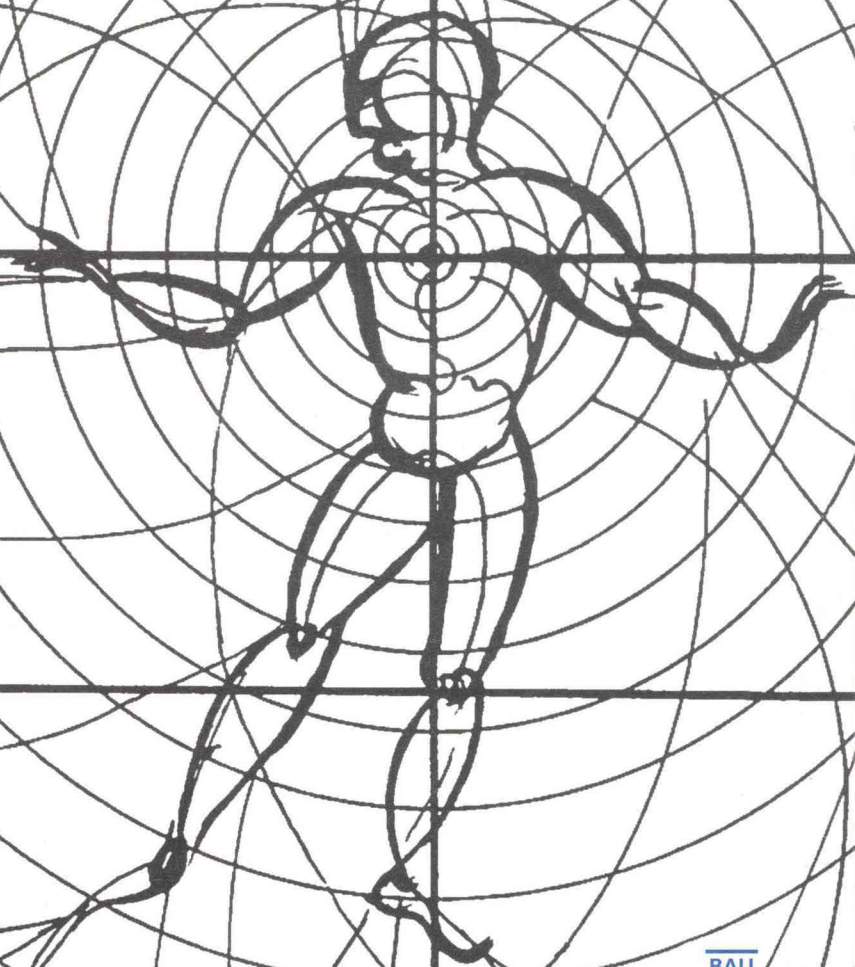


The Theater of the
BAUHAUS

包豪斯舞台

[德] 奥斯卡·施莱默 等著
周诗岩 译



这是本世纪在美学上意义最为重大的出版物之一。

——《戏剧艺术》(Dramatics) 杂志

对一个特定时期而言，这是一本至关重要的剧场之书。

——《进步建筑》(Progressive Architecture) 杂志
(后更名为《建筑》杂志)

这本书反映了包豪斯在舞台工作坊这一特定领域中的探索。在包豪斯这个共同体中，奥斯卡·施莱默扮演了一个关键角色。

奥斯卡·施莱默的文学遗产在形式和内容方面堪称经典，特别是由他撰写的《人与艺术形象》一章，也是本书最重要的文章。在这篇文章中，他以隽美而简洁的文风为舞台艺术演员确立了一些基本的价值，以清晰且克制的思考强调了在视觉中的个人。这些写作有着广阔而恒久的生命力。

——瓦尔特·格罗皮乌斯(包豪斯创始人)

这本书展现了至今看来仍然非常广博多样的，并且一定程度上还相互对抗着的剧场与舞台实践方法，它们处于魏玛包豪斯时期和德绍包豪斯时期之间的情境中。此书出版时，施莱默是否会在德绍继续他的舞台工作，他是否能最终将一种新的人造人类形象视觉化，以及某种刻板的机械化剧场是否将变成包豪斯的中心主题，这一切都还没有明朗。这就是为什么，我们有可能把这本书视为愿景之书，或者视之为关于诸多开放性的观念的档案。它至今仍为我们提供着具有特殊价值的包豪斯的想象力。

——托尔斯坦·布鲁姆(德绍包豪斯基金会研究员、艺术家、策展人)



上架建议：艺术理

ISBN 978-7-515



定价：39.80元

BAU
丛书
01

The Theater of the
BAUHAUS

包豪斯舞台

[德] 奥斯卡·施莱默 等著
周诗岩 译



金城出版社
GOLD WALL PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

包豪斯舞台/ (德) 施莱默等著; 周诗岩译. —北京: 金城出版社, 2014. 3
书名原文: The theater of the bauhaus
ISBN 978-7-5155-0906-8

I. ①包… II. ①施…②周… III. ①艺术理论—文集 IV. ①J0-53

中国版本图书馆CIP数据核字 (2013) 第298478号

Copyright © 2014 GOLD WALL PRESS, CHINA

本作品一切中文权利归**金城出版社**所有, 未经合法许可, 严禁任何方式使用。

包豪斯舞台

作 者 (德) 施莱默 等
译 者 周诗岩
责任编辑 雷燕青
开 本 720毫米×960毫米 1/16
印 张 8.5
字 数 140千字
版 次 2014年3月第1版 2014年3月第1次印刷
印 刷 北京市十月印刷有限公司
书 号 ISBN 978-7-5155-0906-8
定 价 39.80元

出版发行 **金城出版社** 北京市朝阳区和平街11区37号楼 邮编: 100013
发行部 (010) 84254364
编辑部 (010) 84250838
总编室 (010) 64228516
网 址 <http://www.jccb.com.cn>
电子邮箱 jinchengchuban@163.com
法律顾问 陈鹰律师事务所 (010) 64970501

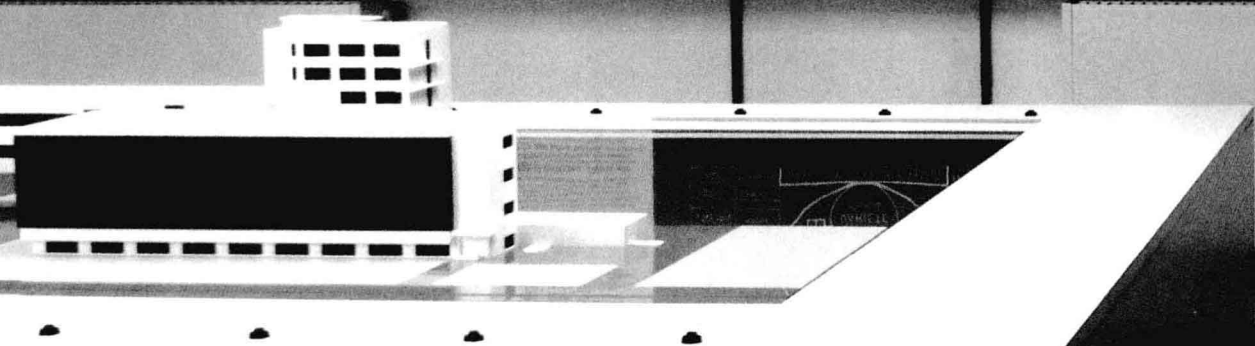
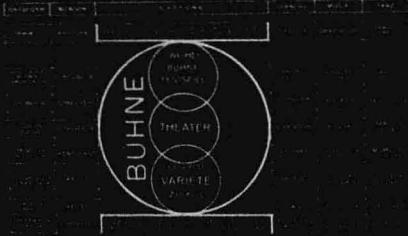
die
unverändert
Anzahl
einzelne
Konten
des
Kontos
1971
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025
2026
2027
2028
2029
2030

Das Bühnen- und Theaterwesen in der DDR von 1949 bis 1989

Das Theater in der DDR hat sich in den Jahren 1949 bis 1989 erheblich verändert. In der ersten Hälfte der 1950er Jahre wurde das Theater durch den Nationalsozialismus und den Zweiten Weltkrieg fast vollständig zerstört. In der DDR wurde das Theater als ein wichtiges Element der kulturellen Erziehung angesehen. Es wurde durch den Staat gefördert und die Theater wurden in die Dörfer gebracht. In den 1960er Jahren wurde das Theater durch den Sozialistischen Realismus geprägt. In den 1970er Jahren wurde das Theater durch den Sozialistischen Realismus geprägt. In den 1980er Jahren wurde das Theater durch den Sozialistischen Realismus geprägt.

Das Theater in der DDR hat sich in den Jahren 1949 bis 1989 erheblich verändert. In der ersten Hälfte der 1950er Jahre wurde das Theater durch den Nationalsozialismus und den Zweiten Weltkrieg fast vollständig zerstört. In der DDR wurde das Theater als ein wichtiges Element der kulturellen Erziehung angesehen. Es wurde durch den Staat gefördert und die Theater wurden in die Dörfer gebracht. In den 1960er Jahren wurde das Theater durch den Sozialistischen Realismus geprägt. In den 1970er Jahren wurde das Theater durch den Sozialistischen Realismus geprägt. In den 1980er Jahren wurde das Theater durch den Sozialistischen Realismus geprägt.

SCHEMA FÜR BÜHNE, KULT UND VOLKSFEST, UNTERSCHIEDEN NACH



VORLESUNG



Text on a wall panel, likely a historical or theoretical text related to design or architecture.

译丛总序

BAU，超越建筑与城市——当代-历史条件中的包豪斯

（一）

包豪斯（Bauhaus）在上世纪那个“沸腾的20年代”，扮演了重要的、颇具神话色彩的角色。它从未宣称要传承某段“历史”，它以基础课程取而代之，它被认为是“反历史主义的历史性”……但是相对于当下的“我们”，它似乎已经是公认的“历史”了。几乎所有设计与艺术的专业人员都知道，包豪斯这一理念原型是现代主义历史上不可回避的经典。它甚至经典到了，即使人们不知道它为何经典，也知道关于它的诸多经典论述，即使人们不知道历史，也知道将这一颠倒了“房屋建造”（haus-bau）而杜撰出来的“包豪斯”，视作历史。

它甚至过于经典到了，即使人们不知道这些论述，不知道它的命名由来，它的理念与原则也已经在设计与艺术的基础课程中得到了广泛的实践。对公众而言，包豪斯或许就是一种风格。无须讳言，正在当前中国工厂中代加工和山寨的被称为“包豪斯”的家具，同任何被称为其他名字的家具一样，围绕着如何创建品牌并使其脱颖而出的问题，尽管“包豪斯”之名曾经与一种对超越特定风格的普遍性法则的追求紧密相连。

（二）

历史的“包豪斯”，作为一所由美术学院和工艺美术学校组成的教育机构，被看做是设计史、艺术史的历史的某一开端。但是我们如果仍然把包豪斯当做设计史的对象去研究，从某种意义上而言，只能是一种同义反复。透过阐释、元阐释到实践、社会生产的几个层次，我们可以将“一切历史都是当代史”这句话的意义推至极限：一切被我们当下称为“历史”的，都只是为了成为其自身情境中的实践，因此它必然是“当代”的实践。

因此，历史档案需要重新历史化。只有把我们当下的社会条件写入这一历史的情境中，不再预设将包豪斯作为已经凝固的历史档案和历史经典，这一“写入”才可能成为我们

与当时的实践者之间的对话。它是对“历史”本身之所以存在的真正条件的一种评论。历史的“包豪斯”不仅是时间线上的一个节点，它已经融入我们当下的情境，或者说，已经构成了当代条件下的包豪斯情境。然而“包豪斯情境”并非仅仅是一个既成事实，当我们与包豪斯档案在当下这一时间点上再次遭遇时，历史化将以一种颠倒的方式再次发生，意即历史的“包豪斯”构成了我们的条件，而我们的当下成为“包豪斯”未曾遭遇过的情境。

这意味着必须将“当代-历史”条件的转变，放置在“当代”包豪斯的视野中，才能更为切要地解读和译出那些曾经的文本。历史的包豪斯提出的目标，“艺术与技术的联合”，已经从机器生产、新人构成、批量制造，转变为网络通讯、生物技术与金融资本的全球新模式。它所处的两次世界大战之间的帝国主义竞争关系，已经扩编为由此而来的向美国转移的中心与边缘的关系，以及在国际主义名义下的新帝国主义，或者说由跨越国家边界的空间、经济、军事等机构联合的新帝国等等。

只有将“当代”看做是“超脱历史地去承认历史”，才可能在构筑经典的同时，瓦解这一历史之后的经典话语。包豪斯不再仅仅是设计史、艺术史中的历史，我们希望通过对其档案的重新历史化，将它为所处的那一现代时期的不可能，提供的可能性条件，转化为重新派发给当前的一部思想的、社会的、革命的历史。对应于这部历史，包豪斯研究将是一种具体的、特定的、预见性的设置，而不是一种普遍方法的抽象而系统的事业，后者沉浸在“终会有某个更为彻底的阐释版本存在”的幻象之中。

（三）

陆续出版于1925至1930年间的“包豪斯丛书”（*Bauhausbücher*）作为包豪斯德绍时期发展的主要里程碑之一，是一系列富于冒险性和实验性的出版行动的结晶。丛书由格罗皮乌斯（Walter Gropius）和莫霍利-纳吉（Laszlo Moholy-Nagy）合编，一共出版了14本，除了当年包豪斯的教师格罗皮乌斯、莫霍利-纳吉、施莱默（Oskar Schlemmer）、康定斯基（Wassily Kandinsky）、克利（Paul Klee）等人的著作以及师生的作品之外，还包括了杜伊斯堡（Theo van Doesburg）、蒙德里安（Piet Cornelies Mondrian）、马列维奇（Kasimier Severinovich Malevich）等等这些与包豪斯理念相通的艺术家的论述。此外这套丛书曾经计划但最终未能出版的，还有立体主义、未来主义以及勒·柯布西耶（Le Corbusier）等人的文章。

我们于此刻开启“包豪斯丛书”的翻译计划，并不是因为这套被很多学者忽略的丛

书是一段必须遵从的历史。我们更愿意将这一翻译工作看做是促成当下回到设计原点的对话，是适时于这一当下-历史时间点上的实践。重新档案化的计划是一次沿着他们与我们的主体路线潜行的历史展示，它试图在物与像、批评与创作、学科与社会、历史与当下之间建立某种等价关系。这一系列的等价关系，也是对雷纳·班纳姆（Reyner Banham）敏感地将这套“包豪斯丛书”判定为“现代艺术著作中最为集中，同时也是最为多样性的一次出版行动”^[1]的积极回应。

当然，这一系列出版计划，也可以成为面向2019年——包豪斯诞生百年——这一重要节点的令人激动的事件，但是真正促使我们与历史遭遇并再度进入“包豪斯丛书”的是连接起这百年相隔的“当代-历史”条件中的行动的“理论化的时刻”。我们以“包豪斯丛书”的译介为开端的出版计划，无疑与当年的“包豪斯丛书”一样，也是一次面向未知的“冒险的”决断，去论证“包豪斯丛书”的确是一系列的实践之书、关于实践的构想之书、关于构想的理论之书——同时去展示它在自身的实践与理论之间的部署，以及这种部署如何对应着它刻写在文本内容与形式之间的“设计”。

与这一“理论化的时刻”相悖的是，现实中的对包豪斯历史的研究方案已经被隔离在各自分属的专业领域，这与当年包豪斯围绕着“秘密社团”展开的总体理念愈行愈远。如果我们将当下的出版视作再一次的媒体行动，那么关于出版的计划就是媒体行动的媒介，在行动发生之前就对既有边界发起拷问。媒介-历史学家伊尼斯（Harold A. Innis）曾经认为他那个时代的大学体制对知识进行分割肢解的专门化处理是不光彩的知识垄断，“科学的整个外部历史就是学者和大学抵抗知识发展的历史”^[2]。这一情形在我们当前所处的时代并没有发生根本性的扭转，正是学科专门化的弊端，令包豪斯的成果在今天被切割、分派进建筑设计、现代绘画、工艺美术等领域。而“当代-历史”条件中真正的写作，应当向对话学习，让写作成为一场场的论战，并相信只有在所有题材的多方面相互作用中，真正的“发现”与“洞见”才可能产生。正是在此意义上，“包豪斯丛书”被我们视作“历史”中的一次写作的典范，成为支撑我们这一系列出版计划之核心的“基础课程”。

[1] 班纳姆认为这套丛书标志了包豪斯从地方性的表现主义中跳了出来，融入了现代建筑的主流发展中。[英]雷纳·班纳姆（1960）：《第一机械时代的理论与设计》，南京，江苏美术出版社，丁亚雷、张筱膺译，2009。

[2] [加]哈罗德·伊尼斯（1960）：《传播的偏向》，北京，中国人民大学出版社，何道宽译，2003。

(四)

“理论化的时刻”并不是把可能性还给历史，而是要把历史还给可能性。只有在当下社会生产的可能性条件的视域中，才有了“历史”的发生，否则人们为什么要关心历史还有怎样的可能？持续的出版，便是持续地回到包豪斯的发生、接受与再阐释的双重甚至是多重的时间中去。全球化的生产带来的物质产品的景观化，新型科技的发展与技术潜能的耗散，艺术形式及其机制的循环与往复，地缘政治与社会运动的变迁，风险社会给出的承诺及其破产，以及看似无法挑战的硬件资本主义的神话等等，这些新的命题很可能正是“当代-历史”条件中包豪斯情境的多重化身。

多重的可能的时间，以一种共时的方式降临中国，全面地渗入并包围着人们整个的日常生活。正是“此时”的中国，提供了比新自由主义的普遍地形更为复杂的空间条件，让此前由诸多理论描绘过的未来图景，逐渐失去了针对这一现实的批判潜能。这一当代的发生是政治与市场、理论与实践奇特综合的正在进行时，亟需寻求新的开端。因此，“此地”的中国不仅是在全球化状况中重演的某一个区域版本，它剧烈地感受着全球资本与媒介时代的共同焦虑，同时更是反思从特殊性通往普遍性的更为敏感的出发点，是由不同的时空混杂出来的从多样的有限到无限的行动点。时间的配置激发起空间的斗争，撬动着艺术与设计及对这二者进行区分的根基。

辩证的追踪，是识得这些多重化身的必要之法。比如，格罗皮乌斯在《新建筑和包豪斯》（*The New Architecture and the Bauhaus*, 1935）开篇中强调通过“新建筑”恢复日常生活中使用者的意见与能力。如今社会公众的这种能动性已经不再是他当年所说的有待被激发起来的兴趣，而是对应于更多的参与和自己动手的需求，并且目前看来，似乎参与和DIY的需求已经如此的多样，无须再加以激发。然而真正由此转化出的当代问题是，在一个已经被分隔管制的消费社会中，或许被多样的需求制造出来的诸多差异恰恰导致了更深的受限于各自技术分工的眼与手的分离。

再如，格罗皮乌斯1927年为无产阶级剧场的倡导者皮斯卡托制定的总体剧场方案，在历史中未曾实现，而当前的“总体剧场”已经衰变为景观自动装置的隐喻。观众与演员之间的舞台幻象已经打开，剧场本身的边界却没有得到真正的解放。现代性发生的时期，艺术或多或少地运用了更为广义的设计技法与思路，而在《晚期资本主义的文化逻辑》的论述中，艺术的生产更趋于商业化，商业则更多地吸收了艺术化的表达手段与形式。精英文化坚守的、与大众文化对抗的界线事实上已经难以分辨。作为超级意识形态

的资本提供的未来幻象——在样貌上甚至沿袭现代主义的某些总体想象——早已借助专业职能的技术培训和市场运作，将分工和商品作为现实的根本支撑，朝着截然相反的方向运行。它并非将人们监禁在现实的困境中，而是对每个人所从事的专业领域中的想象加以控制，将其安置在单向度发展的进程轨道上，例如在狭义的设计机制中自诩的创新，以及在狭义的艺术机制中自慰的批判。

（五）

当代-历史条件中的包豪斯，让我们回到已经被各自领域的大写历史遮蔽的原点。这一原点对包豪斯情境中的资本、商品形式以及之后的设计职业化的综合反思，它或许将有助于研究者们超越对设计产品的仅仅拘泥于客体的分析，超越以运用为目的的操作性批评，超越缺乏技术批判的陈词滥调和固守进步主义的理论空想。“包豪斯情境”中的实践曾经是这样一种打通，它连接起巴迪欧（Alain Badiou）所说的构成政治本身的“没有部分的部分”^[1]的两面：一面是未被现实政治计入在内的情境条件，另一面是未被想象的“形式”。这里所指的并非是通常意义上的形式，而是一种新的思考方式的正当性。

在包豪斯当年的宣言中，人们可以感受到一种振聋发聩的乌托邦情怀：“让我们建立一个崭新的行会，其中工匠与艺术家互不相轻，亦无等级隔阂。让我们共同创立新的未来大厦，它将融建筑、雕塑和绘画于一体。有朝一日它将从成百万工人手中矗立起来，犹如一个新的信仰的晶莹的象征物升向天国。”

除了第一句中指出了技术与艺术的连接之外，它描绘的是“当代”版本的面向上帝神力的建造事业：从诸多艺术手段融为一体的场景，到出现在宣言封面上由费宁格（Lyonel Feininger）绘制的那一座蓬勃的教堂，跳跃、松动、并不确定的“当代”意象，赋予了包豪斯更多神圣性的色彩，超越了通常所见的乌托邦蓝图。它超越了仅仅对一个特定时代材料、形式、设计、艺术、社会做出更多贡献的愿望，而是“有朝一日”，社群与社会的连接将要掀起的运动：一场以崇高的感性能量为支撑的促进社会更新的激进演练，它选择“晶体”作为闪现着全人类光芒的、面向新的共同体信仰的喻

[1] 没有部分的部分，意指一个元素虽然在系统之内，但在系统中没有它合适的位置。对此概念的详尽讨论，亦可见齐泽克的《敏感的主体》第三章“真理政治学，或作为圣保罗的读者的阿兰·巴迪欧”。

示。我们更愿意相信曾经在整个现代主义运动中蕴含着的突破社会隔离的能量，同样可以在当下的时空中得到有力的释放。

包豪斯初期阶段的一个“作品”，也是格罗皮乌斯的作品系列中最容易被忽视的一个“作品”，布拉克豪斯佐默费尔德（Blockhaus Sommerfeld，佐默费尔德的小木屋），它是“包豪斯第一个集体工作的真正产物”^[1]。里克沃特（Joseph Rykwert）对它的重新肯定，将“建筑的本源应当是怎样的”这一命题，从物的实证引向了对观念的回溯。我们从此类对包豪斯的再认识中，看到了一种我们深为认同的观点，即历史的包豪斯，不仅如通常人们所认为的那样，是对机器生产的时代回应，更是对机器生产时代的超越和反思。我们回溯历史，并不是为了在现有的历史框架中去取证包豪斯遗留给我们的物件，恰恰相反，绕开它们去追踪包豪斯之情境，方为设计之道。我们回溯建筑的历史，如同一次命运的救赎，正如里克沃特在别处所说的，任何公众人物如果要向他的同胞们展示他所具有的“美德”（virtues），那么，建筑学就是他所必须赋予他的命运的一种救赎。我们在此引用这句话，并非为了作为历史的包豪斯而抬高建筑学，而是将美德与命运联系在一起，将个人的行动与公共性联系在一起，方为设计之德。

（六）

阿尔伯特将“美德”理解为在与市民生活和社会有着普遍关联的事务中进行的一些有天赋的实践。如果我们并不强调设计者所谓天赋能力或素养，而是将设计的活动放置在“开端的开端”^[2]，那么我们有理由将现代性的发生与建筑师的命运推回到文艺复兴时期。当时的“美德”综合了上述的设计之道与设计之德，消除了它的“道德”表象。它意指卓越与慷慨的行为，一种赋予形式从内部的部署向外延伸的行为，它将建筑师的意图和能力与“上帝”在造物时的目的和成就，以及社会的人联系在一起。

正是对和谐的关系的处理，使得建筑师自身进入了社会，但是，这里的“和谐”必然是一种新的运动，甚至与它字面意义相反，在包豪斯时期的和谐已经被“构

[1] 这座住宅在吉迪翁编辑的“官方”格罗皮乌斯作品集中并没有提及。参见[美]约瑟夫·里克沃特(1981):《亚当之家》，北京，中国建筑工业出版社，李保译，许焯权译校，2006。

[2] 开端的开端，意指柏拉图对统治与被统治的七种资格的分析中的第七种——“神的选择”——即利用“抽签”的方式来指定“开端”，它是统治的资格的缺乏，一种政治的例外状态，既发出指令，又接受指令。关于此概念的论述可详见[法]雅克·朗西埃(1990):《政治的边缘》，上海，上海译文出版社，姜宇辉译，2007。

型”（Gestaltung）所替代。包豪斯的命名及其教学理念结构图中居于核心位置的“BAU”暗示我们，正是所有的创作活动围绕着“建造”展开，才得以清空历史中的“建筑”，进入到当代-历史条件中的“建造”。因此，建筑师是这样一种“成为”（becoming），他重新建构而不是维持某种关系，他进入社会，将人们聚集在一起；同时他的进入，必然不是通常意义上的进入社会现实，而是面向“上帝”之神力并扰动着现存秩序的“进入”。这一“进入”，在包豪斯整个集体工作的理念中，很容易理解：教师与学生在工作坊中尽管处于合作状态，但是教师决不能将自己的方式强加于学生，而学生的任何模仿意图都会被严格禁止。

包豪斯的历史档案不只作为一份探究其是否被背叛了的遗产，用以纠偏“我们”的行为。它被吸纳为“我们”的历史计划，这意味着如塔夫里（Manfredo Tafuri）所言“透过一个永恒于旧有之物中的概念之镜头，去分析现况”^[1]。作为当代-历史条件中的“政治”，作为已展开在当代的“历史”，它是人类现代性的发生以及对社会更新具有远见的总历史中一项不可或缺的条件。它不断地被打开，又不断地被关闭，正如它自身及其后继机构的历史命运那样，但是，或许只有在这一基础上，对包豪斯的评介及其召唤出来的新研究，才可能将此时此地的“我们”卷入面向未来的反思与实践。

我们需要用包豪斯的方法去批判包豪斯，这是一种既直接又理论的实践。从拉斯金（John Ruskin）到莫里斯（Wilhelm Morris），都想让群众互相联合起来，人人成为新设计师；格罗皮乌斯，想让设计师联合起大资本家，做出新人；而汉斯·梅耶（Hans Meyer），想让设计师联合起群众，做出新社会……每一次对前人的转译，都是正逢其时的断裂。而缺失了作为新设计师、新人、新社会梦想之前提的“联合”，所谓“创新”至多只能强调出个体差异之“新”，它只能让当前的设计师沦为将自身的道德与善意转化为公共展示的群体。在包豪斯百年之后的今天，对包豪斯的批判性“转译”，是对正在消亡中的包豪斯的双重行动，这样一种既直接又理论的实践似乎与建造没有直接的关联，然而它所关注的重点正是，新的“建造”将由何而来？

[1] 塔夫里在《建筑学的理论与历史》导言末尾提出：……历史方法论应当结合发展进程中出现的问题，与历史本身的使命紧密联系在一起，为那些拒绝从日常观念或是神话中吸取灵感的人们净化感情，他们不愿意湮灭在“历史的理性”中。详见[意]曼弗雷多·塔夫里（1968）：《建筑学的理论与历史》，郑时龄译，北京，中国建筑工业出版社，2010。

(七)

柏拉图认为，“建筑师”在建造活动中唯一的当务之急是实践——当然，我们今天应当将理论的实践也包括在内——在柏拉图看来，那些诸如表现人类精神、将建筑提到某种更高精神境界等等的毫无技术和物质介入的决断，并不是建筑师们的任务。在这个意义上，建筑是人类严肃的需要和非常严肃的性情的产物，并通过人类所拥有的最高价值的方式去实现。也正是因为恪守于这一“严肃”与最高价值的“实现”，他将草棚与神庙视作同等，二者间只存在量上的区别，并无质上的不同。我们可以从这一“严肃”的行为开始，去打通已被隔离的“设计”领域，而不是利用从包豪斯的历史遗物中论证出来的“设计”美学，去连接汤勺与城市。

柏拉图把人类所有创造“物”并投入到现实的活动，统称为“人类修建房屋，或更普遍一些，定居的艺术”^[1]。但是投入现实的活动并不等同于通常所说的实用艺术，恰恰相反，他将建造人员的工作看成是一种高尚而与众不同的职业，将其置于更高的位置。这一意义上的“建造”，是建筑与政治的联系，甚至正因为“建造”的确是一件严肃得不能再严肃的活动，必须不断地争取更为全面包容的解决方案，建筑才可能成为一种精彩的“游戏”。

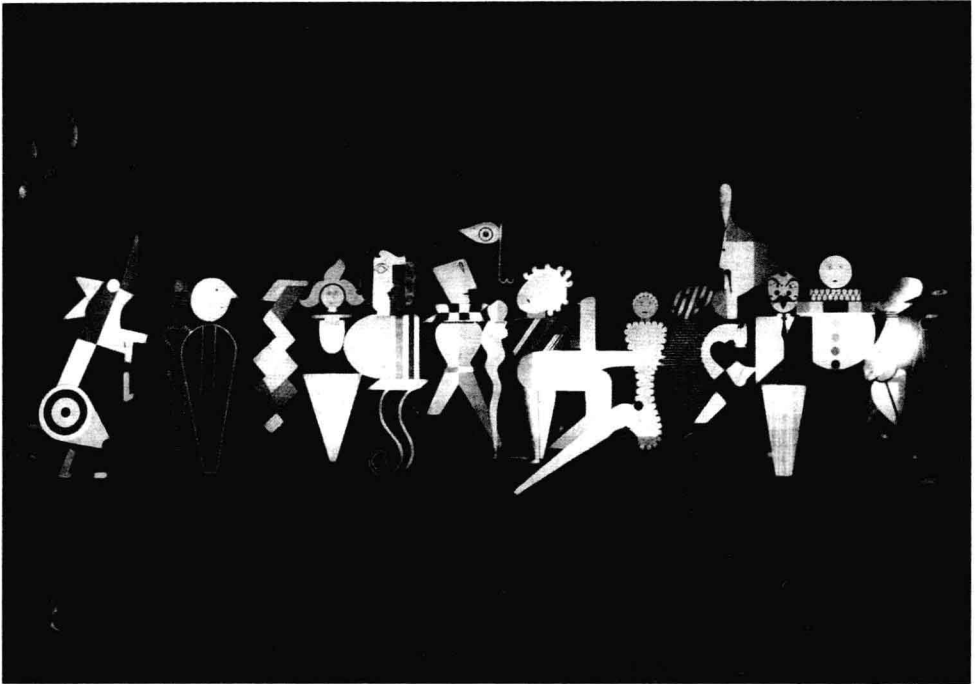
由此我们可以这样去理解“包豪斯情境”中的“建筑师”，因其“游戏”，它远非当前职业工作者阵营中的建筑师，因其“严肃”，它也不是指职业者的另一面，所谓刻意的业余或民间，或加入艺术阵营中的建筑师。诚如塔夫里所指出，包豪斯以及勒·柯布西耶等人在当时并非努力模仿着机器的表象，而是抽身进入机器背后的法则之中。当下的“建筑师”，如果仍愿选择这种态度，则要抽身进入媒介的法则中，抽身进入诸众之中，将就手的专业工具当做可改造的武器，去寻找和激发某种共同生活的新纹理。这里的“建筑师”，位于建筑与建造之间的“裂缝”，它真正指向的是：超越建筑与城市的“建筑师的政治”。

超越建筑与城市 (Beyond Architecture and Urban), 是为BAU, 是为“BAU丛书”之序。

王家浩

2013年10月于上海

[1] 根据希腊人类学家马诺利斯·安德尼克斯对柏拉图的研读析出，详见〔希腊〕安东尼·C·安东尼亚德斯（1992）：《建筑诗学》，北京，中国建筑工业出版社，周玉鹏、张鹏、刘耀辉译，2006。



《形象橱柜》(THE FIGURAL CABINET)

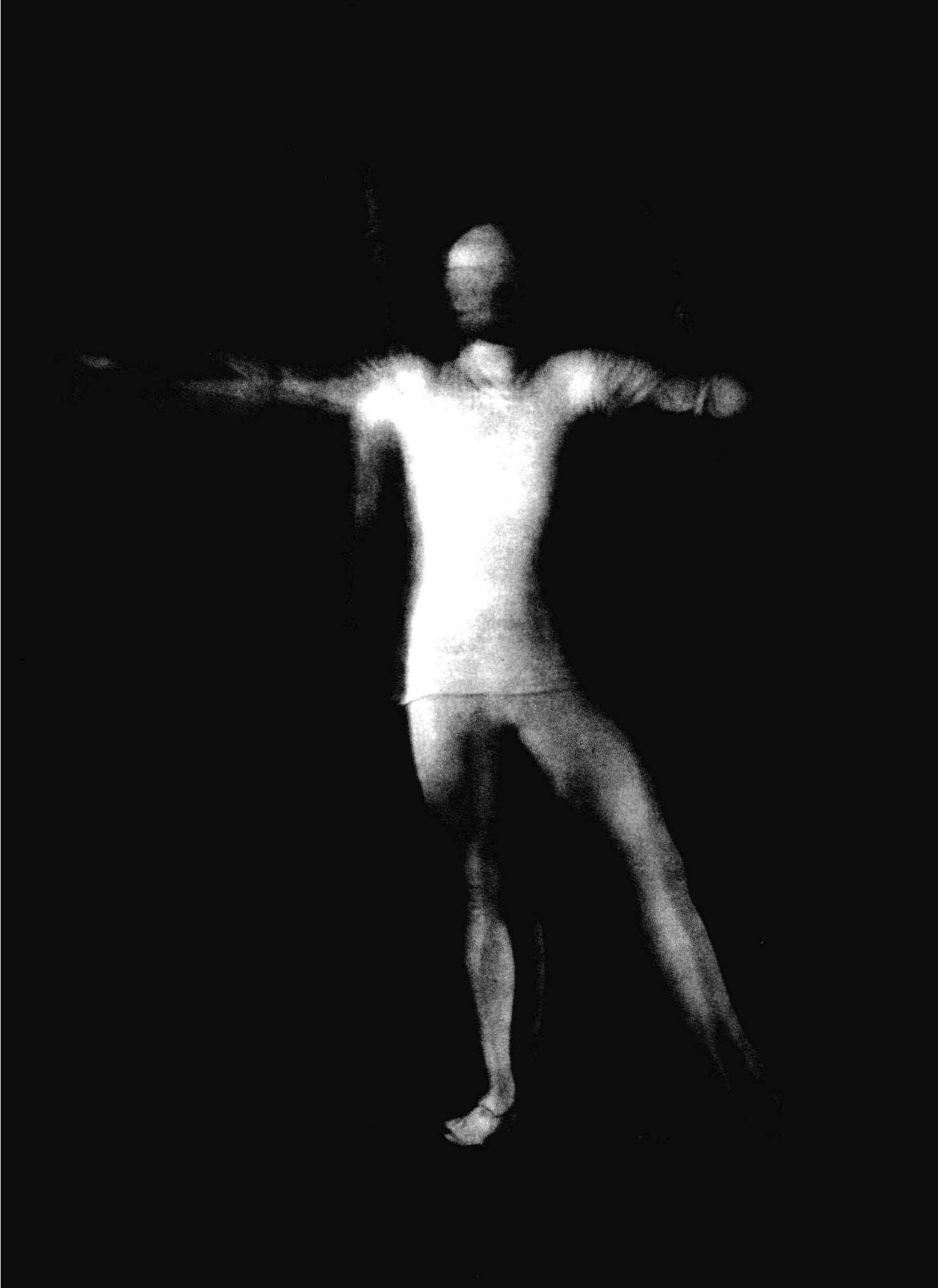
设计：奥斯卡·施莱默

摄影：斯特劳斯-哈雷 (Strauch-Halle)

工艺制造：卡尔·施莱默 (Carl Schlemmer)

预备阶段的音乐制作：G. 穆希-德累斯顿 (G. Münch-Dresden)

(这些形象已获专利)



