

LIBRARY
戲劇叢書

裝服合器

著良培向

RW1797/06

商務印書館發行

992

戲劇小叢書

舞臺服裝

向培良著

商務印書館發行

中華民國二十五年

* 有 所 權 版 *
* 究 必 印 翻 *

小戲
叢



目 錄

第一章	服裝的意義	一
第二章	服裝的起源	九
第三章	服裝的結構及其變遷	一五
第四章	服裝與角色	三〇
第五章	式樣與色彩	三八
第六章	材料和染色	四五
第七章	衣裳以外的服飾	五二
第八章	服裝與舞臺裝置	五九
第九章	服裝管理	六八
第十章	結論	七三

戲劇小叢書編纂例言

- 一 本叢書立意在於供給戲劇各部門的知識，分類取材，以切合實用為主。
- 一 自西洋話劇(drama)傳入我國，與舊有的戲劇，頗不相侔。其間輕重，不能以數言決定。但發揚思想，促進文化，究以話劇為宜。故本叢書研究，以話劇為中心。
- 二 我國舊劇，亦有久遠的歷史，故輯我國戲劇史及劇場史兩種。西洋歌劇，亦應知其大概，故輯歌劇概論一種。
- 一 戲劇門類極廣，關係極繁複，本叢書勢不能一概包羅。此集所訂，偏重基本理論及舞臺方面的研究。分之則各自成冊，匯合則成為一詳盡的戲劇大綱。
- 一 drama 雖傳自西方，但我國自有其特殊的國情，故逐譯西籍，不盡適合。本叢書力矯食而不化之病，發揮取例，均參研西方，折中國情，以求切合實用。

一 本叢書限於體例，故敘述必求簡明。務求攝取精華，刪去浮詞，故簡而能盡，詳而不繁。專門研究者不覺其庸淺，初入門徑者不覺其艱澀。

一 戲劇藝術，蘊義無窮，其在我國，更係初興。本叢書支離未盡之處，料必有之。海內賢達，幸為指正。

一 本叢書之擬目及約人編撰，均由向培良徐公美二君主持。

舞臺服裝

第一章 服裝的意義

「社會建立於衣服之上」這是 Carlyle 在補衣匠 (Sartor Resartus) 裏面說的，這句話也許是有激而言，但拿來說明舞臺上的社會，卻是異常確切。他又說「人們在世間的興趣是被服裝糾着，紐着，把握着的」。這句話拿來說明觀衆的眼光和興趣，又是十分恰合的。

舞臺服裝 (Costume) 是戲劇各部門中最早產生的，也就是最基本的。一直到有了相當的服裝，演員纔能成爲劇中的角色。希臘戲劇尙未成形之先，所謂頌神歌 (Dithyramb)，即已組成合唱隊 (Chorus) 而各有其特殊的服裝。Dionysus 的侍從 Satyr 是希臘劇中

最早發現的角色；人身，羊蹄，羊角，則那時候必定已有假面具了。假面具是與戲劇一樣古老的，直到舞臺進步之後纔給取下來。我國作為戲劇的代名詞是「優孟衣冠」，則亦以衣冠為重。而我國戲劇出於舞樂，其服裝之早已完成更無疑義。王建宮詞所謂「羅衣葉葉繡重重者」，可見當時衣飾之華美。故在燈光佈景甚至舞臺建築都未正式完成之先，早已有完整的服裝了。這是最早加入戲劇表演的重要因素；並且別的因素也許可以缺乏一二，而不搖動戲劇的根本，服裝則決不可缺乏。

服裝是指衣服及其附件，頭和足的穿着物，粧飾品，以及手上所攜的小物件之類。總之，一切附加於身體上的物事。因為戲劇是演員的表演，訴之於觀衆的眼目之藝術。則首先第一，要使觀衆看得見，集中注意地看，耐着。人的身體，不像鳥獸那樣有豐富變化的色彩，且大體是相同的，故必須加以粧飾。要吸引觀衆的眼光到演員身上去，則必須給他們以華貴，莊嚴，偉大，特殊或美麗，談諧的外表，絕不可以令他們顯得平庸。則最能够盡這一部份責任的，就只有服裝了。演員的表演，只有在能够吸引觀衆之眼光之時纔能發生效力，則服裝的幫

助，是絕對不能缺乏的。

幕一開，觀眾還不知道是什麼樣的故事，什麼樣的人物之時，最先躍入他們的心目中的就是服裝。這就是給觀眾的一篇介紹詞，要說明一切。最好的服裝就恰像有口能够說話的一樣，那個角色的身份職業，社會狀況，及其時代，季節，他的個性，劇本的氣分，以及他在劇中所佔的地位，他和別的角色關係，都會從服裝一一表現出來。良好的服裝，不啻把一個人的內心翻譯出來，披在外面，任人觀覽。同樣，不恰當的服裝，也會把一切都毀了。

人類的服飾，本來有幾方面的意義。首先第一，這是應自然環境之需要的。所以冬夏寒暑，服飾不同；農夫，工人，戰士，衣着也不同。這樣，服裝就可以表現季節，時令和人的職業了。服飾之另一重要的意義為粧飾，（這是衣服之所以變化複雜的主因）。粧飾之原來的意義，固然也是求美，但是由於圖騰制度（Totemism）的關係，似更重要，由此便成為種族的，階級的，文化的標誌。每一粧飾，都主要地在表示其地位之優越，而帶有炫耀的性質。粧飾的意義，就表現於材料（只有這一點在舞臺上無甚重要），顏色，及附件等。所以，一件紫色的袍子

表示一個帝王，一件曳地長裙表示一個貴婦人。無他，紫色在古時候是一種最難得到的染料，而曳地的長裙則表示其有人服伺的身份而已。從前有一位俄國作家，曾發一怪想，說假如把皇帝以至僕人等都脫了衣服，列成一隊，則誰能分辨出皇帝和僕人呢？這樣，一個人的階級，身份，社會狀況，就可以由服裝看出來了。再則，服飾是隨時隨地變遷的。每一個時代，每一個民族，都有其特殊的衣服。印度人，埃及人，亞拉伯人，歐洲人，古代希臘人，除了從服飾上去區別以外，就很少有別的方法了。縱使有之，那也只是人種學專家纔能夠，絕不是舞臺的事情。所以，服裝又可以表示角色的種族，國家，宗教，時代等特性。除此以外，舞臺服裝還可以利用顏色，及線條，暗示角色的個性及情緒。因為觀衆之對於演員，只能有短時期的辨別，故不能不用外面的表徵去說明內心的狀態，如紅色表示激昂熱情，簡單的線條表示幽嫺貞靜等。

這樣看來，舞臺服裝，應有三種意義：一、歷史的意義，即須具有歷史的真實性，表明劇本的時代，人物，國家等。二、社會的意義，即須合於角色的身份，職業，環境等。三、性格的意義，即須

與劇本所要求的角色之性格、情緒，及劇本的情調相合。三者之中，以最後一條尤為重要，是服裝設計人主要的任務所在。歷史的真實性有種種典冊可以參考，並且只須存其大體，不必瑣屑講求。至於適合職業身份等則頗易講求。只有第三點，則純粹以劇本所要求的為根據，而劇本則並無顯明的指示，須設計者去創造。這也是發揮舞臺服裝之藝術的岡地。至於誇張演員的身材之某一部份或掩蔽其某一部分，雖也是由設計者指定，但和適合於演員的身材，同是屬於縫工的工作了。

還有一點，不可不注意，即服裝直接影響到動作。趙武靈王胡服，就是因為原來寬博的衣服不便於騎射。這是一個有名的教訓。服裝首先影響到活動，所以我們有甲冑、獵服、運動衫、游泗衣、工衣等等分別。此外，則主要地影響人的丰度。莊重、舒閑、輕捷、武勇，都可於服裝一望而知。且這種由服裝而成的丰度的印象，不能由演員勉強改變。服裝之限制動作，幾乎是決定的；要演員的動作有種什麼樣的情調，就得給他以什麼樣的衣服。其他的小附件亦有大關係，如手杖、煙斗、腕釧、手帕、高跟鞋之類，無一不使演員的動作為所範圍。舊戲裏面，如水

袖，靠紮，蹀躞等，服着此類服裝的人的動作，幾乎完全固定為一種典型，絕不能超出其限制以外。話劇的服裝，因必須接近真實，故不須達到此種特殊的發展，然其影響動作之鉅大，亦無可否認。我國演員，因男子習慣於長衫平鞋，女子習慣於長裙旗袍，故腳和腿的表現非常欠缺。

總而言之，角色的職業身份，人種，時代，是要藉服裝來說明的；角色之個性及情緒是要藉服裝來暗示的；角色的動作，是隱藏在服裝之下而活動的；換言之，即是經過服裝的介紹纔顯現給觀衆的。就是面部的表情，也因服裝的襯托映帶而有很大的變化。沒有服裝的幫助，悲哀，狂歡，淫蕩，兇惡之類極端的表情，總不能完全達到。至於舊戲的水紗，則根本限制了面部表情。故一種良好的服裝，就是單獨走到臺上去，也會給觀衆一種確定的印象。則服裝在舞臺上的重要，決不會被人認為太誇張了的。

我國舊戲之所以至今仍能在，服裝的完成（雖然那不是一條值得重走的路）亦一要因。現在設計戲劇和電影的歷史服裝，有不能脫離其影響的。舊戲裏面，每一角色到舞

臺上去，服裝早已表示其爲何許人了。就是那一身服裝已經給觀衆的眼以若干滿足。角色的性格（可惜是分爲太簡單的類型），身材的典型，都大抵已由服裝襯托出來。故就是男扮女裝，尙不覺十分刺目，即因爲那種服裝之足以掩蔽軀體的特質，而另與以一種確定的分別。又如舊戲旦角總覺得身材短，即由於服裝擴張軀幹部而掩蔽了下肢部之故。但舊戲的服裝缺點，除了分爲太簡單的類型之外，（因此太把角色的性格強化了，除掉依據少數類型之外，別無發展餘地），即爲色彩運用之瑣屑與不合理，以及無謂的粧飾之濫用。太不合現實的意義，還是次要的缺點。

反之，現在的話劇則太不注意服裝了。學校劇和臨時的劇團，多出於借用，其不合於劇本的要求已甚明顯。就是偶然製備，亦無有系統的設計，多出於雜湊。於是一個演員走上臺上，並不能顯豁動人，激起情緒。他不能創造一種空氣，所以也就不能夠引起觀衆的注意。例如有一次我看見上演郭沫若的「卓文君」，那位女主角（後來成了頗負時名的作家，那還是她在學校裏的事）穿着主角的衣服，底下卻穿一雙高跟鞋。這種矛盾，現在還有。

