



上海戏剧学院 规划建设教材

充满符号的

戏剧空间

胡妙胜 著

上海文艺出版社

充满符号的

.....

戏剧空间

.....

胡妙胜 著

上海文艺出版社

.....

.....

.....

.....

.....

.....

图书在版编目 (CIP) 数据

充满符号的戏剧空间/胡妙胜著. -上海: 上海文艺出版社. 2014.1

ISBN 978-7-5321-4289-7

I. ①充… II. ①胡… III. ①戏剧-舞台美术

IV. ①J813

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 271686 号

责任编辑: 徐如麒

封面设计: 袁银昌

充满符号的戏剧空间

胡妙胜 著

上海文艺出版社出版、发行

上海绍兴路 74 号

新华书店经销 上海文艺大一印刷有限公司印刷

开本 787×1092 1/16 印张 24 字数 332,000

2014 年 1 月第 1 版 2014 年 1 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5321-4289-7/J · 353 定价: 85.00 元

告读者 如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系

T: 021-57780459

序

胡妙胜同志将他关于舞台美术的论文结集出版,要我写一篇序。我对于舞台美术是个外行,是不配写这篇序的,但我读过作者的论文,其中的论点很吸引我;是不是因为同声相应的缘故呢,我很乐于写这篇序。

舞台美术虽然只是戏剧这门综合艺术中间的一个部分,在我国某些老派观众的眼中看来,甚至还是可有可无的部分,但实际上它是关系一个戏的全局的部分,越到现代,越是如此。

在我国舞台上,近年来舞台美术的地位也越来越显得突出了,有些导演十分重视一个戏的舞美设计,有些演出因为舞美设计的成功而大为增色,这就引起了许多人的注意,特别近来的观众普遍对于布景也提出了要求,这就使得问题一下子提上了日程,而且带着某种迫切性。但是不是多数观众都知道舞台美术在戏剧中的重要作用呢?在戏剧界内部,是不是都正确认识到它的作用呢?甚至于所有的导演是否都认识它的艺术上的意义呢?这就难说了。我们只要看看今日我国的舞台上的现实,就知道人们对于舞台美术的理解是多么五花八门,以至无奇不有。我们的舞台美术是迫切需要提高一步了,否则它将阻碍戏剧的进步,弄得不好,难保不将戏剧引入歧途。

情况是非常不平衡的,话剧舞台上虽也有高低深浅之分,究竟因为有多年的传统,舞台美术的思想还是比较正常的,至于戏曲舞台上,那就很难说了。我们应该承认,戏曲舞台上的舞美创作,无论从设计到制作,这些年来,是有突出的成绩的,越剧就是个例子,其他剧种也有,不必一一列举。但也不能不承认,这方面精粗美恶之间的差

距,在戏曲舞台上是有令人吃惊的。

而最令人担心的是,有些戏曲的导演和舞台美术工作者对于什么是戏曲的舞台美术这样根本性的问题似乎考虑很少,这从他们舞台上的创作中可以看出。许多人都认为,新排的戏不能再搞旧式的一桌二椅那一套,就是传统剧目的重新整理也应当使舞台净化和美化,这种看法是不错的。但舞台要如何净化和美化呢,那就各人有各人的看法了。这其中五花八门的议论和做法就很多了。我这里绝无一点要跟“百花齐放”的原则唱反调的意思,我只是想,有些想法和做法已经经过实践是不好的,或是在某个具体的戏中是不合适的;有些想法,如果我们多进行一点理论研究,或多读几本书就可以解决的,可是我们偏偏还一再重复它,以致耽搁了我们进步的路程,这种现象是不是可以不再发生或者少发生一些呢?

我不是在这里埋怨导演和舞台美术工作者不爱读书,无书可读或可读的书太少的确是个事实。这也是我愿意为这本书作点介绍的原因之一。胡妙胜同志这本书,是一本好书,它所谈的虽然涉及古今中外,但都是戏剧艺术中比较重大的问题。也许这本书里谈到的有关话剧和外国比较多,但仔细琢磨起来,无不与戏曲的根本问题息息相关。可以说,这本书所讨论的问题,从小范围而言,是舞台美术的根本问题,而就大范围而言,是讨论一个包括戏曲在内的戏剧观的根本问题。它好就好在紧紧扣着舞台美术来谈这个问题,对于我们的舞台美术工作者一定会引起特别亲切的体会。

