

北國的戲劇

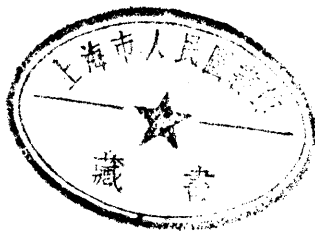
左明編





北國的戲劇

左明編



上海

現代書局印行

1929

1 9 2 9 9 1 付 排
1 9 2 9 10 1 出 版

~~~~~  
版 權 所 有  
~~~~~

每 册 實 價 大 洋 四 角

上 海 現 代 書 局 發 行

上海图书馆藏书



A541 212 0013 3988B

目 次

先驅者的精神	田 漢
序言	左 明
北劇之將來	洪 深
北國的戲劇	左 明
東西戲劇之關係	茹 荅
國劇	P S
舊劇的如是觀	李朴園
舊劇三大派	徐凌霄
藝術家的老師	左 明
關於舞台光的一種攷察	培 良
談談布景	明 期
表情工具之一——動作	王瑞麟
表情工具之二——發音	王瑞麟
少女的化裝	林音女士
演員與觀眾	李開先
經濟的戲院	A B C

舵工——演劇家	史 言
萊茵哈特	張鳴琦
戲劇系第二次公演	小 芸
介紹一個奇蹟	左 明
五五劇社的過去	張藍璞
五五劇社的簡章	
不要題一	K K
不要題二	K K
雜感一	Y
雜感二	Y
編後	左 明

先驅者的精神

——敘北國的戲劇——

田 漢

“把一切過去都丟在後頭”

左明：

你託我做“北國的戲劇”的序恐怕快一年了罷。記得我去年陰曆十二月底和洪深先生作南國之行，由新關碼頭乘Victoria小船上德郵船Trier號的時候你不還在那晨霧海風中珍重地對我說過嗎？那天送我的有你，有作人，有叔明，還有誰？我兄弟最後到，我擔心等不着行李了，忽見他乘着另一個小船衝風破浪而來，把我們高興到什麼似的。他替我們拍了許多照不是多存在你那里嗎？那些都“不堪回首”了。

在船上喝了啤酒，聽了音樂之後；屢次想提起筆來寫你託我寫的東西，但時常被圓窗外的海鷗誘惑了，總是寫不下去。

波花媚，

波頭翻白波心碎，

波心碎，

其間飛動，
海鷗三四。

雲山一抹橫如臂，
潸然忽墮離人淚，
離人淚，
化成文字
數行相寄。

——憶秦娥——

這首小詞便是那時候填的。到了廣州之後每天忙着這樣那樣更是沒有工夫，後來在一個珠江潮滿的早上你們也來了。在接你們的電船上你不又和我說起這篇序嗎？

——您該早寫好了罷？

——到廣州來忙得很簡直沒有工夫寫，加上有K女士入獄的事也沒有心緒寫，我祇望你們早來大家高高興興幹起運動來那時就容易辦了。

後來我們戲劇運動總算是給了人家一些影響了，但你們却給了我許多痛苦。遊白雲山後友人們在長隄酒家與我餞行我提了兩句話送人：

可憐明珠化頑石

依舊古澗生新蒲。

白雲山下有蒲澗，秦時鄭安期於七月某日採食一寸九節的菖蒲於此，因以仙去，今山上有鄭仙祠，我們不是到過的嗎？照那古澗裏還長着菖蒲，我想尋一枝一寸九節的吃了成仙，因以解脫一切人間的苦惱，但迄不可得，我祇好嘆我“命該如此”，眼見得

菖蒲年年青，
鬢髮年年白，
安期不可追，
熱淚墮頑石。

要不是下面惠特曼寫的那幾節詩鼓勵着我真是要和坪內逍遙博士一樣與戲劇絕緣了。是的，我們應該把永遠的工作，和負擔和功課拿起來，(Take up the task eternal, and the burden and the lesson)應該不顧一切過去的東西而追求那更新，更強有力的變化的世界。把握新鮮強壯的世界，勞動與進行的世界！我們雖不承認從前的是醜但究竟是太感傷的世界。我們要毀滅牠。

All the past we leave behind,
We debouch upon a newer, mightier
world, varied world,
Fresh and strong the world we

seize, world of labour and the
march,

Pioneers! O Pioneers!

把一切過去都丟在後頭，

我們追求一種更新的，更強有力的，變化的世
界，

我們把捉新鮮而強壯的世界，

勞動與進行的世界，

先驅者！先驅者啊！

序 言

左 明

這次隨南國在南京演戲，偶然間遇着了我們兩年前在北平一塊共甘苦的舊友，就是創辦五五劇社唯一的女同志。當她握着我的手的時候，她那羞怯的眼淚，她那憔悴的面容，她那大腹便便顯示着她已同人家結婚的證據，這些都閃耀着當日的歡樂與苦鬥的幻影。這幻影又徵兆了人生的空虛與寂寞。我不敢問她別後的情景，她却一一追問我們五五的一般舊友，五五，曾包藏着我整部的生命的五五，而今我又向誰去追問呢！？

記得是三年前的事了，也是我自己太不長進，捨去了大學生的光榮，竟然跑到一個專門學校去唱了戲，從此父親不認我是兒子，哥哥們再也不理我，許多親戚好友，都變成了卑視我的仇敵，可是我終於不顧一切地學了這下流的戲劇。當我們對一般名流學者，大學教授，戲劇專家失望的時候，我們聚着五六位同學，憑着我們的熱誠，我們堅忍不拔的毅力，決然在戲劇的道途上掙扎，雖然我們可笑的微力，作不出什麼驚人的成績來，可是在我們中國幼稚的戲劇史上，多少還

留下了一點輕浮幾乎看不見的微跡。這就是我們很可以引為自驕自慰的一點。我們還準備在外面作一個漂泊的職業的劇團，我們還想在北方作小劇場的運動，我們還想以我們的微力奠定中國新劇的根基，我們還想……可是後來，唉，後來我真不敢回想，政治的黑暗，生活的壓迫，生生地將我們志同道合的戲劇團體打破，我們拉着疲倦的身軀捧着破碎的心靈，東西南北，各自分飛，藍璞，韻心，瑞麟，鳴琦，雲谷，子英……好友們，你們都在那裏？可記得我們幻想破滅的那夜，那夜我們六人彼此擁抱着哭昏倒在一個教室裏的地板上。好友們，不要忘記那夜的眼淚，只要我們的志願不死，那夜的眼淚，會變成將來產生果子的血花，也就是戲劇史上光榮之泉的一滴。我現在雖然依舊在戲劇上努力，可是回憶到我們五五的一般舊友，不禁引起無限的幻滅與淒迷，瑞麟，韻心，鳴琦，好友呵，我知道你們依然在北國為戲劇努力，可是我們的唯一女同志已經被母性的尊嚴削去了她終身為戲劇的雄志，雲谷也是累於作父親的重責，常時無暇顧及我們視為生命的戲劇，雖然她有時也同人家談談過去的光榮與將來的希冀。我呵，只苦了永遠孤獨與流浪的我呵！命運使我不得不遠離你們，可是它為什麼不使我遠離戲劇呢！

這是我從南京回來後的感想，因為這個感想我把身邊僅有的三十九期的五五劇刊拿出重讀一遍，收積了二十

多篇文章，成了這個集子，這個，就是這個，它是我們過去悽苦生活的記錄，也是我們將來成功的督促者，我願把它獻給我們五五的舊友，也願獻給親愛的戲劇的愛好者，這些東西雖然它是淺薄與零亂，可是在現在的幼稚中國的戲劇界，給諸位研究戲劇作一種不重要的參考的史料，未使不是一種有意義的工作，況且它的名字叫‘北國的戲劇’。諸位不要忘了，在冰雪凝結得死沉沉的北國，那兒有個增高了戲劇地位的戲劇系。更不要忘了，那兒有個火一般的熱烈為戲劇而努力的五五劇社。

北劇之將來

洪 深

北劇俗稱京戲，就是‘皮黃’。

一談起北劇，我們不禁會聯想到幾年來許多研究戲劇的人所討論着的，所推測着的一個問題，就是北劇的將來的命運究竟如何。

北劇自有牠相當的價值，這是無論誰也不能否認的。將牠奉為至高無上的藝術，固然太覺過分；說牠一無可取，似乎也不合事實。我從前看小叫天的戲，常常不知不覺的流淚，這是他的表演藝術能夠動人；劇本中如‘打漁殺家’，‘捉放曹’之類，無論是編製，是內容，都可稱得優美無缺。不過就全體而論，北劇究竟是‘瑕不掩瑜’疵病太多。一般優伶，祇曉得墨守成規，不敢破例有所改革；即偶而有一兩個比較頭腦清晰，思想開通些的，深知北劇已失時效，不得不稍與改善者，也不過編幾本新戲，唱幾句新腔，換換觀衆的口味；至于實際上不會發生什麼影響，那是無疑的。長此以往，北劇決沒有新的生命，不能適合新的環境，慢慢地將歸於淘汰，正是很自然的趨勢。

這樣說，未免籠統一點；我們如果在北劇本身上細細觀察一下，那麼牠的將來的命運便不難從下列的幾點中推斷出來了。

(一)北劇以一七九〇年（時清乾隆五十五年）入都，（按‘夢華瑣簿’云：‘三慶者……乾隆五十五庚戌，高宗八旬萬壽節，入都祝釐，時稱爲三慶徽；是徽班之鼻祖也’此說似足置信。）由那時到現在，凡一百四十年。在這時期中，因政變而時代轉移，一切思想，習俗以及社會的組織莫不隨之而起劇烈的變化；而且近數十年來的科學的發達，在物質方面也有了可驚的革新。戲劇既是表現人生，模仿人生，人生演進了，戲劇自然也不能不隨着演進。北劇的形式雖也曾有過不少的變遷，（例如從前不用佈景，現在也用佈景了；從前不用道具，現在有時也用真的道具了。）可是對於現代的人生總是距離太遠。譬如從前以馬代步，在舞台上不妨以馬鞭代表，現在交通便利，有汽車，有電車，有火車，馬鞭便失其效用了；又如從前走水路的船，不妨以槳或櫓來表示意義，現在有了汽輪，槳或櫓便不足代表了。我們的人事一天一天的複雜起來，北劇的形式過于簡陋，都無從表現了，都無從模仿了。

(二)一切藝術都應是生活的反映，戲劇何獨不然。過去的中國的歷史大部分是原始生活的記錄——雖說可歌可泣

的事件也並非沒有——所謂人物，無非奸雄，流寇；所謂史迹，無非殺人，越貨。在那種社會裏面，只有散沙似的羣衆，既無組織，便算不得社會，根本沒有生活可言。北劇取材，大都是依據歷史小說，編者乏識，類多不知選擇，所以不是描寫神權萬能的宗教觀念，便是鼓吹忠孝節義的傳統的宗法思想，真正能夠表現時代精神與社會生活的，簡直很少。這樣的題材不僅是爲現代的民衆所不需要，而且是太背叛時代了。（真正的歷史劇自屬例外。）

（三）北劇的宗派觀念極深；唱老生的一定學小叫天，唱花衫的一定學梅蘭芳，甚至一抖袖，一整冠，也要摹仿前人。就目前說，鬚生如余叔岩，言菊朋，王又宸，譚小培等之於叫天，王鳳卿之于汪桂芬，時慧寶之于孫菊仙；武生如周瑞安，沈華軒等之于楊小樓；架子花臉如郝壽臣，侯喜瑞等之于黃潤甫；小丑如蕭長華，慈瑞全等之於劉趕三，羅百歲……在技術方面看，無一不令人有‘每况愈下’之感。若以此卜將來，則余叔岩將爲鬚生中的泰斗，或不甚謬。這固然是由于或是資質不逮，或是工力不足，但是摹倣過甚，實是最大的病源。因爲一味在因襲上做工夫，自己的藝術天才便無從表現，無從發展，也無從有所創造了。北劇的存在，實有賴于‘做，念，唱，打’各種優美的技術之維護；技術逐漸退化，北劇怎能不因之而消衰呢？

(四)北劇以伶爲本；報紙上的劇評也大都以伶人之優劣爲批評的目標，至于戲劇本身，都很少有人說及。這固然也是北劇的優點，因爲如果沒有幾個名角在支持局面，北劇怕早已沒有立足之地了。但是從另一方面說，也正是北劇的缺點。所謂優伶，祇是演戲的人而已，他的技術也不過是戲劇藝術的局部表現。這種劇理不能明晰一切便失了標準。以伶爲本，不啻是將全部戲劇做了優伶的殉葬物。譬如劉鴻昇唱‘斬黃袍’，人人嘆絕；于是劉鴻昇一死，這齣戲便戛絕響。縱使還有人唱，觀衆也要搖搖頭說‘看不得’了。

綜上幾點看來，北劇的將來似不能十分樂觀。但這也不是絕對不能挽回的。假如他們真的肯下了決心，從事改革，存其精華，去其糟粕，北劇未始沒有存在的價值。但是這種決心，我們已經期待了十幾年而終于未見實現，於是我們祇能眼看着牠日趨于黑暗的一途，而漸漸地成爲歷史上的遺蹟了。

北國的戲劇

左 明

我現在雖然身在南國，可是我的心沒有一刻不想念我開始戲劇生活的北京。因為在那兒有潔白的雪野，有巍峨的古城，有比較能夠欣賞藝術的觀眾，有比較適用的舞台，還有聰明而忠實的同學和先生。每當矯首北望，不禁引起一種思念故國的情調，北國呵！你藏着我整部的記憶與光榮。我時常這樣夢想着：假若我像一隻隨着他的命運而流浪的小鳥偷偷地離開你的時候的樣子又回到你的懷抱中來，你會給我些什麼愉快與希望呢？可是我現在的夢想已經不是這個了。

當我逃難似的逃到北方的時候，幸而又不幸已經是人藝劇專戲劇運動倒台的時候了。所以我談的北國的戲劇，只能就藝專時代談起。當美專改組藝專的時候，趙太侔余上沅二位先生恰巧從美國學戲劇歸國了，因此藝專在偶然的機會之下就成立了一個戲劇系。堂堂的國府學校居然也學起了不齒於士大夫的戲劇，在這一點上在戲劇史上已經是一種很偉大的記錄了。可是官氣十足的北京城，不知引起了多

少人的警奇反對和責罵。多虧了那怕人罵他不懂得時髦（因為戲劇直到那時還是很時髦的東西）的政府，才把這些風波壓下去。不過老實說，政府還是看到私人的位置和面情，可憐的負有很大使命的戲劇系，在這種恥辱之下才平安地產生了。

戲劇系第一次招生，投考的有廿多人，大約是全數錄取吧？不過女的只有兩個，一個就是人藝劇專時代的吳瑞燕，一個是余先生的朋友龔女士，此外——此外就是像我一樣不中用的男孩子了。這也難怪，像我們男子要投考戲劇系，也不知要下多大的決心和勇氣，何況她們根本就沒有勇氣的女孩子呢。不久，又舉行第二次招生，結果又收了十多位，這回不同了，女生幾乎佔了三分之一，雖然全數也不過十數人。從此藝專戲劇系的生活就開始了。後來我們才發現有許多因為學了戲劇而得罪了他的父親，有的因此失掉了愛人，有的因此失掉了親戚朋友的幫助，有的……總之：我都很佩服他們的雄志與勇氣，我也佩服我自己，因為我在那時起，我就脫離了我的家庭。這且不管，我可以略略把戲劇系敘述下去。

在開首誰也是興高彩烈地，沒到時間課室的人已經到齊了。我們的工課，除一些普通科如英文，國文，美術史，音樂等等外，就是專修科，戲劇概論，舞台裝置，化裝術，習演，

戲劇文學，發音術等等。我們最感興趣的是習演。自然化裝也是大家樂意的工課。我們每天習演的劇本，是壓迫，獲虎之夜，一隻馬蜂。這三個劇本沒有那一個同學不是通篇背誦得爛熟的。壓迫及獲虎之夜是余上沅先生導演的，一隻馬蜂是趙太侔先生導演的。在一學期完結的時候舉行第一次公演，在這半年的排練中，結果當然不會十分壞的，再加上趙先生創製以布幕做背景，配上有色的燈光，這是北京人，恐怕在中國人都是第一次的奇觀吧！過後在各報上得了不少的榮譽，這是可預想到的事了。於是藝專戲劇系便作了北國戲劇運動的核心了。所謂藝專時代，就從這時開始了。而中國戲劇的運動至此乃生一大轉機。

第二學期開始，一切依舊，青年人的求知欲太甚，要求新的東西過切，可是趙余二先生不能滿足同學的希望，又加之學校經費不足，不能製置一切設備，同學和先生都起了一種不安的現象，最後有一二位愛好舊劇的同學，提議戲劇系添加舊劇的課程，趙先生正在為難的時候，見這種提議可以給同學一種新的刺激，或者可以減去各個的不安，遂大捧舊劇為國劇，強行在戲劇系每禮拜加上十幾個鐘的舊劇的台步和唱工，從此戲劇系多事矣，這就是所謂國劇潮！

自舊劇榮膺了國劇的頭銜以後，反對的反對，贊成的贊成，結果弄得傷了師生的感情，造成了同學中的意見，所謂藝

專時代的戲劇運動，至此已走入了死途。趙先生見勢不佳，借着學校不發薪的問題辭職去了，余先生抱着十分消極的態度維持下去，舊劇的問題暫時擱淺不談了，同學們意志堅定的，聯合同志們自己幹自己的，[※]意志薄弱的或轉系或轉學，都各自分散了。在這學期臨末的時候，恰巧熊佛西先生又從外國回來了，余先生把戲劇系交代給熊先生，他也就趁勢南下了。趙余二先生在藝專創辦戲劇系固然在戲劇史上都有不可沒滅的功績，可是把戲劇系弄成那樣好似不負責任似的一個個的溜跑了，這未免有點美中不足吧？這且不管，再看這位新來的熊先生吧。

熊先生一來又招了一次新生，連舊同學一共還有廿多人，所謂‘新來班子亮台戲’，先生也起勁講，學生也起勁聽，戲劇系又像中興的樣子了。不久，又舉行第二次公演，劇本是一片愛國心和親愛的丈夫。結果的成績也還不壞，一方固然是新來的熊先生的力量，一方也是贊成舊劇的同學失敗了，在戲劇系不能立足轉而他去，同學內部消去了派別之見。所以才能同心同力地來舉行這競爭後的第二次公演。它的結果怎麼會壞呢？可惜在公演後的不久，我就因着不相干的壓迫，不得不偷偷地逃出我不願離開的北國！呵，自此北國的戲劇，就成了雲山遠隔，只是不斷的追念與聽聞而已。聽說在藝術大會裏戲劇系公演了一禮拜，聽說張逆進京取消戲

劇系，聽說張逆失敗，北平光復，戲劇系恢復後的公演。聽說……我現在一直還在等着聽說呢？

北方的戲劇運動，藝專戲劇系可以作一切的代表，不過如燕大的新劇社，北大的于是劇社，民大的愛美劇社，他們對於戲劇都很努力，而且也有相當的成績，不過使我們最不可忘的在戲劇史上佔最重要位置的，便是國劇潮中所產生的五五劇社，五五劇社是戲劇系五個受不了國劇的壓迫的同學起來組織的團體，一面在堅決的反對舊劇作國劇，一方面要自己不靠教員不靠政府，不靠資本家，刻苦的訓練成一個職業的劇團。他們在一年內公演了四次，又在北平世界日報上辦一個戲劇週刊，出到一百多期。所以北國的戲劇運動固然戲劇系作了一切運動的核心，不過與戲劇系有同等功績的便是五五劇社了。因為戲劇系一共公演二次，在趙太侔先生提倡國劇時代也在晨副出過劇刊，不過只出到十五期就短命了，在質上比，當然五五不及戲劇系，可是在量上比，五五比戲劇系不知要大若干倍呢。這樣的奇蹟還不值得介紹嗎？下面的幾篇文章，是我在五五劇刊一期至三十九期中收集的一部份的稿子，在這些裏面你可以看到北平戲劇系的變遷，可以看到五五劇社的奇蹟，可以看到北方的戲劇的進展與觀衆欣賞藝術的程度，更可以看到國劇潮中之混戰。那時若不是五五同人起來堅決地反對，恐怕現在的藝專

戲劇系裏，還保存着鑼鼓喧天的國劇呢。這在戲劇史上也是一件值得注意的事，不過這到底是功是罪？直到現在我還是弄不清楚，高明的讀者可以教我嗎？可是你說這些就是北國的戲劇嗎？不，不，絕不，這不過是北國的戲劇的一部份的輪郭，你要完全知道北國的戲劇你得等我編北國的戲劇第二集第三集，第……總之；在這小集子裏面是不能完全包括北國的戲劇的。不過你說這不是北國的戲劇，那更不對了，那麼到底是什麼？——得了，你就馬馬虎虎地看下去吧。

十八年二月一日

在海上

東西戲曲之關係

茹 荅

一 汎論

我們試登喜馬拉雅山極巔而觀世界之古國：用望遠鏡先往極東——或極西——一看，見赤道以南，太平洋之東，有一古國焉，曰秘魯 (Peru)，牠有極古的文化，宏麗的建築，奇巧的工藝，優美的詩歌，並遺留一篇戲曲給我們曰：Ollanta'。但考其時代，乃英卡王朝 (Inka—Reich 1000—1536) 時之作品也，幼稚矣，不足數。我們再往赤道以北一看，見古阿藤 (Guatem) 之北，北美聯邦之南，亦有一古文化之國焉，曰墨西哥 (Mexiko)。但無戲曲留給我們，茲亦不論。於是折而窺東亞，又有一古文化之國焉，曰中華。我們用望遠鏡窺太行山之南，黃河之北有一朝曰金；黃河之南亦有一朝曰宋；見其國都幽燕，汴梁，杭州，歌樓舞館，騷人墨客，盛囂塵上，留給我們劇本曰院本，但淺陋不足觀。未幾有一枝殺人不眨眼的野蠻兵馬由北往南，挾許多歐洲人直衝幽燕，先取金，次取宋而代之曰元。五光十色，紅黃藍白黑諸民族俱萃集於北京——大都，於是給吾人以曠古絕今之文學作品曰雜劇

——元曲。顧考其時，乃在一二一五至一三六七年之間也，尚幼稚。且向右轉，沿山脚往南一望，又有一古國焉，曰印度。見恆河兩岸有極古的文化，高深的學術，精緻的工藝，優美的詩歌，有聲名赫赫的戲曲家，但時在紀元前三世紀以後，資格尚淺。且再往西方看，泥羅河(Nil)兩岸，金字塔(Pyramide)之畔，有一五千餘年之文化古國焉，曰埃及，然無戲曲遺傳後世，不論。由埃及東渡，又有一國焉曰波斯，其先有巴比倫，亦有三四千年之古文化焉，但其戲曲如 Teazihs，乃穆罕默德(Mohammed 571—632)以後之作品也，今亦不論。於是吾人不得不向巴爾幹半島上找古國了。此處有一古色斑斕之古文化國焉，曰希臘，牠的科學，文學，哲學之發達爲世界古文化國之冠，牠的戲曲起源之早，爲世界古文化國之冠，我們不能不認牠爲戲曲之鼻祖了。請申其說於後：

