

舞蹈艺术丛书

舞美新探

WUMEI XIN TAN



华东师范大学出版社

184444

戏剧艺术丛书

舞 美 新 探

上海戏剧学院 1980 届舞美进修班教学组选编

华东师范大学出版社

戏剧艺术丛书
上海戏剧学院《戏剧艺术》编辑部主编

舞 美 新 探

华东师范大学出版社出版
(上海中山北路3663号)

新华书店上海发行所发行 国营江苏扬中印刷厂印刷

开本 787×1092 1/32 3.5 印张 80 千字 60 幅图
1981 年 6 月 第一版第一次印刷 印数 1—5,000

统一书号: 8135·003 定价 0.67 元

戏剧艺术丛书

出版说明

一、为了适应新时期戏剧文化发展的需要，促进戏剧教学、科研、创作、演出、评论、业余剧运事业的繁荣，满足广大专业戏剧工作者、业余爱好者学习的迫切愿望，特编辑出版戏剧艺术丛书。

二、戏剧艺术丛书主要分为两大类：一类以专业戏剧工作者为读者对象，侧重于提高，力求做到选题切合实际，有针对性、有理论创见，论述系统；一类以业余戏剧爱好者为主，侧重于普及；全面、系统介绍戏剧编、导、演、舞美各门学科的基础知识与技巧；古今中外各种戏剧流派，以及我国民族戏曲的鉴赏和名剧的分析等。

三、戏剧艺术丛书以专著和小册子两种形式出书。

本书由华东师范大学出版社出版，新华书店上海发行所发行。

上海戏剧学院
《戏剧艺术》编辑部

前 言

选入这本集子里的文章，都是出于新一代的舞台美术家之手。他们都是上海戏剧学院舞美进修班的毕业生。他们原来是在本院舞台美术系的本科或专修班中受过专业训练的，也都是在“文化大革命”前毕业的。当时被分配到祖国各地（除台湾省外的二十九个省、市、自治区）工作。在那些漫长的年代里，每个同志都受到了严酷的生活考验和实际工作锻炼；特别是在那难忘的十年大动乱期间，也都不同程度的经历了多种灾难和艰辛。思想被搞乱了，业务也荒疏了。当“四人帮”被粉碎后，举国欢腾之时，他们是多么的渴望着能填补上这些被耽误了的时间啊！他们虽都进入了中年，但在舞台美术这个领域中还是属于“新秀”之列的；他们的共同愿望就是想抓紧时间多掌握些本事，来更好地为社会主义服务。他们迫切希望能有机会回到一个比较安静的学习环境来进行理论上的提高和专业技巧上的再学习。

为了满足老同学们这种迫切的、真挚的学习要求，我们在文化部的支持下，根据我院的现有教学力量，于1979年春季举办了这一届舞台美术进修班。并先从全国十三个省、

市、自治区选拔了第一批学员共十五位同志，让他们再次回到母校来进行重点培养。应该说，在这短短的一年半的进修期间，由于同学们的学习目的明确、刻苦钻研精神，以及思想上的解放、实践中的闯劲；成绩是比较突出的。他们在进修期内，除了加强必要的专业绘画写生和绘景的基本训练外，还比较系统地、集中地探讨了国内外有关舞台美术的专业理论知识。同时还参加了三个大戏的毕业演出实践——从设计到体现。这三出戏就是《霜天晓角》、《清宫外史》和《贵人迷》，演出后也受到了较好的评价。在舞美进修班的学习过程中，我们鼓励每个同学将学习和实践中的个人体会，哪怕是点滴体会、想法以及对感兴趣的问题的探讨，对舞美教学的改进意见，利用文字或形象将它记录下来或发表出来。而这里收录的文字和图片就是其中的一个部分。

