

莎士比亚

上海文艺出版社

责任编辑：李国强

封面设计：周志武

莎士比亚在中国

中国莎士比亚研究会编

上海文艺出版社出版、发行

(上海绍兴路74号)

新华书店经销 祝桥新华印刷厂印刷

开本 850×1180 1/32 印张 5.5 插页 2 字数 125,000

1987年12月第1版 1987年12月第1次印刷

印数：1—2,700册

ISBN 7-5321-0145-2/J·42 定价：1.35元

前 言

在世界文化的历史长河中，有一颗璀璨夺目的剧坛巨星，始终闪烁着不灭的光辉，他就是莎士比亚。

中国人民是在一百二十多年前才开始听到见到这个陌生的名字。此后中国人以极大的热忱译述了一篇又一篇莎士比亚的戏剧故事，翻译了一部又一部莎士比亚的戏剧文学作品，上演了一出又一出莎士比亚的各类剧本。被马克思推崇为人类最伟大的戏剧天才的莎士比亚，受到了中国人民历久不衰的欢迎。

近几年来，作为不同地域的人类文明之花，欧洲的莎士比亚已在中国大地上与华夏文明产生了程度不同的结合、交融，中国人开始把莎士比亚的艺术种子，培植于中国传统戏剧文化的土壤之中，不仅话剧演出莎士比亚的作品，就连中国的戏曲如京剧、昆剧、越剧、黄梅戏等，也都兴味盎然地、有声有色地搬演着莎士比亚的戏剧。东西方戏剧文化的这种沟通与对话，既使生动丰富的莎士比亚戏剧得以重现于中国的戏剧舞台，同时也使中国戏剧深厚的艺术表现力得到了新的开掘与展现。这些都体现了当代中国莎剧演出的多元化戏剧观念。

莎士比亚戏剧要能为越来越多的中国观众所喜爱和接受，莎士比亚戏剧的演出与传播就应该多元化，多渠道，应该与中国观众的现代审美心理、审美趣味发生更深入更广阔的对话。这是一个新的艺术课题。我们汇编这本《莎士比亚在中国》文集，目的就是为进一步地思索与探寻。

目 录

前言

莎士比亚剧作在中国舞台演出的展望

——在首届中国莎士比亚戏剧节

- 学术报告会上的发言……………黄佐临 (1)
- 帷幕落下以后的思考……………陆谷孙 (18)
- 谈“莎味”与“中国化”之争……………马焯荣 (43)
- 新的探索 新的突破
- “莎剧戏曲化”初探……………曹树钧 孙福良 (54)
- 莎士比亚戏剧的视觉世界……………胡妙胜 (73)
- 撞击后的思索……………丁加生 (83)
- 莎剧演出在我国戏剧舞台上的变迁……………汪义群 (91)
- 导演的选择……………徐企平 (104)
- “和谐”
- 越剧《第十二夜》的导演探求……………胡伟民 (123)
- 亦庄亦谐，由远及近
- 《爱的徒劳》导演构想……………熊国栋 (139)
- 惶恐的探索
- 改编莎剧《无事生非》为黄梅戏的断想…金 芝 (146)
- 最初的尝试
- 广播剧《麦克白斯》座谈摘录……………张君川等 (155)

Contents

Preface

The Prospects of the Shakespeare's Plays on the Chinese

Stage — a Speech at the Seminar of China's First
Shakespeare Festival..... *Huang Zhuoling* (1)

Reflections after the Curtainfall.....*Lu Gushun* (18)

On the Argumentation between "Shakespeare's Flavour"
and "Sinicization"*Ma Zhuolung* (43)

New Probe, New Breakthrough

—— A Tentative Discussion on Producing Shakespeare in
the Form of the Traditional Chinese Operatic Varieties
.....*Chao Shujung Shun Fuliang* (54)

The Shakespeare's Plays as a Visual Art

.....*Hu Miaosun* (73)

Thought Inspired by the Collision of the Two Cultures

.....*Ding Jiasun* (83)

The Development of the Theatrical Shakespeare on the

Chinese Stage.....*Wang Yiqun* (91)

The Director's Choice*Shu Qiping* (104)

"Harmony"

