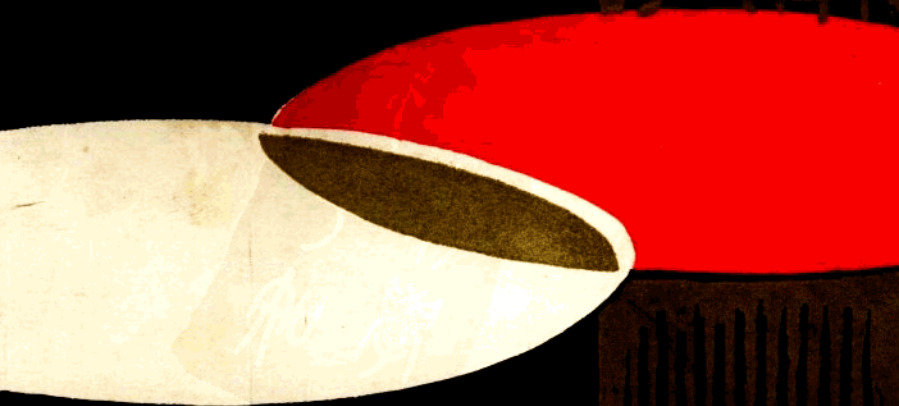


中國成立三十五周年
慶祝中華人民共和國

中国戏剧家协会山东分会 烟台戏剧家协会

起步集



前 言

为了推动舞台美术的发展和提高，繁荣戏剧艺术事业，一九八一年在山东省文化局、山东省文联以及中国戏剧家协会山东分会的直接领导支持下，成立了省舞台美术学会。至此，有关我省舞台美术提高的各项活动，迈出了可喜的一步。

我省舞台美术的理论学习和研究的基础，是比较薄弱的。学会成立后，我们连续召开了两次理论座谈会，先后收到和宣读了四十多篇理论学习与创作经验总结的文稿，为理论研究打下了初步的基础。为了检阅学习的初步成果，借向建国三十五周年献礼之际，我们编印了《起步集》这个小册子。由于我们的水平所限，难免有缺点错误和不足之处。敬请领导、专家和同行们提出批评指正，以便促进舞台美术创作和理论学习的提高，为开创戏剧艺术事业的新局面作出贡献。

编 者

目 录

也谈幻觉与假定·····	梁益强 (1)
关于戏曲用景观念的刍议·····	许庆山 (11)
初探舞台美术的表演功能·····	许庆山 (22)
舞蹈舞台美术初探·····	张 炬 (29)
试谈舞台美术的情感因素·····	吴殿顺 (37)
舞台美术还是多样化好·····	范圣年 (48)

舞台灯光艺术造型初探·····	彭维民 (52)
舞台光色造型艺术·····	李光远 (67)

略谈戏装的改革·····	王玲恩 (79)
肖像化妆初探·····	杨春芳 (85)
谈现代戏曲化妆的设计构思·····	赵增芳 (90)

努力为舞剧舞台开辟一个新天地

——简述舞剧“高山下的花环”设计·····	金步松 孙恒俊 (101)
基层剧团舞美设计的点滴体会·····	唐春华 (106)

舞蹈舞美的创作体会·····	鲍鲁明 (113)
话剧配乐拾零·····	赵永年 (118)

怎样搞好字幕工作·····	盖兆祥 (128)
---------------	-----------

也谈幻觉与假定

梁 益 强

艺术不象科学那样铁面无私，艺术道理的相对性是不容怀疑的真理。任何成功的艺术实践，符合相对真理标准的理论，都尽可以为别人所借鉴，却不可当成妙方良药普遍推广，更不可能取代百家。任何违背这一规律的做法，都难免成为徒劳。

由于极“左”思想的影响，我国的舞台美术多年以来大致被一种大同小异的式样统一着：在横、竖边幕框着的舞台空间里，摆挂些比较有真实感的布景。这种单调、枯燥的现象，当然不能适应我国广大人民丰富多彩的革命斗争生活和多种多样的审美观念需要。因而，舞台美术风格、样式的多样化便成为迫在眉睫的急待解决的问题。

