

322 書

著原士密史・M授教劇戲學大亞比侖哥國美

程教出演劇戲

迷譯禽田

THE BOOK OF
PLAY PRODUCTION

MILTON SMITH



原序

BRANDER MATTHEWS

歷史著作家傅池地(Ironde)先生叫我們注意在特豆英格蘭(Tudor England)的「各處表演」的事實，比方說在鄉村的草地上，在男爵的會堂裏，在客棧中的天井里，以及在旅客的大廳裏。因了沒有一個偉大的領袖，是生在懦性的種族當中的，所以在一個民族裏，除非有人皈依戲劇，決不會有偉大劇作家出現的。在英國所有各階級當中，它是廣大傳播的事業，於是給莎士比亞的前輩們做成了一條平直的道路，同時使得他自己的多方面的天才能够勝利的澎脹。

在合衆國裏對於戲劇的將來，有一個好的預兆，那就是現在的「各處表演」不祇是在固定的劇場裏舉行職業化的公演，而且也（並且特別是）熱烈的渴望着在學校和專門學校裏的優美劇的演員們的努力，關於在露天劇場和小劇場裏的公演，這在合衆國任何地方都曾經突然興起了，雖然這些突然興起的團體有時躊躇和不可靠，但是它們的公演，時常是在努力着興奮着，所以它們在事體上無論怎樣的不適當，然而在戲劇的廣大的傳播的事業當中，它們確是很有意思的。

關於裨益這些不同組織的事情，史密士先生在本書各章裏都預備妥了。那些都是我們應當遵守的，在這些章節裏，他企圖着指導初學者猶豫的步驟，來加重關於戲劇主義的健全，供給戲劇演出

的實驗上的方法，而且在「推動表演」很長的勞苦之中，所引起的許多問題，他供給了我們好多答案。

關於這些工作的建議，本書的作者有三個必需的資格。第一，他對於戲劇演出的主要的原則是他自己思想出來的，而且他保持着這種原理，堅決的記在心裏。第二，這種原理是他自己的經驗指導的結果，這裏他所告訴別人什麼是應當做的，乃是他自己曾經重複做過的。第三，他不祇是自己實驗過小說和錯綜的藝術，而且他還告訴別人怎樣的去實驗它，同時他曾經年復一年的在很大的班次裏，教授過這種功課。我自己的經驗是一個教員教明白了我的，所以沒有一個人他自己沒有教過功課，而能寫出一本實在能有幫助的教科書來的，因為除非他自己能深悉其中的困難，然後他才知道怎樣使得學生接近那個門路呢。

史密士先生對於這些工作的合格，在第一章第一段裏已經很顯明了，他把戲劇演出者的職務特別放在前面——在讀劇當中，使得在舞台上的戲劇，無論是悲劇的或喜劇的，都能栩栩生動，成爲一個有生命的東西——那就是說，印在篇幅上的——祇是一個「智力的觀念」。劇本裏所印刷的篇幅，不過是供給我們要說的文字，和一些關於表演與裝置的說明罷了。但是戲劇在未被演員們活動，而且沒有藉着意念，發音，色調，動作，線條，以及所有其他要素，在劇場裏成爲一個活動，預備很適宜的，去共洽旁觀者整個的印象以前，它是沒有生命的。

戲劇演出教程

目錄

原序

第一章	觀點	一
第二章	組織論	九
第三章	選擇劇本	二二
第四章	選擇演員	二七
第五章	排演論	三三
第六章	有劇場的演出	五九
第七章	沒有劇場的演出	七五
第八章	舞臺裝置的原理	九一

第九章	佈景論	101
第十章	服裝論	114
第十一章	化裝論	125
第十二章	道具論	179
第十三章	燈光論	191
第十四章	戲劇的事務部論	225
第十五章	戲劇的公演論	231

跋

第一章 觀點

戲劇的現代觀

戲劇是一個有計劃的故事，藉着劇中人的對話與動作把它表現出來。對話是要唸的，舞台說明應當把它摘出要點，寫在原稿上或者印成小冊子，這並不是說整個劇的真實意義。它是從劇裏面找出來如何去做的說明，它藉着人物的表演就可變成戲劇，同時歌唱也能加入而存在，就如同印刷的字和記載歌唱一樣。有一句古代的格言說「戲劇不表演就不能算是戲劇。」

但，按現代的觀點來說，祇是表演也不能算是戲劇；因為戲劇不僅是從演員的動作和對話而來的；一種偶然集合的一個竭力的觀點。它是一個很遠大的東西。它乃是用意念，發音，色調，動作，對話，和所有其他要素在劇場里推動着，藉此供給傍觀者一種印象。它是對於這些要素的一種情緒的反應，而且對於很多其他的極精巧的，所有的情節分析出來。總之，「戲劇」就是操縱觀衆的一個效果。

戲劇演出的定義

戲劇演出，乃是建立起這個效果的一種方法。它是嘗試着去解釋作家的藝術的幻想，用這個媒介物去感動傍觀者，同時是作者已經感動過的。戲劇的演出是兩個要素的聯合：第一就是作者的意念，第二就是藉着演員、服裝、佈景、燈光，和許多別的細目來說明意念。如果你打算把這兩個要素分開說，那一個比較更重要些，那是不可能的；同時也沒有那個必要，它們是不能分離的，因為它們沒有真實存在的獨立性。有些個不平凡的表演家們，把佈景裝置設計得很精巧；或者利用特別技巧的燈光——因為這些東西可以把戲劇本身的空虛與缺乏的價值隱瞞過去。換句話說，一個貧乏的公演，能把一個好的戲劇整個的毀滅了。好的音樂譜子可以演奏壞了，同時不好的譜子可以演奏好了。但是好的音樂和好的戲劇，祇能藉着技巧的寫作與熟練的公演，雙方配合起來纔能創造得出呢。

以下的目的就是要找出促成熟練公演的原則，並且分析它的方法。當我們無論研究那種藝術的時候，馬修士（Brander Matthews）教授說「我們找到兩條前進的門路。我們要追求藝術的生長，或者我們可以調查的經過。在這種情形之下，我們考察它的歷史，同時在其他方面可以研究它的實用。或者這些方法能正確的領導我們走進研究的有趣的路徑上去。」（見馬修士著「戲劇的研

究」這些個路徑之中的第二個，它能領導我們走進實用的範圍裏去，那確是我們應該遵守的。

戲劇的演出即藝術的統一

在這個考查之中我們要拿以往的意念爲指針，因爲戲劇的實行是一種藝術，它必須具有統一性，如同繪畫、唱歌、寫作的藝術一樣。我們不能說這個戲劇的藝術是愛美劇的，同時，那一個是爲職業的執行者的；或者說這一個是爲專門學校的，那一個是爲幼稚園的。階級是必須有的一區別，然而並不是種類。唯一的真實劃分就在藝術的好與壞，實驗成功與實驗失敗之間。這幾頁是值得非職業劇團研究的戲劇藝術，要在實驗當中無論何處找出什麼是好的就去模仿，什麼是壞的就極力避免。從自然的情勢來說，職業的無論在什麼藝術當中，通常在發展方面比愛美的所成就的藝術要來得多些。換言之，它們時常丟掉對於非職業的工作自生的價值。而且在戲劇的藝術實驗當中，愛美劇時常有經濟上比較能獨立的利益，所以它們能够膽大去實驗。愛美劇的目的是要維持他們的愉快的精神與他們的自由，因此，增加了很大的可能與職業的技術和優越來比賽。

愛美戲劇的時期及其重要性

歷史上說，在現代的歐洲國家裏，愛美劇的戲劇演出者是原始的一位，職業的是新從田間來的，祇要從前三個世紀追索它的系譜就能曉得。但是在二千年以前，有幾位無名的中世紀教堂裏的祭司，決定找出聖經中的一部份，要很活潑的去唸，並且唸得很戲劇的，這算是一些特殊的服務。從這個簡單的起始纔產生了精巧結構的；中世紀的奇蹟劇，是許多世代蘊斷的精力；滿足了我們祖宗的對戲劇的渴望。在這樣的距離當中，要想獲得奇蹟劇裏的人物在生活方式上的適當的意念，對我們是很難的一件事。阿伯米桂（Oberammergau）的農民們把精力和信心，都放在他們每十年一次的受難戲劇（Passion Play）的演出當中，它是每年在全歐洲許多村莊和鎮市裏所遭遇的一個說明。

所以說這個偉大的民族藝術是生長在最初的，或許它就是偉大的戲劇藝術的一朵花吧。在英國有莎士比亞，和其他伊利沙白時代的劇作家，法國的莫利哀，西班牙的維戈（de la Vega）和高登尼——這些偉大的藝術家，都是屬於第一代劇場裏的職業者。他們雖然不能永久生存着，但是藉着很多的愛美劇的劇作家，演員，和演出者的優點，從他們和他們的門徒們學習他們的藝術。愛美劇的演出者很可以誇耀於他的系譜之中，當他尋索它以往對於歷史的發端的時候。

現代愛美的戲劇

職業劇場的興起，遠在三個世紀以前，因而愛美劇的劇場一變而為不大重要的了；但，在我們自己的這一代，在合衆國裏最多不過是近十來年的樣子，非職業的劇場又復興起來了。因此，由於戲劇的賜予一變而為很莊嚴的名子，叫做小劇場「運動」(Movement)。在學校和專門學校裏戲劇演出是越來越重要，好像一種很值得的藝術似的。在合衆國裏很少的學校和社會團體，現在還沒有愛美戲劇演出的這種組織。這或者不是誇大其詞吧！我們已經看見偉大的民族藝術的誕生，或再生。這種活動的結果，一部分是已經根本的而且很重要的改變到職業的舞臺裏去了。不過，它並沒有超過我們或是我們的後裔的能力的界線，我們可以看到比伊利沙白時代，英國文學的黃金時代更新更可愛的戲劇藝術之花。愛美劇團的國民的確能演出高級職業化的藝術。喜愛音樂的意大利和德國，每個民族都是愛美的音樂家，並且出過偉大的現代音樂藝術家。現代非職業的劇團已經有了很多貢獻。我們的好多有希望的職業化的劇作家，第一次看到他們的戲劇上演，都是在愛美劇的團體裏。職業化的舞臺工作者，據許多陳述他們第一次的經驗，大都是從愛美劇團裏獲得的。如果你說這種運動沒有作了什麼，可是從愛美劇的組織裏也產生了少數的偉大的職業劇場，例如在紐約城裏的劇場公會(The Theatre Guild)和地方劇場(The Neighborhood)它們在美國舞臺上都是著名的權威者。運動與反應之間，愛美的和職業的在一種藝術的實驗上，永遠是有着密切與重要的關係的。

然而這種興趣的廣大環境裏的非職業的戲劇演出，並不能廣播的使人願意「高高舉起戲劇」(Uplift the drama)。它的根源是需要更真實而且更基礎的。戲劇的藝術是根據於令人喜悅的創作和它本身的表現，就如同所有其他真正藝術一樣。愛美劇有一種便利，它可以在小團體或整個的鄰鄉去實驗，就像在中世紀歐洲所用的方法似的。它需要和調節多數的活動——所謂活動就如同變化，導演，管理，設計，表演，寫作，木工，繪畫，舞台燈光，服裝等。

這就是戲劇藝術的觀點。在討論了永久的組織的價值和需要以後，如果使戲劇實驗真正像一種藝術，那末，這各樣的活動是需要詳細敘述的。這些活動都是在三巨頭之下的，現在把它寫在下面，如一、表演，二、舞台技巧，三、事務。自然這樣的組織是很合適於戲劇演出的，關於這三重的(threefold)部分擬在以後說明。(請參看第二章組織論。)分配演員和指導排演(第四章和第五章)那兩章最主要的屬於第一部分的。第二個要素——舞台技術——在這一章裏所討論的，乃是專供戲劇演出技術上的情形(第六章至十三章。)但是這些部分不能相互排斥的，它是不能過於時常重複的，如果要把它做成一種純正的藝術，那末，我們必須尊重戲劇藝術是統一的東西。

這本書不能說是戲劇藝術的整個研究。不過，嘗試着把所有必要的方法很完全的敘述出來，使得讀者得到一個清楚的概念罷了。希望工作者都能利用目錄和索引表的幫助，去尋找特殊的幫助。

在任何分子裏——從這些通常方法裏可以找——如同如何管理排演，在那些特殊細目裏，如同怎樣在平面上釘帆布，或是怎樣做膠質片的櫃子。對於簡單或清楚的原因，乃是因為作者有點太講獨立了，因此拒絕存在的所有意志。對於任何藝術的方法，這裏沒有完全的規則，戲劇藝術是包括了廣大的分野，它如同生活所有的包括一樣。不過，它所包括的乃是在時間上所有其他藝術的實驗，和所有的其他的技巧。誰要想使它超越，他自己必須有效法培根（Bacon）的志願，「把所有的知識都放在他的範圍裏，」這樣，他纔能作一位領導者呢。

第二章 組織論

永久組織的價值

演出團的組織在戲劇演出的經濟的和效果的進行上是一個重要的原動力。如果是一個永久的團體，那末在進行方面是特別容易。老的制度就是把愛美劇的團員都集在一起，所以戲劇幸而適當的時候很少；很值得非職業戲劇演出的地方，就是一種變通的「愛美劇場」(Amateur Theatre)。

在學校裏演劇遇到情形緊急的時候，常常佔用課堂，甚至於少數組織健全的團體也那末辦，或者甚至於加以鼓勵。但是在團體和學校雙方之中，有些個優良的永久戲劇的組織，顯然是經過堅定改變的團體，那種辯論是不必要的。戲劇的完全價值永遠是得不到的，假若不用些個吸引和發現才能的方法，供給它一種發育的機會。新的和沒有經驗的會員起始要作低微的角色，和不重要的職務，這就是他們的進步的根據，一直到他們能够擔任重要行政和藝術的重擔。他們可以跟着他們的

先進學習，然後再教給他們的後進者。在這個經驗的寶貴集團當中必須循環的。

採用永久組織的方式，必須在團體之中讓一位有才幹的會員去管理一切活動——或者唯一的規則就是能下命令。兩個不同形式的組織現在找到了。第一個是叫董事部來管理，那就叫做模範的小劇場組織。第二個是比較普通一點兒，那就是俱樂部形式的組織，內中有一位會長，祕書、司庫和其他的職員。

會員部 (Membership)

在某種情形之下，無論如何團體是組織成了，不過有一個重要的原則應該記在心裏：會員部必須比較大一點——比平常又大的多。凡是有興趣的每一個人都要給他一個機會，這樣就能同戲劇演出連結起來——每一個人，那就是說誰對於某種具體的事情有顯然的興趣。沒有團體的演員能夠做成一個成功的組織。因為每一個演員還能當兩三個別的人用，如同有的興趣是在佈景和服裝設計方面，有的是在木工和繪畫，舞台管理和舞台燈光，事務管理和廣告，或者在無論什麼其他的活動上，必須一齊在成功戲劇演出的整個進行方面去做。當然，每一個人員要表現願意作一個這個團體的會員，就允許他加入，也許是不大聰明的一件事。不過如果有人願意，就應當給他一個機會來試

驗他的能力，無論在表演上，或是在舞台技巧的任何種類的活動方面都可，如界他能做某種指定的工作，就可以允許他加入這個組織來作會員，這些個人誰願意表演必須鼓勵他報告給導演在支配演員的當兒，那末他們就變成正式的會員了，不過祇是在戲劇公演上罷了。凡是在技巧方面有興趣的，舞台管理應當把他們記在單子上，然後再給他們工作，好像給他們一個嘗試的機會。並且有先見的事務管理在那個分野之中，也應當給他們一個機會來試驗他們的能力。祇有用這些方法纔能使得愛美戲劇發展到偉大的德謨克拉西(Democratic)的藝術上去哩！

甲·永久組織

行政首領

一個戲劇團的行政首領通常就是會長。他在會議的時候作主席，任命委員，並且在組織中的計劃上是總領導。在學校劇團方面，最有能力的導演就是學生會的會長，這個特許的導演是時常願意實在的管理那个工作，因為他有在戲劇演出和他的比較永久在劇團裏的超等能力，或者不把這兩個職務分的太嚴格，也許好一點兒。但是可以叫這個情形和他的機敏去統治。小劇場的行政首領就是導演。有時候也是受薪的職員，所以他把大部分或是所有的時間都擺在那個工作上。行政首領附

帶着必須能擔任藝術的管理，並且能指導戲劇演出的實際工作。

司庫

司庫平常的職守就是管理團體裏的基金，有些個小劇場它們有一個職業化的事務管理。

秘書 (Secretaries)

秘書的工作永遠是重要的，並且平常比它實際的工作還要加重。所以它最好是多有幾位職員，去共同幹這個工作。關於符合秘書的職務從名稱上就暗示出來了——書寫職務上的消息，信件，保留等等。這個職員要能擔任印刷術代表的職務，並且也能在大眾或學校未看見以前，就知道做什麼纔能夠維持這個組織和它的活動。一位記錄的秘書要留心他的筆記，他必須比尋常關於活動的全部記錄還注意。他應當把公演的秩序單和報告保存在紙夾子裏，並且搜集剪下來的報紙和批評，公演和演員的相片——總之，對於將來有興趣的每一件事情，或是可以幫助建立起一個慣例的，都該保留。劇團若用一個禮堂必須把這個劇場做一個能排相片的走廊。它可以陳列他們自己公演的像片，概要和裝飾，舊秩序等等。那是很簡單的一件事，藉着精巧計劃的運動，就可產出一種偉大的聲譽，並且在兩三年之內這種所謂過去的東西一樣被尊敬着。這類留傳的價值是偉大的。

劇團財產的保管者

有一個職務是必須履行的，可是戲劇團裏的職員是時常忽略了，在學校和專門學校裏那最好是有一個特別的職員做那個事。那個職務就是劇團財產的保管者，他可以叫做保管者，或受託人，或是一些別的稱呼。職務應取競爭方法，職員滿了合同以後，再由謀事者當中選出一位有大才能者擔任那個受薪的職員。這個職務是一位真正永久舞台管理，但是他不必需在這一年之中每次的公演都去管理。無論如何，從儲存室裏取出為任何公演的佈景和道具他要檢查一下，物件的改造也要先得他的許可，並且在公演以後看看為將來沒有甚麼用處的就保存起來。祇有這個方法，纔能把適當的物質的必需品建立起來，如此，優越的演出變而為比較容易而且減省花費的事情。

一個類似的職務，也應該那樣履行的，那就是關係服裝的事情。在小組織當中它可以用同樣的職務去做，不過在大組織當中應當創立一個額外的職務。衣櫥的主人（或女主人）是一個古老而且適宜的稱呼。

行政委員會

在總務會議中要避免顯然的困難，關於解決政策或細則的問題，特別是在一個會員多的組織裏，有一種的執政部，也許是比較聰明的一個辦法。很多的小劇場都有一個董事部，如同執政委員會一樣。劇團的一個小行政委員會，所包含的職員，或是幾個職員，以及少數被選舉的會員；它的職務比

全部的會員容易的多；不過在總務會議承認以前，最好由這個行政委員會決定。這種方法不僅是引導着得到好的感覺和大的興趣，而且這個可貴的建議時常從意外原因所丟失的得到收穫呢。

特別會員

在學校和專門學校的劇團裏，把會員分出等級有時很有益處，一個優良的方法是供給劇團幾類工作的判斷，這是在競技運動中可比較的一種學問。等級的制度有時是很有用的。比方說，在公演中演較重要角色的，或是幾種的管理人員，都應舉兩位；在較次要的部分或是管理部的一位副手，就可以舉一位。在這一堆裏選出一定的人數，五位或七位，或是任何預定的數目，在這個高等階級裏可產出會員部，這些已經被判斷的，他們顯然是幾類的典型，他們這些有經驗的會員可組成一個內部的小團體。他們有特別選舉權，或出席特別的會議，或是舉凡權力所能指導的想像力和情境。

乙·公演的組織

舉凡一個演出團的組織，不論是小劇場或劇團，它必須形成一個清楚而且指定的組織，去管理每次的公演，或是連續的公演。在幾種臨時團體演劇的時候，如同學校或專門學校的班級，它們仍然需要這樣的組織。嘗試一個公演沒有完全的組織，必定發生混亂和不幸的事。

導演

這個組織中的首腦，當然是導演或演出者(Producer)。在職業劇場裏演出者就是企業的經濟上的作後盾者。他有時候自己導演，也有時候僱用一些別的人替他導演戲劇。這個職務上的新名目，就叫 *Director*，它是從德國來的一個名詞。他是管理的藝術家，意志的主人。他指導演員去作，或是認可佈景和服裝的設計，燈光的配備，總之，是建立起戲劇的演出。在所有愛美劇的演出團中，它的目的必要啓發導演，因為導演是真實的戲劇藝術家。在學校和專門學校裏，有經驗的學生要給他一個去作指導，或者在有才能的導演注意的眼睛之下。在一個獨幕劇的秩序裏，擔任副導演的學生可以叫他單獨的去管理一個劇。

有的時候導演可以有一位特別的副手，對於他能負責任，並且他對於導演的關係，僅是同總設計的連接罷了。他可以有一位特別的副手去指導音樂和跳舞，如果那個劇有需要，或是他自己不能指導的話。或者可以有一位藝術導演，在那個分野裏去忠告他們。或者他可以有一位指導，幫助演員們的對話，劇藝，或是其他一些特別的特點。偶然他離開他所指導的全部演員，交給另一個人，那個人就是指導，並且他可以使得演員或導演他自己之間的計劃相吻合。但是假定的得由導演自己去指導。這兒又有一個組織，特別是在導演祇被聘為一個公演的委員，同時事務管理又有能對於導演負

責的當兒。在這種情形之下，實際上是沒有導演，不過祇是一個指導罷了。但是戲劇演出尋常若有幾個能幹的人，那末導演就是公演的總行政者和藝術的主腦，他管理和調節所有其他的活動。

在導演之下，這些活動可以分入於三個特殊的部分。

1. 表演 (Acting)

第一個部分所包含的就是演員。他們是直接負責於導演的。

2. 舞台技術

舞台技術團是第二個部分。它的主腦人就是舞台管理，或舞台監督，他是導演的一個副官，並且幫助他表現出他的意念來。

導演不在的時候，他就可以處理一切。在職業化的公演中，有離開很長時間的時候，導演通常在戲劇順利的開始以後，他就不在那兒了。然後舞台管理走到舞台邊緣後面對於所有的都要負責任的。他是後台司令。他必須察看佈景的裝置，並且要釘的適當，演員在他們的上場進口等着，正確的服裝和製做，公演開始的指示，以及每一件事情進行的敏捷，都需要他注意到的。

他的大副手就是舞台木匠。當在劇場裏做佈景和繪畫佈景的時候，差不多普通的事情，舞台木匠就可以指導着去工作。現在他平常是收受那些個東西在技術室裏，並且管理它，同時也要改做舉

凡在舞台上必需的東西，和履行關於名稱所包含的其他的職務。

電學家是管理燈光的。他的職務是安置導演所需要的燈光效果，（不是永遠容易的工作，）然後查看在整個公演的燈光工作的是否適宜。提示人對於舞台管理是第二個重要的劇手。他拿着劇本，提示給忘了

對話的演員，並

且供給舞台上

的聲音，鈴，忽然

的燈光等等的

暗號。時常他有

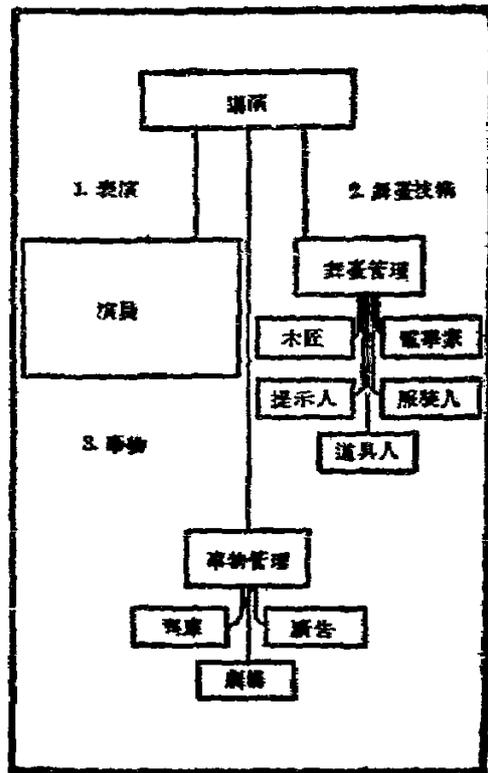
一個伙計幫助

他，這個人的命

前進無阻。提示人在幕未啓以前，他也要給司幕的一個信號，並且要看一看舞台的整潔，或是應該出

場的演員不在台上。

服裝人（Costumer）當然是管理服裝的。在老早的時期，他或是在導演之下管理購買的服裝。現



圖一 公演組織表

名就叫呼喚者，他給演員一種警告；當演員上場將近的當兒，告訴提示人說，演員是在他的適當的地方，並且幫助這個劇

在，在許多職業下的公演請一位特別藝術家設計；把服裝做成以後，服裝人（普通叫他衣櫥先生）把服裝收起來，看一看它們適當的分類，並且照顧它修理它。

道具人是道具的管理，他管着所有在公演當中用的東西；並不是一部分裝置中的傢俱，也不是服裝的各別部分。這些個東西是手杖、手槍、扇子、燈，或是在實際上差不多任何的東西。道具人平常有一個位置在舞台上某一個地方，他能有一個屋子或是盒子。他在演員上場的當兒，給他所需要的道具——並且他要把道具重新安排妥當，以便後來再用。

3. 事務

第三個部分就是事務支配，它的主腦人是事務管理。他的助手是一個司庫（或票房人）。他管着賣票或銀錢，有一位廣告管理或印刷代表，他管着黏貼廣告，並且有一位劇場管理在觀眾來到劇場以後，他要對於他們負責任的。他僱用招待員並且訓練他，看着秩序單分散以後，再看一看空氣流通和溫度是否適當，並且在危急中要管理觀眾。

職務的聯合

在愛美劇公演當中，這些個職務可同其他的聯合起來。事務管理可以擔任司庫和劇場管理的職務。一個人可以作舞台管理、木匠、電學家、和道具人的確，有些個教員導演（Teacher directors）時

常他擔任所有的職務——那是極不聰明的一件事！但是自始至終把職務的聯合要做的適當，有一件事必須切實的記着，那就是把所有這些職務應該實踐並且要預備妥當。

三重部分的必需

總之，這三部之間也必須有良好的各別部分。在職業化的舞台上，舞台管理有時也表演一個次要的角色，這樣就可節省一個演員的薪金。如果需要一個演員在事務部裏，或者如同演出職員的會員，他們的二重的職務應當有清楚的認識。這種三重部分中的公演，關於演出的存在沒法說怎樣的大，或是怎樣的小。甚至於在幼稚園的課堂裏，在這種情形之下任何種類的公演，一個小孩也可以指定他去作事務管理。他的職務是看一看觀衆的舒適座位，並且他能作的像東道主一樣。舞台管理是移動舉凡所需要的東西，並且查看公演的場所的清潔，甚至於他沒有其他的職務作。小孩喜歡在一個組織裏，那就是職業。

丙·永久組織中的可能的功用

一個有生命的小劇場或是劇團，大概不僅是供給公演的滿足。它在這大衆或學校之中還有其他可能的功用。會員們可以聚在一起研究戲劇演出的狀態。他們可以舉行演講，或是甚至於職業的

戲劇班，在他們的公開以前，他們可以看職業化的或其他非職業化的劇團的戲劇公演。他們可設立一個戲劇圖書館，並且努力使得全部對於戲劇知識和評價的水準增高。他們可辦理戲劇研究會。

獎勵創作的戲劇論文那是另一個功用，戲劇的組織可以作那個。競賽也是可以舉行的，同時要獎賞成功戲劇的公演。有時候本地劇作家在戲劇競賽中可以取同樣的主題或同樣的故事。華盛頓戲劇競賽的每一個戲劇同盟會演員的戲劇作法團的會員，曾發表 Enoch Arden 的情境在一些新的和創作的形式當中。有一個成功的劇本，叫做「隱秘的起壁」(The Brink of Silence) 作者是易司特 (Miss Esther E. Galbraith) 小姐，這個劇有過很多次成功的公演，不祇是華盛頓的戲劇同盟會的演員，而是很多其他小劇場的團體。在高級學校的青年劇作家，誰肯很吃力的去搜集創作的材料，藉着競賽會所產出良好的編成戲劇的故事和詩，去鼓勵他。處理歷史的劇中人和歷史的情境是另一個有利的戲劇根源。

戲劇演出的比賽是另一個有奇趣而且可寶貴的活動。年年小劇場比賽，紐約戲劇同盟會有很多成功的冒險；其他的團體普遍於各地方，如同 North Carolina 大學的劇作者，曾舉行成功的比賽，為愛美劇的團體，在他們的省裏。

這個不缺乏可能的活動，是為那有大志的團體預備的。

第三章 選擇劇本

一點普通的意見

選擇劇本對於任何愛美劇的演出團體的成功是極其重要的。或者許多普通與滿意的解答；關於這一問題的，最好就是要有一個小讀劇委員會，長久的去找適當的劇本。最後的決定對於劇本或戲劇的演出，應當留給團體中的全體會議去表決。導演，特別是教員導演，如果沒有全體的意見，就強迫着一個團體去演劇，那確是一種錯誤的嘗試。說服一個團體是很簡單的事，祇要你有適當的計劃，那就是說有一個合意的劇本；不過，假如他們不能被你說服，那最好是想一個別的方法，所有的會員對於劇本都心服了，那的是導演的一個大幫助。

選擇劇本最好的保衛，就是在每個小劇場或劇團裏，要有一個謹慎計劃的程序，倉促的選擇是最要不得的。

頂好有一個守望的機會，在事先就實行選劇，這比到臨時非選不可就強多了。一個好的組織永遠應當有幾個劇在它們的圖表上，無論何時都可按着計劃演出。

戲劇書籍參考的號數，出版界的目錄選，以及戲劇書籍的蒐集，每個戲劇演出的組織，都應按着它們的財力去預備。如果所有的會員都鼓舞的，長時間去注意適宜的劇本，然後把它建議給讀劇委員會，把那個精選的戲劇跟其他的人都討論討論，這裏不需要瘋狂似的；在最後五分鐘的當兒，隨便抓一個劇本就去上演。

特殊的意見

在真實的選擇的當中，可靠的特殊意見是要永遠保留在心裏的。

一、演員——第一個就是可能的演員，他們的數目，他們的才能和經驗，以及他們的成熟。一個需要多數演員的戲劇，如果祇有少數的演員，那最好不實行規則是比較有益處。因為一個沒有制度的演員，他可以擔任兩個腳色「雙角」(Doubling)無論何時都是極成功的。有經驗和受過訓練的演員，表演一個很難的戲劇，能够成熟的決定了戲劇中情感的品格。這是一個很實在的敘述，你可以超過演員的智慧經驗，如果你的戲劇是沒有高於他們的情感的理解。例如，在莎士比亞的戲劇中的劇

中人的情感，高級學生能夠得的，是一個很少的例外，但是對於易卜生的精巧的分析，通常要高於他們。在演員中若有一兩個人有例外的才能，或特殊的體格，那末，使得一些戲劇就有脫避這個問題的可能了。換句話說，在一個劇裏一個有特殊才能的演員，必得叫他擔任一定的角色，除非有一個演員顯然合適那個角色，是不能讓他去試那個劇的。選擇「亨利第四」(Henry IV)是最不聰明的一件事，舉例來說，沒有一個人的視覺能適合費拉司塔夫(Falstaff)的。在所有的這些情形之下，所以演員就約束了劇本的選擇。

二、觀衆——觀衆的或然性是另外應注意的事。他們的年歲和經驗，他們的攪雜的階級，以及他們在進劇場以前的機會，都是很重要的事情。適合於成年觀衆的戲劇，對於兒童的觀衆是缺乏興趣的，攪雜的觀衆喜歡伶俐的喜劇，那樣就能減少攪雜觀衆的煩惱。一個戲劇最近要在鎮裏或城市裏上演，假如觀衆是極有名的，通常一開始就有一個猛烈的妨礙。許多教員導演叫一個老的問題給攪亂了，到底演一個普通的，和非文學的戲劇給大多數與熱心的觀衆看呢，或是演一個有偉大價值的戲劇給空會堂看呢。還是選擇屬於前者的吧，那是沒有一分猶豫的。你必須同你的觀衆開始——和演員——無論他們是在那兒。一個願意演的劇和看着好的劇本在大衆當中，普通是要增加的，並且一個劇團沒有比把這個願看的戲劇來滿足他們再有價值的了。

三、演出的能力——第三個意見就是爲演出方面的設備：那就是說，舞台的情形和演出的全體職員的能力。規定舞台的尺寸，怎樣能便利裝置與製做佈景，工作人的數目，他們的能力與排列的時間，燈光的能力和，其他特殊的事情。戲劇的選擇必須以便利裝置和服裝爲前提。一個簡單的演出若是做的好的話，它能供給全體職員的勇氣和經驗，去勝過比較複雜的工作，那是比一個很精緻的戲劇演的不成功好多了！當然，愛美劇的計劃是要超過他的理解的。他的大志願與他的成功，永遠不能和職業化的成功相比擬。但是教劑和計劃的努力，乃是達到大志願和成功的公演的好方法。

四、文學的價值——第四個，也可以說是最後的意見，那就是戲劇中的文學價值。或者我們要想到戲劇中要素的表現，「結構和體裁的優良特質，是增加劇場的效果的要素。」沒有試驗文學價值的方法像戲劇演出似的。在一個劇裏若只有劇場的效果，那末它的對話和情節立刻就會變成討人厭的。演員和導演有時感覺到，他們不能忍受一個戲劇再去重演。但是一個偉大的戲劇，它的劇場效果與文學價值是兼而有之的，它是一個永久使人喜歡的戲劇；因而它的重演是能增加觀衆的興趣和喜樂的。因了這個原故，如果沒有其他的問題，那末，愛美劇的演出者，就可以需要文學的價值了。

獨幕劇的可能性

近年來獨幕劇是非常的普遍，這種生長的局部原因和結果，乃是由於小劇場的興起。它對於愛美劇的演出者有很多的利益。一個獨幕劇的秩序，通常比一個長劇能供給極不同的興趣問題；無論在表演和演出方面。並且，一個短劇為愛美劇的演員是很容易的。問題就是他所創造的劇中人，祇是被人看一個短的時間，在一種單純的偶然危機之下，它要比在長的劇裏所需要一致的個性發展的表演要少一些。一個獨幕劇的秩序，必須選擇各種不同的戲劇去嘗試。最好包括不同形態的戲劇，如同想像的（Fantasy），嚴肅的戲劇，和一個喜劇或是趣劇。無論如何，在許多的地方獨幕劇仍然有它的地位。不過現在所存在的很多可喜悅和有價值的獨幕劇，最好嘗試在大眾當中所願接受的。

種類的需要

總而言之，種類是愛美劇團在選擇劇本當中的一個成功的祕訣。長劇成功以後，獨幕劇的秩序就可以嘗試一下。一個現代生活的寫實劇可以陪伴着一個奇怪服裝的戲劇。祇演出一種形態的戲劇是不大好的。一件事，同時演出莎士比亞是比較演出現代的百老匯（Broadway）成功一些。一個成功的演出團，它有值得演出的計劃和不同的秩序——後面的與前面的兼而有之。

第四章 選擇演員

支配的程序

選擇演員的程序就叫做「支配」(Casting)。問題就是在團體當中，找內心和體格都能相稱的人物，擔任表演每一個腳色。這種審查在職業劇場中，就如同尋找「典型」(Type)一樣。有的時候，在學校裏，當權者有一個感覺：就是選擇轉臉的學生，因為教育的價值可以使得學生說謊話，藉此他可以脫避他那表演的腳色。因此，一個怕羞的學生可選他表演一個誇口者，或是向前的女子叫他表演膽小的鄉村姊妹。或者這個原理是不真實的，也許要發生問題；不過關於公開的上演，以典型來支配似乎是很合理的方法。它可以減少導演可怕的勞力，並且可以促成良好的公演。兒童如同許多別人一樣，因為他們能够合格，所以才能表演到好處。

支配的方法

在愛美劇團裏，任何地方要有一個永久的導演，自然他可以作支配的事情，劇團中別的會員多少也可以幫助他。這兒有幾個可能的方法。

一、試選 (Tryouts) —— 試選，它好像許多德謨克拉西首次選舉的一瞥，它所包括的就是把選擇的劇本裏的一部分劇詞，比賽着唸一唸。如果這個戲劇是沒有名的，就可以把劇本拿到接近的地方去唸——如休息室或圖書館。候補者要在指定的時間到場，那就是說，在導演和他的助手解釋他們所願意演的戲劇中的角色以前。

二、會晤 (Interviews) —— 有些導演，無論如何，感覺着比賽的試選是極可憐的試驗；因為候補者是強迫之下的。他們可以同候補者提出非正式的談話，所以在比較模範的情形之下，他們能夠判斷出他們的說話和表演如何。

三、過去的經驗 —— 演員過去的經驗，按照其他的導演的談話，那是候補者的唯一經驗。所有的新演員應當把他們放在次要的部分，一直到他們有了表演的能力為止。

好方法

也許有些聯合制度是良好的。劇團中的老演員他們可以證明自己擔任那個角色是特別合適的。可是有幾種試選的制度，的確能供給新來的演員一個機會，去試驗他們的能力。支配演員完全用試選的辦法也不大好，因為導演在排戲的時候指導他，所以關於一個演員大概的能力就都能知道的，並且可以參加意見。劇中人願意合作，可靠，等等，這些都是很要緊的事情，並且不是由試選能夠學習的。況且有的人唸他自己那一部分唸得很好，但是他不能比第一次再唸的好。因為他們不能在任務上下工夫。所以許多唸的不好的人，也就是在第一次給了不好印象的人，如果最後仍然叫他去擔任那個劇中人，相信，他準比那個唸得好的人，還要來得好些。

因為這些原故，一個演員他永遠不會感覺那個劇中人非他演不可了。在最初排演的時候，演員的變換時常是必需的。愛美劇的演員必須知道，如果有一個人他演得比另一個人好，或是他擔任的角色不大適當，他就應當換下去。這就如同一個足球隊或棒球隊賽球一樣。這些制度在研究之下，給果是第二班選擇(Second-Choice)的演員最重要的角色，它在戲劇工作的進行當中，幫忙加強演員們競爭的意見。

一些特別的意見

在支配當中，每個演員必須注意他和別的演員的關係，就如同注意他個人合格的那個角色一樣。兩個人永久在一塊兒表演，英雄和女英雄，舉個例子吧，他們發音不能祇是隨他們自己的便，應當都要合格。兩個類似的人——如同兩個老年人——必須有不同的聲音，因此他們就很容易區別出兩個人的聲音來。同時，體格的特徵必須注意。情人不能都是太高的，普男人是比女人大一些。一個很有趣味的例子，就是瑪麗·皮克芬 (Mary Pickford) 在小主人范提樂 (Little Lord Fauntleroy) 電影裏，用了極巧妙的派演，在這個電影片裏，皮克芬小姐一部份飾小主人范提樂，並且又飾他的母親。這兩個劇中人在銀幕上少有在一塊兒出現的時候。在這銀幕裏凡是她是小孩的地方，其他所有的演員平常本來是大個兒，但是在銀幕上的明星是矮的像小孩子尺寸才適宜。在皮克芬小姐表演母親的時候，無論如何，其他的劇中人要比尋常小一點兒，這樣她自己就顯着大多了。他表演母親的脚色，要比她表演兒子的角色高出二尺。

當婦女表男角色的時候，她們的尺寸和聲音，必須接受特別的意見。她們應當要比派演的婦女多大一些，同時她們的聲音也要少微粗點兒。婦女普通說話在單調中，可以給別人一個良好的錯覺，

意思就是說，覺得她像男人說話似的，在男人扮演婦女的時候，他們越年青越好。男孩子自十二歲到十五歲，表演婦女的角色是極其成功的。所有莎士比亞的女劇中人，按他所寫的都是用這們大歲數的男孩子去表演，而且在莎士比亞他的戲劇表演當中，從未看到任何其他種類的女演員。一個老年人很少能給別人任何的二種錯覺。老年人和滑稽的劇中人的部份，如同在「羅米歐與朱麗葉」劇中的保姆，可以用一個老年人來表演，並且還是極能成功的事實上，莫利哀雖然他有女演員在他的戲班裏，有時指示那個男的演喜劇者，去表演廣闊的喜劇的女劇中人在他的戲劇裏。

在支配方面有一件事情是不可混亂的，如在愛美劇進行當中所有的其他活動一樣，就是說把一個公演的經驗帶到下次用——並且證明了爲什麼試選的制度單獨是不聰明的。演員因爲工作好才能獲得榮譽，而且他們的能力可供給他們特別的意見；在一個新的戲劇派演當中，這可以給予永遠派演的管理者一個暗示。自然，在小劇場裏他就是導演，同時在學校或專門學校組織中就是教務指導。一個組織它若常久更換導演，或者僱用不同的導演爲每一個公演，它應當想出幾個計劃，對於永久和單一工作的特點。有一個派演委員會，也許這是最普通的情形。例如，紐約的劇場公會，就有一個人指導他們每次的公演，但派演乃是由總導演來做，這樣他可以把經驗放在這個團裏。許多職業化的演出者，都有一個永久派演的秘書。任何特殊的公演，無論如何，導演在派演方面，應該給

