

The background of the cover is a detailed architectural floor plan of a theater, rendered in a golden-yellow line art style. The plan shows the auditorium, stage, and various backstage areas. The top half of the cover has a dark blue background, and the bottom half has a red background, with the floor plan lines continuing across both.

西方戏剧·剧场史

下

李道增 傅英杰 著



清华大学出版社

<http://www.tup.tsinghua.edu.cn>

国家自然科学基金资助项目

下 册

西方戏剧 · 剧场史

李道增 傅英杰 著



清华大学出版社

<http://www.tup.tsinghua.edu.cn>

(京)新登字 158 号

内 容 简 介

本书作者在 40 余年来查阅的大量西方戏剧与剧场文献资料、赴欧美国家作剧场建筑教学的交流和实地调查的翔实资料的基础上,以深入浅出的笔法,介绍了西方戏剧与剧场这对孪生姐妹的起源与发展,以及自远古至今各个历史阶段对戏剧、剧场发展有贡献的剧作家、表演艺术家、音乐家、舞台美术家、剧场功能专家、建筑师、管理者……以及他们的历史业绩和作品。

本书参照历史划分的顺序,划分为 5 个阶段,即书中的 5 篇:(一)古希腊、罗马时期;(二)中古、文艺复兴、巴洛克时期;(三)19 世纪;(四)20 世纪上半叶;(五)20 世纪后半叶(即二次世界大战至今),分别加以阐述。前三篇合订为上册,后两篇合订为下册。每篇都是先谈戏剧发展的梗概,然后述及剧场建筑的演进。作者将戏剧史写在本书前面是为了帮助读者透过本书,看到西方 2500 多年来多姿多彩的历史缩影,打开戏剧艺术宝库的大门。

本书作者以极致的品味将西方国家不同历史阶段知名剧场的资料去粗取精,用近百万文字、近千幅图和相关参数详尽展现出了剧场建筑的历史发展、建造、使用、运营中的经验教训、设计的关键要素。文中还较详细的介绍了西方三种主要类型的剧场建筑:以歌剧院为主的镜框式舞台剧场,以戏剧院为主的开敞式舞台剧场,伴随声学理论发展的音乐厅,以及不可忽视的露天剧场和剧场的重建、改建等。作者还深入分析了已被广泛接受和应用的战后西方所特有的适应性剧场和表演艺术中心。

本书可供建筑工作者,戏剧工作者,文化艺术工作者,剧场管理者,戏剧、建筑大专院校师生参阅。并可为文艺爱好者及具有高中以上文化程度的广大读者阅读。

图书在版编目(CIP)数据

西方戏剧·剧场史 下册/李道增 傅英杰著. —北京:清华大学出版社,1999

ISBN 7-302-03401-X

I. 西… II. 李… III. ①戏剧史-西方国家 ②剧场-历史-西方国家 IV. J809

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (1999) 第 05330 号

出版者:清华大学出版社(北京清华大学校内,邮编 100084)

<http://www.tup.tsinghua.edu.cn>

印刷者:清华大学印刷厂

发行者:新华书店总店北京发行所

开 本:787×1092 1/16 印张:31 字数:734 千字

版 次:1999 年 4 月第 1 版 1999 年 4 月第 1 次印刷

书 号:ISBN 7-302-03401-X/TU·143

印 数:0001~1500

定 价:180.00 元(上、下册)

目 录

第四篇 20 世纪上半叶西方的戏剧与剧场

历史背景	3
第 17 章 1900 年—1915 年各国的现代戏剧	5
17.1 法国的“象征主义”戏剧	6
17.2 斯特林堡与弗洛伊德对戏剧的贡献	9
17.3 阿皮亚与克雷格的演出理论	10
17.4 英国对现实主义戏剧的革新	15
17.5 德国的象征主义、表现主义与制宜主义戏剧	18
17.6 俄罗斯的现代剧的探索和试验	22
17.7 第一次世界大战前美国的戏剧	27
17.8 第一次世界大战前意大利与西班牙的戏剧	29
17.9 第一次世界大战前非现实主义戏剧在法国的复活	30
第 18 章 两次世界大战之间各国的戏剧	33
18.1 1915 年—1945 年间法国的戏剧	33
18.2 1915 年—1945 年英国的戏剧	39
18.3 1915 年—1945 年德国的戏剧	45
18.4 1915 年—1945 年美国的戏剧	52
18.5 1917 年—1945 年苏联的戏剧	56
18.6 1915 年—1945 年意大利的戏剧	65
18.7 1915 年—1945 年西班牙的戏剧	67
第 19 章 1900 年—1945 年西方的剧场建筑	69
19.1 赛宾为近代观众厅声学理论奠定了基础	69
19.2 艺术与技术并重的德国建筑师利特曼与“可变台口”设计	71
19.3 把舞台后墙做成半穹窿天幕的尝试	77
19.4 伦敦考文园与特鲁里街剧院舞台之又一次改建	81