二 希臘戲曲

希臘戲曲之起源，我們大概可以說，是起於一種牧歌祝舞的。由此種牧歌祝舞漸演漸變，至紀元前六世紀中葉——約五四〇年——有雅典之悲劇家鐵斯鄙(Thestis)起，始用爾阿爾希羅可派 (die schule des Archilochos, Archilochs) 抒情詩人，生年約在紀元前六八八年頃。(所發明之羊布士(Jambus)，凡十二音節，其聲調一揚一抑，後來之戲曲體裁仿之)作悲劇發明家，於是戲曲之體裁始漸歸統一。然而集

其大成者，不在鐵斯鄙，而在艾休磊，他生於紀元前五二五年，死於四五六年，較鐵斯鄙晚一百六十多年，亞鐵卞（希臘東南部之半島，首都曰雅典）人。所作悲曲只有七本流傳於世，‘Schutz fiehenden’，‘Perser’，‘Sieden vor Theben’（這一冊是三個劇本和成的：第一本是‘Laios’，第二本是‘Oedipus’，第三為諷刺劇‘Sphinx’。）‘Gefesselter Prometheus’（乃‘Prometheus Trilogie’三幕劇中留傳下之一幕也。）‘der tilamsche kunsler’，‘Oresteia’，及‘Atnae—ripen’。

繼艾休磊而起者為梭縛克勒士(Sopbokles)，生於紀元前四九五，卒於四〇六年，亦雅典人。所作悲劇，凡一百一十三種，流傳者亦只有七種而已，最著名者為‘Antigone’及‘Konig Oidipus’。他的諷刺劇到一九一一年始在埃及發現一本殘缺的‘Spurhund’，譏嘲盜牛者也。艾休磊底神話戲劇已不描寫上帝，而注人的，詩人自己意思。

同時雅典之第三個悲劇大家為衛禮比德士(Euripides)，生於四八〇，卒於四〇六年。其實他的著作之卓越遠前二家，不過以時代關係，故把他的交椅排在第三位，他的名著凡七十五種，（或云九十二種）流傳下來者有十八種，其中最著名者為：‘Iphigenie in Aulis’，‘Iphigenie in tauris’，‘Mebea’，‘Elektra’ ‘Helena’ ‘Orest’。此六種後來德國詩人如桂德，克來士特，格理爾拔擇，均有摹作，希勒且譯其‘Iphigenie in Aulis’。

他的著名的諷刺劇有 'Kyklop', 'A'kestis' 兩種。他對上帝抱很懷疑的態度，不過在 'Bakchen' 一劇中又把艾休磊的那種流血式的神話，取而復生之。

雅典的第四個大劇曲家——第一個大喜劇家——是亞理斯多發訥 (Aristophanes)，生於紀元前四四四，卒於三八〇年。所著喜劇凡四十四種，今存僅十一種，最著名為：'Vogel' (鳥)，'Frosche' (蝦蟆)，'Acharner', 'Wolken' (雲)，及 'die wiber am ther morhorenfait' (特士模節中之婦人)，皆諷刺語也。

雅典之喜劇兼用散文韻文合體者 (如中國之元曲) 起於紀元前第三世紀，當時代表此派之名曲家是非利夢 (Philonos) 生年不可考，卒於二六二年。) 及門南多磊 (Menambros)，生於紀元前三四二，二九年游泳溺死。非利夢遺著三種：鬼，商人，珍寶。門南多磊初傳四種：金甌，安多落姑娘，自作孽，兄弟。一九〇六年雷非布勒在埃及又發現四種：'Heros' 'Schiedsspluch', 'Geschorenen Frau', 及 'Samierin'。

希臘戲曲的體裁分三幕，四幕，一幕，兩幕不等。亞利士多德 (Aristoteles 384—322) 的詩學第五章中對於喜劇組織之要點：

喜劇 (Komodie) 是描寫吾人已經覺察出來的，普通的自然的狀態 (Nature)。不是描寫每個劣點，却是摹寫可

笑的(Komisch)不端重的(Unedel)那一部分。所謂可笑的，乃是人類之一種缺點(Fehlerhaft)和不端重，但沒有痛苦的損壞的影響，就如可笑的假面具牠只有不端重和詼諧，而無痛苦的情形。

又第六章論悲劇內部組織之成分：

悲劇有六個要素(Eestandteile)，這六個要素是悲劇一定之標幟(Kennzeichen)：故事(Suejets)，性質(Character Reflexion)，布景(Scenurie)，言語(sprache)：樂曲(Musikalischekomposition)。……這六個要素，不是少數曲家當遵守，乃是作曲者所頗注意的。

又第十二章論悲劇形態組織成分：

悲劇內部之要素如上述。牠的外部(形式)之組織通常分爲楔子(Prologue)，本事(Episoden)，尾聲(Ezodos)，樂隊辭(Chorlied)，樂隊辭又分爲：進行曲(Parodos)，停止曲(Stasimon)。這幾項是悲劇所必具的，尤爲重要的部分是在演者與樂隊奏演中間所用之樂曲(Buhnenlieder)，即 Kommen 與舞台悲歌。

楔子的位置在每本悲劇之頭，樂隊未入台之先。本事爲悲劇之主體蘊悲劇樂隊在奏之間。尾聲是悲辭之末段其後無樂隊辭。樂隊中之進行曲，又名第一次樂隊集合辭。停止曲是樂隊辭中之無亞納卑士(Anopasre者UU一)

及托落恆(Trochaen-U)者。Komos是哀曲，樂隊及演者合奏的。

亞里斯多德又分悲劇爲四項，在詩學十八章：

悲劇雖同出於故事，但可區別爲四項：一，單純的(Einfache)，二，複雜的(Verwickelte 有幸福之轉關及自承。)三，感動的(Pathetische)，四，倫理的(Ethische)或性質的悲劇(Charakteriragodie)。

所謂幸福之轉關者，就是悲劇中由樂轉苦，或喜劇中由苦到樂之關鍵。自承，就是當幸福三轉關時，由不承認而到承認，由承認而敵意或友意乃隨之而至。我們舉一個例，如衛理比德士的'Iphigenie in aulis' 敘，Iphigenie之父Agamemnon，出師托落芽(Troja)，迎其嫂Helena，師次Aulis爲颶風所阻，夢神語之，以其女獻祭始可。他就借以其女兒Iphigenie嫁與Achilleus之名義，將其妻女誘至營中，其妻Koytaimn大喜，以爲得好婿了。走訪Achillens，見面既言其事。Achilleus如夢初覺，不知何事此時Koytaimn的熱情已略減低，迨其夫之僕人洩其事，於是她不啻冷水澆心，熱度由一百降而至冰點以下了。這就是幸福之轉關。同時她對Agamemnon之情誼由恩愛一變而爲仇敵，終至於殺之而不顧這就是自承。

希臘戲曲頗重，時間，地點，事蹟一定的‘三一律’。我們

就以上面所引之 'Iphigenie' 做個例：此劇雖分五幕，但是牠的地點都在 Aulis，並且都在 Agamemnon 之營中。牠的布局法：第一幕頭一段楔子，為 Agamemnon 與其老僕人談論已借用 Achilles 之名義將女兒誘入營中以祭神，並言今日即到之意。他們二人下去後，第二段樂隊上來致辭。第二幕 Agamemnon 之兄 Menelaos（即 Helena 之夫）來勸其弟，不願以妻室之故而殺一姪女。Menelaos 及其弟下，樂隊致辭。第三幕 Iphigenie 及其母到營中，家庭歡敘。樂隊繼之致辭。第四幕 Koytaimn 訪 Achilles（Agamemnon 之部將）於營中，事機漏洩，樂隊致慰之。第五幕 Iphigenie 自願捨身以救其伯母。皆在一日之內，其中對於往事則用追敘法，事蹟則只演 Iphigenie 之死的情形。此等格調，皆千篇一律者也。希臘悲劇之用樂隊，意取安慰，使人不可太悲也。

三 印度戲曲

印度戲曲起於何時，已渺不可考，但據在中亞細亞 '土爾番之發' (Turfanfunde)，則在紀元前一世頃，已有一種用梵文 (Sanskrit) 及民間俗語 (Volksdialekt) 雜成的劇本。在亞力山大王 (356—323) 東征 (327) 及衛理比德士與梭縛克勒士扮演波斯後裔，與 'Surianer und Gedrosres' 之後，其劇場之頂，乃希臘式之屋頂，則受希臘戲曲之影響，可以不言而喻。又印度最早之劇本留傳於世者，有 'Mataka'，跳舞之意，乃帶舞

唱者也。印度古派文學之興盛，約在紀元後五世紀（即日光王 Vikramaditya 及 Tschanqragupla 第二御極期間。）在此期間有一個大戲劇家曰卡理打撒(Kalidasa)，其名著有 'Sakuntala'。演一女子 Sakunta 爲情人 Dukselanta 所棄，終無怨意，及生一子情人始感動，而與之爲終身夫婦，桂德稱之爲婦人之真節，頗寓贊美之意。他的少年著作 Malavikagnimitra 乃一喜劇，演國王 Agnimitra 及公主 Malivika 之愛情也。

卡理打撒之後，約六世紀有浪漫詩人丹頂出作 'Mrechakatika' 德文譯本改爲 '女英傑'。

印度之第三個大戲曲家布哈瓦帝體 (Bhavabhuti) 約生於八世紀，他的傑作 'Malalrmadhava'，一愛情劇也。後爲沙士比亞之 'Romeo and Juliet' 所取材。十二世紀，印度之戲曲，已漸變而爲諷刺劇。

四 中國戲曲

中國戲曲之起源，我們也可以如希臘分爲歌舞二類：歌的我們當然只能溯源於三百篇，其次楚辭之部分，再爲漢魏以下之樂府，繼樂府者爲唐宋之感；舞的於春秋時有孟優，服孫叔敖衣冠，舞於楚王之前，使楚王感悟，而冠孫叔敖子。秦二世有優旃，能一言以悟二世。自是後代有其人皆以舞含有諷刺者也。二者分道而馳，舞的據應邵風俗通，漢末已有傀儡戲，到北宋有影戲事物紀原九卷：宋仁宗時市人有能說

三國事者，或採其說加綠飾作影人。歌的亦由漢以後，西域樂曲漸漸入中國，迨魏周齊三朝，皆以外族入主中國，其時與西域諸國交通頻繁，龜茲，天竺，康國，安國等樂，皆於此時入中國，而龜茲樂，則自隨唐以來相承用之。此時外國戲劇當與之俱入中國，如撥頭一戲是‘揆頭’，或云即印度之拔豆國，近南天竺國的歌舞戲。迄於唐宋漸變而為詞，詞由小令而長調，再由長調而變為轉踏歌，已似戲劇具體而微矣。今錄鄭僅之調笑轉踏一首於下（樂府雅詞卷上）：

良辰易失，信四者之難并。佳客相逢，實一時之盛事。用陳妙曲，上佐清歡，女伴相將，調笑入隊。

秦樓有女字羅敷，二十未滿十五餘，金環的腕攜籠去，攀枝析葉城南隅。使君春思如飛絮，五馬徘徊芳草路。東風吹，

鬢不可親，日晚蠶飢欲歸去。

歸去，

攜籠女，

南陌柔桑三日暮，

使君春思如飛絮，

五馬徘徊頻駐。
鷺飢日晚空留顧，
笑指秦樓歸去。

石城女子各莫愁，家住石城西渡頭。捨翠每尋芳草路，
採蓮時過綠蘋洲。五陵豪客青樓上，醉倒金壺待清唱。
風高江闊白浪飛，急催艇子操雙槳。
雙槳
小舟蕩，

喚起莫愁迎疊浪。
五陵豪客青樓上，
不道風高江廣，
千金難買傾城樣，
那聽繞梁清唱？

繡戶朱簾翠幕開，主人還酒宴華堂。相如年少多才調。
消得文君暗斷腸，斷腸初認琴心挑，么絃暗守相思調。
從來萬曲不關心，此度傷心何草草？
草草，
最年少，

繡戶銀屏人窈窕，
瑤琴暗寫想思調，
一曲關心多少？
臨印客舍成都道。
苦恨相逢不早！
放隊

新詞宛轉遞相傳，振袖頰鬢風露前。月落鳥啼雲雨散，
遊人陌上捨花鈿。

以上所錄三曲，分詠三事，尚有十曲，分有十事，文多，略之。開頭四六句，等於戲曲中之引子，每曲前之七言詩等於戲曲中之科白，本曲即等於戲曲中之詞。其不同之點，乃在戲曲中之科目係白話，此則係七言律詩罷了。此種歌曲搬演有一定之人物，不過詞句多寡不定，如鄭曲意多至十三曲，同時作家如秦少遊毛滂則只八曲，晁无則只七曲耳。此種體裁係來自印度之梵文與語體相兼之戲曲呢？抑係我們中國自己獨創的呢？以我揣測，中國自玄奘留學印度以後，中國人諳梵文者，固大有其人，而印度之大師接踵來中國，亦復不少，其中印度戲曲難免不混之而入。（撥頭即其一例）若然則此種體裁之來自何國，上文已經說過，那麼我們中國的轉踏歌，不啻間接來自希臘，是無疑了。是時宋之滑

稽劇已較有進步，已略有組織，現在且錄（王靜庵考訂）洪邁夷堅丁集卷四（並見元陶宗儀輟耕錄卷二十七）中所載者一條於後：

蔡京作宰，弟卞爲元樞。卞乃王安石壻，尊重婦翁；當孔廟釋奠時，躋於配享，而封舒王。優人設孔子正坐，顏孟與安石侍側。孔子命之坐。安石揖孟子居上。孟子辭曰：‘天下達尊，爵居其一，軻近蒙公爵，相公貴爲真王，何須謙光如此？’遂揖顏回曰：‘回也陋巷鄙夫，平生無分毫事業。公爲明世真儒，位貌有間，辭之過矣！’安石遂處其上。夫子不能安席，亦避位。安石惶懼拳手，云不敢，往復未決。子路在外憤憤不堪，徑趨從禮堂，挽公冶長臂而出，公冶長爲窘迫之狀，謝曰：‘長何罪？’乃責數之曰：‘汝全不救護丈人，看取別人家女壻！’其意以譏卞也。時方議欲升安石於孟子之上，爲此而止。

此種記載，我們雖然不能說當時戲劇完全就如此，但是我們可以說北宋時滑稽劇確較有布局了。此種歌舞劇，滑稽劇，影戲，傀儡戲到宋金之間，漸漸合而爲一，結了自由婚，收了自由果，產生了一種雜劇（宋之諸帝，頗有嗜雜劇者），在金又名爲院本，今輟耕錄中所錄之院本目錄，不下百餘種，但已無存者。元人於雜劇之外，尙有院本，輟耕錄云：‘國朝雜劇，院本分而爲二’。蓋雜劇爲元人所創，而院本則爲

金元之遺。元人猶有作之者。錄鬼簿（卷上）云：屈英甫名彥英編一百二十行及看錢奴院本。元人院本今已無存者，其體例如何？全不可考。唯明周憲王呂洞賓花月神仙會雜劇中有院本一段。此段係憲王自撰，或剪裁金元院本中充之雖不可知，然其結構簡易，與北劇南戲均截然不同，故可作元院本觀，即金人院本，亦就此可想見了（據王靜庵所考），今全選其文如下：

末云：小生昨日街上閑行。見了四樂工至山東瀛州來到此處打覓錢。小生今日邀他在大姐家，慶會小生生辰。

偌早晚還不見來！

（辦淨同捷譏，付末，末泥上，相見了做院本，長壽仙獻香添壽院本上。）

捷云：歌聲纔止。

末泥云：絲竹暫停。

淨云：俺四佳大戲向前！

付末云：道甚清才快樂？

捷云：今日雙秀才的生日，你一人要一句四壽的詩——

捷先云：檜柏青松常四時。

付末云：仙鶴仙鹿獻靈芝。

末泥云：瑤池王母蟠桃宴。

付末云：都活一千八百歲！

付末云：這不成文章，再說！

淨云：都活二千九百歲！

付末云：也不成文章。

淨云：有了，有了。都活三萬三千三百歲，白了鬚髯白了眉。

付末云：好，好！到是一個壽星。

捷云：我問你一人要一件祝壽的物。——（捷云）：我有一幅畫兒，上面有三個人兒：兩個是福祿星，一個南極老兒。（向付末云）：我有一幅畫上面四顆樹兒：兩顆是青松翠柏。兩顆是紫竹，靈芝。（向末泥云）：我有一幅畫兒，上面也有兩般物兒：一個是送酒黃鶴，一個是銜花鹿兒。

淨趨搶云：我也有，我有一幅畫兒，上面一個靶完，我不識是甚物？人都道是春畫兒。

付末打云：這個甚底？將來獻壽——

淨云：我子願歡會長生。——（淨趨搶云）：俺一人要兩般樂器……一般是絲，一般是竹，與雙秀才添壽咱。

捷云：我有一個玉笙，有一架銀箏，就有一個小曲兒添壽。（名是醉太平，捷唱：）

有一排玉笙，

有一架銀箏，
將來獻壽鳳鸞鳴。
感天仙降庭，
玉笙吹出悠然興，
銀箏搦得新詞令。
都來添壽樂官星，
祝千年壽甯。

末泥云：我有一管龍笛，一張錦瑟就，有一個曲兒添壽。

（末泥唱）：

品龍笛鳳聲，
彈錦瑟泉鳴。
供筵前添壽老人星，
慶千春萬齡。
瑟呵，冰蠶吐出絲淨明！
笛呵，紫筠調得聲相應！
我將這龍笛錦瑟賀太平，
飲香醪玉瓶。

付末云：我有一面琵琶，一管紫簫，就有個曲兒添壽。

（付末唱）：

撥琵琶韻美，
吹簫管聲齊。

琵琶簫管慶樽席，

向筵前奏只：

琵琶彈出長生意，

紫簫吹得天仙會，

都來添壽笑嘻嘻：

老人星，賀喜！

淨趨搶云：小子兒也有一條絃兒，一個孔兒的絲竹，就有一個曲兒添壽。（淨唱）：

彈棉花的木弓，

吹柴草的火筒，

這兩般絲竹不相同，

是俺付淨色的受用：

這木弓彈了棉花呵，

一衣溫暖衣衾重。

這火筒吹着柴草呵，

一生飽食憑他用。

這兩般，不受飢，不受冷，過三冬，比你樂器的有用，

付末打云：付淨的巧言能語。

淨云：說遍絲竹管絃。

付末云：藍彩和手執檀板。

淨云：漢鍾離書捧真筌。

付末云：鐵拐李忙吹玉管。

淨云：白玉蟾舞袖翩翩。

付末云：韓湘子生果藏菓。

淨云：張果老擊鼓喧闐。

付末云：曹國舅高歌大曲。

淨云：徐神翁慢撫琴絃。

付末云：東方朔學躑躅躑。

淨云：呂洞賓掌記詞篇。

付末云：纔都有神仙作戲。

淨云：慶千秋萬壽雙全！

付末云：問你付淨的辦個甚色？

淨云：噯！噯！噯！噯！我辦個富樂院裏樂探官員。

付末收着云：世財紅粉高樓酒，都是人間喜樂時。

末云：深謝四位伶官，逢場作戲，果然是錦心繡口，弄月嘲風！

這種院本的體裁還非常之幼稚，較起元曲來，簡直天上地下。金章宗（卸極：一一九〇——一二〇八年）時有董解元作絃索西廂（錄鬼簿卷上）。董西廂是韻文白話兼用，可以說是轉踏歌之進一步者。但董西廂雖有科白，近於劇本，然而還不能謂之爲劇本，乃是如元王伯成之天寶遺事的，是諸宮調，換句話說，說是史詩。何以謂之諸宮調？宋人所用大

曲轉踏不過一曲，其在同一宮調甚明。惟此編每宮調中多或十餘曲，少或一二曲，即他宮調合若干宮調以詠一事，故爲之諸宮調。董西廂之非劇本理由還不止此：我們知道，大凡戲曲都是直述體，以某某人而扮某某演該某某人之故事：而董西廂則反是，牠是一種代述體，由第三者而陳述某集人之事的，故篇中往往有張生如何如何，鶯鶯如何如何之口篇，非劇本所有者也。我說他是史與詩不爲過。董西廂以後約在金末元初之際，產生一種散套，牠的體裁是用一個宮調而詠一件事的，後來的元曲，雜劇就是合此種四個或五個散套而成的，可惜牠沒有科白，仍不是元曲雜曲罷了。今錄馬致遠之秋興一套於下（據北宮詞記本）：

雙調 夜行船：百歲光陰一夢蝶，

重回首往事堪嗟！

昨日春來，

今朝花謝，

急罰盞夜闌燈滅。

喬本查：秦宮，漢闕，

都做了衰草牛羊野。

一恁漁樵沒話說，

縱荒墳，橫斷碑，

不辨龍蛇。

慶宣和：投至狐踪與兔穴，
多少豪傑，
鼎足三分半腰折，
知他是魏耶？晉耶？
落梅風：天教富，
不待奢，
沒多時好天良夜。
看錢奴硬將心似鐵，
空辜負錦堂風月！
風入松：眼前紅日又西斜，
疾似下坡車。
晚來青鏡添白雪，
下床與鞋履相別。
休笑我巢鳩計拙！
葫蘆提一任粧呆。
撥不斷：利名竭，
紅塵不向門前惹，
綠樹偏宜屋角遮。
青山正補牆頭缺，
竹籬茅舍。
離亭宴帶：蛩吟罷，一覺纔甯貼，

歇拍煞：鷄鳴時，萬事無休歇。

爭名利何年是徹？

密匝匝蟻排兵，

亂紛紛蜂釀蜜，

急攘攘蠅爭血！

斐公綠野堂！

陶令白蓮社。

愛秋來那些：

和露摘黃花，

帶霜烹紫蟹，

煮酒燒紅葉。

人生有限盃，

幾個登高節？

分付俺頑童記者，

使北海探吾來，

道：‘東籬醉了也！’

然而元劇之體裁是中國自創的呢？抑是受了希臘戲曲的影響？我們要證明元劇之非中國自創，須先弄明白元劇初期作家之生平，是否他們有在金末作劇之可能性，元劇初期之作家大概當首推馬致遠，關漢卿，王實甫三人。他們三個都是大都——北京——人。現在分別記於下：

