

香港青洲英坭有限公司
青洲英坭有限公司

青洲英坭有限公司

青洲英坭有限公司



9924
408

舞台藝術論

雷克登戈：者著

琳如趙：者譯

廣東省立戰時藝術館叢書之一

動員書店出版

民國二十九年一月初版

目錄

封面設計：錢展冲

插圖：「凱撒與埃及女王」蕭伯納作 F. G. Saville 演出

第一次對話……………一

第二次對話……………二八

露天劇場……………三八

歐洲的舞台裝置與衣飾……………四六

舞台裝置者米爾辛拿……………五七

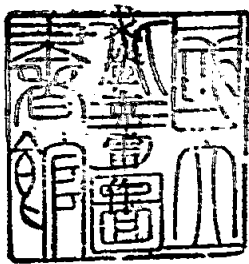
舞台裝置者勃茵絲坦……………六一

新 2592

舞台藝術論

第一次對話

——一個戲劇專家和一個常到劇場的觀客的談話——



舞台監督 (Stage-Director) 現在我已經帶你巡閱過這所劇場，而且你已經見過了牠的組織的概況，舞台，置景的器具，置光的機械，和許多其地的東西，並且你也聽我說過劇場好比一架機器了；讓我們在觀覽場這裡休息一下，談談劇場和牠的藝術吧。請你告訴我，你懂得甚麼叫做舞台藝術嗎？

觀客 (Player) 依我着來，演技便是舞台藝術。舞台監督，這樣說來，一部分是等於全體麼？

觀客 不，自然不是。那麼，難道你以為劇本是舞台藝術嗎？

舞台監督 劇本是一種文學的作品罷了，是不是？那麼，告訴我一種藝術怎能變成別種藝術

觀客 好如果你告訴我舞台藝術既不是演技也不是劇本。那麼，我可以得到一個結論，那一定是佈景和跳舞了，可是我不見得你會這樣的告訴我。

舞台監督 不！舞台藝術既不是演技，也不是劇本；不是佈景也不是跳舞。牠包括一切由這

些東西組成的原素：動作，那是演技之真正的靈魂；說白，那是劇本的本體，線條與色彩，那是佈景的真正的要素；節奏，那是跳舞的重要本質。

觀客 動作，說白，線條，色彩，節奏！而這些之中，那一種在藝術上最重要呢？

舞台監督 沒有一種是比別的更爲重要的，在畫家看起來，沒有一種是比較重要的顏色，在音樂家的眼中，並沒有一種比較重要的音符。或許在一方面，動作是最有價值的一部分，動作與舞台藝術的關係，猶猶繪之於繪畫，音調之於音樂一樣。舞台藝術是發生於動作！——運動——跳舞的。

觀客 我時常都以爲那是發生於台詞的，並且以爲詩人便是劇場之父。

舞台監督 這是普通的信仰，我們現在把牠討論一下罷。詩人的想像表現於精選的字句中；於是他把這些字句朗誦或歌唱給我們聽，而那便完了。那詩歌，無論是吟詠或是朗誦，是爲了我們的耳朵的。而且藉此滿足我們的想像，假如詩人在他的朗誦或是歌唱裡，加上姿態，那是無補於事的：在事實上，反會完全破壞了牠。

觀客 不錯，這個我很明白，我很懂得在一首完美的抒情詩裡，加進了姿態，反會生出一種不調和的結果。但是對於戲劇的詩歌，你能够應用這種相同的辯解嗎？

舞台監督 自然我能够。記住，我所說的是戲劇的詩歌，並不是一齣戲劇。這兩種東西是截然不同的。一首劇詞是用來誦讀的，但一齣戲劇却不是拿來讀的，而是在舞台上看的。因此姿態對於戲劇是必需，而對於劇詩則無用。假如說姿態與詩歌這兩種東西有相互的關係，那簡直是不通。你千萬不要把戲劇詩人和戲劇家混亂了，正如同你不要混亂劇詩與戲劇

一樣。戲劇詩人是爲讀者或聽者而寫作的，戲劇家則爲劇場的觀客而寫作，你可知道誰是戲劇家之父麼？

觀客 不，我不知道，但是我猜想那是戲劇詩人吧。

舞台監督 你錯了。戲劇家之父是舞者，好，請你告訴我戲劇家用甚麼材料來做成他的第一次作品。

觀客 我以爲他用說白，方法和抒情詩人一樣。

舞台監督 你又錯了，那些懂得舞台藝術的性質的人，都以爲是這樣的，不！戲劇家用動作，說白。線條，色彩和節奏來做成他的第一次的作品。並且精巧地運用這五種原素來呈訴於我們的眼睛和耳朵。

觀客 然則最初戲劇家的作品和近代戲劇家的有甚麼不同的地方呢？

舞台監督 最初的戲劇家是劇場之子。近代戲劇家則不然近代戲劇家現在還不明白的東西，最初的戲劇家早已完全了解。他知道他和他的同伴現身於觀衆之前的時候，觀衆所更切望的，是「看」他的動作，而不是「聽」他的「講話」。他知道在呈訴上，眼睛比之其他的感官是更迅速而有力；而且無疑是人體上最敏銳的感官，他現身在觀衆之前所遇到的第一件東西便是許多變熱切而飢餓的眼睛，甚至那些坐得離他很遠而不能時常聽到他的說話的男女們，也因爲他們的窮究的眼睛底熱切地注視，而似乎和他距離得十分密切。而他所說的或用詩歌，成用散文；但無論如何，時常都是用動作的：用詩的動作那即是跳舞，用散文的動作那便是姿態。

觀客 真有趣了，講下去，講下去吧。

舞台監督 不——我們不如去研究根本問題罷，我已經說過最初的戲劇家是詠舞家之子，那即是劇場之子却並不是詩人之子。而且我剛說過近代的戲劇詩人才是詩人之子，他祇知道如何去達到他底聽者底耳朵。除此之外一點東西也不曉得。但雖然如此，近代的觀客是否仍和古代一樣，到劇場去看東西，而不是聽東西呢？其實，雖然詩人要求他們祇用他們的耳朵，但近代的觀衆卻堅持着要去，並且要求能令他們的眼睛得到滿足。現在你不要誤解我。我不是說我是暗示詩人乃一個劇本的的低等的作家，也不是說他對於劇場有一種壞的影響。我不過想你明白詩人不是屬於劇場的，他永不會認生於劇場，而且不能屬於劇場，祇有作家中的戲劇場才有產生於劇場之權利——可是這一點是無關重要的。我們繼續上文吧。我的論點是，近代的民衆依然羣集去看劇本，不是去聽劇本。但那有什麼可以證明呢？現在還不會變的祇有觀衆這一方面。觀衆在劇場裏張開他的千萬隻眼睛，正如古代一樣。這一點是一切中最特別的，因為劇作家和劇本都已經變了。一個劇本已經不再是由處於均衡地方的動作，說白，跳舞，和佈景所合成，而是全用說白或全用佈景。例如莎士比亞的劇本，與近代那些次等的神怪或神秘劇截然不同，而後者完全是為劇場而創作。哈孟雷特——沒得在舞台上表演的性質，「哈孟雷特」和莎士比亞的許多其他的劇本，在誦讀時，確有一種很廣大而且很完備的方式，但經過舞台表演之後，這種方式必遭重大的損失。在莎士比亞時代所演的這些劇是沒有甚麼重大的意義。在別方面，我可以告訴你，在那個時期，那些為劇場而作的東西——假面具——賽會劇——才是舞台藝術的明顯而美麗的例子

。因爲那些劇本是爲看而寫作，我們誦讀牠的時候，自然覺得牠是不完備。現在，沒有人在讀「哈孟雷特」的時候，能夠說牠是毫無趣味，或是不完備，而仍然有許多人在目擊這個劇本的排演之後，會覺得很不滿意，而且說「不，那不是莎士比亞的哈孟雷特」。必須加上許多東西，去增加藝術作品的價值，等到不能再加上甚麼的時候，那作品才能說是「完成了」——那就是完備。當莎士比亞在「哈孟雷特」裏，把他的散文詩最後一個字寫完，而且爲着我們而加進姿態，佈景，衣飾，跳舞之後，哈孟雷特才是完成了——完備了。這是暗示劇本來是不完備的，而且必須加上這些東西。

觀客 那嗎，你的意見是說「哈孟雷特」永遠不應排演麼？

舞台監督 我怎敢說「是」呢？哈孟雷特雖然可以繼續排演的，而解釋者的責任便是依照原劇去竭盡他們最大的努力。但是，我已經說過了，劇場永遠不要倚賴排演劇本，而必須時常排演他自己的藝術作品。

觀客 這樣，難道一個劇場的作品，當印在書裏或是誦讀的時候，是不完備的麼？

舞台監督 是的，除掉在劇場的舞台上，就無論在甚麼地方也是不完備。在讀或祇是聽的時候，這個作品必定是不滿意，和沒有藝術，因爲牠是不完備的，沒有牠的動作，色彩，線條，及其在運動及佈景裏的節奏。

觀客 這真令我感到趣味，但同時也使我迷惑。

舞台監督 或許，因爲那是新一點吧？告訴我，甚麼東西特別使你迷惑。

觀客 好，第一，便是我整天在研究着的關於舞台藝術的內涵這個問題——在我們許多人看來，以爲那不過是一種娛樂。

舞台監督 你也以為是這樣麼？

觀客 呵，依我看來，那始終是一種有趣味的東西，一半娛樂，一半是理智的訓練。演劇時常娛樂我，演員的排演時常啓迪我。

舞台監督 照事實論來，這是一種不圓滿的滿足。那是看和聽不完備的東西自然的結果。觀客 可是我看過幾個劇本似乎是滿足我的。

舞台監督 假如你會從一些顯然是平凡的東西裏得到圓滿的滿足，那末，或許你所尋求的是些次於平凡的東西，而你所發見的稍長於你所期望的吧？近代有些人到劇場去，期望惹起他們的討厭。這是自然的，因為他們粗劣的去尋求厭悶的事物。你告訴我你曾經在近代的劇場裏得到滿足，你即是證明不單祇藝術已經墜落，而且一部份的觀衆也已經退步了。我會認識一個人，他的生活是非常枯燥的，他從不曾聽過街頭風琴以外的音樂，他以為音樂的觀念不外如此。可是你知道的，世界上還有更美好的音樂——事實上，這種低等風琴的音樂是一種頂惡劣的，如果你曾看過一次真實的舞台藝術的作品，你便永不再會容許現代那些代替了舞台藝術。而印入你的腦械的東西了。你不能在舞台上看到藝術作品的原故，並不是因為民衆不需要牠，也不是因為劇場裏沒有卓越的技巧家，不能供給你看，那不過是因為劇場裏缺少了一位藝術家——記住，是劇場的藝術家不是畫家詩人音樂家，我所提起的這許多卓越的技巧家，他們一切，對於改變劇場情形，都不能有多少的幫助。他們必須供應劇場經理的需求但他們做這些事情是非常願意的。在劇場的世界裏有藝術家降臨，便會把一切這些情形完全改變。他會慢慢地而且必定地集合我上邊所說的那種優良的技巧家

而聯合他們必定會給舞台藝術以一種新的生命。

觀客 但是其他的人呢？

舞台監督 其他的人？近代劇場是充滿了這些其他的人，這些沒有訓練沒有天才的技巧家，但我對他們要說一件事，我相信他們都不自知他們的無能。可并不是不明白他們的職責，而是沒有智識。可是如果這些人認清楚了他們是技工，便會養成——不單祇是舞台木匠電器匠製髮匠衣飾匠繪景師和演員（真的，這些人有許多是最好而且最貞誠的技工）——而且是舞台監督。如果舞台監督把自己加以技巧的訓練，以準備從事於編導戲劇家的劇本的工作——則遲早或是從逐漸的進展中，他必會再行恢復劇場已經失掉的地位，而且最後必會藉其自己的創造的天才，使舞台藝術重歸於故鄉。

觀客 那末你把舞台監督的地位列在演員之前麼？

舞台監督 是的：舞台監督對於演員的關係，正如樂隊指揮者之于樂手，出版家之于手民一樣。

觀客 而你以為舞台監督是一個技工而不是藝術家麼？

舞台監督 當他藉他的演員繪景師及其他技工去演出戲劇家的劇本時，他便是一個技工——個大技工；當他能够巧妙地運用動作說白線條色彩及節奏時，他便可以成功一個藝術家

，到那時我們便不再需要劇作的幫助——因為我們的藝術此時可以自行籌劃（獨立）了。

觀客 你相信藝術之復興是建基於舞台監督的復興麼？

舞台監督 是的，一定啦！那還用說。你曾經以為我侮蔑過舞台監督麼？我侮蔑過那不能盡

了舞台監督的全部職責的人，那倒是有的。

觀客 他的職責是甚麼呢？

舞臺監督 他的技巧是甚麼呢？我可以告訴你。他做戲劇家的劇本之解釋者時，他的工作是這樣的：他從戲劇家的手中拿了劇本的稿本，而且應允依照原文所指明的忠實的去解釋，（記住，我祇是說那些最優良的舞臺監督）他於是把劇本誦讀一遍，當第一次的誦讀時，他必須清楚明白這個作品所必需的全部的色彩格調運動與節奏。至於排演說明（Stagedirection）佈景之描寫等等，與及作者會插進他的原稿裏的東西，這些他不必去理及，因為假使他能够支配運用他的技巧，這些東西對於他是沒有甚麼用處的。