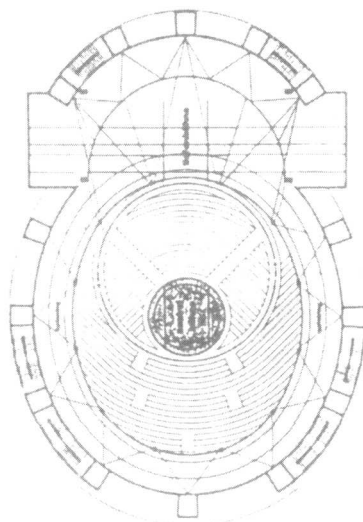
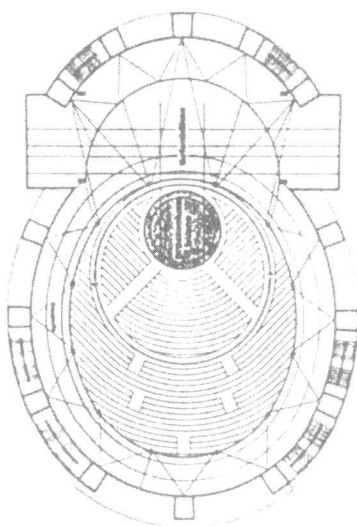
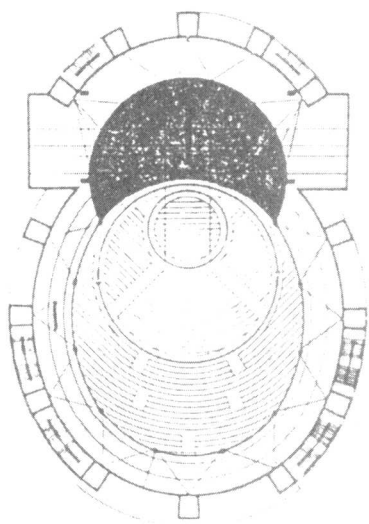
19.5	20 世纪初美国的商业剧场	84
19.6	百老汇商业剧场中场面壮观的演出	87
19.7	欧洲、美国的小剧场运动	91
19.8	美国小剧场受资助的方式	95
19.9	剧场革新——对各类开敞式舞台的试探	98
19.10	格罗皮厄斯设计的“万能剧场”方案	114
19.11	20 年代、30 年代美国的电影宫剧场	116
19.12	追求“超大容量”与“穹窿顶”的历史教训	125
19.13	二战前不同时期巴黎新建的剧场	128
19.14	30 年代英国对老剧场的改造翻建	131
19.15	20 世纪上半叶知名的德国舞台技术专家	135
19.16	20 年代—30 年代末德国机械舞台的布局	139
19.17	30 年代苏联的剧场	145
19.18	瑞典玛尔默市立剧场	163
参考文献		166
插图资料来源		168

第五篇 20 世纪二战后西方的戏剧与剧场

第 20 章	战后戏剧发展梗概	175
20.1	戏剧学	175
20.2	商业戏剧	178
20.3	政府资助的戏剧	180
20.4	戏剧的非中心化	182
20.5	戏剧节	185
第 21 章	战后戏剧的多元化	188
21.1	现代主义戏剧的延续	188
21.2	后现代主义戏剧的兴衰	195
21.3	新现实主义戏剧的崛起	206
第 22 章	战后西方剧场发展梗概	209
第 23 章	传统镜框式舞台剧场的延续和发展	214
23.1	保持领先的德国舞台技术	214
23.2	不甘落后的美国舞台技术	236
23.3	其他西方国家的镜框式舞台剧场	244
23.4	镜框式舞台台口区域的变化	250
23.5	歌剧院观众厅的发展	256

23.6	声学因素对歌剧院观众厅形式的影响	261
第 24 章	开敞式舞台剧场的兴起	266
24.1	中心式舞台剧场的产生和发展	266
24.2	伸出式舞台的早期探索	273
24.3	古希腊和伊丽莎白时代剧场的启示	276
24.4	伸出式舞台的复兴	278
24.5	尽端式舞台和英国庭院剧场	295
24.6	环绕式舞台的探索	297
第 25 章	伴随声学理论发展的当代音乐厅	301
25.1	厅堂声学理论的简单回顾	301
25.2	当代厅堂声学理论的深化	305
25.3	当代音乐厅的发展过程	308
第 26 章	从多功能剧场到适应性剧场	334
26.1	多功能剧场的历史回顾	334
26.2	现代适应性剧场的类型	337
26.3	音乐厅剧场	338
26.4	转换舞台形式的剧场	359
26.5	可分式适应性剧场	380
第 27 章	剧场建筑的当代组合形式——演艺中心	383
27.1	演艺中心的概念、成因和分类	383
27.2	特大型演艺中心	385
27.3	地区型演艺中心	401
27.4	校园型演艺中心	426
第 28 章	露天剧场	440
28.1	希腊罗马式露天剧场	441
28.2	带活动顶棚的露天剧场	444
28.3	半露天音乐剧场	446
28.4	移动剧场	450
28.5	高技派的露天剧场	451
第 29 章	剧场的重建和改建	454
29.1	剧场的重建	454
29.2	将其他类型建筑改建成剧场	463
结束语		469
附录	剧场技术数据统计	470
表 1	德国 12 个剧场技术数据统计	471
表 2	德国 18 个剧场技术数据统计	477
表 3	欧洲 25 个剧场技术数据统计	481
表 4	北美、新西兰 15 个剧场技术数据统计	484
参考文献		486

