

2021年第1期(总第59期)

中国舞台美术学会 主办
国际舞美组织中国中心

THE SCENOGRAPHER

舞台美术家

(上刊)

主 编：李 威

副 主 编：宋 旻 贤骥清

编辑部成员：孙海峰 赵 妍 郎 悦 付华斌

编辑助理：姚雄峻 张浩宇 张 莹 刘海德 金 婧

美术编辑：倪 放

编委会成员：刘杏林 章抗美 曹 林 李 威

伊天夫 吴新斌 韩 生 蔡体良

编辑 《舞台美术家》编辑部

地址 北京丰台区万泉寺 400 号

出版 中国舞台美术学会出版部

邮编 100073

电话 (010) 64035684

传真 (010) 84036240

E-mail i@cisd.org.cn

网址 www.cisd.org.cn

目 录

学术研究

- 灵感悄然融入戏剧的生命——刘杏林和他的舞台美术…………… 吴新斌 1
周礼以来中国传统婚服审美演变——领略数千载历史之美…………… 王宇景 16

学术讨论

- 一些话剧人和戏的记忆碎片…………… 曹 林 38
满族戏曲演出中扩声的技术与艺术——以满族新城戏《洪皓》为例 …… 赵春华 43
当代舞台美术创作的发展方向及特点——来自“四届展”的实证依据 …… 张书玉 51

创作谈

- 《千年一梦·汉武帝》——舞台时空与历史时空…………… 曹 林 61
让子弹飞到最后的《基督山伯爵》，击碎了什么？…………… 赵 妍 71
西西弗斯的“快乐”——载巨石前进的《狂人日记》…………… 赵 妍 81
“山形依旧枕寒流”——越剧《红玉》舞美探访…………… 赵 妍 89
具有审美挑战的观剧体验——舞剧《河》赠予的一场“空”欢喜…………… 赵 妍 93
浅谈复排戏曲剧目新的舞美视角…………… 多杰太 105
访谈录：周正平“书写”舞台灯光的诗意…………… 张卫荣 111
掌握舞台流量密码的人——从茉莉·泰摩尔《狮子王》戏剧面具创作谈起
…………… 闫 妍 122
安东尼·葛姆雷的跨界人生——以雕塑的精神空间在舞台上探讨人类的终极孤独
…………… 王宇景 131
德米特里·克雷莫夫：自由的戏剧…………… 张浩宇 143
宋代美学的当代解读——舞蹈诗剧《只此青绿》服装创作谈…………… 阳东霖 149
以古朴纯色打造民族盛装——大型壮族神话实景剧《花山》服装设计创作谈
…………… 董 韬 159
戏曲专业扩声系统设计——以庆祝建党百年精品创作剧目《小英雄那雨来》为例
…………… 赵春华 165
坚硬质感熔铸英雄品格——《追光者》打造当代中国红色音乐剧的艺术魅力
…………… 张大选 176
传统戏曲精神与形态的双重现代化演变——以京剧《曹操与杨修》为例
…………… 张大选 185
让观众看见音乐的“视觉歌剧”——科幻歌剧《七日》舞台呈现创作评述
…………… 宋威海 195

一曲关于死亡的悲歌——《死亡变奏曲》舞台设计创作谈·····	张婉琳 203
--------------------------------	---------

舞美科技

剧场的整体设计与数字空间·····	曹 林 210
为艺术插上科技的翅膀——国家大剧院数字化应用的探索与实践·····	管建波 224
射频识别追踪技术在剧目制作中的应用·····	安娜·玛丽亚·梅奥 233
超越舞台·超乎想象——芬兰国家歌剧院“超凡歌剧”项目 ·····	安娜斯蒂娜·哈帕萨里 239
英国皇家歌剧院观众实验室：沉浸式技术作为演出的新舞台 ——以全球首部超真实体验歌剧《风浪骤起》为例·····	安妮特·米斯 243
文化科技相融合：数智时代的舞台艺术走向何方？·····	宋 震 249
香港演艺行业数字时代的应用·····	崔婉芬 叶文华 高文杰 256
数字表演与创意仿真介绍与应用·····	丁刚毅 260
解码《对话·寓言 2047》·····	鲍 毅 265
时代在变革——浅谈数字经济与文创产业发展·····	吕廷杰 273
面向数字化时代的舞台空间·····	任冬生 283

旅游与演艺

和则相生——文化+旅游演艺的融合生长·····	赖 莎 292
融合在夜间经济中的灯光艺术·····	刘文豪 308
新媒体艺术与文旅演艺行业的融合探索·····	李 林 317
数字建造赋能文旅场景——迭代趋势·····	郑庆华 322
文旅演出创作随笔·····	王宇钢 336
关于大丰旅游的未来发展问题·····	张 辉 338

灵感悄然融入戏剧的生命

——刘杏林和他的舞台美术

吴新斌



刘杏林受邀担任 2019 布拉格四年展 (PQ2019) 国际评委

改革开放四十余年，中国戏剧发生了深刻变化，不仅涌现了一批无愧于时代的大作，还造就了一批杰出艺术家。在舞美领域，中央戏剧学院舞美系教授刘杏林就是其中一位享誉国际的艺术家。2009 年，他设计的越剧《唐婉》获 2009 世界舞台设计展 (WSD2009) 金奖，这是我国舞美行业首次在国际上获得的最高奖项。2013 年他设计的话剧《原野》获 2013 世界舞台设计展 (WSD2013) 最佳舞台设计提名奖，2015 年，他凭借昆曲《牡丹亭》的设计再获国际大奖，荣获布拉格演出设计与空间四年展 (PQ2015) “演出设计奖”。2017 年和 2019 年，他又连续受邀担任上述两大国际舞美展的国际评委。



刘杏林获 2015 布拉格四年展 (PQ2015) 演出设计奖

笔者于新世纪初开始关注刘杏林，曾于 2011 年写过关于他的戏曲舞美艺术的评论文章。如今一晃过去了 9 年。而这 9 年，又是他的收获之年，又是他创作的一个高峰期、井喷期。昆曲《牡丹亭》等 40 多个各色剧目、《舞台美术新思维三题》等 10 余篇饱含真知灼见的论述、《当代世界舞台设计十录》等 4 部鸿篇巨制型专著译著，为他的艺术思想和舞台设计美学建构标注了新的活的注脚。随着国际艺术交流合作的增多，他的视野进一步开阔，对东方美学和自身文化背景有了更深的理解，艺术修养也因此有了新的可喜的提升，在作品的艺术表达、文化品格、思想境界等方面实现了新的跨越。



刘杏林受邀担任 2017 世界舞台设计展 (WSD2017) 国际评委



刘杏林（左起第五）受邀担任 2019 布拉格四年展（PQ2019）国际评委

作为新时期涌现的一位剧坛人物，刘杏林 1978 年进入中央戏剧学院舞美系学习深造，从此与戏剧舞美结缘。可以说，他本身就是改革开放的产物，或者说一直在与波澜壮阔的改革开放进程同步成长，亲历了新时期各个阶段中国戏剧的一系列重要发展变化。作为中央戏剧学院的一名教授，他有学者的深沉与睿智、有艺术家的敏锐与特立独行、有“大匠”的精益求精与严格要求。

近三十年来，刘杏林在传道授业解惑的同时，先后为百余个剧目担任过舞台设计，与徐晓钟、林兆华、陈薪伊、林荫宇、曹其敬、王晓鹰、查明哲、雷国华、任鸣、熊源伟、田沁鑫、孟京辉、郭小男、李六乙、卢昂、张曼君、谢平安、杨小青、徐春兰等导演都有过成功合作。横跨戏曲和话剧、歌剧、舞剧、音乐剧等艺术样式，为此做出了令人称道的业绩。他的成长过程中，曾受到老一辈舞美设计家和理论家的教益，对舞台设计解放思想打破单一的写实化倾向，走向更广阔多样的写意空间、表现性空间，有着切身的体会。他以永不松懈的探求和执着，寻求每一次创作的突破和创新。

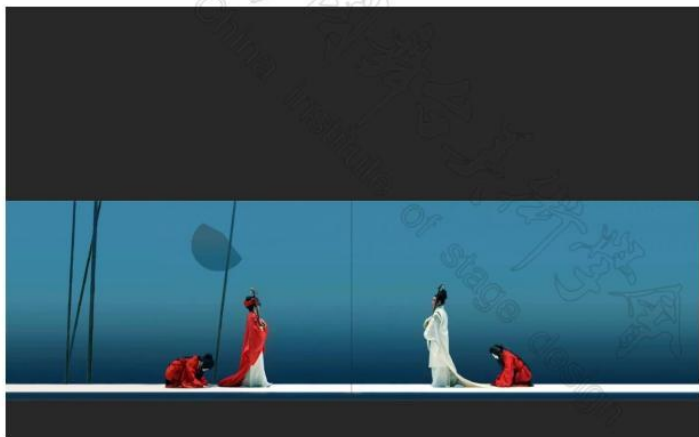
尤其进入新世纪，他的创作更加活跃，一戏一招、一戏一格、一戏一品，给人留下难忘的印象。在保持旺盛创造力的同时，他以艺术质量取胜，以设计思想的前沿和精深取胜，以自身把握剧场艺术特性的智慧取胜，以文化修为和艺术悟性取胜，依此逐渐建构起一个与世界舞美发展同步，又体现个性化创新精神的舞美艺术世界。在更大的文化背景之下，他为当代中国戏剧舞美样式的探索和设计美学的构建，作出了一份富有开创意义的贡献，积累了丰富的经验，也为我们提供了值得思考的艺

术启示。

一、“以少见多”和“精神意韵”构成自由时空

综观刘杏林的作品，扑面而来的是简洁、大气、空灵、写意、表意，极富象征和隐喻，表现性舞台语汇日渐成熟和多元多样，形式化、审美化、心灵化的追求十分明显。可以说，他的舞台设计总体上告别了奢华之风，杜绝了表层的“大制作”，赋予舞台以“清新”的格调、自由的时空。

他推崇“极简主义”，推崇具有宋代的尚意、尚简等审美特质。常以极简的“有”，表现和揭示了“无”的丰富。在刘杏林看来，虽然“极简”这个概念真正来自现代西方建筑和视觉艺术，乃至社会生活的审美趋势。但中国本来就有“极简”的美学传统，比如中国画的留白，园林建筑大面积的白墙，宋瓷的简洁洗练造型等等，我们对这些并不陌生，只不过不用“极简”这个词。尽管语义有所不同，东西方或者古今这两种审美现象至少在形态上的契合，对他舞美设计有着重要启发，他也一直试图在设计中寻求两者结合的可能。



越剧《春琴传》

他在传统戏曲身上发现了某些现在看来是“超现代”的元素，就如同艺术摆脱叙事、语言成为表现主体这一西方现代主义核心理念而言，中国宋元南戏就具备这种西方现代主义艺术的表征。他也因此更加坚信“传统的现代更新”。

越剧《唐琬》《柳永》、昆曲《牡丹亭》、京剧《屈原》等剧目的舞美，他巧借中国写意精神的“以一当十”、“一叶知秋”、“惜墨如金”，在传统与现代视觉元素的碰撞中，在中西方戏剧舞台空间理念的交融中，形成独特鲜明的样式，为开启观众的审美联想提供帮助，也常用以少胜多的景物造型传达戏剧的精神意韵。

舞美设计是以文本为基础的一种再创造，但对于命题的解读或处理，有高下区别。刘杏林总能从文本的表层解脱出来，上升到精神层面，去解读，去处理，去表达人物心理和情绪，常在颇具穿透力的解读或处理中找到一个突破口、关键点，或者说，一个自己的立足点，一个具体构思的出发点，一个属于舞美的“形象的种子”，一个能够借助它重新认识世界的角度。

话剧《原野》的舞美设计，他从曹禺原著文本中引发思考，找到了生发形象的线索，为荒野的意象找到一种特别的表现形式——在天际线以下昏暗的大地上，遍布着蒿草。它使人想到蛮荒和野性，在其中滋长着剧中的血腥冲突和仇杀。于是他依旧简洁化地在舞台空间中吊挂了七层草一样的景片，以密集的草的造型营造一种荒野的氛围，但是它下半部分是虚空的，演员和生活的实景就埋在草的里面。如此超拔生活的空间重构方式，强有力地揭示剧本中“大地是沉郁的，生命藏在里面”的象征和隐喻。



话剧《原野》舞美效果图

他设计的沪剧《敦煌儿女》，寻找传统美学与当代视觉创造的契合点，在恰当把握分寸的舞美形象中，着力于一种精神上的提纯、审美上的隐喻——岁月可以滤掉敦煌的颜色，但依旧改变不了敦煌儿女坚守的本色和初心。悬空围合的白色景片艺术地再现了人物的生活空间——敦煌洞窟，更创造了人物的心理空间。避免了在戏曲舞台上直接复制环境，舞台的干净也映衬剧种主人公内心的纯粹，给人一种“灵魂的净化”的精神意蕴和启示。

京剧《屈原》中，刘杏林从水和屈原的关系入手，选取了“江水”作为生发意蕴的一个表现点。“洞庭湖东汨罗水，一人独洒一江愁。”爱国诗人屈原曾在汨罗江上深情回望祖国，最终也在汨罗江沉渊以身殉国。在他看来，“江水”是接续古今情感的一脉清流，它的起落沉浮，俨然是屈原的遭遇、楚国的命运。设计家心灵一旦接通历史情味、剧中人物的命运和情感脉络，舞美就能为性灵赋形。

这样的例子还有许多：像越剧《唐琬》，正是白墙上的那首千古绝唱《钗头凤》，为他打开了情感表现的出口，白底就是他想象中的“这个故事的概念”，由此衍生诸多诗化的舞台意象；像歌剧《运河谣》，在宽幅白色背景以局部景物的不断横向移动，造成类似《清明上河图》那种长卷般的画面，以此表现时空的流动性，凸显人物命运的跌宕，拓展中国歌剧的审美意境；在歌剧《日出》中，他以空间结构强化原著中关于日出的象征，把它想像成一种巨大的，足以推翻黑暗世界的力量。民国繁华都市的建筑屋顶，不时出现在大客厅的地面以下，使剧中人物如同生活在一个悬空的，没有着落的世界。演出尾声地面再次打开时，一个宏大的合唱队在强烈的逆光映衬下涌上来，像是日出进发的光芒和喷涌的岩浆。

他的设计在成就一部部演出作品的同时，形成并确定了强烈的个人舞美“大风格”。但每个戏的设计仍然还有“小风格”，体现多样性的特点——既根据艺术门类、剧作风格、剧种特色的不同，甚至戏的题材和内容的特点而采取灵活的应变，也根据他与导演达成的对演剧空间的总体构想而采取不同的设计样式。

二、从本体意义上演绎诠释戏剧的深邃和永恒

舞台美术设计是“语言”、是“系统”、是“综合”、是“选择”。戏剧舞美不能离开表演艺术，它骨子里从属于戏剧，为戏剧演出服务是它的天职。好舞美命中主题又深化主题，倾心创造舞台整体，架构畅通的观演关系，以此提升一部戏剧的艺术张力和魅力；好舞美倾注自我情感、理想，发挥自己的想象领悟，体现着一种感性和理性的卓越平衡，创造的激情和冷静的把控总是伴随其中；好舞美开启样式之美、风格之美、内在之美，那是舞美家的才思、见识、修为的外化。

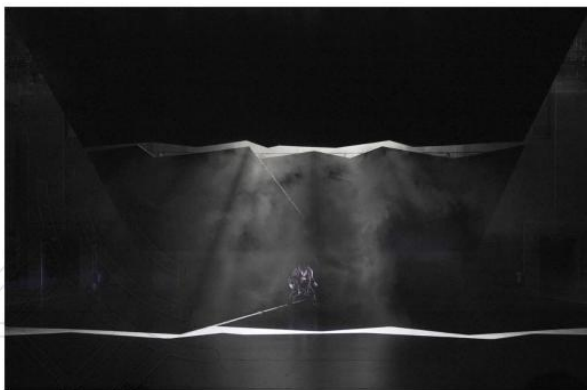
把最大的空间留给演员，同时侧重于对戏剧内在精神的揭示和外化，赋予灵动丰富的表演空间以诗意、韵味和蕴涵。这是刘杏林不变的艺术追求。在他担任舞美设计的越剧《陆游与唐琬》《唐琬》《柳永》《桃花扇》、京剧《青衣》、昆曲《续琵琶》《影梅庵忆语》、闽剧《红裙记》等不少戏曲作品身上都体现了这一点。



越剧《桃花扇》

将中国传统文化与今天的视觉理念结合，是他设计中感兴趣的一个重要支点。可以说，他的戏曲舞美设计，在更高层次上还原、回归了戏曲剧种本体的美学精神和理念，并且在“回归中拓展了新路”，在彰显“清新”的同时，展现了泱泱大气的民族气派，体现了鲜明的时代精神，延伸拓展了戏曲舞台传统美学精神。他在创作中意识到，对戏曲精神的把握，远比表面形式的保持延续更重要。他以一系列的作品证明了一个道理——传统可以现代，传统应该在现代境遇里“更新”，因为民族文化生命的基因具有持久永恒的活力。

假定性空间是演剧与观剧两方面，通过假定和假想共同完成的一种艺术境界的创造。他在教学和创作实践中，发现日常生活逻辑与剧场逻辑的界限常被人混淆，而实际上，无论是国外现代戏剧的探索实践，还是中国传统戏曲时空表现形式，都给我们留下了这样的启示——“舞台从来是一个与现实相对应的世界，而不是现实本身。”^[1]这是他对戏剧剧场性、假定性的深入认知和深刻解读。



话剧《李尔王》

刘杏林认为，他舞台设计中的理性概括，隐喻或象征方法并不是完全来自戏曲的启发。他的创作受到包括现代西方剧场和舞台设计，还有当代艺术从方法到形式的影响。我们从他的作品中可以发现，他的视觉形象的构成关系与传统戏曲舞台的程式化装饰不同；空间的组织、材料的选择和对光的预期，也都是从今天的剧场条件出发。他富有样式感的一系列舞台设计，让舞美增加戏剧精神内涵的同时，也为当代中国戏剧在新的物质条件下所面临的舞台空间美学困境的突围，找到了成功之路，做了有价值亦有独立思考的探索。

他设计的话剧《樱桃园》舍弃了对剧本规定的所有写实环境的描绘，舞台设计的主要因素是一块 14 米高 10 米宽的白绸，哀婉诗意的白色带有樱花花开的意象，飘忽不定的质感使人想到似水流年。它在演出过程中可以 360 度旋转、前后移动或是像窗帘一样开合，还可以在剧终从舞台深处移向台口后掉落。开场前或幕间通过投射在飘动的白绸上浮现的契诃夫生活照片，不仅在于契诃夫作为剧作者与演出的必然联系，更重要的是暗示他如同樱桃园，也在不断流逝的时间里成为远去的幻影。

此外，他设计中的一些关键点往往起到特定演出的点题作用。他设计的话剧《暴风雨》以不断撕碎完全覆盖白色舞台结构的大面积黑纸，呈现了开场时暴风雨及海难的过程。话剧《长恨歌》中，以大型枝形吊灯的起落和明灭，暗示女主人公命运的辉煌与惨淡，最后随着她不测之死而落地熄灭。可以说，他的设计充分利用发挥了戏剧的剧场性和假定性，从本体意义、空间意义上演绎诠释戏剧的深邃和永恒。



话剧《暴风雨》

三、当诗情邂逅园林、传统文化深处的美丽

中国园林本身受中国传统文化影响，饱含东方的审美意境。园中草木竹石、月树风花都可以用来婉转地传情达意，适度的隐喻，含蓄而不外露；恰当的比拟，委婉而不张扬，这种蕴藏于内而不显于外的诗情画意耐人寻味。

刘杏林发现中国园林和戏曲在空间结构形式、意境营造等方面存在某些契合，园林中的“空白”、“虚实”、“以小见大”等原则与戏曲美学天然相同。由此他将园林艺术之美化用到戏曲舞美设计之中，利用解构的方法，把中国古代园林因素和结构打散，并对其中的庭院、楼阁、白墙、漏窗、洞门等元素、构件进行提纯化处理，用符合舞美设计空间美学的构成法则进行重构。

除了园林建筑大面积的白墙，他还从中国画的留白，宋瓷的简洁洗练造型中，找到了舞美设计的创作灵感。他喜欢采用中国传统美学的线条勾勒，将圆月、浮云、折枝等诗化意象融入舞台背景，喜欢将书法、篆刻、国画等中国传统文化代表性视觉元素有机地揉入，喜欢采用大面积的黑白灰纯色色块，于舞台整体呈现中透出一股既传统又现代的意味。

当诗情邂逅园林、传统文化深处的美丽，灵感悄然变成独立的生命，又无一例外地融入戏剧演出的生命。



越剧《唐婉》

越剧《唐婉》的舞美设计以样式的内敛和含蓄，折射东方人的“心学”。其以江南建筑中的典型特征和元素——墙、瓦、门等作为舞台主体形象，再现了白墙里的“沈园”，诠释了白色对于他者的意义。整出戏大面积的白色，宛如唐婉浩瀚纯洁的情感世界，契合了陆游与唐婉的爱情悲剧，其素雅基调使全剧更增添一股难得的雅气。

第一场戏中，仅用一棵枯柳，一抹残月，就为两人的悲伤离别营造了冷寂、凄凉、落寞的氛围。树枝顷刻间的断裂、位移，暗示了两人爱情誓言的破碎以及无法弥合的现实。第二场戏中，舞台上两堵白墙，一个月亮门，一枝树干，一片红叶，剧情所需的意境和极度感伤的气氛跃然而出。“沈园邂逅”：一排横贯舞台的黑色长廊，在灯光的作用下，被勾勒为圆形镂空的睡莲，色彩由鲜亮转为灰暗，借此表现唐婉内心的失落。观众能够隐约地看出鲜亮与灰暗等正象是内心冲突的意象和情感色调。“赵府婚房”：与朱红的一桌二椅相对，白墙上镂空的烟缕，像是“镌刻在唐婉身上的一道深深的伤”，又像“流在心里的一行沉重的泪滴”。那月亮门的活用也颇具想象力。洞房里，唐婉遥想负心人陆游此刻正与王氏小姐结为秦晋之好，月亮门景片随即召之即来地移开，展现其想象空间，将陆游与王夫人的新婚之夜视觉化。戏至结尾：陆游手书的《钗头凤》在白色空间里悬浮，随剧情的推进，文字的起伏与晃动，形象地表现唐婉此时内心不可名状的情感纠结，主人公内心复杂性得到放大化、具象化展示。

昆曲《红楼梦》舞美设计亦然引发诸多的“心象”。深谙园林的造景、构图的理念，通透、空灵又融入哲学意识。所有虚实相生的意念仿佛都在不经意间显现，又

仿佛都在若有若无之间。设计者选择了最代表园林精神和便于结构空间的视觉因素，将四层带“门”洞和漏窗的白色景片作为独特的取景框串联不同景致，从中提炼，并在打破生活真实，打破惯例之中重组，使之具有自己独特的表现形式和舞台语汇。通透的园林门、窗，隔断了大观园那些楼阁亭台，作为远景，让大观园常常处于藏露之中，处在“有无”之中，处在虚实相生之中，也为表演区的营造提供了支点和空间。



昆曲《牡丹亭》

昆曲《牡丹亭》的舞美设计，以东方文化的自觉，聚合了颇多东方设计美学的感悟，同时又融入了当代意识，实现它在世界文化多样性中的个性化表达。它遵循昆曲、古典戏曲的表演规律。它进入了剧作精神意蕴——局促的现实处境和豁然开朗的园林，对应契合了女主人公的情绪或精神世界。该设计提炼了中国传统建筑的典型元素，并运用当代视觉方式将古典元素巧妙地处理至最佳境界。园林选择虚拟概括的呈现方式，并没有复制现实中的园林。一枝梅、一角亭台、一个漏窗，加上太湖石、残荷、栏杆等，依旧是简洁的“意象”，却向我们提供了足够多的意外的启发。选择或分解代表园林特征的视觉元素，重构舞台上的园林，才具有舞台的表现力和完整性。这种节制与把控的设计方式呈现了典雅与优美间的平衡。

对于有些戏的舞美，他不约而同地运用或化用国画等民族绘画形式加以表现。由于国画在审美本质、形式特点、装饰意味等方面与中国戏曲有某些审美契合之处，

因而更容易在表现形式上形成整体上的和谐,并可能收到各种独特的艺术效果。如越剧《柳永》,将屏风及其画面重构,发展成基本舞台形式,对应了诗人“烟花巷陌,依约丹青屏障”的名句,又十分符合剧情演绎需要,契合剧目整体形式格调定位。该剧演出面貌之所以有不俗的表现,其中与舞美的创造不无关系。京剧《屈原》富有国画意韵的舞美画面整体感强,布景绘制工艺十分考究,在京剧民族本体性与特定情境审美意境的融合上取得成功的探索。闽剧《红裙记》主体用白描的形式勾勒出具有古代福州风情的民俗画卷,并通过镂空的线条与底幕之间可移动的两道浅色条屏,加上点示性的道具,来产生可以变换的景致。晋剧《布衣于成龙》在运用国画山水作天幕,运用可移动的条屏作中景,全剧表演空间流动不居,从传统中寻找并开掘现代审美元素,收到了意想不到的艺术效果。

四、好的设计,要在演出中真正完成

作为一名舞美设计家,刘杏林始终以一名戏剧家的身份参与创作,与导演平等对话,始终站在戏剧综合艺术的立场上思考问题,找寻舞台设计的着力点,时时处处不忘推进剧情,外化人物心理和情感状态,烘托演员表演,让舞台美术设计有了空间导演意识。他总能穿透力地理解剧作内涵深意,理解戏剧精神、戏曲的文化身份和价值,继而通过舞美有张力地提升戏剧表现力、感染力。

他在设计创作中,既不是那种要山给山、要水给水的做法,也不是那种脱离导演的信马由缰、任意发挥的自我表现,从不过分张扬主体意识,而是磨合性地、建设性地体现空间导演意识,让舞美积极而又恰如其分地融入表演,成为“动作设计”,成为戏剧躯体内流动的血液。



京剧《青衣》

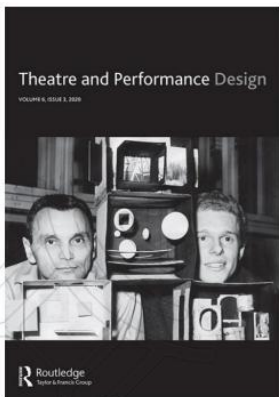
他常常和导演在剧场排演中相遇,从全局性、整体性的角度出发,在演出流程中不断完善他的设计,让舞美动态地参与表演。京剧《青衣》中,女主人公经历的命运沉浮,她在现实和内心、当下和过去、戏里和戏外不断进出的叙事结构,是刘杏林设计概念的依据。舞台设计主体形象是木方构架和木板组成的立体台框,其中分布着戏曲用的道具、器物 and 服装,代表以排练场、剧场和舞台为主的女主人公的世界。这个台框界定出的舞台演区基本是空黑的,距它十米深是由黑底幕上下左右开合切割的白色天幕区。空黑演区中只有分布的八根木吊杆和一组椅子,作为与木构架台框呼应的衍生因素和主要表演支点。这种整体风格上更加抽象概括,把描绘性元素控制到最低限度的设计,尤其需要尽可能预期和把握设计的潜在表现力和与演出的关系。所以从设计过程到剧场合成中,他一直在与导演不断探讨、梳理或计划这种关系。以便尽可能落实舞台设计的有效性。

他在实践中真切地感悟到,除了关键地方的处理以外,在局部小的地方特别需要有血有肉地融进去的小处理,如果跟整个戏的关系密切相关的话,一定会增添意味。而这些常常需要在合成的时候自然生发。如在越剧《柳永》的尾声,他建议利用演员动作将一个床榻转换成灵柩的暗示,这样既发挥了剧场假定性的功用,也避免了大道具迁移切光造成的琐碎,为戏剧演出节奏精当化处理出了妙招,让表演和景物的结合,超出一个物体本身的意义,形成一种表达,唤起一种感觉和联想。这也印证了一句话——“理想的舞台设计应该是戏剧活动展开之前的‘未完成设计’,严格意义上的舞台设计应该随着一次戏剧活动的开始而诞生,也随着一次戏剧活动的结束而结束。”^[2]好的设计要在演出中真正完成。

五、以国际视野探寻美的真义和时代内涵

近些年来,刘杏林在国际戏剧舞美交流合作中,展示了自己的实力,以一名中国舞美家的独到的眼光,为世界舞美提供了中国经验、中国表达。在多元文化格局中,让人通过国际舞台设计展这样一个视窗,看到了中国舞美界既坚守戏剧传统和本体神韵,又勇于革新和进取的各种努力,以及体现出审美“选择”上的那些理性觉醒和文化自信。

2019年,布拉格演出设计与空间四年展组委会宣布新设立“PQ大使”荣誉称号。该称号授予每届布拉格四年展国际评委会成员和那些以其作品和贡献为世界演出设计界奉献卓越创意,以及在国际层面积极推动与合作的人。刘杏林当之无愧地获得本次“PQ大使”殊荣。



THEATRE AND PERFORMANCE DESIGN
ISBN 978-1-138-33333-3
https://doi.org/10.1080/13602038.2020.1800000

Routledge
Taylor & Francis Group

Memoirs of Josef Svoboda: The Secret of Theatrical Space
Professor Liu, Jinglin

Editor's note

The Memoirs of Josef Svoboda: The Secret of Theatrical Space, written by Josef Svoboda and the architect of Postmodern Theatre, originally was published in Czech in 1980. In 1988, the English translation by Jukka Saarela was published in 1988. In the mid 1990s, Professor Liu Jinglin, one of the leading designers in Chinese theatre, began to translate the Chinese version, which was published by Professor Ibrahim in 2002. The book, written by Svoboda, who worked by Professor Ibrahim, is a collection of his thoughts on theatre design, which is the essence of the Central Academy of Drama in Beijing and the Shanghai Theatre Academy. Over the years, attempts of Professor Liu to translate the book into Chinese have been going on, but the book was not published until 2020 by China Theatre Press. What follows is an excerpt from Professor Liu's "Post script" to the book which gives a fascinating insight into the global impact of Josef Svoboda. This English translation is by Professor Liu.

Thirty years ago last date are so of 1993-1994, when I was a student at the Central Academy of Drama in Beijing, just after the end of the Chinese Cultural Revolution, the gateway of China to the world had opened, and we began to receive foreign information about our own abroad. At that time, one of the few books about contemporary theatre, theatre and scenography in the reading room of my academy library was the 1977 edition of the scenography of Josef Svoboda by Jukka Saarela, and I could not read only in the library. Because in many schools, read it, hoping to get inspiration in to stage design through in their schools, the finding and spirit of that stage book were almost hidden and had to be used by watching and to take a look without read.

For our generation of students, Svoboda was not only a master in the field of stage design, but also a special legend in our minds. The publication of a Chinese version of the book that interested Svoboda's artists could use only at those at that time.

In the following years, I got to know more and more about Svoboda. Thirty years ago, I began to go to the People's Theatre (PT) and have been to many times. I had many opportunities to see the performances designed by him directly from the specific color. (Svoboda of Central Theatre in the open theatre at the National Theatre Design PT). I even had the opportunity to see the scenography collection of Svoboda's works held in the 1990s theatre center, which had all of the Theatre of Svoboda, which also included documentary films at the time. It was during that period that I read a book of Yoko Kawa, Japan, to get me a copy of Svoboda's memoirs. The Secret of Theatrical

Copyright © 2020, by Routledge
All rights reserved. No part of this book may be reproduced without written permission from Routledge.

Since, when it was first published in English, I intend to translate the book back into Chinese with continuing my teaching and creative work. In a large extent, I felt surprised to understand the content of the book. I did not clearly anticipate the possibility of publishing.

In particular, I want to thank Liu Jinglin, the former Cultural Counselor of the Chinese Embassy in Czechoslovakia, who provided me with the original Czech version of the book. Professor Ibrahim, who translated the book into English, also provided me with the background. Prof. Wafar Ibrahim, Svoboda's administrative assistant, cooperated with me during the period when the book was not published. He carefully revised and explained the style of the English version of the book for me paragraph by paragraph. He also only corrected the part of the English text from the book, but also helped me in getting the original plan from the book from the future publisher, and I want to thank my colleagues and friend Dr. Wang Lin, who, as an artist friend, was good at foreign languages, who answered my questions patiently. They have been helpful to my translation as well as my translation in Beijing.

Since the mid 1980s, some Chinese translations of scenography of this book have been published in Theatre, the journal of the Central Academy of Drama in Beijing, and Theatre, the journal of the Shanghai Theatre Academy. But the book had never been published as a whole, partly for lack of funding, and partly because of my busy schedule of stage design work. During that time, Professor Liu Jiazhong, the director of the Stage Design Department of the Central Academy of Drama and president of the Chinese Scenography Association at the time, invited Svoboda to visit China, but Svoboda

THEATRE AND PERFORMANCE DESIGN



Figure 1. The Chinese edition of Memoirs of Josef Svoboda: The Secret of Theatrical Space.

remained that he had himself published in China was translating the book and happened to come when the book was published. I am so sure that I let the author down. In addition to his painting and stage design work, he also engaged in the design of the work of his design work. These design work were not in my book when it was published. In the past, I got to know him in 1993, I was just starting working in the library, consequently learned of the book of Svoboda and immediately sent a collection of Svoboda's memoirs through the People's Theatre. What was even more striking was that the National Theatre replied and informed me that Professor Svoboda had just passed away a year ago. Finding sad and sorry, I sent only my translation. And finally obtained the two last chapters of the book, Svoboda's 'World Culture' and 'Lecture Material', as he had no publication. But the plan to publish the book was still difficult.

Over the years, with the continuous opening of artistic fields, I have also directly or indirectly met more outstanding stage design and became familiar with their works. But still they have influenced me in design of Josef Svoboda. I have gained a much inspiration for my own work from him, whose books have enlightened me in other, whose interpretations of his own work, and the theoretical analysis of the book, his techniques and implications of scenography have deepened my understanding of the profession. His technical development and his understanding of an artistic design within one was his accounts of the vision and handbooks for evaluation in his book, which had been and also published in China. Svoboda's vision told me that what is more important than all saying and showing vision forms and stage technology is the more about vision form.



Figure 1. An example of Professor Svoboda's notes on the English edition of the book.

刘杏林译著《斯沃博达回忆录》后记，刊登在2020年12月出版的国际舞美期刊《剧场与演出设计》纪念斯沃博达百年诞辰专号，阿诺德·阿隆森为之撰写了编者按语

他一方面积极借鉴吸收西方文化、艺术中对于他从事设计有价值的部分、可融合的部分，始终站在国际视野中看待中国戏剧舞美设计，内心保持清醒的认识。他说，改革开放后最初10年或者更长时间里，我们对西方特别是欧洲的文化，曾经充满了向往，总想学人家。但时间长了，就会发现那其实是远远不够的，最重要的是怎么拿当代的眼光重新看自己的遗产、重新看自己的文化，在这个基础上寻找自己的

立足点，进行自己的创造^[3]。他的一系列作品体现了他的看法和主张。

如果说，新时期有两度“西潮”，一度着重“引入”，二度着重“交流”，那么，随着中西方戏剧艺术交流互动的双向性、对应性和契合度明显加强，让文化心态也变得更加稳健、自信、从容、成熟^[4]。的确，改革开放给我们带来诸多观念的改变。中西方戏剧的文化传统、哲学背景不同，相应的艺术创作观念、表现方式及思维逻辑起点也有所不同。今天，假如我们对西方戏剧舞美理念的过度依赖，就难以在更高的维度进行融合与化用。作为中国的一名舞美家，刘杏林既能以识见禀赋对东方、西方设计美学予以比较、梳理乃至适当交融，也能够源远流长、积淀深厚的传统舞台艺术面前，表现出自己的担当，避免设计审美趋同化。

刘杏林以高度的剧场性、假定性、表现性、有机性、学术性成就了当代舞美样式创造的一座高峰。他引介和阐释的当代舞美“去物质化”倾向等国际新观念，对于专业发展具有特殊指导意义。他以一颗诗心，表现戏剧的诗性，诗化、诗情和诗意，构成诗性的舞台。他以丰富的实践、成功的实例和深入的理性思考，从今天的角度看待过去老祖宗遗留下来的东西，让自身的创作在更大的文化背景中找到必然联系，从而重新寻找创作的立足点，诠释了美的真义和时代内涵。

真正的美，不分国界。作为新时期中国舞美变革过程中的重要参与者，他的创作一定程度上折射改革开放至今的中国舞台艺术思潮的某些发展变化，一定程度上反映了当下中国舞美家业已增强的文化自信。在中西方业内交流互鉴互动中，在新的文化语境下，刘杏林以作品说话，实现了自我文化价值认知的回归，实现了真正意义上的跨越与会通。

注释：

[1] 刘杏林《回望舞台美术40年》，《新剧本》2018年第2期。

[2] 徐翔《创新求索 追求卓越》，载《戏剧雕塑》，文化艺术出版社2007年版。

[3] 刘杏林《寻找传统与现代的连接点》，《米文志》2015年7月6日。

[4] 参见宋宝珍《思想回归剧场》，北京日报2018年11月23日。

周礼以来中国传统婚服审美演变

——领略数千载历史之美

王宇景

婚服作为人生最具重大意义的礼服，一直是婚礼上最吸睛最重要的存在。古今中外的新娘在华美婚服的装饰下，展现出令人一生回味的绝美瞬间、别样风情。婚纱作为一种特殊场合下的仪式服装，其由来已久，今天，小编带大家回顾自周礼以来的中国传统婚服，在深厚的文化审美变迁中，领略数千载历史之美。

官方指定黑色——周朝

周朝是出了名的注重礼仪，婚姻制度亦是突出礼制。婚礼，周朝即为昏礼，顾名思义，昏者黄昏也，天色黄昏时方才进行迎娶仪式，基调庄严肃穆。

《仪礼·士昏礼》是我国关于婚礼最早的记载，当然，它不仅仅适用于士之阶层。根据《仪礼》的描述，周朝婚服为玄纁之色，玄色为主，纁色为辅。



《芈月传》中楚国公主芈姝出嫁时，婚礼服整体以黑色为主，红色为衬托（配图仅为展示，不代表完全符合规制）

在周人的认知里，天为玄（黑中扬赤）色，地为纁（浅绛）色，婚服的颜色正反映周朝先民对天地的敬畏之心。

新夫上衣玄色（青黑）象征天，下裳纁色（浅红）象征地，有黑色缘边，意为阴阳调和，表达的是对天地的最高敬意。蔽膝随裳，棕红色。大带黑色。鞋是红色复底鞋。新娘亦为黑丝衣裳，披绣有黑白相间的黼纹的披肩。新妇上车时由姆为其披上由黑色素纱罩衣以防风尘，此衣名“景”。体现女人的端庄大气。男女婚服形制上的差别并不大，都是上衣下裳不分的袍式，有学者认为，这一形制是为了表示女性的专一。



蒹葭从风所作新妇服饰的复原图

进一步改良发展——秦汉

秦汉沿袭周礼，这一时期，以黑色为尊，因此在成亲这样严肃的日子里也必然是身穿黑色婚服。

先秦婚礼延续了周礼黄昏举礼，不举乐，不庆贺，看重的是夫妇之义与结发之恩，并不认为这是一件可以喧闹嘈杂的事情，婚礼“布幔为屋，在门内外，谓之青庐，与此交拜”。新人的下裳镶着黑边，随从一律着黑，迎亲的马车也漆成黑色，黑色五行属水，水属阴，同时，男为阳，女为阴，婚礼的一切都含有迎阴气入家的含义。婚礼简朴干净，不举乐，夫妻“共牢而食，合卺而酳”，结发携手而入洞房。



那么汉代的婚礼是什么样的？也许我们可以从古诗中窥得一二，以诗证史。乐府双壁之一《孔雀东南飞》想必大家都不陌生，作为古代最长的一首叙事诗，《孔雀东南飞》取材于东汉献帝年间的一桩爱情悲剧。



“鸡鸣外欲曙，新妇起严妆。著我绣夹裙，事事四五通。足下蹑丝履，头上玳瑁光。腰若流纨素，耳著明月珰。指如削葱根，口如含朱丹。纤纤作细步，精妙世无双。”新嫁女刘兰芝的形象跃然纸上，从衣服、发饰、腰带到鞋子，栩栩如生。



此外，长沙马王堆汉墓的出土文物中，有众多汉代服饰可作实证，丝绣袍服、绢裙等，让我们了解当时的服装样式有了可靠的资料。汉朝女性婚服的样式不一，有一体的袍式，也有襦裙，为典型的上衣下裳衣制。

上襦下裙形制，上襦短，下裙长可垂地。以裙子腰部的高低分为齐腰襦裙、齐胸襦裙和高腰襦裙。以领子的式样，分为曲领襦裙和直领襦裙等。



汉代襦裙形制

是否夹里的区别，又可分为单襦和复襦，刘兰芝所穿夹裙便是复襦。曲裾深衣和襦裙的流行，让古代女性婚服有了新的变化。

此外，汉代婚服的刺绣更加精美，色彩也愈来愈丰富。不仅有玄色，还有扬红、纁黄等。



《云中歌》剧照，上襦下裙制的典型

当然，由于汉承秦制，而秦朝又沿袭周制，婚服依旧以玄色为主。



另外，在秦汉时期贵族女性的婚礼服形式采用深衣制。深衣形制就是上衣下裳相连接，当时男女服饰应用极为普遍。女装通身紧窄，长可曳地，下摆一般呈喇叭状，行不露足，充分显现女性的文静与优雅。衣袖有宽窄两种，袖口大多镶边。衣领为交领，领口很低，以便露出里衣。汉代时兴穿“三重衣”，即穿几件衣服就露几层领子。



仅为形制展示

到了汉末，女子出嫁出于害羞以纱罗遮盖面部应该是“红盖头”的起源，算作女子婚服的一部分。

白色婚服，我们才是原创——魏晋

及至魏晋南北朝时期，有大量绘画作品遗留下来，借此我们可以一睹魏晋风流。顾恺之的《洛神赋图》便展现了当时女子服饰，洛神穿着交领右衽上衣，似是飞天云髻，广袖翻飞，显得仙气十足。



《洛神赋图》

魏晋南北朝的服饰制式基本上仍然沿用秦汉旧制，以襦、衫为主，流行襟上襦。令人颇为意外的是，魏晋时期尤为崇尚白色，女性的常服乃至婚服很长一段时间皆是白色。我们通常认为两仪礼红喜白丧，白色婚服无疑是对传统印象的一大颠覆。



《独孤皇后》剧照

张敞撰写的《东宫旧事》一书中记载晋太子仪礼风俗之类，“太子纳妃，有白縠，白纱，白绢衫，并紫结纓。”足可见，白色婚服是魏晋时期婚服的一种，婚服也少了几分厚重，多了轻盈飘逸。白色的婚礼，倒是有种现代西式婚礼的味道了，不过从文化意义上来讲，是截然不同的。

这是因为魏晋南北朝时期玄学之风盛行，人们追求的是“以无为本，返璞归真”的境界。而白色正是这一意境的最好体现。

绿配红，赛芙蓉——隋唐

隋唐时期，妇女的婚纱经历了由庄重到喜庆、由理想到世俗的转变。据史料记载，唐代有许多颜色和图案，大多是绿色的，唐代妇女喜欢鲜红色。唐代服饰的红绿搭配与碰撞，也是一种华丽的大唐新气象，色彩浓烈大胆，超越了中国古代婚姻服饰的历史。

其实南北朝末期，绿色婚服便开始初现端倪。电视剧《独孤天下》展示了红配绿的婚服：



《独孤天下》剧照

这一时期的婚服崇尚绛红和青色，史料记载“士假绛公服亲迎”，女子则“花钗青质连裳，青衣革带襪履”。大概正是有这般大胆鲜艳的颜色，方才无愧于繁华绚丽的盛唐气象。



仅为形制展示

而之所以这样穿是因为隋唐诞生了科举制，科举中榜的男子一般都要穿上红袍子骑马游行，结婚时穿红袍子也是为了彰显男人的地位，女子穿青绿色，是因为绿色象征着春意盎然，春回大地之时正是结婚的好日子。

《新唐书》记载，九品以上女嫁服为大袖连裳，青质，素纱中单，蔽膝、大带、革带，鞋履同裳色，花钗，覆笄，两博鬓，以金银杂宝饰之。庶人嫁女则是花钗，以金银琉璃饰之，连裳，青质青衣，革带，鞋履同裳色。

范冰冰在电影《王朝的女人·杨贵妃》里穿的这一身婚服，出自“奥斯卡奖最佳服装设计奖”获得者和田惠美之手，重量超过40斤，裙摆长30米左右。



《王朝的女人·杨贵妃》剧照

钿钿礼衣，是对襦裙的一种继承和创新。层层叠叠的规整装束，既弥补了襦裙活泼有余严肃不足的特点，在端庄的同时具备了更加绮丽的风姿，并且唐人极其重视钿钿等饰品对婚服的点缀效果。因此钿钿礼衣成为流行于唐朝一种极有风韵的隆重礼服。



仅为形制展示

中国服装史泰斗沈从文先生的《中国古代服饰研究》，提出钿钿礼衣是一种襦裙式礼服的观点。书中他指出了盛唐至五代敦煌供养人所着的，搭配钿钿的层层叠叠的规整礼服正是钿钿礼衣。而敦煌壁画中，我们也可以看出，这种层层叠叠的襦裙样式的服装。



仅为形制展示

那唐代的钁钁礼服到底是什么制式呢？徐连达在《唐朝文化史》中说：“中国历史上许多礼制的更易正是起自唐代，理想与现实、庄重与喜庆之间始终巧妙而有趣地矛盾着。所以我们可以试想，即使上层极力推崇正规的深衣礼制版本，但是，从民众发起的杂礼异服还是大领风骚，最后一点点侵蚀到了高层。”由此，可以推断，在唐代婚礼礼服，应该是有深衣也有襦裙，或者是两者的结合也未可知。

温婉内敛含蓄风——宋朝

宋朝的婚服形制建立于唐朝基础上，相较于唐朝婚服的雍容华贵、气度非凡，宋代略有演化，由繁琐华丽转向含蓄内敛。宋人的钁钁大袖衫婚服，简称大袖衫或者大衫，比唐朝的大袖衫要内敛一些，没那么宽大，可以塑形。



《知否知否，应是绿肥红瘦》剧照

此外，宋代婚礼服除了我们熟知的红绿配色外，红蓝配色也是重要的婚礼服配色，比如说宋代翟衣就十分经典：



仁宗皇后坐像

电视剧《鹤唳华亭》的大婚场景也复刻了这种红蓝配色：



《鹤唳华亭》剧照

《宋史与服制》中记载：“淳熙中，朱熹又定祭祀、冠婚之服，特颁行之。凡士大夫家祭祀、冠婚，则具盛服……妇人则假髻、大衣、长裙”。



仅为形制展示

宋代婚礼中，男子着朱红公服袍、女子着大衫霞帔，婚服面料使用吴罗，罗是绞经织物，结构紧实有孔，制作的衣服有廓形感，罗在宋代风行一时，其主要产地在江浙，又称吴罗。宋代张咏有诗云，“毫都轻纱似蝉翼”。南宋陆游更盛赞其，“举之若无，裁以为衣，真若烟雾”。



宋仁宗画像 仅为形制展示

新妇内穿抹胸、宋袴，外穿真丝百迭裙，中层着长衫，褙子，褙子是宋代女子的礼服之一，属于比较高级的礼服。在褙子的领抹上使用了盘金工艺的装饰，褙子绣有花卉纹样，最外层是大衫霞帔，后身有拖尾，背后有三角兜。霞帔绣有如意纹样与花草纹样。宋人爱花，并以不同时令花卉代表不同季节，以展示一年时节。



杜太后画像 仅为形制展示

宋代女性头冠采用团冠的形制，用银胎制成，鑿刻宋代花卉纹样，镀金，中心插蜜蜡花心做的花头簪，分插珍珠小簪固定，饰以缠花。



四川崇州出土宋代金冠

中西交流的蒙古特色——元朝

元代是中国历史上民族融合的时代，服装服饰也充分体现了这一特点。元代服饰风格的形成受到了来自蒙古族、汉族以及中亚、西方等不同民族和区域文化的不同程度的影响，并且在设计观念上呈现出“国俗旧礼”、“东西方融合”的现象。

元朝是蒙古王朝，因此其服饰自然也是典型的蒙古款式。他们的服饰主要是“质孙服”，是较短的长袍，比较紧且窄，腰间设有许多衣褶，这样的设计方便骑射。

“质孙”一词指的是颜色。那时候的质孙服就是宫廷中非常有特色的“国宴”礼服。质孙服的冠、衣、履都是配套的，看起来很协调。质孙服有辮线袄、“无褶”腰线袍、直身这三种。《元宫词》“只孙官样青红锦，裹肚圆文宝相珠。羽仗执金班控鹤，千人鱼贯振嵩呼”。

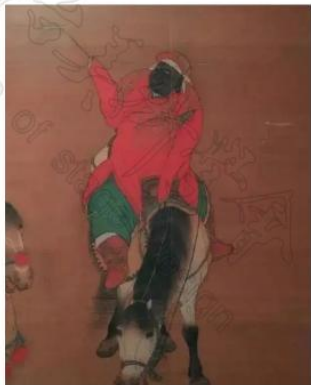
除质孙服外，海青衣也是元朝人一种重要的服饰，海青衣的最大特点就是袖子在袖根处开了两个口。草原气候早晚温差大，气温高的时候就可以把手从口子里伸出来，把袖子扣到后背的纽扣上。

元代男女贵族衣上还多着四合如意云肩，即在袍服的左右肩及领口处刺绣纹饰，衬物上进行钉金绣，最后形成一片凸起的三角形肩饰。云肩和龙纹样的设计对当时丝绸之路沿途服饰，及中国明清服饰均产生了极大的影响，明清时期的云肩阁鬘与缠身式龙袍均来源于此。

相对于“质孙服”，元代的贵族妇女们穿的服饰则显得麻烦许多，她们穿的袍子宽大而且长，走起路来很不方便，常常要



质孙服



《元世祖出猎图》局部中展现的海青衣

两个婢女在后面帮她们拉着袍角，元朝的嫁衣也跟其服饰没有多大差异，仍带有浓厚的蒙古服饰特点。

而元代女性的发型，在民族融合的过程中，走到了奇怪的方向。元代女性的发型最大特点是喜欢顶个花瓶在头上，这个造型称为“顾姑冠”，也称“姑姑”，“罟罟”。

宋孟珙《蒙鞑备录》：“凡诸酋之妻，则有顾姑冠，用铁丝结成，形如竹夫人，长三尺许，用红青锦绣，或珠金饰之。其上又有杖一枝，用戏青绒饰。”

《长春真人西游记》：“妇人冠以桦皮，高二尺许，往往以皂褐笼之。富者以红绡，其末如鹅鸭，故名‘故故’，大忌人触，出入庐帐须低回。”明叶子奇《草木子·杂制》：“元朝后妃及大臣正室，皆带‘姑姑’、衣大袍，其次即带皮帽。‘姑姑’高圆二尺许，用红色罗盖。”

蒙古的女人结婚作了新娘，剃去前半部分头发，仅留后半部分并扎起来然后戴上类似于朝鲜人的那种帽子。帽子就像倒扣的钵盂使他紧贴于头上突出帽沿，帽子用树皮做成边上装饰漂亮的丝绸和羽毛。

妇女发式则较前代相接近，一般都梳高髻、双髻、螺髻等，但有少数披发者，额头处以巾带结扎，谓之帕巾。

凤冠霞帔的经典造型——明朝

在礼教森严、尊卑有序的封建社会，服装穿搭以及选色都有着严格规定和限制，不得逾制。然而，明朝大概是平民婚礼最为友好的时代，普通男子娶亲也称小登科，由于开国皇帝朱元璋默许，男子被允许穿戴九品官服，新娘则用凤冠霞帔。平民婚服又有假服之称。



云肩



元《奇皇后》画像



仅为形制展示

大红袖衫为对襟，圆领样式，内穿红色长裙，多褶皱，下摆宽大。长裙的制式则大改，以往一般是上衣短下裳长，变成了上衣长下裳短。脖子还要戴项圈天官锁，胸前挂照妖镜，肩披霞帔，再跨个子孙袋，手臂缠上定手银，下身穿红裙、红裤、红缎绣花鞋。



仅为形制展示

明朝的婚服崇尚大红色，学界普遍认为，红色婚服就是明朝形成并确定下来的婚俗习惯，被视为后世中式婚服的典型代表。大红婚服，上衣下裳，凤冠霞帔，这一经典的传统婚服形制便沿用下来了。

汉满融合的婚礼服装——清朝

清朝相对长时间的统治，使满族旗人服饰对传统汉制服装形成了一种颠覆性的影响，除了凤冠得到保存之外，其余明以前形成的传统服饰几乎消失殆尽。顺治九年，用以统一清王朝服饰的《服色肩舆条例》正式颁布，汉民族色彩的服装被禁止，具有满族旗人特征、长期骑射生活形成的袍服、马褂、坎肩等服饰逐渐取代了传统汉服。

但随着时间的推移，满汉融合的深入，传统汉服在清中叶后的民间得到了局部的恢复，作为满汉融合产物的褂裙受到各民族女性的喜爱。

汉族新娘礼服为上袄下裙，袄为红色或石青色，裙为大红颜色，叫做“红喜裙”，头戴凤冠，新郎礼服为长袍马褂。富裕者，材料讲究，有刺绣等装饰。普通人家之女成婚时，通常只穿一身大红袄裙，外加大红盖头和绣花鞋。

满族新娘头戴“大拉翅”头饰，两侧悬挂红花穗，上面盖有红色“盖头”，身穿红缎绣花传统大襟旗袍，脚穿红色旗鞋。满族男子头戴红色官帽或瓜皮帽，红色团花长袍马褂。



满族新娘与汉族新娘



从老照片可以看出，清朝女子婚服保留了凤冠，服装上出现了满汉融合的形式：汉族的云肩、马面裙与清朝的褂相结合。

此外还有龙凤褂。龙凤褂又称裙褂、龙凤袍、龙凤裙褂、褂裙，因每套都绣有龙凤图案故称为龙凤褂。在清王朝，只有皇家贵族千金出嫁才能穿龙凤褂，它是皇室身份的象征。



仅为形制展示

裙褂多为汉人女性穿着，由明朝女子服饰改良，当清初满人入关时，为了稳定江南地区，缓行了“易服令”，女子可以沿用汉服，其实当时汉服最大的特色就是上衫下裳，而满族服饰是一件式的旗袍，但随着清朝统治的控制，江南女子的汉服上也有了越来越多的满服的设计元素，比如立领、琵琶襟、开衩、刺绣镶边，这种追求繁复装饰的裙褂成为了南方汉族贵族女性的主要服饰。

到清后期，女性婚服出现了旗袍，并对民国及以后的女性婚服产生了深远影响。

新旧并存、中西结合——民国

19世纪末正是社会转型的时期，概括来说民国时期的婚礼特征是“新旧并存、多元发展、中西合璧”，这些特征不仅体现在习俗上，也体现在了婚礼服装上。“八团”就是衣服上的八个圈，袖子上两个，前后各三个，一共八个，这种裙褂源自于清代女子的八团吉服。

三代人的八团礼褂



袁世凯五夫人杨氏

杨氏儿媳陈徵

陈徵儿媳王家琮

这一时期由于受到西方文化的冲击与影响，婚服也逐渐西化，出现了以白色头纱和旗袍相结合的婚服，而男士则以西装或者长衫马褂为主。



中西结合的婚礼服装



《金粉世家》剧照，西式婚纱

多元发展、大胆创新——现代

直至新中国成立之后，受那个时代大力弘扬革命、勤劳质朴精神的影响下，人们对军装有着一种格外的信仰与追崇，因而，越来越多的人在结婚的时候选择穿军装，他们认为军装是严谨的，是一种积极向上的社会主义精神象征。



仅为形制展示

随着时代的快速发展，到八九十年代时期受影视剧和外来文化的影响，又演变成西式的婚礼服，不过这个时候的婚礼服和现在的婚纱不同，它的款式比较独特，婚纱在设计上，大多是绸缎材质，镶了很多蕾丝边，头纱都是比较蓬松夸张的，上面由各种蕾丝做成的花进行点缀。

除了婚纱，还有一种叫作秀禾服，为2001年播出的电视剧《橘子红了》中周迅饰演的秀禾所穿的服装，是由著名影视美工叶锦添先生借鉴清末民初的旗装，特为秀禾而创作制造出来的，属于改良旗装。作为现在非常受欢迎的婚服之一，不仅仅是在婚礼中常见，影视剧中的婚礼场景也经常出现秀禾服。



八十年代婚纱样式 仅为形制展示



《橘子红了》人物造型

在当代，由于社会思潮更加开放，人们在服饰上有更加多元的选择，无论是中式还是西式婚服，都在不断地进行改良和发展。一时有一时之潮流，一时有一时之审美，现代人永远在追求美丽的道路上不断前行。

一些话剧人和戏的记忆碎片

曹 林

我的老家在滨海小城烟台，早年也有个独立建制的话剧团，后来改革给改没了。当年那个话剧团四梁八柱还很齐整，我跟着舞美设计师陈暑冰老师学画画，因此有机会看话剧。许多年以后，我才知道1978年观看的话剧《枫叶红了的时候》是从当时的中国话剧团照搬过来的，而这个团则是在1973年由中国青年艺和中国儿艺合并组成的。



话剧《枫叶红了的时候》剧照

1982年来北京上大学，念的书与戏剧无关，但认识个老乡马新华大哥，那时候他刚从中戏舞美系毕业，分到中国儿童艺术剧院干舞美设计，我们经常周末去找他蹭吃蹭喝，还跟着看了《报童》《马兰花》什么的，看一帮大人演小孩儿，这在我一个来自三线小城市文艺青年的眼里，觉得新鲜好玩儿，起初也根本分不清这几个剧团的区别，只是觉得那里面的人都很厉害。

到2001年底文化部宣布在中国青年艺术剧院和中央实验话剧院的基础上组建中国国家话剧院，一个前辈老先生跟我风轻云淡地说：“话说天下大势，分久必合……”这时候我已经人过中年了。



话剧《死无葬身之地》剧照

从1989年开始，在赵英勉老师的引荐下，我逐渐参与了一些中国舞台美术学会的工作。那时候会长是实验话剧院的领导之一薛殿杰老师，众多副会长里有青年艺术剧院的老领导毛金钢老师，学会内的日常工作则由蔡体良老师主持。我在里面打杂儿跑腿儿，但有机会跟着看了很多戏。

印象比较深的是那些小剧场话剧，如《阳台》《灵魂出窍》《人民公敌》《死无葬身之地》《一个无政府主义者的死亡》等等。现在回过头想想，九十年代青年艺术剧院、实验话剧院这两大剧院在小剧场话剧创作上繁荣一时，除了院团运营改革带来的活跃创作氛围，以及艺术家们追求风格多元化，我认为还有一个重要原因，就是物质条件的限定——这两家都没一个像样的标准剧场。即使后来国家话剧院的牌子挂起来好多年，一些经典大戏的演出还要借助于别人的场地，比如《这里的黎明静悄悄》我是在首都剧场看的，《萨勒姆的女巫》《生死场》《这是最后的斗争》是在中国儿童艺术剧院看的，《红玫瑰与白玫瑰》是在国家大剧院看的。



话剧《萨特姆的女巫》剧照

随着年龄的增长，看戏的感受也随之不同。作为一个“粉丝”，这几年国家话剧院的戏大部分我都看了，像《大宅门》《北京法源寺》《谷文昌》等一些精品力作，有的看了两遍以上。他们耐心修改、琢磨，不断提升，打造出一部部拥有强大艺术生命力的国家戏剧主体形象。不可否认的是，任何一部成功的话剧作品，都离不开舞台美术工作者在幕后的付出。



话剧《北京法源寺》剧照



话剧《大宅门》剧照



话剧《谷文昌》剧照

2011年,随着新剧场的落成,在专为话剧演出量身打造的空间里上演了意义非凡的《四世同堂》。又十年之后的2021年7月,国家话剧院现任院长田沁鑫导演在中国舞台美术学会成立四十周年暨第四届中国舞台美术展活动庆典大会上,结合自己的创作经历,畅谈了舞美人在戏剧舞台上的重要作用。从舞美设计的专业角度来看,高端的硬件设施使舞台的呈现更加细腻,增强了观演体验,也助力国家话剧院以主流戏剧为主,实验戏剧与通俗戏剧多元并存、风格多样的艺术创作格局得以完美呈现。以国家话剧院为代表的新中国舞台美术,从张正宇、段纯麟到陈治、毛金钢、薛殿杰,以及当今活跃在舞台美术创作一线的邢辛、王瑞国、严龙、刘科栋等等,以现实主义美学为主体,广泛吸收多种表现形式之优长,充分发挥舞台视听效果,在一大批主流戏剧、先锋戏剧、白领话剧等剧目创作中发挥不可替代的重要作用。



话剧《四世同堂》剧照

今年是国家话剧院组建 20 周年、成立 80 周年的院庆之年，我作为一个普通观众，感恩能够经常看到国话的好戏。作为会长，我代表中国舞台美术学会祝福国家话剧院的未来更加美好，在共同建设社会主义文化强国，全面提升人民群众文化素养，增强国家文化软实力的道路上，作出更大贡献。

满族戏曲演出中扩声的技术与艺术

——以满族新城戏《洪皓》为例

赵春华

摘要：戏曲艺术中扩声是重要的组成部分，如何做好一个剧目的扩声，是整部戏的关键点之一。作为音响师要根据本剧种的戏曲的表演形式和演唱特点，根据剧情的需要做好本部剧的音响设计，同时要跟各部门做好配合协作，把舞台扩声与音响艺术的二度创作很好地结合起来，以达到完美的音响艺术效果。满族新城戏，这个全国唯一的少数民族剧种，以其优美的八角鼓唱腔曲调，原始粗犷的萨满文化，高雅的宫廷乐舞，等表演形式，已经成为华夏戏曲百花园中的一朵奇葩。

