

The Western Theatrical

吴光耀 译

上海文化出版社

西方演剧艺术



西方戏剧艺术



The Western Theatrical
ART

吴光耀 译

上海文化出版社

西方演剧艺术

图书在版编目(CIP)数据

西方演剧艺术/(瑞士)阿庇亚等著 吴光耀译. - 上海:上海文化出版社,2002.3

ISBN 7-80646-387-9

I.西… II.①阿… ②吴… III.戏剧-表演学-西方国家 IV.J812
中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 079632 号

责任编辑:沈以澄

封面设计:周艳梅

版面设计:陈 平

西方演剧艺术

(瑞士)阿庇亚等著
吴光耀 译

上海文化出版社出版、发行

上海绍兴路74号

电子邮件:csbcm@public1.sta.net.cn 网址:www.sbcm.com

新华书店 经销

苏州文艺印刷厂印刷

开本 787×1092 1/16 印张 43 插页 4 图、文 684 面

2002 年 3 月第 1 版 2002 年 3 月第 1 次印刷

ISBN 7-80646-387-9/J·114

定价: 60.00 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:0512-6063782

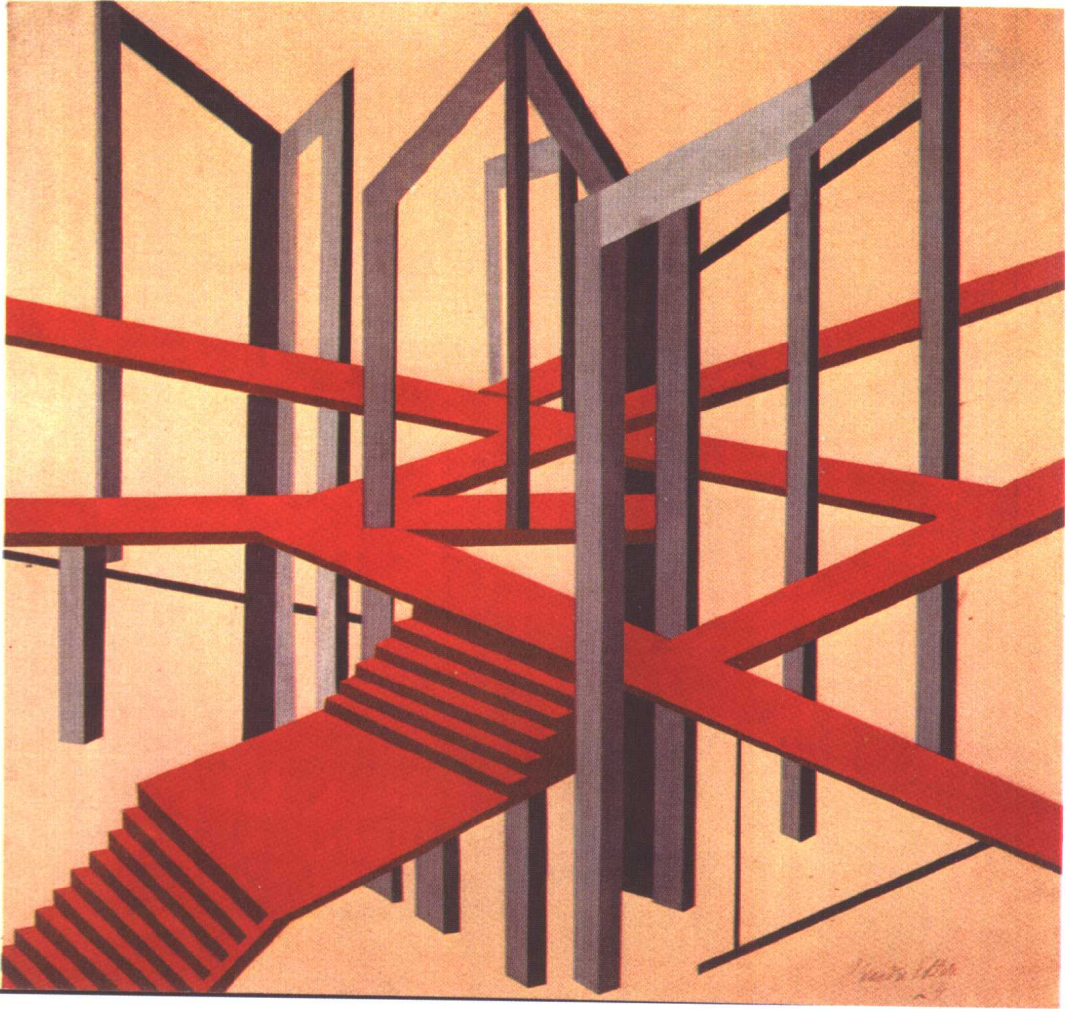


巴克斯特：《天方夜谭》 里姆斯基·科萨柯夫作曲，福金编舞，俄罗斯芭蕾舞团，巴黎歌剧院，1910年。

巴克斯特说：“我追求丰富、宏丽、迷人的色彩变化。”

奥立克《冬天的故事》，莎士比亚编剧，莱因哈特导演，柏林德意志剧院，1905年。



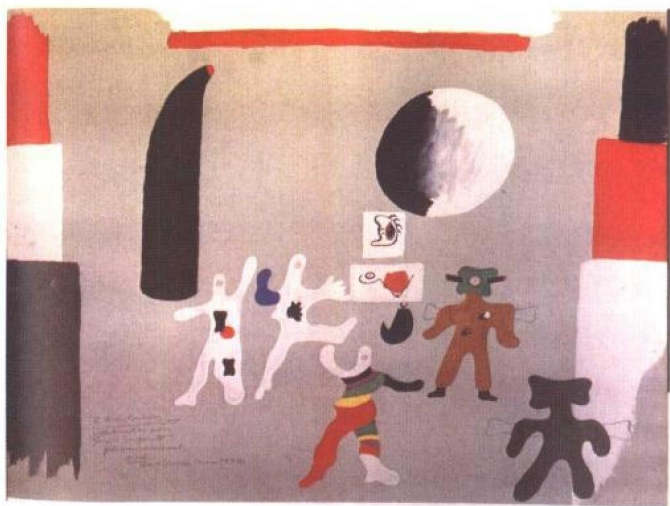


爱克斯特：构成主义布景设计，1924 年。

爱克斯特在这里设计了一组装饰性的构成主义布景，并不用于演出。

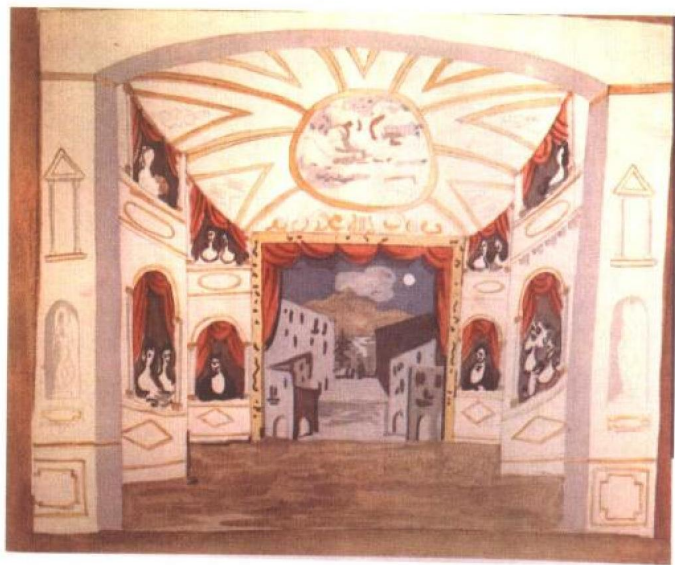
米罗：《儿童游戏》，
比才作曲，马辛纳编舞，
蒙特卡洛俄罗斯芭蕾舞
团，蒙特卡洛，1932年。

