

一位舞美理论家毕生的思考
当代中国舞台美术的珍贵史料

演出造型艺术论

田文 著

中国戏剧出版社

演出造型艺术论

田 文 著

中国戏剧出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

演出造型艺术论/田文著. —北京: 中国戏剧出版社,
1999. 6

ISBN 7-104-01033-5

I. 演… II. 田… III. ①戏剧-舞台美术-研究②戏剧-
舞台设计: 造型设计-研究 IV. J813

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (99) 第 22769 号

DM29/31

演出造型艺术论 (田文著)

中国戏剧出版社出版

(北京海淀区北三环西路大钟寺南村甲 81 号)

(邮政编码: 100086)

新华书店总店北京发行所 经销

北京金瀑印刷厂 印刷

540 千字 850×1168 毫米 1/32 开本 19 印张 2 插页

1999 年 6 月第 1 版 1999 年 6 月第 1 次印刷

印数: 1—1000 册

ISBN 7-104-01033-5/J · 474 定价: 38 元

前 言

田文教授去世了，他给我们留下了一份文稿。这份文稿是他去世前不久开始筹划的一部自选集，集选了他近二十年来散落发表在各种刊物上的舞台美术理论研究、历史研究和演出评论，洋洋洒洒五十余万言，是先生毕生从事舞台美术研究的结晶。

文集本是一部未定稿，先生晚年在回顾和反思一生学术研究中的缺憾时，似若有所失，曾有意作言犹未尽之补。1994年，先生猝然去世，留下了这份未经整理的文稿，留下了这份遗憾。为保留田文先生的学术风貌，作为中国舞台美术发展的一部分历史记载，中央戏剧学院舞台美术系决定全文出版这部文稿，以昭示后学。

在本书的出版过程中田文先生的夫人宋珍珠女士，学生王志纯先生、王辛华女士在整理和校勘过程中做出了艰苦的努力。与田文先生长期合作共事的邢大伦教授欣然为文集作序。田文先生的生前好友日本大学教授松原刚先生、日本话剧人社为文集的出版慷慨相助。在此我们均向他们表示由衷的敬意。

中央戏剧学院舞台美术系 刘元声

1998年7月1日

自序

我原是学设计专业的，后来由于工作需要，半路出家改攻专业史。由于史和论难以绝然分家，也就往“专业理论”先插了一脚。搞史论完全脱离艺术实践是不行的，而我的客观条件又不允许我兼搞专业创作实践，于是我就给自己定下了任务：多看、勤记、忙写（评论）。这样我的写作活动就沿着专业理论探讨、史论研究、演出评论几个方面坚持下来。随着岁月的流逝，也就积累下来一些文字。要想把这些东西全部结集出版，在目前的出版条件下是困难的。摆在读者面前的这个集子，是从我1979年以后写的文稿中，选出的一部分。共约50余万字。从内容的性质上，分为三个部分，即理论探讨、史论研究和演出评论。演出评论在我的文稿中占的数量较大，但考虑到这个集子的性质，只把它限制在综合评论的范围，其他的稿件只好另辑专集待机出版了。从1988年至1991年，我连续为《中国戏剧年鉴》写了那几年的舞美综合评述文章，按性质，可以收集进来，但考虑到难以处理的重复问题，也把它们除外了。

关于编排顺序，第一、三部分中，除首篇没按常序，其他均按发表日期和写作日期（未发表者），第二部分则以综合和内容的“史”序排列。

田文

1994年7月25日

序 言

邢大伦

提笔深感沉重。

这本集子本该由作者亲自操办问世，但上天无情，正当他刚脱身公务，能多些自我，着手文稿的梳理汇编之际，突发病状，且罹不治之症，竟走得那么快，那么早，令人痛惜！

田文与我同龄、同学、同事，濡沫相处四十余载为继遗愿，应允作序，以寄哀思。

1950年，田文与我同时受教于先师刘露先生，均学舞台设计，由于他学习勤奋，品学兼优，中途被选拔留苏。后出现变故，遂转入前苏联专家阿·维·雷柯夫执教的专业师资进修班任翻译助理，并改学欧洲舞台美术史，由此移足史学领域，阴错阳差的为之奋斗终生。

