

行政院國家科學委員會專題研究計畫 成果報告

阿匹亞設計理論研究及數位化

計畫類別：個別型計畫

計畫編號：NSC93-2411-H-002-040-

執行期間：93年08月01日至94年07月31日

執行單位：國立臺灣大學戲劇學系暨研究所

計畫主持人：劉權富

計畫參與人員：郭文份(研究助理)

報告類型：精簡報告

處理方式：本計畫可公開查詢

中 華 民 國 94 年 11 月 15 日

# 阿匹亞設計理論研究與數位化

劉 權 富 \*

## 摘要

阿匹亞(Adolphe Appia, 1862-1928)可以說是現代劇場視覺設計之先驅，他所提出或發展的設計理論如一般舞台照明(*Helligkeit*)及反映形式照明(*Gestaltendes Licht*)；律動(*Eurhythmics*)與劇場元素之關係；非寫實且象徵性佈景(*Trompe-l'oeil*)等不但為當時具寫實風格的舞台佈景開啟一個嶄新的、較為純粹藝術風貌的革命，同時也深刻地影響其後代之劇場設計師們，如美國的李名覺、台灣的聶光炎等。

本研究計畫首先將深入研究阿匹亞的文章及論著，以及相關的評論或專書，現存之資料多為文字及黑白圖繪，無法窺探原始設計面貌，將藉由電腦軟體之助，將當時之演出進行 3D 虛擬重現，希望經由舞台畫面的再現而得到視覺影像的佐證，進而整理歸納阿匹亞的設計美學，並提供現代劇場設計學習者一個全觀性融會理解的教材。

關鍵辭：舞台燈光設計家研究；3D 虛擬重現；劇場視覺設計美學

---

\*台灣大學戲劇學系講師

# Lighting Design with Moving-lights

Liu Chuan-Fu

## Abstract

Adolphe Appia (1862-1928) is the pioneer of modern stage lighting Design. His design theories such as Helligkeit and Gestaltendes; the relationship between Eurhythmics and visual elements; Trompe-l'oeil not only inspire a revolution of visual style from realistic to brand new and purified, but also deeply impact the theatre designers as Ming-Cho Lee and Kuang-Yen Nieh.

The project will start from studying and inducting his design theories and related articles. Since we are not capable to get the entire performance-look from the document and black-and-white stage sketches, but we can understand the theories more effectively by establishing 3D virtualized stage images from the computerized simulation software, therefore, we are able to provide a learning source for the students and also a teaching material for the teachers in advance.

Key words : Study of Stage Lighting Designer ; Digital Simulation ; Aesthetics of stage & lighting visual Design

## 目 錄

第一章 前言.....	1
研究目的.....	1
文獻探討.....	2
研究方法.....	4
第二章 阿匹亞設計理論.....	7
現代劇場設計先知的誕生與成長歷程.....	8
綜述十九世紀的社會與戲劇.....	9
戲劇演出製作的革新.....	15
律動美學與阿匹亞.....	18
「活的」劇場藝術美學.....	20
第三章 阿匹亞圖稿數位化.....	24
後記.....	46
第四章 結論與建議.....	49
參考書目	51

## 附圖目錄

- 圖 1 《Parsifal》 --Act 2, 1986.....25  
圖 2 《Parsifal》 - Act 2, 1986.....25  
圖 3 《Parsifal》 - The sacred forest, 1986.....26  
圖 4 《Parsifal》 - The sacred forest, 1986.....26  
圖 5 《le plongeur》 , 1909.....27  
圖 6 《le plongeur》 , 1909.....27  
圖 7 Step and Podia 1909.....28  
圖 8 Step and Podia, 1909 .....28  
圖 9 The curtain of the sky, 1909.....29  
圖 10 《Prometheus》 , 1909.....29  
圖 11 《Prometheus》 , 1909.....30  
圖 12 《Prometheus》 , 1909.....30  
圖 13 Forest Glade, 1909.....31  
圖 14 Forest Glade, 1909.....31  
圖 15 Tidings brought to Mary, 1913.....32  
圖 16 《Hamlet》 -Act 1, 1922.....32  
圖 17 《Hamlet》 Act 3, 1922.....33  
圖 18 《Tristan and Isolde》 -Act 2, 1923.....33  
圖 19 《Das Rheingold》 - scene 1, 1924.....34  
圖 20 《Little Eylöf》 , 1924.....34  
圖 21 《Little Eylöf》 - Act 3, 1924.....35  
圖 22 《Die Walküre》 - act 1, 1925.....35  
圖 23 《Die Walküre》 - act 2, 1925.....36  
圖 24 《Die Walküre》 - act 2, 1925.....36  
圖 25 《Tristan and Isolde》 - Act 3, 1925.....37  
圖 26 《Iphigenie en Aulide》 , 1926.....37  
圖 27 《Orefo》 - Act 1, 1926.....38  
圖 28 《Orefo》 - Act 2, 1926.....38  
圖 29 《King Lear》 , 1926.....39  
圖 30 《King Lear》 - Act 3, 1926.....39  
圖 31 《King Lear》 - Act 3, 1926.....40  
圖 32 《King Lear》 - Act 3, 1926.....40  
圖 33 《King Lear》 - Act 3, 1926.....41  
圖 34 《King Lear》 - Act 3, 1926.....41  
圖 35 《Das Rhiengold》 .....42  
圖 36 《Ring》 -Rock of the Valkyrie.....42

- 圖 37 《*Das Rheingold*》 - Scene 2·····43  
圖 38 《*Elysian Fields*》 -Act 2·····43  
圖 39 《*Hellerau*》 ·····44  
圖 40 《*Hellerau*》 ·····44  
圖 41 《*Iphigenia in Tauris*》 - Act 1·····45  
圖 42 《*Lohengrin*》 - Act 2·····45



## 第一章 前言

如阿匹亞所言，「試圖應付一個美學問題，卻沒有藝術作品作為參考總是危險的」。<sup>1</sup>近代燈光設計理論之發展，最早應可追溯至十六世紀之歐陸。雖然喬治·伊仁諾 (George C. Izenour) 認為 1880 至 1940 年間鎢絲燈具的發明與發展，使得「舞台照明」(stage illumination) 得以轉化為「舞台燈光設計」(stage lighting design)。<sup>2</sup> 但是當舞台上負責照明的人開始思考，如何增加及改變當代的照明器具位置，使得戲劇表演更加美觀，並付諸實驗，這何嘗不是另一種形式上的「舞台燈光設計」。歷經五十多年的發展，燈光設計之理論體系百家爭鳴，其內容雖不免相似，這些燈光設計名家對光影的思考與控制卻各有立論。

「燈光之於製作，如同音樂之於樂譜」，<sup>3</sup> 這是阿匹亞對於燈光之於劇場藝術的重要性所提出的註解之一。燈光照明一直是劇場表演不可缺少的元素。沒有光，人們將看不見任何東西。藝術的成長是一次又一次的面對問題，解決問題，並從這樣的過程中增進創作技巧。設計與製作過程的收穫，正是不斷地尋求解決問題的經驗累積與成長。阿匹亞竟其一生，不斷的在設計作品中實驗其美學理念。透過演出，才能檢驗設計理念。成功的演出必然會得到觀眾的迴響、劇評家的肯定，以及歷史的記載。藝術創作者透過演出建立自有特出的美學系統，創建個人風格。

「依然，當大幕往上升起，舞台上的布景提供任何反映自樂譜的精彩」。<sup>4</sup>

### 研究目的

劇場是一種「表演」(performance) 的藝術，自古以來戲劇資料的保存與流傳多依賴文字之記載，而演出風貌則隨著印刷與影像保存技術 (照相攝影術) 之發明演進而得以較為完整的保存至今，並供後人研究探討。在資料及影像技術未盡發達之前的演出實況則只能依靠讀者從文字中去臆想，因此常常會產生無法掌握的差異及不確定性。所幸由於電腦科技之發展，我們已經可以把一個埋在地下數千年的古蹟，經由虛擬實境之途徑，栩栩如生的加以重現。戲劇演出之研究應該開啟與科技藝術結合之新嘗試，利用虛擬影像重現技術讓我們看到早前世代的表演樣貌。

劇場視覺設計在我國之開展遠較歐美國家甚晚，至今也不過二十多年餘，近年來由於高等戲劇藝術教育院校相繼成立，相關之劇場視覺設計理論課程亦紛紛開

---

<sup>1</sup> 見 Adolphe Appia, edit by Barnard Hewitt, *Music and the Art of the Theatre*, 頁 7。原文如下：

It is always dangerous to attempt to deal with an aesthetic question without reference to the work of art itself.

<sup>2</sup> 見 George C. Izenour, *Theater Technology*, 頁 125。

<sup>3</sup> 同註腳 1, 頁 72。

<sup>4</sup> 同註腳 1, 頁 1。原文如下：

Still, when the curtain was raised, the setting on stage offered nothing whatever to correspond with what was wondrous in the score.



設，然而我們雖有先進而現代之劇場及設備，有關劇場設計理論之研究與論述卻寥寥無幾，這使得劇場設計教育於大學階段後欠缺進階之學術研究與實驗創新，成為長遠發展的致命傷。

瑞士籍的阿匹亞 (Adolphe Appia, 1862-1928) 可以說是現代劇場視覺設計之革命家，他認為利用蠟燭、油燈及煤氣燈等作為舞臺照明器具的舞台燈光僅只是一般照明 (*Helligkeit*; [General Illumination])，由於如此他致力於發展新的舞台燈光設計觀念。他認為應發展新的所謂反映形式照明 (*Gestaltendes Licht*; [Form Revealing Illumination])。<sup>5</sup>由於他與艾彌爾·傑克-達克羅士 (Emile Jaques-Dalcroze, 1865-1950) 結識，發現「律動美學」(Eurhythmics) 可運用於劇場藝術，於是展開長期的研究分析，思考如何結合演員、空間、舞臺及燈光，並實際地實驗其研究結果，以發展一種嶄新的劇場藝術美學觀念系統。<sup>6</sup>阿匹亞的論述及文章近年不斷的被英語地區戲劇學者翻譯出版，使我們得以更為完整的從其文章中了解其設計觀念。但至今未有任何一本相關的中文論文或專書譯本出現，也使得國內劇場設計從業者無法從其理論中獲得啟發，雖然我們可以從某些現代著名舞臺設計師（如李名覺、聶光炎）的作品中窺見阿匹亞的影響，而且有關阿匹亞的論著也大多從戲劇理論之角度探討，並未多論及其設計理論與近代劇場視覺設計之關連。

任何一項設計藝術多少都需利用到不斷開發研究、推陳出新的尖端電腦相關科技，電腦 3D 虛擬實境之技術的發明已然使人們在面對「憑空想像」時不再覺得難以想像。由美國 CAST Lighting 所研發之舞臺燈光虛擬軟體介面系統 WYSIWYG (What You See Is What You Get) 成功的將劇場燈光及舞臺佈景藉由電腦之計算及 3D 虛擬功能，呈現於電腦顯示器上，提供設計者及相關藝術創作群得以預先「視覺化」(visualized) 舞臺畫面，並藉此工具可為演出製作得到較佳與較為正確之修改或發展方向，實為現代表演藝術製作之一大革新。

本計劃乃希望藉由深入研究二十世紀初極為重要之舞臺燈光設計師阿匹亞之相關舞臺燈光設計理論，並從其撰寫的文章或論述中尋找其當時有關舞臺燈光設計理論實驗之文字描述或評析文章，將設計圖稿利用電腦 3D 虛擬軟體重現於顯示器上。藉由視覺化畫面之再現，得以不僅止於文字描述及臆想，而作視覺性之分析探討其設計理論。

## 文獻探討

阿匹亞的文章與設計近數十年來逐漸為劇場藝術家及教育學者注意和認識，這在英國及北美等英語體系地區特別明顯。阿匹亞的重要性在二十世紀初就曾被一些劇場評論家和藝術家所提及，許多現代劇場設計藝術家都不經意地在其作品中運用阿匹亞的美學理念，也許只是他們自己未曾清楚意識到這個影響。時代的進步，交通的便利，文化的交流不再封閉，阿匹亞的偉大及貢獻漸漸廣為世人理解與欣賞。

阿匹亞的文章與著作雖為數不少，計專書三種，論文、短文、設計說明六十多篇，直到邁阿密大學分別於 1960 年及 1962 年出版發行英語版《活的藝術之作》(*The*

<sup>5</sup> 見 Richard Pilbrow, *Stage Lighting Design*. 頁 3。

<sup>6</sup> 見 Richard C. Beacham, *Adolphe Appia: Artist and Visionary of the Modern Theatre*. 頁 75。

work of Living Art)及《劇場的音樂與藝術》(*Music and the Art of the Theatre*)之後，有關於阿匹亞的研究及翻譯工作逐漸熱絡。1968年Walther Volbach出版發行其著作《阿道夫·阿匹亞，現代劇場預言家：一個傳略》(*Adolphe Appia, Prophet of the Modern Theatre: A Profile*)，書中內容安排乃依時年進程表述，多為作者個人之言，對於阿匹亞美學理論之真意，可惜未多提及。十一年後，Marie L. Bablet-Hahn出版發行法語版《完整作品》(*Oeuvres Complètes*)，範圍含蓋阿匹亞死亡的1928年前所有著作。同時，Denis Bablet於歐美地區舉辦阿匹亞作品巡迴展—《阿道夫·阿匹亞，演員，空間，光》(*Adolphe Appia, Actor, Space, Light*)，歐美地區對阿匹亞的關注日漸擴展。1983年Peter Loeffler出版發行阿匹亞短文，《建構華格納戲劇之舞台》(*Staging Wagnerian Drama*)。1987年劍橋出版社(Cambridge Press)發行Richard C. Beacham的《阿道夫·阿匹亞，劇場藝術家》(*Adolphe Appia, Theatre Artist*)。1989年Volbach及Beacham一起完成阿匹亞大部分著作的英語翻譯版本，《阿道夫·阿匹亞，論文，劇本概說，及設計》(*Adolphe Appia, Essays, Scenarios, and Designs*)。1993年Beacham出版發行著作《阿道夫·阿匹亞，有關劇場的文字》(*Adolphe Appia, Texts on Theatre*)，將大部分阿匹亞作品收集成冊，以利於英語讀者閱讀。1994年Beacham將1987年之著作內容更新擴大，出版發行《阿道夫·阿匹亞：現代劇場的藝術家及卓見者》(*Adolphe Appia: Artist and Visionary of the Modern Theatre*)。

阿匹亞生命最後十年所撰寫的文章著作，被認為是其美學理論最重要的部分，阿匹亞意欲出版，但卻事與願違。1918年11月戰爭即將結束之時，阿匹亞寫給克雷格的一封信中預告新書即將來臨，即《活的藝術之作》，以及其他被提及的論文和序言。<sup>7</sup>〈演員，空間，光，繪景〉(“Actor, space, light, painting”)乃為一個會議所撰寫，也是戰後的第一篇文章。戰爭期間阿匹亞健康不佳，除了偶爾在日內瓦學院與達克羅士進行一些合作外，整體而言，此時期的阿匹亞可以說既意志消沈且精神疲乏。此篇文章的出現標示阿匹亞重新找回工作的熱情，渴望開始工作。這篇短文簡潔闡述說明阿匹亞布景美學，如其所言，「演員呈現戲劇；空間是三度維向的，為演員的立體塑形而服務；光給予生命」。<sup>8</sup>此文章也可說是阿匹亞與達克羅士在「律動美學」上工作心得的總整理：肢體的功能是一種表現的手段，劇場藝術家必需克服、改變，因為寫實的舞台環境、服裝風貌，觀眾「被動」(沒有想像)的觀賞習慣。劇場應是「未來的大教堂」(cathedral of the future)，一個巨大，開放，可變性大，足以表現社會與藝術生活的空間；是「使戲劇藝術茂盛的理想地點，有或沒有觀眾」<sup>9</sup>。阿匹亞所構想的劇場，活動發生在其中，而觀眾與表演之關係必需全然改觀，新形式的布景藝術是提供觀者內心自由美學活動的場所。

隔年阿匹亞撰寫短文，〈藝術是一種態度〉(“Art is an Attitude”)。再次重申「演員理所當然地居首要位置。下一個是空間安排(spatial arrangement) …然後緊跟著的是最具能力的燈光」。預言藝術的新形式，來自肢體及摒除介於觀者與表演者間之屏障的慾望。<sup>10</sup>

〈活的藝術或死的自然〉(“Living Art or Dead Nature”)是一篇專為1922年在阿姆斯特丹舉行的現代舞台設計展目錄而撰寫的文章。阿匹亞在文章的開端即言：「…

<sup>7</sup> 見 Richard C. Beacham, *Adolphe Appia: Texts on Theatre*. 頁 109。

<sup>8</sup> 同上，頁 114。原文如下：

the actor presenting the drama; space in three dimensions, in the service of the actor's plastic form; light giving life to each.

