

《上海戏剧学霞光文艺研究丛书》

图书基本信息

书名：《上海戏剧学霞光文艺研究丛书》

13位ISBN编号：9787104022718

10位ISBN编号：7104022716

出版时间：2006-10

出版社：中国戏剧出版社

作者：王崑 等

页数：229

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介以及在线试读，请支持正版图书。

更多资源请访问：www.tushu000.com

内容概要

本书共分上下两篇：上篇围绕有关设计问题，从不同角度、层次，从功能论、有机论及由折衷而转向“解构”的新设计，反设计的发展走向，设计学科多元发展中“用”与“美”之间的角逐，论其发展的阶段性目标尚相当明晰，但进入21世纪建设创新型阶段时，设计的发展又将是什么样的？下篇收入的民艺专题、属“前设计”的历史经验，传统工艺既包括了设计文化固有的内涵，又超越于既有的设计概念，涉及丰富的手工艺及其特定的造物思想。

作者简介

陈麦，1925年出生于福建莆田。1949年国立艺术专科学校毕业。建国后在上海戏剧学院从事实用美术学科教学研究。

书籍目录

《上海戏剧学院霞光文艺研究丛书》总序前言第一编 左翼剧运及其转向高峰的剧场演出 儿时看京剧《大劈棺》 看“文明戏” 不爱武戏爱文戏 看“新剧”和电影 京戏后台的一次奇遇 戏院外面的“戏” 看“脑子里的戏” 中国电影有了“白马王子” “明星”也“新”了起来 第一次看话剧 第一次演话剧 看名票友演《杀惜》 看田汉尉作《乱钟》的演出 看赵丹导戏 第二次演话剧 参加“无名剧人协会”演《谁是朋友》 关于“左翼戏剧运动” “德兴”俄菜馆和“中外书店” 赵默、金山都给我“神秘感” 在《梅雨》中演阿毛 金山编、导、演《流浪者》 共和大戏院事件 左翼戏剧演出的舞台装置 王为一演《亮上升》 《锁着的箱子》的演出 魏鹤龄演《醉了》中的刽子手 五次演“新儿” 上海艺术供应社 看了几个新戏演出 给美专剧社排《忍受》 在光夏剧社导戏 自发“干戏” 章混为业余副入协会导《娜拉》 舞台上的“娜拉”形象 赵丹的海尔茂形象 金山的柯洛克斯泰形象 我给《钦差大臣》提词 章混导《钦差大臣》 顿而已演“市长” 金山演赫莱斯达阔夫 几个女角色形象 几位男演员的性格化创造 三对“佳偶”，六合塔，八仙桥 唐槐秋为“中旅”导《雷雨》 赵慧深女士创造的蔡漪形象 姜明演鲁贵 戴涯演周朴园，唐若青演鲁妈 《雷雨》的青年角色形象 看四十年代剧社演《赛金花》 章混导《大雷雨》 赵丹的“奇虹”形象争议 几个“性格化”人物形象 魏鹤龄演的一个反派角色 监余实验剧团演《铸情》 欧阳予倩为“中旅”导《日出》 《日出》的都会人物群像 赵丹把性格演技带上了银幕 金山的三个银幕“美男子”形象 参加编、演《怎么办？》 蓬莱大戏院的H联合公演第二编 上海剧艺社——一代演员的戏剧大学 演抗战戏《八·一三之夜》 给女工、学生摊抗战戏“孤岛”与“孤岛尉运”的提出 蚊蜂剧社的演出活动 “蚊蜂”的《街头人》排演 与洪谟先生忆“小花园” “交谊社”四君子 凑合着给业余演员化妆 在《母亲》中演父亲 改编与导演《晚宴》 邮局的“雁群剧团” 邮局的《职业妇女》演出 职业导演了两个戏 大钟剧社演《七夕》 “干戏”性的专职业业余导演 上海剧艺社的成立 第一演出阶段 夏衍《论“此时此地”的剧运》 第二演出阶段 第三演出阶段 “剧艺社”的剧作家 “韵艺社”导戏最多的六位导演 在“剧艺社”成长起来的演爨（上） 在“剧艺社”成长起来的演员（下） “剧艺社”的奠基戏《人之初》 吴仞之导演《人之初》 《人之初》的人物塑造 上演话韵《明末遗恨》 三个英雄人物形象 几个出色的人物性格创造 卖座的《上海屋檐下》 “屋檐下”的人物形象 “屋檐下”的不谐音 《家》——“韵艺社”最卖座的戏 熟悉“家”的生活的演员与导演 《正气歌》演出与石挥（上） 《正气歌》演出与石挥（下） 《正气歌》中的黄宗江与严俊 洪谟导演的《镀金》演出本 喜剧细节的三S处理 奇妙的喜剧样式创造 漫画意味的farce 上海剧艺社成立三周年纪念会 剧艺社“分家”的外因 剧艺社“分家”的内因 上海职业剧团演出《蜕变》 “孔录事”，“况秘书”，“马主任” 丹尼、石挥的“丁大夫”、“梁专员” 理想戏剧情境 “剧艺社”在“孤岛”的压轴戏《北京人》（上） “尉艺社”在“孤岛”的压轴戏《北京人》（下） 两年演了四十个角色 性格化形象之一：贾伯望 性格化形象之二、三：给刘汉、刘德才造型 性格化形象之四：《海恋》中的沙莱 性格化形象之五：“食肉兽”顾大康（上） 性格化形象之六：“食肉兽”顾大康（下） 性格化形象之七：“老花花公子”罗照煦 演7连副本也没读过的戏 类型人物创造 又一类型的人物创造 十个历史人物形象 本色的人物创造 土法子养成的“职业能耐” 演失败的角色 “祖师爷没赏饭吃” 看“俄罗斯小剧场”的戏 看“上海戏曲学校”的演出 美国电影看得多 上海剧艺社--一代演员的戏剧大学第三编 沦陷期上海的商业话剧演出 1941年12月8日那一天 黄宗江、石挥暂寓恩师家 洪谟主持的美艺副社 美艺剧社演《依发痴》 按京剧样式演话剧《宝钢》

