

THE  
CONSTITUTION  
OF  
STAGE  
IN  
DRAMA

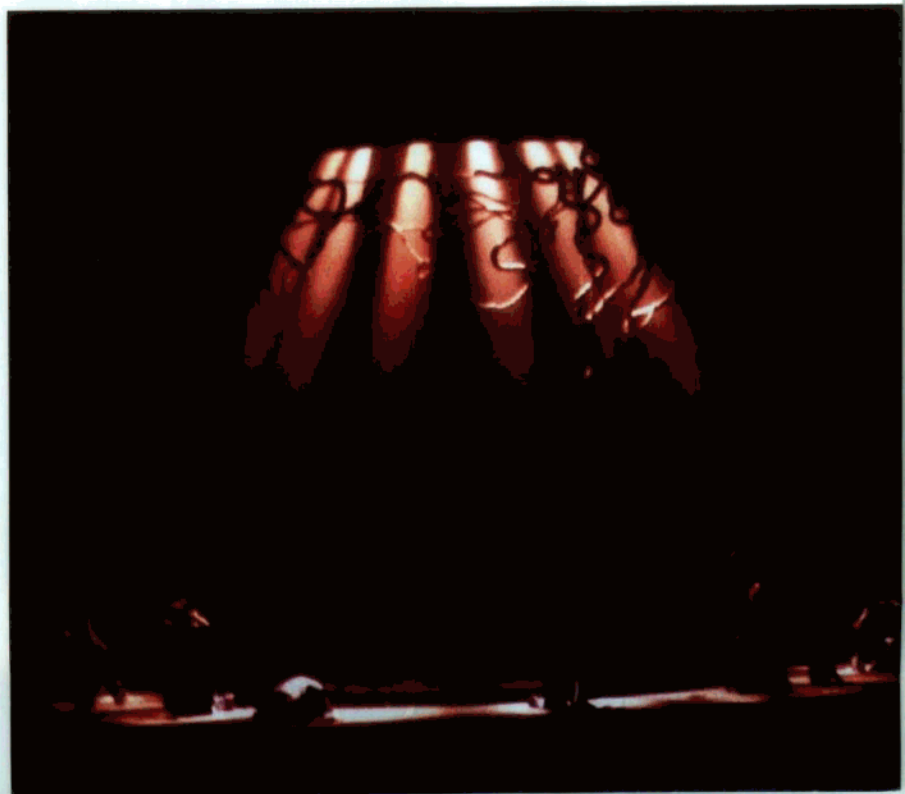
戲劇空間構成

■ 丁加生 著

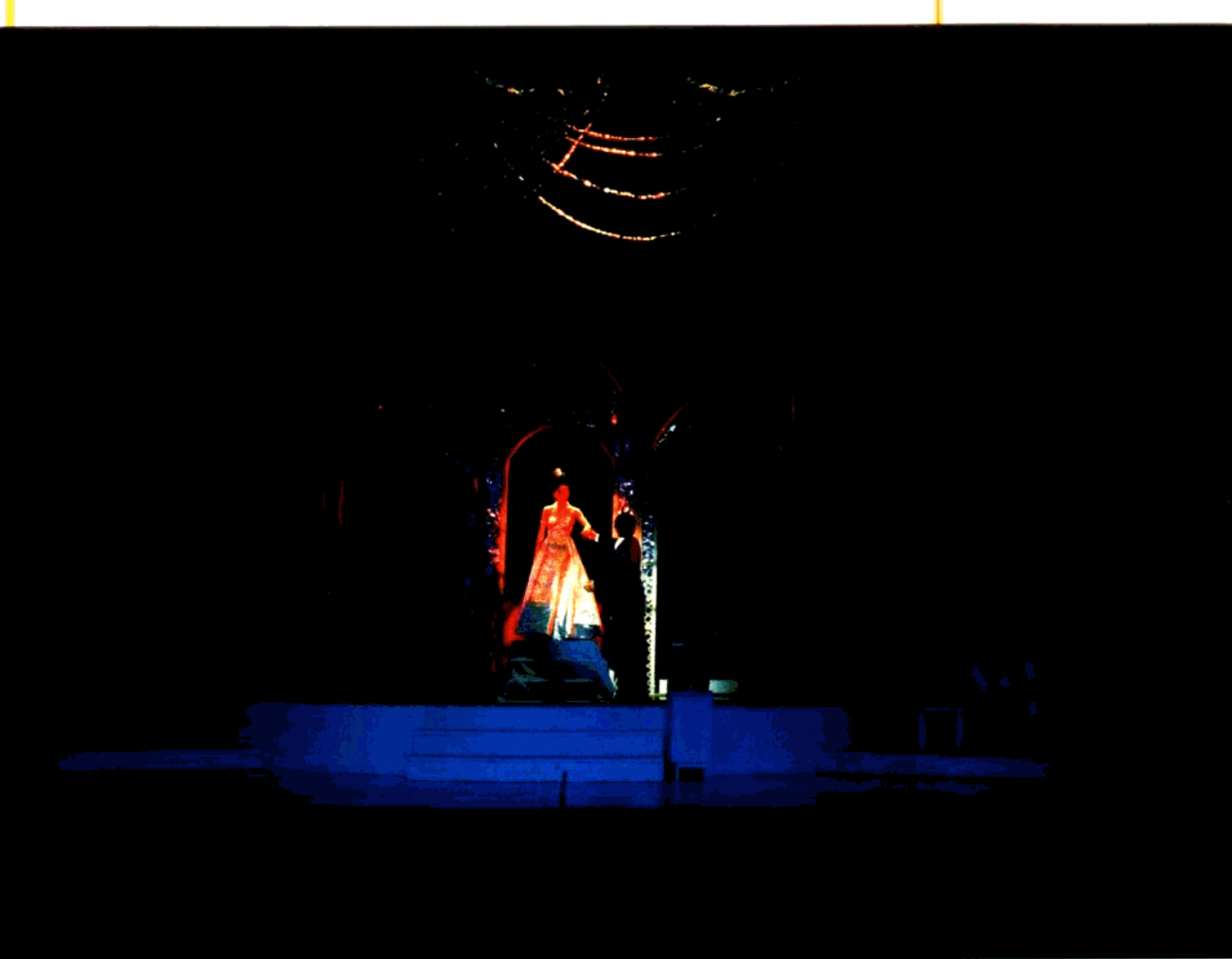
■ 河南美術出版社



《大禹治水》1995年 导演：杨小青等 设计：何礼培 灯光设计：周正平



越剧《白兔记》  
浙江小百花越剧团  
1998年  
导演：杨小青  
设计：何礼培  
灯光设计：周正平



《窈窕淑女》(My Fair lady)

