

# “演剧职业化运动”与中国话剧舞台艺术的成熟

马俊山

《戏剧艺术》，2005：4

-

[本文原载《戏剧艺术》，2005：4，引用时务请查对原文]

内容摘要：中国话剧的舞台艺术是在“演剧职业化运动”中成熟起来的。在此期间，以上海和重庆的职业化、正规化演出为支点，舞台美术工作者克服重重困难，完了从技术积累到艺术创造的飞跃，形成了中国化的写实主义主流形态，并进行了某些“风格化”的实验。他们创造了中国话剧最早的一批舞台美术经典，自己也在创作实践中迅速成长起来，从而为后来话剧舞台艺术的大发展奠定了基础。

关键词：话剧舞台艺术写实主义风格化演剧职业化

中图分类号：文献标识码：文章编号：

新兴的“演剧职业化运动”以1933年末中国旅行剧团（中旅）的成立为起点，以1947年中华剧艺社（中艺）、新中国剧社（新中国）、中国万岁剧团（中万）等常设职业剧团先后解散而告终，延续14年。在此期间，存世久暂不等的几十个职业剧团，在上海、重庆、天津、沈阳等城市的大剧场，公演了大批原创和改编剧目，培养出一大批优秀的剧作家、导演和演员，创造了许多舞台艺术经典，使话剧这种舶来的艺术形式，转化为深受市民大众喜爱的本土艺术，形成了中国话剧史上创作、演出、接受空前繁荣的“黄金时代”。

## 一 从技术积累到艺术创造

走入大剧场，创造正规化、中国化的舞台艺术，是演剧职业化运动的重要内容。中旅虽然在职业化方面迈出了第一步，但却没把舞台艺术的正规化作为努力方向，坚持不懈地追求。唐槐秋先生标榜“艺术至上”，其真实用意是为了抵御政党和资本的侵袭，在政治和市场的夹击中求得一席独立之地，实际上很难做到这一点。一个纯粹的民办职业剧团，承受着巨大的政治压力，而又没有明确的担当精神，自觉不自觉地卖艺糊口，改善生活当成了演剧的目的，便很难抵御市场的诱惑。总观中旅公演的八十多出戏，其中虽然也有《雷雨》（唐槐秋导）、《日出》（欧阳予倩导）那样不乏典范意义的演出，但毕竟是少数。中旅始终没有固定剧场，又频繁上演新剧目，所以绝大多数戏都是急就章，难免粗糙简陋，

参差不齐，而且文明戏作风越来越严重。1944年上半年是中旅的鼎盛时期，同时在丽华、美华、绿宝三剧场演了20多出戏，几天换一个。演员倒不过嘴来，台词记不全，大地位没走过，什么舞美设计、着彩排更谈不到了，一切都靠“台上见”。中旅的台风带着浓重的文明戏作风：明星制，重表演，轻舞美。专业舞美大概只有一个洪正伦，根本无法应付繁复沉重的舞美工作。中旅在舞美上并没有留下多少值得后人称道的东西。李畅说，“中旅在剧目上、在舞台艺术上虽然不能说一无可取，但是它的成就比起一些倾向革命的剧团来，都是稍逊一筹的”。[1]（P.282）这个评价基本符合事实。

美术是话剧舞台艺术的重要组成部分，特别是写实的近代剧兴起以后，原来穿插在台词中间的大量环境描写被分离出来，置于每幕戏的开头，经过舞台美术的二度创作，成为戏剧艺术的一个新的部门——舞台美术（舞美，旧称舞台装置，装置），主要包括布景、灯光、道具、服装、化妆、音效等方面的内容。舞美是美术和戏剧的结合。它具有造型艺术的性质，能给观众以形色视听之美，但它又是舞台艺术的一部分，主要任务是为表演提供一个具体的物质环境，并跟剧情一起营造出某种戏剧情调。音响和效果虽然不属于舞台美术范畴，但其艺术功能却跟舞美相近，所以我把它们放在一起论述。

在舞台艺术的各个部门中，舞美是限制最多的领域。除了剧本和导演以外，还有物质材料和技术手段的限制。由于旧中国制造业的落后，连戏剧油彩、节光器（变阻器）、聚光灯、大功率的白炽灯都须依赖进口，价格昂贵，而且不容易买到。当然，这也和舞美在中国历史短暂有关。因为传统戏没有布景，所以与之有关的材料制造业自然也就发展不起来。而戏剧艺术发达的欧美国家，以及比中国早些时候引进话剧的日本，都有专门商店经营舞美材料，按剧团的要求（设计图）加工或出租舞台装置。春柳社在日本演戏的服装和道具就是从这些地方租赁的，所以才弄得牛头不对马嘴。到了抗战期间，物资更匮乏，演剧只好因陋就简，再好的创意也难以实现，这不能不影响到话剧舞台美术的实际水平。

其次是剧场的限制。旧中国没有一家话剧专业剧场，所有剧团都是临时租用电影院或戏院演出的，不但成本高，而且舞台空间普遍狭小，不适应近代话剧舞美设计的要求。由于各个剧团都以新剧目为主，实行连演制，频繁换戏，一般不画设计图，更不做模型，只有效果图，制作普遍比较粗糙。再加上装台时间紧，没有彩排时间，只能演出以后再行调整。特别是幻觉型舞台观占绝对统治地位，导演思想比较单一，这也从一个方面限制了舞台美术的发展。诗化、寓意、象征和抽象性的舞美设计，直到抗战后期，才半是无奈半是有意地出现于沪渝两地的剧坛上。客观地说，在话剧艺术各方面的发展中，舞台美术一直比较落后。如果和国外相比，这种落后就更加明显。但是，我们决不能低估话剧舞美的意义，更不应忘却那些置身幕后的舞美工作者，<sup>①</sup>毕竟通过他们的艰辛努力，为话剧表演艺术提供了一个生活化的场景，并进行了一些风格化的实验，为后来的大发展积累了宝贵的人才和经验。

