

舞台之上

如果这是一个爱情故事，那么一个女人如何抵抗得了那些穿着制服的男人？

如果这是一场政治斗争，那么寻求自由的意义又在何地得以安身？

如果这是一记人性隐喻，那么恶人如何还是睡得那么地好？

如果？如果？

舞台可以俯视人生、舞台可以透视生活，舞台可以仰视信仰，《托斯卡》的舞台竭尽全力写尽关于命运的种种视角。这便是舞台设计大师李明觉先生所言“歌剧设计使设计者的工作更接近设计的本质：设计是一种诠释的艺术，而非解决问题的技巧。”

《托斯卡》的视觉诠释是一次重彩，一篇血统纯正的华章，一次在巴洛克符号上的跳跃，一次罗马城的历史浏览。任何时尚、现代、新古典主义的词汇对于这部戏的视觉解释可能都略显轻薄，这是一次对于普契尼深刻体会的解读。

开篇视觉便进入了浓烈，仰视着充满强烈透视感的圣安德烈亚·德拉·瓦莱大教堂将我们带入了19世纪初的罗马。倾斜的廊柱如天顶般支撑着音乐的分量，教堂中的圣母像置身在舞台角落，廊柱的另一侧是画家卡拉瓦西的绘画空间，在支架上“供奉”着他所描绘的爱神像。越狱政治犯安杰洛蒂从舞台地板躲避进教堂，一个低层的视角，仰视着章法已乱、倾斜变形的罗马教廷。后区圆弧空间隔断着万神庙那道天堑的神光，神光总是难以擦净人性的污点，即便在神的场所也不例外。如电影里的长镜头，视线由远至近逐步推移，将焦点集中至万神庙开启后的教堂穹顶，宗教般的敬畏得以升华，在仰望过程中提醒着人与神的关系。穹顶的旋转将斯卡皮亚的欲望刻画得淋漓尽致，即时在神休息的地方欲望也可以乖张。圣保禄大教堂的立体群雕，象征着神的光辉，光辉也仅仅是一种象征。主教登场，用放大的视觉手段将宗教礼仪中驱魔的“圣香炉”作为空间动荡的主体，随着教堂的钟声抑扬跌宕，点化着人物的命运。

视线转入二幕，法尔内宫内斯卡皮亚的房间。一个封闭的空间，呈几何焦点透视的生活区域。法尔内宫法氏显贵厅中那著名的连环壁画《荣誉与品德的寓意》，是否是对斯卡皮亚的嘲讽？亦或是他一身“正义”的戏装呢？体面是一副很好的面具。尽管观众的视线已被这古典华美的壁画撑得满满的，斯卡皮亚、托斯卡、卡拉瓦西在巨大的壁画面前有些被吞噬，甚至有些压抑之感，难道这不正是普契尼音乐在此刻的情绪吗？密室中，男人彰显着他的利爪，女人咏叹着《为了艺术，为了爱情》。人物的冲突在一个密闭的空间才有窒息般爆炸的张力，于是终于见着了猩红。

法尔内宫渐渐瓦解，封闭中的权力在四处散去，消失在夜幕中。罗马城清晨的钟鸣，第三幕的罗马圣天使城堡那座顶赫的持剑天使雕塑，在雨雾缭绕的星空中，犹如从蒙娜丽莎黑色眸子里渐渐行进视线内，她的悲悯点缀着上帝的眼泪。如果我们还是能感知诗的况味，那这场景就是为《星光灿烂》而量身定做，当具体可以取代想象时，那么这样的体现就是创作者的神来之笔，是他们灵魂深处的诗兴。天公造物时是不留下一粒瑕疵的。

布景之后

国家大剧院连续三年的歌剧演出季，让我想到了美国大都会歌剧院上世纪 50 年代由著名歌剧导演鲁道夫·宾（Rudolph Bing）任歌剧院总监期间的那段“精彩”，他格外强调歌剧制作除音乐本身外，在其他舞台呈现方法上的改革，确立了将歌剧视为整体剧场而非仅止于音乐经验的理念。这便是美国大都会歌剧院著名的“宾”时期。这段时期为大都会歌剧院奠定了如今的实力和地位。

由强·卡洛持导，威廉·奥尔兰迪担任舞台和服装设计的国家大剧院版《托斯卡》，着实给今年的歌剧演出季拉开了精彩一幕。《托斯卡》的视觉呈现充分体现了普契尼音乐的分量和戏剧张力。设计师提及第一次拜访国家大剧院期间，便对大剧院舞台条件做了详尽的考察，舞台升降移动装置完整运用于整部歌剧的演绎中。如第一幕，万神庙的开启，使用了舞台吊杆升降功能。又如电影镜头推移感的实现，完全依赖于左右舞台两侧移动装置。教堂穹顶的视觉旋转，将舞台影像背投技术运用地既省时又省力。再如第二幕，那间封闭的密室，解体散去，舞台布景运用到舞台上、下台仓的升降功能，将布景的迁换转变的行云流水，极其贴合音乐性。第三幕，高至 9 米的天使雕像推进利用大剧院舞台纵深接近 50 米，移动完全依托舞台的电动装置。对于舞台技术的合理使用不是一次技术上的炫技，而是为演出提供最为合理的服务。

