

舞台美術家

The Scenographer

95/2

中國舞臺美術學會
國際舞美組織中國中心



田立为舞台美术作品选



- ① 程桂兰独唱晚会
- ② 小歌剧《沙漠中秋》
- ③ 程桂兰独唱晚会
- ④ 歌剧《党的女儿》(与人合作)

- ⑤ 程桂兰独唱晚会
- ⑥ 河北电视台春节晚会
- ⑦ 程桂兰独唱晚会
- ⑧ 北京电视台春节晚会

众志成城

周英

新的一期《舞台美术家》，又是几经磨难，今天终于和大家见面了。说它难并非是业余编者们的无暇顾及，也并非忠实读者的稿件匮乏，原因是市场纸价暴涨，使这小小的专业刊物遇到了出版危机。仅靠学会会员费维持的出版预算已远远不够支付，在“钱”的面前，一向别无资金来源的编辑部，尽管编辑们热情有余，却也解决不了实际问题。幸好，大家的事、大家办，在学会领导的点悟下，再加上热心的舞美界同仁支持，真乃有钱出钱、有力出力，困难才得以化解。当大家拿到这期刊物时，让我们感谢热恋舞美事业，对刊物付出爱心的同仁们。通过这期刊物的出版，编辑部更加认识到“众志成城”的道理。刊物是要靠读者来办；刊物有了读者的支持就没有克服不了的困难，就会越办越好。

舞台艺术是包括了歌舞艺术在内的综合艺术。近年来大型歌舞晚会通过电视媒体的传播非常繁荣，为舞台艺术增添了绚丽的色彩。为此，这期选登了一些全国有影响的大型歌舞晚会剧照，同时也向读者介绍了一批在大型歌舞晚会的舞美设计上取得一定成就的青年舞台美术家。一则展示他们的风采，二则也祝愿舞台美术事业兴旺发达。

布拉格是世界舞美界的麦加，四年一度的“朝圣”，学会派了七名同志组团参加，他们的部分文章反映了他们对盛会的感受，望大家拜读，以开阔我们的眼界。

其他虽为老栏目，但不乏有新意，呈供评说。

舞台美术家(半年刊)

1995年第2期(总第11期)

中国舞台美术学会 主办
国际舞美组织中国中心

●【卷前语】

众志成城 周 英(1)

●【'95布拉格国际舞美四年展特辑】

以舞台美术展示戏剧

——'95布拉格国际舞美四年展述评 刘杏林(5)

想到导演 蔡体良(12)

布拉格杂感 张 连(15)

寻找戏剧空间或试图回到本源 [波兰]阿格尼萨卡·科克·汉塞尔 章抗美译(17)

●【舞台美术家介绍】

王纪厚设计作品研究 张耀卿(20)

一匹跃起的“黑马”

——谈樊跃的舞美创作 李智良(26)

艺海扬帆

——记舞美设计田立为 刘和平(29)

开拓·创新

——记中央电视台舞美设计吕大庆 李 阳(31)

李春人印象 毛信科(33)

美的追求

——记服装设计师沈盈 高 林(35)

外国舞台美术家介绍(六则) (14、16、19、46、61)

●【创作谈】

生生不息的象征

——花鼓戏《筒车谣》舞美设计谈 谢惠钧(38)

空间中的空间

——第14届“飞天奖”颁奖晚会设计体会 龚生明(42)

芭蕾舞剧《斯巴达克》设计随想 张树德(44)

寻找自己坐标 樊 跃(47)

舞蹈诗剧《海灵》灯光设计随感 陈健康 宋史强(49)

●【理论探索】

珠联璧合,相得益彰——浅谈戏曲舞美与山水画 刘宝泉(50)

●【舞美评介】

方寸之地展风流 毕启亮(53)

编委会(以姓氏笔画为序)

毛金钢 刘安华 李 畅 吴光耀
胡妙胜 龚和德 蔡体良 薛殿杰
戴 真

主 编:蔡体良

副主编:李智良 阮庆祥

编 辑:王志纯 刘杏林

周 英 曹 林

●【导演与舞美】

鲍昭寿与舞台美术 柳 青 戴 真(54)

●【舞美史料】

上海的演出环境与剧场 林荫宇(58)

忆周总理关心音乐史诗《东方红》的舞美工作 李 铸(62)

●【经验介绍】

在实践中学习提高

——关于设计制作道具的体会 张奉城(64)

●【影视美术】

电视美术的设计与美术设计的电视 李永奇(66)

●【舞美教学】

现代戏曲舞美与戏曲现代戏教学

——在“梨园杯”教学剧目展演暨研讨会上发言 田 文(70)

●【舞美科技】

电脑灯编程与设计 钱家琦(74)

让“绿色设计”走进舞美园地 王正春(78)

●【信息纵横】

中英舞台用语选登(上) 郎嘉慧译 李 畅校(81)

中国舞台美术学会名誉会长孙浩然逝世 (79)

痛悼孙浩然先生 周本义(80)

缅怀孙浩然老师 丁加生(80)

学会举办'95 布拉格国际舞美四年展讲座 舞 讯(28)

广东举办《'95 舞台·生活·艺术造型展》 黄 苏(68)

无锡市举办舞美讲座活动 施锐江(84)

首届全国电视美术设计作品评奖揭晓 史 玖(43)

《中国舞台美术家名鉴》启事 《名鉴》编委会(25)

●【舞美近作选登】

电视歌舞晚会 张冬域设计(37,57,61,73,77)

电视儿童歌舞晚会 姚建华设计(37)

京剧《秧歌情》 邢 造 戴明贺设计(40)

京剧《赤壁之战》 石翠亭设计(52)

舞蹈《丽人行》 樊 跃设计 俞根泉摄影(封面)

四封、彩页设计 李智良

THE SCENOGRAPHER Main Contents

No. 2. 1995. (General Number 11)

5. Exhibit the Theatre Through Stage Design

—Comments on PQ '95

by Liu Xin Lin

12. Think of Derictor

by Cai Ti Lian

15. Reflection in Pragwe

by Zhang Lian

17. Looking for New Theatrical Space or An Attempt to Return to the Sources

by [Poland] Agnieszka Koecher—Hensel Translated

by Zhang Kang Mei

20. Wang Ji Hou and His Stage Design

by Zhang Yao Qin

26. On The Stage Design of Fan Yao

by Li Zhi Lian

29. Young Stage Designer Tian Li Wei

by Liu He Pin

31. Exploration and Creation—Stage Designer Lu Da Qin of Central TV Station

by Li Yang

33. My Impression from Li Chun Rin

by Mao Xin Ke

35. Costume Designer Shen Yin

by Gao Lin

38. The Symbol of Life

—on The Design for "Tong Che Yao"

by xie Hui Jun

47. On My Design for Dance

by Fan Yao

49. On My Liting Design for "The Sprite in Sea"

by Chen Jian Kong

by Sun Shi Qian

50. The Stage Design of Chinese Traditional Opera and Landscape painting

by Liu Bao Quan

53. Talent in An Inch of Land

by Bi Qi Liang

54. Bao Zhao Shou and Stage Design

by Liu Qin

by Dai Zhen

58. Theatres in Shang Hai

by Lin Yin Yu

66. TV Stage Design and Designer

by Li Yong Qi

70. Stage Design and Teaching in ConTemporary Chinese Traditional Opera

by Tian Wen

74. Liting procedure and Design of Computer

by Qian Ja Qi

78. Let "Green Design" in to Stage Design

by Wang Zheng Chun

79. 80. Trends and Information

以舞台美术展示戏剧

——'95布拉格国际舞美四年展述评

■刘杏林

对于全世界舞台美术家或戏剧工作者来说,布拉格的魅力不仅在于文坛奇才卡夫卡的故居、荡漾着斯美塔那旋律的伏尔塔瓦、繁华与历史交织的瓦茨拉夫大街或是圣维特教堂直指苍穹的尖顶,更在于它在当代戏剧史上不可忽视的位置,四十年代的国际戏剧组织成立大会和六十年代的国际舞美组织第一次大会都曾在此举行。六七年开始,它又成为世界最大规模的舞台美术和剧场建筑展览——布拉格四年展的东道主。人们不需行遍五洲,每隔四年都可以在这里目睹来自世界各地的舞台美术家展示他们天才的创造性劳动成果。舞台和服装设计图、舞台设计和剧场建筑模型、木偶、面具、剧照、演出录音、录像、电影、学生作业及有关舞美和剧场建筑的文献,所有这些,使本来仅存活于连续瞬间的戏剧演出,转换成了可能永恒的视觉记录。

布拉格四年展的设立缘起于捷克和斯洛伐克戏剧与舞台美术的持续繁荣。两次大战之间捷克斯洛伐克舞台设计“大风格”(Bigstyle)就为世人所瞩目,1936年米兰三年展和1937年巴黎世界博览会上,捷克斯洛伐克舞台美术前辈瓦第斯拉夫·霍夫曼、弗朗梯谢克·特罗斯特和扬·斯拉代克荣获了实用艺术项目内的主要奖项。1959、1961、1963、1965圣·保罗艺术双年展中,捷克斯洛伐克舞台美术家又屡获殊荣,弗朗梯谢克·特罗斯特、约瑟夫·斯沃博达、杰里·特尔卡和拉第斯拉夫·维霍第尔相继获得最佳外国设计师金奖,捷克斯洛伐克展厅也连

续三届获最佳外国展厅奖——库比契克总统奖。

六十年代活跃的世界剧坛,亦是四年展出现的更广阔背景,当时,独特的个性正在明朗化,1960年,捷克导演奥托玛·克莱吉卡和舞台设计约瑟夫·斯沃博达将他们的作品搬上了布拉格民族剧院的舞台,试图给予契诃夫作品以新的阐释。1961年,舒曼的“面包与木偶剧院”在纽约首次露面,以强烈的仪式化的形式,呈现圣经和社会主题。两年后,约瑟夫·蔡金以一种外外百老汇的手法,致力于声光为媒介的人体艺术作品,其焦点在于艺术和雕塑中人体潜力的转变。而波兰诺瓦胡塔剧院的导演萨吉那,在此时则如他的一些同代人那样,以舞台设计和导演的结合而著称。1964年尤里·留比莫夫在莫斯科出任新建立的塔干卡话剧喜剧院导演。在奥斯陆,尤金尼奥·勃巴建立了奥丁剧院。在巴黎,阿里安娜·诺金建立了太阳剧社。六十年代在剧场建筑方面,也是一个繁盛期,法国出现了一种新的多功能文化中心方案,德国不仅修复大量剧场,而且还建造了几十座新的剧场,美国建造了包括三个剧场及学校和图书馆在内的林肯中心,捷克的克瑞尔和布里安提出了被称为“工作剧院”的设想。当代戏剧史上的一系列重要变化都发生在六十年代,布拉格四年展作为对这种态势的呼应可谓正逢其时。

布拉格四年展依据圣·保罗双年展的原则创立,然而它与圣·保罗双年展的不同,也正是它的特点在于,后

者推崇舞台美术的美术特点,而前者旨在寻求舞台美术自身的特性,提倡舞台美术不能分离于导演和所有其它戏剧成分,强调它们的综合性。此外,在圣·保罗双年展中,舞台美术只是其中的一项内容,而布拉格四年展则是完全专门的舞台美术展览。布拉格四年展的出现在当代戏剧史上标明了—个转折点,舞台美术作为戏剧演出的一部分和其它成份的代表被陈列在展厅,这一事实也显示了演出的基本表征。可以说,布拉格四年展也开始了一种通过舞台美术展示戏剧的尝试。

1995年6月26日,集四十多个国家和地区,四百多位设计师作品的第八届布拉格四年展在伏尔塔瓦河畔的VYSTAVISTE工业宫举行,这座建于1891年的新艺术风格建筑中,已举办过第三、第五和第六届四年展,展览空间不存在楼层限制,更为集中。这次,二百三十八米长的展厅除中间部分辟为斯沃博达回顾展外,两侧大厅设置了本届四年展的三部分内容:各国舞台设计、服装设计和剧场建筑部分;学生作品部分以及本届新增设的舞台美术书籍部分。本届展览取消了自67年以来一直设立的专题或比较部分,剧场建筑部分的规模也压缩到各国展览部分,不再是一个专项。开幕式上,展厅内外人头攒动,形成了可能是世界上最浩大的舞台美术家汇集的场面,也显示了四年展日趋扩大的影响。

作为国际竞赛性舞台美术展览,布拉格四年展在每届都根据展览内容设有若干奖项,包括各种金奖、银奖、荣誉奖和奖给最佳参展团的最高奖金马车奖。获奖者由国际舞美界权威人士组成的评委会在每届展览开幕后的第一周内评出。本届以捷克的雅罗斯拉夫·马林那为主席的国际评委会包括十位评委,他们分别来自荷兰、匈牙利、葡萄牙、俄罗斯、德国、美国、芬兰、韩国、英国和比利时。6月30日下午,本届四年展开幕以后的一系列活动达到高潮,本届四年展评出的各个奖项在捷克文化部古老的骑士大厅揭晓,分别奖给舞台美术书籍、剧场建筑、服装、舞台设计的金奖、银奖、荣誉奖和奖给最佳参展国集体的特别金奖与金马车奖共18项,授予在这些方面卓著的国家和个人。国际评委会在致词中还向本届展览组织者深表钦佩,感谢他们使世界各地的舞台美术家有机会对话并目睹了相互极为丰富多样的作品。评委会对学生作品部分、DISTANT和其它国际组织的会议,对展览附加的信息、材料和出版物也表示了热情关注,并期望在未来四年展中进一步扩大这些内容。

中国自1987年第六届布拉格四年展开始参加这项重要活动。本届由中央戏剧学院师生作品为代表,分别参加了各国作品和学生作品部分的展览。在展出形式上,改变了以往两届以剧照、图片和镜框为主的状态,增

加了设计模型并重视了展览空间设置,以新的面貌向世界同行展示了中国舞台美术状况。毋须讳言,在同鼎布拉克四年展所设的奖项方面,中国仍需付出切实的努力,包括继续提高展品质量、展厅与展品并重、扩大参展项目、争取资助、加强宣传等等。然而,一次次置身于世界舞台美术大环境中,正视并以积极态度缩小与外部的差距,同时形成我们的特色,无疑是意义重大的。

(一)

本届布拉格四年展的主题是“探索舞台空间”。英国在以其展品阐明这一主题方面,最具代表性。展品选自94年11月在曼彻斯特举办的全国性舞台美术展览,名为“建构空间”。内容分为七类:圆形剧场、有目的建造的适应性空间和工作室剧场、开放和伸出式舞台、镜框舞台、改造的空间、巡回演出、事件和非剧场演出。从中可以看出英国舞台美术家们以极其多样的手法处理演出空间,探究最佳观演关系的努力。

英国展厅从它铁壁结构的外观开始,就在强化着观众的空间意识。进入展厅,首先引人注意的是一个完全封闭的铁匣装置,只能从留着的洞孔窥视到约四平方米的内部,其中墙饰、设计模型、用具等杂物琳琅满目,一台彩电在不停播放录像,内容是两位设计师保尔·康德拉和阿什雷·沙尔普在从真实和视觉角度讨论空间的意义。铁匣装置的夹层入口处,以铁链垂悬了一个几乎着地的铃铛,观众稍不注意便会将之撞响,再次受到关于空间的提醒。

圆形剧场演出设计的代表作是西蒙·海格莱特在曼彻斯特皇家交易所剧场设计的《卡拉玛佐夫兄弟》,设计中八角的环形舞台中心下陷,少量道具作为必要的支点,演区上空悬着一个表示教堂的金色造型,暗示陀斯妥也夫斯基剧中所贯穿的,拯救世上“迷途”灵魂的宗教。

西蒙·巴恩海姆设计的《三分钱的歌剧》、玛乔卡·亨利斯设计的《阳台疯人》、弗朗西斯·奥康诺设计的《银地》,都选择了有目的建造的适应性空间和工作室剧场。这类可变空间剧场,大多建于六、七十年代,特点是从不同演出需要不同空间出发,创造一个相应形状的演区。奥康诺《银地》的设计在构思和材料利用上也别具一格。剧请背景是爱尔兰小城的夜总会,剧本规定了许多不同环境:酒吧、厕所、舞池和外面的街道。设计经过删繁就简,仅选了酒吧的坐凳作为主体,将之高低不一地插入蓝色斜台板上,再加上悬挂的大块镜面碎片,使空间与夜总会气氛吻合。演出终了时发生的凶杀也利用景做了成功的渲染,灯光将一个个酒吧凳红色坐垫打亮,使它

们反映在锋利的镜面上,犹如悬在空中的血滴。

英国人认为,伸出式舞台是源于当初伊丽莎白舞台的遗产。而埃温河畔斯特拉福的天鹅剧场是英国少数几个完备的伸出舞台剧场之一。肯德拉·尤雅特在天鹅剧场设计的《乞丐的歌剧》,利用了剧场结构,着力表现了盖伊笔下乞丐阶层的破败生活环境。两层长廊般的阳台被破损的支柱撑着,两端与剧场侧面观众席楼座连接,中间部分危险地下陷着。代用楼梯被磨损的绳子捆绑着。下陷阳台的搁板上堆满的旧家具加剧了阳台的杂乱。使人感到乞丐自己建造的剧场摇摇欲坠。有趣的是,这一演出移到伦敦巴比坎镜框舞台剧场时的设计修改方案也同时陈列在一起。由于这一剧场的舞台不再有连接下陷阳台两端的观众楼座,设计者在舞台上设计了一个废弃的歌剧院,其中包括残破的台框、包厢、墙壁和地面,原先长廊般的阳台两端从台框布景中伸出又与包厢的布景连接,在一定程度上保留了在天鹅剧场时的空间气氛。上述两件展品的布展方式也有特色,模型、服装、草图和实物道具等,旧货店似地堆积在一起,使人真切地感受着舞台布景的效果。

英国设计师们的作品还显示,镜框舞台作为一种特殊的演出空间样式,仍不失其魅力。奈蒂·爱德华设计的《马克白斯》,伸出圆拱形台框的斜台板和天幕背景上,绘满各种颜色的笔触,天幕背景上一道触目的血痕划过,突出地表现了剧情的血腥气氛。帕梅拉·霍华德设计的《马克白斯》则以围成一圈的沙发作为基本支点,时而集中时而散乱的灯光渲染了剧中的神秘色彩。做过导演的帕梅拉注重把演员视为设计因素,她说:“演员也是布景。这一演出利用演员及其组合和服装造成环境,在浅碟形的斜坡上形成舞台演出空间”。她展出的人物服装造型图说明了这种意图。

对于改造的空间,英国舞台美术家这样解释:“经历不同的空间,会给戏剧活动提供自身的某些东西……所有这些本身便是布景因素。在恢复这些空间时,我们通过引入现代材料,使之带上了我们时代的标志……它完全在于强调我们的暂时使用”。维吉·莫第莫尔设计的《旋转》具有上述特点。他利用非常简单的因素,如防水帆布、水、铁制品、砂土和树皮等改造了原空间,力图造成一种“可能”的真实。

在英国展厅的十件巡回演出类设计中,轻便、结实、易于组合和适应不同演出场所这些标准,并没成为舞台设计构思和艺术水准的障碍。凯特·波斯维克设计的《危险的旅程》以四组模型,呈现了布景的四种变化。金属管的方形基本构架与大小不同的白帆布结合,通过悬挂、覆盖、增减再加局部物体的点缀,表现了从苏格兰到开

发期的加拿大之间四个不同环境:凯尔特纯朴的家乡、污浊、狭窄的格拉斯哥街道、满载了移民的帆船和贫脊、待开发的加拿大荒野。这一设计木板的圆形基本台面还可以适应于伸出式、开放式和镜框舞台演出。

事件和非剧场演出空间设计,占英国展厅三十件作品的近四分之一。这些设计表明设计空间外延的更大可能。正如他们所说:“在特定场所的作品中,环境、建筑或风景成为事件的基本布景和驱动力量。”在此情况下,“设计往往无形中参与了演出,决定着空间的使用。观众也成为演出的一部分”。弗朗西斯·奥康诺设计的《彭赞斯的海盗》是八个演员和五个音乐家在克里夫兰一个山谷花园中的露天演出。设计主体是一个巨大的木板条包装箱。它的四面打开后展示出第一幕的船和海水装饰图案,而观众在此时可以作为补充角色扮演海盗和警察。当演出进入第二幕时,原先的船帆降下,露出绘景的墓地和墓碑。乐队和乐器在演出中也被装在一个置于侧面的小一些的板条箱中,在需要时打开。彼得·鲁斯文·海奥设计的以古埃及国王为背景的音乐剧《图特安哈门》,则利用一座建筑的前厅创造了非同寻常的演出空间,门廊两侧墙壁上以投射表现山谷、屋顶方向的粗帆布上投射了夜空,观众座位下铺设了砂子,而通往这座建筑底层的楼梯正好用来作为下到墓室的台阶,横在空中的开放式过桥又成为挖掘陵墓的脚手架。从展品可以看出,英国舞台美术家设计疆界的不断拓展。《易损坏的礼物》选择了格拉斯哥一处旧的花果市场内,《灯塔长廊》选择了该市的电车库,《Lord Dynamite》和《平静中的拖网渔船》分别选择了泰恩的新城堡和 Grimsby 的码头附近。其中卡诺林·麦尼斯与格拉姆·吉尔默设计的《灯塔长廊》在经过改造的电车库内设置了四个神奇的活动灯塔,灯罩有人物或动物等的剪影图形,底部装有轮子以便移动。这些装置结合灯光、音响、音乐、表演和队列鼓乐,创造了一种艺术化的集市气氛。据说,先后有3000人参与的这项圣诞和新年期间的活动,以其雅俗共赏而大获成功。

在布拉格四年展的历史上,英国是唯一两次获最高奖金马车奖的国家。如果把个人或单项奖算在内的话,英国则在其从七一年起的六次参展中,五次有人获奖。本届展览中,英国展团又获评委会颁发的特别金奖,再次显示了他们舞台美术的强大实力。

(二)

也许是战争或强权在波兰民族心上留下了太频繁和太深的印记,几乎在每届四年展中,波兰展厅总是带有明显的沉重感和阴影。继上届之后,本届展览的波兰

展厅再次笼罩在死亡、神秘的昏暗气氛中。顶部覆盖了黑色塑料布的展厅,是根据帕沃·杜布尔斯克的舞台设计《红鼻子》的基本因素改造发展而成,它包括分隔空间的木板条墙壁、立柱式构架和镜面、绳子等。作为展厅的总体结构,它成了波兰参展设计师作品的容器。顺着其中狭窄的通道,可以看到设置在沿线的设计图、剧照及原大的布景、道具和服装实物。由于空间安排得当,加上适度的灯光处理,整体上显得曲折多变又层次分明。

正对展厅入口的主要部位,是米克拉吉·马莱察设计的《墨林》,它基本是原大的实物陈列。墨林是中世纪亚瑟王传奇和故事诗中的巫师和贤人,与古代凯尔特神话中的人物相关。我们看到《墨林》设计的主体是重叠的桌案组成的祭坛,上层桌面由四块长方形木板拼成,分别涂成了褐色、蓝色、白色和红色,据说是用以代表土地、水、空气和火。支撑桌面的四条腿分别是四件类似罗马雕塑中守护神形象的木雕,它们是红色的,有角和伸长的象牛似的头,背上退化了的翅膀。在演出中,这组桌面可以打散和重新组合。与之重叠的下层桌面上,有一组50公分高的木雕武士。它们身着中世纪的盔甲,手持带徽章的盾牌。演出中,有时可以象手持道具一般作为演员表演的凭借。祭坛的后上方挂有一面紫红色的教堂旗帜,上面画有圣母像。据介绍,在演出时这面旗帜被忏悔和驱鬼的队伍举着绕祭坛行进。马莱察的设计“以诗意的空间组织和精确的雕塑因素为特点。”“描绘了一个明显可悲又戏剧性的丑恶世界,然而其中又存在美好与乐观,存在希望和强大的人类生活。”艺术家本人也承认:“我的兴趣在于,一个丑恶的木偶可以装扮成好人,或是罪恶隐藏在某些美好的东西后面。”

波兰展厅的右侧转角处,错落挂置的设计草图旁边,立着一具高于真人的僵尸模型,捆绑在似乎难以挣脱的木棍上,再往前走则可看到大幅画有人群的素描和高大雕像。这是加德维加·米德拉斯卡·克沃的两个设计:根据卡夫卡小说《在流放地》与《变形记》改编的《缺憾》和波兰著名画家、小说家、剧作家维特凯维支的《他们》。克沃的设计以雕塑、面具和轮廓充满动势的素描与演员并置,表现了人类命运中的悲剧。他的设计使舞台布景、面具、木偶、雕塑和演员之间的界限往往变得难以区分。这种处理源于剧本提供的原始材料,又反映了设计者意识和潜意识的状态与情绪。在《他们》这个以画廊为背景的作品中,设计者和导演使演出开始于大面积绘画中,那种类似维特凯维支本人绘画风格的素描和构图,形成了某种被艺术家创造或浓缩的世界。在卡夫卡写于1912年的《变形记》中,格里高尔·萨姆沙变成甲虫包藏在甲壳里。而在克沃设计的《缺憾》中,已腐烂的垂

死状态的人,在活尸般地爬出尸布。可见在呈现本世纪初和本世纪末知识分子心理状况变化上,两者不同的手法。它展现了恐惧和困惑,这种萦绕于艺术家潜意识中的“恶魔”。

波兰展厅左侧,还有安德杰伊·马杰夫斯基为弥尔顿《失乐园》所做的设计图及演出照。克里斯蒂安·卢帕设计的《考克沃克》的布景局部等。马戈达·马西杰乌斯卡为《费利克斯》中女主人公设计的服装,端坐在一片漂着点点花瓣的水中,使服装与演出环境作为一个整体呈现在观众面前。设计者主张,服装必须活在角色的生命中,它不应是一种自在的因素,而是舞台设计形象的一部分。

如果说波兰展厅的总体气氛恰如一座直接反映对人自身命运的思考,反映强烈忧患意识的心灵的祭坛,那么俄罗斯展厅则似乎回旋着刚刚过去的时代的挽歌。约五米见方的木构架筑于四面,一件连一件地布满了黑色的劳工棉衣棉裤,顶上密集地悬挂了一只只黑色的棉帽,像是抚平般的黑色碎纸屑厚厚地覆盖着地面,中间埋了一堆黑色的劳工皮鞋。一切都使人想到索尔仁尼琴笔下的劳改营。随着设有的黑色纸屑进入展厅,可以看到展示的两件设计模型,一件是莫斯科大剧院设计师谢尔盖·巴秋的舞台设计《再见吧,美国》,另一件是伊丽亚·马塔金和阿列克山大·布罗德斯基为修复安娜·巴维瓦俄罗斯古典芭蕾舞院所设计的模型方案。

以罗伯特·艾伯林、弗兰克·汉宁、哈特姆特·梅耶和彼得·舒伯特四位设计师为代表的德国展厅,是年青一代设计师探索舞台空间和他们自身生存空间的写照。四十岁左右的这代设计师长期处于著名设计师,包括他们老师的阴影中,展品显示了这些艺术家向着他们自身的表现方式,艺术个性和风格的努力过程。弗兰克·汉宁设计的展厅装置以铁栅分为三层,分别代表“过去”“现在”“未来”,两侧与每层连接的墙壁上,有方孔、门和类似电梯间的长方形空间,其中放置了设计模型与处在上下维谷状态的人形。这一结构意在暗示对静止与运动,过去、现在和未来之间力量平衡的探求。三层结构展厅的底层完全封闭,观众只能透过脚下的铁栅看出其中横置的人形塑像。中层和顶层有楼梯相通,周围墙上以模型、剧照、招贴、塑像和拼贴形式展出了设计师的作品。从舞台设计模型来看,四位设计师的作品都以单纯、严整的平面造型、独特的空间构成为主要特色,通过不同形状的块面关系的组织,获得了简洁有力的舞台样式。罗伯特·艾伯林为易卜生《海上夫人》所做的设计,与剧本原先详尽、繁杂的环境规定和以往这个戏布景惯用的写实风格形成强烈反差,切合舞台空间的影片基本处理成了浅色

的平面,只有台板左侧一块镂空的弧形凹槽,极省俭地暗示了花园的池塘,舞台后部斜坡上一块石头与斜着的长方形天幕,又使人想到临海的山坡,旗杆、沙发、卧榻、钢琴等局部景物也压缩到了最低限度。从演出剧照可以看出,这样的空间使人物更加突出。弗兰克·汉宁设计的《朱莉小姐》,也因大面积暗红色调的景片与凹形的灰色地面处理而显得洗练又不失凝重,封闭的空间中只有楼梯、排风扇、木马和凳子等几样具体可辨的形象。哈特姆特·梅耶设计的《丹东事件》,造型更为特殊,舞台后半块扇形的框里分成平行的四层,每层都可以成为演员行动的支点,右侧一道锯齿形的景片自上而下做为补充,形成完整的构图。德国四位设计师以其对传统和现代剧目富于想象力的处理荣获设计金奖。他们对造型、空间等因素的提炼和把握,也说明了舞台设计本质语言具有的不竭潜力。

(三)

舞台美术展览与戏剧演出时空条件的分离,使人们对它的意义常有疑虑。的确,产生于连续瞬间的活生生的戏剧是难以展出的,然而它的组成部分可以;戏剧演出的生命过程消失了,但它的精神内容能够留存;它的形态无法在时间中显示,但可以在空间中呈现;喧闹的剧场人去楼空,但它的社会根源和精神构成仍在。关键在于如何利用展览的潜力传达特定的舞美或演出构想。重视展出空间整体的艺术形式,不失为一种有效途径。在历届布拉格四年展上它逐渐体现在越来越多的参展国展厅里,本届展览中,这一现象已明显成为主流。

乔那斯·阿西库卡设计的斯特林堡的《梦剧》是立陶宛展厅的全部内容。设计者打散了原设计中的结构和形象,将之重新组织成一个连贯的展示空间。原来倒悬在舞台中心的涂满红色的马的模型,悬挂在了展厅入口处,将展厅内外完全阻隔,原先位于圆平台上的两个巨大的面具以及由密布在金属架上的餐具组成的巨大十字架,还有服装等都分别置放在展厅各个部位,演出中摆放在台口的用金属条和黑色软材料做的玫瑰花则排列在展厅外的通道边。总之,这些原大的景物经过重构,既保留了设计的基本效果又形成了新的表现格局。这种将展厅视为舞台设计空间和变体或延伸的手法,还体现在与中国展厅斜对着的保加利亚展厅。伊凡·卡列夫的设计《面对裂开的洞穴》的拱形隧洞与保加利亚另外二十位设计师的作品珠连璧合,创造了颇具视觉冲击力的展出效果。作为展厅主体的这一隧洞由拱形弯管支架与喷洒满暗红色的白布撑起,如同一个巨大的怪物盘踞在那里,隧洞内四周布满了暗示男性生殖器的造型。观众

从中穿过时,可以看到以实物、剧照、设计图,模型随处陈列的舞台设计和服装设计。芬兰展厅充满幻想和神奇的氛围,鲜明、强烈的色彩和具有音乐性质的设计语汇,一反上届展览时该国展厅残破、阴暗、封闭的效果,而这一切正是安娜·康泰克为斯特拉文斯基歌剧《夜莺》和杰尔基·赛帕为《OZ的巫师》设计的布景与服装的变体。《夜莺》体现为在大量红色的景片和地面中设置了一组图片、服装和模型。《OZ的巫师》的布景因素黑丝绒及红罂粟花则统一在矗立的柱式结构上,服装和模型环绕在周围。两个设计因素组合成一体,形成芬兰展厅的基本布局。

巴西在本届四年展上荣获金马车奖,标志着继美国之后第二个欧洲以外的国家获这项最高奖。国际评委会指出,巴西的舞台美术家“为非常规空间和传统舞台的设计,打开了新形式和大胆探索戏剧的大门。”巴西展厅是三位设计师二十多件作品的不同程度扩展或延伸。其中乔赛·卡罗斯·塞尔罗尼的一组设计模型,力图借助展出空间的设置作为表现手段,给人留下了深刻印象。《幸福的日子》的模型放置于那堆带有深刻隐喻的砂石之上,右上方悬挂着残破的红伞,使贝克特剧作中威胁女主人公命运的因素得到强化。《Tears of The Une Umbrela》的模型基座被原大的枯叶所覆盖,与设计中的遍地的落叶相互烘托。《海鸥》设计中的原大的一簇簇树丛,错落环绕在展出的模型周围,设计中到处堆放的黑色塑料包裹则成为放置模型的展台。穿行于小树林般密布的树干之间,观众会发现,树干掩映下是《生路》的设计模型,而展厅中垂直的树干本身正是设计模型中同样形象的放大,两者的结合使观众恍若身临舞台设计其境。

展厅的空间形式不光可以是舞台设计形象的延伸,它还传达了参展国的艺术追求,创作观念乃至民族文化特色。日本的参展形式素以民族特色为重,本届展览中,日本设计几乎全都选择了日本作者的剧作。高田一郎说:“在任何个人形式中,我们不能完全与自己的民族遗产分开。事实上,我们民族文化的传统表现方式能唤起一个设计者内在的强大创造力。”为了强调多种风格和面貌的设计全都源于传统空间形式,日本展厅中央设置了一个相扑用的台子,这个由巨大的方形木基座和圆形沙盘组成的,非常单纯的空间,如同能乐舞台和歌舞伎剧场,是一种古老的空间形式,在它的周围布置了日本具有代表性的舞台设计模型和剧照,显然意在告诉观众,日本传统文化的观念和潜能是日本舞台美术家今天乃至未来探索舞台空间可能性的动力。

每一种客观条件的限制都潜在新的创造契机,进入展厅的舞台美术自然应寻求不同于演出时的传达途径。

舞台美术所特有的造型要素有可能使之构成新的艺术面貌。本届展览中,四壁白色的冰岛展厅中央为一个约一米多见方的金属构架,构架四面的空档里悬挂有四块透明的玻璃剧照,在臂式折叠台灯照射下,构架白色的底面反衬着这些剧照。这是格列塔·雷尼森为他的参展作品《樱桃园》和《马克白斯》设置的展示空间。第一次参加这项国际性展览的智利,以一块巨大的长方形斜坡作为主要的展出形式。上面贴满了巴比罗·阿拉康等三十二位舞台美术家作品的演出剧照等,两侧排列着等人高的服装照,观众踏上斜坡观看作品时,也就与展品处于一种特殊的空间关系之中。智利同行认为“戏剧、歌剧和芭蕾是短暂的艺术,唯一的可能是通过留存的材料重新构建它们的历史。”突破图纸、模型、剧照的传统布展模式,显然给展览本身带来了更多生气。

拉脱维亚展厅的内部从地面到墙壁均为白色,黑色粗线条在上面勾勒出了简练的网状图形,八件舞台设计模型随意错落地沿着墙放置,精致的模型与单纯、疏放的展出空间形成恰到好处的对比。其中伊拉那·盖乌加设计的《玩偶之家》平面结构为正圆形,墙壁、壁炉和门窗、家具等环绕演区,比通常以三面墙景处理的房间显得更为别致。安吉斯·弗利伯茨设计的《克莱多》使整个舞台沉浸于朦胧、刺目的浅色调中,舞台周围是半透明的白色软材料,上空下坠着一块同样的材料,其中兜了一滩银色的液体。

现代艺术对布拉格四年展的渗透或影响由来已久,“波普艺术”“偶发艺术”“环境雕塑”“表演美术”类型的展出形式,曾不止一次地出现在四年展展厅里。上届四年展中,瑞士展厅就曾为观众配备了带耳机的录放机,使之听着卡夫卡和沃瑟尔的对话并在马库斯·艾琴波格的音乐伴奏下,通过带有抽象图形的“迷宫”般的展厅。本届展览中,瑞士展厅又以一个巨大的、暴露木方骨架的包装箱,作为其展厅,从狭小的入口进入内部,只见黑暗中有一件模型,它是沃纳·胡特里设计的装置作品《浮士德——世界——图像》。作品由圆环形、方形、三角形和螺旋形重合环绕着立于轴心的人体造型,在横向和垂直方向的圆环上都涂着渐变的色谱。从每一个角度看上去,圆形外轮廓内部的结构都有差异。以歌德的《浮士德》为脚本设计的这一装置,旨在揭示人类生存状态的悲剧性缺憾,表达人周围世界的多重、复杂和不可挣脱。

(四)

布拉格四年展也是舞台美术、剧场建筑和戏剧演出方面新技术、新方法、新形式的检阅。

本届展览中,荷兰展厅长方形的黑匣子式空间里,

并排陈列着两个1:4的舞台模型引起观众极大兴趣。在这里,人们可以看到每一次七分钟的活动模型和灯光变化的演示,这种被称为斯蒂夫·肯普模型剧场的装置,是一种设备齐全的模型舞台,按实际舞台四分之一比例配备的聚光灯、调色盘、幕布、布景和吊杆、机械设备等一应俱全。它以适当的空间尺度提供尽可能真实的舞台效果,使得演出合成需要的时间大大减少。从艺术和经济角度看,这种模型对灯光和布景设计、导演、技术人员甚至演员,都不失为一种理想的“实验园地”。这一模型的构想来自灯光设计师斯蒂夫·肯普,此人受业于英国,七十年代起到荷兰工作。多年前,为了能在模型上结合布景调整灯光效果,检验自己的工作,他产生了建造1:4舞台模型剧场的想法。他说:“虽然能在电脑程序上做同样的事,但那完全是在屏幕上,不可能达到物质性的卷入。”遗憾的是斯蒂夫·肯普出师未捷,便在一次意外的车祸中身亡,他的合作者EEO公司和同事继续实现了他的构想,最终制作了这一完备的实验型模型剧场。在展厅里,我们看到的两个这样的模型中,分别演示了拉辛的悲剧《布里塔尼居斯》和B·施特劳斯的《大与小》的舞台布景和灯光变化。

捷克展厅的展品之一是布拉格的螺旋形剧场模型。这个外观如铁筒状圆筒的内部,圆形结构的钢架观众席层层环绕着演区,使观众有一种鸟瞰的视角。剧场一侧还可结合使用垂挂的电影幕。这一剧场的设计方案由演出设计、舞台设计和建筑师合作形成,他们明确制定的舞台原则得到了充分体现,它使得戏剧因素的相互作用和建筑空间的利用成为可能。同时使人想到本世纪初格罗庇乌斯的多媒体剧场设想。

波兰的格但斯克,17世纪之前曾是波罗地海沿岸最繁荣的港口,以其建筑而闻名的粮仓岛,在二战中几乎完全被毁,残存的遗迹是历史悲剧的见证。十年前开始,这一区域的美学价值受到艺术家们的重视,他们将这里辟为举行各种艺术活动的场所。本届四年展中,波兰展厅展出的水上剧场方案就是这些活动的成果之一。卡塔尔吉耶·斯多兹为国际多媒体工作室设计的这个水上剧场形成于1984年。平面结构为圆形的水上剧场建于一个船坞般的浮动平台上,周围是木桩的围栏。上方有狭长的透明屋顶和两段文艺复兴建筑风格的侧墙。剧场内部包括圆形的演区和围绕它的半圆形阶梯式观众席。由于水上剧场能象船一样驶往任何方向,因而周围环境中的建筑遗址、防御城堡的残墙断垣等都被结合成了舞台布景因素。

丹麦展厅展出的被称为“三乐章视觉歌剧”的《奥菲欧》,是戏剧艺术、概念艺术和音乐结合的成功尝试。评

伦指出这一“演出的出发点不希望表达任何特定的意义,阐释一个神话或创造一种特定的内容。相反,出发点是形式。它被依次排列或并置在一起,去创造一种意义的真空,在这里,观众自己被引入门框、阶梯、动作、光和音乐、剧本的变化限定的特定物质空间,去创造意义。”《奥菲欧》的故事线索是,奥菲欧得到爱神阿莫尔允许,进入地府以歌声搭救亡妻欧律狄刻,但被告诫,在走出地府之前不得回顾欧律狄刻。奥菲欧与复生的妻子重逢后,一时忘记了这一告诫,再次失去了妻子。爱神怜其艰辛,才使得欧律狄刻又活了过来,重返人间。整个丹麦展厅被辟为《奥菲欧》演出的展览空间,其中包括,根据演出的布景因素发展而成的局部造型,舞台设计模型、剧照灯箱和服装。据介绍,演出分为三部分,第一部分以黑暗表现奥菲欧降入地府,只能看到乐队指挥的指挥棒提示着节奏,第二部分出现在阴暗中的歌队以音色和形体集中了观众的视线。当奥菲欧回顾欧律狄刻,再次失去她时,舞台上便出现了强光 and 随之而来的静场。第三部分中,灯光变化以及垂直的平面幻象与水平的二度空间同转环绕造成了多变的景象交汇,舞台被方形的框分为代表黑暗与光明,生命与死亡的明暗两部分,音乐的展开又被演员用手语所强调。

十四个国家的近百种舞台美术书籍参加了本届四年展第一次设立的书展部分。这些书都是近十年来出版的,其中九十年代出版的占了主要比重。其中,捷克1995年出版的《世界戏剧的镜子》荣获书籍部分金奖,这部由彼塔柯瓦·维拉编著的书,图文并茂地评述了从67年布拉格四年展到91年布拉格四年展的历史,不失为研究当代舞台美术乃至戏剧的一部重要著作。捷克1989年出版的《弗朗梯谢克·特罗斯特》记录评介了这位捷克舞台美术前辈的生平与创作,也有助于说明今天捷克舞美繁荣的历史继承性。捷克1991年出版的《戏剧空间的奥秘》是本世纪舞台设计领域最重要和最有影响的人物,捷克舞台美术家斯沃博达的自传体著作。这部“描写他崇高职业的史诗”,以引言和八个章节的篇幅,集中展示了有关斯氏本人作品自我分析的真实材料,他关于舞台设计的前提、技术手段和内涵的理论性阐述,以及他成长的心路历程。

俄罗斯展出的一批出版物亦引人注目,包括1990年苏联艺术家出版社出版的《阿历克山大·科罗文》,1990年苏联艺术家出版社出版的《舞台美术的理论与实践》,列宁格勒俄联邦艺术出版社出版的《爱德华·柯切尔金》,1995年莫斯科艺术出版社出版的《梅耶赫德与舞台设计》,《1880—1930年俄国舞台设计》等。其中《舞台美术的理论与实践》一书,重点分析了60—80年代苏联舞台美术创作的实例,涉及的设计剧目有契诃夫为代表的

传统作品,也有《良心专政》《军用列车》一类新作品。对本世纪以来同一剧作的不同舞台设计样式的演化亦有评介和分析。

英国1994年出版的《建构空间》是该国参加书展的两部书之一。它记录了1994年11月在曼彻斯特的全国舞台美术展览,以舞台美术家在不同类型的演出空间里的创作成果,表明了他们对空间的探索,每一剧照旁附有设计者的简短说明,为书的内容增添了有价值的材料。

此外,本届书展中,匈牙利以三种文字出版的参展作品图录和希腊出版的舞台美术家吉奥格斯·帕特萨斯作品集《舞台服装设计》分获银奖。荷兰出版的《1990—95年舞台美术、剧场建筑和戏剧理论索引》获荣誉奖。

(五)

在一个动荡的世界上,戏剧文化总是在举步维艰的进程中显示着其顽强的生命力。本届展览中,克罗地亚展厅的招贴是一幅世界著名的新闻摄影特写:舞蹈排练室被炸毁的地板上触目的疮痍和一双掉弃的芭蕾舞鞋。它无言地述说着1995年5月3日萨格勒布遭受火箭攻击时,17个芭蕾舞演员在排练中被伤害的惨剧。然而,戏剧艺术一直没有被战火所吞噬。克罗地亚的展品大都创作于战争期间,当许多剧场遭受到严重损坏,一些甚至完全被毁时,戏剧仍持续取得了重要的艺术成果。1991年12月6日杜布罗夫尼克遭受了严重的炮击,后来的几周里,老城又被多次攻击,大批建筑包括文化设施被严重破坏或炸毁,其中许多是杜布罗夫尼克戏剧节的露天舞台和演出场所。几乎在遭受攻击的同时,人们立刻投入了重建的工作。1991年11月16日克罗地亚重镇奥西耶克的国家剧院被炸毁,然而,战争期间剧院继续其演出并推出新剧目。一年后修复剧场建筑的工作开始,经过两年终于1994年底重新开放。克罗地亚由于这两项修复工作,荣获剧场建筑荣誉奖,正代表了布拉格四年展对该国戏剧工作者精神的敬意。

其实,布拉格四年展的历史本身何尝不是这样一种精神的延续。有关资料表明,近三十年来,无论是入侵布拉格街头的坦克还是欧洲大陆社会变幻的风云,都没能中断四年展发展壮大的进程,越来越多的舞台美术家和戏剧工作者从世界各地来到这里,交流彼此的创作成果,构成着当代戏剧史上一个重要事件,同时也感受着一种文化精神的启迪,置身于四年展目不暇接的作品和涌动的人群里,你会与四年展组织者之一艾瓦·索库波瓦的话深有同感:“我相信四年展的未来!”

