

(出版物1号)

舞台灯光文选

第一集

北京照明学会

一九八四年元月

北京

舞台灯光文选

第一集

北京照明学会

前 言

苏 丹

舞台灯光是戏剧和一切剧场艺术不可缺少的至为重要的组成部分。对舞台灯光的评语如：无照明（灯光）即无戏剧；灯光是剧场艺术的灵魂；灯光是舞台上的太阳、舞台美术的血液、是布景的水份、是人物造型（服装、化妆）的光彩、是演员表演的环境气氛和人物内在思想感情的延伸、更是广大观众的眼睛等等。中国的舞台灯光更有其时代特点。经过漫长的实践，形成了具有我国自己民族特色的舞台灯光艺术。早在二十年代、三十年代，我们的老前辈如贺孟斧、洪深、焦菊隐等等，在搞话剧运动时，在战斗的舞台演出中（也是宣传），就创造性的运用了灯光，克服了当时物质条件的不足和环境的困难，充分利用了光和声色的表现手段，加强了表演、阐明了主题，美化了舞台，突出了人物、烘托了整个舞台气氛。在艺术用光方面，既有体验体现，更重表现。因此，她具有我们自己布光方法和原则。舞台灯光在演出中的突出成绩，也促使了舞台演出、流动演出的蓬勃发展（如四十年代在大后方重庆的戏剧运动）。但是这些老前辈从事灯光工作，大都是业余性的，历史和时代赋予的使命，使他们在舞台光的艺术创作上做出了贡献。

建国后，国家成立了戏剧院校并设有舞台灯光专业，三十多年来，培养了大批新生力量。文艺团体在党的哺育下，得到了新生和发展，全国有几百个剧种三千多个文艺团体，使老的、垂死的剧种新生，重放光彩；新的更加发扬光大。舞台上从五十~八十年代出现了无数的好戏，好的舞台灯光处理，可惜据我所知，

我们的灯光工作者，虽善于实践、勇于实践，而对自己在灯光工作中的发现，发明和创造却不善于总结，更很少从中提高升华为理论。有搞一个丢一个的现象，使我们全国的灯光创作财富和才华流于空白。北京照明学会中国舞美学会几次开办的灯光基础知识短训班和灯光设计短训班的广大同学也都殷切盼望能有一些我们中国的舞台灯光创作和灯光科技的专集。现在，这本《舞台灯光文选》，是在广大灯光工作同志要求和支持下进行编辑的。

《文选》中有：一、舞台灯光理论方面的阐述，二、舞台灯光设计创作的构思；三、转载几篇书刊上发表过的有关灯光设计的文章；四、可作我们工作借鉴、具有研究价值的译文。以上这些文章仅供广大从事灯光工作同志们参考、借鉴。《文选》中的学术观点，我们提倡百家争鸣，各抒己见，希望她能达到抛砖引玉的目的。并殷切期望全国搞灯光工作的同志们能积极的赞助并参予我们的工作，将自己多年来在舞台灯光创作方面的心得经验、理论文章或将自己在工作中有关灯光方面的发明创造请寄我们，使我们的《文选》不断的编辑下去。

编辑委员会

苏丹 陈治 宋垠 韩晓峰 方堃林 程乃昂 黄风
霍焰 刘锐 孙天祥

责任编辑

程乃昂 方堃林 孙天祥

目 录

前 言.....	苏丹 (1)
舞台灯光的艺术创造	
——向焦菊隐导演学习的几点体会	
.....	方堃林 赵崇林 (1)
舞台灯光节奏.....	黄 风 (10)
舞台光的意境创造及其传情作用.....	程乃昂 (19)
试谈舞台灯光的表现性.....	张安戈 (25)
非写实布景的布光特点.....	袁华水 (36)
生活·色彩·气氛.....	刘弼源 (40)
舞台灯光中的光与色.....	陈 治 (46)
舞台光的音乐性.....	程乃昂 (64)
谈“白光”的舞台艺术效果.....	霍 焰 (67)
追光在舞剧《鱼美人》中的运用.....	梁红洲 (76)
《柔米欧与幽丽叶》灯光设计构思.....	金长烈 (82)
话剧《金子》的灯光设计构思与体现.....	钟高燕 (112)
情之所必有	
——谈歌剧《伤逝》的灯光设计.....	朱星辉 (127)
强调与陪衬	
——《绝对信号》的灯光设计.....	方堃林 (137)
《雷雨》灯光气氛的设想.....	宋 垠 (141)
人物·思想·照明	
——谈《日出》的布景设计和灯光设计	
.....	韩晓峰 赵崇林 (146)

