

● 沈尧定 著



# 舞台

## 美术设计 实践与技巧

WUTAI MEISHU SHEJI  
SHIJIAN YU JIQIAO

北京工艺美术出版社

# 舞台美术设计实践与技巧

沈尧定 著



北京工艺美术出版社

## 图书在版编目 (CIP) 数据

舞台美术设计实践与技巧 / 沈尧定著. - 北京: 北京工艺美术出版社, 2004.1

ISBN 7-80526-492-9

I. 舞… II. 沈… III. 舞台美术-设计 IV. J813

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 118270 号

## 舞台美术设计实践与技巧 沈尧定 著

WUTAI MEISHU SHEJI SHIJIAN YU JIQIAO

北京工艺美术出版社出版发行

(地址: 北京市东城区和平里七区 16 号楼)

邮政编码: 100013 电话: 64280948)

全国新华书店经销

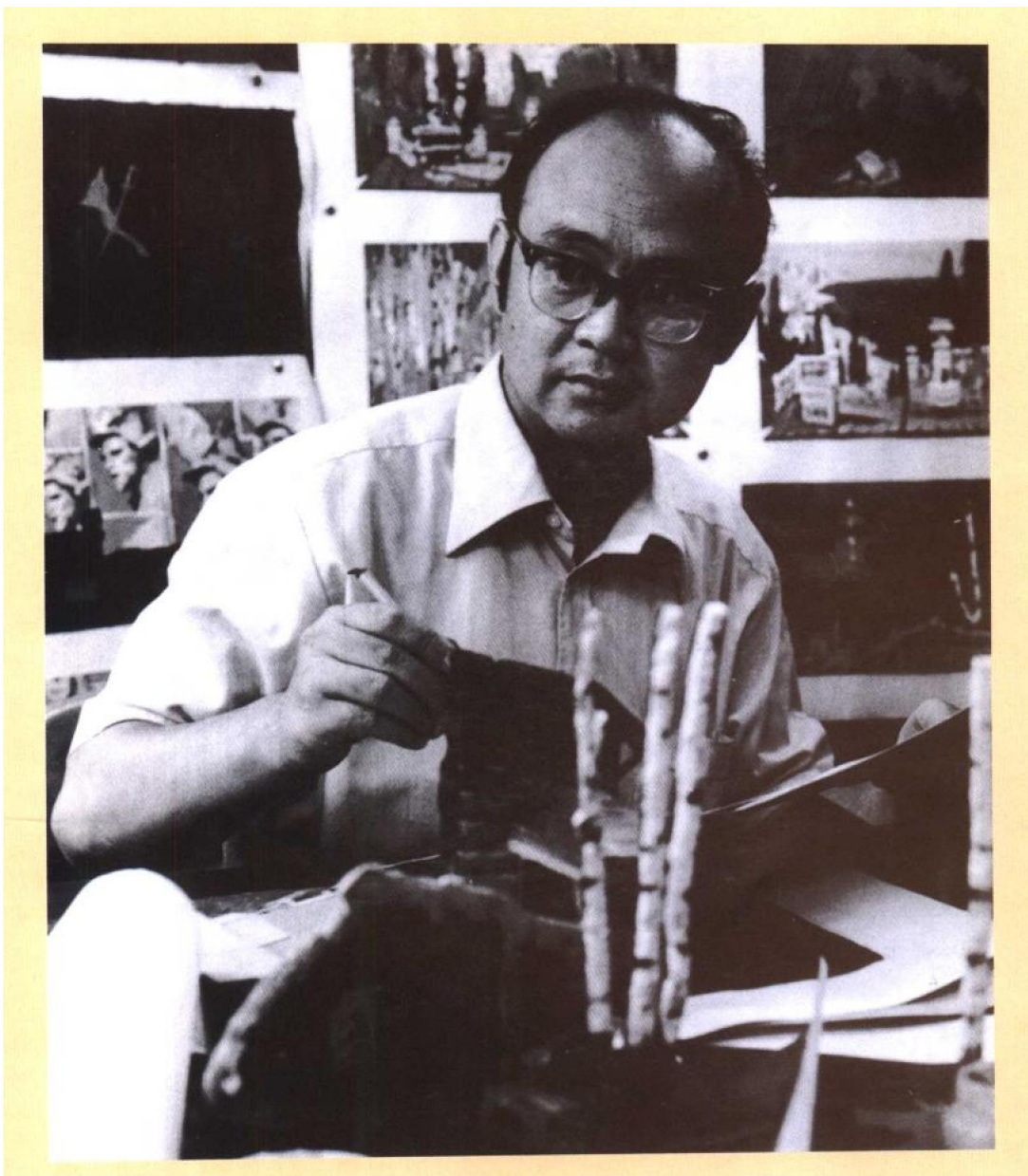
北京秋韵图文设计制作有限公司制版

北京恒智彩印有限公司印刷

889 毫米 × 1194 毫米 1/16 开本 7.75 印张

2004 年 1 月第 1 版第 1 次印刷 印数: 1 ~ 3000

ISBN 7-80526-492-9/J · 319 定价: 48.00 元



## 作者简介

沈尧定，生于1941年，浙江镇海人。1960年毕业于中央美术学院附中，1965年毕业于中央戏剧学院舞台美术系设计专业，就职于中国儿童艺术剧院。中国戏剧家协会会员，中国美术家协会会员，中国儿童剧研究会会员，中国舞台美术学会常务理事，国家一级舞台美术设计师。

获文化部颁发的设计奖、绘景奖，获全国儿童剧会演舞台美术设计一等奖，获中央戏剧学院首届学院奖，获国务院颁发的政府特殊津贴及“有突出贡献的艺术家”称号。曾设计《报童》、《保尔·柯察金》、《理查三世》、《奇怪的101》、《花园街五号》、《罗密欧与朱丽叶》、《寒丹鸟的秘密》、《圆明沧桑》、《大清王朝》等话剧、儿童剧、舞剧、歌剧、芭蕾舞剧与电视晚会等五十余部。其中《乞丐与王子》、《我也是太阳》的设计参加布拉格第七届、第八届国际舞台美术展，获“传统与现代相结合荣誉奖”。发表舞台美术设计论文《贵在创新》、《〈理查三世〉的舞台美术设计》、《美与美的毁灭》等十二篇。个人艺术经历被载入《美术辞林·舞台卷》、《中国美术家大辞典》，油画作品多次参加国内外展览，并被收藏。

# 置彩于一片无垢的天地（代序）

## ——谈沈尧定的舞台美术设计

马文海

他乐观豁达，小有幽默，不善夸夸其谈，有时往往又能滔滔不绝地说出一套清晰流畅的理论。他毫无架子，口袋里老是装着速写本和黑墨水笔，常常记些什么……一张圆圆的略带憨气的学生式面孔，鼻子上架一副老式眼镜，与他那敢于创新、锐意进取的精神又形成了鲜明的对比。这就是沈尧定给我的印象。

舞台美术家沈尧定，1941年生于浙江。他先后以优异的成绩毕业于中央美术学院附中和中央戏剧学院舞台美术系。毕业21年来，他一直耕耘在儿童戏剧这片无垢的孩子们的天地中，辛勤的劳动结出了丰硕的果实。他在儿童剧《报童》、《奇怪的101》、《寒丹鸟的秘密》、《喜哥》、《喝延河水长大的》、《护照的秘密》及《乞丐与王子》等剧中的舞台设计，以独特的风格、多样的艺术形式，引起了广泛的注意。其中《寒丹鸟的秘密》获得文化部颁发的设计奖及绘景专项奖。他还是中国舞台美术学会最年轻的常务理事之一。