今後要使戲劇能以發揚，非多注意服裝不可。而且要在佈景燈光之先，首先使之完成。首先要使演員看起來像一個角色，這纔有戲可演呀。所以按照一定的計劃去設計，比什麼更重要。在服裝上失敗了，決不會在表演上成功的。這一本小書，決不足以述明舞臺服裝的精義。這不過是一個開端，藉以引起國內有志於戲劇的人對於這一方面的注意而已。

第二章 服裝的起源

服裝也和人類別的創造一樣，有其進化的歷史，是由簡而趨繁的。可是無論其變化何似總是裝飾的意義多於實用的意義。除非是壓在社會的底層，而又為自然的原因（如寒冷）或社會的原因（如禮教）所迫而不能不穿着衣服，纔不得不忽略了裝飾的方面，剩有一種極簡略的專顧實用的衣服。不過分爲顯明的階級的社會，已經是人類史上較爲晚近的時代，而無與於服裝的起源了。

故粧飾者，實爲服裝起源的主因，亦爲舞臺上最須注意的部份。我們還不知道人類爲什麼要粧飾，只好姑且稱之爲本能（魚類中巢魚之一種已知粧飾其巢）。而這一本能是如此強烈，只要有人類的遺痕可以追循，同時就可以看出粧飾的努力，且比耗費於實用方面的努力還要多：就是舊石器時代的器具，也無不平滑，周正，勁直：這固然可以說是具有實

用的意義，但那些並不依賴這些性質以爲用的器具——如不圓的鹼石燈，仍然可以發光，不周正的編織筐，仍然可以盛物等——也努力求其平滑周正，不惜運大力以赴之，則可以見得人類粧飾本能發展之強烈了。

衣服是身體粧飾之一種，其起源在身體粧飾中爲最後。身體粧飾可以分爲三類。一是塗繪，二是刻削，三是附加品。衣服即屬於附加品。這三種粧飾的方法，現代仍沿用着，不過第一種可以施行的範圍已經縮小，僅限於裸露的部份，而以面部爲主。第二種只偶一爲之。獨有第三種特別發達，幾獨佔身體粧飾，而爲文明之一重要部門。

身體的塗繪，在原始人中最爲普遍，喜用赤，白，黑，黃各色在身體上繪成種種圖形。澳洲土人的夜會（Corrobory），與會的人以白色畫眉，眼圈，胸部的每一肋骨，以及四肢上作成條紋。黑人常用一種油脂和炭末的混合物塗身，東方人及歐洲人用白粉，我國唐代亦曾用黃色，所謂額黃者是，則似乎各欲顯明其膚色的特點。文明進步，則塗繪僅限於增加面部的特點，而不太事誇張，且多限於女子。不過男子之塗繪亦通行甚久，我國從晉到唐，男子通行

敷粉，如稱「敷粉何郎」；歐洲也只是法國革命以後，纔消除了男子塗粉畫眉的風氣。在舞臺上，則這種塗繪發展爲一特別部門，稱之爲化粧（Make-up）。

刻削身體，原始民族中亦盛行，有刺花和斲傷兩種。刺花現在還流行於流浪階級中，水手尤甚。我國唐代極盛行，風氣至宋不衰。斲傷的種類甚多，如鑿齒，去指（發現於舊石器時代），壓頭蓋骨而使之變形，穿耳，穿鼻，穿唇，束胸，束腰，纏足（後三種雖不刻削，但抑壓身體使不發育，亦屬傷害），差不多身體上各部份，都可以施行斲傷。斲傷的式樣及方法依種族而不同，並且現代仍有兩三種在流行着。也許教育普及之後，可以消滅這種不自然的粧飾。原始粧飾的三方面，只有這一種不爲舞臺所採用。

佩帶飾物，原始民族對之異常重視。幾乎所有的自然物，只要是美麗耐久的，都被用爲飾品；寶石、鳥羽、獸皮、貝殼、植物的種子及樹皮，都堆集在野蠻民族的頭上、頭上、腕、腰部，以至於足踝。甚至沒有法子可以附着飾物的地方，也穿孔以便容納，如耳及鼻。這種粧飾，在熱帶民族中，遠較衣服爲重要。如戴人（Bushman），波多苦陀人（Botocudo），弗吉安人（Fue-

(Elian) 則除了當做飾品的一條腰帶之外，簡直找不到什麼可以稱爲衣服的。據說達爾文曾把一塊紅布給寒冷的弗吉安人，他卻撕作細條，分給同伴纏在腰上當作飾品。種種粧飾品，在舞臺上也屬於服裝，但其意義遠不及在社會中來得重大。

據 Allwood 所說，則歐洲舊石器時代第四冰河嚴寒時，已發現衣服的痕跡。這是迫於嚴寒，不能不採取一種保護身體的方法，至於現存的原始民族中，則只有居住於北極地帶的愛斯基馬人 (Eskimos) 有完全的衣服，但也並不忘記粧飾。他們在皮製的衣服上施以各色細皮條的粧飾；他們在衣服的前後面，尤其是合縫處附以皮穗子、齒骨、金屬、珠玉等類。——Grosse 著藝術的起源。

這樣看來，衣服的起源，雖由於實用，但亦由於粧飾。且實用的目的，一旦達到之後，人們卻決不以此爲滿足，立刻極力趨向粧飾的一方面。前者的目的容易達到，衣服之進化實在沒有增加什麼實用的意義，幾全趨於粧飾，而此一要求無有屢足之時，所以衣服遂無限複雜地變化。至於羞惡之感，禮教觀念，似非原始產物，而無寧說是衣服產生以後始發生的一

種作用。格羅塞即極主張此說，認為羞惡之心是後衣服而起的。

在舞臺上，衣服之實用的目的是完全不顧及的；炎熱的時候也許要穿皮毛，嚴冬也許只穿單薄的綢衣，不過要表示得對於角色有實用而已。主要的意義，乃是發展其粧飾方面。只是這屬於一種廣義的粧飾，因為並不是從演員或角色的主觀着眼，以求「好看」，乃是注重其所發生的效力。這種粧飾，是顧到多方面的複雜關係的結果。

衣服發展以後，即主要地趨於兩種格式，北方的緊窄的衣服，和南方的寬博的衣服。同時分化為男性的衣服，女性的衣服，以後更分化為各種社會階級和職業，民族和國家的衣服。這種分化，小部份由於實用，大部份則由於文化的關係。大抵北方式的緊窄衣服，宜於敏捷的動作，與戶外的生活，故為軍士獵人的主要格式，農工等亦近似此式。南方的寬博衣服，則舒適瀟灑，宜於婦人，貴族，一切舒閑階級，並且宜於發展成各種樣式而附以飾品。中世紀以後的歐洲婦人，大抵採用南方式的寬衣，漸趨盛飾。到十字軍興以後，則與東方貿易日繁，男子也開始華麗的衣裳。十八世紀，遂成為奢侈的頂點。法國大革命後，男子的衣服，纔變為

樸素，以簡單無華的色彩爲主。而婦女則直到最近，始漸放棄其無用的寬博，多餘的繁飾，以求敏捷與合理。粧飾美麗標準，到二十世紀顯有極大的變化。

緊窄和寬博的兩式，亦爲舞臺服裝設計的根據，以統一式樣的調子，亦可以表示角色的性格和身份。

第三章 服裝的結構及其變遷

要結構一個劇本的服裝，首先得對於劇本有透澈的瞭解，研究其情調及其時代。每個劇本都有其特殊的情調，猶如每個人各有其特殊的面目。服裝設計者恰如繪畫一幅速寫，用簡單的幾筆把捉其特性，使隱含的複雜的性質，變為顯明的確定的，觀衆一目了然。這雖然也有賴於佈景和燈光，但服裝的責任獨大。有的劇本對於服裝特別注重，有的則略輕，卻都需要完整的結構。注重服裝的劇本有兩類，一是有歷史性的，如大部份莎士比亞的劇本，如 Drinkwater 的『林肯』，如席勒爾的『瓦輪斯丹』等劇。結構這類服裝的困難在於正確的歷史服裝之知識與技術上的知識。一是劇本內容，比較不甚注重內容，而有一種悠遠的情調的，如梅特林克的『青鳥』，約翰沁孤的『悲哀的戴黛兒』，安得列夫的『黑假面人』，霍普特曼的『沉鐘』等劇。這是以情調為根據的，其困難在於表現情調，並無準繩

可循，全賴自己的感覺及手腕。又有一種，則劇本注明要什麼樣的服裝，如「娜拉」的太蘭梯那舞衣，「莎樂美」的七條面紗之舞衣，「呂伯蘭」的大衣等。

所謂時代的服裝，其性質並沒有字面所示的那樣嚴格。以現代為例，我們的衣飾幾如無日不在變遷中，就要定一個最短時期的標準，如一九三五年式或三六年式，亦不可能，那麼，我們又怎麼可以規定歷史上的一個確定時期的服裝呢？況且有些劇本，其本身的時代就不甚確定，如「哈孟雷特」，如「悲哀的戴黛兒」，如「亞傑門王與無名戰士」等。則結構服裝的人，只要能把握要點，表示了一個時代的特性，在全劇裏面有統一的式樣，也就可以了。

但是什麼纔是一時代服裝的特性及要點呢？這當然各種書籍都要提到的，只是那還不够。服裝之變遷與形成各有其後面的原因。底下我們要大概論到一些。只是實際動手的時候，你還得找別的參考。等到透澈了解一時代的文化內容，知道那些影響服裝的條件之後，就可以正確把握其特性了。

結構服裝首先得畫出剪影 (Silhouette) 來。剪影就是把人及其衣裳的輪廓鈎好完全塗黑，就好像是從紙上翦下來的。這種圖樣當然不能顧及細部，亦復暫不顧及顏色，主要的只是從全身的輪廓看出各部份的輕重比例來。在舞臺上，相當的距離及背景襯托，使服裝的輪廓及其比例特別顯明，而細部的變化則被隱沒。故此剪影遂成爲服裝結構的基礎。一個服裝設計者最好平日能從種種來源，研究服裝的書籍，古畫，古籍的插圖，古代器物的繪畫，多勾一點剪影下來。隨時就可以按照基本的圖樣來變化，配上色彩，就可以得到良好的效果了。底下是幾個剪影的例子，有一個就是從十七世紀初年名畫家梵諦克 (D. van Dyck) 的畫裏勾下來的。

希拉古代的服裝，最特色之點，即爲稱作突尼克 (tunic) 的一種衫。這差不多是後來一切服裝發展的根本。當時亦有種種之形式，流行於羅馬及中世紀，直到受東方的影響之後纔大變。這也叫作契頓 (chiton)。舞臺上用的希臘突尼克，可以紗類兩大塊縫合起來，上面留着約一英尺的開口。蘸濕，直捲起來待乾，穿到舞臺上去時，其褶紋就有希拉雕像的風

(一) 騎士 (荷蘭畫家梵諦克所繪圖)



