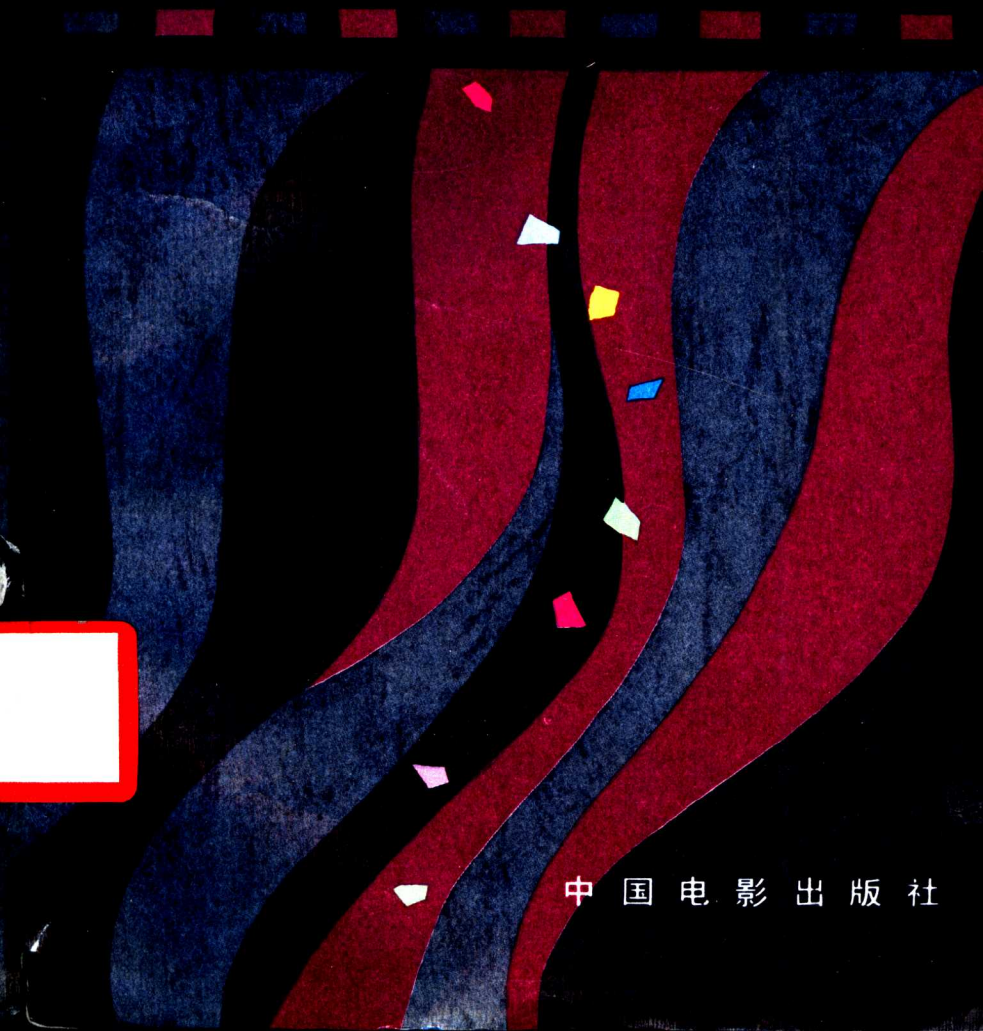


银幕与舞台

画面构思

姜 今 著



中国电影出版社

内 容 说 明

本书作者系广州美术学院的教师，曾参加过许多部电影和舞台剧的布景设计工作，积累了电影与舞台美术工作实践的经验，并有一定的理论修养。本书的各篇以创作构思为重点，在现实主义、美学原则指导下，探讨了电影美工和舞台美术的特性；其中有一定篇幅涉及了中国戏曲艺术的舞台设计以及舞台艺术片的特点，有很好的见解和宝贵的史料。

