

08980

本訂合選文日每際國

集文論際國

集二第

編主毅師孫

售經局書緯經海上

- 1093

國際每日文選

INTERNATIONAL DAILY ARTICLE

Selected & Translated From Leading Periodicals
All Over The World

1933年9月 2日
第38號

每日提供世界新聞雜誌間各種論文之漢譯

格里歌：(英文)

【初版：0001—1000冊】

舞台設計的技巧

謝韻心譯



出版者：中外出版公司
印刷者：中外印刷所
總發行所：中外
上海麥賽而寧路九十號
上海南京路四十一弄
電話八三五九〇
上海麥賽而寧路九十號
電話八一六九〇

每日	一冊
售價	二分
訂閱	兩月
一冊	二角
郵費	不加
無贈	一冊

“舞台藝術”，一九三三年三月出版

Joseph Gregor: The Technique of Stage Design
THEATRE ARTS MONTHLY, Mar. 1933

舞台設計的技術

格里歌著

謝韻心譯

——它與劇場建築的關係——

Joseph Gregor: Technique of Stage Design

——In its Relation to Theatre Architecture

一、舞台設計是依着一半建立在建築的構造上，一半建立在戲劇本身的那些軸綫建造的，

在劇場中或在現實的生活中，不管什麼時候，一種情景一有觀客，就有這樣一種努力：使目光保持在一種與動作的綫條成垂直的綫上，在一種兩人或兩人以上的談論中，或當某種東西由這方面移到另一方面時，或在一種迴轉的景象中——如閱兵，賽會，影片——對於觀察最便利的是供給觀客一種與動作的綫條成直角的視線，顧到這種想像中的觀客，劇場才被軸狀地安置起來，凡動作順應這種要求越來得完滿，即是說：取得那垂直於想像中的觀客的視線之位置，那（兩個）共事者間的動作重心就越見均衡，要是那

表演的軸線與視線成立任何別的角度或與它平行的話那面向觀客的分之戲劇效果就增長起來，反之就要減少了；演員從後方，甚所從後方的梯級，走進來，其效果比他那背向着觀客的同伴更大。

二、原始的舞台只利用那種單一的，垂直的軸線之法則。

在希臘的劇場中，除那中間的進出口之外，後方的左右兩邊還有門口進出，就像後來在「人本派」的劇場中那樣。在那最古的西班牙舞台上，似乎只有旁邊的進出口，有如各代時的那種「喜劇派」的方式。當左右的進出口的數目增加了，同時那中軸增長了時，這種法則是非常有效果的。這是單一的舞台坐標（Coordinate）的法則，發源於十六世紀的意大利，進而普遍全歐，遠及英國。

三、戲劇的軸線之最初的裝飾表現是門。

那指定演員進出的門，在中世紀成爲一種裝飾的象徵。變景的劇場有一些沿着那劇場的中軸或垂直于它的門，把觀客的眼引向那些連接的門，舞台，表演的地帶。

四、因此，對於那些軸線的形成，在原則上，中世紀的劇場與「人本派」的劇場間是

沒有不同的地方的

那實際沿着側幕的線上的一些進出口，顯然正相當於那在變景的劇場中從屋子的左右造出來一些進出口。劇場的構造在這裏只是一種圈圍起來的空間；與戲劇的原則是一致的。

五、早在原始的舞台上，前面所說的那種軸綫的法則，前後上下地交錯着，這樣就在這種法則中引起了變異。

那劃分成前後，上下的舞台，能遠在古典劇場中尋得它的蹤跡。從十五世紀起，它們是類似於原始的劇場的，保持着那表演的地帶和那些進出口的象徵的意義。門仍保留着那種最強的裝飾成分；所有別的部分都用來創造幻覺。

六、那些多半訴諸眼的事件（節慶的賽會）之影響使意大利的劇場放棄了舞台的分割，轉而著重那種單一的平面。

在十六世紀，那些遍加裝飾的街道，圓柱的行列及旗幟用爲節慶的儀仗，就指示出藉側幕來裝飾的起源。這種裝飾的傾向逐漸使舞台往一方面（向後）延長去。在這樣

的發展前，舞台的分劃顯然是不能維持的。

七。在十五世紀，開始以那虛假的建築和樹木來配置那些象徵的門。

維脫魯烏斯 (Vitruvius) 的解釋已引出各種不同的背景典型，那象徵的表演地帶逐漸變成所謂「劇場的幻覺」的地方了。然而，每個時代，要是它的劇場達到了一定的高度的話，是完全了解這種幻覺的機能不是去欺騙，而是要完成一種更高的象徵意義的。從那最初的側幕的平面畫，降到十九世紀的那種「造型的」劇場，這樣的情形都是真實的。就那些劇場名詞的定義之標準化的興趣方面說起來，在一切的探究裏面，排除在最近才被接受，而往往引起誤解的「劇場幻覺」這個名詞的概念，是合式的事情。

