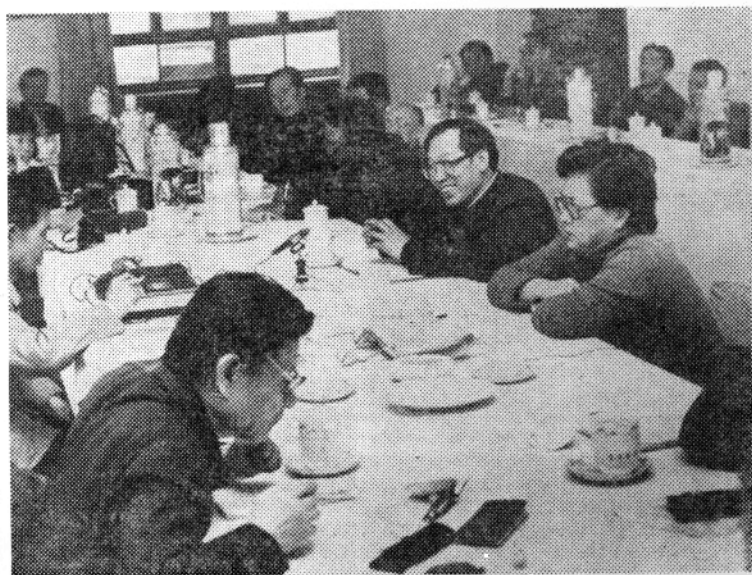


舞台设计与导演



中国戏剧家协会天津分会
《剧坛》编辑部
天津市舞台美术学会



◁与会代表正在热烈地
进行讨论。

中国舞台美术学会会长、上海▷
戏剧学院副院长孙浩然教授发言。



△会议主席、剧协天津分会副主
席赵路同志致词。

目 录

一次学术讨论的盛会	
——在舞美工作者与导演座谈会上的致词	赵 路 (2)
在探索中前进	石 路 (3)
从戏剧艺术的创新谈起	孙浩然 (6)
剧本是创作的基础	夏 淳 (10)
共同的追求和创造	陈 颢 毛金钢 (14)
走向综合	胡妙胜 (19)
超脱与结合	
——戏曲用景的思考	王大光 (25)
突破要“胆” 创新要“识”	
——关于戏曲布景的一些思考	栾冠桦 (31)
求新	丁小平 (37)
个性化是通往多样化的必由之路	
——舞台美术创新断想	朱 彰 (33)
探索 and 追求	
——部分同志的发言摘要	(39)
可喜的一步	王文冲 (41)
与舞台美术设计合作问题浅见	文兴宇 (43)
戏剧观念上的一致是导演与设计	
合作的关键	薛殿杰 (47)
导演思维的转变	徐企平 (53)
关于歌剧《伤逝》的舞美创造	王 泉 (59)
与导演的合作及其他	朱士场 (62)
日本的舞台美术工厂	李 畅 (66)



一次学术讨论的盛会

——在舞美工作者与导演座谈会上的致词

赵路

中国戏剧家协会天津分会、舞台美术学会、《剧坛》编辑部联合召开的“天津舞台美术工作者与导演座谈会”现在开会。会议就近年来天津舞台美术创作中的问题，特别是创新问题，以及和舞美创新相联系的导演问题，进行讨论，籍以交流经验，以便进一步推动整个戏剧的创作。参加会议的除天津市的舞美工作者、部分导演以外，我们还邀请了北京、上海一些著名的戏剧家、教授、导演和舞美设计家参加我们的会议。会上，同志们将就戏剧和舞美的创新问题进行专题发言。这些发言，无疑地会对天津今后的戏剧创作产生深刻的影响。在这里，我代表天津剧协、舞美学会、《剧坛》编辑部，对远道而来专程参加我们会议的各位专家表示热烈的欢迎。

粉碎“四人帮”以后，特别是党的十一届三中全会以来，我们国家在政治、经济、社会生活诸方面，都发生了深刻的变化。戏剧也和其他文艺门类一样，出现了空前的繁荣。戏剧战线上的大好形势不仅表现在创作演出的数量的增多，也表现在艺术形式和表现手法上的各种追求和探索。也就是说，我们的创作思想从来没有象现在这样的解放，学术气氛也从来没有象现在这样的活跃。但是，我们也不能不看到，文艺战线和我们国家整个“四化”建设的成就相比，还很不适应。作为建设高度的社会主义精神文明的

一部分的戏剧艺术，无论在作品的思想深度和艺术形式的完美方面，和时代的要求还存在着很大的差距。个别地方还有自由化、商业化的倾向。特别是整个戏剧舞台的因循守旧、墨守成规、形式单调的现象还普遍存在。广大观众和戏剧工作者迫切要求改变这种局面的呼声越来越高，创新问题就是在这样的背景下提出来的。它是时代的要求，历史的必然，是八十年代戏剧工作者在自己的艺术实践中所必须思考和回答的课题。我们天津市的情况同全国一样，最近几年来，在戏剧战线上，无论是戏曲还是话剧、歌剧，也无论是剧本创作还是表导演、舞美创作，都取得了显著的成绩。虽然我们和其他省市还有明显的差距，但就我们自己来说，成绩还是有目共睹的。做为戏剧的一个部门的舞台美术，这几年也进行了许多有益的探索。这些探索和创新，是同剧本创作，导表演艺术表现上的创新相辅相成，共同前进的。许多剧作者、导演和舞美设计人员，在吸收、借鉴、发展中国的传统戏曲，外国的创作流派的经验，以丰富自己的表现手段，表达自己的创作个性方面，倾注了大量的心血。天津的话剧舞台上出现了无场次戏剧结构，写实非写实并重或以非写实为主的舞台设计，打破了单一的写实手法统治舞台的局面。戏曲舞台上也出现了多种有益的尝试。这些探索，就某个戏来说，成败得失均有，（下转5页）