觀客 我不十分明白。你的意思以為劇作家把他的演員底動作與說的場景，很麼煩地描寫出來，而舞臺監督却完全不去注意這些說明——事實上，即是不管這些麼？

舞臺監督 管與不管那是沒有甚麼不同的。他必須知道的是把他的動作與符號與詩或散文，牠的美麗牠的意義調和配合。無論戲劇家想我們知道的是那一種景象，他必在人物間對話的進程中，把他的場景描寫出來。例如「哈雷特」中的第一場。這場開始是：

伯納爾多 誰在那兒？

佛蘭西斯科 嚇，你倒來問我；站住，口令。

伯納爾多 國王萬歲！

佛蘭西斯科 伯納爾多嗎？

伯納爾多 不錯。

佛蘭西斯科 你真來得合時了。

伯納爾多 剛打過十二點鐘；你去睡吧，佛蘭西斯科。

佛蘭西斯科 謝謝你來換班，天氣冷到了不得，我心裏煩悶起來了。

伯納爾多 你守衛時沒有事情吧？

佛蘭西斯科 連一隻耗子的响動也沒有。

伯納爾多 好！晚安。如果你碰到了我那兩個守衛時的對手何勃淑和馬薩拉斯，叫他們

趕快來。

——

這些便足以指導舞台監督了。他從這些說話中可以推知那是在晚上十二點鐘，是在露天裏某宮城的守衛正在換班；天氣是非常冷，非常寂靜，而且非常昏黑。劇作家所加土的「說明」那是些不足輕重的瑣事。

觀客 那末你以為作家所寫的排演說明無論是甚麼，而你却似乎覺得他這樣做，是對不住他的脚色的麼？

舞台監督 唔，難道這不是對不住劇場裏的人的事情嗎？

觀客 在那一點？

舞台監督 你先告訴我，一個演員頂對不住劇作家的是甚麼事情。

觀客 把他的脚色演得很壞。

舞台監督 不，那個可以證明這個演員是一個拙劣的技匠。

觀客 那嗎？請你告訴我罷。

舞台監督 演員頂對不起劇作家的事情便是省去他的劇本中的字句或是說白，或是加進那些所謂「插白」。這是一種侵佔劇作家獨有的財產的罪。在莎士比亞時代很少有插白的，如果真有這種情形一定要受譴責。

觀眾 但是劇作家的排演說明有甚麼用，他寫這些說明在那一點上對不住劇藝呢？

舞台監督 他對不住劇場的地方便是他侵犯了牠們的保持性。如果加插或是減少詩人的說白是一種罪，那末，他便是犯了干預舞台監督的藝術的罪。

觀眾 然則世界上的劇本所有的排演說明都是沒有價值的東西嗎？

舞台監督 對於讀者則不然，但對舞台監督及對於演員則不錯，是沒有價值的。

觀眾 可是莎士比亞——

舞台監督 莎士比亞但少指導舞台經理的。試閱「哈孟雷特」——羅密歐與朱麗葉——「李耳王」——「奧遜洛」隨便那一本傑作，和除了那幾個含有特有的描寫的歷史劇之外，你見到些什麼？在「哈孟雷特」中那些場景是怎樣描寫的？

觀眾 我的本子裏有一種很清楚的描寫。上面寫着「第一幕，第一場。兀爾西樂兒。宮城前面的高臺。」

舞台監督 你所看的是馬龍先生 (Malane) 增訂的，後來的版本，但莎士比亞沒有寫過這種東西。他祇寫過「第一幕，第一場」……我們現在看看「羅密歐與朱麗葉」罷。你的書止說些甚麼？

觀眾 書上說「第一幕，第一場。華龍納。一公共場所。」

舞臺監督 第二場呢？

觀客 書上說。「第二場，一市街」。

舞臺監督 第三場呢？

觀客 書上說。「第三場，嘉普列特家中之一室」。

舞臺監督 好，現在你喜歡聽莎士比亞在這個劇本裏實在寫過些甚麼說明嗎？

觀客 自然啦。

舞臺監督 他寫過的是：「第一幕，第一場」。全劇除了幕或場之外，再沒有寫過別的字。

現在看：「李耳王」罷。

觀客 不夠了。現在我明白了。顯然莎士比亞靠着舞臺人物的智慧，依照所指示的去完成他

們的佈景……但對於動作也是一樣麼？難道莎士比亞在「哈孟雷特」裏，沒有加進，如：

哈孟雷特跳進勃萊亞的墓中，「內亞底斯和他互相扭打」和後來「侍從分開兩人，兩人

出了墳墓」這些描寫麼？

舞臺監督 不，一個字也沒有加過。一切的排演說明，從頭至尾的都是那幾個出版家，馬龍

• Capell, Theobald 及其他的人底毫無趣味的創作，而且他們都犯了亂亂于演劇本的罪，

因為他們的說明使我們那些劇場人物發生了許多麻煩。

觀客 怎麼會呢？

舞臺監督 爲甚麼會？譬如我們讀莎士比亞的劇本時，我們，心目中覺得有些其他的動作的

組合，是與那些人的「教訓」相反的，又譬如我們把我們的理想在舞臺上表達出來，有些

聰明的人便立時來怪責我們，罵我們改變了莎士比亞的說明！而且還罵我們毀了他的本來
的創作。

觀客 但是我所說的那些「聰明的人」難道他們也不知道莎士比亞不會寫這些說明麼？

舞臺監督 他們祇以為舞臺上那些說明是莎士比亞寫的。從他們的不謹慎的批評來加以判斷。
無論如何，我所想你明白的便是我們這個近代最偉大的詩人，他早已把舞臺工務演說明
第一是無用的，而且其次，是無味的。因此我們可以知道莎士比亞一定親自寫過技術家！
——舞臺經理的工作是甚麼，而且知道創造要上演而劇本的佈景，那是舞臺經理的工作之一
部。

觀客 不錯，剛才你是告訴我每一部的組織是些甚麼罷。

舞臺監督 正是呢。從前我們以為作家的說明是有用的，現在這種錯誤可以免除了罷，我們
可以繼續討論舞臺經理着手從事忠實地解釋戲劇家底劇本之方法。我已經說過，他宜善忠
實地去依照原文以前他的第一步工作便是讀完這個劇本和獲得極大的印象；而且假我從前
說過的一樣，在誦讀時，便會知道這劇本的全部的色彩，節奏，動作。於是把把劇本放開
一會，在他的心報中，用劇本的印象所引來的色彩來配合他的調色板（當鋪會表上使用名
詞）。因此，在坐下來第二次誦讀劇本的時候，他已經被準備用來試驗底氛圍所包圍着。
第二次誦讀完了之後，他便會覺得他的更為明確的印象已獲得了清楚而正確的證實，而形
成了那些不甚明確的印象。此時他把那些明確的印象記下來。現在他大可以着手把充滿在
他腦中的佈景和理想——在線條及色彩這兩方面——暗示出來，但是這件事務最好把他觀

下，一直等到他最少讀了十二次時才做。

觀客 但我以為舞臺經理通常把佈景設計這部份工作留給繪景師去做的吧？

舞臺監督 不錯，通常是這樣的。但這是近代劇場的那一件大錯事。

觀客 怎麼這是一件錯事？

舞臺監督 譬如這樣：某甲寫了一個劇本而某乙答應了忠實地去解釋。但如能解釋劇本的靈魂這樣一件不容易的事情，你以為保存精神的統一是否是最穩當的法子呢？這種工作最好

由某乙自己去做，抑或把這種工作，交給見解與甲或乙不同的丙丁戊去做好呢？

觀客 自然是某乙最好。但一個人做三個人的工作是不可能的麼？

舞臺監督 祇有得到統一，這是藝術作品中一件最重要的事，才能够做這種工作。

觀客 這樣說法，難道舞臺經理不必騷動繪景師和請他計劃佈景，而是由他自己去設計嗎？

舞臺監督 那還用說。你記住，他不單祇生下去畫一個精緻或是歷史致據精密的設計，在圖

上畫上適可的門及窗，而且他首先選定他自己覺得與劇本的精神調和的顏色，棄去那些不調和的色彩。於是他把實物的模型組織進去——如一度拱門，一座噴泉，一座露臺，一張床——把這些選定的實物當作他的設計的中心。於是再把劇本中所說及而又必需給人家見到的一切的實物加進去。此時把劇中的人物逐個加上，而漸：加上每個人物的各自的動作，及各自的衣飾。他的模型大概不能有一點錯誤。如果有，他必須捨棄了這個設計，把錯誤矯正，甚至從頭把模型完全做過——或是做一個新的模型。無論如何，整個設計須慢慢而調和地做成，要這樣，觀者的眼睛才能得到滿足。當這個為看而設計的設計畫妥當之

後，詩歌或散文的音韻，和劇本的意義或精神，便會指導這個設計者。而一切都安排妥安之後，實際工作便可以開始。

觀客 甚麼實際工作？我以為舞臺經理已經把那些所謂實際工作，做好一大半了。

舞臺監督 唔，或許是的：但許多困難的事情在這時候方才開始哩。所謂實際工作，我的意思是那些需要精巧的勞力底工作，如對於佈景的大幅的布畫之質地描繪，及衣飾之質地的縫紉。

觀客 你的意思不是說舞臺經理自己動手去繪他的佈景，自己去裁衣服去縫衣服吧？

舞臺監督 不，無論在甚麼情形，在那一個劇本，他也不去做這些事情的，但他在某一時期或是在他的學習時期裏必定做過這些工作，或是必須要把這些複雜的技巧一切要點精密地研究過。這樣他才能够指導各部分的精巧的技匠。在佈景和衣飾這些實際的工作開始之後，把腳色分配給各個演員，這些演員在舉行最初的試演之前，先把說白讀熟。（或許你以為習慣上並不是如此，但這是我心目中的舞臺監督所應該明白的）同時，佈景和衣飾差不多都齊備了。但我可並不是告訴你一切這種有趣而又艱難的工作，做到這個地步便可以準備演劇。而且即使景物已經佈置在舞臺上，衣飾已經加上在演員的身上，工作的困難仍然還是很大的哩。

觀客 難道舞臺監督的工作，這時還不會完麼？

舞臺監督 完了？你的意思是甚麼？

觀客 唔，我以為在佈景和衣飾都已經做好了，其餘的工作便可以交給男女演員去做。

舞臺監督 不，舞臺經理的最有趣的工作，現在才開始哩。他的景佈起了，他的人物已經化好裝了。簡而言之，他有了一種幻想的景像在他的面前。他把舞臺清除，祇剩下一個，兩個或幾個開始這個劇本的演員，和動手計劃照耀着這些人物及佈景的燈光。

觀客 甚麼，這部份的工作，不是留給大電燈匠及他的助手去自行決定的麼？

舞臺監督 做自然是留給他們去做，但是做的方法却是舞臺經理的事情。我已經說過，既然是一個有些智慧和訓練的人，他必定計畫一種特別的方法，去照耀他的劇本裏的佈景，正如他計劃一種特殊的方法，去繪景及裝飾他的人物一樣。如果他覺得「調和」這兩個字是不甚重要，自然他會把這種工作交給電燈匠。

觀客 那麼，你的意思實在是說他對於大自然曾經下過這麼一種深切的研究，因此他能夠指導他的電燈匠如何去表現自然，好像日光照耀得如何猛烈，月亮的光輝射進室內流瀉得如何地緊張，這些他也能够去指導麼？

舞臺監督 不，我不願意那樣說，因為我的舞臺經理永不去嘗試重現大自然的光。他也不應去嘗試這樣一種不可能的事情。不去重現自然，祇把牠的最美麗及最活潑的幾方面暗示出來——那才是我的舞臺經理所嘗試去做的。其他的事祇有萬能的造化才能够担當得起。限個舞臺經理太可以企圖成功一個藝術家，但他不應當圖謀天國的榮耀。他可以從永不規一或寧做自然去避免這種態度，因為自然既不能規限，也不容許甚麼人能够把職務做得酷肖觀客。那麼他用甚麼方法去從事工作呢？我們所講及的照耀景物及衣飾這種工作，有甚麼東

「指示他呢？」

舞台監督 甚麼東西指示他？那就是佈景及衣飾，詩歌與日文，以後劇本的意義。一切我已經告訴過你的那些東西，現在已經互相調和在一起——一切都勻和地調和——照著這樣繼續工作下去，而且祇有經理一個人知道如何去保存他所著手創造的這種調和，這你，工作不是更簡單容易了嗎？

