

STAGE DESIGN RESEARCHES

# 舞台美術研究

龔和德

中國戲劇出版社

STAGE DESIGN RESEARCHES

# 舞台美術研究

龚和德

中国戏剧出版社

舞台美术研究

---

中国戏剧出版社出版

(北京东四八条52号)

新华书店北京发行所发行

二二〇七工厂印刷

字数275,000 开本850×1168毫米 1/32 印张13 插页3

1987年8月北京第1版 1987年8月北京第1次印刷

印数1—920册

---

书号 8069·1014 定价: 3.00元

## 内 容 提 要

龚和德同志从事舞台美术研究三十余年，在这一领域多有建树。本书汇集了他近几年的著述十六篇。内容包括舞台美术的基本原理，戏曲化装、服装和舞台装置历史沿革的研究，建国三十多年来舞台美术创作基本经验的探讨。附图六十余幅。

此书不仅对于舞台美术工作者具有指导意义，对于导演、演员和戏曲史研究者也有一定的参考价值。

责任编辑：鸣 迟

# 目 录

戏曲人物造型论·····	1
戏曲景物造型论·····	54
创造非幻觉主义的艺术真实·····	109
——话剧《伽利略传》舞台美术欣赏	
努力提高舞台美术质量·····	126
看英国话剧，想到中国戏曲·····	145
布景艺术三题·····	159
现实主义·多样化·民族特色·····	189
——关于布景艺术的回顾与展望	
困难·遗产·创新·····	225
面 具·····	244
戏曲脸谱·····	250
戏曲穿戴規制·····	260
戏剧与舞台·····	276
梅兰芳与舞台美术·····	282
元明杂剧的舞台美术·····	309
明清昆曲的舞台美术·····	333
清代宫廷戏曲的舞台美术·····	361
后 记·····	407

## 插图目录

- 1 明代昆曲《连环记》演出图..... 6
- 2 梅兰芳饰赵艳容..... 16
- 3 ~ 6 京剧马谡、须贾、张飞、项羽脸谱(郝寿臣饰)..... 27
- 7 梅氏缀玉轩藏明、清包拯脸谱..... 28
- 8 京剧包拯脸谱(裘盛戎饰)..... 29
- 9 俞振飞饰建文君..... 32
- 10 黔剧《奢香夫人》的人物造型..... 39
- 11 话剧《王昭君》人物画(郭修民作)..... 52
- 12 清人戏曲画《空城计》..... 81
- 13 ~ 14 话剧《蔡文姬》布景设计图(陈永祥设计)
  - 第一幕, 穹庐外..... 98
  - 第二幕, 单于穹庐..... 101
- 15 ~ 17 话剧《伽利略传》舞台设计图(薛殿杰设计)
  - 第三场, 伽利略的家..... 113
  - 第六场, 红衣主教官邸..... 117
  - 第十场, 教皇居室..... 122
- 18 《请君入瓮》景照(〔英国〕艾伦·拜瑞特设计)..... 148
- 19 《文那啊, 从树上下来吧》的一个演出场面..... 166
- 20 话剧《秦王李世民》宫殿一景(李汝兰设计)..... 167
- 21 话剧《毋忘我》陈家客厅一景(李汝兰设计)..... 169

22	评剧《邻居》布景设计图(马文设计).....	175
23	话剧《阿Q正传》布景设计图(薛殿杰设计).....	176
24	话剧《纸老虎现形记》布景设计图(张正宇设计).....	183
25	话剧《蔡文姬》布景设计图(陈永祥设计)	
	第三幕,蔡邕墓畔.....	186
26	《帕西发尔》舞台设计([瑞士]阿庇亚设计).....	201
27	《海鸥》舞台设计([捷国]斯沃博达设计).....	201
28	《第十二夜》的一个演出场面.....	207
29	话剧《窦巴兹》第三幕布景设计图(王培森设计).....	211
30~32	话剧《萨勒姆的女巫》景照(莫少江、韩纪扬设计)	
	第二幕,普洛克拉的家.....	213
	第三幕,萨勒姆教友会堂事务室.....	213
	第四幕,萨勒姆监狱的牢房.....	213
33	越剧《红楼梦·黛玉焚稿》布景设计图(徐渠设计).....	221
34	《结婚的独白》布景模型([苏联]科特赫尔金设计)...	223
35	新石器时代彩陶上的舞蹈假形.....	246
36	汉代画像石上歌舞百戏的假面和假形.....	246
37	日本《信西古乐图》中的假面舞《拨头》.....	246
38	明代戏曲中的簪形.....	248
39~40	山西北路梆子张飞、杨七郎脸谱(董福饰).....	255
41~42	粤剧张飞、杨七郎脸谱(黄君武、冯乐永饰).....	255
43	京剧鲁智深脸谱(郝寿臣饰).....	259