他们是在求真、求变、求新的主导思想下，写出了这些论文的。他们勇于提出问题，敢于亮出观点，虽然涉及的面比较广泛，即使对同一个问题出现不同的理解和认识，但有一点是共同的：那就是它都是来自切身的体会，是经过深思熟虑的，因而是言之有物的。在这些文章里，他们接触到了舞台美术的功能和特性问题；如何充分利用舞台美术的假定性问题；处理虚与实的关系问题；戏曲舞美中的用景问题；也接触到舞台美术的民族化问题；和如何通过舞台美术形象的视听化来深入“表现人物的内部精神世界问题，对舞台美术教学内容及方法的改革意见。此外，未收入本集的还有乐国庆的《试论舞台美术的有机性》，洪德馨的《舞剧、舞蹈、舞

台美术》，王玫芳的《感觉与构思》，徐开铭的《舞台美术创作问题的探讨》，包荣官的《生活——艺术》等，从不同侧面对舞美创作进行论述。

我国的舞台美术实践恐怕已有千年以上的历史，但我国在舞台美术的理论方面的探讨以及文字著述是比较缺少的，而空白点倒有很多。我们很希望能通过这本集子为舞台美术理论阵地添上一砖二瓦，使它逐渐充实、提高、发扬光大起来。当然，这仅仅是个开始。《老子》中有一段谈到：“合抱之木，生于毫末；九层之台，起于累土；千里之行，始于足下。”我们所做的事，也只是为舞美理论建设添上了几锹土而已。以后还有更多的工作需要我们大家去做。

孙浩然
一九八一年二月

目 录

文字部分

前言	孙浩然	1
舞台美术意识流视听化初探...	孙 林	(1)
舞美设计的视觉隐喻	石 泓	(19)
论舞台美术演出形式的多样性	马长山	(43)
舞台美术形式感初探	毛信科	(51)
虚透、实够	吴明肇	(58)
——《霜天晓角》设计体会		
阳光，花房.....想象	查国钧	(65)
从《茶馆》的雅座说起	程元伶	(73)
——舞台空间结构浅议		
试论戏曲舞美的剧种特色	吴殿顺	(78)
舞美教学要面向戏曲	黄 苏	(88)
对舞台设计教学谈几点看法...	陈 琥	(95)

图照部分

彩色图页（舞美设计、模型图）

彼尔·金特	石 泓
茶馆	黄 苏
霜天晓角	石 泓 马长山 程元伶 乐国庆 吴明肇

柔密欧与幽丽叶						吴明肇
虎符						孙 林
蝴蝶夫人						马长山
西厢记						吴殿顺
贵人迷	毛信科	查国钧	王玫芳	徐开铭		洪德馨
马克白斯						程元怜
斯巴达克斯						洪德馨
清宫外史	黄 苏	孙 林	陈 璇	包荣官		吴殿顺
虎符						查国钧
金鹰						毛信科
马克白斯						王玫芳
大风歌						乐国庆
单色图页						

一、演出剧目舞美设计

1

贵人迷

指导教师：周本义

设 计：毛信科 查国钧

王玫芳 徐开铭 洪德馨

霜天晓角

指导教师：孙浩然 吴光耀

设 计：石 泓 马长山

程元怜 乐国庆 吴明肇

清宫外史

指导教师：苏石风 徐海珊

设 计：黄 苏 孙 林

陈 璇 包荣官 吴殿顺

二、自选剧目舞美设计

6

撩开你的面纱	孙 林	石 泓
彼尔·金特		石 泓
虎符		查国钧
哈姆雷特		乐国庆
猜一猜，谁来吃晚餐		包荣官
斯巴达克斯		洪德馨
大风歌		乐国庆
牛虻		王玫芳
金鹰		毛信科
蝴蝶夫人		徐开铭
左邻右舍	石 泓	孙 林
柔密欧与幽丽叶		吴明肇
西厢记		吴殿顺
霜天晓角		石 泓

三、写生、绘景习作

16

1.小溪	查国钧	2.石塘一景	陈 琥
3.海边小泊	王玫芳	4.银装	孙 林
5.簪山岛	毛信科	6.峨嵋山报寺国	黄 苏
7.山城	查国钧	8.山居	洪德馨
9.合掌峰	陈 琥	10.峨嵋山	王玫芳
11.春笋	乐国庆	12.峨嵋山麓	包荣官
13.虹石迎帆归	马长山		
14.石屋	查国钧	15.山峦	石 泓
16.夔门	吴明肇	17.山城	徐开铭