### 一、探索儿童剧设计的新形式

美国著名设计家李名觉曾说过：“儿童剧的设计是最难的。”这是因为儿童剧的设计者不仅要对本剧内容有敏慧的发现和揭示，还要寻找一个符合少年儿童观众思维特征与欣赏趣味的艺术表达形式，达到这样的和谐是不容易的。“儿童剧的设计工作，从构思到体现，始终要用一颗童心进行艺术创造，它是用儿童的眼、儿童的思维、儿童的爱好——一句话，是用儿童的心灵来观察来提炼的。”在谈到儿童剧的舞台美术时，沈尧定这样说。他自己也正是这样做的。他到幼儿园、少年宫、小学校，观察孩子们的图画、服装和游戏，关心他们的生活和学习，和他们交朋友；他到剧场里观察他们的反应，了解他们的接受能力和欣赏层次的变化；他到图书馆去啃《少年儿童心理学》，读张天翼、安徒生的童话，研究张乐平的《三毛流浪记》；甚至请小朋友们画戏中的插图；他收集了大量的中外儿童图书，从这些不同艺术风格的作品中汲取营养……“得于目，存于心，用于手。”这种细致入微的观察，这种点点滴滴的日积月累，这种热心和爱心的凝聚，无疑更表现在他的创作中。

1979年，他与著名导演徐晓钟、朱漪合作的《奇怪的101》，以清新活泼的艺术风格，获得建国三十周年会演一等奖。在这个戏的设计中，他在舞台上使用了一个以铝合

金为骨架，可由人工操纵的新颖活泼的旋转平台。根据剧情的需要和人物活动的发展，转台以不同节奏旋转，并从头至尾有机地参加到戏剧行动中，成为一个无声的角色。尤其当它与车景配合时，舞台上的一切都动起来、活起来。这种假定性很强的处理，颇有艺术情趣。帷幕拉开，在碧蓝的大海背景前，是一组造型优美的舞台。主角出场，踏上旋转平台，在缓缓的转动中，少年宫活动室、台阶和路灯花台悄悄地用车景推出，一个新的场景出现了。海边岩洞一场，则依靠土转台展现山洞口内外的两个空间，从而使戏中两位主角的矛盾和他们意外的相遇，能在活动的空间中得到展现，使戏剧的动作更加流畅自如。在演出时，小观众反应强烈，证明了这样的处理得到了他们的理解和喜爱。土转台的每一次旋转都是剧情的进一步展开，它成为能够表达情绪的语言参加到戏剧动作中去了。它移动的角度、旋转的快慢，成为演出节奏、人物情绪表达、戏剧情节展开的重要组成部分。这些造型形象与演出很和谐，形成了《奇怪的101》演出形式的特殊风格。著名导演舒强看后激动地说：“这个戏的设计干净、简练，有儿童的特点。”

中国儿童艺术剧院在1978年上演的《报童》，1982年上演的《喜哥》，舞台设计都是沈尧定。这两台戏的故事都发生在抗日战争时期的山城重庆。虽然具体事件与人物不同，但时代、地点是一致的。沈尧定设计的这两个戏，却有着迥然不同的构思，使用了风格各异的艺术手段。《报童》是偏具象的，它典型地再现戏剧动作的环境。而《喜哥》是偏抽象的，它侧重表现动作的情绪与意义，以暗示代替了直接的描绘。《报童》的设计是对剧本的思想内涵、矛盾冲突、戏剧动作，做了概括、提炼后，重新组织的舞台形象，并不是单纯的物质环境的简单再现。第一场临江门刘记茶馆的设计独具匠心。在一片灰紫色蒙蒙雾中，江边坡上的竹楼层层叠叠、隐隐约约，与洋楼上的霓虹灯形成了强烈对比。近处上下起伏的台阶、石壁以及富有时代感的标语广告，衬托了时代的气息。当它与汽笛声、号子声、叫卖声融会一起时，观众便仿佛置身于那个时代，这种舞台气氛的渲染达到了戏剧动作与环境的情绪上的统一。而在《喜哥》这个带有散文结构的多场次儿童剧场中，沈尧定与苗培如合作，以“寻找生活道路”为构思的基点，选

择了假定性较强的表现方法。他们使用了两个形象：一个是高低错落的组合式旋转平台，另一个是三道可以活动的侧幕和软景。当它们一起活动时，构成了舞台空间的多种变化：有时开阔，有时闭塞，这种舞台空间切割与环境的暗示和戏剧动作的开展相统一，使单纯的几何形体和幕布产生了街道、禁闭室、山洞、船舱等环境感受，创造了能够随着动作的开展而不断变化的空间，从而对戏剧形象的整体创造起到了积极作用。

沈尧定认为，儿童戏剧对一切艺术形式都敞开着大门，无论是写实还是变形，是抽象还是具象，是暗示还是夸张，是表现还是象征，各种艺术形式在它面前并无高低优劣之分。把文学剧本转化为舞台艺术形象，最重要的是发现与揭示剧本内涵并找到适应的艺术表达方式。这种演出形式的探索应该是舞台美术设计的主要任务。《乞丐与王子》是根据马克·吐温的作品改编的儿童喜剧。由于偶然的机遇，王子变成乞丐，乞丐变成王子。故事轻松、幽默，又有辛辣的讽刺。沈尧定的设计，把世界比喻为一个万花筒，稍稍地倾斜，就千变万化。在台口的装饰幕上，五彩缤纷的色块和“乞丐与王子”的剧名，像万花筒一样转动起来。它由远及近，同时，两个活泼的主角跳跃着从装饰幕的空隙中钻出来，开始了全剧的演出。这一下子就把儿童观众吸引住了。装饰幕升起后，我们看到的是一个奇异的世界：这里的形象是用平行排列的方法重新组合的。它改变了生活形象的外貌。远处的皇宫、房屋只剩下了最有特征的尖塔，排列在天空。全剧软景、硬片及平台都用稚拙的线条组织起来，具有强烈的装饰趣味。网景用天空着色、房屋缕空的反差办法，使表演区内色彩统一，既衬托了演员，又创造了新鲜的舞台形象。整个景的处理既有英国都铎王朝的时代特征，又充满童话色彩。全剧舞台美术设计形象组织饶有兴趣，别开生面，与剧中诙谐的表演、热情的舞蹈、优美的音乐相得益彰，构成了奇妙的童话喜剧。这个戏的舞台美术设计被中国舞台美术学会评选为优秀作品，参加了布拉格国际舞台美术展览会。

## 二、广开创作的领域

沈尧定进行舞台美术创作的领域是很宽广的。除了儿童剧外，在成人剧的设计中，他也不乏成功之作。他与著名导演周末合作的《保尔·柯察金》、《理查三世》就是很好的例子。

《保尔·柯察金》是史诗性的正剧，集中表现了保尔为探索人生、改变人生而进行的斗争。舞台总体形象是：二十五根长短不齐的木板排列成的斜平台和一个活动着的车台，加上少量的中心景，整个舞台形象粗犷、厚重，具有典型的地域感。设计者从角色心灵的瞳孔来观察世界，舞台气氛与形象也随着角色的心情而不断变化。多屏幕的运

用，鲜明地向观众展示了人物的内心活动。它与演员的表演、灯光、音响及画外音有机地组合在一起，给观众留下了强烈的印象。

而在莎剧《理查三世》的设计中，沈尧定尝试了象征主义的表现手法。在黑丝绒背景下，一组马蹄形多层次平台和七块具有浮雕形象的条屏贯穿了全剧。它通过七块条屏在舞台前区、中区、后区的升降变化，切割了空间，暗示了环境。舞台气氛阴沉压抑，色彩单纯统一，线条简洁有力。尤其是王冠与豪猪的浮雕形象镶嵌在岩石墙上，使中性的条屏有了一定的个性特征。表演区内条屏的大胆使用，有力地配合了戏剧动作的展开。这个戏在中国首届莎士比亚戏剧节的演出中受到好评。

沈尧定在大型音乐舞蹈史诗《中国革命之歌》的设计中负责第三场的设计。他牢牢地把握了音乐舞蹈史诗的特征，利用升降台造成上下两个空间，加上镂空的画幕和幻灯，塑造了富有真实感的地道形象，组成了多层次的舞蹈场面。在解放战争这段戏中，他综合运用多种舞台造型手段，把几个场面紧密衔接起来，一气呵成，创造了一幅具有时间连续性和空间多维性的壮丽舞台画卷。在“进军舞”中，他大胆采用正反双向投射的电影和舞蹈场面相结合的手法。这种台口台后和表演区分别使用的三种艺术手段、三组艺术形象的同步展现，构成了一幅具有流动感、层次感的舞台画面。