蜜蜂文库★BAU译丛

总策划：王家浩 周诗岩

包豪斯丛书（1925~1930）卷

*《教学笔记》

[德] 保罗·克利 / 著

*《包豪斯实验住宅》

[德] 阿道夫·梅耶 / 著

★《包豪斯舞台》

[德] 奥斯卡·施莱默 / 著

周诗岩 / 译

*《新视觉：从材料到建筑》

[俄] 拉兹洛·莫霍利-纳吉 / 著

包豪斯人卷

*《施莱默通信与日记》

[德] 奥斯卡·施莱默 / 著

*《包豪斯“人”教学笔记》

[德] 奥斯卡·施莱默 / 著

*《运动中的视觉》

[俄] 拉兹洛·莫霍利-纳吉 / 著

对话包豪斯卷

*《包豪斯剧场》

[英] 梅丽莎·特明翰 / 著

★为已经出版，*为即将出版。

采集文明 传播智慧

以智慧、慈爱、勇敢之心，做弘扬正见、培育人才、福利社会、净化人心之事

目录 Contents

人与艺术形象	001
剧场，马戏团，杂耍	041
U型剧场	065
舞台	073
附：1961年英译本序	099
译后记	107

人与艺术形象

奥斯卡·施莱默

剧场的历史就是人类形式的变型史。它是人（man）作为肉体和精神事件的表演者的历史，从天真到反省，从自然到人工。

这种变型所牵涉的材料是形式和色彩，亦即画家和雕塑家的材料。这种变型发生在空间与建筑物（space and building）的构成性融合中，亦即建筑师的领域。艺术家作为这些元素的综合者的角色，通过对这些材料的操作而确立下来。

我们时代的特征之一是**抽象**（abstraction）。就功能而言，一方面，抽象过程将构成要素从一个持久稳固的整体中拆解出来，然后要么将它们各自引向悖谬^[1]，要么将它们提升到各自潜力的极限；另一方面，抽象能够形成一种新型总体性（totality）的鲜明轮廓，通过这一过程造就普遍化和综合化的结果。

我们时代的另一个特征是**机械化**（mechanization），这个不可阻挡的进程如今已在生活和艺术的每个角落显现。所有能够被机械化的事物都被机械化了。结果是：只有我们关于这件事的认识不能被机械化。

最后并且同样重要的特征是，在我们时代中存在着技术与发明的新潜能，我们能够凭借这些新的潜能一起创造新的假说，并据此制造或者至少是确保最大胆的幻想。

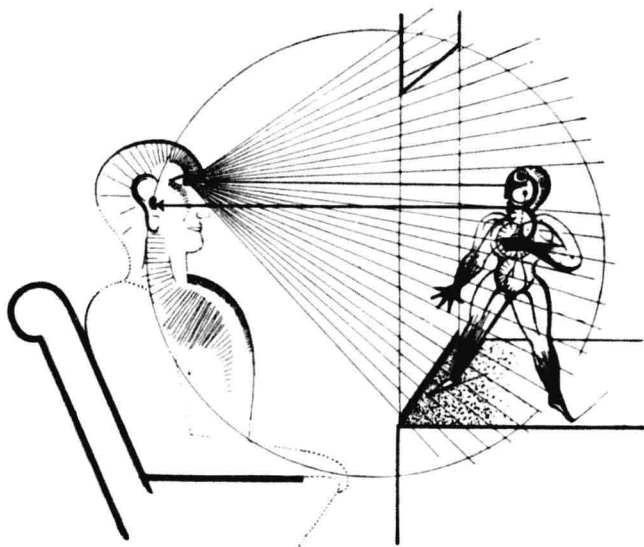
剧场，应该作为我们时代的形象，并且或许是所有艺术中最基于时代条件的艺术形式。因此它尤其不能忽视时代的这些迹象。



舞台（Bühne），就其一般意义而言，可以说是横跨于宗教祭仪和民间娱乐之间的整个领域。然而这两者中的任何一个都不真正等同于舞台。舞台是从自然中抽象出来的**表征**（representation），然后作用于人类。

被动的观众和主动的演员之间的对峙，预示了舞台的形式。舞台最不朽的形式可追溯到古老的竞技场，而舞台最原始的形式可以追溯到集市的绞刑架。对凝神贯注的需要造就了洞中窥景或者“**景框**”（picture frame）式的观看方式，而今这种观看方式已是舞台的“**普遍**”形式。**剧场**（theater）这个词指明了舞台最基本的性质：虚构、乔装、

[1] 此处英译版附德文版原词 ad absurdum。



变形。在祭仪和剧场之间，剧场“被视为一个道德机制的舞台”；在剧场和民间娱乐之间，是五花八门的名堂^[1]和马戏团：作为艺术家机制的舞台。（参见后页图）

同时，对生命和宇宙起源的追问也属于舞台的世界。那最为初始的东西是词？是行为？还是形式？——或者，是精神？是行动？还是形状？——抑或，是思想？是偶发？还是显现？不同的回答会将舞台形式引向不同的方向：

侧重文学或音乐，则有语词或声音的舞台^[2]；

侧重肢体模仿，则有表演舞台^[3]；

侧重光学事件，则有视觉舞台^[4]；

这些舞台形式中的每一种都有其相应的代表，他们分别是：

作者（剧作者或曲作者），语词和音乐的创作者；

演员，通过身体及其运动成为表演者；

[1] 此处英译版附德文版原词 vaudeville，意为“杂耍”。

[2] 此处英译版附德文版原词 Sprech-oder Tonbühne。

[3] 此处英译版附德文版原词 Spielbühne。

[4] 此处英译版附德文版原词 Schaubühne。

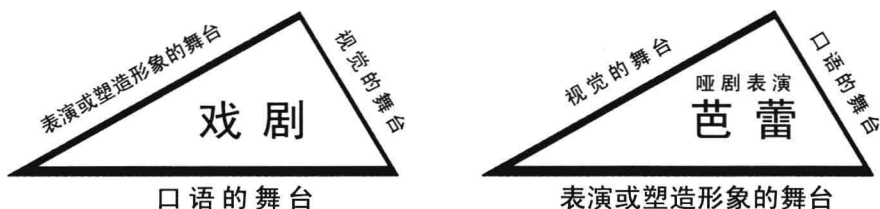
关于舞台、祭仪与民间节庆的图式：

地点	人物	类型	言语	音乐	舞蹈
庙宇	牧师	<div style="text-align: center;"> <p>祭仪活动</p> <p>圣坛 狂欢杂耍</p> <p>边界 边界</p> <p>舞台</p> <p>民间娱乐</p> </div>	布道	神迹剧	托钵僧
构筑台	先知		古代悲剧	早期歌剧 (比如汉德尔)	群众体育 (奥林匹克比赛)
风格化或者空间化的舞台	讲演者		席勒 (墨西哥的新娘)	瓦格纳	歌舞合唱团
幻觉的舞台	扮演者		莎士比亚	莫扎特	巴黎芭蕾
朴素的场合	滑稽演员		即兴创作 (意大利即兴喜剧)	歌剧女谐星 轻歌剧	滑稽剧与哑剧
极简的舞台或装置与机器	艺术家		针砭时弊的主持人 (比如司仪)	乐厅歌曲 爵士乐队	怪诞的舞蹈 (讽刺与戏仿)
棚台	艺术家		插科打诨的谐星	马戏团乐队	杂技表演
露天游乐场	小丑戏子		打油诗 民谣	民歌	民间舞蹈

设计师，形式和色彩的建造者。

这些舞台形式中的每一种都能够完全独立自主地存在。

两种或三种舞台形式的结合——往往其中一种占据主导地位——则涉及一个关于比例分配的问题，它可以凭借数学的精确性臻于完美。对舞台形式进行匹配的就是通常所说的**舞台监督**（regisseur），或**导演**（director）。下图显示了不同匹配结构的舞台



类型：

演员，就其材料（material）而言有着直接性和独立性的优势。他用他的身体、声音、姿势和运动构成自己的材料。然而今天，这种既是诗人又是他自身语言的表演者的高贵类型，只能是一种想象了。曾经的莎士比亚，在成为诗人之前首先是一位演员，他能胜任这种角色——同样能够有此胜任的是意大利即兴喜剧（commedia dell' arte）中的演员。今天的演员，作为表演者的存在则建立在作者写的台词的基础上。只有当语词静默无声，身体如舞者一般展现出来时，它才能独自表达，方才自由，成为自己的立法者。

作者（剧作者或曲作者）的材料是语词或声音。

他在一些特殊情况下还要同时担任自己作品的表演者、歌者或乐师。除此之外，一般情况下作者创作的都是具象的作品，不论这创作是用于有机的人声还是用于抽象的人造乐器，都是为舞台上的传播和复制提供原材料。乐器的完善程度越高，它们塑造声音上的潜能就越大。而人的声音即便独特，却有限度。如今的机械复制凭借多种多样的技术设备，已经能够取代乐器的声音和人声了，或者说已经可以将声音与它的源头相分

离，使它获得超越空间和时间限度的拓展。

造型艺术家（画家、雕塑家、建筑师）的素材是形式和色彩（form and color）。

这些由人脑发明的造型手段可以被称为抽象（abstract），因为它们具有人工性，以秩序为目标，这正好与自然相反。形式通过高度、宽度和深度上的延展得以显现；如线，如面，如体或容器。凭借这些延展，形式接着变成框架、墙面或者房间^[1]这些就其本身而言坚实可触的形式。

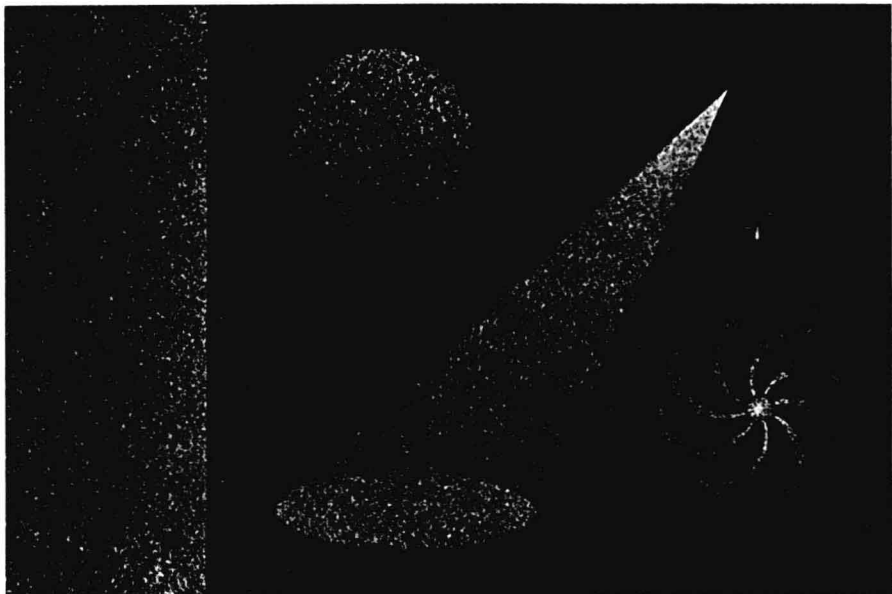


不坚硬、不可触的形式，发生如光。光的线性效果显现在光束和烟火所展示的几何形状中，光创造“实”和“空”^[2]的能力则来自于照明。

每一种光的表现（其实这些光自身都已具有颜色——只有虚空是无色的）都能够再

[1] 这里涉及到建筑术语中“空间”一词的长期误译。此书英文版依照惯例将德文原版中的“raum”译为“space”，即中文的“空间”，但此处说“空间就其本身是坚实可触的”会很让人费解。英国的建筑历史理论家彼得·柯林斯（Peter Collins）在其1965年的著作《现代建筑设计思想的演变》（*Changing Ideals in Modern Architecture*）中指出从德语的“raum”到英文的“space”所经历的意义滑动，18世纪以前英法的建筑论文中并没有用过“space”（空间）这个词，19世纪中叶以前，“space”（空间）还没有在任何明确的三维空间的意义上开始流行。他认为，在英国与法国的思想方法上，建筑中的空间概念完全是外来的，它被引进建筑观念史中，几乎完全来自于当时德国的理论家对“raum”（房间、空间）一词的应用。而德语中的“raum”所表达的“空间”是一个与“房间”一样的非常具体的所指，所以对于一个德国人来说，将空间概念作为建筑学的一个基本要素，并不需要很多的想象力，因为事实上不可能让他想成别的，不可能让他由此直接进入对一个更大的“空间”观念的讨论。而我们中文语境中对“空间”一词在建筑学领域过于宽泛的使用，同样深受这种跨文化转译的影响。（中译者注）

[2] 此处的问题，同前一注释中所述问题类似：施莱默原文为“körper- und raumbildend”，英文版将其翻译为“solid- and space-creating”，“实体与空间的创造”，然而施莱默在这里想要强调的是更接近于被事物占据的“实”与未被占据的“空”之间的对比。（中译者注）



加以赋色[coloring (intensifying) color]。

色彩和形式在空间体系的构成中显示出它们最基本的价值，在此，它们建构了实物和容器，以供“人”这种生命有机体将其丰满和充实。

绘画和雕塑，通过形式和色彩对自然现象的表征建立起与有机自然的关联。人，自然中最首要的现象，既是由血肉构造的有机体，同时又是数的典范和“万物的尺度”（黄金分割）。

建筑、雕塑、绘画这些艺术都有结晶的形式。它们是瞬间的、凝固的运动。其天性即永恒——不是偶然状态的永恒，而是典型状态的永恒，即那种在平衡过程中作用力之间的稳定状态。因而，尤其在我们这个运动的时代，这些起初可能显示为缺点的东西，实则是它们最大的优点。

然而舞台作为逐次展开而又瞬息变化的行动的场所，提供的却是运动中的色彩和形式(form and color in motion)——首先发生在原初各自分离的个体变动中——着色或无色的，线性的、平面的或者塑性的，但接着就发生在波动和流转的空间中，以及可变换的建构体系(architectonic structure)中。这种万花筒式的表演，无限变化而又组织严谨，将在理论

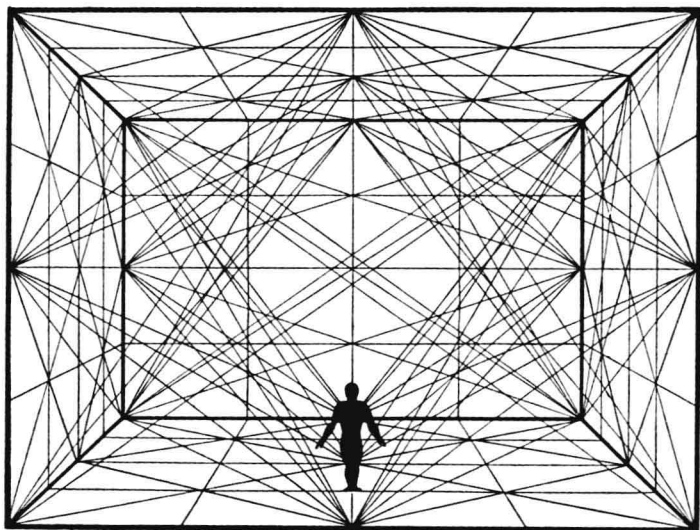
上构成绝对 (absolute) 的视觉舞台^[1]。人, 这种能动的生命, 将置身于这机器化的有机体的景象之外, 将作为“完美工程师”立于中央控制台, 在那里他将引导一场视觉盛宴。



人, 一直以来都在寻求意义。不论这是以创造人工生命为目标的浮士德式追问, 或是人凭之创造了他的上帝和偶像的拟人化冲动, 他都在持续地寻求着他的相似物, 他的形象, 或者他的升华。他寻求着他的对等物, 超人, 或者为他的幻想赋形。

人, 人类有机体, 站立在舞台这立方的、抽象的空间中。人和空间, 各自有着不同的法则。谁将成为主导?

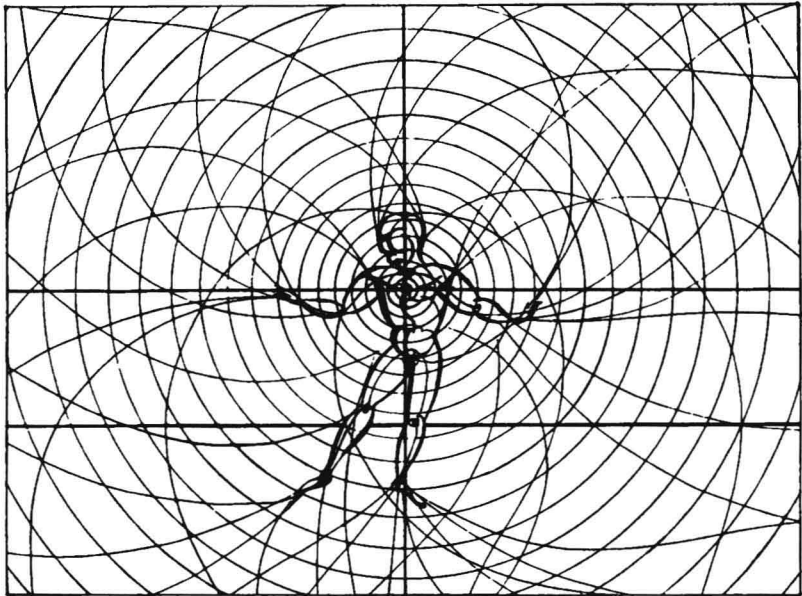
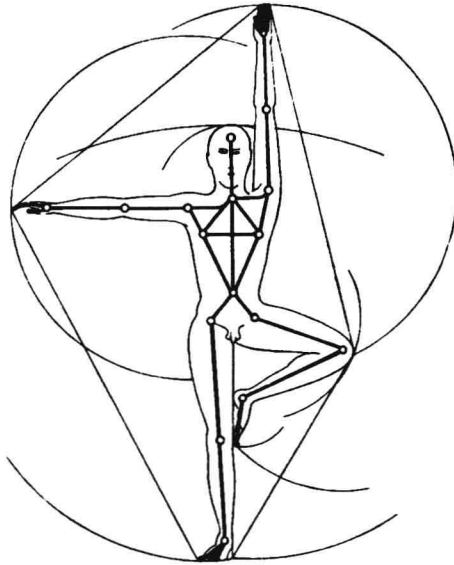
一种情况是, 抽象的空间面对与自然人之间的差异, 为了适应后者而将自己变形, 回到自然状态或对自然的模仿状态。这发生在运用错觉制造的现实主义剧场中。



另一种情况是, 自然的人, 重塑自身以适应抽象空间的模子。这发生在抽象舞台上。

立体空间的法则在于平面关系和立体关系中不可见的线性网络。这种数学性与人类身体内在的数学性相符, 并且通过运动达到平衡。这些法则就其本性而言, 是非常机械

[1] 此处英译版附德文版原词 Schaubühne。



而且理性地（mechanically and rationally）确立的。它是健美操、韵律操和体育的几何法则。所涉及的身体属性（physical attributes）（连同面部表情的定型）在杂技的精确表演和体育场中的大型体操中得以表现，尽管这里尚没有关于空间关系的自觉意识。

而有机人体的法则在于其自身内在的那些不可见的功能：心跳、体液循环、呼吸、大脑和神经系统的活动。如果这里有什么决定因素的话，那么决定因素的核心就是人类——凭借其运动和辐射开创一个想象空间的人类。立体抽象的空间仅仅是这种生成之流的水平向与垂直向的框架。各种运动在这里有机而富有情感地（organically and emotionally）展开，它们共同建构心理脉冲（psychical impulses）（连同面部的模仿）。这在伟大的演员和伟大悲剧的宏大场面中得以表现。

无形之中涉及到所有这些法则的是“作为舞者的人”^[1]（Man as Dancer）。他遵循肉体的法则，同时也遵循空间的法则；他跟随他对自身的感受，同时跟随他融入空间的感受。他创造了一种几乎无止境的表现方式，无论在自由的抽象运动中还是充满象征意义的舞剧中，无论在一个空空如也的舞台中还是充满布景的环境中，无论他言说或歌唱，无论他裸露或乔装，这个作为舞者的人都将过渡到剧场这一伟大世界^[2]的媒介。人类形象的变型与抽象仅仅是这个世界的一部分，我们将在下文描述这种变型与抽象。



人体的转化与变形，借由戏服和伪装成为可能。服装和面具可以突出人体的特征，也可以改变这些特征；它们可以表达人体的本性，也可以蓄意误导这些本性；它们强调人体与有机法则或机械法则之间的一致性，也可以使这种一致性变得无效。

按照宗教、国族和社会习俗生产的民族特色服饰，不同于剧场舞台的服装。二者通常会被混淆。民族服装在人类历史进程中发展得极具多样化，而真正的舞台服

[1] 此处英译版附德文版原词 Tänzer Mensch。

[2] 此处英译版附德文版原文 das grosse theatralische Geschehen。

装却仍然很少。像哈乐昆丑角^[1] (Harlequin)、皮尔洛男丑^[2] (Pierrot)、科伦芭茵^[3] (Columbine) 等等为数不多的几种源自即兴喜剧的标准戏服, 对于今天而言仍可作为基础和依据。

下图是就舞台服装而言的四种最基本的人体变形法则:

这些都是作为舞者的人的可能性, 他通过服装和空间中的运动发生变形。然而, 没有任何服装能够让人类形式的基本限制, 即重力法则暂停。一步超不过一码, 一跳超不过两码。失去重心只能是片刻之事, 并且维持一个本质上异于其自然状态的位置也只能在瞬间而已, 比如腾空或者飞跃。

杂技 (acrobatics) 在某种程度上克服了物理性的制约, 尽管局限在有机体的领域中。比如能够叠合关节的柔术演员, 高空杂技演员构成的活的几何体, 多个人体构成的金字塔。

想要将人从他肉身的约束中解放出来, 提升他在运动上的自由度, 突破他天生的能力限度, 这种努力最终导致机械化的人型^[4]取代有机人体: 自动人偶与牵线人偶 (the automaton and the marionette)。E. T. A. 霍夫曼^[5] (E. T. A. Hoffmann) 赞美了前者, 而海

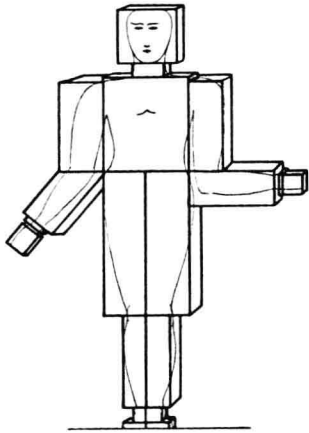
[1] 一种名为哈乐昆的丑角。Harlequin 取自神话人物“哈乐王”(King Herla), 是意大利、英国等喜剧或哑剧中剃光头、戴面具、身穿杂色服装、手持木剑的诙谐角色, 喜剧角色, 后来泛指这一类装束的丑角或者滑稽角色。(中译者注)

[2] 皮尔洛男丑, 法国哑剧中穿白短褂、涂白脸、头戴高帽的定型男丑角, 后来泛指这一类装束的男丑角。(中译者注)

[3] 科伦芭茵, 意大利传统喜剧和哑剧中哈乐昆丑角的情人。(中译者注)

[4] 此处英译版附德文版原词 Kunstfigur。

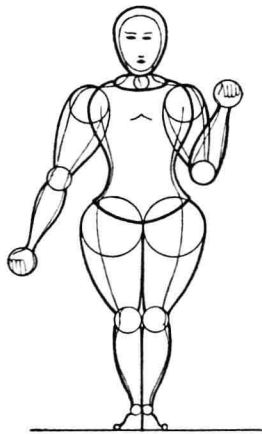
[5] E.T.A. 霍夫曼 (1776~1822), 德国浪漫派作家, 擅长奇幻文学和恐怖小说, 同时还是位律师、作曲家、乐评人和漫画家。霍夫曼在文学上的代表作包括小说《恶魔的炼金药》、短片故事集《夜间故事》。他后期所创的著名人物约翰内斯·克莱斯勒 (Johannes Kreisler) 以一个疯狂指挥家的形象出现在他未完成的小说《雄猫穆尔的生活意见》中。霍夫曼的作品影响了后世包括爱伦·坡的小说、舒曼的《克莱斯勒偶记》以及柴可夫斯基的《胡桃夹子》等等的经典创作。格罗皮乌斯在本书的英译本序中提到奥芬巴赫创作的《霍夫曼的故事》(Tales of Hoffmann), 其灵感就来自于霍夫曼的一生及许多关于他的故事。(中译者注)



环绕着人的方体空间法则 (The laws of the surrounding cubical space)

在此, 方体的形式转为人的形状: 头、躯干、手臂、腿都变形成空间-方体的构造。

结果是: 可走动的建筑 (ambulant architecture)



关系到空间的人体官能法则 (The functional laws of the human body in their relationship to space)

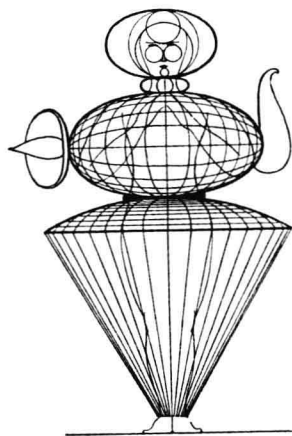
这些法则造成人体形式的典型化: 头的蛋形、躯干的瓶形、手臂和腿的棒形、关节的球形。

结果是: 牵线木偶 (the marionette)

空间中人体的运动法则 (The laws of motion of the human body in space)

在此, 我们获得了旋转和方位的各种面貌, 以及由此交织的空间: 旋转的陀螺、缓慢的位移、螺旋状运动、圆盘状运动。

结果是: 一个技术化的有机体 (a technical organism)



象征着人体各种成分的抽象表现形式
(The metaphysical forms of expression)

展开的手掌构成星形, 交叠的手臂构成无穷号 ∞ , 脊椎和肩构成十字形; 双重的头、多重的肢体、形式的分割与压制。

结果是: 去物质化 (dematerialization)



因里希·冯·克莱斯特^[1] (Heinrich von Kleist) 赞美了后者。

英国的舞台改革者戈登·克雷格^[2] (Gordon Craig) 提出：“演员必须离开，取而代之以无生命的形象——我们可以称之为类傀儡^[3]。”俄罗斯人勃留索夫^[4] (Brjusov) 则指出我们应该“用机械玩偶代替演员，并且在每一个玩偶的体内装上一个留声机”。

事实上，这就是持续专注于形式和变形，专注于形象和构型的舞台设计者得出的两个实际结论。就舞台而言，它在表现方式上带给我们的拓展，比它悖论式的对“人”的排斥更加深具意义。

这种拓展的可能性是非凡的，因为它将受惠于今日的技术发展：精确的机器，玻璃与金属的科学装置，外科医学所发展的人造假肢，深海潜水员和现代士兵的奇妙服装等等。

因此，我们在形而上学方面构造形象的潜能也将是非凡的。

人造的人类形象能够允许任何运动与任何位置想持续多久就持续多久。它同样允许关于形象的比例变量：重要者大而不重要者小。这些是自最伟大的艺术时代就有的艺术策略。

与此同样重要的是将自然的“裸”人的形象与抽象的图形相联系的可能性。通过彼此遭遇，二者都将经历各自特性的一次强化。

[1] 海因里希·冯·克莱斯特 (1777~1811)，德国浪漫派诗人、剧作家、小说家。他一生中的八部中篇小说显示出他完全原创的散文风格，富有细节的精心布局，但同时充满奇异和讽刺的幻想，以及各种政治、哲学与性的指涉。出身世家的克莱斯特生前命运多舛，喜剧代表作《破瓮记》1809年在魏玛上演时遭遇失败，1811年他自杀身亡，其创作直到19世纪末才得到认可。克莱斯特同时还以美学和心理学方面的写作与同时代的康德、费希特和席勒等哲学家形成呼应，他在《论言说过程中思想的发展》一文中指出，人的思想与感觉之间的冲突状态，导致事件的不可预测性，由此他特别关注人类精神中的隐蔽的力量，以及在这些力量的较量下心灵如何处于一种非常不稳定的危险境地。(中译者注)

[2] 戈登·克雷格 (1872~1966)，英国现代主义剧场的先驱，兼为舞台设计师、演员及导演。他最为著名的舞台观念是，运用中性的、机动的、非再现的屏幕作为布景装置，让舞台设计“抓住戏剧的情感而不是对实物死板的描述”。克雷格受到古老的傀儡戏和面具的启发，1908年创办了戏剧艺术期刊《面具》。他在1910年的《面具小注》一文中，详细说明面具作为捕捉观众注意力、想象力和灵魂的机制，它的深刻价值何在。他说：“只存在一种演员——他不仅是怀有生动诗篇之灵魂的人，而且他将永远作为诗的真正忠诚的诠释者——这就是牵线木偶。”施莱默在创作中对面具和人偶的重视，可能受其影响。(中译者注) 参见 Walton, J. Michael. 1983. *Craig on Theatre*. London: Methuen.

[3] 此处英译版附德文版原词 Übermarionette。

[4] 瓦列里·勃留索夫 (1873~1924)，苏联诗人、作家、翻译家、文学评论家，代表作有诗丛《俄国象征派》，诗集《花环》、《第三卫队》。他是19世纪末20世纪初俄国象征主义诗歌的领军者，同时又怀有政治上的激进态度。十月革命爆发之后，他未像俄国同时代很多知识分子那样流亡西欧，而是留在俄国坚决支持革命。由于他将革命理解为对旧事物的破坏，因而被列宁批评为“无政府主义诗人”。(中译者注)

无限前景已然展开：从神奇到荒谬，从崇高到喜剧。在崇高方面，古代的悲剧演员是运用悲怆情感的先驱，他们以面具、悲剧式表演和夸张的风格传世。而在喜剧方面，我们的先驱则是狂欢节和集市上那些巨大而奇异的人偶形象。

机械化的人型，这种新类型的令人震惊的形象由最为精确的材料构成，它将最高尚的观念与理想人格化，去象征和体现一种新的信仰。

从这一角度甚至可以预见，情况将完全逆转：舞台设计者将首先创造出视觉奇象（optical phenomena），而后寻找到一位诗人，让他通过语词和乐声赋予这些视觉奇象恰如其分的语言。

因此依照理念、风格和技术，剧场仍有如下方面有待开创：

抽象形式与色彩

静态的、动态的和建构方面的技术

机器的、自动的和电力的技术

体操的、杂技的和平衡类特技的技术

喜剧的、怪诞的和滑稽的风格

严肃的、崇高的和不朽的风格

政治的、哲学的和玄学的理念



乌托邦？的确，目前为止这个方向仍鲜有成就实在令人惊讶。这个唯物主义和实用主义的时代确实已经对游戏和奇迹失去了真情实感。功利主义在扼杀这种真情实感上帮了大忙。我们对技术进步的洪流感到惊奇的同时，以为这些技术奇迹已经拥有完美的艺术形式，而实际上它们只不过是创造完美艺术形式的前提。心灵自有其想象的需求，唯有在此意义上“艺术无目的”（Art is without purpose）才能被称之为无目的。这个信仰崩溃的时代，崇高被抹杀，社会在败坏，人们能够享受的唯一的要么充满情欲，要么奇异怪诞。在这样的时代，所有意义深远的艺术取向都显示出排他性或者宗派性的特点。

所以今日的剧场中，对于艺术家而言只剩下三种可能！

他可以在被给定的情境限制中寻求实现。这意味着与舞台的现有形式合作——在其中，他将自己摆在一个服务于剧作者和演员的位置，为他们的工作提供恰如其分的视觉形式。他的意图很少会与剧作者的意图真正重合。

或者，他可以在最大限度的自由下寻求实现。这种情况发生在那些主要用于视觉展示的领域，在那里，作者和演员仅仅协助制造视觉效果，不然就是仅仅凭借视觉效果获得成功：例如芭蕾、舞剧、音乐剧等等。这种情况还发生在形式、色彩和形象的匿名表演或者由机器操控的表演中，这些领域完全不依赖于作者和演员。

抑或者，他可以将自己完全隔离在现有的剧场机制之外，将锚抛向更遥远的幻想与可能性的海洋。在这种情况下，他的工作计划保留了纸和模型这些用来说明剧场艺术的展示材料和演说材料。他的计划无法实体化。但归根到底这对他并不重要。他的理念已经得到说明，计划的实现只是时间、材料和技术的问题。随着玻璃和金属构造的新剧场以及明日种种发明的到来，它终将实现。

这种剧场的实现，同时还取决于观众内在的转变——因为人是所有艺术创作的起点和终点。只要还没有寻求到观众智性上和精神上的接受与回应，这些新剧场即便实现了也注定只能是乌托邦。

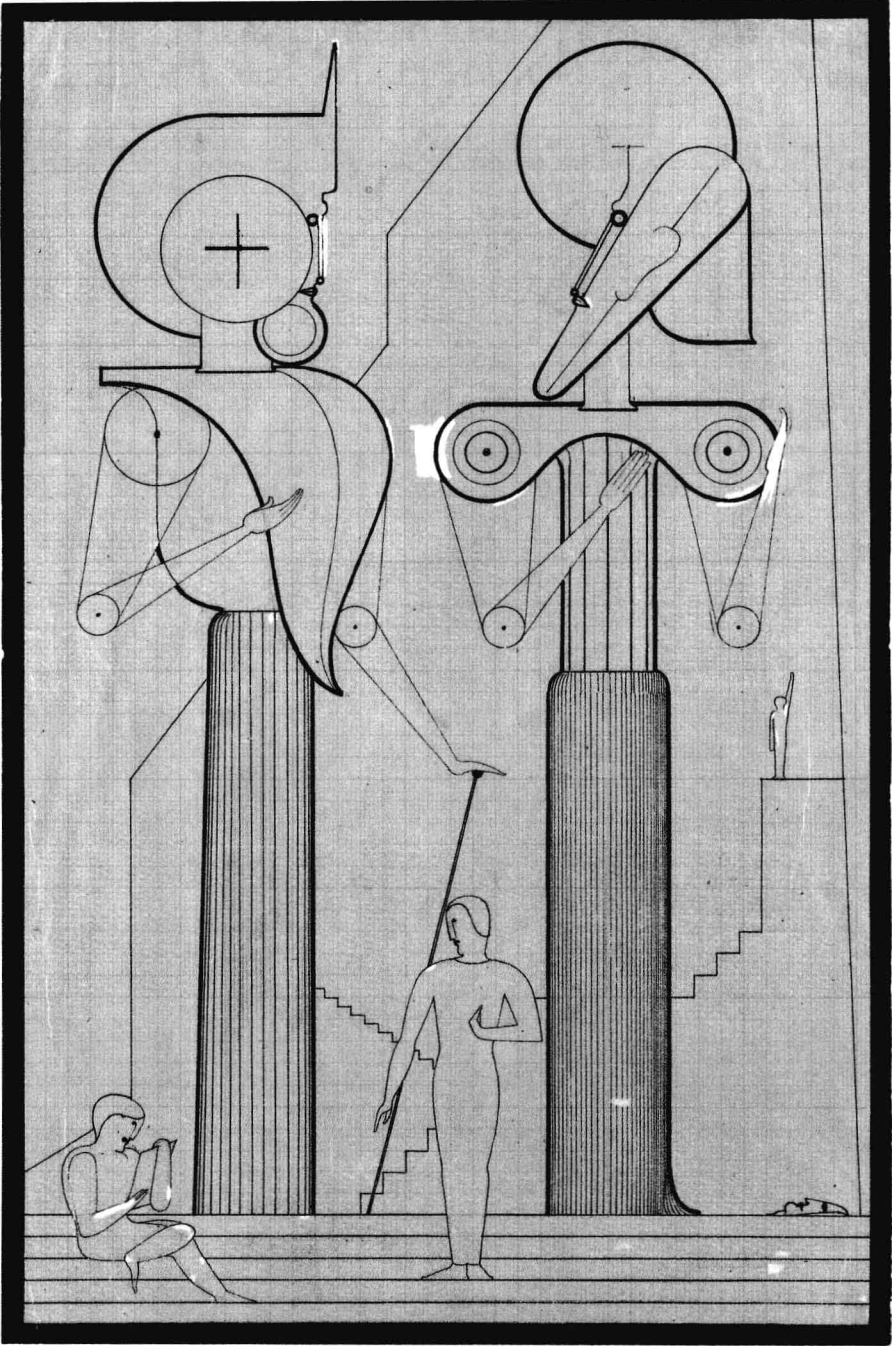
右页图：

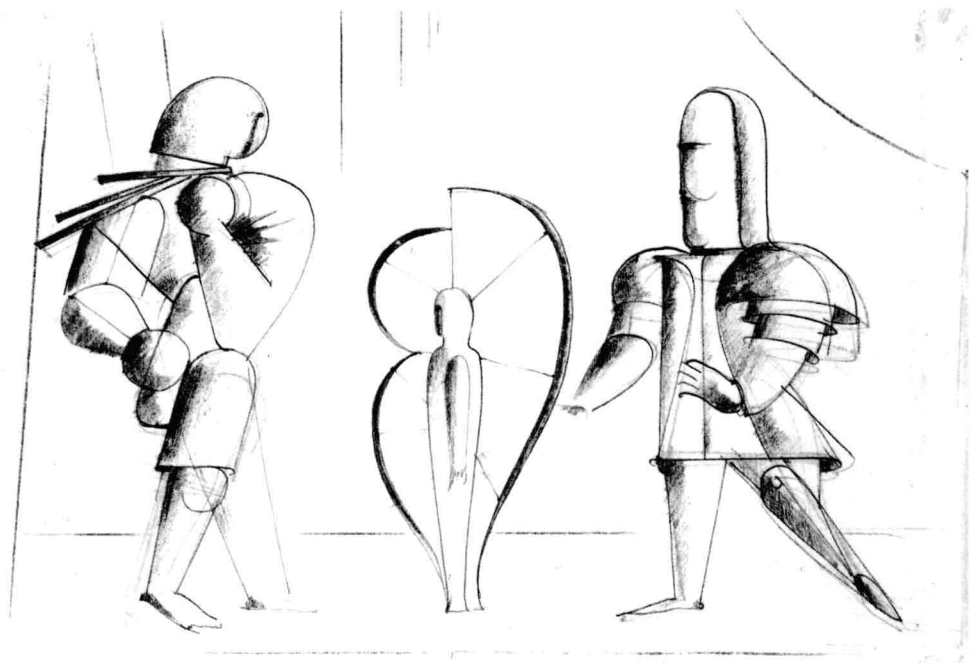
“两个庄严的悲剧演员”（THE TWO SOLEMN TRAGEDIANS，德语 DIE BEIDEN PATHETIKER）（工作草图）