近几年，随着思想的解放，中外信息的交流，我国舞台美术工作者结束了“四人帮”控制时期那种与世隔绝的局面。许多立志创新的舞台美术家，对中外优秀艺术遗产大胆借鉴、继承和创造，搞出许多颇有新意的设计，与原来较写实的布景迥然不同，使人耳目一新。这虽然是我国舞台美术繁荣发展的初步成果，但的确是可喜的，值得爱护的。

随着舞台实践的多样化，理论的争鸣也活跃起来。比较集中地谈到幻觉与反幻觉、舞台美术的假定性。这是一件正常的事。争论不但能活跃大家的思维；推动理论的深化；促使理论的完善；对舞台实践的多样化也十分有利。

但，任何正确的观点其说服力不仅在于它符合相对真

理，也在于阐明这种观点时主观愿望的实事求是和恰如其分。如果为了宣传一种主张则引经据典过分强调它的长处；而又缺乏分析，不恰当地夸张其它观点的短处，则必然削弱其说服力。甚至带有“假想”的味道，也难以避免片面性。

（一）现在许多人热衷谈论舞台美术的假定性而把原来较写实的舞台美术称为幻觉主义。他们认为：幻觉论者，“认为现实主义一定要写实，就是要在舞台上制造幻觉。在舞台上制造幻觉，是指观众所看到的舞台上的一切视觉形象，都和生活中真实的自然状态一模一样。按着这种观点创造的戏剧，就是幻觉主义戏剧”。“幻觉主义戏剧要求舞台美术最大限度地去模仿自然，为演员提供逼真的生活环境”。我们仔细研究一下，这其中所谈到的写实、幻觉、最大限度地去模仿自然，追求“乱真”等概念，就不难发现，他们对于写实的舞台美术的看法有值得商榷之处。

为了说明问题，有必要首先把自然主义与现实主义的概念搞清楚。自然主义做为一种自觉的运动，首先发生在法国。其主要代表左拉说：“自然主义意味着回复到自然”，“我们只须取材于生活中一个人，或者一群人的故事忠实地记载他们的行为”。左拉否定典型化，排斥选择。尽管左拉有些作品是现实主义的，但其主张却是地道的自然主义。而现实主义的主要原则是：按照生活本来的样式描写生活，并且要通过艺术形象的典型化揭示生活的本质。因而，现实主义艺术的特点：一是艺术描写的写实性，一是艺术形象的典型性。现实主义重视细节描写的真实，但，同时强调典型。后者是现实主义与自然主义的本质区别。我们提倡的则是革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法。我们既要求按照生活本来的面貌去反映生活，要求细节描写的真实性与

艺术形象的典型性相统一，又要求按照理想的面貌“再造”生活，奇异的想象，非凡的夸张等手法，当然也都是可以而且是必须的。那么，现在我们看一看我国多年以来较写实的舞台美术究竟属于哪一种？显然是后者而不是前者。自然主义与现实主义在如实描写生活这一点上有相似之处，而在选择还是排斥典型上却是对立的。并不否认，写实性布景在描写客观对象方面比较注意真实性，但只要看一看设计者在着手工作时的主导思想、思维过程，就不难看出，这描写客观对象的真实性不过是一种手段，正如假定性采用中性一样，是手段而不是目的。因为在创作构思阶段，设计者从主题出发，从人物出发，将生活素材在头脑中加工制作成一个有别于生活真实、为剧本思想所特殊需要的艺术组合，为表现特定主题服务的典型形象。其中倾注了设计者的情感和主观审美意识。经过这一复杂的精神劳动所设计出来的作品，就已经有了取舍、提炼、夸张、象征等诸因素，其中也就已经存在着艺术的假定性。比如，设计一间美术家的住所。实际生活中美术家的住所很可能杂乱无章。除去美艺家工作性质的特点如：石膏象、画架、画箱等许多东西外，肯定还有许多人人都离不开的日常生活必须品，锅、碗、瓢、盆，茶壶、茶碗等等。设计者在构思的时候该不会象自然主义那样，“最大限度地去模仿自然”，把一切照样复制，全部搬上舞台。而只根据美术家的共性和这一美术家的个性，抓取几件对表现主题思想有力的，具有典型意义的东西就足够了。只不过体现在舞台上采用了写实的表现手法而已。那么，最大限度的模仿自然从何说起？是不是具象描绘的真实感强一些就算对自然最大限度的模仿？写实主义统治舞台的单调局面肯定要突破，从这个意义上说，宣传舞台美术的假定性很有