(三) 英國名演員約翰金所扮李查第二



(二) 黎塞留 代之裙襖



(四) 英王李查第二時之服裝



第一圖

羅馬人在突尼克之外，加一件長袍，稱為托迦(Toga)。這種托迦本來的詳情如何，尚有

圖 二 第



(一)克尼突的人體希

味了。若是婦人穿的，則長及腳踝，肩上用紐扣扣起來，用一根帶子繫在上胸部，繞過肩上，再繞過下胸部，然後結起來。男子的則短短及膝，衣只繞過左肩，右肩空着，以便運動，腰間束帶。

爭論：舞臺用的則爲一塊圓形的布，下半爲半圓，上半則爲一小於半圓之割分，雙摺着，從左



(二)克尼突的人羅希

肩繞向後面，經過右腋，再從前面披到左肩上。這是一件極寬大的衣服，裁時應三倍於身長。



爲不令曳地起見，則披時應在左肩多摺一點，使衣緣剛好及地。

羅馬人的托迦
第三圖

到了基督教時期，雖仍用突尼克，但已漸受東方影響，衣飾較爲複雜，男人已着長褲，女人則增加了袖子，與希臘的突尼克大異了；花邊、刺繡、鑲沿，都已使用，而衣服大增其華麗的外表。到了八九世紀的時候，踵事增華，已極顯耀，服裝的顏色愈多，珠寶飾物也更豐富了。當時以東方爲絲綢、染料、香料、珠寶之來源地，故與東方之貿易，遂大變歐洲人之日常生活。這種趨於複雜色彩的情形，到文藝復興時達於極點，甚至於男子的長袴兩腿色彩不同。後來這種不合理的情形雖被糾正，但男子服裝之轉於素樸簡單，還在十八世紀末年法國革命以後。

十七八世紀是歐洲服裝最複雜的時期。堆集着緞帶、頭巾、碩大無朋的裙襖、假髮、面具（十七世紀的婦女到戲院裏去必帶面具，不帶面具的則爲流品不高的女人），差不多一切可以附加得上去的粧飾都用上了。（參看剪影上的幾幅圖）鞋子也不寂寞，高跟、利屐、絲結，無所不有。這種情形，當然不能再繼續增高，必須變通，於是法國大革命遂與以徹底的改造。自此以後，男子的衣飾即與今日相類，無有大的變動，而女子的服裝尚在漸趨簡約與

合理的發展中。

前面已經說過，衣服的兩大作用爲實用與粧飾，而粧飾的作用迅速駕過實用。這不獨壓倒實用，且往往以與實用相反爲粧飾。這就是服裝的式樣所以時時變遷的原故。假如不是爲了粧飾，則古往今來，服裝的式樣或將一成不變了。那麼，服裝設計者雖可以省事，也會覺得無用武之地了。

粧飾依什麼標準而變化呢？這當然有種種原因。如道德、宗教、政治、戰爭，都有很大的影響。羞惡之心，很有人以爲即是衣服起源的主因，不過構成粧飾的力量不大。然而克倫威爾死後，斯達特（Stuart）王朝光服，當時趨於反常的奢侈，以及麗沙白女士時代之素樸的風味，則不能不說是受道德的影響。宗教統制服裝的勢力甚大。任何宗教，對其教徒的服飾，都有限制，有所規定。故宗教的勢力所及，即其服飾必流行。政治對於服裝，也有一種強迫的力量。賈誼以正服色定禮樂爲國家政治之原。可以想見其重視。我國服制，代有規定，不可逾越。外國也有這種情形。英國在一千三百四十八年及六十三年，兩度規定服裝。十五世紀愛德

華第四在位，又規定服制：「只有爵士及貴族可以穿金色和紫色的絲綢，紫貂；除非每年有百鎊以上收入的禁止穿絨，花緞及緞類，只有爵士可以穿兩寸高的鞋子和短外套」。只是這種規定，並沒有我國的那麼嚴密。法國大革命的改革服制，則也有社會的和文化的原因在內，不必盡屬政治。

戰爭的時代是浪漫的時代，也是英雄崇拜的時代。故武士燦爛的衣飾，遂為一代時尚。直到火器盛行以後，中外戰士的服裝，都是極盡輝煌耀目之能事，而且戰士都是社會裏的優秀份子和高貴份子，自然他們的服式會影響一切了。加之戰爭的時候，也就是與鄰國交通最繁的時候，這種交通極有影響於服式。裘特式（Gothic）的粧飾，即由於十字軍受了東方的影響而成。再則，戰爭勝敗，勝者強迫敗者改用其服飾，而本身亦不能不稍受影響。明清之際，我國服飾大有變革，即起於戰爭。

然而與服式變遷關係最大的還是性的誘引（sex allure）與身份的代表。性的誘引，並非暴露，往往以隱藏為暴露，故增加衣服之繁複。正如格羅塞所指出來的，澳洲土人婦女

們平日幾乎是完全裸體的，但在一種淫蕩性質的夜會裏面，卻特別把下體掩蔽起來。他說在澳洲土人的眼光中，則看一個掩護着身體的女性，恰如我們看一個裸體的女性一樣，有性的誘引的意味。何以故？因為與平日不同而引起注意。十九世紀中葉婦女服裝與近日的最大的區別，即在於此。當時的注意集中於肩部頂部，使之裸露，並附以種種飾物以吸引目光，而對於腿及足則全不注意。現在的衣服恰恰相反。對於肩部已放棄而不注意，而全集中於足部。高岔的長旗袍、絲襪、短裙、鏤空的鞋面、高跟、以及足指甲的紅色蔻丹，無不以顯示足和腿的美為目標。再則，在兩性間，現代人與原始人的粧飾恰好相反。原始人的粧飾是「為着取悅於我們的女人」，據格羅塞所引，以為男子對於粧飾的講究，比婦女為甚。文明人則是婦女粧飾以取悅於男子，「女為悅己者容」，故式樣變遷，遂集中於婦女的衣飾。

身分的表示，其影響服式的力量，更大於以前諸因；假如沒有這個原因，則服式的變遷，可以二十年或三十年為單位了。表示身體的方法有兩種，第一在於材料難得或形式難製，第二在於顯示着此服裝者之有餘閒而無須工作（以服裝之妨礙勞作的樣式表示之）。

前者是珠寶之類所以被重視的原因；珠寶之被珍視，大半因為難得，只有小部份是因為美觀。如三四十年前，我國婦女甚重玳瑁、蜜蠟。等到這些東西普遍了，中產階級也可以享受時，立刻不被珍重了。服式一被普遍模倣，時髦社會立即放棄之，而另用新的樣式，令人無從追逐，以表示其身分。而服裝之可能的變化究有限，故時式每為循環的變化。

爲了表示有餘閑的時間，不須躬親勞役，乃至把身體摧殘，以顯示其高貴纖弱的風度，這件事想起來很滑稽。使事實如此：摧殘身體，使之衰弱不堪任事，中外一律，乃爲服式變遷之最主要的原因。中世紀時，婦女要和男子一樣操作，要登城防守，要共同殺敵，故其服式簡單，便捷，與男子相去不遠。文藝復興以後，社會日趨繁榮，有地位的婦女不必再做事了，所以就發明緊身裏衣 (corset)，養成束胸和束腰的習慣。十四五世紀婦女的高髻（見第四圖），以及後來的裙襖，曳地的長裙，種種華飾，都無非表示其不能勞作的身分而已。近代的高跟鞋，亦爲此式中之特著的。

我國女子，則高髻，纖腰，（這都是先流行於宮中的，可知其意義所在），亦無非於表示

圖 四 第

(二) 英國亨利第五時之頭飾



(一) 法國十四世紀末之頭飾



(四) 英國愛德華第四時之頭飾



(三) 英國李自第二時之頭飾



身分中見出美來。自唐以後，社會更見繁榮，宋代尤極奢侈，故遂發明一種極怪特的粧飾，又返於原始民族的斷傷，是為纏足。清代文人之畜長指甲，也是為所表示不躬親勞役之高貴。故有「渾憐病後身如葉，扶上雕鞍馬不知」之句。

但是這種舒閑的時期已經過去了。二十世紀，又成爲一種緊張的時期，所以女子也漸漸從堆積着的無用的粧飾中解放出來。現代的服式，又趨於簡捷便利，戶外生活及軍事化的生活，甚被提倡，故婦女也要表示其康健。康健美既成爲一時的標準，所以去年（二十四年）以來，上海盛行帶黑色遮陽鏡。這實在不合審美的見地，因為把面部最能表性的一部份掩蔽了。但因為這可以顯示她是一個常作戶外運動的女性，所以被視爲美觀。粧飾的美者，其根本必與流行的觀念相合，而不必與審美的觀點相合。

最後的一個例，恰好給舞臺服裝的結構一個暗示。舞臺表現之主要點，即在於使人「相信」。只要能造成這種信任，即能事已畢，其他都可以不必顧及。使人相信者，就是在當時能夠造成一種印像，引導觀衆的聯想走上設計者所希望的方向去。這必須使之與觀衆

某一定的概念相合，然後能獲得導引的功效。例如黑色遮陽眼鏡，再加上一隻裝游泳衣的特製袋子，或是一套騎裝，我們的女主角就不必介紹，而使觀眾相信她為何許人物了。這就是使之合於觀眾一定的概念。舞臺服裝的式樣及色彩之運用，都不能外乎此一原理。這是在下面兩章要詳細討論的。

第四章 服裝與角色

一套衣服是給角色穿到舞臺上去表演的，所以首先得適合於角色。但我得加以說明：此處所謂適合於角色，並不是指適合於演員。演員，是指那個人在社會上的人格；角色則指他在劇本裏的人格。他必須把自己隱藏起來，完全按照角色的需要而穿着。間或有演員不明瞭此種意義（大抵是學校劇團），不願意穿「難看」的衣服上臺。其實這是舊戲裏面的劣習。只有舊戲纔以演員為準而不顧角色的需要；一個名角必有自己的華麗行頭，扮寒窳裏的貧婦也得穿華麗的衣裳。

講到舞臺服裝，則演員的本身怎麼樣先不要管，首先得合於劇本的角色。所以在結構服裝之先，得詳細分析每一個角色之種種方面。每一劇本，各有其時代地域以及主要的情調，這是影響到每個角色的。其次，則角色的社會地位、職業、年齡、宗教、教育、個性，他與別的角色

色的關係，影響到他整個的服裝。至於當時所有的境遇、心情、時間、情節，則造成各幕之間的服裝變換。而最關重要的，可以歸納為性格與環境兩項。角色的這兩種要素，須把握堅實以爲處理服裝的指針。

