

舞臺佈景設計

趙越著



目 錄

第一章 設計原則	1
舞臺裝飾・佈景・裝置	1
有演出,才需要佈景	2
舞臺形象・視覺元素	4
現實性造成對佈景的需要	5
綜合與統一	6
中心意念・基本情調	9
「輔助藝術」	12
劇場氣氛	14
景象的描敘力	15
心靈架格・動作環境	17
氣氛與動作	18
舞臺構圖的元素與成分	22
環境與運動之結合	26
舞臺畫面	28
形式法則	29
空間的變動	31

處理形象的原則·····	33
暗示·····	33
單純化·····	35
風格化·····	38
創造的想像·····	41
格體問題·····	42
第二章 技術要點 ·····	45
從藝術到技術·····	45
技術要件·····	47
舞臺地誌·····	50
臨時舞臺·····	54
前幕·····	56
視線與遮蔽·····	61
佈景型類·····	64
圖稿·····	76
工作圖·····	83
模型·····	88
第三章 構造與繪飾 ·····	92
佈景單件·····	92
製作程序·····	93

製框	94
被覆	101
景片	104
門・窗・壁爐	107
拱門・凹曲面景片	112
樑柱・樹幹・凸曲面景片・不規則形體	114
平臺・階梯	119
佈景帷幕	121
帷幕佈景	123
遠景	128
天花板・屋頂	132
顏料與色彩	134
繪料的調製	135
工作表面之處理——底層及舊表面	138
繪景要點	140
繪景方法	142
其它繪料	145
第四章 裝搭與變換	149
導言	149
景片的運用	150

縛撐	152
飛吊系統	157
飛吊方法	160
門聯・鉸聯・板聯・鉤聯	165
其它換景方法與技術設備	167
準備舞臺・試景・演奏	169

插圖

第 1 圖 簡單的外景	36
第 2 圖 「尤瑾・奧尼根」	40
第 3 圖 舞臺縱截面、背面、平面圖	51
第 4 圖 移動平臺	55
第 5 圖 臨時舞臺——平臺與臺口牆	56
第 6 圖 分合幕之工作要點	57
第 7 圖 升降幕——吊式與捲式之工作要點	59
第 8 圖 斜吊幕之工作要點	60
第 9 圖 舞臺平面的視線與遮蔽	62
第 10 圖 舞臺立面之視線與遮蔽	63
第 11 圖 內景、外景、混合景	66
第 12 圖 嵌置佈景	73
第 13 圖 空間舞臺	74

第 14 圖	單元裝置	75
第 15 圖	箱形裝置之地盤圖與正面圖	78
第 16 圖	矮几之工作圖	84
第 17 圖	佈景單件工作圖	87
第 18 圖	佈景模型背面視象圖	90
第 19 圖	平景片之結構	97
第 20 圖	釘框矩尺及綑釘	98
第 21 圖	框架之各種加強法	100
第 22 圖	曲釘砧	101
第 23 圖	覆布之膠聯	102
第 24 圖	角鐵或腳鐵	104
第 25 圖	三摺、轉角	106
第 26 圖	門、窗、壁爐用景片	108
第 27 圖	門框架及其裝法	110
第 28 圖	拱門、凹面景片	113
第 29 圖	圓柱	115
第 30 圖	樹幹	117
第 31 圖	平臺	120
第 32 圖	階梯	121
第 33 圖	帷幕	122

第 34 圖	帷幕之懸挂·····	124
第 35 圖	曲幕·····	126
第 36 圖	帷幕佈景中嵌插門窗的方法·····	127
第 37 圖	天平幕、葉叢橫幕、遠景片、冷紗幕·····	129
第 38 圖	斜搭接與段接·····	130
第 39 圖	曲天幕之張挂·····	131
第 40 圖	天花板·····	133
第 41 圖	起重架·····	151
第 42 圖	佈景之縛撐·····	154
第 43 圖	制栓·····	155
第 44 圖	扛架·····	156
第 45 圖	飛吊系統的要點·····	159
第 46 圖	繩結、吊鉤、吊鐵·····	161
第 47 圖	吊索之結定·····	162
第 48 圖	吊結方法·····	163
第 49 圖	門桿、鉸樞、挂鉤、鉤連套·····	166
第 50 圖	梯臺之鉤聯·····	167

