

当代舞台美术设计大师刘杏林访谈录

——雅与极简的舞美设计探源

赵红帆 中国艺术研究院话剧所

【缘起】

传统戏曲的舞台美术，存在两种美的形态：满饰于外，空灵于内。这同时满足了普通老百姓和文人雅士不同的审美需求，普通老百姓观其“俗”，文人观其“雅”，雅俗共赏之。传统戏曲中的空灵与国画中的留白，都是在中国传统美学思想指导下的艺术行为，都讲究虚实相生，这一理论通过上世纪三十年代京剧演员梅兰芳访美演出，对于西方现代戏剧的创作曾产生过重大影响。巧合的是，当代西方艺术流派中的极简主义，无论是概念还是作品的视觉形态，都与中国传统戏曲中的空灵与国画中的留白极其相似，极简主义 (Minimalism) 也是在极简主义者奉行的哲学思想、价值观以及生活方式的指导下所从事的艺术行为。

中央戏剧学院教授、中国舞美设计大师刘杏林近年来的舞台美术作品同时具有了中国传统美学中的“雅”与西方艺术中的“极简”，并形成了自己具有中国传统美学特征及现代意识的作品风格，他的作品不仅多次在国内获得国家舞台艺术精品工程奖、中宣部“五个一”工程奖、文化部文华奖等国家级大奖，更是目前国内惟一获得“世界舞台设计大展金奖”的中国舞台美术设计师，可以说他是目前中国舞美设计师中很有代表性的一位学者型设计师，他的设计作品内敛、含蓄又充满现代意识，是用现代的艺术语言诠释中国传统美学的代表人物，作为一个舞台美术领域的重要艺术现象来重视并展开研究是很值得的。基于以上原因，本人与刘杏林进行了一次长达三个半小时的访谈，并由黄莎莉女士进行录音。以下为具体采访内容。

【采访概况】

1、采访时间：2014年7月1日下午

采访人：赵红帆（简称赵）

采访对象：中央戏剧学院舞台美术系教授刘杏林老师（简称刘）

录音：中央戏剧学院舞台美术系博士研究生黄莎丽（简称黄）

2、采访地点：中央戏剧学院舞台美术系会议室

3、采访方法：事先设定基本采访内容，采用问答式方法，记录被采访者的舞台美术观点及创作时的真实艺术感受，以备将来用舞美设计的创作方法和中国戏曲舞台美术理论相互佐证的方法进行研究。

【采访内容】

赵：您的设计在中国当代舞台设计师里面可以说独树一帜、具有很浓郁的中国美学内涵，同时又有极简主义的艺术风格在里面。您从1998年至今的舞台设计作品，尤其是戏曲领域的作品，呈现出越来越清晰明确的创作

思维方法，您能否和大家分享一下近些年自己的舞台设计风格的形成发展脉络？

刘：最开始我并没有想要怎么设计，就是想怎么能设计的有特点一些，怎么能从剧本里抓到一点设计的素材。其实我走的是两条路，最早的时候是特别强调结构的，上个世纪九十年代的时候，我是特别想在结构上找些灵感，而不完全是从戏的内容出发来做舞台设计。后来开始接触戏曲了，就发现那些表面上看起来特别有表现力的造型和结构，其实不如戏曲那种内敛的、表面不动声色，其实很有内涵的感觉，更让我觉得有深度。真正认真的搞戏曲舞台设计是从1997年开始，第一次是跟陈薪伊导演合作的淮剧《马陵道》，这个戏由上海市淮剧团演出。我当时设计的出发点，是想找出中国戏曲里面原有的那些元素和形式，包括砌末^①是否还能以新的眼光去看，能否演变出新的形式来，最早其实还是从形式入手的，不是从更深的美学概念入手的。这个戏里面我用了十一张桌子，三张椅子，你看三面围着的画幕，有两个帘子，有点像戏曲的“守旧”，但是它是悬空的，它的底边是桌子的高度。当时觉得搞戏曲，总是要吸收戏曲里面原来的东西，其实这个一桌二椅和守旧，几乎就是原来戏曲舞台传统形式的重新处理。最早我的出发点就是这样，不一样的就是椅子是可以根据剧情随意组合和使用的，你看那个椅背还做得很高，实际上演出时演员可以利用椅背做支点来进行表演。后边的守旧，是带有隐喻和象征性的描写战争、江山和血腥的。魏惠王手底下有两员大将，孙臧和庞涓，这是帮他建功立业的人，但由于他听信了庞涓的谗言，就把孙臧的双足给砍折，有这么一幕，所以你看守旧的两个帘子，它放下来就是一副江山图，撩起来画幕的背面是血红色的，这些都是想把原来的一桌二椅和戏曲守旧的形式利用一下，但肯定不能是照搬。血红的背面就增加了这出戏的象征性，这是传统戏曲里没有的东西。传统戏曲里没有这些背景，不带有这些现代的隐喻和象征以及舞台设计和戏本身的内在联系。当然传统砌末也有结构，它在表现上山山下的时候，在三面围合的结构下，这有一个地方是半截的，那么站在前面的人就是山下的人，而站在后面桌子上的人就有点像是站在山上的人，所以这个原则也是戏曲的原则。像《空城计》里诸葛亮站的城门楼在舞台上就很矮，站在桌子上就表示站在高处了。我基本上就是从这部戏开始，慢慢地觉得导演处理也好，我的舞台设计也好，还是能找到一个结合点的。后来我就注意了这个问题，怎么能把戏曲的东西变成一种有意识的追求，找到一个方向。