<sup>9</sup> 同上，頁 115。

<sup>10</sup> 同上，頁 117。

戲劇藝術—我們所希望展示的劇場—起始於運動(movement) …是藝術生活，這個生活是能被表現的，如果需要，沒有任何建築或布景組件，未被定義的空間及為這藝術時間是充分的…」<sup>11</sup>同時論述摒除傳統和靜態戲劇藝術形式，尋求來自於動態、活生生演員，較具表現性與活力節奏性的新形式。關於空間概念，無容置疑地來自黑勒勞(Hellerau)「律動空間」(rhythmic spaces)經驗，提出新的劇場舞台形式應趨向「沒有舞台或觀眾席，只有一個空無一物、空曠的大廳，…便於置放布景組件；及一套完整燈具」。<sup>12</sup>相似的想法更為週密地出現在同年撰寫，廣為出版的文章〈劇場製作及未來遠景〉(“Theatrical Production and its Prospects for the Future”)中。劇場演出製作的形式革新端賴視覺表現元素之間慎密協調，文中並提及過去較未接觸的主題，不同於歌劇的純音樂，而是戲劇語言。對比於表現力較佳的純音樂，戲劇演員的說白較接近模仿寫實，融合演員發出的話語及姿態，布景環境，構成一種「指示說明」(indication)。一旦舞台上少了音樂，劇場製作將因此缺乏「表現質感」(expressive qualities)，演出也就被犧牲了。讓音樂主導控制演員在空間中產生律動，建構「律動空間」，以補強藝術的表現美。身體不再是模仿的扮演，而是藝術表現的工具。

1922年7月撰寫完〈巨大〉(“Monumentality”)，文章強調所謂的「人民的劇場」(people's theatre) 應該激勵觀眾透過不拘形式、善於社交的本質，學習和參與藝術。舞台必需能夠與建築本體合而為一，成為一個建築單位。如果需要，觀眾席的側牆應該是可移除的，允許它與大廳、其它公開區域結合。這個非正統的觀念應有助於演出的進行，空間安排能幫助克服觀眾的被動，利用身體幫助創造和定義空間的印象。

阿匹亞最後的文章為〈生活劇場的藝術〉(“The art of the living theatre”)。主題重回至討論劇場製作主觀「表現質感」概念問題，觀眾透過融合自身的想像和情感，創造並接受舞台所傳達的幻覺，倘若這種「栩栩如生」的心理認知活動無法在觀眾與藝術家之間產生，打開人們對藝術的想像力與接納度變得極其重要。阿匹亞感知到二十世紀社會條件的限制及技術增長的壓力，對人的藝術敏感性是一個嚴肅的挑戰。要完成藝術創作必需改變人們的領悟慣性與態度，必需體會瞭解新藝術形式不僅僅是視覺藝術家在技術上的發展，更是觀眾自身內在的、深刻的「藝術欣賞」演進。

## 研究方法

本計劃之研究方法將閱讀研究及整理國內外有關阿匹亞之文章及專書，歸納阿匹亞的設計理論內容概要，探尋當時所欲完成或實踐的演出設計風貌。從文章或相關之論述中找出與實際演出有關之文字描述，搭配當年代劇場之大小，以流傳下來之舞臺設計黑白圖稿為視覺輔助資料，利用3D虛擬軟體 WYSIWYG 將舞臺佈景繪製於可能足以替代之劇場舞台上，並依照當時之劇場技術之條件，利用軟體內建之相關燈具進行虛擬呈現，以求得當時演出之實際照明影像畫面。待畫面一一完成後，將所虛擬之舞臺視覺畫面與歸納出之設計概念進行分析對照，以了解阿匹亞設計理

---

<sup>11</sup> 同註腳 7，頁 119。

<sup>12</sup> 同註腳 7，頁 122。

論之近乎真實的視覺成就 (Visual Achievement)，並對此進行一系列的探討與評論。

燈光藝術不同於舞台及服裝之處，其一為燈光的表達媒介為較不具實體形狀表象的光線。燈光很難如同舞台設計與服裝設計般用繪畫方式畫出確切的形狀、線條、顏色與質感，創作的溝通著重於口語與圖像，仰賴雙方在了解與想像的默契。從事燈光教學工作以來，偶有學生反應面臨「想像」燈光的困難。這個困難其實由來已久，一直到電腦的出現，數位影像虛擬提供「視覺輔助」工具，成為學生學習、悟解的參考資源，教學情況得以改善。產學整合的教育趨勢日益興盛，現代高等劇場燈光藝術教育不得不推展電腦數位影像虛擬相關的設計或技術教學。

虛擬實境 (virtual reality) 出現於 1970 年代，基本原理為利用電腦提供一個虛擬之空間環境，參與者(participant)使用裝有顯示器的頭盔與手套等裝備產生訊號給電腦，電腦回應使用者的動作改變電腦所產生的影像，與三度空間事物產生互動 (interaction)。過去沒有電腦的時代，燈光圖面，燈具表格資料全靠手工填寫，費時費力。利用電腦輔助軟體之互動式關聯資料庫功能，繁重的繪圖及填表工作變得輕鬆，在軟體的任何一個界面更改數據，所有其他界面內的同一筆資料會自動更新，省去重複輸入時間，省時又準確。電腦軟體內建燈具圖例，使用者只要點擊圖例，再用滑鼠點擊圖面內懸吊位置的任一點，圖例就會自動繪置，再輸入資料，其他界面同步完成建立。

燈光設計輔助軟體近十年急速發展，各家都有其特色。<sup>13</sup>2004 年九月份 Lighting-dimensions 雜誌介紹四個目前主流的數位虛擬軟體：LD ASSISTANT AC 04, SOFTPLOT 3D, WYSIWYG, Vectorworks Spotlight。WYSIWYG (What You See Is What You Get. 「所視即所得」) 於 1994 年問世，軟體創建者之一的羅伯特·貝爾 (Robert Bell) 言，「唯一做的事是重新創造，使它成為三合一的工具[文書工作、CAD, 視覺形象化]，使其成為一個以消費者為主的產品」。<sup>14</sup>WYSIWYG 的前身為 WYSICAD，其原理為「使用 Autocad 軟體中 Autocad Lisp 的 RULESURF 指令協助計算燈具投射角度與範圍，利用連續的紀錄指令加上錄影機的攝錄，產生一個『即時』(real time) 的動態模擬畫面，成為『即時虛擬互動』(visual simulation in real-time) 的雛形」，<sup>15</sup>WYSIWYG 透過「數位訊號轉換盒」(Wyg-it) 或 TCP/IP 通訊協定 RJ45 插頭與控制台相連，將 DMX 訊號轉換為軟體內建的虛擬燈光參數，建構互動式數位虛擬燈光系統。2004 年問世的 ESP (Event Simulation Presentation) 軟體，整合其他軟體平台，如 3D MAX、Autocad VIZ、Vectorworks 等，「嵌入」(Plug-in) 煙火特效、影片檔案，卓越的動畫彩現表達，呈現更為逼真的虛擬動態燈光視覺效果。

1998 年筆者於新加坡國際燈光音響展覽會上首次見識 WYSIWYG 電腦虛擬軟體，對於與控制台同步互動的虛擬動態燈光畫面讚嘆不已。現代電腦燈光設計輔助軟體皆朝虛擬實境研究發展，有些軟體除了具備基本的圖表輸入、出圖列印等代工功能外，並提供彩現，燈光設計溝通進入互動性視覺化溝通 (Visual communication) 的境界。雙向溝通的 DMX512-A 與 ACN、ART-NET 等支援網路架構通訊協定取代傳統的 DMX512 通訊協定，透過整合數位通訊、虛擬實境技術與燈光設計創作三領

<sup>13</sup> 台北藝術大學副教授簡立人，於 1998 年調查分析有關燈光設計之 17 種軟體，見簡立人，〈舞台燈光設計與電腦輔助設計軟體教學整合研習計畫報告書〉，1999。

<sup>14</sup> 見 <http://www.lsionline.co.uk/lsi/features/interviews/interview.asp?ID=IANTU4>

<sup>15</sup> 見郭文份著，〈林向秀舞團《混東西》燈光設計：以虛擬實境作為燈光設計的觀念與方法〉，2005。

域，在個人電腦上「即時虛擬呈現」(visual simulation in real time) 以往無法「預視」(preview) 的燈光畫面。進入台灣大學任教後，從 2002 年開始，礙於教學經費之不足，逐步購買、升級，按部就班地學習使用軟體，並列為課程基本教材，訓練學生建構虛擬靜態、動態燈光技術。結合數位虛擬燈光軟體與燈光設計教學，不需連接真實燈具，不需架設燈光系統，教導學生在電腦上透過虛擬技術，完成電腦燈光畫面之「預寫」工作，進行燈光畫面之修改，最後於演出製作中真實呈現。虛擬與實作雙軌式教學，學生藉此體會兩者間之誤差，進而增進「預寫」的準確度，另透過討論交流方式，累積編程與解決問題經驗，學習效率倍增。在不需添購、維修昂貴器材，經濟有效的使學生學習與世界同步之技能，加強國際競爭力。

「虛擬軟體可以將劇場與舞臺環境重建在電腦裏，精準無差的掛置燈具，點亮所需的燈具，透過電腦數學邏輯運算後，可以呈現與真實狀況接近之『彩現』(renderings)。同時即時互動式虛擬環境，允許創作者與設計群嘗試各種視覺樣貌的可行性」。<sup>16</sup>無疑的，虛擬燈光軟體正足以解決未有劇場經驗的學生在「想像」燈光上的困難。「彩現」功能除了提供不會繪畫的學生另一個表達舞台圖像的工具之外，並可作為燈光設計創作上與其他創作藝術家溝通的「視覺化」(visualized) 工具。筆者所指導之研究生郭文份碩士論文—〈林向秀舞團《混東西》燈光設計：以虛擬實境作為燈光設計的觀念與方法〉，即為一例。郭文份用 WYSIWYG 軟體「彩現」功能產生所有的燈光畫面，以此與編舞家進行視覺化溝通，並從此過程中找出問題，進行修改，提前將以往在劇場裏的燈光畫面溝通過程發生在電腦監視螢幕上，爭取多一次的溝通，減輕進劇場的工作時間壓力，增進藝術創作溝通效率。詳細內容請參閱該論文。除此之外，筆者鼓勵學生延伸「彩現」功能，結合非線性剪輯軟體，完成燈光變化的動態影像。具體作法之一，將燈光畫面變化依亮度、布景及演員移動路線等分為數個畫面，在軟體上執行「彩現」功能產生 2D 彩色畫面，再利用剪輯軟體將這些畫面依序「編輯」入分格畫面，透過執行「播放」指令，完成虛擬舞臺畫面由燈暗到燈亮的變化過程，藉此學生「視覺理解」其所想像的燈光動態變化。

---

<sup>16</sup> 見劉權富著，〈電腦燈光設計：兼論 2004 年《韓湘子》之舞臺燈光〉，2005。

## 第二章 概論阿匹亞設計理論

近幾十年來，阿匹亞已廣泛而深確地被東西方學者專家認定是扭轉劇場照明燈光關鍵年代，功不可沒的劇場美學理論家、改革先鋒。他的概念與實驗在當時是極為先進的，包括對於舞台布景、戲劇空間、導演意念及戲劇藝術最終定義的變革等。這些遠遠超越時代的美學理論構想，經由所著文論加以宣揚，引起廣大群眾的注意與接納後，其他的藝術家群起效之，造就近一世紀的風潮。阿匹亞的貢獻與成就深刻地影響現代劇場視覺風貌，誠然，如李·希孟森(Lee Simonson, 1888-1967)所言，所謂現代創新或實驗<sup>1</sup>，其實都是從阿匹亞原始創意推論而來的變體。劇場舞台視覺在阿匹亞之前形同「未開發」，由其帶來前所未有的改造，並引發後代學人前仆後繼的探索研究。<sup>2</sup>

阿匹亞劇場美學理論蘊思建構的歷程可以區分成三個階段，第一階段為改革理念發想茁壯時期，約從 1885 年至世紀交替之秋，思維的重點在研究分析華格納舞台美學，並以此發展劇場藝術革新理論雛型。發想的開端約在十八與十九世紀交替之秋，當他二十歲時，初次受其阿姨之邀至劇場觀賞演出，<sup>3</sup>不滿足於所見，隨後進行一連串的對舞台美學的思考、分析與實驗，畢其一生之力，長達四十多年致力開發嶄新的舞台美學思潮。1882 年阿匹亞在拜魯特節慶劇院(Bayreuth Festspielhaus) 觀賞《帕西法爾》(*Parsifal*)的演出，他認為華格納「樂劇」(music-drama)形式是「劇場的未來」；第二階段約從 1905 年至第一次世界大戰結束，阿匹亞努力地探索研究，空間中移動的肢體如何成為劇場藝術新形式的美學中心；第三階段則大約從 1919 年至阿匹亞歿逝於瑞士尼昂(Switzerland, Nyon)的 1928 年，阿匹亞摒棄傳統劇場藝術觀念，跨越劇壇常規概念，成就一個全新的美學表達系統，闡述從「活的藝術」(Living Art) 概念而來的一系列想像和前瞻性理念的嶄新美學運動表現形式。每個階段的主題不同，但如同初學者學習的過程一般，關注的課題由小至大，立論由淺而深，視野由點而面，最後匯集成一套完整的藝術創作美學理論。

本章將由阿匹亞的成長歷程進入，簡要的說明其家族背景、求學歷程、喜好興趣，建立讀者對藝術家之基本認識。在討論阿匹亞設計理論之前，必需對藝術家當時所處的文明狀態，社經現況，戲劇藝術美學思潮略加描述，畢竟藝術的創作往往來自對藝術美表達或結果不滿足，那股創造更為「完美」的藝術創作熱情，是造就千百年來演繹「美」的各類藝術活動多采多姿，「美不勝收」的原動力。有關阿匹亞

<sup>1</sup> 李·希孟森，美國重要的舞台設計家，1909 年以優異學業成績從哈佛大學畢業，遠赴巴黎希望成為壁畫畫家。他參與一些實驗性的戲劇製作，1912 年回到紐約，決定投入舞台設計事業。

<sup>2</sup> 近代重要的歐美劇場視覺藝術家皆言及阿匹亞的影響。如下段文字：

……Copeau's dedicated widely known to a generation of American theatrical reformers, including Lee Simonson, Kenneth Macgowan, Robert Edmund Jones, Norman Bel Geddes and Donald O'Slanger. These men, and others labouring to free the American theatre from the realistic hegemony of David Belasco and his followers, found Appia's theories – and his designers – to be of major importance in their campaign.

見 Richard C. Beacham, *Adolphe Appia: Artist and Visionary of the Modern Theatre*, 頁 187-188。

<sup>3</sup> 他與阿姨 Emillie Lasserre 一起於 1882 年至當時瑞士最漂亮，巴黎歌劇院建築風格的日內瓦大劇院(Grand Theatre of Geneva)觀賞古諾(Charles Gounod, 1818-1893)的《瑪格麗特》(*Marguerite*)。阿匹亞並未感到喜悅，尤其對二度空間平面式布景及刺眼的腳燈(foot lights)深感失望。

設計理論之說明則由戲劇演出製作的革新為始，闡論阿匹亞在此方面所發展的美學概念及系統。阿匹亞與達克羅士的相知相惜可以說是其一生最珍貴的經歷，阿匹亞從「律動美學」(Eurhythmics)裏找到藝術創作的「養分」；找到豐實理論內容的「資源」；從肢體與音樂的相互律動，找到藝術表達的「表現」(expressive)風格。下一部分則說明阿匹亞在創作思考末期所建構的「活的劇場」藝術美學概念。舞台布景設計資源應取材於個人「生活」，戲劇是生活的映照，回到藝術創作的根源，從人類文明及生活經驗，社會關係出發，表達對生命的感動。新的劇場藝術形式應該以演員為中心，身體在空間中與音樂互動，以身體作為與其他舞台表演元素溝通的媒介，直接又充滿「表現性」的風格取代寫實、缺乏想像、閉鎖思想的「文學性」藝術形式。最後則整理阿匹亞的美學理論重點，試圖建構一個「整體」(holistic)的劇場美學概念，尋求與現代劇場藝術家可能共通的美學認知。有關圖稿數位化，則置於本章之末。希望讀者能參考這些數位視覺重建畫面，了解阿匹亞美學理念。

### 現代劇場設計先知的誕生與成長歷程

1862年9月1日，阿匹亞出生於日內瓦。他的父親，保羅·阿匹亞(Paul Amédée Appia)醫生是紅十字會創建者之一，1849年始定居於日內瓦。這個家族始於 St Jean，皮得蒙(Piedmont) Vallee Vaudoises 法語系新教徒之一支。由於宗教和精神信仰，他們往往轉入日內瓦，在神職人員家庭學習，並因此和瑞士家庭產生婚姻關係。阿匹亞的祖母出生在沃州(de Vaud)，<sup>4</sup>曾祖母來自瑞士德語系之一支，他自己的母親，安卡羅萊納·拉塞荷(Anne-Caroline Lasserre) 則來自一個日內瓦家族。阿匹亞小學階段在日內瓦求學，然後進入以唱歌、繪畫和體操為重點教育的維葳(de Vevey)人文學院(1873-79)，<sup>5</sup>阿匹亞因家境好轉而得以在日內瓦向知名鋼琴家雨果·森格(Hugo de Senger)學習音樂。<sup>6</sup>日內瓦劇院不愉快且失望的看戲經驗之後，在拜萊特(Bayreuth)、巴黎、德雷斯頓及維也納等地的演出製作，雖然豪華輝煌，也令人扼腕。這些演出製作破壞阿匹亞對華格納音樂戲劇的深刻印象。阿匹亞的一生都在尋求劇場製作問題的解決方案及概念。1881年他決定畢其一生之力和創造力，追索劇場之革新。為了研究布景和照明設備的技術可能性，1889年他自願服務於德雷斯頓的 Hoftheater，及1890年在維也納之 Hofoper 和 Hofburgtheater。這段時期只要看見寫實佈景，他便對將純平面地板改變成立面多層次平面組合舞臺充滿興趣。

二十世紀90年代阿匹亞撰寫第一篇有關製作的文章，完成華格納「樂劇」舞台布景的首個草圖。他發表了二篇文章，樹立他成為首個現代反寫實劇院製作的理論家的。在本世紀交替之秋後，他轉而對歌劇和戲劇充滿興趣。他的理論僅僅一小部分有機會落實應用，比才(Georges Bizet, 1838-1875)的《卡門》(Carmen)；<sup>7</sup>1903年

<sup>4</sup> 瑞士西南部一州。西以侏羅山脈與法國為界，南瀕日內瓦湖，面積3219平方公里(1243平方哩)。

<sup>5</sup> 維葳(Vevey)地處拉沃谷地(Lavaux)中心位置，拉沃谷地由於日內瓦湖面反光，而有較長日照時間，成為瑞士著名的酒鄉。

<sup>6</sup> 瑞士知名音樂家，不僅音樂才華洋溢，才能卓越，並且繼續了在萊比錫、巴黎和德雷斯頓，他接受一等獎為賦格曲他組成了。

<sup>7</sup> 比才(Georges Bizet)，法國作曲家，1838年10月25日出生於巴黎，父親是聲樂老師，母親是鋼琴家，環境造就比才的音樂天份。十歲進入巴黎音樂院隨古諾(Charles Gounod, 1818-1893)學習作曲。十七歲完成第一首交響樂曲，十九歲獲羅馬大獎，因而赴羅馬進修直到1860年(22歲)。1863年完成第一齣歌劇作品《採珠者》(Les Pêcheurs de perles)，1875年完成偉大傑作《卡門》。首演並不受歡迎，聽眾覺得過於激情，三個月後，比才就因心臟病與世長辭，享年37歲。



在巴黎一個私有劇院，由拜倫(Byron)製作，羅伯特·舒曼(Robert Schumann, 1810~1856)譜曲的《曼弗禮德》(*Manfred*)；<sup>8</sup>1912-13年德雷斯頓附近，黑勒勞(Hellerau)達克羅士學院製作的格魯克(Gluck)歌劇《奧非歐與尤麗蒂絲》(*Orpheus and Eurydice*)；1919年舞蹈默劇 *Echo et Narcisse* 在日內瓦達克羅士學院；1923年米蘭史卡拉(La Scala)的華格納歌劇《崔斯坦與伊索德》(*Tristan and Isolde*)；1924-25年在巴塞爾(Basel)的《萊茵的黃金》(*Das Rheingold*)、《女武神》(*The Valkyrie*)。