爲什麼要這樣注意呢？因爲這些性質，必須由服裝表示出來之故。我們要認識一個人的內心，往往要長久的歲月纔可以，而在舞臺上，則這個人剛一出場就須給觀衆以明確的觀念——他是什麼人。既然是立刻就要令人認識，則非與以外的表徵不可，這就只有求之於服裝了。則不獨要從服裝表示角色的性格，並須從服裝創造角色的性格呢。

我們對於觀人總有一種成見。提到一個藝術家，便會想到長頭髮、大領結、顏色的外套，提到一個流氓，就會想到歪斜的便帽、青衫青褲、寬板帶、花緞鞋子等。其他如英雄、小丑、強盜，似乎一一都有固定的標誌。至於一個真的藝術家，流氓，英雄等是如何穿着的，我們大概無暇顧及了。而舞臺表演的第一要義，就在於使人相信，所以這些外的表徵之利用，是求舞臺服裝之適合於角色的初步方法。

利用顏色、線條、式樣、材料等，更可以表示角色的性格及其環境。顏色、線條，直接發揮着情緒的影響，故為表示個性情緒的主要工具。式樣、材料則可以表示環境。這種作用，就在日常生活裏也是有的，為什麼帝王穿黃袍而奴僕都穿青衣呢？因為黃有一種光明的顯耀的性質，而青色則為退隱的屈服的色彩。為什麼官員穿袍套而農夫卻着短衣呢？因為前者的線條寬舒、闊大，而後者則迫促渺小。弔喪和宴會的服飾，決不會有人用錯了顏色的。在舞臺上，也不過把這種意義充分地利用而已。

例如哈孟雷特他是丹麥王子，他懷着仇恨，但他另有一種高遠的理想與復仇的心互相激蕩，他的殺父之仇就是自己的母親和叔父，因此他周折遲疑，終於產生悲劇。他這種性格，都應該由服裝上表現出來。他的衣服，應該是中古時代的，是一個貴族，要顯得華美、高貴，除此之外，要有飄逸的線條，憂鬱的顏色，而在憂鬱中還要不失其高貴與其武勇。這裏有一幅圖，寬博的樣式，深紫的色彩，恰恰可以表示出他的情緒與環境來。

再以「英雄與美人」裏的喀色林和拉伊娜母女為例。母親是一個「精悍強幹的四

十多歲的婦人，烏黑的頭髮和眼睛，她很適宜做一個山中農夫的妻子，但她打定主意要做一個維也納的太太，因此無論什麼時候都穿着茶點時的衣服。」作者對她有點諷刺，時時形容她那愛時髦的庸俗，然而她之能作一個恰當的主婦，則又無可疑。所以她的衣服，首先要是一件茶點時的盛服，但是這一件盛服，卻不宜粧飾太過，在線條上簡單，在顏色上堅定，而用一種不適合的對比去形容她的庸俗，使相對比的顏色的分量相差不遠，而顯得不稱。至於那位拉伊娜呢，她是一位含着無限幻想的少女，她識着最遠的羅曼斯，不過她絕不笨，她的幻想並沒有引她到忘乎其所以的地步，她對於自己的觀察比別人對她的觀察清楚得多，她很能利用人的弱點。劇本裏寫她穿着很好看的衣服。那麼，我們可以給她以飄逸的線條，複雜的構造，華貴的材料，以及曳地長裙之類。在式樣和線條這一方面，她是和她的母親是在正相反對的地位。不過我們絕不能夠忘記她是喀色林的女兒，她和母親之間，有某種相似點存在，以母親熟知其為人便可知。則她們的服裝之間，應有某種共同點存在，這種共通點可以在顏色上表現。兩個人的衣服，其主要的色彩為同一的色彩，但在調子上不

同，女兒的用明調子，而母親的用暗調子；或是用同一色的合成色，女兒的參用熱色，而母親的則參用冷色或中立色。

不僅服裝的色彩和式樣有關於人的性格，處理服裝的方法亦有關於人的性格。某人的衣服雖不合時髦，材料也不名貴，但配合適宜，異常整潔，就可以知道他是個自愛的紳士風的人物。如果太華麗了，但全體不一致，配合得不恰當，就可以知道他是一個暴發戶。如果一部份華貴，而一部份破爛，則不是中途窮下來的就是一個不修邊幅的人。這種觀察的方法，我們在日常生活中既然常常施用，觀衆對舞臺上的人物，自也同樣看待。所以利用處理的方法，很可以把一個人的性格表現出來。

其次，則服裝可以顯示環境。冬夏的季節，早晚的時間，古今的時代，以及民族、國界、社會的身份，都無不一一需要服裝加以指明。這雖然沒有顯示性格那麼難於把握；但一有錯誤，也就容易被看出來，所以應該細心處理。精密籌劃。舞臺上的角色始如一個生客，而服裝則爲介紹人，向觀衆一一介紹他們的性情、職業、身份等。這個介紹人要能盡責，觀衆纔能够認

識角色。

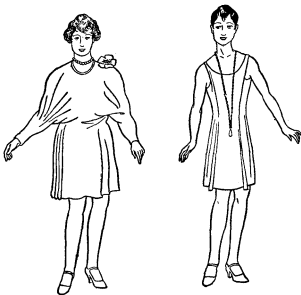
服裝還有一個作用，就是幫助演員。一個演員未必恰合他的角色。他的身材或是太大，或是太小，或有其他不適合處，於是需要服裝來給他「化粧」。我們可以用皺紋和假髮，把一個人裝得像老頭子，同樣也可以用衣服把他裝得像一個老頭。假如他的身體不合於角色的需要，也可以用服裝來裝扮。因為服裝可以暴露身體之任何部份，也可以掩飾其任何部份。這是同時要利用線條及色彩的。

為人所周知的例子，則胖人不宜於穿橫條紋的衣服，而瘦人不宜穿直條紋的衣服。因為眼的錯覺關係，有條紋的總使眼覺得其間的距離加多。底下的兩個圖，可以顯然看出服裝之改變軀體外觀有如何重大的影響。

所謂暴露和掩飾，並不是說裸露或蓋藏。因為人的眼睛很容易被騙，適當的處理，可以把注意集中於任何一點。衣服之某一部份的顏色觸目，則別人的眼光立刻被引到那部份去了。因此可以任意現示角色的臉或臂或腰或足，只要把那一部分的衣服的顏色強調起

來，或加以粧飾。在短袖上鑲一道色彩鮮明的邊，或臂上約以紅玉或黃金的臂釧，遠較樸素的手臂為引人注目。這不過就通常的情形來說。至於特別的，例如西哈諾的碩大無朋的鼻子，決不是僅用鼻油灰就可以填補得來的。這需要服裝的藝術，把觀衆的注意引到臉部來，纔時時看得見他的大鼻子。於是衣領（好在十八世紀初年男子的衣服異常華麗，且特別

第 六 圖



注重衣領)和帽子的顏色必須壓倒他身上任何部份的顏色，也須在全體角色中最為觸目的顏色。於是一眼就會望到他臉上去，那個迥異尋常的大鼻子纔不至從觀衆的眼裏逃掉。鮮明的色彩和特殊的綫條可以顯示任何部份，則暗晦的色彩和平直的綫條可以掩飾任何部份。我國舊戲的旦角，無不覺其太短，即因衣服之一逕直下，沒有把腰部 and 腿部加以區別之故。昔日婦女的服裝，上衣大而長，裙腰束在裏面，故腰和臀部均被掩蓋。裙邊閃動，剛壓在腳背，而鞋子則多用大紅，一種最觸目的顏色，故足部特別引人注目。

除此之外，也可以有種種實質的幫助，如高跟鞋殆可以增加高度，到兩寸以上，男子也可用，不過要墊在鞋面子以內，乳罩，胸襯，肩部及腰部的充填物等，視情形而用，都可以大大改變角色的體態。

論。至於角色相互間的關係，則式樣和色彩所根據的原則，各不相同，但要到下章纔能詳

第五章 式樣與色彩

服裝的種類，千變萬化，然可大別之爲三，即歷史的服裝，時代的服裝與 *Costa*（合唱隊、丑角、鬼魂、童話裏的人物以及其他無現實性的服裝）。歷史的服裝必須在考古上有相當的根據，然亦不必過分求細部的真實。觀衆對於古代的情形，僅知大概，與三數顯著的特點，不會瑣屑地講求。*Paricles* 以前的希拉衣飾和他以後的衣飾有何分別，天寶既亂以後，與初唐的服色，有何更動，觀衆殆無暇考究，就是對史實有研究的人，此刻也不會吹求。故歷史的服裝只要抓住各時代的特點即可，斤斤講求細部，或者反會分散觀衆的注意力。

時代的服裝則爲衆所周知，不能不略爲顧及細部。尤其表現近代人的性格，須在細處加以渲染。近代人的感覺較爲細緻，其所藉以表現的方法，便較爲精緻。此其一。故花紋、鑲邊、顏色的細微區別，剪裁的式樣，都有很大的關係。再則近代的衣着，漸有一種國際化的趨勢，

且日益顯明，國界的分別漸不能夠在衣服上找到其痕跡。且染織業大大發達，華美的材料不但多特殊階級所獨有，關於衣服的身分之限制亦已打破（此種限制，古代甚嚴，如漢朝屢禁賈人曳綺羅），故各色人等，均可著其所愛好的衣服。但在舞臺上則仍須略為帶若干典型化的傾向，而不能太利用這種服裝之無政府的狀態。只是選擇典型，應以觀衆所熟知的為限。

至於Costume，則另成一系，各依其所要得到的效果，或華美，或詼諧而設計；式樣及色彩，均可自由發揮，不受任何限制。但除歌劇需要以外，舞臺上頗少見，故未列入本書範圍。

服裝可以分爲三部分，飾品、衣裳、衣裳之附件。飾品爲珠寶、簪珥、釧、約指、髮飾等類，大抵用於女子。各時代的飾品均有分別，但因體精力，其區別不易爲觀衆所注意。附件爲帽、假面具、面網及手套、襪、靴鞋等。這些附件大抵購用成品，但如歷史劇則附件亦須自製，下文將有一專章記之，暫不涉及。

衣裳式樣的變化，雖極複雜，但亦有跡象可尋。式樣有其基本組織無論何種式樣，皆可

從突尼克變來，即任何衣服，起始均以軀幹部的掩蔽爲主。於是向兩臂發展而爲袖，向下發展而爲裳。袴尙爲後起之物。我們現在所穿的袴古稱窮袴，我國起於西漢末年，歐洲則十字軍以後始普遍，似由東方傳入。大抵衣服式樣，均緣身體的各自然的區分而發展，而以腰爲重要的分野。所以式樣之變化，只能在身體的自然區分上加工。如頸部（又可擴張至前胸）、肩、肘、腕、腰、髀等處，均爲組織繁複，可以發揮綫條變化色彩，增加粧飾的處所。如袖可長或短，大或小，但可以變化粧飾的地方只有袖口，即袖與手接觸處，及袖與肩接觸處。如在袖的中部加以橫斷或中延的花紋，則極爲難看。所以可以變化式樣的地位是有一定的；其餘處所，則頗爲固定不變。