因为所谈的问题是戏剧的根本问题,抽象的词儿就难免多一点,这也恐怕是无可奈何的事。我觉得我们戏剧界同行们,为了百尺竿头更进一步,是应当读这样的书的。

同时我又希望,本书的作者今后能够写出一本既深入,又浅出的有关舞台美术的书来。这可能是过分的要求,但的确是客观需要,我们不只是寄望于本书的作者,也同样寄望于别的舞台美术家。

张庚

1985.6.13

三 版 序

本书初版于1985年。其时正处后“文革”的最初十年(所谓“新时期十年”),舞台设计的观念与方法处于从一元论走向多元论的转折期。本书的“贯穿行动”正在于此。在当时,反对“写实主义一统天下”最有力的武器无疑是中国的传统美学。本书的“意境”、“虚与实”、“假定性”、“写意性”诸篇就是由此而来的。随着改革开放的不断深入,借鉴西方舞台设计的理念和经验也成为不可避免的趋势,书中的“舞台美术的样式”、“探索演出的空间结构”、“当代西方舞台设计的革新”、“活动与光的戏剧”诸篇就是这一趋势的产物。不过,作者并不满足于发扬中国的美学传统和借鉴西方舞台设计的经验,由于舞台设计理论的贫乏,作者尝试在深层次上探索建构舞台设计的理论模式。“舞台设计的功能”就是这一尝试的起步。以后,它演变为专著《阅读空间——舞台设计美学》(2002年)。发扬中国的美学传统、借鉴西方舞台设计的经验,建构有独创性的、系统的舞台设计的理论框架,这就是作者几乎耗去自己一生的学术路径。

本书的第二版在2001年由文津出版社在台北出版。此版删除了初版第二部分的八篇论文,使第一部分的十篇论文构成有系统的专著。

这次再版,基本上保持了第二版的特点,不过将第二部分中的“戏剧幻觉辨析”、“写意戏剧观的意义和特征”、“假定性、‘跳板’、‘霸权’”三篇作为附录置于正文之后。此外,有几处的文字稍作修改,并增加了一些图片。

此书历时二十八年尚能再版,幸甚。

作者 2013 年 4 月 5 日

目 录

序 / I

三版序 / III

充满符号的戏剧空间

—— 舞台设计的功能 / 1

舞台美术的意境 / 35

舞台美术的虚与实 / 72

舞台美术的假定性 / 98

舞台美术的写意性 / 122

舞台美术的样式 / 147

探索演出的空间结构 / 219

活动与光的戏剧 / 247

当代西方舞台设计的革新 / 285

中国传统戏曲舞台与现代西方舞台设计 / 312

附录:

戏剧幻觉辨析 / 341

假定性、“跳板”、“霸权” / 359

写意戏剧观的意义和特征 / 366

后记 / 375

二版后记 / 377

充满符号的戏剧空间

——舞台设计的功能

舞台设计的“第一本教科书”出版于1537—1547年，它是意大利建筑师、画家、雕刻家萨巴斯蒂诺·塞里奥的建筑论著的一部分。这标志着在意大利文艺复兴时期舞台布景从戏剧艺术中分化出来成为独立的专业。这种“分析”的倾向一直持续到十九世纪。从二十世纪开始，戏剧艺术由分析走向综合，出现了一体化的趋势。舞台设计革新的目标是消除自己对戏剧的离散性，使自己真正成为戏剧的有机组成部分。从分析至综合，这和科学与工业革命的发展是一致的，展示了人类认识过程的辩证运动。今天，随着控制论、信息论、系统论的崛起，一种强调结构、关系、整体的系统方法已成为一般的科学方法论。它不仅对当代科学技术的发展产生了深远的影响，而且正在改变人们的思维方法。这一切不能不促使我们从整体的角度观察和研究舞台设计。舞台设计的功能这一概念的提出正是整体意识在舞台美术理论上的表现。