另外还有一个更大的背景，就是我从1991年开始参

加位于捷克首都布拉格的每四年一届的世界舞美展，这让我接触了大量的西方舞美作品。没出国以前，我特别向往国外的文化艺术，我们那个年代是特别崇洋的，总觉得国外的好，总想学习国外的各种艺术形式。后来有一次在布拉格一个很古老的剧院里看歌剧《弄臣》，是巴洛克风格的，一个从美国来的同学问我，看完戏有什么感想？我当时有一种深切的“江南虽好是他乡”的感受，觉得人家的戏剧文化、演出和观众都是一体的，那么融合。但是从形式到内容到文化的核心，从根本上和我们中国完全是不一样的。以前没有这种近距离的感受时，总是盲目的欣赏、向往国外的艺术形式，那次有了真切地感受后，引发了我多方面的思考。

赵：有这种亲身体验的对比了之后，您是不是有了对本民族文化自觉挖掘的意识了。

刘：对，我就感觉西方文化和我们没有那种血脉关系，当然了不是所有的人都是这个感觉，但是我大致是这样的。前年在上海双年展时，与几个年轻朋友聊天，有一个上海歌剧院的歌唱演员说自己唱意大利歌剧的时候，也是这样的感受。不同的文化背景，对于创作者来说其实是一个很重要的问题。但是从我们从从业者来说，不仅仅是一个感情的问题，通常你在搞舞台设计的时候，或者在搞其他艺术创作的时候，总是想找一个自己的立足点。且不说对具体的某个剧本的理解，而是在大的文化背景下，总希望找到一个能够借着它重新认识世界的立足点。最早这些意识都不明确，我是在做着做着、慢慢地、了解的越来越多，同时我也在不断地学习国外的东西，当代艺术也好，后现代也好，极简主义、概念艺术、行为艺术、装置艺术、视觉艺术，包括平面设计、招贴画，我最喜欢的是那种留白特别多，特别能看出设计师的选择和经验的艺术作品。比如日本有很多设计非常概括、现代康德的风格，从历史的发展来看，真正现代的都是简洁的，是少的，而不是多的。

我和世界艺术的步伐是一致的，我喜欢主流形态的设计。当代的电影美术、舞台设计和我们的中国戏曲舞台美术，在“空”的概念上是有关系的。其实后来在戏曲设计上我是找到了一个点，就是从风格手法入手，现代的极简与中国传统绘画中的留白相结合，我不断尝试找到这两点的结合方法，我经常想到罗伯特·威尔逊^[2]的作品，但显然我们中国的演出，戏曲的表演方式，甚至我做舞台设计的出发点又完全不一样，但我总感觉罗伯特·威尔逊在审美层面和我的设计有一些联系。

另一方面，是我从1997年开始搞戏曲舞台设计时，每一次我都要找到一个属于自己的思想概念，或说是自己对剧本的解释也行。这个剧本，你抓到哪些关键点？不用非得说一大堆哲学语言，比如《唐璜》（导演：徐春兰，福建省芳华越剧院2008年首演）这个戏，它很简单，就是我想象中这个�事的概念。从视觉上来讲应该是江南的一面白墙上提的诗，故事也是一样的，景色也是一样的，都是在这个白墙上浮现出来的，你把它理解成一面白墙也好，一张白纸也好，反正都是白色的底子，这就够了。不用把一个剧本从哲学的高度解释的多么深刻，只不过找一个我的构思的出发点就足够了。

