

# 舞台美术创作要量体裁衣

——访舞台美术评论家蔡体良

□赵妍

2021年是建党100周年,也是中国舞台美术学会成立40周年。四十载砥砺前行,中国舞台美术事业的发展历程与改革开放几乎同步。40年来,一代代舞美人在社会各界的帮助下不懈努力,为中国舞美事业的承前启后、开拓创新打下了坚实基础。记录一线舞美术家的创作理念与实践经验,梳理中国舞台美术事业的发展脉络,有着弥足珍贵的意义。

对中国舞美发展起到推动作用与深远影响的当代舞美大家蔡体良,多年从事舞台美术研究,曾任中国舞台美术学会第六、七届会长,出版过大量舞台美术方面的评论著作,对推动中国舞美理论建设发挥着不可或缺的作用。日前,本报特约中国舞美学会的记者赵妍对蔡体良老师进行了专访。

赵妍:您曾提出过一个观点,认为现在的舞台创作缺乏理性,对此您是如何理解的?

蔡体良:这主要从两方面来讲。一方面是“过度的解读”,有一些本来很简单的事情,在舞台创作过程当中我们却将它讲得很“玄”,过分地解读思想性,我认为是不必要的。比如话剧《茶馆》,2000年前后在舞台上的一些“颠覆”不太成功,创作者生怕当年年轻观众不懂当时社会的历史背景、时代状况,而实际上观众懂得比我们想象得多。另一方面就是“过度的包装”。大约20年前,我曾写过一篇文章,谈过当时舞台美术创作的问题。我认为,“包装”的投入如果能够有市场、有回报,或者能为作品提升一定的艺术水准,都是值得肯定的,但如果没有达到这两个要求,那可能就会形成一些文化垃圾,舞台美术也是如此。现在大家常说舞台上“过度”的情况比比皆是,我觉得原因是多方面的,同样还有“过度形式化”的问题。现在有的戏过分关注形式问题,而忽略了内容,显示出我们艺术家的“过度自信”。一些剧目首演之后马上就开座谈会,说这戏可以走向全国、走向世界。其实他们可能才刚刚合成或彩排。如果这样就能一下子走向世界,就有点太离谱了。过于自信的创作违背了艺术生产的基本规律,遇到这样的问题也令人哭笑不得。所以,现在戏剧舞台创作面临的问题一是文本创作方面,真正有质量、有品位、能承传的经典作品太少;二是舞台的二度创作应该遵循艺术规律的“法度”也被忽视,这些问题都需要引起我们的思考和警惕。

避免这样的问题,首先一定要把握好艺术创作的度。没有一定的度,作品搬上舞台还可能会影响观演关系。其次,创作者要把握好自己的心态。现在的创作竞争激烈,各方面压力也很大,还会受到一些教条主义思想的影响和干扰等等,所以一定要把心态调整到最佳状态。一旦观演关系协调了,舞台就能走向理性,就能为戏剧创作提供更好的条件。

从舞台美术创作自身来说,除了需要理性,同时也得讲点“规矩”,或者说需要遵循一些已经约定俗成的艺术“法则”。审美理念、审美语言要有“法”可依,要能与观众沟通并获得认同。如果死板地固守传统,或者太“另类”“前卫”,老想去“颠覆”“解构”,都行不通。舞台艺术是整体性、综合性较强的艺术,艺术家与导演合作时,若没有共识、没有同步,设计者自认为提供了最佳的舞台空间和样式,却不过是自说自话,难以落实。话剧、歌舞、戏曲等,它们的舞台需求和舞台语言有共通之处,但也有着各自的个性特点,因此才能创造出不同的演出风格。舞美创作因此需要在遵守艺术规则的基础上去突破、创新与发展。

赵妍:您认为当代舞美科技的进步对舞美创作有哪些影响?

