

舞榭歌台

刘元声 著

画 集

 上海遠東出版社

刘元声 著

舞榭歌台



画 集

 上海遠東出版社

前言

50 多年前我学习舞台美术设计，幸运地在“文革”前完成了大学学业。两年农村，十年运动，“文革”后我已步入中年，开始设计布景和教授布景设计，开始了我的职业生涯。

中国的舞台美术家多数从学画起步，“没戏”就拿起画笔。无论在乡村、城镇，所到之处都能留下一些画幅。

教书必须读书，偶有心得也能连缀成章。于是有了这部《舞榭歌台》——舞台设计集、文集和画集。



50 年前玉渊潭



60 年代皇城根

当年北海



当年颐和园



序一

徐晓钟

新时期（上世纪70年代末到90年代），我国舞台美术创作从艺术观念、思维方式到艺术方法和艺术形式都发生了翻天覆地的变化。在一些舞美设计中更多地采用非幻觉的表现方式；既有对剧情地点的写意、诗情的表达，更以造型艺术的语汇为演出的哲思、内蕴作隐喻、象征的呈现，在视觉形象上提升了演出的思索品格和“表现”的美。新世纪到来后，新的观众和新的戏剧工作者走进了剧场，伴随着文艺体制改革的推进，时代向艺术家们提出了开拓前进的新课题，一方面要在新时期成就的基础上继续拓进，努力坚守演出艺术“哲思、诗情与美的形式”的生命，坚持二度创作本体魅力的发扬，还要在创造意识的觉醒中克服自己原有内涵与形式的模仿与重复。

进入新世纪以来，一大批剧作家、导演、演员和舞美艺术家，他们乘着时代的大潮，既被大潮所涌动，也推动着戏剧大潮的前进。在舞美设计家之中，元声是这其中的先行者之一，他设计了一大批舞台演出，包括话剧、歌剧、舞剧、京剧、越剧、沪剧、豫剧、黄梅戏、音乐剧等，涉猎了众多的舞台艺术品种，是一位创作丰收的舞美设计家。他不仅有极好的绘画功底和美术修养，而且文学根底丰厚，在他创作的舞台形象中蕴涵着可贵的哲思、诗情和美的形式。

我和元声一同经历了舞台艺术的新时期，一同在中央戏剧学院从事戏剧教育，他在舞台美术系，我在导演系共同埋头任教，也有一段时期在一起参加了学院的组织领导工作，我任学院院长，他是舞台美术系主任，也担任过分管教学、科研的副院长，为中央戏剧学院的教学与科研共同流过汗水。在舞台演出艺术的探索中我们携手共进，一起合作了对我来讲是我生命的一部分的戏：《培尔·金特》

《桑树坪纪事》《洒满月光的荒原》和《浮士德》。我多年在教学和创作中一直想通过一台舞台剧的演出（包括剧本创作）体现我自己对戏剧艺术探索与革新的思索：“坚持现实主义传统，在更高层次上继承我国传统文学艺术包括戏曲艺术的美学原则，有分析地吸收西方现代戏剧的一切有价值的成果，以‘我’为主辩证地兼收并蓄，探索戏剧艺术的革新。”

1986年冬，我选中了我们的校友——青年作家朱晓平的“桑树坪系列小说”的三个中篇《桑树坪纪事》《桑源》《福林和他的婆姨》作为我们实验的文学基础。为此，我和元声一起爬过西北高原，走进《桑树坪纪事》的原生地陕西深山区的“桑树源”“武家坪”……在《桑树坪纪事》中他的舞美设计为我对于戏剧探索与革新的实验提供了舞台视觉语汇的支撑。元声信奉的创作理念是：“数之始而物之极即道也。”“道无所不在，它是万物之理，它又在真实可见的山光水色之中。”他用一片黄土来象征沉积在这块土地上的苦难，也用黄土来表现一个真实的世界。

在歌德的诗剧《浮士德》的舞美构思中，他用了德国画家丢勒的铜版画，以此暗示歌德的时代，渗出了演出的古典意蕴；同时，又用钢架结构及“铁艺”的风格与质感制作边幕和钢架的花纹，透出时代审美的意蕴，以此为舞台支点，灵动地支撑着我对于诗剧“茫茫大海上的苦行者”的意象。在我们合作的几台演出中我们都运用了“转台”这一舞台艺术语汇。在我们的“观念”与“构思”中，依托“转台”的不同方向与不同速度的“旋转”烘托了导演构思的哲思、诗情和形式美，依托这“圆形的旋转体”造成时空流动的抽象，而且它在“转动”时犹如芭蕾中的“托举”，既“托举”着剧中人物情感的升华，也“托举”着剧场观众席的情感与思索的升华。我很珍惜我们合作中这一舞台语汇所呈现的艺术意境！

