



舞台美术常识讲座

中国戏剧家协会湖南分会
湖南舞台美术学会编

目 录

前言

什么是舞台美术 (欧阳琼琛)

怎样设计舞台布景 (欧阳琼琛)

布景技术 (王新隆)

舞台绘景 (何香清)

舞台灯光 (邱盛源、刘诚)

舞台幻灯 (李朋林)

服装造型 (张京信)

戏剧化妆 (张璐华)

音响效果 (杨金林)

前 言

舞台美术事业的不断发展，已有力地促进着戏剧艺术的繁荣。在舞美理论研究有了新的高度和深度的同时，普及舞台美术知识的任务也显得更加迫切。不仅有许多从事专业或业余舞台美术工作的同志渴望得到专业学习的参考和辅导资料；而且，也有不少从事编剧、导演、表演、评论等专业或业余戏剧工作者需要了解舞美常识及其创作的一般规律，以辅佐各自的艺术构思。为满足同志们这方面需要之万一，并期望通过这本小册子的出版，能对普及和发展舞美事业有所裨益，故而不揣浅陋，把我省部分舞美专业人员撰写的有关文章、教材、讲稿编辑成册，供同志们参考。

编入本书的文章，有的是作者本人的经验之谈，字里行间不乏个人的艺术见解。如欧阳琮琛同志（湖南省话剧团）所写的《什么是舞台美术》和《怎样设计舞台布景》两文，既有较系统的基础理论，又有较丰富的实践经验，对某些学术问题，又能从基本方法的角度谈出自己的看法；不少课题是作者多年来专业工作的经验总结，做到理论联系实际，深入浅出。如张琚华同志（湖南省话剧团）所写的《戏剧化妆》、张京信同志（湖南省戏曲研究所）所写的《服装造型》、邱盛源、刘诚同志（湖南省花鼓戏剧院）所写的《舞台灯光》以及杨金林同志（湖南省话剧团）所写的《音响效果》等文，都在各自的专业上为我们提供了必须的基础知识和值得借鉴的实践经验。此外，湖南省艺术学校舞台美术科王新隆老师的

《布景技术》、何香清老师的《舞台绘景》、李朋林老师的《舞台幻灯》等三篇教学用的讲稿，比较系统地介绍了这三门课的基本内容，其中也有老师们对这些课题如何加强科学性和规律性以便更切实际地指导艺术实践方面的看法。有些文章为了便于阐述某些原理，部分技术性问题的引述及图例，极少数选自有关资料。如有谬误，欢迎读者批评指正。

中国戏剧家协会湖南分会

湖南省舞台美术学会

一九八三年五月于长沙

什么是舞台美术

欧阳琼琛

(一) 什么是舞台美术

一般以为舞台美术不外乎是布景，或外加灯光、服装、化妆、效果几个部门的总称。在人们的印象里：布景是木条和布制成的；灯光只照亮舞台；服装是裁制演出服装；化妆是演员塑造角色的外型装扮；效果是配合剧情发展和表演所需要的模拟音响创造和操作……。这样的概念是不够确切的。

舞台美术是造型艺术的一个门类，如同绘画、雕塑、建筑、工艺等造型艺术一样。它是戏剧演出艺术中一个有机组成部分，是戏剧和一切剧场演出的造型艺术。这是因为只有在与戏剧内容和表演艺术相结合的演出中，才能完整地出色的完成它的艺术功能。因此，没有戏剧的演出，舞台美术就失去它存在的价值。它是不可能单独作为艺术品在剧场的舞台上，为观众展览的。这是它作为戏剧综合艺术的一个从属部分所决定。由于它从属于演出和自身不能独立存在，所以容易被人们所忽视和很少了解它作为造型艺术的全部价值。尽管如此，舞台美术在戏剧演出中已越来越明显地发挥其推波助澜、深化主题、塑造人物的艺术功能。苏联杰出戏剧家、人民演员尼·华·彼得罗夫曾指出：“如果说，在莎士比亚的《奥赛罗》一剧当中，观众对主要角色的扮演者的注意力