44	清末京剧旦脚化装（沈容圃绘）.....	283
45	冯子和的青衣扮相.....	284
46	梅兰芳早年一度把脸型贴成枣核形.....	286
47	王瑶卿的青衣扮相.....	286
48	梅兰芳饰洛神.....	289
49	梅兰芳饰西施.....	290
50	梅兰芳一九一五年的白娘子扮相.....	293
51	梅兰芳改进后的白娘子扮相.....	294
52	陈德霖的白娘子扮相.....	294
53	梅兰芳饰林黛玉.....	304
54	河南偃师出土宋杂剧画像砖.....	312
55	山西侯马出土金院本彩俑.....	312
56	山西洪洞明应王殿元杂剧壁画.....	313
57	明代脉望馆抄校本《破窑记·闯关》.....	321
58	弘历在热河行宫福寿园观剧图.....	372
59	宁寿宫畅音阁大戏台立面图.....	374
60	明代杨定见刻本《忠义水浒全传》插图.....	398
61	《昇平署扮相谱》中《青龙棍》的青龙.....	404



## 戏曲人物造型论\*

### 一 要重视人物造型

有一本研究舞台美术的书，一开头就说，中国的舞台美术“还是一种年青的艺术”，因为中国舞台美术的“诞生”，是“直到清末，文明戏（话剧）才把布景带到舞台上来”。这种说法，反映了一个相当流行的观念：只有布景，或者只有写实布景，才算得上是舞台美术；人物造型（服装、化妆）似乎不在舞台美术范围之内。如果不是出于这种观念，就不会这样说了。实际上，“年青”的只是在清末才传入中国的写实布景，而这，仅仅是舞台美术的一个部分，说得更确切些，仅仅是舞台美术的一个部分（景物造型）中的一种形态。至于舞台美术的另一个部分——人物造型，拿戏曲来说，也已有近千年的历史了，更不用说中国戏曲还有一个很长的孕育过程，在孕育过程中也存在着人物造型的艺术。有了如此悠久的传统，还能称之为“年青的艺术”吗？当然不能。也由于这种观念的影响，有

---

• 1979年10月在中国戏曲学院导演进修班上的讲稿，1980年发表时作过补充、整理。

些从事戏曲舞台美术工作的同志，只肯在运用布景上想办法，舍此就觉得无事可做了，对服装、化妆则不感兴趣。这种不重视人物造型的观念，是应当改变的。

我们知道，戏剧是以人的动作的形象来反映生活、表现思想的。人物形象乃是剧本和舞台艺术各部门（包括表演、音乐、舞台美术）的创造中心。而服装、化妆，能在很大程度上确定人物的外形外貌，是表现人物的社会地位、生活境遇、精神气质的有力因素之一，是演员塑造舞台形象的最直接的辅助手段。所以，在中外演出史上，都有过很长时期的没有布景的演出，却从来没有过没有服装、化妆的正式演出。在现代，外国戏剧家们在探索演出形式的多样化时，也有许多不用布景的演出，而服装、化妆则是不可缺少的。这些事实表明，人物造型乃是戏剧艺术中的最基本的造型因素。我这样说，并不是要人们反过来去轻视景物造型，这大概不至于引起误会吧？