在探索中前进

石路

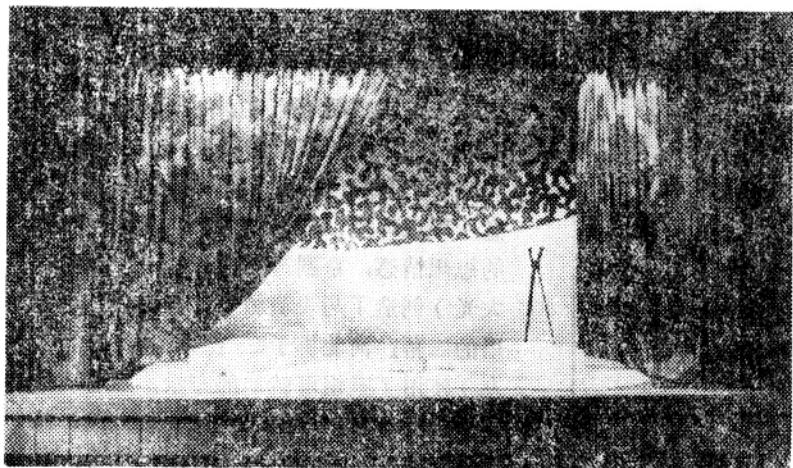
天津市舞台美术界盼望已久的“舞台设计与导演座谈会”在五月底召开了，这是一次非常有益的学术讨论。尤其是北京、上海的老前辈和专家们前来赴会，使讨论更加广泛深入。这次会议，在我们未来的艺术创作中，将会显现出它的作用和影响。

三中全会以来，天津市的戏剧舞台活跃起来，舞台美术的创作相应也日渐丰富，有一些新的探索和创造。在话剧的舞台美术设计中，出现了适用中性平台加上比较抽象的条屏的设计如《黄金梦幻》、《对对双双》（设计朱彰）、《高山下的花环》（设计高喆民）；运用幻灯表现环境的《觉悟》（设计：石路、张燕生）和运用框架布景的《分忧》、《雷雨》（设计张燕生）。这些戏的舞美设计，在缩小观众与演员的距离，使用视听手段加强对角色思想情感的表现等方面，都作了一些尝试，取得一定成绩。在歌剧舞台美术设计中也创造了一些打破传统绘画形式的布景，如《喜事的烦恼》（设计芮连侠），在台上用了一个共用的小转台来实现场景切换；《银杏树下的爱情》（设计芮连侠）是用两棵

黑色的、变形的银杏树作为布景的主体，以加强表现剧本的中心思想，《素馨花》（设计姚铁正）则用工笔重彩的绘画布景来突出戏的时代特征。在戏曲舞台美术方面，京剧《昭君出塞》（设计：王大光）的布景，不着意于表现环境，却以其背景的形象衬托人物的思想情感；京剧《一代元戎》（设计：王大光）创造了与表演结合的屏风代替习惯使用的二幕；河北梆子《三棵栗树》（设计张铁友）使用了三组可转动的布景，随着演员的表演当场切换；评剧《两家福》（设计施午君），应用了由柿树图案组成的许多大小不同的方块，作为景的主体。尽管这些创作未尽完善，但是改变了单一的写实形式，使天津的戏剧舞台丰富多样起来。可是有些设计也引起一些争论，甚至是指责。虽然大家都同意创新和多样化，但因多年来习惯于用幻觉主义的原则设计布景和用写实的方法表现形象，现在表现方法多样了，加之一些设计不够成熟或舞台体现上存在缺点，有争论是正常的。概括起来有如下一些问题需要探讨：

一、同一剧本可以有多种演出形式：天津人民艺术剧院演出《雷雨》之后，引起了争论。导演与设计是抱着必须搞出一个与过去演出形式不同的《雷雨》来的决心，强调了《雷雨》的象征因素，强调了表现雷和雨，使用了框架布景，开拓了表演空间。演出后，有的同志认为很有新意，有写实布景表现不出来的效果，并进而证明，即使像《雷雨》那样的传统剧目，也是有可能用多种样式来表现的。但也有的同志认为，演出的风格取决于剧本的风格，曹禺同志的剧本是写实的，舞台演出不可能有别的样式，现在的演出不能象《雷雨》。并认为，导演如想创新，也不应选择象《雷雨》这样的戏来试验，创新不能从形式出发。

二、形式与时代感：似乎过去有一种不成文的约定：现代戏要实，历史剧可以比较虚；中国戏要尊重生活真实，外国戏则可以



话剧《高山下的花环》——阵地景

设计：高喆民

摄影：官同泉

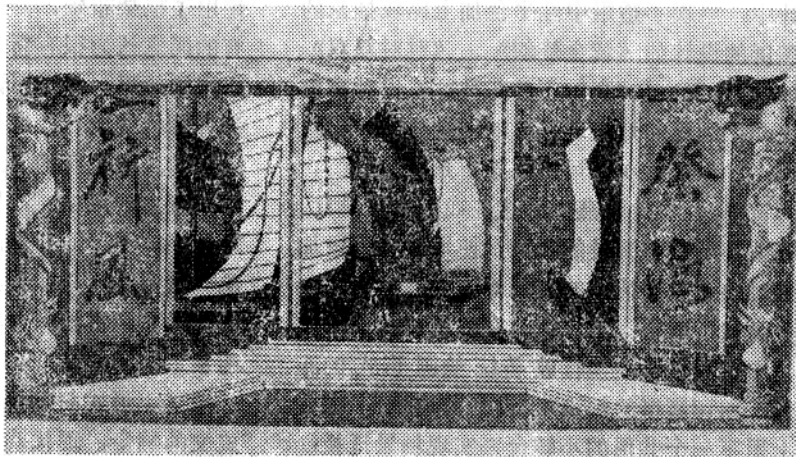
四、抽象与具象的矛盾：几乎所有的戏里形象抽象的部分都有不同的看法：一是认为难以理解；二是认为抽象的布景难以与具象的演员得到统一。如《黄金梦幻》

不那么注意；至于夸张和抽象的形象，只有神话剧和讽刺剧才允许。这些框框是怎么形成的，今天暂且不谈。还以《雷雨》为例，同样有形式与时代感的问题。有人认为，像现在这样演出的《雷雨》，形式太现代化了，不适于反映三十年代的生活；有的同志则认为，我们现在是八十年代，舞台上就应该有现代的形式；还有的同志认为，形式是手段，不应有任何框框。

中所有表现剧中人物思想、情感变化的形象（幻灯投射在条屏上）都是抽象的，赞成的同志认为抽象的形象给人以丰富的联想，不这样就不足以表现人物的思想变化，这是任何具象形象表现不了的。但也有的同志认为这是难以理解的。又如《分忧》的景是图案化的，树也是图案化的，有的同志认为这与真实的演出与演员真实的表演无法统一。

