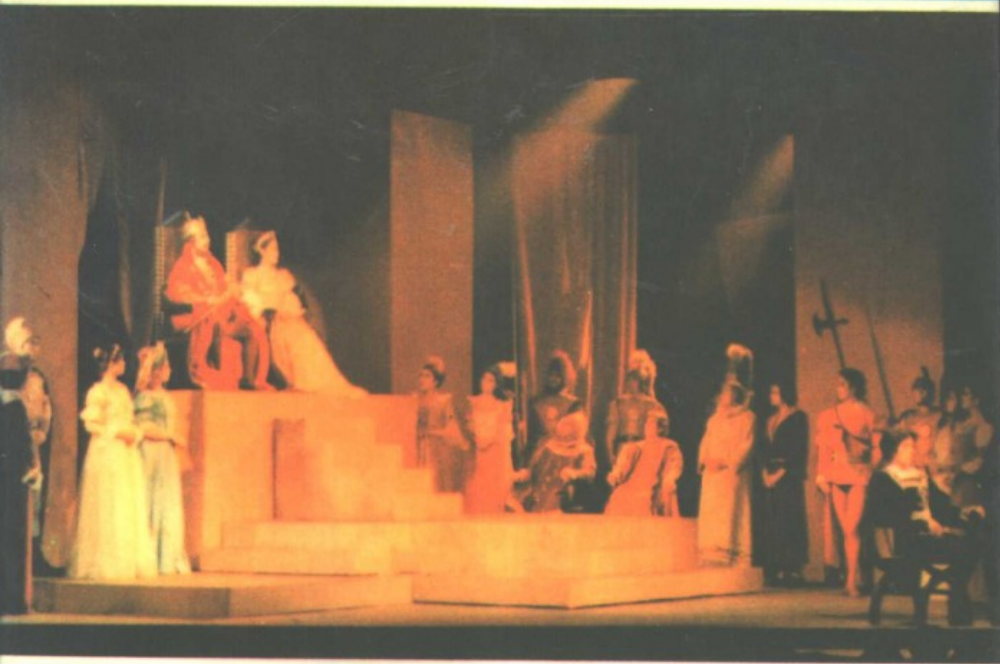


WUTAI SHEJI LUNJI



充满符号的戏剧空间

舞台设计论集

知识出版社

057619

J813
4741

充满符号的戏剧空间

——舞台设计论集

胡妙胜 著

知识出版社

内 容 提 要

本书是作者近几年来所发表的舞台美术论文的合集。本书的主要部分就舞台设计的功能、意境、虚实、假定性、样式、写意性及戏剧空间等问题进行了系统的阐述。此外还介绍和分析了当代西方舞台设计及其最有影响的舞台美术家，并对中、西的舞台美术进行了比较研究。本书还包括参加关于写意戏剧观等问题争鸣的文章。书中附有彩色和黑白插图近百幅。

收入本书的论文，由于观点新颖，材料丰富，已在我国戏剧界产生一定的影响。本书可供戏剧工作者、美术工作者以及爱好戏剧、美术的读者阅读、研究。

充满符号的戏剧空间

——舞台设计论集

胡妙胜著

知识出版社出版

(北京安定门内外东馆东街甲1号)

