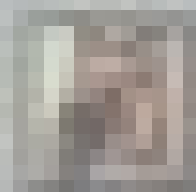




戏剧服装设计 与手绘效果图表现

潘健华 著

东华大学出版社



戏剧服装设计 与手绘效果图表现

第二版

中国美术学院美术考级教材



戏剧服装设计 与手绘效果图表现

潘健华 著

东华大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

戏剧服装设计与手绘效果图表现/潘健华 著. —上海: 东华大学

出版社, 2009.5

ISBN 978-7-81111-562-8

I. 戏… II. 潘… III. 服装 (戏剧) -设计-高等学校-教材

IV. TS941.735 J816

中国版本图书馆CIP数据核字 (2009) 第064816号

责任编辑: 马文娟

版式设计: 唐 蕾

封面设计: 魏依东

戏剧服装设计与手绘效果图表现

潘健华 著

2009年6月第1版

东华大学出版社

上海市延安西路1882号

2009年6月第1次印刷

邮政编码: 200051

电话:(021)62193056

新华书店上海发行所发行 杭州富春印务有限公司印刷

开本: 889x1194 1/16

印张: 13.25

字数: 350千字

ISBN 978-7-81111-562-8/J·082

定价: 79.00元

上海戏剧学院规划建设教材

□ 戏剧服装设计与手绘效果图表现
Costume design and handpainting manifestation

潘健华 著



东华大学出版社



陆健荣

上海戏剧学院 教授

序

戏剧服装设计是戏剧与服装艺术结合的产物，戏剧是它内在规定属性，服装艺术是它外显的语言形态，两者密不可分。在演艺样式多样化的今天，要求戏剧服装设计者具有深厚的戏剧与服装设计修养，以丰富的想象力及拓展的知识视野来获取设计灵感。而戏剧服装设计中的手绘效果图又与戏剧性、服装创意、绘画、材质工艺等方面把握构成密切的关系，它是戏剧人物形象设计的首要阶段，通常借助于绘画的表现力得以实现，由此来体现剧目的风格样式与角色包装的创意，既为戏剧形象的体现提供依据，又具有独立的鉴赏价值。

潘建华是国内首位戏剧服装设计研究生，长期任教于我院舞台美术系戏剧服装设计专业的资深教授。本书汇集了上世纪八十年代以来历届学生的优秀作业。最为可贵的是，他在教学过程中鼓励和引导学生发挥艺术个性，以各自不同的艺术形式和图样来表现服装效果。这些学生如今已是活跃在国内外演艺服装设计领域的专家和学者，这些作业则记录了他们早年专业学习的轨迹。书中既有对戏剧服装设计概念、特性、功能、种类等方面的理论指导，也有不同风格样式的四百多幅效果图陈列，并将效果图按写实、写意、装饰、综合四种表现力来分类评价，是作者二十多年来教学的结晶，更填补了专业教程的一个空白。

本书的鲜明特色还在于作者对每个剧目的服装设计均进行了分析与评述，涉及戏剧类型、剧目、角色、设计表现力等诸多方面，图文并茂，信息量大，对演艺服装设计会起到直接的参考作用，并有可观赏性。

而今，随着计算机的普及，学生越来越依赖计算机图形软件来完成设计创意，而忽略效果图手绘表现力的学习与训练，这种功力的缺失，值得我们反思。在这种大背景下，戏剧服装设计与手绘效果图表现的问世，无疑是吹来一股清新的风，是一份给与从事戏剧以及服装设计专业人士最富心意的礼物。

多年来，潘建华教授在中国服饰文化及女红艺术方面成果不断，《中国古代内衣文化》、《中国女红艺术》等著作、论文，开创了国内服饰文化新的学术增长点。在学术研究的同时，也积极从事专业教材的建设，其中上海市精品课程《服装人体工程学与设计》已成为几十所专业院校的教材，在当今学术界深受喧嚣浮躁风气干扰的环境下，这种严谨治学、重拓展、求创新精神，尤其值得推崇。