身體的兩部份接觸的地方，爲服裝家可以施展其手腕的地方，亦爲最不容易處理妥貼的地方。兩件衣服接觸處，同時可有變化而又困難。就是平常人的穿着，在這些地方也容易生毛病。衣服與肢體接觸之處，如衣領與項，袖與腕，兩種衣裳接觸的處所如衣與裙，衫與袴，外衣與裏衣的邊沿，在這些地方都有色彩和綫條的變化，又須求其調和。衣緣的高低，裙

邊的大小，外衣和裏衣的相關結構，豈不是變化最多而最費縫工的腦筋的嗎？

式樣有寬博和緊小兩大區分。南方式大抵寬博，而北方式則緊小。承平時寬博而尚武時則緊小，古代寬博而近代緊小。寬博的顯得雍容華貴，而緊小的則顯得精悍便捷。又寬博的趨於體態之掩飾，緊小則趨於體態之暴露。這可以依照劇本的性質而規定一種傾向。又因為角色的身分與演員的身材而略有變化，但不宜相去過遠。

在同一劇本裏面，各個角色的服裝式樣，應該統一。時代性和地方性，尤其要統一。雖有綫條的變化，而變化中仍不可不保持其統一性。通常病端，每只注意幾個主角，而忽略了其他的角色，任意拼湊，以致參差不齊，破壞了整個的印象，那就是精心結構的幾個主角的衣裳也會得不到好的效果。各個角色，就因身分，職業，年齡等不齊而有式樣的變化，但其間的主調卻是應該一致的，然後在舞臺上，纔可以得到真實之感。

服裝的色彩，大抵要較之日常所用，略為鮮明，這樣纔可以引起注意，可以從佈景裏分別出來，也纔可以收到情緒的效果。服裝的色彩，可以自由發揮，既不必顧到歷史的真實，也

不必遷就現代的習慣，但能表現角色的性格及情緒爲主。只是這種自由，亦不能推引過甚，因爲色彩的情緒的反應，大部份固由於色彩本身的性質，如紅色激烈，藍色鎮靜之類，一部份亦有關於聯想，因各時代各民族的文化及習慣而異，故事實上不能與之相去過遠。如我國及歐洲人以白色爲面飾（唐人用額黃，似以膚色之黃爲美，頗有人種學上的意義）。而昆士蘭（Queensland）的黑種土人，以一種木炭粉末和脂油混合物塗面，旅行家稱之爲「彷彿他們以爲還黑得不够似的」。顯然這兩種人，對於黑與白的觀念，大有不同。所以運用色彩的情緒之意義，不可不特別慎重。如我國以白衣冠爲肅殺悲哀的顏色，故夏天郊野風景，或醫院的情景，固宜多用白色，而純白則不相宜，易使人有衰颯之感。在這種情況之下，便宜以別的色彩的極淺的調子來代替。假如是在歐洲，他們似不至於需要這種變通的辦法了。

至於各個角色的服裝之間的色彩關係，則與式樣之但求統一者迥然不同，而有頗爲複雜的綜錯。這其內有縱的關係，即一個角色自始至終的變化，又有橫的關係，即角色之間

的配合。縱的關係，也和寫劇本一樣，有起，有發展，有結束。故顏色的冷熱輕重，一隨角色的情緒之進展為轉移。劇本初起，在第一幕裏面，則注意介紹角色的情調（大抵境遇職業等等，多由式樣介紹，而情緒性格，則由色彩介紹）。劇本逐漸開展，則色彩趨於鮮明，強烈，發揮，直到極點，則全劇的中心色彩，要儘量表現出來。到了最後，又各依其悲劇的或喜劇的結束，而變換其顏色。茲以「娜拉」為例。在第一幕裏面，她還是一個小松鼠，應該以輕快的鮮明的顏色，但不可太華麗，而這種色彩卻須與最後一幕的顏色有某種共通點，不過調子不同而已。第二幕裏面，她已墮入深的憂鬱之中，決心代她的丈夫負起一切責任來，應該用暗紅，深紫，翠綠，及黑之類的顏色，依所選定的全劇的中心色彩而決定。到了第三幕，她從大悲哀中變為大覺悟，這種變化，應該從服裝的色彩表現。太蘭梯拉的舞衣，一種變態的狂歡，意大利的漁家女郎的風味，白衣配以血紅的條紋。到了她換衣出來，決定離開家庭，則變了一個人似的，一種有堅決意志的職業婦人的裝束，深咖啡，鎮靜的藍色之類；讓她的心情藉衣服的顏色顯示出來。

至於橫的關係，則要表示出各個角色的交涉。重要的角色，要與以引人注意的色彩，在色的本身或調子上佔優勢，使之在羣衆和背景之間襯托出來。凡與主角關係深的，則色調亦相接近，但須略弱，關係淺的，色調亦相距較遠。凡與主角立於一方面的，則用小間隔調和法，使其色彩有相似處。立於反對方面的，則用對比調和法，使之顯然有別。這樣，一羣角色在臺上，可以一望而知其相互間的關係了。尤其是劇中角色，顯然分爲兩羣，如「羅米歐和朱麗葉」，又或關係太綜錯，如「好逮者」，更須用這種方法，只是使用之際，不可令其有相等的分量，總以全體調和而又有中心的色彩爲佳。

但是服裝的色彩，亦不可太複雜。宜以兩色三色爲主，依之爲中心而變化。一件衣裳，尤其不宜用許多顏色拼合起來，否則就會成爲談話的 *Centre* 了。調子的變化，已經够設計者運用了。存大體而不瑣屑，鑲邊、花紋、都宜大方而切忌繁碎。少用有花紋的材料，多用純色。

色彩之詳細的研究，詳拙著舞臺色彩學。

第六章 材料和染色

開始購置材料之先，整個服裝的計畫，應已定妥，每套服裝的式樣，顏色以及着此服裝的演員，都已決定，然後纔可以選購材料，否則易於參差。材料之不同，很影響於式樣及色彩，所以選購時必須自己到店鋪裏去，決不可委之於人。尤其是非職業的劇團，常須用廉價的材料充當高貴的材料，則選購的關係，尤其重大。一個服裝設計者，平時對於正頭商情，必須多加注意，臨時纔有門路。

一種織物，應該注意其三方面的性質：垂紋、光澤、質料；至於色彩及花紋，則是早已注意到了。垂紋關乎一種織物的柔軟程度和彈性，尤其重要。每種織物各有其特殊的垂紋，因而產生那種織物的主要特性。這就是爲什麼麻織物的衣服和棉織物的衣服，在遠距離尙未看清楚料子之先，就可以分辨出來的理由了。

衣服的作風，主要地由於垂紋之不同而分。一塊同色彩的絲料和棉料，平放時還相去不遠，但提起來就顯見其區別了。用這兩種料子作出衣服來，縱使色彩式樣完全相同，而一着上身，姿態是迥乎不同的。棉織物顯得穩健平淡，而絲織物則柔軟飄逸，把身體之每一動作和每一曲綫都明白地顯露出來。

動作的風度，主要地依賴於衣服的垂紋。演員的能力，殊不足以駕於此種影響之上，縱使竭力駕御，也有失去精彩之處。試想像一條洋紗製的裙子和絲綢製的裙子，默察其動作的變化，就可以知道此中的消息了。所以在選購材料之先，要明瞭角色動作的情調，而採擇恰當的垂紋。一個華貴的皇后的服裝，須用有着長而沉重的摺紋，和飄逸的綫條的材料，纔可以表示其莊嚴。有着感傷的動作的女角，其衣料必須柔軟而服貼，纔可以表現其每一動作的體態。

在舞臺上最合宜的料子，為絲綢、軟緞、絨之類，這些材料的垂紋都柔軟而飄逸。假如用廉價的代用品，則別的條件且放在後面，先要看垂紋是否相近。因為垂紋似為材料之無可

偽造的特性，不像色彩光澤等都有方法模倣，所以能够求到相近似的，已經可以滿意了。

至於光澤，則各種織物亦自有其特性。棉織物光澤不強，有平淡之感。絲織物的光澤很鮮明，又輕快又柔和。緞類反光極強，略一閃動，就有極複雜的反光變化，在舞臺上有一種豐富的感覺。至於綾類，則反光太強而平板，尤其是廉價的，故不宜用。絨類最深沉，其色彩的調子極豐富，最宜於悲劇，可惜價錢太貴，幸而可用棉織絨類代替。毛織物不大有反光，而有一種厚重之感，亦可以用棉織物代替。人造絲出來以後，絲織物也有代用品了。人造絲的光澤與真絲差不多，只是垂紋略為僵硬一點。

質料方面，無須過分顧及。質料雖有影響於光澤等，但處理得當時，在舞臺上（那時候材料還很新鮮）差不多是看不出來的。只是在劇情方面，要顧慮一下。如在富貴之家，應用絲織品或毛織品，農夫工人等角色，則當然要用棉織品。不過質料有時與演員的身材有關。例如一個胖婦人不宜穿緞料，因為這種料子的反光異常完全，從極淡到極強，每一凸出之處有強的反光，而每一凹入之處則有暗影，明與暗的對比，極其強調，於是身材更顯得臃腫。

了。身材不甚端麗的演員，而需要服裝加以掩飾的，則不宜用太薄太柔的料子。

女人做衣服都知道好料子可以單純地做，不必加花邊及其他飾品，而廉價的料子就非通身鑲嵌不可。因為高價的料子，其本身即甚華美，再加什麼進去，反而減低其固有的力量。這在舞臺上也是一樣的。如果圖樣簡單，則應該用好一點的料子，無論是本質好或是代替品。至於鑲飾多的圖樣，則衣料不妨忽略一點。

使用材料的另一戒條則為選擇應該均一。凡屬同類的服裝，必須用相同的料子，決不可主角用高價的料子，而其他角色則用廉價的代用品。應該同用好料子或同用代替品。這當然也是就劇情說的，並不禁止王子穿絲綢而窮人穿破衣。若是演莎士比亞的劇本，瑪喀伯斯夫人穿真的絲織品，其他侍女宮人等（她們人數既多，在劇情也實在不重要，）則服用代替品，結果會兩面不討好，到不如一律用代替品。因為代替的材料，本只是一種魔術，經不得比較。沒有真的東西在旁時，觀眾還不會發覺，不會感到難看，一有兩種料子，就相形見拙，面目畢露了。加重角色的分量而使之顯著，只能利用色彩，而不能利用材料。

舞臺上需用的色彩常有特殊的，往往買不到相當的成品，需用代替品時尤其如是。特殊的花紋，也不是市上可以辦到的。在這種情形之下，就要自己染色。染色也不是很難的事，如能實驗幾次，就可以成功。固定的劇團最好能有此設備，不獨省費，且可收到很好的效果，亦增加工作者的興趣。