八。單一的平面的劇場與那節慶賽會的景間之關連為這樣的事實證明出來了：舞台接受那種「凱旋門」(Trionfo) 來作為舞台設計的原素。

在文藝復興的那種寓意的法則中，那些托出的「凱旋門」象徵了那自然，大陸，或那些有德性的神話中的和歷史中的人物，同樣地，空氣，火及水的背景都在那種深度的舞台上用作為動作的背景，那同一的神話中的和歷史中的人物，就是主人翁，密切的關

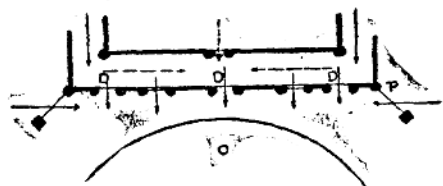
連更為這樣的事實支持着：有時這兩種形式相並應用，那些凱旋門出現在舞台上，那些裝飾的景就供給了馬戲，四組舞蹈 *Carrouzels* 等等。

九. 那種不分劃的單一的平面的劇場是維也納的佈景藝術的模範，直到十八世紀還是這樣。

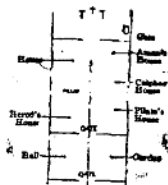
一方面因為耶穌教的劇場之強大的影響，另一方面因為那貴族化的意大利歌劇的影響，就使那種深舞台在維也納達到了它最充分的發展，那種舞台是意大利的影響加上那從法蘭西和西班牙來的其他的影響之結果。這種典型的發展是創發的——只在應用上，可不是在原則上。

十. 在同一的時期中，那種「象徵的」舞台保存在英國和那種「喜劇派」的劇場中。在這兩種舞台典型間有一種相互的影響。一方面，那種有權威的法意奧式的 (*French-Italian-Austrian*) 典型竭力排斥其他各種劇場形式；另一方面，從十七世紀起，種北方的典型，表演地帶加以分劃的那種「象徵的」劇場，所激起影響也是不能忽視的。在英國，當意大利派排斥本地的樣式時，在奧國的情形可就正相反了。

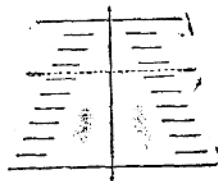
從希臘到伊利沙伯時的舞台



希臘的演員，穿上他的悲劇靴，再加上那 Onkos (面具頂上高出的一塊)，有七尺之高，不僅由左右門進出，還由那標示劇場軸線的中門進出。



在愛維勒 (Passion Play) 的那些中世紀的演出中，那通向耶穌被釘死的地方的路上，排列着那些主角的屋子（如在 Donauschingen 的這個舞臺上那樣），動作就沿着一種深軸進展，其最後最顯目的是在那十字架。



這四個舞臺圖是塞利奧在十六世紀發表於他的建築學一書中的，對於後來全歐舞臺裝置方法有一種很大的影響。在這些圖中，那舞臺的中心深軸是與那些橫軸相遇的。

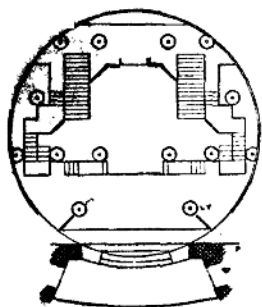


英國最偉大的戲劇時期的那種活躍的精神表現於這種舞臺上了，它有前臺，內臺，外臺諸部分，這是伊利沙伯時常去 Bankside 的人們及從來的一切戲劇學者所熟悉的。

從伊沙伯時到廿世紀的舞台



卜拉西尼 (Lodovico Ottavio Burnacini) 的那些舞台設計成為歐洲觀眾所熟悉的了，特別是那些維也納的觀眾，當十七世紀的後半期時。它們表示出了這樣的特性：一種簡單的深軸距離不等地交切以繪成的背景。



十七世紀末與十八世紀初，在意大利，格尼比比拉使舞台從那些直角的束縛中解放出來，它有了一種造型性，它那些門口的軸線是與那劇場的中軸成斜角的。

關於想利用全部的舞台乘積，就引起旋轉舞臺這種巧妙的計策，這在美國只算是一種最近的改革，雖然日本在許多年前就採用了。上面所繪的形式是譜納一九一一年在柏林的Deutsches Theatre中為浮士德第二部的演出設計出的。