在长达九年的专业学习中，沈尧定打下了良好的艺术基本功。毕业以后，他更加勤奋钻研。他每看一出戏都像去上课那样认真。无论什么样的演出，他都是要画舞台速写的。这样的速写本，他已积累了十几本。他重视理论研究，不断探索舞台美术的创作规律。1979年，他作为中国戏剧家协会成员去南斯拉夫参加第四届国际戏剧家讨论会，并观摩了戏剧节的演出，开阔了眼界，在创作上的思路也显著地扩展了。他还利用业余时间，搞了大量的美术创作，至今已发表了几十幅油画、插图和十几套连环画。作为中国美术家协会会员，他说：美术界活跃的学术空气与对各种流派的研究，无疑对舞台美术的创新非常有益。他的绘画基础和技巧，使他能获得在设计中的自由。在大歌舞的设计中，他以出图快、质量高而著名；在《保尔·柯察金》的设计中，他一个晚上完成了20幅黑白设计图，使导演都感到惊讶。

当然，在沈尧定的设计中，在个别作品的体现上并未达到他最希望的内容和形式相结合的圆满境界。他的某些作品的形式与语言尚有局限，尚未找到更妥帖的诠释手法。但从他迄今为止的创作中，不难看出他潜在的拓展能力。我们相信，他的追求是会有更大的收获的。

(本文发表于1987年3月《戏剧报》，马文海现为香港演剧学院教授)

# 目录

## 置彩于一片无垢的天地（代序）

——谈沈尧定的舞台美术设计·····马文海

## 舞台美术设计实践与技巧·····1

- 一 舞台美术设计是严肃的艺术创作，它具有创造性的本质·····5
- 二 舞台美术设计应该去创造一出戏特有的演出形式·····24
- 三 舞台美术设计者是戏剧家·····36
- 四 舞台美术设计是现代设计体系的成员·····44
- 五 舞台美术设计进入社会的大舞台·····51

## 探索演出形式是舞台美术的主要任务·····61

## 儿童戏剧的舞台美术·····66

## 争奇斗妍的演出形式与舞台美术

——观摩南斯拉夫戏剧会演随记·····74

## 新的探索 新的收获

——1987年首都话剧界迎春联合演出的舞台美术创作管见·····79

## 小剧场运动与儿童戏剧·····83

## 作品介绍·····87

## 参考书目·····116

## 后记·····117

# 舞台美术设计实践与技巧

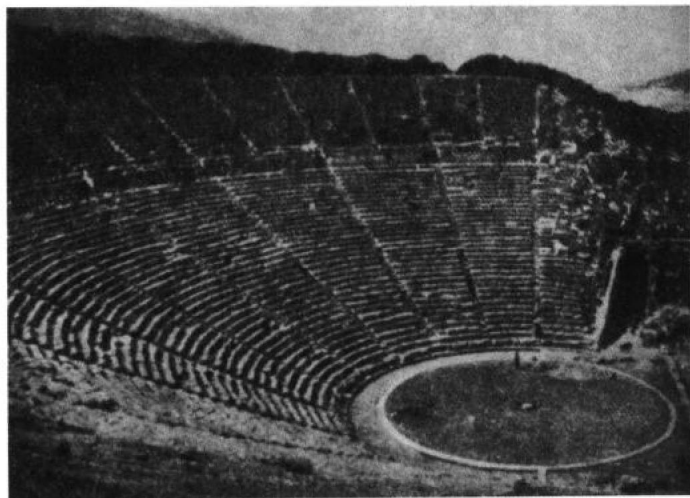


图1 古希腊剧场遗址

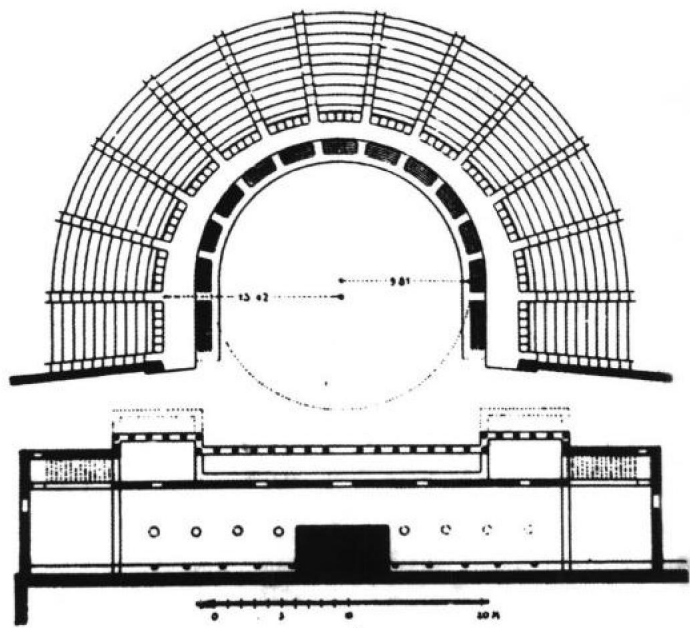


图2 古希腊剧场标准平面图

戏剧是受时间与空间制约的、由演员当众表演故事来反映社会生活中的各种冲突的艺术。

戏剧是综合艺术，它综合了文学、音乐、美术与舞蹈等艺术成分。现代戏剧中的舞台美术又是一个综合体，它包括舞台美术设计、灯光、音响、服装、道具、化妆、美工、装置、特技及舞台技术管理等。这些艺术成分在戏剧中不是简单地组合，而是在戏剧的一度创作、二度创作、三度创作中的有机融合。它们在特定的艺术构思中使各种艺术成分发生质变，从而形成一个新的戏剧实体。这个戏剧实体在演出中与观众一起完成它的艺术审美价值。戏剧的综合性还表现在它兼有时间艺术与空间艺术的特征，既有文学与音乐的时间性、听觉性，又有绘画与建筑的空间性、视觉性。演员创作角色是在时间与空间中展示动作与冲突，使观众感受到演员表演艺术的魅力。

戏剧在它诞生的初期，只有演员、观众、演出空间与舞台美术中的人物造型这四个因素。

演员与观众，是戏剧中最重要的因素。可以说，戏剧就是演员与观众共同参与的活动，没有演员就没有戏剧，同样，没有观众也没有戏剧。演员是戏剧艺术创造的主体，戏剧综合进来的艺术成分：编剧、导演、音乐、美术与舞蹈，都是围绕着演员、服务于演员的。但戏剧表演艺术与电影、电视表演艺术不同，戏剧所用的媒介是演出场所中的演员，而电影用的媒介是银幕，电视的媒介则是屏幕。戏剧所采取的方法是实体的人物动作与语言，活生生的演员所创造的角色与它的接受主体——观众在一个演出空间中交流着，并在欣赏与联想中产生共同创造的观演关系，这是电影与电视表演艺术无法达到的。戏剧是一种不断再创作的表演艺术，它与电影、电视一次性完成的表演艺术不同。而这也正是戏剧艺术的优势所在，也是戏剧艺术永远不会被淘汰的原因。

戏剧的载体是演员，而演员的载体是舞台。凡是演员表演的场地都可以称之为舞台，那种认为只有镜框式舞台或戏楼才是舞台的概念，其实是一种误解。戏剧从它诞生之日起，就存在着演员与观众，同时也就存在着演出空间。