舞臺佈景初程

第一章 設計原則

舞臺裝飾・佈景・裝置

在開始我們的「初程」之前，我們首先想交代一下「佈景」一詞和與之相關的術語的意義。這樣，在下文中說起或聽起話來，可以不至於含混或不清或總夾不便。

「佈景(scenery)」，從其廣義或藝術上的意義來說，是和「舞臺裝飾(stage decoration)」大致同義的，然如從其狹義或技術上的意義來說，則與「裝置(setting)」是可以互相換用的語辭。

從狹義，所謂佈景就是指用以在舞臺上所佈置的圖板表示或代表再現戲劇的環境，用以代表或象徵大自然或建築物等，所裝置起來的屏板、帷幕、階梯、平臺等形體。然而，這些形體，當其裝置在舞臺上以前，是要經過一些舞臺藝術家的設計，才製作裝搭起來的。在設計時，佈景藝術家所根據的原理原則卻廣泛地適用於裝置、燈光、

服裝、化裝等，倒過來說，裝置藝術家要根據舞臺裝飾的藝術原則來着手設計。因此，關於佈景設計原則的討論，遂大致上成為關於舞臺裝飾藝術原則的討論。於是，如從其廣義，則佈景又與舞臺裝飾一辭相同。

因為我們現在所要討論的是佈景設計的藝術原則，再在以後步入技術方面，所以在本章中我們用「佈景」的字樣時，主要地是從其廣義。

有演出，才需要佈景

何謂佈景，它是怎樣產生的？——或者：佈景在戲劇藝術中的意義與價值為何？

若是學究式地答復起這個問題來，也許要本大書，這是我們不打算作的。若是反看前節文字，也許已經有幾個簡略地的答案；可是，那答案不但只有一票，而且那種字典式的答法，並不見得有補於實際。如果我們從佈景的產生來答復這問題，反而會把它的意義與價值弄清楚了——因為這兩方面是相關聯的。

戲劇藝術的創作過程，我們稱之為演出（production）。演出過程可以分成兩個段落：準備與上演。在準備期中，編劇家創作了劇本，導演與演員進行排演，舞臺

裝飾家完成設計；然後，他們集體地把所創作出來的藝術品，戲，在劇場中與觀眾相見，供其欣賞。這裏，我們除了可以看到戲劇是一種戲場的、集體的、綜合的藝術以外（這一點將在下文討論），又可以看到佈景是要在演出過程的全程中才能產生。

有人認為：演出過程是從劇本到上演；換言之，舞臺藝術家的創作是對於劇本的再創作（re-creation）。這種說法並非無理，亦非無力，而且也很通行。但是我們爲甚麼沒有這樣說呢？這涉及問題的提法我們也並不打算否認戲劇藝術中的，所謂的「文學的成分」。然而，演出並非文學的延長，我們寧願暫且不討論劇本的文學性與劇場性的麻煩問題；然而願勸告詩人們要爲舞臺而勿爲書齋編劇。除非詩人們安於爲文學家；然而，在劇場藝術家的心目中，不能上演的「書齋劇本（closet-play）」，總不會受到關心的。

誰都可以見出，如果只有書齋劇本，便永遠不會有佈景。這就是說，佈景的根苗是胚胎在舞臺劇本裏的；也就是說，只有從準備到上演，才需要佈景。

總之，有演出，才需要佈景。

舞臺形象・視覺元素

上演 (presentation) 是演出的終局。只有在上演時，戲劇的藝術品才完成其存在。

這時，讓我們把舞臺上的戲分析一下。從開幕到閉幕，觀眾所接觸的，如劇場藝術家們所共同呈獻的，首先是一串流動不居，變化不斷的舞臺形象。這種舞臺藝術品是由許多藝術家，包括佈景藝術舞臺裝飾家，來集體創作的；每種藝術家各均擔任了創作事工的一部份、一階段、一方面。

