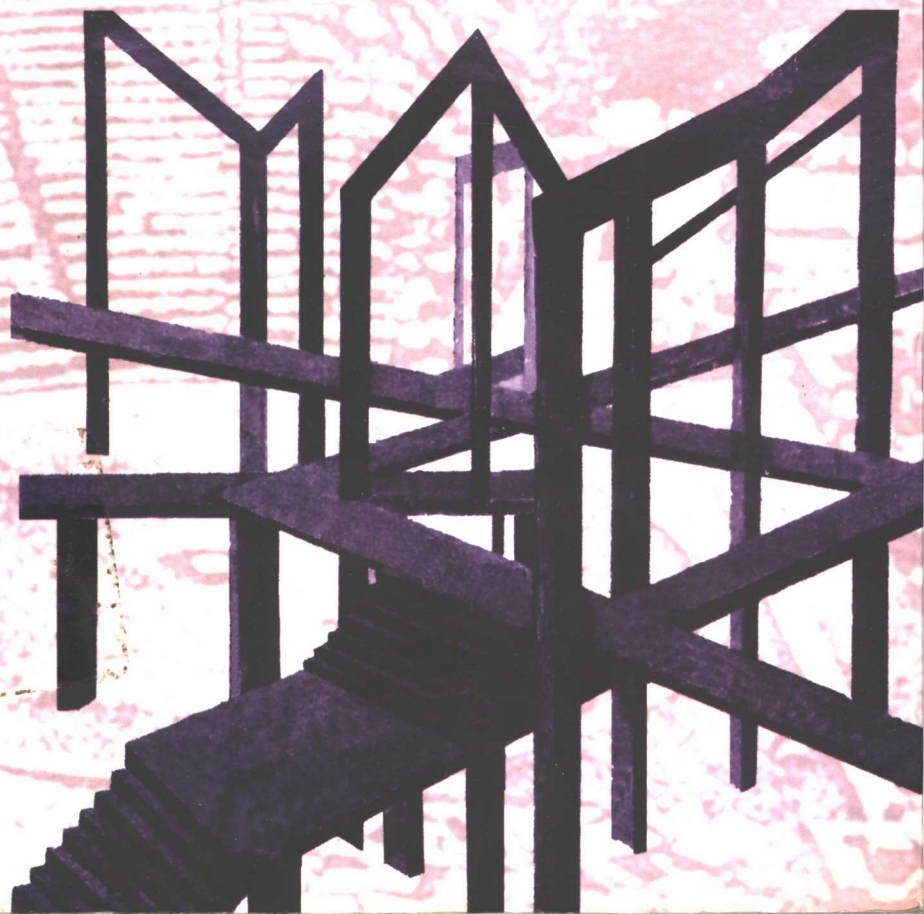


吴光耀 著

西方演剧史论稿

下

中国戏剧出版社



J830.9/5-2

吴光耀 著

西方演剧 史论稿

下

目 次

序·····	龚和德 1
戏剧的起源和形成·····	1
希腊戏剧的黄金时代·····	32
罗马剧场·····	78
神秘主义与自然主义	
——欧洲中世纪宗教	
剧演出介绍·····	102
意大利文艺复兴	
——透视布景与镜框	
舞台·····	134
意大利假面喜剧·····	163
伊丽莎白时期的英国	
· 剧场·····	186
莫里哀与机关布景·····	226
18世纪布景艺术的	
发展·····	240
19世纪——一个充满变革的	
时期·····	265
演剧中的自然主义·····	301

舞台艺术革新者阿道尔夫·阿庇亚	325
附录 阿庇亚谈瓦格纳歌剧《特里斯坦和伊索尔达》的设计	361
戈登·克雷的舞台设计理论和实践	376
探索新形式	
——记梅耶荷德的演出工作	421
博采众长 融会古今	
——记莱因哈特的演出工作	442
美国舞台美术家罗伯特·埃德蒙·琼斯	474
美国舞台美术家李·西蒙生	498
20 世纪欧美舞台美术流派简介	525
简谈莎剧演出形式之演变	577
莎士比亚戏剧和革新运动	614
从《哈姆莱特》演出谈形式多样化	636
两种独特的表现手段	658

