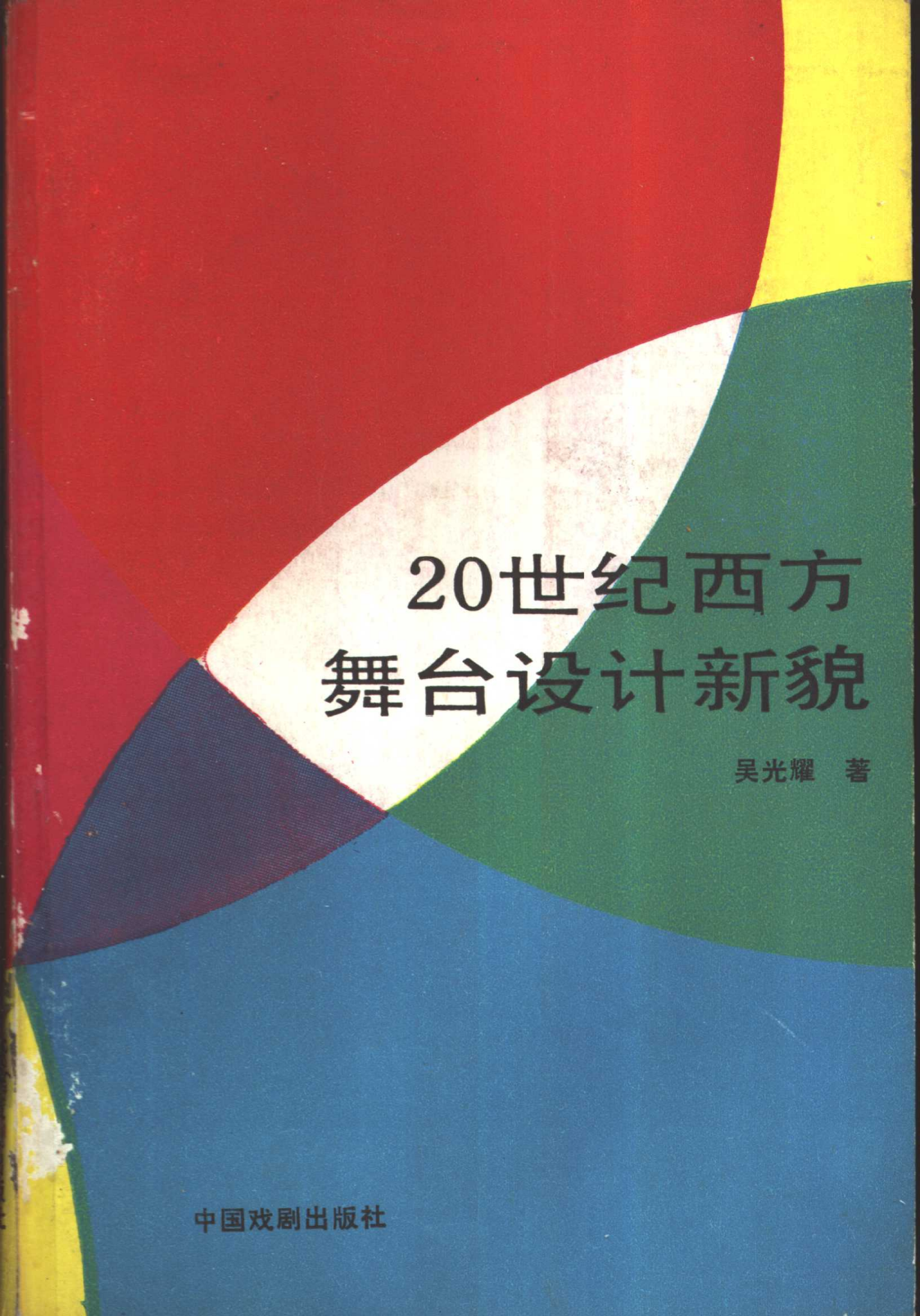




20世纪西方 舞台设计新貌

吴光耀 著

中国戏剧出版社

20世纪西方 舞台设计新貌



吴光耀 著

中国戏剧出版社

20世纪西方舞台设计新貌

中国戏剧出版社出版

(北京东四八条52号)