(刘杏林 中央戏剧学院 副教授)

想到导演

■ 蔡体良



赴布拉格参加了'95国际舞台美术展览(即第八届 PQ 展),参展、参观,当然感受很多的、横比竖排,看到了我们的优势、强项,也悟到了我们的弱势,我们捉襟见肘的地方。无论是前者还是后者,是值得也是需要作一些参照性的总结,作一些疏理和界定,这将继续发展我们的舞台美术创作,也包括繁荣我们的整体戏剧事业,无疑都是有好处的,是件极有意义的事。

然而,我们应该做哪一些总结、疏理或界定呢?我想到了导演。我忽然给自己提出了这样的一系列的问题:国际舞台美术展仅仅是舞台美术家的事吗?舞台美术家的创造和实践,仅仅是摆弄形式,只顾斜在形式的圈子里吗?戏剧舞台上的形象创造,仅仅是各自的表现和简单的相加吗?等等。理论的答案可以是否定的,舞台的现象可不是象理论上的回答那么干脆。于是,“节外生枝”,我就想到了导演。

本届达四十多个国家和地区参展,包括学生作品,和同期举办的捷克著名设计家斯沃博达作品展,整个规模可谓不算小了。再就其展品来说,也是竟现出我们常用的“百花齐放、百家

争鸣”的势头,因为每个国家都在表现自己文化优势、地域和民族风格、“超后”或前卫的艺术特点和走向。因而说,展览会将是丰富多彩的、热烈的,是有演示性、交流性,象一部当代世界舞台美术的百科全书,展现了它的活跃的创作动态和整体面貌。可是,从我的接触和感性认识里,总觉得应该将导演艺术家们拉进来,一起“凑”这个热闹,一起添薪加炭,才能在舞台上“燃烧”起来。冷眼旁观这样的展览活动,似乎不应该只是舞台美术家们在忙乎,而应该将“忙乎”的范围扩大,起码将导演艺术家们也“扩大”进来才算正常。展览会上的观众群体里,有没有导演艺术家?有多少导演艺术家?我当然无法判断,但有一点是可以肯定的,我们中国的导演没有前来参与,这不光是在这样的国际性展览的场合,即便是在国内举办过的类似这类展览和有关研讨活动的场合,能前来关注、参与的导演也是不多见的。我认为这是一种不甚正常的现象,不符合艺术创作规律的现象。如果说当前戏剧舞台依旧呈现新的层面上的单一、闭塞、固步自封和小家子气的话,那末,缺乏上述的关注、参与,也

可以认为是其中的一个因素,一个已被忽视的重要因素。我不想将造成这种现象的责任推诿给任何一方,追究和挖掘出它的原因去进行褒贬,只是想说要改变这种现象而已。

从各国的展室里,充满着设计图片、演出剧照、舞台模型、道具实物,到整体展室布置的格局所隐示的艺术精神,我当然无法一一作出全面和透彻的了解,那怕是对一具形象性极强的设计模型,也是不可能把握其演出时的面貌,只能借助这一个舞台外部形象,作一些想象、推理罢了。例如,斯沃博达展厅里,不少极为精致的舞台模型,我无法描绘出演出时的形象,只能从具体的造型手段中,揣摸到将给导演提供了极大的创作自由度,提供了别具一格的演出样式的同时,深化了戏剧思想展示的可能。由此,看着展品,便想着假如我是导演,如何来摆弄这一具形式?戏剧是综合性艺术,导演与舞台美术家的创作在舞台诸种综合因素中又占有主导地位,这在理论上极易回答的老话题。我曾经鼓吹过导演应该是半个设计者,反过来设计者又应该成为半个导演,互相参与,渗透。放到具体的创作过程里,磕磕碰碰的矛盾就多了,那末为了减少这种“磕碰”,不少创造者们都换个位置来思考,就容易取得共识了。因此,就舞美展来说,导演不关注、参与,只是完成展览的一半的艺术使命。我认为,这是导演和设计家共同面临的挑战,过去如此,未来也如此。不久前,一位美国舞台美术家前来参加北京国际舞美研讨会时,用较为现代的语言强调过这种关系:“舞台设计师和导演一同去建立传达剧作家思想的形式。他们去创造一种环境,去帮助观众沉浸于那奇妙的时刻,此时,一个活生生的演员才成为与自己完全不同的另一个人,而剧场本身正转变为在这之前只存在于剧作家头脑中的另一种场所了。”

共同传达剧作家“思想的形式”,在那里的复合投影的演出舞台,是具有典型性的。如斯沃博达设计的《奇妙马戏团》的舞台,它采用精致的、剧中表演相一致的活动投影与活的人物表演相互通融,跳进跳出来完成戏剧演出,“跳进”

即成为投影上的人物,“跳出”便是舞台上的人物,两者默契、有机结合和操作所产生的艺术效果,只能说是导演和设计综合创造的结果,否则谁都不能起动舞台。在挪威的展室里,只放了两台较大的舞台模型,连续不断地进行着综合性的演示,是直观性的图解。一台是固定的不同层次的、半透明屏幕,只是通过灯光的种种变化,神秘地构画出不同形象的舞台环境和氛围;而另一台是能左右开弓、前后移动的自动景片,也同样可以组合成不同的舞台画面。与前者一样,异曲同工。然而,这两台模拟,它的基本结构型的、“值班性”的创造手法,能变化多端,适应不同时空、氛围的制造,展览者想说明的这仅仅是舞台的躯壳,其本身没有什么舞台意义的,需要有一定的内容综合进去才具备舞台的“思想性”。作为导演来说,如果不了解这类“躯壳”的全部功能和妙处所在,硬将戏剧的“灵魂”装进去也是产生不了舞台效果的。在我们舞台上,当然不乏这样的舞台例子,如焦菊隐先生执导的《蔡文姬》(陈永祥设计)、徐晓钟先生执导的《桑树坪纪事》(刘元声设计)等的舞台上,就是“躯壳”与“灵魂”成功相结合的范例。导演和设计家的“神”与“形”之间合作与否,无疑舞台成败的支柱。

综合、渗透,就意味着创作的同步进行,我在展品上,也看到舞台美术家的创造与导演同步的可能性,同步不仅仅限于创作动作的一致性,更需要观念的一致性。任何戏剧家都可以也必须要有自己的创作个性,楞角,但在具体的一出舞台上,则务必顾及同步的协调,舞台画面也务必有个统一的调子。展览会上的德国设计家的作品里,搞得很简练,没有拖泥带水的装饰性的东西,有的甚至是平台、景片或大道具的组合,却很富有自己的特色和表现的力量(如《海上夫人》和《Homburg 王子》)如果导演跟不上设计家的观念,这出戏是无法排了。我不是说导演一定要跟着设计家跑,我的意思是在使用舞台形象时,必须有共同的艺术观念为前提。南辕北辙的话,则是两败俱伤。从导演的角度来说,有了共同观念,方能用尽设计家所提供的一切。

说到同步,我又想到了我们传统戏剧舞台上,导演很难人为地去打破传统的格局,必须与传统的样式相同步了。因为它的表演有了程式和规范,观众也养成了与之相认同的审美习惯。我们有时候在传统舞台上过分的堆砌,添加这添加那,想表现这又想表现那,弄得不伦不类,就其一种视角上来说,缺乏与设计家同步的意识,从而丢失了传统艺术已淀积的韵味。我们常说写意与写实、抽象与具象、现实主义与浪漫主义等,每一对的创作方法本身不存在高下的问题,而在于导演与设计家之间的同步的把握和表现。我看到,得奖的展品,如巴西、英国等作品的“字里行间”,都提供了“同步”创作的因素。

想到导演,我认为还有一个相互学习的问题。上面谈到的综合也好,同步也好,导演也好,设计家也好,都有一个向对方学习的必要性。站在舞台美术方面的立场,展览会上的作品有助于开拓自己的艺术视野、方法、手段,乃至重塑自己的风格、品位、观念,统统都可以列入自己的思考范围的。站在导演艺术家的角度,同样提供了换过艺术思维的一个机会了,重新去抖开自己艺术想象翅膀,去翱翔,去攀登,重新去审视、检验已成惯性的艺术定势,也是势在必行的。例如,舞台已“破墙推框”(谁也没有规定过舞台务必是在“墙”内、“框”里),那末,“破墙推框”之后有哪些时空情景可供选择呢?反过来,即使不去“破墙推框”,那末在“墙内”、“框里”的文章是否做尽了呢?展品中同样提供了这类正负思考的话题,值得舞台美术家也值得导演艺术家思考的话题。

学习过程本身就是交流过程、综合过程、同步过程,更是一种文化渗透的过程。我感觉搞戏剧文化的有种失去文化的危机,也担忧再也造就不出真正艺术上的大家。拿导演来说(因为我特别看重导演),眼下能与焦菊隐、黄佐临相匹敌的导演艺术家还很难找到。我这里绝不是贬损导演艺术家,只是杞人忧天而已。有人对电视上有的播讲员什么比赛都播讲,全能的功夫,提出质疑;那末在我们舞台上,也有类似的现象:我们有的导演也是“多功能”的,什么戏都导(先撇开影视方面的)。或话剧、歌剧、或儿童剧、或品种繁多的戏曲舞台,都不“慊”的。我不反对这些艺术家的多功能的“能耐”,我需要看到的是十分“到位”的艺术作品,洋溢文化味的舞台形象。缺乏文化形象的任何戏剧作品,只是一种玩闹,一种游戏。

当我默默地观看各国的展品时,包括参与一些现场演示性的展品时,我就闪过这样的“活”思想:我们的导演们会不会同意这样的设计?或者说,能不能想到这么或那么去处理?我还产生过这样的念头:要是这样的展览会,让我们的导演们也能前来光顾、参与,今后与设计者合作的局面将又是一番新的景象!因为这不只是舞台美术家的事情呵!

写到这里,有人马上会说,导演们也去参与、参观国际舞美展,你来掏钱?!我只好哑然打住,这已是另外的话题了。

(蔡体良 中国青年艺术剧院 国家一级评论)

〔瑞士〕阿道夫·阿庇亚

(1862—1928)

音乐家、戏剧理论家、舞台美术家。早年就学于音乐家李斯特,他是从爱好音乐进入舞台美术领域。他的戏剧活动以华格纳歌剧为主要设计对象。著有《华格纳戏剧的舞台体现》、《音乐和它的舞台体现》以及一些设计图说明。他认为:“整个演出形象

就是织在时间上的图画”主张舞台美术必须以突出演员为己任,反对歌剧的平面绘景的虚假和自然主义布景的繁琐,提倡布景形象单纯,重视灯光的造型作用,认为光是戏剧演出的灵魂,是舞台美术家手中调色板。在创作思想上,他受唯美主义的影响,作品表现了象征主义的特征。他的理论和实践,对舞台美术后来发展,产生了广泛而深远的影响。

(摘录《美术辞林·舞台美术卷》)

布 拉 格 杂 感

■张 连

历来,布拉格国际舞美展被称为国际舞美界的奥林匹克竞赛,为各国戏剧界人士所看重,因而可以说是舞台美术家们心目中向往的“麦加”。

本届展览于6月26日下午三时在当地工业展览馆揭幕。在外观宏伟、古色古香的三座大厅内,摆满了各参展国的作品。左大厅是有四十多个国家云集的作品展示;右大厅是各国学生作品及有关舞台美术书籍的参赛部分;中间大厅是国际著名的捷克舞台美术家斯沃博达创作活动五十年的回顾展。用琳琅满目、多采多姿来形容毫不为过,充分表现了各国舞台美术家和后起之秀,在实践、学习过程中所洋溢的才华。

大厅内陈列的内容,不仅仅是各国近四年来演出剧目的舞美设计、服装设计,包括模型、设计图、剧照、实物,及包含观众在内的演出环境表现等;而且还有参展各个国家不同风格的整体展区设计。近年来,各参展国逐渐在更加注重各自展区的布置,不但显示自己的匠心独运,而且有助于更准确贴切地表达设计者的艺术构思。智利把展区布置成一个低矮的斜平台,台面上是演出剧目场景及设计的拼接,参观者沿坡而上,低头即可纵览设计者跋涉的足迹。匈牙利把展区建成二层弧形廊柱式建筑,乳白颜色,配上红色帷幕,吸引你走进进去一览这帷幕后的创作。德国则以金属构架也建成一座二层展室,与匈牙利不同的是,规则的灰色墙面整体包围,内墙凹进矩形方洞,内置创作剧目模型,楼梯在一层天井中上下,表现了德国人的严谨作风。日本展区四面围墙,前面左边全黑,右边全白,中间有出入口,上挂兰色三块半截门帘,内里沿白色墙体均列十一个模型,中间是一米高方形原木色平台,上撒一厚层围成圆形的细海沙,平台的沙面清晰地印有几个脚印和手印,这个具有一种日本风格神韵的装设,获得了本次展览评审团的“展览荣誉奖”。此外,还有不少国家的展区

设计,包括学生作品,都非常有特色。

本届是我国第三次派团参加。就展品的实际水平来说,我们的设计能力、构思体现,表现技巧法,在每一届上都会引起同行的注意。由于我们的经济后盾太弱,在包装上很难能与其他国家相匹敌,因而削弱了我们作品的竞争力,芬兰此次获得服装设计奖,不能脱离开它那强烈黑与红色大块对比,弧形与柱形造型给作品以巧妙装设的环境衬托。这一次由中央戏剧学院作品代表中国参展,在经济实力上,就国内各舞台美术团体而言,已属上乘,投入了相当的资金。如果不是如此,仍依前两届之例,怕真的要给人一个穷兮兮的大国形象,和俄罗斯空荡荡的展区做伴了。今后,如果没有国家较大资金的投入支持,或争取不到赞助之类的后勤保障,那就最好只去参观不要参展了,起码在外观上我们连诸如保加利亚、斯洛伐克、芬兰、智利,甚至到今天还在战火不停的克罗地亚这些小国都不如,何言展示一个有悠久的文明史和正在建设现代文明的实力大国的风范!

“越具有民族性,就越具有世界性”,是一句文艺界常挂在口头的套话,它一方面反映了文学艺术创作的客观事实,但又不能把它作为一个保守旧传统的托辞。从布拉格回来,耳闻目睹,体会到这句话实际是包括了对立又统一的两个内容。首先,任何一个国家,都是以单一民族或多民族特征显示它的有别于其他国家的特征,同样是黄皮肤,中国和日本就不一样。因此,作为反映人类生活的文学艺术,必定会受到各民族特征的制约,潜移默化地影响着它们的面貌,这无论如何是甩不开的。一个艺术家创作的关键在立足于本民族,并有意地挖掘、归纳,并给以准确的体现。这就有了民族性,而不是炒人家的剩饭。另外,时代在发展,社会在进步,国家间、民族间的互相往来空前频繁,他们在时代感一

点上具有了更多的共同语言,于是自然会产生一种衡量事物的共同标准,这种时代的眼光,是上层建筑受经济基础在世界范围内大发展、大交流、大融通的影响。如果只注意于民族特点的捍卫,没有了由共同发展形成的时代感,那么,这种保守的民族特点就会成为那种非洲原始部落的飞地,美洲印第安人的保护区。这种民族性到头来是一种悲剧。因为说到底它不过反映的是白种人对有色人种的歧视,满足富有对于穷困的欣赏、刺激与猎奇的目的,而我们自己还在有意无意地取悦于他人。

从展览的总体印象看,在演出剧目的设计风格、演出场所、景物造型样式、光的开发运用、新技术新材料的出现等,未见有大的新突破。斯沃博达先生作品的展示,重点在于总结他五十多年来成功的足迹,在布拉格剧场演出的仍然是几年前风靡的作品。诚然,优秀的保留剧目永不会过时。各国的舞台美术家,仍旧孜孜不倦地探索着符合时代的个人创作风格,呈现出多样化、多元化的趋势。传统的歌剧,优秀的近代、古代的戏剧作品、环境戏剧、小剧场戏剧等等,在各国都有演出,写实性的、建筑结构性布景,在模型上看得清清楚楚,而舞台的台框、幕布体制被景物造型的整体处理取代或淡化,带有抽象意味的、象征意味的设计构思,包括放置模型的展区环境,既让你显得身临其境,又带有哲理性思索的味道。用色彩强烈对比,造型大块面拼接组合的景物造型,在视觉上给人以强烈刺激,让人感觉到在这色彩、这造型、这直线条的后面蕴涵着某种张力,紧紧地抓住你的视线。前苏联解体后,一些东欧、中欧的原社会主义国家,在走向市场经济、打破原来模式的过程中,对戏剧艺术产生了深刻影响。拉脱维亚、立陶宛、白俄罗斯、罗马尼亚、保加利亚等国,在展品和展区总体感觉上,有一种明显的批判意味,血淋淋的、荆棘丛生的、零乱隐晦的、本末倒置的艺术创作和造型等等,从不同方面形成了一种未曾商讨过的统一风格,使人联想到我们国家七十年代末期,文化大革命之后曾大兴其道的“伤痕文学”。

学生展区的作品似乎给人更深的印象。出于职业的敏感,觉得他们的作品更具性格色彩,更富有生气。

瑞典展区被造成一座封闭的黄色橱窗式结构,正面是透明的玻璃墙,中间有一可钻进的小口,里面放置大量兰黄两色、直径约十公分大小的硬塑料球,观众在参观时,可从小口钻进去,把自己完全埋进塑料球堆里,感受着儿童时代在水中嬉戏所产生的感觉,童趣盎然却又清楚地告诉你这是在模拟,把青年艺术家对戏剧的理解孕含于具体又抽象的环境之中。香港演艺学院以一出《俄狄浦斯王》的主题背景,表达出自己的艺术魅力,面有不同图案的全玻璃式条屏,仿真的一排排蜡烛光,悠远的宇宙钟声齐鸣与颂经不绝的音响萦绕,用东方人的眼光与理解,处理古希腊悲剧的崇高命题,令人印象深刻。一个五十公分高、直径约三米的小转台,上面并置三只全属立柜,每只柜子四个抽屉,里面垂挂着一片片彩色造型图,观众在转台上,于转动中拉开抽屉,象是在图书馆里探索,又让人感受到利用这种环境设计把静止的图面与运动的戏剧连结起来的匠心。这是丹麦大学生的巧思。荷兰的学生们则以一袭黄布,将展区塑成一座二层木结构建筑,进入里面,在上下楼梯之间,可以欣赏到他们的创作模型和体现他们艺术趣味的道具制作。此外,如斯洛伐克创作工作室式的布置;以轻型白色板材叠台,灰色墙面围拢,以全部是剧原呈现特色的美国学生的设计;以影视手段、戴耳机单独欣赏的奥地利学生的作品,等等,都给人以耳目一新之感。

根据一般惯例,本次展览评审团由十二名评委组成,分别来自捷克、荷兰、匈牙利、葡萄牙、俄罗斯等十一个国家。评审出五类奖项,共十八项奖。

艺术贵在创新,艺术显示着个性,艺术体现时代风貌,艺术发展的底蕴在于整个国家和民族艺术素质及素养的全面提高,艺术的发展离不开经济基础的根本性支持,这是我这次参加布拉格舞美展的深切体会。

‘95 布拉格舞美展,不虚此行!

四年后的下一届,希望中国代表团以更新面貌自立于世界舞台美术角逐的竞技场,中国的有经济承受能力的舞台美术家们,我建议,到布拉格去!

(张 连 中国戏曲学院 副教授)

外国舞台美术家介绍

[奥地利]奥斯卡尔·科科施卡(1886—1980)

奥地利画家、剧作家、舞台美术家,表现主义艺术运动著名人物。早年就读维也纳工艺美术学校。他创作的表现主义剧本,布景、服装都由自己设计,布景也属

表现主义的,同他的剧本在精神上的一致,为表达主观感情,大量运用对比照明和具有神圣感的色彩。

(摘录《美术辞林·舞台美术卷》)

寻找新的戏剧空间或者试图回到本源

[波兰]阿格尼萨卡·科克·汉塞尔^①

■章抗美 译

在现代艺术中,一些东西直接了当地呈现。有关语言、对象、主题、流派及其内容方面的谈话被排除,在这一时刻,我们就可以开始思考和谈论某种倾向了……

简·波迪萨克*1986

自从大变革以来一个世纪已经过去,其间在艺术上最为激烈的变化与革新的时期也正是同时代的戏剧诞生的时候(理论家们的最主要著作产生于1895—1905年代)。

在大变革的第一个阶段,革新是一种纯粹的艺术上的变革。其主要目的是创造一种戏剧艺术形式并革新这种艺术。艺术家们反叛固有的习俗,他们打碎旧的,创造新的,又返朴归真。这个阶段产生了一种探索艺术形式,注重艺术语言问题的趋势,这一趋势就象涓涓流淌的溪水恒久而又富于生气。

纵观这一百年,我们看到了无数处理剧场建筑和观演关系的方式,也目睹了对于历史的种种参照,有传统形式的圆形舞台剧场,有神秘剧式的剧场、也有莎士比亚式或意大利式的舞台。在剧场建筑的内部有许多重组、改建的安排,与此相伴的也有离开剧场转而进入教堂、城堡、车间、私人领地、大街或者露天的尝试。我们已经在舞台上经历了无数种空间处理方式——建筑的、绘画的、光的、声音的……。许多种常规的或多样的格调、联系、冲突、游戏和规则相互并存。

看到这些现象的外表,人们发现将这些现象系统综合是困难的。诚如这次参展书籍《戏剧迷宫》的作者哥塞哥茨·尼泽拉克*(Grzegorz Niziolek)恰如其份地指出:“表面相同的现象中常常隐藏着这个世界的不同幻象。同时,那些完全不同的形式却会显示出意外的姻

亲关系。”

如果我们真诚的艺术家而不是跟在“新奇花样”后面的猎奇者,那么每一种形式空间处理就都是艺术家的态度和对这个世界的情感的表达形式,而不仅仅是美学目标的表达。Committed 戏剧(Committed theatre)的观念产生于1920年代,其目的是改变现实与人类。这种戏剧探索新形式和艺术语言,主旨就是与引入一些艺术之外的变化的倾向相联系的。然而,只有安顿·阿尔托^②Antonin Artaud 准确地指出,创造新的表现手段的需要看来不是为了创造新的作品,而首先是为了导致基于强烈体验的与大众的密切联系。他的共同参与和脱开艺术领域进入仪式和巫术领域的观念结果却在20世纪后半期的世界上得以复苏。这种形式在社团剧场,在体制外的所谓“选择戏剧”(alternative theatres)中复苏发展。今天,它采取了不同的形式,有时拿它直接与阿尔托(Artaud)联系可能是困难的。然而,这种观念已经自然地登上了正规剧场的舞台。

十年以来,波兰戏剧中最为引人注目的现象是:J·格拉托夫斯基*(Jerzy Grotowski),塔迪乌茨·肯特(Tadeusz Kantor),朱斯·斯泽纳*(Jozef Szajna),J·哥塞哥茨乌斯基*(Jerzy Grzegorzewski),克里斯第安·鲁帕*(Krystian Lupa)和李萨克·麦得萨克*(Leszek Madzik)的创作和Gardzielnice协会和Wierszalin剧团的艺术活动。他们以美学上和表演方法上的巨大差异造成了普遍的不满,同时也以戏剧空间的魅力强有力地影响了观众。无论这些戏剧是否像鲁帕(Lupa)那样,在舞台盒子里创造了它们自身的与世界其它部分隔离的空间秩序;无论他们是否像哥塞哥茨乌斯基(Gregorzewski)那样,找到了浸透着戏剧假定性魅力的场所;也无论他们是否来到室外,来到充满野性的遥远文明

的遗址上找寻他们祖先的真理闪光,他们有一种共同的内在联系着的东西;他们的艺术感染力就在于他们对于这个世界体验的独特性和不可重复性,在于一种独特的内在韵味和艺术家鲜明的个性。他们每一个人都以他们强有力的内在自我去体察世界。因此,上述这些艺术家的世界视象和他们的剧团具有如此强烈的个性。他们创造的戏剧离开了对于现实的外在描述。他们洞察肉欲的激情;诉诸直觉的感受,穿越记忆的地层,深入个人和集体的无意识。他们企图以其自身的无理性的直觉的方式去揭示出关于他们自己、关于周围世界、关于人与人之间关系、关于自然和文化的真理。这些艺术家有时尽管明显缺乏舞台设计的兴趣,但他们有两点是共同的:既根据空间产生的思考和以这一空间中工作的手段来表达构思的能力。而将他们联系在一起的就是富于象征性魅力的无限空间。

J. 格拉托夫斯基——伟大的戏剧魔术师,贫困戏剧的创造者,在1960年代,他的演出准备工作通常集中于演员与舞台建筑空间之间的协调。当J. 格拉托夫斯基在1960年代开始他的艺术探奇的时候,他曾经就本世纪戏剧的空间关系问题作了一些分析研究,他曾经考虑过改变舞台与观众之间关系的可能性。他的研究推动了戏剧空间方面相关理论的研究,并影响了全人类。

“空间:我认为,”格拉托夫斯基写道“是通过光、色彩、声音和运动发生作用,也通过一种我认为是最重要的、最具魅力的东西发生作用,这就是在人们的视觉领域之外又环绕着人们的直觉的空间。”

这一理论上的提法,既两种体验空间的区分,对于戏剧未来的研究和发展是非常重要的。第一个空间是视觉领域的直观空间。它包括了人们可以知觉的每一样东西,那是一个可靠的、熟悉的、限定的世界。另一个则是直觉的、想象领域的空间,它提供多种多样的意外,它远比真实的空间丰富。在格拉托夫斯基的戏剧中显示出人类需要强有力的联系。这种人与自然、与宇宙相结合永恒梦想就找到了它的生动体现。格拉托夫斯基离开剧场经历了包括着自然空间在内的实验性舞台。我们可以认为格拉托夫斯基的艺术道路是我们时代的一个象征。这样的观点越来越普遍。

简·波迪萨克(Jan Berdyszak)似乎是这样一位艺术家,他负责以最丰富最综合的方式提出新空间探索的所有方面。简·波迪萨克——一个画家、雕塑家和舞台设计家。他的整个工作就是一种用多样的方式写出的哲学思考。对于波迪萨克来说,作品的存在从每一方面中都显示出来——在位置上、在形体上、在状态上

——在各种各样的材料上。在他的1980年代的雕塑中,面包在诸如玻璃、木材、石头和泥土这样的材料中扮演了显著的角色。艺术家赖以进行创作的材料与空间相似并不是唯一的形式因素,材料只是作品的构筑物,是思想本身的载体。他带着对于人的适当的关注,着眼于对象和本质。它们并不仅仅具有物理的和功能的含义;它们似乎还拥有某些东西,这就是心理上的含义,是文化的过去和历史。它们已被赋予了象征性的价值。波迪萨克在多种位置,在多种状态的组合中并置它们,展示了发生在自然、人类和物质之间的常常不被察觉的状态、活动和过程。虽然波迪萨克使用尘世间的材料和物质,被我们周围的现实所感染,但是他的作品并不喜欢注意“正常”的或典型的状态。恰好相反,其作品是从现象及现象反映的分解中产生的。他打碎我们脑子里确定关系的图景,完全改变了我们看到的透视,导致了惊人冲突。

在波迪萨克的《戏剧问题》一书中,他分析了戏剧各基本元素之间的关系。一种想象中的关系在通常的实践中难得看到,例如:包围着舞台的椅子让椅背转向舞台。在他假以日本棍和玻璃构成的雕塑中,他以尘世间木棍的多种不同功能造成了万千映像并置的合成体。他也创造片断的和相关的具像幻觉形式。一个寂静的、空旷的地方,一些东西隐藏着,什么是可能的?什么是不可能的?那些不可知的、神秘的东西永远吸引着艺术家的注意并使之兴味无穷。

今天,我们正在目睹着所有价值取向和意识形态的危机,面对欧洲文化和文明成果的危机、面对着理性的危机、面对着艺术语言的危机。随之而来的,一种达到潜在真实的企图,似乎是走向我们自身新价值体系的基本和自然的步骤。我们倾听我们的内心和周围的现实,探索我们的目标,寻找我们人类之树的根;通过感情和直觉,到达下意识的、象征的、原型的、虚构的领域。

在这个太空旅行和电脑的时代,20世纪末尾的人们拒绝科学、技术、现代艺术语言和戏剧伟大变革的一切成就。他们迷恋自然、仪式和仪式的典礼。他们注视着古代的象征:生命的祭坛,由此他们构筑他们自己的宇宙,他们以象征构筑世界。

今天,当我们目睹波兰戏剧的象征性的充满魅力的空间的时候,我们感到了太多的黑色、太多的破灭、太多的邪恶。这是一个重要的征兆。A. 麦基乌斯基(Andrzej Majewski),J. 哥塞哥茨夫斯基(Jerzy Grzegorzewski),L. 麦得萨克(Leszek Madzik),K. 鲁帕(Krzysztof Lupat),J. 麦得拉斯卡-科瓦尔(Jadwiga

Mydlarska-Kowal)P. 杜布切克^②(Pawel Dobrzycki)和M. 梅乐萨^③(Mikolaj Malesza)。这些不同年龄的艺术家作出了相似的判断,得到了相似的结论。(上述提到的艺术家均为波兰参加95布拉格PQ展览的舞台设计家,他们分别出生于30年代、40年代和50年代。——译者注)

每一次危机都有其顶点。总之,生活是被竞争和对立共存的法则所统治,白之后黑就会接踵而来。让我们看一看麦基乌斯基那协调的,象征性的画面,看一看树的慷慨的绿色和来自眼睛中心之外的光束吧!^④不久,我们就可能会建立一个新的真实世界的模型,在下次四年展的波兰展品中将可能有更多的光明和欢乐的色彩。

译者注释:

①阿格尼萨卡·科克·汉塞尔 AGNIESZKA KOECHER-HENSEL——布拉格舞美展览中波兰国家展览的评论家和官方专员。

②简·波迪萨克 Jan Berdyszak——波兰索尔斯基国立戏剧学院(The Solski State Theatre Academy)主任教授(Leading Professor),画家、雕塑家和舞台设计家。

③哥塞哥茨·尼泽拉克 Grzegorz Niziolek——波兰戏剧评论家,并为这次参展的舞台设计家J. 哥塞哥茨夫斯基和K. 鲁帕的参展作品撰写评论。他的《戏剧迷宫》一书出版于1994年。

④安顿·阿尔托 Antonin. Artaud——法国著名戏剧家理论家、演员和诗人。法国反戏剧理论的创始人。详见《中国大百科全书》戏剧卷第5页。

⑤J. 格拉托夫斯基 Jerzy Grotowski——波兰著名戏剧家、导演和舞台设计家,他的贫困戏剧的理论和实践曾对国际戏剧界产生了广泛地影响。

⑥朱斯·斯泽纳 Jozef Szajna——

⑦J. 哥塞哥茨乌斯基 Jerzy Grzegorzewski——波兰导演和舞台设计家,1939年生于卢茨,参展作品有《万尼亚舅舅》,《La Boheème》,两剧的导演和舞台设计均为哥塞哥茨乌斯基本人担任。

⑧K. 鲁帕 Krystian Lupa——波兰导演和舞台设计家,1943年出生,参展作品是《Kalkwerk》1992,该剧的导演、舞台设计、人物造型均为鲁帕本人。鲁帕的舞台设计中经常在舞台上装置一个房间,如果把整个舞台看成一个较大的盒子,那他的布景则是一个较小的盒子。他的参展作品《Kalkwerk》就在舞台装置了一个金属框架的房间。

⑨L. 麦得萨克 Leszek Madzik——波兰导演和舞台设计家,生于1945年,他的参展剧目是《Breath》和《The Crevice》,两剧的编剧、导演和舞台设计均为麦得萨克本人,演出的画面造型有很强的仪式性。

⑩A. 麦基乌斯基 Andrzej Majewski——波兰舞台设计家和画家,生于1934年,他的参展剧目是《失乐园》(Paradise Lost)和《潘朵拉的盒子》(Pandora's Box)

⑪J. 麦得拉斯卡-科瓦尔 Jadwiga Mydlarska-Kowal——波兰画家和舞台设计家,生于1943年,参展剧目是:《Incompletion》(根据卡夫卡小说改编)。

⑫P. 杜布切克(Pawel Dobrzycki)——波兰舞台设计家,1954年出生,参展剧目是《红鼻子》(Red Noses)

⑬M. 梅乐萨, Mikolaj Malesza——波兰画家和舞台设计家,生于1954,参展剧目是:《不同的故事》(A Different Story)

⑭此处指麦基乌斯基的参展剧目《失乐园》一个场景的设计图画面。

(章抗美 中央戏剧学院副教授)

外国舞台美术家介绍

[德]卡尔·拉乌台施列格尔 (1843—1906)

近代舞台电动转台的建造者。早年工作于慕尼黑摄政王剧院,1896年与萨维奇合作建造了世界上第一台电动转台,为现代舞台布景发展创造了新条件。著有《慕尼黑摄政王剧院的转台和它的新的电动设备》。

(摘录《美术辞林·舞台美术卷》)

[德]魏兰·华格纳(1917—1966)

著名歌剧作曲家理查·华格纳之孙,舞台美术家兼导演。在他领导贝若斯节日剧院时,对华格纳演出风格进行改革。他们完全放弃了壮观场面和纯写实的舞台画面,而是使用了比阿庇亚更为简单有象征意义的舞名形象,主要依靠灯光,创造舞台环境与气氛以及空间感。他认为:“每一个新的演出都是踏上一个不可知的目标的阶梯。” (摘录《美术辞林·舞台美术卷》)

王纪厚设计作品研究

张耀卿

(一)

舞台美术家王纪厚在舞台艺术园地已经耕耘了三十五个春秋,看过他所塑造的舞台空间造型都会感到,他对生活总是有新的审美发现,构思新颖、意境佳妙,其视觉性形象语汇与表演动作,在空间中相得益彰,具有独特的艺术魅力。《报春花》、《人参娃娃》、《高山下的花环》、《结婚》、《富有的女人》、《李尔王》、《古塔街》、《夕照》、《鸣岐书记》……他的设计屡屡在舞台上灿然绽开,成为舞美艺术的珍品。而《李尔王》的设计可以称作我国演出莎翁戏剧的国家艺术水平的一个标志。他的设计独具醇韵,形成他自己的风格。同时,他涉足戏剧全部领域,在设计、绘景、舞台科技、导演、编剧诸多方面都取得卓有成效的优异成果。荣获过文化部颁发的绘景专项奖、设计一等奖、剧本创作奖,和国家科委颁发的科技奖。

王纪厚同志早在六十年代步入剧坛之初,与他人合作设计的《女飞行员》、《南海长城》、《红色宣传员》、《龙马精神》、《豹子湾战斗》等剧目,显露了他的艺术天赋和才华,艺采斐然,令人刮目相看。后来,在那浩劫的年代,他没有逃脱坎坷的命运。在所谓“回潮”开禁中,他从接受“再教育”的村乡,调到了省办的“文训班”,当了舞美班教师,教学的同时,他为学校演出的一批舞剧、京剧、短小节目作了设计,精巧别致,无不各臻其妙。此间,他和灯光组教师共同研究创造了“紫外线发光涂料”在舞台上的应用,如对场景中海港码头、信号台、船舶巨轮、灯火倒影、路灯、霓虹灯的造型、楼房灯光夜色等形象的呈现格外新颖,富有艺术魅力。同时,他还创造利用塑料屏幕,在背面以油质颜料画景,使舞

台上呈现的效果极佳。给我印象最深的是一幅阡陌纵横稻田中远景,用笔强悍而灵活,技法洗练,水田稻埂透明清新、画意蕴蓄、意境明快充满生气,大有皴擦、点染、勾勒,干湿浓淡的国画与西画融通之韵味。反映他对生活、对大自然生机的敏锐观察力和审美情趣,有使人陶冶情趣的艺术魅力。为舞台景观增添了新的表现技法 and 艺术表现力。在七十年代分别荣获国家科委、文化部颁发的科技奖。

(二)

春潮奔涌,思想开放的八十年代,王纪厚的舞美设计大胆创新,其所创造的舞台景观更为出色,达到了成熟的高水平。现就他设计的几个戏作剖析。

《报春花》他以革命的现实主义与革命浪漫主义相结合的创作方法,牢牢把握时代的特色,在设计上力求朴实无华,呈现剧中人物的生活环境。同时,在“春”字上烘托人物心境,分别在不同场景中,以紫丁香、嫩黄的迎春花、白梨花、紫花藤等表现盎然的春色,这自然花卉的艺术地再现,构成了人们心花怒放的缩影,它预示着现代化春天的即将到来,与剧的主题思想相呼应而映辉。

《高山下的花环》(1984)舞台表演空间的景物、建筑结构运用了假透视和错觉与视觉的技法,发挥了假定性、幻觉性的艺术效果。以杂生繁密的树丛画幕覆盖掩饰了檐、侧幕环抱舞台,这广阔的灌木丛林,枝蔓紧紧环抱树干,爬上又垂下悬挂空中纵横交错的伸展。在这树梢叶蔓的天蓬下一块镶有苍润的苔藓、平坦秀丽的草坪上,搭起了军帐成为前沿营地;或作战指挥所;或硝烟后一片矮丘墓碑林立,谧静的烈士陵地令人肃

穆起敬,加之光线、色彩的变化,使原始丛林环绕下,朦胧的林间环境迥异。并时而有阳光透过浓荫树隙照进来几道光柱;有战火前,百鸟欢歌,溪流潺潺,蝉儿嘶鸣;有炮声轰隆枪声呼啸,黑烟盘旋烽火连天的战场风云;与浓郁如画的野味的自然妙趣,烘托着主人公义愤怒火和心境思绪。王纪厚对原始森林萦绕下林中空地的设计构思,是他对生活慧眼独识的开掘和选择。

