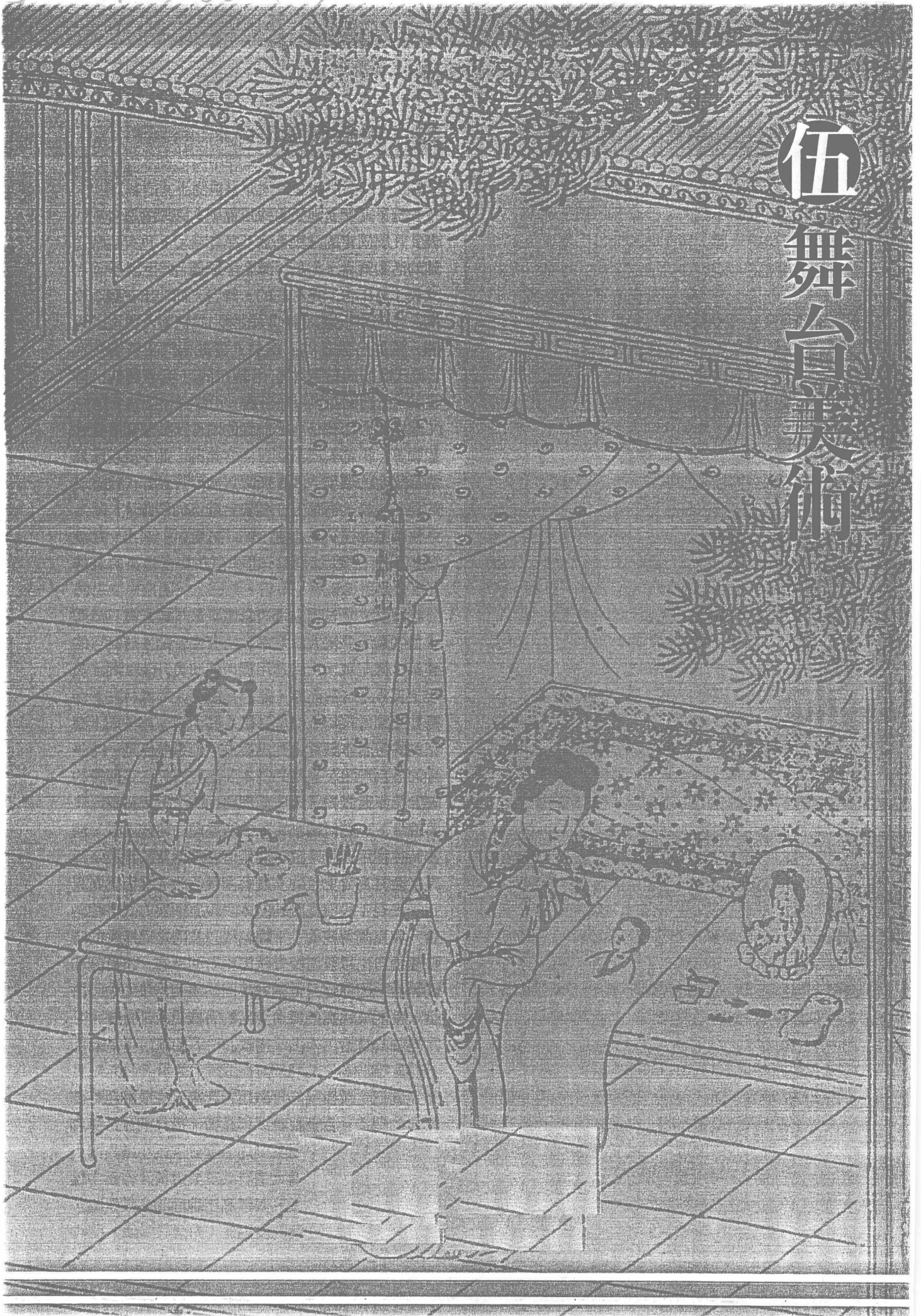


崑曲辭典

洪惟助 著

805,53/88V(10)

伍 舞台美術



伍 舞台美術

舞台美術概述

舞台美術概述

顧篤璜

我國早期舞台建築可以三面朝向觀眾的廟台為代表，凡屬固定的建築稱為「萬年台」。也有臨時搭建的活動舞台，俗稱「草台」或「擺台」等。其基本形式與「萬年台」是相同的。舞台三面突出在觀眾席間，後部用板牆（稱「太上板」）把前台與後台隔開。兩側各設一門，演員通過此兩門上下場，在「太上板」的位置也有用幕布的（現今通稱「守舊」）。

這些舞台都有一些裝飾性的附件，如匾額、抱柱楹聯等，但都與所演劇目內容無關，並不表現所演劇目規定的環境空間，所以這些附件並非現代意義的舞台美術，而只是一種舞台建築的裝飾。

舊時戲曲還有如廳堂上的「紅氍毹」演出。那就根本不存在舞台建築，也不存在舞台建築的裝飾了。

我國歷史上曾出現過燈彩戲，最早的記載見於明張岱《陶庵夢憶》。北京故宮有暢音閣多層舞台的建築，據記載演出時運用機械使演員升降其間，表現上天入地。清光緒十七年崑劇藝人周鳳林在上海丹桂茶園曾經年上演燈彩戲，甚至被認為後來上海京劇的連台本戲實由此為發端。但這些僅是一時一地的個別現象，崑劇的基本演出方式仍然是傳統的舞台上不置景物，時空處理自由的上下場結構。

現今，崑劇新編劇目，或經整理的傳統本戲，演出時往往用布景。這並非是燈彩戲傳統的延續，而是從西方寫實主義的演劇藝術吸收的。但因為布景這一表現手段與崑劇的基本表現原則與方式不相融合，與崑劇傳統的上下場結構以及隨之而產生的時空變換自由以及虛擬守法等均有明顯的、不可調和的矛盾，因而這只是兩種不同的演劇方法的勉強拼合，不能成為崑劇舞台美術的有機組成部分。

崑劇的舞台美術由「化妝」、「服飾」、「道具」（舊稱「砌末」）三個部分組成。

崑劇把化妝與服飾穿戴組合起來，完成腳色外部形象的塑造，合稱扮戲或稱扎扮。道具則分手持和擺設兩大類。今借用話劇的名稱分別為小道具與大道具兩類。劇團須備大道具共三桌六椅。作為中性道具，用以組合擺設，表示高出地面的各種景物，並以此作為演員表演的支點。

戲曲舞台所用三桌六椅，雖具備桌椅的基本形狀，但比起實生活中的桌椅來，線條結構簡單，完全由直線和九十度角構成，連裝飾用的凹凸邊線也沒有，那四角處也不作圓角處理，更不論裝飾性的構件了。椅子又較實生活中傢俱為高。總之這是作了變形處理的，它既有桌椅的基本形狀，又不同於實生活中的傢俱。

這三桌六椅作為中性道具，經過組合擺設，表示大而至於高山、橋樑，小而至於窯門、柴扉、織機、井圈等等。有時也表示其為桌椅，則加上桌圍椅帔。桌圍椅帔彩色、繡花，以增強裝飾性。但即使作為桌椅出現在舞台上，它仍然帶有中性道具的性質。例如從公堂的公案直至閨閣的梳妝台，以及床鋪等等都用同一套桌椅來表示，必須加上演員的表演才使觀眾在想像中感知它是何種形狀的桌椅或床鋪。至於用椅帔桌圍雖也是古人生活習俗的反映，但在實生活中並非所有桌椅都用的，例如廳堂的供桌用桌圍，凡餐桌、書桌、琴桌、梳妝台等等是絕不用桌圍的；而戲曲舞台上卻一律皆用，這應該理解為是使之與生活原貌間離開來，予以中性化的藝術處理。

小道具，大多以木材仿製，也有用紙胎製作的，形狀不求其逼真。例如酒杯，是木製的，甚至是實心的一塊，中間並不挖空，並無可以盛酒的地方；那酒壺當然也是實心的，中間並不盛酒，那出現在舞台上的倒酒動作不過是比劃而已，並沒有酒倒出來。那宴會自然有豐盛的菜餚，但卻根本不備仿真的菜餚的道具，連碟子之類的道具也是沒有的，當然更沒有筷子，演員也不做吃菜的動作。偶爾也有直接採用生活用品為道具的如算盤等。

小道具中的刀槍把子，儀仗等都是用竹、木、皮革仿製的，形狀不求逼真而注重裝飾性。其形狀幾乎與兒童的玩具無異。觀眾完全明白這些假兵器是並無殺傷力的。因而舞台上的武打表演絕不追求是否會果真把對手殺作的驚險效果，於是觀眾觀看武打表演純粹是當作舞蹈藝術或雜技藝術來欣賞的。崑劇號稱文班，偶有開打場面，亦必邊唱邊打，或有場面音樂伴奏，更是非常舞蹈化的。

所有這些道具都是配套定型各劇通用的，劇團例應全套置備，便足夠上演全部傳統劇目之用。它們分別存放在旗包箱（各種小道具），把子箱（各種兵器、儀仗等）內，並各有專人管理。