11. 不管怎樣，這是一種事實：舞台的深度從十八世紀起就逐漸縮小，容許有一種第二坐標，一種動作的闊坐標。

在我們那依着戲劇的一定軸綫來處理舞台設計的法則中，那深舞台只供給些側面的進出口，其位置與那建築的中軸成直角。這樣，那側幕就被奉為設計上的特別重要的要素了，不管它被組成爲三稜形或平面。也許是因爲那種「喜劇派」的劇場的影響，那闊大，貴族化的典型開始被簡單化了，並立刻補足起來了。那作爲背景的那種虛假的建築再不顯現在一種垂直於那想象中的觀客的視線之線上，而是偏向它的了。因爲這樣的情形，就接受了一種第二橫坐標，深舞台的一種縮短，加重背景的透視的裝飾，來反對那種側幕的裝飾。自此以後，就能安置一些進出口來與那中軸成對角式了，這樣就能在那橫面的各方面中利用那舞台了。

12. 雙坐標的舞台典型是十九世紀和十八世紀維也納的佈景藝術的典型。

這種法則的接受，就引起建築在佈景上的確定的優勢；目的在那些直立的精密構造來整理那拋棄了的深度的背景。在相同的時期中，這種劇場觀點，在那漸趨沒落的

文藝復興式的裝飾藝術的精神中，侵入了那些有關的領域中，特別是在教堂、宮殿、和風景的設計中。

13. 那些表現在舞台上的樣式並不一定要依據着它們相關的歷史時期的。

在舞台上，如在別的各種地方那樣，任何所與的樣式之解釋，首先是為該樣式之本的當代認識所制約的。塞尼奧(Gall-Bibiou)對於「古典」的觀念是不同于格利比比拉(Galli-Bibiou)的觀念的。還有，在舞台上，那些劇場效果的問題是不得不顧慮及的，還有那種建築是不能支持任何重載的。因此，那加于一定樣式的繪畫的表現中之各種東西是能在歷史的和建築的正確範圍內從容加以誇張的。在另一方面，透視正確的原則是有力地維持着的，這無疑是遵崇着文藝復興以來就被重視的這種原理：舞台是那建築的一部分，在外形上應與它相合；不是以欺騙觀眾為目的的。

14. 隨着那第二舞台坐標的法則之融合，那較舊的典型就過渡到「喜劇派」的劇場中了。

隨着這兩種舞台典型間的相互影響，那較舊的（深舞台）就追來回到通俗的舞

台上了，在那通俗的典型補助了那種闊大的，嬌派的，宮庭舞台時。這同一的交易後來顯現在十八世紀，當那深舞台成爲 Punch and Judy 這種傀儡戲的劇場的設計時，那闊大的意大利的宮庭舞台就採取了那種波梭格尼比比拉 (Pozzo-Galli-Bibiena) 的法則。使莎士比亞的戲上演于意大利典型的舞台上就不是不合法的了。

15 外景獨立地安置在舞台上，附加上建築的景，是起始於十九世紀。

在那種單坐標的和雙坐標的劇場中，發現於各種外景中的那種束縛是存在於這種典型的堅固的建築基礎上的。雖然維脫肖烏斯同樣著重內景與外景，而在那些已被保存（一五七二）下來的最古的舞台設計中有一種却表現着一種露天景，那純建築法則的強大的影響，使那種藝術在十九世紀沒落了。在這兩世紀中，那些外景只是聯合周遭的建築製出來的。在維也納，外景之獲得與別的舞台主材同等的重要性，是十九世紀初期的浪漫派的影響之效果。

16 那種利用全部的舞台空間的必要性，在十九世紀後半期中，引起對於一種第三舞台坐標的應用之實驗。

在維也納，爲「造型的」劇場的利益計，還必得要在現存的側幕法則中要求那造成了最初的更迭的特質。同時在那裏實現了劇場的深軸之更見縮短。必然地，這在最後變成（在那長寬相似的旋轉舞台上）一種具有一個內切圓的四方形。雖然我們不能說任何在本質上是通俗的原素的影響是這種成就的原因，可是那又來妨礙了那種南方典型的，無疑地是從北方來的這種發展路線。它引起一些浮淺的舞台典型（浮彫的舞台），與那種沒落的文藝復興式的裝飾的深舞台極端相反，不過它帶來了所有的舞台乘積（Dimensions）的利用之大便利。

17 所有的舞台乘積的整個利用必得是舞台設計的目的。

舞台設計是一種所與的空間之明智的組織，建立在一種虛擬的所與的軸線上，即是想像中的觀客的視線。那技術的發展越充分地容許空間被利用於各方面，空間裏的各點完全被用來服務於戲劇，那舞台設計的材料（舞台本身）就會與戲劇調和得更好。