《结婚》是日本现代喜剧。故事是在一个家庭中展开的独景戏,表演要求有,楼上楼下、卧室、厨房等多空间。王纪厚说:“当读完剧本之后,强烈地感受到这个家庭,动作活动空间是一个平静、亲切、温馨的‘囚笼’。‘囚笼’的表现也不能过于直白,只能是在堵塞、狭小、窒息中感觉到,因为这部作品的风格就是细水长流”。由于他认真分析掌握了剧本思想内容和风格要求,有了“囚笼”的总体形象构思,因而,确定了舞美在这个剧本要发挥的作用与功能,与导演沟通默契,使他的设计作品成功率连仲。他设计的追求与立意是清晰的,鲜明的,这恰是他作品成功的重要一环,也是他因戏而异在设计上创多元化的契机。

《李尔王》是他为首届莎士比亚戏剧节所作的设计剧目受到青睐。裸露在舞台上的形象是:一块菱形的固定平台,数根凝重、粗犷、原始而力求表现材料本身的实感、质感的方形木柱,架起一座覆盖整个舞台巨大王冠状的形象空间。还有四个古朴墩,背衬黑绒幕,运用冷暖色照明变化,似在一片黑暗之中,耀出一幢空灵的皇冠式宗教建筑,给人以深沉、压抑、神秘、恐怖之感。

全剧演出中不闭大幕,不打断情节动作的进行,追求连贯的自由流动一气呵成的演出效果。随戏的发展,人物命运的起伏,这斜线交错、动荡不安、摇摇欲坠、写意性的组合柱体。渐次破裂残缺倾塌,直至崩解的动势,喻示了一个理想王国的破灭。也是李尔内心视象的外展,权势尽失、理智丧尽、心神错乱、心灵重负,最后,留给他的只是一个破碎、苦难、悲惨的荒芜情景,含蓄地赋予舞台形象以深刻的思想内涵。同时,全剧贯穿多用的淡色光与剧结尾的强烈红光形成鲜明对照,加强了悲剧氛围和力量感;简练抽象寓意深刻。而这单纯有力,气势磅礴的构架造型与灯光结合,充满隐喻性、哲理性和现代意识。

四个世纪以来,莎翁的戏剧在各国舞台上,出现过各种不同样式的演出装置,其设计都有独特构思。而王纪厚的设计另辟途径,一反固有的戏剧观念和模式。王纪厚在设计阐述中言道:“莎士比亚在中国,中国的舞台美术家面临两个任务,一是用中国传统的审美心理来接纳和传播,一是在莎翁经久不衰的

思想魅力和我国当今观众的思想情感之间搭起形象的桥梁。我更注重后者。我相信莎翁作品的魅力在中国依然是他那对人类自身深邃而生动的认识和剖析……”在一次会上他又进一步明确地说:“我不否认舞台美术会说话,但我始终觉得舞台美术要说最精炼、最感人的话,就是和演出合力去形象地开掘剧本最深刻的思想内涵,因为这是观众需要戏剧的原因所在。”

《富有的女人》是反映当代我国农村变革的风貌,一出生活气息浓郁的戏。王纪厚以敏锐的对生活的洞察力,勾勒了空旷静谧的雪山下乡土芬芳的蛮荒山村的生活景象,以多种规格形体的积块,附上浅浮雕成为土垣、石墙,还依附它生长了树,枝蔓银装编织得稀疏有序,成为有人性、有生命力,尚有交待性功能和表现力的中性景体,其造型言简意足,以少胜多以一当十严谨概括。充盈着相当浓烈的诗意,更拥有深层的思想内涵,突出了自然环境的贫瘠基调,给人的感应是希冀脱贫。为摆脱长年荒漠孤寂的生活,战胜环境对人的桎梏,改革开放、科学务农、发展经济势在必行,使形象的寓意得到拓伸,得到超越。

《泥人梦》是古装评剧,是一部描写天子与民女之间的爱情悲剧,剧本的内涵并不深奥,但他的设计却大大出乎人们的意料,主体形象竟是两个半圆,一个是框式台口半圆朝天,一个是半圆朝地,是两块陶泥盘组成的。陶泥盘一面是民间喜鹊登梅的质朴形象,另一面是金銮龙饰,随场景的更换,剧情的发展,这两块泥屏不断的与窗格、幔帐、龙柱等形象相组合,或分或离,或一块是泥屏,一块是金龙,或将人物推出或将人物吞没。最后,随着这场爱情梦的必然破灭,民女在朝廷的压力下撞墙身亡,泥屏也随梦灭而撞碎。设计者把形象的表现性因素,建立在牢固的再现性基础之上,敢于强化夸张变形,动人心扉,是绝妙的一笔。这个戏上演了百余场,观众对这两块“啥也不是的泥饼子”抱有极大的兴趣,似有所惜的说这是两个永远合不到一起的半圆。成功地把握观众对其观剧的思考引向纵深,使观者在情绪和情感上得到审美的满足。

《夕照》是“93中国小剧场戏剧展暨国际研讨会展演”剧目。剧情是描述旧中国一位画家的婚恋离异又重逢。一对老情人,40多年恩恩怨怨的情感历程,展示了画家与女模特的人生沉浮,泪水悔恨中充满哲理意蕴,猛烈撞击着观众的心灵。

这个戏的演出选用了“尽端式舞台”形式,即舞台在观众席一端,有如一个大讲台作演出。表演区在平台上展开,平台高低错落呈坡状层次分明,加强了空间纵深感,使剧中的回忆幻觉再现场面的表演,在空间上的

呼应得到生动的处理,同时,对座席不可避免的视线遮挡,得到圆满解决。悬垂的大小规格不等、新旧不同、时代样式不一的空灵画框,陈设的画架、画箱、画具、模特台等几件低矮道具勾勒出画室气氛和主人公——画家生活环境的堆砌、凌乱,部分透空画框的倾斜有着不稳定的扭曲感,巧妙地传达了主人公离异后的孤独,沉醉于绘画,既保持当年生活空间原样,又有新的更迭补充,表现了一种对往事怀念的心境和思绪。古旧的摇椅,记载着画家与女模特感情发展的故事,是昔日他二人萌发爱情结为伴侣的见证,两人围绕这躺椅对话、动作所作的回忆,又诱发着人生的酸甜苦辣,这摇椅成为他俩共享的“文物”了。空画框作为无内容的画,让观众自由地投入自己的“理解量”,在欣赏观摩中获得对主人公的想象,产生美感,实现它深层内涵。再是,两位主人公面向观众看画,即把假设在台前方,观众席的空间里,通过表演使观众信以为真,进入形神交融的传神意境,这种突破第四堵墙观画外画的表现手法,激发着观众的联想,进行情感交流,使观众得到身临其境的立体感受。的确,通过表演艺术为舞台景物注入了强大的生命力。再如,超时空手法的运用,剧中男女主人公登场已是银发苍苍的老年,倒叙的需要,作为影子梦幻般转为青年、青年同时转为老年,同时出现两者直接交流,交叉对话,交替闪回双向流转,沟通过去与现在,昨天与今天,编织了一幅具有广度和深度内涵的画面,表现了主人公不日时期微妙的心灵和感情世界,实现了心理活动的外化、物化,把流逝的过去,变成可直观的形象。戏的结尾,舞台中部所置醒目而具有伏笔和神秘感的大型透空画框,青年的女人公从这个画框中走出,与现实的老年女人公一起同归化于画中,最后画家本人走入画中,构成现实与理想对接,旧我与新我融合,使主人公对爱与美的追求得到渲染,诗情画意迁想妙得。显示出舞美独特的造型语言的艺术魅力。

《古塔街》是一台无场次时空转换频繁、多空间散文体剧作,涉及人物多,涵盖面广,表现普通市民各种类型人物的日常生活。生活气息浓郁,展示出社会底层老百姓相濡以沫的美好情操,和中华民族传统的伦理道德与现实生活的交融和碰撞,反映在社会主义商品经济大潮下,给人们带来的不同影响,产生着各种不同心态。

设计者在舞台中部设巨幅达30平方米鸟瞰全景层次深远的有秦砖汉瓦的四合院,有破旧拥挤不堪的低矮成排的平房,含混多义拼接模糊的大照片,又通过照片裂痕辟伸出一条小道,把有限的舞台空间扩展开去,表演空间延伸了,加以裸露的灯光明暗的变幻,

造成时空转换,制造出回忆、思考的氛围,和不同的空间,绘出了一幅生动的现代市民生活的风情画。这关东古老一条街的“古塔”,恰恰被设计者隐没了,这使我忆起曹禺先生的大作《日出》把“金八”这一重要人物丢在后台不出现一样,是绝妙的一笔。的确,这条街以塔而得名,它似这千年老街兴衰荣辱的目睹者和历史见证,它蕴含着老街人的一种牢牢的凝聚力。隐和显、藏和露让观众思而得之。是的,这台戏的舞台景物随表演艺术,不露痕迹地溶汇到情节发展和人物行动之中,另一方面也“逼”着观众在跟踪情节和人物的同时,一起领略舞美艺术的审美乐趣和它的张力,从中获得美感享受。

《鸣岐书记》是艺术地再现市委书记张鸣岐生前一桩桩感人至深的事迹,整体演出艺术品味高尚、情调高昂,有着一一种无穷的榜样力量。戏很现实很生活,舞美创新显然有相当的难度。设计者以饱满政治热情,严谨的艺术作风,抛开以生活原来形态那样在舞台上重现,从戏的内在哲理,以虚拟手法,在舞台上设计一株参天大树,盘根错节深深扎在沃土之中,树干高大丰满,粗壮盘曲的枝蔓繁茂,象巨人耸立。这树的形象是用布条拉出,其假定性突破了时空限制。这形象的写意性,具有雕塑感,表现出宏伟的气势,是一种诗的升华。树前展示了广阔的生活空间,设计者精心置以极少的形象点线,喻示不同的地点、环境。如树前面庭院陈设的木本花卉,与植根沃土中的大树相照应,这不仅更换了环境,同时也告诉人们大树、花卉都离不开深厚的泥土,从而丰富了剧作内涵。树的抽象处理既有象征、又有暗喻的含义,可谓“借题于此,寄意于彼”,体现出戏剧的美来自生活的虚拟(写意),表现设计者继承我国民族艺术传统,对客观事物的主观自我审美感受、认识、评价等内心思想感情的意旨意趣及意境的以神达意,达到主观与客观、现实与理想、内容与形式浑然一体的艺术境界。

参天大树凝重浓烈而深挚,有着强大生命力,张鸣岐说:“这土看上去是太多了,太普通,太平凡了,太不引人重视,太不让人珍惜了,可要是土地背弃了我们,再繁茂的枝叶也得枯黄,再粗壮的枝干也要死呀!”戏的结尾在灯光幻化中,重现张鸣岐他微笑着走向观众,用独白再一次点化了这一主题,他说:“他做了一个梦,梦中他变成了一棵大树,根子深深扎在土地里……”,体现了党和人民、干部和群众,有如树与土地的关系,表现了张鸣岐热爱人民、拥抱人民的大情感,一个共产党人的博大胸怀。这部戏舞美的艺术魅力,恰是深掘了剧作内涵,取得了可喜的成功。

(三)

王纪厚还涉足编剧,和他所作的设计一样,足以令人为之动容、为之神往。

《人参娃娃》是他与人合作、由他执笔编剧的童话剧,创作于1982年。取材于塞外白山黑水间一个古老美丽动人、群众喜闻乐道的民间传说。他摒弃了原传统故事中带有迷信色彩的糟粕部分,提炼加工出适于当代少年儿童接受的精华部分,并赋以新意。该剧曲折紧张跌宕起伏引人入胜的情节,舞台上拟人化的动、植物形象,富有童话特色诱发儿童情趣。娃娃作为人参的自然属性又具有着人物个性,聪明机智天真活泼十分逗人喜爱,同时,塑造了理想化身的黑龙仙子,心地善良的树根爷爷、美丽温柔的阳春仙子,端庄娴雅的山泉姐妹,性格刚直的火石兄弟、疾恶如仇的老奶奶等为当代儿童心灵中播下毫不利己专门利人的种子。是一台充满浪漫色彩的优秀童话剧。该剧舞台美术也是由王纪厚担任总设计的,他为这台戏舞美立意是“冬去春来”。这是一个儿歌式的命题,如何呈现,他费尽了心机,他亲自到外地化工厂去寻求新材料,终于找到了一种半透明塑料板,用六块组合成反投屏幕,并在黑绒幕上粘上五彩的雪花,下端缝上兰穗穗遮挡在塑料板前,这样一个黑洞洞和亮晶晶的冬雪世界呈现在小观众面前。塑料板用幻灯反投非常有冰封万物的效果,而时起时落的黑绒幕又增添了几份压抑的神秘之感,当阳春仙子得救后黑幕骤起,反投屏幕上桃红、翠绿的色光顿时洒满舞台,小观众的情绪为之一振,既表现了童话剧的新巧神奇,又具有民族特色,演出和谐统一,颇见意境,令人赏心悦目。

《神圣的使命》是粉碎“四人帮”不久,春暖中还夹杂着余寒的日子里,王纪厚与人合作根据同名短篇小说执笔改编的话剧。把一部优秀小说,高度集中尽力保留原作精华,删去某些缺乏戏剧性的情节,增添必要的人物,使之戏剧化,舞台化,改编戏写得足,语言生动朴实,较原著丰富了许多,既忠于原著,又发展丰富深化了原著主题。在当时揭批“四人帮”的斗争中,受到广大观众的热烈欢迎。

在国外戏剧史上,美国李·西蒙生,英国戈登·克雷,苏联二、三十年代阿基莫夫、爱森斯坦、尤特凯维奇等人,我国老一辈舞美艺术家贺绿汀、刘露、许幸之、陈永健等他们不仅搞设计,还担当过导演,有的还参与过编剧。王纪厚继承了他们的衣钵,改编创作了一批话剧,小品剧本,还为小品担当了导演,涉足戏剧艺术全部领域,这在当今是难能可贵的。

(四)

王纪厚在舞美设计上大胆探索,勇于创新走在了前头,其奥秘首先是他十分注重对剧本思想内涵的开掘。他说过,舞台美术对剧本思想内涵的开掘不能停留在案头上。更不能设计者的主观意念与观众的接受程度相悖不通,这就需要对形象的捕捉和营造,既含蓄深刻不流于直白浮浅,又鲜明强烈不晦涩难解,为表现和升华这种思想内涵要找到独到的形象语言。从他的几部代表性作品中,无论是《李尔王》中坍塌的王冠;还是《泥人梦》中难合的泥盘;无论是《高山下的花环》中那根土相连的榕树;还是《白卷先生》中夸张的零蛋;《古塔街》的巨幅组接照片;《鸣岐书记》的参天大树,甚至包括他为“七一”晚会设计的“群星闪烁”;为春节晚会设计的“火树银花不夜天”等等构思,所呈现的形象语言,不仅具有把握这台戏特定矛盾冲突的总体气势,而且,都不满足静止的符号式的点到为止。他在这此探索中所作的努力,是很值得瞩目的。

他还说,在形象的选择上要紧的不是向观众说些什么,而是引发观众的投入与参与。从这段话验证他开掘品味剧本内涵,体现在舞台上的形象,总是深入浅出,几经推敲,斟酌出平易近人通俗易懂的设计立意,他认为最深刻的立意恰恰是最平凡的“人之常情”,而在体现这一常情时,他又不择手段地追求以奇巧制胜,搞出设计个性,的确,为每一个剧本找到有个性的演出形式,始终是他孜孜以求的。戏剧评论家蔡体良曾称他为一个多元化的设计家,不满足于重复别人,也不满足于重复自己。其实,他设计风格的多元正是来自他对剧本风格的细腻的把握和尊重。他认为在我国还完全形成导演根据剧本风格选择设计的艺术生产机制时,设计者往往被动接受创作任务,这时,如果设计者过于强调自己的风格就有可能削足适履。一度文学剧本与二度舞台艺术形象之间,关键在于如何体现得和谐与得体。所以,王纪厚不仅重视一度剧本创作的思想内涵,深刻的开掘它,重视生活内容和形象特质的猎取和创造,更可贵的是他能因戏而异,量体裁衣用不同艺术手段去表现剧作的思想内涵。既不是消极的图解主题,也不是把舞美的作用夸大到越俎代庖的地步,而是积极谨慎地去把握每一台戏中舞台美术对深化主题所应该发挥的作用和功能,和导演一起酝酿、共同构思,统一思想达到创作默契。由于他剪裁得体,每个演出都在寻求一种特定的艺术手法,创用新的形象语汇,使舞台空间造型的艺术效果生动新颖,包括重视新科技、新材料质感的使用。精益求精,因而,在设计上总是有独到的绝活,为戏剧创造外在造型的形式美,构成一个为戏所

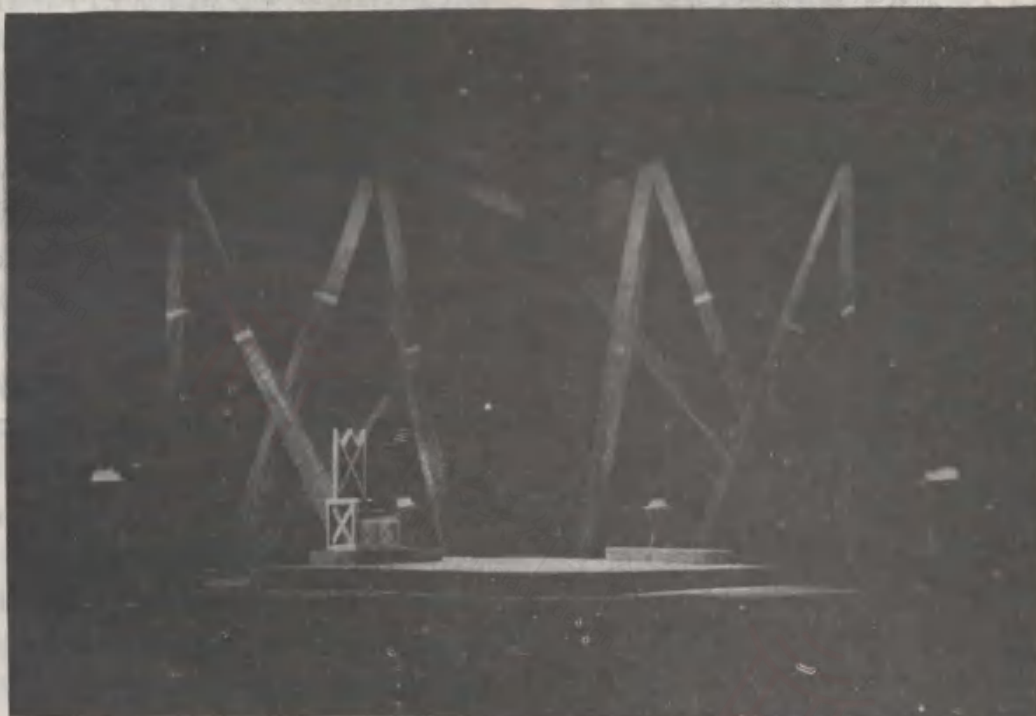
需,与表演融为一体,满足视觉审美要求的载体。

王纪厚的艺术活动,还涉足省举办的大型文艺创作。建党七十周年文艺晚会,他担任了总策划,从节目创作规划、解说词、节目内容、选定编排到剧场体现,全力以赴,做出令人满意的巨大贡献。还为大连服装节担任过三届总设计,艺术效果斐然。他还兼职省剧协副主席、省舞美学会会长。在他倡导下,91年春由辽宁省文化厅、省戏剧家协会、省舞美学会联合举办了《辽宁省第二届舞台美术优秀作品展览》,在社会上引起很大反

响,高度评价了展览的成就,并对优秀作品,进行了评奖。这是令人瞩目的舞美界大事情。

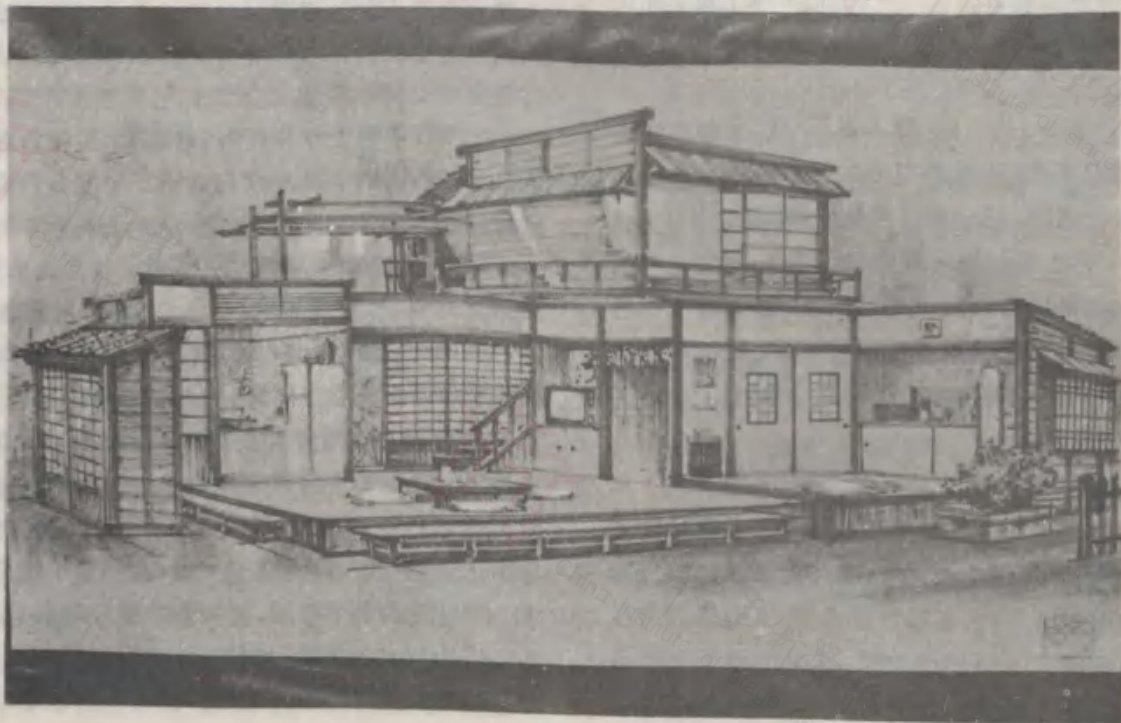
王纪厚优秀的创作才能与深厚的艺术造诣,和他在剧坛的突出贡献,获得了辽宁省人民政府命名的“优秀文艺工作者”的称号。88年被破格评聘为一级舞美设计师。1991年荣获第二届中国话剧“金狮”奖。他正值风华正茂年富力强之时,期望他在社会主义戏剧艺术建设中做出更大的贡献。

(张耀卿 辽宁人民艺术剧院 国家一级设计)



话剧《李尔王》

设计 王纪厚



话剧《结婚》

设计 王纪厚

《中国舞台美术家名鉴》启事

为适应当今市场信息需要,提高广大舞台美术家的知名度,促进我国舞台美术事业的发展,繁荣舞台艺术,中国舞台美术学会和中央实验话剧院中实文化艺术公司拟于1996年6月底前联合编辑出版《中国舞台美术家名鉴》,向国内外宣传介绍我国舞台美术家。

《名鉴》将编入中国舞台美术学会会员,包括“五四”、建国以来我国老一辈舞台美术家,还将编入各省、市舞台美术学会部分会员。

鉴于目前各省、市舞美学会组织工作状

况不一,为尽可能圆满完成编辑出版工作,希望各地舞美组织给予支持、关注,积极参加这一项工作。

编入《名鉴》不收费用,订购事宜另行通知。《名鉴》征集的具体事项通知将于95年12月向全国会员和各省、市舞美组织寄发。收到通知的单位或个人请速联系。

通讯地址:北京地安门外大街帽儿胡同45号 中央实验话剧院内《名鉴》编委会

电话:4031005 邮编:100009

联系人:仲小路



话剧《古塔街》

设计 王纪厚

【舞台美术家介绍】



一匹跃起的 “黑马”

——谈樊跃的舞美创作

李智良

樊跃 解放军总政治部歌舞团高级舞美设计。1974年毕业于北京艺术学校舞美专业,毕业后留校任教。1977年参军入北京军区战友话剧团,后又转到歌舞团任舞美设计。1993年调入总政歌舞团。主要创作有:大型史诗歌舞《军魂》、《七彩沙盘》、《正月里来唱新春》、《春天与我们同行》的舞美设计;张暴默、成方圆独唱音乐晚会的舞美设计;杨丽萍、刘敏、卓玛独舞晚会的舞美设计;中央电视台、北京电视台部分节庆日大型电视歌舞晚会和专题性歌舞晚会的舞美设计等。

群雄荟萃的青年舞台美术家中,樊跃脱颖而出,在大型歌舞晚会和电视荧屏歌舞晚会上,以睿智卓识的舞美创作,取得了不同凡响的成绩。

(一)

樊跃的舞美作品极具象征性,造型形式优美、温馨、浪漫,这样独具匠心的创意和表现手法,在歌舞艺术界已经引起了人们的广泛注目和轰动。

自86年,樊跃为战友歌舞团的舞蹈《霸王别姬》所作的设计:以一把巨型利剑倒悬舞台中央,随着舞蹈音乐最后一个音符的结束,虞姬自刎的同时坠落,所构成的象征历史悲壮、人物命运的艺术震撼力,座惊三军文艺界的同仁,获得了全军舞蹈比赛舞美优秀奖而一炮打响。之后,

樊跃在全军乃至全国的歌舞艺术界名声大噪,各色各样歌舞晚会的主创者们纷至沓来,相邀合作大有趋之若鹜之势。

歌舞晚会的舞美设计任务接踵而来,工作的繁重却锻炼了他,使他在大型歌舞晚会和电视荧屏的舞美创作上,更趋于成熟、臻于完美,形成了自己独特的风格。著名歌星成方圆说:“樊跃的舞美设计,每一根线条,每一块颜色都是温馨的诗。”著名歌舞编导张继刚也说:“同樊跃合作,肯定是个诗的世界。”他自己则认为:歌舞晚会的舞美设计,在大幕拉开时,不应该是她的结束或全部,而应该在节目的推进中,不断与观众的联想继续下去,以至演出结束给观众留下点念想儿。

是的,歌舞艺术是表现性的舞台艺术,遵从

的是“假定性”的手法,舞台形象要求表现是诗情的哲理,而非生活的表象。由此,歌舞艺术的舞台形象应该能够承载比之逻辑语言大得多的情感意蕴。象征性的舞台形象正是可以把诗情哲理与直观表象接通的载体。所以,无论是舞台还是荧屏,樊跃在设计时,选择的舞美造型语言是具象的,但又是极为夸张和浪漫富有象征意味的。大型史诗歌舞《七彩沙盘》的780个战士背包组成的长城是这样;《蓝天长城》的开击机作为通台平台,浮游在蓝天之上是这样;《成方圆独唱音乐会》的横贯舞台的太阳镜是这样;舞蹈《丽人行》的一条铺满舞台画面、从黑渐变成白的女人发辫还是这样。而89年《京腔京韵》大型电视歌舞晚会,是他创作风格上最具有代表性的作品。这台晚会不仅以京城特色的节目令观众耳目一新,而且别具一格的舞台美术也给人们留下了极深的印象。樊跃在舞台造型上撷取了富有京味的扇子、冰糖葫芦和儿童风车,将它们夸大作为场景的主景。这种把观众日常生活状态,变为惊心动魄的舞台形象,不仅给观众一种全新的视觉感受,而且它寓意相对明确,又是生活中平凡的形态,有着明显的个性特征,所以它既具象又抽象。是以象征的手法,取神会意地暗示京城特色,让观众在想象中陶冶情趣,得到回味无穷,余音绕梁的歌舞艺术美的享受。可见,樊跃超越了生活的真实,而是通过生活中具体可感的个别形象,创造出一个与生活既有联系又有距离的歌舞艺术境界。这种意蕴深厚的创意与晚会的主题相得益彰,怎能不为晚会取得成功锦上添花呢!

更应该提及的是:从电视美学上讲,这台大型电视歌舞晚会,摆脱了“舞台气”而有了“电视味”。换言之,既舞台设景已从摄像镜头的视角考虑景别,尽管观众是通过两度空间的电视荧屏来间接地欣赏到舞台形象,然而,镜头的多视角就使得设景观念变得全方位化。为此,扇子的开合所构成场景的流动性,既间离了景区与演区而便于场景的迁换,又增强了电视长镜头的效率,避免了为保证荧屏画面的完整,对演员“出将入相”采用“切入”的模式。还有硕大的冰

糖葫芦和夸张的儿童风车,以立体的造型参与到一定的表演空间中,既为京味节目做了极致的渲染,又丰富了电视镜头运动美感,使荧屏画面饱满,深远而有层次。尤其是用各种灯饰点缀的京城街景,色彩缤纷,扑色迷离,既弥补了荧屏画面在换镜头时往往出现“黑空”的不足,又增添了荧屏画面幻化的美感。尽管当时还没有“卫星灯”、“电脑灯”之类的高级灯具,然而整个舞台在流动的灯饰和普通灯光下,已经陆离斑斓变化无穷。可见樊跃为适应电视荧屏的美,为贴近大型电视歌舞晚会舞美的规律,在舞美创作中苦心孤诣地追求。

大型电视歌舞晚会的舞美,以光体造型,在我国当时的电视荧屏里出现还是少见的。所以樊跃有胆识的尝试,为以后电视歌舞晚会以光体造型作了张扬。甚至形成凡是大型电视歌舞晚会必有灯饰,有光体造型才称得上电视歌舞晚会,成了电视歌舞晚会的定势。且不说这种定势发展本身如何,仅就樊跃在改革开放之初,刻意地吸收、借鉴外国新的舞台科技和舞台造型手段,并能结合国情,结合民族欣赏习惯,创造出独特的具有荧屏美感又与晚会主题相辅相成的舞美,在大型电视歌舞晚会刚刚走向繁荣之时,在电视荧屏播放的众歌舞晚会节目中极为突出,从而引起了歌舞艺术界的轰动。

这台电视歌舞晚会的成功,从歌舞节目的舞美创新的角度看,可以说它为同行们在探索大型电视歌舞晚会的舞美美学研究打开了一个窗口,对以后的大型电视歌舞晚会的舞美发展起到了一定的催化作用。这台电视歌舞晚会的出现,从社会影响上而论,它在电视观众群中引起了强烈的反响,从而把舞台美术领域延伸到了普通观众的视野里,使舞美的成功之光,也可以和那些明星的光彩一样,给人们留下了不可磨灭的印象。

(二)

樊跃的舞美作品在制景选材上新奇、精巧,并善于与时代接轨开发制景新材料,以出奇制胜的舞台效果,赢得了同行们的佩服和观众的赞赏。

“在生活中实在不起眼的东西,但一经点悟却又是那么迷人。”是每一个舞台美术家在进行歌舞的舞美设计时所追求的,然而,并非有了追求就能够寻觅到它的真谛。这里凝聚着设计者对材料物性的积累和创造性的运用。往往对某一材料、材质的感悟,决定了一台歌舞晚会的成功与否。樊跃认为:“制景材料的使用,在一般的评论家那里似乎谈得不多,观众更难看出其中的名堂,其实材料有时候正决定了一台歌舞晚会的设计与众不同的特殊之处。”因为歌舞晚会的表现性,决定着它的设计更重于“情”的表达,更重于引导、激发观众的想象。所以,歌舞晚会的舞台美术的审美系包容量更为宽泛,涵盖面更为广博,除了舞台造型的形式美感外,还有材质给观众感官刺激所带来的物性美感,启动联想,感受到多义的内蕴,最后进入到歌舞艺术殿堂的绝妙境界。

樊跃的舞美作品舞蹈《红梅》的布景,就是用了100多把竹扫帚制成的,一层层被染白了的竹枝,编排构成渐变的树林图案,通过舞台灯光的渲染,一幅东山魁夷的风景画跃入人们的眼帘,随着灯光的变化,有时恬静让人迷惘,有时火热让人感奋。这时,它已不再是东山魁夷的画,而是一种全新的、流动的舞台造型美,这种造型美构成了《红梅》这一个舞蹈的情与景的最佳境界。罗丹曾说:“他们用自己的眼睛去看别人看过的东西,在别人司空见惯的东西上能够发现出美来。”樊跃正是于平凡处见深邃,在极普通的竹扫帚里看出美来,经过他的手改变了原有的面貌,用在舞台上给它于艺术生命,幻化出艺术美。

制景材料的更新并非难得,而取得预见舞台效果却是不易。如果没有生活和工作经验的

深厚积垒,是不能谙熟材料物性以至果敢地用于舞台之上。正如樊跃自己所说:“我捕捉生活中最自然、最普通的东西,用舞台美术职业的眼光去发现它们,再加上自己的东西,用在舞台上形成一种新的、独特的东西。”这也正是他“入之愈深、其见愈奇。”才能在舞美制景上能够与时代接轨,不断选取新型材料的根本。几年来,樊跃勇于开拓大胆实践,在舞台上用玻璃纸的晶莹剔透感,创造出冰雪世界和密林深处童话般的美妙;用万通板作景片和各种造型灯箱,统治了舞台光体造型的主流;用卡膜、塑料膜、聚苯类和各种铝材、钢材甚至脱脂棉等,可以说他无所不用其极,在歌舞舞美制景上开创了新风。仅就万通板的使用,几乎万通板成了“万能板”,灯箱用它、景片用它、各种造型用它……,在大型歌舞晚会上它无所不在、无处不见、无人不用,可是,第一个吃螃蟹的人正是樊跃。所以,在一篇报导他《舞美大腕不是星》的文章中写到:“樊跃就象一匹横杀进来的黑马,在本来平静的舞台美术界刮起了一股旋风。”由于樊跃在舞美制景上新奇、精巧,善于开发制景新材料并能灵心妙运,屡屡在舞台上取得成功,使大型歌舞晚会和电视荧屏的歌舞节目更充满了生机和活力。

“好风送我上青天。”樊跃在新时期里,借改革开放的东风,把握住一切机遇,以对舞美事业执著的爱、孜孜已求、辛勤创业,在大型歌舞晚会和电视荧屏歌舞晚会的舞美创作上,取得了不同凡响的成绩。但是,“艺海无边。”他认为,与其说要超越同行毋宁说要超越自己才能立于不败之地。所以他自己带有禅味的话是:“会搞创作的人,最好的状态就是不会。”让我们祝愿这位创业者,有更多更好的新作问世!

(李智良 解放军艺术学院美术系副教授)

学会举办'95 布拉格国际舞美四年展讲座

简 讯

中国舞台美术学会于10月12日在北京组织“'95 布拉格国际舞台美术四年展报告会”,介绍本届四年展情况。报告会由国际舞美组织中国中心秘书长李畅主持,本届参展的中国舞美代表团团长刘元声介绍了参展过程,刘杏林具体介绍了本届四年展的总体面貌。在京的学会会员、中央戏剧学院、中国戏曲学院、解放军艺术学院部分师生和部分剧院的导演出席了报告会。

(舞 讯)

【舞台美术家介绍】

艺海扬帆

记舞美设计田立为

■刘和平



青年舞台美术家田立为的艺术轨迹简单而平凡。

从七十年代起，他在兰州军区战斗文工团一干就是二十年，奉献了人生最美好的时光。然而，他并不后悔，西北的黄土地，憨厚的西北人，坚强的高原战士与他结下了深挚的感情。他爱这片黄土，更爱这里的人们。爱是相互的，对他们的爱，大西北也给了他殷实的回报。西北各民族的民俗文化哺育过他；敦煌的艺术宝藏滋养过他；深入生活，他曾同藏民同住毡房，同在草原放牧；深入连队，他曾同战士并驾骆驼巡逻，共饮冰山雪水……。他贪婪地吮吸着这些丰实的生活营养，为今后的艺术创作打下了扎实的生活基础。田立为无不感慨地说：“尽管西北生活艰苦，但西北质朴的文化底蕴给了我极深的感受，那里是我创作的源和流。每当我拿起画笔，一切苦衷都化为色彩融汇到作品中去了。”他没有辜负西北人们的厚望，辛勤地躬耕最终换得了成功，在绘画和舞美创作上成绩斐然。他的绘画作品四次参加了全军美展和省市美展，并在多种刊物上发表。在舞美创作上更是硕果累累，他的舞美作品参加了全国舞台美术展；带有浓郁西北乡土气息和革命战争题材的歌舞节目《绣金匾》、《延安颂》、《冰峰雪莲》、《奶茶》、《红军哥哥回来了》以及近期创作的《党的女儿》等分别获得了第四、五和六届全军文艺会演和中国艺术节舞美一、二等奖及优秀奖。

87年，组织上送他到解放军艺术学院美术系进修深造，这是他艺术历程中的一个转折。学习期间，正值改革开放大潮滚滚而来，中国舞美界走向世界，舞美理论百花争艳、创作观念的更新，尤其是聆听了薛殿杰、李畅、刘元声、李智良等专家教授的课，使他茅塞顿开，在舞美设计观念和表现手法上有了新的飞跃。如果说在西北时搞的一些舞美设计还属“实”和“单一”，那么，到了毕业时搞话剧《天边有一簇圣火》（与人合作）的舞美设计时，他的创作观念已从“单一”向“多元”、由“表象”到“内在”发展。《天》剧三面带观众的小剧场演出形式，摆脱了幻觉的单一表现手法，使心理空间情感的表现和观众参与的意识都得到了强化。舞台布景，没有从自然形态和环境的真实性去刻画莽原大漠的荒凉、边陲哨卡的孤寂，而是用黑幕避去了中、远景，用台阶的不同组合来变换空间，构成了一种“中性”的装置。田文同志说：“《天》剧演出处理突出的成功之处，在于它对中性布景的运用，用出了‘个性’。它的‘个性’不仅在于用了悬挂英雄谱的手法，使中性景具有了表现这些人物活动的空间属性，更主要在于深色背景的寂静，深幽感使人联想到浩瀚大漠中的孤寂，也正是赖于它的‘中性’才有可能使两个以上不同的空间的戏，同时展现在同一个舞台上。”除此之外，《天》剧演出场所的处理更具特色，观众一进剧场，映入眼帘的是脚下殷红的地布，上边有雕刻粗拙

变形的脚印,向着远方,向着天边而去,还有超然比例的龟裂嘴唇,以示干渴的象征,这些给观众留下了极深的印象,无疑这也正是田立为长年生活在戈壁滩的强烈感受,他把它带给了观众,为深化《天》剧的主题作了强有力的铺垫。《天》剧的舞美设计的成功,是他在西北生活感受的结晶,是他在改革开放大潮冲击下,观念更新闪出的第一个火花,这里凝聚着他在艺海中探求的苦涩与辛酸,也凝聚着他获得成功的喜悦与自豪。

《党的女儿》(与人合作)是他舞美创作上又一个有影响的作品,这个大型民族歌剧的舞美设计是以虚实结合偏重写实的表现手法体现的,“写实”在一个时期由于受矫枉过正的影响和某些理论的误导而成了禁区。所以在选择《党》剧舞美表现手法时,确实冒了些风险,唯恐抉择不合时宜,导致《党》剧舞美设计的失败,但是,田立为认为:“偏重写实的选择,是根据剧本内容和生活感受决定的,《党》剧是革命历史题材,上演《党》剧正是为呼唤信念的精神的回归,再则,剧中的时间性、地域性、情节性非常强,鉴于上述原因,选择接近生活的舞美设计方案,有利于表现人物和矛盾冲突的展开,有利于“还原历史”的目的,听到不走样的历史“回音”,从而产生更大的冲击力,起到在娱乐中的教育作用。那么,在舞美设计中如何偏重写实,是否“石头过刀、茅草过火”的白色恐怖,就应是一片狼烟呢?以往的写实弊病在于“单一”化地照搬生活而忽略了艺术地再现,事实上,写实本身并没有过错,问题的关键是如何写实,生活的真实是不能与艺术的真实划等号的。在《党》剧的舞美设计中,我们大胆地突出革命根据地大山大水的秀美,并在舞台画面构图上进行夸张和装饰性的处理,使之富于形式感,吸收了日本风景画家东山魁夷画中的气韵,注重景的意境展现。我们当时创作的主导思想是:白色恐怖只能毁坏坛坛罐罐,而无损江山的秀美,革命者终将与祖国的江山永存。”根据这样的思路,《党》剧的舞美设计最终取得了成功。尾声时,超长的画幕徐徐

降落,让人们感觉整个舞台都在升腾,全场爆以热烈的掌声,剧场的效应,观众的承认证明了《党》剧舞美设计偏重写实、虚实相结合是具有很高的审美价值,与此同时也证明了田立为坚持自己的创作观点和判断力的正确。

之所以田立为能够把握住剧本、确立自己舞美创作手法,这与他戏剧艺术执著地追求不无关系,蔡体良曾说:“舞台美术家,首先是一位戏剧家,其次才是其他专门家。”田立为深谙这一道理,为提高自己在戏剧艺术上的造诣,他曾认真地研读过沙翁的剧作,并为《茶花女》、《卡门》等歌剧作过案头设计练习,每当接受新剧目,总是在分析剧本上下一番苦功,从中揣摩剧本的体裁、风格,以便与导演合作时,更准确地创作出与剧本贴切地舞美设计。