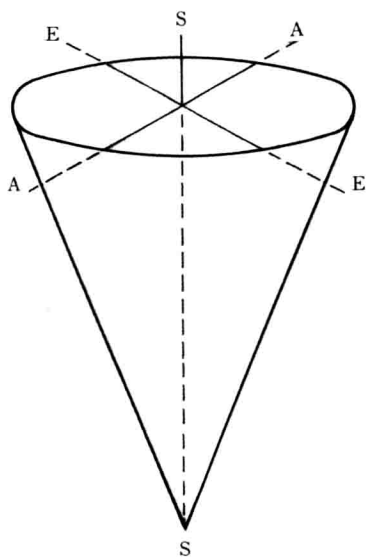
结构与功能

系统方法是系统地研究和处理有关对象整体联系的一般科学方法论。钱伟长说：“我们要处理一个问题，必须把这个问题有关的部分联系起来考虑，而这个联系考虑的范围就叫做‘系统’”。系统方法要求把研究对象作为更大的系统的一个部分、要素，注意它和环境的联系；又把它看作一个有机的整体，注意构成这一对象的各个部

分、元素的相互联系。系统是一组相互有联系的集合体,它的特性不能完全归结为它的组成部分的特性。系统的结构是指对象内部的要素及其联系的总和。系统的功能是指对象与更大系统的联系。可以把功能解释为子系统在系统范围内有目的积极活动。系统或要素是通过与环境(更大的系统,或系统)的相互作用来表现其功能的。系统或要素与环境的联系表现为以输出与输入方式进行的物质与信息的流动。如果我们把戏剧艺术看成一个系统,那末,舞台美术就是它的一个要素,或子系统。舞台美术可分为舞台设计和人物造型设计两大部类,本文重点探讨的是舞台设计,不过它的某些一般原理对人物造型设计也是适用的。

舞台设计在结构上有两个层次。在第一层次,它由舞台、布景、道具、灯光所组成。这四者是相互联系的整体,它们是以整体的方式与戏剧发生相互作用的。自然,它们与人物造型设计也存在着相互联系。在第二个层次,舞台设计又可分解为一系列相互联系的成分,其中有空间、形状、光色、材料质感、活动、节奏等。这些成分以一定的序列组合在一起,其中空间为基质,形状与材料质感为空间的充实,光色是空间的照明,活动与节奏是空间的变化。由此也可以看出,

舞台设计实质上是由不同质的要素构成的,它是空间—时间的综合体。把舞台设计归属于纯空间范畴并不符合它的本性。早在古代希腊舞台上已出现活动的造型因素,文艺复兴时期舞台机械发展的主要目的是创造活动的布景效果。自电光源进入剧场后,灯光作为“舞台的第四维”成为时空综合的重要媒介。所以我们将活动与节奏也列入舞台设计的元素中。由上述各元素联系起来的整体只有在它能与戏剧系统保持物质的与信息的联系时才能完成其戏剧功能。根据舞台设计与戏剧的物质与信息联系,它有三个功能特性,即:组织动作的空间,再现动作的环境,表现动作的情绪与意义。这可用左列三维空间图象来表示:



S= 组织动作空间
E= 再现动作环境
A= 表现动作的情绪与意义

组织动作的空间

舞台是一个由演员当着观众进行表演的场所。表演艺术的材料和表现手段就是演员自身有血有肉的整个人。作为三维的、能动的实体,演员的创造活动只有在空间中才能展开,因此,舞台只能是一个空间。阿披亚早就说过:“舞台本身是一个围成的空间。”法国戏剧家阿尔托也认为舞台“首先是一个要充实什么的空间和一个发生什么事情的地方。”舞台是空间,不是画面,后者只有长与宽两个维度。舞台除了立面以外,还有第三个维度即水平的舞台地板。自意大利文艺复兴以来,布景画家把自己看作舞台画面的创造者,他们按照透视学原理将建筑物、风景画在画幕上,而完全无视舞台地板的存在。只是从阿披亚开始,才将舞台平面看成重要的造型因素。他认为舞台设计的造型因素有四个:垂直的画景、水平的地板、活动的演员,照明演员的空间。舞台空间不仅是三维的,它也是一个开放的容积,它的本质体现在其中真正虚空的地方,因为演员只有在虚空中才能存在,才能活动。古希腊哲学家芦克莱修早就说过:“如果没有我们称之为虚空的空间、场所……物体就无处安置,根本不能移动”(《物性论》)。人们总以为舞台上最重要的是围隔空间的墙壁、门窗和柱子,舞台设计的任务就是赋予这些立面的因素以一种真实感,一种意味,一种美。但是,对戏剧动作来说,最重要的并不是这些墙壁、门窗和柱子,而是由它们围成的空洞的地方。虚空意味着活动的自由,而活动、动作正是戏剧艺术的本质。这一观念多少是现代建筑思潮影响的结果。但是现代建筑接受的却是中国古代哲学家老子的影响。老子在《道德经》中说:“埏埴以为器;当其无,有器之用”,又说:“凿户牖以为室;当其无,有室之用。故有之以为利,无之以为用”。其意就是制造容器或修建房屋真正有用的是其中空的部分,实的部分只是为了有利于空的部分的使用。美国建筑大师莱特曾把老子的这段话作为格言录写在工作室的墙上。“有之以为利,无之以为用”,也揭示了实体和虚空的辩证关系。强调虚空的重要并不意味着对实体因素的否定。实体部分有利于虚空部分的运用。舞台上无形的物