中国戏曲，由于它在艺术形式上的许多缺点，一直到现在的许多演出中，舞台美术的重点仍然放在人物造型上。一部中国戏曲舞台美术史，可以说，主要是人物造型史。在人物造型上，中国戏曲有深厚的传统。在古典戏曲中有许多人物形象是家喻户晓、令人难忘的。如白娘子、孙悟空、包拯、关羽、张飞、武松、鲁智深、楚霸王、钟馗等等，这些人物形象，从文学、表演、音乐到造型，是完整的艺术创造，忽视哪一方面都是不行的。这些人物一上场，几乎不用什么介绍，观众也能从装扮上把他们识别出来。戏曲人物造型的这种鲜明性和群众性，是世界戏剧文化中所罕见的现象。我们应当继续发扬这个重视人物造型的好传统。

## 二 戏曲人物造型的艺术特点

要做好戏曲人物造型的工作，既要明白人物造型的一般原理，又要懂得戏曲的一些特殊要求。在人物造型的基本原理上，戏曲与中外话剧没有根本的区别，都要尊重生活，都要刻画人物，都要有利于舞台动作。而在具体的表现形式上，戏曲则有自己的特殊要求。这些特殊要求并不是违背一般原理的，而是渗透着、贯穿着一般原理。因此，无视或违背这些特殊要求，也就做不好戏曲的人物造型工作。

要弄清楚戏曲对人物造型的特殊要求，一个办法，就是认真地研究中国古典戏曲在人物造型上究竟有哪些艺术特点，认真地总结这些艺术特点在形成过程中的正反两方面的经验，从中得到借鉴，以便我们搞好人物造型的推陈出新。这个研究工作、总结历史经验的工作，我们还没有系统地做过。现在我们应当努力去做了。我这里谈的一些意见，也不系统，也只是一种初步的尝试。

我觉得，戏曲人物造型的艺术特点，大体上可以概括为如下三点，即可舞性、装饰性和程式性。在这些艺术特点中，实际上包含了戏曲对人物造型的特殊要求。这些特点是怎样形成的呢？在形成过程中有哪些经验呢？下面我就着重谈谈这些问题。

### 可 舞 性

戏曲同话剧相比，在艺术形式上可以举出许多的不同之点

来。但最明显、最重要的一个区别：话剧的表演，用的是接近生活本来形式的语言和动作；戏曲的表演，则把日常生活中的语言和动作歌舞化了。戏曲表演本身就是唱、念、做、打的综合。这是产生戏曲一系列艺术特点的根本原因，也是决定戏曲的人物造型在表现形式上、手法上不同于话剧的根本原因。话剧的服装、化装也要求便于动作，而到了戏曲中，由于表演本身是歌舞化了的，所以，服装、化装更要把一般的便于动作，提高到具有可舞性。

有的同志认为，戏曲服装是直接从唐宋歌舞中来的，戏曲服装一开始就是一种舞衣。我的看法是，这种舞衣在戏曲中是有的，但不多，只用于个别的抒情歌舞场面。大量的戏曲服装、化装的可舞性，则是逐步形成的。这是因为戏曲表演的唱、念、做、打，并不是一开始就综合得很好的。拿元杂剧来说，还是以唱为主，虽然也有筋斗，也有武术，也有一点舞蹈，但在当时都还没有充分地消化。用节奏感很强的“做”和“打”来刻画人物，那恐怕是到了昆、弋兴盛以后才逐渐解决得比较好一些，后来的梆子、皮簧又有重大的发展。所以，戏曲艺术家们充分认识戏曲人物造型的可舞性这个特点，并不断地改进服装、化装，使之适合于歌舞表演，也有一个漫长的过程。

我们看山西广胜寺明应王殿的元代戏曲壁画，这是描写十四世纪二十年代北曲杂剧的演出面貌。那时就没有水袖这种东西。水袖之名来自“水衣”。水衣就是一种衬衣，演员穿宽袖的行头时，里面要衬一件水衣。水衣的袖子比较长一点，露在行头外面。这在元代戏曲壁画中，或在更早一点的山西侯马出土的金代院本彩俑中都可以看到。后来演员们发现这种衬衣的