1928年2月阿匹亞死於理昂(Nyon)。根據他自己的請求，埋葬在荷特河東邊Prangin附近，日內瓦湖邊一根他所喜愛的大樹之下。

## 綜述十九世紀的社會與戲劇

在阿匹亞獻身劇場前的十九世紀歐洲社會維持了一段罕見的「平靜」狀態；沒有政治的、經濟的、或社會的遽變動盪，和平安康。西邊的大英帝國正處於維多利亞時期之顛峰，法國正從1814年拿破崙共和體制衰亡中甦醒。經濟不景氣，政治統制未見放鬆，工業革命興起，金錢與政治成為社交文化重要的環節，浮誇而膚淺的社會風氣，企業家、實業家及皇家貴族等上流社會階級流連忘返社交場所，在其私人的沙龍裏舉行藝術活動、表演、談論藝術等形成高尚的消遣娛樂，尤其在十九世紀末期，這個趨勢更為顯著。劇院經營成功的最佳途徑不外是迎合社會風潮與品味，劇場活動日益繁榮。

浪漫主義(Romanticism)與寫實主義(Realism)可說是十九世紀戲劇的兩大思潮。浪漫主義思想文化運動的出現，來自人們不滿於法國大革命後的社會現實，資產階級成功革命，宣示資產階級掌權時代的來臨，貧富懸殊，個人理想心理的反照。因藝術家的社會地位及對待社會變革的不同態度，浪漫主義戲劇有積極與消極兩大類別。前者嚮往未來，體現熱情、幻想；後者迷戀過往，充滿恐懼。浪漫主義強調感性與個人風彩，藝術的表達形式鮮明、具體而生動。浪漫主義崛起於堅決反對、衝破一切古典主義的既定規則；創作上拋除束縛，不受生活真實的局限，崇尚主觀，強調藝術家的激情、想像與靈感；用強烈對比、誇張的藝術形式，色彩炫爛，自由多變，表現奇異的人、事、物。

德國浪漫主義文學運動在十八世紀末萌芽，這個文學思潮的重要藝術家首推歌德(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)與席勒(Friedrich von Schiller, 1759-1805)，他們雖一致否認為浪漫主義作家，但後世浪漫主義作家皆言師承二人。歌德的巨作《浮士德》(*Faust*)深具此學派之特點與傾向。<sup>9</sup>席勒則善於用歐洲各國歷史為寫作材料。<sup>10</sup>致力於傳播浪漫主義理念，翻譯莎士比亞十七部劇作，遊學演講的學者施萊格爾(August Wilhelm von Schlegel, 1767-1845)；集劇評家、劇作家、編輯與翻譯工作於一身的蒂克(Ludwig Tieck, 1773-1853)，醉心於伊莉沙白戲劇，1820年在德雷斯頓(Dresden)鼓勵製作莎士比亞戲劇，所著劇作如《神聖的格諾菲娃的生與死》、《福爾吐納特》、《穿皮靴的雄貓》(*Puss in Boots*, 1797)；曾被歌德拒絕，評論

<sup>8</sup> 舒曼，1810年6月8日生於德國東高，1856年7月29日死於波昂近郊的恩德尼希。作品充滿「詩意」，浪漫自由，不受任何形式束縛，音樂的力量直接訴之於聽者之心。

<sup>9</sup> 悲劇《浮士德》是歌德糅合詩歌、戲劇和小說特點，沒有嚴密的戲劇結構，像是一部敘事體的作品。其情節多樣而廣泛，描述人類永恆的追求與完整的滿足，反映當時知識分子信念與理想的矛盾衝突。《浮士德》與荷馬史詩、但丁的《神曲》、莎士比亞《哈姆雷特》並列為歐洲文學的四大名著。

<sup>10</sup> 見布羅凱特著，胡耀恆譯，《世界戲劇藝術欣賞》，(台北，志文出版社，1974，1994再版)，頁287。



家也不認同的浪漫主義作家的克利士特(Heinrich von Kleist, 1777-1811)，死後其作品才因蒂克的出版而光芒畢露，主要作品為喜劇《破甕》(*The Broken Jug*, 1811)、悲劇《潘希利亞》(*Penthesila*, 1808)及《宏堡王子》(*The Prince of Homburg*, 1821)，《宏堡王子》被公認為德國浪漫主義佳作之一；極受大眾認同與歡迎，並創建「命運悲劇」(fate tragedy)的魏爾納(Zacharias Werner, 1763-1823)，<sup>11</sup>其談論馬丁路德一生的悲劇作品《神化的力量》(*The Consecration of Power*, 1807)廣為搬演，另一最為著名的獨幕戲劇作為《二月十四日》(*The 24th of February*, 1810)。其他重要的藝術家及著作包含以理想主義哲學與浪漫主義思想為基礎的「青年德意志」(Young Germany) 學派中最重要的兩位作家，蓋奧格布克納(Georg Büchner, 1763-1823) 及格拉貝(Christian Dietrich Grabbe, 1801-1836)。布克納著有三部劇作，即《丹頓之死》(*Danton's Death*, 1835)、《》(*Leonce and Lena*, 1836) 及未完成的《沃賽克》(*Woyzeck*)，悲觀主義的戲劇形式，刻劃人心的戲劇技巧皆充滿現代感；在世時就獲得極高榮譽的是腓德烈希伯爾(Friedrich Hebbel, 1813~1863)，他認為社會價值若無法適應變化而形成僵化的風俗，唯有經過反覆的衝突及犧牲，道德風尚才能進化。他的劇中人物為新舊秩序的代表，靠自身忠誠信仰的新秩序遭權威所支持的舊秩序所摧毀時，也預示一種貌敗而實勝的遠景。希伯爾以此種方式和解協調現世缺憾與未來之善。重要著作為《金諾維瓦》(*Genoveva*, 1840-41)，《瑪利亞馬格達蘭娜》(*Maria Magdalena*, 1844)，及《尼伯龍根》(*Nibelungen*, 1855)。

浪漫主義戲劇在法國進展遲緩。由史泰爾夫人所著，描述德國浪漫主義文學運動的《論德意志》(*On Germany*)，1810年遭宿敵拿破崙所禁，1814年拿破崙遭黜後復行流傳，浪漫主義思潮於此傳播全法國。然而，浪漫主義戲劇的目標與觀念直到1827年維克多雨果(Victor Hugo, 1802-1885)為《克倫威爾》(*Cromwell*)所作的序言出版後才確然而立。1830年，當雨果的《艾荷那尼》(*Hernani*)在法蘭西劇院上演時，長達45個晚上的激烈論戰，浪漫主義者打敗傳統學派，才鞏固其地位。大仲馬(Alexandre Dumas pere, 1803-1830)，維涅(Alfred de Vigny, 1797-1863)及繆塞(Alfred de Musset, 1810-1857)為其他重要的作家。大仲馬的作品可分為兩類，一為歷史劇，另一為家常劇。其劇作《亨利第三及其朝廷》(*Henri III and His Court*) 1829年上演於法蘭西劇院；維涅翻譯莎士比亞劇作為法文，此舉有助於莎劇之流傳，描繪因情感脫俗，無法獲得物質快樂，且不願對價值觀妥協的詩人《查特頓》(*Chatterton*, 1835)為留名之作；繆塞的戲可能是最受法國人所歡迎的。其劇作關注描寫戀人錯綜矛盾心理活動，想愛又怕受傷害，隱藏偽裝卻反而傷害彼此，報復的結果更加深傷痕。結局也許圓滿，也可能造成更大的傷害。這種複雜而令人玩味，的心理線條是引人入勝、興味盎然的。著名之作有《愛非兒戲》(*No Trifling With Love*)，*《門不關則開》*(*A Door should Either be Shut or Open*)及《羅朗薩丘》(*Lorenzaccio*)。

英國在歐陸的浪漫主義運動上之表現與成就，相形之下略遜一籌。幾乎所有的詩人都進行劇本的寫作，如柯立芝(Samuel Taylor Coleridge, 1772-1852) 寫出《懊悔》(*Remorse*)；華滋華斯(William Wordsworth, 1770-1850) 寫了《過境居民》(*The Borderes*)；濟慈(John Keats, 1795-1821)寫過《奧托大帝》(*Otho the Great*, 1819)；拜倫及雪萊，也許因為已有曠世天才莎士比亞的存在，未見驚世之劇作，影響力微不足道。這時期的作家中最為成功的是詹姆士·謝雷登·璣爾斯(James Sheridan Knowles, 1784-1862)，成名之作《處女們》(*Virginius*, 1820)於英、美各大劇院上演。他的作品巧妙地結合莎士比亞風格的詩行與技巧。其他名作有《威廉泰爾》(*William Tell*,

<sup>11</sup> 見李道增著，《西方戲劇·劇場史》，(北京，清華大學出版社，1999)，頁313。

1825)，《妻子》(*The Wife*, 1833)，架構自約翰福萊柴爾(John Fletcher, 1579-1625)風格的《駝子》(*The Hunchback*, 1832)及《》(*The Beggar of Bethnal Green*, 1834)。

浪漫主義戲劇摒棄近一世紀禁錮劇壇發展的陳腐規條，尋找表達真理的藝術形式，過於強調個人主觀激情的抒發而缺乏對社會理性深刻的剖析，戲劇形式雖奔放灑脫，然往往不夠精準細緻，過多的天外飛來一筆的巧合，牽強反顯粗率。虛浮的角色人物鬆散的結構，統一性的闕然，奇人異事反倒愈加偏離無窮盡萬物眾生中的真理。過於執著理想，不切實際，面對舊日體制的復辟，法國大革命喚醒人民自由、平等、博愛的理想不復存在，工業革命城鄉失衡帶來更大的民生疾苦，迴避現實矛盾與衝突的浪漫主義已無法為人們求得掙脫，轉而企求舞台上客觀地、精細地再現生活，塑造典型環境與人物。1843年雨果的《城堡的伯爵》上演失利，標示浪漫主義戲劇的結束，打破古典主義桎梏的浪漫主義戲劇為此後寫實主義的發展開拓道路。

1850年法國出現明顯的寫實主義運動。1860年奠立思想信念，主張摒棄時間、地點的統一，不嚴格劃分風格與形式，客觀而真實地反映生活的矛盾與衝突。「劇作家必需力求對現實世界作忠實描述，由於他只能透過直接的觀察來瞭解現實世界，因此就只能取材自他周遭的社會……」。<sup>12</sup>寫實主義戲劇的題材擴大反映生活的範疇，主題著重於揭露社會的黑暗面，企圖藉由暴露現實真相，激化人心對生活本質的思索。客觀真實地再現生活，「代言體」格式，集中緊湊的時間、地點和事件為寫實主義戲劇藝術表現基本準則。創作的原則為嚴格地在舞台上依生活邏輯組織衝突和場面，人物心理刻劃，動作細節都應盡可能逼真和準確；採用非韻文而生活化的對白，摒棄浪漫主義戲劇藉由人物直述作者的情感和論點，取而代之的是透過客觀的舞台形象，自然不造作地傳達作者的社會理想和道德激情；強調藝術典型化原則，反對不假修飾地搬演生活現象，利用典型的環境、事件和衝突烘托典型人物性格，從而深刻地揭示社會本質及發展趨勢。由於上述特質，寫實主義戲劇形式力求營造逼真的生活幻覺，具有美感地再現真實生活面貌。嚴格劃分劇場空間，分隔舞台與觀眾席區域，主張在二者之間築起一道無形的「第四面牆」(the fourth wall)，觀眾透過這面「牆」窺看演員「生活」在舞台上。表演則以史坦尼斯拉夫斯基(Konstantin Sergeevich Stanislavsky, 1863-1938)體系為最佳代表。此表演方法著重於嚴格訓練演員的肢體與聲音，達到最佳的控制度。觀察生活從而創造角色。運用內在的「奇妙假想」(magic if)及「有效記憶」(affective memory)建立介於角色與演員之間的橋樑，「專注循環」(circle of attention)專注力量，透過表演「動作分析」(through-line of action)建立角色。舞台視覺方面則致力布置幻覺性的寫實景觀，放棄寫意性或裝飾性的線條形貌，唾棄虛假浮華的風格。

挪威作家亨利·易卜生(Henrik Ibsen, 1828-1906)及俄國契訶夫(Anton Chekhov, 1860-1904)為寫實主義最為重要的人物。易卜生於1850年開始從事寫作，其風格甚受小仲馬(Alexandre dumas fils, 1824-1995)與奧傑爾(Alexandre dumas fils, 1824-1995)之影響。<sup>13</sup>其名作有《社會棟樑》(*The Pillars of Society*, 1877)、《玩偶之家》(*The Doll's House*, 1879)、《羣鬼》(*Ghousts*, 1881)、《人民公敵》(*An Enemy of the People*, 1882)、《羅斯墨松》(*Rosmersholm*, 1886)、《海達蓋博勒》(*Hedda Gabler*, 1890)、《建築師》(*The Master Builder*, 1892)、《醒時》(*When We Dead Awaken*, 1899)及《野鴨》(*The Wild*

<sup>12</sup> 同註腳 10，頁 419。胡耀恆

<sup>13</sup> 小仲馬名作有《茶花女》(1847 及 1849)、《半社會》(*The Demi-monde*, 1855)，作品時代性過於強烈，說教意味濃厚，形成所謂的「主題劇」(thesis plays)。奧格爾以擅於撰寫法國當代政治社會狀況聞名於世。同上，頁 421。

Duck)等。易卜生利用人物闡釋主題，戲劇行動表現性格特徵，平衡鋪排人性的善惡；仔細安排、邏輯推動情節發展，導向懸宕的高潮結局；結合物件象徵意義與人物場景加強主題的力量，如野鴨。「易卜生堅信，戲劇應該提供卓見，啟發討論，展示觀念，絕不能止於視聽之娛」。<sup>14</sup>嚴謹的戲劇結構及成功的性格刻劃，探討當時有關道德、法律、婦女等重大的社會問題，深闖入裏地批判否定資本主義的倫理觀念。

契訶夫的作品裏常表現對美好「新生活」的追求及變革現實的迫切願望。在撰寫長劇之前，契訶夫只寫短篇小說、幽默小文、諷刺雜劇及獨幕鬧劇。一直到莫斯科藝術劇院上演其《海鷗》(*The Sea Gull*)，才嘗到成功的滋味。加上《凡尼亞舅舅》(*Uncle Vanya*)、《三姊妹》(*The Three Sisters*)、及《櫻桃園》(*The Cherry Orchard*)，奠定契訶夫不同凡響的聲譽。

在寫實主義發展的同時，歐洲出現另一股以批判寫實主義為旗幟的戲劇思潮——自然主義。其信念「堅持藝術必須採用科學方法，也必須證明所有的行為都取決於遺傳和環境」。<sup>15</sup>左拉(Emile Zola, 1840-1902)是自然主義的旗手，主張劇作家寫作不能有自身的成見，目的在示範真理，透過科學客觀的辯證，忠實的觀察、記錄、剖解、呈現生活。自然主義的舞台視覺要求極端的真實，精確無暇的細節，因為如此，真的動物屍體都出現在舞台上。過度強調真實的呈現，反倒失去藝術的趣味，自然無法維繫觀賞的興趣。

舞台風貌日益要求寫實性，為求得呈現的自然與準確，長期、細膩的排練應運而生，導演工作與職責也日益重要。開啟這股潮流的先賢可溯自德國貴族王公蓋奧格二世·薩克斯曼寧根公爵(Georg II, Duke of Saxe-Meiningen, 1826-1914)，公爵才華多元，集導演、宮廷劇院經營、畫家、舞台視覺設計於一身。1866年前，雲遊歐洲各大城市欣賞演出，奠定爾後從事戲劇事業的基礎。接位後，便更改劇院演出劇目，大膽雇用喜劇演員克朗尼基(Chronegk, 1837-1891)為劇團之導演，又得其第三位夫人，也是演員的艾倫·佛朗茲(Ellen Franz, 1839-1923)在劇目選擇、改編劇本上的幫助，聽從克朗尼基之建議，此三人決定帶劇團巡演各地以建立聲譽。1874年至1890年間，巡演歐洲九個國家，三十八個城市，四十一齣劇碼，2500多場，極受歡迎。

公爵首重長期性的排練，不迷信名演員，在完整舞台效果前提下，各司其職，各擅其場，演員服從指令，反覆不斷地排演。舞台畫面充滿想像與幻覺，一反過往柔和基調，色彩風格強烈，反對不自然的對稱性規劃，使用布條、旗幟、樑柱與樹枝綠葉取代沿幕，為求畫面的整體性，舞台地板面放置平台、小山丘或岩石，親自繪製舞台與服裝之圖面，真實道具，真材實料，一絲不苟，排練前就需就位配合，要求場景與舞台動作的高度融合性。重視準確的戲劇表現，對於布景的掌控及演員的表演，公爵保持絕對的權威地位，舞台調度統一而優美。公爵的劇團經營理念及導演權威主導制度的建立，影響後代藝術家，如法國的安端(André Antoine, 1858-1943)及俄羅斯的斯坦尼斯拉夫斯基。

未受檢查制度控管，私人組織與業餘從業人員的獨立劇場成為十九世紀末影響重大的戲劇生態發展，重要的劇院組織如巴黎「自由劇場」(*Théâtre Libre*)，倫敦「獨立劇場」(*Independent Theatre*)，柏林「自由舞台」(*Freie Bühne*)，莫斯科「莫斯科藝術劇場」(*Moscow Art theatre*)。這些新型的表演團隊摸索探尋新的舞台表現形式與舞台技術，引領出至今萬千風貌，百家爭鳴的非主流「小劇場」戲劇運動。首座獨立劇場「自由劇場」由安端於1887年創立。安端原先工作於煤氣公司，愛好戲劇，

<sup>14</sup> 同註腳 10，頁 423。胡耀恆

<sup>15</sup> 同註腳 10，頁 434。胡耀恆

邀集同好共同出資組建劇場，只對成員及特定人士開放，所以免於劇目審查。也因為如此，他們可以上演當時被禁或不受歡迎的，自然主義及寫實主義劇本。「自由劇場」迅速地成為新戲的測試站，或挑戰新形式的實驗所。安端在堅持寫實的立場上剛毅不搖，舞台擺置如日常生活一般，到排練最後才決定拆除那一面牆。他是一痛恨惡絕模式化的舞台動作及過於不自然的朗誦聲調，演員在舞台上的舉止與對話必須忠實於生活、接近生活。

在「自由劇場」風潮鼓勵之下，柏林「自由舞台」創建於1888年，不同於前者，「自由舞台」成立一個委員會，以布蘭姆(Otto Brahm, 1856-1912)為主席。這個劇場並未雇用演工人員，固定於星期日下午的演出，大多為從其他正規劇團「借將」而來，每組戲皆為不同之組合，於是品質上較難控制。倫敦的「獨立劇場」為格林於1891年所創建，與「自由舞台」一樣，首次演出皆為易卜生的《群鬼》。<sup>16</sup>不同於其他獨立劇場，「獨立劇場」較不商業化取向，以具文學及藝術價值之作品為主要之劇目。莫斯科「莫斯科藝術劇場」由史坦尼斯拉夫斯基與但恆科(Vladimir Nemirovich-Danchenko, 1859-1943)於1898年建立共同創建。師法於曼寧根公爵劇團，此劇團也以長期性排練及細膩舞台呈現為宗旨。