两个纪念性的形象，纵贯整个前台台口的高度，一系列崇高概念的人格化：力量与勇气、真与美、律令与自由。他们的对话：声音通过扬声器放大到与形象的巨大尺度相对应；音量波动，某些时候有管弦乐伴奏。

设想这两个形象，安置在四轮车上，呈现三维浮雕的样子；布裙子长长地拖在入口的后面；纸浆做的面具和躯干覆以金属箔；四肢铰接，以便做出少量的意义重大的姿势。

为了形成反差对比，这里还要有正常尺度的自然人，有着自然的声音，在舞台的三个空间区域中（也就是舞台的上部、下部和中央）运动，在声音上和身体上确立舞台的维度。





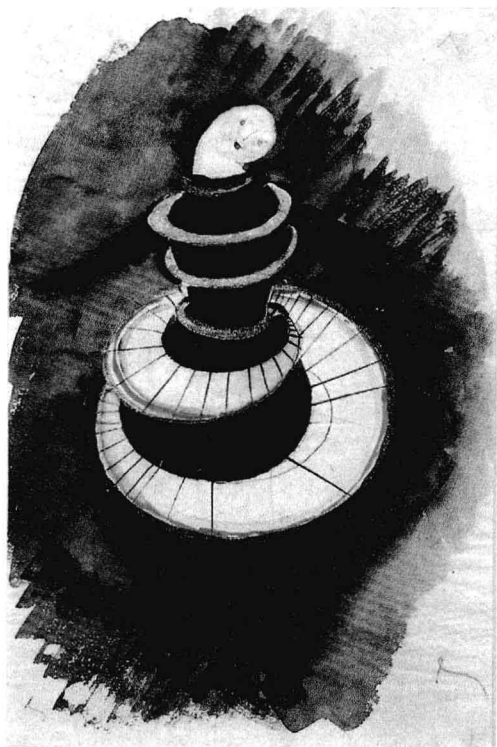
“宏大场面” (GRANDIOSE SCENE) (草图)

与“两个庄严的悲剧演员”的构思类似。两个包裹在金属盔甲中的夸张的英雄形象；一个包裹在玻璃中的女性形象。



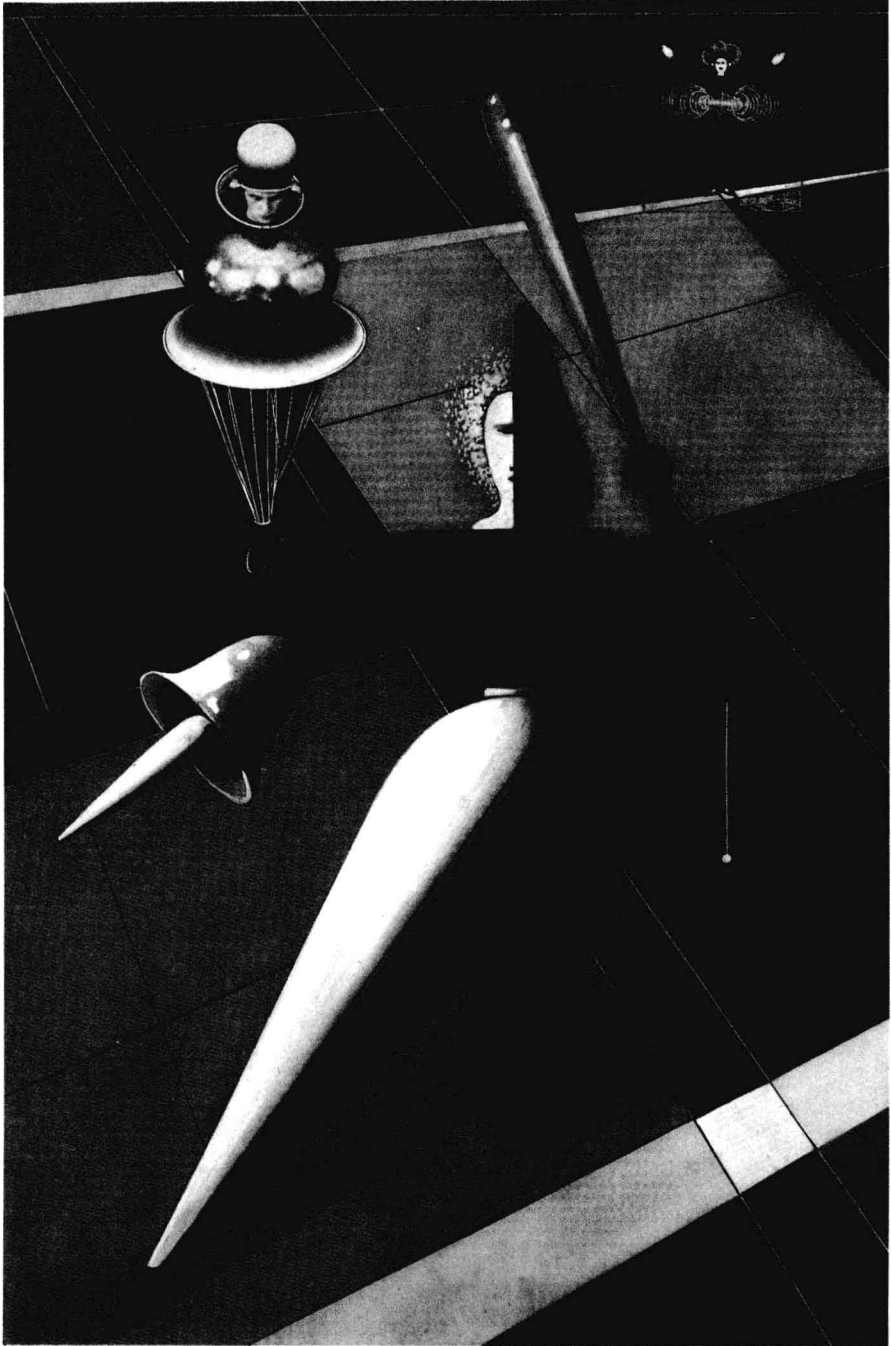
《三人芭蕾》(THE TRIADIC BALLET)

该剧由奥斯卡·施莱默于1912年在斯图加特，与阿尔伯特·伯格和艾尔莎·霍策尔这对舞蹈搭档，以及后来的包豪斯作坊大师卡尔·施莱默一起合作初创。这出芭蕾的部分内容首演于1915年，它的完整剧目1922年9月首演于斯图加特州立剧场，并且于1923年的包豪斯周期间在魏玛国家剧院公演，以及在德累斯顿的德国工艺年展中公演。

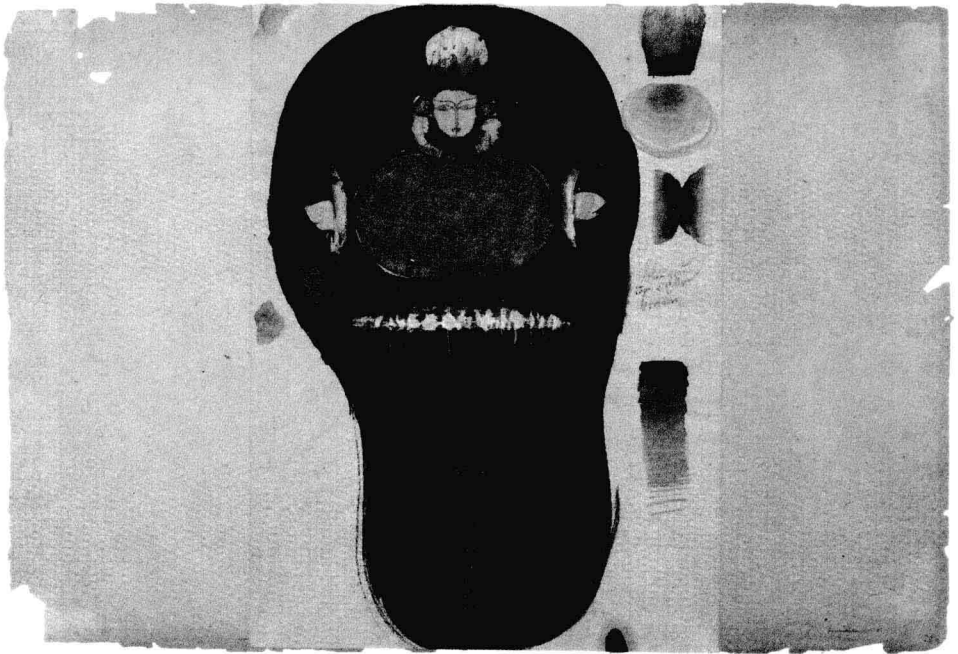


右页图：

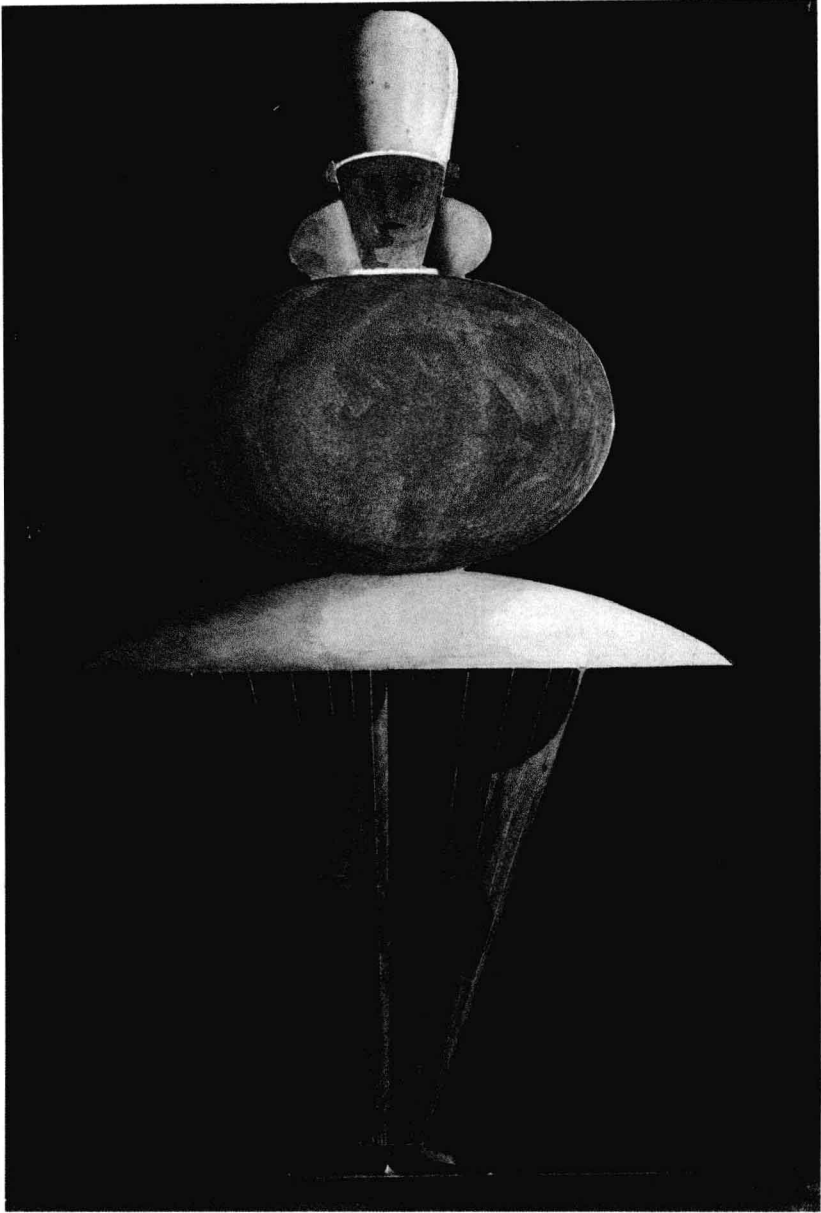
《三人芭蕾》由三个部分组成，三种风格化的舞蹈场景构成一个结构整体，从诙谐发展到庄严。起初是一个在柠檬黄垂幕下进行的欢快的滑稽表演，第二部分隆重而庄严，在玫瑰色的舞台上表演，第三部分则是一出在黑色舞台上演出的神秘的奇幻剧。整出剧有十二支舞蹈，共出现十八套服装，由三个人，两男一女，交替完成。这些服装有一部分是由有填充物的棉布做成，有一部分是由硬挺的纸浆做出架构，然后上面覆上金属或油彩的图绘。



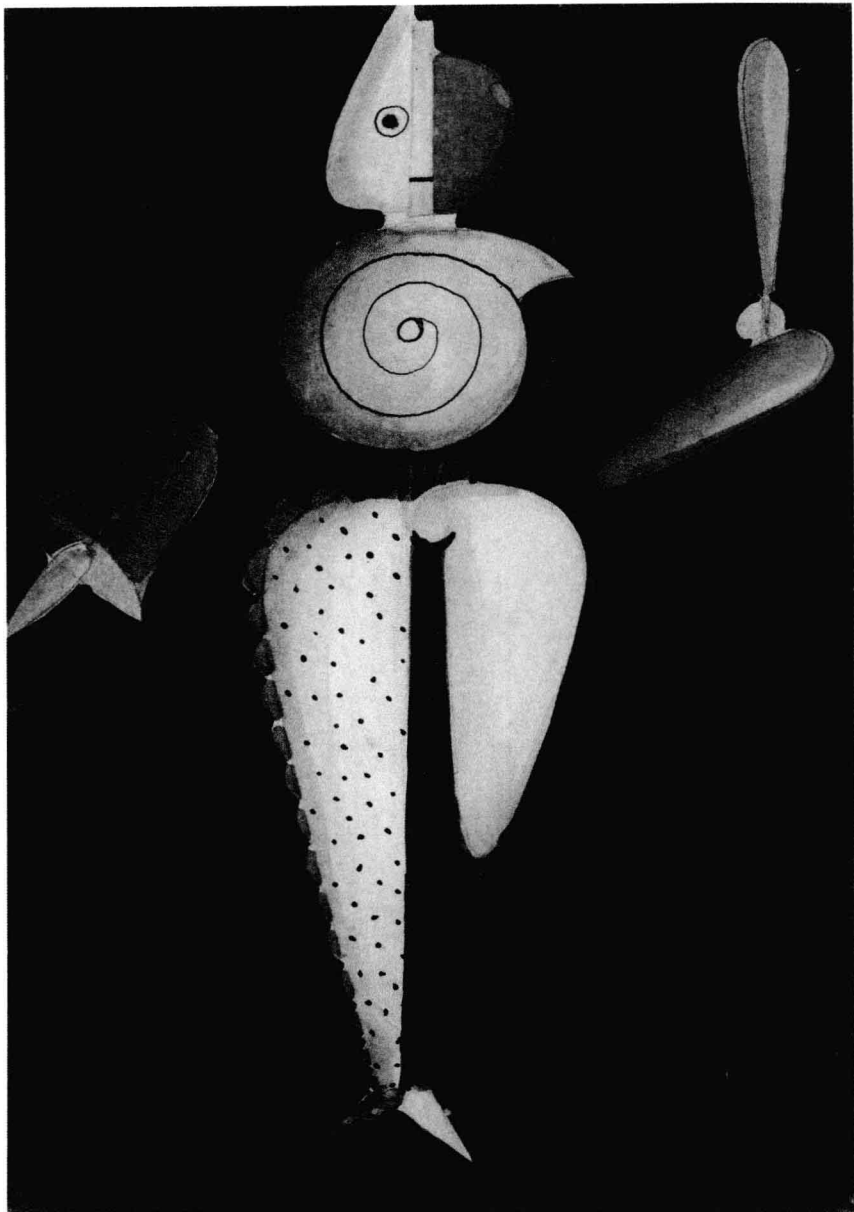




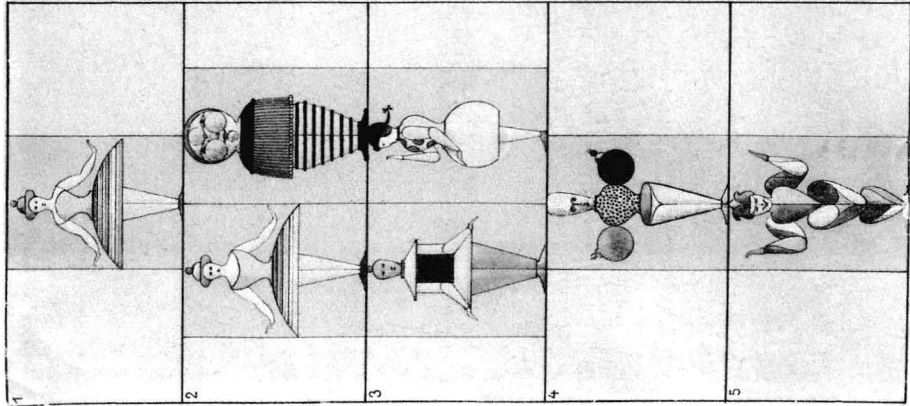




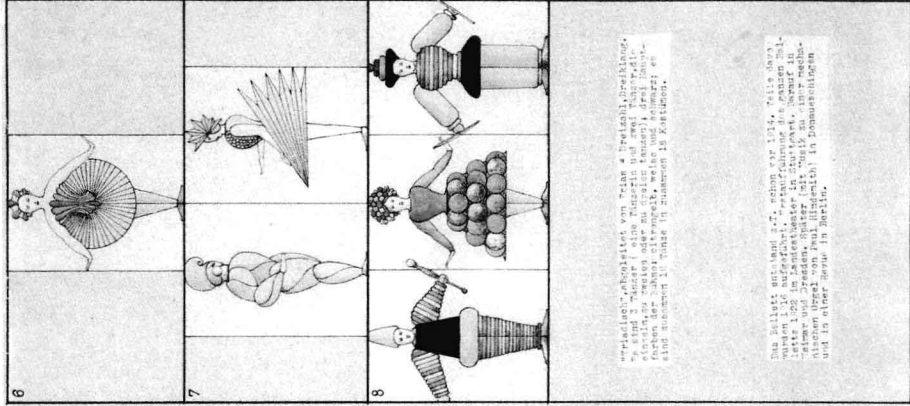




第一（黄色）系列

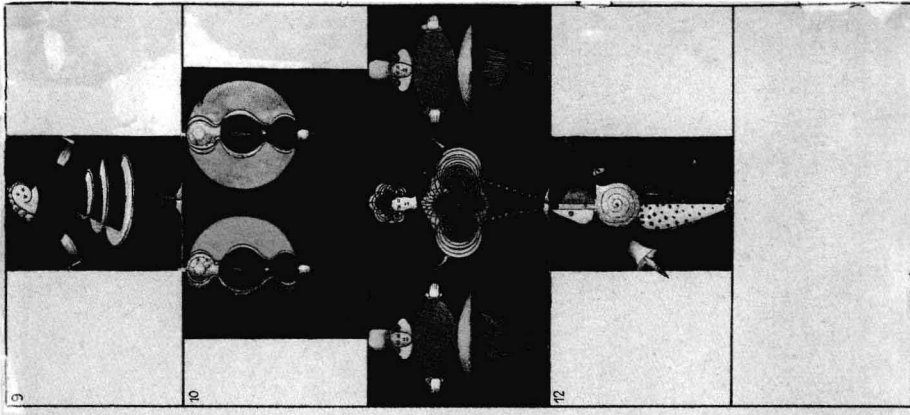


第二（玫瑰）系列



verschieden, abgesehen von einer 4 Dreieck, Dreiecke,
 7, sind 3 runder / eine runder und zwei runder,
 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21,
 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33,
 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44,
 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55,
 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65,
 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75,
 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85,
 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95,
 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104,
 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112,
 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120,
 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128,
 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136,
 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144,
 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152,
 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160,
 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168,
 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176,
 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184,
 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192,
 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200,
 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208,
 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216,
 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224,
 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232,
 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240,
 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248,
 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256,
 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264,
 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272,
 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280,
 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288,
 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296,
 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304,
 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312,
 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320,
 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328,
 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336,
 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344,
 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352,
 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360,
 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368,
 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376,
 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384,
 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392,
 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400,
 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408,
 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416,
 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424,
 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432,
 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440,
 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448,
 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456,
 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464,
 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472,
 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480,
 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488,
 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496,
 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504,
 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512,
 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520,
 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528,
 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536,
 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544,
 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552,
 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560,
 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568,
 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576,
 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584,
 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592,
 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600,
 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608,
 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616,
 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624,
 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632,
 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640,
 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648,
 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656,
 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664,
 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672,
 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680,
 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688,
 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696,
 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704,
 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712,
 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720,
 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728,
 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736,
 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744,
 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752,
 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760,
 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768,
 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776,
 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784,
 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792,
 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800,
 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808,
 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816,
 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824,
 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832,
 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840,
 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848,
 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856,
 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864,
 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872,
 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880,
 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888,
 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896,
 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904,
 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912,
 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920,
 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928,
 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936,
 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944,
 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952,
 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960,
 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968,
 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976,
 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984,
 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992,
 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000

第三（黑色）系列



《三人芭蕾》的摘要

THE FIGURAL CABINET I. (First performance spring, 1922; second performance during the Bauhaus Week, 1923. Technical execution, Carl Schlemmer.)

"Half shooting gallery — half *metaphysicum abstractum*. Medley, i.e., variety of sense and nonsense, methodized by Color, Form, Nature, and Art; Man and Machine, Acoustics and Mechanics. Organization is everything; the most heterogeneous is the hardest to organize.

"The great green face, all nose, languishes for its vis-à-vis, where
woman peeks out, name's Gret,
she's got a blabbermouth and a swivelhead
and a nose like a trumpet!

Meta is physically complete: head and body disappear alternately.
The rainbow eye lights up.

"Slowly the figures march by: the white, yellow, red, blue ball walks; ball becomes pendulum; pendulum swings; clock runs. The Body-like-a-Violin, the Guy in Bright Checks, the Elemental One, the 'Better-Class Gent,' the Questionable One, Miss Rosy-Red, the Turk. The bodies look for heads, which are moving in opposite direction across the stage. A jerk, a bang, a victory march, whenever there is a union of head and body: the Hydrocephalus, the Body of Mary and the Body of the Turk, Diagonals, and the Body of the 'Better Gent.'

"Gigantic Hand says: Stop! — The varnished Angel ascends and twitters tru-lu-lu. . . .

"In the midst, the Master, E. T. A. Hoffmann's Spalanzani, spooking around, directing, gesticulating, telephoning, shooting himself in the head, and dying a thousand deaths from worry about the function of the functional.

"Imperturbably the window-shade roller unwinds, showing colored squares, an arrow and other signs, comma, parts of the body, numbers, advertisements: 'Open a Commercial Account,' 'Kukirol,' . . . At each side abstract linear figures with brass knobs and nickel bodies, their moods indicated by barometers.

"Bengal illumination. Fips the Terrier sits up. . . .

"The bell jangles. The Gigantic Hand — Green Man — Meta — The Bodies — . . . Barometers get out of hand; screw screws; an eye glows electrically; deafening sounds; Red. To end it all, the Master shoots himself — as the curtain falls — and this time successfully."

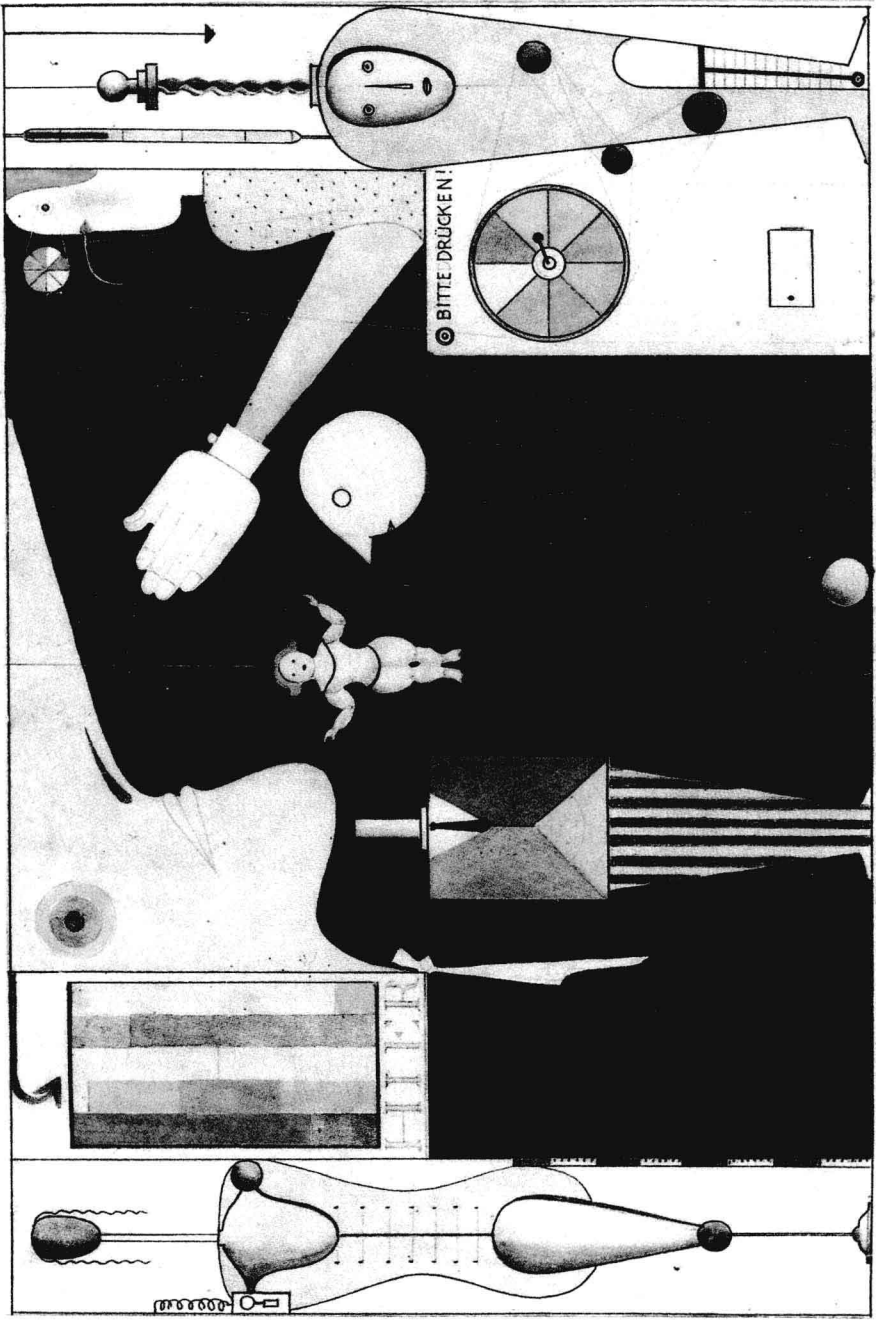
前页、右页图：

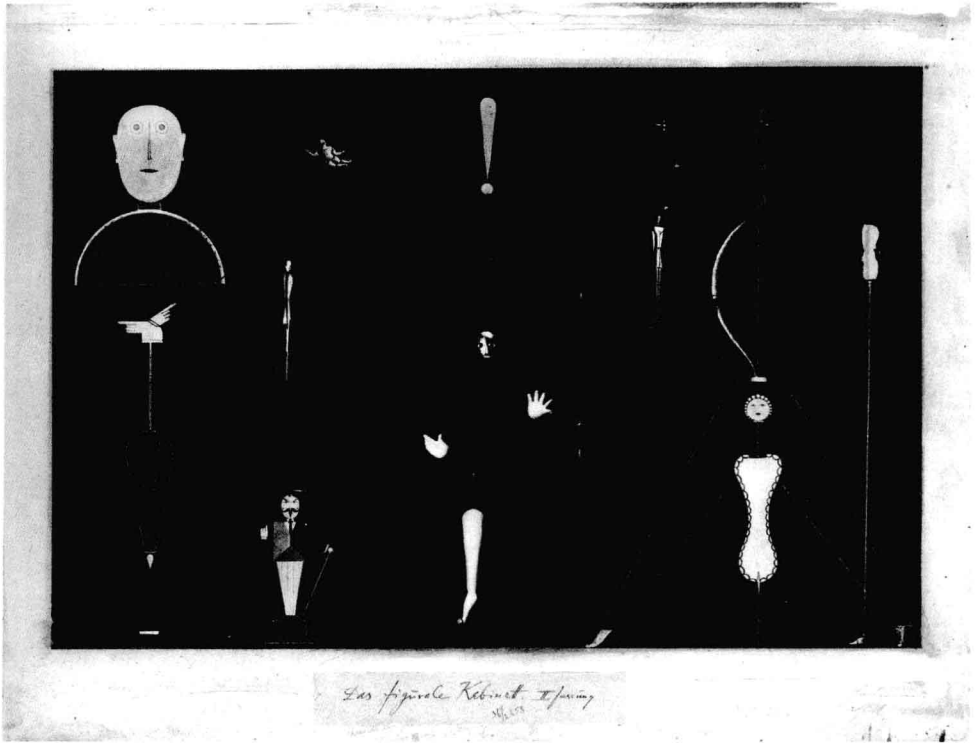
《形象橱柜 I》^[1] (*THE FIGURAL CABINET I*)

(1922 年春季首演，在 1923 年包豪斯周期间第二次上演，由卡尔·施莱默担任技术执行。)

- 一半是打靶场，一半是形而上的抽象。混合，即各种各样的感觉，各种各样的荒谬之事，经由色彩、形式、自然和艺术的组织而变得有序；混合，亦即人和机器，声学 and 力学。组织就是一切；最异类的事物是最难于组织的。
- 那张巨大的绿色面孔，只有鼻子，面对面的苦思，面向之处
 女人探头偷看，名叫格瑞特，
 她有一条长舌和一个可旋转的头颅
 以及一个喇叭一样的鼻子！
- 超越，是肉体的了结：是头和身体交替地消失。
- 彩虹之眼点亮。
- 渐渐地，这些形象行进而过：白色的、黄色的、红色的、蓝色的球走过；圆球开始摇荡；钟摆摇荡；时钟运转。小提琴一般的身体，那个明亮的网格中的家伙，一个基本的存在；那个“更优等的绅士”，一个可疑的存在；玫瑰红小姐，一个土耳其人。身体寻找着头颅，而头颅却朝着相反的方向穿过舞台。梗阻的头颅、玛丽的身体、土耳其人的身体、斜撑和“更优等绅士”的身体，在这些之中，任何时候当头颅和身体联合，就会有一次抽插，一次重击，一次胜利的游行。
- 巨大的手掌说：停！——上了漆的天使升起，啾啾鸣叫……
- 在其中，那位大师，E. T. A. 霍夫曼的斯帕朗扎尼，出没于周遭，他指挥着，示意着，打着电话，射击自己的头，担忧那些有功能者的功能，并因此千遍地置自己于死地。
- 幕布的卷轴平静地展开，它展现着有颜色的方形、一个箭头和其他记号、逗号、身体的部件、数字、广告：“开设一个商业账户”、“库克罗”（滑稽讽刺剧 Kukirol）……这些抽象的线性形象的每一面都有铜制的突起和镀镍的胚体，这些形象的情绪由计量表提示出来。
- 孟加拉闪着光。国防自卫队彻夜不眠……
- 铃声刺耳，巨型手掌——绿人——超越——身体们——……计量表失去控制；螺栓旋转不停；一只眼睛闪着炫目的电光；震耳欲聋的声响；红色。为了终止这一切，大师射杀了自己，就在幕布垂下之时。而这一次，他总算成功了。

[1] 施莱默为这出表演写的脚本，是很像超现实主义诗歌一样的实验性写作，其行文正如勒克斯·费宁格 (T. Lux Feininger) 所说“用无尽的创造力去发明隐喻，钟爱不寻常的并置，悖论式的头韵法，巴洛克式的夸张，写作中嘲讽式的幽默很难被翻译出来”。(中译者注)



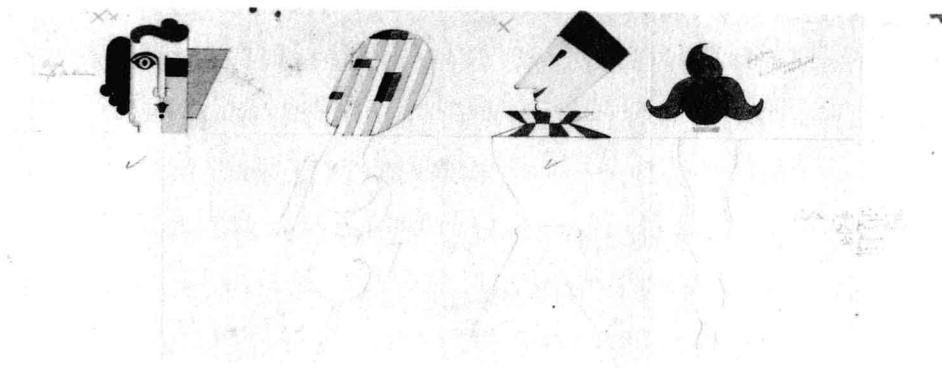
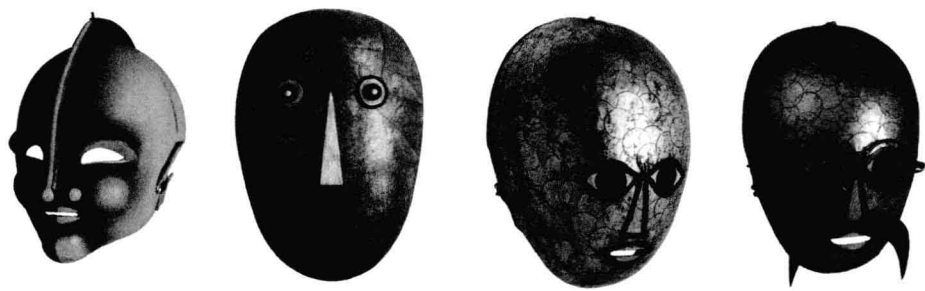


本页图：

《形象橱柜 II》(THE FIGURAL CABINET II) (前一出剧的变奏)

前部戏中的那位大师，在这里是一个跳着舞的恶魔（图片中央的那个形象，也可参见右页）。那些金属质感的形象在电线上呼啸而来，转瞬而去。而其他形象则漂浮在各处，在高空翱翔，盘旋，呼呼作响，喋喋不休，在说话，或在歌唱。