我珍视与元声在多年教学和舞台创作中的合作，他在中央戏剧学院是“先进

工作者”，获得过中央戏剧学院“学院奖”“北京市高校教学成果一等奖”；纪念“中国话剧百周年”时获文化部颁发的“话剧百年纪念优秀话剧工作者奖”。我敬佩他在中央戏剧学院教学中诲人不倦的精神和对艺术教育的忠诚；敬佩他在教学与创作中倾注的心血！我多年的体会是：在教学中海人不倦的执著与在艺术创作中对哲思、诗情和美的形式追求的执著，不仅需要一位教师和一个艺术家的修养与才华，而且从根本上体现出一位教师和艺术家的灵魂、人格与情怀。

我以为，这本三卷集的《舞榭歌台》不仅反映了元声多年在舞美创作上和教学上的成就，也渗透着他作为一位教师和舞台美术家的灵魂、人格与情怀。

原中央戏剧学院院长

徐晓钟

2013年6月3日

序二

邢大伦

刘元声要出书，想请我给他写序。我很高兴，当即应允，同时又有些犹豫不定。

我和元声，先师生，后同事，相处多年，虽属两代人共事，却也能志同道合，为他撰文，义不容辞。但现在的刘元声在业内身属要位，又“深奥莫测”，生怕文不如意，故曰以“试试”作答。

上世纪50年代末刘元声由上海考入中戏，寒窗五载。毕业分配到山东，有过下放农村、参加社教、走乡串巷的经历。十年磨练，苦乐难分，得失难测。

1979年刘元声成为中戏首届硕士研究生，毕业后留校任教，教学、设计、科研，在专业的各个领域做出了成绩。他执著于舞美，经营一生，功绩卓著，受到业内老少同行的赞赏和尊重。曾任中戏舞美系系主任、副院长，1998年被推选为中国舞台美术学会的第三届掌门人。

日过星移，50年前刘元声选择了这个专业，50年后专业又选择了刘元声。他已不再只属于他自己，他承载了许多，厚重了许多。他呈现出的种种成果可视为对舞美领域，乃至整体到大众的共有财富。

接元声三本样书，舞台设计集、文集和画集，分册装订，通贯名为《舞榭歌台》，是取名中国古时对观演场所的称谓。其词义可与古代“勾栏”，今之“剧场艺术”同义。一来可以涵盖三册的内容；二来显得很中国，也雅气。

美术与戏剧结缘，称舞台美术。

美术是基础，是手段，也是修养。人们通常视美术与绘画为同义语。在舞美界老一辈的同行中能画画，画好画的不多，很吃亏。刘元声们很幸运，适逢其时，当他们入行起步之日，“学院派”稳定、系统的绘画训练，使他们有了基本的写

生状物的能力和相应的视觉审美修养。

画册搜集的既有在校时的课堂作业,也有工作之后的就地写生,有油画、水彩、素描,人像、风景、速写,较为全面地展示了作者具有的绘画功底、能力和水平。当年的刘元声酷爱绘画,有感悟,勤练习,成绩优秀。他的许多设计直接或间接的得益于绘画。

《舞榭歌台》首册——《舞台设计集》记述了刘元声的主要艺术创作活动,从上世纪80年代后以体现教学、科研和创作三位一体的方针,在学院内外担当了许多出戏的舞台设计,获得了成功,影响广泛。进入本世纪初,随着他工作南迁,也多了几分“闲致”,故应聘不暇,在奔走四方中迎来了另一个活跃的创作周期。

《舞台设计集》刊出的30多出剧目的设计中,以图文并茂的方式展示了舞台设计图、舞台模型、平面图、演出剧照、绘景小稿、文稿和设计意图阐释等,作者意在完整地展示一出戏的创作结果和自身对创作对象的理解,也试图想说说什么是舞台设计。

刘元声在中戏的首个设计是《培尔·金特》,对于剧作者易卜生,人们似乎较为熟悉“社会问题剧”,娜拉出走,“三一律”“箱型”布景……一切清清楚楚,规规矩矩。但刘元声创造出另一个易卜生:“纱幕上布满了白色的树枝,贯穿始终,它是一种不变的符号,是树,也是树的象征……是现实生活的场景,也是眼前的幻影。”有抒情,有肃穆,有朦胧,有诗意。在描绘异国田园风光中,深藏了象征和寓意。易卜生在这里剖析人生,创造离奇。刘给出的场景既赏心悦目又引人深思。