这种演出空间，规定了演出与观众的空间关系，制约着演员的表演形式与演出风格。

不同的戏剧观念产生不同的表演场所。西方戏剧以古希腊环山修建的圆型剧场为最早的演出场所。(图1、图2)据记载，公元前6世纪出现在雅典的戴欧尼斯剧场是世界上最早的剧场之一，它的中心部分是圆场，直径大约19.5米，是演员的表演场地；而观众席依山而建，三面包围着圆场。这是一种大型的、开放性的、充满雕塑感的舞台，演员在空灵的舞台上表演，既无法直接模仿自然，也不追求幻觉，形式简朴，充满程式化和象征性。古希腊的剧场舞台与观众席的演出空间之大，与二千多年之后的剧场相比也是罕见的。这正是为了适应希腊奴隶社会酒神节庆活动的需要，这是一种大型的群众性集会，最多时观众达3万人，演出长达一整天，而戏剧竞赛要延续几天，观众充满了对演出的狂热，演出也成为一次盛大的节日。

公元15~16世纪在资产阶级人文主义思潮影响下，欧洲掀起了文艺复兴运动。它强调尊重人与人的权利，在戏剧中更多地表现了世俗生活，反映商人与市民的要求，写实主义风格迅速发展。于是，在追求透视布景的热潮中出现了世界上第一个镜框式舞台，即1618年在派尔玛建成的法尔尼斯剧场(图3、图4)。它用镜框台口区分了表演区与观众席，增加了透视布景的幻觉，此后还出现了完整的侧幕体系与三面墙布景。镜框式舞台对写实主义布景的发展起到很大的促进作用。随着科技的不断进步，机械台与声、光、电这些现代技术手段引进舞台，它不仅适应写实主义流派的演出，而且也能适应其他戏剧流派的需要。因此迄今为止，世界上数量最多的表演场所是存在镜框式舞台的剧场，东、西方都是这样。但是，镜框舞台过分追求幻觉、演员

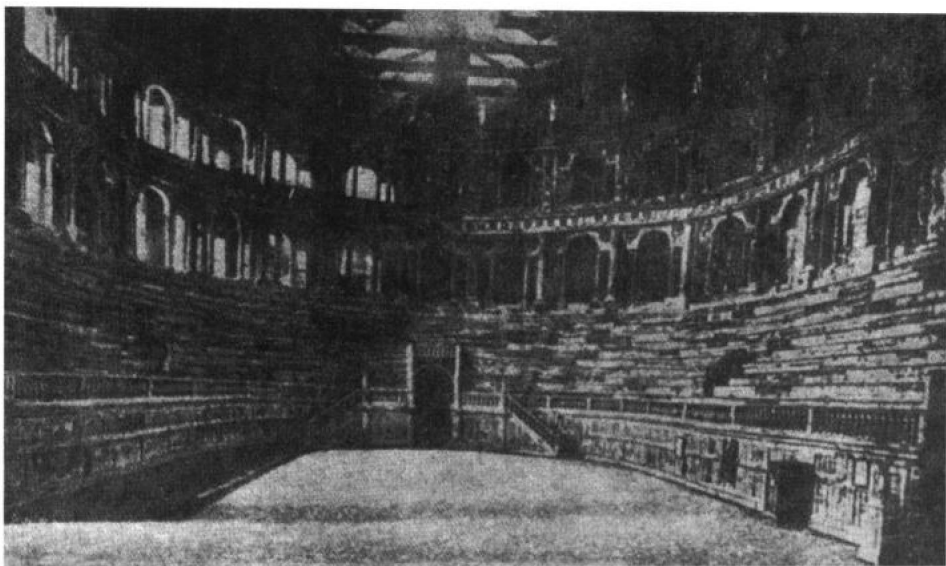


图3 法尔尼斯剧场观众席

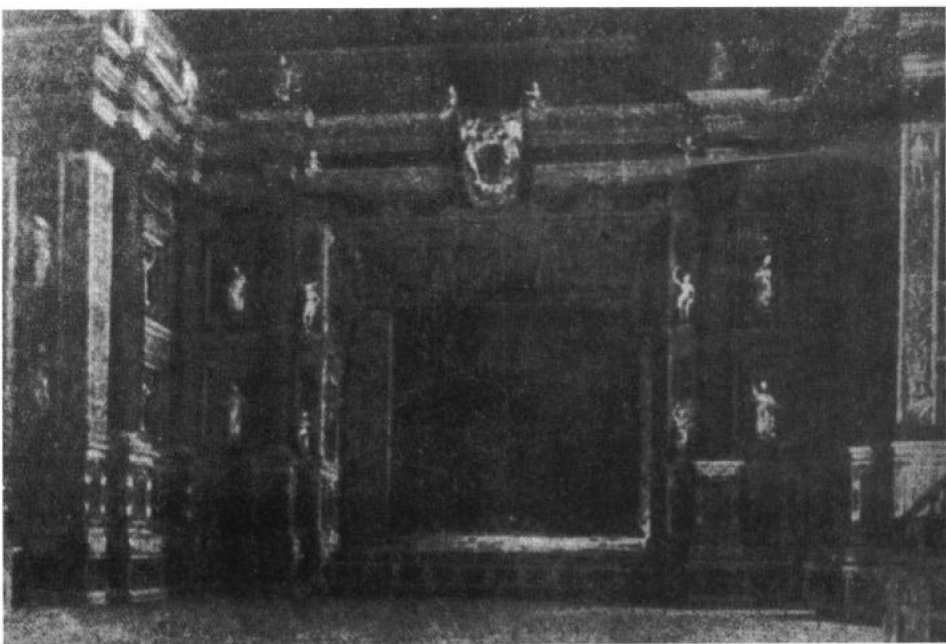


图4 法尔尼斯剧场镜框舞台

与观众“隔离”的缺陷，也逐渐暴露出来。20世纪各种戏剧流派的出现促进了新型的“伸出式舞台”、“中心式舞台”、“可变式舞台”和“流动性舞台”的出现。20世纪60年代“环境戏剧”采用了根据演出需要去寻找与设计剧场。70年代末的欧洲，话剧已经很少在镜框式舞台上演出，它可以在咖啡馆、教堂、舞厅、公共建筑一角，甚至在生活中实景中演出。西方舞台设计对演出空间的个性化与独特性的追求，给人留下了深刻的印象。现在演出空间的创造，已成为舞台美术设计思考的主要课题。从某种意义上说，舞台美术设计正是演出空间的创造者，造型艺术与戏剧一开始就在空间上综合在一起，这已是不争的事实。

与表演艺术同时产生的服装、化妆与道具，是舞台艺术中的人物造型。它与演员的表演互相依存，虽有主次，但不可分割。东、西方戏剧都起源于原始时代的宗教仪式与庆典活动，那时已有了服装、化妆与道具。在人类戏剧艺术形式中最早出现的希腊戏剧里，服装与面具（化妆的一种）已成为戏剧的六个成分之一，正如亚理士多德所指出的“形象的装扮多依靠服装与面具制造者的艺术”，演员手持的小道具由于表演的需要而出现，最早使用的神杖与盛满祭品的花篮就是其中的两种。（图5、图6）而东方戏剧，以中国传统戏曲为例，早在秦汉的“乐舞”、“俳优”与“百戏”中，已有了涂面化妆、手持道具与非常优美的服装。到了12世纪中国传统戏曲正式形成时，服装、化妆与切末（道具）已经与表演艺术融为一体，达到了很高的综合水平。（图7、图8）曹禺先生说：“没有舞台美术，就没有戏剧。”这句话是很有道理的。

通过对戏剧诞生的四个要素的分析，我们可以看出戏剧艺术的一些基本特性：

### 1. 戏剧是空间和时间的艺术

活生生的扮演者，必然在一个具有长度、宽度与高度的三维空间中展开动作。这个空间是有一定限度的，它以表演艺术的需要而决定容积的大小。这就是戏剧艺术的立体空间性，也正是舞台美术设计创造独特的空间形式的基础。

在三维空间中的表演是在时间的延续中展开的，时间的长短以戏剧所规定的内容为准。这就是我们常说的，戏剧是“织在时间上的图画”。这种空间艺术与时间艺术的延续统一体，正是戏剧艺术的基本特性，也是我们舞台美术设计创作的主要出发点之一。