多样化·借鉴·观众欣赏·····	685
谈谈西方演出中的“观 众参与”·····	741
漫谈舞台灯光功能·····	762
谈谈“幻觉”和“非幻觉”·····	771
残酷戏剧和它的两个宣言·····	791
附录 残酷戏剧第一 宣言·····	807
残酷戏剧第二 宣言·····	816
美国的实验戏剧·····	826
当代西方舞台美术中的 写实和抽象·····	856
舞美观念之嬗变·····	867
后 记·····	899

20 世纪欧美舞台美术 流派简介

19 世纪后期，自然主义在戏剧演出中占了上风，在舞台上模仿生活、堆砌细节，企图使艺术真实等同于生活真实，从而阻塞想象、扼杀创造，舞台演出呈现了一种沉闷和停滞的局面。到 19 世纪末 20 世纪初，不论在理论和实践上自然主义都日益暴露出它的无可弥补的缺陷，似乎走进了一条毫无回旋余地的死胡同。于是一场戏剧艺术的革新运动就迫在眉睫了。

瑞士人阿道尔夫·阿庇亚和英人戈登·克雷这两位舞台设计家站在这场运动的前列，他们各自以他们的理论著作和许多精练含蓄、富有诗意的设计向自然主义的演剧方法展开了冲击，仿佛一声春雷惊蛰，使各种创造性因素苏醒和活跃起来。随后许多艺术家在各自的戏剧演出中进行了种种创新的探索 and 实验，一时出现了许多艺术流派，争艳斗胜、气象万千。

虽然舞台美术诸流派主要形成和活跃于 20 世纪的初期，但它们的影响至为深远，直至当代西方的许多演出中我们还不难发现它们的影踪，甚至有些流派还结合当代的新技术、新材料而有了发展。

现在扼要地把当时流行的几个舞台美术主要流派介绍如下：

形式舞台和空间舞台

在20世纪初流行起来的形式舞台也即建筑舞台，只是一些经过精心设计的立体多演区固定舞台，其实不能算作舞台美术的流派，但它对舞台美术的影响很大，在反对自然主义演出形式方面也起过一定作用，因此先在这里作一简单的介绍。

从剧场发展史上考察，形式舞台不论在外形或功能上都很接近于伊丽莎白时期的英国舞台。伊丽莎白舞台是有很丰富的垂直和平面结构的多演区建筑舞台，它可以不依恃于布景的迁换而完成戏剧演出（通过变换演区）。它没有舞台框，不设大幕，它的整个结构很实用，外观也很悦目。伊丽莎白舞台非常便于戏剧的演出，它具有很多优点，因此常常为后人所怀念。当人们对镜框舞台和幻觉性布景感到厌烦时，他们从伊丽莎白舞台受到启发而发展了形式舞台。因此可以说形式舞台否定了一种传统（镜框舞台）而回复到另一种更古老的传统（伊丽莎白舞台）。当然这并不是简单的复原，在形式舞台中还包含着近代观念在内。

形式舞台通过坦率地使表演区形式化而向观众宣告演出的非写实意图。观众一进入剧场，就发现舞台上并无任何可以改变其性质的手段，也并无可以描绘许多自然地点的设施，因此他们也就不会再在这方面提出要求。演员在舞台上活动，环境感主要由观众的想象加以补充。从理论上讲，如果观众的注意力能从重视环境刻划和画面效果方面解放出来，他们就更能把注意力集中到演员的表演方面。

那么是否在地点和气氛变化方面就完全无能为力了呢？也并非如此。气氛和地点的变化可以通过灯光的灵活运用来进行某种暗示，例如改变光色和灯位角度，强调舞台建筑的某一部分等。