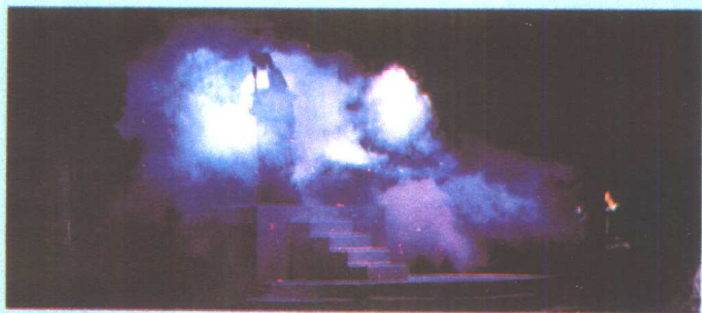
总发行所北京发行所发行 重庆印制一厂印刷

开本787×1092 1/32 印张17.5 插页2 字数345千字

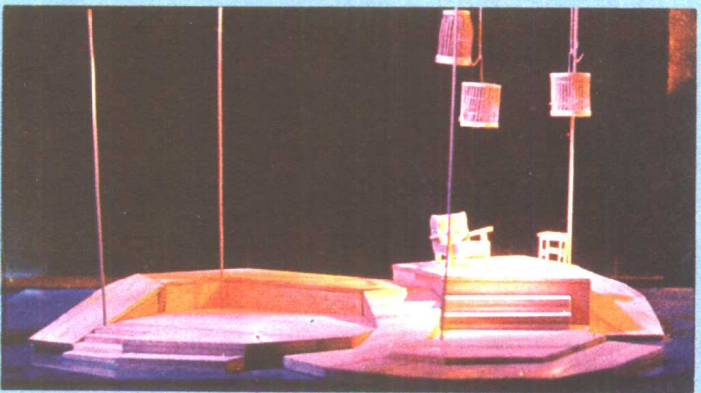
1985年12月第1版 1985年12月第1次印刷

印数：1—1,450

书号：8214·34 定价：3.10 元



《哈姆雷特》 设计指导：胡妙胜、金长烈、王世同、刘国才
设计 张旭 费立红、陈继、刘复、徐建刚
陈鹏、刘利平



上：《狡猾的寡妇》 设计：张旭、刘复、刘军、李刚、刘民 徐建刚

中：《死者》 设计：徐翔、费立红、陈继、陈鹏、俞正富、姬建刚

下：《十五桩离婚案例调查剖析》 设计：徐翔、刘军、李刚、刘民
俞正富、姬建刚

设计指导均为：胡妙胜、王世同、刘国才

序

胡妙胜同志将他关于舞台美术的论文结集出版，要我写一篇序。我对于舞台美术是个外行，是不配写这篇序的，但我读过作者的论文，其中的论点很吸引我；是不是因为同声相应的缘故呢，我很乐于写这篇序。

舞台美术虽然只是戏剧这门综合艺术中间的一个部分，在我国某些老派观众的眼中看来，甚至还是可有可无的部分，但实际上它是关系一个戏的全局的部分，越到现代，越是如此。

在我国舞台上，近年来舞台美术的地位也越来越显得突出了，有些导演十分重视一个戏的舞美设计，有些演出因为舞美设计的成功而大为增色，这就引起了许多人的注意，特别近来的观众普遍对于布景也提出了要求，这就使得问题一下子提上了日程，而且带着某种迫切性。但是不是多数观众都知道舞台美术在戏剧中的重要作用呢？在戏剧界内部，是不是都正确认识到它的作用呢？甚至于所有的导演是否都认识它的艺术上的意义呢？这就难说了。我们只要看看今日我国的舞台上的现实，就知道人们对于舞台美术的理解是多么五花八门，以至无奇不有。我们的舞台美术是迫切需要提高

一步了，否则它将阻碍戏剧的进步，弄得不好，难保不将戏剧引入歧途。

情况是非常不平衡的，话剧舞台上虽也有高低深浅之分，究竟因为有多年的传统，舞台美术的思想还是比较正常的，至于戏曲舞台上，那就很难说了。我们应该承认，戏曲舞台上的舞美创作，无论从设计到制作，这些年来，是有突出的成绩的，越剧就是个例子，其它剧种也有，不必一一列举。但也不能不承认，这方面精粗美恶之间的差距，在戏曲舞台上是有令人吃惊的。

而最令人担心的是，有些戏曲的导演和舞台美术工作者对于什么是戏曲的舞台美术这样根本性的问题似乎考虑很少，这从他们舞台上的创作中可以看出。许多人都认为，新排的戏不能再搞旧式的一桌二椅那一套，就是传统剧目的重新整理也应当使舞台净化和美化，这种看法是不错的。但舞台要如何净化和美化呢，那就各人有各人的看法了。这其中五花八门的议论和做法就很多了。我这里决无一点要跟“百花齐放”的原则唱反调的意思，我只是想，有些想法和做法已经经过实践是不好的，或是在某个具体的戏中是不合适的；有些想法，如果我们多进行一点理论研究，或多读几本书就可以解决的，可是我们偏偏还一再重复它，以致耽搁了我们进步的路程，这种现象是不是可以不再发生或者少发生一些呢？