原著：萧伯纳 改编：阿伦杰伊·伊娜 导演：许容廉 设计：丁加生 上海戏剧学院 1998年



《第十二夜》

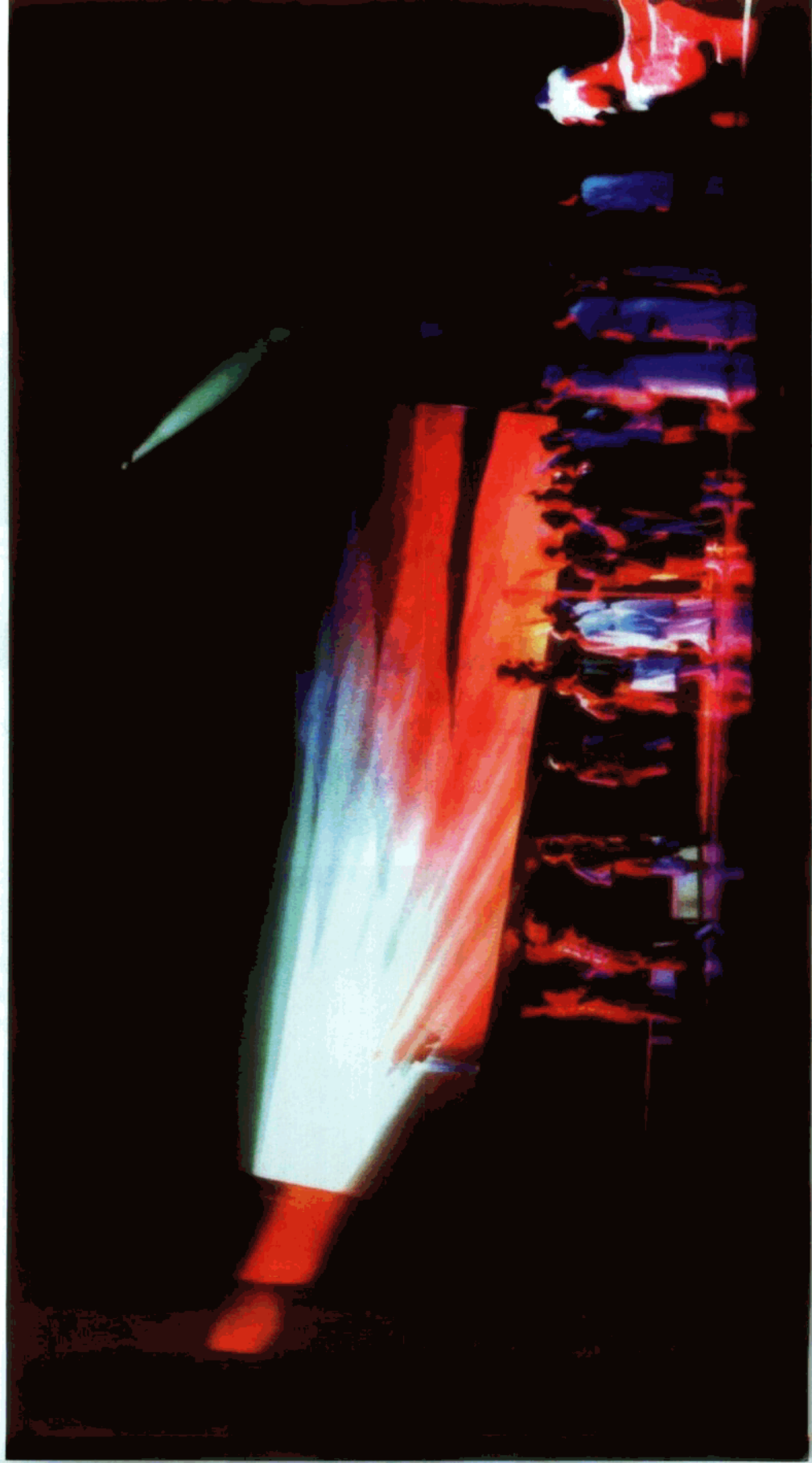
上海越剧院

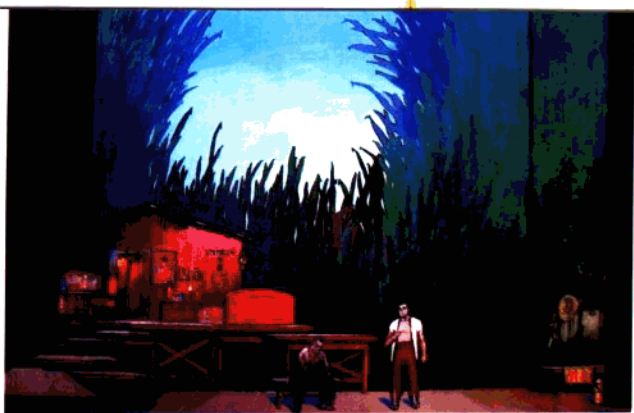
导演：胡伟民

设计指导：周东义

设计：韩生 俞山

越剧《孟姜女》 导演：俞克平 设计：谢宇等 灯光设计：周正平

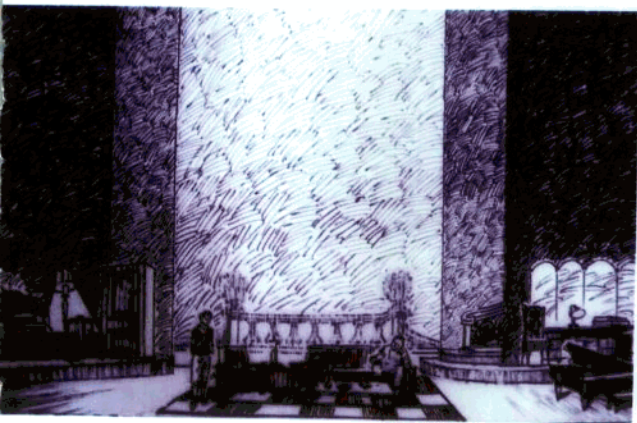




- |   |   |   |
|---|---|---|
| 1 | 2 | 1.《威尼斯商人》上海戏剧学院 1980 年 导演:张振民 设计:丁加生        |
| 3 | 4 | 2.《苦甘蔗》上海戏剧学院 1993 年 编剧:珍妮·林 导演:M·哈特 设计:丁加生 |
|   |   | 3.《威尼斯商人》上海戏剧学院 1980 年 导演:张振民 设计:丁加生        |
|   |   | 4.《桑树坪纪事》1988 年 舞美设计:刘元声 灯光设计:慕百锁           |



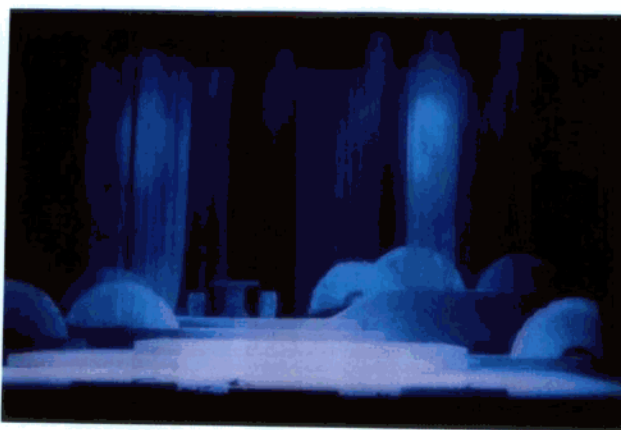
《太阳港湾》  
中央实验话剧院  
1992 年  
编剧:王舞  
导演:熊元伟  
设计:韩生