我最近给北京京剧院的京剧《屈原》做舞台设计，我认为屈原本身就是跟水有关系，民间关于屈原投江的故事，是一个特别重要的线索。其实剧本提供多少并不重要，屈原的命运，他投江的真正动机，他投江后在江里的起落沉浮，在我看是如同他的命运一样的。在戏里还有一个楚国，作为屈原的祖国，也跟着屈原的命运在同时起落沉浮。所以我在设计的时候，设计了两组装置，一个是戏的一头一尾，会有两块幕布，背景上的幕布可以降得很低甚至落到台板上，也可以升到很高，离台面10米左右的位置，这个装置做的很真实，有一个兜下来的感觉，能够让观众从视觉上有潮涨潮落的效果。用这块幕布的变化，暗示屈原最后投江，江水慢慢涨上来，直至把屈原淹没，我用这样的结构想揭示主人公的命运。但是屈原主要的戏份儿不是在江边发生的，而是在王宫里，我在舞台上设计了一个大的架子，十几厘米宽的木方子搭建成两个城楼的构架，这两个城楼是可以让演员同时上来下去的，也可以叠在一起，也可以同时消失，也可以同时移动。我就是想用这么一个节奏，来造成舞台上楚国和屈原的命运不断的在起起落落，不断的沉浮的感觉。概念上是可以这么说的，但是真正在舞台上，为了适应演员对不同场景的需要，必须要设计出一些结构性强的构图，技术上也要有些变化才行。

以上两个例子都是阐述我说的切入点的问题，一开始做设计一定要找这么一个点，这是我区别于很多舞台设计师的最大的区别。我见过很多搞戏曲舞台美术的设计师，在设计上很随意，跟导演聊一聊，从导演需要哪些道具的角度就可以搞出设计来了。可是对于我来说，这个切入点是特别重要的，如果没有这个东西，我都不知道设计接下来该往哪里走，我也无法判断在哪场戏里，该放什么装置、什么景片、什么道具。我运用这个方法，并不是一开始就完全有意识的，开始只是试图寻找方法，在一次次尝试之后，我觉得这条路是比较对我的路的。我也关注到那些搞当代艺术的艺术家里，他们的展览背后都有设计理念，这个理念重要在哪呢？我认为就是在他们所有设计作品中的枝枝杈杈、那些使作品变得丰满的血肉，都是从这个骨架上长出来的。因此对作品的认识与概念，对于设计师来说是特别重要的，也是最早应该建立的。

赵：您说的这个概念，其实是一个设计方法论的问题，您有没有系统的、有意识的去研究现代设计作品的创作方法？

刘：我没有特别去总结别的设计师具体怎么做，但是我注意到了别人的很多方法跟我有呼应。比如上海双年展、威尼斯双年展上，每一位参展艺术家的作品旁边都会贴着一个标小牌，上面是作者对自己作品概念的解释。我看的时候我首先是被作品打动了，但这时候我并不知道作品背后的概念，这该怎么评判？艺术家给你呈现的作品的重要性在哪？是作品本身还是那个解释？

2002年，我在台湾的诚品书店，看到一位叫多丽丝·萨瑟多（Doris Salcedo）的墨西哥艺术家的画册，封面上有张她作品的照片，照片是两块很大的长方形木桌倒放在一起，中间夹杂着一块土层，土层里面培育了很多嫩

嫩的青草，青草穿过上面桌子预先打穿的孔冒出来，生机勃勃的。当我看到这个作品的时候，我内心被深深触动了，虽然当时我并不知道作品要传达的是什么思想内涵，把画册买回家之后，才看到解释这个作品的文字内容，原来艺术家的出发点是深刻寓意的。这个作品的名字叫《沉默的祈祷》，在欧洲很多著名的艺术馆都展出过。艺术家为了纪念那些在墨西哥内战中牺牲的年轻生命，遂想到在展厅里设计一片坟墓，但又不要真的墓碑，她用了上百个长桌，这个长桌的尺寸和棺材接近，我还不知道她作品里有这些思想概念的时候，我已经被作品本身的视觉效果打动了。那么在这种情况下，最初的概念又算什么？结论是显然的，这个概念是不可能没有的，概念帮助你出发，你迈开这一步后，可能走的很远，这时候这个起点不重要了，起点没必要强调了，但是最终的作品就变得特别多义。有可能非常独特，不见得是概念的语言可以说明的东西，在今天的这个视觉创作中，这个起点照样是特别重要的，即使观众不知道你概念的含义，但是作品会延续这个意义，在某种感觉上唤起观众的灵感，我们知道视觉艺术，不是用几句话就能解释的清楚的，作品在艺术家手中生长成之后，有其自身的规律。

我们在中戏舞美系的教学中，也在要求学生，要在戏剧作品中寻找打动自己的概念或是观念，但是我发现，这并不是很容易的事情，很多学生容易图解这个概念，图解一个概念是很容易的事情，就像连环画，插图一样的东西，可能你觉得你找到了这个概念，但其实远远不是。