占对全部扮演者的注意力的40%，那末，观众对演出造型部分的注意力是100%，因为所有围绕演员的环境在整个演出中都被观众感受着”。这在一定程度上说明作为戏剧外部造型部分的舞台美术，是整个戏剧演出中不可忽视的重要创作因素。

因此，舞台美术就是在戏剧演出中，除了演员的表演外，一切外部造型因素都属于舞台美术的范畴。它以色彩、线条、光线等视觉形象（有时也还包含音响效果），构成有生命的图象，它不是静止状态，而是运动状态，随着时间的向前推移而不断地在变化。戏剧演出中，舞台上呈现的布景，道具，灯光，服装，化妆，效果的艺术造型，是舞台美术的总称。舞台美术设计在戏剧艺术创作中被称之为“造型导演”。

（二）舞台美术的功能

舞台美术创作基本可分两大部分，一是景物造型部分；二是人物造型部分。

景物造型部分所属的部门有：布景、（设计、制景、绘景）、灯光（设计、制作、操作）、大小道具（设计、制作、管理）、效果（录制、操作）。

布景对环境的造型是理所当然和一目了然的，是容易被一般观众所承认。而对于灯光，由于它是非物质的视觉因素，需要依托景和物来达到造型目的。其实，它对景物造型的作用非常重要，它可赋予布景以生命，即烘托和渲染布景的气氛和情调。称之为“布景的灵魂”。此外，它可加强布景的空间感和人物的立体感。

大小道具的区分是从大小件形体而定，例如，桌椅、床、橱、斗车等是属于大道具，桌上的碗、花瓶、台灯、电话

机、墙上的油画、工艺品、钟等可属于小道具，它又称装饰道具。大、小道具对环境的描绘，可具有生活气息、时代风貌、地方特色、人物性格等特点，实际它是布景的有机组成部分。

效果对环境的塑造，由于它是有声无形，是看不见的“景型”，它在布景设计中的地位也不能忽视。它由于与演员动作、剧情发展、矛盾激化的密切配合，可加强布景的逼真感。游行的人声、汽车喇叭声、鸟叫等画外音、使布景范围扩大、似乎台上的布景以外还有街道，马路呢！滴答的钟声、定时炸弹的哑声、叮铃铃的电话铃声等，使台上假的钟、定时炸弹、电话机等变成真实可信。抒情的音乐声，使景产生更富有优美的旋律感。紧张、恐怖、悲哀等音响，也使景的气氛更加凄厉。这是电声学对环境造型的艺术力量。

人物造型部分所属的部门有：服装（设计、裁缝、管理）；化妆（设计、体现、管理）；随身道具（制作、管理）。

服装和化妆对人物造型是完整的统一体。两者间的关系密切和相生相用。即有怎样的服饰装扮、就要有相应的脸部造型，才能塑造典型的人物。至于随身道具，这里指的是手持道具，直接与演员发生联系。它也可以和服装、化妆那样去塑造人物。有了它，就可以塑造人物的性格、身份、职业和帮助演员表演以及在事件发展中的人物的感情变化。例如：香烟、名酒、劳动工具、血书、密码等手持道具。故随身道具具有环境造型和人物造型的双重性。

