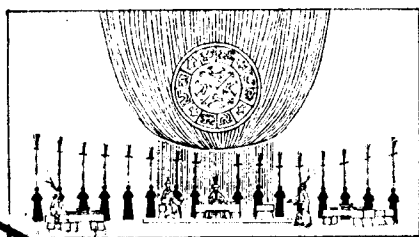


舞台美术文集



舞台美术集



中国艺术研究院戏曲研究所编

中国戏剧出版社

内 容 说 明

建国以来，随着戏剧事业的发展，舞台美术工作也取得了显著成就；不但出现了许多优秀作品，而且产生了许多经验总结、艺术评论和专题研究文章。这个集子选入一九四九——一九六六年这段时间的有关戏曲、话剧、舞剧舞台美术论文共六十篇，并附有铜版和锌版两种插图（舞台设计图）共五十八幅。它反映了我国这段时间内舞台美术创作的面貌和理论研究的状况，是广大舞台美术工作者学习和接受前人经验的参考资料，对于舞台美术教学、理论研究和戏剧史研究工作，也有一定的参考价值和资料价值。

责任编辑：胡炼龄
封面设计：

舞台美术文集

中国戏剧出版社出版

（北京东四八条52号）

新华书店北京发行所发行

冶金工业出版社印刷

字数350,000 开本 256×1168 毫米 1/32 印张14 3/4插页4

1982年10月第1版

1982年10月第1次印刷

印数：1—4,800册

书号：8069·196

定价：1.80元

前 言

建国以后，随着戏剧事业的发展，舞台美术工作也有显著成就：不但出现了许多优秀作品，而且产生了许多经验总结、评论和专题研究文章。为了从一个方面汇总和反映这些成就，我们选编了这本《舞台美术文集》。时间以1949—1966年为限。在这十多年中所发表的有关舞台美术的文章数量相当可观。本书所选的只是其中的一小部分。在此以后发表的文章，将来如有机会再行续编。我们希望这本集子能给广大舞台美术工作者作为接受前人经验的一种学习参考资料，对于从事舞台美术教学、理论研究和戏剧史研究工作的同志们来说，也有一定的参考价值和资料价值。

文章分戏曲和话剧、舞剧两大部分。每个部分都包括专题研究、创作经验和评论。一般以文章的发表先后为序，并根据专业作了适当的集中。有些文章提及的重点例子附有插图，以便参照。这些文章都是在一定的历史条件下产生的，在有些问题上，现在的看法已比那时前进了，也深入了，但为了保持历史原貌起见，除少数几篇由作者在文字上作了些修润外，内容均未改动。

限于我们的见闻、水平和各种条件，选编工作会有不少缺点。对于中国戏剧出版社和作者们的热情支持，我们表示衷心的感谢。

中国艺术研究院戏曲研究所

一九八一年六月

目 录

戏 曲

谈戏曲舞台美术·····	梅兰芳 (1)
戏曲时间、空间的特殊性·····	阿 甲 (13)
把死舞台变成活环境·····	王朝闻 (19)
谈传统戏曲景的表现与砌末的运用·····	龚和德 (25)
学传统,摸规律,再进一步·····	鲁 田 (39)
戏曲舞台布景与民族传统绘画·····	王遐举 (45)
化腐朽为神奇——试论机关布景·····	龚和德 (60)
简论越剧舞台布景设计——参加上海越剧院舞台美 术实践的一些体会·····	苏石风 (73)
穿破不穿错·····	盖叫天 (91)
周信芳在人物造型上的革新创造·····	李桐森 (97)
论戏曲服装的演变与发展·····	黎 新 (105)
谈谈越剧服装·····	苏石风 (135)
我怎样修改曹操的扮相·····	郝寿臣 (141)
郝寿臣的脸谱艺术·····	吴晓铃 (151)
* * *	
京剧现代戏布景的新形式——学习《红灯记》 的布景设计·····	辛 熙 (157)
更高度的提炼——试谈京剧现代戏布景艺术的 特点问题·····	龚和德 (162)