他們一個更換的自由，祇要對於他們是必需的，因為最後和唯一的真實的試驗，乃是派演的能力，演員在特殊的戲劇裏一起表演，那才是真正的戲劇演出呢。

第五章 排演論

排演如同一個學習的程序

愛美翻的成功沒有比指導排演再重要的了。並且不幸的它又是戲劇演出中最困難的一部分。從一本書裏可以學習如何組織公演，如何做佈景，或是關於燈光的重要事件。但是排演程序，就如同教書的程序，它是極精緻的事情，差不多完全要依靠人格的感應。一個好導演，就好像任何其他藝術或技術的教師，必須顯示出經驗來。雖然有可靠的建議可供給，不過這些事實當中最要緊的就是排演，因為戲劇的排演乃是演員學習的程序——而且也是導演的——它包括着清楚的和認識的步驟，如同所有其他的學習程序一樣。如果導演用心去觀察這些步驟，他可以得到驚人的幫助，並且他能幫助在這個劇裏的每個演員的動轉。如同一個聰明的教師，他應當知道他不能把所有的事情一次教給別人，如果他是個耐勞而且機敏的人，他自己可以矯正在排演程序中的很多過錯。他必須指

導迅速的方法。他不能被平常的行走所纏繞。演員懂得方法也是很重要的。他們必須知道在排演當中的每個狀態的企圖——什麼是重要的，並且什麼時候是不必要的。否則，他們就把事實給做錯誤了，那末在導演集中他的注意力在運動上的時候，它們不能幫助把他們的台詞說得恰當，或是在形態方面他們的節奏似乎太慢，當導演忽略了每個演員努力作出每個節奏和轉灣的時候。

四個階段

四個清楚的階級，或是狀態，在程序當中是要承認的：（一）在第一次的時候，演員要變成戲劇中意念的親近者；（二）在第二次的時候，他們要把戲劇中的動作做出來，如同上場，下場，以及改換地位；（三）在第三次的時候，所有劇中人的細目都就研究妥當，學習熟練；（四）在最末次的時候，演員們在一塊兒工作起來，藉以完成公演的統一。這些階段在時間方面，不是完全平均的。第三個階段永遠是需要很長的時間，或者最少要佔四分之三的時間用在排演上，才有裨益。

時間的本質

這是很困難的事情，如果不能定規預備一個劇需要多少時間，那是因為演員和導演的經驗與

能力太差了。一個獨幕劇，無論如何，有六次或八次的排演就能滿意的。第一次可以用個初步的研究，第二次把戲劇的動作要作出來，第三或第四次把細目做出來，在最後的一兩次把這個劇一塊兒排演一下，並且要舉行化妝排演。這個事情如果在一個戲劇上用的工夫太長，那末演員們一定要「洩氣」(drain)的。一個長的戲劇，要靠着表演的次數，所以它需要的時間比較多一點。或者大概預計着最少要有五次的表演，因此，一個三幕劇最少需要十五次的排演，五幕劇至少得二十五次。在整個的戲劇唸熟和研究透澈以後，就要舉行第一幕的排演。兩三次的排演應當把動作和小動作都做出來。第四次或在五次的排演，應當把第一幕和第二幕同時排演，第一幕要另外增加小動作，同時第二幕只要活動就够了。等到第二幕排熟以後，那末二幕和第三幕就可加緊排演了。在計劃之中這種工作是重要的。在第一幕沒有排好之前就又去排別的，那是頂不聰明的事哩。他們應該把所有的活動順序前進，進行到最後一幕排演的時候，最好把最末一幕擱在第一次，然後再把早先所排演的重新排演一下。在最後的兩三次排演，應當把整個的戲在他們的適當規則之中接連着表演一個過兒。一件重要的事情應該記在心裏的，那就是每個個人的表演都要經過所有的那四個階段。

甲·第一個階段：初步的研究

第一個階段的功用

第一個階段就是演員變成戲劇的接近者。他們必須熟悉作者的意念，故事的主人公或戲劇的情節，獲得他們所表演的劇中人的——一個清楚的概念，並且研究劇中人和其他的關係。這就是第一個階段的唯一效用。

導演的意念

第一次的排演應當怎樣的指導？它大部分要靠着導演他自己的意念和他的動作，這兒最低限度有三個清楚的觀點，那末這個戲劇就可以指導啦。

一、戈登克雷的意念——第一個意念戈登克雷(Gordon Craig)曾在他的劇場的藝術(The Art of the Theatre)裏表明過。他說，導演是戲劇的藝術家，他是藉着佈景、燈光、動作、演員、聲音等等的幫助來表示他自己，好像一個彫刻家是藉着泥土來表示他自己是一樣。所以，這些個媒介物必須是柔順的和無抵抗的，才有可能呢。一個偉大的演員他用他的身體和聲音，完全的去為導演服務。演員稍微把情感用在他表演的那一部分上立時就顯出好來。所以，導演應當供給情感。演員必須能動作和說話，藉以表示給導演，所以，一個偉大的演員必須是一個傀儡，他不能以個人的意念去和導演衝突。

二、利生(Laisnez, Faire)的意念——第二個觀念可以叫做利生的意念。按照這個觀念，演員是一個戲劇的藝術家，他是可以參加意見的，不過少一點是可能的。導演僅是一個監督藝術家的，他雖

開演員叫他們自由地把他的個人觀念做了出來。他不過加上一點的建議，促成美滿的地步罷了。

三、折衷的意念——第三個也許是一個比較有幫助的觀念，那就是一個導演介乎那兩個觀念之間。他不能絕對的主張把他自己的觀念放置在演員身上，但是他們願意在什麼地方需要他幫助的時候，他應該毫無猶疑的去幫助他們。這是一個很可靠的適當意念，任何地方戲劇的孕育，如同教育的方法一樣。演員必須勇於發揮他們自己的意念，關於他們所表演的那個劇中人；但是導演要有豐富的經驗，知道他們在什麼時候需要他的幫助。戈登克雷缺乏的意念，那不過是一個超越的傀儡需要一個超越的導演。這個導演是不喜歡從一切可能根源來的幫助和建議的。或者這個導演在任何地方關於劇中人應當怎樣表演，都有一個極清楚的印象，演員可以幫助澄清這個印象或是把它改變的好一點兒，如同排演的進度似的。利生這種不健全的制度是比較更明顯了：雖然戲劇的演出是一種德謨克拉西的藝術，可是這種藝術是需要指導和聯合的力量；這個是必須導演做的。排演的真實觀念，乃是「在導演指導之下的一個繼續生長的方法；」他是兩面的管理，因為他是被演員和情節管理的。祇要這些人如此相信，那末就能符合戲劇的，如同值得的文化和教育方法一樣。

完成第一個階段的方法

演員同戲劇一變而為接近者，這裏有幾個方法：

(1)在任何全體會議之前，他們可以個人去研究劇本。這個方法對於年青的演員是白浪費的，因為沒有法子去矯正假的意見，以及察看演員們是否在他們的全體觀念都同意。雖然如此，它能使得演員在安靜的研究之中用他的天才和想像；而且有的演員在這種初步的研究以後，工作是特別的好。

(2)導演或作者應該把劇本唸給演員聽。這種唸劇本的方法，常常可以給每一個人對於劇本和各種劇中人一個清楚的觀念，最要緊的一件事，就是時間要短一些兒。把導演的意念，有時甚至於他的習氣放置在演員身上，那是不利的。如果重要的台詞或是場面，導演在一定的地方唸給他們，那差不多是很難避免的，不過此後那許多演員就應當在那個地方去唸它們。演員唸得好的，就如同導演唸的那樣真實。

(3)現在可以舉行全體唸劇，每一個演員要唸他們所演的那個劇中人的台詞。這樣元本的意見就可以從演員那裏得來。這樣子的唸法，演員是自由的，但是把導演放在那裏，要他擔負察看那個觀念是對的。如果用全體讀劇的方法，演員們必須坐成一個小團體，或是圍着桌子。他們不能隨便走動，在唸他們的台詞的當兒，一直到把劇本唸兩三次也不用活動。有些個導演唸劇本是用這種方法，如同在晚上時間越多越好，或者在這種情形之下，一個獨幕劇要唸五六次，唸完之後，一會的工夫就

開始第二個階段，然後又開始動作。

每一個導演必須找出一個好的方法爲他自己。如果他有很多的時間，並且他願意發展演員的初步，或者他選最末後的方法是比較好的，如果他唸的好，並且排演的次數也有限制，他最好用第二個，它對於時間有很大的補救。第三個方法或者是最「教育的」(Educational)。第一個方法或者比較適用於沒有經驗的演員團體，因爲他們需要預先研究全體讀劇的任何價值，或者有經驗的演員，他們能够作許多的事爲他們自己。

乙·第二個階段：計劃動作

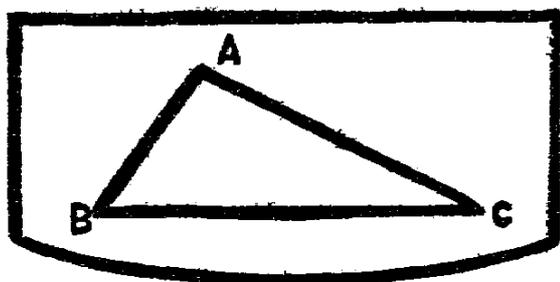
第二個階段的功用

第二個階段就是在排演之中，把劇裏的動作安排出來，比如規定演員在什麼地方進去或出來，以及決定當他們在舞台上的時候，應站的地位。在這個階段之下，附帶着要使得劇中的主要觀念明晰。一個短劇，對於這個效用有一次排演，或一部分的排演就足够了；但是是一個長劇，這種方法要經過每一幕，或者有幾次才可以。在這個時候，每一個人必須集中在運動 (Movement) 的意念方面。這裏沒有特別的嘗試，對於用適當的加重去唸台詞，例如，大體的錯誤是必要改正。但是這個劇的任何事情要受到很少時間的阻礙，因此這個整個的運動就能做到好處。

裝置的意念

導演安排戲劇的動作，就如同一個藝術家計劃一張圖畫一樣。所以按照一定的規則應該把動作安排的適當，他必須知道背景和服裝怎麼樣的用，並且所有其他的事情一起來做成這個圖畫，一

圖二 三角形表明中心趣味



個舞台模型和一套服裝圖板 (Costume Plates) (請看本書第九章及第十章) 它們有偉大的價值，有些個導演安排演員在排演中前進的動作用棋子，或是釘子，如同木偶幫助戲劇的想像一樣。如果戲劇不在演劇的舞台上排演的話，最緊要的要知道舞台的大小，補助的辦法，在地板上畫上粉筆線，表示出場所的界限，並且要把門和窗戶的地位也畫出來，導演必須把圖畫組合的主要意念保留在心裏，他必須試着產出適當的距離、平衡、加重，以及羣集 (Mass) 和色調的價值，一個主要的意念他應該記在心裏，那就是說一幅好的圖畫必有一個中心的趣味，並且只有一個，他必須決定什麼是重要的動作，並且要藉着他的團體去加重它。古代意念中的三角形是一個試驗過而且很誠實的計劃。如果 A 是中心趣味的劇中人，照着規則說，他應當做成一個三角形，站在頂點那兒，根據平行線走向舞台前面，B 和 C 是其他的劇

中人，在片刻之間他們是次要的。當然，這裏對於動作不要太機械化，它應當做的越自然越好。

象徵的活動

象徵活動的意念也是特別有用處的，那就是說，台詞的創造力是藉着戲劇中的動作而增加的，並且可以幫助解釋戲劇中的意念。這個意念米濟爾（Mitchell）曾在莎士比亞與大眾演員（Shakespeare for Community Players）書中，在他的可寶貴的「排演」章節裏說得很明白，他說「每個戲劇的危機可以用衝突的名詞來解答，調停，敵意，或審慎的平衡力」。「衝突」（Conflict）是藉着平衡的相對力量來表明的。比方說，沙賴克（Shylock）和他的朋友站在舞台的一邊，從他們那兒經過的，就是安東尼（Antonio）畢司安娜（Bassanio）和他們的夥伴，這些人就是沙賴克的對面的力。「調停」（Intervention）發現於同一場面，當僕提亞（Portia）出來解決衝突的時候，他在兩個團體之間調停，然後她轉向從一方面對另一方面；在相同的場面裏也把「敵意」（Enmeshing）的意念表示出來，在判決沙賴克的誹謗罪以後，葛瑞提歐（Gratiano）畢司安娜和其他的法庭上的人，逐漸的就把他圍繞起來，並且他的朋友也都離開了他，這樣乃是表示起發於心理學的象徵動作，動作如同實際人生一樣就能趨向於象徵，或者導演和演員他們對於他們境界連自己都不知道。每一個演員用他自己的力量分離兩個之間的鬭爭的時候，那就是象徵的活動。當一個演員表示他已經

改變了心境，離開了一個團體，並且走過去聯合另一個團體，那也是象徵的動作，但是很多稍微明顯的情境可以迅速的而且容易的解決了，如果導演覺悟在他心裏有這種象徵動作的意念的話。

一些建議

在這個排演的階段裏，有一點其他的普通建議是應當記在心裏的。道具的使用，所有它需要的一些事務都應從首先使用，如果有些道具在最早沒有使用，等到最末尾的排演才用，甚至於有改變動作的事情發生。演員一定要把舞台的界限計劃好。特別是愛美劇的演員，常是在傢俱或其他的演員後面亂擠，每一個演員可以把他自己所用的動作記下來，所以他應當有一支鉛筆為那個效用。動作是可以改換的，如果對於排演有進步，但是永遠不需要什麼是已經決定的問題。

丙·第三個階段：關於細則的行動，或個性化（Characterization）

第三個階段的功用

第三個階段是最重要的，並且尋常要有三個時間，它的時間如同所有其他的階段攔在一塊兒那末長久。它的目的就是細則的適合，或者用一個更技術的名辭，就是建立「個性化。」在這種狀態之下，演員必須研究他們走路的態度，坐下的態度，用他們的手和臉的態度，以及說每一句話的態度。他們必須試着去感覺什麼是劇中人在這種情境之中，應該假裝着去做的。是他們自己在戲劇中找

到的，並且他們必須用觀察和研究的方法，檢查他們做成了的細則。有些最重要的細則要記在心裏，現在把它臚列於下：

(1) 記憶——戲劇中的記憶，在這種狀態之下，必須老早的把它完成了，在初步唸劇本的時候，就把動作排演出來，於是演員從他的劇本里所唸的台詞，慢慢地變為跟他們接近了。然後最好規定出一定的時間，通知演員們說，在第五次或第六次排演以後，都不許再用劇本，如果演員沒有把對話唸得十分熟悉，最好有人把台詞提示給他，沒有法子說需要多少提示。如果全體演員不能迅速的記住，那末提示者的排演要常常召集的，在這種情形之下，提示者只教給演員他們的台詞，他不能企圖再作任何的事情。這兒永遠不需要在最後一刻，搶着去練習台詞，如果你的戲劇想導演的洽到好處，有些個戲劇——它們有很多簡短而且要快說的台詞，在這個當兒有的相似的台詞就容易混亂了，而且會想到劇本中不同的部份——這對於演員記憶的矯正是很困難的一件事。如果演員們聚集在一塊來研究他們的台詞，高聲的背誦並且用急速的時間，在時間適合於規則以後，他們什麼也不要，但是要矯正他們所唸的台詞，這樣，一個團體的記憶，就算建設起來了，同時問題也就迎刃而解。按照另一個計劃說，記憶在第三個階段的時候，必須保險早早完成，因為細則要靠它成全的，劇本必須拋棄。

(2)發音 (Vocalization) —— 正確的發音是另一個細則，那必須做到這種情形，就是說，無論那種發音，劇中人必須假裝出來，它應當是一個延長的聲音 (Garrying voice)，這樣，才能使得全劇場很容易的聽見。在「老學校」(Old School)劇中的演員如計弗森 (Joseph Jefferson) 他有一種奇怪的能力，把耳語能夠投射到劇場中每個犄角的地方。寫實主義和自然主義，乃是最近的一種表演，如果演員不能把聲音達到這些地方，那末，觀眾一定要擾亂的。正確的呼吸，能夠完全的管理它，對於良好的發音是最重要的，假如導演沒有教授正確呼吸的才能，最有利益的辦法，就是研究一些現代流行的語言教科書。確實的呼吸管理和正確的口音就是祕訣。口音要銳利而且清楚。母音必須保持，並且最後的諧韻應當發出音來，雖然是言過其實的「演說術」(Elocutionary)的語言要避免的，優美劇的演員有一個普通的錯誤，不過在這個排演的要點之中，是很容易改正的；他們的錯誤就是把一句話最末的幾個字唸的太低，因此它們就使得觀眾聽不到。聲音是不能在一句話的末尾降低的，否則，它們就一變而為聽不見了。

(3)唸台詞 —— 第三個重要的細則必須完成，在第三個階段就是唸劇本中的台詞，演員們必須練習對於他們台詞的意義和態度。每句台詞按照規則祇能說一次，它所供給觀眾的，葛賴提 (William Gillette) 就叫它「第一次的幻想」(The illusion of the first time)。戲劇大概到了成功的

地位，那末這個幻想才能創造呢。

語法 (Phrasing) 或者台詞沒有說完就停止 (Pause) 在正確的唸台詞之中，是一個重要的原素。梅克林 (Mecklin) 他是德瑞蘭尼劇場 (Drurg Lane Theatre) 中一個著名老愛爾蘭的演員，他最著名的原因，就是因為他是用現代方法表演沙賴克的創始者，他用的是什麼呢，按他的說法就是三個停止：一個停止，一個長的停止，和一個大的停止。按照故事講，有一天夜間，他們班裏有一個新提示者，常常妨礙他因為供給他的台詞，鬧的梅克林非常混亂。至終觀眾很驚奇的看着那個明星突然闖進兩翼，捉住那個不中用的提示者，把他拉出來放在舞台上，並且用拳打他。然後梅克林轉身對觀眾說，「這個傢伙妨害了我的大的停止」一個爆發中的讚美的說明，表示觀眾同意梅克林的「大的停止」估計的價值。如果演員不能估計停止的準確的時間，導演可以叫他自己數一個可靠的次數，或是供給他一句寂靜的台詞，讓他自己去說。

這種寂靜台詞的計劃，叫做橋樑 (Bridging)，對於幫助台詞說的適當也是很有用的。一句台詞或兩句是可以創作的。不過要說得寂靜一些，在唸字以前或以後的當兒，米濟爾所給的解釋如下：

「爲什麼，我的主」這句台詞，可以當作唸音的方策，它可以侵犯驚訝：「天哪，你是瘋子，爲什麼，我的主你是什麼意思？」它可以害怕驚奇：「你幹什麼來啦？爲什麼，我的主你是凶惡的。」它可以懷

疑：「我後來沒有聽見過這些事情。爲什麼？我的主！……或是努力去安慰人：「這沒有什麼可怕的。爲什麼，我的主！……或是譴責：「的確你沒有犯過那個罪！爲什麼，我的主！我對不起你。」以上每個字多的台詞，（按原文係斜體字的說法。）在呼吸和建立一個有情感的上下文（Context）之下說出來，這樣對於簡短的，困難的台詞就可以得到完全的滿意。

語勢（Emphasis）是另一個重要的細則，那是應當注意的。一定的字數是很緊要的，並且在他們說的地方，必須供給它一個價值，或者其他的發音就可以不含糊了。平的音是應當避免的，單一的音（Monotonous）援助了舊式的愛美劇，有的時候在表演方面相信它是需要的。

（4）事務——在第三個階段的時候就來到事務的創造了，他的行動，乃是被聘爲解釋劇中人的描寫的。演手勢，面部表情，以及所有其他的小細則，都要供給容易的而且像現實人生達到個性化的人物，這些，必須把它做成。

把整個的事情要規定的簡明，在第三個階段的時候，演員們必須練習他們的台詞，他們必須說那些台詞，因此他們就能聽見，同時他們也可以把作者的意念引導出來，他們必須跟從着台詞，用解釋的事務，或手勢，換句話說，他們必須首先表演。

表演的藝術

關於表演在以往會有很久的爭論。這種情境在一本可愛的老書裏面記載的很好，內容是一個女演員的自傳，女作者叫模維德（Anna Cora Morath），裏面所寫的乃是女作者的「習尚，或者紐約的生活」（Fashion, or Life in New York）和其他十九世紀中葉的戲劇。

有兩個各別的表演學校，它們就是最大的爭論的中心點。有一個學校中的演員他這樣說，演員要完全把他自己的個我拋掉，並且要捨棄他自己的情感，而浸入屬於劇中人的情感裏去。他的眼淚是真實的，他的笑是真實的，它的真實性對於他自己如同對於他的觀眾。往往，他們對於他自己比對於聽眾更真實；因為感情的能力和表演的才能所感覺的經驗，是迥乎不同的。如今在演員方面不去經歷是可以的，或者不可以，可是必須充足的使得傍觀者擔心……對面的學校中的演員，如果他是——一個經過藝術家的，那末他的演出驚人效果是更可貴的。他站在悍暴的海洋中間不動，被那誇大痛苦的颶風圍繞着他。他練習成功的指揮超過觀眾的情感，好像把握着他們的心系在他們手裏一樣。對於戲劇上他們的同情，就如同一個契約；以他們取捨的結果來壓制他的聽眾；但是這不是他自己配合的脈經，打擊一下就能比習慣上跳的再迅速一點。他的扮演是一塊砌開的大理石，他們是偉大的，莊嚴的，他是好像彫刻的石像，心裏是沒有跳動的。這樣的一個大特洛馬（Talia）的學校，這個專制的權力是高於一切的，聯合完全的自制，藉着批評家固定的等級，來評定戲劇藝術的成功。

幾乎每一個被派為表演的人，都要遭遇到這個問題：是表演情感的，使演員生活在那個部分裏呢？或是它是理智的，僅僅使他實行一點意見呢？這個問題好像不是循例的，從愛美劇的觀點來說，似乎循例的，因為這個答案要靠賴在這個全部排演第三狀態的時候，導演授教於演員的態度是怎樣的。導演必須在演員們整個的內部做工夫，如同建議劇中人應當感覺的情緒，或是他建議一個實際的方法關於怎樣獲得效果？當然是沒有一個極端正確的！必須懂得劇中人的幾種情感：那即是人物的描畫，但是這種描畫必須把智力能够提議的，所有的計劃和效果給它裝飾起來。班漢德（Bernhardt）在她的自傳裏說明她是一個情感的演員，當時克奎林（Coquelin）是一個智力的演員。但是有的在班漢德的美善和完成的表演中，大部份是智力的表演，它們乃是她熱心觀察的結果。而且克奎林這個演員，據我聽到他的戲班裏的老演員說，在他未上場之前，在舞台上下來回散步，演手勢，並且對於他自己呢喃，同時「把他自己投入他所表演的角色裏去。」（Throwing himself into his part）這兩種要素必須表現在任何成功的表演裏。偉克立（A. B. Walkley）他在倫敦時報的戲劇批評上，會有這麼一段評論，「演員不祇是應當感覺他們的角色中的情感，如同同一件事實，要常常地去做，何處他們實覺它或何處不實覺它。」（見表演的心理）但是他要加增「沒有疑惑的，在演員方面他們的確是一個雙面的覺悟者。一方面是他的表演，另一方面乃是管理他自己的表演，管理

和注意他的效果，簡言之就是管理他的藝術。」

表演的扶助

愛美劇的導演必須把這些兩方面的要素保留在心裏。他應該察看他的演員所能懂得和感覺到他們角色的情感；並且對於戲劇中想像的情境，他們重作的時候越自由越好。但是他也應當幫助他們發展另一個自我，那就是監視和管理，以及幫助他們做成外面的表情和動作，建議給他們一個願望的個性。時殊的幫助就是要時常注意指導那些生手（Novice）規定出關於劇中人成功的描畫，應當做的外表的事件。除去比它做的類似更表面的表演方法以外，它們可以叫做表演設計。但是那是心理學上的事實，以假裝的表面身體上的情緒，真實的激動那個情緒。

(1) 呼吸的管理——在第一個階段之中，適當呼吸的重要是不能估價太高的，克瑞（Curry）說，「情緒」（Emotion）「必須特別假裝着呼吸，或是肌肉管理呼吸。」顛倒過來說也很真實，就是呼吸假裝情緒。這是關於每個劇中人呼吸的合宜的方式，或者甚至於每個劇中人的每個心境。笑，氣喘，哭，以及許多其他的情緒，都要藉着適宜的呼吸管理來幫助。

(2) 體骨——第二個要點必須永遠要注意的，就是關於整個身體的應用。粗暴人的怨恨和惱怒時常可以帶出緊張者和吝嗇者的感覺，然後採用這些感覺去幫助解釋這些情緒。一點沒有什麼

目的底動作可暗示激怒或急躁。關於身份高貴的真正的表演，最好動作要慢，同時要莊嚴，這樣就能表示出尊貴和高尙的意識。身體輕的表示年青而且健康，或是身體遲鈍的表示年紀大和疾病。

(3) 眼睛——眼睛是第三個重要的意見。面部表情的一個老規矩，乃是「眼睛永遠是先導」善變的眼睛大概都懂得是表示奸詐或虛偽；凝視不變的眼睛乃是表示坦白和忠實。謙遜，侮蔑，多思想的，和許多其他的情緒都能很容易的描畫出來，如果你的眼睛用的適當的話。

(4) 主要的手勢——第四個有用的計劃就是「主要的手勢」，這個手勢要循環的使用一直到他變為劇中人的部分為止。老年人可以摸索他的鬚鬚，一個烈性的青年可以把他的手常久放在劍把上。一個有神經病的主婦可以捲她的飯單。當然這種意念不能老用，不過有的時候它的確是有幫助的。

當一個演員對於劇中人有困難的時候，導演可以時常解決他們的困難，特別幫助他們，如同在使用呼吸，整個的身體，或是眼睛方面，或者指示給他們一個完善主要的手勢。

表演中一部分遺傳的規則

在這裏所加添的這些方法，它可以幫助訓練各個演員，這些關於表演的可靠遺傳規則，導演是應當知道的。這些規則之中的每一個規則都是基於許多能感覺的觀察上，愛美劇若能做到好要必

須注意它們，無論如何，很多職業化的也是從它們（指規則）離去的。

（1）轉向觀衆。面部尋常比後腦海多有興趣和勢力。此外，祇有經驗豐富的演員能够很成功的投射他們的聲音在後邊。

（2）在舞台上站着普通一支脚要向後，（一個接近觀衆。）並且膝部要在舞台上屈着。這個防備扭臉和發音向着觀衆，並且按着這個規則可以做成美觀的體格線。

（3）在兩個或者再多有幾個演員一齊上場的時候，說話的人應當在最末後進來。這樣可以讓說話的演員投射他的聲音到前面去，向着觀衆，並不是向後邊，而且它可以允許他向前動作。

（4）總之，所有的眼睛都要看着發言者。觀衆的趨向是要看舞台中心的演員是有什麼趣味，所以這當然得叫在全體中的發言者站在台心。

（5）寂靜的站着，至少需要一部分的動作或事件。演員在舞台上長久的保留一個姿態，穩固的站着就是他的職務。在有人問著名的演員喬治·福瑞德瑞克·庫克（George Frederick Cooke）關於表演中最困難而且是要緊的部分是什麼的時候，他回答說，「先生，那就是練習站着不動。」

（6）叫動作稍微先於說話。眼睛比耳朵是更重要的。

一部分普通意見

這兒也有一點建議乃是關於排演的細則，導演可以把它記在心裏。

演員們自己要有一個排演的團體，高聲說他們的那一部分的台詞，並且照着鏡子研究他們自己的動作。

如果有的一些東西沒有找到（如烟捲、杖、扇子、縫紉等）應當給演員一些別的東西做，藉此可以幫助他克服自己的覺悟。

不要有無益的或不完備的姿式，雖然他們是故意的，然而必須把一切的姿式確實的做出來給人看。

不要脫落台詞

別叫演員們停止劇中人（注意，即停止表演）在他們說完了話的時候。

不要把困難的場面（如愛情場面，極悲的場面等）老早的就攔在全體排演當中。排演它們最好是私的或一組的，這是在第一次上演的其他演員之先的時候，這樣對於擔任困難場面的演員一定是很有效的。

不要在一次就想把每一個細則都矯正了許多缺點的去消，自然是在一個指導得法的連續排演之中。

或者所有的這些方法和所有的這個忠告，可以說是在莎士比亞的智慧當中的總計，那就是說，表演的結局乃是「把握住假設，如同自然的反照。」把這一點做到適當的地步，在表演的藝術中就是最高的興趣了。有一個最銳利的觀察促成的藝術，呈現於弗路丁（Fielding）的陶木·瓊斯（Tom Jones）之中。陶木和幾個其他的人帶着鄉村的校長樸瑞之（Partridge）先生，去看大衛·葛瑞克（David Garrick）表演的哈姆雷特（Hamlet）。戲演完之後，他們就問樸瑞之先生說，那個演員演得好。他堅持着說那個帝王是一個好演員，當他們告訴他說，所有的批評家都同意哈姆雷特無論何時，在舞台上是用好演員來表演，他於是爆發出輕蔑的聲音：

「他是好演員！」樸瑞之用一種藐視的冷語喊着說，「爲什麼，我能表演的如同他一樣的好。我一定，如果我看見過一個鬼，我就看見這個同樣的狀態，然後我就可以做的像他一樣。而且，一定的，在那個場面裏，如同你們所叫的它，在他和他的母親之間，在你所告訴我他表演好的地方，爲什麼，主幫助我，無論什麼人，就是那任何的好人，有一個這樣的母親，就能做的同樣的正確。我知道你祇是嘲笑我的確，太太，雖然我從來沒有在倫敦演過一個戲，不過在我未到鄉村以前我曾經看過表演；並且那個帝王是爲我的錢；他說的一切的字都很清楚，一半是高聲，然後又是其他的聲音。任何人可以看出他是一個演員。」

如果在我們的愛美劇團裏演員們，想得到葛瑞克這個非覺悟的相等的貢獻，那最好藉着在第三個局面排演之中，以謹慎工作的特點去獲得它。

丁·第四個階段：工作的完成

第四個階段的功用

在第三個局面中的工作所有的這些細則，必須給它一個充分的時間。導演和演員們必須把他們的注意力從新轉移到整個的戲劇上。在這種情形之下，導演就如同一個教師，演員就如同學生在練習他們的表演手段。現在這些手段必須表演在一起，並且導演對於那不大像的表演要多多注意。如果有些個有缺點的細則仍然存在着，在整個的戲劇上演的當兒，必須寬恕一些或是就那末樣子過去。這就如同一個音樂隊的指導者，在這個實驗的舞台上他不能停止演奏，單另去教一個隊員如何表演獨奏一樣，所以戲劇的導演者，他不能停止演劇，單去教一個演員尚未練習純熟的那些個性化的細則。現在這種意念是可以產出一個順利，而且確信的公演。

關於公演的一部分的要點，在這最後的三、四次排演當中是必須要做的，現在把它們列下：

(1) 空氣，或戲劇的情調——演員們和導演在情緒上的狀態要一致，然後他們才願意去感動觀眾，同時導演必須察看那已經上演過的戲劇，這樣就可以演出。

(2) 節奏(Tempo)或表演的速度——戲劇表演不必要完全一樣平均的節奏。有些個地方必須做的很慢，同時有些個地方必須很快，按着這種方法進行，那末就能創造出適當的效果。導演必須把節奏的變化劃分出來。按照普通的規則喜劇的節奏是快的，悲劇的節奏是慢的。

(3) 加重，或焦點——並不是戲劇中所有的部分，或一個場面都是相等的重要，加重適當的地方在適當的狀態之中；在最後的排演裏那是一個最重要的目的。

(4) 合作——演員們必須練習和其他的人工作，並且要幫助其他的每一個人產出所期望的效果。用這些個稍微超羣的部分使他們表演的洽到好處，乃是爲了戲劇得到好的結果，並不是表示他們的才能。總之，他們必須實覺戲劇表演如同排演一樣的切要，因爲表演和演員們有友誼關係的原因。在顧德曼(Goodman)的「下棋」(The Game of Chess)上演的時候，一個男孩子表演鮑瑞司(Boris)一個農夫要和愷爾(Carl)晤談，因爲他沒有做他的那一部分，他就把門上了鎖，並且把鑰匙丟在他的靴子裏。他祇是猜想着並且注視着去看，可是並沒有一個人來傾聽他的談話，這是他在排演之中他永遠所做過的。因此，在鮑瑞司死了之後，聽差的勉強着就進了門啦，可是那個門已經顯然的在鎖着呢！這個效果是很不幸的，甚至於觀衆會想到這是狡猾的愷爾的另外一個戲法。愛美公演的一個禍根，特別是在學校或專門學校裏，就是一個演員在公演的當兒，被「吸入」(Impire)

改變他的表演的方法或對於他的部分的增加。「鉗口」(Gagging)，擴大部份用一個自己的偽造，乃是專門的名字對於這種惡習(Vice)。在最後的排演當中必須預先防備它。

在第四個階段的時候的方法

似乎指導排演好而且最普通的方法，即是在這個最後的局面，把場面的表演或動作全部沒有中止或失敗的地方當導演記錄出那些部分需要改變或矯正的時候，那末那些部分即可立時重作。導演就好像一個樂隊的指導者，在演奏當中可以常引起改變，藉此使得演奏沒有阻礙，把它指導成爲一種溫柔的音調。他可以說，「快點，快點，那就對啦。」或是一定好那個音符，現在，不要再改換你的位置了。」或是，「現在，加重這個下次的台詞。」或「所有的你們，都要注意這個指示。」等等。最重要的意見就是演員們必須信任他們自己，他們必須允許練習全劇的表演。這個最後的排演不應阻礙細則的工作，因爲指導不能在預先排演的時候教給那些細則。關於在排細則的時間如果不注意，那末在以前排演所未會成就的事情，到了現在最後一刻的當兒，任何方法你也不能去做。每一個好導演都注意應當改正的細則，但是一個聰明的導演，因爲要「引領戲劇到一致」的緣故，所以在這最後的當兒，卻忽略了這些事情。戲劇的效果在觀衆身上最偉大的，就是整個的效果。

一部分建議

這兒有一點兒普通的建議：

速度必須表示出來，不過並不是用一種更快的說法，乃是在最後發言者的確說完了話以前，接尾的時候要更快一些兒。

演員們要能警告觀衆笑和稱讚，並且他們要有保持一個場面一直勝過阻礙的實驗。

沒有經驗的演員們常是繼續不斷的，唸他們的台詞來抵抗觀衆的聲音，所以常常脫落許多的台詞。

幕的啓閉應當排演一下，如果各方面允許的話。按照慣例有的時候要有一個叫號，記在表冊上的最末一句台詞那裏。

除棄在舞台上足跡的聲音，最好穿着合宜的鞋。聲音不要像在排演時同樣的叫人注意，這樣，導演無論在什麼地方他可以常常阻止；在寂靜中的觀衆的大聲音。

最後，關於以上一切的事情，在這最後的排演當中不要停止；從所有以前排演當中遺留下沒有練習過的那些細則（detail）。這樣便成就了一個接連的和可靠的公演。

化裝排演

最後的排演應當舉行一次化裝排演，每個可能的細則在這時都要完成了。

有些個導演們喜歡邀請一些觀衆，在這種情形之下，可以給演員們當着人前表演的「感覺」(181)。在任何情形之下，演員們必須曉得是對着觀衆表演的，關於事實的怨恨，他們是不應當表示出來的。教給演員「不過問觀衆」那是可疑的智慧。他們必須教給演員如何保持他們的地位和台詞；經過笑和稱讚的任何阻礙，而且他們必須發覺指導他們自己，雖然他們是單獨的。化妝排演必須排演場面設計者，電學家，和其他演出有力的會員們，如同排演演員一樣。

這兒有一個老的傳說，「一個壞的化妝排演可以促成一個好的公演。」這是一個極不忠實而且是很危險的道理。它也許是實在的，有的愛美劇團在公演的時候，時常發生這種偶然的事情；因此那個公演普通並不像一個貧乏的化妝排演時那樣壞，但是沒有比一個成功的化妝排演再能幫助一個好的公演了。

第六章 有劇場的演出

劇場的定義

「劇場」(Theatre)這個字是從一個古希臘字變出來的，它的意思就是「看」(To See)或觀察(View)，所以原來的劇場不過是一個呈現景緻的地帶罷了！

按照現代的慣例，無論如何，劇場是一個建築，並且它有兩個重要的部分：

1. 一個是供給觀眾適用的廳堂。
2. 一個是要上演任何戲劇的舞台。

這種建築是被一條牆分做兩部份的，在它啓開的時候可以叫觀眾聽見並且看見所上演的戲劇，這個啓開的地方就叫做「舞台額緣」(Proscenium)它可以用幕關閉上的。

甲·有劇場的

劇場的試驗

當一個劇場能够用的話，它對於戲劇演出的相沿路徑是很簡單的事，有的時候，一個劇場也不一定是很合用的，因此建築好劇場的問題就起來了。以下的說明可以幫助解答這些問題：

1. 它的發音設備好嗎？

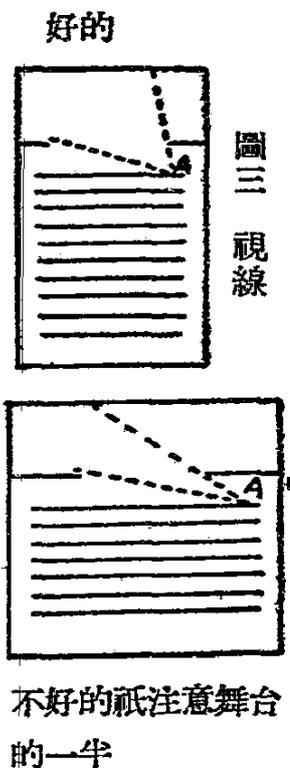
演員如果缺少大的努力，能够使得禮堂裏所有的觀衆都聽得見嗎？或是他們的音調和怒吼是

否有效果呢！

2. 視線 (Sight Lines) 怎麼樣？

視線就是視覺的線，它代表了在劇場地板圖形上從一個地方來的兩條線，顧到舞台前部弓形的各方面。在一個完

圖三 視線



善的劇場裏，視線是從一個和所有的地方包括了整個的舞台，這樣，每一位觀衆都能看到演員的動作，同時舞台當中不注意的部分，在這種情形之下就可避免了。

3. 什麼是舞台的機械可能性？

在各方面的佈景形成屋子的時候，舞台是否够大高低是否允許佈景立得起來有沒有存道具

和佈景的屋子是否適用於現代？

4. 是否做到令人愉快審美的要求？

繪圖和裝飾能吸引人嗎？禮堂的觀衆在他們的心境裏是否喜歡戲劇？燈光是否柔和與可愛，或不調和與有閃光？座位是否舒適？

衛生設備是否適宜？

盥漱室是否衛生和便利？屋子裏的空氣是否流通？熱度是否適當？

劇場的改進

饒幸的——而且是可珍貴的——是小劇院，或學校和專門學校的團體，如果他們有一個劇場，那末所有的那些個問題我擔保能以解答的。無論什麼地方有不適當的細則，就該計劃研究去矯正它。禮堂裏的發音設備任何時間都能改善的，在什麼地方你不能得到專門的請教，那你就必須依賴着經驗，困難的原因就是聲音的波動不要消滅的太快了，因為他們要藉着空牆前後的反射。打開一個空牆花費是很大的，特別是它們對面還有一個別的東西。可以掛上一塊幕，或者牆上可用一部分物質的東西把它遮蓋起來，使得不覺得在反射，「毛氈」(Fur felt)這種東西可以獲得很大的效果。

在劇場裏有發音不好的地方，演員們必須多多注意他們的口音和他們發音的地方，以便使得這種弊病減少它的嚴重性，戲劇裏適當的說明也可以幫助勝過不好視線的弊病。動作普通是向前的，並且要站在舞台中心，因此劇場裏所有的部分都能看得見。舞台裝置家能够做佈景，藉此幫助動作而引進全體的幻想，有的時候很值得去移動一些壞座位，或者把它們從新安置一下，因此視線就可改善，對於建設好的機械傢俱，那是每個團體的宗旨，有很多事情能够做，甚至後台任何地方的距離，不完全適意的去處，按着美學的申明能把它重新裝飾的很合適，並且要預先知道對於許多要做的和應改善衛生的情況。沒有一個前進的變美劇團，在它們的管理之下有了劇場就認為是心滿意足的，他們做任何事情在它們的能力以內，把它做的越接近成功越好，真實的戲劇演出是需要好的設備，那個是能够計劃的。

乙·建築劇場

無論多麼大的屋子，無論有一個台或沒有，都可以改爲一個劇場。如果它有一個尺寸合適的台，那麼進行就更容易了。如果有需要的話，一個台並沒有什麼困難，但是把一個屋子改爲劇場，僅僅建築一個舞台額緣和幕，而沒有任何的計劃，祇從地板上把它高築起來，有時候它會不適當的。如果沒有台，而同時也不要建築一個台，那最好是用一個中心的舞台（Central Staging）或是類似這種的

計劃。(請看第七章。)