崑劇面部化妝分為俊扮與醜扮兩大類。俊扮為生、旦行所使用，醜扮為淨、丑行所用。俊扮又分清水臉、淡妝、艷妝三種，醜扮則又分抹臉、揉臉、勾臉三種。

晚近崑劇受其他劇種影響，清水臉幾不可見，淡妝僅老年角色用之，而大多俊扮角色都改用艷妝了。這並非是健康的發展。

俊扮面部化妝手法單純精練，除了鬚髮的處理以外，屬於面部化妝的僅畫眉毛、畫眼圈、塗脂粉，根本不畫陰影，絕少畫紋理。戲曲俊扮化妝不強調性格化，只按人物年齡身份等作類型化處理，人物的性格全憑演員的表演來完成，亦可稱之為中性化妝。

醜扮即塗面化妝。簡言之，是將人的五官及面部紋理作圖案化誇張描繪。總的分為勾臉、抹臉及揉臉等三大類。又因角色家門不同而以臉部描畫的面積大小分別為大面、二面、小面三大類。描繪的色彩、圖案、筆法雖因師承不同或演員本身技藝的不同而略有差異，但從總體來說卻都有一定的規範，這種約定的規範被稱作「臉譜」。

勾臉用油色厚塗臉部，有油光，故又稱「油面」。勾臉的用色及描繪眉、眼、鼻、嘴以及紋理的手法誇張、變形，與人的真實面貌相去很遠。揉臉以油色薄揉臉部，略畫眉、眼及紋理，用色及紋理雖也誇張、變形，但比起勾臉來較近於人的真實面貌。抹臉則用水色，以白色平塗臉部，無油光。淨腳中的白面，便用抹臉。塗白上至額部，兩側滿塗雙頰，再以黑色或灰色（從年齡區別）描繪眉、眼及紋理，白面而用油色並塗至頭頂的稱為「油白面」。丑角亦均用抹臉。丑角分副、丑二家門，副又稱二面，塗白上及眉際，下過鼻尖，兩側過眼稍。小面則上及眉際，下及鼻尖，兩側及雙眼之半（有少數例外），眉、眼、紋理則亦用黑色或灰色描繪（從年齡區別）。丑角抹臉在塗白的邊緣處可以略染胭脂，使塗白界限分明，且能增加化妝的美感。抹臉的誇張、變形程度介於勾臉與揉臉之間。但總的說來，凡塗面化妝與人的真實面貌相比都是做了極大變形處理的，既是類型化的，其臉而有定譜則又是極大地符號化，也即程式化的。

若論塗面化妝之起源，當追溯到原始宗教與圖騰崇拜的祭祀歌舞中的紋面紋身以及面具。經過演化發展而成為戲曲中的化妝藝術，把各類人物面貌採

取對比鮮明的約定符號一臉譜來表現，方便觀眾識別和認記劇中角色。但若僅僅把人物臉譜化，那臉譜再精美，也不過是一幅圖案畫罷了，現在作為戲曲化妝出現在舞台上，臉譜不是靜態的，通過演員的表演讓觀眾看到藏在臉譜背後的複雜的人物性格的刻劃，這才是臉譜藝術的真正魅力所在。

口面就是假鬚，其形狀經過誇張與變形處理。它用三種顏色來區別年齡，壯年人用黑色，中年人用灰色，老年人用白色。生角又以「滿」和「三」兩種鬚式來區別性格類型。「滿」是連腮鬚，耿直、憨厚的角色用。「三」是三絡鬚，瀟灑、機智的角色用。淨角表現的都是體格粗壯濃眉大眼或面貌醜陋的人物。所以鬚式不用「三」，用的是「滿」和「夾嘴」，「夾嘴」的特點是連腮而露出嘴巴，這是性格粗魯或好勇鬥狠的角色所用的鬚式。表演時可以用手捋起嘴邊兩絡假鬚做身段，還可伴以齜牙咧嘴等嘴部的表情。紅夾嘴，通常為特別粗魯的勾綠色臉譜的角色所用。還有用「滿」掛在下巴上完全露出嘴巴的扮相，表現十分憨直呆笨的角色用。「滿」及「夾嘴」都有長短兩種。身份地位較高的穿袍帶的角色用長式，身分地位較低的角色（大多為邊邊白面扮演）用短式。丑角所用鬚式很多，形狀短或細，有漫畫般的幽默感。

以上幾種假鬚不但在靜態中起到人物造型的作用，而且通過演員的舞弄如擡、擦、挑、托、攤、捋、抄、撕、捻、甩、繞、抖、吹等，在動態中起到刻劃人物心理的活動的作用。如擡用於高望或俯視；擦多用於思考，自嘆；挑多用於望，觀看；推多用於沈思；甩表示憤慨；繞表示喜悅；抖表示驚恐；吹表示生氣等。成為戲曲表演藝術的有機組成部分。有些技巧要求較高，非訓練有素不能完成。

戲衣用料以綢緞為多，亦多繡花。蘇州盛產絲綢，蘇繡則名揚天下，明清兩代都曾在蘇州設織造局，採辦和製作衣料服裝，供奉皇室穿用。崑劇以蘇州為基地，可謂得天獨厚。戲衣本身就是一件精美的工藝品。也正因為此，製作費用較高，戲衣就成了衡量一個戲班經濟實力的標幟。班社也以此為號召。《揚州畫舫錄》記載：「每一班入城，先於老郎堂禱祀，謂之『掛牌』，次於司徒廟演唱，謂之『掛衣』」。似具有服裝展覽性質。

戲衣無論繡花與否，例以底色為本色。如以紅緞

為底之蟒，即稱紅蟒。底色例用上、下五色。上五色又稱正五色，指黃、紅、綠、白、黑五種顏色。下五色又稱副色，其實不只五種，如紫、寶藍、粉紅、古銅、秋香、月白、湖色、銀灰等皆是。崑劇戲衣用色，依據古代服制，一為表示等級，如明黃色最貴，限帝王專用；二為反應習俗，如視紅色為華貴、為喜慶；三為腳色面部化妝適應，如關羽紅臉，穿綠蟒，綠靠。據《脈望館鈔校本古今雜劇》所記載穿關，那時關羽穿紅袍。可見著綠蟒、綠靠是後來崑劇演員的創造。明末已經如此。

崑劇戲衣（含盔帽靴鞋），可分三類。一類為公服，即按制度規定，各級文武官員上朝、升堂或執行公務時所穿的衣服；二為便服，即貴族燕居在家的常服，或平民所穿的衣服。三為胡服，表現少數民族、外國人時用。史籍有春秋戰國時代趙武靈王胡服騎射的記載，可見便於騎射的胡服，早已為漢民族所吸收。所以箭衣馬褂等胡服在崑劇舞台上又不限於表現少數民族或外國人時穿用。四為某一特定腳色專用的服裝，如孫悟空的猴兒衣、觀音專用的觀音帔、呂純陽的純陽巾等。

崑劇舞台穿戴大體按明代制式。在封建時代，服式與色彩、用料等均有等級規定，所以作為現實生活的反映，崑劇舞台角色戲衣的穿戴向有寧穿破不穿錯的守則。如崑劇戲衣用料，除用綢、緞、縐外，亦有用繭綢及棉布、麻布的，完全按照古時實生活中不同身份的人物用不同的面料及色彩的制度規定。例如布製服裝用於平民及衙役隸卒等下層人物，並非因為角色次要，如《洛陽橋·下海》中夏得海為劇中主角，但仍穿青布箭衣。晚近時期，受京劇乃至後起的越劇等影響，為追求視覺形象的華麗，這一原則亦有所忽視，例如本應是素服卻加繡了，原應用布料卻用綢緞了等等。

崑劇就是以這些定型配套的行頭搭配運用，表現上下數千年的歷史故事。惟其行頭是配套定型各劇通用的，就能在代代相傳的過程中把注意力集中在其裝飾美的提高上。又因一次投資製作可永久使用，也使服裝的製作值得不惜工本，力求精美。例如服飾用真綢、真繡、甚至用真金錢繡製，達到非常豪華的程度，於是服飾美也成為戲曲欣賞的一個重要方面。也因為行頭定型配套，所以能夠再反覆運用，代代相傳中積累起運用行頭增強表演效果的各種技藝來，成為崑劇表演藝術的有機組成部分。

從戲裝中絕大部分都是明代的服飾，以及《揚州畫舫錄》所記江湖行頭來看，可以斷定舞台美術的這一總體設計正是在崑劇時代完成的。戲曲藝術隨著崑劇之興起而進入成熟時期，在舞台美術方面則進入了規範化時期。江湖行頭的定型配套可以理解為崑劇舞台美術總體設計的最終完成。同時，這也意味著崑劇藝術非幻覺主義的基本表現原則與不諱避假定性的基本表現方式，以及寫意、虛擬、程式化的基本表現手法已經完全確立，並且已經自覺地穩定下來。這樣就把戲曲舞台美術推向了成熟、推向了高峰。這一成果為同時期及後起的各劇種所認同，被看作戲曲藝術的共同財富，被尊為典範和效學的榜樣。從崑劇舞台美術這一總體設計中體現出來的基本表現原則、方式、手法則一直傳承至今沒有發生過根本的變化。如果說有，那就是江湖行頭中的棉衣、棉襖被取消了，明確了戲衣不表現季節氣候的原則，則可以說是江湖行頭總體設計的進一步完善。至於魏長生所開創的梳水頭，梅蘭芳所開創的古裝，後來也為崑劇所吸收，這些創新只是使舞台形象增加美感而已，與崑劇所創立的基本表現原則、方式、手法是毫不抵觸的。