我不是在这里埋怨导演和舞台美术工作者不爱读书，无书可读或可读的书太少的确是个事实。这也是我愿意为这本

书作点介绍的原因之一。胡妙胜同志这本书，是一本好书，它所谈的虽然涉及古今中外，但都是戏剧艺术中比较重大的问题。也许这本书里谈到的有关话剧和外国比较多，但仔细琢磨起来，无不与戏曲的根本问题息息相关。可以说，这本书所讨论的问题，从小范围而言，是舞台美术的根本问题，而就大范围而言，是讨论一个包括戏曲在内的戏剧观的根本问题。它好就好在紧紧扣着舞台美术来谈这个问题，对于我们的舞台美术工作者一定会引起特别亲切的体会。

因为所谈的问题是戏剧的根本问题，抽象的词儿就难免多一点，这也恐怕是无可奈何的事。我觉得我们戏剧界同行们，为了百尺竿头更进一步，是应当读这样的书的。

同时我又希望，本书的作者今后能够写出一本既深入，又浅出的有关舞台美术的书来。这可能是过份的要求，但的确是客观需要，我们不只是寄望于本书的作者，也同样寄望于别的舞台美术家。

张 庚

1985.6.13

目 录

序.....	I
充满符号的戏剧空间	
——论舞台设计的功能	1
舞台美术的意境.....	42
舞台美术的虚与实.....	96
舞台美术的假定性.....	133
舞台美术的样式.....	168
从《蔡文姬》至《伽里略传》	
——论舞台美术的写意性	249
探索演出的空间结构.....	285
活动与光的戏剧	
——关于约瑟夫·斯沃博达的舞台设计	324
当代西方舞台设计的革新.....	372
中国传统戏曲舞台与现代西方舞台设计.....	407
戏剧幻觉辨析.....	445

写意戏剧观的意义和特征·····	470
假定性、“跳板”、“霸权”·····	482
明日的舞台设计	
——评1980年上海话剧舞台设计的发展趋向·····	491
你是戏剧家，还是美术家？	
——致一位青年舞台美术设计者的信·····	505
寓意·比喻·象征·····	512
舞台布景的构思与形象·····	517
舞台空间结构的技巧·····	535
后记·····	547

充满符号的戏剧空间

——舞台设计的功能

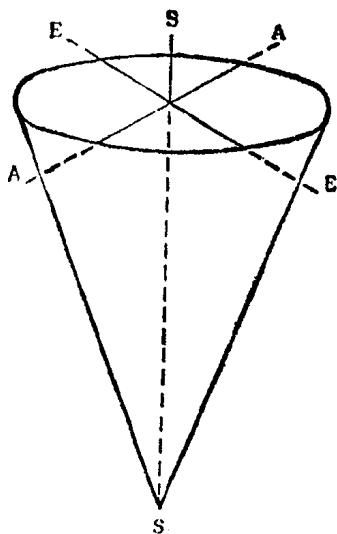
舞台设计的“第一本教科书”出版于1537—47年，它是意大利建筑师、画家、雕刻家萨巴斯蒂诺·塞里奥的建筑论著的一部分。这标志着在意大利文艺复兴时期舞台布景从戏剧艺术中分化出来成为独立的专业。这种“分析”的倾向一直持续到十九世纪。从二十世纪开始，戏剧艺术由分析走向综合，出现了一体化的趋势。舞台设计革新的目标是消除自己对戏剧的离散性，使自己真正成为戏剧的有机组成部分。从分析至综合，这和科学与工业革命的发展是一致的，展示了人类认识过程的辩证运动。今天，随着控制论、信息论、系统论的崛起，一种强调结构、关系、整体的系统方法已成为一般的科学方法论。它不仅对当代科学技术的发展产生了深远的影响，而且正在改变人们的思维方法。这一切不能不促使我们从整体的角度观察和研究舞台设计。舞台设计的功能这一概念的提出正是整体意识在舞台美术理论上的表现。

