途艰辛，人生的道路莫测风险。为了更便利以舞台空间的转换，景和平台的底下都装上万向轮，希望能为剧情的发展推波助浪。三、景物所有的变化组合，都必须在适合这个戏的个性美和特色美的前提下。舞台各视象单独的造型以及它们相互组合起来的各种造型，都经过我本人有限的审美素养严格地比较推敲而确定。如果单独看是好看的，而组合在一起不谐调，就要重新折腾一番。所以当我在模型上反复移动而确定的位置被粗心的演员摆错，别人也许看不出来，而对我来说就仿佛被错抽了某条神经，这是综合艺术的痛苦之一。但不管美和审美者之间存在着多么宽阔的不精确性，作为艺术工作者，都有责任以自己的艺术作品作出尽可能精确的证实。

以上的三个方面，又都必须在各自发挥的同时约束在舞台的总体气质中。

在设计过程中，有幸福的时刻是背景那只凤凰给的。我把它定义为所有善良的人们对吉祥美好的向往，是永久存在心里的愿望。我要求自己设计一只最漂亮、最有意味的凤凰。当剧作浓厚的民间气息使我仿佛置身于溪泉缠舍，炊烟绕林的乡野中；大花被面，蓝色印花布这两种富有强烈民俗色彩的形象再也无法从我脑中移开。用大花背面的色彩图案为凤凰的色彩图案，并以剪纸的形式造凤凰的外形，这一想法的出现，确实使我兴奋。而蓝色印花布的质朴品质，我对它的仰慕由来已久，我会虔诚地剪辑它最精美的部份，在舞台前区的景物上印现出来。我感到乡土民情的温暖血液流遍周身，顿觉得在这宽厚的大地上做一个人的幸福，暂时忘记生命永远的不完整性，心中充满感恩之情。

舞台美术作为综合艺术的一个门类，有它受支配受限制的一面，但同时也因此受益颇多。比如：好的剧本是它创作的肥沃土壤，导演的总体构思给予它启发和引导，合作的兄弟部门：灯光、服装、化装以各自的艺术创造使之增辉添色，舞台美术是多方智慧的承载体，它的沉默，也是它的沉重。

（伊 路 福建人民艺术剧院二团设计）



闽剧《凤凰蛋》舞美设计：伊 路

美妙神奇的《宝莲灯》

——评京剧《宝莲灯》舞台特技

张怀璞

在'98上海国际艺术节上，上海京剧院献演新编神话京剧《宝莲灯》，以现代手法溶入戏曲，着眼于生动的形象、激越的情感、缤纷的神话色彩、奇妙的舞台特技，引起观众的强烈反响，成为本届艺术节的热点。

《宝莲灯》这一脍炙人口的神话故事，各剧种都曾搬演过。三圣母和刘彦昌的爱情故事，沉香"劈山救母"的传奇家喻户晓。这一众所周知的题材在新的历史条件下如何展现于舞台上是一重要课题。上海京剧院的编导们在保持原三圣母和刘彦昌爱情故事的基础上，张扬了反封建的主题，突出了"宝莲灯"这一特殊道具在剧中的运用。从借灯下山、追灯相会到毁灯、炼灯等都紧紧围绕着戏曲故事的发展和人物命运展开，成为剧情发展的纽带。因此为"宝莲灯"特技的运用提供了依据。另一方面，"宝莲灯"是三圣母的象征，有了它才能和刘彦昌相识、相爱，才能冲破重重阻力；有了它才能和二郎神分庭抗礼、争取自由。所以如何体现"宝莲灯"的神奇功能是该剧舞美的一项重要任务。经过多次试验，在上海科技人员和大专院校有关专家的共同努力下，终于制成了在舞台上自由游动、可大可小，落点非常准确的特殊道具。当大幕拉开，"宝莲灯"从观众席上空闪着熠熠的光辉，徐徐游向舞台，准确地落在白云上，瞬间变成硕大的莲花、花瓣慢慢展开，三圣母从花蕊中升起，这一系列变化毫不掩饰地展示在观众面前，给观众以强烈的审美冲击，带来巨大的艺术享受，观众忘情于舞台特技效果之中。

"宝莲灯"这一特殊道具是一件精美的艺术品，更是一高科技的结晶。它的花瓣薄如蝉衣、轻如纸，且着色鲜艳、透光强，同时采用最先进的遥感技术，使之平稳、准确。这一舞台特技的运用，将高科技引入戏曲舞台，成为戏曲的一部分，从而开创了戏曲的新天地。这一舞台特技的运用，随剧情应运而生，跟着人物命运而发展，增加了审美情趣，吸引了观众，产生了强烈的艺术效果。

在现代传媒日新月异的今天，观众的审美需求不断更新，戏曲应以新的面貌、新的形式满足观众的审美需求。观众亲临剧场就是要得到无法从电影、电视和其它媒体中得到的审美愉悦。对不断变化发展的社会审美要求和大众接受心态，戏曲应作出随机应变，即自觉地接受艺术市场机制的调节。随观众的变化而变化，让观众直觉在戏谑中，达到意识深处的欣悦。戏曲要抓住与观众直接交流的优势，尽其所能地展现其舞台艺术特色。

清代戏剧家李渔曾说，"一夫不笑是吾忧"，表达了戏曲取悦观众的良好愿望。当今戏曲创作在研究观众的同时，还应以可看性、娱乐性、通俗性吸引观众。使戏曲具有"如痴如醉消魂的艺术魅力"。京剧《宝莲灯》以新奇的舞台特技适应观众，达到吸引观众开拓市场的目的。

该剧除"宝莲灯"这一特技外，还多处用了舞台特技（或称机关布景）。如沉香炼灯的炉火，可以越烧越旺，火苗可以升降，后面还伴有烟雾，真假虚实结合，为刘彦昌以身投炉提供支点，为炼灯赋于神奇的力量。又如"冰窟"的处理，突出了三姐与天庭抗争的精神。劈山一场更为奇妙，当沉香挥舞神斧向压迫三圣母的华山劈去时，霎时间乱石飞舞，山崩地裂，大山开处再现莲花中的三圣母，母子团圆，宣告封建势力的瓦解。以上舞台特技（或称机关布景）的运用，恰当地烘托了主题，突出了人物。观众目睹这些舞台效果，比在电影、电视中的蒙太奇手法更直接、更真切、更动人，这是观众坐在电视机旁或坐在电影院中无法得到的享受。

上海京剧院演出《宝莲灯》给我们很多启示，在迈向21世纪、在市场经济的条件下，京剧这门有国宝之称的传统舞台艺术，如何开拓新世纪市场，如何培育新一代观众，已成为众人关注的问题。戏曲演出不仅要有好剧本、好演员，还必须有好"包装"。这个包装就是舞台美术中的服装、化妆、布景、道具、灯光、音响等。要认识包装的重要作用。戏曲不能老戏老演、老演老观，必须随观众审美的变化而变化，才能在异彩纷呈的艺术世界中占有一席之地。要包装就要有物资条件，就必须要投入。包装的越好，可看性越强，才能达到吸引观众、开拓市场的目的。有投入才有回报，投入越多回报也越高。《宝莲灯》所产生的经济效益外，其产生的市场效应是无法估量的。十几年来上海京剧院在可看性方面下功夫，经过多方位、多角度、多层次、多样式的探索，终于创演了一批颇受观众欢迎的剧目。

上海京剧院演出《宝莲灯》中舞台特技和机关布景的运用，给戏曲界留下了宝贵经验，随着市场经济的深入发展，必将产生更深远的影响。

（张怀璞　湖北省艺术研究所一级设计）

“新 砌 末”

——戏剧小品舞美刍议

严世善

1 砌末是传统戏曲舞台美术中不可缺少的一部分。“砌”，古代戏曲术语。[元] 陶宗仪《辍耕录》所载院本名目有“诸杂砌”一词，是指滑稽恢谐一类折子戏。砌与砌末之义有关联，“诸杂砌”就是以砌末为主的折子戏。

砌末，专指传统戏曲舞台上的大小道具，如一桌二椅、布城、山石片、帐幔、水旗云牌、文房四宝、手帕纸扇、包裹褡裢、金锭银锞、腰牌令箭、马鞭船桨等等都统称为砌末。砌末与戏曲演员表演关系密切、有机相连。

众所周知，一切艺术都用其自身的限制性，舞台美术作为传统戏曲这个综合艺术的有机组成也受到限制比其它艺术更多一些，它必须根据戏曲剧本的框架和戏曲特有的表演艺术相适应；它必须给演员提供合适的表演空间，为剧情的发展创造特定的气氛与意境；它必须为观众的视觉感受创造美的造型；它必须受到舞台结构的制约、剧团经济条件的束缚、巡回演出的困难诸多客观因素，等等，致使以“一桌二椅”为代表的砌末，长期使用，以不变应万变。

2 戏剧小品的最大特征是篇幅小，具有凝炼性。小品不是去表现重大题材和追求情节的宕落，而是抓住生活中有典型意义的一瞬间或一个片断情节，真实地反映了人的精神、情感和情绪。小品篇幅小、场面小、人物少，以小为本，小而精，品而有味。小品的形式、题材、体裁千变万化。用不确切的比喻：小品如同传统戏曲的折子戏。

假如，小品如同传统戏曲折子戏，传统戏曲折子戏舞台美术主要部分是砌末，那末，小品的舞台美术重要部分是“新砌末”。笔者杜撰的“新砌末”是为了证实小品舞台美术既同于传统戏曲舞台美术，又应高于传统戏曲舞台美术。

3 下面将砌末与“新砌末”作一个比较。

传统戏曲折子戏砌末的特点：

1. “守旧”作为底幕，可以理解为墙或壁，也可以理解为天空，甚至可以理解为它并不存在。

2. “一桌二椅”可以代表山坡、城楼、卧床、织布机等等。有时则仍旧是桌椅，但仍可分类，可以是御案、公案、酒席等等。

3. 砌末：水旗、火旗、黑风旗是表示外部环境，是一种符号。

4. 服装，有男女之别，贵贱之分。传统戏曲服装不管任何历史时期，基本是明代服饰，清代戏是马蹄袖等戏装。

5. 戏曲演员表演动作、唱词表现了舞台美术，景随人身，景随人移。例如，《盘夫》舞台上严兰贞和曾荣相距咫尺，彼此言语双方都听得清楚，而现在演员和观众都承认二人之间有一扇门，他们彼此之间自言自语，对方都没有听见。又如《梁祝·十八相送》一路风景都是通过唱词来描绘，让观众去联想。

传统戏曲舞台美术艺术意境则是以砌末和为剧中人物主观情思的外延为依据，使之融汇于艺术家的意象中，并构成这种意象的对景化的和谐统一，同时又通过观众的想象张力而使之实现。

戏剧小品“新砌末”的特点：

1. 戏剧小品“底幕”可以是幕布、屏风、或其它文艺晚会的大背景，可以理解为天空或墙壁，也可理解为它并不存在。与戏曲“守旧”如同一辙。

2. 戏剧小品中的一桌二椅不再有桌围椅帔的戏曲一桌二椅，而是任何式样的一桌二椅都可用，它可以表示室内客厅、咖啡室、酒吧

间等等。两三只椅子拼在一起，可以是公园长椅、农村坑头、医院候诊室等等，让观众去产生形象思维。

3. 戏剧小品表现当代生活，为此产生了一些“新砌末”，并且以符号化的形象出现，例如：铁路、红十字医院、公共场所禁吸烟区、在建筑工地注意安全生产、路口，等等，有的干脆写几个字：酒店、售票处、急诊室等牌子，这应该是“新砌末”了。

4. 服装的样式，表达了时间、地点、气候、规定情景。例如，朱时茂和陈佩斯穿了清代服装就是反映那个时代的典型了。再如，演员穿上囚服，观众就知道在监狱里。

5. 小品演员表演动作、台词、旁白都可体现环境，与戏曲折子戏基本相同。

戏剧小品舞台美术是以“新砌末”和灯光音响与小品演员台词、动作紧密相结合而产生舞台美术的假定性。戏剧小品“新砌末”正是遵循传统戏曲以一当十，以少胜多的美学法则进行创作的。

4 努力提高“新砌末”的文化品味，是搞好戏剧小品舞台美术的关键。戏剧小品毕竟不同于传统戏曲折子戏。飞速发展现实正在改变着人们的审美思维。随着现代文明现代科技的发展，人们的审美意识和审美能力的提高，对艺术欣赏也不同往常，[意] 齐罗克说：“只有美的形式本身统一、和谐、匀称等才能使审美心灵感到满足。”（《美学原理》）因此，戏剧小品不仅要剧本好，演员好，表演好，舞台美术也要好，才能相得益彰。

戏剧小品舞台美术要虚实相生、虚实结合、实要实足、虚要虚透，写意得意于似而忘形于不似之间，使“新砌末”更富有艺术表现力。

“新砌末”戏剧小品舞台美术要“遵重传统、努力创新”，笔者在构思戏剧小品舞台美术设计时，主要努抓以下几个环节：

第一，“新砌末”底幕，以虚为主，虚要虚透，凡是与戏无关的景片都要去掉，即使是文艺晚会的大背景，也只能是“无”空间来看待。舞台上的必不可少的景片，当做砌末，平面绘制，尽量简洁。

笔者看到一出小品，为了表达是医院典型环境，在舞台中央加一个白色屏风，但是屏风与戏剧动作没有内在联系。实际上，演员穿白大褂、听筒、针盒已经传达了是医院的信息，在这里屏风为多余之物。而另一小品，屏风则成为点睛之笔，小品描写建筑工人造新公房，而自己住着简陋的平房，一桌二椅后面一只屏风（离一桌二椅很近）妻子怀孕，大着肚子在转身时要碰到屏风的形体动作，那末这只屏风必不可少，屏风可以激发观众视觉想象，这屏风将房间一分为二，住房拥挤窄小，表达了建筑工人为广大人民造大楼，宁可自己住旧房的崇高思想。

第二，突出“新砌末”一桌二椅的写实性，追求造型艺术的真实感，例如，有一出小品，讲一位伟人与相声演员的会见，那末，使用的沙发就不能用普通两只椅子来代替，“新砌末”必须仿造这位伟人使用的沙发。再如，中央电视台直播的小品，讲酒店女老板、司机寡妇为了阻止两个不相识的司机喝酒，通过种种办法，一个人独喝了所有的酒，避免一场酒后开车造成车祸的危险。以笔者浅见，景片可以虚掉，桌子椅子要突出山区特有的那种粗犷木料制作的特征。

同样是桌子椅子，不同的质地、色彩，与它附着的装饰品，都可以形成不同的时间、地点、时代特征，反映人物的性格和爱好。从一桌二椅转换成一种语言符号。

3. 增强“新砌末”的语言符号功能。戏剧小品中运用小道具很多，要增加小道具的真实性。例如，烟具：旱烟袋、水烟袋、烟枪、烟斗、咬咀儿；灯具：台灯、汽灯、马灯、风灯、油灯、宫灯、信号灯、孔明灯、长明灯、诱虫灯等等；扇子：葵扇、团扇、鹅毛扇、羽扇、折扇、檀香扇、象牙扇、纸扇等等。不同内容的戏剧小品，运用不同的、真实的、符合人物性格的道具，才能使戏剧小品有现实主义的魅力。

另一种“新砌末”就是符号化形象的运用，除上面例举之外，还有：公园符号、餐厅符号，

各类交通符号，飞机、火车站、轮船码头的各种符号，等等，凡是能替代景片，让观众产生地点环境联想的都可以运用。

“新砌末”符号语言是约定俗成的为某种目的的有效手段，并且为人们普遍所接受的；是属于符号体系或理智化语言；是以图形或真实实体形成一个正确的“定义”；是影响人们的行为与动作；是制约和规定一些行动所遵循的规则，从而通过符号言语，让观众产生联想和激情。

4. 在戏剧小品中，服饰设计尤为重要，人靠衣装，观众首先是通过角色装扮来认识剧中人物，服饰不仅表明了剧中人物的身份、性别、年龄，更有助于人物性格的刻划，人物的时代感、地方特征和民族性的展现。

5. 设计者与导演、演员有统一的认识，表演动作向戏曲、哑剧靠拢，使戏剧小品舞美设计与戏剧小品的表演风格相吻合，融为一体。

中国是一个戏曲大国，广大观众都懂得戏曲“约定俗成”的特征，看惯了戏曲砌末。当戏剧小品一开始出现，似乎已经有一个约定俗成地像戏曲折子戏（或化妆相声）从表演到舞台美术的各方面信息传递过程中并没有译码环节的障碍。的确，戏剧小品创作者对观众的审美习惯的尊重以及观众对戏曲知识的积累，是产生戏剧小品约定俗成的前提，它意味着更多的“新砌末”将在观众理解的基础上诞生。

（严世善　上海群众艺术馆）

’99 上海国际专业灯光音响设备与技术展览会将于明年 4 月再度举办

’98 上海国际专业灯光音响设备与技术展览会于今年 4 月 14—16 日在上海国际展览中心成功举办。来自美国、英国、法国、意大利、奥地利、澳大利亚、新西兰等国家及台湾、香港地区的 60 家海外机构和约 40 家国内领先企业参加了该展览会。展览会上展示的产品和技术代表了国际、国内的先进水平。

鉴于’98 展会的成功举办，主办单位决定于 1999 年 4 月 13 日—15 日举办“’99 上海国际专业灯光音响设备与技术展览会”。明年展会与今年展会相比将有以下五个特点：

1.’99 展览会是发展全面的中英伙伴关系的重要举措

今年 10 月 8—9 日英国有首相 Tony Blair 的访华标志着“英中年”的开始以及中英伙伴关系的建立。再此次来访中，英国贸工部经过慎重研究，决定给该展览会 3 年的政府支持，这在英国是绝无仅有的。这一支持将帮助该展更有利发展，从而促进中英贸易进一步深入和中英伙伴关系的全面发展。