如果说威廉的设计给了我们有关音乐的想象和诠释，那么设计背后的制作体现，也是精彩之道。曾担任国家大剧院《艺术家生涯》的设计师张庆山教授，便是这台布景的制作人。他言说，起初便被威廉鲜活的巴洛克场景所打动。于是“喜欢”是他制作这台布景的原动力，为了体现的准确与到位，他亲赴意大利罗马考察《托斯卡》设计中所用到真实物理空间，如：圣安德烈亚大教堂，万神庙，圣天使城堡，以及法尔内塞宫。美术形象、雕塑质感，空间色泽都是他考察的范围。作为中央戏剧学院舞台美术系教授，学术上的严谨与探索，体现在他对于这部戏舞台制作品质的追求中，如果你细致观察舞台上教堂的建筑结构拼合，教堂大理石地面的色泽处理都是用心考量的结果。他还谈到了一个细节：设计师威廉坚持在一幕教堂中摒弃日常花岗岩的白色，而用土黄的重色。起初他非常不解，于是在舞台的呈现后才发现土黄的色彩语言不仅体现了普契尼这部悲剧的分量，也为灯光在这部戏的塑造奠定了重要的色彩基础。可以说剧场艺术里每一个创作环节都是一门学问，就好比歌剧音乐中每一个音符，怎可亲率而为？没有严谨的演绎和体现，如何体现歌剧这门极其综合艺术？

如果说《托斯卡》的音乐随着戏剧情境的推进由繁至简的话，那么在这三幕视觉上，舞台也完全体现了这种变化关系，一幕中隆重的巴洛克建筑风格教堂，到二幕中封闭的 17 世纪巴洛克连体壁画，再到三幕中空灵的圣天使雕像。如果说透视、扭曲、倾斜、繁复代表了故事开端拿破仑 1800 年马连科战役时罗马城，那么行进至最后一幕灰色的青铜雕像在浩渺的宇宙中所体现到人物命运和悲剧性，这一笔更加贴近古希腊的悲剧精神。

相对于欧洲目前依旧活跃的舞台极简或实验风，国家大剧院版《托斯卡》视觉基调依然是在写实性的基础上创新突破。创新的方式一是体现在导演和设计师对于空间视角的开发上，这是在第一、二幕中不断强调的内容。二是放大手段的运用，如一幕中巨大的圣香炉在空间中的跌宕，以及三幕中圣天使巨大的尺寸感和人物尺寸的对比关系。这些都是当代视觉艺术中常用的表现手法。三是体现在将巴洛克的“运动”与“转变”的风格运用于音乐和情绪方

面以及视觉节奏上，这也正是歌剧舞台空间最为可贵之处。

专业之下

作为职业歌剧舞台设计师威廉姆·奥兰迪毕业于米兰美术学院，曾为多部歌剧担任舞美和服装（在西方舞台和服装设计是统一的学科），其中包括阿尔贝托·法西尼于那不勒斯圣卡洛歌剧院导演的《游吟诗人》、洛伦佐·马利亚尼于帕尔玛歌剧院执导的《唐·卡洛》和《唐·璜》，以及许多其他轻歌剧作品。他还为阿尔贝托·法西尼导演的作品担任舞美和服装设计，如帕拉莫的《罗密欧与朱丽叶》，东京新国立剧场的《游吟诗人》和《维特》，都灵皇家歌剧院的《诺玛》。1997年，奥兰迪开始与吉尔伯特·德弗洛展开定期合作，日内瓦大剧院上演的利贝曼的《森林》标志着他们两个合作的开始。此后，他们相继合作了《阿伊达》、《波佩阿的加冕》、《卡门》等多部歌剧，并于2005-2006年演出季为巴士底歌剧院打造了新版的《三个橙子的爱情》。2002-2003年演出季中，奥兰迪为苏黎世歌剧院上演的马斯卡尼的《乡村骑士》、马斯奈的《泰瑞莎》、威尔第的《弄臣》和蓬基耶利的《歌女乔孔达》以及2006年维罗纳露天剧场上演的《乡村骑士》和《丑角》进行了设计。奥兰迪最近的作品包括洛伦佐·马利亚尼导演的布里顿的《旋螺丝》、萨翁林纳音乐节上演的《梅菲斯托》、巴塞罗那利赛奥大剧院演出的威尔第的《游吟诗人》，以及与弗朗哥·里帕·迪梅亚纳导演合作的帕勒莫巴西莫歌剧院的《阿伊达》。

朴素的外衣，身高并不十分俊朗的威廉，让他显得那么谦虚和低调，有如大多数舞台艺术家一样的内敛。他语言轻微，缓慢，和他那重彩的布景形成了鲜明对比。他感叹自己职业：舞台设计师这份工作充满了美感，尽管我的外表会逐渐老去，但是内心可以一直永葆青春，因为音乐和情感滋养着我。在歌剧的舞台上他用视觉的方式表达着音乐的情绪，在立体中传达着诗意。是啊，诗意，多么久违的词汇，愿这份诗意给我们的舞台带来一份真实的美感。

在采访中他和导演强-卡洛都很感叹中国年轻人的状态，他们热情、勤奋、在工作中充满了力量，在歌剧《托斯卡》创作的过程中给他们留下了深刻的印象，他说尽管还有很多需要去学习的地方，但他们一直在努力着。“剧场就是最好的课堂，这里你可以观察、交流，沟通。在这个课堂里你还能学到应该去做什么，不去做什么。想想什么是自己的专业、什么是自己的身份？”在被问到能给中国的青年舞台设计师一些什么建议时，他说：“舞台空间就是一次再创作的机会，要去大胆地创新。设计的过程有时就像是一次游戏，有了游戏的状态你才会是放松的、也才是喜欢的，有了喜欢，创新就像流水一样源源不断。当然最最根本的还是需要尽早地在剧场里实践，歌剧舞台设计可以说是一个自我摸索的过程。”

如果国家大剧院版《托斯卡》留下了太多的赞誉，那么我认为最为可贵的还是来自普契尼家乡的人们留给年轻的我们一次专业的学习体验，歌剧无关张扬，无关华美，无关虚假的面具，更不是一次“皇帝的新装”，那是有关真、善、美的体验。