觀眾 你可以再告訴我一點關於照耀佈景和衣飾的實際方法麼？

舞台監督 一定啦。你要知道些甚麼？

觀眾 好，你可以告訴我爲什麼他們把舞台地板的邊緣，都安上電燈——他們叫那做腳光吧？

舞台監督 不錯，腳光。

觀眾 好，爲甚麼他們要把燈安在地上？

舞台監督 這是一個麻煩過許多劇場改革家的問題，而且沒有人能夠找得一個答案，理由很簡單就是因爲現在還沒有這個問題的答案。從前不會有過答案，將來也永不會有答案的。現在唯一要做的事情便是趕快把一切的光線諸一切劇場之外，而且不必管及甚麼理由，那是一件沒有人能夠解釋的奇怪的東西，而且是時常令小孩子們驚異的。小 Nancy Lake 於一八一二年，到 Dwyry Lane 劇場裏看戲，她的父親告訴我們她也因腳光而驚異起來。她說：

「而且有一排燈炫耀着我的眼睛！我不知道他們爲甚麼要把燈光安在地上。」

——採錄。

那時尚在一八二一年，而我們現在還依然個奇怪着哩。

觀客：我有一兩個朋友，一個演員不會警告我，如某沒有脚光，一切演員面部便會看不清，這就壞了。

舞台監督：說這些話的人是不明白可以採用別種照耀面部及人物的方法，去代替脚光的。這種簡單的事情，那些不會花過一點時間或是祇是為研究過別種技巧的人，是決不會懂得的。

觀客：演員不去研究別種舞台技巧的麼？

舞台監督：大概是去研究的，而且在某幾方面看來，研究這些技巧是於演員本身的生活很有助。如果一個聰明的演員花許多時間去專研究一切舞台藝術，他會漸漸不能演戲，而結果會成功一個舞台經理——全部藝術與單純的演劇技巧二者間比較，前者是這樣包含後者的。

觀客：我那當演員的朋友，他又說如果不要脚光，觀眾便不能見到他的面部表情。

舞台監督：如果亨利歐文或是杜西曾經這樣說過，那麼這句話或許有意義。平常的演員的面部，不是表情態劣，便是毫無表情，那麼如果劇場不要沒有脚光，即使完全一點光也沒有，却正是糊塗之福。說到這裏，我們順便提及關於脚光的起源的論理，那是由 Indoric Collet 在 Les Dcrets Les Costumes et la Mise-en-Scene au XVII^e Siecle (十七世紀的裝飾藝術及演劇術)裏提出的。他推測舞台最尋常的法子，便是用圓形的或三角形的火爐，將小吊在演員及觀眾的頭上，而 M. Collet 的意見，以為脚光制的起源，是由於有些面

的小劇場，無力購置舞台，因此便用些蠟燭放在台的地板上。我相信這種理論是對的；因為常識不能指這是一種藝術上的謬誤；而且票房裏的收入也很容易打發這筆開銷。記住：在票房裏是沒有甚麼藝術的價值的！我們有時間的話，我一定告訴你一點關於這個劇場的寶座——票房——怎樣篡奪了藝術的價值。不過現在讓我們討論比之這些更有味兒和這些腳光的事情更為重要更為有趣的問題編罷。我們已經檢閱過舞台經理的各種不同的工作——佈景，衣飾，燈光——而我們亦已談對最有興趣的部分，那即是演員動作與配飾時的處理法了。顯然你奇怪為甚麼演劇術——即演員的動作與說話——本歸演員自己去處理。可是你把這種工作的性質研究一下子吧。你會思疑為甚麼已經就緒的模型，會因為加進一切不緊要的東西而突然弄壞了嗎？

觀眾 你是甚麼意思？我明白你所暗示的是甚麼，但是你不可以着實一點告訴我為甚麼演員會弄壞了已成的模型嗎？

舞台監督 你記住，那是舞臺中弄壞的！我不是說他故意想和週遭的空氣不和諧。他不過是出於無心的罷了。有些演員對於這件事情很有點本能，而有些却一點本能也沒有。甚至那些對於戲劇很有本能的演員，如其不依照舞台經理的指導，也是不能與模型一致，不能與模型諧和的。

觀眾 那末你甚至不准那些重要的男女演員，依據他們的本能或是理性所指示的去動作麼？舞台監督 本劇是他們必須首先依照舞台經理的指導，能像這樣每每使演員成為模型之真正轉映於其情緒的設計之真確的靈魂。

觀客問他們了解這種方法麼？

舞台監督 是前，但祇在他們同時認識和明白劇本，及劇本之正確而恰當的解釋，是近代劇場的預要事情的時候，才能了解。讓我把這一點說明給你聽罷。比方要演的劇本是「羅密歐與朱麗葉」，我們必得研究過這個劇本，準備好佈景及衣飾，相照羅二者的燈光，於是才着手試演。最初曾去蘇菲龍納的強悍的市民廝鬪着，詛咒着，互相殘殺，這舉動嚇倒聽者我們。在禮所充滿了玫瑰花，歡歌，愛情的清靜小城裏，却發生了這種可怕而可厭的憎恨。這描這種憎恨發露在教堂的牆前，或是五月中旬節日裏，或是在一所新生了一個女孩的屋宇底窺戶之下爆發，這種憎恨令我們恐怖。接着正當我們記得憤懣的神色過着滿在嘉普列特和滿格爾人的臉上的時候，忽然滿格爾的兒面，我們的羅密歐，逍遙自在地出現，他提供成功一個戀人而且濕他的朱麗葉的愛入了。因此無論誰當選扮演羅密歐，他的動作與語言必須依照設計——就是我們已經告訴過你的那種有一定的方式的設計。他在我們的面前必須依着一定的路線移動，走到某一點，在某種燈光之內，他的頭在某一角度，他的眼，他的脚，他的全身與劇本諧和，而不要祇與他自己的思想調和（普通的演員時常是如此的）。這些是與劇本和諧的。因為他的思想（或許偶然會很優美）或詩和舞台語言所發出的舞動的舞規或模型，不能和令一致。

觀察，無論誰扮演羅密歐的脚色，甚至他是一個優越的演員，你也主張舞台經理支配他的一切的動作麼？

舞台監督 這是一定的，而且越優越的演員，他們的智慧與趣味必越優良，因此也更受支配。舞

觀客 駕駛官

舞台監督 誰管轄這個駕駛官？

觀客 船主。

舞台監督 然則不是由船主發施的命令，或不是他執行的命令，他們也要服從麼？

觀客 不，他們不應如此。

舞台監督 沒有船主，船可以安全地航行麼？

觀客 那是不常見的。

舞台監督 水手服從船主及他的長官麼？

觀客 是的，大抵是這樣。

舞台監督 自願的嗎？

觀客 是的。

舞台監督 那不是叫做紀律麼？

觀客 是的。

舞台監督 而紀律——牠的結果是甚麼呢？

觀客 適當而自願地服從規律和法則。

舞台監督 而法則中第一條便是服從，是麼？

觀客 是的。

舞台監督 那麼，很好。你便很容易明白有千百人從事工作的劇場在許多方面都和一艘輪船

相像，並且需要同樣的管理了。而且你也不難明白倘使有一點不服從便會弄到完全不可收拾。在海軍裏，對於暴動經有審慎的預防，但在劇場裏則沒有海軍已經詳細的，清楚而正確地規定船主便是皇帝，訂明他是一個專制的統治者。船上發生暴動由軍事法庭處理，用極嚴厲的處罰，用囚禁，或是革職去平服暴動。

觀客 你不是暗示劇場也有這種能力吧？

舞台監督 劇場，與輪船不同，不是為戰爭而設，而且有些不可解的理由，使劇場裏的紀律不能像船上的同等重要，因為劇場中各部分都是一樣地重要的。不過我想告訴你的是除非在劇場裏明白紀律應該是自願及放心地服從經理或領袖，否則不能獲得絕大的成功。

觀客 但演員，置景者，及其餘的人不都是自願做工的嗎？

舞台監督 哦，我的好朋友，世界上從未有過像劇場裏的男女們這樣榮耀的人哩。他們是熱誠地自願的，不過有時他們的判斷錯了，弄成本想服從反為倔強，自願提高標準，反致把標準降低。至於固守「妥協」——這是很少夢想得到的——及與敵人妥協這種卑劣的政策，是劇場的海軍官長們所稱揚贊許的。我們的敵人便是佈滿在週遭的低下與論及無知識，對於這些敵人，我們的「官長」却想我們去屈服。劇場裏的人現在還不會十分理解的便是「高尚標準之價值，和幫助提高標準的監督之價值」。

觀客 可是那個監督，為甚麼他不應該做演員或是繪景師呢？

舞台監督 難道你從行伍中選到你領袖，把他升做船主，而又讓他去打理槍炮繩索麼？不，劇場的監督必須是一個離開一切技巧而獨立的人。他必須熟悉事情但不必親手去做事情。

觀客 但我相信許多著名的劇場領導同時做演員與舞台經理，這到底是一種事實否？

舞台監督 不錯是如此。但是你不容易令我相信在他們的管理之下，沒有暴烈的事情發生。

即使拋開職位的不談，但是仍有藝術的問題，工作的問題。假如一個演員負責管理舞臺，如果他是同伴中一個較好的演員，自然他便會把他自己做成一切事情的中心。他覺得他除非他這樣幹，否則工作一定沒有力量而且不能滿意。他對於劇本，一定不會對於自己的腳色那樣重視留意，而且事實上，他必定漸漸的不把作品當作整個的來看。而這是於作品有損害的。這不是在劇場裏表演藝術作品方法。

觀客 但是或許會找到一個偉大的演員，他是一個很偉大的藝術家，他當經理時卻不會像你所說的那樣做，而能時常把自己當作演員般的去處置；正如他處置其餘的人一樣，這不是有可能的麼？

舞台監督 這些都是可能的，不過，第一，違反了演員不能做經理的性質；第二，違背了舞台經理不能演戲的情理；而且第三，一個人不能同時處在兩個位置。演員的地位是在舞臺上的，在某方位裏，預備用他的腦法暗示某種情緒，而被某種佈景某種人物所包圍；而舞台經理的地位却要在這種幕像之前，以使他能把舞臺整個去觀察。因此你明白即使我們發現了一個十全十美的演員是我們的完美的舞台經理，他也不能同時處在兩個地位裏的。自然有時我們見過小樂隊的指揮者，同時彈着鐘琴，但這不過是權宜的辦法，並且一定沒有滿意的結果，在大的樂隊裏他不會用這種辦法的。

觀客 那末，我明白，你的意思是除了舞台經理之外，再不准有別人管理舞臺吧？

舞台監督 這種工作的性質，不容許別的人去管理。

觀眾 即使是劇作家也不成麼？

舞台監督 除非劇作家實習或是研究過演劇的技術，佈景法，衣飾，燈光，和配飾。不然也是不成的。但是劇作家，他們不是誕生於劇場的，大抵都不大懂得這些技巧。歌德他的對劇場之愛是濃厚和真摯的，在許多方面都可算為舞台監督中最偉大的一個。但是當他投身於「威馬劇場」的時候，他忘記了依照跟從他的那位偉大的音樂家所提醒的做去。歌德容許在劇場有一個位高於已的人，那便是劇場的主人。魏格納却負責地占有自己的劇場，而他在的領域中成功一個封建的男爵。

觀眾 歌德做劇場監督時之失敗，是因為這種原故的麼？

舞台監督 顯然是因為這個原故，因為如果歌德擁有大權，那個無恥的叭兒狗便不致強佔了花裝等。那個重要的女主角便不致把劇場和劇目已留污亘世；而威馬亦不致患了同病車從未見過的最大的謬誤了。

觀眾 許多劇場的習慣，似乎并不是藝術家掌握舞台上許多方面的權力的。

舞台監督 唔，這很容易舉出許多劇場裏的困難的事情，及其對於藝術之無知識。但是一個人不應攻擊已經失敗的事情，除非，或者，希望因攻擊而能使其回復原狀。英國西部的劇場許多已經失敗了。東部仍然誇示有真正的劇場。西部我們這所劇場則積累債款。不過我們期待一種復興運動。

觀眾 復興運動怎樣會發生呢？

舞台監督 由於降生了一個賦有品質的人去做劇場的主人，而着手新劇團爲復興之工具。當革新成功，劇場成爲機械之傑構，而且發明一種技巧時，劇場便可以毫不費力地發展一種自己獨有的「創造的藝術」。但從技巧發展成一種獨立的及創造的藝術，這整個歷程要經歷極久的時間。現在已經有些劇場人物從事研究劇場之建築，有些着手改良演技，有些革新佈景了。而一切這些其價值必定是很小的。但第一件必須認識的事便是改革某一種劇場技巧，而不同時，在同一劇場裏，改革一切其他的技巧，則其結果必定很小或者毫無結果。舞台藝術之全部的復興幾乎此種認識之範圍若何。我以前曾經告訴過你，舞台藝術是分幾種技巧的：演技、佈景、衣飾、燈光、木工、唱歌、跳舞等，開始即須認識其「全體」，并不需要「部分」的改革；而且必須認識「一」部分，一種技巧，與每種其他的舞台技巧有「直接」的關係。一曝十寒及參差不均的改革是沒有結果的。祇是有系統的進程之改革才有效。因此，祇有那些曾經研究和練習過最初幾種技巧的人，才能去改革舞台藝術。