2. 国际性和专业性更强

除英国外，更多美国、德国、意大利及日本厂商将得到其专业协会支持，展品增加数字音频设备、视听技术产品、展示灯光及各种专业灯泡。

3. 大型活动带来演出市场的繁荣

99 年作为 20 世纪最后一年及建国 50 周年，全国各省市庆祝活动将给文化演出市场及文化演出设备的繁荣带来契机。

4. 加强数码音频技术的应用

’99 展会展品将增加数码音频设备如数字音频工作站等，这些设备与技术将被广泛应用到电影、电视、广播、剧院、会议及公共扩音系统等领域。

5. 中外交流更为密切

’98 展得到了国内专业协会的大力支持，同时国内专业协会主要技术人员应邀于今年 9 月参观了在英国举办的第 21 届专业灯光音响展（PLASA 98），在两地举办的活动中，双方就专业技术与信息进行了洽谈并交流了各自的经验，得到许多有意义的参考意见，更加强了中外同行之间的双向交流。

“’99 上海国际专业灯光音响设备与技术展览会”的展商报名工作已于今年 9 月正式展开，据海外主办单位英国 P&O 展览公司统计，74%以上的海外展位已被“’98 上海国际专业灯光音响设备与技术展览会”国际展商预定。在主办单位，专业协会及政府部门的大力协作下，我们有理由期望并相信’99 展览会将有更大的进步！

回归现实

——谈《工人世家》的舞美设计

周维明

话剧《工人世家》是反映当前经济改革、国企转轨、行业结构调整和企业组织结构调整过程中一个三代工人家庭围绕“下岗”问题所展开的矛盾冲突。以老一辈工人房选举为代表所表现出的不解和困惑；大女儿立英则面对生活压力，擦干眼泪、挺直腰身，勇敢地当了一名钟点工；在展展，立武年青人的身上则表现了追求知识，不断进取的精神面貌。这部戏贴近生活，反映热点，具有现实主义浓厚的生活气息。

如何立意、选择什么样的演出形式，是进行舞美设计过程中首先遇到的问题，我在分析剧本和与导演反复认真讨论的基础上，最后选择了现实主义的写实样式。基于这一选择，力图达到一种既象生活那样的自然流露，而又经过了重新组合的一个普普通通的工人家庭。剧本提示了外间住老俩口，有吊铺，里间大女儿房间，中间是门过厅，厨房暗处理。重新组合后，这是一幢日式结构老房子的一部分，经过主人多年的不断改造成为一大间：老俩口床靠窗边，为有利于人物行动的生活化，厨房暗处理，保留吊铺并立于中间，小儿子立武住上面，增加表演的立体感，大女儿房间则后移改为半明半暗，增加表演的层次感，加设了小院的空间，对有些不适合在室内表现的情节则移至小院展现，通过以上的选择，即展现了主人生活空间的历史沉淀感，又融入了现代生活的不断影响。



《工人世家》青岛话剧院演出　设计：周维明

为了再现生活意境，对于高潮戏的把握也进行了反复推敲。对旧车间失火情节的处理上，经历了由推翻、改为定向爆破、建立新厂房，到恢复原来的处理。为了强化视觉形象的冲击力，原设想将失火或者定向爆破、建立新厂房展现于舞台上，最后确定为减化、淡化处理。在反复论证的过程中，都是基于一点：由表现人的外部行动向深层心里空间拓展，追求内在的心理写真，将人做为审美重心。

以凝重、厚实的质量感，加上房顶的结构处理，使截取的这一部分要实得到位。这里考虑了音响效果的集中反射因素，更重要的是为这三代同堂家庭的亲情展现，提供了一个更自然的生活空间，对室内的陈设则以老俩口和晚辈们的不同需求相并列，产生出在不协调中透射出相互交融的家庭特征。

对于室外景的展现则主要通过藤架、房后树来表现冬去春来的季节变化，天幕则展示了城市的特点，现代和古老的建筑在这个城市中的共存，代表了当今时代的特征；千家万户、万家灯火则延伸了下岗问题普遍存在的客观现实。

总之，通过对现实景物的选择、变化、组合，形成新的框架，从而达到回归现实，再现生活的目的，从现代思维的认识过程中，来完成舞美构思在戏剧表演过程中所应充当的角色。　（周维明　青岛话剧院一级设计）

真真假假的戏剧舞台

周树夫

人们说，做“戏”嘛，本来就是假的。然而它又来自生活中的真，通过这个“假”，在观众头脑中形成一种新的“真”。作为戏剧，我想应该能给人的一种“真实感”。人们只有在真情实感之中，才能为之失笑，为之流泪，为之激动，也为之深思……。一切虚假的戏没人看，虚假的舞台美术也同样令人兴致索然。

当然，这儿讲的“真”，已经完全不是生活中的那种真了。我认为它应该具有三个方面的特征。一是内在性；二是艺术性和舞台性；三是观众性。下面就从这三方面谈谈我们的舞台美术。

第一，内在性，即反映事物内在的精神面貌。而舞台美术，作为戏剧的一个部门，毕竟有它的依附性。所以它不仅对生活，而更直接地对具体剧本，要反映出它的内在精神和本质的东西，达到内在的真实性。

要达到这种内在的真实性，途径是多种多样的。可以用写实的手法，以逼真地塑造外部真实来反映内部精神；也可以用抽象、夸张、象征，隐喻等的写意手法去表现这内在的真实。

最近，我搞《半把剪刀》的舞台设计。这是一个甬剧的保留剧目。它着重揭露了江南的一个封建家庭中的种种扭曲和畸形。我开始曾打算用风格化的线条和色彩，描绘出一个江南水乡的天幕，作为全剧的总环境。我下了不少功夫，最后呈现在眼前的是个悠雅的江南水乡。从表面上看，这个环境、地点都是“真实”的，画面也很美。但我总觉得有点别扭，感到与剧本的内在精神不符，创作思路有点错位。我终于作了自我否定。重新构思。最后找到了贯串全剧的主体形象：即江南大户人家特有的灰色大墙。我用灰色壁毯直接制作五块大墙，变化组合，加上网一般的枯枝笼罩天幕，既显示了江南望门大族的“气派”，又给人一种淡淡的忧郁，一种封建樊笼特有的阴晦。我觉得这才是“真实”，是一种表现剧本内在精神的真实。这个构思马上得到了编剧、导演的肯定，在实际演出中也得到了较好的评价。

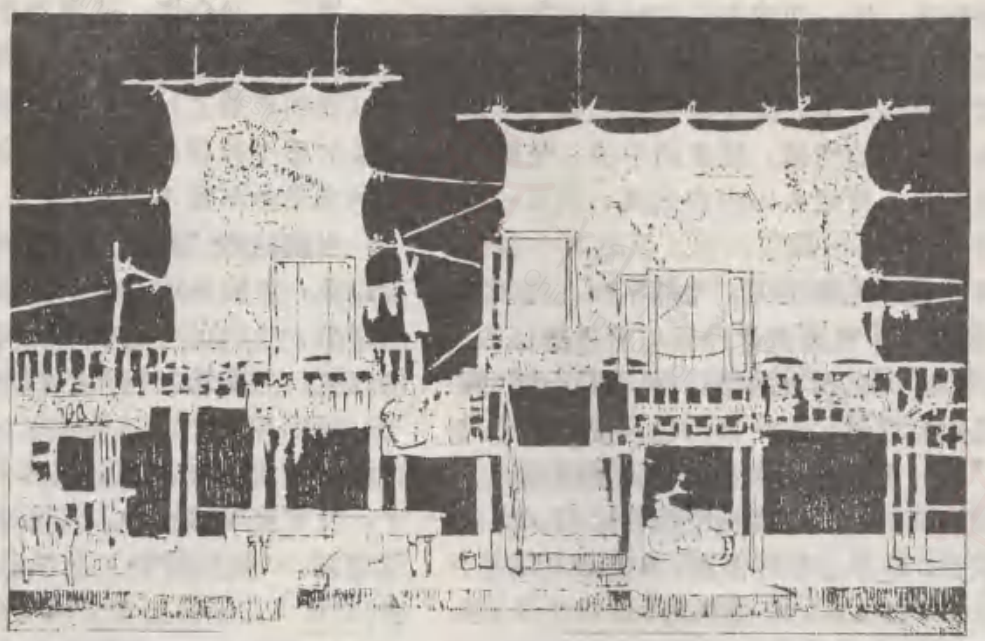
可见抓住剧本的内在精神是多么重要。如果违背了这个内在的真实性，歪曲了剧本的精神，无论你再下功夫，无论你再“逼真”，到头来还是虚假的。

第二，艺术性和舞台性。舞台美术作为一种艺术，它的“真”，当然必须具有审美价值，必须是一种艺术的真。有了艺术的真，才能创造艺术的美。在这儿，真是美的基础；美是真的表现形式。它们紧紧联在一起。

但必须注意的是，作为戏剧一部分的舞台美术，它的艺术性更突出地表现在它的“舞台性”上。一切生活里的真实，必须通过艺术的锤炼、升华；而剧本的真和美也决不会在剧本的提示中，而需要艺术家的经验，素养去挖掘、去求索，并且只有在舞台上，在配合演出的过程中去得到充分地体现。

在艺术世界里，真和美的形式是多种多样的，维娜斯塑像是真是美；而罗丹的雕塑《老妓》，虽然表现的是一个丑陋的老妇人，但它深刻的内涵、杰出的表现，同样是真是美。中国精致的工笔画是真是美，令人叫绝；而泼墨写意的文人画也同样叫人倾倒。八大山人的花鸟画，远没有一般民间艺人画得“真实”，但从他那变形的画面上，更多地看到了他对生活的真切感受和强烈个性。一旦为人们所感悟，就会产生更高层次的真和美。在戏剧舞台上，斯坦尼追求贴近生活的“真”；而哥登·克雷则“绝无必要去追求舞台幻觉”而追求隐喻、象征……。今天的舞台更是流派纷呈，风格繁多。人们用各自不同的方式在寻求自己的艺术理想，在表现舞台的真和美。

越剧《孟丽君》里，我们用写实的盘龙大柱和精致的五龙屏风……创造了一个光灿灿的金銮殿，远远高出了生活。在《风流奇案》中，我们用粗布，用原始的图腾，用粗犷的笔法，用



话剧《大红楼》设计：张天珍

智慧、创造与奉献

——记张天珍

韩 健

自学成才的大连话剧团一级舞美设计师张天珍，从八十年代的中后期开始，他就多次获得了地区、省和市级奖励，一九九一年，他进而获得了全国舞美“金狮奖”。一九九二年以来，张天珍又在《大船歌》、《徐洪刚》、《雷雨》和《勾魂哨呐》等戏的布景设计中有出色的表现，特别是《勾魂哨呐》的设计，其新颖独特充分显示了他创作的强劲势头，再次引起人们的注目。

（一）

张天珍的舞美生涯是从一九六四年进入大连话剧团开始的。一九七八年设计《太平庄》前的十多年，可看作是他的学艺阶段。到七十年代末八十年代初，张天珍就在《太平庄》和《真情假意》的设计中开始显露艺术才华。《太平庄》（与人合作）作为他第一个较有影响的作品，在一九七八年辽宁省文艺汇演期间曾被人赞为“有导演水平”的设计，并应邀在专题座谈会上作了发言。《真情假意》的设计敢于突破老设计家崔可迪的思路，另辟蹊径，不仅开创了新天地，而且上升到理论总结成文章先在《中国戏剧》上发表（见1983年《中国戏剧》）。十多年的努力，使他在大连话剧团这么一个不是高等学府的地方学到了可能在高等学府也不易学到的真本事。他逐渐地得到了人们的理解和认可，并成了剧团舞美队的骨干力量。

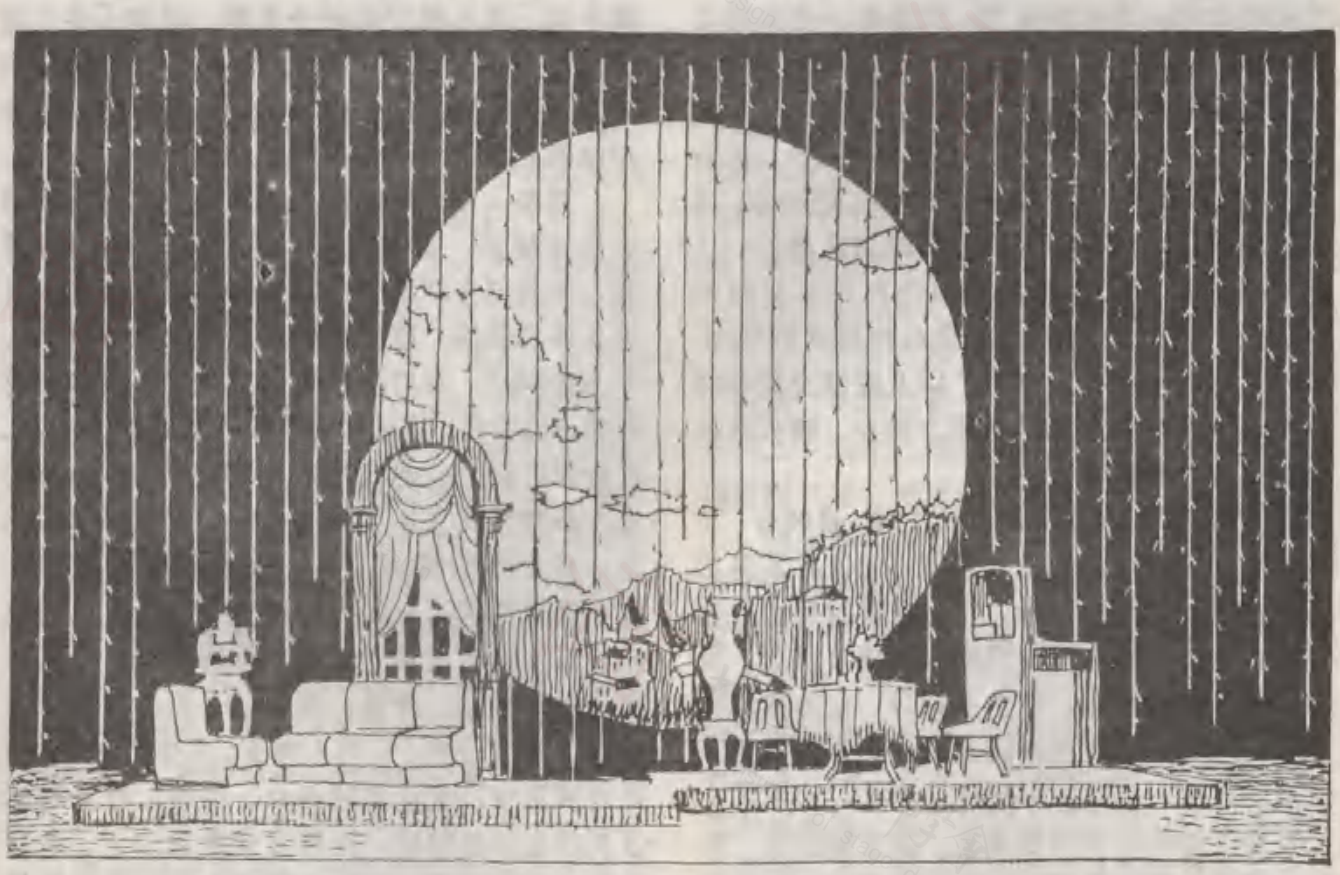
从一九七八年到一九八八年的十年间，张天珍主持设计了十八台大戏，这些戏，题材丰富多样，风格各有不同，对他来说，是一个十分重要的锻炼、积累和成熟期。如在一九八四年，他能在中戏李畅教授的直接指导下成功地设计了日本名剧《饥饿海峡》，不啻是进了一次

戏剧学院短期研究生补练班走向成熟的确证。对于舞美新潮，他既博采众长，又不盲目跟风，抓住舞美设计的基本功能展开自己的思考，对于舞台空间造型尤其把握得好。如《太平庄》、《饥饿海峡》等戏都较好地避免了过去常见的只顾舞台画面而不讲空间造型的设计痼疾。这个阶段的设计也已在一定程度上显示了他的创作所具有的某种刚柔相济、质朴无华以及简洁洗练、清新流畅的艺术特色。这也是他的艺术创作进入到某个成熟阶段的表现。

从一九八九年设计《大红楼》至今的七、八年间，可看作张天珍舞美创作进入到黄金期。诸如《大红楼》（八九年）、《使命》（九一年）、《大船歌》（九二年）、《徐洪刚》（九四年）、《雷雨》（九五年）、《勾魂哨呐》（九五年）等等的设计，连续获得反响。笔者以为，以框架结构与两幅分离画派画幕相组合的《大红楼》设计，是张天珍的设计创作进入黄金期的标志，这既是他本人的一次飞跃，也成为了我国八十年代末优秀舞美作品的代表之一。如果说，此前的创作多少还带有一点被舞美新潮的巨浪所裹挟的话，那么到了这个戏以及《使命》、《大船歌》和《勾魂哨呐》等戏的设计时，就完全将创作建立在自觉、自由和深思熟虑的基础上了。

（二）

一九九二年以后的创作以《大船歌》、《雷雨》和《勾魂哨呐》为最。《大船歌》是工业题材的现代戏，布景搞得简洁而有意味。在一个固定斜平台的两边，设置了两个可以左右滑动的、有着钢铁质感的巨型吊架（局部）以作为主体形象；与之相配的五个吊钩，能随着吊架的移动而上下起落，它的活动的绳索象装饰幕那样与背景上的水幕条相呼应；固定的斜平台前有两个活动车平台，与活动吊架相对，这样整个布景有了灵动的视象。为了搞好这个设计，张天珍九次深入大连船厂体验生活、吊架、吊钩等主要布景形象都是在丰厚的生活基础上提练出来的。设计中又注意了舞美语汇的综合应用，大凡点、线、面的安排，平台、幕布、灯光的应用，都力图服从于总体构思。而在背



话剧《心有千千结》　设计：张天珍

景上设置月牙、红日、大海等的装饰，并将它们与前景形成组合，体现了特定的舞台语汇。

日本国北九洲市于一九九五年春举行演剧节，邀请大连话剧团赴日演出曹禺名剧《雷雨》。这对张天珍来说，是一次难得的对经典剧目的巡礼。《雷雨》不知被多少次搬上舞台，大连话剧团也已是第四次排演该剧。以往的《雷雨》，其外部形式都是极为严谨的写实的，这次出国演出也不例外，但也应有新的理解新的处理。张天珍在分析吸收过去演出的长处基础上，成功地设计出了一台与过去相比更为精到的《雷雨》布景，同时由于制作的精细，使这次设计成为大话四次《雷雨》演出中最好的一次。在日本和国内的每次演出，当帷幕拉开，呈现在舞台上的布景往往就博得了观众们的阵阵掌声。