上海戏剧学院 副院长

韩 生

2009年元月

contents
目录

上篇

008

第一章 戏剧服装设计概念

009

第二章 戏剧服装设计特性

014

第三章 戏剧服装设计的功能定位

028

第四章 戏剧服装设计的种类

033

第五章 戏剧服装设计的风格样式

040

第六章 戏剧服装设计程序

下篇

048

第一章 戏剧服装设计效果图表现

054

第二章 写实技法的手绘效果图

106

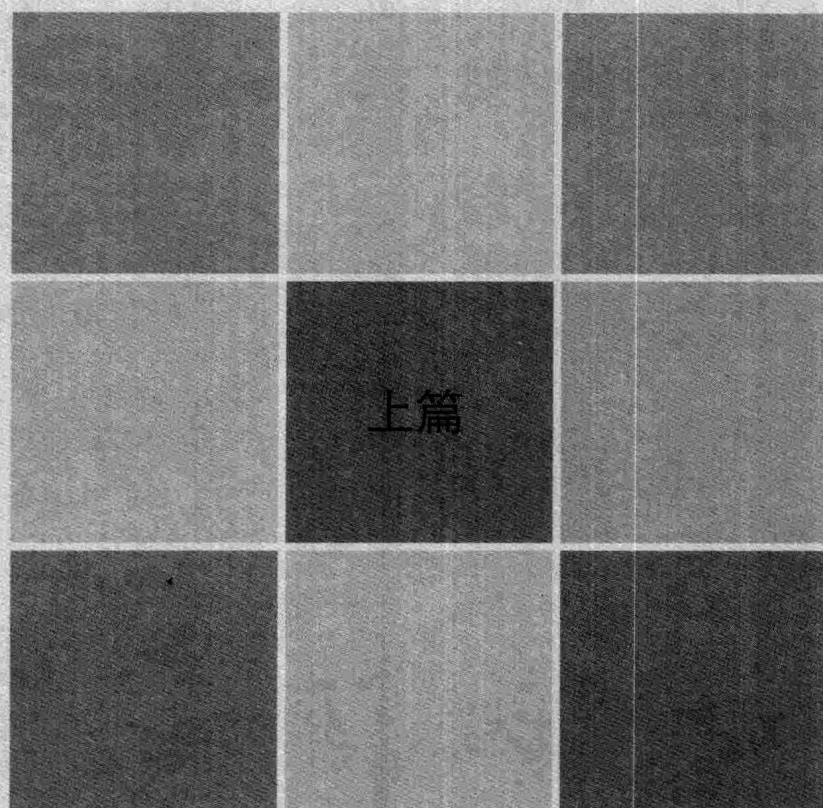
第三章 写意技法的手绘效果图

148

第四章 装饰技法的手绘效果图

184

第五章 综合技法的手绘效果图





第一章 戏剧服装设计概念

1、戏剧服装设计概念

设计师以装扮者为载体,结合戏剧的时空规定性及演出样式,依靠预先制定的造型手法,在戏剧过程与演员行动的多维化服装形象中实现的角色包装任务,称之为戏剧服装设计。

这个概念包含的信息量:

戏剧服装设计要求设计师首先是遵循戏剧时空规定性与演出样式化的戏剧人。

(1) 时空规定性:任何剧目都有它所规定的时间与地点。例如,话剧《雷雨》表现20世纪30年代的中国,场景是周朴园的公馆,表现媒介是舞台;电影《芝加哥》表现的是20世纪20年代的美国,场景是监狱与酒吧,表现媒介是屏幕。

(2) 演出样式:戏剧演出均有既定的风格与样式,不同的演出样式要求设计师按不同的设计语言来运作。例如,话剧《巴黎圣母院》要求角色形象生活化而具有纪实性,现代舞《巴黎圣母院》则要求角色形象更具抽象与符号化。