新华书店北京发行所发行

轻工业出版社印刷厂印刷

字数150,000 开本850×1168毫米 $\frac{1}{32}$ 印张8.875插页2

1989年1月北京第1版

1989年1月第1次印刷

印数1—1,150册

书号 ISBN7-104-00065-8/J.37 定价2.50元

内 容 说 明

本书着重介绍二十世纪西方舞台设计的新流派和舞台设计多样化的发展情况，评介了各主要流派的代表人物、作品及其特点，精练、清晰地反映出当代戏剧观念更新、形式丰富、设计手段新颖、空间关系突破等舞台设计趋势的概貌。并附插图近百幅，使本书更为增色。对舞美、导表演、理论研究工作者和爱好者具有参考价值。

责任编辑：陈革彦

插图：丁加生 范和生

引 言

亚理斯多德在《诗学》中分析悲剧的六个成分时，把“形象”放在末位，而且不无贬词地说：

“形象”固然能吸引人，却最缺乏艺术性，跟诗的艺术关系最浅，因为悲剧艺术的效力即使不倚靠比赛和演员，也能产生；况且“形象”的装扮者倚靠服装面具制造者的艺术，而不大倚靠诗人的艺术。^①

在这里，“形象”系指服装和面具而言，也就是戏剧演出中的舞台美术成分。亚理斯多德的这一段分析在很大程度上是把戏剧作为纯文学（诗的艺术）来看待的，因此即使不参加比赛，没有演员表演，悲剧仍能产生它艺术的效力。既然戏剧不一定演出，那末舞台美术也就无足轻重了。但亚理斯多德这段话也传递了一种信息，那就是即使在戏剧的开创时期，舞台美术还处于非常幼稚的阶段，它已能吸引观众，成为演出中不可或缺的因素了。我们现在当然不可能再回到古希腊，端坐在叠石为阶的山腰看台，跻身于万头攒动的人群

① 亚理斯多德：《诗学》，人民文学出版社，第24页。

中，在湛蓝的天空下观看震撼人心的酒神节演出。但留传下来大量的瓶画和石雕仍能使我们稍稍窥视古希腊的面具和服装，那似乎痛苦得肌肉僵化了的悲剧面具，怪诞夸张的喜剧面具，和规范化的光彩夺目的绚丽服装，都使我们不由对古希腊的“服装面具制造者的艺术”——那最早的一批舞台美术作品发出由衷的赞叹！

历史的发展使戏剧观念离开了亚理斯多德的预期，戏剧不再被狭隘地理解为戏剧文学，而是愈来愈在更宽的含义上被看成是一种演出艺术了，从而舞台美术也就愈来愈受到重视。在中世纪的宗教剧演出中，大型布景出现了，代表天堂、地狱、总督府……的布景相当壮观地搭建在舞台上，为数众多的演员穿着合乎身分的华丽服装上场，展开了一场场圣经故事的绚烂画卷；而为了表现圣迹灵异，演出中还使用了许多特技道具：喷水的井，抽芽猛长的小树，突然崩裂的墓石，还有小天使挥舞时会冒火星的金色小棒，耶稣诅咒下立刻枯萎的无花果树等。特别是“地狱入口”——那个张着血盆大嘴的龙头，许多魔鬼从这里进进出出去拘捕人间的罪人，每当魔鬼出入，大嘴里还喷出阵阵烟火。这种场面在中世纪天真的观众眼里，是多么惊心动魄呀！显然，舞台美术得到了更多的发挥，假使没有它，宗教剧演出便会黯然失色。

文艺复兴时期的意大利，演出进入室内，1618年还建筑了一个世界上最早镜框台口的法尔纳斯剧场，舞台设计也发展成为一种很专门化的学问了。许多画家和建筑师热衷于搞透视布景，利用舞台两侧经过加工绘制的一道道景片来再现深远壮阔的场面：瑰丽的宫廷、宏伟的广场、楼台柱廊、森林洞穴，达到逼真的视觉效果。意大利艺术家为我们留下来

许多设计画稿，使我们看到他们对透视学的追求，以及舞台上绘画性再现观念的加强。布景技术也发展了，萨白蒂尼^①的《戏剧布景和机器结构手册》是文艺复兴时期意大利舞台技术的总结，为我们记述了当时使用的许多方法。由于演出进入室内，灯光也作为演出中的重要因素出现了。总之，文艺复兴时期在意大利，有关舞台设计的观念有所发展，在布景实践方面也创造了许多经验。