关键词：音响艺术；满族文化；新城戏八角鼓；萨满；宫廷乐舞；

引言

“文变染乎世情，兴废系乎时序。”文艺工作，是时代前进的号角，最能代表一个时代的风貌，最能引领一个时代的风气。

第四届中国舞台美术展已于2021年7月23日——7月26日在京圆满完成。四届展既是对过去的工作总结，也是开启我国未来舞美发展的新起点！站在中国共产党成立100周年的时间节点上，深刻反映建党百年来，党和人民的奋斗实践，深刻解读新中国70年历史性变革中所蕴藏的内在逻辑，全面展示新时期以来的重大舞台艺术成就和舞台科技成果，用中国理论解读中国实践，用中国话语讲好中国故事，文艺创作和学术研究就一定能为继续前进提供强大精神激励，形成推动中华民族伟大复兴的磅礴力量。

中国戏曲种类繁多，有京剧、评剧、越剧、豫剧、黄梅戏这类全国范围的大剧种，也有昆曲、晋剧、壮剧、川剧、绍剧、梨园戏、秦腔、二人台、吉剧、龙江剧等大量的地方剧种，今天介绍的满族新城戏就是少数民族的地方剧种之一。国家非物质文化遗产剧种。

本文将结合本人在松原市满族新城戏传承保护中心工作多年从事戏曲音响师的

实践经验,对舞台扩声音响效果设计问题的探讨浅谈。

一. 满族新城戏的表演形式

1. 新城戏八角鼓

在20世纪50年代末吉林省松花江沿岸的扶余一带,一直流传着以满族八角鼓为基础的满族曲艺,随着时间推移到1960年逐渐发展成满族新城戏。然而随着全国各民族音乐文化的不断交融和互补,许多民族音乐在融合中不断的发展,既保持了原有的风貌也得到新元素的加入。享有全国“天下第一团”之美誉的松原市满族新城戏传承保护中心就是我国唯一以地方剧种为主,也是唯一吉林省松原市独有的满族“新城戏”表演团体。^①

吉林省的少数民族地方戏曲剧种比较多,而其中就包括满族新城戏,它与中国五大戏曲的评剧和具有东北人喜闻乐见的东北二人转是迥然不同的。据传说在古代现吉林地界的满族人自己独创一种自娱的伴奏乐器,那就是具有满族特有特色的民间乐器——八角鼓。早期的八角鼓,不仅具有小巧玲珑的鼓形,听说它是由八位满族的八旗首领各献一块最好的木料,鼓框用八块乌木、紫檀木、红木、花梨木和骨片粘在一起嵌拼而成。它大小直径大约17厘米左右,鼓面蒙上等蟒皮,七面框边内还要镶嵌上两到三个小铜钹,一面钉柱旋坠丝穗子,寓意着民族的五谷丰登,做功那是相当精细。八角鼓演奏时用指弹击打鼓面会发出悦耳的钹声,吉林省民间艺人在原有的曲目和传统唱腔上加以挖掘和整理,形成八角鼓戏曲,八角鼓流传到现在,已经有200多年的历史。满族新城戏就是在八角鼓戏曲的基础上经多年改革发展而成。

2. 萨满文化与宫廷乐舞

满族文化的表演形式以萨满文化和宫廷乐舞为主要方式:

萨满:被称为神与人之间的中介者。他可以将人的祈求、愿望转达给神,也可以将神的意志传达给人。满族萨满面具多在跳野神祭祀时使用。萨满祭祀中,依照祭祀内容要求,模拟成各种动物或神怪。由于怕被死者或神灵认出,萨满要戴上面具,并用神帽上的彩穗遮脸。身穿萨满服,腰系腰铃,左手抓鼓,右手执鼓鞭,在抬鼓和其他响器的配合下,边敲神鼓,边唱神歌,充满神秘的色彩。

宫廷乐舞:满族的舞蹈,在清朝宫廷中表现的众多。以满族女子身穿旗袍,头戴旗头,脚踩寸子。高贵典雅。《庆隆舞》是最具有满族特点的传统舞蹈,一般会有王公大臣们与舞者一起参与表演,其人数众多,有乐器演奏,规模宏大。《庆隆舞》进入宫廷后被分为文舞、武舞,文舞又被称作“扬烈舞”,由三十二个舞者头戴面具组成,武舞又称作“喜起舞”,由大臣起舞,在上寿时所舞,由二十二位大臣组成,

朝服仪刀入。这两支舞都是在皇帝筵宴中和乐停止之后表演的，先扬烈舞，后喜起舞。②

3 满族戏曲的乐器编配

主奏乐件：新城胡、高胡

弦乐：二胡、中胡、大提琴、小提琴

管乐：小、大唢呐、管子、竹笛、笙

弹拨乐：扬琴、琵琶、三弦、中阮、古筝

打击乐：大板、皮鼓、堂鼓、锣、钹、八角鼓、单鼓、抓鼓、云锣等

在满族“八角鼓”基础之上形成发展起来的满族新城戏剧种现在已基本趋于成熟。为了烘托演出效果，在“八角鼓”伴奏乐器的基础上又增添了许多伴奏乐器……这些衍生出来的鼓种，在各种音乐中都可以在不同音高、不同音色上产生出特定的音响效果，各种曲调又可以在不同器乐、不同节奏的演奏中表达不同的情绪。单鼓就是其中之一，为了强化民族特色，区别于其它器乐的单鼓，它的这种声音无论在哪里出现，都可以使人联想到这是萨满跳神的场面。为此，把单鼓制成了几个大小不一、可调音高的排鼓，在剧中广泛应用，收到了特殊的艺术效果。

满族新城戏的唱腔，形象逼真生动，它是板腔体的音乐，不仅乐律婉转悦耳和柔美恬静还精致抒怀。抒情的声腔感染人之深刻，铿锵的唱段震撼人之浓烈；新城戏曲唱腔，朗朗上口、脍炙人口、喜闻乐见、久唱不衰，使听者倍感悦耳，无比亲切，由此受到了曲艺专业人的肯定和广大百姓观众的喜爱。该剧种是华夏戏曲百花园中的一朵奇葩，为此专家、学者将新城戏誉为“东北越剧”。

二. 在这里我要浅谈一下我对《洪皓》这部剧的扩声设计



满族新城戏的代表作之一《洪皓》

“天涯除馆忆江梅。几枝开，使南来。还带余杭、春信到燕台。乱插繁花须异日，待孤讽，怕东风，一夜吹。”此段唱词是引自宋朝使臣洪皓的代表作《江梅引·忆江梅》中的一段。

吉林省松原市满族新城戏保护传承中心改编大型满族新城戏《洪皓》上演。该剧讲述了宋朝使臣洪皓出使金国议和，被金兵擒获。金将龙虎大王曾在南侵时阵亡，他的夫人金哥欲杀洪皓为亡夫祭灵。金国的陈王——完颜希尹，敬重洪皓的人品和才学，将其救下并想方设法劝其降金为金国做事。洪皓不为高官厚禄所诱，誓死不降。完颜希尹只好将其扣押于冷山（现在吉林松原宁江区、黑龙江五常一代）。洪皓在冷山与当地百姓和睦相处，传“四书”播“五经”，除瘟疫、救黎民，赢得了当地百姓的爱戴。洪皓坚贞不屈的爱国情怀和民族气节，渊博的学识和慈悲心肠以及提倡各民族间和睦相处的主张，感动了龙虎大王的遗孀金哥，使金哥由恨到爱产生了爱慕之情……但在金“大赦”中，金哥为帮助洪皓南归而失去生命。剧情起伏跌宕，引人入胜，令人感动……

这部戏吸取了满族民间歌舞的精髓，将奔放、感性的民族性情揉加其中，将民族特色得以最真实、最本色的表演的恰到好处，为此这部戏，获得全国精神文明建设“五个一”工程奖和中国少数民族戏曲学会“金孔雀”综合大奖。而且两次获得国家舞台精品工程资助剧目，国家艺术基金资助剧目！

1. 扩声的艺术

舞台是综合的艺术，包括视觉和听觉，回望传统的舞台美术，形态多样化，形式空间程式化，传统舞台的表现形式就是“一桌二椅”，但是随着时代的发展，科技技术的前进，舞美科技也在迅速的发展。

戏曲成熟的五个要素就是：文学剧本，专职演员，音乐伴奏，固定的演出场所，舞台美术整体的结合。现在我们倡导的“大舞美观念”包括整体戏剧，整体剧场，整体建筑，整体艺术，这些都要作为整体的融合。

在做舞台扩声方面，首先音响设计要根据针对剧本和导演的要求，并结合演出舞台实际，对每场舞台场景有多少人物角色，对环境气氛，时间，场所，人物动作等要有初步了解，然后对每一场戏出场人物的唱腔，道白，旁白和背景音乐，群众气氛等音响效果做好标注，然后提出设计方案，对舞台音响设备的使用，需要多少扬声器，话筒，音源音效，都要有个提纲。

舞台音响不仅是舞台整体形象的关键环节也是演员在戏曲表演中和艺术的创造的重要纽带。为了营造各种舞台气氛，让演出增添色彩，使整部戏曲舞台情境的升华，戏曲唱词展现得淋漓尽致，那就需要舞台音响发出活泼生动的乐曲、优美的高低旋

律，让人有着身临其境的感觉，使舞台艺术得到时空的穿越，产生艺术共鸣，音响在演出中的地位是不可忽视的。

尤其是特殊场面的音响效果处理方案的设计，如特效音效，风雨雷电，牛羊鸟叫，门声，脚步，打斗，等自然音响的处理。比如在《洪皓》剧中，我增加了一些特殊的音效效果：

第一场洪皓，出使金国时，遇到狂风骇浪，闷雷滚滚的声音效果。第四场金哥夫人得知洪皓的夫人被害时，心中的惊诧，一个晴天霹雳的声音效果。第五场洪皓在冷山十载，冒雪严寒采集树枝时，狂风的声音效果。第六场洪皓准备回宋朝时，后面追兵来了，骑兵的马蹄由远及近的声音效果。这些特殊的音效，都是对该剧每一场的情景增加亮点的完美再现，让观众犹如身临其境的效果。



2. 剧场的建筑声学的常识，及对扬声器，调音台的布置与摆放

在剧场的建设中，声学环境和建筑形态，对声音影响很大，声学是主观的问题，理论上的公式，不一定听起来好，未见其面，先闻其声，说明声音可以穿透障碍。我们在剧场演出中要防止外部噪声的多种因素的影响，使剧场内背景噪声降低，防止出现回声，多重回声，声聚焦，声遮挡，声染色，这些前期工作都要做好声场测试。

在用电方面，也要注意安全，合理的和灯光部门协调电源功率匹配。不仅要满足扩声的消耗功率，还应留有一定余量，从而为现场扩声的设备配置及音量控制留有一定余地。

比如在剧场内展演《洪皓》这一剧目，我用了德国大地扬声器作为主扩音箱，

全频和低音各四只。舞台左右摆放，中间用两只全频作为补声。

舞台监听用四只德国 EV 做返送音箱，摆位在舞台一道幕布和三道幕布之间，均匀分布，在舞台返送中对演员和乐队的声音分开发送，让演员即听到乐队的伴奏，又能清晰地听到自己的声音，返听超过演员的头顶，避开话筒回授的位置。让舞台声音更有空间感，这样既能提高现场话筒的传声增益，又使乐队和演员得到满意的效果。

调音台用的是声艺 32 路模拟台子，我将人声和乐队伴奏编组分开，进而实现独立控制，在满族戏曲表演过程中人声和音乐伴奏之间的比例平衡，避免人声盖过音乐声现象的出现。

我把现场调音台的控制设置放在观众后区内，这样音响师可以清晰地听到现场声音效果，便于音响师对整体音响系统的调控，也可以清楚地看到演员上下场，有利于对话筒的控制。演出前的准备与调试显得尤为重要。在演出前把系统设备和听音环境调整到最佳状态，在实际演出中可达到事半功倍的效果。

3. 舞台上演员与乐队的拾音方式

舞台扩声的重要环节是拾音，其质量高低直接影响扩声质量和演出效果，话筒的位置，高度，角度，一旦话筒的布置产生差错，拾取的信号就会产生失真，满族戏曲演出，大部分都用领夹话筒，我常用的几种佩戴方式，胸前，耳边，嘴边，头顶，这四种方式，每种方式，对声音的影响都有几 dB 的差异，所以根据剧目的形式不同，佩戴的方法也有区别。

比如在《洪皓》剧中人物话筒 20 支胸麦，用的是森海塞尔系列话筒，乐队话筒 18 支舒尔动圈话筒 4 支 NT2 的电容话筒。

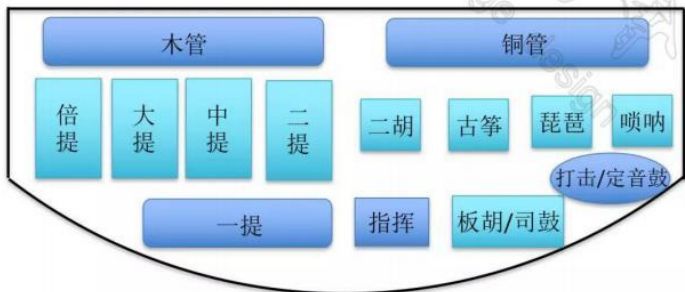
对于主要演员，洪皓和金哥夫人，均采取头顶拾音，因为满族服饰多以塞外毛绒为布料，如果用胸麦拾取声音，有很大一部分话筒会被衣服遮挡，很难发挥其声音的音色。

在洪皓第四场的一幕中，洪皓得知皇上已投降后，痛骂昏君，表明坚贞不渝的一段唱腔，我采用地板界面话筒，把其顿足痛哭，伏地抽泣的声音，完整的再现，让观众们深受其内心感染，一同感受洪皓的民族大义。



满族新城戏的乐队伴奏主要突出特点是民乐和交响乐，打击乐混杂，管弦乐器统称为文场，打击乐器我们称之为武场。为了做好新城戏乐队的拾音，新城戏的主奏乐器是以高胡为主，其他民乐、管弦乐、打击乐为辅。

在声场系统调整完成后，我要先测试每个乐器话筒的工作状态，检查有无杂音，摇动线头看声音是否正常，确保每个话筒通道都在正常工作状态。乐队一般集中在紧靠舞台下场门的一侧，我在对弦乐器拾音时，尽量采用灵敏度较低的话筒拾音，避免话筒的方向指向打击乐，这样做才能使整个乐队的声音相对平衡，另外，打击乐与管弦乐一般也应该分开布置话筒，主奏乐器高胡单独使用单指向话筒、板鼓、铙等一般也单设话筒，其他乐器、琵琶、扬琴、古筝、中阮、唢呐、笛子、笙、大提琴、贝司等也分别拾音，尽可能地避免相互串音。



在全部乐队人员到场坐下后,要再对所有的话筒位置检查一遍,调整被乐手碰到或偏离拾音位置话筒,接下来对每个乐器进行初步的音色、响度的调整。逐个调试完成后,再对乐队进行声部和整体乐队平衡调整。可以让乐队演奏一段剧目中的乐曲进行微调 and 整体平衡。需要注意的是,在调整中,舞台乐队的返听音量要调整好,要让演员能够清晰地听到乐队总体的声音。

在乐队调整后,要求主要演员及合唱队和乐队进行现场试音,利用剧目中的唱段对演员与乐队整体的效果呈现进行调整,再演出前,做好最后的修整。

在现场演出中,音响的突发因素非常多,即使演出前的准备工作非常充分,也会在临场出现各种状况,比如话筒突然没声,伴奏音乐卡带,某只扬声器突然没有声音,这些问题都需要音响师通过临场发挥及时处理,才能保住演出圆满成功,所以说音响扩声更是现场创作的艺术。

结语:

满族戏曲的舞台扩声与其他戏曲演出扩声一样,做好一个剧目的扩声工作是很复杂的过程。作为音响师要根据本剧种的戏曲的表演形式和演唱特点,根据剧情的需要做好本部剧的音响设计,同时要跟各部门做好配合协作,把音响创造艺术与舞台扩声、调音技术等很好地结合起来,以达到完美的音响艺术效果。

参考文献:

- ①②文献引自张来仁,《满族新城戏艺术》

图片来源均得到满族新城戏传承保护中心授权

当代舞台美术创作的发展方向及特点

——来自“四届展”的实证依据

张书玉

传统观念上,舞台美术必须依赖于剧本文学创作以及导演的总构思,在其基础上以特有的形象语言,对剧作的内涵、戏剧的思想予以揭示,服务于表演,从属于表演艺术,被划分为二度创作艺术。故而,舞台美术以往的功能常是被动而单一的。舞美创作的物理空间,局限于剧场的舞台空间内;舞美创作的思路囿于戏剧文本;艺术表达受限于导演;传统的舞美创作作品的展览形式,也多是以设计图、舞台模型的表现形式为主;观众多以平面式的观看方式融入其中。在某种程度上可以说,在这个历史时期,舞台美术离开了戏剧舞台就失去了意义。

随着社会、经济、文化的飞速发展,日益频繁的国际交流以及科技的创新,我们当下的时代背景发生了巨大的改变,艺术领域也发生了深刻而广泛的变化。它逐渐转变着我们的生活方式,也颠覆着我们对舞台美术专业的传统认知。而在社会生活中,各类艺术门类之间的界限已经愈发模糊,一个多元融创的时代已经拉开序幕。面对各方面复杂的变化,以往那种单一服务于戏剧舞台的、单纯为表演服务的舞美设计理念,已经远远不能满足社会、时代的需求,也不能适应观众的审美趋势和不断提升的欣赏水平。在这样的大背景下,中国舞台美术发生了翻天覆地的鼎革,具备当代性的“大舞美”观念得到广泛认同,舞美疆界呈现出大幅度扩展和提升的局面。近十年来,中国舞美领域一直没有间断探索舞美设计在戏剧舞台之外的价值。舞台美术离开了戏剧舞台是否还具有价值?这个问题随着此次的第四届中国舞台美术展(以下简称“四届展”)的成功举办,似乎得到了更加具体的答案。

由中国舞台美术学会举办的四届展是目前国内最大的以舞台美术为主题的全国性展览,也是指导未来行业发展的重要展会。规模空前的第四届中国舞台美术展集技术设备的展览展示、艺术创作的展览展示、学术理论和艺术研究的探讨平台等18个板块,以“未来已来”为主题,立足于“大舞美”的理念,致力于跨领域驰骋、多语境表述、拓宽舞美疆界、创新创思路,联动全国舞美行业力量,以先锋实验的姿态面向世界,展望中国舞台美术的未来发展趋势。四届展以数以万计的舞美作

品,展示出当代舞台美术多个学科和多种艺术门类交融创作、多种领域跨界融合的态势,以一场能量巨大的舞美艺术盛会风向标般指明了中国舞台美术新时代特征,展现了舞台科技与艺术间的融合并进,标示出舞美发展的新动向。在未来,舞台美术的发展趋势将超脱出戏剧舞台的范畴,不再依附于传统剧场和传统舞台本身,艺术创作形式与表现手法也更加多元丰富。

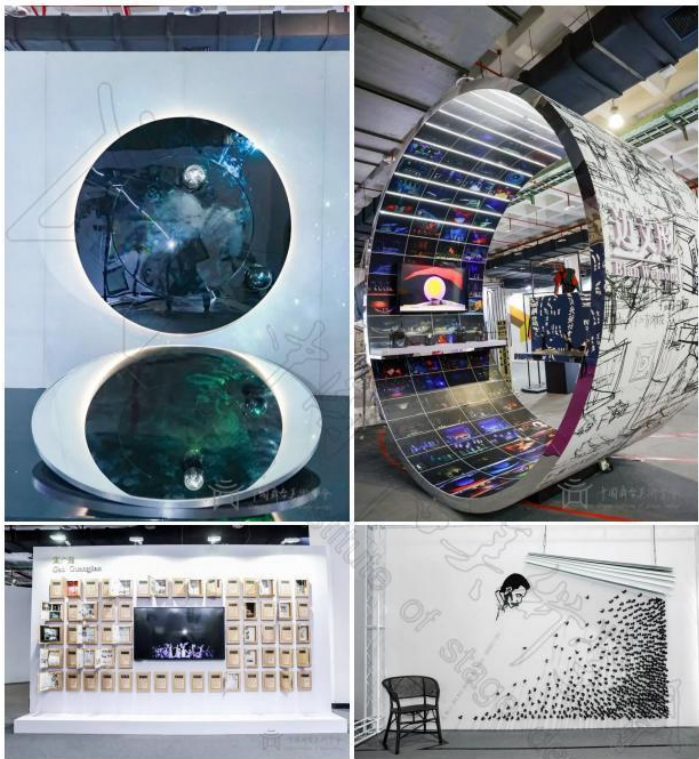


一、空间跨界·“零边界”

传统意义的舞台设计仅仅是对舞台的设计,重心主要在有形的布景上,舞美创作的物理空间,局限于剧场的舞台空间内,观众通过观看的行为获得戏剧体验。而当代的舞台美术,则更强调给观众不仅限于观看的体验和表演空间的整体创造。设计的视野从对专注于舞台设计,扩展至整个表演空间,进而逐步延伸至人们的日常生活中。随着舞台美术疆域的不断扩张,戏剧既可发生在剧场本身,又可发生在室内室外,甚至散布到城市任一角落,以天为幕借地为台。

四届展中的许多作品,并没有把舞台模型一成不变地照搬进展馆。面对着开放式的展馆空间,舞美设计师对艺术创作的物理空间属性有着新的认识,他们将整个展馆视为“舞台”,在作品中突破了传统空间的限制,实现了空间场所的跨界。这样,舞台美术在空间运用上打破传统空间的壁垒,离开了剧场舞台,在某种程度上说,

舞台美术创作空间“零边界”。在这一过程中，观众的观展体验，更像是置身于当代美术馆与科技馆中。



四届展中独立艺术家作品展区，设计师孙文或的作品《万物》将人纷乱复杂的欲望——“贪、嗔、痴”物化为气模制成的具体形象，穿着在人体上表达这些情绪的外化。值得一提的是，设计师并没有将作品固定在自己的展位上，而是由模特穿戴定时游走于展馆的各个区域，这使得作品本身在不同的环境下，与不同的对象发生关联，形成不重复且无法预知的戏剧现场。作品的表现空间也随之延伸至整个展馆，幕幕都为“戏剧”，处处皆是“舞台”。



《万物》

二、领域跨界·“大舞美”

当代舞台美术不再局限于传统意义上剧场内的舞台美术，而是交融了剧场作品、电影艺术、影像作品、新媒体艺术等多种艺术门类，吸收了行为表演、展演、装置等多种艺术形式，逐渐形成了当代舞台美术多门学科交叉创作、多种艺术形式交融、多个领域跨界融合的多元化、立体化、联动化、可持续化的发展格局。



随着“大舞美”概念的提出,舞美应用空间和服务范围愈加广泛,并积极地向文化产业中不同的领域跨界融合发展。例如,娱乐性的“秀”;文体活动、节日庆典、综合晚会、旅游演出、媒体艺术节等公共文化演出;沉浸式体验的密室等日常娱乐;城市网红空间、特色文化街区、文化创意产业等特色建筑项目。同时,舞美设计也不断探索,延伸跨界业务领域,越来越多的参与创作甚至是主导创作。近几年来,文化和旅游进一步融合发展,旅游演艺作品层出不求。文旅演艺市场和行业内不断涌现出由舞美设计师向导演跨界,整体设计的独立作品,无论在艺术创作高度上还是在市场消费反响中都取得了不凡的成绩,得到了观众的一致好评,显示出文化创意上得天独厚的资源优势,愈加受到文旅界、舞台美术界的重视。

除了四届展中的文化旅游板块,以“新文旅·新空间·新路演”为主题的首届中国文旅舞美空间路演大会也同期开展。本次路演大会的主旨是推举国内运用当代演艺形式创制项目有亮点、有创意、投入资金性价比高的优质产品。

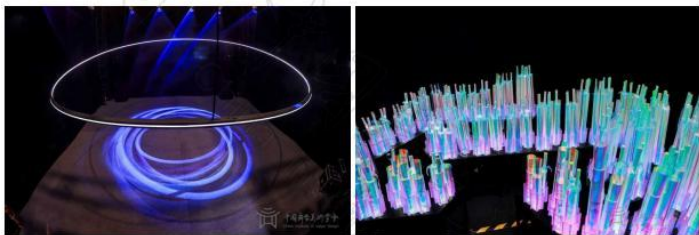
舞美设计在开放性舞台上展现出超强的适应力和拓展力,并以其自身的灵活性和弹性在文化创意跨界整合中发挥出特殊的艺术效能。当代舞美设计的广义属性发生了变化,创作现象变得丰富多元,由一个专业职能发展为一个非常宽泛的艺术实践形态,从一个辅助类专业学科发展为一个独立的综合类学科。舞台美术除了为表演服务以外,还有多种存在形式,已发展成为一种独立的艺术形式,“新剧场艺术”时代即将到来。



《中国文旅舞美空间路演大会》

三、艺术科技·“大融合”

全面迈进数字媒体时代，新兴的技术对舞台艺术的影响日益凸显。当代的舞台艺术家越来越重视对技术创意应用的能力。在此前，艺术和技术互相促进，相互影响，它们的关系趋于支撑、助力与服务。接下来，艺术与技术的关系则走向相互融合，形成科学技术赋能舞台美术，艺术创意带动技术设备的新格局。随着大数据、云计算等新一代互联网技术的蓬勃发展，以及人工智能的广泛普及，舞台技术迅猛发展，数字化的新理念、新技术、新材料为设计的革新提供了物质条件，在一定程度上改变了传统舞台美术的形式，使得舞台空间的展现得以向外延伸，促发舞美价值的提升。艺术与技术相互融合，“物质”与“虚拟”相融并存，成一些特定演出形式。越来越多的设计师开始进行科技艺术融合的探索和尝试，激荡出更多元化的创作灵感 and 表现手法，给舞台美术的发展提供了新的可能性和巨大的发展空间。



中国舞台美术学会会长曹林的作品《生·气——戏剧的味道》，利用科技实现视觉、听觉、嗅觉等感官体验，融合进自己的艺术作品中，带领观众进入交互式、沉浸式的戏剧体验，整个展区空间成为了特殊场域。在这个特殊场域中，展区四个有机联系的板块都利用最新的技术设备，如不同规格的投影、LED屏幕、气味发射器等，根据特定剧本情节和表演内容，配合现场表演动作、协同场面叙事，在时空关系和观演关系上形成虚拟在场、实时交流、即兴互动的特点，展示出作者对戏剧艺术“现场”与“在场”的认知和理解。有趣的是，当观众走入展区，在重构的戏剧空间内与事物发生联结，或驻足观看、或凝神思考、或提笔绘画，或参与到现场表演之中，这就形成了戏剧，物件、技术、观众成为了特殊场域中的特殊演员。展览现场异常火爆，大量的观众参与到互动中，并对作品产生了自己的思考与理解。更有许多年龄很小的观众也加入其中，拿起笔在展览的墙面上画下自己对这里的感受，留下一

个个生机盎然，气象万千的画面，这或许也是本次展览的名字《生·气》所想表达的意义，舞台艺术的发展生生不息，充满朝气。



《生·气》

四、观演关系·“多样化”

数字媒体时代的到来彻底改变了全人类的思维方式，这推动了戏剧观的更新，市场存在方式随之变化，并深刻影响了舞台环境和观演关系。传统的舞美意识与计算机思维方式相互碰撞，从常规剧场到特殊场域，越来越多的设计师开始了充满实验性的先锋尝试，在戏剧空间内全面调动观众的感官系统，沉浸式戏剧观念使一些特殊观演关系被建立起来，观演关系走向多样化。

在特殊场域中的舞美设计呈现出不同于传统的观演关系，即调动了观众的现场感、参与性和互动意识，这些正在影响和建立未来的戏剧样式。首先，舞台美术在空间的运用上突破了传统空间的限制，打破了观众平面式的观看方式，进而使用开放式的空间，使得观众能够成为演出的一部分融入进来，让观众参与到表演中。其次，多种新一代信息技术等科技的应用，使舞台空间突破了传统真实空间的概念，把虚拟空间加入到表演的过程中，呈现出虚实相交。这样就走向了一个开放的、变化的交互空间、一个虚拟空间和真实空间交错的多层空间、一个演员与观众相融合、相互联的共享空间，建立起一些特殊的观演关系。另外，舞美疆界不断扩展使得戏剧空间得以延伸，戏剧全面浸入社会生活且无处不在，艺术作品面对的观众群体也随之千变万化。他们来自各行各业，有着不同的文化背景，不仅可能不是戏剧爱好者，甚至还可能对戏剧和舞美领域一无所知。如同此次的四届展，不同于传统的平面观看形式，观众固定在指定区域——观众席上观看戏剧作品，第四届展的观众则是在展馆中自由行走，360°全方位立体观展，随时开始，随时结束。在观众行进的过程中，与各个展区、作品、演员之间形成了特殊的观演关系。因此，无论是众多广负盛名的舞美大师们，还是别出心裁的青年设计师们，他们都通过虚实融合、沉浸体验、交互性艺术等多元形式，增强展陈方式的互动性和参与性，通过调动观众“看”、“听”、“闻”等感官系统，营造真实、通俗的趣味体验，力求使每一位观众都能沉浸其中，引发他们的共鸣和思考，从而吸引更多的人探究舞台背后的奥秘，提升对戏剧和舞台艺术的兴趣，推动舞台艺术可持续发展。



小结

由于观念的突破，当下的舞台美术创作更注重全局和整体意识，强调设计的整体性。舞台美术家不再仅被动地服务于戏剧表演，而是更为主动地参与到整体创作。舞台设计作品的呈现方式已融合了其他众多的艺术形式，无法再用传统的分类法来分类和定义，边界已如同当代艺术那样相对模糊。因此，传统意义上的单一知识结构和创作手段无法胜任在跨界融合语境下的“大舞美”观念下的要求。未来，我们面临的是整体设计发展思想和路径。在这一实现过程中，用“大舞美”观念看待整体设计，就是对人与人的关系、人与社会的关系、人与自然的关系、对未来生活的展望等问题进行批判性定位，探讨时空关系和人际关系。当代的舞台美术，走出了剧场舞台空间，没有了戏剧文本的限定，呈现出的生机盎然和气象万千，不可否认的表明，离开了戏剧舞台的舞台美术，依旧存在旺盛的生命、巨大的价值和非凡的意义。

未来中国的舞台美术将不断跨界融合，朝着更加广阔的天地迈进。于是，一个

更加广阔的舞台设计视野和戏剧空间观念就成为今天的戏剧艺术创作和思考的需要。在 21 世纪,面对中国舞台美术行业在各个方面复杂的变化和势不可挡的发展新趋势,作为设计师要深入思考如何认知与定位自己的专业,深度思考剧场艺术创作的新方法、新路径。笔者认为,第一,设计师应当打开思路,扩大视野,用开阔的心胸去接纳新鲜事物。第二,设计师要不断学习各个艺术门类,深入了解其他相关行业,更新自己的知识结构,提升自己的综合素养。第三,根据新时代不断变化发展的创作环境,积极更新自己的创作理念,创新艺术创作模式,不断探索,勇于试错。第四,技术层面要站在时代前沿,具备计算机思维,在吸收最新科学技术的同时,要领先思考舞美的未来场景,带动技术的发展。

本次第四届中国舞台美术展的成功举办,不仅让业界内外看到了中国舞台美术多年积累的深厚基础和底蕴,也看到了新生代充满朝气的新鲜血液,更看到了舞美人勇于尝试、求新求变的实验精神。未来已来,中国舞台美术正用独具特色的中国舞台设计扩大国际影响力,以势不可挡的姿态在世界舞台前沿奏响中国声音。

《千年一梦·汉武帝》

——舞台时空与历史时空

曹 林



《千年一梦》剧照 拍摄尹雪峰

看完话剧《千年一梦·汉武帝》，有感而发，想说几句感想。

先说点题外话，说说演出场所。《千年一梦·汉武帝》的首演放在“美轮美奂，琪玉无瑕”的美琪大戏院 Majestic Theatre，这本身就很有趣。美琪大戏院建于民国三十年（1941年），这座带有镜框式舞台的标准化常规剧场有1261个座位，是中国建筑师范文照在大陆设计的最后一个作品，落成之时被海内外誉为“亚洲第一”。范文照对中国现代剧场建筑与舞台技术的发起产生过重要作用，曾设计过南京大戏院（今上海音乐厅）、北京大戏院（丽都大戏院）、美琪大戏院、沪光大戏院、八仙桥青年会大楼（今上海锦江青年会宾馆）等等，但可惜的是，他和他的作品在舞台美术界鲜被提起。



美琪大戏院1954年被公私合营，1966年被改名为北京影剧院，1988年又恢复原名。转了一圈，完成一个历史小循环。而《千年一梦·汉武帝》演绎的则是一个更大范围的历史循环，好似黄粱一梦，都逃不出一个回到原点的“莫比乌斯环”。因此，所谓“到处都可以发生”的当代戏剧，实则是与演出场所的文化背景紧密相连。即便是那些发生在常规剧场里的演出行为，仍然会因为剧场本身的文化背景而被赋予额外附加值。



言归正传，说说舞美。舞美设计是戏剧演出的承载空间，从视觉艺术的角度看，观众进入剧场那一刻开始，被设计过的剧场气氛就开始发生作用。马连庆在舞台半空中悬挂着一个矩形大盒子，把舞台空间上下一分为二，左右抵近侧幕。矩形方盒的下方，是可以在舞台前后区之间推移的平台，平台上堆置着层层叠叠的白骨骷髅。背景是若现若无、放大的青铜饕餮纹，衬托出狞厉之美，它们共同形成一个令人窒息的戏剧化场域，精致典雅的美琪大剧院似乎有点罩不住这阳刚之气。



观众透过那堵并不存在“第四堵墙”，进入汉武帝的梦境，去感受天子如何治理江山社稷，去体会常人怎样处理爱恨情仇。人生如戏，贵为秦皇汉武也一样，一切始于梦，一切也归于梦。少年继位的武帝，后宫佳丽三千，但争斗无休从不消停。在观众眼里，舞台上的矩形方盒既是窥探“金屋藏娇”的窗口，也是目睹“巫蛊之祸”的现场，举头三尺，一命呜呼，三百人头落地，都在这里示众。

矩形方盒底部是数控升降装置，在起起落落之间，用无声的语言，述说着董仲舒的天人学说将皇权层层神化。悬吊在半空的神坛，随着武帝的梦境而迁移，揭开“文景之治”繁荣背后的屠戮和血泪。有多少将士为了刘家江山，战死疆场，裹尸马革；有多少宰相、司马在顾全大局的名义下被腰斩毙命；又有多少皇亲国戚，仗势霸道、胡作非为而被诛杀全族。晚年的汉武帝独守神坛圣殿，噩梦连连，令人唏嘘。此时舞台上的矩形方盒，幻化为囚禁皇帝心灵的铜铸牢笼。



马连庆的高明之处，就在于充分利用空间分割和形象符号，把有限的物理空间引申为无限的心理空间。横跨上场门至下场门的矩形方盒，又形成若干小区域，在武帝梦中按序出场的苏武、张骞，在矩形方盒的两端隔空对话；当刘彻面对匈奴强敌，高呼“寇可为，我复亦为；寇可往，我复亦往”鼓舞征讨之时，这里又变成点兵雀台；晚年的汉武帝，大梦方醒，察知太子无辜，乃建“思子宫”，面对天下愁苦，不可追悔，遂书《罪己诏》而自责，欲重启汉初“黄老”思想，无为而治，与民休息。此时的舞台空间，幽暗的灯光下白骨嶙峋，全剧发展过程中一直端正平衡的矩形方盒，在半空中颓然倾倒，暗喻汉武帝的心力已憔悴，江山将易手。在这里，戏剧舞台的假定性美学特性被表现得淋漓尽致。

应当重点一提的是，在《千年一梦·汉武帝》的整体设计中，最为点睛的一笔，当属那些满台的骷髅，随着剧情演进从舞台后区渐次滚落到舞台前区，看上去满坑满谷。它们发挥着不言而喻的符号作用参与表演，剧中角色与它们对话，述说着“凭君莫话封侯事，一将功成万骨枯。”的千古功过。可惜的是，首场演出之后，主办方“2021 上海·静安现代戏剧谷”认为这一艺术形象不利于近距离现场看戏的少年儿童，所以第二场演出时，把骷髅移到了舞台后区的背景位置，观众只能隐约看到那么一点意思，原有的戏剧张力和视觉震撼大为减损。



舞美设计离不开与导演的合作,所以要再说说导演。戏剧的二度创作不同于音乐,作曲家笔下的音符可以被演奏者直接演绎表达。而戏剧创作则首先需借导演之力解读和重构剧本的主题精华,而后在其他各部门的配合下把剧目呈现在舞台上。由于舞台艺术特殊性,需要导演构思与舞美设计在整体时空的把握上高度一致,所以经过长期磨合,形成戏剧圈儿“御用设计师”的说法。

陈大联和马连庆这是第八次合作了,2017年我飞到重庆国泰大剧院,第一次看他们合作的《麦克白》。那算是台小剧场话剧吧,陈大联用三个演员把莎士比亚的经典剧目进行再诠释,以男女视角对调的方式,深度挖掘原著人物的精神内涵。马连庆为此营造了一个屠宰场的环境,演员在秃撸猪毛的池子里蹚着水演戏,周边铁架子上钩吊着两排白条猪,在常规剧场里形成一个特殊场域,强化了表演设计的当代性。



这台《千年一梦·汉武大帝》的叙事主线,被贯穿于刘彻的梦幻之中,时空倒错,前后闪回,但线路清晰,让观众又一次见识了陈大联导演的举重若轻。舞台上的晚年刘彻已经知道大限将至,在梦幻中不断与懵懂年少的自己对话,同那些已经变为满台骷髅的冤魂们交流,诉说16岁登基52年统治天下的心路历程。具有强烈男性荷尔蒙气质的陈大联导演,不仅通过大气磅礴的征讨杀伐大场面表现汉武帝的气魄,而且更善于像绣花一样塑造人物,利用后宫内斗的细节,抽丝剥茧,探讨现象背后的深层诱因与动机,揭示当政者的视野和情怀、暴戾和残忍、无奈和绝望。我们不得不随着编剧、导演的带入节奏,思考进入死循环的沉重历史。

编剧是重点,放最后说。关于剧本本身的一切,可概括为思想深刻,结构紧密,环环相扣,针脚缜密,一气呵成,张力十足,这些在上述的“二度创作”里,已阐释清楚。孟冰是编剧“老炮儿”,尤其近几年编的戏,越来越好。一部戏的开头和结尾至关重要也不好处理,所以看戏除了看戏剧冲突,还要从两头阅读创作者的思想睿智。



常见的历史大戏，要么讲故事，借古喻今，含沙射影；要么搞翻案，千秋功罪，由着性子评说，非要得出个跟别人不一样的结论来不可。孟冰的这出戏，则写出了自己的个性。印证了编剧家不是历史学家，不必纠结于用考古证据去理论真实的历史原貌应该怎样，重要的是用何种角度向观众展开历史的不可逆转性，并给观众留有引发思考的空白。这出戏的剧名大大地写着“千年一梦”，副标题才是“汉武大帝”。梦是一种生理现象，不论是中国古代的《周公解梦》，还是现代弗洛伊德的《梦的解析》，虽然研究的不是同一回事儿，但共同点都认为“日有所思，夜有所梦”。但人们更多地把“梦想”用于对希望、美好和幸福的追求与寄托。比如五代十国，是中国历史上最惨烈的大分裂时期，可单单这个阶段的钱币上铸有“千秋万岁”和“家国永安”——这就是梦想，是期待，——这里边就有戏。而汉武大帝也是如此，终其一生的企盼归于一梦，给后人留下一地鸡毛，历史梦魇一再循环往复。



黄仁宇在其《中国大历史》中表达了这样一种历史观：分析因果关系及其历史的合理性是主要的，对其他细端末节，不必过分重视，甚至每个历史人物的贤愚得失，都认作次要。我觉得用这种历史观来看待《千年一梦·汉武帝》，更容易理解作者的意图。在孟冰的戏里头，汉武帝和他们刘家江山发生关系前后一两百年的历史，那些后宫佳丽七姑八姨三叔二大爷，以及各路军政要员，被提到的有几十上百号，全被他纳入武帝的“盗梦空间”，在戏剧冲突中起伏跌宕，狼奔豕突，兔死狐悲。然而纵观全局，包括汉武帝本人在内，都免不了被历史的车轮无情碾压，实则归为一场春秋大梦。然而，即使是这些事迹使人们知道了一些“秦娥梦断秦楼月”的原委，但还是依然怀抱梦想去追寻历史轮回。



最出彩的亮点在剧终之时，絮叨了两个小时的台词终于把毁誉参半的汉武帝讲到茂陵里了，孟冰却借着戏里角色的嘴，说：“历史是什么？——就是瞎掰！”。你说他这是用解构主义来消解历史的严肃性吧，但这是戏呀。戏者，玩耍也，玩笑也，假的，何必当真。高手不给答案，只留空白，让观众自己悟去吧。

戏是好戏，除了上面提到的种种戏剧要素，表演、灯光、服装人物造型以及新媒体这些，也都值得聊聊，待有空儿再说吧。不过说了这么多，可能也都是“瞎掰”，未必读懂作者的用意。回过神来，问清楚六月份还要在北京天桥艺术中心再演一轮，决定再看一遍。天桥一带是旧社会戏子打把式卖艺的地场儿，期待在这个特殊场域看一台完整的戏，对《千年一梦·汉武帝》会有新的现场体验。



摄影：尹雪峰

让子弹飞到最后的《基督山伯爵》，击碎了什么？

赵妍

这是一篇笔者拖过了2020年久久没有顺畅写就的文章，越是郑重，越难下笔。本着还是要鼠年事鼠年毕的“积极”心态，于最后一个工作日，终完成这篇笔者鼠年看过最喜爱、最受触动的国产话剧的剧评。

我们身处一个告别了百分百忠实、安全系数常被置疑的时代。关注时事热搜的你，应该越来越习惯一桩热门事件爆发出来先不要急着表爱恨下结论，让子弹飞一会。

我们看多了经典文学改编的戏剧作品，小心翼翼宣扬如何百分百还原和尊重原著，这部国家大剧院出品的话剧《基督山伯爵》却是需要让子弹飞到最后——本应划上句号之处，帷幕才真正揭开，诡谲的魔方才真正开始转动，而包藏用心的细节早已在不经意间悄然埋下。这是此剧的真正华彩与精髓所在。



摄影：时空图片社

一、编剧导演的叙事手法

中国读者喜欢《基督山伯爵》很大程度上是因为书中故事迎合了人们心中快意恩仇的武侠情结。然而这不是一部耳熟能详的“在绝望中寻找希望”的大仲马版恩怨江湖，而是“在希望中回归绝望”的王晓鹰版现代命题，掺入了编剧喻荣军和导

演王晓鹰对于人性和命运的思索。

上半场，铺陈人物、展开事件、解开谜团为主要任务，冤案真相随着推理不断浮出水面。下半场，接近 90% 的章节用各种手法从各种角度完成“复仇”的主要任务。结尾却彻底颠覆了之前花大力气结构的精彩篇章——主创们将观众拖入他们用价值观搭建好的世界，把越看越脊发凉的真实世界的真相一层层解剖给你看。

尾声囚犯邓蒂斯告诉基督山伯爵、也告诉观众这个故事最现实的结局是——他依然在苦苦挖着通向希望的地道，没有被当成法利亚的尸体扔进了大海，没有找到那笔神父的宝藏，没有在意大利买一个贵族身份，没有变成基督山伯爵，没有得到受人尊敬的财富和权势……

如果我没有变成“我”，我还能得到正义吗？还能以牙还牙以暴制暴，完成自己的审判，或向仇恨和解吗？如果地道真的挖通了，阳光照进来，我逃出伊夫堡监牢，我会选择复仇，还是会选择宽恕？这不是主角一个人的问题，是给到所有观众的问题。



摄影：时空图片社



摄影：时空图片社

舞台上的这个世界不是简简单单仗剑行侠的江湖，不是清清白白善恶有报的乐土，揭开那层恶意的面纱却仍难敌宿命无可奈何的挫败感。戛然而止似未完的结局，真相背后无尽的问号与巨大的空旷，明暗交融，割裂惘然。从头到尾积蓄的戏剧力量，爆发了对于原罪与救赎的追问，终于在这里集中升华。

一唱二叹，三重真相都是泡影，破碎后才能对现实世界的复杂性有更深刻的认识，看到人事物的局限和隐藏更深的黑暗。如何在不可能成为基督山伯爵的时候，人们还对正义能有信心、有希望，这是主创希望与观众共同反思。

电影《肖申克的救赎》中安迪说过一句让笔者印象深刻的话：这个世界有一切高墙都关不住的东西，它就在我们的内心深处，那就是希望。

原著因其通俗流行的阅读快感、很难发掘出太多深刻的现实意义或哲学道理，而在文学史上遭受过一些批评。笔者认为艺术评价的标准永远不是文体或内容，而应是文字所蕴含的力量，对世界观与个性的影响和塑造。这版话剧结尾与其说是颠覆，不如更进一步说，是主创对于以现代的命题重新解释了经典，以期能够引发当代观众的情感共鸣和思路延展。



摄影：国家大剧院

二、3个邓蒂斯の設定

爱德蒙·邓蒂斯的人生有三个阶段：青年水手邓蒂斯、34号囚犯邓蒂斯和基督山伯爵。看完故事结尾、明白所有主创的人物设定后，观众理解到下半场开始没有真实发生过的事，而是囚犯邓蒂斯的一场幻梦。三个阶段的邓蒂斯，两两同台并置：

第一层次是以囚犯邓蒂斯为灵魂人物，将善良单纯充满未来希望的青年水手邓

蒂斯，到缜密深沉充满复仇信念的基督山伯爵的性格转变过程清晰合理的表达出来。

第二层次是主创以3个邓蒂斯的交错关联，用插叙、直叙、倒叙、回忆等方式来展现主人公的命运，完成了从文本到戏剧舞台的转化，叙事手法更为灵动丰富，通过对话铺陈戏剧张力，戏剧结构不再是原著中那样平铺直叙地按时间顺序推进情节发展。

第三层次是直接的视觉外化呈现出男主角复杂冲突的内在精神世界。青年邓蒂斯是囚犯邓蒂斯的回忆，基督山伯爵是囚犯邓蒂斯的幻想，囚犯邓蒂斯是基督山伯爵的良心，是那颗大理石般冷酷坚硬的心上留下的一道一道凿痕。



摄影：时空图片社



摄影：时空图片社

王晓鹰导演对双线结构的运用精巧而大气，一方面感性“叙述”故事，另一方面转而理性“分析”人性，在自我分析与现实交错的游走过程中，观众看见了真实复杂的人：

一方面陪着基督山伯爵体味复仇过程的快感——阳光不一定能照亮黑暗，反而有可能被黑暗吞噬；

另一方面又总伴有囚犯邓蒂斯自我质问反省的痛感，特别是对无辜之人的伤害。他需要对外复仇，更需要自我救赎——美好的人性不因苦痛而堕落，它反而是底层的珍珠，在阴沟里依然折射着星空的光。



摄影：时空图片社

笔者看过人类历史上第一次登上月球的新闻发布会中，记者问“登月第一人”尼尔·阿姆斯特朗的感受，他的回答却是：“推进器还剩下六升液氮。”劫后余生却麻木至此，笔者发现一种很有意思的矛盾感：宇航员这种极端职业是需要人在某种程度上关闭自己的情感，才能完成如此伟大的冒险。面对周身事物的异动，内心毫无波动，让人看上去像一个冰冷的AI。

基督山伯爵亦是如此，生与死在那一夜的风雨巨浪中模糊了边界。青年水手邓蒂斯死去了，活下来的复仇天使从坟墓中爬出来重返人间，张开不祥的翅膀举起审判者的利剑，在舞台上布下一个个精致而致命的陷阱，自己却隐藏在幕后的阴影中，等待着猎物们的到来。

可是为什么，他看着自己一次次的成功，却感觉不到胜利的喜悦？



摄影：时空图片社



摄影：时空图片社

他看着昔日旧友费尔南受到群演的羞辱，却一直静静坐着舞台一侧没有动，目光仍然充满忧郁。群演们转而围看着他，用肢体把他复杂纠结的内在感受传递给观众。

他看着深爱思念了 24 年的美茜苔丝活在两座坟墓之间，一座属于原来的青年邓蒂斯，另一座属于她现在的丈夫费尔南；后者曾把前者投进第一座坟墓，如今前者又把后者投进第二座坟墓；深爱的人还即将变成决斗杀死自己儿子的凶手——终于在达到复仇的顶峰后，基督山伯爵从高山的另一边看到了怀疑的深渊。

不断变幻的是各种社会和物质环境。不变的又是什么？是永恒的人性。为何爱比恨更难宽恕？因为由爱而生的悲剧比恨更无力，对于“恨”来说，你明白恨的缘由，有动机有意图，弄得清来龙去脉，因而报复得有出口，宽恕得也有所依。然而“爱”，无端无由，无筹谋计划，更无法追究，生得人不知不觉，毁得人后知后觉，由爱所产生的惨烈，它比恨更无解。

没有劝慰，没有狗血徒劳的挣扎，主创在很小的一个层面就让人悲从中来，想象到更大层面的悲苦，感觉到的唯无力。那是造化弄人，是有情皆孽，人何德何能去宽恕命运与天意？

三、舞美视觉语汇

舞美视觉的现代审美，意识纷杂，层次丰富，笔者二刷反复咀嚼仍回味无穷。这个作品对舞美视觉把握分寸感的要求很高，既要全剧有协调统一的视觉语汇，又要有很大风格区隔——上半场需要舞美风格呈现出现实生活压抑诗意的真实感，下半场需要有意识地追求一种夸张奢华的不实感。这种亦真亦幻的不实感是逐步递增的“温水煮青蛙”，不能上来就揭了密——一切只因是囚犯邓蒂斯幻想。

要让观众们剧终才恍然大悟，出了剧场回溯前幕，发现在一场场视觉铺垫中已不知不觉种下了自己的立场和猜测，观剧的乐趣也因此得到发掘。



摄影：时空图片社



摄影：时空图片社



摄影：时空图片社



摄影：时空图片社

舞美设计刘科栋、灯光设计邢辛、多媒体设计胡天骥合力用必要的形式主义勾勒出监狱中平民邓蒂斯能幻想出“最贵族”的极乐场景，用堆金砌银的景致光色，肃穆强势到可怖，精致优美到失真。

群演们身着五彩缤纷撞色招摇的艳丽配色饮酒作乐，纵情欢愉、形骸放浪，这是加上了邓蒂斯滤镜后巴黎的灯红酒绿、纸醉金迷。

剧中采用了“盒子”作为舞台主体设计意向，盒子承载了基督山伯爵在巴黎的生活碎片，也是囚犯邓蒂斯被埋葬监狱的坟墓，更是打开希望的洞口……升降之间华丽癫狂的视频错觉营造出了种种心理异样，它们共同构成了邓蒂斯一生所经历的现实世界和精神世界。

这个方格盒子又是一道人生的切面，冲观众席面的一圈灯光亮起来的时候，像是邓蒂斯生命中一道拦腰砍断的工整伤口一样让笔者不忍直视。



摄影：时空图片社



摄影：时空图片社



摄影：时空图片社

上半场写实场景，冷静涌动的海，遥远的立体块面感小房子、阴森冷酷的监狱，盒子始终在稳扎地面上。到了下半场，盒子开始不落地不生根的悬浮于半空，预示着幻觉的启程。

然而他的上流社会又很矛盾，时不时在冷漠中孕育无穷的不安，多媒体有几场出现大面积的现代感阵列图案，有时而是不强求透视方向的倾斜建筑样式，用冰冷

的理智与强烈的情感做对抗。

视觉运动、物体线条的割裂，刺激观众的紧张、孤独等情绪，完成与人物的共情。

因那是在幻梦里又看到自己另外一种人生，梦中嵌套如梦之戏再凸显到现实中，往复穿越搅得虚实难分，氛围愈加恍惚，这种时空交错的迷幻感，正是幻想所特有的风格。

此剧的舞美和配乐，它们强大的美感与想象力在一步一步地笼罩紧逼着观众，无论多热闹喧嚣，总是能一点一点扩张邓蒂斯这个孤独者的内心世界，像在你的心里长出一个黑洞。就像《异形》中说的：“在宇宙中，无人能听到你的尖叫。”



摄影：凌风



摄影：时空图片社

在灯光正打、逆光、轮廓线条勾边、侧面轻扫等“笔触”的帮助下，哥特风格建筑碎片、表盘齿轮也在变幻着身份：可以是金碧辉煌财富强权的象征，可以是隐隐黑金宗教意识的笼罩，可以是故人时隔二十余载再见时厚重铁锈的回忆阴影底色，可以是囚犯邓蒂斯从中走出所代表的重重叠叠内心深处。

这种建筑与人之变异，亦表达出囚犯邓蒂斯与基督山伯爵，以及人物内心与整个外部社会都在不断角力的过程。谁被牵着鼻子走，谁又能是绝对的操控者？

暖光时如世界的裂缝射出黄昏光线，真实中有着不真实的虚幻感，契合邓蒂斯朦胧的出窍体验。凝固冷冽的灯光打在群演身上和布景上，瞬间切换出灰败的感受，完全没有了华丽感。再一度压暗黑光塑造出遮遮掩掩、影影绰绰、魑魅魍魉的气氛，恶意和诱惑用无形的墨水写就，让人感觉压迫感非常大，让人窒息无望，似乎这下一秒会把你吞没。滔天黑浪缓缓向下涌动，摧枯拉朽吞没所有人的悲欢难平。海，不仅是记忆见证者，还是某种宿命。



摄影：时空图片社



摄影：凌风

椅子的语汇，也非常重要。从天而降的基督山伯爵刚亮相，谈判时在台唇五人分坐五把华丽各异的椅子；基督山伯爵阶段性复仇后，空留一堆椅子们在台上，他一人其间怅然回味；叠加的椅子与多媒体视频中的复制阵列，无数椅子代表着冷眼旁观的芸芸乌合之众；尾声时囚犯邓蒂斯与基督山伯爵互相质问，当“我”有钱有权有势，“我”就可以为所欲为完成复仇，如果没有呢？世间本就无公平可言，悬浮的盒子“天平”倾斜，其间的椅子们在危险的撞击倒地声中，道出了人们无语的困惑。

四、结语

这部话剧幻在清醒，敢问出口那深埋人们内心许久的问题，正契合了笔者所认为对于经典文学二度创作的积极态度——越是经典作品，越是存在着多意向的可能性，需要创造者击碎原意的屏障，勇于拆解掉经典的一角，构建出新的价值体系。

创造者需要将个体力量放逐到集体心中，放逐到无解的意识中，放逐到一个敏锐灵魂的深处与人类的文化、历史的连接中。越是有着这种程度的放逐，就越是会与已存在的伟大艺术作品产生共通之处。



摄影：牛小北

西西弗斯的“快乐”

——载巨石前进的《狂人日记》

赵 妍



小说与戏剧的联姻永不过时。那些燃烧着信念和多重解读含义的鲁迅小说在被戏剧化的道路上复活，其背后有深厚的成因、土壤、目的，乃至独特的审美系统。

鲁迅先生是一位诗歌里塑造的“拜伦式英雄”，亦如西西弗斯，日复一日地将掉落的巨石推到山顶，却一次又一次看着巨石从山顶落下，明知自己一直做着注定要失败的努力却不会妥协，即使巨石最终将会落下，西西弗斯直面虚无、始终保持着征服者的姿态，让人懂得失去希望并不就是绝望，地上的火焰抵得上天上的芬芳。我们也要想象和感受西西弗斯的“快乐”，因为如加缪所言，向着高处挣扎本身足以填满一个人的心灵，载着巨石前进的过程更加珍贵。



狂人忍受着永无止境的寒冷，就是不愿沿着一条仅仅通向死亡的路走下去。他所走的是唯一的一条可能不光是通向死亡的道路。他遵循的道路通向未知，那是一条完全靠我们微弱的力量用我们荒谬的材料造成的道路。陆帕改编的《狂人日记》从不同角度启发观众，笔者觉得这便是西西弗精神的最好诠释。

原著小说本身有递进的对话方式，一开始有一个叙述，有一个故事做底，在这个故事中包含着一个故事，陆帕的戏剧亦是如此，他把对人生意义苦苦寻求而不得的深重忧郁，层层解剖给观众看。并不是直线的方式，而是在用生活的片断闲言碎语累加递进。从狂人、讲述者、哥哥、嫂子，到赵鬼翁、赵家的狗、医生、陈老五、火车青年、母亲等等，在螺旋式的情节下，纷杂人物们渐次出场。我们感觉到狂人的世界观在逐渐的打开，情感也在逐渐深化，好像一曲交响乐在渐次进入不同的声部。



《狂人日记》的舞台空间有陆帕先生一贯的风格，多舞台要素的调动，灯光、布景、声效、配乐共同跨媒介进行情境塑造。纵深开阔，通过大量多媒体投影去完成过去—现在—未来、梦境—现实的切换。

陆帕先生多部戏剧作品中都沿用了造型灯和多媒体共同雕塑出的红色线框，有时晦暗似阴影中怪物闪烁的眼睛。有时鲜红夺目像一个裂开的伤口，一段生命的切口碎片。它与前区的三面墙围合空间、后区10米高44米宽的巨型环形幕形成了三重投影，把心里时空的当下与过往进行视觉外化，把不同房间的房内房外进行转换，拼接出自由的虚、实、内、外时空，在舞台上自如而凝练地展现出超现实的效果。有晦暗斑驳的不同房间墙面，有在南方水乡实拍的影像，有来回切换的“伪”舞台实时拍摄，有童年逼仄的仓库阁楼。





狂人的房间出现一组“赵家的狗”影像，十米高的环形巨幕上大丹犬的形象，夹杂着狗儿吞咽、流涎水的声音，是种超现实主义梦魇的感觉。这种感觉不只是原著中好似会吃人肉的土狗，而是可以吞没整个村庄、毁灭一切、灭霸似的存在。

红钩子拉开了红框大屏上影像中的假大幕，这前区第一层形象是实景拍摄的众人在光天化日之下对狂人的嘲笑，后区是第三层次的狂人面部特写投影，在二者其间是第二层舞台空间，狂人演员偶尔会影影绰绰地走过，这三层叠化、逐渐错乱癫狂的空间效果让笔者印象很深刻。





陆帕与生俱来的把握画面、表达思想的敏感触觉，他有足够的篇幅细细探寻小人物的内心，显出了温火熬煮的悲悯。他通过场景和光影创造出一个看似颇为熟悉，却濒临解构、随时可以决裂的矛盾的影像世界。一再出现的反复咀嚼的台词，如醉话与梦呓，在戏剧节奏上有很多的留白和静止，令观演过程宛若观看一部法国新浪潮影片，多维、多义、多感官，絮絮叨叨和简约决绝的风格都可以在同一个舞台上进行调和。

菲茨杰拉德说过一句话：一个人能同时保有全然相反的两种观念，还能正常行事，是第一流的智慧。我觉得在陆帕戏剧中亦如是。

有一个有趣的事情：在英文传统中，说一个人是疯狂的、荒唐可笑的精神错乱者，这个词是 *lunatic*，其词根是 *luna*，就是月亮。欧洲思想传统中月亮往往是跟疯狂有关。但是月亮在中国传统文化里面却是代表着清辉高洁、契合儒家追求的“温良恭俭让”，是令人志明神清的象征之物。



一中一西对月亮的理解，其背后的文化含义是截然相反的。原著小说第一段就开始讲月亮，狂人到底是看着月亮疯癫了，还是觉醒了呢？大家可以不同角度得出多重含义的结论。

一方面禁锢狂人的无形铁屋就是几千年积累而成的社会纲常与道德。人们一旦开始真正思考了，脑子就会乱了，心也会慌了，所以人们选择不思考，最好得过且过。狂人的这种紧张和思考也是社会的忧虑：“我不同你讲这些道理；总之你不该说，你说便是你错！”人们把狂人清醒的呼声，关进屋子里，像关一只鸡与兔。

此剧令笔者感受到另一方面的解读，可能狂人自己的心态才是铁屋；他的痛苦源于自身，源于对世界的错误认识，源于原生家庭的痛苦经历，与假想的敌人全无干系。罗素在《通向幸福》一书中写道，迫害狂假定一切人都会放弃自己的爱好兴趣，一门心思想要陷害他，这实际上表明他把自己想象得太重要了，臆想出来的诸多受迫害的场景满足了他的虚荣心。狂人为保护自己不受假想中的侵犯，行为激烈，他的惊人之论或许是文字暴力的一种形式，因而我们不应将自我膨胀、自我恭维之心理解为救时之心。由此而生的痛苦是他自己的心理障碍造成的。要疗救自己，他必须从自我中心的铁屋里走出来。



观众和狂人好像都困到了狂人的梦境里面，感受着这种色彩、气息、触觉。舞美空间上骨架是空的，投影是虚的，纱幕是透的，陆帕用轻盈材质和造型结构，打造出一个体量厚重的空间气质，厚重的同时又能保持着空灵。特别是下半场狂人爬到高台的环境中，舞台结构全部变成透明的了，远远望去很像一个巨大的鸽子笼，包括舞台上脚手架的构成。

灯光设计的微妙“笔触”也令笔者印象非常深刻，特别是在讲述者初读日记那一场景，他打开民国绿的小台灯，一缕黄光下苦苦思索求问，你到底撕了什么，写了什么，隐藏了什么？此处的灯光设计营造出光线微妙的阴暗森郁，房间似深渊海底的冷感。



笔者认为中国舞台音效设计都值得细细观摩此剧，陆帕先生像一个娴熟的厨师穿插着各种采样，松弛又迷幻，共同营造一个指向不明的梦。多种奇幻的音效与人声去层叠交织，制造出梦呓般的效果，会让人觉得感官全开的毛骨悚然，有一种缠绕在身上无法逃脱的沉浸感。自始至终的滴水声；阴阴测测悠悠扬扬的日系琴声；空旷中女生很凄厉的啼哭声；仿佛是大提琴的变音，营造出一种感觉像远古怪兽的压抑吟吼；车轨轰隆作响如远处海浪惊雷；后段笔者记得还有很多很有节奏、朋克摇滚感的玄幻音乐，这些都是让我看这个戏反复回味印象很深刻的地方。

最后笔者想提一点意见：其一，笔者期待陆帕能把意识流和碎片化做得再极致一些，而不是像现在这样为了把狂人的困惑、孤独以及三观形成的前因后果来龙去脉说清楚，而略显生硬地把鲁迅的几部原作人物进行关联组合。其二，笔者觉得整个戏都是全员“莫非化”的节奏处理下来的，有一些应该比较打点的地方，缺少提振之处，或者说是觉醒之处。还有一些人物的出场在这个试演版本缺少必要性和合理性。



其三，用欧美戏剧家的语境来诠释鲁迅先生这种寓意象征性强、言辞风格性强、锐度高的中国近代文学作品，例如直白的视觉化表达惊悚的吃人肉感一方面有陌生颠覆感，这种夹生的感受对中国戏剧创作者与观众来说，其中的碰撞与启发亦是其极大的价值。

笔者相信经过后期继续的打磨，陆帕先生会对剧作做更加圆熟的节奏切割和情绪调度。

“山形依旧枕寒流”

——越剧《红玉》舞美探访

赵妍

4月9日，原创越剧《红玉》将在宁波天然舞台试演，浙江小百花越剧院的精心创排剧目终于要揭开神秘的面纱。为了与广大同行分享解该剧的舞美创作理念，我们走访了越剧《红玉》的舞美设计刘杏林老师和灯光设计周正平老师。

一、剧情简介

建炎元年（1127），赵宋南渡，史称南宋；建炎三年（1129），金军大举南侵，长江失守，江南破壁危栏；建炎四年（1130）二月，金军回撤，直逼镇江。力求一战的浙西制置使韩世忠与“安国夫人”梁红玉接到乞和的圣旨：“非人所犯，切勿为战！”军帐议事，民心即天道，梁红玉深谙韩世忠及众将士求战决心，设计促使韩家军顺理成章兵发黄天荡。

建炎四年（1130）四月，八千韩家军拦截十万金军于运河长江口，面对敌强我弱的巨大力量悬殊，生死存亡之际，梁红玉怒上高台，擂响金山战鼓，围困金军于黄天荡达48天之久，史称“黄天荡之战”。经此一役，金军不敢轻易渡江，为南宋赢得了数十年的休养生息，也造就了历代称颂的梁氏“红玉”的不朽传说。

二、访谈录

问：中国舞台美术学会总编 赵妍

答：中央戏剧学院教授 刘杏林

问：今年初您与浙江小百花越剧团合作了新创排的剧目《红玉》，在我印象中，您好像与他们有过多次合作，是一种什么样的机缘？

答：我与浙江小百花越剧团合作已将近20年，《陆游与唐婉》《春琴传》《二泉映月》等几个被很多人鼓励过的设计都是在这里完成的，此期间我与这里的人们一直有着友好交往。我觉得这是个难得的有创新精神的戏曲演出团体，不论世事如何变幻，总期待着他们不断保持艺术活力。当然自己也在意这样彼此了解的合作环境。

所以当新任的蔡浙飞团长邀我参与《红玉》这个戏时,尽管时间很紧,剧本仍在修改,而且疫情使行程变得安危莫测,还是欣然允诺了。

问:这次的剧目与以往比有什么特点?

