

請交換

620

劇學月刊

第五卷 第一期

中國戲曲音樂院研究所出版
世界書局印行

國立北平圖書館藏

第五卷

第一期

圖

樂市節

虎牢關

藥劑師

旅伴加斯波

文

- 舊劇的導演術及其導演權威之建設論.....馬彥廷
- 獻給南京戲劇學校.....徐凌霄
- 編製新型樂劇之原理及其演出之設計.....佟晶心
- 古琴泛音與徽的關係.....杜穎陶
- 唱春調.....李家瑞
- 倚晴樓傳奇第八種——絳綃記.....綠 依
- 滴落金錢（工尺譜）.....穎 陶
- 保險者（劇本）..... Claude Roland.....合著 嵇園紅譯
Gabriel D'Hervilliez
- 介紹與批評
- 一：錢南揚：宋元南戲百一錄.....雲 士
- 二：朱謙之：中國音樂文學史.....野 鶴

柴市節 (川劇)

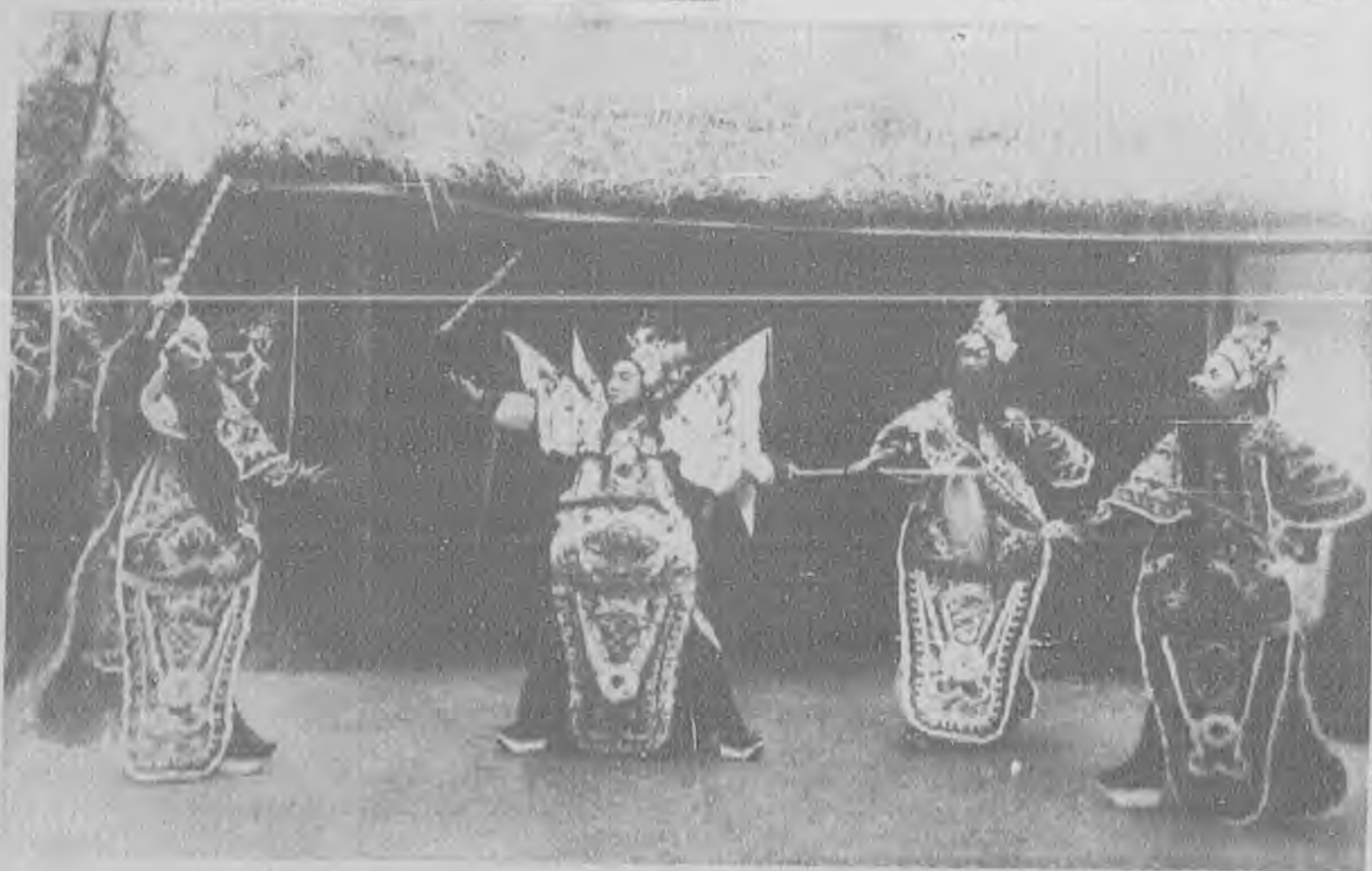


劇中人……扮演者
 文家家人……馮什竹
 文天祥……周名超
 劉夢炎……唐廣體

虎牢關

(川劇)