透视布景一直流行于十七、八世纪，这种布景主要由数道分布于舞台两侧的景片组成，称为侧片体系。布景类型化，象寺庙、坟墓、城门、宫殿、街道、内室、监牢、花园和乡村等都是经常出现的类型，一堂布景可以用于这个戏，也可以用于那个戏，它们构成戏剧演出的背景，通常并不与演员表演发生联系。因此当戏剧中出现现实主义和自然主义的时候，这一类布景就显得不合适了。十九世纪理论上不断要求写实，“三面墙”的盒式布景形成了，“第四堵墙”^②的理论也提出来了。自然主义者追求舞台上的一切逼真于生活，法国的自然主义导演安图昂演出《屠户》，肉铺一景挂起真的牛肉；美国的自然主义导演贝拉斯库演出《方便的道路》，他到生活中去寻找原型，买下一间房屋，再把它全部搬上舞台。有些演出者更等而下之，在舞台上用砖石砌墙，用鹅卵石铺路，把生活中的一切琐屑事物堆砌上台。舞台成为了复制生活的魔盒，以致当大幕升起时，观众常常会神志恍惚地被带进戏剧事件，以为这是发生于现实世界的真事。

① 萨白蒂尼(1574—1654)，文艺复兴时期意大利著名建筑师，布景设计师。

② 法国的安图昂于1887年创立自由剧院，他的代言人让·柔班说：“舞台前沿应是一块第四面墙，它对观众是透明的，对演员是不透明的。”

从左拉提出理论到在戏剧中进行大量实践，自然主义统治了欧洲舞台演出数十年。开始时它曾扫清了舞台上的一些陈规陋习，并在写实的表现手法方面促使舞台技术向前发展，起了一些积极作用。但由于它把演出局限于写实，无止境地舞台上追求幻觉效果，使艺术真实与生活真实等同起来，就逐渐地暴露了它的狭隘性。特别是到了十九世纪末二十世纪初，由于社会进化，人民思想活跃，许多其它领域的艺术如诗、美术和音乐等都已有了新的追求，戏剧中单一化的写实演出就无法满足人民的审美需要了。二十世纪初出现了阿庇亚、戈登·克雷、梅耶荷德和莱因哈特等先驱者，他们带动了一场戏剧艺术的革新运动，许多流派风起云涌，在演出形式和表现手法方面进行了大量的创新和开拓。流派时期可以说是西方演出突破自然主义束缚以后在形式上进行大开拓和大积累的时期，正由于这个时期的创造，后来第二次世界大战以后才不论在戏剧观念和演出形式上走上了多样化道路。所谓多样化，也就是不拘一派而可以进行多种多样的自由选择，这一方面来自思想观念上的开放，另一方面它也必须以前人的丰富积累为基础。

二十世纪舞台设计在摆脱了自然主义狭隘观念的拘束以后，走向了更广阔的天地。本来舞台设计只要按照戏剧的要求去设计外部物质环境和符合于人物身分的服装，方法比较单一，现在则可以更多地去表现戏剧的精神内涵，人物的心理活动，富于变化的戏剧空间，引起想象的符号，夸张变形的景物，加强情绪的灯光，产生间离的手法，以及现代科技所提供的许多新技术、新材料、新方法……。幻觉和非幻觉、写意和写实，各种手法都可以为我所用；镜框舞台、非

镜框舞台，甚至走出剧场到花园、广场、街头，各种场地都可进行演出；如此，设计方法和体现手段就非常多样了。设计者的主体意识得到更大的发挥，而观众在欣赏戏剧时的思维活动也更积极了。

当然，并不是说写实景在西方已失去了地位，远非如此。写实景在美国纽约的百老汇，英国伦敦的西区，法国的林荫大道，以至许多其他地方的剧场中仍在使用，许多供消遣而演出的家庭喜剧、惊险剧以及严格按线性结构写作的、特别是其中一些用室内景演出的戏，使用写实景仍是相当普遍的。毫无疑问，只要这一类戏剧存在，写实景也永远会使用下去。与此同时，非写实的布景在二十世纪有了飞速的发展。而常常在写实与非写实，抽象与具体之间有着宽广的中间地带可以让设计者发挥想象，自由驰骋。对一个设计家来说，写实与非写实并不是一个孰优孰劣的问题，主要要根据具体的剧目和演出条件进行恰当的选择。当代德国著名舞台设计家特奥·奥托说：“艺术家对于所有各种方法，从来自自然的印象到纯粹的抽象都应该是开放的。即使是自然主义，作为一种普遍性的方法是有局限的，但它也还非常有用。同样，抽象可以是一种非常高明的手法，但假使把它视作一条非遵守不可的原理，那也会破坏艺术。”^①这种说法是符合于当代多样化观念的，多样化包括写实和非写实在内，并不把写实排斥于外。当然，写实是十九世纪传统的延续，而非写实是二十世纪的新发展，因此在这本谈舞台设计新面貌的小册子中，会较多接触非写实的演出和舞台设计，我想这