在视觉审美上,线型易于抒情,块状显示力度。如果说《培尔·金特》是线型勾勒出画面,显示出深邃,那么在接下来的《俄狄浦斯王》的设计中则是制造出凝重。转台上塑起一座巨型圆雕,高桩的基座,超大的柱式,单色,抹去细节,横竖规则,依次排列,在纯黑背景的映衬下,轮廓清晰有力,显示出体量感。简朴、庄重,却又单调、冷酷。刘元声在对神庙建筑的删减、重组中完成了对古希腊悲

剧的一次创作尝试。

以上两出戏都运用了转台，在以后的设计中也多次使用转台，特别是在与导演徐晓钟的合作中无一例外。早有《培尔·金特》，后有《浮士德》都成功于转台。最为让人们称道的当属《桑树坪纪事》，百米转台，斜面而置，多个层面，依次延伸，三面空黑环绕，一口井、一洞窟，景物浓缩到极致，空间拓展至无限。当原乡的村民们舞动在这块旋动躺着的布景的时候，它会是塬上、沟底、场院或村头，也会是寰宇大地博大无垠。在此视象和心象的复合，构筑起特定的意象空间。将看和想架接的是表演，是被称为表现性的表演学派。而支撑和完成其创造舞台特殊的则是刘元声的这一杰作——转台。刘元声好用转台，善用转台，可看作他对现代意义上的剧场艺术的理解与掌控。

上世纪80年代以来，刘元声推出了多有创意的优秀设计。如由他辅导设计的《布朗德》，借助舞台吊杆把四块巨大的纱幕分点垂吊。随剧情发展，在吊杆的上下移动中，似山，似帆；像白墙，像屋顶，飘浮形变。结尾时吊杆全部落下“一泻千里”，“把殉道者深深埋葬”。

如物象写实具体而场景模糊多义的《渔人》。将箱形布景套用于昆曲，使类型化布景产生新的意义的《偶人记》。采用“百叶窗”式的装置，构筑起主次演区，在开合透露中增加层次，丰富视觉的香港演出的芭蕾舞剧《末代皇帝》。与之相似又相异的昆曲《长生殿》。还有场面恢弘、凝重、古朴的歌剧《霸王别姬》与铺满人体符号，极具表现色彩的现代戏《活着还是死去》等。

2002年刘元声南下上海，参与较多的是戏曲设计，除京、昆外，也有越、沪、豫、黄梅戏等多种地方戏。他的设计注意区分剧种，讲究剧目的演出样式，还考虑剧团演出性质、场所以及相关的诸多物质因素，因此深得戏曲演出团体的欢迎。

在艺术上，他力主戏曲演出的个性化，倡导戏曲应具有的时代感，力求设计中多些视觉语汇，设置些多维空间，但拒绝对戏曲改质异姓。在他的戏曲剧目设

计中不乏大场面，但少有大制作，力求简约，但很考究。讲究戏曲的典雅，又不失常规的通俗，更重要的是给“景从人中出”留出余地。如京剧《西施归越》、越剧《青衫·红袍》、豫剧《清风亭》和曹禺先生几台不同剧种的经典系列，都从不同的角度体现着这一原则。

刘元声是“大腕”设计，但不潦草从事，他在设计创作活动中强调广集资料，追根求源，前有研究，后有思考，几乎是一戏一文，反映出学者型的风范特征。

在舞美界从事艺术创作者，多喜好实践，少关注学术。两者都有兴致，并获得成绩者有之，但很少，刘元声是其中之一。出版专刊《设计集》，又有成册《文集》问世，互为照应，显示了专业特点，也展现了作者的文笔。

《文集》刊载文稿20余篇，少数新作，多数曾在一些刊物发表。其内容涉猎甚广，多数属专业范畴，包括布景的起始、舞台的追述、剧场的沿革等。另有舞美教学乃至对艺术教育的思考，有国际交往中的轶闻趣事，以及对古籍善本的收藏与研读。

文稿中的《布景的故事》《戏礼八蜡》《瓦市》《〈建筑十书〉和〈奇器图说〉》等十余篇，是从浩瀚的散著中汇集成文，史料翔实，言之有据，可视为是对戏曲演出史的补充。涉及柯尔泰、约翰·拜瑞、李名觉等大师的文稿是中国舞美走向世界的历史见证。《戏剧教育改革之呓语》《课余的话》和《校友，别来无恙》是对国内舞台美术教学发表看法，提出质疑，触及时弊，无不显示其对现实的反思和责任意识。