三、形式与剧种：评剧《两家福》的设计，在一些搞舞美的同志中引起了兴趣，觉得在戏曲布景中改变传统图案形式会给戏曲带来新面貌，尤其因为这出戏是反映现代生活的喜剧，更应加以尝试。可是，演出后有不少反对意见，比较集中的意见是认为这个设计太“洋”了，不是评剧的风格，“评剧观众不喜欢”。这里涉及戏曲传统的艺术形式可不可以改变，要不要借鉴其他的艺术形式，甚至是借鉴外来的东西，以及如何把它化为戏曲特有的艺术形式的问题。

五、舞台美术可不可以超出表现环境的范围？《黄金梦幻》、《分忧》《雷雨》等都使用了灯光变化式幻灯形象表现剧中人物的思想情绪，《分忧》甚至专门用一块屏幕从头至尾来表现剧中人物思想变化，这些处理被认为是加强演员表演，增强观众感受的



歌剧《素馨花》——码头设计图 设计：姚铁正

手段。但也有一些同志认为，这样做恰恰是破坏了演员表演的完整性。

总起来说，这些分歧还是反映了幻觉主义与非幻觉主义看法上的分歧，这都是正常的，艺术创造正需要在争论中不断提高。一出戏演出之后，观众可以有各种不同的评论，但是，在同一创作集体中，特别是导演与舞台设计之间应该有统一的认识，导演与舞台设计的共同创造是建立在对剧本理解的一致，对剧本所反映的生活和舞台上表现形式的认识一致的基础上的。在实际工作中，有的导演就不大重视演出形式的创造，把它看作是设计的事，而有的舞台设计则不大重视对剧本研究，这样的合作必然不理想。随着戏剧的发展，越来越要求演出形式的多样化，这个矛盾也愈加显露出来，以前搞基本写实的布景，导演只说一句“虚一点”或“实一点”，设计都可以自己去搞方案。可是，

如果我们想创新，想搞出新的演出形式，特别是改变幻觉主义的表现方法（不管在多大程度上的改变），没有导演和设计双方共同探讨形式，确定原则，研究方案，都是不能实现的。这也正是我们渴望与导演坐在一起探讨舞台美

术创作的原因。

作为一个舞台美术工作者，只掌握技巧或学习一些形式，是不够的。要创作出好的舞台艺术，需要认真研究戏剧的规律，研究传统，研究剧本，学习导表演艺术。搞好写实的设计要下功夫，搞非写实的设计就更不容易。首先立意要准确深刻，至于选择什么形式，哪些形象才能突出剧本的中心思想，是要从生活中选择、提炼最富有表现力和最典型的东西才行的。用写实的方法选择典型形象，往往可以从生活中直接看到或体会到；非写实的表现方法则需要把生活中的典型加以抽象、加以改造，需要从更广泛的方面加以概括。总之，想创造独特的、深刻的作品，不是轻而易举的。但是，我们不能因为没有经验就裹足不前，艺术的高峰是要不断地实践才能达到，让我们在探索中前进。



话剧《觉悟》—省府门前景（1981年演出）设计：石路 张燕生

（上接2页）但就总的创作趋势来说，应给予充分的肯定。这是瞬息万变的社会生活，各种人物的丰富的、复杂的精神世界，要求艺术表现上的多样性，也是我们国家的文学艺术在党的“双百”方针的指引下正在走向更大繁荣的征兆。会议期间，我们将就近年来的舞美创新实践中提出的问题，进行广泛的讨论。通过讨论，互相启发，相互学

习，达到共同提高的目的。

这次会议既是经验交流会，又是学术讨论会，相信大家会在坚持四项基本原则的前提下，在十二届二中全会精神的指引下，认真贯彻党的“双百”方针，充分地发表自己的意见，真正地作到各抒己见，畅所欲言。预祝会议取得圆满的成功。

从戏剧艺术的创新谈起

孙浩然

什么是艺术上的创新？我认为，首先是能够从大千世界的繁复生活中，发现过去没有被人发现的东西，并加以挖掘、提炼、加工而形成的具体的艺术形象。凡从事于艺术创新工作的人需要有“独具慧眼”的本领。当然有了“慧”才能做到“独具”，就是说别人没有能看到的，我却独具慧眼地看到它。在这里，一个“独”字很重要，“独具慧眼”是艺术创新的先决条件。在创新的过程中我们还应有攻其一点，破其一片的勇敢精神。在创作中一旦捕捉到新的东西，就要紧紧抓住不放，并逐步深入下去，充实、扩大，运用一切艺术手法形成一种“小气候”，一个艺术境界，这就是创新。最近有机会观摩了天津人艺演出的《雷雨》，我觉得是很有新意的。导演和舞美设计同志们坐在一起，反复推敲，认为有必要对几乎是程式化了的“传统”演出形式进行一次突破，强烈希望能跳出老框框，创造更能表现内容的新的演出形式。她们仔细地分析了剧本之后，认为除了《雷雨》剧本中规定的八个出场人物外，还要创造一个虽然没有出场，但无时无刻不在场的，掌握着一切的“第九个人物”。对剧本的新的解释就导致她们对演出形式提出更新的要求，更大的突破，再进而形成新一种“小气候”，也就是抓住了创新的最主要的东西。这里举一个国外的例子：英国伦敦的国家剧院有一位首席舞台设计师叫约翰·伯瑞，他曾经为话剧《玫瑰之战》搞过设

计。戏的内容是描写英国十五世纪两大封建诸侯——兰加斯特家族（以红玫瑰为族徽）和约克家族（以白玫瑰为族徽）为了争夺王位而混战了三十年之久（1455—1485）。这场战争使英国遭受严重破坏，使人民饱经灾难。设计者抓住《玫瑰之战》的核心问题是暴力，是以刀剑和钢铁为象征的残酷战争。因此，出现在舞台上的“景”，几乎全部是用钢铁制成的，地面上铺的是钢铁，墙面以整幅钢皮或是用零碎的钢皮焊接起来的，就连两个三棱景柱也都是用铁皮包起来的。伯瑞的这个新立意和设计构思立即取得了导演的同意，并充分利用了这个“景”，更大的发挥了导演、演员的作用，使演出获得了很大的成功。

艺术的创新要新在立意上，新在意境的创造上。新的立意才是创新的保证，但立意或创作意图是导演和舞台美术家所共同提炼出来的，有了它，创作工作才能顺利的进行下去。有人说“创作重要在于创作意图，也就是设计思想或立意。它是统治一切的因素。有了立意之后，设计不过是设计思想的具体化罢了”——英国舞台美术家柯尔泰依（Koltai）。我们都是有过多年的舞台演出经验的人，对上面引的一句话应有所体会。

