

戲劇藝術資料

斯坦尼斯拉夫斯基 體系與舞台美術創作

波扎爾斯卡婭等著

中央戲劇學院編印

目 錄

斯坦尼斯拉夫斯基体系是舞台美術工作的

創作基本原則.....	1
舞台佈景藝術中的外景.....	18
生动的真实与死板的矯飾.....	49

斯坦尼斯拉夫斯基体系是舞台 美術工作者創作的基本原則

蘇聯 M·波札尔斯卡婭

K·C·斯坦尼斯拉夫斯基在其著作中將演員的創作嚴格划分为三种派別，這就是：匠藝，这种演技是用一成不变的、形成刻板公式的表演手法來“模仿”生活；表現的藝術，这种藝術只能达到“情感的逼真”它容許舞台上的那种虛假和低劣的戲劇程式；最后，體驗的藝術，只有这种藝術才能在舞台上創造“热情的真实”，也就是真实的“人的精神生活”。斯坦尼斯拉夫斯基在演員創作方面所作的这种划分，对舞台美術工作者的創作也有重大的、直接的关系。

事实上，在美工师所創作的佈景中，我們还常常看到匠气的东西，看到把毫無生活真实感的刻板公式与戲劇手法机械地湊合起來的情形，这种种手法以庸俗的、陈腐的“劇場性”的美丽代替了真正的美。我們更常見到这样的造型处理，它們好像是也經過了深思熟慮，也具有相当完整的藝術形式，然而实际上却只是以不完全的“半程式化”的真实來代替藝術的真正真实。而苏联舞台美工师的优秀作品，則是有機地表現出剧本和演出的思想，而以藝術的真正真实來感

染演員和觀眾。這樣的佈景決不是手藝匠人所能創作得出來的，那些只是給劇本主題作圖解，膚淺地（儘管從處理舞台空間結構法則的觀點來看是“熟練地”）處理主題的美工師也不可能創作出這樣的佈景來。只有創造性的美工師，即深刻理解了劇作者的思想，體會並理解了劇本中所反映的生活、正確地看出了這一生活的基本發展趨勢的美工師，才能作出這樣的造型處理。

斯坦尼斯拉夫斯基在題名為“體驗的藝術”的文章中寫道：“幕一拉开，觀眾或者是看見程式化的舞台陳設，或者相反，看見現實的佈景。在現實的佈景中，舞台陳設、室內設計及其性質與風格是為觀眾所熟悉的。可是為什麼一台佈景不僅為我們所熟悉，而且還使我們的內心感到親切呢？這是因為它充滿了詩意……可是為什麼一台佈景不僅使我們感到親切，而且還具有重大意義呢？……好的佈景不是照相式地精確地表達現實，不是表達某一個伊凡·伊凡諾維奇的住宅，而是表達所有像伊凡·伊凡諾維奇這樣的人的住宅。好的佈景能夠表明產生出像伊凡·伊凡諾維奇這樣的人的那種環境本身。”忠實於生活，詩意地概括，善於創造典型，選取最主要的、最具表徵性的、最充分地表現一定形象和社会現象的本質的東西——這一切就是斯坦尼斯拉夫斯基對舞台美工師的創作的一貫要求。

藝術劇院的創始人所進行的偉大改革，改造了劇院工作的一切方面。劇院中稱為“演出部”的部門也得到了根本的

改造。由於藝術劇院的誕生，也就產生了“新型”的舞台美工師、導演式的美工師、戲劇作品的富有思想的解釋者。

斯坦尼斯拉夫斯基曾寫道：“至於演出的外部裝置——佈景、道具等，這一切只有在增進劇情發展的表現力，也就是發揮演員的藝術的限度內，才是有價值的，而決不应当在戲劇中要求具有獨立的藝術意義，如像直到現在還有許多參加舞台工作的著名畫家想要賦與它的那樣。戲劇中的繪畫，正和戲劇中的音樂一樣，在舞台上是一種實用的藝術、輔助性的藝術，而導演的職責也就在於：從這些藝術里面吸取一切為闡明在觀眾面前演出的這齣戲所必需的東西，同時使它們服從於演員的任務。”斯坦尼斯拉夫斯基的這些話是針對那些企圖在演出中不適當地佔據首要地位的美工師們所說的，他的這些話決不是表明，他有絲毫想要“貶低”演出的造型處理的意義的意思。相反，斯坦尼斯拉夫斯基關於美工師在戲劇中的地位與作用的學說的實質正在於，這種學說認為，演出的造型處理應該是和導演的意圖分不開的，美工師是導演在創作演出的視覺形象方面的合作者。