20 世纪上半叶西方的戏剧与剧场



历史背景

20 世纪初的欧洲形成了两大政治势力,一方为德国、奥匈帝国、土耳其以及它们在巴尔干的卫星国;另一方为法国、英国、俄罗斯、比利时等国。1914 年奥地利王储斐迪南大公(Francis Ferdinand)在萨拉热窝(Sarajevo)被刺身亡,这件事成了两大政治势力之间火并和第一次世界大战的导火线。意大利是后来参战的,站在法、英一方。美国直至 1917 年才介入,站在法、英一方。这场大战于 1918 年以德、奥等国失败而告终,签订了凡尔赛和约,重新划定了中欧各国的疆界。原先的奥匈帝国被肢解为一个个小的民主国家。区分疆界的原则是根据民族分布而非地理特点,如捷克斯洛伐克也被分成两个小国。德国此时已改变成一个共和国,除将过去所侵占的阿尔萨斯—洛林归还给法国,把东普鲁士以波兰走廊来分隔,其他领土仍然很完整,没有什么损失。法国战后有点精疲力尽了,其年轻的一代多半是在战壕中长大的。俄国于 1917 年 3 月爆发了资产阶级民主革命,罗曼诺夫王朝沙皇尼古拉二世的统治被推翻,同年 11 月列宁领导的无产阶级革命取得了胜利,成为世界上第一个由共产党掌握政权的国家。1917 年俄国主动将其东侧疆界后退,让出一个波兰来,中欧地图上重又出现了波兰共和国。英国在这次大战中似乎并没有捞到什么好处。美国在战后又重新退回到大洋彼岸去了。

第一次世界大战后,在瑞士,这个战时的中立国成立了一个软弱无力的国际组织——国际联盟(League of Nations)。其任务是在这样一个政治上有异议和分歧、经济上矛盾重重、潜伏着各种危机的世界上维护和平。

20 年代最大的事件莫过于 1929 年资本主义世界爆发的经济危机,接踵而来的是 30 年代全球性的经济不景气。

从政治上看,意大利、德国和日本全都走向集权的军国主义。1935 年意大利出兵征服了东非的阿比西尼亚。早在 1931 年日本就发动“九·一八事变”侵占了中国的东北,同时在太平洋上受其托管的岛屿上设立军港,构筑工事,紧接着 1937 年发动了全面的侵华战争。德国自 1933 年希特勒上台后,纳粹党把整个莱茵河流域的工业都作为其发动侵略战争的后备。希特勒为其向外扩张大造舆论,宣扬要为“千年第三德意志帝国”准备民族生存和经济自给的领土,“地缘政治”的反动理论甚嚣尘上。软弱无力的国联曾对之进行多次政治上的谴责,并以经济制裁相威胁,但无济于事。法国、英国对重新武装了的纳粹德国一再迁就、姑息让步。1938 年 9 月在慕尼黑会议上张伯伦(Neville Chamberlain)出卖了捷克斯洛伐克以换取暂时的和平,1939 年 3 月法西斯军队长驱直入占领了捷克斯洛伐

克。一时间中欧的小国不是被纳粹德国吞并,就是被迫与之结盟。1939年9月德军以闪电战方式进军波兰。盖子终于捂不住了。英、法不得不对纳粹轴心国宣战,不出两年纳粹军队几乎席卷了西欧并进入北非。接着,希特勒撕毁了与斯大林签订的苏德互不侵犯条约,对苏联大举进攻。

与此同时1941年12月8日日本偷袭了美国太平洋海空军基地珍珠港,太平洋战争由此爆发。日军疯狂地进攻并占领了东南亚一带原属英、法、荷兰在远东的殖民地,美国遂对轴心国宣战。

至此,整个世界都陷入战火的硝烟中,这是人类有史以来遭受到的最大的劫难。人民到处奋起抗击侵略者,表现出无比的英勇,忍受着极大的牺牲,谱写出无数可歌可泣的历史篇章。鉴于正义是在人民、在盟国一边,加上美国工业、科技与经济的非同一般的实力,所以战局不久就转败为胜,德、意、日法西斯军队节节溃退。1945年苏军攻克柏林与美、英军队会师。纳粹头子希特勒自杀身亡,德国宣告无条件投降。三个月后苏军挥师远东向日本关东军发起进攻,浴血奋战了八年的中国军民在各地向日军反击,美国又在日本本土广岛、长崎投下原子弹,日本军国主义者于1945年8月15日被迫通过天皇向盟军宣布无条件投降。自此第二次世界大战宣告结束。根据《波茨坦公告》,法西斯德国败降后,苏、美、英、法分区占领了德国。1949年9月20日在原英、美、法占领区成立了德意志联邦共和国,1949年10月7日在原苏联占领区成立了德意志民主共和国。日本败降后则由美国占领。1951年签订旧金山片面和约。世界在第二次大战后成立了“联合国”,协调各国利益及维护和平,总部设在美国纽约。