话剧舞台艺术的正规化，是从1935上海业余剧人协会（“业余”、业余）演大戏开始的，舞台美术的大发展亦由此而起步，大方向是把外来的技术手段和写实精神，逐步同本土的演剧内容结合起来，为演

出提供一个具有独特审美意蕴的物质环境。但这并不是说，以前演戏全不考虑布景、灯光、道具，以及服装、化妆、音响、效果等因素。其实，中国话剧从诞生之日起，就和写实性的舞台美术联系到了一起。这从春柳社《茶花女》（1907）、《黑奴吁天录》（1907）、《画家与其妹》（1907）、《热血》（1909）的剧照上，可以得以印证。很明显，《茶花女》、《画家与其妹》，除大小道具外，外景都画在软幕上，内景则用租借来的几个现成的硬片组合而成，接合部的图饰明显错位，布景塞满了整个舞台空间。<sup>②</sup>南开新剧团早期的剧目，如《华娥传》（1912）、《新少年》（1913）、《恩怨缘》（1914）、《一元钱》（1915）、《一念差》（1917）、《新村正》（1918）等，则基本不用硬片，内外景一律画在软幕上，中部开有出入的门户，效果很像是18—19世纪欧洲舞台上的画景体系。<sup>③</sup>

据欧阳予倩回忆说，当年春柳社演《黑奴吁天录》时，“布景、服装、化妆是不是完全合乎南北美战争以前美国人的生活实际情况，我们没有加以考据”。“可能那时候我们以为戏主要是求其情节动人，演得动人，布景、服装、化妆方面只要大体过得去就行了”，[2]（P.163）所以，维多利亚时代的女装，19世纪的男装，可以跟莫里哀时代的假发混合在一出戏里；黑奴都长发披肩，女性脸上竟然搽着厚厚一层白粉。这说明春柳社的布景和服装好像是写实的，生活化的，但是由于缺乏考据，所以跟戏剧内容仍然是两张皮，貌合而神离，在中国人眼里也许像外国人，但在外国人看来大概就莫名其妙，不知所为了。新剧在上海登陆以后，很快走上了商业化、幕表制的道路，频繁地换戏，再加跑码头演出，剧团只能靠演员和表演生存，创作和舞美自然而然就被忽略了。因而，后期文明戏演出多使用值班布景，一般只用平光，至于所谓的“机关布景戏”则又等而下之，舞台装置跟剧情脱离，完全变成了炫人耳目的“道具”。

由于中国话剧一开始引进的就是西方19世纪以来的佳构剧及近代剧模式，剧情多在室内展开，很少用外景，故目前还没发现文明戏有采用多点透视，以天幕来增加视觉深度的剧照。又因为，客厅剧的有限空间与戏剧角色有着先天的一致性，所以中国话剧的舞台美术虽然也是从画景开始的，但却基本没有出现西方文艺复兴和古典主义时代那种在平面上画出外景的深度空间，却常常在视觉效果上陷入与表演不协调的状态。<sup>④</sup>文明戏的舞台美术，虽然在服装、道具上还缺乏近代剧所必需的那种严格的考据精神，但它毕竟给观众带来了一种模拟现实空间结构与色彩的视觉形象，为后来的发展奠定了第一块基石。因为这种布景，费用低，制作方便，比较适合业余演剧，所以早期爱美剧，大多仍然沿袭文明戏的舞台装置方式。1920年，汪优游跟夏月润兄弟合作排演《华伦夫人之职业》，就现存剧照来看，起码第四幕律师事务所的室内景，就是画在软布上的。南开新剧团直到1935年重排《财狂》，1937年重排《少奶奶的扇子》，用的还是软幕画景。

爱美剧远比文明戏重视舞台美术。它在舞美上的成绩，主要是技术手段有所提高。这种提高是在演剧实践中，不断积累起来的。首先值得一提的是，1924年洪深为戏剧协社导演《少奶奶的扇子》，第一

次根据戏剧情境的需要，制作了成套的硬片内景，门窗和屋顶做成了立体，并第一次使用灯光表现时间变化，“化装、服装和表演都达到了当时的最高水平”，[3]为话剧的写实性舞美提供了第一个范本。

1930年代，是话剧舞台美术快速成长的时期，也是不同手法、风格的实验期。首先是现实主义舞台美术逐步走向完善和成熟。1930年，上海艺术剧社排演《西线无战事》（根据【德】雷马克同名小说改编），在舞美上更具创意。为使观众了解戏的背景，开幕前先放了一段从外国电影上剪下来的欧战影片；因换景太多而使用了日式转台和不落幕而以灯光“暗转”的形式，工科出身的夏衍因此还试制了盐水节电器。从剧照上看，圆光的使用在话剧舞台上大概也是第一次。有了它，导演就获得了更自由地调动观众注意力的造型手段。同年，北大艺术学院戏剧系组织的“北平小剧场”，公演【爱尔兰】葛里高利夫人的《月亮上升》，二年级学生贺孟斧负责舞美工作。贺第一次在话剧舞台上使用了天幕，上面彩云飘动，月亮缓缓上升，舞台灯光用水节电器控制，也有了明暗变化。据贺的同学刘静沅回忆，此剧的舞台装置曾轰动一时，“梅兰芳先生还特地上台参观”。⑤