屋子的容量

第一的而且最重要的意見，就是屋子的容量和高度，舞台的大小若是比十五尺長，二十尺寬還小，那麼爲了應用就太小了，一個大點兒的是比較好些。舞台不能獨自佔據比屋子的三分之一還多。或是沒有爲觀衆留出距離。所以，最不聰明的嘗試莫過於把任何的屋子改爲：比二十尺長十五尺寬還小的劇場的容量。有一部分創造的事情，是用小屋子做的；但是做的太多了就有困難，所以，一個大屋子是比較合宜的。高度又是一個其他的意見。舞台必須從他板上高起三尺，如果會堂裏的地板是平線的話，否則演員們不能使得前邊的二三排座位看得着。如果是一個大會堂，四尺或者甚至於四尺六寸，那是舞台最好的高度。舞台額緣的台口最少得在九尺高，否則演員就要受限制，同時會失去了比例。十二尺，或者再多一點仍然是很好的高度對於舞台額緣。在舞台額緣上邊，最少要有四五尺的距離。在一個比例好的劇場裏，好像有許多的屋子在弓形頂的上邊，如同在地上一樣；那就是說，舞台額緣弓形的頂必須在舞台的地板和天花板之間，所以它就能够把佈景拉到天花板那裏去；並且叫人看不見它。也許有一部分够高的屋子就可以允許做這個，不過，那不是絕對的要素，因爲佈景可以拿到別的地方去，不過可以允許舞台的高度有三尺，九尺的舞台額緣，並且台口上邊要有五尺的

距離，我們要看一看一個屋子要改為劇場，它的高度最少要有十七尺。如果這個高度是沒有用的，那麼台口上邊的距離最好減少一些，把它改為任何其他的大小。極小量的屋子能改為一個成功的劇場，可是，一定要有二十尺寬五十尺長和十七尺的高度。

永久的舞台與舞台額緣

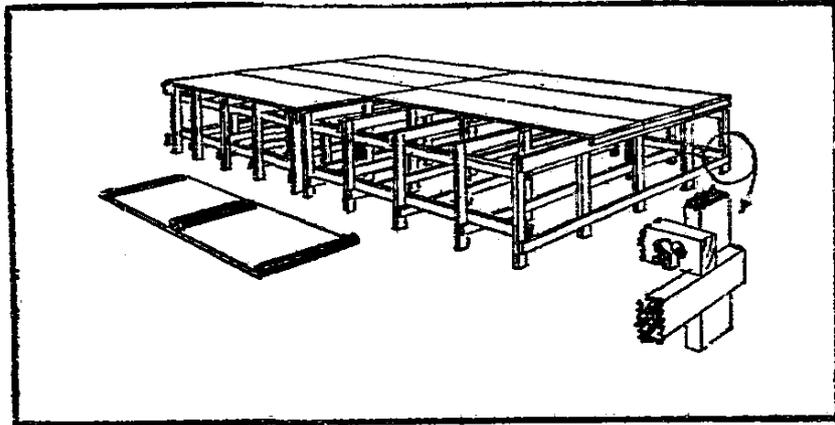
如果這個房子能改為一個永久的劇場，那末，講台(Platform)和舞台額緣建築的問題就沒有困難了，這種計劃假定一個建築的形式，一個牆可以把房子分為兩段，小的這一部分包括着舞台，大的部分就是會堂，在這個牆的當中必須留着一個大開口，那就叫做舞台額緣拱門。舞台必須建築的堅固，並且要用軟性的木頭做上地板，因此舞台的支柱就可以用舞台螺絲把它釘在地板上。硬木的地板對於任何舞台都不相宜。舞台額緣的牆可以建築上大梁(Beam)，並且用海狸皮板(Bogvor board)，或是類似的材料把它遮蓋上。最好塗上泥灰，等工竣之後就如同會堂一樣，顏色必須柔和而且均勻，如果願意在舞台額緣弓形上的一些地方畫上外線，用一種簡單的黑色，或其他種類的塗璧的暗色，倒比較黃金色合宜而且藝術的多呢。這種裝飾的效果在公共劇場裏可以時常找得到的。舞台額緣拱門僅是叫戲劇的媒介，經過的時候使觀衆看得見，而並不是誘惑着觀衆去注意它本身的。它是供給動作一種不顯露的鏡框。凡是願意把大房子改為永久劇場的人們，可以在伊耳文(Irving

(Pitoe)著的令人佩服的一本書，叫做現代劇場(Modern Theatre)裏能幫助你找到豐富的建議。也許有很多的時候，特別是學校或專門學校裏，把一個房子改爲劇場認爲是臨時的問題。這裏，舞台和舞台額緣牆必須能夠移動的。它只要用幾點鐘的工作就能把一個房子變爲劇場的形態。近來，幾個劇場的商人起始做成小劇場的傢俱；它可以這樣裝置起來並且可以拆卸，但是這裏沒有理由說，爲什麼一個有力的戲劇組織不能夠自己做它。

移動的舞台

對於建築舞台是最困難的事情，因爲必須把它做得很堅固，沒有一個總的圖形能夠計劃得使它普遍的適用。有一個很堅固的連續分段的建築，每一個段落都有永久的腿如同桌子似的，它們能夠固結在一塊兒，這或者是對於製造舞台的一種容易的形式，它需要一個大儲藏室把它收藏起來，可是平常把它做成舞台的時候，它卻佔不了多大的地方。下面的圖解和它的說明，可以提到它的可能性。如果可能，最好用高等的木料，否則舞台就要歪斜；而且裝卸也要發生困難。短的橫樑可以支撐着舞台的地板的板子，必須相接很近，並且要把它弄的絕對堅固，十四寸或十八寸一塊，那是最多的了，橫柱可以同短的直豎樑木固結起來；那麼，用螺絲釘和帶翅的螺絲就能保持住那些分段，並且那些分段可以固結在樞子上，其他的每一個也都是這樣做。建築一個舞台用這種方法，可以保持任何

圖四 移動舞台圖形



地板的段落是釘在桎上，並且以兩個加四個的橫樑的架子支撐着；架子的分段表示有力量，它包含着五個豎柱和兩個長樑木與地板成平行線，可以把它永久釘住。長的橫樑在另一個地方必須把它固結在豎着的柱子上，用螺絲釘和帶翅的螺絲釘住（如圖所示）豎柱在其他的方面是一樣的狀態支柱，它們或者每一個部份不要比十八寸再多，因為許多的段落能夠團結在一起，那麼按照你所要的舞台的大小去做就好了。

的重量。並且它的裝卸用不着一個工具。如果要建造一個移動的舞台，很應當多花一點錢和勞力在它上面，因為它必須做到絕對堅固的地步，好的戲劇演出是不能在震動的和不適宜的舞台上。

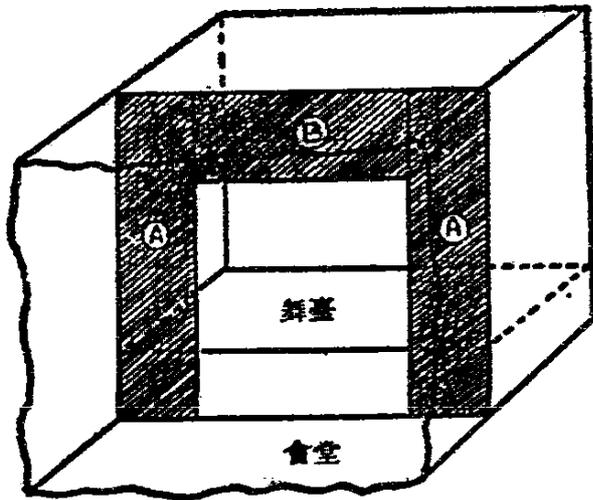
移動的舞台額緣牆

關於舞台額緣牆有兩個可能性，這個牆可以做成遮蔽著的鏡櫃，或是掛布 (Draperies)。

(1) 建造一個臨時鏡櫃式的舞台額緣——一個鏡櫃式的臨時牆，必須在房子後邊把舞台切斷，它橫着是從這個牆到那個牆，並且從地板到天花板，在它的簡單的形式

當中包含着三塊兒，如圖五：兩個高的櫃子 A，A 立在地板上，同時一個橫的櫃子 B 擱在那兩個櫃子

的內部的邊際上，然後從它立起來頂着天花板。這裏的設備，無論如何，它需要這房子的兩邊的牆來支持住，或藉着台子，或是用其他的方法。有的時候它不准許在牆上或是天花板上附着其他的東西。在這種情形之下，就可以計劃出一個舞台額緣牆，那末它自己就能支持住了。兩塊豎的必須每邊放着一塊，用帶子或鏈子把它們拴在一堆兒，因此它們就可以放在一個角度到另一角度。橫着的這一塊兒，就是舞台額緣頂上的那一塊，可以固結在來，或是用帆布或其他的布，必須把它繪圖的有吸引力，如同任何佈景必須塗色一樣；它們的顏色應當與他們所用的房子的牆上的顏色相似。這種裝置搭起來要用一個來鐘頭，可是拆的時候祇須幾秒鐘。瓦拉克(Stuart Walker)的行囊(Portmanteau)劇場比這種連續的鏡框相差無多，它可以在

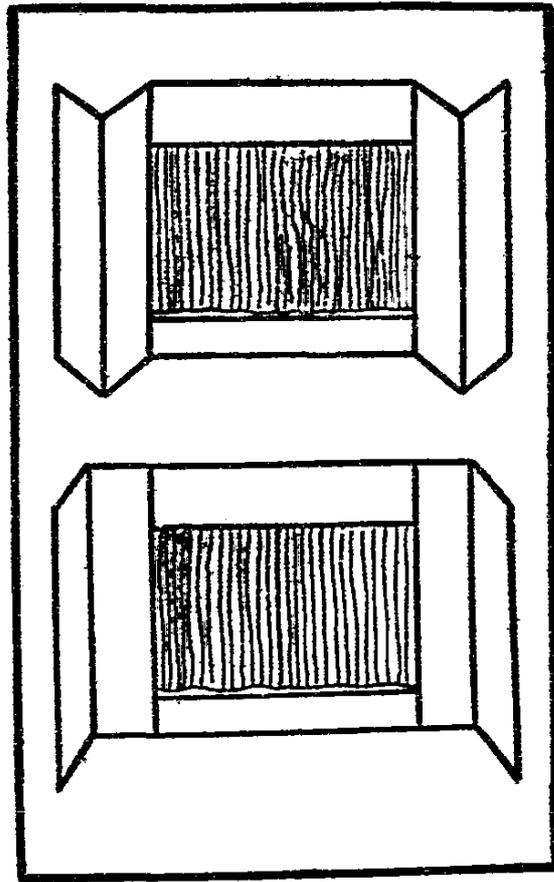


圖五 舞台額緣牆·舞台與會堂的割斷

豎着的內部邊際上，幕也要挨着這些豎着的，如此，整個的舞台額緣僅僅是立在地板上，如同一個巨大的銀幕一樣。

這些櫃子必須做的如同佈景一樣，關於它的方法另在佈景那章裏敘述，它們可以用幾種建築板遮蔽起

一個球房，一個會堂，或是在普通劇場的舞台上裝起來，關於這種有興趣的記載的計劃，你可以在瓦拉克的行囊劇場裏去找好了。



圖六 鏡框式的舞台額緣

(2) 掛布的臨時舞台額緣——如果儲存的地方需要很大報酬的話，那麼這種掛布的臨時舞台額緣任何時候都是有利益的，因為它能够捲起來存在一個極小的地方。它包括着三塊，兩塊長的所遮蔽的地方；乃是從地板到天花板，它們在台

口的每一邊都立着一塊，那塊短的做在舞台額緣台口的頂上。這些掛布活像有名的荷蘭窗戶簾一樣的形式，短的頂幕其形式如同牀帷 (Valance)。

這種材料的應用要靠經驗和金錢使用的數目。它可以分門別類的；從絲絨或假天鵝絨到斜

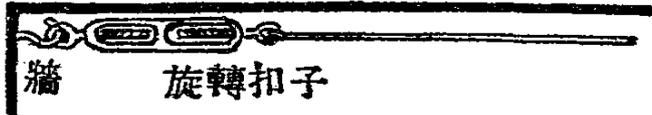
出演的場劇有

或者把下面弄緊，如圖八這

圖八 用旋轉扣拉緊鐵絲的方法

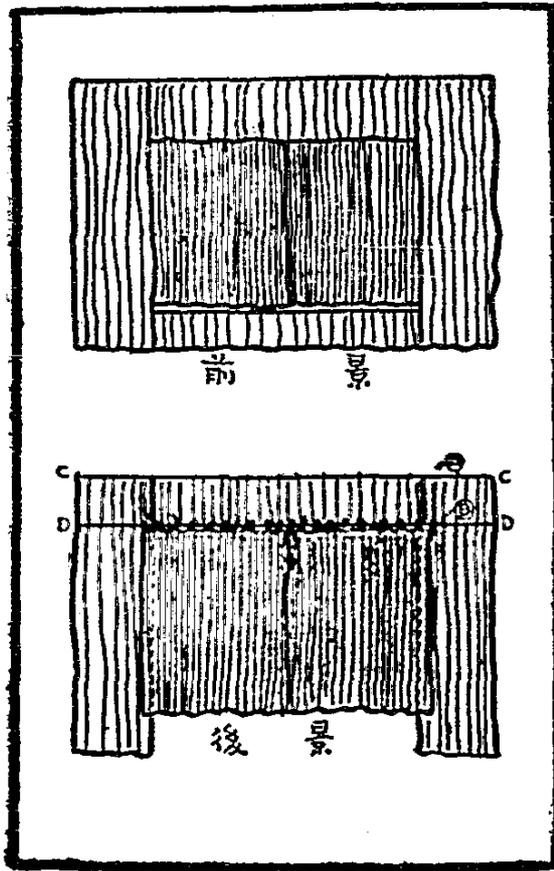
好在底橋下，它的重量最好用鐵絲穿過它的鑲邊裏環上，或者由緊。幕要掛在藉此可以拉

天花板



紋布或棉布毛葛。和尚布是一種極美麗的材料，但是如果發亮的話，可以翻過來用，它必須是線條；實際的說來，無論用什麼材料也必須有幾種線條，照例它必須使得舞台額緣完全不能透明。旅行穿的法蘭絨是可以代替鸞絨的，在職業化的舞台上時常用它，並且它是一個很優越的幕。幕最好用粗鐵絲把它拴起。如圖七（A）從這個牆拉到那個牆，上邊要頂到天花板。它應當在每一頭上（C、C）用鉤拴在牆上或天花板上，有一種旋轉扣子（Trunbuckel）可以在五金行裏買到，它可以用在鐵絲的兩頭兒，

圖七 掛佈的舞台額緣

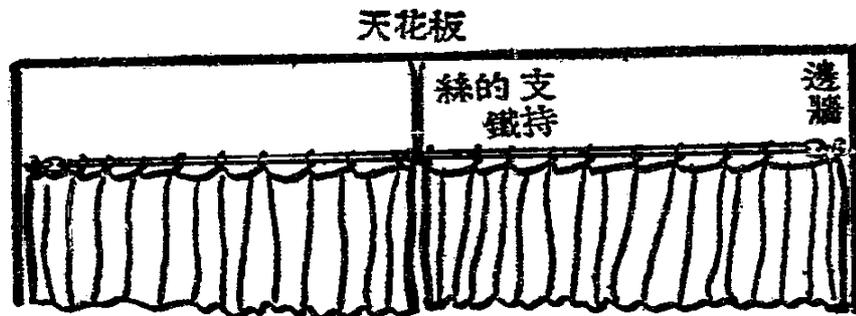


樣它就不致於在狂風裏飄搖了。尋常安置幕的重量方法，是用一根練子穿在底下的鑲邊裏面。練子任何尺寸都可，惟必須事先裹上帆布，如此，就不致於損壞了幕。幕的重量用練子是很容易的，安置在藝術的欄杆上，幕可以摺起來，並且加上一個狹板，如果在高升的時候。

第二個鐵絲（B）要訂在舞台額緣後部一寸或二寸的地方，並且要在頂幕的底下上邊一點約有六七尺的樣子，使得啓開的幕容易拉。它裝置的時候也需要用旋轉扣，整個的舞台額緣就這樣掛在兩根鐵絲上（A、B）它是依靠着四個釘住的堅固的鈎子（C、C、D、D）鈎子不要它顯露出來，並且它能够永久留在它固定的地方，所以把它放在舞台額緣上，祇是把鐵絲的兩頭纏在鈎子上，用旋轉扣拉緊了它，以便拉幕。

幕 (The Curtain)

無論用什麼樣式的臨時舞台額緣，關於活幕（Opening Curtain）的做法和掛法是同樣的法則。實際上在許多的實例當中，對於固定的舞台額緣是同樣的作用。在當中開的雙幕是最合適的；關於降落或截斷幕的安置是很困難的，至少是摺頂上的距離弄得合適了，所以它應當拉成直線。如果有一個够高的屋子，降落的幕可以用滑車和繩索來拉動它，這就如同任何其他降落的幕一樣（請看本書「佈景論」章）滑動的幕可以在軌路和滑車上走動，它在任何劇場的材料商店裏都能買到。



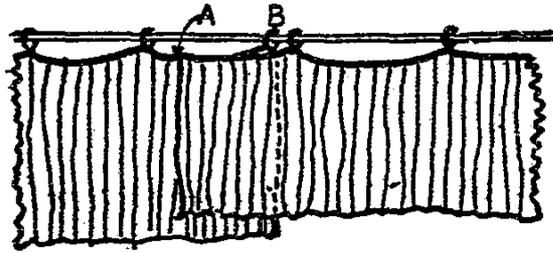
圖九 掛幕的方法

但是一個極重的幕，無論如何，用以下的方法裝置適當才好。

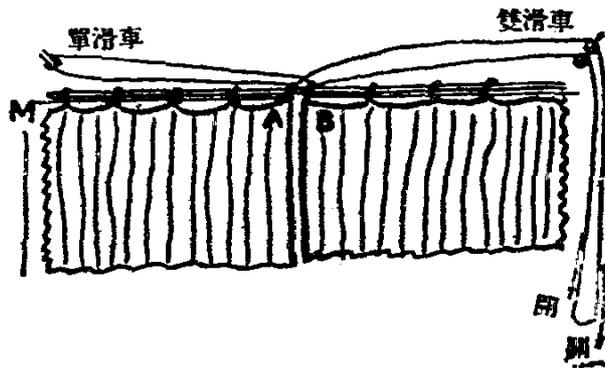
用一個粗鐵絲從這牆到那牆，或從這個支持到那個支持物，這種狀態以上曾在關於舞台額線幕那裏敘述過了。它必須用一個旋轉扣拉緊；如果它有下陷的趨向，它可以用一個鐵絲掛在天花板的正當中來支持住它，如圖九：幕可以在這個鐵絲上滑動的環子或滑車上走動。在一個小舞台上，這種事情是用小木头線軸來做。環子或滑車應當攔在幕上，它們相隔大約要有六七寸的樣子；雖然數目的應用是依靠整個啓開的寬度。環子要把鐵絲套上，然後就可用縫紉或者幕針把幕和環子固結在一起，這樣就能做成所願要的摺疊。現在就需要用一個輕而且堅固的繩子，把環子繫在一塊兒在一個適當的距離。如圖十：M 這根繩是從環子到環子，或從這個滑車到那個滑車走動的。預防環子從一部分活動，當這個幕叫一個椅角給擋住的話，最好把摺疊給拉直了。當幕的角上的環子被推得向前或向後的時候（A 和 B），幕應當隨着它，這樣就可以保留摺疊，如同按

排的一樣。

必須計劃一根繩索來開閉這個幕。在左邊需要一個單的滑車，右邊要雙滑車。幕的工作是從放雙滑車的那邊做起。幕必須關得緊，在它應當關的時候，並且輕鬆的用堅固的繩子拉到另一個角落上（A），經過單滑車走動，並且帶回來，緊緊在其他的角落上（B）。最重要的就是把繩子拉直了，然後從幕相遇的地方用滑車把它拉成一個長距離。繩子必須經過雙滑車的一個，並且要把它拴在幕的角落上（A）；同時繩子的其他一端要穿過一捆，並且拴在其他的角落上（B）。當繩子拴上把幕拉（B）的接近的時候，幕就啓開，甚至於是相等的；當繩子拴在另一個角落上（A）一拉就能關上。這種工作的原則和做兩個門簾，用一個單繩開關是一樣的道理，或者任何裝置業或裝飾者，對於所印的說明裏遇到困難的任何



圖一一 表示幕的摺疊



圖一〇 拉幕的方法

人，他們都能給他講清楚。雖然你不懂得原則，如果謹遵說明，那末這個幕一樣能工作的。

有一個困難就是拉幕，有的時候在它們當中相遇的地方，離開一個小裂口。如果要勝過這個困難，有兩個方法是可能的。兩根平行的鐵絲就可以拉着跑，一個為每一個幕用，如此，它們就能够使得另一個也能滑動了。簡單的很，在一個幕上的第一個環子，要裝在後邊約有六寸或八寸的樣子，所以這個幕就能疊置在其他的幕上（圖十一）。在這種情形之下，繩子必須拉緊而且要達到角落上去（A），但不是達到第一個環那裏。另一端必須拉到在其他的幕上第一個環子那裏（B），如同尋常似的。

在這種狀態之下，愛美劇員應當責成去做，如果他們有一個真實的劇場，或者他們自己做一個，在這種情形之下，如果得不到好的演出設備是不會滿足的。有的時候愛美劇團他們的無意義的設備近乎驕傲，並且喜歡告訴別人說，他們是如何的利用創造力和他們貧弱的方法去做的。他們能嘗試着去建造好的設備是很值得欽佩的。不過，這樣是有一點小危險，因為會使得真正能創造充足設備的隱藏起來。反而言之：充足的設備是要自由的創造的。研究戲劇的表現方面，才能供給好方法和極端的美和效果——這才是戲劇藝術的唯一的真實盡頭呢。

第七章 沒有劇場的演出

在現代的意識當中戲劇演出無疑的是要依賴着「劇場」。實際上，劇場在戲劇的世界裏是發展最晚的。全世界應用它不過是在一六五〇年以後。以前的許多戲劇是爲沒有舞台額緣弓形門的舞臺寫的。接着現代的意識它們是適合於沒有劇場的表演。希臘和羅馬的戲劇以及伊利莎白的些個戲劇，在這些個類別當中，曾經爲沒有劇場的演出創造了偉大的戲劇。據一般的推測，沒有劇場的演出是一種迷惑（Fascinating）的方法；在所有的發明力的範圍裏。

甲·用沒有幕的講台

任何地方利用講台，甚至於沒有舞台額緣弓形門及幕，它的問題和在平常劇場裏表演，並不是完全不同的。事實上它不能從觀衆的視覺裏，找出其他的改換佈景的方法，來隱匿着講台；或是平常在舞臺上的劇中人的顯露和隱藏，如同開幕或是閉幕；這兒有一個限定數目的可能性。

使用單一的場面

第一步要選擇一個劇本，它能够表演而且不改變任何種類的場面。在觀衆未進場以前講台就爲戲劇預備妥當，並且在任何時間也不需要把場面隱藏起來。這種方法瑞尼哈特（Rinehardt）在「奇蹟」（The Miracle）演出於紐約城百年劇場裏曾經用過，我們可以拿它作個標準。在那個著名的公演裏，整個的劇場變爲一個大禮拜堂。一個人進了場，他看見哥德式的拱門和柱石，並且有一個大熔器（Grill）圍繞着那個大祭壇。不時的和尙們或教堂侍者在祭壇前面走過。最後一個老年的教堂執事蹣跚着走出，並且點上蠟燭。鋼琴的音樂這時開始了。劇中人們起始進場，同時這個戲劇就開演了。此時觀衆正在禮堂裏等候，使它在適當的空氣裏自己光亮起來；比較把幕一開驟然把中古的禮拜堂顯露出來好的多了。

這種的戲劇必須導演的那些劇中人，在場面的末尾要自然的在舞台上活動着，因爲它從來不用幕線來遮斷的。用幕線來停止一個興奮的情境，在它最好的當兒，無論如何，這是一個不自然的劇場習慣；那或者是沒有能力的去作這個；並不是一個極大的不利。伊利沙白時代的劇作家們不能這樣作，所以他們的劇本特別是適合於沒有幕的講台。講台能够裝置的近似一個伊利沙白的舞台。中國的戲劇在這種狀態之中能够表演的極有興趣。實際上，差不多的任何戲劇，甚至於現代寫實派的

戲劇，如果注意這種的上演去導演它，並且多花上一點才能在改作講台方面，那末，在沒有幕線的講台上，一樣能表演的成功。

「幕」的代替者

的確，那是可能的，上演戲劇需要「幕」的情境，應用黑暗是可以代替幕的。在戲劇開始的時候，鈴鐺，或一些暗號就可以發出聲音，在劇中人上了場，並且把他們在舞台上的地位站好的時候，燈光事先應向外幾秒鐘。等到燈光又亮起來，戲劇與舞台上的劇中人就開始了。用在最末後的也是同樣的方法。用「幕線」(Obtain line)光就可以向外，於是劇中人就看不見了。當燈光再照在空舞台上時候，就是宣佈停止，或說戲劇的告終。無論如何是不需要做這個的。那就是說，叫觀眾快而驚訝的接受任何集合。在場面的末尾，任何戲劇的結局，演員必須在最後一刻保持着地位，然後極忠實的，並且很明顯的顯出劇中人並且走下去。當然，這種方法，適合於學生公演比普通公演多一點兒。因為他們能改作一個劇適合於沒有幕的情境；藉着利用適合於單一場面的東西，如同以上所建議的。

「戲劇的佈景變換」

有的時候，甚至於無論什麼時候的普通公演，它是很有趣的公然改變場面，這樣的事情曾經在伊利莎白的劇場裏做過。這個就叫做「戲劇的佈景變換。」那就是佈景工人也在劇中人裏，如同戲

劇中的演員一種。在莎士比亞的戲劇裏，伊利沙白時代的重僕幹這個工作。在莫利哀的戲劇裏，是十七世紀的法國的聽差去做。有的時候佈景工夫可以創造出幾種台詞來。有一個例子可以把這個可能性說明。在公演馬克禮義(Mac Kaye)的「一千年以前」(A Thousand Years Ago)劇裏，前面沒有幕，佈景是用一打半中國苦力裝置的，按照解釋就是中國的道具管理。所有的佈景工人都穿着服裝，並且化着裝。公演的當兒有一塊美麗的灰色景幕在前面，變換場面只把幾個小台活動一下，並且用模糊的中國帷屏和花瓶，這是必需的傢俱，並且以上所有的都是藉着燈光的變換。觀眾進了劇場，看到盡頭不過是一個灰色景幕，或幕，它是豎着掛的；在當中隱藏着一個裂口，在戲劇起始的當兒鑼聲即響，於是燈光也射出，並且燈光在幕的中央發射着光芒。這時道具管理跳出來，並且伸着胳膊說請安靜。然後他就說：

嗶！嗶！主人和太太們，請你們安靜，因為越安靜越能聽見我們的戲。

並且，朋友們，我要求你們不要失禮。

如果那樣，我就叫你們「主人和太太。」

你們可做村夫，或農夫，或——讓我說——

你們是——皇宮的牆！唯獨你是在我們的戲劇裏面的！

你們可以幫助用每個人的精妙的意欲。
想像力知道變換場面。

如果你們真實的試一試，那就是我的援助，你們可以很容易的找你們的角色，我是誰？注意，太太，以下的另一個名字，這兒！注意！
道具的主人，那就是我。

雖然我是在童僕當中最低微的。

我的角色是重要的，因為我得裝置舞台。

而且——我猜我是自己承認——

我是序——那是無論或多或少。

我來是把你和我帶到遠地方去。

從現代的世界到古代的中國（Cathay）。

關於那個地方必須藉着我們的戲劇我們才能去。

（拿着帶子的卷物，不卷着，並且看着說明。）

「北京門的外邊，城牆……」

(看着圍繞着的東西佈置的如同牆一樣。)

這個幕在這兒可以工作了，但是要堅固並且要高。

你們必須想像它，如同壁額一樣。

層層的塔看守着自己的睡城。

這兒是有權威的居住，並且很華麗，威風，中國的皇帝。

(察閱卷軸)現在，「一個門。」

(另一個幫助道具管理的人，他把幕弄成環形，為這個門做了一個開口。)

這兒，我想那可以了。最後，「一排服役者！」

(道具管理升起「服役者」幕的頂。)

(抖慄的很有趣。)

如像受災的植物生長一樣！

但是，朋友們，我懇求你們，不要恐怖，我們的戲劇是可悅的，並且可以喝彩的。

(又檢查卷物。)

「太陽起來了，」一點兒光，一點兒光。

(鼓掌，並且光也升起來了。)

這個城現在從夜裏醒來了。

(從門裏向外看，並且對着觀眾密語。)

所有的都在移動並且很忙碌的騷動；

我想我們的戲正要開始了。

在這個路的去處的人我看見他們出現了。

安靜，現在，不要作聲！祇是傾聽！

(我了一個座位同其他的道具管理坐在觀眾的前面。)

第一幕已演完，在創造的城牆以前，並且在動作的末尾，所有戲劇裏的劇中人都不見了，道具管理從他們裝置的地方跳回，並且檢看他的卷物，從新解釋。

「一個回教徒。」這兒是土安都(Turandot)住的地方，

如同一切真正的女皇一樣，好像你們所知道的！

(在道具管理和他的助手為回教徒裝置佈景的時候，音樂奏起。當一切預備妥當，於是他拍他的手，音樂停止，變換燈光，並且他看那些圍繞着每件東西。)

一切都妥了，現在，這兒的每件東西是我們所需要的。

安靜，囉！囉！安靜，讓這個戲前進。

道具管理退到他的地位，就是觀眾的前面，第二幕的第一場是表演了，在它的結尾，他又走到前

邊並且對觀眾說：

你喜歡它嗎？啊？有一件事它是很好看。

（轉向助手。）

來，現在快點，讓我們預備下一場吧。

（音樂，在裝置寶座的屋子的場面時開始。道具管理供給音樂停止的暗號，並且檢閱卷物，

把它弄正確了，使它沒有錯誤。）

這兒，有一個為皇帝預備的皇家的寶座；這個是為安樂敦（Alton）；這個是為土安都自己的；

（轉向觀眾。）

現在，我的朋友們，你們是在一個著名的會堂裏，

裏面是個壯麗地方。在這裏可遇到

奇異的事情，所以要親蜜的聽着，聽着所有的！

在每個場面以前都是類似的方法，並且佈景工人的部分算是結束了，在最末的場面裝竣以後，有以下的幾句台詞：

我們還需要這個寶座，「會堂的形式」

我們有權力的克布可米克（Carpaccio）的地方是什麼方式。

（道具管理裝置這個場面如前。）

這兒！現在我們的工作已經辦了，而且，還按照規矩。

今天是最末一次你們看我們；

所以，如果你們喜歡，那我們就做我們的工作，

你們——可（仿效着口吃。）你們知道，對於矯正詢問是很難的，

但是（顯出空皮包，）它是一個鬭爭，如果你要——這樣——做（表示讚揚）

這個經理可以（一語不發的付錢）——好，你知道，你知道！

（鞠躬，下場，隨着其他的道具管理。）

這種的方法是特別有興趣和喜悅的，並且可以適合差不多任何種類浪漫派的戲劇。有一個要點是應當注意的，那就是說不允許改變的太長或是產出偷竊的趣味，以之離劇的本身太遠。在純克

瓦特(Drinkwater)的「亞下拉汗林肯」(Abraham Lincoln)裏所有的編年史者(Chronicles)和在麥克開義(Mackaye)的「華盛頓」裏所有的故事詩人(Ballad man)它們的本質比戲劇的佈景變換是相差無幾的。

乙·中心舞台

另有一個沒有劇場的戲劇演出的可能性，那就是利用在中心舞台的位置。這也是曾經試驗過並且是真正極古代的方法。小場面的表演在中古世代的禮拜堂裏是用聚會者所有的手表演出在幼稚園的課程，那就是說在課室的中間，伊利莎白時代的舞台是圍繞着三面，有的時候在四面，觀眾是在邊際上這樣的圍繞着，瑞因哈特在 Das Grosse Schauspielhaus in Berlin ——裏曾經試驗過——所有的這些都是中心舞台的要素的例子。一個大房子或是大會堂是主要的必需品。甚至於戲劇的組織有一個設備很完全的劇場，如果在那兒弄一個中心舞台，它可以供給你非平常效果的偉大機會，假設有一個很合尺寸的會堂任何時間都能用它做劇場的地方。如此，就可以解決組織中的臨時劇場的缺乏問題了。

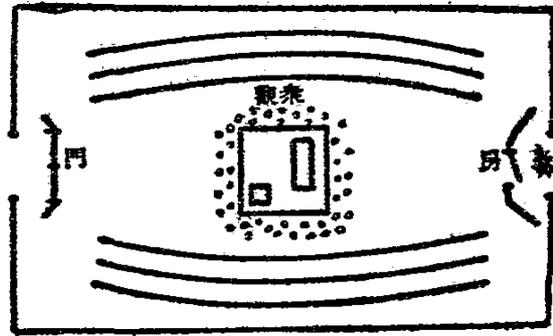
方法

在中心舞台方面，戲劇的上演是在會堂的當中，觀眾是位於表演者的所有的邊際，成一環形。幾個圍着的椅子可圍繞着放在會堂的前邊，離開中心很明顯的，如同表演地帶。如果傍觀者比兩三排還多，那末必須使他們適宜，否則對於看動作就發生困難了；在任何情形之下，雖然在中心有一個小講台不是絕對的必需，但它對於重要的動作是很有幫助的。這個講台是被距離圍着它，並且所有的通道都可引領傍觀者經過；然後到他那個地方，如此它就可以用為表演的地方了。如果這個中心的地方能夠點上一個高燈，或是用能隱藏的斑光和汎光，相信更能獲得許多的興趣。演員接近觀眾表演，它所給的一種感覺的確和在鏡框式的舞台上不同，並且對於一些戲劇是具有非常的效果。

中心舞台的實例

郝司曼 (Laurence Housman) 演出 "Pytnella" 曾經用這種情形得到成功。在中間高起的一個小講台做成一個花園，裏面有一個日規，一個石頭長凳，和一個 "couch" 的床。花園的進口，就是整個戲劇的場面，常常是從房子裏出來，或是穿過一個門，它是假設着引到一個甬路上去。有一個寬闊的走道可以過傍觀者，並且可以把他們領到在會堂一頭的那個房子裏去，它有一個門可以叫劇中人經過，並且還有一個窗戶。在對面走道的一端，那就是在會堂裏另一邊，是一個鐵門，做為第二個進口。劇中人假設的走進一個房子，當戲劇開始的時候，經過房子的門走進表演地帶，同時其他的

劇中人從門裏走出來。這個故事是這樣的：皮汝特(Pierrot)領着一羣逍遙的小丑，到花園裏遊玩。他同三個姑母住在這個房子裏的帕尼拉(Prunelle)發生戀愛，並且他帶着她同逃。當然，他同他的伙伴是從甬路進來的；帕尼拉和她的姑母們是從房子裏來的。當帕尼拉和皮汝特私奔的時候，她攀登



圖一二 「帕尼拉」中心舞台

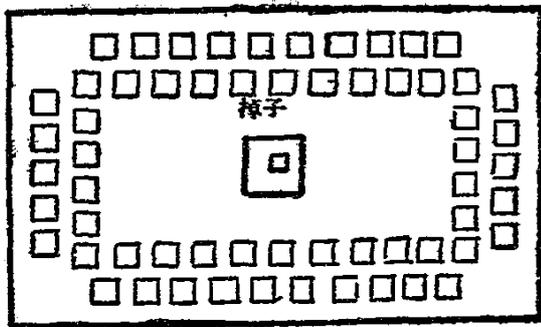
到窗戶那兒就出去了。然後他們從大門經過偕逃。這整個的動作表演的非常清楚而且是非常的好。在小講台上表演，上下的走道，在相當的距離來圍繞着它。有幾個走道，可用佈景的裝置，或是用些東西把它做成一個特殊的進口，在每個走道的頭上，至於進口要有多少，應以戲劇的需要為轉移。

莫利哀的可愛的趣劇，「難為醫生」(The Doctor by Com-pulion)是另一個用中心舞台公演成功的戲劇的例子。這個時間是嘗試着把整個的會堂裝置成一個十七世紀的屋子。圍着牆掛着燦爛的畫幕；來代替綠的帷帳，一個大銀片的燭台掛在會堂中間的小講台以上。講台是一個小的，大約有六寸見方八寸高，圍着它的都是單一的階段，所以它從任何邊際都容易裝置。在講台上祇有一個傢俱是小四方盒子，它包着和講台本身一樣顏色的帆布。觀眾坐在椅子上，一排一排的圍着表演

地帶，並且在公演的兩個中止的當兒可以休養。在「難為醫生」裏的動作方面，曾移動了幾個不同的地方：一個茅屋，一個地是在森林裏，一個闈房，一個客堂。在任何的地方也不企圖改換場面。這個劇好像是寫的一件事實，在現代意識當中它的表演可以說是沒有任何佈景的；動作的地方是極不重要的，並且在每個實驗的步驟當中，觀眾能從台詞裏知道那是戲劇的什麼地方。在觀眾聽見鐘鈴（Chime）一響安靜以後，會堂裏

就有了燈光，並且在中心地帶有一組藏匿着的斑光，戲的開始就是一個樵夫桑岡尼瑞拉（Santarella）和他的太太瑪亭（Martina）從在會堂裏的一頭兒那里

太和聲，因為她假裝着要和他調停。桑氏割了一大批木頭經過觀眾走了出去。聽見有兩個人在談話，他們很慢的走到有燈光的地帶，並且討論着他們找名醫的苦惱，因為他們是被主人差遣的。瑪亭坐



圖一三 「難為醫生」中心舞台

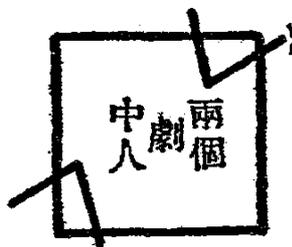
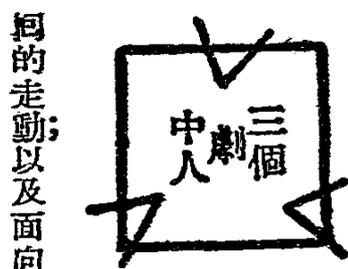
的觀眾中走進來。他們爭論的聲音很高，仍然口角着，他們走到中間然後上了講台，桑岡尼瑞拉拿着一把棍子打他的太太。從這個會堂裏另一頭有一個鄰人叫瑞伯特（Mr. Robert）的，突然的跑進來想去拉開他們。他們兩個人對他非常的兇，並且把他驅逐出去。桑岡尼瑞拉企圖着和他的太

在講台上正計劃着報仇，最後這兩個人看見她，並且去接近她。正在看她的時機，她告訴他們說桑氏是一個很奇異的醫生，但是他很奇怪，他不願意再施展他的技能。找醫生的人能打的他使他承認是個醫生。桑氏聽見於是歌唱起來，他抱着花瓶幾手跌倒。瑪亭說出這段相反的話後，這兩個人就等着桑岡尼瑞拉，並且要說服他是一個著名的醫生。於是這個劇繼續前進。而且這個劇對於中心舞台的

意念引導它的本身極臻善境。

談技術

台心成功的技術，和祇是對着觀眾的一面去表演迥乎不同。戲劇是必須排演的，所以第一就是在一個方面的轉動到另一個方面。活動的方法在尋常就當注意，如此可免去所有前面的演員；在某一個時間改變為同樣的方向。



圖十四 矯正台心面部方向的圖解

同的走動；以及面向同一的牆壁。如果導演，為中心舞台導演一個戲劇，常常改換他的地位，好像安排

這個方法能够叫每個傍觀者，最低限度在任何時間都能看見他們的面部。因此，如果有三個人談話，他們必須站成三角形，每個人的面部都要向着中心。兩個人必須站成對面的方向，並且不能離開所站的地方來

一幅活人畫 (Living Picture) 必須注意到所有的角度，這比較是有點小困難的。在中心舞台，如同有小佈景似的，一個戲劇是允許輝煌的，並且有興趣的服裝是比較乏味的，服裝好一點兒。化妝必須非常的正確而且要留神，因為事實上演員們要接近傍觀者。一個好的燈光制度，它可以叫中心的表演地帶的燈光能夠變化，這也是一個很大的扶助。如果應用大量的話，它必須離開中心地帶；越遠越好，或是它可以叫重要劇中人的動作地方發暗。例如，假設一隊兵在中心舞台表演一個戲劇，那最好叫他們的後背向着裝置的通路的盡頭，在他們的軍官，或祇是一兩個人，進到中心去阻止一個重要角色的時候。

有些個團體喜歡小說形式的戲劇演出，所以用很大的能力和機會去實驗它，可是沒有比在中心舞台試驗再好的了。

第八章 舞臺裝置的原理

戲劇的現代觀

戲劇的現代觀念乃是供給傍觀者一個總括的印象。戲劇不僅是偶然的把動作和演員的台詞，聚集在一處的智力的觀念。它也不祇是用動作，發音，使人們耳朵喜悅的一種東西。它更不是對於眼睛的一種形式和色調的意識。但，戲劇是對於所有東西的一個情感的反應，在另一方面它也把整個的情節能够精妙的分析出來。戲劇的演出就是企圖着，解釋這一觀念，一個藝術的幻想，形成一個媒介去感動傍觀者；同時它乃是藝術家會經受過感動的。這是促成戲劇一個純正的藝術的唯一觀念。