对于一九九五年下半年的辽宁省第三届文化艺术节，大话准备拿出酝酿已久的被称为"独角戏"的《勾魂哨呐》。但这时已显得时间紧任务重，尤其是全剧只有一个演员，相对于舞美布景的需求更高。面对这样一个较为困难的设计任务，张天珍认为，创新并不存在某个固定的形态或模式，任何艺术创作都存在着多种可能性，艺术创新的魅力大多"要从不断破解那多种可能性中产生"（张天珍笔记）。他坚信，好作品的出现，较好的舞美形式的确定，要依靠剧本、导演意图以及不同的演出条件，从反复的推敲、琢磨和各方的协商中形成和产生。他对于《勾》剧舞美的最后构想就集中在：样式、一个人的戏、"勾魂"以及观演交流等问题上，出现在舞台上的就是方转台、喇叭花幕花架以及三角帆等。

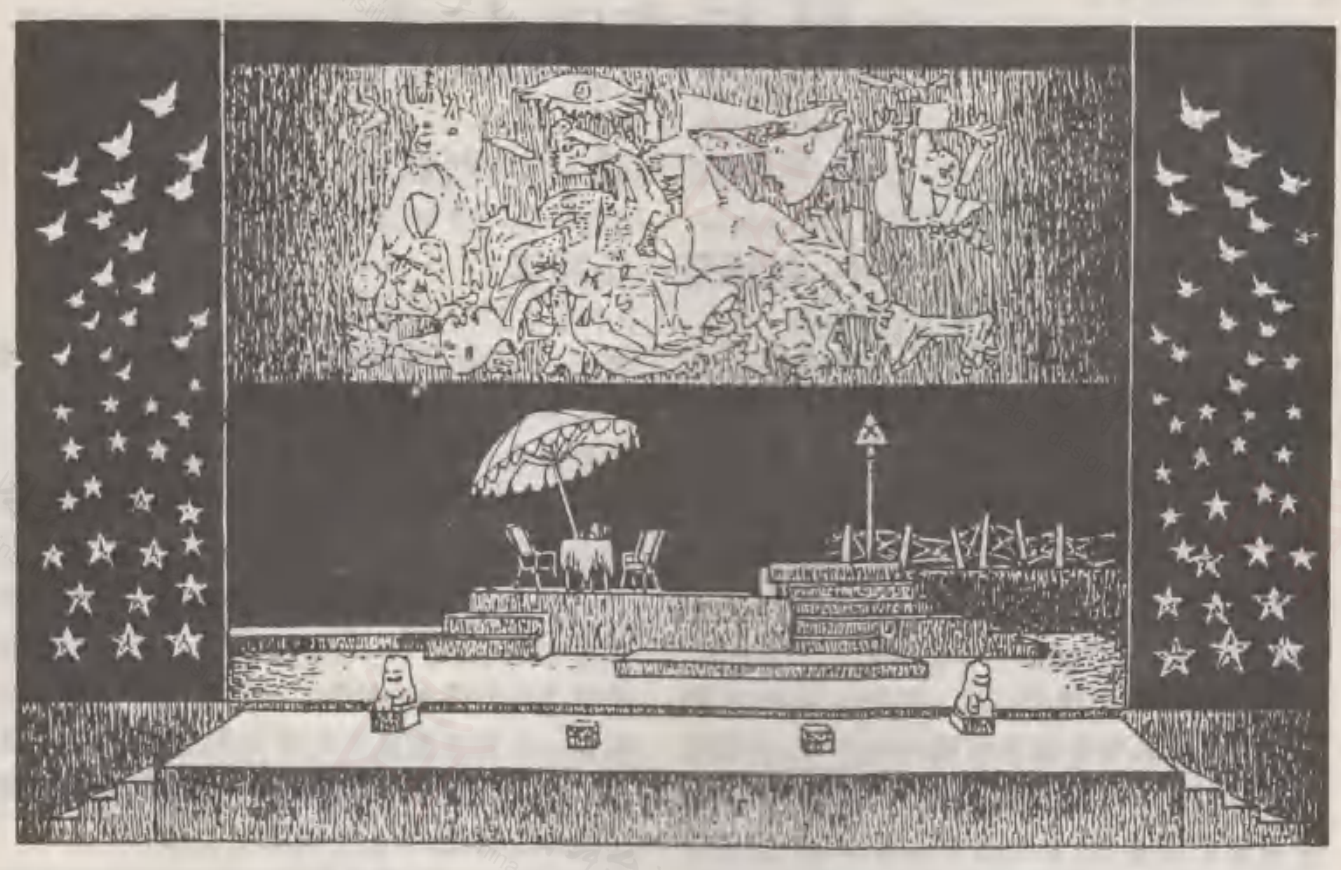
方转台是《勾》剧设计的主体。是转台，又是方的，这就是张天珍的思考，但这并不是卖弄噱头而是尝试和创造，它所着眼的是增加转台的丰富性，给表演与调度提供更多机会，当然也给人以新鲜感。这个方转台，在导演的指挥下，以灵活的时空换转功能，配合和加强了演员的表演，丰富了可视性。此外，剧中有一个贯穿了始终的哨呐独奏曲，其声调优美、哀怨、缠绵，象征着老太太记忆中的"老鬼"形象，也是某种民族精神的凝聚。哨呐声时隐时现，使演出充满了韵律，如何在布景形象上创造出某种情调使之与它相配合，是舞美设计的重要任务之一。张天珍最后确定以东北农村庭院中常见的喇叭花为形象的种子，经过夸张、变形、渲染，使之成为一种形象的意念。在朦朦胧胧的灯光中，黑幕前放大了几十倍的无数喇叭花组成了花幕和花架，通过闪烁的荧光产生出梦幻效果，成为了《勾魂哨呐》演出中的一个重要视觉部分。

（三）

综观张天珍三十多年的舞美生涯以及他那四十余台舞美创作，可约略看出他作为自学成才者的成长脉络和发展轨迹。

张天珍的成功首先得力于他自身所具备的良好素质或曰智慧。当然这种内在素质和智慧的获得是极为不易的。我们看到：在海滨城市出生和长大的张天珍，浩瀚的大海赋予了他豁达的性格和开阔的胸怀；从小受到良好的家庭教育与体现在他身上的勤劳朴实的民族美德形成了他人格中的基本要素；参加工作以后长期坚持刻苦自学以及脚踏实地的工作作风充实了他多方面的造诣和修养。所有这些无不对他的艺术创作产生了积极的影响。

其次，张天珍的成功，还来自他自身的顽强拼搏精神。艺术劳动一般都是个体脑力劳动，舞美创作在案头阶段也是如此，但是一旦进入体现阶段，就更多地成为一种集体劳动和体力劳动了，有时甚至表现为一种强度大、抢时间、抢速度、连轴转、消耗战式的体力劳动。舞台设计者不仅是指挥者，不仅要动脑、动嘴，在大多数情况下还要动手干活，而且往往要成为一名合格的舞台工人。张天珍就是这样干的，他觉得作为一名有责任感的设计人员是应该积极地去面对这一切的。每排新戏，他往往集设计、采购、绘景、监制、工艺、装置和宣传等工作于一身，一个人顶五、六个人的工作；巡回演出中，无论是装卸台、运输、布景维修以及灯光中的问题，他都常常亲自去干、亲自去解决。《大船歌》演出中那两个移来移去的吊



话剧《使命》　设计：张天珍

架，必须由专人拉动，而且要恰到好处，一时找不到合适的人，他就自己去拉，不仅每场演出都这么顶着，而且还要爬天棚上吊桥调整布景的位置以保证有最好的演出效果。张天珍的这种工作热情，与他平时的刻苦自学精神一样，根本上是来源于他对舞台美术事业的执着以及对于自己剧团的热爱。他深知作为这个集体中重要一环的设计人员的责任重大，为了团体事业的发展，他可以也应该付出更多的脑力和体力，甚至作出必要的牺牲。如他一直想进大学深造，但有了机会却又主动放弃了，原因仅仅是“团里忙，走不开”；一九九一年排《使命》时，设计绘景只他一个人，几个大网景工作量大，时间又紧，加上一些环节配合不好，劳累加上火使他得了肾炎尿血，领导得知后要送他住院，但他知道，自己一旦住院就等于给团里出一个一时很难解决的难题，结果他硬挺着把工作干完保证了艺术节的演出。

在大连话剧团，再苦再累再不是“自己的”活，张天珍都心甘情愿地去干，而且积极主动认认真真地去干，显示了一种可贵的敬业和奉献精神。同时也正因为如此，在大量平凡琐碎的舞台工作中，他练就了一手过硬本领，使他无论到哪儿无论干什么，都是响当当的一把好手。《雷雨》赴日演出，张天珍在翻译的陪同下先赴日指挥装台，日方派了一名青年技术人员以承包的形式带领几个木工按装布景。几个日本人对周朴园书房的门总也装不好，摧急了就说“你自己弄弄看”，结果张天珍拿起工具，三下五除二就把门装好了，几个日本人看得目瞪口呆，连连翘起大姆指表示佩服。

张天珍成功的再一个方面的因素是他那股子顽强的发奋自学的劲头。他将“业精于勤，荒于嬉，行成于思，毁于随”的古训作为自己的座佑铭，坚信只要经过努力就定会出成果。他干事业的信念几十年不动摇，在自我摧促下认真地做每一件事，为此他牺牲了许多许多。他不放过每一次外出学习的机会，一次他在上海看戏，为了搞清该戏利用土转台换景的具体

（下转第 43 页）

此处无声胜有声

——记舞台灯光设计师刘汉洲

杜维亚　杨振琪

说到刘汉洲，陕西行内人士并不陌生，近年来他几部重头戏的灯光设计都在文化部或陕西省拿到大奖，为我省戏曲艺术事业的发展做出突出成绩。

1960年，初中毕业的刘汉洲考入陕西省戏曲研究院舞美训练班，许多颇负盛名的专家亲自执教、传艺。在这样一个良好的艺术环境中，开始了他孜孜不倦的追求。他师从蔡鹤汀、蔡鹤洲，凭着他天生聪颖和极高的悟性，成绩始终名列前茅。每天的素描、绘画、写生使他打下了良好的基本功，逐步地对色彩、水墨、透视等美术基础知识有了深层次的认识和理解，为今后成功之路，奠定了坚实的基石。两年过去了，他以优异的成绩分配到团上工作，如愿地当上了舞台灯光操作员。为提高自己的技术水平，他虚心向老同志学习灯光专业的调试、制作和管理，业余时间还借来大摞的电工专业和无线电知识的书籍、资料，刻苦钻研，积极实验，埋头工作。从不会到会，从汽灯到使用发电机，从白炽灯到游刃聚光灯，从操作到设计，从一个年轻的小伙子到一个已斑斑白发的中年人，他从未离开过舞台，一干就是近40年。这40年是他不懈努力奋斗的40年，也是他回报培养造就了他的陕西省戏曲研究院的40年，更是为陕西地方戏曲事业做出贡献的40年。

回顾我院舞台灯光艺术的发展，从无到有，从少到多，从局部到整体，刘汉洲可谓是介于传统和现代之间的一个具有探索性的人物。60年代初，他所学的灯光知识，仅限于简单的追光和炽光灯加滤色纸的水平，根据需要人工调试而已。而随着电子科技的发展，灯光设备越来越先进。多姿多彩，变幻无穷的灯光艺术，逐步使人们认识到：灯光是戏曲舞台上一种重要的、独特的表现手段。不仅开阔了创作的思路并使其有了丰富的内涵。在今天的舞台上，是在用光和色的语汇、激发演员的表演情绪，吸引观众身临其境，达到表现和欣赏完美的结合。刘汉洲清醒地看到了这一点，并且意识到只有坚持创新，才是艺术追求的成功之路，才能适应现代人的审美情趣，满足人民群众对高品味艺术的需求，创作出有强烈时代感的艺术精品。他更加兢兢业业地工作，锲而不舍地追求，并且注重提高自己的艺术修养，乐业、敬业、勤业、精业。

80年，他根据自己多年的灯光实践和经验，积极探索，大胆创新，绘制出我院第一份完整的灯光设计图。时值他正任我院舞美工作队队长，当时他要求灯光人员人人都要学会绘制设计图，要看得懂、会操作。一份灯光设计图，既可立体表现舞台效果，还为表、导演的二度创作打开了思路、开拓了视野，"纸上谈兵"已不再是寓言。此举还为我院灯光事业的发展、兴旺起到了积极的推进作用。

为了完善设备，充分发挥灯光艺术的特点，更好地为舞台演出服务，他潜心研究开发新的实验项目，亲自绘图和同志们一起制作灯具。为了让灯光揭示剧情、塑造人物、烘托气氛，他利用一切可利用的设备，因陋就简，发明制作了许多典型的舞台特技效果的器材，并不断地运用到舞台实践中去，辛勤地编织五光十色的世界。82年，他亲自制作的两项灯光特技"星光闪闪"和"礼花"，就是用幻灯在舞台天幕上造成一种变幻无穷的繁星闪烁、礼花怒放的效果，引起了意想不到的轰动，为此而分别荣获了陕西省文化厅"首届舞美展览体现奖"。

初尝成功的喜悦，使刘汉洲倍受鼓舞，更

坚定了自己的信念和信心，尤其在陕西省委、省政府“振兴秦腔”、“振兴陕西省戏曲研究院”的精神鼓舞下，创作激情一发不可收，年年有新招、年年有突破，成绩斐然。

85年他担任《千古一帝》的灯光设计，该剧晋京调演，荣获演出一等奖，被列为当年度陕西的十大新闻之一。

86年，他又接受了《杨贵妃》的灯光设计任务。为准确反映剧情，他读剧本、找专家、看史书，进行了充分的准备，按导演的意图开始了他又一次大胆的冲刺。根据绘画中的透视原理，成功地运用了光色的对比和变化，首次以强逆光的多角度投射手法，突出展示了场景、画面和人物，整个舞台显现了较强的立体感。大幕拉启的瞬间，观众为之一震，给予了充分的肯定，并得到专家们的高度好评。《杨贵妃》一剧的灯光设计获得了陕西省文化厅颁发的“优秀灯光设计单项奖”。

91年，刘汉洲担任灯光主创的《漂来的媳妇》还获得西北五省区“太阳杯”戏曲大赛“灯光设计奖”。本戏的设计恢宏大气，具有强烈的感染力。

小戏设计简洁明快，如小河流水舒展自由。这是刘汉洲灯光设计的一大特点。95年在山西省参加的第二届“金三角”戏曲交流演出中，我院的折子戏专场演出格外吸引人，刘汉洲担任灯光主创可谓独具匠心了。尤其是《杀嫂》一折，幕启时潘金莲一人桌旁静立，设计者从其背部投一束橙光、顶部给一道红光、下半身再打一道侧面的较强蓝色光，一组特写手法融入整个舞台的暗蓝光之中，极好地用光的艺术处理了人物善良、矛盾、哀怨的内心活动，而且表达得准确、贴切，博得了热烈的掌声，得到专家的高度好评，灯光设计荣获文化部艺术局颁发的“舞美设计奖”。

当今戏曲舞台场景的简洁、立体、多功能已成为一种时尚，而表现剧情及人物内心活动、时空延伸时，灯光成为了重要手段。《蔡伦》的演出成功，无疑灯光的设计为其跌宕的剧情发展进行了有效的烘托。刘汉洲在领命《蔡伦》灯光设计后，先是同导演探讨了该剧的总体构思，对蔡伦这个人物进行了全方位的分析。要在简单不变的场景条件下让蔡伦有血有肉地竖立起来，只有叫灯光说话，叫灯光交待时间、地点和烘托人物，这给设计人员提出了新的研究课题。为提炼主题，刘汉洲注重了大功率、高照度的逆光技术运用，以饱和色相的气氛光为基础，再采用定位光、色块光和气氛光的集中或单一投射的手法完成全剧的灯光设计。以丰富多彩的逆光变化，用于在黑底幕条件下提高观众的色彩视觉印象，达到欣赏和理解的深刻、到位。实践证明，效果甚好。

第一场中，蔡伦、苦荷新婚三日，厄运降临，蔡伦被绑入宫。在蔡伦被架起时，用了一束突出的红色光定位于他，既强化了舞台效果，又加深了观众的深刻记忆，而且还寓示了蔡伦将面对的、改变他一生命运的、残酷的生理和心理上的血腥摧残，为全剧的发展做了有强烈震撼力的铺垫。而对苦荷则采用了温和的粉色光为基调，突出了对她的定型，表现了她的苦爱、艰辛、善良和坚强。在第四场中，既要表现苦荷母子千里寻夫的疲苦，又要表现蔡伦思乡恋妻的悲凉，用心的设计者采用了不同色相的造型光，营造了一个舞台、两种意境的画面：满天繁星，月光婆娑，隔着一道梯形平台用高色调的追光把蔡伦从黑夜里提出来，而以冷基调的浅蓝色来表现苦荷母子的相依为命，思父恋夫，着力渲染了“一样相思两样愁”的情结。在色和光的气氛中，使整个画面幽远、逼真，尤如一幅优美的水墨画精品，既有远近透视的立体感，又有墨色浓、淡、干、湿的朦胧感，融情爱、相思于一体，收到了意想不到的艺术感染力。第五场是全剧的高潮戏，对蔡伦来讲，造纸大业成败就在此一举，而刘丰等人同巫神串通要以蔡伦儿子祭炉达到破坏的目的。一场正义与邪恶的较量不可避免地发生了。在漆黑的舞台上，随着法号的吹响，一道血红色光束直射巫神的面顶部，将恶势力的阴森、狰狞表现得体无完肤。而众弓手和妖女却以绿色和深蓝色从背部投射，同巫神的形象形成强烈反差，并随着群魔乱舞，从不同角度采用变幻的红、绿、蓝、粉、橙等多种色块跳跃、闪动，整个舞台出