在四十余年里，田文以其倔强的秉性、惊人的毅力，和超常的勤奋。在继承史学、书写春秋的同时，又闯入理论天地。史、论、译、著并举，综观中外，说古论今，趟出了他自身特有的治学之路，成为当今舞美界、乃至戏剧界著作丰硕、颇具影响的学者之一。

翻点遗稿，其规模令人吃惊，粗略统计，文字约有五十余万，内容广涉中外戏剧、舞美历史、名家荟介、专题论文、演出述评、译文、动态等。今遵作者遗嘱，按文稿内容分类，以理论、史论、评论、附录四个部分汇编。书名亦依其提示，称作《演出造型艺术论》，是为体现作者在学术研究的后期对舞台美术这一惯称的新解。

田文继承和发展了专业史的教学和研究，为填补学科史论领域空白，做出了贡献。同时，他又以史为鉴，关照现实，在充实、匡正史料的同时，从不同的视角联系实际，修正观点，阐述己见。其文，亦史亦论，具有史论合一的特点。

本集的第一部分二十余篇文稿，名为“理论探讨”。这是他遵从

“古为今用”的原则，由史向论拓展的研究成果。其中既有像《舞台美术的特点例析》、《舞台美术的上层建筑一知谈》等一类的专业基础理论，是对舞台美术的元素、属性、功能和走向等做本体的解析，但更多的篇幅，则是针对某个时期的某些思潮、观点和艺术现象，或质疑，或争鸣，置身其中，表达我见。从五十年代对“自然主义”、“公式化”、“雷同化”的议论，到七十年代，特别是新时期以来，在戏剧、舞美理论领域，对诸多新问题的大讨论，如：“多元化戏剧观”、“虚与实”、“写实与写意”、“假定性”、“强化主体意识”、“形式的创新”等等，他都积极撰稿，热情投入，成为其写作生涯中最为活跃的时期。在他谢世前不久发表的《演出造型艺术发展的新阶段》的长文，是这一时期具有代表性的力作。文章以改革开放以来在舞台上一批有影响的戏剧演出为例，通过分析、评品，阐述了他认为的“历史的新阶段”、“具有明显的开放性、探索性的种种特征”，以及形成这一特征的“全力恢复，趋新引进，深刻反思，到开拓创新”的演变过程。该文直面现实，内容丰富，视野开阔，是舞台美术论坛上，对这一重要时期，较系统的追述和有价值的总结。

集子的第二部分为“史论”。其内容包括有诸多历史巨匠，如：阿庇亚、戈登·克雷、梅耶荷德等戏剧大师们的评介，也有从演出史的角度，对古今演出形式做比较性的评述，如：古希腊戏剧、中世纪的“同台多景”和莎士比亚剧场等，叙中有议，资料翔实，也颇具见地，可视为史外之“史”，有知识性，不乏参考价值。

占最多篇幅的，是本集子里的“评论”、和“附录”中有关演出的评论文章。五十多篇戏评，以话剧为主，涉及戏曲、歌剧、舞剧等近百台戏的演出，时跨近半个世纪。悠悠岁月，从五十年代的《刘胡兰》、《丽人行》、《宝莲灯》、《海侠》、到六十和七十年代的《李双双》、《桃花扇》、《三人行》、《赵氏孤儿》和八十年代的《丝路花雨》、《威尼斯商人》、《救救她》、《三夫人》，直至近些年的《俄狄普斯王》、《桑树坪纪事》、《布衣孔子》等等一些较有影响的演出，都写有专评，加之在综合性评论中提到的剧目，按时序排列，酷似一部当代舞台艺术的编年史，由此可窥见到舞台美术，乃至中国剧场艺术在四十余年发展的流程和轨迹。