裝置戲劇的新觀念

因爲新觀念而改變的要素，最多的要算舞臺裝置。這是對於佈景、服裝、和燈光的新趨向。在不久

以前，戲劇的演出者以倉庫當作一個「會客廳」，廚房，或是一個木料的構造，總而言之，凡是在劇作裏，劇作者所需要的任何東西都可以。服裝方面，如果在劇場的服裝室裏的都不合適，那末，就出很好的代價去從出賃服裝的人那兒去租。燈光也是一個碰大運的事件，因為技師的任性，常常會發生在電氣師或汽燈匠的身上。但是晚近以來，甚至於在商業的劇場裏，所有的這些事情都已改變了。一個戲劇的演出是孕育着偉大藝術的設計的，這一個團體裏藝術家們的工作，都曉得必須聯合起來。第一就是這些藝術家之中的劇作者。其餘的藝術家就是在導演的最高領導之下，替他把戲劇演出。在愛美劇團當中，誰要沒有這種意念，那末，誰就不能和它所丟失的這個可能統一的意志來奮鬥，那末他就是對於戲劇的藝術，在實踐方面是不忠實的了！

舞台裝置的普通原則

「舞台裝置」這個名詞，尋常是應用於整個裝置的視覺的要素——即是說佈景所包括的燈光和服裝。有的時候這個要素就叫做裝飾(Decor)。所有的愛美劇團都能够有藝術上的滿足，如果能在任何戲劇公演上產生一個合適的裝飾。

一、戲劇的主題——舞台裝置所根據的原則，乃是把握住劇中的概念，並且把它解釋清楚。有的

時候劇中有一個概念，是可以在「主題」裏說明的。戲劇的主題是一個基礎的觀察，它是涉及於人類自然的，而且它是戲劇所根據的。它並不是同一「道德」一樣的事件。但主題是戲劇中哲學的抽象陳述。莎士比亞的觀察是很莊嚴的，他推動自然界偉大的美麗裏，有一個單純的缺點，因為要改變對於它本身和一切圍繞它的毀滅原因，所以他在一個老的情節裏表示出這個觀念，他的這個劇作就叫做「奧賽羅」(Othello)。歌德觀察並且了解老年的悲劇，事實上乃是在他的身體消耗殆盡，而且渴想着生命增長的時候，才寫成他的「浮士德」(Faust)。有的時候主題不能在敘述裏表明出來，祇是用一個隱喻法，或比較法。所以「哈姆雷特」曾經解釋如同「一個孤獨者在黑暗的地方」劇裏「新運動」的偉大領袖戈登克雷，說明他對於「麥克白斯」(Macbeth)的概念如下：

我看見了兩件東西。我看見一個高而且險的岩石，並且我看見一塊滿雲籠罩着岩石的最高峯。那就是說，一個兇惡的地方是好戰的人的居住地，一個幽靈的地方是安適的住所。最後這個濕氣毀滅了岩石，最後這些靈魂毀滅了這個人（見戈登克雷的「劇場的藝術」）

有的時候，戲劇創作在各方面的概念，它是沒有解釋的可能。但是一個戲劇經過計劃裝置的導演或藝術家，唸了又唸，研究了又研究，他一定就能了解作者的觀念。

然後，逐漸的他起始注意它，在他的內心裏。這是第二個階段。正確的色調和正確的線條，是可以

幫助他自己同他的概念的。在舞台裝置當中祇有兩件事是重要的——或者最低限度——它們是最要緊的事情。

服裝無論是用很貴的天鵝絨，或極便宜的材料做，但是它的效果必須靠着兩件主要的事情，那就是說色調和線條。佈置的裝置效果並不是靠着它的製造法好，它整個傳達給觀衆的有兩件事，即是它的色調和線條的好或壞的標記。

二、舞台裝置中的色調——色調在一般的藝術家的見解，它是比線條更重要的，所以它能首先吸引裝飾者的注意。色調對於他自己是一種武力，然而他不能把事實給一個合理的解釋；即是說他對於這些正確的色調所表示的戲劇不大了解。或許他的智力還能够使用色調。

這就是戈登克雷以前曾在「麥克白斯」的討論裏做過的：

你要詢問關於色調的事嗎？什麼顏色是自然界指示給我們的？不要先看自然界，但是要看在劇中的詩人。兩個！一個代表石頭，那就是人，一個代表霧，那就是靈魂。現在，快接受我的陳述吧！所接觸的並不是一個單純的其他色調，在你的整個裝置的程序裏，如果你的佈景和你的服裝方面祇有兩種色調，你不要忘記，每個色調是包括許多變化的……

我知道你對於這個石頭和霧，在你的內心是不大合宜的；我知道你正在回想，不一會兒工夫

在戲劇里，就可以來幾個內心的，如同它們所叫的。但是保佑你的心，不要被那個擾亂。叫你的內心用石礦上的材料，做成內部的城堡吧。那不是跟你起始同樣正確的色調嗎？那不用斧子砍掉的大石頭塊組織的每一塊石頭，它類似自然界的組織，如同雨，光，森林嗎？所以你不要改變你的內心或你的印象。你可以給同樣的主題一個變化，如石頭——棕色，霧——灰色，這樣你就可以把這奇事，真實的保護住統一性。你的成功是靠着你的才能去變化這兩個主題；但是在你探求佈景改變的時候，千萬要牢記它永遠是不能離開劇中重要的主題啊！

正確的技術知識，特別是色輪（Color wheel），對於設計者是很有用處的。色輪是所有的顏色的繪畫的代表，表示它們對於其他顏色的關係。在簡短的時間裏，把色調種種的原理叫它合適了那是不可能的，不過，原理要根據於顏料是最簡單而且是極有用的。這裏有三個基本的色調，如紅色、黃色和藍色。其他的色調也是從這三種顏色做成的。橘色是紅的和黃的配成的；綠色是黃的和藍的配成的；紫色是藍的和紅的配成的。橘色、綠色和紫色，這三種顏色是副的色調。在色輪上和其他顏色對面的，乃是補充的色調。所以，紅的有綠的來補充它，橘色有藍的，黃色有紫的來補充。配合顏色和補充它產生出一種灰色——雖然用很多的顏料，祇能產出一種極棕色的灰色，並且不是一種真正的灰色，像在實驗室裏用色輪配成純正色調的樣子那末好。

必須曉得在色輪上的距離所代表的任何一種色調，例如紅色，它能夠變化一切的顏色所以，祇是在距離中間的紅色，上面標着A字的；那是一個純正的紅色。在圓圈上的點兒向着B這裏移動，我們就可以得到比較橘色的色調，及至到了B字的本身上，那末就可以有一種半紅色和半橘色的色



圖十五 色輪

調，因為缺之一個好名子，所以我們就叫它為紅橘色。如果這個點線繼續向C字那兒移動，那末紅色越來越少，同時橘色越來越多，等它移到C字的地方，就是純正的橘色了。關於這種輪子上限線的變化，就叫色澤的變化。如果圓圈上的點線向着中心的輪子移動，我們就能找到許多補充的顏色。所以沿着這條線，從A字到中心，就能得到更灰的顏色，一直到任何兩種補充的顏色配合，而產生出類似的灰色。這兒有一個第三步的色調改變，它所包含的是黑色或白色的總匯。或是普通所謂顏色深淺的改變。所以說色調有三個特徵：(一)色澤 (hue)，它可以被色輪的限線決定的；(二)量度 (intensity)，它是被接近中心的地方來決定，或是輪子所包含的補充的總匯來決定；(三)效用 (value)，它是被包括的亮或暗的總匯來決定的。所以在每個「色調」裏有一個無限的變化。如同戈登克雷所說的：「記着每個色調是包含着許

多變化的。」

讀者們誰要回想戈登克雷對於裝置「麥克白斯」建議的兩種基本的色調，那就是說棕色和灰色，當然要以色輪上缺乏棕色而煩惱。因為若是把它寫在上面，它不過是橘色的一種變化，橘色是包含一個大量的黑色，並且有一個橘色的暗影。在技術上這個基本的色調就是橘色和灰色。

關於色調有兩種其他技術上的區別，那是就從色輪上的安排而發生的，這兩種對於設計者都很有用的——也許比已經區別出來的更有用。顏色接近其他一種的，就叫做相似的顏色，或「接近的」(neighboring)顏色。照規矩來說，相似的色調可供給一個調和的感覺，有時一個補充的可給予衝突或反對的概念。設計者應該把服裝分出一個一個劇中人的小團體，如果他們表示相似的色調，那他們就是調和組的，如果他們願意表示相反的，那他們就在補充的色調這一組裏。然後他們就分成冷酷的與熱烈的色調。綠色、藍色、和紫色這屬於冷酷的色調；紅色、橘色、和黃色是屬於熱烈的。無論如何這是一個疊置(Overlapping)的分配；綠色是包含着許多黃色，或紫色包含着許多紅色，這也似乎是熱烈的呈現。

這種色調的整個事情是主觀的和心理的，至於客觀的價值沒有比在音樂裏再能決定的了。因為許多的人，在一種正確的音樂聲音之下，能產生一種有限定的愉快的情感，或沮喪，或者是一些其

他的情緒。總而言之，它和色調是一樣的真實，而附屬的巧妙對於引導初學者，可以使他不能夠泥於生硬的和固定的規則方面。他必須要多曉得原理，但是在這種情境當中，祇有一個最後的指南：那就是他自己的反應。如果他對於反應（*reactions*）是特別注意而且忠實，他一定能變為一個藝術家。

三、舞台裝置中的線條——線條的問題也是同樣困難的。沒有一種規定的法則能夠領導不同的線條；可以感動不同的人物的途徑上去的。總之，無論如何，長直的線條是可以供給高貴的和嚴肅的意識的，所以它是適合於悲劇的。尖銳的曲線和圓圈能觸動活潑和喜樂；鋸齒似的線條和尖角可以產生一種興奮的感覺；垂直的線條能使眼睛向上，暗示出高貴和希望；地平線是限制眼睛的，並且適合於不著名的主題。

普通的意見

初學者不要太多被原理所擾亂。他的工作乃是重複的研究劇本，並且嘗試着去計劃裝置，怎樣能幫助說明作者的概念。裝置也是幫助演員的，而不是使他們工作更困難。如果太離奇了，叫人注意它本身而不注意戲劇，這樣的裝置是最要不得的，無論如何要以藝術的和趣味的，純正裝置的觀念為依歸。它與劇作是一件事，這種事實是決不能忘掉的。

沒有超自然的舞臺裝置，並且沒有理由說，爲什麼小劇場里的許多會員，或戲劇團，在趣味的藝術之中不能放縱。這個階段是很少而且也很簡單，並且它們能够教授甚至於對於兒童：一、試找出主題或劇中中心的觀念；二、記住兩三種祕訣的色調，藉着劇本所給的暗示；三、感覺什麼種類的線條是最適當的，長而且廣闊的悲劇的線條呢，或是短而且愉快的呢；四、嘗試着用繪畫表示出你的概念，或者藉着裝置的舞臺模型（請看第九章佈景論）和服裝概要（請參看第十章服裝論）也很好。如果在每個組織階段中要發現一個好的設計者，必須藉着上班和討論，藉着爭論與研究許多真正藝術家的工作，起始在這個地方樹立職業化的舞臺，那末這個裝置在愛美劇的演出當中，就可以做成一個極有趣味，而且極成功的要素。

第九章 佈景論

定義

佈景，嚴格的來說就是戲劇上演以前的背景。它所包括的僅是畫布，或者是掛幕，用它來關閉起這個舞台的。無論如何，非職業的裝置者如果在他心裏具有廣闊的定義，以及能思考佈景所發生動作的地方，那的確是有很大的幫助。這個名詞所包括的有傢俱、地毯、畫片、綉帷，以及所有別的可能性的要素，那都是能幫助劇中人所到的地方的東西。一個棹子和兩把椅子，也要謹慎着選擇，或藝術的設計，這樣才能把「裝置場面」做的更成功些，然後所有的畫布或掛幕就形成了一個世界。

關於適宜的必需

對於一個地方的問題，它必須可以幫助而且加增動作所佔據的地方。佈景必須調和，同時更要

併給對於劇本的適宜的感覺，所有的那些要素必得裝置的，能夠幫助純正調和的演出，而且有兩個最重要的原素，就是色調和線條，關於這，已在前章提及，茲不再敘。一個光明而且愉快的哥倫比亞的戲劇，是需要冷酷的色調和空想的線條的；一個沉悶的悲劇在裝置方面要用不可思議的。悲劇可以用黑暗的背景，並且更長直的嚴肅線條，和熱烈的色調，這樣它所遺留在場面裏，各處都暗示着痛苦。王爾德的「莎樂美」中的壓制痛苦，法郎士的「唾棄」中的粗暴氣力，米勒（Millet）的「Aria da Capò」中的文雅的諷刺——這些個之中的每個劇都需要一個具有個性化的裝置。

「格式化」

這個嘗試是要抓住劇中的靈魂的，並且在裝置當中把它表示出來——同時在服裝和燈光以及表演的態度也是這樣——或者稱它為劇的風格是不大妥當的。一個成為格式的劇，它是導演或藝術家藉着他的裝置，嘗試着表示出中心的觀念與正確的觀點合而為一的。例如，在比納蒙特和夫立車耳的「燒棒錘的武士」一劇裏，藝術家必須了解作者是在描寫諷刺的，所以他應當加重並且領導這個用意；使得在他們所有裝置的要素方面稍微奇怪一點兒。如果他在一個公演裏利用改變過的伊利莎白舞台，甚至於伊利莎白的舞台裝置也必須承認這種精神。代替棕色和乳素的顏色，或

者很嚴格的用一種奇怪的紫色和綠色的基本色調，再把伊利莎白的劇場原來平面的色調變成紫色，以及門和窗戶的木工變成蒼白綠色，乃是一個優越的辦法。屋頂蓋板的奇怪形式，斜面向着所有的門，窗戶的格子是參差不齊的，總之，所有這些線條更和諷刺的精神一樣。同樣服裝也得更誇張的。伊利莎白時代的服裝，它的特點就是不像尋常的那樣大。它可以做成非尋常的形式，就是帽子和鞋也得那樣。服裝的色調要比他們當代所穿的華麗而且放蕩。至於表演方面也必須帶有誇張的愉快。合於時尚是可以的，不過是相距太遠了；但是非職業的裝飾者可以抓住它那有裨益的概念。在設想裝置的當兒，他必須嘗試着產生一個地方，而且這個地方是適合於各種正確的動作發生的。他應當把史蒂文生(Stevenson)的論說記在心裏，「真正潮濕的公園對於暗殺的哭聲是高的；真正老的房子是要作祟的；真正的海岸是可以離開船隻的遭難。」成功的裝置才能供給觀眾一種適當的感覺，並且幫助藝術的任何工作的本質，而促成效果的統一。

佈景的類別

佈景大致可分為兩類：(1)一種材料是沒有繪畫的掛幕，它所保留的乃是它們的自然色調，或是染成固體的色調；(2)繪畫的佈景差不多都是相沿的形態。許多的愛美劇團，特別是在學校裏，差

不多專門的用掛幕，在這種印象之下，繪畫的佈景簡直他們是沒有用它的可能。這的確是一種差誤。觀眾所看的每個劇都是一樣的掛布裝置，那他們一定要發生厭倦的。繪畫的佈景，它爲了不同的公演可以重做和重畫，以期使它更合適一點兒；如果要純正的圖形和成就，那無疑的是得多花錢的。職業劇團用繪畫的佈景是佔多數的，因爲它比其他已經發現的計劃，都具有偉大的卓越，所以非職業的劇團很應當追隨這個領導。在用掛幕的時候，它所能得到你所要的正確的效果不過是一種偶然的。雖然是這樣，可是一個設備完全的劇場也很可以有一兩套。

掛幕(Draperies)

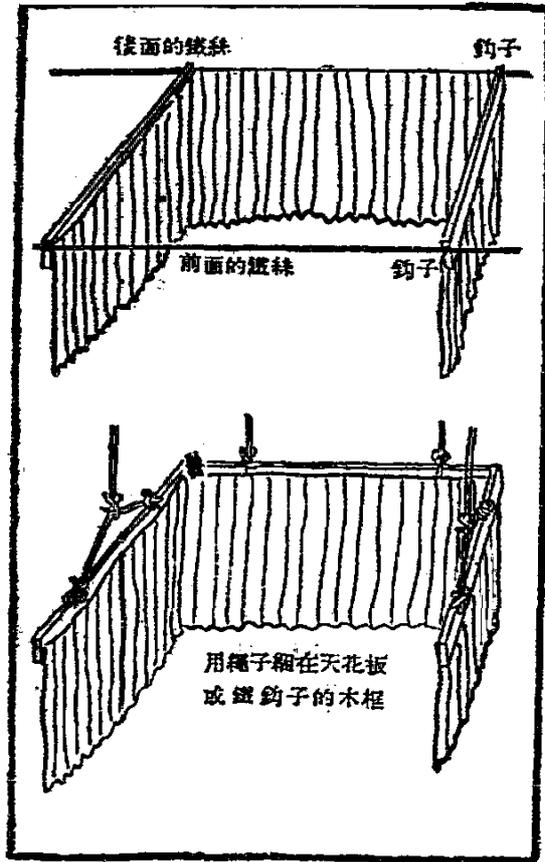
掛幕的材料

掛幕可用假天鵝絨、法蘭絨、和尚布、德國人的布、斜紋布、麻袋布、棉花絨、毛葛來做，或是藉着實驗或價格所指示給我們的；差不多任何材料都可以。有兩套掛幕，一套是淺灰的，一套是黑色的，差不多任何戲劇就可以裝置了。再用一種適當的燈光，就能獲得超越的效果，甚至於在戶外的場面都會經獲得成功，最顯著的要算在紐約城裏的地方劇場。

懸掛的方法

懸掛幕線，鐵絲是必須用的，並且要把它從這邊的輪拉到那邊的輪上；然後用旋轉扣把它釘住，

如同在舞台額緣幕那一節裏已起敘述過的一樣。有的時候木板用鈎子懸掛在兩個鐵絲之間。木板



製做掛幕

圖一六 懸掛掛幕的方法

必須保持鐵絲成一平行線，同時幕必須固結在兩邊的木板和鐵絲上。普通在職業舞台上另有一種方法，並且還很合適，當你從頂上掛佈景的時候，可以建造你所願要的形式木框，那末這個木框就可以掛幕。

職業團體所做的幕，普通都有二三寸寬的套兒，藉此可以穿過鐵絲或木框。它們的重量在底下用一個練子穿過所鑲的邊緣。用一個狹口袋裏面裝上沙子或子彈也有同樣的效用。許多的時候，非職業化的演出者祇注意他的利益，而忽略了做幕的材料及其一切。它僅是做成了一個够長的片子，掛在支持的鐵絲或木框上；從上面到地板。這些幕片中的每一塊都可以縫上一個套兒，因此它們就

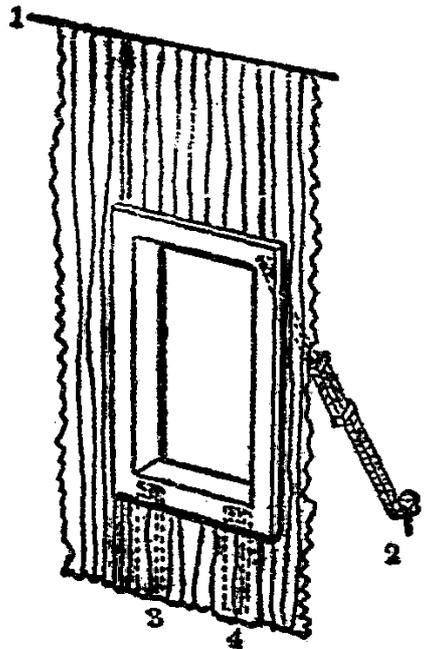
可掛在支持物上；或者它們必須剪的够長，所以可以把它摺在支持物的頂上，並且用別針或鐵釘子把它別上來。它們可以摺成六寸的樣子。短片子，在六七尺之內的地方，可以做成一個門的啓口。事實上，進口可以做在幕片之間的任何地方。這種的幕是比關着舞台的普通景幕有灣曲性的。

形成的物件在掛幕上的用法

無論什麼方法，它對於不同的效果都有幫助的，如同用門框和實用的門、窗戶、畫掛的物品、壁爐，

並且無論什麼事情用這
個幕就可得到相當的功
用。

圖一七 在掛幕上按窗戶框支柱的方法



- 1. 短幕掛在這鐵絲上
- 2. 舞台支柱
- 3. 樓窗上的短幕
- 4. 窗戶框按在本頭支柱上，它是用幕隱藏着的。

關於製造這些東西

的方法，當在本章後面敘述。並請注意後面的圖解，如何使幕的同樣景幕，從

一個裝置很合適的屋子，用幾塊布景變成一個內部的小屋。如果在成形物和幕之間不是太對照的話，那末效果一定是很好的；不過它們的色調也得一樣才行呢。成形物的邊際是白色或極亮的顏色，

那是極能惹人注目的了。

刷佈景

刷佈景的「新」運動

在劇場新運動之中對於刷佈景，有幾件事已經改變過了，並且它從任何觀點來看，對於非職業的劇團都是很可幸的一件事。這個偉大的邁進在最近幾年才完成的，這種新的原理和新的智識，對於愛美劇團是很有益處的。以往用畫的裝飾品，彫刻，模型，飛簷所裝置的華麗房間，永遠是有幫助的；不過用燈光所投射畫的影子，始終那個地方是不能惹人注目的。最近在繪畫的後面有一種假的而且誇張的透視畫，所以在舞台上的主人公的影子，可落在山上相距一里地的樣子。現代舞台裝置者嘗試着用本體，線條，色調來獲得效果，並不僅是模仿自然。他應當曉得如果他嘗試着暗示自然，那比抄襲(Copy)自然要多得到成功。寫實主義在舞台上，用在所有藝術的其他分野裏是不可能的。細則的智力選擇是一切藝術的根據。

選擇細則的建議

關於代替以往繪畫的「場面」，現代的愛美劇的裝飾者可模仿職業劇團所乞求的單純化。他不必重做一個很華麗的摩爾人的宮殿，用一個繪畫的內部，他可以用一個單純的弓形門就得了。他

可以用一個單純的大圓柱子，暗示出中古世紀城堡裏極小的屋子，這個柱子必須能夠支持建築的重量，如同瓊斯（Jones）他所裝置的「嘲笑」（The Jest）那齣戲裏的一樣。他可以找一兩件物體——如門口，窗戶，壁爐——然後把它們特別的處理一下，一定能供給你所願要的意思。

「破碎色調」的價值

他應當找到使用「破碎色調」的概念，及其偉大的價值。如果他要表示出一個石頭牆，他不能祇畫單獨的石塊、影子、和泥灰。他必須使石頭牆能夠「調和」；藉着應用灰色、棕色、以及灰綠色的斑點。關於一個內部的，就應用一個佈景板平面來代替，他必須把色調分成幾個要素，然後把它們一個遮蓋一個的應用着。如果他想產生一個綠色平面，如同葛底司（Gardner）在「伯來底司的忠實」（The Truth About Blayds）一劇裏所做的有名的裝置一樣，那你必須用黃色、藍色、和綠色的斑點，遮蓋上他的平面，這樣就可獲得一個有趣味的結構，且能替代照規矩所用的；配合所有的色彩在一塊兒，然後產生的一個佈景板平面。有幾種關於做這個的方法，當在本章後邊敘述，但是它們也得完全靠着同樣的原則，那末眼睛和應用的斑點所混雜的色調，看來如同一個整個色調一樣。

繪畫佈景的類別

畫佈景為方便起見可分為三組。

(1)懸掛的佈景，如同簾子、邊幕和景幕。簾子就是一個寬闊的畫的幕，它是掛在舞台上，從舞台頂到地板上。它們尋常都是做一個場面的背景，特別是表面的，它是表現天空的距離，以及山、森林等。簾子上繪畫的很好的山川景緻的透視畫，一個很好的職業化佈景的藝術家是少有用它的時候。頂幕是一個極短的簾子，它掛起來要和腳完成一個平行線，它可以遮掩舞台的房頂。景幕是遮着整個舞台的一塊幕。它是一個大的半圓形，它從舞台額緣的一邊，圍繞着到另一邊。簾子和景幕普通都是繪畫成藍色的，差不多它是用在外表的裝置，如同表現天空等。

(2)鏡框式的佈景，它是立在地板上並且自己支持住，或是木框用帆布罩上。一個屋子裏的牆，尋常要包括着好幾塊這樣的佈景，這個牆的每一塊就叫做「佈景板」(scenery)。

(3)成形的佈景，有三個長闊的東西，如同樑木、柱子、圓樹、門框、窗戶框、鏡框、樓梯、講台等，這就是一套成形的佈景。

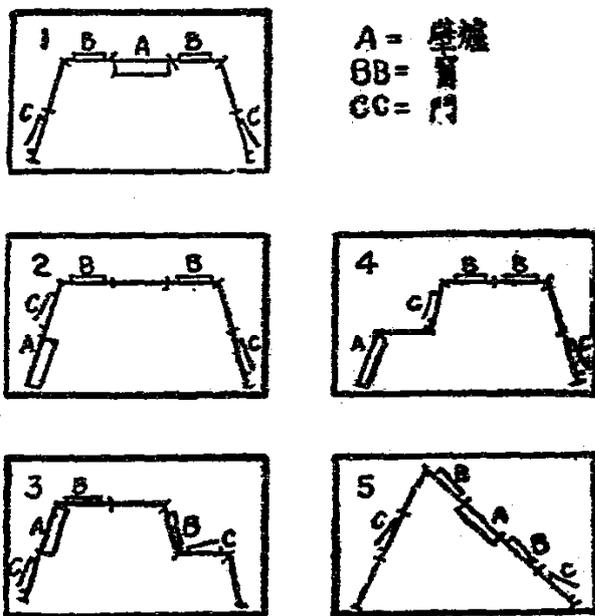
裝置佈景

基本的計畫

裝置佈景，起始最有用的方法，就是在裝置被看見以後，那就是說計劃出對於裝置的基本圖形。如果藝術家能計劃出幾個基本的圖形，那是最好的辦法；然後決定在任何的觀點上，那一個是比較

最好的那一個裝置是最適合於這個劇作？那一個裝置比較容易把握住技術的觀點？關於劇團裏所
有的重要佈景和舞台道具，那樣對於建造上最經濟並且那樣可以重造和改作？方格紙是很有用要

A = 壁爐
BB = 窗戶
CC = 門



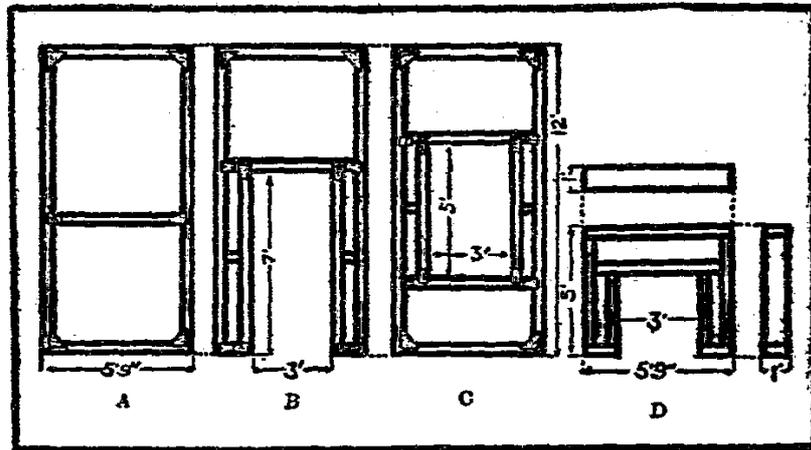
圖一八 包括兩門，兩窗戶和一個壁爐的客室的基本計畫

的，而且基本的圖形要做出尺度來。一個一尺四寸到一尺的比例尺，普通就足够的了。

佈景的尺寸

佈景板的尺寸決定於裝置的第一個階段，就是說在基本的圖形計劃出來的時候，它的高度普通要以劇場來決定。佈景板應當比舞台額緣的開口高二三尺的樣子。如果開口是九尺，那末佈景板就得有十三尺的高度；如果開口是十二尺的話，那末它有十五尺就是够用了。這種高度的需要，僅僅能够超過就可以的。事實上，九尺或十尺為許多的舞台都够用的，如果佈景板做的不太高，那末既可省金錢又可省時間。如果有必需的話，舞台額緣開口的在頂上的幕就可以去掉，這叫做技術上的一

圖一九 七個房層和壁爐的手工圖畫



A 平面的佈景板要作三個 B 帶門的佈景板要作兩個 C 帶窗戶的佈景板要作兩個 D 壁爐

是帶窗戶的佈景板應當有適宜的開口。

個「煩擾者」(Fetter)。佈景板的寬度很少有超過六尺的，因為一塊佈景要比六尺寬，它那末對於

搬運就發生困難。許多職業化的佈景板都是做成五尺九寸寬的樣子。這是一個標準的尺寸，這種佈景的寬度的決定，最大的原因就是在火車上運着方便吧了。

手工的圖畫

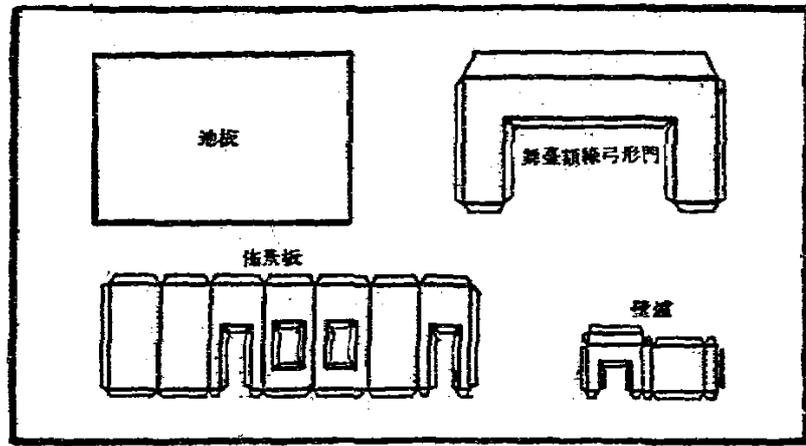
佈景的基本圖形安排妥當以後，第二個階段就是叫木匠照着圖樣去工作。手工圖畫必須是依法的，然後它才能給與所需要的一個正確的尺寸。平面的佈景板尋常有一個或兩個橫木，我們叫它為「伸張者」(Stretch)。關於這個已在後面一八頁圖二五裏解釋。如果伸張者離地板有五尺的樣子，那末這個佈景板是最容易搬動了。帶門或

模型製造法

如果要做裝置的模型，那末手工圖畫就可以取消了。模型必須够正確的，這樣木匠和繪畫者就能照着它重造。一塊厚的草板紙，並且要不能彎曲而且不能扭歪的品質，這是用模型的根據。它代表舞台的地板。模型的每個細則必須做到正確的尺度，一寸四分之一到一尺是很有用的尺度。如果願意用較大尺度的也可以。不過大的模型是很笨重的。對於做舞台額緣和佈景又好又容易的材料，就是厚的圖畫紙，一個兩摺的豎起的板子，可用繪畫完成它的平面。佈景主要的部份尋常可剪成一塊。在舞台額緣和佈景本身所有的邊緣上，它的碟絞板（*rib*）寬度在一寸四分之一就可以了。這些個東西都可摺起來，照例應用紙把它包好，這樣便可使得模型堅固。在底下的碟絞板也可以叫佈景緊貼在地板上。假設讓我們按照在手工的圖畫那一節裏所敘述的，去做模型的裝置。按照它的製造法包括着七個佈景板，每一個都是十二尺高，五尺九寸寬。兩個是有門的，兩個是有窗戶的。門是三尺寬七尺高；窗戶是三尺寬五尺高。在窗戶的底部和地板之間要有三十寸的距離。

裝置中的地板圖形必須事先決定，雖然這裏的裝置有無限的數量變化，如同地板圖形秩序裏所表示的。假設我們決定用第四圖（一一〇頁，圖一八）因為它對於戲劇有所供給。那或者它是比四方的第一圖或第二圖，是更有趣味的屋子；而且在右邊小凹室裏所包含的壁爐，對於戲劇的說明

上。不必需的碟銜板是能够去掉的，如同放在一起的模型。



圖二〇 場面模型的基本物件

更能供給一些趣味的可能性關於製造模型我們需要七個一尺半寸寬五寸長的地板的木板它代表三十尺寬二十尺長的舞台該我們想像我們的舞台額線；它有二十尺寬十尺高，按照我們的比例尺，在我們的模型裏的舞臺額線開口，必須是五寸高二尺一寸半寬。圍繞着這個開口我們可以留出一尺四分之一寸，因此舞臺額線弓形就可橫張到地板上的邊際，而且可以做成一個整齊的模型。在舞臺額線的所有邊上，我們都應當留出碟銜板，以便使它有力。裝置的本身包括七個佈景板，每個都是三寸高（十二尺）並且有一寸零十六分之七寬（五尺九寸）在模型上，它們的門和窗戶必須把兩邊的孔安排在合適的地方。通常在每個邊際上必須留下碟銜板，甚至於在門和窗戶的孔上也得這樣。壁爐也要計劃出尺度，如同在圖畫裏所說的，用碟銜板在每個可能的邊際

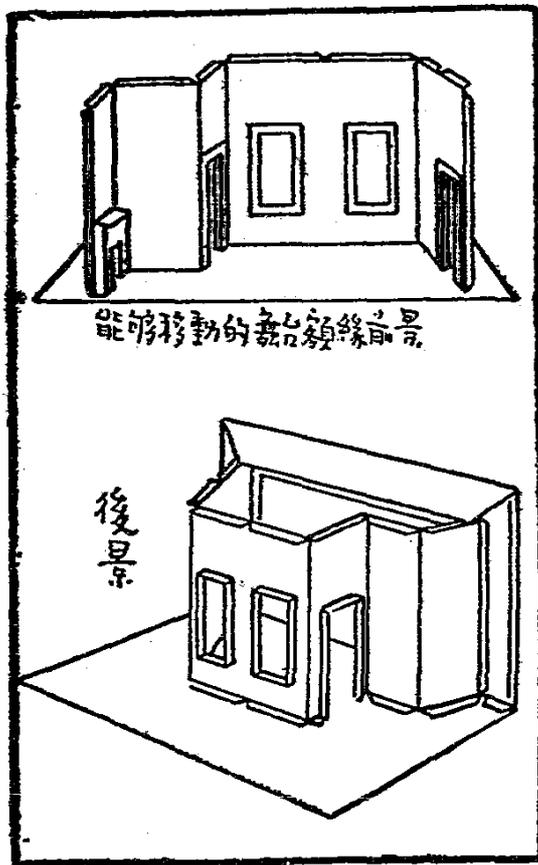
在模型當中所有的部份的一切線條，紙張所摺的地方必須有「痕跡」，那就是畫線條要用一些鈍的儀器，如同刀背和尺子。這些個線條畫好了，那末等到摺的當兒，就可以在已經有痕跡的紙張的面上去摺。

現在，在紙張沒有摺以前，那就是繪畫它的時間。比方說，我們的牆要亮灰色的，我們的地板要棕色的，而且我們屋子裏木工要乳素白的顏色。那末地板托就可油畫純正的棕色；牆要好的灰色。舞台額線最好把它做成黑色，在舞台額線繪畫成真實色調的時候，至少這個模型可以成爲一些特殊的舞台。我們不需要像屋子裏的木工那樣的麻煩，因爲可以在模型裝妥以後再加上去。在刷色的當兒，最好用一塊木板或厚草板紙，釘在那個模型紙的幾個地方，藉免叫潮濕氣把它彎曲了。普通的水油彩就能用。碟銼板沒有刷色的必要。在它完全乾了以後，就可把它摺成線痕，並且用圖書館的漿糊或膠水把它黏在一起。佈景板底下的碟銼板可釘在地板上，兩頭的碟銼板可以黏在舞台額線的弓形門上。

在一個好的裝置，或是在一個好的模型當中，牆的外表必須藉着插入的門柱和窗戶框子，呈現出一種很厚的樣子。這些個東西可以用紙做，並且把它插進去，就如同框子插入真實的佈景板似的。（一二五頁圖卅二）或是用薄紙條糊在對着摺到後邊的碟銼板的圍繞着開口的邊際上。在這個

木工刷色的時候，那末壁爐的摺疊，糊以及所放的地位都已完成了，同時這個模型也就齊備了。

如果真能照着所指示的去做，它能供給場面一個實際的概念。它必須站得穩固，甚至於在技術室和工場裏的粗糙器具上，它的尺寸和色調必須够實際的，然後木匠和場面畫師才能去工作它。



圖二一 整個舞台模型的概要

帶色的燈光，甚至於帶色的薄紙把燈包起來，然後透出燈光去。那必須要多練習，關於詳細裝置的純正燈光。

如果有幾位藝術家要改變他們如何裝置戲劇的概念，並且每一個需

要有一個模型，那末這幾個模型就可作一個比較；而且精選的好裝置，它所做的沒有其他的能和它的正確形態相等。

複雜的模型也可以按着同樣的普通原則去做。柱子，講台，樓梯，或者任何想像的物件，都可以用

紙漿糊和油彩來做。如果模型太大，那末就需要堅實的木料或厚草板紙。這裏沒有什麼固定的方法，並且對於材料也沒有限制。有的職業化的模型是用木頭和紙做的。這個是需要才能和智慧，以及合宜的純正藝術的工作，然後才能使得模型的製造，在戲劇的程序裏或為最能消魂的部份。

製造佈景

材料

在佈景可以使人看見，並且圖畫或模型已經預備好了的時候，那末第二個階段就是去工作它。非漂白的洋沙布單，可以要六尺寬的樣子，或者劇場的帆布，也是普通所用的材料。劇場的帆布比洋沙布稍微貴一些，而且它還能避火，所以最好完全用這種材料。

簾子

如果簾子，或寬幕要按照製造法去做，它需要把布縫成寬幅的。摺着的或變幅的是比較一塊平坦的好，因為它兩面的平面做成佈景板，一定是堅固的。狹板，或木條，必須放在所有簾子上的頂和底的邊際上。簾子的掛法是要掛在頂上的狹板，同時底下的狹板如同重量似的，保持着幕的佈景板。在不用的時候，簾子就可以捲在狹板上。

佈景板 (Flat)

木料，它一定要直立而且沒有木節和傷痕，那就是好材料；我們跟它叫做「緊節松」也是可能的。櫟，或虎尾櫟也是可以用的材料。

(2) 做框——關於做佈景做是很困難的。而且它也不必須那樣做。接縫的犄角要做的堅固，並且要做得簡單。在接筍處，每一個木片的末尾，必須切成四十五度的角度。因為四十五度的切法，是很容易做的；如果你的標準接筍盒有

圖二二 犄角接筍處



就能拉
長一寸。
精選的

簡單的事。

通常，佈景板的數目應當定出來，如果能按照正確的方法去作，那是極

(1) 材料——做框子的好材料，如果要三寸的白松柱，那末這個布

板的方法，必須按照圖二十裏所解釋的

方法。至於平面的佈景板，要做兩個直立的，

每個都需要十二尺長，並且要三個橫

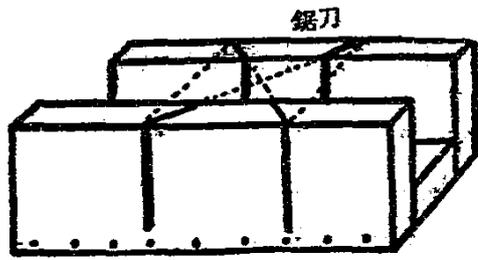
的。許多職業的所做的佈景板，必須有筍

眼和筍

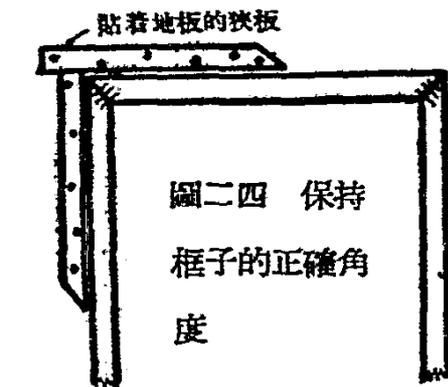
子的接

筍處，但

是那樣



圖二三 家做接筍盆

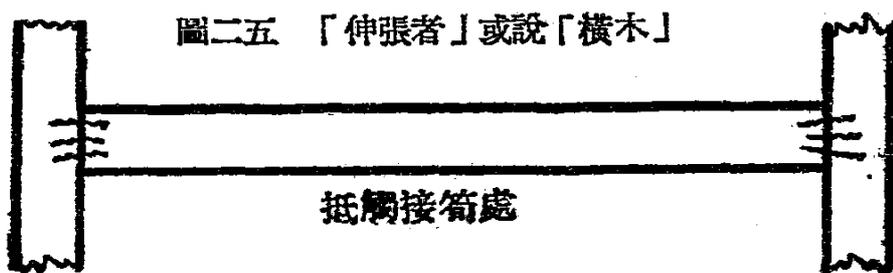


圖二四 保持
框子的正確角
度

效用的話。如果必需，那末一個家做的接筍盒是很可以應付任何需要的。它僅僅是把木頭弄成四陷的形式，如同在圖解裏所告訴我們的。在適宜的角度那裏是用鋸割的。狹板是放在裏面，而且釘在接筍盒的對面；在鋸角度的時候，最好用鋸背，因為它比原來代鋸齒的鋸能夠做的光滑一些。