觀衆 那即是指你的理想中的舞台經理罷。

舞台監督 正是呢。你一定記得在我們開始談時我曾告訴過你，我相信舞台藝術之復興是基於舞台監督之復興，而且當他明白演員、佈景、衣飾、燈光，及跳舞之正確的使用法，及藉這些來支配一切解釋的技巧時，那時他便會漸漸的獲得支配動作、節奏、色彩、節奏，及說白的能。支配白的力量是從其餘一切中發展出的；於是我可以說舞台藝術一定會回復牠的地位，牠的工作也能獨立成一種創造的藝術，而不再僅僅是種機械來解釋的技術了。

觀客 是的，從前我不十分了解你的意思，但雖然，現在我能够明白你的用意了，不過在我的心目中，我可不可以爲舞臺是可以沒有牠的詩人的。

舞臺監督 什麼？詩人不再爲劇場而寫作的時候，難道還缺乏些甚麼東西？

觀客 缺乏劇本。

舞臺監督 你確信是這樣嗎？

觀客 哦，如果詩人或是劇作家不在那裏寫劇本，劇本便一定不存在了。

舞臺監督 除了你所謂的劇本之外，便沒有別的劇本了嗎？

觀客 但是你想表演一點東西給觀衆看，你必須先有一點東西才能够表演。

舞臺監督 一定啦，你說得不錯。不過你的錯誤是在承認那些「東西」一定是用說白來做成的。

觀客 我，沒有說白而又表演給觀衆看的，這些東西究竟是什麼？

舞臺監督 先告訴我思想不是一種東西嗎？

觀客 是的，不過缺少了形式。

舞臺監督 好，但藝術家任意用何種式去表達思想，那不是可以容許的嗎？

觀客 可以的。

舞臺監督 難道戲劇藝術家用些與詩人不同的材料，那是一種不可饒恕的罪惡麼？

觀客 不。

舞臺監督 那麼，無論用何種我們所能發見或創造的材料，嘗試去把思想用形式表達出來，

而又設使這種材料是最好不過的，那可准許我們麼？

觀客 是的。

舞台監督 很好；請你暫時聽從我的說話，回家去把那些說話想一想吧，假如你答應了我這個要求，現在我更要告訴你：未來的劇場藝術家，用甚麼材料去創造他的傑作罷。那是用「動作」「佈景」與「圖音」。這不是很簡單的嗎？而我謂「動作」我的意思是指姿態與跳舞，即散文的與詩的動作。我所謂「佈景」，我的意思是指一切眼睛可以看得到的東西，如燈光，衣飾，與及景物。我所謂「聲音」，我的意思是指唸的字或是唱的字句，與讀的字句不同，因為寫來唸的字句與寫來讀的字句是兩種完全不同的東西。好了，雖然我現在不過是把它們開始談話時告訴你的東西複述一次，但我很高興看見你的樣子不像從前那般茫然了。

第二次對話

譯者前言

第二次對話，也是一個常到劇場的觀眾與舞台監督的談話。與第一次對話的時間相隔兩年，在舞台監督到外國追求已經失去了的舞台藝術而微有所獲地回來之後。爲了節省篇幅，譯者特地把它用記敘文體翻譯出來。

這一次的對話，戈登克雷腳踏實地以尋常的舞台監督資格來談話，告訴我們一點關於劇場的實際的東西。

在最近，歐洲的觀眾患了嚴重的劇場飢餓病。從前籠罩劇場的人，現在却爲對面發生討厭的觀念。

緣於近代歐洲劇場的演出者與演員不能實現觀眾之新的理想，不能改變他們的方法，於是觀眾對於劇場完全不發生興趣。劇場陳陳相因的不能配合着時勢的需求而變遷，但觀眾的意識却進步到完美的境地，所以現在舞台上的一切的東西在觀眾眼中看來都好像是「厭倦的，陳腐的，平淡而無益的。」正如世界之於哈孟斯爵士一樣。

在這個沉悶的局面下，整個歐洲，祇有俄國北部的康士丹（Konstan）劇場吐露着清新的氣息。

牠是歐洲最有秩序的劇場，牠是劇場裡改革得最有系統的一個例子。劇本，男女演員，經理，腳光，石灰光，歌劇中的玻璃片，寫實主義，在牠那兒一切都有，和別的劇場沒有什麼兩樣。所不同的是以其固有的計劃戰勝一切其他的劇場。劇藝也許可以分爲兩種——自然的與人工的。歐洲的劇場是人工的，而這所俄國北部的劇場也是人工的。因爲牠使用同樣人工的材料，正如巴黎的「歌劇館」，或是倫敦的「皇帝劇場」一樣。所不同的便是使用的方法；而且他們的管理法也與歐洲其他的劇場不同。其管理者和在英倫的一樣同是人類，而結果則殊異。因爲那些人認識了許多歐洲的管理者所不懂得的东西。

除了在管理的態度之外，這所劇場在舞台的工作上，也勝過其他的劇場。他們也用粉墨的演員，繪在布上和木架張起的布景，腳光和其他人工的光，散文詩，留聲機，和一切其他這類的東西。不過他們能以有趣的方法去運用。別的歐洲劇場對於這種新奇的人工的材料，祇有一種隨便的研究，因此他們不能夠表出什麼特殊之點，布幕與油畫看起來不過祇是布幕與油畫，其本身一點趣味也沒有。而康士丹劇場的工作者對於他們的材料都莊莊重重和澈底地去研求，那自然他們的技巧能愈趨完美。

譬如拿佈景的機械爲例。在舞台上置一個月亮最少有九種或十種專門的方法。我們知道 Botton d'Quinoe 的演員團怎樣呈現他們的月亮，我們知道在英國復辟時代那些奢華的人們如何去處置他，我們知道在歌劇中用什麼方法去處置，我們也知道 Horlener 教授怎樣去處

理它，一切這些方法，因其創造者對於研究設置月亮的正確方法是否小心而生出區別。

現在，康士丹劇場的工作者小心地研究過十種不同的方法之後，他們會發現六種其他的方法。在六種中拋棄了五種而採用最好的第六種，而這第六種方法會遠勝於一切其他歐洲的方法。自然這祇是指技巧而言，因為藝術對於在舞台上再現月亮這種事，當然沒有甚麼關係。但是無論用甚麼方法去處置月亮，他們都比之數世紀以來歐洲劇場所設置的更為酷肖現實。在劇場裡他們發現了一種好的理想，特別是一種關於產生「自然」的效果底好的理想，（包括技巧和演技）而且能够比較自主和自由地拋棄了傳統的技巧。

這所劇場的工作者怎樣能够達到技巧上完美之境，使他們能够用這麼有趣的方法去運用他們的材料呢？

這完全因為康士丹劇場裡的人，都能够小心翼翼地從事於研究和試驗。他們的劇場便是一間學校。工作者經年地從朝到晚在劇場裡，祇有在夏天纔有幾個星期的假日。在英國，一年中有許多時候我們到劇場去，除了幾個木匠，舞台監督和幾個辦事人在那兒之外，一個人也看不到。但在康士丹劇場，整天整夜都擠滿了許多人。假如有試演，學生們便去看戲，而且並不是在那裡玩笑裝傻，而是細心地觀察每一個關頭，傾聽着每一句對話。

所謂學生，包括劇場的一切的人。上至兩個導演（第三個導演是專門打理雜務的），跟別人一樣，也都是學生，他們整天都在研究學習。其次便是重要的男女演員，大概有十二個。每一個都和歐洲的「明星」一樣地了不得，實在說來，每一個都勝過歐洲最偉大的「明星」。此外大約有二十四個所謂「次等」的男女演員，他們中有許多都是很優秀而是以列入頭等的；不過因為他們的學習期間未滿，不能立刻躍升。在康士丹劇場裡，即使是有特殊才幹

的演員，除非等到他經歷過和別人同樣的經驗，是不能立刻升列頭等的。除了在上邊所說過的那些人之外，還有許多很年青的學生，大概有二十個。他們中有許多是從大舉出來的男女。女的並不是以其外貌漂亮做加入的資格，而是和男的一樣，都是根據他們的能力來採選的。

此外，在學生之下還有些練習生。他們是請求准許進劇場裡做學生的青年，他們大約要做一兩年的工作，以獲得做後補學生的資格。經過由導演，舞台經理和演員所主持的考試之後，便挑選幾個撥入學校。這所劇場對於候補生的試驗是決定能否做劇場的導演。因為這些候補生與其他的劇場的熱愛者不同的地方，並不在於他們對於戲劇表演的才能，他們與別的學生不同的點祇在於他們比之其他的志願者較有教育。他們中許多人對於文學，外國語，藝術和科學，都有相當的知識。通過了試驗之後他們便入學。在日裡，他們要幾年的工作，晚上或須補充担任一流動的「脚色」。因為在學校研究期間差不多每晚都要演戲。所以到了幾年以後，他們或者，也許必定能够在劇場裡找到點小職位。因此那裡便有一個一百人光景的常備劇團。別的劇場裡很有才幹的演員也許可以加入這個劇團，但是必須受過相當時期的訓練，以使其適合這個劇團所創選的特殊氛圍，爲了這個緣故，他也許要從最低微的脚色做起。

這劇場所有的學生都要訓練做演員，最從才訓練做舞台監督。他們演過幾年戲於是便會顯出那一個是有做舞台經理的才幹。用下列的方法可以有機會表現才能及發展它。

在每季之舞台末，學校從大約十個或十二個不同的劇本中選演某幾場。由學生中分出幾

組輪流表演，每組各選出一個舞台經理。演劇在下午舉行，邀請學生的親屬參觀，劇場的導演及劇團全體也都赴會，這種演劇可顯出潛伏於學生中的舞台管理或是演劇的才能。每個舞臺經理可以隨意處理各種事件。雖則他自然不一定會繪畫新的布景，而仍然，他可以從布景的運用顯出他的能力。我們所期待的理想的舞台經理，那就是說能綜合各種才能的，曾經做過演員，做過佈景及衣飾的設計者，了解劇本的照明，能指示演員的演技，簡言之，能夠以自己的腦力，爲了一切舞台的目的，去完成詩人所遺下的未了的工作的人，在康士丹劇場的訓練體系之下，才能產生出與這樣的最爲近接的人。

這所劇場所以超越歐洲其他劇場的理山，除了他的系統和方法之外，最重要的是他們的對「劇場之熱愛」。「人類最偉大的愛，莫過於爲其工作而捐軀」。康士丹劇場的工作者要舞臺的方法，與一切其他劇場的工作者不同，他們並不企圖社會上的成就，也不追求經濟上的成功，他們祇有一種願望，便是「做優美的工作」。

康士丹藝術劇場的工作者不斷地努力，不斷地用最好的方法將最好的作品介紹給觀眾，這樣地經過了十年，才達到現在的完美之境。他是一種真正的國家劇場，其所走的路完全是離開營業劇場的。俄羅斯大着手建設他們的國家劇場，他們第一步先去建設一所藝術劇場，以十年的時間去試驗它的目的是否純正。這種組織國家劇場的方法，是一種最經濟最合式而又最適當的，值得一切的國家效法。

然而，一切理想劇場——和舞臺的管理——的目的在求藝術之深造。他們所專注的是這樣的事。他們一定要不絕地追求理想，他們一定要時常展拓他們舊的。因此他們的眼光必定

要非常遠大。康士丹藝術劇場的工作者的眼光，對於劇場雖則遠大，但對於藝術却不甚遠大。因為他們的劇場每晚都要演劇，這是他們不能時常應付的一種困難。假如他們能領把劇場停閉五年，將這個時間拿來做各種試驗，他們便會有較多的時間去追求「理想」這種是我們所擬的一切理想劇場之目的。

爲了完成理想的劇場，爲了發現或是再行發現已經失去了的舞臺藝術，我們應該組織一隊遠征隊，深入舞臺藝術所隱藏的王國。實行的方法非常簡單，可以根據北極探險家所採用的方法，因為發現這種藝術與發現北極是極其相似。這兩種東西都是在同樣的地方，在不可知的境地裡。到兩地去探險我們都需要許多水手。兩者都是藏匿於神秘之中，據許多種報告說，兩者的王國其本身就是神秘與美麗的故鄉。

在籌備第一隊遠征隊（因為我們想組織好幾隊）的時候，我們要依照奈山所採用的方法，我們首先要規定時間，要用三四年的時間去準備，而計劃本身須在六年前準備好。奈山在他的北極探險記中，敘及關於在一八九三年他的北極遠征隊的計劃及準備如下：

「當我們記起有幾隊遠征隊爲着購置用其而費去的經費總數時，實足令人驚嘆。事實是他們大抵都是趕忙去出發，因此沒有劃出時間去小心地籌備用具。實在說，大多都是在遠征隊啓程前幾個月才去着手準備。然而現在的遠征隊可不能在這麼短的期間內設備完妥。假如海程預定三年，準備期間便不能少過三年，而計劃更須在九年前想定。