那么，怎样才能迈出创新的第一步呢？我们认为最重要的一条，还是要解放思想，真正的、彻底的从自己头脑中那些条条框框和自为的牢笼中解脱出来。有的恐怕是我们

不自觉地缠到自己身上的，有的则是别人强加在我们头上的。当然，和这些桎梏作斗争，不但需要勇气，还更需要极大的韧性。在搞艺术的创新中，关键问题集中在一句话上，而坚持不重复搞别人已搞过的东西，我们应该再重新体会一下齐白石先生的那句话：

“学我者生，似我者死”，这是我国几千年的灿烂文明得以不断地推陈出新，永远富有新意的秘密所在。但是，推陈出新的目的是为了“变”，而新又是从陈中孕育出来的。但如果你不去“推”它，新也是出不来的。要“推”，就需要艺术家运用最大的主观能动性才能完成。

艺术上的新，包括民族精神上和趣味方面之新以及外部形式之新，两者缺一不可。而且同样一个内容，由于时代不同，解释不同，在表现形式上是可以出现多种不同的样式的。就以中外古典剧本为例，关汉卿也好，汤显祖也好，莎士比亚也好，莫里哀也好，他们的剧本体现在中国舞台上时，首先一条，必须从演出形式上让观众看出并承认它是具有中国风格的、是由中国艺术家创作的而且符合于我国民族欣赏习惯的，因而才具有更大的艺术说服力。这就是说，即使象已经被公认为国际财富的莎士比亚的作品，在中国土壤上生根发芽时，也还需要通过中国人能欣赏和接受的艺术形式来取得感情上的共鸣。四百年来，莎翁的剧本在世界各地，在不同的场合，不同的时代和不同的形式演出都盛演不衰，它本身就雄辩地说明了，同样的内容，可以用迥然不同的形式来呈现在观众面前的。

在戏剧艺术的创新工作中，我们经常接触到的还有个形式美的问题。长期以来，形式美问题仿佛是一块被围上了电网的禁区，谁也不敢去碰它，不愿意去“触电”。过去，在“左”倾思想笼罩下，仿佛形式美，就是形式主义，就是主观唯心主义，似乎是在三者之间划上了等号。为了怕被人家扣上

形式主义的帽子，所以谁也不敢谈形式。而我们舞台美术工作者恰恰又是整天要和形式打交道的人，如果我们避开形式不谈而停留在抽象的概念上做文章，那不是本末倒置、扬短避长吗？毫无疑问，我们要的是有充实内容的形式，与内容结合的形式、而不是为形式而形式。在这个前提下，我们就应该理直气壮地亮出谈形式美的旗帜来，再不能遮遮掩掩、羞羞答答地去谈形式了。形式美一旦和内容融汇在一起时，就必然会产生巨大的艺术力量！我们也知道，舞台美术形象搞坏了必然会影响戏的演出效果，反过来，如果剧本本身站不住、抓不住观众，而仅仅依靠布景的光怪陆离，甚至喧宾夺主地吃掉人物、淹没主体、形成所谓“戏不够景来凑”的局面，同样也会影响戏的演出效果的。我们不再希望听到观众们走出剧场时自我解嘲地说：“这出戏，景倒值六角……”了。

艺术创新的另一个方面就是要“有的放矢”。在这里，“的”就是通常说的“戏肉”，为了中这个“的”，我们往往得使出“十八般武艺”去放矢，用舞美的最新、最好的表现手段来对付它。约翰·伯瑞也说过要使景成为演员动作的“共鸣板”的话。那就意味着舞台上的一切景物，都不应该是僵死的，无机的，相反，它是个有生命的机体，它应和演员的动作、语言，起着共鸣和呼应的的作用，为演员的表演创造出适当的气氛，既保持了演出的完整性，也加强了艺术的感染力，创造景的这种共鸣板作用，恐怕也是我们舞美工作者追求的目标之一。

近来，关于导演同舞美工作者合作的问题，大家已谈得很多，我们认为，在戏剧这个综合艺术的大集体里，最重要的恐怕是要使有关艺术家们在艺术上找到共同的语言。严格地讲，艺术上的共同语言不仅仅存在于导演与舞美家之间；而且也存在于导演、演员、舞美家和观众四者之间。艺术上的共同语言是四者之间进行艺术合作的基础的基

础。有了它，才能做到知己知彼，有了它，才能加强相互在艺术问题上的了解，从而产生彼此之间的默契，在艺术的合作上，有和没有默契是大不一样的。

在我们所说的共同语言中，首先要明确的，就是舞台艺术的假定性问题。应该承认，我们还有那么一小部分导演同志，在艺术构思或执行导演任务时，往往不以艺术的假定性为前提，而是将艺术的真实和生活的真实混为一谈，一味地要“模拟生活”，“再现生活”，从而走上了自然主义的死胡同。而我们所要强调的，恰恰是在假定性的基础上去表现生活，即所谓“假戏真做”，我国的传统戏曲好就好在承认假定性这一前提下，好就好在“假戏真做”上，现代的一些国外的著名戏剧家，包括布莱希特和斯坦尼斯拉夫斯基等都曾认真地研究过我国戏曲的特点并在理论上受到了一定的影响。如布氏提出的“间离效果”说其目的是让台下的观众在看戏的过程中，时时都保持着清醒的头脑，知道演员在台上是在演戏，而不是在“生活”。提倡体验派的斯坦尼斯拉夫斯基不是也提出过“有力的假设”吗？因为，只有在“假设的基础上，才能更多地发挥想象力。也只有运用想象才能带来幻觉，正如胡妙胜同志所说的：“在舞台上不可能任何幻觉都没有，而只不过是幻觉的多少问题和幻象是否完整的问题”。舞台演出中的幻觉总是存在的，不是生活的幻觉就可能是其它的幻觉。我们认为“不创造幻觉”的提法本身也是一种幻觉。或者说，没有任何幻觉的舞台演出，实际上是不存在的。

从舞台艺术的创作角度来看，首先要确立一个从内容出发的观点，因为内容是作用于形式的，但是，反过来，我们也必须承认，形式在一定条件下，也是作用于内容的。这样，我们就比较容易讲清楚，为什么同样一个剧本内容能够表现为各种不同的演出形式。我们既要内容出发去寻找最适合的演