赵：在舞美设计最初的构思和概念确立之后，接下来最重要的是什么？

刘：戏剧不仅是空间的艺术，还是时间的艺术。哪怕是一个一成不变的舞台布景或者舞台空间，设计师对变化的预期也是需要的。如果布景在演出的这个时间段里总是不变的话，让观众们看到的，让演员可以利用的因素就会感觉不够。而如果设计师总是能给观众一些意想不到的变化，就会给舞台空间带来活力和生命力。所以舞台上这种顺序如果有足够的变化和运动，就会给布景带来很多鲜活的感觉。还有一个问题，就是中国戏曲本身，就是载歌载舞的艺术形式，尤其是随着戏曲演员某些程式化的表演，环境、空间会巧妙的随之转换。很多戏曲导演，会因为我对舞台空间变化的提议，修改很多演员的调度，包括演员从哪里上场，哪里下场，道具与演员之间摆放的距离。合作顺畅的导演，会比较容易接受我的建议，而且他会有同样的理解与感受。在修改了调度后舞台呈现不一样了，他就会在自己的导演手法上有一些很有意思的变化。

比如陈薪伊导演，她以前在陕西秦腔剧团工作过，因此她在导演上就会自觉地运用很多戏曲的表现手法。1997年我们一起合作淮剧《马陵道》，这部戏取材于民间广为流传的战国时期“孙庞斗智”的曲折故事，这个戏的高潮是孙臧被庞涓诬告，遭魏王施以刖刑（音月，断足）之后，几个主人公的表演。当时在连排时，陈薪伊非常谦虚的问我：“舞台上还有什么问题？”我说：“你这

个桌子，一直在舞台后区用，什么时候可以在台口这里用一用，可能就有意思了。如果把桌子在舞台前面摆成一排，就更有意思了，或者可以把它们推倒，也挺有意思。”听着这个建议似乎很简单，但是顺着戏剧的节奏来修改，还真就有了一个特别大的变化，陈薪伊当天下午就跟主演修改了这些地方的表演。魏惠王听了胭脂公主的讲述，才知道自己错砍了忠臣孙臧的双足，铸成了大错，在这个时候，他就有一系列内心的变化。这个时候，四张桌子都摆在台口附近，离观众也比较近，公主正对着桌子，魏惠王背对着桌子，调度就比较有特殊的味道。到了魏王听到自己铸成大错的时候，他就把前面这张桌子翻了一个个，然后公主继续说下去，这段台词都说完了的时候，他就彻底把这张桌子翻过来，跌跪在四个桌子腿之间，扶着桌子腿，有一段和胭脂公主之间的唱词，这样利用布景与道具进行舞台调度，就显得与内容结合的很好，这一段戏的效果后来观众反响非常好。某些时候，设计师要想着布景与道具和演员怎么发生关系这个角度来考虑如何设计调度，就会比较有意思，能增加舞美本身的视觉效果。

赵：您的舞美设计思路与中国戏曲美学，从形式到内容有很多相似之处，请您从创作的角度谈谈这方面。您是否认为您的设计跟中国戏曲，从形式到内容结合的更完美？

刘：单从手法来说，我认为中国戏曲和当代的设计很多标准是接近的。比如说2010年我设计的话剧《原野》（导演：陈薪伊，北京人民艺术剧院首演），我当时不想设计的太写实。我不想在舞台上设计个土沟，或者是在舞台上真的搭建一个房子，我还是延续创作之始就找到一个概念的做法，尽可能的将布景“概括”，实际上这个戏跟《白鹿原》那种写实风格的感觉是不一样的。《原野》里我对草有一种特别的感觉，一般观众想的那种浩瀚无际的原野，很容易就制作成一个大的斜平台，可是这个戏有个困难，上半场大部分戏都在室内，没有办法完全做室外的感觉，最后还是要采用虚实结合的手法。戏的结尾处，原野上的天际，这个高度，大概在四五米高以上的，但是要是在舞台上真的搭一个这么高的斜坡，我觉的演员就站不住了，肯定得往下滑。还有一个概念也很重要，我在《舞台美术家杂志》还特意阐述过，就是当时曹禺的剧本里提示我“大地是沉郁的，生命藏在里面”，这让我幻想，也许荒草的底下，有生命在里面的，所以我认为后来的房子啊、人啊、都是被埋在草底下的，可以不要弄成真的土坡，这个真实存在的又是必须的空间，在舞台设计的结构上，放不进去。我最终的设计方案，粗看上去是一个很深远的感觉，但实际上里面全是空的，而且有很多变化。天际在舞台很高的部分，而中间全部是草。房子的构架是掩埋在草里，很多很多的草把人和房子都掩埋在里面，在这个后边，我设计了一个跟这个斜度一样的升降台，可以站演员的，也可以在很高位置，在内景有戏的时候，透过前面的草，仇虎可以回忆被焦家卖到妓院后惨死的妹妹，或是其他人、环境、生命，都是被掩埋在大片荒草里面的。我将曹禺在剧本里的这句话，特别直接的运用到了舞台设计上了，