1933年，上海戏剧协社经过周密的准备，在法租界公演【苏】特烈季亚科夫的《怒吼吧，中国》，创下了话剧舞台美术史上的一系列新纪录。这是个群戏，“全剧使用的演职员有100人左右”，场面宏大，调度困难，为此，导演应云卫破天荒地事先写下了完整的导演计划，无论就他本人而言，还是对话剧导演史来说，这都是非同寻常的。全剧9场5个景，需要反复转换，演出者采用了暗转“抢景”的办法，把各场戏连成一体。还使用了10只聚光灯，3个节光器调节明暗，较好地表现了剧情发展的时间过程。

从1935年开始到抗战爆发，为了突破左翼戏剧的局限，建立正规的剧场艺术，章泯、贺孟斧、沈西苓等，为上海业余剧人协会及其职业化的实验剧团（业实）导演了一系列外国大戏，以及少量的本土创作剧目。其中有《娜拉》、《大雷雨》、《罗密欧与朱丽叶》、《武则天》、《金田村》（《太平天国》第一部）等。在舞美设计中，徐渠、钟敬之、赵明、池宁等，运用了多点透视方法，并适当融入立体派的空间处理技巧，大大扩张了舞台时空的艺术表现力。如徐渠设计的《大雷雨》、《罗密欧与朱丽叶》，从剧照看，空间的分割组织就没有局限于一个平面，而是使用了斜面（路）、平台（阳台）等手段，使空间更具包容力，更富于弹性，动作获得更多的支点。特别是章泯在导演《娜拉》、《罗密欧与朱丽叶》、《大雷雨》三剧时，对舞台艺术提出了崭新的要求：一，按原作直译演出，不做改编；二，演员须体验角色，把握贯穿动作，并找到适当的表现形式；三，舞美要据史设计，不得违背历史的真实。这几出戏的舞美设计，曾参考了一些画报和历史文献，经过比较详尽的考据，力求再现历史的风貌。另外，这几部戏的导演和舞美家，不少来自电影界，如史东山、沈西苓、贺孟斧、汪洋等，因而把一些电影的布景和化装技术也带进了话剧，大大提高了话剧舞美的艺术表现力。如用纸浆、麻线等材料造型，服饰用碎花布剪贴再加毛线堆塑等等，都是当时电影常用的方法。“业余”和业实把话剧的舞台

美术推向一个新的高度。后来有评论说:

战前业余实验剧团在卡尔登演出的时候,可以说是装置最“出风头”的时代,如《武则天》,如《太平天国》。幕布揭起,静静的布景,先是一个满堂彩。从掌声上来说,也许后来装置是没有从前那么精致,不过那时候的观众到底是第一代的观众,他们从来没有看见过绷紧的天幕,三夹板制成的全堂硬片子,加上卡尔登的优秀舞台条件和“业实”的出神入化的灯光,很可能叫初看话剧的人口张目瞪情不自禁,拍起手来。[4]

业余——业实的舞台美术,标志着现实主义舞台美术开始步入成熟时期,基本做到了服从整体,据史设计,“利用那不自然的、有限的、框架式拱形舞台的空间,来给观众造成自然空间的幻觉”。[5]

(P.23)当时,南京中国舞台协会公演的《械斗》、《复活》,以及国立剧校的《黑地狱》,上海戏剧工作社的《日出》等,在舞美设计上大体也都达到了这个水准。

实际上,业余——业实和春柳在舞台美术上的差距,主要倒不在于技术手段的高下巧拙,而在于春柳演剧,仍不脱传统戏情节至上的观念,没把角色跟舞美统一起来,舞美自舞美,表演自表演,舞美游离于表演和剧情之外。现实主义舞台美术的成熟,是和导演的成熟,以及舞台艺术整体化的观念分不开的。文明戏既没有导演,也不追求整体,而“动人”的办法多多,又何必走这劳民伤财的幻觉之路,所以舞美在后期文明戏当中就成了可有可无,游离于剧情之外的东西。业余——业实在演大戏实践中,彻底肃清了文明戏偏重情节演作,忽视舞台美术的弊端,在审美方式上和传统戏划清了界线。

其次,不同风格的舞台美术实验也在1930年代出现了一个不大不小的高潮。王瑞麟在山东、陈大悲在上海都进行过一些尝试,但收效甚微,意义不大。最重要的实验是在河北定县农村进行的。1932年初,熊佛西先生带领原戏剧系的部分师生陈治策、张鸣歧、杨村彬等,应平教会干事长晏阳初之邀,在河北定县进行了将近5年的农民戏剧实验。他们组织农民剧团,建立露天剧场,进行“新式演出法”的实验,取得了令人瞩目的成绩。抗战爆发前夕,熊、杨等出版《农村戏剧大众化之实验》,对此进行了全面总结。1941年末,王瑞麟在一篇文章中写道,“河北沦陷区精确的统计告诉我们说,定县的民众抗日武装比哪一县都好,这不能不算是抗战前定县农民戏剧所种下的种子所收的果实”。[6]断语下得太简单,但多少还是印证了熊、杨实验所具有的社会启蒙意义。

定县农民戏剧实验以《王三》、《喇叭》、《鸟国》、《过渡》4剧最具代表性,其对话剧舞台艺术的贡献,突出表现在三个方面。一是建立“与大自然同化”的开放式舞台,推倒第四堵墙,“摒除用幕”,设法把观众纳入演剧过程。在演剧中,用“台上台下沟通式”、“观众包围演员式”、“演员包围观众式”和“流动式”等办法,“尽量排除观众与演员的心理上和身体上的隔阂”。[7](P.9)使观众从直接参与中得到情感体验。二是受国外立体主义、结构主义舞美设计思想的启发,采用彩色积木块和木条搭建布景,线条分明,色彩艳丽,视觉形象生动,象征意味浓郁,而且拼装方便,可以重复使用,降