必要，对促进舞台美术的多样化也十分有利。但，为了宣传假定性，把写实、幻觉、最大限度的模仿自然混为一谈，把写实的舞台美术不加分析的与自然主义划等号也不见得妥当。

实践证明，这种写实的舞台美术不但被我国广大观众承认，而且受到欢迎。今后（在相当长的时间内）必将继续受到欢迎。从这个意义讲，写实的舞台美术在我国不但不应受到无端的指责而且应该随着科学的发展，新光源、新材料的出现而更加日臻完美，提高、创新。因为它毕竟是舞台美术百花园中的一朵花。

当然，不可否认，在我国的舞台美术中，特别是写实性布景里，自然主义因素是有的。因为某些设计者能力的限制，无选择地堆砌细节，而不能根据剧作的思想需要，为揭示生活的本质，反映艺术的真实而抓取典型。这不但代表不了主流，而且，实属文艺创作中的基本常识问题。它不但为假定性所排斥，写实主义也不表赞同。如果，所说的幻觉主义是指这类作品，那么，这种缺乏常识的设计实在也构不成什么束缚。我倒觉得，从真正多样化的角度来讲，只要剧作的思想是健康的，假如在我国舞台上能出现几个地道的幻觉主义的舞台美术作品，也未必是坏事。不过，目前真正算得上最大限度地模仿自然，又排斥舞台假定性的幻觉主义作品在我国舞台上还未曾见到。

（二）“写实的，是把环境描绘放在第一位，把思想感情的表现放在第二位。写意的，首先考虑的是思想感情的表现，其次才考虑环境的描绘”。有人把写实与写意的布景，在对待思想感情的表现与环境描绘的关系方面列出了这样一个公式。这种说法从根本上否定了写实布景设计者构思过程中表现思想感情的情感活动。而写实布景的设计者究竟把

思想感情的表现放在第一位，还是把环境描绘放在第一位；环境的描绘究竟为表现思想感情而存在，还是先确定环境，再去填塞思想感情？这确是一件很有意思的事。我们知道，艺术构思本身就是设计者思想感情支配下的主观能动作用的一种重要表现。这是艺术创作的起码常识，任何艺术作品，不管是写实的还是写意的，都是表现一定的思想情感的产物。可以说，没有情感不可能有艺术创作，也没有不表现思想感情的艺术作品。传为战国时公孙尼子所作的《礼记·乐记》中讲到“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声”。充分说明情感活动对音乐创作的推动作用。十八世纪法国启蒙思想家狄德罗说：“没有情感这个品质，任何笔调都不可能打动人心”。古今中外，曾有许多人就感情对于艺术创作的重要性做过精辟的论述。一个剧本，交给两个设计，同样都搞写实的景，但却肯定不会得到相同的方案。这是为什么？除了两个设计的生活经历、个性、审美趣味等诸方面有若干差异外，其中一个重要原因就是两个设计读了剧本之后，各自必然要根据自己的思想感情，对剧本产生自己的理解。受这种感情的驱使，为了表现各自对思想感情的不同理解，甲设计可能搞出庄严、神圣的格调；乙设计则可能搞出轻松、抒情的风格。这差异的产生能离开设计者表现思想感情的目的吗？如果说“写实的，是把环境描绘放在第一位，把思想感情的表现放在第二位”。试问，没有表现思想感情的目的，环境描绘又如何能够产生？写实与写意都是在表现思想感情的前提下采用的手段不同而已。