20世纪前半叶西方文明高于世界上的任何地域,处于领先地位。欧美的制造业直至交通运输业等基础工业加速了其对自然资源的开发,又以空前的速度积累财富,城市化的规模和速度也是自罗马帝国以来历史上从未有过的。原属世界海运难以逾越的陆地障碍通过苏伊士、巴拿马运河的开通,将几个大洋沟通起来。科技发明家们的智慧也使人震惊,科技成了第一生产力。受到科技高速发展的推动,世界上的事物变化节奏比之过去大大加快了。

达尔文的进化论、孟德尔的遗传学、弗洛伊德的心理分析改变了人们对自身创造力的认识。爱因斯坦的相对论,普朗克的量子力学预示着一一种新的科学理论终将替代古典的牛顿物理学。核物理、核裂变已显示出其潜在威力。

人类无止境地追求创新,同样反映在文艺领域中。20世纪初到两次大战的几十年间西欧的文艺思想活跃非凡,各持新主张的艺术流派一个接一个地出现,从印象主义到无目标主义等等。艺术各个门类如绘画、雕塑、建筑与戏剧之间都是互为影响的。剧坛也对传统戏剧展开一系列的革命,涌现出十几种新流派。走极端的固然只是昙花一现,但艺术的新潮流终究会在某些方面给后人以启迪。二三十年代由于黑白电影的兴起,加上经济不景气,话剧业的萧条在所难免,也迫使话剧的表演形式进行改革。至于歌剧、舞剧的情况则有所不同。音乐巨匠如瓦格纳、勃拉姆斯(Brahms)、施特劳斯(Strauss)、马勒(Mahler)与勋伯格(Schonberg)的作品始终居于优于一切、难以动摇的地位。

第 17 章 1900 年—1915 年各国的现代戏剧

在介绍 20 世纪初欧洲各国的现代戏剧之前,有必要对 19 世纪末欧洲现代戏剧的状况作扼要回顾。

现代戏剧的兴起一般都认为是 1875 年易卜生初试现实主义手法的年代。易卜生的剧作中各个人物皆适如其人,对白、布景、服装以及角色的职业均显示出人物的特点及其生活的环境,其言行也皆能从遗传和环境影响上找到原因。剧中的各个场景之间前呼后应,有前因后果的联系,从而逻辑地引向结局。他相信戏剧应该提供卓见,启发讨论,展示观念,绝不能止于视听之娱。他向剧作家展示出一个崭新的视野,让他们认清自己的社会责任。易卜生倡导的这种现实主义精神不久就弥漫全世界。各国剧作家多少都显示出受到这种新潮流的影响。

与易卜生旗鼓相当对后人产生影响的是俄国的契诃夫。他属于自然主义现实主义学派。他的戏均以俄国生活为题材和主题,戏中似乎弥漫着无目标的气氛,就像人物的真实生活一样,其中并无紧迫感,也没有什么噱头花招,甚至也无正规的戏剧结构。尽管如此,剧中的每一片刻都有助于整体效果的塑造。全剧不露丝毫的匠气,给人以真实而自然的印象。他的剧本兼有喜剧的轻松和悲剧的严肃,就像生活本身一样,轻松与严肃并置,同时出现在同一事件中,无法截然划分。契诃夫的剧本对后来的剧作家也具有强烈且持续的影响。

许多戏剧评论家认为近代的现实主义戏剧实际上始于易卜生和契诃夫两人。

在现实主义茁壮成长的同时,自然主义也开始兴起。左拉是自然主义的喉舌,他主张戏剧的题材只有两种:一种是剧作家先塑造了人物及情境,然后根据遗传和环境的法则,使两者交替作用。第二种是剧作家只要从生活中取出一段个人或一群人的历史,忠实地记录其行为,不要虚拟高潮,故意使其复杂化。从而剧作家就被限定在将“科学”法规戏剧化,或仅仅记录个案研究。左拉主张,演员“不应该表演,而只应该生活在观众的面前”。自然主义忽视了艺术和生活之间本来就有区别。剧作家必需进行选材、编排、以及对素材进行艺术加工才能引起观众的兴趣,戏剧中反映的现实生活必需经过艺术提炼和诠释,不然就会落得个索然无味。自然主义在 19 世纪末也掀起过狂风巨浪,但到 19 世纪结束时就已几乎平息,并没有产生过一位真正的戏剧大师。

欧洲“独立剧院”的兴起是 1887 年由安东尼在巴黎创建“自由剧场”开始的。它仅仅是无数个此类剧场的开端而已。它的名声很大,很快就传开了。到 1900 年左右,先前反