「阿塞對於這般設計的船不知想過了多少計劃，準備而又廢棄了不知多少個模型。」「經驗時常暗示許多新的改良。我們最後所堅持的方式，在許多人看來似乎並不美觀，

但在我們遠征隊所試驗過底目的看來，却是最適宜不過的。」

現在我們大概明白遠征隊在未出發以前，準備的時期是多麼長久和多麼小心了。

在一切的東西都小心地考慮決定以後，便選定一個基點，探險隊分派在各方探察及觀察。基點可以逐漸推上前，使探險隊的研究深進一層。再經完滿的探究及搜集好充分的證據之後，便回到這裡來報告他們觀察的結果。假如這種工作進行得像我們希望的一樣地敏捷，我們當在第一年裡先行覓得一個新位置以建立我們的基礎。在別方面說來，這也許是比較困難的，但如其找不到新的位置的話，我們便不得不停留於舊有的位置裡，這點須特別着重，除非人人都証實別的位置是可以實行，否則千萬不要改變基點。

至於把基點搬上前去的理由，爲的是使探險隊深入不可知的境地時便於互通消息。用這種方法，兼以充足的必需品，我們便可以嘗試去抵達我們的目的地。這是方法本身所暗示給我們的唯一的方法。而且再也不能想出別種較爲實際的。因爲實行這樣一種計劃必須保證能繼續實行別種的計劃。心裡緊記着不單祇那些到極北去的計劃；而且還要記着那些前驅者所做出的許多重要觀察和記載。

在一年之末，我們的書籍便記載一切迄今未經發現的東西，日期與許多有無限價值的實驗底結果——這不單祇極有助於我們將來的努力，而且對於在我們不得不放棄探險之後而繼續再去探訪的後人，也有絕大的幫助。

尋求已經失去了的舞臺藝術，其實際的方法正如到極北去探險——這種工作，我們可以從世界上一切與藝術有關的人士獲得道德上的幫助。和希望從政府處獲得財政上的幫助。

當我們的計劃得到充分的幫助時——我們所需的是一年五千磅，保證五年——我們便可以將下列的計劃現諸實行：——

我們要建築及設備一所大學，購置一切的必需品。

這所大學包含兩所劇場，一所露天的，一所室內的，這兩個舞台必須適合於我們的實驗。在任何一個舞台，有時在兩個舞台，要試驗各種理論及記載其結果。

這些結果一定要寫下來，繪畫，攝影或紀錄在活動電影或留聲機裡，以供將來的參考。但這些不必為羣衆而設，祇要能專供大學裡的學生使用便得。

其他研究自然聲光的工具，及產生這些人工方法的工具必須購備。而且必須使我們對於聲音有較良好之知識，及發明使聲與光較為純美的工具。

再者研究動作的工具亦須購置，而且須特別發明數種研究動作的工具。此外尚須購置印字機，各種木匠工具。設備一貯藏豐富的圖書館，及各種關於近代劇場的物件。有了這些材料與工具，我們便可以研究現代的舞台，及尋出使舞台陷於現在的不幸情形之根源。簡而言之，我們要在室內劇場裡試驗近代劇場之本體。正如外科醫生徒與其實驗死人及動物的尸體一樣。

選擇管理這所大學的方法，可以依照古代大自然的先例。其組織包括一個領袖。一個機構及辦事員。領袖用選舉法選出。那些組織行政機構的人是不難決定的，因為他們的工作無疑是比較容易。

在大學裡最多不能超過三十人。

總之，這裡有兩個要點：第一，我們要有一所實際的大學，在大學裡研究三種自然的藝術方法——聲、光、運動——或是如我在別的地方所說過的：聲音、佈景、動作。一，這三十個工人各自而共同地研究上述所說的三個題目，和其他試驗近代劇場理論的實驗。

政府撥二萬五千磅來做支持五年的這種重要工作的費用，看起來似乎為數太大。但這個數目祇代表英國「皇帝劇場」或其他歐洲大劇場三至五次演出的代價，而且蘇俄每年對於許多戲劇的試驗所費的錢，總要比這數目多過百倍！這所劇場雖則也許會在十年之後才開始有紅利分給，但政府在五年之內，可在這所大園裡獲得他勞力之結。這些結果包括：

1, 應用於建築及管理國家劇場（理想劇場）之最好法成實際證明，及用一種至今仍認為不可能的態度。

2 以簡單化的方法，改良近代舞台的機械用具。

3 訓練舞台經理以至換景的工人。

4 訓練演員的說話和動作——這是一般演員之最困難。

5 訓練一班新穎的佈景師及一班有完全訓練的人去執行關於舞台照明的法則。因為在現下，劇場裡照明部份的工作者時常是無把握的，這種情形無論在那一次的燈光試演裡都可以看得出。關於這種情形有三個重要的理由：第一是舞台監督不懂得他們需要的是什麼，不懂得有的機械之全部或各部分的各種用途。或是這些機械有什麼能力，而且完全不曉得怎樣獲得效果。他完全是靠着偶然和僥倖去獲得效果罷了。第二個理由是大多數在晚上演劇時選用機械的人，在日裡要做其他不同的工作，所以對他們的職責，祇能獲得極小的訓練。第三個理

由是計劃機械完全不知道他本身所具的效能。再者，我們必須承認電器匠有許多不甚重大的困難是可以克服的。假如重新研究過近代舞台整個技術，以重行整理各個組成的部份，舞台這些困難便可以免除。

其實，在劇場裡，我們所着重的祇有一個人——舞台監督。但他絕少研究的機會，因為他的時間完全花在照顧及矯正劇場裡導演，男女演員，優等演員等所發生的困難問題上。假如他嘗試去改良事物，所有的人便會失掉他們的領袖。舞台監督能夠抽出時間去訓練自己，而且又能夠有權威有機會去訓練他的職員，那末，劇場在正常的路向上，便祇能前進少許。簡而言之，我們所能貢獻給政府酬答他的幫助的，便是以建於實際基礎上的理想劇場為中心，而繼而設立大學以訓練從舞台監督乃至電器匠等各種職員，把一切訓練提高到理想的標準，這種標準是無論如何不能降低的。

那末，這所大學，他的眼光是注視在將來，他的理想已堅決地確立，他的進行便能與時俱進。祇有在通過近代劇場的經路，才能探討已經失去了的舞臺藝術。而在通過時我們要把他的法則重行建立起來。

一切劇場的勇士們都會聽到理想劇場的召喚，和感覺它的牽引。我們可以筆直向前進行，不過要加以審慎的籌畫，而沿途從事發現，最後便可以發現我們所尋求的和吸引我們的東西。我們的路程是永沒有止境的，吸引力永不會停止，也永不會變遷，她時常以誘和推動我們向前進發。

露天劇場

原著者·Vincenzo Bonaiuto
英譯者·Ralph Reeder

露天劇場起源於遠古，現已無可稽考。古希臘有一位極樂之神戴阿尼塞斯(Dionysus)，出現於 Thrace，以一種人生的新意義啓示給質樸而清高的古希臘人。希臘人對之，備極讚頌——對於這個酒神的頌歌，實為戲劇之原始的方式，由是發展成戲劇。戴阿尼塞斯經過這個半島，廣佈着一支神聖的嗣裔。後來克復一切的魔障，卒獲勝利，於是對於戴阿尼塞斯遂做成一種新的崇拜，Maenad 人每於夏夜，燃松脂的火炬，沉醉於酒及熱情之中，在森林舉行他的祭典。一般男女，聞鑼鼓，笛及 *Crotala* 種種樂器之聲，蓋排而來，跟着這班醉酒的狂徒，穿越森林，共同慶祝。

野史相傳如是。此種野史溯源於一種天真無知的民族的幻想。在酒神的頌歌中發現其最初詩的表現。

當葡萄在酒池起泡發酵的時候，此種奉行儀式的人移其歡樂於謔歌舞蹈，肆意狂飲。其實際生活之艱苦，戴阿尼塞斯的崇拜便是人類決意創造一個與自己近似的神之最初的表现。原始的人類，渾渾噩噩，對於神聖的悲苦的運命，茫然無所知，後來乃以戴阿尼塞斯人格化其有生命力的本能，以宗教的方式光榮其生活。及後，覺知悲哀乃一種自意識的感情，遂創造波羅美修斯(Prometheus)的神話，這個爲人類的愛而受難的超人，已預知在 Scythian

荒郊之峻嶺上，必發生 Golgotha 的悲劇。

希臘部落至此始知恐怖之神聖，造化勢力之不可思議，故熱烈地崇拜戴阿尼塞斯，這便是人類狂熱於崇拜神靈的明証。戲劇之誕生，實托源於此，復經希臘三大悲劇家阿斯克勒斯 (Aeschylus)，蘇福克拉斯 (Sophocles)，歐利辟達斯 (Euripides) 之努力，遂發達而臻於極點；事實上，這個新的神明，已變為一切希臘藝術之主要的靈感。歐利辟達斯，他曾對於宗教有所懷疑，後來也服從宗教，虔誠地在 Bacchae 中祀神，拜倒於這個外來的不能克服的神明的足下。

悲劇所托源之酒神頌歌，乃戴阿尼塞斯親歷之鬥爭及其盛衰之一種詩的表現。此種頌歌，乃戴阿尼塞斯之門人，因崇拜戴阿尼塞斯自然而生的。一種創作，然而，此種臨時集成的合唱隊漸漸地形成一種固定的形體：分為兩隊，此唱彼聽，更迭行之。自然，此兩半合唱隊 (Semi-chorus) 有其組織之關係，即此隊唱一問題而彼隊酬答。每隊有一個 Coryphaeus 為其領導，這個 Coryphaeus，於其同伴解釋他所描寫的時候，和民歌曲終疊句一樣，負獨唱之責。於是原始的悲劇之形式，其完成只需一事，即主角是。不久，這個主角亦現身於劇場。這些原始儀式之主要的宗教特性，當然以尊敬一神明一為重，而忽置其表現的要素，此種事實，影射於劇場上的實施。酒神頌歌的進行，其組成之次序如下：最先登場者為提聖靈的人，一隊村中最美麗的年輕女郎，衣節日的艷裝，頭頂一籃，內盛祭品；復次為犧牲，吹笛手，神的刻像，最後則為群眾。

據 Reinach 所說，祭典未舉行之前，先獻祭品。(一隻山羊，Tragos，即悲劇 Tragedy)

一名之由來。)此時裝着薩曲兒(Satyr, 即頭帶羊角, 羊耳, 足踏羊蹄, 後身羊尾, 身披羊皮, 用以像侍從戴阿尼塞斯的精怪。)的合唱隊隨機作一種跳舞, 以二笛和之, 視爲一種前導的儀式。以陳祭品的 *Timole* 代表後來所謂劇場之中點。合唱隊聚成一半圓形圍住 *Timole* 後世舞台與觀眾間之弧形的空地, 即所以紀念此種樣式。 *Timole* 之彼方, 以一所廣場爲背景, 祭典即在坐成半圓形的觀眾之前舉行。祭禮既陳於香煙繚繞的祭壇之上, 於是演奏開始。如吾人信任瓶飾家的証據, 則此時的演員, 都爲裝着薩曲兒的合唱隊, 面塗葡萄酒, 頭戴常春藤繞成之冠, 表演粗俗, 正顯示一種荒淫狀態。

祭典祈禱完畢之後, 而神出現。保盧那博物院 (Museum of Bologna) 有一個希臘的花瓶, 瓶上繪有頌神典禮的情形。在此瓶飾中, 神乃坐於其置像之寶座上, 裹以一長大之外套。他坐在一輛由兩隻薩曲兒拉着的船形的車上。

從圖中看來可以證明這個神之現身(重要的演員)必定突然地登場, 以取信於人, 車前障以藩籬, 此籬當作一隻「翅膀」, (側景) 我們可以測知翼後必定是演員化裝的地方。戴阿尼塞斯, 那個演員, 在車上陳述其種種的剛勇; 旋即隱去, 繼以裝薩曲兒的合唱隊; 於是演奏告終。在保盧那的花瓶上, 繪寫此車之設備, 至爲清晰。車後有一巨大之輪, 中藏演員的衣飾大概, 古史傳說中所載 *Thepis* 的四輪馬車, 實爲後世馬車之原始。

喜劇在此時期, 爲戴阿尼塞斯的祝祭之最通常而普遍的表演。正如悲劇之源溯於酒神頌歌, 喜劇源出於崇陽典禮, 此種崇陽的祭典, 當戴阿尼塞斯的崇拜達於極點的時候, 盛行於一切希臘的城市。阿里斯多芬 (Aristophanes) 於「愛卡尼安人」*The achanians* (作於紀

