

 上海戏剧学院  
SHANGHAI THEATRE ACADEMY

规划建设教材

# Introduction to Stage Design

# 舞台设计概论

韩生 胡佐 编著

文化艺术出版社  
Culture and Art Publishing House

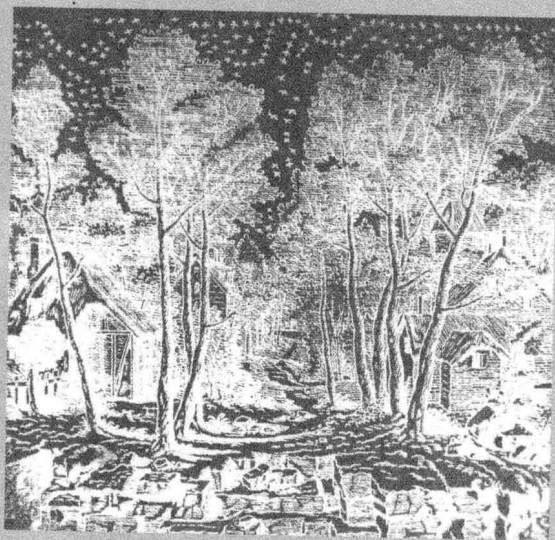


上海戏剧学院 · 规划建设教材  
SHANGHAI THEATRE ACADEMY

**Introduction to  
Stage Design**

**舞台设计概论**

韩生 胡佐 编著



文化艺术出版社  
Culture and Art Publishing House

## 图书在版编目 (CIP) 数据

舞台设计概论 / 韩生, 胡佐编著. - 北京: 文化艺术出版社,  
2008.8

ISBN 978-7-5039-3552-7

I. 舞... II. ①韩...②胡... III. 舞台设计-高等学校-教材  
IV. J813

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 103962 号

## 舞台设计概论

编 著 韩 生 胡 佐  
责任编辑 沈 梅  
责任校对 方玉菊  
装帧设计 刘宝华  
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 国英印务有限公司  
版 次 2008 年 8 月第 1 版  
2008 年 8 月第 1 次印刷  
开 本 880 × 1230 毫米 1 / 16  
印 张 10.5  
字 数 100 千字  
印 数 1-3000 册  
书 号 ISBN 978-7-5039-3552-7 / J · 954  
定 价 25.00 元

---

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

# 目录

## 上篇 原理

### 一、舞台设计名称的定义……3

1. 名称……3

2. 定义……3

### 二、戏剧空间的结构分析……4

#### 第一章 舞台设计简史……6

#### 第二章 舞台设计的功能……13

第一节 组织戏剧动作空间……13

第二节 体现戏剧动作环境和气氛……22

第三节 表达戏剧动作情绪和意义……30

第四节 建立演员与观众交流关系……36

#### 第三章 舞台设计的结构成分……43

第一节 剧场……43

第二节 舞台……49

第三节 布景……54

第四节 道具……70

## 中篇 设计创作

### 第四章 舞台设计技巧……77

第一节 样式……77

- 第二节 造型要素……81
- 第三节 舞台画面构成与空间布局……86
- 第四节 材料和质感……91
- 第五节 色彩与光……94
- 第六节 迁换与流动……97

## 第五章 工作过程和参与项……101

- 第一节 设计与制作人……101
- 第二节 设计与剧本……104
- 第三节 设计与导演……108
- 第四节 设计方案……112
- 第五节 体现工作……121
- 第六节 与灯光设计的合作……124
- 第七节 和服装与化妆设计的合作……125