除此之外，也可以使用少量经过精选的道具，例如屏风、挂帘、框架等以帮助说明地点。假使设计师既能保持形式舞台的抽象的价值，而同时又能含蓄地暗示地点、时间和气氛，他就能在形式化和写实之间保持一种微妙的平衡。

作为近代形式舞台的实例，必须提到雅格·柯普在巴黎的老鸽笼剧场。雅格·柯普是法国的著名导演和演员，他在欧洲和美洲都很有声誉。1913年他建立的老鸽笼剧场的舞台，有着内外两重台口和平坦的台面，这是柯普走向形式舞台的第一步。欧战爆发以后柯普从阿庇亚和戈登·克雷那里受到启发，到美国纽约伽立克剧场演出时，就使用一个平台和台阶组合的永久性固定装置。欧战结束后于1919年回到巴黎，柯普和演员路易·儒韦就着手改建老鸽笼剧场。改建后的舞台取消了台口，有一个宽大的舞台面，前面往下有三级圆弧形的台阶，后面则有许多级台阶通到一个高平台上，高平台的底下则是一个小内台，这样就很像是伊丽莎白舞台那样形成了处于不同高度的几个固定演区（图187、188）。这个舞台，当用于实际演出时，也可以适当地加以装饰，例如加上楼梯扶手、屏风、挂幕等，以成为一定的场景。柯普在这个舞台上演出了莫里哀、莎士比亚的许多戏，以及一些新作家的戏，他的《第十二夜》是非常成功的。老鸽笼剧场因雅格·柯普的演出而驰誉欧洲，在1924年（该年因经济问题老鸽笼剧场关闭）以前几乎成为许多年轻戏剧艺术家向往和朝拜的圣地。

1922年于奥地利维也纳开设的丽陶厅剧场，则是从18世纪的一个王室的富丽堂皇的舞厅改建的。在这里也不设台口和大幕，舞台和观众席联成一片，共同使用着几个晶莹美丽的水晶枝形挂灯来照明。舞台后部加建的墙壁是弧形的，它的装饰线条与舞厅原有的富丽装饰相协调。墙上还设有出入口，有很漂亮的扶手楼梯通向楼台。这也是一个多演区的形式舞台，它既无机械设