低了演出费用。三是改变了灯光的传统用法。废幕以后，布景和时空切换就成了一个问题。“在这方面我们应用了灯光来解决。我们把灯光射向观众，则舞台全黑；把灯光回照舞台，则舞台全亮。这样灯光不仅用于照明、增浓及象征剧情，并可以代替前幕，表示幕的启闭。此外，根据我们的经验，灯光还可用于指导动作，即由舞台上用光扫射着台下，指导由观众中来的表演或于观众中的演员。”[8]（P.88）四是《鸟国》的布景、化装均采用了象征和寓意的手法，演员与观众同唱一首歌，情调热烈而神秘，这在现代话剧史上是极其罕见的。

熊佛西和杨村彬当时就很清楚其“新式演出法”的先锋性质。杨说，“新式演出法，是近30年来世界剧坛的一个共同的新动向。这动向可以说是复古的、原始的。”[9]（P.123）熊认为，从古到今，戏剧在经历了观演分离后，必将重归于统一，综合是大势所趋。为了使自己的实验更具合法性，他们宣称，“莱因哈特、梅伊哈特（即梅耶荷德——引者）等都是这新思想的先驱者”，这也是话剧在更高层次上向本土演剧传统的回归。因为传统的“会戏”形式，如旱船、龙灯之类，都是观演混合，极其开放的。“为了满足我们农民观众习惯上的传统看戏方式，我们产生了新式演出法”。“对于我们，新式演出法反是继承传统遗产的路径”。[9]（P.124）戏剧需要永恒的革命，“戏剧史是一部反叛与反动的历史”[5]（P.1）。熊、杨的“新式演出法”不啻也是一场革命，只可惜它来得太早，当近代剧尚未在城市中站稳脚跟，仍然生机勃勃，粗俗而又神圣的时候，就想革它的命，显然是不合时宜的。

当时《北洋画报》、《世界画报》、《大公报》、《东南日报》等，都对这种“新式演出法”进行过报导，真可谓图文并茂。但是，话剧界的反响却很平淡。原因何在呢？熊、杨等人的改良主义政治立场，很可能是一个重要方面，因为当时的激进青年更加钟情于反抗国民党统治的左翼话剧。更深刻的原因，我认为是熊、杨的这种使戏剧重返民间（实际是农民）的努力，背离了方兴未艾的演剧职业化、正规化、市民化的历史大趋势，所以只能永远停留在实验状态，无法实现其回到民间，扎根民间的理想。就连它的创始人，1938年在成都搞过一场《儿童世界》的游行大“会”演以后，也不得不暂时收起“实验”，而转向职业化、正规化的剧场艺术。直到1980年代后期，小剧场运动再次兴起，这种“新式演出法”中内含的先锋性、现代性，才再次受到人们的注意，并引以为奥援。这就是先行者的命运，历史的裁决总是姗姗来迟。

## 二 写实主义的成熟和“风格化”实验

在抗战后期的特殊历史境遇里，话剧舞台美术获得了空前的大发展。如果说，战前话剧舞台美术的成熟，主要是技术手段的成熟。那么，战争后期，由于民族认同向文化层面深入，舞美创作也就更加注重营造中国化的情调。经过跟本土生活及观众的反复碰撞磨合，话剧舞台美术走向全面成熟，并逐步形成了鲜明的中国化特点。话剧舞美完成了从洋到土，从技术向审美的迁移。

首先是现实主义舞美在30年代的基础上，继续朝真实、多样、美观的方向发展。【美】布罗凯特曾

说过，舞台艺术中“真正的写实主义仍有待于融合背景和行动为一体的剧本之出现”。[10] (P.331) 这句话起码包含着两重意思：一、剧本是舞台艺术的基础，二、真正的现实主义，必须将舞美与表演融为一体。话剧中大型的现实主义作品，是1934年出现的。李畅说，《雷雨》“在舞台美术方面，剧作家有详尽的描写，不论在布景、灯光、道具、服装以及时代气氛方面，曹禺都等于在剧本中写了一部布景教科书，并通过它教育了导演和设计者，使他们走向现实主义”。[1] (P.282) 实际上，曾经起过这种规范和引导作用的不只曹禺一个人，也不只《雷雨》一个戏。这个判断，同样适用于整个演剧职业化期间的所有现实主义作家和作品。如夏衍《上海屋檐下》，宋之的《雾重庆》、阳翰笙《天国春秋》、陈白尘《升官图》，吴祖光《风雪夜归人》、师陀《大马戏团》、柯灵《夜店》等，都曾给话剧的舞美设计，提供了大量创作灵感，没有这些作品的支撑，便很难谈到现实主义舞台美术的成熟与规范。

据史设计是现实主义舞美的灵魂。当年斯坦尼斯拉夫斯基排演易卜生的作品，为了逼真起见，曾从挪威进口了19世纪的全套家具。洪深到昆明为新中国导演《草莽英雄》之前，曾详细研究考订过天地会、青红帮的历史、礼仪、服装、帮规等等，事先竟然写出了一部学术专著《青红帮考》，在民盟的《观察》上连载。据此，他把原剧第三幕作暗场处理的天地会盟誓抗清保路的“开香堂”仪式，处理成明场戏，既渲染了该剧雄沉悲壮的情调，又巧妙地摒除了场外特务流氓的寻衅滋扰。可能这是一个极端的例证。不过，整个抗战后期的舞美设计，特别是现实剧，真实可考仍然是一个基本原则。由于剧本风格不同，舞台空间各异，投资多寡有别，所以，同样是写实，就有了两种艺术选择。