戏曲现代剧的服装设计·····	幸 熙 (170)
京剧现代戏的服装设计艺术·····	汪 洸 (178)
京、昆现代戏服装设计的一些体会 和看法·····	幸 熙 龚伯安 (182)

话 剧 · 舞 剧

论话剧舞台美术的民族化问题·····	焦菊隐 (188)
话剧舞台美术创作问题的探讨·····	刘 露 (198)
寓意·比喻·象征·····	胡妙胜 (204)
风格的多样性——从话剧《武则天》的美术 设计谈起·····	龚和德 (208)
从话剧布景的虚与实谈起·····	刘 露 (217)
漫谈舞台美术的虚实结合·····	韩尚义 (225)
生活的真实与布景艺术的真实——谈舞台美术展览中 几个现代戏的布景设计·····	龚和德 (232)
从几个戏谈话剧舞台美术创新·····	刘 露 (240)
舞台美术创作问题琐谈·····	田 文 (252)
试谈舞台技术对设计的意义·····	吴光耀 (258)
色调·····	李天祥 (267)

★

★

★

《巧媳妇》的舞台美术设计·····	周承人 (274)
《红色风暴》的设计工作·····	陈永祥 (277)
舞台美术的新成就——评话剧《关汉卿》的布景·····	徐 渠 (283)
我怎样设计《枯木逢春》的舞台美术·····	杜时象 (289)
《共产主义凯歌》布景设计中的体会·····	崔可迪 (296)
向传统戏曲学习的一点体会——谈《蔡文姬》舞台 设计过程中的学习心得·····	陈永祥 (301)

创造性的美术设计——谈《蔡文姬》的舞台美术设计	刘 露 (305)
三个演出, 三种风格——学习札记之一	孙浩然 (312)
从《伊索》不闭幕谈起	韩尚义 (319)
由实入虚, 再由虚返实——《中锋在黎明时死去》	
布景设计中的体会	崔可迪 (322)
谈《黑奴恨》设计的点滴体会	齐牧冬 程 峻 (328)
八千八百米与六米——评《燕穆朗玛》的舞台	
美术设计	韩尚义 (332)
舞台美术评点	张正宇 (336)
之一:《武则天》	
之二:《第二个春天》	
之三:《霓虹灯下的哨兵》	
三看“哨兵”——谈《霓虹灯下的哨兵》的景	孙浩然 (342)
谈《抓壮丁》的舞台美术设计	孙泽钧 (348)
明快、简练、生动、活泼——谈《小足球队》的	
舞台设计	王 韧 (352)
谈民族舞剧《宝莲灯》的布景设计	田 文 (358)
评舞剧《小刀会》舞台设计	姜 今 (364)
成功的设计有益的启示——从舞剧《海侠》的布景	
设计谈起	安 宁 慕 锁 (370)
舞台美术为革命创新	刘 露 (380)
* * *	
漫谈舞蹈服装的创作	夏亚一 王 正 (385)
漫谈《鱼美人》的服装设计	李克瑜 (396)
化妆造型的目的与作用	金 峰 (400)
简谈化妆与灯光的关系	陈绍周 (411)
谈化妆与服装、灯光的关系	李德权 (417)

列宁形象的造型探索·····	程漪芸 刘铜标 (423)
我在化妆工作中和演员的合作关系·····	程漪芸 (430)
我做效果工作的一些体会·····	冯 钦 (434)
谈音响效果·····	蒋柯夫 (448)
立体声效应在舞台上的运用·····	曹治萍 (454)