舞台美工師怎樣才能創作出真實而令人信服的、情緒飽滿而富有表現力的現實主義佈景呢？這就是要從導演的角度，實際地闡明戲劇作品。像導演一樣，美工師也應該從深刻地分析劇本來着手處理一個演出，經過這一番分析而逐漸形成他對於作品的理解，他對於未來演出的解釋。和導演一樣，美工師也應該“把劇作者的思想體現在舞台形象里”，

但他的任务是用自己特有的造型表现手法通过视觉形象来体现这种思想。美工师的手段和导演的不同，但目的却是一个。而且基本上美工师的任务是与导演的任务一致的。美工师不仅应该帮助揭示演出的基本思想，演出的主题思想，表现剧中展开的事件的顺序和逻辑，而且应该在一景一景变化着的视觉形象中把这一切体现出来。

斯坦尼斯拉夫斯基把曾在艺术剧院作了五十多个戏的美术设计的B·西莫夫称为“新型的导演式的美工师的鼻祖”为什么呢？因为，西莫夫善于从导演的角度来处理剧本，善于深刻理解作品的真正本质，并使一切服从于表现作品的基本思想的任务。他始终不倦地、敏锐地观察生活，研究生活。他从自己许多的生活的联想和回忆中，选取出那些必要的和正确的细节，而在舞台上创造出围绕在角色的四周并决定着角色的社会本质的那种生活与现实的“精华”。他就是这样在艺术剧院的舞台上创造出了“沙皇费多尔”中的窒闷，狭·隘、彷彿炉火很旺、屋顶很低、墙上有很小的云母窗的克里姆林宫宫殿，以及阿尔汉格尔斯克教堂的雄伟形象；“底层”中的阴暗的小店地下室，和那剥蚀脱落、烟火熏黑的潮湿墙壁以及骯髒雜乱的地铺；“海鸥”第四幕里，特里勃列夫的書房——充满着秋雨的感觉、凌乱而不舒适，O·克尼碧尔——契诃娃曾说过，一到这个書房里，就想要用披巾把自己裹起来。西莫夫所创造的这些视觉形象，与剧本的结构，导演的意图和演员的表演不可分割地融合在一起。西莫夫不仅能

够在舞台上造成驚人真實的真正的生活感（而在他以前，沒有一個美工師能夠做到這點），而且还力求在構圖和造型的處理上找到這樣一些“支撐點”——使它們便於演員的表演、為演員所需要，並能幫助演員正確地動作和生活於角色中，提供生動而自然、質樸而又富於戲劇表現力的場面調度。

“鐵甲列車”中著名的“鐘樓”一景，最充分地表現出西莫夫的技巧，在這一場戲里，西莫夫的新穎的、大膽的設計，使得有可能彷彿用“特寫鏡頭”似的，以飄着幾片云彩的天空作為背景襯出演員，展開緊湊有力的羣眾場面；而且被改成游擊隊指揮部的傾斜的破教堂的形象本身也具有了雄偉的、深刻的現實主義概括的力量。

對於美工師來說，和斯坦尼斯拉夫斯基一同工作往往是很困難的，但是，和他一同工作永遠能發現以前所不知道的、新的舞台表現手段，永遠能不斷地豐富這些手段。無論斯坦尼斯拉夫斯基同哪個美工師一起工作——同威廉姆斯或西莫夫、烏里揚諾夫或德米特里耶夫、克雷莫夫或約恩，他總是在實踐中逐漸使美工師認識到，“活生生的生活的真實和生活的氣息”比浮誇的富麗堂皇的“劇場性”更能感動和抓住演員和觀眾，它們比歷來的那種虛假的矯飾更富於表現力，更有舞台效果。