十九世紀的舞台美學，因戲劇主義的激烈衝盪而多采多姿，無論在舞台布景技術與繪景風格的進步、表演形式的改變、燈光照明光源材料的改革，令人目不暇接的驚奇畫面層出不窮。就布景而言，強烈裝飾風格樣貌實承自十八世紀。Bibienas和Burnacinis遵守當時流行的透視布景風格，發展至令人驚艷的高峰。十九世紀初期唯一的改變是舞台上的裝置擺設，舞台兩側翼幕被景片所取代，上舞台依舊懸掛背景幕，平面式的門和窗，並且用沿幕遮掩懸吊系統。稍後，當舞台布景開始於上方位置擺設天花板及具立體造型塑像性的門及窗，視覺風貌朝完全寫實主義發展。

在德國，拿破崙的廢黜雖讓劇場活動及經營回到自己人手中，但外行的宮廷官員並無法提供正確的策略。戲劇從業人員受雇於市政當局，生活有保障，但公國負擔劇團營運之盈虧，缺乏刺激，戲劇水準無法提升。眾多公國皆為自己的城市興建劇院，1842年全德國擁有65座永久性劇場，雖然1871年公國統一而成為一個獨立的國家，個程式之劇運依舊獨自發展，力量分散，平乏無奇。弗朗茲丁格斯特(Franz von Dingelstedt, 1814-1881)是德國重要的建築師與布景設計師，揭櫫準確呈現歷史性的重要。在設計中結合立體塑像式的「透視布景」(diorama)與「全景畫」(panorama)，奢華的舞台畫面，輔以音樂與舞蹈，都是讓弗朗茲丁格斯特能夠成為當時德國第一個重複上演多齣莎士比亞戲劇的劇團經營者的原因。

追求真實布景是當時舞台美學的一大目標，其極緻的結果使得箱型布景(box set)的出現。何時出現此種布景已然不可考，1837年內斯特羅伊(Johann Nepomuk Nestory, 1801-1862)在其《焦躁之屋》(*The House of Temperament*)演出中即設計一個兩層樓四個公寓的舞台布景。<sup>17</sup>

舞台上使用平臺和景片已數十年，為數甚多的演出安置立體化的廊柱、樹木在背景彩繪幕前，與翼幕景片並列塑造大堂、教堂及森林等場景。平臺則用來表達大廳後方的一個走廊、城堡或教會的入口、小山或森林的上舞台區等；臺階或斜坡則用來連接不同水平的平面。拱形建築裝飾長期地在舞台上保有重要性，而背景彩繪幕則提供文本所需的任何背景，如連綿山巒、海天一色等。由於大多數劇場配備懸

<sup>16</sup> 見布羅凱特著，胡耀恆譯，《世界戲劇藝術欣賞》，(台北，志文出版社，1974，1994再版)，頁439。及李道增著，《西方戲劇·劇場史》，(北京，清華大學出版社，1999)，頁324-325。

<sup>17</sup> 見Oscar G. Brockett, *History of The Theatre*, 6<sup>th</sup> ed. 頁378。

吊系統、地井、溝槽等系統，布景能輕易地在觀眾眼前轉換。有些劇院為了縮短場景更迭時的換景時間，廣泛地使用小台車(dollies)及平台車(wagons)。其他劇院則更為了日漸繁複的布景設計增設複雜的舞台裝置，如旋轉舞台和升降舞台。所有這些創新都著重在舞台技術，目的在增加更為逼真的寫實性，但是整體而言，立體造型塑像的布景則由木工或導演隨興地擺設，新技術很少應用在架構設計師所構想的舞台畫面。

在這個工業化起步發展的年代，舞台照明設備具有其不容漠視的地位。所有主要的劇院在十九世紀中期都安裝了煤氣燈<sup>18</sup>，「石灰光燈」(limelight)及「碳弧燈」(carbon arc)的問世，<sup>19</sup>提供創造有趣的照明效果，如從懸吊橋(fly gallery)上投射，製造單一而強烈的陽光或月光。1878年愛迪生發明白熾燈泡，照明光源轉換成電燈泡，為舞台燈光技術帶來巨變。過去由於觀眾席的逃生設計不良及瓦斯易燃氣體，導致如1887年大火焚毀喜歌劇院(*Opéra-Comique*)，四百人死亡的災難。<sup>20</sup>所有劇場經營者加速更換照明系統，英國 Savoy Theatre 於 1881 年採用電燈照明系統；法國於 1887 年由法蘭西喜劇院首先使用；美國則在 1885 年由會館劇院(Lyceum Theatre)帶動風潮。在逐漸加亮的照明之下，布景需要更多的細節，間接促使立體布景的興起。電燈泡照明改善劇場的安全，同時也降低室內溫度，觀賞演出更為舒適，舞台表演因高亮度照明而愈加自然，化妝無法再如此濃烈，整體舞台視覺為之改觀。

立體布景的廣為使用似乎逐漸危及布景畫師(scene painter)的重要地位。這時出現一種爭論，到底布景是應該減少實質性考量而讓繪景變得更加寫實，還是反過來。這個問題早在十九世紀初就由柏林的布爾(Count Moritz von Bruehl)提出，他可說是舞台上的寫實主義教父。這個運動在 1850 年至 1870 年間弗朗茲丁格斯特(Franz von Dingelstedt, 1814-1881)的演出製作裏變得愈加醒目，而在薩克斯曼寧根公爵之忠於歷史，<sup>21</sup>再現古典戲劇的古典劇目演出中，將寫實戲劇推進顛峰。這位了不起的藝人和舞台導演設計寫實的布景、背景幕與服裝。此舉限制了不同水平的組合平臺的使用率。他的構想不斷地被學習和模仿，並讓布景畫師重新找到生存的機會。

在此同時另一個劇場生態現象開始流行。劇場設計師開始擁有獨立工作室，或與主流劇院建立較為長期的合作關係。由於工業化和資本主義的興起，設計家的地位與功能逐漸商業化，不再那麼的「藝術」。藝術家努力的目標不在個人藝術成就，而在大規模的製作與商業利益。新型的設計工作室不但接受劇院經營者之邀設計規劃整體舞台視覺；同時也受劇院之託，憑其所遞交的設計圖稿製作舞台布景。由於太多設計邀約，西色里(Pierre-Luc-Charles, 1782-1868)於 1822 年在巴黎開設第一家獨

---

<sup>18</sup> 巴黎歌劇院(*Opéra*)於 1822 年安裝煤氣燈系統，法蘭西劇院(*Comédie Française*)則於 1843 年安裝，1817 年科芬園劇場(Covent Garden Theatre)及竹瑞街劇院(Drury Lane Theatre)則開始用在舞台照明。同註腳 17，頁 396 及 403。

<sup>19</sup> 「石灰光燈」由湯瑪士·德魯蒙德(Thomas Durmond)於 1816 年發明。發光原理為借助於將氫氣與氧氣同時噴向石灰石棒，使其燃燒呈白熾狀，外罩以燈箱及透鏡。此燈可說現今聚光燈的前身，高色溫、高亮度是其特色。當時的使用法有時作為自然光源，有時作為「追蹤燈」用，有時則作大範圍舞台照明用。「碳弧燈」由卡德爾(Jabloch Koff Cardle)於 1876 年發明，1808 年由戴維斯爵士(Sir Humphery Davy)引用於舞台照明，由於原料及控制碳棒距離技術與操作不易，一直未廣泛使用。其發光原理為陰極碳棒放電，產生電弧發光。

<sup>20</sup> 同註腳 17，6<sup>th</sup> ed. 頁 436。

<sup>21</sup> 薩克斯曼寧根公爵自 1866 年起對劇團進行改革，取消歌劇，發展話劇。致力於上演古典劇目，要求舞台視覺風貌忠於歷史，文本再現古典戲劇現實主義社會內容。演出作品包括莎士比亞、席勒、易卜生等之劇作。對安托萬和斯坦尼斯拉夫斯基學派有較深之影響，現代歐洲戲劇導演學貢獻良多。

立布景畫室，雇用繪景師，分別繪製不同的景片。<sup>22</sup>這個商業性行為使設計師的作品可以快速輕易地、稍加改變或甚而不需任何更改地於各地劇院重現。這個趨勢的發展，無形中慢慢地抹煞個人設計風格之成長，「套裝」的設計較容易被接受。所謂的「藝術創作」只在少部分的城市被推崇。歐洲各國中，德國劇院相當大程度地接受此趨勢，法國較不普遍。主流劇院在乎的是布景的尺寸及大小、有否設計草圖、經費規模等。主流歌劇院所演出的重要歌劇作品，如《浮士德》(*Faust*)、《阿依達》(*Aida*)、<sup>23</sup>《奧伯龍》(*Oberon*)、<sup>24</sup>《唐懷瑟》(*Tannhauser*)<sup>25</sup>等都看起來如二等劇院的製作。布景只關乎尺寸、輝煌與否；風格與創意相形勢微。

反轉於十九世紀後期「真實」的風尚，歐美劇壇接續出現象徵主義(symbolism)、表現主義(expressionism)、史詩劇場(epic theatre)等思潮。綜觀十九世紀戲劇的發展，不難看出一個文學思潮的成形與蓬勃奮起絕對來自整個社會文明、物質狀態、人心取向等整體共同的化學作用。愈來愈真確的現象是沒有任何一個思潮或風尚會從這個地球消失，也許只是未居主流地位而已。值得注意與特別尊敬的是那些不滿於現況，奮力思索、堅持不氣餒地建構新理論與系統的「先行者」。有這些戲劇藝術革新的運動把浪漫主義戲劇無拘無束地追求個性與想像但忽視社會歷史深度這一特點發展到了極端，因此在這條線上發展而來的各種流派都因其奇特的形式而轟動一時，但壽命都不長。

## 戲劇演出製作的革新

青年的阿匹亞著迷於華格納歌劇，挑戰當時的舞台技術更激發年青人的熱情。他所見到的由華格納親自或其他人規劃的布景很少不令他失望和氣餒，儘管看戲經驗盡是負面印象，從內心反芻的創新意念，卻緩慢蘊涵改革的新理想。起初略有猶豫，然極度敏銳、充滿想像力的心靈開始對既無藝術性，又無美感而粗糙的布景嗤之以鼻。藝術的創作是一連串不斷的解決問題。阿匹亞為解決心中疑問，開始探索建構舞台美學的程式與原則，以及建立唯美、具「表現風格」(expressive style) 舞台布景的理論基礎。

思索的初期，阿匹亞專注於思考舞台美學元素本質及其彼此間之互動關係，而不是它們在劇場形式中所應表達的概念。如此的探索過程與動機充滿革新意義，因為他摒棄表達戲劇故事歷史外在，虛構環境的傳統規條，取而代之的是，如何從文字與音樂之內質獲得舞台視覺設計的靈感與創意。比較和評析舞台視覺元素樣貌後，阿匹亞領悟到應回頭尋找探究，建構舞台美學的規則與理論。在研究完美演出製作藝術的基本規則時，阿匹亞也不認同華格納對舞台之導向與詮釋，他認為建構舞台視覺的「資源」(sources) 應來自文本本身，因此，音樂才是導演的代言者，任何來自劇作家外加的解釋，充其量只是說明文本放諸戲劇空間應有的定義，任何增

<sup>22</sup> 同註腳 17，6<sup>th</sup> ed. 頁 395。

<sup>23</sup> 義大利的歌劇作曲家威爾第 (Giuseppe Verdi, 1813-1901) 以義大利傳統作曲手法，譜寫純粹聲樂式的歌劇名作。

<sup>24</sup> 根據英語劇本作曲的「奧伯龍」(*Oberon*) 是德國浪漫樂派歌劇作曲家卡爾·馬利亞·韋伯 (Carl Maria von Weber, 1786-1826) 最後的歌劇作品，1826 年 4 月 12 日於倫敦柯芬園歌劇院首演，其出生於歐登堡 (Holstein)，歿於倫敦。1820 年五月完成歌劇「魔彈射手」，1821 年 6 月 18 日於柏林首演，極獲讚賞，此劇被德國人推崇為最早的國民歌劇。

<sup>25</sup> 《唐懷瑟》是十九世紀末德國最偉大的音樂天才，大劇樂的創始者華格納 (Richard Wagner, 1813-1883) 的作品。代表作品尚有《尼布龍根指環》、《羅安格林》等歌劇。



加是過剩的評論，甚而違犯藝術作品的美學真意。

華格納歌劇腳本的布景指示與音樂詩文字並未有任何關連。華格納音樂的功能在於表達戲劇表情，所有作品都是為了舞台的演出，在流亡瑞士期間，他的論著歌劇與戲劇是其最重要的理論根據，他相信戲劇與音樂的全然合一，歌詞，佈景，道具，動作加上音樂全體集形成為所謂的總體或綜合藝術(*Gesamtkunstwerk*)。戲劇的進行有其內在與外在的面向。阿匹亞開始試圖純粹而精簡地「視覺擷取」(visualize)音樂及舞台動作所需要的舞台規劃。由於如此，他始終認為，當演出作為舞台文字創作與了解間的媒介時，創作者不能等閒視之，必須有認真而嚴肅的處理態度。尋找規劃文本與樂譜所需的布景時，肢體運動形式及環境地緣的決定因素。華格納作品之所以影響深遠，全歸功於「內在戲劇」(inner drama)，蘊涵深層意義的歌劇故事，兼具情感與理智的情節。適當的布景，必須能夠傳達、表現上述的戲劇特質。布景若無法描述舞台表演和環境的外在情勢，演出製作也無法表達真實意旨。阿匹亞認為尤其當華格納身兼製作人時，缺乏客觀的判斷，導致其作品中的舞台布景常常反倒成為戲劇表達及歌劇創作的阻礙。

華格納晚期歌劇融合戲劇和音樂，在創造新藝術形式上著然有成，特別是其扭轉顛覆當時的傳統歌劇概念。華格納身兼作曲家及戲劇家，創造卓越的創意突破，塑造以音樂表現內在，結合外在對白及情節，獨具一格的藝術表現形式——樂劇。華格納認為作為完全自主的藝術家、作曲家及戲劇專家，如果要在觀眾前成功地呈現作品，必需主掌控制所有製作相關的元素。由於其歌劇包含音樂及戲劇，戲劇並無法由音樂來表達，藝術的完整性端賴於演出製作細節的巧妙整合。

儘管劇烈而廣遠的改革，華格納最終並未完成任何舞台藝術革命。特別建造，極度創新的拜萊特節慶劇院完成於1876年，這個劇院以古老典範為基礎，半圓形環形劇場，理論上每一個觀眾都擁有相同而良好的視野，摒棄社會階層隔閡，及那些干擾觀眾注意力的華麗建築裝飾，觀眾席沒有照明，樂池平面下降而隱藏於視線之下，給予觀眾一個沒有阻擋，最佳的觀戲視野。然而有了嶄新的劇場，舞台上卻未同步跟進改變，華格納並未費心於為他的新劇場裝置先進的技術裝置，反而是根本地服務傳統舞台幻覺美學，究竟華格納是意識到，或困擾於作品與呈現之間的不協調性，不得而知。華格納歌劇若在一个毫無幻覺的舞台上表演，無庸置疑，布景絕對無法藉由音樂表達內心精神世界。雖然他的歌劇對白與舞台指示、布景描述緊密結合，華格納並未滿意於這個結果，似乎更渴望於能看到舞台工匠們所無法製造的浪漫自然主義式布景。

阿匹亞於1882年有幸觀賞華格納的最後作品——《帕西法》(*Parsifal*)，爾後於1888年參與柯西瑪·華格納(Cosima Wagner, 1837-1930)完整重新製作的《崔斯坦與伊索德》(*Tristan and Isolde*)及<sup>26</sup>《名歌手》(*The mastersinger*)。在德雷斯頓觀看《指環》，阿匹亞震驚於這些作品的音樂，一個全新的劇場藝術形式完全未被開發，甚而在當代舞台現實的包袱下，被全然漠視。阿匹亞認為一個才華洋溢的天才，如華格納，可能將劇場提升至真正的藝術頂端。

---

<sup>26</sup> 華格納的知己與第二任妻子，音樂家李斯特的女兒：柯西瑪，意志堅定而個性頑強的女性，華格納死後接掌拜萊特節慶劇院達二十五年，由於其個人性格及藝術喜好的關係，造就食古不化、排除異己的拜魯特風格。撰寫日記巨細靡遺地記錄了偉大藝術家最後十四年生命(1869年一月一日至1883年2月12日)。死前將日記交給女兒艾娃，並交代在艾娃死後30年才可以公開。因此這樣前所未有的珍貴歷史紀錄，才於1977年出版。一般認為日記內容應屬真實，因此解開了過去百年間許多學者的疑惑。

如同阿匹亞在其自傳體雜文〈劇場經驗及個人探索〉(“Theatrical experiences and personal investigations”)中言，他的工作開始於試著了解及解釋華格納的失敗：為自己的舞台發展適合的設計與技法；造成演出製作充斥不適當的風格，並在死後被奉為一種正統。得助於華格納女婿張伯倫(Houston Stewart Chamberlain)之助，阿匹亞花費相當時間待在拜萊特，觀察劇場的舞台技術，從這裏他獲取到發展更進一步理論，直接而堅定的決心與悟解。

音樂要求必須發生在特殊演出舞台空間之內，並為演員提供因運動和表演所需的區域和對象。因而，阿匹亞觀察到，透過音樂這個主要媒介，原始作曲家能表達他對所有演出製作元素的藝術性控制，建構一個戲劇藝術的次要綜合體，在演出的時刻中被全然理解，表達展示藝術完整性。整個演出製作過程由一位非常重要、獨一無二、高度敏感的藝術家，也就是阿匹亞所謂的「設計總監」(designer-director)協調，負責執行演出所需的複雜視覺之組織與整合。

「設計導演」的概念，對當時的劇場而言是相對地新進的，而阿匹亞比任何人更進早地提供一連串詳細且具體的工作內容與規則。其中最為重要的是現今設計家或教學者普遍認可的，原始音樂戲劇(music-drama)本身不僅包含世俗的元素，尚有延伸的「運動」和肢體系統，「設計導演」應將音樂與空間視為一體，創造蘊涵音樂樂譜的「場景布景」(*mise en scene*)。再則，演員是音樂和舞台之間的媒介，演出是阿匹亞劇場革新理論系統的中心，舞台布景不再只是戲劇的表證或背景，而是作為從音樂樂譜而來，並付予意義的演員之延伸。

相較於當時奢華的歌劇製作景觀，阿匹亞的布景是「極簡」的。舞台應只是僅僅表達對詩句文本的悟解，導引啟發觀者看見視覺環境本質。全然摒棄繪畫的布景，並取笑批評立體的演員移動在二度空間、平面靜止布景景片之間的不協調戲劇形式。更荒謬地，布景幻覺在真實演員進入此空間時，同時被破壞無遺。