錄鬼簿云：

馬致遠號東籬，大都人，任江浙行省務官。

錄鬼簿之作者鍾嗣成，是元末人他稱東籬等爲前輩已死名公才人，而於東籬稍後者稱爲相知，則致遠之爲行政官大致不會錯。如果不錯，我們就有疑問了。江浙行省務官是金世的呢，抑元世的呢？我們知道在金朝時江浙是南宋的畿輔之地，那能讓金朝來設官職呢？這是元代的行省務官無疑了。然而還有一個疑問，元代得在江浙設行省務官是在何時？當然是世祖至元十三年（一二七六）五月伯嚴破宋都宋幼主以後的事了。由至元十三年逆推上去，到太宗二年（一二一五）入燕時已相隔六十一年。若推到滅金（一二三四）也已相隔四十二年，則東籬在金時至多不過中年。我們且以他的粉蝶兒再做個證明：

至治華夷，
正堂堂大元朝世。
應乾元九五籠飛，
萬斯年，
平天下，
古燕雄地！
日月光輝，
喜氤氳一團和氣。

元朝改國號在自元八年十一月，其所以號曰元者，乃取易經‘乾元’之義，詞中‘應乾元’句即指詔中乾元之語。東籬即得見元之改國號，又得爲滅宋以後之江浙行省務官，則就如我上所說的，他中年入元，到爲官時固七十以上之老叟了，說他在元世作。能說無理由嗎？並且他的劇中都是厭世一派，爲晚年以後看破利祿之語，則他在元代作劇，更是無疑了。

錄鬼簿云：

關漢卿大都人，太醫院尹，號己齋叟。

漢卿之官太醫院，我們不能爲他諱，當然在京時，因元朝只有廣惠司而無太醫院，且官廣惠司者大半爲回回人，因爲他們深於醫理之故。又漢卿，也有稱他爲解元者，這也是金之解元，而非元之解元。蓋元朝初年右武而左文，世祖至元四年九月雖有翰林學士承旨王鶚等之奏行選舉，然始終被排棄。遲至仁宗皇慶二年十一月始下詔行科舉。若漢卿而爲元之解元，則未免太後了，鍾嗣成安能稱他爲前輩名公才人？然而漢卿究竟在何時呢？輟耕錄卷二十三條云：

大名王和卿滑稽挑達，傳播四方。中統初（一二六〇——一二六四）燕市有一蝴蝶，其大異常，王賦醉中天小令云：

掙破莊周夢，

兩翅駕東風，
三百處名園，
一采一個空。
難道風流種，
謔殺尋芳蠹，
輕輕的飛動，
賣花人捩過橋東。

由是其名益著，時有關漢卿者高才風流人也，王常以謔譏加之。關雖極意還答，終不能勝。王忽坐逝，而鼻垂雙涕尺餘，人皆歎駭。關來弔唁，詢其由，或對云：‘此釋家所謂坐化也。’復問：‘鼻懸何物？’又對云：‘此玉筋也。’關云：‘我道，你不識。不是玉筋，是嚏！’咸發一笑。或戲關云：‘你和王和卿輕侮半世，死後方能還得一籌！’凡六畜勞傷，則鼻中常流濃水，謂之嚏病；又愛訐人之短者，亦爲之嚏，故云爾。

看此段，則漢卿中統初尚在。不惟中統初尚在，卽至元十年以前尚在。何以見得？我們引他的杭州景一套中之南呂一枝花：

普天下錦繡鄉，
寰海內風流地，
大元朝新附國，

亡宋家舊華夷，
水秀山奇，
一到處堪遊戲。
這塔兒忒富貴，
滿城中繡幕風簾，
一闕地人烟湊集。

由這枝曲看起來，豈止至元十年以前漢卿尚在，並且還能遊西湖呢！以當時交通那樣的不便，若以輟耕錄中所說，中統初漢卿已半百以上人，則此時當已七旬左右，長途跋涉豈是七十老翁所能辦者？則輟耕錄中之所謂半生乃是一種習慣語，如今人言一會工夫乃飾言半天之類也，豈真漢卿爲五十歲以上人嗎？並且我們所謂漢卿至元十年以前尚在者，乃大約而言，不然要知漢卿作此曲時恰爲元代改國號之年？又安知漢卿作了此曲就死了？所以我敢斷言漢卿在金朝作官是壯年以前事，且以常情論，作官的人何能有多少餘暇，整天伏在案上寫劇？此是漢卿中年以後入元不仕，閒居多暇而作劇以解悶者，無疑。至于楊鐵崖詩有謂‘大金優諫關卿在’者，鐵崖在元朝既可稱金爲大金，則漢卿未必見得真就是金朝的伶人。

馬致遠和關漢卿底難關勉強可算被我們打破了，雖然或許尚有比我的盾銳利的矛在，但是我的盾或者柔能克剛，

戰過他們也未可知。可是王實甫這個關口堅硬已極，幾使我無下手餘地。實甫的事實，不惟我所看過的書中沒他的一點影兒，就是近如鍾嗣成，對於他的記載也不過只說是大都人，旁的話就沒有了。向來研究實甫之作品的人也沒有一個能在錄鬼簿之外找出一點新的事跡來。關於實甫最使人不敢斷定的就是他的四丞相歌，無麗春堂一劇。第四折的太平令末二句：‘從今後四方八荒，——萬邦齊仰賀當今皇上！’王靜庵先生以爲依金世的作品，不然不應當有這樣頌揚金德的字句，我當初也以王先生之說爲然，不過後來我仔細考慮一番，研究一番，覺得第一層我們要問：實甫實在是姓王或姓完顏（據胡適之先生云，他在山東問一個姓完顏的，說他們這一個姓的人都姓金或姓王。並見輟耕錄。）若是姓完顏，則實甫乃金之後裔，如李直夫然。直夫之便宜行事虎頭碑是頌揚一個罰不避親的金朝，將其與實甫之頌揚金主者其程度不過百步與八十步之比罷了。以金人後裔而頌揚金人之德，乃情理之所或然。且小說戲曲中之頌揚，與莊嚴類（如書信之類）文章之頌揚須稍分別。蓋小說戲曲中之頌揚，是第二人之頌揚，並非作者之頌揚，在上者雖欲啓之，何得而啓之？况在元初之時，蒙人新入，不諳言語，不知實情，詔誥書冊均以蒙文行之，此其時發言似乎頗能自由，如楊鐵崖之稱漢爲‘大清優諫’。鐵崖于修遼，金，宋三史時，主張以宋爲

正統最烈，（見輟耕錄及鐵崖十千記）猶有如此稱呼，又何况金人之後呢？若真欲以麗春堂爲金世所作，則元劇之體當起自金不受希臘戲曲之影響，爲吾國所自創，試問同時以金世遺民入元之滑稽佻達之大名王和卿，小令，長套，據北宮詞記，大本樂府，陽春白雪所收者不少，他的好友關漢卿又有那麼多雜劇（即錄鬼簿中所謂傳奇）何以錄鬼簿中連他‘會作傳奇’四個字都沒有？又雜劇之體起於金時，爲中國所自創，則當時作者尚多，不能只有此二本——麗春堂虎頭牌——且其進化之跡必能如是之驟如由調笑轉踏進爲董解元之絃索西廂中間曾經百年斷不能以金章宗時（一一九〇—一一二〇八）之董西廂至金末（金亡於一二三四）歷時不過三四十年，何能卽有此整齊畫一，規矩嚴密之戲劇？果有之，亦不能都是四幕劇（稍後間或如紀君祥乏趙氏孤兒是五幕劇）常如調笑轉踏之多寡伸縮自如，如希臘的分獨幕，三幕，四幕，五幕不等。又果如創自金末，則實甫之西廂記似乎不宜有這樣躡等的進步，否則倒足以證明實甫入元時尚爲壯年，方能有這樣劇本發生，此乃受希臘戲劇之影響無疑，若此說不誣，則受希臘戲劇（或印度）之影響除在揉合歐西爲一爐之元代外，無此機會。

又實甫西廂記第五本或謂實甫死後，漢卿續之。其實這是不明白當時戲曲家有合作風氣的緣故：如馬致遠之邯鄲

道省悟黃梁夢是和李時中及教坊司劉要和的女婿花李郎，紅字李二，三人合作的，豈有致遠作一幕就死了，李時中續之，剛作完第二幕又死了，於是花李郎續三幕又死了，最後紅字李二作第四幕。始足成之之理？由此以推漢卿作西廂記第五本未必在實甫死後可知。又據明凌濛初西廂記序，則實甫之破窯記，麗春園，販茶船，進梅諫，于公高門及漢卿之破窯記，澆花且均爲二本劇，稍後吳昌齡之西遊記爲六劇本，則此中遞演遞進之跡，已可推知其梗概，實甫之爲漢卿同時人無疑。

馬關王三人之時代既明如上，而元劇創於金之不可能，已說明如上。然而元劇何以有受希臘戲曲或印度戲曲之影響？今舉一例證於后，元史太宗本紀云：

太祖伐金定西域，帝攻城略地之功居多。

太祖崩，自和博果之地來會喪。

我們現在雖不敢確說，他定的西域是些甚麼地方？和博果竟在何處？但據陳圓庵先生之元也里可溫考——基督教人——可知道他所定的西域，最低限度是小亞細亞一帶了，不然何以他入北京的時候，帶得那麼多的基督教徒來中國？今舉其結論於下以概括其餘之零證：

有元得國不過百年（由滅宋之年起計算），也里可溫之流行何以若此？蓋元起朔漠，先有中央亞細亞諸地，

皆當景教（猶太教）流行之地也。既西侵歐洲，北抵俄羅斯，羅馬希臘教之被據及隨節至和林者，不可以數計，而羅馬教之使如柏郎嘉賓，（著聖教史略）隆如滿，罷伯魯諸教士又先後至和林，斯時長城以北，及嘉峪關以西，萬里縱橫已為基督徒所遍布矣。燕京既下（太宗攻下）北京長驅直進蒙古色目隨便住居（洋十二史札記），於是塞外之基督教徒及傳教士遂隨軍旗彌蔓國內，以故統初元（宋景之同），詔旨既以也果可溫與僧道及諸色人等並提。及至孟哥末諾教主至北京，而羅馬派之傳播又盛。……

此種記載德人 Lankø 所著之世界史，亦詳言之，並謂教受可大汗（此指世祖或竟為太祖）之請，中國歡迎基督教，歐洲人聞之，興起設教堂於北京之狂熱，於是教皇始派大使來北京云。又馬可波羅遊記有可大汗通使教皇，請派道行高深之教士百人來華，則希臘文化尚不能輸進來嗎？綜之我們應當注意：平常我們一說道歐洲文藝復興，我們就說，因為土耳其把君士坦丁堡佔了，當時希臘學生帶起希臘書的書跑到意大利來，在意大利起了一種復興運動，遍布了全歐，大家都起了一種革興運動，於是始有所謂‘文藝復興時期’。然而我們要問了跑歐洲的希臘人可以帶書籍去；難道跑中國的希臘人就不能帶書籍來嗎？又羅馬人雖無文學天才，但他

們確是希臘學術的守成者，中古時代教會保存希臘學術之最高機關，他們傳教士大使已接踵而和林而北京，難道一點學術也沒代過來嗎？所以我敢斷定，當時傳教士中必定有將希臘劇本譯播中土者，或者最底限度，他們曾與當時之文學家交談，如漢卿者流，仿其體裁，因固有之宮調而作劇本者。不然何以文興大家始作雜劇，而又整齊畫一如出一模？且十八世紀之基督教傳教士能譯元曲傳之歐洲，獨元之傳教士不能譯傳希臘劇於中土嗎？至於我說元曲或受印度方面之影響，也有一個道理：佛學之入中國，至六朝以來已大盛而特盛，迄玄奘入印度起經，又更盛，然印度之來中國者，當以元時爲最。何也？第一元代最崇拜佛教，佛教徒最得勢（如拙南宋諸帝陵寢之楊璉員珈卽是佛教徒）。歷代諸帝須受佛戒。第二元太祖曾親征印度，以他俘虜歐洲人和內地漢人情形看起來，恐怕印度人也被虜來不少；元朝以來中國的印度人或許都是佛字派的僧人，到此時才是形形色色，上至文人才士，下至担菜薑之徒來了；不過印度方面之影響，然而終久還是受的希臘的。不過還有一層如反對派所持之唯一理由，卽三一律。第二節我已說過，希臘劇曲很注意三一律的，而元曲以言事實固有一定矣；但云時間，則中間有相隔數十年者，（如合汗衫）甚至相隔數千年者，（如岳楊樓）以言地，則相隔數百里者，（如漢宮秋）甚至有數千里者，（如

麗春堂)不過這不能爲元代戲曲病。因爲他們忽然遇見一種體裁,能用直述的法子到戲台上去演唱一段故事,他們就仿其形式而爲之,殊未顧及內容之須看三一律也。並且元代戲曲家大概都不懂得希臘文,假如他們懂得希臘文,能直接看,亞利斯多德之詩學,他一定會作三一律之戲曲的。此種情形,好像現在大新劇家一樣,他們只知道仿易卜生等作社會劇本,然而他何嘗知道易卜生等戲劇背後有悠遠的歷史,然後才變到這步田地,所謂寫實主義,自然主義,是善惡兼寫的。

五 今日之歐洲戲曲與中國戲曲

上面我說元曲受了希臘戲曲之影響,此處我說歐洲戲曲受元曲的影響了。一四五三年土耳其佔領君士坦丁堡,東羅馬帝國滅亡,希臘派學者——基督徒負笈西來意大利,其時意大利思想界已受羅馬教會之黑暗壓制九百餘年,復得重睹希臘文化,於是遂起一種復古運動,謂之曰文藝復興(Renaissance)代表其時代之戲劇家如 Tasso(1541—1499)名著, 'Ammta', Ariosto (1374—1533) 名著, 'Opere', Guarini (1537—1612) 名著, 'Alceo'。斯時有兩個英國貴族文學家 Sir Thomas gatt 及 Heimrish Graf von surry 赴意大利旅行愛其詩體,攜而歸諸英國,於是英國之思想界,又一大變,也起一種復古運動,當時著名戲曲家如 Thomas Kyd(1560—1693,被刺,名著

'spanische Tragedy', Christofler Mas—lowe (1564—1903)被刺名著, Tornburla—ine The great, Shakespeare (1564—1616) 名著, 'Hamlet' 此風傳至法國,也起一種革興運動,當時著名戲劇家爲: Corn—eille, (1606—1684)名著Lecid' 'Horace' Racine (1639—1699) 名著, 'Iphigenieen Aulide' Moliere (1622—1673 名著, 'Le Tarrtuffe'. 此風由法到德,已在十八世紀上半期,德國 Gottsched(1700—1766), 桂德 (1749—1832) 及希勒 (1759—1803) 少年時亦最歡迎之,當時成了一種'狂飈時代' (sturm und Drang) 代表這個時期的名著要手推桂德的'Gotz Von Ber—lechengen' 和希勒的'der Raubes 了。今日歐洲之劇曲表面上算受了'文藝復興'的影響才起的:不過只管他表面上希臘之'羊布士'作曲,而骨之却已受了元曲的影響,不遵守三一律了。譬如 Shakespeare 的'Romeo and Juliar',事蹟忽而跳舞,忽而殺人,忽而祕密結婚,忽而事覺被逐,忽而由他鄉回來救其愛妻,已不如希臘戲曲之專演一事了;時間相隔十餘日,時間不統一了。又如他的'Macbeth',忽而爭戰於疆場,忽而譙飲於宮中,地點不統一了。此種反對三一律之態度,以法之柯爾納爲最。德國桂德的'Faust',地點會由德國跑到希臘,時間又壯年到八九十歲,事蹟忽而捉鬼,忽而變愛,忽而大海中闢一新天地,另造新人物。今日歐洲何以見得受元劇影響?我上面會說過元初歐人被僑或自動的來中國傳教者,順便帶

有希臘之戲曲來，故中國戲曲受其影響，遂一變而爲元曲，然則來既可帶着希臘戲曲來；去時安能不會帶着元曲去？據陳圓庵先生的元也里可溫考，元時來中國之基督教徒有達官（如愛薛；馬可遊記謂是希臘聖而公會人，因才智出衆擢爲宰相，卒封秦國公，元史有傳），文學（如哈刺，登進士，官至中致院史，能文辭，）孝子（如馬押忽）名醫（如聶只耳），他們回國時代有元劇，亦在情理之中，至於何以見得他們都回國去（指未死在中國言）？我有一個證明，也里可溫考云：

吾嘗疑也里可溫考在元初世之盛，何以易代其後，其踪蹟竟不可得。據明史拂森傳：‘元末其國人捏古倫，入市中國，元亡不能歸，太祖聞之，以洪武四年八月召見，命齋召書還諭其王，足證明歐洲人在中國之淪落，至關於也里可溫衰滅之事，則可於鎮江十字街之被燬證之。

又考元亡於一三六七年，而東羅馬帝國亡於一四五三年，則文藝復興之帶有中國色彩，似不無因。

但歐洲戲曲雖受元劇影響，然不久卽有反對者出，如德之雷興（Lessing 1729—1701）主張遵守希臘之三一律，雖不能見諸完全實行，然亦不如‘狂飈時代’之甚了。并且他們時時在那裏改良進步，由希臘之運命劇本進而爲特質，爲心理，爲寫實，爲自然派之劇本。中國那些大戲曲家盡天關音

門兒作又長又酸的傳奇戲曲——逞天才，發牢騷，那裏戲曲功用是甚麼？歐戰以後，新思潮復由歐而東，陳仲甫，胡適之介紹易卜生，王爾德之戲曲入中國，於是又成爲今日中國之所謂新劇。

六 結論

我的這種東西戲曲互影之說法，似乎很類連環不可解的故套；不過我們只要仔細研究一番，才知道確是這種情形勿庸避諱的。元代由金宋以來講史之遺風，頗能知道戲劇爲社會教育之一種，所以他們並不希望他們的劇本藏諸名山以傳萬世，他們只知描寫社會上一種平民思想，間或雖有表示自己意見之著作，然並無責人以自高的情形。果如他們那樣進展下去，則中國之今日戲曲必定不會有這樣腐敗的。無如方傳不久，就出許多孔丘，司馬子良，以致把他砍了，假如歐洲戲曲再不東來，不知還要黑暗到甚麼境地呢！

國 劇

P S

這年頭兒真是難說。自從保存‘國粹’，整理‘國故’的聲浪高呼以來，無論什麼貨色，祇要掛上‘國’字號招牌，那是不管妍醜香臭都是好的；因為它站在時髦風頭的上面，它迎合了社會的心理。作夢都想不到的事，在最近的過去中，鑼鼓喧嚷把戲似的舊戲，居然也榮膺了‘國劇’的頭銜。我得此消息之後，我很願拿‘可喜呀可賀’這句話去恭維它一下，讓它在受寵若驚之時回我一句‘大家有喜’，豈不是連我也‘與有榮焉’？無如我‘三思’以後，覺得要我去恭維它，咱們彼此都有點兒‘寒塵’。爲了經濟絕交，爲了防止利權外溢，我可以忍着購用價昂物不美的‘國貨’。然而論到‘國劇’，第一它沒有利權外溢的可慮，第二‘國劇’發達之後它並不能即刻打倒洋鬼子或至少也使洋鬼子受點挫折。因為它沒有這兩種可能，所以我便不能昧心去提倡它去發達它。我們對於‘國劇’的本身要去考察一下，經過一番考察之後，我們找出它的真正評價，然後我們才可以決定提倡與否。

我敢這樣武斷的說：現時流行的被人稱爲‘國劇’的‘舊

戲’，它僅是一種玩藝兒，一種供人娛樂的消遣品。它不但隔在藝術的門外，它簡直沒有窺見藝術的影兒；它既說不上模仿人生，更說不上表現人生。讀者諸君不要以爲我這樣潑婦似的‘國罵’，請你們稍微耐心一下，在我申述之後，你們也許點頭稱是哩。

托爾斯泰曾這樣的說：‘缺乏真正藝術的結果，就是使享受這種藝術的階級趨於淫佚。’我們根據了這句話，我們把舊戲聽衆對於舊戲所生出的反感來與這塊‘試金石’比較一下，我們便知‘國劇’是不是極崇高的藝術，我們便知‘舊戲’是否缺乏真正的藝術。我們‘查得’舊戲場也即所謂‘國劇’場裏的聽衆，他們是於品茗嗑瓜子之餘，藉一點顏色與動作來晃一晃眼光，一點聲音來鼓一鼓耳膜。他們只是這樣玩兒玩兒，並不懂什麼叫着‘欣賞’。高興時叫喝一聲，祈求演員報以飛采，不高興時，便是一陣無理的‘通——通’之聲。他們‘通’的目的，無非期待着事後別人前來道歉，藉此好親演員的香澤。他們視戲是下賤的事業，而戲子也不過是這樣的人。他們觀戲是爲了‘捧’他們的相好，他們佔有了女的——坤角，他們還要玩男的——相公。（不過近來此風稍殺耳）他們宴會的時候，便叫來一戲子與他們助興，並叫來侑酒的妓女作伴。演員以是應，聽衆以是求！假若我們走到窮鄉僻壤，‘國劇’空氣不像北京這樣濃厚的地方去，我相信找不出北京

這樣的罪惡！這樣的‘國罪’是‘國劇’釀成的，我們就可以說‘國劇’實造成上述的罪惡。我據了這一番觀察，我按照我引的前提，我得了下面的結論：享受舊戲之階級趨於淫佚既如上述，則舊戲缺乏真正藝術是很明白的一件事。舊戲既‘缺乏’真正藝術，所以我要對舊劇是‘極崇高的藝術’這一句話宣告不能成立。

僅是這最末武斷數語，自然服不了稱譽‘國劇’者的‘硬嘴’，他們不再稱舊戲是‘極崇高的藝術’，他們可以說‘舊戲是好的藝術，是真的藝術’。故除了上面的論證而外，我還得把舊戲縷析的談一下。

（一）國劇的音樂 這就是國劇所以成爲國劇的一個特點，雖祇此幾種絲竹金革之聲。我對於音樂是一個門外漢，說不上怎樣是藝術的怎樣便是非藝術的；但據我‘尊耳’所感，則皮簧戲中絲竹之音倒還可聽，其餘鑼鼓等響聲，我當是以手堵耳概行拒絕。我覺得國劇的音樂於劇情上沒有多大幫助而且爲戲劇本身致命傷的便是鑼鼓。國劇的音樂是不和諧的，它的‘家伙點’自然是起落頓宕要一致的，然而它僅依着不合理的台步而奏，它並不計及要與劇情和諧。聽到小鑼的響聲，我們知道是女角出台或文戲開場，聽着喇叭頻吹，我們知是正在結婚，或者上朝；然而這是提示，並不是和諧。國劇中要用金革之聲，也未始不是模仿古代戰爭的實