斯坦尼斯拉夫斯基反對瑣瑣碎碎地模仿生活和自然主義地專門注意枝節。他給美工師提出的不是狹隘的形式上和技術上的任務。他不怕採用最勇敢、最大膽、最意想不到的表

現手段和手法，只要它們能正確、鮮明，完善地幫助表達劇本的內在實質，能正確地表明劇本中的“規定情境”，能令人信服地在舞台上再現出正是這個戲所必需的“現實世界生活”。

斯坦尼斯拉夫斯基和聶米羅維奇—丹欽科深刻了解“舞台佈景”在演出中所應起的作用的多样性与复雜性。在他們導演的演出中，佈景在表明劇情發生地點這方面的“描寫的”說明的作用，永遠是與其情緒色彩結合在一起的。他們對演員要求做到創造的再體現，同樣，他們在處理美工師時也要求做到能表現性格，要求美工師的風格及手法依據劇作者的風格和戲劇作品的性質而變化。多才多藝而又細緻深入的藝術大師德米特里耶夫的創作就是這種充分而深刻的創造性再體現的范例，他很善於依據劇本和劇作者的特點每次都求得新的，意想不到的，大膽的表現手法。

斯坦尼斯拉夫斯基認為，舞台環境、佈景及燈光的真實可信，可以說是“生活真實的媒介”，是幫助演員擺脫陳規舊套、裝腔作勢、矯揉造作的手段。斯坦尼斯拉夫斯基了解，外部環境及其所引起的情緒能夠影響角色的內心生活，影響演員的心理和體驗。他希望美工師能用自己的佈景促使演員產生為劇本和角色所必需的情緒回憶和情感，能創造出幫助演員正確處理內心與外形動作的條件。後來，現實主義表演技巧的提高已經要求舞台佈景必須做到這種真實可信了。斯坦尼斯拉夫斯基要求舞台美工師必須積極地、一貫地參加

排演工作，根據演員和導演在排演中所尋求到的結果來尋求佈景、化粧和服裝的處理，他曾對一個美工師說：“必須了解心靈，才能創造形体。我希望你做到和諧的創作。”佈景的處理與演員的技巧之間的聯繫愈來愈加強，愈來愈成為有機的了。斯坦尼斯拉夫斯基所天才創造的關於演員創作法則的學說，在許多方面也確定了蘇聯舞台美工師的創作原則。

近年來，在我們各劇院里有一些演出的設計達到了極高度的藝術水準，鮮明而動人地幫助揭示這些演出的思想內容。

中央蘇軍劇院演出“賽爾該·拉佐”一劇時，Ю·皮明諾夫創造了該劇的真正現實主義的、充滿生活氣息和詩意的舞台形象。在他所設計的這些佈景中，完全沒有那種上部飾以重疊錯綜的樹葉形的簷幕和兩旁是對稱的令人厭煩的一道一道邊幕裝飾的、俗氣可厭的、劇場式的“森林”風景。在中央蘇軍劇院的巨型舞台上，他一個接連一個地展示出了遠東大自然景色的美妙圖景，這些圖景的生動活潑、雄偉有力是激動人心的。

皮明諾夫常常受到一些公正的批評，因為他對待許多舞台創作採取了小型油畫畫家的態度，很少注意到演員，不努力尋求便利舞台調度並富有表現力的處理手法，濫用對稱的正面表現方法，致使他的舞台構圖有些千篇一律。但在為“賽爾該·拉佐”一劇設計的佈景中，他却利用了对角線式的舞台設計，採用了不規則的台面處理，而力求創作出富有

表現力的供演員動作的區域。

皮明諾夫為“賽爾該·拉佐”一劇所作的佈景是這位美工師的一大成功。這毫無疑問是該劇院在這個演出中所獲得的最大的成績。然而我們並不能責備美工師使他的工作具有了獨立存在的性質。皮明諾夫的主要功績，就在於他正確地展示了演出的主題，表現出鼓舞和迷戀了他的這個主題的那種宏偉規模、歷史事件的英雄氣概。具體歷史情境的真實性與獨特性。他的佈景不僅沒有“妨礙”。而且還以其現實主義繪畫形象的力量幫助了演員的創作和觀眾的感受。