文集最后有两篇译文《舞台气氛》和《人是万物的尺度》均为戏剧大师之作，戏剧人都值得一读。

刘元声是成功的，天赋、时运和努力造就了他。

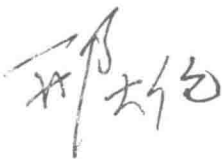
良好的家教，完整的学历教育，自身不疲的自我奋进，奠定了学识的基础。改革开放、与时俱进又促使他不断地超越自己。学院派的依托和熏陶又给他锦上添花，在不断地攀登中，闯出了一片天地。他是新中国成立后的第二代，“文革”

后第一批高学历的舞美人才，在新时期开创、继承新的舞美事业中发挥了不可替代的作用。

刘元声秉性深沉、坦诚、豁达、务实。待人处事能礼贤下士，又不失绅士之风。艺如其人，他追求艺术的完美和应有的品味。典雅、严谨、简约、大气构成了他的艺术风格。求得“物质的悦目和精神的玄想”则是他给自己制定的美学信条。他在圆梦，三本沉甸甸的书是他的财富，也是献给有关“舞榭歌台”里的人们的礼物。

我为他祝贺，为他骄傲，更为舞美事业传承有人、后有来者而深感欣慰。

中央戏剧学院教授

A handwritten signature in black ink, appearing to read '谢大钧' (Xie Dajun), written in a stylized, cursive script.

序三

荣广润

刘元声老师的作品集《舞榭歌台》即将出版，他邀我写一序言，我深感荣幸，故欣然命笔。

我与刘老师近距离来往是在近十余年。他是上海人，但长期生活在北方，先后在中央戏剧学院读了本科，得了硕士学位，然后留校任教20余年，并担任了中戏舞台美术系主任、副院长，是中戏舞美学科的带头人、名教授、名设计师。那时，我与他因工作也偶有接触，在会议中，在交谈时，都能听到他对戏剧对艺术教育的真知灼见，每回都有如沐春风之感。其他，则都是间接了解了。2002年，他因个人原因调来上海戏剧学院工作，我作为院长，当然万分高兴，学校能够礼聘到一位有真才实学有权威影响的教授对于学校的助益是不言而喻的。从那时起，我与他的接触交流就频繁了许多，对他的为人治学也有了更感性更深入的认识。

刘老师在中国当代高等戏剧教育界，真正称得上是一位才华横溢学养渊博的专家。他的三卷本作品集《舞榭歌台》足可佐证这一评价。他是一个杰出的舞美设计家，又有扎实的绘画功底，创作了许多有风格有意境的画作。他还是一位有见地有经验的戏剧教育家，并写得一手好文章。这三卷本就记录了他在这领域里所取得的了不起的成就。

作为曾经的中国舞台美术学会会长，刘老师舞美设计的造诣是业界公认的。上世纪八九十年代，中央戏剧学院几个在全国有重大影响的戏剧演出的舞美设计均出自他之手：1983年的《培尔·金特》、1986年的《俄狄浦斯王》、1988年的《桑树坪纪事》、1993年的《洒满月光的荒原》，他的创意十足的设计都为这些成功之作增添了艺术的光彩。他艺术上的影响还远播到了海外，1997年，他受邀

为香港芭蕾舞团设计舞剧《末代皇帝》，舞台上的画面场景不仅恢弘大气，而且其灵动变化出色地象征了末代皇帝溥仪的封闭世界，正由于此，《纽约时报》的评论高度称赞了他的设计“极具独创性”。2002年调到上戏以后，他的艺术创造更多转向了上海和南方，设计的作品也兼及话剧和戏曲。其中绝大多数我都有幸观看过演出，而我最赞赏的当数昆曲《长生殿》（四本）。

