

舞台美术史概要

(上 卷)

阿·維·雷柯夫 講授

中央戏剧学院編

舞 台 美 术 史 概 要

(上 卷)

苏联舞台美术專家亞·維·雷科夫講授

張守愼譯 中央戏剧学院編

1956—1957年在北京中央戏剧
学院舞台美术師資进修班講稿

人 民 美 術 出 版 社

1963年·北京

舞台美术史概要 (上卷)

講授者: 苏联舞台美术專家亞·維·雷科夫

譯者: 張 守 慎

編者: 中 央 戏 剧 学 院

出版者: 人 民 美 術 出 版 社

北京東總布胡同10号

美術設計 顧 朴

印刷者: 人 民 美 術 出 版 社 印 刷 厂

发行者: 新 华 書 店 北 京 发 行 所

經售者: 全 国 新 华 書 店

北京市書刊出版業營業許可證出字第004号

1953年3月第一版第一次印刷 开本: 787×1092毫米 1/18

統一書号: 8027·3938 印数: 1—1,920 印张: 11 5/9 定价: 1.94元

前 言

本书是苏联舞台美术专家亚·維·雷科夫 (A. B. Рыков) 1955年在中央戏剧学院舞台美术師資訓練班講課時所用的講稿。

本书詳尽地闡述了古希臘至二十世紀初期的歐洲劇場造型藝術發展的历史。

为适应于高等戏剧学校舞台美術系的教学并供舞台美術工作者、戏剧理論研究工作者参考之用，出版之前，雷科夫专家本人，根据他的丰富的教学經驗，对本书作了較大的修改和补充。

本书在翻譯过程中力求准确、通順、易懂。有不妥处，希讀者指教。

中央戏剧学院舞台美術系

1962年1月

目 录

序言.....	1
第一章 古代希腊罗马戏剧.....	23
古代戏剧是欧洲戏剧艺术体系发展的起点, 它的舞台构造和造型艺术都与古代戏剧有关——古代希腊戏剧——古代罗马戏剧。	
第二章 中世纪戏剧.....	39
早期流浪艺人的活动——奇迹剧——神秘剧——劝善剧——闹剧。	
第三章 文艺复兴时代的意大利戏剧.....	59
意大利文学剧——意大利假面喜剧。	
第四章 文艺复兴时代英国和西班牙的戏剧.....	81
文艺复兴时代的英国戏剧——文艺复兴时代的西班牙戏剧。	
第五章 文艺复兴时代的法国戏剧.....	93
文艺复兴时代法国戏剧的发展——莫里哀的戏剧。	
第六章 十七、十八世纪剧场中造型任务的发展及其处理原则	109
比比恩纳透视画派——皮拉涅西和底坡罗——岡查加。	
第七章 十九世纪上半叶的剧场造型艺术	127
私营剧场的兴起——安德列·罗勒的折衷主义——俄罗斯民族布景画派的形成。	
第八章 十九世纪剧场艺术大变革	141
自然主义戏剧在西方的兴起——俄罗斯剧场及其在十九世纪末工业资本主义时代的发展——莫斯科艺术剧院早期的活动。	
第九章 十九世纪末年和二十世纪初年的剧场造型艺术	163
西欧印象派戏剧——写意的演剧艺术在俄国——俄罗斯布景画派的进一步发展。	
第十章 结束语: 薩普諾夫和戈洛文	193

序 言

如果我們試問自己，我們是怎样理解劇場造型艺术这一概念的，那末在我們面前馬上就会产生一系列的問題。

如果向一般的观众提出這個問題，那末他就可能回答：这是布景。但这样的回答是否能正确說明这一概念呢？

我們知道，并不是所有的劇場都运用过，或是运用着布景的。在古代劇場，希腊和羅馬劇場中是否运用过布景，这是值得怀疑的。我們沒有任何資料能够証明在莎士比亚劇場中曾經运用过布景。苏联业余剧团的某些演出形式也是沒有布景的，而是用一般的背景，或是自然风景，或是建筑物来代替的，戏剧就在这样一些背景前演出。现代的电影，按其特点和性质虽与戏剧有所不同，但它仍是戏剧形式之一（这一点現在已經沒有人再反駁了），它在个别情况下也是沒有布景的，而是利用自然、建筑、真实房屋和什物作为攝影对象的。最后，中国古典戏——京剧，本来也是不用布景的，而是用某些表演上必需的道具（如桌子、椅子等）来代替的。