舞台美术意识流视听化初探

孙 林

(一) 写 在 前 面

十九世纪末叶，自从“意识流”提出以后，逐渐被运用到文艺的各个领域中，小说运用“意识流”手法表现人物内心的意识流动状态在西方也已经有几十年的历史了，然而小说中的这种表现是用文字、语言来表达的。那么，舞台美术能否将文学上这种用文字语言来描绘人物的内心意识状态，用可视形象来表达，如果可能的话，这不是能够对人物的精神世界更形象的刻画，使观众能更进一步深入了解人物吗。当然我们说一个剧本中不可能全都是“意识流”的，但确有不少意识状态的因素。

我设想“意识流”的视觉表现用于舞台设计，应该综合发挥戏剧艺术的一切元素（包括编、导、演、灯光、音响、布景，以及观众）全面的，立体的配合才行。

“意识流”本是指一种思想意识的流动状态，具体地要用什么明确的方法或有一套公式是很困难的，而且也不符合艺术的规律。本文只能说是极为初步的探讨，如果说能使您有一丁点感受，而这种感受希望能唤起您一些思索，这就是我

一的目的。

(二) 意 识 流

科学在不断发展，社会在不断前进，人们思维活动，生活节奏也以一种新的方式不断出现。

今天科学家的思维活动已经不是表面的认识物质世界，而是深入到物质内部，研究细胞的形成、生长；研究遗传、生态平衡；研究核子、离子；研究太空的种种奥秘，研究一切构成物质内部世界的真谛。这种研究分为两大类：一是宏观世界，二是微观世界。科学家在这两个世界中不断地探索，从中发现物质变化形成的规律及真谛，从而得到许多新的概念，以此来改变物质世界，改变某些不利人类的现象，促进人类文明，造福于人类。

科学领域的这种进展，促使艺术领域不断向纵深发展，进一步研究人的精神世界，心理学中的“意识流”运用于小说电影就是一例。

“意识流”最先说法是美国心理学家威廉·詹姆士在1884年的论文《论内省心理学所忽略的几个问题》中提出；他认为人类的思维活动是一股切不断的流水。他称之为思想流，意识流或主观生活之流。这种“流水”的借喻在弗洛伊德的下意识学说和直觉主义哲学的推动下，西方作家运用了内心独白，自由联想等方法，在作品中来表现人物意识的流动状态，特别是隐藏在人物内心深处的心理活动。

“意识流”实际上就是人的思想意识活动的状态，我们分意识、潜意识、下意识三种。意识是指大脑思维是清晰，有条理，能用语言或逻辑的句子来表示的意志性的活动，这种

思想是可以意识到的。下意识与潜意识一般来说是朦胧含糊的，是不能用语言或逻辑的句子表示的。一般来说也是难以觉察的。

意识与潜意识、下意识之间是有质的差别，这就是清晰与朦胧的差别。但又是内在联系着(并列、交错、发展)，也就是说清晰与朦胧并列，回忆与幻想并列，感觉与反省并列，而且相互之间交错、发展。这种内在联系就形成一种给以人们情绪上的感受。如果说我们能将这种情绪上的感受用可视的形象表现在戏剧舞台上，进行系统的研究，这可能对我们舞美设计向纵深发展将是一个新课题。

(三) 戏剧中的意识流

意识流其实不单在文学中出现，在绘画、诗歌、电影中早就出现，在戏剧中也早有出现，只是没有系统从理论上研究或有意识的追求而已。如戏剧中的鬼魂、幻想、梦境……等等都在不同程度上对意识流作了一些表现，就拿斯坦尼所说的内心独白、潜台词应该也是意识流的一种表现，不过较多地停留在清晰意识活动上而已。