就是一种联想。它能带来的好处就是，它在上半场戏的时候，草掩埋着房子，而在下半场戏的时候，仇虎和金子在黑森林里，舞台上的这个草的硬景是吊在调杆上的，在这场戏里，草可以翻过来，演员被笼罩在荒野里面，有很多枝枝杈杈的植物在他们周围，这和仇虎和金子总是陷入困境的感觉，是有内在联系的。

《运河谣》(导演：陈薪伊，国家大剧院 2012 年首演)也是这样设计的，前期创作的时候，编剧、导演沿着古运河航道走了一遭，运河沿途的景物描写在剧本里都是写实的。我在开始舞美创作的时候，感觉这个戏的容量、舞台的感觉、包括戏剧本身的性质决定了，这部戏不可能做成《话说运河》的纪录片或是《运河发展史》，因为故事写的是两个人在运河沿途的故事。这种详细的场景描述对于我寻找切入点来说意义不大，但是我发现了一个容易被疏忽的概念，就是中国的歌剧一定要有留白，不能面面俱到，不能太满，我对中国传统美学的坚持，是包括大剧院陈副院长等都认可的。因此在《运河谣》的舞台设计上我留了大面积的空白，不是设计的像西方歌剧那样写实的、那种布景把舞台都挤满的感觉。包括舞台上斜的路，后边移动的船只，都是虚实结合的，但同时又照顾到了流动感。主人公乘船从杭州到苏州时，背景会有一块大石头慢慢移动过去，这些都是营造类似《清明上河图》、《运河全图》那种长卷的感觉。实际上从构图上，我还是想让它和中国传统的绘画美学风格有一个关联，或者能找到一个依据，那些拉纤的船工慢慢走过去，表现时间的流动性，这些在舞台上都特别有观赏效果。

今年我搞完设计的越剧《二泉映月》(导演：郭小南，浙江小百花越剧团 2014 年首演)，也是找概念，这是我惯用的手法。我十八年前搞过锡剧《二泉映月》，所以这次再做设计，我就在想得找个什么概念呢？水？水也说明不了什么，它是个名词，不是个形容词，带不来进一步的行为，这种东西见得太多了。舞台上有个月亮？它也是个名词，不能让人联想很多问题，结构怎么展开？这个概念我认为必须能提示出事物之间或者人物之间的关系，所以后来我在舞台上前后各设计了两组白墙，两个门，一模一样的两组墙之间有个夹缝，夹缝里面会有一片纱幕，有纱就意味着可能会有一片水面，但是水面最早我并不希望在舞台上直观的表现，因为在充满虚拟形态的中国戏曲舞台上直接用形象来做舞台布景总是有点不高明。还有一个就是现在用投影等技术太多了，我不是反对投影，我 1995 年就开始在国内用帕尼灯^[3]搞开幕式演出，最早在国内介绍捷克斯洛伐克的投影戏剧也是我，我当时在《戏剧电影报》里用一个版面来介绍投影戏剧的形式和状况。但是现在我觉得投影在舞台设计里用的太廉价了。投影本身它是一个虚的东西，它离这个舞台是有距离的，是不一样的存在方式，所以我特别怕在舞台上投影水。我在这两层幕之间，使用了一片纱幕，这个纱幕上有一块抽象的水面造型，实际上水面有多少并不重要，我就想用个实的造型元素破一下两面空白的墙的完整性。后来我做了一个模型，导演看到模型感觉我的设计意图很明确的表达出来了。水面也好，纱也好，透过纱，是一个镜像的关系，就有了一个从

《二泉映月》里的“映”字的构思，但是把方案拿去以后，郭晓楠导演已经在排戏了，我的设计和当时的特别具体的演员表演有些冲突，比如从后台往前台的戏，一块硬景或是纱挡在那，很多从后往前的调度就不能实施。导演觉得纱幕把舞台挡死了，特别不好用，后来我就检讨自己，我想这个概念是成立的，也好看，但是你总不能说把导演和演员的调度限制的死死的，不能灵活的处理。后来我就在想一种变通的方法，让这些概念的东西处理在戏的一头一尾，这个中间的纱幕我把它给破成五米宽的三块，这个纱最大的好处就是边缘是直的，而且无缝，要是棉纱的话，边缘都是弯的，会特别影响视觉效果。有了这个技术上的保证后，我就把它处理成了三块吊在不同前后位置上的纱幕，这比以前那个挡死的、一成不变的纱幕好很多，尤其是构图上带来了一些审美的变化。但是我总觉得开幕时那个口，总有点断开的感觉，要是封上又有点不透气，后来在开的过程中，我突然有个灵感，就是将那把具有仪式感的椅子摆在后区，导演也同意了，摆在那的感觉就像白色的椅子是前面黑色的椅子的镜像一样，这就变成很出彩的一个亮点了。