## 第六章 设计者……127

- 第一节 设计者在剧组中的职责……127
- 第二节 设计者应具备的知识结构……128

## 下篇 设计案例

- 话剧《桑树坪纪事》……133
- 话剧《公用厨房》……136
- 话剧《白娘娘》……139

## 附录

- 一、西方主要舞台美术家简介……145
- 二、舞台设计专业参考读物……154
- 三、本书参考书目……156

后记……159



上海戏剧学院  
SHANGHAI THEATRE ACADEMY

· 规划建设教材

舞台设计概论

上篇

原理



# 一、舞台设计名称的定义

## 1. 名称

舞台设计常被称作“布景设计”、“舞美设计”或“设计”。从确切地表达其内在含义来说,这些名称都不是十分贴切。“舞台设计”易与建筑工程范畴的概念相混淆;“布景设计”则是以偏代全,因为布景只是舞台设计所运用的手段之一,并非所有戏剧的舞台设计都运用布景因素;“舞美设计”则是一个包含了舞台设计、灯光设计、服装与化妆设计等多种因素的综合概念,对总体设计来说是适用的,这也许是由于舞台设计形象在整个舞台美术形象系统中往往更加显著所致,但作为确切的专业名称仍不是最合适;“设计”是更为简化的称谓,它的指向性不明确,建筑设计、室内设计和平面设计等均可称为“设计”。对于这门专业的名称,本书不追究其确切的称谓,语言是约定俗成的,我们尊重人们一般工作中的习惯而使用“舞台设计”这个名称术语。

## 2. 定义

舞台设计是由舞台、布景、道具、灯光等成分以及由空间、形状、光色、质感、活动等元素所构成的空间与时间的综合体。在戏剧演出中,为演员动作展开的一切围绕物的造型处理便称为舞台设计。舞台设计师的任务就是根据演出文本的情景需要创造一个特定的戏剧空间。



## 二、戏剧空间的结构分析

由于戏剧演出是由活动的演员扮演着虚构世界的角色在立体的空间中进行,演员活动的位置随着角色所处环境的更替而变化无穷。舞台设计在戏剧演出中总是以某种形式呈现于舞台空间,这种形式是由多个设计元素组合而成,它可以引导观众的眼睛追逐着戏剧动作的展开而在“舞台画面”上任意地扫射。而最终能让观众达到心灵快感的因素,是因为这些元素由一个个微妙的结构织成了众多动人的场面。因而,当我们在研究戏剧舞台的结构元素时,总能发现这些所谓的结构充斥在舞台的每一个角落。

对戏剧空间结构的分析能使我们认识构成戏剧空间的各种要素,从而明确舞台设计在创造这个空间中所具有的功能。

戏剧是演员与观众同时在场的综合艺术。这里面包含两个条件,一是演员扮演角色,二是观众与演员同时共处于一个空间。前者使戏剧不同于一般社会交往,是一个审美活动,后者使戏剧区别于电影和电视,是演员与观众共同参与。戏剧空间的结构模式可描述为演员、角色、观众三者所形成的关系,从这三个角度可看到戏剧空间的各个侧面。戏剧既是一个审美活动,又是一个群体交往活动,演员与观众通过共同参与形成群体交往关系。为了使演员与观众横向交往更加明确,我们可以将演员与观众称作这一群体性戏剧活动的参与者。

这样,就可从演员、角色、观众、参与者四个角度来构筑戏剧空间的模型,从各个侧面看到其功能特性。一是以围绕着演员动作的展开而形成的表演场所,它是以戏剧动作为主体的空间,是一个实用空间;二是因为演员在舞台上扮演着事件中的角色,舞台场景展现的也不是现实世界,而是一个虚幻的空间,它体现了事件中的环境和气氛,有审美的因素存在;三是观众在欣赏戏剧演出时,通过对舞台上发生的事件进行感知、读解,理解了舞台空间的一切传达出来的情绪和意义,因而又形成了一个心理空间;四是因为观众与演员同时在场,他们在相互交流的过程中都成为了戏剧事件的参与者,因而又产生了一

个互动的空间，或称为交往的空间。如此，戏剧空间就变得相当复杂，它是由多层结构所构成。

舞台设计的任务就是对戏剧空间的处理，戏剧空间的结构确定了舞台设计的本质和功能。它要求舞台设计者既能创造一个适合演员动作展开的空间；又能通过对空间的处理，再现事件的环境和气氛；同时通过对事件的分析，表达出戏剧动作的情绪和意义；另外，由于观演双方处于现场互动，舞台设计还必须组织观众和演员的空间关系。