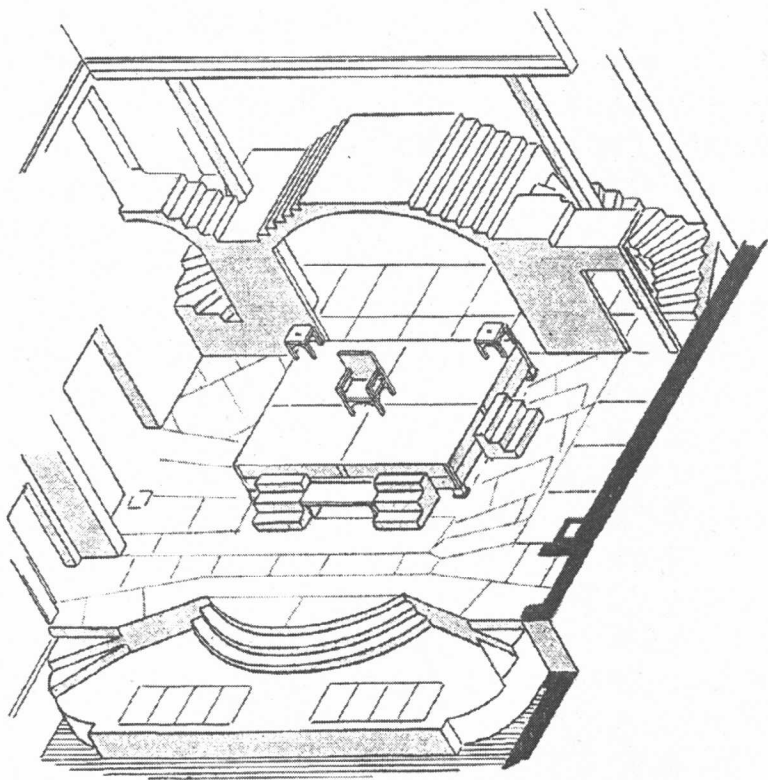


图 187 老鸽笼剧场的舞台，路易·儒韦设计，1919。

备，也不企图创造幻觉。莱茵哈特曾在这里进行过许多富有成果的实验性演出。由于这个剧场本身雅致、纤巧、富于装饰性，在演出剧目上就受到一定的限制。例如有些自然主义的戏剧和莎士比亚的一些悲剧，由于气氛与大厅的装饰不相协调而很难在这个舞台上演出。而拉辛、高乃依的戏剧，和莎士比亚的《第十二

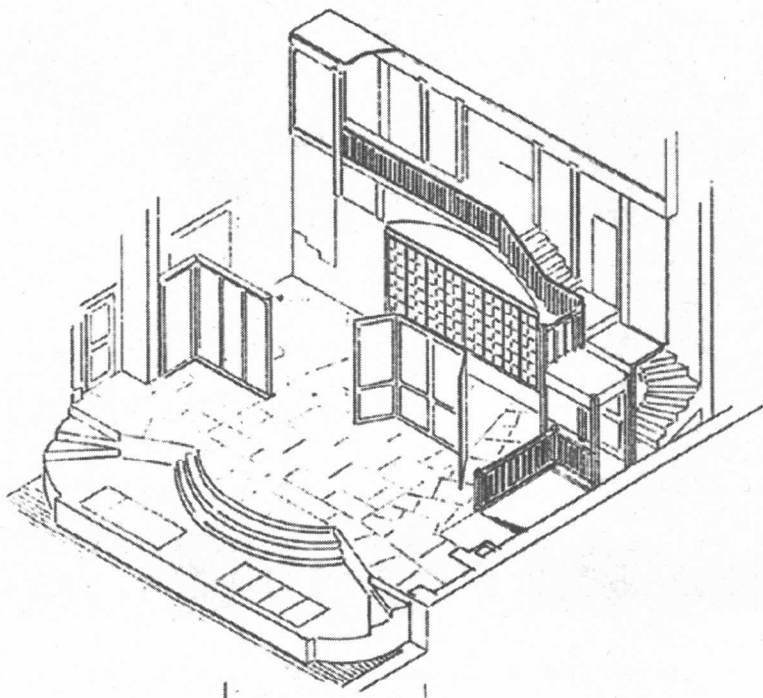


图 188 《卡拉玛卓夫兄弟》，陀思妥耶夫斯基编剧，雅格·柯普导演，儒韦设计，巴黎老鸽笼剧场。在基本舞台结构之外，再增加少量布景因素如屏风和栏杆等，以使场景更趋完整。