蔡体良:“利用灯光和投影,代替颜料的布景就是未来。”捷克舞台设计家约·斯沃博达在上世纪50年代初的这个预言,正在舞台综合创造中全方位地得到兑现,科技愈来愈多地显示出自己引领创作的生命力,愈来愈成为艺术创作不可或缺的伙伴。当然,舞台科技的应用同样也存在着理性化的参与和投入的问题。舞台科技包罗万象,声、光、色、形以及机械、材料、器具、控制设备等在舞台美术创造中的参与是否适度,应用是否到位,设备效果是否达到,是否将其“转化”成了艺术的元素,存在着理性的衡量指数。还有硬件和软件的方方面面,如演出剧场、舞台的设备、设置是相对固定的硬件;演出时使用的灯光、音响、服饰、道具等是动态性的科技投入。不同演出的环境、条件,不同剧目和应用的艺术效果都需要理性的创造,从而让舞台科技真正为演出服务、为艺术添彩,为艺术创造打开一扇崭新的窗口,营造更开阔的艺术空间。

舞台科技的潜力目前还没有充分、有效地发挥出来,硬件与软件存在不匹配的现象。集中表现为,舞美的大制作之外还缺乏自己创造性的表现语言,缺乏较高的审美境界,缺乏抵御非艺术因素干扰的能力等。我曾在一个论坛上针对当代舞台灯光的创作说过3种“70%现象”:一是70%的舞台灯光创作没有进入艺术创作层面,二是70%的灯光设备、器具应用停留在照明功能上,三是70%的舞台资源没有真正使用在艺术创作上。这些问题是值得思考的。舞台科技是为舞台艺术创作服务的,不能本末倒置。任何科技手段的应用要“点”到即止。舞台科技的滥用、泛用,病态与盲态、奢华与矫情等已干扰了艺术整体的创作。我们应摒弃“戏不够,景来凑”“景不够,雾来凑”的模式,诸如雾、雨、雪、移动平台或转台等手段的应用,不能为用而用。非艺术化的应用对艺术本身会带来无形的伤害,因此对舞

台科技的投入,包括各类戏剧场馆的建造,都需要实事求是地去考虑,量体裁衣、因地制宜才能物尽其用,我们要站在理性的立场上使舞台美术和舞台整体的创作日臻完美。

赵妍:在舞台建设方面您认为有哪些值得关注的理论课题?

蔡体良:新世纪以来,各地剧场建设如火如荼,发展很快。宏观而言是可喜的事,舞台建设是硬件,要与舞台创作和文化市场有力、有效对接,既是老课题,也是新挑战。舞台不能过分求全、千篇一律、超标设置,把非艺术功能放在第一位。舞台功能是为会议、活动,还是为观众和文化市场?市场效应能否形成?文化资源的配置是否合理?这一系列的问题都值得我们思考。

赵妍:对于当代舞台灯光的创作您有何看法?

蔡体良:一、舞台灯光艺术无论是“灯”还是“光”,都必须遵循艺术创作的基本规律,为舞台服务、为戏剧服务;二、舞台灯光艺术需要理性,还需要包容,需要整体观念,如此才能走向创作的自然境界;三、作为当代的舞台美术家,在源远流长、丰厚多彩的传统舞台艺术面前,应有自己的担当;四、舞台灯光创作更应注重艺术地创造,一切科技手段都是为艺术创造服务的;五、我们的艺术视野在扩大,创作观念在更新,舞台科技在进步,舞台灯光的未来前景光明,我们充满信心。

赵妍:请您回顾一下2002年距首届相隔了20年的第二届中国舞台美术展的情况。

蔡体良:中国第二届舞台美术展的举办是应了舞美界的一致呼声,但当时距第一届已经时隔20年了。“一届展”的官方支持力度很大,从场地到资金以及观众的组织,政府都发挥了不可替代的作用。那时学校、院团的参展热情也很高,全国各地的艺术家齐聚北京,可以说是百花齐放、名家云集。全国各地院团的优秀人士分批来北京参观,展览为我们艺术理念的提升、技术成果的宣传等都发挥了很大作用。到了举办“二届展”的时候,时代已经发生了很大变化,文艺院团的市场化改革刚刚开始,各单位开始有各方面的考虑。各省文化背景、经济状况不一样,文艺院团的创作水平也是良莠不齐。不少企业还处在初期的粗放式发展阶段,自身并没有意识到展览对他们的意义。舞美展也不同于画展,经济效益不高,展品都是模型,不可能进行展卖,而模型的制作成本却很高,这也是当时不得不考虑的经济问题。另外,我们是一个多民族国家,文化品类非常丰富,这也注定了工作量是很大的。