出形式，但又要保持演出的完整性，研究演出的形式美。这是并不矛盾的。

景，是为演员在其中活动的“小天地”，是演员动作的“共鸣板”。如果现在还有人散布景的功能仅仅是为演员提供一个物质环境的话，那是很片面的提法。景不但是舞台演出的一部份，从某个角度来看，它又是一个“演员”，一个不说话的“演员”，同时，它虽不说话，但又确实台上“演戏”，它和演员有同样的形象表现能力。而这种形象的表现能力又往往和艺术创造上的“以一当十”的原则是密切关联着的。那就是说，如果在舞台上能用一个形象来代替十个形象而又能达到同样艺术效果的话，那你就绝不要用两个，更不要用十个形象。名导演同时又是名舞台美术家的戈登·克雷说的“能够用四十，就不用四百”也是表达同样的意思。另外，瑞士的阿批亚也有过类似的言论，他说：“即使把真的森林搬上舞台，也不见得就是森林，如果用六根方柱子也能表现出森林中的阴森、潮湿感觉的话，这就是座森林。”不同的话语，却道出了相同的真理。又有人说，最好的布景是能够让观众忘却它的存在的景，这也就是说，成功的“景”应该溶化于演出之中而达到了“情景交融”的忘我境界。反过来，如果在演出中观众的注意力总是被景吸引过去，而不去注意演员的表演和剧情的发展，其效果就适得其反了。

从一个舞台美术工作者的角度来看，和导演合作的问题除了上面提到过的共同语言问题外，双方还需要具备一些“基本功”，那就是：一、相当敏锐的艺术感觉。二、十分丰富的形象思维能力。三、清醒的艺术判断能力。缺乏这样的判断将无法有效地辨别出美和丑，无从进行艺术的取舍。清醒的判断力是随着逻辑思维而出现的，任何艺术家，即使他有最好的形象思维，如一旦离开了逻辑思维的指引也是无法进行艺术创造的。

舞台美术的创作实践也证明了，搞艺术创造光依靠形象思维而排除了逻辑思维的作用，是徒劳的。哥德说过：“只有想象而没有判断力，是最可怕的事情。”一切艺术源自生活，而艺术又有别于生活，这已经是老生常谈了。我们从生活中摄取艺术创作的原料时，如没有敏锐的感觉，当然就无法运用独具慧眼去发现它和捕捉它。有了创作原料（直接的和间接的生活），但如缺少清醒明智的判断，也就无从取舍和提炼。所以，在浩如瀚海的“资料”面前，必须使脑子平静下来，运用理智的筛子，去掉不要的东西；剩下的就是需要的原始形象了。在整个创作过程中，往往会出现一个“朦胧思维”的阶段，从模糊到逐渐清晰。如果我们将形象思维比做一颗颗明珠，那么，逻辑思维就如同用以串起这条珠链的那根丝线。只有利用它才能对珠子进行选择，并按大小顺序将它们串成项链。成为一个完整的艺术形象。

导演和舞美家在合作中还要树立一个共同的信念，共同的追求：那就是一个“新”字，新的主意，新的形式。如果双方都没有创新的愿望和勇气的话，那就必然回到老路上去。不论是用什么创作方法，但追求的目标是不变的。

在综合艺术的创作中一是要注意发挥导演的作用，让导演有效地组织演员在舞台空间中活动，把准确的信息传达给观众。二是要发挥演员的作用，使演员能充分利用舞美家的创造的气氛、环境、情绪，来加强戏的剧场性。三是发挥舞美的功能，使导演和演员

在这个假定的四维空间中得到充分的发挥。

从理论上讲，导演应该说是舞台艺术集体创作的中心，但在艺术再创造的过程中，需要的不是一个“头脑”而是几个、甚至几十个“头脑”在进行工作，在创造每一个舞台形象时都应意识到它和整个演出有什么关系，甚至要象斯坦尼斯拉夫斯基所说的那样：“连一个布景工人，当他拿一颗钉子时，都要想到这和表演有什么关系”那样地关心创作集体才行。

我国出现导演制度，还只有七、八十年来历史，但由于各种复杂的主客观原因，导演在这个戏剧艺术的创作集体里，和同志们关系往往不太正常，在一些支节问题上纠缠不清，因此除正规的导演外还出现了两种极端，一是大家所熟悉的那种家长式的导演；另一极端是“无为而治”的导演，对演出形式没有自己的设想，没有立意，只满足于“照葫芦画瓢”，将戏对付上台就行了，这当然不是艺术，更谈不上创新了。

我们认为，导演、演员和舞台美术工作者急需补上的一课是文学艺术方面的广泛修养，特别是要加强对姐妹艺术的学习（文学、绘画、雕刻、电影……等）要逐渐建立起健康的美学观和戏剧观，这将会使我们受用无穷。

记得焦菊隐先生曾经提到过戏剧演出所以具有艺术魅力，是由于三个因素组成。即：一是具体的、鲜明的外部形象；二是富有语言性的行动；三是诗意。如果导演和舞美家能够紧密地将戏剧艺术中的诗意部分用最鲜明的形式表现出来，那对观众来说，将是一种难忘的享受。



剧本是创作的基础

夏淳

我被邀来参加这个会感到很高兴，是一次很好的学习机会，我可以说搞了一辈子戏，然而对舞台美术方面的问题，没作过专门系统的研究。没探讨过。因此让我在这个会上发言，实在没有准备，只好即兴的谈一点感想，请同志们参考并指正。

下面我想谈谈这么几个问题：

1. 建国三十五年来重点是三中全会以来在舞美方面的收获与成就。
2. 我所接触到的外国的一些舞台美术情况。
3. 我们(导演与设计)之间的同甘共苦。
4. 其它几个问题。

(一)

三十五年来，我们戏剧艺术的成果是不容忽视的。新中国成立以后，我们舞台上出现了繁荣的景象：戏剧的风格、形式的多种多样，在一些技术问题上也不断的有所突破和提高，并有一定的成就。比如青艺的《保

尔柯察津》、《万尼亚舅舅》、《红色风暴》、《沙恭达罗》、《上海屋檐下》等等。其中象《李双双》的舞美设计更是别具一格，它的泥土味很浓，有点象年画、剪纸、窗花。又如北京人艺焦菊隐先生排的《蔡文姬》、《武则天》、《虎符》等，虽都是历史剧，但在舞台美术的处理上都独有各自的丰彩。王文冲同志设计的《智取威虎山》、《茶馆》还有陈颀同志排的《伊索》等等，在舞美上也是有很高成就的。其中的《伊索》、《啻吝人》演出不闭大幕，当场迁换道具，当时在我们舞台上还是很少见的。《啻吝人》的景基本上采用“守旧”的办法处理的。再有上海在京演出的《激流勇进》，引起了首都戏剧界的很大重视。总政的《万水千山》'外景的绘画，也是达到了相当的水平。