五彩彰施 一色为主

——学习《王昭君》灯光设计的体会…… 方堃林 (153)

有生命的光为有生命的人物而存在

……………韩晓峰 陈午 译 (156)

布景设计照片…………… (163)

编后记…………… (169)

《王昭君》灯光设计体会

(1) 方堃林 著……

(2) 陈午 著……

(3) 韩晓峰 著……

(4) 陈午 著……

(5) 陈午 著……

(6) 陈午 著……

(7) 陈午 著……

(8) 陈午 著……

(9) 陈午 著……

(10) 陈午 著……

(11) 陈午 著……

(12) 陈午 著……

(13) 陈午 著……

(14) 陈午 著……

(15) 陈午 著……

(16) 陈午 著……

(17) 陈午 著……

(18) 陈午 著……

(19) 陈午 著……

(20) 陈午 著……

舞台灯光的艺术创造

——向焦菊隐导演学习的几点体会

方堃林 赵崇林

焦菊隐同志是我国著名的戏剧家、导演，他在几十年的艺术生涯里，无论是在戏剧的导表演上，还是在舞台美术方面，都有过很多精辟的论述。我们在跟随焦菊隐同志进行创作实践的过程中颇得教益。现仅就灯光的艺术创造谈一些体会。

一、烘托表演，连接舞台美术的创造

灯光，是舞台美术中极为重要的部分。灯光设计者应在保证演出照明的前提下，根据导演的要求，充分运用各种手法，帮助演员塑造人物，加强人物的立体感，以达到突出表演，烘托人物的目的。此外，导演的风格、情调、气氛的处理，以及舞台布景、道具、服装、化妆等各个方面，只有通过适当的灯光处理，才能使它们有机地连接、综合起来，并且和谐一致。

焦菊隐同志在论述灯光与表演的关系时曾指出：“作者的意图、导演的构思，许多只能意会不可言传之处主要靠灯光来表现，英国舞台美术家、导演戈登·克雷说过，半寸的光或阴影，就足以表现一个人物的不同心情。所以戏中利用灯光的变幻，色调及明暗对比，对于烘托表演、描写情趣、加强气氛。都起着画龙点睛的作用；同时，剧中许许多多人物形象的发展也可以在灯光明灭中表现。故而，灯光是演出整体的灵魂。”焦菊隐非常重视，关心舞台美术的创造。在舞台灯光方面，他不但有很多重

要的论述，而且还在实践中不断地给予灯光设计者以启发和帮助，使其在灯光设计构思时，不但要考虑剧中人物形象之间的关系，还要考虑人物所处的时代、环境，以及他们的内在联系，以加强戏剧的表现力。在具体工作中，每排一个戏，他总是不断地了解布景，灯光的设计构思，并把自己的导演构思和一些设想拿出来与设计者交换意见，包括戏的主题、风格、调度、环境特点及时间变化等等，使舞台美术设计们深入了解导演意图，再进行自己的构思，发挥创造，用集体智慧的结晶，创造出具有高度真实感人的表演艺术来。

二、加强生活气息，渲染戏剧气氛

为了使灯光设计能够更真实、更有生活的依据，作为灯光设计者必须深入到生活中去吸取、积累、丰富创作素材。焦菊隐曾谈过：“灯光的用途是加强生活气氛，表现时代、时间、时辰的感觉，表现生活的旋律，加强矛盾及人物的心理刻划。除此，还能加强人物的节奏感。”焦菊隐的这些论述还在《龙须沟》的灯光运用中得到了具体的印证。他排《龙须沟》从一开始就要求大家深入生活，进行观察、体验、丰富想象。同时他排这个戏在处理手法上非常写实，具有人物性格鲜明，生活气息浓郁的特点。并明确要求“这个戏主要是杂院一个景，但要通过它表现不同时代的生活本质和人们在不同时代所表现的不同气质；要表现出解放前的杂院与人们在此压抑的环境中相依为命，也要表现出解放后，人们的思想和环境的变化。”他指出：“虽然环境不能一下子就变得很好，但人们的心情变了！这种气氛主要靠灯光去表现、烘托。”为了达到这些要求，我们在深入研究剧本和领会导演构思的同时，与演员一道去龙须沟体验生活。