2002年12月,“二届展”筹展工作新闻发布会在人民大会堂举行,时任江苏省文化厅艺术处处长章松林同志担任发布会主持人,时任文化部艺术司司长的冯远、中国舞台美术学会会长刘元声,还有我作为中国舞台美术学会副会长参加了会议。直到现在我还记忆犹新。当时江苏省的国际展览中心也刚刚落成,省体委为展览的举办提供了很大的场地。还有各地艺术家们的支持,他们怀着公益、无私的热情,去为展览增光添彩,成为了保证展览顺利举办不可缺少的支持者。我记得当时国际舞美组织主席来参加“二届展”学术活动时曾十分感慨,说国际“舞美展”也没有这么大的展出场地和这么多参展作品。我告诉她,中国的文化事业已经有了很大发展,我们是一个多民族国家,文化历史源远流长,在“百花齐放”的文艺方针指导下,各民族的优秀文化都得到了很好保护。

回顾“二届展”,我认为它是记录中国舞美时代特征的一个重要节点,在深厚的文化底蕴熏陶下,舞台美术的发展必然会呈现出一个契合时代要求的蓬勃发展之势,而“舞美展”就是解读我们舞美艺术以及戏剧文化魅力的极好机会和坐标。

赵妍:您能回忆一下当年带领中国舞美设计师队伍去参加布拉格国际舞台美术四年展(简称PQ展)进行舞美国际交流的情况,这些经历给您带来了哪些收获?

蔡体良:我带队去布拉格参展那次离现在已有25年了。开始准备第三次参展是在1994年,最终去了8位设计师。那时出国很不容易。头一次出去是1987年。当时中国人民解放军总政治部话剧团的韩林波老师,不顾年事已高,从1984年开始就帮我们向上面部门汇报,想办法解决对外交流的问题。在她的努力下,终于得到了姚依林副总理的批示,我们很快组织参加国际展览,打开了同世界交流的大门,大家都很高兴。

头一次参加展览去的是几位老先生。当时李畅老师是秘书长,我是副秘书长,因为年轻些,所以由我来组织准备工作。那时我们第一步目标是与国外取得联系,第二步是加入国际舞美组织,第三步才是参加展览,就像是三部曲。去布拉格的老同志们做得很认真。就当年参展作品而言,确实比较朴实。实际上国外的参展作品也很朴实、简单,他们的设计跟舞台、戏剧语言相对比较统一。比如莎士比亚的戏,一些简单的模型就感觉到它“有理由”,语言是很艺术化的,与戏的连接很紧密。后来几届,我们每个人拎一个包、一个夹子,每个夹子有几个参展的作品。因为去参展是代表中国,我们就想办法把夹子做得稍微大一点,这样每个人可以多带几件。也没有模型,光有设计图,拎着就出发了。

赵妍:请您从舞美的角度简单谈谈对传统戏曲和非遗戏曲的看法。

蔡体良:戏剧大师曹禺先生针对戏剧与舞台美术之间



蔡体良

的关系,曾做过极为通俗、简明扼要的阐释:“没有舞台美术,就没有戏剧。”舞台美术与戏曲有着天然的艺术基因,在悠久的演艺历史中,尤其是戏曲艺术一步步迈向成熟的征途中,更是唇齿相依、互补互惠的合作者和创造者,同步向前,共同打造了当今的戏曲文化。

舞美是物质化的艺术,也是综合性非常强的艺术创作。它的各个部分,如布景、灯光、音效、道具、服装、化妆等也是依赖物质化的创作。在我国传统戏曲舞台上,舞美艺术的创作却并非完全依赖外部的物质条件和投入,而是与表演艺术融合、整合,采用非物质的艺术手段,力求在“空”的舞台上努力塑造或强化非物质化的形象,呼喊出自己的艺术强音。这里固然存在着历史的、物质条件的制约,也有艺术家的探索、追求和创新。诸多因素的合成形成了我国传统舞台独辟蹊径的风貌。正如京剧表演艺术大师梅兰芳所说,戏曲表演的布景就在演员身上。就是说,传统戏曲的空间创造、舞台景观的呈现可通过演员表演,通过唱、念、做、打的“非物质”手段来体现,而不必过度借鉴、依赖外在景观因素,从而完成舞台上的必需环境和人物形象的塑造。