如果我們分析一下這舞臺藝術品，便可見其除包含了劇本、導演、表演、音樂以外，還有裝置、燈光、道具、服飾、化裝。如果我們分析一下這舞臺形象的構成成分，便可見其除有聽覺元素以外還有視覺元素 (visual element)。所以，近代舞臺裝飾家的先驅之一，戈登・克瑞 (Gordon Craig) 說佈景就是舞臺上的「景象 (scene)」，即「全部擺列於目前的」「視覺的元素」或「視覺的表現」。

戈登・克瑞的說法，驟然聽起來也許是太寬泛甚至使你覺得空泛了。可是，如果你把佈景 (至少要包括裝置、燈光、道具；也還應包括「附在演員身上的佈景」，即服

飾與化裝)整個地來看,則他的說法才不至於不完全,不周延。

有演出,才需要佈景;而佈景藝術家運用視覺元素以完成舞臺形象,滿足演出需要。

現實性造成對佈景的需要

有人可以問:說演出需要佈景,然有許多上演的戲並沒有佈景。例如:傳統演法的中國舊劇,伊麗莎白式演法的莎士比亞戲。

這問題的問法有問題。因為他把「佈景」限於狹義了。如從廣義,且不必提出「舞臺裝飾」這字樣來,我們還可以說佈景不只是裝置、燈光、道具,而且還有「附在演員身上的佈景」,即服飾與化裝。就算是這個樣子,然而,我們卻不想這樣回答這問題。我們且暫從狹義,從戲劇演出史(而不是戲劇文學史)上來看,佈景是怎樣產生的,來具體地面對所提出的問題。

誰也不至於否認,即使最最狹義的「佈景」,它的發生至少不晚於近代的寫實主義乃至自然主義時期。現代戲劇史家爲與新現實主義有別,稱寫實主義(realism)爲舊現實主義。本書不擬討論這區別,我們所要說的乃是,

佈景即使從其最狹義是對應了戲劇的現實性(reality)而產生的。因為劇場藝術家不僅要求在舞臺上有故事，還要求形象；不僅有些事件，還要情境；不僅有人物，還要環境；不僅有動作，還要景象——於是，就要求佈景。

「現實性」是產生佈景的胚芽，像鎖鑰。捉到這關鍵我們就可以再向上溯。浪漫主義時代即已有佈景；戲劇初成形的時代就已有佈景的初形。例如：希臘舞臺上的三角佈景柱，和中國舞臺上「采頭，砌末」。

如果我們因此便以為，佈景是因為特地使觀眾「親眼看到」，不必使之「訴之想像」才產生的，那麼，還沒有捉住要點。

是因為故事與形象，事件與情境，人物與環境，動作與景象必需結合起來，只有表現了其間之互相滲透、依存、影響，才能更完全地揭露出其現實的性質。

所以，連樸素現實主義的希臘戲劇家，都要求佈景。雖然兩三千年前的與現代的佈景相差甚遠。於是，佈景便登臺了。

綜合與統一

從故事、事件、人物、動作等與形象、情境、環境、景象

等之交互滲透、依存、影響的關係中，我們可以看到戲劇藝術的一項極其重要的性質——綜合 (synthesis)。簡單地說來，就是戲劇藝術的各部分、各成分、各方面結成一體。

於是，我們又可以引申出一條結論：佈景是從戲劇的這項基本性質中發生出來的。

反言之，佈景必須與戲劇藝術的其它部門相綜合。



關於戲劇藝術的綜合性，有許多藝術既是戲劇藝術之基本性質之一。所以有許多舞臺藝術家或藝術學者從各方面，以種種理由來解釋論證。在此，我們並無充分的餘裕來加以討論，祇能簡單地說，所謂綜合，義即多樣的統一，又是有機的統一。總之，綜合義即統一。