就我的观感而言，刘老师的舞美设计因不同的剧种不同的剧本不同的题材总体上呈现出风格多样丰富绚烂的面貌，但有两方面的特征却贯串始终，成为他作品的最大审美价值之所在。其一是艺术品位高。他的设计绝无敷衍粗糙，也无哗众取宠。他的艺术视野开阔，专业储备丰厚。在美国耶鲁大学他做过访问学者，对西方现当代舞台艺术有过钻研；在希腊意大利，他做过艺术考察，对西方古典戏剧了然在胸。对中国古代视觉艺术他更是十分精通。这些积累就自然渗透到了他的艺术构思与形象塑造之中。在设计昆曲《长生殿》时，他笔下的长安唐宫与骊山，不是一般的巍峨殿阁、豪华园林，而是以宋元院画典籍为依据，如宋代李嵩的名画《朝回环佩》、元代王振鹏的《龙舟图》，以及五代郭忠恕的《明皇避暑宫图》，兼从日本京都、奈良遗存的唐代建筑造型与构件汲取创造的元素，展现了十幅精致的背景，构架起了盛唐宫廷的万千气象。这样，舞台上展示的场景不是堆砌，不是炫耀，不是所谓的夺人眼球，它有古典的气派，有历史的厚度，故而是上品。其二是人文内涵深。刘老师是一位深谙舞台艺术的设计家，他的设计重视为演出创造自由发挥的空间，重视舞台画面的形式美，重视根据不同戏剧品种不同舞台条件进行构思，然而在这所有的追求之上的则是他的作品内在的意蕴与精神。透过他所创造的舞台视觉形象，你都能读到他对人生的感悟和思考。他曾这样叙述自己舞美设计的目标：“物质的悦目和精神的玄想也许是我追求的舞台空间的双重境界。”他的作品一以贯之地体现了这一点。在《桑树坪纪事》一剧，他的设计看似极简单，转台上一面黄土土坡、一口古井、一孔窑洞，有单

纯的美，更有高度的概括。它无声诉说着中华民族其时物质的匮乏与简陋、精神的贫瘠与单调，象征着生命的存在状态，而最深层的，则是要改变这一切的呐喊与奋争。在芭蕾舞剧《末代皇帝》中，他用百叶帘的灵动开阖，自如地展现了末代皇帝的人生轨迹，演绎了时代的变迁。而百叶帘的翻动，交替呈现的是两个背景：“龙”和“迹”。龙是皇权的标志，迹是血的迹，水的迹，墨的迹，它隐含的是皇权对国家的桎梏，封建对民族的扼制，且其影响绵长，难以褪尽。所以，看刘老师作品不光是视觉的享受，更有心灵的触动、思想的回味。

对刘老师的画作，我以前所知甚少，此次得以浏览欣赏，再与他的设计两相对照，始知他的设计之所以有大成就，与他的绘画的水平和能力有密切关系。由于专业方向的缘故，他的画作多为风景画，山水林石、海天云雨、市集村落、港口田野，在他笔下是那么有韵致，具象依稀，意却并不在此，水墨氤氲间，色彩浓淡处，景物内在的神气、蕴含的意境，静静地向你渗透，把你包围。这种感受与看他的舞美设计是完全一致的。

刘老师文章很有自己的风格，文字活泼，要言不烦，且妙语如珠，思维跳跃，是一副犀利而又生动的模样。他写中国古典艺术与舞台，有古代散文简练扎实的气概；写古罗马剧场遗迹，有西方无韵诗的感喟和情感。《文集》中我最欣赏的是他的《戏剧教育改革之呓语》。他在中戏、上戏执教几十年，又担任教育管理领导多年，且访问和研究过世界上许多戏剧高等学校，对戏剧教育规律有很深的认识与见解，这些都凝聚进了他的文章。他自嘲是一篇“呓语”，实际上是一篇金石之言，一篇美文妙文。文章极精炼极生动地总结了几十年艺术院校的改革和折腾，得失和教训，尖锐地指出了艺术教育受极“左”的摧残以及被创收与金钱绑架而遭到的损害。他旗帜鲜明地提出了高等戏剧专门人才的理想培养模式：本科进行通才教育，让学生具备厚实的学养基础；研究生实行专业教育。这个构想是他积常年的经验与思考，比照耶鲁大学戏剧学院等国际模式而酝酿成熟的。它

的基本思路无疑是符合艺术教育规律的。当下中国的高等艺术教育问题很多，有一个核心问题至今未能很好破解，即特殊的专业技能要求与训练和应有的人文、自然科学素养与学习的矛盾，我们在实践中常常顾此失彼，飘忽摇摆。所以，刘老师的见解是极有价值的。

说起来颇为惭愧，虽然刘元声老师在上戏工作已十年有余，我对他的学识人格的认知却依然十分有限，只能停留在以上那些文字的水平，但我不揣谫陋，因为我愿以它们来表达我对他出版作品集的祝贺和对他的尊敬。

原上海戏剧学院院长、教授

陈广润