赵：目前国内戏剧、包括戏曲界在戏剧假定性的探讨与研究方面的状态是怎样的？您对自己以后的创作有什么样的期许？

刘：我们的戏剧行业同仁长期以来养成了一种从现实里面寻找舞台人物逻辑关系的思维定势，他们不从舞台本身寻找逻辑关系。中国的戏剧界在这方面是一个特别的弱项，我们现在看外国戏的时候，很多是充满假定性的，像这两年经常来华的色列的卡梅尔剧院的《安魂曲》、盖谢尔剧院的《唐璜》，这些戏的舞台‘假’的特别有意思。我以前总举例日本电视节目《超级变变变》，那种各行各业的形体动作创意爱好者扮演的各种姿态，可以说是妙趣横生。这种用假定性在戏剧舞台上处理表演的方法，是一个特别大的天地，而且是戏剧舞台一个特别重要的前提。如果我们中戏导演系、戏曲学院导演系的学生毕业了之后，对戏剧假定性的运用还没有一个透彻的认识，还没有一个身体力行的实践经验，那以后戏剧创作之路就会很窄，在舞台表现力上也会缺乏趣味和生动性。

还有就是，我认为搞任何东西，要是没有虚心的态度是做不好的，这是一个常识。很多这种例子，导演成名了，社会也认可了，但是戏就是没有观众缘，搞戏需要团体合作，不是说你一个人就行的。我认为搞舞台设计永远是很艰难，要很虔诚的做这件事，一旦内心有杂念丛生，就会丧失创作热情，我觉得这一点也很重要。有很多导演未必特别有天赋，但是他有鉴赏力，能看出好坏，而且他愿意接受其他人的意见，他总愿意不断调整自己的想法，总是想搞的更好些。和这样的导演合作，往往会发现戏演出以后效果还是很不错的。相反，有一些导演自己觉得挺有才气，总守着自己那些成见，总不愿意打破自己旧有的知识结构。我和国内这些知名的导演几乎都合作过，孟京辉、林兆华、徐晓钟都合作过，戏曲导演陈薪伊、徐春兰等等，无论是一次还是多次，都接触过，和这些导演合作，我能看出来的问题就是这样的。如果某个创作者对作品足够虔诚的话，这个态度就

决定了他最后的作品会比较成形。

附:

【刘杏林主要艺术成就】

1982年毕业于中央戏剧学院本科并获学士学位,1989年毕业于中央戏剧学院研究生获硕士学位,现任中央戏剧学院舞台美术系教授、中国舞台美术学会副会长、《舞台美术家杂志》主编、俄罗斯圣彼得堡艺术剧院签约艺术家等职务。

曾获第二届中央戏剧学院学院奖、第二届中国舞台美术展览会作品大奖、第三届中国话剧金狮奖、第三届中国京剧节优秀舞美设计奖、第六届中国戏剧节优秀舞美设计奖、第十届文华奖、北京小剧场戏剧展演暨国际研讨会优秀舞美设计奖、全国儿童剧优秀剧目调演优秀舞美设计奖、2001年度和2003年度中国舞台美术学会奖、2002年全国话剧汇演优秀舞台美术奖、1999年和2003年五个一工程奖、2004年华文地区舞台美术研讨会暨舞美展优秀舞美设计奖、2007纪念话剧百年文化部优秀话剧艺术工作者称号、2009年世界舞台设计展(WSD2009)金奖;设计的越剧《陆游与唐婉》、儿童剧《红领巾》、桂剧《大儒还乡》分别入选2003年、2005年和2006年度国家十大舞台艺术精品工程剧目。

【刘杏林自1988年至今的作品分类介绍】

话剧:《母亲》(武汉市艺术创作研究中心、武汉话剧院2001年首演)、《屠夫》(导演:郝戎,中央戏剧学院2002年首演)、《雷雨》(总导演:徐晓钟,中国戏剧家协会2003年首演)、《爆玉米花》(导演:廖向红,中央戏剧学院2006年首演)、《兄弟》(导演:熊源伟,上海话剧艺术中心2007年首演)、《阿斗》(导演:熊源伟,北京大道文化公司2008年首演)、《风声》(导演:陈薪伊,上海话剧艺术中心2009年首演)、《原野》(导演:陈薪伊,北京人民艺术剧院2010年首演)、《孔雀东南飞》(导演:姜若瑜,中央戏剧学院2011年首演)、《嫂子》(济南市话剧院2012年首演)、《西厢记外传》(导演:吴晓江,国家话剧院、台北艺术大学、台北国立剧院联合出品,2012年首演)、《吁命》(导演:陈薪伊,上海话剧艺术中心2012年首演)、《樱桃园》(导演:俄罗斯的弗拉基米尔·谢尔盖耶维奇·彼得罗夫,中央戏剧学院2014年首演)