藝術必須真實地反映生活，但是藝術並不是實在的生活的展示，而是生活的藝術的再現。戲劇是用真人扮演的，所以它比起其他藝術形式來可以較多地接近實生活的原樣。但是戲劇無論如何也不是實在的生活而仍舊是生活的藝術描繪。舞台上的陽光不過是電燈照明，舞台上的山水房屋不過是布景，舞台上的人物不過是由演員扮演的。人物面孔上的鬚鬚用最接近實在生活的化妝方法也不過是用天然的或人造的纖維製作黏貼上去的。

從這一角度來看，舞台上的一切都是假的，不是真的，都是假定的，不是真實的。

觀眾到劇場看戲，當然也完全知道舞台上的一切都是假定的，不是真實的，對於戲劇藝術的假定性是有思想準備的。

但是歷來的演劇者，對待戲劇藝術的假定性，卻抱著不同的態度。一種是力圖諱避假定性，使舞台上的一切逼似實生活，造成一種幻覺，竭力騙過觀眾的眼睛，使觀眾看得出神，暫時地幾乎忘了舞台上的一切都不過是假定的。就以化妝為例，雖然鬚鬚是黏貼在演員臉上的，但是竭力掩蓋黏貼的痕跡，強調真實感，力圖使觀眾相信，這確實是長在

劇中人臉上的。也就是說力圖諱避假定性。另一種態度是，既然舞台上的一切是必然地具有假定性的，觀眾對此也是有思想準備的，那就不如允許不諱避假定性。也就是說，只求觀眾能夠理解所描繪的事物就可以了，不一定強調逼似實生活，不要求觀眾暫時地忘記舞台藝術的假定性，採取非幻覺主義的基本表現原則。例如鬚鬚，不掩蓋掛在演員臉上的痕跡，反正觀眾早已知道這不過是裝掛在演員臉上的，也就不必遮遮掩掩了，只要觀眾懂得這是鬚鬚就可以了，不必力求形象的逼真。也就是說與力圖諱避假定性相反，允許不諱避假定性。

當然，戲劇藝術的假定性是客觀存在，力圖諱避假定性，也不可能從根本上改變戲劇藝術是假定的這樣一個實質，也不可能從表面形式上諱避掉所有的假定性，因而在抱著不同態度的演劇者的舞台上，無不存著假定性。問題不在這裡，而在於抱第一種態度的演劇者，盡管也明知要根本地諱避掉假定性是不可能的，然而他們的努力方向卻是盡可能地從表面形式上諱避假定性，力求使觀眾產生幻覺，信以為真。抱另一種態度的演劇者則根本不求產生這樣的幻覺，不求觀眾信以為真，允許不諱避假定性。兩者的區別就在這裡。前者是寫實主義戲劇的表現原則，後者則是寫意主義戲劇、也正是我國戲曲的基本表現原則。

崑劇舞台美術的特殊的創造原則，以及由此帶來的形式上最根本的特點和戲曲藝術的特點正相一致，就是非幻覺主義、允許不諱避假定性，寫意、虛擬、程式化以及與此有聯繫的利用穿戴為表演服務。現在分別加以說明。

例如前面已經說到，鬚鬚不用黏貼的方法，卻是掛在演員臉上的。而且掛在離開鼻子較遠的嘴唇上，那裡已不是生鬚鬚的地方了。有的甚至其中有一撮四面懸空地飄盪在下巴以下，有人俏皮地說這一撮鬚鬚是長在空氣裡的。那根勾在耳朵上、用以懸掛鬚鬚的、相當粗的、繞以白線的銅絲掛鉤明顯可見，並不設法加以掩蓋。鬚鬚很長，但只薄薄的一層。有幾種鬚式把嘴巴完全蓋住了，很難設想劇中人是怎樣吃東西的，所以在實際演出中遇到喝酒或吃東西的時候，就用大袖子把臉遮住。這是從假鬚的形狀來說的。若從假鬚的總體處理方面來看，允許不諱避假定性更為突出。

例如，傳統戲曲中的各種假鬚當然是表現古人的

生活習俗，表現古時人們的鬚式的。但是歷代戲曲藝人似乎根本不曾考慮要去做各個歷史時期社會風尚的考證，而是創造出十多種形狀近乎怪誕的定型通用的假鬚，不問表現什麼歷史時期，不問表現什麼民族，甚至是外國人，都通用這一套鬚式。而且劇中人凡到中年，幾乎都要帶鬚鬚，並不考慮這一角色有無蓄鬚習慣，因為劇中人的年齡幾乎僅僅依靠是否戴鬚鬚及鬚鬚的顏色不同（灰、白、黑）來表示的。從戲裝來看，同樣是如此，戲曲傳統劇目題材廣泛，所表現的內容包括盤古開天闢地的上古神話，直到封建社會末期的真人實事。但是服裝設計也不作歷史考據，表現各個歷史時期、各個朝代，都用定型、配套、通用的服飾。甚至在清代，演出反映清代生活的戲，也可以不用清裝。就像京劇《施公案》這類當時的「現代劇」，劇中人照例仍穿通用的服裝，譬如官員穿圓領官衣，戴烏紗帽等明代的服飾，並不穿清代服飾的。這樣的體例直到現今還保留著。所謂清裝戲，倒是進入民國以後，大約是受了當時的話劇（文明戲）的影響以後才出現的。究其原因。起始時無疑是穿著清裝演清代故事受到滿清皇朝的禁止才造成的。乾隆四十五年《江西巡撫郝碩復奏查辦戲曲》的奏摺說得明白：「……《紅門寺》一種，扮演本朝服色，應呈請查辦」。既然要查辦，誰還敢穿了清裝演清代戲呢？所以反而在歷史背景是宋代的民間故事劇如《雁門關》、《四郎探母》等劇目中，肖太后、鐵鏡公主、青蓮公主、碧蓮公主等角色倒是允許穿旗裝的。值得注意的是清代扮演清代的故事而不穿清裝，竟然能夠通行，而且一直延續至今，不是很尋常的嗎？（日今演《施公案》故事的京劇仍穿明裝）可見這種處理方法，早已不再是應付政府禁令的權宜之計，而是符合戲曲人物造型藝術特有的處理方式才被保留下來的。戲裝不求其歷史的特定性早已深入人心，在觀眾中形成了牢固的欣賞習慣，所以並無異議。

再如，中國是一個歷史悠久的多民族國家。在漫長的歷史過程中，漢族與少數民族之間、中國與外國之間、既有過長期的友好往來，相互之間也還有過壓迫與反壓迫、侵略與反侵略的鬥爭。戲曲也接觸這方面的題材，不少劇目有少數民族或外國人出場。各國和民族自然都有本國、本民族特有的服飾，隨著各自的歷史發展又有許多演變，真可以說

是種類繁多。但是在戲曲中卻以定型通用的幾種「胡服」來代表一切，不問哪一個民族或哪一個國家的人都用它，只有極個別的例外。

還有，我們知道，傳統戲曲常常是精心刻劃人物而虛寫背景的，有人稱之為「留白」的藝術。例如描寫兩個人在路上相遇，不必交待這兩個人怎樣從家裡出來，怎樣會恰巧都走到這裡相遇，也不必描寫其他過路人。兩人各自從左、右方上場，在舞台中部相遇，就可以了。又如描寫一個人上酒樓吃酒，只消一個酒保出場就可以了，既不必描寫酒樓中其他營業人員，也可以完全不去描寫其他顧客。與此相一致的是，戲曲服飾一般不表現氣候和季節，即使是必須表現季節氣候的戲，也不在服裝上作季節處理。例如《寶娥冤》劇中有六月酷暑天氣下雪的情節，可以說是按劇情必須表現季節和氣候的了，但是劇中的服飾卻仍和通常一樣，並不表明是穿著夏季的單衣的。在戲曲，這些都照例是省略和虛寫的。如果要描寫，就從人物對氣候的感受與反應表現出來，例如用手揮灑一下額部汗水的動作以表現炎熱，雙手抱肩以示寒冷等等。既不借助於布景，也不借助於服飾。所以在戲曲現今的戲裝中並無棉衣，也無夏衣。如果袒胸露背，那是由於人物造型上的需要，例如是表現剽悍的勇士，而並不是為了表現氣候的炎熱。掛著兩條長長的狐尾，也不是為了表現塞北的嚴寒，而是「胡服」的一個組成部分，即使事件發生在南中國也照例要用它的。

戲曲從歷代服飾中以明代服飾為基本，選取、歸納成為一套運用的服裝，不同歷史時期、不同國家民族、乃至不同的氣候季節都通用。其設計既已離開了歷史和生活的具體性，也即離開了此時、此地、此人的特定性，自然就擴大了假定性。如果不是確定了允許不諱避假定性的基本表現方式，這樣去處理舞台服裝幾乎是不能想像的。