田文为新中国的戏剧、舞美事业增添了一笔财富，他也为此流

滴了最后一滴心血。

文如其人，田文秉性刚直，诚实热情。其文风严谨、求实、不求华俏，刻意精确、周密，显示出一个有责任感的学者的风范。

然而，田文的出道，其艰难辛苦，非同平常。

田文原名彭以尧，山东鄄城县人，出身农家。孩提时代被卷入抗日烽火，先在武工队，后转文工团，戎马生涯致其伤残，也造就了他坚毅的性格。解放后，风华正茂的他被选派入学深造，以优异的成绩结业留校。在职四十年间，他集党政、教学、与社会活动于一身，不畏重压，奋斗不止，在不断地进取中超越自我，创出了业绩，赢得了辉煌。

1996年5月1日

目 录

理论探讨

布景形式的虚与实	(1)
再谈布景形式的虚与实	(13)
舞台美术的上层建筑性——知谈	(20)
我对“戏剧观”问题的一点看法	(23)
舞台美术特点例析	
——通过对比手法的应用谈舞台美术的“综合性”特点	(32)
艺术形象的含蓄性和明确性	
——兼谈“两性”在布景艺术中的体现	(38)
论舞美创作原则与表现手法	(42)
事实是研究、借鉴的基础	
——对当前外国戏剧研究工作的一点看法	(62)
也说几句“假定性”	(75)
舞台美术创作中的象征手法与象征主义浅探	(80)
遵循现实主义的创作道路	(89)
戏曲用景门外谈	(94)
反思浪峰下的琐思	(115)
现代戏曲舞美门外思	
——与戏曲舞美同行交换意见	(123)
主体意识与舞台美术创作对话录	(136)
“多元化”与演出艺术形式	
——《舞台美术理论三题》之一	(143)
舞台美术理论二题	(147)
舞台美术概念的拓展	
——论《演出造型艺术概论》的撰写	(154)
徐晓钟的导演艺术与演出造型艺术设计	(162)
演出造型艺术发展的新阶段	(180)
生活与艺术形式的概括	(213)

京剧舞台美术的艺术探索·····	(217)
关于舞美的创新及其它·····	(221)

史论研究

舞台美术的历史沿革·····	(234)
舞台美术宗谱小议	
——舞台美术是怎样进入戏剧综合大家庭的·····	(245)
古希腊戏剧演出形式·····	(248)
“同台多景”与多空间布景·····	(251)
莎士比亚剧场与莎士比亚戏剧的演出·····	(253)
关于莎士比亚戏剧演出形式的演变·····	(263)
瑞士著名舞台美术家阿庇亚·····	(270)
我对戈登·克雷评价问题的一点看法·····	(286)
关于探索巴尔扎克剧作演出形式的背景材料简介·····	(294)
舞台美术中的现代流派·····	(300)
历史的沉积与鉴别·····	(318)
关于梅耶荷德评价问题的续话·····	(332)

演出评论

京剧《闺戏》舞台美术设计漫笔·····	(353)
对话剧《吉鸿昌》布景设计的分析·····	(355)
舞蹈背景设计杂议(一)·····	(363)
《泪血樱花》布景赞·····	(365)
看舞剧《丝路花雨》断想两则·····	(366)
谈《玩灯人的婚礼》布景设计·····	(369)
话剧《救救她》布景观后随笔·····	(372)
布景设计也要有整体构思·····	(376)
赞《小燕和大燕》的布景设计·····	(380)
月亮·布景·生活·····	(383)
舞蹈背景设计杂议(二)·····	(385)
《威尼斯商人》演出形式对话录·····	(390)
百花绽笑报春来·····	(393)
量体裁衣,巧思妙构·····	(409)