插图目录

以下部分集中

话剧《蔡文姬》布景设计图 (三幅)	陈永祥等设计
话剧《武则天》布景设计图 (三幅)	辛 纯等设计
话剧《巧媳妇》布景设计图 (三幅)	张正宇设计
话剧《三人行》布景设计图 (一幅)	刘 露设计
话剧《关汉卿》布景设计图 (一幅)	孙浩然设计
话剧《霓虹灯下的哨兵》布景设计图 (一幅)	周 洛等设计
话剧《激流勇进》布景设计图 (一幅)	崔可迪设计
话剧《枯木逢春》布景设计图 (一幅)	杜时象设计
话剧《李双双》布景设计图 (一幅)	毛金钢设计
芭蕾舞剧《海侠》布景设计图 (一幅)	齐牧冬等设计
舞剧《宝莲灯》布景设计图 (一幅)	李克夫设计
舞剧《小刀会》布景设计图 (一幅)	黄 力设计
京剧《红灯记》布景设计图 (一幅)	李 畅等设计
京剧《芦荡火种》布景设计图 (一幅)	张雪峰设计
京剧《六号门》布景设计图 (一幅)	石 路等设计
越剧《祥林嫂》布景设计图 (一幅)	苏石风等设计
越剧《北地王》布景设计图 (一幅)	幸 熙设计
越剧《白蛇传》布景设计图 (一幅)	苏石风设计

以下部分插在本文里

话剧《一家人》布景设计图 (三幅)	朱成瑞 (249)
话剧《丰收之后》布景设计图 (二幅)	陈家祥等 (251)
话剧《红色风暴》布景设计图 (六幅)	陈永惊 (280)

话剧《关汉卿》布景设计图（一幅）	孙浩然（288）
话剧《枯木逢春》布景设计图（二幅）	杜时象（294）
话剧《共产主义凯歌》布景设计图（二幅）	崔可迪（300）
话剧《伊索》布景设计图（一幅）	韩西宇（321）
话剧《中锋在黎明时死去》布景设计图（四幅）	崔可迪（325）
话剧《珠穆朗玛》布景设计图（二幅）	崔可迪（335）
话剧《抓壮丁》布景设计图（二幅）	陆阳春等（351）
话剧《小足球队》布景设计图（二幅）	胡冠时（356）
舞剧《小刀会》布景设计图（三幅）	黄 力（368）
芭蕾舞剧《海侠》布景设计图（三幅）	齐牧冬等（378）

谈戏曲舞台美术*

梅 兰 芳

剧场和舞台装置

大型剧场表演大型歌舞最合适，对于戏曲和话剧都不是太合适的。听的问题，从建筑方法、聚音设备等方面想办法还容易解决。主要问题是人小台大。其实演员并不怕台大，也不嫌台小，同样一出戏，台大台小都有办法。从前我唱《天女散花》，在台上用方桌另搭一个台。在吉祥园是十六张方桌，有时堂会戏台小，只用九张桌子，差不多少了一半，也照样跑圆场，舞绸子，四个犄角的地方都得交代清楚。所以问题不在台的面积，主要问题在于台的门面太高大。但是台大门面又没法不高，所以这是一个不易解决的问题。

我想是否可以在不妨碍楼上观众视线的原则下，在台的高大门面中做一些下垂式的装饰，台的门面外框和台面大小比例还是相称的，这样装饰以后，封闭了一部分高空，人在台上的比例就可能感

* 从前和梅先生在一起的日子里，彼此聊天总以谈戏的时候较多，每逢演戏回来则谈兴更浓，遇有可记的，随手记录下来，这一篇就是从若干原始记录材料中，选择有关舞台美术的部分辑录的。本文内容不是一次谈的，甚至有的前后相隔几年，有的现在虽然写成一个问题，但在原始材料中却是分散在几次谈话里，并且与谈其他问题夹杂在一起。现在按问题大致加以分类辑录，为了力求保持原意，行文不强求联贯，仍用谈话体裁，所有“我”字，都是梅先生自称。

——记录整理者

觉大些。北京的老房子，有的五间上房（按即住宅中的北房），东西两间有隔断装置，成为两个单间。中间是三个敞间（即三间通连的），敞间目的是为了豁亮，可是房子大了，顶也高了，三间通连就嫌太辽阔。所以又在每一间的柁下面装一槽横楣子，横楣子下装一槽木雕花罩，或栏杆罩。这样一来，三敞间还是畅通无阻，但上面却没有过于空阔的感觉。大型舞台，也可以参考这种办法想想主意。