《原罪》2003年

编剧:赵伟民

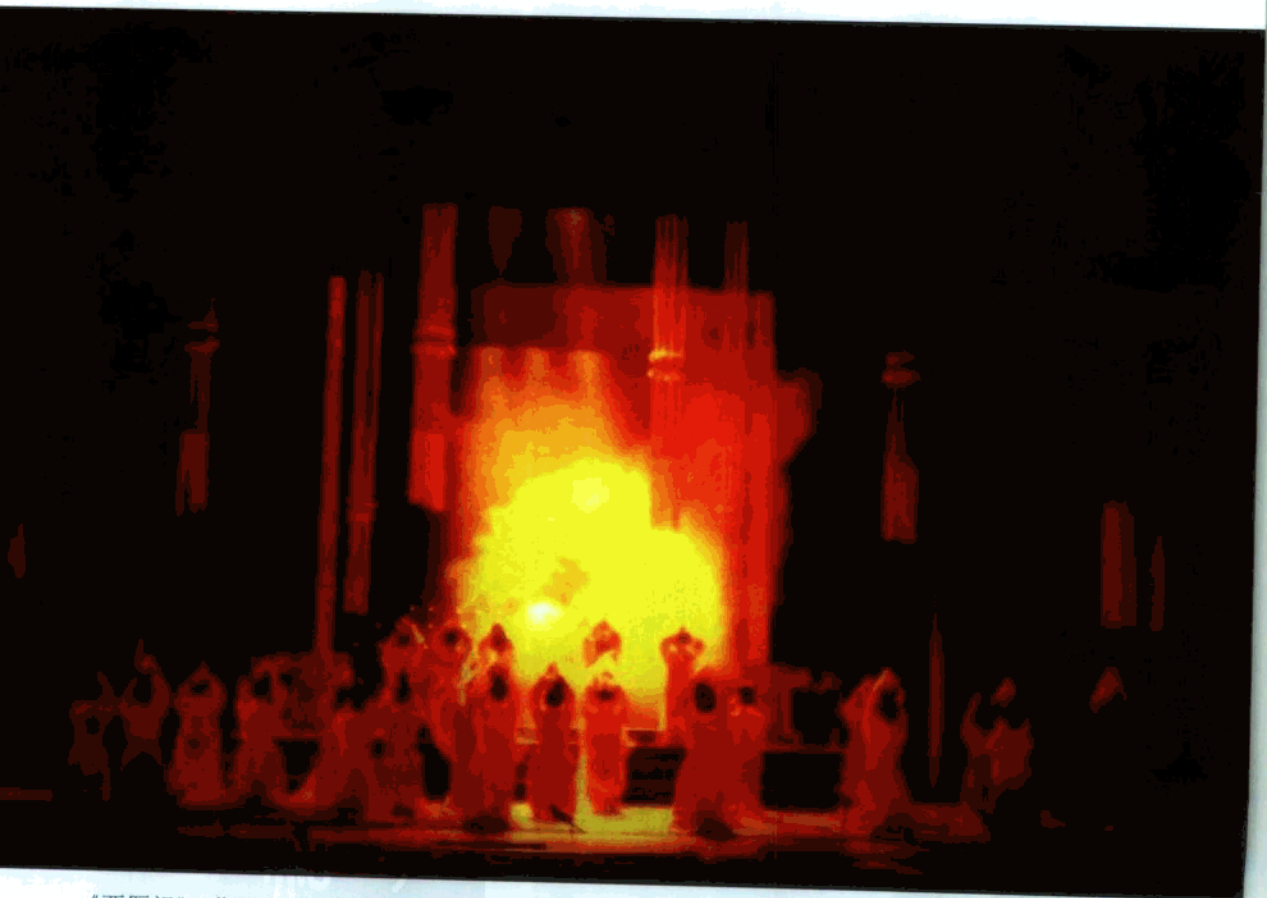
导演:张晓红



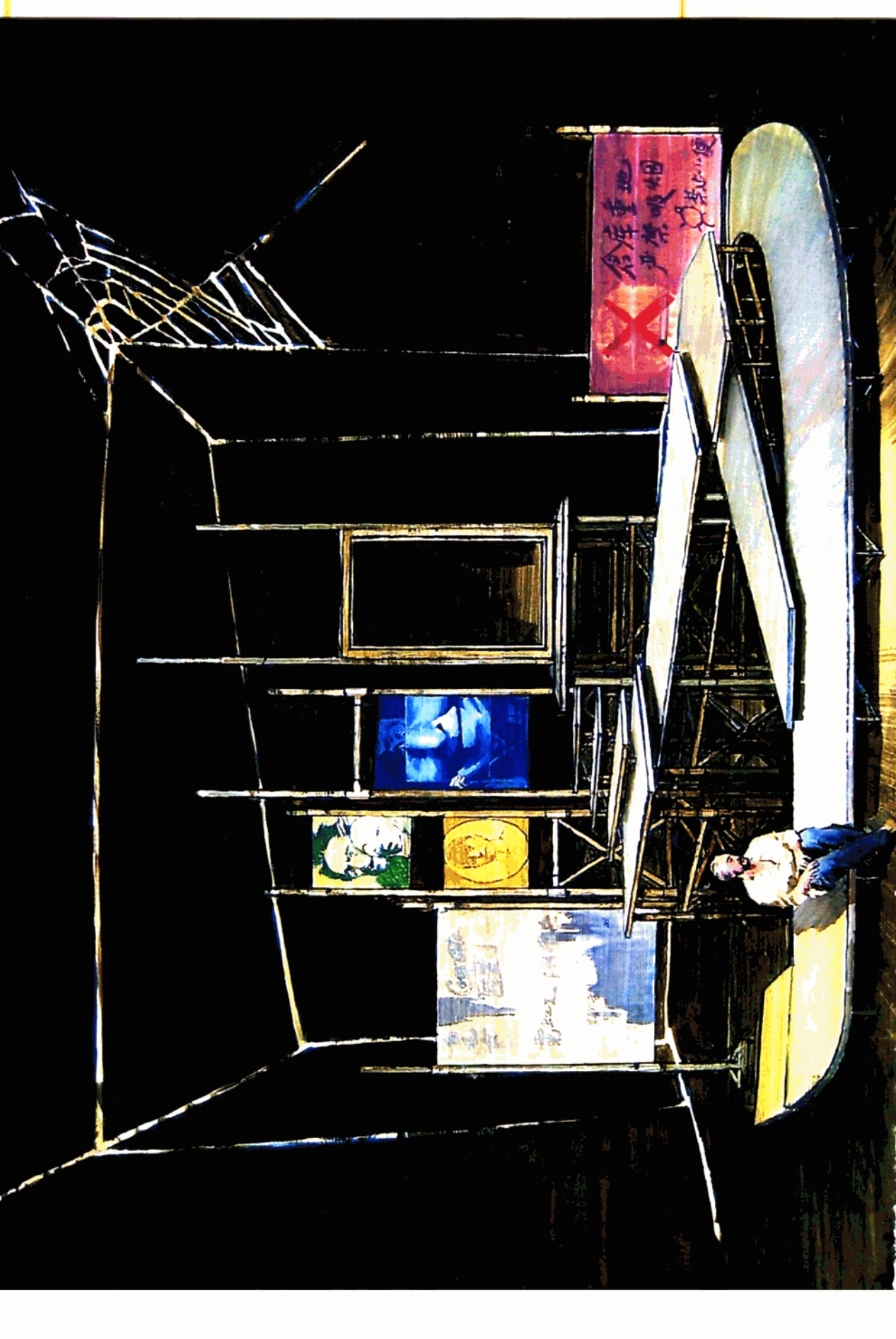
昆剧《桃花扇》

1996年

舞美设计:姚星远



《西厢记》浙江小百花越团 1990年 导演:柳小青 设计:罗志摩 灯光设计:周正平



倉庫重地  
嚴禁吸烟  
禁心小便



# 目 录



- 001 序 言
- 004 戏曲的情景观与形象的倾向性
- 018 关于形象的写意性
- 027 情景表现与主体转换
- 039 情景观念的沿革
- 044 戏剧空间构成
- 052 情景表现的形式系统
- 059 戏曲生存空间的认知与拓展
- 068 戏曲舞美的任务与个性化取向
- 078 艺术的质的递升
- 082 沉重的历史命题
- 086 撞击后的思索
- 091 写意、写实与非写实
- 098 剧场性、假定性与现实主义走向
- 110 孤岛戏剧时期的舞台美术考
- 129 写意戏剧观
- 135 时空的意识流动
- 144 问题与探讨
- 156 关于当代戏剧、舞美的思考
- 160 民族文化与时代精神
- 166 交流与共识

# 贰

- 169 美的历程
- 171 在创造中历久长新
- 173 艺术思维的三个递升
- 177 艺术的自我认知
- 184 自组织机制的生发
- 186 海的启示
- 192 我们在作品中相见
- 195 主观世界的展现
- 197 艺术无须解释