允許不諱避假定性，可以說是戲曲人物造型藝術的帶有根本性的創造方式，也是戲曲藝術非幻覺主義表現原則賴以成立的基點與核心。戲曲的許多具有獨特風格的藝術手法都是在確立了這一方式之後才能創造出來的。

與允許不諱避假定性緊密聯繫在一起的是寫意手法。舉例來說，扮演老年人，幾乎完全不依賴在面部描繪陰影和皺紋，除了藉助鬚鬚和鬚髮，髮髻，披髮等集中而簡練地表現老態之外，只是眉心和眼

膛不用紅色或少用紅色，使臉上不再有青年人的那種紅潤；眉毛不再加畫黑色，或略塗白色；不畫黑眼圈，使兩眼略顯朦朧，不再似青年人的炯炯有神，只有極少數十分蒼老的角色才在眼角上畫幾條爪型的白紋。按理，如果演員本身年老，臉上堆滿皺紋，是更適宜於扮演老年人的；但戲曲的觀點不同，戲曲要的是藝術描繪的角色的老，而不是生活自然狀態的演員的老，也就是說要求把老態的描繪提煉到寫意的高度。所以遇到由老年演員扮演老年角色的時候，不但不能把演員自己的老態加以強調反而要求演員用化妝的方法把自己臉部的皺紋略略遮蓋，認為這樣才有利於比較集中突出地把寫意的藝術描繪的老態強調出來，不致於被瑣碎的演員臉上原有的自然狀態的皺紋所淹沒。不這樣做，按照戲曲的觀點就被認為是扮戲不「乾淨」，是化妝上的大忌。戲曲的藝術創造者們十分懂得這一真理，在藝術上不適當地或過分地突出次要和非本質的東西，就會影響主要的本質的東西的顯現。所以在戲曲中，青年演員扮演老年角色，除戴上長長的鬚鬚鬚髮，在有脫帽的場面時用上髮髻外，只要能在神情上，特別是在眼神上脫卻青年人的氣息，也就是說能傳神就可以了，通常不畫陰影和皺紋，所追求的是神似而不是形似。

又如：表現蓬頭垢面，並不需要演員真的蓄起頭髮來，或者戴上寫實的頭套；恰巧相反，演員照例還應該把兩鬚及腦後的頭髮剃淨，而用戴上兩撇蓬鬆的亂鬚髮來表現。如果演員當真蓬頭垢面地走上舞台去，按照戲曲的觀點，也就是扮戲不「乾淨」，反而是化妝上很大的缺點。在戲曲藝術中，「乾淨」當然不是實話中「清潔」的同意語，在戲曲中「乾淨」是一種很高的藝術境界。按照戲曲的觀點，演員當真蓬頭垢面地走上舞台去，便缺少了戲曲所要求的藝術上的省略、精練與誇張，因而形象不夠鮮明有力，同時，還缺乏藝術的美感，所以用兩撇經過藝術處理的亂髮。而且演員自己的頭髮愈剃得乾淨，就愈是突出了這兩撇亂髮。因為戲曲所需要的不是蓬頭垢面的生活自然狀態的模擬，而是蓬頭垢面的寫意的藝術描繪。

這裡，我們又想起了另一個例子：京劇《審李七》一劇中李七一角的造型。李七不僅戴著蓬頭以表現劇中人蓬頭垢面，又在蓬頭上加放幾莖稻草屑，真是起了畫龍點睛的作用。這裡我們且不去評價這個

戲、這個人物，單就這一造型設計來看，確實是形象鮮明而富有表現力的。用一個蓬頭、幾莖稻草屑，這樣簡單一筆，卻能引起觀眾無限聯想，把李七在監獄中所受的磨難清清楚楚地表達出來了。這是用許多唱詞也不容易表達清楚的。甚至把李七在監獄中所受的磨難一件件直接在舞台上演出來，也不及這樣簡單一筆，給觀眾留下想像的餘地來得有力、有意境。這裡真正體現出了戲曲人物造型藝術的表現力。

綜如上述，我們可以得出一個觀點，即如果可以把戲劇人物造型藝術相對地分成寫實的生活模擬式的和寫意的藝術描繪式的兩大類的話，那麼戲曲的人物造型無疑是屬於寫意的藝術描繪式的。

世界上有不少著名的表演藝術家曾經提到過，演員應該在排練中設法熟悉角色的穿戴，使不致在實際演出時妨礙表演。我國戲曲則比這還要進一步，不僅要求演員熟悉化妝、服飾等各種穿戴，而且要求演員練就一套「功夫」，去舞弄這些穿戴物，成為舞台動作的組成部分，起到刻劃人物形象以及表達人物的心理活動的作用。

這又要說到傳統戲曲化妝中的假鬚。從元代遺留下來的壁畫中，我們可以見到，那時的雜劇演出中鬚鬚除用繪畫的方法塗在演員臉上的一種外，就有掛在耳朵上的一種，和現今傳統戲曲中所用假鬚可以說是一個樣子。當然，那時用掛的方式不能理解作是自覺地採用變形的寫意手法，而應該理解作是物質條件差，技術水平低的緣故。也就是說，在技術上還沒有找到更好的辦法把假鬚裝到演員臉上去，於是要就畫上去，或者就用掛上去的辦法。在那時大約想要諱避假定性，技術上也辦不到。然而值得注意的是經過了大約七百年的長時間，歷代戲曲藝人們似乎並沒有把注意力集中在革新技術、改善物質條件，力求使鬚鬚更為「寫實」地裝到演員臉上去（可以相信，經過七百年的努力，這總是可以辦到的）而一任其保持原樣。事實是歷代戲曲藝人們都把注意力放在提高表演藝術方面。也就是說，寧可允許不諱避假定性，不去改進鬚鬚本身，而是在鬚鬚上發展出抖、挑、甩、吹等各種表演的技藝來。於是那經過變形處理，幾乎有些怪誕的假鬚，從外部形狀到製作方法、到吊掛的方法，反而都成為藝術上所必需的了。因為只有結扎在掛鉤上，才能裝上這樣長的假鬚而在製作及化妝技術上

沒有困難，只有假鬚達到這樣的長度又勾掛在耳朵上不會掉下來，才便於舞弄。

戲曲中現有的各種舞弄穿戴物的技藝是很有藝術表現力的。譬如，人物怒氣沖沖或氣喘吁吁，可以運用吹鬚鬚的技藝來表演。把一絡假鬚吹得飄動起來，人物因發怒而呼吸深重或因勞累而喘氣的情狀便明顯可見地描繪出來了。其表現力比起演員努力地深呼吸不知要強多少倍，而且又是那樣地富有藝術情趣。再說舞弄「翎子」，運用「翎子」作各種擺動刻劃人物的心理活動，使人物的內心狀態突現出來，這在戲曲舞台上常見的。譬如京劇《群英會》一劇中周瑜一角，依靠一對「翎子」的活動使表演達到了十分精彩的程度，假使沒有這樣一對「翎子」，人物內心活動的刻劃就必定要大大減色。劇情規定，此時周瑜的內心異常激動，但是他又竭力克制自己的感情，使之不外露，不被諸葛亮所覺察。因而從表面看來，周瑜是坦然而平靜的。這對演員來說，實在是難題，怎樣才能把內心的激動和外表的平靜同時地表達出來呢？現在借助於一對「翎子」，一方面臉上裝得若無其事地微笑著，一方面運用技藝，使一對翎子微微地顫動著，這樣就同時傳達出了周瑜外表的坦然而內心的不平靜，把人物的複雜心理在剎那間同時表現出來了。而且表演是那樣地明顯可見，衝破了舞台藝術的侷限，即使是劇場中距離最遠的觀眾也不可能忽視的。戲曲的傳統技藝甚至利用頭的顫動使盔帽上的珠子互相撞擊，發出唧唧聲，以此表現人物內心的激動。此時利用穿戴物表現人物的內心活動已超出了訴諸視覺，兼而訴諸於聽覺了，彷彿使人聽到了人物心臟激烈跳動的聲音。

所有這些表現手法，比起生活中的實際狀況來，無疑是作了極大的藝術誇張的，可以說是一種寫意的藝術描繪，是有很大的假定性的，從模擬生活自然狀態的眼光來看，甚至是不真實的。生活中哪裡會是這樣的呢？但是實踐證明，它們在藝術上不僅是可以成立的，並且是富有表現力的。這真是一種獨到的創造，從世界範圍來看，恐怕唯獨我國的戲曲才是如此的吧。形成舞弄穿戴物作為刻劃人物形象的手段的一套套技藝，當然不是一代人創造出來的，而是代代相傳，長期積累的結果。這就與戲曲化妝、服飾的各種穿戴的定型、配套而各劇通用有直接的關係了。戲曲的化妝與服飾的各種穿戴物定