现了难以想象的气氛；正义最终战胜邪恶，逐步使全剧达到了最高潮。在《蔡伦》一剧中，刘汉洲还首次成功地用灯光色块的切割达到影视制作中的推拉特写效果。该剧群众场面较多，为增强舞台立体感，突出主要人物，他运用同整体光效反差较大的色块光提炼主要人物，根据设计图纸和演员的表演部位，多处定点，人到光亮，人走光收，始终在舞台中突出了主要角色，达到了全力塑造蔡伦伟大发明家的初衷。《蔡伦》晋京演出获得极大成功，获文化部"文华新剧目奖"和中宣部"五个一工程奖"，独到的舞美、灯光设计还荣获了文化部颁发的"优秀舞美设计奖"。

多年来，刘汉洲勤于探索、勇于创新，使自己的专业技术水平不断地得以扩展和超越，在舞台灯光事业上取得了一定的成绩，专业水平达到了一定的高度。在成绩和荣誉面前，他不骄不躁，而是以更大的热情投入到他的事业中去。除完成新排恢复剧目的灯光创作外，还相继为电视艺术片《大西北乡音》、西北五省区"太阳杯"戏曲大赛、折子戏专场晚会等大型赛事及晚会节目担任灯光主创。连续三年为陕西省电视台春节综合文艺晚会担任灯光总体设计，以他超前的艺术思维和创新意识，为晚会增色添辉，陕西电视台的这几台晚会都获得"星光杯"一等奖，在全国名列前茅。刘汉洲也两次获得陕西省广电厅颁发的"灯光主创一等奖"。

刘汉洲，取得今天这样的成绩，靠得是他敬业奉献的精神和执着追求的奋斗。他常常自勉地说：不学习就跟不上生活，要不断充实自己，就得要学习、实践，以光和色的魔力征服观众，展现多姿多彩的舞台，反映最丰富的生活，"此处无声胜有声"，这才是艺术真正的魅力所在。

（杜维亚　杨振琪
陕西省戏曲研究院二级灯光设计）

（上接第 77 页）幅照片场面雄伟，一面是洪水滔天，一面是英雄本色，一面是惊涛拍岸，一面是三军威猛。一种悲壮的爱国之情，感人的军民团结、共同抗洪、誓与洪魔殊死搏斗的精神溢满于整个舞台，较好地产生了一种空间氛围。

三：舞台上三枚巨大的军功章几乎占据了整个舞台空间，我当时的设计意图非常明确，歌颂真正的英雄，荣誉属于英雄们，让台下的观众通过直观的感受产生一种意识，一种崇高的民族意识和荡气回肠的英雄气概。三台帕尼灯正面、背面同时投影在我团也属首次使用。

《共筑长城》创作谈

张继文　王占明

武警政治部文工团精心创作了《共筑长城》综合文艺晚会，整个舞美设计运用了写实的手法，将两千多个沙包作为道具，多层次、多角度的放置在舞台前后区及剧场乐池内，这一巧妙的构思，可以说是中国乃至世界舞台制作史上罕见的。晚会一开始，观众首先看到的是舞台两侧用沙袋垒就的决口，喷涌而出的烟雾，恰似一泻千里的洪水，给观众在视觉和心理上造成了大堤决口的紧张气氛。并利用现代化大屏幕的独特视听效果，在剧情中不断地呈现洪水的奔腾与风雨交加中，斜断的电线杆，冲垮的房屋、铁路桥梁，增加洪水暴虐的渲染，真实地再现了危急关头共和国的领袖、将军和士兵与人民群众同呼吸、共命运、心连心，风雨同舟，共同抗洪的动人场面。最大限度地运用了舞台前区的推拉车台与后区三块升降平台，充分展现经过艺术加工后的大堤、断坝，为晚会每一段组合和演员表演内容起到了积极的辅助作用。在服装设计上，演员大部分身穿迷彩装、桔红色的救生衣、雨衣，运用战士们不断搬动的沙包作为整场剧情的穿线，强化了晚会效果。在灯光的要求中尽可能的用生活光源，如晚会不用彩光色，灯感的运用仿造汽车灯和手提灯等。为了突出晚会主题，最后是舞台后区升起一道高达三米用沙包筑起的长城，全体演员站在上面，放声高歌，再现了武警官兵在党中央的英明领导下，用血肉之躯誓死保卫人民生命财产的宏大气势，把观众的情绪一下子升华了上去，收到了良好的艺术效果。

创造高度形式美的艺术

——评舞美设计陈家才的艺术追求

张耀卿

舞台美术在戏剧艺术中最崇高而神圣的使命是创造戏剧作品(演出)的"形式美"。这里,形式美指的是舞美要能够根据不同的剧本内容,探索恰当的、新颖独创的表现形式。和其它艺术门类的作品一样,不讲究"形式美",就等于扼杀艺术。艺术如果没有适合于内容的表现形式和外在面貌,就失去了美学价值,它的艺术生命必然是短暂的。形式就是要体现作品的思想内涵,形式越完美,内容对人们的影响就会越大越有力,内容也会显得十宫多彩。所以,形式是积极的并给予内容以影响,这种形式对内容的反作用是不可忽视的。当然,如果是虚伪而空洞的内容,形式再拔高化丑为美,也注定是裹着锦缎的僵尸,美也绝不是脱离思想内容的唯美主义。时代在前进,现代科学技术的发展,新材料、新工艺的出现,给舞台艺术的表现手段、手法、技巧带来了革新,形成一种多学科、全方位、多元素的综合性、工程性的时空艺术。

近年来,舞台美术所塑造的舞台景观、人物造型以及整体的艺术包装,走在戏剧发展的前列,推动了戏剧作品(演出)的发展,给观众提供了新的审美享受。而这恰是舞台美术家与导演在创作之初,共同反复酝酿推敲,对剧作内涵和艺术体现形式取得共识,有了共同的审美追求和美学思想的情况下,作为"外部造型导演"的舞台美术家创造了戏剧的"形式美"。

在这里,我要推荐褒扬的是活跃在辽宁剧坛,默默地为话剧设计空间载体,创造话剧"形式美"的年轻的舞美设计师陈家才。他是八十年代中期在上海戏剧学院舞美系设计专业获得学士学位的高材生;十多年来匠心经营,对舞美、大型电视晚会美术设计和油画都有着独到的见解与宏伟的抱负,不断寻求新的艺术语汇,注重形式的审美,强化造型以体现主题。如:新编历史剧《秦始皇》(1986),在景观设计上避开了常见使用的屏风格扇、龙盘巨柱等物象;也不去做纯客观考证,做对历史原始发生状态的还原;更不拘泥于各个场面的单独思考,而是超脱具象和细节的要求,着力于大景观的总体形象的考虑,把握历史剧的年代感和距离感,以简洁概括、模糊抽象的手法,把时代特征显示出来。具体地说,是以古汉代花纹与青铜器图案,做适度的夸张,变形为浮雕状镶嵌在两道高大的假台口式的檐、侧幕上,造成夯土筑造感;再用竹帘以其半透明可窥视到后衬的、以布条拼成的浅浮雕式样的树木为天幕,舞台中间竖中性结构的多用途的平台、台阶,依情节动作的需要,做不同而又有序的组合;并添加不同道具,组接变幻为咸阳宫阙、宫中宝座或秦川古道,给表演提供了较大的创作余地。景物错综又和谐的变化,加之灯光艺术地调控演区照度,使空间节奏变化流畅,包括服饰等整体色彩布局处理谐调自如统一,丰富了人物心理层次,烘托了人物心绪,渲染了特定的时空气氛,交织成雄伟、古朴、深沉、威严、肃穆、凝重的历史氛围与悲剧效果。这帝宫壁垒森严、奢美的建筑组群形成皇权至上的精神统治力量,令人感到一种强大的不可一世的威力。可以看出设计者陈家才以其扎实的艺术功力,着眼于空间意识的开拓,实践中不企图造成真实环境,用假定性手法,纵横过滤开阖,以一种镶嵌装饰的粗犷隆起的浮雕,加强雕塑感和建筑感,气势威武的空间造型,既有思想和艺术的深刻和力度,又有鲜明的艺术个性和风格,深化了东方气韵凝重的审美效应。创造了富有深厚的历史内涵,又和谐酣畅的外在"形式美"。《爱洒人间》(1992)一剧,记述一位模范共产党员成为烈士的光辉事迹,以其生前的实事为范本,谱写的一首爱的奉献之颂歌。舞美创作依剧作提示和导演要求有九个场景,其大部份景物是表演动作的实在性所要求的,烘托人物形象的、能与揭示剧作思想内涵关联的景物要运用具象,并通过这些形象,表现有着朴素的心灵美含量的博大精神世界。设计者到生活中去搜集素材,把改革开放后的农村巨大变化,一批先富起来的农民住房和占有的已步入现代化的生活资料,体现农家生活气息,成为这部戏设计的一大特色。如:第六景摆进新式沙发,悬挂巨幅"福禄寿"图等,造成一种民间习俗变化的时代感和温馨感。其他场景都精选了与主人公相衬的具有"点睛"作用的道具陈设。如:老式家俱、老式座钟,枫树红叶、年画等,有着相当的信息量,使每景自成一家,表现出调解千家事,情暖万人心的意蕴,深化了戏剧效果。这有选择的局部写实景观,以点代面简洁鲜明,净化了舞台。而贯串全剧的意图是在背景做了学

间，以浅浮雕的手法，在景片上塑出重重叠叠的房屋，远近、新旧、高低不一，排列错落有序，体现了广大乡村一派富裕祥和而又具有地域特色的景象；天空部份用纱布条由天幕中从上向下扩展拉开，成放射状，纱的质料柔易感光，在硬光下表现日、夜、阴、晴等变化，尤其在阳光照耀下光芒四射，似道道光线洒下，使接受光色变化的半立体浮雕的千家万户形象，沐浴着阳光的温暖，辽阔大地和村落构成栩栩如生的妙境，有着强烈的爱抚感和丰碑感，展示出空间造型以及主人公充满党性、情感、智慧的心灵世界的美，把主人公平凡的一生推向伟大。这一具有鲜明特色的背景形式，为全剧增添了风彩，是设计者充满激情对生活体会的升华，创造了又一个完整的形式美。《金石滩》(1991)（邀请了中央戏剧学院徐翔教授、他的校友为设计指导）一剧，描述了改革春风给穷乡僻壤的老山沟——金石滩善良朴实的农民带来了挖穷根、致富苗、生产致富的生机，进行艰苦创业的故事。舞台景观是连绵起伏的山丘冈峦，逦迤顺延横贯舞台，一条迷津的沟壑成为小径通道。丘上一排排年轻的白桦树挺拔俏立，树梢穿上天，另有散落的偃卧石头。随剧中人物活动多场次、多环境时空演变的要求，丘上岩石可作不同表演支点使用。如：以岩石作支点，可供坐歇、站上去远眺，可作棋桌在上面对弈……等灵活多用，浪漫、凝重、朴实、诗化，吐露出山区野味芳香，苍劲而又蛮荒，加强了舞台语汇的韵味和民俗风情。这恰是设计者把握剧作内涵，在体验生活的基础上，进行艺术想象和虚构，对生活形式的提炼，而构思出富有浓郁情感力量、观赏性很强、富有表现力的造型形式，显示出设计者注重强化形式的创作意识，以及塑造形式美的才能。《那一年在夏天》(1994)，是一部反映工业题材的戏，叙述的是通过爆破大球罐征服技术条件、工作条件等多种困难，准期完成工程项目的故事。设计者以球罐的圆形体为基本形外延，即以圆线条组织形象。如：平台联接组合成半圆形，主体形象皆演化为圆形线轮廓，同时：景物都尽可能裸露骨架结构，展示钢铁的坚硬质感，和结构本身的肌理造型上的审美趣味与工业环境形成内在联系，粗犷奔放，有着大型工业气魄，这精心选择、经过艺术加工的有限景物，及所造成的氛围，有着高度概括力和表现力。对深化剧情及人物情感情绪的张驰，也具有相当的管理深度，达到形式与内容有机的和谐统一，创造了又一个画面美、形式美。《奥赛罗》、《伪君子》、《哈姆雷特》、《茶花女》名剧片断(1995)在同一晚会演出，设计者巧妙地运用柱结构，结合平台台阶，组成中性共用的基础；再依各戏动作的需求，衬以造型优美的垂吊幕、门窗单元局部景片、床、沙发等特定景物必要的道具构成客厅、卧室、庭院等环境，通过光的照明，把几个剧不同的规定景观气氛截然地区别开来，发挥了景物虚实、隐显、藏露、中性多义的功能，以疏密、简繁、以一当十突出主体的艺术手法，抒发烘托了剧中人物的情感，动作的情势，揭示了剧作思想，创造了形式的美感；景美、情美、形式美三者统一，达到具有开拓性和独有魅力的视觉效果。《安乐土》(1992)、《缘份》(1996) 等现实生活题材剧目，设计者都是用写意手法，虚实结合，该实则实，该虚则虚，虚中有实、实中有虚、以虚衬实；或局部单元用景，以小喻大、以少喻全、以无胜有；或运用平台、台阶、暗形体组合成多样的几何形体状态，为表演扩展空间。小剧场戏剧《大神与秋女》(1989)的舞美也是别出心裁、不落巢臼。从上述举例可以看到陈家才的舞美创作，总是先吃透剧作内容，抓住剧的总基调与氛围，重视从生活中体验汲取，并充分考虑人物表演活动与空间布局相契合，以他坚实深厚的艺术功力，精研入微、锐意开拓，寻觅出个性鲜明的"形式美"形象。他善长写意的设计得到广大观众的认可接受，并屡屡赢得话剧界同仁、专家的高度评价。

自 1994 年以来，作电视大型文艺晚会的美术设计。有：省"庆七一、迎回归"晚会、教师节、文化艺术节、企业文化节、专题晚会等近 10 台之多。演出的是交响乐、民乐、歌唱、舞蹈、小品、朗诵、京剧片断、杂技、短剧等节目。他对晚会设计的总体造型有着明确的意图和追求，努力体现晚会的政治性、娱乐性意义，行业特点，晚会内容、主题等等。如：省委、省政府主办"庆七一、迎回归"晚会，在体育馆搭置的舞台正面主要视区是银幕，97 灏徽图样、开国大典、邓小平南巡、香港全貌、祖国锦绣山河、工业场景、火箭升天、星光灿烂、空中礼花……等图像有序更换；为表现辽宁大工业特点，采用钢铁构架裸露在银幕周围，正面透过钢架露出冉冉欲升的太阳，雄伟装观，构成历史画卷。如，中央教育电视台和辽宁教育电视台举办教师节大型晚会，天幕上出现无数个似童心、似桃李的形象，有序组成彩虹，鲜艳夺目，周边飘绕着祥和的飞鸽，两侧是高低参差的书卷，演出进行中烛光、国旗的出现，与多层次的平台透露的灯光闪烁相辉映，清澈、博大、祥和、高雅，表现了青春活力的节奏和韵律，加强了朝气勃勃的喜悦气氛。如，石化企业艺术节晚会，选用油管状的新材料，以几何直线、折线平行相连，间隔相异，编织成多色光柱体的构架，既表现出行业特色，又增强了力感、秩序感和韵律感，且又在光照变化中时而产生视觉上的错觉，趣味性浓，总体来说，给人以调和、安定、坚实之印象，耐人寻味而又有着鲜明的视觉美感。又如：省中医学院建院四十年晚会，设计者借相传三国吴董奉对治愈病人，分文不取，只求为其种杏树几株，"杏林春满"颂医家之典故，用杏花与国花牡丹相簇拥为空间画面的主体形象，

并衬以篆、楷、隶、行、草诸家书体组成多样的"医"字的背景，意在称颂国粹中医在祖国历史长河中，源远流长的深邃寓意。另一些电视晚会，有的运用平面构成、立体构成、色彩构成和光效应的变化规律，组织中性多义的形象；有的运用材料质感；色彩妍丽的光束造成霞光万道直冲云霄的感觉；色彩配置、光调处理都有着令人沉醉的魅力。从上述举例，可以看到陈家才对电视晚会的设计是严肃认真、精益求精的。在总体造型上，不断探索新手法、新技巧，追求高水平，追求画面形象组合的高层次，内在的逻辑力量和负载思想感情的更大信息容量，深化视觉的冲击力，创造荧屏艺术形象的"形式美"。

陈家才平时勤奋搞油画习作，他说："我喜爱油画，自己不忍心把伴随近半生的画笔放弃……"于是，把紧张有限的居室辟出一间作画室，屋内堆满画框、画布等，墙上挂着大小不一的习作。从作品看，他擅长风景画，善于把瞬间得来的感受，用画笔写生勾勒出来，抒发独特的感受和意念，把山海、建筑、树木等大自然蕴含的浓厚美，表现得富有生气。在用色上明暗抑扬，对色彩的对比、饱和与含蓄、色彩透视、色彩冷暖深浅，色彩渐变、中间调子的处理、色与光的交织、笔触大小交错等技法运用自如、微妙和谐。画面着意对主体刻划，舍弃琐碎细节，或有意使之模糊，注重大块面的整体布局，浑厚深远、纯朴真实。可以窥测到具有欧洲传统油画技法的特点；显露出吸取欧洲现代画派的某些技法，又不过多地束缚自己。他视野开阔，努力钻研，在习作上表露了他对自然美的创作激情和强烈追求，更表现出他在油画艺术上的才华。他的油画作品曾应邀参加"中国首届油画展"，并送往新加坡展出，其中数幅被境外收藏。

近年来，我曾在报刊上读到陈家才的几篇短小精悍的理论文章，如：《现代舞台美术的基本走向》一文，用《泰勒斯》、《黑骏马》《仲夏夜之梦》（上海戏剧学院演出），《桑树坪纪事》、《布朗德》（中央戏剧学院演出），《小井胡同》、《鸟人》（北京人民艺术剧院演出），《苍原》（辽宁歌剧院演出）的设计实例，分析舞美的走向和发展。另还有几篇有关环境设计的理论短文。他在艺术实践的同时，重视舞美理论的探讨研究，文采斐然，非常可贵。

陈家才对写意式舞美的探索，出手不凡、佳作联袂，取得令人瞩目的艺术成果。反映出他有着强烈的创新意识、精品意识和竞争意识；其知识结构与智能结构，创作潜力与潜能，用青年常用语来说是"够用"，总是在自我超越中走向成熟。相信他追求舞台美术为话剧创造高度"形式美"，会不断努力做出新贡献。