台上的后幕，现在一般采用百折式的，从观众席上看去，是很强烈的一条一条下垂的直线。这一大组从空而降的直线下端都落在角色的身上，好象台上的人都被这许多直线吊起来似的。所以我曾经设想后幕还是用平的好。如果用平的，跟着就来了第二个问题，用素的？还是用花的？素幕淡色则反射太强，深色又觉太沉暗，因而不能不考虑花纹如何用法。

旧式方戏台，门帘台帐大多用大红缎平金绣花，和戏台梁柱栏杆上的油饰彩画风格是适应的，和台上桌围椅披等，也是一致的，这些东西相得益彰，彼此没有矛盾。我曾经想过，大红缎金线五彩绣花对台下观众应该是刺目的，和缎地绣金线的蟒靠等应该说是顺色的，但实际上并不刺目，也不顺色，这是什么道理呢？

我在这个问题上是个过来人。记得民国十一二年时候，北京各戏院，都还保留着门帘台帐。我在真光剧场（即现在的北京剧场）取消了上下场门的门帘台帐，开始用现代式的后幕。我记得当时那个后幕是个紫色的平幕，用了一个时期，觉得色调沉暗，也用过淡黄色的，又觉得太照眼了（以上都是素幕）。后来北京戏院相继都改成新式的半圆台，于是门帘台帐怎么解决成了一个普遍性的问题。这时候根据演员们的习惯，认为没有门帘还是别扭，就应运而生的兴起一种在半圆台上挂有上下场门帘的后幕。幕色不一，有的照旧用大红缎绣花的，也有用布画花的，还有其他做法，风格相当紊乱，有的跟舞台很不适应。同时还产生了一个新的语汇，把它叫作“守旧”。

意思是指新式舞台后幕是维新的，这个是守旧的，有些外界朋友听见这个名词，还以为戏班里把从前的门帘台帐都叫作“守旧”，在文字里也常常出现这样一个语汇，其实只是过渡时期少数人随便一说；这个名词不大通顺，所以我把这种过渡时期的装置也叫作门帘台帐。在新式舞台上，这种门帘台帐，我前后在十几年中，也做过许多不同样子的。有的用室内隔扇形式的，有的用花鸟彩绣的。隔扇形式有的象宫殿，有的象厅堂，人物有被罩在笼子里的感觉，后来就不用了。花鸟图案的前前后后用的时间较长，花样也各有不同。但总的说来，不外乎一种是绘画格局的，一种是图案化的。后者比较平均的布满了画面，前者是突出了主题的，比较是后者合适些。但二者有个总的倾向，都是在浅色的素底上绣深色的花，或深色底上绣浅色花，线条强烈，色调反差很大，鲜明夺目，盖过了台上的人物。但老戏台上用大红绣花平金的门帘台帐，为什么盖不过台上的人物，也不刺目呢？我想大概有如下的道理：大红和金色都很鲜明，但合在一起，两者没有什么反差，花样虽然也有凤绕牡丹，或狮子滚绣球等，但金线和彩线错综使用，并且在底子上布满了装饰性的平金图案，这样一来，金红两色都不突出了，整个布局繁密，所以花纹内容似有若无的，也不突出了。从这个道理，我想，现在舞台如果不用百折式的后幕，可以采用一种繁密的锦纹平地后幕。这种锦纹的线条要纤细一些，色调深浅要适中，在不同颜色线条中要彼此反差不大，或基本上是素幕而满布暗花锦纹。在这种素净的平幕上，可能有助于突出台上演员。但这仅仅是根据过去经验的一个想法，付诸实施，还须舞台美术工作者们好好研究。

戏曲表演的种种动作部位，都是在方台上创造出来。改了半圆台之后，在后幕上保存了上下场的门帘，对于演员出场入场是个便利条件，免得由侧幕出入走许多冤枉路，这个优点也是值得一提的。现在有不少青年演员，尤其是演旦角的，上下场喜欢用跑圆场的步

法和速度，下场时喜欢走着“S”形路线，有时走一个“S”还没进去，就再加上半个“S”。其实这种走法是表示匆忙的意思，如《武家坡》中王宝钏撒把沙土以后，跑着进场。步法受情节规定，不是每出戏都可以随便使用的。产生这种普遍的风气当然还有其他原因，但侧幕离着台中心较远恐怕也是原因之一。