一种是严格摹写自然的设计，如《蜕变》（姚宗汉）、《北京人》（李恩杰）、《草莽英雄》（任德耀）、《大马戏团》（丁辰）、《夜店》（？）等，总的特点是舞台的空间形态、色彩、线条尽量向实际景物靠拢，以生活本身的质感和情调打动观众。如《大马戏团》。全剧虽然只有一景，丁辰却把一个马戏团的家当，包括圆形的大棚，五彩斑斓的三角旗，各种演出道具，黄牛（真）和大象（假）等等，差点儿都给搬上舞台。仅这一堂景，就把马戏团特有的那种杂乱、热闹、生动的气氛，渲染得淋漓尽致。它对观众视觉的震撼，是非常强烈的。

初夜的献演，拥挤的池座，雄壮的前奏曲，幕布拉上，拉上，也经拉到十二尺了。可是再拉上，整整的十八尺！舞台的高度大了一半，高高地搭着马戏团的大棚，真是“大”马戏团，观众在瞪着它，有人说：平常看戏只看一分钟的布景，那天足足地看了五分钟。

再仔细看，红白蓝三色的侧幕色彩真够浓厚，再加上最后起火时淡青色的棚布上灼着红色的火光，那简直是一幅水彩画！[4]

真真是有形有色，声色俱全。在这种环境里出没的人物，也必然是非同寻常，极不协调的人物，发生的故事也一定是离奇曲折，出人意料的故事。

又如《北京人》。原作规定全剧都在曾家小花厅内进行，有四个门分别通向大客厅、卧室和室外，

红木和紫檀家具，以及满壁的书画，处处透露着主人往日的辉煌与雅兴。李恩杰的舞美，基本是按原作设计的。只是为了增加动作的支点，形成气势的对比而添上了一些台阶。贺孟斧认为，“设计者的目的是要把人们放在瘦骨嶙峋，阴惨凄凉的废墟里，唤起人们一种阴郁，枯燥而压抑的感觉。淡蓝与棕色的配合在色调上似乎还明朗了一些，琐碎的线条，徒然增加了它的富丽，并没有发生斑剥腐旧之感。”[11] 其实，《北京人》的主题正是生与死的较量，狭小与广阔对比（即出现在前景小客厅里的这群叽叽喳喳，互相撕啮的“老鼠”，与映在隔扇窗上的那个巨大的“北京人”身影的对比），所以它的色调理应是暗中透明，冷中有热。李恩杰对总体情调的处置是符合作者原意的。而布景、道具的线条，如果孤立地看，确实有点杂乱活跃。但是这个戏的时间是由秋入冬，由正午到深夜。灯光由明到暗的变化，会把第一幕呈现在家具、书画、摆设上的那些线条全部吞没，从而保持全剧格调的完整统一。《北京人》是大后方现实主义舞台美术的代表作之一，曹禺和张骏祥的说法可以证明这一点。而贺是以他自己的审美标准和艺术理想来衡量李恩杰的，所以免不了与实际效果有些出入。

第二种，“提炼的写实”，也是当时舞美设计中常见的构思。其特点是将戏剧情境中自然景物的要点加以提炼，使之单纯化，形式化。如卢景光设计的《结婚进行曲》，全剧五幕，四个地点，主人公的生活环境前后变化很大。卢景光并未按原作的提示设计舞美，而只保留了有限的几种物体：以七扭八歪的桌椅贯穿始终，处处显示着一个理不清的“乱”字；大镜框中的照片，从单身变成了合影，标志着男女主人公关系的变化；而床上用品的颜色及形状，瓶中插花的荣枯，则反映出主人公心绪的兴奋或暗淡。特别是全剧色彩的调配，繁复、多样而又有主次明暗之分，与整个戏悲喜混杂的情调是很相称的。左拉的设计的《金小玉》，李恩杰的《安魂曲》等等，追求的都是这种有所舍弃，又有所加强的写实手法。

“风格化”是抗战期间沪渝两地话剧界谈论较多的一个话题，其内涵相当宽泛，有时候指舞美设计与剧作的要求有一定距离，更具创意和个性，有时候则指舞台美术的千篇一律。本来，生活多姿多彩，创作个性也不尽相同，舞台美术理应具有多种多样的设计风格。但是，抗战后期舞台美术的风格化，在很大程度上是出于无奈，而非自愿。物质匮乏，物价高涨，常常逼得舞美设计不得不走入删繁就简一路，“空间舞台”的设计思想，被广泛运用于各种剧目的舞美设计中。

“空间舞台”最早的尝试，大概可以追溯到1938年《秦良玉》的公演。该剧编导杨村彬说，“《秦良玉》的布景设计采取了空间舞台的手法，即把整个舞台当空间，不再写实地去重建宫殿庙宇，而经济地找一两件可以代表这空间的介体，用以创造氛围。”[12]（P.271）该剧舞美由刘露设计：一盏路灯代表街头，神像柱头则意味着佛殿，几只帆影代表战船，楼阁一角暗示着湖边，下边则是高低不一的几层平台，简洁，写意，便于表演。当时杨即认为，“不单《秦良玉》，一切历史剧演出的布景问题都该更讨巧地用 Space stage 的方法”。[12]（P.271-272）后来，张尧设计的《屈原》、《棠棣之花》、《木兰从