答:不同戏曲剧种都有过以宋朝女将梁红玉抗金为题材的戏,那些演员都具备相应的武戏功夫。但对于以女子越剧和文戏见长浙江小百花越剧团,排演这一题材的戏明显是个大的挑战,最初普遍都有疑虑。不过这也许反而使得演出处理上只能另辟蹊径,不重复京、昆等剧种常见的武打动作老路,以相对静态、凝练的形体动作为主,在表演形式上寻求新的突破点。越剧《红玉》的舞台设计正是开始于这种预期。

问:看过的人对于这个戏的舞台形式印象很深,其中大幅度的动态空间处理,也许不去现场仅从图片报道上看不出,能否具体描述一下?另外就是您的设计往往都以剧情的内在线索作为依据,这次又是来自怎样一种设计概念?

答:设计构思来自贯穿全剧的金人重兵压境,情势危急的紧迫感。舞台主体结构是一块几乎可以撑满台口的15x6米的活动硬景片装置,沿着底边绘有溅开的墨线,随着剧情发展,它可以自10多米深的舞台后上方逼近舞台前区地面或退回到不同高度,将面临的危机及其缓解视觉化,最大限度地挤压或扩展舞台空间体量,灵活变化演区。舞台天幕前悬挂的15x2米遮幅景片边缘和台口面幕纱幕底边也都绘有与主景片一致的横向墨线,在升降运动中与主体结构形成呼应,带有江水起落的暗示。

问:您以前提到过当代舞台设计也是动作设计,前面又讲到这个戏的演出形式想要在演员动作上寻找创造契机,舞台设计在这方面是怎样配合的?

答:首先舞台上宽体椅子组成的方阵与这出布兵排阵的武戏题材吻合,椅子长方体的造型比例是设计主体结构形式的补充,连扁平的椅背都像是与上方横贯舞台的巨大景片压力相关。椅子也是全剧的基本支点,通过不断重新组合布局和演员暗示,可以配合所有剧情规定地点的变换和动作的展开,包括逃难的渡口、议事的军帐、聚义的营地、练兵的武场、探路侦察的港汊和击鼓的高台等。在案头设计过程中,这组宽体椅子从24张、16张、12张最终缩减到9张,椅子的比例和椅腿的粗细也在模型阶段和制作阶段多次调整,以求品质上尽可能精炼,功能上适用和表现上少见多。

问:听上去比您以往戏曲设计中一贯的风格更加极简,并且元素更加单纯。除整体的抽象结构外,还有什么具体的描绘性形象处理吗?

答:“山形依旧枕寒流。”其它补充形象还包括两块横向景片之间倒置的山形、

残月和几支苇草，逻辑上是水中倒影，但也是视觉构成需要，这组形象上端的水平线边缘与所有景片边缘的水平线重复，为的是使它们既统一在整体结构韵律中，又增加一些造型因素的变化调剂。极简和单纯往往不仅是数量意义上的少，而在于其自身构成系统或形式的完整性。也不是目力所及的那么点东西，因为这个设计最庞杂的机械轨道装置，装在舞台上空看不见的地方。另一方面，其实舞台上只要有演员存在，就没有绝对的、视觉意义上的极简。

问：您和别的舞台设计师的工作，总是在一次次出入不同地域的不同演出团体或不同剧场，我想这也是一种专业经验和人生体验的积累。能否总结一下疫情缓解时期的这次特殊合作？

答：这是一次愉快默契的合作。与剧团各位，与灯光设计周正平和服装设计蓝玲老师是多年老熟人自不待言，与正平夫人江瑶导演虽熟却是第一次合作，所幸有长期舞台表演经验的江导审美判断力好又极易沟通，保证了舞台设计与演员的融合，而您知道越是简约的设计在很大程度上越有赖于此。给我感触颇深的还有整个演出所呈现的英武和昂扬的气场，那不仅是对古代英雄的演绎，也使我们在一年来疫情威胁下没完没了的精神恐慌中，重又感受到了生命的勇气和舒展。

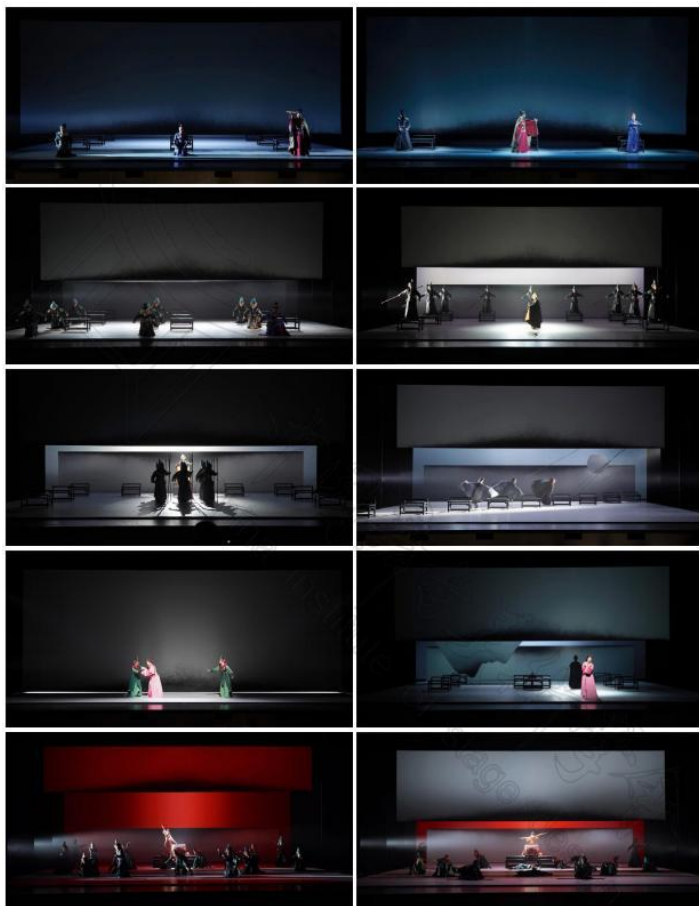
“行于所当行，止于不可不止”

——周正平《红玉》灯光设计阐述

我不追求寡味、乏味之美，而专注作品深刻、深沉的意味；
比起专注剧作的每个细枝末节，我更愿意在不完美中找寻诗；
我时常回味与合作者思想交流、思维交锋、思路碰撞的感觉；
行于所当行，止于不可不止，时刻保持对破坏空间样式完美的警醒；
光的粘合之功效，帮助我维持、维系、维护每一个唯美的画面；
生命的本质不在寻找叙述的表面，而在叩问深邃的内在。

三、剧照赏析



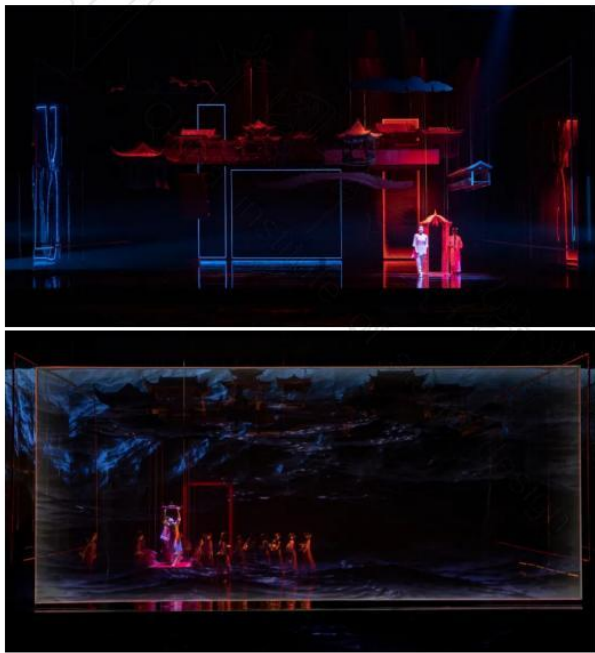


具有审美挑战的观剧体验

——舞剧《河》赠予的一场“空”欢喜

赵 妍

这是一篇笔者心心念念很久，却因种种原因拖欠了很久不敢下笔的剧评。今日是 520，浪漫的日子适合谈情说爱，笔者就“爱情”这个永恒的话题好好聊一聊这部刚刚完成全国首轮巡演的风格独特的舞剧《河》。



昨日有人走入婚姻，今日有人收获单身，爱情存在每一处阳光下与黑暗底，沐

浴在希望中散落在绝望里。无论是明星还是身边人，大家越来越不将离婚视为失败、结婚视为终点，听闻情感脱单或获单的“动态变化”都会道一声恭喜，余生漫漫未来可期成了一种新的确定。经历过纯粹的魂牵梦萦的爱恋，他眼望着你的点点星光，奔跑而来的炙热拥抱。随着年龄的增长，笔者常会觉得身边所见所感的爱情都差点意思，只有计较衡量后的耳畔浅浅的所谓爱意。对待情感的观念在随时代演变，是好是坏笔者说不准，只觉爱一个人的方式和感受，无疑是千人千面。有“郎骑竹马来，绕床弄青梅”的年少欢喜，有“只缘感君一回顾，使我思君朝与暮”的一见钟情，有“愿我如星君如月，夜夜流光相皎洁”的痴心厮守，有“金风玉露一相逢”的势均力敌情难自禁，亦有“心悦君兮君不知”深藏心底的雨意云情。



由苏州市歌舞剧院出品的大型原创舞剧《河》，全剧故事线从女主人公绣娘茉娘围绕运河之上展开的宿命情感入手，豆蔻年华与男主短暂的初遇、执念一生的追求、三遇而又错过的瞬间与永恒，刻骨铭心的爱恋流淌于千年的运河水中。该剧以爱的深度递进，以小见大，勾勒出人、河、城之间千丝万缕的联系，映射出大运河底蕴深厚的光辉。此剧独特之处，其一首先体现在总编导杨威给整部剧气质的定调：打造超越人生境遇和繁杂世界之上的意识世界——义无反顾的追寻。

一次相遇茉娘就将“一生一次心动”体现得淋漓尽致，未曾相逢先一笑，初会便已许平生。她将对男主的记忆单独封存在心底，他是茉娘自我世界恒定的锚点。爱是想象力，对方是载体，是你赋予其意义。一生恋一个人，绝不仅是浅层情欲的寄托，更是茉娘自身的信仰，支撑着自己变得坚韧、宽容、充盈。观众旁观着老年

的茉娘去心动、去寻找、去错过，跟随过程中甚至化身于茉娘，沉浸着感受她对生命的渴望，跟着她穿越时空，跟着她遇见年轻时的自己，跟着她与命数抗衡、与宿命较量。我们倔强的盼望，她一定能扭转命运，让她的爱情圆满哪怕一天、一刻。但纵然她穿越到那天，去修改曾经的错过，可命运之轮不可逆转，就像这条缓缓流淌的河流……二刷过此剧，笔者出了剧场还是会萦怀许久，猛然触动于剧中某个细节，深层隐匿的情感冰山开始隆隆浮出水面。

杨威导演并非以传统的递进结构讲述故事，而是运用意识流的叙述手法跳跃时空，对一个女人的情感心理空间和意识空间进行拆解重构。让观众站在茉娘的身后，跟着她走进记忆的河流，随着她在生命尽头时义无反顾的重返那天、那时、那条河，去遇见、去错过……观众不断被打破思维习惯，时刻体味着未知与参与，这是一场具有审美挑战的观剧体验。笔者长期以来一直佩服杨威导演高度自主的探索心态，不落俗套的艺术追求。不要被环境改变自己——简单一句话于当下国内的主流戏剧环境而言，是多么珍贵和难得的愿望。



此剧独特之处，其二是体现在流动的视觉感官中。编导的舞段设计新颖独特，

通过女人、船、河、桥与建筑的抽象与写实切换，将舞蹈巧妙地与音乐、舞美、灯光和影像完美融合。舞美设计刘科栋打造了一座丰赡多姿、恍忽善幻的“水面上的牡丹亭”。悬吊于舞台上空的一整个“苏州园林”，亭台楼阁错落有致，换景的动态过程亦是视觉享受。苏州是一个浮在水上的城市，运河水如血脉一样穿城而过，带着随流而下的芸芸众生、艺术文化、商贾财富，与这座古城进行汇合、交换后又走上新的征途。作为必要技术结构的条条丝线升降开合牵引着被解构的建筑局部，如宿命之手操持着城中一位绣娘渺小的生死、爱恋与因果轮回。人生而便身不由己，生老病死婚丧嫁娶，自由随愿的能有几何？主创给了年老命终前的茉娘一次任性的自由——自由意识超越了肉身，穿城、穿河、穿时空，找寻自己一生的执念。同时丝线也映合了绣娘的身份，与很多舞蹈调度所设计的丝线道具相辉映。老年茉娘牵动男主臂上紧缚着的一根红线，梦境中的黄衣男主如提偶般被支配——你一牵我舞如飞，你一引我懂进退。兰花指捻红尘似水，十分红处竟成灰。叹别久悲不成悲，愿谁记得谁，那最好的年岁。

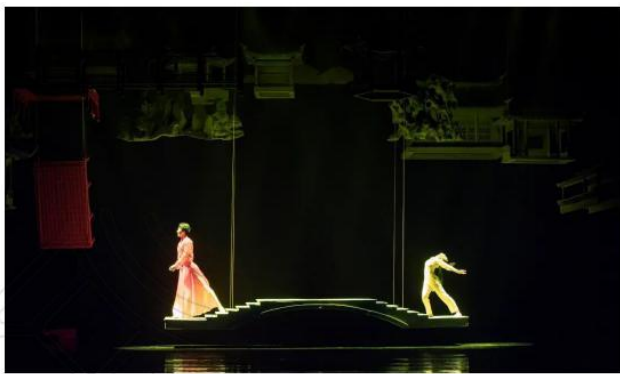


爱欲情潮深深眷恋，嵌刻记忆深处。幻梦中三人纠缠穿梭，老年茉娘任性妄为的纠缠不想放手，仍是虚空留不住，男主还是随着蓝灰小船流走错开了茉娘的红色小船。生活中没有人会驾着七彩祥云来接你，那就在幻梦中让你腾云驾雾、缠绵悱恻。在悬而未决的选择中，在尚未来临的后果里，编导把这场爱别离、求不得的束缚与挣扎编排得柔软又隽永。



在大的整体构图下，舞美视觉打造了很多精彩的小平台上的辗转腾挪。其一是从天而降的嫁轿——老年茉娘相遇年轻自己出嫁的那天，再一次与蓝衣男主相遇的羁绊。





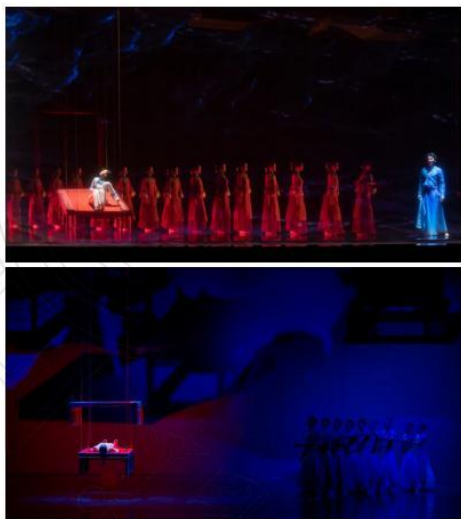
其二是从天而降的小桥——茉娘梦回于斯，穿过商贩烟火气的叫卖声，与橙衣男主的再见。男主见不到触不着，却感应的到茉娘的拉扯厮磨。最后空余她一人在秋千般的桥上彷徨荡悠悠。

其三是要重点阐述的：能升降倾斜出不同角度的三尺红台，既是床榻亦是棺材。这里发生的是一段梦幻人生的开端，亦是一场繁华落幕的告别。除了在床上的弥留，其余场景调度都是茉娘的临终幻想。生与死的转化在斯，一切意识的发源在斯，笔者印象最深刻的二处编导调度亦在斯。





悲壮音乐中，无数个茉娘群演上场，列队穿过主演茉娘，从不同角度绕开七彩吊绳往床上滚落，层层叠叠挤压辗转。老年茉娘爬上人墙，看着无数的“自我”，无尽的“老河”，又像看着无数的没有面目的“他者”，似是一番觉醒与挣脱出传统道德理念的束缚压迫。还有一处是外层的床框架先缓缓升空，里套的红棺材再慢慢升起，茉娘缠于红色弹力绷带中头朝下的舞段，男主接住、托举着肉色纱衣的茉娘，暗含着肉体与灵魂的分离之隐喻。



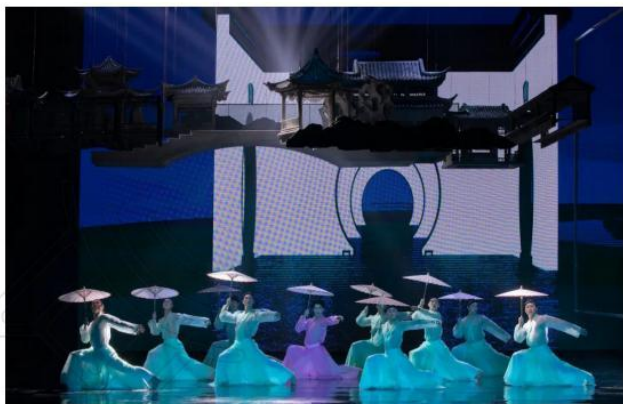
必须赞叹一下编导与舞美从调度到气质的整体和谐——因为都是意识与梦境，舞美的景物都是从天悬垂升降而来，而编导从头到尾设计了大量的托举舞段，无论是群舞还是双人舞，由实入虚模糊掉现实与虚幻边界，脚不落地的托举承载着不沾实际的隐喻意象。这里必须赞一下男女主演的功底了得，无论托举的还是被托举的，从技术到美感，从力量、平衡感、肢体控制都表达得十分亮眼。

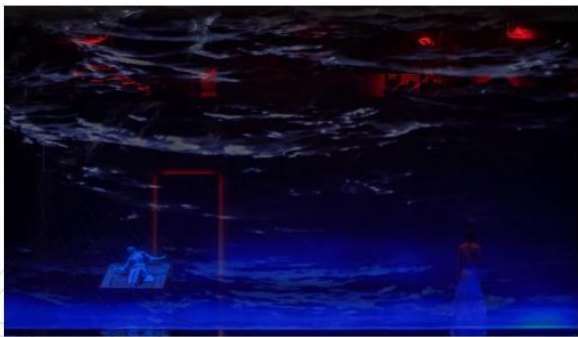




因为大量场景都是茉娘的想象空间，并且是多个时空并置的处理，灯光设计王琦将景和人的光虚化处理成若隐若现的视觉空间。光与暗交织，勾勒出复杂而混乱的生命基调，合奏出一曲神秘化且充满幻觉的宿命之歌。对于无数茉娘象征的老河群舞，灯光用了极度虚化的色光，把整体形象染虚，让她们看起来是整体柔美的河水在波动；回忆茉娘青春年华的场景，灯光以逆光为主，突出演员薄透纱衣的美好形体；对于建筑布景，灯光用提纯抽象的光色渲染，时而沉静时而绚烂的景致随人物心神而动。高级的意境满溢，悲慨之意扑面而来。掺入了大量对于命运的感慨。繁华与没落两下渲染，凝练成一瞬间的定格。时空交错的迷幻感，正是梦境所特有的风格。此剧的主题意象和错落悬挂的屋檐装置，给了多媒体设计胡天骥放开手脚表达的空间。更加凝练而多意的视觉语汇构成了和现实世界割裂的，华丽又脆弱的世界。抽象的色彩和光线，一些具象的视觉元素也被赋予了更具象征意味的表达。







烟波浩瀚的黑浪中万物成灰，一条象征生命的白色锦鲤穿梭于山水城市之间，优雅的体态和舞者在光影构成的空间中流动着，俯瞰着舞台上发生的一切。

笔者对鱼与欲的联想——诸般烦恼的根源都在于欲望。意念的起落，无解的痴缠，所见世界如何，与人的内心意动有着因果关系。人所以被困，是因心而去；人所以解脱，也是因心而去。能救自身的，只有自己心思通透。救心之心，心外心也。心外有心，正是妄心，如何救得真心？盖迷惑情魔，心已妄矣。救妄心者，正是真心。为展现最纯正的苏州风韵，服装设计阳东霖保留了苏州传统的地域服装样式。苏州蓝是贯穿其中的主色调，同时加入了立体造型和折纸的概念。在很多场景的服装色调柔和细腻，具有江南水乡的温柔质感，富有水乡人家的情调。男主在女主不同的幻想时空中，身着不同色调的服饰；老年茉娘在妙曼撩拨的评弹配乐中一步步走向回光返照的青春，最好年华的女子从红匣中取出纱衣，舞毕再一步步蹒跚着收起回忆的纱衣。



此剧闪耀着浪漫悲怆的带有救赎色彩的生命力，如一位经历了终生跋涉的香客，不停地寻找一座可能根本不存在的神庙。最后场景，绚丽多彩的苏州城沉得沉，浮得浮，如天地初开清者归于上，浊者归于下。响起老人的方言喃喃低语，配着年轻女声的苏州软语，虽然听不懂，却令笔者浮想联翩，也许是在诉说某娘道不尽的一生，也许在说相遇那天的风和云，也许在说在回忆中他业已模糊的模样……

人生并不因为活得够久而被看破。有一种人生是从未尽兴过、从未为自己实现过，来不及认真地年轻，待明白过来时，只能选择面对仓促地老去。活着的时候，世事琐碎会磨损这种对遗憾的感知与触痛，而在将要离去之时，混沌与浑噩才能被明晰巨大的空洞击碎，遗憾变得深刻且透彻。

我是获得了生命的星尘，被赋予了发现自我的使命。我在天地之间有了存在感。我的灵魂，我的挣扎，我的向往和恐惧，我的坚强和软弱，我的痛苦和快乐，此心至诚。我知晓你心事如宇宙浩渺无边，我愿你每段人生都如同星云般璀璨绚烂。我盼你经过万里山河也盼你最后行至我梦里，且告诉我该何时归返。关于你的这场梦，我不愿醒。带着欣喜，带着泪水，我将告别黄昏，挣脱藏身的黑暗，向你的光里坠落。还是要感谢你，赠我一场空欢喜。

图片提供：苏州市歌舞剧院

浅谈复排戏曲剧目新的舞美视角

多杰太

今天我们重新复排一些戏曲经典传统剧目，不仅只是为了传承，更多的是欣赏到传统文化的美，从中汲取内在的精神力量 and 价值观的道理，告诉我们生活中的真、善、美、假、恶、丑。有很多传统剧目作品中蕴含了儒家思想的仁爱精神和誓死报国的爱国主义精神，以及为民除暴安良的英雄主义精神等等，它给后人留下了宝贵的精神财富。

经典传统剧目，在演出形式上已经形成了自身的舞台演出样式与格局。那么今天在复排的同时，也要对这些剧目在舞美设计上进行必要的再创新，以提升复排剧目整体的生命力；否则东拼西凑也可以演，但是整体演出的样式仍停留在原地，无法有新的舞台面貌呈现。我们应在尊重传统文化基本精神和内涵的基础上，对其进行必要的创新，将时代的元素和现在观众的审美需求融入其内，“因戏制宜”尽量做到形式上的多样化。任何一种艺术形式都有它自身的特点和生态限定，尽管传统给我们提供了很多灵活的表现方法来创造表演上的需求，但我们也要积极地去探索，而不是就此固步自封。戏曲舞台的呈现，如果只沉浸在一种表现形式，即“一桌二椅”、“台帐、屏风”、“守旧、蝴蝶幕”等，势必会造成“千人一面”、“千篇一律”的审美疲劳，且不能满足当代观众的审美期待与需求。

通过这些年的舞台实践，逐渐形成了我对不同题材复排剧目新的舞美视角，新的设计并不是抛弃，也不是复刻，而是要充分挖掘利用好中国特有的传统文化精髓，用这些元素来提高戏曲舞美创作艺术水平，形成多样化的戏曲舞美艺术构思。戏曲表演有自身的特点，戏曲舞美的设计样式应与演员表演的美学精神相统一，舞台布景要以写意为主，具体表现为简约、虚拟、夸张、装饰、象征等特点，尊重虚实相生的美学风格。下面就近几年我设计过的复排戏曲剧目，通过三个方面来论述我的视角。

一、通过设计形象营造情致

黑格尔在谈美学时曾提出：“情致是两个方面的互相渗透，一方面是个体的心情，是具体感性的，是会感动人的，另一方面是价值和理性，可以作为认识。”但这两

个方面完全结合在一起，不可分离。因此，对那些情致特别微妙深邃的作品，它的情致往往是无法简单地用语言传达出来的。



京剧《红楼二尤》 导演：刘长瑜 演出单位：国家京剧院演出

在复排剧目京剧《红楼二尤》时，通过对剧本的反复阅读及对《红楼梦》的理解，想要紧紧抓住本剧的“悲”与“情”这条脉络，采用造型简练，色彩雅洁的设计手法，贯穿到《红楼二尤》的整体设计风格。明末清初的王夫之在《姜斋诗话》中深入探讨了创作中的情景关系与主客体相互作用，提出了“景生情”、“情生景”、“情者景之情”、“景者情之景”等情景相生、情景交融的原理。在创作时，我尽可能地抓住及遵循这样的设计理念：例如，在设计二道幕时用了—个圆形造型，它是取材于传统团扇的造型演变而来，借扇传情达意，古代女子最中意一枚枚圆形有柄的团扇，把它视为儿女情长、美好的定情之物，既可作信物，又可表述衷肠。寓意美好的赋予，谱写了很多浪漫的故事。设计采用分解的办法，舍去了扇柄留下了扇面和扇坠，让观众自己去想象，这里它或许表现出二尤心中所期待的明月、也是寄予内涵的一种向往、寄予一种对美好的憧憬、也更可以指向一面窗户等……。圆形中间是一幅半透明的秋海棠花绣于扇芯。秋海棠象征苦恋，古人称它为断肠花，借花抒发男女离别的悲伤情感。通过画面想表现出丝绣质感的气息，给人一种清凉的感觉，传达出复古、典雅的女人味。通过此形象营造出一种悲美情致的气息和一丝丝的凄凉感。

在该剧的第五场重点描写尤三姐刚烈的性格，她风流标致，聪明而又刚强，尤三姐的悲哀，不是她的自刎，而在她到死的那一刻，仍旧是个寂寞的人，没有人了解她。在此场景设计了一个简单花园围墙，一个梅花形的门洞、就好像是尤三姐内

心追求爱情的小花，梦想通过此门能追求到自己想要的爱情，在舞台调度的配合下进去时充满了爱情的希望，出来时希望破灭，而换来的则是自刎的结局，一进一出的院门就好像是大观园的围墙，人物的命运是如此快速的转变与凄凉……。在她自刎的一瞬间天幕光快速变成红色，给演员一束定点光，展现出尤三姐刚烈的性格。与此形成气氛对比的是最后一场尤二姐的卧房，此场景设计了一面比较大的墙，目的是基于窗户、屏风、床榻为一体，又好像是个精致笼子，上面有淡淡白色的花瓣，预示着尤二姐的凄凉无奈的命运。“金丝娇鸟入笼中，寝食无忧难驾风。与世无争犹有梦，奈何厄运命匆匆”。曹雪芹描写二尤，从一开始就把她们安排在终将成形的悲剧模式里……那样的个性，那样的境遇，最后必然是那样的结局。在《红楼梦》中，我们可以得到美的享受，因为它展示了很多的美、美的人、美的事、美的景……，但最后却一一毁灭，到头来摆在众人面前的则是空的、虚的、梦的、悲的……

其实《红楼二尤》的整体设计构思都是采用上闸的创作手法为主导，以此展开推向到全剧的设计风格，通过为每场刻意设计的写意国画与每场不同造型的边框进行组合，根据形象，意象体味，尽力通过形象营造出情致相携的追求。

二、通过设计形象凸显张力



秦腔《卧虎令》 导演：陈霖苍 演出单位：宁夏秦腔剧院演出

传统剧目秦腔《卧虎令》，通过国画泼墨的苍劲感凸显人物张力。东汉洛阳令董宣秉公执法，不畏权势，金殿上也不屈服、不低头，势如卧虎，刘秀感叹董宣这种刚正不阿的精神封他为“卧虎令”。

舞美设计风格定位在简单当中有些厚重感，要粗犷、大气，有质地，能体现出秦腔的豪迈不羁的风度。秦腔区别于其他剧种，是最具有特色的一种唱腔。主形象设计采用国画泼墨剪影的效果，泼墨画手法具有唯一性，对于泼墨画来说，其与中国传统绘画中的工笔画等等不太相同，大笔触、随意性的特点决定了其具有不可复制的特性，用自己的理解创作出属于秦腔《卧虎令》的“个性”或者说“独特性”的舞台语汇。通过天幕灯光的变换从缝隙中透出，形成强烈的剪影效果，力求烘托出董宣这一人物每场的心灵感受和人格魅力。

首先用泼墨的形象把设计风格统一起来，再用不同的泼墨大写意的形象来勾勒出每场主画面不同的背景环境。尤其是第三场气氛的烘托，第三场公堂的设计是一只抽象的墨虎造型，墨虎的一头甩出一笔抽象的带有海水、红日的形象，似像非像，抽象中显具象，试想打破传统的“海水江崖”、“肃静”、“迴避”的感觉，这种对传统剧目公堂背景的设计也是一次尝试，在演出现场极富视觉冲击力，抽象的墨虎形象映射出一个完整的董宣精神世界，他刚直不阿、秉公执法。在第四场的设计中，采用细长凌乱的墨笔形象，表现出董宣此刻纠结烦躁的心情，窗外的明月被烦躁的心情所遮盖，表现出某种意境，忐忑不安的内心唱出了一段感人的独白，这里环境已经不重要，而是人物的一种外话语汇。第一、二场，还有第五场金殿的龙也有同样的想法，无论是怎样变形的泼墨，应该把这种造型语汇分解化，把它们放入事先想好的舞台框架里，在设计风格统一的情况下，根据每场的需要，从新设计出新的形象，力求通过这些形象来帮助演员揭示人物的内心世界和剧本所表现的思想内容。

三、通过设计形象强化对比

复排剧目京剧《谢瑶环》，此剧的舞美设计通过形象的塑造注重景物的对比、颜色的对比、正义和邪恶的对比，多用象征手法烘托出舞台背景与人物的关系。身为武则天朝廷书吏女官的谢瑶环，冒死为民请命，女扮男装奔赴江南，深入虎穴，护法为民，勇于担当，清廉义正，惩恶扬善，为国捐躯，彰显了中华民族的伟大精神与气节。谢瑶环形象的再现，让其为国牺牲的精神更加震撼人心，催人泪下。

在设计中把一些建筑结构和具有符号的造型进行处理，基本还是采用框架造型结构结合平面处理，这种造型语汇已经多少形成了我对一些传统剧目的创作手法，这种舞台体现具有穿透感、灵动感、简练的美感。在设计风格统一的前提下，把要

展现的形象收集和再造并转换,结合象征、装饰等,让每一场的气氛对比强烈,尽量使剧情环境和人物情景交融。

如二道幕的设计,我特别重视观众进场时看到的二幕设计形象,就好像是一篇文章的题目,决定了你的风格和理念。一面扇形轮廓的窗户,一枝梅花探出窗外,梅花也是表现谢瑶环高尚品格的赞语。梅花不畏严寒,傲霜斗雪的精神及清雅高洁的形象,是中华民族精神的象征,就好像谢瑶环,这小小粉色的花,是如此秀丽,又是那样坚强,在冰天雪地中微笑着,散发着迷人的香味!不畏困难、不惧压力正是谢瑶环的品格。而展示出谢瑶环女性柔美的一面,则是在花园夜景一场中,重点描写谢瑶环与袁行健互相表露爱情的篇章,也是谢瑶环全剧中唯一以女性扮像的出现。此场景气氛应舒缓、唯美,在后景区设计了一个花园围墙的轮廓,试想强调出花园带来的自然亲近及唯美诗意的情致感受。除此之外主要设计了围墙外探进来的一枝桃花,桃花代表着爱情,象征面容娇羞的少女。在中国,桃花一直以来都离不开爱情两个字,是象征、烘托谢瑶环与袁行健互相表露爱情必不可少的外话语言。王国维在《人间词话》中说:“情景交融是构成意境的基本规律”,并把意境从创作方法上区分为“造境”与“写境”,从情感色彩上区分为“有我之境”与“无我之境”等等。在此场景中把比较实的花园形象收集和再造并转换,设计成较舒缓、唯美、清新、象征等艺术形象,尽量用简练的造型使得剧情与场景融合。

《谢瑶环》有两场公堂的戏,是全剧非常重要的场次,也可以说是戏核。同一场景怎样区分对比第三场的“正义”与第八场的“邪恶”,主要是靠一道半透明的海水红日纱幕,和后区被放大“肃静回避”的四个牌子,结合两场冷暖灯光的变化形成鲜明强烈的对比,以此来传达出两场不同的舞台气氛。第三场大堂之上,谢瑶环秉公处断,武宏、蔡少炳,主色调以淡暖色为主。明镜高悬的匾额和半透明的海水红日纱幕颜色干净明亮,半透出后景区“肃静回避”的牌子,它是威严护法象征,庄严肃穆,此刻的大堂是正义的化身,就像是谢瑶环的精神与品格。而在第八场同一场景中,谢瑶环被武三思、来俊臣密谋加害酷刑致死。此刻的大堂已被邪恶所笼罩,明镜高悬和海水红日纱幕则暗淡无光,定位冷光源强烈打在被全部透出来的“肃静回避”牌子上,营造出一种恐怖的气氛,此刻的肃静回避已变成武三思、来俊臣邪恶的化身笼罩在谢瑶环的周围。而面对严刑逼供,谢瑶环更显得刚烈无比,她的精神与气节感人至深……。在该剧创作中尽量处理好虚实关系,造型准确简练,处理好戏曲空间中利用抽象和具象的关系,通过形象、颜色等对比营造出场景的环境,求得与表演等因素的统一和谐。

戏曲艺术有其自身的规律,必须按照这个规律去创新,新的舞美设计视角要有

利于戏的展开，以充分揭示人物内心活动，探索人物心灵深处的世界为目的，多用写意、夸张、象征等多种戏曲手法，采用活灵的戏曲演出形式，注重不喧宾夺主，环境点到即可，留下更多的余地，让演员通过表演来展现剧中具体的环境和气氛，整出戏留给观众的，震撼观众的，仍是演员通过唱念表演所塑造的艺术形象和剧本所要体现的深刻思想。真正的艺术是永远年轻的，只有不断地完善自己，使人们从中得到美的享受，才能永葆青春……



京剧《谢瑶环》 导演：杜近芳、叶少兰 演出单位：国家京剧院演出

访谈录：周正平“书写”舞台灯光的诗意

张卫荣

灯光的出现，不仅影响着人类的生活，也影响着戏剧的表现形式。光是抽象的，同时也是容易让人产生共鸣的存在。很多人都会知道灯光师，但大多数人对于这个职业的认知还停留在“技术性职业”之上，在舞台行业之外，少有人关注灯光设计师这个群体。灯光设计师在戏剧创作中担任着很重要的角色，在二度创作中，导演、舞美设计师、灯光设计师，三者之间的配合影响着这台戏最终的风格。

在传统美学的影响下，中国的灯光设计有着自己的风格和特点。这其中不得不提到被中国艺术界誉为“灯光诗人”的周正平，他至今已为六十多个剧种、四百多部舞台剧担任舞美灯光设计。上世纪八十年代初，周正平参与创作的婺剧《白蛇前传》登台亮相，其灯光不仅仅解决明暗、色彩、氛围、表演区域控制和时空等问题，更是深刻地介入表演，参与戏剧的内在表达，改变了中国传统戏曲的美学范式，开启了戏曲舞台审美的全新理念。

上世纪九十年代，周正平调入浙江小百花越剧团，成为“诗化越剧”的重要主创和掌灯人，其参与创作了《西厢记》和《陆游与唐婉》等一系列经典剧目，成为越剧写意化舞台表演样式的开山之作，为提升树立诗化写意的舞台美学作出了卓越贡献，为中国戏剧写意化舞台表演样式的确立奠定了坚实基础。周正平以昆曲《牡丹亭》斩获2017WSD世界舞美展的灯光设计大奖，越剧《桃花扇》获得PQ2019第14届布拉格演出设计与空间四年展“最佳灯光设计奖”，中国的灯光设计在世界舞台中展现出自己独特的风格。



音乐剧《简爱》

记者：您做过演员，演员的经历与您在灯光设计的工作有哪些共通的部分？演员的工作经历对你的舞美设计有哪些帮助？

周正平：我初中、高中都在文艺班，一边学习一边训练，我当时是正规培训的戏曲演员。我毕业以后在江山婺剧团做了两年演员，演出的时候，我很喜欢帮灯光老师做事。因为那个时候专业人员很少，大家都是互相帮助的工作状态。有一次，我们灯光老师家里有事走了，眼看着就要影响演出，于是我就跟团长说，我来做灯光师，而当我有这个机会的时候，我就想灯光不仅是照亮，还可以弄点色彩和变化，当时的领导一看，觉得我做得很认真，后来就培养我做灯光，把我送到当时和剧团关系很好的上海戏剧学院学习。戏剧是综合艺术，不管演员也好，其他技术部门也好，都是相互协助，在合作的过程完成自己的表达。我们更重要的是为演员而设计，尤其是戏曲，是演员通过他的表演传递给观众信息和美感，我们各部门都要以演员为中心，与演员的表演融合。



芭蕾舞剧《追寻香格里拉》

记者：从事戏曲灯光设计对于灯光设计师而言有哪些方面的要求？

周正平：戏曲跟别的门类不同，演员的表演技法在于“手眼身法步”，戏曲自身有完整的一套美学程式。从戏曲灯光来说，要强调戏曲的美学概念，戏曲表演的特点、念白的韵律、行动的音乐感，一定要配合的非常精确到位。如果不了解就很难融合在一起。我的优势是我做过演员，对演员表演的规律和分寸感是很了解的，演员的眼神都要传递给观众，他有很多细微的地方，不能只讲气氛、不讲照度和焦点。戏曲演员练就了几十年的功夫，可能就在于一个眼神、手指的动作，因此灯光设计在传递的过程必须要了解，不能疏忽，要让观众接受到演员传递出的表演信息。



桂剧《七步吟》

记者：现在新剧目创作过程大概是什么样的，先有剧本还是先确定其他主创人员？

周正平：现在的创作基本是主创人员提前介入，共同探讨，开始不在于个体的创作，而是各自对于戏剧文学的理解和艺术信息分享，各自发挥能量，讨论文本的走向，如何让舞台形象更有当代性。有些时候，一台戏的主创人员来自五湖四海，甚至还没有剧本，先建立二度创作班子，再开始头脑风暴，各抒己见，最后才落实编剧开始一度创作。所以现在的主创都要适应不同的创作环境和不同的创作方式，有些创作如同中国经济建设一样讲短平快，希望创作投入少、周期要短、见效快、获大奖。



话剧《龙腾伶仃洋》

记者：先有二度创作再找编剧，如何保证剧本质量？

周正平：现在最缺的就是好编剧，好多戏剧编剧大都去了影视行业，因为戏剧编剧嫌麻烦，谁都可以给编剧提意见，甚至好多领导对于剧本不按他的意图改，剧本根本不可能上演。好的剧本最终上演必须要经过多年打磨和锤炼。尤其是戏曲剧本，不仅要有新的创意还要讲好故事，要写演员适合演的戏，更要为不同行当的演员写戏。现在院团很少给年轻人写戏的机会，几乎所有剧目都找成熟的主创，因为领导都要在最短的时间内出成果，有政绩。以前我们年轻的时候，只要出了好一点成绩，领导马上器重给培养。现在的年轻主创要甘愿做名家主创助理，在机会中历练自己，没有人能无缘无故的成名，一定先积累经验、丰富自我、才有机会赢得机会。



民族歌剧《青春之歌》

记者：光是一种象征性语汇，在使用的过程中是否在写意的风格上使用更多？在写实风格中，光的设计是否会受到限制？

周正平：这就取决于一个设计师的用光方面的经验，他是否有驾驭处理不同风格光的能力。光本身是比较抽象的存在，不带具体形象特征，光往往通过艺术家的形象加工和光影效果的处理，既可以营造写实的氛围，也可用运用光的象征性手段和视频隐喻的办法，使光在表达内容方面更具意味，为此需要设计师积累大量经验，现在的舞台样式更注重于风格化的舞美样式的表达。在当今戏剧演出中，舞台灯光既可以是写实的，也可以是写意的，更可以是两者兼具的多元化方式，不管哪种方式，只要更好地符合戏剧演出要求，更恰当地表达戏剧艺术内涵的方式就是最好的。



话剧《秋瑾》

记者：新光源的出现对于戏剧的灯光设计有何影响？

周正平：随着现代科学技术的发展和舞台演出的需要，舞台新光源照明运用带来了革命性的变化。特别是LED运用在戏剧舞台上，既带来了新的希望，同时也会带来一些挑战，怎样将LED光源更好地运用到戏剧舞台上呢，这就需要我们对此进行深入的学习探讨。LED光源从应用角度来说非常便捷，色彩变换自如，又绿色节能，更具可控性。特别在音乐综艺晚会类节目色彩视觉呈现特别显示出绚烂多姿和惊艳之感，光的变化节奏感强，又能显示光的柔和之美。但缺点是LED色彩还原能力差于过去传统的灯源，LED平均显色指数(CRI)较低，因此在LED照射下显示的颜色没有白炽灯真实，颜色给人很艳丽的感觉，并且看起来色彩是浮在物体表面，

所以往往会覆盖舞台物体表面质感而显示出舞台效果的趋同性，比如木头的细腻的纹路和精致的服装细微的处理，LED 色彩往往会影响这些个性化的表达，而传统的光源由于显色指数高能渗透物质表面反应物质本身之质感而显得质朴。所以在 LED 光源在戏剧舞台上运用我们还是比较谨慎的，往往会发挥它的显著效果，如果是一位非常有经验的设计师懂得节制和控制相信会好很多，因为 LED 肉眼不易分辨，但是通过拍照和录像视频效果反映出差异性就容易显现出来。



话剧《生死场》

记者：你的灯光设计具有写意、空灵、诗化的特点，而你在选择合作对象的时候，也会偏向于具有东方古典气息的题材，什么样的剧本会吸引到您？

周正平：某种意义上，这跟我当年从事的专业和自身的经历有关。我在上戏学的是西方的一套戏剧理论。从事这个专业以后，我还是对东方的中国戏曲美学情有独钟，这么多年，我渐渐完善中国戏曲灯光专业在东方美学精神方面的实践和表达，觉得我们有责任做好这项工作。中国的舞台照明，西方是学不来的，他们的训练方式和我们学习方法有所不同，我们首先从戏曲美学进入，注重表现，懂得演员的表演，为演员表演而设计，使用科学和细微的方式训练布光和用光方法，强调基本功的训练，使它成为独立的戏曲照明的方式。从作品来说我近些年更关注中国古典名著在当下的现代表达，比如这些年我选送的作品参加世界性的展览大多都是这类题材，一方面努力完善中国戏曲照明美学系统，同时也是检验我们的专业追求。



苏剧《国鼎境》

记者：灯光设计与导演、舞美师三方是一个相互配合、协调的关系吗，具体是如何配合的？

周正平：这三者是构建当下演剧样式最重要的创作部门，以往舞台各部门在导演面前表现得更多从属关系，什么都是导演想好了，大家分头去完善执行就好，而当今的创作不一样了，因为综合艺术高度强调以后，导演也学聪明了，往往把各创作部门的思想掏空了以后才开始发表自己高屋建瓴的意见，某种意义上来说导演在这过程中也是反复琢磨酝酿完善创作的过程。导演在排练前必须依赖尽早拿到舞美空间结构，而灯光与导演往往更重视戏剧情境和演员表演流动造型的塑造，舞美灯光是共同完成视觉空间表达和风格化的追求。



昆剧《牡丹亭》

记者：不同地域的戏剧、戏曲文化有着自己的文化底蕴与特点，你在浙江小百花越剧团参与创作了《西厢记》和《陆游与唐婉》等一系列经典剧目，推动了越剧的传播，越剧对你的创作是否有巨大的影响？

周正平：我最早学的是婺剧，婺剧的特点夸张、生动、形象、强烈，讲究武戏文做，文戏武做。越剧的风格长于抒情，以唱为主，具有唯美、诗化、典雅的特点，极具江南灵秀之气，与婺剧区别较大，越剧更多选择才子佳人的题材。特别在小百花越剧《陆游与唐婉》和《西厢记》等剧目中，我们着重在越剧诗化意境方面的探索和对传统经典作品颠覆与重述的思考，努力在整体艺术呈现上做到精致细腻的艺术古朴典雅的风格。这些创作思考和工作方法对我在其它创作中肯定也起到积极的推动作用，特别在提升现代审美方面更有深远的意义。



昆剧《意象良渚，宛在水中央》

记者：您认为设计的灵性和思考尤其重要，但是大部分人对于灯光师的理解还是一个技术型的工作，大众的误解是否对灯光设计而言是一种低估？

周正平：灯光是舞台上的一个重要元素，光的表现力艺术家都有亲身感受，特别在提升当代人们现代审美感受方面都是必不可少的表现手段。从心理学来说，人的整体感受百分之七十来自于视觉，百分之三十是听觉、触觉、嗅觉等，而对于舞台艺术视觉方面，灯光色彩的视觉传达占据很重要的地位，灯光的粘合剂功能可以把单一的舞台元素，如人物、布景、道具、音乐、服化造型等等元素变得更为整体和融合，这是光粘合剂作用的魅力，所以人们常把光称之为舞台艺术的灵魂。当代舞台艺术形态的变化，最明显的标志是科技与艺术的融合，特别是智能灯光的科技手段大大提升了舞台灯光艺术表现力。



瓦格纳歌剧《众神的黄昏》

中国的舞台灯光设备和现代科技含量很高，灯光设备生产占全球百分之七十以上的份额，很多国家都来中国购买设备。作为灯光设计师我们有机会使用最先进的设备，我们有得天独厚的实践机会和表现优势。但在诱惑面前，作为设计师一定要清醒认识，技术是手段，艺术创意是根本，使用多少现代灯具要恰到好处，够用就好。我们不能成为设备的奴隶，设备只是我们的工具，一个灯可以解决的事情，不要用十个灯来完成。



甬剧《秀芬》

记者：您倡导学术先导，每年举办高规格学术论坛，这样做的目的是什么？

周正平：我们舞台美术工作者全年在一线工作，工作是非常辛苦的，不仅服务于舞台领域，现已经浸透到文旅演艺和城镇化建设，城市灯光照明，各种灯光秀，

月光经济等，专业领域的疆界拓展了，大家全年忙忙碌碌，也很少有外出观摩学习和开眼界的机会。我们浙江省舞台美术学会决定每年都要举办一次高规格的学术论坛和不同类别的作品展览，我们既不收费用还提供吃住，目的是营造好的学习环境和氛围，我们请了国内外最好的艺术大师和设计家授课，我们舞美是个大家庭非常融洽，每次活动参与度都很高，效果也很明显，现国内外都有很好的影响力。

记者：你之前说自己要回归到质朴的戏剧原则中，为什么要有这样的回归？

周正平：艺术表达一定要回归平淡，以前的艺术家没有条件，只有一束光去完成这件事，然而一个艺术家在条件优越的情况下，他可以用几百个灯，条件不受限制，但是可能会变得浮躁，简约是我们中国美学的追求，多了不一定是美，反而是破坏，所以一定要回归到艺术本体，要学会节制，化繁复为单一，变喧嚣为平静，心无旁骛，专于此道，创作是一种博取、尝试、探索、积累和历练的过程，那就是在繁复之后实现一种回归和简化，表现一种平淡与安宁，享受一种惬意与恬静。



越剧《昆越折子戏—狮》



越剧《桃花扇》



粤剧《水国夫人》



婺剧《宫锦袍》

图片来源：周正平

掌握舞台流量密码的人

——从茱莉·泰摩尔《狮子王》戏剧面具创作谈起

闫妍

近期，百老汇经典音乐剧《狮子王》正在集中彩排，已定于9月14日在百老汇明斯科夫剧院重新与观众见面。这是自从2020年3月百老汇关停后，时隔一年半首次再排《狮子王》，极富令人振奋感动的意义。



1994年，迪士尼经典动画长片《狮子王》一经问世就迅速占领了全球荧幕。1997年，迪士尼戏剧公司将《狮子王》搬上百老汇舞台。自首演之日起至今，《狮子王》始终是全球最受欢迎的音乐剧之一。1998年《狮子王》音乐剧赢得6项托尼奖（最佳音乐剧奖、最佳场景设计奖、最佳服装设计奖、最佳灯光设计奖、最佳编舞奖、最佳音乐剧导演奖），成为当年的最大赢家。23年来，《狮子王》凭借其在音乐、舞美等方面的出色成就，在世界范围内获得了70多项重要艺术奖项，被翻译成8种语言，走过20多个国家100余个城市，吸引超过1亿观众观看，成为席卷全球的文化奇迹。



毋庸置疑,导演茱莉·泰摩尔(Julie Taymor)是《狮子王》音乐剧成功的秘诀。她用独创的“二元性”(Double event)艺术理念,为角色赋予更深沉的人性,通过舞台、服装和舞蹈设计将音乐剧场提升至崭新的艺术境界,也因此成为历史上首位获得托尼奖的女性导演。



茱莉·泰摩尔生于1952年12月15日，是美国最知名的导演（戏剧、电影）、编剧和舞美设计家。在造型设计方面，她创造性地使用亚洲风格的面具和木偶，使其舞台风格与效果独具一格。

茱莉·泰摩尔的演出被誉为“整合众艺术于一身”。她的作品吸收世界各地的戏剧传统，将各种艺术有机地整合到一起，并且在她执导和参与的多部作品中，都有对东方戏剧传统的融合。无论是《胡安·达里安（Juan Darien）》《鹿王（The King Stag）》《剥夺自由（Liberty's Taken）》《魔笛（Magic Flute）》，还是为日本斋藤纪念艺术节排演的歌剧《俄狄浦斯王（Oedipus rex）》，以及让她成为第一位获得托尼奖最佳女性导演的百老汇音乐剧《狮子王（The Lion King）》，其中面具的造型元素都扮演着特殊的角色。在她的作品中，面具作为一个不可或缺的设计部分，展现出了非凡的舞台魅力。



《狮子王》

一、狮子王

《狮子王》的面具造型引发关注，这部戏结合了印度尼西亚和日本元素，出神入化地呈现了一个别具风格的舞台版《狮子王》。音乐剧《狮子王》很好地将视觉与听觉完美的统一，运用非洲风情的面具以及木偶的表演技巧，巧妙的展现动物的姿态。那电影里才有的非洲大草原的宽阔场景，你坐在剧院里就能感受到。更不用提那些一开场就与你互动的演员们，戴着面具，穿着形形色色的动物服装，从你身边呼啸而过，一下子就让你感受到动物世界的热情豪迈。



茉莉·泰摩尔在制作《狮子王》面具



《狮子王》剧照

二、俄狄浦斯王

1992年，朱莉·泰摩尔与小泽征尔（Seiji Ozawa）合作的日本歌剧版《俄狄浦斯王》中的面具元素十分突出。以斯特拉文斯基于1927年创作的歌剧式清唱剧为摹本，在导演编创与舞美上都做了很大的创新。导演把古希腊的悲剧搬到了现代舞台，演员造型有明显的日本和太平洋史前文明的风格，融入了日本传统能剧和人形净琉璃的元素。



三、《魔笛》

《魔笛》是由音乐大师莫扎特导演,朱莉·泰摩尔和迈克尔·库里(Michael Curry)做服装、面具和木偶的设计。这部作品富有想象力的外观与莫扎特在他生命的最后一年创作的喜剧相吻合。一部分是浪漫的幻想,一部分是闹剧的街头喜剧。Taymor的作品侧重于幻想,非常有趣,该作品于2006年首次亮相。



四、《剥夺自由》

1985 年音乐剧《剥夺自由》(Liberty's Taken) 在英国麻州西部的伊普斯威奇城堡山戏剧节演出,面具和木偶的元素再一次展现在演出中。泰摩尔不仅是这出戏的导演,而且还为它设计了无数的木偶和面具。《剥夺自由》是一部以流浪汉的冒险事迹为题材的史诗,或传统或新颖的木偶演艺融入了庞大的舞台布景之中。



五、《胡安·达里安》

《胡安·达里安》由朱莉·泰摩尔和 Elliot Goldenthal 根据 Horacio Quiroga 的短篇小说撰写。最初于 1988 年在纽约州圣克莱门特教堂首演,后来于 1990—1991 年在爱丁堡、里尔、蒙特利尔、耶路撒冷和旧金山进行了国际巡回演出。这部音乐剧后来于 1996 年在 Vivian Beaumont 剧院在百老汇首演。



六、《鹿王》

《鹿王 (The King Stag)》这部广受欢迎的作品于 1984 年首次在美国马萨诸塞州剑桥市话剧团登上舞台。讲述了一个关于失恋国王、魔法咒语和会说话动物之间的

魔幻故事。

娱乐是件严肃的事情，关键在于我们作为爱人、骗子还是梦想家的身份。观众一进入剧场就会直接感受到强烈的泰摩尔印记——舞台上飘动的鸟儿、奇异的头饰和优雅木偶。



面具元素伴随着戏剧的降生，源远流长且经久不衰。即使舞台科技飞速发展，面具作为传统的造型表现手段，仍然以其独特的意义和形式活跃在舞台演出中。朱莉·泰摩尔凭借自己在跨文化领域的独到见解、丰富经验和无与伦比的奇思妙想，使这一传统艺术在舞台上不断焕发着盎然生机。

安东尼·葛姆雷的跨界人生

——以雕塑的精神空间在舞台上探讨人类的终极孤独

王宇景

安东尼·葛姆雷是英国当下最炙手可热的雕塑大师，1994年“透纳奖”（欧洲最著名的视觉艺术大奖）得主，其艺术创作在世界范围内被广泛认可。同时，他对于现代舞的好奇与热爱，促使他在舞台美术的方面也有着极高的成就。



他非常在意脱离于叙事之外的客观表达，葛姆雷认为舞台上舞者的身体和地面以及重力之间的关系，形成了一种独特的、流动的语言。

“安东尼的作品中最有力量的元素之一，是孤独，这也是安东尼生活的矛盾之处，他是一个非常合群的人，但他依然可以在作品中沉思，所有人类共同的、终极的孤独。”

安东尼·葛姆雷在舞台上的造型成就与他创作雕塑作品的观念密不可分，他把雕塑的精神空间带到了舞台之上，同样，对人类孤独心灵的探讨，也存在于他的舞台作品之中。

比利时编舞希迪·拉比·彻卡欧（Sidi Larbi Cherkaoui）自2005年开始就与安

东尼·葛姆雷展开了合作，至今已完成了六部优秀的作品。

2005年，他为希迪·拉尔比·沙尔卡维编排的《零度》（zero degrees）打造了一对真人比例的硅胶假人，它既是舞者的替身，又宛如一名旁观者，但时不时又被编入舞蹈当中，让整个节目效果看起来怪诞而又令人赞叹不已。



ZERO DEGREES, 2005

在完成在剑桥大学三一学院的学业后，安东尼·葛姆雷曾于印度行历三年，这一段经历让他对东方禅学产生了莫大的兴趣。2008年，在一次中国之行后，葛姆雷与一众少林僧人合作，共同完成了舞蹈作品《经文》（Sutra），刚柔并济，属于难得一见的跨界佳作。



SUTRA, 2008

来自中国的 19 名少林武僧，或站或跳，打坐、切磋。他们将藏身木箱，或将木箱当做床、柜子和棺材，甚至将木箱作为材料搭建金字塔、莲花座，表现出了多样的舞台元素，尤其体现了作品对人和空间的思考。



SUTRA, 2008

2010 年，安东尼·葛姆雷与西迪·拉尔比·沙尔卡维携手完成了比利时皇家歌剧院委约作品《Babel (words)》，安东尼·葛姆雷借此成功拿下一座奥利弗奖杯。



Babel (words), 2010

2014 年，他再次与西迪·拉尔比·沙尔卡维合作编排的《智者》(Noetic) 被搬上舞台——他设计的舞台为舞者提供身体延展的元素，为个人和集体行动创造潜在的“建筑”结构。



Noetic, 2014

“我一直对舞蹈怀着兴趣，因为它是最勇敢和最直接的艺术形式之一，”葛姆雷说，“舞者的身体已成为他们传达自身脆弱性的工具，让身体成为召唤思想和感觉的直接方式，不受任何限制，这本身就是一件非同寻常的事情。”

2016 年，作为沙德勒之井剧院 20 周年庆祝活动的一部分，葛姆雷与编舞家西迪·拉尔比·沙尔卡维一同带来了《偶像》(Icon)，作为献给这个合作了十余年剧院的礼物，安东尼葛姆雷将重达三吨的黏土带上了舞台，舞者们将粘土与肢体串联，与黏土共同起舞，试图讨论社会环境中意见领袖和文化偶像以周期为单位的形成方式，探索“破坏偶像主义”的概念，及其或脆弱、或难以言喻的更替过程。



Icon, 2016

在卓越的舞台成就外，雕塑显然更能彰显安东尼·葛姆雷的惊人才华与不朽灵感。

历来的雕塑作品，人体是常见素材和表达语言。西方古典雕塑作品中，人体雕塑多为政治领袖或宗教偶像。随着时代的发展，当代雕塑作品形式不拘一格，在创造一定现实空间的同时，所塑造的精神空间可以无限拓展，从而赋予了作品丰富的生命与活力。

葛姆雷的职业生涯开始在 1981 年，白教堂美术馆。他几乎所有的作品都是以人体为主题的金属铸件。他的雕塑，总是以某种方式与周边时空产生对话，也试图勾连人们的心灵，他一直在探索身体和空间关系，通过自己与别人身体的融合，直面自然和宇宙中人类存在的基本问题，为雕塑领域打开了新的可能性。

空间本身及其所有内涵，是艺术家永恒的追求。正如葛姆雷曾说过的那样，“我的艺术一直在探索身体的可能性，在我眼中，身体不是作为一个物体，而是作为一个处所而存在。”