劇中人……扮演者
 劉備……陳福廷
 關羽……
 呂布……唐蔭甫
 張飛……陳國安





藥劑師 Der Apotheker

作劇者：Fos. Hayden

表演者：瑞士市立劇院。

旅伴加斯波 Kamerad Kasper

作劇者：Paul Schurek

導演者：Dr. Günther Stark



舊劇的導演術及其導演權威之建設論

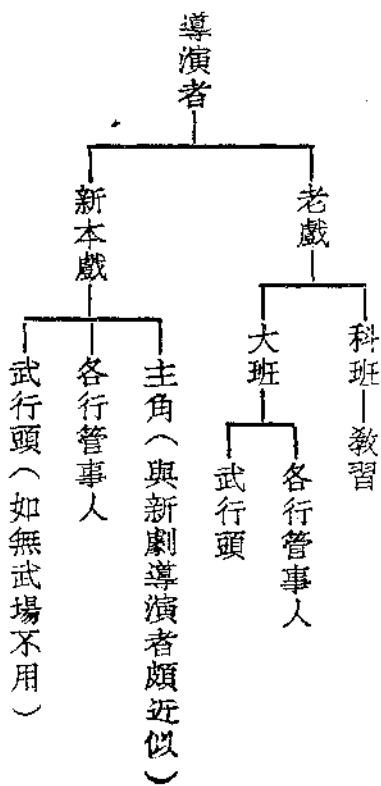
馬肇廷

題目就此選定——海口算誇下了。

至于選擇這個題目的動機，可以分兩方面：一，個人早有這個感覺——舊劇導演制度之欠籌，與夫導演權威之宜積極建設；二，去年青年會劇團舉行暑期講演，耳聆程玉霜氏關於「舊劇的導演術」之宏論，心中茅塞頓開，思將管見，形諸筆端，就正于氏，及海內博雅君子之前者，蓋已久矣。日昨在所晤面，氏暢談其在歐洲所見，對於舊劇導演制度，亦堅主有改革之必要。議論新穎，見解卓絕，無怪衆口交譽，咸許為我國舊劇界之最新，最傑出之人才。余年少則以老大哥目之，氏之見解，一部分探入是篇，至其責任，仍為個人所應負，因璞入于匠人之手，難免不為斧鑿所傷，區區之意，亦惟恐失其真耳。

陳墨香先生熟諳舊劇後臺之名物制度，為海內有數之舊劇專家，每以此請教，均承諄諄指示，益我良多。本篇論及舊劇組織方面，強半以陳先生之言為根據，間插入個人所見聞者。除向陳先生致謝外，其舛誤之處，仍由個人負責。

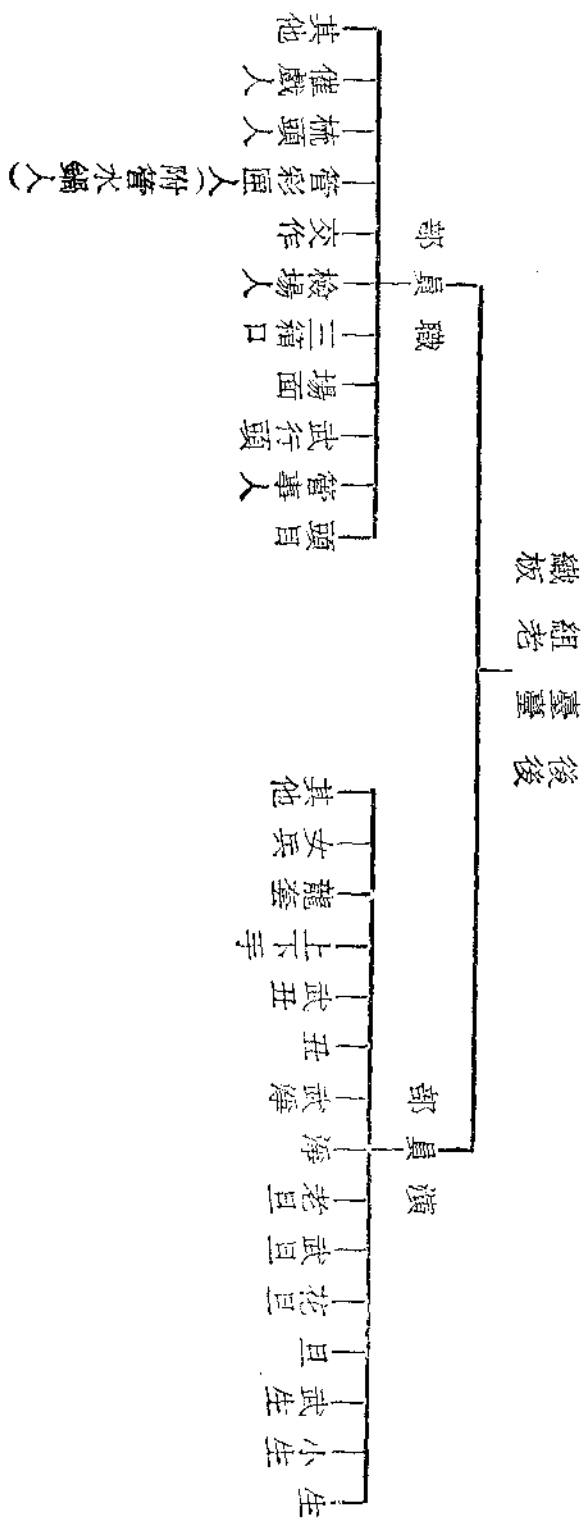
王霜氏講舊劇的導演術，較之新劇，實大同而小異，此蓋就導演時所適用之一般原則，及演員的內心表情而言；至于其不同之點，據個人所見到者，莫大于導演者責任之專屬與否。原新劇之導演，有一專司全責之導演者，如選擇劇本，支配腳色，指導演作，以及佈景、燈光、與夫服飾之設計等等，均由此一人負完全指導之責。觀眾對於一劇，苟有一處不能滿足，即將攻擊目標，集中于導演者之身。舊劇則不如是，沒有規定這樣一個負全責的人。如謂舊劇亦有導演者存在，則多數場合，均係指狹義的指導演作者而言。此種指導演作之人，視所演的戲為老戲，抑為新本戲而不同。老戲又分是科班表演，抑係大班表演，如科班表演，則導演者即教習，如大班表演，各行管事人或武行頭均為導演者。新本戲之導演者，有主腳，各行管事人，及武行頭諸人；且也，主腳對於全戲，往往預先有一周密計劃，此又與新劇之導演者，頗相近似矣。