（三）如何看待假定性，是有些人认为所谓幻觉主义之构成束缚的重要论据之一。他们认为：反幻觉论者，承认舞

台美术的假定性（其实不如说舞台局限性更妥贴些）因而在舞美设计时，在戏剧演出中始终提醒观众保持清醒的剧场意识。因而，某个设计即使用了些幻觉主义因素，也必然要用些反幻觉因素去抵消它，这样便可以以假作假，使舞美设计从追求真实物质环境的束缚下解放出来。反幻觉论的这一观点有一定道理。但，说所谓幻觉主义或说写实主义排斥舞台假定性，完全企图否认剧场是表演场所，确不见得很有道理。

一切艺术都有假定性，没有假定则不存在艺术。只不过各类艺术假定性程度及假定性的表现方式不同而已。舞台设计，既然是设计就已经说明它不同于真实生活，而是借助于舞台表现某种思想（配合表演）的一种假定。就称自然主义的舞台美术家，美国的贝拉斯库，他在演出《金色西方的姑娘》这个戏里，经过顽强的研究和试验表现得可以以假乱真的雪山、冰花，其实究竟不是真的冰，真的雪，仍旧不过是一种假定。大家都讲第四堵墙，不管导演怎样要求演员追求真实，而到演出的时候，第四堵墙仍旧要打开，这本身就是一种假定。如果说完全排斥假定，那么，第四堵墙应该砌起来，于是，观众不再是欣赏戏剧演出的观众，而成为面壁而坐的傻瓜，世界上哪里有这种怪事？即使写生画，也存在着各种不同的假定，搞工艺美术的人画写生，面对自然却画出看上去好象是面目全非的风景装饰画，以至于使外行的观者看不出画的是什么地方，即使最写实的风景写生也无法否认这种假定。如：构图的取舍，色彩的强调等等。无论如何，不可能复制自然，自然这一实体，一到画上就成为假定，因为无论如何没法排斥艺术家的主观因素。因而，根本无法排斥假定。观众按规定的时间，集中到一个特定的场合看戏，这种行为本身也说明了戏剧的假定性。观众决不指望在剧场里

看到真的山、真的海。再自然主义的舞台美术家也不可能在舞台上复制一个世界。不管你追求幻觉的技术多么高明，观众总是一边被真实的演出和舞台气氛的渲染所感动，一边却清楚的意识到这是演出。观众被感人的戏剧，逼真的表演感动得伤心落泪，擦眼泪的时候却往往装着揉眼睛，企图掩饰自己的举动。

假定性存在于一切艺术之中，没有假定性艺术也随之消失。齐白石的“虾”通过虾在水中游动的姿态暗示水的存在，观众心领神会。想象力的活跃补充了画家匠心独运的空白，可算艺术的上品。列维坦的“晚钟”那美丽傍晚景色的描绘使人身临其境，虽没留空白却同样使人心旷神怡，不会局限观众的想象。观众会通过自己对类似情调的切身感受，唤起对暮色夕照的美感。两者只不过在诱发观众想象方面使用的手法不同而已。“虾”代替不了“晚钟”，“晚钟”也代替不了“虾”，两者都是假定也都是艺术，在艺术的殿堂上应该有同等的地位。我们应该感谢聪明的观众。观众对于艺术理解的宽容度之大，往往使许多艺术家相形见拙。观众不会看不出抽象与具象相结合的“灵与肉”所暗示的是些什么环境；也不会因写实的“茶馆”那成功的真实感而误认为是在一个真茶馆里看茶客争斗。

艺术家依赖观众的聪明，创造诱发观众审美再创造的刺激物。妙思找到知音。观众则依赖艺术家的才智，情感产生共鸣，彼此以作品为媒介，心灵相通。

其实，幻觉与反幻觉都不可能否认舞台美术的假定性；也很难完全摆脱舞台美术的幻觉因素。只不过是在共同承认舞台美术假定性的前提下，在设计者主观情感的支配下，对于具象与抽象；写实与写意各自所取的侧重面不同而已。