军》，李恩杰的《忠王李秀成》、《牛郎织女》，卢淦的《钦差大臣》、姚宗汉的《天国春秋》、孙浩然的《楚霸王》、《牛郎织女》（沪）等大批古装剧，果然都采用了空间舞台的构思，以一些单纯、概括的布景单位，如平台、立柱、石碑、门楼、壁挂、幔帐等，以及必需的大小道具和少量硬景，象征性勾勒出必要的戏剧环境。

这种因小见大，虚实结合的舞台设计，既然是被条件逼出来的，就总免不了简陋与寒酸，但其好处亦显而易见。第一是突出演员和戏本身。平台可以增加空间的层次，给动作提供更多的支点，并形成对比。《钦差大臣》第四幕行贿一场，旅馆门前的几层台阶把鱼贯而来的行贿者，排列成不同的等级，并让他们互相攀比撕扯，把官场丑行刻划得入木三分。这是导演和舞美精诚合作的结果。《屈原》如果没有两米高台的支撑，金山朗诵雷电颂一定会失去其应有的雄壮气势。第二是各种布景单位可以反复使用，降低制作成本。《天国春秋》的几幕戏分别发生在东、西王府的几个房间，都是内景。原作规定每一景都有其独特的装饰和布置，以体现主人公傅善祥和洪宣娇的不同个性。而姚宗汉仅用了一些极为简单的纱灯、十字架、琴、剑、梅花、战袍，和几把桌椅，反复组合，就创造出系列完整的戏剧情境，其它则一概省略。贺孟斧说，“这正是我们今日在极端困难的经济条件下舞台装饰所应走的路”。[11]

布景简化以后，很容易造成舞台气氛的呆滞，因而色的调节，光的运用就成了一个关系舞美“活”还是“死”的大问题。《天国春秋》第六幕阴沉、抑郁的气氛，若没有章超群出色的灯光配合，光靠简单的布景道具无论如何是创造不出来的。神话剧《牛郎织女》许多剧团都曾演过，苦干的晚出。导演黄佐临给它配了乐队，由李德伦指挥，并请梅兰芳几次给演员说戏，辅导身段、动作。孙浩然设计舞美。第一场，舞台上一根通天立柱，一架纺机，织女款坐纺花，云雾纷然而下，缭绕在演员、布景、道具上，一种虚无飘渺的情调便油然而生。这种特殊效果，是孙浩然用一架从照相馆借来的跑云灯制造出来的，灯光在这个戏中起着至关重要的作用。吴仞之导演的《最先与最后》（【英】高尔斯华绥原著），三个人，一堂景，时间是晚上，剧情与一桩凶杀案有关，满贮着诡秘、压抑的紧张气氛。布景是提炼写实的设计，大道具只有简单的桌、椅、壁炉和床铺。针对该剧外部动作不大，潜台词丰富的风格特点，吴根据动作支点的挪移，以形状、亮度不同的红、白、蓝、绿光，从上、下、正、侧等不同角度，投射到各个演区，形成主次强弱的对比与反差，将人物隐秘的内心世界一层层地展现在观众眼前。在吴仞之这个舞台光专家的手里，灯光已经不再是简单的照明工具，而是全剧不可或缺的重要角色，它会“点送”，会“叙事”，也会“抒情”，整部戏都是以光为轴心活动起来的。

“风格化”的另一重意思是“走出现实主义的尝试”[4]，沪渝两地，都有一些成功的经验。上海首开其端的是姚宗汉设计的《女子公寓》（青鸟剧社，1938、3，沪）。该剧使用了低平台加骨架的结构主义布景，台口处背向观众放置一只壁炉骨架（1937年6月，欧阳予倩为上海戏剧工作社导演《日出》，也曾使用过这个办法，在舞台左侧放置一面空心穿衣镜，以便陈最后对镜自白时，保持面向观众），舞

台面简洁大方，便于场面调度和演员表演。吴仞之导《银星梦》，整个天幕上画满了怪异的楼房，造成一种压迫感，导《金银世界》（即《人之初》，天祥剧团，1944、7，沪），三堂内景，代替墙壁颜色的是隐喻主人公人生道路的三种现代图腾。第一幕张伯南卧室，墙壁是一本打开的书，“人之初性本善”依稀可见，象征主人公本性的善良；第二幕萧丽莲家，墙上画着一幅扑克牌，暗示人生如赌博；第三、四幕墙上画的账簿依旧，墙角放着的保险柜却由小变大，表示主人公财富剧增，品性堕落。布景清晰地突现了作品的主题。而丁聪设计的《升官图》，整个舞台面形同一张漫画：空阔的舞台当中矗立着一个硕大无朋的“太平通宝”，角色都从钱眼里钻出钻进，背景则是一张放大的老法币（当时已废止），作品的主题完全化成了视觉形象。人物造型也是完全漫画化的：省长光头光膀，戴着一个红兜肚，用一根竹竿顶着帽子；督军的帽子上插了一个鸡毛掸子，衣服却用架子撑着，各色人等都做了夸张和变形处理，跟布景非常谐调。大后方，李恩杰、邓宛生设计的儿童剧《表》，布景色彩单纯，道具线条狂放，努力把儿童心态外化为舞台形象，近乎于表现主义。邓宛生设计的另一出童话剧《猴儿大王》，用值班布景加象征物的手法，创造大自然的意象，烘托天真烂漫的儿童心理，也受到时论的好评。总的来说，大后方的舞美设计更多些艺术气息，而商业性、先锋性则不如上海浓重。生意不忘创新，创新为了生意是海派话剧一贯的特点。