元前四百廿七年）一劇中，紀叙此種小規模的行列，乃為狄西波羅斯 *Dicæopolos* 與妻女及一奴所組成。易神的刻像為一具龐大的 *Phallus*（男性生殖器形像）。希臘遺留 *Phallus* 遊行至舉行祭典的地方——通常為劇場。此種典禮的性質，根本是通俗的，比之歐阿尼塞斯的祭典，更易舉行，並且因為牠的宗教的特性和戲劇的內容，比之酒神的頌歌，更易發展成一種比較堅定的方式。再者，此種典禮最盛行於貧瘠的雅典社會，至於此種典禮採用何種體制，及如何發展成喜劇之最初的原始方式，大概無人能知。最可靠的證據，便是阿里士多德之「詩學」。阿里士多德「確信悲劇乃起源於酒神頌歌，而喜劇則源借於崇陽祭典。

崇陽祭典的行列，繞道經城市，郊外，而至劇場，此時劇場已經存在。參與典禮者狂亂地歡唱歐阿尼塞斯的頌歌，特別注意歐阿尼塞斯的人無畏的冒險事蹟；而此讚美詩，又因乎諷刺的言辭，富有趣味之故事，及粗暴之遊戲，而有各種不同的式。典禮以在晚間舉行獻祭（*Comos*）為典禮的終止，此時會眾已食飽曠足。為了維持他們的精神與遊戲，必定需要幾種興奮之確定的泉源，以保持其精神的緊張，而完披典禮。於是山一隊舞者其皆負起此種公共的責任。出現於一座簡畧的舞台上，佩巨屨（*Huge Pannich*），戴以葡萄葉及樹皮編成的怪異的面具。群衆所冀求於他們的便是狂笑的激勵，冷情的憤怒，狂歡精神之最高點。戴面具者參以臨機及不歇的打諢以適應此種需求。及後，如悲劇一樣，稱 *Dicæamos*（喜劇之鼻祖），（*Menander*），特別是阿里士多芬諸人，以詩的光彩及其廣代之天才，創製粗曠的喜劇的事實，喜劇遂得以發展其固有的藝術的形式。

以上所述，概為一般的劇場及特殊的露天劇場之泉源。發生於大自然的懷抱中，普照的

陽光之內，了無障礙的天空之下。此種宗教儀式之舉行，無須固定的場所，以德國觀衆，在森林，田野，露天的曠場，上有廣大無垠的穹蒼，週遭有葡萄酒及迷人的酒香，觀衆對戴阿尼塞斯節日之歡愉，始能滿足。此點極爲重要，因爲自然的環境，能影響於露天劇場之藝術的及倫理的價值；人類無時無刻都本能地尋求他的生活，大都不在於自己創造的狹小的環境，而於大自然的無盡窮的美妙中尋求之。

希臘人之戀愛「形式」(Form)，再沒有其他民族能與其比擬。在我們創造形式的是情感(Sentiment)，在他們，則「形式」即是一種情感，此種區別，在一切希臘的藝術中，都有這種特性。甚且以爲宗教的感情乃是一種唯美主義的形式，而非深微的藝術的顯示。至於愛情，爲一切其他民族藝術及詩歌中最普遍的感情，而希臘藝術及詩歌，幾完全缺乏。最擅於表現古希臘人的靈魂之平達(Pindar)，亦盛稱形式之美，惟其阿波羅式的七弦琴中，獨缺表現愛情的輓歌之弦Lyrae Chord，只有Theoritus及Sappho是例外。即如阿斯齊洛士詩中所描敘羅美修斯之熱情，乃以其表現的外在的力量，而不以其內涵的熱情感動吾人。因此，劇場其本來也是命定爲唯美的。

此種形式的宗教關係，表明他們的悲劇的結構，必規定其實演的形體。其實演乃由端嚴的，和諧的；特別是重要的說白所組成。使希臘劇場的方式近於直線形的及差不多靜謐的這種表現之全部，就現代說來，殊難欣賞。我們常視此種單純的直線形僅爲缺乏想像及創造力之表徵。我們以最複雜的方式以表現吾人的想像，極少以單純之形式顯示之。較之希臘人，更爲偏重感情，亦更爲精巧。

近代於露天中排演古典劇之復興，實於Syracuse希臘劇場，一所藝術的園地，得其最初的可靠。而有功的表現，而且這劇場在戲劇史上可以說又作出可紀念的日子：便是出自Syracuse詩人Epicarnos之手的多利安喜劇之誕生。此次試驗之成功，復有意大利Ogna, Pompei Taormina Girgenti各地的相同的試驗繼起，雖然未得常獲成功，但是已經證明露天劇場有重新發展之可能。

此種劇場藝術之古典的表現，特別感動意大利的詩人。Sen Benelli，於一九二三年，於目擊一次演戲之後，創作他的 *Entra Della Santa primavera*，後來演出於Turin的廣場，雖然排演上失敗，但仍得稱為於露天劇場中，啓示新藝術方式之有組織的演出第一次戲劇上的創作。對於提倡古典式露天劇場之復興，不遺餘力之鄧南遮 (Gabriele D'Annunzio)，於一九二七年，在他的嘉達湖 (Lake Garda) 的別墅裡，排演「佐利奧的女兒」(The Daughter Of Jurio)，貢獻了一個經驗，且極熱心籌備於(Syracuse)希臘劇場中，排演他的 (Phaedra) (由國立古典戲院設計)。現代意大利劇場之重要典型人物，皮藍德婁 (Luigi Pirandello)，早已拋棄他的巨顧劇 (Intropective Play)，而於「對話」中，追求更廣大的靈感，其最近所作之「新殖民地」(The New Colony)，根本是一種合唱的體裁，如古代的希臘悲劇一樣，為運命的勢力所支配，而戰勝命運的是最純潔最崇高的形式的愛，母性的愛。Fausto Maria Martini，曾稱Syracuse為古典劇之Bayreuth (地名，屬德國)。並且熱烈地保證其有受此稱譽之可能。希臘詩人Sikelianos及其妻在Daidm之希臘劇場中演出阿斯齊洛士之「澄羅美修斯」，Kotopouti小姐，希臘舞台之杜西 (Duce意大利著

名女優)，在雅典的廣場，復活歐利辟特斯的（*Heorha*）。其他古典的復興，真是罄筆難書，盛行於德國各地的露天劇場裡。自然，此種復興運動不甚流行且往往是例外，然一切藝術上的新試驗，其創始大都如此，不足為病。

論及此種藝術方式之將來，必須顧及下列幾個疑問。為甚麼近代的劇道，不負起宗教的功能，以相當於希臘劇場之訓練其民衆教育？古代悲劇，乃發生於酒神頌歌，為甚麼沒有一種悲劇的新方式，從舊的神秘劇中發生出來？

自然，近代的悲劇全無宗教的原素。人的意志戰勝神的意志；戲劇之創作，決定與毀滅廢除，組成及解決，都因乎人類之意志。人類自知其固有的權能：他的神即在此種權能之中。當哈孟雷特（*Hamlet*）弑其母時，並非由 *Tires*（復讐之女神）及神的判斷所指示，他自行判斷及以正義責已。現在我們對於一切，均加以否定，但我們仍然信於領會的絕望的現實生活之外，另有一種生活，乃為神的意志所支配，而此種意志乃源出於神聖而非心意。能滿足此種熱望之劇場，實際上即為一種宗教的劇場——詩與信仰之宗教的奧秘的結合，從感官心靈中保護靈魂之精神上的慰安的需求，從未有如現代之強烈。吾人日常活與之熱狂熱，使我們隱居於自己的精神聖殿之需求，更為迫切。

在 *Syousse* 的演劇，已經證明希臘戲劇是普遍的，通俗的。群集於古代劇場之民衆並不是（*Argent na* 或 *Manzoni* 或 *Costanzi* 或 *Scala*）的當地居民。完全不是居民（*Public*）而為更加偉大的——無國界的民衆（*people*）。雞皮鶴髮，戴着祖傳的耳環的老態龍鍾的農民，從其雜於 *Signoi* 的摩托車中之農車走下來；君王與士卒，美術家與無學識的人，藝

術家與科學家，詩人與新聞記者，富人與窮人，大家群集於劇場，而被此種藝術之可驚異的工具，使其融洽而為一體。

露天中的排演，並非從尋常的纖巧的人類興趣與情感之衝突所構成之劇所能奏效，而必須採用此尋常更為偉大之情慾所產生之戲劇，較人生更為偉大，因為這種勇氣便是人生的理想和象徵的表現，此種劇場所激起的勇武的感情，能够在觀衆的腦海中，刻有一種難忘的印象。

以大自然萬態千端的美麗為背景的「完整的演戲」，其戲劇之動作，音樂，歌唱，有旋律的節奏，與乎裝置的設計，常能影响觀衆道德及精神的向上。而此正為現代 (Syracuse) 的希臘劇場所具有的功能。

歐洲的舞台裝置與服飾

T. Komisarjevsky

一八七五年左右以前，歐洲的舞台裝置大抵爲幻象主義的，用透視畫的手法繪畫，摹仿着（大都摹做得異常拙劣）十七世紀意大利藻飾派建築家與畫家的裝飾。因爲透視畫的佈景需要那所謂「平板的」照明——均勻的和散布的——爲着適合這目的，於是運用「閃光」與水平的或垂直的「槽燈」，繪畫上光與影的效果是被嚴格的避免；任何一種密集的燈光都會破壞這種裝置的建築學的幻景畫底效果。

近六十年來，從用透視法繪畫的裝飾的佈景出發，已經發生了非常的變遷了。在通過各種「主義」的波浪以後——如自然主義，象徵主義，樣式主義和表現主義，歐洲的前驅的劇場工作者已經走到了運用構成派的和綜合底寫實主義的演出法的階段。完全毀滅了幻象派透視佈景畫家底裝飾的理論。可是說起來却很奇怪，雖則在佈景設計的藝術上發生了這樣劇烈的革命，但有些近代的演出，尤其是音樂喜劇和歌劇，仍然用着舊式的透視畫的裝置，而且不單祇在營業劇場，甚至在華格納的劇場等裡，他們的演出也混用着較新的方法與透視畫法的和自然主義的理論。——自然主義在一八七四年，初爲德國梅寧鎮劇場的演出所選用時。是曾經被目爲新奇的。梅寧鎮劇場的導演們，以自然主義與考據精確爲目的，以過量的，建築的，與實生活類型的佈景爲手段。他們始用「硬片」放在不同的角度，以裝置成與現實一樣的宮室與街道。又運用布製的天幕；從各方照耀舞台的射燈（強光燈與斑燈光），和雨，火焰等寫實的效果。他們甚至沿着腳光裝置些佈景的斷片和道具，以暗示想像的第四堵牆。

這些方法爲安都亞在他的巴黎自由劇場（一八八三年），及爲史丹尼斯拉夫斯與鄧陳戈在莫斯科藝術劇場（一八九八年）所沿用。至英國舞台之第一次接近自然主義之影響的，是一八六五年倫敦「威爾斯皇子劇場」上演 T. W. Robertson 的「杯與碟」這喜劇的劇團。但此次乃應用於演劇上而非應用於佈景，其佈景依然是舊的手法。梅寧德爾的影響之初現於英國，實始自一八七五年在「威爾斯皇子劇場」中 H. H. 葛文的一威尼斯商人」之演出。亨利歐文爵士與比爾蓬——德里爵士，以至他們的裝置，都是從葛文的作品中接受德國自然主義者底影響的。

在法國，舞台上的自然主義，爲象徵主義的詩人與畫家（有時稱爲理想派和頹廢派）所嚴酷地指摘。象徵主義者主張舞台裝置祇應是思想之形象化的記號。一個理想主義的劇本（一切藝術作品必應是理想主義的），決不適用於寫實的裝置。劇場，既爲一種藝術的方式，祇能表現事物之形象，而不是事物的本身。保羅福特，一個不甚知名的詩人，曾運用象徵派的理論攻擊安都亞和營業性質的一郊外劇場」所用的方法。得了 Mallarme, Verlaine, Henry de Régnier, Jean Mareas, Verhaeren, Alfred Vallette 和許多其他的人底鼓勵，他於一八七〇年在巴黎開辦「混合劇場」，後再改名爲「藝術劇場」。一八九二年他放棄了牠，可是他的演出者（後來成爲導演）Ivigne—Poe 却受了德國和俄國演出者甚至受安都亞的很大的影響。根據法國象徵派的意見，以爲佈景該得是一種虛構的裝飾，而祇有一種功能，便是藉裝飾底色與形及對話之間的類似，以完成那由劇本的詩文所創造的「美術的」幻象。有時他們的佈景自由得簡直可以混亂來配置。象徵主義者主張有一塊黑布和幾條垂簾

便很够了，如像詩人理想中想像的象徵一樣，這樣的布景很足以使觀眾完全放棄了自己以接受詩人的幻想，隨着自己的愛好去看可怖的和可愛的人物，去看那沒有人能洞悉的無何有之鄉。