情；但將野外的樂器遷入室內後而不加改良，遂致樂聲破耳，引起聽衆的厭惡棄絕，並擾亂劇場的靜安，碍及演員的唱做。國劇中的音樂有許多要不得，尤其是鑼鼓應該廢除。我不敢以我的好惡來定音樂的良否。我可以據聽衆的公意來決定我們的取舍。我發現鑼鼓喧聒之時，聽衆十分的不安靜；但一遇龔雲甫出台，除去唱的聲音與琴聲而外，全場寂靜異常。金鋼鑽唱梆子，胡琴壓到極低時，全場展息不敢出息。在這種音樂之中，一般聽衆舒適的情形，遠非在鑼鼓聲中可比，我們可以推知有多種樂器所奏出的聲音是聽衆所不願感受的，祇是懶性的‘國人’，懶得指摘，懶得改良罷了。

（二）國劇的唱工 第一，國劇所用的話，如果聽衆素來沒有學習，除掉丑角，你真要聽不懂他們哼了些什麼，尤其青衣花衫‘喔呀啣呀’的小嗓子，你更不知道是些什麼外國字。第二，它的唱工的好醜沒有合理的標準，只以奇爲美。假若一個人唱出一個很奇的字很怪的音，別人不可企及時，這便是美。例如馬連良扮定軍山之黃忠唱‘且住’二字不與別人相同，那便是好。唱工的優劣又以過去的人爲標準。例如鬚生聲帶窄者學到劉鴻聲的高音便好，啞嗓學到譚老板便臻絕境。因此他們以模仿前輩爲美，所以他們無理取鬧的地方多得很。據說老譚有一次唱‘白帝城’的白字，因痰到喉頭，唱成‘培’字的音了，於是此後的演員均唱‘白’爲‘培’音。國劇

的唱工還有所謂‘味兒’，‘味兒’者蓋一種不合劇情故意好奇的尾音或抑揚頓宕。‘味兒’是有某家某派分別的，然而其爲無理則一。

(三) 國劇的化裝 關於臉譜方面，F君已在本刊上說過，恕我躲點懶。此刻所談，僅及服裝。國劇在服裝上的罪過，就是不合劇中人身分。他們只求衣服新鮮，只求行頭精美，而忘記了所表演的是什麼樣的人。我們看武家坡中的王寶川，她的服飾夠多們闊，女起解中之蘇三項上的枷鎖，爭巧鬥奇做出許多式樣，竟成一件名貴的物品了。國劇的化裝固不敢十分與劇中人相背，然而它却又不化到逼真。正如中國畫似真非真的幾筆寫意的東西。不願踏實生活去的國人自應產出這樣的事情！

(四) 國劇的做工 我看見武將出台兩手提着戰裙亂跳一陣；我看見帶鬍子不住的拂鬚；我看見青衣自台後走出，兩手交叉着放在腹部前面，不敢稍動；我看見左手攜着馬鞭！右手高舉右足至額際，在台上打一轉身；我看見南天門中的小足姑娘可以跳很高的跌坐下去；國劇的做工，嘆觀止矣！然而還得說它兩句。做工裏有唱時的亂搖頭亂伸手，而且要在唱前擺一個很有姿勢的架子，有……最高的自然是台步了，那態度從容，舉足有數，擺晃合度，只要成家，那管合理！

(五)國劇的布景是沒有的，舞台上只有雜亂，想讀者諸君已經看過，無待我再來多嘴。我分析的化驗國劇之後，說不出所謂‘藝術’的原質，更無所謂‘高’與‘好’了。

再讓我們整個兒的把國劇觀察一下。它是不求實現，已如別人所說。它的唱作化裝都是無理的好奇，奴性的模仿前輩。假若你要承認小足的‘臭美’是美，你可以說國劇是藝術。觀衆之多，不是爲它是藝術來欣賞，觀衆之能懂得它，只是學成的習慣。

我平時以爲舊戲的劇本是出於隨意消遣的文士或無聊文巧的手筆。所以它無高上的情緒；而一般演員也只因生活的壓迫，不惜犧牲色相來迎合人們，來娛樂人們，以獲得他們所要求的物品，所以無有藝術上的創造。我把舊劇只當作一種享樂的東西，我寬恕它，因爲它不值得我攻擊。而且我是這樣的看，假若要說八股文章是好文章，那末它是丟掉思想沒有骨頭的文章，假若要說舊戲是藝術，我們也可以這樣說，舊戲是失掉情感沒有骨頭的藝術。我間或也聽舊戲，然而只爲了我自己的享樂，正如我愛讀輿論報瀚海欄偶爾刊出的八股一樣，我覺得天壤有如此怪玩藝然而並不因爲它是文章。一次我偶從首善第一樓過路，我上去瞧瞧，我見一位六十餘歲很闊的票友唱小生的角兒，我看他這樣的感興趣，我說好了，讓遺老遺少去保存舊戲吧，他們有可佩服的

精神。讓有腦筋能幹的人們積極的從事愛美的新劇——綜合的藝術，來打破人們視戲劇為賤業的觀念吧。

是戲劇界的不幸，是思想界的不幸，也是舊戲的不幸。出人意表的有人起而為舊戲作說客，既譽為極崇高的藝術，復奉以國劇之號，象徵長象徵短說了許多。遇到這種現象，只有痛罵一個妙法，不過近來天氣太熱，不得不從容的慢談一次。

舊劇的如是觀

李 朴 園

本來是啊，正當這個變相的復古空氣十足的時候，居然有人在那裏大吹大擂地‘鼓吹’舊劇的‘風雅’，一般有血氣肯進步的青年那個不爲之捏一把汗？況且所謂復古云者，又不見得不是一些慣於居奇的聰明小伙子想‘借此’出出奇樣的花頭，以博得如什麼‘詩哲’之類的好頭銜玩玩，同時號召這些‘奇樣花頭’之下的伶俐大少們，作一番如‘外親善，內妥協’之類的大事業！

‘如今的事兒’真是有些‘大變更’！但所謂‘變更’者並不是‘譚派正宗’的馬連良君所謂之‘講什麼婚姻自由’云云之‘變更’，而是無論什麼事情，都有第二方面或第三四方面的政治意味包括在內。這種‘變更’當然是好的現象，因爲我們貴國的民衆以往很長的時期中，是把政治看得太‘天高皇帝遠’了！看政治看得太不切己，所以國事可以不問，世勢可以不理，結果是洋大人慢慢騎在頸上拉屎，弄得滿胸膛屁滾屎流仍然沒辦法！從所謂‘國民革命’幾個大字的意義到了各處以後，大家才知道拉屎的是什麼帝國主義，大家才知道他

不但拉拉屎便了，還要我們吃他的屎咽他的尿，以致於臊死臭死才止！後來又知道，這些帝國主義不單在一人頸上騎着，同時大家都受他的欺負！所以大家才團結起來，打算一擁而上，把這些臭東西趕跑！臭東西果然很怕，走頭無路，才找到我們貴國一些‘聰明小伙子’，積極的提倡復古意味的所謂‘國家的’什麼什麼，以圖把這般想趕走那般臭帝國主義的青年，施以‘分神的’催眠法，使他們只顧低頭去看自己腳上的繡花鞋，不顧得再‘打倒，打倒’的討人嫌！消極的講講‘知足不辱’的大道理，只要幾個首領能夠出出‘奇樣的風頭’也就知足了！

政治意識在‘趕跑帝國主義’的意味之下，無論如何都是有價值，值得稱讚的：在‘分神的催眠法’的意味之下，則適得其反。

如今政治的意識已經到了戲劇界了，這是何等重大的‘變更’，多麼值得注意的一回事呵？我們此地所謂‘重大’，不是專在戲劇本身著想，注意的在這種意味背後的政治作用以及將來的效果。

不論怎樣講，舊劇除有音樂以外，他一切所表演的事實，所引用的故事，所維繫的思想，所暗示的意向，沒有別的，總之‘忠君，愛國，孝子，賢孫’的那一堆‘奴氣十足’的東西，總而“古已有之”的，絕不於見今世！要說提倡這個的人，軋根

兒就沒有‘要改’的意念呢，我們不敢這樣辱罵他們，但‘上有好焉者下必有甚焉者’，當諸位‘要改’的壯志沒有見諸事實以前，不問情由的羣衆一定要錯誤了你們的意思，以爲你們是在整個兒提拔這東西，他們正在感嘆着總統不如皇帝啦，你們又這末‘鼓吹’大皇帝的‘風雅’，他們安有不掉轉頭去穿蟒袍束玉帶去的！這正中了一班‘聰明小夥子’的‘下懷’，趕着大家在改進的路上感到了憊乏的當兒，抽空兒來一套麻醉劑，叫大家轉回頭眩眩自家繡花鞋，又省力氣，又得到所謂享樂，大家感謝之餘，‘奇樣風頭’出上了，勁兒不用費，招牌賺到手，多麼漂亮！

自然他們的漂亮還不止於此，更漂亮的是使前此之‘走頭無路’者，有‘柳暗花明又一村’之感！‘哦，感謝上帝，幸而有這些聰明人’！聰明人究竟是聰明的，會在你們所不經意的地方經意，使你們自己伸頭到他的套套裏還不自覺！

話雖是這樣說，我們仍不能斷定在晨報副刊上大吹特搖拿舊戲的臭骨格做所謂‘戲劇專家’窮途末路’的救命湯的人們，便是這班‘聰明小夥子’之流，或是受了這班‘聰明小夥子’‘分神的催眠法’的神效所使，抑或‘走頭無路’者的神通廣大，大有以致之！

我只希望不是這樣一個動機，只希望這些人是真真發自本心，真真覺得應當如此的——這樣才有可說的餘

地。

惡意的想拿‘非人的’三個字罵倒舊戲已經是過去的東西了！西洋的傀儡戲何常是‘人的’？但你不能說那便不是戲劇藝術；況舊戲還不盡是‘非人的’！藝術的表現原來不都是尋常人所能意識到的，正如偵探家從事偵查一件事一樣，他所用的方法以及外部的形跡，你如果預先已經知道他的結果必不會好的；這並不是說，唯有不讓人知道的戲法才叫藝術，藝術並沒有什麼祕密，只是更專門一些就是了！因為更專門的原故，便有許多部分，你絕沒有想到的他們已竟拿到表出了！這樣所表達的東西，因為你還沒有想到，所以在你便覺得很奇怪！‘非人的’同‘很奇怪’中間大概有許多是溝通的。

在這樣注腳之下，一般人所謂‘非人的’者，容或正是可貴的地方，因為大多數的藝術都有這一點！所以舊戲的可棄，不在這一點，而在他項較大的部分。

我們不是舊戲迷，自然那些很細小的部分我們分析不出好壞，也用不到太子費心！就我們這樣外行人的觀察最先使我們不得不注意的有兩點：第一是牠的歷史的使命與其所要給出的教訓；第二是牠在完成前項工作時在表演同一切別的關係上，所給出來的暗示！

談戲劇而先談到教訓實在是個笑話！戲劇容或是可以

教訓人的，但未談牠的藝術價值如何，而先以教訓二字爲開口詞，確是不能不使識者匿笑！但事實是這樣，我們怎好抹煞？

在中國的古代，所謂聖賢者流，都是要‘以身作則’，‘以身化民’的，他們的言論，無處不是‘教民’如何如何，他們的舉動，無時不含有‘表率羣倫’的意味！他們把自己的身分，抬得比當時最高的皇帝還高，真有‘居高臨下’，‘俯視一切’的派頭兒！其實他們這種地位之造成，不完全是他們自己標榜之功，‘大家捧角’也是原因之一。這是由封建社會所留下來的貴族意味的智識階級。

在此種階級之下，有平民老百姓，有修腳，剃頭，妓女，戲子之類，每低一階級，對於上一階級的信仰都更深一層。因此，戲子對於‘貴族意味的智識階級’不啻奉之若父，尊之若祖！這是中國歷史遺傳下來的，直到如今還存其遺痕的事實，我們都是戲子，當然不是自己誠心坍自己的臺！戲子既是這樣尊師敬祖，若師若祖又是處處以‘教民’‘化民’爲崇德的，所以這種精神便深深印在戲子的心中，變成了他們自己的意見同意識。這便是所謂‘教訓’之由來！

諸位不要誤會，‘戲子’這兩字在過去的習慣上，的確是帶有十二分冷的嘲笑的意味兒的！不知在別處怎樣，在我們敝處那裏，一提到‘戲子’，便大家冷齒！誠然這種‘冷齒’不是

沒有道理的，因為第一會奉迎人是‘戲子’，第一會幹只要有便宜便身可以侮，肉可以辱的勾當的是‘戲子’！那一次鄉下演舊戲不出兩起絡竊的案子，而賊手又多半是異鄉來的‘戲子’！就在北京這個譚老班人格化下的區域說，你問問舊戲‘戲子’是什麼？啊啊！自然我們所談的，應當是我們理想中的舊戲‘戲子’，雖然受了中國人惟一的長處——惡化的同化力所化之下，我們所理想的那種人簡直可說沒有。但我們為便於說話起見，仍不能不假定說‘有’！如果我們這個假定絕不可行，那所有我的話應成爲‘廢話’！

讓我們不要打岔，仍回本題來吧：

剛才的話，我們已經談到舊戲‘戲子’是受這樣一個歷史的使命來替乃祖乃父之所謂‘聖賢者流’做留聲機，宣佈‘教訓’的；我們再看這種‘教訓’的內容與時代性。

‘教訓’原不是個不好的名詞，試問我們從小長大到如今，我們所知所能的，甚至吃飯穿衣的方法，有幾件不是學來的？但此處我們所說的‘教訓’，是不是戲劇的範圍以內的。自然，我們既談戲劇，便不能不在實際上把‘戲子’的地位抬高，把舊戲看作‘也是藝術’；如果‘也是藝術’，則藝術的範圍以內，可不可以‘教訓’人。十分值得留心的，即退一步說，藝術‘也可以教訓’則‘教訓’的內容，便不能再不注意。

舊戲的主要取材，多半在唐宋之間，則他們由‘取材’這

架大車所拉到我們眼前來的貨物——教訓的內容，也便是如此如此！這些東西，先前已經說過是‘古已有之’而‘絕不見於今世’的！諸位很明白，張三的帽子如果拿給李四戴，你以為一定合適？況且這個張三又是‘去今數千年’的那個張三！大家都知社會是進化的，不是一成不變的！試看去年時髦得不得了的尖頭兒鞋，今年還有幾個穿在腳上？前年還在不斷流行的三行四行打油詩是‘一時之雄’，此刻又怎樣了？這種事實三歲小孩子都知道，實則包羅萬象的宇宙的至理也與此並不兩樣！

多的更動！社會制度既然更動了這樣多，人心思路及人生觀當已非昔比；在這個時候而強欲人們聽這種倒退幾千百年教訓，豈不是笑話？所以舊戲所要給出的‘教訓’，是反歷史的，開倒車的，反動的，反進化的！這種蠢才所持的蠢態度，是與現代‘聰明小夥子’的‘國粹派’有同等效力有同等可泣處。

‘暗示’同‘教訓’不同的地方：‘教訓’是在意識以上，教訓者根本就要拿這個東西來教訓人的；‘暗示’是意識以下，並不見得‘要’如此，只是不期然而然地成功了這種東西！

談這種問題根本有一個大危機，便是‘人’同‘事’的區別。有許多東西是因為私人的好壞而生出好壞的意味的；有許多不論什麼人來做都能發生同樣好或壞的結果的！我們此

刻所論，當然以後一說爲準，但有許多地方是‘事’把‘人’造成如此，那就難乎爲言了！

舊戲根本是‘古’代的東西，牠的一切都是‘古’的再現：攏統的看去，不論在什麼地方，都‘古氣盎然’，使你有意無意中感到‘古’的奇味！這種‘古’味像魔鬼的手一樣，從萬丈深而漆黑的枯骨之穴中，伸手過來，時時要把你從這條光輝富麗的進化的路上，把你拉上去！這並不是說，舊戲有這樣大的吸引力，能夠把你的向上的心引起，使你向上進步，而是利用你一種弱點，乘機下你的毒手！

我們都是中國人，我們不但要知道我們的優點，也應知道我們的弱點！我們的優點很多，大家都會想得出，我們的弱點也不爲不多，大家也都會知道；我們此地所要談的，只有兩點，一點是遷就，一點是意志薄弱——這兩點爲舊所乘，有很大的危險。我們先天已經有了遷就的病根，所以得過且過，能省事便省事，只要有‘舊章’可‘由’，則‘仍舊慣，何必改作’了；舊戲是頂講傳統的只要是某一派的衣鉢，便死也不敢改一字一音，自己不敢，大家也不容！加之舞台上一切三綱五常的儀式與意識，兩下裏一合，便造成一種強有力的暗示，‘不準改變’，不變咱們就不變，樂得清閑些，誰願意費事哩？這種心理這樣普遍，雖然不能說全是舊戲之功——這樣太把舊戲看重了——也有不少的偉力！

改革是多未難的事啊！中國人真有這種能力，情願明明知道隔着那段艱難崎嶇的路的那邊，有很足動人的東西等他去取，他但會說：‘多未費事，多未難哪？’他住的房子要是下起雨來明知道會漏，但當不下雨時，他仍可坐在那裏多抽口汗烟，也不見得就會去修；下起雨來房子漏得不得了時他不得不想着修，但雨一住，房子一不漏，他仍可不管！即使是個勇敢有為的青年，一個代數問題演不完便感到困難而想休息下來了！中國當未革命以前，人人知道國勢日非，但孫中山倡導革命偌多年，罵他的人還是有的。

現時的世界是個爭的世界，不爭便不能生存。但在這個時期，慣於坐在姨太太房裏說大話，談三教九流的古董們不待言，即是肯站在前線上的青年們，也的確有‘五分熱’的可能！

在這種情形之下，舊戲便接受了這個弱點，大施牠的神威！牠會指示你如何用‘烏何有’的方法當成實事，解決不易解決的難題，如盤根結節處之神！牠會指示你如何把人生當做兒戲，而無形中取去你‘實事求是’的精神，如丑脚道出把戲底蘊的說白！牠會指示你如何躲避人間爭的苦，如三步兩萬里，揚手在駿騎的辦法！牠會指示你……多得很多得很！這樣一來，你又何必求進步？何必與人爭？！你不要做丑子！

其他如對藝術的誤認，因而把藝術看得不成東西：如

大鑼如大鼓的惡劣的聽覺刺激等等，都足以暗示你，使你不做現代人！

舊戲容或有可整理的必要，但在這些地方將何以整理？我們不懂舊戲，話當然說得不澈底，但我仍望懂得的人們對我不要太吝惜教言！

舊劇三大派

徐 凌 霄

現在的戲劇除中國式戲劇與歐化式戲劇兩大類之表演方法，區別最大，須另為說明外。單就中國戲劇而論大同之中亦有小異。即京朝派，海洋派，鄉土派是也。

京朝派之優點：歌曲細緻合於音律之原則。舞滿整齊含有形學之美性。態度秀雅，凡聲音動作之刺激力太強者（如秦腔梆子之粗亢，真刀真槍，當場出彩等），皆為京朝派所不取。凡冗長之劇本京班皆能選其最精雅之一節，而將不藝術的部分悉行淘汰。故京中最流行者為短節之劇。此短劇中之歌曲舞術經名伶之改進表演或創造特別之音調，能使人屢看而不厭。蓋北京乃貴族文人聚會之地，伶人受其薰染，自有一種名貴文雅之色彩。然貴族氣太重，動輒要揣摩皇帝身分，大官氣度，甚至將歷史上與滿清絕不相干之宮庭狀態，亦要做成清宮模樣以顯其接近貴族獨有心得，甚為可笑。戲班之中階級甚嚴，名角專制，普通之角，受其壓迫。一切待遇太不平等，前台捧角習氣最深。故一劇之中，只要一二人出風頭則其他角色雖囚首喪面有聲無氣不知所云。

看戲人亦絕不注意，此爲外省所未有之怪象。然此乃京朝派之習氣，非中國戲劇有此‘必要’也。

海洋派之優點在富有創作之精神，能改良戲劇，即演長本戲劇亦能從編製上布景上設法渲染使不致枯悶。音樂歌曲亦能兼容並收而成一博大偉麗之現象。惟不善甄擇，每有凌亂蕪雜之劣點。其伶人技藝亦失之貪多求速，不能細緻精雅。歌曲之聲調多嫌浮促不能協律。舞術手忙腳亂不能中節。布景也不能盡適於場合之需。要是其注重戲劇，不專重伶人之某腔某調，班中貴賤階級亦不似京伶中差別天淵。京伶動輒笑爲外江派，不知外江派亦有許多勝過京朝之處也。

鄉土派。此派最多於非商埠非京都之各地方均可見之。其重戲不重伶，勝於京朝。班中伶人同甘同苦極有平等精神。惟保守性甚深，不知改進。伶人智識固塞，缺小精緻之表演。然組織設備則應有儘有，吾人欲調查中國戲劇之真實狀態，必由此派戲班著手。如前年在京之榮慶社即鄉土戲班之一也。

藝術家的老師

左 明

這是我的朋友凝秋說的：你若要想做一個藝術家，你見了小孩子就跪下去拜老師，這話確實不錯，小孩子是藝術家的老師，尤其是表演藝術家的老師，我曾給小朋友們作過體操教授，我很高興能與許多活潑的天使般的兒童常在一塊兒遊戲；同時我也很慚愧，以我老朽不自然的身軀，去教靈巧機敏的兒童，不過大量的兒童她們也許不那樣看我，不然他們為什麼還那樣的與我親密要好呢？我看他們張着微笑的小嘴唱，舉着嫩白的小手舞，或是阿虎搶了她們的糖餅，嘴裏還銜着一片雪糕的哭，或者是作遊戲失敗了，怪同伴不努力，噙着小嘴的氣，總之：她們的一切都是很自然的表演，足以引起我們回憶過去而不可復返的童年的天真，人生最寶貴的恐怕就是童年的天真吧，雖然她一去不返，若果能常常得到甜蜜的回憶，這未嘗不是失望中的幸福。

我記得我五歲的時候，有一天我抱着我嫂嫂用五色綢子爲我做的小人兒，隔壁麟兒約了許多我們常常在一塊玩的小朋友來給我懷中的小人做週歲，這天大約是我嫂嫂給

小麗做週歲的第二天，她們送了我許多禮物，有核桃仁，有花生米，糖餅，乾魚，……我將就她們送來的東西，我又跑到我嫂嫂房中偷了許多別人給她送的雪糕來，在我們家大門前的石階上舉行大宴會了。花生殼做酒杯和飯碗，香籤就是我們的筷子，請來的客，除個麟兒約來的菊兒，秀兒，阿毛而外，我還請來比我小半歲的表妹，常常給我作伴的秋香，還有我舅父送我的小黑貓，席擺齊了，她們爭先給我賀喜，我抱着小綢人兒坐在上面，一種得意的驕傲，比我嫂嫂那天還要勝過十倍。但是可惡的嫂嫂跑來叫秋香給她抱小麗，我哭着不許秋香走，我嫂嫂可氣了，率性把我懷中的小人奪去摔在地下，在座的來賓一個個都跑了，大約最先跑的還是那可愛的小黑貓。我這時真氣昏了，連忙跑去把摔在地下的小人抱起來，很憐惜的仍復把她抱在懷裏，比真把自己生育的小兒被惡魔奪去還要傷心的痛哭了一場。