- 203 回眸一刻
- 210 初涉俄罗斯
- 217 撑起一片天空
- 221 为事业有成者喝彩



# 卷一

- 225 观剧启示录  
229 美即和谐  
233 超越剧场  
239 阐释力的递升  
243 自叙体文化形态的理解  
246 复杂的心理图式  
253 回到剧场，但不是旧观念的重复  
260 演剧——一种求证方式  
267 塑造一个形象  
271 与《阿玛杜斯》布景形象的对话  
282 《芸香》——在艺术整体中闪光  
284 真情引得活水来  
286 一个自我解读的戏剧空间  
290 寓意性布景形象的魅力  
292 情与景会，意与象通  
299 艺术需要感染力  
302 意象空间的创造  
306 一个富有戏曲情趣的演出样式  
308 良辰犹未至，美景待来年  
311 人物思维与行为的非常态表述  
315 达尔杜夫之所以得逞  
317 感受迷惘  
320 导演思维取向  
323 皇城根前的凝思  
327 重笔写丹青  
331 贵在出新  
335 寻求共识  
340 基点的转换  
344 艺术语言的整体把握  
347 戏剧的困惑  
351 不信东风唤不回
- 360 足迹引你入胜  
380 大巧之朴，大儒之风  
390 悠然见南山  
409 于机巧处见精神  
417 细物无声，道出万千胸臆  
422 端正好  
431 智者不惑  
438 营造光语  
445 春日追思  
447 戏剧的多元化思维导向  
469 后 记