本书分上、下编，从实际出发，分别论述了电影、舞台美术，例证具体，并附有图片可资参考。

本书的出版，将在电影美术与舞台美术的探讨研究方面起一点桥梁作用，以利于学术交流、探讨和借鉴。

责任编辑：陈 激

封面设计：何 茜

银幕与舞台画面构思

中 国 电 影 出 版 社 出 版

宏伟胶印厂印刷 新华书店发行

开本：850 × 1168毫米 1/32印张：10 1/4插页：6 字数：230,000

1987年8月第1版北京第1次印刷 印数：1—4000册

统一书号：8061·2918

定价：2.50元

序

美学，在电影艺术中，是一个动力，它使电影迅速地摆脱了生活的复现而成为创作，很快就进入了人们的心灵深处，成为一种思想，一种美的魅力。

电影装置，塑造典型人物的典型环境，设计工作称之为“电影美术”，也标志着“美学”在起重要的作用。就是说，通过美的原理，美的法则，创造了典型人物的典型环境。由于这个原因，我们需要探索它那深广的艺术领域，及其设计思想和表现技巧，才能摆脱自然主义的困惑。要达到这个愿望，它的关键，就在“画面构思”。

电影美术，正像电影的“场面调度”一样，它是在舞台调度的基础上发展起来的，因为舞台美术史已有几千年了，电影的诞生只是短短的百多年历史，电影与戏剧是分不开的，为了更深刻地研究电影美术的发展，这里选了一部分有关舞台美术的论文。反过来说，由于电影美学的飞跃发展，舞台美术也可以从电影艺术中吸取新的营养。这种姊妹艺术的血缘关系，也是本书研究的两个方面。从我个人几十年的艺术实践中，也深深地感到各种艺术之间相互所起的促进作用。而且从美学的深度来说，它们都是共同植根于一个沃土上的。

我的银幕设计，是从舞台调度开始的，而我对舞台设计生命力的理解，又是从电影的运动性中获得启迪的。在这个时代，要孤立地去研究一门艺术，有所收获，几乎是不可能的。因此，本书的出版，对初学者来说，是希望在电影美术与舞台美术之间起一点桥梁的作用，又能在两者对照之间看到各自的特性和不同的艺术风格。而对电影和舞台设计家来说，则是想有利于学术交流，

进行广阔的探讨。

电影由于与科学的紧密结合，进行技术革命，这个发展，值得我们注意的是，它是在美学的指导下进行的。（例如从一个镜头改进到五个镜头；从布光到电影装置……等等），这就使电影在艺术中获得了巨大的生命力，它已成为艺术中最先进的锐利武器。它可在同一时间、同一空间、同一场合打动千千万万观众的心。

电影的这种“视觉形态”，可称为“视觉动力”，这种力量，主要是通过美的造型体现出来的。

造型——设计：人物、环境、矛盾、冲突……通过画面构思表达出来，而且在运动中不断地发展。因此，舞台和电影的“设计学”，又称之为“造型导演学”，这是非常实际的，它区别了一般的美术——绘画和雕塑。

电影是从西欧诞生的，西洋的美学的电影中，也像西洋油画、水彩一样，它表现的是西洋的哲理、艺术观、西洋的风格。然而，每一种艺术，当它要为某一民族所接受时，它又必须和自己的民族性、民族风格结合起来，才能茁壮成长——生根、开花、结果，才可能发挥更大的作用。我们在研究这个问题时，所以选入了有关中国戏曲艺术的论文。大家知道，世界戏剧分三大派：俄国的斯坦尼斯拉夫斯基，德国的布莱希特，中国的梅兰芳为代表。其实只有两大派，即西洋的戏剧，中国的戏曲。我们的电影艺术必须吸取西洋戏剧和中国戏曲的美学原则，创造出具有民族特色、民族风格的电影。当然，这种吸收不是生搬硬套，而是融合升华。

这部书稿，原意在现实主义、美学的指导下进行探索，对电影和舞台的现代派、构成派、超现实主义、未来主义……等，均未涉及。我想，这个问题非常复杂，也涉及社会主义艺术赞同什么，反对什么；可以兼收并蓄什么，所以作者还必须不断地学习。但有一点，我们相信中国的戏曲艺术，是一种具有深邃美学