在《请君入瓮》座谈会上的发言·····	(413)
舞美新苗·····	(415)
·布景的“交代性”作用过时了吗·····	(420)
儿童剧舞美创作的几个问题·····	(423)
舞美艺术形式多样的探索·····	(433)
关于《女市长》舞美处理的通信·····	(435)
有感而发·····	(439)
谈《九歌》的布景设计·····	(444)
演出场所、表演环境、表演动作的有机统一·····	(445)
《狱卒平冤》布景设计赞·····	(449)
中国戏曲学院舞美系学生的作品在日本·····	(451)
《俄狄浦斯王》的启迪·····	(454)
苏联舞台美术近况点滴·····	(460)
苏联观剧印象记·····	(473)
演出造型设计的创新·····	(490)
多样化与个性化的展示·····	(491)
转台的艺术威力·····	(495)
台阶与戏·····	(498)
兰空碧海洒丹血·····	(504)
“桃花”三度妍如许·····	(506)
齐鲁剧坛的新追求·····	(510)
山花烂漫 源水长流·····	(515)
吕也厚艺术创作隔壁观·····	(526)
现代戏曲舞美与戏曲现代戏教学·····	(534)
附录	
1988 年舞台美术·····	(542)
1989—1990 年的舞台美术·····	(557)
1991 年的舞台美术·····	(575)

· 理论探讨 ·

布景形式的虚与实

一、对虚、实基本概念的理解

艺术创作中虚与实这对矛盾,是伴随着生活真实与艺术真实而产生的。艺术反映生活总要取一定的形式,正如大家所熟悉的,从广义讲,艺术形象本身就是艺术反映生活的形式。但艺术形象的塑造,又要通过各种不同的具体的艺术形象、艺术表现手法来体现。这是两个范畴不同的“形式”概念。一个是作为艺术区别于其他学科(例如哲学),反映生活的形式——艺术形象;一个是艺术形象赖以体现的艺术手法不同的表现形式。它们是互相关连,但又不能等同的两个概念。艺术创作中的虚与实,是属于后者,即它们是属于艺术形象的表现形式的实,虚,是指的艺术形式的虚。所谓“虚实结合”,应当是指虚与实不同的艺术形式的结合,它们的共同使命是塑造艺术形象,反映生活,达到艺术的真实,以收到艺术对人们进行美感教育的作用。因此,我对把古人的理论概括“虚实结合”、“虚实相生”中的“虚”与“实”解释成同一个概念的观点,持有疑问。以我个人的看法,“虚实结合”是指艺术表现手法形式的虚与实的结合,而“虚实相生”是指艺术形象造成的艺术联想和艺术境界,不能把这两者简单的等同。试举汤贻汾《画筌析览》原注的一段话为例:

“人但知有画处是画,不知无画处皆画,画之空处全局所关,即虚实相生法,人多不着眼空处,妙在通幅皆灵,故云妙境也。”

不难理解,这里的“有画处”自然是指画面直接画出的形象,是指实,“无画处”是指画家有意隐去形象留下的空白,自然是指“虚”(的手法)了。他这“空白”不是画家笔力不到漏下的空白,而是“画之空处全局所关”的空白,即是说,是画家作为与“实”相映衬的一种艺术形象的空白,两者的结合,产生一种艺术联想,出现“画幅皆灵”之“妙境”。显然这里的“空处”之“虚”,也是一

种艺术手法的表现形式，它与“有画处”的“实”相结合，才产生了“虚实相生”的艺术效果。在用“虚”“实”的概念解释戏曲艺术的特点时，也存在着一些概念上的不统一。比如，有人认为，戏曲中的（景物）“环境”不以实物布出为重，而以演员的虚拟动作表演为主，谓之“虚”。但在虚拟动作中并不完全排斥借助一些实物（道具），交织一些写实的表演，谓之“实”，这两者有机地存在于戏曲表演之中，谓之“虚实结合”。显然这种理解是把“虚”“实”都指表现手法的形式讲的。另一种说法，戏曲演员表演（景物环境）的动作是虚拟的，但表演出来的境界（如上楼下楼、水中行舟、登山、过涧、骑马、乘轿……）是真实的，把这叫做“虚实结合”。这显然是把表演形式的虚实，同它们共同为之产生的艺术境界的“真实”，在概念上混为一体了。