——Notes on Directing "The Twelfth Night" in the

- Form of Shaoshin Opera.....*Hu Weiming* (123)
- Familiarity out of Unfamiliarity through Both
Humour and Seriousness
- The Conception of the Direction of “Love’s
Labour’s Lost”.....*Shiong Guodong* (139)
- An Experiment with Misgivings
- Thought Related to the Adapting of “Much ado
about Nothing” to the form of the Huangmei Operatic
Show..... *Jing Zhi*(146)
- The First Attempt
- Notes at the Symposium on the Radio Play
“Macbeth”..... *Chang JungChuan* (155)

莎士比亚剧作在中国舞台演出的展望

——在首届中国莎士比亚戏剧节 学术报告会上的发言

黄 佐 临

威廉·莎士比亚，是世界戏剧史上的杰出天才。四百多年来，他的剧作始终在全世界受到青睐；可以说，除了十七世纪清教徒曾统治英国十八年、禁演任何戏剧的这段时间外，莎剧的演出从来也没有中止过。至于莎翁的戏剧节，就世界范围来讲，也是年年都有；但在我们中国，象这次这样举行专门的莎士比亚戏剧节，还属首创。

在这次中国首届莎士比亚戏剧节中，我们可以发现一个“奇特”的现象，即：别的国家举行莎翁戏剧节，至多只不过演出六、七台莎剧，而我们中国不演则已，一演就是二十五台（北京十一台，上海十四台。广播剧、木偶剧等还未计算在内）。我在想，如果再举行一次莎士比亚的戏剧节，而且又限定需是新排剧目的话，那么下次就只剩下十二台莎剧可演了。由此，也可见此届莎翁戏剧节的盛况。它充分显示了我们中国这个十亿人口大国的气派！仅此一点，就可喜可贺！

在引入正题之前，我还想先来一番“自报家门”。按说，我

接触莎士比亚还是比较早的。六十二年前——也就是在一九二四年，当时我还在天津的一所教会学校念中学，在毕业前夕，曾参加了莎翁的《威尼斯商人》的原文演出。我在该剧中扮演了夏洛克的女婿罗兰佐——也就是和杰西卡私奔的那个年轻人。这个角色，用今天的语汇来说就是个“奶油小生”，而今天，我除了这头发是“奶白色”的之外，已同这角色毫无共同之处可言了。我第二次接触莎士比亚戏剧是在一九二七年。那时，我正在英国中部的伯明翰大学读商科。说实话，读商科只是为了遵从父命，我本人的兴趣，当时已转向了戏剧和社会的改造。记得在那年暑假，英国牛津大学办了一个莎士比亚研究班，集中了全英研究莎氏的老学者和名教授来讲课。这对我来说，无疑是个福音，旋即报名参加了这个班。正是在这六个星期的暑期研究班里，我正规地接受了莎学的启蒙教育。就此，我深深地迷上了莎士比亚和他的不朽剧作。一九二九年我毕业回国后，研究莎士比亚的兴致亦有增无减；直至一九三五年，我再度留英，进入剑桥大学成了专门研究莎士比亚的研究生。那时我的论文是选了《莎士比亚在英国的演出简史》这一命题。记得当时恰好是莎剧在英国上演三百八十周年，因而我论文的主旨，便是考察莎剧在这三百八十年间在英国舞台上的遭遇。比如：历年来人们是怎么改编的，怎么删节的，以什么样式上演的，等等。

必须声明，我今天在这里讲这么一大串“履历”，并不是想炫耀自己对莎学有多深的研究，也不是想标榜自己在排演莎剧上有何建树，恰恰相反，我只是想说明，我乃“学非所用”。是的，过去我学的是莎士比亚，也教过莎士比亚，但在我从事戏剧工作的五十年中，却从来没排过莎士比亚。自英国回国后，先是八年抗战，之后是三年解放战争；建国后的前十七年无暇顾及，接着便是十年动乱，始终没有获得排莎剧的机会。现在，莎

翁走红，而当了五十年导演的我——“黄翁”，却已垂垂老矣！已经导不动了！由此我想起莎翁有四大悲剧，而作为艺术家的我们，由于种种原因，错过了时机，流逝了年华，堪称“五大悲剧”！当然，这只是就个人的遗憾而言，是不足道的；从我们整个国家的文化艺术事业的发展看，从莎士比亚戏剧在中国的前景来看，却又是令人振奋、令人乐观的。这次莎士比亚戏剧节所出现的种种盛况，就是一个强有力的例证。