质因素诸如布景、道具、灯光以及演员等决定了周围空间的结构,反过来,演员的动作等又受周围空间结构的影响。

显然,自然形态的空间是不能适应戏剧动作需要的,正如黑格尔所说:对表演场所“不能让它们保持原来的偶然状态,而是要把它们看作艺术的素材加以艺术的琢磨”(《美学》第三卷)。舞台空间必须加以组织使之适应戏剧的目的。组织动作的空间,这是舞台设计的功能之一。舞台空间处理的基本任务为:

1. 限定、划分表演区域,处理空间的体形与尺度、隔断与流动、封闭与开放、虚空与实体、层次与变化、专用与通用,水平结构与垂直结构等。
2. 布置出入口,安排剧中人物的上场与下场。
3. 确立动作的支点,提供动作需要的各种物质支持,布置道具、家具等。
4. 处理场面的延续与间断、场景的变化与转换,演出的速度与节奏。
5. 组织演员与观众之间的空间关系,疏远或接近,参与或渗透。

处理舞台空间的目的是组织动作,控制动作。处理空间就是考虑如何把戏剧动作安排在舞台上,这也就是法语场面调度(*mise en scène*)一词的本意。场面调度系指演员在舞台上的位置与移动,它既包括演员与演员之间的空间关系,又包括演员与舞台的空间关系。它是动作与空间不可分割的整体结构。一个特定的舞台空间结构既给演员的动作以一定的自由,也给它以一定的限制,它赋予演员以特定的活动方式,规定了动作的位置,空间关系和移动的路线。在《茶馆》中八张桌子的布局使导演有可能组织“贯满全局”的“S型大调度”(图1)。在《乐观的悲剧》(鲍苏拉耶夫设计)中圆台外圈可转动的螺旋形坡道形成了水兵在前进的基本调度(图2)。在《俄狄浦斯》(斯沃博达设计)中从乐池直通舞台上空的横贯舞台的阶梯规定了上升与下降的悲剧调度(图3)。在《仲夏夜之梦》(萨利·雅各布设计)中高秋千的运用使角色可悬在半空。所以美国舞台美术家李·西蒙生把舞台设计称为“动作的计划”,而他的同胞盖地斯在开排《哈姆雷特》的第一天,指着他自己设计的全由平台与台阶构成的布景模型对演员说:“这个舞台绝非从绘画的观点出发而完全是根据