改變一般習慣性的平面式舞台地板，用高低水平(levels)、台階(steps)及斜坡(slopes)等取代平面式布景與景片，當為數甚多的演員充斥其中，人體與立體化布景舞台構建一種真實空間感，產生高度與景深的層次感。立體化布景舞台不應描述虛構的真實地點，而是儘可能單純地表達由演員轉達戲劇所需的、適當的藝術性場所。

阿匹亞的表現美學風格、立體布景舞台設計概念是革命性的。他認為燈光是舞台演出製作的靈魂，令人驚訝的準確預言燈光的未來演變和使用細節。燈光發揮照明功用，成為一個十足傳神的媒介；燈光可以如同演員，打破平面繪畫布景的限制，拒絕，甚至取笑其存在的意義。利用燈光描述三度空間舞台，及存在於空間內的音樂，為達此目的，阿匹亞界定兩類特定的燈光。

第一類是整體照明、均勻散開的「一般照明光」，提供舞台照明及其他特效燈光的基礎光。第二類為由集中的或移動的光源組合而成，造型的(formative)或動態的(active)「反映形式照明」。此類照明在舞台藝術家手成為中一個微妙的工具，因為它能強調或消失物體對象；像雕刻藝術家般，加強或減少、變形、重組、增大或消滅舞台上包括演員在內之物理對象量體。這個照明也能辨認和鑄造任何足以提供增加戲劇外在布景及內在情感、意義的技法。

雖然直接且精確地描述必要性及使用法，阿匹亞期望的某些技術進展在當時並未如他所期盼的出現。他所建議呼籲掛在舞台上吊桿，提供主要照明來源的可移動照明聚光燈，在當時的劇場是極端重要的，因為他的改革理論思想精髓有賴於這些可變和動態光的輝映相照。藉由控制和調整照明的亮度、顏色、運動和大小，布



景藝術家能獲得非凡的表現技法。

阿匹亞有關燈光照明使用的先進想法，完整且深具說服力，其理論論述更成為十九世紀末期最為重要的戲劇思想。當這些思考被公式化的創造成為一系列華格納歌劇精緻細膩的舞台插圖，伴隨許多令人驚異的設計，一起描述阿匹亞所謂的完善舞台布景。當這些概念理論漸為劇場後進所知，並實踐力行，阿匹亞的「表現風格」布景思潮完全掃除後文藝復興劇場理論與技術基礎，開拓出一個影響曠世恆久的舞台視覺新思潮。

設計華格納舞台的挑戰提供阿匹亞最初及最基本的歷練，最終並因此導向一個全新劇場藝術的誕生。二十世紀九零年代，阿匹亞將全部創作及精神能量全聚焦於尋找解決華格納舞台美學的方案。這個成就驚人，影響當代舞台、劇場更為空前絕後。不到十年時間，阿匹亞明確地建立表述理論，並實踐在設計上，掃除自文藝復興以來，支撐歐洲劇場的美學基礎，奠定往後數十年戲劇藝術中心概念及實用規則。當時的阿匹亞所創思的新美學概念相當完整，可以說為當時陷於「寫實」困境的劇場藝術提供全新思考，洞燭先機，奠定現代劇場基礎美學理念。

## 律動美學與阿匹亞

無論現在的我們對阿匹亞的概念及設計抱持何種看法，他在拜萊特(Bayreuth)為華格納歌劇設計時，那些嘗試革新劇場美學的「實驗」雖曠世絕倫，卻也遭受當時華格納的愛好者拒絕與譏笑。雖然阿匹亞新美學的理念在別處逐漸被其他藝術家所接受採取，依然受到相當程度的阻絕，缺少有力人士的支持，本身缺乏積極宣告的個性，組織和引導其它藝術家的天分和工作能量，阿匹亞相當沮喪。他是一個充滿靈感、才華不足，缺乏協調力而卻靦腆的天才。最後，他先進的戲劇藝術美學透過其他許多劇壇舉足輕重人士的努力而被大眾了解。

1906年5月阿匹亞因緣際會認識瑞士籍集音樂家、教育家、作曲家、指揮家、舞蹈家及詩人於一身的艾彌爾·傑克－達克羅士(Emile Jaques - Dalcroze, 1865-1950)，達克羅士在母親傑克·茱麗葉(Julie Jaques)的潛移默化下，精研培斯塔洛奇(J. H. Pestalozzi)的「觀察、體驗、思考」學習步驟過程，1905年在日內瓦音樂院實驗成功，創構「律動美學」(Eurhythmics)，<sup>27</sup>他認為肢體體驗是發覺音樂素材、感應音樂的媒介，以身體自然的律動，詮釋表達音樂節奏，直接轉譯音樂，開發身體在空間的運動敏感度，並整合實驗及教學的成果，歸納成音樂節奏教學法。教學法以「身體反應經驗構成音樂意識」為基礎，用音樂與身體律動的立體方法，培養學員完整的音樂理念及身體經驗，透過身體經驗的學習方式，結合聲音與肢體，如同具有表達力的樂器，了解自我，建立信心，開創想像力的自由，平時課程訓練音感、律動教學和即興創作。音感訓練從固定唱名開始，做為訓練視譜、記譜及聽音的基礎。並藉由內在聽力的訓練來加強心中想像音樂的能力；律動教學以聽力－節奏－動作為基礎，以運用肌肉運動知覺(Kinesthesia)訓練節奏，並且以律動來聯結潛在的意識，學習音樂從有關運動的經驗開始。結合音樂與身體，感受音樂，接受、表現音樂；即興創作以啟發思考為主，藉由身體的直覺反應，

<sup>27</sup> Eurhythmics 為希臘文，原文 eu 為美好(good)之意，直譯為「美好的節奏」。歐洲稱之為「La rythmique」，北美稱「Eurhythmics」。

外在誘導，甚至超乎邏輯的激化。經由實作及想像創作的教學發展，無限拓展其原創力。整體統合知覺與識覺，訓練專注力、判斷力、記憶力及瞬間反應、肢體統合能力，掌握動作與節奏，動作與肢體成為聲音的外在表現，統合肢體與意識想法，就能透過肢體將心裡所想的呈現出來，清晰有力地表達體現抽象概念，奠定即興創作基礎能力，使學員們在音樂上具有清晰的思考力和鮮活的想像力，提昇音樂、舞蹈與戲劇表演，培養自信、主動、機智、堅強與合群的領袖氣質之人格。

阿匹亞體認到他所思索的肢體運動與空間的關係，其實可以借鏡於達克羅士的「律動美學」(Eurhythmic)。於是在兩人相交識的七年歲月中，不間斷地實驗並開發理論的雛型，成為往後劇場美學革新運動的學理基礎。1909年春天他在數天之內創造了大約二十個命名為「律動性空間」(rhythmic space)設計草圖，達克羅士於此相當興奮。這些空間設計包含不同層次的平面、斜坡、台階樓梯、乾淨的牆面及柱。雖然由於經費與空間的限制，這些設計並未被轉置於舞台上，阿匹亞從中觀察心得認為這些空間之所以充滿生命，來自人類肢體於其中所產生的對比共生作用。當堅硬、銳利的線條與靜態的尖銳直角與充滿律動性的柔軟、細微肢體共存於同一空間，將因對比，產生一種微妙的相輔相成、互為襯托關係，建構「活生生」(living)的空間。

1910年達克羅士獲得身兼現代家具製作商及不動產企業家的一對兄弟 Wolf Dohrn 及 Harald Dohrn 提供一個喜不言喻的機會，德雷斯頓(Dresden)近郊的黑勒勞(Hellerau)已建造一個英國式概念的「花園城市」(garden city)模範社區。商業概念是建構一個高尚的社區，在和諧自然的條件下，建立、培養一個根據社會平等原則，全方位文學教育的新烏托邦式社區。達克羅士受邀在黑勒勞根據其規範建立實踐、研究和傳播「律動美學」的學院。建造者認為，如此的機構會對黑勒勞的居民提供極佳的精神食糧。達克羅士舉家從日內瓦遷至黑勒勞，阿匹亞成為教授及年度考試委員會的委員之一。

當建築計畫進行中，達克羅士經常徵詢阿匹亞的意見，特別是有關於新建築的設計方面，包含為「律動美學」空間設計的講台、平台、階梯等等。另外，對於發生在此新空間內的音樂性協調練習，在表現質感上有著關鍵地位的燈光照明及其影響，阿匹亞主立意甚多。他不停地努力創造，一個可以消除在觀者與表演者之間不停增加、令人不悅的隔閡的空間。而黑勒勞的新計畫正提供一個絕佳的機會。

他為學院設計一個開放性，寬闊廣大，可容納 560 人座及 250 位表演者的大廳，五十公尺長，十六公尺寬，十二米高，表演空間與觀眾席之間沒有任何隔絕結構。自文藝復興以降，首次廢除鏡框及斜坡舞台，劇場表演空間結構形式如此開放自由。

阿匹亞在其著作中所闡述的照明理念，可說是現代燈光美學理論之基礎，雖然阿匹亞似乎並未在其作品中悟解理念之思想深義。他與當時也在黑勒勞學院同伴—Alexander von Salzmann 合作，構建一個包含泛光照明及特殊焦點聚光的燈光系統。整個表演大廳空間，觸目所及皆被上千個裝置在建築牆面及天花板上，雪松油浸泡過的亞麻布後方的燈所照明。為了獲得塑形的或形式化的照明，阿匹亞建議在滑動門板後方天花板上裝置一組移動式燈光系統。結合照明，律動性肢體及表演學生的運動(movement)，具體而生動地表達音樂的物理性，視覺化音樂。

1912年及1913年夏天舉辦展現教學成果的藝術季活動。首次發表一系列教學練習及即興表演，包含默劇舞蹈(pantomime dances)及古典音樂韻律呈演(rhythmic representations of classical music)。活動的高潮是格魯克(Gluck)歌劇《奧非歐與尤麗

蒂絲》(*Orpheus and Eurydice*)中奧非歐下地獄的段落。「在強大光輝映照中，奧非歐從舞台布景的高處出現，緩慢地從高大的階梯走下，進入黑暗。演員身著暗色緊身衣，以一種徐緩而穩定的節奏，謹慎地配合音樂，沿著台階及平台，宛如奇異的移動山岳」。<sup>28</sup>整個場景是沐浴在一片藍光下進行。

著眼於純粹的音樂、舞台、布景及燈光，充滿原創性的視覺美學極受歡迎。評論家認為在黑勒勞所進行的教學實驗及表演作品，堪為當代舞台呈現技巧的一種既直接又真實的表達形式。「律動美學」為劇場藝術開創極為非凡而新穎的遠景。藝術季活動的成功及廣受矚目，吸引遍及歐洲及北美的傑出劇院藝術家及評論家出席參與活動，無疑的令在黑勒勞的藝術家們備感振奮。

動作運動、音樂及光之間的完美緊密結合，令大多數的人對於所見驚艷不已、印象深刻，阿匹亞的概念漸為世人了解及欣賞。他所設計的抽象式舞台布景極受推崇，創造統一的歌劇藝術表現形式。

阿匹亞與達克羅士在黑勒勞的合作與努力相當成功，阿匹亞並因此獲得改革創新所需的資源，不間斷地試驗，實現心中夢想的完美劇場藝術理想。1914年兩人熱切的企劃策辦第三次的藝術節活動，無奈戰爭的爆發，兩人的合作戛然而止，可惜未能貫徹意念，進而發展更為完整之美學系統。

### 「活的」劇場藝術美學

阿匹亞對劇場藝術革新的思想，經過多年的試驗及思索，1919年完成著作《活的藝術之作》(*The work of Living Art*)，並於1921年出版。書中匯集一系列極富哲學性及預言式的文章，處處可見作者對革新劇場藝術的熱情，並用相當長的篇幅說明新的藝術形式可能帶來的文化涵義及社會效益。雖然理念之細節未盡完整，但綱節大要已備，迴響並未如其所期，然而卻清楚顯示阿匹亞不同於凡人的睿智，洞察細微、遠見前瞻的卓思預言，深刻影響著後代設計美學。1918年在其寫給哥頓·克雷格(Gordon Craig, 1872-1966)的信中，阿匹亞說明撰寫此書之想法：

我決定撰寫一系列關乎同一主題的文章，整個系列大概會稱之為《活的藝術》，也就是說，移動藝術(人體、光等)相對於固定藝術(所有其他的)……如果得以完成，我將結集數篇文章及序言成冊，並出版之。為此，我會畫繪一些新的圖，以大廳為考量，一種未來式大教堂，團聚在一個浩大、自由多變的空間，所有我們社會生活的表象，特別是戲劇藝術，有或沒有觀眾的。我有強烈且深刻的信念，在所有人只有合作，沒有被動的莊嚴活動中，我們將呈現表達所有歡愉、熱情及苦痛。<sup>29</sup>

阿匹亞革新劇場藝術工作的歷程起始於對舞台藝術之分析與評論，若要畢其

<sup>28</sup> 見 Richard C. Beacham, *Adolphe Appia: Texts on Theatre*. 頁 8。

<sup>29</sup> 同註腳 2，頁 173。原文如下：

I've decided to do a series of essays linked one to the other by the same theme. The complete work will probably be called *The Living Art*; that's to say, the moving art (human body, light, etc...) as opposed to immobile art (all the rest!)...If this is successful I will then publish several of my numerous articles and prefaces similarly gathered into a volume. For this I will do some new drawings, always with a vision of The Hall, a kind of cathedral of the future, which reunites in a vast, free and changeable space, all the expressions of our social life, and in particular, dramatic art, with or without spectators.. I have a strong and profound conviction, at majestic festivals where an entire people will give their cooperation, and where no one will be allowed to remain passive, and we will express all our joy, our passions, and our pains.

功、成其事，則必然要對其當代之文化藝術進行澈底根本的改革。以劇場而言，就是戲劇的本質。他認為當時即使藝術曾令人感動，這個感動也是被動的。過多的裝飾，繁瑣的細節，太多的「裝扮」，戲劇與舞台藝術已然失去觸動人心、感人肺腑的原始力量。戲劇來自生活，也許重新回到創作的根源，從人自身的生活經驗，以及與其他人的社會關係出發，表達體現生命的悸動。阿匹亞破除舊有的演員服務文本的觀念，新的劇場藝術無疑地應該從演員的角度出發，以演員為中心。早期歌劇表演理論認為演員的功能是作為樂譜與文本文字之間的橋樑，透過肢體與運動，布景與空間才能「活」起來。阿匹亞認為移動的肢體除了創造藝術形式外，同時其本身也是一種藝術形式。新的戲劇應該努力試驗，尋找不需劇情與故事，較不具「文學性」的藝術形式。阿匹亞相信，當身體作為與其他舞台表演元素溝通的媒介時，既直接又充滿「表現性」，於是，根據身體在空間中與音樂互動的藝術形式是極其可為的。

1923年，年邁六十一歲的阿匹亞才有機會為華格納歌劇設計舞台。托斯卡尼尼（Arturo Toscanini, 1867-1957）<sup>30</sup>邀請他為在米蘭史卡拉歌劇院（La Scala）演出的《崔斯坦與伊索德》（*Tristan and Isolde*）設計舞台。1899年阿匹亞即在其著作《劇場的音樂與藝術》（*Music and the Art of the Theatre*）中附錄設計此歌劇舞台的文章。稍加修改，即成為米蘭製作的設計概念基礎。當時之義大利歌劇劇壇藝術思維普遍依舊觀念保守、思想傳統，阿匹亞的設計理念對史卡拉的劇場觀眾而言，似乎依然過於先進，新觀念的推展滯礙難行。阿匹亞對於人們無法了解其設計美學理念備感困擾，而追求完美的藝術創作性格也難以接受當時過於輕易妥協的現象。

儘管問題不斷，失望沮喪，1923年12月20日歌劇開演後，阿匹亞仍滿意於其設計構想落實執行。觀眾們對音樂詮釋及托斯卡尼尼完美指揮讚嘆不已，但對於阿匹亞的舞台布景卻充滿疑惑，關於舞台的評論毀譽參半，<sup>31</sup>有些評論言「骯髒、荒蕪、卑鄙、自負」。整體而言，阿匹亞為此劇營造出具創造性及表現性的燈光照明，顯然較精簡性舞台布景受歡迎，有些讚揚為「詩意的、明暗對照濃烈、神秘的燈光」。<sup>32</sup>托斯卡尼尼雖然推崇阿匹亞的作品，但對於結果不免感傷。這齣歌劇並未重演，直到1931年才重新於米蘭上演，但卻將舞台布景回復至舊有風格。

儘管史卡拉演出不盡如意，十九世紀20年代立體布景、「表現性」燈光及心理學與環境互動的布景表現元素已被廣泛的引介，然而阿匹亞的影響卻乏人知曉。第一次世界大戰的歷史經驗在藝術的感知與實踐帶來根本而久遠的改變，這樣的變動在劇院是特別顯然的。舊有的舞台幻覺美學已然遭受否定。顯然，阿匹亞戰後關於「生活藝術」的宣言直接地與這種新精神相關連，如同其早期之工作，特別是「律動性」空間設計，被現今視為提供革新試驗已然實用的理論依據。

阿匹亞年僅三十歲的學生，時任瑞士巴塞爾（Basel）市立劇院（Municipal Theatre）常駐導演的奧斯卡·瓦特林（Oscar Walterlin）推崇阿匹亞為劇場界的先知，熱心於劇場藝術形式的重建，遠勝於劇場本身。為了完成兩人對戲劇藝術重生與形式革新夢

<sup>30</sup> 近代知名指揮家，義大利作曲家普契尼最信任的指揮。經由代理指揮的機會，成功帶領樂團，展開長達68年的指揮生涯。演出時不需讀譜，熟記總譜，憑著超強的音樂記憶，全心投入演出。音樂詮釋上展現熱情、對藝術的尊崇。此外，他還投入重建史卡拉歌劇院的工作，也和NBC公司合作一系列的音樂會實況轉播、錄音。托斯卡尼尼最後一次站上指揮台時為87歲，以最嚴謹熱情的態度面對音樂，樹立不朽典範。

<sup>31</sup> 同註腳2，頁147-148。

<sup>32</sup> 同上，頁148。

想的實踐，奧斯卡說服市立劇院的管理階層，以阿匹亞的理念與理想為主軸，於1924-25年度，製作三齣全新的華格納歌劇—《指環》(*Ring*)、《萊茵的黃金》(*Das Rheingold*)及《女武神》(*The Valkyrie*)。此時的阿匹亞年歲已高，健康不佳，但這卻是其一生中千載難逢的機會，在世紀交替之秋，重新定義發展畢生所努力的劇場美學原則。阿匹亞企圖為這三部劇作設計一系列統一而嶄新的舞台視覺。為達成賦予華格納歌劇「表現性」舞台風貌，固守新美學原則的企圖從未改變，為達目的，修正表達手段勢在必行。奠基於與達克羅士合作的實驗，阿匹亞完全釋放從十九世紀末而來的「浪漫主義」(romanticism)風格舞台形貌，移轉為來自「律動美學」空間概念的「律動設計」。