這裏所發生的情形相當於造型藝術逐漸升調彫塑的境地。每種偉大的樣式

時代就在它自己的路徑中作同樣的企圖。歌劇，耶蘇教的樣式，是考慮到那有戲劇效果的景的增長的；所以它在這方面張展那舞台。英國的劇場，轉到十六和十七世紀時，是考慮到那集中在舞台效果的中心的事物的；所以它藉前後部分的聯接，並以一種圍廊，來加重那要點。對於縮短和集中舞台的努力，還有利用高度的努力，是始於十八世紀。常常利用梯級，在裏面可以看得出一種與中世紀的門同性質的意向，指向同一的方向。舞台上安一條梯級，以使一種隨後的戰爭的場面從上面完全看清，以早在沒落的文藝復興式的裝飾中發現出。這種意向在深舞台上失去了，只在格尼比比拉的梯級中恢復起來了，雖然這些梯級不過是繪在背景上的。在我們現時，這種意向已經有太大的發展：它首先顯現在戈登克雷的作品中，在諾納（Roller）的作品中也可以發現，它是最摩登的象徵的劇場之一種重要的舞台設計。自然，這種暗示不過是一種佈景意向上的，不過它正引向那旋轉舞台所非常保貴的那種舞台高度的張展。

18. 既不是旋轉舞台，又不是近代舞台構造的別的任何形式能對於佈景問題下一種解決。

對於旋轉舞台之太過於使舞台集中化，致使那深度的張展被忽視了，而在那些分部中留下無用的空間於左右（這只有在特別的條件之下才加以利用，）是可以加以非難的，這並不是沒有實際的啓示的。在這種舞台構造的事實中，一種極端簡單化的傾向，在現在是值得注意的，它要完全以那透澈地表現了十九世紀的精神之一切技術的機器來施行。非常精密地應用燈光——所有的舞台成分中之最少者，可以完成一種舞台裝置的改革，這似乎是很可能的。於是，這就成為燈光的事務了，留意，比如在沒落的文藝復興式的裝飾時期所不得不藉透視法來求得，一切的效果。

19. 舞台設計並不完全依據繪畫上的當代樣式；正如產生在舞台上的建築樣式並不依據那歷史的樣式。

在我們的研究的過程中只有一個時期，我們能觀察出舞台設計密切地依附着壁畫和天花板上的繪畫；這就是在意大利的文藝復興時期。可是，在舞台設計把它引為己用之前，在那裏那樣式也就固定地建立起來了。那種對稱發現于無數的文藝復興的畫中，他們那深沉的空間（大廳，拱廊，等等）的構圖表現着屬於那個時期的那種勻稱的

和堅定的人生哲學之特性。但是沒有人能說這種繪畫的樣式是隸合于十六世紀的佈景樣式的——雖然有些相互的——影響確實是存在着的。

舞台設計在十八世紀顯然是更為獨立的，在洛塔波（Tiepolo）的壁畫與那同時出現的格尼比比拉的樣式間是有些類似的；但是一種相互的獨立性——相當于它們的目的上的主要異點——是顯然看得出的。

在今日，我們彷彿看出舞台設計，對于那在前幾十年中以一種着實可驚的速率形成了的那些繪畫上的趣味的變化，太過於迅速地，奴性地去追隨了。這種情形是由于把舞台設計當為是一種圖畫的構圖似的來處理之根本錯誤來的。在一種繪畫中，關於樣式上的那些圖畫的限制是一種程序的事情。可是舞台設計就不能這樣來處理了，因為它的圖畫中的人物是不得不移動的——這就先驗地規定來拒絕舞台設計的繪畫的性格的。

我們並不遲疑於承認，在十九世紀中，舞台設計之順從近代的繪畫樣式——就如法國的印象主義——對於劇場是一種有益的事情。這一世紀的末期，那有二百年之久的

格尼比比拉的樣式確實很是空虛的了。那些新鮮的原素（比如那種過分的修飾之減除，燈光和「物質的原子價」的要素之著重，特別是舞台設計之集中於那最有力的戲劇動作之點上）之迅速的融合起來，必定要稱爲是佈景樣式的偉大成就。麥勒（Cesary Mahler）諾納及萊茵哈特諸人在這上面是有大功績的。可是把精畫樣式上的各種新的出發點，以及某種派別，或某個藝術家的特別性格移到舞台上，是同等不妥當的。這樣作去，甚至在戲劇與其有形的表現間創造出了我們所希望的那種持久的樣式之前，就把舞台設計的獨立性剝奪去了。

20. 所以說，只有戲劇及其在舞台上的活的實現才能在最高的意味上形成舞台設計的進程，如同劇場藝術的其他各種分成一樣。

（完）