在俄羅斯，演出家梅葉荷德於一九〇五年在「莫斯科研究劇場」重複着這些法國象徵派的劇場試驗，這個研究所是史丹尼斯拉夫斯基手創的，但從不公開於世。一九〇六年他又在彼得堡之「委拉，甘密莎耶夫斯基劇場」再作試驗，但該劇場的導演們覺得這些嘗試必需停止。因為那偉大的俄國女演員委拉·甘密莎耶夫斯基，她的目的是想在舞台上實現演出中一切元素之內在的與外在的統一，所以推斷得到的結論是象徵主義的裝飾與一個真實的演員不相調和，唯一解決的方法便是把平板的木偶替代那現身於繪畫的背景之前的活的演員，和以三重面積的裝置配合三重面積的傀儡。委拉，甘密莎耶夫斯基與梅葉荷德都不是第一個在俄國聘用真正的畫家來裝置及攻擊佈景之自然主義的人。謝華，馬蒙託夫，一個富有的藝術愛好者，在十九世紀末，已開始聘用近代的畫家來作他的「莫斯科私立歌劇場」一度舞台裝飾，其中最有名的是Yroubel, Appolinary Vasnezoff, Konstantin Korovin. 然而這些藝術家都不是象徵主義者。他們是浪漫和印象派，受着俄國生活和民俗文學底感示。他們嘗試避免舊裝飾家的幻景畫的影響，在大胆而有力的形與色的佈景結構中，創造出他們個人對於歌劇的解釋。衣飾在十九世紀時常委託給衣飾匠，對於裝置幾乎沒有藝術的關係。經過馬蒙託夫的努力之後，不久，彼得堡與莫斯科的帝國劇場便開始聘請畫家來計劃裝置和衣飾，如 Korovin, Alexandre, Golovyn Valentin, Seroff, Alexandre Benois 及 Leon Bakst 等是

。最後那一位並會在那裡繪畫了許多色彩鮮艷的東方的與希臘的作品，和德意志的「嘉年華會」畫了他的十九世紀中葉的幻想布景。（該劇的演出者是 Folkm）

馬託蒙夫的畫家及其後繼者的方法，由戴亞芝列夫（Serge Dashiell）在巴黎於一九〇七年運用於歌劇（Paris Godeffroy）中；及自一九〇九年由俄國歌舞舞團入西歐。當日曾盛行一時，未幾漸影響全世界的畫家和演出者。Leon Bakst, Alexandre Benois, Matislav Doborjinsky, Seroff, Nicholas Boerich, Natalis Gontcharova 與 Michael Larionoff 諸人的名字，都經戴亞芝列夫的努力而遠播。及後，戴氏與法蘭西及其他外國畫家合作，在較近的歌舞劇中，（如婚姻，水手舞，小貓，鋼舞，短歌，狐）顯出了更進步的俄國方法的例証。

在德國的營業劇場裡，俄國畫家的影響表現於萊茵哈特之 Sumvryn 的演出中。在英國，Leon Bakst 的影響顯露於大戰時及戰後許多我們敢說是毫不藝術的音樂會及時事劇中的裝置裡。真正的畫家是不受英國的劇場經理所愛護的。他們大多都走不進劇場。被聘請在佈景部裡工作的不過是少數，就中較有名的有 Norman Wilkinson, Charles Ricketts, Loyat Fraser 和 Augustus John。戰後英國舞台佈景藝術上的藝術運動。大部分與戈許蘭（G. B. Cochrane）的名字及其傑出的戲劇活動有關。戈許蘭的無數的音樂會與時事劇的演出，我以為都是在歐洲中上乘的作品；他的 O' Casey 的『Silver Tasso』之演出，由我們的最優秀藝術家之一的 Augustus John 繪畫；一種裝置；和 Oliver Messel 為齊戈氏對 Offenbach 的美麗的海倫一劇的題旨底幻想而設計的佈景和衣飾，在國為沉悶及對繪

覺毫無興味的倫敦，吐露了少的光芒。

三重面積的彫刻化與簡單化的裝置底觀念，首創於瑞士藝術家亞非多·愛披亞 (Appia) 。他主張既然戲劇的要元素是一動作，而動作是因活的人物底存在而發生的，那末，戲劇的演出必須建基於演員的存在。欲對人體在舞臺上的藝術的存在給予充分的意義與價值，則必須驅除與這樣一種存在相抵觸的一切事物。需要的是造形的三種面積的裝置，而非繪畫的。兩重面積的布景。燈光對於演員的身軀須給予適當的着重，位置與動作也必須向着這個目的而設計，在他的裝置裡，愛披亞把自然的各種方式單純化，普通化和樣式化。爲着把他的無生命的裝置加上色彩，他計劃着各種燈光的一切可能的聯合，把牠們安放在不同的角度裡，以給予充分的體積的價值與演員，和他們週遭的三重面積的方式。他曾在英文中說過，「繪畫與照明是兩種互相排擠的元素」。

戈登克爾與佐洽福許是繼愛披亞之後提倡二重面積的裝置之最重要的革新家。但如愛披亞可稱爲樣式主義者，克爾是象徵主義者，福許則集他們二者之大成而同時又主張繪畫主義。如像愛披亞一樣，克爾對光的效力給予充分的價值，和運用長方形的式樣與階梯。但他的裝置，與法國象徵派的類同，祇是形與色（後者乃由光產生的）之神秘的詩，看起來與真實及實生活相遠甚遠。佐洽福許的理論與思想，于一九〇七年在新建的 *Munchener Kuntler* 劇場的舞台現諸實行，與自然主義以後的時代的其他革新家同樣，他反對是自然主義的，但他也反對脫離人生的象徵主義與唯美主義。他的主要思想（實在是屬於哥德的）是想在佈景的工作裏，聯合「風景畫家與建築師的天才」。他的裝置和衣飾是由卓越的畫家設計的，在

些畫家之中，Eliot 的影響是特別地重大。這些設計者把佈景的環境，以及演員都樣式化，以適合劇本之「內在」性質。他們之排除自然主義，是把舞台上的寫實與考古的方式加以藝術的洗鍊，換進戲劇的價值，而並不是完全加以揚棄。他們其實不是佈景畫者，而是「空間的藝術家」，其工作，據福許說。是「具體地放慮着三重面積，以使裝飾的與繪畫的元素受統制於劇場之戲劇本質中。」

杜爾林 (Charles Dullin) 於其在巴黎之有趣的「前衛劇場」中之作品，顯出是受福許的影響。在倫敦，樣式化的理論被應用於巴爾克 (Granville Barker) 的莎士比亞的演出裡，而近年來英國最新穎的裝飾家費拉雪 (Loyat Fraser)，在他的樣式時期的裝置中，也逃不掉福許及那些與福許合作的人底影響。萊茵哈特也會利用過福許的演出底理論，至以表現主義的寫實佈景名於世的 (Ludwig Stieve)，便是把華格納的「指環」樣式化的第一人。福許的理論在表現主義底運動中佔了一個腳色，固然表現主義運動還帶有許多其他影響。

立體派的畫家對大戰後劇場之佈景方面曾予最重大的影響。立體派的裝置，不像象徵派，是對活的演員絕無關係的。從未來派（他們是立體派的理想之領導者）的觀點看來，一個戲劇的演出應為「純粹的幾何學的運動所組成，利用各種幾何化的體積來裝置，這種裝置，是「能超越人類筋肉上的可能性的」——引述 E. T. Marinetti 的文章。至於演員的聲音，不能不採用機械的聲，而使其成為抽象的音調。為了在普通的活的演員底劇場中不能獲得這種效果，立體主義者不得不採用折衷妥協的辦法，把演員的衣飾和面部繪畫成立體的，或是使演員戴上面具，穿著帆布製的和紙板製的衣裳等等。但是這些企圖把活的演員配合於形式

化機械化的裝置底嘗試，從畫家的觀點看來，是不能令人滿意的，並且會妨害演員在舞台上的工作。這些理想，後來爲「抽象機械化」劇場中之理論所實行，他們變易演員的腳色爲機械的木偶。而那些不甚過激的立體主義者，也就祇承認他們的裝置是獨立的背景，演員的出場就用普通的化裝和衣飾。

在用立體主義裝置的諸畫家及演出家之中，應當提起的有意大利畫家 Prom Polini 和 Ballia，他們於一九一二年在羅馬「康士登劇場」首先運用未來主義的裝飾。Picasso，他替威阿芝列夫的幾個演出繪畫裝置，如 Eric Satie 和 Cocteau 所作之 (Parade)，及 Manuel De Falla 所作之 (Thorne) 等等。俄國的設家 (Faïen)，他在大戰前在莫斯科開過立體派裝置的展覽會，阿歷山大愛斯脫 Alexandre Exter，她的三重面積的立體派裝置曾爲俄國演出家泰羅夫於一九一六年在他的「莫斯科卡末尼劇場」裡應用，俄國畫家，George Yakouloff，他後來計劃構成派的裝置，畫家 Michel Larinoff Juanfais, H. Laurens 和 Fernand Leger 等他們在一九二二年替 Sudeois of Rolf de Maré 的歌舞班計畫裝置和衣飾。德國畫家 Harry Tauber，羅馬「獨立劇場」的導演 Brasilia，與及德國的演出家 Edwin Piscator (他後來會聯合立體主義與構成主義的理論)。Naoum Alman 曾用立體派的手法，在「莫斯科魯伯來哈學瑪劇場」替 E. Vakhtangoff 之 (Gadybouk) 之特異的演出 (一九二二) 及 Carlo Gorci 的 (Turandot) 之演出 (一九二二) 裡，計劃裝置。在作者的莫斯科劇場中，繼陀斯安蘭夫斯基的某劇之後，會把 (Aabab Joke) 當作狂想的夢魔似的演出 (一九一六)，劇中所用的立體的裝置，是作者設計，由 George Ahnenkoff 繪畫的。在英國，最近才由 E. McKnight Kauff 在替 Ernest

Milton之與迭洛底演出裡製作了些中庸的未來派的速寫。法國的演出家巴提(Gaston Baty)在他的劇場裡(那是存在於法國的少數良好的劇場之一)設計了些未來主義的裝置，雖則在整個來說，他的工作路線是單純化的劇場寫實主義。在其他前驅的法國演出家——查理士杜爾林，路易士祖維特，及佐治彼多夫——的有趣的裝置中，有些似乎是受未來派的影响，有些却是標式化，有些則是傳統的自然主義的。至於彼多夫，在他的最近的作品裡，表出有趨於表現主義的傾向。

表現主義的寫實派底裝置，首次出現於德國，這一派一部份是受立體派，一部份受Van Gogh和Kokoschka等畫家，又一部份則受披亞及福許的影响。他們的裝置與衣飾是由那些能「醒覺情緒」的方式所組成，給予劇本一部分是寫實的另部分是象徵的意義。他們大都是包含些建築物的片斷或是一件單獨的物體(例如一張大床)。這些並不佔據整個舞台，不過是裝置「在空間」用燈光把他們特現出來。甚至在用整個舞台的時候，也是應用把動作的範圍斑光特現的方法。繼承着愛披亞，他們採用三重面積的裝置。可是和愛披亞不同，他們又應用繪畫和色光。有時，如在Leopold Jessner的「李察第三」底演出，色澤是有着象徵的和寓意的意義的。據我所知，接近表現主義的寫實派底「空間的」觀念之最初的演出，是我自己於一九一二年於陀斯妥爾夫斯基的「白癡」底演出。在德國最初的例証，便是Ludwig Sjovert在曼尼亨姆(德國巴敦邦)的(Sohn)的演出，那是一個漢辛克來佛所作的劇本，在劇本裡，藉光與影的對照使演員脫離外在的世界。戰後最有名的表現主義的寫實派是德國的演出導演Leopold Jessner和畫家Emil Puchan。

綜合的寫實派，純粹表現派，和構成派都是屬於反裝飾的趨勢的。近代第一個反裝飾的演出是產生在大戰以前，既無素色的布幕，又不是在固定的建成的舞台上，而是摹擬着 Palladio 的劇場和伊麗莎白時代的舞臺。費拉雪爲「乞丐的歌劇」所計劃的固定的裝置受 Palladio 的舞臺所啓示的，而 Norman Wilkinson 最近在莎翁故鄉的紀念劇場裡演出「羅密歐與朱麗葉」，曾給牠以一種繪畫的解釋。上世紀末在莫尼克會依伊麗莎白時代的舞臺爲模型，建築一座永久的莎士比亞劇場，由 William Poel 用當時的精神演出莎氏的劇本。一九一三年，法國演出家積克古波 (Jacques Copeau)，得祖維特的幫助，在巴黎他的一古鴿巢劇場一也建築了一座「古鴿巢」相同的舞臺，又是得祖維特的助力築成的。至於萊茵哈特的一奇蹟一等劇之演出，在馬戲場或是觀衆席中上演，却是舊的鏡框式舞臺及其理論與「空閒」舞臺的理論之聯合，這種聯合，在我看來，覺得在藝術上是不統一的。

委拉·甘密莎耶夫斯基在對梅葉荷特的象徵主義的試驗失望前後所創出的單組化寫實主義演出的觀念確立了我的綜合的寫實主義劇場底理論，這劇場祇有一座舞臺，沒有舊劇場中佈景的行頭，爲了篇幅關係，不便在此加以敘述。