因此，我們可以進而說，佈景必須與戲劇藝術的其它部門相結合，綜合以完成戲劇藝術之有機的統一。

初聽起來，這話似無何深義。然而在實際上，在演出史中，這還是一件具有重大意義的大事。因為這表示着新舊戲劇藝術觀的差別。

原來，在實際的演出創作過程中，許多舞臺藝術家共從同一的劇本出發，分頭從事創作，把原來以文字表現的

意象，用表演、導演、音樂、裝飾來翻譯成可視可聽的舞臺形象。然而，同一的文字，經過翻譯，一轉手之間會變成十分不同的形象。這時，如果這幾位舞臺藝術家對於原作沒有共同的瞭解，統一的解釋，那麼，舞臺上的戲必定會支離破碎，有如沒有指揮的軍隊或樂隊。所以，戲劇藝術各部分之統一的重要性便由此可見了。

只有作到「一次演奏如一整體」，才能在觀眾面前呈獻出一個全體爲一的，有機統一的作品。



然而，這種見解在三四十年前還沒有受到應有的重視。

原來，在戲劇演出史上，佈景或舞臺裝飾是自然而然地發生出來，樸素而未被意識地發展起來的。等到它漸漸長成，蔚然可觀時，竟不幸被認爲是戲劇藝術中之附加的，獨立的藝術。而劇場藝術也尚被認爲是一種混合物，一種由許多關係鬆散，各自獨立的次級藝術混和而成的雜拌，龐然的雜拌兒。所以，在演出史上曾有過兩種明顯的，可非議的現象。第一是佈景既然可以「獨立」，於是劇場只要設備幾組佈景，如大廳、草舍、花園、森林，就可以上演天下的戲；不論甚麼戲，都是在這所大廳，這間草

舍，這所花園，或這片森林中發生。於是不但有「印模演技」，也有「刻板佈景」。藝術的豐富、複雜、多樣、特殊性就這樣被犧牲了。其次是佈景與戲劇藝術中的其它部分相競奇鬪勝；既有所謂「偉大的演員」，就有所謂「堂皇的裝飾」，設計家的目的在於當前幕初啓時，如何使觀眾迷眩於舞臺上的五光十彩，當時認為「佈景的美點」之成就與缺乏，是直接以其所吸引到的注意之多少來測量的。至於其如何與戲劇藝術中的其它部份相配合融會以完成一有機整體，則未被注意。

所以錢肅(Seldon Cheney)在所著的「舞臺裝飾」中說，往昔的佈景『寧被認為是分離且獨立的而非輔助的藝術，很少與編劇家、演員與服裝設計家的藝術相配合，而以戲劇與表演上的浪費為榮』。

如果我們認為有機的統一是一切藝術的基本原則，則佈景必須與戲劇中之其它的部分妥當地聯繫起來以完成戲劇的綜合。

中心意念・基本情調

那末，怎樣來完成戲劇之有機的統一，使演奏如一整體呢？——統一的中心是甚麼？

「統一」可分成兩方面說，一方面是「統於一」，它方面是「統而爲一」；先要「統於一」，然後才能「統而爲一」。



這裏的「一」是何所指呢？

有人說它是核心。使戲劇藝術的各部份都環繞着一個核心，猶如細胞的有機構成。

那麼，那一部份是戲劇的核心呢？

聽啊！各種各樣的理論都來了。「故事或劇本中心論」、「表演或演員中心論」、「導演中心論」，——都有人主張，而且都說得理由充分。幸好沒有人主張「裝飾或佈景中心論」——因爲這本是不可主張的。

中心一多，便失掉中心。從許許多多的主張中我們可以見到，這些「中心論」都是有條件的。戲劇藝術的中心必須得是劇本、表演、導演、裝飾等的共同中心——這才是唯一的中心。

唯一可當此中心者是一劇的「中心意念（central idea）」——嚴格地說來是主題，寬泛地說來是中心思想。

和戲劇的其它各部分一樣，舞臺裝飾或佈景必須在表現一劇之中心意念上有所貢獻。

由此可見，裝飾或佈景，在其較高的意義上乃是一種