(3) 预先制定的造型手法:指设计元素的引用与组合,设计思路与方向,风格定位,表现力确定等一系列操作程序。

(4) 戏剧过程与角色动作的多维化服装:戏剧总是表现某个事件人物的冲突与变故、矛盾与发展,例如,《奥瑟罗》中的奥瑟罗从勇将到嫉妒小人,从英雄走向毁灭,剧中奥瑟罗与苔丝特蒙娜、依阿哥等角色又构成交织的戏剧关系,服装必须揭示这些规定性。服装形象在戏剧中具有多维的关系,它与舞台空间,光的空间,服装本身的空间,表演者与表演者之间的空间等等,密切与戏剧演出的属性相关联。

(5) 角色包装:在戏剧舞台与表演空间中,服装成为特别的围绕某个事件与剧本要求而吸引观众注意的角色外显符号。例如,门襟

上的五粒纽扣有三粒不同材质与色彩,会产生破落、诙谐、变态等不同的角色评价。

2、戏剧服装设计概念包含两个层面

(1) 戏剧服装设计的操作层面

① 时空规定性, where, when (地点、时间)。

例如,《康熙大帝》、《雷雨》前者公元1662年,后者公元1930年。

② 表演的类型:写实、写意、抽象、庆典、浪漫与后现代等。

剧种:戏曲、杂技、话剧、狂欢、庆典、芭蕾舞、民族舞、歌剧、音乐剧、广场艺术。戏曲又分:传统的程式表演和程式创新(改良戏曲)表演。

话剧又分:悲剧、喜剧和正剧。

芭蕾舞又分:古典芭蕾和现代芭蕾。

③ 预先制定方案:款式、面料、色彩、工艺、手段、演员的形体分析等。

④ 服装体现戏剧的演绎过程

例如,《奥塞罗》勇将——嫉妒小人

《梁山泊与祝英台》同窗——抗婚——化蝶需注重的结构演绎过程与五个“W”:

WHERE——剧目发生的地点、区域、民族。

WHEN——剧目发生的时间。

WHAT——剧目主题内容、情节、表演与导演样式等。

WHO——剧目角色的年龄、性别、信仰、性格、身份,以及他(她)与其他角色的关系。

WHY——展示剧目矛盾与冲突的演出意图是什么。

(2) 戏剧服装设计风格样式的创意层面

① 纪实性:服装构想需强调时空的“三一律”,例如,《茶馆》、《北京人》。

② 诙谐性:强调演出服装俏皮并意料之外的效果,例如,《升官记》。

③ 抽象变性：设计想象上进行造型本质的浓缩，例如，《战胜太阳》。

④ 喜剧性：矛盾形式的冲突《温沙的风流娘们》。

⑤ 中性：中性手法，介于纪实和抽象之间的形式。

⑥ 唯美纪实性：例如，《发胶星梦》、《窈窕淑女》，比生活更时尚与装饰性。

⑦ 超现实性：例如，《死无葬身之地》比生活更残酷，使悲壮更惨烈，使欢快更狂热。

⑧ 服装样式与演出样式的匹配性：这里的样式，指戏剧服装设计师对角色形象的理解和表现所采用的某种能充分体现角色的样式，是一种依靠服装结构，材质，工艺等语言来展示设计理念的载体。在再现与表现，

抽象与综合，抽象与现实的风格中，设计最终合乎剧本的规定性和导演构想的样式。戏剧服装设计受戏剧的制约，是非自由性的，例如，《雷雨》的服装样式，首先受导演对样式的把控与整体演出创意的支配。

风格样式必须和主创部门在编码上表现统一：

导演样式的匹配：理解导演对剧目的独到阐述。

与演出样式匹配：例如，《巴黎圣母院》既有写实的话剧，也有写意的舞剧，各有定位。

与灯光和舞台的匹配：例如，灯光与舞台是绚烂的，服装可直接用单纯明快的色彩，这样会产生色光变服装也随之变的丰富视觉形象。

与演员条件的匹配：例如，形体没有“三围”的女演员，用旗袍不如用套头衫；塑造动物的形象必须用充填物来塑形。

第二章 戏剧服装设计特性

本着戏剧服装设计的属性，在表演空间中，一般的服装成为特别的，围绕某个事件或剧本要求的意念而吸引观众注意角色。

角色由形体、动作、声音、表情、服装、化妆等成分构成，服装是角色的一个外显部分，它存在与特定的戏剧空间与舞台场景之中，通过直观的形象包装来表现一定的戏剧内容。

对于戏剧来说，“人可以貌相”是成立的，戏剧服装不管是主角的“商标”，还是配角的“商标”，它都能把演员变成国王或流浪汉、将士或仆人、贵妇或妓女。在戏剧中，服装是决定一个人物（角色）的最外在的常用手段。无论是写实主义还是象征暗示，服装都能表达性别、年龄、所属社会阶层、职业、国籍、民族、宗教等内容，有时还反映特定时代的精神。服装还能够反映历