在兩邊的兩塊和上下的兩塊，鋸成正確的形式和長度以後，那末，就可以把它一齊放在地板上，然後用一寸半或五寸八的鋸齒釘成「起趨」把它捆住，這些東西在大五金行裏都能買到。

正確的角度必須在進行的當

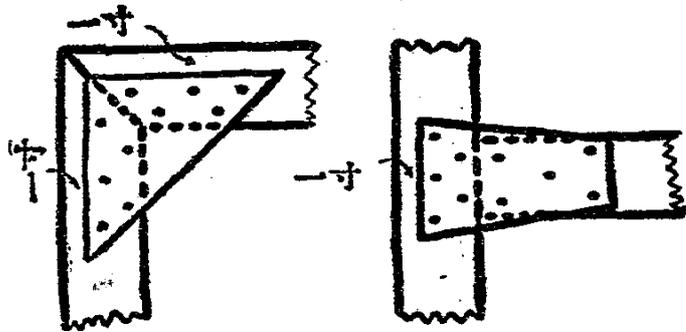


圖二五 「伸張者」或說「橫木」

兒，先從犄角下手。如果要使很多的佈景板，那末正確的角度就可以用狹板在地板上做，在釘釘子的程序當中，必須把佈景板的犄角推進去。然後再添上「伸張者」。它的長度必須弄得很正確，然後橫在兩個直柱之間，並且在每一個頭上要做一个抵觸接筍處。它必須用起趨釘釘住，兩個釘在一面，其餘的一個釘在另一面如同圖中所解釋的一樣。

(3) 犄角和拱心石 (Keystones) —— 藉着著名的犄角和拱心石，更能給這六個接筍增加力量。這些東西本

圖二六 椅角和拱心石的接筍處



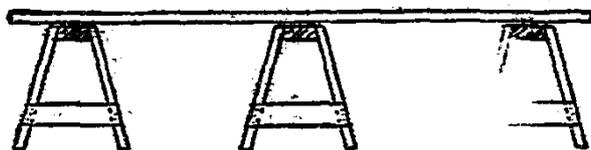
來自已是可以做的，不過，從一些賣劇場用品材料的舖子裏去買，也是很值得的。它可以做出三摺的鑲木，而且還極其堅固。它的大小不同，尋常不過幾分錢一個。六寸大小的是足夠用的了。在接筍的地方可以扭螺絲，或者用一寸和一寸半的「舖釘」釘上。如果用釘子的話，那末在接筍處以下的扣緊鐵就可以。把釘子轉回到狹板裏，這樣的做法比較更為迅速。椅角和拱心石必須放在離邊際有一寸的地方，因此整個的佈景板都能把角度裝置的適宜；並且做成一個平勻的椅角。整個的框子的工作已在手工圖畫那一頁說明。在一個類似的形式當中，佈景板它所包括的有門和窗戶的洞，它是按照製造法所做的。用布罩上框子是第二個階段。

(4) 釘布——關於這種的方法，必須把框子放在凳子上或馬凳上；這樣就可以使它腰部成一個水平線，因為放在地板上來裝框子，那末背面是很容易破碎的。框子的平面沒有椅角或拱心石就可以做起來。帆布或非漂白的白



圖二七 扣緊釘子的方法

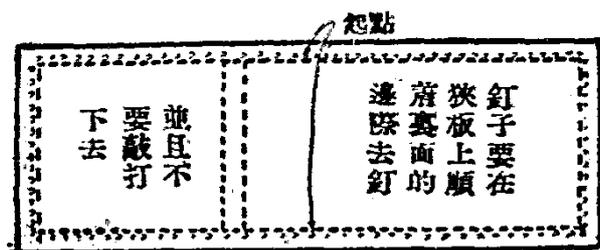
圖二八 放在馬凳上釘布的佈景板



布，可以剪的比櫃子大些，叫它能蓋過櫃子，並且用普通的鋸釘沿着裏面的邊際釘住它。起點要在裏面的中央，並且要繼續着一個一個的釘到櫃子的一頭去，一個人在每一邊工作，這樣那末材料在所有的時間，它都是平勻而且可以成一個平行線。其他的方法，就是材料必須用釘子向另一頭釘，然後再釘末尾的地方。鋪到上面的材料永遠是釘到末尾，而且不必弄得太緊，因為它刷色以後還要收縮的。最要緊的事不是沿着狹板的裏面的邊際去釘，而是釘子不要釘的太向下，不過可以叫它凸出一寸四分之一的樣子就行了。

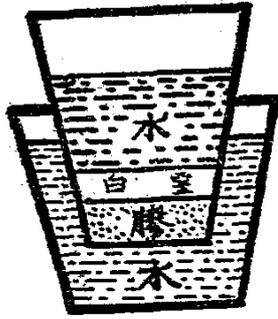
(5) 塗膠——在釘布以後，布就裹在後面任何

的地方，於是又暴露出大部份的狹板。木頭上要刷膠水，布上的膠要塗到後邊去，並且用一塊熱水裏沾的布，從中央把它的平面擦濕。用高等膠，在任何五金行或顏料店裏都可買到；並且把它溶化在一個普通的鐵膠壺裏，或是用一個雙釜裝成的一個吊桶。膠裏面必須放進一些白堊，如此，帆布上面沿邊的水膠就不致太變色了。大約用一部份的白堊，就得用兩部



圖二九 釘布的方法

圖三一 預備膠水



第一步先預備初步的底色，然後在那個光滑的平面上就可以畫上顏色。底色的材料如同塗膠所用的一樣，因為用它的原故，布才能够黏住；除去需要白堊的配合，而且它也必須在雙釜裏去做。一個最好的藥方就是三磅或四磅的白堊，一磅高等水膠，和六個四分之一的水。在液體到一個正確配合的當兒，如果液體聚在一處，那末就可以用一個指頭寬的東西，輕微的推着去阻止它。這種底色可以用熱的平面

份的膠，而且要用六部份的水。在木頭上抹擦熱的混合物，要用頂好的硬刷子。在塗的膠完全乾了以後，釘子可以用一個代爪的斧子，或者一對鑷子把它拔掉。凸出來的布可在框子的邊上完全割下去。那末，這個佈景板現在祇預備着上色吧。

避火

如果沒有預備避火器，佈景在未刷色以前，先用一種浸透了的明礬液，在背面上做些浪花 (spraying) 以防不測。

畫佈景

初步的底色 (Priming coat)



圖三〇 布上塗膠法

必須小心的去畫，這樣就不會遺留下裂口，一個六寸或八寸的刷子是很好的，必須在所有的方向離亂的畫着，這樣就可把平面整個的遮蓋上。

關於這種畫法，所有的手續我們都要遵守，尋常是把簾子掛在頂上，而且要從梯子上或一個「橋」上去畫它。這兒所說的橋乃是一個很高的講台，它的所在地是隨着掛着的簾子的升降為轉移，所以平面的每一個部份都能佔據。無論如何，把它舖在地板上再畫是比較好些。佈景板可以放在頂上或天際線上，不過它必須釘在「畫框」上，佈景板舖或地板上，如此它就不致於毀壞了。

配顏色

在底色乾了以後，那末就可按照製造法，或者最好照着模型來上色。色調一定要和底色上面的相似，不過它是用色調的繪具代替白堊吧了。乾的高等顏料能在任何顏料店裏獲得。用熱水配顏料，如同綠的，白堊或黑顏料，任何淡色或蔭影都能隨心所欲的做成。沒有一個規矩能指明對於畫過平面究竟要用多少數量。如果材料便宜，那末可以多預備一點，因為配色是極困難的一件事。如果平面上的顏色遮蓋的不適宜，那就是太薄的緣故，那末就可以多加上一點的水膠和顏料；如果在它乾了以後有裂紋的趨向，那就是太厚，我們必須多加上一點熱水把它做薄一點——在下次的時候。

輪廓的設計

如果一個裝置需要在平面上繪畫，最好先用炭筆畫上一個輪廓。直線可用斜面直刃來做，以斜面向下。一個簡略的圖形，如同要一個後邊深的場面，那末在略圖上就可擴大它的方形，並且使得陷落的地方做的合乎適當的尺度。

幾個繪畫的平常方法

前者我們已經提過，愛美劇團的佈景畫師如果打算做到好處，那末就得避免佈景板上所用的畫色，應用在任何平面上。破碎的色調平面是頂容易做的了，而且它在燈光之下是更有趣味。

(1) 拍色——用大塊的海棉一整理就有一個佈景板平面。它是泡在顏色裏，把它扭出之後，就用海棉的平面輕輕的在那個平面上拍，如此就畫上顏色了。結果用海棉面就做出斑點的模型。在拍的時候，海棉必須常常的左右轉着拍，這樣海棉的輪廓就能在斑點的大範圍裏消逝了。但是當它在平面的時候，它必須動轉。有幾種色調可用海棉塗上，這一個可以蓋着其他的。有的時候完全是一色的，那末第一次繪畫就可在平面上塗抹，如同背景一類的。

(2) 捲布——一塊大布可以浸在顏色裏，扭乾一部份，然後仍然扭它，把平面捲成十字狀後再來繪畫。各樣的效果都能獲得，如同用幾種色調，一種遮蓋其他種顏色的抹擦，和捲布的方向改變。

(3) 潑色 (Spattering)——把刷子沾上顏色，然後搖動着刷子或彈着它在平面上潑，這樣就

可以在平面上落下一些小的點滴。這個用法在職業的畫佈景的技術室裏，也許是一件極普通的事。

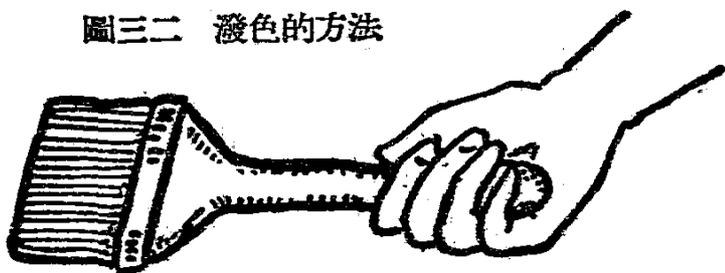
在平面上潑色必須把它掛在頂上，但是如果是在頂上，那末就必需把顏色潑的够厚的，這樣斑點的重心就不致於移動了。

(4) 填補 (Pudding) —— 放在天際線上的平面必須罩上一層顏色，並且把顏色傾倒在上面，然後用大刷子推動和參雜。有幾樣顏色是可以用的，尋常種類就是同樣的色調，如同兩三個綠色的影子和一個綠黃色的影子。這種方法能够做得很快，如果委派一個人提着顏色桶，然後照着所需要的顏色很簡單的倒在上面，在這個當兒有一兩個別的人用刷子一齊參雜顏色的邊緣。

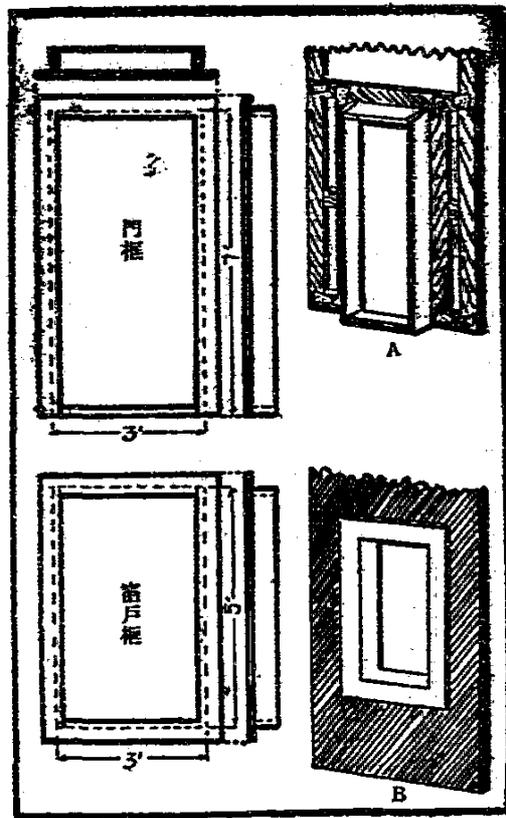
需要雄壯和誇張

在繪畫佈景當中，就如同在所有戲劇工作裏其他部門一樣，因為腦筋對於試驗任何事件它是一個偉大的產業。愛美劇團的佈景畫師必須

圖三二 潑色的方法



勇敢前進，並且遵守這個說明，同時要從他自己的成功和失敗裏去學習。他應當記着他是畫佈景，而不是在畫圖畫。關於佈景的任何事件都可以用劇烈和誇張的、好的輪廓和更小的細則是可以留在



圖三三 門和窗戶的框子

- A 門框在豎立的佈景板裏
- B 窗戶框的前面

劇場裏的。不過粗糙的和顯然不成熟的繪畫，不能在燈光之下表示的，在事實上它的結果是圓滿的，因為它的平面是更有趣味的。我們要知道，關於畫佈景唯一的普通規則，乃是勇於前進，觀察的結果，以及從經驗中的習學得來的。

製作成形的物件

門框和窗戶框

或者最通常的成形物件，就是愛美劇團佈景製造者所需要的門和窗戶的框子。它是應用在任

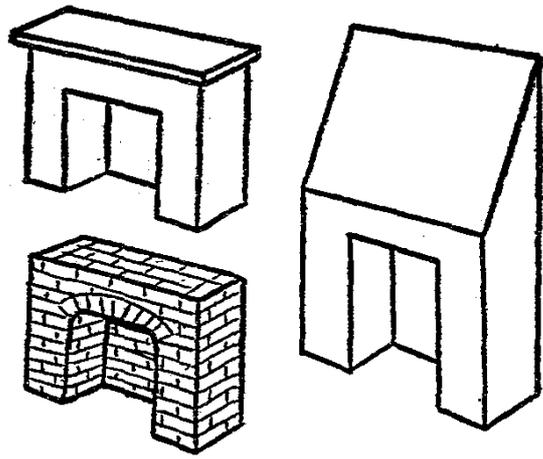
何裝置裏的東西。在惡劣的意識當中，沒有比佈景上的門僅僅在佈景板裏有一個洞，不能表示出牆的厚度，看着再幼稚的了；門和窗戶的用處，而且對於一個裝置有很大的變化。例

如，在「一五頁圖二」的裝置概要，和「一一頁圖一九」裏的模型所表示的，它們祇要用一個新門和窗戶框，就能改造內部場面的任何形狀。一套乳素白的框子，一個是光綠色的，一個是深棕色的，以及等等的色調。重新按排裝置中的物件，（請看「一〇頁圖一八」）改換框子，以及傢俱和懸掛物，這樣的一個裝置定能給與許多效果的。有的門框是包括着看門的，以及一些真實的門。窗戶也能藉着用各種窗簾而改變。在牆上的掛氈和畫片是極有用處的。

框子必須做得它的前面就如同在屋子上呈現着一樣。它可以做成寬的或狹的，素的或華麗的。框子要輕一些。為得是容易搬動，而且最低限度它應當有支柱，它必須很整齊的按在窟窿裏，但是無論放進或取出來都不要碰它。用幾個螺絲經過狹板的窟窿扭在框子上，以便保持框子接近佈景板的平面。

壁爐

壁爐有不同的尺寸，不同的形式和不同的色調，它對於裝置一個相宜的場面是很有幫助的，並且有的時候它更能幫助劇中的燈光。它可以用做框子的狹板來做，罩上帆布，按照尋常的方法給上點顏色，那就很像真的。壁爐必須能立在平面的佈景板前面，或者立在一個門或窗戶的窟窿裏。不必特別為它劃一個佈景板。如果要在壁爐裏用火，那末，就把一根電線放在地板上，沿着佈景板一直達



圖三四 壁爐

到壁爐。照規則來說，最好避免華麗的壁爐，如同石頭或磚的優越裝置；一色的就很可以了，它的顏色要和佈景一樣。

柱子 (Posts)

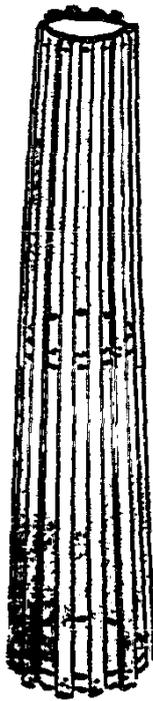
一個柱子或一個樹幹的做法是很類似的，它們都是用一個木框子用帆布裹起來。木圈可以和長木頭條釘在一起。

講台和樓梯

講台和樓梯是極有用處的物件。在下一面裏關於講台有一個普通裝置的圖解，最有益處的就是能够摺疊

的，這樣就可以把它存在一個小地方。注意在支持框子裏每個內部的椅角都要有掛的東西，在框子

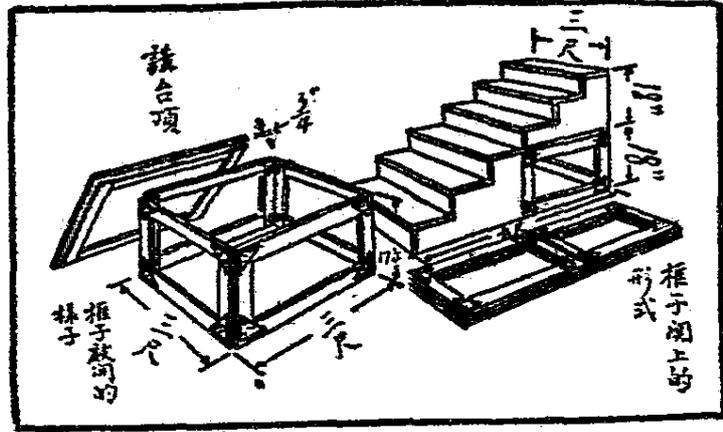
圖三五 柱子或樹的框子



用長板釘在木頭圓盤

啓用的時候可以把它支住；如果有需要的話，而且這個頂部爲小心起見，那末就應當把它做的很整齊。舞台上樓梯比平常樓梯的台階要低一點，而且踏板更要

寬一點。這樣的作法可以使得演員在上面易於表演。關於台階的標準高度乃是六寸，踏板是一尺寬。



圖三六 講台和樓梯的手工圖

如果樓梯和講台做成類似的度量，那可以說是一個有趣味的聯合呢。關於這，在圖解裏已說明它的標準尺寸是三尺長，三尺寬，一尺半高，講台的階梯是放在後尾，它是由於樓梯的單位升起的，所以必須做成連續的階梯。用兩三個樓梯和講台的單位，所有趣味聯合的種類都是可能的。

石頭及其他

石頭的做法可以用木框或帶帆布的盒子把它罩起來，這樣把它裝成一個有規定的形狀，然後再給它刷色。牆、板凳、井，以及一切成形的物件都可以做。事實上，對於成形物的可能性唯一的限制，就是裝置者和製造者的才能罷了。

普通的建議

有用的色調

對於計劃佈景最好的辦法，乃是叫它有時容易改造而為其他的劇使用。關於裝置的圖畫和模

型已在本章裏提及；佈景畫成自然的灰色是特別有用的。灰色可以和一切的色調相連。（參看色輪）畫師最好要遵守現代的實驗，無論如何破碎的色調是要用的。一個超越的設計就是用三種基本的顏色：如紅、藍、黃三色在平面上做成斑點。關於這種做法雖然不需要每個斑點都在帆布上嘗試着去做；可是必須把它拍的或者潑的均勻了才好。每一個塗色在使用第二個的塗色以前，必須等它乾了。最後的塗色是灰的，它是用一分黑色四分白聖所配成的。它可以在平面上拍，或是用刷子薄薄地在上面畫。這樣的平面無論用什麼燈光，都能得到相等的效果。初學者應當知道爲什麼放在平面上的紅、藍和黃色的斑點；因爲最末次的塗色來遮蓋而發生擾亂。這個理由可在燈光裏尋求。一個平面它的最大的變換就是藉着帶色的燈光。在藍色的燈光投射在平面上的時候，於是這個藍燈光照的藍斑點差不多就看不見了，（電學家所謂：「分出它們去。」）而且使得平面上呈現出差差不多都是藍色的樣子。紅色的和黃色的斑點也是同樣的道理：它們常常藉着燈光把它們自己的顏色分出去，而且有興趣的和耐人尋味的燈光效果就這樣獲得了。

如果你願意的話，那末無妨先畫灰色。然後這個平面最好用灰色來拍它。用綠灰色、紫色和黃色的在灰色的平面上來做斑點，很能獲得一個好的效果。對於任何色調的聯合，在同樣程序上是要遵守的。一個好的「紅房子」可以用紅黃、紫紅和灰紅的拍打或潑點而做成；同時一個好的「綠房子」

可以用黃綠、藍綠和灰綠來做成的。舉凡這種的聯合，最好用白堊來配和——所以說四分白堊對一分顏色成了一條普通的法則。

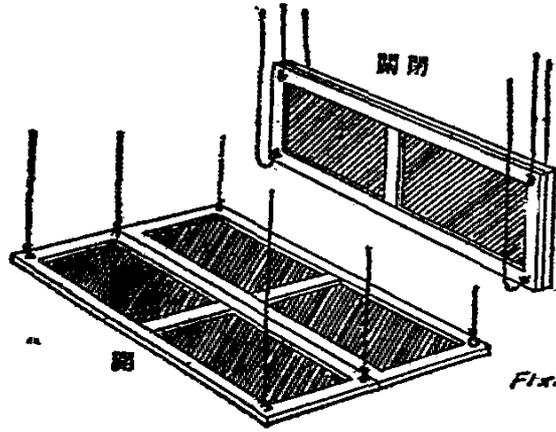
聯合的裝置

關於適應佈景的一些極有趣味的建議都曾經作過了。戈登克雷曾經提過，而且曾經用過屏幕的裝置。這些屏幕高度是一樣的，但是寬度不同——從一尺至六尺。用這種東西在任何形式的舞台上都能裝置，而且它裏外都能用。休謨 (Hume) 在耶陶特的藝術和技術的劇場裏 (Detroit Arts and Crafts Theater) 曾計劃出聯合物件的策略，它所包括的有幽門 (Pylon) 講台，佈景板，樓梯，屏幕，以及其他的東西。他用這些東西在一季之內裝置了十七個不同的公演，因了這他得到全世界的嘉納，而且凡是看過他的裝置的沒有不稱贊的。這種試驗在濟尼 (Choney) 的「藝術劇場」(The Art Theater) 那本書裏描寫的非常盡致，凡是非職業的舞臺藝術家，在那篇文章裏都應當研究一下。同時戈登克雷的屏幕，以及休謨的聯合單位，曾經在以上敘述的破碎色調的灰色的繪畫，都應加以注意。

天花板

雖然我們沒有理由說他們為什麼沒有，可是少數的愛美劇團在他們的裝置裏還是用天花板。

一個天花板不過是佈景的一塊佈景板，它的做法和任何其他佈景板相仿，它是吊在裝置的頂部



圖三七 書式的天花板

向下垂着。如果舞台上有很多的屋子，那末它可以用繩子穿過滑車，很容易的拉到天花板那兒。（一三五頁圖三八）甚至於有小屋子的地方，一個書式的天花板就能做到了。書式的天花板不過是兩塊在一塊兒很高的佈景板，當它放在它那個地位的時候，它就從一塊東西而分開了。注意懸掛的時候，必須掛底面，因為兩面都有布，同時這個架子有時是不關閉着的。一個天花板上邊緣是不必需的，而且它所應用的地方建造一個單純的內部就得了，對於整個的戲劇，它沒有變換的必需。

外表方面

在本章裏對於應用的內部討論的很多。外表方面也是有許多問題的。這個問題是極單純的，如果裝置者有一個好的天幕，如同他的外表裝置的根據。每一個愛美劇團都應該獲得一個好的天幕。最好的天幕乃是用石膏灰做的，它在布上很能創造出天的幻覺來；因為石膏灰是不易激動氣候

的改變，並且它能佯裝無限的深厚，因為它那小粒的平面能捉住燈光，而且把它散佈到一個更震動的和廣闊的媒介裏去。許多現代劇場都用石膏灰來建築一個天幕，而且所有的劇場必須這樣的建築。最低限度在舞台的後面得建一堵石膏灰的牆，圍繞椅角伸張到每一個邊際向着舞台額緣。所有的佈景都要在景幕裏面，因為這樣對於內部的裝置是很便利的，如同從一個門或窗戶裏透過天空，或山川的遠景。

圍繞着的牆不是絕對必需的，如果非職業的團體在舞台的後面，有一個露出後背的牆，那末他在事先，用灰刷或繪畫的方法就可以變為一個天空景幕。它要用破碎的藍顏色來畫，而且要做上兩個灰藍的影子。顏色是可以在上面潑的，但是必須要它光滑，而且平勻。如果石膏灰的牆不可能的話，那末必須有一個布做的天幕。關於天幕的拉緊有的地方是需要創造的，因為對於幻覺方面，沒有比在天幕上叫人看出縐紋來是再不幸的了。一塊大掛布，把它繪畫好了，在無論什麼時候都可以够用的，然而必需使它能夠把「天空」遮蓋起來，在每一邊上要用幾種佈景板。

當你用一個天空景幕，或繪畫的後背掛布的時候，必須要用一個地卷軸，它是代表地平線的一個低輪廓；而且使它罩上天空和舞台地板相遇的地帶。它可以表示山或森林的距離。而且它也能藏起地板上的燈光來照耀「景幕」。（請看第五十六圖。）地卷軸尋常做法是用帆布纏在一個櫃子

上，或者鋸一塊半圓形的木板。它的高度不需要比六寸或一尺再高，而且像一只腳站着似的，或者把它放在掛布前面的底下。半圓形板是一個三摺板做的，特別是爲這個鋸出來的，如同樹地卷軸，或是其他有規定的邊緣。這些東西都能在劇場用品所裏買到。

外表越簡單越好。許多的效果都依靠於燈光。沒有吸引人的華麗的輪廓格和邊緣，必須避免。色調是主要的事件。有一個很成功的裝置是關於「暴風雨」這個劇的，它僅僅用了一個很大的佈景板的景幕，把舞台遮住就得到了相當的成功。它是用六寸的帶子畫成紫色和橘色。除了這些帶子，還有幾個不同的綠色是粗粗的拍成的顏色：灰綠、棕綠、黃綠，而且有光線的小斑點。這個佈景因爲有很正確的燈光，所以供給了各種綠色的森林一個很調和的色度，在那些不同紫色和橘色的帶子，很顯明的經過綠色的當兒，那末上來下去的影子或枝幹在這個距離當中就消逝了。此外只有一個製造好的森林背景方法，那就是用幾種綠色在平面上混合着填補。

如果在劇中用一個真樹，那是很聰明的一件事，無論何時都有使它成爲習慣的可能，如同在服裝那一章裏的「浪漫者」圖解所說的一樣。舞台裝置慢慢變爲僅僅是觀衆所接受的模型。如果不管試着去做一個看着像真的樹，那末就不被事實所擾亂了。有一件永遠要逃避的事件，就是真實和想像的配合。用兩三棵從森林拉來的樹，擺在一個畫的森林背景後面，那永遠是失敗的。藝術家說，裝

置者必須堅持他的方法。

搬運佈景

拉佈景(“Flying” Scenery)

在公演的當兒後台搬佈景的問題，如果劇場裏有充分的高度和適當的設備，那是極簡單的事，如此，許多的佈景都能疾速的搬運了。拉景的意思就是把它拉在看不見的地方去。因了這，一個劇場最低限度必須有很多的屋子，在舞台額緣頂上，以便向下輸送佈景。有的近代劇場有兩個。如果舞台額緣的台口是三十尺高，那末上面的距離就得有六十尺。在這個距離的頂上，差不多離舞台的頂子有六尺的樣子，就有一個「鐵鉗」，在現代的劇場裏是一個很優越的格子，或是鋼的架子。管佈景的人要在鐵鉗的頂上轉着走動，而且對於下面的任何部份的木板和滑車必須綑緊了。

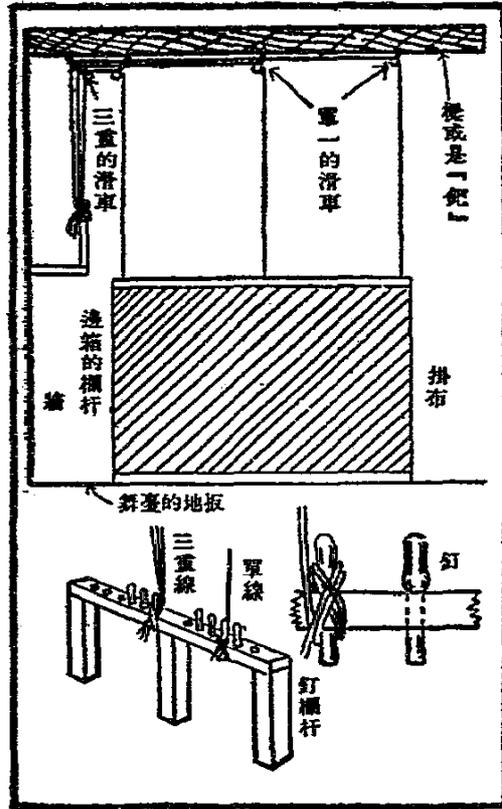
拉佈景的方法

三個單一的滑車綑在鐵鉗上，而且每一個的距離都要平均，同時和腳光成一條平行線，使它保持着掛布的任何長度都有可能。繩子從掛布頂上的滑車穿過，而且所有的繩子都要走一個方向（請看圖三八）穿入一個三重的滑車裏去，然後降落在地板上能够綑的地方。現在每一個劇場裏都有一個釘柱，藉此就把繩子綑在它的上面。有的時候欄杆是在地板上，也有的時候升在走廊裏。目

場很多的方便。

家做的鉗

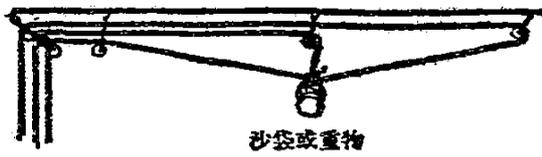
非職業的演出者必須嘗試重新產出很多的這種裝置。甚至於一個最小的劇場也必得有像鉗似的這樣的東西，它祇要有一個重的樑或是兩個堅固的東西釘在天花板上。如果必需的話，可以用木頭架或管子在地板上支持着它。用馬凳分配重量的方法，有兩根線就可以支持住任何長度的掛布。如果屋子不夠高，那末就可以把掛布拉到上邊去，同時必須把掛布降低，而且也不必把繩拴上。



圖三八 拉掛幕的方法

前有一個很巧妙的方法，可以使掛布平衡，而且拉的時候是用電力，所以舊式的欄杆很快的就被淘汰了，因為它是依靠着筋肉的力氣來拉的。滑車和繩子的裝置就這樣的安排，它所管着掛布的就叫做線條的裝置。這對於搬運佈景給了劇

圖四〇 處置虛懸繩的方法



布是可以捲起來的，在這樣安排的當兒，繩子就可以拉上去。在繩子虛懸的時候，最好把繩頭網在一處，而且要給它拴上一個重物，如同拴上一個沙口袋，這樣重量就可垂下，當他們再要的時候。

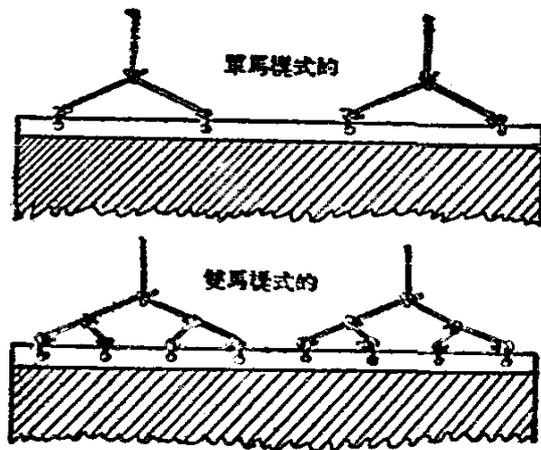
用繩子支持景幕也是同樣的方法。尋常所用的適宜形狀和適當的尺寸的櫃子是必須做的。

(請看一〇五頁圖十六) 在景幕底下用一個相似的櫃子，

如用一個重物似的，而且它管着這個材料的伸張。

網綁佈景板

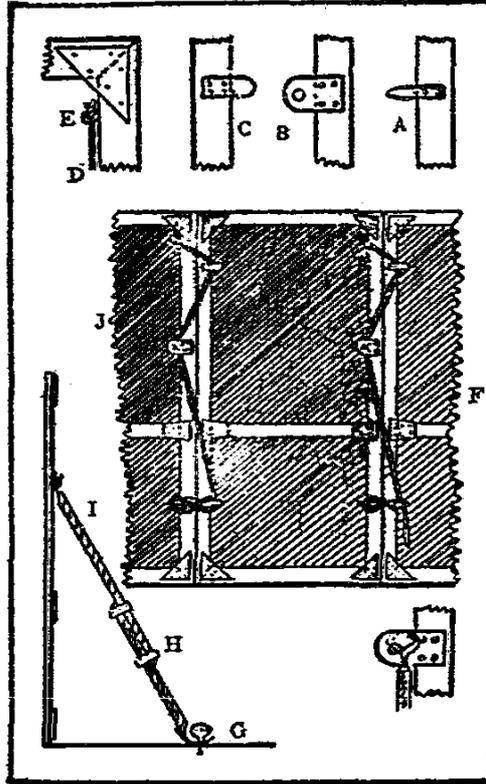
佈景板和許多的成形物件，立在地板上而且叫它自己支持住它自己的重量。最好的方法就是把佈景板連在一起，把它們網綁起來。在直立的狹板右手的內部邊緣裏，用棉花繩子的線網在鈎釘上，並且要打上一個結。這根繩子叫它的長度能挨了地板才好。在左手遺邊，從頂部到底下十八寸的地方，必須釘上一



圖三九 在沒有充足線的時候，分配掛布重量的方法。

這種方法可以做得很快。在緊急之際，可以把釘子釘到狹板裏去，和幕布成一個平行線，好像一個拴所做的事情似的。但是真實的東西是很便宜的，而且更能適用，它可以從一些劇場的五金行裏買到的。

圖四一 網綁和支柱佈景板的方法



A 網綁鉤 B 支柱拴 C 網綁拴
D 網綁繩 E 螺絲眼或鐵環 F 支持柱的頂鉤在柱的窟窿裏 G 地板螺絲釘 H 調整螺絲 I 支柱 J 佈景板的邊線

在它自己的網綁拴的網綁拴上。網的時候必須在網綁拴的前後纏兩三次。如果有經驗用

一個「網綁拴」同時在右手這邊，離地板大概有八尺的樣子，要釘上一個「支柱拴」。「網綁鉤子」每邊都要釘，差不多在離地板三十寸的樣子。網綁繩扔到右邊纏在接近佈景板的「網綁拴」上，然後把它帶到它自己的佈景板上纏在「支柱拴」上一直到右邊佈景板上的網綁拴，而且要回到

支佈景的方法

以往不用網綁拴和支柱拴，祇是用一個金屬的材料扭在狹板上，以便把細綁繩纏在上面。支柱拴不但大而且很重，同時在它上面有一個大窟窿，舞台支柱必須由那兒穿過去。舞台支柱是保持佈景不致彎曲的。它所包括的有兩塊木頭，它可以伸張或者收縮，然後很堅固的夾在一起。在頂上有一個鉤子，釘在支柱拴上，而且在底下有一個金屬的東西，用一個縲絲就可以把它釘在地板上。保持單一的佈景板支柱是特別必需的，它的用處就如同門或窗戶的遮蓋一樣。它有好幾樣不同的尺寸可以買到，或者從五金行裏獲得金屬的器具，然後自己製造支柱。

它並不是重要的，當然這個拴要放在適當的範圍裏。但是非職業的裝置家要採用一個適合於他的舞台的裝置，而且主張所有的拴都按照這個裝置來安放。細綁繩永遠是放在佈景板的右邊，然後把任何的兩個佈景板都放在一塊兒，而且把它們細綁起來，同時永遠一個狹板要帶着繩子，並且有一個拴在適當的地方，以便纏繩。如果佈景短的話，比方說有十尺高，它很值得用支柱拴來代替在頂上的細綁拴。它並不太高，但是這個支柱可以支在任何有用的地方。為把佈景釘在地板上便利起見，特別是扭縲絲，必須把舞台的地板用軟木來做。如果它不是這種情形，有的時候用一兩個縲絲，把一個軟木的樑木，沿着後台把它釘在地板上。支柱都能支在樑木上，來代替地板，或者把支柱底下那一

頭釘在短的木板上，它可以放在任何必須的地帶，而且用重物壓倒地板下——例如，用幾個磚或石頭把它……。

舞台工作羣

管理佈景和改換裝置，乃是舞台管理的任務。舞台工作羣需要用佈景來排演，就如同演員排戲一樣。每一個舞台工作羣的會員必須有他自己的職務。

普通的原則

關於處理的正確規定的方法，非職業的舞臺職工必須記在心裏。地毯、傢俱和道具，按規矩來說，必須先把它們放在舞臺上，然後裝置的建造把它們圍繞起來。同樣，裝置必須拆卸，然後傢俱和道具才能拿開。那是必須警醒而且準時把笨重的東西搬起；經過門口進入佈景裏面，並且要放在合適地帶。每一塊佈景必須按照便利的方法，把它堆好預備着去按置，而且在堆成以後，應當限制每一個佈景所佔的地方。因為要獲得偶然遺留下來的一些事件，而重新攤開佈景或移動佈景，那都是極耽擱時間的事情。

度量尺寸

度量放佈景的地方，必須從舞臺額線正中以下做一個起點。這個就叫做「樞紐點」(Pivot)

Point), 有的舞台在上面用銅板做一個標記。在裝置牆的時候, 應當從樞紐點, 離開後台有許多尺, 或者離開每一方面有許多尺。

何處的幾塊佈景還可以應用, 或者何處的一塊佈景還需要重新安置, 如果有一個正確的犄角或中心點, 在地板布上, 或者就在地板上有一個記號; 那是極有幫助的了。或者有的時候用粉筆這樣做也可以, 更好一點的方法, 就是把帶顏色的帶子釘在指定的犄角那兒。每一塊佈景可以用一種不同的顏色。

佈景的製造和搬運可供給一種沒有盡頭的興趣問題, 它包括着接近一切藝術和接近一切技術的時間。任何愛美劇團, 如果他不去計劃佈景, 不自己去佈景, 那樣, 它就把從愛美戲劇裏可以獲得的一些樂趣, 就完全失掉了。

第十章 服裝論

定義

在前章裏所說的許多關於佈景的事情，對於服裝也一樣的適用。實際說來，一個現代舞台裝置家和演出者規定服裝，如同「佈景是演員的服式品」一樣。這個定義對於非啓蒙的可以少講，但是它對於除過而且思想過關於舞台裝置原理的人是有幫助的。它所暗示的需要，乃是關於索尋適合戲劇和劇中人性情的服裝，就如同我們嘗試着去找適合的佈景一樣。服裝不過是另一個視覺的要素，它也是幫忙表演戲劇的。劇場的服裝做法和普通日常所穿的服裝做法，乃是一個極有區別的問題，現在我們要看一看，線條和色調是極重要的原素，織物，在很早以前就傾向於線條和色調，至於服裝的完成，的確是一件次要的事情，那不過是服裝效果的總匯吧了。

服裝的目的

無論什麼服裝必須做到兩件事：（一）它必須幫助觀衆了解穿服裝者的特性；而且（二）它必須幫助區別出他和其他的劇中人的不同點。

（一）對於特性的人物——藝術家對於服裝設計，如果要想做到成功的地步，他首先得分出階級；而且他必須明白同時更要把握住劇中人的概念。這個問題和對於一個場面的佈景設計是相似的。一個主要的目的就是專屬。成功的服裝，必須能暗示出人物的類型，而且按戲劇中的行爲來說，它是不需要摺疊的。哈墨雷特的「似墨的衣服」可以表示絕望人的一瞥，當其他的劇中人穿着很華美的宮殿服裝圍繞着他的時候，越發能幫助他的特性。在「The Show-Off」這個劇裏藉着過渡樣式的雜色衣服，華美的結子，假裝模仿的打拍子棍，黃鞋，以及他的假笑和極柔順的舌頭，立刻就會發現阿伯瑞是一個吹笛者。這種情形如同佈景一樣。劇中人服裝專屬的問題，差不多完全是主觀的，而且沒有絕對的標準能够建立。但是非職業的設計者應當常常地把這個概念記在心裏。他必須很勇敢的把服裝做的與他的設計相同，按照他所知道的去適合一個劇中人，甚至於他可以不必說明爲什麼理由，才堅決的選擇這種色調和線條來用。

(二) 區別劇中人之間的特性——在服裝設計裏第二個重要的目的，乃是使服裝幫助區別劇中人的不同點。服裝僅僅能適合於劇中人是不足的；它必須表示出他所處的環境。例如，在「哈姆雷特」這個劇裏，有一個人叫郝瑞特，他是哈姆雷特的朋友，那末他的服裝必須和哈姆雷特所穿的相似。這樣，才能幫助表明他對於哈姆雷特的關係，而且告訴了觀眾帝王的朋友不是來自鄉間的。但是他的服裝也不能和哈姆雷特的完全相同，這樣偶然的一閃就可以區別出彼此的不同。在「浪漫者」這個劇裏，有兩個老年人，白格明(Bargamin)和一個叫帕司奎那圖(Pasquino)，他們倆永久是一塊兒在舞台上。那末他們兩個必須有個區別。所以他們的服裝色調和線條是不同的。這一個人的外衣比那一個人的又長又肥，那一個人穿着很大的袖口；而且在他的帽子上有一個顯明的羽毛。有一個人可以永遠帶着一根手杖。設計者有一個相同的問題：那就是導演所保持的劇中人彼此的區別了。