（张耀卿　辽宁人艺离休舞美老兵）

（上接第68页）

人涌如潮普天同庆，楼起景易如雨后春笋，巨轮破浪而来，汽车疾驶盘旋，空中客车将不期而至，花团锦簇不断更迭，盛装人群交替出现，大地涌动万物流转，一片前所未有的电视景观……这是圆形演播厅能够达到的新的境界。

它的新效果、新感觉、新境界可能超乎意料之外。

它提供了极为丰富的新的可能性，新的经验、新的创意将不断创造出来。

实时实地的演播厅效应是不可取代的。而取代矩形演播厅的局限性，把"老一套"换成"新一套"，这或许是一个可行的方案。它包含了我国电视演播厅内造景几十年来的经验，使用当前的建筑、机电等技术在建造上并无难点。

（知识产权作者所有）

注1："电视演播室"、"电视演播厅"在各电视台有不同的习惯叫法，笔者认为称"厅"为宜，故本文采用之。

注2：请参看拙文《结构空间初识》（发表于《电视制作论集》人民出版社93年），该文作了结构空间的理论分析，本文可以视作实现结构空间的具体方案。

（刘大宣　中央电视台高级编辑）

现代舞美设计与剧场建造

马曙光

现代舞台美术设计无疑对剧场的建造提出新的要求。老剧场不适应现代美术设计的要求，新剧场的建造要充分考虑到投影仪的应用、设置、影视的正投、反投，置景的提升高度，和大型电视银屏的组合位置等等。现在就实际应用中发现的问题一一说来。

一、运用帕尼投影仪演出对剧场深度的要求

帕尼投影仪可以正投和反投。反投要求陈设在剧场天幕区中央距帕尼幕5米至8米的位置。原剧场一般深度为16米，这样就占去了半个舞台，表演区就不够用了。南京军区前线歌舞团等单位在南京人民大会堂演出《建军70周年》节目时，舞台深度不够用，只好搭平台占用舞台前面的乐池。这一实践证明新建剧场要增加深度8米至10米。原剧场深16米，要增加到26米深为最佳。

二、新建剧场台口高度要增加到3米

(1)宽银幕的运用：利用宽银幕代替多组幻灯投景，实是开拓中国投影艺术事业的新举措。在97年度第20期大众电影百花奖颁奖联欢会上，运用电影的放映，配合演员在台上舞蹈表演，演员身高加舞蹈动作约3米左右，为了使演员的表演不影响银幕的景象，必须把银幕从原来的位置提高3米，这样才使演员的表演和灯的投射互不影响而相配合。

(2)帕尼投影仪的运用：运用帕尼投影仪投射，同样要求帕尼幕设置在3米高的平台上，平台除丰富演出调度外，还可阻止地板反光上帕尼幕，从而削弱影响画面的清晰度。从演出效果看，画面构图大于帕尼幕，实践证明剧场台口高度不够。

无论运用电影银幕或帕尼投影仪投景，由于平台的增高和运用，剧场台口亦要相应增高，才使整个舞台画面趋向完美。

三、舞台台口要相应加宽

在中国人民解放军南京军区政治部、文化部等单位主办的建军70周年大型文艺晚会上，从演出的节目来看，使用帕尼灯投景，画面大、气氛足。节目恢宏，唯感不足之处，台口宽度不够，使得舞台景象不够宽阔，由于台宽的局限，台口两侧虽搭有平台，站满了演员，仍显有拥挤感，影响了演员的表演。这一实践证明新建剧场台口要相应加宽才能适应大型剧目的演出。

四、剧场顶高应考虑布景提升高度

如某些单位小礼堂剧场是五十年代建造的。剧场深度、宽度、高度都不够，特别是高度。没有提升布景的位置，演出网景只能用钢丝向两边拉，大大影响了演出质量。现在重新设计建造大型剧场，希望有所改观。

五、剧场建造的其它设置

(1)帕尼投影仪台座：前线歌舞团的演出，帕尼投影仪安放在天幕区，是由建筑安装工程公司临时搭起的钢管脚手架，所以从发展眼光来看在剧场后台建筑反投帕尼投影仪台座很有必要。台座的高度应和设置的帕尼幕中心相平衡，帕尼灯正投时亦应考虑设置位置。

(2)现代灯光操作台：现代灯光操作台一般在剧场舞台一侧，这样操作者不易看到整个舞台气氛，建议设置在舞台正侧，是统观舞台灯光气氛全局的最佳位置。

(3)大型组合电视银屏的位置：大型组合电影银屏一般在电视演播厅的台侧，随着电视转播，直播进入剧场、剧院，因此现代大型剧场的建造亦应考虑大型组合视屏的位置。

（马曙光　江苏省京剧院舞美设计师）

圆形电视演播厅研究

刘 大 宣

引言

电视演播厅(注1)是电视节目制作的重要基础设施。

我国电视初创时期,在600平方米演播厅中,能布置3—4个景区。现在,由于节目制作的水准提高、节目多样化和大型化、强调观众参与等原因,传统的矩形演播厅竟致与剧场舞台十分雷同,这是始料所未及的。

矩形演播厅在我国使用了近四十年。在长期大量的实践中,反复挖掘了它的潜力,作出过许多出色的创造,同时也暴露出它先天不足的局限性,成为再提高到新的层面的障碍。

营造电视演播景观,是电视演播厅的主要功能。虽然舞台模式也是一种节目样式,但电视演播厅停留在与舞台雷同的模式上,就失去了它的生命力。矩形演播厅虽然还会继续发挥作用,但寻求更加电视化的发展方式已是势在必行。

所谓电视演播景观,包括人物、景物两大组成部分。仅有这两部分还与舞台无异,他们还必须与镜头画面的丰富可能性相结合,最后产生出只有在接收机中才能看到的、也只有在演播厅中才能实现的画面,而这些景观和画面又能不断有所创新,这才是电视演播厅造景功能的价值所在。

探索更加形象化、空间化、动态化、多维化的营造方式是圆形演播厅研究的要旨,因此本文以图为主,以图作论。除必要的文字说明外,许多办法和构想更具体地表达在例图的结构、细节和符号之中。读者不难从中产生举一反三的联想推论,笔者提供的只是一个基础罢了。

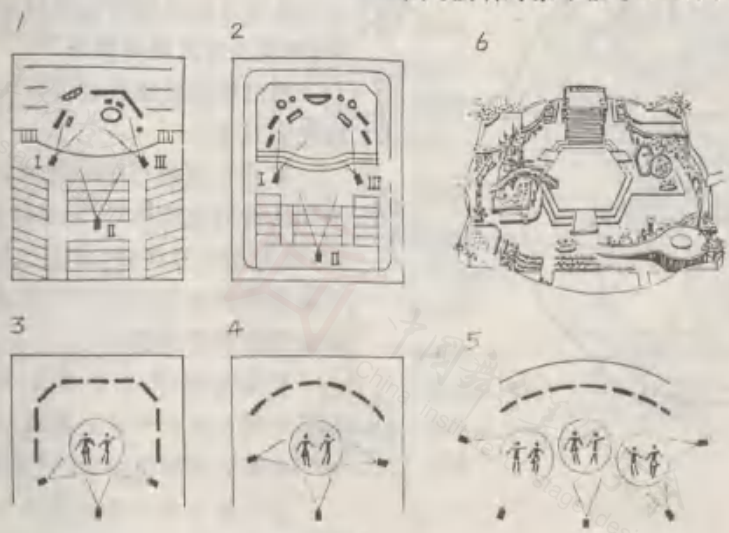
图一

打开口袋

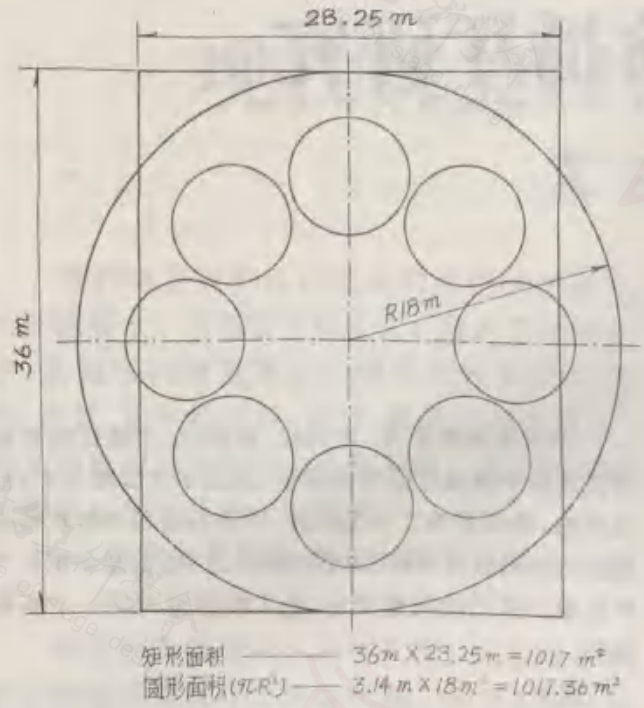
剧场把表演景观装在舞台的画框中(1),矩形演播厅则把电视景观装在长方形的口袋里(2)。口袋的一端安置了观众席,现在,无论大中小演播厅都只能安排一个景区。

在此情况之下,演员面对观众、观众面对演员,双方直面对视。摄像机(Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ)处于与观众视线相同的位置,这便是传统演播厅的舞台模式。这种模式方便于舞台表演的移植,但难于产生突破性的视觉创意。许多节目制作人已经深感受其局限,强烈企盼打破这一模式。

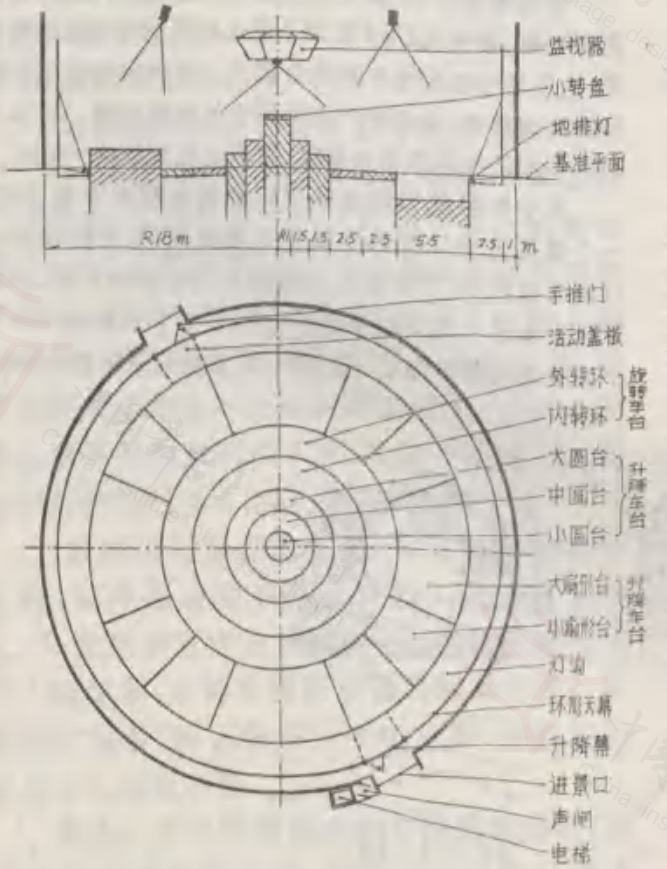
图中的粗线和粗虚线表示景物的基本布置方式。一个景区之中只有部分面积是表演区(用圆圈表示)。口袋形景区(3)把表演区压缩到中间靠前的位置,形成景区大演区小的尖锐矛盾。在100平方米演播厅中一个人独唱时景不能小,三、四十人群舞时景不能大,所



图一



图二



图三

有节目基本上一景到底，利用效率极低。

景区作弧线布置(4)，表演与摄像都更为松动灵活。打开口袋(5)，表演面积大为增加，机位更加灵活，利用效率大为提高。

口袋形向弧形、圆形发展是在实践中摸索出的自然趋势，有过程度不等的许多设计，取得一定效果。85年在北京工人体育馆举办的春节晚会(6)，可能是圆形景区的最大一次探索。

图二

八与一之比

图中设定的矩形与圆形面积相等，同是1017平方米。

图中矩形与现在中央电视台一千平米演播厅基本相同，根据现在的使用情况(见图一之2、3)，只有一个演区。圆形则可容纳八个演区(用小圆圈表示)。8：1，这只是简单的分析。基于此，笔者认为有必要，也有兴趣将圆形演播厅研究下去。

在继续研究中，笔者考虑到下列原则：

一、要充分吸收传统演播厅已有的经验和成果，对已经形成的各种节目样式要能继续满足它们的要求；

二、要能继续使用现有的制作技术、经验和物资，不发生衔接上的困难；

三、要克服以往的不足，并创造出新的方式；

四、要能容纳和拓展新的艺术创意和新的节目制作技术。

图三

基本方案

除灯沟外的面积上全部设车台，共三组。中心处的小圆台顶部设小转盘。旋转车台在基准平面上可分别正反向旋转，速度无级可调。升降车台内、外两组均可分别在正负高度上升降，速度无级可调。每个车台均能锁定在给定的位置上。

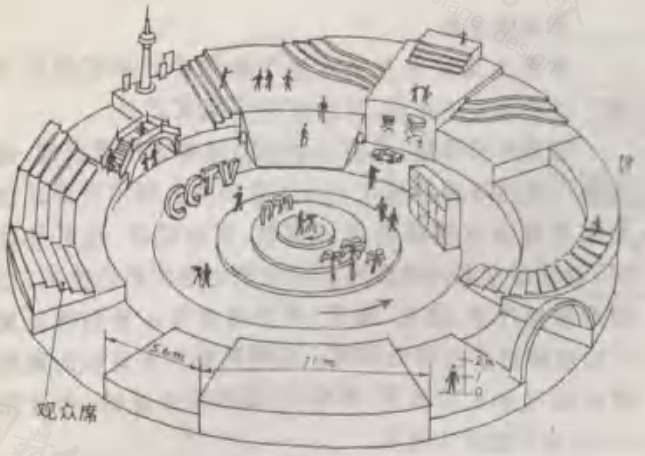
悬设环状多朝向监视器，高度可调。悬设数台摄像机，高度及方向等可调控。

进出口的设施包含了现在大型演播厅的使用经验和安全因素。

车台在演播过程中的运动变化，实质是人物景物表演活动的组成部分，也是摄像操作中的组成部分。因此，由导播人员调控、由摄像师在机位上调控、由技师或电脑调控等方式均须采用。为此，还应当有一种保障综合调控安全的技术。

中心圆台(大中小套合)的面积为50.24平方米。相当于现在五十平米小演播厅的面积。现在矩形小演播厅中景区面积约在20平方米左右。

此方案中有8个小扇形台、4个大扇形台，以此作为景区面积，对应于现在的情况，可以折算如下：



图四

以小扇形台 25.36 平方米的面积为一小型景区，则相当于 16 个小型演播厅；

以大扇形台 50.72 平方米的面积为一中型景区，则相当于 8 个中型演播厅；

以一大一小扇形台面积之和 76.09 平方米为一大型景区，则相当于 5 个大型演播厅。

景区、演区还可以复盖于内、外转环和中心圆台之上。摄像机也可复盖在全部车台的任何位置。

此方案以1017.36平方米(R＝18m)为例。R 更大的演播厅，车台或可分作更多的层次，或作其他方式的布置。R 更小的演播厅则可少设或设部分车台。

图四

正高度造景

演员依托于地面，景物依托于天幕，水平垂直两大平面相交，是传统演播厅又一显得单调的模式。铺设平台和台阶、景物造型立体化、借用有车台的舞台等作法，是打破这一模式的努力的一部分，但并未有根本性的突破。

使用升降车台大幅度多层次地提高地平面，立即就造成了空间结构中大体量立体化的变化。现用的平台、台阶可以补充小的高差和丰富层次，再以现有的景具和技术予以充实，景观为之大变，在艺术创意和视觉感受中就化平淡为新奇，具有了新的境界新的意义。这是正高度造景的价值。

景区可以布置成大小不同的若干单元，相当于若干个演播厅同时或轮番使用。也可全面复盖，布置成连续的或超大型的景区。

观众席在扇形台上能够布置成多种形式，参与节目的观众是与电视演播景观溶为一体的有机部分，从而打破了舞台模式。

于是，景物、人物、机位三大因素可以全部打散，重新交混组合，再加上车台的升降和旋转错动，这三大因素之间产生，静一静一静、静一静一动、静一动一动、动一动一动……无穷多样的配合。

图五

圆台造景

中心圆台处于圆形演播厅的中央位置，由二环一柱同心套合组成。地位关键，造型十分丰富。

三重圆台在基准平面上的正负高度差提供了多样的造型基础。图中各例看似复杂，实际只是作了简单的加工和装饰。一座海岛沉没在波涛之中，一座城堡从地里升起……动态的、静态的、多层次的、十分立体化的景物都能营造得十分生动。车台的建设是一次性投入，艺术效益却可源源不断地产生，这是合算的。

圆台上的景物人物，能被转环上的摄像机在转环的 360°的转动中向心连续拍摄，这是又一独特之处。若小圆台上的小转盘再转动，大、中 圆台上的人物再走



图五



图六



图七



图八

动，则又能造成三重圆台相互错动旋转的效果。

圆台造景，可成单独的小景，也能成为超大景观中的中央造型。它既能出现在前景上，也可处于远景的位置。

大、中、小圆台同时锁定在O高度上，又与内、外转环连成一片，形成直径18m的中心广场。

图六

负高度造景

使用负高度造景是演播厅景观中还未有过的事情。以往建造的水池，其实都在O高度之上。

用塑料板焊接、用防水帆布粘接等方法造水槽，在演播厅里已有成功使用十余年的历史。利用升降车台负高度建造水槽将会更加容易、更加经济，也更加壮观。使用潜水泵封闭循环作水造型也是成熟的技术。在圆形演播厅里，喷泉、瀑布、河谷溪流等水造型将以更大的规模更多的姿色展现。水面景色将有足够的宽阔度而能容纳人的表演，水体景观的潜拍透拍（参看图八）也有可能成为现实。

山谷溶洞、地道井穴等等是生活中已有的景观。地下铁道、地下街市、地下科研探险、地下军秘等等则是现代生活的又一个层面。一列冰山沉没于汪洋之中、一片金字塔群从原始密林中升起、土地爷遁土而来、几个精灵突然消失在竹篱旁的草地上……这是科幻或神话中的情景。这些构想，可能需作真切的体现，也可能仅仅是进一步创意的触发点，引发出抽象化的结构，它们在负高度中都更易于实现。