所以我认为,“约定俗成”可谓是传统舞美创作中的一个重要环节,是一项大众化的美学原则,也是一种传统观演关系的形象概括。从近代传统戏曲诞生以来,在昆曲、京剧以及众多历史较长的地方戏曲舞台上,“约定俗成”的创作元素无所不在,逐渐被一代又一代创作者、观赏者所认识、接受与欣赏,被视为艺术创作的准则。传统戏曲“约定俗成”的假定性中不仅有自己的个性和色彩,且更富有中国的意蕴和味道。在舞台上它更强调审美的“整一性”,展示传统演艺的程式化。譬如,表现表演上唱、念、做、打的写意性和歌舞化了的表演程式;又譬如,表现“一桌二椅”为代表的舞台空间格局以及丰富多彩的地方色彩唱腔,有板有眼、有规矩的通体设置等。对此,观者都已习以为常了,也就是说,已全方位地进入了“约定俗成”的艺术境界。

传统戏曲的舞台是不设障碍的舞台,是空间自由、流动的舞台,甚至可以说是“多维”的舞台。第一,它将更大、更多的场地留给表演者,留给观众去想象、去填充,这与中国画讲究的“留白”的审美意趣一脉相承。第二,讲究舞台调度的样式化、程式化,上场、下场及队列、走圆场均按“规定”动作和“线路图”办事。第三,讲究舞台人物的造型,如脸谱、头盔、服装、服饰等必须与角色的身份、性格乃至情绪相符,“宁穿破、不穿错”是颠扑不破的规矩之一。正是舞台美术艺术家与其他部门的艺术家长期合作、探索和实践中共同遵循的创作“纪律”,共同遵循的舞台化了的程式和共同的审美语言、价值和理想等,铸造了传统戏曲独特的“约定俗成”的艺术魅力。

如今,重新审视非遗文化,就是对非遗文化最好的保护。我看到在更多的传统舞台上,舞台美术已展开了对非遗文化的思考,有了一定的收获。如京剧《锁麟囊》《成败萧何》,昆曲《牡丹亭》《班昭》《邯郸梦》,粤剧《搜书院》《大明悲歌》等,这些舞美艺术在尊重传统和传统创作手法的基础上,作了一些变革、变通,运用现代科技的手段,显示了整体的舞台审美语言,创造了更鲜活的形象。所以,研究舞台美术创作与保护、传承戏曲艺术,两者之间是不能分割的。在舞美艺术上,我们的舞台美术设计师、舞台科技专家乃至工艺性较强的舞台工匠和舞台技师已经做出过不少的努力,在不断地超越“约定俗成”的局限中,汲取了传统的、民族的艺术精髓,增强、拓展了自己的发展空间。

赵妍:在传承与发展的过程中还有哪些需要注意的呢?

蔡体良:在这个过程中我认为有几点值得关注。一是注重基础和通用性人才的培养,同时提高舞美从业者的基本素质。当下,抢救、保护传统舞台美术非遗传承人才的工作要有一定的紧迫感,并持之以恒,逐渐形成阶梯格局。二是我们既需要技艺、工艺类的工匠型技术专家,也需要培养学科的带头人、旗手,造就大师级的舞美艺术家。

## 水墨·泥火·金花

——白描书法·宜兴紫砂·泾阳茯茶·遇合展自序

□白描

茶器中,私心最喜紫砂壶。紫砂壶起于土,赖于工,成于火,变于型,妙于艺,贵于神。一抔五色土,抟埴成器,不釉而风采自彰,不奢而精光昭焯,不媚却温婉可人,不俗亦不拒尘世凡俗,是谓大美。日本明治时期大收藏家奥玄室评价紫砂壶:“温润如君子,豪迈如丈夫,风流如词客,丽雅如佳人,葆光如隐士,潇洒如少年,短小如侏儒,朴拙如衲子。”砂胎泥坯一器耳,博得如此美评,为人所钟,不输和璧隋珠。