上海这块中西文化交汇的风水宝地，无疑具有产生各种新兴艺术手段、风格与流派的社会气候与人文土壤。20世纪以来，中国几乎所有新兴的文艺运动都跟上海有牵连，离开上海，一部现代文化史将无从写起。演剧职业化运动也是从上海发端，最后在上海结束的。职业化不但促进了海派话剧现实主义舞台美术的发展，也给各种风格化的实验创造了条件。但是，这些实验除了积累一些必要的技术经验，有助于形成某些个人风格以外，本身却始终没有获得充分的发展，从而升华为某种新的艺术流派，反倒很容易被市场所腐蚀，最终沦为滥俗。这是为什么呢？

这是环境造成的。上海话剧的鼎盛局面出现在异族统治，其它艺术形式萎缩的特殊历史境遇中。一方面是敌伪戏剧检查制度极大限制了演出和创作的自由，迫使严肃剧目退出市场，艺术内容普遍地平面化、世俗化，甚至流于庸俗；另一方面是话剧被迫承担起过多的声色娱乐功能，而这些功能在正常的社会文化生活中理应由其它艺术形式来分担。音乐、舞蹈、杂技、造型、电影、戏曲艺术成分大举侵入话剧舞台，有些成功地融入了话剧的艺术机体，丰富和提高了话剧的艺术表现力。如费穆编导的《杨贵妃》、《浮生六记》、《红尘》等，成功地将音乐、电影手法融入话剧舞台艺术，令人耳目一新；费穆、黄佐临执导《大马戏团》、《秋海棠》、《林冲》，把杂技和戏曲表演化入话剧艺术，使话剧舞台更加绚丽多彩。前者属于不同艺术形式之间的借用和嫁接，其目的是为了创造一种如梦如诗的艺术境界，探索话剧中国化、世俗化、写意化的新途径。后者则把其它表演艺术的内容及形式一起化入话剧，着意于扩张话剧的艺术包容力。但是，在海派话剧的“风格化”实验中，深藏着内容的巨大亏空，缺乏

基础的创新随时可能蜕化为媚俗。

焦菊隐说，“创造气氛和情调是舞台装置艺术的最高表现，它也在整体呈现中有最大的贡献”。[13]舞台美术毕竟是话剧舞台艺术的一个组成部分，成熟的舞美设计总是跟表演谐调一致，充分体现了原作的艺术境界，同时又具有某种自足性，本身也能给观众以美感。1942年，以《大马戏团》、《秋海棠》为代表，剧作、表演、舞美间尚可维持大体的均衡。1943年往后，游资纷纷涌入，演剧需求旺盛而创作供不应求，一方面是改编、改译和旧作充斥舞台，另一方面则竞相以富丽堂皇的舞台装置招徕观众。

“占着演出的第一地位的，不是剧本，不是导演，也不是演员，而是以富丽堂皇来炫人的布景服装了”。[14]《香妃》、《武则天》、《春去也》，都属这种情况。虽费穆亦不能免。特别是1944年以后的一些演出，如《海葬》、《文天祥》、《袁世凯》等剧，布景服装已经远远超出了戏剧情境的需要，流于“只是美术家的技能的炫耀，或商业性的美观，丧失了它本身的任务”。[15]话剧舞台艺术的完整性与有机性遭到彻底破坏。

戏是演给观众看的，视觉形象的创造理应是话剧舞台艺术的核心。演员用有意味的形体动作造型，舞美则用有内容的景观、物体、光色造型，二者给观众提供的主要是语言和形色之美，但却无法充分满足其“听”（音乐）的需求。所以，从1930年代开始，贺孟斧、章泯等就试图给话剧插上音乐的翅膀，扩张其艺术表现力，为观众提供全方位的视听娱乐。但音乐和话剧的真正结合，却是抗战后期的事情。费穆《浮生六记》，其抒情性的悲剧格调近似于戏曲，而生活化的传记结构又像是电影。要把这两种互相矛盾的成分统一起来，音乐起到了至关重要的作用。“费穆的音乐合作者黄贻钧，自《杨贵妃》以后，两人所走的路向都是互相吻合的，便是有一贯的中国民族作风，即使小而言之，就费穆个人风格的建立而论，黄贻钧有着不可抹杀的建树”。[16]《大马戏团》的前奏曲，《杨贵妃》《牛郎织女》的整套配乐，都较好地融入了戏剧情境，或渲染气氛，或演绎情感，或强化节奏，或烘托动作，总的看来有助于整体情调的营造。1943年以后，话剧配乐渐成公式，当时的评论认为，《香妃》、《文天祥》、《春去也》的音乐已经完全脱离剧情而流于形式，严重干扰了观众的视听，效果是负面的。

布景、服装、音乐等视听因素之所以畸形膨胀，直接原因是创作矮化，首先失去对观众的感召力，继而也失去了对舞台的约束力。更深刻的原因，则是沦陷后思想塌陷，言论空间萎缩，反常的社会条件导致演剧超常发展，而创作严重滞后，话剧再一次面临着倾覆的危险。大后方剧坛的情形与上海类似，也在政治压制和市场诱惑的夹击下，走入媚俗之路，只不过表现方式略有不同而已。

从文明戏开始到演剧职业化运动结束，话剧舞美大体走过了一个与演剧内容貌合神离，到融为一体过程。后期虽然有再次分裂的迹象，但抗战胜利带来的有限民主很快就弥合了二者的裂痕。这个结合过程，也就是话剧舞美中国化的过程。舞美和表、导演不同，其从属地位决定了它的本土品性只能从上位获得，所以，无论是写实的、提炼的、寓意象征的，或者各种现代风格的舞美设计，只要契合表现本