“米罗使玩具世界
成为超现实、构成主义
和抽象的，充满着天真
的意趣；色彩的强烈鲜
明和想象的自由奔放是
艺术家的特点。”（科尼
亚）



毕加索：《普尔钦尼
拉》，斯特拉文斯基作曲，
马辛纳编舞，俄罗斯芭蕾
舞团，巴黎歌剧院，1920
年。

虽然设计富于独创
性，但终未能搬上舞台。
在这个设计中，毕加索想
把观众座位延伸到舞台
上。



莱歇：《世界之创
造》舞台设计，米约作
曲，鲍尔林编舞，苏多瓦
芭蕾舞团，巴黎爱丽舍
田园大道剧院，1923年。





迪佩罗：《造型芭蕾》绘画，1918年。迪佩罗1918年为罗马儿童剧院演出几个芭蕾舞的总体图，演出由音乐家特尔菲特、谢梅诺夫、卡塞拉和马利皮耶罗协作进行。

“总之，这些芭蕾舞是我们现代精神的最未来主义的表现。有些场景似乎像音乐那样，化为舞蹈、色彩和体积。”（塞蒂梅利）



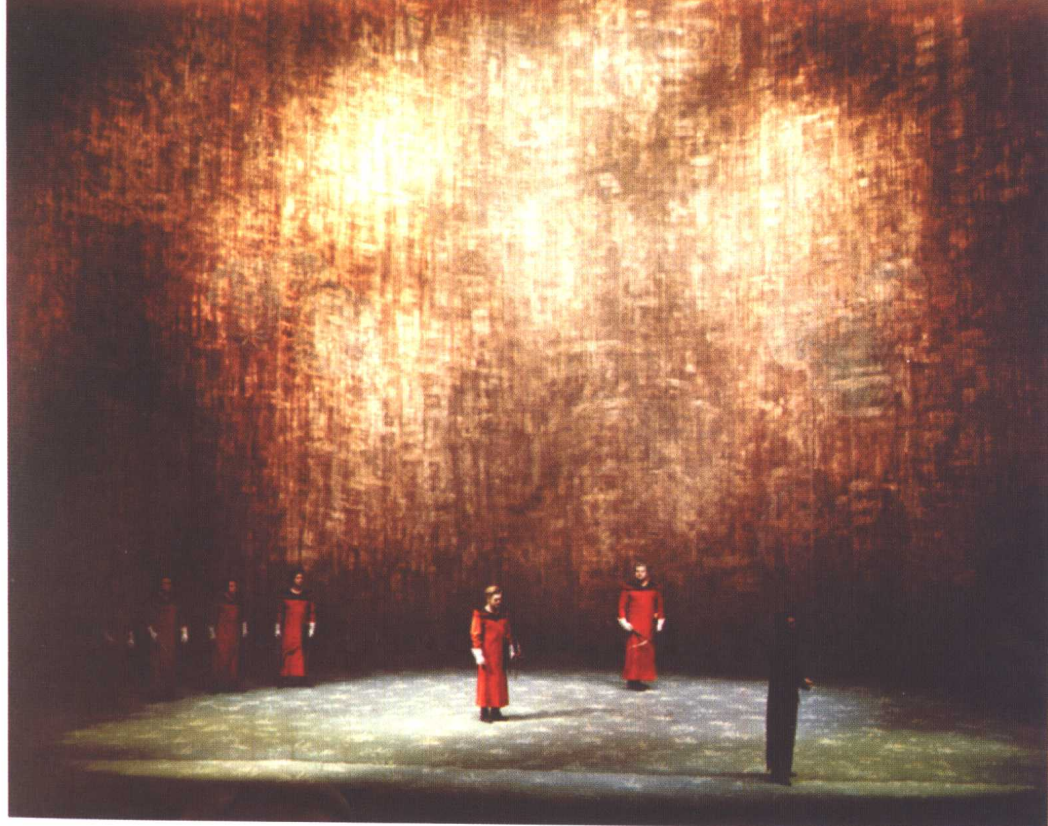
《焰火》，斯特拉文斯基作曲，巴拉编舞和灯光，贾吉列夫演出，俄罗斯芭蕾舞团，罗马，1917年。