夜》、《仲夏夜之梦》等喜剧在这里演出就显得比较合适。

另外还有像比利时的玛拉伊斯剧场（图 189）、英国的马特马盖特剧场（图 190），以及各地的许多莎士比亚纪念性剧场，也都使用形式舞台。

形式舞台一时崛起于西方，成为一种特殊的演出风格。它的影响很深远，新的设计层出不穷，而利用建筑舞台不闭幕演出

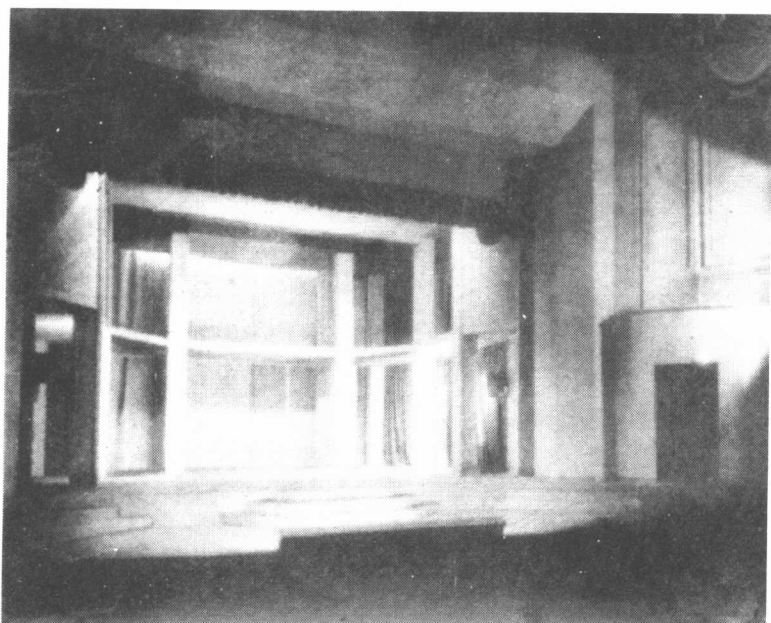


图 189 玛拉伊斯剧场的舞台，在路易·儒韦指导下建成。

的方法，至今在西方也还很流行。

把“形式舞台”的观念稍稍加以延伸，则出现了另一种演出形式，这就是在舞台上为一个戏设计一套平台和台阶组合的立体装置。由于是为一个戏所设计的，因此它自然也就更切合于这个戏的需要。通常演出中大幕也是不闭的，舞台由灯光加以控制。舞台上的一切都笼罩于黑暗之中，惟有所需要的演区为灯光所照明，呈现在观众眼前。由于灯光照明是灵活的，因此演区也可以根据戏剧要求而变化 and 移动。这边的表演完了，就湮没于黑暗之中，而那边照亮了，新的一段表演又在那边开始。人们有时把这

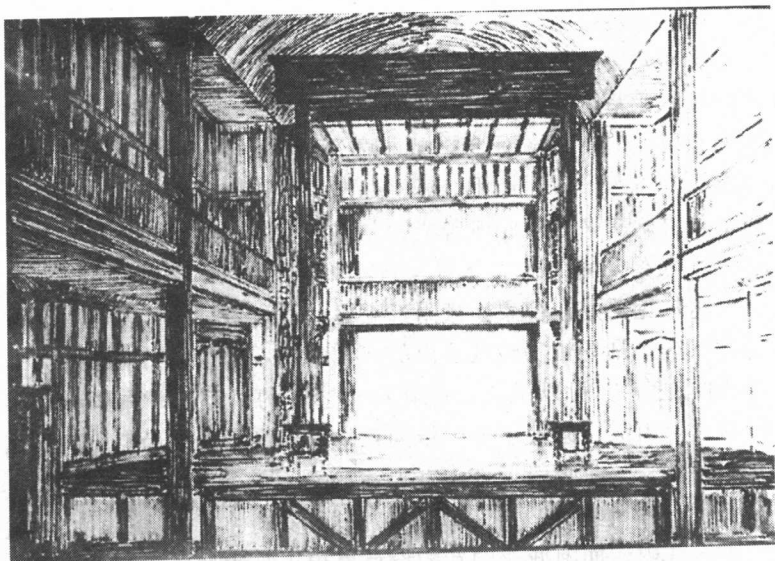


图 190 马特马盖特剧场，英国诺里奇地方。模仿伊丽莎白剧场的舞台，一群业余演员把一间古老的屋子改造成为剧场。形式舞台，某些建筑因素固定在舞台上不动。

种舞台称为“空间舞台”，以区别于建筑性的“形式舞台”。

喜欢空间舞台的人认为，他们虽然放弃了建筑性和固定性，然而他们得以更充分地使用灯光作为戏剧媒介，因此与形式舞台比较，他们的所得要超过所失。他们甚至认为空间舞台能突出现代化灯光的作用，因此更符合于我们机械时代的美学。

空间舞台也可以用镜框舞台加以改装，在舞台上清除一切，而装备起良好的灯光设备，舞台后面则使用一个圆天幕。显然，这种清理过的舞台可以是平台和台阶构成的空舞台，也可以在舞台上设置少量的布景单元，或甚至整堂布景，这些布景湮没于一片黑暗之中，只是在演员进入时，由于灯光的照明而观众才能看