## 第一章 舞台设计简史

舞台设计，在18世纪时的西方被称作“眼睛的音乐”，到了19世纪的自然主义则强调布景是“自然的一角”，而20世纪初的构成主义，它追求的舞台形式是“动作的机器”，可是象征主义和表现主义又认为舞台设计中要做到“视觉的隐喻”，或者再比如中国传统戏曲反映的是“布景在演员的身上”，而二战后在美国兴起的“环境戏剧”却又是在探讨“一个环境一个剧场”。

远古时期，人们过着原始的群居生活，每当狩猎胜利，披着兽皮在篝火边跳舞庆贺时，围观者围成了一个向心的环行。这个环行，用今天的话来表述，似乎是远古人根据这一“围观”的心理要求，由人和人围成了一个“供表演的地方”。

从西方的古希腊戏剧演出中开始萌芽的中性布景到今天风格各异、手段繁多的戏剧演出，戏剧空间观念的发展大致可划分为二维、三维和四维这三个阶段。即从最早



图1 古希腊剧场

的平面画景、装饰性布景到与演员动作有机结合的立体装置布景,再到在舞台上体现了时间的因素,它成为了一个运动着的时间、空间与意义的综合体。

古希腊时期,为酒神节而举行的庆典使得古希腊人蜂拥而至狄俄尼索斯剧场欣赏戏剧表演。由于是群众性的集体活动,因而那时的剧场相当庞大,最早有圆场、看台,后来又有了更衣棚(圆场后的换装处建筑)。在布景方面,也有一些舞台美术的简单手法,如在更衣棚的建筑墙面上开了三扇门,后来又发展为五扇,而且舞台两侧还使用了“三棱柱景”,通过转动不同的面起到暗示场景的作用。同时,也运用了一些简单的制造特技效果的机关,用于神仙下凡等场面。古希腊的悲喜剧演出在这样的剧场里产生了辉煌的奇观,但是,随着被古罗马的征服以及欧洲黑暗的中世纪,戏剧在漫长的岁月中几乎处于沉睡状态,直到文艺复兴时期才开始觉醒。

职业的舞台美术家最早出现于文艺复兴时期的意大利,那时的布景师大多是画家或建筑师,随着透视学的发明,戏剧领域产生了运用透视画法绘制布景的狂潮。在透视学发明之前,写实的造型和写实的色彩还不能构成写实的画面,而一旦运用了透视,平面的画面形象马上就有了三维空间的深度,近大远小的透视关系创造出了空间与距离上的幻觉。1618年,在意大利诞生了戏剧史上第一座有镜框式舞台的剧场——帕尔玛的法尔纳斯剧场,它的出现,促进了透视布景的发展。