### 2. 戏剧是综合艺术

单纯的表演艺术构不成戏剧。从戏剧诞生起，表演艺术就与演出空间的处理和舞台造型艺术相关联了。虽然专职的编剧、导演、舞美设计师在戏剧诞生初期是没有的，但那时的戏剧仍离不开它的文学基础，离不开它的中心，离不开空间与造型艺术的创造者，只不过这些工作被一些演



图5 古希腊演员的雕像（服装与面具）



图6 古希腊演员面具

员或组织者替代或兼职了。剧作家最早产生于公元前5世纪,即古希腊悲剧之父——埃斯库罗斯创作《被缚的普罗米修斯》之时;而导演则产生于19世纪;舞台美术设计从文艺复兴后成为一门专业,而它的成熟仍在19~20世纪。我们俗称的三大主创人员即编剧、导演、舞美设计师,是在戏剧这个综合艺术发展到成熟阶段的产物。编剧是一度创作者;导演与舞美设计师是二度创作者,他们共同把剧本的文字形象转变为舞台的艺术形象,通过演出空间的特殊处理使戏剧的主体——演员的表演融合在一个独特的艺术氛围之中,并在演出中与观众一起完成它的戏剧审美价值。而演出体与观众的共同创造正是戏剧的三度创作。戏剧正是在三度创作中形成的一门严格的艺术——综合的艺术。

### 3. 戏剧是演员与观众在一个现场的艺术

演员扮演角色与观众面对面地交流,是戏剧的主要特征。这种创造主体与接受主体在欣赏中形成的共同创造的关系,正是戏剧艺术的魅力所在。这样,表演空间与演出

### 4 空间的组织就理所当然地成为二度创作的主要任务。戏剧

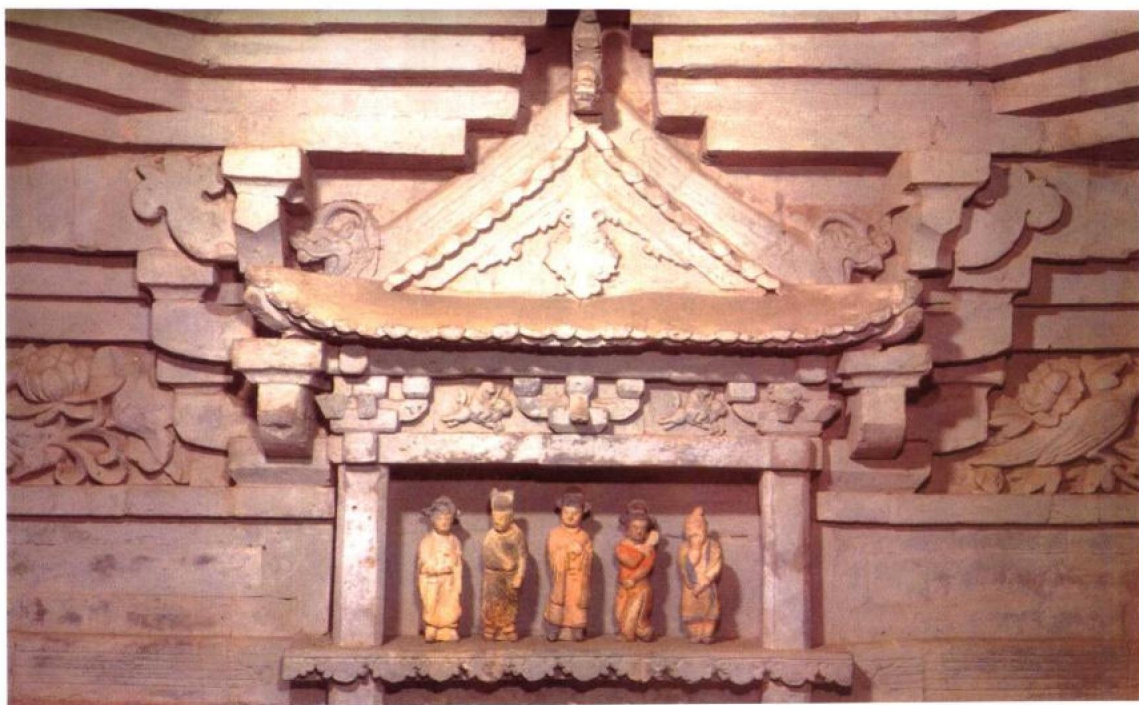


图7 中国传统戏曲舞台与演员(出土文物)



图8 中国传统戏曲演员(出土文物)

这种既真实又高度假定性的演出,正是舞台美术设计可以发挥所长的广阔天地。

这些戏剧的基本特性,并没有因为东、西方戏剧的不同观念而改变,也没有被几千年来各种戏剧流派的不同主张所淹没,即使21世纪的现代戏剧也不能改变这些特性,它应该是我们研究戏剧与舞台美术设计的基础。

## 一、舞台美术设计是严肃的艺术创作，它具有创造性的本质

我在1960年进入中央戏剧学院舞台美术系设计专业以后，最想知道的就是舞台美术设计是一门怎样的专业，它是否具有艺术魅力，它能激起人们的创作冲动吗？经过40多年的创作实践，我对此做出了自己肯定的评价：舞美设计是一门严肃的艺术，具有创造性，它值得我终生为之探索与奋斗。

对于舞台美术设计，世界各国的戏剧家都有精彩的论述。

俄国戏剧家、导演斯坦尼斯拉夫斯基认为：“好的布景不是照相式地精确地表达现实，不是表达某一个伊凡·伊万诺维奇的住宅，而是表达所有像伊凡·伊万诺维奇这样的人的住宅。好的布景能够表明产生出像伊凡·伊万诺维奇这样的人的那种环境本身。”

德国戏剧家、导演布莱希特认为：舞美设计“不是提供布景的框架式背景，而是建立起一个空间，让人物在其中经历一些事情”，“布景也要有艺术的价值，而且要有个性特色”，“布景应该在演员排戏过程中产生，因此在效果上它应该是演员的一个伙伴。”

中国传统戏曲艺术家梅兰芳认为：“中国戏曲是一种综合性的艺术，它包含着剧本、音乐、化妆、服装、道具、布景等因素，这些都要通过演员的表演，才能成为一出完整的好戏。这里面究竟哪一门是最重要呢？我以为全部都重要。”布景“经过一再改进，近年来搞得很好，看上去又简练又美观，今天的布景已经在戏里起了很好的作用，评价很高”。

瑞士舞台美术家阿道尔夫·阿庇亚说：“不要去创造森林的幻觉，而应当去创造处于森林气氛中人的幻觉。”

苏联戏剧家彼得罗夫说：“观众对主要角色扮演者的注意力占全部扮演者注意力的40%，观众对演出造型部分的注意力则是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。”

苏联导演互赫坦戈夫说：“导演要能‘看见’未来的演出并不是那么轻而易举的事，离开了舞台美术家，要想做到这一点简直是不可能的。”

英国导演、舞台美术家戈登·克雷认为：“布景应该是一个戏的内在精神的视觉表现。”

法国戏剧家欧尼·巴勃莱认为“舞台设计是一种经过

组织的空间，充实以各种记号和符号，存活着各种形状和物体、色彩和材料。这种装置会产生一个能攫住观众注意力的世界，起着启示的作用。”

美国舞台美术家罗伯特·麦德蒙·琼斯在《戏剧想像力》中说：“归根结蒂，舞台布景的设计不同于建筑师、画家、雕塑家、音乐家的工作，这是诗人的工作。”“只有转变为诗人的画家（或建筑师、雕塑家），才能够理解剧作家在其剧本中通过文字表现出来的指定形式，并进而把这种形式变成人们能够看见的形式。”

中国戏剧家曹禺说：“没有舞台美术就没有戏剧。”

中国导演焦菊隐在《略论话剧的民族形式和民族风格》中说：“一出戏演出的成功与失败，舞台美术几乎是起着一半的决定性作用的。”