史时代（文艺复兴的“磨盘领”）、季节（裘皮大衣与文化衫）、天气（雨衣）、环境（体操服、工作服）或一天里的某段时间的符号（睡衣—制服—睡衣）。另外，戏剧服装总是同时与几种情况相呼应，与其他系统的符号相伴随，受到剧作家、导演、演员、舞台样式等戏剧载体的控制与限定，它的存在时空是经过刻意假定的，戏剧服装创造的成功与否不单凭设计师的才华，而涉及到诸多戏剧因素的制约。

戏剧服装作为角色的一部分，设计上有鲜明的个性特征，大致体现在以下几方面。

① 它与生活服装设计有密切的关联。

戏剧服装来源于生活服装，即人们常说的“合乎时代的历史考据”，而不是凭设计师主观臆断。如表现清朝宫廷风云的剧目，服装必须以朝服、花翎、马褂等为蓝本；上



演莎士比亚历史剧目，通常以欧洲17世纪的磨盘领、灯笼裤、开口装等为人物服饰形象创造的依据。生活服装是舞台服装创造的源泉与依据。同时，生活服装有时又来自舞台服装的影响与渗透，20世纪初，秀兰·邓波儿的表演服装曾成为国际时装界推崇的偶像。再如，牛仔裤成为生活流行服装，需归功于牛仔服饰为好莱坞明星所运用。生活服装与戏剧服装的关系密切关联，如果说生活服装是日常生活与行为的记号，而戏剧服装就成了记号的记号，它在戏剧特性的支配下，完成戏剧形象外观包装的使命。

② 戏剧服装设计假定性高于实用性。

戏剧服装受戏剧要素的制约，与生活服装不同，体现在服装的假定性高于实用性。

所谓“假定性”，指一切艺术“幻想”所共有的一种约定俗成的属性，即被人类审美心理所认可的艺术真实性。戏剧艺术的假定性，是指在剧场条件下戏剧性的情境和动作，也就是“假定情境”与“舞台形象”。戏剧服装的假定性是虚构的艺术真实，是在剧场条件下，服务于戏剧演出（承担角色外貌塑造）的假定的舞台真实。服装在戏剧假定中成为角色的形象符号之后，常规服装所要求的合身、耐穿、便利、个人崇高等因素失去了支配作用，而合乎角色的假定情境与身份，并通过性格、时代等角色服装假定与艺术化的表现，使人联想到生活真实的艺术效果，它的意义才能成立。

③ 戏剧服装设计的依赖性与非自由性。

戏剧服装不像时装发布，而是受舞台各部门的制约，如舞台空间样式、灯光的处理、角色与角色之间的关系、演员形体条件，均对戏剧服装有着不可回避的影响与牵制。一组淡雅简洁的服装，在生活中无可非议，但在舞台上，天幕是淡灰色，灯光是照明白光，那这组服装就没有半点力量，角色形象会显得惨淡无力。

④ 戏剧服装设计的距离效应。

戏剧服装的距离效应是由剧场内舞台与观众席的条件而定，这种客观的空间距离存在，促使戏剧服装更强调调整体的造型，它与生活服装注重制作工艺的细节不同。例如，古希腊剧场中的角色常用高跟鞋、面具来抬高演员的体形，与剧场的低凹及远距离有关；伸出式舞台与小剧场戏剧中，演员与观众距离较为贴近，服装要求亲切而富有常态；镜框式舞台要求服装有一定的张力，依靠裙撑、衬垫来修饰形体。一般来说，戏剧服装出于距离的限制，服装造型偏重于轮廓与材质的强调，形与形之间的组合比生活服装更概括，色彩运用也比生活服装强烈、明确，过繁的细节在戏剧服装上容易显得零乱而失去力量。