01 《北方天使》

葛姆雷伟大的作品《北方天使》(Angel of the North)创作于1995至1998年,其安装成本达到一百万英镑,资金大部分来自公共基金。1998年被永久的安置在北英格兰,是其地标性雕塑。作品高度达20米,翼展有54米,重200吨,地基500吨。《北方天使》旁边的小山上是一个废弃煤矿的深口,也是英国采煤业终结的标志,天使代表着对过去工业的一种抵抗,并且是煤矿山下人们的目击者。《北方天使》是葛姆雷1987年作品《交通工具》之后对科技和冥想达到的一种高度的标志,天使中的翅膀来自于机翼,并增加人的成分,这也是葛姆雷创作中对“身体概念”不断探索的映射。矗立在旷野中的巨大人像好似灯塔般的存在,但也是在无垠的荒野中,对静止生命和流动时间进行深刻的思考。



《北方天使》Angel of the North

“北方天使是我对巨石阵的尝试,我在尝试标记一个特定的位置,一个特殊的时间,煤炭行业的终结,造船业的终结,英国东北部工业力量的终结,和信息时代的黎明,我在这个时候创造了一个图腾一样的东西,给一个对未来失去信心的群体。我用的材料和以前人们制造铁道桥或者大型船只一样,但我创造的是一个想象之物。这不仅是我个人最大的雕塑作品,也是当时全英国最大的雕塑作品。在我看来,所有伟大的艺术都是为了触动所有人而生,艺术私有化是不正常的。艺术是否有有效的真正标尺,是它触动人程度”安东尼·葛姆雷这样说。

02 《土地》系列

自1989年起，葛姆雷开始进行一项与世界各地人民、土地接触的长期计划《土地》，为了完成此计划，他与团队造访了世界诸多国家，从北欧、巴西雨林到中国等地寻找适宜制作雕塑的泥土，并与当地居民一同手工制作数量惊人的泥人，而每次的《土地》作品展出，上达数10万的泥人占据整个展间，总能造成强大的视觉震撼感，而观众也多半能从这些各有不同样貌的泥塑作品中，感受到人与土地的连接。

《欧洲土地》是安东尼·葛姆雷在1993年的作品，是英国艺术委员会（Arts Council Collection）收藏的一个重要作品，该收藏馆位于英格兰东部的当代视觉艺术组织 Firstsite。该作品在全球巡展，包括英国泰特、索尔兹伯里大教堂、盖特谢德的波罗的海等多个地方展出。在每一个场地，40000个小陶俑的构图都与空间相适应，就像一块密密的地毯，上面布满了仰望观众的小脸。



《欧洲土地》Europe Field

2003年，葛姆雷创作了《亚洲土地》（Asian Field），这是对《欧洲土地》的延续，以125吨广东红色的粘土为材质，在葛姆雷的指导下，由300多位广东的小学生及其家长共同完成21万个小泥人，小泥人全部加上特有的眼睛。《亚洲土地》的布置沾满了整个房间，把观者排除在室外，只允许视觉上的靠近。葛姆雷选择在广州新建成的一座建筑内展览，陆续在北京天安门旁边的革命历史博物馆、上海浦东的市府粮库、重庆市中心的防空洞等地巡展，从他选择展览的地点来看，无疑是希望作品与所处的环境相对应。

此外，有人认为葛姆雷“土地”的创作是对全球人口过剩发出的口号，全球近70亿的人口，地球正逐渐靠一种不平衡的能力来支持人类的物种，最终人类的灭亡也是不可避免的，这也决定着我们在星球生命部分中的时间有多长的问题。葛姆雷认为这种情况牵扯到，人类自身能否依靠我们的智力在自然中发觉我们的本性和自

身的问题，达到一种“超我”的状态，否则人类会被自身所毁灭。



《亚洲土地》Asian Field

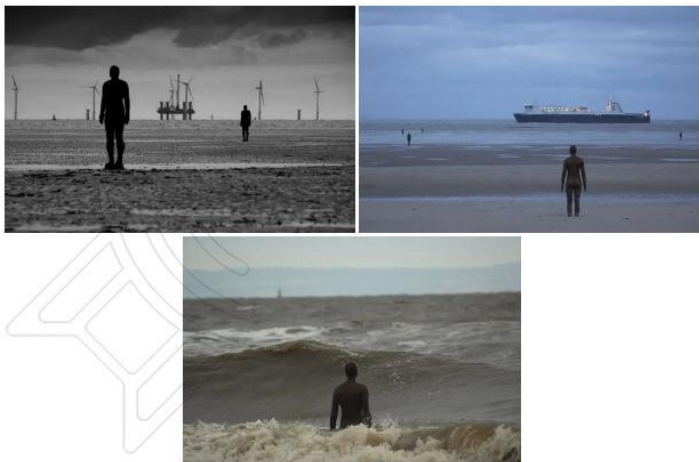
安东尼葛姆雷这样解释这个作品：“从某种意义上说，《土地》是一项全球性项目，她是由地球上某一特定地区年龄各异的当地人民制造出来的。她由土制成、以火生成，其情感来自触摸，其思想来自观赏。”“群体参与的方式进行创作《土地》，当地人使用粘土，在手里捏成型，将它放在旁边，赋予它灵魂，一个形象就这样出现了，而他是你自己的形象，是独一无二的。这个作品讲述的是，人人都有发声的权力，它赋予无法发声的人一个实体，他们是没有嘴巴的发声者，无声地望着我们，评判我们，你们为下一代留下了怎样的世界？”

03 《别处》

在葛姆雷的艺术创作生涯中，“身体概念”一直是葛姆雷不断探索创作的主题而且从未终止过，他总是以自己的身体作为原型，并以此为出发点来探索身体与其寓居之间的空间关系。在葛姆雷的作品中，人体形式常被作为空间和时间的索引符号。葛姆雷以自己的身体作为创作的模具，经过技术和数学的再处理，有意识地把作品展现从具体到一般再到普遍的这样一个过度。

1997年创作的《别处》扩展到100个类似的人体雕像，这些雕像全部是以葛姆雷自己的身体作为模型翻制并铸造而成，最终被永久竖立在德国库克斯港的浅滩里。

雕像全部面向海洋，相互之间相隔数里，以同样高的视平线散布于2.5公里的海岸线上，入海1公里。有的被树立在沙滩上，有的则被埋入地下，它们静静地站立在沙滩与大海中，遥望远处的天际线。然而每一次涨潮之时，这些雕像都会被海水淹没，消失于海水中，当人们身临其境会不由自主地思考对象与场域之间的呼应关系。

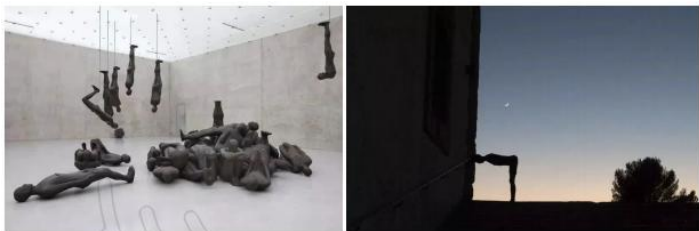


《别处》Another Place

海平面是自然的产物，每时每刻都在流动，而这些雕像属于工业产物，葛姆雷创作这些雕塑有意用工业时间对抗自然时间，在装置地点的变化中寻求平衡，选择能触动他的地点去创作这些作品，使作品与环境相互作用，相互流通。他通过这些个体模具来唤起人们的情感。他的雕塑是在探索我们的身体如何被占据，以及我们的身体如何占据空间。葛姆雷拯救了不断在探索如高更“我们从哪里来”的问题的人们。我们应该不断进行反思“我们是谁，我们从哪里来，我们将去哪里”，这是“自我”的探寻。

04 《临界质量》

《临界质量》其实是物理学中的一个概念，是想用质量思考人作为人类到底是一个什么样的存在。这一作品包含 12 个定格的人形雕塑，每个雕塑都经过 5 次精心雕刻而成，每个雕塑的造型都不一样：有卧着的、蹲着的、半蹲的、坐着的、跪着的、站着的和哀号的，他们都是实心铸铁，每一件大概有 630 公斤。“这里每一个被遗弃的铁质雕塑的重量都是一个正常人的 10 倍，它们反映了人类进步的黑暗面，让人们想起过去人类的斗争。”



《临界质量》critical mass

“critical mass”的人物造型来源于艺术家自己，以“blockworks”为原型，这些像素化的人物将人体解剖转变成建筑元素，每个雕塑都与这座佛罗伦萨古堡雄伟的气势相得益彰。在通往东方的一个隧道入口处，一个雕塑人物倚靠在墙上，它将建筑和人物融为一体，强调了文艺复兴的理想主义和现实主义之间的不同，那是一个无家可归的人，只能躲在城门口寻求庇护。

05 《走进澳大利亚》

葛姆雷的大部分作品都集中在了对男性裸体的塑造，在葛姆雷的作品中很少出现女性形象，即便是出现也是变形了的女性身体，如《走进澳大利亚》中的罗兰·威廉姆斯，葛姆雷有意把威廉姆斯的乳房拉长。按照葛姆雷自己的解释是对男性裸体创作更多的是展览多于对性的诠释，作品偏向人性弱点而多于人性优势，通过不同的纹理和肤色的男性可以探索人性的意义。葛姆雷本身承认他被一个反对一切疾苦的男性概念所吸引，这是在他创作中大量出现男性裸体概念的原因。



《走进澳大利亚》Inside Australia

《走进澳大利亚》是由安东尼·葛姆雷邀请当地居民，扫描全身三维建模数据合成的数码雕塑，共做成 51 个铸铁雕塑，安置在盐湖之上。

安东尼·葛姆雷被誉为艺术“造人”大师，他的作品远不止如此。



Sight



Horizon · Field



Vessel



Expansion Field



Firmament



Exposure



Broken Column



Corridor



Event Horizon



Sleeping Place



Bed

“雕塑难以避免地要谈及生命中的巨大未知，生命的地平线另一边的东西，也就是死亡，雕塑艺术直视死亡，我们生来孤独，死的时候同样孑然一身，我们不知道下一个阶段是什么，即使刚刚经历了珍贵的生活。……我希望你在那里，可以感受到自己处于已知与未知之间的门槛，要感到安宁，和平，宁静与可能性。……我的期待是，你在整个看展过程中，也许会不知不觉地，更好地了解自己。”安东尼·葛姆雷对他的观众如是说。

德米特里·克雷莫夫：自由的戏剧

张浩宇

摘要：德米特里·克里莫夫尝试用试验性的舞台视觉形象表达强烈的主观意识，把舞台上的视觉形象与戏剧情绪相结合，用他独特的思维和复杂的造型去表达戏剧内在的核心，他所做的舞台事件在戏剧的时间和空间中发挥着很大的叙事作用。本文通过探讨德米特里导演的艺术作品在戏剧领域中产生的意义及影响，通过案例分析及重点剖析艺术形象元素的提炼与重组在戏剧舞台空间中的再现与表现，为戏剧舞台艺术在实现更丰富的建构方法上提供可能和理论依据。（本文是以笔者搜集的网络资料和获取的书籍为纲，论述自己对德米特里·克里莫夫观点的理解，表达本人对自由戏剧的理解与浅见。）

关键词：主观意象 试验性 视觉表达 实验戏剧



德米特里·克雷莫夫（Dmitry Krymov）出生于前苏联1954年，是集画家、装置艺术家、导演、舞美设计师多重身份于一身的人。在俄罗斯戏剧界极具影响力，被称为当代俄国诗化意象的戏剧导演兼设计师，是俄罗斯艺术家联盟和俄罗斯联邦戏剧工作者联盟的成员之一，是莫斯科先锋派实验戏剧的重要代表人物之一。

他出身于戏剧世家，父亲阿纳托利·叶夫罗斯（Anatoly Efros）是二十世纪后半叶俄罗斯的著名戏剧导演，母亲纳塔利娅·克雷莫娃（Natalya Krymova）是俄罗斯著名的戏剧评论家、历史学家。得益于家庭，他从小就受到良好的传统戏剧教育，比普通人更早的接触到戏剧，并和父辈的优秀导演建立了紧密而友好的合作关系，经常协助他的父亲阿纳托利·叶夫罗斯（Anatoly Efros）在马来亚布朗纳亚剧院（Malaya Bronnaya Theatre）、莫斯科艺术剧院（Moscow Art Theatre）、塔干卡剧院（Taganka Theatre）等不同地区的剧院进行演出。这段经历，使他迅速的建立起对剧场、对戏剧的认识，为之后的艺术创作之路奠定了扎实的基础。

德米特里·克雷莫夫毕业于莫斯科戏剧艺术学院的舞台设计专业，由于长期沉浸在传统戏剧教育模式中，因此建立了扎实的对传统戏剧演出认知方式。但随着新时代的经济危机，戏剧行业的不景气，他认为戏剧需要革新，需要吸收新的戏剧创作理念，传统戏剧的创作手法也应该发生转型。因此，他开始尝试探索和学习其他艺术领域的知识，并且很大一部分受到了其他领域艺术的影响，在之后的戏剧创作中把不同领域的艺术理念应用到了戏剧导演和表演设计当中，获得了世界范围内戏剧爱好者的认同。

一、独特的戏剧艺术形式

德米特里在戏剧的表演中加入了许多无厘头的形象拼贴，还将绘画、装置、诗歌、散文、主流文化等也都抽象的结合在一起，用独特的表现方式和主观意象的行为方式重塑了戏剧中经典剧本，形成了当时俄罗斯较为先锋的试验性戏剧。他导演的戏剧演出形式打破传统舞台的观演空间关系，没有第四堵墙的限制，让观众和演员能够更直接的在心灵上产生共鸣，获得更多的戏剧魅力。他以杂耍、芭蕾舞、影像、绘画、诗歌、文学、戏剧、视觉艺术及流行文化元素等多元化结合所创造的剧场，过于前卫的表现形式遭到了很多同行和剧评家的抨击和拒绝。所以说，德米特里·克雷莫夫的戏剧在当时的俄罗斯是独立的、试验性的、富有创造力的戏剧。

我们在观看过德米特里·克雷莫夫导演的舞台作品后，能直观地发现他是一位充满想象力的艺术大师，他把舞台当作一幅绘画作品去表达自我情感，将舞台解构成他主观的抒情空间。在当代艺术创作中，艺术家已不再强调以往的艺术形式“美”了，更多的是在表达艺术家个人的思想情感。在德米特里设计的作品中并没有出现以线性时间为主导结合事件情节的叙述手段，因此观众在观看演出时全靠舞台上出现的独特视觉形象和物体碰撞的听觉线索，去脑补故事情节。这就好比我们在欣赏艺术作品时，作品首先反馈给我们的一个直观感受，再从感受中寻找艺术家想要表

达的事情，然后去思考艺术家在创作作品时的心理变化。那么如何作为一个艺术家去思考和构造舞台画面？如何能让观众从心理和身体上感受舞台空间？就是我们当代舞美设计师需要考虑的问题。

二、把舞台当作一个画布

在1990年，前苏联经济危机时期，德米特里从戏剧行业转向绘画领域以求生存，离开了剧院开始从事视觉艺术工作，从事绘画和装置艺术等方面的创作。这一时期他创作了许多新印象派的油画与装置。正是这多年的艺术独处和绘画创作，使他的戏剧艺术带有强烈的主观抒情性风格，甚至有戏剧评论家曾说他为“剧场里的画家”。



德米特里·克里莫夫实验室（Dmitry Krymov Lab）的《Opus.7》上幕的场景 图一

这是德米特里·克里莫夫实验室的一部两幕剧作品《Opus.7》，这部戏剧作品分为两部分：上幕《谱系》和下幕《肖斯塔科维奇》，这两幕作品叙述了两个主题，上幕是为了纪念战争时期被纳粹迫害的人，下幕是讲述残忍的统治阶级如何摧毁人的生命。

上幕《谱系》（图一）讲述的是战争时期波兰的一座孤儿院，院长雅努什·科尔恰克（Janusz Korczak）和孩子们的故事，他在纳粹党胁迫下，亲自带领孤儿院里的孩子前往毒气室，惨无人道的纳粹用孩子们做生物实验，这部剧直观的表现了东欧犹太人惨遭屠杀的历史。

舞台背景是由很多块穿插在舞台中央横向的白色背景墙组成，剧情在一段轻松

的追悼舞会结束后展开,有七位身着黑衣的演员用一桶一桶的黑色颜料泼洒在墙上,象征孤儿的墓碑,随后孤儿院的院长出现,他用黑色颜料在白色的背景墙上画出孩子们的身影,并给静止在墙上的“孩子们”都画上了眼镜,之后场上这个孤零零的男人牵起了一个纸板娃娃的手。通过绘画的形式来展现那些泯逝于历史中的被迫害犹太孤儿。导演运用了诸多手段去表现舞台上并不真实存在的孩子们,如院长手里拿着一对小孩的鞋子,操纵着红色的小鞋去模拟孩子们走路,通过这些极具隐喻性的静态和动态的视觉建构来表达强烈的个人情感和历史控诉。

三、艺术装置在舞美设计中的体现

艺术装置如果要融入戏剧舞美设计中,那么就要考虑艺术装置如何与演员发生矛盾?艺术装置与观众又要发生什么矛盾?并思考发生什么样的矛盾?需要产生怎样的动作?发生的动作与演员和观众又有什么关系?



德米特里·克里莫夫实验室 (Dmitry Krymov Lab)
的《Opus.7》下幕《肖斯塔科维奇》的场景 图二

德米特里的作品《Opus.7》下幕《肖斯塔科维奇》(图二)描述的是主人公肖斯塔科维奇被困在“祖国母亲”怀里被虐待的故事。这位“母亲”被形象的表现为一个由几个人操纵的巨大傀儡，暗指统治者的霸权主义。主人公肖斯塔科维奇是由身材娇小的女演员安娜·辛雅基娜(Anna Sinyakina)饰演，她在剧中戴着眼镜，代表那些被压迫的有文化有思想的艺术家，在母亲虚伪的保护下，肖斯塔科维奇表现的像个脆弱的孩子，肖斯塔科维奇习惯性的紧紧抱住自己，表示自己非常孤独，她只有被迫亲吻母亲的手，才能结束母亲令人窒息的亲密行为。

主人公用一段危险的舞蹈表现逃脱母亲束缚的逃亡之路，她一边躲避一边奔跑，颤颤巍巍的爬上了枝形的吊灯，在一个沾满彩色颜料的巨大木质钢琴中钻进钻出，并在自己身上随意涂抹颜料，她把钢琴敲的噼啪作响，做她逃跑时的奏乐。这部剧把强权对艺术家的逼迫表现的淋漓尽致。巨大的“母亲傀儡”既隐喻了统治者对艺术家的控制与迫害，也表现了艺术家在现实社会环境下真实存在的依赖感与困惑感。



德米特里·克里莫夫实验室(Dmitry Krymov Lab)的《Opus.7》下幕《肖斯塔科维奇》场景 图二

四、自由的舞台

德米特里的这些实验性戏剧作品大多为即兴创作的作品，他强调自由是表达艺术思想的重要因素，只有自由的人才能促进艺术的发展。德米特里说过：我们只是在使用现有的讲故事方式讲给人听，我们应该去尝试不同的叙述方式，因为人不是从出生就会在舞台上说话的，因此我放弃了戏剧已有的叙述手段，在没有文字和语言的阐述下，也可以讲清一个事情，甚至能够产生压倒语言性的影响。



▲《A Midsummer Night's Dream》剧照 图四

德米特里·克里莫夫的《仲夏夜之梦》(图四)是一部魔幻作品,它是以莎士比亚的作品为出发点,但是它却与原著里剧情没有任何联系,在《仲夏夜之梦》这部作品中演员几乎不会说话,舞台上有两个高耸的木偶、杂技演员、歌手,甚至还有一只小狗在舞台上随意的走动,就连观众也被邀请上了舞台进行表演,他们在舞台上随意奔跑、交换礼物,舞台空间被处理的非常自由,没有界限。这个看上去混乱无序的舞台,却在表演中达到某种和谐呈现。用导演的话说:舞台就像一块磁铁,可以吸附任何自由的东西。当你将舞台看作家一样的温馨存在,观众在剧院也会过得很舒服。

总结

德米特里·克雷莫夫的实验戏剧体现在艺术创作的视觉表达上和符号意象化的处理上,使用了不同材质的质感、色彩的搭配、人物造型形态、解构和构建等方法,建立了观念上的视觉形象,摆脱了原有的戏剧观演的概念,这种新的戏剧理念建立了现在与过去的联系,这是对戏剧道路做出的探索和思考,时代的迅速发展,很多差异的艺术理念形成碰撞,自由的戏剧形式为戏剧舞台艺术增添了靓丽的一笔。

宋代美学的当代解读

——舞蹈诗剧《只此青绿》服装创作谈

阳东霖

由周莉亚、韩真共同执导，故宫博物院、中国东方演艺集团有限公司、人民网股份有限公司共同出品，域上和美文化发展有限公司联合出品的舞蹈诗剧《只此青绿》——舞绘《千里江山图》首演已在北京国家大剧院落幕，作品凭借独特的艺术风格和浓郁的宋代美学气质完美出圈。

该剧以国宝级文物《千里江山图》为背景，以现代展卷人探寻这幅递藏千年经典之作的人文价值为视角。剧中以“展卷、问篆、唱丝、寻石、习笔、淬墨、入画”等篇章为纲目，观众跟随现代故宫书画研究人员，在其带领之下，徜徉在富有宋制美学趣味的画卷之中。

剧中服装造型设计致力于打造宋制美学的清雅与画卷中亦实亦虚、梦幻的青绿世界。用色上以《千里江山图》为依据进行提取，服装制式则是翻阅大量宋代古画与文献之后的意象化提炼。反复推敲之后，将这独一无二的画中意象宋制美学呈现在剧场之中、舞台之上。

天才少年——王希孟

故事的主角之一是画作《千里江山图》的作者——王希孟，根据《千里江山图》的题跋：“希孟年十八岁，昔在画学为生徒，召入禁中文书库，数以画献，未甚工。上知其性可教，遂诲谕之，亲授其法，不逾半岁，乃以此图进。”知其是位勤勉且天赋异禀，从画中走来，把全部的才华倾注于笔端的少年，明亮俊秀，灵气逼人。色彩提取以绢纸的“茶色”为主色调，材质选用中国传统真丝面料。飘逸通透，结构保留古意的同时融入了现代的结构处理，裙片的分割使人物举手投足间更为钟灵毓秀、超凡脱俗。



希孟定妆照希孟服装造型图

传承匠心—工艺人

如果画作流传至今是历史的偶然，那么千年不褪之色，便是中华民族众多传统工艺造就的必然。对于那些不曾被记住姓名的平凡之匠人们，这部剧亦是为他们作传。其间蕴含着无数籍籍无名的劳作、默默无闻的付出、心手相传的递藏。剧中无论是千年之前的工艺传承人：篆刻人、织绢人、磨石人、制笔人、制墨人，还是专注当下工艺传承的文物修复者，亦或是专注在此时此刻自己工作岗位上的你我他，都是文化在时间流动中的递藏者与传承者。

剧中对篆刻、织绢、采石研磨、制笔、制墨等相关传统工艺行为的艺术化再现，五位工艺人的服装造型以宋代民间匠人为原型，各中细节蕴含着平凡的讲究，仿佛穿梭光阴而至，赋予不同色调、各具特点、各不相同地呈现在舞台上。



工艺人定妆照



五位艺人设计图

篆刻人是篆刻的意象化表达，具有顿挫感、稳健而笃定，色彩为深沉的花青色，点缀印泥的红；织绢人是纤纤织女，从一幅水色氤氲、晨光熹微的画卷中徐走来，带着春天的色彩与气息，因而选用了淡淡的艾绿，款式中融合了襦褙的元素，体现劳作感；磨石人是位行走在山间、衣着朴素风霜满面的老者，以脚步丈量岁月，跋涉半生寻天下可入画之石，他的色彩以赭石色为底，局部晕染了钴蓝的颗粒感，仿佛岁月留下的痕迹；制笔人是衣着质朴略显粗糙的妇人，以深胭脂色为主，腿部与手部动作利落干练，因而款式上修身合体，用围裙增添劳作感；制墨人有着轻胶十万杵，砸起万壑松烟的气魄，颜色上选用如墨一般的玄色辅以灯草灰，配上油亮的面料质感与纹理，融入制墨工艺中烧油的红色。传承匠人们，以体现工艺人与劳作感为主，贴近生活的同时增添艺术化处理，体现传统与现代的延续。



五位工艺匠人定妆照



濮晴
《韩熙载》

文物修复者定妆照





艺人剧照

剧中以“展卷、问篆、唱丝、寻石、习笔、淬墨、入画”等篇章为纲目，观众跟随展卷人的视角，徜徉在富有意象化表达的宋式美学意趣之中。五位工艺人所带领的群舞段落，是基于写实基础上的抽象化表达，每一章节均是主色块大视觉。篆刻群舞是将篆刻工艺过程与铿锵的气魄化入舞者肢体，款式在汉服交领的基础上进行了艺术化处理，袖口与身侧的抽褶工艺与篆刻的纹路相得益彰，彼此呼应；丝织女群舞是一群行至田园春雨中的纤纤静女，既是织机上的丝线，又是织丝的少女，一横一纵经之络之，色彩上在蚕丝中提取，款式带着宋制的纤细与素雅感，垂坠且堆积至脚面的长裙有着东方服饰独特的美感；赭石男群舞如同遍身肌理与褶皱的赭石色山石，面料选用的是带有金属丝复合而成的纸质面料，动静间形成自然而然的山石肌理。



画中意趣—山涧村民



山涧村民设计图《千里江山图》画中小白人

山涧村民取自《千里江山图》画中之白人，带着出世般的闲适自得，是生活在画中的山涧村民，因此款式上充满民俗感，但面料的选用却带着飘逸与通透，点缀一些编织质感的肌理，使其更为鲜活与意向。每一章节的设计都犹如画卷得来的观赏喜悦，构成画中意趣。

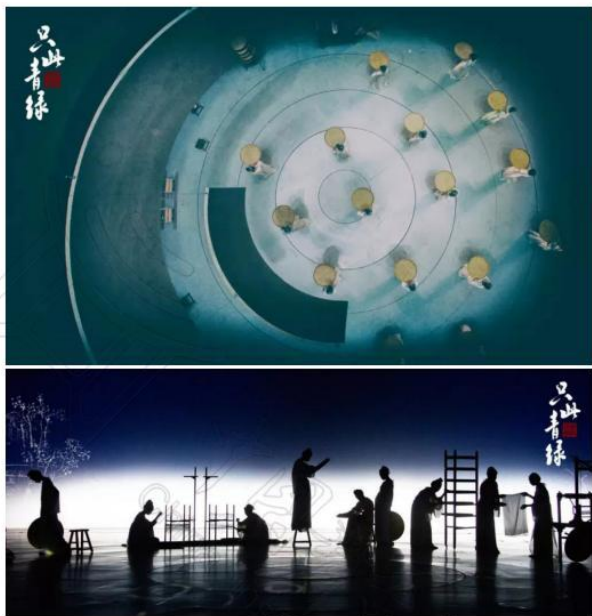


莲花冠

太原晋祠圣母殿新塑宫女像

三白妆

《瑶台步月图》



剧照

宫廷美学—翰林书画院



宋徽宗年间，诗词绘画兴盛发展，宫廷设立了完整周密的画院制度，展现在剧中翰林书画院的红衣女官与少年画师段落。该段落满含制式感，亦带着宋制的典雅。配合宋代文人雅士独特审美譬如抚琴、赏花、观画、点茶、听风等。

该段落都以宋制流行的窄袖圆领袍为基础形制，如女官的朱红色搭配增加礼仪感的宝蓝色长巾，呈现一段端庄得体、穿行如云的宫廷女官仪式段落；翰林画院的

老师威严而风趣的靛蓝色：少年画师们调皮聪敏，在愉悦中颐养性情，颜色上则选用了活泼的藕粉色，犹如小荷才露尖尖角般的盎然生机。



红衣女官设计图



画院先生、学生设计图



翰林画院老师与少年学生剧照

只此青绿

青绿舞段是全剧的点睛之笔，一抹青绿曼妙绰约，一步一青，山水相连，一步一染，如水如烟，似踏水望月而来。

服装造型设计从款式上强调宋代崇尚的清瘦感，结合手部的袖子叠搭在一起如山峦起伏；裙型是将襦缠绕至腰间，用其层叠感形成了山峦层叠之势，仿若《千里江山图》中的层林群山，呈现宋式美学的清雅境界；色彩则提取《千里江山图》中的头青与石绿，运用提炼使其融合到青绿舞段之中，他们将自画中来，终将回归至画里。青绿不语，举手投足间，皆是大音希声，大象无形。



青绿舞段设计图



青绿舞段剧照

该剧用舞台重现大宋美学，连线千年静与动。向中华优秀传统文化的创造者和传承者致敬。无论是希孟还是每一个平凡的手工艺人，可以说都是创造这幅巨作的一份子。正是这样孜孜不倦的坚守和敬畏心，让每个人在看似平凡的岗位上却做着伟大的事。无名无款，只此一卷。青绿千载，山河无垠。谨以此剧致敬中华优秀传统文化及其创造者、传承者。

以古朴纯色打造民族盛装

——大型壮族神话实景剧《花山》服装设计创作谈

董 韬

由左江花山投资股份有限公司出品，山水盛典倾力打造的大型壮族神话实景剧《花山》讲述的是一场关于壮族先民代代团结，与化作水怪的洪灾斗争的过程。该剧以花山岩画及山体、河流、丰富的植被组成的自然景观作为舞台背景，结合花山岩画的原始性、抽象性、神秘性和仪式性，构思出演独特的文学故事、舞美服装、人物造型，展现壮族先民一致抵御自然灾害，通过牺牲、繁衍、奋斗构成的骆越文化。

花山岩画的红色粗犷单纯，广西壮族的黑衣壮以黑色为美，这黑色又来自壮族人用蓝靛叶层叠浸染。这些来自历史、来自民间的古朴单纯的色彩给了我灵感。提纯服装色彩到极致的单色，将黑、红、白、蓝、紫、绿这些强烈的纯色赋予剧中各角色，成为该剧服装设计的最显著特点。在该剧的服装创作中，我把广西壮族的历史服饰文化和花山岩画作为创作的根基，注入现代的审美理念，糅合、试验多种服饰工艺手法，来打造一台艺术风格鲜明的服装造型作品。



董 韬 画



黑衣孕妇——我将这个角色的形象定位在神和人之间。由于这个角色在本剧中的重要性（她腹中孕育的并非凡人，而是将在未来拯救花山百姓的红色勇士首领），就把她的服装色彩安排为整台剧唯一纯粹的黑色。给她设计了高高的弓型垂穗头饰，线条来自黑衣壮包头巾顶部的轮廓线和头巾的流苏；这造型用盘发形成，盘出铜鼓形、编出太阳纹，强调了角色的使命感。头饰的长流苏形成排状秩序；用朴素的盘绳、流苏做项圈，服装结构从贴身过渡到山峦形散裙片再到拖尾，仿佛天然生长。服装款式的非生活状态赋予角色神秘性，我希望观众能从她的服装造型上感受到神示的力量。由神示我联想到宇宙、星系，在她高高隆起的肚子上用布绳盘出宇宙的混沌初开；拧绞布绳的厚重配合上薄纱透肤的轻盈，勾勒出孕妇的曲线，显现出这位伟大的女性的神圣。



黑衣阿妈——是黑衣孕妇产子后的造型。她怀抱里的襁褓我设计成红色，预先埋下这婴儿将来会成为红色勇士的伏笔。这抹红色也会成为全场视觉的焦点。



族长——黑衣阿妈的丈夫。他的服装底色是和阿妈一样的黑色，用编绳做出肩甲、肩头的羽毛令他更加魁梧，头顶一支斜插的红翎，显示出他和红色襁褓中的婴儿血脉相连。他胸前的护心甲图案也编织出太阳纹，显示出他和妻子共同的使命。层叠如山峦的黑色皮甲，从腰往下，皮甲开始显出咖色、土黄、衣摆显出灰绿，这是花山大地植被的形和色。



红色勇士——花山岩画中的红人形象。用皮革塑出花瓣形铠甲，胸前的护心甲上刻上太阳纹，勇士红色肌肉衣打底。颈肩环绕太阳纹身，加上后期手绘刷色，让这通体的红色层次丰富，令这红色的勇士立体、雄浑。



羽人——壮族先民创作花山岩画的时期，据专家考证，是两千多年前的战国至东汉时期。当时壮族先民——骆越人以鸟为图腾，骆越的“骆”，壮语发音就是鸟的意思。羽人是壮族文化的经典符号，以铜鼓上的羽人图腾作为原型，用漂白的雉鸡翎来做头冠。用各种棉麻面料编织、缠绕、捆绑、打结，在服装上造出独特的肌理、把铜鼓的太阳纹、圆圈纹、钱纹、席纹、三角纹等等这些装饰纹用编织的手法融进羽人的服装。《花山》这部剧表现了壮族先民们在这片热土上生息、劳作、战斗的故事，舞台上各类角色的服装都是古朴、厚重、热血的色彩，黑色、红色、浓重的蓝……选择白色给羽人，是考虑到白色在其中会是一抹高调、充满神性的颜色。



女巫歌队——我把她们定义为从花山大地生长出来的精灵，带着泥土、根须，带着花叶、藤蔓。壮族女性的包头巾幻化成锥形双髻。紫色作为主色，显示女巫的神秘，裙上点缀斑驳的土黄、红赭、灰绿这些大地自然的色彩，体现这群女巫的天然、和花山百姓情感的共融。



花山男、女——服装色调为浸染的深深浅浅的蓝色。黑衣壮族衣服的黑色来自于一种人类最早发现的植物染料——靛蓝。经过30多遍的反复浸染,蓝色不断叠加,最后变成黑色。花山男女服装的丰富蓝色调是壮族服装黑色的来源。对于当时壮族先民——骆越人的服饰,《战国策》记载:“披发文身、错臂左衽、瓯越之民也。”纹身——壮族自古热爱纹身。错臂,是以丹青画饰其臂。另一种说法是袒臂,裸露出臂膀。花山男子上身用棕麻羽毛和叶片组成的围领护肩,上身饰以纹身图案,腰间绳捆石斧和兽牙,作为壮族先民劳作、生息的造型;女子上衣用绳结编织勾勒出壮族先民女子身型,男女腰前装饰是在棉麻肌理上分别绣出壮锦男女符号的纹样,表达对生命的崇拜、对民族繁衍的期盼。



《花山》剧中还有和荼毒花山百姓的怪兽图额及他的蟹兵、虾兵。绿色调给了这代表水灾的怪兽军团。该剧于2018年12月15日在广西崇左花山剧场成功首演后，在2019年和2020年又分别进行了两次升级改版。丰富了角色，弘大了场面。在2020年更是增加了一组广西12个民族的华丽盛装。我在查阅大量广西各民族的文献资料后，却忽然有了一个玩童的想法，要把12个民族的24款华服组成一道色相彩虹，将广西各民族经典的吉祥图案精工制作在华服之上，让浪漫的色彩和民族的纹样碰撞融合。



戏曲专业扩声系统设计

——以庆祝建党百年精品创作剧目《小英雄那雨芽》为例

赵春华

摘要：本文以满族新城戏《小英雄那雨芽》的音响设计思路为主线，阐述了作者对这部戏的创作思路，设计方案。戏曲艺术中扩声是重要的组成部分，如何做好一个剧目的扩声，是整部戏的关键点之一。作为音响师要根据本剧种的戏曲的表演形式和演唱特点，根据剧情的需要做好本部剧的音响设计，同时要跟各部门做好配合协作，把舞台扩声与音响艺术的二度创作很好地结合起来，以达到完美的音响艺术效果。满族新城戏，这个全国唯一的少数民族剧种，以其优美的八角鼓唱腔曲调，原始粗犷的萨满文化，高雅的宫廷乐舞，等表演形式，已经成为华夏戏曲百花园中的一朵奇葩。

关键词：满族文化；音响艺术；调音技巧。

导言：

习近平总书记在全国宣传思想工作会议提出文艺作品要做到“四个坚持”的要求——“坚持与时代同步伐”“坚持以人民为中心”“坚持以精品奉献人民”“坚持用明德引领风尚”。今天，与时代同步伐，就是要承担起记录新时代、书写新时代、讴歌新时代的使命。我们正身处壮阔的新时代，文艺创作、学术创新拥有无比广阔的空间。

恰逢庆祝中国共产党成立100周年，我中心紧扣时代主旋律，排演了抗疫作品满族新城戏《小英雄那雨芽》，该作品于抗击新冠疫情期间几个真实发生的故事改编。同时该剧目入选了文化和旅游部“庆祝中国共产党成立100周年舞台艺术精品创作工程”重点扶持作品名单。

一、满族新城戏的表演形式

松原市满族新城戏传承保护中心，主要从事满族新城戏的研究、保护、传承和展演等工作。院团享有“天下第一团”之美誉，2014年被文化部评为全国地方戏创作演出重点院团。2021年入选文化和旅游部第五批国家级非物质文化遗产代表性项目名录。满族新城戏已被录入《中国大百科全书戏曲曲艺卷》《中国戏曲年鉴》《中国戏曲曲艺辞典》《中国少数民族戏曲剧种发展史》。^①

吉林省的少数民族地方戏曲剧种比较多，而其中就包括满族新城戏，它与中国五大戏曲的评剧和具有东北人喜闻乐见的东北二人转是迥然不同的。据传说在古代现吉林地界的满族人自己独创一种自娱的伴奏乐器，那就是具有满族特有特色的民间乐器——八角鼓。早期的八角鼓，不仅具有小巧玲珑的鼓形，听说它是由八位满族的八旗首领各献一块最好的木料，鼓框用八块乌木、紫檀木、红木、花梨木和骨片粘在一起嵌拼而成。它大小直径大约17厘米左右，鼓面蒙上等蟒皮，七面框边内还要镶嵌上两到三个小铜钹，一面钉柱旋坠丝穗子，寓意着民族的五谷丰登，做工相当精细。八角鼓演奏时用指弹击打鼓面会发出悦耳的钹声，吉林省民间艺人在原有的曲目和传统唱腔上加以挖掘和整理，形成八角鼓戏曲，八角鼓流传到现在，已经有200多年的历史。满族新城戏就是在八角鼓戏曲的基础上经多年改革发展而成。^②



《小英雄那雨笋》是文化旅游部庆祝建党百年百项重点创作剧目

该作品于抗击新冠疫情期间几个真实发生的故事。疫情发生后，各地白衣天使都组建了援鄂医疗队，春节期间他们舍弃小家奔赴前线，无私的奉献精神可歌可泣——他们是不平凡的英雄。除了他们，在寻常百姓中也有许多无名英雄，他们所做事情平凡而温暖，网络上广泛流传的“邻居小姐姐救助小狗的故事”就是其中之一，小狗的主人滞留外地，小姐姐用自制的工具隔空给狗狗喂饭，让千里之外的主人感动流泪，同时也感动了很多网友。满族新城戏《小英雄那雨芽》就是取材于这些疫情期间真实发生的故事，表现了中国人民英雄抗疫的精神和面对困难友爱互助的美好人性。



二. 对于戏曲设计的观点

戏曲演出的五个要素：文学剧本，专职演员，音乐伴奏，固定演出场所，舞台美术整体结合。

戏曲艺术流传至今，大多是以唱为主的，由此产生了戏迷的口头语：听戏。在戏曲表演中演员的音色对戏曲精髓的展现产生着决定性的影响，而戏曲演出过程中舞台音响效果是完美展现舞台表演艺术的重要支撑。

所以在戏曲表演活动中要想取得理想的表演效果，就应该对舞台调音方法进行全面分析，运用合理的调音技巧加强对舞台音响效果的掌控能力，为舞台表演活动艺术表现力的强化，提供良好的技术支持，促使戏曲舞台表演取得良好的效果。

（一）、音响设计方案：

1. 根据剧本和导演的要求，并结合演出舞台实际，对每场舞台场景有多少人物角色对环境气氛，时间，场所，人物动作等要有初步了解，然后对每一场戏出场人物的唱腔，道白，旁白和背景音乐，群众气氛等音响效果做好标注然后提出音响设计方案。

2. 与音乐的作曲和配器老师协商沟通，设计出演出乐队拾音配置，及伴奏音乐，音效设计方案。

3. 根据剧场实际对舞台音响设备的使用，作出预案，需要多少支主扩和返送音箱，演员和乐队各需要多少话筒，伴奏音源的播放，前期排练，技术合成，人员分工，都要提前做好准备的设计方案。

（二）、扬声器设备：



1. 主扩扬声器：在演播厅 12 米的台口，舞台左右摆放了八支德国大地音箱，四支全频四支低音，中间采用两支 EV 的全频音箱作为补声。采用传统的左中右声道的扩声方式，这在戏曲中是比较常见的，这样有一个好处就是音箱的直达声可以灌满舞台的下方，均匀的分布，八只保证左右观众的听觉效果，另外两只中场补声可以补偿中间区域观众的听音效果。



2. 返听扬声器：舞台监听用 6 只声扬的同轴做返送音箱，为了不影响整个舞台的画面，不影响上下景的情况下，分别吊挂在了第一道边条和第三道边条两侧，喇叭高过演员头顶，这样处理的好处就是话筒不容易啸叫，均匀分布，让舞台声音更有空间感，在舞台返送中对演员和乐队的声音分开发送，让演员即听到乐队的伴奏，又能清晰地听到自己的声音。这样既能提高现场话筒的传声增益，又使乐队和演员得到满意的效果。

3. 话筒接收器及调音台接口箱：用的是森海系列话筒，和迈达斯调音台的接口箱，放在舞台一侧，使用一条网线连接到调音台接口，这样节省了很多信号线和线缆，使用非常方便。

（三）音响系统的分配方案：

1. 调音台的选择：根据剧场的实际情况与剧目需要使用的母线数量，我们选择使用迈达斯 M32 数字调音台。其中 10 个通道用于演员话筒，20 个通道用于乐队话筒，这样使用编组方便，操作灵活。如果有条件应该准备一主一备的方案也是现代演出中降低事故风险的必要选择。

2. 调音台的输入：现场所使用的话筒在输入配置中主要分为两个部分，第一部分是乐队话筒。话筒输入调整时，针对不同乐器做简单的低切或高切。再根据每个话筒拾音覆盖范围内，不同乐器的音色与属性做相应的调整与折衷。根据乐队配置的物理定位，通过 PAN 来调整音乐声向，使得乐队更具立体感与空间感；第二部分为演员话筒。因为实践演出多，对每个演员声音特点相对的熟悉。在演出剧场的声学环境下，通过 EQ 尽量还原真实演唱的声线与听感。

3. 调音台的编组：为了控制方便，我们对输入输出做了编组安排。乐队话筒编为一组。因乐队话筒的精细调整已在演出前的彩排环节中基本完成，所以现场以总体控制为主；演员话筒根据人物上下场表演顺序，随时调整。进行独立跟踪控制，以降低操作风险。

4. 调音台的输出：

a. 主输出：在输出部分，为每一个编组增加 31 段 GEQ，以方便统一调整。除了演员话筒直接发送至 LCR 以外，每一个通道都只发送到相应编组中，由编组做 GEQ 调整再发送至 LCR。

b. 返送：返送输出分为三个部分，分别是舞台表演区返送，乐池返送，以及化妆间返送。舞台表演区返送发送了乐队与独唱演员的信号，乐池返送发送了演员与伴唱的信号，指挥使用的耳返也发送了演员与伴唱的信号。化妆间返送发送了现场所有的信号以方便候场演员判断演出进度。在演出前把系统设备和听音环境调整到最佳状态，在实际演出中可达到事半功倍的效果。

（四）话筒的选择：

1. 主要演员使用森海 SK300 系列，该话筒是一款微型领夹式话筒，提供了卓越的隐蔽性和专业级音频质量。不易受风声，爆破音和运动的影响。具有较为先进的控制性能以及更大的灵活性。适合戏曲演出的专业应用。

2. 伴唱话筒使用的是舒尔 sm27 电容话筒，放着上台口一侧。该话筒拥有较宽的动态范围和频率响应，适合绝大多数演出伴唱伴说环境。



（五）话筒的佩戴摆放：

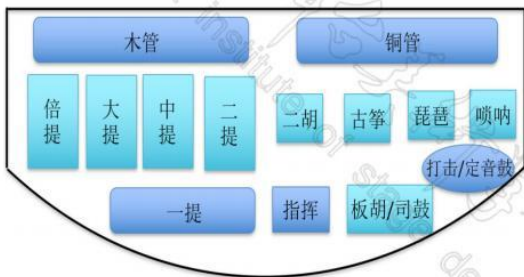
1. 主要演员，使用了设备一对一的配置。如果有特别重要的演出，为了安全也可以挂两支话筒。戏曲常见的拾音方法，将话筒咪头通过胶带固定在演员胸前，耳侧，前额发中，或发饰上。在保证良好的拾音效果的同时，最大限度地隐藏了话筒。以确保演员造型不被破坏。

2. 群众演员，因为群演台词比较散，人员众多，可以使用界面话筒或者吊挂话筒。我们使用的是吊挂方式，把枪式指向话筒悬挂在舞台的上方，对应着演员的表演区域。它们分别悬挂在两道吊杆上，直接用信号线连接至接口箱。在第一吊杆中，话筒自然垂直向下，话筒头向台上合唱演员的方向倾斜。在后面吊杆中，此处话筒覆盖的是在剧中后场台阶位置处，群众演员的表演区域

三、乐器摆放部位：

满族新城戏的乐队伴奏主奏乐器是以高胡为主，其他民乐、管弦乐、打击乐为辅。民族乐器可分为拉弦乐器，吹管乐器，弹拨乐器，打击乐器。

乐队编制有：高胡、二胡、三弦、古筝、琵琶、中阮、小提琴、大提琴、贝司、喇叭、竹笛、笙等。打击乐（板鼓、梆子、铙钹、小锣、大锣）组成。



在声场系统调整完成后，要先测试每个乐器话筒的工作状态，检查有无杂音，摇动线头看声音是否正常，确保每个话筒通道都在正常工作状态。乐队一般集中在紧靠舞台下场门的一侧，在对弦乐器拾音时，尽量采用灵敏度较低的话筒拾音，避免话筒的方向指向打击乐，这样做才能使整个乐队的声音相对平衡，另外，打击乐与管弦乐一般也应该分开布置话筒，分别拾音，尽可能地避免相互串音。

在全部乐队人员到场坐下后，要再对所有的话筒位置检查一遍，调整被乐手碰

到或偏离拾音位置话筒,接下来对每个乐器进行初步的音色、响度的调整。逐个调试完成后,再对乐队进行声部和整体乐队平衡调整。可以让乐队演奏一段剧目中的乐曲进行微调整体平衡。需要注意的是,在调整中,舞台乐队的返听音量要调整好,要让演员能够清晰地听到乐队总体的声音。

在乐队调整后,要求主要演员及合唱队和乐队进行现场试音,利用剧目中的唱段对演员与乐队整体的效果呈现进行调整,再演出前,做好最后的修整。

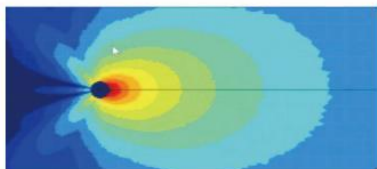


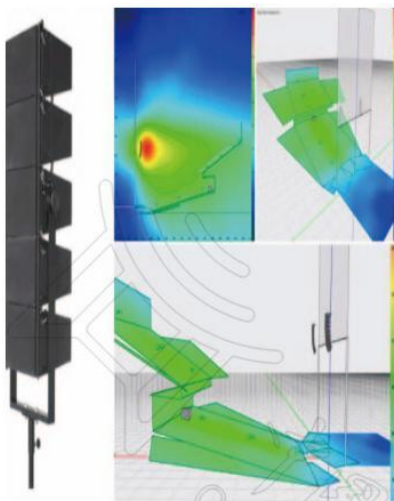
四、不同演出场地的要求：

比如去外地大剧场展演《小英雄那雨芽》这一剧目时,到达剧场后首先与剧场技术人员对接,了解演出剧场的建筑面积、座位数量、建声情况、调音台的型号、话筒的型号与数量、音箱系统的摆位情况与数量及声压级参数信号,还有接口箱位置,以及音响电源接电位置等,然后根据自己设计的位置和角度进行安装,开始系统的连接及调试。

点声源扬声器

如果扬声器的衰减规律符合平方反比定律,则为点声源扬声器。





通常会使用一些专业软件来对陌生的场地进行声场的测量，通常会使用 SMAART 来测试每组及每只音箱的一些参数，经过多点测量后取一个合适的平均值，尽量保证与其他场地演出时的参数保持一致，这样对演员来说，每次到新的演出场所会很快适应。

一般我会用自带的设备作为主扩音箱，剧场悬挂的音箱作为备份，这样一主一备就很安全了。演员的话筒也一定是用自己带的，这样安全度会很高。

大部分剧场用的都是吊装的线阵列，可以覆盖剧场全部角落，几乎无死角。但相对于戏曲类演出，更适合用点声源的常规音箱，音色绵润，声音抱团不散，听起来很舒服，不像线阵列声音那么刚硬。

五、音源播放系统：

音效对剧情的发展和延续上是非常重要的，各种写实性的音效经常穿插着人物对白与演唱段落之中。因此在剧目音效设计制作中，建议将音效制作成立体声方式，并使用恰当的音频处理技术，使观众更具沉浸感。

在《小英雄那雨芽》剧中开场用的礼花和鞭炮的音效，更能体现过年春节的氛围，而小雨芽的父母在抗疫前线，小



雨芽孤独在家恰好形成了鲜明的对比。

在整剧出去巡演的后期，音乐都是做的伴奏带，伴奏唱腔有 20 多段，加上音效，背景音乐，换场音乐将近有 80 多段音频文件。为了使演出过程中音乐切换时能较为自然的过渡，同时也考虑万一播放音乐的电脑死机后还能继续完成后面的演出，不至于出现舞台音响事故，因此选用双电脑的设备方案。播放音乐也应该有专人来放，尤其是现场演出中，话筒用量比较多的时候，这样调音师不至于慌乱出错。

现场演出中，音响的突发因素非常多，即使演出前的准备工作非常充分，也会在临场出现各种状况，比如话筒突然没声，伴奏音乐卡带，某只扬声器突然没有声音，这些问题都需要音响师通过临场发挥及时处理，才能保证演出圆满成功，所以说音响扩声更是现场创作的艺术。

《小英雄雨芽》

庆祝建党百年百项国家艺术基金剧目



出品单位：松原市满族新城戏传承保护中心

总 策 划：李国东

策 划：冯庆民 杨宗宇

监 制：陈喜强 刘海波

编 剧：李 昂

导 演：刘海波 吴秋红

作曲、配器：张 玲

舞美设计：车承滨

灯光设计：刘晓磊 李子涵

音响设计：赵春华

服装设计：刘 悦

道具设计：冯荣波

化妆设计：李 莹

服 装：陶 治 周亚文

化 妆：李 莹 田 川

结语：

音响技术随着科技的发展日新月异，继环绕声之后，越来越多的更新的声音概念也逐步被建立，比如全景声、沉浸声、三维声、波阵合成等等，越来越多先进的声音制作技术的加入，毫无疑问会给我们的声音创作带来颠覆性的变化，但是有一点，万变不离其宗，“技术，始终是为艺术服务的！”只有我们坚持在音响艺术的道路上不断前行，才能够真正地在这个行业献一份力量。

作为舞台工作者我们要坚持着自己对音响事业的热爱和艰苦朴素的耕耘。作为音响师必须付出比别人多一倍的努力，全面学习掌握专业领域的软硬件应用、建筑

声学结构、安全用电知识等，让自己成为一个综合性文化艺术人才，熟知所有艺术种类，了解各类型人声的特性，掌握各种器乐的特点，才能更好地服务于舞台表演。这条任重而道远的路程很艰难，但必须坚持。我们要坚持学习和思考，让知识在实践中历练成真知。成绩属于过去，知识引领未来，搭建好音响系统的技术框架，让音响技术更好的服务与舞台艺术。中国戏曲，这一中华独特的传统文化，正在被更多的人所了解所喜爱。璀璨的戏曲艺术将会在世界的舞台上绽放夺目的光芒！

参考文献：

- ①②文献引自张来仁.《满族新城戏艺术》

图片来源均得到满族新城戏传承保护中心授权

坚硬质感熔铸英雄品格

——《追光者》打造当代中国红色音乐剧的艺术魅力

张大选

由陈蔚担任总导演的，山东东营雪莲大剧院创作的第二届全国优秀音乐剧展演参演剧目，红色音乐剧《追光者》在北京天桥艺术中心上演，用艺术的形式再现了革命先烈李耘生用青春热血守护信仰、为国家 and 人民利益英勇赴死的感人故事。

《追光者》集合了国内一流的创作团队。国家一级编剧张积强，青年编剧王娟，青年作曲家杜咏，青年导演邱晓晨、刘洪涛，国家一级舞美设计王辛刚，国家一级灯光设计孟彬，服装设计王钰宽等，均为国家舞台艺术大奖和山东文艺大奖获得者。舞美、道具、服装、造型、视频、音乐、灯光等，都带有鲜明的时代特征，自然顺畅地呈现出舞台上雕塑般的立体形象。



一、从导演调度看美学把控

总导演陈蔚是当今国内最具影响力的歌剧、音乐剧导演，连续六次在中国艺术节获奖，三次荣获文华大奖，获得中宣部“五个一工程奖”和国家艺术基金资助，个人多次荣获“文华导演奖”、中国歌剧节“优秀导演奖”。剧中李耘生饰演者，特邀金钟奖获得者、山东籍青年歌唱家于海洋担任。

该剧的精心制作与打磨深切地表达出导演陈蔚及该剧主创团队对烈士事迹的无限同情与共产精神的无私讴歌。一方面，当主人公李耘生面对白色恐怖，创作者致力于表现其对革命事业的高度热情与信仰的笃定。从一站到下一站，工人被压榨，土灰和苍白，衣服沾满油渍和汗水，他们敲打着机器，在唤醒沉睡，机器哼鸣起来，越来越响，人群奔腾成浪花，他们从黑色中出发，走进队伍里，走进灿烂的群星里。

在第一场，李耘生在纺织厂宣传革命，通过穿插《国际歌》旋律的《命运的改变靠自己》，表达出对现实压迫的强烈不满；在第二场，当李耘生在寻找组织的过程中遭遇敌人的拷问，通过《没人扛得住》《同伴的呼唤》《无价》层层推进，清晰地展现了一个具有高度政治原则的共产党人在面对敌人酷刑相逼情境下的活动心理。无论是第三场向年迈的父母诉说志向所唱的《奔走四方》，还是临终就义矢志不渝的《那束光多么明亮》，不同角度刻画了李耘生对革命事业的向往与追求，为观众塑造了一个更为可靠、可信、可爱的人物形象。



音乐剧《追光者》相关剧照

在陈蔚个性化的风格处理上，以鲜明的红色基因、冷峻的谍战风格与强烈的当代审美为基调，根据李耘生所处的特殊政治背景，有意为这部原创红色音乐剧增添了一份谍战剧的传奇色彩与情节魅力。

在该剧的第一场，天幕背景上倾斜的江岸钟楼，点明了故事的发生地点在武汉。

风刮了起来，灰色的天像是在哭泣，即将爆发前的涌动，此起彼伏。整幅色调和人物的组合，呈现出饱含着深沉和倔强不屈的精神。无论是街头人潮流动的质感所造成的视觉冲击，还是石板在舞台上调动所呈现出了视觉效果，都能准确有效地将人物内心的不安与种种心绪外化出来，使现场观众直接地感受到特定时代背景下的云诡波谲和风云骤变。



音乐剧《追光者》相关剧照

在大幕最开场的序曲当中，戴着铁铐、即将就义主人公李耘生与其妻儿，在同一处舞台上形成两部分时空，各自分别唱着表露心声的乐段。随着妻子章蕴牵着自己的儿子默默走下台去，台上留下李耘生一人，随即进入《赤子之心》的乐段演唱，迅速将观众拉入为革命先烈壮烈牺牲的悲怆情绪当中。

与序曲开场相呼应，并与之构成完整一体的是该剧的尾声部分，同样给人留下极为深刻的印象。此时被捕后的李耘生在狱中与儿子泣别，在敌人面前彻底暴露党员身份的他从容选择就义。在这里，创作者依旧选用唱这个最具剧场渲染力的方式为主人公谱上临终一曲，再次彰显了该剧以乐主导的剧种风格。从李耘生一人变成台上站满了人，象征着革命力量的顽强与再生。从独唱变成合唱，从孤军奋战变作众志成城，在曲调激昂中向未来的共产主义事业寄予了无限的希望，为该剧的画上了圆满的句号。



音乐剧《追光者》尾声剧照

该剧的主创团队试图追求现实主义立场与浪漫主义手法的融合，通过对原创剧目的挖掘与开拓，更好地在文艺创作中熔铸不可或缺红色基因。坚持现实主义的创作立场体现在主创团队将革命事迹进行舞台现代化地立体演绎与呈现；追求浪漫主义的创作手法，则是利用自由开阔的艺术想象进一步深化红色戏剧的美学底蕴。

二、从文体形态看舞台风格

音乐剧《追光者》主人公李耘生祖籍山东广饶，上世纪20年代末30年代初，他为重建并壮大中共南京地下党组织，与敌人斗智斗勇，最后不幸被叛徒出卖壮烈牺牲。该剧使用倒叙手法，通过李耘生及其妻子章蕴在狱中与他们的儿子跨越时空的对话演唱开启故事的帷幕。作品以谍战剧的方式再现了李耘生两次入狱、多年潜伏的历史，并通过李耘生的革命成长史、他与妻子章蕴的爱情故事两条线索展开叙事。

该剧演出打出重要标签是“红色音乐剧”。主创团队希望利用音乐戏剧的形式更好的借助多种艺术手段，感染现场的观众。该剧虽然定位为音乐剧，但并不缺乏当代舞台艺术的综合魅力。主创团队在该剧中设计了冲突强烈的戏剧场面，从而使得该剧不仅有了音乐剧的时尚灵动，还同时具备了歌剧的庄重大气，以及话剧的深刻内敛。音乐剧《追光者》取材于雨花台1519烈士之一李耘生的革命事迹，如何将悲壮动人的革命先烈事迹放到现代剧场上去演绎，即将红色基因熔铸到新时期的文艺创作当中，发扬其中的爱国精神与革命精神，考验着当今每一个戏剧从业者。



音乐剧《追光者》第四场剧照

该剧有着鲜明的音乐剧文体风格。作为一部优秀的音乐剧作品,《追光者》全剧音乐都具有极高的艺术水准。当雄浑激昂的旋律一响起,上个世纪二三十年代的人物角色依次出场,细腻而又充满爆发力的舞蹈动作与音乐效果完美融合,瞬间将时光拉回到那个血雨腥风的动荡年代。李耘生演唱的《序曲》,唱出了对同志、对家人、对事业的那份深沉的爱,伴随着与众人的合唱,映照出了千千万万共产党人的形象。《赤子之心》中的唱词“追寻的脚步不会停,一生的抉择终无悔。”更唱出了革命烈士不怕牺牲,对理想信念至死不渝的悲壮。剧中,李耘生深沉细腻的感情,对父母子女的感恩与家国无法兼顾的愧疚,对志同道合的伴侣似火的热情,对战友后辈的亲切关怀与爱护,都通过不同风格的音乐表现出来。



音乐剧《追光者》第三场剧照

以谍战剧的方式来表现李耘生两次入狱、多年潜伏的这段历史，可谓惊心动魄、险象环生。在充满白色恐怖的武汉街头，看似平静的角落处处充满了跟踪和追捕的特务。李耘生同志就是在这样的情况下，展开了与敌人殊死较量的地下革命工作。而剧情分别以李耘生的革命成长史和他与妻子章蕴的爱情故事两条线索进行延伸，一主一辅交织融合。在与特务周旋的过程中，他与章蕴相遇并擦出了革命爱情的火花。在共同面对一次次特务的盘查和围剿中，都化险为夷，两人的心越走越近，革命信念也越来越坚定。

从情节的组织与构造来看，整体上创作出典型性的人物形象和戏剧情境，给观众留下区别于其他主旋律剧目的经典桥段与独特场面。以音乐剧《追光者》为成功范例，如何摆脱创作思维的定势与窠臼，无疑仍是当前主旋律文艺创作所要致力的方向。从唱词格式上来看，该剧的文本风格追求一种通俗，以较为口语化的语言组织唱词，避免了现场观摩的理解障碍，其中不乏诗意的表达，部分乐段常以词曲完全重复的手法制造情绪渲染，如序曲《赤子之心》中主人公饱含深情地唱道“赤子心中最深情的吟唱，是灿烂天空中那片跳动的红晕。”



音乐剧《追光者》第四场剧照

全剧在第五场李耘生父子狱中相认时达到高潮。与一些红色作品不同，《追光者》既表现了革命者赴汤蹈火的英雄气概，又呈现了他们作为父亲、作为丈夫的缱绻柔情。比如，被捕入狱后，由于确定不了李耘生的真实身份，敌人抱来他两岁的儿子，当孩子撕心裂肺地一声声“我要爸爸，我要爸爸”时，他再也难以保持镇定，不顾

一切地去拥抱自己两岁多的儿子小宁，暴露了身份，却毅然选择宁可与亲人生离死别，也决不背叛革命理想，从容就义！在他的身上，既有为信仰赴汤蹈火的英雄气概，又有作为一个丈夫一个父亲的缱绻柔情，他的情怀如大海般浩瀚无垠，他的品格如星辰般熠熠闪光！