舞台美术的任务，从景物造型和人物造型两大部分来讲：通过创造典型环境和典型人物去揭示剧本的主题及其思

想。成为舞美各部门的创作所要达到的总目标。

景物造型的功能：

①构成演出的空间。其中包括动作支点；交待事件；创造戏剧的环境。

②创造典型的环境。典型的环境是指：富有生活气息、时代风貌、民族特色、人物性格以及内在与外在的有机结合。

③表现演出情绪与气氛，同时与戏的节奏相呼应。

④促使戏剧事件的矛盾的发展、并帮助人物的动作。

人物造型的功能：

①创造演员的外部造型和人物形象。包括人物的不同职业、性别、年龄、种族、时代、季节等特征。

②刻划人物内心世界，包括人物性格、思想情绪。

③激化人物的情绪和行动。这里指的是手持道具的功能。例如《年青一代》中的血书。对林育生的情绪与行动的变化起很大作用。

（三）舞台美术的特性

为了能进一步认识舞台美术在戏剧中的地位，介绍一下舞台美术的四个特性：

首先，戏剧是以表演来完成它的内容的表达。离开了表演，就不可能有戏剧艺术。中外戏剧的产生和发展，可以说是一部表演史。舞台美术与表演的关系非常密切。它是依附表演而存在的，不可能离开了表演而独立存在。然而，表演也不能没有舞台美术而自立。它必须依赖舞台美术来完成它的演出使命。两者之间是相互依存、相辅相成的，这是戏剧艺术规律本身所决定的。古希腊的戏剧的产生，开始是在群众集会上，在庆祝和祭神之前来个演唱表演，为适应天然山坡

和自然光源以及千百观众的三面观看的条件，当时的演员戴上假面具，头顶还加假发的化妆。又以长袍（裙）、脚上穿着特制的厚底靴子的服装出现。由于只有一至三个演员参加演出，每个演员同时要担任两三个角色。故需要具备两个以上的不同的假面具。从当时的原始化妆造型，也可以说是从演员表演的需要而产生的。我国古代《经书、舜典》记载：舜时已有“击石拊石、百兽率舞。”可见古时候已击石为音响节奏，去伴着披上兽皮装扮的“百兽”来舞蹈。成为我国舞台美术最早介入表演的化妆与服装。舞台灯光的起源，从太阳光、火把、蜡烛、油灯、汽灯、电灯的运用于舞台的发展过程来看，都是为了照明演员的表演为主。至于舞台布景，从西方的古希腊和罗马开始的剧场演出史看，起初没有什么布景可言，后来才从剧场建筑本身为背景，逐渐演变为二度空间的挂幕的画景。画景也是从平行透视发展为成角透视的绘景法。由于单一的画幕背景与演员的表演动作相矛盾，使表演脱离在布景之外，所以产生三度空间的布景。即有硬景和立体景在表演区的装置。使布景与表演融合为一体。这也是为适应表演的需要而发展。中国的传统戏曲，留下的布景遗产非常之少。其原因是传统戏曲的构成是由歌舞、杂技、演唱、武术等方面的综合，加之其演出场所是开放性的舞台、广场街道。这样，使大量的“景”与表演溶化为一体，也就是“布景就在演员身上”，以虚拟性动作和表演式来描绘环境。或者通过一桌二椅的不同摆法，再与演员的表演动作相结合，即可暗示环境的存在和变化。在历史的长河中，可见布景已被演员的表演所溶化。为此，现代人虽然具有优越的现代化的剧场设备和使用新的布景材料，但是，对于《三岔口》、《秋江》、《雁荡山》等瞬息多变

的演出空间的传统戏曲来用景，也无法把演员身上的“景”卸下来。曾经有人要求把演员身上的“景”卸下来，分给舞美人员去创造。其后果，显然会使戏曲的表演动作失去传统的特色，布景一定要有利于表演程式和虚拟性动作的舒展自如，不能作茧自缚。

总之，不论是布景、还是舞台美术各部门，都应以有利于表演为目的而进行创作，才能在戏剧的演出中起应有的作用，正如苏联德米特利叶夫所讲那样：“当布景和贯穿行动的重点一致的时候，布景才能象演员一样起表演的作用”。

其次，是以剧本文学为基础的二度创作特性。舞台美术的创作不能象画家那样，可以从生活中所感受到的任何题材进行自由选择以及采用任何表现手法。它更多的是受剧本所规定内容的制约去设计戏剧的环境和人物形象。但是，通过深入生活，从剧本所提供的生活范围内发挥自己独创性，通常把它称之为二度创作。这种创作既有它的局限性；也有它的独创性。它以剧本文学为老本，通过深入，体验生活之后，可以从设计者对剧本的解释和想象中，为剧本的环境和人物造型赋予新意。