袖子，不但可以保护行头，而且也利于歌舞表演，就逐渐把它放长了，并且索性让它脱离水衣，而直接缝缀在几乎所有的宽袖行头之上，这就成了“水袖”。但直到程长庚的时代——我们从沈蓉圃画的《群英会》一图中可以看出，水袖的长度同今天的仍有不同，仍是比较短的；可见，一部分水袖的进一步放长，是更加晚近的事了。同水袖一样，其他如铠甲之衍变为靠并加上靠旗，纱帽翅子之能颤动，翎子之加长，官服腰带之由束在腰间变为宽宽地挂在腰间，等等，都是在适合歌舞性表演的这个原则之下，经过长期实践，才由艺人们创造出来的。

戏曲不但在服装上，而且在化装上也要求可舞。于是出现了甩发以及各种样式的髯口。连头发、胡子都要成为加强动作、延长动作、美化动作的一种工具，这是戏曲人物造型的可舞性的非常“极端”的表现。而这些东西之被改进得适合于戏曲表演，也同服装一样有个过程。如髯口，从元代戏曲壁画来看，当时黑满、黑三的样式，都是比较短的；黑三不但较短，而且很窄，也不美观。这种情况，到了明代末年也还变化不大。我们看明末刊本《荷花荡》下卷第八出《戏中戏》的插图（图1），场上演的是《连环记》，扮王允者挂的黑三和戏房中正在装扮董卓者挂的黑满，也都是比较短的。这些形象资料表明：直到明代末年，演员虽然可以利用这类假髯做各种动作了，但像我们现在看到的各种髯口功，当时还没有形成。戏曲服装、化装的许多重大改进，多半是清代的产物，还有厚底靴和踩跷也是清代的产物，因此，我得出这样一个印象：戏曲表演的技巧性、技术性的极大提高，也是在清代。

我所以要谈点服装、化装的历史演变过程，无非是要强调

这样一点：戏曲人物造型的可舞性，是随着戏曲表演艺术的发展而逐步明确的，它们的许多具体的样式，都是根据表演的实际需要来制定的，不是从来就有的，也不是一成不变的；而当这些可以帮助歌舞表演的服装和化装出现以后，又反过来要求演员必须锻炼出一套一套的基本功——如髯口功、甩发功、翎子功、水袖功等，只有充分掌握了这些表演程式技术，才能对这些服装、化装运用自如。这两方面是互相制约的。只有这两个



图1 明代昆曲《连环记》演出图  
(采自明刻本《荷花荡》)

个方面的密切结合，戏曲的舞台艺术才能创造出独到的、令人惊叹的表现力。

阿甲同志曾经谈到洪深先生的一段趣事。洪老是我们戏剧界的前辈，是我国话剧导演艺术的开拓者之一，也是戏曲的热烈爱好者。有一次，他“在戏曲实验学校客串《问樵闹府》‘书房’一场，他扮演范仲禹一角，他对范仲禹有深刻的体会……可是上场之后，一甩胡子，脑袋一晃，甩

发和胡子乱成一团，一时手忙脚乱，连忙清理，剧中人的情绪，早已跑出台外去了。”阿甲同志用这个例子来说明：“在戏曲舞台上要求演员生活于角色，不掌握程式技术是不可设想的。”<sup>①</sup>我借用这个例子，是要说明，如果演员不掌握运用诸如翎子、水袖、髯口、甩发一类东西的特殊技术，那么，本来就是为了帮助歌舞表演的东西，也可以成为表演的一种累赘。这个问题，只有用加强演员的基本功来解决，不能用取消戏曲人物造型的可舞性特点来解决。因为取消了戏曲人物造型的可舞性，实际上也就是削弱了戏曲的最重要的特点：表演艺术本身是唱、念、做、打的综合。

优秀的表演艺术家利用穿戴来做戏，除了要加强动作的节奏感、美化动作之外，还在一些紧要关头，使这些东西成为表现人物的心理活动、精神状态的特殊的艺术手段。大家知道，眼神是很重要的，是灵魂的窗户。然而真正能看清演员眼神的微妙变化的观众是不多的。戏曲演员重视眼神的运用，同时又非常强调用整个形体动作来传神，来达意，来抒情，其中就包括利用穿戴的一些特殊的表演。这是人物造型的可舞性给戏曲演出带来的一大异彩。三十年前，看唐韵笙先生演《走麦城》，演至刮骨疗毒一场，关羽一方面袒臂治伤，一方面在同马良下棋。照《三国演义》的描述，关羽“饮酒食肉，谈笑弈棋，全无痛苦之色”。唐韵笙演至华佗刮骨时，既神态自若地在用心下棋，又让盃头上的珠球轻轻抖动、飒飒作响。这使观众马上懂得关羽感到了手术的疼痛。演员通过帽饰所表现出来的痛感，