对现实主义的保守剧院也开始采用安东尼的手法了。1889年布兰姆在德国柏林建立了“自由剧院”。1891年在英国伦敦由格林(J.T.Grien)建立了“独立剧院”,演出久遭禁演的易卜生《群鬼》这出戏。1898年在俄国由斯坦尼斯拉夫斯基建立了莫斯科艺术剧院。“独立剧院”的历史功绩在于扫除了一切横阻在新戏剧面前的种种障碍,促成了导演的崛起,使得导演成了剧场中最重要的艺术家。但是他们中大多数上演的戏还都是现实主义的现代剧。

现实主义继续成为20世纪剧场中主要的戏剧风格。但20世纪的现实主义比起较早出现的更富有弹性。现实主义理论上最重要的修改可能是受到弗洛伊德心理分析论的影响。弗氏理论对人类大多数行为提出了解释,在此以前,这些行为都被归因于人的本能或某种超自然的力量,而弗洛伊德则认为人的心智(mind)的作用在于洞察经验,促进或抑制欲望,它属于非理性的。这个理论使得剧作家能够摆脱早期现实主义过于狭隘的观点和技巧。这一转变,也使得现实主义转向1890年后出现的多种反现实主义的风格,更使其能吸收原为反现实主义中的部分技巧,进而丰富了自己。

进入20世纪,现实主义继续作为剧场中的主流风格,但始于19世纪末的各种反现实主义流派也在持续地发展,形成一股股新潮,本章将着重介绍这一方面。这些反现实主义新潮虽然都为时不长,但它们却在不同程度上修正了现实主义。第二次大战前最重要的反现实主义流派有象征主义(Symbolism)、表现主义(Expressionism)以及叙事剧(Epic Theater)。下面按年代先后介绍第一次大战前各国剧场所发生的变化。

17.1 法国的“象征主义”戏剧

17.1.1 “象征主义”的主张

19世纪中后期现实主义已成为剧场中的主流,对现实主义的各种反抗始于19世纪后期,一直持续到今日。其中“象征主义”就是反对现实主义的一个学派,在19世纪80年代出现于法国,成为明显的运动则是1900年以后的事。

和现实主义者不同,“象征主义”者取材于过去,避免触及社会问题,也不重视人物角色的外在环境。与新古典主义者相似,象征主义者追求表达不受时空限制的普遍真理。但又和新古典主义者不同,并不相信真理可以通过逻辑推理或理性来表达。因此,象征主义的戏剧也就倾向于模糊、神秘而不可知。1886年象征主义者发表了一篇宣言,对现实主义进行了抨击。这篇宣言是得到多方的启迪才写出来的。譬如:英国浪漫派诗人坡(Edgar Allan Poe)与易卜生的象征主义剧作;陀思妥耶夫斯基(Dostoevsky)的小说与瓦格纳关于象征主义已吸引了各个门类艺术的想法等等。

对于象征主义者来说,主观、精神力量与神秘的内在与外在力量代表着一种更高形式的真理,比之与仅仅通过对表面现象的观察而得到的东西要深刻得多。这种更深的含义只能从符号,传说,神话与情调中被体会到,而不能被言传。他们更认为终极真理由于无法靠逻辑推理来了解,也就不能被直接了当地表达出来。它只能透过剧作家的直觉,从而引出感情和心智状态的象征来间接地表达。因此,在象征主义的作品里,表面的对白和

行动也就不占主要地位。

17.1.2 福尔创立的“艺术剧场”

1890年,年方17岁的诗人福尔(Paul Fort,1872—1960)开始对象征主义的演出进行探索,模仿“自由剧院”(Theatre Libre)成立了一个独立的演出小组,名曰“艺术剧院”(Theatre d'Art)。1892年,他就演了46位不同作家写的戏,包括改编过的古希腊诗人荷马写的史诗《伊利亚特》以及一些近代新戏。多数的戏只演一场,大部分演员都是业余的。福尔与“自由剧场”的安东尼相比处境就差多了,他收到的不知名的来信不是恶毒地挖苦,就是以暴力相威胁,得不到丝毫的同情和鼓励。恐怕反映了当时的公众对幻觉主义的戏已经非常习惯了,对这种崭新的演出形式难以理解和接受。

17.1.3 吕热-波的“作品剧院”

福尔于1892年不得不放弃这座剧院,于是剧院就被并入由吕热-波(Aurelien - Marie Lugne - Poe,1869—1940)主持的“作品剧院”(Theatre de l'Oeuvre)。吕热-波原是“自由剧院”的演员与舞台监督,他曾看过几出艺术剧场的演出,并结识了维亚尔(Vuillard)和勃纳尔(Bonnard)两位画家,自此以后,就改变了观点,由现实主义转到象征主义上来。“作品剧院”于1893年开幕,一直演到1897年,用的都是同样的象征主义风格。他受到格言“文字创造了舞台的装饰”的影响,力倡简化布景及服装。将布景减少到仅仅剩下在背幕上画的线条与色彩构图。他追求创造一种统一的风格,而非某个地点的幻觉,寻找氛围与风格的合一。由于过分强调非写实,难以为观众所理解,尽管如此,却为其他类似的尝试开辟了先例。