“文革”以后舞台上的发展更是突飞猛进。总的趋势有二：一是尽量把舞台伸向观众；譬如北京人艺演出的《请君入瓮》和韩希愈设计的《公正舆论》等。一是在艺术上一方面很重视向民族传统学习，一方面大胆地把手伸向西方。在这种情况下出现了新的气氛。比如，同时出现在舞台上的两个根据鲁迅先生作品改编的戏：一个是实验话剧院的《阿Q正传》；一个是北京人艺的《咸亨酒店》。这两个戏在舞台上出现的形象是截然不同的，却都是很高的艺术品。此外，青艺的《深夜静悄悄》，暂不讲剧本，景的设计是合乎这个推理性戏剧要求的。韩希愈同志搞的《公正舆论》，是把舞台整个伸向了观众，占用的乐池，并把它作为重要表演区来用。中央戏剧学院徐晓钟同志搞的《培尔·金特》、青艺的《红鼻子》都各有千秋。还有两个虽然题材不同但全是通过演员才能感觉到景的寓意的戏：一个是中央戏剧学院的《路》，这是青年导演熊源伟同志搞的，这个景只有通过演员的表演才能使观众承认它是什么环境；一个是《吴王金戈越王剑》，尤其是第三场，是个水乡，演员没上场时看

不出什么，当西施上场一洗纱时感觉立即出现。这种尝试未必都尽善尽美，但却是新的尝试。青艺的《红鼻子》和《一报还一报》，尝试了灯光的裸露。北京人艺还尝试了能适应一些小剧场演出的戏，如《绝对信号》。上海徐企平同志搞的《罗米欧与朱丽叶》不仅演得成功，布景设计得也很好。天津人艺的《闯江湖》、《对对双双》各有特色。

《闯江湖》虽然是写实的景，但一看就知道这是天津。《对对双双》的设计也很适合这个戏。武汉的一个儿童戏，其设计完全是用几何形的变化组成的，非常适合儿童的口味，儿童能接受，我们也都懂了。最近我们搞了一个《小巷深深》，景在简单中颇有意境，也有一定的特点。戏很多，举不胜举。这些都不容忽视，都是舞美和导演的辛苦、智慧所体现出来的。

(二)

略谈我两次出国所见到的一些情况：

我们在德国、法国和瑞士，繁忙的演出之余，还看了不少话剧、歌剧、舞剧和电影。在舞台上的歌剧、舞剧，如《天鹅湖》、《吉赛尔》等基本上和我们的差不多，而观众也比较踊跃。德国的剧场因多是战后新建的，剧场的外貌与舞台条件都很新，技术上新的东西也多。我们看了一个歌剧院，舞台设备极为现代化。但是，据他们的导演讲，目前话剧已遇到危机，观众少了。什么原因呢？主要是因为有些内容是作为个人思想的游戏，与观众毫无关系，人们不感兴趣。比如有一个英国作家写的戏，在一个只有四百个席位的剧场演出，上座率不过十分之一。布景很有意思，说它是写实的也可以。全戏一个景，舞台上分四个空间，一个是主要演区一病房，一边是护士长工作间，再过去是大夫工作间，这边装一部电话。没用边檐幕。道具很真实、细致，表演也很自然。但是景

片都是用框架绷上塑料布而成的。此外，还看了些戏，只要台上需要景和道具，几乎都用真的，如门的把手、窗上的玻璃、摆设的道具等。问其原因，主要是怕着火，还有为省钱，因为人工制作一件道具要比买一件成品贵得多。（我们《茶馆》的演出，是经过特殊许可的。）演员在台上如需做饭，是真用炉子、锅，倒上油炒鸡蛋。但是有的景也极简炼，很有意境。如有一戏，全台就一棵大树，用转台转动变换树的位置来改变环境，树很大很真实，演员能爬到树上去表演。好奇心使我们做了一番了解：原来是一棵真的大树，树杆树枝都是真的，叶子是假的，是装上去的。整个树用通心的大钢管固定在台板上，并伸到台下，极为坚固。还看到一出莎士比亚的喜剧，整个舞台用一个大框子围了起来，全部绷上普通的塑料布，两侧各挖两个长方形的洞以便演员出入，顶部还吊一块塑料布。服装是五花八门：士兵就穿现代的士兵服，头带钢盔、手持冲锋枪，女主角却穿着那个时代的大袍，而观众却不以为非。但观众看戏很冷静，虽然是喜剧，剧场中几乎没有任何反映。

日本的舞美也是多种多样的。有一个演出，是把乐池设法放上水做为池塘，两个演员就真的下去游泳。整个舞台搭的很实的景，有楼，楼上楼下都有戏。有的戏景也很干净、简炼。有的景有象征性。

(三)

我个人认为，现在我们应允许各种各样的舞美在舞台上出现并发展，对艺术上的见解大都是“仁者见仁，智者见智”，除内容有毛病是另一回事外，在艺术领域里的问题，适于用探讨、研究的办法，而且应互相支持，即或我不太同意，但是既然搞了，观众也能接受，就应该同意他搞，并且给予支持。只有这样才能真正体现我们自己的繁

荣，体现社会主义百花齐放的局面。

我自己搞了很多戏，和很多设计同志进行了合作，我们之间也确有甘苦，而经过探讨、矛盾和周折，最后取得了一致，演出效果有的很不错，有的也比较一般，但大家心情舒畅的情况居多数，个别也有闹得很不愉快的时候，我觉得这都是很自然、很正常的情况。

焦菊隐同志很重视舞美，他自己也是内行。《蔡文姬》、《武则天》、《茶馆》的景，就花费了很大力气。当你请教焦老时，他也总是不厌其烦。我排《吝啬人》时，对莫里哀的作品如何体现，去请教了焦老，他先叫我提出想法，我觉得这个剧本很象中国戏曲的“戏考”，对环境没有明确的要求，我想必须给予阿巴公表演的天地，不能叫繁琐的布景限制他的表演。焦先生非常支持这个初步设想，最终，景基本上采用“守旧”的办法，然后使服装、道具讲究一些，以符合时代的要求。演出后，观众反映很好。但是有人在《人民日报》上发表了长篇的批评文章，主要指责这不是莫里哀的景。为此，我反复与焦老以及陈颀等同志探讨，他们仍给以支持和鼓励。这次出国，我特地了解了些关于莫里哀的情况，而莫里哀当时真正的舞台是什么都没有的，批评者们认为的所谓莫里哀舞台，不过是十九世纪后，搞得很繁琐的那些东西。我之所以介绍这些情况，就是要说明在创作过程中，不能光靠个人的一时冲动，既要向别人请教和学习，又要充分发挥个人的构思与设想，同时要允许别人批评，也要有自己的主见。

