

张殷 李茜 编

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

齐牧人

舞台美术家



逢光設色美化形体
創意立境表露心灵
共求舞剧艺术整体
和谐之美

张殷 李茜 编

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

齐牧文

舞台美术家



逢光設色美化形體
創意之境表露心靈
共求舞劇藝術整體
和諧之美

图书在版编目(CIP)数据

舞台美术家齐牧冬 / 张殷, 李茜编. — 北京:

文化艺术出版社, 2006.2

ISBN 7-5039-2939-1

I. 舞… II. ①张…②李… III. 齐牧冬—纪念文集

IV. K825.78-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 002305 号

舞台美术家齐牧冬

编 者 张 殷 李 茜

责任编辑 张劭倩 斯 日

责任校对 方玉菊 张 莉

封面设计 李 猛

版式设计 廖安亚

出版发行 文化艺术出版社

地 址 北京市朝阳区惠新北里甲 1 号 100029

网 址 www.whyscbs.com

电子邮箱 whysbooks@263.net

电 话 (010)64813345 64813346 (总编室)

(010)64813384 64813385 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 三河市国英印务有限公司

版 次 2006 年 2 月第 1 版

2006 年 2 月第 1 次印刷

开 本 787 × 1092 毫米 1 / 16

印 张 11.875

字 数 100 千字

书 号 ISBN 7-5039-2939-1 / J·781

定 价 30.00 元

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

目录

代序

诗情画意 舞美一生

……中央戏剧学院院长 徐翔 /1

第一章 哀思

悼念牧冬

……李畅 /27

最后见了三次面

……周承人 /32

第二章 齐牧冬舞台理论

关于舞剧舞美设计

……齐牧冬 /43

演出形式与舞台功能的关系

……齐牧冬 /58

精通专业，向“造型导演”发展

……齐牧冬 /68

创新有感

……齐牧冬 /76

舞台美术创新中的几点看法

……齐牧冬 /79

《黎雅王》设计随感

……齐牧冬 /87

目录

第三章 齐牧冬舞台风范

齐牧冬教授舞台美术教学活动

……马维丽 /109

齐牧冬教授的舞台设计特色

……赵英魁 张 连 /119

永远的齐牧冬先生

……李 茜 /133

后记

/185



诗情画意 舞美一生（代序）

——念齐牧冬先生

中央戏剧学院院长

徐 翔

2004年的秋天，寒意来得比较早，接着又是一个冷冬，11月初北京就有人穿起了棉衣。

11月7日，先生来我办公室，告诉我第二天要去广州探望旧友。我对先生讲，要多注意身体，尤其是别着凉。他微笑着肯定地说：“没事儿。”

谁知这一天的相见竟然是我们师生的最后一面！

先生是12月1日在广州去世的，与我见面只隔几天，我真是难以接受。

在先生的家里，利用他的画室，布置了一个简朴而庄重的灵堂。白色百合花的正中摆放着先生的黑白照片，照片后面的墙上挂着一幅先生在俄罗斯留学时所作的“风景画”。

直到今天我仍不知道这张“风景画”的名字，我也不想知道有关它更多的背景资料，因为画面本身已经给我留下足够的想象和美好的回忆。

在我与先生相识的十八年里，先生搬过一次家，不过，这幅“风景画”一直挂在先生家中他主要的活动区域内。我能理解，这张流露着至性至情品格的作品，寄托着先生在俄罗斯的情缘，蕴藏和承载着不可言状的绘画技法和与画俱来的艺术生命的延续。



1986年10月，我到北京读书还不到一个月，先生约我到他家做客，我第一次见到这幅“风景画”。

我在上海读书的时候，就知道先生在舞台美术方面所取得的成就。我知道，大部分舞台美术师都习风景、喜风景，但如先生的“风景画”所达到的艺术水准却不曾多见。

初次到先生家，中规中矩。先生为我沏茶，于是，有机会仔细品味眼前的画面：

雪停了，聚起又分散的雪终于平静下来，静谧的伏尔加河覆盖着厚厚的白雪、朝露、轻霜。伏尔加河的晨曦，玫瑰色的光线从画面深处涌来。画面的构图完整，色彩平和，空灵高调，技法娴熟，用笔酣畅，含而不露，精确妙灵，大气磅礴，俄罗斯母亲河的晨曦，栩栩如在眼前……