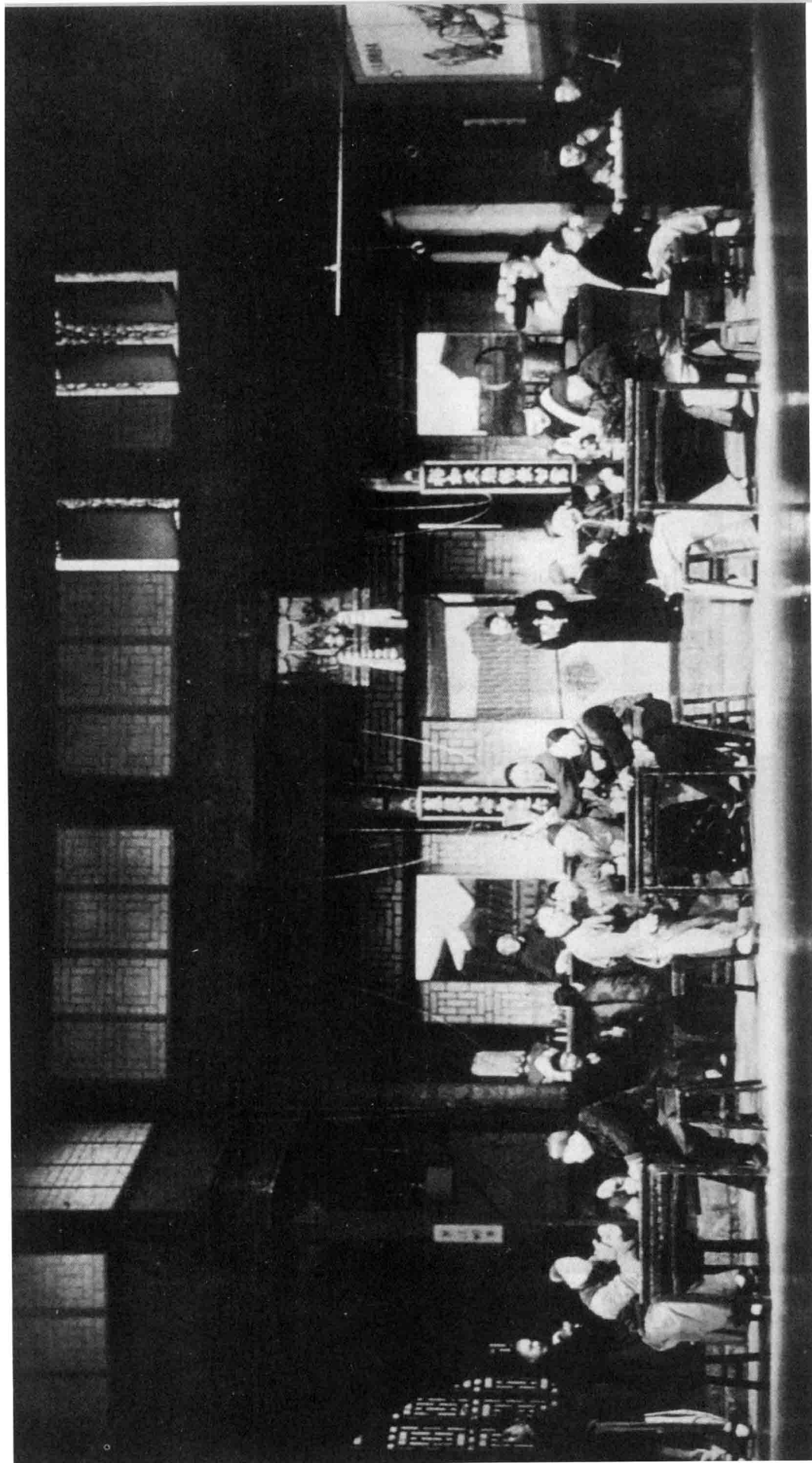


图1 《茶馆》 设计：王文冲

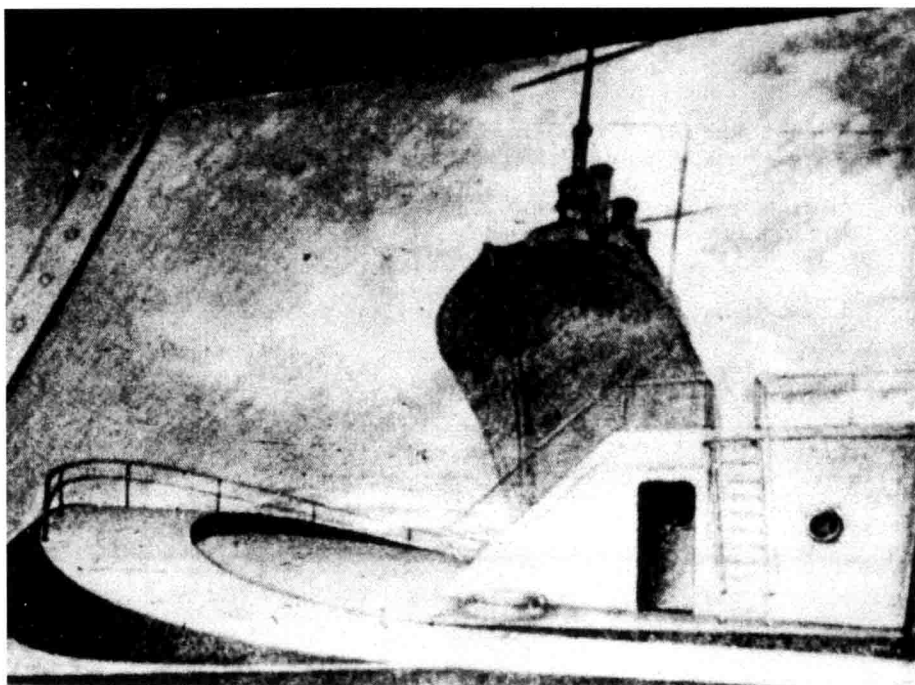


图2 《乐观的悲剧》 设计：N. 鲍苏拉也夫



图3 《奥选浦斯》 设计：斯沃博达

以最有力的方式表现场面的需要来设计的……它的每一部分都是戏剧动作的有机的一部分”（图4）。

演员在舞台上的位置和移动不只服从于形式美的规律，而是行动与心理逻辑的外部表现。场面调度反映了剧中人物的性格和内心世界，他们之间的相互关系与事件的性质和意义。从空间上安排动