由此可見，劇場中的人工布景，或是电影中的人工装置的存在与否，这并不能确定劇場造型艺术这一概念。

然而，當我們看任何一出戏、电影，或是閱讀有关过去演出的資料时，我們就会确信，在演出中除了演員和剧作而外，还有某种补充的因素。这一因素在演出中存在的程度容或不同，它的表現形式虽然形形色色，但是在每个演出中都必然存在着这种因素。它可能表现为：古代劇場中表演者的假面具，莎士比亚劇場中三面露天的舞台上摆設着的长凳子，或是中国京剧中放着几样必要道具的桌子，以及表演者的服装和异常富有表現力的化妆，或是意大利十七世紀的带有空中飞人和各种变化的布景，或是高尔基剧本中表現小客栈的布景，乃至电影中急馳的火車。

所有这些戏剧演出中，除了构成演出基础的演員表演而外，都包含有造型因

素，而这也就是本书所要研究的对象。換句話說，在演出中，除了演員、剧作家及导演而外，所有的造型部分——不管它是自然风景，或是剧中某个登場人物家中的內室，或是一杯茶，演員的化妆，桌上插着花的花瓶，或是大炮发射时噴出的烟火，以及行馳的汽車——都是我們要研究的对象，因为这些因素在戏里的重要性有时并不次于演員的表演。苏联杰出的戏剧家、俄罗斯苏維埃联邦社会主义共和国人民演員尼·华·彼得罗夫曾指出：“如果說，在莎士比亚的《奥賽罗》一剧当中，观众对主要角色的扮演者的注意力占对全部扮演者的注意力的40%，那末，观众对演出造型部分的注意力就是100%，因为所有圍繞演員的环境在整个演出中都被观众感受着。”

如果說，演員是剧中人物形象的創造者，导演負責揭示剧本和規定每个表演者的任务，那末舞台美术家就該担当起演出中所有的造型任务。然而舞台美术家創作的目的不仅是要給剧本画一堂布景或制做一堂布景，而是要在整个的造型方面正确地处理剧本，或者說，要正确地揭示剧本的主题思想和生活真实。

苏联現代最杰出的舞台美术家之一，弗·弗·德米特利叶夫在一篇論文中写道：“舞台美术家不仅要看到最有特征性的东西，而且要看到最真实的东西，要用現代人的眼睛和头脑去观察它，并通过戏剧手段再現它。”

剧本的真实，乃至演出的真实，到底是什么呢？要知道，戏剧演出的任务可能是各种各样的，而且事实上也是如此。戏剧演出可能是表現一个节日，那末它的目的就可能是消遣和娱乐；戏剧演出也可能是叙述某一个故事，借此来达到激动、劝告，或是鼓舞观众去反对某种事物的目的；戏剧演出也可能是个“报告”，即談論科学或是道德上的某个問題，那末它的目的就会是給观众文化教育或思想教育；戏剧演出也可能是表現一个具有悲剧性的事件，那末它的目的就会是教訓，甚而是改造观众。

古代的一位最伟大的哲学家和理論家亚里士多德在談論古代的悲剧时曾說，悲剧的目的“就是以苦难和畏惧来感化人”。这也就是說，要喚起人們同样的感情。

从另一方面看，剧本內容的結構方法也是各种各样的。例如，俄罗斯天才作家果戈里的剧本內容是这样結構的：虽然剧本是在一百二十五年以前写成的——我指的是《欽差大臣》和《賭徒》——但剧中描写的情节就好像是在演出进行时发生的一样。而另一位俄罗斯伟大作家屠格涅夫的剧本(1850年)，甚至在剧本問世之时，观众已經把剧本作为描写过去的往事来感受了。因为剧作家的特点不同，所以在

上演每个作家的剧本时,对其剧作方法上的这个特点也是必须估计到的。

在这里,还须指出,就是上述的每一类型的演出,都要求有适应于它的造型,或者说,适应于戏剧体裁的造型。体裁概念是处理戏剧演出时的基础。如果违反了戏的体裁,那就会使演出的创造者,其中也包括舞台美术家,遭到严重的失败,而美术家的创作的失败,有时也会使整个演出遭到失败。

由这里就可以明白,舞台美术家德米特利叶夫所说的每一类剧本的体裁的真实是不一样的道理了。如果我们拿西欧戏剧创作中形成的三种基本体裁——喜剧、世态剧、正剧举例,我们就会看出,即便是描写同一个题材的剧本,但由于体裁不同,它们也会有相应的差别的。假设每一个剧本的内容都是偷盗,那末,在喜剧中这个题材就会成为小偷或是受劫者落入各种离奇古怪的境遇的原由,在世态剧中,这个偷盗的题材会帮助揭露发生这种事件的社会环境的特点,而在正剧中,这个题材的发展和剧本的内容又会触及到罪人将要遭到的、或是受劫者已经遭到的灾难和后果。