# 卷二

## 序 言

刘厚生

我久已知道丁加生同志是著名的舞台美术家，上海戏剧学院教授。但并不熟知他还是一位勤奋的戏剧评论家。他不仅写了不少评论舞台美术和舞台美术家的文论，而且视野开阔，关注到舞美以外多方面的艺术问题。读者们从本书的目录就可看到他兴趣的广泛。他对民族戏曲的关注尤其令我高兴。

这也许要从他的家庭说起。

加生同志的夫人是现今浙江省婺剧的扛大旗的大演员郑兰香同志，他们的家庭是话剧同戏曲、表演同舞美的“共同体”或者“综合艺术”。我不了解他们是话剧先追戏曲的，还是戏曲先追话剧的，或是结合以后才使得加生同志关心并热爱起戏曲来。这是他们的隐私。反正他们的结合使得加生同志写了大量戏曲评论文章，兰香同志当然有半边天的功劳。这使我十分赞赏这种话剧与戏曲的联姻，我觉得还应让读者知道：他们组成家庭后几十年来都是两地分居。加生同志的根据地和岗位在上海，兰香同志的战场则在金华。他们都把事业看得更重，宁愿坐火车颠来跑去，像牛郎织女似地会少离多。相互都很谅解，不能只顾小家庭安乐而牺牲心爱的艺术。我先认识兰香同志，接触多次都没有见到她的那一半，后来了解到他们竟是如此地遥遥相望而心心相印，虽远实近，似疏实亲。真正是“两情若是久长时，又岂在朝朝暮暮”，我深深地尊敬他们。

加生同志这本文集收文七十余篇，有关舞台美术者比重最大，这很自然。但我在这方面距离太大，难以置喙；我更注意的是作者对戏曲的见解，特别是他关于戏曲本体特性问题——也就是写意和写实问题，以及戏曲当前的处境和前景问题的论述。这是戏剧领域长久以来相当热门的话题，也是需要研讨和解决的问题。我愿就此谈谈我的感受。

加生同志对戏曲艺术的写意特性做了比较充分的阐述，提出了自己的观点。他认为：“写意本身具有两种含义：一种是通过表演动作，传递意的信息，表达意的内容；一种是通过主题结构，作情与志的阐发，而这种阐发，往往是题旨之外的引申，给人以联想和思考。”又说：“戏曲的写意性，不仅在表演手法和处理上是写意的，而且，更重要的还在于内在结构本身是以表意为前提。”同时，他还着重指出，在写实与写意两个大的范畴之间“还存在着第三种形态——非写实。”他解释说：“非写实（非具象）的表现手法既不重视客体的外部形象的肖似与否，也不具有意的内含。”

我不知道他的这些见解，提法会不会得到普遍的赞同。我想关于写意问题现在只能说还在讨论之中，他当然只是一家之言，无论如何这是他经过深思熟

虑的独立思考。特别是“非写实”一说，对我很有启发。我以为，戏曲艺术现象丰富复杂，可以大分为写实和写意。如果说繁琐的无微不至的写实（我们习惯称之为自然主义）同放手挥洒的大写意对比，反差极为鲜明，而要把高度提炼的写实同低度的小写意放在一起，几乎就没有多少隔阂了。写意必然以写实为基础，写实写意之连接处是一片模糊的中间地带，不是一条界限分明的楚河汉界，两者的内涵也有交错之处，写实中常有写意，写意之局部也会有写实。而且，确实还有某些写实写意之外的东西，加生同志举了绘画和外国话剧舞美的若干例证。在戏曲方面，他认为“丑角常用的髯口造型和喷髯等表现手法则属于非写实的范畴”。他举例《群英会》中蒋干的吊搭“既不是生活中的原型（写实），也不包含意的内涵”。我觉得他说的基本上是对的（但喷髯似还可以归为写愤怒之意，所谓“吹胡子瞪眼”之意）。传统演出的“守旧”，发展到如今的图案背景，当然是舞台演出的组成部分，但既非实景，也难说在写什么意，又如老戏表演中常有似乎脱离剧情、又不完全脱离的技术表演，观众承认它，为它鼓掌，但如果少演几分钟，观众也不苛求，按加生同志的解释，都可归入非写实一类。他的这些见解，比只简单分为写实写意显然深入了一步，对于探讨戏曲的精深复杂是有好处的。我希望他在这方面继续探索下去。

本文集中有几篇文章都是议论戏曲当前存在的问题和今后的走向，特别是《戏曲生存空间的认知与拓展》（加生同志和兰香同志合写）和《沉重的历史命题——关于振兴戏曲的思考》两篇重点文章（前一篇将近万言），我以为很值得注意。加生同志不是专业的戏曲研究家，他有着圈外人的客观和冷静，他又是戏曲界的驸马，有着“家属”的热爱和知识。当然，更主要的是他的学术修养保证了他的理论水平，他的论点值得注意。

他认为“五四”前后的新文化运动是对民族传统戏曲的第一次冲击，而改革开放以来西方文化和艺术形态大量涌入，现代思潮形成对戏曲的第二次冲击。“西方的意识形态和消费方式打乱并改变了人们对艺术需求的取向。”这是对当前实际的相当准确的概括。实际上，“五四”前后的第一次冲击，只是少数以西学为主的知识分子在戏曲圈子外面，自说自话，指手划脚，戏曲艺人和戏曲观众根本没有听见，听见了也无动于衷。戏曲的根基未动，戏曲还在繁荣。而现在则是整个环境变了，时代变了，因而这一次冲击正如加生同志所说：“不再是短期的浪潮性行为，而带有持续性滑坡趋势。”因此，问题是严重的，必须从多方面寻求答案，寻找出路。