音乐剧《追光者》第三场剧照

三、从舞台设计看视觉构图

该剧在舞台设计，呈现出一种凝重、有质感的视觉剧场效果。作为观众我们可以从视觉上最为直观地感受到，沉重严肃的主体需要厚重的气质，坚硬的质感体现英雄们坚韧的品格。正如该剧的舞美设计王辛刚所言，舞台美术在总体视觉传达上要做到厚重、准确、凝炼和些许灵光一现的浪漫。这种对质感及线条的舞台追求，恰恰是，利用视觉效果制造极具氛围感的舞台幻觉，将观众拉回到那个动荡岁月。



音乐剧《追光者》第五场剧照

该剧主体形象的材质是花岗岩材质，坚硬的花岗岩平台，承托着英雄儿女，立景上凝重的肌理，是阻碍英雄前进的障碍，是诡异的旧势力，是风云突变的恶劣环境，视觉上烘托出追求真理与信念过程的艰难困苦。而舞台上的一束光则引导着英雄儿女们不断的去追寻，不断的用智慧去探索，不断的和艰难困苦做斗争，不断的自我牺牲，直到奉献出自己宝贵的生命。

岩石般的墙壁化作一片一片的挡在前进的路上，时而出现在前方，时而如鬼魅般如影随形。主创团队借用高度逼真性的舞台幻觉告诉观众，前进的道路极其艰难，革命的勇士探索着前进，他们聪明、坚强、自信、无所畏惧直到牺牲。是青春和热血毫不犹豫的将岩石般的墙壁一片一片扯碎，让耀眼的光明一束束照进大地，让革命精神得以永驻。



音乐剧《追光者》相关剧照



该剧的多媒体设计在舞台上营造出了武汉街头、纱厂、中央大学办公室、雨花台刑场等众多立体的场景并且不断转换。尤其是在李耘生回家乡探望父母这场戏中，道具与影像相结合，形成了一片一望无际的红高粱地，从视觉上传达出了引人共情、涤荡灵魂的红色。

在第三场，舞台前区升起稻田，暗示戏剧场景从诡谲多变的国都南京转到稻高谷丰的山东平原，从舞台左侧相偕走出的两位农村老人正是李耘生在故乡广饶的双亲。两人分别唱了两句唱词，继而以词曲完全重复的表现手法反复歌唱，渲染了两位老人的念儿之情。



音乐剧《追光者》第三场剧照

灯光设计王琦认为，当舞美与灯光作为视觉语言成为现代戏剧舞台上日渐突出的有机部分，文本的舞台价值与意义更多地表现为为视觉语言的表达提供重要的情感依据。

剧本转变为脚本，是现代戏剧发展的必然趋势，再次调整戏剧文本与其他专业组成的关系，使得整体戏剧中各种艺术语言实现有机地统一。当剧作家不再作为现代戏剧创作的核心，剧作家的隐退恰恰为包括舞美设计、灯光设计在内的其他主创人员的价值实现提供了更多的开拓空间。

音乐剧《追光者》的文本折射出现代戏剧创作中剧本向脚本的属性转换。这种转换所蕴含现代戏剧发展的必然趋势，正如由中央戏剧学院教授徐晓钟、谭霈生主编的《新时期戏剧研究·戏剧舞台美术论》中指出，“由于戏剧创造越来越以演出和导演为中心，从演出的整体出来，越来越强调超越文学剧本之外的演出整体的再创造，强调戏剧非话语的视觉语言表达。”



音乐剧《追光者》第四场剧照

传统戏曲精神与形态的双重现代化演变

——以京剧《曹操与杨修》为例

张大选



现代京剧《曹操与杨修》第七场剧照（尚长荣饰曹操、言兴朋饰杨修）

前言

受西方工业文明的不断冲击，中国戏剧的现代化，发轫于二十世纪初；而作为中国现代戏剧的重要组成部分，传统戏曲的现代转化，在其精神与形态，一表一里两个方面进行不断的吸收和改造，直至上世纪八九十年代诞生了文体成熟的现代戏曲。仅就现代戏曲的形态而言，其文本形态与舞台形态互为表里，在保留戏曲本体与继承剧诗品格的前提下，努力追求剧场性、文学性与戏剧性的高度统一。

笔者认为，传统戏曲的现代转化过程，即由古典戏曲质变为现代戏曲，是其精神与形态的双重现代化演变过程，而其形态的现代化演变又包含文本形态与舞台形态互为表里的两个方面。



现代京剧《曹操与杨修》剧照（尚长荣饰曹操）

艺术整一性的追求

传统戏曲的现代转化，是一个追求艺术整一性的过程，这不仅表现在追求情节的整一性，更重要是表现在进一步追求语言的整一性；而其艺术语言的整一性，又首先体现在音乐的整一性上。

从戏曲艺术的正式诞生、不断发展和演变，再到现代戏曲的诞生，历经两次戏曲文体的变革。戏曲文体的第一次重大变革，是从杂剧、南戏—传奇到花部地方戏的崛起与京剧的形成，由曲牌体音乐变革为板腔体音乐引发的。从地方戏和京剧到现代戏曲的创作，对戏曲艺术而言是一次新的文体变革，这个变革是古典戏曲到现代戏曲的正式跨越。正如研究现代戏曲的著名学者吕效平教授在其论文集自序中所言，“‘当代戏曲创作采用的是一种戏曲新文体’的观点迄今没有受到质疑，甚至似乎已经成了当代戏曲研究一条‘默许’的前提”。上世纪六七十年代的样板戏，处于古典戏曲与现代戏曲之间的阶段，它不能被视作真正的现代戏曲，不是因为其创作题材局限于现代生活与革命事迹领域，而是在其价值取向与审美追求出现了反现代性的严重偏差。

但正是“十七年”（1949—1966）的作家探索以及“样板戏”期间（1966—1976）所提供、积累的实践经验与成果，文艺创作上的宽松政策与民主风气为现代戏曲的再次崛起提供重要的现实土壤，共同造就了新时期（1978—）现代戏曲的成熟。如血泪控诉统治高层内斗置国家利益于不顾的莆仙戏《新亭泪》（1982年）、深刻揭露专制集权蔑视是非真理的莆仙戏《秋风辞》（1985年）、直指柄国者与知识分子矛盾关系不可调和的京剧《曹操与杨修》（1987年）、大胆破除政治偶像崇拜迷雾的川剧《夕照祁山》（1988年）、批判政客投机主义对无辜生命肆意践踏的越剧《西施归越》（1989年），其剧本发表、剧目排演，都是在文革之后的改革开放新时期。无论是《曹操与杨修》这部现代戏曲的代表作品，还是魏明伦这位现代戏曲创作与实践的代表作家，都鲜明体现了传统戏曲现代转化过程中，文本与形态的双重现代化演变。

新编历史剧《曹操与杨修》，由陈亚先编剧、马科导演、尚长荣和言兴朋主演、高一鸣作曲，首演于1988年。该剧作为现代戏曲崛起的代表，其创作理念与其说是对样板戏创作理念的彻底否定与脱离，不如说是对其大胆地修正与合理吸收。相较于古典戏曲，仅就现代戏曲的舞台形态方面而言，其语言的成熟性与现代性，得到进一步的发展。如由作曲家于会泳提出的“戏曲音乐必须为塑造英雄形象服务”，除去其理论与实践的政治色彩，我们仍可看到其可贵的舞台意识，即戏曲音乐为舞台人物形象的塑造所服务，这种经过改造后的创作指导理念为现代戏曲作品中的音

乐创作提供了难以估量的艺术养分。以《曹操与杨修》来看，主题音乐的积极运用、音乐布局的精心设计、招贤者的反复出现、冷色风格的舞美设计，无一不是作品全方位追求艺术整一性的体现。



现代川剧《夕照祁山》剧照

文学性的强势回归

京剧《曹操与杨修》的文学性回归，满足了情节整一性的追求，配合强大的舞台视听资源，造就了经典的诞生。

剧作家陈亚先，凭借这出戏的成功，得到剧坛海内外一致的推崇，以致让身在台湾的京剧学者、著名编剧王安祈后来在修编陈氏旧本《闻罗梦》的时候反复致敬此剧。虽然在剧本正式排演之前，《曹操与杨修》经历了各种起伏，编剧与导演在意见上一度产生过较大的分歧，好在最后由上海京剧院成功首演，剧本得以发表在1987年的《剧本》杂志上，并随后荣获首届京剧艺术节的唯一金奖剧目。今天回过头来看《曹操与杨修》，分析其如此轰动的原因，无外乎是戏曲文学上的回归紧跟时代潮流的步伐，戏曲音乐上的独特发挥营造戏曲本体魅力，戏曲流派的适当运用

彰显浓郁的京剧底色。

这部剧作的出现，标志着现代戏曲的戏剧文体正式定型，也有力地表明戏曲艺术在曲折的现代化演变过程中实现了新的美学理想与追求。注重戏剧情境的构造，利用主要人物之间的内在矛盾，给观众以心理上的震撼。剧中曹操以柄国者的身份出现，面对张扬智慧的杨修，他对这个洞彻其权力意志的知识分子，表现出不愿杀又不得不杀的心理纠葛与是非取舍。第一场，在郭嘉坟前，是两人的第一次相遇。杨修有意投奔到曹操帐下，曹操也很欣赏杨修的谋略，两人互视知己，都表露了为天下人的衷肠。当杨修知道曹操杀害孔文岱后仍以夜梦杀人的借口掩盖其杀人的事实，杨修不理解令人钦敬的大英雄曹操为什么不肯担承这个罪责，也惊诧于万马齐喑的政治环境。为了让对手让步，杨修三次与曹操发生不可调和的意志冲突。终于曹操无法接受杨修的众望所归，对其进行了杀害。两个伟大又卑微的人物，双双构成一曲极具史诗意蕴的悲剧。这种悲剧意识，正是文学重返戏曲的有力见证，也是创作者呕心沥血进行思考的驱动本能。

曹操的新形象，塑造得非常复杂、丰满，令人产生情感冲击和共鸣。这种人物形象塑造的创作观念，旨在坚持思考、保持怀疑、大胆表现人性的荒谬，以及人面对道德处境的尴尬与无奈，最终对人视以悲悯。对复杂人性的表现，是戏剧从业者在新时期戏剧探索时期的重要探索方向。而在二十一世纪的戏曲舞台实践与文学创作中，如何坚持这种“现代性”的精神品格、准确审视人性的艺术立场，仍在考验着当下每一个戏曲从业者。



京剧《曹操与杨修》第四场剧照（尚长荣饰曹操 言兴朋饰杨修）

个性化的戏曲音乐创新

戏曲音乐的现代性，其实质就是不断追求音乐戏剧性的过程，这是由戏曲艺术作为一种音乐戏剧的本质所决定的。

戏曲音乐的现代化是传统戏曲得以顺利进行现代转化的重要标志。戏曲音乐想要充分的现代化，不仅仅是技术与形态上的现代化，而是真正作用于现代戏曲的构建之中，在戏剧精神的统摄下服务于现代戏曲的主题表达、人物塑造及人性刻画。为实现戏曲音乐的戏剧性表现功能，必然要求作曲家充分考量剧目的音乐布局，并与剧作家进行词曲交流，最终实现戏曲创作中的剧乐平衡。我们可以对比京剧《曹操与杨修》的首演版与定通稿版，在第六场戏中，老生行当的杨修和旦角行当的鹿鸣女，两者在唱段的安排上有明显的变化与不同。在首演版中，杨修向妻子倾诉自己内心压抑已久的想法，作曲家为人物设计了一段长达十几句的成套二黄，其板式由传统的【导板、回龙、原板】组成，显然是吸收了传统的音乐创作套数。随后鹿鸣女接唱了一段西皮，再到杨修唱到【二六】，二人激烈地对唱【西皮快板】，构成了鲜明的意志冲突；但我们目前所看到的通稿版，无论是腔板设计还是音乐布局，都有了明显的改动。在通稿版演出中，第六场以二黄声腔贯穿，并且在板式运用上，也舍弃了原来的“导、碰、原”的传统套数，根据人物细腻情感的变化，采用【散板】起的【二黄慢板】、【反二黄】。这个变化，反映了现代京剧创作中，腔板设计有意突破传统，追求更为凝练、细腻的音乐创作观。

现代戏曲的创作实践，就文体方面，文本的唱词写作一方面充分利用传统戏的丰沃土壤，继承了大量的传统写作技法；另一方面，又试图打破原有的固定格式，用一种新的语言形态塑造崭新的文本风貌。老生杨修的【二黄原板】、【反西皮二六】、【反二黄】，是传统文本写作继承的表现，大量规矩的齐字句以及部分垛句的穿插使用尽显传统京剧的风采；花脸曹操的【西皮三眼】，是文本创新的表现；而曹操的【反二黄三眼】，则是在文本上保持传统形态，音乐上大胆创用新的板式。文本方面的创新为音乐创新提供了新的可能，但文本方面的继承也使得传统音乐里的丰富性得以发挥。京剧《曹操与杨修》中的净旦的【二黄】对唱、生旦的【反二黄】，都是吸收了传统戏的创作思维呈现出的音乐风貌；而剧中旦角的【反四平】、花脸的【汉调二黄碰板】、【二黄快原板】，则是在传统的基础上合理发挥，既保证了音乐风格的整体统一，又兼顾了音乐色彩上的多样性。



传承版京剧《曹操与杨修》剧照（董洪松饰曹操、陈圣杰饰杨修）

舞美视觉塑造复杂的人物心理

传统戏曲依靠音乐线的串联保证其统一的写意舞台风格，而作为古典戏曲的现代转化成果，现代戏曲则积极利用舞美的现代化实现了更为宏大的舞台叙事可能，并善于利用现代灯光技术和观念制造“二次幻觉”。

在京剧《曹操与杨修》第二场，当曹操由唱【西皮二六】转到【西皮摇板】“七年前杀孔融旧景犹在”，人物起身走向台中，陷入回忆，灯光也随即改变，仅留一束照光灯随人物调度而变动。幕后传来当年曹操下令斩首孔融的原声，灯光再变，众武士押由接下来原本饰演孔文岱的演员因衣扮相的孔融上，一句口白后孔融即接五句【西皮快板】；而更富戏剧性的是，在舞台的另一侧杨修紧接上场，走到曹操面前，

人物仅仅唱了一句“杨修举荐此贤才”，随即与孔融分侧下场。陷入恐惧与惊慌的曹操出现各种幻觉；红色灯光的恐怖效果以及干冰制造的梦境氛围，现代戏剧手法的运用充分外化了人物的心理状态。

舞台灯光的巧妙运用与导演人物调度的灵活安排，通过人物前后的幻觉与梦境制造陌生化的间离场面，使得中国戏曲在新时期戏剧探索中进一步实践了布莱希特的陌生化戏剧理论。孔融与杨修的舞台镜像，不仅对于剧中人物曹操意味着“幻觉”，对于观众又制造了一层幻觉，两种幻觉的叠加充分挖掘了人物的心理状态，成为当代戏曲着重表现和展现的艺术手法与情境构造。

随着戏曲舞台的现代化进程不断推进，戏曲舞台上的舞美及灯光除了提供丰富的视觉审美资源外，还能致力于人物的性格塑造与展现，将现代戏曲往更高层面的艺术整一性方向推进。对于观众而言，视觉的明显变化有助于展现当代戏剧艺术的剧场魅力。当剧中主人公曹操独自一人从黑暗的舞台环境中走入新的光区，表现了人物从幻觉与梦境中抽离，其心境也由之前的禁锢向自由延展，可见光影的运用对人物情感塑造的重要。



传统京剧《战宛城》剧照（侯喜瑞饰曹操）

艺术流派的传承与发展

作为一出新编历史剧，主人公曹操虽然表现出更为复杂的人性，但对于新老观众而言并不陌生，这背后主要的原因是京剧个人流派的运用对人物的核心塑造发挥

了不可磨灭的作用。

这出戏真正在唱上有分量的，只有四个人物，即曹操、杨修、倩娘以及鹿鸣女。而剧中核心的两个人物，曹操与杨修，都有着鲜明的流派痕迹。流派是手段，不是目的，运用流派并不意味着要演员或者剧目“削足适履”，而是将艺术流派同样作为表现人物的重要手段。首演杨修的演员是上海京剧院的言派老生演员言兴朋，在这出戏中他运用言派的声腔塑造了“妙笔写春秋”的杨修这一知识分子形象。虽然最早用言派演员饰演杨修引起了一些争议，但好在还是选择了言兴朋，也造就了这出戏中经典的两段生腔唱段。现在看来，用言派去表现杨修，是恰如其分的。尤其是第六场动人的正、反两段二黄声腔，的确做到了动情、动人。至于此剧的另一重要角色——曹操，也是运用传统流派所塑造的舞台形象。作为首演这出戏曹操的演员尚长荣，一方面他不仅在剧本发表后第一时间阅读并联系上海京剧院计划排演，还反复阅读《三国志》，为塑造这一人物做足了文学功课；另一方面，他虽师承侯喜瑞，但不拘泥于侯派，而是揣摩多位前辈大师对于曹操这一人物形象的塑造，进而提炼出了自己对曹操的深刻认识，并在《曹操与杨修》中创造性地作出自己的艺术实践。

正因为传统流派的引入，使得这出戏新中有旧，旧中有新。《曹操与杨修》首演成功后所引发的热潮，其中就有相当一部分是将这出戏与传统京剧的中的“三国戏”做比较，进而探讨《曹操与杨修》中曹操这一人物塑造上的成功。甚至在戏曲学会为其举行的座谈会上，著名剧作家黄宗江激动喝彩道，“尚门有后，言门有后，京剧有后”。



传承版京剧《曹操与杨修》第二场剧照

创作者的戏曲美学品格

就戏曲舞台形态的现代化而言，现代戏曲的文本现代性与其音乐的现代性两者互为表里，它们都致力于实现现代戏曲剧场性、戏剧性与文学性三者的有机统一。如果把戏曲的舞台艺术语言仅仅理解成提供“审美资源”的来源，那就彻底把它们看作形式主义，坚持抱着“古典戏曲有形式而无内容”的偏见，进一步拉大和固化了人们对戏曲的偏见与歧视。我们必须看到，随着传统戏曲的现代转化，戏曲的音乐与表演，作为戏曲舞台艺术语言的重要组成部分，不仅仅作为提供审美资源的手段而存在，也不仅仅是演员展现其主观个人技艺的载体，而是针对戏剧中人物形象的刻画与塑造发挥着日益重要的作用。

保证现代戏曲的长足地发展与创新，就要求戏曲创作及批评充分做到对戏曲美学品格的准确把握及舞台视听语言的全面剖析；就要求戏曲教育必须注重对新世纪戏曲人才的全面培养和综合舞台素质的整体提高。

让观众看见音乐的“视觉歌剧”

——科幻歌剧《七日》舞台呈现创作评述

宋成海

日前,由上海国际艺术节、上海交响乐团、中央音乐学院联合委约的科幻歌剧《七日》在上海交响乐团音乐厅演出。本剧由郝维亚作曲,王爱飞编剧,萧丽河担任灯光设计,而导演以及舞美、影像、服装、造型设计是“一拖五”,均出自电影导演杨竞泽一人之手。通过他打造的舞台呈现,观众经历了一场神秘而深邃的未来之旅。

歌剧《七日》讲述了一百年后人类和智能人、机器人之间的一段“三角恋”故事。艺术家司徒睿陷入创作的僵局无法自拔,同时面临身体死亡。女科学家郦尧(也是AI人)为了拯救他,利用人工智能技术全面“更新”了司徒睿。得到消息前来看望司徒睿的恋人楚莽,无法面对,甚至怀疑眼前这个容貌一样,崭新的司徒睿是否还

记得,懂得他们之间的爱情……歌剧打破了时间和空间的边界,尝试探讨充满思辨意味的终极之间——“当以人工智能为代表的高科技全面超越人类,甚至替代人类的时候,我们是谁?我们的价值和生命意义是什么?”

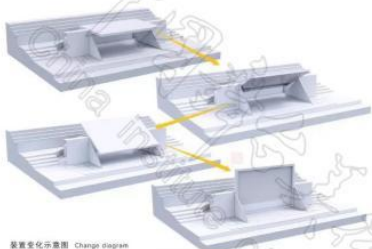
在人们通常的概念里,“歌剧”是一门古老而传统的艺术,而“科幻”是对未来的想象,这样气质迥然不同的体裁和题材的碰撞,堪称一次天才而大胆的开创,同时也充满挑战。尤其对身兼舞美、影像、服装、造型设计的导演杨竞泽来说,面对现代、抽象的音乐以及深邃的思辨性主题,舞台的视觉呈现就必然要更多承担起与观众进行形象化直观交流的主体任务,其重要性与困难度不言而喻。



在音乐厅中构建未来世界

在音乐厅演出歌剧并不少见，有时是不带布景的“化装”音乐会歌剧，有时是半舞台（semi-stage）版歌剧，不管是哪种形态，客观上来说，音乐厅演歌剧，总体样式呈现出来的效果还是“音乐会”，一定程度上比镜框式舞台演出的歌剧缺乏整体感。《七日》的演出场所是上交音乐厅，是一个属于音乐的空间，用导演杨竞泽本人的话来说，是“一个有自己灵性的生命体”。面对独具风格的音乐厅，创作者的第一个挑战便是在有限的剧场技术条件下，以完整的舞美要素打破音乐厅其建筑原有的气质，赋予这一演出空间新的生命，甚至要让置身其中的观众在歌剧中忘记这里是音乐厅，而是一个未来世界。

在采访中，杨竞泽谈到，他尝试过多种方案。起初他的思路是“对抗”——用一个更强的结构来“压制”音乐厅建筑原有的结构。他打算在舞台上搭建一个6米高，12米宽的平台，把音乐厅常规的俯视观演视角还原为剧场应有的仰视或平视。再以2吨大米铺满平台，形成一个真正的“沙丘”，在平台装置以中线为轴进行旋转倾斜时，形成瀑布似的沙雨，演员在其后表演，营造“末日之丘”的视觉效果。



《七日》平台装置变化示意





《七日》舞台效果图

然而，和这个听上去令人心潮澎湃的复杂构想相比，最终演出呈现的却是另一个返璞归真、四两拨千斤的简约版。杨竞泽说，“与其和这个空间原有的生命去对抗，不如和它和解。”装置进场没有技术合成的时间，演员就要在6米高的平台上排练，加上音乐厅不允许微小如大米这样的颗粒道具进场，这些在第一时间暴露出来的问题让“一拖五”的杨竞泽必须第一时间重新审视这个空间，并且快速做出决定。第

一时间看到这一现场的他，站在平台上，蹲在地上跟它说了几句话“兄弟，我没别的意思，我不是来改变你的，我就是想让观众看到一个不一样的你，咱俩别争了，咱俩得合作。”随即转身对技术团队说了一个字“拆！”，使用了一个半小时时间，把6米高的装置架全部拆掉，而那2吨大米甚至都没机会运进剧场。就着拆完后的材料，杨竞泽重新搭建了最终演出呈现的版本。虽然在音乐厅里下“6米的沙雨”未能实现，但设计的总体风格和大部分意象因着影像的统一，基本得到了较完整的保留——上交音乐厅的舞台上仍然构建出一个未来世界。

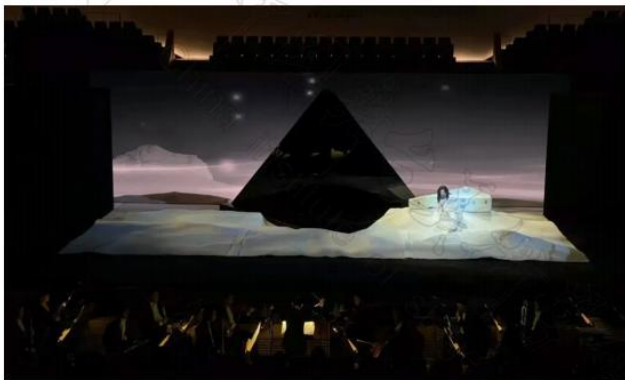


《七日》舞台剧照

在笔者看来，这最后时刻在剧场现场的“妥协”反倒更接近一次真正意义上的创作。在剧场里的这次“即兴创作”，也能看出来经常“靠天吃饭”，经常要与大自然环境去博弈的电影导演深谙“和解”之道。其实几乎每一个成功的创作，到最后无不体现为创作者与现实所有条件的握手言和。“遗憾总会有，但是必须要保戏。人们常说电影是遗憾的艺术，舞台艺术更是如此。”杨竟泽如是说。

让观众看见音乐的“视觉歌剧”

我们通常认为的“剧”都有一定的“情节”，《七日》的一度创作者似乎有意回避了故事的情节性，更多追求一种故事之外的理念化的表达，这为二度创作的舞美构思提出又一个挑战——把听觉视觉化，把音乐形象化，让观众更容易接收到作者想要传达的理念。如果说，剧中高度浓缩的唱词完美地呈现了人物的精神世界，而观众对于人物形象以及戏剧走向的理解，倚赖舞台美术呈现“看到”了音乐。



极简的舞台上，有三个核心意象作为舞台的支点——“末世之丘”、金字塔和琴盒。“末世之丘”是纯白的沙丘，无光无色，是人类面临被AI毁灭的境地。黑色的金字塔代表人类文明的印记，亦代表人的欲望，它是一个镜面，观众从中可以看到反射出来的自己。（注：在原版方案中，镜面设置于6米平台的底部，在最后一幕，随着平台旋而显现，观众会看到一面无限镜，演员站在镜前，映照出无数个脱下盔甲露出AI机械的复合人，形成一道视觉的无底深渊，带领观众思考AI把人类带到终的终极之地。）琴盒是艺术的象征，也是这末世之中的方舟，寓意拯救——人类若

要毁灭，艺术将永恒不死，在宇宙中形成“刻印”。如果说科幻歌剧《七日》试图带领观众一起思考人与AI的本质区别到底是什么，人之为人的“根本”又是什么，二度创作者的答案应该就藏在这个琴盒里——“创造”，AI是人的创造，人是神的创造，创造者被创造。在固定的布景支点之外，剧中最激发人想象的莫过于贯穿始终、不断变化的影像。这时候更加能够看到创作者，试图用影像去传递更多的意象，为全剧的内在张力提供更宽广有力的表达形式。



不知是不是跟主要的创作者“一拖五”有关系，在这部《七日》中，影像不仅是烘托气氛，作为戏剧的一部分，它是在场参与表演的“角色”，以其自身的性格特征、音容笑貌、时时刻刻进行着的表达，完成了戏剧。这种表达不是孤立存在的，它固然首先源于故事的文本，更重要的是要与音乐相统一，与音乐“互为织体”；这种表达也不是完全附庸的，在以视相思维诠释音乐玄妙语义的同时，影像语言展现出自身魅力，升华作品的审美，每一帧的影像单独拿出来都可以构成一幅科幻题材的平面设计，极大拓展了作品的表意，激发观众的无穷想象。从素材上来看，影像中有具体的意象，以观众最易直接感知的形象进行表达。如开场的水滴，随着音乐发展四散荡开，形成人类赖以居住生存的水的星球，它旋转、翻滚，幻化汇聚为母亲子宫里的胎儿，荡漾在羊水之中，而这一系列的汇聚最终又消散于无限宇宙之中。这一组水滴意象的幻化不言自明地寓意了生命之源与生命之尽头——宇宙，观众由此很顺利地进入了《七日》所设定的未来世界……再如，第二日中随司徒睿一起出现的沙丘背景起初是写实的，作为布景的视觉延伸，而随着司徒睿的生命接近

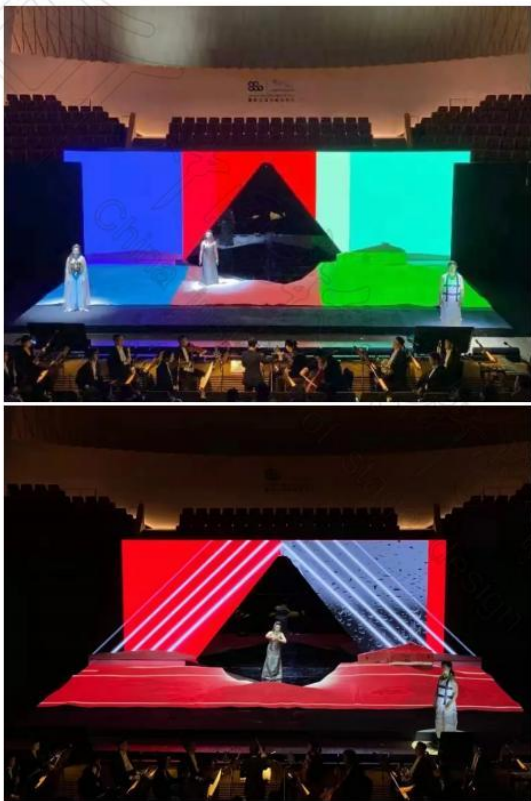
终点，楚莽和骊尧逐一登场，沙丘形象由具象逐渐几何化，预示着人自然生命的终结，AI 生命的开始。



影像中还有演员具实的表演，主要作用是第一、第三、第五日中纯音乐没有唱词的部分，补充人物背景，并对人物的设定加以延伸，帮助观众走近人物。电影导演出身的杨竞泽，演员们的影像，也是他自己上手直接拍摄的，他大量使用特写景别，放大表演的细节和人物特征，打开角色心理活动的层次，极大补充了音乐厅观演的局限。而如 AI 骊尧摸索人类使用的口红、手帕这些无唱词的动作，都是在表达其试图理解人类寄予物品的情感传递。



影像中更多的是写意，包含大量的符号与隐喻。这部分更多集中使用于歌剧结尾的六、七两日，影像风格转变为极具装饰性的纯粹色块和光影的表达，既是作品抽象风格、多义性的延伸，又是对科幻主题的回归。如果说前两类影像元素更多是帮助观众理解和走进作品所构建的世界，那么这类抽象的元素则给了观众更多解读作品的挑战。尤其“三原色”的冲撞——第六日的“红黄蓝”色彩三原色与第七日的“红绿蓝”光的三原色，由“色”到“光”，去“伪”存“真”，以高概念刻印下本剧的主题之问——什么才是人类的希望之光？这样的开放式结尾既审美、又无尽，不同的答案在每个观众的心中自然生发。



值得一提的是，创作者对所有影像元素的使用都紧紧地与音乐结合在一起，无论是特写人物的动作，还是符号形象的幻化，都与音乐的节奏变化、起承转合丝丝入扣。

这部科幻歌剧《七日》虽然是在音乐厅演出，灯光设计仍然邀请到著名的萧丽河老师加盟。萧丽河可谓是灯光界的一把“牛刀”，虽然舞台影像和舞台装置整合的概念表现留给灯光表达的空间不算多，但萧丽河仍然出色地完成了灯光。灯光给予舞台的支点和演员表演的帮助，不仅给整体舞台视觉呈现加分，表达出光影的惊鸿一瞥。



在杨竞泽导演看来，虽然代表着“过去”的歌剧和代表着“未来”的科幻看上去有冲突，但它们却有一个共同点——都超出我们自身的生活经验。他认为，相比更加写实的电影，歌剧在创造“陌生化”的戏剧空间方面，反倒更适合科幻题材发挥。正是怀着这样积极探索的创作态度，在创作资金捉襟见肘的情况下，杨竞泽导演担当起“一拖五”的创作任务，整体把控作为“视觉歌剧”的一切造型手段，秉承“视觉元素与音乐互为织体”的创作理念，通过大胆、丰富的想象力为观众构建了一个耳目一新的未来空间，把抽象的音乐形象和缥缈的科幻想象转化为一部高概念的“视觉歌剧”！

一曲关于死亡的悲歌

——《死亡变奏曲》舞台设计创作谈

张琬琳

2021年6月10日,《死亡变奏曲》被上海戏剧学院2017级表演系、舞美系搬演到上戏实验剧院的舞台。作为约恩·福瑟的代表作,这部作品与《一个夏日》《有人将至》共同探讨了死亡、记忆与孤独对生者的纠缠。

本文从舞台设计创作的角度出发,讲述了如何运用舞美赋予这部有特殊含义的作品以更深刻的内涵。

一、剧目简介

《死亡变奏曲》是挪威当代国宝级作家约恩·福瑟的作品。约恩·福瑟是挪威当代国宝级作家,有“新易卜生”之称,其作品不拘文体,涉及小说、诗歌、戏剧等多个领域,迄今为止被翻译成四十多种文字,囊括了几乎所有最顶尖的国际艺术大奖。戏剧代表作品《名字》(1996 易卜生文学奖)、《有人将至》、《一个夏日》(2000 北欧剧协最佳戏剧奖)、《秋之梦》(2002 德国《今日戏剧》最佳外国戏剧奖)、《死亡变奏曲》(2002 北欧国家戏剧奖)。

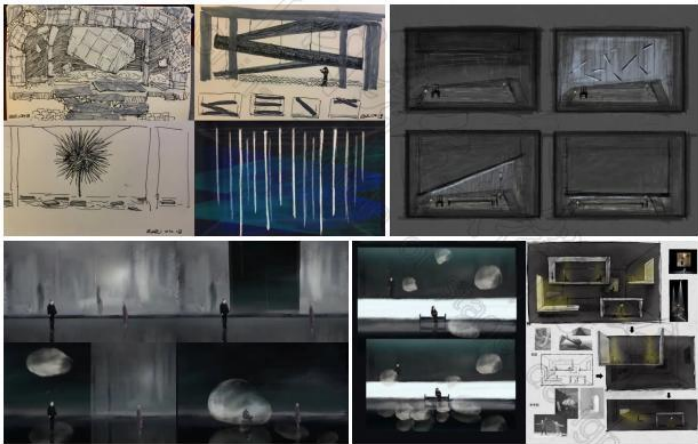


▲约恩·福瑟

《死亡变奏曲》，这个汇集了福瑟剧作重要特点的作品，就是这样一部讲述语言、缺席、死亡的戏剧。一对没有爱情的夫妇，在女儿死去后不得不重新面对彼此，面对记忆和过往，并在潮湿和痛苦的回忆中对女儿的死寻找答案。而剧中的女儿也在寻找，她一次又一次地在雨中的海边堤岸徘徊，与一个虚幻的朋友交谈，寻找自己的平静，最终跳入大海。福瑟在舞台上创造了一个复杂的空间，汇集了老去的人、死去的灵魂、虚幻的想象、过往的时间，和“无垠之海”。人物从前的自己对未来不断发出美好的期许，而年老的自己则反复哀叹，“我希望一切都没有发生过……”多个声部在舞台上交织，一曲关于死亡的悲歌，急，慢，最终归于宁静。

二、创作过程

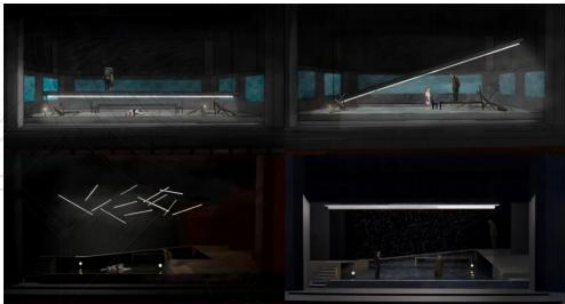
《死亡变奏曲》的创作过程非常漫长且艰辛。3月初我们接到由邹鲁路老师翻译的剧本，在初读剧本时，我们认为整个剧本的风格是非常独特的，是有强烈的福瑟风格的剧作，剧本偏意识流。所以在视觉形象上，我们做出了非常多的尝试。



▲《死亡变奏曲》前期舞美设计稿

在第一次和何雁导演的交谈中，我们确定了整个环境的氛围应该是阴暗潮湿的，包括导演认为年轻男人和年轻女人生活的环境仿佛一个地狱，他们在这里相爱、争吵最终分离。对于这个环境，首先我们确定的是阴暗、压抑、潮湿的氛围。在众多方案中，导演选定了一个大的方向，整个空间是空旷、干净、却又让人压抑的。使

用的元素是大的灯箱以及下雨的效果。刺眼而炫目的白色灯箱压抑在整个潮湿的空间上部，滴答滴答的小雨、倾盆而下的大雨穿插在整个戏剧事件中。在确定了大方向的情况下，我们开始精确具体的创作内容，包括舞台结构、道具以及观演关系的重新分析（如图1）。



▲图1

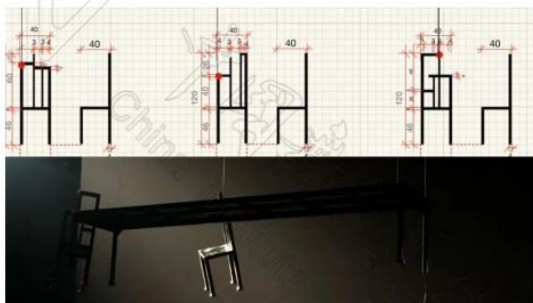
第二版的创作我们希望更加大胆，甚至想要在舞台后方放置三个巨大无比的水缸，暗示这个“家”的非常规性，同时导演提出演员可以下水去演出，当然碍于现实条件，最终没有实现。接着我们在下方的舞台结构上又做了不同的尝试，希望不仅可以使舞台调度更加丰富，还可以使桌椅等道具隐藏在整个平台下方。在第二轮方案探讨后，大家一致认为，视觉形象不可以太过平庸和繁复，而是要用最简约的视觉形象表达整个剧作的内涵，要“简约”却不能“简单”（如图2）。从而有了最终版本的设计方案。



▲图2

在最终的设计方案中，我们取消了过于繁琐的高低平面以及细碎的灯管，而是将其整合成为一个巨大的方形水池，上面担着一个长 13 米可快速推移的平台，从正面视角看这个平台仿佛漂浮在整个水面上。同时在整个舞台的前半部，遮挡一块纯黑色景片，把整个舞台演出区域缩小，使这个家显得狭窄、阴暗。在戏剧高潮时，黑色挡板升起，观众视角一下开阔从而看到后区大面积的水，也是女儿最终走向死亡的大海……

在道具的处理上，我们重新设计了这个家的家具，将桌子的长度拉长至 3 米，不仅使它的功能性发生改变，同时也符合整个视觉的构成，包括椅子也是根据人物的性格重新设计的。在这里我们重视道具的体现，认为道具往往是舞台设计中很重要的一部分，它同时应该也是符合整个剧作和舞美的风格的（如图 3）。至此，舞台上大的视觉形象已经确定。



▲ 图 3

三、关于观演关系

由于这个戏定于上戏实验剧院演出，但在谈论的过程中大家一致认为大剧场的环境并不适合这个戏的氛围，整个气场比较散，坐在后排或者二楼的观众并不能很好地感受到这种压抑阴暗的环境。我们更想去营造一种整体性的包围感，希望观众从坐进剧场里就感受到强烈的戏剧氛围。所以在何雁导演以及舞台姜明会老师和灯光沈倩、罗林老师的支持下，我们决定大胆地把整个剧场反过来，放弃使用原大剧场的观众席，而是在后舞台重新搭建观众席。但是在实现的过程中，我们遇到了很多难题，观众视角遮挡，消防安全等等非常多的问题。最终在多次修改后，我们将观众席成功的转换过来，同时重新做了引导观众入场的路线。此举使观众入场后可

以身临其境地感受到我们创造的整个环境的氛围。同时导演也提出了一个观点，观众坐在舞台上观戏，但是观众自己本身也在舞台上，观众又是什么角色呢？这也是可以引人思考的一个角度。包括姜明会老师也提到是否可以把天幕拉开或者天幕在灯光的作用下可以达到半透明的效果进行演出，让观众清晰的认知到自己所处的位置，看到原本的观众席。这些新奇的想法，都是在这个过程中迸发出来的。略有遗憾的是，只有在最后两场的演出中，在演员谢幕之前，我们把大幕拉开，让观众看到了图4的场景。对观演关系的探讨，我们还做得远远不够，但是也正是有了这样的思考，才会让一出戏在表现形式上有更多的可能性。



▲ 图4

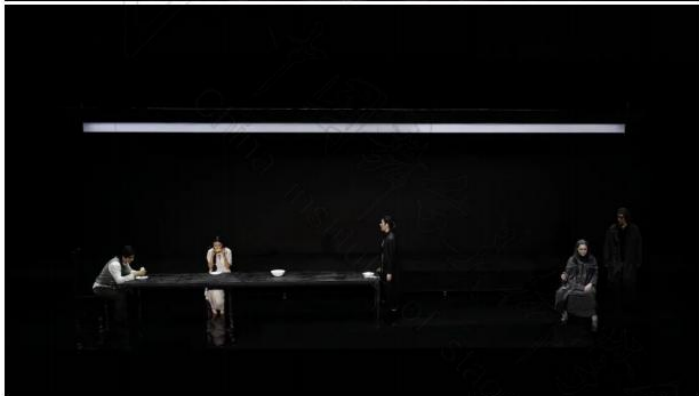
四、结语

通过这次的创作，让我无论在对剧本的理解还是整个一台戏的运作，以及舞台技术等等都有了更加深入的理解和学习。在前期创作的过程中，除了要考虑剧本所给出的特定环境外，同时还要使整个舞台的大环境大氛围符合剧本所传达出的气质。同时要“整体设计”，除了舞台上的一方天地，舞台外的所有因素我们也要考虑到，比如观众席、比如整个空间的声音、比如观众进场的路线等等。同时，在老师的引导下也使我对观演关系也有了新的理解。一个镜框式舞台，是否也可以两面坐观众，中间演出，形成类似中心式舞台的表演空间。这些在实践中都值得我们去尝试，不仅对舞台设计是一种挑战，对表演来说同样也是。

在一台戏的呈现过程中，技术是我们不能忽略的，在舞台上使用水的元素，其

实在国内外舞台上是非常常见的，所以在设计之初，我们并不认为这是一件非常困难的事，但是案头容易，实现却难，在剧场全都是电路的情况下使用水，本身就是一件非常危险的事情。此次实践也充分了解了下雨装置和水循环技术，这对我来说也是受益匪浅。实践出真知，这在剧场中是显而易见的，也让我对自己的专业有了更加深入的了解。





剧场的整体设计与数字空间

曹 林



本次“太湖舞美国际论坛”的主题词是“数字化与剧场艺术”，围绕这样的一个专题，我要谈的内容有两个：一个是“整体设计”，一个是“数字空间”。在讲到正式内容之前，还是照例给大家介绍一些中国舞美学会的情况。自从本人履职会长以来，就跟舞美学会的各位同仁在思考，这届舞美学会的工作原则是什么？八年来学会一直在倡导“大舞美”观念，倡导打造一个国际有影响力、国内有凝聚力的专业性社团组织，但是靠什么推动工作的前进呢？我们正处在这样一个数字化时代，所以我们从一开始就建立了中国舞台美术学会的官方网站和公众微信号，这就是刚才说到的，数字化带来工作和信息交流上的便利不同于以往的方式。

在座的各位可能大部分都拥有学会的二维码，二维码背后是整个戏剧空间和舞台艺术的一个完整世界，在它背后有成千上万不同领域的人，服务于剧场艺术各个工种的人群，而拿着手机的观众都在关注这个二维码背后的世界，所以，这就是这个时代所面临的信息交流的方式。

回到正题，先谈第一个话题，关于整体设计的总体描述。我个人觉得整体设计（或称“总体设计”）走到今天，与以下四个要素分不开：

第一是当代艺术，它是整体设计走到今天的文化背景；

第二是后戏剧剧场，大众对后戏剧剧场的理解是从不同的方面进行的，有的从文本，有的从空间——也就是从视觉、听觉等感官系统的空间当中领悟，同时也发现了它的文本价值；

第三是表演设计，舞美设计从二十一世纪以来进入新的时代，进入表演设计和空间时代；

第四是对国际趋势的本土化理解，中国舞美面临“大舞美”观念的整体推进。因为在中国这样一个特殊的社会环境下，我们努力地推进文化和旅游的高度融合，随之而来的就是对中国舞台美术的现状有了新的独立认识，这个认识具体表现就是大舞美观念。

说到整体设计不得不回顾一下关于整体艺术的发展道路。它源自瓦格纳（1813—1883）的“整体艺术”观念，原意是针对传统歌剧音乐、歌唱与戏剧情节相互脱节的一种革新。其背后是当时哲学与艺术的群体性思考，比如叔本华就认为所有的艺术表象，都应该服从于统一的意志表达。在舞台艺术领域，由瓦格纳提出来并付诸实现。这个史实大家都知道，但是我想，如何实现整体设计，它需要有一套办法——也就是要有话语权。

我把它概括为三种路径，第一是来自政治和经济的话语权，舞台美术设计是众多行当的总和，大家总想用自己的话语权统领全局，也就是整体设计概念，古今中外都一样。从中国来说，之前经常会谈到“角儿”制，就是戏曲舞台由明星、由角儿说了算。早期的西方舞台上，往往也是由那些著名演员、作曲家说了算。

在瓦格纳时代可以说是各自为政，瓦格纳提出来要有一个统和的空间把多种元素协同起来，于是就产生了把“整体艺术”这个想法加以落实的念头。前提是瓦格纳拥有相应的经济条件，他本身就是名家，有能力去筹措资金，于是把拜洛伊特剧场按照他的设计思路建起来了。剧场建起来之后，给我们带来一个崭新的空间理念——在一个统和的环境下，把舞台艺术各个行当整合到一起。整体艺术的理念到二十世纪衍生出“整体戏剧”、“整体剧场”、“整体建筑”等观念。



瓦格纳主导设计的拜洛伊特剧院

另外一个案例谈谈阿庇亚，他是近代舞台布景向现代剧场空间转变的关键性人物，在世界舞台美术发展过程中起到了重要作用。后来的研究者似乎都忽略了一个重要问题，就是阿庇亚如何实现他的理想，在实践中调和各种不同的意见。大家都知道阿庇亚生活在一个布景占领舞台的时代，但他在创作中明确提出：“我反对布景，我要的是光的作用，我要的是中性舞台的作用，我要的是台阶的作用。”这在当时是一个石破天惊的观念。事实是，他当时在德累斯敦的节日剧院当主要领导，所以他能够在这个条件下实现他一些艺术上的追求和理想。尽管后来他也经历了很多艺术上的争论，但是最终还是这种设计理念引领了整个世纪的风向，所以不能不考虑来自政治的话语权的重要性。



德累斯敦的海勒劳节日剧院

接下来到了 20 世纪之初，以德国为统领的世界现代艺术设计史的初始，包豪斯的设计理念涵盖了整个关于人类生活方式，甚至影响到人们的交流方式。大众所了解的更多是他们对日用品和工业产品的设计，但是包豪斯最重要的部分其实是对人类生存状态的设计。所以，以格罗皮乌斯为代表，提出了一种关于剧场设计的理论，是一个包豪斯舞台的概念。这个理论之前没有得到足够重视，而在近些年，从国际到国内受到了广泛的关注。那么他当时为什么提出这样的想法，包括城市规划、社区的改造，学者们试图通过这些因素挖掘到他最初的想法，怎么把社会当成一个大的剧场，怎么把人群当成观演关系来处理。所以，我们可以把格罗皮乌斯们的话语权归结为强有力的哲学思想，人们逐步开始认同他提出的“整体剧场与设计”的想法。

还有一种话语权来自于实践，实践往往有强大的力量，拿自己的行动，拿自己的作品告诉大家，哪些是对的，哪些是好的，哪些是落后的，哪些是不应被人们继续关注的。二十世纪中期，出现了大量从不同角度进行整体设计的欧美艺术家，例如舞蹈家奥文·尼克莱，他分别从视觉造型的原理来编排舞蹈，从形体组合的因素来营造空间，形成不同以往的整体设计样式，其影响力一直到今天的编舞创作，甚至是大型庆典活动和娱乐性秀场演出。



变形虫舞团



太阳马戏团

整体设计走到七八十年代，出现了新的思想——视觉文本理念。很多艺术家都在思考这个话题，罗伯特·威尔逊提出了“视觉剧场”这一当代新理念。从上世纪七十年代以来，这个思想一直在世界各地的剧场里不断被实践、翻新，因此，实践的力量也是整体设计话语权的一个重要来源。

2010年前后，随着德国人汉斯·蒂斯·雷曼的《后戏剧剧场》被译介到我国，舞美界也都在思考，整体设计该如何解读？

2014年以后，中国舞台美术学会开始逐渐产生一个完整的想法，就是用学会这个平台引进外部力量来做一些创作观念上的交流和碰撞。于是学会开展一系列国际舞美大师论坛活动，最初的想法就是把这些大师引进来，让他们用切身体会来活跃我们的创作思想。

到2016年邀请罗伯特·威尔逊的时候，设定的主题是《戏剧舞台的意向·元素和方法》。我们可以看到这两种思想——保守传统和激进前卫——之间剧烈的碰撞。我们往往看到的都是冰山露在水面上的那一部分，而我作为舞美学会一段时间的统领者，深知背后的困难和艰辛。思想的改变异常艰难，有的时候会远远难于硬件改造，建一个大剧院，只要有钱，有足够的精力，有好的设计师，就会把它建起来，但是思想理念上的变化就很难。



罗伯特·威尔逊

当年大家在听罗伯特·威尔逊讲座的时候，很少有人知道背后的故事，这些截屏是一部分来自国内戏剧界学术权威的回话，有的是留在舞美学会官微后台的，有一些是留给我的，有一些是留给其他老师们的，非常多。这里放两段给大家看一下，为了和谐就不提是张三李四了，这样的说法非常具有代表性，不可小觑。他们破口大骂——顽固地认为剧场理念只能有一种，异常激烈地反对多种戏剧观念和实验，坚决维护他们自己认定的某种舞台样式。

当然，我们不会因为遇到一些困难就停下来。2017年的WSD展，中国舞台美术家获得了4个重要奖项，受到世界同行的好评。在那次展会期间，有英国戏剧界“教母”之誉的帕梅拉·霍华德带来了她的轻歌剧《夏洛特》。这部戏贯穿了她的整体设计理念，尤其是她从服装设计师转为导演身份的历程对舞美工作者有很大的启发。于是我就代表学会邀请她来办讲座，给中国同行介绍她的创作经验。后来在中央戏剧学院的帮助下，共同举办了题为《当代舞台美学的视觉重构》的2017年国际舞美大师论坛。



帕梅拉

大家注意看一下，连续几届国际舞美大师论坛的关键词和主标题，都是紧紧围绕整体设计来思考戏剧的创作理念。2018年，我们开始从歌剧角度谈整体设计，非常有幸的是，当年波达正在为国家大剧院设计《罗密欧与朱丽叶》，所以我们跟着国家大剧院沾了很多光，在国家大剧院的协助下促成了那次题为《作为整体艺术作品的歌剧设计》的研讨活动。

当然，不同的艺术家有不同背景，斯提法诺·波达是舞蹈演员出身，受过专业训练，他会从舞蹈演员的角度进行人物形体造型设计，从对舞台空间的影响切入谈

他的整体设计。他也谈到他的整体设计背景来自于贫困，当年为了节省经费，他一个人把多个工种的活儿都干了。所以说，关于整体设计，各式各样的原因都有。

2019年，学会邀请了苏菲·江普、亚历山德罗·卡梅拉。我们看重苏菲·江普对特殊场地展演这个话题的理解和解读，她是2009年PQ展的策展人之一，所以在本次以《表演设计的完整性和突破口》为题的论坛上，她不仅谈到了整体设计，也给我们带来一个新鲜内容——“特殊场域展演”的戏剧理念。

为活跃表演设计思想创造有益环境，接下来我们还要努力把整体设计理念继续推广发扬。比如我们一直想邀请当代整体设计的代表性人物阿契·弗莱耶，从2015年开始，我和马路老师到德国去拜访他，直到上个星期我们还与弗莱耶联系，试图用视频采访的方式解决疫情带来的困难，目前正在沟通过程中。在文化交流方面，我们既不能妄自尊大，也不能自我贬低，需要自我定位在一个平和的位置上跟这个世界的舞台进行对话。



拜访弗莱耶

我们都知道德国一直在领导表现主义绘画风格，而当今的德国表现主义画家里弗莱耶享有盛名。他的戏剧创作理念产生于视觉艺术，从视觉观念的原理上进行思考、创作，在他的作品里，不管从导演统筹还是具体的舞美设计，都体现着他一贯之的表现主义的理念。

布拉格经济大学经济学系教授、文化经理人帕夫拉·彼得罗瓦是2019PQ展的总策展人，她在策展语中的一段话，对当下的“舞美设计”进行了重新定义：“一个

演出中,好的演出设计应该在概念上、导演上,或者戏剧理论上,是一个强有力的整合元素,而不是一个次要的从属的角色。这是重点所在。”由此也不难看出,这个时代的职业界限正在消散,正在走上一条统和之路,统和的背景正是来自于所谓的数字化时代。

我国舞美设计的多样化和整体化体现在方方面面,改革开放以来,尤其进入新世纪以后,整体设计的观念开始得到大家认可,而且逐渐体现到实践层面,尤其是在庆典活动、大型晚会、文旅演出等领域,这种现象尤为突出。早在2008年北京奥运会的时候,我们就注意到这个趋势。学会牵头举办了奥运舞美论坛,这个论坛形成理论上的节点,由此走向一个新的台阶。

大家从近十年的这些创作可以看到,有些设计师已经由整体设计开始了身份的变换,比如严文龙的创作涵盖了从整体自然环境设计到剧场建筑设计再到内部的舞美设计等各个环节,沙晓岚则由设计师到导演再到总制作人,从决策者的高度统筹总体创作。鞠毅的创作从《金面王朝》开始,就不仅限于舞美设计,而是从整体空间创意出发,通盘考虑场景、灯光和机械等等,2016年创作的文旅演出《回道张掖》,则站在导演的角度,用技术思维展开一场极具视觉冲击力的“沙秀”。灯光师出身的易立明,近些年不停做这样那样的尝试,已经完成了多部话剧、歌剧以及文旅演出的导演工作,2018年的话剧《罗慕路斯大帝》就是他近期整体创作的代表作之一。

刚才伊天夫老师阐述了他对整体设计的一些思考和实验,他平时的工作兼顾戏剧理论的研究者、舞美人才的教育者,同时也是一个舞台艺术的实践者。这也决定了他的创作思想带有完整性,他的作品我在这儿不重复说了,2019年的评剧《新亭泪》、2020年的话剧《护士日记》,都能看出他从导演角度思考一台戏的整体效果,与以往体制下的作品大不相同。

接下来所说的话题,是关于这个时代“数字空间”的总体描述,我把它归纳为:首先是用智能科技改变试听效果,基本上属于技术层面的,主要考虑如何使设计体现更加便利,更加丰富;其次是用数字技术推动时代对话,人类社会进入数字化时代,方方面面都产生了非常大的变化,沟通和对话充满不确定性,数字空间成为一种交流方式;再次,把数字思想作为一种立场观念,数字空间自身成为一种社会批判的语言,为推进社会文明发展提供一种建设性的思维路径。

对艺术来说,数字化时代的到来并非无根之木无源之水。艺术史家把现代主义风格之后的发展路途定位为后现代主义,其标志性的事件是查尔斯·詹克斯于1977年出版的《后现代建筑语言》(The Language of Post-Modern Architecture)。他率先使用了后现代主义“Post-modernism”一词,并于他在书中写道:“1972年7月15

日下午3时32分,现代主义建筑在美国密苏里州圣路易斯城死去。”詹克斯提到的“现代主义建筑”是指著名建筑师山崎实设计,并在1956年建成的普鲁特·伊戈公寓。这个现代风格的大型居民社区由于规划的合理性和美学上的问题备受指责,于1972年被爆破拆除。至此,所谓当代艺术开始全面勃兴。

三十年以后的今天,经过现代主义令人眼花缭乱的方式方法之后,戏剧又走进了新的环境,大家不知道应该怎么办了,于是提出了“后戏剧剧场”这个理念。这同样是时代的产物,近十年来我国的戏剧领域得到普遍关注,对这个话题进行激烈的争论。我认为这恰恰是充满活力的积极态度,当一个事物成熟之后就该打包进博物馆了。我们生存的时代,就像今天搭建的论坛一样,需要各种各样的声音在这个平台上进行交流。我们今天所说的“剧场”,并非传统意义上的物理空间。直接对舞台美术产生影响的就是视觉文本的提出,这是一个表演设计和空间的时代,我们今天所做的努力就是想在理论上进行建设。

我们关注的就是数字化时代的影响,应该怎么做?这是一个哲学观念,我们经常说对哲学最好的理解就是门卫,你是谁?你从哪儿来?要到哪儿去?舞美也面临这样的问题,既然数字化时代来了,从业者要干什么,将来要到哪儿去。要想回答这个问题,除了自己就就业努力实践,同时也要看看别人都是怎么做的。横向看去,就会发现当代艺术家们已经开始了多方面的实验,著名的艺术家——号称当代行为艺术之母的阿布拉莫维奇,她也在做各式各样的戏剧表演实验,比如她近几年做的手游作品,通过网络直播的形式与外界进行交流,实践她的一些思考。近期正在上海当代艺术馆展出的当代艺术展,我们可以看到许多带有戏剧表演性质的跨界实验,除了视觉上的观演交流之外,艺术家们还在尝试味觉、嗅觉给观众带来的刺激,这些都是戏剧舞台要面临的新话题。

阿布拉莫维奇在疫情期间还创作了一个著名的歌剧《玛丽亚·卡拉斯的7次死亡》,通过网络进行传播。因此我们也该思考另一个话题,这个时代我们如何看待“演出”和“演播”。在这之前演出和演播完全是两回事,我们国家在行政部门上有文化部和广电部之分,这就说明这是两个不同的领域,但是互联网给我们带来一种新的观演关系——网络上的传播是不是观演关系,它与传统的剧场观演关系有什么联系,这是需要我们思考的。



《玛丽亚·卡拉斯的7次死亡》

从疫情爆发之后，我们都经历了剧场被迫关门转而通过网络传播舞台表演的过程。先开始都是出之迫不得已，尽管现在疫情还没有结束，但大家已经思考一个问题，就是网络的传播或许是未来很重要的一种传播方式。所以，演出和演播也是摆在我们面前数字化时代的新话题。

综上所述，我认为剧场是现代艺术之后的升华，是当代艺术的聚集地，从某些意义上来说，当代艺术的集合就等于“剧场艺术”。下面我想用几个策划案例，具体阐述一下我对“剧场艺术”的理解。

近八年中国舞台美术学会举办了八场国际舞美大师论坛，以图引导大家观望外面的世界；我们还举办了两届中国舞台美术展，全国性的展览要照顾到方方面面，以回顾、总结、交流为主要目的，相对来说比较保守；比较前卫的、带有探索性质的活动，就是连续三届“隆里国际新媒体的艺术节”、七届“先锋戏剧青年设计师提名展”，这一系列活动都是走出物理空间的“剧场”，用设计作品营造心理空间的“剧场”，我们想通过这样的方式来推进这个领域快速的发展。我相信这一系列实验会未来留下这个时代数字化起步阶段的重要历史文献，若干年之后当我们回首今天，能够知道我们留下的是什么，做了哪些努力。



先锋戏剧青年设计师提名展

我们欣喜地看到，新一代设计之星已经冉冉升起。2019 年 PQ 展策展人谭泽恩老师，就是这样的代表人物之一。大家应关注与这次论坛同步的一个舞美设计作品展，昨天主办方给作者们颁发了奖状，其中就有这样一些年轻艺术家，他们的成长就是中国舞台美术的未来，象征着明天的希望。从这些年轻设计师的作品可以看到，他们的创作已经完全不同于之前艺术家们的理念。谭泽恩在 2013 年设计的实验戏剧《美好的一天》，利用音频发射设备和耳机，组织了独特的观演空间，这个作品获得了 2017 年 WSD（台北）表演设计金奖。谭泽恩及其团队在 2019 设计了 PQ 展“国家馆”中国展位，邀请 27 个中国艺术家，用一部手机的方式跟这个世界对话，深刻体现了数字时代的时间与空间。



《美好的一天》

中国舞台美术学会在 2014 年就成立了新媒体艺术委员会，当时我们也在想，是不是叫做数字艺术，数码艺术，还是什么样的数字技术名称。后来经过大家共同思考得出结论，还是叫新媒体艺术比较好。因为作为舞台设计，所谓的新和旧是相对的，我们对数字技术的理解只是应用层面的，舞台美术家对媒介和介质有自己的认识，所以最终还是冠以“新媒体艺术”这一名称。我们对委员会的人员组合也做了充分思考，邀请新媒体艺术家丰江舟当主任，几位副主任，王之纲、刘志新、杨晓军、尤继一都是来自于戏剧、音乐和传媒学院的教授，他们的共同点都是集研究者、教育者、创作者于一身的艺术家，而荣飞弟则是湖南卫视的“老”媒体从业者。从这样组合当中，大家不难看出我们的良苦用心，面对数字化时代我们正在努力提出问题并尝试多种解决方案。

从技术呈现的层面来看，到今天为止，不管是广场式农村的露天演出，还是国家大剧院这样高规格室内演出，除了技术上的逐步提高，其实千百年来观众和演员的基本诉求没有本质上的变化。真正的变化是数字化时代给我们提供的思维方式上的变化——算法改变了逻辑——即对舞台表演和空间的认知变化。数字化时代的整个世界都在演和看，所以不管动物，物件，物体，以及虚拟影像都可能成为表演的主体，从而产生戏剧化的观演沟通。

数字空间使戏剧舞台的边缘愈加模糊，2017 年 10 月，古根海姆举办了名为“1989 年后的艺术与中国：世界剧场”的展览，重点突出动物与物件的表演介质作用。舞美设计专业出身的当代艺术家蔡国强，则以天地为舞台，用传统的烟火爆炸手段表达自我与时代的沟通，如 2016 年的代表性作品《天梯》，就展示出从文本到呈现一系列戏剧情感。张艺谋的舞台艺术作品《对话·寓言 2047》，到 2019 年做到第三季，把数字科技产品作为演出主体，转化为戏剧艺术作品。还有很多艺术家已经开始尝试用增强现实、虚拟现实等一些技术手段从事应用设计，比如加拿大声音艺术家、网络媒体艺术家 Janet Cardiff and George Bures Miller 的作品，就是通过改造观演者与表演者之间的关系，颠覆传统意义上的剧场艺术。