服裝設計中的色調

有兩個要素是藝術家必須依賴嘗試才能達到的：那就是說色調和線條，這在前章曾經討論過了。總之，你應當牢記，紅色，橘色，和黃色是熱烈的色調；它們是專門為劇中強壯的和多情的劇中人所

用的。冷淡的色調，如同藍色、綠色和紫色，它們是表示鎮定的和安靜的色調。老年的劇中人，他的服裝可用冷淡的色調；照規矩來說，這是暗示青年的情緒的火焰已經燒掉了。同時你也要記住，接近的色調也暗示着和睦和友誼，或者補充的色調是表示衝突和鬥爭的。色輪對於非職業的設計者證明是極有幫助的了。有一個服裝設計最有思想的例子，可以在「暴風雨」這個劇的佈景裝置裏找到。在這個劇裏有三組劇中人：（一）蒲如司波雨（Prospero），他的女兒米瑞達（Miranda）和她的情人浮丁南地（Ferdinand）；（二）安倫素（Alonso）王和他的一組隨員，他們的船在蒲如司波雨的島上遇難；（三）幾個滑稽的劇中人，史提封敖（Stephano）、垂克洛（Trinculo）和克立班（Caliban）。關於第一組，冷淡的色調顯然是專屬於他們的，因為它可以代表清白的和短歌的安靜者的愛情故事。無論如何，蒲如司波雨必須做出莊嚴和高貴的樣子，所以他穿着帶金黃色的黑服裝。米瑞達的衣服純粹的黃色，浮丁南地穿的是莊嚴的藍色服裝，這樣服裝就調和了，而且雙方都帶點綠色的尖端！就是說，米瑞達的黃色是稍微帶點兒綠黃色，浮丁南地的藍色是一個綠藍色。安倫素這一組人的基本色調是紅紫色的：一方面代表這一組的熱情，一方面代表宮殿這一組的高貴。所有的侍從者都穿着不同色度的紅色和紫色的服裝。最超越的就是鮮亮色調的人，那就是為老年的高則裏（Gonzalo）所增強的冷淡的綠色，他是帝王的又好又老的顧問。關於這些服裝沒有單調的要素，你應當記着每種

色調它自己都包含着無限的變化。橘色是爲滑稽組所選擇的基本色調：史提封敖穿着一件很鮮亮的橘色服裝，垂克洛穿的是橘紅和黃色的，很像習慣的愚蠢的服裝，克立班是一件橘棕色的。阿瑞路（Ariel）是不屬任何團體的一個劇中人，他穿着不同色調和不同樣式的服裝，他所依賴的是他裝扮一會兒的工夫就隱匿起來。如此，就能使得色調象徵劇中人，而且區別出他們，這個劇中人和那個劇中人的不同點。

服裝設計中的線條

線條是第二個重要的原素。在這個觀點裏我們可以說，長直的線條是供給高貴和誠懇的效果的，尖銳的曲線和圓圈是暗示活潑和滑稽的，鋸齒線條和尖角是暗示奇怪的和興奮的。在服裝當中，上下有線條尋常可供給高和細長的效果，十字的線條可增加寬度的形態。謹慎的設計者很重視服裝的半面黑影，而且他說每一個劇中人都有一個各別的半面黑影，如同各別の色調一樣。

製做服裝圖板

服裝圖板就是一個概念的代表

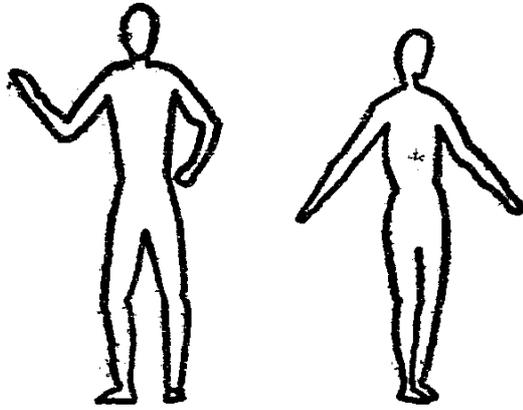
這就如同舞台模型是佈景設計的一個好方法一樣，所以說服裝圖板的裝置就是服裝設計的好方法。它并不完全需要一個成功的藝術家去做圖板的裝置。任何一個人祇要他對於選擇戲劇的服裝，有充足的才能，他就有能力去做一個圖板，因為那祇是概念的描畫的表象。它們并不需要圖畫的裝置；事實上也不必那樣。它僅僅是你所希望的線條和色調的表象罷了。美觀圖畫的裝置，可以說是極壞的服裝圖板，壞的圖畫却是一個好的服裝圖板。把設計在紙上實際完成了是極不重要的。因為它是代表概念的總匯。

程序

在服裝設計的程序當中有三個階段，雖然是很年青的學生也能習學的：（一）把應當畫的服裝計劃出一個大概的形象，（二）畫服裝的輪廓線，（三）用油彩說明色調，這就如同兒童把紙人的概形充滿了顏色一樣。當然得有一個初步的階段，而且它確是所有這些階段之中的最重要的一個，那就是觀察服裝。如像佈景設計當中，藝術家把劇本唸了又唸，一直到他明白了劇中人的個性為止。或者他需要研究一些關於服裝的書籍，如果這個劇需要歷史的服裝的話。但是在他的概念清楚以後，他必須把它們畫在紙上，然後就可以再把其他的事清楚了。

（一）大概形象——畫一個應當畫的服裝大概的圖形，是極簡單的一件事，有幾個線條就够

圖四二 服裝圖板的形象



這個圖形是一個很合適的尺寸，對於在它上面畫服裝，可以把它留一個底樣子，或是把它移在圖畫紙上去。

下部是上部的四分之三。無論如何它是不需要畫成圖形的，它可以很容易的從其他的略圖或圖解那裏留下一個底樣，然後把它畫在圖畫紙上。有幾個圖形是適用於許多服裝圖板的。它們的優點并不太大。圖形的高度有二寸就足夠大了。關於整個戲的簡略圖形，必須畫在一張紙上。

(二) 黑暗的輪廓線——第二個階段就是畫服裝的黑暗輪廓。它最重要的就是正確，因為在

這個舞台上的黑影是極不相同。例如，在莎士比亞的戲劇裏，如同「如願」或是「威尼斯商人」的裝置當中，在那劇裏有幾個青年人必須穿相似的服裝，如果想獲得他們的不同點，那除非藉着細則不可，

了；而且有一個小的實驗，就能使設計者畫成任何所願要的形象。有一點關於形象鮮明初步的規則，有的時候是有幫助的。頭部要有整個身體高度的七分之一。從肩部到腰部和腰部到膝部，它們的距離差不多是相等的。手部平常是佔在大腿下半截的中心點。每個四肢的全部，由上至下約有全部的四分之三；那就是說，手是肘部的四分之三，肘部是胳膊上部的四分之三，脚是腿下部的四分之三，腿

圖四三 在一式的圖影中畫出不同的黑影外線



A 現代喜著華服者 B 中國官員 C 跟從王的騎兵隊 D 伊利沙白時代的貴族人 E 中世紀的老年人

如衣袖、外套、鞋等等。基本的衣服必須緊固着背心或短衫這些類的服裝。一個人穿着有寬大的衣袖和短袍的服裝，別的人可以穿一個沒有身長的大背心。其餘的人可以穿長袖子的服裝。同時也有穿頂到膝蓋的華麗的鞋的。在這種情形之下，我們就可獲得他們的不同點了。歷史的服裝和婦女的服

裝，在獲得個人的黑影方面是有點小困難，但是初學者有時可按照做現代人的服裝的方法去思索。這個問題是比較困難的，但是可以藉着脖領和打結的適當選擇來解決它，比方說，有一個劇中人穿着他的外衣是扣着鈕扣，那末其他的劇中人就可以做着它，或者有時可以穿着短外衣，戴着帽子，眼鏡，甚至於拿着手杖等。這樣，關於黑影的一點小變化，無論在什麼地方都有可能性；同時，色調的依賴比這個更大。當然，那不是永遠必須有這種變化的，不過在劇中需要相仿的當兒吧了。但是，無論何處有相仿的地方，那必須要設計，因為它不僅是一種偶然的事件。

(三) 塗滿色調——在服裝圖板的外線畫完成以後，那

末立刻就用水彩抹上色調。我們已經說明過，色調的選擇要以劇中人的自然性，以及他和其他劇中

人的關係等為依歸。你永遠要記着這一件事，那就是說圖板必須代表服裝，並且幫助說明戲劇。如果它不照這樣子去做，那末，可以使它的美麗如何的有一點小的不同，或者是它所代表的歷史的時代如何的真實，或者它的畫工是如何的巧妙。

單純化的需要

服裝是越單純越好，就如同一個好的舞台裝置一樣，現在市場上有許多歷史的服裝圖板和設計的優越書籍，可供非職業的裝置者來研究，而且能夠曉得很多的關於歷史服裝的書籍。但是如果死心眼的遵守那也是不聰明的。他必須檢出時代的典型的定類，而後去追究它。例如，他必須觀察關於許多世紀在中古時代的歐洲，所穿的兩種基本的衣服，它必須緊緊的蓋上小腿和大腿而且上身有幾種背心。在這兩種基本的衣服，他可以用他的天才產出一種有限定的種類的效果。他可以做得很好，然而不是對於他的劇中人的外衣。他應當粉飾，但是不祇是要把身體隱匿。有一兩個很有興趣的細則，是精選的而且也能很巧妙的應用在關於時代的類型的設計上。劇場的服裝並不是表明古物學的總纜繩。它之所以成功乃是藉着它的整個的效用。

利用比賽法

有幾個藝術家來做關於一個裝置的舞台模型，那是極有趣的事，所以也應當有幾個藝術家來

做服，裝圖板。有時一套圖形可以印刷，或用謄寫板印出，這樣可以給整個的團體一個問題。在學校裏整個的藝術班上，可以指示他們去做關於公演的服裝設計的工作。「浪漫者」的圖解（譯者按：原圖為四色版，因不便複製，故不插入）就是好幾個藝術家所做的。每一個人要在頭一道線裏供給圖形的指示。戲劇選擇，要以「浪漫者」這個劇，在服裝設計的練習中是最優越的，因為作者指示出「任何地方的動作，而且規定了服裝的美麗。」逐一的列出來了。這樣就可省去你的想像力。而且在這個劇裏，也註明了有兩個青年人和兩個老年人。並不是青年人必須穿青年的服裝，服裝的區別對於一個老年人，不過是一剎那的工夫，但是它們也必須區別其他的人。

服裝圖板要做得簡單，無論如何可以證明它是有價值的，（一）有時服裝可以在現代服裝裏去蒐集和精選，（二）或者從職業的服裝者那裏去租賃，（三）或是在小劇場或學校團體裏的鋪子去定做。

精選現代服裝

服裝圖板的價值

現代服裝的揀選並不是一件偶然的事，而且在非職業的和職業的舞台上時常有的事。服裝

圖板在什麼地方都是很有用的。設計者能指示演員應當作什麼，而且演員可以藉着能够接近它的圖畫，得到充分的印象。當演員預備服裝的時候，他必須把它帶到劇場裏，叫幾個注意的人檢查和點驗，甚至於沒有服裝圖板來把服裝對一下；然而也應當這樣的作。愛美劇團在換服裝的最後一刻，必須通知他們。在最後一幕裏已經選妥而且證明女主人公應當穿睡衣以後：「她又想穿更美麗的 Aunt Jennie 的巴黎衣服」那是最擾人的事兒了。人們對於愛美劇團的公演，借外衣，汗衣，和帽子時常感到極度的憂慮，但是這種靈感最後是被阻礙的。

關於專屬的需要

在現代如同在歷史的服裝一樣，因為它們的目的必須都是專屬的。最大的失敗就是因為演員和女演員，要在他們的朋友之前叫人看着好看，但是這種欲望事前應當指給他們關於戲劇中藝術的條件的路徑。當女主人公和她的姊妹在第一幕顯出很貧窮的時候，那末他們就得租一所舊式家庭的屋子，幻想是支配一個嚴厲的打擊，如果主婦堅持着要買最新的而且合適的，最時髦的樣子的帽子和皮大衣的話。

當然，普通的常識和機敏是必須遵守的。可是必須選定什麼是最有利益的。但是選擇的中心點是必需的，以及它的效用和它的價值；對於每個人的關係都應當做得很清楚。

租賃服裝

服裝圖板的價值

在租賃服裝的時候，服裝圖板必須說明什麼是必要的，這樣就可節省時間和勞力。如果服裝須從很遠的地方去賃，那末必須把服裝圖板送到出賃服裝者的那裏，或是叫團體裏的一個代表，在拜訪服裝出賃者的當兒，把圖板帶了去也可以。照例來說，純一色調的樸素服裝是最好的，而且應當這樣的主張。特別是應當避免鮮亮色調和綜合的皮革物的燦爛的軍人制服，它必須顯明是為舞台上做的，而且是為服役者用的。每一件東西都是「詭詐的」因為過於華麗是不好的。

創造非存在的服裝的可能性

無論什麼地方的服裝者都沒法去找樣子！可是服裝圖板在製做當中，能給他們一個更滿意的選擇的幫助。在前頁裏的服裝表象，乃是從一個對於設計沒有類似的服裝者那裏租來的，而且它必須用十八世紀的「時代的」服裝。無論如何，色調的接近是有可能的，並且衣服的選擇要極簡單的種類。主要劇中人「難為醫生」司干尼瑞里（Scannone）的服裝，似乎沒有最初的可能。你可以看一看，藝術會思想到他是丑角一類的，如同意大利喜劇（Italian Comedia del Arte）裏一個劇中人

似的。這是莫利哀的觀念，當然，誰指示他的「黃和綠的外衣」誰就說他是一個「鸚鵡博士」。俄國舉止中的侮辱動作（Slapstick action）也是出自這個觀念的。服裝最後的計劃包括着一對現代俄國農民的靴子，一對大而且肥的荷蘭人的褲子，一件有規定的小丑的外衣，照着設計裏它是遺失了紅袖子，又配上了一個類似的。如此，雖然那個服裝是非存在的，一樣可以把它做出來，而且它還特別的有用。所以，服裝圖板在這種方法之中，時常是具有功用的了。

製做服裝

服裝圖板的用法

服裝圖板的價值，在自己製做服裝的時候是很明顯的。它是服裝製造者的一個模型，就如同指導製做佈景的舞台模型一樣。在圖形做的小的時候，如同以上所指示給我們的，它關於服裝描寫細則方面是沒有可能的，不過，這正是一個特長而不是缺點。細則的統計是極小的。服裝製做者應當自由地去獲得效果，把好點表示在服裝當中任何地方。最困難服裝就是製做現代人們所穿的外衣。最近兩個世紀的男人的服裝，如當兵的，和當警察的制服，或者是可以租到的，至少叫一個有經驗的裁縫去做是有效的。而且服裝的製做是一件有趣味，並且不是什麼困難的工作，在這裏我們沒有理由

說，爲什麼小劇場和學校團體裏沒有自動的服裝製做隊，如同他們的製做佈景的團體一樣。

材 料

材料的使用要靠着許多物件，不過普通的意見就是要有價值。無論如何，通常所用的大都是一些便宜的材料，如同斜紋絨，麥東布，羊毛絨，羊駝毛布，假天鵝絨，毛氈，和粗呢。廣東法蘭絨是毛氈的一個優越的代替物，同時羽緞可以代表綢子。總之，像斜紋絨這種暗淡面的貨物，比像羽緞那樣有光面的貨物是好多了。蘇布對於製做服裝是極貧缺的材料，而且必須避免，非漂白的厚洋紗是極有用處的材料，並且全套的服裝可以用它來做。關於希臘和羅馬的古典服裝，白洋布，印花棉布，棉縐紗，和稀布是最有用的。膠布和薄紗對於非職業的服裝製做者，也是極有用的材料。它們可以用在服裝的附屬品方面，如同脖領，袖口，縐領等，同時它們也可以做成不同的形式，如同前面所敘述的帽子或盔甲。

材 料 需 要 相 符

關於材料的選擇有一個主要中心點，就是要完全用同等的材料。整套的古典服裝，可以用真的和染的適當的稀布來做，但是若加入一件真綢子的服裝，那末無疑的就把所有其他的效果就給毀滅了。對於莎士比亞的戲劇的服裝，可以完全不用非漂白的洋紗來做，一樣的可以美麗而且適宜。無論如何，天鵝絨和綢子的真實的服裝，是可以停止毀滅的。戲劇的藝術是一種幻覺的藝術，可是一旦

加入一件錯誤的東西，馬上這種幻覺就被毀滅了。關於服裝所用的材料，至少要錯很多的次數，但那并不是極重要的，因為這種相符的規則，乃是在很長的時間裏，細心觀察所得到的。

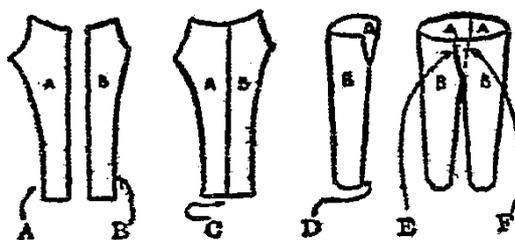
裁剪和縫紉

技能在服裝的裁剪和縫紉當中，乃是藉着實驗演進的，照着服裝圖板來裁剪的才能，并不像你所假設的那樣困難。在市場上有很多的好的商業紙模型，這個東西時常是極有用處的。甚至於沒有它，在服裝製做上一樣可以獲得成功。有一個細微的原則和細微的基本的裁剪，那就是使它單純化。

在裁剪方面，尋常必須做兩個類似的東西，就是一個右邊的和一個左邊的。普通的方法是用雙幅的材料一齊裁剪，這樣兩個同一的尺寸一次就可裁成。當用材料的時候發現有一塊是對的，有一塊是錯的，（無論如何，那些材料是沒有按照以上的勸告去做。）那末，一定有兩面對的，或者是兩面錯的，把它們拿到一起，就可以做成一個右邊的和一個左邊的。

關於褲子，有的是蓋過短襪子的，很緊的伊利莎白時代的短褲，或者是露出很長的冰手褲子，它們都應當做成四塊，如同下邊的圖解一樣。兩塊做在後面，兩塊做在前面。首先要做外面的縫兒，這樣就把前面的一塊和後面的一塊做在一起了。然後，開始在押叉的地方，把裏縫兒做成每一個腿兒。然後再在押叉上起始，而且把兩塊放在一起，把前面一塊和後面的一塊縫成一個筒兒形。祇要把這種

圖四四 褲子



A 後面 B 前面 (每一個要剪成兩塊)
C 外兒籠 D 里兒籠 E F 前面和後面的兒籠

做成一個圓筒的形式，集合或環繞在腰部的上部。尋常需要上下都有縫兒；因為如果材料太寬，或裙子的長度也有富裕，那末就可以交叉着剪成一個單片，它的長度一樣够圍過身體的。

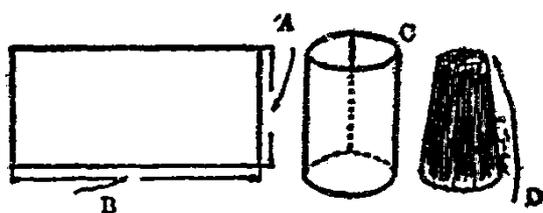
圓裙子是比較困難一點，它可以做成一個單獨的，如同四十六圖(1)所畫的形式一樣，或者可以用三角形，那就是把好幾塊布做

主要的意念記在心裏，聰明的設計者就可以做成適合於腿部的任何種類的衣服。材料是可以裁成長的或短的，瘦的或肥的。它可以在大腿根和腰部那裏集合，或者它可以留為垂直的樣子。並且它可留以下開着的那一部份向下面，或是在腿部以上。但是主要的觀點是用四塊兒，並且按照上面所講的方法，把它們放在一起。

裙子有兩種：直的和圓的。直

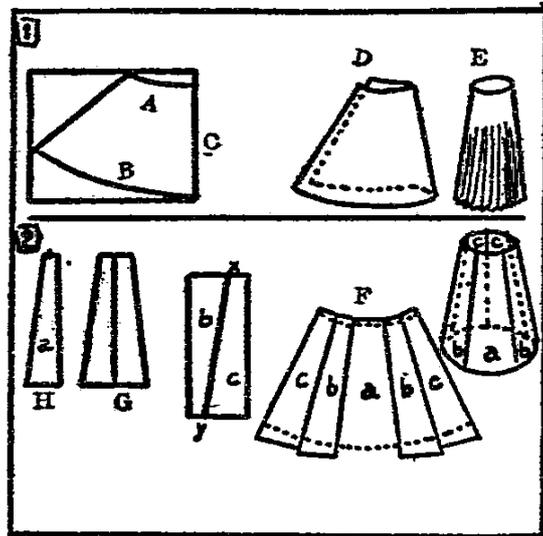
的裙子所包括的是一塊短形的材料，所以有很長的距離圍繞着底部。把短形的邊緣縫在一塊兒，

圖四五 直的裙子



A 裙子的長度 B 裙子底部的直徑 C 後面的兒籠 D 集合或環繞腰部

圖四六 兩種圍裙



A 腰部尺寸的一半 B 底部邊緣的一半 C 摺起來的材料 D E 後縫兒 F 腰 G 摺起來的材料 H 摺起來和打開的前面一片 $x y$ 雙幅材料剪成四塊一樣大的片子

以及底部邊緣圍繞的距離。

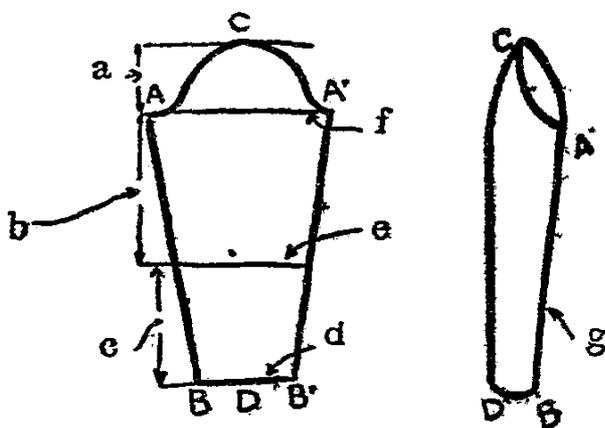
關於袖子的基本的樣子在四十七圖裏說明。如果叫它保險適宜，最好把袖子做得比穿衣服的人的腋下 (Armpit) 稍微大一些。

婦女的上部衣服或男子的全身衣服，必須把它做的如同布人的衣服似的，那就是說把雙幅的材料，在摺疊

的中央剪成領口，然後把一半材料掛在後邊，一半在前面。通常一個寬袍的袖子能夠離開的，而且餘剩的袖子必須做成圓筒，縫在寬袍的袖子上。上身的衣服必須在後面或前面做上一個開口的地方，

在一起。三角圓形裙子最簡單的一種請參看四十六圖(2)好啞。它一共包括着五塊兒，但是前面那一塊兒(a)可以裁成單獨的，其餘的四塊(cecb)可以從一塊雙幅的材料一次剪裁下來。材料上如果有一個樣子，那末必須把正面放在上頭，於是就不照這種情形裁剪了，因為在設計裏是兩塊兒的(ce)，把這種情形牢記，就不致於上下顛倒了。關於裙子的度量有三個要素，腰部的度量，長度，

圖四七 袖子



a 約有六寸 b 從胳膊窩到肘部的距離 c 從肘部到腰部的距離 d 圍繞腰部的距離 e 圍繞肘部的距離 f 圍繞肩的距離 g 縫

有形的或無形的把上面縫上，留長一點或短一點都可以，祇要照設計的需要去處理就得了。

服裝製作者必須有迅速建造的能力，以便應付任何時間的需求。他們必得分出那一些度量是

必需的，然後學習着去做。一寸半是平常所遵守

的縫兒。在外邊的縫要比針縫的痕跡小一點，這

樣材料就可以摺回來，而且把它弄得光滑和平

勻。縫紉機可以放在每一個戲劇組織中的工作

室裏。

很多的時間是消耗在祕密的邊緣，和美麗

的縫兒上，其實，服裝的價值影響并不完全在道

裏。這并不是說這種工作不需要小心。因為劇場

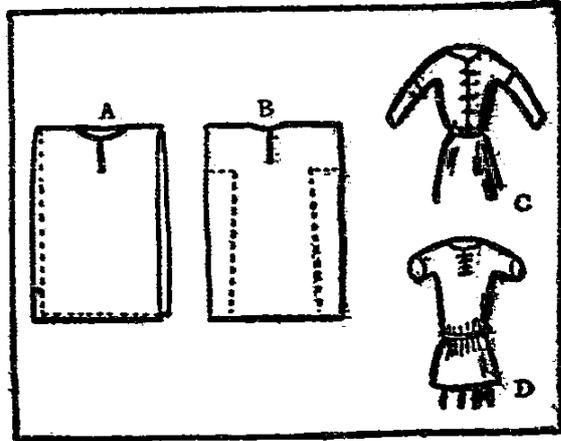
的服裝是不需要像街市的衣服那樣的合適；而

且它也不需要像普通所穿的服裝相同。一個人不一定需要是一個有才藝的成衣匠，才能做出優越

和適意的服裝。在獲得效果之中，勇敢和聰明是服裝製造者的最好的資格。

有的時候可以用白色的貨物製做服裝，不過，把它染色以後才能用的。完全是用非潔白的洋紗

圖四八 做上身衣服的方法



A 在摺疊的材料上剪裁領口 B 剪裁適合身體離開寬袍的袖子 C 已經做成的婦女的緊身衣服 D 中世紀的舞身衣服或是任何類似的上身衣服

做的，可以染成和服裝圖板相似的顏色。染色的服裝必須把它剪得够大的，以防染後的收縮作用。在這種手續當中這是很利害的辦法，不但是極容易而且還很愉快的呢。當衣服在染色以前就做在一塊兒的時候，那末它就不致於有不適當的相配合的危險了，因為有的時候在愛美劇的染色方面是有這種情形的。

染色

什麼是服裝剪裁和縫紉的正確性，也就是染色的正確性：光滑，平勻，職業化的工作對於舞台是整個不必要的。實際上，已經染過的材料因為它是粗糙和不平勻的原故，在舞台燈光之下時常獲得好的效果，好像它有美麗

構造物的粗糙一樣。燈光能賜予它們生命的。在全國各地方有賣染得很好的各種材料的，所以用這些平民商業彈染的材料，或者是更平安更容易。它能供給我們好的色調，並且在每個包裹裏附有特殊的說明書。最好要遵守這些清晰的說明。例如，對於要彈染的衣服或材料，在未染以前必須把它

用水漬濕。有些個要安放的媒介物，如同鹽，或醋，或是舉凡它所指明的，無論如何是必須使用的。有的時候，如果用帶顏色的材料去做適於佈景的服裝，最好把它全放在同樣染色的弱的液體裏，如此，它們就可獲得藝術的統一性。例如，一套南方山人的白洋布衣服和襯衣，最好把所有的材料浸在紅棕色的弱的液體裏，那末就能供給一個地質的顏色，這樣就能表現戲劇所需求的。這種弱的液體并不能改變任何原來的色調，但是它對於所有的服裝能賜予一個普通的淡色。劇場的染色結果的判斷，乃是由於距離而定的。它並不是對於其他的劇中人的服裝的總匯如何。它乃是如何呈現給觀眾。

塗色

服裝的塗色在實驗上也是一個有趣的分野。所有各種的裝飾品和裝置必須用塗色來做。塗色的用法和製造佈景的用法是相似的。那就是說，它也是用熱水，膠，或膠水，和配顏料來做的。鋁或鍍金的輻射器的塗色，可以用銀的或金的色調。對於塗色的材料可以放在佈景板的平面上，好像一個舊棹子用紙蓋着一樣，在裝置上塗色要用硬刷子。塗色必須刷到布裏去越多越好。伊利莎白時代的衣服，可以在脖領，袖口，和邊緣上塗色，例如，或是在轟身衣服的整個平面上用一個模型罩起來，那末它就能供給一個鋪綴平面似的效果。效果，對於任何價值都是大的。過於精美和正確的工作是沒有利益的，而且也沒有多大用處。

零碎的物品

真正必需的物品對於製造是很困難的，而且工作就限制了非職業的服裝製造者的創造力。

(一) 緊衣——緊衣在許多世紀當中就是男子的服裝一個重要的部份，而且它是特別的難做。它可以做成能放進大腿的內衣，或是再做大一些，沿着腿縫把腿肚子也可以放在裏面，但是結果不能令人十分滿意。最好是去買真實的物品。不染色的緊衣能夠從劇場的服裝製造者那裏購到，在每個劇團的服裝儲存室裏，每對東西都應當有號碼。白色的東西可以染成亮色，同時亮色可以染成暗色，以便下次使用。一個令人滿意的蒐集要從速建立起來。中世紀的劇中人如牧羊者，農民等，常呈露着腿的，或者他們可以有一條黑褲子，或是用自然色調的粗糙的內衣橫過吊帶襪，或者圍到膝部。

(二) 鞋——鞋有的時候也成問題，巨大的襪子，可以把它裁短，或者弄一個鈕帶，或者旋轉着去適合它的需要，中世紀的布鞋有時在它裏面要用一塊草板紙的鞋底。草鞋必須做上內部的鞋底和鈕帶，用舊鞋或腳印，就可以刻成你所願要的形式。氈，或是其他的厚材料，可以剪裁和縫成代表任何種類的鞋。太太們和高級婦女們的鞋，不要代表問題太多了，因為他們在過去的三百年當中，似乎祇有極少的演變。

(三) 帽——帽子可以用膠布來做，而且要覆上一層布或氈，或者是塗上顏色。

(四) 盔甲 (Armor)——盔甲是非職業的服裝製造者最困難的一個問題。許多的時間它藉着劇中人所穿的外衣，或是一種粗短的外套，或者一些遮住所有的衣服的長外衣來規避這種困難問題。胸甲，或是別的東西，都可用膠布做，無論如何，可以把它塗成鍍銀或鍍金的色調。用一塊錫或其他的金屬的東西，或整齊的金屬器皿，把它縫在靠身的衣服上，然後再塗上顏色。如同爲出汗的編織的材料，把它鍍成銀色就可以成爲一個優越的鎖子鏈。盔可以用膠布或舊氈帽來做，把它做成形式後再塗抹顏色。盔甲永遠是需要設計的，如果服裝製造者有創造的天才，那末，就能做出適合的樣式。

(五) 斗篷 (Cloak)——有幾種長斗篷對於遮住盔甲，或其他的服裝是極有用處的，雖然，它并不是能完全合適的。斗篷和披肩的分類對於任何衣櫥是一個有用的增加。

衣櫥室

服裝之所以儲藏，就如同儲存佈景預備再造和再用是一樣的道理。非職業的團體建造一個生長服裝的衣櫥，是一件很有用的事情。服裝可以重做和重染，以期適合於新的設計。服裝設計和製作的問題，那的是戲劇中整個藝術的和戲劇的計劃當中一個有趣味的調和部份。最令人滿意的結果，乃是藉着顯明的單純效果達到的。

第十一章 化裝論

化裝的目的

化裝可視為服裝的附加物，它的目的是把你的臉和頭做成你所要採用的特徵，同時服裝也就成它的身體。在現代的舞台上，它的目的又增加了，那就是說，化裝的功用還可以克服強烈的燈光。因為原來的臉色被舞台閃耀的燈光一照，會使你變成乏味的和慘白的顏色。

化裝的種類

這裏有兩種化裝，它的確是很有用的，或者也許不大精確：(1) 正派的 (Straight) 或個性的 (Character)。關於正派的化裝，或多或少，總要保留着他自己的特性。就是說，一個青年扮演一個青年或者一個青年婦女扮演一個青年婦女。正派化裝主要的目的，雖然是要克服閃耀的燈光，同時也是

要增加美麗，個性的化妝需要演員改換他的臉部或頭部的風采；如同一切青年去扮演劇中的老人，或者一個女子假裝一個中國人，或黑人。個性的化妝很需要技能和經驗。在普通的方面，無論如何，它的方法是類似的。

所有其他戲劇的藝術方法，化妝的成功都是由經驗中產生出來的。有很多的項目，和許多有用的技巧和計劃，都是從有經驗的演員那裏用觀察方法學來的。有兩三本優越化妝藝術的書籍，在每個戲劇組織的圖書館裏是可以找到的。通常在每一個團體裏有一兩個人對於藝術有特殊興趣的，就可被選為管理專家。每個演員，無論如何，他應當學會了化妝方法，以便自己給自己化妝。普通的原則和基本的效果是不難理解的。

摹想 (Visualizing) 化妝

第一件應當作的事，就是要摹想所要得到的結果；演員必須知道如何顯露出他所要的來。不過時常是被服裝圖板 (Costume Plate) 所支配，因為在那裏能找到關於個性可靠的種類，或者導演也可以給你建議，關於劇中人個性的表現。也許有些個現實的人可做你的模範。描畫歷史上的劇中人應當正確；並且更要仔細研究一下。總而言之，演員必須有決斷，然後，他的問題，才能够與意想相匹。

化裝材料

普通所用的材料就是以下的幾種：

(1) 冷油膏 (Cold Cream) 照例演員們所用的化裝冷油膏，是比較平常裝飾的用品便宜，而且還很好。許多演員用凡士林或橄欖油來代替冷油膏。

(2) 脂肪油彩 (Grease Paint) 現在市場上有許多種優越的脂肪油彩。脂肪油彩可化出所有種族肉色的色澤，並且能使得面部相當的調和。如果一個演員演某種角色有許多次，他當然企圖保留他所需要的那種顏色的記號。舉個例子吧，一個青年少婦化裝一位正派的角色，也就可以用「年青的」(Juvenile) 顏色，當一個青年扮演一位上年紀的劇中人的時候，必須用老年淡黃的 (Sallow Old Man) 顏色。不幸的很，做油彩的工人沒有一致的制度，無論是做，或是寫顏色的名字，所以有時候就需要實驗。用一點兒小的經驗，配顏色，保持正當的色澤，都有圓滿的可能。例如，青年的可以用「洋紅色」(Carmine) 和「白」色配合一起，就可以配成中年人的顏色，可以表現出在戶外被太陽晒黑了的建康色。所以，皮膚的顏色裏，祇有三四樣對於許多化裝實用上是絕對需要的。「精選的化裝盒」(Make-up Box) 裏就是有「青年的」和「老年的」或者三種相等的顏色。

(3) 粉 (Powder) 劇場的粉有很多的色度, 它的顏色要與油彩的顏色相合, 任何工藝的製造物, 普通都把名字或概略標明在他們的油彩上。

(4) 線條 (Lines) 畫線條的顏色和油彩棍是相似的, 這種顏色並不是在臉上塗抹的顏色, 如同黑的、白的、灰的、藍的、和棕色的。它們的用處是臉上圖線條的, 如皺紋、眼眉、等等。這類的線條是很有用的。原來的「眼眉」用鉛筆所畫出來的線條, 僅僅是黑一點兒, 或者是畫成了棕色。

(5) 唇紅棍 (Lip Sticks) 唇紅棍 (即「口紅」) 是一個小的油彩棍, 它是在唇上塗抹的顏色。

(6) 胭脂 (Rouge) 胭脂有兩種: 濕的和乾的。濕的是裝在小瓶裏的, 乾的僅僅是紅粉。許多演員寧取紅線條, 替代濕的胭脂。乾胭脂永遠是有用的, 無論如何它是很有益處的。

(7) 縐沙髮和酒精膏 (Crepe Hair and Spirit Gum) 兩傍之髭 (Mustaches) 和鬍鬚 (Whiskers) 是用這兩種造成的。縐沙髮是絨毛做的, 把它織成一半。這些東西可以在工場裏購到。它的顏色有許多種, 分門別類的可以分去: 從雪白、灰色、黑色、棕色、和黃髮碧眼白膚的 (Blondes) 人所用的, 到燦爛的紅色。酒精膏是亞拉伯樹膠和以太 (Glycerin) 配合而成的, 用它可以把縐沙髮黏在臉上。它是在小瓶裏裝着, 當它新鮮的時候是很好的。

(8) 布 (Cloths) 大量的乾淨布在化妝裏是很要緊的工具, 一方面可以遮蓋你的服裝, 當你

化裝的時候；另一方面，還可以把臉上化裝的油彩擦掉。乾淨的稀布（Clean cloth）是再好沒有了。

許多別的物品如「鼻灰」（Nose putty）牙磁，畫眼圍的（Mascara）等等的都可以在油彩工場裏找到，但是它們註明了爲許多的用途。如果演員自己化裝的話，他需要有一面好而且亮的鏡子。這個鏡子最好釘在牆上，如果需用動轉的話，那麼就應該釘在易於改變的犄角上。小的手鏡也是頂有用的。假設在化裝室裏的光能够改變像舞台上燈光的改變一樣，那末，演員就能够看出他自己在舞台燈光之下是什麼樣子了。這是很難判斷的一件事，燈光影響油彩就如同它們做出別的顏色似的。許多的油彩在原来的白色燈光之下是比較在舞台上帶顏色的燈光之下要紅些。

舉凡化裝所做的，無非是反派的或個性的，男的或女的，簡單的或複雜的，這裏有一個普通的方法，這個方法的定義通常都要遵循的。技巧的演進是靠着常常的運用，接着這個普通的方法慢慢就可成一個化裝名手。以下即是平常的階段：

化裝的方法

（1）預備化裝的臉 用冷油膏把皮膚擦亮了，再把它擦掉，滿面塗粉，然後再把粉弄掉。這時油膏已把皮膚的孔擦滿，以後也很易於把油彩擦掉。擦粉的目的是要把皮膚弄乾。不要用太多了冷油

膏，許多愛美劇團的演員他們在化裝著手之前就化壞了，因為他的臉上都叫冷油膏給浸濕了。面部不要純然的光滑和乾燥。這一個階段僅僅是預備在滿面擦真正油彩的一步。這樣才能夠與場上所拘謹的油彩相合呢。

(2) 塗抹顏色的底子(俗名打底子) 用你應當用的顏色的油彩，塗抹在你的臉部，例如鼻子以下，兩頰和脖子上。然後用手指頭把油彩拍在滿臉，一直把它拍的平均了為止。如果需要黏鬚，那末，最好在抹油彩的時候不要把油彩或冷油膏和粉擦在貼鬚的地方。敷抹油彩平均最重要的不要估價太高，假如你打算做的快一點，那末你事前的練習是很需要的。好的化裝是要靠着這個步驟的。如果滿臉是雜亂的，那就沒有化裝化好的可能，唯一補救的方法就是把滿臉擦乾淨了，從新再化。完全的面部要顯露出油彩，例如，油彩一定要塗抹在頭髮根裏，並且耳朵上也要完全抹了。面部下半部的頸部也是不可忽略的。脖子也是一個要緊的地方，它是頂容易被人看見像女人那麼白的脖子，當一位有鬚鬚的老人轉灣要坐下的時候。

(3) 怎樣用胭脂 兩腮的顏色在抹過油彩以後，再用濃胭脂或用洋紅色的油彩塗在腮上。腮部的斑點是用胭脂或胭脂棍抹成的，並且這個色是應該用手指抹在面部的。順着邊沿把油彩混合起來。顏色的多寡，和正確的部位，是要靠着你所化裝的個性而定。有一類的老人實際上在他的臉部

就沒有顏色，如果是一位快樂的老人他臉上是會發光的，那麼就得多用這種顏色。觀察實際人生的自然顏色，再把你觀察所得告訴你的演員什麼地方應有顏色表現出來，靠近在一塊兒或是離開遠些。不要把胭脂的斑點抹的太大，同時也不要抹的顏色過重。普通腮部的顏色女人是比男子高一些；女人的顏色通常都是在高處，差不多在眼那兒，並且很少是延長到鼻孔的水平線以下的；男子呢，顏色是抹在低處，它起始在眼和鼻子低處的水平線半截腰之間，並且差不多延長到額骨以下，有時的確沿着額部一點兒。女人化裝成男人，或是男人化裝成女人，都要記着這種觀察。一個有技巧的化裝員他用胭脂是在幾個別的地方：有些演員練習着在頰部，或鼻孔以下，或是在眼的裏角抹胭脂斑點。愛美劇的演員可以找這種用法在化裝的書籍裏，無論如何，他是已經實驗成功，並且可以補足一些不夠的用法的。眼的裏角的斑點是要顯示出輝煌和生命，如像它所需要的，但是也要顯出眼的交叉點。適度的化裝是防制無意識的和奇怪的化裝最好的方法。

(4) 畫線條 大概學習化裝最難的一件事，要算怎樣的畫線條才能把臉的個性改變並且表示出年紀和容貌。在這裏我們還可以說，實驗是要素，同時觀察實際人生的面部就是實驗初步的需要。線條是用黑色的油彩畫成的，我們叫它爲畫線者(Liners)。無論如何不能用線條棍直接在臉上畫線條的。有些個演員把線條棍在鍋裏溶化了以後，用熱的液體和很好的駱駝毛刷子在臉上畫線