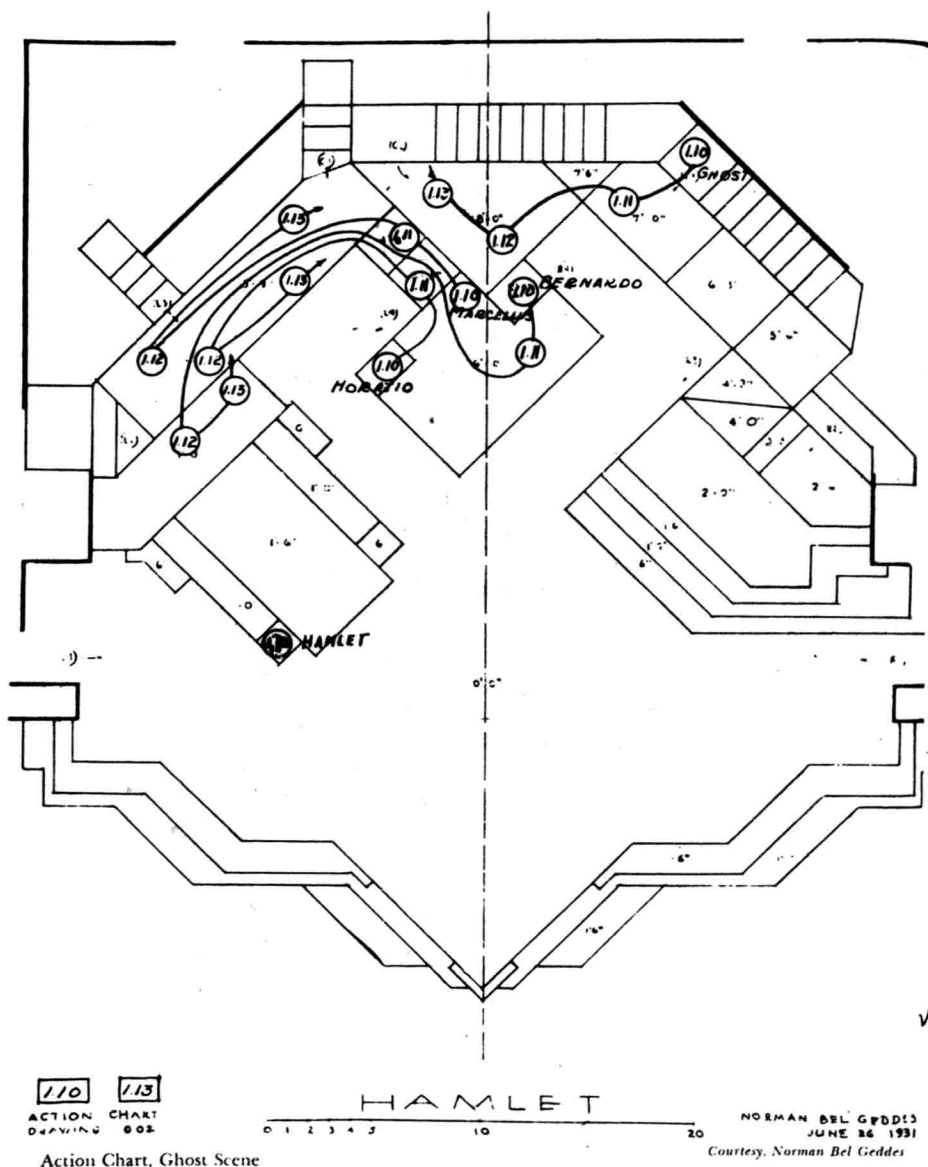


图4 《哈姆雷特》平面图 设计：盖地斯

作具有内在的意义和表现力,舞台空间结构通过对动作形体方面的安排可以增强它心理方面的表现力。舞台设计者应像导演那样想象和了解戏剧动作,不仅要了解动作的物质需要,而且要了解人物的性格和心理,他们之间的关系,事件的性质和意义,动作的逻辑与发展。总之,只有了解全部戏剧动作,才能有效地处理舞台空间。从这种意义上,他也是导演。