這是我過去的童年時的回憶最清楚最有趣的一幕，也是一幕最好而又最自然的表演。小孩子們用很簡單而非真的工具。——如花生殼做酒杯，香籤的筷子，核桃仁做大菜，——表現出很複雜很濃厚的情調來。雖然她們的動作折於摹仿，可是你留心細細觀察，她們裏面必定有小少的新創造。這樣看來，表演天才最豐富的還是小孩子。可是我們要知道，只憑天才是不能成功的，關於技能方面還要有切實的

訓練，由着你的天才去自由運用你從訓練中得來的東西，然後才能成功一個真正的表演藝術家。不過我以為訓練兒童要比訓練成人容易得多了，兒童好比璧玉無瑕的白絲，染於黃則黃，染於藍則藍，成人就不是那樣純潔易染了。我們常常在遊藝會裏面看到許多演員，他們雖然也請一兩位對於戲劇有妍究的給他們指導，但是他們受文明戲的壞習氣太深了，終歸要在舞台上做出種種不相干無聊的動作，和妖聲妖氣的浪調來。所以我說與其去訓練已經染色的成人，不如去訓練純潔如白絲的兒童。

我們還看到許多自以為是了不得的演員，劇本也沒有配他演的了，也沒有人配給他做導演了，舞臺，燈光，布景。……無一樣能合適於他的表演。究竟自己是怎樣一個藝術家，恐怕只有他自己知道吧；劇本，導演人，舞臺，燈光，佈景，……這些我們並不認為他們都很滿意，不過在沒有更好的來代替他們以前，我想這是暫時屈尊吧，我們不是見過小孩子在大門前的石階上還表演過湯餅會嗎！總之：我對於表演藝術家，只佩服小孩子，因為她們不是在舞臺上出風頭，不想在報紙上得到人的誇譽，她們不為名，不為利，也不自滿的驕傲，她們只是為“表現”而“表演”。朋友們，假若你們要想作一個表演藝術家，請你們多多同天真活潑而最富表演天才的小朋友交往吧，她們是你們的良師，是你們益友。

關於舞臺光的一種觀察

培 良

我們現在舞台上所用的光，往往是過度的。不必要的光度，超量的光度，並沒有一點好的影響，反倒破壞戲劇情調底調和。因為舞台上底表演不是要人望(to look)，是要人看(to see)；換一句說話，就是不僅要在人們眼中的網膜上印出一些影像，是要使人感觸，了解，而且最要緊的，是情緒的激動與共鳴。——（我在這裏用了兩個英文，是因為‘望’同‘看’所表現的意義不甚確定，不得已借用外國字的。）

所以，我們在黑暗中看見一團影子，在星光下看見一些朦朧的景像。在遠處看見模糊的全景，這些東西感動我們，在我們腦中所造出的情緒底色彩，其強烈的程度比任何清晰的觀察還要高。因為這些東西並不是擺在我們面前，是活動着在我們面前。

舞臺光的第一個條件，就是這些光的目的，不僅是依觀眾看得見。（因此，只為看得見的目的，而設的腳光便可以完全廢除。）我們不需要使觀眾數得清演員的鬍子，不需要看清楚他們臉上的小疣，不需要認出他們衣服上的紋路，

(雖然也有時候因戲劇內容底要求而顯示這些，但只在戲劇內容要求的時候)。所以我們絕對不要讓舞台上的光線過度，要像提防我們往往吃得過飽的胃似的：我們絕對不能讓牠破壞了戲劇情緒的統一與調和，讓牠把觀衆的視線引到瑣屑的不必需的東西上面去。

爲實行上面的規條起見，舞台下的光線應該完全消滅，或者減少至最低限度。

我們都知道，聲音有音色的分別，同樣的調子，同樣的強弱，因爲發音器不同，所產生的副音不同，能夠生出各別的效力。光也是一樣的。同樣的光，因爲光源不同，所產生的差異是很可驚的。臘燭，油燈，電燈同煤氣燈，火炬同火燄的光，雖然同照耀着一個晚上，但牠們使人類所發生的情緒是極不同的；日光和月光，朝陽和夕陽，所給人的冷暖的色彩也是大有分別的。這是因爲什麼原故呢？我們知道白光並不是原光，牠是由幾種顏色光組合攏來的，並且這種組合的成分與比例也是各有不同的。由這一點我們可以知道種種光所以發生各異的效力，不過因爲牠們組成的方法不一樣。由不一樣的方法組成的光，我們眼睛雖然查不出什麼差異，但是我們的情緒已經覺到了。

我們應該用這個原理來組合舞台光。雖然電燈因爲牠操縱的方便而成了舞台上惟一的光源，但電燈並不是最好

的光。牠太單調，太薄弱，太冷淡，並且常常太亮。牠把一切東西都照成平面的板滯的，毫不生動，牠所暗示的情緒之豐富，甚至於趕不上煤油燈和燭光，而煤氣燈更是一切燈光中最壞的一種。救濟的辦法：只有用多種顏色光聯合起來代替白光。我們可以依接戲劇的內容來配合我們的顏色，並且依照顏色的情緒去模仿天然光。譬如我們要淒弱冷淡的光則可以用暗藍色（自然還需要其他副色），要歡樂光明的月光則可以用鮮藍色，要輝煌的朝日則可以用橙黃色。我記得有一次人藝劇專演‘英雄與美人’第五幕模仿朝日用紅色電燈，其結果非常之糟，因為紅色所表現的情緒並不與朝日相同。我們又可以按照劇中的情緒而用種種非自然的色彩來增進戲劇的效力，濃厚戲劇的色彩。我所作的生的留戀與死的誘惑獨幕劇就應用過這個辦法；但是那個劇本到現在還沒有實驗的機會，不知道結果怎麼樣。

我們不要用染色電燈。染色的電燈色樣太少，絕不足供我們應用，並且更換色彩的時候也困難；而最大的缺點，則因為染色電燈多半是些濃厚，暗澹，板滯的色彩，一點不活潑，一點不優美，一點不柔和，最好讓光線透過一種顏色調子，我們便可以很容易得到美麗，柔和，並且各樣各色而又容易更換的光。我相信這是目前最方便最好的方法。若是要較硬的光線，則可以讓牠透過有色的透明的紙。

一個照相的人較準光線的時候，知道注意光源的方向，爲什麼舞台監督人却不知道呢？光源的方向應該留心想到，各個燈的位置應該小心在意，主要發光器放得或前或後，或左或右，或上或下；更是一件重大問題。總而言之，我們該知道只有一個位置是能發生最大効力的，那麼舞台監督人的責任便是把這個位置找出來。

舞台上需要單純正確的影。影所發生的効力，所激起的情緒，足有光一樣的作用。只有光與影的交錯，對襯，混和，才能把事物顯得是立體的，生動的，真的。錯而亂雜的影子不獨破壞戲劇的真實（我們知道戲劇永遠是真實的，雖然牠可以用種種的面目出現），並且擾亂了觀衆的視線，把戲劇空氣掃滅無餘。因爲上述的理由，我們需要單一的光源；但是單一的光源却不夠用，第一，人工光源沒有太陽光那麼足夠的複雜的交錯反射作用，會使舞台的某一部分太暗，第二，單一光源沒有充足的副色。

爲補救上述兩缺點，我們可以用一種底光，或者可以叫作原光。這種原光是用許多的燈組成的。這些燈有很弱的光度，不同的顏色（顏色中最常用的我以為應該是暗同鮮明的藍色，淺綠，橙黃，紫，赭；深綠，鮮明的黃色和淡紅比較可以少用）；牠們組織成爲一種暗淡複雜的光彩，並且彼此對照，消滅所產生的影子。這種原光的作用，可以依照劇本

所需要的情緒染上一層色彩，而在觀衆的情緒上引起共鳴。

除掉原光之外，我們用一個單一的足夠強度的光源（當然也讓牠染上必須的色彩），在舞台內或外——但我以為在外的時候比較多——照耀着。再加上幾個透視鏡同反射鏡，我們便可以很簡單並且很充分地模仿許多天然光彩造成濃厚情緒的特別光彩了。

我對於光的根本主張可以這樣說：一，舞台上所有的光都應該是由顏色光配合成的，因為白光絕不夠用；二，用許多光度很弱顏色各別的燈組織成一種原光，以增進情緒的効力；三，用足夠強度的單一光源——主光——來取得單純正確的影，並且使觀衆的眼睛能夠看。

到將來光的運用一定會能夠與聲音一樣，可以產出優美的韻律同節調，則光對於戲劇情緒的幫助，一定更有偉大的成功了。

談 談 布 景

明 期

再沒有比管布景的人，更倒楣的了。演員果然在一般人的眼裏，‘是臭戲子’；可是布景的人，還不如演員。他們甚至於還要受有戲劇知識的演員的輕視。本來，也難怪！他們同泥水匠，木匠，搬椅子的小聽差，搬桌子的小夥計，有什麼分別呢？因之，國立藝專戲劇系布景組的學生，剛剛只有三位；而其中的又有想轉系的二位，將轉學的一位。

我們的讀者，當然不乏要用邏輯的口調問我們了：‘是故歟？’誠然，布景的人，所以被人輕視，正是布景本身的被人輕視。這種被人輕視的結果，常常能造出一塊高大奇偉的石塊，整個的基在戲劇發展的前途。說明白些，他簡直是一塊黑玻璃，恰恰的遮住了戲劇高潔的光明；至少呵，也是一塊藍的紫的或綠色的偏寒色的玻璃。也許又有人說，這簡直是吹牛。布景不過戲劇裏頭的附屬品，有也可以，沒有也可以，不見得要如是的重要，在戲劇的國度裏有如是的大權。那我也不同他辯論，甚或像瘋狗一樣的咬起來，我只希望他安心讀我的下文，如其他在那樣的高興，作者有那樣榮幸的時候。

自從國立藝專唱了一次文明戲(按一般人的說法)，北京城裏的名流，教授，學者，都掉過臉來，同戲劇交深一步了。你們看晨報出了戲劇週刊，一般出版物也要談戲劇，充內行的談談戲劇。這真是戲劇的轉運時機！立刻滿城風雨‘戲劇是最高的藝術’‘最高藝術是戲劇’。在這空氣裏，那歷來像小鼠小狗一樣偷生的演員，也抬起臉來，點着頭微笑，私心自慰的說：‘中國也有如斯之一日也！’立刻恭維，恭維到天上：‘天才家’‘天才家’真像上海電影公司的‘明星’一樣容易的得到。只要你像人家說的‘不要臉’，就馬上當時可以博得比‘明星’還要高貴的綽號。這真是不應該的事情，不應該到了萬分。這簡直不是發揚戲劇藝術，這簡直是挖斃他的嫩芽。胡說過去了，再談談真的。我奇怪所謂戲劇專家的余趙兩位先生，爲甚對舞台的布景，也這樣的吝於介紹？吝於教導我們乳犬一樣的半睜半閉着眼睛的我們呢？這恐怕也是怕人輕視麼？可是趙先生新近也有這種文章在晨副上，可惜只是一種敷衍的工作！

我對戲劇真沒有研究過，可以說是大大的外行，大大的門外漢。我寫這篇文章，不是爲的提倡新的戲劇，介紹新的關於戲劇的學說，尤其是布景方面的。我只爲還願心，因爲早答應過五五劇社諸位，要作一篇稿子的。

且打着學者的口調，掛着學者的面孔，翻出課堂裏講過

了的戲劇概論抄幾段。

四百三十年前才有人應用布景，那時布景只有過充一充後面的牆壁，像中國戲院子的一樣。以後慢慢的改良，到六〇七年布景及布景才算完備。‘布景是戲劇的裝飾，他只把戲襯託得更美麗’。這種觀念在一般人的腦筋裏，直直是遺傳到現在，還沒有退淨。這真是危險的事！

最近才有人提倡布景是戲劇中的一部分，一個原質：像演員的動作，言語一樣的重要。本來戲劇是“A Peace to see”不是“A Peace to hear”；當然這種聰明人，要唱這種曲調了。誠然，觀衆到劇場裏來，他們的目的，注意力，全在，全集中那一個台裏。凡台上的一舉一動，一件東西的擺設，不管怎樣的平常，也常能引起他們的思慮。所以戲台上加進沒有關係的東西，像什麼演員喝水，幕上的綢緞莊等等，是最不應該的事，最不真實的事。固然這年頭藝術也不講真實了，然而欺騙人也是件不道德的事。所以舞台的一切全要與戲劇有直接的關係。

布景能幫助演員的表現劇本的精神不足；它也是活動的。有生機，雖然祇是幾片紙片，幾條布幕。它應如演員一樣的把戲劇內在的精神情感，表現給觀衆。這種表現的方法，而利用色彩，同線條。比方一齣悲劇，用寒色暗淡的光色，或相衝突的光色，用奇凹或森直的線條來組織布景的三面牆壁，

(如其是室內布景的話)及一切道具的擺設。如是很平常的例子。

戈登格萊說：‘藝術是科學的知識。’真的，科學發達以來，藝術得它的幫助真是不小。戲劇上的利用燈光（趙先生稱謂光影的便是），就是最顯明的例子。最近的燈光，簡直成了舞台的靈魂，最高超最重要的一部份。布景離了燈光，正像一具死屍。燈光實有一種奇偉的活力，而且還很便利。（一切詳細的情形，可看趙太牟先生的晨副戲劇週刊的‘光影’一篇）。

本來小知識階級的我，不配談什麼藝術，尤其是這最完整，包含最豐富的戲劇藝術。不過我總覺得名流，名教授談得太高調了，太叫一般人對戲劇發生不明瞭的感覺了，所以我想寫點小東西，引起名人的注意，叫他們看看他們自己的東西，再看看社會一般人的程度。我這托爾斯泰藝術論的論調，也許可笑吧。

臨了，很希望讀者不要把這篇當作正經的論著看，因為我本就是個瘋癲的人，自己也沒有辦法。再希望晨副諸先生，一切對於戲劇有興味的人，不要把背景看做太不值錢了！

用三刻的功夫，把它寫完；北海裏還有朋友等我划船呢！再見！

表情工具之一——動作

王 瑞 麟

(一)

有人打你，你就還手；有人罵你，你就還口；別人樂，你就笑；別人哭，你就悲；本來在這人生舞台上，你已經川流不息的演過有情節，有意味，有思想，有節奏的拿手好戲了。

擁擠不堪的包圍着，看你們互相打罵。他們忽然的樂了，覺得你們罵得調皮。對方只打罵不休；你勇猛的還口還手不息，他們立時覺得你的對方可惡；而你也是罪在不赦。你把你的對方打死了，或受傷了，他們知道把你帶到巡警局裏吃窩窩頭去。你們的一舉一動，未嘗不得觀衆的真摯同情，與深刻的印像？可是你要知道——

感應力和智力，雖都是由天賦的，在人生舞台上，你到是有聲有色；走到藝術的小舞台上，可就有點兒辦不到：因爲人地兩生，不能不使你手足無所措，因爲要適合環境，非使你改變以前的態度不可，因爲你不是這個舞台上的人，那能夠不讓你改變你的思想和動作。既然你承認改變，就得不斷的學習，那末你動作出來，才能適合各種情緒的深妙處，

及劇中人處某個情境時的身分；否則的話，還是請你滾下去，別來作臭戲子罷！

舞臺的表演藝術，是實現我們的理想，用我們的思想，動作，語言把我們理想中的紙面上的人物活活的表現出。

演員對於表演藝術，是先用思想，然後才有動作，最後便是語言。思想方面，是視劇本的精神，情境的變遷，及人物的個性而定。現在，讓我先來說說動作，然後再談談發音。

(二)

我們要知道，尋常人的動作與演員不一樣，演員在舞臺上是讓人看的，所以演員一舉一動，非使人看的明瞭不可。假使你不把你的動作擴大起來，這一層又如何辦的到呢？你的動作既不是尋常的，你又不是生下來，就會叫媽媽，那末我告訴你，你得天天練習。

同時你要知道，你的動作擴大了，對不對還是一個問題：老態龍鍾的遲慢，與青年毫爽的敏捷，當然不一樣；怨氣勃勃的關門閉戶，同和顏悅色的移棹運凳，迥乎不同。因為劇中人不是你自已，有時你的身體，不服從你的心下的命令，所以你得時時練習。

你更要知道，戲是要人看的，看了還要再來看，就非得他愛看不可！愛看的條件，就是演員一舉一動，都要美觀和自然，如果你在舞臺上，老老實實一動不動，觀眾就說你是

木鷄，隨便手舞足蹈的亂動起來，觀衆就說是傀儡戲。所以說，要觀衆愛看，非先受一番嚴刻的訓練不可。要做到很自然，很美觀的地步，須先問問你自己覺得怎麼樣？‘耳之於聲有同聽，目之於色有同視，’假如你自己馬馬虎虎，觀衆對你如何，當場就明白。

一句話，動作的好，就是要你的身體，服從你的命令；換句話說，就是用你的心，克制你的身體。

(三)

(I) 手，指。 手及指表情，如果你是一個演員，定能夠知道，它是一件很有用的東西，假如你能得心應手，把劇中的情節及思想，都可以一種一種有意識的表示出來，手及指的伸屈，就是思想的漲縮。

(1) 雙手交握——表示憂愁，悲哀，及懇求。如莫利哀著的慳客人：

財迷 天啦！給我一萬銀子罷，我要！

兒子 天怎麼能夠！

財迷 我要是有一萬銀子，我就好的多啦！

(2) 緊握一手——表示堅決或恨。如佛西著新聞記者：

嘯蘭 (亦立起) 表哥既是明白我這首詩的意思，那末我不多說。

超羣（決斷）好，既是這樣，那末我周超羣再不向你馬嘯蘭求婚了；……

（3）一手向前——表示警告，或自禦，如丁西林著壓迫：

房東（改用和平的方法）租房的時候沒有說，可是昨天我對你先生說過了，我家裏沒有一個男人。

男客（停止她）唉，唉，我問你，你租房的時候，你家裏有男人沒有，爲甚麼現在你才想到呢？

（4）兩手屈舉——表示大恐慌。如賊手持槍出帘，張 你……

賊 再開口，我就要你命！

（5）手指——指之所指，爲舞臺周圍各種東西的媒介，如壓迫：

男客 喔，那個人，也是不怕鬼的。——不管有鬼沒有鬼，讓我們來看看房子好不好？（指）這是一間睡房，（指）蘆葦的頂蓬，（指）洋灰地，（指）洋式床，（指）現成的鋪蓋，（指）窗子外面是一個小小的花園，一清早就可以聽到鳥的聲音。白天撩開窗簾，滿屋都是太陽。（女客走出又把她引到右邊耳房）（指）這邊也是一個睡房，（指）鋪蓋家具也都現成。房間大小和那邊是一樣的，就是光線差一點。一個人住的時候（指右）這裏可以作睡房，（指左）那邊

可以作書房……

(6) 大指拇——(A) 握拳大指向後伸開，表示抵抗專橫。(B) 握拳將大指藏在手心，表示祕密。

(A) 如壓迫

女客 懂麼？他一定知道你是一個工程師，她想嫁給你！

男客 真的嗎，這我到沒有想到。——昨天下午，我到這裏來的時候，遇着她們老太太（握拳伸大指向後），她就告訴我，說如果我沒有家眷來同住，她這房子就不能租給我……

(B) 如少奶奶的扇子

張亦公（看見李不魯坐的椅子，放着那把少奶奶的扇子，想了一想，不禁暗笑，一付頑皮的面孔。）伯英，既然是真愛情，你一心一意，當然全在這正派女人身上，別的女人，當然不要咧！

伯英 愛情有絕大的魔力，愛情可以改化我們的卑劣，愛情可以洗清我們的污濁，對一個女人，發生了愛情，別的女人完全不在心目中。

張亦公 有理，有理！（鬼鬼祟祟）八大人，你來！我跟你說句話。

(II) 步伐 一登舞臺腳實地，這是演員第一步工作，

要使觀衆注意你，非得你先有一種適宜的思想，然後生出一種正當的步伐，正當的步伐，須具有長久的觀察，時時的練習。要知道，未演劇之先是客觀的，不是主觀的，你要有長久練習的習慣，使客觀的態度一上臺，就佔領你所有主觀的區域。一個年青的去一個年老的，非得去了主觀的青年，來就客觀而變成主觀的老年不可。步伐的動作是就劇中的年齡，性情，及當時情境，把你的全身重量，由裏邊走到外邊，又由右邊移到左邊。

(A) 共同的：

(1) 快慢 快的表示快活，急躁，慢的表示小心，畏懼，沉鬱；不快不慢，表示溫和，耐煩。

(2) 角度 向外表示傲慢，遲鈍；向前表示精神，有力，小心；向內表示猶豫，懦弱。

(3) 膝頭 彎屈表示軟弱；伸直表示敏銳的習慣，虛偽的感情，及強烈的思想。

(4) 腳 腳尖着地，表示靈活，聰明；平腳着地，表示古板，小心；腳跟着地，表示蠢笨。

(5) 趨向 行走的趨向，是你想到甚麼地方，就走到甚麼地方。走路欲前不進，便是你的思想也是欲前不進。

(B) 不同的：

(1) 步的大小 男子開的步比女子開的大；青年與老年，也未嘗不如是。

(2) 步的快慢 步的快慢與步的大小表示相同。

(III) 目光 孟軻說：‘胸中正，則眸子眊焉，胸中不正，則眸子瞭焉’。目光是心的鏡子，心裏想的甚麼目光可以完全表示出來。換句話說，視線的范围就是思想的范围。演員的表情的第一利器，就是目光，因為觀眾的視線，是隨着你的視線。意志力不堅強的人，眼光常常的閃來閃去，心虛的人，他的眼光，從來不敢和別人打戰，這個沒有看完，又看那個，我敢斷定他是浮滑；專而誠的去注視某一件事物，你，不能不說他是鄭重。你穿的是一雙新鞋，所以你的視線就同他結了緣。演員在舞臺上最大的毛病，就是隨意看隨意動，你無意一動，別人看出意思來，鬧得一團糟。最好由你扮演的劇中人，用思想來決定你用目光的范围，角度，力量，快慢，方向，多寡，來練習下列十種樣子：