虚与实并不是哪一种艺术所独有的表现特点，而是为任何艺术所共有。很难设想有哪种艺术只有实没有虚，或者只有虚没有实。就拿我们常遇到的话剧和戏曲的用景问题来说吧，传统的戏曲以演员的虚拟动作表演“环境”，自然是虚，即使以“写实”为其特点的话剧中，又何曾没有“虚”？我们且不说连自然主义者那么强调写实，舞台上的第四堵墙还是不得不去掉这样的极端例子。斯坦尼斯拉夫斯基是以写实派的戏剧家出名的，他的演出用的一些布景，如《樱桃园》、《沙皇费多尔》等戏的布景，常被一些人列入“自然主义”的范畴，但他也不是只要实而不要虚，他说：“戏剧，以及随之而来的布景本身，都是假定的，并且不可能是别的。”事实上，话剧艺术实践的本身也说明，它并不是只要实而不要虚的。道理很简单，如果只有实，没有虚，就只能与生活真实等同起来，也就取消了艺术，如果只有虚，没有实，艺术形象也就失去了自身存在和被人理解的基础，这样也就成不了艺术。因此，如果把虚实结合看成是中国传统艺术所独有的特点，是不大符合艺术实践的情况的。

二、话剧布景虚实结合与戏曲布景的不同

中国传统艺术，无论是绘画、建筑，还是戏曲，其特点都是异常鲜明的，特别是在运用虚实结合手法时所遵循的基本原则、表达方式都有别于其他艺术，因而具有自己的鲜明特点。比如，作为

“景物”的一般程式处理原则，并非中国戏曲所独有，话剧中也有。以个别物体程式地表现整个环境（用宝座表示宫殿或天堂，用桌椅、床铺表示客房、卧室等等），正是欧洲中世纪神秘剧和伊丽莎白时代英国大众剧场（俗称莎士比亚剧场）演出的突出特点。这些特点，与我们戏曲舞台上有很多相像的地方。如舞台上多空间和程式处理，演员走了几步，换了一个地方或国家，转了一个圈，十万八千里的路程过去了，以及时间的自由处理，几句台词一交代，前后几年、几十年，甚至更长的时间过去了，等等。有的同志认为，程式性的多空间处理为中国戏曲艺术所独有，这不大符合戏剧历史发展的实际情况。但是，不管有多少相像之处，无论是中世纪的神秘剧的表演，还是莎士比亚舞台上的演出，在处理空间环境、处理表演和景物的关系上，都没有做到像中国戏曲那样自由的程度。在景物的处理上，它们没有超出这样一个界限：它们舞台上出现的个别的物体，始终没有改变它的固有属性。你可以用一个宝座表示天堂、宫殿，但它必须是个宝座，而且宝座也只能用来表示与它的形象有关联的环境，如天堂、宫殿之类；其他像桌椅表示室内景，小船表示海洋等等，它们同它们所表现的环境之间的关系也是如此。这也就是以“局部”表示整体的办法。这种办法在后来的话剧布景中也常被使用。这就是说，作为话剧源流的一支，神秘剧和莎士比亚剧场的演出，尽管它们采用了非常程式的形式，但它们仍然保持有“写实”的基础或叫“内核”。至于后来资产阶级形式主义者要彻底改造话剧，使布景抽象到没有任何形象的地步，那已属另外一个范畴的问题了。他丢掉的那些是话剧的基本表现形式，他们是在毁灭话剧艺术本身。而中国戏曲，我们知道，它的景物是不受物体固有概念的约束的。戏曲舞台上也存在一些表现景物使用的实物道具，如船桨、马鞭、桌椅之类。但传统戏曲舞台上的“实物”，并不是都具有它本身固有的实体性质。如最常见的桌椅，在表现赴宴、坐帐的场面中，它们就是桌椅，但在戏曲舞台上也常把桌椅用来表现卧榻、洞口、山坡之类，在这种情况下，它就失去了物象的固有意义，而只是作为演员进行表演的一种媒介而存在了。正像大家所熟悉的，当演员可以不用任何实物的帮助表现环境时（如开关门、进出门的动作），他就干脆什么也不用。我觉得演员同景物的这种特殊关系，正是戏曲艺术