在那些不眠之夜，我们得到的感受是很深的。一次，还特别观察了黎明前后整个光的变化过程：从拂晓前，黑沉沉的天空到东方泛起鱼肚白，直至一轮红日冉冉升起……通过观察天色的变

化、时间的变化及景物的变化，找到了生活的依据，极大地丰富了我们的创作想象。为了使戏剧有浓郁的生活气息，突出光影及气氛的表现，我们对这个戏的景座落方向都有具体的设想，从而确定出光源的方向，明暗的处理及时间的变化等。例如：二幕一场的体现，幕启时，晨雾蒙蒙，继而远处天边微露鱼肚白引出一丝光亮，冲破了黎明前的黑暗。在朦胧的晓色里，小院内显得宁静、凉爽。戏中人物——程疯子屋内小油灯发出微弱的光线，透过窗户映射到院里。这时门外路灯还未熄灭，光亮中，一块木招牌上醒目地呈现“工人合作社”五个大字。观众自然联想到，啊北京解放了！此时，程疯子端着小油灯从屋内走出，透过微光，可以看到他因怀念死去的小姐子而哭泣的浮肿面孔。清静的环境与气氛衬托了他的孤独与忧伤。天色在不知不觉中亮起来了，院内其他的人们也都起身忙碌了起来，这时舞台深处天边呈现出鱼肚白，小院渐亮，依时间推移，鱼肚白渐渐隐去，彩云朵朵，朝霞满天，太阳冉冉升起；一缕红色的阳光照进了小院，霎时间，街门楼上，豆棚架上和屋顶上都抹上了点点微红，太阳越升越高，小院越来越亮。金色的阳光，照得小院格外温暖，生机勃勃，花架的阴影斑斑地洒在丁四嫂的窗前，远处的霞光渐渐地消失，天空呈现一片蔚蓝。

这场光的构思与处理，是随着戏剧情节的发展和时间的推移而形成的，光影与色调变化自然、细腻，与生活的依据紧紧相连，这种灯光的表现手法，更加强了生活的真实感。

另外，这个戏通过前后对比，节奏非常鲜明，除环境描写之外，灯光在加强人物的心理节奏上，也发挥了重要的作用。导演当时要求：“这个戏在节奏上强烈而鲜明，布景可以从色彩及小院环境布置上结合剧本的要求来表现。”特别强调“灯光应从多方面表现、烘托戏的节奏。”如，第一幕，时间是解放前，小院环境表现为“阴暗潮湿、肮脏杂乱”，整个气氛郁闷、压抑，光色处理灰兰、暗淡，而最后一幕，时间是解放后，对比小院环境

表现为“明朗洁净，一片清新”，整个气氛舒展、开阔，光色处理洁白、明亮。虽然还是这个小院，但时代变了，生活的内在节奏也发生了变化，生活里充满了希望。这时小院外沟渠已经修好，人们多年的积怨已被铲除，小院里破旧房屋已整修一新，几盆花草郁郁葱葱，成了人们对新生活向往的象征。在和煦的阳光之下，处处显出一派生气。环境描写的强烈对比、灯光的不同处理和渲染，烘托了戏剧节奏。又如一幕结尾时，空中乌云密布，滚滚而来，只有一丝阳光透过缝隙时隐时现，随即又被乌云吞没。突然，雷电交加，大雨倾盆，一场灾难从天而降。小院的人们紧张忙碌地往屋里抢救东西，雷声隆隆，闪光大作，混乱中传来急切的叫喊声“不好了！小娘子掉到沟里去啦！”顷刻，舞台上是一个大停顿，紧接着，一道金线闪划破天空，直奔小院而来，闪光划过丁四嫂惊呆的面孔，接着是一声巨雷，雷声中，丁四嫂哇的一声哭了出来“我的小娘子！”直朝街门外跑去。随后，又是一道闪光，一声霹雷，在剧烈变化的情绪中，幕紧闭……。这场戏的节奏起伏很大，步步升高，灯光气氛也急剧变化，加之效果的强烈烘托，情景交织，浑然一体，形成了鲜明有力的节奏，把人物置于特定的情景之中，激发起演员炽烈的创作情绪。强烈的戏剧气氛，也使观众为人物的命运而担忧。这一切都为了突出戏的主题——对旧社会深刻地控诉。