中国导演徐晓钟在《让形式与内容更好地结合》中说“无论是哪一种演剧观念和处理原则，无论是写实的也好，写意的也罢，它的艺术语言是采用具象的或者是概括性的、抽象的造型也好，我以为舞台美术设计都应该在它所造成的意境中提示出某个特定剧本的思想形象和艺术风貌。”

中国导演陈颢在《我心目中的舞台美术》一文中说，舞台美术家“他们占据我创作灵魂的一半位置，那一半是演员与观众，这就是我的舞台天平。如果失去他们这一半，我这个导演就根本不存在”。

以上论述的中外戏剧家，虽然处于不同时代、不同艺术流派，他们的戏剧观念也大相径庭，但对舞台美术设计都做出了恰当而中肯的评价。他们分别谈了舞台美术的特性和功能，谈了舞美设计的任务与特点，他们准确地指出了舞美设计工作者是具有诗人气息的艺术家，他们认为在戏剧的整体中，舞台美术是起一半的决定作用的。虽然他们大多数是从戏剧家、导演的角度来看待戏剧中的演出造型艺术，但这种合作者的声音反而会给我们更多的思考与借鉴。

我们承认舞台美术设计是二度创作，它没有脱离剧本所规定的内容、动作、冲突与人物形象的权利。这一点与绘画、雕塑完全独立自主的自由创作相比，它的创作自由是相对的。

我们认为，舞台美术设计是受到种种限制的实用艺术，这种限制与实用设计中的广告、环境艺术、建筑设计相比，可以说是有过之而无不及。仅就戏剧这个综合体内部而言，剧本的水平、导演的水平、演员的水平限制着舞台美术设计，同时舞台美术内部灯光、服装、音响、美工、道具、装置、化妆、特技人员的水平，以及他们所用器材

的水平也都大大限制着舞台美术设计,更不用说剧场的条件。尤其是一部戏经济预算限制,即使一个很小的问题,如这部戏是在固定剧场演出还是巡回演出,都影响着舞台美术设计的构思与体现。可以说,舞台美术设计工作从开始到结束,都是在无数的限制之中进行的。

但是这种相对受限制的创作自由,并没有使舞台美术设计丧失创造性地反映生活和表达自己独特的富于个性的艺术思维的自由。这种无数的限制并不能毁灭舞美设计师创作激情的火焰。对于一个舞美设计师来说,最可怕的不是以上的种种制约,而是创作想像力的丧失与构思的贫乏。如果舞美设计师只能当一个“工具”或是庸庸碌碌的“事务主义者”,那才是最可悲的。

英国美学家大卫·贝斯特在《艺术·情感·理性》一书中说:“创造性这个词的主要含义只是在于:做了某种独到的事情,而这一定不是仅仅按照原则与常规所能做到的,只有所做的事情超越了甚至改变了原则或常规,它才有可能创造性的。”艺术的创造是新颖性与适当性的统一,新颖性可以理解为:独特的、超前的、新奇的,而适当性又是传统的、习惯的、历史的。这两者的统一,才使创造性具有价值,正像“新”必须与“美”相联系才是好的。我们既要打破一些常规建立一些新的常规,又要符合艺术的基本规律,当两者达到平衡时,我们的工作才是有意义的创造。

舞台美术家刘元声在《舞台美术家的创作个性与风格》一文中说:“舞台美术从萌芽到它的专业化,一直到成为一门以舞台美术家为主体、以戏剧演出为整体构思的基础、以造型艺术材料与手段完成其物质体现的艺术创作活动,历经两千多年的历史。笼统地谈舞台美术的依附性是不恰当的,它在舞台美术历史上确实存在过,但它是在一定历史范畴内产生的概念。由于创造性因素的不断增长,终于使它逐渐完成了从量变到质变的过程,从而成为一门创造性的艺术。专业化标志这门艺术存在的价值,依附性到创造性标志着它成熟的阶段。它们使舞台美术家开始有了和其他一切艺术家同样的创作思维过程,同时也有了它自己独特的方法和具体的形式。”

舞台美术从依附性到创造性是一个漫长的过程,以西方戏剧为例:公元前6世纪诞生的希腊戏剧,除了服装、化妆、道具这些与表演艺术同时出现的人物造型外,景物造型由于戏剧内容与表演的需要也应运而生。开始以演员的介绍和歌队的唱述来表达环境与地点,后来剧场中的祭台成为表演支点,随着内容需要它又成为悬崖、岩石或墓碑。