开幕那天晚上的演出很典型,舞台上没有道具、家具,舞台由顶灯照明,大部分演出在半明半暗中进行;台前纱幕给观众的感觉好像整个舞台被笼罩在雾中,背幕也绘成灰调子,强调某种神秘气氛;用的戏装都是类似中世纪的古装,其意图只是要在演员身上形成一些披挂,并不要明确是哪一个时代的;演员讲的是不连贯的赞美诗,如同神父教士一样。根据一些评论家的说法,动作简直像梦游一般,其姿态均属程式化了的,如此激进的演出,难怪观众迷惑不解。

吕热-波的保留节目中主要是法国剧作家写的作品,也混入一些易卜生、霍普特曼(Hauptmann)、山斯克里特(Sanskrit)等剧作家的作品。法国剧中以梅特林克的最为出色。

17.1.4 梅特林克——最出色的象征主义剧作家

梅特林克(Maurice Maeterlinck,1862—1940)从比利时来到巴黎后于1889年改写剧作,至1896年写出了《入侵者》(The Intruder,1890),《盲人》(The Blind,1890)及《廷台盖尔之死》(The Death of Tintagiles,1894)等剧本。其早期作品中,最有名的是《普莱雅斯和梅丽桑德》(Pelleas and Melisande,1892),可称是象征主义最佳代表作。剧中说的是一位年轻的妻子与丈夫的弟弟相恋,兄杀弟,妻子也在忧郁中死去。戏中有趣之点并不在其中的三角关系,而是戏中迷漫着抑郁的情调,这种情调为许多征兆所显示,如婚戒落入泉水,鸽子从塔

楼中飞走,古堡底下满是水的无底深渊,台阶上的血渍难被擦洗掉等等;每个景中光和黑暗都占了相当份量,城堡周围满是黑黝黝的森林,只从朝海的方向透进一丝光明。19世纪90年代梅特林克曾说过最有戏剧性的场面是舞台上突然静止的场面,正是此刻戏剧中的某种神秘性才得以显现,这种神秘性在一般情况下都被急匆匆的动作给弄得模糊了。1896年后,梅特林克改变了他原先的观点,相应也更改了其戏剧风格以包含更多直接了当的情节。他后期作品中最有名的要算是《青鸟》(The Blue Bird, 1908),这是一出追求幸福的寓言剧,见图 17.1.1。

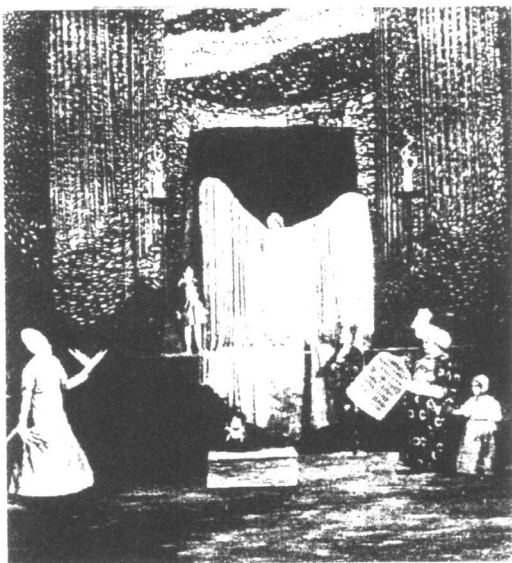


图 17.1.1 梅特林克的《青鸟》1911年在巴黎 Rejane 剧场上演

17.1.5 第一出“荒诞派”的戏剧及吕热-波与“象征主义”的分手

19世纪90年代另一出非现实主义戏剧由雅里(Alfred Jarry, 1873—1907)所作,剧名曰《乌布王》(Ubu Roi)。雅里写此剧时年方23岁。1896年吕热-波将之搬上舞台演出。近来将此剧说成是第一出“荒诞派”(absurdist)的戏剧。此剧以滑稽戏的方式模仿传统的悲剧,颠倒了中产阶级的价值观,将之推向极其粗野的极端。

此阶段反现实主义运动到1897年就告一段落。吕热-波认为象征主义戏剧还不成熟就与之分手了。如果他只认定这一种风格来演出,似乎未免太受局限。他作出这一决定是受到易卜生的影响,易卜生曾劝说他极端的风格化对他的演出并不有利。于是“作品剧院”于1899年就关闭了。然而,正是由于他在19世纪90年代对象征主义作品的演出才使他戏剧作出了有意义的了不起的贡献。当时有很多关于他的文章,加上他的旅行演出,在1893至1915年间几乎每一项背离现实主义的探索中,都能看到他的影响。“作品剧院”于第一次世界大战前又重新开张,直到1929年才关闭。

17.2 斯特林堡与弗洛伊德对戏剧的贡献

17.2.1 斯特林堡的表现主义

斯特林堡(August Strindberg, 1849—1912)是20世纪初十年内对现代戏剧有相当大影响的非现实主义剧作家,他是瑞典第一位国际知名的剧坛人物,也属近代剧坛的大师之一。除小说外,他写了50多部的剧作。