正因为我是“学非所用”，所以严格讲来，我是没有资格参加莎士比亚学会的，更没有资格在莎士比亚戏剧节上作什么学术报告。我虽说曾学过一些莎士比亚，也教过一阵莎士比亚，但那都已成了历史；中断既久势必荒疏，这是毋庸讳言的，可今天既然来了，也就只好从箱底里翻出一篇旧稿，稍作补充，求教于诸位。

这篇旧稿是一份英文发言稿，写于解放初期。那是在一九五〇年四月二十三日纪念莎士比亚的诞辰，英国文化协会经夏衍同志同意、陈毅市长批准，组织了上海莎士比亚爱好者的集会。在这个集会上，先由曹未风同志谈了《莎士比亚在中国的翻译》，又由李健吾同志谈了《莎士比亚在我国的改编》，最后由我讲《莎士比亚在中国的演出》。记得会后还由石挥、丹尼演出了《马克白斯》（由李健吾改编，我导演，用中国古装演出）的片断，受到了与会者的欢迎。

下面，我就以这篇旧稿为基础，加上一些新的补充，向各位作个汇报。

作为一个导演，我始终认为，要想了解莎士比亚，最好的办法，莫过于将他的作品搬上舞台。因为在我们搞实际戏剧工作的人看来，只有当演员在剧场里为满怀兴趣的观众演出某个剧本时，才能赋予这个剧本真正的生命。如果仅仅将莎士比亚

及其剧作作为一门纯粹的“学问”，由教授先生们在课堂上进行一般化的讲授，那肯定是枯燥无味的。因为，即使教授的水平再高，也无法通过一般化的讲述，能使这位天才戏剧诗人的智慧和才华生动地得到重现。当然，我并不想否定所有的课堂讲授（其中也确有精辟独到的论述），我只是说，一般化的课堂讲授，极难引起人们的兴趣和想象力，而且弄得不好甚至会引起人们的反感。据我所知，在英国连小学里都教莎士比亚，可不少小学生听课时兴味索然，觉得比吃蓖麻油还腻味。为什么？道理很简单，就象我本人小时候厌恶读《论语》之类的古文一样，系教师的教授方法不对所致。确实，无论中国还是外国，人们都厌恶枯燥无味的说教，愿意接受生动而形象的启迪。以我个人的经验而言，去艾冯河畔的斯特拉特福镇（莎氏故乡）参加一次戏剧节，就要比在剑桥大学研究几年莎士比亚所学得的东西还要多！这是因为，演戏和讲课不同，戏，一演就活了。所以，要想充分了解莎士比亚，不仅要在课堂上听课，更需要在舞台上看到莎剧的演出。

如果对上述看法表示赞同的话，那么紧接着的问题便是：我们到底应该以什么样的方式来演出莎剧？

回顾四百多年的莎剧演出史，可谓是一条色彩斑斓的画廊；在不同的历史时期，人们曾以各种不同的方式将莎剧搬上舞台；而在这各种各样的演出方式里，又寄寓了人们种种的奇思怪想。你看：

有穿现代服装演出的莎剧；

也有穿黑白服装演出的莎剧；

有彼特鲁齐开了T型福特汽车带走“悍妇”的《驯悍记》；

也有驾着摩托车回到艾尔西诺的《哈姆雷特》……凡此种种，不一而足。据说，还各有“理论根据”：哈姆雷特既是从英

国回来，那他就应该乘坐（三十年代）英国的土特产——摩托车。其实，这完全是所谓帝国出口贸易和殖民地思想在作祟。至于在大西洋的彼岸，情况就更糟。因为在美国，首先考虑的是票房价值。我记得在芝加哥的博览会上，有个小剧场专演莎士比亚的戏，然而在那里，莎翁的杰作都被砍头去尾，20分钟就能演一个。这种“省时间”的演出，实际上是专为那些急于得到一些“文化知识”以掩盖其不学无术的暴发户们服务的，他们只要花上一笔钱，在两个小时里便可一下子看到六个莎剧，而且事后可以煞有介事地向人夸耀说他也懂得莎士比亚！这就同我们看了几本《红楼梦》的小人书便以“红学家”自居一样可笑！为了招徕观众，米兰达在洛杉矶演出《暴风雨》时竟让女主角穿了上下身分开的游泳衣上场！更有甚者，还有穿着所谓“刚从娘胎里出来呱呱坠地时的那套衣服”——即光着腓上台演莎剧的！当然，这演法可以省钱，用不着花服装费，“节约”的精神甚可赞许。但比起我们这次戏剧节上的昆剧《血手记》来它就黯然逊色了：因为这次昆剧也没花服装费，服装全是从旧行头箱里翻出来的，同时还做到了不光腓！