章节摘录

上篇 现代设计观念及其历史发展 设计，是为实现预想目的所作的构想及方案，它通过一系列的视觉化手段，主要是技术手段，体现并满足日益增长的社会需要。换言之设计即造物之初的造意造形活动。人们重视设计问题的理论研究，认为是现代技术美学研究的主要对象。作为在现代科学和艺术、技术和美学诸学科交叉发展中兴起的边缘学科，现代设计已不再囿于原先艺术设计的规定范畴，而是在更高的阶段上，即在社会需要的广泛发展的基础上，在技术美学研究的高度上展开的现代化的设计科学。不过，把美学运用于技术领域，使美学与技术相结合而产生的这一新兴学科，它的诞生只有半个多世纪，设计理论的研究还不发达，许多带根本性的规律问题，迄今尚在开拓探讨中。

设计?风格?美学 工业革命催生了现代主义思潮。工业化的生产方式需要现代的设计以取代未分工的“前设计”、即传统的技艺方式。现代的设计是在现代经济技术层面上诞生、称“工业设计”，也是“国际工业设计联合会”的统一命名。现代设计需要美学的支撑，按照“美的规律”塑造。美的因素是达到其他功能的必要补充和条件。“技术美学”之称由此而来。现代主义、现代设计、现代风格以及工业美学等在同时期里是交叉使用的同义词。20世纪20-30年代，现代风格成为现代主义流派的通称。在欧美叫“国际风格”，在法国又称“巴黎国际装饰艺术与现代工业品博览会”带来的折衷风格为“现代风格”。

设计的美学问题 现代主义思潮的产生，是西方资本主义社会矛盾激化的产物。现代社会的结构，使得人所生活的社会对人产生了否定性，人的本质受到压抑，人们开始对与日俱增的社会弊端进行抨击，与此同时也反映出人们对社会文化的现实作用的忧虑，某种意义上，可以说是对资产阶级启蒙学说的质疑和挑衅。