蘇聯著名美工師們的優秀創作都具有這樣一個優點，就是對於所描寫的事件的本質有着深刻的理解和詩意的想像。

В·伏爾科夫為小劇院演出“北方的曙光”。及為歌劇“暴風雨”所設計的佈景的基本優點在於，美工師給舞台造成了俄羅斯生活。俄羅斯自然環境。俄羅斯景色所索有的那種質樸與自然的感覺。這是一種樸素而又深刻的抒情意境，它就像俄羅斯歌曲那樣“動人心魄”。伏爾科夫的這兩個作品彼此非常相近，它們的共同處正是這種生活真實感。

我們看到一片肅穆的北方景色，在前景上是幾座粗笨的，蓋得很結實的、因年月久遠而發黑了的農舍，在遠處是一帶廣闊寒冷的河流。在暗淡的天邊背景上顯現出小小的木造的教堂的圓頂和高大的和彎曲的枝葉披散的樅樹的側影。在美工師所創作的這幅圖景里，有一種莊嚴雄偉的感覺，也有一種一下子便能夠把觀眾引入劇情的緊張氣氛中去的深刻的戲劇

性。这个背景具体、質樸，所有的細節都十分现实，而同时又富於詩意的概括性，在这一背景上，“北方的曙光”演出中的主人公的生活獲得了真正的舞台表現力。壮求格島上的美國死亡营一景是伏尔科夫所創作的戲劇性最强的場面之一。陰暗潮濕的木棚里，一些骯髒的板床，在昏暗的窗后，一盞在風中飄搖的灯閃爍着——这就是整个佈景。虽然佈景極其簡單，可是美工师由於富於心理效果地运用了光，而达到了所需要的結果，帮助導演和演員表現出被俘的共產黨員所处的那种駭人听闻的环境。

在斯坦尼斯拉夫斯基和聶米罗維奇-丹欽科音乐剧院演出“暴風雨”一剧时，也使人体驗到同样的感激美工师的心情。陰沉、有霧的天气，村舍上空天色愁慘，陰云密佈，远处是一片發暗的、光秃秃的、秋天的田野——在这一場面里充滿着痛苦悲慘的气氛。美工师在这一場面里傳達出人民的痛苦、對於即將發生的事件的不安的等待。可能，有些爱好“劇場性”的美丽修飾的人，倒希望在这个演出中看見俗套的“金黃的秋天”的繁茂景象，而不是伏尔科夫所表現的那些被秋風吹得光秃秃的枯樹，上面还有几处黑忽忽的烏鴉巢，但是，藝術的真实不是在他們所希望的这一方面。

B·倫金为瓦赫坦戈夫剧院演出“白毛女”一剧所設計的佈景的成功，也是由於設計者坚持现实主义的原則而獲得的。上演中國剧本，这使美工师很可以設計出一些新奇觸目的“外國情調”的佈景，而这种可能条件是多么誘人啊！然

而，美工師沒有採取“裝飾”的路綫，而是尽力幫助導演揭示劇中所描寫的事件的社會意義，傳達出該劇的特點及其真正的民族性。事實上他確是成功地做到了這點。在他所設計的這一佈景中，現實主義舞台形象的質樸與明晰，與中國藝術所特有的節奏性和音樂般的表現力結合在一起了。

近年來，許多劇院在佈景設計方面都有巨大的成就。其中可以舉出下列一些作品：E·尼科拉耶夫為白俄羅斯科拉斯劇院演出“毀壞了的巢”所作的設計、M·阿爾強為換里溫松杜江劇院演出“米卡艾爾·納爾邦強”所作的設計、C·別羅果羅維為新西伯利亞歌舞劇院演出“荷宛斯基親王的陰謀”及“紅色火炬”劇院演出“海鷗”所作的設計，及B·波里索維茨為基輔佛朗柯劇院演出“第聶泊河之星”所作的設計。

列寧格勒城各劇院的美工師作了許多鮮明而富有表現力的佈景設計。C·維爾薩拉捷設計的“塔拉斯一家”和“睡美人”，A·康士坦丁諾夫斯基為基洛夫歌舞劇院設計的“伊凡波洛特尼可夫”，為小歌劇院設計的“蘇沃洛夫大元帥”，H·阿爾特曼為普希金話劇院設計的“夜的戰勝者”和A·伯蘇拉耶夫為該劇院設計的“北方的曙光”，H·柯基莫夫為新劇院設計的“暗影”——都是這種鮮明而富有表現力的佈景設計的例子。Г·托夫斯托諾果夫在列寧格勒列寧共產主義青年團劇院演出的“星星之火”（設計者：美工師И·烏斯科維奇B·伊凡諾夫），“不朽的道路”和“艦