见。这种方法在柯普的形式舞台上是不可能做到的。

这种方法的形成可以说是与阿庇亚的理论和实践相联系着的。阿庇亚坚持演员动作是戏剧艺术的中心，演员的三向度的身体无法与二向度的平面绘景相协调，因此他主张使用平台和台阶组成的立体布景，而运用灯光这一活的戏剧因素来使演员的身体和布景协调起来。阿庇亚曾为达尔克罗兹的舞蹈学校设计过许多称为“节奏空间”的立体景，运用的就是这种原理。1913年他又为达尔克罗兹在德累斯顿附近开设的新校设计了一个崭新的剧场，在这个剧场中实验性演出的《带给玛利的信息》和《奥尔菲与优丽迪斯》，可以说是走向新舞台艺术的里程碑。布景都以平台与台阶组成，只使用极少量的景物以变换场景。而灯光的运用尤为精妙，一时吸引了许多戏剧家来观看演出，包括莱茵哈特、雅格·柯普、迪亚吉列夫、艾尔弗雷德·罗勒、罗伯特·埃德蒙·琼斯等人在内，而阿庇亚的新的设计思想正是通过这些艺术家们在欧美广为传播。

另一位在运用空间舞台方面比较突出的设计师是美国的诺曼·贝尔·盖地斯，他善于利用平台和台阶在一个舞台上组成几个演区，可以提供范围广泛和性质不同的场景，并不去模仿自然，而能显示出地点的主要形状和意味。

盖地斯于1921年纪念但丁逝世600周年时准备在纽约麦迪逊广场花园中演出但丁的《神曲》，演出方案是惊心动魄的。这个方案场面宏伟壮观，由无数级圆环形台阶重重叠叠地组成了一个很像是火山口的巨型固定装置，两侧有高耸的可以登人的巨石和翼形装置，背后围着纱幕，在纱幕上可以投出地狱、净界和天堂的各种神奇的光照（图191、192）。计划中许多演员要插上双翅或带着其他的装饰在神秘灯光的照射下拥上这些巨大高耸的石头，当但丁在地狱或天国中行进时，他们或像恶魔或像天使在动

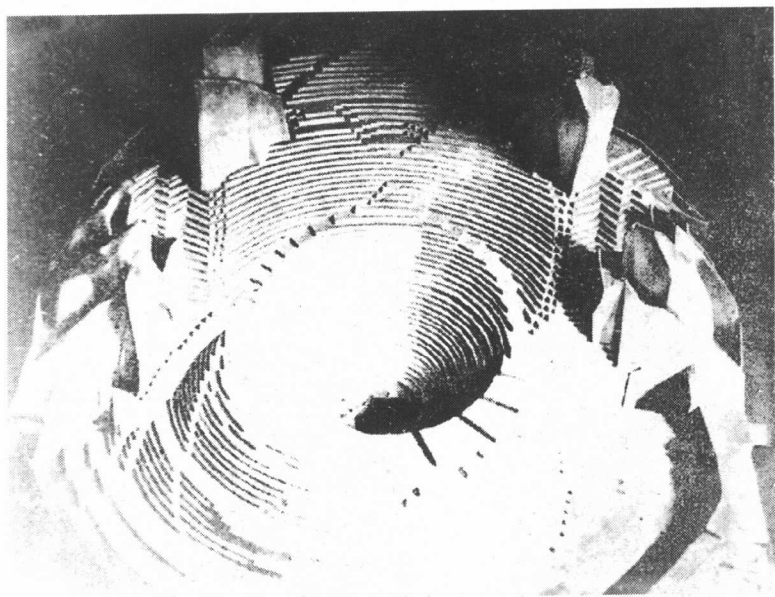


图 191 《神曲》模型，诺曼·贝尔·盖地斯设计，根据但丁原作，未演出，1921。无数级的台阶组成一个巨型火山口的形状。

作上予以配合。这个设计是异乎寻常的，但它的基本构思还是属于空间舞台的范围：立体装置，不用大幕，用灯光来突出某一部分演区进行演出。为了演出这个戏，盖地斯还设计了花园剧场的内部，详尽地规定了观众座位、台阶装置、圆天幕、乐池……的地位。盖地斯的《神曲》设计曾引起轰动。可惜由于种种原因而这个戏未能演出，不然的话，它将成为戏剧演出史中的一大壮举。