① 《戏曲表演论集》第131页。

比之小说中描写的“全无痛苦之色”，更加真实地突出了关羽的大勇精神。看蒲州梆子小生舒名贵先生演《小宴》中的吕布，他对于翎子的运用，也给了我难忘的印象。吕布与周瑜，都要插翎子（雉尾），以表现他们年少英武的气概。到了好演员的表演中，翎子的作用并不停留在这一点上，还尽可能地同刻画人物性格联系起来，演周瑜要突出一个“骄”字，演吕布要突出一个“贱”字。舒名贵演吕布，演到他等待貂蝉出来时，就通过翎子的一上一下来表现他的焦急心情；后来同貂蝉相见时，又用一根翎子从貂蝉的下巴颏儿括过去，真是“贱”到了骨子里。在戏曲中，像这一类精彩的例子，简直是不胜枚举。当帽珠的颤动、翎子的飞舞……这些特殊的表演技巧为观众所充分理解时，观众就会感到，这是欣赏戏曲艺术所特有的美感享受之一。

演员为了得心应手地运用各种穿戴之物，除了苦练基本功之外，还对这些东西的制作有许多讲究。在一九五七年的演员讲习会上，我听俞振飞先生讲过，翎子有死、活两种。死翎子是从死野鸡身上拔下来的，活翎子是从活野鸡身上拔下来的。运用起来，死翎子不如活翎子那样灵活自如。我不知道现在的剧装厂还有这种讲究否？周信芳先生用的蟒与官衣，在制作上也有特点，“他要求下摆很宽，有一定的尺寸，一般用绸子作衬里，他用春布（一种带有硬性的布料）衬里……穿上身挺括，有份量，踢上去爽利，借着它在空中刹那间一个停顿的劲头，伸手一抓，恰到好处”①。

---

① 《周信芳舞台艺术》第299页。



但是，这类讲究并不是划一不变的。譬如水袖，程砚秋先生认为：“水袖的尺寸不宜太长，如果是狭长一条，不仅不好看，用起来也很难得心应手。我的水袖尺寸是：衣袖长约过手四寸，水袖本身有一尺三寸，这样的长短，运用起来比较得劲。”<sup>①</sup>这个经验既有普遍性，也有特殊性。现在，水袖太长的毛病在舞台上常见的，这对表演没有什么好处，拖拖沓沓也不美观，所以程先生的告诫仍不过时。但一尺三寸的长度并不是一个死规定，演员可以根据自己的形体和用起来“得劲”的原则，斟酌短长。水袖同剧种的表演特点也有关系。京剧《搬窑》中的王宝钏，水袖长三尺，有几个水袖动作表现人物感情非常强烈，这同另一出戏《燕青卖线》中的耍手帕一样，成了剧种的一种表演特色，观众是很爱看的。川剧的水袖，情况又不同。据阳友鹤先生讲，“早年除穿官装、苦褶子要水袖而外，一般少用”，是最近数十年中才有了很大的丰富和发展，并“由白布水袖改为白绸水袖了”<sup>②</sup>。这是指的旦脚水袖。而川剧的生脚，至今仍用白布袖子，样子也与一般水袖不同，它很可能是保留了早期水衣袖子的式样。对这种袖子，看惯了京剧的人或许会感到“古怪”，但是，川剧生脚的指法（手势）却要比京剧丰富得多，这同保留这种古式袖子很有关系，它也已经成了川剧的一种特色。另外，川剧生脚的褶子开衩特别高，这同踢褶子的表演有关，如演《放裴》，褶子前后可以飞动，这也是其他剧种所没有的。这些特色，是应当加以保持和发扬的。当

---

① 《程砚秋文集》第25页。

② 《川剧旦角表演艺术》第37页。