艺术的发展史总的规律大致是这样：一个新的派别出现，总是在已有的习惯势力的骂声中成长。它的完美至极之日，也就是它的灭亡之时。必然又被新的派别取代。一代一代，一派又一派，这些派别影响大的波及全世界，小的可能只有几个人。时间长的持续几个世纪，短的只有几十年甚至几年。它们参参差差编织起艺术的大千世界。各种派别各有所长也各有所短，无法互相取代，也不能统一规格，却可能相互交融、渗透。随着时代的发展，科学的进步，有些已经没落了的派别，后人又扬其所长，弃其所短，加上新的因素，创造出新的派别。但这新的却又和原来的不同。有些已经否定了的理论，也可能重新被肯定、被发展。这便是继承和创造。目前，争论的幻觉和反幻觉，其实并不是刚刚出现在戏剧舞台上的新鲜事。十九世纪以前追求幻觉的写实主义在欧洲已广为流行；二十世纪初，阿披亚、戈登克雷对反幻觉也早已提倡。在今天的我国舞台上，所谓幻觉与反幻觉又呈现出十分复杂的局面。写实，不一定都是在最大限度的模仿自然；写意，也不一定能完全脱离幻觉因素。“茶馆”因典型的写实布景而获得成功，而幕间用以介绍时代背景的大傻杨用的却是反幻觉因素。周洛同志设计的“宋指导员的日记”用30多公分高的平台铺满中心表演区，四面墙全部虚掉。在平台上摆上家俱则为室内；摆上木马则为操场。而周围五棵小杨树的制作却非常逼真，下雨舞台上可见雨丝，杨树在风雨中摇动，涂了油漆的树叶闪闪发光。象这样假定与幻觉并用我看也未尝不可，聪明的观众照样理解并承认。

在理论上研讨幻觉与反幻觉各自的功能与长短是有利的。但，提倡一种反对另一种却难免成为徒劳。过去，在极“左”思潮统治下，把反幻觉视为形式主义，排斥于现实主

义之外，肯定是令人痛心的历史悲剧。正如：穿花衣被指责为资产阶级思想一样。现在，提倡舞台美术样式多样化，反幻觉却不一定是唯一正确的方向。正如：提倡穿花衣却不一定全国男女老幼每人都要去做一套。

· 综上所述，并不是站在反对的立场上否认舞台美术的假定性。恰恰相反，我认为，提倡反幻觉，充分发挥舞台美术的假定性是在观众与演出者之间找到的一条合乎相对真理标准的光明之路。但，这路却不一定是唯一的。因为，从古到今，艺术的路向来是各走各的，艺术家越有坚强的个性，顽强的探索，艺术才会越多样化。所谓幻觉也好，反幻觉也好，各有其长也各有所短。写实之所长，写意未必有。写意之所长，写实未必及。各自都可以大力发展，而且必然要相互融化、渗透。当今世界的潮流，必然越来越强调艺术家的个性，艺术风格也必然越来越多样化。

根据剧本的特定需要，我看幻觉也好，反幻觉也罢，叫不出是什么主义也可以，只要寻找到表达这一内容最恰当、最完美、最新颖的舞台形式，这设计便是成功的。

我们切不可反幻觉为创新，以幻觉为守旧。也不可以幻觉为“正宗”以反幻觉为“异端”，其好坏、优劣要看其中的真学问。正如胡妙胜老师所说：“我们没有理由维护任何性质的假定性，难道要我们维护那种出于技术拙劣、粗制滥造的假定性吗？难道我们需要那些出自为形式而形式的假定性吗？显然，这些坏的假定性是同样必须加以反对的。我们需要的只是为了创造艺术真实所需要的那种假定性”。写实的“茶馆”未必不高明；充分利用舞台假定性的“灵与肉”也确实成功。毫无个性的满台堆砌的写实景与盲目追求表面新鲜的某些假定性同样失败。正如盲目追求现代派绘画