型、配套而各劇通用，最早的原因無疑是物質條件不足造成的。例如，要為每一個劇目或劇中人物置備特定的假鬚，一般劇團很難有這樣的條件。於是只能採取一鬚多用和通用的方針了。漸漸地就發展成為一套定型、配套而各劇通用的假鬚。有了這一套假鬚既節約又方便，首先是換演劇目時假鬚的設計、製作等工作一概免除了。再者，戲曲劇團一向注意人員精簡，所以演員常要兼演幾個角色，使用現在這樣的假鬚給改妝帶來極大的方便。至於要為每一個歷史時期的劇目置辦特定的服裝，對於絕大多數的劇團來說，財力上更是辦不到的。即使財力上辦得到，一個劇團要攜帶這麼多服裝也是不便於巡迴演出的。所以只能採取一服有多用、代用的辦法，最後就發展成為定型、配套、各劇通用的服飾——「戲裝」。

儘管「假鬚」、「戲裝」的形成最早出於上述的原因，可以說是一種不得已的辦法，但是正因為穿戴是定型配套而各劇通用的，才使藝人們得以在那上面用功夫。譬如，正因為用了這樣一套固定的假鬚，於是才有可能在這基礎上反覆改進，精益求精，在形式上愈來愈注重畫意，注重藝術美，並從這些改進中貫注了在動態中為表演服務的要求，從而創造出許多利用假鬚進行表演的技藝來。各種服裝也無不如此，如果穿戴物由於劇目的更新隨時在那裡更換，就很難發展出這些技藝來了。然而就當這些技藝創立起來，在舞台表演中發揮了極大的效能之後，藝人們很快就認識到穿戴的定型、配套、通用已不再是一種物質條件的缺陷，反而是發揮表演技能必需的條件了。從此，化妝及服飾穿戴物的定型、配套、通用便成為一種自覺的獨特創造了。這和戲曲不會去發展布景等舞台技術而集中注意擴大表演藝術的功能、創造出描述地點、環境的各種表演技藝和程式是一樣的道理。戲曲之不設布景，最早自然也限於物質條件，但就當藝人們在這樣的基礎上創造出各種表演技藝，使戲曲突破了舞台的局限，獲得了時間、空間轉換的極大自由之後，他們很快認識到不設布景不但不再是一種不足，反而是發揮戲曲表演藝術所必需的條件，置上布景倒反格格不入，成為表演藝術的一種妨礙了。於是進一步發展表演藝術而不是發展布景便逐漸成為一種自覺的創造了。我們不得不佩服前人的智慧。還應提到的是，儘管在歷史上，財力充足的宮廷劇團以及

府班，內班之類的官辦劇團和家班，也曾試驗過燈彩布景戲，甚至用幾層的舞台，演員升降其間，表示上天或者入地，但都不曾有持久的生命力。後來在上海發展出機關布景連台本戲，也不過作為一種通俗文藝形式而存在，並不能從根本上替代不用布景的戲曲傳統表演形式。到了現今，燈光布景的使用已比較普遍，但一些有代表性的戲曲傳統劇目卻仍舊是不用布景的。毫無疑問，這正是因為要保留戲曲某些表演技藝就只能不設布景了，用了布景，許多傳統的表演技藝就勢必只能拋棄了。同樣的情形，當人們已經看到了戲曲穿戴物定型、配套、通用的優越性，嚐到了甜頭，便再也不願放棄那樣的創造原則了。於是戲曲人物造型藝術便不曾向追求寫實、以及化妝、服飾穿戴物每劇專用的方向發展，而允許不諱避假定性、寫意及為表演服務的創造原則卻愈來愈為藝人們自覺地掌握了，終於使各種穿戴和表演藝術緊密地結合在一起，渾然一體，無法分割了。

從歷史到現今，崑劇舞台美術出現過向幻覺主義以及向寫實主義轉變的「改革」。都還只是一時一地的現象，並且學術界一直有爭議。歷史將證明，這不會成為崑劇舞台美術也即崑劇發展的主流。

由於崑劇在三面突出於觀眾席間的舞台上或四面臨空的氍毹上表演，表演區和觀眾席間向無幕布遮擋，所以也就從來不曾、也不可能產生如西方戲劇的第四面牆的表現方式。不設面幕，檢場人（崑劇稱值台）當眾出入舞台演區，打門簾（讓演員順利出場）、擺桌椅（表示時空的變換）、遞砌末、撒彩火、幫助演員在場上（當著觀眾）換衣飾、做上高動作（演員登上疊起的桌子）時進行安全保護等，便成為崑劇舞台藝術必不可少的有機組成部分。

在崑劇傳統班社組織中值台人定額為上下手兩人。值台上手必須通曉劇情、場次、人物上下場、熟悉表演以及掌握撒彩火等技藝，還必須動作敏捷、準確、方能有條不紊地配合好演出。值台下手例由司小鑼者兼任。舊時場面設在舞台後部正中，司小鑼者的位置正好在上場門邊，於是他負責打出場門簾。他還須協助值台上手搬動場上桌椅等砌末。往往將椅背夾於右腋下，邊擊小鑼邊移動椅子。

值台人穿日常服裝，在晚清直至民國時期均穿長

衫，臉部不化妝，他們出入舞台演區，觀眾並不把他們和劇情聯繫在一起。但在場上撒彩火時，動作利索，與表演及鑼鼓配合嚴密，則檢場人亦能博得觀眾的喝采。

二十世紀五〇年代以來，古典舞台的演出幾已絕跡，崑劇已搬上鏡框式舞台演出，已設了面幕。人們主張淨化舞台，又在面幕線之內再設一二道幕，以隱蔽值台人的活動，或以場上演員如婢僕、龍套、青袍等角色替代值台人搬動桌椅。這反映出人們正受西方第四面牆的戲劇表現方式的影響，有意無意地在改變戲曲藝術固有的不諱避假定性的表現方式。一九八二年，崑劇傳習所六十週年紀念活動中，在蘇州舉行了古典舞台的崑劇演出，江蘇省蘇崑劇團首先恢復了值台人當眾遷換砌末。之後，在江蘇省蘇崑劇團舉辦的星期崑劇專場的演出中一直採用這種傳統演出方式。

戲台

供演員表演戲劇而搭建的舞台稱戲台。我國戲台的傳統式樣是台面呈凸字形，三面朝向觀眾，觀眾可以從戲台正面及兩側觀看演出。戲台後部正中用板牆（稱太上板）間隔，太上板前為戲劇表演區，稱前台；太上板後為演職員活動區，場上演出所需的各種準備工作都在這裏進行，稱後台。在太上板處亦可掛帳幔（舊稱「台幔」今又稱「守舊」），上面繡有各種裝飾圖案，以增加美觀；也有繡上領銜演員姓名以招徠觀眾的，此種風氣在宋元時已經出現。太上板兩側各闢一門，為演員上下場門，古稱鬼門道，今稱上場門為「出將」，下場門為「入相」，掛有門簾。戲台上有楹聯、匾額等裝飾。

萬年台

凡在廟宇、專祠、會館等處建造之固定戲台通稱萬年台。戲台坐南朝北，面向供奉神佛名賢的大殿。戲台與大殿之間有一片天井，即為看場。天井兩側有廊房為看台，看台之上有樓房為包廂。平民在看場站立看戲，官宦士紳輩則在看台就坐觀劇，若有女賓則包廂為女賓專用。

草台

凡在鄉村演出，臨時於野外搭建的戲台，或用布棚，或以蘆席作台頂，通稱草台，其基本形狀與萬年台相同。

四凳一被單

草台之一種，以竹木為底架，形如凳腳，上面鋪設台板，即如凳面，整個戲台形如四個凳子拼接在一起，台頂為布篷，恰如一床被單，故稱四凳一被單。太上板後僅有通道，扮戲房設在台下。十分簡陋。

高台

在室外廣場演出，不論萬年台或草台，通常高出地面兩公尺以上，故稱高台。觀眾必須從遠距離處才能仰視戲台上的演出，便不會出現觀眾擁立台口看戲，妨礙演出的情形。觀眾遠距離仰視，又使後排觀眾不會被前排觀眾擋住視線，避免了因視線受阻而造成的相互擠軋，從而大大減少了戲場秩序混亂等情形。

擺台

亦屬臨時搭建之草台，但規模設施不亞於萬年台，且或過之。擺台台面寬而深，可以演出出場人數眾多的排場戲。上下場門兩側有耳台，狀如吹鼓亭，擺設字畫盆景。台頂用油鋪蓋，葫蘆結頂，四邊翹角。台口柱子上掛抱柱楹聯。太上板用四扇大蔭門構成，上半截配以字畫，下半截有雕刻花板。也有中間二蔭門為直拼木板製成，上畫麒麟的，稱麒麟門；遇到演公堂戲時，樂隊移至兩側耳台演奏，打開麒麟門，在吹打樂曲聲中，青袍皂隸等仍從上場門上場列出，而門子則捧引信引官員從麒麟門出場。太上板頂部掛匾額，通常是「歌舞昇平」「龍飛鳳舞」之類的字句。上下場門上有「出將」、「入相」門額。

擺台由製作精緻可裝卸之固定預製配件構成，演出前臨時組合裝搭，演畢拆卸後裝載於專用的船隻上，可以隨戲班船隊流動於各鄉鎮。戲台為戲台主所有，戲班或當地戲頭（即邀約戲班主辦演出的人）與之發生租賃關係。