“观念更新,创意新奇”,这已是现代舞美设计新阶段的显著特点。为此,他对更大的演出空间及多种艺术形式相互交融的舞美手法,也进行了积极地探索。北京电视台的春节晚会《风味歌曲演唱》、河北电视台的《渤海之春》、大型歌舞《人民军队爱祖国》、《幽兰之歌》等,都是他探索的成功之作。这些在体育场馆、演播厅、现代化大剧院的演出,在舞美创意上、表现手段上和材料使用上已经汇入到九十年代大型晚会宏大的、现代的舞美创作洪流中,既有它们的共性,也有着田立为自己独道的个性和特点。

田立为在绘画上是个强者,本可以进行绘画创作,出人头地,然而,他更爱舞美这个行当,十几年来他搞过话剧、歌舞、歌剧的舞美设计不下五十台,在舞美园地里结下了丰硕的果实。《天边有一簇圣火》、《党的女儿》,还有新出台的小歌剧《沙海中秋》以及那些大型歌晚会等舞美设计相继问世,不仅在部队而且在社会上已经引起了人们的关注。成功为他带来了荣誉,在成功之后他没有停步,在荣誉面前他没有骄傲,依然故我艺海扬帆。正如他自己所说:“艺术之树长青的根基在于永不休止地追求。”

(刘和平 总政歌舞团 国家一级设计)



新

——记中央电视台舞美设计吕大庆

■李 阳

提起吕大庆的名字,即便是同行中知之者也是不多的。可是,提起某年某年中央电视台的春节晚会,人们就不感到陌生了。很多人对春节晚会舞台布景的宏伟气势乃至独特的创意都留下了深刻印象,而设计者正是吕大庆。

吕大庆是一位有着创新意识的舞台美术设计家。早在中国木偶艺术剧院工作时就显露了他的设计才华,从事木偶舞美设计的十年间,他抓住木偶剧造型严谨、装饰性强、变形夸张的特点,认真研究,勇于进取,练就了他设计语言的灵活多变、造型生动的特有本领,在为 20 多部中外木偶剧进行舞美设计中,凭籍着他这方面的造诣无不取得成功,也正是因此,而被中央电视台看中,于 83 年调入中央电视台工作。

在中央电视台工作后,面对全新更加广阔的设计领域,吕大庆仍以探求的精神,潜心对电

视中舞美设计的特有规律进行研究,认识到:电视中舞美首先面对的是镜头,流动着的不同景别,是通过不同角度的镜头语汇,间接地(即荧屏画面)传达给观众。为把握住这一规律,他付出了巨大的努力,在电视舞美设计的领域里走出了一条属于自己的路。人们从他众多的设计作品中无不感到深厚的传统底蕴与强烈的现代意识的融合。

89 年他首次担任中央电视台春节晚会的舞美设计就引起了社会上的广泛注目。他抓住了春节中人们心理上那种“清新”、“亲情”的这一内在气质,以镂花发光变色的巨柱、婀娜

多姿的荷花喷泉、生机勃勃的迎春花长廊、玲珑剔透的太湖石群,作为表演的主场景,使整个演出大厅洋溢着喜气洋洋,万民同乐迎新春的氛围。设计者将民间节庆彩灯的形象,浪漫地结合在一起,通过现代科技使他们发光,变色流动起来,民俗中透着现代气息,使人感到,那传统的亲切,现代的热烈。这独到的创意一改以往春节晚会的表现手法,令人有一种对每年一度的春节晚会再认识的感受。为此,中央电视台破例将这一百平方米的演播室的 89 春节晚会场景,对社会开放展览达半月之久。

吕大庆同年又担任了电视音乐《红梅花儿开》的舞美设计。一首歌一场景,歌的情调与场景的意境融为一体,如同一幅幅精美的俄罗斯油画,展示了俄罗斯多侧面的风情,得到广大电视观众的青睐,应观众之邀,重播达九次之多。

一九八九年两次赴香港担任在香港举办的庆祝中华人民共和国成立四十周年大型文艺晚会的舞美设计。

一九九一年再次担任中央电视台春节联欢晚会的舞美设计。

一九九二年先后为中央电视台的《九二春节戏曲晚会》和《第五届全国青年歌手电视大奖赛》担任舞美设计。

同年十一月担任京剧艺术片《八珍汤》的美术设计,对于电视京剧的场景设计称得上是一次开拓性的探索,设计的成功之处在于:它不同于传统京剧程式化的“一桌二椅”的环境处理,也不同于“样板戏”中完全再现生活、自然主义的写实手法。他得体地把京剧艺术中虚中见实,以虚代实的手法运用到舞美设计中去,体现在对真实环境的高度概括,用最简洁的造型语汇进行表现。如对三场不同厅的环境设计:是厅但没有中国古典建筑中真实的柱子、门,是窗并非实实在在的窗格,巧妙地运用了网状的编织物,于似与不似之间,简练而洒脱,感觉到是窗而又不是窗。在这种大背景的烘托下,配之具体的屏风、饰物、字画等,三堂不同个性人物所住的厅堂便创造出来,它与京剧“虚”的一招一式的表演融合在一起,非常贴切、协调。画面丰满、精美而不繁杂。

九三年可以说是吕大庆多产的一年,主要的舞美设计作品有中央电视台的“九三春节小品晚会”、“梅兰芳金奖颁奖晚会”、电视音乐艺术片《海韵》、史敏的敦煌舞蹈艺术片——《沙漠·阳光·少女》、“第五届大连国际服装艺术节”、“首届九三 MTV 大赛颁奖晚会”。

一九九四年除夕又担任了中央电视台首播的《九四春节音乐歌舞晚会》的舞美设计,这台晚会的舞美全面展示了吕大庆的舞美设计功力,展示了舞台美术的无穷魅力。作品于精彩的节目与大气、富有表现力的辉宏场景交相辉映,给观众一种极美的艺术享受。作品采用了一种

总体框架为中属性,具体形象有个性的设计原则,既有统一的大环境,又有一套结构严谨,不同文化背景、不同地域、不同情调、不同使用功能、风格各异的小环境。使之与不同的节目相协调,保持原有节目的独特艺术感染力。设计手法大手笔、全方位地调动了众多造型语汇;以现代的光点平面构成、组合光轮廓,以软雕塑的手段参与舞台空间布局乃至灯饰造型,装饰性绘画、壁画、工艺美术,抽象的立体构成,现代雕塑等等……都在宏大的场景中,伴随着一个个节目的展现,呈现在观众面前的,时而是透着苍穹的艺术大厅,时而是万盏红灯高悬,万家灯火祥和的除夕之夜,时而是冰雪高原、时而是辽阔草原。还有,歌剧《卡门》斗牛场外的广场,盛唐的天宫伎乐的场面,场面随着歌声与舞姿在流动,又伴着歌声与舞姿在遐想,场景变幻得那么柔和,又与节目那么贴切不可分割,使节目在升华,让人难以忘怀。这台晚会的舞美设计获得中央电视台颁发的舞美设计特别奖。

94 年底,他又一次被选中 95 年中央电视台春节晚会的舞美设计,这是他第三次荣获此任,按理应是驾轻就熟的事,但是他深知,全国千家万户对这台晚会寄予了多么大的期望,他不敢掉以轻心,在百忙的设计任务中,抽时间东渡到日本最大的电视中心——NHK 放送协会去考查、研修。后来,95 年的春节晚会的舞美设计不负众望,在创意和制作体现上比往年又有所突破取得了成功。当然,这是与吕大庆对艺术执著地追求、辛勤地耕耘分不开的。

长期大量 认真的艺术实践,涉足广泛的艺术领域,更开阔了舞台美术家的视野,融汇出的将是更新的艺术语言。我们相信也期待着吕大庆——这位年轻的舞台美术家,以他独有的敏锐、超前的艺术眼光和多年舞美工作的经验,在今后的艺术实践中,创造出更多、更新、更好、更有力度、更富艺术内涵的舞美佳作!

(李 阳 空政文工团)



李春人印象



毛信科

李春人和我南北两地、各忙各的，相聚甚少，几次交谈也缘于公务。

春人毕业于中央戏剧学院舞台美术系，邢大伦教授学生。现为广州军区战士歌舞团一级舞美设计师，全军文艺系列高评委成员。

我和春人交往于全军大型文艺晚会创作演出以及一年一度的高评委开会期间。今年初，我因邀为广州军区舞美讲学，搜得了春人近几年大型文艺晚会若干资料，觉得成绩斐然，缘起我构写一篇介绍李春人大型文艺晚会设计文章。

一九八七年以来，全军大型文艺晚会演出经中央电视台、北京电视台转播，历经首体、空体、工体、北京体育馆演出播放，成为首都逢年过节不可缺少的庆典节目，九一年转回中国大剧院。为了创作出更富有新颖的演出样式，从广州军区调来了李春人担任主设计师，主持那次大型文艺晚会的舞美创作。那年，我团歌剧《党

的女儿》创作伊始，对于《党》剧的创作构想尚未最后明确，我和田立为等到万年青宾馆专访李春人，谈了一次《党的女儿》舞美创作构想，虽然只是一次探索性的讨论，以后的设计样式也完全不是同一面貌，但春人大胆设想，力求新颖的创作追求，给我留下深刻的印象。

大型文艺晚会演出形式的勃然兴起，并且迅速发展是近几年的事，凡大型文艺晚会的演出，一般皆通过中央电视台、北京电视台（包括各省市电视台）的录制播放，达到家喻户晓，引起人们的普遍关注，尤其是一年一度的春节文艺晚会。

西洋歌剧诞生在文艺复兴时期，那时罗马经济繁荣、市场活跃，为庆贺皇家吉庆大典，贵族和君王为歌剧舞台布景和华丽服饰投入大量金钱而毫不吝啬，形成西洋歌剧长时期的豪华规范。从这一点看，我国现时观众对电视晚会的审美需求多少有些共同之处。我国近几年来发

展起来的大型文艺晚会得益于改革开放,市场经济、物质文明促成了精神文明建设,大型庆典、体育比赛的开幕式、各类大奖赛、影视颁奖晚会、名目繁多的艺术节为搞活经济搭桥……他们多方筹集资金,不惜工本大量投入,他们要求这类大型文艺晚会总体给人以豪华的包装:强大的演员阵容,富丽的戏装服饰,大规模多层次的舞台布景,先进的灯控,现代化的音响,电脑灯光……,少则几万、几十万,多则几百万、上千万。使大型文艺晚会演出具有了物质的保障。

众多的大型文艺晚会汇成潮流,冲击着原有戏剧舞台,许多舞台艺术家从经济拮据的戏剧舞台冲击汇入大型文艺晚会滚滚潮流,把大型文艺晚会格局引向宏大、现代、更加广阔的演艺天地。

许多舞台美术家成为大型文艺晚会总设计、总体设计师,他们将受条件制约不能在戏剧舞台上充分施展的艺术才能大大发挥,李春人就是其中佼佼者。翻开李春人四年以来的大型文艺晚会节目单,可以看出他致力于大型文艺晚会设计、不断探求的行程:

1987年

广州天河体育中心落成庆典大型文艺晚会。
广东省政府庆祝中国第六届运动会闭幕式。

1990年

庆祝深圳经济特区建立十周年大型歌舞——开拓者礼赞。

深圳体育馆跨世纪一代,万科九〇演唱会。

1991年

第一届世界女子足球锦标赛[M&M'S]杯抽签仪式。

第九届“大众电视金鹰奖”授奖大会。

1992年

中华人民共和国第三届残疾人运动会《生命之歌》大型文艺晚会。

李春人担任总体设计,并承包了所有服装的设计、制作。

1993年

第二届中国金鸡百花电视节、第十三届中国电影金鸡奖、第十六届大众电影百花奖的颁

奖典礼。

纪念毛泽东诞辰一百周年的《继往开来》大型文艺晚会。

1994年底,为中央电视台设计了《95万家灯火平安夜》春节文艺晚会,目前李春人正忙于四台大型文艺晚会的筹划和体现工程。

对于《万家灯火平安夜》,我跟李春人开玩笑说,你李春人搞了个东方“那布柯”。

1995年中央电视台导演张晓海与李春人合作,共同创作设计《95万家灯火平安夜》春节文艺晚会。舞台奇特地设计在天崖海角——海口沙平海甸岛豪华巨轮上。这艘命名为《95平安号》的巨轮不是真船,但形如真船。它是在李春人指挥下,用一万七千根圆木托起海面的旱地巨轮,船体内设有房间、厅室、集旅游、娱乐、美食为一体的景点项目。中央电视台摄录舞台就在巨轮的甲板上,全长109米,最宽处36米,甲板的前半部是观众席,后半部是舞台,舞台上设有主要表演区,附属表演区,圆柱型升降台。现场设有为正规演出摄制所需要的灯控室、调音台、导播室、化妆间、衣帽间等。

可真谓海天一色,风暖月悬,椰城做景,潮涨潮落碧水绿影,美得宜人,美得自然。

于是我想起了奥地利康斯坦湖上的威尔第歌剧《那布柯》,那依湖筑起的露天舞台,巨型布景,奇特的变幻,似假似真的戏剧场面,吸引着多少追星歌迷驾机飞往,去度过那神圣的歌剧之夜。

于是我又想起了“'95北京国际舞台美术研讨会”所提出的命题,面向21世纪,向未来挑战:其中之一就是走出舞台,创造更加广阔的演剧空间。

(毛信科 总政歌剧团 国家一级设计)

简讯

刘尚智同志代表广东舞台美术学会,代表'95“学会奖”获得者徐伟、梁三根、李伟中同志,九月底进京时,将“学会奖”的奖金捐赠给中国舞台美术学会。

(舞 讯)

美的追求

——记服装设计师沈盈

■高林

在舞台上,在屏幕中,在北京音乐厅举办的独唱、独奏音乐会;观众曾经见到过一些著名演员穿着五彩缤纷、清新高雅的演出服装。这些色彩斑斓、风格迥然的服装,是服装设计师沈盈的作品。

现职北京电视台一级服装设计沈盈,虽然从中央音乐学院毕业,但小的时候就在热爱绘画的哥哥沈尧伟、沈尧定、沈尧伊的熏陶下,比唱歌更喜欢绘画。生活在充满艺术气氛的家庭里,她又是家中唯一的女孩儿,对服装造型与色彩,很自然的产生了悟性。

作为女人,爱美是天性,然而在那个街上流行灰、兰、绿的年代里,沈盈却扼制不住展现美的渴望,那怕在布店的柜台上只有几种色彩单调的面料,她也会搭配得不同一般。她为了实现标新立异的设计,利用业余时间学裁剪,学制作。不管刮风下雨,酷暑寒冬,就跟着了魔似的拜师学艺,印染、织绣、手绘,可以说服装工艺样样精通。

沈盈曾经是铁路文工团的歌唱演员,节目主持人。铁路文工团的女演员,几乎人人都求过她设计、裁剪过衣服。她们都是迷信沈盈,沈盈穿什么,就跟着穿什么。在这小小的天地里,她引导着服装的潮流。舞台演出、音乐、绘画,沈盈



生活在艺术的空间里,汲取了方方面面的营养,当改革的春风吹遍祖国大地的时候,她的特殊天赋有了施展的天地,一下子展现了她的蕴藏无限创作潜力的才华。

铁路文工团排演的话剧《花园街五号》、《春归何处》、《奥赛罗》等十几出剧目,剧中服装都是沈盈设计的。这些服装,从设计、选料、裁剪、印染、手绘、装饰,都是她自己一个人干的。尤其《奥赛罗》的服装,设计的独具特色。剧中人物的服饰再现了欧洲文艺复兴时期服装的特点,沈盈大胆运用浪漫主义的表现手法,简洁夸张,使色彩陪衬人物,利用印染工艺在服装上彩绘了文艺复兴时期的图案,赋予了时代气息。她采用象征纯洁的白色,作为奥赛罗的服装基调。白色库绵制做的上衣,白色的披风上印染了图案,白色带花饰的高筒皮靴,显得奥赛罗外表奇伟、体魄健美。苔丝狄蒙娜的服装设计是更纯、更美,

在她新婚之际,穿着一身白色纱袍,披着一件姹紫嫣红长达八米的披风。服装随着剧情的发展而变化。在没有布景的舞台空间里,服装不仅塑造了人物,更增添了悲剧的气氛。日本大都会歌剧团,音乐总监吴文修先生慕名到北京请沈盈为他们新排练的歌剧《长城魂》、《托斯卡》设计服装时说:“我们也演过不朽名剧《奥赛罗》,看过你设计的服装,你的整体构思,人物造型、色彩运用、现代意识很浓,具有国际水平。”剧作家曹禺说:“……这出戏服装设计的很大胆,很有特色,真想不到设计师是位女同志。”

走进沈盈的家,翻阅她曾经设计的服装照片,你都不敢相信那么多服装都是她设计的。上百台晚会,上千个演员,都是用她那双灵巧的双手打扮的。八九年春节晚会彭丽媛原来穿的服装被导演否决了,离春节现场直播还有三天,彭丽媛找到沈盈,沈盈琢磨了一会儿,立刻为她设计了一套服装,利用两天的时间赶制出来,当小彭的爱人从机场匆匆赶来陪同彭丽媛试穿这套红色不对称悬形高领鱼尾纱裙的时候,眼睛里流露出惊喜的光芒,嘴里不停地说:“好,太好了。”这套服装是那么得体,是那么风姿绰约,是那么和谐高雅,是那么具有现代意识。当春节晚会彭丽媛出现在电视屏幕上,一改过去,一个当代民族歌唱家的形象,永远印在亿万观众的记忆里。

中央电视台为迎接亚运会举办的《光荣与梦想——圣火一九九〇》晚会,沈盈特意为彭丽媛设计了一套精美的牡丹花形服装,用现代服装工艺,独特的立体造型,恰如其分的突出了我们的民族文化。这套深广内涵的服装,既包含着东方民族服装的韵味儿,又显示了我们的国格人格。海外著名歌星苏芮感慨地说:“这台晚会最美的是彭丽媛的服装。”

年青的节目主持人许戈辉,主持中央电视台95年春节晚会,沈盈为她设计了两套截然不同的服装。一套是流行时装风格的黄色套裙,一套是民族味儿浓浓的旗袍,增添小许活泼、奔放的个性。在此之前,小许曾经着装一套黑白色调搭配的长裙,参加主持94年《花城杯》中国音乐

电视MTV大奖赛颁奖晚会,服装简洁、明快,充满了现代意识,把小许打扮得体态婀娜,线条鲜明,显得她更纯、更美、更甜。不少人以为这套服装是从国外买来的,其实她就是沈盈为她设计的第一套服装。

端庄华贵的披纱长裙,一设计出来颇受歌唱家殷秀梅的青睐,隔一段时间电话铃一响,就传来殷秀梅豪放的声音:“沈老师,我还要做一件红色的披纱长裙,尺寸照原来就合适。”秀梅不是已经做了白的、粉的、黄的了么?她就喜欢这种款式,已经成为她的专利了。其实最初沈盈是为关牧村设计的,当她举办独唱音乐会穿着色彩斑斓的长裙披纱转身向侧台走去的时候,披纱随风飘逸,洋溢着青春的活力,观众心灵顿感愉悦,为服装的神奇力量报以热烈的掌声。演员的眼睛是最敏锐的,难怪都争着要做这种款式的服装,现在主要演员几乎人手一件久经不衰。

沈盈最善解演员的心意,每当演员找她设计服装,她都能绘声绘色地与人交谈,过不了一会儿,双方在心灵上就产生了奇妙的感应和吻合。她手拿画笔在纸上勾画出一个又一个服装草图,就像电子计算机一样准确无误。经常听到演员说:“沈老师,您就给我设计吧,我百分之百的放心。”最近参加郭淑贞学生独唱音乐会的潘淑贞就是这样的,当她试穿为她设计的服装时,激动地拥抱沈盈,对着镜子连连说:“比我期望的还好,我太高兴了!”沈盈每天都生活在挑战中,件件服装都能让演员满意是多么不容易呀!然而喜欢竞争,渴望挑战的她不仅在设计舞台服装获得成功,早在86年,在北京就第一个搞了时装表演展销会,二百多套表演时装在一个多月的时间里设计制做出来,而且最早在服装上印染了京剧脸谱,绘制了长城图案,风筝,古代建筑……就是在时装展销会的记者招待会上,她侃侃而谈在不久的将来纯棉料将会流行,十年后的今天恰恰验证了她说的话。生活积累,勤奋好学,锲而不舍的韧劲,十年的时间里她设计了那么多的晚会服装,设计了那么多独唱音乐会服装,为演员设计了那么多演出服,为不少

人设计了不计其数的生活时装,一年到头,她没有节假日,忙的时候一天只睡三个小时,可她觉得活着痛快,精神上获得了最大的满足。当她迈着沉重的脚步走进丝绸商店,面料的色彩驱散了她的疲劳。当她拿着画笔勾画设计图的时候,

早忘了时钟在走动,当她端详演员体形的时候,脑海里如起伏的波浪,捕捉未来的艺术形象,当她裁剪、装饰自己设计的服装时,她的心灵流淌着人生欢乐的乐章。

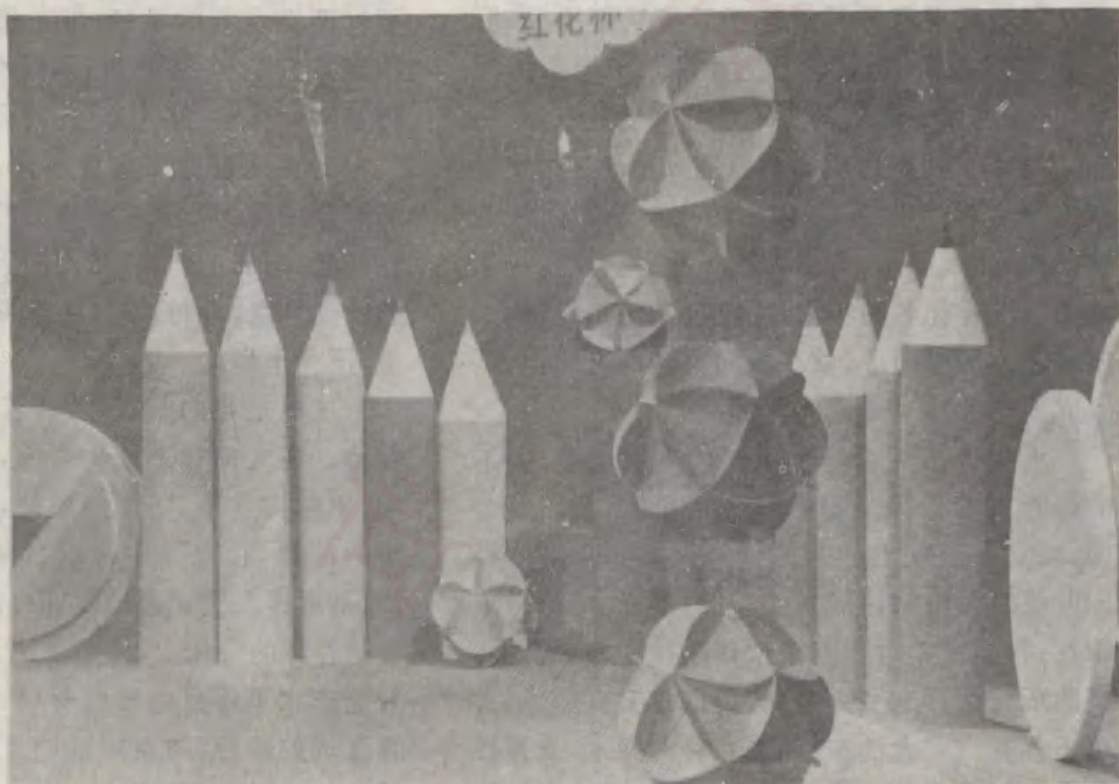
(高 林 原铁路文工团团长)



'94 中央电视台
春节歌舞晚会

设计:张冬域

潍坊电视台儿
童歌舞晚会



设计:姚建华

生生不息的象征

——花鼓戏《筒车谣》舞美设计谈

谢惠钧

——帷幕徐徐拉开。空黑中扬来筒车转动的吱呀声和流水声。

——主题歌旋律。

——照射在筒车上的一束特写光由弱渐强。

之后的每一个幕间，悠悠转动的筒车都以其独特的语汇表述着。它从画意中扬起诗情，透出凄凉与哀怨、庄重与深沉。它是一支古老的歌谣，诉说着永恒的母爱和不尽的乡情，它是生生不息的象征。

我常常被自己设计的场景与氛围所感动，不是自诩自美，是由于它把我带入了无穷的思念之中，把已经疏远的童年梦境倏然拉近，……

发源于湘东武功山西麓的一条小河，蜿蜒数百里自南向北流去，在醴陵市泗汾镇附近突转向西，注入渌水，再汇入湘江北去。这是一条地图上没有标名的小河，因流经泗汾镇，当地人便称之为泗汾河了。就在流向突转西行的地方，形成了一大片半岛式的沙洲。

不知道拓荒者是什么年代来到这里，说不清那青青的长堤是哪一辈先祖筑成，人们只会说，站立在堤坝上的两棵饱经风霜而今依然根深叶茂的大樟树，是遥远岁月的见证。樟树树干粗壮，我们童年时要五个伙伴手拉手才能合围，林荫蔽日达百来平方米，树龄已愈五百年了。大树下各有一部大筒车，筒车直径约四米，支撑柱和中心轴都是用大树制成，水槽是用整根粗树挖成凹形，上面长满青苔，筒车圆轮的边缘相间

地装着若干长形圆木桶，水流带动筒车转动，木桶载水倾入水槽中，流向坝内，灌溉着沙洲上的大片田野。这里是急流浅滩，人们在卵石滩上用木桩筑成河坝，以形成水流落差来带动筒车。河坝的中段部位是通航过坝的洪口，水急浪高，顺水船从这里飞流而下，很快就消失在视线以外，真有“千里江陵一日还”之势。逆流而上时，就非得有人拉纤不可，留在船上的人近乎卧倒在甲板上使尽全力撑着竹篙，口里不断吆喝着什么。最使人惊心动魄的是长龙似的木排漂流至此，要过两道水坝的洪口，排古佬便紧张地做着各项准备工作，调整方向，摆直木排，注目前方，手持带钩的撑篙，站定方位，严阵以待，一旦进入过堤的洪流便使出全身力量，拼搏着、呐喊着。那声嘶力竭的呼喊声与震撼河谷的浪涛声交织在一起，构成了一幕“饮山白天浪，放入大江来”的壮观景象。那时，常常被这种磅礴气势惊呆震慑，至今不忘。

这里是我的胞衣地，有着我说不完的童年梦境。在大樟树下放牛乘凉，看木船和竹排过坝，攀树掏鸟蛋，下溪捕鱼虾，捧着木槽中清甜的河水，在急流中冲浪游泳，用门板当船戏耍，是那样无忧无虑地玩到日落而息。夏夜，躺在晒谷坪的竹床上，仰望着满天星斗，静静地听着筒车水不停息的吱吱呀呀声，这声音划破空旷辽远的寂静，与虫唱蛙鸣汇成一曲充满泥土芳香的摇篮曲。有时遐想着那大樟树象父亲，象刚毅的男子汉，站立在堤坝上，护卫着大筒车，

护卫着这一方生灵。筒车象母亲,象温柔的女性,依偎在大樟树下,吟唱着充满山野气息的摇篮曲,为这片土地不息地奉献着乳汁,孕育着永恒的生命。那萦绕低回的转动声啊,蕴藏着多少人世间的酸甜苦辣和悲欢离合!

这里有生我养我的老屋。人生的梦是从这里开始的,并且一开始就搅拌着苦和难。一栋由蔑织糊泥墙、土墙和土砖墙组合成的农舍,旁边土台上有弯弯曲曲的木梁柱支撑的茅草杂屋,里面除了牛栏猪栏外,就是石碓和碾子,孩时的我并不去碓米,而是把它当着家庭玩具运动自己。母亲刚刚生下我,就碰上日本兵的扫荡,急迫之中母子曾藏身于这个杂屋的茅草间,接着又拖着打摆子的虚弱身子卧藏在稻田之中,由于浸泡母亲的膝盖处从此留下了碗口大的疤痕。母亲于九十二岁高龄辞世了,她经历了近一个世纪的风霜岁月,也造就了一位集仁慈贤淑、豁达随和、勤劳朴实、吃苦耐劳、珍惜家庭,珍惜着每一个生命、怜惜弱者等传统美德于一身的典型中国妇女形象,给我们后人留下了永恒的神圣的母爱典范。

在大筒车的不远处,是大革命时期著名烈士陈觉的故居。1927年他从苏联回国,回到家乡,在这里建立了以泗汾为中心的包括三十五个乡的苏维埃政权,发动年关暴动,打土豪分田地,轰轰烈烈的农民运动席卷了整个湘东。第二年,陈觉和她的妻子赵云霄被捕了,就义前,为后人留下了两封感人肺腑、催人泪下的诀别书。陈觉在给妻子的信中写道:“尤其是那慈爱的母亲,我当年是瞒着她出国的。我的妹妹时常写信告诉我,母亲天天为了惦念她的远在异国的爱儿而流泪,我现在也懊悔此次在家乡工作时,竟不曾去见她老人家一面,到如今已是死生永别了。”她的妻子赵云霄在狱中生下女儿启明后,在走向刑场前留给不懂人世奇冤的女儿的遗书中也写道:“小宝宝,你是民国十八年正月初二生的,但你的母亲在你才有一月有(又)十几天的时候,便与你永别了。小宝宝,你是个不幸者,生来不知生父是什么样,更不知生母是如何人,……小明明,有你父亲在牢中给我的信及

作品,你要好好的保存,小宝宝,你母亲不能多说了,血泪而(书)成。”她给女儿喂完最后一次奶,从容地走出了监狱……。跃然纸上的母性之爱,是那样的真挚,那样的亘古如新。我把烈士的英灵与大筒车重叠在一起,把老母亲的传统美德的光环与大筒车重叠在一起,对家乡更增添了一份深情的永远的依恋与向往,永远的礼赞与膜拜。

花鼓戏《筒车谣》是根据一个真实的故事衍化而成。主人公——十七岁的春姑来到偏僻贫脊的山村,嫁到父母双亡的大牛家,在这个还有三个幼小弟妹的一贫如洗的家庭中,是妻子又是“母亲”,挑起了生活的重荷,使二牛长大成家,小妹上了大学,还慰藉着双目失明的小弟。家庭由穷变富了,自己则因长年劳累,丧失了生育能力,人过早地衰老了,在家庭连续发生的兄弟不和、离婚、分家与矛盾冲突中,春姑悟出了“走出去又是一片天地”的道理,颂扬了春姑的传统美德和在改革开放时期新型农村妇女的自强不息精神。

舞台上的筒车,是整个舞台视觉的主要背景,是具象的,如一座雕塑粗犷而沉甸甸的,象山里人一样厚实,一样的力度,与整体构成浓厚的山野田园气息,与淳朴的民情民风构成大自然与生灵共存的协调感,预示着这个空间的永远和偏僻封闭的宁静。筒车不仅占驻着舞台应有的视觉空间,同时,还以象征的手法占驻着观众的心理空间。筒车的转动,象征着时间的流逝,如历尽沧桑的老人,展示着漫长岁月的风尘;它象征母性孕育后人一样滋润着大地的生灵。它随着时代的变迁,家庭的甘苦悲欢,转速或快或慢,吱呀声或低沉雄浑,或如欢声笑语,隐喻了人生的哲理和深层内涵。

我排斥强自为之的做作,强调情感的率真和自然流露。大自然是美好的,但需要艺术家独特的感受与理解,然后去提炼去升华,才能表现为艺术美。设计时,我试图寻找能体现山乡特征的天然质材,以展现一种原生之美和朴野之美。师法自然,而成为“第二自然”,使景能传情,情景交融,又从中悟出一个传神的精神境界和心

理空间。如采用的杉树皮、带叶的竹枝、木材边料板,均不作人工的雕琢与设色,只对高矮长短大小疏密的编织进行技术性组合,或为小树丛、或为墙面、或为屋梁和篱笆栏栅。前区的斜面主体平台和中区的横向平台,均采取裸露木结构框架和板面随意拼接的方法,以加强造型粗犷的协调感和山区特有的气息。这种原生质材的组合,旨在产生新的内在关系,融入意念,构成一种形式感,使分散、游离,平常的自然物象化合成整体的艺术空间,引导观众去品味、去思考,获得独特的审美情趣。同时通过强化质材感和山区造型特征,构成前后两个环境空间,使舞台空间有了延伸,使表演动作调度更丰富多变。这样,从整体上说,与该剧及其总体功能形成了对应关系的构成线。如罗丹所说:“艺术就是感情。”原苏联著名导演 A·波波夫认为:“我们导演和演员对待一个新读过的剧本的态度,往往就决定于如下一点,即这个剧本在何种程度上使我们浮想联翩,下意识地回想起生活中经历的种种场面。当艺术家的这些个人回忆或感受多多少少同他们创作联系起来的时候,它们就无可避免地会作为一些因素,画面或个别人物形象融入他正在形成的构思里。”《简车谣》舞美设计,是由于隐潜在自身心灵深处的审美机制

的调动,是主体心灵与客观世界的物象产生情感符号遇合的构成。更重要的是渗透着我那不可抑制的对故乡情感的折射,一种非要把自己生活的积淀、感受与体验表达出来不可的创作激情,是来自对母亲的思念,对伟大母爱的崇敬和对故土依恋的情感渲泄。

我曾经思念着为此创作去一趟久违的故乡,到那里看看大樟树和古老的简车,看看生我养我的老屋,看看曾经庇佑过母亲和我的那片田野。回故乡没有成行,听说如今的故乡,已办起了造纸厂、酒厂、机械厂,我出生的老屋早已拆除,新屋又两度重建,年青人开着自己的拖拉机和汽车,为着更宏伟的目标在劳作。大樟树依然青翠地站立在河堤上,泗汾河水依然清彻,依然千古流淌,大地依然不息地养育着这片生灵,只是古老的简车早就没有了,不知是山洪暴发冲废了,还是年久失修倒塌了,或是因为有了抽水机的缘故,再也听不到古老简车的吱呀声了。或许那已是旧时的风景,现在进入的是“又一重天地”,但都如母爱的永恒,我心中的这片静土依然无限圣洁。

(谢惠钧 湖南省艺术研究所
国家一级设计)



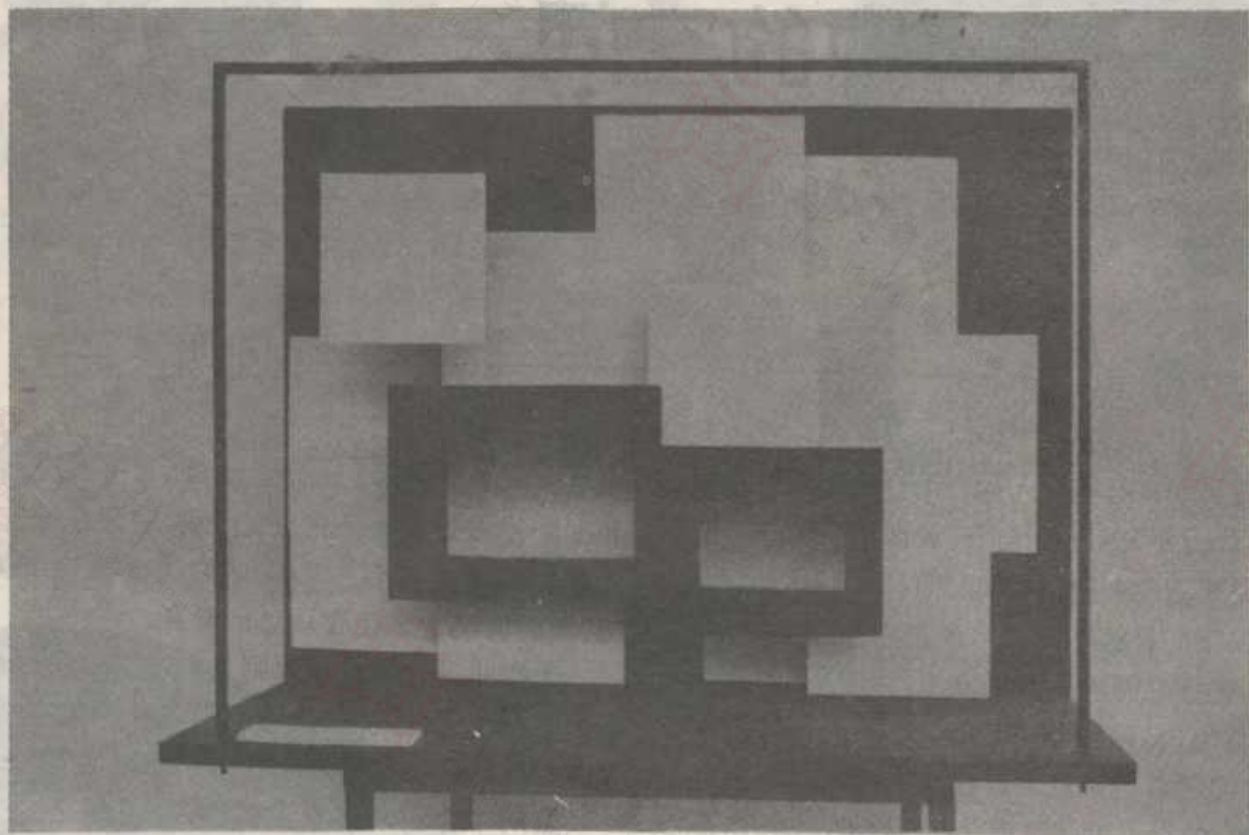
《简车谣》

谢惠钧设计



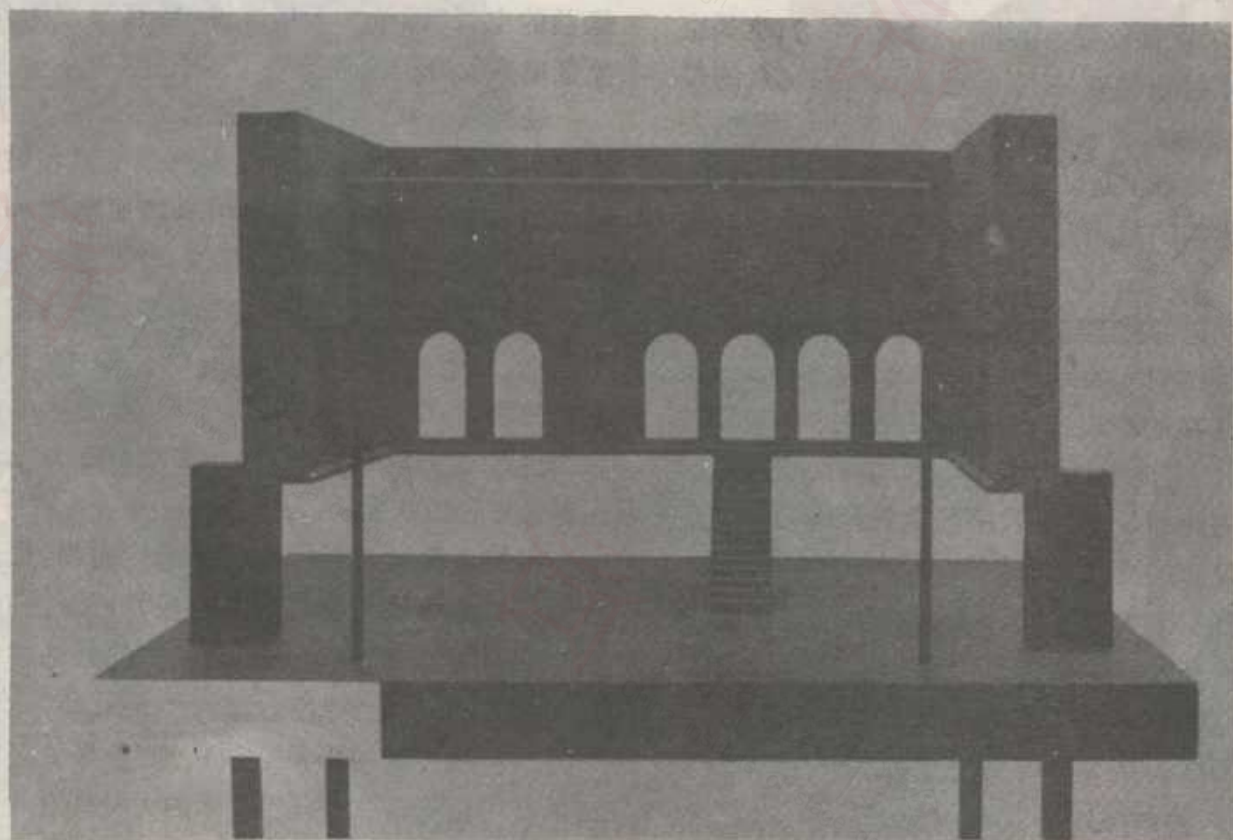
《秧歌情》 沈阳京剧院 邢造、戴明贺设计

斯沃博达回顾展作品选刊



《士兵》 (1969)