图9 古希腊酒神节的祭仪



图10 古希腊戏剧中歌队服装



图11 古罗马喜剧演员的雕像

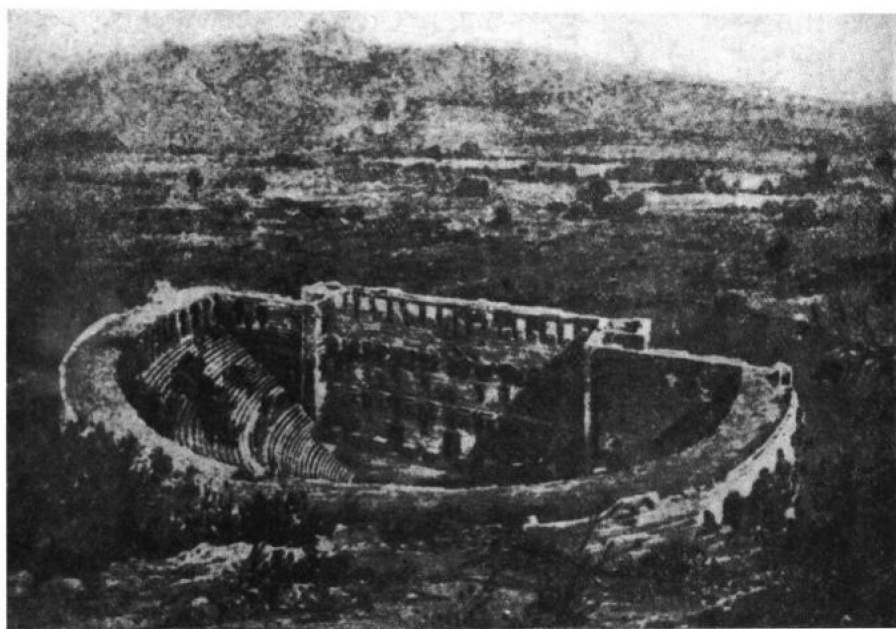


图12 古罗马剧场遗址

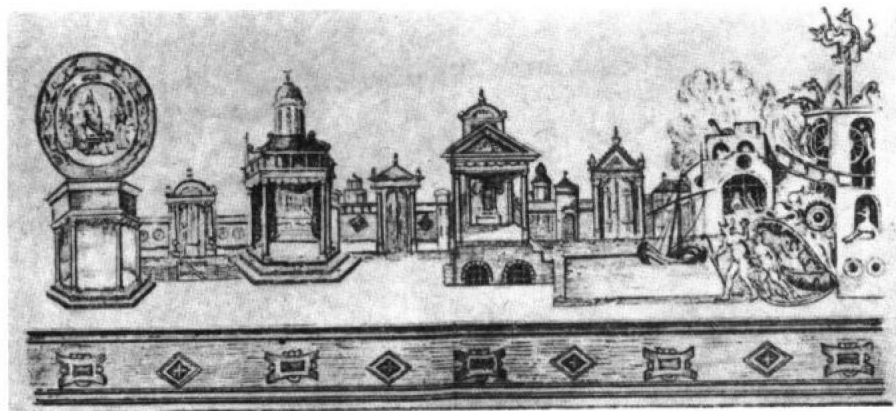


图13 中世纪神秘剧同台多景

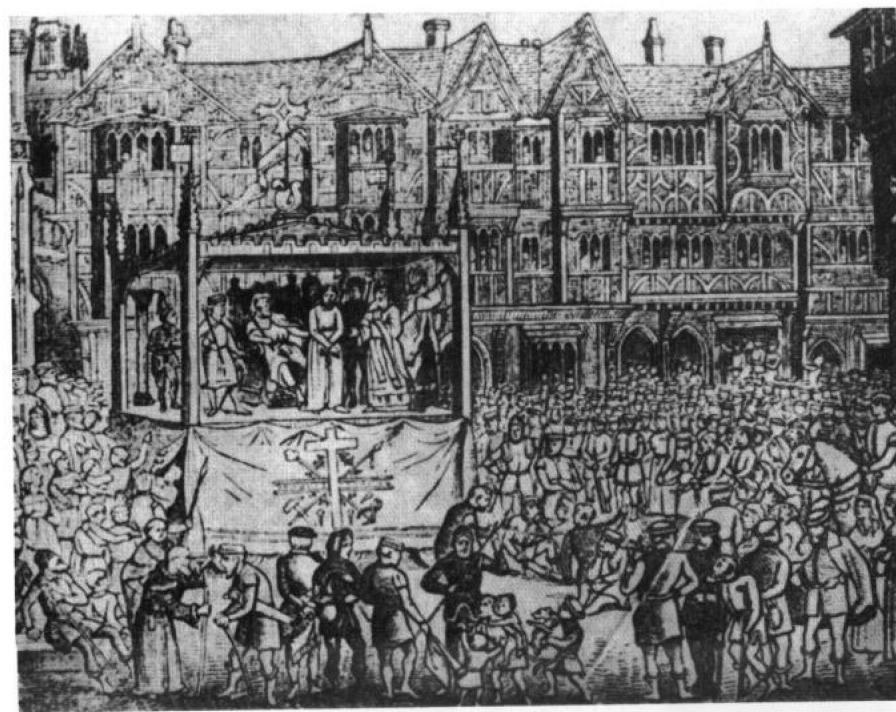


图14 中世纪英国奇迹剧

更衣棚成为表达戏剧环境的媒介，因为希腊人发现，悦目的背景如果与剧情相适应，能大大提高戏剧效果。这样，更衣棚便被装饰起来，成为彩画布景最原始的形式。为了表现神的降临，出现了最早的机械——吊车，为了表现内景与人物的突然出现而使用了推台，并在演出中使用了造成雷声效果的“霹雳器”。至于是否用过三棱柱装置的说法不一，但这一切景物造型的出现本身就说明它适应了戏剧的需要，迟早是要出现的。(图9、图10)

公元前240年古罗马时期的戏剧已有了幕布与仓口，演出场所的墙面装饰、立柱、雕像花纹图案已经非常华丽，出现了门廊与壁龛，演出中已有了布景装置，迎合了观众对豪华场面的兴趣。(图11、图12)

中世纪戏剧中的神秘剧院已出现了同台多景，演员随着布景而转移。如《旧约圣经神秘剧》中就出现过天堂、地狱和人间的居室、教堂，每一个景都搭出来，演员在其中流动地演出，有的演出已出现了舞台机关，如地狱喷火，并能听到苦刑者的哀凄惨叫声，这时已出现了半职业性的舞台美术工作人员。(图13、图14)

到16世纪文艺复兴时期，在意大利已经形成了绘画、建筑、雕塑、灯光照明、舞台技术的综合，镜框舞台也在此时诞生。最早是由建筑师凡欧凡尼·巴帝斯塔·阿立欧蒂在1618年建造法尔尼斯剧场，在剧场里已有了透视布景，三棱柱被大量使用。机关装置更加先进，出现了神仙在天堂中遨游、地震、大殿崩塌，火山爆发等效果，使意大利的舞台技术在欧洲处于领先地位，并逐渐出现了舞台美术设计师，如佩鲁齐、谢利奥，以及17世纪出现的比比耶纳家族中的弗尔迪南与弗朗西斯科。其中托列利和维加拉尼是两位布景专家，他们热衷于表现舞台上的种种奇异景象。他们应红衣主教的

邀请到法国为路易十四与贵族表演机关布景。滥用布景的现象在古罗马后期也曾出现过,在中国也曾有过机关布景,这是古今中外共有的一种弊病。(图15)

英国莎士比亚戏剧演出的“环球剧场”是伸出式舞台,前区表现广场、街道,后区表现室内景,以帷幕开合和必要的道具来表现室外、宫殿,而后区高台则表现城堡、山坡。舞台上用黑幕表示悲剧,用浅蓝色幕表示喜剧,还出现示意山河、道路的“指示牌”。演出是连贯的、一气呵成的,时空是相对自由的,它已重视了观众的想像。这种演出形态与古希腊戏剧有更多的相近之处,与20世纪现代戏剧也有不少共鸣。(图16)

17世纪的古典戏剧理论认为,悲剧是高级的,喜剧只能表现市民生活,因此是低级的。剧本结构要求“三一律”,布景是采用“万能宫殿”形式,一套宫殿景可以演出任何一个悲剧,一般采用对称形式。(图17)

19世纪浪漫主义戏剧以维克多·雨果为代表,强调感情、个性,要求艺术形象的具体性、鲜明性,舞台布景要求有地方色彩,追求布景的历史准确性,这时已有了平台、纱网、背后投光等技术。(图18)

19世纪的自然主义戏剧以法国作家爱弥尔·左拉的理论为基础,在戏剧演出中把生活的一角复制于舞台,由此出现了“第四堵墙”的理论,舞台美术被视为戏剧的重要因素,并以逼真表现人物环境为主,强调每一个细节的绝对真实。自然主义戏剧把生活真实与艺术真实等同起来,反对艺术的加工概括,这种理论与实践,受到20世纪各种戏剧流派的批判。(图19)

19~20世纪出现了现实主义戏剧,以斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特为代表,阿庇亚、戈登·克雷的创造也丰富了现实主义戏剧。它把舞台美术纳入了戏剧整体中,把舞台美术的造型语言作为揭示剧本思想的有力手段,强调舞台空间的创造,要求舞台美术设计应该是“造型导演”。中国戏剧正是在现实主义戏剧道路上发展的。(图20)

象征主义戏剧是19世纪中叶~20世纪中叶出现的流派,它主张用可视的物象来暗示内心的微妙世界,充满着神秘主义的色彩。在舞台美术设计中强调艺术形式的抽象化和风格化,强调寓意与暗示。它反对自然主义,要求简练,突出灯光的作用,要求舞台美术设计创造“思想的有形符号”。(图21)

构成主义戏剧产生于20世纪初期,以苏联梅耶荷德为代表,它要求舞台美术设计创造纯功能性的布景,不表现环境,有的只是抽象的平台、台阶、梯子、吊架与轮子。这

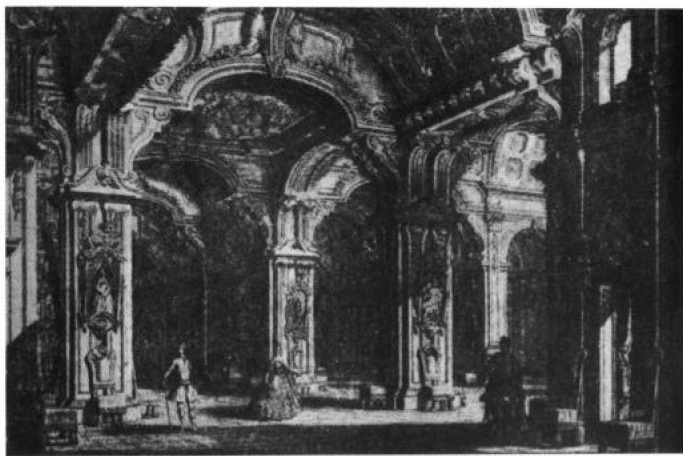


图15 文艺复兴时期透视布景



图16 天鹅剧场与环球剧场同属公共剧场

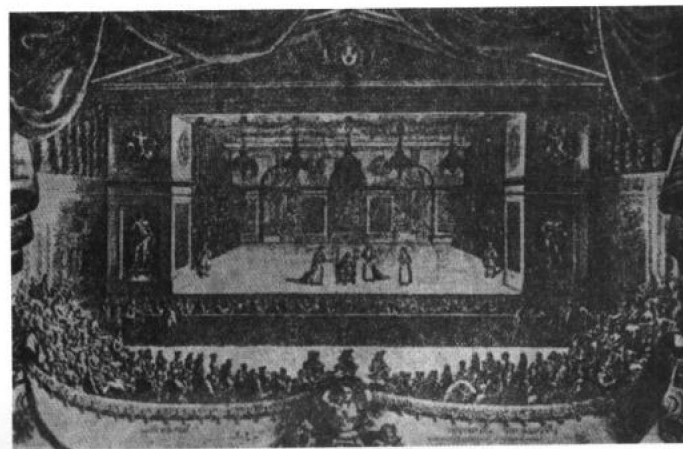


图17 古典戏剧演出布景是“一般的宫殿”