阿匹亞企圖透過新嘗試，建立精準的表演空間實際面向及實體元素。傳統舞台設計傾向於廢除真實空間，取而代之的是透視技巧所營造的延伸虛構空間。這是阿匹亞黑勒勞所思所得而來的新創意，盡其可能，如出一轍地放諸於「大陸式」劇場建築的巴塞爾市立劇院。由於來自「律動美學」的經驗及美學分析，及追求「生活藝術」的渴望，阿匹亞被公認是拉近表演者與觀者、舞台與觀眾席空間之間的親密性及相容性最為卓越的藝術家。阿匹亞構思的舞台布景取材於個人「生活藝術」概念，強調《指環》的角色及情節不應被視為歸屬或含括於過去的神話，應單純視其為戲劇事件，觀眾應直接感受事件在視覺上、肢體的、情感及理智的力量。

《萊茵的黃金》首演於1924年11月24日。<sup>33</sup>演出極為成功。如同於史卡拉演出，阿匹亞並未出現於劇場，緊張地待在附近的飯店，直到落幕前，奧斯卡強拉著阿匹亞進入劇場接受觀眾熱情的致意。評論家及觀眾都深為喜愛，大部份的焦點集中於阿匹亞的舞台及導演詮釋。多數的評論不僅承認重建戲劇根本形式之必要，而且欣然接受阿匹亞的改革創新。其中有一篇評論認為阿匹亞解決華格納舞台美學「自然主義和象徵主義之間、在現實和幻覺之間既矛盾又不相容的對立」。<sup>34</sup>阿匹亞企圖去除被視為德國神話浪漫經典的華格納作品中不利於改革創新的舞台美學，肯定會遇到反彈，這樣的敵意顯然來自觀眾、保守派評論或權利階層。其中保守天主教派報紙，*Basler Volksblatt*，尖銳地批判此劇。評論以一種極端傳統守舊的觀點攻擊舞台布景，哀悼於舞台幻覺消失殆盡，全然忽視華格納文本中對布景之指導說明，並誇張地譏笑華格納應憤慨至死。

正當下一個製作，《女武神》在《萊茵的黃金》持續熱烈的演出中開始排演。1925年1月，有心人士悄悄計劃陰謀破壞，公然羞辱巴塞爾觀眾，陰謀反譏阿匹亞的道德和名譽。行動的主謀為身兼巴塞爾華格納協會會長及瑞士拜萊特藝術節官方代表的Adolf Zinsstag。一月底，《女武神》首演前，Zinsstag在報紙上發表一篇苛刻的文章譴責《萊茵的黃金》之舞台，詆辱阿匹亞抽象舞台及不寫實的燈光，譏諷瓦特林指導的演員走位調度，聲稱此製作既破壞文化藝術，又褻瀆不敬。《女武神》二月一日首演後一週，Zinsstag夥同其支持者於演出落幕，當阿匹亞與奧斯卡接受觀眾致意時，咆哮、噓聲此起彼落。將近半小時後，劇場暴亂失序。隔日的新聞評論多所嘉言，評論對於阿匹亞所創造的抽象式華格納舞台印象深刻，精簡而巧妙安排的硬體結構，搭配謹慎調控燈光照明，「阿匹亞透過階梯及方塊體精確地完成許多當代建築師和抽象雕刻家之努力：一方面，有形空間的清晰表象，同時，一個圖表效用，一

<sup>33</sup> 同註腳2，頁196，205。

<sup>34</sup> 同上，頁204。原文如下：

‘the contradictory and incompatible opposition between naturalism and symbolism; between reality and illusion’

個黑暗和光、和線和表面之間的對比」。<sup>35</sup>有心人士的攻訐未曾停歇，Zinsstag 撰文批評此演出是「糟蹋藝術之作」。阿匹亞對包含 Zinsstag 在內的惡毒評論身心交瘁。面對公眾補貼助的威脅，劇院管理階層在抗議及開除人員的壓力下，被迫摒棄《指環》的後續製作計劃。阿匹亞回到日內瓦，極度失望地眼看這最終且最巨大的華格納舞台美學形式革新嘗試，悲慘地無疾而終。

然而，阿匹亞生命末年卻是一個令人驚艷的創作。數年之內他完成數篇極富建設性的雜文、設計和舞台。這些創作資料遠遠超越其早期所倡議的革命性劇場藝術改革理論，描述呈現更具預言性和先進性，「質簡意豐」的藝術形式。這些根本的概念使他果斷地拋離任何一種傳統劇場。

1922 年阿匹亞在寫給哥頓·克雷格的信中言，「我的視野及想法確實先進而超越。我不再進劇院，它不再激發任何靈感——而且如果你希望領會我的改變，我的圖畫無法表達。因此你必須等待，直到我帶來新元素」。<sup>36</sup>沒有定義想法的本質就發展——「讓我能夠站在大家面前的原動力」，他認為是「保留在劇場的環境中——我最深刻信念的抗辯」，隨後他許諾撰寫文字探索新理論，「此時，我應該工作，努力工作，和……保留沉默，至少在公開場合」。

綜觀而論，似乎阿匹亞已然看到創作生涯的頂點：更進一步的觀點須來自更為活躍的想像力。這些文字及論點引人入勝，雖然世人對阿匹亞深刻且敏銳的明智創意了解是如此狹小，然對於從未停止創新、探索、預言的天才之孤獨及傷感，令人感念不已。

---

<sup>35</sup> 同註腳 2，頁 208。文字取自 Karl Reyle, 'Adolphe Appias Basler "Ring"', *Basler Nachrichten*, 2 Sept. 1962. 原文如下：

Appia achieved through his steps and cubes precisely that for which many modern architects and abstract sculptors strive: on the one hand, a palpable expression of tangible space, and, simultaneously, a graphic effect, namely a contrast between dark and light and lines and surfaces.

<sup>36</sup> 見 Richard C. Beacham, *Adolphe Appia: Texts on Theatre*. 頁 14。

### 第三章 阿匹亞圖稿數位化

如阿匹亞所言，「試圖應付一個美學問題，卻沒有藝術作品作為參考總是危險的」。<sup>1</sup>現存的阿匹亞圖稿皆為黑白的，阿匹亞的兩篇有關舞台設計與製作的說明書，詳細說明有關演出的舞台布景、燈光照明與演員上下場等關係，甚至以頁數說明舞台視覺之變化，如在《崔斯坦與伊索德的舞台陳設》(“The Staging of Tristan and Isolde”)中，「在第 215 頁，燈光，變得更為金黃，開始碰觸崔斯坦的腳；218 頁則到達腰部；221 頁則照到臉部；223 頁崔斯坦整個人沐浴在此光下；225 頁光延伸至演員的週遭」。<sup>2</sup>

文中說明布景組件之比例，如「舞台寬度的 1/3」。<sup>3</sup>當時代布景的製作並未有精準標示尺寸的工程圖，一切僅以設計家所交付的圖稿及文字說明為準，再以演出之劇場舞台大小，依比例進行製作，這其實有相當程度之差異。於是，在為繪圖尋找尺寸時，我們從文章中找到這些比例數據，以圖稿中人物之大小為另一參考尺寸，等比例縮放得到長度參數，根據這些參數在軟體上建構舞台布景模型。另一個執行上的困難是有關平台面的質感，有些設計圖稿並無法觀察到細節，一些斑駁、粗糙的質感，弧形線條都較難於電腦上呈現，於是「彩現」圖可能看起來有點生硬。在顏色方面也遇到困難，文章對顏色只提及如「一般中性」(general neutral)，<sup>4</sup>沒有確切的色稿以茲參考，也只能依個人判斷進行「彩現」。

數位化的過程步驟如下：首先依長度大小尺寸參數於 WYSIWYG 軟體上建構劇場及舞台布景模型，裝置虛擬的燈具，以黑白圖稿為基準，進行數次「彩現」功能，以求得與圖稿最接近的「彩現」圖，也就是用虛擬技術重建藝術家「最理想」的視覺呈現。過程極為耗時，為此總計建立 177 個電腦檔案，而丟棄的「彩現」圖則不可計數。

---

<sup>1</sup> 見 Adolphe Appia, edit by Barnard Hewitt, *Music and the Art of the Theatre*, 頁 7。原文如下：

It is always dangerous to attempt to deal with an aesthetic question without reference to the work of art itself.