嫉妒,这是不同体裁的戏剧作品都描写的题材。从古罗马阿迪兰闹剧、中世纪闹剧、假面喜剧开始,直到莫里哀和塞凡提斯的剧本,以及莎士比亚和谢立丹的喜剧,都往往以人的性格的这个特点作为刻划阶级和时代特征的借端。然而同样的题材——嫉妒,在莎士比亚的《奥赛罗》、卡尔岱隆的《自己的名誉自己医》和莱蒙托夫的《假面舞会》中,又成了创作悲剧的材料。

剧本的真实规定演出的参加者,其中包括舞台美术家,所创造的戏剧演出的真实。因此,如果说在《暴风骤雨》一剧(根据周立波的同名小说改编)中,破旧的服装能帮助刻划生活或是心理特征的话,那末,这种服装在京剧中就会成为剧院和演出中的缺陷。在《暴风骤雨》里,这样的细节将会帮助揭示剧中人物的形象;而在京剧里,破旧的服装就会妨碍观众接受戏里的人物形象。因为京剧中的服装和化妆的任务是:向观众表明,这些登场人物是谁,是英雄,将军,还是猴王及其他人物。京剧的化妆刻划人物的心理特征只是为了使人物形象富于表现力,所以它往往只表现人物心理特征的某些方面;同样地,京剧服装也只要求富有戏剧效果,并不要求它具有其它日常生活的特征和细节。因为后者和京剧演出的要求是背道而驰的。

每一种戏剧体裁的特点不仅寓于事件的范围之中,而且也寓于登场人物的形象当中。给人物形象加上人的特征和性格的特点,要符合于创造这出戏的最终目的所要求的那种尺度和色彩。在演出中表达剧本思想的是登场的演员,因此,演员

的外在形象就是演出造型部分的首要因素。

如果舞台美术家在自己的創作探索中，不首先考虑将来在他創作的布景前面活动的人物形象的話，那末不管他为剧本的布景想出了什么方案，他的想法也必然会脱离演出的任务。

在这里，回忆一下伟大的艺术家和理論家阿道尔夫·阿庇亚說过的話是有益处的：“舞台布景的基本任务不在于表現（例如）森林，而在于表現在这森林中活动的人。”

如果說，在舞台上表現自然环境时，首先影响它的是剧中发生的事件，其次才是剧中人物，那末在表現人物住宅或人物的工作地点时，人物形象在舞台美术家的創作中就具有特別重要的意义，因为住宅或工作地点是必然要在某种程度上反映人物形象的。所以說，在戏剧演出的造型部分中反映剧中人的形象——布景的形象性——乃是舞台美术家在創作中的首要任务。

演出开始时的幕啓瞬間是舞台美术家演出設計中的另一个極其重要的环节，因为观众就是在这一瞬間感受全剧开始时的环境的。正是在幕啓之时，演出的造型部分要向观众表明剧情发生的地点、時間和社会环境，甚至在个别情况下还要表明幕啓前发生的事件。因此，舞台美术家在这时就要負責通过造型部分把演員沒有讲，或是沒有馬上讲出来的东西介紹出来，也就是說要交代剧本，这是每一个戏剧作品和每一个演出中不可缺少的一部分，布景的这一特点就叫作布景的交代性能。

如果在演出的这一部分工作中沒有舞台美术家参加，或是舞台美术家的創作犯了錯誤的話，那么至少会使演員增加負担，甚而会使演出轉到不正确的方向去。例如，在莎士比亚劇場中，由于沒有布景，演員就不得不在自己的独白和对白中向观众說明剧情发生的地点。如果舞台美术家錯誤地表現了剧情发生的环境，那末結果就会更糟了。

聶米罗維奇—丹欽科的一段談話也可以証明在戏剧演出中寻找正确的造型表現方法的重要性(图一)。他曾說，当他和舞台美术家德米特利叶夫沒有找到《敌人》第一幕布景的形象——工厂主房子的外貌、工厂，以及把它們分隔开来的围墙——之前，他感到处理高尔基的《敌人》这个剧本十分困难。而当他們用演出的布景表現出人物是分成两个陣营的以后，用丹欽科的話來說，整个剧本的本质和处理这个戏的方法就全都一目了然了。