城市规划、交通调度、汛区涨缩、森林火情等宏大景观，可用模型演示于负高度中。用O高度以上的多点俯角和车台运动，不难实现鸟瞰效应，达到丰富的航空摄影效果。

图七

飞毯效应

上天入地，既能入地，上天也不难。

图示一种便捷的办法。这是一台简化了的塔吊机。它以中心小圆台提供高度支持，以小圆台顶部的小转盘作为中心转轴，转动的动力则来自双腿定位于其上的内转环。横臂上的卷扬机调控飞毯的纵移与升降。这就能够造成飞毯在三个维度中的复合运动，它能飞临演播厅中的任何位置，飞行轨迹是无规则的复杂曲线。把飞毯换作奔月的嫦娥、下凡的仙女或各种飞行器，更不难取得好的效果。

另一个更简单的办法（见图左侧），是把飞行器模型静悬空中，用转环移动摄像机拍摄，也能取得飞行效果。

飞毯还能作为一个机位使用。它能实现的不仅是飞行曲线简单的航拍效果，盘旋中的鸟的视线、特异飞行中的飞碟乘员的视线，在飞毯机位上都能实现。

图八

多维效应

传统演播厅中，摄像机的视线与观众的视线是等同的（参看图一之2），只有一个基本视向，形成单调的单维模式。使用流动机是打破这一模式的一种费劲的



图六



图七



图八

动，则又能造成三重圆台相互错动旋转的效果。

圆台造景，可成单独的小景，也能成为超大景观中的中央造型。它既能出现在前景上，也可处于远景的位置。

大、中、小圆台同时锁定在O高度上，又与内、外转环连成一片，形成直径18m的中心广场。

图六

负高度造景

使用负高度造景是演播厅景观中还未有过的事情。以往建造的水池，其实都在O高度之上。

用塑料板焊接、用防水帆布粘接等方法造水槽，在演播厅里已有成功使用十余年的历史。利用升降车台负高度建造水槽将会更加容易、更加经济，也更加壮观。使用潜水泵封闭循环作水造型也是成熟的技术。在圆形演播厅里，喷泉、瀑布、河谷溪流等水造型将以更大的规模更多的姿色展现。水面景色将有足够的宽阔度而能容纳人的表演，水体景观的潜拍透拍（参看图八）也有可能成为现实。

山谷溶洞、地道井穴等等是生活中已有的景观。地下铁道、地下街市、地下科研探险、地下军秘等等则是现代生活的又一个层面。一列冰山沉没于汪洋之中、一片金字塔群从原始密林中升起、土地爷遁土而来、几个精灵突然消失在竹篱旁的草地上……这是科幻或神话中的情景。这些构想，可能需作真切的体现，也可能仅仅是进一步创意的触发点，引发出抽象化的结构，它们在负高度中都更易于实现。

城市规划、交通调度、汛区涨缩、森林火情等宏大景观，可用模型演示于负高度中。用O高度以上的多点俯角和车台运动，不难实现鸟瞰效应，达到丰富的航空摄影效果。

图七

飞毯效应

上天入地，既能入地，上天也不难。

图示一种便捷的办法。这是一台简化了的塔吊机。它以中心小圆台提供高度支持，以小圆台顶部的小转盘作为中心转轴，转动的动力则来自双腿定位于其上的内转环。横臂上的卷扬机调控飞毯的纵移与升降。这就能够造成飞毯在三个维度中的复合运动，它能飞临演播厅中的任何位置，飞行轨迹是无规则的复杂曲线。把飞毯换作奔月的嫦娥、下凡的仙女或各种飞行器，更不难取得好的效果。

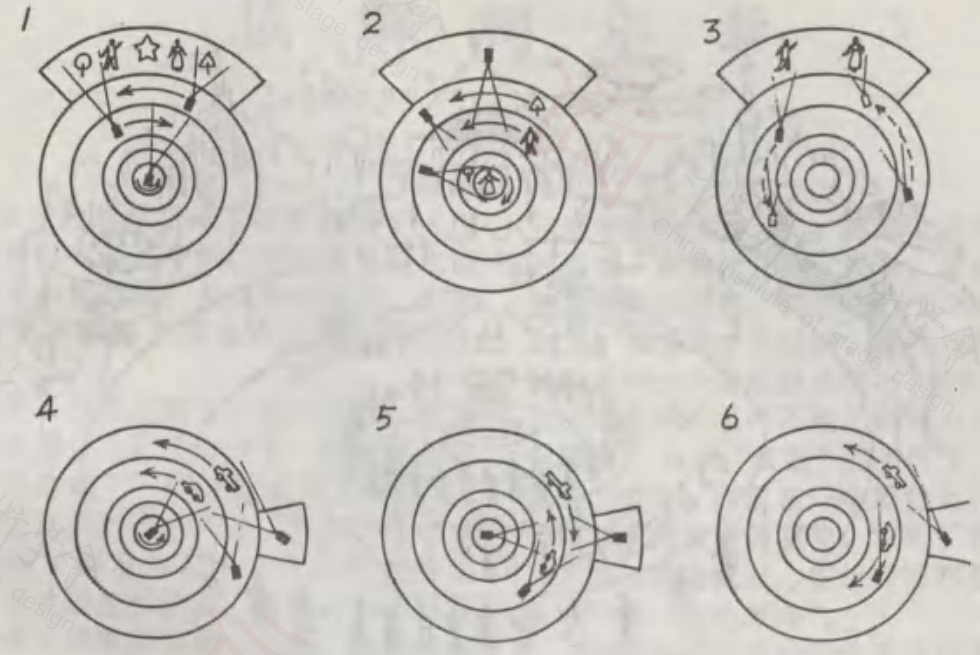
另一个更简单的办法（见图左侧），是把飞行器模型静悬空中，用转环移动摄像机拍摄，也能取得飞行效果。

飞毯还能作为一个机位使用。它能实现的不仅是飞行曲线简单的航拍效果，盘旋中的鸟的视线、特异飞行中的飞碟乘员的视线，在飞毯机位上都能实现。

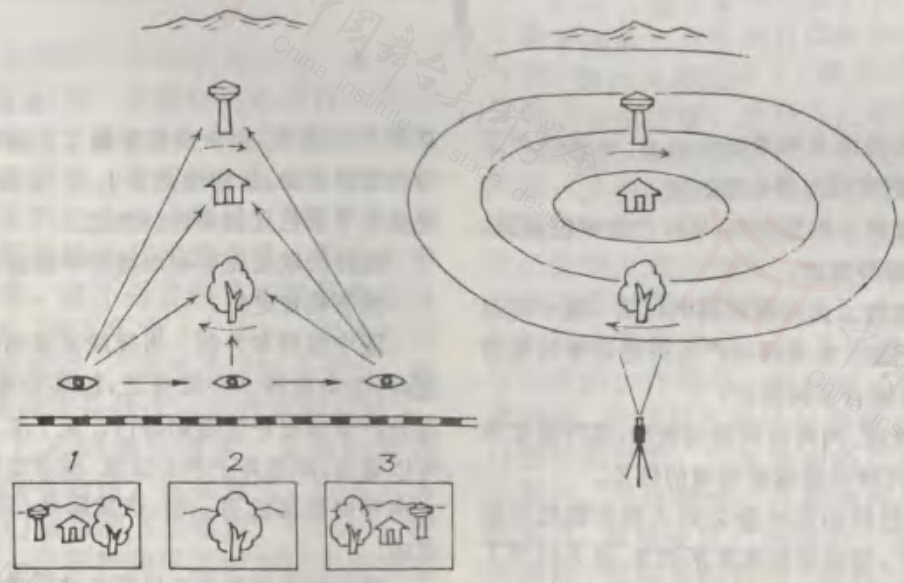
图八

多维效应

传统演播厅中，摄像机的视线与观众的视线是等同的（参看图一之2），只有一个基本视向，形成单调的单维模式。使用流动机是打破这一模式的一种费劲的



图九



图十

努力，只有实现了立体化、结构化空间的圆形演播厅才为摄像多维化创造了条件，也只有多维化的电视摄像才能反映出空间结构化的效应(注 2)。

圆形演播厅中，总共 18 个车台，都可作为摄像机的载体。在车台的任何位置、任何正负高度上，摄像机都能用任何俯仰角和景别摄取丰富的图像。同时还提供了全俯全仰的机位。升降车台代替了升降机，内外转环代替了轨道。小转盘则提供一个旋升旋降的特殊机位。由此而为摄像机创造了无处不至面面俱到的条件，从而实现了多维效应。

它将为艺术创意拓宽视野。

它将以创新的画面时时给观众以新的惊喜。

再恪守单维模式无疑就是极大的浪费了。

图九

动摄效应

传统的移动拍摄需要铺设轨道，圆形演播厅中内外转环则是轨道的替代品，它能达到和超越直轨、曲轨的功能：

图中 1，摄像机与景物处于平行移动的关系中，达到的是直轨横移的效应；

图中 2，摄像机向心拍摄，远心处景物是平移效应，越是近心的景物越显环移效应；

图中 3，转环产生进退纵移效应。变焦镜头是把镜前景物作为平面画连续改变景别倍率，纵移拍摄则有



图十一

穿行于多层次空间追随目标景物的效果，两者不可互相代替，各有不同的表现力和心理效应；

图中4，跟踪效应。机位不同，可以产生平行跟踪、同步跟踪、异步跟踪等效应；

图中5，迎撞效应。内外转环相向转动，镜中视速度等于两环速度之和。常速移动产生高速迎撞的激烈效果。拍摄机位也能有多种设计；

图中6，退行效应。内外转环背向转动，退行速度等于两环速度之和，同样达到速度倍增的效果。

不独是汽车，任何动态的静态的人物景物均可放在转环的运动之中，用运动和速度来创意，这又打开了一道新的创意大门。

图十

原野效应

当你纵马奔驶在草原上……

当你驾车疾行在公路上……

当你乘坐列车穿行在田野上……

你会觉得所见景物是那么的壮阔、那么的美丽。一旦停止下来，一切又显得平淡了。这是什么原因？

在运动之中，新鲜的景物不断闯入你的眼帘，美好的景物都浓缩在短暂的时间里了。同时，空间中散在的景物又被不断交迭组合成不同的画格储存在你视网膜的靶面上了。静态的景物在运动的观察中活起来了，视觉中活动着的东西总是更能调动视觉的敏感性。广阔原野都在流动，你仿佛感受到了大地母亲呼吸时的涌动和血脉流通，激情油然而生。一切如诗如歌……这便是运动中景色更加美好的原因。

这样的效应能否在演播厅中营造？

回答是肯定的；

图中以列车为例。当视线从移动着的车窗向外眺望时，近处的树木疾速掠过，较远的景物仿佛不动，再远处的景物则好像随你同行。从1、2、3三幅小画面中可以看出，房屋处于中心位置，树与水塔各自以相反的方向移向画面的另一侧，这实际是一种转盘式的绕心运动。

圆形演播厅完全可以摸拟这种效果。把不动的景物布置在转动的内外转环上，把移动的视线换作不动的镜头，动静关系反置，效果相同（见图右）。

极远处的山、云等景色由于列车角速度极度减小而不显运动，演播厅中天幕上不动的远景恰与这一效应吻合。

译制动画片《咪咪流浪记》（又名《星仔走天涯》）在背景画中，使用了多重差动手法，展现了大空域动视觉效果，这是影视创作中实现原野效应的成功实例。

原野效应，全盘皆活。

图十一

电视景观新天地

读解柯尔泰

蔡体良

入秋，由中央戏剧学院主持举办的“'98国际戏剧邀请展”中，其中的“英国舞台美术设计家柯尔泰作品回顾展”及其学术讲座，引起了首都舞台美术家乃至其他戏剧家们的关注和兴趣。

柯尔泰是当代英国舞台的设计大师，在英国乃至国际的舞台上已屡获殊荣；他的出众的艺术创作，已影响了一代或两代的艺术家了。这次，他亲莅北京的艺术活动，提供了我们近距离地透视和了解这位艺术家及其作品的机会；同时，通过展览和讲座，直面的对话和交流，直觉形象的观赏和切磋，无疑，也是给我国当代舞台美术的创作现状，提供了横向比较的机会。艺术创作及其作品的高下，只有通过比较而存在的。

柯尔泰“回顾展”的两个大厅里，展出了他跨越半个世纪以来，在舞台美术创作生涯中的代表作。有戏剧，有歌剧，多为莎士比亚等的经典名剧；有模型，有图片，还有一些貌不惊人的实物。给我的总体印象是：“俭朴”。这两个字，可以概括他的艺术的个性、艺术的情趣和艺术的力量。这不是普通艺术家都能做得到的。柯尔泰在1963年为《代表》一剧进行设计，并获得成功时说，“我不是用脑子设计，是用心灵”。如果说这是他这一台戏的创作投入，不如说是他对艺术的毕生追求。从我的视角里，他的作品没有矫情，没有奢气，没有多余的东西。如人们熟悉的《奥赛罗》(1985)，它的舞台上就是，立面的和平面的两块半透明矩形玻璃的组合，从而折映出宫廷神秘气派、氛围，奥赛罗乖戾的悲剧命运。又如象征命运之轮的《小店主》的设计，转动的圆形的舞台装置，营造出透明、多变的舞台场面，也是极富形象性和个性化的。我认为，创作中的“俭朴”，是创作成熟的标志，也是创作自信的表现。艺术的“俭”与“朴”可以说是孪生的，也与艺术的简炼、纯情等切切相关的。从这个横比视角而言，我国舞台上是值得借鉴的。自80年代始，戏剧舞台进入新时期以来，戏剧观念的开放、变革和多元，使舞台美术创作更呈活跃的势头。打破陈旧的、一统的样式，写实与写意、幻觉与非幻觉及其揉合、交融，以及假定性手法的大量运用，使舞台呈现了色彩缤纷的景观，从某种意义上来说，走在了整体戏剧舞台变革的前列。与此同时，尤其近年以来，又出现了某些固步自封的、滞纳不前的现象。我认为其中一个结症就是缺乏“俭朴”的精神。我们的舞台美术家并不缺乏创造力，往往是“穷则思变”，在较“贫困”的条件下，倒有较新的创造。但是，目前在一些舞台上，由于戏外因素或非艺术因素的驱使，背离了艺术创作的规律，摊得颇为铺张，在包装而不是在创造，缺乏艺术的“俭朴精神”。

柯尔泰对自己的创作观念和追求，在他的学术交流讲座中，针对自己的作品，表述得同样“俭朴”。他带着调侃的口吻说，我们只有到了晚8点钟才会显示自己的存在。意即是那个时候，舞台大幕拉开了，演出开始了，无疑，舞台美术在这之后，才被人们看到。柯尔泰没有惊人之语。如艺术创作不存在绝对的对与错的问题；人类的生存环境随社会发展在变化，戏剧亦需如此；创作的路不是预设的，必须结合自己的特点进行创作；对外来的文化，只能吸纳而不能抄袭；创作方法无关重要，重要的是能给观众看到结果；以及他重视提供的剧本、与导演的合作等等，都是他长期艺术实践的朴素感悟。他对自己设计的投影画面说，“我所设计创作的戏剧，它所表现的只是我们生活中的一部分。每每创作一件新的作品，都要注入新的东西，都要使自己向前走一步。”无需做更多的解释，柯尔泰创作中“俭朴”的哲理思考，我们并不难理解，完全可以沟通和接纳的。艺术的语言和艺术家的思考，也是没有国界的。

无论是柯尔泰形象的展品还是生动的讲座，与其说让我们看到了他的舞台上丰富和丰硕的创作成果，更让我们看到了他成功的创造足迹中的艺术精神。我的感悟是：崇尚生活，遵循规律，张扬个性，追寻结果。正如柯尔泰作品搜集者、杰出的舞台设计师帕弥拉·霍华德所言的：“他重新规定了现代戏剧创作中舞台设计师的角色。他的情思所系莫过于寻觅通过舞台空间展示作品神韵的视觉灵感。”所以，“是用心灵”创作，足可以描绘全部的柯尔泰和他的舞台。（蔡体良　中国艺术研究院研究员）



“我不是靠聪明设计，而是用心灵。”

——柯尔泰舞台设计回顾展侧记

刘杏林

英国舞台设计元老拉尔夫·柯尔泰舞台设计回顾展，9月22日至10月10日在北京中央戏剧学院展出。这是该展览去年11月在伦敦展出之后，全球巡展的第一站。

74岁的柯尔泰自1963年任皇家莎士比亚剧院副舞台设计，开始了他的专业舞台设计生涯以来，曾四次在布拉格国际舞台美术四年展上获奖，1978年和1984年又分别两次获“西区剧场协会”舞台设计年度大师奖。1983年获大英帝国勋章。戏剧批评家马丁·艾思林称其为“当今世界最优秀的舞台设计师之一。”“我的任务就是寻找足以传达剧作语言的独特形象，而不是提供图解。”在中央戏剧学院的学术讲座上，柯尔泰如是说。

横贯展厅的瓦棱铁皮墙面，满是层层迭迭剥落过的招贴，斑驳中依稀可辨全部是柯尔泰设计剧目的演出海报，衬托着一件件展品，也倒映在柯尔泰常用的镜面地板上。在这次展出的近四十件话剧、歌剧、芭蕾和音乐剧的舞台设计中，柯尔泰以雕塑家般对形状、空间、尺度和质地的敏锐感觉，创造了个性鲜明的视觉隐喻天地，也留下了他身体力行自己艺术主张的记录。

回顾展中展出的他1963年为罗尔夫·霍

克胡特剧作《代表》所做的设计，是他设计生涯中第一个重要的里程碑。剧情反映第二次世界大战期间，教皇皮乌十二世面对犹太人遭受种族灭绝，采取不干涉立场。柯尔泰做为犹太人少年时的遭遇，以及后来协助纽伦堡审判和参与调查驻法、荷、比、卢盟军战争罪行的经历，使他对设计有了更深刻的思考。他没有拘泥于剧本规定的松林的零距离，梵蒂冈的赌场和奥斯维辛等场景要求，将整个演出空间设计成封闭的水泥毒气室，再在其中放置上教皇的宝座。面对参观者，他记忆犹新地解释："我不是靠聪明设计，而是用心灵。"