1895年前,他的作品属现实主义学派,其中《父亲》(The Father, 1887)、《朱丽小姐》(Miss Julie)均属脍炙人口的作品,表现出他十分关心当时社会中的种种矛盾与冲突。《朱丽小姐》得到很高的评价,正因其强调了遗传与环境的影响,其非同一般的布景,如在舞台上再现了厨房中的一角,还在幕间穿插了哑剧等新颖的手法都很吸引人。

尽管这些作品很有力量,但就其影响力来看还比不上他得了一场精神病以后于1896年至1899年写下的作品。也许是由于他备尝了困境的煎熬,使他濒于疯狂;也许是受到前述法国象征主义剧作家梅特林克的影响,使他的人生观与艺术观都有重大改变。19世纪90年代末,他大量写作剧本,开创了表现主义的先河。

他开始写作《梦剧》,他说:“作者试图模仿梦境中状似逻辑,实属离析纷乱的形式,梦中无事不能发生,任何事皆有可能,时空并不存在,想象力在一个没有意义的现实背景上勾划、润饰新的图形;自由幻想,荒谬构思与即兴发挥汇成一体;角色可以分开,也可成倍增加,抑或消失,抑或固定化,时而模糊,时而清晰,但始终有一个意识的王国凌驾于这一切之上,就是做梦者本人。在他面前不存在秘密,也没有不协调的事,更无所谓多余,也无规律可循。”

在斯特林堡创作的戏中如《到大马士革去》(To Damascus, 1898—1904)、《梦剧》(The Dream Play, 1902),见图17.2.1,以及《鬼魂奏鸣曲》(The Spook Sonata, 1907),斯特林堡根据自己的吃想来塑造环境与时空,不顾逻辑的先后,把真实与想象搅在一起,看上去很平常的事却注入了阴霾的神韵。这一切反映斯特林堡对追求幸福已心灰意懒。对人类的苦难深感同情。由于他是第一个根据梦来构想戏剧的,所以不少人将他奉为天才,也有不少人将他视为疯子。

1907年至1910年间,他与弗尔克(August Falck, 1882—1938)在斯德哥尔摩的“亲切的剧院”(Intimate Theatre)中合作。弗尔克是演员兼演出商。剧场很小,只有161个座席,成了他们的演出基地。他的有些剧本就是专为在此小剧场演出写的。被称作“室内剧”(chamber plays)。

斯特林堡于1912年逝世,成了世界最著名的剧作家之一。虽然他写的剧本没有在各大量演出过,但始终公认是一种引起争论与启发灵感的重要源泉。

17.2.2 弗洛伊德的心理分析学说

斯特林堡的名声随弗洛伊德心理分析学说的广为传播而与日俱增。弗洛伊德对人类行为的解释侧重在人们下意识的意向上,而梦却是理解人们被压抑的愿望及急于求成心

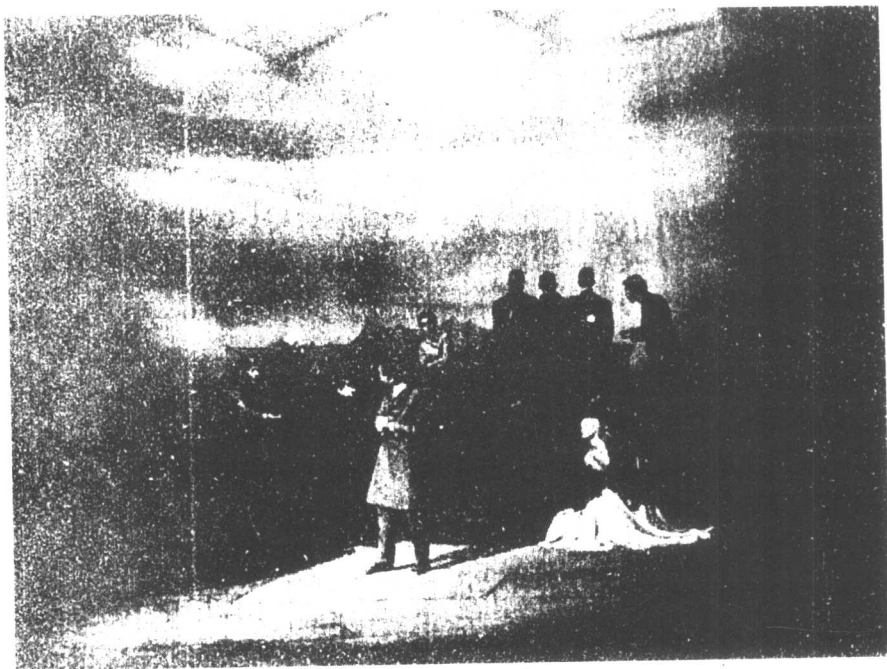


图 17.2.1 斯特林堡《梦剧》一景

理的关键。这一点给了斯特林堡的戏剧艺术以强大的支持。正如孔德(Comte)、左拉等强调社会环境乃决定人类行为的关键一样,弗洛伊德将注意力转到具有同等重要的人本身的心理因素上来。他对人的性欲这种内趋力对人的行为之影响就突破了长期不准以此作为戏剧主题的清规戒律。