條。最容易而且合適的方法，就是用木頭的碎片，如同平常的木製牙簽。牙簽的一端黏著畫線條的油彩，用這個油彩就可以畫上線條。如果打算畫出你所滿意的線條樣式，無論是重的或輕的，曲線的或直線的；一個初學者也可花上一些工夫在他的手背上或者在他的胳膊上先實驗一下。當他覺着能管理這根牙簽的時候，他就可以進行在他的臉上畫線條了。線條的顏色是應當決定的。重的線條要用黑色或棕色。好的髮紋細工是需要灰色的。畫眼和眼眉，通常的慣例白皮膚的是用藍色或紫色，褐色皮膚的用棕色。正派的青年化妝，祇是眼上畫線條。演員先要在他的眉毛上畫，假設他的自然的眉毛是很重的話，那末就無須乎再給它增加了。如果願意把自己眉毛移動，如同他要化妝一個中國人，他能夠隱覆他自己的眉毛；用濕胰子抹擦眉毛，等到乾了以後，然後再用與顏面調和的油彩覆蓋滿面。日本的演員他有一種狹帶子是很巧妙的，大概有半寸寬的樣子，用它蓋上他們自己的眉毛。帶子打結的地方是藏在腦袋後面，那末在帶子上就可以抹上和臉上相似的油彩，眉毛安排妥當以後，就可以畫眼睛了。否則，眼睛的大小和距離的遠近就會表示的不合適。用牙簽黏的油彩，先在眼睛下邊畫上線條，越能使眼睛關閉越好，它的地點是由眼的裏角到眼的裏角。當你進行畫的時候最好把眼睛閉，向上看，然後再把眼合上，沿着眼簾的邊畫上相似的線；這條線為的是加重眉睫的。它可以和眼下的線條相遇於眼的外角。一個青年個性的化妝是不需要別的線條的。

圖四九 皺紋



A 擡頭紋 B 鼻子上的皺紋和烏鴉爪形的紋
 C 眼袋下的線條 D 腮部肌肉下的線條 E 圍繞嘴的綫條

演員可以從宇宙間實際上的觀察得到皺紋的根據。第一個就是拾頭紋。它們普通是每一號碼要畫三條線，並且在頭部的中央鼻子以上的深處畫上細微的線條。通常在鼻樑上要畫一個短線條，或者一個或兩個垂直線在鼻子頂上，它動的時候可以和面部的前額連接上。第二個皺紋普通的位置

中年人或老年人，無論如何是需要畫皺紋的。一個最好的方法就是把自己的臉皺起來，這樣就可顯出皺紋，然後再畫皺紋一定是很像樣的。皺紋可畫在自然的皺紋的地方，如果自己臉老了的話，任何地方都會有真實的皺紋！演員所假裝的面貌要和劇中人的個性相合。如果他是一個高興的老人，他面部的皺紋要顯出快樂和笑，如果他是痛苦的老人，當然要表現出不快樂的樣子。因此，用他的油彩，要試着畫出永久的神氣來。這是科學上的背景，演員在未化妝以前在內心上先裝出劇中人的個性，那末他的化妝無疑的是會做到成功地步，這是我的一點模糊的意見。

置在眼的外角，這個線條是從犄角射出。它的名字普通都叫「烏鴉爪」(Crow's-foot) (譯者按：因為烏鴉的爪子是一連三個，所以就給這三條皺紋起了這個名子。) 第三個線條是在眼的裏角，從

裏角向下一直到腮部，有時一條是一寸或者一寸半。這個線條的形式是在眼下邊皮膚的凹陷處。第四個線條從鼻子的低角向下，差不多到嘴那兒，它是根據腮部筋肉的傾斜而畫的。最末後的線條是從嘴角畫起，並且有一條是橫在下嘴唇和下巴之間，根據嘴唇的筋肉的柔弱處而畫。極端上年紀的人，他滿面得用細工的線條把它改變了。在顴顛（按即在耳朵以上，鬢角以前）和腮部的肉色也應表示出枯萎，這種枯萎的面貌是可以用灰油彩抹在那個地方，就能顯示出來的。但灰色也不要太深，並且把它抹在臉的顏色底子（Ground Tone）上，如同抹胭脂似的。用白油彩在黑紋傍再畫出線條來，就可以把皺紋顯出深入的樣子。所以，如果演員願意把頭部前額的皺紋顯出極深的樣子，他可以先用黑油彩畫上皺紋。然後在每一條黑紋上再用白油彩畫上相接連的線條。

關於皺紋極簡單的事有兩條是應當記在心裏，那就是光和彩。第一：那部分的油彩若是比底子黑的話，那末就能顯出憂鬱的樣子來，如果比底子亮就能顯出高興的樣子。所以一個演員如果願意把腮部或顴顛做出凹下去的神氣，用一點黑的或灰的顏色塗抹在所需要的地方，當他在底子上塗色的時候。在另一方面說，如果演員把他的腮骨或是鼻子凸出一點兒來，也就可以抹上一點兒白色。第二：就是中年人面部凹的筋肉，中年人和年輕一點兒的老年人可在筋肉以下畫線條，藉此就可以表示出來；但是年紀最老的，他的筋肉就完全消失了，所以好的寫真就是在他的頭顱上表示出來。如

同顴額和腮用黑色顯示出凹下，所以頭部前額兩角，腮骨，和顴骨就可以用亮色，這樣就像老年人的頭顱似的了。

鼻子和手更不應當忽略：它們也要塗油彩畫皺紋如同面部一樣。

(5) 畫嘴唇 第二部就是給嘴唇抹顏色了。青年人嘴唇的化裝，用原來的顏色或洋紅線條，都是適當的色澤。塗色的規則是應當把顏色塗在嘴唇的中央，並且要畫在每一嘴唇的外部，不要把嘴角上弄的太清楚，或是把嘴弄的顯出不自然的寬度。老年人的嘴唇，它的顏色是已經消失了的，所以一個老年人的化裝，他需要用藍色或灰色抹他的嘴唇。這個是不能忽略的，紅嘴唇在老年人是頂惹人注意的，特別是經過很尊嚴的鬚鬚被人發現了。

(6) 戴髮 面部的髮可買已經做成的線或紗 (Gauze) 架子上的鬚或是鬚鬚，另外一個有用的計劃：如果同樣的化裝隔夜還要用，或是化裝要頂快的改變，那麼買這種東西是很需要的，用一塊紗織的縐紗髮做成假鬚不是一件頂難的事。例如：非職業的演員無論如何可以找到很合適的假髮直接貼在臉上，如果做的很合適，通常顯着也很自然。現成的鬚鬚為幾次的公演可以不再向外付款。在臉上的頭髮，無論何時它的顏色要和在頭上的是不相似的，平常是亮一點兒，所以，無論何時鬚鬚或是頭髮沒有相似的可能性的話，那末就可以選擇一個縐紗髮罩。兩個或三個亮罩比一個暗罩

是好一點。大的，黑的，顯明的假髭是愛美的戲劇裏慣於用錯了記號，原因就是普通用的頭髮太黑，綁紗髮串（Rope）應當推在一頭，然後用手指或籬梳把它做的合適的薄厚。把紐結（Link）梳開並沒有什麼困難的；如果化絕對正派的人（Gentleman）可以把綁紗髮浸在水裏，梳開以後，經過幾個鐘頭就會乾的。

髭的做法，把髮剪開或是由串上弄下來，做成適當的形式後，然後再由當中剪開，把它貼在嘴唇的兩邊。髭無論怎樣的小，它永遠要做兩個的。這個東西，在離着肉的地方稍彎成三角形在嘴唇上邊那兒，那末這兩部分之間永遠看着是自然的。此外，戴着髭毛說話也很容易，因為一邊的毛髮是不會把嘴唇緊縮的。極少數的毛髮是需要的，許多非職業的演員用的太多，因此看着極不自然。在貼毛髮的上嘴唇，要抹上酒精膏，同時在沒有貼毛髮以前，應當等一會兒的工夫，使它生長黏釘（Growth）。然後就可以把髮貼在嘴唇口邊，用手或是一塊布把它按一會兒的工夫。如果毛髮用的太多，剩餘的那些等膠乾了以後就把它去掉。髭毛弄下來可做成許多你所要的形狀，如果把它裝束合適，那麼就如同真毛髮一樣的好看。

毛髮在臉上別的部位應該要一樣的狀態。一個完全的鬚鬚是用六塊做好的，髭的兩部份業已敘述過了，兩邊的，喉嚨那兒的一個，和下巴那兒的一個，兩邊的是應當攔在腮部，並且它的長度要和

下巴的毛髮相混合，約有五寸或六寸長。它是被攔在和頭髮相連接的高處，或是低一點兒，離開刮臉的那塊地方。兩邊的髮放在耳朵以前，但是永遠毛髮和耳朵之間要露出一線條肉色來，毛髮從來沒有長的緊靠着耳朵的。喉嚨那兒的毛髮是用膠貼在下巴下面，毛髮要向前。這是很要緊的一點，永遠不能去消的。有些個愛美劇的演員，他們貼在臉上的鬚鬚常是和實際不符，因此顯出不自然的神氣；自然的整個的鬚鬚它的毛髮永遠是生在下巴下，很少有刮那一部份的。下巴那兒的毛髮要貼在毛髮以前，它從下嘴唇向下伸長着。它的距離和輕重通常可規定鬚鬚的充滿。所有的這些個毛髮，貼上以後一齊把它做成所要的形狀。粗糙和不整齊的鬚鬚，最適合於農人 (Peasant) 或者是山人 (Mountaineer)，粗糙和不整齊的毛髮用撕裂的縐紗髮就可以的。稍微受過教養的人，同種類的鬚鬚就得用剪刀剪一剪，就如同真的鬚鬚叫理髮師去剪是一樣的。沒法子說整個的鬚鬚是怎樣的小，它應當用所有的那六塊去做。甚至於頷下之髯 (Goatee) 就是從嘴唇以下生長着的一個極細的萌芽 (Sprouts) 也要做成兩個；一個是在喉嚨 (Throat) 那兒，一個是在下巴那兒的毛髮。

縐紗髮做眼眉也能用，特別是需要灰色雜亂眼眉的老年男子或老年婦女。一塊小的髮也當把它做成適宜的形狀，並且用膠貼上。貼鬚鬚的地方不要塗抹油彩，否則用膠也不能貼在臉上的。

總之，最要緊的一件事：我們應當牢記，不可用毛髮太多。普通的說，從鬚鬚當中要看得見下巴，鬚

鬚是怎樣的充滿沒法告訴。如果假鬚要顯出自然的厚和重，那麼演員把鬚或是鬚鬚一束束的一直推的它像自然的一樣了爲止。照例所貼在臉上的髮要如同自然生長的，並且髮的推動和剪裁，稀薄和剪開，都要它平均適當。

(7)粉 最後的一步，就是在整個的化裝上撲粉。這種粉的色澤，務必和底子的顏色一樣。用粉撲撲上大量的粉，並且把它輕輕的刷下去，那末化裝的線條就不致於模糊了。爲這個用的一種有用的工具就是軟毛的嬰孩的刷子 (Baby's brush)。如果撲粉以後腮部不够紅的話，可以再用乾胭脂抹一抹。這是完全合乎正則的化裝。

如果用鬚鬚，最好在末次撲粉以前貼上它。局部禿的 (Bald) 假髮應當在化裝的第二步以前弄好，把它蓋在和前額相遇的地方，油彩的底子也可以在假鬚上抹。頭髮用粉可以把它變白了；鬚尾根 (Oris roots) 可以做成爲這個用的粉，這種東西在藥鋪裏可以買到的。

卸裝的時候，把冷油膏搽在滿面，然後再用乾布一擦就掉。先把假鬚弄下來，所餘留下的膠可用火酒洗淨。

如果非職業的演員用這種化裝的方法，要變爲一個化裝的名家，他必須尋找對於個性的化裝許多種類有關係的事件。

乾化裝

無論如何，使用油彩，不是永遠必須的。一個正派的化裝，乾化裝常常是足夠的。這種化裝所包含的，無非是抹一點兒粉，胭脂，正一搨眼睛和嘴唇。這就是不用油彩的化裝。其方法已在前面敘述，不過省去第二步，那就是說，省去抹油彩底子的那一步。

一些建議

有一點普通的建議非職業的演員是要記在心裏的。

觀察人生是所有好的化裝的根據。如果一個青年要化裝一個老年人，沒可比研究老年人的臉是再好的了。他能够注意鬚鬚是怎樣長出，紋路是由那兒來的。他更要研究他自己，怎樣才能把所得的概念表現在他自己的臉上。他應當看一看他從來沒有模倣過的人，因為成功的模倣一定看着太不真實。在所有其他戲劇的藝術部門裏，適當細目的選擇就是成功的根據。

奇怪的化裝，如隱含的黑眼睛，露牙齒，和其他一些不整齊的化裝，用途是有限的。它們的需要是極少的。

如果有一羣愛艾劇的演員要化妝——一百個小孩子的團體遊行——那末組織一個化妝隊是一個有用的策略。一個人專管畫眼眉，另一個在腮部抹胭脂，同時第三者可以在嘴唇上抹口紅。小孩子可以一個挨着一個走，這是急快和極有效的制度。

總之，無論如何，這種的化妝用的有限，它至少需要閃耀的燈光，把臉部照得白而可怕。它祇是在閃耀的原來的舞台燈光之下，或者是一個真實個性的冒稱上，那種化妝是找這樣的地方。

最後，如果奇異的化妝是應用的話，那末每個想要變成化妝名家的人就待用它。一個男孩子如果他在公演之夜是第一次戴鬍鬚和化妝老年人，那是沒有表演「洽到好處」的希望。一個好的喜劇的化妝，雖然劇中人不是什麼著名的，在公演的時候一樣能使得觀眾發笑。男孩子戴上長的假髮，如同騎士（Cavaliers），或是男扮女裝，都應當有一個機會，先在屋裏研究研究他們的化妝，化妝乃是戲劇的所有其他的分枝，先見（Orestis）和實驗是成功的必要條件。

第十二章 道具論

定義

關於道具管理者和他的助手的職務，在前面戲劇演出組織論裏已經討論過了。（見本書第二章）但是最要緊的是道具，誰去預備它管理它，那是更需要討論的一個問題。字典給道具所定的界限是這樣的：「除了油彩佈景和演員的服裝以外，都是戲劇的補助物。」以前他們的戲劇演出比較我們所做的稍微有點不科學，因為服裝也包括在道具裏。並且服裝也包括一些物件，它的分類如同服裝似的——如拐杖、傘、手槍、劍、扇子、信、等等，它們都是應用於戲劇的活動的。除此以外，道具普通還包括傢俱，如畫片和裝飾品，聲音機，「效果」(Effect)，如同雪，或是暴風雨，和其他的東西，不過僅限於道具管理者所管的，因為他不是戲劇演出的一些其他的特殊職務。道具管理者是忙而且重要的一個人。它如同裝置，或是給他一個莊嚴的稱呼，如同道具主任（或女主任）。在好多的組織裏他是

被稱爲道具管理。無論他的名稱怎樣，關於他和他的助手的所有職守的類別永遠不會充分的寫出。一個好的組織和合格的道具部，對於戲劇的演出是能夠有輔助的。

道具在排演中的重要性

排演用道具越早越好，那是非常重要的一件事情呢。有些個人，或是道具管理或是導演或是他們倆個人，應該把劇本唸一個過，並且把劇中所有要用的道具寫一個單子。這單子上所抄的通常包含必需的物件表。如果真實的道具在公演以前不能找到許多，那末排演時用其他的物件代替也可以。比方說，一根棍子可以代替拐杖，或一把傘，或一根魚竿，或一枝槍，或是其他的道具。一張紙可以代替錢用，或一個碟子，或珠寶，或是帽子，最重要的事無論何時實體的道具千萬要預備的。否則，非職業的演員他會忘記或是做出些個假動作。道具在最後的一刻才開始用它，那簡直是危險的根源。在「主教燭台」(The Bishop's Candlesticks)一劇裏，主教走進他的屋子，問候他的家庭，然後找了一個座位在棹上吃晚餐。在一個公演之中，這個主教把所有的那些事做的非常冷淡，祇是拿着帽子仍然又戴在頭上。很僥倖的是那天扮演他的姊姊那個人把他救了；主教一上場他心裏就留了意，等他坐下安安靜靜吃晚餐的當兒，他就把他的帽子摘下，然後掛在已經預備好了的鈎子上。這樣，觀衆覺

得非常高興，因為他把尊貴的主教一點心不在焉，非君子的舉動給改變了。如果遭遇太多，那末就整個的沒有用了。主教在每次排演時有許多種帽子可戴，如果祇有一頂紙帽子的話。

傢俱

傢俱，在戲劇當中合適的計劃要按照現代的觀念，它應由佈景設計專家來挑選。傢俱，地氈，畫片，和裝飾品都是從可利用的東西裏選出來的，他的職務就是選擇。道具管理就是代替這個責任的。無論何時道具管理在尋找他所要選擇的東西的時候，他應當注意整個劇的類型。他應當知道並且遵循戲劇的現代觀念，如同藝術的統一。更當知道舞台裝置的原理和佈景試對於他的選擇是很有好處的。

製造道具

很多的時候，道具管理要找應當做的道具，手工的技能很可幫忙他的功用。他對於火把怎樣計劃着，把電的火把先緊捆在棍的一頭，並且用色紙套把燈泡罩起來。用洋錢皮剪成適當形狀做成的燈籠，然後拿它把電的火把或燈泡罩上。舞台「食品」(Food)也是很需要的。通常的計劃，麵包在沒

有拿上舞台以前，要用熱水澆一下。把麵包弄碎或是切成我們所要的形狀，如同從白薯一直到肉，用油彩染上色，然後再用熱水把它弄出帶着蒸汽的樣子，舞台上的湯或是喝的東西，可以用如同鳥食似的穀粒。這樣就能顯出是剛出爐的東西了。真實的食品平常對於戲劇是不需要的，非職業的演員假裝若吃喝有比真的還好的，不過，道具食品在每次排演時使用才好。

舞台幻術

有時候道具管理要計劃好多種舞台幻術。在中世紀的歌劇裏有一齣戲叫「英雄皇帝和雞」(King Herol and the Cock)這個劇的焦點就在皇帝說：「這好像基督降生一樣。」這時事先放在碟子裏的烤雞站起來並且叫喚。雞叫的幻術是這樣的：在演的時候，聽差把椅子搬進，並且在皇帝未來以前先坐在那兒。椅子顯示出像真的一樣，其實它是一個魔術椅子：一個小孩子藏在箱子似的椅子底下。雞是被另外一個聽差拿進來，攔在金碟子上——碟子是錫做的鍍黃金——並且放在椅子上。雞是用布做的，它的形狀如同一個被羽毛包着的鳥，有頭有尾，在它翻過的時候，如同真雞一般。三個小鉤子藏在椅子上，並且用繩網在每一個腿上，把繩子從椅子的小孔通到下邊小孩子那兒。切雞肉聽差祕密的把繩掛在鉤子上。在適當的時刻一個人移動雞的腦袋，前後移動着，這時椅子底下

的小孩子一面學雞叫一面拉繩子。在這種烤雞顯出活的當兒，給了英雄皇帝和觀衆一個大的驚駭。在「暴風雨」(The Tempest) 一劇裏有一個相似的幻術。在宴席上坐着的那一位曾經漂泊過神秘島的人，在阿良朔(Aliano)皇帝和他的侍衛沒到的時候，就坐在那兒了。當阿瑞耳(Ariel)對朝臣演講他的災害的時候，食品在一定的時間就不見了。現在就用着這個幻術學了。這個棹子有一個厚包皮紙做的蓋，棹上面擺着美味的宴席。阿瑞耳拿着一個像盒子似的東西，在紙蓋以下後邊開着，以便在棹子未顯出奇怪的狀態以前阿瑞耳好去搖動它。皇帝和他的朋友在談論宴會的原因以後，走到席前非常的疑惑。正在那個時候有可怕的雷聲和閃光，並且立刻呈現出黑暗的景象。阿瑞耳突然把棹上的紙蓋揭開，這時美味的宴席，就降落在箱子裏去了。在演講快樂的時候，又有電閃發生，駭駭的朝臣在阿瑞耳後邊，這時立刻顯出奇怪的状态，甚至於把阿瑞耳自己也陷落在那個箱子似的棹子裏去了。這種舞台幻術是要靠着道具管理和他的管理員的偉大的創造力而來的。

火

得一個火的幻影，可以用一堆木頭，把它由當中劈開，如果需要劈燼的話，就把它放在火爐架上。假設這個火需要閉着的話，那末就得把它放在爐子的底板上，深琥珀色，帶光的一個小扇子放在洞

底下的一堆木頭當中。在扇子以上放着鐵絲網，並且繫着白紅色的窄帶，插了皺紋似的脊骨灣在那一堆木頭上。這些窄帶可以飄蕩出風聲和光亮，並且它能在木頭頂上創造出優越的幻影。這個有效果和可驚的計劃，曾在公演卜漢德(Bernhardt)的“Jeanne d'Arc”一劇死的兩個場面里應用過。當然，這一點光應用在勃發的火焰效果上是不够的。

電扇的用途

電扇在好多地方是有用的。它可以使得旗子飄揚，或者從窗戶吹進微風使得幕布波動。

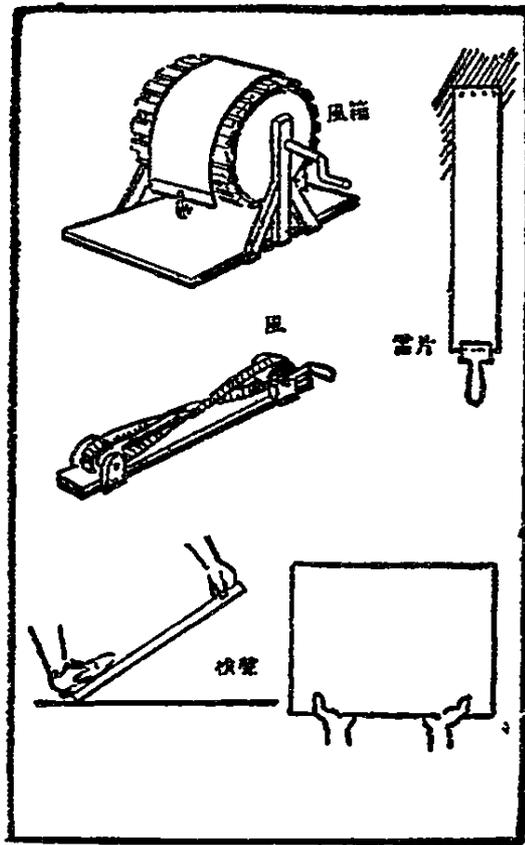
雪

用白紙花扔在電扇裏，可以把它吹進窗戶，或圍繞着開着的門或窗戶，這樣就可顯示出下雪的效果。在 New Rochelle High School 公演“Seven Keys to Baldpate”的一劇裏發明了一種優越的大風雪。兩個大電扇藏在佈景後邊，在進場的一個法國大門的一邊安置，有兩個孩子在供給皺紋紙的紙花，極合適的扔在電扇裏。紙花圍繞着門口的一角旋轉着降落。如果門上沒有玻璃的話，那末就用海軍藍面紗罩上，這樣可以擋住雪片進入屋子。在門開着的時候風要怒吼。在衣裳上的雪，用

濕鹽也許比紙花好一些。演員可以把它掃下去，如同從外面風雪中回來似的。

風

聲音是道具管理另一個勞力的根源。一個風機是頂有用的的道具。風機的通常樣式是一個大圓筒，用板條圍繞着圓軸（Circumference）釘住。直徑差不多二尺，最少是三尺，而且它可以給一個好的效果。圓筒可以扶助搖動，用柄能够轉動的很快。用一塊厚綢子或帆布緊緊的裹在旋轉的圓筒



圖五〇 簡易的道具

上。把布拉緊，圓筒搖快，那末它所發出來的聲音就是風。另一種樣式的風機，它有兩個小的光滑圓筒在一塊板上，大概有四五尺的距離。有一個圓筒必須按一個柄（handle）以便旋轉。在圓筒之間繫上一條布帶子，同時在當中一塊交叉着摩

擦。在職業劇團公演時，遇到用大風的當兒，所有這些機械上的設計是不够用的，這時很需要舞台上的人，用他的聲音吹口哨來模倣風聲；藉此給機械的聲音增加力量。一個聰明的高級學校的學生，因為不能借到當地劇場會經允許借給他的風機，於是在學校的樓里，頗表着悲憤，忽然看見看門的真空管（Vacuum）墩布掃地板，他立刻搶過來這個器具，用它來代替風機，居然在公演時得到優越的效果。

雷

雷的聲音用搖鼓來模倣是最好不過的了，但是這個器具非常的昂貴，而且自己做也很困難。老法子是用馬口鐵（Tin）。一大片馬口鐵，約有二三尺寬，八九尺長，用起來是很容易的。一頭兒必須釘在牆上，其餘的一頭要距離地板四五尺，可以拿斧並且慢慢的搖動它。平常用的鼓小也得二尺寬三尺長。「管電的人」（Thunder Man）兩支手拿着一塊鐵皮，用他的手拿長的一邊，把姆指攔在上頭，大約兩手有五寸的距離。實驗的結果，搖動的慢一點就是遠的雷聲，強烈一點就是大的隆隆的雷聲。他可以練習做出大聲音，用他的膝蓋打擊它，如同用手強烈的搖動一樣。

雨

雨可以用水滴放射或乾豌豆打在紙皮上，或是在其他的東西上也可以發出聲音，如同薄木頭塊，或一片一片的洋鐵皮。管雨的人抓滿一把籽彈，然後把它降落在他的鼓上。有些時候把籽彈或乾豌豆放在洋鐵皮箱子裏，把箱子搖動得只要適當，保證得到好的效果。「雨箱子」(rain box)這種東西是最古代的一種方法。

蹄聲

馬蹄的聲音可用鼓槌敲打許多種有聲音的盒子來模倣。無論如何用兩半的空椰子殼，這種傳說的方法，也是極老的。施行者每一支手拿着一個椰子殼，用它在光滑的木板上做出節拍來。這種接連不斷的方法，用在鬧劇裏面，十次，二十次，三十次的聲音，你隨便的用也沒什麼關係。平常最好叫觀眾想像到英雄騎着馬走到門口——除非喜劇的效果有這個欲望。

擊碎的聲音

舞台擊碎的聲音，乃是用於何盜撥窗戶的，通常多用麻袋（*gunny bag*）或厚帆布袋裏面裝滿碎破玻璃或洋絨片。把它裝在一個木箱里，以便向下傾倒。周圍掉出碎玻璃與絨是頂危險的一件事；所以預備麻袋的時候，應當特別加以小心。

槍聲

在放槍的時候如果不需要用真籽彈的話，無論是在台上或台下，你用一塊平扁的木頭頭或竹劈在地板上一打，保你能得到優越的效果。這個棍大概有三四尺長二三尺寬，把一頭放在腳後跟底下，另一頭拿在手裏離地板約有二尺。把腳放下，然後很快的把手裏拿的那一頭放棄，那末它所發出來的聲音，就是槍聲；模倣遠距離打靶的槍聲，普通的方法就是用厚蒲團墊子來擊打，它的形狀如像汽車里的座位一樣。

創造力的需要

以上所說的這些個，或者普通都是用得着的。因此道具管理在舞台上未使用以前，他應當創造出計劃聲音的方法，當（*The Third Act*）在百老匯上演的時候，道具管理在事前他沒有把煤籠在

爐子里鏽煤的聲音模倣出來，而且這個聲音在整個的場面裏是需要的。最後他想出搖動鐵鏈子的方法，實驗以後它的效果却很適當。在這個場面裏并不需要用煤。不過，添煤者脫了他的短衫，拿着一個空鏟子好像添煤似的送入有火焰的爐灶裏去，爐門時開時關，並且在這個場面裏使得它亮暗有別，「管煤的人」在台下繼續敲打他的鐵鏈子。而觀眾所得的印象是優美的，雖然這種聲音的效果在事先並沒有預備，可是它的聲音還很正確。

管理道具

在戲劇演出方面道具管理要比其他人員，需要有發號施令和安拉的常識。在公演的時候，他應當知道什麼地方用每一件東西要在每一個時間，以及每一件東西的安置的地點。通常要看一個道具屋子或是道具盒子，把它擱放在舞台以下指定的地方，在演員要上場的當兒，就把他所需要的道具發給他。有時道具管理派他的助手把道具送到上場門口遞給演員。他不能把演員拿走的道具給忽略了，等他們用完的時候，務必把它重新放回道具箱子裏。他應當把所要用的東西完全記在單子上。有時候他可以列出一個道具表，指明每種道具是為某一個用的。色料筆或色帶子可以證明它們的用途。以上所有的這些個東西，道具管理應當把它放在適宜的地方。有一個嚴肅的小劇，名子叫做

「曠野的茅舍」(The Cottage on the Moor)在這一劇裏最要緊的道具就是一只老式的手槍。祖父對他的小孫子說「把架子上的手槍拿下來！」這個老順的孩子，一進屋子使得他很驚奇，因為那支手槍並沒有像在排演的時候放在那架子頂上。搜尋以後，終於彎着腰從桌子底下靠近地板的地方拾了起來。這樣的效果滑稽已極，因此惹得觀衆哄堂大笑。演員們羞愧的也不得了，公演也就隨着失敗。這點小的錯誤就在道具管理，特別是把東西放在道具室的那位管理者，而公演的失敗的禍根也就是由於這一點小的錯誤引起來的啊！

道具管理必須是一位精明強幹的人，他應當曉得戲劇的道具和真實的器具之間的區別。在有一個假中國人的戲劇裏(Pseudo-Chinese play)劇名叫做「The Turtle Loves」這劇裏的道具要有：一份中國報紙或對聯。一位道具管理費了幾天的工夫，並且跑了很遠的路，最後才找到一份真的中國報紙。另一位他去搜使這個劇裏所用的別的物件，他找了一塊長紙，兩根棍，一枝畫筆和一瓶黑墨水，他祇用了半點鐘的工夫，做成一付很好的中國對聯，它的效果在這個劇裏，比那份真的中國報可強得多了！也許第一個道具管理的創造力，是專在真的物件上有發明的才幹，雖然他是實際上的閱歷；但是第二個聰明的人不能不叫我們更欽佩呢。最好的辦法就是道具管現在獲得或保管道具方面，利用他的創造力，這樣，他在每一個新的戲劇裏面的道具工作，就不至於發生生疎和迷亂的事了。

第十三章 燈光論

燈光的重要性

燈光在整個戲劇演出的技術上是具有着特殊要素的；因了這，所以我們把它留在最後來討論。我們不必管它過去在歷史上的演進，但是它在一切技術當中是要緊的，因為它比其他的一些單純的要素，能夠引導戲劇走進藝術的和統一的路徑。它在佈景、服裝、化妝，甚至於戲劇中的行動上的成功和效果有着重要的位置。Irving Pichel 曾經說過：「在劇場中我們有一個單一的媒介（agency），它就能够把所有的其它媒介結連在一起而去工作——它能夠幫忙制作家指示；它能夠幫忙裝置家繪畫；它能夠幫忙演員們演劇。」在非職業的劇團範圍裏，它們的戲劇演出很少使用燈光的。這種媒介我們祇是曉得應當多留心研究的發端。

舞台燈光的效用

燈光的效用大概的說來，有以下四個解釋：

- (1) 照耀舞台和演員。
- (2) 暗示出燈光在自然界中的效果，如同時間、季節、和天氣的情形。
- (3) 給佈景增強色調和加增光影。
- (4) 藉着象徵的意義和加增的心理學，幫忙戲劇的表演。

舞台燈光的演進

關於燈光的目的是以上的幾種解釋，業經被大家承認。現在戲劇演出所用的人工燈光乃是最近的發明。三百年以前在歐洲方面，都是在戶外用日光來演劇，那時燈光效果是不必需的，而且也不能。然後經過相當的躊躇，戲劇才搬進室內。這種改變起始於英國莎士比亞時代；在他青年時期所有的劇場都是戶外劇場，他曾經辭退了在倫敦城中的兩三個固定的戶外劇場，而對於著名的教僧（Blackfriars）發生了興趣。在室內的劇場裏，於是人工的燈光一變而為必需的了。這時舞台上的光

是用很多的蠟燭點着，因此觀衆就能看清演員。此後許多種燈光目的底產生，完全是由於這個總匯。漸漸的嘗試，按照時間的推想來規定光的大小，然後增減蠟燭的數目。後來就用洋油，氣燈，最後才用電燈，總而言之，一步比一步好。這不過僅是包含着我們的時代，我們更要開始採取超過這個要素的絕對的管轄。最後的兩個目的在最近才承認的，我們也不過剛剛知道在舞台上用燈光可以做甚麼罷了。

四個效用的說明

總括起來說，這四種效用無非是要加強一個其他的東西。我們可以用許多舞台燈光的實例來說明它們。例如，「西哈諾」(Cyrano Bergerac) 在哈普特(Hampden) 演出之下，所有的四種效用都注意在最末一場。這時燈光照着舞台和坐在花園裏椅子上那位臨終的老西哈諾；黃色的燈光顯示着下午，逐漸的變為薄暮時候的藍色，彼時從樹上飄落下來的樹葉，表示出年月如同一天似的要閉幕了；臨終的燈光，從舞台的一邊投射進來，幫忙襯托着這個場面，並且自着加亮了樹和牆的影子，以及消瘦的老西哈諾；最後，用凋謝的燈光幫助象徵的情境——死的影——傻傻的把西哈諾吞入於是整個的劇就閉幕了。

這些效用的知識，藝術家在預備許多燈光場面的時候，他永遠要把它記在心裏。

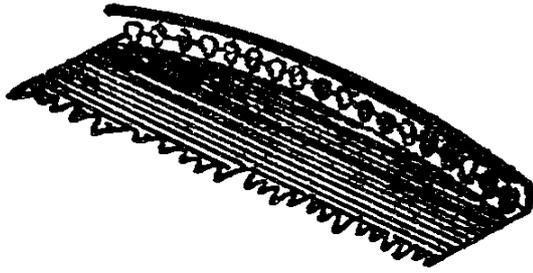
燈光的計劃

關於燈光效用的計劃那是必須碰到的，或者我們可從下面選擇出來。

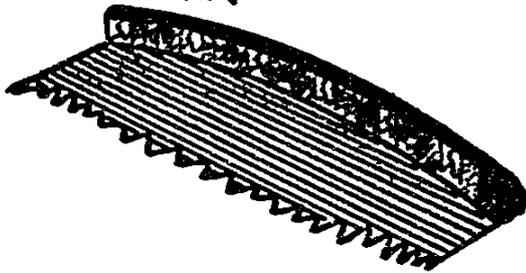
(1) 脚光 (Footlight) —— 脚光也是一種光，它是按置在舞台的前邊，並且在舞台上背着觀眾裝置上擋光板。通常用電線按在周圍，三面有燈光的是普通的，每一個第三個光用一條電線並且

圖五一 脚光

舊式



新式



〔舊式〕 第一排白燈泡 第二排紅燈泡 第三排藍燈泡

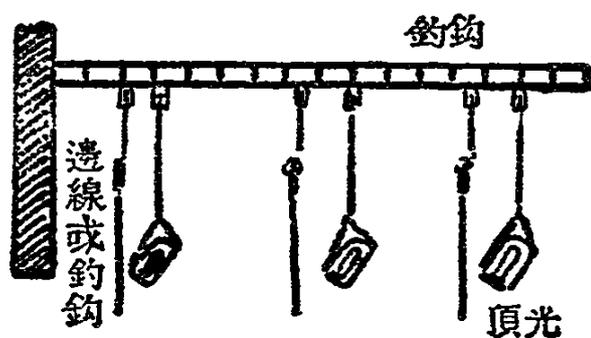
〔新式〕 燈泡仍然裝置在三個區域裏，但是所有用的燈泡，都換成白的了，色澤的獲得是用膠質帶顏色的紙套在燈泡上。

用一個電閘來管理它，第二個第三個光另用別的電閘，餘下的當然也得另用別的電閘子。這樣，它用三個顏色，如同紅的，藍的和白的，在每一個範圍 (Circle) 裏接著單一色的燈泡，比較近代的計劃，

它所包含的燈光範圍，完全要用白色的燈泡，顏色的配置是用帶色的膠質東西，把它裝在滑溜的架子上，每一個燈泡的前面。這種計劃的益處就是可以避免用有顏色的燈泡，它時常是不大適宜的，因為把燈泡染色很難得到好的色調，並且因了染色的原故，使得燈光的力量減少；另一方面，不拘用什麼顏色，祇要把它在滑面裏的膠質色片稍微一換就得了，有些個戲劇，綠色腳光可用藍色來代替，或是琥珀色代替紅色。膠質片 (celatone) 必須能夠變換，不過要多花幾分錢就是了，可是祇做那個燈光板 (stage) 就得幾分鐘的工夫，所以在用一整套不常用的顏色的新燈泡，就發生困難了，甚至沒有按排適當的可能。

在過去幾年當中，曾經有許多關於腳光的價值的辯論。有一些權威者一定要說它整個是不必需的，並且也不願叫它在現代劇場中存在着。他們這種觀念，當然是持之有故，他們說，腳光在最初是用蠟燭和油燈，那個時候的光沒有投射遠距離的可能，所以他們有把燈光靠近演員的必需，可是我們最近所發明的有權威的光不拘多遠都可投射的，那末，腳光當然就不必需了。的確，這種特殊的燈光效果，現在是不再需要腳光扶助了。雖然如此，用得適當，腳光仍是極有效果的，並且非職業的劇團還是用它比較好，它所射上來的光是從舞台的邊際上來的，並且是在一個角度，沒有別的方法能這樣做，而且有的效果差不多是不能缺它的。最近的一個意念是要把小的斑光 (Spot lights) 沿著腳

圖五二 頂光



光按上，這是從指揮者自給了它巨大的燈光的管理權。總而言之，腳光如恩德得到了恩典。

(2) 頂光 (Border lights) —— 就是一條反射的燈泡，它與腳光有相似之處，它是掛在天

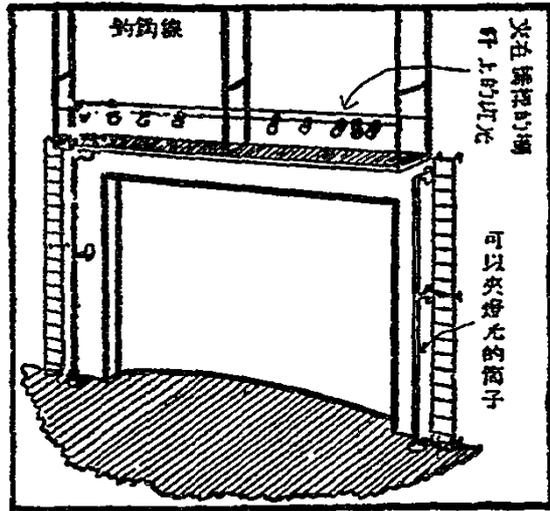
花板或鈎子上的，和腳光成一個平行線。它的光是從舞台的上頭向下投射，普通都是用三個頂光，有的小劇場用兩個，同時有些大劇場用四個或五個。通常每一個頂光必須用「釣鈎」(B.H.) 或是邊線 (Border) 來保護觀眾的視線，請參看上圖的說明。

舞台額緣的頂光的燈泡也是按在三個範圍裏如同腳光一樣，並且光的配合是用每一個染色的燈泡或色膠質燈片做的。當天花板按在裏面的時候，那末頂光就不能用了。在初次改用電力劇場燈光的時候，差不多腳光和頂光在每一個劇裏都完全的採用着。聯合着用電燈的好處，不但使得舞台燈光的亮度平均，而且也比較明亮些。由來已久「腳光和頂光」聯合的應用，因了意念

的改變和新的方法的發明，使得它們越來越不重要了。

(3) 舞台額緣的光 —— 這些新方法之一的舞台額緣的光，就如同很多新的東西在實體當中

圖 五 三



是極老的一樣，它是圍繞着舞台額緣的邊際裝置着的一種燈光，這種燈光是回射在舞台上的。它的光是一條子的，就如同所用的脚光和頂光，或是夾在各種框子上的斑光一樣。現在這種方法是頂時興的了。很多的新劇場有些個設備，能够沿着舞台額緣的邊際裝上一大排燈光。有的時候一個單獨的筒子的框兒（即光斗）能够把燈光夾在上面，有的時候它是一個精巧能移動的構架，在公演時有幾個電學家站在那裏，安排燈光，改變顏色，製做燈光等。紐約劇場會演出「魔鬼的門徒」(Devil's Disciple) 一劇，圍

着舞台額緣的邊際用了好幾打斑光，結果，它的效果非常恰當。每一個斑光在這個劇中都有自己的功用。一個斑光是投射在椅子上，另一個是照牆着門，至於別的光它可以使得演員的臉龐清楚，在一切重要的情境之中。