通常可用於劇團的染法，有直接或鹽染法，鹽基染法，酸性染法等數種。直接染法即用通常染料，可用於棉及麻織品，顏色多而易得，可以常備。普通用一分染料二十分水調勻儲藏，臨用時再加水。如儲藏染料有腐敗的徵象，可以加一點點蘇打進去。臨染時把織物沒入，剛可浸漫的水裏面，傾入染料。染料的分量只能憑經驗判斷，但大約是合要染的物質重量百分之七，也因色的深淺而有增減。把布絞乾就可以約略看出色的濃淡來。

染時加食鹽進去，每咖倫水大約加一湯匙鹽。鹽的特性是使染料能附着於織物。要是染後顏色不勻，可以加入一點肥皂，只要是質料好的肥皂都可以用，並煮染料至沸，趁熱來染，就可以勻淨了。假如染料攪化退色，可以加一點醋酸，一咖倫水約加半匙醋酸醋也可。

以用，分量約重一點就行了。

鹽基染料的光澤極強，但略僵硬。棉織物直接染後，再加以鹽基染料，光澤就很像絲絨了。只是這種染料不耐日光，只可以在舞臺上用。酸性染料可以染絲及毛織物，染時要在每卮倫水裏加一湯匙稀鹽酸和兩湯匙鹽。

如需用特殊的花紋，則把材料裁好，用噴霧法和繪畫法加色。這也就是用普通的染料，不過溶液須略濃。繪畫的時候，先用粉筆鈎好輪廓，在兩色之間可以留下一小條白底子。因為染料在濕時相觸，容易互攙而變色，並且這一小條白痕，在舞臺上是看不出來的。現在有一種賽繡顏料，畫上去很像刺繡，可以用以畫製華貴的衣服，只是用不着像真的刺繡那樣精緻小巧。

棉織物可用染色法以增其光澤，代替高價的絲織品。色已染就之後，或用其本色較暗的調子，或用他種可以構成調和的顏色，再加一次上去，則顏色便不平板，光澤也豐富了。加的方法有幾種，或用刷子飛細點上去，或用噴霧法，但須噴得稀一點，或用相刷畫上縱橫的

條紋，畫的方向不同，則光彩亦略異。只是所用的色，不可與原來的色相去太遠。再一種方法，就是在直接染法着色以後，再用鹽基染料的別色稀薄溶液染一次。所加的顏色，總要比原色調子較暗。

染色的方法，在我國尚不甚通行。如能多加實驗，就可以為戲劇工作多闢一塊園地了。

第七章 衣裳以外的服飾

前面已經說過，衣裳不過是服飾之一種，此外還有附件及飾品，在舞臺上也有很重要的作用，故此特別提出一章來研究這些東西。

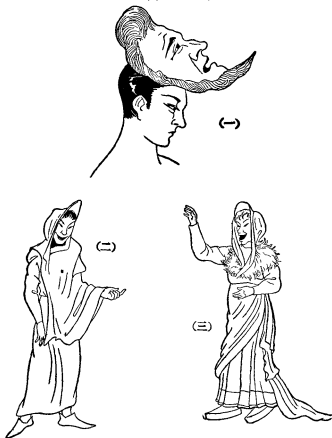
附件之中，以假面具爲最有戲劇的意味。我們現在的舞臺上，因爲寫實的意味漸重，已經不用假面具了，但是這個東西，卻同戲劇一樣古老，甚至於還要老些。因爲假面具不獨用於舞臺，亦用於宗教意味的舞蹈。野蠻民族，以印第安人爲最富於製假面具的天才，北極的愛斯基模人亦有特殊的成績：「許多假面具所描寫的動物至少與最佳的骨材雕刻（愛斯基模人以骨雕著名）同肖真物，而有些人物像的顏面所表現之愛斯基模人特殊的形態，異常生動，幾可亂真。」——Grosz，藝術的起源。這是帶有宗教意味的舞蹈所用的東西。而愛斯基模人爲現存的原始民族之一，足見面具之製作是如何古老而普遍了。

但假面具並不以畢肖爲能事，其特異之點乃在於輪廓之誇張，每帶恐怖的或詼諧的意味。希拉的戲劇是帶假面具的。那種面具具有強化面部輪廓及助聲的兩種作用，形體較大於實際的頭。因爲希拉劇場是露天的，容人極多，真人的面部在遠處看來必不分明，發音亦嫌過小。再則，希拉古劇演員甚少，到梭佛克利（Sophocles）時纔增爲三人，變換角色之際，就不得不藉助於面具了。但我以爲希拉的戲劇既係由頌神歌（dithyramb）演變而來，則面具必亦係由古代相傳之故物。羅馬戲劇亦戴假面具。底下轉錄了三幅羅馬演員戴假面具的圖。據說是從邦貝城（Pompeii）的嵌花雕刻和壁畫上得來的。

我國舊戲，其臉譜饒有面具的意味。拿黑頭的臉譜和面具比較，是饒有趣味的事，其誇張與怪特均相同。爲戲劇之前身的舞，如蘭陵王已戴代面。毛西河謂連廂演法，係唱者專唱，扮演者專扮演，疑扮演者亦係戴面具，故不能唱，但不能詳考。

面具對於演劇有兩種功用，使面部輪廓分明或有怪特的面容尙不在內。首先，這使扮演的程序易於完成。因爲戲劇是要引導觀衆到另一世界去，使之無限地馳騁其想像，這必

圖 七 第



話說演尋聽具而下取員演馬羅個一(一)
鞋底高首個一員演馬羅的具面帶(三)(二)

須使觀衆相信舞臺上的卽是那個角色，而忘記了仍是演員本人。面具使演員易於解脫其自己的人格，走到非真實的世界裏；面具縱使逼真，而其非真實性和變換演員人格的性質仍然存在。其次，則演員既不能利用其面部表情，故對於手勢及聲音之運用須更加注意，則舞臺上的表演便與日常生活的動作顯然分途，而得到一定限度的程式化。過度的程式化是減少藝術的力量，但少度的程式化則爲藝術的門徑，藉以消除個性的殊異而得到普遍的瞭解。正如劇中人物之必須略帶少度的典型化一樣。

面具之外，則盔甲幾乎是非職業劇團的磨難星。歷史劇和古典劇之不容易演，這是一個主要的原因。莎士比亞的劇本，常有一隊兵士，就是外國小劇場上演也感到煩難，我國更無庸說了。

帽子，我國因不甚注重，故樣式及色彩均單調。歐洲則變化甚多，尤其是時髦的女人。西洋的女帽，光怪陸離，無奇不有，在舞臺上主要的作用，乃在於調色。有了帽子，服裝色彩活動的範圍，又多一部份了。且帽子離衣服而獨立，其色彩可以當作衣裳的對照，或襯托，或爲着

重點。至於男子，則通常用黑帽，可與任何服色調和並列。且男子在室內均不戴帽，故問題甚易解決。

珠寶飾物之類，除了劇中註明的以外，不宜濫用。劇本常用一種小的飾物當作線索的，如「沙恭達拉」及「威尼斯商人」裏的戒指。在這種情形之下，就要照劇本所描寫的製備。除此之外，則特殊的民族各有其特殊的飾品，如黑人的鼻環，我國婦人的髻，回教人的頭巾等。若是扮一個三四十年前的中等以上的婦女，而不用手釧，也就像有什麼欠缺似的。珠寶飾物，除按照角色的身分服用之外，應注意其閃光。這在光線關弱時影響尤重，往往能吸收觀衆的眼光，故其效果必須預先計及。否則一個不重要的角色，會在臺角上藉其珠光一閃，把觀衆的目光吸引過去了。

假髮和頭套亦關重要，不獨男子需用，女子有時亦需用，現代的女子都已翦髮，故扮舊式的老婦人就要用假髮。扮外國人須用頭套。「死城」裏形容馬利亞的頭髮之美，又長又柔，直垂到地。我想這就是一個西洋女子來演。也要用假髮的。本國式的頭套很容易買到，價

錢也不貴，但不甚工緻。西洋頭套則簡直為非職業劇團的一大負擔。上海外國理髮店有得租；就是這樣，需要很多的時候，不獨糜費，且不易辦到。

鞋子的問題，通常都不大注意，以為觀衆很難看得到，這是一種錯誤。鞋子的重要，不在形式和色彩（但是除了特殊情形，不宜用鮮明的色彩），而在於其對於身體姿勢的關係。身體姿勢，幾乎大部份有賴於鞋的處理。腳部為演員的基礎，就像地基為房屋的基礎一樣。腳要立得穩，心纔能定，姿勢纔能自然，動作纔能惟意所如。例如一個女演員做倚立的姿勢，要使其側面的線條很美，則她不能讓腰部緊靠桌沿，否則在腰間就會成一深約折痕，而截斷了上下的聯絡。她要做倚立的樣子，但只能讓衣裳略貼桌沿，身體則略懸空。這非得有一雙合適的鞋，使她能站立得很穩，就絕對辦不到。體態之輕盈、沉重、飄逸、莊嚴，大多有賴於所着的鞋。只要看着平底鞋和高跟鞋的步態之不同，就可以知道鞋與姿勢的關係了。

希拉古劇和我國舊劇都用高跟鞋，以增加身體的高度，這和近代的高跟鞋有迥殊的意味。高底鞋增加鞋底之全部，故演員之足仍是平立的，且因底之重而使步態遲鈍，不利於

輕捷的動作。高跟鞋只增加跟部，足尖仍着地，故身體向前傾。增加鞋跟兩寸，則以中材的人而論，上部必不止前傾兩寸。試想一雕像如前傾兩寸，其姿態之變化為何如？又因足踵提高，則全體重心亦提高而不穩，故走路便飄逸而多顫動，動作的情調，也完全變了。

其他附件，可以按劇本所需，詳細製備。除與情節有關之外，一個服裝設計者要注意表現角色環境與習俗。次則注意色彩。一個時髦婦人必能注意到手提包和傘的顏色是否與她的衣裳色彩相調和，爲什麼一個服裝設計者不注意到這些細節呢？又，凡與身體動作有關的附件，大之如鞋，小之如煙斗，耳環，應注意其與體態的影響。

這些附件及飾品，雖然面積小，但或以地位之優勝，或以色彩之鮮明，或以動作之關係，故在舞臺上每有顯著的效力。一定要把這些附件加上，纔能够算是完整的服裝。設計的時候，決不可以把這些小東西忽略了。

第八章 服裝與舞臺裝置

服裝，雖然是本身完成的，但究竟只能以舞臺藝術的一部份而存在，不獨應該按照劇本所要求的而發展，並須與舞臺裝置有一定的聯絡。這種聯絡如不能成立，則服裝的意義也就消失了。正如舊戲的行頭一樣，其本身雖能自成一個中心，究竟沒有藝術的價值，只求為突兀地存在的東西。