^① 引自德尼·巴勃莱，《二十世纪舞台设计之革新》。美国1976年版，第281页。

一点是大家理解的。

前面简短的引言，稍稍涉及一点舞台美术的历史，主要是希望读者能用发展的观点来看问题。二十世纪西方舞台设计中出现新面貌是一种历史现象，是从过去发展而来，在将来也会继续变化发展。至于会怎样变化发展，那是很难遇料的。但我以为多样化是世界性趋势，在可以预见的将来，这一点似乎是不会改变的。

目 录

引 言.....	1
舞台设计的开拓者阿庇亚与戈登·克雷.....	1
导演学的开拓者梅耶荷德与莱因哈特.....	24
二十世纪舞台美术流派.....	48
美国的舞台设计.....	78
空间的开拓——非镜框舞台的出现.....	102
多样化——二次大战以后的新发展.....	121
当代著名舞台设计师.....	160
二十世纪西方舞台设计的特点.....	187
几点说明.....	207

舞台设计的开拓者

阿庇亚与戈登·克雷

正当十九世纪末欧洲戏剧受到自然主义影响，无微不至地模仿生活表象，在舞台上创造出神奇的幻觉之时，有识之士已经发现了这种方法的谬误，人心思变，一场改革运动迫在眉睫了。其时出现了两位在舞台设计方面产生巨大影响的先驱人物——瑞士人阿道尔夫·阿庇亚与英人爱德华·戈登·克雷。他们如何摆脱自然主义束缚，提出新的理论观点，寻求新的表现方法，从而把二十世纪的戏剧演出引到一个全新的方向——这些正是我们在这一章中所要讨论的。

阿庇亚其人

阿庇亚（1862～1928）出生于日内瓦的一个医生家庭，天性颖悟，自幼对戏剧发生兴趣，专攻音乐。1883年他到拜罗伊特去观看瓦格纳^①音乐剧《帕西发尔》，音乐使他入迷了，之后数十年，他一直倾倒于瓦格纳的音乐，想为音乐剧寻找一种最完美的表现风格和形式。瓦格纳生前热衷于在布景和服装上追求历史准确性和细节真实，毫不吝惜金钱和精力去创

① 瓦格纳（1813—1883），德国作曲家，毕生从事于音乐剧的创作与革新。

造舞台幻觉：出现在《特里斯坦和伊索尔达》第一幕的船象一条真船搬上舞台；《歌唱大王》的布景活象一条中世纪的街道；《漂泊的荷兰人》中的帆船；《齐格弗里德》中的森林，以及《指环》中的电闪雷鸣和熊熊烈火，都搞得惟妙惟肖，非常逼真。瓦格纳1883年去世以后，他的家属使演出完全保持着瓦格纳生前的原貌，丝毫也不许改动。阿庇亚认为瓦格纳音乐剧的力量在于音乐所体现出来的人的内心世界，而当时所使用的华丽而匠意的写实布景只描绘了外部的物质世界，两者是格格不入的，因此他致力于寻求一种能成功地把内在的心灵冲突加以戏剧化的表现形式。为了说明他的观点，他画了许多设计草图，这些草图形象简练，气韵生动，表现了音乐剧的诗的意境。1895年他出版了《瓦格纳音乐剧的演出》，1899年又出版了《音乐和舞台演出》，在这些著作中他阐明了他的美学主张，提出了有关舞台设计的新的原理，可以说这些著作和所附的许多精彩设计图是写意派舞台设计的创始，也是展开一场戏剧艺术革新运动的宣言书（图1、2）。

1906年到1913年，阿庇亚与达尔克罗兹^①有一段很愉快的合作，也许除瓦格纳以外，达尔克罗兹是对阿庇亚影响最深的人物了。达尔克罗兹是瑞士音乐家，在日内瓦艺术学校讲授和声学理论，逐渐建立起一套音乐伴奏的舞蹈训练方法。1909年，阿庇亚为达尔克罗兹画过近二十幅称为“节奏空间”的设计图，用层层叠叠的台阶和平台组成富有节奏感的立体空间，以用于学生的舞蹈训练。虽然由于条件的限制未付诸