近年来，有些新编戏，或经过整理的传统戏，上演时往往制作一些表现剧本情景的简单装饰挂在后幕上。有的表示点缀室内环境，有的是纯装饰性的图案。虽然各有不同，但有个总的倾向，就是看起来特别鲜明突出，对于衬托人物起着相反的作用。譬如一个孤立的中心图案，或上下分布几朵大花，或靠下方一条大横花边等，都显着压人的感觉。这一类装饰手法究竟要不要？如果要的话，如何改善？都是值得研究的。

旦角的梳头

先以旦角头上来说：旦角梳头除了必须的、最简单的首饰以外，闺门旦还免不了戴一些花。花可多可少，由演员自己选择，但宁可少一些。如果愿意多戴一点，最低限度也要保持露一些黑头发，如果戴满了花不露地，是最难看的了。旦角头上最重要的是大头梳的好看，片子贴的合适，至于戴花只是一个陪衬。从前给我梳头的韩师父（佩亭）是我最满意的。梳头要求高低厚薄合适，髻心略凹，髻的边缘要分明，特别上端更要清楚，让观众看清髻的造型美，同时要求抱紧而不要有单摆浮搁的感觉，如果成一个不见棱线的圆包，或薄而下溜，都不好。贴片子自己容易掌握，梳头就掌握在别人手里。自从韩师父死后，我的头就梳得有时好有时不好，有时就犯薄而下溜的毛病。尚小云先生的头梳的好，从不走样。记得有一次浙江昆苏剧团来京，在一次内部演出中，有一个姓龚的小孩演《刺梁》。头梳的规矩而式俏，首饰戴的也好，是真正昆腔正旦的打扮。这样

的梳头师父是值得表扬的。

古装头，也是首先要求髻形美观，假发厚薄要合适。额前看发和片子衔接起来在面型上要起分清面部轮廓的作用。发髻不论采取什么形式，一定要有相当程度的夸张，和梳大头的夸张程度一样。大头的形式，是从生活实际中来的，但它和人面的比例，已经和生活实际状况不同了，可是出现在舞台上刚刚合适。有些梳古装头的很接近真实，给人的感觉是稀稀地一点头发，头上单摆浮搁一个小髻，就是因为它的比例不合乎舞台需要，发不够厚，髻不够大，髻形不美，在这种基础上，所有附加在头上的装饰，也就不会好看了。

服装的色彩与质料

设计服装，当然不能永远拘于陈腐旧套，但对于旧的规律一定要彻底明白。

关于只兴了一时，就再也没人用的东西，我们要研究它为什么只能风行一时，它的优缺点是什么？它带来了什么影响？对于始终被保留的东西，我们要研究它为什么站得住？为什么又有变化发展？为什么某些剧中人穿这种衣服？某些人穿那种衣服？一出戏里几个人的衣服在样式花纹颜色上是怎样处理的？一个人自头上至脚下怎样处理？花和素，明和暗，深和浅彼此的关系如何？熟悉掌握服装的这些规律，设计工作才能左右逢源。

对于规律的理解，不可以简单的划分这样形式颜色好，那样不好。要知道这里面是各种不同条件配合起来的，产生的效果也各有不同。例如虞姬穿的鱼鳞甲，1955年我做的一套，两腋下用深紫色。原因是身体渐胖，不宜穿系腰的服装，但虞姬这套衣服还有办法可想，就是把两袖做肥一点，披肩大一点，使在比例上与身材相适应，观众视觉上只认为平金鱼鳞部分是胸部腰部的轮廓，而不注意两腋下