與服裝關係最為密切的是為佈景。服裝和佈景，恰像畫面和畫面的人物，不過這種關係不是構圖的，即形體與比例的，而主要地是色彩的（服裝的色彩與佈景的色彩之關係，除下面所論之外，請參看舞臺色彩學）。在線條方面也有相當的關係，即兩方面的爭觸必須調和。服裝的式樣與佈景的花紋及裝飾，必須調和。複雜、簡單、華麗、素樸、沉着、飄逸，要能夠相應變化，纔能夠彼此陪襯而增加效力。這就是說，服裝和佈景都應該在同一的原則之下

發展。

有些劇本，如「人之一生」，「Peer Gynt」，「七公主」等，其組織與通常的寫實風的劇本大異其趣。「人之一生」到處都流露着灰色的空洞的命運之威脅，同時也充滿着與這命運之悍絕的奮鬥，而結之以「理想是不死的」這希望。這當然可以構成一種灰色的空洞的佈景，大而無當，空疏而不親切，都決不足以完全表現劇本所要求的。在這樣的情境之下，負起主要的責任來的，乃是服裝。我們給主角人及其妻的服裝以一種鮮明的強有力的感覺，而圍繞着他們的則是無謂的灰色，平淡而死寂，式樣亦一律單調。人到什麼時候也是生氣蓬勃的，只是站到那灰衣人之前，則彷彿爲其所壓，不覺得黯淡了一點點。這就非借助于燈光的力量不可了。因爲灰衣人的地位是固定的，故可裝置特殊的燈光。

Peer Gynt 是一個現代社會的 Don Quixote，一種在現實之中的浪漫，在庸俗之中的超越，在地底下的飛騰。底下是戈登克雷所設計的 Peer Gynt 的服裝：

看了這種服裝，可以想像這個劇本的佈景，應該如何設計了。除非與這種服裝之粗野、

圖 八 第



Feer Gynt 之計設雷克登戈

浪漫、樸實的情調相合，決不能作爲此劇的良好佈景。

至於「七公主」，則結構的重心卻在佈景，那七個美麗的睡公主，穿着異常華麗的服飾，臥在殿裏的，反爲具有一種背景の意味，彷彿是圖畫裏面遠景中的人物。佈景當然要華麗，更要緊的則是一種幽深之感，飄渺、遼遠，這都應該從佈景裏表現出來。服裝的色彩，異乎尋常地朦朧、暗淡、好像退避似的，所以就大體上說來，雖是服裝爲中心，而佈景爲襯托，但也有以佈景爲中心，而以服裝爲襯托的。

服裝與佈景的色彩的關係，在原則上，佈景是屬於全劇的，且面積大，故以與劇本的情調不相達反而調子上較爲淡弱者爲主。服裝則屬於角色，面積小，故以促進情緒爲主，要強烈而鮮明，比起佈景則多用飽和色和明調子。再則，佈景應略趨於中立色，而服裝則略趨於極端色。佈景的主調與服裝的主調應取小間隔調和法，而在飽和度及光調上造成對比，但不可在色相上造成對比。因爲佈景和服裝的色彩都是在同一原則之下發展的，同須促成（或與之調和）劇本主要的情調，故兩方面的色相之相去不能太遠，只能用小間隔調和

法，但二者的色彩如相去過近，服裝會混入佈景之中，而不顯豁，動作的輪廓即因之模糊。故必須在飽和度與光度上形成對比。如佈景用非飽和色，則服裝用飽和色；佈景用明調子，則服裝用暗調子；或反之。

燈光對於服裝的影響，在於能改變色彩。燈光對於舞臺上各部份的色彩，本來都與以相當限度的變化，但對於服裝較之佈景更為顯明。因為佈景所用的材料（大概是棉布亦有用三夾板的）較為粗糙，顏料較為低劣，則色彩比較為不純的而多雜色，故所受的影響不顯明。

任何婦女到店子裏買布的時候，必然不信任燈光底下的色彩，要拿到店門口，在陽光照射之下仔細考驗所選的色彩。她們很知道燈光底下所看見的，有時候會與日光底下所看見的相差很遠。這還是白色燈光，假如是顏色燈光，更可想見其差異之大了。

燈光與服裝的關係，拙著舞臺色彩學（收入本叢書之內）已經說到很多，請參看，此處只再提到幾點特殊的情形。

舞臺上面很少用白色光，幾乎全是各種顏色光合成的。光的顏色配合愈複雜，則對於服裝顏色影響愈小，反之則影響大。無論如何，總有相當的影響。這種因燈光而起的變化，固然可以就理論上推知，只是織物的底子既然不同，所用的染料也不同，反光的程度（這點與變色大有關係下詳）也不相同，理論上的推測很難得到精密。最妥當的辦法，就是拿材料實地到燈光底下去看，因此選購服裝的材料，應在燈光計劃確定之後。

在顏色光之下色彩的變化已在舞臺色彩學一書列表，請讀者參看，現在只提出幾個原則，有的因為專屬於服裝，前所舉書中尚未述及。

凡原色受燈光的影響較小而合成色則受影響甚大。合成色中，以第二間色及第三間色受影響更重。如某色係兩色合成，而燈光則為其中之一色，則某色幾可完全改變。

凡飽和色及暗調子受影響較小，非飽和色及明調子則受影響較重。

凡燈光增強，不足以使顏色變淡，但燈光減弱，一達某限度，則顏色迅速改變，卒至於消失而成爲灰黑色，不過明調子的色較能支持。故燈光暗淡的場面，主角的衣服不宜用暗調

子。

凡服裝之質料佳，而染色純粹者，受影響重，反之則較小。

凡毛織品在燈光之下，不大受影響，毛織品而又是深色的，幾乎全不受影響。棉織品所受影響的亦較少，尤其是粗糙的材料，幾與毛織品同。絲織品所受的影響最大。

凡表面粗糙的材料，受影響少，表面光滑而反光完全的，受影響最大。舞臺上的服裝，以女角的顏色最複雜，且多用絲織品，恰好是最易因燈光而變色的，所以在設計之際，必須加倍小心。

不獨燈光對於服裝有影響，服裝對於燈光也有影響。光線的本身，無論是什麼顏色，是看不見的，必須照到什麼物體之上，反射到入目中，纔可以看見。這種反射的物體，對於光線之色的性質，很有關係。舞臺上所用的顏色光，很有一部分原來是看不見的，要照到服裝之上，纔能顯示其性質。一所舞臺，用灰玄色的光線照着，正像月光從天空傾瀉下來。這種光是沒有直接向觀衆的，故看不見，且爲室內的燈光所奪。等到披着乳白色的長袍的女主角走

上去，浴身於此種光線之下，則光和色的魅力，馬上顯現出來了。假如這個女主角是穿着深玄，暗紅，黑色的衣服，則精心計劃的燈光將一切付之東流。

裝置複雜的燈光，和用斑光燈(Spot light)的時候，常常應想到這些燈光是照射到什麼顏色的服裝上面，燈光纔能夠發揮其最大的效力。

還有化妝，論性質本是屬於服飾之內的，即塗繪的裝飾。不過在戲劇藝術裏，已經成為獨立的一部門了。雖然如此，化妝和服裝的界限，有時候仍難區別，如首飾假髮之類，究竟應該算做服裝還是算做化妝呢？況且兩者都有相同的目標，即是把一個人裝扮起來以求酷肖其角色，則二者之間的關係，自然很密切的了。

因為同是裝扮一個角色，所以化妝和服裝便相須為用，互相補充，最忌是二者互相背馳，彼此破壞，雖然大體上不至於此，而細微末節，也不可不注意。在職業，身分，年齡幾點，想來不致有所衝突，但性格的表現，情緒的暴露，就不像這麼有把握，能互相一致了。

化妝是由演員各自處理的，他對於性格的解釋，主要地是以導演為轉移，因此服裝設

計者必須和導演有所商酌。演員對於化妝的手法，也有輕化妝重化妝之別。假如他習慣於濃妝深抹，而你卻給他以輕描淡寫的衣服，就會有一矛盾的感覺了。

在舞臺上稱爲小道具的，一部份本來就在服裝範圍之內，如戒指，錢袋之類。另一部份則屬於用具，如馬喀伯斯夫人的小刀，娜拉買回來的聖誕禮物。「貧非罪」裏面唱碟子歌時的碟子。假如是有歷史的時代性的，就要注意其式樣是否一致，否則只要顏色與持此物件的角色的衣服不相衝突。假如是一件特別重要的物件，則須仔細配色。

總之，舞臺上各部門的工作，都要能夠調和統一。服裝與佈景，則注意色彩能調和而又能襯托，不要使佈景的分量壓倒了衣衫；與燈光，則注意從燈光所受的變化，並注意如何能顯出燈光的力量；與化妝，則注意在表現性格，情緒之處能互相補足；與小道具和應場，則關係很小，大抵不會發生什麼問題。

第九章 服裝管理

服裝管理，本來只是一瑣屑問題，在組織完善的職業劇團，都是處理得好好的，只是業餘劇團，後臺總是太混亂了，而出亂子總是在服裝的一部份，所以也大概提出來說一下。

設計好了，材料也選購好了，實地製作之際，設計者並不能就這麼安閑下來。假如衣服不多，自己懂得下裁，而女社員裏面有懂得縫衞的，就自己着手做，也是很有興趣的事。（一個劇團，總得除上演之外還有別的工作。）自告奮勇的工作，常可以比工人做得更好。只是工作進程沒有秩序，主持者要好好維持他們的興趣。若是給工人做，更應該時時守視。縫工最沒有做舞臺工作的訓練。不是給你做得太細緻，就是給你做得太疏忽，並且對於式樣之變化，他們有甚深的成見。有志於服裝設計的人非略懂縫衞不可（可惜本書沒有篇幅細說了），然後纔可以守視他們下裁。縫之際，合縫處都要多留餘地，以備改造。針線當然不必

像平常那麼仔細，但也不可以太隨便，臨到臺上用別針來彌縫就太晚了。

縫好以後，交給保管人編號收藏。專負保管責任的人，非常重要，平日就要有這麼一個人。造一永久的冊子，記錄自備的衣服、附件飾品及其他小導具，一一分類編號。另立一臨時的冊子，記借來的東西，也分類編號，註明還借日期及經手人。

公演前，列一詳細的表，開列全劇所需的服裝，再列一分幕分角色的服裝表。在服裝排演的前两天總檢查一次。到了後臺，把表張貼起來，使每個演員不至於弄錯了他的衣服。保管員另備一手冊子，開列所需服裝及其號數。演員也給以編號，或其他簡略記號。每個演員取去服裝，即行註明；歸還時再註明。這在後臺秩序不甚佳時尤為緊要。