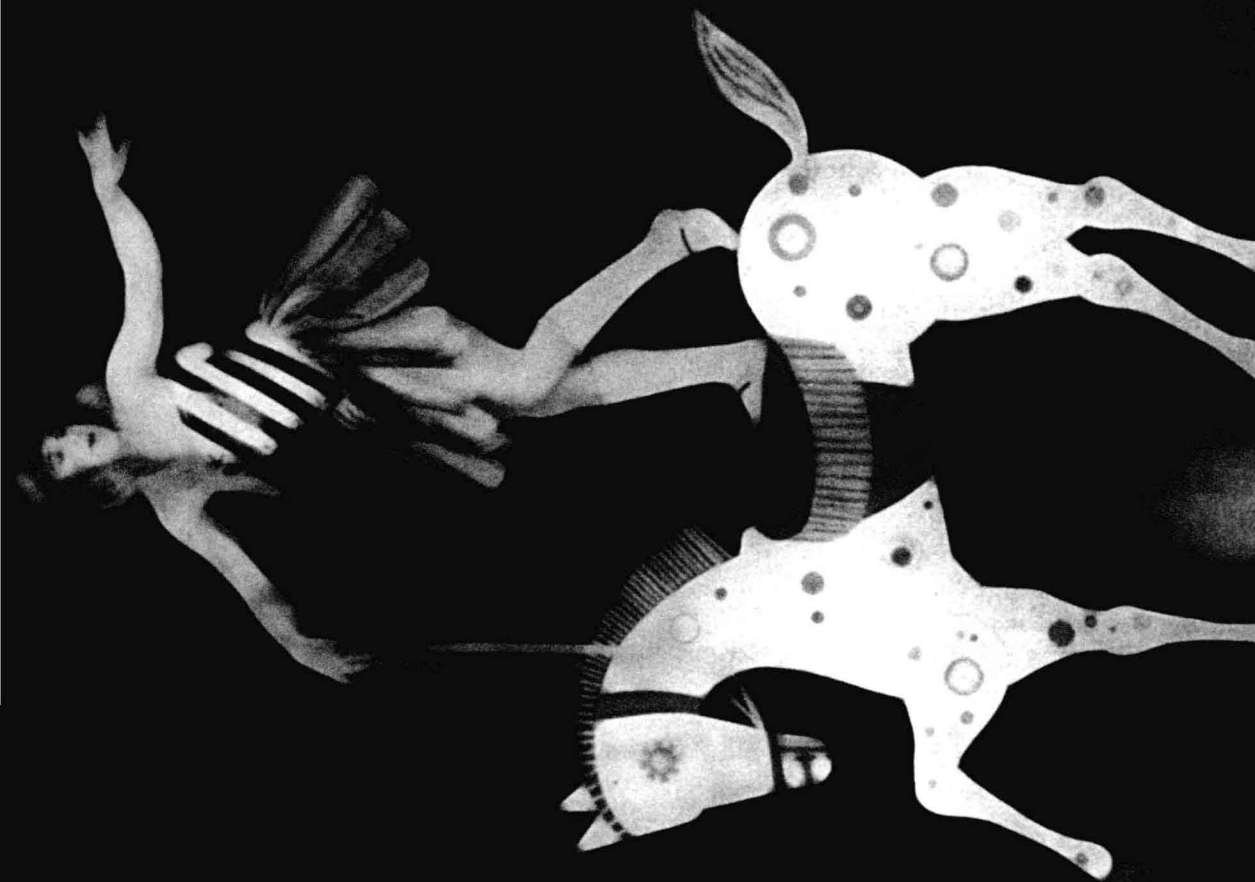




上图：《形象橱柜》的面具组合

下图：《形象橱柜》的草图

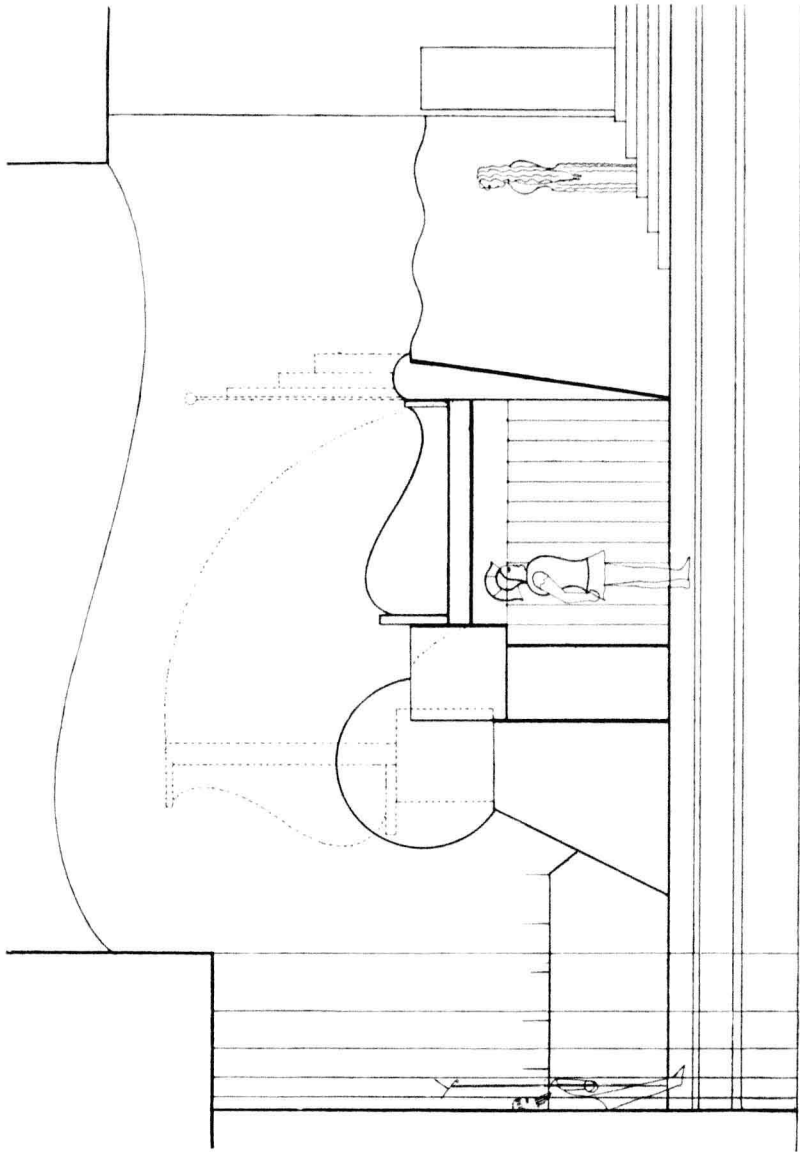
CIRCUS





《超越，或者地点的哑剧》(Meta or the Pantomime of Places) 的布景
包蒙斯舞台的即兴表演 (1924年魏玛首演)

剧情简单，而舞台却多种多样，这样的舞台不再是可有可无的辅助性工具。通过诸如“入口”、“出口”、“幕间休息”、“悬念”、“第1、第2、第3次危急时刻”、“激情”、“冲突”、“高潮”等等这些标语牌，行动过程在舞台上得以推进。或者，如果需要的话，这些提示语还可以由一个站在可移动的手脚手架上的播音员宣布出来。演员在正确的地点表演设计好的动作。支撑物则是沙发、台阶、梯子、门、栏杆、单杠。

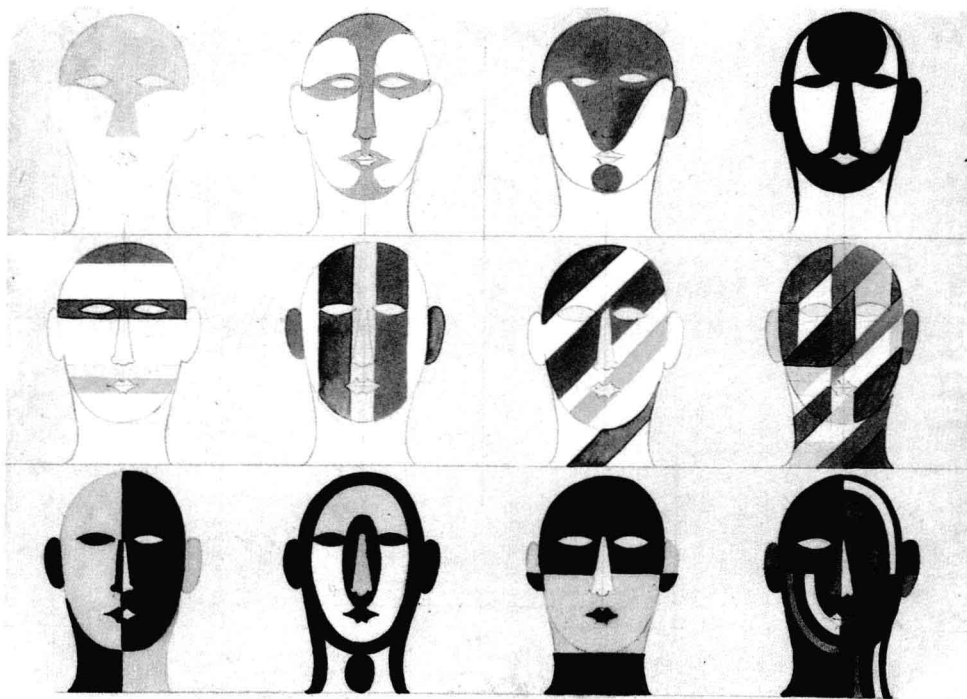


前页图：

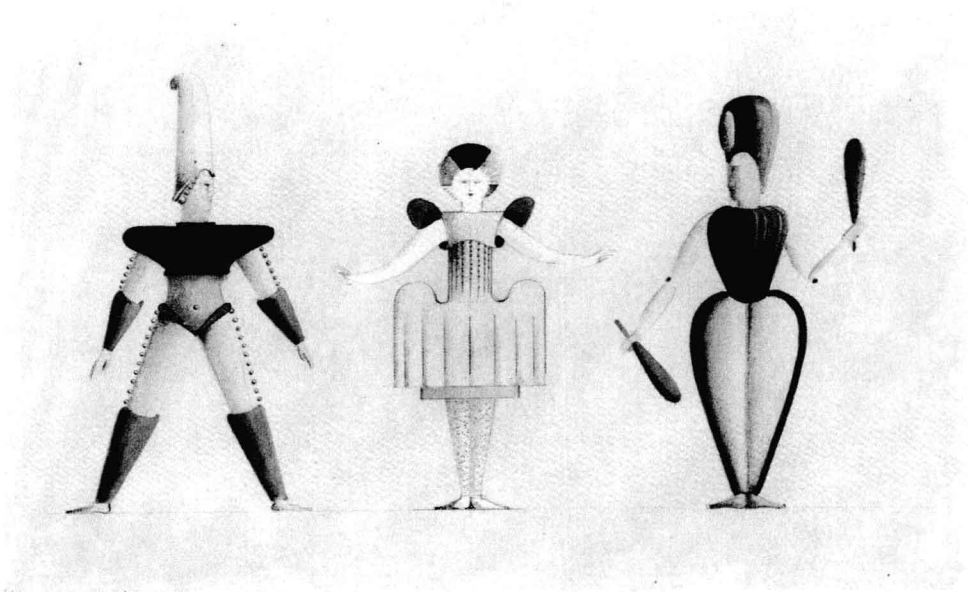
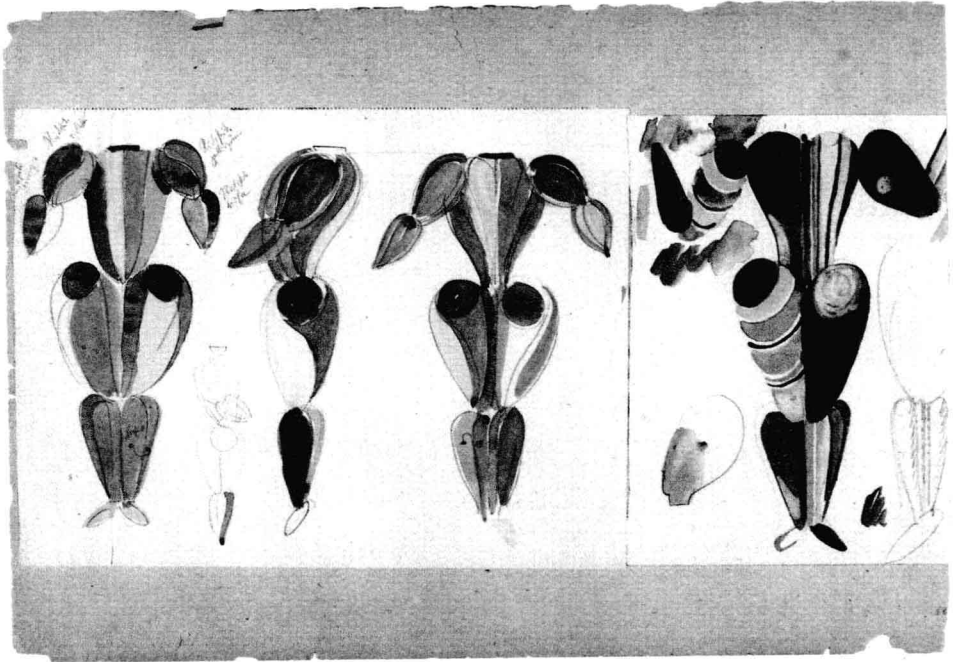
为保罗·亨德密特（Hindemith）与奥斯卡·科柯施卡（Kokoschka）的《凶手，女人的希望》（*Murderer, Hope of Women*）设计的布景。（该剧1921年在斯图加特州立剧院演出）

通过运用各种可移动的建筑支撑构件，我们把监狱塔楼变形成了一个通往自由的大门。形式：音乐建筑。

颜色：阴郁沉闷、深深的青铜色、黑色、浅灰、英国红。男人身着镀镍的盔甲，女人身披铜色的长袍。



奥斯卡·施莱默 一个面具的多种变化（在舞台理论课上的草图）



奥斯卡·施莱默《三人芭蕾》的服装设计

剧场，马戏团，杂耍

拉兹洛·莫霍利-纳吉

1. 历史上的剧场

历史上的剧场实质上曾经是一个信息或者宣传活动的传播者，或者说，它是行动的一种清晰的集中^[1]（concentration of action），这集中的行动由最广义的事件和信条所引发——也就是说，它是“戏剧化”的传奇，是宗教（教徒）或者政治（表态）的宣传，抑或是背后多少带有着明显目的的压缩的行动。

剧场不同于目击报道，通过它自身特有的对展示元素的综合：声音、颜色（光）、姿势、空间、形式（物与人），凝练地讲述，论道说教，通过复制，广而告之。

通过这些处于突出的却又常常不受控的交互关系中的元素，剧场试图传递一种清晰的经验。



在早期的史诗剧（叙事剧）^[2]中，这些元素通常用于图解说明，从属于叙事和宣传。接下来的演化导致戏剧性行为（动作剧）^[3]的产生，动态戏剧性运动的诸多元素开始结晶：即兴表演的剧场，意大利即兴喜剧。这些戏剧化形式，逐步从一个符合逻辑和知识-情感组织模式的行为方式中解放出来，后者不再占据主导。渐渐地，出于对一种自由行动的喜爱，这些戏剧化形式中的教化和宣传性消失了：例如莎士比亚的戏剧，或者歌剧形式。



由于奥古斯都·斯坦姆^[4]（August Stramm）的努力，戏剧渐渐脱离言说的文本，脱离宣传活动，脱离人物刻画，而向着爆发性的行动主义发展。基于人类能量之源，即

[1] 此处英译版附德文版原词 Aktionskonzentration。

[2] 此处英译版附德文版原词 Erzählungs-drama。

[3] 此处英译版附德文版原词 Aktions-drama。

[4] 奥古斯都·斯坦姆（1874~1915）是威斯特伐利亚诗人和剧作家，也是狂飙（Sturmdichter）诗人圈子里最强大的成员。他的作品属于表现主义早期阶段，而且激进地具有一种隐晦的、有力的、反句法风格。他的戏剧，《桑格塔·苏珊娜》（*Sancta Susanna*）、《权力》（*Kräfte*）（亨德密特在1922年为其加入音乐）、《唤醒》（*Erwachen*）、《发生》（*Geschehen*），似乎没有他大量的诗歌比如《你》（*Du*）、《滴血》（*Tropfblut*）在今天影响力更大。（英译者注）

“激情”，关于运动和声音（演说）的创新实验得以展开。斯坦姆的剧场没有提供叙述性的材料，而是提供动作和节拍。它们突如其来地、几乎是自动地涌现出来，从人类运动的冲动中接续生成。但是甚至在斯坦姆的实践中，行动也不能完全地摆脱文学负担。

“文学负担”（literary encumbrance），是从具有文学效应的恰当领域（长篇小说、短篇小说、故事等等），将知识化的材料不正当地转移到舞台上的结果。它让舞台错误地留了一个戏剧的尾巴。如果现实或潜在的现实在被表述或者视觉表现的时候，没有用舞台特有的创作形式，那么无论多么富有想象力，结果也仅仅是一个文学作品。只有当隐藏在可以创造最大社会价值的那些方式中的矛盾张力，进入一种普遍的和动态的交互作用状态，我们才拥有了创造性的舞台技术（舞台造型）（*Bühnengestaltung*）^[1]。甚至在最近一段时间，当革命的、社会的、伦理的或者类似的问题以一种很文艺的浮华和装饰铺排开来，创造性舞台造型的真正价值还仍未能被清晰认识。

[1] *Gestaltung*（构型），是包豪斯语言中最基本的术语之一，在施莱默和莫霍利各自的写作中使用了很多次。有时被单独使用，有时和其他单词组合在一起，比如舞台构型（*Bühnengestaltung*）、色彩构型（*Farbgestaltung*）、剧场构型（*Theatergestaltung*）。T·勒克斯·费宁格写道：“如果‘Bauhaus’（包豪斯）这一术语是中世纪关于‘Bauhütte’（石匠行会）概念的一次更新，将它更新为大教堂建造者的总部，那么术语‘Gestaltung’（构型）则是旧式的，意味深长而且几乎不可转译。它自有它在英语惯例中的使用方式。除了有塑形（*shaping*）、成形（*forming*）、彻底想清楚（*thing through*）等等这类意思，它还着重于这些过程的总体性（*totality*），不论是针对人工制品还是针对一个观念。它不允许这些过程一团模糊和零零散散。就其最饱满的哲学意涵来说，它诠释了柏拉图意义上的‘图形’（*eidolon*），作为‘原型’（*the Urbild*），它是先在的形式。”（英译者注）



英霍利-纳吉 《好心肠的绅士》(The Benevolent Gentlemen) (马戏团场景)

2. 今日剧场形式的尝试

a) 惊奇剧场：未来主义者，达达主义者，麦尔兹^[1] (Merz)

我们今天任何形态学的研究，都是从有关目标、意图和材料的包罗万象的功能主义开始推进的。

以这个作为前提，未来主义者、表现主义者和达达主义者（麦尔兹）得出的结论是：语音与词形之间的关系，要比其他的文学创作手段更为重要，而一个文学作品中那些遵循逻辑-理性而产生的内容，则远离了文学的初衷。他们坚持认为，在文学作品中，是语词-语音的各种关系，而非前景中符合逻辑-理性的明显内容，构成了本质性的方面。这就如同在再现式的绘画中，是色彩的相互作用，而非绘画的内容（比如再现的物体）构成本质性的方面。对于某些作者而言，这种观念已经被延伸（或者可能是收缩）。他们将词语之间的关系转变成专有的语音关系，把词完全拆解，让元音和辅音概念性地脱节。

这就是达达主义者和未来主义者“惊奇剧场”的起源，其目的在于淘汰符合逻辑-理性的（即文学的）方面。尽管如此，人，这个直到那时候还独自代表着逻辑、因果行为和至关重要的思想活动的人，仍然在其中占据统治地位。

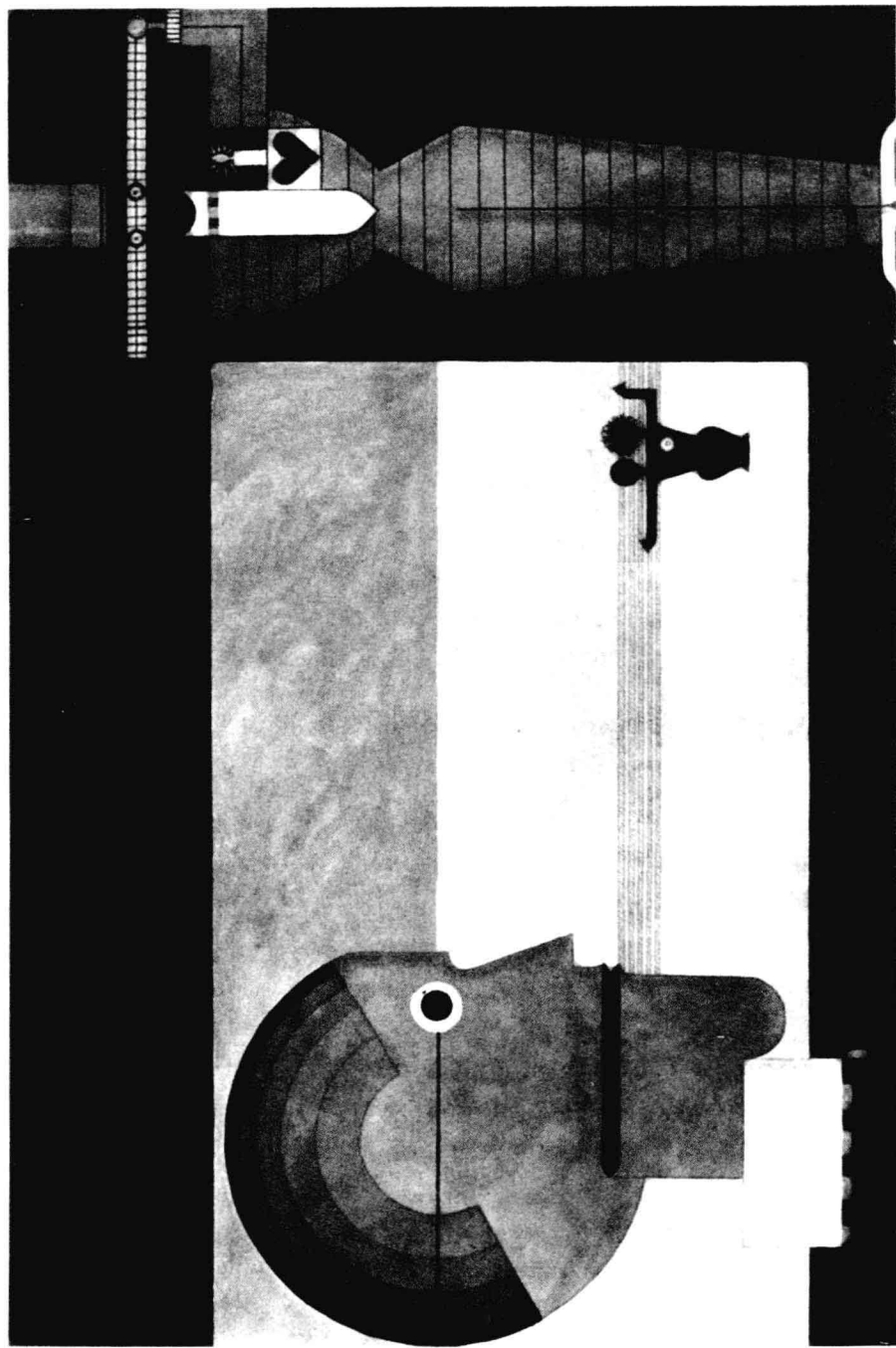
b) 机械化的怪人^[2]

一个合逻辑的结果就是，对“机械化的怪人”的需求产生了，它将舞台行动浓缩为最纯粹的形式^[3]。人，不再应该被允许凭借他的知识和精神能力将自己表现为一个精神和心灵现象。在这种压缩的行动中，他不再有任何位置。因为，无论他多么有学识修养，他这完全依赖于自然身体机能的有机体，充其量也只能允许他做出有限的一些动作。

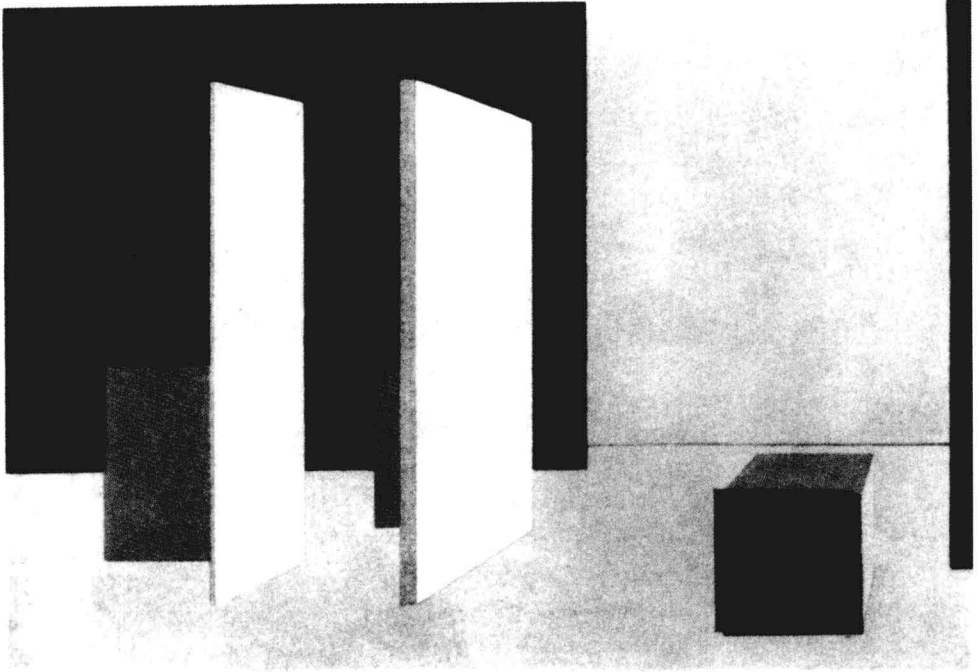
[1] 这个被称之为“麦尔兹” (Merz) 的现象与一战之后在德国和瑞士产生的达达主义运动紧密相连。这个词是艺术家库尔特·施维特斯 (Kurt Schwitters) 在 1919 年杜撰出来的。在他的一个拼贴作品中有一小片报纸残片，上面只有“kommerziell” (商业的) 一词的中间部分。结果他把整个系列拼贴画称做“麦尔兹图片” (Merzbilder)。从 1923 年到 1932 年间，斯维特与汉斯·阿尔普 (Arp)、利西茨基 (Lissitzsky)、蒙德里安以及许多其他的艺术家一起出版了杂志《麦尔兹》 (Merz)；在同一时期，麦尔兹诗人引起狂热反响。这个运动的特征是：游戏性，诚挚的经验主义，以及对表现自我和震动资产阶级均有着强烈的需求。(英译者注)

[2] 此处英译版附德文版原文 Die mechanische Exzentrik。

[3] 此处英译版附德文版原文 eine Aktions-konzentration der Bühne Reinkultur。



马塞尔·布劳埃 (Marcel Breuer) ABC-竞技场

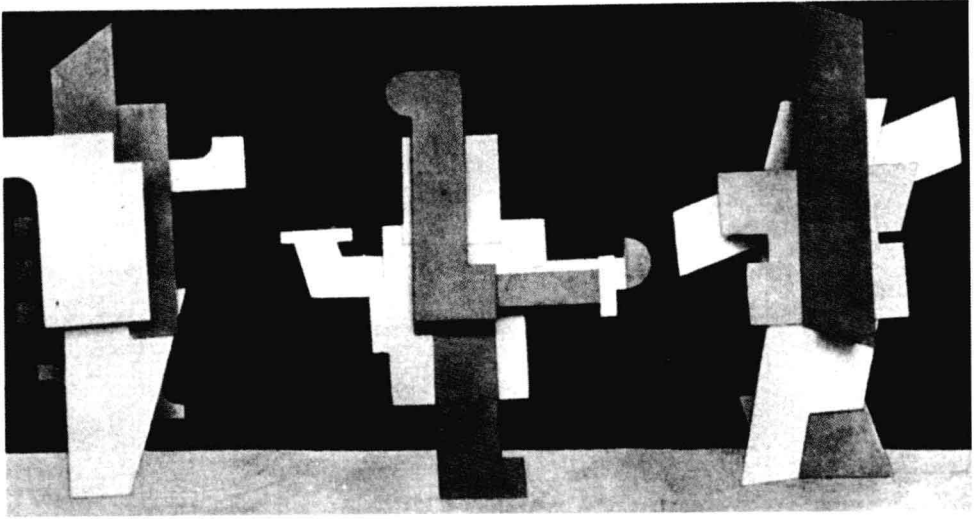


库尔特·施密特 (Kurt Schmidt) 《机械芭蕾》(Mechanical Ballet) 的舞台建造

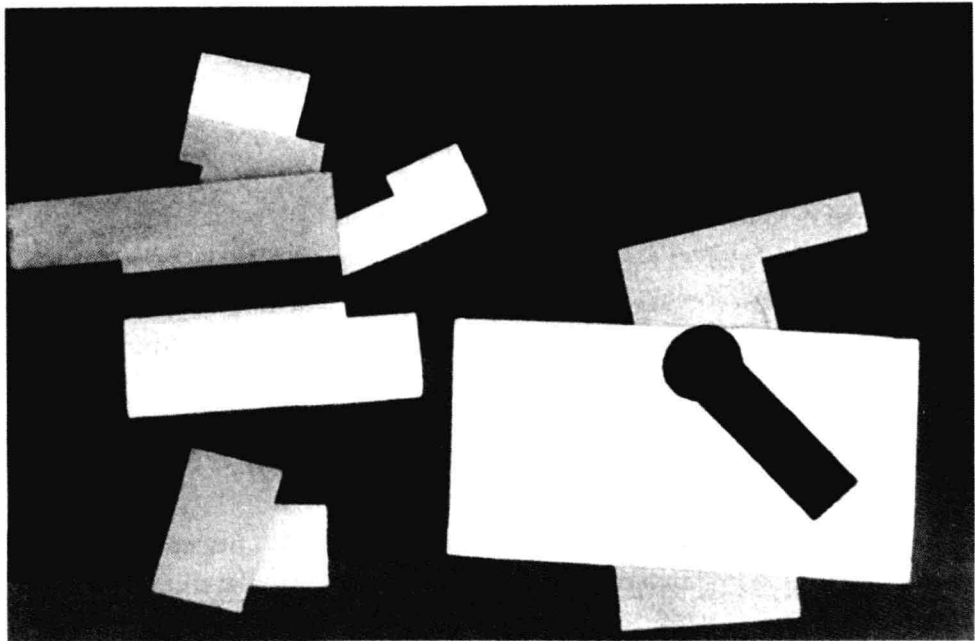
这种身体机能（比如在马戏团的表演，或者一些运动项目中）造成的效果，基本上来自于观众在别人展示身体机能给他的时候，他对自身机能的潜力感到的惊讶或者震惊。这是主观上的效应。在这里，人类的身体是构型（造型）的唯一媒介。但由于是对运动进行客观构型为目的，这个媒介就很有局限。尤其当它不断诉诸感觉和知觉（即，又是文学的）元素时，局限更大。“人”这个古怪者（Exzentrik）自身的不足，使得对形式和运动进行精确组织和完全的控制成为必需，由此将形成一个动态的包含着反差的综合体（空间、形状、动作、声音和光线）。这就是机械化的怪人。

3. 即将到来的剧场：总体性的剧场

每种形式的生成或者构型，都有着普遍性的以及特殊性的前提，并利用它自身的特定媒介来推进。因此，我们探究构成剧场的那些能够激起高度争议的媒介的本性：人

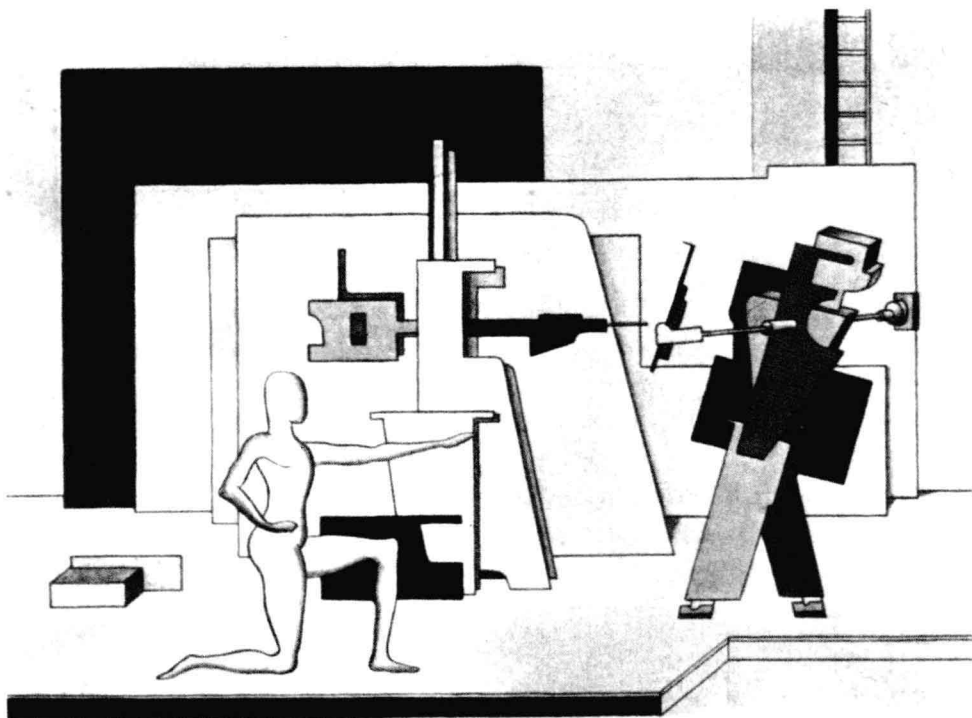


库尔特·施密特、F.W. 博格纳 (F. W. Bogler) 和格奥尔格·特尔茨谢尔 (Georg Teltcher)
《机械芭蕾》小雕像 A, B, C



库尔特·施密特、F.W. 博格纳和格奥尔格·特尔茨谢尔 《机械芭蕾》小雕像 D, E

在包豪斯周期间,《机械芭蕾》在耶拿的市政厅剧院进行了第一次表演(1923年8月)。



库尔特·施密特 人+机器

类语词和人类行动，并同时考量二者为它们的创造者——人——打开的无尽可能。这样，我们或许就可以对剧场自身的构型（Theatergestaltung）加以澄清。



音乐的起源，作为有意识的创作可以追溯到有旋律地朗读英雄气概的史诗。当音乐被系统化，只允许运用和谐的旋律（音效），而排除那些所谓的声响（噪音），唯一允许特别的声响形式（噪音形式^[1]）存在的地方就只有文学了，尤其是诗。正是从这些潜在的观念中，表现主义者、未来主义者和达达主义者发展出他们声音-诗（Lautgedichte）。然而如今，当音乐扩展到可以接受所有种类的声音，那种声响交互

[1] 此处英译版附德文版原文 Geräuschgestaltung。

影响而产生的感知-机械的效果，将不再被诗歌垄断。它与和声一样属于音乐的世界。交互作用的方法同样适用于绘画。作为色彩创造活动，绘画的任务就是去清晰地组织基本的（统觉的^[1]）颜色效应。所以，表现派作家、未来派艺术家和达达主义者，以及那些以这种交互作用效果为基础搞创作的人显然都错了。因为，一个“机械化怪人”的想法只可能是机械的。

但是我们必须承认，那些观念，与文学-说明式的看法相对比，毫无疑问推进了创造性剧场的发展，因为它们直接反对后者。它们取消了具有排他性的逻辑-理性价值标准的主导地位。但是，一旦这种主导性被打破，人的联想过程和语言，以及通过联想和语言产生的那个作为舞台造型媒介的、独自具有了总体性的人，也将可能被打破。可以确定的是，他将不再是中枢——如同他在传统剧场中那样——而是与其他的造型媒介一起平等地被使用（ON AN EQUAL FOOTING WITH THE OTHER FORMATIVE MEDIA）。



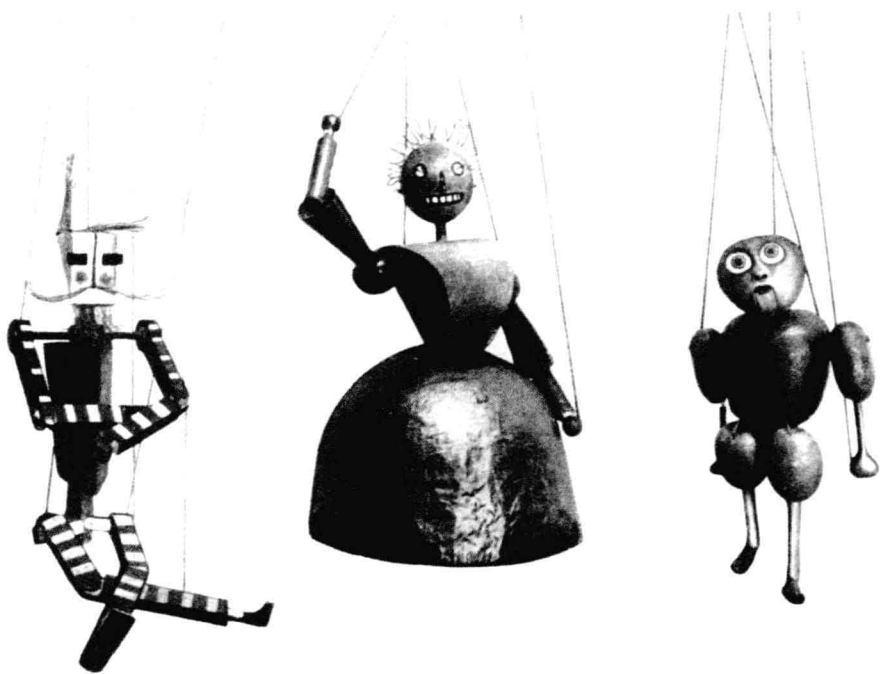
人，作为最活跃的生命现象，无疑是动态的舞台生产（舞台构型）中最有影响力的元素之一。他基于功能的需要，对自身的行动、言说和思想所构筑的总体性加以利用。通过他的理智，他的辩证法，以及他那因为对自身肉体和精神能量的控制力而获得的适应任何处境的能力，他——当被应用于任何的集中行动时——将注定是这些能量的一个基本的构型。