隊的復滅”(設計者：美工師B·伊凡諾夫)等劇，均以導演意圖與造型處理的緊密結合而見稱。

莫斯科與列寧格勒各劇院擁有極優秀的導演和美工師。M·凱德羅夫、A·波波夫、Ю·查瓦茨基、H·奧赫洛普科夫、A·洛巴諾夫和Г·托夫斯托諾果夫等都非常重視每一演出的造型處理，大膽地在佈景裝置方面進行各種試驗，力求使佈景裝置能最大限度地符合於演出的思想，像H·希富林、B·伏爾科夫、B·倫金、И·拉比諾維奇、A·伯蘇拉耶夫、B·克諾卜羅克、B·謝斯塔科夫等等這些美工師，都對於劇院工作有非常豐富的經驗，並且在自己的創作中實行所謂造型導演的原則。

也許有人要問：美工師在演出中應該是導演的合作者、演員的真正的朋友，他的主要任務是要展示劇本的內在主題和思想內容等等，像這樣一些眾所周知的真理還需要一次又一次地來証實其正確嗎？乍一看來，好象上面談到的斯坦尼斯拉夫斯基的這一切簡單明確的原理，已經為大家所熟知，甚至是已經為大家所公認了的。但是，可惜得很，對於這類問題的答復還是只能有一個——是的，必須這樣做！其所以必須，是因為，除去蘇聯美工師的優秀作品而外，我們還可以看到一些淡漠的匠藝，冷冷的表面裝飾的情況，對於演出的造型處理採取膚淺的、不深入的態度的情況。

“無衝突的劇作”這種錯誤理論給蘇聯演劇，包括舞台美工師在內，帶來了極大的危害。問題不僅在於，由於所處

理的剧本是無生气的、蒼白的、軟弱無力的，便使得舞台美工師的創作也貧乏空虛起來，使他們得不到創作的喜悅（只有在深入鑽研那種具有尖銳的內在冲突与鮮明有力的“貫串動作”線索的結構嚴緊的剧本時，才能得到這樣的創作的喜悅）。而且這種危害首先表現在，許多美工師在反映現實的態度上，顯露出不願意看見現實的矛盾，不願意看見現實的實際冲突的傾向。粉飾現實、極力消除現實的矛盾，不善於通過鮮明動人的形象來體現蘇維埃社會多方面的、沸騰的生活，這就造成了佈景處理的千篇一律現象。將“典型”當作“某種統計的平均數”的這種見解，產生了刻化和千篇一律的現代室內景物、“工業的”和“集體農莊的”外景、各種不同機關和企業領導人的相似的辦公室、各種不同職業、愛好和習慣的蘇維埃人的相似的住宅。所有這一切佈景都失去了活生生的生活氣息，沒有真實性和說服力。

有時，佈景裝置的缺點是由於某些美工師業務修養不高，繪畫鍛鍊不足所致。有時佈景裝置的缺點也是由於匆忙趕制、劇院工作缺乏計劃性、或者缺乏必需的材料、設備等等而造成的。但是我們以為，佈景裝置上的許多重要的缺點是由於一些原則性的錯誤而產生的，而這些原則性的錯誤首先就是導演對演出的處理的錯誤，導演和美工師在工作中沒有必要的緊密聯系的結果。

從斯坦尼斯拉夫斯基的學說中很自然地可以得出結論：美工師在一出戲的演出中的作用是非常重要的，但是關於導

演对演出的造型处理負有責任的这个原理也是同样自然的結論。

舞台美工師應該是導演式的美工師，——斯坦斯拉夫斯基的这个原理是經常为人提起的。可是，按照斯坦斯拉夫斯基的意見，真正的導演一定也要是美工師。当然，这并不是說，導演必須熟練地掌握素描与繪画的技巧。然而非常明顯，導演必須对演剧藝術的造型問題非常熟悉，然后他才能与美工師一道創造富於表現力的舞台設計和場面調度。他应当感觉到处理演出中的光与彩色的任务、画景与空間的任务，都是他自己的導演任务，都是導演意圖的有机的、極重要的一部分。