一，尋常的。二，注意的。三，驚愕的。四，盛怒的。五，妬嫉的。六，懷疑的。七，痛哭的。八，狂笑的。九，祈禱的。十，病死的。

(IV) 軀幹 牠也是表情的工具，不過沒像跳舞的那樣重視，這有幾個問題，請你自問自答，你覺得你答的不錯的時候；然後再就你所排演的劇中人的品格，及當時的情

境，來練習軀幹的動作：

(1) 演員軀幹的屈曲，及屈曲的角度，是不是思想的變遷？

(2) 少年老漢與少女老婆，扭轉軀幹的不同點在那裏？

(3) 臨死的人倒到地板上；與新婚的人倒在情人懷裏，兩個力量孰大？

(4) 有力與無力屈曲的速度怎樣？

(5) 正面，半面，側面，背面在軀幹上，是不是都可以表情？

(6) 因為你要動作多，你就老彎腰或伸腰，對不對？

(V) 其他 你要在某劇中擔任一個角色，第一明白他的個性，第二知道他日常的生活，有了他的或她的個性及生活狀況的深刻印象；然後再用你全付精神去表演，那末你就是另一個你——劇中人。

最後的一句話：就是我說的未勉太機械了；不過由機械的練習才能養成自然的習慣，你們若果相信了，就請這樣去練習吧。

表情工具之二——發音

王 瑞 麟

黃鶯晨鳴，與你的耳朵，不知不覺發生愛情：深夜猿啼，你的感覺上，立時受了悲慘的影響；尤其是萬物之靈的人類，他能運用他生有的聲帶，在一字，一詞，一讀，一句，一段，分抑，揚，頓，挫來表示思想，傳達感情，這是一件多末重要的東西。

姿態與聲音，在表演藝術上，它們的力量，功效，位置，都是一樣的，合作與獨作，均不失藝術上的價值：影戲是姿態表情的結晶；大鼓書為聲音表情的產兒。戲劇就是姿態聲音二者的合作了。動作已經說過，現在談談發音罷。

聲音表情有——

(一)輕重 聲音的輕重，是提據思想而定的，那個地方當輕，甚麼地方又當重，都是有意義的：不是說一字輕一字重，像體操教員的一，二，三，四，那樣機械辦法。現在我們拿‘你現在吃了飯沒有？’這句很簡單的話來說吧，你要是隨着情境來定它的輕重，很可以表示出許多種意思來。“你”現

在吃了飯沒有?’’是表示我和他還沒有吃與我他已經吃過了；“你‘現在’吃了飯沒有？”過去的自然不在此例：“你現在‘吃’了飯沒有？”他問的意思，當然不是注意你睡覺與喝水；“你現在吃了‘飯’沒有？”饅頭，餅，一定不是他要問的；“你‘現’在‘吃’了‘飯’沒有？”假如你照這樣一輕一重的說起來，同外國人說中國話，有甚麼分別呢？三句話離不了本行，我再拿一段劇本作例，使讀者還要明瞭些。因為輕重在發音上是很重要很重要的，一隅三反，那是我所希望的，如壓迫：

男客（高興的很）因為教我不要來，是你說的，不是我說的，我並沒有答應你說不來，我答應了沒有？

房東（漸漸感到不快）你這話我真不大明白，你的意思好像是說這房子的租不租，要由你答應是不是？

男客 喔，不是，這房子的租不租自然得由你答應。不過既把這房子租了給我，這房子退不退，就得由我答應。要知道，現在這房子，不是租不租的問題，是退不退的問題。

（二）快慢 聲音的快慢，與思想的伸縮，行動的遲速，脈跳的多寡是一致，雖然在一字一句間。如壓迫：

房東 王媽去叫巡警來。

老媽 喔，太太——

房東 你把巡警叫來！

男客 巡警來了又怎樣？巡警也得講理呀！

老媽 太太，我想……

房東 我叫你叫巡警去，你聽見沒有？你去不去？

老媽 好……罷。（由後門走出）

房東 要他即刻就來！（由後門走出，用力將門一關。）

我們在一段對話裏邊，看到房東太太是如何的急燥？老媽因為要迴護客人，她是如何的遲延？在她們的心境，動作，語言，完完全全可以看的出來。

（三）寬窄 這不是思想的問題；也是年齡的問題，更不是劇情的問題；乃是演員技藝的問題，耳語，照情理來說，別人是不讓他聽見的，為甚麼坐在末後一排的人，都一字一句，聽得清清楚楚；噪罵的音波是急速的，往往就混亂的聽不明白。為甚麼坐在舞臺最近的人反不覺得，這真是奇怪的事。朋友！不要奇怪，這一點也不奇怪，這就是本領的問題，一個演員非有這種本領不可，‘只要功夫深，鐵棒磨成鏤花針。’在我們中國新劇界裏，聲音窄的（即清而高的）就排他一個青年；聲音寬的（即音帶不好）就排他一個老頭，如此又如此，就成了習慣，這真是錯誤！耳語的時候，是用最低而最寬的音，再由丹田內用盡氣力直撞出來；噪罵的時候，是用窄而高的聲音，很清晰的吐出來。一個演員非兼這兩種本領不可。可是回頭看，看現在北京演話劇的大演員，平常

的話都過不了前十二排，那裏還講的上耳語……所以看一次話劇，白費幾個鐘頭，可憐！

(四) 高低 高低與輕重是不同的；高低與寬窄是比較的。在一輕一重之間都有高低的不同：高的加若干倍就是窄，低的加若干倍就是寬。

(五) 神情 思想，事實，環境，年齡和性別，都是改變神情的主要成份。一句話拿給一個喜歡的人說法是這樣子；要是拿給頹廢派的青年，說法又不同了；假使再拿給顛三倒四的老人，那就更兩樣了。在某種環境之下，神情是某一種的，就是見甚麼人說甚麼話；在甚麼地方說甚麼話；遇甚麼事說甚麼話。如少奶奶的扇子：

陳太太 ……我可要告訴你一件極要緊的事，我真替你氣苦了！（拉着徐奶奶的手同坐在沙發上）秀雲你來！

秀雲 是，媽媽。（一）

陳太太 那邊書桌上，好像有幾本風景畫你去仔細看看。

秀雲 是，媽媽。（真個看風景去了）（下略）（二）

奶奶 金女士麼？沒有聽見說過，跟我甚麼關係呢？

陳太太 （回頭吩咐）秀雲，你到外面走廊上，看看太陽落山。

秀雲 是，媽媽。（真個去看太陽落山去了）。（下略）（三）

陳太太 聰明的人，用不着哭，醜的女纔哭哩！秀雲！

秀雲 (從廊上走進來) 是,媽媽。(下略)(四)

陳太太 (沒有了主意) 奇怪!子明怎樣不在?王昭也遲極了。秀雲,你等王先生來了再跳舞。

秀雲 是,媽媽。(五)

陳太太 不要跟他們學,她們都嫁過丈夫,自然應當找別人的男人跳舞,你同王先生一個人跳舞就行啦。
(擠眼)

秀雲 是,媽媽。(下略)(六)

陳太太 找秀雲跳舞的人真多,不知她空不空?(叫)秀雲!王先生找你跳舞。

秀雲 是,媽媽。(七)

陳太太 天氣熱,秀雲,跳一陣舞,不妨到走廊上吹吹風,歇息歇息。

秀雲 是,媽媽。(八)(下略)

王昭 請伯母原諒,我們兩個人,本來到外面去歇息歇息。
(瞧了秀雲一眼) 後來,就談起心來了。

陳太太 秀雲。(招手)

秀雲 是,媽媽。(走近身邊)(九)

陳太太 (吞吞吐吐) 王先生——對你說——問過你沒有?

秀雲 是,媽媽。(十)

陳太太 你怎樣答應他?

秀雲 是，媽媽。(下略)(十一)

陳太太 到潮州去嗎?(作色)快不要提這南蠻結舌的地方。

王昭 秀雲說願意去。

陳太太 (裝出聲色俱厲)秀雲，你說過沒有?

秀雲 是，媽媽。(下略)(十二)

秀雲出了兩場，只說‘十二個是，媽媽’。可是這十二個是媽媽，語氣和態度絕對的不一樣。愛好戲劇的人，假如你要研究這個東西，請買一本少奶奶的扇子，(上海戲劇協社編)來揣摩這十二個‘是媽媽’不同點在那裏?今年北京演過三次少奶奶的扇子，有誰注意到這一層呢?

(六)節奏 藝術的根本原則，就是節奏與諧合；所以聲音表情，節奏尤其重要。舊劇之所以有現在這們大的勢力，一方面固然是以臉子來滿足闊老們的肉慾；其次還可以拍一拍板，雖然是小旦們一字聽不清楚的貓叫。話劇呢，有好些愛美大家，明天上臺，今晚才讀劇本，那裏講得節奏與諧合，幕表制的文明戲，更豈有此理！發音固然是作到輕重，快慢，高低，寬窄，神情幾步就可以了；不過還使它彼此聯合，勻稱，那才算是完美。

發音至此，就宣告停住，發音如何清晰美妙及偏布全場，最好每早有一點鐘的深呼吸，腸部呼吸，及各種柔軟體操。數年後方可運用如意。

少女的化裝

林音女士

未正式談到少女的化裝前，有兩件事得先約略地說一說：一材料 (material)，我們有了這五樣油彩條——就是藍的 (blue)，紅的 (red)，黃的 (Yellow)，黑的 (black)，白的 (White)——作基本的材料，再憑我們平素對於色彩的觀察，技術上的熟習，就可以化成各色各樣的面容。一燈光 (lights)，燈光的色彩，對於化裝上有很大的影響，正同牠之于服裝一樣，假使我們把燈光配得不好，那怕你的化裝化得為怎樣巧，也是要終歸失敗的；所以要化裝成功——很自然，不顯痕跡，還得需燈光來幫助一下。燈光能將一個美好面容變成蒼老，能將一個平淡，不惹人注意的少女，變成一個電力十足的仙女，吸去了那望着她的人的魂。

好了，言歸正傳。你把化裝品排好，一方軟和的白布，放在你的鏡子前面；你再拿頂便帽，或一條帶子，管束着你的頭髮，免得被油彩或粉末打污了；又拿一塊大帷裙來穿上，——這些預備好了，頭一步，你把臉化好，其次就梳理頭髮，再次就勻白頸項和臂膀。末了，穿上你應穿的服裝，去到大

鏡面前，觀察有沒有不妥的地方。一切都如意了，你就靜候着你的登場。

現在化裝的普通手術已經約略知道了。讓我們再來進一步詳細地談一談。在你未用油彩前，你臉上應先抹上雪花膏，實起那些毛孔，免油彩漫入裏面，有傷皮膚。眼的周圍，你應細心地抹擦——尤其是睫毛那裏更要這樣；因為雪花膏，你一不留心抹進眼裏去，馬上你的眼睛就要被牠刺痛，甚至流出眼淚來，為免除這種偶爾的痛苦，我們在眼睫毛的周圍，常抹擦白發斯淋 (White vaseline)，不用雪花膏；因為發斯淋沒有那種傷眼的毛病，並且還能使睫毛發長呢。

雪花膏抹上了，你再拿那方軟和的白布，在你臉上滿擦，使那浮在毛孔外的雪花膏失去，然後把適當的油彩條，在你左右兩頰上畫幾根條紋，下頷上橫畫一條，前額上畫一兩條，鼻上也畫一條。這樣畫好之後，你就仔細地望着你面前的鏡子，用手指細細地，慢慢地抹勻你臉上的油彩，使你的臉上沒有一點一線的痕跡，簡直勻淨得來給自然的容顏一樣。

油彩上好了，還不能完成少女的美容；因為還沒有少女固有的那種春色——嫩紅。這樣嫩紅一在你兩頰浮出；你少女的美流馬上就會注進人的眼中——不，心中。閒話少說，你不是上好油彩了嗎？好得很！你快把助美的胭脂抹上。假

使是盛在瓶裏的水胭脂，那就不用指頭去澆來畫，如是成條的乾胭脂，那你就用牠來點上幾點，再用手去把那點點連起來。怎麼抹法呢？你把胭脂在你臉上畫成個彎月的樣式，可是牠的中點應在外眼角下的頰骨上。把彎月的中點要特別塗大些，用手指來擦勻那胭脂。平常彎月中點的地方，顏色最深，拿手指把胭脂往邊上抹推；漸淡去，末了，一絲終止的痕跡也找不出。你手指上不是還餘有點淡紅色嗎？那就勞你手指的大駕，在眉毛下的地方抹牠一抹，可是千萬注意，不要觸着了眼皮；眼皮上抹上春色嫩紅，不惟不增添春意——少美，反倒使你的眼變成冬氣——老鸞；或使你的眼像含有淚似的——紅腫起。

如果你的臉盤子太寬大了，你殊為不滿的話；那我就告訴你一個既簡且妙的方法。那怕你是臉太胖，或頰骨，頷骨太寬廣，都可以用這一個方法來解決牠。什麼方法呢？就是把頰骨上的胭脂抹推到鼻子的近旁，換句話說：把頰上的胭脂減淡些，把鼻子近旁的胭脂加濃點，這樣一來，觀眾的注視就被鼻子近旁的較濃的色彩吸着，自然而然就不去十分注意那頰骨，頷骨了；因為牠們不很顯著了，有鼻子近旁較濃的色彩，結果你的臉就窄小下來了。

你臉太胖，太寬，太短的不美的問題已經解決了，你可要知道臉太瘦太窄，太長，這也是很不美觀的。假使你的曾

容是這個樣子，那你當然也要有點殊爲不滿了。不要緊的，朋友，別愁壞了身體！自然可以想出個法子來稍補一補自然的缺陷的。這個法子恰同前一個相反，頰骨上要保持着濃濃的胭脂，再把胭脂往鬢角方面抹張過去，使胭脂站的面積比前更寬些。這樣一來，你的臉，看起來，決沒有先前那樣瘦，狹，長了。

現在還談點什麼呢？談談嘴唇好不好？提起嘴唇——女性的嘴唇，我就聯想到愛神的弓（Cupid's bow）了。真的，女性的唇應該要十分與愛神的弓相像。所以你化裝，畫到唇了，你定要盡量地畫來與愛神的弓相仿。越相仿，你的美點也就越顯揚，請你仔細地聽着，我告訴你怎樣在你唇上畫出一個愛神的弓來。你用手指，或紙筆，或刷子澆上水胭脂，把你的嘴微微地張開一點；在你上唇找出牠正確的中點，（千萬要是正確的中點，否則，畫成了個歪嘴，那可不能怨我）由這中點，向上斜引條曲線，引到了弓峯那點，稍稍圓一圓，又向下斜引去，直往到你的嘴角那裏。左邊這樣畫，右邊也要畫這樣。畫上唇的左右兩條曲線時要特別注意：假使我們在你上唇的中點將左右的兩條曲線對疊起來，對疊起來怎樣？要使兩條曲線能完全符合成一條曲線，左右兩條曲線恰恰一樣，那才能免掉唇的左右兩邊厚薄不一，使你的嘴這一邊大，那一邊小。談到嘴，又有一件事須得知道：你的嘴大

了，人家不是要帶着醜感說：‘大口包！’嗎？你的嘴太小了，人家不是也要不滿意地說：‘豆米嘴！’嗎？但是你的嘴如果是不大不小的，就是說小一分太小；增添一分，又太大。那人家定會禁不住帶着美感，暗叫：‘好美的櫻桃小口啊！’你願意怎樣？要是高興馬馬虎虎，隨隨便便地對付對付，那咱們就不用往下說了。別要假裝不說話，我知道誰個不喜美一美啊！好，我告訴你得了。你的嘴太大時，你對着鏡子，憑你的慧眼去觀察，看看大出了多少；大出的地方用你妙手慢慢地把牠削去。得快快申明：可不是拿薄薄的刀兒削去；真這樣，那豈不大糟其糕！那麼怎樣呢？大出的地方，你不要去扶上胭脂，觀衆就看不出來了，就不覺你的嘴大了，你的嘴太小時，你對着鏡子，也憑你的慧眼去觀察，看看增大多少。應增大的地方，也用你妙手抹上胭脂。這樣你的嘴自然就比前增大了。

上唇已經談完了，我們來談下唇吧。若是你的下唇太寬大了，那就請你在未上胭脂前，用油彩沒着你的下唇，塗成一線，或在嘴角上塗去一點。

演 員 與 觀 衆

李 開 先

——爲‘捧’五五劇社表演慳吝人與當日之觀衆而作——

如果，我嘗想，一個劇本表演成績的好壞，觀衆也應負相當責任的話，那末中國的觀衆也就太可憐。請你不要多心。要是沒事的時候，請到一個劇場裏去走走，變成普通觀衆之一來觀察普通觀衆，你瞧，有的是玩意兒。第一，台下交頭接耳的多哆嗦，就足以把臺上演員說話的聲音轟得來連一字都聽不見，只看見兩塊嘴皮在翻。其次，笑，鬧，鼓掌，抽烟，移凳，爭座，吵嘴，擺來擺去，擺去擺來，……呵！你要是圖看熱鬧來，那到是應有儘有，使你一點感不到寂寞。你要是誠心誠意想來領略一點藝術的味兒，那你還不如趁早回家睡覺，省得挨飢受凍，到頭來不但你的目的達不到，還要撇着一肚子悶氣出場。這真是何苦來！

在這樣的劇場空氣裏，無怪有些熱心戲劇的演員，一天一天的灰心；而真正愛好戲劇的觀衆，一天一天的減少。這句話還得特別聲明，我所謂熱心戲劇演員，自然不是圖上臺，扮猴子鬧着開心的所謂愛美演員；而我所謂真正愛好戲劇

的觀衆，也並不是預先存着捧（注意這個捧字另有解釋）梅蘭芳、楊小樓、馬豔雲、孟麗君這種心理來湊熱鬧，混時光，趕游藝會的觀衆；要是這樣的演員和觀衆，那到請你不用担心，我敢保險，一百年也不會灰心和減少的。我記得，社會上曾經有過這樣的一個時代。所謂愛美的戲劇，竟成了口頭上習用而且高貴的名詞；愛美的劇團，竟成了社會上時髦而且必需的用品。且說那時候各學校的教習學生，以及夫教習學生之流，差不多竟同熱鍋上的馬蟻一般，（對不起諸位同學，其實那時候我也是當過馬蟻來的。）不是在翻譯西洋名劇，就是在自己充當處女；不是在討論簡章，就是在籌備上臺。海報一出，不管是世界的名劇也好，中國的名劇也好，甲校的愛美劇團也好，乙校的愛美劇團也好，著名的莊重老生也好，著名的風騷潑旦也好。總是‘萬人空巷’‘車水馬龍’極盡一時之盛的。而且鼓吹批評的文字也特別的多，真如‘雨後春筍’一般，不過後來——這真不是好字眼，我很想不用他，後來不久愛美的名詞，就變成不美了，時髦的團體，就變成不時髦了，‘萬人空巷’變成‘門前冷落車馬稀’，‘雨後春筍’變成‘秋林偏是經霜草’，於是乎一團高興，竟鬧了個無疾而終。這是什麼原故呢？難道說那時的劇本，真沒有有價值的麼？那時的演員，真沒有肯犧牲的麼？余曰：唯唯，否否，不然。我自己就是分享過當時的所謂愛美的劇團裏的愛美演員的莫大

的光榮的。（好累贅的句子真煩膩煞人）這裏面的酸甜苦辣，我總還可以說多少是嘗過一點。我曾經看見一個同志，因為在一本翻譯的名劇中派一個比較重要腳色，前一禮拜就向學校請假念劇本，前三天就在吃生鷄子，吊喉嚨，臨到要演的時候還親自到隆福寺天橋去考查所要摹做的對象的舉動來作參考。請你想一想，這樣的演員，還能說他不忠實不盡職嗎？可是，到了上臺那一天，請假的效力沒有了，生鷄子的效力也沒有了，隆福寺天橋的辛苦更不用說，因為從上臺起，一直到下臺，你猜怎麼着，臺下就乾脆聽不見臺上的一句話。爲什麼聽不見？誰知道？後來，這位同志竟氣了個發昏章的十一，把劇本，化裝品，通扔到垃圾桶裏去，賭咒發願不再幹戲劇的事業了。唉！這種破壞舞臺空氣的責任，難道也應該演員負的嗎？

固然，我們這位同志的脾氣，也許是過於急躁一點，但是觀衆不了解藝術，不善用感情，不遵守秩序，委實也不是劇場中的好現象。我曾經聽得留學外國的朋友說：（這實在是聽來的，並不撒謊，因為我底根本就沒有放過洋，）外國人於未進劇場之先，必先把劇本念熟，這個劇本是怎樣的結構，劇中人物是怎樣的性情，在某一幕之中有幾句最精采的話，他們都能瞭如指掌，背誦出來。這是何等的精神！有人說，中國人近來最喜歡吃‘洋屁’。可惜他們所吃的都不外公

使，外交家，博士，名流，買辦，浪人等的‘馬後餘風’，認真別人的好性情，好習慣，却依然是毫無所得。照這樣‘吃’法，我真要不客氣地‘試’學胡博士的徽州口調說一句：‘中國（讀如郭之上聲）不亡，是無天理！哼！’

慢來，別只顧自個兒發脾氣。你（這個字當然是指我區區在下說的，觀其不用‘您’而用‘你’可知，以下倣此。）說咱們中國觀眾不爭氣，不長進，那是二十世紀初年的事了。現在事隔多年，情形不得一樣。你最好睜開現在的眼睛，來看看目前的事實，然後再發牢騷。不然，你滿紙荒唐，只不過謔了一篇‘廢話賦’而已；有哢格意思呢？告訴你，最近五五劇社在藝專第二次表演毛利哀名劇慳吝人，已經得了很好的成績，尤其是在觀眾方面。你難道不知道嗎？

謝謝！勞你駕！要不是你老這一句話提醒我，這一趟野馬，怕不會跑到南極，北極，無極，太極，纔停止啦。現在言歸正傳，我這篇文章的動機，本來是為‘捧’（請你注意這個‘捧’字，與‘捧梅蘭芳，楊小樓，章孤桐口口口??等之‘捧’可大不相同，觀下文自明。這個年頭兒，真得處處留心，不然，就得賈文字之禍。小則招‘閑話’之災；大則有‘遊逛先農壇附近’之喜。我非愛打括弧而愛作評註也，特不得已耳。）五五劇社和那一天的‘觀眾’而作的。為什麼要‘捧’？怎樣‘捧’法？為什麼於未‘捧’之先，要說這些個廢話？諸位權且忍耐一時，聽我從

先說第三個？號。這兩方面的原因：第一，我記得童年學做文章的時候，老師告訴我一個訣竅，就是‘欲抑先揚，欲揚先抑’。我之所以不馬上就大捧而特捧其觀衆，並且從而可憐之者，職此故也。第二，觀衆程度之進步，誠然可喜；然而一念到從前之不進步，再回過頭來看看今天之進步，就更可喜；這也可算是‘飲水思源，不忘根本’的意思。有這兩方面的原因，這第三個？號，即應馬上撤消。