我与宜兴紫砂艺术家的合作始于10年前。我的书法作品,他们刻于壶上,当时仅是私下赏玩,所制数量不多。去冬,应邀再次为紫砂壶题刻,这次一发而不可收,大半年时间里竟沉醉其中不能自己。

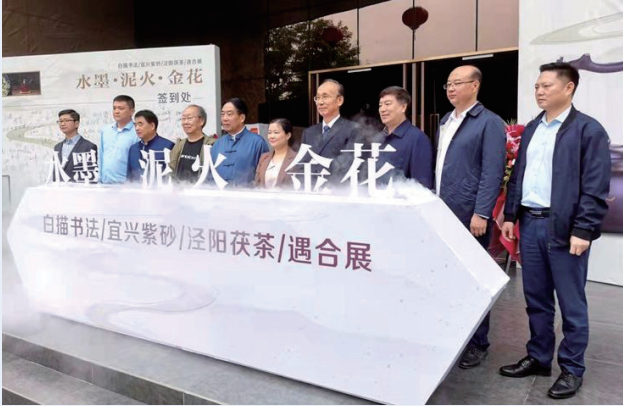
紫砂壶与文人的渊源交萦,史志上多有记载,佳话不绝。从开先河者苏东坡,到后来的时大彬、徐友复,再到其后的郭祥伯、陈曼生、瞿子冶、朱石梅、邓抒生,直至再后来的于右任、吴昌硕、吴湖帆、程十发、唐云等,文人与紫砂艺人珠联璧合,参与到紫砂壶的设计制作当中,题词赋诗,镌刻书画。文人在壶上题刻,出乎雅趣,而这等风雅之举又非简单的一时兴起,是紫砂壶的气质,十分契合文人心襟,“器”通“道”,这“器”里有着与中华文化精神内蕴丝丝缕缕的联结,应和着文人的文化理想和价值取向。紫砂艺人激发了文人的灵感,而文人又为紫砂器注入了文化性灵,相得益彰,让一把茶器,出落得意味丰赡,至善尽美。

我的故乡泾阳,是金花茯茶的原产地。我曾撰联:金花六百年斯世新发添新秀,茯香九万里此地开源续流长。历史上茯茶曾远销中亚、西亚等四十余个国家,被誉为“古丝绸之路上的神秘之茶”,“茶中黑黄金”。自古以来,茯茶以煮饮为习,这种较为原始、较为粗放的饮用方式,至今仍在沿袭。现代人生活品质提高,节奏加快,讲究格调与便捷,煮茶难免耽工费时,时有不便,以冲泡代熬煮的饮用方式逐渐成为新的选择和趋势,故乡茶企已纷纷开发生产便于冲泡的茯茶新款。茯茶煮饮一向不大讲究茶器,易让人对茯茶消费品级档次产生误解,茯茶饮用方式的改变,正在打造当代人茶文化生活的升级版,茶器亦应跟上这种节奏。《茶经》曰:“水为茶之母,器为茶之父。”《茶说》曰:“器具精洁,茶愈为之色。”茶滋于水,水藉乎茶,茶具须得耐泡、保香,以突出茯茶陈醇的韵味,紫砂壶恰恰具备此种功能。除此之外,从审美、文化含量和历史美誉度方面考量,紫砂壶当为冲泡茯茶之首选。

我的书作,从以纸当载体,到以紫砂当载体,是一种新的艺术实践。书法内容与壶型的搭配,故乡的文化元素,人生价值理想的伸张,个人情趣的表达,我都期望在壶上得以表现。有时灵感来临,还会刻意或即兴题刻撰撰,或诗、或文、或联句,惟求尽意,竟无拘束。

每个时代的文人,都期望给这个世界留下属于自己的东西。我时时与这些壶对话,作心语交流,觉得它们有灵魂气血,暗合天道。老祖宗认为,天道,阴阳五行而已矣。而水墨、泥火、金花在此遇合,金木水火土融入一壶,蕴五行而著形,既有五物之象,亦有五物之实,上合天道,下洽人意,人意合天,众妙归一,实乃天作之合也。

为人世间创造一点美好,尽心付出,值当。是为序。



越剧《桃花扇》



歌剧《玛纳斯》



川剧《四川好人》