的有些人，只知乱用色块，借以唬人，其实，里面并没有真学问。

当代舞台美术家泰奥、奥托说：“艺术家对于所有各种方法，从来自自然的印象到纯粹的抽象，都应该是开放的。即使是自然主义，作为一种普遍性的方法是有局限性的，但是它也还非常有用。同样，抽象可能是一种非常高明的手法，但是假使把它视作非遵守不可的原理，那也会破坏艺术”。

打破一切清规戒律和门户之见，吸收一切艺术门类的长处，充分发展各自的个性，我国舞台美术的真正多样化才有希望。

贝多芬说：“为了更高的美，没有一个规律是不可以打破的”。

艺术只有相对的道理，没有绝对的道理。任何流派只是一个相对真理的表现。因而，在艺术史上再高明的流派也不会取代整个艺术。

没有流派的优劣，只有作品的高低。

一九八二年初稿

一九八四年整理

关于戏曲用景观念的刍议

许庆山

几句题外话

关于戏曲用景的讨论已经进行了好几年了，由于我信息不灵，思路并没有跟上。本文其实还是几年前对见到的部分文章有感而发，由于时间的推移，这些同志的观点或许又有所发展，所以今天再来摘文索句已经没有必要了。

本文所提出的许多概念都不是精确的。艺术是一个软性学科，它几乎没有可以计量的概念，但却有相对应的关系。我正是从这个角度来讨论问题的。

由于地僻学浅又孤陋寡闻，本文一定谬误百出，敬请同行不吝指教。

制曲之诀无他，不过四字尽之，曰：“雅俗共赏”而已。论曲之妙无他，不过三字尽之，曰：“能感人”而已

——黄周星《制曲技语》

关于戏曲用景的问题，古人似乎很少留下什么文字诀，上面的引文还是属于戏曲音乐范围。但我以为这段文字对一时热衷于制订一些用景“法则”的习惯倒是一剂醒酒汤。如果将引文中的“曲”字换成“景字”，那正是本文的中心观念。

初辨“虚”、“实”

若问：中国戏曲是“写实”的，还是“写意”的？回答

常常落在“写意”上。其实这个问题的本身就缺乏一个合理的结构。若是从现实主义和浪漫主义的角度来提问，那答案恐怕就未必会落在一个点上。这是因为同时提出这两个概念相对应的结果，就使前者比后者低了一档，低就低在一个有“意”一个无“意”。这是概念上混乱了。

“写实”与“写意”并不是相对应的概念。戏曲的“写意”是从中国画里借来的词，由于中国写意画简洁，酣畅，脱开形体的羁绊直抒作者胸中之意，因而近几十年来非常流行，写“意”一词也就非常可爱，这种借用本无不可，但如果不在戏曲这个范畴里加以解释，就会遇到许多麻烦。比如，在中国画里“写意”与“工笔”，是相对应的概念，而戏曲里并没有“工笔”，有的同志就拉上一个“写实”与它相对应。其实它们并非一对，“写实”也是有“意”的。京剧《红灯记》、越剧《红楼梦》、吕剧《李二嫂改嫁》都是景具情生，匠意不俗。因而写实与否只是手段的不同，这无关重要，重要的是它们都应蕴含“意”的境界。

把戏曲舞台形式归结为“写实”和“写意”相对应是不够合理的，那么归结为“写实”与“虚拟”相对应总该可以的了。但是，如果归结的最后将它们都逼进死角，要找出一个纯粹化来，也还是白费了力气。因为事物一近乎“纯”也就近乎“无”。自然主义戏剧够“实”的了，他们的旗手左拉就声称：“不要夸张，也不要强调，只要事实。”理论上虽有此主张，实践起来却远远够不上这个「纯」度。因为一上舞台就面临一个“第四堵墙”，而这面墙却是任何自然主义大师也无法按“事实”的样子去安排的。实际上借来了“虚”在暗中相助。我国传统戏《三岔口》，够虚的了，可是，那张桌子是再也虚不掉了，这又是借来了“实”在