我們以为，在这方面，可以向我們的許多導演們提出很多批評。我們舞台上所以出現那种不能帮助揭示剧本內在冲突和“情緒”的平淡無力的造型处理，很多不正是因为導演不善於誘導美工師，而有时甚至索性逃避和拒絕过問美工師的工作嗎？

在某些外省剧院的舞台上常常出現一些和某一“首都剧院”的演出几乎完全一模一样的佈景，这种情况是偶然的嗎？譬如，到过外省去的人几乎沒有一个不曾見過美工師倫金为莫斯科諷刺剧院演出“有陪嫁的婚礼”一剧所作的設計的無數的复制品。而且，这种对別人的演出設計的“利用”多半都是純粹机械式的、表面的，他們毫不考慮到这一設計是根据什么意圖產生的，以及这样的設計提供了什么样的場面处

理的可能性，所以也就使这些可能性得不到利用而喪失了它的意义。

1952—1953年度的演出季節中，在里加的舞台美工師作品展覽会上，可以看到Л·格拉斯馬尼斯为“欽差大臣”一劇所作的設計圖，这簡直就是抄襲中央苏軍剧院演出該剧时的設計。这样的“模仿”还有什么可以辯解的呢？难道这不是說明这里犯了嚴重的錯誤、放棄了創作独立性嗎？

同一个展覽会上展出的格拉斯馬尼斯为“奧賽羅”一劇所作的設計圖，使人不能不指出另一种性質的錯誤。在“奧賽羅”的舞台設計里表現出惡劣的劇場式的“美丽”和造作的外表效果的痕跡。由於追求类乎十九世紀歌剧院的那种華美和“动人的”壯麗場面，結果却使剧情的發展失去了现实意义。例如，我們知道，元老院夜間會議是討論國家重大事件的，所以無疑應該是秘密的，可是在这一場戲的处理中，美工師却設計了直接接連廣場的華丽的、开闊的柱廊。这种違反真实的情况不僅是美工師的过錯，而且也是導演的过錯。令人不解的是，像B·芭留娜絲这样經驗丰富的導演竟接受了美工師这种与生活真实相抵觸的处理，而沒有發覺它与莎士比亞原作的不相符合。

格拉斯馬尼斯是一位在戲劇界工作多年的、很有才能的美工師。但是，他需要从導演方面得到積極的帮助，才能擺脫他所素有的愛好華丽和雄偉場面的傾向，而獲得生活的真实、自然和質樸。在这一方面他已經有了一些成就。例如，

在他和導演芭留娜絲一同完成的“美麗的姑娘”一劇的演出中，已經有了一定的改進。第一場的設計是成功的，在這一場里，真實的、畫得很好的風景使人產生生活的真實感，使人感覺到春天的詩意、初春寒冷時日的清新與生氣。美工師描繪了實景，描繪了大自然，這就使他走上正確的途徑，克服他的許多作品所素有的程式化的“劇場性”。美工師為黨組長辦公室也創造了令人信服的、忠實於現實生活的舞台面。但是在劇情的進程中，在展開熱烈的場面、激烈的爭論時，劇中主人公幾次從辦公室跑出去，把門敞開，消失於黑暗中、消失於門外的一片漆黑的窟窿里。結果演員的真實的表演所造成的真實生活的幻覺立刻就被全破壞無餘了。而導演竟然容許了這種惡劣的假定性闖入他所創造的舞台生活里，無情地破壞這種生活。

我們談到這些例子並不是僅僅為了指出這個導演與這個美工師工作的缺點。不，這些例子決不是個別的，而是說明着舞台美術工作中的普遍的不佳的情況。

不僅在外省，而且在首都的各個劇院里，我們有時也還遇到這種對待佈景裝置的態度，這種態度不能不令人堅決反對。電影演員研究劇院演出“沒有陪嫁的女人”一劇時，採用了已故的B·德米特里耶夫這樣卓越的舞台美工師的設計圖。我們故意說他的設計圖是“被採用於這個演出中”的，因為我們沒有權利說德米特里耶夫是觀眾在舞台上看見的那些佈景的作者。“沒有陪嫁的女人”是這位美工師在其創作