再說第一個？號。這也有兩方面的原因：第一，因為我是‘觀衆’之一捧‘觀衆’，我也與有光榮。第二，因為五五劇社的社員差不多都是熟人，熟人都不捧，難道還去捧生人不成？所以第一個？號，也應該馬上取消。

現在論到第二，怎麼‘捧’法的問題了。這一個問題，看起來彷彿很麻煩，其實很乾脆。你問我怎麼捧法麼？我就告訴你：請你去看或者問那一晚上的情形。那一晚上的情形怎樣？很好。怎麼好法？好到‘演員’同‘觀衆’幾乎走到一根線上了。你如果不明白我這句話，我還可以說明白點，就是‘演員’是認真在‘作戲’，而‘觀衆’是認真在‘看戲’。演員言語動作，容許還有很多可以斟酌的地方，但大體總還可以說得上‘忠實’兩個字。觀衆也雖不免有嘈雜的時候，但靜默的時候總比嘈雜的時候多些。就這一點而論，已足徵‘演員’同‘觀衆’已經走

到可以合作的道路上去了。這不是很大的進步麼？這不是值得一‘捧’的麼？雖然我也是‘觀眾’之一，而‘演員’又多半是熟人。

要說的話，大概已經說完了。怎麼結題呢？……

哦！有了！這張入場券還是五五劇社同志送我的。我真應當誠懇的感謝他們在這樣的寒風凜冽中，賜予了我一種意外的難得的不可名狀的快慰。

經濟的戲院

A B C

劇院兩個字說得粗俗一點，就是戲園子。我們中國的戲園子，可以說是經濟得到了極點。你們不信可以去看看：一進大門就是座位。到開戲的時候，樓上樓下，池子廊子，高高低低的滿滿都擠着是人頭，戲臺上邊有時也賣他十來個座。這真是經天下之大濟了！我常想如果人能夠用鈎子掛起來的話，恐怕屋頂上也要賣票呢。

西洋的戲園子，就不然了。（我雖然沒有到過外國，由雜誌和圖書裏頭我知道。）他們戲院的建築，舞臺和觀衆的位子，至多不過佔全劇院的三分之一，或二分之一的樣子。他們把其餘的地方，分做茶點室，吸煙室，客廳，閱報室等等的部分。有的還另有一個小花園，可以使客人在休息期間換一點兒新鮮空氣。所以他們的目的是使看戲的人舒服，方便，自由，不像我們的只爲賣座多，賣錢多。

也難怪我們的觀衆，要像陳西滢說的不會看戲了。當然的餓了要在舞臺前邊吃，渴了要在舞臺前邊喝；來朋友也得在舞臺前邊招呼招呼。我真還不得不佩服不恭維我們戲

園子的老班，他們還預備下廁所；否則我們的觀衆，在不得已的時候，恐怕也要在舞臺前邊，大拉其屎，大溺其尿了。

所以我們的觀衆，不是不會看戲，至少也不過是不十分會。這都是因為我們的劇院老班太講經濟了，講得我們的觀衆連戲都不會看了。

如果用歷史的眼光來看這種經濟的劇院我這篇小丑打諢的玩意兒，簡直就不成話了。本來在幾百年前（我也不知道他到底是幾百年）社會上就沒有戲園子這一種東西。那時只有像現在天橋所有的茶館子，公餘之暇都不免到茶館裏去走一番，談談天經地義，道道古往今來。所以後來有人不耐這種枯燥的單調的寂寞，因之便添上了玩意兒，再一步一步的推行，玩意兒就是現在的戲了。所以現在的戲園子還保留着從前茶館子的遺風，而看戲的人也還保留着從前茶館子的習慣。

究竟，無論其造成如何，暫時可以不管。這種經濟的劇院有沒有改革的理由，確是一樁該注意的事情。

舵工——演劇家

史 言

那隻小小的木船有多末險危呀，在那個波濤洶湧的河間？把岸旁的巨樹都能摧折的大風，把水中的礁石都能潑碎的大浪，却不能吹飛漂走那隻小小的木船，你覺得不希奇嗎？我們這種希奇的原因，便是存在我們身中種種的感覺同知覺，被風浪征服了，在這種十分應得恐怖的意味之下，却清清楚楚看到這樣一隻小又鎮靜的木船，豈不是‘出人意料之外’？

小小木船自己不會如此鎮靜的，使牠如此的，是聚精會神把著舵的舵工。

請諸位注意這個舵工吧！他把身體半倚在船中伸開了他的兩臂，瞪直了他的兩隻眼睛，按清了他的一聲聲呼吸，引長了他的一條紫脖子；他沒有注意湧在船尾的巨波，但他却體會到那剛要來的巨波的洶湧之方；他沒有注意吹在船側的大風，但他却能感覺到風來方向的能力；他的眼睛，明明一刻不離地注視在木舵的樞軸，同時也注視了自己同木船的全體，同時也注視了船同自身進行的速度同方向！他的

‘精神’是要他的船安安穩穩地走，並且是要他的船在這種狂風巨浪之下，安安穩穩地走；同時他的身體，他的五官，他的四肢百骸以及他的靈魂，都在這一點上集中，都在這個同一的努力上協力工作！

這樣，他才能適然地運用這樣駭人的風，適然地運用這樣怕人的浪，適然地運用這隻船同他自己，成功了這樣使你希奇的成績！

這種身心一致，身心與物質一致的‘集中’之力，是一切事業的努力中最值得注意的一種，尤其是藝術的創作，尤其是戲劇的表演，愛迪生利用電力為種種科學上的發明時，他應當同他眼前的玻璃管子之類化合過；哈曼亨特在東方描寫土匪的生活的時候，匪首兇狠狠的呼聲，再三再四的嚴厲的呼聲，他竟充耳而不聞；在他們的成就上，證明了這種‘集中’之力的偉大，證明了惟有這種力，是允許我們指引着我們一切精神同力量與理智，向一個定的目標，向一個與我們志趣一致的路線進行的一種偉力！這種力並且不見得完全是一時的，或者歷時很長久！這種力，這種能將你自己竭力管轄得十分妥當的力，是各種成功的工作中最重要的工具，我們應當極力搜到，培成的。

一個演劇家應當像一個舵工，這是我們前一段文字的結論，但是我們應當怎樣去‘像一個舵工’哩？這是我們所應

當注意的。

戲劇表現的主要部分，是觀衆，舞臺同演員，在前兩種，自有他們集中的辦法，‘演劇家’可以不用管，管也管不了！只有演員自己，才能操縱自己，而演員又的確爲此三種中最主要的部分，因爲沒有演員根本演不出劇來。⁴

演員要想把某一劇表現得充實，使得劇場的空氣，觀衆的意念集中時，必須先使自己的精神同身體一致，與全劇一致！

諸位請先從一幅圖畫著想吧！爲什麼有些畫你看了覺得很吃力，印象比較深重些？爲什麼有些畫便相反呢！諸位知道，筆觸輕的使得你感到輕快的意味，反之便像鋪手在粗布上所感到的意味一樣；這便是說，你雖然沒有親到畫家的畫室裏，親眼看到我們的畫家是何處用力輕，何處用力重的運動的力的姿勢，對於你的心的觸覺上是如何輕捶或重打，他留在畫面上的筆觸，已經間接地傳這種給你了，並且所傳給你的力的大小，一如我們的畫家在用筆時所用的力之大小，牠絕對不會有一絲兒騙你！

戲劇的表現的活動是擺在你的眼前的，那末，演員演做時所用各種的力的傳達，還會麻木于繪畫的畫面嗎？在這裏，我們所得到的結論是：只要你運用得法，你的力量便是觀衆的力量啊，我們的演員們：只要你的身心集中了，觀衆

的身心便已集中了，一切的意味也便已集中了；惟有集中之下，才能使戲劇的內容充實！

但是，舵工須有舵工的練習，像舵工的演劇家也須有能夠運用自如的身心做工具的工夫與練習。

戲劇是演給大家看的，故其第一個方法，主要在視覺上輸送戲劇的內容給他們的觀衆，聽覺不過幫忙而已。我們知道，人類的感覺有兩種方法，一種是由外向內的，直接以外力爲主動；一種是由內向外的，先接收外力，再以接收外力後自己情緒上所起的一種另外的力，伴了這種外力，加力反映出去，然後再將此感收在心趣中，形成一個兩番往返的局勢。第一種，先用視覺集中了觀衆的心趣，使他失却一切進劇場來時的夾帶物，而轉心在看我們的戲；第二種，整個的意味中給觀衆一個不得不走進劇中的惟一方便之門！

造成訴諸視覺的戲劇的骨架或神髓者，是演員的動作。我們相信，演員在舞臺上的動作，甚至多伸了一伸某一個指頭，都會使劇的內容收到一些損失！因此，一個演劇家的舉動，在在都須不多不少，恰到好處！這正足以證明在動作術上，苦工夫的必要。

一個演劇家，第一要把他的身體鍛鍊好，使他的身體能夠很靈敏地服從他自己的命令，要怎樣或不要怎樣都能運

用自如。像舵工的手足身眼一樣，能夠同木船合在一起，很熟練地運用著一分一釐都不能差。其次，一個演劇家的知識，至少須要有能夠懂各種人同各種藝術派別的力量，然後不會把一個軍事家演成一個藝術家或其他什麼家。這樣，你把各種事情看清了，把某一次你所要演這各種事情中之某一種事情懂清了，你才能拿到舞臺上，不但不使你的觀眾覺得不是這麼回事，並且要他們不覺得你是在‘演’這回事。也像舵工一樣，他要懂得各種水——池水，井水，河水，海水的各種性質，懂得各種風的各種力量，然後他才不為某一種風水所使，而能運用風水。第三，演劇家不單要懂得腳色的裏面，同時且須懂得自己的情緒的程度，使你的感情同心狀，能完全由了劇中人的心趣，或巨或細，或疾或徐地支配着，‘是’誰而不是‘像’誰；你要管束各種想像的程度的五覺；要有知覺的記憶的整個的發展；靈感或感覺的記憶的整個的發展；想像的記憶，目力的記憶的整個的發展！正像舵工一樣，他的經驗使他在任何環境中，任何局面下都能運用自如。

與戲劇相終始的演員們，努力吧，預備你們自己的力量，能夠管自己的一切的力量；運用你自己的力量，把你自己的精神同肉體集中了，把劇場同劇情及場中一切的觀眾也都集中起來，把戲劇的真面目，把戲劇的真內容送給大家享受吧！

萊茵哈特

張鳴琦

我想不用我過分的介紹，關於萊茵哈特的國際，歷史，及他在戲劇史上成功的勳績。因為他現在已經是我們在暗中摸索於戲劇的人們的一炬光耀耀的火燭，我們在他的火燭下面，已感到了光明的將來，與偉大的永遠，雖然努力却仍在我們自己。

他努力於戲劇以來，到現在已經創造出一種新的藝術，至少也是由他自己專門的辛勤，產生出一個創造的體驗。但是他的工作的精結 (Essence) 並不在他的舞台上的革新，他的小的或大的戲場的建立，與他的感勸觀眾去接受那許多偉大的戲劇文學，他的偉大的是在他對於自己試驗上的內心的概念 (Conception)，與他在搬運到舞台上實演以前的許多時間消磨去的沉思，和積慮。

他的概念，沉思，和積慮，究竟是些關乎，屬於什麼的呢？是關乎和屬於劇本的靈魂，劇本的內在的生命。他得到劇本的徹透的 Style，它的奧深的音樂它的不能看見的腔調與色彩交錯的節奏，他得到劇本本身的對自然解釋的

Intensity 的啓示。然後他再去想像；但他的想像是綜合的 (Synthetic) 而不是分析的 (Analytic)。由他的想像裏，他捉到一種特別的美，來迎合這種藝術上特別的的靈魂。

當他在深思莎翁的‘夏夜夢’ (A mid—summer nights Dream)，他得到了一首森林中的詩歌。他看見那不時變化 mood 的森林，他看見劇中人們的混入或走離從這處到那處。他聽見了森林的波濤，也就是葉與枝合奏的音樂，他捉到一種感覺，並且創出一種觀念——是莎士比亞的，同時也是他自己的。

在他得到了一個劇本的內在的精神以後，他就自己強迫自己去努力，像刻苦的學者的一樣的努力。他去讀和這個劇本作者同時的作家們的作品，並且去研究這個劇本內所描寫的時代的政治歷史，和風俗人情，及藝術發展的程序。但是他的主要的意思，並不是去把這個劇本內所需要一切的質料，弄成死板板的寫實，和冷冰冰的史績。他想探尋出一個可以象徵可以代表的條件，去同他先得到的意念符合。譬如拿他工作於Orhello 那齣戲的結果來看，西歷一千五百年時候的，威尼司的情景，給他不少的啓示，所以整個戲裏面充滿了慘淡的色彩，草綠，灰黃，土赭，和棕紅。他並不真在舞臺上建築一所四五百年前的景物，這就是他的想像中的神奇，和創造力的豐富。

他有了對一個戲的標準以後，就是對這個戲的一切如何的配置的粗草而渺茫的概念，他去請他的助手，他所禮聘來的藝術家。他們共同的研究，討論：但是他一個人的整個的意念是不能破壞的。然後便去試驗，試驗，試驗，除非到正合他的理想的時候，他才滿意的正式的搬上舞臺，讓民衆欣賞這件新穎的藝術。

普通他是常用光線，線條，和顏色，去迎合劇本的生命所表現出來的深意。我們由他的舞臺布景上可以看得出。舉一個例子來說，他的 *mdelrh* 的布景，每一條線都是直線，每一個角都是直角，所有的 *Form* 都表示一種野蠻的，暴戾的尊嚴。同時後景上兩個長方的窟子。外邊，閃爍着幾顆北極的銀星，是怎樣的高遠，怎樣的不可臆想的高遠，真像觸到天寰之邊。牆邊低燃着熊熊的火把，便是在粗笨的桌上也潑滿了濁黃的泥污。這幕布景上，真有些愚笨和廣野的情調——一種凶惡的悄靜，一種悽慘的預示。同這劇情相反的或不同的戲的景的配布，便又是另一方法了。譬如像 *muchao about norhiug* 中所表現的奢華，富麗，歡快的熱情，*the mprriag on Figaro* 中所表現的清涼。鬆爽像秋天一樣的風致，都是與上例根本不同的。

他的布景都是體格的。這體格又都是產生從萊茵哈特本身的精神生命裏邊。這種本身的精神生命，就是萊茵哈特

的創造力的偉大的所由表現。

戲劇系第二次公演

小 芸

戲劇系將於十六年一月一日在本校藝專又要舉行第二次公演，實為我們關心戲劇之人所應注意的事件。因為戲劇系雖然產生在這樣的時代和環境裏是簡陋可憐得不忍述說，但是它在戲劇的歷史過程中却有極大的意義——它以它一次二次至於千百萬次的公演成績，就做了它完成戲劇在中國的核心，那末，此次公演便是它核心裏的一滴，所以我們更應當集中了精力來注意。

迴想國劇是那樣走入了偏狹之途；話劇到中國來又不幸變成了開玩笑的文明戲和一般游藝會上所發見的愛美戲劇。這無怪乎在我們中國人的觀念中，只將時代指導者的戲劇，看做是愉樂的東西，甚且還認為是流賤之人纔去學習。及到了十四年九月的時候，因為從前風潮橫生而被停封的美專有了復活的曙光，但因教育部要擴大其範圍與內容，所以情調單純的美專就一變而為濃情複調的藝專了，由此，戲劇就得在這藝術的王宮，正式占了一系的位置。

當時誠心地將以戲劇為他唯一責任的，可以說就是那

位跑到廣東去做革命的太侔先生，但是他既將以誠心對於戲劇，爲什麼又置戲劇於不顧去從事革命？這在他那進的純正思想之上，是可以引起我們的敬仰，若在戲劇系方面去想哩，他會有不得不走的兩個緣因：

第一，因爲教育經費缺乏，不足以成就戲劇上比較切要一點的設備，所以就是有了個雖現成而不適用的小小舞臺，要改造哩，困於無錢；所以就是有了幾間空閒的講堂，要添製點化裝的和舞臺建設的器具，也困於無錢；因此，太侔先生忍不住與我們抱手對坐談些‘戲劇創造’的閒天，兩袖一擺，就擺脫了這種窮困而去。

第二，因爲他對於戲劇的主張，錯誤了而又要擺起學者的架子，堅持到底，自以爲是沒有錯的天經地義。這只要看他與那些靠着資本家養活的一般名流，在晨報上出版的十五期劇刊中的文章，便知他是帶着歐戰後洋資本家倦於物質來享樂而偏向東亞精神生活的心理，若再推進一步說時，更可以知道他是窺探出洋資本家這種心理，所以他很巧妙的會說舊劇中有一個特出之點：‘是程式化 (Conoention alization) ……應該絕對的保存’。（請參看晨報劇刊第一期與第二期）他這‘應該絕對的保存’的用意，大約就是要迎合洋富翁的口味吧。因此，他同時就墮在大悲君得意又失意的兩個生徒的思想包圍之中，其勢有將戲劇系改作南城外鑼

鼓班子的可能，結果，被大多數的青年學劇者的我們，也‘絕對的’不敢贊成他那‘應該絕對的保存’的戲劇主張。繼後他雖則變了‘把戲’又要將戲劇分爲新舊劇兩班，但是因爲經濟的不許而且去學習舊劇的又寥落得只有同學五尊，所以他不得不憤憤的幹革命事業云。

雖然太侔先生曾用了不少的死氣白力，在戲劇系成立以後瞎幹了許多的玩藝，竟沒有一點兒實現，倒惹起人們的不滿意，反弄得戲劇系依然可憐，但是他先生造下的那小點燈光和佈景，他先生同我們在第一次公演裏取得了社會上熱烈的同情與注意，這是誰也不能磨滅他的功績，誰也沒有不追憶他的。

現在我們內部的戲劇主張和組織，已完全一致的了，就是與我們大背主張之小心眼人，他們的態度也很固執得顯明了，他們是‘絕對的’不願做戲劇職業家呀，他們却轉學到音樂系去了，還站在外面組織什麼愛美的劇社哩，這真是要使我們痛心而相憐喲！但是我們這裏尚且存在的二十餘個同學，却賦有一片忠誠禁軍的雄心，始終由戲劇這條小道去奮鬥前進，那末，此次公演也是我們個個戲劇同學應負的重要責任。

這次公演的劇本，就是那位西林先生的‘親愛的丈夫’，與我們戲劇系主任佛西先生的‘一片愛國心’，其中的劇情，

我們的主張是不願在先宣告，因為我們的理由是說：

若是分析劇情先來與大家相見了，那我們又何須煞費苦心的排劇來公演呢？

所以我在此只好忍一句嘴了。還是讓你們大家自己來看吧！

最後，我以為劇本的成功，演員的成功，還要請觀眾極大的同情幫助，才算‘整個的’戲劇成功。雖然我們此次公演，我敢預言要有一部分的成功，但是我們還要分外的對觀眾有後列的幾點請求：

一，十二歲以下之來賓，概不招待。

二，請對號入座。

三，請男賓一律脫帽。

四，未閉幕前，請勿鼓掌。

五，請勿細語閒步。

可敬愛的觀眾！你們能夠這樣地允許我們，就是你們熱烈地同情於我們了——未見你們同情心的表現，我們先在此感謝吧！

一五，一二，二五。于北京藝專。

介紹一個奇蹟

左 明

這是一個奇蹟，五個不自量的小學生，發啓這樣一個劇社，因為他們是五個人，而成立又在五月，所以它的名字便叫“五五”，他們窮得什麼也沒有，可是有的盡是熱誠與毅力，他們受過很殘酷的物質的壓迫，每天圍着教室的火爐，一面讀書寫文字，一面吃着他們唯一的大餐——燒餅。他們受過奸人的陷害，差一點他們的腦袋與刀光齊輝。他們公演了四次，得過了北國人士的讚美，他們辦過劇刊，戰勝了國字號所提倡的國劇，他們的希望無窮，他們的生命就是戲劇。諸位要知道它倒底是一個什麼東西，請看下面的兩段文章吧。

——五五劇社的過去

——五五劇社的簡章

五五劇社的過去

張 藍 璞

我們知道，無論怎樣的事件或者社團的產生，絕非偶然從天上掉下來的，必有所以能夠使它產生的緣因，潛伏在它未產生以前，已竟是十足；即於尙未產生前早已於那時的環境中蘊有那產生的可能性與勢力。這勢力或者是與那所產生的結果，事件或社團相提攜，或者是相爭鬪的，更或者是專門相削減和壓迫的，都不一定。所以一個事件或社團的產生都有它的背景，遠因和近因；並且，還可以按它的產生的原動以定其宗旨，理論和將來進展的趨向與結果。

五五劇社是由藝專戲劇系逼迫出來的一個專門做戲劇事業的團體，是由幾個窮得像耗子似的並受重重壓迫的（尤其是經濟的壓迫和社會上一般人的卑視。）青年人所創辦的，不是什麼名人教授們來幹的勾當。說來真是可笑，可恨，復可悲也！

當藝專創辦戲劇系開課不久，我與黃云谷因為同患窮病的關係，友情便覺特別濃厚。那時就覺得有組織職業的戲劇團體之必要，但礙於自己生活之不安，和其他種種原因，

也就無甚進行。一天，兩天……這樣地白度了光陰。

‘太沉寂了！太壓制了！太會拆白化了！’當暑假將到的時候，我們多數人很感到這莫大的恐慌。

因為，我們戲劇系招生時和簡單的計畫書上，並未提到什麼舊戲底課程；然而，那些沒本領的教授們竟受一二個因為自利而亂唱的人包圍，愚弄，於民國十五年的上學期中忽然要改課程表，添數十小時舊戲，將我們至要的表演時間改在下午黃昏時候，而以舊戲的科白，做工，……等居於主要課程；並廣招其什麼富呀，芳呀，來做教授，這是何等的荒謬呀！須看看現在是什麼時代，需要什麼？社會上能否承認寄生的，貴族的，保守的玩藝兒存在？即退一步講，它是不是戲劇，正是大有討論的必要。設再退到一萬步說，它是否是高尚，合社會上的要求，也還是個問題，可是，他們因為自己方便竟毫不顧忌的如皇上似的開始稱起雄來。

什麼東西！現在是二十世紀！我們是現在的青年，將來的創造者，為戲劇的現在和將來，社會的現在和將來起見，絕不能由他們家天下，稱孤道寡，叫什麼保存國粹，純藝術，任意摧殘現代劇的嫩芽。我們的確不能袖手旁觀，於是我們抗議了，辯論了，因為他們是吃洋麵包的大教授和大地主與資本家底兒子孫子，用種種方法來攻擊我們，困我們，所以我們處在這競爭急烈的社會之下，竟把他們底主張絲毫不