⑤ 戏剧服装设计通常以假代真。

戏剧服装既有距离感，又是生活服装的艺术再现，艺术表意的成分高于生活服装。在表演舞台上，服装材料只求质地与色泽的相似，不要求材质成分的华贵。例如，皮革用人造革或化纤复合材料代替；皮毛用人造毛代替；毛料用打包布染色代用；西装口袋只有袋盖，没有袋布等等。实践证明，戏剧服装的结构与材料采用以假代真的处理可以事半功倍，并有强烈的舞台艺术效果，例如，武士头盔上的缨饰，选择包装用的彩色尼龙绳，在舞台色光的烘托下，艳丽夺目，并可随光的变化而变化，这种替代材料与真正的飞禽羽毛相比，既经济又出效果。

⑥ 戏剧服装设计必须服从于导演的主信息系统。

戏剧演出中无论什么类型与剧种的演出，尽管有许多部门的参与，但只能传递或表达一个核心主旨与信息，也就是人们通常说的“一个风格”、“一个样式”、“一个意念”、“一个目的理想”的“导演中心或负责制”。戏剧服装设计只不过参与角色

包装的一个部分，它要求设计师积极与剧目各部门主创在理念上达成一致，并以交流，互补的方式来共同为传达剧目的核心主旨服务。

1、与化妆设计的关联

戏剧服装与化妆设计在塑造角色形象的手段上是一个人物造型系统，但有着不同的差异。戏剧服装以包装演员的躯干、四肢（形体）为条件。而化妆造型以演员的面部（五官部分）为范围。从人物造型的整体角度来看，服装偏重于角色身份的标识，化妆造型偏重于角色表情与面相的刻画。戏剧服装可以在演员体型上根据设计的需要，进行不同形态的变化，如裙撑、磨盘领、塑身胸衣、灯笼裤等千变万化。只要不妨碍演员行动以及不脱离整体演出的样式，矮个子可以加鞋跟，胖体态可以用直线结构来修饰；不但要考虑正面，还要顾及侧面、背部、不但要考虑款式，还要注意装饰点缀等等。而化妆造型所服务的演员五官部分，相对稳定并以平面修饰为主，在眉形、鼻型体积、唇部形态等方面做性格化的刻画。戏剧服装与化妆造型在运用的物质媒介上有着差异，戏剧服装以纺织面料，装饰辅料为主，必须经过一定的成衣工艺来实现；而化妆造型依靠油彩、毛发等材料来创造。戏剧服装与化妆造型的工作程序有差异，前者在试妆、彩排之后基本完成；后者必须演出前现场操作，每个场次的演出均可以根据演员的需要及演出效果做改进。戏剧服装与化妆造型的知识结构有差异。除均需了解戏剧特性、功能、剧种及形态美艺术法则之外，戏剧服装对于服装材料、工艺、服装史、人体结构形态等知识有一定的要求。例如，服装上的平面装饰是绘还是绣，它是什么图案风格，其舞台效果均不一样，“绣”比“绘”显得精细、富贵而更有身价；针织面料是线圈结构，其松散的质地适宜休闲的造型，机织面料结构严谨，常用于外套及定型性强的款式，透明的

纱与弹力材料常用于舞蹈服装等等。

2、与舞美设计的关联

戏剧服装是舞台美术的有机组成部分，提供舞台上的视觉形象，它与舞台设计、灯光、道具、效果等共同参与戏剧创造，其作用大致有三方面：

(1) 为观众提供可见的剧情环节与角色形象，将剧本的文学形象转化为舞台视觉形象。例如，曹禺的《日出》，舞台设计为豪华而凌乱的高级公寓，使观众感知女主人陈白露堕落为高级妓女的生涯，而她的服装以富有质地的闪光丝绒为材料，来表现她的身价与买笑者的媚艳，这些均能使观众通过视觉形象来理解、判读剧目人物与故事情节，帮助观众深入领悟剧本的主题。