加生同志坚持戏曲的基本特征是写意，反对“样板戏”那种一律以写实手法表现戏剧情景，也批评以大制作大场面表现戏曲情景的时尚。但是他完全不是故步自封，他清醒地指出，面对现代观众，戏曲不能孤芳自赏，而“必须要有所变革，有所更新，有所创造”。这么说也许还比较一般，但他进一步指出：戏曲（我想他这里是指当代新戏曲）中存在的问题“大都可归结到民族

文化底蕴的不足，西方戏剧技巧和形式的滥用”。我以为这是相当深刻的。因此，我也非常赞成他下面这一段话：“借鉴与融会是当今艺术发展的走向，盲从、效仿和自我迷失，或一成不变地孤芳自赏，都将导致艺术生命力的衰竭。而借鉴与融会需要两方面的功力：一是对民族传统的艺术有深厚的根基和造诣，不止是理念上，而且在感情上有真切的不可予夺的基础；二是对西方的（以及一切外来的）文明和优秀的经典作品有明晰的理解力和思辨力，并善于从中汲取精粹的有益的可融性部分。”我有心录引这么长一段，因为我觉得他说得精彩、全面，值得我们戏曲工作者，尤其是主创人员认真三思。我们现在迫切需要戏曲革新家，但是革新家要有一个立足点，那就是自己民族传统的深厚底蕴，而且一定要有感情，革新家当然要向外伸手取拿，那就是要找“有益的可融性部分”。可融性这个提法太好了。我们现在有些导演就常把西方的鱼骨当做鱼肉塞到喉咙里，吐不出咽不下融化不了，尴尬之至。

我相信加生同志的文集中一定还有很好的文章我未能读及，我也相信他可能会有些思虑不周不确切不能令人苟同之处。就我所读到的，我突出地感受到，他是一个勤于思考的人。我常常想，我们戏剧界不仅需要才华的人，能干的人，更需要有思想，肯思想的人。凡是思想，必然有正确有失误，有稳重有偏激甚至怪僻。前面提到“五四”时期那些高谈阔论，在当时没有产生多少现实作用，然而今天回头看，总还有其历史意义、文献价值，也可能有今天可以参考或吸收之处，因为他们终是在思考。我们在当今大转型时代，更需要甘于寂寞、善于思考的人。加生同志文集中即使还有不足之处，但他总是在思考，冷静而又热情地思考。这就是他和他的那个半边天以及这本书的价值所在。

——2001年4月14日

## 戏曲的情景观与形象的倾向性

舞台美术是为戏剧、为表演而存在的。从这个意义上讲，它有很强的从属性（或依附性）。但并不意味着可以降低舞美创作的价值标准，可以贬低舞美本身的创造性和艺术要求。如何创造与表演有机结合的环境，以有助于人物形象的烘托，有助于内心视象的展示，有助于剧本内在精神的阐发，这不是个简单的课题。和所有艺术创作一样，它需要有丰富的知识积累，需要有敏锐、犀利的洞察力，需要有缜密、清晰的逻辑思维，有驾驭与表现形象的能力；需要有诗人的灵感，哲学家的思辨与卓识；而最主要的则是对表演艺术的广泛的、深刻的理解，并善于把自己的创造力融于整体的艺术创作之中，在整体中闪烁着艺术家的睿智。这就是舞美的特性所要求的艺术素质。

围绕人物，围绕人物的表演进行舞美的构思和创作，这是问题的一个方面，而更重要的方面在于怎样理解和如何表现整体的演出形象，即人物的思想、情绪的变化与外部世界的内在联系，以及这种联系在整体上表现的艺术形式。这就是情与景之间存在的关系。这种关系和相互作用在艺术家（首先是剧作家）头脑中的观念形态的反映，就是戏剧的情景观。

在表演艺术中，情景观是一个具体的、无法回避的问题，它是客观存在，而不是一种假设。人物总是和环境，和外部世界联系在一起的，不管这种环境如何抽象、如何荒诞和不可思议，但总是反映和表现了人与外部世界存在的这种无法排开的事实。不同的戏剧体系不仅在戏剧概念上，同时在表现手法和整体形象上存在着种种不同的理解和表现。从某种意义上说，情景观是不同体系和流派之间的界限和标志。它是观念和意识的内核，它决定戏剧的整体结构以及表现形式（形象的倾向性），因此，对情景观进行一些探讨，这对加深表演艺术的理解和提高舞美的创作意识是不无好处的。

### 情景观——一个经常被忽视的因素

在创作过程中，人们更多地着眼于探讨剧本的主题、结构、人物，挖掘和阐发它的思想，从中寻求和确立演出的外部形象，而不重视对剧本所反映的情景观的探讨，以及这种情景观在演出中可能采取的处理手法和表现形式。一种流行的观点认为情景观是一种自然存在，有如速度、节奏在表演过程中的自然存在一样，因而不注意也不重视把这种自在因素上升为自觉因素，并参与戏剧的创作过程。但事实是速度、节奏在戏剧中的意义被越来越多的导演和表演艺术家所认识、所肯定，已经是导演“总谱”中不可缺少的一环。而对情景观的认识，人们还经常处于一种模糊的、不清晰的状态。因

为人们常常只从演出的一般规律的角度来考虑支点，调度人与景的关系，而不作进一步的深入。比如：剧作者是怎样看待人物与外部世界的关系的？这种关系是怎样表现的？在这种关系中，哪些因素在起主导作用？等等。这就是情景观所涉及的内容。

因此，对情景观的探讨不仅仅是舞美创作者的课题，它同样而且首先是导演需要考虑和明确的一个课题。因为是情景观（包括对剧作者情景观的处理）决定演出的面貌、基调和风格，而不可能把这种关系倒置。多种多样的演出样式，不论创作者的认识如何，它首先是情景观的反映。这种情景观，有时候不仅表现为剧作者认识的再现，而更多的是掺和了设计者（包括导演）本身的理解，而形成在整体形象和处理手法上更新的表现形式。它和导演的总体设想，和演员的信念、技巧和激情，应该是有机地联系在一起的。