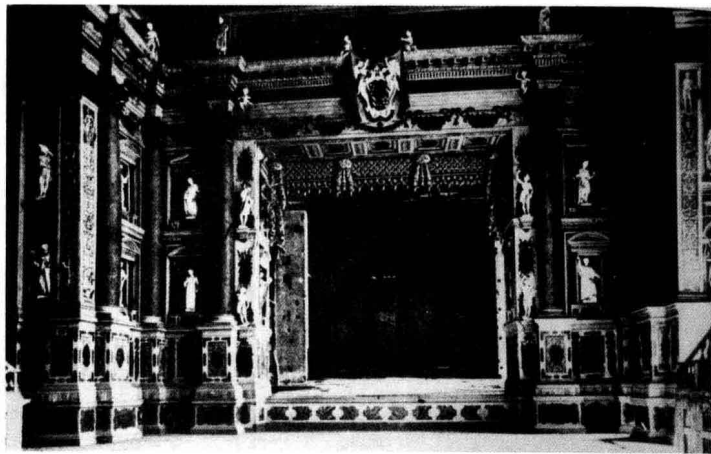


图2 意大利帕尔玛的法尔纳斯剧场



图3 悲剧布景

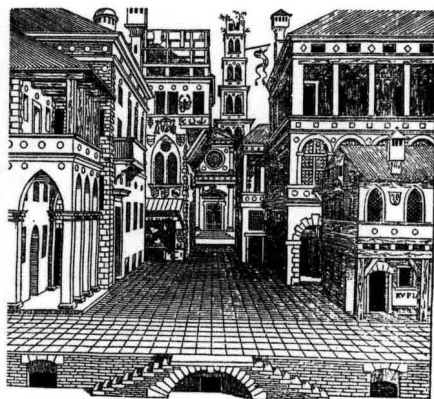


图4 喜剧布景



图5 羊人剧布景

1545年,意大利著名建筑师塞巴斯蒂安·塞尔里奥在他的《建筑学》一书中根据罗马建筑师维特鲁威在《建筑十书》里描述三类布景画出的设计图。

由于文艺复兴时期的戏剧活动从平民化艺术走向了宫廷演出,因此,意大利的布景师利用透视画法,极力追求贵族化的形式,布景华丽而壮观。后来,随着换景技术和制造特技效果的机关布景的发明,更是创造出了神奇而魔幻的视觉奇观。

与此同时,在伊丽莎白执政时的英国,由于经济空前繁荣,人们对欣赏戏剧的愿望增强,在旅馆院子、斗兽场和书籍插图对剧场的描绘等因素的影响下,天鹅剧院等公共剧场相继建立。英国的剧场不像意大利的镜框式剧场,它不需要在

舞台上绘制各色布景，凭借剧场建筑本身的结构便能进行各种演出。因而，莎士比亚剧本中多时空、多场景的事件得以在这种剧场中自由驰骋。演员的动作在剧场建筑结构中更加灵活多变，忽而利用前台，忽而利用后台，一会儿进入了台仓，一会儿又升到了楼台，使得全剧行动丰富多变，一气呵成。

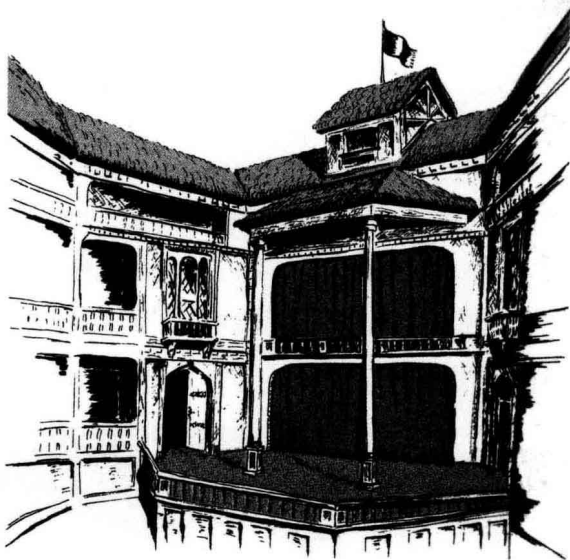


图6 文艺复兴时期英国的剧场

文艺复兴时期的透视布景在18世纪时被比比耶纳布景家族继承和发展，他们将成角透视的原理运用于布景绘制，使得画面更为立体，同时，通过描绘大建筑的局部，又使得布景宏大而气势磅礴。然而，这种绘画布景不管它有多么逼真和豪华，毕竟只是在平面的画面上营造了一个三维的空间，相对于一个立体的舞台空间来说，它实际