先生拿来沏好的茶水，我急忙接过茶壶，斟茶。

先生对我讲，研究生的头一年，还是要重视基础。先生讲的重视基础是指必要的基础理论、基本功和基本技能的养成。接着，先生拿出一份给我开出的大约有五十本必读书的单子，还提出将要检查我的素描和色彩作业。

必读书所涉及的面比较广，包括哲学、心理学、历史学、建筑学以及色彩学、光电学、构成学甚至还有医学和遗传学。我照先生的意见去做了，尽管其中部分书籍我读后仍然是一知半解。先生对我讲，一本好的书要读上三遍。我又照先生的意见去做了，结果是受益匪浅。记得刚到北京时我买了本彼得·布鲁克的《空的空间》。初读时是一知半解，半年后第二次读时就不一样了，第三次读时才发现，这确实是一本值得读一读的好书。

先生不教我们素描和色彩。不过，在我每次完成绘画作业之后，他都要指出画面存在的不足，并要求我下一次不要出现类似的问题。先生曾不止一次地从不同角度谈及一个观点，也就是“基础很重要”。先生认为，绘画的初期是技法的训练，绘画的后期是综合素质的实现，如风景画写生，初期是要通过掌握必要的技法去学会表现生活，风景画不同于风景，艺术之所以是艺术就是因为它不是生活。一幅成熟的风景画，可以说它是生活，也可以说它不是生活。说它是生活，是因为它毕竟是生活的写照，只不过它不是生活的表层，而是隐藏在生活表层背后的生活真实；说它不是生活，是因为它是艺术家对生活的理解，是艺术家调动起以往生活经历、对生活的认识和综合素质面对生活的一种实现形式。

先生讲，人们常说绘画是舞台设计的基础，是指舞台设计者对绘画的认识和对绘画技法的掌握。就这个意义上讲，绘画能力决定舞台设计水平。也就是说，你在绘画领域所达到的状态和境界可以决定你在

舞台美术领域所达到的状态和境界。换句话讲，如果你在绘画方面只是有表层的理解，那么，势必会影响你在舞台美术方面的长足发展；如果你在绘画技法方面还处于初级阶段的话，那么，势必会影响你对舞台造型的有效控制。这就好比综合基础不够扎实而影响对剧本的理解和领悟一样。

我做教师以后才比较完整地理解先生所谓基础的重要性，也似乎理解了先生之所以在舞台美术方面能取得如此卓越的成就，正是基于他在俄罗斯留学期间所打下的厚实的专业基础。

二

1993年冬，我与舞台美术系十三位教师乘坐火车，经乌兰巴托、新西伯利亚、贝加尔湖，最后到莫斯科和圣彼得堡，去考察俄罗斯的舞台美术教育。据先生讲，这两座城市是他在苏联留学期间居住和逗留时间最长的城市。我沿着先生昔日求学走过的足迹，探寻着先生锻造初始艺术人生的梦想和追求，感受着先生对俄罗斯舞台美术和文化的认知和感受，也感受着俄罗斯舞台美术和文化对先生教学理念和创作风格的影响。

先生的学校列宾美术雕刻建筑学院在圣彼得堡，但他也时常去莫斯科参观博物馆和画廊。先生与我讲过，莫斯科的特列恰科夫画廊和圣彼得堡的艾尔米塔什博物馆是他最钟爱的地方。星期天，他与同学可以背上一块面包、一瓶白水，在画廊和博物馆里呆上一整天。

特列恰科夫画廊是俄罗斯国家级博物馆，它以奠基人巴维尔·特列恰科夫和他的兄弟谢尔盖·特列恰科夫而命名。走进画廊你便能体会到，是由于收藏了俄国巡回展览画派的作品才使得这座画廊享有世界声誉。希施金的《麦田》、《松林的早晨》，库因芝的《雷雨之后》、《在

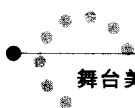


∴ 1957年在列宾美术学院（后排左二为齐牧冬）

瓦拉姆岛上》以及华西里耶夫的《克里米亚山区风光》和《潮湿的草地》，无不散发着质朴、恢宏和壮丽的画风。看过特列恰科夫画廊，我理解了先生为何如此钟爱这座画廊的缘由，也感觉到了俄国巡回展览画派作品对先生的绘画风格的影响，尤其是他而立之年后的的一系列作品，当然也包含着那张不可言传的“风景画”。