思想的艺术，它所涉及的艺术哲学的深广奥蕴，也就足以为探讨各种问题作借鉴。不管它什么派、什么主义，归纳起来，也不外乎现实的，浪漫的，或非现实，非浪漫的了。我们完全同意艺术形式的多样性，但它必须反映作品和作者的思想、感情，鼓舞人们在时代的变革和生活的斗争中前进，伟大的艺术作品完全有这种力量，这也是我们的责任。

现代电影的发展，各种倾向形式的涌现，如何走上一条正确的道路，关键在于美学思想、艺术构思、形象典型，有打动人心的艺术技巧。这是美术设计者不可缺少的修养，离开了这些原则和条件，就很难创作出具有深度的作品。凡是在艺术创作上所走过的道路，都是曲折的，但我们还是希望少走弯路。要少走弯路，就必须在理论上进行探索，更寄希望于来者。

这部书稿经过了“史无前例”的风暴而幸存，它回顾当时的银幕与舞台上所出现的优秀作品，反映了一定的繁荣。然而，许多作者都在“风暴”中遭到了摧残，今天看到这些作品时，不仅感到亲切，还会有难言的敬意，这也是书稿对当时影片、剧目、论述的观点都不作变更，保持原貌的原因。

银幕、舞台要真正使它从生活而变为美的“画面”，确是一件不容易的事，必须经过苦思构想，意匠经营，在汗水的冲击中才能获得。所谓诗情画意，战斗性，感人的力量，都离不开美学原则，这就是“画面”“构思”的精英所在。

伟大的画家石涛，有句名言可作为设计者的座右铭：

“墨海中立定精神，笔锋下决出生活”。

..... 中国美术史(内容见式) 中国美术史——思想内容	
..... 中国美术史(内容见式) 中国美术史——思想内容	
..... 中国美术史(内容见式) 中国美术史——思想内容	
..... 中国美术史(内容见式) 中国美术史——思想内容	
..... 中国美术史(内容见式) 中国美术史——思想内容	
..... 中国美术史(内容见式) 中国美术史——思想内容	
..... 中国美术史(内容见式) 中国美术史——思想内容	
..... 中国美术史(内容见式) 中国美术史——思想内容	
..... 中国美术史(内容见式) 中国美术史——思想内容	
..... 中国美术史(内容见式) 中国美术史——思想内容	
序.....	(1)

上 编

论 电 影 美 术

论形式美.....	(3)
一、形式美是格律，是形象高度的概括.....	(4)
二、画面、布景的形式美.....	(5)
三、动静美与散点构图的完整.....	(12)
四、前景的运用和空间的分割.....	(15)
五、装饰、光和色的变化.....	(17)
动作中心.....	(20)
一、贯串动作.....	(21)
二、动作支点.....	(25)
三、镜头运动.....	(29)
四、布景中心与表演中心.....	(31)
五、布景的风格和表演的风格.....	(33)
戏曲电影的美术设计.....	(37)
一、表演和布景的矛盾.....	(37)
二、镜头运动与布景的矛盾.....	(42)
三、构图与填镜头之空.....	(46)
四、什么是电影的真实.....	(49)
五、舞台剧与电影的关系.....	(52)

画面构思——兼谈影片《大浪淘沙》美术设计 (56)

- 一、电影画面的特性 (56)
- 二、画面的生活依据、历史背景、时代气氛 (59)
- 三、环境的变化与剧情的发展 (64)
- 四、环境与场面调度 (66)
- 五、艺术技巧构成画面的形式美 (72)

下 编

论 舞 台 美 术

舞台美术的诞生和发展 (79)

序语 (79)

- 一、中国戏曲的发展与布景风格的形成 (80)
- 二、西洋戏剧的发展与舞台装置的形成 (93)
- 三、中国现代舞台美术的发展 (103)

论舞台设计 (109)

- 一、创作激情和剧本主题思想 (110)
- 二、典型人物和典型环境 (112)
- 三、时代气息与历史特点 (115)
- 四、环境和表演的关系 (118)
- 五、对比与节奏 (125)
- 六、展开矛盾冲突 (127)
- 七、含蓄、简练与集中 (132)
- 八、情景交融 (137)