区别于话剧景物造型原则最根本的特点之一。正是从这里产生了它们在运用“虚实结合”手法上的不同特点，产生了它们使虚实结合起来的基点。一个（戏曲）是以虚为主，在虚的基础上与实结合，一个（话剧）以实为主，在实的基础上与虚结合。而这两种结合又都是扎根于生活真实，升华到艺术的真实。正是从这里，我觉得多少可以说明这样一些现象：为什么在伊丽莎白时代舞台上产生的莎士比亚的剧作（当时的演出也不用布景），稍加改动就可以用上“写实”的布景，而戏曲传统剧目要做到这一点就困难得多；同是作为民族传统艺术的绘画、建筑、戏曲，又同时都具有“虚实结合”“虚实相生”的特点和传统，但在借鉴中国园林建筑中“虚实结合”的经验时，同为传统艺术的戏曲用景，恐怕会比“外来”形式的话剧布景遇到更大的困难。这是因为构成园林建筑周回曲折、虚虚实实的基础的是景的实体，而在这一点上，它同话剧布景以实为主的特点更接近，而同戏曲以虚为主的特点距离大。

对于话剧舞台美术来说，由于创作本身也具有“虚实结合”的要求，而自己本身是以实见长，因此更需要向以虚见长、在虚实结合上达到了高度水平的传统艺术很好地学习。在“实”的基础上去吸收传统艺术的优点，作为丰富自己、提高自己的养料，而不是离开自己的家底，去另起炉灶，去“戏曲化”。如果我们稍加留心就会发现，凡是向传统艺术（包括戏曲）学习得比较好、取得了比较好的成就的话剧舞台设计，不管它虚到什么程度，像《虎符》、《蔡文姬》那样，它总还是以“实”为基础的，都还是在舞台范围以内动作的对象用实物，舞台范围以外不用实物。而有些布景设计，不顾话剧的这种“写实”的基础，不顾剧本的写实要求，孤立地在布景中追求“虚”，其所以不会得到成功，其道理也在这里。话剧布景和戏曲用景“虚实结合”的基点不同，因此，它们之间的长处，只能学习，借鉴，不能照搬。无形的船，在《打渔杀家》中经过肖恩父女的表现是无比真实的，但如果在话剧《奥赛罗》或《曙光》中也用同样虚拟的船，那就显得不伦不类、十分虚假了。反之亦然。

明确了这点，对戏曲用景问题也有一定的现实意义。经过多年的艺术革新实践，坚持中国戏曲一桌二椅加守旧就是好，根本用不着去充实它的意见，不敢说完全不存在了，但至少可以说，戏曲艺

术改革的实践进程，已经跑到这种意见的前头去了。但这并不等于说戏曲用景的矛盾已经得到很好的解决。相反，我倒觉得，不顾戏曲艺术的特点、甚至宁肯让戏曲表演迁就布景的现象越来越多起来了。尤其是“四人帮”推行文化专制主义，对民族艺术采取虚无主义的态度，定一种形式（布景的大、全、实）为法定形式，从根本上剥夺了广大戏曲舞台美术工作者进行艺术探索的可能性，人为地加深了戏曲用景问题的矛盾。戏曲要革新，要发展，要表现新的历史时期工农兵的斗争生活，就必然会遇到要丢掉一些、加进一些东西的问题。问题在于丢掉的是不是真正应该丢掉的，加进来的是不是真正有益的。像《审椅子》那样一出折子戏，对“环境”的要求并不是那么“至关重要”，完全可以配以灯光，充分发挥演员加道具的表演技巧，但却给了它一堂比话剧的布景还要写实的庞大的布景。这种不顾戏曲艺术的原有特点，不顾戏的需要，用话剧的布景（还是话剧布景中写实的一种形式）去替代适应戏曲艺术特点的布景创造的现象是应当引起我们长期警惕的。