夏加尔：
《阿列科》，马辛纳编舞，柴可夫斯基作曲，美国芭蕾舞剧院，1942年。第四幕画幕（水彩）。



夏加尔：
《火鸟》开场时使用的画幕（水彩），斯特拉文斯基作曲，博尔姆编舞，纽约大都会歌剧院，1945年。





维兰·瓦格纳：《汤豪舍》，理查·瓦格纳作曲，维兰·瓦格纳指挥，拜罗伊特节日剧院，1965年。

《人民呼吁要肉吃》，舒曼导演，面包和木偶剧团演出，1969年。





理斯多德在《诗学》中分析悲剧的六个成分时,不无贬义地把“形象”放在末位,而且说:

“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依靠比赛和演员,也能产生;况且“形象”的装扮者依靠服装面具制造者的艺术,而不大依靠诗人的艺术。^①

在这里,亚理斯多德是把悲剧当作纯文学,也即诗的艺术来看待。亚理斯多德的《诗学》写于纪元前335—323年间,离开戏剧竞赛鼎盛时期的五世纪已有一段时距。他是名声烜赫的亚历山大帝的老师,深沐皇恩,在研究上有很多便利,据说曾读过国家档案库中保存着的历年参赛作品,细细品味和研究而写出他这部传世之作。他很少亲身体验竞赛中那种戏剧赖以生存的演员与观众间的强烈交流,和弥漫于剧场中的时而悲恸时而欢乐的紧张而热烈的气氛。因此可以认为,他是作为读者读剧本,而不是作为观众看演出来评论戏剧的。从而,恕我妄评,《诗学》多少带有一点书卷气,而缺少对活生生的现实的联系。

古希腊的戏剧竞赛,是酒神节庆典中一项重大的群众性活动,成千上万的雅典市民蜂拥而入狄俄倪索斯剧场,坐在山腰开辟出来的层层看台上,俯视山脚一片圆场中的震撼人心的演出。露天剧场,蓝天覆盖,周围的山林风景尽收眼底。在这种情况下,布景可以发挥的余地自然很小了。而《诗学》着意贬抑的服装面具等归属于“形象”的因素,那倒是竞赛特定条件下所不可或缺的。参加酒神节竞赛的诗人每人只能分到三个演员,来扮演众多的角色,而且由于宗教的原因而要男演员兼演女角。一个演员要完成多项任务,分身乏术,只好“依靠服装面具制造者

① 亚理斯多德:《诗学》,人民文学出版社,1962年版,20页。

的艺术”来解困了。希腊学者包鲁克斯在他的著作中列出大约75种悲剧和喜剧面具,可惜这些面具多以木质或皮革等有机材料制作,至今已朽坏无遗,我们只能从流传下来的一些雕像、石刻、瓶画和壁画中略窥其究竟。制造者实是一批很有才能的手艺人,他们在面具上不仅表现人物的年龄、性别、阶层等类型特点,还刻画性格和表情。悲剧面具显示一种凝重、严肃和悲戚的神情,喜剧面具表现出滑稽突兀的模样,都栩栩如生,颇具魅力。面具还有一个共同特点,它们的嘴巴通常张得很大,那是为了传远声音,毕竟剧场大,观众多,要让坐在后排的观众听清,就要仰仗于小喇叭形嘴巴的助力了。

悲剧服装与生活服装不同的是使用了罩没手腕的长袖,衣料上还印有大花纹。宽松的外衣用一条装饰精致的腰带束紧,产生许多垂直的褶纹,再加厚底靴的衬垫,人物既高大又雍容华贵。喜剧服装则较短小,演员身穿胖袄,包在外面,显得鼓鼓囊囊,既滑稽又粗俗。