最好有一次服裝排演（能有正式預演更佳），使演員能熟習他們的衣飾（小導具則一開始排演就要應用，如飾物、煙斗、手杖之類）。萬一不能辦到，則讓演員分別試用他的衣服。如衣服中有特殊一點的，如盔甲、曳地的長裙、突尼克、墊底的鞋子之類，必須有機會讓演員習服，否則到臺上去動作恐不自然。筆者曾有過一次經驗。某回演劇，給女角以曳地的

長裙，時間倉卒，來不及讓她試着，到臺上表演時大為減色，因為轉身時裙子總要裹腳，步態就不自然了。直到第二天纔恢復常態。有時候一件名貴的衣服，如皇后的長裙之類，穿多了怕弄髒，必須用布另製一件，存其大體，給演員練習用。這點兒麻煩和小費用決不可計較。

假如不是正式的舞臺，後臺地位不甚寬裕，則首先要安頓服裝和更換衣服的地方找好。這需要比較大一點的地方，更需要不被擾亂，不能通行的地方。多預備掛衣架，在屋子裏穿一根結實的繩子，把衣服都掛起來；不怕弄皺的衣服則摺疊好。把每個演員一幕裏所用的衣帽、鞋等擱在一道，一古腦交給他。首飾等零件則等到他穿好了衣裳，臨時上臺時再給他，最好先交給催場人。若是農民劇或羣衆劇，衣服又多，形式又相似，則先一包包清好，貼上演員的名字，纔不至混亂。

演員易犯的習氣，就是不守秩序。下臺之後，亂着下裝，衣服隨手丟掉，不交給保管人，到第二天上演時，可找不到了。尤其是首飾等小件，最容易弄掉，這仍然要催場人去要回來。這兒還有一點要注意的，絕對不可用真的飾品。真的戒指、手錶、項鍊之類，都不要用，價值大的

更應切戒，以免陷路娃裁夫人的覆轍。最初計算飾物時，某個演員說，他有什麼什麼；不要去理會，還是得按照整個的計畫製備。演員到了臺上，情緒甚興奮，不大顧到東西，很容易損壞或遺失。假如他心心念念記着手上有值錢的飾物，表演又要受損失了。好在假的飾物，異常逼真，市面上隨處有買的。

演員下了妝，立刻應把他拿去的東西，一件件點交，保管人在手冊上註明。絕對不可讓演員把劇中所用的任何物件帶出去，就是戒指也不可任其留在手上。東西一拿散了，就極不容易再收回來，每天戲畢要通體檢點一次。劇演完了立刻全部清理洗滌。

我國劇團的通病就是混亂。臨上演的時候，簡直是亂烘烘的，不獨影響臺上的秩序，並且直接損傷演員表演能力。戈登克雷在他的通信上提到德國穆尼克藝術劇院的嚴整精神，說是演了一個多月了，佈景還是和新的的一樣，沒有破損，沒有摺痕。他非常佩服，說是要那樣纔能給表演以良好的機會。什麼時候我國舞臺上有了這種精神，戲劇藝術就可以成功了。這是要從服裝管理做起的，因為那兒是一切擾亂之起點，那兒安靜了。後臺就太平無

事了。在安頓服裝和更換衣服的場所有了秩序，不至於叫囂擾亂，纔可以進而維持全後臺的秩序，等到每個演員都有了下妝之後，把一切服裝全數點交給保管人的習慣，後臺的秩序就穩定了。

舞臺管理在本叢書裏已另有專籍，請參看，故此處不過提起一種注意而已。

第十章 結論

近年已來，戲劇稍漸發展，上演的機會，比從前略多，然而舞臺藝術之各部門，則仍基礎未立，遂復因陋就簡，苟且將事。佈景與燈光照明，因為有一部份人從事電影，練習的機會稍多，故轉向戲劇，其成效比前數年差強人意。至於服裝，則沒有這樣練習的機會，差不多絕無人講求。在電影裏，所用的都是現代裝束（所謂古裝者仍是舊戲的行頭，名不副實，絕無一顧的價值，）並且不用配色，與舞臺服裝難易相去甚遠。

今日來講舞臺服裝，有兩點困難，甚不易解決。其一是我國歷史的服裝，尙無人研究整理。只許地山曾收集近五十年婦女服式，發表於去年七八月的大公報，甚為詳盡，惜尙未成專書。又聞張鳴岐君於此道頗有研究，也未得睹其著述。我國歷史極久，淵源長遠，各代服制變遷很多，而古籍極少圖樣，所以研究的資料很缺乏。再則我國舞臺表演，尙未成形，而古裝

與現在服式迥異，縱能研究得出來，給演員穿上，律以服裝限制動作的原則，是否會陷於舊戲的窠臼呢？我所見過的號稱爲歷史劇之上演的，其服裝無一能脫離舊戲的範圍，動作亦無能自立，不倫不類，頗多笑柄。這固然由於主持的人粗心浮氣，不肯多費一點氣力去考求。但就是把歷史的服裝重現了，能否適合於舞臺，仍有問題。這樣看來，我國古代的服裝，是要兩重整理的；第一步是恢復古來的真面目，第二是採擇其適當的輪廓，使之適合於舞臺。這種工作，環顧國內，還是一片荒蕪，正待有人來開拓。例如筆者所寫「白蛇與許仙」一劇，用明代服裝（我以爲這故事到明代纔成形，故不必用宋代衣冠）還不難考究。但顧慮到第二個問題，終於不敢上演。

不過國人所著的劇本，總多以現代爲背景，很少有涉及古代的。間有藉古人事跡的，亦都沒有歷史劇的性質。卽如庸中佼佼的郭沫若的「卓文君」等劇，時代錯誤，觸目都是，亦可以存而不論。這一問題，只好暫時聽其成爲懸案，以待後來的開發。

第二個困難是我們對於西洋的服式，不十分清楚。西洋劇本裏的服裝，有時代性的極

多。浪漫主義以前的劇本，又多寫王公、貴族、宮廷、軍隊，服制又複雜又華麗。在劇場裏毫無實質的及技術的積蓄如我們今日者，就是在西籍裏把正確的圖樣找出來了，要達到完成，也還有千百種困難。至於現代的劇本，則服裝較為簡單，沒有十分困難了。

幸而還有一點通融的門徑。就是西洋劇場，也沒有嚴格把歷史的服裝搬上舞臺的。各時代所設計的莎士比亞的服裝，都不相同。這是一則由於劇場裏的因襲，一則由於各時代的人對於古代的解釋，不盡相同。所以歷史的正確性，在舞臺上並非第一要義。其次則連舞臺服裝的設計者都不甚清楚的細部，決不會給觀衆發覺的。只要能夠做到使之相信的地步，就可以合於舞臺的條件了。

不過這一通逃數，並不能給服裝設計者解嘲，並不是說他就可以輕率從事，恰好相反，完密的計畫比什麼也要緊。一個服裝設計者總得準備而又準備，研究而又研究，結構全部的圖樣，以期達於完善。

他首先得研究劇本，找出時代的特性和主要的情調，由此結構主要的色彩和式樣。然

後再研究每個角色的性格，以及這些性格在劇中的發展，各個角色之間的關係，更進而詳細記錄每個角色的職業、年齡、身份、環境等一切與那角色有關的情況。等到每個角色都在腦中生活起來的時候，就可以賦與他們以恰當的服裝了。假如有時代性的，則同時要搜求有關的典籍；先儘量求歷史的正確然後再插英採華，加以省略和變更。在進行之際，時時要與導演和設計佈景燈光的人交換意見，以取聯絡。若都能由一個人設計，那就更好了。

一個完整的色彩系統有正確的橫的關係和縱的關係，是服裝設計者重要工作之一。觀眾對於色彩感覺之敏銳，遠過於式樣，且地方性的影響較少。他必須對於色彩有敏銳的感覺，熟知色彩所引起的情緒的效力，並能計算燈光對於色彩的作用。這是屬於感覺的事，不能全憑腦筋想。先從調色板上找到計畫中的一切顏色，並列起來，研究其是否適合。等到購買材料之際，也許預定的計畫又要變更了。因為染織物上面的色彩，與繪畫顏料的色彩並不全同，染織物又因材料不同而色彩的感覺亦異。同是一種藍色或紅色，棉織物和絲絨所與的性質會迥然不同。

所以購料子，必須自己去。假如預料一種顏色在燈光之下會有大變化的，就應該實地拿到燈光底下試驗，再來決定。因為燈光所與的影響雖能推知，染料的性質卻不能推知，有時候也許會大相逕庭。若是所需要的色彩不能購得，或耗費太大，就可以實行染色。也許第一次染來不能成功，但再試一次，定可以得到圓滿的效果的。

結構式樣，得先畫出剪影來，纔易於得到良好的比例。剪影應該隨時收集，除了專論服裝的書籍而外，古代繪畫亦一重要的來源，可以把那裏面的人面，改為剪影，留待不時之需。現代的服裝，亦可以同樣辦理。儘可以得到的材料都改為剪影，分類保存。剪影定了之後，再改為詳細的圖樣，交給縫製的人。

裁翦的時候，還得隨時去守視着。就我國現在的情形而論，佈景工人和電氣工人較有訓練，尚須設計者隨時守視。何況毫無舞臺工作訓練的縫工呢。下裁的時候，各邊都要多留一點，以備日後改用；這就是說，要留點伸縮的餘地。腳邊，兩腋的縫，背縫，都要預備可以放長放寬。

衣服完成，至少得在正式上演前一星期，以備演員有練習的餘地。現在舞臺工作的一切，都是太不計算時間，事先任意拖延，臨期拚命亂抓。往往到開幕時間，還有很多東西未曾備齊，在這種混亂局面之下，又怎麼能夠產生藝術呢？通常縫工，也有這種惡習，喜歡把事情留到最後一刻來忙。這些情形，非矯正不可。總得計算清楚，時間充裕。

關於服裝，有許多是屬於純粹技術部門的，如裁縫工，又如各時代的服裝式樣，現代的各種服裝，如朝禮服，晚禮服等，均未能述及，因為這本來只是一種初步的小冊子，僅能述其大略，希望有人能作進一步的研究。在這裏有一塊未曾開墾的園地，將來卻可望最美麗的收穫。在舞臺上，最能打動觀眾的，除了表演而外，就只有服裝了。服裝直接感動觀眾，不像佈景燈光等之僅有間接的效力。則在這一塊園地裏，只要稍微撒下一點種子，成效之大，會遠過於你所希望的。

參考書籍

A. B. Young: Stage Costuming.

H. Chalmers: Costume on and off Stage.

C. D'Arcy Mackey: Costumes and Scenery for Amateurs.

Grosse: The Beginning of Art. (關於服裝起源之部份。)

愛爾烏德(Allwood) 文化進化論 (鍾兆麟譯，世界書局出版，第十章。)