舞台构图 (142)

- 一、舞台构图的特点 (143)
- 二、构图原理 (149)
- 三、形象组织及光与色的构图 (157)
- 四、构图与人物调度 (175)

舞台空间	(198)
一、舞台空间的划分	(198)
二、舞台空间的大小	(202)
三、舞台空间的视角与灯光的射角	(205)
四、舞台空间的艺术处理	(212)
五、布景三面结构空间与一面结构空间	(216)
六、舞台模型的作用	(221)
论戏曲舞台设计	(230)
一、戏曲风格的形成	(230)
二、舞台美术在戏曲中的作用	(234)
三、戏曲的特点和设计的风格	(235)
四、表演与布景的矛盾	(241)
五、戏曲布景构图的特点	(250)
六、生活的真实与舞台艺术的真实	(252)
七、机关布景的利弊	(256)
八、戏曲舞台设计的几种处理方式	(259)
散论	(266)
一、总论	(266)
二、设计构思	(273)
三、导演和美术家	(286)
四、灯光	(289)
五、服装	(296)
六、道具	(301)
七、化妆	(305)
后 记	(315)
编后附记	陈 澈 祖绍先 (316)

上 编

论 电 影 美 术

2020年10月

论形式美

任何一种艺术，都是通过它的特殊形式表现出来。形式美，使各种艺术获得不同的艺术风格和鲜明的个性。这就是说：没有形式，也就没有艺术。形式和风格是在历史的持续中形成的，它反映了人类的精神生活和物质文明，内容和形式的辩证关系，推动了艺术的发展，产生了优秀的作品，鼓舞人民，教育人民，这是永不磨灭的艺术的力量。

电影美术，是构成电影语言的一种元素，它的任务是通过美术的造型来塑造人物。美术设计，是一种形象思维；它首先要考虑的是如何运用“形象”这一最基本的表现手段来达到它的目的；同时也应从“形象”来评价它在影片中所起的作用和成就。因此，“形象”便成为电影美术起决定性作用的唯一的武器。形象的塑造，又不能离开具体的内容和表现的形式，而具体的内容又必须通过艺术的形式把它表现出来。

当我们提到形式和内容的关系的时候，谈形式美并非否定内容，而是与内容相结合的，互相影响的，也就是为了更好地表达内容。毛泽东同志说：“我们的要求则是政治和艺术的统一，内容和形式的统一，革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一。”他又说：“缺乏艺术性的艺术品，无论政治上怎样进步，也是没有力量的。”这就说明了形式美的作用和它的意义；内容和形式是一种辩证的关系，内容决定形式，形式又反作用于内容。车尔尼雪夫斯基曾说：“把形式与内容分割开来，就是毁灭内容的本身，反过来也是一样，要是把内容和形式分割开来，也就意味着形式的毁灭。”作为一个电影美术的造型者，如果不善于运用高度的艺术技巧通过优美的形式来表现作品的内容和思