如果舞台没有提供给他充分运转这些潜能的机会，那么，当务之急就是去创造一种能够充分调动这些潜能的媒介方式。



但是对人的使用，必须明确区别于他以前在传统剧场中的出场方式。在那里，他曾经只是文学构思中的个体或类型的诠释者。而在这新的总体性的剧场（THEATER OF

[1] 在这里，“统觉”（apperceptive）的意思与“联想”（associative）相反，是观察和概念化的一个基本步骤（一种精神物理学上的同化作用）。例如，去吸收一种颜色 = 统觉的过程。人的肉眼可以在没有经验的前提下就用绿色来对红色做出反应，用黄色来对蓝色做出反应，诸如此类都是统觉的过程。一个物体 = 颜色 + 物质 + 形状的共同的同化作用 = 与之前的经验的关联 = 联想过程（An object = assimilation of color + matter + form = connection with previous experience = associative process）。（英译者注）



来自于牵线木偶剧《小驼背的冒险》(*The Adventures of the Little Hunchback*) 中的形象:裁缝、他的妻子、小驼背

设计:库尔特·施密特 执行:T.赫格特(T. Hergt)

TOTALITY)，他将富有生产性地运用精神上和肉体上的手段，并且让自身的主动权服从于整体的行动进程。

在中世纪（甚至在今天），剧场生产的重心都在于再现各种类型（英雄、丑角、农民等等），而未来演员的任务则是，去发现和激活那些所有人可以共享的东西。



在这种剧场计划中，传统上“意味深长的”和有因有果的相互关系不会扮演主要的角色。要将舞台装置作为艺术形式，我们就必须从富有创造力的艺术家那里了解到：就像不可能去问人（作为有机体）是什么或者代表什么，同样的，也不应当去问一幅作为构型（亦即作为一个有机体）的当代抽象画同样的问题。

当代绘画展示了色彩和外观之间相互关系的多样性，并且从两个方面取得了实



来自于牵线木偶剧《小驼背的冒险》中的形象：小驼背、刽子手、小驼背、软膏商人
设计：库尔特·施密特 执行：T.赫格特

效，一方面是对问题有意识和有逻辑的陈述，另一方面是创造性直觉的不可分析的无形价值。

总体剧场遵循着同样的方法，那由光、空间、平面、形式、姿势、声音和人构成的各种综合体——伴随着这些元素变化和结合的各种可能性——也必然是一个有机体。



所以，将人整合进创造性的舞台生产的这一过程，就决不能被说教宣传，或者科学问题，或者个体难题所阻碍。人，只有作为那些功能性元素的承担者，让它们与他独特的天性有机协调，他才有可能富有活性。

同时也很明显，必须给予所有其他的舞台生产方式与人同等的效力。人，作为一个活生生的身心俱全的有机体，作为无与伦比的巅峰和无穷无尽的变化的制造者，需要这些与之共同造型的要素具有同等高的品质。

4. 总体性的剧场如何实现？

关于总体性的剧场的实现，有两种观点。其中一种在今天仍然很重要，那就是将剧场视为声音、光（色）、空间、形式和运动这些元素的集中激活的过程（Aktionskonzentration）。在这里，人作为协作者不再是必需的。因为在我们的时代，装备可以被建造得远比人自身更有能力执行完全机械化（purely mechanical）的任务。

另一个观点更加流行，它不愿摒弃人这一伟大的工具，尽管至今没人解决如何使人成为舞台上的一个创造性媒介的问题。

有没有这种可能，在当今的集中行动的舞台上，把符合人性的逻辑功能包含进去，但又不用冒着抄袭自然的风险，也不会进入达达主义者或者麦尔兹的误区，通过有选择的拼贴构造一个看起来秩序上纯属随意的东西？

创造性的艺术已经为自身的建构找到了纯粹的媒介：色彩、体块、材料等等之间的基本关系。但是我们如何在一个平等的立场上，将一系列人类的运动和思想，与诸如声响、光（色）、形式和运动这些“绝对”的元素结合为一体？就这一点而言，只有一些扼要的建议供新剧场（格式塔剧场）（Theatergestalter）的创造者参考。例如：许多演员重复同一个想法，用相同的台词，用相同或者变化的音调和旋律。这可以作为创造合



成的（也就是统一的）剧场的—一个手段。（这将成为合唱——但不是古代那种随从式的、被动的合唱！）再比如，镜子和光学仪器可以被用来展现演员被极度放大变形的脸和动作，同时他们的声音也可以被放大，与视觉保持一致的放大率。类似的效果，还可以在对思想进行各种方式的再生产中获得。这种再生产可以通过电影、照片、扬声器，进行同步的（SIMULTANEOUS）、合成视觉的（SYNOPTICAL）和合成听觉的（SYNACOUSTICAL）复制，或者是通过各种齿轮传动装置进行的传播。

未来的文学作品将会创造独立于声乐工作之外的、属于它自己的“和声”。它首先要从根本上适应自己的媒介形态，同时又对其他媒介有着影响深远。这毫无疑问将影响到舞台上的语词和思想建构。

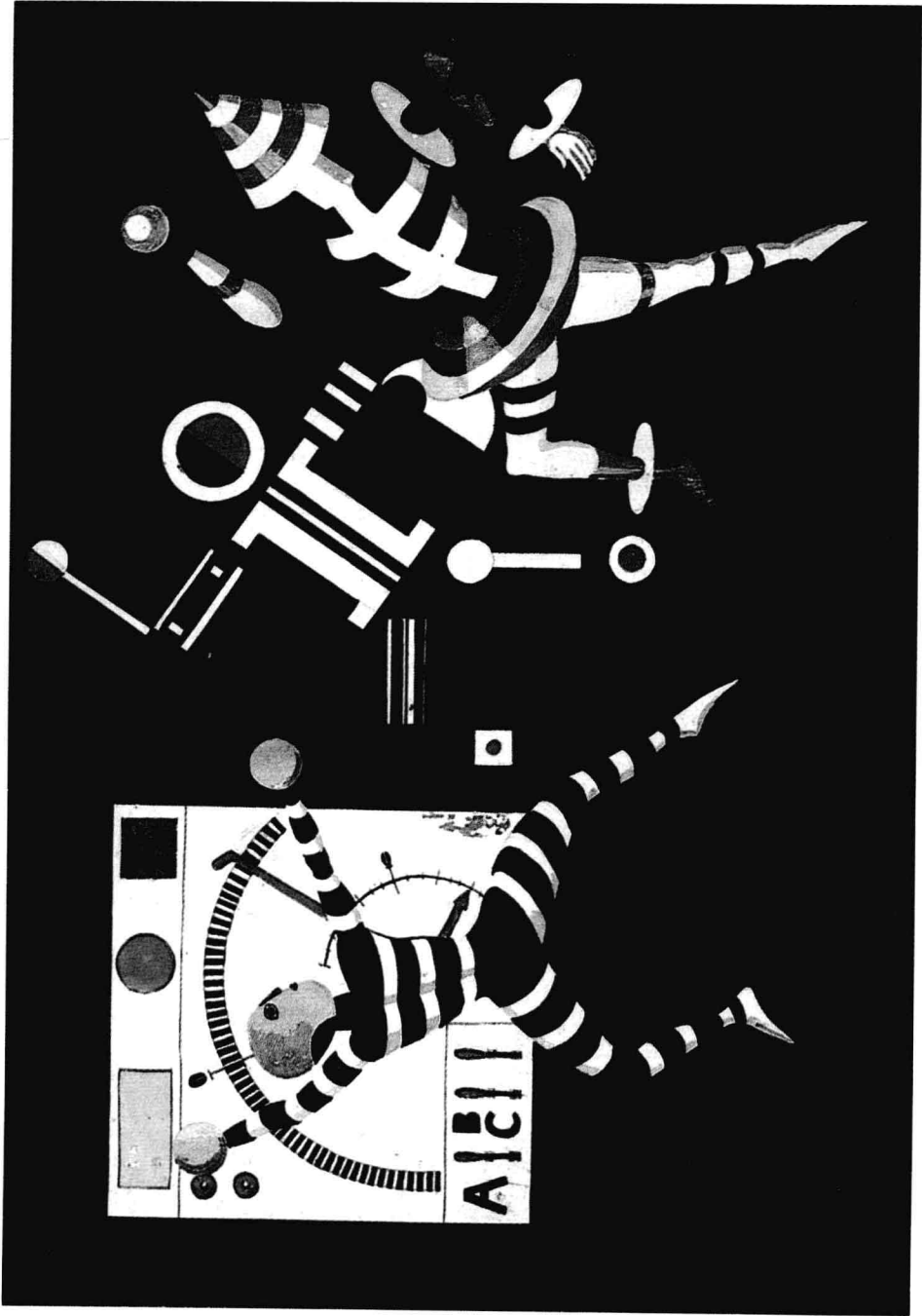


在其他方面，总体性剧场的实现，意味着下意识现象、白日梦以及现实，这些现在所谓的“亲密的艺术剧场”（INTIMATE ART THEATER）的核心，可能再也不会占据主导地位。而且，即便是今日复杂的社会模式中产生的冲突，全球科技组织中产生的冲突，以及在和平主义者的乌托邦和其他各种变革运动中产生的冲突，都可以在舞台艺术中有一席之地。这些冲突元素也将会在剧场的过渡时期显得重要，因为准确地说，它们的处理方式属于文学、政治、哲学的领域。



我们构想的总体舞台行动^[1]，作为一个伟大的动态-韵律过程，能够将有着最激烈冲突的民众或者大量堆积的媒介——也就是质上和量上的紧张关系——压缩为基本的形式。总体中的局部就其自身而言是次要的，重要的是用来同时穿插各种对比关系，比如：悲喜剧表演、怪诞-庄重的表演、琐碎-不朽的表演，流动的景观，听觉上的和其他的“恶作剧”等等。在这方面以及在取消主体方面，今日的马戏团、小歌剧、歌舞杂耍表演，在美国和其他地方的丑角（卓别林、弗拉泰利尼）成就伟大——尽管过程中也曾经幼稚，常常肤浅而不深刻。然而，如果想要将这类盛大的表演“秀”用“低俗”（Kitsch）这个词给迅速打发了，这种做法将是肤浅的。（见44、58、60页）当前，是

[1] 此处英译版附德文版原文 GESAMTBÜHNENAKTION。



时候一劳永逸地为被轻视的民众发出声音了，他们尽管“学识落后”，却常常显示出最合理的天性和偏爱。我们的任务是永远保留对真相的创造性的理解，不是去凭空建构世界，而是基于实际的需要。

5. 方法

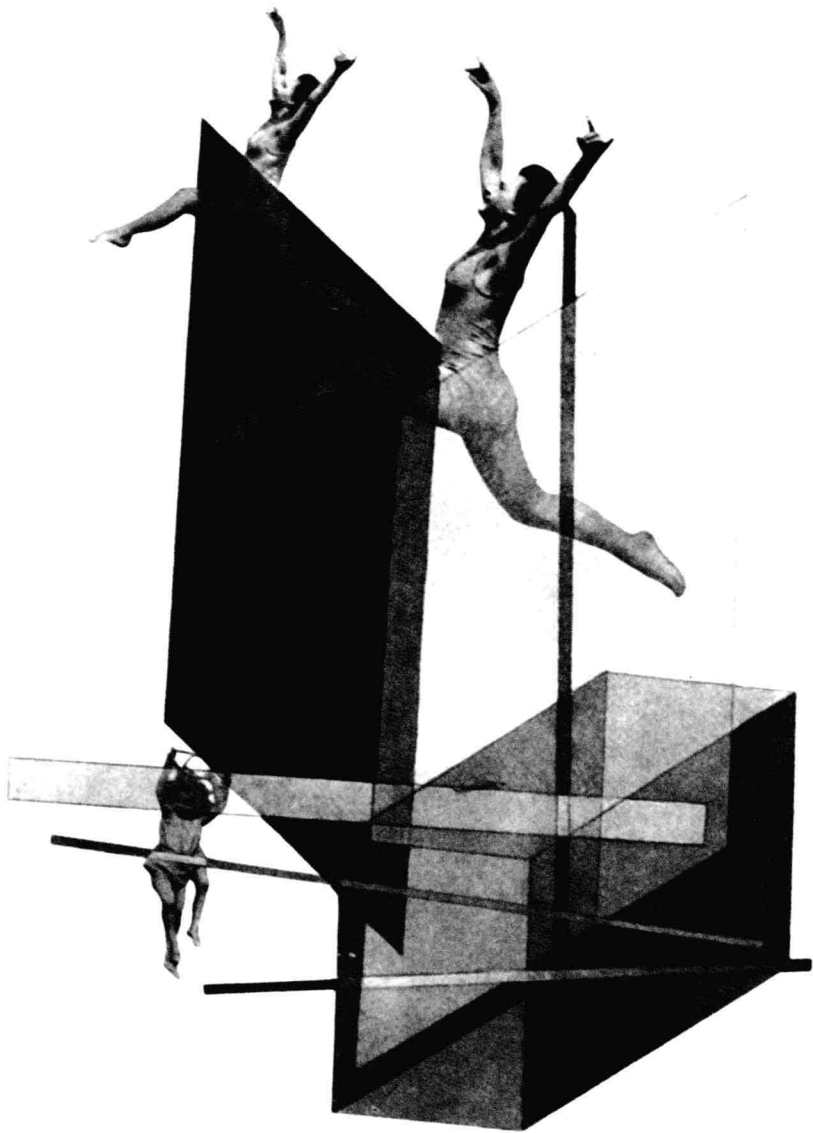
每个构型或者创造性的工作，都应当是意想不到的新的有机体。从日常生活中提炼出令人惊奇之物，对于我们来说是理所应当和义不容辞的。让现代生活中那些熟悉的并且还没有被正确评价的元素——即现代生活的特性：个性化、分类、机械化——为我们提供激动人心的新的可能性，再没有什么比这种可能性更加有效的了。基于这一点，通过对作为创造性媒介而不是作为演员的“人”的探究，我们有可能获得对舞台的一种真正的理解。

在未来，音效将会充分利用由电力或者其他机械方法驱动的各种声学仪器。在未来，声波来自于不可预料的地方——比如，一个正在讲话或唱歌的弧光灯，在座位下或者观众席下面的扬声器，以及对新型扬声系统的使用——将会大大提升很多观众听觉的惊奇-阈值 (surprise-threshold)，以至于在其他领域如果没有同等的音效都将是令人失望的。

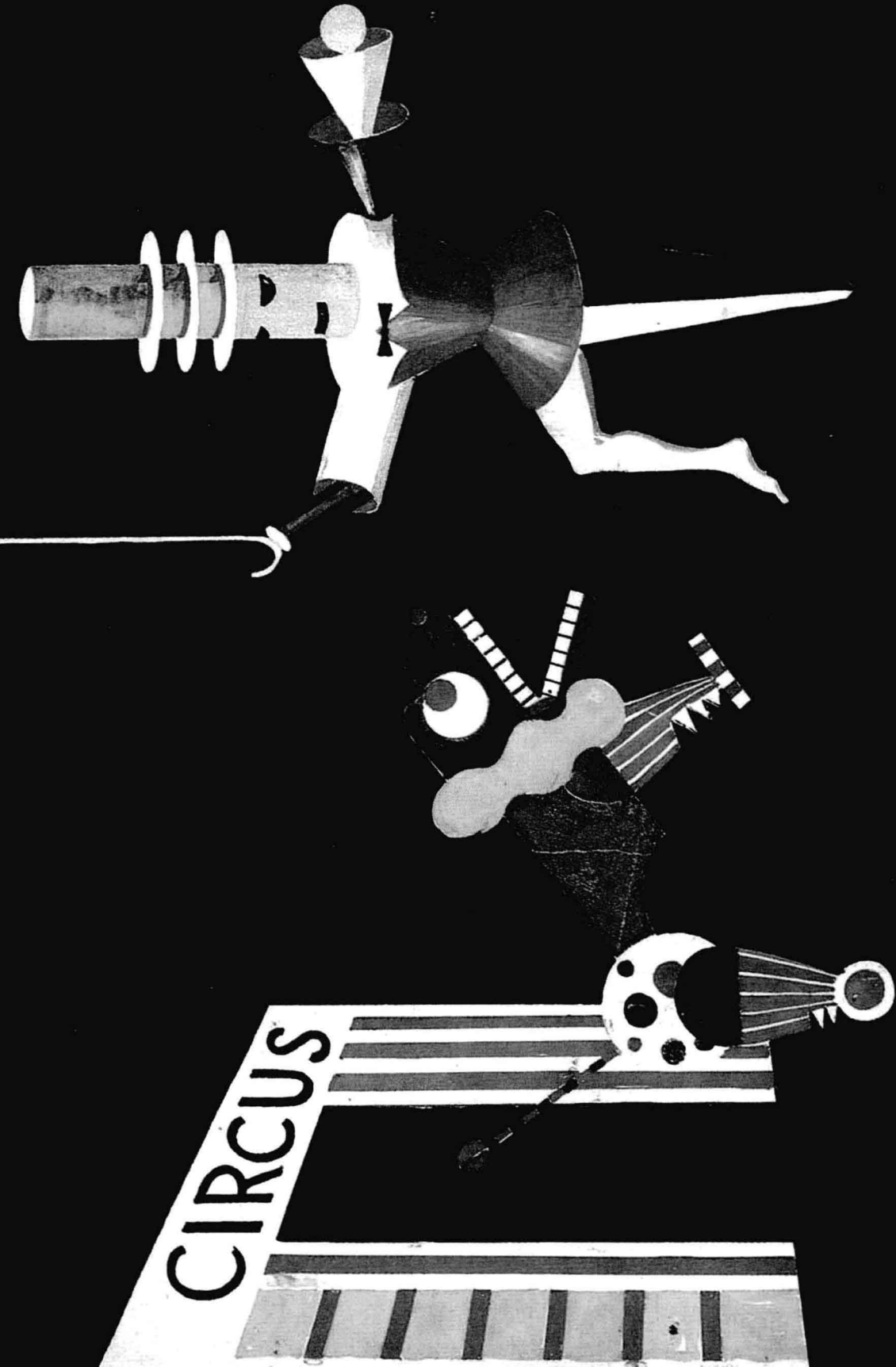


色（光）比起声音来说，在这方面必须经历更大的转变。

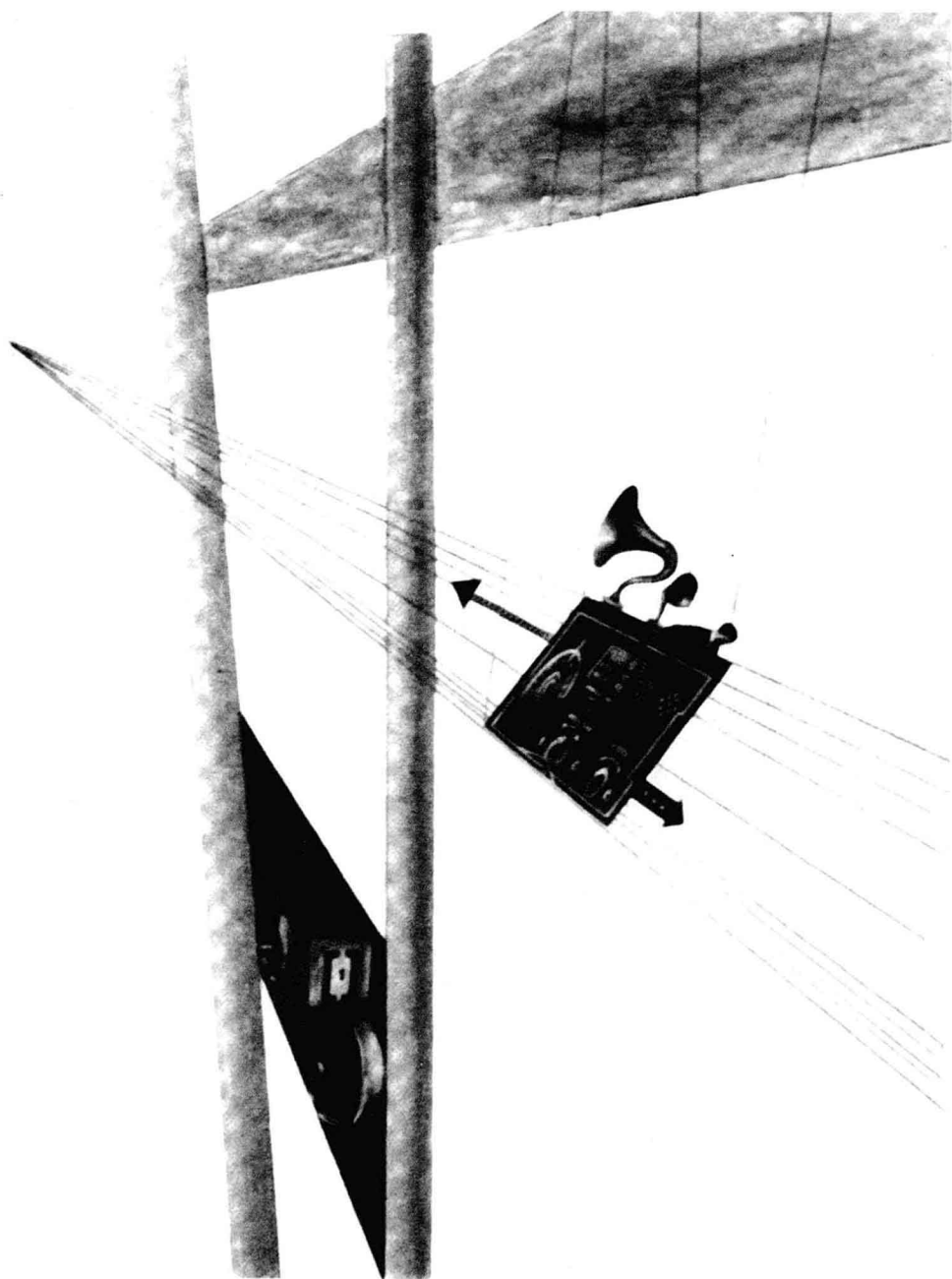
绘画的发展，在过去的几十年中创造了体现色彩自身绝对价值的组织方式，从而也确立了纯粹的光色调子的至上地位。自然而然地，光色调子的和谐所带来的纪念性与清晰的平衡，将不会容忍演员使用难于辨识的或者满是瑕疵的化妆，以及衣衫褴褛的服饰。这类化妆和服饰本是人们对立体主义、未来主义等等误解之后的产物。在未来，使用精致的金属面具和服装，以及各种其他的构成材料，将成为理所当然的事。于是在多彩的舞台环境中，苍白的脸、表现的主观性以及演员的姿势将被淘汰，而这并不会削弱人类身体和任何机械装置之间的有效对比。我们将电影投射到各种表面上，构思着空间照明的进一步实验。这将会构成新的光之行动，通过现代技术，运用最强烈的对比，以此确保它自己与所有其他的剧场媒介同等的重要性。我们尚未开始意识到光的潜能：突然的或者炫目的照明，闪耀的效果，磷光效果，在高潮时候让观众席也同步沐浴在光



莫霍利-纳吉 人类机械 (杂耍)



亚历山大·沙文斯基 (Alexander Schawinsky) 马戏团场景
1924年第一次在包豪斯表演



莫霍利-纳吉 舞台场景 扬声器

中，或者完全熄灭舞台上的灯光让观众席也一同沉浸进去。所有这些构想，当然，某种意义上讲完全不同于目前任何的传统剧场。



自从舞台上的物体变得可以机械化地移动，那种常见的、传统的、在水平方向上进行组织的空间构成方式得以拓展，垂直向的运动成为可能。在利用复合装置（APPARATUS）的方式上，没有什么比得过电影、汽车、升降电梯、飞机和其他的机器，以及光学仪器、反光器材等等。这种方式将会满足如今对动态建构活动的需求，虽然它还处在最初阶段。



如果能取消舞台目前的孤立状态，将会有进一步的拓展。在当今的剧场中，舞台和观众太过分离，二者被很明显地划分为主动的和被动的，以至于无法产生有创造性的关系和交互推进的张力。

如今，是时候去创造一种舞台活动，这种活动不再允许民众做无声的观众，不再仅仅使他们内心激动，而是让他们去掌控，去参与——事实上就是，让他们在宣泄狂喜的高潮中与舞台行动融为一体。

对于配备了理解和交流方面所有现代手段的，有着“千只眼”的新型导演而言，他的任务之一就是设法让这个过程并非混乱无序，而是在控制与组织中发展。



显然，目前那种洞中窥景的镜框式舞台模式不再适合如此有组织的运动。

通过剧场空间中水平的、对角线的和垂直的向度上运转的悬浮桥和吊桥，通过深入到观众席中的舞台等等，正在崛起的剧场的未来形式——在未来作家的协作下——将有可能回应上述需求。除了旋转的部分，这个舞台还将拥有可移动的空间构架和碟状区域（DISKLIKE AREAS），以便像电影的“特写”那样突出舞台上的某些行动瞬间。在今天的管弦乐队的池座边缘，可以建立一个连接舞台的通道，凭借这多少有些亲密的搭接，与观众紧紧相连。

未来的舞台将提供不同标高的可移动平面之间的变换（VARIATION OF LEVELS OF

MOVABLE PLANES)，这种变换的可能性将有助于建设一种真正意义上的空间组织。空间不再由平面之间那些陈旧的连接方式来完成，这种陈旧的方式仅仅把建筑学意义上的空间，构想为一种由不透明的表皮围合而成的封闭场地。新空间则始于独立的表面，或者对平面的线性界定（比如电线构成的框架，或者天线），以至于表面有时候可以建基于彼此间非常自由的关系，表面与表面之间再无须任何直接的接触。（见60页）



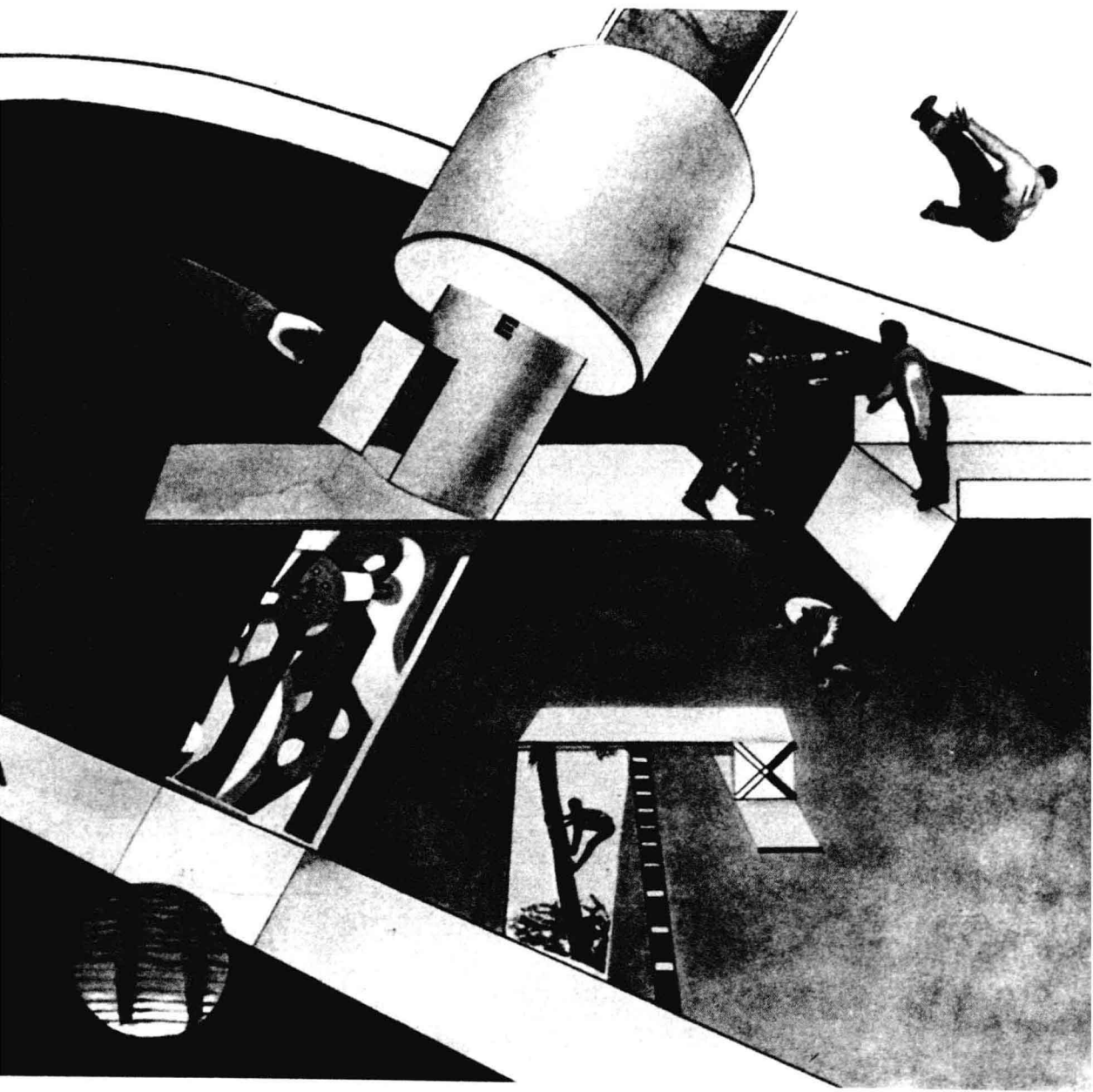
一旦强烈的、具有穿透力的集中行动可以切实实现，相应的观众厅也会同步发展。同样地，为强调功能而设计出来的服装，以及仅仅为刹那间的行动而构思的并且能够突然变型的服装，都将出现。

在此，一种能够掌控所有造型媒介的强大控制将会产生，所有造型媒介都将被统一在一种协同作用中，然后被构建到一个完美均衡的有机体中。



U型剧场

法卡斯·莫尔纳 (Farkas Molnár)



法卡斯·莫尔纳 运转中的U型剧场

1、舞台构成

A 第一舞台

构建一个约 36×36 平方英尺的方块区域，整体能够升降，或是拆分成若干部分升降。当进行人/机械表演、舞蹈、特技、杂耍（实验性剧场艺术、丑角艺术）等等空间演出时，从台下三面（也就是最大270度角的范围内）都可以看见台上的演出，具体情况根据具体动作而定。

B 第二舞台

舞台平面约 18×36 平方英尺，它能够在前排观众席的高度上进行前后滑动，同时也能上升下降。这个舞台用作三维布景，未必需要达到全角度的可见性。布景首先在幕布之后准备妥当，这时观众是看不到的，随后才在第二舞台上展开。幕布则由两片金属片构成，随后可以被拉至两翼的位置。

C 第三舞台

第三舞台的背面及左右两边需要被围起来，其正面敞开面向观众（这敞开的前台最大可达 36×24 平方英尺）。平台自身可以向后方、左方、右方平移（移动到图示I、II、III、IV、V的任一位置），有些准备工作可以在这里进行，不会被观众看到，比如弄一些需要从背后、左右和从上面操作的绘画板。当然这个舞台也可以像旧式的亲密型剧院（intimate theater，即德语里的Kammerspiele）那样使用。

这三个舞台中的任何一个都能够演出一场管弦乐，至于到底利用哪一个则取决于声音需要从哪儿传出，或是哪个舞台对于这场表演来说是最用不上的。三个舞台之中，A舞台能最大程度地与观众亲密接触，所以，这个区域最适合于需要与观众接触互动的演出。当然，混合型的A-B舞台也可以很好地达到真正的观众参与效果。

2、舞台附件

D 第四舞台

这个舞台悬吊在B舞台上，配有传声板。它和第一层的楼座相连，有益于增强音响、舞台效果。

E 升降机和照明设施

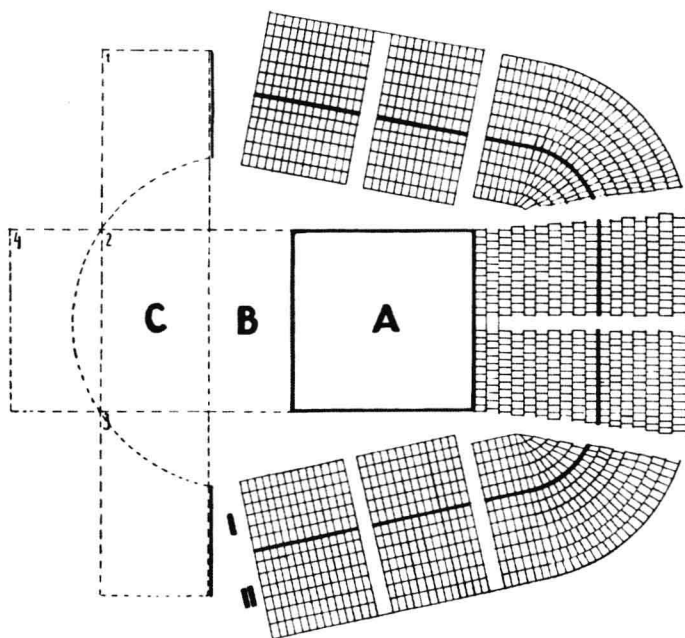
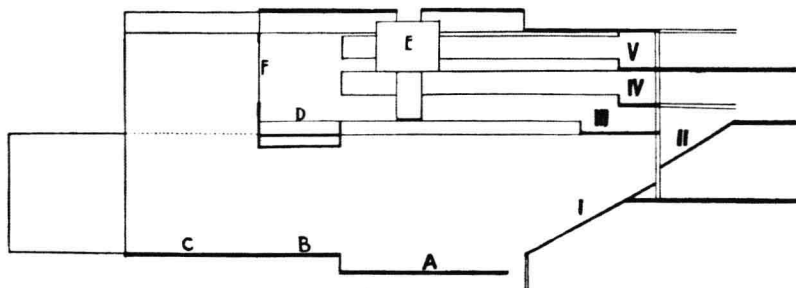
升降机为圆柱形，能够在舞台A、舞台B、观众席上面全方位移动，用来放下演出需要的人员和设备。升降机底部附有一个吊桥，用来与楼座联通。这个结构既能安装嵌入式射灯和照明灯具，又能方便空中特技表演。

F

机械音响设备，集现代音效设备、播音、光效于一体。

G

联通舞台和楼座的悬浮桥和吊桥，以及其他加强各类效果的辅助设施、液压装置（比如制造喷泉的）、散播各种气味的机器。



法卡斯·莫尔纳 运转中的U型剧场 (平面与剖面)

3、观众席

I 区与 II 区

这两区是半圆形露天剧场形式的U型环座，座位可以调节和转动，能够最大限度地提供纵观剧场中每个表演活动的最佳视角。座席中设有大量通道通往舞台（也可以通过其他方式连通舞台），I 区和 II 区之间留有适当空间，II 区座席地面标高要高于 I 区，两区共可容纳1200人。

III 区

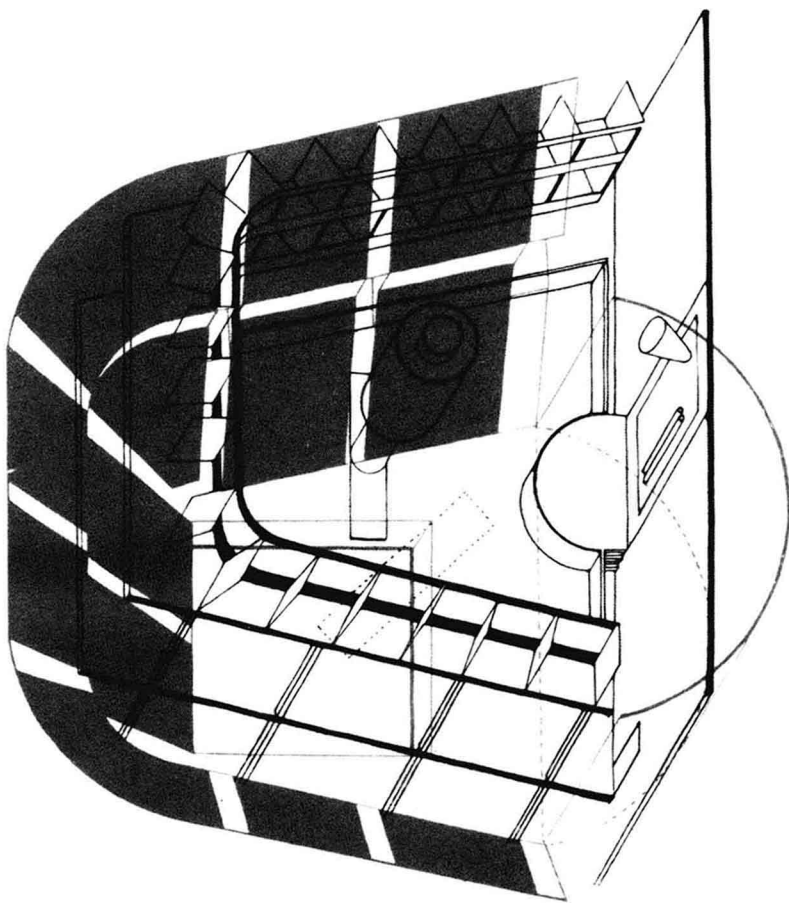
此区为独立楼座，与前述的悬吊舞台D是相连的，两排座席一共可以容纳150人。

IV 区与 V 区

IV 区和 V 区是两排包厢，V 区在 IV 区上方，每个包厢可坐6人，总共可容纳240人。隔墙是可移动的，可以自由组合。



公共房间、入口、门厅、楼道、衣帽间、餐厅和酒吧这些没有包含在目前草图中的部分，仍然还在设计中。



法卡斯·莫尔纳 U型剧场 (轴测图)