我们在阐述情景观在戏剧中的作用的时候，没有必要去夸大它的实际价值，拔高它的“含义”，这丝毫无助于对情景观本身的正确理解，也无助于艺术创作意识的提高。本文目的在于强调情景观在戏剧创作中所应有的，而常常被忽视了的作用。我们的许多演出，正是由于忽视了这种作用，而出现了许多矛盾和裂痕。在话剧舞台上，我们会看到活跃的布景形象和生硬的、缺乏信念的表演之间的失调，他们既不相信这些形象和自己所扮演的角色之间存在的内在联系，也不寻求这种联系对自己表演所需要的感情的激发作用。他们常常以一种陌生的、牵强的，甚至是反感的情绪来看待布景的形象，因而这种演出不可能是和谐的，协调一致的。在戏曲舞台上，这种现象表现得更为突出，更为经常。我们常常看到一些复杂的、多层次的话剧式布景被引进戏曲舞台，因而限制和削弱了戏曲所特有的优美的身段和舞姿、丰富多彩的表现手法，以及能激发想像并给人以美感的动作语言。某些导演由于对戏曲的传统手法和剧种特色的一知半解，又热衷于以西方戏剧观点去丰富、“纳新”，尤其在布景形象上讲真实、讲典型，从而导致与程式动作的矛盾，导致情景观的紊乱。这是一种舍本逐末的行为。一种有害而又十分普遍的观点在人们头脑中滋长起来：即戏曲的无景演出（一桌二椅的传统形式）是一种历史的陈迹，是由于技术力量和技术条件无法胜任的情况下出现的，因而它不是戏曲传统中值得继承的部分。和早期的西方戏剧一样，那是技术力量落后的反映。这种观点至少有两个害处：1. 否定戏曲艺术的整体性。戏曲是完整的、独树一帜的表演艺术体系，不仅在表演上有丰富的、生动的表现形式，而且这种表现形式与整体结构，时空概念和表现手法之间，存在着缜密的依存关系，从而形成自己的艺术特色和特有的艺术语言。这种艺术上的整体性首先反映在情景观上是如此鲜明、清晰，以至无须做更多的解释，观众就能接受并理解演员所表达的内容，因而任何具象的补充，都只能是多余的、格格不入的。而西方戏剧则随着技术力量发展，比较自然地各种布景样式所代替、所充实。这就是戏曲的传统形式不同于西方戏剧的无景演出的根本所在。那种把完整的戏曲

艺术分割为优秀传统和落后陈迹的若干部分的观点本身,是对戏曲整体性的曲解和否定。2. 因为认定戏曲在技术力量方面是落后的,客观上就助长了某种“改造”的热情,于是简明的道具让位给繁杂的布景装置。特别是“板式”布景的影响,使写真写实之风难以收煞。三中全会以后,一些违反艺术规律和束缚艺术创作的思想影响逐渐被清除,但在戏曲舞台上强调环境的真实感,追求景的表面价值的风气仍占有广泛的市场。这种状况的存在,是和戏曲舞台技术落后论的观点,是和“改造”戏曲的热情分不开的。

在强调戏曲的整体性和艺术特色的同时,不等于说戏曲艺术(表演、舞美和演出形式)已经完美到无以复加的地步。必须看到,事物总是在不断发展的,传统本身也是在不断发展、提高。一切停滞和“顶峰”的观点,既不符合历史事实,也不符合艺术发展的规律,这是一。在当今社会,科学技术的不断发展,既为我们提供了丰富的表现手段,同时也给我们提出了越来越高的艺术要求。由于电影、电视、录音、录像技术的迅猛发展和普及,形成一股强劲的冲击力,戏曲艺术那种独占鳌头的局面已不复存在。因此,振兴戏曲已经不是一个空泛的口号,而是个十分现实和迫切的问题,是当务之急。问题在于如何振兴、如何革新。在反对那些保守的,故步自封的观点以后,根本问题在于如何摆好继承与借鉴的关系。马连良先生说:“革新要有所本,创作要有所需。”这个“本”就是指传统。要在深入学习的基础上,研究、挖掘和探讨传统中那些具有特征性的起主导作用的因素,使这些因素成为我们艺术创作中活跃的基因的内核。在这个前提下,广泛地借鉴和吸收外来的力量(思维方法的表现手段),并把这种力量“改造”成为我们所需要的,为我所用的东西。反对那种企图以外来的力量来排除戏曲中“历史的陈迹”,来“改造”戏曲。这就是我们对“改造”这个词所持的立场和态度,这是二。戏曲由一桌二椅的传统形式到有景演出,这是历史的必然,是一个进步,而不是对传统的否定或倒退。我们与“历史陈迹论”的分歧在于这种观点出于对民族传统的漠视心理和虚无主义的态度,他们既不理解也不重视民族传统的特色、内涵、和价值的探讨,也就不可能对戏曲艺术的发展作出正确的符合实际的估价,这是三。

戏曲艺术的整体性,这是我们始终需要强调的一个方面。因此,我们在谈戏曲革新的时候,不是仅指综合因素中的某一部分,某一个环节,而是指它的全体。情景观的提出,正是从整体概念出发,寻求解决人物与外部世界,表演与舞美形象,诸种造型因素与演出的总体效果之间的统一和谐的问题,在于解决艺术整体中所存在的矛盾现象。所以,就戏剧的整体性而言,情景观的统一是一个重要的、不可忽视的因素。

### 从摹拟到移情

戏剧是直接表现人的生活的艺术形式,是“伴随着行动的谈话”(歌德:《说不尽的莎士比亚》)表现人与人之间思想感情的交流、矛盾和变化,以及人与自然、与外部世界的关系。达尔文在《物种起源说》中阐述过环境对生命的形成,对人类

(生物)的进化的重要作用。尽管这种概念在戏剧中被认识是很迟缓的,但这种意识存在着如何认识,如何反映和表现这种关系的问题。西方戏剧的发展,演出样式的变化,都和情景观的不同认识联系在一起。