铭心刻骨的生命体验，使柯尔泰易于将剧作中那些深刻的主题点化为神奇独到的视觉语言。在1983年为皇家莎士比亚剧院设计的《西哈诺》中，他以纤维玻璃制成的红色树冠和地板上鲜红的落叶，十分动人地表现了西哈诺生命的秋天和剧中悲凉的情绪。树冠造型通过灯光变化，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。他说："很多直接或间接的事，从理念上影响到了我的创作，反映在我的艺术风格中。"

柯尔泰直言不讳地宣称："对地点的规定我从无兴趣，我关注的是剧情表达了什么。"奥芬巴赫的歌剧《霍夫曼的故事》，描述了诗人霍夫曼在酒店中叙述他的三次恋爱经历，每次都因受魔力影响而导致悲剧性结局。柯尔泰谈到他为这一演出所做的设计时说："我可以简单地设计一个酒店，但那就太没劲了，那样做很容易，但不让人满足。"他的设计以巨大的头部塑形和齿轮，金属管道为主，表现了霍夫曼头脑中的视象。管道中的红色液体表示酒，暗示主人公半醉半醒的精神状态。头部塑形内的结构和形象随剧情可以不断变化，以适应场景的转换。在1972年为皇家歌剧院设计的歌剧《塔沃纳》中，垂直的剑形金属构架与水平的压板式金属构架组成的天平，象征王权和神权力量的微妙平衡。天平两端平台上最多可以分别承载7个演员旋转起伏。白色背景墙上有三个暗门可以打开，与天平两端平台衔接使用。这一装置的操作，只需拉动中心支撑点附近两个手指粗的连杆。

柯尔泰认为："在每一个创作集体中，最重要的是学会充分从心理上分析导演，你要知道如何跟他交流。你得保护自己，尽量不让自己完整的构思受到损伤。做为设计师，你应提供给导演他想要，又不知是什么的东西。"

1983年柯尔泰为里昂歌剧院设计《士兵》时，导演凯恩·罗塞尔要求柯尔泰在舞台上提供四个演区，柯尔泰成功地将自己的个人风格与导演要求结合，创造了有强烈视觉效果的设计语汇。舞台设计的主要造型由三部分截断的女人体塑形组成，表现男性士兵对女性的行为。位于两侧的唇部和下身截面的顶端，中间的胸部以下和舞台台面，形成了四个高低不同的演区。白色塑形上可以投映不同图像，在有些场景中，从嘴唇里伸出的炮成为特殊支点，女演员骑在上面表演。最后一场中，降落的红色飘带在白色女人体塑形衬托下，十分触目地表现了战争与血腥。

回顾展中展出的柯尔泰为布莱希特剧作《巴尔》的设计，是皇家莎士比亚剧院为展览复制的原大实景。景的主要部分为高浮雕风格的后墙、器物、女人体躯干、门、床头栏杆等，从粗麻布覆盖的墙上各处凸现出来。广角幻灯机将树林一类图像投映在墙上后，原先墙面的立体效果便溶入投映图像中，转换成另外场景。柯尔泰事先知道，导演大卫·琼斯喜欢写实风格的景，于是选择了非常写实的局部因素，但将之进行了风格化处理，以保持自己的追求。

1974年柯尔泰为契切斯特节日剧院设计的《俄狄甫斯王》，主要造型是在一张绷紧的薄纱上涂满了赤陶土浆，当快干时，用刀片在需要的位置适度地划了一个垂直的口，颇具想象力地实现了导演"一个性感的景观"的要求。

舞台设计的生命常常在于和导演之间的契合。对于设计师与导演的合作这个老生常谈的话题，柯尔泰的独到见解是："通常，你有了问题还是要与导演心平气和讨论。当你完成了初步设计，把模型拿给导演时，如果他显得迷惑不解，你应很清楚，这个人是不识货的，我建议你不要与之交流。还有一种情况是，当你拿不准导演是否喜欢时，实际上还有很多做导演工作的技巧。"

柯尔泰鲜明的创作个性，首先在于向既定模式的挑战。他认为，"在艺术领域不存在什么是对，什么是错。比如你不能因为毕加索没有象伦勃朗那样画画，便评价他不对，或者因为

马蒂斯的画不象维拉斯贵兹。便认为他不对。由于整个世界都在变化发展，艺术的标准也不可能一成不变。"就舞台设计而言，柯尔泰指出"我们决不能象做套衬那样，一件又一件，进行简单的重复。我们每设计一个新作品，都应有新东西，都应向前再走一步。"

从回顾展可以看出，柯尔泰总是以令人耳目一新的外部形式，启发人们用新的视角审视经典剧目。1996年他为哥本哈根皇家剧院设计的《第十二夜》，舞台中心悬挂在透明玻璃框中写实风格的树，与台口左侧夸张加工的树，统一在充满想象力的剧情基调中，承载奥维丽亚的活动方框演区可以随剧情的进展升降，背景部分画面以女性般柔美的线条，增加了男女主角爱情的抒情浪漫色彩。1978年设计的易卜生剧作《布朗德》，整个演出在一大块碎裂的白色地板上进行，使人想到北欧冰冻的地层。舞台美术史论家杰卡·布里安称之为"巨大的冰川切片。"由于液压设备的作用，断裂的各部分又可升降变化空间结构。最后白雪覆盖山坡的场景，使用了盖在地板上的白色地毯，上面涂了200多加仑白色乳胶涂料，达到了罕见的逼真效果。1968年他设计的莎士比亚的《暴风雨》，主体形象是一个碟形的台板，表现环境的荒芜和主人公普洛斯彼罗的"记忆之岛"。

柯尔泰总是以开放的态度面对新的影响，不断扩充设计的表现语汇。他是一位新材料实验的先驱，聚苯乙烯泡沫、成形塑料、腐蚀金属、不锈钢、纤维玻璃和管形材料，都是他设计的重要媒介。1990年，在根据霍斯特交响组曲编配的芭蕾《行星》中，柯尔泰以反光材料造型，形象地表现了音乐中描绘的太阳系各大行星。舞台中心3米直径的不锈钢网球表示太阳。外围是一个可以变化角度的金属圆环，它可以做为承载小型圆球的轨道并使之周转。台板上还镶有一个圆环。场景变化时可以翘起。舞台三面镜面的多角度反射，使空间显得错综复杂，出色地制造了无限星空的幻觉。而正后方位置的镜面，当背后投光时可以变得透明，显露出后面的图象。1967年为伦敦国家剧院设计的《皆大欢喜》中，他以易于着光和反光的透明塑料管及板材，创造了亚登森林的神奇效果，水平状的顶端造型有镂空的图案暗示树叶，它与垂直的塑料管相互穿插、上下移动，可以形成剧情所需的不同空间结构。

柯尔泰1981年为丹麦阿尔伯格剧院设计的《新疆域》，以不锈钢板造型，令人信服地表现了南极粗砺又非现实的迷人氛围。1974年为瓦格纳《指环》的设计，以金属、半透明纤维玻璃树脂，并在表面使用工业镀铬技术，表现了大自然的终极召唤。1985年设计的《奥赛罗》中，七米高透明夹层景片边缘的光框，使用了光导纤维。

柯尔泰设计构思的萌发，也常常得益于偶然遇到的现成材料，他的奇思妙想往往使这些一般人不经意的材料点石成金。

耗资百万英磅、看上去极为复杂精密的音乐剧《大都会》机器造型布景，其设计方案其实只是掏空的汽车齿轮箱改造而成。柯尔泰在自己法国乡村工作室院子里发现的一块铁板，后来放大25倍，以6米的高度、7500公斤的重量复制在舞台上，成为歌剧《西蒙·波卡涅拉》的主要布景造型。这块锈迹斑斑的铁板与另一块涂有银色的透明玻璃墙对应，表现了波卡涅拉为代表的下层平民与总督为代表的权势阶层的冲突。柯尔泰说："虽然观众很难相信它是一块铁，但在模型阶段，只有真正的铁合我的意。"

柯尔泰称，他的回顾展是对伦敦中央圣马丁艺术设计学院百周年的纪念。他曾就读于这所学院，后成为舞台设计系主任，至今仍被后辈奉为师表。音乐剧《猫》、《星光特快列车》《悲惨世界》等戏的舞台设计师约翰·那比尔说："我的整个事业归功于拉尔夫·柯尔泰，是他发现了我的某些自己看不到的才能。"英国著名舞台美术家帕梅拉·霍华德说："柯尔泰及其同辈人留给我们的最大贡献，在于扩大了舞台美术家的职能，使我们确认了自己在戏剧中的地位。"

以作品回顾几十年的艺术生涯之时，柯尔泰仍充满活力地继续他的创造性劳动，近期他为新剧目设计经常往来于爱丁堡和哥本哈根，并且酝酿着亲自执导一部阿瑟·密勒的话剧。柯尔泰对空间的敏感和着迷，伴随着他的整个生活，甚至扩展到了他对生活和工作环境的选择。他说："在英国，我走出我的住宅，就是牛津街上，在法国，我一出门就站在了田野中。我以此做为对照。"

拉尔夫·柯尔泰

1924年7月31日	出生于德国柏林
1939—45年	在皇家陆军补给与运输勤务队和英国情报部门服役。
1948—51年	就学于中央艺术和设计学院（优秀毕业证书）
1963—66年	皇家莎士比亚剧团副舞台设计
1965—67年	中央艺术和设计学院舞台设计系主任
1967年	《皆大欢喜》和《小小谋杀》的舞台设计获戏剧评论家奖
1975年	获布拉格国际舞台美术四年展舞台设计金奖
1976年至今	皇家莎士比亚剧院副舞台设计
1978年	《布朗德》舞台设计获“西区剧场协会”舞台设计年度大师奖
1979年	获布拉格国际舞台美术四年展“金马车”奖
1983年	获大英帝国勋章（CBE）
1984年	当选皇家艺术学院院士
1984年	《西哈诺》舞台设计获“西区剧场协会”舞台设计年度大师奖
1987年	获布拉格国际舞台美术四年展舞台设计银奖
1991年	获布拉格国际舞台美术四年展“金马车奖”
1993年	获美国舞台美术协会“特别奖”
1994年	当选香港演艺学院院士
1996年	当选伦敦学院院士
1997年11月	在伦敦举办“柯尔泰舞台设计回顾展”并出版“拉尔夫·柯尔泰的舞台设计”

（刘杏林　中央戏剧学院副教授舞美系副主任）

※文中图例请参见本期彩页。



1994年北京国际舞美会议期间柯尔泰在北京



1994年北京国际舞美会议期间柯尔泰在中戏

首届中国豫剧艺术节舞台美术观后感

李其祥

首届中国豫剧艺术节是参演团体在郑州舞台上艺术实力较量的一次盛会，观后深受教益。尤其在舞台美术方面更有标新立异的一面。

这次艺术节舞台美术方面以其自身的价值，并发着“两性”（即真实性、假定性）的逻辑火花，我认为这“两性”在戏剧艺术变革的过去与今天，无论哪一“性”领先，都可直接代表舞美艺术在各个时期的历史地位。近年来舞美界的理论家们对“真实性”、“假定性”的有关纠葛的争议好象少了，而把笔墨放在研究“现代审美意识”和“新文化、新价值、新人生”等问题上来了，这不能说不是一次超越。那么在新的研究项目出现后，戏曲舞台美术的体现形式应该偏向何处？从目前舆论界的“轮廓线”上来看还不太清楚。但我认为，在新的研究项目出现后戏曲舞台美术的趋向，自然会向朦胧意识靠近、发展。

“存在决定意识、意识又反作用于存在”。那么在舞台美术中对“朦胧”意识怎样理解呢？我认为它是写实性与假定性在艺术内涵上的自然升华，是时代观众剧场意识中的抽象产物和自然属性。

对于“朦胧”是说不清楚的“清楚”，只因它说不清楚，才显出它自身的可贵。中国有句俗话“雾中看花花更美”，这是指视觉上的“朦胧”，那么感受上的“朦胧”便是朦胧的所妙之意了。如郑板桥的“难得糊涂”，这只是语句上的“朦胧”，而它的内涵哲理方面“朦胧”之感则是无穷无尽的，是对社会、人生及艺术形式在感觉、思维等各种心理过程的意识。在当今各种艺术形式都将以新的审美意识出现，竞争、超越中，“朦胧”则是它们之中的总和，是高层次的艺术之声，也是新的感觉新的思维和各种心理过程中新的融合，因此把这种融合叫做——“朦胧”意识。

“朦胧”意识是与观众的剧场意识分不开的，如离开观众的再创造，它的自身价值也就不存在了。舞美理论家胡妙胜说：“没有观众就没有戏剧，不能想象没有观众的戏剧演出。在戏剧艺术中，观众不仅是欣赏者，而且也是演出的共同创造者，舞台艺术的魅力源出于此”。其实在我们戏剧舞台上和我们现实生活的种种自然环境一样，朦胧的东西根据想象者的思维的需要不断的出现再出现。同时朦胧的东西也可说是实现某一件伟大的了不起的事情的萌发先觉和回味，同时也是观众对艺术再创造的多层次的思维空间。然而我们舞台美术是一种在观众有机的配合下的视、感艺术，它所组成的画面是在感觉空间中活动的身体和心灵，同时使观众在特定的假定性环境，通过视觉、感受、思维达到戏剧形式的目的。

近年来由于社会的变革，人们逐渐在艺术上追求“朦胧”的东西，特别观众在剧场意识方面，他们只要求在紧张、繁忙的工作之余到剧场去临时调剂、松散一下疲劳的身心，并不愿意强行接收一些模式的东西，同时他们对戏剧艺术欣赏、享受方面的要求交不想直接在剧场就把一切东西搞清楚，总想在离开剧场前在脑子里边库存几个问号到生活中再去理解和回味，使自己的生活充满“朦胧”色彩，这就好比我们白天想得到而没得到的东西，在夜晚的梦中实现了一样。

在这次艺术节演出中从舞台体现上看，大部分设计者都在不同程度，不同角度的追随时代，自我超越，多层次、多元化、多方位的向现代化艺术的纵深处进军。以“朦胧”的意识美化现代观众的生活情趣，使人们的生活充满诗意。因此在某种方面来讲，这次几台好的舞美设计方案应是“朦胧”意识的一首“摇篮”曲。

其实“朦胧”意识自戏曲的出现，它也就随其而来了，它始终是戏曲艺术的神经皮层，但这需要根据每个时代人们审美意识的价值观念来

决定它的自身地位，对它的承认与否定，是反映时代的进步与愚昧的象征。其实我们舞美界的设计家们早在五十年代就对"朦胧"意识进行探讨了，但由于当时人们审美的差异，社会制度的局限，使其在某些方面无法达到预期的艺术价值。如北京人民艺术剧院一九五八年演出的话剧《蔡文姬》（陈永祥设计）在舞台空间处理上，大胆借鉴了民族传统戏曲的"虚拟"艺术手法，采取"朦胧"的黑空处理，把舞台上的远景部分作为想像消失在暗中，只让观众看见其中比较集中、突出、典型的主要部分，使舞台虚实结合，虚实相生，在艺术上达到了似与不似的统一和有限空间与无限空间的统一。事隔四十年后的今天此大作才真正回到它的观众中来，并以它"朦胧"的新意在唤醒、在激励着时代观众。在我国的戏曲舞台上，程式化为"朦胧"意识提供了一定的原始条件，它始终提醒观众舞台是假定性的，舞台是一个表演场所，是生活空间中的感情空间。如大型古装悲剧《清风亭》是在传统戏曲舞台程式化的基础上通过继承与发展所产生的一系列独特的舞台技巧，全剧只用单色剪纸造型方法的变化形式，和少量的道具及灯光达到场景变化的目的，再加上戏曲演员对景物的表、唱功能，使观众意识到场景的随时出现与消失，同时也使观众随演员的表演进入到剧情环境的"朦胧"意识之中。使"朦胧"意识给传统的程式化带来了新的生机，注入了新的血液，使其青春焕发和时代保持同步。近年来不少舞台设计家在批判的继承和借鉴传统的和外国的艺术基础上，以独特的直观形象，展现了时代人物的精神世界和环境特征，在有限的艺术形象中深藏着朦胧的社会意识。现代戏《丑嫂》就是一个好的例证，设计者在几块流动的景片上设有抽象的图案，根据剧情进行巧妙的组合，给表演者提供了准确的表演支点。创造了丰富的舞台艺术语汇，诱发了观众的联想，使观众自觉地投入到设计者的构思之中，达到"剪不断、理还乱"的意境情怀，和只可感受而不可言说的"朦胧"意识之中。再如现代戏《红果、红了》，新编历史戏《日月图》，新排大型传统戏《五世请缨》等戏的舞台设计方案都典型的，不同程度的在幻觉主义和假定性并存的基础上蕴涵着"朦胧"的社会意识。从参演的设计方案和表现手段来看，凡是思想内涵越丰富多样，它的设计方案就越显得"朦胧"、奇妙，使观众达到"戏中有我，我在戏中，情从心出，意随目行"的忘我境界。因此舞台美术的"朦胧"意识并不是某种时髦的形式和风格，而是时代观众在追求新的审美观念中所要追求的时代剧场意识的必然环节，是创造舞台空间艺术不可忽视的大事，同时"朦胧"意识是继幻觉主义、假定性之后舞台艺术在思维表现上的意识性的升华。它将在今后的舞台艺术中占主导地位。

薛殿杰在他的《摆脱幻觉主义束缚，大胆运用舞台假定性》一文中说："任何新颖的形式，任何新的假定性手法的运用都不是从天上掉下来的，总是从什么地方有所借鉴的，总要向中外传统中某些东西去求助，即推陈出新。推陈不可能完摆脱陈，但总要力求出些新，只要某一点上有所突破，有些新的东西，就是难能可贵的"。在艺术上，无论在什么时候，都是提倡并允许不同观点的存在，这是发展繁荣艺术的基础因素，因此任何艺术它都不是孤立存在的，都是在借鉴、参考、及旧式新用，旧样妙用、相互掺合、借光生辉。也就是看你怎样在借鉴、参考中出新、突破、超越。近时期来幻觉主义，假定性在争夺舞台空间战役中是各有胜负，在这个空间战役中我们不但造就了一大批舞台美术设计家，而且也造就了一大批舞台美术理论家，从此使我们舞台美术这门艺术，以独特的形式，特殊的意识在启迪，引导着人们对新文化、新价值、新人生的认识与开拓。