三、突出人物，加强人物的心理刻划

如何运用灯光来突出人物，表视人物，着重刻划人物的心理活动，也是灯光设计应考虑的一个重要课题，焦菊隐在论述这个问题时曾强调指出：“用特写光或追光，只照明人物的面部，将人物内心世界的活跃、思想感情波浪式的起伏强调地表现出来。象电影推进、放大的特写镜头一样，使观众能够深入地钻进人物的内心世界。”又指出：“当演员‘歌之咏之，舞之蹈之’尚不足以表现人物精神世界中最最细微的活动或是一种极微妙的情景

时——便依靠舞台美术，特别是灯光、音乐来表现。”在学习
中，通过实践得到了很好的印证，加深了体会。如《蔡文姬》第
二幕结尾时，文姬经过深思熟虑，决心归汉，但内心思绪纷繁，
特别是在起程的最后时刻，导演在调度上让她在“一步一远呵足
难移……”的乐声中面对观众艰难地走去，这时大幕徐徐移动，
舞台空间渐渐缩小，通过向前走的动作，改变舞台环境，使观众
感觉她已离开了匈奴，踏上了归途。此时，灯光紧密配合，气氛
光渐渐隐去，用追光特别强调文姬的面部，将文姬百感交集，离
愁别绪的心境突出地表现出来。再如《胆剑篇》这个戏，灯光的
处理给我们的印象也很深。第一幕，在兵慌马乱中，西施奔上来
卫护越女，当她挺身站立时，全场蓦地暗去，只有追光强烈地照
在她的脸上。当越女刚刚说完“她是西村的施姑娘！”时，另一
追光照明了桥头出现的吴王夫差的面孔。他见到西施这一绝色女
子，不禁为之惊倒，目不转睛，心中只有她，一步一步地向西施
移近，追光一直追随着夫差的行动。此刻，夫差多讲话是不妥
的，会流于庸俗，有失身份。而利用追光却可以将他最最细微的
心理活动，无声地揭示出来当夫差觉察到伯喜否猜中他的心思，
窥伺他时，就故意用话岔开转身去了。而这时伯喜走进光圈，
表示他明了夫差的心意，随后全场光复明。这样灯光直接烘托了
表演，就把无声的语言，无字的篇章，淋漓尽致地写将出来，映
入了观众的眼帘。

第四幕，暗转后，越王勾践独自思索的一场戏。幕启，通红
的晚霞慢慢隐去，接着全台暗转入黑夜，追光中独见勾践身影，
他壮志难移，冥思苦索“十年生聚，十年教训”八个大字。乐声
中，铎铎敲过了二更天，夜更深了，星斗满天，他“拔剑移步”
独白，继之，星光暗，晨曦渐明……从而表现了勾践彻夜苦索、
思绪万千，壮怀悲愤的心情。灯光利用晚霞——星光——晨曦，
简单几笔勾划了时辰的变化，特别利用追光强调人物感情的起
伏，观众在不知不觉地同剧中人物一起，度过了漫长的一夜。

通过灯光、音乐、表演三者有机地结合，看出这种联系关系的交互作用。在灯光、音乐的烘托下，台上的一些场面更加生动、鲜明，剧中人物的精神世界和心理刻划更加深刻，使表演焕发了光彩。

四、舞台灯光与演出风格的统一

舞台灯光要不断探索，尽可能地、完满地体现作者意图，突出作品风格；也要了解导演构思、调度及场景的安排，考虑舞台形象。对于写实与写意或者结合的戏，在整个演出中灯光的统一，协调作用是很重要的。北京人艺演出的《蔡文姬》和《武则天》两个历史戏，如果说前者更多表现其意境，风格性较强，那末后者就更接近于写实，要求有浓厚的生活气息。导演焦菊隐在排这两个戏时，非常强调灯光的作用。他曾谈到：“……风格性越强，色彩化越浓烈的戏，灯光的运用就越加重要。许许多多场面的气氛、情调和所要表现的生活旋律等等，都要借助灯光的变幻、色调的明暗来体现。”