三、虚实形式的运用必须从内容出发

内容决定形式，这是马克思主义美学的基本观点之一。有关形式的一切因素，只有当它们符合内容的需要、同反映生活真实的内容达到有机统一的时候，才具有审美价值。正像毛主席要求我们的文艺作品要做到的“内容和形式的统一，革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一”。当谈到内容和形式的这种不可分割的关系时，别林斯基曾经说过这样的话：“当形式是内容的表现时，形式和内容之间是联系得那么密切，以致如果把形式同内容分开，就等于取消内容本身；反之，如果把内容同形式分开，也就等于取消形式。”这种道理，也适应于虚与实形式的运用。我们不可能脱离开它为之服务的内容而孤立地评价虚、实的好坏、得失。这里也不存在“虚”比“实”好，或者“实”比“虚”好的抽象的绝对的标准。衡量这一切的唯一根据，是看某种形式对内容的适应如何，服务的好坏。《蔡文姬》，广而言之，郭老的其他一些剧本，所以适于在比较“虚”的布景形式中演出，这是由于郭老的剧本反映生活特点的同时，不注重生活细节的刻画，而着重于人物气势磅礴的感情倾泻。就是

说，剧本本身就是大笔触的描绘，因此也就要求它的演出形式（包括布景处理）与之相适应，给以写意的处理。在这样的剧本演出中，若是给它安排写实的布景，只能说明演出者对作者不理解，或者理解了，而缺乏实际体现的艺术修养和技能。自然，同是郭老的剧本，也不能都用《蔡文姬》的布景这样一种形式去套，还要根据不同的剧本去寻找它们的差别。相反，如果不根据剧本的要求，盲目地追求演出形式的“虚”，其结果只会失败。比如如果有同志硬要在曹禺同志的《家》、《雷雨》，老舍先生的《龙须沟》、《茶馆》等之类的戏的布景中，去追求虚拟的布景形式，其结果不会成功，这可以想象得到的。这是由这些剧本本身的特点决定的。为了适应这些剧本所描写的生活内容，以及剧本表达内容时所使用的具体、细腻、笔触，严谨的结构，在舞台上创造出真实的舞台气氛和生活情调，就不能不更多地运用现实的细节，即用写实的方法，来体现作者的艺术的风格。有的剧院，曾经企图用“写意”的形式来演出话剧《桃花扇》，之所以不能收到理想的效果，在我看来，其原因之一就是剧本反映生活的特点重视不够。这并不等于说，在演出这类戏的布景中就不需要艺术概括，这是无须赘言的。前不久，北京人民艺术剧院演出了两个戏；一个是恢复剧目，演出形式以虚著称的《蔡文姬》；另一个是新戏，反映十一次路线斗争、揭批“四人帮”的《丹心谱》，其演出形式却是继承了《龙须沟》、《茶馆》、《雷雨》等剧布景的写实风格，我觉得这是很耐人寻味的。有的同志说，这两个戏的演出恢复发扬了北京人民艺术剧院的演出风格，我觉得其含意之一，就是说它善于根据不同的剧本要求，创造出完全不同的演出形式。

演出形式、布景形式同剧本内容之间的关系不够统一的现象，可以反映出各种不同的复杂形式。记得在五十年代和六十年代初，我国曾经上演过两出外国古典戏，一个是哥尔多尼的《一仆二主》，一个是莫里哀的《悭吝人》。两个剧本都是喜剧，适应喜剧的需要，布景色调的轻盈、明快感，都是处理得不错的。环境的处理，一虚一实。《悭吝人》的布景形式较虚，这在适应喜剧体裁要求上，不无可取之处。但它以大圆柱、帷幕为主要结构的布景形象却与产生阿尔巴贡贪婪、吝啬性格的家庭环境存在着矛盾。借用戏剧界一位前辈