土内容的需要，而又能被观众所接受，就是中国化的。

职业化时期，尽管中国话剧舞台美术的水准，比起文明戏和爱美剧来是有了很大的提高，但是我们还应该看到，受战时物质条件和技术手段，以及单纯写实主义舞台观的限制，和欧美戏剧的舞台美术成就相比，中国的话剧舞台还显得非常单调、简陋。它始终未脱四堵墙的局限，虽然有时冒出些突围的冲动，但现实却常常使它变质变味，最终还得返回老路上来。可以说，职业化演剧在舞美上的最大成就，是确立了有限时空观在话剧舞台上的主流地位。

2002年3月，初稿于大连

2004年3月，修改于南京

2005年3月，再改于南京

注释：

1 抗战后期，大后方的舞美工作者以“第五纵队”为代表。“第五纵队”最初只有五个人，即姚宗汉、张尧（垚）、章超群、苏丹、金乃华，后来加入的人很多，形成一个朝气蓬勃的创作群体。上海可以“孙家班”的四个人为代表，成员都姓孙，艺名为古巴、丁辰、左拉、孙樟。

2 剧照见欧阳予倩《自我演戏以来》，北京：中国戏剧出版社，1959年版；及《中国话剧运动50年史料集》第1、2集，北京：中国戏剧出版社，1958、1959年版。

3 剧照见夏家善、崔国良等编《南开话剧运动史料》第1、2辑，天津：南开大学出版社，1984、1993年版。

4 只能说大致如此。例外总是有的，比如1914年，春柳社演出改译的《不如归》，软幕上绘画的风景明显与人物不成比例，很有些像是现在小县城照相馆所有的那种画幕。剧照见黄爱华《中国早期话剧与日本》，长沙：岳麓书社，2001年版。解放前，大上海的照相馆一直是用画景制造视觉深度，为人物（顾客）提供背景服务的。而且，话剧最优秀的舞台美术家，亦不乏出自照相馆者，贺孟斧堪称其代表。戏剧协社的布景主任张云乔，也曾长期在照相馆工作。

5 刘静沅《国立北京艺术专门学校戏剧系及北平大学艺术学院戏剧系综述》，见阎折梧编《中国现代话剧教育史稿》第45页，上海：华东师范大学出版社，1986年版。《章泯年谱》的作者江韵辉认为，“中国话剧舞台上初次出现天幕、月亮、乐队伴奏”等新鲜事物，是在1930年代中期“业余”演大戏的时候。这个说法不够准确。也许乐队伴奏是第一次出现，而月亮、天幕之类则早得多。刘静沅是贺孟斧的师兄，曾跟贺一起主持过该校学生会的工作，故刘说比较可靠。至于演大戏时的天幕、月亮之类到底

是借用了电影手法，还是贺孟斧再次运用了舞台剧《月亮上升》中的经验，待考。但有一点可以确定，就是早在 1930 年，话剧舞美工作者就掌握了有关的技术。江说见《章泯戏剧选》第 620 页，北京：中国戏剧出版社，1987 年版。

参考文献：

- [1]李畅. 中国近代话剧舞台美术片谈[A]. 中国艺术研究院话剧研究所. 中国话剧史料集(1). 北京: 文化艺术出版社, 1987.
- [2]欧阳予倩. 自我演戏以来[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959.
- [3]应云卫. 回忆戏剧协社[A]. 田汉等. 中国话剧运动 50 年史料集(2)[C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959.
- [4]康心. 话剧装置与装置家[J]. 杂志, 1945, 14(4).
- [5][英] 斯泰恩, J.L. 现代戏剧的理论与实践(1)[M], 北京: 中国戏剧出版社, 1986.
- [6]王瑞麟. 怎样发挥抗战戏剧工作的最高功能[J]. 戏剧岗位, 1941, 3(3-4).
- [7]杨村彬等: 过渡演出特辑[M]. 北京: 平教会出版部, 1936.
- [8]熊佛西. 戏剧大众化之实验[M]. 南京: 正中书局, 1937 年.
- [9]杨村彬: 定县农民戏剧之实践[A]. 杨村彬: 导演艺术民族化求索集[C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1991.
- [10][美]布罗凯特, O.G. 世界戏剧艺术欣赏[M], 北京: 中国戏剧出版社, 1987.
- [11]贺孟斧. 重庆抗战剧运第五年演出批判·装置[J]. 戏剧月报, 1943, 1(1).
- [12]杨村彬. 民族艺术之路[A]. 杨村彬: 导演艺术民族化求索集[C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1991.
- [13]焦菊隐. 装置设计的基本认识[J], 戏剧时代, 1944, 1(1).
- [14]麦耶. 剧影漫步[J]. 杂志. 1944, 12(3).
- [15]麦耶. 岁尾影剧评[J]. 杂志. 1944, 12(4).
- [16]麦耶. 十月影剧评[J]. 杂志. 1943, 12(2).

(作者：南京大学中

文系教授)

# **On The Décor Development of China Drama Within the Movement of Professional Performance**

MA junshan

*(Chinese Department, Nanjing University, Nanjing 210093, China)*

**Abstract:** The décor of china drama had greatly developed in the Movement of Professional Performance from 1933 to 1947. Sustained by a great deal of professional performances in Shanghai and Chongqing, the artists promoted the décor techniques accumulated previously into art. They not only made the realism become dominant style, but also experienced some stylized works. As a result, many classics of stage scenery were created in the movement, meanwhile the artists got enhanced. This is the basic conditions for latter developments.

**key words:** drama, décor, realism, stylization, professional performance