蘆葦台

草台之一種，用竹杆和蘆葦臨時搭建，再鋪上排索（即建築腳手架上所用，統一規格之預製攔板）而成。此類搭建工作例由「涼棚作」承擔（舊時凡紅白喜事須臨時搭建敞棚、戲台、掛燈結彩以及建造房屋時搭腳手架、夏日搭涼棚，向有專業的作坊，稱涼棚作）戲台台頂、戲台後部圍牆等以雙層蘆葦內夾油紙為之，起防雨作用。台頂還用蘆葦扎成翹角，較大者有後台；較小者太上板後僅有演員上下場的通道，扮戲箱房設在台下。

兩面戲台

蘇州曾建有兩面戲台一座。顧震濤《吳門表隱》卷二：「兩面戲台在太郎橋堍，或云：明蒯侍郎祥（1398-1481）所造」。經初步查考，其遺址位於今小太平巷八一十號，座西朝東（大郎橋），原為關帝殿頭門戲樓。戲台結構奇特，太上板置於正中，將戲台等分為二，一邊朝關帝殿，一邊朝向街市，兩部分可以互為前後台，兩邊均可演劇。台毀於日軍侵華期間。

戲廳和廳堂演出

可舉行戲曲演出的廳堂稱戲廳。戲廳有多種規模，極少數規模大的廳堂建有固定戲台，大多為臨時搭台演出。有在天井內臨時搭台演戲，觀眾坐於廳堂觀看的。亦有在廳堂臨時搭台，觀眾環坐觀劇的。還有在廳堂平地上鋪紅地毯，便在平地上演出的，稱為「紅氍毹」演出。參見【紅氍毹】條。

廳堂擺台

專為廳堂演出而特製之擺台，面積較小，台高則在六十公分左右。亦由精緻的可裝卸的預製件組成。需要時向戲台主租用。

高升台

清代晚期，蘇州吳江船廠老板陸高升仿照蘆墟鎮泗州寺大殿建造的可以拆卸的活絡舞台，人稱高升台，今已不存。該戲台非常適合水鄉特點，每到一地演出，就搭台，演完就拆台，裝入特製的船內運往下一個演出場所。參見【擺台】條。

紅氍毹

古代稱用毛或毛麻混織的地毯之類毛織物為氍毹。《三國志》引《魏略·西戎傳》就有「織成氍毹」的記載，這種毛織物早在魏晉時已通用，古樂府詩《隴西行》有「請客北堂上，作客氍毹氍」（《玉台新詠》）的詩句。唐代稱歌舞用的地毯為「錦筵」。在明代，一般家庭戲班在私邸廳堂中演出多為崑劇，演出時先在廳堂中鋪上氍毹（多用紅色），確定表演區，表示這是演出的舞台。由於毛織氍毹有一定厚度，也便於演員演出。明清兩代許多詩文筆記中，把這種演出用的地毯稱為「氍毹」，在廳堂平地上鋪紅地毯演出稱為「紅氍毹」演出。當然，一些有條件的職業戲班在露台、廟台、草台演出，也大都鋪上地毯。但「氍毹」用以表示演劇，主要形成於私家戲班在廳堂上的崑劇演出。

燈擔

堂名演出時在所堂內裝燈之棚架。有圍屏，有頂棚，四周用雕花板裝飾並懸掛燈彩。棚架內安放桌椅，演員圍坐其間。

洋（揚）台

堂名在船上演唱時裝搭之棚架。與燈擔相仿，有底坐，柱子、掛楹聯，四周用雕花板、官燈裝飾，棚架內安放桌椅，演員圍坐其間。

大邊

舞台左側（觀眾之右側）為大邊。

小邊

舞台右側（觀眾左側）為小邊。

古門、鬼門、鬼門道

均為上下場門之古稱。

出將

上場門之別稱。

入相

下場門之別稱。

神幀、堂幔、守舊

舞台後部太上板部位不設太上板而用幕布間隔前後台，舊稱神幀、堂幔，今稱守舊。

行頭

崑劇演出所用戲衣戲具之總稱。「行頭」一辭，最早見於元人散曲《淡行院》「唵嚕砌末，猥瑣行頭」句，是知這種稱謂在金、元時代已流行。也可用以泛稱一切舞台演出用具。即除穿戴服飾外，還包括砌末道具和刀槍把子。清李斗《揚州畫舫錄》云：「戲具謂之行頭。行頭分衣、盔、雜、把四箱」。據史料記載，又有「江湖行頭」、「內班行頭」、「私房行頭」及「官中行頭」等名目。

江湖行頭

為奔走江湖、四處流動演出的民間職業戲班所用的行頭。清代乾隆年間崑曲興盛時期的江湖行頭，如《揚州畫舫錄》所載，分衣、盔、雜、把四箱，並云：「此之所謂江湖行頭」。其中衣箱又分大衣箱和布衣箱。盔箱包括各種冠、盔、巾、帽。雜箱包括髯口、靴鞋、面具、馬鞭、雲帶、摺扇等砌末道具以及場上所用大鑼、號筒等。把，即刀槍把子箱。大多民間戲班並不置行頭，向例採取租借方式。出租行頭的人，稱行頭主。顧篤瑣《崑劇史補論》謂：「（清末民初）行頭主以嘉興姚雲卿最富有，他一人有三副自製的行頭，許多戲班都曾向他租用過。租費一年照十個月計算，每月一百圓。在戲班業務衰落時，半年租費減為四百五十圓」。

內班行頭

清李斗《揚州畫舫錄》稱：「鹽務自製戲具，謂之內班行頭」。這裡所謂內班，是指揚州大鹽商為戲主或後台老闆的戲班，備皇帝南巡時承應演出。內班行頭，較一般為豪華，有各種特製的服飾、砌末，鹽商借此賣弄闊綽。有的則是根據戲情，有意識地運用服飾色彩（包括燈彩）來渲染舞台氣氛。如《揚州畫舫錄》載：「內班行頭，自老徐班全本《琵琶記》〈請郎、花燭〉則用紅全堂，《風木餘恨》則用白全堂，備極其盛。他如大張班《長生殿》用黃全堂；小程班《三國志》用綠全堂、小張班十二月花神（《牡丹亭·驚夢》）衣價至萬金；百福班一齣〈北錢〉（《西遊記》）用十一條通天犀玉帶；小洪班燈戲，點三層牌樓二十四燈，戲箱各極其盛。若今之大洪、春台（兼演崑曲、亂彈）兩班，則聚眾美而大備矣」。

眾堂行頭

又稱「官中行頭」，指戲班班主或後台老闆所置備的演出行頭，依照劇目、角色所需，各行當家門演員皆可使用，是與「私房行頭」的相對名詞。亦指一般「大路貨」行頭，並無特殊或創製新樣特色的一般行頭，即俗所謂「官中貨」者。

官中行頭

眾堂行頭之別稱。見【眾堂行頭】條。

私房行頭

演員自備專用之行頭稱私房行頭。私房行頭不僅為該演員扮演某些角色時個人所需之行頭，往往包括這些劇目中全體登場演員之行頭，連同守舊、桌圍椅帔等均由該演員私人所有，並提供使用。乾隆年間，崑曲演員巧官，「為紗帽小生，自製宮靴，落落大方」（《揚州畫舫錄》）。「陳優者，名明智。為村優淨色，獨冠部中。衣藍縷，攜一包裹。肱其囊，出一帛抱肚（胖襖），中實以絮；出其靴，下厚二寸餘」（清王載揚《書陳優事》）。此或私房行頭之濫觴。盛行則在近代。清崇彝《道咸以來朝野雜記》載：「晚近雖二路腳色，皆有私房行頭，以旦腳、小生為甚」。私房行頭的興盛，同主要演員收入較高有關。一些經濟收入高、藝術上有追求的藝人，就在裝扮上有自己的特殊講究；戲裝行業的設計、製作人員，往往結合演員的意圖，在服飾的質料、色彩、款式、花紋圖案等方面作種種創新。除職業演員外，一些崑曲業餘串家也有自備若干新穎行頭，作串演之用。私房行頭興起後，雖然也有一些脫離劇情戲理，爭奇鬥勝、自我炫耀的不良傾向，但總的來說，對崑曲乃至戲曲服裝的發展起了促進的作用。有了私房行頭之後，就將戲班公用的行頭稱為「官中行頭」或「眾堂行頭」。

自備行頭

據崑劇行規，演員搭班，凡水紗、網巾、靴、襪、水衣、護領、胖襖等須演員自備，戲班不供應。

行頭箱

存放行頭的箱子稱行頭箱，俗稱「箱口」。分為大衣箱、二衣箱、盔箱、把子箱、旗把箱、雜箱、包頭箱、彩盒子等。大衣箱存放文扮服裝，二衣箱

存放武扮服裝，盔箱存放盔帽，把子箱存放把子，旗包箱（一稱奇寶箱）存放砌末，雜箱存放口面、靴鞋等。包頭箱存放旦角大頭、片子及各種頭飾等。彩盒子存放化妝用的顏料毛筆等。