剧本文学对环境和人物的描写，不象小说那样可用较大的篇幅去细致地刻划。而仅仅在剧本前页写上人物表，说明人物姓名，年龄，职务，关系等。又在每幕（场）之前，写上几笔布景提示。它以更多的笔墨去刻划人物的语言、唱词和动作来表现人物的形象特征。至于对戏剧中环境不必作详细说明，更多靠读者去想象。不论人物和景物的外部造型，都没有规定的模式，还留着充分的余地，有待设计者去创作。但是，设计者不能脱离剧本的基本要求而任意地去臆造。要以剧本为内容创作与内容相适应的外部形式。

剧本文学是一剧之本。它一旦投入排演，需要有才华的导演、演员、作曲、舞美等整体的创造力量，去塑造更丰满的人物及环境形象。虽是同一个剧本，也可以有不同的演出形式。绝不能象“样板戏”那样，树立所谓“样板”。

其三，舞台美术是时间艺术和空间艺术的综合艺术，戏剧演出的舞台美术，是绘画、雕塑、建筑、工艺等空间艺术的介入，它们不是拼凑，而是有机的综合后形成的新的艺术种类——舞台美术。演出空间是指戏剧演出的场所，其中有广场、厅堂、剧场（舞台）。舞台美术的造型，并不是纸面上，而在一定的演出空间来造型，即在有限的空间里，创造无限的空间。所谓时间艺术，指的是剧本文学、表演、音响效果等的参与，这些动态艺术，需要在一定的时间里，才能为人们所接受和欣赏。舞台美术与时间艺术的综合，其具体表现是：舞台布景、道具、服装、化装、灯光、效果必须通过一段时间与表演相结合之后，才能感受它的造型艺术的魅力，另外它们又要通过气氛（指时代、时间、季节）、剧情（环境的交待性）等的变化去感染观众。使舞台美术具有艺术生命、成为一幅幅活的图画。例如同一场景和整个戏可以从黑夜转为天亮；碉堡被炸毁的变化过程；茶馆的三个时代的变化过程；春夏秋冬的四季变化等等。演出时间是指：只有在指定的时间，其造型艺术才能存在，才能为观众所观赏。相反的，没有演出就没有舞台美术的存在。正如阿庇亚所说：“整个演出形象，就是一幅织在时间上的图画。”

其四，舞台美术是多种造型、多种材料、科技成果的综合。

它一方面绘画、雕塑、建筑、工艺等造型的综合；另一方面是舞台美术本身的各部门：布景、灯光、道具、服

装、效果的综合。形成了舞台美术的造型艺术的特性。只要其中一部门不能符合剧本要求，或者有一门没有完成造型任务，便导致影响或破坏全剧演出的总体效果，从而削弱甚至丧失戏剧艺术的感染力。

舞台美术所使用的材料是多种类的综合，从某种意义上说，它比起姊妹艺术的使用多种材料更加广泛。例如雕塑是用木材、钢筋、铁丝、陶土等材料综合塑成；建筑物也如此，用钢筋、水泥、木材、沙石、砖、石灰等复杂材料去建成。舞台美术单从一个部门来看都是多种材料综合而成的。例如：布景是用木材、钉子、布、线网、颜料等制成；灯光是通过灯具、电线、灯泡、涤纶色片等铺光、投射造型；化妆是用油彩、中尾毛、鼻油灰、人发等材料完成的等。此外，它还有粗糙、廉价、轻便等材料特点，达到以假乱真的造型目的。例如：“大麻石”是用木材、布料制成麻石外形，然后用泡沫塑料，或者用锯沫（香粉）加牛胶和浆糊，通过绘景而制成的。“呢子服装”是使用廉价的细麻袋布裁成的……。目前我国在“四化”建设中，新产品不断出现，丰富舞台美术在使用材料上的表现力，就象玻璃钢，塑料和特利宁天幕的使用等等。

科技成果的不断引进舞台，使舞台美术产生奇迹般的造型变化。利用激光技术，一排灯光柱替代了布幕（通称为光幕）、软底镜子，化学烟雾，电气切换重量布景、紫外光在暗转中抢换布景的使用等等。