上海人民艺术剧院在上演曹禺的《日出》时，創造了一幅鮮明的描写惨无人道的妓院的画面，但是在表现买办阶级的旅館——賭博場的环境时就显得軟弱无力了。并且，在剧本尾声中也沒能把这所旅館的环境与苏醒来着的劳动的大城市之間的对比表现出来。

在这里，必須补充說明一下，就是布景的交代作用通常并不只限于演出开始的时候，而多半是扩及到整个戏的演出过程中的。即便在整个演出中只有一堂布景，布景的内容也可以随着光的变化(剧情时间的变化)和布景本身的某些改变而变化的。我自己在实践中，就曾借助于光的变化和除掉布景中的某些细节，而改变了布景所表现的内容(参看《戏剧学习》第一期所载雷科夫著《我怎样设计高尔基的剧本》一文)。如果在演出过程中，能变化一次和数次布景，那末布景的交代作用就会更加增强起来。

作为舞台美术家正确理解自己任务的例子，我想把舞台美术家彼·弗·威廉士为莫斯科艺术剧院上演布尔加科夫的《最后的日子》的布景设计举述出来。

布尔加科夫的这个剧本是悲剧性的。它描写俄国伟大诗人普希金怎样渡过了自己一生中的最后几年，描写企图陷害诗人的那群人们使用了怎样的阴谋诡计，他们在诗人的私生活方面散播流言蜚语，使诗人终于走向决斗并在决斗中受伤，死亡……。

在这位舞台美术家的设计图中我们看到：普希金的房間是一所坐臥不适和零乱不堪的房間，在这里看不到任何一点对诗人的关怀；在这里，可以感觉到诗人的妻子的兴趣是在这所房子以外的。迫害诗人者之一、负责检查诗人的每一著作的检查官杜貝尔特的办公室，表现出了冷酷无情的官場气氛。在瑪依卡河岸上普希金的最后一所住宅也表现得維妙維肖，虽然在设计图中沒有任何自然主义的细节，但是每个熟悉这座城市的人一看就会知道，这是彼得堡，即现在的列宁格勒。

最后，这出戏的富于悲剧性的結局，是一幅画着普希金灵柩的画景(官方害怕人民的憤怒，因此把诗人的遗体秘密运往圣山鎮教堂安葬)；在一輛单馬拉着的雪橇上，安放俄罗斯最伟大的诗人的灵柩。四周风雪在咆哮着。这幅画面，好像在默誦着普希金的詩句：“天空，被风暴的黑暗遮盖了……”(图二)。

維尔塔的描写斯大林格勒英雄保衛战的剧本《伟大的日子》演出的成功，在很大程度上是取决于舞台美术家威廉士的創作的。导演奧赫洛普科夫曾用下述几句话說明了这出戏的处理方法：“幕开了。在观众面前呈現出一幅独特的、表现我們

祖国从莫斯科到伏尔加河一带的辽阔土地的地图。这张地图是紗网作成的，紗网上的线条同城市之间的铁路河流的线条准确地结合在一起……这些线条是用发光颜料画的。这张地图和舞台的台框一样大小。紗网上的线条既细又薄，因此，我们可以通过紗网——地图——看到斯大林格勒的居民在舞台上怎样挖战壕，通讯兵怎样努力和司令部建立电讯联系……突然，在强有力的音乐伴奏下，从左右两方出现了两个巨大的三米长的箭头，这两个箭头相对地向前移动着……有三台电影机在这些箭头上放映着新闻纪录片：在标志苏联红军进攻的箭头上放映着苏联军队推进、调动及冲锋陷阵的影片；在表现希特勒匪徒残酷暴行的箭头上放映着穷凶极恶的法西斯野兽在它侵略的道路上所犯下的种种滔天罪行的影片。当这两个箭头快碰到一起的时候，地图和这些箭头突然一同升到舞台上去了，美术家仿佛把发言权让给了剧院中最主要的主人公——演员。此外，美术家还利用某些细节和强烈的深远透视手法，表现了好像从飞机上或是高山上俯瞰烟雾弥漫的斯大林格勒的景象；再加上其它一些因素，于是不仅表现了剧情地点，而且表现了剧情的总的气氛和每一场戏的情绪……。”