我介绍这些例子，主要用意倒不在于褒贬，而是想说明，四百多年来，曾有过各种各样的莎剧演出。特别应该指出的，其中还有很多严肃的（美国称之为“合法的”）演出。就拿我们上海这次演出的十四台戏来看，也是包含了多种风格的样式。我要提出的问题是：在这众多的方式里面，我们能否选择一种或几种方式来演，使之更能适合中国观众的审美习惯又更能展现莎剧的精华？或者如果一下子找不出现成的方式，是否能尝试一下新的演出方式——我们中国的演出方式，以作为我们中国人对表现莎士比亚戏剧的一种贡献？

我以为，是有这种可能的。

事实上，以往的戏剧史学家曾多次指出中国的戏剧（主要指我国的传统戏曲）同伊丽莎白女王一世时代的戏剧有着许多相似之处。他们注意到：两者在剧场结构的特征上非常相似，两者都是将舞台伸展到观众席中，观众同样都可以从三面观看演出。而且，两者都很少用布景：伊丽莎白女王一世时代的演出，地点的变换是由钉在柱子上的字片来标明的，如“花园”、“岩石”、“山口”等等，有时甚至连这种设计也被认为太麻烦，干脆由演员自己宣布这是什么地方。在《皆大欢喜》中就是如此：罗瑟兰和赛丽娅从宫廷出发到亚登森林去会见被放逐的公爵时，场地的变换并不是让观众坐等五分或十分钟来更换布景，而是由罗瑟兰口里说：“好，这儿是亚登森林了。”这手法，已同中国的戏曲非常接近。当然，在中国戏曲中，处理的方式更简单，演员只要在舞台上转个圆场说声“啊，到了”便可表示环境已经更换，连上下场的麻烦也一概省却了。

而在目前的舞台上，为莎士比亚戏剧设置布景却是一件十分复杂的事。由于现代的观众已习惯写实的布景，很难设想如何在没有这类布景的情况下演出。可以说，这是一个使全世界的布景师都为之伤透脑筋的问题。即使是戈登·克雷这位伟大的戏剧天才，虽然他的著作在理论上获得了很高评价，但在实际演出上却不尽如意。据说有一次史坦尼斯拉夫斯基曾邀请克雷为莫斯科艺术剧院导演《哈姆雷特》并兼任舞美设计。他接受了邀请，来到了莫斯科，和剧院的主人讨论了他的设想后，便又返回佛罗伦萨，花了一年的时间完成了他的设计。然后，他满载了气氛图、模型之类的东西，去莫斯科进行排练。克雷的设计主要是利用一套十分复杂的屏幕，这是用木头、铜、铁及软木制成的，以各种不同的方式拼接组合，目的是让演出可以在不用传统方式落幕的情况下持续进行。这在理论上来说，当

然是很不错的，但它的实际效果又如何呢？且听史坦尼斯拉夫斯基在《我的艺术生活》中对当时的演出情形所作的叙述吧：“在第一个夜场开演前一小时，发生了一次真正的灾难。我坐在观众席中监督最后一次排练景的迁换。排练结束了，第一场景已经搭好，工作人员在演出之前都去休息、喝茶，舞台上空无一人，观众席中也寂静无声。但是，忽然有一块景片向边上倾斜了，渐渐斜下来倒在旁边的景片上，于是整个布景就象纸牌搭的房子那样全都塌倒在地板上。只听见木框折断的声音，帆布撕裂的声音，舞台上顿时散满了断裂和毁损得不成形的景片。观众已经在进入剧场了，工作人员只能在幕后紧张地重新搭建起布景来。”

也许人们要问，在这杂乱无章的时刻，戈登·克雷在哪里呢？原来，这位大师在戏上演的前几天已悄悄地回到了他在佛罗伦萨的工作室。他肯定已经预感到了近在眼前的灾难。而这场灾难是应该由他负责的。