艺术是生活的形象化的反映。又是生活审美化的反映。艺术家用形象反映生活，必须伴随着时代的审美活动，没有审美活动，艺术就不会存在。然而我们舞台艺术和时代观众的关系，主要是审美关系，这种审美关系取决于时代观众对剧场意识再创造的成败。因此"朦胧"意识是决定时代观众剧场意识的前提。

总之，我认为在当今时代没有"朦胧"意识的舞台艺术是苍白、衰老的。

（李其祥，河南省豫剧一团二级舞台美术设计师）

抗洪文艺晚会侧记

田立为

在中国历史的漫漫长卷中，有无数灿烂夺目的场景画面。而1998年响彻神州大地的“抗洪曲”，又以其辉煌为历史增添了神奇的一页。

今年入夏以来，长江、松花江、嫩江流域发生特大洪水。洪魔肆虐无忌、吞食着良田、房屋、生命。党中央国务院、中央军委心系灾区人民，江主席运筹帷幄、指挥部署，并亲临一线发出决战决胜的号令。

沧海横流、更显出英雄本色。人民子弟兵坚决执行江主席的命令，牢记全心全意为人民服务的根本宗旨，发扬一不怕苦、二不怕死的革命精神，英勇顽强、奋不顾身地战斗在危急险重的最前沿。哪里有困难、哪里最需要，哪里就有解放军；哪里最危险，哪里就有广大官兵奋不顾身的英姿。千万只手挽在一起，筑成一道钢铁长城，千万颗心连在一起，谱成一曲军人奉献之歌。人民解放军、武警官兵以血肉和忠诚与洪魔厮杀，向灾害挑战，以无所畏惧敢打必胜的英雄气概；不怕疲劳、连续作战的顽强作风，再一次展现了“威武之师、文明之师”的崇高形象。军徽，在洪水中闪耀；

军魂，在危难中铸炼；

军威，在决战中飞扬；

英雄，在决胜中永生。

军人——今天仍是最可爱的人。

高建成、吴良珠等为代表的抗洪英雄以其气吞山河的壮举，谱写了伟大的抗洪精神的凯歌；他们虽然走了，但在他们身后建立起千座万座山峰，那是一往无前的民族的脊梁；那是抵御任何艰险的钢铁长城。

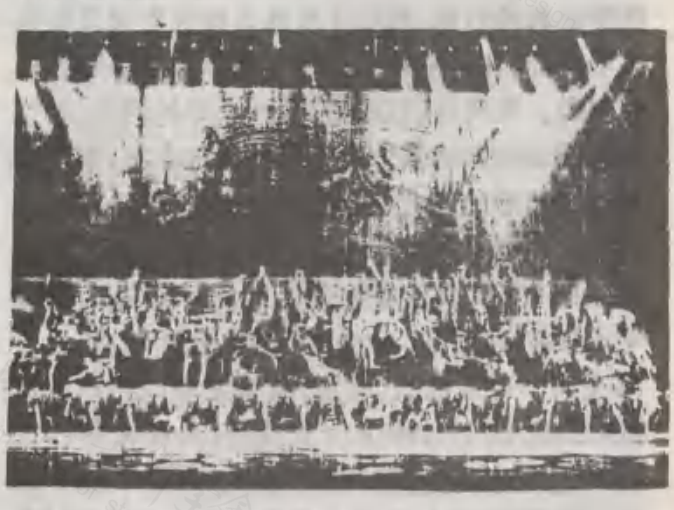
为了弘扬伟大的抗洪精神，颂扬抗洪英雄们的光辉业绩；总政的《当人民需要的时候》；空政的《抗洪英雄颂》；武警的《共筑长城》等文艺晚会都以其鲜明的主题——讴歌伟大的抗洪精神；都以其恢宏的气势、新颖的视角，给观众留下了难忘的印象。下面就其晚会的舞台美术设计谈谈他们的感受：



空政歌舞团《抗洪英雄颂》



总政联合演出《当人民需要的时候》



总政联合演出《当人民需要的时候》



武警文工团《共筑长城》



武警文工团《共筑长城》



空政歌舞团《抗洪英雄颂》

当人民需要的时候
——我的舞美设计感受

樊　跃

《当人民需要的时候》大型歌舞晚会是主题性很强的晚会，所以在舞美设计主题上不难寻找舞台全体形象，都在为“庆功”而作用，都在为歌颂抗洪英雄而歌唱。具体舞美形象的选材有舞台两侧幕的六枚军功章横贯天幕区，结合电视屏幕使用的巨幅抗洪图和横贯舞台后区能前后上下以麻包为形象的浮雕式台阶，此台阶为演员的表演提供了较大的立体空间的使用功能。

晚会是成功的，它得到了中央领导和观众很高的赞扬。这是大家的成功，是舞台艺术综合力量的成功，我只为自己能参加这样一台晚会感到自豪和欣慰。

《抗洪英雄颂》舞美创作谈

孙天卫

我主要有下面三点体会：

一：舞美创作要为晚会的中心内容服务，要有的放矢，有话可说，至于怎么去说这些话，我体会一是要有一定的舞台经验和生活素材，二是要诚实和诚恳，舞美设计跟做人的道理一样，尤其是对于这样一台庄重的主题晚会，设计思想一定要严肃认真，不能搞浮夸之风，不能做表面文章。三是要有情感投入，抗洪精神始终是一股巨大的力量，这种力量时刻激励着工作在各条战线上的人们，抗洪前线三军将士们舍生忘死的高贵品质强烈地激发了我的创作欲望，我之所以能在如此短的时间内确定创作意图，拿出设计方案，完全是出于一种责任感和使命感，一种实实在在的情感的萌动。

二：《抗洪英雄颂》首先是一台歌颂空军抗洪英雄的颂歌，对舞美的要求一要体现空军的特点，二要体现人们与洪水搏斗、与自然抗争的特点，三要体现为抗洪英雄授奖的特点，三个特点不可缺一，我在选择手段时，首先想到了使用帕尼灯，因为只有用这种先进的大屏幕投影仪，才能充分表达这台大容量的晚会内容，三台帕尼灯（帕尼 4，帕尼 6，帕尼 12 各一台）交叉使用，前区正投光，后区背投光，巨 （下转第 58 页）

《剧场·舞台·观众及其他》

曹 林

对于中国人，可以说是包括各民族，面对戏剧，向来是不"看"的。并不是说不感兴趣，而是指观赏的方式。在汉族，宋元明清以降，从勾栏瓦舍到大戏园子，进了一大步，这是剧场形式上的变化，而在观众，则无什么大的改观。台上咿咿呀呀地唱，台下则是轰轰烈烈地谈笑风生，看不看是次要的，关键是"听"——一边聊着天，一边吃着小吃，一边手脚合着台上唱着的节拍，摇头晃脑。所以老北京都说"听"戏，没有说"看"戏的。当然，演出中间还有"饮场"的、"甩手巾板儿"的添乱。异曲同工，藏族人每逢节日要演藏戏，每次都是半月二十天地唱呀跳，八大藏戏，轮番地上。藏戏是不需要舞台的，找个平场，搭上帐篷，就可以观演。演员的表演很是随意，但也有要照顾四面观众的难题。观众没有多少在关注表演，他们席地而坐，喝茶、饮酒，甚至围成小圈掷骰子，儿童们间或地从表演区穿来穿去，好象演出只是在烘托观众欢乐气氛，观众也很客气，经常自发地上台给正在唱着的演员递去酥油茶或青稞酒，演员也就赶紧停下来，忙不迭地"土机器、土机器(谢谢)"。反正都够闹得慌的。

在荷兰期间，尽管没有多少机会看人家演戏，却见到不少人家在人家的剧场里看戏。戏剧的历史，总是反抗与反馈的历史，新的戏剧形式向旧的戏剧形式提出挑战，而旧的戏剧又反过来为新的戏剧形式提供某些基础。演出场所的变迁就充分体现了这一点，仅举三例。

格林尼根是荷兰南部的一个小城市，"格林尼根剧院"是当地最豪华而古老的剧院。它有标准的镜框式舞台，台约有 14m 宽，后台和侧台都很宽敞；共有七道吊杆，能上演剧情比较复杂的戏，但吊杆的升降是靠手动的；观众席约有九百，分三层，座位宽松而舒适；欧洲人看戏的习惯是不用麦克风，全仗演员的原声，这除了要求演员自身的功底扎实以外，还依靠优秀的剧场建筑结构。这个剧场的最高一层、最后一排距离舞台有五、六十米，对台上演员的道白清晰可闻。

"鹿特丹剧场"位于城市边上，完全崭新的现代化建筑，楼前正立面一侧有块面积并不太大但很醒目的电子广告显示屏，预告着将要上演的节目以及当天的天气情况。这座建筑本身把人们带进了一个新的审美场——钢筋混凝土给建筑美学带来的革命，瓦的坡顶全部取消而变为平屋顶，巨大的体积感使人们联想到万吨巨轮或火箭发射架——一个从未有过的美学体验。从一开始就感到了现代化所带来的方便，汽车很顺



国家热带博物馆剧场前厅



国家热带博物馆剧场外观

利地停靠在后台外面，把道具箱抬到一个离我们前后不到两米远的平台上，然后由升降机把设备和人员一起载到与后台平齐的地方，就可以装台了。舞台上的工作人员只有四名，边干活儿边听音乐；十几道吊杆全由电机启动，灯光、音响的操纵台在观众席后面；舞台约



国家热带博物馆剧场天顶画



鹿特丹市剧场



格林尼根剧院观众休息厅

有15m×15m见方，舞台后墙有放映投影的装置；有带有卫生间的化妆室十余间，闭路电视和广播系统通到化妆间，演员和工作人员随时可以知道台上的变化；观众席约有1200个座，分四层，三、四层是固定的包厢，一、二层是可以升降和推拉的可移动座位，可以根据剧（节）目的需要来调整台唇的深度，也可以调整观众席的角度；高大的天顶上绘制着马蒂斯风格的大色块装饰画，与色彩淡雅的观众席及壁饰相映成趣。

阿姆斯特丹的"国家热带博物馆剧场"是该博物馆的附属建筑，与主体建筑一样——富丽而又显示出几分贵族气质，具有一些17世纪的巴洛克风格，宽大的廊柱、扭曲夸张的雕饰结合以繁复的壁画；楼梯转折的平台处，镶嵌着一组组陶砖装饰，从风格上看，它至少是18世纪的产品。从1630年（崇祯三年），荷兰的德尔费特（Delft）就开始生产模仿中国糊墙纸的建筑装饰用陶砖并在生产工艺上受到"南京瓷塔"的启发，把画面分割成三十六块（横四竖九）。这种建筑装饰手法也曾在当时的法国、奥地利、西班牙等地流行一时。剧场屋顶暴露着一排排粗大的原色木梁，沿着窗户和门廊边上，有精雕细刻的大理石天使，雅致的小射灯照出柔和的光，透着昔日的高贵。由于设计构思的巧妙，照明设备、音响设备、电子控制台以及用现代材料制成的观众座椅等嵌在古老的剧场里，一点都不显别扭，体现出现代科技对古老传统文化改造的合谐。

中西方戏剧时空的意识在某些程度上是相反的，伸出式舞台与镜框式舞台以及观众的单面观与多面观等等都是例证。但是，在经过各自漫长的艺术流程之后，已经开始互相渗透，并出现融合的迹象。可问题是西方的现代艺术（包括戏剧）借鉴东方传统的写意和表现手法，并获得了更高的超越；彼岸现代戏剧艺术的写意手法——从表演到舞台装置，特别是在突破时空上的创新，在此岸似乎已"古已有之"，这使得中国在传统艺术向现代艺术的转化中，感到些许迷茫和困惑，这不得不引起我们的深思。

上面说的是剧场，买票看戏也不一样。人家都是半年或更长时间以前都订购了的，现买现看的少。而我们都习惯了"组织观众"，看白戏。旧社会更是如此，除了堂会，进戏园子看戏都是听着吆喝才买票进场。谭其骧先生在回忆二、三十年代看戏的文章《一草一木总关情》里描述：那时候…，任何名角能卖满座的日子很少，言菊朋和昆曲班一般都不过五、六成，很惨。

开头儿我说过我们的观众是"听"戏，林语堂先生在《中国人——戏剧》一篇中提出汉语的"戏"字英译为drama（戏剧），容易引起误解，似不太准确，不如译为opera（歌剧）更好些。我看译做什么都不重要，只是习惯问题。人家不管是什么内容的戏剧，看就好好看，听就仔细听，决无一丝声响。管他有多大的官员亲临现场，也不会有讨厌的记者扛着机械打着灯，在剧场里旁若无人地来回走动。话又说回来，似乎不能就此说中国人素质低，"国粹"那一类的戏剧生成了特殊的观演关系，那锣鼓点儿的噪音已达到了高峰，下面吵到什么程度，也听不出来。

戏剧是一个复杂的各种单元复合体，剧院、舞台、演员、观众，东方、西方、古代、现代，哪一种形式更好？看来只能是萝卜白菜，各有所爱了。

《中国当代舞台美术》大型画集即将出版

为反映改革开放以来中国舞台美术创作成就，展示首届全国舞台美术展览(1983)以来的舞美创作成果，中国舞台美术学会学术出版部目前正着手编辑《中国当代舞台美术》大型画集。

1998年11月17日，学术出版部组织召开了画集编辑委员会。中国舞台美术学会名誉会长薛殿杰、会长刘元声、顾问毛金钢等，副会长蔡体良、李智良、赵伟月等，及学术出版部、《舞台美术家》编辑部有关人员出席了会议。会议讨论确定了画集编委会及编辑部的组织机构：编委会主任由会长刘元声担任，编委及编辑部成员均由舞美界有影响的专家、学者担任。会议还确定了画集的开本、规模、编辑体例、经费预算、时间进程等一系列具体事项。至此，筹备两年多以来的《中国当代舞台美术》大型画集的编辑出版工作正式开始紧张运行。目前，编辑部成员正在进行征集、编排、增补稿件(希望未提供稿件的各地全国会员将自己近年来的优秀作品特快寄至学术出版部)。本画集所收作品分为三大类：一、戏曲(京剧及各地方剧种)二、戏剧(话剧、歌剧、舞剧、儿童剧)三、歌舞及其他(杂技、木偶剧等)的舞台演出剧照或舞台美术设计图。预计1999年2月底之前发稿，4月正式出版并向国内外公开发行，6月，本画集将作为当代中国舞台美术专业的高档次出版物参加布拉格国际舞美图书展览，并进行国际学术交流。

本画集为大16开本，10印张，160页，全部采用157克进口铜版纸彩色精印，全精装。定价200元。首先面向全国会员及各剧院、团内部优惠发售，各省市及大专院校图书馆统一在全国各地新华书店订购。

附：《中国当代舞台美术》大型画集编辑委员会名单

主　任：刘元声

副主任：蔡体良(常务)李智良

编　委：王纪厚　毛金钢　刘元声　孙振东　李智良　李　畅　周本义　胡妙胜　赵伟月　赵英勉　郭大有　龚和德　蔡体良　薛殿杰　戴　真

主　编：李智良

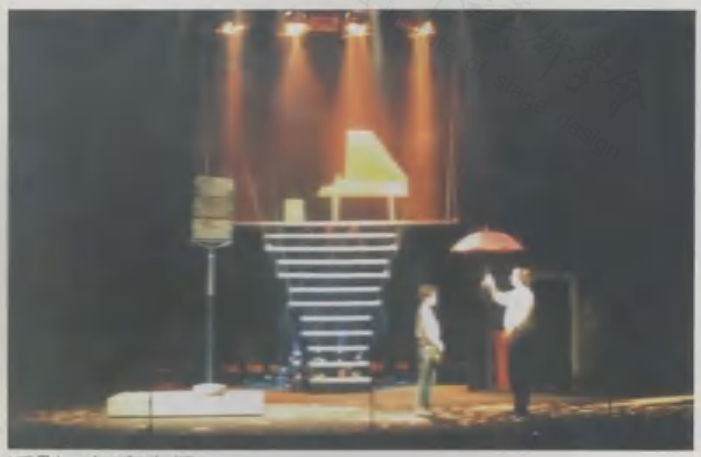
副主编：王志纯(常务)　刘杏林　邵绥玲

编　辑：平树森　田立为　孙大庆　李　威　李　洋　林安康　曹　林　富　源

《中国当代舞台美术》大型画集订购回执
(凭此回执九折优惠并免邮费)

书　名	单　价	册　数	总计(按九折计)
《中国当代舞台美术》	200元		
订购人		电话	
地　址		邮码	

王履伟舞台美术设计作品选



话剧《午夜心情》



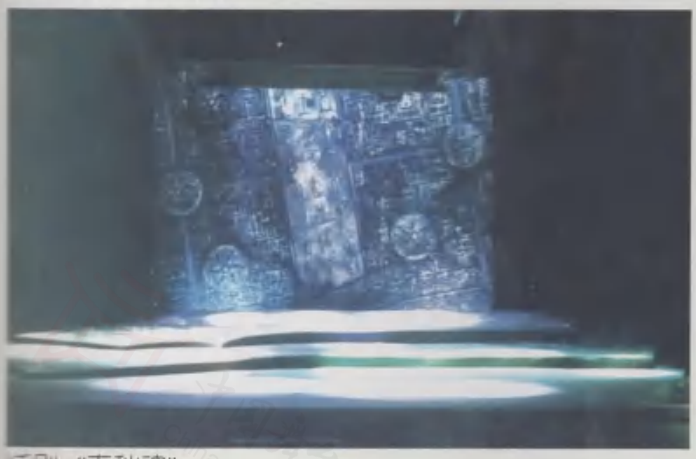
话剧《午夜心情》



话剧《哦，女人们……》



话剧《安娜·克里斯蒂》



话剧《春秋魂》



话剧《情结》



话剧《爱情泡泡》



话剧《男儿有泪》





柯尔泰舞台设计回顾展作品选　　上《第十二夜》1996年　下《士兵》1983年

舞台美术家 1998年第2期（总第17期） ·内部学术交流·工本费15元