我和王文冲同志合作的多一些，如《茶馆》、《同志，你走错了路》、《向井岗》等戏。为了共同创作《向井岗》这出戏，我们一起到革命圣地毛主席当年秋收起义的文家市访问，革命的前辈们为我们讲了许多当时的情景，启发极大。随着对生活的不断了解、体验与深入，很快就产生了具体形象。

但有的合作也不是很成功的，如《好运大厦》，最初的剧本场次较多，因此是按照多空间、多场景、加之利用灯光的控制与变化提出的舞美设计方案，并投入了制作。后来，在排戏过程中剧本变化很大，戏一排出又到了上演时间，使设计无计可施，变成了现在舞台的这个样子。这也不能怪设计，应导演负责。总之，导演与设计之间的创作之争是允许的，而且是正常的，我们的合作是确有甘苦的。

(四)

我没研究过舞台史，但我觉得舞台一开始就是为演员而存在的。至少因为平地演出，很多观众不易看到，于是筑起高于平地的舞台。因此可以说舞台也是为观众而存在的。不管舞台的样式如何发展，应该承认舞台的属性是为演员和观众而存在的。这个问题，曾有过些探讨，也牵扯到是“导演中心”还是“演员中心”的问题。我个人认为，观众看的是演员，没有演员就不存在演出，因此，不管是导演、舞美、或其他工作者，不能忽视演员是演出的核心，我们的一切工作，离开了演员就不存在了。有人说演员是体现导演艺术的工具，这种提法不合适，多高明的导演没有演员去体现，是无从发挥其导演才能的；反之，导演高明而演员无能体现，必然使戏受到影响。所以应该承认我们的工作围绕这个中心的。由于舞台的发展，条件日趋完备，我们就应调动所有的因素，使戏的演出更加尽善尽美。舞台美术工作者在戏剧中，占很重要的地位。过去舞美工作者只是作为布景设计而存在的，现在扩展到有权处理整个舞台，是整个舞台创造者。但是，多好的布景也不能单独的存在，总是要演员出现，才能算完整的演出。一个很好的布景，加上演员的动作，会使舞台更有活力和生气。

关于假定性的问题。一有舞台，就存在假定性，因此，假定性也是舞台的基本属性。我国有些提法，如“假戏真做”、观众是“傻子”，演员是“疯子”、“听评书掉泪，替古人担忧”等等，这都说明演出和观众的关系，说明尽管观众在看戏时也哭了，笑了，但最终他也知道这是演戏。

布莱希特所以成为大师，就是因为他吸取了我们戏曲中好的方面，最后融合成布莱希特自己的东西。而我们的戏曲绝非仅仅是“间离效果”，是要求观众起共鸣的，主要的是这一点。因此，我们戏曲的表现方法是，不需要观众多费心思的地方尽量简略掉，或用最简炼的方法使观众知道即可，如自报家门等，目的是叫你看正戏。所以，从中国戏曲本身讲，就带有假定性。所谓“观众是傻子”，“演员是疯子”，就是说明是假的，演员却很认真地表演，而观众也受到感染。尽管斯坦尼斯拉夫斯基要求“体验”等等，但最后也提出了“假设”这个问题，并认为是“有魔力的”，他也没有把艺术的真实与现实的真实混为一谈。所以，我认为多么写实的布景也不是真的。要引起观众的实感，这是戏剧的实质性要求，为此必须唤起观众的想象，使观众引起联想。为达到这个目的，使用的手段应是多种多样的，什么适宜就用什么，这一点应有极大的自由。但是，舞美工作者与画家还有所不同，他要受到剧本、导演、舞台等等条件的制约。因此，舞美工作者对剧本的理解是极为重要的，只有对剧本，甚至对剧本的作者有所理解，才有权说应该怎样体现出来，这也

是创新的基础。如果只是单纯地追求“我就是要和你不同”，这是不符合创作规律的。导演也是这样。

另外，同志们提到时代感的问题，我认为这太重要了。我们的时代是大步前进的时代。更具体地说，是社会主义新时代，这是国际上都看到了的。因此，产生了一系列新东西，农村的新面貌，今年又提出了要大大的对工矿企业进行改革……。从而，出现了修瑞娟，步鑫生，安振东，这是他们的时代。我们看到通讯卫星上天了，谁使它上天的？中国人！这个伟大的民族不得了！全世界都不能等闲视之！我认为这个土壤，能产生如此众多的科学家，优秀而伟大的人才，这与我们的政策是有关系的。难道我们面对这样的现实能无动于衷吗？面对这样一个伟大的社会主义新时代能不引以自豪吗？

前人讲过：“艰苦劳动，产生灵感”，这一点极其重要。我们的前辈，如田汉、洪深、黄佐临、焦菊隐等同志，真可以说他们博古通今，中外知识极为丰富。我们是赶不上的。因此，我们不但工作上应勤奋努力，学习上也应刻苦求知。如果没有要振兴中华这股劲是不行的。我们不但要看到这个时代，还要把脚跟真正站在我们自己的泥土上看问题，要避免对我们民族的东西采取虚无主义态度，更要避免无条件的、不加选择的对外国的东西盲目吸收。学习国外，这永远是我们应该做的，凡是好的，适合于我们的东西都应该拿来，都应该借鉴，发展社会主义的戏剧是不能固步自封的。



共同的追求和创造

陈颢 毛金钢

在戏剧舞台演出的艺术创造中，能否充分发挥戏剧艺术综合性特长，关键在于导演、舞台美术以及音乐、文学等各部门的有机合作。首先，导演和舞美设计从不同角度开始艺术思维活动，对剧本的思想，生活内容和形象特质，进行深入开掘，达到和谐的、完整的、认识上的统一。并且在体现过程中不断发挥这种融为一体的共同创造的特征，才能酝酿完善的形象种子。这种导演与舞美设计艺术创造上的默契结合，本身就应该是一门艺术科学，应该引起戏剧理论研究上的足够重视。