话剧交响剧诗:《吁天》(导演:陈薪伊,北京儿童艺术剧院2007年首演)

小剧场话剧:《爱情蚂蚁》(导演:孟京辉,中央戏剧学院戏剧研究所1997年首演)、《情感操练》(导演:王晓鹰,北京火狐狸剧社2003年首演)

儿童剧:《带绿色回家》(导演:雷国华,中国福利会上海儿童艺术剧院1999年首演)、《红领巾》(导演:陈薪伊,北京儿童艺术剧院2002年首演)

歌剧:《巫山神女》(导演:陈薪伊,重庆市歌舞团1997年首演)、《青春之歌》(导演:王良波,北京大学歌剧研究院、中国歌剧舞剧院2009年首演)、《赵氏孤儿》(导演:卢昂,山东省歌剧院2011年首演)、《运河谣》(导演:陈薪伊,国家大剧院2012年首演)、《高山流水》(导演:曹其敬,武汉市歌舞剧院2014年首演)

舞剧:《秦始皇》(导演:陈维亚、张建民,香港舞蹈

团1990年首演)、《阿姐鼓》(杭州市歌舞团2007年首演)

京剧交响剧诗:《梅兰芳》(导演:陈薪伊,北京京剧院2004年首演)

京剧:《天下归心》(导演:徐晓钟,江苏省京剧院2002年首演)、《生死界》(导演:雷国华,上海京剧院2002年首演)、《天家孽》(导演:彭林,湖南省京剧团2002年首演)、《盘江屋里人》(导演:谢平安,贵州省贵阳京剧院2006年首演)、《花蕊》(导演:徐春兰,江苏省京剧院2011年首演)、《青藤狂士》(导演:欧阳明,湖北省京剧院2012年首演)、《屈原》(导演:石玉昆,北京京剧院2014年首演)

淮剧:《马陵道》(导演:陈薪伊,上海市淮剧团1997年首演)

粤剧:《伶丁洋》(导演:陈薪伊、王小迪,珠海市粤剧团1997年首演)

黄梅戏:《和氏璧》(导演:曹其敬,湖北省黄梅戏剧院2002年首演)

越剧:《陆游与唐婉》(导演:杨小青,杭州小百花越剧团2003年首演)、《海达·高布乐》(导演:支涛、展敏,演出杭州越剧院2006年首演)、《关汉卿》(导演:徐春兰,北方昆曲剧院2007年首演)、《唐婉》(导演:徐春兰,福建省芳华越剧院2008年首演)、《柳永》(导演:徐春兰,福建省芳华越剧院2012年首演)、《步步惊心》(导演:郭小南,浙江小百花越剧团2013年首演)、《二泉映月》(导演:郭小南,浙江小百花越剧团2014年首演)

昆剧:《浣纱记》(江苏省昆剧院2010年首演)

闽剧:《红裙记》(导演:徐春兰,福建省艺术学校2009年首演)、《铜雀台》(导演:陈霖苍,福建省实验闽剧院2010年首演)

锡剧:《二泉映月》(导演:卢昂,江苏省无锡市锡剧院1999年首演)、《繁漪》(导演:徐春兰,无锡市锡剧院2014年首演)

桂剧:《大儒还乡》(导演:卢昂,刘夏生,广西省贵州市桂剧团2005年首演)

晋剧:《晋文公》(导演:张平、冉常建、黄在敏,山西省晋剧院2006年首演)

花灯歌舞剧:《小河淌水》(导演:卢昂,云南昆明市花灯剧团2003年首演)

昆曲:《红楼梦》(导演:徐春兰,北方昆曲剧院2011年首演)、《续琵琶》(导演:徐春兰,北方昆曲剧院2013年首演)、《影梅庵忆语——董小宛》(导演:曹其敬、徐春兰,北方昆曲剧院2014年首演)

川剧:《卧虎令》(总导演:熊源伟,四川省川剧院2013年首演)

河北梆子:《北国佳人》(总导演:廖向红,北京市河北梆子剧团2014年首演)

音乐剧:《花木兰》(导演:王晓鹰,中国歌剧舞剧院2004年首演)等。

注释:

[1] 砌末,是中国传统戏曲舞台所有舞台美术和道具的统称。戏曲舞台美术研究专家栾冠桦先生在《戏曲舞台美术概论》中,将传统戏曲舞台运用的砌末,大致分

简论临夏花儿的自然人文价值美

刘蕊蕊 西北民族大学 音乐学院

摘要：临夏是一个将艺术表现形式渗透于血液的民族和地区。他们的觉悟和情怀必定的高于他人。花儿以顽强的生命力扎根于此地，深深地影响着这里的人的性格与行为，“不是对艺术的爱，而是对全人类的爱”列夫托尔斯泰的这句话是非常适应于这样的地区。