慕尼黑歌剧院演出



《罗密欧与朱丽叶》

布拉格民族剧院演出

空间中的空间

——第十四届“飞天奖”颁奖晚会设计体会

龚生明

每当我拿起笔投入体育馆空间舞台设计的时候,我总要先问一下自己,如何用以往所习惯的手段和经验来安排空间的问题。

大空间设计不同于普通剧场,更不同于小剧场,在将近面积一万平方米,高度 22 米的万人体育馆内,四面都是观众,分别从不同的高度,不同的方位来观看。它也不像环境戏剧那样,观众的视点可以任意设置和随意流动。体育馆的舞台是固定的,观众的视角也是定位的,像八卦图那样,从八个方位,三个楼层来观看演出。一个设计者应当既是空间的创造者,也是空间最先的观赏者,我常常把自己摆在观众的位置上,看看能否从各个角度观看演出。因此,大空间设计必须是以全方位考虑入手,简单地说,空间建构的原则一定是开放的,而不能是封闭的。

我记得美国建筑师路易斯·康曾说过这样一段话:“空间的本质是一种精神,并有以一定方式存在的意愿。”在主题性晚会的空间设计中,各种定向的结构和表现形式都必须具有一定的内涵和深度,形式所蕴含的精神乃是这台晚会设计的灵魂。

事实上大空间设计必须扬弃细末枝节,要说的话必须简单明了,但不要讲死,形象上要留有余地或作一些变异,努力做到意会和神似。例如第十四届飞天奖舞台大空间设计,整个舞台的外形,隐约地勾出了 TV 的造型。即使是悬挂在台唇的一道 20 米宽 8 米高的巨幅吊景中,也

没有构成完整的画面,而是让两个“飞天”女神和七彩光波这两种不同质的形象组合在一起,光波的光源是舞台中心主体的飞天奖金杯雕塑,画面说明什么让观众自己解答。

大空间设计的首要原则是创造空间和尽量运用整个空间,环境设计需要同时进行考虑。激光的光辐射会使整个空间变得活跃和饱满。

空间中存在的形象虽然很少,但却是至关重要,形象必须紧扣主题。我在十四届飞天奖的舞台大空间设计中的彩虹色彩是光的三原色红绿兰的电视“符号”,不用多说,彩虹映照舞台,象征电视荧屏把美传送给千家万户。

经验告诉我们,有层次的空间会增添魅力,空间的物理价值是要满足足够舞蹈演员和歌唱演员的表演,空间的精神价值是按照韵律和美的规律,构建起不同高低的层次。“美是物体的绘画规律。”(拉奥孔)从平地三米高的平台有五个层次,六个表演区域,充分体现了起伏跌宕的有秩的画面,在台口弧形的表演区里,铺上了底色为兰绿色的玻璃台板,这多少给晚会带来一点绿色江南的水意。

每一个层面总是隐喻信息的传递物,虽然“红栏三百九十桥”,“二十四桥明月夜”〔注〕的真实小桥并不存在,但从付台两侧的装饰桥中隐示着江苏的地区特色。

大空间设计的形象必须精炼,各形象之间必须有内在的联系,直径 40 米的大彩虹由八道霓虹灯构成横跨在体育馆球场两侧,其高度为

沈盈舞台服装设计选



樊跃舞台美术作品选



①《七彩沙盘》大型文艺晚会

②北京电视台元旦晚会

③总政治部《双拥晚会》

④北京国际电视周晚会

⑤北京电视台元旦晚会

⑥《罗曼梦》时装晚会

⑦北京电视台春节晚会

⑧总政治部《双拥晚会》

樊跃舞台美术作品选



① 成方圆独唱晚会
② 成方圆独唱晚会
③ 舞蹈《俺爷爷》
④ 北京小姐选美晚会

⑤ 成方圆独唱晚会
⑥ 成方圆独唱晚会
⑦ 舞蹈《密林》
⑧ 舞蹈《母亲》



1996

农历丙子年

日	一	二	三	四	五	六
	1 十一	2 十二	3 十三	4 十四	5 十五	6 十六
7 十七	8 十八	9 十九	10 二十	11 廿一	12 廿二	13 廿三
14 廿四	15 廿五	16 廿六	17 廿七	18 廿八	19 廿九	20 十二月
21 初二	22 初三	23 初四	24 初五	25 初六	26 初七	27 初八
28 初九	29 初十	30 十一	31 十二			

日	一
3 十四	4 十五
10 廿一	11 廿二
17 廿八	18 廿九
24 初六	25 初七
31 十三	

日	一	二	三	四	五	六
				1 十三	2 十四	3 十五
4 十六	5 十七	6 十八	7 十九	8 二十	9 廿一	10 廿二
11 廿三	12 廿四	13 廿五	14 廿六	15 廿七	16 廿八	17 廿九
18 三十	19 正月	20 初二	21 初三	22 初四	23 初五	24 初六
25 初七	26 初八	27 初九	28 初十	29 十一		

日	一
	1 十四
7 二十	8 廿一
14 廿七	15 廿八
21 初四	22 初五
28 十一	29 十二



日	一	二	三	四	五	六
			1 十四	2 十五	3 十六	4 十七
5 十八	6 十九	7 二十	8 廿一	9 廿二	10 廿三	11 廿四
12 廿五	13 廿六	14 廿七	15 廿八	16 廿九	17 四月	18 初二
19 初三	20 初四	21 初五	22 初六	23 初七	24 初八	25 初九
26 初十	27 十一	28 十二	29 十三	30 十四	31 十五	

日	一	二	三	四	五	六
1 十九	2 二十	3 廿一	4 廿二	5 廿三	6 廿四	7 廿五
8 廿六	9 廿七	10 廿八	11 廿九	12 三十	13 八月	14 初二
15 初三	16 初四	17 初五	18 初六	19 初七	20 初八	21 初九
22 初十	23 十一	24 十二	25 十三	26 十四	27 十五	28 十六
29 十七	30 十八					

日	一	二	三	四	五	六
						1 十六
2 十七	3 十八	4 十九	5 二十	6 廿一	7 廿二	8 廿三
9 廿四	10 廿五	11 廿六	12 廿七	13 廿八	14 廿九	15 三十
16 五月	17 初二	18 初三	19 初四	20 初五	21 初六	22 初七
23 初八	24 初九	25 初十	26 十一	27 十二	28 十三	29 十四

日	一	二	三	四	五	六
		1 十九	2 二十	3 廿一	4 廿二	5 廿三
6 廿四	7 廿五	8 廿六	9 廿七	10 廿八	11 廿九	12 九月
13 初二	14 初三	15 初四	16 初五	17 初六	18 初七	19 初八
20 初九	21 初十	22 十一	23 十二	24 十三	25 十四	26 十五
27 十六	28 十七	29 十八	30 十九	31 二十		

日	一	二	三	四	五	六
	1 十六	2 十七	3 十八	4 十九	5 二十	6 廿一
7 廿二	8 廿三	9 廿四	10 廿五	11 廿六	12 廿七	13 廿八
14 廿九	15 三十	16 六月	17 初二	18 初三	19 初四	20 初五
21 初六	22 初七	23 初八	24 初九	25 初十	26 十一	27 十二
28 十三	29 十四	30 十五	31 十六			

日	一	二	三	四	五	六
					1 廿一	2 廿二
3 廿三	4 廿四	5 廿五	6 廿六	7 廿七	8 廿八	9 廿九
10 三十	11 十月	12 初二	13 初三	14 初四	15 初五	16 初六
17 初七	18 初八	19 初九	20 初十	21 十一	22 十二	23 十三
24 十四	25 十五	26 十六	27 十七	28 十八	29 十九	30 二十

三	四	五	六
		1 十二	2 十三
6 十七	7 十八	8 十九	9 二十
13 廿四	14 廿五	15 廿六	16 廿七
20 初二	21 初三	22 初四	23 初五
27 初九	28 初十	29 十一	30 十二

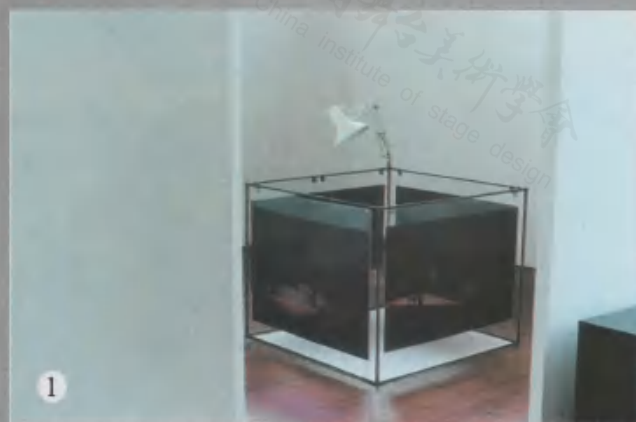
日	一	二	三	四	五	六
				1 十七	2 十八	3 十九
4 二十	5 廿一	6 廿二	7 廿三	8 廿四	9 廿五	10 廿六
11 廿七	12 廿八	13 廿九	14 七月	15 初二	16 初三	17 初四
18 初五	19 初六	20 初七	21 初八	22 初九	23 初十	24 十一
25 十二	26 十三	27 十四	28 十五	29 十六	30 十七	31 十八

日	一	二	三	四	五	六
1 廿一	2 廿二	3 廿三	4 廿四	5 廿五	6 廿六	7 廿七
8 廿八	9 廿九	10 三十	11 十月	12 初二	13 初三	14 初四
15 初五	16 初六	17 初七	18 初八	19 初九	20 初十	21 十一
22 十二	23 十三	24 十四	25 十五	26 十六	27 十七	28 十八
29 十九	30 二十	31 廿一				

三	四	五	六
3 十六	4 十七	5 十八	6 十九
10 廿三	11 廿四	12 廿五	13 廿六
17 三十	18 三月	19 初二	20 初三
24 初七	25 初八	26 初九	27 初十

中国舞台美术学会
国际舞美组织中国中心

'95 布拉格国际舞台美术四年展



- ① 冰岛展厅
- ② 白俄罗斯展厅
- ③ 丹麦展厅
- ④ 俄罗斯展厅

- ⑤ 德国展厅
- ⑥ 斯洛伐克展厅
- ⑦ 拉脱维亚展厅
- ⑧ 瑞士展厅

'95 布拉格国际舞台美术四年展



① 中国展厅
② 捷克展厅
③ 波兰展厅
④ 比利时展厅

⑤ 立陶宛展厅
⑥ 英国展厅
⑦ 保加利亚展厅
⑧ 芬兰展厅

大型歌舞晚会舞美设计选



① 沈阳国际秧歌节晚会

设计: 李智良

② 43届世界乒赛开幕式晚会

设计: 李智良

③ 大连国际服装节晚会

设计: 李智良

④ '94国际服装节晚会

设计: 张冬域

⑤ 国际住房日晚会

设计: 李智良

⑥ 国际潍坊风筝节晚会

设计: 李智良

⑦ 大连国际服装节晚会

设计: 李智良

⑧ '94《飞天奖》颁奖晚会

设计: 龚生明

8米半,连接发奖台和电视墙的舞台高度95公分,两边宽为26米,台深为16米一直沿伸到后面的工作台,台前的圆弧形表演区略小于彩虹,四个装饰桥斜置在中心舞台两侧,从侧面空间看,三个不同位置的圆弧形:垂直面,水平面,成角的斜侧面遥相呼应,既统一,又有变化,在设计过程中,大彩虹和水平圆弧平台是一气呵成的,我体会到大空间设计确实需要一股力量,一种冲动的激情,我想所谓“神(可能指精神)来之笔”之说,大抵如此吧!

大空间设计还要顾及到环境设计,其基本问题是选择主体和客体的方法和对于相互作用的影响力,环境设计的形象作用于人的视觉,刺激感受力较大,直接渲染了周围的气氛。因此,大空间设计需要恰当地建立在自然环境和光环境的处理上。这次设计为了弘扬民族文化精神和颁奖的喜庆气氛,舞台四周采用了五彩祥云,以此来和“飞天”相呼应,使晚会笼罩在节日的欢乐气氛中。

虽然“艺术就是单纯”是句至理名言,但令我担忧的是晚会能否热烈而丰富多彩起来,让人能“一饱眼福。”单纯只是局部元素自我控制,丰富是晚会设计追求的目标,要想方设法运用各种手段使高潮迭起,目不暇接。但问题是需要冷静地把握总体气氛与各局部的构成关系。体育馆内的观众是俯视的,裸露的大平台如同剧场天幕一样,是一个中性的、立体的、被光、色照射的实体,正因为舞台是单纯的,才能让电脑灯、霓虹灯大显身手,成为一个五光十色千变万化的迷幻空间。

大空间设计吸收结构空间的特点,把舞台结构充分暴露出来,表现出周边线条的力度和简洁的几何形体的美,同样成为这一空间中吸引人的绝对优势的因素。

大空间设计要求立体景物空灵,不仅能让四周观众看清舞台,同时也能让观众出现在电视荧屏中,要尽量让观众“动”起来,和台上的演员相呼应,参与到舞台的演出中来,使舞台的演区延伸到观众席,因此,“舞台”上的立体景是通透空间中的支架或线条,透过支架或线条把视

线引向另一空间。空间设计不设置人为的障碍,而是有意识地把舞台空间,观众厅空间建成一个相互交融的共享空间。

综上所述,我认为大空间设计思维和普通舞台思维不一样,尽管它们之间也存在不少共同点,大空间思维要宏观全场,并在空间中建成一套独特的相互联系的能动系统。它归纳起来,有这样几点:

一、主题性晚会的造型其内涵要有一定的深度。

二、空间要最大限度开拓,借助于层次空间、复合空间、结构空间的原理,合理地安排好主次各层面的关系,像脉络一样通达有序。

三、形象色调要单纯,不要琐碎,要整体统一。

四、主体造型要通透空灵,要有包括观众在内的全空间观念。

五、舞台,装置不能呆板,静止,要成为活的舞台,能动的舞台,此次设计了对开平台,旋转平台,伸缩平台。为了使空间丰富、电脑灯激光、霓虹灯、干冰等都是必不可少的手段。

〔注〕“红栏三百九十桥”系唐诗人白居易描写苏州所作,原诗为“黄鹂巷口莺欲语,乌鹊桥头冰欲消。绿浪东西南北水,红栏三百九十桥。”

“二十四桥明月夜”系唐诗人杜牧《寄扬州韩绰判官》中的一句诗,原诗为“青山隐隐水迢迢,秋尽江南草未凋,二十四桥明月夜,玉人何处教吹箫。”

(龚生明 南京军区前线歌舞团高级舞美设计)

首届全国电视美术设计作品评奖揭晓

由中央电视台牵头,中广学会电视美术研究委员会承办的首届全国电视美术设计作品评奖活动,经过一年来的作品征集和筹备,在近千件作品中遴选75件进入复评,到10月25日止,已完成评选工作,获奖为:金奖3名,银奖11名,铜奖20名,其余41名为鼓励奖。其奖励等级为中广学会专家奖,领奖仪式将在明年举行。

本次电视美术专业评奖,仅限于演播室场景设计部分,其他部分待取得经验后再逐步推开。

(史玖)



剧《斯巴达克》设计随想

芭蕾舞剧《斯巴达克》是一部享誉世界的当代巨作，自从俄罗斯作曲家哈恰图良在1956年完成这部音乐后，几十年来这部歌颂英雄主义的伟大作品，在世界各地的芭蕾舞舞台上久演不衰。天津歌舞剧院在天津市第四届《芭蕾之春》隆重推出此剧，我当时有幸和俄罗斯编导弗拉基米尔·费加宁合作，担任此剧的舞美设计，现将我对《斯巴达克》一剧的舞美创作过程和点滴体会整理如下以飨读者。

一、从历史的遗迹和音乐的旋律中找寻艺术感觉和创作冲动。

舞剧与其他剧种不同，一般都没有剧本和台词，是作曲家根据大家熟知的故事和传说先写出音乐，再由舞蹈家去编舞，所以音乐对于舞剧来说是至关重要的。当我读完意大利作家拉法埃洛·乔万尼奥里的长篇小说《斯巴达克斯》之后就已经让我激动不已了，早在学生时代我就读过这部小说，每次看完我都有一种莫名的兴奋和激动。在读小说的同时我又和导演一起反复的聆听和分析音乐，我觉得全剧的音乐和小说一样结构宏大，雄浑厚重，极富力度，音乐再现了公元前一世纪七十年代末期古罗马发生

的最大规模的一次奴隶起义的雄伟画卷，可歌可泣的历史和悲壮，恢宏博大的气势的音乐，深深的感染了我，震撼了我，给我以创作冲动；在听着这部音乐的旋律中完成了此剧的设计图。

二、确立舞台视觉形象语言

搞历史剧尤其是搞外国历史剧的舞美设计，没有资料是不行的，为了寻求舞台准确的典型的有说服力的形象，花了大力气去收集大量的有关资料，各种摄影、图片、绘画、录像带、电影及西欧地中海沿岸包括希腊、罗马、北非、埃及和西亚等地区的建筑史料，罗马建筑在世界建筑史中占有着极为辉煌的一页，尤其是剧中所需要的凯旋门、纪功柱等各种有代表性的拱门、拱顶、拱券、拱廊、大量的雕塑，像希腊雅典卫城的神庙、罗马的大角斗场等我都作了精心的考证和选择。

由于这段真实的历史故事曾多次搬上银幕和各种舞台，只前苏联的芭蕾舞剧就有几十部板本，为了避免雷同，在确立视觉形象和表现形式上都作了较长时间的推敲，光画设计草图就有百张之多。

一场，罗马军团统帅克拉苏凯旋和奴隶市



一场



二场



三场

场都设在凯旋门下,凯旋门是古罗马纪念性建筑之一种,为炫耀对外战役的胜利而建,设于城市中心的交通要道上,中央有一个或三个券形门洞,上设有大量雕刻装饰,高大、雄伟、壮观,

我以罗马泰塔斯凯旋门为参考,是罗马皇帝为自己建造的,位于罗曼努姆广场到罗马大角斗场之间的路上,是现存最早的单券洞凯旋门的典型,我力图表现它的高大和傲慢,曾多视角的把凯旋门转换好几个方位,最后确定把它正面对观众,由于舞台空间的限制不可能表现它的全貌,只表现了它巨大的拱门。四面把舞台装满看不见它的外轮廓,由观众去想象它的巨大和罗马统治者的不可一世。拱门两侧是两根高大罗马石柱,并以两个典型的武士塑像来体现当时的艺术趣味。

二场是罗马角斗场,角斗是古罗马流行的一种极为野蛮的娱乐,奴隶和角斗士互相残杀,直至角斗士全部丧生或只留下一个人,角斗无法进行为止,巨大的圆形角斗场当时的规模能容下十几万人,若把它全部搬到舞台上是不可能的,只好用“长焦镜头”把局部拉近面向观众,略带透视的拱券像几张血盆大口,拱券上的人物雕像都傲慢的俯视舞台和舞台上的罗马贵族们上下呼应融为一体,力图渲染角斗场紧张的恐怖气氛。

三场是关押角斗士的牢房,所有的形象都作了较大的夸张,巨大粗糙的石块、石墙都采用罗式的圆拱切成,两道粗大的铁链从头顶弯向侧幕、高大的铁栅后透过一线灯光,整个色调处理的沉重压抑、压迫禁锢的越沉重、反抗的也就越强烈。几个从侧幕伸出的火把示意着角斗士们起义事业的烈火即将从这里燃遍整个罗马帝国。

五场是罗马军团统帅克拉苏军帐,为了充分体现奴隶主的骄横和奢华、虽用的笔墨不多,但具有很强的说服力:顶天立地罗马军旗,巨大的花环、老鹰图案,加之盾牌和火把的点缀,土红色的豪华幔帐处理成不对称式垂吊于前景寓意着不稳定因素,万恶的奴隶制度终将走向灭亡。

四场和六场是奴隶大军的营地,我把它设置于一个神庙的废墟中,这是全剧的重点场景,斯巴达克的起义大军在这里壮大,最后斯巴达克在这里战死牺牲,一排巨大粗壮的石柱指向灰暗的苍穹,刚劲有力象征着英雄不倒,粗犷厚



四、六场



五场

重,残缺美中勃发着生命力,给人以前仆后继之感,石柱下我设置了一块巨石平台,当斯巴达克战死在此壮烈牺牲时,巨石缓缓地推向台前,此时全场色调变暖,通红的颜色、雄雄的烈火与全剧冷峻和压抑形成强烈对比,此时角斗士们簇拥着斯巴达克,他们高举奴隶起义的大旗,拿起盾牌、长矛和短剑,在震撼人们肺腑的乐曲声中把全剧推向高潮。

我还为全剧设计了一道二道幕(画幕)用以石柱、石墙上雕嵌着的具有代表性浮雕、短剑、盾牌、头盔和三叉戟,这也是全剧形象的标志,用二道幕的起落来切换场景和过场表演,使全剧的贯穿和流动都起到了不可忽视的作用。

三、只有全身心的投入才会产生成功的创作
在《斯巴达克》一剧的舞美创作过程中,我始终牢牢的抓住第一感觉和赋予我创作激情的火花,去表现它的悲壮感、力量感和博大恢宏的气势,用近似木刻刀法一样的笔触来表现它的阳刚之美,场景采用仰视,把地平地压得很低,

求以高大向上和反抗的感觉,用巨大夸张的形象和粗壮的线条以震撼人们的心灵,用以达到设计追求。

由于有了最初的创作冲动,又汇集了大量的各种资料和形象语言,吃透了音乐和主题,案头工作的充分准备加之平时深厚的绘画功底,设计图可以说是得心应手一气呵成,为了给体现、制作和绘景等工作提供方便,舞台设计图是严格按舞台演出比例绘制的,从形式上我不想追求繁琐的实景再现,采用简洁、夸张和写意手法,但又考虑到中国观众的欣赏习惯,布景还是保留了很强的绘画性,为了增强舞台的厚重感没有用天幕和幻灯,只用了九道画幕,一是便于场景之间的迁换,便于舞剧大场面的表演,也节约了大量的经费,这次舞美设计的成功,我感到多年对生活的观察和积累,对事业及创作全身心的投入分不开的。

(张树德 天津歌舞剧院 一级舞美设计)

外国舞台美术家介绍

[英]约翰·贝雷(1925—)

1980年春,带领英国一些舞台美术家到中国参观访问。早年在伦敦大学受教育,曾在皇家莎士比亚剧院任主任设计师,也曾在美国百老汇工作过。他是大战后成长的设计师,设计观念新颖,喜爱把地面作为重要设计因素,在话剧《心理学家》中设计了圆形镶嵌地板;在话剧《理查三世》中设计了铁地板。他特别喜爱用铁制布景,常从工厂废料堆寻找他制景材料。在莎士比亚的历史剧中,他用这些金属布景的坚硬、闪光的质感来象征穿着甲冑的战争。

(摘录《美术辞林·舞台美术卷》)

寻找自己坐标

——谈舞蹈的舞美设计

樊 跃

从舞蹈中寻找设计语言

舞蹈和美术,各有一套逻辑,各有一种方法,借一句理论点的术语说,就是各有自己的艺术语言。一位同行说,他跳他的舞蹈,你搞你的设计,只要你本身的想法很完整,很“艺术”,你就成功了。于是我去看他的设计,是一场民间舞蹈晚会。因为是民间舞,所以要强调乡土气息。他用蓝底白花的蜡染布把边幕条和台口包得严严实实;天幕上挂了一个大窗花。这种想法倒是从民间艺术中来,但是与舞台表演似乎缺乏必然联系。偌大的台口用蜡染布一包,倒是很完整,却未必很艺术,因为观众的视觉被捂得严严实实,透不过气来;深蓝色的主调看上去已经不象是舞台,倒象钻进一床硕大无朋的麻花被——被窝里跳舞,那感觉好坏可想而知。在这件事上,显然不是舞蹈编导自以为是不懂舞美设计,而是舞美设计自作聪明,不懂舞台表现规律。我想,舞美设计应该具备的思维和方法,原本就不是什么能超乎于舞台表演而单独存在的“语言”,因为它终究是舞台艺术的一部分。要是你嫌它在台上不那么“主要”,你可以不搞这一行;但是,如果你偏要特别表现一把自己,而根本没有把台上的舞蹈作品放在眼里,那你肯定错了,因为观众总要通过台上的表演去判断和欣赏舞台美术的艺术价值。而且,如果要单独展览你的美术作品,比起美术馆的展厅来,舞台实在算不上是个好去处。

舞蹈的美术设计当然有自己的艺术语言,只是这种艺术语言是由它的材料、思维空间和与台上舞蹈的关系所共同决定的。舞蹈的美术设计,应该从舞蹈作品中寻找自己的艺术语言,

这其中包含着两层意思:首先,它一定是“舞蹈的舞美”,而不是别的什么。除了给舞蹈搞设计,我还为话剧、歌剧、音乐会、甚至电视晚会搞过不少次美术设计,这中间,舞蹈自有它的特殊之处。最为特殊的,就在于舞蹈形象是一种在时间和空间内容上,极富于象征意义的动态形象。一个好的舞蹈作品,小小的舞台空间,可以包含大千世界;三五分钟的时间长度,可以概括人生百年。为这样的舞蹈设计舞台美术,创意当然要从舞蹈本身的象征意义中来,不仅如此,在材料、构图和舞台空间的解释方面,更要与舞蹈形象本身的空间变化方式、虚实涵义,形成统一的关系。比如《俩人行》的设计就是如此,由于《俩人行》的舞蹈创作,用了一个单纯的大斜线式的舞台调度,概括了一种关于女人的“宿命”的涵义,而整个作品的动作造型风格和音乐风格,又包容在浓厚的古典主义色彩气氛中。所以强烈的象征意味与强烈的装饰意味,就构成了《俩人行》舞蹈形象的基本特色。舞美的艺术语言,开始在这里产生动机,于是,我想到了女人的辫子。这只是一种整体的、轮廓式的感觉,因为即使在我自己来说,也很难把辫子直接与“宿命”的涵义联系起来;甚至很难就一定同女人联系起来。但是辫子在舞台上,却很可以具有某些象征的意味,而的确已经具有着强烈的装饰意味,这两点正是来自于舞蹈本身的“舞美语言”动机。它不是一种外表的、形式上的配合和制约,而是一种艺术动机与精神式的契合,因而它提供的空间与时间内涵更大更多,更符合舞蹈艺术的运动性和舞台象征意义的假定性。它自己也就因此而更具有了“舞蹈的”专业特点。这就是所谓“舞蹈的舞美”。

其次,它还应该是“这一个”舞蹈的舞美,就是艺术个性。舞蹈的个性,在于动作风格与人物性格;舞美的个性,可以是空间构图的,色彩线条的,也可以是材料使用的。这是美术本身的特殊规律所致。材料的使用,在一般评论家那里似乎谈的不多,观众更是很难看出其中的名堂。其实,材料有时候正决定了一个舞蹈作品的美术设计,与众不同的特殊之处。《太阳雨》的舞蹈名字很怪,大概编导故意要找一种现代意识和感觉吧。不管在文理上是不是通,“太阳雨”的同意倒是能给舞美设计一种奇特的联想,假如阳光如同雨一般飘浮流动,那种凝固了的光线本身,就是一种奇异的景观。这种来自于舞蹈的创意,反映在舞美设计上,不是构图与色彩的问题,而是材料使用上的问题。我用透明的塑料布,将干冰悬浮在空中,让它从细细的小孔中缓缓流下来;干冰上更托起巨大的红色太阳。所有的材料,都带有一种近乎于透明的特殊质感,我以为,这才符合“太阳雨”的味道。而且它只属于《太阳雨》。

材料的使用,是一种整体上的品味。这种品味,应该来自于舞蹈作品的完整的艺术感。

靠舞蹈的推进肯定舞美的价值

舞蹈是动态艺术,所以它是在时间推进过程中逐步表现自己;美术在一般意义上,应该说是静态艺术。假如舞蹈和舞美设计之间,在解释舞台时空变化方面,不能彼此构成有机关系,那么舞美设计无论如何也算不上是成功的。前面说到过那个用蜡染布裹起来的舞台,最不应该的,恐怕就是把舞台固定在一种不可变异的“舞美”轮廓中,接下来,不管台上发生了什么,舞美都是以不变应万变。

我以为,不应该靠舞美本身肯定舞美,而是要靠舞蹈的推进,逐步地肯定舞美的价值。

虽然美术本身是一种静态的艺术,但是作为舞蹈的舞美,在设计思维方式上,当然要把舞蹈推进过程的时间内容考虑进去。它不仅要以一般美术作品那样,用高度的概括力,把复杂的时间过程浓缩在一个静态的结构形式中,而

且,也许它本身就应该隐喻着某种与舞蹈内容相关联的动态性。尽管在舞蹈表演过程中,舞美背景可能并没有发生视觉意义上的直接变化,但是随着舞蹈作品内容的发展,观众却能从不同的思维和欣赏角度,重新认识和体味舞美设计所赋予舞蹈的新的时空涵义。如此,舞台上视觉画面的不变化,并不妨碍舞美本身在观众审美心理上,具有一种内容上层层剥落式的变化意义,因而也就使静态的舞美,产生了动态的性质。所有这些变化,当然都是与舞蹈作品内容的发展同步进行的。其多重内涵的审美价值,只有在这个过程中才能逐步被观众所感知。比如《榻榻榻》,这个舞蹈取材于《红楼梦》中“黛玉焚稿”的情节,而“病榻”的形象是原作和同名戏曲作品中已经有过的现成背景。只是听过舞蹈编导和演员的创作意图之后,我感到平白的一个床榻,并无许多新意,作为舞台空间中的一个核心位置上的大道具,本身如果没有新意,甚至连舞蹈的创作也会大受其损。想到垂死的病人那份对生的渴望,一定让她渐渐地憎恶、甚至恐惧那个她躺下去也许再也坐不起来的“床榻”;而“床榻”在她眼里,也就渐渐地变成了棺材的模样。这份心态的变化过程,应该让观众看到,所以就有了现在的设计方案:亦榻亦棺。观众是随着情节的发展,逐渐发现这一原本是“床榻”的东西,所发生的变化,因而也就逐渐地感受到舞美设计的多重涵义价值。而《榻榻榻》的作品名称,也是由此才确定下来的。

讨厌“符号”式的舞美

舞美设计在结构形式上,很容易抽象化;这得力于美术本身基本的形式材料——色彩与线条。抽象化的舞美设计如果得当,会提供给舞台更多更大的空间余地,使台上表现更富于美感和情感魅力。但是,如果把美术设计变成某些概念内容的符号标志,却会出现一种令人厌恶的结果——一种装腔做势、故弄玄虚的样式。我以为抽象化与“符号”式原本不是同一个意思。聪明的舞美设计不应该在这犯错误。美术中的抽象化手段,虽然具有高度的概括(下转第79页)

【创作谈】

舞蹈诗剧《海灵》灯光设计随感

陈健康 宋史强

传说中的妈祖,是集善与美于一身的东方海神,她所显示的灵光荡涤黑暗,普度众生,所以长久以来便成为人们顶礼膜拜的偶像。

舞蹈诗剧《海灵》便是取材于这一特有的民俗文化现象,以大写意的艺术手法,来体现妈祖文化现象中所蕴含的东方道德理想和审美追求的。该剧主题鲜明,立意深刻,共分四个部分——玉女潮音、天妃甘泉、圣母灵光、海灵悠风。舞台上由一组波浪平台组成,黑色的顶边条,黑色的底幕,为灯光创造了亮度为“零”的条件。全剧在不闭幕的情况下一气呵成。

如何将这寓意深刻的题材,通过舞台灯光这一特有的手段加以表现呢?我们的设计者们首先抛弃了旧的观念,打乱光的常规布局,从“零”、从一片空白的设计图纸开始,然后用心去体会它,高起点、多角度地去理解整部诗剧的创意。当设计者在跌宕起伏的音乐中找到灵感、看到海之湛蓝、感到灵之圣洁时,便在一条蓝白相间、交错穿梭的色彩“主旋律”中完成了全剧。该剧在光的布局上忽而高光位,忽而底投射,有时强光点位,有时弱光铺面,而这一切的表现都在诗剧的情理之中,使光与音乐、舞蹈融为一体,可谓“玩”尽了角度,营造了特殊的气氛。

如何将观众引入剧情,开场灯光是关键所在。《海灵》的开场灯光就是直接告诉观众面临的是壮观的大海,舞台上的大群舞伴着十二条白纱巾交错游动,给人以波浪翻滚的直感。这时的灯光采用蓝系列的深、中、浅三色来造成远近距离,使人明显地感受到海天一色的景象。当两束强烈的意大利追光托起东方女神——妈祖

时,光色的语言注解了这一鲜明的主题。

“天妃甘泉”的上半段,描述在干旱煎熬下,磨难的民众对生存的企盼。舞台上用整面无缝纱压顶,灯光用脚光铺底,天边一线弱光,忽明忽暗,象征着希望之光。人们爬动、寻求、渴望、直至凝固(连续雕塑造型),灯光设计者们充分运用光的渲染手法来处理这段情节,在低调白光的基础上,进行五次白光连续造型,直至纱布从天顶落下,最后舞台上还残留着一丝光的微妙的手法。

在处理第三段“圣母灵光”时,设计者们也是独具匠心的:场景天昏地暗、灾难降临,到处充满慌乱和恐惧,人们在黑暗笼罩下虔诚跪拜,呼喊妈祖显灵,此时的灯光已引导观众不知不觉地进入了昏天黑地之间,恐惧、焦虑的音乐、大背景的晃动,营造出一种绝望的气氛,人们呼喊妈祖,喊声从弱到强,从强到弱,此时在舞台几个昏暗的角落,有力地射出几束强烈的白光,它伴随着音乐的节奏闪动,象征着灵光、希望。

《海灵》的结尾辉煌,庄重。妈祖升天,民众跪拜,云烟缭绕,此时的灯光呈现出一片金黄,用5kw大回光点缀妈祖的形象。设计者们在此刻运用金黄色不失为恰到好处,因为前面大部分的场景都用蓝白光为基调,到了最后一刻不惜一切倾注全部的力度来显示其辉煌和高潮,使光和色的节奏形成巨大的反差。这些,也都是精心安排的。

现代的灯光处理已不仅是舞台外部形象的渲染了,如何去超越它,还需要设计者们去探索,去深刻地挖掘剧情的内涵。就舞台艺术而言,本来就存在着某种神秘感,而我们有些技术上的处理是凭感觉进行的,当我们的感觉达到了预想的效果时,便证明了我们的尝试获得了成功。我们也正是这样从实践中悟出道理,积累经验的。

(陈健康 宋史强 福建省歌舞剧院舞美中心主任)

珠联璧合 相得益彰

——浅谈戏曲舞美与山水画

□刘宝泉

（一）

戏曲和山水画是中华民族悠久的传统文化苑囿中两株璀璨耀眼的奇葩，她们扎根于民族文化的沃土之中，吸收民族精神的滋养，在长期的发展进程中形成了独标于世界的风格和气魄。戏曲和山水画虽然属于不同的艺术门类，却有着许多相通的规律和特点。她们从不同的角度深刻而巧妙地反映社会生活，又都不仅仅简单的再现和模仿，源于生活又高于生活。戏曲表演中的唱、念、做、打、翻，一字一腔和山水画中的皴、擦、点、染、勾，一树一石，无一不是来源于生活，又无一不是艺术家高度提炼、概括、美化、艺术加工的结晶。两者都有着某些自身特有的程式和规范，这也是一切艺术形式成熟的重要标志。

山水画在长期的发展过程中，形成了自己区别于西洋画种的独特的审美和表现规律，它可以不受特定时间、空间的限制，好的山水画能够达到可望、可行、可游、可居的境界。宋人王希孟的《千里江山图》将祖国千里江山的各种风物浓缩于一卷，五代赵干的《江行初雪》图，从深秋的残霞到飘落的初雪以及雪过天晴后积雪压弯的竹丛树枝，行人渔夫在萧索的西风中捕捞和行进的情景巧妙地编织于一幅。真所谓“咫尺之图，写千里之景，春夏秋冬，生于笔下。”唐王维的《学画秘诀》这就摆脱了焦点透视，固定光源

的束缚，绘画家提供了广阔的驰骋想象和自由创作的天地。在戏曲表演中同样可以看到，一只马鞭，四名龙套代表千军万马，一个圆场表现行进数千百里，这与山水画的表現方法有着异曲同工之妙。

戏曲是集文学、舞蹈、音乐、美术于一体的综合艺术，寓教于乐，在给人们以真、善、美的陶冶，同时得到精神愉悦和享受。优秀的作品经常会给人以深刻幽远的诗的回味。而某些唱段本身就是流传千古的优秀诗篇。同样，山水画不仅有优美严谨的构图，精炼的笔墨，准确的造型，和谐的色彩，更重要的是要有诗的意境。谢赫将“气韵生动”列于“六法”之首，既作为学习绘画的规范，又作为评价绘画作品的标准。所谓“气韵”就是诗的意境。苏东坡在评论王维的诗和画时曾说：“诗中有画，画中有诗”，是很中肯的评价，“明月松间照，清泉石上流。竹喧归浣女，莲动下渔舟”。是多么优美的图画！从现存王维少量的绘画作品如《雪图》中，又可以体会到幽雅宁静的诗意。所谓“诗是无形画，画是有形诗”。山水画只有达到诗的境界才算得上品。这也是戏曲和山水画在更高的层次上又一显著的共同特点。

由于山水画与戏曲有许多相通之处，所以在戏曲舞台美术中加以运用，不仅是完全可能的，而且具有得天独厚的优势，运用得当会取得相得益彰，珠联璧合的完美效果。

（二）

山水画与戏曲舞台美术相结合，是一个复杂的系统工程，无论从舞台美术的角度，还是从山水画的角度，都有许多问题需要研究和探索。

1. 构图问题是一切美术作品在确定了表现主体之后首先要考虑的问题。山水画历来很讲究构图。谢赫将“经营位置”列为“六法”之一，说明了构图位置的重要性，要惨淡经营才能达到满意的效果。舞台美术既要体现剧本规定的场景和导演意图，适合演员表演，又要受到舞台的限制，就更需要对构图精心设计。采用山水画散点透视的方法，比较容易与戏曲边歌边舞的表演形式相结合，可以较好地避免焦点透视造

成的景物与演员、观众之间的固定空间关系,使舞台变成演员自由驰骋的天地。《杨门女将》“探谷”一场,穆桂英率领杨文广一行趁夜色深谷探路。在天幕上用青绿山水的画法画出山谷的险要形势,暗兰色的基调配以青纱般的薄雾。随着穆桂英一句“风萧萧雾漫漫星光惨淡”,高亢幽远的唱腔,一行人催马上场,边行边舞,又配以胡声、胡角声等效果,立刻将观众带入夜深风冷,充满杀气的深谷。从“披荆斩棘东南去”、“挥鞭纵马过断涧”、“山高万仞入云端”、“九回环峰俱寻遍”,舞蹈和演唱中,表现出为寻栈道,东寻西找已经绕了很长距离的情景。由于采用了中国画特有的散点透视法,加上演员的表演,观众能够随台上角色的行进而行进,纵然场上景物并没有变化,仍能让观众有山回路转之感,并无原地打转的感觉。

宋代杰出的画家、美术理论家郭熙在《林泉高致集》中说:“自山下而望山巅,谓之高远;自山前而望山后,谓之深远;自近山而望远山,谓之平远。”“三远法”成为历代山水画家构图的重要方法,是处理物象与视平线的关系即仰视、俯视、平视的构图规则。在舞台美术设计中运用得当,会使观众的视点处于不同的高度,造成身临高峡深谷、悬崖绝顶或辽阔的岸边平原等不同的感觉,可以使舞台画面变化多端,造成多种多样的气氛。在《杨七娘与杨七郎》一剧序幕“两狼山突围”中,采用高远法构图,使台上两米多高的巨石产生万仞山巅的感觉,七郎跳崖突围,更烘托出环境的险恶和七郎的英勇。

2. 由于山水画使用中国特有的宣纸、丝绸、毛笔、烟墨及专用颜料,形成了独特而丰富多彩的技法。又由于历代画家生活、创作的年代、地域、社会地位、文化修养等处境的不同,创造了各具特色的流派。唐王维开创,五代董源,居然发展完善后来成为文人画主要特色的清秀柔美的南宗画派和唐李思训父子肇始,经五代,北宋荆浩、关仝、郭熙,范宽到南宋刘、李、马、夏盛极的雄奇、险峻的北宗画派,将中国山水画推到了成熟完善的巅峰。将这些技法技巧灵活地运用于舞台美术中,可以更好地烘托气氛,与表

演、音乐唱腔构成统一的风格。比如表现英雄征战,血洒疆场,侠胆义士,爱国豪情等英勇悲壮的主题,可较多地采用斧劈等北宗笔法,使画面坚实,险峻,而南宗山水多用的“披麻”、“折带”等苍润、清逸的皴法以及浅绛的染法,又长于表现文人雅士的闲情逸致,书卷气质以及山野农家,春水秋江等轻松飘逸的情趣。

中国戏曲舞台美术,有自己完整的体系,在过去很少用布景的情况下,其舞台美术已经达到了极高的水平,无论是扎金绣银的蟒袍玉带,还是凤冠盔头,脸谱髯口,水袖彩裤,云履高底,以及刀枪把子,围桌椅披等,形成了各自既有独立的审美价值,又能组成和谐统一的整体。因此,在以布景为主体的舞台美术设计中,就必须尊重戏曲原有的优秀传统,审慎对待,稍有不方便便会破坏艺术的统一,与演员的表演,服装道具,化妆等格格不入。在这方面,金碧山水有着独特的优势,她以极富装饰性和形式美的线描和皴法,用石青石绿等重彩渲染,有的还施以泥金,色彩强烈而和谐,既富丽辉煌又高雅庄重。这些特色很自然地与戏曲传统的审美要求融为一体,相映生辉。