结 构 与 功 能

系统方法是系统地研究和处理有关对象整体联系的一般科学方法论。钱伟长说：“我们要处理一个问题，必须把这个问题有关的部分联系起来考虑，而这个联系考虑的范围就叫做‘系统’”。系统方法要求把研究对象作为更大的系统的一个部分、要素，注意它和环境的联系；又把它看作一个有机的整体，注意构成这一对象的各个部分、元素的相互联系。系统是一组相互有联系的集合体，它的特性不能完全归结为它的组成部分的特性。系统的结构是指对象内部的要素及其联系的总和。系统的功能是指对象与更大系统的联系。可以把功能解释为子系统在系统范围内有目的积极活动。系统或要素是通过与环境（更大的系统，或系统）的相互作用来表现其功能的。系统或要素与环境的联系表现为以输出与输入方式进行的物质与信息的流动。如果我们把戏剧艺术看成一个系统，那末，舞台美术就是它的一个要素，或子系统。舞台美术可分为舞台设计和人物造型设计两大部类，本文重点探讨的是舞台设计，不过它的某些一般原理对人物造型设计也是适用的。

舞台设计在结构上有两个层次。在第一层次，它由舞台、布景、道具、灯光所组成。这四者是相互联系的整体，它们是以整体的方式与戏剧发生相互作用的。自然，它们与人物造型设计也存在着相互联系。在第二个层次，舞台设计

又可分解为一系列相互联系的成分，其中有空间、形状、光色、材料质感、活动、节奏等。这些成分以一定的序列组合在一起，其中空间为基质，形状与材料质感为空间的充实，光色是空间的照明，活动与节奏是空间的变化。由此也可以看出，舞台设计实质上是由不同质的要素构成的，它是空间——时间的综合体。把舞台设计归属于纯空间范畴并不符合它的本性。早在古代希腊舞台上已出现活动的造型因素，文艺复兴时期舞台机械发展的主要目的是创造活动的布景效果，自电光源进入剧场后，灯光作为“舞台的第四维”成为时空综合的重要媒介。所以我们将活动与节奏也列入舞台设计的元素中。由上述各元素联系起来的整体只有在它能与戏剧系统保持物质的与信息的联系时才能完成其戏剧功能。根据舞台设计与戏剧的物质与信息联系，它有三个功能特性，即：组织动作的空间，再现动作的环境，表现动作的情绪与意义，可用右列三维空间图象来表示：



S=组织动作空间
E=再现动作环境
A=表现动作的情绪与意义

组织动作的空间

舞台是一个由演员当着观众进行表演的场所。表演艺术的材料和表现手段就是演员自身有血有肉的整个人。作为三维的、能动的实体，演员的创造活动只有在空间中才能展开，因此，舞台只能是一个空间。阿披亚早就说过：“舞台本身是一个围成的空间。”法国戏剧家阿尔托也认为舞台“首先是一个要充实什么的空间和一个发生什么事情的地方。”舞台是空间，不是画面，后者只有长与宽两个维度。舞台除了立面以外，还有第三个维度即水平的舞台地板。自意大利文艺复兴以来，布景画家把自己看作舞台画面的创造者，他们按照透视学原理将建筑物、风景投影在画幕上，而完全无视舞台地板的存在。只是从阿披亚开始，才将舞台平面看成重要的造型因素。他认为舞台设计的造型因素有四个：垂直的画景、水平的地板、活动的演员，限定演员的照明的空间。舞台空间不仅是三维的，它也是一个开放的容积，它的本质体现在其中真正虚空的地方，因为演员只有在虚空中才能存在，才能活动。古希腊哲学家芦克莱修早就说过：“如果没有我们称之为虚空的空间、场所……物体就无处安置，根本不能移动”（《物性论》）。人们总以为舞台上最重要的是围隔空间的墙壁、门窗和柱子，舞台设计的任务就是赋予这些立面的因素以一种真实感，一种意味，一种美。但是，对戏剧动作来说，最重要的并不是这些墙壁、门

窗和柱子，而是由它们围成的空洞的地方。虚空意味着活动的自由，而活动，动作正是戏剧艺术的本质。这一观念多少是现代建筑思潮影响的结果。但是现代建筑接受的却是中国古代哲学家老子的影响。老子在《道德经》中说：“埏埴以为器；当其无，有器之用”，又说：“凿户牖以为室；当其无，有室之用。故有之以为利，无之以为用”。其意就是制造容器或修建房屋真正有用的是其中空的部分，实的部分只是为了有利于空的部分的使用。美国建筑大师莱特曾把老子的这段话作为格言录写在工作室的墙上。“有之以为利，无之以为用”，也揭示了实体和虚空的辩证关系。强调虚空的重要并不意味着对实体因素的否定。实体部分有利于虚空部分的运用。舞台上无形的物质因素诸如布景、道具、灯光、以及演员等决定了周围空间的结构，反过来，演员的动作等又受周围空间结构的影响。