作为舞台的建筑 摄影：勒克斯·费宁格

这个有着一系列可穿越的屋顶、露台和游廊的现代建筑将成为理想的未来户外舞台。

舞台 奥斯卡·施莱默



《舞台》一文原出处
——第3期《包豪斯》杂志

这篇文章源自奥斯卡·施莱默在1927年3月16日为包豪斯朋友圈做的一次讲演示范。^[1]

在完整地介绍包豪斯舞台之前,我们应该先简要地看一下其产生方式,深思它存在的理由,以及观察它的方向和目标。简言之,我们应该从奠基性的基本立场来接近所有这些舞台实验,从而回顾包豪斯舞台最初的尝试。正是由于这些尝试,舞台已经成为包豪斯活动总体链条中的一个有机连接。

包豪斯的目标自然是:在手工艺式的实践中,通过对创造性元素的全面探究,寻求艺术理想的联合,并且在这种实践的全部衍生物中,理解建造(der Bau)的本质,即创造性的建构。这些目标都有效应用于舞台领域中。因此,正如Bau(建造)这个概念本身的含义那样,舞台如同一支复杂的管弦乐队,它只有通过多种不同力量的合作才能产生。它是最为异类的各种创造性元素的联合。通过构造一个幻想的世界,以及通过对理性基础的超越,来满足人类对超自然的需求,这仍是舞台十分重要的功能。

包豪斯从第一天开始,便感受到了创造性舞台的推动力;因为从第一天开始,游戏的本能(der Spieltrieb)就已存在。席勒在其经久不衰的《审美教育书简》(*Letters on the Aesthetic Education of Man*, 1795)中,称这种游戏本能为人类真正的创造性价值。在塑造与生产中,它表现为一种非自我意识的、天真的愉悦,它无须顾忌有用或者无用,有意义或者无意义,善或者恶的问题。

在魏玛^[2]

包豪斯的早期(虽不能说是其幼年),这种创造中的愉悦尤为强大。这种愉悦也呈现在我们充满活力的派对中,即兴创作中,以及我们制作的极具想象力的面具与服装中。

但纵观包豪斯舞台的发展,在作为游戏本能之源的这种天真状态后面,通常会跟随一

[1] 施莱默以此次讲演的内容为基础扩展出的完整文稿,首次发表在1927年7月10日的第3期《包豪斯》杂志(*bauhaus 3*)的头版,在该期的六个版面中,这篇文章占据了从首页开始的四个版面。原文大标题为“Bühne”,即“舞台”。1961年由格罗皮乌斯和英译者重新编辑的英译本将原标题和文中多处出现的“舞台”(Bühne)一词更改为“剧场”(Theater)。(中译注)

[2] 包豪斯的印刷品特别注意借助排版与字体的形式传达意义,比如此处在一句话当中反常规的换行。这篇文章在1927年包豪斯期刊初次发表时,在头版用特殊排版将处于上下文中的“in weimar”和“in dessau”分别抽取出来,单起一行,醒目地标出,以便将陈述置于一种总体的视域下。(中译注)



观众席（大厅）

镀铬钢管帆布面座椅：马塞尔·布劳埃设计

吊灯：克拉耶夫斯基（Krajewski）设计

摄影：康斯穆勒（Consmüller）

段反思、疑惑和批判的时期。这些反思和批判很容易摧毁那种原初的天真状态。除非在第二轮反思中，怀疑论式的天真能对前一个批判性阶段加以缓和。如今，我们越来越拥有了自我意识，一种对标准和常量的感知，它从无意识与混沌状态中迸发出。这种觉醒，与规范、类型和综合等等诸如此类的概念一起，为构型(Gestaltung^[1])指引了方向。

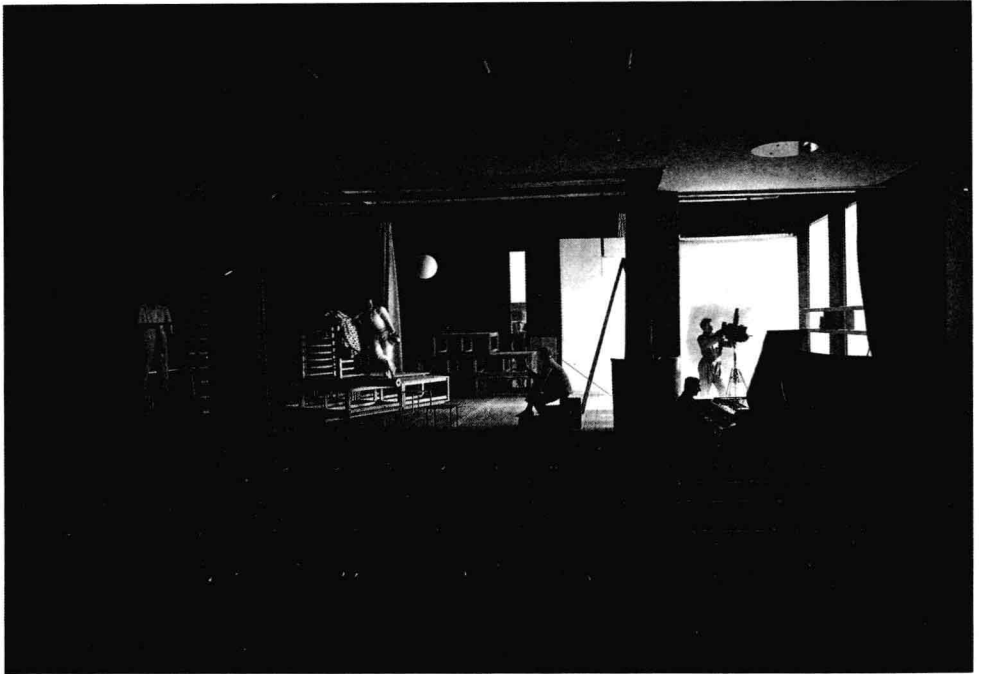
罗塔·施赖尔^[2](Lothar Schreyer)1922年的包豪斯剧场计划以失败告终，恰恰因为他只持有强烈的怀疑主义态度。其实在这方面，当时几乎没有强大的哲学观念以供参考，至少在他们那种表现主义式的祭典圣礼中没有。但另一方面，我们对讽刺和戏仿却有独特的感受。这感受，大概是达达主义艺术家留给我们的遗产，他们自发地对一切沾染了一本正经或道德戒律意味的事物加以嘲弄。所以奇异风格(the grotesque)再次兴盛起来。这种风格，从当代剧场对古代戏剧形式的戏仿与嘲弄中汲取养分。尽管，从根本上来讲它倾向于消极，但它对舞台表演的起源、条件和法则的清晰认识又成为它的一种积极特质。

施赖尔的舞台计划虽然失败了，但舞蹈，在魏玛这段时期却仍然保持活跃。在包豪斯的成长过程中，舞蹈从“青年旅行者”(youth hostellers)那种简陋的乡村舞蹈，转变为盛装狐步舞。同样的情况也发生在音乐方面：我们的六角手风琴转变成了爵士乐队[安德烈斯·魏宁格(A. Weininger)]。剧团开创了把舞蹈中的个体图像投射到舞台上的方式，由此开发了我们对颜色的形式化运用(das Farbig-Formale)，以及《机械芭蕾》的舞蹈形式[施密特、博格纳、特尔彻(Teltscher)]。彩色的光影实验形成了“光反射戏剧”[施威菲戈(Schwertfeger)和L. 赫希菲尔德-马克(L. Hirschfeld-Mack)]。一个牵线木偶的舞台(marionettenbühne)由此诞生。

在魏玛的时候，我们没有属于自己的舞台，我们的作品不得不在一些颇有问题的台子上表演。自从我们定居

[1] 关于“Gestaltung”一词在包豪斯语汇中的意思的讨论，参见43页注解1。(英译注)

[2] 罗塔·施赖尔(1886~1966)，德国表现主义画家，带有强烈的原教旨主义倾向，与“狂飙”画廊有过甚密，1921年，受格罗皮乌斯委任掌管舞台作坊。施赖尔在剧场构思与表现上均有原创性的贡献，但是他作品中的表现主义和神秘主义倾向，以及强烈的伪宗教色彩，却与包豪斯1922年至1923年间正在发生的重大变革渐行渐远。施莱默这里所说的“以失败告终”，应该主要是指施赖尔在1923年包豪斯展期间排演的《月亮戏剧》，一出“表现主义式的祭典”，这出剧在包豪斯内部广受诟病，直接导致了他的辞职。不久后，施莱默接替施赖尔开始掌管舞台作坊。(中译者注)



包豪斯舞台 / 对礼堂（大厅）和食堂这两个方向都是开敞的

技术装备：朱斯特·施密特（Joost Schmidt）

灯光：德国通用电气公司（A. E. G.）—柏林

摄影：康斯穆勒

构成72平方米舞台的支撑结构可以对整个舞台地面做50厘米的提升，也可以用来支撑局部的布景道具。在天花板上，有四排轨道用来安置可移动的隔墙、悬挂工具等等。

设计者：瓦尔特·格罗皮乌斯

右页图：

机械舞台模型 设计者：海因茨·勒夫 (Heinz Loew)

右图展现的是一个机械舞台的基本组成部分。它由三轨系统 (a、b、c) 和两个旋转盘 (d) 来带动。

- a) 直线运动 - 静态的
 - b) 离心运动 - 动态的
 - c) 透明的 - 表面
 - d) 稳定的三个维度
- } 基本元素

各种各样的可移动物体之间的互动受到机械控制，并且能够按照不同的需求来组合。

关于机械舞台的一段总结：

根据一种古怪的并且带有误导性的“本能”，今天的人们会觉得，每种技术性的舞台运作都应小心翼翼地不让观众看见。矛盾的是，这常常导致幕后活动反而成为剧场中更有趣的一面。在这技术与机器的年代尤为如此——大多数舞台都拥有大量的技术装置，它意味着大量的能耗和劳动，然而，观众对其几乎一无所知。现在看来，未来的任务将是开发一种与表演者同等重要的技术人员，他的工作就是将这种技术装置的独特和新奇之美不加掩饰地展现出来，并以此作为其目的本身。

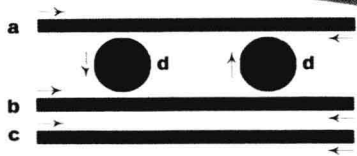
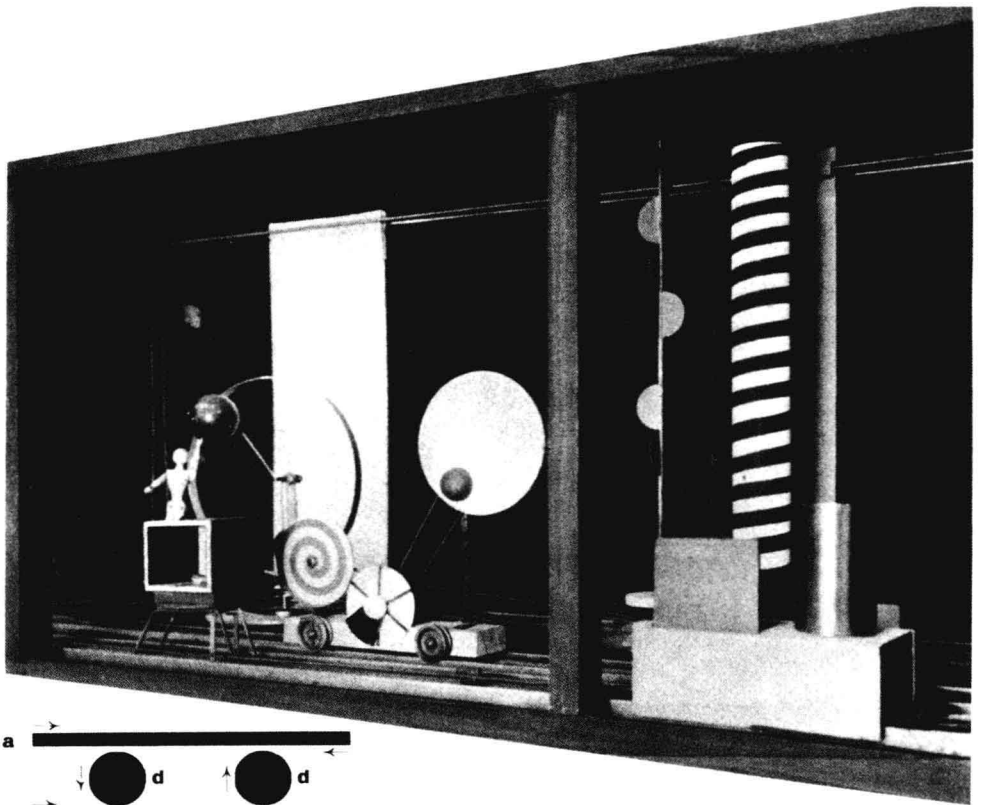
海因茨·勒夫

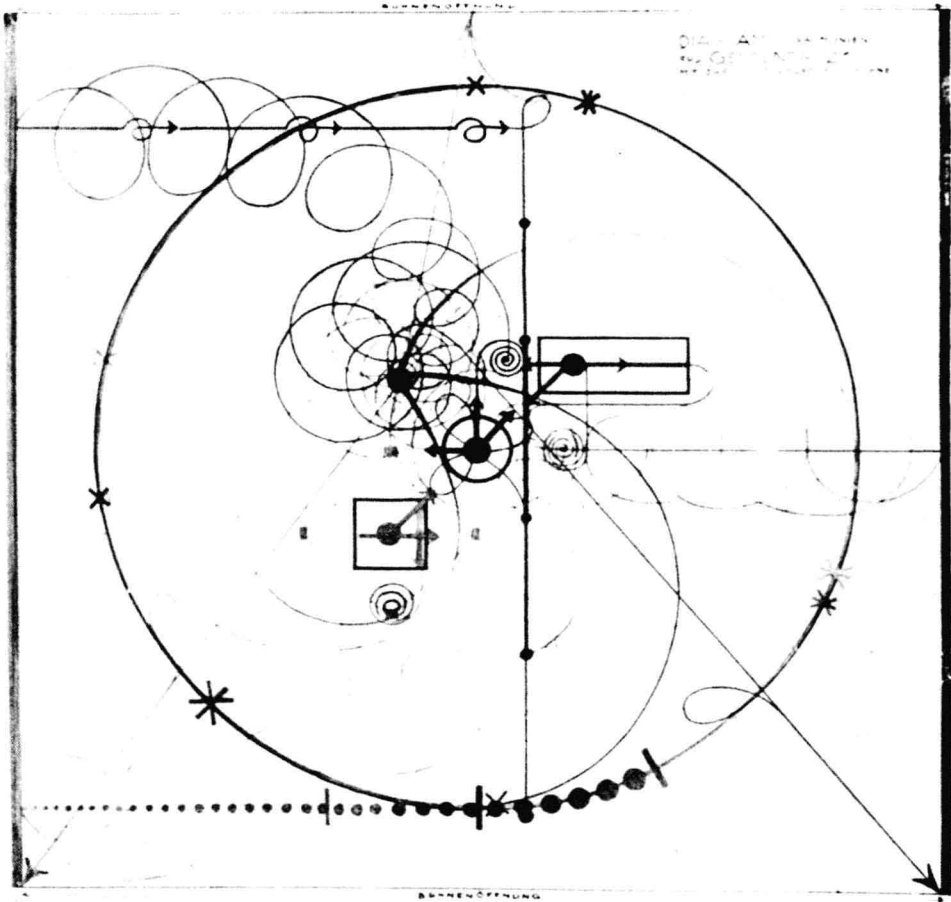
在德绍

我们就令人羡慕地在新包豪斯校舍中拥有了属于自己的“舞台屋” (house-stage, 即德文hausbühne)。它从一开始就注定既要作为一个尺度有限的表演舞台，还要充当一个演讲台。尽管如此，它仍然通过很好的配置，有效解决了舞台涉及的诸多问题。

对我们而言，这些问题及其解决方法存在于基础原则中，存在于基本事物中，存在于对“舞台”的原初意义的逐步发现中。我们关注那些使得事物具有典型性的东西，关注范式，关注数与测量，关注基本法则。●●●我无须赘述这些关注如何一直活跃于所有诞生伟大艺术的时期，即使它们在那些时期并不必然占据主导地位。但是，只有在这些关注以高度的机敏和巨大的张力为前提时，也就是说，只有在它们作为调节阀来调节卷入到世界与生活中的真情实感时，才可能是充满活性的。在许多令人难忘的描述数字、测量和艺术法则的句子中，我只引用一句来自菲利普·奥托·朗格^[1] (Philipp Otto Runge) 的名言：“恰

[1] 菲利普·奥托·朗格 (1777~1810) 是德国北部画家，他将艺术理论与实践非凡的结合以及与浪漫主义诗人的紧密交往，都使得他比其他人更容易被认为是德国艺术浪漫派的真正鼻祖。[参见弗里茨·诺沃提尼在他的著作《欧洲的绘画与雕塑：1780~1880》中关于朗格的章节 (佩利肯艺术史系列，巴尔的摩，企鹅图书出版，1960年)，第59~65页。] (英译者注)





左页图：

姿势舞蹈 (Gesture Dance) 的图解

绘制者：奥斯卡·施莱默

摄影：哈特佐德 (Hatzold)

这个图示用线条标示了舞台表面上的运动轨迹，以及向前运动的倾向。我把它作为一种辅助手段，用以图解式地建构整个行动过程。第二种辅助手段是用文字来描述这一行动（参见与之相伴的文本）。每一种具象的方法都在为其他方法作补充。然而，尽管它们能够指挥节奏和声音，但却不能给表演一个详尽的画面，所以仍然会失去对姿势的（如躯干、腿部、上肢和手部的动作），对模仿的（头部的动作、面部表情），对音高等等的精确显现。这里的重点是，提出为舞蹈和其他舞台活动准备剧本时所遇问题的困难之处。一个越是试图完整地安排所有活动的剧本，就越是会让大量关键细节将问题复杂化，从而模糊了这样做的真正目的，即清晰可辨。

恰是在那些产生于我们最真实的想象与神秘灵魂的艺术作品中——它们无碍于外表，无累于历史——最严格的规律性是必要的。”

如果包豪斯的目标同样是我们舞台的目标，那么如下要素自然应该成为我们首要考虑的：空间——作为更大的复杂综合体的建筑的一部分。舞台的艺术是一种空间的艺术，这一现实注定在未来会越来越明晰。舞台，包括观众席在内，首先是一种建造性的空间有机体。所有的事物都在那里发生，所有的事物都发生在基于空间条件的关系中。●● 空间的一个方面是形式，它包括表面的（即二维的）形式与塑性的（三维的）形式。形式又分为色和光两个方面，它们被我们赋予了新的重要性。我们人类基本上是视觉导向的，因此能够从纯粹的视觉中获得愉悦。我们能够掌控形式，并从被掩盖的信息来源中发现机器运动的奥秘和令人惊讶的结果。我们可以通过形式、色彩和光，对空间进行转换和改变。●● 因此，我们可以说如果所有这些元素都应运而生，并被理解为一个整体，那么，“视觉=表演” (Schau-Spiel^[1]) 这个概念将成为现实。然后我们将拥有一种真正意义上的“视觉盛宴”，这个隐喻的说法将会成真。●●● 如果再超越性地推进一步，我们把舞台上那种紧束的空间爆破为原子化的状态，将其转化为总体建筑 (the total building) 自身的表达方式，让它既是内部空间又是外部空间（一种尤为迷人的关于新包豪斯建筑的思想，如图 72 页），之后，“空间舞台”的理念或许将以一种前所未有的方式展现出来。

[1] Schau-Spiel, 德语单词 Das Schauspiel 有“游戏、戏剧或奇观”的意思，文中用它的连字符形式是取其字面意思，即“视觉戏剧”或“秀”的意思。（英译者注）

左页图：

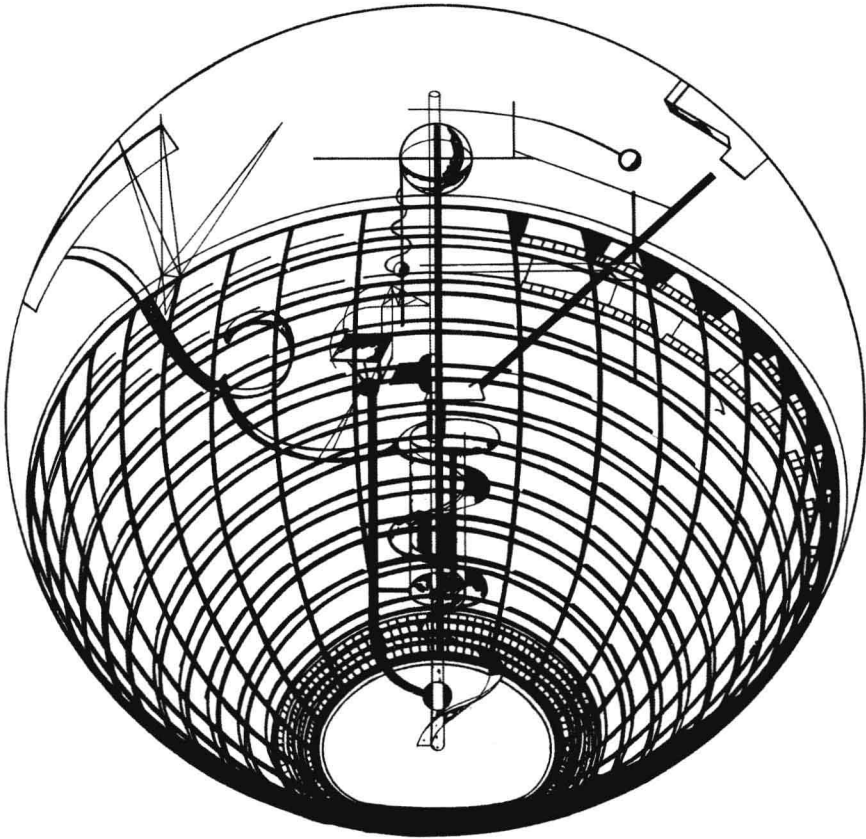
此图是施莱默关于“姿势舞蹈”在节奏与声音处理上的图解，与80页关于“姿势舞蹈”在空间运动上的图解相互配合，共同作为排演的辅助手段。由于它显示了施莱默等人在舞台实验中，对德语单词甚至是拼音字母之间的发声节奏的精微处理，其中的音节的对位、协同与冲突，成为全书中最不可译的部分。中译本参照英译本的做法，保留原图，不做翻译。

我们可以想象一下那些只不过是纯粹的形式、色彩和光影运动构成“情节”的戏剧。如果这种运动是一个没有任何形式的人类参与的机械过程（除了在控制台上的人），那么我们必须有类似于自动机器一样完美构造的精密设备。●● 如今的技术已经可以提供我们所需的装置。所以这是个经费的问题，更重要地，这是个如何使得那样一笔技术上的支出能够成功地达到预期效果的问题。这问题换一个问法就是：所有那些旋转的、振动的、发出嗡嗡声的人工产物，连同无限多样的形式、色彩和灯光，能够在多大程度上保持观众的兴趣呢？简言之，纯粹的机械舞台是否能够作为独立的类型而被接受，以及从长远来看，它是否能够做到在没有那位仅仅扮演成“完美机械师”和发明家的“人”^[1]存在的情况下，继续进行表演？

由于我们还没有一个完善的机械舞台（我们自己的实验性舞台在技术装备方面远远滞后于那些享受政府补贴的舞台），人工操作仍然是必要的组成部分。当然，只要舞台存在，人类的身影就会继续留存。不同于被理性主义决定的世界里的空间、形式和色彩，人是潜意识的、自发体验的和先验之物的容器。人是拥有肉体与血液的有机体，受制于尺度和时间。人是使者（the herald），亦即创建者，他创造了可能是剧场里最重要的组成部分，即声、词和语（laut, wort, sprache）。

我们承认，到目前为止我们都一直谨慎地避免尝试语言这部分，这样做不是为了不再强调它，而恰恰是因为意识到它的重要性，因此希望慢慢地将其把握。就目前而言，我们必须满足于无声戏剧的姿势和动作（即哑剧）（pantomime），并坚信有一天语词（word）会

[1] 为了避免含糊其辞，应该说这里所说的“纯粹的机械舞台”，不是机械地重塑舞台的整体结构，而是一种自动的机械舞台装置，它将伴随着钢铁、混凝土和玻璃构成的新式剧场到来。它的旋转舞台，结合电影投影和诸如此类的方式，都将作为舞台上人类活动的衬托发挥作用。●● 格罗皮乌斯所设计的皮斯卡托剧场，其目的就是为这些计划提供实现途径。●● 而在球形剧场方案（Kugeltheater，图见84页）中，我们可以看到一个就目前而言还不可行的乌托邦计划。（原注）



左页图：

球形剧场 设计者：安德烈斯·魏宁格

这是对未来剧场的难题，即空间剧场的问题进行回应。——空间舞台和空间剧场作为机械表演之家。意向：这个方案的要点在于所有基本媒介的离场，空间、身体、直线、点、色彩、光；声音、噪音；它们融入一个崭新的机械化综合体中（与建筑物的那种静态的综合体相反）。

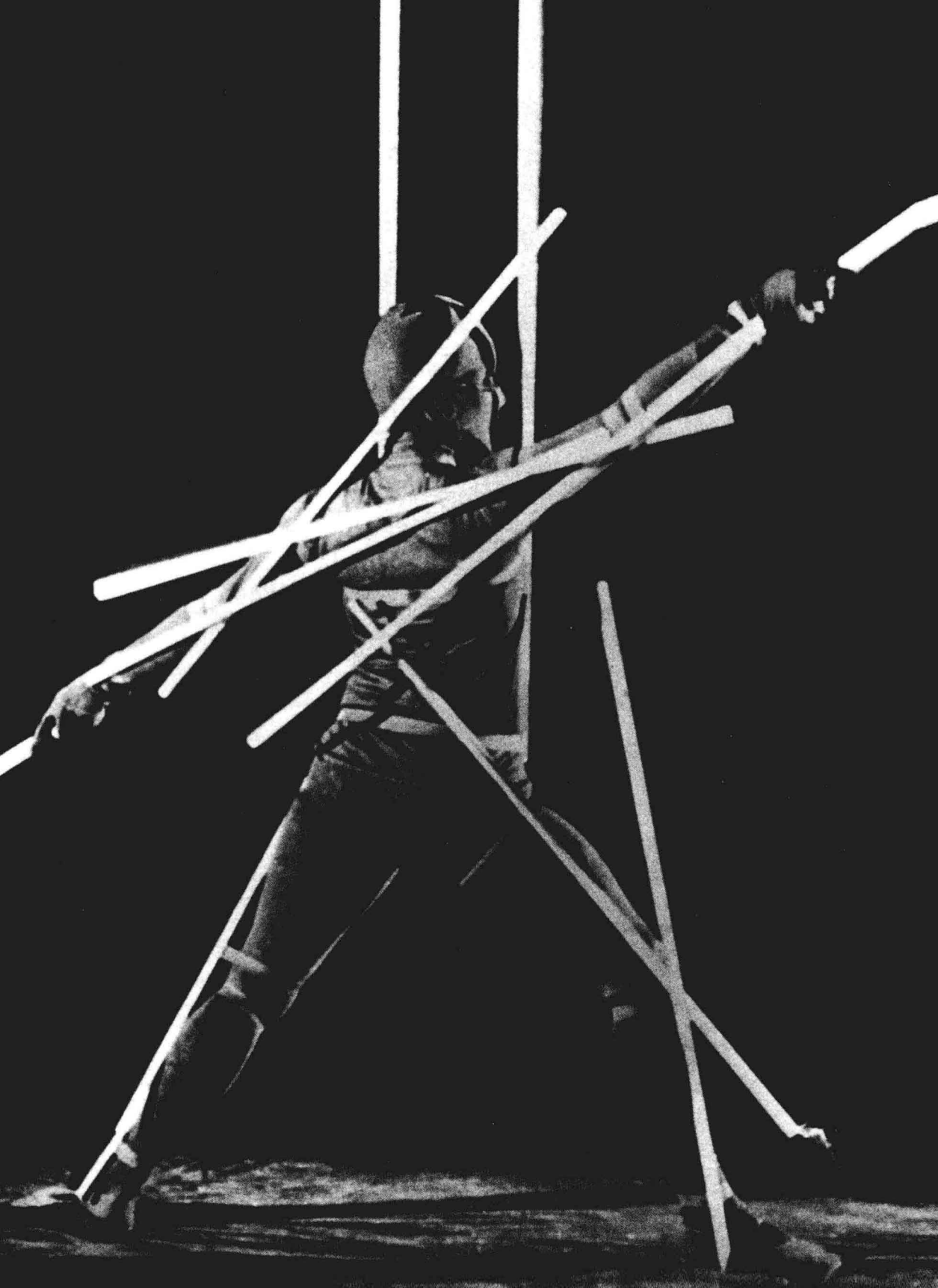
球体作为建构性的组织，取代通常意义上的剧场。位于球体内墙上的观众发现自身与空间处于一种新的关系中。由于他们包罗万象的视野，由于一种向心力，观众们发现自身处于一种崭新的精神的、视觉的、听觉的关系中；他们发现自身面临着同心的、离心的、多向的、机械的空间-舞台现象的全新可能。——为了完整地实现它的使命，这个机械舞台要求最大程度地发展功能性的技术。——目的：通过创造性戏剧，培养人们运动上的新韵律和观察上的新模式；为基本需求提供基本的解决方案。

安德烈斯·魏宁格

从中自动地发展出来。我们选择去接近人类语词的“非文学的”状态，如其初始时第一次被听到似的，并以此作为开端。这种抉择，为舞台这个特殊的领域制造了问题和挑战。

自上述成文之后，我们从一个遵循上述路线进行的名为“π屋”（House π）的实验中，上文所建议在舞台实验中发展语词的方法是行得通的。从一个有着其自身空间关系的预备舞台开始（包括各种由可移动的方盒构成的水平面，我们将这些方盒放在需要的地方），配上实验性的灯光效果，然后从纯粹的偶然、灵感妙计以及参与者的即兴创作中萃取“精华”。这些萃取物在发展过程中越叫人着迷，我们就越有可能赋予这些行动以一种终极形式。在这个舞台实验中我们还发现，一种场景的发展，最终必须遵循一种韵律的和多少可以被数学确定的法则，或许它最接近于音乐的法则，尽管它并不需要直接涉及这样的音乐。

我所说的这些有关语词和语言的看法，也同样适用于声与调。在舞台上，我们也根据需要，尝试以自己的方式为每一次实验性的构型创造出一种恰当的听觉表达方式。目前来看，像铙和定音鼓这种简单的“刺激物”就足够。



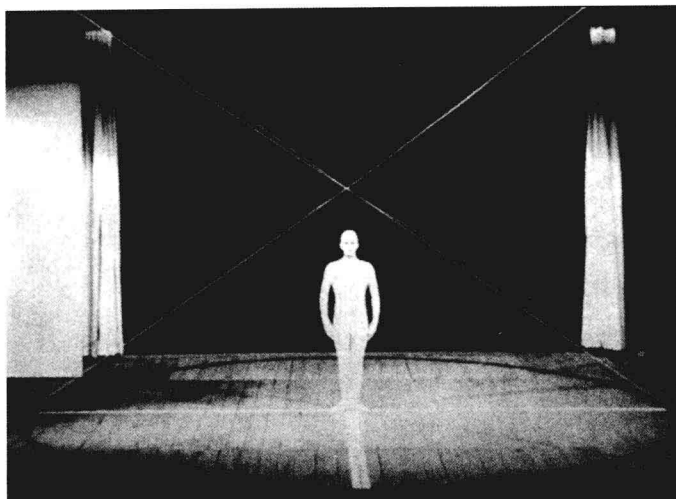
下面是关于我们一系列舞台展示的简要介绍^[1]：首先，在面对任何新生事物时，我们习惯于停顿一下，究其本质。通常我们这样做时，既抱有怀疑态度，却也心情愉快。●●让我们从幕布开始，把它作为“自在之物”（Ding an sich）来研究，着眼于它的实质和特有属性。●●同坡道一起，幕布将观众席与舞台这两个世界分隔为两个阵营，敌对-友好。它迫使双方都处在一种兴奋状态中。幕布之外，观众的兴奋似乎在问：这里将会发生（上演）什么呢？幕布之后，我们的问题是：（上演后）将会产生什么效果？●●“幕布升起来啦！”●●但是以怎样的形式将帷幕拉开呢？它可以用一百种不同方式中的任何一种打开。无论它实际上是以“现在它打开了，现在它关闭了”的节奏，还是庄重而安详地升起，还是用两到三个强力的链条撕裂开，幕布都有它自身特殊的语汇。我们可以想象一出幕布剧，它从自身的“素材”中切实演化出来，并通过一种引人入胜的方式来揭示自身的神秘性质。●●●通过演员的加入，这种表演的可能性更是大大增加。

现在让我们来看一下空荡荡的舞台，借助于线性的切分，我们以一种对其空间有所理解的方式来组织它。首先，我们在舞台中间划分出一块方形的表演场地，然后用等分线和对角线将其进一步划分。同时，我们还可以在上面勾出一个圆形轮廓。这样，我们就获得了一个舞台地面区域的几何结构。现在伴随着地面上的一个人体的运动，我们得到了一个舞台空间基本要素的清晰展现（插图1）。用紧绷的金属线来连接这个立体空间中的各个角落，在空中用对角线将其立体式地划分后，我们获得了空间的中心位置。通过尽可能多地添加此类空中连线，我们能够创造一个线性空间网，它将会对在其中走动的人有着决定性的影响（插图2）。

（接下来）让我们观察一下人类形象作为一个事件的出现。我们将认识到，从这一时刻起，人的形象开始成为舞台的一部分，可以说，他也成为“魔法空间”（space-bewitched）的生物。每一种姿势或动作，都将不出所料并且充满意味地自动转入一个独一无二的活动空间。（甚至“来自观众席的绅士”，从他的区域转移到舞台上时，都将会被这种神奇的气氛所笼罩。）这些人类形象的演员，赤裸着或身着白色紧身衣，站立于空间中。在他面前，是受众，等待着每一个动作，每一次行动。在他身后，是一堵墙，一种保障；在两边，有供其出入的侧翼。这就是任何本能地从两个或更多好奇的观者中抽身，以便给这些观者“表演出”特定意义之事的人所创造的情境。这就是产生洞中窥景式表演的根本情境。它