列宾美术雕刻建筑学院坐落在涅瓦河畔，成立于18世纪中期。1764年，叶卡捷琳娜二世将它命名为“俄国皇家美术学院”。校园建筑布局简练、柱式严谨，体现着俄罗斯庄严、质朴和宏伟的总体建筑风格。拱顶的装饰、券柱的内口以及图案浮雕与人像雕塑无不流露着欧洲古典建筑的语汇与风格。校园建筑、布局和设计的美感已然给置身其中的学子以艺术灵感的触动和升腾，先生深厚的“俄罗斯”情愫概源于此吧。

这里的艺术气氛浓郁，教学方法先进，学生基本功扎实，学生作品



具有相当的水准，学习条件当属世界一流。学院十分严格的教学体系使从那里毕业的学生具备了深厚的功底，为他们后来的艺术生涯打下了坚实的基础。俄国巡回展览画派正是由这所美术学院的十四位毕业生在1870年发起而建立的。在俄国皇家美术学院的毕业生中涌现出一大批巡回展览画派的大师，他们为世人留下了技艺精湛的传世佳作。更名后的列宾美术雕刻建筑学院的展厅里展览的历届毕业生的作品也不乏深受巡回展览画派的影响。俄国巡回展览画派对俄罗斯绘画从内容到形式上的推动是不可估量的，俄国巡回展览画派对俄罗斯美术教育的影响是巨大的。

我理解了列宾美术雕刻建筑学院、俄国巡回展览画派与特列恰科夫画廊之间的内在联系，感受到了昔日置身其中孜孜求学的先生所饱含的热情、梦想和追求，明白了先生不辞辛劳往返莫斯科与圣彼得堡的缘由。

先生在列宾美术雕刻建筑学院学习舞台美术设计专业，因为舞台设计专业设置在美术学院，所以绘画、雕塑和建筑学便得天独厚地成为设计专业的专业基础课。同时，学院为舞台设计专业还开设了包括戏剧历史、戏剧理论、剧场技术以及现代声、光、电知识等相关课程。课程设置涉及的领域之广阔完全超乎我的想象。

列宾美术雕刻建筑学院离艾尔米塔什博物馆不远。先生与我讲，艾尔米塔什博物馆的门票比较贵，不过，美术学院的学生可以凭学生证自由出入，并且还可以带着画具在馆内规定的距离临摹馆藏作品。也正是有了这样一个得天独厚的条件，先生才有机会近距离地长时间接触上万幅世界名画、上万件著名雕塑作品和几十万幅世界绘画大师的素描和速写，有机会体会达·芬奇、拉斐尔、米开朗琪罗以及鲁本斯、伦勃朗对生命的感悟。

在列宾美术雕刻建筑学院参观时我们拍了不少照片，回国后我拿去给先生看。先生自然十分熟悉。他一边翻阅着照片，一边对我讲发生在那里的故事。他说，学习艺术要注意两点：一是学习技法，二是感受状态。我理解当时先生为什么会谈及这两个问题。我记下了，并且体会至今。

三

1986年到1989年，我师承先生。在先生那里我学到许多，可以肯定地说，是先生影响而改变了我对艺术创作与艺术教育的基本态度。其中有三条经验已经成为我做艺术的座右铭。

第一是“要大气、再大气一点”。

1986年11月，我在学院接受了《列兵们》舞台设计工作。第一次承担如此重要的任务虽然也忐忑不安，但毕竟在此之前我已经有与人合作和独立担任舞台设计的多次经验。然而，这次舞台设计工作却是我平生以来最为艰苦，甚至是最痛苦的一次经历。

《列兵们》场景转换较多，我以表现为原则，结构了一个相对抽象的中性景物。先生看过设计草案后并没有提出修改意见，只是神色严肃地说了一句话，四个字：“不够大气。”弄得我丈二和尚摸不着头脑。也许我习惯于有人告诉我存在的具体问题，诸如某一处的景物比例过大，哪些地方色彩倾向不对，以及这个景片应该向里挪一挪，那个景片再往后放一放等等一些具体指导。因为毕竟这样的指导是在肯定的基础上的否定。“不够大气”实际上是等于一无是处，等于全盘否定。先生的话自然要听从。无奈之下，我又设计了第二方案和第三方案。结果，先生仍不满意，指出还是“不够大气”、“还要再大气一点”、“还是不能与导演见面”。