(2) 激发演员创造角色的情绪，帮助演员进入规定情境。例如，灯光的金黄色与服装的红色、橙色、金银色共同营造血与火的场面，这种刺激的色彩必然引发演员激昂的表演情绪。

(3) 以视觉形象体现剧目的体裁与风格，揭示主题，将创作群体的构思物象化。舞台服装与舞台设计、灯光设计一样，依赖所创造的视觉形象来体现剧目体裁（悲剧、喜剧、正剧）的风格（写实、写意、抽象等）。例如，《马克白斯》剧目中邓肯的服装设计，胸部硕大的金色手形挂件与凹凸不平的骷髅结构皇冠造型，这种含有“篡权者”象征意味的物像处理揭示了角色对权欲、人性的表现主题。

戏剧服装的作用与舞台设计、灯光、化妆、道具效果等各部门一致，但在媒介语言上有差异，这个差异是由各部门的本质特征决定的。舞台美术着重于为演员提供符合戏剧要求的表演空间（场景）；灯光造型依靠光来创造空间、分割空间、渲染空间气氛与情绪；音响效果通过声音的模仿与加工来表现戏剧内容。



而戏剧服装有演员形体条件的制约,它比舞台设计、灯光等语言都显得实在、具体,这里的创造不能脱离人体运动结构,也就是说,戏剧服装创造无论如何都要表现戏剧服装的主体与风格,必须使演员穿着方便、便于行动。例如,《变形记》中“甲虫”形象的创造,躯干部位僵硬状态的外壳、四肢部分伸缩性的肢爪、头部弹性的胡须等,均需用软体与弹性材料来表达造型上的酷似,并在结构设计上让关节部分能运动自如,否则,装扮甲虫的演员无法通过滚、爬、跳、立来表达不同的情绪与“虫”的形体特征。

戏剧服装与舞台美术各部门在相互关照、配合、互补中,才能共同构成理想的舞台视觉形象,而且这种互相配合必须贯穿在整个戏剧创作过程中。例如,附有白色羽毛装饰的礼服裙,需依靠冷暖色光来塑造形象的体积,并且随演出需要变换色光,如果灯光只给予照明光(白光),就会使羽毛平和、惨淡;一套深色的燕尾服,如果置身于黑色的天幕之前,会使服装与舞台空间一并失去光彩;色彩绚丽的服装组合,如果与富有多种色光组合,反而显得杂乱无章。所有这些例证,均说明戏剧服装不能孤立地考虑它的存在,只有与舞台空间、灯光等默契匹配,才能创造出鲜明而富有个性价值。为避免戏剧服装与舞台美术各部门的不匹配,要求戏剧服装设计师始终关注舞美各部门的设计方案与进度。从最初的交流到实施方案,从连排到彩排,及时调整服装与他们之间的不和谐部分,保证舞台视觉形象的整体性。

3、与表演者的关联

表演是戏剧艺术的本体,它以演员形体为媒介,演员既是表演艺术创作的媒介材料,也是体现整个戏剧艺术形象的最终载体。戏剧正因有了演员装扮剧中人物、依靠动作表现故事情节等一系列特点,演员也就

成了集合戏剧不同艺术门类的“综合体”,其中戏剧服装是与演员的配合、依赖、补充最密切的部分,体现在以下方面:

其一,通过服装帮助演员找到角色的感觉,由外部的形象折射角色的内在的情感状态。莱辛在《汉堡剧评》中曾提及“须知情感是内在之物,我们只能凭外部表现加以评判”,服装是“外部表现”(外貌)的手段,通过“由外到内”来激发演员的角色体验与情感投入。例如,我国著名话剧演员石挥在扮演秋海棠时,用一套新棉衣裤换来一套老乞丐身上的破烂衣服,穿着它演戏,使观众将他认作真的乞丐,还给了赏钱。演员通过外部服装来帮助进入角色,能使角色形象鲜明有力、形神兼备,如演员一旦穿上带水袖的褶子,就能将内心的喜、怒、哀、乐通过水袖的不同造型展露出来;穿上船底鞋及传统旗装,戴上“大拉翅”,演员的步态、举止必定会显得端庄、轻缓。这些都是经过服装的穿戴,使演员“化身”为剧中人物。