3. 山水画的重要特色之一是主要靠对山川景物本质的刻画和描写,运用特有的笔墨技巧进行概括,提炼,夸张,使作品更鲜明、更完美、更准确地表达出画家的内心感受和大自然的美。在色光处理上,山水画一般只强调整体气氛,物体的固有色彩及这种色彩在画家心中的感受,并不刻意追求自然光源下色光的变化,对风雨阴晴的变化也多用景物自身的动作变化来体现。一群噪鸦,几株枯树,天边一弯残月,并不着意渲染夜色的黑暗,同样可以生动地表现出“月落鸟啼霜满天”的诗境;小桥上村童撑伞逆风而行,加上几缕飘动的柳丝,风雨交加的气氛跃然纸上;不染天空和倒影,同样可以表现天光水色。在这方面,戏曲的高超表演手段更令人叫绝,《三岔口》中演员在大亮光下表演深夜打斗,黑夜的感觉使观众确信无疑,通过演员的舞蹈和表演,风雨雷电也可以使观众身临其境。在灯光处理上就要适应戏曲这种特点,既要造成一

定的气氛,又要给演员的表演创造充分的条件,决不能影响和干扰演员的表演,如果将台上处理成一片漆黑,《三岔口》也将无法打斗和演出。

适当地采用新科技,也是提高舞台美术效果不可缺少的方面,运用得当会大大提高舞台美术的水平和戏曲的感染力,《窦娥冤》“法场”一场,刹时间浓云密布,大雪满天,很好地烘托了感天动地的悲剧色彩,若没有这一新科技的运用,效果将大大降低。

4. 将中国山水画运用于戏曲舞台美术虽然有得天独厚的优势,但绝不等于在舞台上简单的画山水画,决不是生搬硬套所能成功的。她们毕竟属于两个不同的范畴,有着不同的功能,所用材料工具,体现方法各异。使二者有机的溶合,就必须立足舞台,遵循戏曲演出的规律,深刻领会剧本赋予的特定环境和内含,将山水画的技法自然地、不露痕迹地揉合于舞台美术当中,才能达到统一完美的效果。

山水画千余年形成和发展的过程,是不断吸收溶化和借鉴各种姊妹艺术充实和营养自己的过程,形成了自己博大精深而又生机勃勃独一无二的艺术门类,在运用于舞台美术的过程中,不能固步自封,要有意识地吸收借鉴古今中外一切造型艺术的表现方法,在保持民族风格,有利于表达主题的前提下,调动一切艺术手段,使舞台更丰满,充实。在处理与演员直接接触的山石树木等“支点”时,适当采用一些西洋画处理体面关系,色彩冷暖变化等技巧;在一些大型道具及内景上有时采用图案装饰,立粉等手法,使前景,中景,远景和谐地结合在一起,与服装,道具,表演达到完整统一。

5. 将山水画的创作规律和技法运用于戏曲舞台美术,是实现舞台美术民族化的一条途径,多年来许多有志者在实践中不断探索前进。早在清代杨柳青年画中就有所反映,随着布景被戏曲逐步采用,出现了不少优秀的作家和作品。五十年代著名画家胡若思先生为梅兰芳大师《断桥》等剧目的舞台设计中,成功地运用青绿山水,给人们留下了深刻的印象。近年来由于改革开放和文艺事业的繁荣,戏曲舞台美术出

现了异彩纷呈的景象,山水画与舞台美术结合将更加巧妙和成熟,民族化达到了新的水平。

为了提高戏曲舞台美术的设计和体现水平,必须加强基本功训练,其中除了掌握戏曲区别于话剧、歌剧、舞剧等外来戏剧的特殊规律以外,还应该认真研究中国山水画的创作规律及技法技巧,熟悉各种流派的特点,尽量多的临摹古今名家名作,熟练掌握笔墨技巧,“五日画一水,十日画一石”(杜甫诗)要进行顽强的乃至枯燥的基本功训练。同时要不断深入生活,尽量多地到全国各地名山大川写生“搜尽奇峰打草稿”(石涛语)做到“胸有丘壑”,才能“落笔有神”。最后,也是最重要的,要随时加强道德品质修养,深入研究祖国优秀的文化艺术传统,从中华民族源远流长的历史、美术理论、文学、诗歌、书法、雕塑等当中吸取营养,融合贯通,这些所谓“画外功夫”基础愈深,专业的立足点愈高,眼界就愈开阔,“欲穷千里目,更上一层楼”,一幅山水画,一台舞台美术设计的高低,往往是这种“画外功夫”的反映。

(刘宝泉 北京河北梆子剧团高级舞美设计)



《赤壁之战》

北京京剧院石翠亭设计

方寸之地展风流

毕启亮

从今年首都为纪念抗日战争和世界反法西斯战争而举办的几台大型晚会看,当代的舞台美术设计,又有了许多发展和突破。

五月由总政治部主办的《热血长城》大型歌咏晚会为纪念活动拉开了序幕。在空旷的体育馆内,设计者用长城边线的造型把体育馆切割成了不同的表演空间。陆、海、空三军将士如同在长城上高歌齐唱。在长城断壁上辉映的束束红光,寓意着英雄儿女们的热血洒遍了万里长城。设计简单明了,但寓意深刻。

总政歌舞团在中国剧院的舞台上隆重推出大型音、舞、诗《国魂》晚会,一开场那种巨大的炮台和垂挂的铁链便把一个曾经受压迫、受奴役的民族呈现给观众,给人以震撼、给人以启迪。同时,也揭示了民族危机的内涵;为《国魂》晚会增添了许多色彩。《国魂》另一处突出成功是它的大型浮雕幕。一个怀抱婴儿的母亲臂上在流血,面对敌人的层层刺刀,那愤怒的目光、坚毅的神情,象征着祖国母亲不屈不挠的抗争精神和面对侵略者时视死如归的英雄气概。浮雕幕这种特有的艺术手法自从十年前在《中国革命之歌》中被搬上舞台后,在不断地发挥着它特有的艺术表现力。

总政话剧团推出的大型多场次话剧《最危险的时候》横跨历史八年,出现伟人、名人数十位,记述多次重大事件。要在120分钟内表现如此复杂的时间跨度,这给舞美设计提出了难题。于是,设计者利用正、反两层旋转的舞台场景,把山石、塑像、台阶、断壁组成了多场的变化空间,为剧情的发展提供了十分丰富的想象余地。从舞台的体现不难看出设计家们对专业的潜在功力,真可谓一“转”多能。这是话剧舞台美术从具象走向抽象后,向着具象的一次更高层次上的回归。

在中国,最大的舞台要算是北京人民大会堂的舞台了。它宽32米,高18米。这座五十年代的十大建筑之一,是用来开万人大会时使用的,要搞文艺表演,难度可想而知。从《东方红》大歌舞到亚运会的文艺晚会,从救灾义演到纪念活动,无不都体现着各自的艺术特色,《光明赞》晚会便在这里举办。大会堂的舞台上搭起了高14米、宽30米、可以提供40多个表演空间的大型脚手架,这又是一个第一次。一个个表演空间的组合,犹如电视屏幕垒接起来的巨型高墙,同排列在舞台台口两侧的两面真正的电视屏幕墙交相辉映,形成对比,构思新鲜奇特,独具魅力。为了产生高远雄阔、丰富多彩的大气势,导演巧妙地利用了这一点,多次让演员占领这个空间,无论是展翅飞翔的白鸽,还是出没于高粱地的游击队员,都恰到好处地发挥了构架的作用。特别令人为之叫好的是攻克柏林占领总统府一场,这是传神之笔。如果说,在反法西斯战争的欧洲战场上,攻克柏林占领总统府要说是最辉煌的一幕;那么,在《光明赞》的舞台上最精彩的一笔也要属这一幕。总统府的高楼作为前区表演中的背景,随着剧情的发展,突然高楼崩溃、碎石落地,背后出现战士们欢呼胜利的场面。由此可以看出,一个成功的舞美设计,如果没有与导演的积极参与和密切合作,是不可能实现的。

舞台的空间比起天地来说,可谓是方寸之地。而在这方寸之地上,舞台美术设计者在不断地展示着自己的才华,他们把手中的画笔投向多维空间,描绘出一幅幅动人的图画。随着科学技术的发展,各种现代技术手段被运用于舞台美术设计,相信在舞台美术设计这块方寸之地上,将有更多的设计者各领风骚。

(毕启亮 总政歌舞团 国家一级设计)

鲍昭寿与舞台美术

柳青戴真

我们与鲍昭寿同志(注)合作,至今已度过了四十余个春秋。

在五十年代至六十年代初,这十余年话剧艺术的黄金时代里,在鲍昭寿排演的四十多台戏中,其中有三分之二是由我们担任舞美设计的,一提起那些曾经引起轰动效应的剧目,大家都有一种集体的荣誉感与自豪感,如《悲壮的颂歌》、《红色风暴》、《武则天》、《叶尔绍夫兄弟》、《扬子江边》、《小铁脑亮遇险记》、《杜尔太的道德》、《孔雀胆》、《太平湾》、《万户一家》和独幕剧《三江好》、《哎呀呀,美国小月亮》,歌剧《货郎与小姐》,以及八十年代合作的《小侦察》、《神奇的种子》……这些在当年家喻户晓,享有盛誉的演出,是鲍昭寿同志解放后的代表作,也是剧院繁荣兴盛时期的标志与象征,在这些剧目的演出中融注着我们的心血和友谊。

在与鲍昭寿同志的长期合作中,深深体会到他是一位热情、勤奋且具有丰富舞台经验的艺术家。他的卓越才华,在于把自己对理性的认知,熔铸于具体作家作品的鲜活分析之中,并体现在生动的舞台实践方面;他对几十台戏剧演出的成功处理,在观众中所引起的强烈反响,充分地证实了他在导演艺术上的驾驭实力。比如他对戏剧整体的把握,从来都是把综合艺术的各元素纳入到导演构思的总体之中。他在排戏过程中,不但注意把文学剧本“舞台化”,同时对演员的选择,对灯光、服装、音响效果的设计,也给以特别的重视,尤其对舞美设计,更视为一台戏成败的关键之一。他要求舞美设计参与戏剧动作,把舞美设计溶于戏剧整体之中,既注重案头工作阶段的“纸上谈兵”,更注重大幕开启后,舞美与表演艺术的具体体现。他无论排什么戏,都要求

主创人员熟悉剧中所反映的生活,对于舞美设计又要求冲出生活原型的局限。他以丰富的艺术想像力,从舞台诸多局限所形成的规律中,夸张、变形、剪裁、取舍,创造与演出相协调的多样化舞美景观。

鲍导演谙熟舞台,了解不同层次观众的审美心理。他把有限的舞台空间,视为施展才华的广阔天地,从不要求设计者逼真地再现生活,鲍导演总是以舞台假定性为依据进行构思,甚至借鉴戏曲的某些传统手法;融会贯通用于话剧艺术之中,使演出效果鲜明强烈,富有剧场效果。

鲍导演从多年艺术实践中,积累了丰富的处理手法,但他接到一台新戏的排演任务,从没有半点疏忽。首先是找一个非常安静的环境,反复阅读剧本,进行推敲。他用过的排演本上,尽是红笔圆点,密密麻麻地写满了他的“形象解释”。在案头工作阶段,他经常到设计室来交谈,翻阅设计草图和所有的原始参考材料,从中寻找灵感,捕捉火花,甚至对寥寥数笔弃而不用的草图,也从不放过,一一认真审视。凡是他认为对排戏有益的,他都要夹上纸条,反复和我们交谈,然后吸收进来。

人尽皆知,鲍导演点子多。一般人很容易排僵、排死的戏,经他“点子处理”,都会鲜活起来,令人叫绝。他是一位思想活跃、永不满足的导演;他是一位把握体裁、创造不同风格的导演,正剧、悲剧、喜剧、闹剧都各具特色,绝不雷同;他是一位在艺术领域涉猎广泛的导演,除话剧为主之外,还触及到儿童剧、歌剧、戏曲等诸多品种。他导演的戏成功率颇高,并有口皆碑的。他也是一位永不满足的导演,从不把自己拘泥在某一模式之中,即使在五十年代,写实布景成风的时候,他也是

心猿意马,异想天开地冲出常规套路,追求一种崭新的舞台演出风格。夸张、变形,甚至荒诞、隐喻象征,他都鼓励舞美设计大胆一试。由于鲍导演有着令人折服的艺术胆识,因此他硕果累累。在戏剧舞台上创造了戏不惊人永不休的境界。

二

在五十年代到六十年代那段时间里,写实布景占领戏剧舞台,一些省、市剧院(团)到北京、上海等地“搬戏”已形成一种风气。但在我们与鲍导演合作的一些剧目里,既注意学习他人之长,又不失去“自我”,强调要有自己的风格、自己的创造,不走捷径,不抄袭别人的艺术成果。这是我们剧院约定俗成的基本要求。

六十年代初,北京人艺的《武则天》在全国引起了轰动,我们也曾赴京认真观摩了他们的演出。北京人艺的戏好,是根据他们的具体条件创作出来的。他们在首都剧场演出,有转台,有齐备的机械吊杆和灯光设备;而我们演出的中南剧场,是设备极其简陋的电影放映场所,不要说什么先进的机械转台,就连附台也狭小到转不过身,吊景全靠手拉,用绞车吊,换景十分困难。如果把北京人艺的设计方案照搬到武汉来,那是无法演出的。再说我们对剧本有自己的理解和创作设想,要根据武汉的具体情况,走自己的路,展现我们自己的艺术水平。鲍导演和我们都有了这样一个共同的追求之后,便开始了自己的艰苦创作历程。在北京观摩期间,晚上到剧场看戏,白天就一头钻进中国历史博物馆,对盛唐时期的文物进行认真细致的观察。为了作到厚积薄发,还要对盛唐前前后后数百年进行比较和研究,鲍导演还对《资治通鉴》中唐史部分进行了精读。经过一段时间的学习,积累了比较丰富的形象资料,如建筑、服饰、家具、器皿等,为回到武汉进入创作作好准备。

鲍导演与我们首先对剧本进行了分场分幕的解剖分析,初步把场景分为两类:一是宫廷范畴的场景,如武则天的正殿和后宫、太子贤的书房、上官婉儿的卧室;二是牢房。如上所述,首都剧场有转台,北京人艺把这些场景很真实地制作出来,置于转台之上,场幕之间换景可以瞬息万变,而我们在中南剧场上演,不可能以写实取胜,而要运用虚中有实的手法,在狭窄的中南剧场去营造盛唐时期的气势。经过与鲍导演反复磋商,决定以六根带斗拱的大柱头为固定装置,宫廷一类的场

景就在这六根柱头之间大作文章。用虚幻高雅的各种竹帘画,代替建筑中坚实封闭的墙壁;柱头之间的开启与封闭,变换门窗的方法,为演员上、下场提供了灵活多变的舞台调度;竹帘画的半透明性能,使室外空间影影绰绰,似隐似显,造成一种“隔雾观花”、无限空灵的感觉;六根红底金花柱头,巍然矗立,气势很大,集中渲染了盛唐文化金碧辉煌、气势恢宏的豪华气氛。

武则天后宫一场戏,需要一个广阔的空间,展示则天皇帝的忧虑心情和大幅度的舞台动作,同时久病卧床的唐高宗要睡卧于榻,有戏无戏都要占据着舞台中心的黄金地位,使武则天无“用武之地”,这给导演出了一个难题。鲍导演要求设计一个比病榻更为灵活的支点,既能保持唐高宗的地位虚虚实实,又能为武则天的表演扩展空间。我们从历史博物馆搜集的大量资料中,选择了附有华盖装饰的双轮辇。这件道具可以根据戏的需要推进推出。唐高宗坐在辇中,可以随意上场下场,既增强了宫廷里的华贵气氛,又为武则天的大段独白提供了宽敞灵活的动作空间。

鲍导演善于吸收中国戏曲中一些手法,来丰富话剧的艺术处理。在武则天朗诵“蜜桃人所种,人定胜天工”大段独白时,鲍导演要求舞台上空旷自由,而在帘画背后站着一排背对观众的卫士剪影,犹如戏曲中的龙套队形,用卫士来衬托武则天的高大,以似隐似显的青松白鹤帘画,来象征武则天的雄才大略和顶天立地的精神气质。

武汉话剧院在排演《叶尔绍夫兄弟》时,北京中央实验话剧院已经上演多时了。鲍导演和设计人员赴京观摩后,我们的创作意志没有被“搬戏”风所扼杀,而是在走自己的路,创造自己的风格。

我们排演《叶尔绍夫兄弟》,并不是在武汉固定剧场演出,而是要走遍中南五省,作内部巡回演出。不但要求质量高,而且还要适应流动性大,场次多的特点。舞美如过于庞大笨重,便会给巡回演出的运景、装台带来困难;如过于简陋,会使演出质量受到损失,我们决定采用与北京绝然不同的设计方案,选择以实为主、虚实结合的手法,运用个性鲜明的道具作为舞美主要语汇,并配以大面积的帷幕与极富俄罗斯特点的建筑局部组合而成。叶尔绍夫一家这个主景,只有精雕细刻的圆木结构大窗,从这一点使观众联想到整个环境的全

部,到了阿尔连采夫家,则采用线条简练且富有现代感的流线型家具为骨干与主景形成强烈对比。其它场景,如画家之家,只用了一只巨大的油画架,工厂车间,只用了一组钢架和绘有列宁像的巨大红旗。东西不多,但虚实相生,诗情画意,不但突出了人物性格,而且显示了马列主义思想的伟大气魄。这种既简练又具有深刻内涵的设计处理,尽管与北京演出方案迥异,但它博得了中南数省的好评,并得到了观众的肯定。这其中,是鲍导演的支持与启示,是常年合作形成的默契。

三

在大跃进的年代里,剧院为了超额完成演出场次,兵分三路,一组人排演罗马尼亚名剧《失去的信》,一组人排演《红色风暴》,一组人排演《青春之歌》。我们两个人要完成三台戏的设计任务,《红色风暴》由鲍昭寿担任导演。当时提倡“多快好省”,但实际上却侧重于多、快、省三个字,对于好与不好并没有真正注意。与鲍导演合作的《红色风暴》,则是既要注意速度快,节省钱,又要“以少胜多”,突出景与戏的结合。鲍导演要求设计者提供最佳的空间调度,除交待环境这一功能之外,特别注重“景为戏用”,与戏无关或可有可无的东西统统减掉。在鲍导演的启发下,《红色风暴》的舞美设计别具一格,布景的描绘性减弱了,参与性加强了,达到了没有布景,便无法演戏的地步。

《红色风暴》的重头戏和全剧的高潮,都集中在“普乐戏园”与“江岸车站”这两场戏。普乐戏园这场戏主要是施洋大律师向罢工群众讲演这一精彩场面,作为舞美设计者,首先想到的是在舞台后区放置一排平台台阶,把群众演员层次分明的突现出来。鲍导演看过草图之后说,剧院为了完成场次任务,分几路排戏,人都分散了,有时演员不够,党政、舞美、行政人员都粉墨登场扮演群众角色,我这里只有这么几个演员,要排演一台气势磅礴的大戏,设计必须多想办法,用景的设计来掩盖演员的不足,舞美要与导演一起想办法排好群众场面的几场重头戏,平台台阶是可以突现演员,但那是一般情况下的常用手法,现在没有那么多演员往平台台阶上站立,必须运用更为巧妙的手法,以极少数几个演员表现出工人运动如火如荼的气势和汹涌澎湃的罢工浪潮。鲍导演的启发和要求,打开了设计者的思路,使舞美创作进入到一个颇有意味的境界。

普乐戏园门口是施洋律师演讲和动员群众、发动群众的广场。侧幕边上铁蒺藜路障,又安排了两名荷枪实弹的兵痞,以阻拦侧幕里的“千军万马”,使人群不能登场,侧幕边只有两三个冲在最前边的工人代表,挥动着标旗,高喊着口号,再配以人声鼎沸的效果声,果真用三、五个演员,便表现出了汹涌澎湃的工人怒潮。为了在舞台上壮大这种声势,在天幕前边设计了一段残垣断壁,后边蹲戴着一位装置工人,手执多面标旗所持制的木架,根据不同节奏,有快有慢地摇动着旗架,使多面小旗的摇动,如同一片旗帜的海洋,随着人声效果此起彼伏,形成了一派强大的工潮阵容。鲍导演要求扮演施洋律师的演员在冲出普乐戏园大门对众宣讲时,运用手势、眼神的关照,使观众联想到侧幕里确有“千军万马”的存在,甚至观众席、残垣断壁后边都感觉到有人山人海即刻涌到台上来。鲍导演通过表演艺术与舞美的结合,由博反约,寓繁于简,从而扩大了舞台空间,创造了工人运动的氛围,表现了工人运动的力度。他这一“绝活”,在当时被传为佳话。在林祥谦就义一场戏,鲍导演为了表现烈士就义的凛然大气,与设计人员商议减弱了许多真实景物的描绘,舞台正中只要一根木电杆,电杆下边是用铁道枕木垒起的“平台”,林祥谦在大雪纷飞的隆冬季节,被缚于木电杆上。这一壮烈的就义场面,人景结合,犹如一尊雕塑,巍然屹立于江岸火车站的站台上,画面简洁,人物突出,给观众以强有力的心理震撼。鲍导演惊人的艺术功力,使《红色风暴》在大跃进的年代里,成为真正的“多快好省”的典范性演出。

在五十年代末,六十年代初,全国有好几个大型剧院先后排演了包戈廷的列宁三部曲,如北京人艺的《带枪的人》、四川人艺的《克里姆林宫的钟声》,而武汉话剧院也不甘寂寞,排演了包戈廷刚刚脱稿问世的《悲壮的颂歌》。剧院排演此剧不同于以往,从市委到文化局都给以极大的重视。因为大跃进过后,要抓出高质量、高水平的一台戏,不但要把列宁这一形象塑造好,还要在整体上反映出苏联那个时代的特征。此剧阵容比较强大,由鲍昭寿执导,马奕扮演列宁,我们又一次与鲍导演合作,担任了该剧的舞美设计。排演苏联话剧,有可能去苏联体验生活、搜集素材,只有从间接的大量文字、图片资料中去寻找设计的依据。为了塑造好列宁

形象,主创人员不知反复观摩了多少遍有关那个时代的电影,舞台美术各部门也围绕着这一中心,调动一切艺术手段。列宁在中国观众中已是家喻户晓,因此,列宁工作、生活过的环境,列宁的衣着、服饰,列宁使用过的各种用具,不能有半点马虎。鲍导演与舞美设计统一了认识,既重考证,又不能在戏剧舞台上自然主义的去再现生活,要抓住最有代表性的典型形象精雕细刻,其它非本质的东西可以大胆舍弃,贵在传神,不搞形象的罗列与堆砌。

四

我们多年与鲍导演合作,共同创造的演出剧目多达数十台,这里仅就以上所举部分剧目为例,谈谈在导演与舞美设计的合作中,感受较深的四点体会。

(1)鲍导演排戏过程中,在追求整体美的基础上,特别重视与舞美设计的合作。他在案头工作阶段,就把舞美方案列为首先解决的重要环节,把综合艺术诸元素的积极性充分调动起来,纳入到导演构思中去,形成一个完美的艺术整体。

(2)在我们与鲍导演合作的剧目中,除大量的话剧之外,还有儿童剧、歌剧等。他从来不用“一套锣鼓”去对付不同的剧种;他特别强调一戏一格,不同剧种、不同体裁的剧目都要拿出绝不相同的处理方案来。由于他对体裁感十分敏锐,因此凡是他排的戏,无论是正剧、悲剧,还是喜剧、闹剧,都个性鲜明,在舞美设计上要求有迥然不同的风格和意境。

(3)鲍导演在排演一台新戏时,既注重学习他人之长,又充满信心地追求自己的艺术个性。早在五十年代,全国都在搞单一的写实风格时,他就不怎么追求时髦,不囿于再现生活原貌的狭小天地之中,在某些戏里大胆地搞变形夸张、隐喻象征。他把艺术上的现实主义道路看得很宽,一直支持舞美设计搞艺术形式多样化的探索;他一贯坚持从生活出发,但绝不是简单化的去再现生活,认为生活是多种艺术形式产生的源泉,大自然不是单一而是多样的,单一的艺术形式是脱离生活、违反自然的一种畸型发展;他一贯主张艺术手法上的灵活和多彩,但决不搞脱离戏剧本体的“形式游戏”。

(4)鲍导演排戏时点子多,反映了他形象思维特别活跃。他虽不是戏剧理论家,但他在不同剧目的导演阐述里,渗透着他独到的理论主张,他的理论是伴随着形象思维而生发的。他与舞美设计的合作中,经常提出一些意想不到的要求,仔细推敲他的某些设想,他是在想方设法地去形成一种富有艺术个性的演出风格。他从不空泛的谈理论,而是伴随着具体的艺术语言,以丰富活跃的想像力阐释他的见解,这种鲜活的艺术创造思维,为艺术上的现实主义多样化插上了飞跃的翅膀,也是他成功率极高的诀窍所在。

注:鲍昭寿现任湖北剧协名誉主席

(柳青 武汉话剧院 国家一级设计
戴真 武汉话剧院 国家一级设计)

94
国际
服装
节
晚
会



张
冬
域

设
计

上海的演出环境与剧场

□林荫宇

上海,地处中国第一大河长江的出海口,天然地成为连结内陆和海外的交通枢纽。由于西方金融、工业、商业的设立、发展、繁荣,上海迅速成为中国第一大商业都市,近百年来,一直是古老神州经济最活跃、最有活力的地区。

与近代工业、商业息息相通,新的城市类型、新的市民精神,培育了一批背离传统生活方式的上海人,孕育了崇洋、趋新和世俗化的海派文化。自从三十年代发生的那场“京海之争”的公案后,海派文化仿佛成了商业文化的恶谥,却又时时成为文化讨论的热门话题。

八十年代以后,改革、开放与经济复兴的巨大热情,取代了导向城市发展的政治需要与政治目标,浦东开发、外滩重建、市区改造,整个大上海成了一个热火朝天的建筑工地,上海开始了新一轮的生机勃勃的发展期。

经济的复兴带动着文化的发展,在商厦林立、店铺毗连的商业区,一座座装饰一新的剧场、音乐厅,正在建构一种新的文化空间,打开今天的上海市地图,可以看到仅就市中心的人民广场,既当年的跑马厅周围,戏院剧场星罗棋布,有大世界、人民大舞台、上海音乐厅、天蟾京剧中心逸夫舞台、共舞台、大众剧场、长江剧场、仙乐剧场、上海杂技场等十数处为多。在市区的西部,上海原旧租界的高级住宅群间又座落着上海音乐学院、上海戏剧学院、上海人民艺术剧院、上海青年话剧院、中国福利会儿童艺术剧院、上海交响乐团、上海歌剧舞剧院、上海越剧院、上海京剧院等艺术院团,这里文人荟萃,明星辈出,是上海有名的文化区。

上海的专业演出团体有话剧院(团)、戏曲剧院

(团)、歌舞剧院(团)、乐团、滑稽剧团等共37所,分属上海市、区、县文化局、市电影局、中国福利会系统(见附表一)。而区、县、街道文化宫、馆、站竟多达230个,民众自娱性质的文化设施如蛛网渠道复盖了全上海。

上海的演出团体绝大多数不拥有自己的剧场,它们只是经常固定在某个剧场举行首演或进行经常性演出。

上海的演出场所共约50处,除个别外均隶属于上海市演出公司,上属市(区)文化局。因此上海演出场所的变迁及现状充分体现了这个国际型大城市对文化场所的统筹安排。

●市府大礼堂 是专供市政府召开大型会议和接待国外著名剧团大型演出的场所。它原是上海工部局停车场,后改为汽车修理厂,在1949年到1971年间经多次改建,从简易平顶的礼堂逐步成为目前拥有1768座观众席位、舞台总面积达557.5M²、吊杆42道、乐池容纳80位演奏者、后台有7间大化妆室、3处大休息厅的大型剧场。美国波士顿交响乐团、以色列爱乐乐团、德国巴伐利亚芭蕾舞团都在这里演出过。

●儿童艺术剧场 是专供少年儿童观赏演剧的剧场。它地处上海市四个行政区交界的市中心地段、交通便利、环境优美。1938年前它是外国人开办的冰岛溜冰场;1939年改建成金门大戏院;1952年改名为延安电影院;1956年孙中山夫人宋庆龄女士创办的中国儿童福利会暨儿童艺术剧团提出剧团应有专业剧场,孙夫人亲自倡导,市政府批准,剧场于当年开始改建;1958

年付诸使用。从此上海少年儿童拥有了一所自己的、既可观舞台剧,又可看电影的艺术剧场。六十年代、七十年代、八十年代三次扩建和修缮,现在的儿童艺术剧场漂亮别致:大理石的墙面、花岗石的地坪、铝合金的门框、金黄色的铜杆,入场大厅布满珍珠般的灯光,迎面是巨幅磨漆壁画《大闹天宫》,充满着儿童情趣。剧场另辟有录相放映厅、卡拉OK多功能娱乐室。

这里常接待国内外儿童文化团体的演出和举办中小小学生文艺会演和集会活动。

●上海音乐厅 这是一所典雅的巴洛克风格的欧式建筑物。最令人惊奇的是舞台音响质量达到不用电器扩音,原声可以同样的音量、音质传送到观众席的每个座位上。由于内部建筑结构的这一特点,国内外音乐团体都愿在上海音乐厅演奏。

它建于1926年,原名南京大戏院。1930年改名为北京大戏院。1959年应上海音乐团体增多、演奏场所扩充之需要,改为上海音乐厅。几十年来,它专供演出高雅、严肃的交响乐和民族音乐,年平均演出场次达180场以上。

●美琪大戏院 位于市中心的西北角。走进休息厅为它高耸豪华的玻璃圆屋顶和大厅中央的音乐喷泉所吸引。近年来,法国芭蕾舞剧团、俄罗斯芭蕾舞团、德国芭蕾舞团、彼得堡普希金芭蕾舞团都在这里演出过。从主要演出剧种可以看出上海市文化主管部门把美琪大戏院作为对外文化交流的主要窗口之一。

美琪大戏院于1941年建立,设计者为美国设计师范文君(音),风格典雅,剧场音响量、质均佳。至今建筑风貌未变,列为中央国务院文物保护单位。六十年代一度更名为北京影剧院,八十年代恢复原名。

●天蟾京剧中心逸夫舞台 这是一座走过六十九年历程、记载着梨园兴衰的大舞台。它建成于1926年,历经“大新”、“上海”、“天声”、“天蟾”、“劳动”、“天蟾——逸夫”两朝三代的更姓迭名。

对外开放后,大批涌入的外国港澳旅游者们对东方古老文化浓烈的探秘兴趣和怀古觅旧的心情,对曲线下落、濒临衰竭的京剧艺术无疑是一服兴奋剂、强心针。上海市政府有关部门不失时机地改建天蟾舞台,吸收了香港邵逸夫爵士和海外华侨宁波同乡会的慨然捐款,将其修复、更名为专演京剧的天蟾京剧中心——逸夫舞台。

1994年4月天蟾京剧中心——逸夫舞台开台庆典

活动延续了十七天,演出盛况空前,好戏连台,名家荟萃,并在成立大会上宣布天蟾——逸夫舞台不仅是一座专用剧场,而且是经济实体,每年将完成300场京剧演出,真正承担起繁荣京剧艺术的重任,为弘扬民族文化艺术作出贡献。

一年多过去了,这里以演出京剧为主,还穿插演出了沪剧、越剧、淮剧、潮剧、滑稽戏等,十分红火。不久前,又举办了一次轰轰烈烈的上海京剧院成立四十周年、逸夫舞台开台一周年的庆典活动。

天蟾——逸夫舞台居中,南北相望,间距不足一里路、几乎位于同一条经线上的是共舞台和中国大戏院,它们三家和大舞台被誉为旧上海家喻户晓的“四大舞台”。

●共舞台 说起它的场址地基有段小故事:共舞台原是创建“大世界”的黄楚九老板从“大世界”划出一块地皮建成的;后黄楚九投机失败,共舞台转手由郑福斋老板郑法祥经营。郑老板不畏风险,用20万资本费了一年时间排演了已经上海几家舞台演唱过的全部“西游记”,于1930年中秋节作开台首场演出,演出成功。郑老板向有“小活猴”之称,猴老板上猴戏,取“齐天大圣”之意,遂取名“齐天舞台”。自此奠定了共舞台作为一所独立戏院的场址地基。

1935年共舞台(其时经营者为黄金荣)增添了转台、机关布景,这些对演出如虎添翼。此后,共舞台名噪大振。

用转台、机关布景演出京剧连台本戏,成了共舞台的特色。

然而,随着时代变迁,京剧观众锐减,经济效益骤降,戏院工作人员不无感慨地说:“共舞台在黄金地段捧着金饭碗讨饭吃。”当年“小活猴”老板奠定的共舞台场址门面很大,如今这个公司、那个厅馆如诸侯割地般地一一划去,共舞台的门面已大不如前了。

八十年代后期,共舞台再次修建,增设了放映厅、舞厅、卡拉OK厅、弹子房、电子游戏机厅,成了一所多功能的游乐场所。在演出场所的开发上,为扩大效益,共舞台看准文化市场的行情,以演出学生专场和行业专场为主,利用“四大舞台”的优势变成教育学生的基地。

●中国大戏院 在天蟾——逸夫舞台的北边,始建于1930年,原名“三星舞台”。为适应日益发展的文化事业,1993年进行了改建,增设了相应设备,在上海

市文化主管部门的整盘棋上,它成了杂技、马戏表演的主要场所之一。

●仙乐剧场 原是一家位于上海最繁华的商业街南京路上的高档舞厅,曾改建为书场。1960年上海木偶剧团成立,市政府文化主管部门将其定为专门为少年儿童服务的木偶演出场所。它得天独厚的是在寸土如金的上海市中心拥有一个能同时停放几十辆大客车的露天车场,这为远离市区的学生们创造了便利条件。

●长江剧场 即1949年前凡曾居住、逗留、路经上海的海内外人士都知晓的卡尔登大戏院,它与至八十年代前中国最高的二十四层的国际饭店相毗邻,每晚那里都灯火辉煌,门庭若市。它历来以演话剧为主。现在它已拆除了。

●兰心大戏院 它位于幽静宽阔的茂名路和长乐路的交叉口。六十几年来它的外部建筑风貌、内部建筑结构未作丝毫更动,这表明1932年建立时的设计是高水平的。从四十年代末到九十年代初,它的名称一直是“上海艺术剧场”,是以演出话剧为主的专门剧场。随着国门的打开,海外华侨怀着眷恋的心情回到故里寻觅曾熟识的兰心戏院,找不到了。1991年文化主管部门决定它恢复原名,并定为演出严肃精湛高雅作品的专门剧场,既由专演话剧改为交响乐、民族音乐、室内乐、京剧、昆剧、歌剧、话剧的演出场所。这里还与美国斯恩特公司长期合作,经常联合举办外事旅游专场。

兰心大戏院的三楼辟为仅有80个座位的微型厅,凡将公映的优秀影片在此提前上映,于是欲先睹为快者趋之若鹜。

●上海人民艺术剧院演出厅 这是隶属于上海人民艺术剧院的小型剧场,观众厅仅300个席位,笔者导演的戏曾在那里上演过。从舞台条件到舞台形态,它对传统话剧和小剧场戏剧,都是一个非常适宜、舒畅、精巧的演出场所。

然而,由于经费不足,举步维艰,1993年末演出厅改由承包者经营。虽然仍时而接待话剧小团体演出,但观众席位被拆除了,改成了舞池。即使炎夏酷暑,这里也是一日两至三场舞会,涌向上海人艺演出厅的不再是观众,而是舞者;在上海市民的心目中,对它的概念也将渐渐从演出厅转为舞厅。难怪1995年夏笔者在上海偶遇一位经常担纲主演的优秀话剧演员,他感慨万分地说:话剧的演出阵地只剩下人民艺术剧院院内的

“黑匣子”了。

话剧在上海曾是重要且极其活跃的剧种,赵丹、石挥、金山等一大批著名戏剧艺术家都曾闯荡于上海滩或成名于上海滩。上海拥有艺术水平精湛高超、在全国屈指可数的上海人民艺术剧院和上海青年话剧团。多少年来,长江剧场、兰心大戏院、上海人艺演出厅是长年演出话剧的专门场所。而现在,阵地收缩、观众流失、演员离散。从目前方方面面的口号、态度而言,则是京昆要振兴;地方戏曲要保护;乐、舞、魔术、马戏不存在语言障碍,是为海外旅游者服务的最佳项目,要发展;唯独话剧艺术岌岌可危,其前景令人难以预料。

●上海戏剧学院实验剧院 它是上海戏剧学院引以为骄傲的教学设施之一。它的舞台台面全是由 $1.5\text{m} \times 1.5\text{m}$ 的板块组成;在台板下面,从大幕到天幕纵向有三条通道,通道上方的每块 1.5m 见方的台板均能掀起;在距大幕线 7.5m 至 9m 处有一条横向通道,其上方的每块台板亦能掀起;纵三横一的通道把舞台下方全连通起来,能够掀起的任何一块台板下都可安置人工操纵的任意大小的转台。纵向居中的通道通向乐池,乐池则由8块 $1.5\text{m} \times 3\text{m}$ 的升降台组成。舞台面光渡桥在观众席上方可前后移动12米之多;舞台侧光采用斗状光槽,光斗可升降移动。舞台大幕虽是电动的,但有0幅至260幅的变速,解决了电动幕的启闭难以控制,往往与演出的情绪节奏不相符合的问题。

这种变动便利的舞台目前在大陆仅此一家,它为演出形式的丰富多样提供了物质基础,为戏剧教学中不同主义、流派、风格作品的实践提供了极佳的实习条件。

它建成于1986年4月,隶属上海戏剧学院。

●玉茗楼书场 这是1886年建成,至今已有109年历史的沪上资历最老的演出场所。上海人爱听评话弹唱说书,生旦净末丑各类角色,文武二场由台上一个或两个演员怀抱琵琶,全演了,而且演得活灵活现、栩栩如生。最盛时上海滩有一百多家书场,目前只剩下两家专业书场,玉茗楼和雅庐。

玉茗楼设有“书苑”普通大厅和“雅韵”软座小厅,采取票价低廉、清茶一杯、以听为主的服务方针,深得退休金有限又迷恋评弹的老听众的喜爱及光顾。

●南市影剧院、宛平剧院 从地图上可以看到在偌大的上海市区东南角和西南角只有这两所剧院,是市政府解决新开发小区居民文化生活而建立的。它们

分别拥有 1537 和 1063 个观众席位,都属于兼有舞台演出厅、影视放映厅、舞厅、电子游戏机室等多功能的大型娱乐场所。

●商场剧院 系美国海崖公司财产,是至今中国大陆唯一由外资公司经营的剧院,更准确地说它的性质是演出公司,有权自行邀请组织海内外艺术团体来沪演出。它位于繁华的南京路上,配套设施完善,有宾馆、商城、停车场等;较适于举办大型会议和音乐会。

引人注目的是正在兴建的上海大剧院,它位于市中心,由法国夏氏建筑设计事务所和华东建筑设计院联合设计。这将是一座占地一万多平方米的十层大楼,它将有完善的剧场配套设施、信息服务设施、公众设施、管理设施,舞台可以旋转、推拉、升降和倾斜,舞台

演出的灯光、音响、乐池条件都达到了大陆目前最先进的水平。剧场设有 2000 观众席,将主要演出歌剧、芭蕾舞剧和交响乐等。它将于 1997 年底竣工。

上海文艺圈内人士,不无自豪、不无憧憬地说:“我们上海将有一座象水晶宫一般的最豪华最现代化的剧场。”

上海,这座新旧交叠、新旧更替、躁动不安又生机勃勃的城市里,既保留着显示当年殖民地文化的剧场,从古旧简陋的书场仍飞溢出悠扬动听的丝弦琴瑟声,又创造着新的中国现代化的演出场所,它们分工明确地各自服务于不同年龄段、不同行业领域、不同文化层次的上海市民的文化生活。

(林荫宇 中国青年艺术剧院国家一级导演)

外国舞台美术家介绍

[英]拉斐尔·卡尔梯(1924—)

英籍匈牙利人,曾在伦敦中央艺术与工艺学校学习,属于现代化观念的设计师,舞台形象抽象,往往不顾剧本提示,无论是莎翁还是华格纳等剧作,他均按今天的面貌来处理,如莎翁的《如愿》,他设想此戏是一场幻梦,在梦里全然不真实,所以布景是暗示性的,

树用大堆的塑料管吊在黑纱幕背景前,在逆光投射下,现出一片发出奇异光亮的塑料管和地下阴影,人物全部着现代服饰。在许多戏中,他志向舞台上引进工业的特殊美感。

(摘录《美术辞林·舞台美术卷》)



’94 中秋晚会(中央电视台)