作为生动刻划过去战争中被围困的列宁格勒的例子，我们可以举出两个截然不同、但又都具有高度表现力的作品。一个是舞台美术家德米特利叶夫在歌剧《斯维特洛夫的希望》中的布景设计，他把富于戏剧效果的、矗向天空的高射炮和交易所前船首形的装饰柱绝妙地结合到了一起(图三)。另一个是阿基莫夫在克隆的《海军军官》一剧中的布景设计，他突出地刻划了这座被包围的城市在宁静中沉睡的诗意。城市好像在安睡；虽然这个梦境随时都有被破坏的可能……。

在我们老一辈的舞台美术家当中，亚·雅·戈洛文是出色地掌握了舞台美术的交代作用的。在《大雷雨》(图四)第二幕的设计中，为了达到交代的目的，他出色地运用了那个社会和时代的各种物质文化：大箱子、长条地毯、板画、有色玻璃和彩花木梁。这一切都表现了奥斯特罗夫斯基这出悲剧中的女主人公的生活面貌。

谈到布景的形象性及交代性时，还必须记住一点：这两种性能并不需要在演出的每一场布景中，都等量齐观地给予表现的。必须时刻记着剧场造型艺术与其它形式的造型艺术——彩画、黑白画和雕刻是有所区别的。它是一套复合的整体，但观众是在整个演出过程中感受它的全貌的。由于剧场造型艺术必须在一定的时间(演出过程)内感受，因此，就有可能，例如在某出戏的第一幕中，最鲜明地突出交代的性能，而在第二幕或第四幕中再着重表现和登场人物形象有关的种种方面，把

这些不同的重点安排在最适当的地方。另外，布景所要交代的内容可以一下子全部交代出来，如高尔基的《小市民》；也可以陆续交代，如周立波的《暴风骤雨》。

舞台美术家的创作中还有一个特性——布景的有机性。这个特性是在不久前才提出来的，它和演出中一切要素的组织者——导演的作用的发展是密切相联的。

1925年，导演弗·尼·索洛维约夫在国立艺术史研究所作报告时，曾经指出过这样一种现象：某些东西会像演员一样地在演出中参加表演。例如，《钦差大臣》最后一幕中的信，《结婚》中包阔莱新跨越逃跑的窗口。“从这些剧本中，”索洛维约夫说道，“去掉一些登场人物（如《钦差大臣》中的司维司图诺夫，基勃涅尔，旅馆的仆人），虽然会有些不真实，但这个剧本毕竟还能演下去。但如果把《钦差大臣》中赫莱斯塔阔夫的信，或是《结婚》最后一幕中的窗口除掉，那末这些戏就无法收场了。”

的确，几乎在每一出戏中都有一些东西是剧情发展的关键。如《汉姆莱特》一剧中王后寝宫那一场戏，没有供普隆涅斯躲藏用的帷帐就无法演出；苔丝德蒙娜失掉的手绢成为奥赛罗嫉妒和怀疑的最后的依据；在《假面舞会》中失掉的手镯成了阿尔别宁怀疑他妻子变节的起因；在《大雷雨》中，一幅描绘“终审日”（死后）的古老壁画推动了剧中女主人公去坦白自己的罪过；而如果在哑剧《三岔口》中，腊烛不熄灭的话，剧情就不能进一步发展；同样，如果没有四扇门（到厨房，到外室，到布雷乔夫的书房，到楼上）的话，就无法演出高尔基的《叶戈尔·布雷乔夫和其他的人们》。上述这些东西，乃至美术家所创造的全套服装、布景，都能不仅具有造型作用，而且具有直接参加剧情发展的功能，舞台美术工作的这个特性在现代的戏剧演出中是十分重要的。

我们试用具体的例子来说明这个问题：在柴可夫斯基的歌剧《黑桃皇后》（根据普希金的小说改编）中，有一个描写伯爵夫人的养女丽莎的小房间的场面。这个富有的伯爵夫人知道三张能赢钱的扑克牌的秘密，这是从前桑·日尔门伯爵（卡里奥斯特罗预言者，历史人物）告诉她的。

年轻但贫穷的军官盖尔曼千方百计地设法打听这三张牌的秘密，企图利用这三张牌赢一大笔钱，发财致富……为了这个目的，他决定到伯爵夫人的家里去。于是，他便假装爱恋丽莎，通过露台上的门鑽到她的房间里去……。正当他向丽莎表白爱情的时候，伯爵夫人来敲门了。盖尔曼藏了起来，丽莎对伯爵夫人隐瞒了他的到来。这使盖尔曼看清了：她是爱他的，他得到了她的爱情。这是这出歌剧的转折