箱口

行頭箱之俗稱。見【行頭箱】條。

衣箱

衣箱的廣義定義同於「行頭箱」，狹義定義則專指內裝服裝的行頭箱，與盔箱、雜箱、把子箱相對應。清李斗《揚州畫舫錄》云：「行頭分衣、盔、雜、把四箱。衣箱中有大衣箱、布衣箱之分。大衣箱文扮，則富貴衣，即窮衣、五色蟒服、五色顧繡（清蘇州顧氏刺繡）披風、龍披風、五色顧繡青花、五彩綾緞襖褶、大紅圓領、〈辭朝〉衣、八卦衣、雷公衣、八仙衣、百花衣、〈醉楊妃〉當場變補套、藍衫（案：即欄衫）、五綵直擺、太監衣、錦緞敞衣、大紅金梗一樹梅道袍、綠道袍、石青雲緞掛袍、青素衣、袈裟、鶴氅、法衣、鑲領袖雜色夾緞襖、大紅雜色紬小襖；武扮，則紮甲、大披掛、小披掛、丁字甲、排鬚披掛、大紅龍鎧、番邦甲、綠蟲甲（以上披掛、鎧甲，近今稱「靠」）、五色龍箭衣、背搭、馬掛、劊子衣、戰裙（案：參見【戰衣戰裙】條）；女扮，則舞衣、蟒服、襖、褶、宮裝、宮搭、採蓮衣、白蛇衣、古銅補子、老旦衣、素色老旦衣、梅香衣、水田披風、採蓮裙、白綾裙、帕裙、綠綾裙、秋香綾裙、白繭裙；又男、女襯褶衣、大紅褲、顧繡褲、桌圍椅帔、椅墊、牙笏、鸞帶、絲線帶、大紅紡絲帶、紅藍絲綿帶、絲線腰帶、五色綾手巾、巾箱、印箱、小鑼、鼓、板、弦子、笙、笛、星（碰鈴）、湯（案：指湯鑼，又稱月鑼）、木魚、雲鑼。布衣箱，則青海衫、紫花海衫、青箭衣、青布褂，印花布棉襖、敞衣、青衣、號衣、藍布袍、安安衣（安安，《躍鯉記》姜詩子）、大郎衣（《義俠記》武大郎所穿）、斬衣、髹（棕）色老旦衣、漁婆衣。酒招（旗）、牢子帶」。近代崑班衣箱，基本沿襲乾隆時體制，如富貴衣，總是列置首位，因凡穿此衣之角色，劇末必中狀元之故。清末蘇州全福班及崑劇傳習所等衣箱一般分為大衣箱、二衣箱、盔箱、把子箱、旗包等，後台管理人員亦以此為分工範圍。如「大衣箱」（掌管大

衣箱）、「二衣箱」（掌管二衣箱）、「盔箱」（專管盔箱）、「旗包」（掌管各種砌末）、包頭（掌管假髮、旦角的包頭箱、梳頭）、把子箱又稱值把子（管刀槍把子）、水火爐子（管炊爐、茶水兼管化妝顏料盒及面盆、手巾等）。衣箱（行頭箱）的分類與數目各地大同小異，其他如湘崑分為大衣箱、二衣箱、盔頭箱、把子箱，浙西崑班則簡單分為頭箱、二箱、三箱。頭箱管服裝，二箱管盔帽、玉帶、髻口等，三箱管刀槍把子、面具等一應砌末，以及腳本、曲譜。寧波崑班較為特殊，分為「衣箱」、「長箱」與「外場箱」三類十八只，相較起來箱子較小、數量較多，但內裝物品與前述蘇崑情形大同小異，衣箱管理人員則稱「大衣佬」和「二衣佬」。寧崑衣箱包括「頭擔」1只、「二擔」與「三擔」各2只、「四擔」1只、「坐擔」1只，以及「坐箱」1只，共計8只衣箱，內裝老郎神塑像、各種文武服飾與旦角的鞋子；長箱收藏各種把子等長兵器，計1只；外場箱包括「頭擔」與「二擔」各2只，「三擔」、「油筒箱」、「花箱」、「雜貨箱」、「包頭籠箱」與「套頭箱」各1只，其中頭、二、三擔收藏頭盔、臉具鬚鬚等，油筒箱收藏各種化妝品，花箱收藏弓、箭、刀、劍、盾牌等兵器和雜物，套頭箱內收藏道具，包頭籠箱則收納旦角包頭扎戴等物品。除此18只衣箱外，寧崑尚有額外的「侯寄箱」，收藏輕便零星物件，並視劇團排演新戲需要再另行增加。整體而言，衣箱為劇團演出的維生用品，衣箱新舊好壞也關係到劇團的演出品質；近代崑劇院團由於大量排演新戲、出國等遠途旅行機會增等多項原因，衣箱多歸入舞台美術人員管理，與燈光、音響設備，甚至場面樂器等箱口聯合編號運輸，規模與分類遠較清末崑班來得龐雜，管理系統也隨之有所不同、更為嚴密。

大衣箱

行頭箱之一。以裝放文戲服飾為主。見【衣箱】條。

二衣箱

行頭箱之一。以裝放武戲服飾為主。見【衣箱】條。

盔箱

行頭箱之一。又稱「盔帽箱」、「盔頭箱」、「三擔」。放置各種盔、帽、巾。清李斗《揚州畫舫錄》

云：「行頭分衣、盔、雜、把四箱。盔箱，文扮平天冠、堂帽、紗貂、圓尖翅（官帽）、尖尖翅（紗帽）、葦素八仙巾、汾陽（郭子儀）帽、諸葛（孔明）巾、判官帽、不倫巾、老生巾、小生巾、高方巾、公子巾、淨巾、綸巾、秀才巾、聊巾、圓帽、吏典帽、大縱帽、小縱帽、皂隸帽、農吏帽、梢子帽、回回帽、牢子帽、涼冠、涼帽、五色氈帽、草帽、和尚帽、道士冠；武扮，紫金冠、金紮鎧、銀紮鎧、水銀盔、打仗盔、金銀冠、二郎（楊戩）盔、三叉盔、老爺（關羽）盔、周倉帽（案：即倒纓盔）、中軍帽、將巾、抹額、過橋、勒邊、雉雞毛、武生巾、月牙金箍、漢套頭、青衣紮頭、箍子冠；女扮，子女扮觀音帽、昭容（《琵琶記·辭朝》宮中女官）帽、大小鳳冠、妙常（《玉簪記》道姑陳妙常）巾、花帕紮頭、湖縐包頭、觀音兜、漁婆結、梅香絡、翠頭髻、銅餅子簪、銅萬卷書、銅耳挖、翠抹眉、蘇頭髮及小旦簡粧」。

盔頭箱

盔箱之別稱，見【盔箱】條。

盔帽箱

盔箱之別稱，見【盔箱】條。

三擔

盔箱之別稱，見【盔箱】條。

雜箱

崑曲演出用具術語。行頭箱之一。清李斗《揚州畫舫錄》謂：「行頭分衣、盔、雜、把四箱」。雜箱，包括「鬚子，則白三髯、黑三髯、蒼三髯、白滿髯、黑滿髯、蒼滿、虬髯、落腮白吊、紅飛髯、黑飛髯、紅黑飛髯、辮結、一撮（弔搭）、一字（弔搭）」。

「靴箱，則蟒襪、妝緞棉襪、白綾襪、皂緞靴（即烏緞高靴）、戰靴（即薄底快靴）、老爺靴、男大紅鞋、雜色綵鞋、滿幫花鞋、綠布鞋、跣場鞋、僧靴」。旗包，「則白綾護領、妝緞紮袖、五色紬緞連幌、腰子小絡斗連幌、幌子、人車搭旗、背旗、飛虎旗、月華旗、帥字旗、請道旗、精忠報國旗、國旗、認軍旗、雲旗、水旗、蜘蛛網、大帳、小帳前、布城、山子（山布片）」。

臉、皂隸臉（神廟、閻羅殿等之皂隸鬼臉具）、雜鬼臉、西施臉、牛頭馬面，獅子金身（文殊菩薩坐騎）。砌末道具，則包括「玉帶、數珠、馬鞭、拂塵、掌扇、宮燈、疊摺扇、紈扇（團扇）、五色串枝、花鼓、花鑼、花棒槌、大蒜頭、敕印、虎皮、令箭架、令牌、虎頭牌、文書、銅硯、籤筒、梆子、手铐、鐵鍊、招標、撕髮（甩髮之類）、人頭（《一捧雪·審頭》用）、草鸞帶、燭台、香爐、茶盞、酒壺、筆、硯、筒、書（即書寫之帛與几案之線裝書）水桶、蓆、枕、龍劍、掛刀、指有鞘之佩劍、拷刀等」、短把子刀、大鑼、噴呐、啞叭（刑場之用）、號筒（法場之用）」。

靴箱

行頭箱之一。屬雜箱。即放置各色靴、襪。參見【雜箱】條。

旗包箱

行頭箱之一。屬雜箱。包，即包袱。旗包放置各色旗幟、護領、紮袖、幌子、大小帳、布城、布山、車搭旗等。參見【雜箱】條。

把子箱

專門存放把子的箱子，稱把子箱。把子為刀、槍、劍等各種武器類的總稱。皆為竹木所製，塗以銀漆，再塗上水銀的仿製品，並無殺傷力。包括以下多種：金箍棒、筆恨抓（即權衡）、三尖二刀、女大刀、女七星刀、單鼻大刀、削刀、象鼻刀、青龍偃月刀、大槍、蛇矛、月牙鏢、雙頭槍、小槍、雙刀方天畫戟、單刀戟、雙股叉、三股叉、狼牙槊、金錢混堂、護手刀、護手鉤、三節棍、叻、鞭、小方天畫戟。瓜錘、八角錘、圓錘、王八錘、杵、降魔杵、手砍刀、鬼頭刀、腰刀、女繡刀、單劍、雙劍等。