我们作为导演和舞台美术设计，曾合作多年，共同搞过七、八部戏。如：《费加罗的婚礼》、《李双双》、《烈火青松》、《喝延河水长大的》、《猜一猜，谁来吃晚餐》、《蒙塞拉》、《红鼻子》等。每次的创造性劳动不仅给我们留下美好的记忆，而且通过长期的共同合作，对话剧舞台艺术创新之路的探索 and 追求，建立了深厚的创作友谊。我们极为珍视这种友谊，把它视为无价之宝，因为它是戏剧综合艺术创造所必须的。从这点出发，我们想谈谈导演和舞台美术设计合作中的一些体会。

一、共同的构思和创造

我们认为舞台美术的奇妙构思和创造，应是导演和设计的智慧、心血的结晶。戏剧

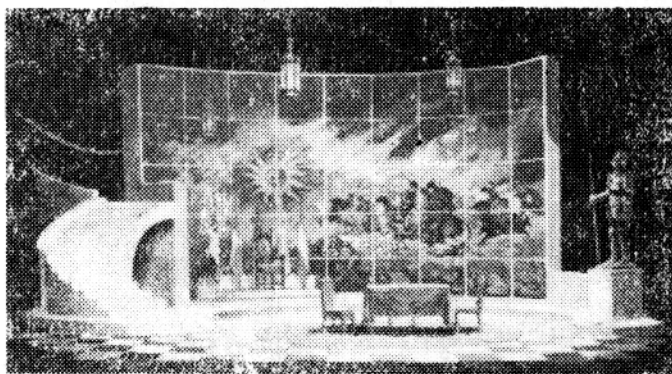
通过舞台演出来展示社会生活和人的心灵之美，它的重要特征是舞台艺术的直观性，即剧本中的一切描写都将成为具体可见的形象呈现于舞台。因此，演出中一切可视形象的造型创造和内在精神气质的传达，就必然成为导演和舞美设计在创作中共同探索追求的中心环节。每一个舞台演出创造，根据内容、题材、体裁的不同，在处理上必然有不同立意，采取多种演出样式。而人物表演如何把握？舞台时间、空间如何运用？演出整体造型创造是侧重幻觉还是假定性？是具象还是抽象？表演空间是扩大还是压缩？是平面层次还是立体结构？时空处理是固定的还是灵活的？形象组合是围拢的还是穿透的？基调色彩是强烈浑厚还是柔和淡雅？灯光处理是强调可控光空间还是强调演区照明；是追求外在自然环境光源还是表现人物内在心理情绪？……通过这些不同舞台表现形式和手段的运用，如何烘托人物表演，体现剧作思想，揭示戏剧本质，以及强化演出的独特艺术个性等，这些是绝不能在舞台设计创作构思中单方面确定下来的。因为，这一切正是导演总体构思中极为重要甚至是关键性的处理原则部分。导演只有在同舞美设计的合作中解决和确定了对外部可视形象的构思处理过程中，才能更好地丰富并实现揭示戏剧深刻内涵的总体构思。舞美设计也只有通过与导演的默契合作，才能为戏剧演出充分发挥它的造型能力，成为舞台演出整体艺术创

造中不可分割的有机部分。因此，我们非常重视并把较长时间和精力投入这种有趣却十分艰苦的合作中去，反复探讨，不断肯定和否定，努力创造、寻找、把握对剧本哲理和思想内涵的透彻理解，追求未来戏剧演出新颖动人的独特艺术形象。

我们体会，导演和设计合作的第一个起步是在对剧本的解释和开掘中明确“要表现什么思想内容”，在探索舞台演出样式和表现手段上明确“怎样来表现”的问题。“表现什么”要求导演、设计对剧本的研究和解释要统一，要有深度，奠定二者对形象处理和立意的坚实基础。我们每次从拿到剧本开始就用相当一段时间共同研讨、分析它。首先，绝不要求立即拿出具体的舞台样式和舞美形象图，而是研讨剧中人物、事件、台词、结构等等问题，包括对作家的创作道路、艺术特色及思想感情的研究。不知不觉中逐渐形成我们对剧作的深刻理解和对未来演出的社会价值的估计，产生强烈的表现愿望，形象构思，创造的翅膀也就展开了。如我们在《蒙塞拉》的合作中，认为剧本从特定的角度反映了殖民主义的残酷统治和拉美人民争取民族独立的斗争。场上六个无辜的人质，一个个受屈辱后被枪杀，他们在生死关头中，表现了各具特色的复杂的内心世界深刻

矛盾。它唤起人们对殖民主义野蛮的、灭绝人性的丑恶行径的义愤。我们认为，人类尊严不可侮是这个戏剧的思想核心。我们要寻找这部戏剧特定的形象种子，要在艺术上去表现这些不同阶层人物在非常境遇中不同精神世界的强烈的内在活动，表现物质世界，更主要的是烘托人物的精神世界。最后，我们找到了这个戏的内在形象基调，就是三个字“血与剑”。三百年来殖民主义者以武力对付拉美人民，拉美人民反抗殖民压迫，捍卫人类尊严而流淌的鲜血，形成了这个戏的总的背景色彩和气氛。其次，关于“如何表现”的问题，我们认为设计与导演在形象构思中，始终要围绕着演员的表演这个中心。在探索舞台空间的创造和外部形象的处理时，不能以美术的构图为中心，也不能以生活环境的合理性为中心，更不能以资料考证为中心，这些只是为戏剧表演创造空间和形式的必要条件。正因为这是戏剧可视形象创造部分独有的规律，所以即使是舞美的形象构思阶段，也必然要体现在导演与设计的互相依赖和创造中。如《蒙塞拉》的设计，舞台上是一面半圆形镶嵌壁画的大墙连接着左侧的弧形阶梯，把舞台围拢起来，使表演空间形成一种压迫感。背景壁画是殖民军征服南美大陆的屠杀场面，它与演区的戏剧行为

紧密连系在一起，环境造成一种心理空间的紧张不安和战争气氛。画就是现实，现实也就在画中。场上的人质在这种强大武力屠杀场面的包围之中，他们时刻都想冲出这个牢笼。只有阶梯下的一条甬道，墙后是一条横贯舞台，冲上顶端的大斜线阶梯。每当人质被拖出后，杀人的鼓声响了，镶嵌的大墙透明了，露出了后区整个



“蒙塞拉”设计图

设计：毛金刚