从捷克舞台设计家斯瓦博达的多屏幕出现后对“意识流”的研究带来了极大的方便及可能，从他许多设计中我们都看出斯沃博达在这方面的追求，并已经取得了很好的效果。

斯沃博达在《最后的一课》一剧中运用多屏幕设计很成功地帮助演员揭示人物内心活动的矛盾状态，屏幕上出现了与舞台同一个演员的形象，形象是有动与静交错行动，而屏幕上所出现的人物形象是与舞台上演员所表现出来的行动是矛盾的，相反的，有时屏幕上的形象阻止舞台上演员的表演，

揭露他的内心与所表现出来行为的丑恶，讥笑、打击、讽刺他的二面性；有时屏幕上的形象很同情舞台上演员的处境；有时甚至二个形象相互对话、吵架、谩骂。在整个演出中确实很有效地帮助演员揭示内心，塑造形象，使观众更为深刻了解角色的内心活动。这正是“意识流”运用于舞台设计所取得的成功的一例。

斯沃博达经常把一个或多个形象切碎，取其几块很有说服力的局部，然后点缀或分布在各个屏幕上，表现虽不联贯的，但确实有内在联系的东西，观众通过联想却把不联贯的局部形象联贯在一起了，从而又联想到更多的东西。这种手法已经被电影广泛运用了。

最近上海青话演出的《再见了，巴黎》在“意识流”的表现方面也作了一些尝试，让我们把其中几段戏的处理分析一下，以便我们进一步了解“意识流”运用在设计中的一些规律性的方法。

当我们走进剧场时大幕是敞开的，舞台上一组抽象的平台，舞台两侧立有四个三棱柱；在黑天幕上闪烁着五彩缤纷的霓虹灯，在抽象的舞台上置放着几件道具，给人们的第一印象这里是外国某一个繁华喧闹城市的夜景，但是尚看不出是什么特定的环境。当场铃响起后，黑色天幕上出现了一组组抽象的霓虹灯光束的变化，人们也看不清是做什么广告，只是给人一种繁华与喧闹印象的加深而已，同时教堂雷鸣般的钟声荡漾着整个剧场，使这种繁华与喧闹的印象、感受更为强烈了，随后二道幕处徐徐降下一道横贯全台的“布莱希特式”的半截幕布，在半截幕上投有几幅现代派的装饰味很强的绘画，看来也是一种感觉性的东西，很难说出这些图样具体象征什么，但至少使我们感到一种现代异国的风味。演

员就在这半截幕前上了场，进行了一小段幕前戏，然后将半截幕升了上去，灯光开始从朦胧之中渐渐地局部地亮了起来，投洒在一组平台上……

到现在我们还没有看见什么具体表现具有巴黎特征的形象，也没有别的比较具体的描绘，都只是一种情绪上的感受，视觉与听觉综合起来得到的这种现代异国繁华、喧闹的情绪感受。这不得不使人们要问为什么巴黎这个世界文化艺术圣地，早以她特有的爱菲尔铁塔、凡尔赛宫、巴黎圣母院、塞纳河畔……等等形象所闻名于世，而直到现在却一样也没有呢？设计者企图给人们什么呢？典型环境那里去了呢？设计在追求什么？……等等一连串问题会不断产生。直到第五场巴黎重新出现时，才使人逐渐明白设计者是有着强烈的追求的。在繁华似锦、喧闹嘈杂的夜景中顾萱一人专心致志在工作，当密特朗小姐为了纪念顾萱来巴黎相识五周年邀请他一起去观赏一下巴黎的夜景时而被顾萱婉言谢绝后，此时此刻勾起了顾萱对许多往事的回忆、联想，这些回忆、联想是在黑色天幕前出现了陶和平（他的妻子，文化大革命时被迫投海自杀）与陶解放（和平的妹妹）二人假定性的表演，以及他的话外音中的内心独白相结合，使我们更为深刻地了解到顾萱身居闹市，此时此刻内心的复杂活动，心灵深处的痛苦，用可视的声画形象表现出来，使观众明白了他婉言谢绝的原因。从灯光分区的投射，及演员假定性的表演所提供可视形象使我们明白了设计者与导演不是在追求一种模拟自然的幻觉，不是追求外部环境的描绘，不是运用逼真的具象手法，而是从角色内心情绪的需要，从一个总的感受出发，也表现了剧中人物对他所活动在这一环境中的内心情绪感受的反应，而不是去描绘环境。正如阿披亚所说：“不必再去造成