<sup>2</sup> 同上，頁 205。

<sup>3</sup> 同上，頁 202。

<sup>4</sup> 同上，頁 202。

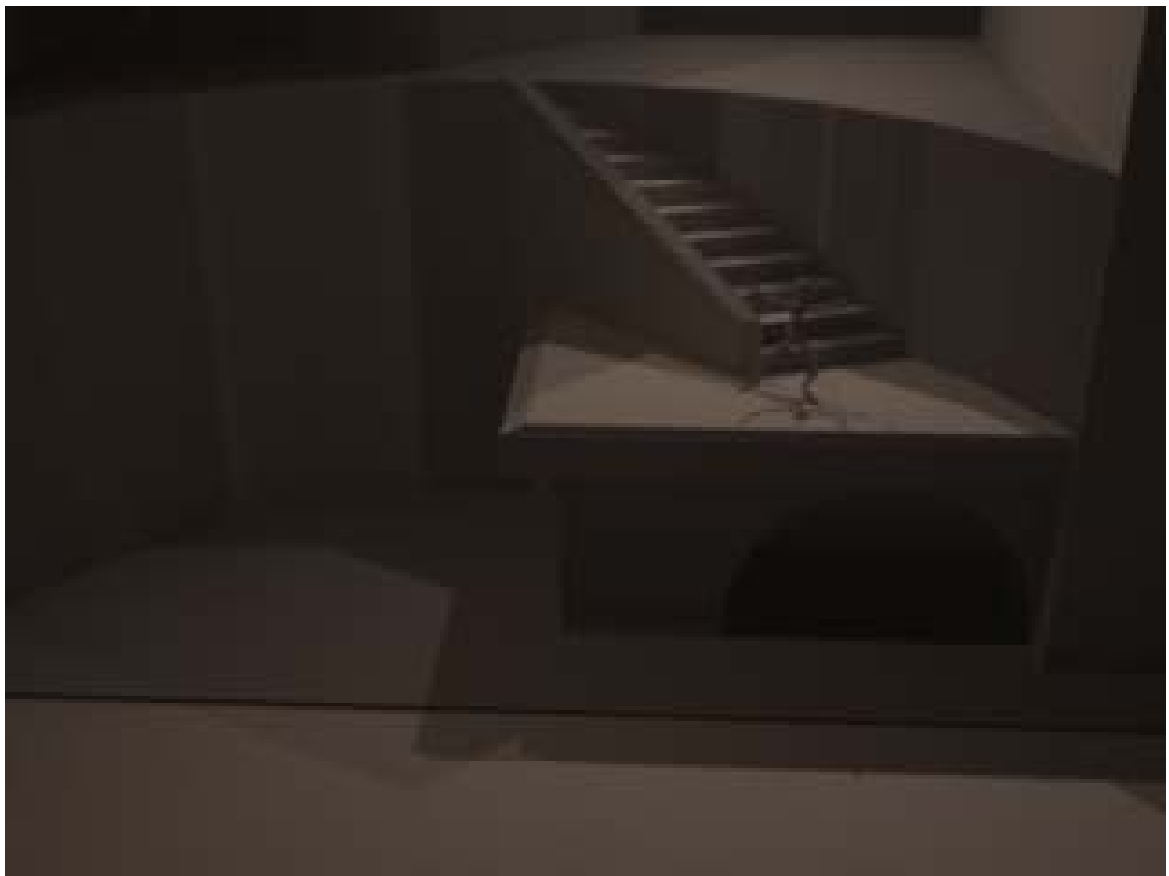


圖 1 《Parsifal》-act 2, 1986



圖 2 《Parsifal》- Act 2, 1986





圖 3 《Parsifal》 - The sacred forest, 1986



圖 4 《Parsifal》 - The sacred forest, 1986

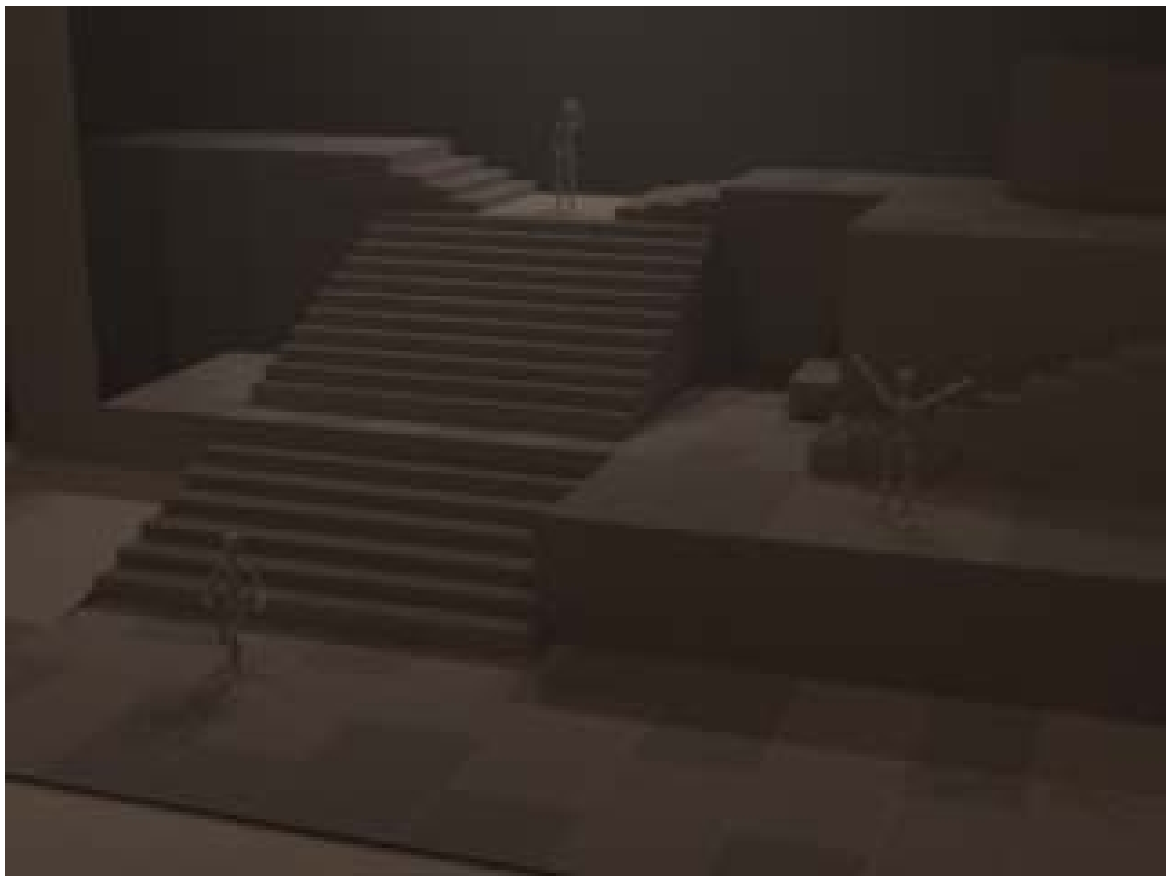


圖 5 《le plongeur》，1909

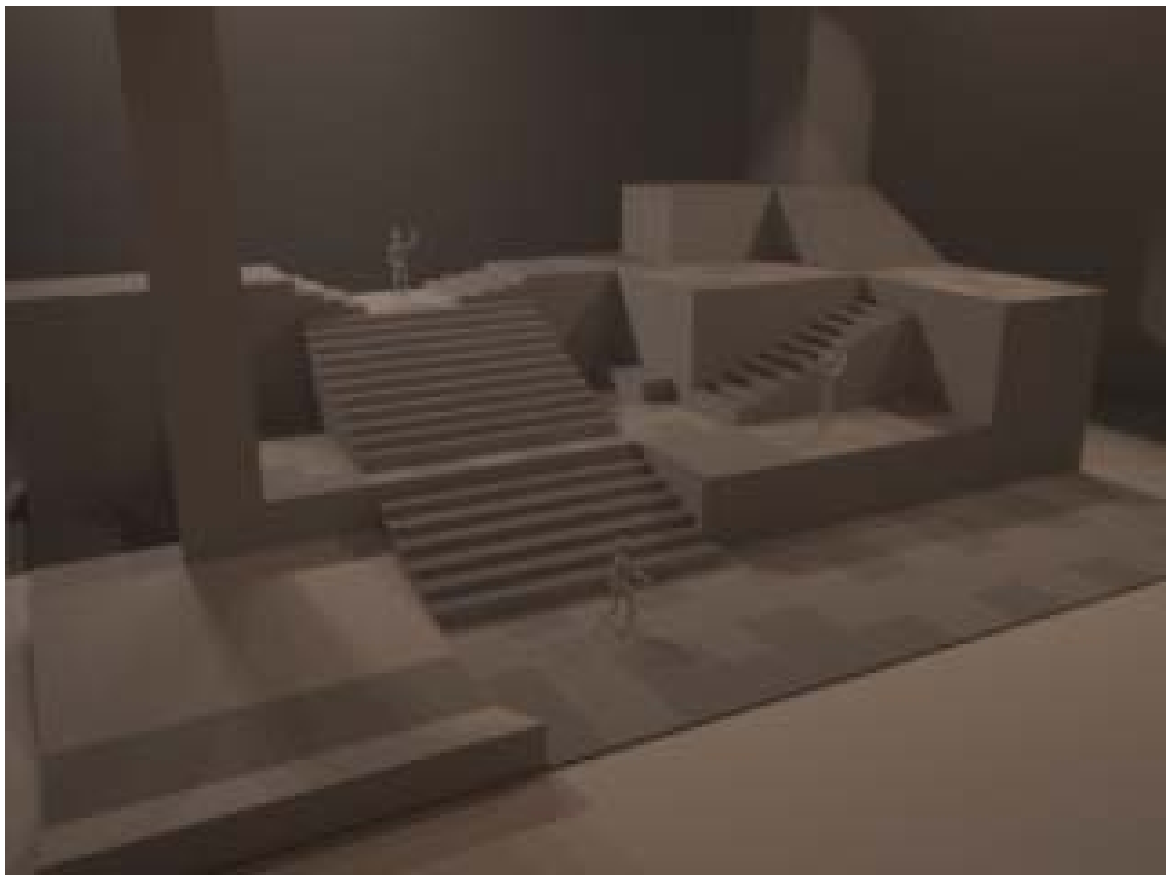


圖 6 《le plongeur》，1909

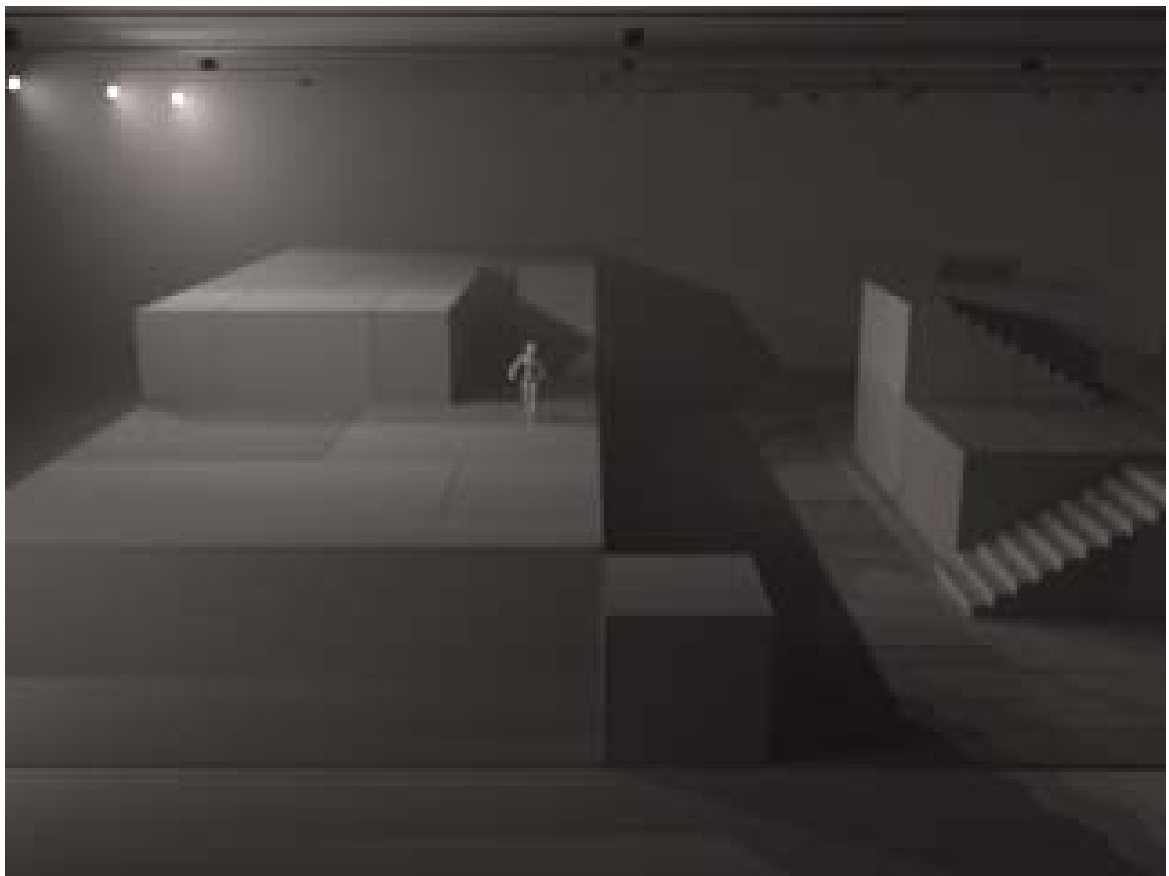


圖 7 Step and Podia 1909



圖 8 Step and Podia, 1909

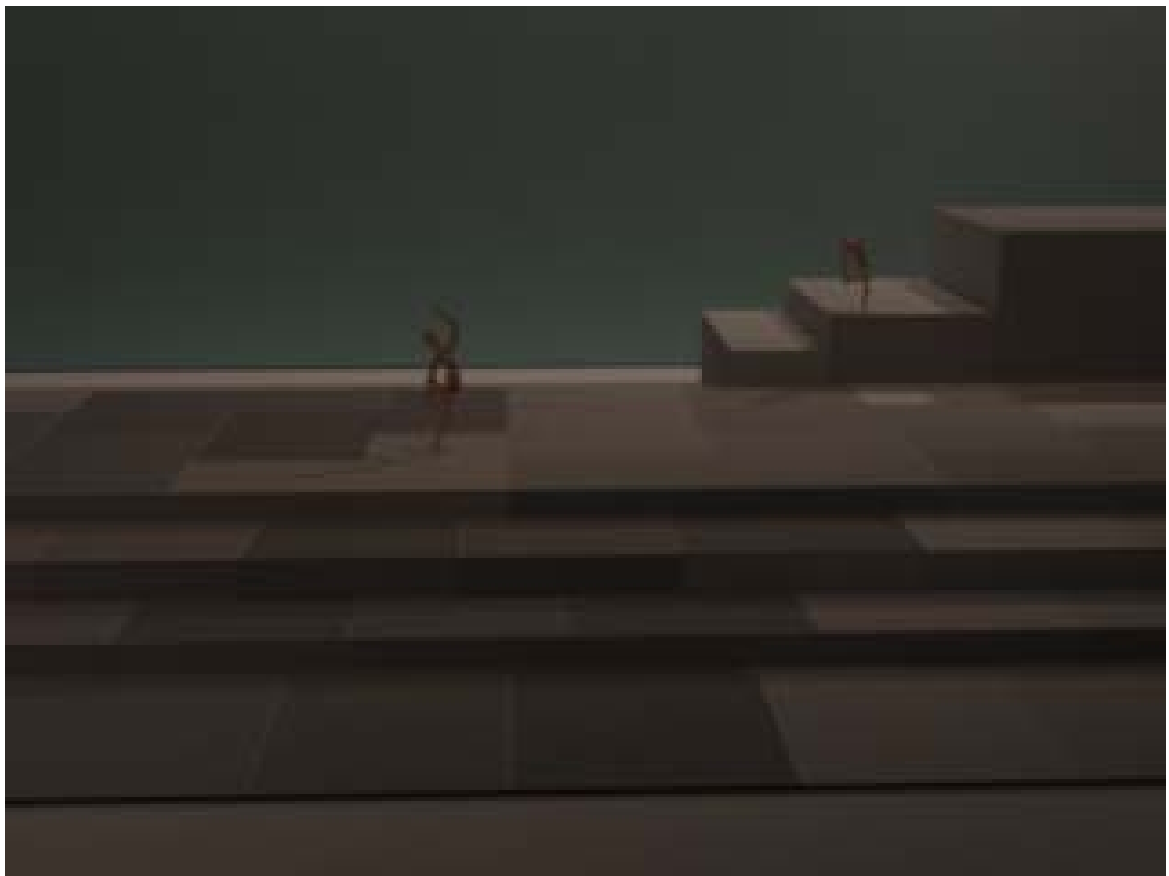


圖 9 The curtain of the sky, 1909



圖 10 《Prometheus》, 1909



圖 11 《Prometheus》，1909



圖 12 《Prometheus》，1909



圖 13 Forest Glade, 1909



圖 14 Forest Glade, 1909



圖 15 tidings brought to Mary, 1913



圖 16 《Hamlet》-Act 1, 1922



圖 17 《Hamlet》 Act 3, 1922



圖 18 《Tristan and Isolde》 -Act 2, 1923





圖 19 《*Das Rheingold*》 - scene 1, 1924



圖 20 《*Little Eyolf*》, 1924



圖 21 《Little Eylof》 - Act 3, 1924



圖 22 《Die Walkure》 - act 1, 1925

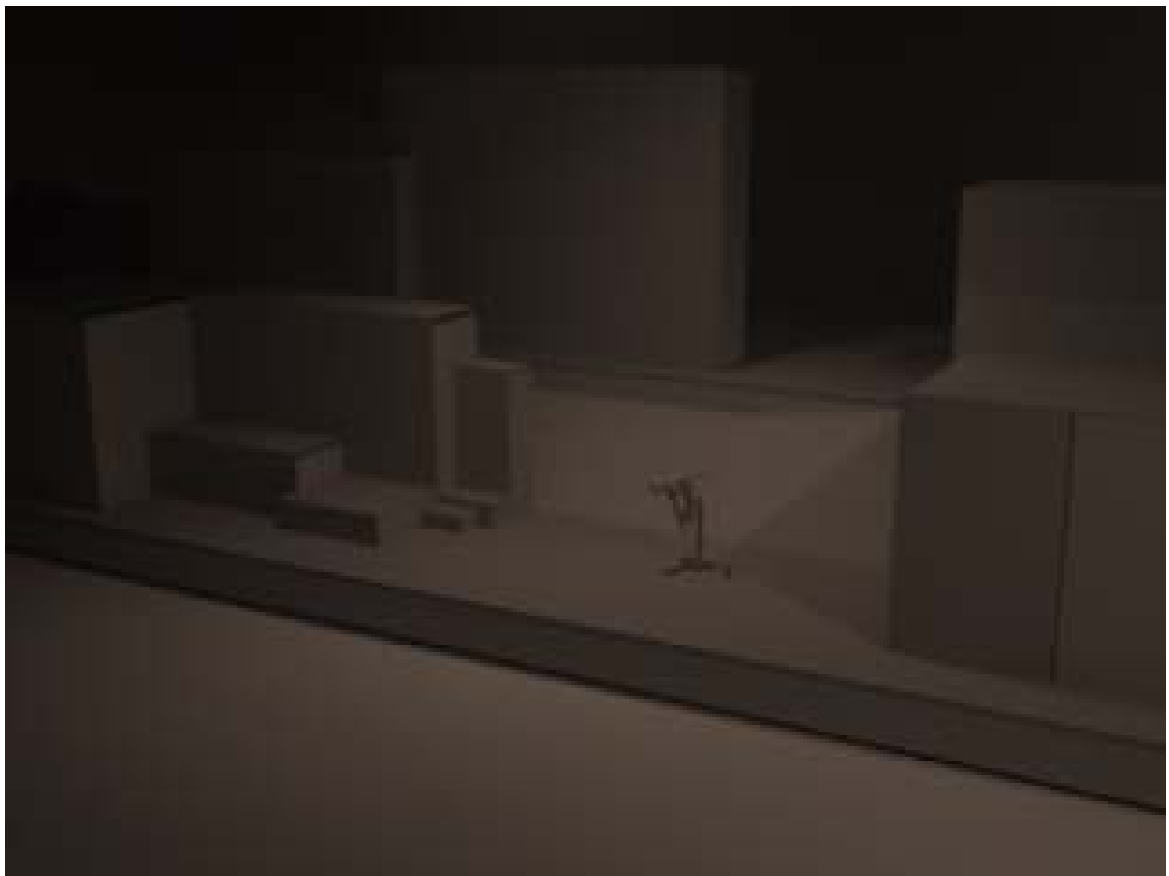


圖 23 《Die Walkure》 - act 2, 1925

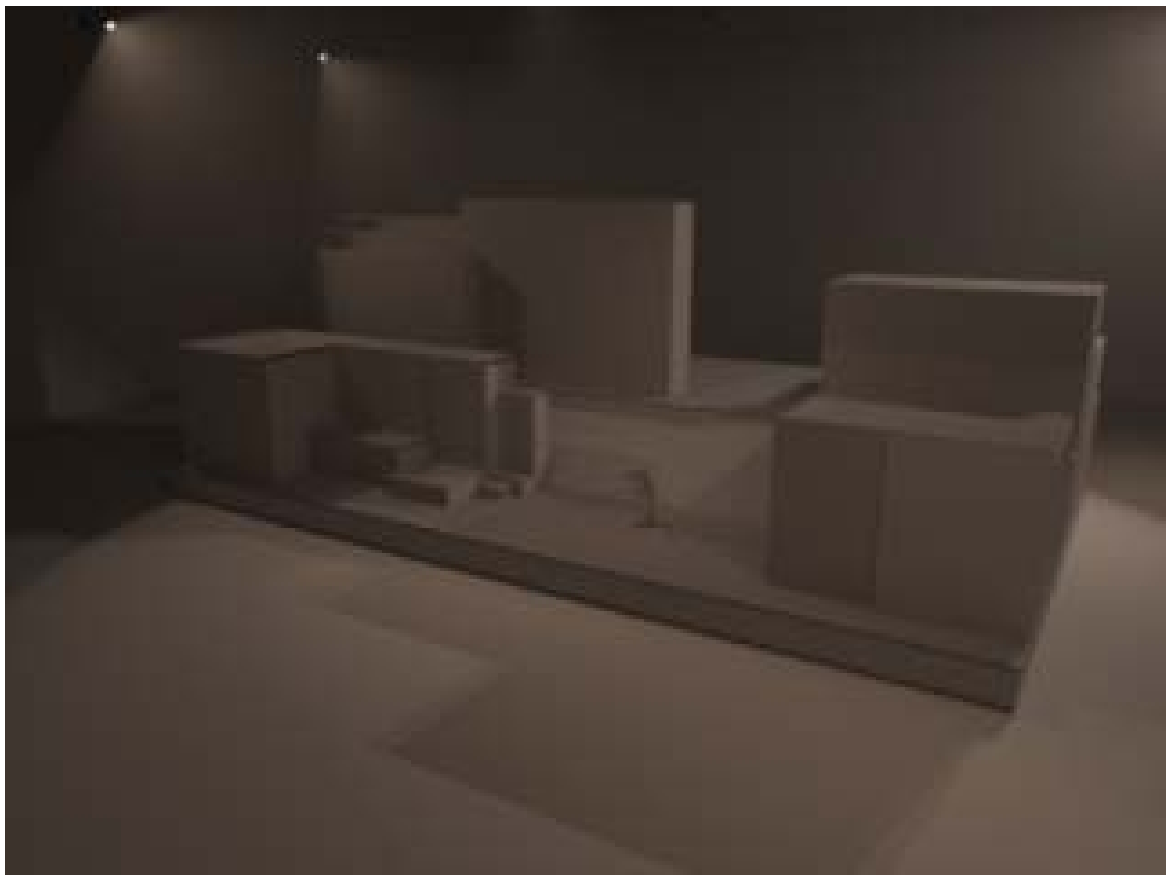


圖 24 《Die Walkure》 - act 2, 1925



圖 25 《Tristan and Isolde》 - Act 3, 1925



圖 26 《Iphigenie en Aulide》, 1926



圖 27 《Orefo》 - Act 1, 1926



圖 28 《Orefo》 - Act 2, 1926



圖 29 《King Lear》, 1926

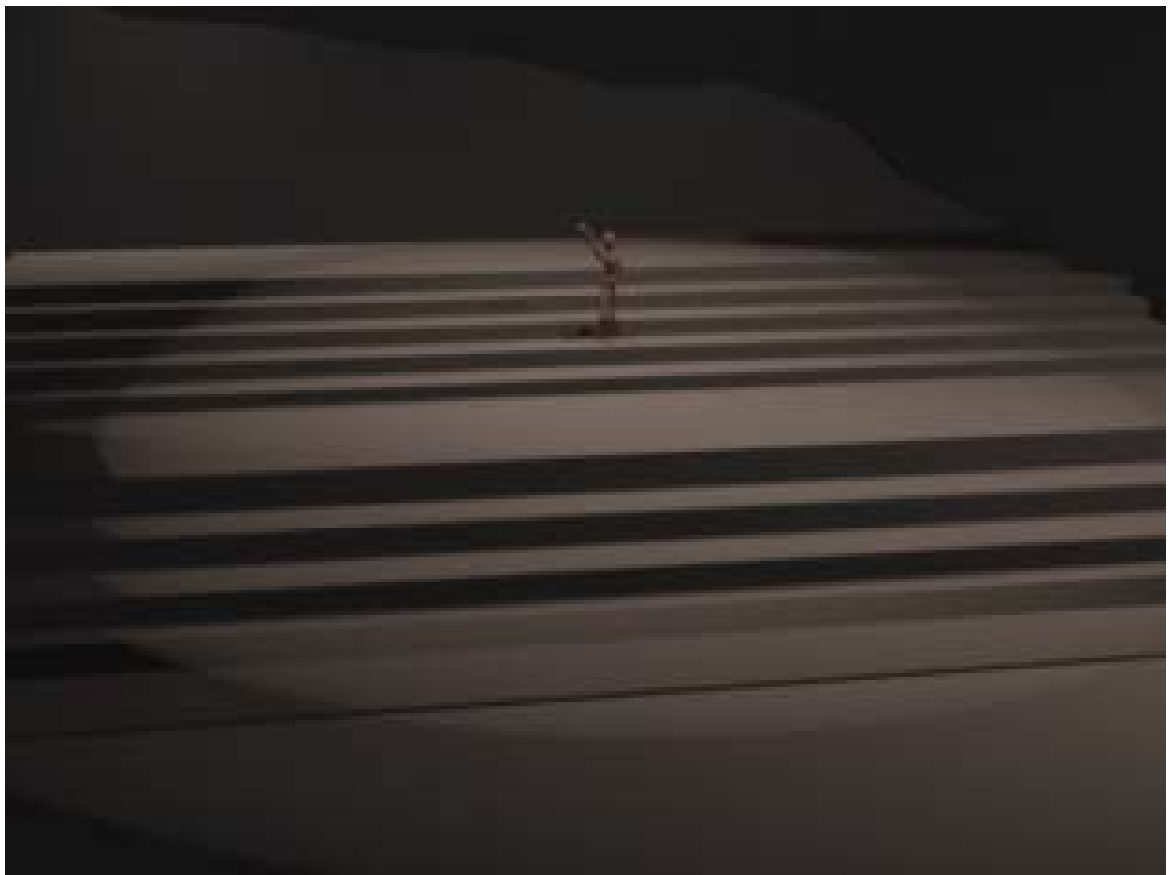


圖 30 《King Lear》 - Act 3, 1926



圖 31 《King Lear》 - Act 3, 1926



圖 32 《King Lear》 - Act 3, 1926



圖 33 《King Lear》 - Act 3, 1926



圖 34 《King Lear》 - Act 3, 1926



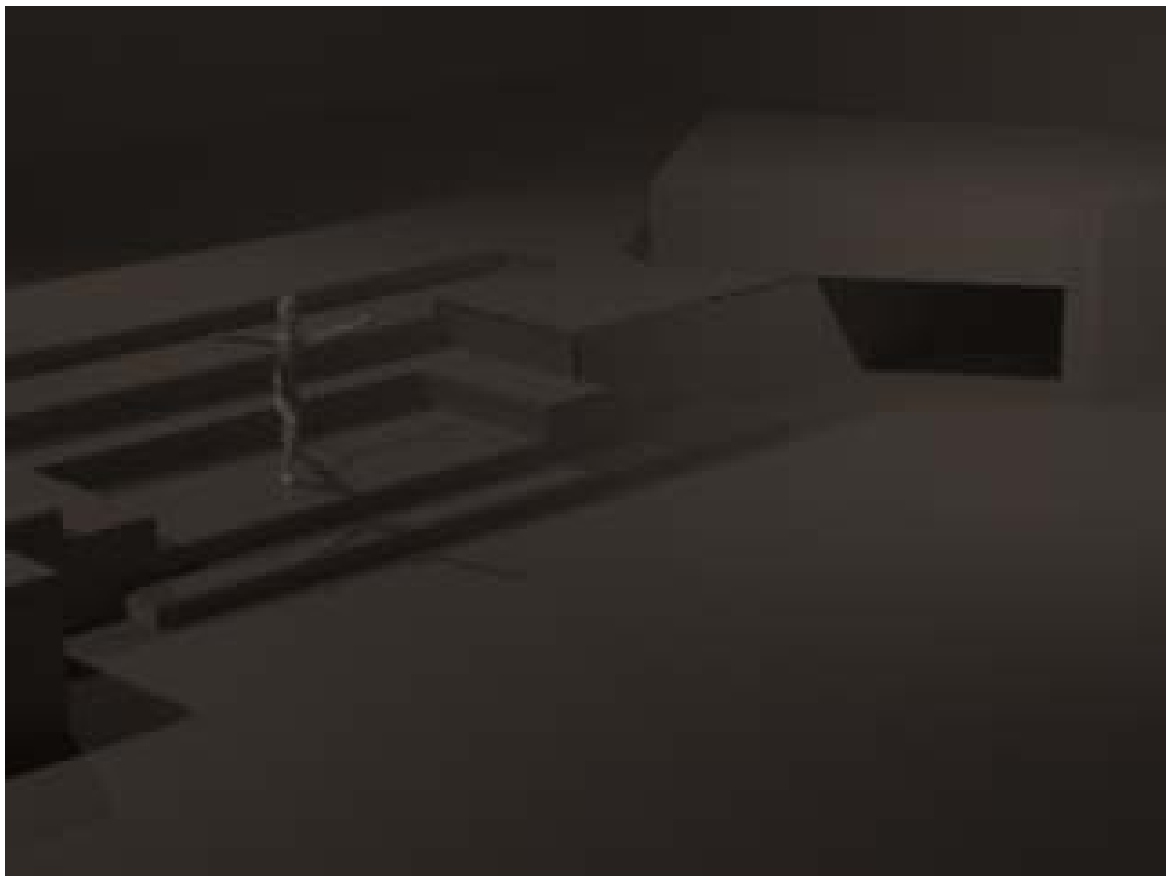


圖 35 《*Das Rheingold*》



圖 36 《*Ring*》 -Rock of the Valkyrie



圖 37 《*Das Rheingold*》 - Scene 2

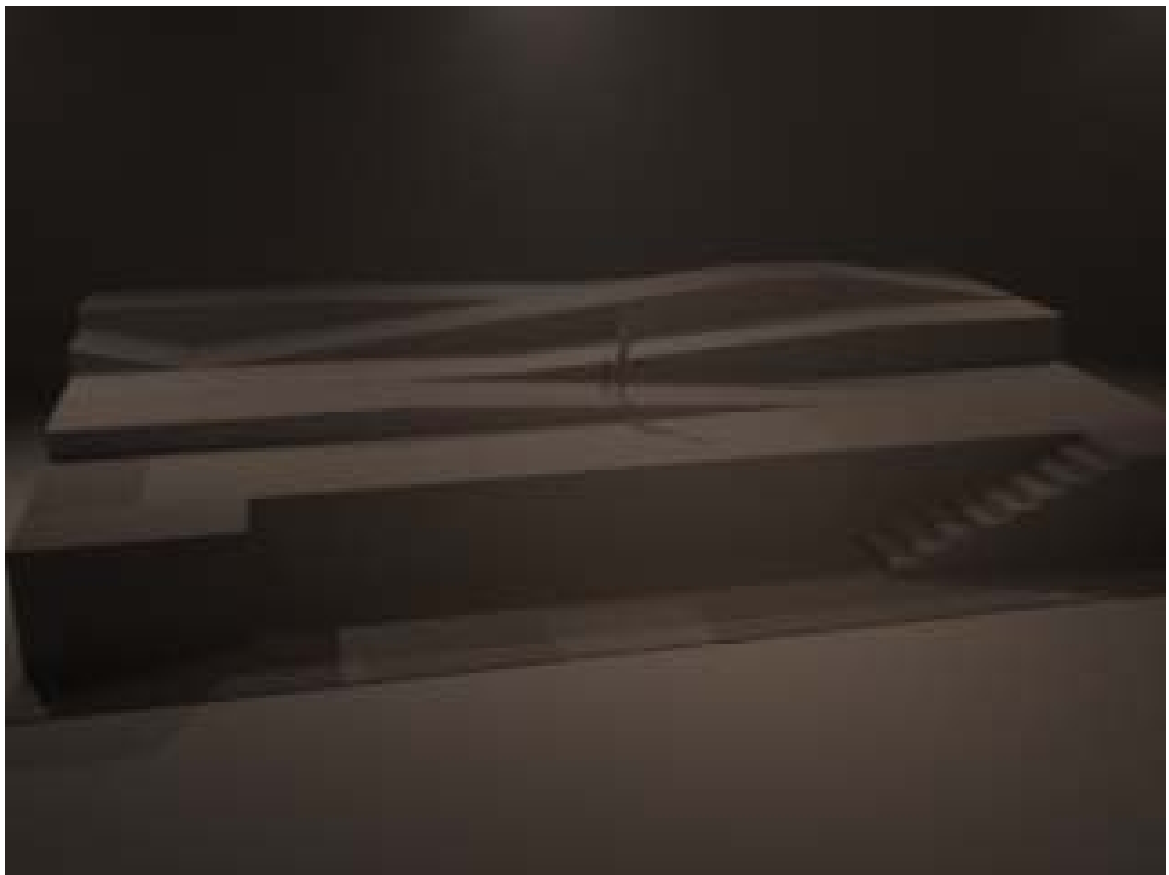


圖 38 《*Elysian Fields*》 - Act 2



圖 39 《Hellerau》



圖 40 《Hellerau》



圖 41 《*Iphigenia in Tauris*》 - Act 1



圖 42 《*Lohengrin*》 - Act 2

## 後記

### 阿匹亞著作簡表

下列阿匹亞所有文章著作，其中若已知確切寫作年份，直接附記於名稱後。以德文標示者，則代表其文章只有德文版且手稿已遺失。

#### 專書(Books)

*La Mise en Scène du drame wagnerien. 1892-1894*  
(*The Staging of the Wagnerian Drama*).

Paris: Léon Challey. 1895.

*La Musique et la mise en Scène. 1894-1896.*

Berne: Theaterkultur Verlag. Schweizer Theater Jahrbuch. No. 38-39. 1963.

*Die Musik und die Inszenierung.* Munich: Bruckmann. 1899.

*Music and the Art of the theatre.* Coral Gables, Fla: University of Miami Press. 1962

*The Work of living Art.* 1921

#### 散文(Essays)、文章(Articles)、脚本(Scenarios)

“Das Rheingold”, Scenario. c.1891

“Die Walkuere”, Scenario. c.1891.

“Siegfried”, Scenario. 1892. “”

“Die Gotterdaemmerung”, Scenario. 1892.

“Comments on the Staging of The Ring of the Nibelung”,  
c.1891-1892.

“Parsifal”, Scenario. c.1896.

“The Staging of Tristan and Isolde”

“Idea on a Reform of our Mise en Scène”, c.1900.

“The Auditorium of the Prinzregenten-Theater”

“Manfred” Scenario. 1903.

“Introduction to my Personal Notes”, 1905.

“Return to Music”

“Comments on the Theatre”

“Answer to the Questionnaire”

“Style and Solidarity”

“Eurythmics and the theatre”

“The Origin and Beginning of Eurythmics”

“Eurythmics and the Light”

“About the costume for Eurythemics”

“The Mise en Scene as Means of Expression”  
 “Music and the Setting”  
 “While Listening to the Organ in Saint-Pierre”  
 “Festivals of the Jaques-Dalcroze Institute”  
 “Preface to the English Edition of Musik und Inszenierung”, 1918  
 “Actor, Space , Light, Painting”  
 “Carmen” Scenario, fragment, c. 1920.  
 “Reflections on Space and Time”  
 “Art is an Attitude”, c. 1920.  
 “The Former Attitude”, c. 1920.  
 “Theatrical Production and Its Prospects in the Future”, c. 1921.  
 “A Dangerous Problem”, 1921.  
 “New Forms”, 1921.  
 “The Gesture of Art”, 1921.  
 “After Reading Port-Royal by Saint-Beuve”, 1921.  
 “Living Art or Dead Nature?”, c. 1922  
 “The Theme”, 1922.  
 “The Intermediary”, 1922.  
 “Monumentality”, 1922.  
 “Picturesqueness”, c. 1922.  
 “The Child and Dramatic Art”  
 “*A Propos de l'enfant et l'art dramatique*” (published in Germany only  
 and the manuscript has been lost )  
 “Man is the Measure of All Things” August, 1923  
 “The Mastersingers”, Scenario, 1922  
 “*Tristan et Iseult*”, 1923  
 “Introduction to the Performances of Tristan and Isolde under the  
 Direction of A. Toscanini at La Scala in Milan”, 1923.  
 “*La Preparation de `Tristan` à la Scala*”  
 “*Tristano e Isotta à La Scala*”  
 “*Das Rheingold*”, Scenario. 1924  
 “*Die Walkuere*”, Scenario. 1924  
 “*Siegfried*”, Scenario. 1924  
 “*Die Goetterdaemmerung*”, Scenario. 1924  
 “*Mise en scène pour Promothée*”, Scenario, fragment. 1924  
 “The Reform and the Theatre at Basel”  
 “Theatrical Experiences and Personal Investigations”, 1922-1924.

“The Art of Living Theatre”, 1925.  
“Richard Wagner and Theatrical Production”  
“the problem of Stylized Settings for Richard Wagner’s works ”  
“*Iphigenie en Tauride*” Scenario, fragment. 1926.  
“*Lohengrin*” Scenario. 1926.  
“Macbeth” Scenario. (lost)  
“Fiction”, c. 1926.  
“Mechanization”, c. 1926  
“A lecture for America”, 1926.  
“preface to the edition of My Essays in One Volume”, 1926.  
“Goethe’s Faust. Part One”, 1927-1928.  