点，因为丽莎为了使他能够到她这里来相見，把房門的鑰匙也交給了盖尔曼。因此，舞台上应该这样来处理：必須使隐藏起来的盖尔曼听得見丽莎和伯爵夫人所讲的一切。最主要的是，必須使观众清楚地看到这一点。

如果，导演这样来处理这场戏：盖尔曼逃到原来他出場的那个露台上隐藏起来，而舞台美术家的注意力全部貫注在如何去表現絲織壁花的話，那末，这样的布景就不能称为《黑桃皇后》的布景了。这样的布景至多只是所謂“值班布景”，如果沒有再好的布景，也可以适用于《黑桃皇后》的演出。但是第一次看这出歌剧的观众就会想到盖尔曼是跑掉了，于是就会产生疑問：盖尔曼既然听不見在台上的丽莎和伯爵夫人的談話，他为什么又轉回来了呢？所以說，这样的布景和柴可夫斯基的作品沒有关系，缺少有机性，即布景要帮助剧情发展的这个特性。

但是也可能有另外一种情形，就是导演和舞台美术家創作上的努力与作者的构思处在完全矛盾的地位。例如，曾經有人把同一出歌剧中所謂《冬天的壕沟》的那場戏的剧情地点轉移到另外的地方——涅瓦河畔消夏公园的一个四处空曠的地方去了。这个戏的导演解釋說，这样“更能适应于丽莎的孤独”。但是，让一个女孩子深更半夜独自在一片空曠的无处隐蔽的地方等待盖尔曼，实际上就是破坏了这场戏的思想和邏輯性。換句話說，也就是沒有任何历史观点和真实性，对作詞者和作曲者的戏剧构思沒有足够的理解。由此可見，在这里，布景不仅沒能与发展着的剧情相适应，而且与剧情是完全矛盾的。

布景的形象性和交代性是一出戏的布景的标志，这些特性是在上一世紀就确定下来了。而布景有机性的提出，是最近五十年間的戏剧艺术发展的新成就。这个特性与这一时期的导演术及其发展是密切相关的。

在这里，还必须指出，布景有机性有时候能使布景的造型内容轉化成像演員表演一样有力的感染观众的因素。例如，莫斯科艺术剧院上演西蒙諾夫的《俄罗斯人》一剧时，舞台美术家德米特利叶夫在演出中所加进的序幕——被炸毀的城市的空襲場面——就是如此(图七)。舞台美术家成了剧作者的合作者，他的創作和演員的表演一样深入到剧情中去。这出戏就在作者沒有写到的序幕的影响下开始演出了。大剧院上演的歌剧《魔力》也是同样，第二幕(集市)的結局中，台上沒有一个演員，一般都是在閉幕之后，只用音乐的尾声来表現的，然而德米特利叶夫为这场戏創造了一个視覺上的結局：一座在喧囂的集市之后沉睡了的俄罗斯的小城。伊·拉宾諾維奇在《呂西斯特刺忒》一剧中創作的布景也起了同样的作用：布景借助于

本身的旋轉和变化，創造出古代建筑形式的各种形象，并深入到剧情当中，从而就起了独立表演的作用。由此可見，德米特利叶夫所說的話是正确的：“当布景和貫穿行动的重点一致的时候，布景才能像演員一样起表演的作用。”

二

我們从布景內容上研究了布景的作用和意义。虽然在实践中艺术形式不能脱离艺术內容，但是单独地研究一下形式还是完全可以的。在这里，馬上就产生了关于造型艺术的现实主义形式范围的問題，也就是关于一般的现实主义艺术的問題。

在京剧《三岔口》中，发生了一场战斗，不言而喻，这场战斗是在黑暗中进行的，敌对双方誰也看不見誰。但实际上，舞台上灯光明亮，只是敌对者們在表現他們是在暗中厮杀而已。这出戏的现实性达到怎样的程度呢？

雕刻家用黑白两个色調創作了一幅描写杭州的木刻。我們知道，夏天的树是綠色的，天空是蔚藍色的。而这里只有两个顏色——黑与白。这是否是现实主义呢？

我們看一件雕塑。它是白色的。虽然看起来好像有些虛假和不真实，但人們仍是把艺术家的作品，作为形象的完整体现来理解和感受的。

我們可以举出很多这样的例子。

由此可見，問題不在于絲毫不差地把生活完全再現出来，而在于观众对于艺术家有意識地設想出来的、“不完整的”、比起现实生活甚至有些“虛假”的上述的演出和艺术作品的理解和感受。