^① 达尔克罗兹（1865—1950），瑞士音乐教育家，作曲家。

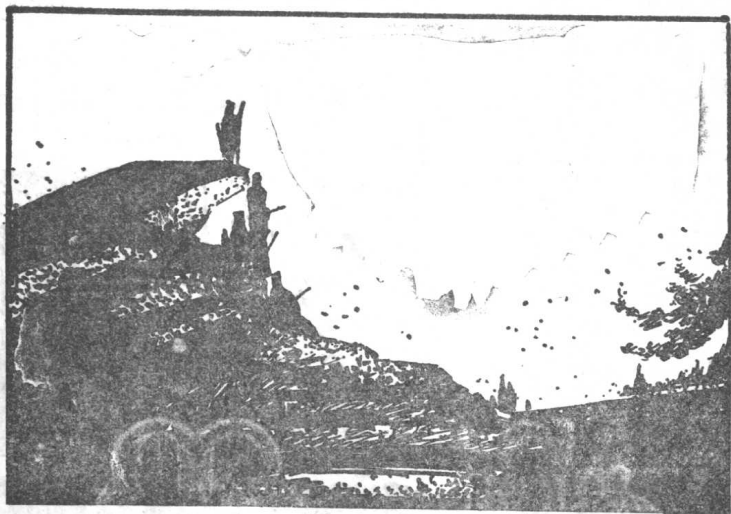


图1. 《女武神》 阿庇亚设计, 1892年。

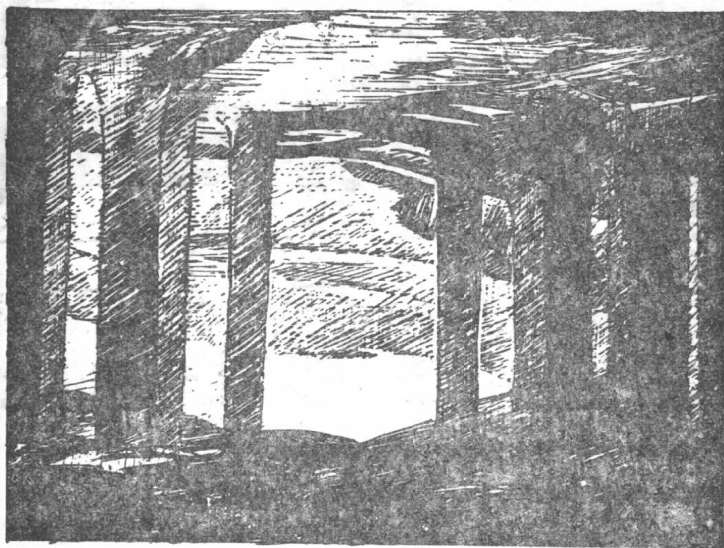


图2. 《帕西发尔》 阿庇亚设计, 1896年。
森林的树叶以帷幕来代替

实施，但阿庇亚的设计丰富了达尔克罗兹的教学，阿庇亚自己也从这一类设计中找到了一种新的表现形式（图3）。后来达尔克罗兹在德累斯顿附近建立新的学校，阿庇亚为学校

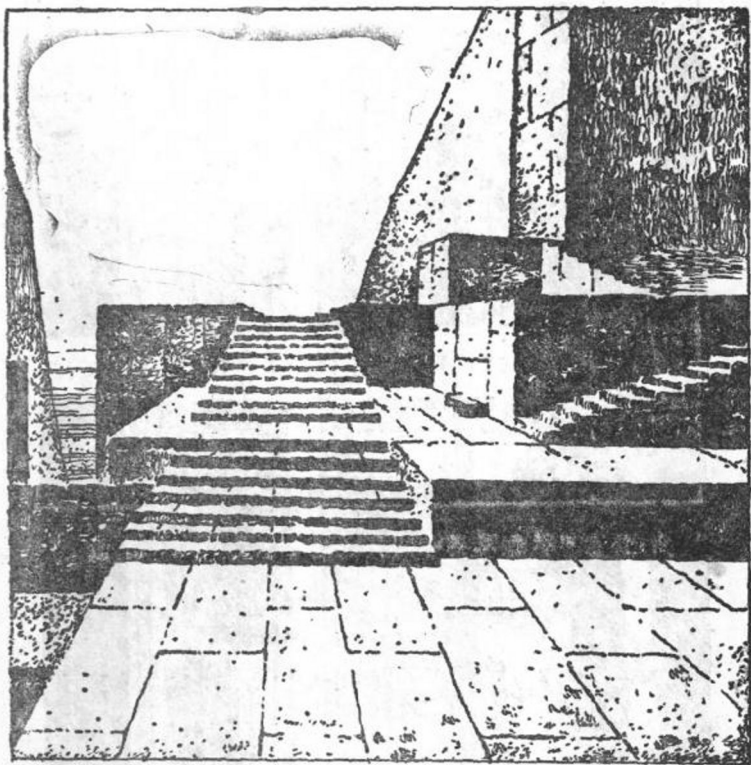


图3. “节奏空间”之一

——席勒长诗《潜水者》的空间设计，阿庇亚设计，
1910年。

设计了一个形式很新颖的用于舞蹈表演的大厅，他的很多理想在这里实现了。1912~1913年他们还合作演出《回声和水仙》、《奥尔菲与优丽迪斯》等舞剧，阿庇亚的设计曾引起许多艺术家的赞扬。后来他们又为将来制定了激动人心的演出计划，但欧战爆发，计划也就化为泡影。

直至1923年，著名音乐家托斯卡尼尼在米兰的斯卡拉大剧院演出《特里斯坦和伊索尔达》，邀请阿庇亚设计布景，其时他已61岁，数十年一直梦想演出瓦格纳音乐剧，终于在他晚年如愿。但结果很不幸，他的设计遭到保守派的反对，戏只演六场就停演了。1924年阿庇亚又在巴塞尔市立剧院为《指环》四联剧的演出设计布置，又遭到保守派的更剧烈的反对而停演。因此阿庇亚的一生是坎坷的，但他的新的设计思想得到承认，他对二十世纪舞台设计的影响至为深远，很少有人可以与他相比。

阿庇亚的设计思想

为了使戏剧的表现力获得最充分的发挥，阿庇亚放弃了幻觉主义的瓦格纳观点，而寻求一种使各种因素可以结合在一起的最好途径，那就是按照它们在戏剧中的重要性排出一个序列表，从而可以突出主要因素，减弱次要因素，使它们有秩序地结合在一起，这样就能消除混乱和矛盾。阿庇亚的秩序是这样安排的：