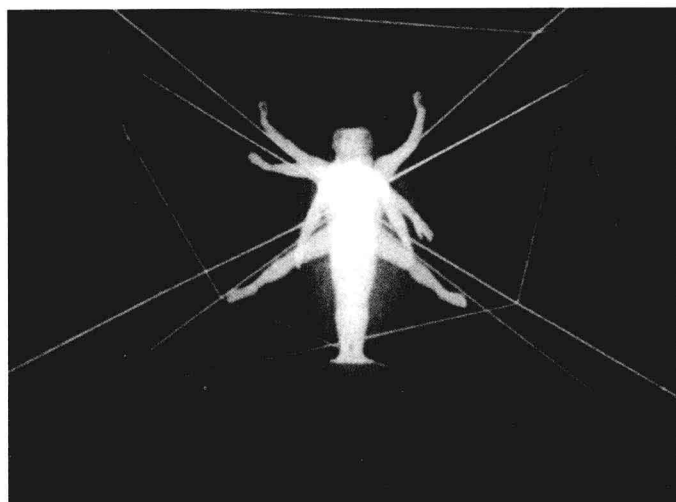
[1] 这篇示范性演讲在最初陈述时，原本从这一段开始。（英译者注）

1



有着平面几何和空间轮廓的空间中的人
摄影：勒克斯·费宁格

2



有人置身其中的空间轮廓线
摄影：勒克斯·费宁格

3



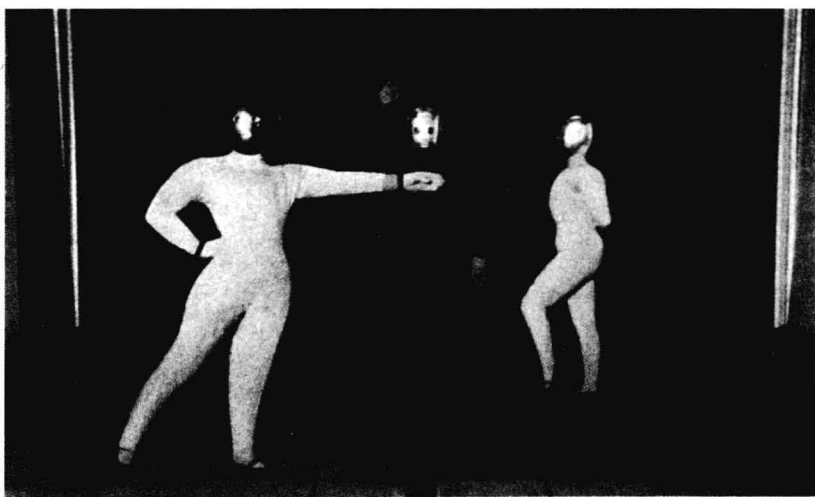
戏剧化姿势中的舞台
[谢尔德霍夫(Siedhoff)]
摄影：康斯穆勒

哑剧歌舞团
摄影：勒克斯·费宁格



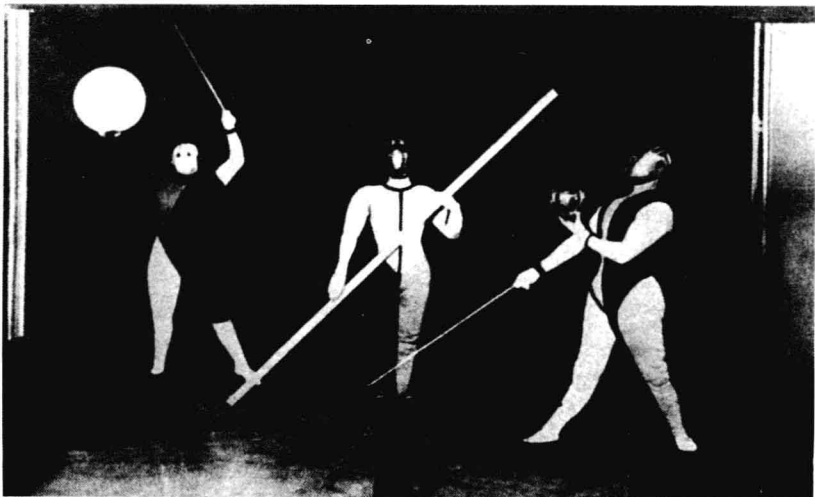
4

空间舞蹈 (谢尔德霍夫)
摄影：康斯穆勒

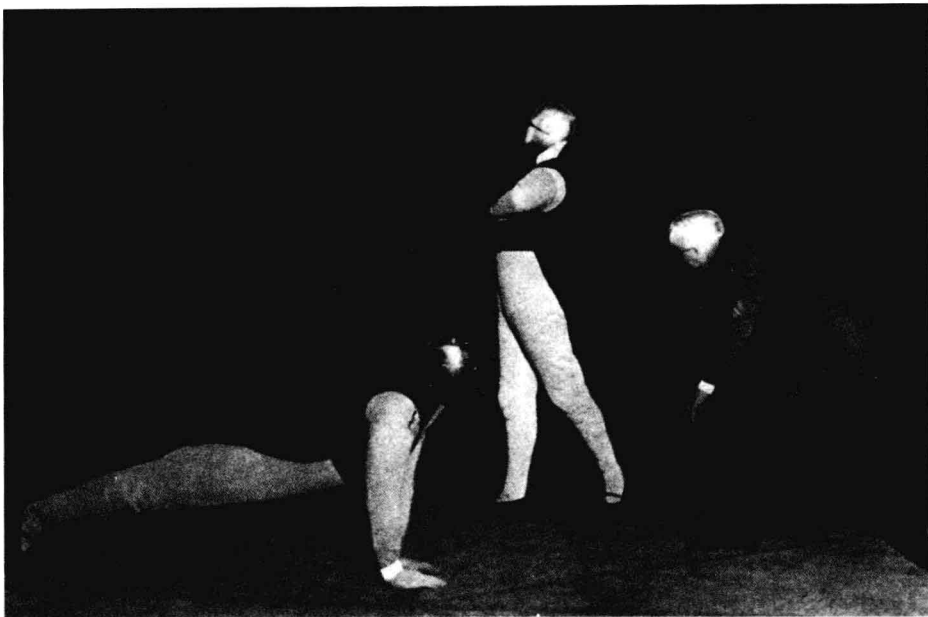


5

形式舞蹈 (Form Dance)
(谢尔德霍夫)
摄影：康斯穆勒



6

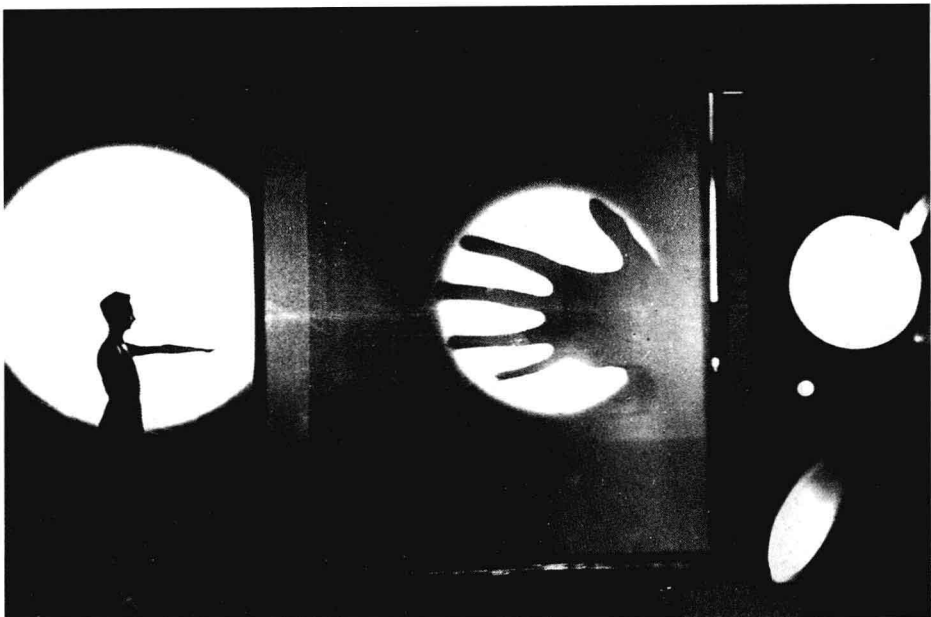


姿势舞蹈 I (谢尔德霍夫)
摄影：康斯穆勒

甚至可以说是所有剧场形式的开端。

从这一刻开始，两种截然不同的创造途径成为可能。要么趋向于心灵的表现，激越的情感，以及哑剧（插图 3）；要么是运动的数理，机械化的关节和旋轴，以及严格的节奏韵律与体操（插图 5）。每一种途径，如果发挥到极致，都可以通向一种艺术。同样地，两种途径交融可以导致一种联合的艺术形式。演员现在非常容易被改变、转变或者通过一些应用物件（如面具、戏服、道具）来“登台”。他的习惯性行为与其肉体的和精神的结构，不是陷入混乱沮丧中，就是投入某种新的、完全不同的平衡中。（当演员或潜在的演员，被非生命之物，诸如香烟、帽子、手杖、西装等无论什么东西影响时，他们的行为将发生深层的变型，他们的天性也在此过程中得到最好的揭示。）

此外，由于我们并不关心模仿自然，所以我们没有使用任何有画面的平面布景或者背景幕布来为舞台植入一种平庸的自然——因为我们对虚构那些森林、山脉、湖泊或者房间没有任何兴趣——我们建造了由木材和白色帆布组成的简约的平面布景。这种布景可以在一系列平行轨道上来回滑行，还可以被用来做投射灯光的屏幕。通过调整背投光，我们也

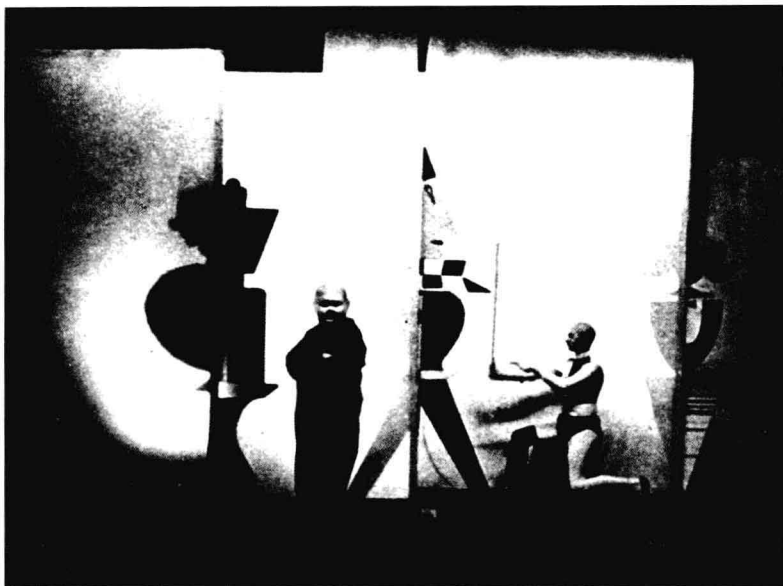


光影表演，投影和半透明的效果
摄影：勒克斯·费宁格

可以使它们变为半透明的幕布或隔墙，从而实现一种直接由现成工具迅速创造的、更高层次的错觉效果（插图8、9）。我们不想用我们的舞台灯光去模仿日光、月光、早晨、中午、黄昏和夜晚。相反地，我们任由灯光本身的功能来呈现它是何物，即黄光、蓝光、红光、绿光、紫罗兰色光等等。●●● 为什么我们要用那种事先在头脑中形成的等式，诸如红色代表疯狂、紫罗兰色代表神秘、橘黄色代表黄昏之类的，去修饰这些简单的现象呢？与其这样，不如让我们睁开双眼，敞开心扉，去感受色与光的纯粹的力量。如果我们能做到这点，我们应该会惊讶于色彩之法何以如此完善，以及它的变幻莫测何以能够通过舞台这一物理化学实验室里运用的多彩灯光而展现出来。各种可能性，存在于舞台充满想象力的色彩运用中。再没有什么能比简约的舞台灯光更能让我们开始领会这一点了。

我们应该为一个……两个……三个演员套上传统样式的、带衬垫的紧身衣和纸浆面具。紧身衣和面具结合在一起的效果，重组了人类躯体多样的与分散的部分，使其成为一种简单而统一的形式。这三个演员将会身着三原色的服装，即红、黄、蓝。如果我们现在分配给每一个演员不同的行走方式：一个缓慢踟蹰，一个正常行走，一个步态轻快，如果我

9

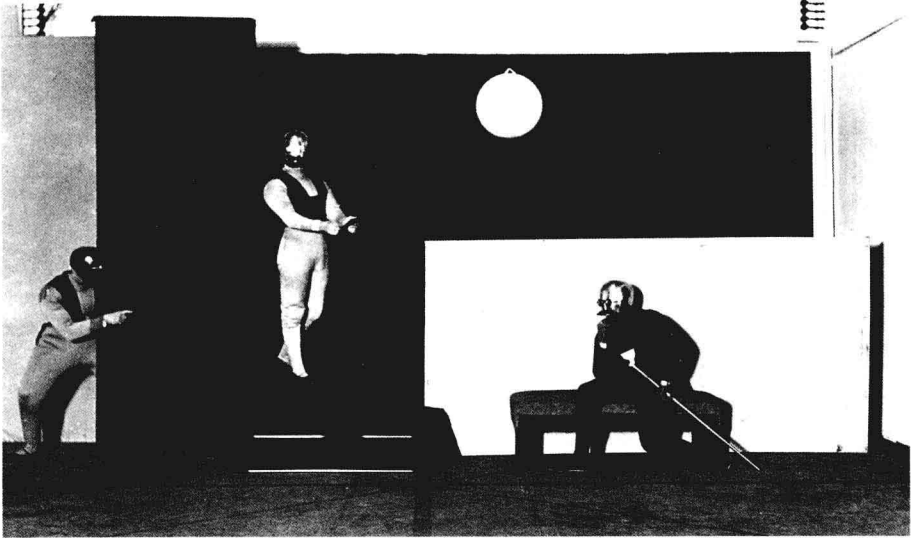


哑剧中的人物和半透明的墙壁 [洛乌·舍佩尔 (Lou Scheper)、谢尔德霍夫]
摄影：勒克斯·费宁格

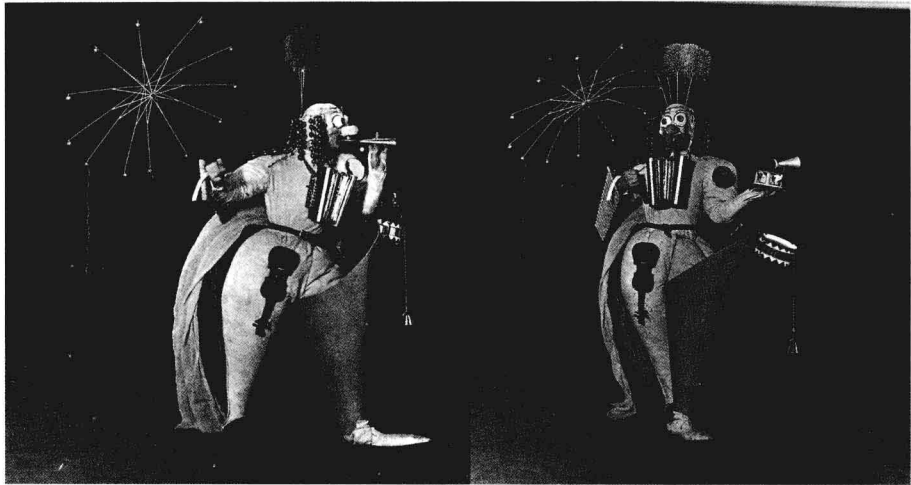
10



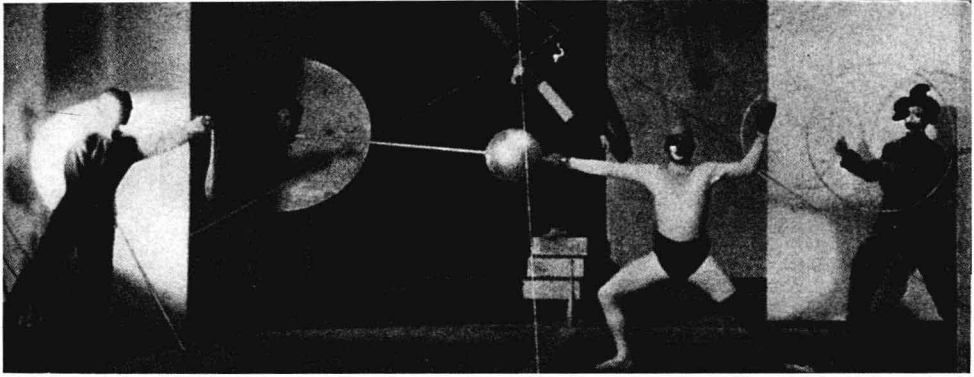
姿势舞蹈 II (施莱默、谢尔德霍夫、卡明斯基)
摄影：康斯穆勒



三人场景 (施莱默、谢尔德霍夫、卡明斯基)
摄影：康斯穆勒



音乐小丑 (安德烈斯·魏宁格)
摄影：康斯穆勒



左页上图：

杂技表演 [勒夫、希尔德布兰特 (Hildebrandt)、洛乌·舍佩尔、谢尔德霍夫、魏宁格]

摄影：康斯穆勒

左页下图：

《三人芭蕾》 设计者：奥斯卡·施莱默

技术制作：卡尔·施莱默

摄影：格里尔

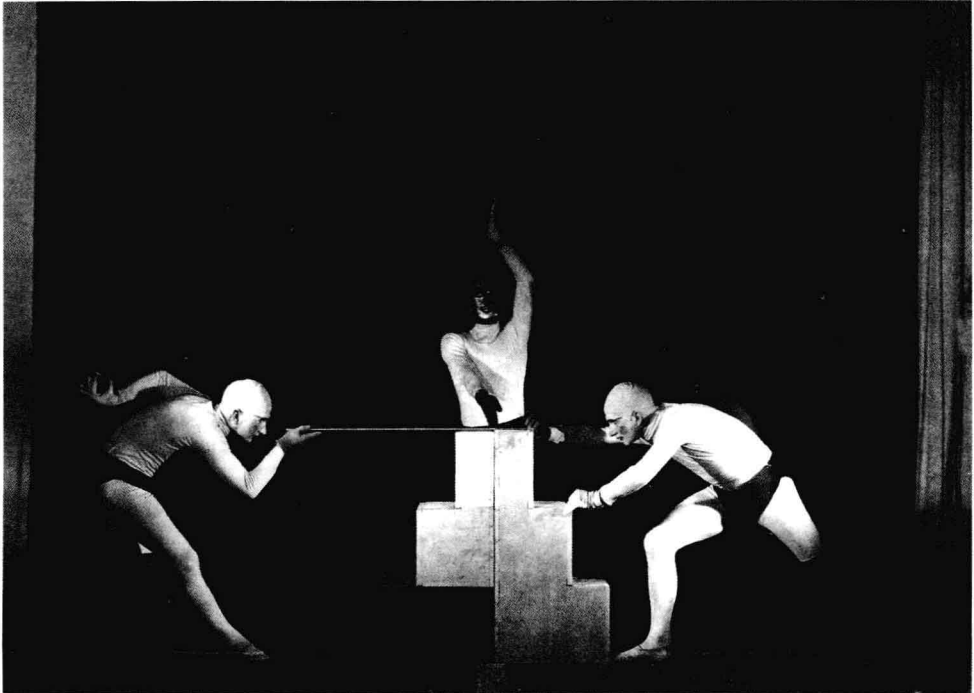
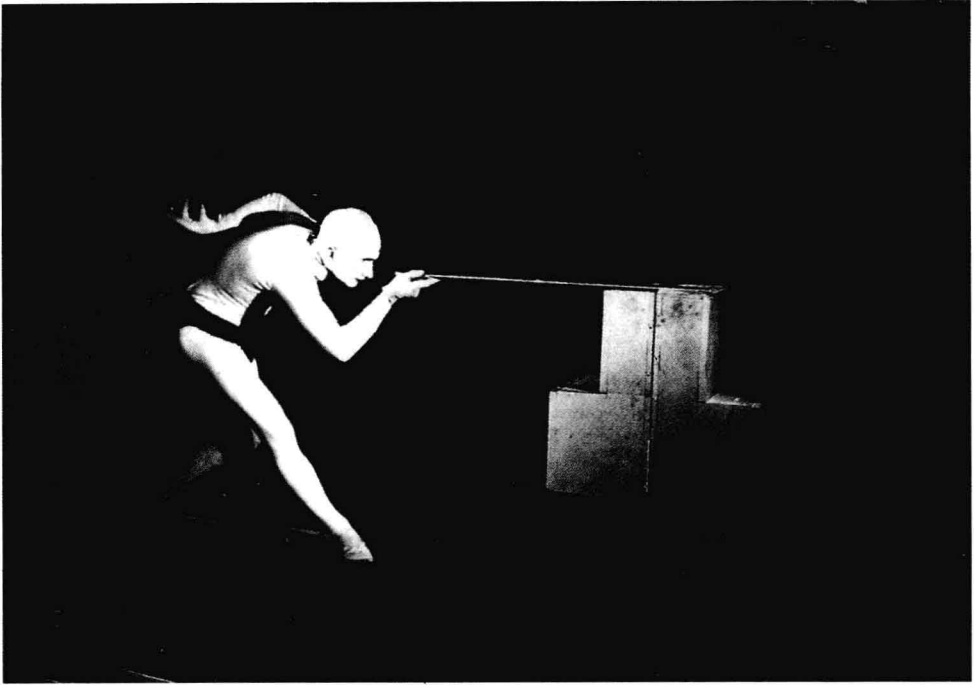
该图底片来自 F. 吉泽的《身体灵魂》(Körperseele)，海豚出版社，慕尼黑。

曾在斯图加特、魏玛、德累斯顿、多瑙艾辛根(机械风琴部分的配乐来自保罗·亨德密特)、美国河畔法兰克福和柏林演出过。这是一段由三部曲组成的舞蹈(三个部分的色彩基调分别是：黄色、粉红色和黑色)。十二支舞蹈，十八套舞台服装。(所塑造的形象已申请专利)

们让他们测量出他们的空间，比如说，分别以定音鼓、小军鼓和响木的节拍来界定，这就将形成“空间舞蹈”(插图 5)。如果我们将一个球体、一根棍棒、一根魔杖和一根支撑杆这些特定的基本形状放入演员们的手中，并让他们的姿势和动作本能地跟随这些形状传递给他们的意向，这就形成我们所谓的“形式舞蹈”(插图 6)。●●●如果我们现在为演员戴上配带有胡须和眼镜的面具、手套，身着风格化的无尾礼服；为他们多样化的行走方式添加可以坐下的位置(一把旋转椅、扶手椅、长椅)，同时也增添多种多样的声音(喃喃细语声和嘶嘶声，含糊其辞的和急促不清的说话声，偶然的一点喧闹嘈杂声，也许还有留声机的声音、钢琴的声音和喇叭的声音)，这些混杂在一起的结果就是我们所谓的“姿势舞蹈”。(插图7、10)●●●故意装扮成奇异风格的“音乐小丑”，带着他裸露着伞骨的雨伞、玻璃鬃发、彩色绒球簇、突出的眼球、充气的鼻子、玩具萨克斯管、手风琴式的胸膛、木琴式的手臂、微型小提琴、漏斗形的腿上贴着的一只小鼓、纱网状的裙裾和松软邈邈的鞋子。他是迷人的和伤感的，并伴随着另外三种形象形成了一支严格意义上的四重奏(插图12)。以这四个演员为核心，现在我们将其扩大为一个以灰白的、幽灵般的人物为原型的“合唱团”，无论是以个体的方式还是以群体的方式，它将展示节奏性的和戏剧性的这两种运动的模式(插图 4)。●●●最后，我们应该为表演者创造一个由墙壁、柱与其他易于搬运和存放的装置构成的天地(插图 11)。

我们努力的意义与目标是：

通过将我们自身限制在舞台这种庞大综合体的特定领域中，限制在默剧和高度规则



左页图：
箱子戏（谢尔德霍夫） 摄影：霍洛斯

化的小型舞台表演中（Kleinkunst），达到一种至少尝试着与“正规”舞台展开竞争的艺术形式。这种自我限制，并不是来自于一种顺从感，而是来自于这样一种意识：通过在小剧场这一有限领域强化我们的工作，我们有相当大的双重优势来保持自由。与那些国家支持的剧院和剧场的雄心相反，我们摆脱了他们所受到的外部限制（这些限制事实上往往会削弱艺术性），并且因此能够为想象力、创造力和技术实践提供更加自由的空间。进一步来说，我们的目标就是创造一种不同于以往经常被拿来作为标准的戏剧，就像塔罗夫和他的《青鸟》所做的那样^[1]。我们工作的民族性是与之俱来的、内在固有的，并非与此矛盾的是，我们要为创造性的戏剧找寻一种普遍的有效性。所以如果我们想要寻找一些典范，那么我们可以在爪哇人的、日本人的和中国人的剧场中找到，而不是在今日的欧洲剧场中。

我们努力的意义与目标是^[2]：

去成为一个走街串巷的剧团，哪里希望看到它就在那里上演。

[1] 亚历山大·塔罗夫（笔名亚历山大·科恩布莱特，1885~1950）于1914年创立莫斯科卡默小剧场（Kammertheater），与斯坦尼斯拉夫斯基的自然主义和象征主义舞台不同的是，卡默小剧场受到立体主义和构成主义的影响，提倡一种富有表现力的、戏仿-装饰的剧场风格。曾在塔罗夫的剧场中客串出演的演员在俄罗斯以外产生了很大的影响。施莱默对塔罗夫的《青鸟》的引用，与康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基在莫斯科艺术剧院曾经执导的同名戏剧有关：即由莫里斯·梅特林克（Maurice Maeterlinck）创作的《青鸟》（*L'Oiseau bleu*）。这出剧1908年曾在莫斯科进行全球首演，之后被作为舞台上象征主义戏剧最有价值的典范，在欧洲巡回演出多年，1924年时仍在莫斯科上演。（英译者注）

[2] 德文的初版在全文最后两段的每一段之前，都以特殊的排版方式出现相同的字样：“sinn und ende:”，即“意义与目标:”，这种重复不应被简单理解为笼统的强调，两行相同的标题令整个上下文处于一种有力的连环递进的关系中。英译本为了阅读的顺畅将其切分开，分别译为“the sense of our endeavor”和“the point of our endeavor”，在意思与形式上均有变异。中译本在此处选择尽量保留初版的文体。（中译者注）

1922年或1923年左右在魏玛的包豪斯舞蹈



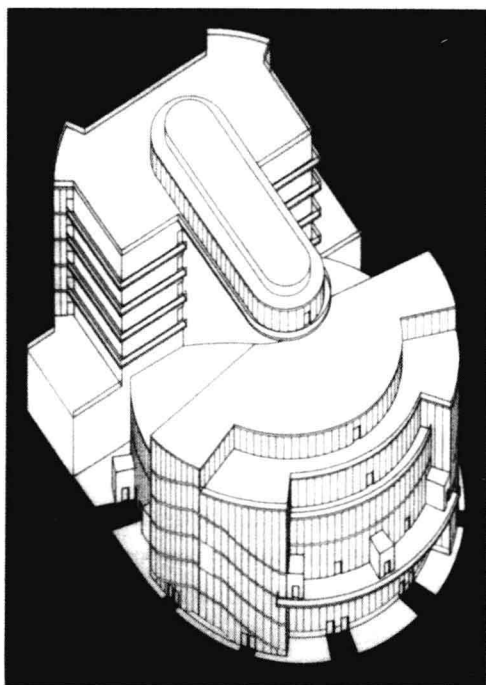
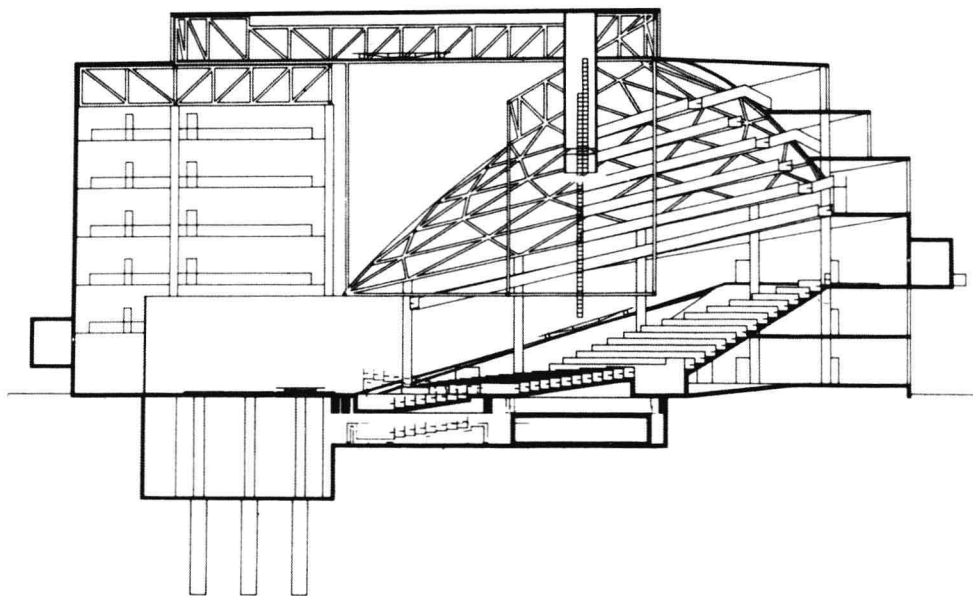
附：1961年英译本序^[1]

格罗皮乌斯

包豪斯在它自身的短暂岁月中，涵盖了视觉艺术的全部领域：建筑、平面设计、雕塑、工业设计，以及舞台工作。包豪斯致力于在所有艺术创作的过程之中找到一种新颖而有力的协作，以便最终使得我们的视觉环境与新的文化协调一致。这一目标是退缩在象牙塔内的个体无法实现的。作为一个劳作的共同体，老师与学生，不得不成为现代世界活跃的介入者，探索出一种艺术与现代科技的全新综合体。包豪斯的师生基于人类感知的生物学事实^[2]，以一种无偏颇的好奇心去研究形式与空间的现象，从而获得一些客观的手段，借此将个体的创造成果与共通的社会背景相关联。包豪斯的一项最重要的准则就是：老师们决不能将他自己的方式强加于学生；反之，学生们任何模仿的意图都会被严格禁止。老师们所能提供的帮助只是激励学生找到适于他自己的方向。

[1] 这篇文章是格罗皮乌斯1961年为本书的英译本撰写的序言。格罗皮乌斯的“建筑”观与施莱默的“舞台”观之间一直有着微妙的联合与博弈关系。在1925年《包豪斯舞台》初版时，格罗皮乌斯并没有为之写序，施莱默的《人与艺术形象》作为首篇是全书绝对的核心文章。在此文中，施莱默将“舞台”发展为一个高度理念化的顶级概念，并将他对“建筑/建造”的理解吸纳其中，表现出让“建造”摆脱那种最终将固化为建筑物的倾向。而格罗皮乌斯一贯的主张则是，以“建筑/建造”作为顶级概念统摄包括“舞台”在内的一切创造活动，甚至由于“舞台”与“建筑”理念过于同构，反而常常处于后者的影子中，不能正面登场。这或者可以解释为什么舞台作坊早在1921年已经开办，在1922年克利草图中居于包豪斯理念结构的核心位置，而在格罗皮乌斯1923年教学结构图中却完全不见其踪迹。1961年，身在美国的格罗皮乌斯在施莱默逝世18年后对原书进行了重新编排，出了英译本，不仅在序中用较多篇幅介绍了自己1927年的“总体剧场”方案，而且将包括书名、文章标题和文章内容中相当部分的“舞台”（德文**bühne**/英文**stage**）更改为“剧场”（德文**theater**/英文**theater**）。中译本特意将格罗皮乌斯的英文版序放在全文结束后的附录中，而非如英译本那样放在正文首篇，并不想令读者误认为我们支持哪一方更多一些，而仅仅是出于对施莱默及其开拓的“包豪斯舞台”之原初宗旨的尊重。另需说明的是，1922年12月，格罗皮乌斯曾为罗塔·施赖尔主持下的同样名为《包豪斯舞台》（*Die Bauhausbühne*）宣传册撰写过短文《包豪斯舞台的工作》。1961年版的序，相比于他39年前的那篇文章，在相似的主旨下，最为明显的增补部分是他1927年为剧场改革者皮斯卡托设计的“总体剧场”方案。（中译注）

[2] 格罗皮乌斯在这里所提到的“人类感知的生物学事实”（*biological facts of human perception*）指向了包豪斯各类教学与实践的一个基本特点，即对生物感知层面的关注，远胜于对意识形态或者文化历史层面的关注。这在包豪斯基础课程中对色彩和材料的研究实验，以及施莱默对人与空间关系的研究实验中体现得尤为充分。“生物学事实”为不同地域、不同阶层、不同文化的人的联合提供了最基本的起点。（中译注）



左页上图：“总体剧场”剖面图
左页左下图：外观透视
左页右下图：观众厅（模型）

这本书反映了包豪斯在舞台工作坊这一特定领域中的探索。在包豪斯这个共同体中，奥斯卡·施莱默扮演了一个关键角色。1921年，当他刚成为包豪斯的一员时，首先负责了雕塑作坊。渐渐地，凭其原创精神，他拓宽了这一作坊的视野，并发展出包豪斯舞台工作坊，后者成了辉煌一时的学习场所。在包豪斯的全部课程中，我给了舞台工作坊越来越宽松的边界，因为它吸引了所有部门与作坊的学生们。他们逐渐迷上了这位魔法大师（Master Magician）的创作态度。

奥斯卡·施莱默最富艺术家特质的作品就是他对空间的阐释。在他的绘画作品以及他的芭蕾与戏剧舞台中，空间不仅是一种视觉经验，还是舞者与演员调调整整个身体时所体验到的触觉。

他观察人在空间中运动的轮廓，并将其转化为几何的或机械的抽象语法。他的人物与形式是纯粹的想象之作，象征着人类特性与不同情绪的无尽类型：平和或悲痛，嬉戏或严肃。

施莱默一直想去寻找一种新的象征，他视其为“我们文化中的该隐之记号^[1]，象征着我们这个不再有象征的文化，更糟的是，我们甚至没有能力去创造它们”。他极富一种穿越到理性思维之外的洞察力，并找到了能表现形而上观念的图像，例如：张开的手指呈星状，“折叠手臂”似无穷号“∞”。在施莱默的手中，用于伪装的面具成了一件非常重要的舞台道具。自古希腊的剧场以来，面具已被现实主义的舞台所遗忘，在今天也只是出现在日本的能剧中——我们相信，施莱默并不知道这一情况。我将引用一

[1] “该隐之记号”（mark of Cain）出自圣经《创世记》第4章。该隐，亚当与夏娃的长子，代表了自以为是，想努力凭自己的知识、智慧和力量进行自救的人。该隐的心不被神喜悦，他杀死了其弟亚伯，因而成为第一个杀人的人。耶和华给了该隐一个定罪记号，这在后世既成了诅咒的符号，又成了反叛精神的象征。在西方文明中该隐象征的反叛精神一直在蔓延，从巴别塔的建设者，到对近代政治影响深远的共济会（Freemasonry），都将自己认同为该隐的后代，并宣称人要自救，人不能完全相信上帝，人要借助知识和技术从混乱中建立世界新秩序。施莱默和格罗皮乌斯等人，将所寻求的新世界的象征认同为“该隐之记号”，再次体现了包豪斯内在的共济会精神。（中译注）

段T·勒克斯·费宁格^[1]生动且个人化的报告，他是施莱默在包豪斯的追随者，见证了“包豪斯剧场一次舞台课堂的夜间演出，这场演出备受赞誉，美妙到令观者充满窒息般的兴奋”。他写道：

我年轻的时候，痴迷于使用各种材料制作面具，我很难说清这是为什么，但隐约觉得，这类创作形式中潜藏着某种意义。在包豪斯舞台，这些直觉似乎想探索身体与生活。我曾目睹过“姿势舞蹈”与“形式舞蹈”，舞者们戴上金属面具，穿着雕塑般的戏装，蹑手蹑脚地完成这些舞蹈。这个舞台有着乌黑色的背景布与侧厅，奇幻的聚光灯与几何形的家具都被纳入其中：一个立方体，一个白色的球体，许多台阶；演员们或踱步，或大踏步，又或是溜走、小跑、撞击、快速停下，缓慢且庄严地转过身；戴着彩色手套的手臂以一种召唤的手势伸展着；那些铜色、金色和银色的脑袋一同被击倒后各自跳开；一阵飞速移动的嗡嗡声打破了舞台上的寂静，又轰的一声旋即消失。嗡嗡的吵闹声最后变成一声巨响，紧随其后的是令人惊恐而不祥的寂静。舞蹈的另一阶段，完全展现了猫咪齐声喊叫时具有形式感的克制的暴烈，尽在喵喵叫声和男低音的咆哮中。演员们戴着相呼应的面具，绝妙地加强了这一效果。步伐与姿势，形象与道具，颜色与声音，都成了最基本的形式元素，再次展现了施莱默观念中戏剧的难题：空间中的人。我们所看到的已详细说明了舞台元素^[2]的重要性……这些舞台元素可以装配、重组、自由发挥，逐步发展为类似“戏剧”的东西，我们永远分不清究竟是喜剧还是悲剧……它令人着迷的特点在于：班上的成员会共同选定一系列的形式元素，在这共同的基础上，自由且平等地添加更多的元素，富有意义的形式“戏剧”最终会被要求产出定义、感觉或讯息；这样，姿势和声音就会变成演说和剧情。谁知道呢？究其本质而言，这是舞者的剧场，施莱默凭其天分创造了它；但这同时也是一个“课堂”，一个学习的场所，这项更重要的事业即施莱默用以指导的工具……