在那以后的一段时间里，我苦思冥想，痛苦万分，仰而思之，夜以继日。直到有一天先生说“有点神韵，不小气了”后，才就《列兵们》的设计草案提出比较具体的修改意见。

《列兵们》演出结束后，我才理解先生讲的“大气”是基于舞台设计者对戏剧、剧本和舞台美术的总体认识；是基于舞台设计者对舞台美术的一种控制能力；是基于对舞台美术的一种态度；也是基于舞台设计者能够比较放松地把握舞台造型艺术；还基于舞台设计者的综合能力。我还渐渐地理解了先生讲的“大气”的“气”也含有中国传统艺术精神中所谓“气韵生动”的气。先生认为，舞台设计者的观念、情感和想像力，通过他的“气”才能转化到作品上。不同的舞台设计者会因“气”的不同，形成有差异的舞台设计方案。而支配“气”的则



∴ 1960年在布景班设计课上

是舞台设计者的观念、情感和想象力。舞台设计者的个性，以及由此而转化形成的艺术性，都是由“气”所决定的。“气”升华而融入“神”，成为艺术性的“气”，构成因“气”而升成的由内在生命向外在实体转化的创作过程，进而构成最具中国特色的艺术理论。

我也悟出了一个自己做教师之后也在努力效仿的道理，即老师在辅导学生作业时，话不要说得太多，关键是要讲到点子上，要发现学生所存在问题的要害之处。也许，这正是老师与大师之间的一个差别。

第二是“想一想，观众是否能理解”。

先生重视舞台上的造型语汇，更重视观、演之间的交往关系。他认为，不能单纯以设计者的意志为转移，而应该将设计者的意志与观众的意志有机地结合起来。他常讲：“是你看戏还是观众看戏？你是懂了，观众能懂吗？你觉得这样很美，观众呢？观众以为如何？想一想，这一点观众是否能理解。”

先生认为，戏剧的美妙之处在于活动中的现场交往关系，没有交往，戏剧就要解体，戏剧失去正常的交往，就不可能正常地发展。事实上观众绝不是需要戏剧完美无缺，而是要满足花费近一个晚上的时间所应该得到的相应回报。观众是戏剧审美的主体，他们走进剧场完成一次审美过程，应该得到“看懂了”之后的最基本的审美满足。

先生认为，我们可以说戏剧演出传递给观众的是在观众意识中的现实，是富于人生哲理思考并由此产生审美愉悦的戏剧空间。对此，舞台设计者可以提供给观众较为接近生活的艺术形式，让观众建立在“真实”的基础上，思考人生的价值，得到美的陶冶；舞台设计者也可以推出表现形式远离生活原型、富于“表现”意味的作品，但是，建立这些表现形式的基础是使观众“读懂”舞台美术的基本涵义，因为观众的“读懂”是顺利获得戏剧知识和取得戏剧活动质量的必要前提。

先生也讲过,由于观众的心理特征、价值观念和审美情趣上的明显差异,会形成他们各自相对类似的需要和愿望,正是这种“类似”构成了不同的观众群体,舞台设计者应较好地把握不同观众在审美上的差异,营造不同形式的交往空间。

人们的审美心理和审美需求随着时间的推移会不断变化,对此,先生曾举过一个十分生动的例子,他说:“你也许会有印象,60年代末到70年代初的时候,当在大街上偶见一辆上海牌轿车时,引来的目光绝对不会少于一辆劳斯莱斯。人们会赞赏它在造型上有浓郁的50年代美国轿车的风格。跃起的圆形大灯、高高翘起的尾翼叶子板和夸张、向后飞出的尾灯以及车身整体大弧线的设计手法让人们叹为观止。不过今天就不一样了。今天,人们不再会以为上海牌轿车在造型上有任何华贵之感,因为它毕竟是符合六七十年代乘坐要求和审美取向的公务级轿车。”

20世纪90年代,人们也常说观众重要,甚至把观众视为“上帝”。不过,这种对观众的重视是建立在戏剧经营和营销之上的。先生提出对观众的重视则是审美意义上的。前者是戏剧“生存”的选择,而后者则是戏剧的“生命”所在。我理解了,也传给学生。