《蔡文姬》这个戏，气势磅礴，形象鲜明，通过丰富的想象和心理刻划，把观众领入诗情画意的境界。布景设计特点是：舞台范围以外不见实物，利用黑丝绒圆幕，透过空间，造成高大深远的意境。其中，无论表现匈奴王穹庐幔帐的民族情调，还是表现宫廷林立的汉室风光，都以大笔涂抹的中国画构图及用色，以其衬托人物感情大幅度的回旋，灯光在处理上大胆运用光色的强烈对比和明暗层次，配合导演的舞台调度，加强舞台空间的描写。另外，全剧运用了大量追光，突出主要人物，烘托人物情感，使全剧风格统一，如，一幕中利用强烈的光影反衬和色调的变化造成不同的光区，表现了环境。特别利用光区的改变，以示环境的变化，文姬第一次出场时，忽听长空雁叫，徘徊四顾，举目观望，表现文姬于穹庐外寄景生情。而后，左贤王带董祀与文姬相会，缅怀旧情，这段戏显然发生在穹庐内。虽然两者在同一

表演区，但灯光利用光区和光色的变化及明暗的处理，以虚拟的方式烘托出了环境的特点，帮助了演员表演，并使观众可信，增强了舞台的真实感。又如，三幕中蔡邕墓就没有用实体表现，只有几根幕柱，造成松林墓地的感觉。灯光运用蓝绿色调加强气氛的描写，并利用强烈的光影表现森林空间和月下墓地的空旷。以景寄情，促使人物感情进一步激化。这幕戏中表现了蔡文姬两个梦幻中的几个场面，充分发挥了灯光的作用。第一个梦幻表现当年文姬被胡骑所掳，嫁于南匈奴时的情景。如战乱中逃生、遭劫、失散、相遇；和第二个梦幻中闪电雷鸣，大雨滂沱，文姬等无路可寻的遭遇。这几个场面只是在幻觉中出现，所以灯光要求全场暗掉，只留特写光、闪光、专用光 and 不同角度的追光，随情节进展，照明人物、烘托气氛、配合舞台调度，形成静和动的鲜明对比。当百姓逃难时，利用专用灯造成八条不同颜色光带，沿脚部位投射，演员面部不加照明，只见人群众多慌乱奔跑的脚步，造成离乱之感；文姬与左贤王相遇的场面，追光集中人物，加强了人物的心理刻画。在手法上，采取集中一点，照虑全局，以表现人物局部活动为主，特别利用电影化出、化入的手法，使其内在发生联系，激发观众联想。同时，光的处理不受光源、时间、空间的限制，用简洁的投光方法，交叉转换，把迷离恍惚的梦境中的人物，表现得淋漓尽致，把观众引入意境中。

《武则天》这个戏与《蔡文姬》不同。它通过在矛盾中变化着的人物思想活动和性格刻画，把观众引进想象中的历史真实天地，比较写实。导演要求“表演、舞台美术各方面要更接近现实生活，生活细节愈丰富，演出形象愈精彩。”所以光的处理上要接近生活，描写细腻，并且少中见多，耐人寻味。运用光色手段所构成的每幕、每场的时间变化和 environment 特点的渲染、烘托了气氛，做到光影鲜明、层次丰富。全戏景的设计与布局是运用转台，而且四个景组合在一台之上，互为陪衬，雕梁画柱，绚丽多彩，气派非凡。灯光充分利用布景的结构特点，布局合理，室内光和室

外光的处理和气氛的描写，都要精心琢磨，互为因果，近于生活，加强对环境的点缀。从而即不破坏观众对环境、气氛的真实感，又能得到统一的、和谐的艺术效果。如，第一幕，规定情景是，洛阳城东宫，太子贤的书斋，时间是初春之夜。透过景的格局和室内陈设，以示盛唐时期文化的发达。虽然很讲究，但又很生活。通过墙上挂的猎枪、猎物，反映主人的爱好。幕启时，室内光线极弱，采用较明亮的中兰光透过窗格，投入室内，夜色气氛很浓；室外光用在凌波宫中间的走廊上，投以粉红色散光，走廊那边凌波宫内，投以微弱的橙黄光，另以中蓝色光平投上官婉儿家的窗棂和门柱上，造成光影；远深下去是深蓝的夜空，光影分明，层次清楚，生活气氛很浓，表现了深宫大院里夜晚的意境。渐渐太子贤上场，由郑十三娘点燃了几盏灯，室内光的氛围由月夜转入灯下亮了起来。这一切过程的发生，发展很接近于生活现实，但又不拘泥于生活，经过艺术上的处理使得光和气氛的描写更加突出，从而丰富和烘托了剧情的发展。