我重提这件往事，并非是出于对名家的不敬，我只是想说明：设计莎剧布景的立足点应该是“简单”，而不是“复杂”。确实，要正确地演出莎士比亚剧作，保持演出的连贯性和流畅性是绝对必要的，因为莎剧剧本的结构就是一场接一场，中间容不得片刻中断。问题在于，这种连贯性和流畅性，应从更为空灵、简洁的舞台手段中觅得，而不应求助于繁杂的机械装置。否则，很可能弄巧成拙。

如果我们稍作深入的研究，还会发现，莎士比亚时代的演出尽管不用布景，但它的剧场和舞台的构造，较之我国的戏曲舞台，却有更多的优越性。莎士比亚舞台的结构是固定的，主要演区有台唇，即伸展到观众席的部位，人们可从三面观看。在唇台后边还有上下两层：下层叫内台，一般室内的戏在此演

出；上层表示楼上，城楼、阳台的戏则可在此演出。另外，在左右两侧还有四个演区：两边的下层是上下场用的，两边的上层是楼上书房等场所，演出时上下可以对话。此外还有天顶，总共有七八个演区，这用现代语汇来说，称得上是个“多功能舞台”。事实上，我们现代的多功能舞台，就是由此推陈出新的。尽管莎士比亚舞台较之我国传统戏曲舞台优越，但两者在总体上却是相近的，都不用布景，在舞美上都极其简单。

但是，两者在服装上都十分讲究。都是经过精心设计、精心制作的。这可以说是两者的又一共同之处。

据我所知，在莎士比亚时代，一件长袍的价格要高达十七英磅十三先令，一件斗篷的价格为十九英磅，而莎士比亚本人当时写《哈姆雷特》的报酬则只有五英磅。从这悬殊的比值中，我们不难想象，当时演出的服装是多么考究！我是在1937年写论文的过程中发现这一问题的，然而在答辩时主考官问我：“你说莎士比亚写《哈姆雷特》只有五英磅报酬，依据何在？”而我，认为这是大家都知道的事，所以根本没记出典。但后来我又发现了新材料，证实当时剧本的报酬确实很低，甚至有时一个剧本只有六便士的报酬，这只相当于一个劳动者半天的工资！而当时去剧场看戏，一张站票也得一便士呢！有个和莎士比亚同时代的叫笛卡尔的剧作家写了八个大戏，结果平均每个剧本只得六英磅。还有个叫壮逊的剧作家抱怨说：“我写了二十年戏，只得了二百英磅，比泥瓦匠的工钱还少！”也许有人会说，莎士比亚的生活相当富有，在伦敦和故乡都买了房子，包括他退休以后，日子也过得很富裕，这和那么低的报酬岂不矛盾？是的，莎士比亚并不穷，但那主要是靠当演员、当剧团老板的收入，而不是靠写剧本。我们今天的剧作家也很清苦，经过呼吁，现在已恢复了首演报酬和上演税。在文艺复兴时期，尽管剧本报酬极低，但戏剧最兴旺，仍

有不少人在写戏。除莎士比亚外，还有不少大学才子(他们是看不起莎士比亚的，认为莎是“戏子”；可莎有实践经验，写出了不朽的传世之作)也写戏。因为那时写戏是时代的需要，是社会政治斗争的需要，是为了宣扬人文主义，而不是为了向钱看。这在莎士比亚来说尤为突出，他在剧中宣扬人文主义是一贯的，他在《哈姆雷特》中就大声疾呼“人是一件多么了不起的杰作啊！”他写剧本，意在肯定人的价值，阐发人文主义的政治理想，而不在于换钱。那时写戏赚不了几个钱，但服装却要费很多钱，这就同我国传统戏曲极其相象。中国的戏曲演员，在服装上的花费也是不少的。有些著名的表演艺术家(如梅兰芳先生)还亲自设计绘制服装上的图案花纹，单是绣花就要送到苏州去绣好多天，其代价就可想而知了。但这种花费，从另一个角度来讲，又似乎是“节约”的。因为一旦制成一件服装后，它就将伴随演员一辈子，直到他(她)艺术生命的结束。不仅如此，现在证明演莎剧也能用，前面已讲过，这次演出的昆剧《马克白斯》(《血手记》)所穿的服装，就是行头箱里翻出来的，没花一文钱！应该指出：同是服装讲究，但莎士比亚时代的演员同我国戏曲演员是有着基本差别的，对中国演员来说，穿戴及运用好服装，是必备的一项基本功，是溶入整个表演艺术的一个有机的组成部分。因此，在中国戏曲里，服饰已不仅是用以区别不同角色外部形象的“符号”，而且还同演员的动作、身段、舞蹈等等揉合在一起，创造了种种精采、美妙的艺术语汇。它们既能生动地刻画人物的内心活动，又能给人以美的享受。这就不是莎士比亚时代的演员所能比拟的了。这里，不妨摘录一段艾迪逊(1672—1719)在《观察家》(The spectator)中的一篇论文里，论述王政复辟时期的演员的一些片断：