蔡国强《天梯》

这样的实践活动还在持续，我们这些年来也做了很多尝试，把舞台引申到山河大地、千家万户，这是数字化时代给艺术家带来的红利。戏剧的发生从一开始就不是在镜框式舞台里，所以那些所谓的新理念也带有回归的意义。去年年底我们克服疫情带来的困难，仍然把“2020 中国先锋戏剧青年设计师提名展”办起来了，我们仍然倡导一个理念，就是把艺术创作跟社会生活结合起来，让艺术充满烟火气，让艺术为大众服务，用数字技术把艺术与生活紧密联系在一起。

这几年我个人也做了一些实践和探索，2019 年我把数字媒体和现场表演相结合，在烟台美术博物馆举办了名为《无奇》的个展。在今年的“第四届中国舞台美术展”上，我设置了一个独立展区，希望在一个独立空间、特殊环境展现我自己对社会的思考，取名《生·气》。我总是在关注当下正在发生的事情，用作品固化戏剧化场景，所以把自己的作品风格叫做“通俗现实主义”。我希望整个作品再造历史，与时代共同生长。我的这个展品采用了一些多媒体手段，把内容诙谐化、通俗化，展品空间内外都允许观众在上面或写或画来表达自己的心情。我试图让作品发挥表演功能，让所有观众都能参与，展览过程也是展品完善的过程，让所有人都能切身感受到艺术的产生、存在和永恒。



《生·气》

作品的整个的环境是沉浸式的，比较有利于传播，数码时代的启发就是，作品一定要有利于传播，不利于传播的作品是死的作品，所以我在这方面也做了一些尝试，如何用多媒体手段把传统文化和当代艺术勾连起来，在个人和世界之间进行对话。我这个作品中的一部分是关于2020年春季的疫情期间，北京有三个月是封闭的，我在家里用影像记录自己胡须的生长，创造了一个个人小历史与世界大历史的对话，以体现个体生命的状态与这个世界之间的关系。

当然，作品的呈现过程非常复杂。尽管看起来很好玩、很热闹，做起来却不容易。我用比较先进的投影仪和显示设备，另外还运用了气味发生器，我们现在关注的都是视觉和听觉的，嗅觉还没有被开发，这是我的尝试，视觉和嗅觉之间能够相互连通，我想未来在舞台艺术创作当中可能会用得上。



最后，引用舞美前辈薛殿杰先生的一句话：“追求科学，需要特殊的勇敢”作为结束语。这句话印在1978年他设计的话剧《伽利略传》的海报上，当时的中国社会正处在一个非常重要的转型节点上。同样，我们现在又面临着数字化时代这个新的转折点，勇敢的进取精神永不过时。以此共勉。

为艺术插上科技的翅膀

——国家大剧院数字化应用的探索与实践

管建波



以数字技术为代表的科技革命对人与社会的影响，远远超过“蒸汽时代”的第一次工业革命和“电气时代”的第二次工业革命，数字技术就像一股不可阻挡的潮流，正在席卷我们生活的方方面面。方便、快捷的网购服务使我们不出家门就可以买到来自世界各地的商品、吃到天南海北的美味。随处可以使用的手机支付，让我们不必带钱包、银行卡就可以自由购物及娱乐。通讯方面的改变更是不需要我多说，每个人都会有切身的体会。

数字技术对艺术领域的影响也是巨大的，我们非常熟悉的电影艺术就是比较典型的例子，电影艺术的发展变化，与数字技术的进步是形影不离的。可能我们的记忆里还留存着胶片放映机的播放场景。但是，短短的几十年，数字技术已经渗透进电影创作的各个环节，从前期的拍摄到后期放映，数字化的电影艺术所带来的视听感受，不断突破观众的想象。即使在创造手法和材料相对固化的传统绘画领域，数字技术也在想方设法地去融入。比如，现在出现的“数字加密绘画”艺术，并且这些作品在拍卖会上拍出了很高的价格。

我们常说舞台是声光电的世界，数字技术也在改变着舞台的面貌。以电脑灯为代表的数字灯具已经逐步替代常规灯具在各类演出中使用，在舞台上创造出丰富多彩的光影效果。

看不见的声音艺术也在数字技术的加持下持续进步。经过复杂计算的沉浸声系统，越来越多的在舞台演出中被使用，替代立体声、环绕声被广大观众接受，用声音创造出更加真实的幻觉世界。

文化和旅游部在2020年12月印发了《关于推动数字文化产业高质量发展的意见》，意见提出，要“顺应数字产业化和产业数字化发展趋势，实施文化产业数字化战略，加快发展新型文化企业、文化业态、文化消费模式，改造提升传统业态，提高质量效益和核心竞争力，健全现代文化产业体系，围绕产业链部署创新链、围绕创新链布局产业链，促进产业链和创新链精准对接，推进文化产业‘上云用数赋智’，推动线上线下融合，扩大优质数字文化产品供给。”

国家大剧院作为国家表演艺术中心，在文化强国战略中具有标杆示范作用，剧院高度重视、持续关注数字技术的发展，不断运用“互联网+”、大数据技术、物联网等信息手段，推动剧院工作机制创新，实现科技与文化的深度融合。

国家大剧院制定了《国家大剧院“智慧剧院”信息化发展规划》，“智慧剧院”是要打造包含“人文、智慧、开放、安全”四个主题和“演出经营、剧目制作、市场营销、公众服务、宣传推广、综合管理、决策支持、园区管控”八个业务主线的“四梁八柱”的信息化平台体系，全面提升剧院经营管理和决策的现代化水平，增强生产创作、演出经营、人文交流、市场营销的能力，实现便捷性、智慧性和获得感于一体的公众服务体验，打造“世界一流”、“行业典范”的智慧剧院。



2020年初,突如其来的新冠疫情使整个社会停滞下来,室内现场舞台演出受到的影响最为突出,剧院在院领导班子的领导下积极应对,自2月1日起,于线上推出11部抗疫主题艺术作品,总点击量达2.2亿次。自4月11日策划推出线上系列演出,使观众不出家门就可以欣赏到优秀的舞台艺术作品。截至2021年9月,共播出“春天在线”、“声如夏花”、“华彩秋韵”、“冬日之约”4个系列90部线上系列演出,全网总点击量约25亿次。数量超过剧院建成开幕至2020年底走进剧院观看现场演出观众人数的200倍,使我们深切感受到数字化带给传播领域的革命性巨变,数字技术必将对舞台艺术产生深远的影响。

截止到本月刚刚结束首轮演出的原创歌剧《夏日彩虹》,国家大剧院已经制作了歌剧、舞剧、话剧等96部剧目,“国家大剧院制作”已经成为剧院的金字招牌,是高水准、高品质的保证,在观众中形成良好的口碑,这是剧院倾力汇聚一流主创团队、打造专业制作团队所结出的丰硕成果,在这背后,数字化所发挥的作用也功不可没,在制作剧目的创作生产中,数字技术具有广泛的应用空间和使用场景。

剧目的制作生产主要包括创作阶段、制作阶段、排练演出阶段和收尾阶段。

一、剧目创作阶段的数字化应用情况

创作阶段主要包括编剧、作曲等的一度创作和导演构思、舞美布景、服装、化妆、灯光、多媒体等专业设计的二度创作。

数字技术现在已经成为创作工作的得力工具,以舞美布景设计为例,传统的方式是舞美设计师以设计图和模型的方式展示设计方案,作为制作方和导演决策的依据,同时也是导演和演员进入排练后,演员在舞台空间调度的依据,还要为布景进入制作阶段提供尺寸、形象的参考。但是这种方式也存在一些弊端,一是准确性差,布景的尺寸不是很精准,演员和布景的比例关系不是很准确;再一个就是空间感差,从平面的效果图上很难掌握真实的空间深度,即使是立体的模型,毕竟是1:50或者是1:25的缩小版,真实空间尺度的感受也很难判断。利用最新的计算机设计软件,能够很好地模拟舞台真实空间情况,特别是在疫情困扰的当下,主创团队不方便现场集中开会研究,数字化的模拟手段为舞台创作提供绝佳的解决方案。

在今年年初疫情期间,剧院推出线上直播音乐会版歌剧《费加罗的婚礼》,剧院才华横溢的青年设计师丁丁担任舞美设计,他利用Enscape和After Effects软件,模拟出直观的舞台效果,为导演确定舞台调度、摄影编导制定拍摄脚本提供了可靠的依据。

利用模拟的舞台场景,可以让导演等主创人员真实地感受到任意位置的观众观

看布景的效果,可以看到不同灯光效果下舞台的氛围,可以动态地看到不同场景切换时的变化情况,甚至可以查看后台演员候场的位置等。数字技术将主创团队头脑里天马行空的想象,变为看得见的“真实”。

二、剧目制作阶段数字化应用情况

数字技术在剧目的制作阶段同样变得不可或缺。制作阶段就是要将案头的设计方案转化为在舞台上的实物。

国家大剧院台湖舞美艺术中心是国家大剧院艺术生产的重要环节,在剧目生产的舞美各个专业的制作工作中发挥着重要的作用,由于有数字化技术的加持,台湖舞美艺术中心已经展现出强大的生产力,成为剧目制作的有力支撑和保障。



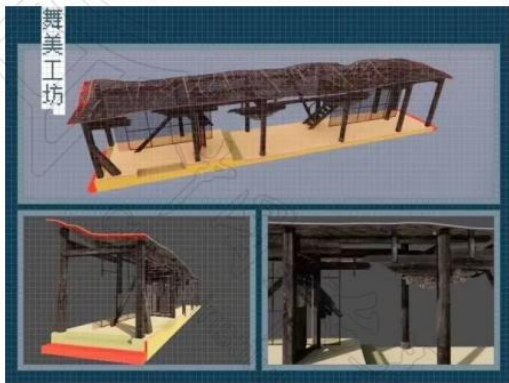
(1) 布景制作工作

在布景制作工作中,非常重要的一项工作内容就是布景的技术分解,要将舞美效果图转变为能够进入到金工、木工等制作车间,进行制作加工的技术图纸,在传统的布景制作工作中,通常的做法是绘制布景的单元尺寸图,依靠布景制作技术人员的经验来完成布景的制作,在以前比较简单的舞台布景情况下,这种方法还能应付完成,但是在现在布景体量较大,布景结构及制作工艺复杂的情况下,这种做法就不能满足高精度、高质量的布景制作要求。

今年新制作的民族歌剧《党的女儿》的布景是由著名舞美设计师刘科栋设计,他在舞台上设计了曲面变化非常复杂的山坡造型,这些造型既要表现自然的景观,

又要作为演员调度的可靠支点，如何保证分解成小块制作单元的布景制作的精度？能否确保最终组装完成的布景达到严丝合缝？这是必须面对的风险和挑战。为了完成这个任务，技术管理岳德华使用 CAD、Sketch Up 等软件，对设计方案进行数字化技术分解，在电脑上不断修正每一处造型的结构，确保造型达到视觉及表演的要求，为下一步进入车间制作提供准确、可靠的数据。通过数字化的技术分解，组成布景平台的每一个部件、每一处结构都清晰可见，不仅使布景制作准确无误，又大大提高装台、演出工作的效率。

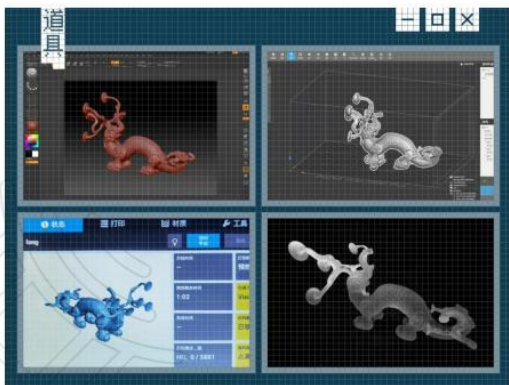
数字技术为高质量的布景制作起到了保驾护航的作用。



(2) 道具制作工作

道具的工作内容是非常繁杂和琐碎的，除了刀枪剑戟、桌椅板凳、锅碗瓢盆这些常见的道具外，甚至一些稀奇古怪、造型高难度复杂的物品都可能作为道具出现在舞台上，如果不是有现在 4K、8K 高清拍摄成为常态，手工制作的道具应该还能达到以假乱真的效果，高清拍摄的影像让舞台上的一切都毫发毕现，特别是与演员表演直接相关的道具，更是要经受屏幕前观众挑剔的眼光和对道具的要求，数字技术在这方面能够助一臂之力。

3D 打印技术能够满足少量、个性化、复杂造型制品的制作，这个正是道具制作所需要的，现在，3D 打印技术已经被广泛利用在剧院剧目的道具制作中。经过扫描采集数据、调整数据、3D 打印、清理、上色处理等过程，一件制作精美的道具就可以拿到舞台上使用了。3D 打印技术的使用，使道具制作工作能够接受更高制作要求的挑战。



(3) 服装制作工作

服装的制版是服装制作的结构设计,是从服装设计图到最终的舞台服装的重要环节,是服装制作的核心,传统的服装制版都是由经验丰富的制版师手工绘制,存在制版时间长、保存版型困难的问题。利用服装计算机辅助设计系统,即服装数字CAD (Computer Aided Design) 系统,结合剧目服装制作的实际需要,我们逐步总结出一套适合国家大剧院自己的版型制作模式。

服装数字CAD系统具有准确度高、快速高效的优势,根据服装款式的特点、工艺要求及制作时间等因素,能够制定最快最优的服装样板制作方案。服装CAD系统制作的服装版型实现存储电子信息化,具有信息全面完整,查找使用便捷,分类清晰明了、节省存储空间,安全可靠等优势。



三、演出阶段的数字化应用情况

在舞台演出中，数字技术发挥的空间更为广阔，极大地丰富了舞台呈现的手段。

国家大剧院在多媒体影像的舞台应用上具有丰富的经验，也取得了丰硕的成果。2012 年国家大剧院制作了瓦格纳的歌剧《漂泊的荷兰人》，演出中在舞台的各个呈现面都进行了投影，包括正投、背投、两侧和地面的投影，共计使用了 13 台高亮度投影机，这是国内舞台上首次用影像把舞台全方位的覆盖，这也是国家大剧院与多媒体数字化的第一次真正意义上的对话，也帮助我们走入了数字化舞台演出的道路。

从 2012 年起国家大剧院就为舞台艺术与数字化的结合发挥了领军和示范的作用。在 2016 年制作的德沃夏克的歌剧《水仙女》中，国家大剧院又进行了一次舞台数字化应用的新尝试，首次在剧目中将多媒体视频以 3D 的效果呈现，将观众带入水仙女所生活的神秘的水底世界。左右眼偏振 3D 的技术一般在电影院很常见，但在舞台剧目上使用偏振 3D 技术是中国第一次，是舞台呈现形式的再一次创新。

今年新制作的经典民族歌剧《党的女儿》中使用了冰屏，把冰屏融入到舞美之中，使真实的舞美和虚拟的多媒体融为一体，再配合上正投、背投和地面投影构造裸眼 3D 空间，形成空间整体的视觉效果，国家大剧院制作的经典民族歌剧《党的女儿》因为时代的进步和数字技术的进一步发展和成熟，使 30 年前首演的经典民族歌剧在国家大剧院的舞台上焕发出新的光彩。



四、演出后的数字化应用情况

每个演出剧目结束后,都要对演出的物品整理入库,妥善保管,以待下次复排演出的时候能够再次完美的呈现到观众面前,为了实现精准管理,数字技术又会发挥它的优势。

以演出服装为例,每个演出剧目都会新制作几十件到几百件服装,随着剧目不断增加,舞台服装也会越来越多,剧院目前演出服装已经超过一万件。

服装储存的方式根据每个剧院的实际情况也各不相同,有的剧院是用服装箱存储,有的剧院是直接悬挂存储,有的是按照剧目集中管理,有的是按照服装的类别分类管理。不管用哪种方法管理,数目庞大的服装管理工作都是一个挑战,幸好现在数字化新技术出现,为我们解决了这个难题。

国家大剧院服装自动化立体仓库可容纳 660 个服装箱,通过信息管理系统和出入库设备操作系统双系统运行,实现服装的精细化管理。

国家大剧院是国内首个将 RFID 无线射频识别技术与舞台服装存储管理结合的艺术机构。我们在服装制作时将植有 RFID 芯片的可洗布标签嵌入衣服的内缝,同时,在每个服装箱粘贴 RFID 条码,通过读写器将对应的服装基础数据植入到 RFID 芯片中,让每一件服装和每一个服装箱都拥有自己的 ID 信息,当进行出入库作业时,自动生成出库流水账、库存账,从而省去人工拣选环节和信息录入的环节。如服装更换演员、存储地址变化等信息调整,通过读写器将更新后的服装基础数据植入对应的 RFID 芯片即可完成 ID 信息的更新,实现信息的同步及一致性。

演出结束后的收尾工作有很多,其中最重要的是艺术档案的制作、整理、汇总,艺术档案包括布景、道具、服装等舞美各专业在创作、制作、演出过程中产生的记录性文件,是剧目复排演出的重要依据,是珍贵的记录舞台艺术发展的历史文献。由于多方面原因,很多艺术院团在艺术档案的收集、整理工作上不是很完善,艺术档案不完整、不规范的情况比较多,很多艺术档案是以手稿、纸制版的形式存在,长期保存风险很大,重复使用困难重重。

国家大剧院从 2008 年开启剧目制作征程后,不断完善艺术档案工作,形成了较为完整的艺术档案管理体系,为剧目的复排演出提供可靠的保障,但是在数字化的今天,如何更好地提升艺术档案的质量,是我们下一步需要解决的任务。

专业性数字化管理交流平台——国家大剧院台湖舞美数字平台应运而生,该平台包括“一库一平台一中心”,即舞美资源数字化管理库、舞美资源展示交流平台、舞美资源数字化沉浸式体验中心。

舞美资源数字化管理库致力于为舞美行业提供专业的资源管理系统，围绕舞美制作的布景、服装、道具等专业类目，分类管理文字、图片、音视频、CAD 工程文件、三维等工作过程及成果数据，提供自主研发的数据采集方案与先进的资源存储工具，将有效提升舞美资源的信息化管理效率。截至目前，舞美资源数字化管理库共采集收录了国家大剧院制作的歌剧《党的女儿》《长征》《阿依达》，话剧《基督山伯爵》《林则徐》，舞剧《天路》等 11 部剧目的服装、道具三维模型共 263 件，布景共 36 组。

舞美资源展示交流平台通过舞美资源、舞美云展、舞美工坊、舞美讲堂、舞美动态、会员名片等模块，集中展示行业优质内容，建设信息交流窗口，链接市场供需，致力于促进舞美行业交流，盘活优质舞美资源，助力舞美产业发展。

舞美资源数字化沉浸式体验中心旨在以国家大剧院太湖舞美艺术中心为基点，面向行业推动舞美人才、机构、企业、资源等线下互动与线上汇集。

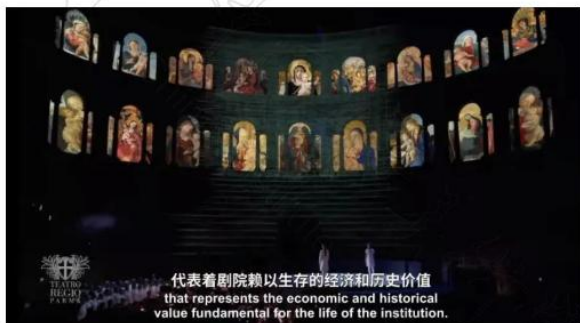
太湖舞美数字平台的建成正式上线，为舞台艺术开辟了一个新的天地。

以上是对国家大剧院在数字化的应用上十多年的积累与沉淀、探索与实践的简要总结，受时间所限，仅限舞台相关的一些内容，数字技术已经应用于国家大剧院包括舞台艺术生产、剧院运营管理等的方方面面，并且发挥了巨大的效能，极大地促进了国家大剧院的高质量发展，我们愿与同行分享这些经验、做法，促进舞台艺术领域数字化的发展和繁荣。

射频识别追踪技术在剧目制作中的应用

安娜·玛丽亚·梅奥

帕尔玛皇家歌剧院是一座具有百年历史的意大利最负盛名的传统剧院。剧院拥有一项宝贵的非物质文化遗产——剧院的舞美资产，它代表着剧院赖以生存的经济和历史价值。这些舞美道具皆由工匠手工制作，是对传统的传承，也是一代代在此工作过的艺术家的心血的结晶。艺术家们会在前人作品的基础上进行再创作，给予这些舞美作品巨大的价值和意义。多年来，这些数量惊人的布景、道具、服装储存在仓库中，成为剧院当之无愧的宝藏。



帕尔玛皇家歌剧院每年都在不断地推出新的舞美制作。甚至我们没有时间统计已有的舞美道具数量，于是我们加强了对舞美生产的管理。为了压缩制作成本，我们会尽量避免重复制作，会对已有剧目的舞美道具的部分元素稍加改造进行再利用，有时只是简单地给舞美道具重新上色，使其融入到新制作中。



这种方式也造成了舞美道具管理的混乱。有时我们想寻找某个制作中的舞美道具，找到的却是另一个制作中的。从花费的时间、精力及经济角度来看，当时的管理效率低下且难以为继。由于无法准确地找到某些场景的舞美道具，我们不得不重新制作，这不仅拖延了整个制作流程，也增加了舞美制作成本，违背了我们节省预算的初衷。在舞美道具租借环节我们也出现了问题，舞美道具在归还时出现了丢失。当时我们核查集装箱内物品的唯一办法，就是雇用搬运工人先卸货开箱检查然后再重新装箱。



诸多问题的发生，我们终于下定决心开启了对仓库的数字化改造——射频识别技术采用创新的数据驱动法，重塑舞美物流管理流程，使其变得更加高效安全。射频识别标签将超声波标记到数百件道具服装和配件上，每个标签都拥有独立序列号，其释放的信号可远程被射频识别读取器自动获取，收集到的数据被传输至专门的软件进行处理，并被转换成有价值的信息。



我们考虑到物品价值的差异性，不同类别的物品会用不同种类的标签进行区分。例如，那些服装是耐洗的，那些服装是耐高温干洗的，要使用专门的标签读取器进行操作、处理、解读数据，并将其转换为信息。这项技术不仅优化了物流管理，也提高了整个制作流程的效率。如果无法找到某个物品，管理人员只需在集装箱之间走动，射频识别读取器便可对需要寻找的物品进行定位。



这一项目刚刚起步，我们正在陆续的整理当中。目前，只有较新剧目的舞美道具具有射频识别标签。我们会把整理工作继续完成，为所有的舞美道具添加标签。



通过建立“虚拟仓库”，我们不仅能够保护好丰富的舞美资产，也可发展其它用途。例如，小型的活动、租借服装。数字化并不局限于流媒体领域，也可以融入其它行业，使其与时俱进，提升效率。在技术层面，该技术的运用还能帮助我们处理掉一些虽然贵重，但早已过时的机器，大大提升了效率，降低了许多不必要的成本。



自从帕尔玛皇家歌剧院启动了大规模的数字化改造计划以后，从成本管控到制作管理所有部门都因此受益。我们也借此，打造了电子游戏《音乐人生》。这是首款由歌剧院推出的电子游戏，旨在致敬作曲家朱塞佩·威尔第，其下载量已超数十万次。



我们发现许多下载用户来自中国，它已经成为连接我们两国人民的桥梁，我希望看到更多这样的桥梁出现。



意大利帕尔玛皇家歌剧院简介：

意大利帕尔玛皇家歌剧院是世界上最负盛名的歌剧院之一，拥有极佳的音响效果、比例协调的宏伟建筑和近 200 年的悠久历史。众多杰出艺术家曾在此登台。

1829 年 5 月 16 日，受拿破仑·波拿巴之妻玛丽亚·路易吉亚公爵夫人的委托，帕尔玛皇家歌剧院正式对公众开放。开幕演出为意大利作曲家温琴佐·贝里尼特别为此创作的歌剧《扎伊拉》。从此，歌剧院的发展便与帕尔玛这座城市紧密联系在了一起。朱塞佩·威尔第、阿尔图罗·托斯卡尼尼、尼科洛·帕格尼尼等著名音乐家都在帕尔玛出生，并在此进行音乐创作。

威尔第歌剧节是帕尔玛皇家歌剧院最重要的活动。该歌剧节曾在英国伦敦举行的“2017 年国际歌剧大奖”中荣获“最佳艺术节奖”。自 2001 年创立以来，威尔第歌剧节成为帕尔玛皇家歌剧院剧目制作的核心以及对外宣传的重要窗口。每年秋季，在威尔第生日（10 月 10 日）前后，威尔第的故乡帕尔玛和布塞托都会在长达一个月的时间内举办丰富多彩的活动，包括音乐会、歌剧、展览和会议。歌剧节期间，来自全球五大洲的观众都会前来参加威尔第歌剧节旗下的狂欢活动，包括在 30 个不同地点举办的 130 余场免费活动和 50 余场集聚，近距离感受威尔第故乡及周边地区浓厚的节日氛围。

帕尔玛皇家歌剧院的演出涵盖歌剧、音乐会、舞蹈、儿童音乐剧等多种艺术门类。歌剧院不仅上演经典歌剧剧目，还会制作少有人知的剧目。歌剧院会邀请国际知名的独奏家和乐团演出音乐会，邀请国际知名首席舞者和舞蹈团参加舞蹈系列演出。歌剧院还有专为学校和家长们打造的“皇家歌剧院青少年系列演出”，面向儿童、学生和教师，以音乐剧为主线，同时包括演前工作坊。此外，歌剧院每年都会委约一位作曲家，与由国际知名艺术家组成的主创团队合作，创作儿童歌剧新作。

超越舞台·超乎想象

——芬兰国家歌剧院“超凡歌剧”项目

安娜斯蒂娜·哈帕萨里

数字化转型毫无疑问是当今社会最显著的大趋势之一，也对表演艺术行业产生了深远影响。文化机构和文化组织运营的背景大环境正在转型。一方面，我们面临新冠疫情、环境问题、气候变化的考验，另一方面，公众对表演艺术行业的期望也在发生变化。如今，技术的发展日新月异。虚拟现实，增强现实和混合现实技术在过去几年间飞速发展，游戏引擎的发展也速度惊人。

空间音频和沉浸式音频带来一个全新的维度，不仅给观众带来更震撼的体验还能构建并模拟声学空间。还有人工智能技术，引发了一些新问题主要在著作权方面，或者更广泛地说，在道德方面，大型科技公司对这些技术的发展起到了最大的推动作用。他们也促使观众改变了对艺术媒体和娱乐的消费方式。

从各方面看我们的工作方式需要更加灵活，我们所提供的内容和演出需要更加多样化。我们需要积极做出反应与这个不断变化的世界保持对话。另一方面，这也带来了许多机遇需要我们主动掌握和利用。不仅在内容创作和发行方面，也在剧目制作的过程中。



数字化转型毫无疑问是当今社会最显著的大趋势之一，也对表演艺术行业产生了深远影响。文化机构和文化组织运营的背景大环境正在转型。一方面，我们面临新冠疫情、环境问题、气候变化的考验，另一方面，公众对表演艺术行业的期望也在发生变化。如今，技术的发展日新月异。如今，技术的发展日新月异。虚拟现实，增强现实和混合现实技术在过去几年间飞速发展，游戏引擎的发展也速度惊人。

虚拟现实，增强现实和混合现实技术在过去几年间飞速发展，游戏引擎的发展也速度惊人。空间音频和沉浸式音频带来一个全新的维度，不仅给观众带来更震撼的体验还能构建并模拟声学空间。还有人工智能技术，引发了一些新问题主要在著作权方面，或者更广泛地说，在道路方面，大型科技公司对这些技术的发展起到了最大的推动作用。他们也促使观众改变了对艺术媒体和娱乐的消费方式。从各方面看我们的工作方式需要更加灵活，我们所提供的内容和演出需要更加多样化。我们需要积极做出反应与这个不断变化的世界保持对话。另一方面，这也带来了许多机遇需要我们主动掌握和利用。不仅在内容创作和发行方面，也在剧目制作的过程中。

为顺应这些发展趋势，芬兰国家歌剧院在几年前推出了“超凡歌剧”项目。通过这个长期项目，我们希望探索如何将新技术应用于表演艺术，并寻找最合适的实



践方法。这是一场探险，我们也不知道它最终会把我们带向何方。我们保持着开放的心态，因为最好的方法，真正行之有效的方法只有在探索和实验中，在反复试错中，才能发现。现场演出经典剧目，和传统的观演方式，仍然是歌剧和芭蕾的核心。

2020年秋季，我们首次推出沉浸式交互装置《莱拉》。《莱拉》的主创团队包括世界著名作曲家、指挥家埃萨-贝卡·沙罗伦，剧作家葆拉·韦萨拉，音响设计师托马斯·诺比奥，艾克欧团队提供概念和视觉支持。

外形上，《莱拉》看起来像一个穹顶。每次可容纳六人同时参与15分钟的互动演出。当你走进“莱拉”的世界，你将被一个多感官的宇宙包围，它结合了多项新技术包括光雕投影、立体音效运动跟踪和人工智能。这部作品共有三幕，也从主题上对技术进行探讨。它向我们展示了三种不同的场景，置身其中我们可以想象与人工智能共存的未来社会。

在创造性地运用技术并对其进行主题讨论的同时,艺术也可以挑战技术并提出关键性问题,我认为艺术和技术之间的重要关系也非常值得探讨。《莱拉》的世界足够抽象,因此每位观众都可以根据自己的实际体验提出独特的见解。《莱拉》去年获得了“费朵拉数字奖”,2022年春季将在香港艺术节期间亮相。

新技术所带来的机遇并不局限于演出和内容,我们还可以利用当今技术,大大优化工作流程。我们正在研发,扩展现实舞美设计平台,我也非常愿意在这里与大家分享,因为它与本次论坛的主题密切相关。扩展现实舞美设计平台,重新规划了舞美设计的过程。在这个平台上,用户摆脱了用其他方式时可能遇到的限制。

首先,你有无限的舞台时间。这一点至关重要,因为在大型歌剧和芭蕾舞剧的制作过程中,舞台时间通常非常有限,而且往往十分稀缺且昂贵,尤其是对于我们这种大型的歌剧院。其次,无论你身处何地,你都可以开展工作,身处你需要设计的真实舞台上构建整场演出。如何实现?我们对我们的舞台进行了扫描和建模,创建了一个尺寸上样貌上都拟真的3D虚拟舞台副本。随后,我们把模型导入虚拟游戏引擎,你就可以在虚拟现实借助VR眼镜,或者通过电脑或移动设备端登上舞台。之后,我们又增加了一些功能实现布景、灯光和投影的变化。

我们的终极目标是打造一个综合仿真虚拟平台,在这个平台上整个演出的设计过程包括灯光设计、视频投影、布景设计,甚至以后连导演、表演、演员、声音和音频都可以一点点实现,最终呈现一场完整的演出。正如我提到的一切都还在摸索中,现在平台只是初具雏形,但我们正在不断推进研发。它很快就将经历真正的考验,因为我们已经开始在实际的舞台创作中使用它了。未来几年内用此创作出的剧目将在我们剧院首演。



尽管在演出活动中应用技术大多数情况下本身并没有内在价值,它不是也不

应该被视为“绝对价值”，但目前的技术发展的确为表演艺术行业提供了新的工具和手段。我们既可以创作全新形式的演出，比如《莱拉》，也可以丰富传统的演出内容。我们计划于 2022 年在主舞台的演出中实现。更重要的是，我相信在不久的将来，随着技术的发展，幕后的工作流程会更高效，更环保，也更灵活，我们会继续拓展现实舞美设计平台，以开发更多项目。

在表演艺术领域，随着新技术的不断发展，我们正迎来一个激动人心的时刻。在我们的数字战略以及整体战略中，我们应当与周遭社会和不断变化的世界时时对话。我们既要主动出击又要及时做出反应，尤其是面对数字化发展，充分认识技术带给我们的机遇。



芬兰国家歌剧院介绍：

芬兰国家歌剧院是芬兰唯一的一个专业歌剧院，位于芬兰赫尔辛基。歌剧院里举行歌剧、芭蕾和音乐会等演出，在门厅里也有艺术展览。国家歌剧院有自己的专业管弦乐团—芬兰国家歌剧院管弦乐团，乐队包括 111 名演奏家和 50 名成员的合唱团，另外还有 50 名成员的儿童合唱团。歌剧演唱家中有一些是长期雇佣的，之外还聘请一些客座演唱家。

歌剧院举办演出的歌剧院厅是在 1993 年建成，位于赫尔辛基市中心的蝶略湾畔，大厅有 1300 多个座位和现代化的舞台科技。

英国皇家歌剧院观众实验室： 沉浸式技术作为演出的新舞台

——以全球首部超真实体验歌剧《风浪骤起》为例

安妮特·米斯



英国皇家歌剧院在一项重大翻新项目中创立了观众实验室。剧院翻新了林伯里剧场的入口，让建筑更加开放亲民，为观众提供观演之外的体验，这个项目被称为“开放计划”。包括首席执行官阿莱克斯·比尔德在内的剧院管理层以此为契机就“开放”进行了更深层次的思考。

“开放”歌剧和芭蕾意味着什么？为什么如此美好的艺术类型却让许多人望而却步？其中一个突破点就是技术，技术正在逐渐成熟，足以带来高质量体验。科技或许可以为创作新歌剧和芭蕾作品提供新的舞台空间和手段。正在这时我加入并创立了观众实验室。我曾担任剧院总监之后是艺术总监。在过去长达20年的时间中我是一位创作者、艺术家。工作中我一直把剧院视为集体想象的空间，我一直在探索该如何做到这一点，并不断进行创新以新的方式和形式做到这一点。

我对于研究观众群体很感兴趣，我们如何创造共同的经历？我也对研究新的工作方式很有兴趣，并思考这对我们来说意味着什么。当我加入时，我想确保我们的工

植根于艺术探索。我认为需要强调的是我从来不希望我们所熟知的现场表演被取代，我不想我们所熟悉并热爱的舞台和剧院被取代，我感兴趣的是扩展延伸。如何创造一种文化，使我们所做的事情能够突破剧院的四壁，拓展剧院空间扩大受众范围。

未来我不希望技术手段取代现场演出，而是希望现场演出可以存在于更多不同的空间中，让数字和现场体验共存共生，为观众群体创造意义建立联系。刚加入时我聚焦四个关键点。首先，是艺术创新，如何利用技术手段创作好的艺术作品？这是一切的核心，我们如何创造既有意义又感人至深的体验？我喜欢创作本身便具有现场感的作品，不管采用什么形式。所以我经常会提到共同经历集体想象生命力、凝聚力。这些我们作为演出创作者所擅长的领域，一直都是我们探索的核心。

同时还想了解在技术上什么可行，需要什么。所以这更多的是关于用新工具创作伟大的艺术作品观众该通过什么方式欣赏？一个传统与技术相融合的剧院需要哪些数字化基础设施？如果我们创作在现实舞台、数字舞台展现的作品，或者介于两者之间的作品，怎样才能让观众更容易接触到它们？阻碍是什么？需要做哪些准备？需要怎样的商业模式，合作形式和伙伴关系才行之有效？

第三，我认为这与影响力、道德感、公平性和受众群体有很大关系。如果我们创作新型作品，我们如何使其更包容、更多样。如何在技术探讨中兼顾公共利益。我认为表演艺术行业在数字化的公平和道德方面有自己的使命，相反技术行业可能对此关注较少，我认为我们需要为此贡献力量。最后关于实现零碳，我们正面临着气候危机，那么我们该如何做出改变？如何改进巡演和工作方式？如何保持跨国对话和交流？现在有了这些新手段，我们可以充分发挥想象力，当然这并不等同于完全取消出行。但是我们可以换个角度思考。我会就此进行展开。





两年半前，当我加入英国皇家歌剧院，创建观众实验室时，我的梦想之一就是立即创作出一部能让观众真正感到置身其中的歌剧。引领观众进入，不是在舞台上也不是参与表演，而是真正进入歌剧的世界，音乐驱动、情感强烈，感受歌剧与生俱来的高强度情感体验。我有时会提到 Gesamtkunstwerk 这个词，这个德语词笼统地翻译成“整体艺术”。瓦格纳的很多作品都算这种艺术形式，把不同的艺术形式结合在一起所创造出的杰作。我的问题是：什么才是 21 世纪的“整体艺术”？显然一开始我也不知道答案，这是个问题。所以我开始寻求能解答的人，寻找遇此问题和我一样兴奋的技术专家和艺术家。结果就是我们制作了首部超现实体验歌剧《风浪骤起》。

当你踏上这样一段旅程，充满未知、困难重重。你需要周围人都能有创造和开放的心态。因此，选择合作伙伴至关重要。当我初见西蒙时，我就意识到，我找到了理想的技术合作伙伴。我们对无限潜能有着共同的憧憬。我们提出的问题能让彼此产生共鸣，主要是关于沉浸叙事和感受方面的问题。我们拥有共同的热情。我们每次讨论，都让彼此更有动力。因此对我来说，这是一个非常重要的起点。在任何创新过程中，因为要不断尝试新事物，遇到困难在所难免。所以一开始就要在艺术和技术上有共同追求，否则无法取得长远的成功。



因此我和西蒙把想法更加具体化。我们有幸通过英国政府“未来观众”项目获得资金支持。随后我们组建了主创团队。这再次证明，选择合作伙伴非常重要。我随即请来了舞美设计乔安娜·斯考切尔，我之前跟她合作过，她愿意设计各种规模的场景。她曾为沉浸式剧院，传统剧院，甚至体育场馆设计舞美。她曾为帕诺拉米克游戏公司策划开幕式，我认为她能为这个项目带来场景感。内提亚·琼斯是一位国际知名的歌剧导演，她为传统剧院舞台以及户外场地，创作过许多大型歌剧。我看过她的一些作品，她总是非常注重建筑结构，以及布景的架构。此外，她还是学视频设计出身的。基于以上两点，我觉得她是最合适的人选。



萨曼莎·费尔南多是一位前途无量的作曲家。获奖无数。她已经在创作中尝试过各种各样的方式和表达简直是个天才。我和她们都单独聊过，当然我也找过其他导演和作曲家。但是这三个人，就像西蒙一样，是最理想的。和我有着同样的热情和一致的观点。我觉得我们的交谈瞬间变得热烈起来。在歌剧创作过程中，能同时找到三位主创团队成员已经是一个了不起的开端。我觉得这正是我们想要的一位懂传统歌剧的导演，一位被广泛认可的舞美设计，还有一位作曲，因为音乐是一切的原动力。



我们认为从开始就一起探索和实验很有必要，脚本作者可以稍晚再加入。那时我们更清楚想要做什么或表达什么。所以一开始，我们的歌剧主创团队就和西蒙的技术团队一起探讨歌剧和虚拟现实技术，研究许多其他作品的同时思考应该保留哪些歌剧元素。我们认为，人声所带来的亲密感至关重要。我们希望观众可以有一段共同体验进入同一个空间，能看到彼此，正如短片中那样。我们也对虚拟现实技术进行了许多研究，我们从团队的角度对个人好恶做出考量，帮助我们明确共同努力的方向，然后不断试错、不断地对演出效果进行调试与修改逐渐总结出正确和错误的做法，这确实需要时间。



我们想进一步了解观众。我对那些首次踏入歌剧院首次接触歌剧艺术的观众十分好奇，当然我也很关注忠实观众的反馈。我们和伦敦大学皇家霍洛威学院合作进行观众调研，我认为调研结果非常可观。这部作品扩大了歌剧艺术的受众。31%的观众此前从未到过英国皇家歌剧院。其中68%的观众年龄在35岁以下，是非常年轻的观众群体，它也让一些观众首次体验新技术。32%的观众此前从未体验过虚拟现实技术或其他形式的沉浸式技术。其中很多人是英国皇家歌剧院的常客，有不同类型的观众群体参与其中，我们非常兴奋。我们希望吸引新观众，同时也以一种新形式向忠实观众展现他们深爱的艺术形式。



这部作品在今年5-6月刚刚与观众见面。鉴于它在媒体和观众中广受好评，我们正在制定巡演计划，我们将开启一场没有演员的巡演。它可以在任何地方进行，只需要长宽各10米的狭小空间就够了，连舞台都不需要，这太令人兴奋了。可以设在公共空间或者购物中心，甚至在公共区域中进行临时搭建。于我们而言最激动人心的是它的创作过程与众不同，巡演方式也将与众不同，在不同的地点与观众见面。



英国皇家歌剧院剧院简介：

英国皇家歌剧院拥有两家世界顶尖的艺术团体——英国皇家歌剧团和英国皇家芭蕾舞团，在全英乃至全球促进歌剧和芭蕾事业的良性发展中有着不可替代的核心作用。剧院不仅注重经典杰作的新诠释，更全力创作新作品，重视优秀人才培养和创新理念的发展，并大力投资剧院建设。

培养新受众是英国皇家歌剧院的重点工作之一。为培养和发展观众，歌剧院不仅创新营销手段，还通过各种各样的活动来扩大影响。对于歌剧团和芭蕾舞团来说，新作品一直是演出策划的核心。在过去的15年里，他们演出了超过35部新作品，并计划委约优秀的作曲家们创作更多新作品。

英国皇家歌剧院已有非常成功的青年艺术家项目，支持世界各地的才华横溢的年轻歌唱演员的事业起步。英国皇家歌剧院的学习和参与项目日益增多，每年有成千上万的人受益于此。英国皇家歌剧院的拍摄和传播团队为演出在多类媒介上的传播提供支持。每个演出季都会有14部剧目在全球影院放映。夏季，演出还会在公园等地的户外大屏上免费放映。此外，在电视、广播和互联网上都能欣赏到皇家歌剧院的演出。

文化科技相融合： 数智时代的舞台艺术走向何方？

宋 震

一、习近平总书记对文化建设、文化科技融合的重要论述

习近平总书记对文化建设、文化科技融合的重要论述，指引着数字化、智能化新时代舞台艺术的战略方向和发展趋势。习近平总书记指出：“要使中华民族最基本的文化基因与当代文化相适应、与现代社会相协调。”2020年9月17日，习近平在长沙考察调研时指出：“文化和科技融合，既催生了新的文化业态、延伸了文化产业链，又集聚大量创新人才，是朝阳产业，大有前途。”2020年9月22日，习近平在出席教育文化卫生体育领域专家代表座谈会时强调：“要顺应数字产业化和产业数字化发展趋势，加快发展新型文化业态、改造提升传统文化业态，提高质量效益和核心竞争力。”

二、中央戏剧学院数字戏剧艺术交叉学科建设简况

2019年1月，中央戏剧学院作为依托单位的“卓青计划”项目获得立项。“卓青”项目，即北京高等学校卓越青年科学家项目（简称“卓青计划”），为北京市高精尖项目，与高精尖创新中心均是北京高校高精尖科技创新体系的重要组成部分。入选“卓青计划”项目，标志着中央戏剧学院跻身北京高校高精尖科技创新体系建设行列。2019年1月，中央戏剧学院成立传统戏剧数字化高精尖研究中心，开启了数字戏剧艺术交叉学科建设进程。

中央戏剧学院“卓青计划”项目在国际上首次将动作捕捉、表情捕捉、机器学习等技术综合运用于传统戏剧数字化保护保存、传承传播与创新发展。项目主要围绕传统戏剧的数字化、优秀传统剧目的挖掘整理改编、高水平传承人才培养、国家文艺治理现代化研究等方面展开。其中，传统戏剧数字化研究在项目总体任务布局中具有主导性和根本性，该研究部分主要通过动作捕捉、表情捕捉、生成对抗网络等技术对京剧、昆曲等传统戏剧代表性传承人的精湛演技的要领、诀窍、精细动作

进行精确而细致的数字化采集、加工和开发,提取大师、流派特征,以数据喂养的方式迭代生成可供人机交互的数据,结合运动生理、表演心理等跨学科研究,协同中国京剧“像音像”集萃工程,创建中国传统戏剧代表性传承人的“文化基因”级数据库、智能化体验式交互学习系统以及适用于数字新生代的数据可视化传播模式。

“新文科建设”作为国家战略,对戏剧与影视学科专业建设发展具有空前的指导和引领意义。数字智能时代,最具传统文化素养、兼具前沿文化表征的戏剧艺术面临着许多新问题、新挑战,这就要求我们的学科专业建设因应变革、有所作为。新文科建设既要衔接高科技,更要有创造性的要求。按照新文科创造性发展趋向,需要扩展戏剧艺术的交叉学科的力度。与理工科的交叉融合,不仅体现出适应智能时代的创新性,也必将有助于提升新文科的建设水平。在学科的多元化重组与文理交叉方面,中央戏剧学院进行了初步的有益探索,开启了数字戏剧艺术学科建设的先行先试。

“传统戏剧数字化”博士生导师方向由中央戏剧学院与北京理工大学光电学院、中国艺术科技研究所、北京航空航天大学新媒体艺术与设计学院共建;“戏剧人工智能”博士生导师方向由中央戏剧学院与北京理工大学计算机学院、中国科学院自动化研究所共建。在硕士生层面,设置有戏剧数字化研究、应用方向。从2019年起,平均(逐年增长)每年招收6名硕士和4名博士;在读博士生9人,硕士生12人。在博士后培养层次,设置有“数字演员与未来戏剧”博士后研究方向。

近年来,数字戏剧艺术交叉学科实验室建设取得初步成效,现有动作捕捉实验室和表情捕捉实验室,教育教学实践基地1个,沉浸式数字表演联合实验室1个。正在建设线上演播云平台实验室。

数字戏剧艺术交叉学科代表性作品

1. 数字艺术作品《时间的形态·京剧》

《时间的形态·京剧》尝试通过动态影像结合动作捕捉数据来表现时间的形态,这件作品不是简单地把来自京剧名家的戏剧表演动态进行可视化,而是把戏剧表演者在时空两个维度中生成的姿态痕迹进行动态化和材料化的凝固,形成具有动感与质感并存的姿态时间雕塑。

《时间的形态·京剧》于2019年5月在第58届威尼斯国际艺术双年展中国国家馆展览框架“中国之夜”发布;同时,该作品在亚洲文明对话大会配套活动2019亚洲数字艺术展展出,创新了传统戏剧数字化展示方式,弘扬了中华优秀传统文化,媒体关注度极高,线下线上观展人数超过20万人。



亚洲文明对话大会·亚洲数字艺术展《时间的形态·京剧》展示现场

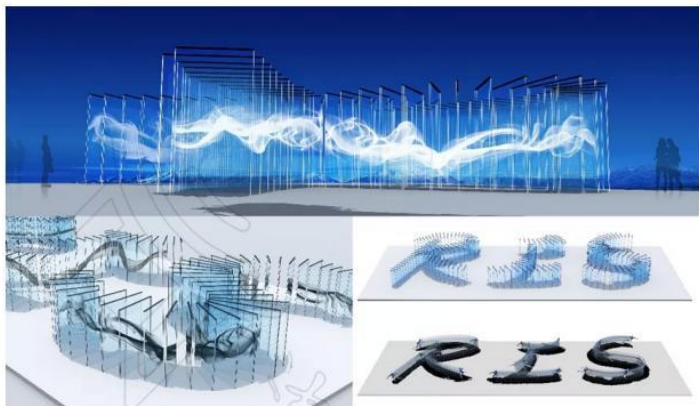


京剧名家身段数据动作捕捉（左图）与京剧数字艺术作品《时间的形态·京剧》呈现效果静态截图（右图）



京剧演员群打场面数据动作捕捉（左图）与京剧数字艺术作品《时间的形态·京剧》静态效果图（右图）

2. 数字艺术景观雕塑《冰雪之韵》



数字艺术景观雕塑《冰雪之韵》(Rhyme of Ice and Snow 缩写为 RIS),以间隔排列的 LED 屏幕,形成透明的立体播放空间,运用 3DAT 技术将冰雪运动员动作轨迹抽象成中国水墨、冰雪粒子的形式,形成动态雕塑效果,进而使用人工智能技术感知现场观众的数量、掌声、喝彩等因素,使之与水墨、冰雪轨迹产生互动。

3. IN-BOX 舞台作品《经海山》



《经海山》由中央戏剧学院和景德镇陶文旅控股集团出品,九维文化制作运营。这部作品通过全新的、科技感相当强的表现手段,营造了全方位的沉浸式体验,在一个“盒子”里(IN-BOX)用技术手段打造了一个零距离、交互式、全感官的沉浸式体验,打开了一个感官世界。观众与演员之间几乎零距离,全新的载体,视觉、

装置、维亚、舞蹈，并以现场乐队作为叙述方式，以至于无法在现有的艺术种类中找到类似的产品，只能用“城市演艺新物种”来描述这部作品。

中央戏剧学院陶溪川沉浸式数字表演联合实验室的黑匣子剧场是一个24米长、16米宽、9米高的空间，四面墙、地上、空中都是表演空间。6台超高亮度的4K投影机由3台配置了实时渲染引擎的影像服务器控制，画面内容随着演员的表演而实时变化；墙上环绕式威亚，四面墙都是表演空间，演员把墙体当成地面，在空中呈90°地奔跑、腾挪和舞蹈；跟踪定位系统使用超宽频射频技术，在三维空间内精准地跟踪演员身上的感应器，通过网络系统把位置信息发送给音响、视频、灯光系统，使各个系统连续不断地跟踪他们在空间中的位置，并实时触发视频特效、声像定位以及光效的变化，实现精准的声光电呈现。

三、瞻望舞台艺术与科技的未来

福楼拜（Gustave Flaubert）说：“越往前走，艺术越要科学化，科学也要艺术化。两者在山麓分手，回头又在顶峰汇集。”克罗齐（Benedetto Croce）说：“艺术与科学既不同而又互相关联，它们在审美的方面交会。”

1. 新基建 | 云服务

建设“国家文化专网”和“国家文化大数据云平台”是我国文化设施建设的“新基建”。

国家文化大数据云服务体系是以国家有线电视网络为骨干网，由国家公有云、行业公有云、城市公有云和各公共文化机构“私有云”组成的国家云服务体系，机构私有云以本机构文化资源数据中心为核心，以数字公共文化云服务的方式接入行业云和城市云，有行业云和城市云对接国家公有云。

机构私有云负责本机构文化资源的数字化、数据化、素材化，并按照国家文化大数据标准进行分类分级，只有第五级“信息类”文化数据才上传公有云提供公共文化服务；第四级“标清数据”提供有偿服务；第三级“高清数据”为文艺创作机构提供数据交易；第二级“秘密级”数据如文物数据、关键技艺数据，提供本地调阅的科研服务；第一级“机密级”数据如文物修复数据、微观特征数据等，仅供备案的专家本地调阅；特级数据属于“绝密级”数据，如三维扫描点云数据，不允许离开数据馆藏库区，只有数据出现故障时才可备案使用。

2. 数字人 | 数字演员

比较著名的案例有达利、马丁路德金等数字人复活项目。数字人颠覆了工业时代笛卡尔“心物二元”，极大程度上体现了“心物一元”思想。数字人 Siren 是近年

来数字人技术模型—CG 结合动作捕捉的典型案例。Siren 的所有动作表情都是由实时捕捉以及实时渲染形成，是以真人驱动的数字演员。以表情捕捉及渲染为例，操作者将一套特制的设备戴在头上，这一设备会实时跟踪 200 多个面部特征点，再把这些特征点实时反映到系统构造的 3D 脸部模型上，最终呈现为以每秒 60 帧输出的动作表情。

合成排练常常是艺术生产耗时耗力的工作。未来的智能化艺术生产平台可提供线上合成排练，音乐排练、舞蹈排练、戏剧、戏曲等等，不同的艺术都有特定的排练模板。即使演员在异地排练场或在家中，线上虚拟排练场都会为他们提供实际舞台场景的排练体验，只是线上排练场的演出仅仅是他们的数字演员分身，舞台场景、服装、道具、灯光、音乐，在智能创作平台上都已经完成，每一个数字演员都按照编号更换服装、入室化妆，从候场到上场与实际舞台演出——对应。中央戏剧学院和北京理工大学正在进行数字梅兰芳大师项目合作，数字梅兰芳大师将是一位以 AI 驱动的数字演员。

3. 元宇宙 | 混合现实空间艺术

元宇宙不是电子游戏，不是虚拟世界；元宇宙是一个开放式探索系统，是一个与现实连通的虚实交互的复合系统（元宇宙 = 现实世界 × 虚拟世界），虚实二界的信息、价值、意义、关系、情感，乃至权力是流动交换的。可以把元宇宙看作是一个具身性的网络，在这里，你不再浏览内容——而是在内容中。

现实世界是唯一的，只能“是其所是”；而虚构世界可以“是其所不是”，从而挖掘出存在的多种可能性。因此，虚构一直是人类文明的底层冲动。当下，人类正在成为现实与数字的两栖物种。虚拟生活不会替代现实生活，而会形成虚实融生的新型生活方式。

元宇宙的“雏形”，有三个可以参考的案例：其一，VR 的聊天室软件（真人的虚拟分身以及附有体感识别技术的互戳功能）；其二，2020 年加州大学伯克利分校在游戏“我的世界”中举行的虚实交互的毕业典礼；其三，谷歌创意实验室 Opera Queensland 合作的虚拟剧院，包含基于 Relightables 系统捕获的三位演员表演，为沉浸式体验带来更多的真实感，虚拟与现实愈加难以区分。

从媒介进化的视角看，媒介使用功能必然朝着越来越符合人类感官愉悦的方向演进，媒介必然朝着不断消弭时空障碍的方向进化。

混合现实空间艺术是艺术领域“人机混合智能”和“混合现实增强智能”的新架构与新技术，是实现人机交互的协同感知与“人在其中实景空间重现”的一体化模型。混合现实空间艺术的呈现通过文化大数据云平台和文化专网传输，呈现的是

客户端的一个视觉空间，或球型空间、胶囊型空间、720度全景视觉空间，边界曲率融合技术由智能机器自动运算合成，空间呈现与艺术表演现场场景等比例对应，实现任何一处的舞台演出都可以通过网络传输给另一个空间（客户端的一个视觉空间）呈现，观众在家中仿佛置身于现实场景，身临其境。

无论人工智能多么发达，都无法实现人类大脑的非理性艺术灵感的迸发。即使是自主人工智能系统具备了发达的自我判断和行为决策能力，也都必定因其思维过程是建立在数据分析和逻辑判断的基础之上而无法模仿人类跳跃式、突发式、分裂式、浪漫式的精神活动与往往“莫名其妙”发生的感情活动。而舞台的艺术价值和文化价值，往往产生于人类这样一种非理性艺术灵感的迸发过程中。离我们越来越远的人工智能无论如何也不可能完全取代人类的精神活动和艺术创造活动。只要舞台还承载着人类的精神寄托和文化艺术内涵，我们仍然大有可为。人工智能可以承担越来越多的人类自己不愿承担的机械的、纯理性的重复的工作，而将自己的时间与精力尽可能多地花在更有激情、充满感情的精神产品创造之中。舞台美术家，终有一天，会成为一个纯粹的思想家和艺术家。在这一天到来之前，我们应该也必须以更积极的态度拥抱数字化、拥抱人工智能。

香港演艺行业数字时代的应用

崔婉芬 叶文华 高文杰



崔婉芬首先介绍了香港演艺学院在艺术与多媒体教学方面的基本情况。香港演艺学院将表演艺术和跨媒体的方式相结合，让学生学习新媒体创作的设计基础。学生在创意习作、实验艺术以及学院的舞台剧作进行创作和研究，课程的设置包括制作技巧、设计美学与新媒体发展在演艺界的各种技能的训练，包括编程、系统网络、电机工程、电子理论等等。同时，学院的舞台作为创作平台，能为学生提供艺术实践的机会。演艺学院采用多维度学习成效评估系统，能够让学生了解和了解自己的创作，从而提高教学质量，帮助学生实现技巧和技术的提升。

崔婉芬还向观众介绍了香港演艺学院在艺术创作方面的努力方向。如采用虚拟实境（VR）系统，观众戴虚拟眼镜观看粤剧演出，就是他们近期开发的一个成功项目。此外，在数字剧场里面，他们把新媒体、戏剧空间与表演艺术三个方面相融合，媒体摄影将剧场空间转变为动态的媒体环境，视频投影与舞台设计和灯光设计互动，对当代戏剧和表演艺术的戏剧结构和美学都会产生影响。她指出，由于戏剧的跨学科发展趋势，数字媒体已经变成许多现代戏剧作品的重要组成部分。

随后，叶文华与来宾分享了新晋创作的两个戏剧作品，从中总结数字化与多媒体应用在丰富创作手段、增强观演效果中起到的积极作用。

展虚拟实境(VR)及混合实境(MR)



息在零地



《息在零地》，创作人梁基爵为著名音乐工程师和多媒体艺术家，主创团队还有部分香港演艺学院的学生。融合艺术与创新科技，以电子音乐和舞台表演描述当下，带来崭新的舞台体验。在这次舞台创作中运用延展虚拟实境(VR)及混合实境(MR)、媒体艺术、声音装置、电子音乐和流动影像，将舞台打造成一件打击乐器，再通过人与三支机械臂的对话关联，探讨人类生活在科技世代与机器的关系。



《千高原》为2020年自由空间“香港艺术家研究及发展计划系列”项目之一，灵感来自当代法国哲学家德勒兹和心理学家瓜塔利的同名著作《千高原》中“根茎”隐喻和“无器官身体”概念的演绎。《千高原》给予观众自由和自主度，一人一体验，透视剧场空间，让观众自由去选择如何体验剧场。整个演出里有4个观众戴VR眼镜参与，VR眼镜里是一个三维空间，和现场的三维空间一致。其它观众可以佩戴

耳机，在舞台划分的4个区域自由穿行。4个区域放置了不同道具，生成不同场景，观众可以触摸、体验，成为演出的一部分。



最后，高文杰以剧场作品《魅》的技术实践为例，与观众分享不同地域演出的实时直播经验。《魅》糅合钢琴独奏、说书、诗篇与光影，把古典音乐中的灵魅与爱情传说重新演绎。在香港文化中心大剧院，主创团队运用前沿的舞台视听科技，跟《魅》演出者的“声”与“音”互动，钢琴家严俊杰在台湾作实时串流即场演奏，著名演员张艾嘉在香港文化中心同步演出。

普通实时直播通常会有1秒至45秒的延时，但对于剧场作品，为了保证演出效果，延时要严格控制在1秒以内。于是，团队引入视频传输软件 Ultra Grid 和音频传输软件 Jack Audio，两个软件都是只需要知道对方电脑 IP 就可以置换不同传播协议，通过每边2个视频通道和8个音频通道，实现远程音视频同步传播，从而实现港台两地同步演出。

数字表演与创意仿真介绍与应用

丁刚毅



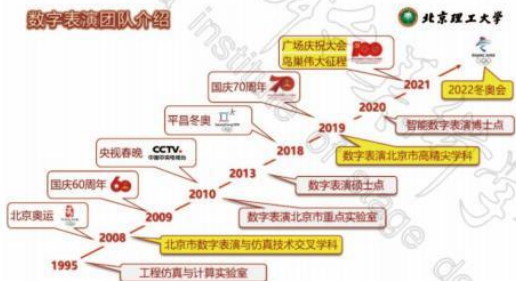
北京理工大学智能仿真表演学科和创意仿真技术从 2008 年北京奥运会开始从事数字表演活动工作。由于鸟巢场体巨大，按照传统工程设计方式，从点位到整个空间的布置，到时空转换，人员队形和进出方式，这些工作超出了人工进行手工计算和制作的能力。

于是，智能仿真技术即被引入奥运会开幕式的创作工作中。从 2008 年至今，这一套环境、装备、人群建模算法技术，加上二维三维仿真技术不断推陈出新，团队也从 2008 年 4 月数字表演与仿真技术交叉学科的建立，到 2010 年建设了重点实验室，2013 年开始招收数字表演交叉学科硕士，去年年底变为智能数字表演硕士和博士培育点，同时可以授工学和设计学学位。在不断发展的过程中，作为导演的得力助手，团队参与了众多大型文艺演出活动的创作，从创意、编排，到汇报、转播，已经投身两个国庆庆典、两场奥运会开闭幕式、一次建党 100 周年党庆，以及十余年的春节联欢晚会的创作。

智能仿真表演学科的核心是智能数字表演，在计算机、光学、设计等学科相互交织之下，构建了一套交叉学科的知识体系，同时培养硕士和博士人才体系。人工智能网络很多技术，包括大脑智能，网络智能，一直到现在的所谓智能泛化，也被称为智能数字表演。严格意义上讲，这种形式在游戏影视视频里面大量体现，但是

在舞台上如何围绕编排需求去设计,这是我们的核心问题。从实践角度来讲,每年参与一些标志性智能表演工程的工作,从学术型交叉学科来讲,我们定义了这个科学问题——人机协同智能涌现。它既是某些复杂系统的负面特征,也是艺术创作的正面特征,什么时候应该涌现,台上台下还是网络里,或者屏幕上如何展示出来,这非常具有挑战性,因此我们需要培养这方面的人才。

创意仿真技术目前主要聚焦在三个方向:智能媒体与创意,智能表演与仿真,虚拟表演工程。在全媒体领域之前,智能媒体一直是一个基础平台,从创意、思路,到形成文本,再从文本延伸到形象、形象发展为要素,音乐、舞美、动作、网络传播,这都是跟创意紧密相关的。智能表演与仿真则利用仿真技术的相似性、重复性和交互性,来帮助人的创意表演,目前的应用主要针对大规模人群表演。虚拟表演工程在前两个基础上,针对不同的表演空间、不同表演行为、不同表演传播途径,把表演虚拟性一面放大,从而使很多内容涌现。当前,行业的发展正在论证第四个方向,即虚拟孪生系统与技术。“元宇宙也好,虚拟数字孪生也好,横向扩张到工业界、到社会方方面面,虚拟孪生技术作为表演学之外的学科,从以往的简单表演数字化的形式化要求,上升为智能表演,其最大特征就是利用人工智能,借助算法协助我们做创意设计与交互使用。”

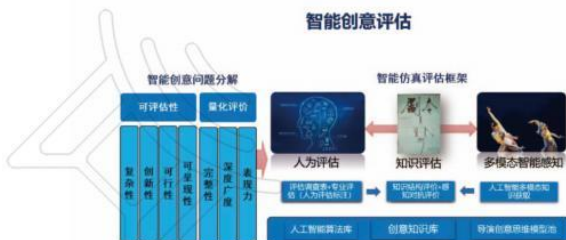


智能媒体与创意,依托人工智能、大数据、云计算、智能仿真等新技术手段,算法不用研制,数据集很丰富。比如影视中大量场景,无论是拍摄手法、光照模型,还是机位和演出的视频里面出现的矛盾,都可以用算法很简单提炼出来,为团队提供创意。利用智能手段来增强实现艺术创意,也能使传统表演艺术演变出新的形式,靠人的大脑去想是一个途径,算法协助计算出十个选项,选两个去试,这种方式使创作如虎添翼。更大的需求在于研究智能媒体、全媒体情况下,媒体与意识之间的

演化规律,包括数字化理论、创意方法,以及创意的生成和评估——如何生成,生成之后如何分类,分类出来以后怎么评估,评估以后怎么实现……这一系列的相关工作,研究的整个内涵在于从艺术性、技术性,直到社会价值生成一个闭环。

创意仿真技术

北京理工大学

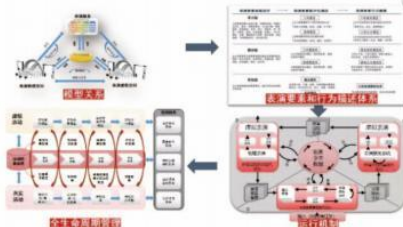


智能表演与仿真目前已积累了大量实践,每年有将近 40 场左右大型活动全流程仿真工作,针对各类表演生产流程的创意、编排、演出、推广等环节来构建松散的孪生体,用于实现智能化创意、编排、演出一直到推广,其基础就是用计算机模型描述表演的空间、实体、行为。其次是解决大规模人群的问题。每年国内 5 万人以上的群体型活动有 800 场以上。无论最初的创意,中间过程控制,一直到整个活动结束,所有的环节都需要对人群进行控制。引擎和渲染技术发展得非常快,基本上实现实时渲染,甚至实时播控。如 2018 年冬奥会北京八分钟,采用 24 个快速运动轮滑运动员,加 24 个可自由移动的冰屏交互表演,把虚拟现实技术和机器人技术,以及人机协同表演技术淋漓尽致地展示出来。

创意仿真技术

北京理工大学

大型表演平行仿真构建技术



十余年来，丁教授和他的团队一直在研究 VR 表现、舞台的动作 + 音乐 + 情节的表现，如何计算其复杂性、创新性、可行性、可呈现性、表现力，并形成评估方法。通过该方法，把人的思维逻辑交给算法，发现问题再解决，这也侧面回答了一个问题，人脑的创意到底能不能通过算法实现。针对万人以上，甚至十万人级别的大型活动，人群动线规划，入场散场，群体行为具有复杂性和不确定性，十万人到底怎么在数字平台上模拟出来，建模方法是有难度的。通过构建强约束行为规划模型，他们发明动态网格的算法，提出了多人群多样性建模方法。大规模活动认知仿真技术，使得几万人的活动通过一套系统，把容易出问题的环节及其解决方法，用可视化与交互方式交代给大家，包括孪生平行仿真，电视直播仿真，包括情感反馈人机交互等。

人群仿真成果

北京理工大学



实现全要素、全流程、全方位仿真

之后，我想结合建党一百周年庆典和北京冬奥会的实践，与大家讨论下数字表演与仿真学科的建设成效。

建党百年文艺演出《伟大征程》

北京理工大学

- 01 建模验证
仿真计算
- 02 集群渲染
超8K视频
- 03 视频标准
制作手册



建党活动主要在天安门广场上用仿真技术支撑和服务大会的政治、艺术、工程设计。通过这套系统，计算座椅怎么分配，会标和党徽放在哪里，主席台如何布置，都在虚拟环境里经过了论证。确定好 7 万多人以后，这 7 万多人怎么进怎么出，中

间过程怎么服务,管理人员座椅安排,特勤安保、央视转播的保证,都一一得到落实。

针对鸟巢的庆典活动,首先是整个现场舞台大舞美的论证,包括屏幕的宽度、高度,C位之间的观影关系。因为有一万多位专业演员参与演出,这些演员之间、道具上下场关键点位和其他要素匹配,都是经过仿真系统进行论证设计。

其次是集群渲染。屏幕长171米,高29.5米,分辨率是两个8K,中间插播历史画面,领袖画面。团队配合央视做了集群渲染,包括舞台设计的高度,舞台运动,屏幕的分区,各区域之间的关系,以及道具仿真、调度仿真,从点位到场位,每一个编导,每一场视频和舞美做的设计工作,最后还要集成。这样协助编导们做了大量工作。最终广场大会和鸟巢演出都达到了盛大庄严、气势恢宏,礼序乾坤、乐和天地的效果作用。

01 建党百年重磅微视频《路》



“从石库门到天安门,中国共产党历经百年沧桑,依然风华正茂。路漫漫其修远兮,吾将上下而求索!”