在《武则天》一戏中，舞台环境的描写与人物活动是水乳交融的，而环境和气氛的变化又是与人物内心活动有机地连在一起的，显得自然、生活。其中按照导演“一定要有生活依据”的要求，在表现上力求没有丝毫的悬虚，不露半点破绽。从而加强了作品的现实性，思想性。

为强调人物《蔡文姬》使用了大量追光，《武则天》则选用光源的改变和光度的变化，并随着舞台调度的转换，有组织地改变灯光布局，通过室内光、室外光色调的运用和明暗比重的处理——或加强、或减弱，来细致地刻划人物。这个戏如果象《蔡文姬》一样的也使用大量追光，就会造成景片上大量阴影晃动，这样，不仅不能突出人物，反而损坏了整个景、光的谐调。在表现风格方面；两者灯光的处理，都是保持在作家、导演统一基调、统一风格基础之上的。这样给灯光设计发挥创造提供了广阔的天地。一部优秀的作品，总会使欣赏者感觉出它的风格，然而只有

作家、导演、演员及舞台设计者们的通力协作，力求使舞台形象（人物、语言、景、光、声……）的谐调一致，才能创造出具有不同风格特点的、真实可信的戏剧来，给欣赏者获得更多的、美的艺术享受。

通过学习与实践，我们感到舞台灯光要研究的课题是很多的。从构思、运用到创造有很多课题有待进一步去探索。舞台光和自然光线一样，变化无穷，色彩斑斓。当我们细心观察的时候，就会发现，光线如水一般，不管怎样，它都可以冲破阻力给自己找到落脚的位置，而层次鲜明，光影突出，相映成趣。这种生活自然状态的存在，给我们舞台艺术的提炼、丰富和发展，提供了宝贵的源泉。

在舞台灯光的运用上，必须经过形象的思维和精心的雕琢。光的投射应于全局最强烈的部位，换句话说，应于舞台上有关的位置；在戏剧矛盾发展中，舞台灯光的气氛处理，光影的明暗层次及变化的节奏等，都应从突出戏中主要人物的艺术形象出发。也就是要运用舞台灯光的一切表现手段，集中刻划、陪衬戏中主要人物艺术形象的创造上，这样所达到的艺术效果会是强烈的，有感染力的。但是，灯光艺术的表现要服从整体艺术的创造，“要用得适度，恰到好处，万万不可喧宾夺主。”否则，就会有损于艺术的严肃性、完整性、统一性了。

（原载《攻坚集》，收入本集时稍作了修改）

舞台灯光节奏

黄 风

戏剧艺术是以演员表演为主的综合艺术，它综合了空间艺术与时间艺术这两个范畴的内容。灯光设计的处理，从戏剧艺术的这一表现形式的特点上研究，一方面是通过舞台灯光的手段表现空间，即在有限的舞台空间里帮助表现剧本所需要的无限空间。而另一方面则是随着戏剧演出的进展，在时间的延续中，利用灯光的明暗起伏，画面的光比、色彩变化，色彩的前后对比及表演区的改变等诸手段来加强戏剧演出的画面空间效果，这些表现手段可通称之为舞台灯光节奏。表现舞台空间和表现时间的灯光节奏，这二者是互相依存的，不能分开。阿庇亚曾认为：“只有通过光才能使舞台光具有视觉上的音乐感。那种能给舞台空间带来变化和这种运动节奏的光是舞台上的灵魂”。因此过去也曾有人把舞台灯光节奏的处理称之为舞台的灵魂，这一说法是有一定理由的。按照阿庇亚所提出的理论，他解释可给视觉上带来音乐感的灯光节奏可由下列灯光控制中来获得：（一）光的数量，（二）光的强度和色彩。（三）光在舞台空间中的变化。阿庇亚的解释，也即为前面所述的光的明暗起伏，画面的光比、色彩变化、色彩的前后对比及表演区的空间改变等，这几个方面。

这一论据的影响，在以后舞台上的许多实践中，从我国戏剧演出形式的发展中，总结出全剧的（指多幕剧）灯光节奏将包含在下列范畴内：（一）全剧的整体灯光节奏处理。（二）灯光的场中变化。（三）场与场间的灯光处理。