显然，自然形态的空间是不能适应戏剧动作需要的，正如黑格尔所说：对表演场所“不能让它们保持原来的偶然状态，而是要把它们看作艺术的素材加以艺术的琢磨”（《美学》第三卷）。舞台空间必须加以组织使之适应戏剧的目的。组织动作的空间，这是舞台设计的功能特性之一。舞台空间处理的基本任务为：

1. 限定、划分表演区域，处理空间的体形与尺度、隔断与流动、封闭与开放、虚空与实体、层次与变化、专用与通用，水平结构与垂直结构等。

2. 布置出入口，安排剧中人物的上场与下场。

3. 确立动作的支点，提供动作需要的各种物质支持，布置道具、家具等。

4. 处理场面的延续与间断、场景的变化与转换，演出的速度与节奏。

5. 组织演员与观众之间的空间关系，疏远或接近，参与或渗透。

处理舞台空间的目的是组织动作，控制动作。处理空间就是考虑如何把戏剧动作安排在舞台上，这也就是法语场面调度 (*mise en scène*) 一词的本意。场面调度系指演员在舞台上的位置与移动，它既包括演员与演员之间的空间关系，又包括演员与舞台的空间关系。它是动作与空间不可分割的整体结构。一个特定的舞台空间结构既给演员的动作以一定的自由，也给它以一定的限制，它赋予演员以特定的活动方式，规定了动作的位置，空间关系和移动的路线。在《茶馆》中八张桌子的布局使导演有可能组织“贯满全局”的“S型大调度”(图7)。在《乐观的悲剧》(鲍苏拉耶夫设计)中圆台外圈可转动的螺旋形坡道形成了水兵在前进的基本调度。在《俄狄浦斯》(斯沃博达设计)中从乐池直通舞台上空的横贯舞台的阶梯规定了上升与下降的悲剧调度。在《仲夏夜之梦》(萨利·雅各布设计)中高秋千的运用使角色可悬在半空。所以美国舞台美术家李·西蒙生把舞台设计称为“动作的计划”，而他的同胞盖地斯在开排《哈姆雷特》的第一天，指着他自己设计的全由平台与台阶构成的布景模型对演员说：“这个舞台决非从绘画的观点出发而完全是根

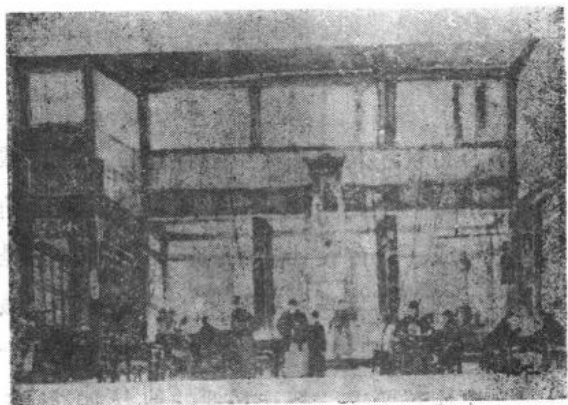


图7 《茶馆》

设计：王文冲

据以最有力的方式表现场面的需要来设计的……它的每一部分都是戏剧动作的有机的一部分”。

演员在舞台上的位置和移动不只服从于形式美的规律，而是行动与心理逻辑的外部表现。场面调度反映了剧中人物的性格和内心世界，他们之间的相互关系与事件的性质和意义。因此从空间上安排动作具有内在的意义和表现力，舞台空间结构通过对动作形体方面的安排可以增强它心理方面的表现力。因此舞台设计者应象导演那样想象和了解戏剧动作，不仅要了解动作的物质需要，而且要了解人物的性格和心理，他们之间的关系，事件的性质和意义，动作的逻辑与发展。总之，只有了解全部戏剧动作，才能有效地处理舞台空间。从这种意义上，他也是导演。