深色部分，所以就不会有腰部宽大的感觉了。

假使从这个例子得出一个结论，说紫色就能显着瘦小，那简单化了，还必须看其他条件的配合。俞振飞同志有一次和我说：“您穿大红披显着苗条，穿紫披显着宽大，按道理讲，大红颜色鲜明，怎么反而是紫披显着宽大呢？大概因为您那件红披是小团花，而紫披是大八团的原故。”我觉得这话非常对，从这里可以说明，同是紫色，在虞姬身上紫和金的关系是平金鱼鳞密集在前后胸，轮廓面积是上宽下狭，两腋下紫色部分面积是下宽上狭，沉暗不太触目。而紫披的肩袖前后身被规则的大八团平均分布起来，所以把整个紫披夸张得格外宽大了。

《金山寺》的白色衣裤战裙，因为白的容易脏，所以我前前后后不知做了多少套。我只提出三套来说明花样所起的作用。早期有一套满绣黑线连环古钱纹的，中间有一个时期是绣三兰小折枝花，近十年来用的是一套绣大团花的。同样是白缎地，就有三样效果。古钱纹的一套，显得黑压压地罩住了全身，把白色的光彩都有些冲淡了，并且钱纹也呆板，没有什么仙气。大八团的一套，有点老气横秋，倒有些伍子胥、薛仁贵穿的白箭衣的味道。比起来是中间一个时期三兰小折枝花的样子最好。所以花纹的结构在一定条件下，有时还能变更质地颜色的效果。

旦角的斗篷，有花有素。过去老习惯是武的穿花，文的穿素（所谓素，并不是专指黑白蓝等素色，而是包括各种颜色，只是不做花，就叫素的）。该穿素斗篷的也不一定纯素，也可以点缀一些疏落的小花或花边等。武旦则常常穿大花斗篷。我穿过素的，也穿过花的，我觉得虽然不必过于强调文武之分，但有些角色穿的太热闹了是不大相宜的。近年来，我就剩下这件花斗篷：演《穆天王》是它，《奇双会》、《游园惊梦》也是它。《游园惊梦》的情景，是很幽静的，一出场就穿着一件很热闹的大花斗篷未免有些减色。我觉得《游园》的斗篷如

果太素净了，也不合乎闺中少女的打扮，我打算做一件玫瑰色的素斗篷，领子和四周做一道适当的绣花边，我想会比现在这一件好的多。

《穆桂英挂帅》初上演的几次，比武的几个人是同样打扮，坐帐一场四员将戴同样的盔头。我和他们说：比武的几个人，身分职位并没有规定相同，应该有理由一个人一种打扮。坐帐一场四员将都扎靠已经表示了身分大致相同，盔头还是差开来戴比较好些。这一类型戏的服饰安排，应该是在整齐一律当中，要求每人有特点。“整齐美”表现在几员将一律都扎靠，“特点美”表现不同的靠色、不同的盔头。以剧情而论，几员大将出征当然都是全身甲冑，但职位略有高低，每人也可以有不同的喜好，在装饰上也就应该各有特点。从舞台美术角度来看，这种安排的分寸也很恰当。我见过有些剧团，遇有八员将的场面，为了增加威严火炽，让八员将都戴翎子狐狸尾，其实八员将中至多有二员翎子尾就够了，“整齐美”超过了饱和点就不美了。

兵士一级的人物，在这一类戏中没有被规定出每个人什么个性来。他们之中的“文堂”是一种侍从、仪卫的性质，所以穿同一式样的龙套衣帽；他们在台上只是站门、跟着走，没有什么太活跃的动作，所以采用长褂式；因为他们是仪卫，可以花一些，所以用缎地彩绣。他们在台上主要是表现“整齐美”，而把“特点美”表现在每组的颜色区别上，一组文堂习惯叫作一堂。每堂不同颜色的龙套调剂着舞台上的色彩。

上下手和文堂性质不同，他们是剧中作战的兵卒，在台上出现的实际人数虽然有一定的限度，但他们是象征剧中人数最多的一级人物，所以又不能象龙套那样每组有颜色的区别，只能是甲乙双方区别一下。一方是黄色老虎帽、袄子；一方是黑色老虎帽、袄子，双方都是红裤子，式样相同（草莽英雄方面的用罗帽）。戏曲服装基本上是明代的服装，后来又容纳一部分清代服装，这一项也不例外，在