想，那就等于未尽到其本身的职能，也就降低了美术造型的意义和作用。因此，有必要对形式美进行一些探索。

一、形式美是格律，是形象高度的概括

(一)形式是格律。诗有格式、韵律；音乐有节奏、旋律；美术的形式也有其格局和规律。

美术形式的格律，是来自生活与自然的规律。例如“反复”的形式，在生活中是常见的，如楼梯、柱子的排列都是反复的。又如“渐层”的形式，它是根据自然景物的距离、视觉的变化而产生的，如水波的扩散，森林的愈远愈密愈小的变化等。如“对称”的形式，人的本身就是对称的，直立和正坐时显得很庄重；我国古典建筑的对称形式，就显得非常安定。但当人体有了动作时，就产生了“均衡”的形式，“均衡”的形式在生活中则被普遍地运用着，虽然在数量上、大小上、距离上都可以不一致，但它必须保持平衡，因而在生活中它既活泼又安定，如果人们的生活中老是一种形式，那就单调而枯燥了。现在人们将这些生活的规律提升到艺术中来，成为一种美的法则，使内容得到了丰富多彩的表现。例如戏曲影片《红楼梦》的美术设计中，“均衡”形式运用得很好，镜头很活，环境的变化多，在一定程度上表达了大观园的气魄。但在“渐层”形式上，就还感到做得不够，缺乏逐渐层深的游览的意境，没有达到“峰回路转”、“柳暗花明又一村”的效果，如藕香榭、怡红院、潇湘馆等处，都比较孤立。“反复”的形式也运用了，有的地方还嫌不够，有的地方则运用得较好，如潇湘馆，黛玉死后，用同样的环境、同样的角度、同样的画面，拍出了不同的动人镜头，俨然音容宛在。这样的“反复”，情景的变化，对戏很有推动力。林黛玉在葬花时，曲桥清水涟漪，花影浮动，模糊一片，使她触景生情，她想“随花飞到天尽头”，只有再加一个“天尽头”，才能更深刻地显示她的命运的渺茫，因而问“何处有香丘？”这样，才能更使人同情。

(二) 形式美是形象的高度概括。形式所唤起的美感是形成艺术魅力的重要因素，是一种艺术的形象的感性力量；但由于形式是从“意匠”中产生的，它也带来了“分析性”的理智成分，使我们对“形象”的认识又产生了一定的艺术距离。如一般所说的点、线、面、圆、方、三角形的产生，是客观自然界与生活中某种形象的概括。由于人们对客观事物的印象与联想，因而对这些形象产生了感性和理智的概念。横点使人感到像月光下的银波；直线的排列，象征着森林；横线的排列，象征着平静的海水；乱的圈线象征着烦恼等等。这些形象必须再通过人的思维产生联想后才有生命，运用得巧妙，就可避免形式主义。《蔡文姬》（北京人民艺术剧院演出）中的森林，只是几幅布条，打上光，感到既有气势而又森严、优美。但如果离开了人物的活动，割断了联想，就变成形式主义了。正因为设计者掌握了蔡文姬的表演节奏（音乐性）这一特点，形式美使戏的演出风格鲜明而清新了。影片《杨门女将》的葫芦谷，仅几块剪影平片，和穆桂英的行动配合起来，就产生了悬崖峭壁的险峻的效果。戏曲中的形式美就是将生活与自然形象集中、提炼，使之更理想化，脸谱、衣箱、砌末和虚拟动作的形成，也都是形式高度概括的结果。

二、画面、布景的形式美

(一) 统一与变化：电影布景中的形式美，不一定在每一个画面中都包括所有的美的形式，但它应该集中表现在某一种美的形式之中，其他则是次要的或不需要的。形式美既要求具有丰富的变化，又要统一，统一是决定形式美最重要的法则。如电影布景中的深度、广阔、质感、曲折、高低，是能造成银幕画面的丰富变化的，但不一定每一部影片、每一个镜头都要如此。根据剧本的内容和不同的表演要求，有的可着重于深度，有的可着重于质感，有的可以平浅；有的可虚，有的可实；有的可以着重“线”的造型；有的则可以着重“面”的造型；有的亦可偏于光影