1931年由盖地斯导演并设计的《哈姆莱特》在运用空间舞台方面也是很成功的。多演区的舞台由非常错综复杂的立体方块和台阶组成，在粗犷中能暗示城堡内部起伏和多层次的构造（图

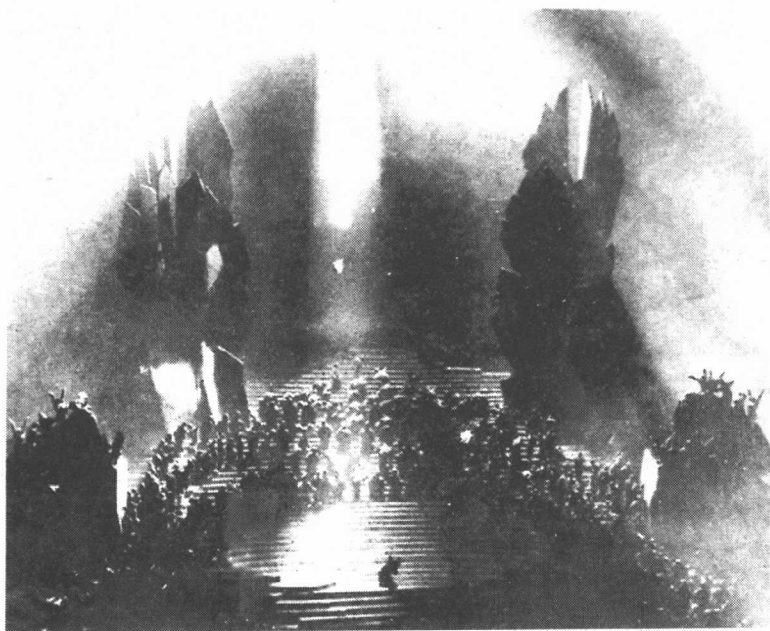


图 192 《神曲》模型，诺曼·贝尔·盖地斯设计，根据但丁原作，未演出，1921。盖地斯既是设计师又是导演，为这个设计他亲自从但丁原作选取场景，他想象的演区是个巨型的火山口，通过巧妙地运用灯光可以改变其外形，灯光使火山口或隐或现，充满生气。

193、194)。演区完全由灯光加以控制。观众不能看见完整的舞台，只在演员进入某一部分演区时灯光才照亮这一部分，因此灯光从一个演区转移到另一个演区，就形成了场景的变换，演员的表演也就能不间断地一气演完，这样的演出似更能传达莎士比亚原作的精神。另外盖地斯为一些宗教剧如《基督之母》、《拉札勒斯的笑》等所作的设计模型，以及他为希腊喜剧《吕西斯特拉