第三是“舞台设计应该充满流动着的诗意”。

1987年9月的一天,先生给我授课,时间长达三个小时,主要内容是围绕舞台设计的诗意。这个问题尽管与我的研究方向并无直接关系,但那一段时间先生却与我谈过多次这个题目。那一天,先生还为我带来刚刚出版的一本徐复观的《中国艺术精神》。

《中国艺术精神》从孔子与艺术、音乐与人格修养到庄子对中国艺术精神再发现,从阐释气韵生动到论证中国历代画论精要,为读者勾勒出一个中国艺术精神的大轮廓。我知道先生为什么在那一段时间给

我讲这样的课，并且让我读这样的书。

20世纪80年代，中国舞台美术领域新观念、新思潮、新的表现形式纷至沓来。长达十年之久的舞台美术理论的大讨论、新材料的使用、非写实风格舞台表现形式的探索使中国舞台美术创作空前繁荣。如果换一个角度谈这一段历史的话，也可以说当时是对中国舞台美术现状的否定，有一反中国舞台美术传统之嫌。经历过那一段历史的人都会记得，在舞台美术创作中，似乎写实者便是落伍者。一部分舞台设计者在尚未很好地消化和理解现代舞台艺术形式与发展状况的前提下，便急于开始进行所谓的创新尝试。甚至有一个时期竟然无视戏剧情景的差异，一股脑地在舞台上搭建无指向性的平台、台阶，并以创新和前卫而自居。实际上，这种舞台结构方法在西方已经有近一百年的历史。

也就是在这样一个特殊的历史时期，先生撰文明确指出：“对自己不熟悉的国内外先进技术经验，首先必须虚心学习，认真地研究，严肃地实验。”对待国外的先进经验，我们“既不惑于浮光掠影的表面模仿，也不抱虚无的态度，闭关自守，故步自封”。¹“在艺术手段、艺术手法上是没有先进落后之分的，写实和非写实也没有高低之别。”“一件艺术品的价值、一种艺术手段的生命力，主要在于它对内容的表现力和对欣赏者的感染力，以及要经得起时间的考验。”²

先生注重舞台形式所蕴藏着的神韵，执著地崇尚舞台设计的诗意。他指出：“写意不要忘形，写形不要忘神。”³也就是在那一段时间里，我渐渐了解先生的艺术主张。在先生的视线里，所谓的诗意是指在舞台上营造的语汇之语汇，是指从生活和剧本中提炼、概括而升成的一种美的图像，是在舞台上建构起的一种洗练、精美而有意味的表现形式。

先生强调的意境是指舞台设计者的主观思想感情和剧本精神以及创作主体的有机融合。也可以说，这里的“意”是指设计者对剧本、对生活的基本态度；这里的“境”则是经过艺术加工而呈现出来的艺术状态和境界。

先生理解舞台设计意境，是在戏剧活动过程中的意境，是舞台景物流变过程中所呈现出来的总体境界。实际上，这一点也正是戏剧有别于绘画、雕塑的最本质区别。

寻找舞台上的诗意是突破戏剧演出物质空间的局限的有效途径，重视舞台艺术的过程美是戏剧的特质。两者相加则是舞台设计的美学魅力所在。

四

先生的舞台设计作品甚丰，不少作品都是传世之作。

稍微上了点年纪的人都知道20世纪60年代的大型音乐舞蹈史诗《东方红》和80年代《中国革命之歌》的演出。稍微对舞台美术知识有所了解的人也都知道负责这两台重要演出舞台美术工作的人是先生。可以想象得出，在那个文化生活相对匮乏的年代里，这两次演出曾给中国人带来了什么，给中国的文化艺术留下了什么。可以这样讲，《东方红》和《中国革命之歌》的舞台设计凝聚了新中国第一代舞台美术家的集体智慧，汲取了中国现代歌舞剧舞台美术经验之精华，是中国舞台美术发展中的里程碑。

《东方红》的舞台设计，以大型幻灯的组合为营造舞台气氛的主要手段，总体舞台形象气势恢弘、场景转变目不暇接、舞台造型洗练而简洁，完美地体现了音乐舞蹈史诗的抒情性和诗的意境。

《中国革命之歌》的舞台设计，综合运用现代声、光、电、现代舞