色彩的变化或装饰的夸张。像音乐中的以一个主音来作为统一全曲的基调一样，使之变化而又统一。有些影片的布景，孤立地看，个别的形象也是很美的，看得出作者有某种追求，但在镜头的运动中、衔接中，就显得很杂乱，不调和，这就是对形式的运用缺乏主次之分，没有通过主要的形式把它统一起来。例如影片《三看御妹》，从外景看来，很抒情、很简炼，有装饰画意，较虚；但内景却非常实，琐碎而繁重，这就使外景显得很虚假了。从内景来看，景之实与表演之虚又有点格格不入，这就是没有得到统一的结果。我们看《哈姆雷特》的美术设计，它为了表现压抑、苦闷、忧郁的悲剧气氛，采用深重和质感来表现这种效果。《马歇尔，欢迎你》为了讽刺和嘲笑马歇尔带来的灾难，搭了一条古老的西班牙式街道，整个布景就是以“假”来贯穿全剧的中心。在《毁灭的发明》中，强盗想利用科学发明来进行掠夺，结果他自己遭到了毁灭，美术设计为了使影片富有历史趣味而又有现实意义，它采用了版画的风格，以“平”为主，从平虚中来达到这种幻觉。《林家铺子》是三十年代民族工商业处于大鱼吃小鱼加上帝国主义侵略双重压迫的苦难时期，作者以朴实的笔调描绘了社会的悲剧性，美术设计则以质朴达到了平易的效果。舞剧片《冰上的梦》和歌舞片《百凤朝阳》，为了表现优美的舞蹈的音乐性，美术设计偏重于假定性的装饰效果。《碧玉簪》由于强烈的戏剧性与现实性，加上越剧表演的生活化，使美术设计偏实重简略，显得非常协调。《杨门女将》由于京剧的武打、唱工的高度音乐化和舞蹈化，美术设计以“平虚”的手法表达了与表演风格相吻合的情调和意境。这样，影片的风格样式就突出出来了。变化愈多的形式，就愈要注意它的统一性，否则变化就会变成紊乱；反之，形式愈统一，就愈要注意局部的变化，否则它又会使人感到单调。

统一是起集中的作用，变化是起丰富和加强的作用，统一与变化是有矛盾的，是相对的，要有变化才能发挥统一的作用，没有统一，变化也就失去了目的性。艺术品不仅要从统一中来寻找变

化，而且要通过变化来达到统一。画家石涛的画，变化越丰富，就越感到单纯。八大山人的画，越简炼就越感到变化万千。中国画中有许多皴法，但是每一幅画中往往只用一种皴法，这就是单纯性。而且画中对立的形象总是用在画龙点睛上，这一“点”也总是把人吸引到意境的深处，起集中的作用。电影要像一幅长卷国画那样，镜头的远看、近看、移动、从整体到局部，或特写，都应该是精炼的、优美的，既有变化，又是统一的。

（二）对称与均衡：对称形式，是依据一中心点，左右或上下采用相同的物象组织而成，给人感到非常整齐、安详、庄重，一般来说有静的感觉。因而在悲剧和正剧中，时常使用它，显得很严肃。当然，这也不是绝对的，在喜剧中如果运用得巧妙，对比更为强烈。如《钦差大臣》中假钦差接见地方官员们时，有的地方美术设计者采用对称的手法，讽刺的效果就更强。这种手法在一般的影片中用得不多，比较难用，如《十五贯》中的“判斩”，《甲午风云》中的庆功“摆宴”，《杨门女将》中的“祝寿”，《带阁楼的房子》中那种忧郁烦闷的林荫道，都是想运用对称的形式来达到某种气氛或特殊情调的效果的。

均衡形式，它在中心点的左右或上下的发展均不相同，但从总体来看，它是保持平衡的，给人有运动和发展的感觉，这是影片中运用得最普遍的一种形式。它适合镜头运动的特性，镜头角度多，画面的变化多，由于空间变化灵活，更有利于场面调度。但在中国建筑与陈设的处理上最难，因为中国古典建筑都是采用对称形式的，因此在许多戏中就要打破建筑规格。电影美术设计者并不是建筑师，不是给演员造房子，而是为了塑造典型环境中的典型性格——典型人物。但在未破之前，必须掌握破格之格，否则布景不会活，会走进死胡同。中国建筑没有不规则的穿堂或暗穿道，只有对称的厅堂和走廊，它在整体结构上采取对称形式，在局部结构上采取均衡形式，在陈设上它又采取对称形式，它的公式是对称（整体）——均衡（局部）——对称（陈设）。庭园建

筑则不同，它是根据地形来变化的，只要有机会，它还是不放弃对称形式的运用。在影片《孙安动本》中，因为没有用好对称的形式，所以皇宫没有气势。在《周信芳舞台艺术》中的“杀惜”一景，均衡形式没有用好，削弱了民族特色，如楼房的结构，道具的安排，屏风，套间、楼梯上的窗子都缺乏条理，显得较零乱，更重要的是与剧情结合不紧，与动作缺乏联系，相反地起了分散的作用。