弗洛伊德对现代戏剧的影响还表现在他提供了另一种对人类行为研究的半科学的基础理论。在象征主义者的戏剧中只能用“命运的神秘性”、“本能”、“直觉”、“超自然力量”等空洞、主观的观念来解释人们非理性的行为,弗洛伊德的学说则能把它解释为那是由于人们的思想、信念、气质、心态、心理与内趋力等内在因素促成的。弗洛伊德对现实的概念实际上是将理性的与非理性的,客观的与主观的,真实的与幻想的等等相互结合起来以消解现实主义与非现实主义戏剧间存在的许多隔阂与矛盾。这个理论使剧作家能脱离早期现实主义较狭隘的观念和技巧,但仍保留、并不伤害其科学性。也促进现实主义转向1890年后出现的许多非写实的风格,更使其能吸收原来属反现实主义作品中的技巧。使得20世纪的现实主义比其早期的理论更富弹性,以能继续成为20世纪剧场中的主要戏剧形态。

17.3 阿皮亚与克雷格的演出理论

19世纪90年代,除前述法国的吕热-波以外,还有两位戏剧家正分别地探索着现代非幻觉主义的演出理论。他们是前篇末尾所提到的阿皮亚与克雷格,曾为非幻觉主义的现代戏剧理论打下基础。他们虽不属象征主义学派,却明显地隶属于瓦格纳及象征主义者

的传统。

17.3.1 阿皮亚

阿皮亚出生于瑞士,由于原先是学音乐的,所以就与戏剧有了缘分。瓦格纳的音乐剧及其理论给他留下深刻的印象。他认为对歌剧一般化地配乐并不符合瓦格纳的理论。经过数年的思索,他写出了《瓦格纳剧目的演出》(The Staging of Wagner's Musical Dramas, 1895)与《音乐与舞台》(Music and Stage Setting, 1899)两本书。这两本书加上他于1921年写成的《有生命力的艺术作品》(The Work of Living Art, 1921)表达了他对戏剧演出的一些看法,后来这些看法几乎被全世界都接受了。

阿皮亚首先假定艺术的统一性乃戏剧演出之根本,他接着分析为什么难以达到的原因。他归纳出舞台演出包含着三种对立的视觉要素即:(1)活动着的具有三维空间的演员;(2)垂直于舞台面的布景;(3)水平向的舞台面。他发现使用两维空间的绘景是造成不统一的主要原因。由此他建议用三维空间的立体布景来替代,如台阶、坡道、平台等等。这样就能提高演员动作的艺术品味,也便于将高低台面与垂直的布景结合为一体。他力求对现实主义、自然主义方法中的虚浮性进行革命,主张驱除舞台上杂乱的琐碎细节,因为当时为舞台艺术服务的琐碎细节实在用得太多、太过分了。对那些虚浮性的东西,他代之以象征性的形式。以立体的体量、光和影来取代自然主义的细节,让观众从想象中构想出清晰的轮廓,取代那些充满琐碎装饰的布景构件。他以简单体量的组合原则给演员在舞台上留出很大的活动空间,成了以后许多艺术家创作舞台美术作品的根据。

更重要的是阿皮亚强调舞台上的照明用光能将所有的视觉要素统一成一个整体。对他来说,光简直好比音乐一样,将随着剧中情调的转换而变化。灯光对视觉所起的作用如同音乐对听觉所起的作用一样。所以阿皮亚以对待音乐中各个音节同等的慎重态度来对待舞台上的灯光照明设计。为了贯彻这一理论,就要求能对灯光的分布、亮度与光色进一步加以控制。

他有一句名言是:“不要去创造森林的幻觉,而应当去创造处于森林中的人的幻觉。”如在《齐格斐》的一幕戏中,台上连一棵树、一片树叶都没有,完全用树影投射在舞台人物身上并不断滑过,使人感到剧中的王子是在森林中奔跑,他把握艺术中单纯化的魅力。单纯化也是一种抽象化,不过不是抽象到无对象的地步,是以暗示、隐喻来代替琐碎逼真的描绘。

由于阿皮亚非常重视舞台艺术上的统一性,就要求剧中所有要素均由一个人,即由导演来控制、掌握。他的这一想法进一步加强了当时导演在演出中的地位。他主张演出的首要任务在于找出剧本的精髓,然后采用剧场中所有得以运用的手段具体地将之表现出来。

阿皮亚很少有机会能将他的想法在实际演出中付诸实施。他的大部分工作都是与美术教育家达尔克罗兹(Emile Jaques Dalcroze, 1865—1950)合作进行的。而达尔克罗兹是“音乐节奏舞蹈术”(eurythmic)的鼓吹者,对韵律、节奏有独到的敏感。阿皮亚在帮助训练学生的节奏感时,用了许多他设计的平台及台阶,使他加深了对平台与表演节奏相关联的