这也就是說，艺术有它自己独特的語言，它通过这个語言表現生活。因此，艺术的任务不在于一模一样地再現现实，而在于創造明了易懂的表現现实的語言。这个語言就是形式。因此，中国的国画家們在观察和研究对象时，并不把所描繪的对象完全表現出来，而是用自己的語言来表达自己的物象的概念。

戏剧，作为一种艺术現象，不管在其历史的发展中还是在現代，其形式都是各种各样的。創造戏剧演出的现实主义形式是一个基本的問題。此外，戏剧与其它形式的艺术不同，戏剧形式是在它产生的时刻(演出过程中)为人们感受的，而其它形式的艺术則是在作品創作出来以后，經過一个較长或較短的时间，才为人们感受的(如文学或繪画作品)。

毫无疑问，舞台上最基本和现实的形式就是人。这也就是戏剧艺术的特点。戏剧艺术所取的材料，不是音乐中的音响，不是文学作品中的文字，也不是绘画中的色彩，而是人；音乐、文学、绘画必须创造它所需要的形式，而人的外表（如果不算化妆、服装和形象创造的话）则是戏剧艺术中现成不变的形式。

虽然如此，但仍是有着争论的：在舞台上，究竟什么更真实呢？是画在麻布上的树呢，还是可以让演员做戏的有枝有叶的、立体的真树呢？看来，答案仿佛是明确的：在真实的演员旁边，应当用真树。

但舞台上现实主义的问题，不是像我们把演员搬到舞台上那样，把生活中的真实物体移到舞台上就能解决的。因为剧作及演出材料向舞台美术家提出的任务是多种多样的，所以演出的真实性可以用帷幔（《安娜·卡列尼娜》——德米特利叶夫）和平台（《乐观的悲剧》——雷金，导演泰依罗夫）来表现，也可以用三面墙式布景及绘画（《胜利者》——威廉士）来表现。它们都同样能为现实主义戏剧的艺术服务。

所以如此，是因为对于演出造型因素来说，戏剧中的现实主义的主要表现不是环境，不是地点，甚至也不是登场人物的形象，而是思想。在演出中，对于舞台美术家最主要的是思想。演出的外在形象是要舞台美术家深入到剧本内容中去才能决定的。演出的造型部分必须适应于主题思想。因此，用淡蓝色天鹅绒帷幔处理《安娜·卡列尼娜》（图六）的外部造型是可以的，而且是正确的：它使人感到一个敢于反抗自己周围世界、反抗奢侈浮华的残酷无情的阶级“道德”世界的妇女的内心苦闷。导演泰依罗夫和舞台美术家雷金在抽象的、但又令人信服的图解式的军舰甲板和天空的背景前处理的《乐观的悲剧》同样是合理的。因为这样的背景恰恰符合于反映登场人物内心状态的剧情（图八、图九）。《胜利者》一剧采用非常具体的处理方法也是合理的，没有这种具体性，这出戏就势必会显得不完整和刻板化了。

如果把北京的一系列戏剧演出——儿童剧院的《马兰花》，中国青年艺术剧院的《幸福》，中央实验歌剧院的《草原之歌》，以及任何一个京剧院的演出——互相比较一下，那末我们就可以看出，其中每个剧种都有它自己独具的形式。儿童剧《马兰花》的布景是按中国古典绘画——国画的原则创作出来的；《幸福》一剧的布景与现代中国民间绘画的传统相近似；实验歌剧院的现实主义布景与现代欧洲剧院的布景相近似；而京剧院把表演用具作为布景更是一种特殊的剧场化的布景方式，但它们首先都是反映剧中思想的。因此，在京剧中，在表演者真实的形体旁边摆设一

张用桌子和椅子組成的床鋪,任何人对这一点不仅不会感到惊奇,而且会感到很正常。正像在明亮的灯光下表現一場夜战和一个人拿着两根綁着布的木棒表現轎子一样正常。这也就是說,造型的方法首先取决于戏剧的思想,因此,要想在戏剧中采用和吸取新的形式都必须非常的謹慎和小心,不然就会与戏剧的整个結構和剧种发生矛盾。