森林的幻觉，而只创造处于森林气氛中人的幻觉。”（阿披亚所用的二个幻觉是有质的区别，后者中所指的幻觉不是要创造描绘自然，逼真于自然的幻觉）。

设计者牢牢抓住巴黎夜市的繁华、喧闹以此来反衬顾萱的安静、勤奋专心研究工作，表达他对祖国的向往和对和平、解放俩人的怀念。这正是从抓住角色内心深处活动所反映的情绪，抓住角色一闪念的意识流动状态，把角色内心深处奥秘不愿表露的思想意识流动，用可视形象展示在观众眼前，不但使观众更进一步了解到角色的内心，并有力地帮助了演员塑造角色，这也正是“意识流”在戏剧艺术中的表现。

在第二场“松潘草原”我们看到的景象是深沉、压抑的天空上挂着一个很大的惨淡失色的星月，一两棵肯特变形的白色枯树杆，一组简单的多用平台，远处不时传来恐怖的狼嗥声，这一系列形象与音响紧紧地笼罩在红卫兵的两个“狗崽子”陶和平和顾萱周围，然而他俩却在这样一个“文化大革命”的“洪流”之外的“死角”相遇，抒发着梦中的希望，一股不可逆转的生机；俩人纯洁爱情的幼苗；一种共同对祖国、母亲深沉的爱破土而出，顽强生长……。在这里我没有见到我们常见的荒漠无人原野、水草地，景里甚至连一根草都没有，但是我们感受到一种荒无人迹的孤独，恐怖的气氛，表达了这两个“狗崽子”孤独、寂寥、凄凉，被人遗忘的心境。这里也没有对草原具体的描绘，但我们却看到了人物内心情绪和景的有机融合。从和平做梦所出现的可怕形象，和优美的舞姿的对比中看出了他们内心的活动，表现了他的痛苦的意识在流动。“意识流”的表现不仅在一种方面，在表现人物内心意识流动可以是多样的，这就是另一种表现方法。正如美国老一代的舞台美术家埃得蒙·琼斯在《戏剧形象》中所说的：

“好的布景，不是一幅画面，它似乎是某个东西，但又不是某个东西的传达，一种感觉，一种唤起。……布景不只是美的东西，或是美的东西的集成，它是一种风韵、一种情绪、一种煽动戏剧情绪的狂风，它共鸣、它增强、它激动，它是一种期待，一种先兆，一种紧张，它不说什么，但它给予一切。”

在西方现代戏剧中如荒诞派、超现实主义派等等从他们的理论及演出来看，有不少是运用了“意识流”的手法的。他们强调突破历来因袭的一切老的戏剧公式（这种说法显然是有片面性的，因为它是割断了历史），自称是反戏剧派（即反对欧洲传统戏剧程式）而强调用离奇的、夸大的、荒诞的手法。他们所说的“纯粹戏剧性”就象象征派所说的“纯诗”来表现新的戏剧派别，当然西方这种种新的派别，看来都有其一定的片面性，但是他们要求用形象来表现角色的精神世界和心理活动，反对间接的解说，不要人物诉说自己的感受，而要通过整个舞台可视形象表现人物的感受与情绪，使观众直接从形象体验到这种感受、这种情绪的做法，我认为是符合戏剧特点的，是值得我们学习和借鉴的。正如现代荒诞派作家所说：“一切手段都是允许的，即可以使人物具体化，也可以使恐惧和内在感情物化。为此，不仅允许，而且必须使道具入戏，使物变得生机勃勃，使布景活跃振奋起来，使象征具体化。同样，语言由动作、表演哑剧予以延续，一旦语言变得不足以表达思想时，它们（景）即作为它的延伸而存在着，舞台的物质因素亦将再度去扩展它的作用。”“我试图通过物件把我的人物的局促不安表现出来，让舞台道具说话，把行动变成视觉形象。”

这种强调感官知觉的艺术——“思想知觉化”，如果不排