再现动作的环境

一提到舞台布景,人们总指望它在舞台上再现城市、建筑、树木、山川,一个花花绿绿的物质世界。再现角色生活的物质环境似乎成了舞台设计的即使不是唯一,也是最主要的功能。自意大利文艺复兴发展起来的透视布景,虽然热衷于创造逼真的幻觉,但与戏剧本身关系不大。所以十八世纪的狄德罗大声疾呼要求“把这场戏的地点如实地呈现出来”。浪漫主义以地点描绘的“地方色彩”反对古典主义的一般化,但布景依旧是孤立于戏剧动作之外的背景。把舞台布景看作动作环境,这应归功于自然主义。在十九世纪科学精神的影响下,自然主义强调环境对人的影响。左拉提倡:“在精确地研究环境,认清和人物内心状态息息相关的外部世界的情况上做功夫。”法国自然主义戏剧的代表人物安土昂认为:“角色是和我们一样的人,他们并非生活在空旷的教堂大殿里,他们同我们一样生活在房间里,围着壁炉或在灯下围着桌子,而不是像古典戏剧中那样站在提词箱的前面。”人与环境是相互影响的,左拉说:“我们决不记载一个孤立的思维和心理现象而不在环境之中找寻它的原因和动力。”这并不错,问题是对环境本身的理解。左拉仅仅把环境理解为物质环境。我们知道,环境作为人的周围现实包括三个组成部分,即天然的自然,人化的自然和人与人之间的社会关系。其中天然的与人化的自然构成围绕人的物质世界,这部分环境虽然也影响人的心理,但不是主要的,只有人与人之间的社会关系才是影响人的心理的最重要的环境因素。自然主义者从环境中抽去了人与人的关系,仅热衷于对自然和实物环境的无穷尽的描绘,这就导致他们不可能找到思维和

心理现象的真正的原因和动力。过去在舞台美术的评论中还流行一种似是而非的理论：在舞台上演员创造典型人物，而舞台设计则创造典型环境。这是出自对恩格斯关于“典型环境中的典型人物”的论断的误解。恩格斯所说的典型环境本质上是指人与人的社会关系，而不是自然和实物环境。由此可见，舞台上的典型环境主要是由剧中人物的社会关系来揭示的。在舞台上逼真地再现自然与实物环境并不意味着创造了典型环境，而在中国传统戏曲非再现的舞台上也不意味着丧失了典型环境。不过，我们并不否定舞台设计在一定程度上也能参与典型环境的创造，因为通过人与物的关系也能反映出一定的人与人的关系。

自然，人周围的自然与实物环境的描绘是创造人物形象的手段之一。一个人出现在特定的环境中总是他的生活活动的表现。阿尔卑斯山和林黛玉无关，只有大观园才和她的生活息息相关，大观园就是林黛玉生活活动的表现。正如左拉所说的，环境状况的描写是为了“说明人，完成人”。艺术的中心是人，舞台上再现物质环境的目的是为了塑造剧中人物的形象。人物行动与环境的相互关系构成环境描绘的生活逻辑与艺术逻辑，景物与人物只有通过行动达到内在的统一，环境描绘才有生命力。自然和实物环境通过对行动的客观条件的描绘也反映了行动的主观方面，人的内部世界，从而使环境描绘成为补充、展现、丰富剧中人物形象的手段。舞台上环境描绘的具体任务如下：

1. 说明剧情发生的时间和地点，它包括时代、国家、民族、社会、地区、季节、昼夜等社会与自然的因素，其中最重要的是社会历史背景。布莱希特强调：“背景应以充分的想象力和艺术魅力来表现历史环境”。舞台设计通过人与物的关系在一定程度上也能表现社会制度、经济条件、阶级关系以及政治、法律、道德、宗教、家庭等各种社会关系。

2. 交代事件，说明动作。角色生活的环境可以交代过去发生的事件和说明现在正在进行的动作。在《第二次演出》中荡然无存的空房间，墙上家具倚墙处的痕迹和皮靴印交代了过去曾发生过抄家的事件。在《霓虹灯下的哨兵》中陈喜把老布袜扔在窗外，适值从窗