现代潮流进入20世纪之后，在它们的后继者那里，又有了变化，在许多文化领域里出现种种不同的学说和流派；尽管如此，它们所提出探讨的课题，普遍都涉及现代性、新型、现代风格诸多概念和问题。对它们来说，当务之急，究竟是超越，排斥旧传统还是迅速重建起自己的理论模式，构成法则和美，而不管它们自己的理论、观念可能如何不同。面对科学技术突飞猛进发展的局面，工业技术与艺术、美学，自然科学与经济生产相互渗透，艺术家、设计家和工业家之间的联系日益迫切，那也是当今社会发展的必然趋势。

一种风格或典范模式的确立，一般说，不是短期内所能完成的。风格一词。本身就是多义而模糊的。在现代设计中，风格与工艺规范上的体裁样式紧密相连，甚至成为流行款式的同义语。就以“国际风格”来说，它20世纪20年代以机械决定论哲学为起点的功能主义设计观及方法的国际现代主义派的产物。同时它又是对于这一规范方法支配下的产品设计及其美感形态（包括对于这一流派样式的肤浅而表面的形式模仿在内）的统称。产品工业设计，原是有限的无机的或符号的构造，是物质性的，却赋有人的本质和社会的意识。从物和人或人和物之间的联系看，作为技术和艺术的复合体，设计艺术、技术中的风格问题，确是设计美学中一个重要课题。

无庸赘言，当代科学正走向在高度分化基础上的综合，在科技研究整体化、综合化发展的今天，对生产工业和设计者来说，要研究物质对象（客体）的普遍规律，有效地运用最新的科技成就和它的精密方法，同时也要研究主体及非物质的意识的特殊规律，使之符合于设计的特点及其规定性，当然也要防止混淆于自然科学或其他人文科学。目的是引向技术性，精确性的现代化及其风格表现。任何放弃或忽视对主体和客体、技术和人文、美学因素诸方面的探索，都将取消物质文化本身。

19、20世纪之交，现代性、现代风格和新型诸问题的研究和争论，始终存在着两种对立的美学见解，一种是：把具有唯物论、认识论特征的设计理论纳入英国“艺术与手工艺运动”的旧轨道。只是，它不同于经验论者所坚持的把感性观察视为知识的最初源泉或作为最后判断的依据。另一种是：采取科学的态度，像新建筑运动那样，面向工业技术发达的现实，把它引向与工业化大生产相适应的新领域；要求以工程师的客观性和数学家的精确性处理一切，把经验知识看作是，只有经过精神的洞见，才能获得的一种将为生产目的服务的功能。不同于前者，它超越“可观察的事物归纳、推论之外”。因而这种功能论，还有从设计知识中清除唯理论者和经验论者带来的机械论或神秘论成分的意义。

在近代社会的工业化发展过程中，作为贯穿于每一作品的时代，社会或作者所制约下的统一的风格概念，从历史上再度被提出来了。英国美学家约翰·罗斯金从美化宗教和伦理观念出发，推崇中古的手工艺结构，认为利用自然物象作为装饰，能展现生命之物身上的“机能”，被他视为是理想和道德的化身；罗斯金重视人工制造物的构成法则，同时又强调自然生态的有机构成形式，这显然带有折衷主义的改良性质，但在当时的历史阶段，却对英国“艺术与手工艺运动”以及后来比、法、德、奥等国的设计改革运动，产生过莫大的影响。新艺术派的自由美学和创新精神，改革了服务哲学，开始关心大众的日常生活，促进艺术家与手工艺匠相结合，推动了日用品设计艺术的发展。