立體派提供出抽象的機械劇場的概念。抽象的機械主義者，有時也稱爲純粹的表現派，以爲表演者應配合演出者與裝置間的抽象的觀念，而不是佈景環境應與演員調和。他們的目的在求表現之完全機械化，用衣飾，面具及傳聲器把演員轉形爲一座有生氣的機器。不謀而合地，他們達到與數十年前英俄兩國的象徵派同一觀點，以爲活的演員不能滿意地表現一種抽象的思想，因此必須用一種人工的人像或木偶來替代，那即是戈登克雷的傀儡劇，十數年

前在德國，Farkas Molnar、L. Moholy-Nagy 出版了為抽象機械主義的演出而設計的「空劇場」的速寫和說明，相當於我自己在一九一〇年所描寫的綜合的寫實主義劇場，也相當於愛披亞在其近著中所述之「空舞台」的劇場。Molnar 的劇場有四座舞台，第一而又最重要的一座在前台中部；第二座在第一座之後和稍上方，當作祇能從一方看得見的佈景，可以向前滑動蓋過第一座的；第三座，在第二座之後，背面有一堵彎曲的牆，不能移動的，用作硬片和繪畫的效果；第四座懸於第二座之上，用作聲音的效果和技藝的練習，那是純粹表現派演出之最重要的一個部份。Moholy-Nagy 所設計的劇場與此相同。他有三座舞台，後兩座高懸於第一座大舞台之上，最高處有一釘絞鏈的幕，適於放影影片等用的。抽象的機械的劇場裡的凸懸舞台，可吊高可移動的平台等等，令人想起了俄國構成派的裝置，牠的影響是顯然的。

構成派的裝置，於一九一七年大革命後為俄國工人的組織（如普羅文化團體等）所首先應用。乃由空台，梯與階，祇現骨骼的窗和門等所組成，精妙地裝置於遮蓋舞台後方及兩側的垂幕之間。這些裝置純然是有功能的，其構成的原因，一方由於當時佈景材料之難得，他方由於俄國進步的演出家（甚至在革命前的）一向都着重程式，再加以工人階級都厭惡奢的裝飾及舊布爾的演出中之古代的樣式。及後，連布幕也廢除了，在演劇時露出全部裝置，雖則有時在每兩幕之間還用着前幕或垂布。當聰明的佈景繪畫師和建築家（大都是立體派）對着這些空的和純粹功利主義的結構生起幻想時，他們將其變為機器似的組織，加上金屬和玻璃種種原素。革命後俄國第一流聰明的構成派是 J. Nivitsky（他替 Yakhantseva）(Tuvndotv

底演出計劃一種立體的裝置)Yakovloff，和Lyoubov Popovaa 到了富有創造力的天才演出者梅葉荷德於一九二零年開始應用構成派裝置的時候，這種裝置已成爲慣見於俄國的東西了。泰羅夫，他的名字也是與構成主義相連的，是一個特出的折衷派藝術家，在他的作品裡，我們可以找出各種不同的其他俄國及外國演出家和戲劇理論的影響。

在本文裡，作者有意地不論及電影對劇場裝置的影響，因爲作者的意見，以爲那是沒有藝術的影響的，猶之乎一般電影對於劇場毫無影響一樣。通俗的或商業的電影根本是非藝術的和反動的，前驅的（或藝術的）電影在目的是鳳毛麟角而且也無甚重要。追說電影曾經影響新戲劇家把他們的劇本寫成許多短短的場節。但在電影未發明的許久以前，莎士比亞，卡爾德倫，莫里哀，席勃，歌德和普式庚也寫過許多分幕很短的劇本。又即說近代的佈景設計者會爲電影的影響所驅使，對於酷肖實生活和對於歷史上的精細諸點上要加以更多量的注意，但是自然主義之佔領舞台却在活動電映產生的許久以前。說到裝置與衣飾之歷史上的精確，當時的影片製作者也許正以其對於歷史致懷之不正確而嚇怕了梅寧鎮的戲班。活動影機的燈光和效果是被認爲會影響舞台演出的。可是電燈之介紹於舞台又是遠在電影成立之前，且近年來的佈景革命裡，電燈已成爲一種重要元素，而其時電影還在他的拙劣的幼稚期間。此外，三百年前電力未發現以前，已由意大利的法國的和德國的透視畫家在舞台上，及由Igo Jones 在他的面具劇中，製出悅目的燈光和機械的效果了。假如電影和影片對於劇場有什麼影響的話，那是腐惡的一種，因爲他們之演出的目的，是強迫觀眾不必需要任何內心的現的始的情緒之努力，甚至使觀眾改變了對人類天才之顯示底意，和改變其對生活現實所表或原任何思想問題底見解的。

舞台裝置者米爾辛拿

他的理論及其工作方法

米爾辛拿 (To Mielner) 是老百姓的一個變化最多的布景設計者，是當代傑出的舞台裝置設計家之一。他的父親是一個畫家，這給予他以很大的影響，他從父親那裡獲得繪畫上的造詣，成爲他的舞台裝置的風格和工作方法底基礎。

他說，「每一個新的劇本，我需要一種新的處置手腕，不同的方法，和另外的出發點。我可以說沒有確定的成法規限我的工作方法的。」就是這種善於變化的才幹，使他反抗各種主義之桎梏——如寫實主義，樣式主義，印象主義等——，和成功他的堆砌上乘的裝置。但米爾辛拿並不把這種屢易的變化當作他的目的，他祇說那是他過去的舞會雜論。他覺得時常變換他的出發點，能够使其獲得最良好的結果。

他以為開始工作的時候，最理想的方法是把以前的既成的裝置忘却，而容許一個人的藝術上的想像去從新處理一切。

當他讀一個劇本的時候，他總是故意脫離了劇本上的「舞台說明」。裝置的觀念應該由別的來源產生；而不應由作者的指示中獲得。因爲他覺得把劇本廢上舞台時布景應當怎樣設計這問題，裝置設計者時常比劇作者懂得多一點。這意見，正和戈登克甫之反對劇作家在劇本上加進動作說明的主張一致。

他說，「我在開始劇本的裝置設計時，常常在心中創造『主要場節』的景像，然後把他

擱在一旁，將劇本誦讀一遍之後，再來考慮牠，這時候，在心中想像演員在戲劇的重要情節中的動作，把能表達氣氛及背景的最重要的對話尋求出來，這種工作能給予我以裝置上的觀念。如大道具的設備，光與影的性質，色澤的聯合等；但那並不是整個裝置的觀念。不過是——些與戲劇嚴重場節有關的東西，而也許會成爲整個裝置的線索，或是基礎的。——

有人以爲佈景在觀眾面前祇存在於揭幕後的卅秒鐘，或是當劇本演得太沉悶，而觀眾轉而賞覽佈景的那一瞬間。因此有些設計者便爲了開幕後最初的半分鐘的單獨表演而計劃裝置。米爾辛拿却極力反對這種見解，他願意替劇中的關鍵，嚴重關頭而計劃裝置，在這些情節中，觀眾是會完全忘却舞台上的任何佈景的！換言之，是一種能成爲劇本的最高生命的一部裝置。着手設計這樣一種裝置，米爾辛拿覺得不能純然爲着獲得光與影的效果（這是雕刻化的裝置底功能），也不能純然爲着繪畫的或實利主義的目的而建造裝置。爲着啓發那一刻間的展覽而設計的裝置也許不適於做一小時半以後戲劇動作的最高關頭的背景；然而爲着重要場節而創設的裝置却大抵能滿足觀眾最初的一分鐘底賞覽。假如是不能的話，那末與其會妨礙後來的嚴重關頭，倒不如犧牲那三十秒鐘的單獨表演。

在劇本的重要情節中我得了他的裝置底關鍵以後，米爾辛拿便着手發展他的計劃。他首先給畫各組的人像——他從父親處獲得了人像繪畫的訓練——因爲人體與裝置及道具的關係，一個人對一度門，一個洞口，對燈光的關係，是比之任何建築方面的細節都重要。這是客廳的裝飾者不會想到的問題。但在劇場裡，千萬雙眼睛釘着一個女人倒在舞台上的椅裡。那張椅子的線條，他的顏色，他的質量，與這個女人的身體關係，一定要增加計劃。爲着

這一點，他覺得裝置設計者需具有實際的能力。他必須是一個實際的技師和卓絕的藝術家。此外，米爾辛拿還以為設計者應該再獲得演員與舞台經理的訓練。他自己在決定以裝置設計為其中中心事業之後，專心致志於演員與經理之訓練者凡一年，他且覺得這種訓練對於他的工作有無限的價值。

繪畫了幾組舞台上的人像及打了一兩個稿樣之後，米爾辛拿便着手畫完有色的速寫，把演員描畫在裝置裡，指明光的效果，以及其他一切有關於最後的幻象底東西。當他繪畫的時候，是時常存着三重面積的觀念的。

完全有色的速寫完成了，他便草就他的最後的稿樣和自己的工作計劃。他時常覺得自己的能力不足，和劇場的工作的偉大和繁重。

關於他在研究室的實習，也有些少值得敘述的地方，他常用一個比例的小模型，這座模型是不完全的，所以亦從不公開。他有一個黑房，設備畫家所用的材料和速寫，以試驗他們對各種色光的反應。他認這是他的佈景底準備之最重的部分。至於燈光本身，他認為是極關重要的，因此在他設計裝置的演出裡，總是自己親去設計照明的。

在幾個演出裡都表現米爾辛拿是劇場裡燈光的領域中一個熟練的藝術家。

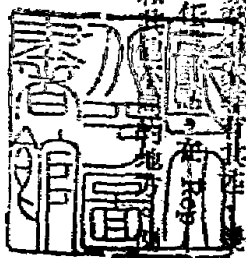
舞台裝置者勃茵絲坦

他的理論和工作方法

勃茵絲坦夫人(Alice Bernstein)，原姓 Frankau，她的父親約瑟是當代的名演員，這種家風對於她有顯著的影響。她最初想做一個女演員。及後轉而從事舞台設計及繪畫，她的設計也帶有多少偏重演員的傾向。對於她，「性格表現」是首要的事情。吸引她的注意的是人物而非地點。因此在她的舞台裝置裡：「把一切其餘的東西都丟開，祇要把性格表現出來便够。」所以我們可以說，勃茵絲坦夫人是慣於創造「心理的佈景」的。

勃茵絲坦夫人對於佈景的實際的概念與名裝置家蒙德瓊斯(Moneta Jones)極為相類。瓊斯在誦讀一個劇本的時候，他的心裏突然地呈現完全的裝置，他祇需把這紀錄在紙上以作執行時的指導。勃茵絲坦夫人描寫她的工作開始情形是：「當我讀劇本裏的佈景時，我的佈景便在腦中呈現出來，頗像從幻燈放射一幅佈景圖出來一樣。這個設計似乎是不可以避免和不可更變的。自此以後我便再不能想像出別的方法。自然有時為了演用的進行，會有多少改削的地方，但這些差不多永不會影響那在我的「幻燈」裡呈現的布景設計，我便依照這設計實行到底。」

勃茵絲坦夫人在紐當 Repertory 劇場的裝置設計師，當地的佈景設計者亦在其在年前她在「芳鄰劇場」常用設計裝置，最近她在市立 Repertory 劇場任劇場佈景設計師。劇場裡，裝置設計者應如戲班一樣的固定，而裝置設計亦看和



如這一齣劇裡的裝置，有一部要能應用於別一齣劇裡，道具和效果許多時改變了顏色或畧變細節使拿來再用。甚或在同日的下午和晚上需要兩套不同的戲需要兩套各異的裝置。因此佈景要盡力地簡單化。勃茵絲坦夫人的設計正能把掘着這個要點。

勃茵絲坦夫人當靈感到臨時在她的心眼裡便完滿地想出裝置的觀念。但她並不把她的幻象形諸速寫，而却把她繪成裝置的底樣。底樣既成之後，立即再計劃有色的圖樣，這兩件事便均為她的工作之基礎。她常常製作模型，主要的是想使導演了解她的理想，因為大多數的導演都是不大看得懂裝置的底樣的。

大抵是因為她的對於演員演技的偏重原故，勃茵絲坦夫人對於衣飾比佈景還感覺興味。她時常設計近代的與各時代的衣飾。與米爾辛拿的設計衣飾的習慣相反，有可能的時候，總是先把裝置的背景弄妥然後才去處理衣飾的。對於衣飾的製作，他覺得和設計同樣地重要。他常親自去參加製作；即使不是做實際的剪裁和縫紉，至少也小心地去製作樣本和幫助修削材料——因為這是獲得正當效果的唯一的方法。總而言之，他以為「衣飾一定要有個性」，性格表現在一切道具，一切裝置——以至一切衣飾裡都是最重要的。

糧食文化
的寶庫

動員書店

書目常備
函索即寄

刊書抗戰各種
雜誌圖書各種
用具體育優良
用品文房各種

歡迎批發郵購零購

舞台藝術論

定價七角

著者：戈登克雷
譯者：趙如琳
出版者：動員書店

版權所有
不許翻印

曲江風度中路二十九號

發行者：動員書店

民國二十九年一月初版

本書奉廣東省圖書館雜誌審查委員會發給審查證字第一一八號

539019

81.35