“塑造英雄人物的普通方法是在头上插一根羽毛(译

注：如同我国戏曲中的翎子），高高耸起，从下巴到羽毛顶端的长度，往往比下巴到脚跟的长度还要长。人们以为我们是把伟大人物和高大的体形当作一回事的。

“这样的装扮使演员十分为难，因为演员在说话的时候，不得不使头部始终保持僵直平稳的状态，不管他的心情是多么忧虑重重。人们从他们的行动中可以看出，他所最注意和关心的事情还是怎样使羽毛不从头上掉下来……

“闺阁千金则经常由拖在衣服尾部的那些附加累赘物来显示她的雍容华贵。我说的‘累赘’，是指她在走动时拖在身后的宽阔的裙裾，而且后面总有一个孩子跟着，为她把裙裾铺拉开来。”

对比之下，中国戏曲舞台上的男性英雄人物，同样也插有翎子，其用意也是为了增加人物身材的高度和显示地位的卓越；但中国戏曲演员在舞台上决不会出现上面引述的那种狼狈相。因为熟练地戴着翎子演戏，是包括在中国戏曲演员的严格训练之中的。所以，翎子在舞台上不但不会妨碍演员的动作，反而会增加演员动作的表现力和美感。凡是看过叶盛兰扮演周瑜的人，都会对他以通过摇晃翎子来表达周瑜那微妙感情的精采表演留有深刻印象。熟悉中国戏曲表演的人都懂得，在摇晃这些雉毛时，对肌肉动作的要求是非常严格的。至于女角色的裙裾，只要想一想梅兰芳的任何一出戏，就会浮现那挂着飘带流苏的服装怎样优美地随着音乐节拍而跳动、飘扬的情景。可见，同样是注重服装，在具体运用上，中国戏曲要比莎士比亚时代的戏剧高明得多。

下面，让我们撇开布景和服装，探讨一下其他方面。

先谈音乐。我常想，在莎士比亚剧本中经常出现的那些“急

急风”、进军曲、花腔和喇叭声，如果由中国戏曲的乐队来表现，将会更有效！同样，用中国的打击乐器来为莎剧中的决斗场面伴奏，一定也会有极强的表现力！说到战斗场面，又使我想到了中国戏曲的处理方式。不论在什么地点，什么时代，又有哪个剧场能象中国的全武行——一种高度程式化的舞蹈和杂技的方式（它在掌握时间、控制身体及构成图案等方面，都是极其完美、天衣无缝的）——那样把搏斗的场面处理得如此熟练、如此有效呢？倘应用于莎剧之中，肯定能增添异彩。

舞台效果亦同样如此。中国舞台上能用最简单的设备解决最复杂的问题。就以火、雷和闪电来说吧。中国戏曲舞台上的雷是以雷神来表现的，雷神的出场就是由音乐伴奏的舞蹈。火神也一样，他穿一件红袍，向上翘的胡子也是红色的，嘴里喷出火来——喷的确实是火，那是用一根装着燃烧的炭的小竹管插在嘴里，由演员吹出的。所喷火点的多少及快慢均由伴随着动作的音乐所节制，时而表示飘荡的火星，时而表示大片熊熊烈火。确能叫人看得喘不过气来。

然而在伊丽莎白女王一世时代的舞台上，火和雷都是用一种非常麻烦的方式来处理的。我们不妨将他们的操作方式描述一下：

“必须有一人待在幕后或脚手架的高处，手里拿着一根管子，管口的遮盖物上打满了洞，管中装满了朱砂或硫磺粉末，中间放一支点燃的蜡烛，他握着管子向上撒，在烛火中燃着的粉末飞舞起来就好象闪电。但要表现闪电的光束，就必须在布景上画一片火，布景必须挂在上部，向着下方，在上部还必须放一个爆竹，当子弹爆炸时就如同爆竹起火一样，其预期效果即可达到”。

这段描述是从意大利建筑大师 Sebastian Serlio 的《建筑