对于舞台美术在戏剧创作的集体中，究竟要完成什么任务，它有什么特殊的创作规律的认识，会由于戏剧观和剧种特点，以及由于设计者创作风格和表现手法的发展，而有所区别。就是已有一些认识，也不尽相同。如：1956年苏联舞

台美术家阿·维·雷柯夫在中央戏剧学院讲学，曾经提出舞台美术的创作特性，即形象性、交代性和有机性。这三性在不同的戏剧观则有不同反映和议论；但是，它对于现实主义的写实布景手法，仍然有参考的价值。因此，我们不妨对这“三性”作点介绍：

①形象性——是指舞台美术的创作，必须与人物的性格、动作紧密相连。不论是设计戏剧环境中的外景还是内景，处处都要思考人物在环境中的活动和表现人物的性格。如果离开了活动的人物形象，则设计的方案，必然会脱离演出的最高任务。阿道尔夫、阿庇亚说：“不要去创造森林的幻觉，而应去创造处在森林气氛中的人的幻觉。”所以说，要表现森林时，首先考虑在这森林中有怎样活动的人。例如：从打猎、伐木、跟踪追击特务……的活动中，必然有与以上动作相适应的森林描绘。在设计室内环境表现人物形象的布景更为必要，不同人物都有不同的生活、性格特征。

②交代性——舞台美术的创作必须向观众交代（通过景物的刻划）剧本所发生的地点，时间（时代、季节、昼夜）社会环境，甚至在个别情况下表明幕启前发生的事件。这种表明，有时不一定在演出开始，而多半是涉及到整个演出过程之中。这样的布景，可以把演员没有说出来的话，向观众介绍出来。演出《霓虹灯下的哨兵》外加序幕时，在纱幕上用电影叠印的手法，表现解放前上海的香水、香槟酒等商业广告，并和解放军的冲锋交织在一起，体现了冲锋压倒香风的主题思想。又《姜花开了的时候》的序幕，在形势地图的画幕上，用红亮的箭头示意我解放军在攻克上海的形势，这样就向观众介绍了当时敌军和我军在军事力量上的对比。对全剧所发生的背景有所交代。

③有机性——舞台美术不仅具有造型作用，而且具有直接推动剧情发展的功能。这种与表演动作有机的联系，又与导演的作用是密切相联的。所以舞台美术的有机性，是与演员表演有直接的影响，可以并且帮助演员在事件中充分展开动作。例如话剧《望断云天》第三场景的院门，当霞姑从院门外见到春牛时，由于她已嫁人，在悲痛万分的情绪中，立即把院门关上。而春牛无奈地走远了。这个院门关闭，加深了春牛与霞姑的思想感情上的矛盾。《枫树湾》第七场，当赤卫队员撞住甲正上场时，他口袋忘了带汤家驹给赵海山的书信，所以牛伢子问他来干什么时，他从口袋里掏不出信来，幸好演员灵机一动，便即兴地加了台词说：“书信掉了！”赤卫队员呼应说：“下去找一找！”乘下场时，急忙地从道具室去拿书信。甲正再次上场时，才把书信交上。虽然戏还可演下去，但是，戏的节奏松了。这说明书信与表演、事件起着有机联系。

关于“三性”在戏曲布景的运用，不能生搬硬套，要有目的地去探索。从传统戏曲中，有不少的演出有“三性”的因素，例如：《三岔口》中的蜡烛，如果没有它在台上的出现，则自家的误斗永远难于完结。《柜中缘》中的柜子，有了它，岳雷可避免遭被捕的祸害。戏曲中的无形“门”（通过演员表演的应拟动作暗示的），富有戏剧性的表演屡见不鲜，象《柜中缘》、《拾玉镯》等等。如果台上用真实的门，反而会破坏该戏曲的虚拟性表演。其它如水旗、船桨、马鞭、车旗等等，也采用象真水的布景，则挥舞的旗和摇桨的虚拟动作就变成多余的了。同样用真的马、车子上台、扬鞭纵马和在车上的表演（昭君出塞）程式也无法展示……。