能變動，結果是我們的失敗。

失敗？永遠？我們不相信！對！我們不能因為暫時的失敗而歸於降服，拜倒，甘心去學他們。無論什麼人攢，反正我們絕對的不能去學他們。

朋友！我們就在這個當兒，就在這黑暗舊戲的勢力想削減我們所要的戲劇的當兒，富公子壓迫窮學生的當兒，我們為將來和現在的創造和奮鬪集中實力起見，不能不造成我們底堅固的營壘，以與人較個長短，真假；即是我們不能不有所組織以向現代藝術方面走去，剷去路上一切障礙。所以我就同左明雲谷開始商議而與王瑞霖常子英共同謀劃組織，便產生了個劇社，因為適在民國十五年的五月五日，我們在中央公園的茶桌上一坐，便正式的討論出‘五五劇社’的名稱——

公演了，第一次公演了。我們這幾個微力的分子，實難分配工作，（因為一人起碼扮演三個角色，還顧佈景，道具，保管，燈光…等）所以才有張鳴琦，謝興，張式沅，周惟善，匡直等絕大同情的幫助。雖說因此就有同行的小心眼人公然大張其破壞我們的廣告和傳單於藝專禮堂和其他的地方；可是我們終究演下去了，演下去了。凡看過五五劇社第一次公演的人，他可以知道那羣人是怎樣的對待我們，攻擊我們。

厥後，曾應天津私人邀請去表演。各位同情幫助者，同時就來共同幹下來了。

天津歸來，有幾位社員因受經濟的壓迫（雲谷，式沉，謝興），或因過勞得病（我於家臥病肆月餘）。先後東西分散；在京維持現狀者，只數人而已。

可恨，那些戲劇路上的障礙物看準了我們底弱點，乘我們分散的時候，用很毒的方法消滅我們。幾乎，把戲劇系造成第二‘富連成社’班。他們很堅決的意思是：‘這是學校的課程！你們贊成就來學吧，不贊成就乾脆走路’！

可憐，瑞麟，左明，鳴琦，匡直等真是不知吃了多少苦子。可是他們仍然毫不懼怕，餓着肚子與那些惡魔鬥爭，一方面急通訊各處同志歸來做根本底解決，隻身飄流得可憐的雲谷，便如奔喪似的溜回京來，大家喜成一團，又加勁幹了起來。

於暑假招生後，新加入的同志不少，因此，添得一批生力軍，與惡魔輩，筆戰舌鬥，毫不讓步，頗有甯死不做無用古董之概。也是時代潮流的動力，竟把那些廓而清之，真是一件痛快事！痛快！

隨後，開正式成立大會，第二次公開表演，直到現在的情形。

五五劇社簡章

- 1, 定名 五五劇社
- 2, 宗旨 研究戲劇藝術以促成新社會為宗旨
- 3, 社址 暫設北京國立藝術專門學校
- 4, 社員 一, 凡贊成本社宗旨由社員二人之介紹經全體社員過半數通過方得為本社社員
二, 凡社員違犯本社宗旨及議決案經規勸而不改者得令其出社

5, 組織

A 事務部

- 一, 總務一人—辦理本社內外事宜不直接行使職權
- 二, 文書二人—司理本社內外文件總務蓋章
- 三, 會計一人—管理一切經濟每月須製借貸報告表
- 四, 庶務二人—負一切設備責任
- 五, 交際四人—負對內對外一切交際事宜

B 劇務部—劇務三人—總理演劇事宜

C 出版部

一，發行二人

二，校對二人

三，編輯五人

6,任期 以一學期爲限不得兼職但得連任

7,社費 入社費一元常年費四角

8,會期

A 大會—每學期開始舉行及改選職員

B 常會—每二週舉行一次

C 全體職員會—每二週舉行一次

D 各部職員會—每週一次

E 臨時會—遇有特別事故得臨時招集之

9,附則 本簡章如有未盡妥處得由社員三分之一人以上之提
議招集臨時會修改之

本社議決案

1,以戲劇爲終身職志

2,不得獨占主角不能專工一角

3,在內互相批評虛心接受在外互相尊敬表揚社譽

4,排劇時絕對服從導演人演劇時不得無故生氣

5,積極研究話劇有相當基礎後再行整理舊劇

不 要 題

(一)

K K

這迷濛在重重的霧烟瘴氣裏的戲劇，這夾雜了許多污穢的泥沙的不潔的戲劇，我們要使她重見清白的天日，要把她滌洗潔淨真是件難事。

話像有點毛病，得快快申明申明：戲劇本身並不是不潔的，她是千潔萬潔的；不過那般‘殊堪痛恨’的昏蛋們污辱地參加了些他們的昏質在裏面，結果使本來潔白無瑕的戲劇，在一般民衆的腦裏鑄成了個錯誤的觀念：戲劇是下流的勾當，‘王八，戲子，吹鼓手’你聽，這是怎樣的一種口氣！名側王八之列，且又後之，‘文明戲子’還不是拆白之徒的意思嗎？

本來，拿戲劇來胡鬧的東西們是應該痛罵的，還應該重重地處治呢，不然何以對我們的 *Curse!* 不過，他們——民衆——不應當因此就將戲劇來根本否認，整個來輕視。談到這裏，我們稍一思索就不能不發出這樣的疑問；他們——民衆——對戲劇這樣，除了可恨的昏蛋給了他們壞印象所致之外，還有沒有旁的原因在，有，有，還有更重要的原因，我們祇要把這個原因找出，給與相當的救治後，‘殊堪痛恨’的昏蛋

們所給的壞印象，自然會刷去，決不至不分皂白地連帶地認戲劇是下流的，不足道的，根本來否認，整個來輕視，這個更重要的原因是什麼呢？不是別的，就是一般民衆尚不了解真正的戲劇。所以我們幹戲劇工作的人，第一步就要使戲劇在一般民衆的腦裏有正確的觀念，即是說，要使一般民衆了解戲劇是什麼，認識戲劇有什麼作用。

這步工作，我們要怎樣作呢？在未正式談到這個問題之先，我們應該將過去的戲劇情形默想一下，這樣或者不無小補，對於熱誠地研究戲劇的人們。

單就這號稱爲文化中樞的北京來說，所謂的愛美劇團，前前後後不知產生過多少，我們試把他們各個人對戲劇的態度觀看觀看，把它們的成績和內容考查考查，我們得到些什麼樣印象？生了些什麼樣感想？什麼樣的印象，什麼樣的感想，別提了，提起來真要氣殺人也！

一般對戲劇而取‘清高’態度的風流不羈名士才子們，他們慨風流不羈的才氣無表揚之妙機，於是乎每逢佳節，勝會，一時‘興’來，名士之風要流，才子之氣要洩，‘戲劇’這個玩意兒一下就乘機高攀上了這些‘非凡之輩’——榮幸啊榮幸！可憐的戲劇。

我們再看這些‘非凡之輩’怎樣玩弄這個不足輕重的玩意兒。

每逢佳節勝會，他們的‘興’不是要起嗎？興一來，名士之風不是就可流了嗎？才子之氣不是就可洩了嗎？好得很！好得很！馬上就讀劇本，³⁴甚至還手不釋卷地排練。你瞧這是什麼樣精神！因為既是‘非凡之輩’了，玩這點小玩意兒還不是再容易不過的事嗎？那值得多費那買也買不到的勁兒，很神速地就正式上臺玩開來。

演得怎麼樣？

哼，這還用問呢！我不是說了又說，他們是‘非凡之輩’嗎？‘戲劇’這個小玩意兒算得了什麼！他們利用她來招攬那些觀眾——傻子——的目的已經達到了，還有什麼用處呢？扔他媽的就得了！好了，好了！他們可以隨隨便便地流他們名士之風，洩他們才子之氣了！

戲劇這玩意兒，那裏配束縛，壓抑你們那種超越的大天才啊！你們又那能降低身分來聽他的束縛！好得很！好得很！我再奉勸具有這種超越的大天才的諸君子：演戲！你們怎麼說是演戲，這豈不有污尊名嗎？這個不足輕重的玩意兒，值得那樣的你們去演嗎？頂好連這點名義上的束縛也給他打破，自由地，儘量發揮你們那種超越大天才，這樣多麼痛快，多清高！

戲劇真夠不上這類聰明伶俐的先生們幹，戲劇祇配給那些有點獸氣的人去幹，他們會傻頭傻腦地說：戲劇也是同

其他的藝術一樣可貴，一樣高尚，一樣不是那麼容易就可幹好的；你雖有大大戲劇天才，也要有相當的機械訓練的；戲劇不是專門的愉樂品，玩意兒，用來助助無聊的餘興，或點綴點綴場面的；我們對戲劇應該有信仰，有誠心。

這些馱話，在我聽了，很是順耳。聰明如彼的先生們怕有點鄙厭罷？好，我也不願來同聰明如彼的你們多說了。——其實我那裏配得上給你們多說！

我真憤恨！在我們這個所謂文明之邦，對文學，繪畫……的那種不正確的觀念——她們是茶餘酒後的消遣品，無關宏旨的玩意兒——到現在在大多數人的心裏漸漸地糾正過來了，可是現在大多數的人對戲劇觀念怎樣？請大家自己細細地思索一下就明白了，我真不忍訴說！總之啊，長此下去，戲劇的前途，真不敢樂觀！

長此下去，戲劇的前途真不敢樂觀。了解戲劇認識戲劇對戲劇有深濃的興趣，又有十二分的熱誠的朋友們，團結起來，組成真為戲劇革新的模範團體，奮勇地去試驗，狂熱地去宣傳引導民衆都了解戲劇認識戲劇，對戲劇生出信仰興趣使戲劇在他們心裏有正確的觀念，這樣戲劇這個輪子才可以歸入正軌，才可以順着正軌往前滾去。

末了還有幾句話：在我們現在這個荒亂的國度裏，姑無論你幹什麼事業，都是步步生難的。我們必須要有堅強的毅

力,充足勇氣,腳踏實地,一步一步地幹去。

不 要 題

(二)

K K

近來我一聽到人家談到戲劇，或自己想到戲劇，心裏就要充滿奮恨的悶氣，禁不住要請那些‘玩’戲劇的先生們出出這悶氣，悶氣銷了，又禁不住要爲戲劇悲觀地歎息幾聲！

爲什麼這樣呢？

提起來真叫人痛恨！君不見眼前目下的北京城，充滿了濃濃的戲劇空氣？！君不聞眼前目下的北京城，到處都嚷着‘演戲’的叫聲？！我想一定有人要這樣問：‘戲劇’的空氣濃厚，到處都在演戲，這豈不是戲劇的大幸，這豈不是我們所引領期望的嗎？不錯，不錯！我又何嘗不是這樣的想呢！難道還能期望戲劇的空氣消沉，到處都在不演戲嗎？！怕再昏的人也昏不到這步田地！不過，不過！我真不情願轉這樣一個彎兒，這個彎兒轉得人心裏真有點難過！沒有這個彎兒轉，是多麼暢快的事喲！可是真個有這可厭可恨的彎兒在着，又沒本領將牠遮蓋起來，也不願意：現在只好將牠的彎樣兒，彎勁兒直說出。——我覺得，像眼前目下迷漫在這多沙多土的北京城裏的戲劇空氣，實在不純淨到了極度；因爲有那般大滑

稽而特滑稽的，大風流而特風流的，大不羈而特不羈的名士，才子們，想表現他們滑稽的風流態，不羈才，於是乎就忘乎其形地糊跳狐擺，沙土也就隨着他們的亂跳，亂擺，飛揚起來，——飛揚起來，混雜在空氣裏面，把清明的空氣，弄成昏黃的塵宇，使人掩嘴閉目，不堪忍受到了極度！

喂，這是可慶幸的，我們所期望的空氣嗎？！我們需要這樣使人不耐的空氣嗎？！我們能長久待在裏面過活嗎？！我們能寬容這樣爲害的空氣在我們身邊流動嗎？！敢武斷地說一句：只要是人——想健全地往上長的人，他是絕不情願放這樣爲害的空氣，自由自在地隨意飛揚的，他一定要把來吹散牠，阻止牠的。

乾脆說一句：他們大多數不是在忠實地‘演戲’，而是在無聊地‘玩戲’。再說得恰當點，他們不是在‘玩戲’，他們自己高興滑稽地玩自己，旁人又何必多此一套呢——不過他們那樣玩下去，對於戲劇是不無既惡且壞的影響；同時他們那樣地輕侮自己，我們同是兩足的動物，怎能不盡點規勸的責任，又怎能袖手旁觀呢！

老實說，這樣情形——無聊地滑稽地玩戲，玩自己——的產生，在戲劇本身自是大不幸，旁人見了也覺倒霉萬分！誰還期望有這樣的情形產生嘍！

討厭，討厭！這使人氣恨之餘，不免要歎息幾聲的情

形，我真不耐煩多說了！

啊，藝專的戲劇系不久前也公演一次。——我一想到這件事我心裏的氣恨就消散了。真鬆快喲！還有這樣純淨，清明的空氣給我們享受！表演的成績雖不能說完全，十分滿人意，但與一般的比較起來，實在是難能可貴的！——這點我自然是要表示相當的敬意的。不過還有使我不能不表示更大的敬意的，就是他們對戲劇的那種誠摯，正經的態度，在各方面努力的精神。他們不但把戲劇本身洗清，引導上正軌；同時還糾正了些一般觀眾對戲劇的錯誤的心理，使他們真正地領略到戲劇藝術的真趣味，明瞭戲劇藝術的真意義。

救起沉淪在污穢的深淵裏的戲劇，訓練出真正的好觀眾，這在戲劇運動上是有莫大的貢獻的，是有重大的意義的。這樣，我們又怎能不對他們表示更大的敬意？！朋友，祝你們在戲劇上的成功！更祝你們那樣可貴的精神，飛揚到各處，那樣可敬的態度到處都有！

雜 感

(一)

Ⅰ

這似乎是一件困難的事吧？

在舊劇的大本營的北京，要想移改民衆的觀點。向來看慣了有腔調，有臺步，有後場，有宗派的舊劇的人，轉換到一個平淡無奇，今人時裝，布帛菽粟似的話劇，這，教他如何佩服！難怪真正的愛美劇，最高尙的綜合的藝術之民，反而像長在荊棘叢中的一顆玫瑰，再也找不到伸出她的臉兒，向人間一吐她的芬芳的機會！同時，也會聽過藝術的愛好者的噓歎之聲！

‘偉大的北京，只彌漫了滿天的灰埃，和冷酷的北風；乾燥！乏味！這也配得上稱爲全國的首都嗎？’

問題于是就發生了，一方面處于這種不良的環境，一方面却又接受到這樣需要的呼聲；甯馨兒產生在惡家庭裏，如何有生長，成立，光大，發揚的可能！

回頭來，我們化驗一下，對於這種需要愛美劇的原因：

舊劇啊，確乎是京中第一名產，故又名京劇。就是在西洋，無論歐美，也都有過這類似京劇的戲劇的：不過只是在

老早老早的時代，不然就是在很野蠻很野蠻的民族裏是有的。或是酬神的儀式，或是曠野的娛樂；若是在現代，在中國，對於這種鑼鼓喧天，塗臉穿紫的舊戲劇，仍復力行不替，這未免發生了一種時代的錯誤，與夫民族的自辱了！唉！這些話，那裏能傳進一般捧角捧場的舊劇的忠僕似的先生們，（當然應得這樣尊稱他們一聲，因為他們多半是先‘生’于我們的；雖然也會有無可理說的例外。）更那裏能映進他們的腦裏，以及打動得他們的心來！這其實也難怪的，閒着只知安食青色桑葉蠶虫，教牠如何了解得深秋時候的霜楓，顏色是紅的。

他們的只知有舊劇不足怪，那麼他們的不知舊劇以外有話劇——如不知青桑以外的還有霜楓——也是不足怪。所最惹人厭的，就是叨叨絮絮地來反對話劇啊！葬身送死于黑暗中的鴟梟，常常要訕笑那飛翔于光明中的鴻鵠，這真是無可理喻的事！

我們最可認清楚的，什麼是戲劇？勉強給它解釋起來，是：

戲劇是應用布景，動作，語言，將妥善的劇本中緊密的情景，與活潑的人物，由素有訓練，善于表情，身分恰當的演劇者，在規定的時間內，表演在完備的劇臺上的。

唉！那就可以宣告舊劇的死刑。舊劇是什麼！

劇本，

演者，

劇台——真是夢想了，距離藝術之宮的遼遠，有過于地球之與日球！牠（舊劇）只不過是一種蠻性的遺痕，遺傳到今，還是像傳家之寶似地保守着，簡直可以說是‘遺國之羞’！看一看現今一般所謂文明的國家，更還有誰在那開演貴國式的戲劇？

再說戲劇唯一的目的是什麼？法國近代有一位文學批評家 Brunetiere 說：

美的實現——這是抒情詩的特別責任；

供人娛樂——又是任何文學作品所不能否認的條件；

按照自然以描寫人生——那是寫實小說的能事；

譏諷世人以改良風俗——却是譏諷文與道德論文的旨趣；

表現感情動作——也還是小說的能事。戲劇雖含有這些成分，而呈顯意志的表演——才是戲劇唯一的目的，永久的特性。

原來意志的表現，不單是用對話可以敘述，應該直接以動作來表現劇中的主要人物；不然，觀眾對於劇情，即覺隔膜；興味索然！

‘上某某劇院聽劇去！’這是內行人的自炫語，以為戲，只

消用耳去聽就得嘍，對於那些‘瞧誰的戲去’，真要笑他外行。

姑且不去論他所聽到的西皮二簧……是否有藝術的價值，單靠着兩只耳朵，教他如何去得到觀感，莫說是深有所感，與劇情化合，相忘於無形了！

所以我們可以結束地說一說：

舊劇與話劇的存廢問題，不僅是在學理上的爭點，實在是這劇的本身之與時代文化，民族等等精神的問題。——然而這一顆緋紅的玫瑰，終于還是擠落在荊棘叢裏；有誰不願芟除荊棘而滋長這玫瑰的，於是就有自忘能力的薄弱，而也來加入做這種園丁的工作——並且願意做一片玫瑰葉子，那怕是小小的，同來衝破層層困難之網！

雜 感

(二)

Y

我得深深地感謝我的一位朋友，這位朋友，曾給我一個瞻仰舊劇——聚精蓄神，蔚為大觀的一次‘堂會’，在這北京城內，凡是舊劇界的泰斗，巨擘，都被邀請到了，除掉不在京中的——大紅紙片上，滿綴了金色的演員大名，還密佈了什麼烏龍院，汾河灣，戲鳳，陽平關，……總之都是所謂泰斗的‘拿手好戲’，而又極須賣力，毫無馬虎餘地的重要戲目。

茲特擷取其中的一齣，名為‘能仁寺’者，約略而追述之：是劇取材兒女英雄傳上的安公子與十三妹的一段遇難與營救的事實，這一段事實的描寫，在兒傳上所佔的地位，誰也承認是一個精彩的結穴，兒傳上有此一段，全書為之生色不少，而我們凡是讀過那本書的，多少總得留一些深刻的印象，比較其他的描寫，敘述，更深刻，如果拿了這種已有相當的價值（藝術上的價值）的事實，編成劇本，這是何等地容易成功，出色！我就滿抱了這種熱望，去瞧那齣‘能仁寺’的，然而熱望的心頭，驀地裏受到一場冷澆，失望阿！在熱望之下的失望，比什麼都難過。這一點蕪雜的文字——感想，便

是那個失望的產物。

是劇主演者，當然最着重在安公子與十三妹的這兩位。而這兩位啊，便是失望之母！他倆（就是去安公子與十三妹的兩位演者）自然沒有寫出他們的尊姓大名來的必要；總而言之，那一天劇台上的安公子啊，簡直是一個村野鄙夫（我尚未連帶着說他台下也是這樣）那裏有絲毫的公子氣派？而去十三妹的他，我們原得十三分地原諒，——原諒他，原是一個‘他’，不是一個‘她’！已有上了年紀（但決不是‘老’，我得鄭重聲明。）也許更少些修養吧，對於十三妹平素的性格，態度，……以及在能仁寺中那時的情緒，既未了解，又少體貼，粗率地演去，於是多麼值得愛讚的十三妹，便活活地變成一個既無兒女情態，又無英雄氣概的非男非女的怪人了。

我所得之于這演者的失望是——

然而那兩位老板（演者），少不得要聲辯一下：鑼鑿似的劇本，銅澆的規法，傳之久矣，無或敢違的‘能仁寺’，那有十萬雄兵似勇氣，去衝開這一層藩籬，束縛！

是對的；這一位始作俑者的‘能仁寺’劇本（？）的創作人，怎麼將好端端的一對善男信女，塑造得如此模樣！舊劇劇本的創作人啊！你如有能耐，那麼擷取舊有事實，製成劇本，別開生面，只有歌頌你的譽聲，決不會咒厭你！（凡是

絕好的事實，不是盡能變成絕好的劇本，更不是盡能搬上舞臺，變成絕好的戲劇。這一點我仍得明白。）雖然我仍去批評創製舊劇劇本等于開轟天砲，打不着一個目標的。因為凡是一齣一齣的舊劇唱本，我是簡直不知道是誰做的；不知道也有鴻儒博學的先生們，能告訴我麼？等得我查到了列表填明著作人名，時代，以後，再向他們指名說述！現在，可是只能這樣。

我所得之于這劇本的失望是二。

還有，兩根大可合抱的台柱，左右分立似的站在；‘玉振’‘金聲’，‘出將’‘入相’，‘正始’‘集成’，開着的兩處門——一進一出——挂着獅子滾繡球，或是五福捧壽的一張‘所有咸宜’的幕，錯雜的挨排坐着敲鑼，打鼓，拉琴，擊板……的‘後臺’，一定還有登臺觀劇的閒人，也加入在裏面，——像這樣的劇臺，用來演‘能仁寺’，於是，

縱身一跳，便跳過一重丈八高牆；

雙手一併，便關擺了兩扇大門；

處處作扶摸狀，便代表了沈沈的黑夜；近在咫尺的敵人，也得用一道白光的飛彈(?)打去；

經濟之極了的設備啊；怎能表現出複雜的劇情？

我所得之于那劇臺的失望是三。

我雜感(一)上仍說起舊劇的劇本，演者，劇臺的難滿人

意，這一次，恰遇到一個具體的事實，來證明上次的言說是不虛，所以我仍是感謝那位邀我去看劇的朋友，雖然所得的完全是懷喪。

編 後

一個偶然的感觸，使我把兩年前的五五劇刊拿出來重讀一遍，又是一個，偶然的感觸，使我費了一夜功夫收集了二十多篇稿子編成了這本集子，在這種偶然之下編成的東西，當然是不免有許多錯誤的地方，不過親愛的讀者要是肯指教的話，錯誤總有改正的時候。煩銘彝兄費了一點鐘的工夫給我校照過一遍，又煩吳作人兄給製封面。我在這裏有禮了。

十八年二月一日左明在南國。

上海图书馆藏书



A541 212 0013 3988B



册数 1
售價 .80