——习近平总书记

北京理工大学



最后,介绍下目前正在做的冬奥会准备工作。联手东方演艺集团,锋尚文化、传媒大学、京东方等单位,共同打造冬奥会开闭幕式大型表演智能化创编排演一体化服务平台。平台包含四大块内容,包括表演创意,一体化控制,大型屏幕表演,集成服务,目前已经开始了冬奥会开闭幕式创编排演一体化服务工作,并将于10月底开始排练。

习总书记几年前提出了网络强国、数字中国、智慧社会的论断,而其团队所研发的这一交叉学科,就是在艺术中发挥技术作用,同时又能领略到现代艺术对于技术的需求。虚拟化其实代表着创意的本质,展现的东西可能有多个空间,可以只展现一个,也可以变化,还可以升华。通过虚拟化手段,无论是二维、三维,都可以把人大脑里认知的东西,和实体中生产和消耗性的东西,乃至内容生成后形成的反馈,都可以用目前的流行技术做一些探索和实践。

解码《对话·寓言 2047》

鲍 毅



今天在这里我想和资深艺术界工作者聊一聊《对话·寓言 2047》的诞生、意义、商业模式，以及这几年做剧场演出的感受和思考。

艺术是人类精神世界的延伸，不仅带给我们美的享受，同时也引发我们思考，给我们力量。在启动《对话·寓言 2047》项目之初，张艺谋导演提到英国《黑镜》和美国的《西部世界》等影视作品给了他很多灵感启发。联想今天的时代现状，人们被科技包围，各种通信工具、交互终端、人工智能、基因技术、生物仿生等等，这是人类不断探索的过程，也在影响和改变着人们现在或者未来的生活。当科技更多地进入人们的生活领域，当我们无法离开科技生存时，人类又将走向哪里？这是一个值得思考的问题。这也是《对话·寓言 2047》的由来，人与科技的关系何往何至？张艺谋导演认为，关注当下，关注现代人的意识，要将“观念”去作为艺术创作最重要的方向。“艺术+科技”首先是要好看，我们在一些国际展览中看到：例如 TeamLab、梵高多媒体艺术展等就是“艺术+科技”很好地结合。

《对话·寓言 2047》呈现的是“科技+非遗”组成的表演形式，凭借对未来科技以及传统非遗的独特理解，张艺谋导演实现了在艺术形式上的又一次推陈出新。其实在标题中就已经预示了我们要表达的演出形式。寓言，就是对没有发生事情的判断和思考；对话，顾名思义就是交流。在我们的作品中，数字 2047 首先是一个

年份意义，这也来源于一个玩笑。作品从2017年开始筹备，期间大家不停地开会讨论内容部分，一直没有讨论这个作品的具体名称。大约是半年之后，当内容基本成形，准备报批的时候必须要求有作品名字，于是张艺谋导演开玩笑说：“王家卫导演不是有2046？咱们多一年，叫2047，反正也是讲未来的事。”后来每一次开会大家就说后面有2047的会，就这样我们的节目就有了名字：《对话·寓言2047》。

《对话·寓言2047》选择了什么样的科技呢？第一，是可视的。在舞台上实现很多高科技之后，看起来却像是精准排练后的结果，这样是不够有意思的，就比如像“追踪投影”。第二，考虑舞台特殊性。面对承重问题，上下场切换等情况，一台机械臂至少要完成两吨以上的重量，怎么才能不破坏舞台，怎么样完成切换都是我们要考虑和解决的问题。

《对话·寓言2047》由来自17个国家的20多支科技团队完成了三季演出。



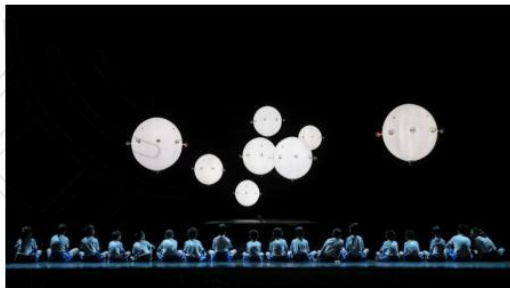
《笙·如影》演出照

节目《笙·如影》由来自瑞士的科学家团队专门为剧场设计了市场上最小最静音的无人机，它只有3克重。配合中国非遗乐器笙，80台无人机前期编程和音乐节奏完全统一配合，现场演出效果让强迫症的观众看了都有极度舒适感。

《对话·寓言2047》也创造了全世界首次室内最多的无人机配合记录。在《织机·精灵》节目中，来自德国的工程师团队对600个数控小球进行编程。这个装置对于舞台吊杆的要求非常高，需要绝对水平且不能遮挡灯位。

有时候利用简单的道具也能有精彩的效果，来自伦敦的现代芭蕾舞节目在尾声时，

就用了乒乓球作为道具来增强节目的力量感。在节目中，来自德国仿生科学家团队制作了充氮的飞行球，通过仿生学的原理，利用智能遥控螺旋桨控制飞行球的飞行轨迹，并与舞台演出进行配合。因为在表演过程当中飞到观众席当中和观众进行亲密互动，所以需要非常安全和精准。



上图就是利用仿生学原理制作的智能控制飞行球，直径约 1.2 米。



这个是由美国 AndyRobot 工程师和数码编程团队组建的机械臂乐队，它可以演奏吉他、鼓、激光竖琴等，甚至还有一个机械臂智慧。机械臂乐队与来自中国台湾原住民部落的传统艺术八部合音进行合作，这些看似风马牛不相及的内容结合在一起是怎么样子的感受呢？张艺谋导演希望让观众看到好像是五千年前的人类和今天的“人+科技”的一种跨时空对话。观众在看完节目后普遍反映这是一种新的、神奇的化学反应。



《南音·爱》演出照

再来说非遗，我们在采风过程中接触了大量非常精彩的非遗表演，由于舞台上能够展现的只是冰山一角，所以“鲜为人知”成为我们选择非遗项目的重要标准。在节目《南音·爱》中，来自福建泉州的“南音”有着中国音乐史上活化石之称，又称南曲弦管，是中国现存最古老的乐种之一，于2009年被联合国教科文组织列为人类非物质文化遗产名录。

被列入第一批中国国家级非物质文化遗产名录的陕西民歌《花儿》与人体追踪、影像互动表演、机械臂等元素共同演出十分亮眼。《花儿》由张艺谋导演亲自作词，在他的电影《一秒钟》中也有《花儿》的歌唱形式，古稀之年的老人与这些高科技元素同台表演，这么美的非遗，也要符合当下的审美需求才能有发展的空间。大家都看过电影《星际穿越》，里面的音乐非常经典。乐器主要是由西方古老乐器管风琴演奏，配乐大师汉斯·季默把它演绎出了太空的空灵之感。其实中国的乐器笙已经有三千多年的历史了，其音色和管风琴非常相似，音乐总监吴彤就在第三季节目《承云·阵》中把笙进行了全新演绎，配合现代科技完全颠覆了人们的认知。

所以说《对话·寓言2047》既是非遗和科技的结合，也是一个让历史再次发光的作品。丰富的内容之后，我们将舞美进行简约化处理，干干净净保留原汁原味地质感，突出对话的形态，给人以更多的想象空间。



《承云·阵》演出照

2017年夏天,《对话·寓言2047》第一季落地,很多观众带着好奇心来到剧院观看演出。第一季开演之后,我们怀着非常忐忑的心情期待观众的反馈:一方面非常有信心60分钟实际节目长度,内含8个节目,每个节目8分钟,不仅来自全世界不同国家的新颖高科技足够吸睛,与之结合的非遗项目同样极具观赏价值。其实这些节目中单独一个内容就可以做一台60分钟演出,我们选择每个节目只有8分钟,为的就是丰富观众的欣赏性,以8组难得一见的、稀有珍贵的非遗传承进行演出,票价超值。

过于前卫的演出形式,过于超前的演出内容往往不容乐观,观众能否看懂这样的内容呢?当看到《对话·寓言2047》第一季在豆瓣上的评分是8.5分的时候,我们非常满意。可能是形式独特,也可能是观众对于新形式的鼓励,第一季取得了良好的市场反馈,对于创作者来说,这就是最好的鼓励,让我们对探索未来舞台演出多样性更加有信心。有了第一季的经验,也经过采访观众真实感受,于是在第二季做了微调,让观众在思考的同时,能够有一些欢快和美好的内容体现,效果不错,评分升高。

到了第三季,《对话·寓言2047》已经积累了一部分粉丝,很多观众非常喜欢我们的非遗内容,但是由于表演中包含很多让人费解的方言和地方文化,演出后很多人表示要自己搜索相关的知识才能帮助理解。了解到这样的情况后,我们在演出

中增加了一个科普环节，在每一个节目切换场之间，非遗演员和工程团队要谢幕的时候，进行有关科技和非遗的知识点的画外音解说。对于这种独特的谢幕形式观众反应极好，有时候在终场后能够再一次掀起掌声，这也是观众对于民族文化自豪感的无限认同。观赏的同时收获知识，我们演出更有意义了，甚至有很多家长带着孩子来二刷演出，对于这部作品有了很多经过深刻思考的真知灼见，也有很多透露真实情感的肺腑之言。有位豆瓣观众在评论中说的话让我印象深刻，“如果不是张艺谋导演，如果不是以这样方式呈现，那些传统艺术，非遗文化很难呈现在我们面前，在这个演出中，东西方、过去、现在，未来，老中青都完全融合，很多人尝试嫁接过去与未来，大多数都太刻意或故弄玄虚，但是在这个演出中却是和谐的目瞪口呆，过去不会消失只会更好拥抱未来，70岁的张导脑洞太强，品味太好。”



《对话·寓言 2047》演出照

在创作过程当中，我们也是答案的寻觅者。2047年是一种思考，它是对飞速发展的科技带来生活变化的一种警惕，摄像头的使用抓住了很多逃犯保护了我们的安全，但也让我们缺少了隐私。手机微信让我们保持时刻沟通，但是也少了面对面地交流。京剧《三岔口》的故事在古代的时候没有电灯，两个人伸手不见五指互相看不见，在今天我们坐在一个房间里的人都要通过微信来进行交流，依然是看不见对方。特斯拉的创始人马斯克说，未来乱用AI杀伤力将远远超过原子弹带来的危害。

AI 虽然不具备大规模杀伤力，但是如果被不好的目的利用，人类将被轻松毁灭。

舞台的形式多种多样，话剧、音乐剧、歌剧、现代舞、戏剧等，艺术工作者的使命在于不断创新不断打破认知，引发一些思考。也许未来二次元的演出也会出现在剧院中，我们无法通过一场演出给出具体的答案，就像一万个读者就有一万个哈姆雷特，观众文化背景不同，心境不同，领悟不同，对于内容的理解自然不同。今天我们看到的高科技可能在一百年后不过是平凡的日常生活，就像纸、电灯、塑料的发明不过是人类文明进步的一小步。在《对话·寓言 2047》我们抛出问题，让观众在观演过程中去寻找答案，但是肯定的是，如果问人工智能能否代替人类？我的回答是否定的，一定不能。

上世纪 80 年代 MIDI 音乐诞生了，MIDI 技术完全取代人类的演奏，几乎可以达到以假乱真的技术，但是还是有很多人走进音乐厅去欣赏现场演奏音乐会。这里面有音乐会现场人与人、面对面情感交互的美丽。因此，不管科技如何发展，人的情感是无法替代的，这正是剧场演出的魅力。随着互联网、智能科技飞速发展，甚至有人开始寓言，元宇宙就是下一个互联网。今年 4 月美国说唱歌手 Travis Scott 在堡垒之夜游戏中举办了虚拟演唱会，仅有 10 分钟演唱会吸引了 1230 万人在游戏中同时观看和参与互动，刷新了游戏史上音乐 Live 的成绩。

一端是科技数字化、虚拟化的高速发展，另一端是人和人之间直接的沟通、情感的交流，可以说现代科技的高速发展正在推动着艺术不断创新。两者并不冲突对立，但如何让舞台艺术走向更好的发展，就像张艺谋导演所讲，现代科技与传统艺术结合将成为未来发展的重要方向。

关于在创作、内容上心得体会，我想主要来谈一谈《对话·寓言 2047》的市场化运营。这也是很多同行朋友比较关心的话题，因为《对话·寓言 2047》是一个制作成本很高的作品，好的商业模式能够让 IP 持续发展。反观欧美市场，好的作品都是完成了商业化之后进行可持续发展的。

《对话·寓言 2047》的 IP 主要依托赞助、合作、票房三个渠道来完成成本和收益的覆盖。赞助方面借助于君为传播集团品牌活动板块，20 年积累了一大批优质的商业品牌客户，这些品牌也都希望寻找有助于宣传的优质内容和平台。《2047》非常幸运获得了上汽通用汽车别克品牌的认可。别克品牌是君为 20 年的客户，他们连续三年作为《2047》出品方，为演出提供大力支持。别克一直以来以融入中国文化、承担文化传承与创新为企业责任，就这样《2047》借助了企业的支持，就能覆盖创作的全部成本。这样《2047》就在商业品牌和文化演出的良性互动中走向可持续发展。

在合作方面，前面也提到了有很多高科技企业和来自世界不同国家，甚至来自

于不同科技领域的支持。有医疗，例如德国一家大学仿生学研究室成立的团队，机械手已经投入外科手术的使用。有航天，比如机械臂已经被美国 NASA 宇航局带上火星登陆。中国市场对于海外科学机构有着强大吸引力，例如演出中使用的 ABB 机械臂来自于 ABB 中国的全程赞助。非常欣喜的是随着《2047》IP 影响力快速提升，中国科技创新的高速发展，已经不断有本土高科技企业将目光投射过来，《2047》第四季也将继续由我们的出品方以及新的本土高科技企业全力支持，未来可期。

第三部分是票房，票房完成了公司全部的运营利润和收益。赞助、合作、票房成为助力《2047》诞生和发展的三驾马车，也是君为传播集团进入演出市场独特的商业模式。我们希望在探索中不断前行，在完全市场化模式中得以可持续发展。

《2047》是一台涵盖科技、文化、艺术的观念演出，魅力就在于它独特的风格，同时打破着各种常规印象。我想在这里由衷感谢王宁院长、国家大剧院各位领导，记得在 2017 年春节前，我带着创意方案第一次约见国家大剧院演出部的王维部长时，王部长将分管音乐、歌剧、舞剧、话剧等各专业板块的负责人一起开会，在我陈述方案之后发现，《2047》这样一个观念演出没有任何一个板块可以对接，归不到任何一个口。当时王部长就说，“那就由我来对接”，于是这就开启了《2047》在国家大剧院孕育的过程，就在我们仅有参考视频和文字阐述情况下，是大剧院细心细致地了解演出的内容，才能给予立项。

为《2047》打破第四堵墙，让装置与观众得以亲密的互动。为了让观众看到更多背后的科技，还在国家大剧院举办了《2047》科技文化展。还要感谢国家大剧院台湖演艺中心所有参与这个项目各部门工作人员，据说一个歌剧的演出它的装车量是 5 个 17.5 米集装箱车，而我们每一季的演出都是不少于 30 个集装箱车。600 位演职人员记录也创造了国家大剧院的新纪录，24 小时昼夜制景，三班倒地进行调试，演出中超常规、无数次地切换，这些都离不开技术团队的全力支持。《对话·寓言 2047》在国家大剧院诞生和成长是我们的幸运，我们愿与国家大剧院一起在舞台艺术数字化、科技化，探索和创新路上做出时代贡献。

因为张艺谋导演是《对话·寓言 2047》的灵魂，借一段在创意初期张艺谋导演一段录音结束这次演讲，以此向张艺谋导演不断颠覆自我、探索和创新精神致敬！

时代在变革

——浅谈数字经济与文创产业发展

吕廷杰

一、舞台互动的展现

首先，很多人都在谈数字经济，但是没有说得很清楚到底什么是数字经济，跟信息经济是什么关系。客观地说我在喜马拉雅开了《5G 新机遇 60 讲》的课，5G 来了，物联网对我们有什么用？我也在宣传部门工作过，舞台上那么多道具，那么多布景，那么多服装，以及人员的管理方面，可以用数字化技术非常有序地进行调度，但这并不是数字化最主要的方面。

其实舞台的展现形式就是互动，我们可以跟客户互动，但是随着网络发展在互动过程当中，也带来了很多问题。我们在演出的时候，观众在底下不断照相，拦都拦不住，这样的情况在很多艺术场景都有所体现。我曾给中国美术馆艺术委员会主任胡伟教授提出建议，何不做一个二维码呢？通过扫码将具体信息图片收入囊中，是通过它的社交网络帮助主办方进行传播，不要影响演员演出情绪。可以给观众一些渠道，这个渠道一旦建立，你就跟观众之间有了一个网络的连接。其实就可以不断地向观众推荐新的演出，包括演员们对这场演出产生的一些互动。



线上线下的结合，台上台下的结合，可能会形成一种新的艺术模式，这些东西都与数字化有着密切的关系。首先谈谈数字化源自于信息化，信息化的进程开始于60年代美国大型计算机的出现，70年代小型计算机的出现，80年代个人电脑，90年代桌面互联网，2000年手机上网移动互联网，2010年云计算大数据和我们现在热议虚拟现实，增强现实、人工智能和5G技术深度融合，我们叫做智慧地球。在发展过程当中，80年代初期有一个著名未来学家叫托夫勒，发表了一个非常著名的著作《第三次浪潮》，人类经历了两次文明的浪潮后，正在进入第三次浪潮。第一次是农业文明的出现，因为人类开发利用了物质资源，有了铜器和铁器，开始进入农业文明时代，有了市场和货币，在那个时代我们很快成为世界上最富裕的区域。但是很快我们落后了，我们落后在第二次浪潮，工业文明始于英国，由于英国积极拥抱了工业文明，它一举成为日不落帝国，殖民了世界1/4的国家，中国在1840年的一场鸦片战争才知道古老大国已经弱不禁风。

二、信息的资源差

托夫勒指出，人类发现新的资源叫信息，然而不是所有信息对人类都有用，把对人类的有用的信息叫做知识，但是每个人获取信息的能力有限，因此我们开发了新的劳动工具叫网络。曾经在艺术界，西方发达国家有一种眼动仪是坚决不能向中国出口的，眼动仪带上以后可以用来看电脑、看电视、看手机，可以采集每一个客户个性化需求。是某个色彩能够引起你的关注，是某段文字引发关注，还是出现这个人物能够引起你的关注，它都可以进行采集。西方国家在设计很多具有视觉效果的场景的时候，都是会非常注重客户的反应的，与传统舞台方式不一样。

AI 所消灭的工作机会 > 所创造的工作机会

十年后，人工智能将取代世界上50%的工作——



大多数演员都喜欢出演舞台剧，因为可以和观众有直接互动，可以有更好地发挥余地。但是用技术产生互动，你输出了什么东西，网络的技术可以让我们轻而易举获得这些信息。

舞台的变革应该是有更多方法跟观众互动，比如说我们希望他静静在场上看演出，不要干扰演员情绪，但是又想要拍照怎么办？可不可以有一个二维码扫一下就可以获得主要的剧照，能马上发到朋友圈，它发到朋友圈就是在给我们做推广，一分钱不用花给你的演出推广，也不会干扰到我们，同时也建立了一个渠道，他关注了小程序微信公众号，你就可以不断把新的演出信息推给他。所以互动变得非常重要，网络技术将来一定会解决艺术家跟大量观众之间的互动，会解决大家的需求。

其实很多艺术家都想了解社会热点是什么，大家关注的东西是什么，网络可以帮助你做这件事。之前我在五道口金融学院上课，有比较著名女演员邀请我去了新燕莎中心地下二层张艺谋导演投资的体验中心，我去后最大感觉就是太炫了，VR的沉浸式场景，包括可以扮演成普罗米修斯电影中的角色，互相用参与性的，有AR场景，还有人在现实场景中的运作，都非常的酷。但是最大的问题跟网络毫无关系，每个人都要花几百块钱到现场，成本多高？一次容纳多少人？而且好多大学生都不知道有这个地方，这就是传统艺术界一个非常大的瓶颈。

但是怎么借助网络把我们推广出去是非常重要的，有很多舞台的展现形式可以用网络技术处理。世界前十大上市汽车企业排第一名，资本市场估值最高是特斯拉，但特斯拉是亏损的，是靠补贴活着的，它的汽车板块也是亏损的，但是它的市值超过了排在他后面9个汽车企业市值的总和，包括奔驰和宝马，传统车企就是研发、中试、生产、销售、售后服务的闭环，它却要跳出这个。特斯拉被称为汽车行业的苹果，它采集了大量的数据，只是没有找到这个数据变现的方式，比如说马云找到数据变现方式，用金融服务来把他采集数据变现，马化腾找到变现方式，可以给你精准推送你喜欢的游戏，挣一点卡费和广告费。今天特斯拉还没有找到变现方式，有人说他正在颠覆保险业，因为每个人驾车习惯不一样，开车里程长度不一样，喜欢闯红灯还是特别慢的开车习惯都不一样，保险公司梦寐以求想知道每个人个性化需求，今天特斯拉的数据完全颠覆传统保险业，一旦颠覆将重构一个社会的生态，数据才是它的核心资产，因此，特斯拉是绝对不会给你它的数据的，就像你跟一个地主要他的土地，他是不会给你的道理一样。

今天为什么谈数字经济，简单地讲托夫勒指出，工业文明的特点是我们发现了一种资源叫做能源，因此开发了动力化的工具，这种工具的特点只需要人操纵它，并不需要人的力量驱动它，让社会生产力水平大幅度地提升，有了蒸汽机、电力、

机床和汽车这样劳动工具。而今天信息文明使得我们为了获取信息开发了网络，于是被信息海洋淹没，周围充斥着信息，真的假的，对的错的都有，开发了计算机加工处理提炼这些有用的知识，未来一个企业一个国家核心竞争力是它运用网络和计算机的水平，就是你的信息化水平，如果说你拒绝拥抱信息化，你将被别人降维打击。

我们看到工具在变化，反过来讲，早年我们研究工具的变化，在传媒领域比如说舞台剧很早就有，歌剧、话剧，后来我在西方留学时知道别人请你去看歌剧、话剧的时候你一定要穿得非常正式，因为舞台剧是一个社交场所，女士要化妆穿晚礼服。后来大家觉得下班回来挺累的，还要正装去参加社交有点累，慢慢出现能不能把剧院搬到家里的想法，于是出现了电影和电视，电视机出现很多人以为会把舞台剧替代掉，其实没有，我们发现艺术形态会并存，但是必须知道我们怎么才能生存下来，这就是舞台剧最大的挑战。

当时电视出现以后，工具变化了，好多人说，应该是放歌剧，应该放电影，但我们可以坐在电影院两个小时一动不动，却不可能坐在家一动不动两个小时。后来有一个叫 P&G 公司，他提出一个想法，把电视台周六周日时间段买下来，我给你钱，我为电视打造适合在家庭看的电视剧形式，20 分钟一集，每一集期间插播 10 分钟广告，P&G 是做肥皂起家的，当时大量的广告都是洗衣服肥皂，洗澡的肥皂，洗头发的肥皂，至今欧美人把电视剧不叫电视剧叫肥皂剧。我们今天看到这个手机的碎片化应用，我们会发现短视频为什么流行，因为人生活的节奏越来越快，越来越碎片化，这就对传统的舞台的形态带来了非常大的挑战，但是其实我们生活中是需要这些艺术的滋养。

三、数字经济跟信息经济有什么关系？

我们通常说数字经济是信息经济的高级阶段，又叫后信息化阶段，数字化阶段目标是什么，要开发出一种新的劳动工具，这种劳动工具既不需要人的力量驱动，也不需要人操纵，所以出现了很多无人的，自动驾驶，无人机，黑灯工厂，工厂里没有人了，人从系统中退出来了，机器靠传感器工作，由于数字化的工作方式，有人说你这就是智能化，不就是智能制造，是的，数字化就等于智能化，所以现在有些人叫数智经济，为什么不叫智能经济？这是智慧地球，干嘛叫数智经济，因为站在不同角度，站在劳动工具的角度工具将智能化，站在要素角度，农业文明要素是土地，地主家最有钱，因为他家土地最多。工业文明要素是什么？是矿、油田谁最富有，沙特阿拉伯不毛之地突然间工业文明来了，底下生产石油，一下成为世界上最富有的国家，而数字经济时代谁最富有，谁掌握了数据谁说了算，什么东西帮我

们获取处理加工数据，网络和计算机。

无论做什么样的舞美，一定要知道一个前提，最终艺术行业的成长，能够跟其他艺术展现形态最大不同的是你所掌握的观众数据，观众的数据它的偏好，这才是我们需要努力的地方。

中国走向数字经济从 2016 年 20 国集团杭州峰会以后中央领导定了调，以后叫数字经济，习主席很多讲话叫发展数字经济打造数字中国。数字经济最重要的是带来一种新的要素“数据”，但它是通过你的各种数字技术的应用，比如说戴一个 3D 的眼镜看 3D 的电影，我们在这里面加入一个现代眼动仪，不需要把仪器装在每一个眼镜上，只要采集的东西装在眼镜上，如果用了 5G 宽带，5G 有几个特点，每平方公里 100 万的接入，所以可以采集数据到后面数据中心处理。

第二，它能做到增强移动宽带，网速可以做到 100 倍，一个 1080P 高清视频，一个小时数据量 10 个 G 比特，用 4G 下载要 100 多秒，5G 只需要 1 秒钟，但现在做不到，5G 刚刚开始，我拿手机在校园里的 5G 网络里测试是十几秒，提高十倍是有的。去年秋天我的学生在国际电联通过的 R16 标准中，用毫米波环境可以做到 7 秒多，又提高了一倍，这个东西可以让三路高清视频到一个手机中合成一个裸眼的 3D 没有任何卡顿，它会非常流畅，但还支持不了今天人们讲的元宇宙，将来舞台剧一定大量场景用的元宇宙，所谓元宇宙源自于美国人以前提出的 CPS，物理空间和数字空间、信息空间打通。现在有一些中国的文创的产业在做，可能最早隐约看到各种叫印象的，张艺谋导演做的那些，在西湖印象中白娘子许仙再演着演着飞到天空上，但是很多是录播，不能直播，要做直播，需要六路高清，还要实时没有任何卡顿，但这个东西要求 6G 的技术，现在 5G 做不到，5G 做到三路高清不卡顿没有问题。

随着技术进步，舞台可以是真实演员场景和虚拟场景相结合，现代人可以跟古人对话相互交流同台演出，一个婚宴场所可以让周杰伦和邓丽君在这唱歌。也可以为了鼓励一个小女儿买这件衣服让她穿上这件衣服走 T 台，跟她一起走 T 台是一个著名的名模。

我们可以在全世界不同地方同时做一场演唱会，去年 5G 的应用好多人做这个，5G 有一个特点 1 毫秒时延，几乎感觉到我们不是在一个场景下，大家想象，以后有一个非常重要的舞台剧，一个演员飞机晚点了，有没有可能在那个地方跟我们演这场剧呢，这个场景给我们的想象力，因为 1 毫秒时延是什么概念，拿一根针扎你的手你感觉疼痛 10 毫秒，5G 传输速度比人的神经快 10 倍，你几乎感觉不到他们不是在一个地方。这些技术发展带给我们想象空间，它帮助我们采集大量数据带来

的问题是什么呢？出现了很多的网红，互联网变成一种草根化，这个东西也是跟我们的舞台明星化、集中化的模式相互对立，我们怎么发扬我们的长处，所以我们说舞台的这种革命一定是让大家在手机上，在草根文化中得不到的东西，这才是我们应该去立足的东西。我们看了很多这些网红，其实有很多人中学没有毕业，就有几十万的粉丝这就是草根化。

连接是数字经济的基础：从“新要素”到新机遇

Tik Tok最值钱的是什么？（理解万物互联时代的安全挑战）



谈一个非常重要的问题，几年前应中国人工智能协会邀请谈人工智能的问题，很多人说未来的人工智能将会替代很多人的工作岗位，消灭很多的工作机会，这里面罗列了很多职业，而唯独没有艺术界的人，文化艺术绝对是机器替代不了的，所以文创产业将是未来的朝阳产业。但是这个产业一定要拥抱数字化。那有人说文创产业自古以来就有，服务业自古以来就有，有人问我说，人都下岗了，生产的东​​西买不起，我说你说的问题经济学一定能解决。因为在工业文明到来的时候一个人看着一台机器顶了10个工匠干活，大量的人下岗，下岗的人挣不到钱，生产东西再多我买不起，所以经济萧条通货紧缩，一战、二战、世界大战，可是后工业化时代没有发生世界大战，尽管各种冲突不断，各种危机不断，金融危机，为什么没有？因为下岗的人找到就业领域，第三产业服务业。为什么西方人工工资高，一个人看着机器顶着10个人工作，挣了10个人钱，一个星期从休一天变成休两天，一年有了一个月假期会干嘛，休闲、度假、旅游、消费，那些开服务业的人，比如做民宿、酒店、餐饮挣到钱，国民收入二次分配。那些挣到钱的人把他们的钱消费到这，让服务业的人挣到钱。西方越发达的国家服务业比重越高，工业化程度高，替代人大多大量人走向服务业。

曾经我的好朋友音乐人小柯问我，你在五道口金融学院讲区块链，这个东西可

以保护版权吗？区块链可以保护版权吗？我说能，区块链可以保护任何数据资产化，资产数据化能够做版权的保护。我举了一个先生说法的例子，两个中戏毕业的女生上海人回到上海在网上开了一个无厘头短视频叫 Papi 酱的节目，这就是那些小网红会火。但是在前不久起草国家数字经济发展规划的时候特别强调，我们当然希望这些文创产业是正能量，不要吹牛皮、出洋相、很暴力，现在应该引导它，它有两个战略意义，一个吸纳大量就业人口，一个拉动国家信息消费，这个领域变得异常重要。

我到厦门参加金鸡百花电影节提出了首先信息科技的应用是艺术表现手段的变化，包括他们电影节特别关注无人机拍电影，用更多的上帝视角去看，现在好多搞摄影发现更多人用上帝视角拍摄，但是今天大疆这样无人机没有办法融入今天艺术展现，不是说它不行，它已经是世界第一大无人机的厂商，但不是数字经济产物，每个无人机底下需要跟着一个人，而且你所有高清视频图像必须把它收回来才能拷出来，因为用一个 Wi-Fi 热点控制它，如果无人机用 5G 赋能，加一个 5G 模组彻底变化，可以 4K 高清直播，将来不排除舞台剧中有一些直接从场外场景映射到现场的能力，它就可以直播，很多人想知道球场外面，演唱会外面，舞台外面还有很多等票的那些人干嘛，这种都会出现。更重要一个机器可以用软件控制，甚至在异地控制，如果有了网络叫非控平台。美国人在前年用卡塔尔军事基地一个飞控平台控制了远在巴格达无人机，猎杀了一个伊朗的将军，这个东西绝对不是用无人机底下跟着一个人在控制，人根本不在一个地方，需要 5G 网络赋能。说起来这些东西包括眼动仪网络的应用，在这个过程当中会彻底改变艺术展现形式，把它作为工具。

从电影、电视到抖音、快手，从VR、AR到元宇宙



但是一定要知道，当你用了这些工具，最大副产品就是你可以轻而易举采集数据，

数据的分析整理、利用将是你最有价值的地方。比如说如果我们不要让大家拿着手机在场上对着演员老在拍，我们给你一个二维码你扫了以后这个剧照都在上面，它有可能说这个演员拿着包我要买一个，这在国外已经有人在做这个。把艺术演出扩展到更多商业领域，这个演员拿的道具哪有卖的，我这就能卖，现在有很多朋友做商务不懂艺术，他们老说特别有人缘的演员，有很多粉丝的演员，那些追星族跟着他们，有时候拍完他们想知道他身上穿的衣服哪有卖的，你就可以延伸，有时候我们叫好不叫座，艺术家辛辛苦苦做出来的东西，艺术造诣非常高，很难得到经济上的回报，但是把一些商务的运作做进来，我们有非常多的空间，包括在场景上的展示对文旅产业有很多推动作用，不用到现场，在这个场景可以看到很多美妙的奇山壮川。

一定要注意技术的变化，讲一个例子，这是我一个朋友，大前年在美国拉斯维加斯世界消费电子展上看到一个眼镜，平时沉浸式的戴一个头盔，头盔上除了眼镜脑袋相当于笔记本电脑，每秒 5000 次浮点计算的计算器，生成一个图，可以做沉浸式的播放，比如说我要选择南极，一戴上头盔不在这了，抬头南极的天，南极的企鹅、冰川等等。但是戴着这个不能上大街，如果上大街，人家一以为你外星人，现在把这个东西解耦放在你包里，中间有 5G 通讯，不会卡顿，不会信号慢，大带宽，生成图像，这个人在街上散步可以带着，美国人开发这个东西，这个女士在路上走看到前面一个著名演员过来，穿着衣服垮着包非常好，她在他的身上停留了三秒钟，这个动眼仪捕捉到她对他的这身打扮感兴趣，立刻自动生成一个这个衣服你自己穿上什么效果的图在眼前晃一晃，哪有卖的，卖多少钱，她一看我想要，再一眨眼扫她的虹膜支付了，回到家东西送到她家了，如果有了这个东西，以后不叫躁手族，该叫挖眼族。

掌握数据的能力和数据处理能力决定了文创企业盈利的前景



最重要个性化直播，对我们将来产生很大的思考和挑战，工信部上一位部长在退休前曾经有一次讲话，说未来个性化直播是非常重要的场景，当时他指的是日本人本来想在东京奥运会做这个，以前我跟白岩松做《新闻1+1》5G节目的时候谈到这个问题，我说个性化直播，他确实感觉到会改变演艺界，他讲了前年春晚，我们在长春和深圳做了外景点，过去拍足球赛需要铺一个轨道，跟乒乓球赛不一样固定的机位。那个守门员把球掂起来一脚开到全场，机师就必须拉着摄像机跑到前面，还跟着俩小孩，一个拽着信号线，一个拽着电源线，他说我在看到他们的外景地机师身上什么线都没有，因为摄像机现在可以导这个电池槽，腰上别着一排充好电的电池，装5G的模组，5G模组可以把4K现场高清传到数字广播车上，车直接上数字广播卫星，这样可以自由在场景中，日本人当时说我在东京奥运会足球现场放八个机师不会把线搅在一起，他们可以随意捕捉，这个人盯着C罗，那个人盯着梅西，那个人盯着守门员，那个人盯着裁判，我们说很多人一定要到现场，跟球迷那一块呐喊，如果你坐在犄角旮旯你是不是看的效果很差，还不如家里看电视，但是我就要这个氛围，将来一定用这种科技手段把观众吸引到舞台上，但是哪怕在一个角你可以看到你想要的演员的特写，因为有专门机师对着它就是你喜欢的演员，它可以做大个性化直播，如果这个再往下走，坐在现场的人都可以直播，每个人拿出5G手机做直播，有一个导播平台，别人可以选择。当时白岩松问我说，说吕老师这个不行，这个国际奥委会不同意，国际足联不同意，转播拍卖费找谁收。我说白岩松你知道电视转播这件事并不是一开始就有，以前体育赛事转播都是柯达胶卷厂商赞助，一直到1984年美国洛杉矶奥运会奥组委主席叫尤伯罗斯他提出了拍卖电视转播权的方案，当时还有很多人反对这个方案，认为太商业化，但是萨马兰奇力排众议，否则全世界的人等奥运会结束之后看纪录片，现在可以身临其境看现场，我们可以让运动员非商业化、非职业化，但是一定要拥抱信息科技，改变我们的体育传播模式，这样的话会有更多的受众，更多的人热爱体育运动，他力挺这个方案，所以从1984年开始体育赞助主要来源是电视转播权的拍卖，今天5G和6G的到来，每个人都有可能拿出高清的直播，可以从他喜欢的角度给他的粉丝群专门播谁，不用你拍机师了。

但是国际足联和国际奥委会同意吗？当然会同意，他的商业模式是你的东西转播我怎么可以看到，但是有一个导播平台注册承认，我挣的所有钱给国际足联和奥委会交一半，有人看我这个，当时选择东京奥运会有一个模拟场景在上海演示，辽宁电视台做的，我说我要看足球，两场你选哪场，选葡萄牙对阿根廷，有那么多场景看谁，看C罗，C罗又出了很多场景，有的清楚有的不清楚，显示信号好的要付

钱，这是 5G 手机做直播，这是个人直播，我点了这个，出来二维码，扫码交 1 块钱就可以看了。那一天有 10 万人看了他，他用了 5G 网络特别流畅，位置特别好，也许他可以挣 10 万块钱，但是国际足联说你要让我从直播平台导出去，有人付钱可以看到，你必须交 5 万块钱给我，你自己剩 5 万。后来在国家体育总局交流的时候，他们说我们愿意用这种方式，否则我们很多传播被某些很好媒体控制的，广告是人家挣的，他也挣不到钱。我们不要限制用 VR、AR、元宇宙宇宙的方式重构这个场景，一定是一个方向，在激烈自媒体发展过程当中，怎么把观众拉回到舞台非常重要的方面，这里面有很多专家后面还要讲，包括那位专家也讲了这些东西，但是我们更需要注意的两点，一个是这种网络数字化技术如何颠覆传统的艺术行业运作模式；第二我们未来的商业价值如何发挥出来，我们只要有非常好的回报，可以做出更好的，我们的演员也有回报，演出团队也有回报，有更好的经济的补偿，这样的话可以有更多的创作欲望。

总之，我认为这场数字化革命正在把我们带到一个非常新的领域，这个领域中国和美国走在前面，美国比我们先进，相对而言日本和欧洲落后于我们了。我们有好的互联网公司，有好的设备制造商，因此有责任和义务，为了我国文化事业发展把它深入用到新的领域。我一直坚定认为，文化创意产业是中国非常重要的朝阳产业，尽管这是古老产业，作为未来支撑国民经济支柱性产业，应该做产业化的运作，这是拥抱数字经济的必然。今后十年是社会数字化转型十年，所有的行业都值得重新做一遍。

面向数字化时代的舞台空间

任冬生

纵观世界舞台史，科技的最新发展成果在舞台中的应用往往是同步进行的，原因有二：

其一，戏剧人自古以来都是一个富有探索和实验精神的群体，舞台工作者会敏锐发掘和应用现阶段最新科技发明，并尽可能地尝试将其应用于舞台之上。

其二，舞台美术的任务本来就是要打造极富视听感染力的“魔幻”环境，观众带着期待与探索的心理进入剧场，当然不会排斥一场具有最新科技感的视觉盛宴。

从舞台光源到舞台机械，从计算机自动化控制到数字化投影及 LED 屏幕的进步，再到无人机与 AI 技术的应用，科技与演出的联系越来越紧密，甚至会反作用于科技的研发与进步。

在数字化的今天，舞台视觉除了为传统手段增添很多新的表达元素，还为舞台提供更多可能性。当然，手段、元素的丰富不等于滥用，舞台新元素的运用不是让我们制造舞台视觉垃圾，而是要让科技与舞台、与传统舞美融合，创造统一的舞台视觉语言。

当代舞台可使用的元素越来越丰富，科技催生了舞台视觉的“大爆炸”，AR 技术、交互影像、数字技术、人工智能等等，当设计者面对如此丰富的舞台手段，如何去运用，如何去选择，如何去融合，这似乎变得越来越重要。

《对话·寓言 2047》

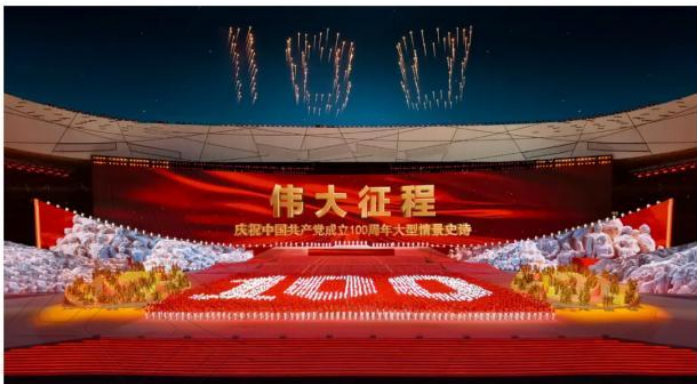
对于舞台美术而言，空间是极为重要的，无论舞美、灯光、多媒体都是在舞台上营造空间。《对话·寓言 2047》是张艺谋导演 2017 年执导的一部概念舞台剧，凭借全新的演出形式，秉承“传统与科技相结合”的理念，实现了中国传统艺术、音乐、舞蹈与激光、机器人和无人机等现代科技之间完美的“混搭”，给观众带来全新的视听震撼。该剧在新科技的综合应用上具有时代的代表性，最值得称道的是该剧运用了科技的手段，让传统和科技进行了寓言式的对话，这是站在更高的角度反思过去、展望未来，这就使得该剧具有了不同于其他表演形式的特质，因而，这种同时具有代表性和特殊性的舞台表达方式，引发了观众的思考。



《对话·寓言 2047》

《伟大征程》

大型情景史诗《伟大征程》舞台背景中那个超大的主屏幕 LED 长 174m、高 29.5m，总面积达 5133 平方米，立起来有 10 层楼那么高，由 12 个 4K 分辨率屏幕组成。主舞台区域地面装置了 30m×9m 的 LED 活动地屏，最大可翻转 85°，两侧还有 2300 平方米的旗帜形状侧副屏；再搭配 700 平米的地屏和旋转屏等辅助屏幕，再加上投影、虚拟拍摄等技术，将整个鸟巢打造成一个巨大舞台。两个高频转台位于舞台两侧，左右对称。每台设备由直径 20m 圆环、直径 9m 圆台、中心升降台、造型台面及 LED 显示屏组成。可以配合各种表演方式，做外环转，内圆转，内外同转，内外正反转，内圆边转边升等。同时为了捕捉高空镜头，舞台两侧设置两个巨型摇臂，左右对称，每台设备 18.5m*1.5m，最大起高 40°，高度可达 10m，可以任意角度进行移动。此外全场有 4000 多只灯、200 多台主音箱、500 多个缓冲音箱的设置。共设立八大区域的光位布置，分别为：鸟巢顶棚光位、鸟巢顶棚膜间夹层光位、鸟巢顶棚下弦吊装光位、三层看台光位、二层看台光位、一层看台光位、屏幕结构顶部光位、舞台地面光位，共计分布 4300 余台灯光设备，其中 70% 以上为最新型 LED 光源设备，角度由高到低、由左至右 360 度环形分布。



在演出过程中很多场景都是投影的画面和背景的巨大LED融为一体的。在这样的场景和距离上，而且还要与背景高亮的LED很好地衔接，那么对于投影设备要求极高。整场使用150台巴可UDX-4K40，4万流明高亮激光投影机。通过融合，画面拼接，把多个投影画面组成一组画面。本次舞美结构，利用面光、逆光及多点位的立体投射方式使影像与两侧转台、大道具无缝贴合，完美的舞台离不开数字化科技的支持。





《伟大征程》

庆祝中国共产党建党100周年盛典

《强国力量》

《伟大征程》

这场演出热情歌颂了党的十八大以来，在以习近平同志为核心的党中央正确领导下，中国取得的历史性成就、发生的历史性变革，展示全面建设社会主义现代化国家的光明前景。因此，演出中使用了許多新演艺科技，如即时摄影投放屏幕、连线太空、CG技术、AR技术等，这是电视机前的观众可以看到、现场观众却看不到的震撼效果，通过表演者的演绎情景交融，史诗般呈现建党的百年历程，突出表现出共产党奋斗、奋发、奋进的光辉形象，使观众身临其境，更加深刻地体会到中国共产党百年来带领人民进行革命、建设、改革的壮美画卷。

《浪潮》

话剧《浪潮》的舞台呈现突破了传统的舞台模式，用最坚硬的铁和最柔软的水进行对话，它们之间相互支撑、互为依托，也呼应了“浪潮”的主题。舞台整体由一方或平静、或激荡的大水池和九宫格式上下浮动的悬浮板组成，水池可以快速地入水、排水，而悬浮板更是每个板块都可以自由升降，是地板、是天花板，也是时间、空间的壁垒。舞台四周同时被黑色金属的书架所包围。关于舞台上的“水”，舞美部门在前期理论计算的基础上，还在舞台上做了大量的试验。因为10余吨的水在舞台上铺开时，水压、水深都发生了很大变化，抽放水的时间必须经过大量实际尝试，才能精确、可控。技术团队在小到1小时3立方米、大到1小时40立方米的范围里寻找合适的水泵，先后淘汰了不下十余种水泵，才找到目前选用的吸力合适的水泵。舞台上九宫格的吊板，每一块都有2.8米宽、3.4米长，面积接近10个平方米，大约是一个小房间的大小。



《浪潮》

《伪装者》

音乐剧《伪装者》中，传统舞美与数字化新媒体技术的融合是视觉的一大看点，迷雾、硝烟、远光、水墨、叠透等空间元素，以蒙太奇般的转场特技，“复活”了那个血雨腥风、谍影重重的年代；而富有老上海风貌的西式洋房、古朴精致的海派格调，也让舞台中的两层空间发挥出无限戏剧可能。灯光照亮了舞台上的餐桌，从莫斯科军校毕业而归的明诚与家人久违的相聚，7年未见，让这顿团圆饭倍显温馨，然而一通电话将此刻欢愉击碎。画面一转，特高科扣押了明镜和她转运给地下党的药物，苏州仓库内的激烈枪战一触即发，明诚为救出大姐、保住伪装，眼睁睁看着自己的同志倒在眼前。硝烟未散，时空变换，觥筹交错的盛大海军俱乐部舞会上演，20余名群演轮番上场，踢踏、拉丁、swing等舞种目不暇接，一片欢腾热闹之下，谍报活动却正在暗流涌动……舞台与数字化的结合使情节更加生动富有神秘感，使观众身临其境。



《伪装者》

科技是否能够拉近舞蹈与心灵、身体与灵魂的距离？以“界”为名的工作坊，以舞蹈/灯光/装置/影像/互动技术/触感电子音乐/现场音乐，从彼此的界限，找到融合的境界，从而达到新的境界。

《母陀罗》

《母陀罗》这个作品使用了透明的盒子，镜面的反射，尝试了视觉与声音之间的实验。演出使用了现场音乐与电子音乐的合成，同时采用了 leap motion 体感捕捉设备，这个设备支持手掌和手指动作来进行输入，无需手的接触，这就建立了现实世界与虚拟世界的联系：手可以控制声音，可以触摸到虚拟世界的图形，在影像技术上面，我们采用了工业摄像头捕捉手的动作，用捕捉的动作数据来触发现场投影画面的变化，手的语言扩充为剧场的语言，在身体与技术的交互过程中，两者之间的边界也模糊了——哪个是真实的，哪个是虚拟的？哪个是现实空间的，哪个是心理空间的？

透明的盒子是由电子晶体屏幕构成，这是新型的投影介质，可以在上面投影成像，我们又可以清晰地看到刘岩现场的舞蹈动作。盒子构成的墙，因为透明看上去存在，又不存在。附着上影像之后，这个墙的概念更像是外部世界与内心世界的一层隔膜。这样就变成了某种和时间的对话，与自己的过去在对话，与不断消逝的时间在对话。



《母陀罗》

两个舞者在盒子外面，通过两者与镜面墙体之间的关系，继续强化着这种内心外化。刘岩巧妙的使用了孪生姐妹，形成身体之间的镜像隐喻，同时再加一层关系，这种镜像的身体在镜子中继续反射，再次形成虚与实，现实与梦境，现在与过去的对比和隐喻。

演出结尾，我们创造了一个大的视觉象征，从空中落下的很多白色气球，填满了盒子，这某种生命不能承受之轻的暗示，最后这些白色气球将盒子从视觉感觉上，形成某种力量，把盒子撑开了。封闭的空间打开了，内心散发着光芒也打开了，我们看到了一个经历过挣扎、思索的，无比安静，真实的人。

《关系》

而在《关系》这个作品中我们在尝试如何搭建视觉与身体之间的关系，在视觉喻义与身体运动之间如何工作，建立起有效的传达。同时我们也在探讨视觉传达的多义性。

有光就有影，影子也许是一辈子陪着你最多的事物，无处不在，有时你却很长时间都没有意识到这种存在。影子可以是陪伴的关系，也可能是你某种摆脱不了的关系，影子具有了多重的喻义，变成了你另外一个身体，是没有肉身的、虚空的、扁平的。影子有你身体的轮廓、你的线条，像你又不是你，是身体的倒影，或是另外一个自己。

那我们在这个基础上去考虑，能用影子做什么，在两个身体的舞蹈中能够成为某种语言和角色。通常的影子是相对固定的，把影子放在两个身体的情境中，影子是两个人内心的外化，也建立了另外一个空间的关系，影子成为两个身体、两个人之间的关系纽带。影子可以代表身体的互换，代表内心的变化，也可以暗示数字化的身体、人的复制、人型的复制，以及复制之后，影子产生的自我意识，自我觉醒，这也是当今人们担心的人工智能的问题。我们对影子进行了舞蹈性的编排，当影子通过编程手段，能够根据音乐的时间自己跳舞，自己运动。两个人的影子旋转环绕，交错变换，人不动，影子动，影子的形态变化变成了内心情感的变化，可能是现实中男女的情感变化，也可能是人与数字之间的博弈。貌似是玩笑，实际上充满了危机，对于我们每时每刻在数字网络中的被控制的危机感。

利用了影像跟踪技术，影像扩充了影子的意义。影像跟踪舞者身体的轨迹，产生了数字化的影子，让这种数字化对于现实生活无处不在的影响视觉化地呈现出来。

我们已经进入了一个新的时代，在这个时代，我们可以更好地利用数字化技术手段来实现当代舞台创作者的意图，更好地反映和启发我们的文化。在我们的文化

中出现的视觉语言可以通过复杂多变的舞台视觉手段给观众带来重叠和交错的体验。

总之，当代的舞台家不可避免地要兼顾跨界与融合，舞台的艺术创作给了我更多接触各种门类的科技艺术材料的条件。所以，我可以选择的媒介就不是相对单一的元素。我觉得，舞台美术家本来就是一位杂家，需要了解影像、灯光、机械、表演等等，所有元素交互在一起去完成一个作品。然而，舞台视觉更需要做的是如何让舞台对我们的想法更清晰地呈现出来，所以我们要对使用的每一件事物负责。戏剧作品不一定要跟上数字技术的发展，但是我们每次使用东西都要探究它背后的原因，这对于舞台视觉来说尤其重要。当代舞台需要突出诗意的东西，其实践的核心便在于向舞台本体的回归。舞台越简单，惊喜效果就越大。观众可以通过舞蹈设计创造的世界轻松地感受到世界的创造过程，而不是创造魔术和幻想，在表演之间创造障碍。

在科技迅猛发展的当下，有关于科技与人性的讨论层出不穷，就像畅销书《克拉拉与太阳》中探讨机器与人类情感一样，数字化已经充分走进了人们的生活。新一代生活在一个被数字化包围的世界，我们的工作、学习、生活、交往以及娱乐都逐步走进了数字化时代。舞台也更加“数字化”了——机械舞台的数字化，电光源的进步，灯具的革新，调光技术的发展，尤其是数字化网络系统的进步，赋予了新的舞台视觉艺术表现的生命力，使其表现形式和表现效果更加多元，让观众感受到舞台三维立体空间构成的光影和色彩画面，使观众更加身临其境观赏和感受到艺术的美。

科技的进步为艺术的发展带来了许多新契机，数字化舞台艺术不仅传承了传统艺术形式，而且为艺术创作带来了新的创作方式，为艺术家提供了发挥才能的工具，使艺术创作获得更大的自由，进而成为当今艺术领域中不可忽视的新力量。

简而言之，未来因科技而精彩，科技因艺术而温暖。

和则相生 ——文化 + 旅游演艺的融合生长

赖 莎

自2018年3月文化旅游部成立以来，距今已有三年多，在这个过程中，我们做了非常多演艺的工作，包括传统景区的改造，新小镇主题演艺的规划，节庆时期小镇的主题演艺等。在这个过程中，我们遇到了很多挑战，其中特别关键的一个是：什么是文化演艺？什么是文旅演艺？什么是旅游演艺？接下来，我将跟大家分享一下我们思考后的一个观点，就是文化和旅游演艺的融合生长，换句话说，就是文化和旅游演艺和则相生。

一、2021年景区上演的是文旅演艺还是旅游演艺？

据中国演出行业协会报，“五一”假期期间全国演出场次约1.4万场，演出票房收入8.6亿元，假期观演人次超过600万；其中旅游演艺全国观演人次占总数的40%以上，旅游演艺项目“五一”期间共上演1600场，接待观众超过240万人次，票房收入3.6亿；假期期间，音乐节、演唱会观演人次占总数的12%，全国有近40万人次走进剧场观看戏曲演出。

但是不难发现，在这个报告里边，整个统计方向只有两个，一个是旅游演艺，它的票房是到了3.6个亿，然后剩下的就是文化演艺，并没有提到文旅演艺，这是目前我们国家协会统计里面出现的一个概念空缺。那是不是把文化演艺、旅游演艺这两个概念加起来就叫文旅演艺了呢？这是一个有待思考和完善的问题。接下来我们来看一下，在五一小长假里面几个核心项目，它们的一些状况和口碑。

1. 上海宋城



上海宋城

2021年4月29日，上海宋城的开业。上海宋城毗邻世博公园黄浦江，有一线的无敌江景，主打一步一景、长达3公里的游历线路。它里面涵盖了非常多不同类型的秀：王牌主秀《上海千古情》、High秀《颜色》、丽影秀《S秀》、带餐秀《热情桑巴》、亲子秀《Wa！恐龙》等等。除此之外，还增加了大量户外互动演艺项目，形成一个开放的艺术街区和综合性艺术展演平台。

这样的模式让它在五一小长假里5天的收入超2500万元，接待游客17.9万人次，其中亲子秀收入占比35%、带餐秀收入占比5%，因此创达了宋城所有景区客单量新高，打破全国宋城开业当年黄金周纪录。不过整个活动的口碑，网友评论却好坏参半。除了停车、服务和餐饮等一些配套服务没做好之外，大家最疑惑的地方出在剧方最核心的剧目《上海千古情》上，不少观众观看过杭州和三亚的演出，对比之后觉得失望，认为故事拼凑、没有把故事讲透。

2. 北京欢乐谷《天光夜谭》



北京欢乐谷

2021年,北京欢乐谷新增夜间演艺项目,定于5月1日开放,包括国内首创、世界唯一的城市空间装置体验秀《欢乐魔方》、万千星光幻影秀《奇幻东方》以及全新升级的特效实景剧《玛雅天灾》、音乐喷泉、特洛伊木马秀、追光音乐过山车等光影大秀。从网友评价看,夜场的灯光和舞美效果确实不错,不过剧情设计方面稍弱,技术上的炫技大于讲述内容。

3. 建业华谊兄弟电影小镇《一路有戏》





建业华谊兄弟电影小镇《一路有戏》

建业华谊兄弟电影小镇的《一路有戏》主打三重时空、四幕好戏、八大场景，200余名演员扮演成各类角色，让游客穿越到上个世纪的老郑州。从网友评价上，《一路有戏》代入感强，情节简单易懂，收获了好的口碑，不过也有一部分网友表示内涵不足，热闹有余。

4. 龙之梦《醉美太湖》





龙之梦《醉美太湖》

龙之梦《醉美太湖》，是国内首部环太湖文化旅游演艺作品，由太湖龙之梦乐园创始人老童亲自策划、导演和监制，定于5月4日首演。

从网友评价来看，舞台效果很赞，但仍有网友表示剧情看不太懂。从以上景区上演的五一演艺，我们发现其实旅游演艺最重要的核心是有趣，这比有意义更重要。曾经我们在做长隆马戏的时候，对有趣的要求非常苛刻的。我们会看实际演出中多少分钟内有多少掌声、多少笑声，用以评估节目效果。

在这样的演艺里面，观众其实是景区的体验者，他们来的时候对演艺没有预设目标，只要开心，不需要去考虑更多的东西，而是以追求场景的共情为主。因此，长隆甚至开创了整个世界马戏表演史里的一个奇迹，整个过道都用来演出，打破演出的叙事逻辑，直接在演出场次里面不断地加过道表演来强化这种场景感。旅游景区游客结构复杂，年度有过百万的大流量，家庭、团队、学生、情侣，不同的人想看不同的东西。但总的来说，在旅游演艺中，大家更偏重的是现场强烈的刺激，幽默搞笑和别出心裁的特技、特效、意外。游客出游，旅游是关键，“戏”是作为旅游产品的一个配套，这是我们对传统旅游演艺的一个定义。



这是中国旅游演艺从 80 年代市场导入到现在的发展历程，我们发现在文化旅游部建设之后的这个时期，它的改造重点更多是戏剧形式的多元化，而不是提升演艺文化的内涵。大家会在世界上各种最先进的技术上不断去做叠加，增加视觉效果的震撼，但演艺的文化内涵是所有景区都谨慎去触碰的东西。那么，我们近些年提出的文旅演艺其中的文化到底是什么呢？

二、文旅演艺的“文化”是什么？



这是在英国国家剧院的一场演出，是个旧题材《仲夏夜之梦》。可以看出，这样的一次文化演艺，已经做了非常大的剧场创新、形式创新。《仲夏夜之梦》是我们所谓的传统的文化演艺，它在其中有着文化内涵的构成模型，有真正的文化心理积淀在其中。虽然里面不断增加一些现代的“秀”的元素来加强视觉效果，甚至有些画面都做的像是太阳马戏秀，但是它始终离不开《仲夏夜之梦》的文化核心内涵——爱情。在这个爱情的故事里面，它结合上时代的烙印，在造型、故事发展、角色改变，甚至是同性之爱上都做了相应的调整，加入了流行元素。

所以，一个文化演艺要成功必须有一个文化的积淀，文化的内涵。观众来观看文化演出的时候是为了看一部好戏，游历一次人生。他们是鉴赏者，在追求一种心生欢喜，希望能在选题的个性和艺术的表达方面能看到独特的新颖的东西，而不是重复过去。并且在观看到好的文化演艺时，观众之中也会形成追随名导演、名演员、名团队的积极效应。

由于剧场流量的构成比较单一，主要是戏剧类型的爱好者，偏好收集者、新进

学习者,要想做出一部好的文化演艺的戏,吸引更多人的注意,最终还是要有一个永远流传下的故事。好的文化演艺,是不管它增加了多少时尚的技术,始终要是台好戏,这是不可或缺的关键。

文化演艺和旅游演艺有共性部分,可以按文化内涵、场景的体验感和观众的体验三个基本要素来分。通过以上区分,会看到两者是非常不一样。而文旅演艺不仅是把文化和旅游叠加起来,更是一种升华的演艺类型,而且必须在这三个要素里面做到文化自信、场景创新、体验升华,这有别于观众去旅游景点看到无文化自信而热闹无比的旅游演艺,更有别于强调文化观念创新的文化演艺。就像上海宋城的《上海千古情》遇到的最大的挑战就是这样一个问题。

三、在以文塑旅,以旅彰文的文旅大时代,什么是“文旅演艺”?