它们优先考虑装饰风格的构成，为美化人们的日常生活寻找现代的装饰样式。可是，它们摆脱不掉旧装饰风格的影响，仅仅是为了适应手工艺生产而简化结构，经常停滞于一种缺乏内在联系的纯外观表现上，重踏历史上浪漫主义的覆辙，最终导致“混合风格”的滋长。出生于德国的英国设计学家尼古拉·帕夫斯纳（1902~ ）是现代设计史上的先锋人物，他赞同德国美学家海里希·沃尔弗林（1864~1945）的艺术观念，强调设计的“内在联系”，即形式或展开的自律性，偏重于物质结构，寻找非社会意识的依据。沃尔弗林推崇开放性的风格形式，他将风格区分为“同一性”和“多样统一性”两种类型，像巴洛克风格就是摒弃了局部的自由独立性，以“同一性”的母题贯穿、支配而成的整体。在这个统一整体中不存在整体与局部的严格界限；而后者则像古典派风格，它允许每个局部在自由独立的条件下，形成统一的整体，属于与环境相互割裂的封闭性形式。与同时期设计改革运动发展趋势呈鲜明对比的，有德国巴伐利亚设计家冈特弗里德·泽姆帕尔（1803~1879），他是大陆派的代表性人物，最先提出空间体量结构概念，而这一概念也是20世纪纯粹派、抽象派和非传统性风格发展的滥觞。泽姆帕尔的设计判断是精确而科学的概念，他深信特定的目的功能会在它的平面、外观、甚至饰件上反映出来，他一再强调设计的目的性（包括实在的和象征的）与材料结构和制作技术诸因素之间的协调关系。因而他的设计构成，不是模仿自然真实性的整体构成。这对于那些重视艺术性而轻视物质性的作用的人来说，是难以理解的。事实上，任何设计观和方法都是在长期积累中形成的，决不会直线式地向前推进，相反往往是迂回曲折的历史进程。像奥地利设计师奥托·瓦格纳（1841~1918）和他的学生约瑟·霍夫曼（1870~1956）之间不同美学观念的对立，足以说明传统性风格和非传统性风格倾向之间，新旧事物相互交替发展的矛盾现象。瓦格纳继承泽姆帕尔的设计改革，反对传统的审美风格。他认为一切现代形式只能源于时代生活，“现代的需要现代解决”（1895）。现代的形式必须反映新的时代和材料的新要求。新的工程原理应该联系新的造型，使之与生活需要相协调。他的作品就以简括的造型和重点装饰见长，而他直率地采用直线型取代流行的曲线型，更有始创新风格的意义。与此同时，“分离派”霍夫曼等人创办的维也纳工艺厂（1907）制作的大量产品，基本上还是20~30年代前就已流行的旧样式。依旧是英国“艺术与手工艺运动”的旧传统和旧风格，新旧并存。

德意志制造联盟（1907~1932）和包豪斯学校（1919~1933）的先后建立，应是现代设计发展的转折点。德国工艺科学不像英国那样，它没有维护原有手工艺传统的旧框框。而从上世纪末起，德国便发展了自己的工艺制造企业。它与维也纳的同行不同，德累斯顿和慕尼黑的工艺厂，早已积累了标准化大批量生产的经验（像合成家具等）。以艺术家、设计家和企业家为主体发展起来的“机制联盟”同以技术和艺术专业合并而成的“包豪斯”，它们熔“大艺术与小艺术”于一炉，为提高工业品的美学素质，从科技与艺术结合人手，建立起有首创意义的统一的设计教育和生产程序。他们在国内外多次举办大型的工业设计和建筑设计展览，交流造型设计和一般艺术经验。早在第一次世界大战期间，就已成为西欧新思潮的支持者；因而他们内部的思想分歧，也直接或间接地反映出当时西欧大陆派内部的思想矛盾：像机制联盟的创始人赫尔曼·莫迪修斯（1861~1921）确信机器和标准化大生产的优越性。他和后来成为新艺术运动主将的亨利·凡·特·维尔德（1863~1957）之间存在的意见分歧，就是坚持标准化、规范化设计和维护创作个性、创作自由之间的对立。如果把这些提高到风格层次上看，也就是摒弃传统的审美风格时尚和发扬艺术个性的审美风格时尚之间的对立。在历史上第一次提出，改善产品质量的设计艺术的本质和作用问题。激进的原籍瑞士的法国设计家勒·柯布西埃（1887~1965），早在他的纯粹主义时期，就认为艺术或设计像一般科学的基本特征一样，都是在抽象思维帮助下，运用专门化的知识来实现一种概念。他提出的“机械美学”思想，最终使他走上支持“新建筑运动”的道路。他认为：“机器包含着经济作为导致精密选择的主要因素，在对机械学的感受中有一种道德上的含义。”每个现代人都有机械观念。设计者在计算时，就已介入了一定的鉴赏力，把可能的观念物质化了，符号化了的事实只有通过赋予它的意图才能变为可感觉的观念。从实际合理的可能性中提炼出最符合其功能的公认形式，并以最少条件的劳动力与材料语言形体色彩声音来达到最大的可能。可以设想，在实践过程中，他所遵循的是一条相对合理的路线，其后果，正如他自己所说的，“像轮船，火车和飞机等本身就是一种风格”。尽管，在发挥美的再创造中，他对人的主观能动性方面的阐述，也始终是不够明确的。从他在《走向新建筑》一书中所作的说明看，他所提倡的机械美学宗旨，是在经济法则制约之下，在功能法则支配之下讲求可能产生的美观效果。其建立于“数学的精确性与大胆的幻想”相结合的基础上产生出来的美，“寓美于功能”。本世纪以来，在不同旗帜下出现的北欧荷兰风格派、东欧构成派等都有类似的思想见解，讲求标准化和单一化。荷兰风格派有立体主义未来主义引伸出来的几何学概念，像彼埃特·蒙德里安（1872~1944）力求用单一的因素