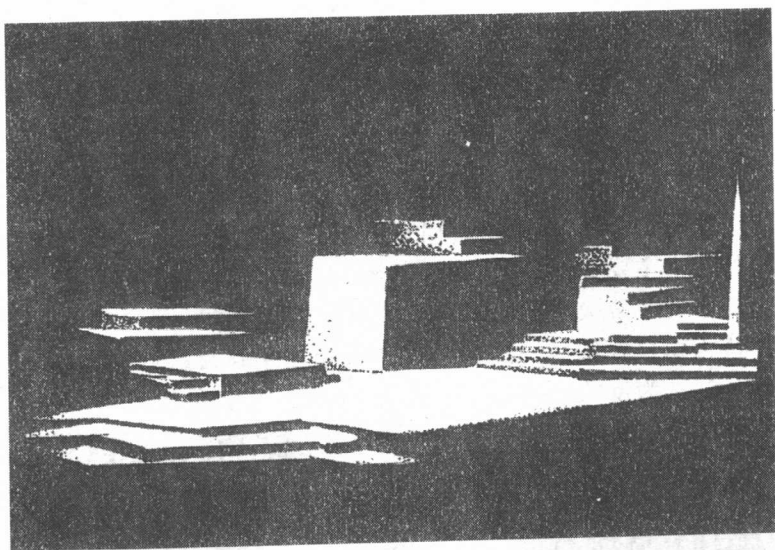


图 193 《哈姆莱特》，诺曼·贝尔·盖地斯导演并设计，纽约，1931。

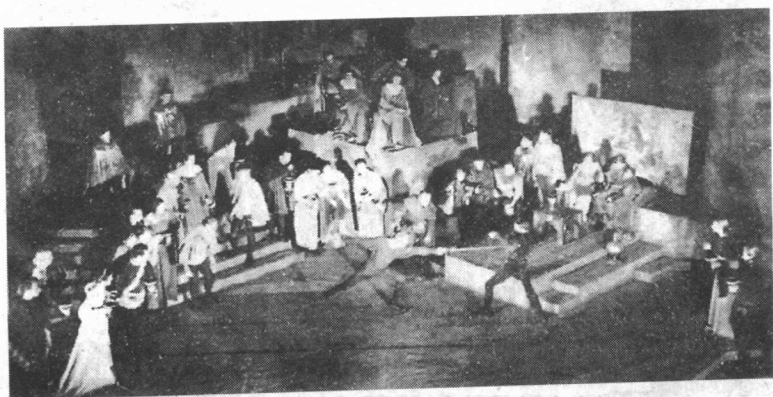


图 194 《哈姆莱特》(演出场面)，诺曼·贝尔·盖地斯导演并设计，纽约，1931。



忒》新作的设计，也都是运用空间舞台的设计范例（图 195、196）。

象征主义

象征主义是 19 世纪后期在法国兴起的颓废主义文艺思潮中的一个主要流派，它反映了巴黎公社失败后流行于法国知识界和小资产阶级阶层的一种普遍的悲观绝望的心理状态。早期的诗人司台发纳·马拉梅反对“诗仅是描绘眼目所见”的这种观念。他认为诗的任务不在于说明对象，而是通过想象把对象召

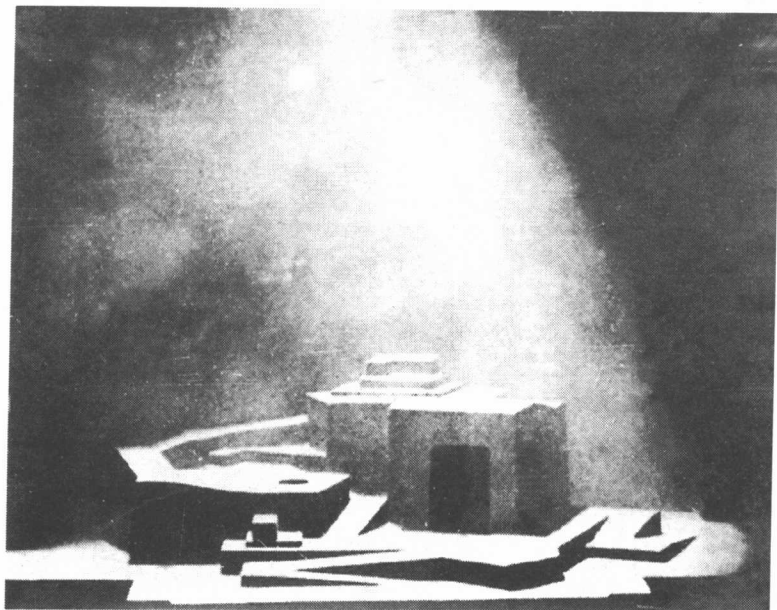


图 195 《基督之母》（模型），诺曼·贝尔·盖地斯设计。