帮忙。京剧《野猪林》那棵大松树说它是实的又不像，说它是虚的却又真正狰狞地立在台上。我以为舞台美术除了“实”、“虚”的手段之外，还有一个“变”。所谓“实”固然是指摹拟性、描绘的形象；“虚”是指对形象的省、删；而“变”，就是指对形象的改变。这正是舞美造型的庞大家族。舞台美术（包括戏曲舞台美术在内）都是在必实处则实，可虚处则虚，应变处则变，这三种手段互为手足，综合使用，这就是所谓“虚实结合”了，这种结合的特征，往往是以“变”为主的广大开阔地在虚实之间缓冲，说穿了，舞台美术设计的真正着力之处并不在两端，而正是在这片开阔地上驰骋，只是偶而近于实就称为“实”，或偶而近于虚则称为“虚”罢了。

“虚实结合”不能认为是戏曲舞美独有的特征。话剧《蔡文姬》不是一个虚实结合的范例吗？第三场“蔡邕墓前”的石凳是实的而林是虚的，话剧《秦王李世民》平台是实的而宫廷是虚的。而又或多或少地对其“实”加以“变”的雕琢，只不过其“变”的比例，程度是千变万化，从来没有固定的模式，但是谁都没有忘记手段的运用是为了传情表意。

许多同志津津乐道于戏曲可以“以鞭代马”，“以桨代船”。其实何代之有？鞭依然是鞭，桨依然是桨，虽然它们都被下了一番“变”的功夫，但仍然没有摆脱它近于实的倾向。它并不能代替马去跨，亦不能代替船去踏，它们的作用是通过表演对虚的东西给以定向引导，从而使观众产生骑马或乘船的幻觉。尽管这个幻觉相当有限，甚至只是作了一个说明，还未到达“传情”的境界，但是它的意义必竟是从它自身延长了。这就是所谓“虚实相生”，这种“虚实相生”正是手段的“虚实结合”引导出来的结果。

应该说，“虚”和“无”的外部形态是很相近的，但本质上却一点也不同，“虚”是对“有”的省略，而“无”却是本来就没有。之所以提出这一点是因为有些同志对空舞台的戏曲演出往往有一些误解。舞台上的“空”是对空间的虚处理，“空黑”是一种，“空白”也是一种，这种黑与白的“空”是映衬主体、发扬主体的有机部分，不能理解为是什么也没有的背景，或因此而认为背景并不重要。汤贻汾在《画筌析览》中说：“人但知有画处是画，不知无画处皆画，画之空处，全局所关，即虚实相生法。”可见，这种“空”是演出的必要，没有这个“空”演员就象鱼儿离开了水。在这个意义上讲，戏曲舞美的空间处理甚至比摆在台上的桌椅重要的多，这个虚出来的空间，不仅给表演提供了一个翻扑跌打的位置，而且给观众敞开了一个幻想的天地。有人说，艺术有些像纯数学，具有一种“空筐结构”，那么，舞台美术的造型正像一个“空筐”，它就是通过“虚实相生”这个途径，把观众的思想情绪，经历体验、品德修养一齐调动出来，全部装进这个空筐里去。“筐”就在于舞台的实处，“空”则在于舞台的虚处。“空筐”就是虚实结合，正是它赋予舞台美术以无穷的魅力。

有趣的是这种“虚”与“实”是怎样结合才产生的艺术魅力呢？就以《秋江》为例吧。那一把木桨在艄翁手中似乎成了魔术师手中的魔棍，经演员一阵表演，那舟行水中，荡漾迂回就表现出来了，在这个过程中，观众感受到一种情绪，这同舟的二人，一个急追，一个慢逗，互相衬映，妙趣横生，更加强了这追舟之情。这里作为舞台美术所提供的，似乎仅仅是一把船桨而已，剩下的只有空舞台，但设想如果没有它，对演员来说一切表演就失去了支点，而对观众来说，