来造型。所谓“纯粹的实在，能通过纯粹的造型来体现的”。他以光洁无饰、非色（黑、白、灰）或三原色的几何线、形来造型，自然，它的造型实体不会有前后或左右之分，又没有内外界限之别。苏俄纳姆·加波（1890~1977）兄弟发起的构成派则强调不同的材料组合，构成既适合功能要求又具有空间组合的美感形式。所谓“艺术即构成，形式即结构”，可以摆脱旧有装饰的传统约束，有利于技术性新形式和新的观念的形成。一切都是为了工业化和标准化的大生产，功能决定形式，可以说是包豪斯先锋派设计家们的共同目标和语言，格罗皮乌斯说过：我们处在一个生活大变动的时期。旧社会在机器的冲击之下破碎了，新社会正在形成之中。在我们的设计工作中，重要的是不断地发展，随着生活的变化而改变表现方式，决不应是形式地追求“风格特征”。强调为新的时代要求新的审美形态，美的观念随着思想和技术的进步而改变。谁要是认为自己发现了“永恒之美”，他一定会陷于模仿和停滞不前。真正的传统是不断前进的产物，它的本质是运动的，不是静止的，传统应该推动人们不断前进。他特别强调现代工业化发展对设计学科的影响，反对复古和片面地形式地追求风格特征，并把功能和技术因素放在首要的位置上。1925~1926年，他在《艺术家和技术家在何处相会》的文章中写道：“物体是由它的性质决定的，如果它的形象很适合于它的工作，它的本质就能被人看得清楚明确。一件东西必须在各个方面都同它的目的性相配合，就是说，在实际上能完成它的功能，是可用的、可信赖的，并且是廉价的。”把设计的重点放在功能上面，视为之设计的特征，确认新的艺术表现需要并采取前所未有的形式。可是，由于战后其经济条件的限制，他们较多强调了功能技术和经济因素，把艺术的表现力，较多地寄托在作品本身的有机构成及其比例关系的协调上。在他们看来，作品本身的真实性即明确具备了构成的规律性，既不虚饰也不繁琐，满足于机制品原型的直率表现上。这种过激地排斥个性和审美风格特征的做法，显然是不利于新的设计风格成长的。可以说，如果坚持二分法，既消除机器原型生产带来的弊端，而又不放弃任何一种真正的合理因素，融化吸收，溶成一个切合实际的典型，达到预期的经济性和美学效果相一致的境地。那也是包豪斯和其他学派所向往而又没有解决的历史课题——在划清现代大生产、装配方式和传统的小生产的手工艺方式前提下，改善、提高现代设计中应有的审美风格问题。……

编辑推荐

本书共分上下两篇：上篇围绕有关设计问题，从不同角度、层次，从功能论、有机论及由折衷而转向“解构”的新设计，反设计的发展走向，设计学科多元发展中“用”与“美”之间的角逐，论其发展的阶段性目标尚相当明晰，但进入21世纪建设创新型阶段时，设计的发展又将是什么样的？下篇收入的民艺专题、属“前设计”的历史经验，传统工艺既包括了设计文化固有的内涵，又超越于既有的设计概念，涉及丰富的手工艺及其特定的造物思想。

精彩短评

1、读的《表演理论新概念提纲: 作为一个动态系统的表演艺术》，不太好玩。或者说不过瘾

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:www.tushu000.com