在布景方面,希腊演出也并非全无作为,例如圆场后的换装处建筑(或称更衣棚)有三扇门,后来发展为五扇,分别代表了不同地点的出入口,不好随便更改。大约到希腊后期,舞台两侧还使用一种称为“三棱柱景”的装置,中有枢轴,可以转出三个不同的画面,以起示意的作用。维特鲁威的《建筑十书》中曾提到这种装置。另外还使用一些简单设施如吊筐、小推车、霹雳器等。

古希腊演出,演员与歌队戴面具上场,歌舞与吟诵并举,表演在换装处建筑的固定背景前进行,观众三面围观,按照现代观点来看,它实是一种大型的开放性舞台演出,具有典范性。不少现代演剧观念正是从古希腊演出中获取灵感而萌发滋生的。其时的舞台艺术正处于初创时期,只是一批艺人按照当时的条件制作面具服装和少量布景道具,以满足演剧的需要,完成宗教的使命。它是一种约定俗成的程式化运用,手段不多,形式简朴,但生命力极其旺盛,留给后世很多有益的启迪。

古希腊的悲、喜剧演出达到了辉煌的巅峰,但后来经过罗马的征服和中世纪漫长时期的湮没,除了留下一些石头构建的剧场残址供后人凭吊外,一切都荡然无存了。迨至 15、16 世纪,意大利兴起一股复兴古典文化的热潮,流行起透视布景,兴建了室内剧场,它们是近代演剧走向写实的发轫。

意大利文艺复兴时期对透视学的研究产生一股狂热,人文主义者认为宇宙万物是和谐有序的,透视学可以把宇宙中包罗万象的物体在一个平面上按照数学般的精确度表达出来,达到和谐平衡。因此许多建筑师和画家都热衷于研究透视学,乐此不疲,直至废寝忘食,每有发现就欣喜若狂,奔走相告。这自然也影响到在舞台上使用透视布景。所谓透视布景,就是在几组平面景片上按近大远小依次递减的透视原理画出布景,分列于舞台两侧,以在视觉上造成深远感,这种方法当时很流行。维特鲁威的《建筑十书》长期埋没后于 1414 年被发现,1480 年出版,到 1500 年时它已成为有关希腊罗马剧场建筑和戏剧演出方面的权威性著作了。维特鲁威提到三类布景之说,意大利人误以为古希腊已使用了三种布满舞台的布景,著名建筑师塞尔里奥于 1545 年写成《建筑学》一书,他以当时的流行观念和舞台实践为基础,把维特鲁威的话加以引申,并根据自己的想象画出了分别代表悲剧、喜剧和羊人剧的三幅设计图,附在他的著作中,后来更收入维特鲁威的著作中,成为了这段话的最具权威性的解释。这三幅画就此广为传播,对方兴未艾的透视热潮起了添火加薪的作用。

意大利在剧场建筑方面也有发展。在镜框舞台出现之前,建筑师派拉迪奥于 1580 年应奥林匹克学院之请设计和建筑了一个十分豪华的奥林匹克剧场。这是一座大约可容 3000 名观众的室内剧场,装饰得美轮美奂,华丽非凡。从整体看,它很像是一座小型的罗马剧场搬入了室内。1585 年首演索福克勒斯的《俄狄浦斯王》,“世上最著名剧场上演世上最佳悲剧”,原来并不热闹的维晋寨地方这天车水马龙,嘉宾云集,途为之塞,可谓

盛况空前。这座剧场,后来几经战火,却奇迹般完整无损地保存了下来,成为意大利旅游的一处景观胜地。

后来 1618 年于派尔玛建成法尔纳斯剧场,是世界上第一个使用镜框舞台的剧场。镜框舞台是透视布景流行之后自然产生的,因为透视布景要求有一个框架来限定观众的视线,最初不过临时性地搭一边框,长期实践中就出现了对固定台框的要求。舞台框不仅有助于产生透视布景的空间幻觉,而且也遮蔽了那些不应为观众看见的设施,起到净化画面的效果。一经运用,就不胫而走,后来在欧美各国流行起来。