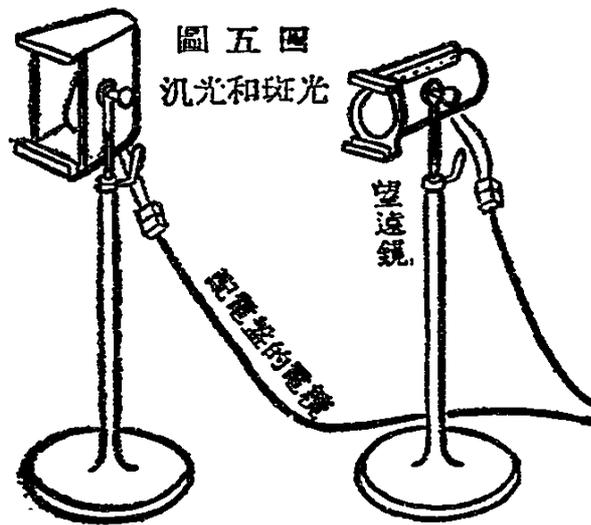
這些個光紙是用極少的時間，甚至於祇用幾秒鐘，在整個的戲劇當中。其他的是用在一場戲裏。

(4) 頂光在制度上乃是汎光 (Flood) 或斑光配成的——燈光在制度上，能够裝置在不拘多高，或在任何的角度上，也是極有效用的。它可以用投射的光射過一個門或一個窗戶，或是射到其他

在佈景裏閉着的地方。以下說明汎光和斑光之間的最要緊的區別。斑光的投射，如同名字所指示的，一個「班點」(Spot)；它的光是用開着的透鏡凝聚的。汎光有一個寬的開門並且沒有透鏡，它投射

出廣佈的光線照過一個大的面積。

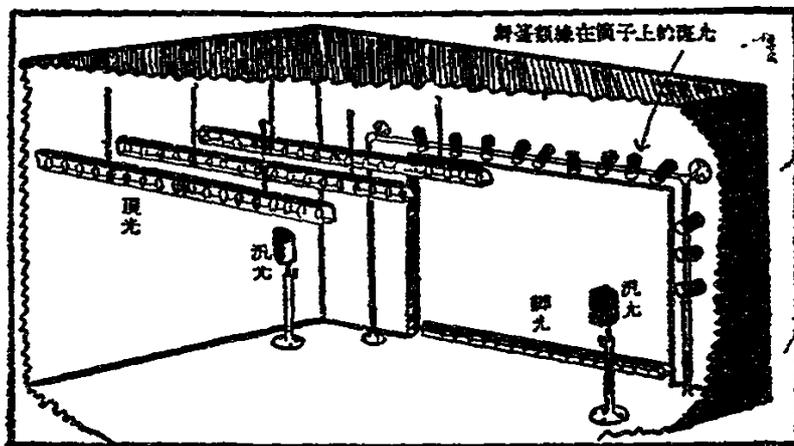
把透鏡移在斑光的前面，那末所有實際的效用就變爲汎光了。這種包括大燈泡的現代燈光，通常是二百和五百，或是一千組的光。它可以用色膠質的燈片，配成任何顏色。許多斑光或汎光在前面有一種小槽子可以插燈片用。



圖五四
汎光和斑光

(5) 禮堂的燈光 (Auditorium light) —— 普通禮堂燈光就是來自天台 (balcony) 前面的斑光。它可以配成一個單純的小斑光照在舞台上的一些人或物件，或是給在舞台上固定的隱藏的光增加光度。近來差不多祇是用一個，用一種森嚴的聚集的斑光跟着演員走的舊習慣，很微倖的差不多都消失了。在許多近代所建築的劇場之中，禮堂光是裝在天台前後的裏邊，用自動的窗板來關閉，並且整個的管理是在後台，所以觀衆從來也不會理會到它

圖 五 五



們。這種方法對於燈光的設備又增加了它的價值。

(6) 額外的燈光 (Incidental light) 它是裝置的一部份——額外的光是放在舞台上的，例如，臘燭，火把，壁爐，燈籠，枝燭台 (chandeliers) 等等。它在燈光設計裏是極其重要的一部份。托爾斯太的「贖罪」(Redemption) 在上演的時候，約翰巴里穆 (John Barrymore) 表演開始的那一角色，在紐約幾乎每一個批評，對於動心的燈光效果的獲得是在那一場戲裏，一個劇中人和其他的一個人，在敗壞的俄國小店裏談話。這個場面除了滿臉都是鬚鬚的一個劇中人，在那裏把他的可怕的故事跟那位驚駭的聽者說着，實際上這時場上是黑暗的。這個效果是用一支普通的臘燭獲得的，它是放在這兩個人坐的後面的桌子上。

拿一塊洋鐵皮做了一個反射器，把它網在臘台上，在他們臉的後邊射出光來，這個光的效果不需要靠賴精巧的機工裝置，最聰明的辦法就是用如同上面所說的很便宜的臘燭……够了。

三個基本的方法

初學者在舞台的燈光藝術之中，對於以上任何顯然的完全燈光設計不要害怕。留心觀察在一

- A 地轉軸
- B 頂上的條光或後面的頂光
- C 景條
- D 按在地板上一個角度的條光
- E 天幕通常是用羅作的，它也可以用棉布來作，把它擱放在腳光前面成一個並行線

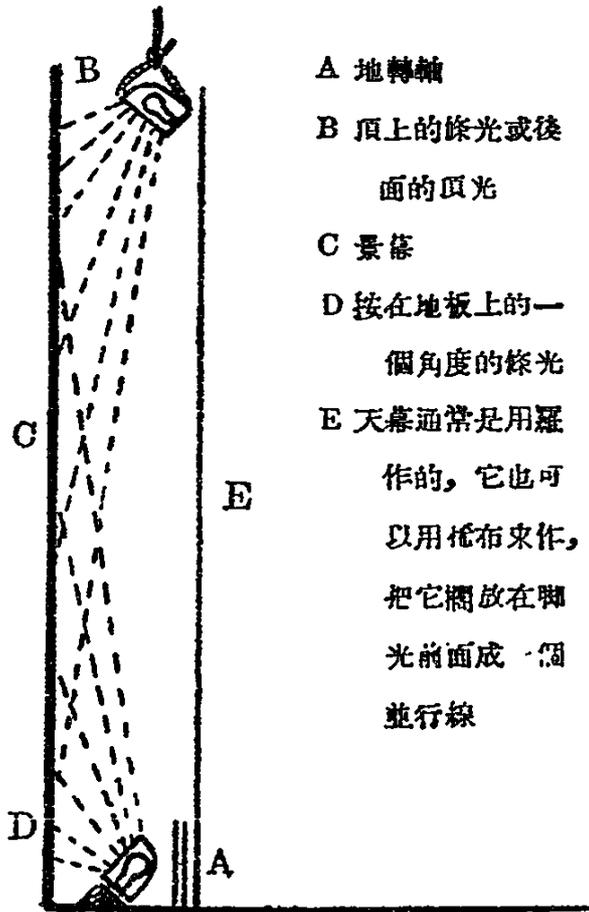


圖 五 六

個設備完善的劇場裏，那裏就是已經研究好了的燈光說明，它可以告訴你一切，此外，祇有三個不同的燈光方法——除去配額外光以外——那在現代舞台是最普通的了。

(1) 條光 (strip)

Light) 第一就是條光：這個光它是裝置在邊沿另一排上的，並且設備着反射器。條光通常可以做成段落的。製做小劇院用品的工場就可以做。而且隨便做多長均可。八尺或十尺是一個適當的長度。

這種條光可以當腳光用，當你把它放在舞台的前邊適當的地方底時候，或是把它掛在上邊合適的角度上，就可以當頂光用，當它釘在舞台額緣的上面，或是舞台額緣的一邊，也可以當舞台額緣光用。條光的用處是照耀着景幕的，一個特別景幕反射條光，它的光射在整個的平面上如同洪水降落似的那樣平均，它是非常有用的個體，假如沒有它，那末就用原來的條光，在地板上把光向上投射的過了景幕，同時，其他的條光從上向下投射，一樣會達到成功的地步。

(2) 斑光 (Spotlight) 第二個方法就是斑光。當在舞台上用的時候，它的光可以從舞台額緣的邊際，從禮堂，或是從舞台一邊投射出來。實際上斑光若是不改作它一下是沒有用的。它可以夾在釣鈎或舞台的天花板上，因此它就霸佔了頂光的地方；它可以放在舞台前面的沿上，一變而為腳光，或者它可以放在地板上的壁爐裏，因而它又變為一個額外的光了。

(3) 汎光 (Flood light) 汎光是第三的也就是最末的一種——並且上面已經講過，在斑光摘去透鏡的時候，它就成了汎光，或者其他的要點也可以使斑光的勝利增加！

適應性的價值

如果你充足的注意戲劇的組織所表現的，就是極小的設備也會生出令人驚怕的結果，有一種

祕訣就是適應性(versatility)每一個燈光在演劇時要管着許多部份。一個好的設備最少要有兩個或三個條光，一個或兩個汎光，並且要半打小的斑光(「嬰孩斑光」[baby spots])這是一個可喜的技術上的名詞。但是這些燈光並不是按在任何地方永久不變的。代替永久不變的頂光，那祇是臨時的價值，拿兩三塊狹板，或一個管子，把它嵌在釣鈎上和腳光成平行線。如果是在線上必須那樣做，那末就可以低一點對着舞台的腳光。一兩個條光或兩三個斑光，可以夾在狹板上，裝置在適當的角度，並且可以把它拉上去照到演員，如同頂光一樣，在它用完以後，狹板就可以落下來，光也就隨之離去。如果需要同樣的方法再做一次，那末狹板仍然拉到釣鈎上。以應上邊的光有再用的必需。同時，斑光離去狹板，這時它的工作就如同頂光，可以夾在舞台額緣的上邊，或是把它放在禮堂裏天台的欄杆上，或者可以放在架子上，從舞台的窗戶裏投射出光來。此外，這種適應性的設備具有勝任的能力。它起始在一個單一的條光，或是一兩個斑光。在公演時可以多加增上一兩個單位，一直使得極適中的設備逐漸的配合起來。這樣的計劃詳述每個組織都要遠離它，因為戲劇的上演，要靠經濟的狀況，舞台電學家的才能，以及許多別的情況的要素。

自造的燈光

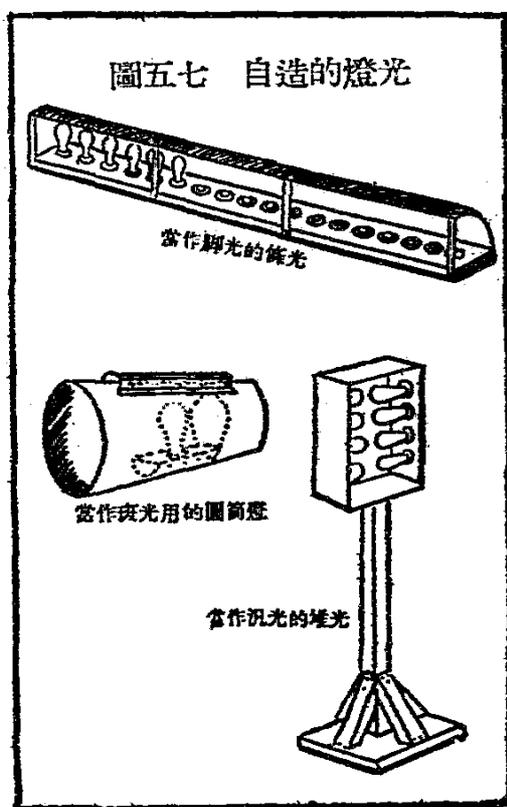
如果好電學家給一個有利益的贊助，那末代替的東西是決不可能的。

(1) 自造的條光 (Homemade strips) 這種光箱 (Light sockets) 可按在一塊木頭上，寬度上約三四寸，並且長度也要合適了。一塊洋鐵皮，八寸或十寸寬，長度要和底板相同，可以彎曲着把它裝在優越的反射器裏。它的裏面弄得發亮，外面油上一層黑色，在這種條光之中，燈泡的裝置永遠要照着這個說明，因此它的光就可從邊上射出來。在這種情形之下它能夠發出更亮的光，因為在許多燈泡之中的後邊，有一個「死的」斑光。這種自造的條光可當腳光，或頂光，或舞台額緣光用。

(2) 自造的斑光 一個洋鐵皮的圓筒或號筒可做成一個斑光。把它做成圓形的，裏面裝上一個大燈泡，在當中按上一個四方的木頭。洋鐵皮的反射器可以釘在木頭塊兒的後邊。燈泡上面的窟窿為的是流通空氣的，但是必須釘上一塊洋鐵皮的罩子遮住上面的窟窿，或者可以叫它放出光去。當然這種代替的東西，不會有透視鏡的，可是它是斑光頂重要的一個東西。但是自造的物品限制了光的聚散。如果把圓筒裏面的邊上油上六過距離的黑色，它的工作一定很好，因為黑邊可幫助從圓筒裏來的光少倒散，以及阻礙圓筒極邊的反射——阻礙「踢出去」(Kicking off) 的光。這是舞台電學家在技術上的術語。

(3) 自造的沉光 堆光是沉光的最好代替者。當電學在幼稚時期，那就是說在現在已經發明

出來有偉大力量的燈泡以前，堆光是這樣的條光可以當腳光，頂光用的，並且普遍的使用着。它所包括的並沒有什麼東西，至多不過有一個盒子的設備，裏面裝着小燈泡。它所射出的光散佈着，把一大片地方都能照全了，如同汎光所照的一樣。如果用一個木盒子，最好要包上一層洋鐵皮。把它按在一



造電的方法之中，應當避免火的危險。這樣消防隊就可取消了。

膠質片與幻燈片

個柱子上，如果上部太重的話，在用的時候就把它釘在地板上。最好是用一兩個舞台螺絲把它釘住，用幾個非螺絲口的燈泡可以定規光的亮度，堆光的變化能從單一的燈泡聯合所有的燈泡力量。關於色調可用代色燈泡，或是在盒子前面用裝上色膠質燈片的方法也可以。在自

膠質片是最安全的，而且是最現代的燈光效果最要緊的一個代替者。它是一個透明的媒介物，它可以從劇場用品公司買到無窮數目的顏色和影罩。它是一片一片的，差不多二十寸見方，這類的用品，各樣的顏色普通都用得着，所以各色的都要留在手下一點兒。裝膠質片的框子可以用很公道的價錢買到，或是用木頭或洋鐵皮自己做也可以，它是很容易做的事。膠質片一着熱是容易破的，所以在大框子上用鐵絲織成網面（請看五八圖說明），藉以幫助保護膠質片。它最多也不過用幾分鐘，就得從框子裏換一次，但是有幾塊幻燈片用在每一框子裏，在公演的時候，就沒有掉換的必要了。

帶色的膠質片

最有用的帶顏色的膠質片要算琥珀色、黃、紅、藍、和綠色。這些個顏色，差不多不拘什麼效果都够用。投射白光的「霜的」膠質片也是主要的。通常代表日光的顏色是琥珀色的，但是現代舞台藝術家最初最反對用這種顏色。他們的觀點，確是正當的，因為它毀壞了許多其他普通用在佈景、服裝、和化妝上的色調。他們介紹了一種日光的效果，最妥當的辦法是用幾個膠質片聯合起來：例如，稻草色、鋼藍、和亮粉紅色。實驗的結果用這些和其他的顏色是非常有價值的。

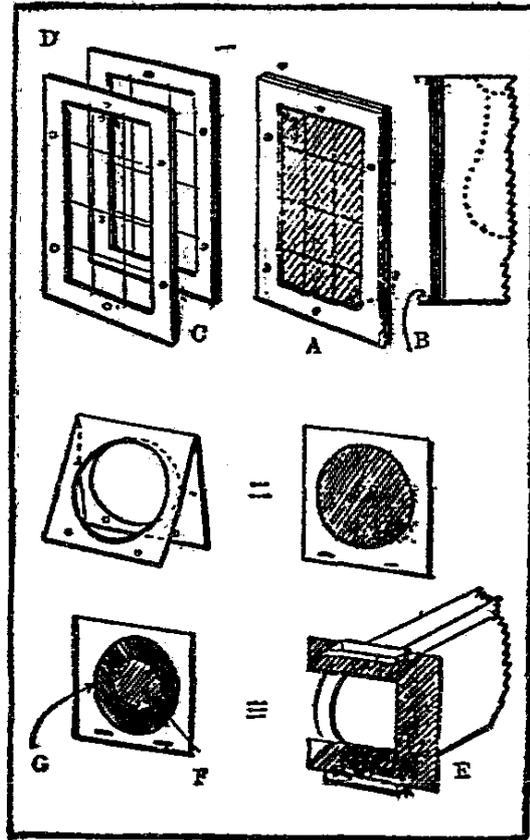
膠質片可以雙層着放在框子裏去，這樣光的照耀可經過一個雙的媒介物。如果這單一的膠片叫太強烈的光照透了，那末其他同色的那一片就可應用上的。兩個不同的顏色放在一處可以創造

出第三種顏色來。很多的燈光在前面有槽子可以裝進兩個幻燈片，所以幻燈片可裝在別的以前，兩個顏色的配合是用這種方法的。幻燈片的覆霜色膠片是非常有用的，它可以減去光的亮度，並用不着去換顏色。覆霜的膠質片對於減輕斑光的邊沿也有着倍大的價值。放進一個別的顏色的幻燈片。然後在覆霜的中央撕成鋸齒似的窟窿。（請看圖五八）那末柔軟的邊沿就算告成了。有的時候叫斑光和澆光需要減少光的區域。和照相機裏的快門相似的有規定的「快門」(Blinds)是可以用在工場裏買得着的。但是用一塊洋鐵皮，甚至於一塊草板紙，也有同樣的效用。

燈光管理

劇場燈光實在問題尚未說明，那就是關於管理的問題了，它是頂困難的一件事，我們不能在這裏講出許多的細目。普通的方法是把所有從各單位來的電線按在一個配電盤(Switchboard)上。配電盤就是關閉器(Switches)和發暗的複雜的設備，或說叫電流經過阻電器(Rheostats)使得燈泡減少電流，立時就會發暗的一種東西。一個好的劇場發暗器有很多「手續」(Steps)它能使最低度光改爲最高度，或是最高度變爲最低度，一點兒也叫你看不見是什麼時候變換的。自造關閉器是不可能的，不過，若是專門家再有技能的幫助也可做得有效用的。當發暗器不發生效力時，或者最好

圖五八 膠質片與幻燈片



- (一) 在汎光當中帶膠質片的木框
 - A 插入膠質片後關閉的樣式
 - B 放幻燈片的一個特別槽
 - C 啓開後插入膠質片
- (二) 爲斑光用的錫框(左開右關)
- (三) 雙層膠質片供給斑光軟的邊際
 - E 錫幻燈片是減少燈光面積的
 - F 帶色膠質片
 - G 帶霧膠質片用鋸齒齒窩

避免劇場應該改變的燈光效果。或是依賴逐漸的關閉小燈泡也可以。舉個例子吧，如果在後台用堆光，配成黃色的光從窗戶裏射出，經過很久的一個場面，那末在這個時間，就可關閉單獨的燈泡，幾分鐘的工夫，就可慢慢的減少黃光投射的數量了。假設在同一的時間要用堆光換置藍色，那末燈泡就

一個一個的慢慢的息滅，這樣，從表現下午的黃光，就漸漸的變為表現夜間的藍光了。但是，這種方法是很難辦的。理想的情境要有各樣的燈光在發暗器的設備上。例如，在腳光的每一個範圍裏應當有一個單獨的發暗器，這樣紅的，藍的，和白的燈光就能一個一個的開關了。如果要表現黎明的天氣，那

末脚光可以先預備藍色和一點兒白色；在場面上藍色減少時，紅色又升起來了；然後紅色漸漸的減少，同時白色就來了一直到場的盡頭除了黎明的白光再也找不到什麼了。在一個大制度之中，這個事情還要比較複雜：脚光分成兩個段落，所以它能變換獨立的紅光在別的上頭。所有其他的單位也是一樣。頂光是被其他的發暗器所管理着，斑光、汎光和其他的單位仍然用其他的發暗器。因此，所有這些發暗器都得互相聯結：那就是說，它能使所有的種類聯合起來。如果要些藍光從脚光、頂光，或是在台裏的一兩個斑光射出來，或者從一邊來的汎光，這樣它都可把發暗器聯結起來，所以所有的這個藍光，無論升降都可成一個水平線，關於成功的精巧的燈光效果是要靠着一個大的和有適應性的關閉盒。

無論如何一兩個發暗器是要用的，如果一個組織它不能投資於精巧的配電盤，至少它要有一個發暗器，把它們拴成一個單位，這樣在場面上它就有很多的效用了。現在有幾個做燈光設備的工場，出了一種優越而且輕便的配電盤，它差不多任何價錢的都有，並且它能給配備任何的樣式。一大塊計劃妥當的木板，起始要裝置上一個或兩個關閉器和發暗器，幾時經濟有辦法再慢慢的增添起來。在燈光設備當中成長是可能的，如同在所有非職業戲劇演出其他部份一樣。小單獨的發暗器也做上斑光或汎光，這是很有用的。用一點工夫來研究燈光設備和效果的目錄並不是荒廢的，同時寬

集各家工場的目錄也是燈光設備當中一部份的重要工作。它們不祇是敘述設備，而且它們能供給很多有價值的提示，在它的裝置和手工方面。

燈光的平衡

好的燈光大部份是靠着平衡的，那就是，每個單位必須相抵，或者給另一個加增強力。例如，裏面的屋子要有光。如果單獨的用腳光和禮堂光，那末所有的光就得從前面來。所有在舞台上的東西，如同椅子，棹子，或者其他的傢俱，以及所有在場上的演員，都應當在它們後面有個很重要的影子，在地板上或是在後牆上。如果上頭或傍邊的光現時正在投射着，那末這個光就引據着減輕這些影子。如果同樣數量的光能夠增加上，好像從前面投射出的一樣，於是影子就無效了，同時也就完全的看不見了。的確，同樣的效果能夠弄的很妥當，那就是減少或加增從前面來的光的總匯，一直到從傍邊和上面來的光不發生效力為止。這樣兩處的光就可以平衡，藉此來敵對其他的一個，一直到得着我們所要的效果。任何地方用發暗器，光的總匯都是從所有的單位來的，所以增減自如，什麼地方沒有發暗器，它的效果就是從外面來的光。取下單獨的燈泡，或是移動單位把它帶的近一些，或是遠一些。

照明場面的方法

照明一個場面就像畫一副圖畫似的，並且它是一個感化的動作。在職業的舞台上，導演或設計專家，通常都是把它列在前面。在他的方法裏把不同的單位轉上和取下，燈光的力量升一點或降一點，以及顏色的變換，一直到適當的效果得到為止。電學家然後把燈光的效果寫下，然而並不是關於每個單位怎樣的裝置。第二個場面也要相似的動作。必須注意察看演員，如同佈景一樣，這樣就知道燈光是否適當。如果演員在這種程序當中沒有來到的時候，別的人必須代替他，在職業劇場裏時常看到，假的舞台人站着或是坐在出門很長時間的主婦的坐位上，在導演把燈光計劃做出來的時候。一個空的場面沒有得到適當燈光的可能，極其需要注意的一件事，就是光照在舞台上的人面部上的時候，必須留意看那影子是如何降落的，並且在演員活動時間它們是如何的變換。雖然演員在變換中可以知道什麼效果是他所願要的，但是燈光不能斷然選出。在職業劇場中時常費很多的鐘點在安排又安排的燈光方面。非職業的組織也應當遵守這個同樣的燈光試驗的普通計劃。他們應該舉行燈光試演，藉此看到適當燈光的獲得，並且供給電學家和他的助手在實驗當中得到這些效果；不止正確而且也敏捷。

完善燈光的幾個公律

這裏的正確的普通建議和燈光的正確的公律，它能使所有的人成了名家，如果肯照着戲劇演出的那一部份去做。

(1) 從幾個顯然的根源來的光，越遠越好。這是一個極重要的公律，經過實驗那麼所明白的，它還要廣闊。用不多的解說就能清楚了，如果場面上有一個裏邊的窗戶，並且這種動作是在白天，那末在場面上的燈光，必須表現出這個光是從窗戶裏射進來的。至少所有能投射的光必須通過窗戶。它必須用腳光，一個前面的邊光，和一些舞台額線光或禮堂光。但是把充足的燈光聚在窗戶裏，要射出一個框子似的軟弱的影子在地板上。當人們走進窗戶的時候，應當要有影子如同他們在實際人生當中一樣。在完善的燈光之中必須有影子，雖然是極軟弱的影子也得要有；沒有影子的屋子除非自然界的光不存在。或者這是得到這個效果最容易的路，那就是用我們所願意要的燈光數量先充滿了屋子，然後再把充足的光通過窗戶，供給適當的自然界的效果。在所有其他光景之下，這個同樣的方法是應該遵守的。如果這裏有一個燈，或燈籠，或壁爐，這些光的本性的根源是應當利用的，一個圓圈的光可以用斑光從上面圍繞着射在放着燈的棹子上。通過了舞台額線來的斑光，可以增加從

壁爐來的光的強度。在戶外場面裏所用的燈光，從一邊來的光比較其他要多一點，祇是在太陽直接在頭頂上的時候，它應該是平均的，這時它就不大適用了。有的時候一個優越的效果獲得，是從一邊投射出綠的或是藍的燈光；這個能幫助做成一個軟弱有趣的影子。太黑的影子普通是應該避免的，但是軟弱的影子很難叫人看見，這是極其重要的。場面的設計者必須把他的那部份的燈光做好，那就是說，在他的設計之中裏預備顯然根源的燈光。

(2)場面上不可用白色光彩的汎光，但是也不可叫它太暗了，因為觀衆盡力的要看劇中的遭遇是什麼。太亮的光是一個普通的缺點，但是太暗的光或者多半就要攙擾大部份的觀衆。黑暗場面應當極力縮短，因為它使耳朵眼睛都要疲倦。時常黑暗的效果能夠這樣的維持住，一開始的場面用暗光，然後多用一點光慢慢的改變觀衆眼睛所看不見的。這是給眼睛添了一個看暗光習慣的靈魂學的效果，因此它看着很好。

(3)在可能的時候，管理的統一應當建立的。所有的燈光，甚至於那些劇場裏的燈光，都該在一個配電盤管理之下。如果管理的統一是不可能的，這樣的事情在學校會堂方面是太平常的了，因為它們的燈光時常是在不同的關閉盒子上，因此，關於暗號的一些方法就得計劃出來，然後幾個人，在一個領袖之下共同管着燈光。

(4) 顏色輪子 (Color wheel) 在燈光之中是最有用的一個工具，如同在別的藝術當中待遇顏色一樣 (請參看第八章：舞台設計原理)。太充足的顏色就有破壞其他的傾向，因為它使得生出一種灰色，熱烈的顏色的燈光在服裝或佈景上能增加熱烈的顏色；當用冷淡顏色的時候，當然這個變換也是真實的。同樣的顏色在燈光之下每個顏色都比較更亮一些，紅燈光照在紅服裝上，仍然顯出更燦爛的色澤。在燈光之下的色膠質片，如用稻草色，檸檬色，鋼藍色，以及等等的顏色，平常在佈景、服裝、和化妝方面，比較更燦爛的和生動的膠質片的色調一變而為減輕的了。所以燈光的顏色比較是最適於普通應用的。

(5) 最後，還有些個聰明的燈光效果，這些完全是觀眾意料不到的。如果一個劇中人從一種正確的事情，發表一段很重要的言論，那末在這種常態的燈光場面之下，他的臉是模糊的而且也是乏味的。一個小斑光正確的直射着，並且把它慢慢的上升在一個相當的時間，供給劇中人的這種燈光，沒有一個觀眾能夠知道燈光是已經變換了幾次了，如果一個鬼要出現，如同在「竹里該撒」(Julius Caesar) 劇裏，尋常的燈光可由模糊的逐漸的變為綠光，這樣觀眾便不注意在變換；但是燈光的技巧，當鬼進場的時候一定要緊張，並且要多做幾次，這樣，比其他的方法來得效果更大些。

近年來在劇場之中沒有什麼東西比燈光的改變再多的了。方法和觀念均有增加，這裏已經有

的設計，如間接的和反射的光，屈折的光，綜合的光，並且還有許多其他種類的光。這些在近來很多劇場新運動書籍裏都敘述過。這些個書的研究已經是很好的了，在燈光之中留心的實驗，這個用不着實踐即能得到你所喜悅的燈光原理，這對於非職業的演出者有一種特殊的便利呢。

第十四章 戲劇的事務部論

預算的重要性

事務部需要精熟的管理和有次序的計劃。事務管理和他的助手們的第一個職務，就是把每一個與每次公演的預算做出來。一個謹慎的管理者，他能知道大概的進款，並且把預算的數目做得充裕一點，因為如果進款不能收到所盼望的數目，也要照樣開銷他的花費。假設他盼望票款收入到某一種數目，他應該先看看付出的預算，是否與所希望的進款相稱。在預算上還有幾項花費，如劇場佈景、服裝、化裝、印票、秩序單、及廣告等等的費用，並且劇本的版稅也是應當給的。公演以後，他必須做一個詳細而且完全正確的花費的報告，關於進款和純利，這種報告是永久的記錄，它對於將來的管理者，是很有益處的。在管理方面，所有戲劇演出當中其他的部份，一次公演的經驗對於下次是很重要的。現在把屬於事務部其他的職務，很清楚的分類列下：

戲票

事務管理，或其他的助手，誰要管理票的話，必須說明票裏包括的一切必要的通告：如同日期，時間，公演的地點與票價。假如把這些重要的事忘掉了，戲票分派出去推銷以後，那末，找座是頂擾亂的一件事了。總之，最好是對號入座，這樣，觀衆就預先知道他的座位在什麼地方，然後祇是賣門票就得了。這個意思就是票的號數要和座位相符。在座位上的號碼，照例要佈置上有閃光的牌子，說明這是那一部份的座位。通常要在排列的座位上用字指明，開頭是從靠近舞台的那一排起。如果有一條當中的通路，那末就有兩部份的座位了。號碼通常都是在當中和外邊起始，單數的號碼在左邊，雙數的號碼在右邊。於是，C 六號的座位，就是從當中通路到右邊。從前邊數在第三排的第三個座位上。C 一，C 三，C 五，等座位；接近其他在左邊的那部份座位。如果有三條通路，左邊那一部份的號碼就是一，三，五等；當中的那一部份是一零一，一零二，一零三等；右邊的那一部份是二，四，六等。分段如果有四部份或再多一點，號碼以此類推。座位的號碼，應當避免連續着從一邊到另一邊，一直橫過會場。售票主任必須留意圖表，看看座位究竟售出去了多少。許多大陸的劇場都有禮堂的小模型；在他們的售票房裏，所以購票者一看他就知道那一位座位還沒有賣出去。這一種使人滿意，而且有興趣的設計，是值

得愛美劇團遵循的。任何地方沒有單獨的售票員，當購票者來到了，或是劇團中的團員事先拿票去賣給大眾或學校，有的時候因為帶號碼的票就鬧出許多麻煩來。有的劇團爲了要解決最初賣出去票的困難，就在票房那兒指定鐘點，爲他們掉換帶號碼的票，甚至於在門口那兒掉換，當公演以前的時候，完備的佈置必須在門那兒賣票，並且要在劇場入口的地方收票。戲票印的考究一點，也能吸引觀衆，當然，這樣就要格外多花一點。

秩序單

秩序單可以使它極有吸引力，如果他們對於設計和印刷有相當的經驗，並且努力的去做，相信能把它整個的賣賣時間，成爲極富興味兒的東西。或者每個組織採取一些標準的樣子來用，那就是說把所有它們的秩序單拿來做個參考，這樣，總比離開樣子叫每個管理者或印刷者，任意的去做來得好些。有些個劇團把每一個秩序單做成一本有興趣的小雜誌，裏面印着戲劇的討論，關於劇本在歷史上的說明，劇團將來計劃的意見，還有其他有意思的劇照。在其他佈景之下，或者把秩序單做成本精巧的小手冊，裏面包括着廣告，或用單張的白紙，上面也承印什麼東西，不過要把晚上所要演的戲，和演員表印在上面，並且需要藝術的樣式。

廣告

一個顯明的廣告地盤是最重要的，廣告主任他應該在本地或學校報紙上，登載出有興趣的詳細節目。同時把戲劇的設備討論，和關於設備的一切有興趣的附帶事體說明，並且告訴觀衆說，這個劇曾在某一個地方公演獲得相當成功。廣告畫計劃妥當以後把它也陳列出來。貼在學校裏的競爭的廣告畫，普通都帶有刺激性，藉此引得觀衆增多，舞台裝置的模型，有的時候擺在商店的窗戶裏，或其他特別的地方，它吸引別人的注意力是有點不夠。把戲劇場面的廣告擺在學校的禮堂裏，那末，所有經過禮堂的人都可以看得見，因為禮堂是整天要用的，因為在那裏有的時候有很短的特別表演或戲法，有的時候有聚會或小禮拜堂的練習，保持大衆對於戲劇活動的興趣與消息這是廣告管理者的創造力的要求。

管理觀衆

事務管理的責任，無論如何在觀衆看完戲以後是不能算完了的。關於保護觀衆平安與舒適的問題，在公演時常常會發生的，而且這個重要的事件常是被忽略了，在職業的劇場裏，有些個事務管

理者的代表，通常稱他爲前台管理，這是他們的責任。他應當知道自己是主人，每一個觀衆是他的主顧。他必須察看劇場裏所贖餘的座位的數目，以及舒適的溫度；與正確的空氣流通。他必須有一個相當的引路者（Usher），對於座位的設備很熟識，同時他要很有禮貌的指示給觀衆的座位。附帶着把秩序單贈給觀衆。他永遠必須把昏迷的女客移動出去，免得擾亂其他的觀衆，在遇着災難或着了火的時候，他應當保護觀衆平靜，並且在劇場公演的當兒，有的時候發生了其他意外的事件，他必須能支配他的頭腦和他的性情。

第十五章 戲劇的公演論

所有戲劇演出的詳細節目已在前章討論過，最要緊的就是叫非職業劇團的演出者，不要忘記戲劇最後所給於觀眾的統一效果。技術上的技能在表演、管理、或是做佈景、服裝各方面，無非是幫助說明作者的意念。這個說明就是公演，公演也就是作者的意念和觀眾聯合一致。公演是前面所講的一切工作的結局。

舞台職員的工作

最後戲劇正式上演了，每一個後台職員，必須知道他所要作的，屋子是不能使它混亂的。電氣學者，舞台設計者，道具管理以及所有戲劇演出的其他職員，都應當知道他們的職責，那末公演就能安靜的進行，並且能夠演到好處，後台演員最合適的組織是在強有力的舞台管理統轄之下。

演員的「地位」

如果在一個極狹窄的劇場裏，舉行最小的公演，那末，對於演員居留的地方，應該給他們指定，無論如何別叫他們圍繞着站在佈景後面，或者幫助舞台上的人移動佈景和道具。通常演員們等着化妝的地方叫做「暗室」(Greenroom)，雖然在開始的當兒只用一次，可是很多現代劇場却沒有暗室。對於非職業的團體，我有一個好的意思貢獻：如果沒有合適的屋子，就可以給等着化妝的演員，找幾個椅角，或會堂，樓梯間叫他們在那裏待着。

導演的「地位」

這裏有兩種不同的原理，是關於導演在公演時候的方針。第一個，如果他是受過很好訓練的演員，同時公演的組織也很完善，這樣，他就可以跑到幕前，和許多的觀眾坐在一起去看戲。即使重複演過幾次的戲，導演也可以那末做。不過，無論如何，導演離開表演者必須有一個完善的會議。愛美劇團的演員，特別是青年人，他們有一種自信心，如果導演在佈景後面跟着他們的話。假如他們知道導演跑到前台去看戲，便覺得是被遺棄似的，因此，他們遇到意外發生，他們也不能處理。那好像一個足球

隊，離開體育指導去賽球是一樣的勁兒。爲了這，導演最聰明的辦法就是留在後面。意外之所以發生在愛美劇團裏，乃是由於他的計劃不忠實的原因。所以我們沒有理由說，爲什麼好多的導演，堅持着舞台監督，道具管理，提示者，舞台管理，化妝者等等的存在了。公演的組織完善，導演就是不在，戲也很容易演得成功的。

提示的重要性

在後台組織當中，提示者是一個重要的輪齒。提示者需要找一個忠實和聰明的人來擔任。他在所有的排演必須到場，並且他必須知道戲劇的台詞和動作，在許多演員裏那一個比較好一些。最後一刻提示者才到場，或是找一位從來沒有參加過排演的人來充當提示，那都是荒謬已極的事。一位機敏的提示者，他會審查所遺誤的台詞，然後提示給演員，藉此把他引到劇本原文上來，這樣可以以把戲劇中的錯誤時常的加以補救——雖然永遠不發生忘詞的事兒，但有些時候也要照樣去做。

呼喚者（或說催場人）

副提示者或呼喚着，應該警告在暗室裏的演員，何時要到上場門來，指定適當的地點和時間。這

種計劃爲的是使演員沒有需要的時候，可以離開舞台。

提示本

提示本的製造在提示者，許多職務當中並不微小。一個提示本乃是公演的整個記錄。它包括戲劇中所有的動作，如同樂譜，警告上場，或幕的啓閉等。把劇本的原文貼在大雜貼本上(Drop book)，並且要在整個的提示本里，留出空白篇幅，在每一頁上都貼着原文。有些個提示者，願意把空白的篇幅分成若干夾縫——一個夾縫是爲警告上場，一個夾縫是爲聲響，一個是爲燈光等。除非有一個純正的提示者，對於他的工作忠實，決不能把所有的事辦去叫他施行。不好的提示者倒不如沒有聲響。但是，一個順利的公演，在職務上講沒有比提示者再重要的了。

空氣

空氣 (Atmosphere)，在佈景以後是第一件值得注意的事。通常爭奪些個愛美劇的演員，來和公演結合都是不需要的，而且也是非所願的。演員和所有的職員，有適當計劃和排演，無論在幕幕幕後，雙方都可以使得公演獲得有趣的經驗。

跋

我是一個最信賴理論的人，假如環境許可的話，我甘願畢生為戲劇打雜兒——從事理論的研究和介紹（繙譯），雖然我的能力是很薄弱的！

我不否認實踐能產生理論，但我更相信沒有理論作指針的實踐是沒有靈魂的，沒有生命的。而且沒有理論基礎的實踐，即便有時獲得演出上的成功，也是偶然的，僥倖的，而不是預期的。

「沒有革命的理論，就沒有革命的行動。」同樣，沒有正確的戲劇理論基礎，就不會建立起正確的新演劇運動，這確是顛撲不破的真理！

作者是美國歌倫比亞大學戲劇系教授，他根據從事劇運與乎講授戲劇課程多年的寶貴經驗，寫成了這本有系統的、能實際應用的「戲劇演出教程」。這一書的問世，對於世界劇壇，無疑的有使戲劇的生力軍越發擴展的貢獻，凡是一個愛好戲劇的青年，祇要肯花些時間把它讀一遍，保你能獲得初步的多方面的戲劇知識，因而可能的擔任業餘戲劇組織的一個指導者。

彥祥先生曾經說：「讀完這本書可以當導演。」也許並不算太誇張吧！這本書的優點甚多，僅舉一例證明，在國內無論創作的或繙譯的戲劇理論書籍，從來還沒有把「道具」的製造法畫成圖形，

所以許多讀者讀完道具製作的一段文章，仍然不曉得怎樣去做，但在這本書裏，圖表方面可以說應有盡有；所以，讀了這本書，不僅可以獲得有系統的基本的理論知識，而且更能了解所有的做法。

正因為它具備了這許多優點，而同時國內劇壇又極需要把這種讀物，所以我不揣冒昧的，大膽的把它譯出。自然，以我這樣的英文程度，繙譯這樣一部巨著的確是很吃力而且是很冒險的事，至於直譯或硬譯的去處在所難免，不過，我確實對於原作是很忠實的，這點我還相信得過。

我國當前是正需要擴充戲劇隊伍的時候，那末，把這樣有系統的，簡明的，實用的戲劇書籍繙譯過來，該不是無意義的事吧！

這部稿子之所以沒有失落，第一我當感謝青兄和傅儂嫂很珍貴的給我保管着；紹軒，先憂二兄同時也盡了相當的力保護它，我祇有銘感於中。

名畫家黃肇昌先生冒着汗水代畫插圖，蓮子幫忙抄寫，葛一虹，舒暢，董每戡諸兄作有力之介紹，以及出版界老前輩張靜廬先生和戲劇專家章弼先生在出版方面予以偉大的助力，特在這裏致最敬禮表示謝忱。

最後，希望戲劇界的朋友對這譯本們予以嚴格的批評和指正，譯者是絕對樂於接受的。

譯者 八二十八，六，二六之夜。寓於成都華西壩。

從實踐中寫作的

戲劇理論方法

新演劇叢書——已出四種

戲劇導演基礎

章
三
角
五
分
混譯述

戰時演劇政策

葛
三
角
五
分
虹著

蘇聯兒童戲劇

葛
三
角
五
分
虹著

表演藝術論

章
四
角
五
分
混譯述

演劇手冊(集體著作)

宋
實
價
七
角
之的等

蘇聯演劇方法論

賀
實
價
七
角
孟斧譯

戲劇演出教程(附圖)

田
一
元
二
角
禽譯述

各地上海雜誌公司刊行

戲劇演出教程

版權所有·不准翻印

原著人 MILTON SMITH

譯述人 田 禽

發行人 張 靜 廬

發行所 上海雜誌公司

重慶·宜昌·昆明·桂林
柳州·金華·溫州·上海
香港·成都·漢中·西安

中華民國廿八年十二月十五月初版(A)

發行額：二〇〇〇冊

外埠另加寄費 成



9434