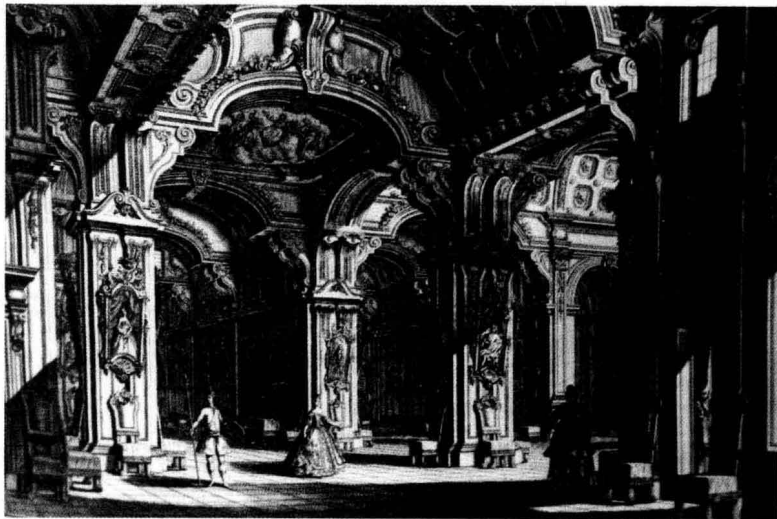


图7 18世纪比比耶纳家族的豪华布景

上还是二维平面的。舞台空间是实实在在的，有深度的，舞台上表演的演员也是活动的，三维的，当演员走近透视布景，画面上所绘制的逼真的幻觉效果顿时全然消失。

18世纪末，随着现实主义戏剧的诞生，以历史上第一位现代导演梅宁根公爵乔治二世为代表的戏剧家倡导布景要反映生活的真实面貌，必须真实地考究布景和服装在现实生活中本来的面貌。由此，布景开始逐渐走向写实，但是，随着自然主义戏剧的出现，又将写实走向了极限。自然主义的布景要求对客观事物做记录性的描述，一味地追求真实而不做任何主观评述，最终导致将生活中的所有物



图8 梅纳西埃：话剧《土地》，自然主义的写实布景  
左拉编剧，安图昂导演，1902年剧院演出

品都搬上了舞台，取消了艺术与生活的界限。

19世纪末至20世纪初，瑞士人阿道尔夫·阿皮亚第一个站出来反对这种写实的幻觉，他认为，演员是舞台上最主要的因素，舞台空间应围绕演员动作来组织，提倡多种可能的支点以支持演员的形体动作。舞台设计不再是靠绘景来表达出静态的画面，而是通过音乐和灯光以及在空间中安排各种形体的相互位置，组织出深度上、高度上富有变化层次的节奏空间。

比阿皮亚稍晚的英国戏剧家戈登·克雷在空间的处理上更是注重演员动作与布景的结合。他认为，舞台上要避免演员不能真正进入的任何画面，呈现在观众面前的布景一定要能协助演员动作的展开。

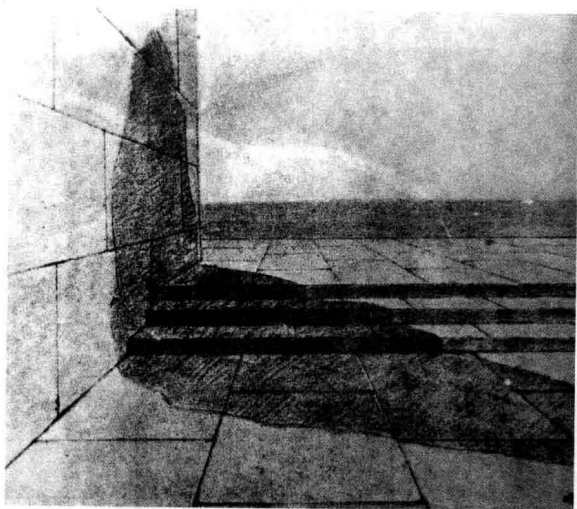


图9 阿皮亚：《节奏空间》，1909

在阿皮亚和戈登·克雷等倡导下，20世纪初的西方戏剧舞台掀起了一场轰轰烈烈的反幻觉运动，各种主义此起彼伏，各种流派应运而生。象征主义认为舞台设计要追求视觉的隐喻，不能直接描写生活中的现实；表现主义也强调视觉形象要有象征性，形象扭曲变形，体现的是主角受折磨的灵魂看见的世界；立体主义则通过对

现实事物进行打散、重构，将观众本来看不见的形象综合成一个活的空间。总之，20世纪初的各种主义和舞台美术改革的浪潮不胜枚举，如超现实主义、未来主义、达达主义和社会现实主义等。