故对“三性”在现代戏曲的运用、尤其是写意性的布

景，则不能盲目的照搬，搞不好会象“京剧样板戏”的过实布景那样的后果，失去了戏曲传统的特色。

对于从剧本出发、从生活出发、从人物出发的创作方法、有的称为原则，同样有着不同的看法，主要也是戏剧观不同而引起。面对“三出发”在设计创作上的运用、特别是写实和非写实的布景，则要从具体的设计作品来研究，不能囫圇吞枣地生搬硬套。另外，对从“剧本出发”，不能单纯地按剧本提示的概念去设计；对“从生活出发”，也不能被直接或间接的生活素材所牵制；对“从人物出发”也不能单从简单的阶级属性、好人与坏人的概念去图解人物形象。总之、写实布景的“三出发”的运用，都要摆脱从概念到概念的设计方法，应当从作品的具体内容出发，不同的戏剧观会有不同的表现手法，我们不必强求一致。

怎样设计舞台布景

欧阳琼琛

(一) 布景设计的概念和意义

布景设计通常也称舞台设计，简称设计。但是，严格讲起来，布景设计，仅指舞台上的布景造型的创作而言。舞台设计，是指整个演出的舞台美术一系列造型的设计，其中包括灯光、道具、服装、化妆、效果设计，也就是把舞台美术部门的造型集中统一在总体的设计构思上，在某种程度上说，设计是戏剧外部造型的“导演”。

布景设计对舞台美术各部门的创作起主导作用。从舞台上的布景造型来看，有怎样的布景、大道具(戏中典型环境)就产生相应的人物性格、情绪(服装、化妆、手持小道具)，与此同时也产生相适应的气氛、情调(灯光、音响效果)。所以说，布景设计对舞台美术各部门起着集中、统一的作用。

(二) 怎样设计布景

布景设计有以下方法步骤和目的要求：

〔A〕阅读、分析和研究剧本

有的设计不看或者粗略地看剧本，以剧本的布景提示作为依据，就着手进行具体构思。这是不正确的方法。剧本的布景提示，仅仅作为设计参考，而不能作为依据。主要靠自己对剧本的全面、深入的分析 and 研究，唯有对剧本有深刻的认识以及对剧本所提供的生活有自己的分析、理解，才能对布景的设计进行创造性的构思。因此，阅读、分析和研究剧本，对布景设计者来说，是头等重要和必不可少的工作环节。头一回阅读剧本和一般读者一样非常客观地看，完全出于

感受。第二次阅读剧本，将每场（幕）的事件，分段地写出，并指出其主要事件（中心事件）。根据每场（幕）的主要事件，又要始终抓住全剧的主题、付主题及其主题思想和演出的最高任务。与此同时，要分析、研究戏的时代背景和剧中的主要人物。设计著名剧作家的剧，要分析、研究作家的生平和其作品风格。目的是了解剧作家的创作意图，以便进一步理解剧本的主题思想。第三次阅读剧本，将对剧本的初次感受和对剧本的初步理性分析结果溶化在一起的同时，以主观感情针对着剧本的矛盾冲突、剧情发展去进行形象思维。这是从主观（感性）到客观（理性）又将回到主观（感性）的螺旋或循环。其目的是激起创作的冲动和始终保持创作的旺盛的精力，当设计草图为自己初步所选定，对以后多次阅读剧本的激情要更加饱满，完全把自己的感情投入戏的矛盾冲突之中，从中去体会自己设计的环境能否适应，以便将初稿不断地向新方案推进。

下面以话剧《枫树湾》为例，将事件分段；确定主题、付主题，主题思想和演出最高任务；考究时代背景；分析主要人物等方面，作一点简单地介绍：

甲、事件分段：（第一场）

1、鸣锣催租——甲正、曾八上场催租。遭到农友们的冷嘲热讽。

2、明拖暗抗——农友见“告示”，如牛负重。要反抗，但深怕象赵大叔遭到残害。要学外乡办农会，又无领导人。只好明拖暗抗，徘徊观望。

3、旧仇新恨——赵母对汤家驹的问话刺骨地回敬。

4、加紧催租——汤家驹与曾八的窃窃私语，暗示形势不妙，租谷要加紧催缴。