图18 浪漫主义戏剧《欧那尼》设计图 雨果编剧

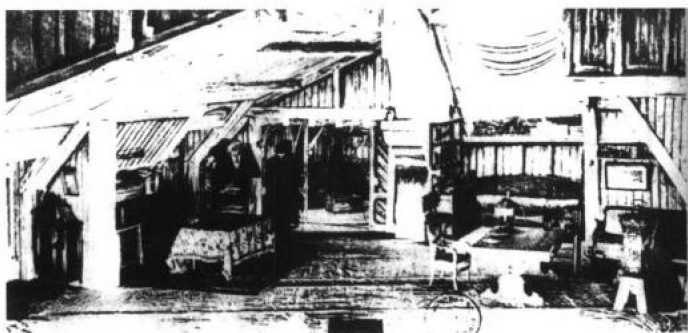


图19 自然主义戏剧《野鸭》空景照 安图昂导演



图20 现实主义戏剧《高加索灰阑记》剧照 布莱希特导演 阿本设计

些构架成为演员的支点、表演的机器。它对舞台美术形式感的发展产生了积极的作用。(图22)

表现主义戏剧起源于20世纪初的德国。最早用“表现主义”称呼的是追随凡高与高更的画家，戏剧则以史特林堡为代表。它以主观意象为特征，要求表现事物的内在实

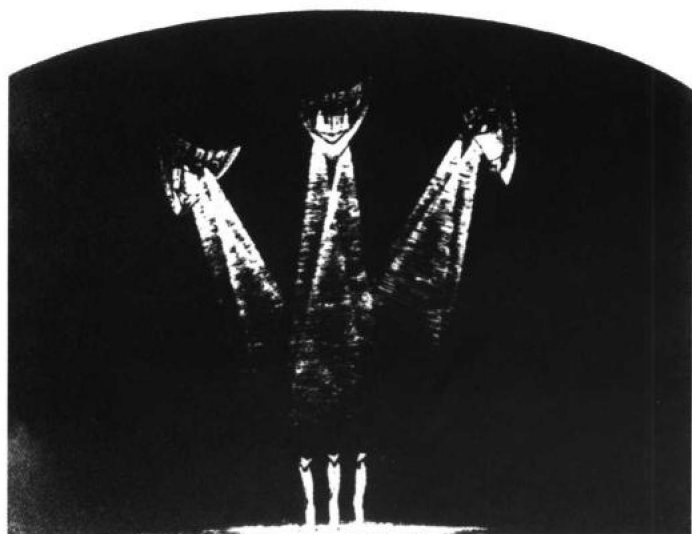


图21 象征主义戏剧《麦克白斯》设计图 琼斯设计



图22 构成主义戏剧《慷慨的乌龟》设计图 波波娃设计



图23 表现主义戏剧《从黎明到夜半》设计图 克莱因设计

质和人的灵魂，获得“灵魂戏剧”的称号。它要求舞台美术设计表现人物心灵所感觉的环境，是人物心灵的外化，强调自我感受和主观意象，追求奇幻的舞台效果。(图23)

超现实主义戏剧是20世纪始终存在的流派。它认为超于现实之上存在着表现事物的某种组合形式，这种形式就



是梦和潜意识。它要求舞台美术设计创造梦境上奇异的场面，其局部是写实的，而整体是虚幻的。在某些剧目中，舞台美术在一段时间里成为“戏剧主体”。它对后来的“荒诞派”戏剧产生了影响。(图 24)

从这简单的回顾中，我们可以看到：舞台美术中的人物造型与景物造型都是戏剧发展的必然产物。古希腊戏剧中的面具、高底靴、假发以及绚丽的服装是演出的有机组成部分，而推台、吊车与霹雳器、更衣棚的彩画布景，这些景物造型为推动戏剧发展做出了贡献，受到观众的欢迎。正由于它对戏剧演出有积极作用，才受到当时戏剧家的重视。如古希腊三大悲剧家之一的索福克勒斯（公元前 496 ~ 前 406）不仅倡导演员由一个增加到三个，并积极主张把更衣棚与舞台连接在一起，并且装饰与彩绘它——这是舞台美术中画幕的第一次出现。在演出索福克勒斯的《阿查克斯》时，他也积极主张使用了推台。可以说，索福克勒斯是最早的一位推动舞台美术发展的戏剧家。

到了中世纪，由于宗教的需要，布景已经相当壮观。天堂、地狱、王宫都搭建得富丽堂皇，舞台上已有了舞动的小金棒、喷火的地狱等吸引人的特技，它为宗教剧增添了神秘色彩。这时没有这些景物造型，戏剧已经无法演出了。虽然我们无法考证这些同台多景的设计者是谁，但可以说舞台美术设计在戏剧演出中的实际作用已经显示出来。

文艺复兴时期，尤其是镜框舞台的出现，使戏剧进入室内，这时很多画家进入舞台美术设计的行列，并形成专业化。17~18 世纪已有著名的舞台美术家，如意大利的巴拉基父子、法国的西斯科·基欧堤、比比耶纳家族等。写实与幻觉成为舞台美术设计共同追求的方向，尤其是透视布景形成的深远、宏伟的场面，使戏剧演出的感染力大大加强，观众十分喜爱，设计者也欣喜若狂。

但当时的这些景物造型，基本上还是类型化的，它既可以用于这个戏，也可以用于另外一部戏，与演员的表演还没有形成有机的联系，只是一个漂亮而瑰丽的背景，舞台美术设计还游离于戏剧核心创作之外。

19 世纪是舞台美术设计发展的关键时期。由于导演制的确立、戏剧整体思想的提出以及二度创作的集体性，使



图 24 荒诞派戏剧《等待戈多》剧照 贾柯梅帝设计

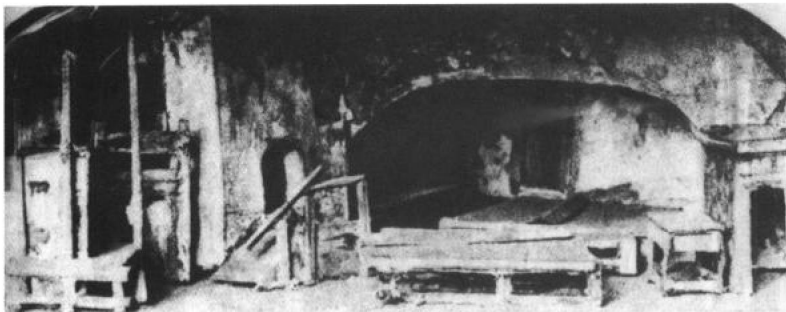


图 25 现实主义戏剧《在底层》空景照 西莫夫设计 1902 年



图 26 现实主义戏剧《沙皇费多尔》剧照 西莫夫设计 1898 年

舞台美术设计成为戏剧的有机组成部分，开始成为一个创作者。1850 年德国的瓦格纳提出了“整体艺术作品”的思想，他主张把歌剧中的音乐、舞蹈、表演、舞台美术、歌词等各种因素综合成一个有机的整体。自然主义戏剧代表人物之一、美国的戴维·贝拉斯科在看完剧本后第一件工