其二,协调演员与戏剧服装设计师对角色服装的理解差异。演员是通过声音、形体、语言、动态、表情来塑造角色,是戏剧的本体;服装设计师是通过款式、色彩、材料、工艺等物态手段在演员形体上的角色塑造,是外部相貌。他们不同的角度与手段,形成不同的差异,而这种差异必须通过互补、交流来获得一致,而保证角色形象的准确。服装设计师在与演员交流中,往往会听到演员要求设计师将他(她)打扮得漂亮些的请求,如何来理解演员服装在舞台上的美,这个美是什么标准,需要双方之间的沟通,以求获得只有贴切角色身份、符合整个演出样式(风格)的服装才是角色形象美这个共识。例如,创造一个贫苦山区的村姑形象,服装必须富有山村的气息,而演员本身

在生活中的形象很时尚、靓丽，服装设计师有责任去说服她认同再现生活形象的真实，才是表现角色美的关键。另一方面，服装设计师所设计的服装，有时并不适合所定的演员的体型条件，需要设计师通过设计来弥补演员体型的不足。例如，一个女演员体形比较单薄、瘦弱，而角色的要求是丰满而充满女性魅力，设计师必须通过塑形结构与充填材料来营造体形曲线与圆浑的效果，回避袒胸露背。

其三，服装设计师与演员的交流贯穿在整个戏剧创作过程中，从最初的交流到排练，从确定设计方案到彩排，交流的目的是为了使角色的形象更完满。最初的交流能使设计师对演员的条件（形体、肤色、体型、气质、崇尚）有所把握；排练中能洞察演员之间的各自位置与角色性质；确定方案之后要获得演员形体尺寸数据，便于制作；彩排中能根据舞台实际效果而做进一步调整。

4、与导演的关联

导演是戏剧艺术中一切问题的决策者，对于演出的成败，导演承担着最大的责任，既要负责对剧本的再创造，也要启发并指导演员创造角色及保证舞美各部门协调统一，最终实现完整的舞台艺术形象。

戏剧服装设计与导演的关系，有作用与反作用的两方面。服装是导演创造演出形象中，用于角色外貌包装的手段，服装及其服装设计师应贯彻、接受导演的既定方案。通过听取导演阐述、导演对设计方案的评价、导演对彩排中的意见等一系列过程，来检验服装是否合乎整体的演出风格及导演要求的实际效果。

例如，导演确定用时装形式来表现《哈姆雷特》形象，对哈姆雷特的服装要求是具

有现代的时尚风格，服装设计师应循着这个主线去确定方案，而一改传统的文艺复兴时期服装为依据的创造。服装设计师在认真贯彻导演创作意图，做好服务工作的同时，也能通过设计的创新来为导演提供有价值的舞台调度，激发导演创作灵感。例如，日本宝冢剧院的演出样式，之所以被誉为“东方的百老汇”，主要是服装的绚丽多彩、千姿百态，便于导演来营造豪华的场面，通过不同列队之间的穿插及其舞蹈动作，结合富有节奏的音乐，给人以愉悦、欢快的视觉感受。设想一下，如果宝冢的演出没有这种豪华的衣饰，再好的导演也无法创造这种气氛。

不同导演有不同的阅历、不同的知识结构及审美情趣，有的擅长写实风格的再现，有的热衷写意风格的表现，有的注重创新与探索。服装设计师应该考虑是否与所合作的导演在创作风格与审美崇尚方面达到和谐默契，避免创造过程中由于不同的理解或表现力的极大差异而产生冲突。同时设计师也有不同的擅长，并不是所有设计师都能驾驭各种样式与题材的表现，有的擅长传统戏曲服饰，有的偏爱舞蹈服装，关键是寻求设计师与导演之间在风格与表现力上的谋合，便于调动双方的积极性。