关键词：临夏花儿；自然；历史；人文价值

“花儿”作为西北地区独特而又珍贵的宝贵艺术资源，说起它的艺术表现形式，最先想到的应该不外乎于所孕育她的土壤。这便是临夏——这个“中国花儿之乡”的地道、纯正的花儿，对这方百姓的“恩泽与爱怜”。而“花儿”也渗透着并且影响着西北人的生活方式与生产劳动。它们之间互相影响互相作用。她的美是天然的，不可修饰的，她具有一种自然之美，人文之美的精神。以下我们会从环境、历史、文化等方面对其自然之美和人文之美进行探索。

一、不可抗拒的自然之美

“临夏回族自治州”从这个名称便可听出她的与众不同，纯粹的少数民族聚居区；悠久的历史（相传大禹治水始于临夏）由此得知此地水草丰沛适宜于人的生存繁衍，生活在这里的人拥有旺盛的精神头以及铿锵善良的秉性。我们清清楚楚的看到地形与地给予对这个地区的限制与自由。

（一）环境因素灌注的美

自然环境导致的交通不便成为了这一地区最重要的限制，临夏地处黄土高原，位于黄河上游西依积石山，南临太子山，山沟纵横无益于交通的发展，但此地冬无

严寒、夏无酷暑、四季分明。这些条件成为了花儿艺术能够在这片土地茁壮成长、发展壮大的有力保障和得天因素。“花儿”的艺术之美”得益于这样的环境，在平日的生活作息中，然们最为依赖的便是自然。歌颂最多的还是自然，临夏的花儿分为“河湟花儿”和“洮岷花儿”这都是从地理上来区分的。在临夏境内流传的花儿，由于地形独特、历史久远、民俗文化多样所以具有有很大的民族特色和艺术特色。这是归心的，土生土长的，临夏花儿灌注的“自然之生气”“自然之灵气”在漫花儿时得以真情流露。

（二）历史渗透之美

“最美属自然，寻美先寻根”，如果追溯花儿的根源，国内研究给出了许多结论。都各抒己见，没有固定而统一的标准。但我们可以知道，无论从何时开始有花儿，花儿自身就是一部活脱脱的反映当地生产生活的“史书”。

关于花儿最早的起源，有学者描述为周朝。这是根据《诗经》古人称之为“葩经”今译为：花儿经，得出的结论。花儿在最初的词作上于诗经体裁相仿，花儿词做的创作手法借鉴了“十五国风”的思想内容、表现形式以及艺术风格。《楚辞》和《诗经》为我国文学之先

成三种情况：“一是当作舞台固定的陈设用，如‘守旧’；二是专职专用，如布城、笔砚、灯笼等；三是一物多用，如桌椅、大帐、小帐等。……在传统戏曲舞台，某一物件出现与否，不决定于虚实结合的关系，而完全取决于表演动作是否需要。凡是表演动作（包括唱、念）能独立完成时，就不需要依据‘物’；凡是表演动作不能独立完成，或虽勉强完成却难以明晰表达的时，才借助‘物’。”因而传统戏曲舞台使用砌末，能少用，就决不多用，内中包含一种最低限度的足量原则。这几乎成了贯穿砌末产生、筛选、完善过程中的一个规律。（P34-35，《戏曲舞台美术概论》）

[2] 罗伯特·威尔逊 (Robert Wilson)，欧美当代最具影响的前卫戏剧艺术家，1941年生于美国。年轻时曾学习图像设计和建筑，据说他曾患语言障碍，后来在戏剧老师的帮助下，通过戏剧练习恢复了正常。从上世纪60年代起，威尔逊开始与各种残疾人合作开展戏剧活动，通过这些实践活动，威尔逊得出自己的观点：每个人都用

两种方式体验着这个世界。一种是外在的，另一种是内在的，而内在的方式通常被自己压抑着，只有在梦里才能有所表达。在威尔逊所有作品的创作过程中，他通常以惊人的形象或洞察力开始，然后通过一系列的联系来加以扩充。在最后通过绘制故事图板（而不是传统的戏剧脚本）将其作为精细的视觉形象细致地制作于舞台上，其中灯光、构图和运动是基本元素。威尔逊曾说：“没有什么可去理解的。是人人经历过的东西。我试图去提供一个特殊的场地或空间，来让你们去看……自由地联系、梦想，在自己头脑中看自己的图像。”因此，观众必须通过一个联想的感官刺激过程成为他们自己的戏剧家，创造他们自己的作品。

[3] 帕尼灯，是一种先进的大功率投影设备，行业内又称之为PG灯、哈维灯、巨幅广告投影机。此设备运用光学投影原理，采用高亮度的光源，将底片上的全彩广告内容投射到高层建筑的外墙上或地面上，在夜间形成极富视觉冲击力的户外广告。