第二次世界大战后，人们经历了战争的洗礼，戏剧领域各种流派如雨后春笋般涌现，出现了各种探索观演关系的实验，舞台美术也呈现出多样化的面貌。这期间，有提倡间离的布莱希特反幻觉史诗剧演出，要求舞台设计既不要复制生活，也不要舞台气氛，只提供能显示剧作思想意义的物质环境的片段和零件；也有极具叛逆精神的阿尔托的“残酷戏剧”，他让观众坐在中间，完全置身于演员的包围之中，整个演出要围绕观众进行；还有提倡“圣洁演员”的格洛托夫斯基，他的“光台板加一般热情”的戏剧观念，使得演员全得

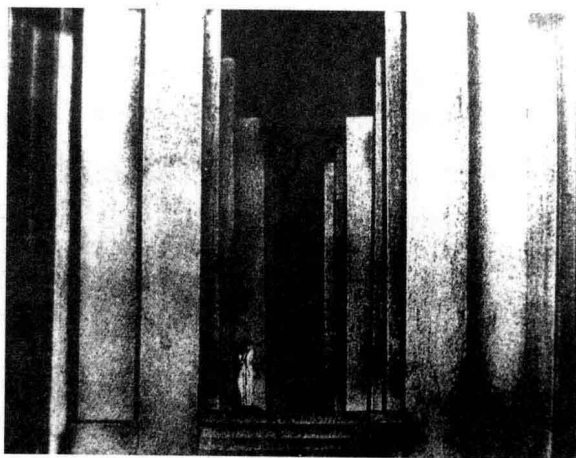


图10 戈登·克雷：条屏布景模型，1907



依靠他自己。后来，美国戏剧家谢克纳又提出了环境戏剧的概念，打破了艺术与生活的界限，所有的空间都要为演员和观众所用，空间中的焦点灵活多变。

随着科学技术的迅猛发展，各种新技术、新材料又被舞台美术家所青睐。捷克舞台美术家约瑟夫·斯沃博达在演出中追求一种灵活可变的空间，他在舞台上大规模地运用多屏幕投影景，产生了惊人的视觉效果。他认为，戏剧空间只有在向时间的转化中才能实现舞台布景与表演动作的结合，从而发展了他的“心理造型空间”理论。

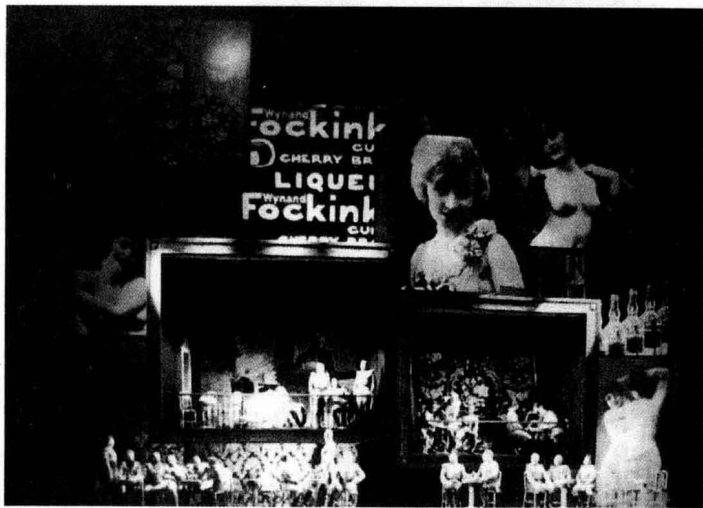


图 11 约瑟夫·斯沃博达：《士兵》，1969

由此，舞台美术家的任务从画家和建筑师的身份转变为整个戏剧空间的创造者，即从最早的平面画景和写实布景的绘制，到立体装置布景的追求，最后成为了整个戏剧空间中时间、空间和意义的组织者。

总之，戏剧空间观念的发展经历了漫长的演变过程，其中时间跨度最长的是二维空间观念，三维空间观念由阿道尔夫·阿皮亚最早提出，仅仅几十年时间后，便引发了整个舞台美术领域对四维空间观念的探索。

当代的舞台美术家，在传承与革新中，视野更为开阔，观念也更为开放，他们不会拘泥于某一种规则或是某一种形式，而是在不断的交流互渗中呈现出了多元、多样、开放与创新的倾向。