这里,我們接触到了一个在艺术上意义重大的和必須注意的問題。我們已經指出,形式就是作品的語言。因此,作品的語言也像形式一样是多种多样的。黑白画的語言是一种,雕塑的語言是另一种,而彩画又是第三种。此外,在每一种艺术当中又可能有、而且經常有各种不同的表現形式。但是,正像我們不可以把一幅画的一部分作成黑白画,而另一部分作成油画一样,我們也不可以用实验歌剧院的布景演出某个戏的一部分,又用京剧院的布景演出同一个戏的另一部分。同样地,我們也不可以为京剧設計一套在形式上适用于中国青年艺术剧院演出的布景……。这就是說,形式必須統一。如果在整个演出中和在演出的一切組成部分中我們都使用同一种語言,那末观众就会理解我們。如果我們在一个作品的一部分中使用某一种語言,而在另一部分中又使用另一种語言,那末观众就会莫名其妙或是不能完全看懂。艺术中把这种大杂拌的方法,叫作折衷主义。我們在上海越剧院最近演出的《劈山救母》一剧中就看到了这种演出造型的处理方法:一忽儿出現一片自然主义的浮云,一忽儿又是一堂按照国画原則創作的风景布景;舞台左面使用中国国画的方法,而舞台右面又使用自然主义的繪画方法。

形式完全脱离内容的艺术現象,叫作形式主义。这种現象可能有各种不同的根源。

一种情况,就是把形式看成是艺术作品的基础。如果艺术家没有什么可以表現的,也就是說,艺术家把艺术作品本身要表現的内容放在次要地位,而全神貫注地去表現这些和那些色彩的对比(在繪画中),这些和那些动作的对比(在导演术中),这些和那些音响的对比(在音乐中),那末这种現象就可以称之为形式主义。

另一种情况,就是形式不符合于内容,分散了观众的注意力。比如,戏的内容是现实主义的,而剧院采用的形式却不符合于这种内容。1923年列宁格勒普希金話剧院演出的薩尔蒂科夫—謝德林的深刻现实主义的暴露性喜劇《巴祖兴之死》(图五)当中,所运用的形式就和这出戏的内容格格不入。列宁格勒音乐剧院在1913年演出的歌剧《卡門》也是这样。剧院把这出歌剧当成現代的世态剧来处理了,因

此就把观众的注意力吸引到很多自然主义的细节上,离开比才原歌剧的风格,而把重心移到引人入胜的导演处理上。由此可见,这里的问题,不在于写意的笔法或是形式与“生活不符”,而恰恰在于自然主义的形式违背了作品的浪漫主义的本质。

综上所述,可以得出这样的结论:艺术可以运用各种不同的语言来表达,所以现实主义就不是某种预先确定了的形式概念。我们必须了解,中世纪的现实主义不是文艺复兴时代的现实主义;印象主义者的现实主义不是俄罗斯批判现实主义大师们的现实主义,因为他们虽然是在同一个时期,但他们是在不同的国家里,不同的思想影响下进行创作的。而中国国画的现实主义也是现实主义,这是从中国人民的艺术思想和民族内容中产生出来的现实主义。

对于我们这个时代来说,被沈雁冰同志称作现实主义最完善的形式社会主义现实主义形式有着特殊的意义。

此外,还必须确切认识到,社会主义现实主义这一概念,首先是思想方面的概念,它与戏剧演出的现实主义形式是没有直接关系的。社会主义现实主义任务的实现,取决于艺术家的马克思列宁主义的世界观,取决于艺术家认识现实的方法及其创作的目的性。

依据艺术家的世界观,可以把《奥赛罗》作为种族冲突的作品来处理,也可以作为爱情不分肤色的作品来处理。艺术家创作的目的性将是艺术作品获得自己的内容的基础。当然,认识现实的方法也会影响作品的形式。例如,能够正确理解社会现象和整个现实的社会主义现实主义,当然会影响处理方法的明确性和语言的明确性。而企图使群众脱离社会政治问题的、带有神秘论、色情、以及其它各种(可能是由于惧怕揭示真理而引起的)逃避生活的倾向的现代资产阶级艺术,则把抽象观念作为艺术的任务,并极力选择一些脱离生活的抽象形式来表达这种观念。

苏维埃戏剧自产生以来,经历了一系列的发展阶段。伟大的十月革命之后,苏联戏剧中出现了新的内容,因此,首先就要求剧院去认识带来这一内容的人们的生活环境。这样一来,在当时就产生了很多自然主义的戏剧演出。在当时,莫斯科艺术剧院就正是以这种方法到希特罗夫市场去体验生活和认识环境,并处理高尔基《底层》一剧的演出的。这种自然主义思想的突出的传导者是莫斯科市工会剧院和革命剧院。

十月革命之后的这一个时期内,另一个具有特征性的倾向是:坚决否定过去资产阶级戏剧中的一切形式。从此就产生了所谓构成派。构成派汲取了很多立体派