戏剧流派据以存在的一个重要组成部分,就是对情景观的认识。这种认识在戏剧概念、整体结构、处理手法和演出样式上的反映,就形成自身的特色和风格。

西方戏剧流派不论在表演理论和体系方面存在着诸多纷繁的差别,但就总体来说,都没有摆脱亚里士多德的“摹仿论”的基础。一个十分有趣的现象是,这种“摹仿论”主要表现在表演方面,即人与人之间的交流,人物之间的关系,以及人物的思想、行为所起的微妙的和惊心动魄的变化。这种要求是如此一贯,即使上古希腊时代的广场演出,在演员戴上笨拙的面具和厚底高靴的情况下,在夸张的表演动作中,也要求正确地表达人物的思想、情绪、感受和心里变化。这种变化和关系都以真实性、可信性和生活逻辑为依据。19世纪70年代,自然主义演剧体系兴起,为表演的生活化开创了一个新的起点。这种自然、真实的表演要求,即使是最反对传统艺术规律的荒诞派戏剧,在它的没头没尾、没有主题、没有连贯情节的表演中,也是遵循而且毫不荒诞的,这是“摹仿论”在表演艺术中的反映。但这种影响与作用似乎就不涉及综合艺术的其它方面,在题材、情节和环境方面从来都强调假设、想像和虚构。中世纪以前,戏剧题材主要强调报应,强调命运对人的制约作用。中世纪的奇迹剧、神秘剧,主要强调说教,强调人对神的皈依,强调神的不可抗拒的力量。这些题材本身就是虚幻的、想像的内容,既没有生活依据,也不存在生活逻辑的必然。文艺复兴时期,戏剧的中心主题表现为人的个性解放,这是在摆脱宗教的黑暗统治以后所迸发的心灵的呼声。在这类题材中,比较强调表现现实生活,强调与社会现实的联系,但想像、虚构、悬念和理想主义的成分总是剧作家创作中重要的、不可缺少的方面。在现代派戏剧中,各种离奇的、魔幻性的情节,既不是现实生活中对于“行动的摹拟”,也不强调行动本身的序列和行动之间的内在联系(生活的逻辑性),因此,在我们讲西方戏剧的基础——摹仿论的时候,主要是指表演,而不是泛指戏剧综合因素的全部。

相反,在戏剧的其它部门,尤其在演出样式上,在发展过程中出现千差万别的变化,它常常成为某个戏剧体系(或流派)的特征和标志。因而它的意义不止于样式本身,它是某种理论在实践(演出面貌)上的反映。而情景观既是某种派别据以立论的因素,同时,又是这种立论的直观的形象表现。

自然主义演剧体系形成以前,人们对情景观的认识是模糊的。伊丽莎白时代(莎士比亚)的戏剧演出,人物与环境的关系主要通过字牌和演员的台词,通过象征性的道具来表达,情与景之间没有关联和要求。16世纪末,谢利欧创造了三棱柱式布景,把布景归纳为三种类型(即悲剧、喜剧、牧歌剧),



这种类型化的布景，很像我们近年来戏曲舞台常有的值班布景的性质，它只是一种程式空间，与剧情、人物都没有内在的联系。这种模糊的情景观也可以从亚里士多德的理论中找到某种依据。他在分析戏剧质的成分（分为量的成分和质的成分）的时候，认为戏剧的整体是由“题材，性格，思想，文词，音乐和布景”组成的，而“在这六个成分中，只有处理题材的技巧才真正依靠戏剧的艺术，其它只需要次要的艺术。性格依靠品质，思想依靠说话的艺术，文词依靠文法，另外两种成分，各有各的艺术，而这种艺术并不需要传授给诗人，因为可以从旁人得到这个成分”。从这里我们可以看到，首先是把音乐和布景归为“次要的艺术”，其次是当作外来的，“可以从旁人得到的成分”。当然，我们能够理解这里主要是指剧作者而言，剧作者对其它艺术成分的驾驭能力不可能是全面的，需要借助旁人的力量来充实戏剧的“质”的成分。这是一种含糊的情景观的反映。剧作者在进行构思的时候，对情与景的关系上缺少一种明确的见解，而对景的要求似乎只是某种概念化的背景形象，这种形象对题材、性格和思想来说都没有关联和影响，它的存在似乎是为了填补背景空白，或者是为了适应观众心理的需要。因此，布景常常成为演员动作消极的“旁观者”，成为“旁人给予的东西”。情与景之间处于一种萍水相逢又似曾相识的关系。这种状况延续了一个很长的时期，直到19世纪末叶，在某些歌剧演出中，还可以看到这种与人物表演没有内在联系的恢宏华丽的布景。1879年左拉的小说《小酒店》改编上演，以模拟生活为宗旨，在舞台上出现了一个“逼真”的酒吧间，“我的全部想法在于对生活的真实的复制”（左拉）。这样，不仅在表演上，同时在剧情所发生的具体环境上，要求表现生活的真实。情与景作为一个有机的整体，在戏剧中得到手法一致的表现。安图昂进一步完善了这种自然主义的演剧体系，而强调“环境决定人的行为超过其它一切，因此布景的任务在于显示角色的环境”。这是第一次把人物行为与外部世界的关系提到如此明确、如此紧密的高度，这是情景观在认识上的一个进步。

当一种观点被强调的过分，并“沉迷”于这种认识的时候，就有可能走向反面。自然主义所反映的情景观越来越强调对生活的模拟，追求一切细节的真实，这样就把自己逼进了死胡同。代之而起的是阿庇亚、戈登·克雷所反映的对戏剧概念和舞美功能的新的发现，新的认识。他们首先反对“生活的摹拟”，而强调人的感受，“观众看待剧中主角的周围世界，应像主角自己看待它一样”（阿庇亚）。即在人与外部世界的纯客观的冷漠关系中倾注了主观的感情因素，从而极大地增强了形象的生动性。这就是“移情”作用。它反映了对情景观的新的理解，新的认识。

布莱希特的叙述体戏剧（episches theater）的核心是间离效果（Verfremdungseffekt），强调要在演员与角色之间，角色与观众之间保持间离（间隔、距离），并使观众从习以为常的生活中，看到以往不曾注意到