观察行动的精确性、沉稳性、力量感与优雅度确为一桩趣事。他的语言虽然不

[1] T·勒克斯·费宁格，作为包豪斯当年的学生，他的另一个身份是里昂耐尔·费宁格之子，后者就是那位创作了1919年包豪斯宣言封面“大教堂”木刻画的包豪斯印刷作坊里的形式大师。（中译注）

[2] 此处英译版附德文版原词 Die Bühnenelemente。

能发号施令，仍不失为一种极具表现力的手段。他的语言是我所知的用词最富个性的一类。他有无尽的创造力去发明隐喻。他钟爱不寻常的并置、悖论式的头韵法^[1]、巴洛克式的夸张，他写作中嘲讽式的幽默很难被翻译出来。

施莱默对创造的现象进行了非凡的探索，以期让形式带出意义。他的这种实践最近在英国诗人、艺评人赫伯特·里德爵士（Sir Herbert Read）那里获得了有力的支持。里德将自己的《形象与思想》（*Icon and Idea*）一书题献给了这样一个问题：究竟是“形象”还是“思想”，开辟了人类历史的新局面？他总结道，也许是造型艺术家，在知识得以开端之前获得了第一个讯息，随后，思想家、哲学家才对之加以阐明。

有关施莱默的舞台作品，我个人印象最深刻的是看到并亲历了他将舞者与演员们变型为移动空间的魔力。他对建筑空间表演有着浓厚的兴趣与直觉式的领悟力，这又挖掘出了他在建筑中创作壁画的罕见天分。他能够通过移情感应到一个既定空间的指引与动势，并使它们与墙上的构成作品融为一体，他在魏玛包豪斯校舍中的壁画就是一例。就我所知，他的这些作品是我们时代唯一能与建筑完整融合且统一的壁画。

奥斯卡·施莱默的文学遗产在形式和内容方面堪称经典，特别是由他撰写的《人与艺术形象》一章，也是本书最重要的文章。在这篇文章中，他以隽美而简洁的文风为舞台艺术演员确立了一些基本的价值，这些清晰且克制的思考强调了在视觉中的个人，且具备广阔而恒久的有效性。

莫霍利-纳吉则为包豪斯舞台带来了不一样的角度。他原本是一位抽象画家，强烈的内在欲望促使他进入了艺术设计的许多领域：书籍装帧、广告艺术、摄影、电影、剧场，他是一个激情四溢的人，精力充沛，充满爱心，兼有感染力十足的热情。他的创作目标意在观察“运动中的视觉”，从而找到一种新的空间观念。他不带成见地运用传统方式，以一种科学家的好奇心勇于开拓新的体验。为了丰富视觉化的表达，他在作品中使用了新的材料与机器。本书收录了他的一篇文章《剧场，马戏团，杂耍》，是他纵情想象的证明。他将舞台称之为综合了形式、情感、声音、光、颜色与场景的“为机械怪人刻下的速写”（*Score Sketch for Mechanized Eccentric*）。

[1] 头韵法（alliteration）是指在一组词或一行诗中用相同的字母或者声韵开头，比如 *The toy tears terribly*。施莱默在写作中对语言的创造性使用很少被人提及，这里提到的是施莱默在文体实验和语词运用层面的辩证法，比如他在押头韵的同时又喜欢制造词与词之间的冲突。（中译者注）

除了在包豪斯进行的理论化实验，莫霍利还为柏林的克罗尔歌剧院，为《霍夫曼的故事》以及其他歌剧与戏剧表演做了原创性的舞台布景，这使得他在二战期间以舞台设计师的身份名声大噪。

包豪斯的那些年是一段相互影响的时期。当时我个人就感到，现代舞台和剧场仍然有待创造，它们将会把这些关于剧场空间的全新阐释的真正价值发挥出来。1926年，欧文·皮斯卡托在柏林的表演是一个契机，我为他设计了“总体剧场”^[1]（Total Theater）。历经了德国的“黑色星期五”之后，这个建筑不得不弃置，很快希特勒与纳粹便控制了德国政府。

1935年，关于“戏剧剧场”的罗马“沃尔特大会”期间，我在一次国际剧作家和戏剧制作人的聚会中，向人们呈现了这个计划，兹录如下：

当代的剧院建筑设计师应致力于创造出一个光与空间的完美操控台，它应具有客观性与适应性，从而展示出舞台导演的任何想象化视效。它是一种灵活的建筑，仅以它的空间冲击力就能转换或更新思维。

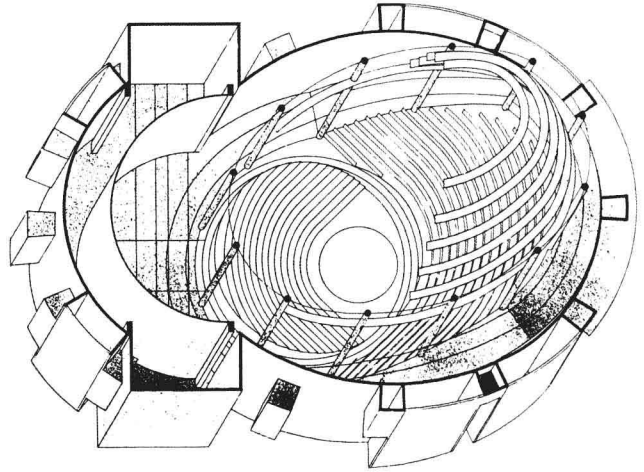
我们只存在三类基本的舞台形式。原初的一种是向心的竞技场，观众以同心圆状散开落座，表演就在这样的舞台上向三个维度展开，到了今天，这一形式仅仅用于马戏团、斗牛场或是体育竞技场。

第二种经典的舞台形式是古希腊的剧场，观众围着前部突出的舞台坐成了半圆形的同心圆。此时，表演就在类似浮雕的活动背景前上演。

最后，第三种舞台将这种开放式的前台退到了离观众越来越远的位置，最终被完全推向了幕布后方。今天，剧场中占据主流的景深舞台便来源于此。

观众席与舞台，如同两个不同世界在空间上的分离，虽有利于促进技术进步，但无法使观者切身进入戏剧的运行轨道；他始终在幕布或乐池的另一边，侧

[1] 总体剧场，是格罗皮乌斯接受德国导演、剧场领导人皮斯卡托委托的设计方案。1926年皮斯卡托开始构想他自己的剧场，“皮斯卡托剧场”，这个灵活多变的剧场将装配最现代的灯光装置、电影投影以及声响系统等等，力图打破观众与舞台之间的界线。1927年3月，皮斯卡托将其命名为“可变的剧场机器”；6月，格罗皮乌斯向皮斯卡托提交了剧场的初步方案；11月，皮斯卡托透过媒体的报道文章，论述了他自己关于剧场的构想，但没有提到格罗皮乌斯；数周后，格罗皮乌斯以自己的方式阐释了方案，并声称已准备为该方案申请专利。1928年3月，格罗皮乌斯发布了正式方案与模型，命名为“总体剧场”。同年6月，“皮斯卡托剧场”破产，剧场计划搁置。（中译者注）

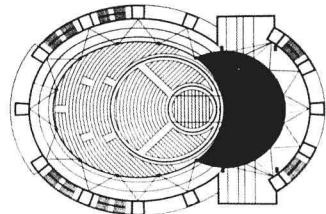


观众席的鸟瞰图

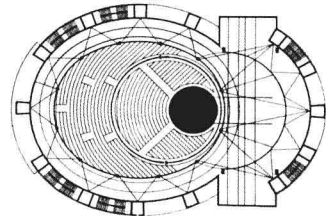
综合的“总体剧场”平面与模型，1926

这个剧场提供了一个圆形竞技场式的中央舞台，一个古希腊式前台突出的舞台和一个制造景深的后舞台，这最后一种形式又被划分为三个部分。2000个观众席以圆形露天剧场的样式安置。剧场内不设置包厢。通过旋转带有乐队演奏席的大舞台，那个小型的古希腊式前伸舞台将被置于剧场的中央，中央舞台一旦形成，那些通常的舞台布景就可以被替换为设置在剧场十二根结构支撑柱之间的十二块投影幕布。

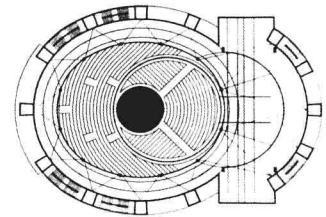
使用景深舞台的平面图



使用古希腊式前台突出的舞台的平面图



使用中央舞台的平面图



身其外，而非置身剧中。因此剧场就失去了一个能使观众亲身参与剧情的最有效的手段。

一些人认为电影与电视已使剧场整个黯然失色，然而，难道不正是剧场这些变得陈旧的有限形式，才使得它自己失去光彩的吗？

在我的总体剧场中，我力图创造出一种灵活的结构，让导演通过简易、精确的机械，能够采用三种舞台形式中的任何一种。这一可变动的舞台机械的费用将会从它多功能的用途中收回成本：展示戏剧、歌剧、电影与舞蹈，容纳合唱团或音乐会，开办体育赛事或召开集会。传统的戏剧与未来舞台导演最富幻想的实验创作一样，能够在这里轻松安排。

当观众体验着空间转换带来的惊人效果时，他将摆脱自我的怠惰。在表演的过程中，从舞台的一侧转换到另一处，运用一系列聚光灯与电影投射，将墙壁与天花板转变为电影场景，整个剧院在三维手段中变得栩栩如生，替代了以乏味图片营造出的常见舞台效果，也能减少大量笨重的随身道具与画好的背景幕布。

于是，戏院本身融进了充满想象的、不断切换的错觉空间中，它变成了演出场景的一部分。这样的剧场将会激发出剧作家与舞台导演的观念与幻想。如果说心智能够转变身体，那么，空间结构同样能够转变思维。

马萨诸塞州坎布里奇市，1961年6月

瓦尔特·格罗皮乌斯

《包豪斯舞台》是1925年到1930年间面世的“包豪斯丛书”中的第四册，由于包豪斯在后世被置于建筑和设计领域的盛誉之中，这一有关舞台的实验性写作反而被尘封了起来。我们在包豪斯译丛中选择首先将它译介到国内，不仅因为它展现了包豪斯最不为人知的一个实验的面向，更因为它是帮助我们理解包豪斯核心理念的最必不可少的文献之一。

虽然中国建筑界、设计界乃至艺术教育界的历史书写早已将“包豪斯”放入殿堂，将它开创的设计方法和教学方法奉为典范，但出于各种原因，很少有人在设计史之外追问：它何以能够以一所由美术学院和工艺美术学校组成的教育机构，成为两战之间的动荡年代里“欧洲发挥创造才能的最高中心”^[1]？推动它在视觉生产的全部领域进行变革的是怎样的社会理想和政治抱负，以至于它可以作为“整个现代主义运动的意识形态的象征”^[2]？对我们当代人而言，它又如何可能成为艺术更新社会——而不仅是艺术和设计的自我更新——的具有远见的思想宝库？只要不涉及这些问题，1919年4月成立的魏玛国立包豪斯学院对于今天的我们而言，就仍旧是一个陌生的圣地。

包豪斯在1919年诞生之初宣告：“一切创造活动的终极目标是完整的建筑！”这使它看上去很像一所现代设计学校，为以建筑为顶点的所有设计行业培养人才。然而，在格罗皮乌斯主持包豪斯的绝大部分时间里，这里既没有建筑系，也没有聘任职业建筑师来担任形式大师或者作坊大师。格罗皮乌斯是这里唯一的建筑师，可即便是他，也极少有实际的建筑作品问世。那么，居于包豪斯理念核心位置的“BAU”究竟意味着什么？它的当代能量来自何处？我们不止出于历史研究的目的需要追踪这一问题，情况甚至相反，事实上如果不追踪这一问题，有关包豪斯的任何历史写作都将不可能成为另一次历史的开端。

[1] [英]尼古拉斯·佩夫斯纳（1949）：《现代设计的先驱：从威廉·莫里斯到格罗皮乌斯》，王申祜译，18页，北京，中国建筑工业出版社，1987。

[2] [意]曼弗雷多·塔夫里 / 弗朗切斯科·达尔科：《现代建筑》，刘先觉译，118页，北京，中国建筑工业出版社，2000。

对包豪斯“建筑”的追踪，将我们带到了包豪斯“舞台”。我们发现除非深刻理解包豪斯意义上的舞台实验，否则很难完全理解包豪斯“建筑”的真正所指。当后者召唤着一种普遍的统一性时，前者则在这种“新统一”中着重勾勒了内在对抗的张力。当“建筑”理想在包豪斯现实中面临危机的时候——即“完整的建筑”一方面作为总体目标缺乏具体行动方案，另一方面作为具体社会实践又极易降格为一种业务化程序的时候——“舞台”通过对“排演”（rehearsal）的强调，释放了“建筑”容易被一次性冻结为实体化的项目成果中的社会动员力。于是在这里，“建筑”（Bau）与“舞台”（Bühne）旷日持久的辩证运动构成了一幅壮丽景象，它推动了所有的创造活动去共同实现包豪斯一体两面的理想：创造总体艺术作品和建设新型共同体^[1]。艺术的自我更新，与艺术对社会的更新，二者互为动因，互为表里。这种景象被预言般地呈现在保罗·克利1922年的一张鲜为人知的包豪斯结构草图中，克利的草图与格罗皮乌斯的那个著名结构图之间最大的差异在于，克利将“舞台”，不仅作为重要补充，而且作为同“建筑”同等重要的一个顶级概念，置于同心圆的最核心处。时至1923年，包豪斯舞台的灵魂人物奥斯卡·施莱默正式掌管剧场作坊，催生包豪斯黄金时代集体创作气象的“建筑”与“舞台”之辩证运动，才开始真正上演。

格罗皮乌斯曾坦言包豪斯舞台在当时吸引了包豪斯所有部门和所有作坊的学生，是“辉煌一时的学习场所”。英国学者惠特福德（Frank Whitford）在撰写《包豪斯》（*Bauhaus*）时也发现“舞台”这个起初看上去在包豪斯历史叙述中很突兀的，并因此通常被省略的部分，实际扮演着重要的角色：舞台如同建筑一样，要求来自不同领域的艺术家们和工匠们通力合作，组成一个劳作的共同体，在这一点上，它和建筑相得益彰^[2]。怎样的相得益彰？读者们可以从本书最重要的一篇文章，即施莱默的《人与艺术形象》，以及36年后格罗皮乌斯为该书英译版所做的序中初步体会到，施莱默如何用面向未来的“舞台”观念吸纳建筑，而格罗皮乌斯又如何用面向未来的“建筑”观念吸纳舞台。这种相得益彰，远不止是面向建筑领域或戏剧领域内部的自我更新，它们共同面

[1] 关于包豪斯这种一体两面的理想，以及“建筑”（Bau）与“舞台”（Bühne）在其中扮演的重要角色，可以参见 Hans M. Wingler 主编的 *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*. The MIT Press (1969), pp.49~60, pp.105~120, 以及拙文《建筑？或舞台？——包豪斯理念的轴心之变》，载《新美术》（新媒体·艺术生产专辑），2013（10）。

[2] [英] 弗兰克·惠特福德（1984）：《包豪斯》，林鹤译，85~89页，北京，生活·读书·新知三联书店，2001。

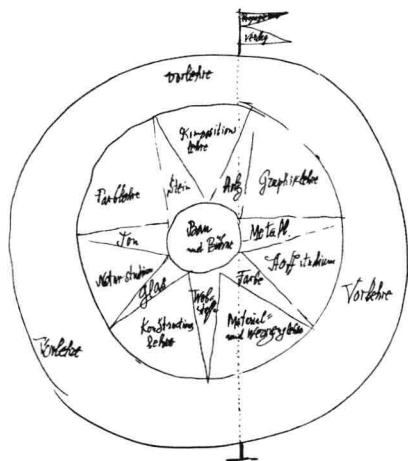
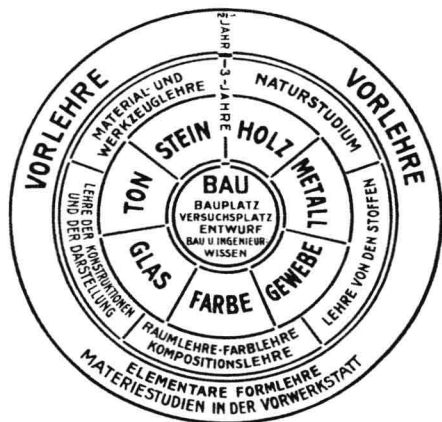
向的是将包豪斯作为社会变革之策源地的理想。当人们还在以规模和尺度将场所切分成“舞台”、“建筑”和“城市”时，施莱默颇为激进地指出这几者之间的等价和逆转：“如果再超越性地推进一步，我们把舞台上那种紧束的空间爆破为原子化的状态，将其转化为总体建筑自身的表达方式，让它既是内部空间又是外部空间——一种尤为迷人的关于新包豪斯建筑的思想——之后，‘空间舞台’的理念或许将以一种前所未有的方式展现出来。”^[1]这与格罗皮乌斯将德绍包豪斯校舍作为缩小比例的城市组织模型，是出于相似的总体观念。而正是关于总体的观念，将“舞台”和“建筑”作为平等之方法，推至一切创造活动所面向的顶点。这种平等，正如雅克·朗西埃（Jacques Rancière）富于洞见地指出，是康德、席勒、黑格尔的意义上的平等，它既非泛泛所称的平等，也非革命行动所主张的阶级平等；它是某种“类型平等”，是符号、形式与动作的彼此平等，是艺术形式与生命物质形式间的某种等价，旨在消解其他领域支配着感性存在之等级的形式。^[2]

然而，直到半个世纪之后，列斐伏尔（Henri Lefebvre）以空间生产理论将“空间”的这种社会介入之能量再次揭示出来，人们似乎才渐渐获得重新理解包豪斯非凡实践的“当代性”的新视域。但此时，包豪斯风格的普及与包豪斯观念的失落已经形成巨大的反差。因为二战之后对现代主义运动的全面批判，连带着将包豪斯其实还未被消化的理念束之高阁，其中最大的损失莫过于：一方面，固化了包豪斯在“BAU”这一德语词中隐含着的“持续地建造”的理想；而另一方面，遗漏了包豪斯通过“舞台”这种“严肃的游戏”在共同的建造活动中植入的自我否定性。

这一时期正值世界范围的经济复苏形成消费社会的前兆，它开启了至今已持续半个世纪并且仍在不断升温的视觉产品消费热潮，这对于艺术界与设计界来说可谓前所未有的好时机。于是，在包豪斯那里努力破除的藩篱，艺术与技术之间的、艺人与匠人之间的、纯粹艺术创作与工业设计之间的，乃至所有创造活动之间的藩篱，又以各种更加精致的方式重新竖起。艺术与设计院校的专业化进程，很大程度上成为全球化景观机制与学院体制大建设的交织作用的产物，既应对了消费社会的产品细分，又应对了学院体制

[1] 参见本书第 81 页。

[2] 关于“类型平等”的论述，更相关的论述可详见朗西埃著作《影像的宿命》中的“设计的表面”一文。[法] 贾克·洪席耶：《影像的宿命》，黄建宏译，125-135 页，台北，“国立”编译馆 & 典藏艺术家庭股份有限公司，2011。

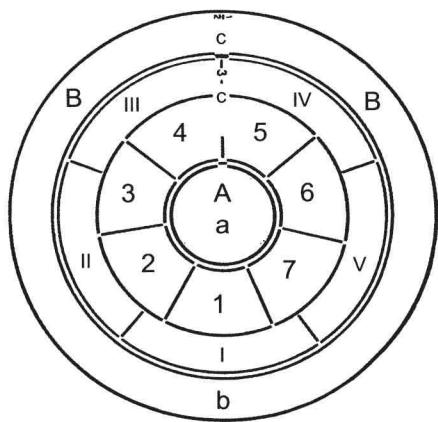


左 格罗皮乌斯1923年版的“包豪斯理念与结构图”

右 克利1922年版的“包豪斯理念与结构图”

的专业自治。包豪斯核心理念的沉重负担，即“共同形构一个感性世界”^[1]（朗西埃，2001）的理念，已经被适时地逐步卸空：施莱默的“舞台”早已从轴心移除，甚至没有在任何的戏剧院校和舞蹈院校落地生根，颇有点像孤魂野鬼似的偶尔附体在被称之为行为艺术或者实验舞蹈的片断中；格罗皮乌斯的“建筑”被封藏在绝大部分建筑（与城市规划）院校的圣殿中，它不常被搬出来。它的副产品——国际式风格——倒仿佛更贴近将建筑理解为实体化项目的人们希望从包豪斯那里获得的东西。包豪斯的遗泽似乎遍布世界各地的生活角落，然而它在总体目标上的确立、矛盾、内在变革以及这种纠葛与抉择的必要性，却成为最难以追问和延展的议题。就我们的译介工作而言，如何借助对包豪斯源头的追溯，借助对其的批判性继承，帮助寻找或者发明自己时代的行动图式和感知图式，这既是我们重访当年那一系列实验性写作的最大推动力，也是我们首选《包豪斯舞台》来开启这一重访行动的具体原因。

[1] [法] 贾克·洪席耶：《影像的宿命》，黄建宏译，126页，台北，“国立”编译馆 & 典藏艺术家庭股份有限公司，2011。



- A: 建筑 / 建造
- a: 建造基地、实验基地、草案、建设、工程、知识
- 1-7: 色彩、玻璃、黏土、石材、木材、金属、织物
- I: 空间课·色彩课·构成课
- II: 构成方法与表现方法
- III: 材料课·工具课
- IV: 自然研究
- V: 题材研究
- B: 预备课程
- b: 进入作坊之前的基础造型课与材料研究
- c: 1/2 学年 - 3- 学年

关于翻译工作仍需说明的是，此中译本以1961年由格罗皮乌斯作序的英译本为母本，并主要参考了1965年汉斯·温格勒对德文初版进行增补后作序的德文再版，以及1926年至1930年间的包豪斯杂志。格罗皮乌斯和该书的英译者A.S.文森格（Arthur S. Wensinger）都曾经称这本小册子的翻译异常艰巨，因为它不仅仅在谈论一些最具实验性的创作，而且谈论的方式本身也是高度实验性的。这一点在我们的翻译过程中也深有体会。文森格的发现我们亦有同感，那就是对于包豪斯而言没有什么不具有“格式塔构型”^[1]，包括语言与写作。意即，只能通过把握整体的关系及其指向，局部词句所指何物才可能逐渐清晰。实验性的写作，尤为明显地体现在奥斯卡·施莱默的凝练和断奏式的文风中。将密度极大的思考压缩在极为精炼的形式之中，这既是施莱默各类创作的实验策略，也是他的写作策略，究其根本都源自他个人的艺术观念。在如何说出与说出什么之间，他是高度统一的。因此我们在确保译文的可读性前提下，尽量保留了原有的文风，比如对冒号和破折号的使用，以及只用名词形式构成省略句的做法。同样的态度也渗透在对莫霍利-纳吉及其他作者的翻译中。

[1] Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, Farkas Molnar (Authors)(1925), Walter Gropius (Editor), Arthur S. Wensinger (Translator)(1961), *The Theater of the Bauhaus* (PAJ Books), Johns Hopkins University Press, 1996, pp.105.

SCHEMA FÜR BÜHNE, KULT UND VOLKSFEST, UNTERSCHIEDEN NACH

ORTSFORM	MENSCH	G A T T U N G		SPRACHE	MUSIK	TANZ
TEMPEL	PRIESTER	RELIGIÖSE KULTHANDLUNG		PREDIGT	ORATORIUM	DERWISCH TANZ
WIRKLICHE ODER BÜHNEN- ARCHITEKTUR	VERKÜNDER			ANTIKE TRAGÖDIE	HÄNDEL OPER	OLYMPISCHE SPIELE
STILBÜHNE	SPRECHER			SCHILLER BRÄUT VON MESSINA	WAGNER	TANZCHÖRE
ILLUSIONS- BÜHNE	SCHAUSPIELER			SMAKESPEARE	MOZART	PARISER BALLETT
PRIMITIVE KULISSEN	KOMÖDIANT			STEGREIF COMEDIA DELARTE	OPERA BUFFA OPERETTE	MUMMEN- SCHANZ
EINFACHSTE BÜHNE ODER APPARATE U. MASCHINEN	ARTIST			CONFERENCIER	COUplet JAZZBAND	GROTESK- TANZ
PODIUM GERÜST	ARTIST	CLOWNERIE	BLECHMUSIK	SEILTANZ		
FESTWIESE BUDE	SPASSMACHER	KNITTELVERS MORITAT	VOLKSUED SCHRAMMELN	VOLKSTANZ		
		VOLKSBELEUSTIGUNG				

除了英译者所提出的翻译难点，还有两点我们着重进行了反复的推敲。其一是在德文转译英文时出于各种原因发生的意义滑动。比如关于本书的书名，1925年由慕尼黑Albert Langen初版时，德文书名为*Die Bühne im Bauhaus*，直译应该是《包豪斯舞台》，而1961年由格罗皮乌斯作序后在美国出版的英译本，书名被译为*The Theater of the Bauhaus*，*theater*一词替代了更适合译为*stage*的*bühne*。虽然此处不能贸然揣测更名的确切理由，但是“剧场”相比于“舞台”加重了对“建筑”的强调，这是显而易见的。同样遭遇更名的还有施莱默的另一名篇《舞台》（*Bühne*），同样是*theater*取而代之。中译本选择恢复它们最原始的标题，原因大抵与保罗·克利的相近：希望将“舞台”与“建筑”——这个包豪斯所宣称的唯一的总体目标——并置，通过二者之间的张力，以期在包豪斯核心理念的内部打开一个供讨论和理解的空间。再如，在面对从德文“raum”（空间、房间）转译而来的英文“space”（空间）时，我们除了沿用约定俗成的译法，还选择在文本特定的位置加注，以便进一步说明*space*对*raum*在用词意涵上的扩张，已经成为建筑观念史中跨文化误译的一个典型案例。

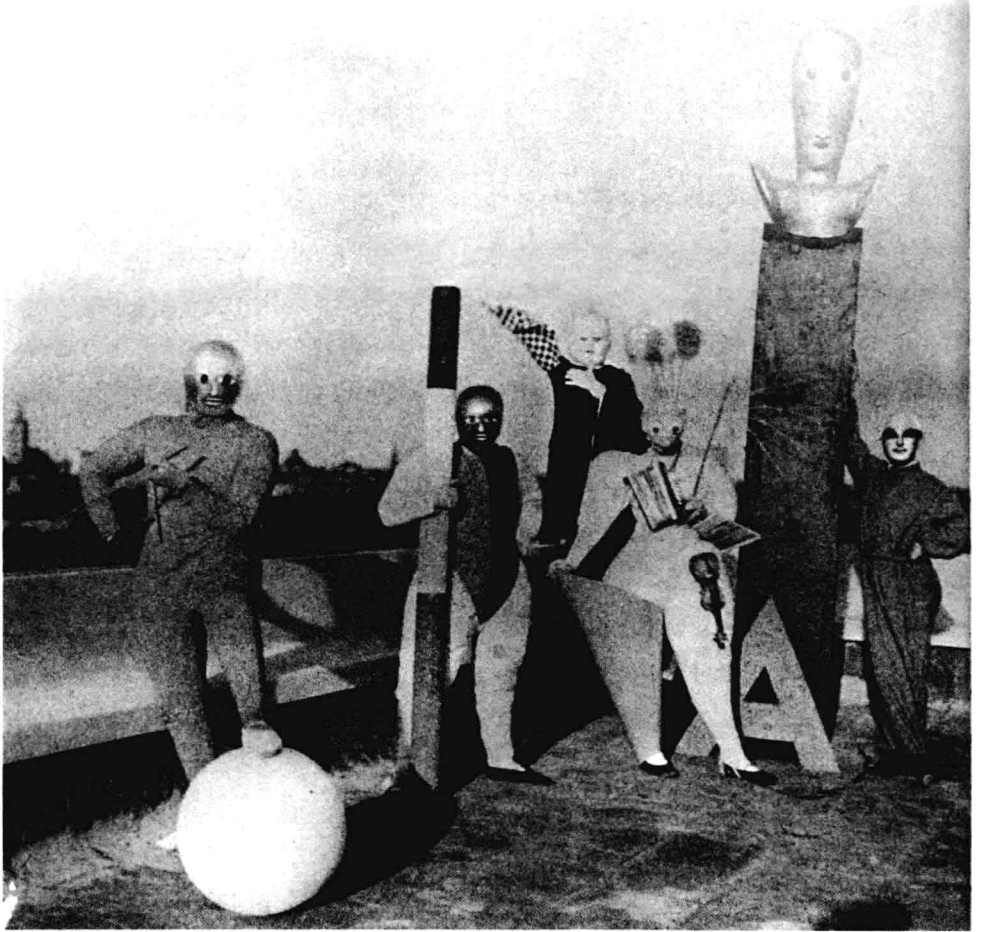
此书翻译的另一难点在于排版。当年的“包豪斯丛书”主要由莫霍利-纳吉主持排版，除了文字内容，版式、图示、字体甚至换行和空行的处理也同等重要地参与到表达中。可是由于汉字与拼音字母的巨大差异，使得中译本在保留“包豪斯丛书”排版层面的冲击力上尤为艰难。但也并非毫无可为，为保留总体基调，我们对英译本的一些方面做了转换。仅举一例，第4篇施莱默的《舞台》是英译本增加的文章，原文最初发表在1927年第3期包豪斯杂志上，杂志首页将处于句子中的“in weimar”和“in dessau”分别截取出来，单成一行，视觉上相互映照，以表达出对总体视域的强调。而英译本却为了上下文的连贯将其变为“in weimar”和“to dessau”，多少损失了形式与主旨上的对位。中译本为了恢复原版在讨论“舞台”时所强调的全景意味，选择了原版的形式，将“搬迁到德绍”译为“定居在德绍”，特意保留“在魏玛”和“在德绍”的形式对位。诸如此类，不再赘述。此外，在非常必要的地方，我们还将原版的图式或版式以插图的方式补充进来，帮助读者不仅仅是“读懂”而且能够“感受到”包豪斯的活性。

《包豪斯舞台》的译介能够顺利完成受惠于多方面的支持。数次对外交流，尤其是在魏玛、德绍和柏林三地的包豪斯档案查阅与实地考察，所涉的大部分资金，都来自我负责的教育部人文社会科学研究项目“包豪斯思想史及其中国谱系”（12YJC760127）的研究经费，这些调研收获的一手资料，为翻译提供了至关重要的参考。承蒙德绍包豪

斯基金会的负责人菲利普·奥斯瓦尔特（Philip Oswald）的好意提醒和慷慨相助，我们得以详细查阅几乎与包豪斯丛书同时期出版的，却更加鲜为人知的十五期《包豪斯》（*Bauhausbücher*）杂志，中译本中很多翻译细节的最终敲定，比如前面提到的施莱默《舞台》一文，多得益于杂志文章的参照。就“包豪斯舞台”这一具体方面而言，我们尤为感谢奥斯卡·施莱默的当代追随者，德绍包豪斯基金会的研究员托尔斯坦·布鲁姆，他不仅为我们提供了极为珍贵的资料，并且在翻译的多个难点上不吝赐教。最后，特别感谢我的几位助手承担了部分文章的初译工作，她们是，负责英文版序及《U型剧场》一文初译的郑小千、负责《舞台》一文初译的李丁和参与《剧场，马戏团，杂耍》一文翻译的金心亦。他们自主地认真投入，我相信同我一样，很大程度上是由蕴藏在包豪斯档案中的当代能量所激发。

周诗岩

2013年9月4日



德绍包豪斯校舍屋顶上的包豪斯舞台课成员

这是本世纪在美学上意义最为重大的出版物之一。

——《戏剧》(*Dramatics*) 杂志

对一个特定时期而言，这是一本至关重要的剧场之书。

——《进步建筑》(*Progressive Architecture*) 杂志
(后更名为《建筑》杂志)

奥斯卡·施莱默与他的包豪斯同事们共同创作了关于运动、色彩、光、形式和声响的抽象剧场，它既不同于传统戏剧，也不同于先锋戏剧——在这里，从历史、传统、经典和民族中解放出来的人性之本质，将在结合了哑剧、面具、舞蹈和特技的剧场工作中得以表现。

该书的印刷、排版和图片，与施莱默和莫霍利-纳吉的文章所表达的思想与观念一样令人震惊，非同寻常。

——《建筑论坛》(*Architectural Forum*) 杂志

这本书反映了包豪斯在舞台工作坊这一特定领域中的探索。在包豪斯这个共同体中，奥斯卡·施莱默扮演了一个关键角色。

奥斯卡·施莱默的文学遗产在形式和内容方面堪称经典，特别是由他撰写的《人与艺术形象》一章，也是本书最重要的文章。在这篇文章中，他以隽美而简洁的文风为舞台艺术演员确立了一些基本的价值，以清晰且克制的思考强调了在视觉中的个人。这些写作有着广阔而恒久的生命力。

——瓦尔特·格罗皮乌斯 (Walter Gropius, 包豪斯创始人)

施莱默作为包豪斯舞台的领导者，他的写作包含着多种文化和艺术的成分，因而能够得到更广泛的艺术爱好者的赞赏。在这本书中，人们可以借由这位领导者的视界，看到包豪斯舞台在多样性方面带来的难以想象和预测的惊喜。

——汉斯·温格勒 (Hans M. Wingler, 具有权威性的包豪斯档案文集的出版者,
1963年德文版《包豪斯舞台》的主编)

这本书展现了至今看来仍然非常广博多样的，并且一定程度上还相互对抗着的剧场与舞

台实践方法，它们处于魏玛包豪斯时期和德绍包豪斯时期之间的情境中。此书出版时，施莱默是否会在德绍继续他的舞台工作，他是否能最终将一种新的人造人类形象视觉化，以及某种刻板的机械化剧场是否将变成包豪斯的中心主题，这一切都还没有明朗。这就是为什么，我们有可能把这本书视为愿景之书，或者视之为关于诸多开放性的观念的档案。它至今仍为我们提供着具有特殊价值的包豪斯的想象力。

——托尔斯坦·布鲁姆 (Thorstein Bloom, 德绍包豪斯基金会研究员、艺术家、策展人)

最早版本的《包豪斯舞台》是“包豪斯丛书”中的第四卷，出版于1924/1925年，当时魏玛包豪斯已经关闭，而德绍包豪斯尚未开始。这一包豪斯的官方出版物构成了我的书评所针对的，后来由格罗皮乌斯和文森格编译的英文扩充版《包豪斯剧场》（1961）的基础。

1925年的《包豪斯舞台》表达了对包豪斯舞台未来发展的希望，这希望大大超出了在魏玛时所取得的任何成就，而后来编辑的版本则给出了包豪斯舞台实践的完整画卷，这里面包含了他们在德绍期间的重要创作。在本书中，奥斯卡·施莱默创作的《三人芭蕾》的图片是重要的特色，尽管这一作品是施莱默1922年独立创作的，而绝非包豪斯的产物。本书包含了许多学生拍摄的魏玛包豪斯时期的作品，这些作品通常充满幽默感，在各类即兴的舞台上用木偶、面具之类的东西创作出来。施莱默的《人与艺术形象》一文是本书的主导性文章，它直接与《三人芭蕾》中的“艺术形象”有关，只有结合这个标志性的作品我们才能准确地理解它的含义。1961年的版本将施莱默的《舞台》一文收录其中，此文强有力地表述了德绍包豪斯时期更为松弛，也更为实验性的舞台工作，比如使用有填充物的中间形象、罩住整个头部的面具和小道具。增录此文，对我们理解包豪斯舞台的整体工作大有助益。

这本书是新的德国剧场实践的一个宣言。80多年前的这些图片，至今看来仍然令人着迷并且具有煽动性，就像它们曾经的那样。施莱默所贡献的《人与艺术形象》，意向极为严肃，方法新颖，深奥玄妙。莫霍利-纳吉提供了另一个面向，他陈述了想象中的让人沉浸又让人惊异的“总体剧场”，与施莱默的舞台理念相反，他的剧场运作是高度机械化和技术性的。通过这两篇文章的并置，这本书展现了自1926年以来那种塑造着包豪斯舞台的特殊张力——这种张力也非常精彩地反映在最近在德绍包豪斯舞台举办的展览“人-空间-机器”。衷心祝愿《包豪斯舞台》中文版的读者能够从这种张力中获得启发，并赋予它新的生产力。

——梅丽萨·特明翰 (Melissa Trimingham, 英国肯特大学戏剧史家)



陆续出版于1925至1930年间的“包豪斯丛书”作为包豪斯德绍时期发展的主要里程碑之一，是一系列富于冒险性和实验性的出版行动的结晶，共14册。