(1) 音乐——阿庇亚认为音乐是一种至高无上的艺术，他在瓦格纳的音乐中找到了舞台设计的钥匙。只要窥探乐谱中的奥秘，深深感受音乐中的旋律、节奏、间隙……，这些

就会提供舞台设计的线索，不仅决定了与音乐内涵相协调的布景形式，也决定了演员在其中的行动节奏，以及灯光的情调和气氛变化。阿庇亚说：“音乐，唯有音乐才能以一种完全超越我们想象力的方法把舞台上的各种因素融合成为和谐的整体，没有音乐，这种和谐就不可能存在，因此也就不可能被发现……。”^①又说：“音乐剧将成为一切最高艺术成就的焦点，把它们集中一起，正象聚光镜把光线汇聚一起那样。”^②总之在音乐剧中，音乐是灵魂，音乐主宰一切。

（2）演员表演——演员是戏剧艺术的中心，正是演员出现在舞台上才产生了戏剧动作，没有演员就没有动作。阿庇亚以演员为尺度，他认为布景的每一部分都要以演员的尺度来衡量。因为演员的身体和动作都是立体的，因此布景也应该是立体的。

（3）空间——他认为舞台设计的美学问题主要是一个空间造型问题。舞台设计家的任务是要在空间中安排各种形体的相互位置。他重视平台、台阶的作用，把它们在舞台上组成富有变化的立体空间，以使演员可以在深度和高度上有层次地展开动作，使他们的表演最充分地发挥出来。他的立体空间充满韵律之美，演员活动其间，音乐中的微妙的思想感情可以更充分地体现出来。同时，阿庇亚认为台阶不仅支持了演员动作，而且它还以直线衬托了人体的曲线，以静态衬托了演员的动态而产生了对比的美。

（4）灯光——他充分重视灯光的造型作用，灯光不仅

① 转引自李·西蒙生：《舞台布景》。美国1946年版，第353页。

② 转引自李·西蒙生：《舞台布景》。美国1946年版，第354页。