● 戲衣

戲衣

泛指傳統戲曲服裝。宋雜劇、金院本的演出已有為舞台演出而專備的戲衣。至明代中葉崑劇興起而逐步完善。崑劇的戲衣樣式，基本上以明代服裝為基礎，並加以藝術化，形成一套不分朝代、不分季節，各劇通用的「戲衣」。其特點是：

一、有豐富的表現力。能適應把廣闊的社會生活搬上舞台的要求。無论文武、男女、老幼、貧富、貴賤、善惡、神鬼等角色，都可以在戲衣中找到相應的服裝。而且這些服裝無不和戲曲表演水乳交融、相得益彰。

二、豐富多彩。戲衣的用料、用色、花紋、樣式是多樣的。每一件服裝都有獨立的品格，相互輝映，使舞台形象更加美觀。

三、嚴格的規範。崑劇行話：「寧穿破，不穿錯」，對劇中人物服裝的樣式、質地、圖案、色彩，都有規定。這些大多是依據實際生活的。有時是明代服飾的制度規定，有的是生活習俗的約定。也有的是由舞台表演的需要而創立的。

由於蘇州是崑劇的發源地，又是著名的絲綢、刺繡之鄉，所以戲衣多用絲綢、蘇繡，從而使戲衣成了一件件精美的工藝品。戲衣無論繡花與否，概以底色為本色。例用上、下五色。上五色又稱正五色，指黃、紅、綠、白、黑五種顏色。下五色又稱副色、間色，實際不只五種，有紫、寶藍、粉紅、古銅、秋香、月白、湖色、銀灰等。崑劇戲衣用色依據古代服飾制度，表現社會等級，如明黃色最貴，帝王專用，常人不得使用。其他用色亦有多種規定。其次是反應民間習俗，如紅為吉祥之色，喜慶時穿紅衣服。其三，要與角色面部化妝適應。如關羽紅臉，則穿綠蟒、綠靠。據《脈望館鈔校本古今雜劇》記載穿關，關羽是穿紅袍的。該書所反映的為萬曆以前宮廷演出情況，由此可知關羽穿綠袍是後來崑劇演員的創造。崑劇戲衣有同台不同色的規定，即同台演員，特別同穿一種服裝的演員，如有兩個穿「靠」者，不能穿著同一顏色的靠。

戲衣的面料以綢緞為主，亦用繭綢、棉布、麻布，大體按照明制，凡不同身分的人用不同面料的規定。例如布製服裝用於平民及衙役隸卒。《洛陽橋·下海》中主角夏得海，也只能穿布衣。此外，

褶子、帔多用綢、縐，取其輕、軟；箭衣、蟒、靠，多用緞，取其挺括。這種區別，既是為了適應表演，也有一定的生活依據。

戲衣的繡花紋飾，有蟒、鳳、鳥、獸、魚、蟲、花卉、雲、八寶、暗八仙等。

戲衣大多是根據明代服飾製作的。依當時的制度和習慣，戲衣可分為四類：一類為公服，即按國家制度規定，帝王及各級文武官員、書吏、及衙役隸卒等執行公務時所穿的服裝。另一類為便服，即帝王官宦平時閑居時的常服或平民百姓的服裝。第三類為胡服，多用於表現異國人或少數民族。第四類為武裝，如將士的戎裝，兵士的戰衣，以及好鬥尚武者便於打鬥的緊身衣褲等。

戲衣的存放和保管，今分為大衣箱、二衣箱。大衣箱存放文扮戲衣，二衣箱存放武扮戲衣。

富貴衣

是大衣箱中第一件戲衣。黑褶子上補綴若干塊雜色綢子，表示衣服襤褸，千補百衲之意。為窮生家門角色所穿。因凡穿「富貴衣」的角色，只是暫時窮困，劇末必定富貴顯達，故以「富貴」冠名。歷來富貴衣皆置大衣箱中，居於首位。《揚州畫舫錄》注曰：「即窮衣」。（參見舞美圖1）

女富貴衣

即正旦褶子綴雜色綢塊。（參見舞美圖2）

孝衣

用本色夏布（麻織品）製作。女式有褶子、帔、裙、白打頭白束腰，共五件為一套。男式為褶子、帔，白打頭白束腰為一套。劇中人戴重孝時用。（參見舞美圖3）

窮衣

富貴衣之別稱，見【富貴衣】條。

蟒

即蟒袍，為帝王將相的官服。圓領大袖，兩側有「擺」，圓領、大襟，內用麻襯，男式繡蟒紋，女式繡鳳紋。下身及袖口繡有海水。分男蟒、女蟒。男蟒長及足，圖案分獨龍、團龍兩種，以獨龍為多。女蟒無擺，長及膝，穿時可加雲肩。上繡丹鳳朝

陽、鳳採牡丹等。穿用時外束角帶（有硬角帶和軟角帶之分），或打絲條。

「蟒」以黃色為貴，帝王用。次為紅蟒，年輕俊雅者用白蟒、粉紅蟒、蛟月蟒。性格豪放、粗獷者多穿黑、藍色蟒。老年官員用古銅蟒。武將扎靠，外穿蟒袍，只穿左袖，右袖掖在腋下，稱為「披蟒」。女蟒為后妃、郡主或命婦所穿。又有古銅色、秋香色蟒，為老年角色穿，故又稱「老旦蟒」。「蟒」為吉服或禮服，但在戲曲舞台上常用作高級官員之公服。如《慈悲願·北錢》文武百官送高僧玄奘西行，皆穿蟒袍、圍玉帶，乾隆時百福班演出「用十一條通天犀玉帶」。

「蟒」原為明代帝王特賜給大臣的服裝。據記載，嘉靖十八年（1539）二月，賜顧鼎臣「蟒衣四襲」。另據《燼宮遺錄》載：「明末舊例上元之前，宮眷內臣穿補子蟒衣。蟒紋類龍，但少一爪」。《脈望館鈔校本古今雜劇》穿關中已有蟒衣的記載，《揚州畫舫錄》記作「五色蟒服」。早期崑劇有半蟒、半靠的服裝，形同披蟒，稱「文武衣」，為開國元勛建有軍功者用，今已失傳。蟒現分上五色一紅、綠、黃、白、黑，和下五色一粉紅、湖綠、蛟月、紫、古銅等，但實際上不只五種。一般較大的演出團體有十色蟒衣，號稱「十蟒」。（參見舞美圖4-8）

擺

「擺」為縫在衣服兩側的寬邊，原為素色，今則加以繡花。「擺」的下部與衣服下部齊，上從腋下向背後穿出，成尖角形，兩「擺」上角，內襯藤條，並用線牽引，使之直立。

披蟒

見【蟒】條。

文武衣

見【蟒】條。

加官蟒

係特製的蟒袍，可以當場變換顏色，故又名翻袍、當場變。為蟒服的第一件，演出《跳加官》及《天官賜福》時所穿。今已失傳，以紅蟒代替。

翻袍

加官蟒之別名，見【加官蟒】條。

宮裝

又名舞衣。圓領，大袖。長及足，下部周身綴有五彩長短飄帶數十根，內連襯裙，滿衣繡花，穿時加披大雲肩，極為華麗。為后妃及王室貴婦人之禮服。（參見舞美圖9）

當場變

1.加官蟒之別稱，參見【加官蟒】條。2.湘崑特有服飾。類似宮裝，兩肩至前襟用兩層雙面繡花料子以活扣連綴而成，演員將雙襟一扯，往後一翻，就變成另一服色。〈出塞〉的王昭君換裝時，當場一撕，服色突變。

霞帔

原為明代對命婦封贈的服飾，所謂「鳳冠霞帔」。對襟，無補子。《明史·輿服志》載：「洪武四年，奏定命婦以……真紅大袖衣，珠翠蹙金霞帔為朝服」。崑劇早期行頭中有此服飾，至清代已加補子，晚清全福班時期尚用之，今各崑劇團均已省略不用，如《爛柯山·痴夢》的霞帔今演出以女蟒代替。（參見舞美圖10）

開髦

大領。長及足，身後左右有擺，故亦名「出擺」或「直擺」。衣周圍和袖口有三至五寸左右與衣服不同顏色的鑲邊。衣上繡麒麟、獅、虎、豹等走獸圖案。顏色有黃、紅、黑、白、綠、紫等。一般為武將、元帥軍中的便服。宰相告老回鄉或居家時亦可穿。山大王、土豪亦穿之。《揚州畫舫錄》中記有「五彩直擺」和「錦緞髦衣」。（參見舞美圖11）

出擺

開髦之別稱，見【開髦】條。

直擺

開髦之別稱，見【開髦】條。

官衣

古稱「補服」、「補子圓領」、「補服官衣」。