另外,英国在伊丽莎白女皇统治时期,还出现一种与意大利剧场迥异的公众剧场,这种剧场立足民间,深受大众欢迎。例如莎士比亚在其中经常演出的环球剧场,舞台伸出型,处于一个露天院子里,演出白天进行,观众三面围观,近在咫尺,因此舞台上也不设什么布景。舞台由多层空间组成,有好几个演区,这边才演罢,那边已登场,通过演区的机动运用,戏剧就可以不间断地连演下去。正因为如此,莎士比亚的戏剧就时空自由,节奏流畅,情节和场面层层展现,像行云流水那般。这种演出依恃观众的想象,莎士比亚说:“发挥你们的想象力来弥补我们的贫乏吧!……我们提到马儿,眼前就仿佛真有万马奔腾,卷起了半天尘土。……”^①这种重视想象的演出,与重视直观的演出相比,自有它优势的一面,可惜后来被技术上更先进的意大利剧场所湮没了。

此外,意大利宫廷中还发展了一种专事悦人耳目的以机关取胜的演出:神仙在太空遨游,鬼怪自地狱升起,鲸鱼、海豚在大洋里围着女神跳舞,大厦崩坍、火山爆发……种种奇异的景象在舞台上展现。法国的红衣主教马萨林为了取悦路易十四,于 1645 年和 1658 年先后两次从意大利延请托列利和维加拉尼两位布景大师来法国搞机关布景戏,高乃依为之写《昂多梅达》,莫

^① 《莎士比亚全集》,人民文学出版社 1988 年版,第 5 卷 242 页。

里哀也来凑趣,写了部《普赛克》,机关布景戏一时流行。但这类戏剧本身品位不高,而耗资甚巨,且技术上也易出错。神父海德林曾撰文《向诗人与机械师进一言》加以规劝。诗人拉封丹对此也写过一首讽刺小诗,诗云:

提词员一声喊布景迁换,
几曾见布景真听从使唤?
平衡铁失灵,那机上神明
被吊在半空中进退两难,
海洋里浪尖上冒出树林,
半个天堂赖在地狱中间。^①

机关布景戏只是戏剧艺术的历史长河中一个小小的漩涡,而神父的规劝和诗人的讽刺则流传下来成为一种见证。

18世纪以比比耶纳家族为代表的布景设计,巴洛克风格异常突出:过度的繁华、不对称、直线和曲线交织在一起、精工细作的螺旋形细部和加强透视使建筑产生一种运动感,再加上成角透视的引入,效果是异乎寻常的宏伟和瑰丽。另外,有些设计师还对气氛塑造和地方性色彩发生兴趣,在布景中刻意追求。但总的说来,18世纪还未越出古典主义范围,布景类型化,像寺庙、宫殿、花园、监牢和坟墓等是经常使用的类型,可以事先制作,既用于这个戏,也用于那个戏。古典主义倾向于美化对象,即连监牢也搞得十分华丽壮观。其时的演员通常在舞台前沿或中心表演,布景只是一种宏伟的背景陈设,并不与演员表演真正发生联系。

在服装方面,由于古典主义并不重视特定的时间和地点,除了少数例外,演员都穿时装上场,只要钱囊充裕,打扮得尽量阔

① 引自李·西蒙生:《舞台布景论》,美国1932年版,209页。

绰和奢华,争艳斗胜,互相攀比成风。舞台成为了时装表演的场所,以致惹得百科全书派的狄德罗大声疾呼:“布景不要太金碧辉煌!”“服装简单美观,颜色朴素大方,这就够了,用不着你那套花里花哨耀眼的东西!”^①