张冬城 设计

忆周总理关心音乐史诗

《东方红》的舞美工作

1964年7月全军第三届文艺会演结束，我们“战士歌舞团”回到广州后即下到海南岛，刚为部队演出就接到军委总政的命令：全团返北京排练迎接国庆十五周年的节目。我们又回到北京西苑旅社，共集中了沈阳、南京、广州及驻京的北京军区海政、空政和总政文工团共二千余人（以后又调在京的中央各文艺团体及工矿文艺骨干参加，演出时达四千人）。传达了任务：原来是周总理参加朝鲜国庆时看到了“三千里江山”大歌舞又根据上海“音乐之春”构想出用歌舞的形式歌颂中国共产党的历史，要在纪念国庆十五周年时在人民大会堂里演出（简称大歌舞）。能进入“人大礼堂”演出党的历史。这真是一件光荣、神圣的任务。但时间只有两个月多一点，要写剧本；选编音乐、舞蹈；设计、考证场景、道具、服装并制作；要为演员、乐队、灯光提供排练及合成的场地……等。真是一时头都大了，但都信心十足，因为任务是周总理下达的，据说他还派了一位秘书，长驻西苑旅社联络协助。而我们有“空政文工团”的“革命历史歌曲表演唱”作基础；有上海“音乐之春”的框架（上海歌剧院派了搞幻灯的李也甘、王兴鲁和搞装置的叶倩三位同志来协助）；有总政文工团作主力；有总政导演丁里同志为总导演，总政舞美队长韩林波为“大歌舞”的舞台组长直接领导我们。因此，只要能准时保质的干好自己的一份就不怕完不成任务，这样心又塌实了。

我是代表广州军区战士歌舞团第一个调到舞美设计组的，设计组集中在九号楼住宿、办公，一般情况不许回本团去。二楼全是舞美人员，楼下是编剧，他们一定稿，我们立即参加讨论并着手设计、制作，衔接很紧密。当你实在碰到似乎克服不了的困难时，就会有“贵人”相助，困难也就解决了，原因大组长韩林波每天都将进度和问题汇报给周总理的秘书。

周总理曾在人民大会堂专为解决舞台工作的困难主持过数次会议，一方是舞美组的韩组长和分组有关负责人，另一方是北京市的有

李铸

关局级领导,舞美人员将困难提出来,市局领导对口应承解决,真是面对面的领导艺术,高效解决问题。

“东方红”是首次用幻灯全天幕投景,人大礼堂的天幕高15米宽25米,要求:漂白、窄缝、缝平,五天完成,不然就会侵犯幻灯组的时间。这五天里要批棉布、施工、找场地试挂、打坐标格。在各方开绿灯的支持下居然三天半就完成了(当然包括夜晚)。

大道具里需要一部坦克上台,为避免“出火”和“熄火”,大家想到了电瓶车,那时只有储运系统有,而“大歌舞”与储运局毫无关系,但经过上午的“对口会”,下午舞台工作人员到储运局,局长已将电瓶车、司机人选、费用甚至连充电设备都一一做了安排,任我们挑选。虽然后来没用上,我们还是用土办法解决的,但这种精神对我们鼓舞极大。

演出虽然是定在人大礼堂;但人大礼堂当时的国事活动很多,尤其是在国庆前夕更加频繁,怎样找到与人大礼堂相近似的场地,给灯光、布景排景和给演员乐队合成呢?!当时的高干俱乐部主任(宁森同志)率领我们持着大歌舞的介绍信走遍了北京的各大礼堂,都十分配合。“军博”的枪炮馆“对光”最理想,“军博”的同志主动提出:晚上把枪炮拉出让场地给我们对光,白天再拉回厅供展览,当时我们感到这样做花费气力太大,就另想他法了。那时我们习惯从多、快、好、省中去造最佳方案。在刚上演的前三场里,由于美术师的军旗没赶制出来,晚上便去“军博”借来演出,演完又连夜送回好白天展览;大红旗不够数,也是在天安门城楼借来先用的。

“大歌舞”在人大礼堂连排了五次,周总理也看了五次。记得第一次彩排后他上台来,先称赞舞台工作者是无名英雄,又指出灯光的角

度不对,我们说想在观众席二楼两侧加两个灯光架解决面光不足,但又怕灯光架影响了人大礼堂总体设计的完整性,他说:你们可以补充它、丰富它嘛!这样面光就基本上解决了。第二次看后,他又上台询问存在什么困难,但我们都不敢讲,因为人大礼堂只是开会的地方,从没演出过,制度又很严,桌子从东侧移到西侧也不行;地板更不许钉一颗钉,而那时的幻灯是用四盏灯接片来投天幕场景的,如果有一盏灯稍动一点,整个画面就都完了;演出的道具习惯是台右上台左下,桌子不能动几千件道具往那里放!他问了两次,见都不出声,立即叫身边的人把当时管礼堂的负责人找来,当面吩咐:从现在起你当他们舞台副组长,听从组长的领导,负责解决他们演出中的困难。那可是一位老红军大干部哇,也和我们一样平起平坐,还要接受我们韩组长的领导。这一妙着,把我们的围全解了,当然我们都很注意分寸的。

东方红大歌舞胜利演出后,周总理在人大礼堂专为参加演出的人员做了一次长达五小时的报告,至今我们还记得它的主要内容:一个人从“先公后私”到“公而忘私”到“大公无私”,是可以并行而且参差的。只要主观上做到:他人、集体、革命第一,有时在这个问题上能做到“公而忘私”在另一条件上也可能达到“大公无私”,关键在于自觉摆正公私的位置,以革命先烈为榜样,做到老、学到老,改造到老。

他的话给我们知识分子出身的人坚定了自我改造的信心,我从生活、工作的实践中也不止一次地体会到正是如此。凡事能先公后私的人,他往往会公而忘私。思想进步不是高不可攀的却是不进则退的,作为革命的文艺工作者更是时刻不可忘却。

(李铸 原广州军区歌舞团舞美队长)

简

讯

中国京剧院国家一级设计郭大有,于1995年11月下旬,在中国美术馆举办名为《祖国山河颂》个人画展。

在实践中学习提高

——关于设计制作道具的体会

张奉城

艺术的表现形式不同,对于道具的要求也是不一样的。影视、话剧一般多于写实,戏曲则注重传统而多于程式,杂技的道具比较特殊,舞剧舞蹈的道具又不同于其他剧种的表现。舞蹈这种艺术形式有它独特的艺术魅力,它不受语言和国界的限制,以特有的舞蹈语汇,通过演员形体的夸张,以及手、眼、神、法、步的运用来表现剧情、表现人物,就好象中国画的泼墨、大写意和兼工代写这种表现形式一样。因此舞剧、舞蹈对道具的要求也是写意的,而且制作的领域也比较广泛,在舞台上要符合造型、色彩精美、轻便、耐用;大道具必要的拆装、组合、以及便于携带等特点。

那么,要想在道具这个专业上达到一定的艺术水平,也不是一件很容易的事,应具备多方面的知识和修养。研究了解古今中外史料、掌握各个时期的文化风貌,还应当善于发现、善于积累。因为道具艺术创作包罗万象、创作的题材也是丰富多彩的,古今中外加少数民族的等等,挖掘国度的差异,历史的变迁、民族的特点,才能够深刻准确地把握创作的基调,制作出符合国情、符合年代、符合民族特色的道具来。

作为一名道具的设计和制作者,除了要具备多方面知识和修养外,还应当具备多方面的能力,如绘画、色彩、雕塑造型、木工制作等等,道具这个专业它之所以不同于其他艺术,根本的一点就是“杂”,什么都得懂一点,什么都得会一点,尤其是绘画能力对道具制作是很重要的,绘画大师安格尔曾说:“素描是可以使艺术作品取得真正的美和正确形式的唯一基础”。可见有了绘画的能力,不但可以使制作出来的道具锦

上添花,而且通过画素描、画油画等来增强你的色彩感觉和造型能力。舞台艺术就象五彩缤纷的色彩世界,无处不渗透着色彩的魅力,法国著名美学理论家、文艺批评家狄德多说:“素描赋予人与物以形式、色彩则给它们以生命,它好象一口仙气,把它们吹活了”。作为舞台道具也是如此,如果没有色彩、道具将暗淡无光。因为,道具在舞台上不是孤立存在的,它要和剧情、人物、场景以及服装的色彩相互协调,相互统一的。

瓶子、罐子等道具,画在纸面上比较简单,但作为道具的设计者光能画在纸面上是不够的,在画到纸面上的同时设计出制作的方法,把平面的设计稿、变成立体的实物,光有绘画的能力没有造型制作的能力,也是不能胜任的。因此在平时的训练中,除画素描、油画之外,还应锻炼着搞一些泥塑、用泡沫刻一些人物头像等,加强自己的造型能力。在我团多次的出访演出中,演出之余,我常常留意一些街头雕塑作品,参观一些画廊,琢磨其中精美的韵味,尤其是法国卢浮宫的绘画和雕塑更具魅力,人体石雕真是形神兼备,仿佛能触摸到肌肉的弹性、能听到脉搏的跳动,让人久久不愿离去,至今仍记忆犹新。通过多方面的学习和积累,来提高自我修养,再运用到舞台实践中去。

另外,有些新型材料的运用和废旧材料的利用在道具制作中也是不可忽视的,运用得好,运用得恰当不但省钱,也比较省时间,有时候有些道具光靠单一的制作,效果不一定精美,利用一些成型材料经过加工也能够达到满意的效果。在我院创编的《天马潇潇》舞剧中,需要 32

个陶罐。陶罐也是我国西部文化一个很具特色的艺术形象。在制作上我利用一些塑料制品,菜筐子、果盘子等巧妙地给以加工组合,最后经过图案绘制,呈显在观众面前的每一个陶罐不但大小规格、造型、色彩完全一致,而且也符合舞台上轻巧、耐用,不怕摔、不怕压等特点,导演也比较满意,演员在舞台上运用也比较灵活自如。(见图一、二)

在第四届中国艺术节,开幕式大型艺术表演,《伎乐迎宾》中,大家所看到的“敦煌飞花”道具是我取材于敦煌壁画,再度进行艺术创作的实例。在原敦煌飞花的基础上,使造型变化更加完美,色彩更加丰富,制作上采用以木结构搭架绘制和粘贴手段,材料上用、绸、纱等轻快透明效果,达到了“飞花”飘逸,飞转的艺术视觉,闪光材料的点缀又使“飞花”在旋转中更具光彩,在保持原敦煌色彩的同时,又与整个晚会的格调和演员服饰的色彩相互协调呼应,也使“飞花”的个性得到了充分的展现。

在我院创编的《箜篌引》舞剧中,剧中要求有两条巨龙在海底翻滚搏击,两条巨龙的搏击象征着正义与邪恶的斗争。采用什么样的手段才能看不见操作者的舞动,只看见两条龙的搏击呢?通过反复的琢磨和实践,我们决定采用紫

外线萤光颜料这一特性来体现。首先我们深入敦煌,因为剧本来源于敦煌壁画,我们在壁画中挖掘收集形象,力争从形象上要不同于社会的龙和舞狮子的龙,通过壁画和资料的提供,选定一种类似大象鼻子一样伸长的“象鼻龙”为原本,给以形象和艺术의再加工。在两条龙头的制作上,用硫化胶乳成形冲气,玻璃钢造型和泡沫造型等手段,再给两条龙分别画上黄色调和绿色调紫外线萤光颜料,通过紫外线灯管的照射和台口纱幕汞灯的配合,两条巨龙活灵活现的在海底展开了激烈的搏击,取得了较好的舞台艺术视觉效果。

我想,只要具备了以上所说的各方面的能力和艺术修养的话,就会在道具的设计和制作上达到一定的高度,制作出高质量、高品味的道具来,这是我通过我院创编的舞剧《丝路花雨》、《箜篌引》、《天马潇潇》、《敦煌古乐》、《敦煌乐舞》、第四届中国艺术节等剧目设计制作道具的一点实践体会,我知道,这远远跟不上历史发展的步伐和新形式下舞台艺术的需求,但我热爱舞台美术,也热爱我所从事的道具这个专业,我将继续努力,不断进取、不断探索、在实践中学习、在实践中提高。

(张奉城 甘肃敦煌艺术剧院)

(图二)





电视美术的设计

与美术设计的电视

李永奇

在众多的艺术门类中,电视艺术有她独特的表现形式和技术手段。而在电视艺术的大文化圈里,电视美术设计是其中非常关键的因素。

一、电视美术如何设计

我国的电视文化中,主要有新闻类、专题类、文艺类、广告类、影视剧类等五大类。但是,所有种类里出现的形象和声音都脱离不开电视美术的影响,有的还在其直接作用下。有人会说那可不一定,专题片《动物世界》中难道有美术设计吗?回答是,有。因为拍摄的画面要讲究美感,构图要讲究美学,色彩要讲究美丽。这里的美是经过设计的,如果摄影师不懂得画面和构图就拍不出美丽动人的画面,如果摄影师不懂得光线和色彩就可能使画面灰暗和混沌。所以一个好的摄影师能充分发掘大自然中的美,并设计于电视画面中。很难想象没有美的世界、没有艺术的世界那将是怎样的世界。

我们平时谈论和研究最多的还是文艺晚会

如何进行美术设计。作为中央电视台,虽然它有着特殊的地位和特殊的管理方法,但是在电视美术设计的思维、手段、效果上,都在电视美学的范畴之内。

随着我国经济的巨大发展,生活水平的不断提高,人们对精神产品的需求越来越高,不仅人们欣赏水平大大提高,而且还可以对一台晚会作出自己的评价。可以说,人民大众离不开电视,电视也离不开人民。

我作为一名美术设计师,在接受一台晚会设计任务后,首先想到的就是观众,想到观众中的哪一层人能够接受这台晚会。因为我没有把握保证一台晚会让社会各阶层的人都喜欢。晚会总是有一定的观众层的,这一点很重要,也是我设计工作的第一焦点。

电视艺术在我国出现、形成、发展,至今不过而立之年。在经济运作上,艺术规律上,职责范围内还都需要作进一步的调整与完善。电视美术设计这门新型专业也是近些年发展形成

的,它主要包括场景设计,服、化、道的设计与监制,这些都应纳入美术师的艺术思维设计中,(灯光作为造型手段也应进入电视美术设计中),而我们目前所进行的工作,还不能按照艺术规律去做,有时候分工又分家,责权力不明确,观念上的与管理上的不协调使得创作风格不统一,直接影响一台晚会的整体效果和整体水平。在电影制片厂美术设计工作已形成体系,美术设计师有相当的权力,他是导演的左膀右臂,美术设计师设计的成败与否,直接关系到未来影片的风格样式、色彩基调和整体结构。美术设计师从选择外景到确定外景,从重点场景设计到一件件服装道具(包括陈设和手持道具),都要亲自参与。前苏联电影制片厂美术设计师还要负责定机位,因此,美术设计师也被称为美术指导或造型导演。这样美术设计师就可以从整体入手进行艺术创作,然后从各个工种的角度进行具体设计,设计草图完成后,再进行整体调整。布景环境与主要人物关系的协调,时代风貌与服装色彩的搭配,历史背景与道具造型的吻合,这样设计起来美术师很容易把握整体效果,而且把服、化、道统一在完整的艺术设计中,充分体现导演的设计思想。

在电视晚会的美术设计中,由于各管一摊,艺术设计思想不能沟通,常出现不协调的画面,有时出现相反的艺术追求。因此,我们应该借鉴一下电影厂的管理方法和创作经验,充分发挥美术设计师的才华与经验,使电视美术设计有一个整体的提高。

电视美术设计有着自身的规律与特点,它与戏曲、戏剧、话剧、歌剧、电影等美术设计有着一定的区别,电视文艺节目的美术设计考虑更多的是整台晚会的风格与节目的构成、组合关系。设计的舞台、布景和道具等要呈现出一般的艺术规律,不必遵循“典型环境与典型人物”的创作原则,而是综合性的舞台场景。在这个综合性的舞台上,既可以大合唱、联唱,又可以独唱、领唱,既可以演小品说相声,又可以演杂技跳舞,等等。这些特有的节目形式奠定了电视舞台特有的格式。因此电视美术设计师们要有较高

的艺术修养和艺术造诣,要有灵活机动的设计思想和应变力极强的工作经验,还要有超时空的想象思维能力和综合判断能力,以及极强的责任感,(因为中央台文艺晚会常进行现场直播)。美术设计师还要不断了解和掌握新材料、新工艺与工程特点,同时还要有很强的指挥和管理能力。

电视艺术在今天是任何其他艺术形式所无法比拟的。比如,一场引人入胜的球赛,一部优秀的电影,一首动听的歌曲,都可以通过电视转播送到千家万户,有上千万甚至上亿的观众得到视听享受。由于电视有着极为广泛的人民性,有着强烈的时代感,就要求所有从事电视工作的艺术创作人员和工程技术人员及管理人员无一例外都要提高艺术鉴赏水平,技术技能水平。这样才能发挥整体作战能力,抓住时代脉搏,研究发展方向,才能在竞争中立于不败之地。

从电视出现的那天开始,美术就进入了电视。科学技术的发展,电视也进行了一次次的革命,美术的进步,更使电视艺术闪烁出灿烂的光辉。美术设计进入电视一开始是很原始的,手工字幕和简单的布景及简陋的照明设备。随着电视技术的飞速发展,电子、电脑进行字幕设计,二维、三维动画进入电视屏幕创作,极大地丰富了电视语言及画面美感。现在的舞台设计强调立体化、多样化,各式各样的现代材料运用在舞台上。电脑灯更是新事物,在我国舞台上出现只有二三年的时间,它为我们展示了其特有的魅力,增加了舞台的空间感。总之,这些综合手段的开发与利用,极大地、有效地丰富了电视画面,同时,也给美术设计师提供了大胆创作、大胆想象的空间。从这一点看,电视艺术的发展要远远超过其他艺术门类的发展,它把现代科技成果与现代艺术表现手段相结合,并巧妙地进入电视艺术创作中,且立见立效。因此说电视艺术不是单一门类的艺术形式,而是极为综合的一门新兴的艺术形式,它的形成与发展离不开科技与现代文明,同时也受到其他姐妹艺术的相互依托。电视美术设计的专门人才必须具备丰富的想象才能,才可以胜任电视美术设计工作。

二、美术设计的电视

电视美术设计,首先要突出的就是美,没有美的设计其它方面再好也只是一堆不成功的音符。在美学基础上设计出来的线条是美的,色块是美的,图案是美的,场景的变化及构图是美的,比例关系是美的,布景与演员的协调关系是美的,这么多美一同出现在同一屏幕里,当然是美的,是艺术的,是感人的。我认为,一幅好作品,它的每一个局部都应该是精彩的,经得起考验的。电视美术了也是一样,它的每一个环节,每一个工种都应该是精确的、协调的,艺术的思维是贯穿始终的。

美术设计的电视,换句话说就是电视必须是艺术的,必须是文化的。

理论与实践足以证明,美术设计进入电视文化圈是有道理的,是通过实践检验了的,绝对不是可有可无,或者只是完成一般性设计任务。我非常赞赏有位领导提出的:“美化屏幕”思想,用美表现人,用美表现生活,用美感动人,用美影响人,用美来表现人世间一切美好的事物,美不等于生活,但生活中有美。

我国的电视创作及制作水平还不是太高,所以表现手段、观念、效率也就比较落后,浪费现象也时常发生,我们的创作队伍的素质还有待再提高。我认为:我们不是以哪个国家的水平为标准,也不向哪个国家的水平看齐,就整个世界水平来比,我们的电视水平还是有一定特点的。我们应学习所有好的、先进的东西。争取早

日形成我们中国自己的电视文化艺术风格,不管你是在什么地方看电视,一看就是中国特有的,是被广泛的人都能接受的一种高水平的创作语言。电视越来越国际化,竞争日益激烈,观众的自我选择度是不言而喻的,这个节目不好看,他就换下一个频道,再不好看,再换下一个。总之,谁的节目精彩,谁能感动人就能赢得更多的观众,社会效益和经济效益也就随之产生,竞争就是这样无情。强迫观众按照一种风格,模式生活的时代已经早已过去,电视艺术更是极富自选时间与空间。

谈了这么多有关电视美术设计和美术设计如何进入电视文化的话题,同时,以前的种种尝试又大大地丰富了我的表达手段,我从立体主义中学会了结构的平衡和光线的递减,从抽象艺术和行动艺术中学会了利用材料特性,又从表现主义和印象论中学会了造型和用色。在新颖的意象中学会了奇想。

因此,我们电视艺术创作的专业人员一是要不断地提高探索电视美术设计的特殊语言及功能,还要更广泛地学习其他门类艺术精华。二是要研究、了解观众的观赏情趣并与时代脉搏合拍。三是要重视理论与实践的关系,形成理论与实践的二维创作群体,还应该有一特殊专业的出版物,《电视美术画报》只要办的新颖观众肯定喜欢。

立足现实,放眼未来,中国的电视艺术将会更加灿烂、辉煌!

(李永奇 中央电视台高级舞美设计)

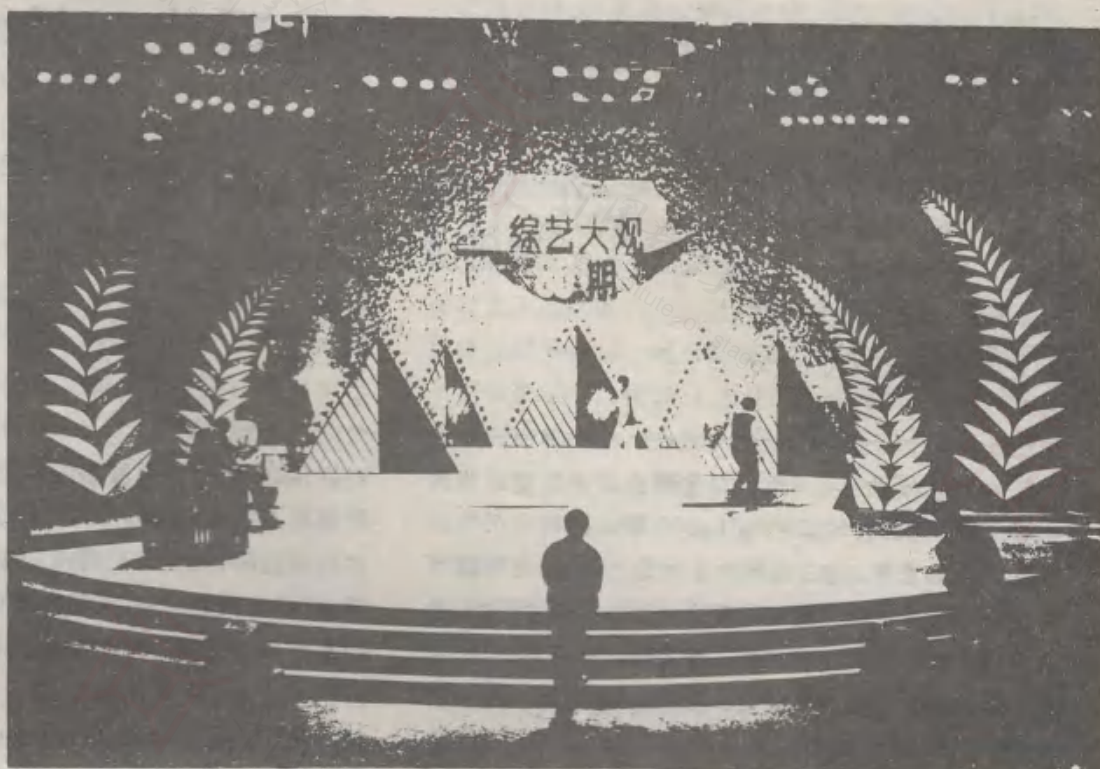
简 讯

广东举办《'95 舞台·生活·艺术造型展》

金秋十月,羊城的'95广东国际艺术节上,由广东省文化厅、广东舞台美术学会主办的《舞台·生活·艺术造型展》,在广州中山图书馆展览厅举行。这是广东省第二次舞美展览。展出近十年来省内舞美创作成果,参展作品五百余件,作者包括了老、中、青三代人约150人。是省

内有史以来规模最大,内容最丰富的一次展览,分为设计图和舞台模型为主的静态展室和以人物造型(包括美容美发、时装模特表演)的动态展室。历时五天,观众达15000余人次,赢得参观者好评和兴趣。

(黄 苏)



80期《综艺大观》

李永奇 设计



《纪念梅兰芳诞辰

100周年晚会》

李永奇 设计

现代戏曲舞美与戏曲现代戏教学

——在“梨园杯”教学剧目展演
暨研讨会上发言

田 文

在当前戏曲事业,乃至文化事业处于空前困难的条件下,文化部教科司能够下决心举办这样一个学术性的戏曲教育研讨会,是十分有远见的举措,是难能可贵的。会议采用剧目展演和理论研讨相结合的形式,尤为可贵。它得到了戏曲教育工作者的广泛响应,不是偶然的。这次会议的历史意义和影响,将会随着岁月的流逝,日益显出它的重要性。

一、戏曲现代戏——戏曲发展 不可回避的历史课题

戏曲会不会消亡?这个问题曾经引起广泛的关注。我是研究艺术史的,从历史发展的角度看,我赞成戏曲不会消亡的观点。前面一些同志在发言中对这个问题已经做了很好的论述。在这里我想补充一点历史例证,旁证这个问题。

先举个国外的例子。众所周知,欧洲历史上曾有个中世纪或称中古世纪。这个时期的初期,戏剧活动曾被全面取缔,宣布为非法,违者要被宗教处大刑。在宗教政治这样的高压下,戏剧灭亡了没有呢?没有。一为求生存,二为满足群众的娱乐要求,一些带有表演性质的杂耍班,仍流浪于广大乡村民间,形成了新的戏剧,并逐渐扩大自己的影响,以致使教会产生自己的戏剧,既宗教戏剧,一方面用来抵御世俗戏剧的影响,一方面为宣传其宗教服务。这两种戏剧相互影响,产生了中世纪多种多样的戏剧演出形式。国内的例子。在动乱年代,张北草原上发生过这样一件事:当时是除了所谓的“样板戏”之外,其他的演出娱乐活动均被取缔的时期,可张北草原上流浪着一个耍猴的班子。治安部门动员了很大的力量,就是没能缉拿住他们,没能把他们赶出草原。因为群众需要娱乐,处处保护他们。

这两个例子,都是在极端的政治高压下,也没能使

戏剧、娱乐活动消声匿迹的极好的例证,何况当前戏曲的处境,还远不是那种严酷的局势呢?我是同意有的同志的意见的,只要人民群众的生活在发展,群众的娱乐活动,戏曲演出活动,就不会消亡、绝迹。那么这是否意味着不会有任何剧种消亡?这就不一定了。如果有剧种抱残守缺、或者甚至是抱玉守金,不再跟随时代发展,那么消亡的命运是难以避免的。因此要想保持艺术的生命力,戏曲必须不断地革新。事实上,局部的革新,各种剧种都在不断地进行着。根本的出路在于跟随时代不断地增添新的剧目,塑造新的人物,由此推动改造,发扬和积累新的经验和技巧。因此执行三并举的方针,是推动戏曲艺术发展的康庄之路。

在戏曲艺术的革新发展中,一个不可避免的新的因素,就是舞台美术的全面发展。传统戏曲的舞美在服饰、化妆(脸谱)、一桌二椅等的运用方面积累有丰富的经验,具有很高的审美价值。它们是构成戏曲艺术特点的重要组成部分,轻易地过分地否定它们,显然是不对的。但也应该看到,从宏观发展的眼光看,戏曲舞美这种历史形成的片面发展状态,是无法适应戏曲艺术的革新发展的要求的。戏曲艺术革新的一个重要方面的内容,就是使戏曲舞美有了全面的发展,既补充了灯光照明、布景、服装、化妆(有别于传统的衣箱、脸谱)等。这些新的造型艺术因素的加入,使戏曲传统的演出形态发生了很大的变化。由此招来了许多批评,引起了很多理论上的争论。主要的罪名是使它丢掉了传统,破坏传统、不尊重传统等等。这里存在这样一个问题:戏曲不用布景的传统面貌大家是熟悉的,用了布景以后的戏曲是什么样子的,有谁知道呢?根据什么、由谁去评判它象与不象、是与不是呢?评判的标准、是非界限又在哪里呢?我个人的观点,答案只有一个:艺术实践。它是最权威的。不管人们赞成不赞成,认可不认可,戏曲

需要不需要布景,能不能使用布景的问题,已被艺术实践抛到后边去了。不仅现代戏、新编历史剧使用布景已经是很自然的事情,几乎是不可或缺的因素了。连传统戏的改编演出,象昆曲《牡丹亭》、赣剧《荆钗记》、越剧《西厢记》等也都用规模颇大的布景,而且都还用得很优美。不仅是一般的布景,就连一向被认为最难(很难)引进戏曲舞台的布景类型——平台景,近来也被引进戏曲舞台上来了。不仅楚剧《虎将军》、沪剧《金龙与蜈蚣》、折剧《甲申祭》、桂剧《瑶妃传奇》等演出中运用了平台,甚至也被引进了京剧舞台,北京京剧院二团演出的《水龙吟》中就成功地运用了小转台,而在吉林省京剧团演出的《灵燕锁龙》、北京京剧院青年京剧团演出的《拜相记》中都使用了大平台景。尽管这些平台的使用并非已经十分完美,但象以前那样绝对否定使用它的可能性,似乎是很难做到的了。因此在对下列问题上,在戏界,至少在戏曲舞美家和相当多的导演中,似乎是具有了共识,这就是问题不在于戏曲要不要、能不能使用布景,而关键在于如何寻求适合戏曲表演要求的布景和演出形式。

剧目三并举既是我们不可动摇的方针,贯彻这一方针也是我们戏曲教育方针的精神,那么就出现了这样一个现实问题,我们戏曲学校、文艺学校的领导、专业教师和教辅部门在教学实践剧目中如何看待和评价舞台美术的作用和作品的优劣问题。因此下面我想结合这次展演剧目对舞台美术创作,谈谈衡量舞台美术作品的尺度问题。

二、衡量、识别舞美作品的尺度

由于戏曲艺术在形态上不同于话剧,新歌剧等艺术样式,因此在相当广泛的领域里存在着一种见解,既认为戏曲舞美同话剧等剧种的舞台美术在形式、任务等诸多方面,都存在着根本的不同。这种认识突出、强调戏曲艺术特点的用意无疑是好的,其中的一些基本论述,无疑也都是具有说服力的。但这里有一个问题有待回答,戏曲舞美的特殊性,是否排斥到了忽略了舞台美术的共性的程度,而不受制约?没有,也不可能这样,舞台美术的基本任务是对演员表演的延长和补充。在这个根本点上,戏曲舞台美术和话剧舞台美术并没有什么不同。艺术史的发展变化,丰富和补充了新的理解,但没有冲掉这个基本点。正是由于不同剧种表演艺术的不同要求,才产生了各种形式不同、性质各异的舞台美术创作,包括戏曲和话剧舞美之间种种鲜明的不同和差异。

在现实艺术生活中,无论是演出创作过程中,还是欣赏、评论阶段,对如何认识和准确地确定一出戏的具体设计任务,都是十分重要的。比如说,这出戏该不该用布景?用多大分量的景?该用什么形式的景?景的总体任务和局部任务是什么?体现得怎么样(形式是否统一)?

一出戏该不该用布景的问题,过去好象只存在于戏曲艺术中,话剧剧目中好象只存在如何用好景的问题。其实,问题并非如此单纯。艺术实践的发展,对话剧剧目也不能这样笼而统之的看待了。自然,这个问题还仍然主要是存在于戏曲舞美创作中。出于用布景就比不用布景“新”的错误观念,历史上曾经出现过不管青红皂白给每出戏(曲)硬加布景的普遍现象。正是由于这种不成功的试验曾使戏曲革新走过弯路。目前这个问题仍然值得人们注意。在这点上判断失误,会给舞美创作带来很大的损失,甚至招致失败。比如有个例子是大家所熟悉的。这就是《审椅子》。《审椅子》这出戏,从它的剧名,它表现的内容和演出特点看,很容易做出判断,这是一出演员加道具的戏。舞台美术的任务,除了处理好演员的服装、化妆,在布景上只要把那把椅子的形象与形式(符合地主家祠堂里的用椅)、功能(二夹层中藏有凶器)处理好、符合表演要求就行了。其他前景的土坡,中、后景的祠堂、池塘……都是多余的,不仅与戏无补,反而分散了观众对表演的注意力,影响了演员的表演动作。演醉态戏,演员身体的重心多往前倾,可现在的处理,演员从斜坡上往下走,重心不得不过多地往后仰,使得醉态失“醉”。《智取威虎山》、《杜鹃山》的演出,仅以它们的景用得大、多而取完全否定的态度,也难免失之偏颇,理由是此种论断,没有从这两出戏给舞台美术提出的具体任务去评价它们的得失,而以政治评价代替了一切。

由于时间关系,这个问题在这里无法全面展开。现在仅以此次展演的作品做些例析。

看了展演的剧目,我感到很高兴。近几年剧坛上现代戏的地位不被人重视,三并举的声音不那么能听到了。搞现代剧目处于出力不讨好的境地。我们中等艺教战线上的园丁们,在困难、清苦的教学第一线,默默地进行着耕耘,排出了这么多的现代剧目,我看后十分感动,深受教育。具体到舞台美术创作方面,他们在物质、技术条件极端困难的条件下,因陋就简,精益求精,搞出了那么多颇具质量的作品,汇成了社会舞美创作的一个小小的缩影。

我个人总是认为,戏曲舞美革新,不外两大途径,一是从传统一头出发,吸取外来营养,发展传统,丰富

传统。另一头是,首先从革新形式出发,更多地采用外来形式,逐渐寻求在传统土壤上扎根。两者异途同归,创造新的戏曲演出形式。在这两者之间,是由不同的形式的链条组成的宽广的艺术探索大道。此次展演的演出剧目的舞美创作,形成了这样一个规模虽小,但却已形成了的形式探索的链条。

河南省戏校演出的豫剧《双美赞》和徐州文艺学校演出的柳琴戏《喝面叶》,可以看做是两头的有代表性的作品。《双美赞》的动作环境发生在农村村头,这是很容易被一般化处理掉的景物,但该剧的设计者(郭有磊)对景做了别具一格的处理,此景的主体是井台,在高台之上,轱辘的形象十分突出,井台的整体形象规整、干净,兰灰色的调子,给人清新悦目之感。井台之旁,与之相呼应,是棵叶茂荫浓的大柳树。如果这棵树用一般绘制的方法体现,此景就会大为减色。可在这一副里,柳树繁茂的树冠是用绿色幕布缠裹造型而成,树杆的纹理塑型也是夸张的、大笔触而带装饰味。这样就同井台的形象组成了统一的形象。为了改变边檐幕的呆板形式,设计者在侧幕的下端用图案装饰法表现了村落建筑群的形象,进一步补充了景的交代作用。柳琴戏《喝面叶》(设计:徐艺)是出生动活泼的小喜剧,演出形式坚持了戏曲传统的一桌二椅的空间处理原则:在深色的背景前,只有一张桌子和必要的道具。但由于对桌子的形象做了特殊的装饰,使之表现了农家的环境和乡土气息,并投以特写的灯光照明,使演出形象显得异常干净、明快而富有喜剧情调。四川川剧学校演出的一台五个小戏用了一个共用的背景,一组通用台阶,在台上、台前更换局部的不同的道具细节,投以局部的照明,来适应表演环境地点的变化,如《土地爷搬家》中的土地庙供桌、《雷雨》四风之死(片断)中的雷电特写等。广西艺校演出的彩绸戏《客从何来》(设计:张宗安)的演出造型艺术处理,与上述两台戏相近,但它增加了更多一点的新的造型因素:它运用了三块三棱柱活动景片,在它的不同的面上,画着视角不同的漓江风光,景的绘制方法吸收了印象派的点彩技法,形象具有装饰意味。随着演员撑驶的船(虚拟表演)游动起来之后,画柱也随之交叉地游动起来,形成了人船在水上自由游动的场面。三棱柱这种舞台技术,相传最早出现在古希腊剧场的演出中,文艺复兴时期在欧洲得到广泛传播。它原是为适应写实布景的转换要求而产生的,现在这出小戏里,我们的演出艺术家,根据演出的具体要求,把它改造,融化到了戏曲演出的舞台上,创造了景随人移的艺术效果,显示了自己的特点。福建莆仙戏《拣金钗》的景则从另外的途径吸收,增加了演出造型艺术的

因素,整体形象在装饰味的基础上统一起来。兰色的背景,四周框以黑边,浓绿的树冠处理成蘑菇状,虽有明暗,但并不写实,树下置一浅灰色长方形的水泥长凳。环境交代清楚,色彩鲜明强烈,完成了这出小喜剧的演出任务。漳州歌仔戏《卖肉粽与卖豆浆》的演出(设计:郭志贤)则侧重用幕条装饰和光色变化来完成演出造型艺术的任务。整个舞台被分条的幕条围绕起来,幕条做垂折处理,不同的部位投以不同的光,以黄绿色为主,间或混投些兰光,底部(挡板处)的颜色为褐色;表演区里放置了四个非凳非石的方高台(方桩)以做表演支点。这种中性的处理,要求要在演出中用出个性来。在这方面演出者似乎也做了些努力,比如企图用光的投射让人感觉环境是在十字路口等,但整个的景没能让观众感觉出这是身处闹市的环境特点,则是这一处理欠缺的地方。黄石市艺校演出的京剧《走出深山》也是以灯光照明为主的演出处理。就利用平面投影在后幕上投出立方体、制造气氛上来讲,这一剧的演出处理还是很有气势的。但形象过于含糊混沌,与剧中的环境气氛(深山险道)没有相通的想象桥梁,景对表演动作没有提供什么帮助。其他象《水竹菁的阿妹哟……》、《山林小哨兵》、《琼花参军》等都用了较为写实的景,但由于有的因条件限制因陋就简,有的缺乏艺术概括力,没能收到理想的艺术效果。相比之下,广西艺校演出的壮剧《酒醉英雄》(设计:黄谨)虽然在体现上受到了种种条件的限制,但它的艺术构思却是颇具匠心的。景的地点选择在“红河乡人民政府”大门口和一个狗肉酒店之间的交叉路口。左方(观众方向)是乡政府的大门、平墙、石头台阶,右边是狗肉馆酒店,用竹竿支起塑料棚,上悬“狗”字招牌,四周(实际上只三面)环置树丛,由五颜六色的彩光纸堆叠而成;远景都省略掉了,省略的手法很巧妙,中景的侧幕向里收拢,侧幕的边沿上一边是室外楼梯,凉台的剪影,一边是酒店的招徕幌子。紧紧围绕着前景构成了民居群的形象,为剧中主人公吃酒交友、在乡长和众工友面前显示“英雄”,提供了很好的环境和空间处理。

综前所述,在戏曲教学第一线从事教学工作的教职员,在极其困难的条件下坚持现代的教学,能在舞美方面搞出这样的成绩,实在是难能可贵的,值得人们珍惜。

三、总结、积累经验,把舞美创作经验引进教学

戏曲学校、艺校戏曲科,是传授戏曲技艺和知识的地方,为了使自己培养人才易于将来同社会接轨,现代

戏的教学应当是教学计划的重要组成部分。对戏曲教学来说,戏曲现代戏的舞美创作是面临的一件新事。对它的存在和发展,不要存有任何怀疑,对它应当倍加爱护,努力实践,不断地总结、积累经验,对创作中出现的这样那样的问题,应当冷静的对待,不可求全责备,更不可把“孩子”和脏水一起泼掉。应当冷静地看到,对戏曲用景的不公平态度,求全责备的批评,还大有所在,不会很快平息,比如《智取威虎山》的布景,因为景的处理稍实了些,打虎上山一场跑圆场的动作同后面林海雪景的固定场面的矛盾解决得不够理想,至今仍在视作靶子,不断地受到批评和指责。但我们可以冷静地思考一个问题,具体到象《智取威虎山》这样戏,用什么样的基本演出形式更好一些?一桌二椅?还是采用使用现代布景的形式?那种形式的艺术感染力更强一些?如果不带任何偏见的话,我想结论是不难得出的。至于景用得实了些,这是可变因素嘛,可以改得不那么写实嘛!对于“打虎上山”中人、景的矛盾,也不必看得那么绝对、对立嘛!跑圆场同用景的矛盾太深刻了,在相当长的时期内,这个问题不大可能得到理想的解决办法。我们总不能因此而在戏曲用景问题面前,望而生畏、裹足不前吧。因此这里就存在一个局部矛盾服从总体利益的问题。局部的不合理服从于整体的要求的事例,在传统的剧目中也是不少见的啊!用明制基本样式的服装演多个朝代的戏不就是明显的一例吗?在与戏不相干的商业性广告的“守旧”前或带某家戏班班徽的“守旧”前演戏的现象不曾是司空见惯的现象吗?林海雪景的大画景同表演之间的矛盾,较之上述矛盾,不是很大的进步吗?对存在的一些用景矛盾,应采取积极鼓励、不

断改进的态度,而不应相反。我在这里所以还提这笔老帐,是因为这里面涉及到的一些问题,仍具有普遍的实际的意义。比如在这次展演活动中,某些剧目的演出设计,从全剧看,它未必算得上佳作,但其中的某些构思却是十分可贵的。这里不妨举出一、二例:

山东省艺校演出的《楝树坡》(设计:高富强)女主人公从一位没有地位、文化不高的农村妇女一变而成为农民企业家。生活温饱解决了,富裕了,自然会要改变和美化生活环境。景的构思在这方面做的选择还是有意味的。居室经过了翻修、装饰,但主人公的生活经历、习惯、文化修养,使她不可能把房间布置得过于时髦和现代化。设计者准确地选择了形象,表现了主人公要通过房子的布置显显阔气,但她毕竟还没有脱离开刚刚发了点财的农民的欣赏习惯。设计处理不足的是,设计者抓到了形象,但没有把这一构思更加集中、突出地去表现、强调出来,而是淹没在了其他的一般处理之中。这反映了设计者对这一出戏的舞台美术的任务理解的还不够自觉。中国戏曲学院附中演出的《拥有珍宝的女人》的演出处理(设计:赵振邦)也有类似的情况。用条屏画景组成的内景(此时画屏作为室内装饰而存在)和外景(此时它成了外壳风景的表现),体现了间离的艺术效果,这方法本身具有较强的新鲜感。它的遗憾是,画屏条幕用得次数太多,变化小,显得有些重复,冲淡了刚一开幕时给观众留下的新鲜印象。再就是在外景风光的场面里,总去不掉室内装饰画屏的感觉,因此外景的处理,只在形式上保持了与内景的统一,而缺乏形象的合理性,因之也就减弱了它的艺术感染力。

1994年3月完稿



《旋转舞台》
(中央电视台)

张冬域 设计

电脑灯编程与设计

钱家琦

电脑灯是九十年代初从国外引进的,它是具有高科技水准的最新一代舞台照明灯具。电脑灯的出现满足了舞台过去难以做到的运动中的复杂造型照明和色彩变化的需求。为舞台上及其他门类表演艺术增添了时代的光彩。以新而美的印象留给了观众。电脑灯无疑是一个先进的工具,要想充分的利用这个工具,发挥出它的作用,去完成设计工作,就必须对它的功能特性有个彻底的认识和了解。

下面介绍一下如何设计编辑好电脑灯程序,以及在编辑和使用中所遇到的一些问题。

首先简单地讲述一下电脑灯及控制台类型。

目前国外厂家生产的电脑灯品种很多,灯的性能及用途多种多样,为了方便讲述这里暂举两种不同种类又不同型号的,但用途广泛功能多样化的,形式上稍有区别的电脑灯。做特殊效果用的电脑灯另做讲述。

1. “折射式”,如丹麦产“MARTIN”牌 PRO1220 型。这种电脑灯是由马达驱动折射镜,通过镜头照射到镜面反射出来的光而投射的。

2. “直射式”,如意大利产的“STUDIO.DUE”牌 TOP.SCAN 型。这种电脑灯是由马达驱动灯体旋转,光直接从镜头投射的。

这两种电脑灯虽然光的投射形式有所不同,但灯体内部构造,工作原理及性能大体上相同。主要部件都有图形转轮,颜色转轮,光栏、光闸门,频闪叶片。这些功能全部由步进电机驱动。灯具除特殊效果电脑灯外,基本上可规划以上所讲述的两个类型。

控制台也有不同的地方如“MARTIN”牌电脑灯是 PC 微机控制的。“STUDIO.DUE”牌电脑灯控制台是按钮键盘式的。但它们控制原理是相同的,都有 DIP 调

码设定、数码信号输出控制,音频触发接口,DAT 数码音控,DM×512 通用连路接口等等。但丹麦产的“MARTIN”牌电脑灯只能由同厂出产的 PC 微机控制,而不能与其它厂家生产的电脑灯及控制台混合使用。丹麦产的 PC 微机控制器需加 DM×512 通用连路副件,可以控制有 DM×512 接口任何一种电脑灯。控制台除以上两种形式外,还有触摸式键盘控制台。如“CLUY,PUKY”。它体积小、功能齐全、操作灵活。它最大的特点是调整程序、调出功能迅速。在执行程序时可现场临时修改,临场即性发挥灵活方便。金属板面只需轻轻一摸即可触发,并能控制多种不同牌子和型号的电脑灯。

一、认识是编程的前题

作为一个电脑灯编程,设计人员来说,彻底地了解所用的灯具及控制设备的性能和它的操作规范、功能运用、最后到技巧发挥是非常重要的。认识的程度深浅直接关系到编程水平的高低。如果只做到对设备一般性的了解,对于编程者来说是远远不够的。只知道灯都有哪些功能,有多少种颜色和图形,调出后编在场景中,把每一种功能都用在程序里,象这种编辑后出来的效果是,光:跑来跑去,换换颜色,转个图形,这样的程序最多也就是基本功能的使用,而没有真正地发挥电脑灯的艺术效果作用。

1. 从灯体来说,除了了解上述所说灯的各种功能之外,还要了解掌握每一种功能的细节及每种功能之间的关系。如:颜色转轮从白色到粉色要经过什么颜色,慢速与快速转换需要多少时间,当最快速换色时,是否能见到过渡色,图形轮也是如此。频闪:快与慢闪动的区别,棱镜转换时能否快慢调速控制,快慢各需多

长时间,模拟调光与淡入淡出是否是同一种功能的两个不同方式,还是两种完全不同的机械运动,模拟调光有没有速度可调,淡入淡出有没有时间控制,它们分别的形象如何。先投射的水平与垂直的角度,最大的区域范围是多少,最快与最慢的移动到各需多长时间等等。

2. 控制设备:每个钮、按键及推拉电位器的功能使用方法,它控制灯的哪一种功能,在别的功能上能否使用这个键,它是不是多功能键,区别在哪儿,为什么?通过操作控制台灯的受控范围和极限在哪,功能键如何与工具键配合使用,工具键在编程和修改程序时起什么作用。场景与场景之间的速度转变与设定时间触发的关系,它们有没有区别,区别在哪儿等等。以上所述除了记住它的形象外还应摸索出它的规律,整理出相对的数据,只有这样才能为下一步编程打好基础。

二、整体构思是编程的重要步骤

掌握了上述的基础,不要急于动手编程,要根据整个晚会的内容,节目的特点,设想出电脑灯将在晚会中产生什么样的形象效果,而这个效果要考虑到每个节目的特点及它们之间的衔接。每个节目需要编辑多少个程序,每个程序分几个场景,程序与程序之间如何衔接,演出操作程序时的先后步骤,要有这样完整而具体和形象构思。因为一个节目的光是由几个程序所组成的,而每个程序里又包括若干个场景变化,最终使用的是程序的排列来完成演出的,而不是编程时的每一个场景。编程时决不能是编完一个场景再想下一个场景,这样现编现想,没有整体效果。

三、编程时所要注意的问题

电脑灯的效果多姿多采,变化繁多,但它也不是完美无缺、无所不能的。它也有一定的规范和局限,一旦超出了这个规范就会产生就远则不达,甚至反其道而行之的后果。

如前所讲的光的水平与垂直角度的运动范围,颜色及图形转轮排列的顺序,它们运行的速度还与设定时间触发有关系这样的问题。举例说明,假如光从起点位置到达它的指定位置,其最大的移动距离是10米。假设光以最快的速度运行需要1秒,而设定时间触发却设定为0.5秒,并要求光在这个时间之内跑完全程。如果仅此一个场景光是可以做到的,如果后面还有2或3个场景用同样的时间速度跑同样的距离,它是绝对做不到的。因为时间的设定超出了它的极限,只够它需要跑完全程的一半时间,所以从第1个位置到第3个位置只跑了一半,接着就跑第3个位置。光在这几个位置当中反复运行,结果是没有一个能到达指定的位置,

原来设定的位置在执行程序时确没能达到,而看到的却是另一个景象。这就是光运行的距离与速度和时间控制,它们三者之间的关系。颜色转轮和图形转轮也有类似这样的问题。再比如说:颜色转轮的颜色排列顺序假设是从白、红、兰、绿、黄到粉,设定场景1为白色,场景2为粉色,不管用多快的速度转换也会看到中间的过渡颜色,至少可以看见有一闪的过程。照此下去再增加2、3个场景,从粉再换到白及时间限制,就会出现转不到位颜色半黄半粉或半白半红的现象,这种情况就是超出了它所承受的极限范围。

以上这两个例子就说明编程前对设备性能的了解和认识的重要性了。即使设备性能再好,灵敏度再高也不能保证绝对不出这样的问题,所以要合理的使用。使用者可根据自己的设备情况,在编程时尽量避免类似的问题发生。

因此,在编程时就应注意以下几个“最”字,在同一个程序或几个程序中同时出现运行。这包括:

1. 用最快的速度走最远的距离。
2. 由最慢的速度换色,紧接最快的图形或颜色。
3. 最快的程序或场景,紧接最慢的程序或场景。
4. 用多种功能同时以最快的速度转换到最慢的速度。
5. 将慢速转换的程序,设定在最短的时间触发。

以上几点要尽量在编程时注意,不要反复地使用,多次出现在一个程序里。否则就会出现灯跑位、颜色图形转不到位,甚至失控的现象发生。再有,速度的使用与时间设定触发,两者的关系在编程时要预先考虑好,选择多快的速度,用多长时间去触发,要有一个相对的值,而这个值两者不能相差太大。因为设定触发时间限制了运转速度,并要在编程时考虑到最终以什么操作方式使用,处理好功能与功能之间的关系,使其尽可能的相吻合并合理地安排使用。

四、编程技巧:

灯具及控制设备的性能、特点和操作方法不是都完全一样的。具体的编程方法和步骤,取决于所使用的灯型及控制设备的方法说明。但有一点是可以做到的。无论是什么厂牌的电脑灯及控制器(可做编程使用的)都可以通过不同的编程方法而达到同样的一种效果,只是使用的方法、键位因设备而异罢了。但编程技巧是相同的。

例1,假如有三排折射式电脑灯,每排4只灯,分前、中、后三个不同的位置横吊。设计者要求:三排电脑灯依照前、中、后的次序均速向前一排接一排地同时移动,中途不能有间断的过程。其效果是:给人一种后浪

推前浪,永不消失的感觉。

技巧方法:每排灯都已原灯位为起点。场景1,前、中排灯点亮,同时前排灯向前移动5米位置。中、后排灯不动。场景2,前排灯再向前移动5米,到达离起点10米的位置上,同时,中排灯向前移动5米位置,后排灯原地不动。场景3,前排灯关灯并回到中排灯的起点位置。同时中排灯向前再移动5米到达10米的位置上,后排灯点亮同时向前移动5米。场景4,前排灯点亮并到达原起点位置。中排灯关灯并回到后排灯起点位置上,后排灯再向前移动5米到达10米位置即可。接着又回到场景1的状态循环往复,这样这个程序分4个场景编辑而成。技巧在于,每排灯凡是向前移动的都要走同等的距离,使用一样的速度运行。凡是关灯并向后走的灯,使用的速度必须是向前走的2至3倍以上,因为它行走的距离是向前走的几倍,所以要给它留有充足的时间为下一个场景做准备。注意,不要使用最快的速度向回走,向后与向前的移动不要使用最快和最慢的速度。否则会有不到位的现象出现。在一个场景中,必须将向前与向后的灯同时编辑完成,否则就会出现间断的效果。

例2,与例1同样的3排吊灯。设计者要求,有2组不同的色光成对比色调,从不同的起点位置非同时出现,移动到不同的位置上,但又可见这2组光首尾有共存的时间出现。其效果是,色调对比鲜明,变化干净,淡淡而入,悄然而出。让观众从不同的角度欣赏光与色在移动中所产生的不同变化。

技巧方法,将3排灯分为两组不同的色光,设一组为兰光,另一组为粉光。场景1,一组兰光从后向前移动,同时另一组粉光分成两组在关灯的情况下,分别向左右移动。场景2,第1组兰光淡出同时回到原起点位置,第2组粉光淡入,分别从左右向中心交叉移动。技巧在于:在编辑这个程序之前,先做一个将第一组兰光换色到位的程序(如果颜色转轮的第一个颜色不是兰色的话)。来作为准备程序,而这个程序必须在关灯情况下完成。当场景1,兰光开出并向前移动时,第2组粉光同时移动到位,并在关灯情况下完成换色和做好淡入的准备。再有做淡入和淡出,想要淡入的效果就必须在淡入之前先做淡出,而且要在关灯情况下完成,要淡出可直接一步完成。其因是:1,在开灯情况下完成淡出为淡入做准备会有一瞬间收光的现象,这样就等于穿帮。2,淡入和淡出实际上是由电机的机械运动而成,而非真的光源压光,与调光器截然不同。2,第2组粉光淡入要比第一组兰光淡出的速度稍快,这样就有两组光同时出现的过程,色调对比就鲜明多了,并起到了首尾

呼应的作用。

以上两个例子,基本适合于不同厂牌可做编程的电脑灯,它没有什么非常特殊的功能要求,最多只是淡入淡出与模拟调光这两种功能只有其中的一种,或没有时间控制它的行程。要想编好电脑灯程序,关键在于充分利用设备提供的一切条件和手段。

五、设计

电脑灯主要应用于文艺演出、电视台综合晚会及歌舞晚会。特别适用于专题音乐、歌曲晚会及现代音乐会。作为一个设计人员,要具备多种艺术修养的技能,对光、色、景、服装、剧情、音乐等专业知识,才能很好地完成设计工作。而更重要的一点是要有创造性。下面就电脑灯特殊灯种,在歌、舞、音乐晚会中的设计谈几点看法。

1. 灯的布局及吊装形式

在歌、舞、音乐晚会中如何布局采用什么方式吊装,对设计这场晚会的光是非常重要的。电脑灯虽然投射的角度光区广泛,但也有它死角的一面,灯布局的位置,灯体横吊、竖吊、侧吊,甚至地面平放所发出光的角度与作用是完全不一样的。形象也产生很大的变化,每组灯与每组灯分布的位置,吊装的角度不同,投射的光区及发光的角度也就不同,所产生的形象也就不同。以折射式电脑灯为例:横吊的灯发出的光束是垂直的,竖吊则是横光,侧吊则是斜光,地面平放则是自下而上的投光。再有灯吊装在舞台上的哪个位置,是顶光还是桥光,灯发出的光也同样有所区别。我的看法是:在歌舞晚会中,电脑灯比较适合于剧场的顶光位置横吊,两侧桥光位置侧吊,及靠近天幕地排灯的位置平放。折射式电脑灯可采取上述形式吊装,直射式电脑灯可以采用上述的位置吊装。因为在这样的晚会中,不仅有歌有舞,而且舞台上还有少量的软景或硬景,分这三个区域吊装,能够满足天幕、布景、人物特殊造型及歌曲演唱的投光需要。每个区域的光都各有它的用途,有造型,有效果,并可以在景和天幕上打出各种图案,不同的位置发出不同的光交叉投射,而且变化丰富。能给编程者提供更多的想象空间。如果是电视台文艺晚会,也同样可以采取这种形式和布局吊装。便于摄像机从不同的机位录取影像节目,为导演分割镜头创造有利条件。

如果是独唱音乐会或现代音乐会,除了上述区域吊装外,还要增加半弧形,高低有层次的横挂吊装,在顶光后区位置上,两侧边幕地面也要相等平放两组灯。若是在体育场、馆演出,就可以不受剧场的边檐幕及吊杆的限制,不仅可以增加装灯的数量,而且可以根据不同的舞台形状需要分层次吊装。让电脑灯以不同的角

度投光,来占满整个舞台空间。观众除了要欣赏歌曲和音乐的声音形象外,还要欣赏到光和色在运动中,随着音乐节奏变化而变化的视觉形象。光在音乐之中与音乐融为一体,衬托着音乐和歌曲,增强乐曲的艺术感染力。

2. 光的形象对比

电脑灯最大的特点,可静可动、有光有形,色光独特,可混可分。设计者要充分突出表现它的优点,根据不同节目以不同方式加以表现,同周围其它群光气氛形成对比,突出电脑灯的形象。在一台晚会中,电脑灯做出分层次、分先后、分色彩、分形象,有静止有运动,有目的有规律地表现,要形成不仅有电脑灯之间的形象对比,还要形成与周围群光的对比。打消了有些人对

电脑灯只会做摇头晃脑,跑轮换色的评价。

3. 音乐是“光”的灵魂,内容要靠色彩来体现

这也是我在设计和编程中的指导思想。如果不是这样,光和色就失去了它的灵魂,同时也失去了它的表现力。例如:在93年北京电视台主办的《英皇杯歌曲大奖赛》现场卫星电视直播晚会中,我担任晚会电脑灯设计编程工作,其音乐、歌曲达30多首,内容之丰富可以想象的到。我设计的每组光的变化各有不同,光的行走,色的转换,自始至终在音乐的起伏中变换。每首曲目都以不同的形式色调来表现的,音乐在光的衬托中,给观众以美的享受。

(钱家琦 东方歌舞团高级灯光设计)



《旋转舞台》(中央电视台) 张冬域 设计

让“绿色设计”走进舞美园地

王正春

所谓“绿色设计”，即“为拆卸而设计”。靠它生产出来的产品可以拆卸和分解，其零部件经过翻新后可重复使用，亦称“绿色产品”。“绿色设计”有利于环境保护，能合理使用自然资源。

由此，我联想到我们中直文艺表演团体的舞台美术领域，亦十分需要引入“绿色设计”。

纵观现有的中直院团 10 余个舞美队，其共同之点为：都同在一地——北京生存发展；都有各自的设备、器材、工具；都有小而全的灯、服、道、效、化等分支部门，以及各方面的专家、业务骨干。不言而喻，这些舞美队对于所在院团的艺术建设起到了不可低估的作用；但也勿庸讳言，其体制上管理上也存在一些通病，一言以蔽之，既造成人、财、物、地的重叠、闲置和浪费。

如果说，“绿色产品”可以拆卸和分解，其零部件经过翻新后可重复使用，最终目的还是为了组装相机、发动机、汽车等工业产品，那么，把分散的 10 余个舞美队打破格局，重新综合、组建为统一的舞美中心，将是深化文艺体制改革的必然趋势。这样做，能集中人、财、物、地等资源，给予科学化的管理，企业化的经营。它将以完成院团舞美设计、制作为主——在此前提下，面向社会，扩大生产。如其实现，必将再创舞台美术的新天地。

这并非天方夜谭。我曾访问、参观过誉满欧洲的斯洛伐克首府布拉基斯拉发市民族剧院舞美工厂。其规模之大，分工之细，管理之严，效益

之高令人惊羨。它由木工、安装、画景、服装、印染、塑料、修理等成龙配套的车间和设计、运输、仓库等部门组成。其间的中央仓库，堪称奇绝。这是一个庞大的建筑物，分为四层，共有几十个隔子间，可容 60 余个剧目的布景。布景的送进取出，全由指挥台控制，吊车操纵，上下左右穿梭自如。每套布景可在此至少保存 10 年，俨然一个壮观的布景资料馆。值得强调的是，该市的文艺表演团体，不再另设舞美机构，只需保留一两个内行人，作为联络。所需布景、服装等，尽管与舞美厂洽谈，届时只待他们“送货上门”好了。

这样，就将人、财、物、地相对集中起来，有机地组成一个专门的舞美设计、制作中心，并给予科学化、现代化的管理经营，而且面向社会，越搞越活。它十分有利于舞美专业的研究与提高，以及文艺的繁荣与发展。

这种形式的舞美工厂，在我国还未引起足够的重视。我认为，在剧院团相对集中的大城市，都应建立这样的舞美中心；尤其在北京。目前，在每个中直院团，作为独立的舞美队，除机构庞杂，人员臃肿之外，还存在预算多，花钱多，用料多，占地多等弊病。每上演一出新戏，资金投入最大的就是舞美这一块了。从设计到制作，求实求真求全。给运输、合成、装卸等都带来很大麻烦，费时费力费钱。一出戏，一套景，长年积累，场地狭窄，堆放如山。时间久了，非拆即毁。复排旧戏，原景面目全非；排演新戏，一切从头

开始。周而复始,形成恶性循环。剧院的包袱越背越重,也限制了舞美工作者创造性、积极性的发挥。

引入“绿色设计”将是其中一项具体工程。我想,作为戏剧的舞台美术,从设计到制作,在遵循艺术规律,既有利于主题思想的体现,人物形象的塑造,以及观众想象的激发的前提下,使构成舞台物质形象,既剧中人物赖以生活的物质环境的布景、灯光、音响、服装等等,成为可以拆卸、分解、替代、翻新,并能轮换、重复使用的

舞美“绿色部件”,岂不使舞美出现“柳暗花明又一村”的新景象!这方面,戏曲的优势大些。话剧吸收戏曲舞美的民族形式和民族风格,写意、虚拟、洗练、象征等传统手法,为话剧舞美的“绿色设计”提供了可资借鉴的原则精神。

在当今科技时代、信息时代,“绿色设计”定会使舞美园地更加郁郁葱葱。

(王正春 中央实验话剧院)

(上接第48页)性,但是它概括的内容却是感性的审美的,因而它放在舞台上可以是多义的。而符号化只能标志一种僵硬的概念,如同词汇一般,被概念本身牢牢地固定,无活跃的动机可言。从舞台艺术的角度评价,它只是一种拙劣的概念诠释。

“符号”式的舞美在现在舞台上并不罕见,通常情况下总是以所谓抽象的“现代意识”或者“哲理”的面目出现。但是,这种舞美设计,常常由于本身在艺术构思上的概念化和枯燥乏味,以及那些纯粹出自于个人想当然的“哲理”性。在这个问题上我以为有常识的人,起码应该分清艺术方法中,抽象化的手段与概念化的弊病之间的基本界限。而后者,并不会因为它头上冠之以“现代意识”或者“哲理”的称号,就变得

更有价值。

“符号”式的舞美设计,并不都局限在抽象结构方式中。比如前文说过的“蜡染布”,可以说也是类似的产物。只是因为蜡染来自于民间,这一理性事实,便以为它当然在舞台上具有民俗艺术的表现力,这种想法首先来自于推理,而不是面对舞台的艺术感觉。

舞蹈是舞蹈,美术是美术;而舞蹈的舞美,则是舞蹈与美术在一个舞台空间中相互接壤,所碰撞出来的一个更大更广的中间地带,让更多的内容寄寓其中;是舞蹈与美术两条直线,相互交叉所产生的一个坐标点。

我所做的,就是不断在新的舞蹈作品中,寻找新的坐标。

(樊跃 总政歌舞团高级舞美设计)

中国舞台美术学会名誉会长 孙浩然先生逝世

我国著名舞台美术家,中国舞台美术学会名誉会长、首届会长、原上海戏剧学院副院长、教授孙浩然先生因病于九月九日下午十八点十五分逝世,享年85岁。孙浩然先生毕生从事戏剧事业,为中国戏剧和舞台美术发

展、为中国舞台美术学会的创建、成长作出了不可泯灭的贡献。他的逝世是我国戏剧、舞美事业的重大损失。我们表示沉痛的哀悼,深深的缅怀。

中国舞台美术学会 国际舞美组织中国中心

痛悼孙浩然先生

周本义

听说孙先生病重,正准备约几位上海舞台美术学会的朋友一起去探望,没想到时隔一天孙先生就去世了,真使人难以相信。

孙浩然先生是一九五二年调来戏剧学院的,他是舞台美术教育事业的奠基者,为我国培养了一代舞台美术人才,作出了突出的贡献。孙先生博学,使学生们受益匪浅;孙先生幽默,常常通过风趣的比喻,让学生领悟艺术的真谛,即使在身处逆境的时候,也来点幽默,调节一下精神上的压力;孙先生率直,他对许多事情,都能亮出自己的观点。

五年前,我们曾聚集了许多人,高高兴兴地为孙先生祝贺八十岁生日,按孙先生的体质我们都以为长寿无疑,想不到短短五年,病魔就夺走了一向乐观的孙先生的生命,使我们失去了尊敬的老师,使舞台美术界失去了一位前辈、一位权威!

孙先生,我们将永远怀念您!

缅怀孙浩然老师

丁加生

著名舞台美术家、戏剧教育家、教授、中共党员孙浩然先生,于1995年9月9日8时15分在华东医院病逝,享年八十有五。

孙浩然先生江苏无锡人,出身知识分子家庭,1925年毕业于清华大学,后赴美国学习。先就读于宾夕法尼亚大学华顿工商管理研究院,获工商管理硕士,后又入密执安大学数学系攻读精算学,于1940年回国。1950年2月,受聘于上海人民艺术剧院任演员培养学馆馆长;1952年任上海戏剧学院舞台美术系主任;1979年任副院长;1982年,全国舞台美术学会成立,被选为首

届学会会长。

孙浩然先生在清华大学学习期间,与曹禺等戏剧艺术爱好者相识,开始接触戏剧,在业余戏剧活动中,先后担任过演员、导演、舞美设计和戏剧评议工作。在赴美留学期间,与戏剧情缘不断,学习之余,常观摩戏剧演出,受诺曼·贝尔·盖地斯和裘·梅迪纳等著名舞台美术家作品的启迪与影响颇多,从而加深对戏剧艺术和舞美功能的理解。1940年9月,孙自美返国,应邀为上海职业剧团成员(领导人黄佐临、姚克、吴仞之、柯灵),之后,相继为上海艺术剧团,苦干剧团和上海观众演出公司从事舞美创作,演出剧目有《阿Q正传》、《凤娃》、《牛郎织女》、《金小玉》、《林冲》、《楚霸王》等。孙在创作上不追求浮华艳丽的表面价值,强调形象的简洁洗练和意境表现,受到人们的赞赏与推崇。在1949年前的长期戏剧活动中,孙与进步戏剧团体患难与共,表现了对正义与光明的追求,为我国戏剧文化的传播与发展作出有益的贡献。

1949年以来,特别是调任上海戏剧学院舞台美术主任以后,孙在从事舞美教学的组织与讲授的同时,还不间断地参与教学剧目和社会上各院团重要演出剧目的舞美创作,先后设计《曙光照耀着莫斯科》、《上海滩的春天》、《无事生非》等十多个剧目,其中《抗美援朝大活报》(与丁辰、韩尚义合作)以点示性手法表述规定情景的典型特征,开创了布景小装置的先例;在《关汉卿》、《甲午海战》的创作中,强调创作的内在精神的把握和意的生发,从而把形象的生动性与阐释力提升到一个新的高度,成为人们引证的范例。

在舞美教学上,孙强调纸型的作用,使设计构思从平面概念向多维的立体构成的思维方式发展;强调舞台光是戏剧演出中的活跃因素而存在于整体构思的过程之中,以增强舞台光的认识;强调向传统戏曲、向民间艺术学习的重要性,以增强创作的民族意识,创造出为人民所喜闻乐见、在思想情感上息息相通的艺术形象。这些设想为舞美教学体制的建设与完善,作出积极的贡献。

孙先生一生俭朴,忠于党的誓言,对党的事业与发展深信不疑。创作上一丝不苟,刻意求新,教学上严于律己,治学有方。他在建国之初,于建院声中投身教学事业,而今在教师节的尊师重教声中,却悄然离去。他留给我们一个宽厚慈祥的长者形象;一个充满智慧与卓识的艺术家形象,一个循循善诱、诲人不倦的教育家形象,他以无声的语言,为我们析疑解惑,指点迷津。

孙浩然先生永远是我们的老师。

中英舞台用语选登(上)

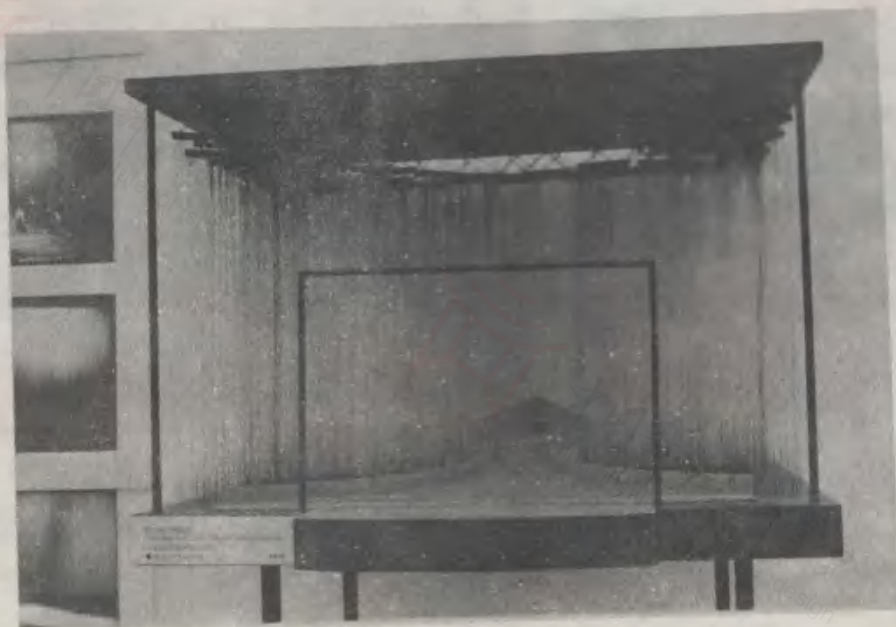
Theatre Words

郎嘉慧 译 李 畅 校

1. acoustic field	音域	29. arc-lamp	弧光灯	58. bayonet-socket	卡口灯泡及卡口插座
2. acoustics	音质、音响效果	30. arend stage	中心舞台、岛形舞台	59. beam	光束、光柱
3. act	幕次	31. arrange (music)	改编乐曲	60. beam angle	光束角度
4. act to	演出、演奏、扮演	32. arrangement (musical)	改编音乐剧	61. billing	节目单上的演员表、传单
5. act drop	舞台大幕	33. article in the program	节目单、说明书上的简介	62. bind	捆绑、束缚、系扣
6. acting	演技, 表演(演奏)手法; 姿势, 动作;	34. artistic director	艺术指导	63. bit of the set	布景片
7. acting area	演区	35. assistant director	助理导演	64. blackout dimmer	调光器
8. acting area lighting	演区照明	36. assistant stage manager	助理舞台监督	65. blind bracket	套钩
9. actor	演员	37. audience	听众、观众	66. block	滑轮
10. adapt	改编、改写	38. audio	音频	67. block in	设计场面调度
11. adjust	调节	39. audio man	音响师		场面调度、舞台调度
12. administrative personnel	管理人员	40. auditorium lights	场灯	68. blocking	
13. advertisement	上演广告	41. awl	钻子	69. bloom	压铁
14. advertising cost	广告成本、费用	42. back cloth.	背幕(衬幕)	70. bobbins	幕轨滑筒
15. advertising material	广告素材、资料	43. back cloth batten.	悬挂背幕(衬幕)的吊杆	71. boom	灯架支杆
16. agreement	协定、协议	44. back drop	背幕(衬幕)	72. border (top masking)	檐幕
17. air conditioning	空气调节	45. backlighting	逆光	73. bottom batten	软景、软幕下压杆
18. alarm bell	电铃、警铃	46. back masking	档片	74. box set	箱型布景
19. alternating current (AC)	交流电(略作AC)	47. back stage	后台	75. breast line	吊杆操纵索
20. amplifier	放大器	48. balcony	戏院楼厅	76. bridge	渡桥
21. amplifier capacity	放大器功率	49. banana plug	[电] 香蕉插头	77. build the set	置景
22. amplifier step	放大器步进选择	50. barn door	档光板	78. bulb	电灯泡
23. amplif	放大、增强	51. basket	戏箱、道具箱	79. bulb fitting	灯泡头
24. angle (down, up).	角度(向下、向上)	52. bass control	低音控制	80. burlap	粗麻布
25. angle (lamp-beam)	角度(光束)	53. batten	吊杆	81. bus	[电] 总线、母线
26. aperture	活动光阑片	54. batten clamp	吊杆(夹)扣	82. cable (electric)	电缆
27. apron stage	台口、台唇	55. batten flyline	吊景操纵绳	83. cable clamp	电缆夹头
28. archive recording	程序	56. batten lights	单排吊灯, 顶光	84. carpet batten	地毯压条
		57. bay ared	侧幕区	85. carriers	幕布承载滑轮(环)
				86. cassette	盒式录音带
				87. cassette tape recorder	盒式磁带录音机
				88. cat-walk	工作悬桥
				89. change (electric)	转换、换向、转接

90. channel	频道	124. cue light	信号灯光	155. drill bit	钻头
91. circuit breaker	电路开关	125. cue light panel	信号灯光控制板	156. drop curtain	升降幕、垂幕
92. closed circuit	闭路电视	126. cue line	提示尾白、信号	157. effects disk	效果唱片(唱盘)
93. cloth (material)	布、舞台帷幕的通称	127. curtain chain	大幕底部铅链	158. effects light	效果灯光
94. cloud projector	云灯	128. curtain cue	拉大幕信号	159. effects spot	效果聚光灯
95. cold light	冷光	129. curtain line	大幕线	160. elevating stage	升降台
96. color	颜色、色彩	130. curtain neat	大幕扣眼	161. eraser head	消磁头、抹音头
97. color changer	色片更换装置	131. curtain pull	幕布操作绳	162. expansion bolt	膨胀螺栓
98. color filter	色片	132. curtain rod	幕布挂杆	162. extension cable	电源连接线
99. color frame	色片片框	133. curtain track	幕布滑轨	164. fade down (light, sound)	渐弱(灯光、声音)
100. color wheel	色轮	134. cyclorama (cyc)	圆形天幕	165. fader	音量(或光量)控制器、混频电位器
101. column	圆柱	135. cyclorama battens	圆形天幕灯杆	166. false proscenium	假台口、装饰台口
102. composer	作曲者、作曲家	136. cyclorama lights	圆形天幕的灯光	167. fan	冷却风扇
102. compressor	压缩机	137. cyclorama track	圆形天幕顶部滑轨	168. female contact	插口灯座、管座
104. computer	计算机、电脑	138. damping the bass	低音减弱	169. fill light	补充光、辅助光
105. computer card	计算机卡、电脑卡	139. decor	装饰、舞台布景	170. film projector	电影放映机
106. computer tape	计算机磁带、电脑带	140. demagnetize	去磁、退磁、消磁	171. fire alarm	火警报警器
107. connect (with up)	联接、接通电路	141. diaphragm	活动光阑片	172. fire curtain	金属防火幕
108. connected in parallel	并联电路	142. dim (light)	使灯光转暗	172. flash light	闪光灯泡
109. connected in series	串联电路	142. dimmer	调光器	174. flies	吊杆系统
110. console	直角把架	144. dimmer room	调光室	175. floats	脚灯、条灯
111. control board	控制板、台	145. direct (lampbeam)	射向...(光束)	176. flooded spotlight	柔光聚光灯
112. coordinating selector	照明预选器	146. direct current (DC)	直流电(略作 D.C.)	177. floodlight	泛光灯
112. cord (el)	电缆	147. direction microphone	定向麦克风	178. floor batten	脚灯
114. cornice	檐口	148. disappearance trap	舞台活动盖板	179. floor lamp	立灯、落地灯
115. counter weight	平衡重、配重	149. disconnect	隔离开关	180. floor outlet	地面电源插座
116. counterweight flyline	吊杆绳索	150. dome of silence	消音垫	181. fly bar	吊杆
117. covering	檐幕、帷幕、垂幕、侧幕	151. drapery	打褶帷幕	182. fly line lock	吊杆制动器
118. crossbar	景片横档、横条	152. drapes that butterfly in and out	蝶式幕	182. focus	焦点、焦距、聚焦
119. crosspiece	景片横档、横条	152. drawing (scenic)	布景制作图	184. follow spot	追光灯
120. cross-section	剖面图	154. dress rehearsal	彩排	185. fore-stage	台唇、前舞台
121. cue	舞台变化的信号			186. frame	木架
122. cue board	舞台监督板、信号台			187. frequency filter	频率过滤器
123. cue button	信号按钮			188. Fresnel spotlight	螺纹聚光灯
				189. front cloth	面幕

190. front projection	前投影(灯)	210. incidental music	配乐	231. lighting designer	灯光设计师
191. fuse box	保险丝箱	211. indirect light	间接照明	232. lighting effect	灯光效果
192. gas light.	煤气灯灯光	212. insulating tape	绝缘胶带	233. lighting equipment	灯光设备
192. gear	齿轮、传动装置	212. iris-shutter	可变光阑	234. lighting intensity	灯光强度
194. gel	滤色片	214. key-light	主光	235. lightning wheel	闪电效果装置
195. grid (gridiron)	葡萄架、栅栏天顶	215. lamp-socket	灯泡插座、灯管插座	236. linen canvas	亚麻帆布
196. grommet	扣眼	216. lead (el)	[电]导线、引线、联接线	237. load	负荷、装载
197. ground cloth	地布、地面装饰	217. lens	透镜	238. loading bay	负重框架
198. ground point	底子漆	218. lift.	电梯、升降机	239. loading bay platform	负重平台
199. ground plan	布景平面图	219. lift jack	带小脚轮的活動撑脚	240. loading dock	贮景、附台
200. hand microphone	无线话筒	220. light	光、光线、光亮	241. loudspeaker (speaker)	扬声器
201. hanging	悬挂物、帷幕	221. light (to)	照亮、点亮	242. loudspeaker outlet	扬声器电流插座
202. harness (flying)	(悬吊用)安全服	222. light socket	灯泡插座、灯管插座	243. low voltage lamp	低压灯泡
203. heat detector	热检查器、热探头	223. light stand	三脚灯架	(郎嘉慧 深圳电视艺术中心) 原文编纂者 NTU(北欧戏剧联盟) OISTAT(国际舞美学会) 此系节选,下期续完	
204. house curtain	舞台大幕	224. lighting	照明、舞台灯光		
205. house draw curtain	舞台拉幕	225. lighting bar	灯光吊杆		
206. house fly curtain	舞台升降幕	226. lighting board	灯光控制台		
207. house lights	场灯	227. lighting boom	灯架支杆		
208. impedance	阻抗、全电阻	228. lighting cue	灯光变换指令		
209. incandescent lamp	白炽灯	229. lighting cue number	灯光变换指令编号		
		230. lighting design	灯光设计		



特累斯坦与伊索尔德
(一九七四年)

【信息纵横】

征订《'95 布拉格国际舞美四年展彩图作品》通知

中国舞台美术学会将发印一套《'95 布拉格国际舞美四年展彩图作品》，共 100 张，工本费 100 元，附该作品的剧目、作者、演出年代等。欲订购者，请将所需款项和征订“回执”，于 1996 年 4 月 30 日之前，寄回：

100710 北京东城区东棉花胡同 39 号 中国舞台美术学会(中央戏剧学院内) 朱 鹰同志

征订《'95 布拉格国际舞美四年展作品》彩图回执

姓 名		邮 编		电 话	
地 址				订 数	(套)
附 言					

(此表可复印。1996 年 4 月 30 日前寄回)

〔简讯〕

无锡市举办舞美讲座活动

无锡市文化局新任领导狠抓艺术质量，狠抓人才培养。对舞美工作高度重视。认为要提高舞台美术的整体水平，不但要有好的创作、好的表导演，同时更需要有好的艺术形象、环境的直观包装——舞台美术。

为了提高本市舞台美术专业水平，八月中旬在文化局大厅内举办了为期三天的舞台美术讲座活动。邀请了上海戏剧学院舞美系郑国良和潘家瑜老师讲述了《现代舞美设计》和《灯光设计中的技术体现》，无锡市各专业团体舞美工作者参加讲座活动，杨亚典、姚焕常、施锐江等

同志作了交流发言。

活动就舞台美术理论和实践两个方面作了介绍，并就舞台美术技术性和艺术性问题作了研讨。以及对国外先进灯光设备进行了技术咨询，并就舞美设计图，灯光设计图作业规范化听取了意见。文化局领导勉励大家，希望大家把这次活动作为开端，艺术素质的提高不是搞一二次活动能解决的，应注重学习和实践，面向未来，努力开创无锡市舞台美术工作的新局面。

(施锐江)

编辑：《舞台美术家》杂志编辑部

出版：中国舞台美术学会出版部

地址：北京东城区东棉花胡同 39 号

邮编：100710 电话：010—4035684

吕大庆舞台美术作品选



①《阳光·少女·沙漠》关敏舞蹈晚会

②俄罗斯名曲演唱会

③音乐诗画《海韵》

④'95“八一”晚会

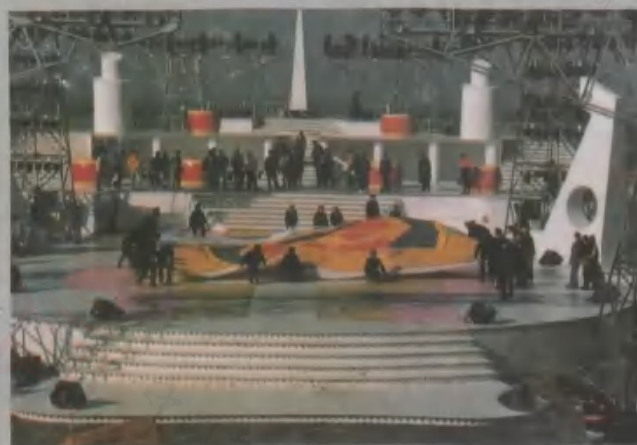
⑤'95春节晚会

⑥'95国庆晚会

⑦'95“八一”晚会

⑧优秀企业家颁奖晚会

李春人舞台美术作品选



舞台美术家

1995年第2期(总第11期)

工本费10元

'95 公安部 春节晚会