“Adolphe Appia’s curriculum Vitae Written by himself”, 1927  
“Some thoughts and Quotes”

#### 阿匹亞國際演講發表

1921 年於瑞士日內瓦  
1923 年於義大利米蘭  
1925 年於瑞士蘇黎世  
1927 年於德國萊比錫(Leipzig)

#### 阿匹亞設計展年表

1909 年於德國達姆城(Darmstadt)  
1913 年於德國曼瀚市(Mannheim)  
1914 年於瑞士蘇黎世及德國科隆(Zurich & Cologne)  
1918 年於瑞士日內瓦(Geneva)  
1922 年於荷蘭阿姆斯特丹及英國倫敦(Amsterdam & London)  
1923 年於義大利米蘭(Milan)  
1924 年於瑞典斯德哥爾摩及巴什爾(Stockholm & Basel)  
1925 年二度於瑞士蘇黎世(Zurich)  
1927 年於德國馬格德堡(Magdeburg)

## 第四章 結論與建議

阿匹亞認為戲劇藝術可分為二大元素：藉由演員發聲的話語、聲調及樂團的樂器；以及演出製作的視覺元素。<sup>1</sup>阿匹亞在〈音樂與舞臺布景〉(“Music and Stage-setting”)內之圖繪呈現表達前所未見的統一性與精簡。當時代舞臺畫面的問題由於繪景技法及寫實目的，「平面化」，且缺乏「塑形立體」。過於誇張的透視布景，高度不及於頭的門，演員害怕破壞視覺幻覺而不敢靠牆等奇異舞臺景象；彩繪布景的尺寸過大，而演員肢體過小，比例過於懸殊，一旦布景之焦點在繪景裝飾，舞臺畫面不過是表達文字的「彩色描繪」(color illustration)，<sup>2</sup>造成視覺上的失焦，都是當時舞臺美學令人不悅的問題。布景設計的重點轉至演員移動、「生活」的舞台地板平面，由木製平台，斜坡，石塊及植物建構成多層立面高低、平面疊層組合之多層次空間。空間包含靜態與動態的形式，而舞臺空間設計元素則為垂直發展的彩繪布景、平面延伸的地板、移動的演員及光所照明的空間。舞台設計美學目的是如何結合上述元素，創造統一整合的空間。阿匹亞首次拋棄彩繪布景及彩繪建築細節的舞台樣貌，將演員視為設計考量的原始中心，唯有將舞台上的各個元素與演員相融合關聯，創造立體的布景相襯立體的人體，用「雕塑」的觀念思考舞臺布景，擺置立體塑形的物件，營造非對稱、空間量體的三度空間平衡，創造整合統一的舞台風貌。

光是所有劇場舞臺視覺元素中最容易、最快被感知的媒介，一則因為其本身之速度，二則可能因為人類畏懼黑暗的心理反應。阿匹亞認為建立「塑形」的燈光照明是整合布景的唯一途徑，均勻分佈的大片光提供基本照明，三度空間立體物件藉此具備對比強烈的亮暗光影，遠比平面的彩繪布景來得更具生命力，燈光與布景才足以成為舞台設計之表現媒介。光如同音樂一般，直接表達人類情感。他為當時舞臺燈光明提綱挈領，燈光不僅統一舞臺布景，提示氛圍及環境，而且是強調演出戲劇價值的技法，擴大延伸情感反應。近代相當多的藝術家尋求擴展戲劇藝術概念，努力於改革表演空間和環境。如雅克·柯潑(Jacques Copeau)，安東尼·亞陶(Antonin Artaud)，葛羅托斯基(Jerzy Grotowski, 1933 - 1999)，理查·謝喜納(Richard Schechner)，約瑟夫·蔡金(Joseph Chaikin)，李名覺及聶光焱等。

原研究計畫為兩年期計畫，排定第二年蒐集近代重要之舞臺及燈光設計家作品，將此兩者作一個概觀性之交叉分析探討，應繼續進行相關研究，希望可以從此過程中尋找到劇場設計史變革之軌跡。

研究執行過程遇到不少困難，其一為圖書資料蒐集不易，有些書籍已出版多年，甚而已絕版，若要全面性地蒐集，需要相當長的時間。另一困難為語言問題，文章目對於此困難將從其他談論阿匹亞的著作中尋求建構設計理念之相關佐證立論。

數位科技進入劇場造成的改變勢不可擋。過去仰賴大量人力的舞台及燈光技術，可能因數位控制訊號與驅動機械的結合，人力愈加精簡，操控更為精準。數位虛擬軟體透過電腦科技呈現燈光設計者的創意與意象，提高創作品質的掌控，保存設計的動態原創資料，並提供數位化教育資源。數位虛擬設計創作溝通潛力無限，

<sup>1</sup> 見 Appia, Adolphe. *Music and the Art of the Theatre*. 頁 28。

<sup>2</sup> 〈Theatre Arts Monthly〉, August, 1932, 頁 635。



藝術創作與數位多媒體的關係更加密切，高科技產品勢必改變產業結構，多平台整合的表演藝術文化必然是這個世紀的創意主流。未來應持續發展戲劇史料數位虛擬重建，更進一步地結合多媒體平台整合數位虛擬技術，以動畫的方式重新呈現過去沒有視覺資料的歷史。

本計畫預期除完成論述阿匹亞設計理論之文章外，輔以電腦虛擬舞台畫面說明。爾後之研究則建議尋找其他具研究價值之表演藝術專題進行相類似之探討，如台灣劇場史料、演出數位視覺重建，並希望提供藝術創作者了解及使用虛擬軟體之技能，為其舞台藝術創作作品提供極佳之「預視」效果，進而得以妥善掌控藝術呈現成果及製作成本。

## 參考文獻

中文：

Parramón's Editorial Team 著，曾文中譯：《光與影的秘密》，台北：三民書局，1997年9月。

古碧玲著：《劇場園丁聶光炎》，台北：時報文化，2000年12月。

朱靜美著：《意象劇場：非常亞陶》，台北：揚智文化事業股份有限公司，1999年11月。

李道增著：《西方戲劇·劇場史》，北京：清華大學出版社，1999。

林克華，王婉容著：《舞台光景：林克華的設計與沉思》，台北：遠流出版事業股份有限公司，2003年8月。

金長烈等著：《舞台燈光》，北京：機械工業出版社，2004。

英文：

Appia, Adolphe. *The Work of Living Art & Man is the Measure of All Things*. Edit by Barnard Hewitt. Coral Gables: University of Miami Press, 1962

Appia, Adolphe. *Music and the Art of the Theatre*. Edit by Barnard Hewitt. Coral Gables: University of Miami Press, 1981

Beacham, Richard C. *Adolphe Appia: Artist and Visionary of the Modern Theatre*. Coventry, U.K.: University of Warwick, 1994

Beacham, Richard C. *Adolphe Appia: Texts on Theatre*. London and New York: Routledge, 1993

Bellman, Willard F. *Lighting the Stage: Art and Practice*. San Francisco, California: Chandler Publishing Company, 1967

Bergman, Gösta M. *Lighting in the Theatre*. Uppsala: Almqvist & Wiksell International, 1977

Brockett, Oscar G. *History of The Theatre*, 6<sup>th</sup> ed. Needham Heights, MA: Allen and Bacon, 1990

Essig, Linda. *The Speed of Light*. Portsmouth, NH.: Heinemann, 2002

Fraser, Neil. *Stage Lighting design-A Practical Guide*. Ramsbury, Marlborough: The Crowood Press Ltd, 2001

Gillette, J. Michael. *Designing with Light*. Palo Alto, Calif.: Mayfield Publishing,

1978

- . *Theatrical Design and Production*. Mountain View, Calif.: Mayfield Publishing, 1992
- Hartnoll, Phyllis. *The Theatre: A Concise History*. 3rd ed. London: Thames & Hudson, 1998.
- Henderson, Mary C. *Mielziner*. Broadway, New York: Watson-Guptill Publications, 2001
- Izenour, George C. *Theatre Technology*. 2nd ed. New Haven: Yale University Press, 1996.
- Keller, Max. *Light Fantastic : The Art and Design of Stage Lighting*. New York: Prestel Veriag, 1999
- Kernodle, George. Kernodle, Portia and Pixley, Edward. *Invitation to the Theatre*. 3rd ed. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich, Inc, 1985
- McCandless, Stanley. *A Method of Lighting the Stage*. 4th ed. New York: Theatre Arts Books, 1958
- Parker, W. Oren, and Harvey K. Smith. *Scene Design and Stage Lighting*. 4th ed. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979
- Pilbrow, Richard. *Stage Lighting Design*. New York: Design Press, 1997
- Reid, Francis, *Lighting the Stage*. Oxford: Focal Press, 1995
- Sellman, Hunton D. *Essentials of Stage Lighting*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc. 1972
- Shelley, Steven Louis. *A Practical Guide to Stage Lighting*. Woburn: Focal Press, 1999
- Stadler, Edmund. *Adolphe Appia*. London: Victoria and Albert Museum, 1970
- Sudjic, Deyan. *The Lighting Book*. New York: Crown Publishers, Inc., 1985
- Volbach, Walther R. *Adolphe Appia, Prophet of the Modern Theatre: A Profile*. Middletown , Conn: Wesleyan University, 1968
- Williams, Bill. “A History of Light and Lighting.” 1999.  
<http://www.mts.net/~william5/history/hol.htm>.