19世纪对演剧艺术的一个重要贡献是导演制的建立。大致从文艺复兴开始,演员在剧团中的地位逐渐加强,特别是18、19世纪,欧洲出现了许多大演员如加立克、肯布尔、麦克里迪、查尔斯·基因等,他们成为剧团的经理人,在剧团中有权有势,左右一切。他们也部分地起了导演的作用,如组织演出,派定演员等。但他们更多地关心个人演艺的发挥,而较少关心整体性演出。19世纪后期,戏剧演出重视了整体性要求,这就需要一位舞台上的最高监督者负责一出戏的整个过程,使其准确、严格而又恰如其分地表达一种思想,这个人就是导演。梅宁根公爵乔治二世作为第一位现代意义上的导演在欧洲出现了。梅宁根是德国一个很小的公国,1866年乔治二世即位,这位公爵受过良好的艺术教育,对戏剧表现出异乎寻常的兴趣,亲自主管了宫廷剧院的演出。1874年他在柏林公演了《凯撒大帝》,整体性的演员表演,经过精心设计和排练的群众场面,和历史准确性的布景和服装,令柏林观众耳目一新和惊讶不已。之后,他的剧团在欧洲长期巡回演出,影响至大,导演制也就得到了世界性的公认。

导演制和演员明星制是势不两立的。公爵以他一国之尊的个人权威,铁的纪律和许多行之有效的措施,使演员服从于整体演出的要求,从而导演取代了演员明星,成为演剧中起主导作用的艺术家。梅宁根的例子也影响了像斯坦尼斯拉夫斯基等一些人物。导演制的确立使演出从演员的个人天才炫耀进展为经过精心排练的整体表现,演员的表演风格也从浮夸转向自然。

19世纪前期欧洲流行浪漫主义,中期出现现实主义,后期

^① 《文艺理论译丛》,1958年2期,140页。

又有自然主义,这些都促使舞台艺术不断向写实发展。自然主义作家左拉更倡言布景描写环境,舞台要精确地复制生活。他的主张在法国的安图昂、德国的布拉姆、美国的贝拉斯科等自然主义导演中得到贯彻。布景不再是华丽的背景陈设,而是人物在其中生活的真实环境。演员表演要深入到布景中去,因此布景不断立体化,19世纪后期三面墙的盒式布景出现了。盒式布景意味着写实。“当大幕升起,观众常常会神志恍惚地被带进了另一个地区和时代,舞台成为了一个容纳无限空间和永恒时间的魔盒。”^①

总之,18、19世纪在演剧方面有很多进展,布景不断立体化,导演制确立,演员表演趋向自然和真实,演出的整体得到加强。但发展到19世纪之末,在自然主义主宰之下写实走到了尽头,设计师在舞台上复制生活、堆砌细节,这种单一化的方法不断重复,最后导致真物上台,肉铺里挂起真正的牛肉,墙壁真用砖头来砌……艺术与生活之间的界限被混淆了,从而也就形成为对自然主义本身的否定,一场演剧艺术的改革运动就迫在眉睫了。

瑞士艺术家阿道尔夫·阿庇亚的早期著作《瓦格纳乐剧的演出》和《音乐和舞台演出》发表于19世纪末,其时正是自然主义畅行无阻之时,但他的观点却突破了自然主义的重围而高瞻远瞩,对20世纪一场革新运动起着先导火炬的作用,因此许多人都称他为“先知”。阿庇亚的主要论点是把演出中的各种造型手段排出一个序列,那就是:空间、灯光和绘景。他最重视空间,认为舞台设计主要是个空间造型问题,因此他常常利用平台、台阶来组成富有变化的空间。其次,他认为灯光可以在舞台上塑造气氛和情调,可以随着动作发展而不断变化,可以在演员与布景间创造某种平衡与协调,因此它是一种重要的造型手段。最不重要的是绘景,它是无生命的画幅,与演员活生生的现实会发

^① 莫迪凯·戈尔里克:《推陈出新的戏剧》,纽约1975年版,47页。