破格。是为了艺术上的要求，为了气氛、剧情、镜头运动和场面调度。但在观众看来，要感到没有“破”，“破”是表现在艺术处理上和技术结构上，但不能破掉美的秩序、韵律与和谐。在电影布景中，也不能为了运动而运动，片面地追求深远、层次，盲目地加门、加窗、加套间，给墙乱拐弯，其结果，分散了戏，也分散观众的注意力，这也是形式主义。

（三）比例与节奏：比例在电影布景中，对造型来说，是非常重要的，大致可以分为两类，一是自然形象的比例，一是建筑形象的比例。而自然形象（山、水、树木等）的比例，又多半是根据建筑的比例来决定的；建筑形象的比例（房屋的高低、门窗的大小，家具的尺寸等）则是根据人的比例来决定。人的比例是很优美的，建筑中最早的柱式是根据人的形态转化而来的。自然形象的比例是奇数配合，而人的比例有奇数也有偶数，因而反映在建筑中也包括奇数和偶数比例的配合。决定建筑美的也正是建筑物各个部分和各个构件的本身与相互之间的比例关系。例如门窗的高和宽的比例，门窗和墙面的比例，柱子和柱子空间距离的比例等，它包括一座建筑物在三度空间和两度空间的各个部分之间的虚与实的比例，这就使造型设计起了丰富的变化。古人在画论中谈到：“稀地可以跑马，密地不能通风”，看来是一种构图的方法，其实它是指自然形象的奇数的比例。

在电影布景中，除了注意景物本身的比例美之外，还要注意环境空间的比例美，它是场景节奏和表演节奏的依据。我们在一

场布景中或在拍外景中常常失败、感到不美，这往往是由于在人物、建筑、山水、树木的比例上没有配合好。同一场景，同一角度，由于镜头高低不同，人物与景的距离和摄影机的距离不同，可以拍得很美，也可以拍得不美，这是由于比例起了变化的缘故。如果镜头延续下去，由于空间比例的变化，在景的节奏上也可以产生很美的或不美的效果。这就是说：节奏，也是由各种不同空间比例的虚实关系之间的连续运动而产生的。

关于节奏，由于电影的运动性，对节奏的美有着强烈的要求，整个影片布景的节奏与每一场戏的表演节奏都应该很好地结合起来，这不仅是剪辑不顺的问题，而是蒙太奇线的结构问题。

如影片《百岁挂帅》中的花厅、走廊、寿堂三景的组成，是贯穿着一根线的。在花厅中，当穆桂英听到焦、孟二将回报杨宗保的死讯后，婆媳两人痛哭；但马上意识到正在祝寿，怕余太君知道，不能哭，两人相互劝说。如没有走廊，这场戏就很难做了，势必等穆桂英唱完，镜头才能调到寿堂中去，那就不免有些呆板，而戏的情绪也就得不到充分的发挥，节奏也就不会很鲜明了。现在有了这个走廊，发挥了电影的特性，穆桂英的悲痛、眼泪、要哭又不能哭的复杂心情，在劝说与倾诉中，镜头慢慢地推移，晴天霹雳（噩耗）所掀起的波涛还没有平息，接着又将是一个高潮。寿堂的笑声和鼓乐声传来，加上交叉的蒙太奇镜头，穆桂英就显得更为悲痛了，但她的深明大义抑制了恸哭和眼泪，她稳重而“平静”地进入了寿堂，这样，穆桂英就成了一个非常可爱的人物。这一节奏的起伏就是依靠装置（三个环境的连接）来完成表演任务的。

又如影片《白痴》中娜司泰谢·费里帕夫娜的房子，是由卧室、套间、过道、楼梯四个部分所组成，卧室带黄色的调子，套间和过道带蓝灰色的调子，楼梯带红色的调子，色调一个比一个浓烈，四个组成部分的空间比例一个比一个小，似乎层层深锁。首先来看卧室，装饰得非常精致，窗子虽垂着厚厚的窗帘（颇有神