现在,是“以文塑旅,以旅彰文”的文旅大时代,无论是从理论方面还是经济方面,我们都需要思考“文旅演艺是什么”这样一个问题。

我们先看看国外的一些探索。

1. 组合式文+旅:法国狂人国





法国狂人国

法国狂人国（PUY DU FOU）的文旅设计，就是组合式文旅，组合独立文化演艺与旅游演艺，集演艺之大成。

跟以往的张扬、推动性强不一样，这是他们对 2021 年情感的一种理解与表达。狂人国一年有 31 天夜间大秀 Cinéscénie，特点是 1300 多万名观众、2550 名演员、23 公顷演出场地、28000 套服装、1 小时 30 分钟的表演。从中世纪到二次世界大战，Cinéscénie 融合真实事件和法式，如同浪漫曲般向观众娓娓讲述历史。

自 1978 年首演以来，Cinéscénie 每年都吸引超过 36 万名观众。2021 年全年按计划仅表演 31 天，重在打造一场高品质的国际文化演艺。而且每年它的视觉技术都在做自己的一些研发和投资，它给观众创造出的体验感是十分震撼、浪漫的。





法国狂人国

同时，不只有这样的文化演艺，法国狂人国的演艺公园内每天还会演出 17+1 个旅游演艺节目，其中核心八大戏剧秀、四个行进式沉浸场景秀、刺激消费的公园街头秀、黄昏的喷泉秀、公园夜间烟火秀，提升客单价的娱乐室餐饮秀并行上演。

狂人国开发了独特的演艺公园的呈现概念，一场古堡大秀的文化演艺+一个演艺公园，以文化与旅游演艺两者不同节目定位，区隔两类演艺，并根据业务的特点，形成独有的投资结构形成商业模式，成为 40 年不断成长的领导者。

2. 组合式文+旅：阿维尼翁戏剧节





阿维尼翁戏剧节



阿维尼翁戏剧节，开放的时候会看到特别多的海报，每张海报后，都是一场戏。它始于1974年，共75届，是世界知名三大戏剧节之一。由两大部分组成，官方举办的 Festival d'Avignon（又称阿维尼翁 IN 单元）与民间自办的 Avignon OFF（阿维尼翁 OFF 单元）。2018年，我们经过实地考察，统计得出当年戏剧节期间约有900—1000场表演。



IN 单元是文化演艺，由法国官方出资邀请，每年汇集领军欧洲乃至世界一流前沿的艺术家。OFF 单元是文旅演艺，没有门槛，任何人都可以参加，让戏剧挣脱了舞台的桎梏，成为真正的“公民戏剧”，表演类型多达25种，丰富性超乎想象。

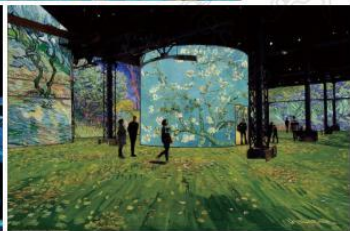
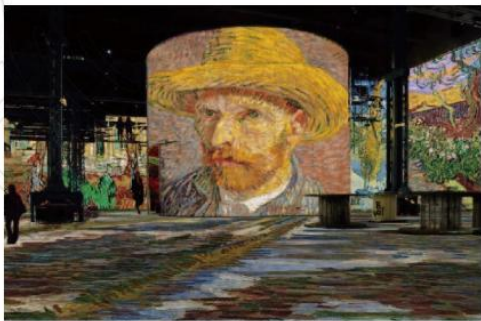
但是阿维尼翁戏剧节最迷人的地方还是旅游演艺街头秀。无论你是在吃饭还是在逛街，都经常遇到剧团主动前来攀谈、宣传，游客被戏剧环绕，是完完全全沉浸式的体验。

IN 与 OFF 两个板块相对相生、相辅相成，既展现了艺术的包容性，又能迎合

不同度假人群的需求，各有自己的收入结构及观众结构。这种组合模型的使用，既保留了文化演艺的精髓，不会降低艺术水准，又通过旅游演艺让城市热闹起来，使得整个城市一年中靠着这三个月的度假保证收入。

以上两个举例都属于组合式的案例，下面让我们来看融合模式的例子。

3. 融合的文旅演艺：巴黎光之博物馆



巴黎光之博物馆

2018 年盛大开幕的巴黎光之博物馆 (Atelier des lumieres), 由法国私人艺术机构 Culuturespaces 所创立。前身是建于 19 世纪的废弃铸铁厂。改建后, 这里以一种特别的方式展出大量的古典和当代的艺术作品, 数百台投影仪共同作业, 带领观众走入一场梦幻闪耀的沉浸式视觉之旅。

法国的光之博物馆胜在创意, 将欧洲著名画家, 艺术家的作品运用光影投放出来, 将观众包围其中, 身临其境, 给予观众强烈的视觉冲击, 以另一种方式看名画。



巴黎光之博物馆与其他博物馆联名推出的文创产品

巴黎光之博物馆同时跟其他博物馆合作, 购买画作授权, 推出了许多联名的文创产品。

4. 埃及法老黄金游行





埃及法老黄金游行

2021 年埃及法老黄金游行，将博物馆迁徙之旅打造成世界级文旅演艺。埃及当地时间 4 月 3 日，埃及市中心出现了 22 辆载着著名法老、王后木乃伊的盛大花车游行活动，这是为了将木乃伊从原本的埃及博物馆搬迁到埃及国家文明博物馆。两馆之间短短 7 公里的路程，整整走了 40 分钟，其中充满了各种精心设计的环节，并通过三种语言向全球直播，让“法老黄金游行”成为全球观众共感共情的高光时刻。这场以展示古埃及文明为核心的文化盛事得到了全球网友的关注和好评，最重要的原因是它准确抓住了人们对埃及的印象与幻想。

现在人们想到埃及时，还会有刻板印象认为它是落后的。但通过这一场媒体秀，埃及却展现出对自身历史、对自身文化的自信。但是我们的媒体、我们的文旅行业在这方面还是差强人意，仍需努力的。

现在，我们尝试着去做一些概念的树立，这不是一个定论，是拿出来跟大家一起交流沟通。

第一，假设我要在一个旅游目的地，打造一个文旅演艺，它的第一个目的，就是要成就旅游目的地。观看文旅演艺的人，他们是体验者，同时也是鉴赏者。数据显示，在埃及法老黄金游行直播时，同一时段埃及的搜索量猛增。就这样，在这个过程中，观众不仅收获了视觉上的震撼带来的开心喜悦之外，还感受到了埃及文化的内涵，从心中生出一种对文化敬畏的喜悦。

第二，文旅演艺要建立在目的地主题场景上，如果只是在视频里面表达，效果就会逊色很多。

第三，文旅演艺观影要求多元、客流结构复杂，就不应该千篇一律，而是要保证戏剧特色强、选题大众化、艺术手法独特化，做到新颖而不复杂，时髦而易懂。就像是迪士尼的舞台演出，加上巡游，形式多样，故事内核却都很单纯，人猿泰山讲勇敢，雪宝讲友情，因此，最大程度地满足了更多观众的需求。

第四，文旅演出对演出创意团队有一定要求，他们要能实现通过场景技术营造共情的背景下，追求个人与群体体验的联动，并且能通过一场演艺，成就一个旅游目的地。

四、文化演艺、文旅演艺、旅游演艺：和而不同



其实最近在国内的一些演出，也正在往文旅演艺这一内涵上去努力。



河南博物馆《唐宫夜宴》

2021年河南春晚的《唐宫夜宴》节目，在春节期间成功“霸屏”各大媒体，河南卫视又在5天后的元宵节策划了晚会“河南博物院元宵奇妙夜”，将历史与综艺节目结合起来，更新奇有趣、时尚多元。节目中唐宫小姐姐们将从河南博物院的院藏乐俑中幻化而出，在展馆内巡行夜游，带领大家穿梭游览夜间的博物院。借此，河南博物院打出名号，五一小长假期间总参观人数为6.2万人次，同期，上海同样在限流情况下参观人群达4万人次。此次创新，无心插柳，成为河南博物院“以文塑旅，以旅彰文”的文旅演艺雏形。



河南博物院文创盲盒—唐宫夜宴版仕女乐队系列

河南博物院也抓住盲盒这一流行趋势,推出文创盲盒:唐宫夜宴版仕女乐队系列,成为大家热购收藏的爆款。同时河南博物院正在做新的尝试,把乐俑做成博物院内的体验元素,甚至在策划推出夜游项目。不过,在这种文旅大发展的环境下,一些将旅游演艺冠以文化之名的尝试性演出也在推出,市场上却反响平平。荷兰花海与《只有爱·戏剧幻城》结合,从2020年6月15日开业,美团和携程平台售票两平台累计销量在2千多张票。所以,当旅游场地承载着过多文化内涵的时候,它也不一定能够让大家为文化内涵去付费。这也警示着我们,真正的文旅演艺是将文化的内涵和旅游的体验需求做一个结合。

五、结语

我们经过三年多的探索,得出结论,文化演艺、旅游演艺、文旅演艺之间的关系是“和则相生,同则不济”,彼此之间不能相互取缔。文旅演艺,既要保留文化演艺鉴赏性,也保有旅游演艺的体验性,找到二者之间的互补性加以结合。在此基础上,无论是组合式、还是融合式,无论是媒体型、还是现场性,都能创造具有观念价值、更具备市场生命力的文旅演艺。

融合在夜间经济中的灯光艺术

刘文豪

一、夜间经济

随着人们日益增长的美好生活需要，夜间经济走热走红。2019年是夜游经济走红年，夜游成为旅游爆款和城市亮点，夜间经济成为新的娱乐消费增长点。

2019年8月23日，国务院办公厅印发了《关于进一步激发文化和旅游消费潜力的意见》，其中第（七）条明确提出发展假日和夜间经济。支持并鼓励景区开业夜间游览服务，到2022年，实现建设200个以上国家级夜间文化消费集聚区。

案例1：2019年2月，故宫“紫禁城上元之夜”元宵灯光秀拉开了夜游的序幕，微博话题“故宫元宵灯光秀”阅读达588.6万，9月，中秋之夜故宫“光耀紫禁之巅”的视频火爆全网，阅读量达1.5亿，比平时翻了近30倍。

案例2：2018年12月22日，西安大唐不夜城正式开街，拉开了西安夜间经济环境营造的大幕。同时也拉开了全国11个示范步行街提升打造的大幕。2019年春节，第二届“西安年最中国”活动期间，大唐不夜城街区共接待市民游客1689.42万人次，元宵节当日总客流量突破84.7万人次，受到了全国的关注。抖音“大唐不夜城”与“不倒翁小姐姐”话题播放量超400亿次，点赞也高达365万。一条街捧红一个人，也带火一座城市。

从2108年底开始，国家商务部在11个国家示范步行街开展首批步行街改造提升试点工作，从街区环境、商业质量、文化特色、智慧街区、体制机制等五个方面推进。

2020年7月22日，国家商务部公布首批“全国示范步行街”中的五个“全国示范步行街”中，西安大唐不夜城是唯一入选的北方城市。2019年，大唐不夜城接待游客达1.01万人次，同比增长302.3%，营业收入达到112.4亿，同比增长74%。无数人眼中，因为经济、气候和管理等因素，北方城市缺乏活力，尤其是代表活力的“夜间经济”，大唐不夜城翻越了这道难以逾越的高峰。支付宝一份调查报告显示，“大唐不夜城”夜间客流活跃度近50%，成为中国第一“人气王”，夜间支付笔数达到51.1%，是唯一夜间支付超过白天的街区。



大唐不夜城

新冠疫情席卷全国及世界，让神州大地按下了暂停键，首当其冲的就是旅游业、服务业、演艺业，供需两端压力可想而知。2020年4月22日，习近平总书记来到大唐不夜城，体民情、听民生，给整个行业的加快复苏带来了不同寻常的底气和信心。

2020年国庆长假期间，到访西安的游客有1400多万，到大唐不夜城的有160多万，平均每天20多万，占城市总游客量的12%还多。仅仅半年时间，大唐不夜城街面商业营业额达1.06亿元，同比增长33%，4月至12月总游客量7500万人次，同比增长5.4%，2021年春节小长假，在“2021年抖音春节数据报告”中，大唐不夜城春节期间打卡量位居全国景点的榜首。

今年清明假期期间，大唐不夜城接待游客43.2万，刚刚过去的五一小长假，大唐不夜城接待游客180多万，平均每天36万，最多的一天，接待游客48万多。

二、艺术灯光

灯光艺术的开始和发展是从舞台艺术演变而成的。

1. 舞台艺术灯光

灯光在舞台艺术中运用灯光艺术的手段、方法，与其它艺术融为一体，共同为演出营造意境与氛围，诠释主题，使主题得以升华，得到了广泛的肯定与赞誉。

灯光是为舞台演出照明与造型的艺术，是综合艺术的重要组成部分，它依据演出内容和形式的需要，利用灯光的器材、设备，运用灯光的技术、技巧，把舞台上的人物、景物融为一体，抒发演出的思想与情感，创造三维空间的、不断变化的和

流动的舞台气氛、意境及画面，增强和推动演出的发展。

灯光为戏剧创造了环境与意境，空间与氛围，塑造人物，将人物内心情感外化，将戏剧的发展、走向及产生进一步行动的动机提供合情合理又意料之外的效果，是不可缺少的艺术组成部分。

我在参与大型实景演出《印象普陀》创作时与总导演张艺谋、王潮歌、樊跃沟通时，明确了灯光的表现形式，不追求具体环境的真实营造和光源的合理性，而是充分运用色彩的对比、丰富的投光角度的变化及激情的灯光变化和空间构图，把灯光从外部照明、造型引向内心世界、情感的变化描述。运用投影、灯光、手电光与人的配合，形成一幅独特的画面，让观众去想象、去感受、去寻找新的视觉组合。





实景演出《印象普陀》

2. 城市艺术灯光

当今的城市灯光会根据城市特点和建筑楼体特点,运用灯光色彩、图案、光束造型以及“城市楼体屏幕化”和“城市光影秀”方式,打造新的城市艺术灯光,为城市增添一道亮丽的风景。

案例 1—郑州 2017 年跨年“光影秀—新时代中国”



郑州光影秀

单方面提供光影演绎，观众们只是被动的观与赏。可以达到完美的视听体验，但感受单一，演出结束，人们自行离去，没有进一步的引导和提高。赏、游、玩、吃、逛、创意体验、网红打卡、社交需求于一身的城市艺术灯光，在视听之余，还提供更充分、丰富的立体需求，观众在观赏之后，还有延至半夜，甚至通宵达旦的文化娱乐感受。

案例 2—西安大唐不夜城“城市艺术灯光”



大唐不夜城

集灯光、科技、音乐、创意于一身的城市艺术灯光。已经超越照亮城市，妆点城市时间和空间上的限制，成为塑造城市精神，凝聚城市气质一种工具，一种价值观念的输出。不再是表现时尚，传递潮流，而是“我就是时尚，我就是潮流”。

灯光作为艺术创作的重要组成部分，功能与作用得到了广泛的认可与重视。在艺术作品体现中有着承上启下、穿针引线、集中观众的视点、凸显什么、隐藏什么等作用，是其它部门不可取代的。但是我们也要牢记，艺术创作中的任何部门的发展与壮大，都是在艺术创作中得到发挥与体现的，都是在扮演自己应该担当的角色，任何一个部门都无法取代其它部门的作用与功能，只有各个部门紧密配合，遵循艺术的创作规律，取长补短，才能使艺术作品具有真正的表现力与生命力。



大唐不夜城

大唐不夜城的灯光设计，完全采取与整个街区的建筑融为一体的方式，在保证不破坏街区建筑风格的条件下，得到最大的展现。一方面隐藏在中心区域的建筑上，一方面安装在整个街区的路灯杆上，而且定制灯具的颜色，使其与路灯杆的颜色一致，让游客感觉不到灯具的存在。

灯光的控制系统采用了网络智能化方式，从送电、断电、艺术灯光的效果变化到每天开启关闭时间的设定，及常态化、节日化、重大节庆化的三种运行模式的设定，都在中央控制室控制，按设定的时间、运行模式自动控制程序。

整个控制系统的网络化，是目前城灯光第一次采用环网的方式，即在传统的点对点的基础上，又增加了一个环网，这样任何一个点出现问题，环网就跳过这个点，不影响其它点的控制，保证了整体的艺术灯光效果的呈现。

因为环网的控制方式成立了，支持了三个中央控制室的设定（大雁塔、大剧院、开元广场），任何一个中央控制室都可任意控制整个艺术灯光，比如演出“再回大雁塔”时，在大雁塔的中央控制室就可以任意关闭唐人街区及开元开场的艺术灯光，从而保证了“再回大雁塔”演出的艺术效果……

因为环网的建立，隐藏在路灯杆下的控制网络点都成为临时编程控制的点，就近对临时增加的街区表演点进行艺术灯光的编程，设定好程序及时间后，交给任意的中央控制室完成控制。这样就完成和保证了街区任何点都是表演区，都能被艺术灯光所渲染、覆盖。

三、夜间经济与艺术灯光的融合



西安年·最中国街区艺术灯光

多元化的时代更需要多元化的融合。灯光艺术必须与其它艺术尤其是主体艺术高度融合，才有价值，才有生命。



大唐不夜城

大唐不夜城除了在建筑上别具匠心，在格局规划设计、街区文化设计、建设上更是大胆的创新，形成了“一轴、两市、三核、四区、五内街及多台多种演出”的布局。

一轴：是指大唐不夜城文化商业轴。

两市：是指贞观新风韵唐市、创领新时代都市。

三核：是指大雁塔广场景观核心、贞观文化广场时尚艺术核心、创领新时代广场休闲时尚核心。

四区：是指大雁塔盛唐景观人文风貌展示区、中华传统美食文化生活品鉴区、贞观国际艺术文化交流体验区、创领新时代都市休闲文化区。

五内街：是指慈恩镇—陕西风情小吃文化街、新乐汇—中华传统美食文化街、欧凯罗—潮流音乐酒吧文化街、温德姆—品味生活咖啡文化街、阳光城—SKP时尚青年艺术文化街。

多台多种演出：是指从“再回大雁塔”“再回长安”“不倒翁姐姐”“敦煌飞天”“悬浮李白”“悬浮武士”“盛唐女神（画中人）”“武士雕刻”“戏曲提线（提线木偶）”“花车斗彩”“大雁塔水舞光影秀”“彩车巡游”“激光秀”等等。



大唐不夜城不仅让游客感受到了原汁原味的盛唐文化，也将历史文化和旅游经济相结合，全力助推夜间经济发展，成功为西安打造了一块金字招牌。正是将文化紧紧的与商业融合，与小店经济+大型商业综合体的融合，才使大唐不夜城成功跃居全国最火、最网红的步行街，为夜间经济、为步行街起到了名副其实的示范作用。

四、新时代的城市艺术灯光

新时代的城市灯光艺术该如何发展？必须探索前行与时俱进。

10月12日下午，习近平总书记在考察广东潮州古城时说：“潮州是一个具有悠久历史的文化名城，弥足珍贵，实属难得，我们要很好地去研究她，去爱这个城市，呵护好她，建设好她。”

习总书记用四个“重要”，论述了文化建设的地位：统筹推进“五位一体”总体布局、协调推进“四个全面”战略布局，文化是重要内容，推动高质量发展，文化是重要支点，满足人们日益增长的美好生活需要，文化是重要因素，战胜前进道路上各种风险挑战，文化是重要力量源泉。

在结构整体内容的时候，应该考虑最多的就是“寻脉”，寻城市的脉，寻城市的根，寻城市的历史与文化，继而确定用什么样的光影艺术手段，呈现一个什么样的城市；用城市的哪些元素把城市的历史、文化、现在、未来衔接并呈现出来。

当今，国内形成规模的“城市亮化”、“城市楼体屏幕化”、“城市光影秀”，已经达到超大的规模，琳琅满目、吸人眼球、登峰造极的效果，但从中我有三点感悟：

一是缺少城市自己的属性，二是存在而不精彩，三是少“核”。

城市艺术灯光不该仅仅是“城市亮化”、“城市楼体屏幕化”、“城市光影秀”，更应该是具有城市历史、文化、精神、魂魄的“全新的城市艺术灯光”。更加强调专属化、品质化、智能化、个性化，这是为城市夜间经济环境营造、提升而点燃一座城市的亮点，她就是全新理念的“城市光影故事”。

全城联动，共同讲述同一个主题。观与赏让人耳目一新，体验和融入更能令人沉醉，引人深思，让人回味。要做概念的缔造者，文化的输出源，立体多重，主动表达。最重要的是：以人为本，在乐民、惠民的同时，让人们不仅仅是城市光影故事的观赏者、聆听者、感受者，而是这座城市，这个故事的参与者、表演者、继承者以及传播者。

无论我们用什么方法、形式、手段去呈现，都离不开内容即主题与故事，也就是常说的内容为王，故事为王。每一座城市都有属于自己的故事，找到适合的讲述方式方法，也就找到了这座城市的魂。想做到这一点，需要重点做好五个衔接：

1. 今天与历史的衔接
2. 文化与经济的衔接
3. 艺术与百姓的衔接
4. 效果与环境的衔接
5. 特色与国际的衔接

我们将把城市最直观、最外化的文化内核，为夜间经济氛围营造扯起鲜明的文化旗帜：城市文化、非遗文化、特色文化、工业智能文化等，在绚丽唯美的光影中，让人们亲身体验厚重的文化底蕴。

打造城市新的夜间经济项目，形成文旅资源，拓展旅游区域，让来这座城市的客人能够放慢脚步，停下来，住下来，感受城市，体验城市。我们在项目的初期及设计的具体的方案时，要参与业态的规划设计、技术创新、运营管理等多方面的考虑。

五、结语

以城市做舞台，天空做背景，历史文化做底蕴，灯光艺术做手段，打造一个有鲜明城市符号的，具有国际性、都市化的光影故事。用光影故事点缀城市夜空，燃起城市亮点，放飞人们梦想，体验幸福美满。

摄影：秦孟婷

新媒体艺术与文旅演艺行业的融合探索

李 林

新媒体艺术是以光学媒介和电子媒介为基础,集艺术、科技、互动为一体的新兴综合艺术。从艺术角度来看,新媒体艺术是一种主要以影像艺术、装置艺术为主的表现形式;从技术角度看,新媒体艺术融合了数码电子和网络科技,为受众打造出一种虚拟化的、仿真的艺术审美体验。

新媒体艺术的出现可追溯到 20 世纪 50 年代,随着录像装置的出现,汉密尔顿、安迪·沃霍尔等艺术家纷纷进行录像艺术创作,录像艺术可以说是新媒体艺术的开端。至 80 年代,随着计算机等科技的发展,新媒体艺术更多融入在视觉艺术与装置艺术中,如 1973 年的美国科幻电影《西方世界》第一次使用了计算机图像技术,包括奥地利林茨电子艺术节在内的系列电子艺术节也在此时涌现。90 年代后,新媒体艺术作品已在国际著名艺术展中成为一个重要展出类型,世界顶级艺术馆纷纷举办有关媒体艺术的展览,并设立相应工作部门,加快了新媒体艺术的传播与发展。21 世纪,随着人工智能、大数据、交互、VR/AR/XR、5G、区块链等技术的出现,新媒体艺术发展迅速,除表现形式上的变化外,新媒体艺术作为一种交互性和参与性都极强的科技艺术,也正进入公共艺术视野,与普通大众发生更多联动,成为大众日常生活中的一道绚丽风景。

我国的新媒体艺术起步于 20 世纪 80 年代,全球化加速和数字科技的发展,使中国涌现出邱志杰、张培力等一批新媒体艺术家,其作品最早呈现为观念摄影、声音、录像等艺术形式。之后,中国不断崛起更多的本土新媒体艺术家与本土新媒体艺术团队,2019 年春节故宫主办的《宫里过大年》数字艺术沉浸展便由故宫授权 IP,国内新媒体艺术团队创作完成。

一、新媒体艺术+文旅空间

近年来,中国的文化旅游产业发展迅猛,形成了几种比较稳定的经营模式:有以文化体验为主题的乐园类,如杭州《狐妖小红娘》国漫主题乐园、中国酒庄系列四川泸州郎酒庄园等;有以宗教文化为核心的休闲度假模式,如无锡灵山小镇·拈花湾等;有以保护文化遗产为目的的观光类,如丽江古城等;还有部分古城提炼自

身的文化符号作为城市形象,如山东曲阜等。在新技术不断迭代、产品同质化严重、消费者要求个性化的当下,将新媒体艺术、多媒体声光电总控技术应用到文化旅游空间中可以说是这些景区的一个必然选择。

2021年3月,在文旅项目策划人吕天直的统筹创编下,四川泸州郎酒庄集结国内动画、影视、综艺等不同领域的视觉制作团队倾力打造出《中国郎·山谷光影秀》,以恢宏璀璨的光影画面演绎山河天地的沧桑巨变,为了创造更生动的沉浸体验,本次光影秀中使用了观众席可升降晶膜屏设备,并融入灯光动态编程、崖壁激光成像、包裹式全景音响等前沿技术,通过编程集控同步调动,让观众在一幕幕缤纷幻境中酣畅神游。



《中国郎·山谷光影秀》现场图片

新媒体艺术与文旅项目的融合与发展,不仅丰富了文化旅游产业业态和产品形态,而且也使旅游空间形态发生了质的改变。更重要的是它将优秀的文化遗产和传统的精神价值观念潜移默化地传递给公众,公众能够从多种感官渠道获取文化信息。旅游文化传播变得更加有效和迅速,有助于重塑地方旅游文化品牌形象,重塑后的文旅体验空间也更加具有沉浸性和感染力。

二、新媒体艺术+夜游空间

夜游经济是顺应时代发展的新的经济增长点,其蓬勃发展将带动整个区域产业链的发展,甚至能成为区域消费的主要支撑点。《央视财经》数据显示:2021年“五一”期间,夜游商品预订量同比大涨超20倍。据携程统计,2021年“五一”期间,重庆、

长沙、广州成为夜游代表城市，重庆两江游、湘江游轮橘洲之星、珠江夜游等玩乐体验热度极高。

大部分夜游景区中，新媒体艺术的应用是在原有的设施基础上进行升级，但也有夜游项目在前期规划阶段就将新媒体艺术作为重要考虑因素，形成更为综合型的新型夜游体验项目。后者如中国首个行浸式国漫主题乐园《狐妖小红娘》，从游客“初入涂山”开始，利用城墙光影秀打开三次元与二次元的时空之门，再到“涂山大战”、“月苏婚礼”等经典场景中的15米高光影互动相思树、近50米宽3Dmapping秀、22米高空威亚塔，前来游玩的游客不仅能观赏到为之动容的经典剧目，还能体验狐妖世界的奇幻秘境，完成了一次与“狐妖小红娘”的浪漫邂逅。



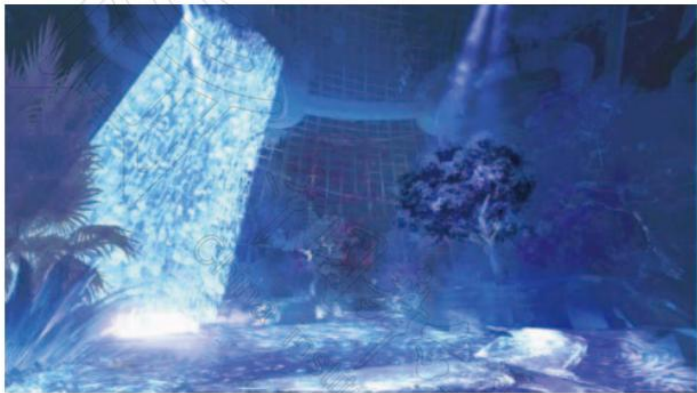
《狐妖小红娘》宣传图片

三、新媒体艺术 + 购物空间

美国学者约瑟夫·派恩与詹姆斯·吉尔摩在《体验经济》一书中表示“欢迎进入体验经济”，“企业——我们称之为一个体验策划者——不再仅仅提供商品或服务，而是提供最终的体验，充满了感性的力量，给顾客留下难忘的愉悦记忆”。新媒体艺术与购物空间的融合已经成为一种普遍的市场现象和特有的文化现象，也是未来购物空间升级的一个趋势。

成都太古里银石广场的“裸眼3D”大屏的“狮子王”一度火遍全网，吸引了

大量人群前去打卡围观；西安购物商城大悦城的巨型天幕“未来世界”以裸眼 3D 技术+创意天幕的方式打造出美轮美奂的沉浸式空间，为顾客带来全方位无死角的超震撼音视觉冲击，短时间内西安大悦城商场客流量曾激增三倍，自媒体播放量近千万，顺利跻身西安新晋网红打卡地标之列。2021 年 4 月 23 日，重庆光环购物公园正式开业，这座将公园与购物中心融为一体的大型商业体借助雕塑、新媒体艺术秀、动画等多维度表达，进行全场景艺术打造，商城因还原科幻电影《阿凡达》潘多拉星球上的一些经典奇幻场景而成功出圈。



重庆沉浸式购物商城“光环”现场图片

四、新媒体艺术幕后的中国制造

如上文所述，新媒体艺术是以光学媒介和电子媒介为基础，集艺术、科技、互动为一体的新兴综合艺术，相较以往所有传统艺术，新媒体艺术与科技的联系都更为紧密。在中国的新媒体艺术消费市场取得蓬勃发展的时候，中国已经是全球最大的显示生产制造基地，在众多国内新媒体艺术家崭露头角的时候，一批属于中国本土的先进设备品牌及头部厂家也应运而生。科技为骨，铸就艺术之翼。因此，本文有必要介绍一下 LED 显示屏、灯具、投影机、媒体服务器等新媒体技术设备在国内本土市场的发展现状。

据不完全统计，世界 80% 左右的 LED 显示屏由中国生产制造。中国深圳拥有包括原材料、灯珠、芯片、封装、配套设计在内的 LED 完整产业链条及各种细分领域应用的产业集群，从下游的渠道零售商到中游的 LED 显示制造，再到上游的核心

部件,中国LED显示屏产业建立了一条面向终端“以用户为中心”的市场化运营体系,形成了覆盖所有品类的垂直一体化产业布局。如艾比森、利亚德、洲明科技、联建光电、奥拓电子等一批LED屏厂家,它们拥有巨额投资的智能化产线,无论是设备数量,还是设备的现代化、规模化、标准化,其水平与外企相比均毫不逊色。质量和性能相同的LED显示屏产品,中国厂家使用约外企一半的成本就能生产出来,这并非偷工减料、以次充好,而是基于中国完善的产业链配套、高效的运营管理水平,以及劳动力成本等系列优势才拥有的成果。

近年在政策及市场需求的推动下,江西、福建等地也建立了新的LED产业基地和集群,继续推动着国内LED显示产业的快速发展。

中国是世界主要的灯具生产制造中心,国内灯具企业之前多为世界名牌灯具进行代加工与贴牌生产,及经营中低端灯具品牌,随着近年全球经济的跌宕起伏和中国产业的发展升级,国内自主灯具品牌也逐渐向中高端市场拓展与转移。除此之外,当下国内市场使用的灯光控台仍以国外品牌为主。

2018年以前,国内投影市场几乎全部被爱普生、松下、索尼、NEC等日系企业及Christie、BARCO等欧美企业所占据,随着国内投影技术的发展,光峰等一批本土投影厂商在市场上拥有了更多市场份额,它们凭借优质产品与良好口碑,致力于创造世界一流的民族品牌。

媒体服务器是整个播控系统的核心,国内媒体服务器以澜景科技旗下的Hirender品牌为代表,打破了国外产品在中国市场的长期垄断,填补国产品牌在国内中高端播控产品领域的空白,为多媒体总控技术在中国市场的推广和普及做出贡献。澜景科技旗下的Hecoos媒体服务则凭借“全域创作”及“设计及实现”的先进技术,和在AR/XR虚拟技术应用上的亮眼表现,被B站2020跨年晚会、2021爱奇艺“尖叫晚会”等舞台演艺活动采用。除此之外,2021年以来,陈维亚导演团队的沉浸式光影秀《百年时光》、王潮歌导演团队的先锋戏剧《只有河南》、李捍忠导演团队的实景影画剧《鲁镇社戏》等文旅作品也选用了澜景科技旗下的媒体服务器并予以高度评价。

日新月异的新媒体艺术带来了视觉、听觉、触觉等多重感官的深度融合,较之以往传统艺术更为大众所接受,且更广泛地应用于大众消费市场与文娱场景中。在新媒体艺术应用日益广泛的今天,新媒体艺术如何带着它全新的观念和表现特征更好地融入市场?如何在商业市场中茁壮成长起来?有待我们进行更深入的研究与探索。

数字建造赋能文旅场景——迭代趋势

郑庆华

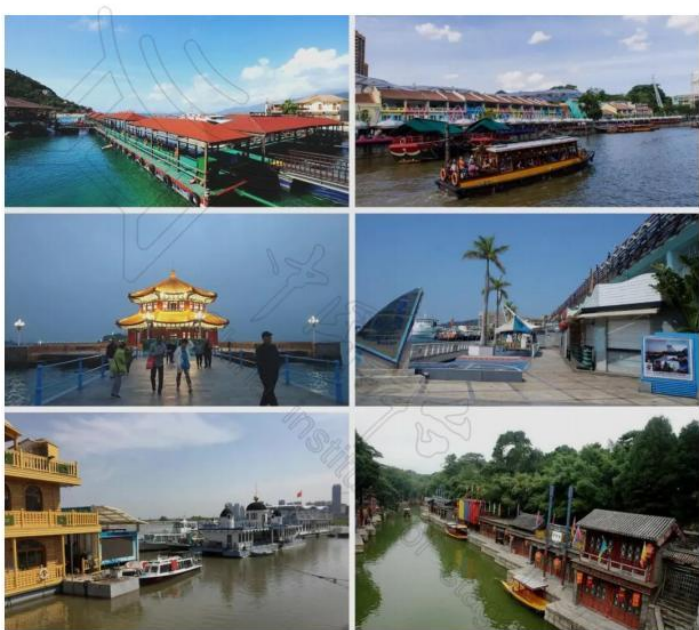
近期在王潮歌导演“又见”系列作品的主创团队里出现了建筑师，建筑师协助导演完成演出空间设置和景区建筑构筑，这就形成王导独树一帜的“戏剧+文脉+构筑”的文旅场景模式……今天我所分享的内容与文旅构筑有关——即参数化设计与数字建造赋能今天的“旅游场景”。



图示 参数化设计与数字建造不仅是一场视觉革命

每到一处旅游地，自然而然地最先碰触旅游领地的建筑物和景观营造。在全域旅游的当下，“千景一面、同质化、同类化的景区构筑物”已成文旅诟病，他们可能走过大举复制传统建筑的阶段，但大多数正在兴建的文旅景区的构筑物及景观设计还处于摸索与反思阶段。你要不然把国外建筑风格造型照搬过来，要不拿来其它景区的构筑元素为我所用或加以改造，故此新文旅成品的建设层级不知不觉就成为今天的模样。要想提升旅游产品的文化品位和现代文旅高质量，须从顶层规划设计考量，走出传统景观规划和文旅套路的怪圈或者是固有的模式。面临文旅产品迭代趋势，突破同质化的设计变革，仍然是今天的问题所在。

众所周知，在世界各地，数字革命带来“非同寻常构筑物语”亦成某个城市的地标建筑或是文化的象征符号，因此，未来可期的参数化设计与数字建造技术，引领未知领域和文旅产业的创新发展。后疫情时代，思索文旅创作与产业发展的新逻辑、新起点至关重要。



图示 各地旅游景区的建筑构筑集团

一、参数化介入舞美设计的感受与认知：

初步接触参数化设计（Parametric Design）就感知其强悍的设计功能和空间塑造能力优于其他的设计软件。通过在舞台设计运用的表现，我体验到一种常态舞美表现和数字舞美的不同表现。2016年唐山举办中国与中东欧十七国国家领导人经济会议，我担任开幕式晚会舞美视觉总监，在几易其稿舞美设计之后，尝试参数化舞

美设计“凤凰之约”的舞台。唐山震后 40 年快速崛起,如同“凤凰涅槃 浴火重生”的经历,又加之高大上的唐山大剧院第一次启用,我们不想把这次演出舞台做成常态化晚会,就想尝试一种新的舞美表现形式。众所周知,舞美设计最终是物质化舞台体验,有很多大设计大制作,但也会有大设计和小制作,这里是指经费受限,尽管是国家层面的演出,就要想办法在低经费投入下如何做出“高级的设计”,显然是责任重大和难度并存。



凤凰之约舞美灯光设计,设计专门邀请国内灯光大师刘文豪创作

不得不说运用参数化设计模拟的“凤凰概念舞台”在整个纵深舞台空间里的呈现,由参数化编程编织了一个富有动感的“视觉凤凰”舞台装置。首先要考虑一个重要问题是,上千条带状吊景,交织横跨交织于 65 道电动吊杆之下,上面的灯光、音响以及悬挂道具布景等等,一旦动作,就会出现自相矛盾局面,一旦实施,这类政绩型晚会就会变得更为复杂和危险难弄。



图示 剧场内上万条吊挂装置

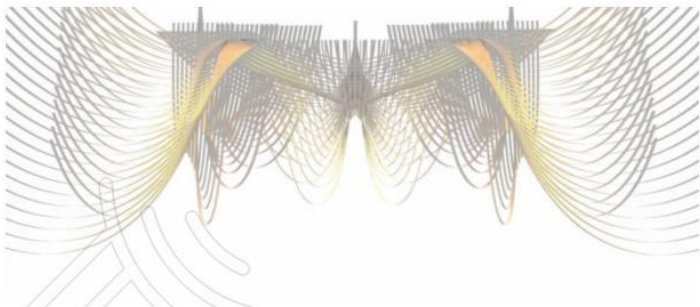
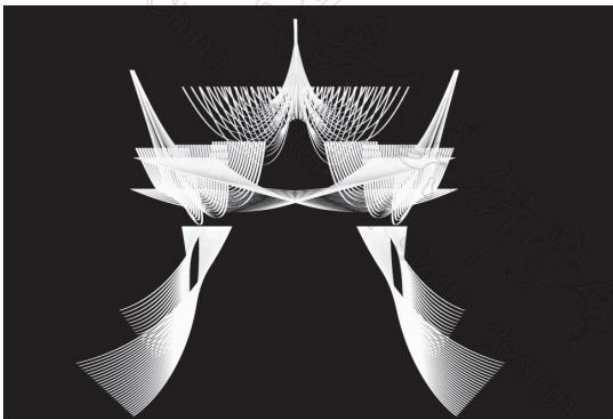


图10-1-1 通过参数化编程设计的凤凰概念及动态分析

参数化设计凤凰元素的舞台概念很快就被审查通过，这就说要在极短的时间里完成艰巨性的政治任务。上万根彩条很空灵也很形象，不仅给予灯光营造需更多层介质，呈现神秘和五彩斑斓的舞台效果是预想不到的。参数化所构筑的“凤凰”能很好地结合舞台机械动能，这在以前的设计体验中也是不可想象的。



但运用参数化设计计算却易如反掌的解决如此复杂的舞美制作与装台。参数化生成的制作图要优于高 CAD 无法完成的量化，其智能化的分解功能，把 65 道吊杆上的吊挂设计和完整计算公式，出色的解决方案令人称奇。装台时我仍然很紧张，舞美安装工人束手无策退缩了，最终在设计团队带领下完成了吊挂装台任务。



图示“凤凰之约”演出实景剧照

舞美呈现不用担心某个灯具和设备动态的间距与碰撞，经过现场操作尝试，呈现出特别兴奋的第一幕凤凰之约舞美各种变化演示，都能很好地成为一种主题的延伸。第二幕当闪现几个民乐演奏家演奏“蓝色多瑙河圆舞曲”时，背后升起 500 人的西洋乐队隔空演奏一曲“黄河谣”时，满台编程的凤凰分组交替升降，与承载庞大乐队的机械升举、旋转形成很大视觉传达。17 国领导人和剧场嘉宾们站立鼓掌，很显然，观众对演出效果十分满意。

二、分享云南旅游地丽江古城的舞美装置：

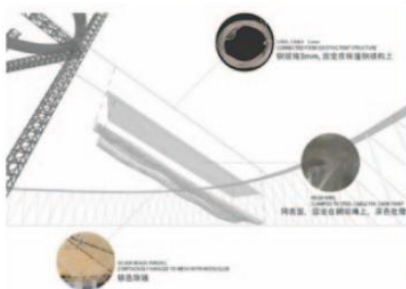
马戏剧场里四个承载柱子特别讨厌，灯光设备和舞美呈现效果都受影响。又一次用参数化设计，巧妙的改变了舞台视觉呈现。四个艺术装置把四个柱子联系在一起，解决了视觉传达化解了构造柱的尴尬。采用轻薄透明亚克力片围合嵌入钢网柱上，遇风就自然的摆动，也就是参数化“风动效果”艺术装置，很厉害的解决了柱子的“危害”。并且这个装置带动整个舞台的视觉改变。因此，参数化形成的设计施工还原度非常高。光的律动和自由摆动产生光效非常有意思。仍然是通过参数化设计生成每一片挂件的成型，非常的精确。这次马戏演出全部是国外演员，他们对参数化舞美评价非常高，大大提升了马戏演艺的剧场颜值。



装台时的现场



图示 风动装置及演出效果 亚克力薄片参数化安装细节



图示 亚克力薄片链接 参数化设计构件细节

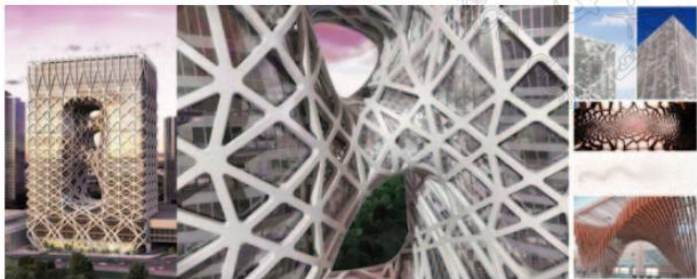


下面这是备受业界关注的个建筑艺术装置（位于北京厂桥胡同）艺术装置“Maohaus”，参数设计数字 3D 水泥打印而成。



图示 参数化生成的建筑夜景视觉呈现

参数化光影实景呈现我们对参数化并不陌生，已故建筑大师扎哈·哈迪女士设计的北京 SOHO 以及广州歌剧院等等，都是参数化设计的建筑作品。这当时觉得参数化设计是高深莫测，现在城市建筑已经广泛运用和迅猛的发展，我相信一定会在未来城市建造和文旅景区建筑发挥不可替代的作用。这是数字建造打造的城市场景，参数化设计的造型。

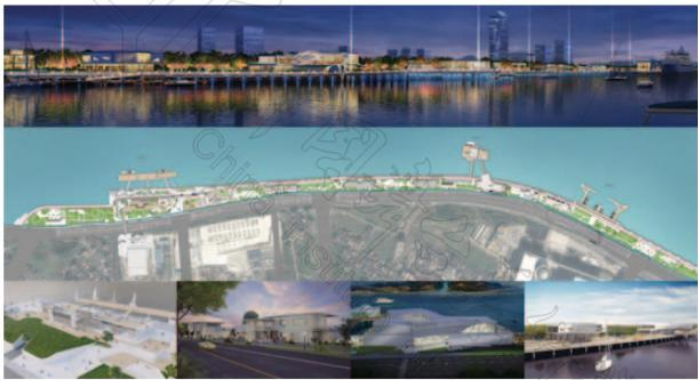


图示 参数化设计夺得城市建筑地标

现在都在大谈特谈“参数化设计”，我认为参数化智能设计仍是技术层面，但设计师则是主导思想层面的关键。用参数化建模手段，也算是一种设计趋势，但它的建造形式从来就不是常规化的模式。

三、分享去年刚刚建成的文旅项目：

中国小商品发源地的经济重镇温州市，从瓯江1.8公里沿岸，打造城市“夜光经济”的地方。这其中有7个江边构筑物，是参数化设计建造。当时的规划是把原来旧港口全部拆除，因为他们并不规范。“月光经济”是他们城市重点确定的文旅规划，然后迅速投入设计与规划。1.8公里瓯江沿岸是温州的城市客厅，江对面是连绵起伏的高山，中国最大的山体灯光秀就在这里上演。

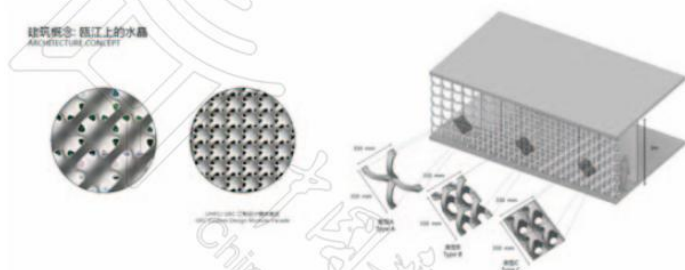


图示 温州新外滩 1.8 公里夜游项目规划 Wenzhou Waterfront Master Plan and NO.1—6 Building

数字建造灵感来源就是当地的瓯江水和连绵起伏的大山，山型水流的理念构成了建筑外观表皮。“水晶盒子”就是根据这个灵感用参数化设计生成的。材料选定是采用 ERC.GRC3d 打印或铸造，但如何用坚硬的水泥做成柔软似水的效果，要面对的问题。



图示 瓯江自然元素——山形与水势



图示 瓯江上的水晶盒子 自然元素——山形与水势概念

瓯江上的水晶钢结构建造完成后,参数化水泥构件的肌理成为很好的吸光介质,多媒体投射晶莹剔透有很好的效果。文旅创作不只是注重建筑功能,必须深耕当地文化文脉含量,研究构筑物的材料肌理与设计构筑的全案方式。



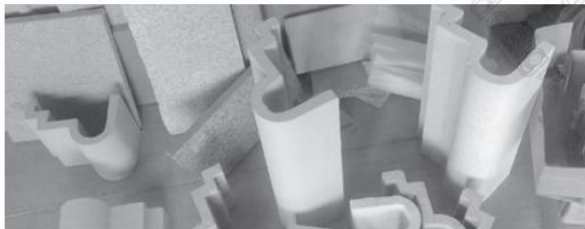
图示 4号建筑设计效果图

4号建筑，周边材料一个是用 GRC 的围合而成，一个是 EPVC 的材料。用参数化来分级哪些地方通透，日照下有什么样的变化，可以进行非常精确的测试（下面是建造过程）。



图示 参数化建造与安装现场

玻璃纤维增强混凝土如果说当年设计、当年施工完成的文旅场景，首先是城市决策者的推动力。7个参数化构筑物，在1.8公里区域里链接，建筑和景观的关系，车行与人行交汇旅游步道及建筑物的关系，是经过严谨的规划分析。这里的草地梯台，游客可以席地而坐看对面的大山水。

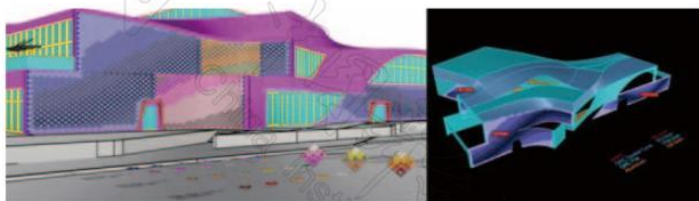


图示 GRC (Glass fiber Reinforced Concrete) 玻璃纤维增强混凝土



图示 瓯江文旅建筑完成实景图

室内设计也是延续参数化曲面设计的典范。不得不说景区的参数化构筑物设计与建成完工以后有很高的契合度与高完成度，建完之后比对分毫不差。



图示：参数化生成模型及 GRC 表皮分析

参数化生成模型及制作施工图这是建筑完工的设计，鱼人码头改造的“婚庆大厅”，是百姓喜闻乐见的文旅场景。6号建筑“江山会客厅”设计这是建造过程（图）。



图示 6号建筑“江山会客厅”设计

建筑构件在厂家加工再进入现场装配，是智能参数化设计的精准一环，不仅节省了建造成本，更重要的是，完成了构筑物的独特性。傍晚的新媒体秀和对面大型山水秀遥相呼应。



图示 6 号建筑“江山会客厅”设计

6 号建筑“江山会客厅”设计十分震撼的场景设计是由北京非静止国际团队设计完成。当年规划、当年施工完成，不得不说他就是一个参数化设计奇迹，当然，它得益于业主和施工团队的精神契合与高度信任，就像王潮歌导演的“只有爱”戏剧幻城，集中精锐构想，一腔热血、一种情怀的打造。参数化设计的精准性精确实施了文旅景区的整体布局，为文旅业态树立了参数化创意的标杆。参数化建筑，是如何建造生成的？未来用于全域旅游建设与旧景区的升级改造，场景构筑物，都会看到参数化构筑物的影子，我认为它不仅是一种设计趋势。

未来我们可用 3D 打印一栋大楼或者一辆装载车，在技术层面上是具备这样的



图示 3D 水泥打印和制作过程

条件的。参数化设计的魅力就在于你事先设计想法的基础上又做出意想不到的造型，哪怕再毁掉这个想法再进行另一个材料的生成。因为建筑是永久性的。

四、分享是参数化设计数字建造过程：

参数化设计能够精确设计和精准分布的建筑构件，也叫做建造单元体。欣赏一个建筑有若干的单元体构筑而成看到他们都是根据构造生成，由8个单元体模块做成一个装置，它看似无形其实有型有面，都是精准设计。

3D水泥打印制作过程未来旅游场景也需借助新的技术手段把我们的景区建筑做得更好。由于今天的时间关系，参数化设计将是一个永续话题。

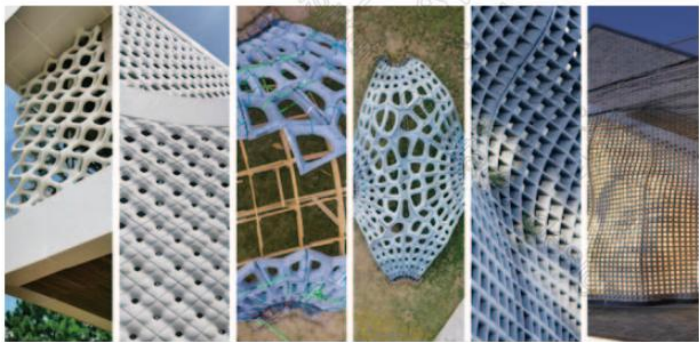
下面是一个参数化艺术装置，形同生态雕塑但内部具备人行步道的功能，人们在上面可以漫步休闲，也可以谈情说爱，总之说它是一个光建筑也好，或是一座艺术装置大树也行，其实它都是不定义的。这样梦幻的构筑物，就是放在王导的“只有爱”戏剧幻城草地上，继续释放爱的DNA和爱的泡泡…让爱依然闪烁。



图示 户外数字建造木质装置



关注参数化设计与数字建造，是迭代文旅趋势下挑战未知领域，亦是我们今天的设计责任。参数化设计与数字建造赋值文旅场景是不争事实。未来场景一定是关注你的景区怎么做？做怎样的场景？因为在后疫情时代文旅产业更加关注本次论坛的主题——“新起点 新逻辑”……



参数化设计实例由北京非静止数字建造提供

文旅演出创作随笔

王宇钢

今天我想讲一下关于文旅创作的一些心得，从《刘三姐》开始聊一下我成功或失败的心得。

首先说《只有爱》，王潮歌属于我们合作时间特别长的合作伙伴，她的作品有很强的个性和非常强烈的自我意识，特别是爱情系列，不是特别柔美的那种类型，我原本想和她探讨其中剧目《初恋》片段，我觉得可以更梦幻一些、更懵懂一些、柔美一些，但是《初恋》的音乐非常有力度，让我的想象空间被截止了，这也是她个性特别鲜明的表现。

对于文旅演出我的概念不深，我觉得演出就是演出，特别是要用艺术家的心态去理解。有一个现象：我去英国每次都看《悲惨世界》，第一次看完我的感受就是对所有部门都特别佩服，到我第二次我觉得舞美特别好，虽然舞台不是特别大，但是把这样重大的法国革命题材制作得如此恢弘，我觉得特别伟大。等我第三次去看我发现演员选得太好了，每次看都我都能在演员身上发现闪光点。我觉得真正的艺术家是能够读懂艺术家的作品，但我觉得这辈子我们都达不到这样的高度。我觉得《悲惨世界》就算是文旅演出。我在别的国家也看一些歌剧，他们有的把歌剧当作旅游目的地，把看一场歌剧作为线路。所以我认为文旅演出是没有界限的，只要认真对待就是文旅演出，就是非常具有艺术气质的演出。

关于文旅演出，我会从整体的、大的方向去思考，包括舞美、导演等等各个部门去琢磨。早年的文旅演出大多是大舞美，有一个大视觉，有一个大舞美状态才能有一个好的旅游收入。现在我再和导演合作，考量舞美时，会在剧本里挑选，寻找最能表现它的效果，演出状况又是什么样的，我因为什么理由做出它，所以作为一个艺术家，你必须了解自己，了解别人，了解现状，了解剧本本身的魅力。

这些事情是一定要做到。它很有针对性，我在和研究生出去做实景演出或是文旅演出时，他们会学到很多东西并且积累经验。当然文旅演出是越做越少的，很多文旅演出抱着很强的目的性。它和艺术还是有一定距离，所以我比较反对这样的演出。

我制作演出有以下标准：

第一点：这个团队必须能做出好东西，而且它同时能有很好的艺术创意。

第二点：它的演出类型都能有独特性。我现在看《刘三姐》依然感动，山水都是自然赐予的，只是被我们发现，加工，选取，利用再完善。我依然记得一个场景，一组山水一组灯光打亮的时候一共有十几公里，观众们先是一个感叹，然后迟疑，最后鼓掌，很是震撼，这是大自然给我们的赏赐，那是自然和艺术家结合产生的效果。

再提到《O秀》，它是幻觉和杂技的结合，我看了之后总会奇怪：它那种唯美、机械和幻觉的画面结合，然后还利用水，因为演员站在水里面突然从二十米的高度跳下去，谁都会特别惊讶，而且演员跳到水里面就消失了给你一个感受：演员去哪里了？等等震撼的舞台形式都会让它形成良好的商业价值和口碑。我还看了《Ka秀》，它是机械和视频的结合，都对我们有吸引力，里面突然有一个场景出现的时候我吓到了：几个机器人同时出现在四周，我突然发现听觉是在虚空中，就以为产生了耳鸣，到最后我才发现座位上是有点音响，把我的视觉听觉全都打乱，我们做不到每个时间、每个环境都调出完整的听觉系统，这是它的特点。我觉得作品必须是唯一、不可复制、不可替代的作品才具有相应的价值。

第三点是创作团队。你和谁创作特别重要，我是第一次来盐城，第一次来看《只有爱》，我知道80%王潮歌她会这样做。所以她的益处：不但睿智而且有特别可怕的精神，不原谅自己。她永远不原谅自己。她只要发现不行，就会坚决要改，这是特别可贵的。

第四点是创作成败在于细节。去年我和舞美灯光设计了《牡丹亭》，我设计360度去观看表演，这边的观众可以看到对面的观众，还让观感不难受。就有其中两点很重要：亭子和船，它们是一比一制作，并且水晶亭子和水晶船要在水里不停错位，不停运动。这套制景开销巨大，我要求玻璃船和玻璃亭没有支撑物。还有水晶玻璃到了晚上灯光一打不是很美。最后我们做了大量实验，用类似透明漆使它们又有质感又可以产生非常好的玻璃效果，意在打造非常纯真的情爱，我们必须脚踏实地一步步把每个细节做好才能呈现好的场景。并不是所有的事情都能用钱解决，比如《又见平遥》，最后有一场古城墙灵魂梦游回来的部分，那是视频、VR和灯光渲染的，效果非常壮大但是制作投入的经费很少。前几年我做了一个亚洲最大的投影载体15000平方米，光投影机我就用了80台，投影机的造价4千万，最后呈现的效果还远不及《又见平遥》。所以我觉得做事是需要用心的，需要特别努力找到一个方法，而不是一定要花多大的钱才能做得很好。

关于大丰旅游的未来发展问题

张 辉

疫情对整个中国旅游业是颠覆性的影响，学者们正在研究中国旅游基本面发生的变化。它会对我们原先的旅游空间形态，产业形态，和原有要素形态都会有巨大影响并在疫情环境下被凸显。如果我们还按照原先的旅游路径进行一定是行不通的。比如未来的观光旅游可能会很大程度上削弱，特别是团队的观光旅游。取而代之的是当下发展迅速的定制化旅游、群族旅游、自然旅游和亲子旅游等，我认为下一步大丰的旅游发展是有方向性的。为此我提出以下建议：

一、要按照高质量的思路全面推进大丰旅游发展

中国旅游业经过了 40 年的发展历程，我们有很多成就和不足，我们看到几个现象：

第一个现象中国的近 40 年，出现三大市场：国内，国外，出境国外和入境国内。近十年来的现象是中国的出境旅游大规模发展。

第二个现象是中国的入境旅游大规模下降。一个国家出境旅游大规模增长，一个国家的入境旅游大规模下降，说明中国国内旅游的产品形态、产业形态、服务模式已经远远不能满足大家的需要。

第三个现象，支持国家旅游发展的是历史、文化和资源。而中国历史悠久、文化灿烂，世界自然遗产和文化遗产在世界排名第一，我们国家地理形态在全世界做比较，是相对完整的；同时政府对旅游的支撑力度也很大，近五年的投资涌向旅游领域是最多的。而我们去年产出的国内旅游是 60 亿人次，这其中的 85% 是一日游客，它的整个消费层次、消费水平和产业链很短。

第四个现象，中国旅游 40 年发展里依靠规模的积累去支撑，依靠其自然增长。一个产业发展到现在仅仅靠自身规模增长和存量增长来满足，这是不科学的。所以，我想大丰下一步的旅游发展必须走高质量发展之路。

二、大丰下一步要完善旅游空间形态

中国旅游主要是从景区发展起来，旅游演艺也是围绕景区进行的。我们的演出

无论是王潮歌的沉浸式演艺方式都是围绕景区进行，这反映我们中国旅游的基本特点：以景区为主。但这个概念仅仅是观光旅游，当我们的旅游从观光旅游向度假旅游、向休闲旅游、向康养旅游去发展之后，这些空间形态基本作用是细微的，因为游客和观众很少去景区度假、住星级酒店和通过旅行社去度假，中国的旅行社在 80 年代成为中国旅游产业龙头，而现在旅行社的市场控制率只有 0.8%。那么，大丰要想成为全域旅游典范，就必须完善空间形态，要有景区、度假区、旅游小镇和旅游露营地，同时当技术性旅游出现以后，现在技术性旅游已经成为一个发展趋势，你需要有一门技术，旅游才可能完成，那就需要有基地。这些空间形态是支撑旅游形态的关键性要素。大丰的空间形态还是相对较少，所以我想下一步旅游发展必须要朝着空间和形态的多样化去发展，才能成为中国旅游的高地。

三、大丰的旅游发展要按照“旅游+”的形态去发展

按照总书记的概念，全域旅游的方向是正确的并且应该继续发展。随着人民消费水平的提高，对整个产业的拉动力会增加。所以我们的产业，不论农工商产业，能不能进行旅游化改造来完善我们的旅游环境？通过旅游消费架构，来提升相关产业的附加值，这就是全域旅游的核心问题。大丰就应该本着工业化和旅游化两条路走下去。工业化作为我们的经济基础，旅游化作为我们的生活感受。所以我希望可以坚持下去。特别是近些年的旅游发展方向是相贴合的。

四、大丰应该要完善旅游便利化体系

旅游是一个生活方式，本身是一种文化现象，它通过我们以空间的移动和当地的体验完成，所以为外地人创造完整的旅游便利化体系，是这个旅游目的地打造的关键。我昨天考察了一天，大丰各种形态要素都具备了，如果我们在便利化方面更加认真完善，大丰有可能成为中国的旅游高地。