戏剧服装设计师与导演的交流通常有三个阶段，第一阶段听取导演阐述导演构思，从而制定设计方案；第二阶段是将设计方案交付给导演（包括所有创作部门）评审，根据各方面意见做调整；第三阶段是关心排练过程，尤其是连排与彩排，通过试装来听取导演意见，检验服装是否符合角色要求，这个阶段导演会从舞台整体形象的角度，对服装提出具体的修正意见。



第三章 戏剧服装设计的功能定位

戏剧服装作为角色包装的作用，使舞台人物形象参与到戏剧表现中，有着独特的功能定位，体现在实用、再现、组织、象征与审美几个方面。

1、实用功能

戏剧服装的实用功能并非人们对生活服装评价的实用观念，生活服装的实用指价廉物美、符号主观选择、穿着舒适、工艺讲究等等。戏剧服装的实用功能除含有以上部分因素之外，主要体现在改变形体、帮助行动并为舞台整体形象润色等方面。

戏剧服装的改变形体，指在演员形体的基础上，服装造型通过工艺上的扩、缩、填、贴、垫等手段来创造符合角色要求的外部形象。如模拟外形的甲虫、精灵、动植物或再现性格化的吝啬鬼、驼背人、武士等，

这些角色外观形象决不能以常态服装的结构来处理，而应根据这些形象模拟的结构特征和性格类型来再现需求的形象。通常，甲虫用人造革拼接成甲壳状外套配以爬行的动作；武士则需要垫肩收腹；而驼背人在背部要添加填充物。在表现西方剧目时，服装的改变尤为重要，带有撑裙的18世纪欧洲贵妇裙，如果不用撑裙架及收腹垫臀，就不可能产生雍容富态的形象。戏剧服装形体改变的标准是以最大限度的贴切角色外部形象、弥补演员本身形体与角色的差距为本。方式上通过造型结构的变化与色彩的处理来完成；结构上体现在空间量的变化，填充附加物；色彩上用视错手段，如深色的紧缩感，淡色的扩充感；面料上轻薄型的流畅形态，粗厚质地的凝重浑厚等不同效应的运用（图1）。



图1 设计上采用填、扩、撑的手段，来增加服装的空间量，强化了舞台形象的张力。

服装在改变形体的同时,也包含着它必须协助行动,因为演员在舞台上不是蜡像造型,而是在一定的表演空间流动的,服装造型上要注重肢体部位的处理不妨碍行动,例如,幅度大的动作(格斗、击剑、劲舞),更要在服装上帮助演员行动,常用弹性紧身裤、宽松衫等形式来尽量减少形体外部妨碍表演的添加成分。

戏剧服装的实用性还体现在它能为其他舞台艺术部门润色。舞台空间的景块通常是静止的,指示性及符号性极强,而服装随角色的表演而更换款式,为整个舞台造型注入了活力;舞台服装由于面积与色彩的关系,也为化妆造型的说服力奠定了基础。可见,这种“实用”不是狭义上的便廉,而是戏剧广义上的综合协调。

2、再现功能

戏剧服装参与塑造事件的时空,表达某个时间与空间。戏剧服装参与戏剧事件的

展开(纵横线索),编织与解释事件中人物的身份、地位、个性、心理状态、境遇等等。

戏剧服装参与戏剧人物的指示,表达事件发生的过去、现在或将来。

每个剧目均有特定的时代背景、民族及性格特征,戏剧服装作为角色装束,必然要昭示这些内含,即角色扮演。从再现层来看,主要在以下方面:

(1) 再现环境

环境表示是戏剧服装再现中的首要意义,通过服装的款式与色彩、附件、工艺手段来揭示所表现的剧目时间、地点、季节、气候、民族、国家、宗教、婚姻状态等。如和服带有披领及挂包,表示春季、室外、日本民族;紧身胸衣及衬箍裙打褶,表示18世纪欧洲、贵妇;雨衣或湿衣登台,表示下雨或刚接触水。所有这些,即使没有台词、没有背景也能表现人物的环境(图2)。



图2 清晰地再现了欧洲18世纪巴洛克时期的贵族气息。