舊劇之導演者，雖在大多數場合，均屬於此種狹義者；但在其演出上，亦嘗有頗為健全的分工合作之制度，與新劇導演者所轄之各組，如佈景

組，服飾組，化妝組……等，有同樣之作用與效能。蓋舊劇之組織，有前後臺之分。前臺組織係營業性質，與導演無關，姑置勿論。其相當于新劇的導演部之組織者，乃為後臺組織。舊劇後臺有一負總責者，名為「後臺老板」，負全劇團內政外交總責。其下又有兩大部之分——即演員部與職員部。演員部包含生、小生、武生、正旦、老旦、花旦、武旦、淨、武淨、丑、武丑、上下手、龍套、女兵……等各行演員。其人數之分配，則未可一律，要亦視環境而異。老生、花面、小花面用人最多，且腳連武旦在內，約在十人上下；小生約三四人；老旦二三人；其餘各隨需要之不同，而異其人數。龍套每班至多者四堂，每堂四人，約十六人；上下手各一堂，每堂四人，約八人；多者各兩堂，約十六人；女兵一堂，每堂四人，約四人。

職員部異常繁雜，約分頭目、各行管事人、武行頭、場面、三箱口、檢場人、交作、司彩匣人、司水鍋人、梳頭人、催戲人十一種職員。頭目無定員，除公共頭目而外，每一好脚均有一頭目，為各脚對內對外接洽人員。各行管事人亦無定員，大概生、旦、淨、丑、老旦、小生等，合計至少六人。此輩平時坐于後臺張桌旁，料理一切事務，如派戲、派角、把提綱……均其責任；苟臨時缺脚，即自行補充，出臺扮演。此外並有催場管事人，亦從各行管事人推舉而出。武行頭至多二人，負武戲指揮之責。場面至少六人，約胡琴、月琴、南弦三文場三人，打鼓、大鑼、小鑼三武場三人。其餘樂器，有由大場面兼代者，亦有另加數人者。三箱口分大衣箱、二衣箱、盔頭箱三種，約共十人，箱頭負總責任。檢場人約正副二人，負責臺上佈景導具之責。交作約後場桌二人，管理旗包上的小砌末，如脚色所用之兵器、馬鞭等，不自帶上場者，亦交與後場桌，轉交檢場人。此外，司上下臺簾者各一人。司彩匣人一人或二人，負責管理面部化妝所用油彩之責。司水鍋者一人或二人，負責管理洗面用水之責，附屬于司彩匣人。梳頭人二人，負責替演員梳頭之責，主角照例另帶。催戲人普通一人，負責往脚色處，催請赴館之責。除上述十一種職員而外，各脚私人有帶跟包者，但不能算在職員以內了。試列表于左：



從上述情形觀之，舊劇後臺之組織，已有相當完備，演戲時，亦頗收分工合作之效矣。惟揆諸近代劇壇新趨勢，及吾人對於舊劇改革所持之新理想，則距離尚遠。此點以後再述。茲言其導演時所必須經過之各種程序，首先要解決者，即劇本問題。劇本分老戲與新本戲兩種。老戲均屬舊時產品，強半思想落後，因其多為過去名演員所唱紅者，故觀眾取其技術，忽其思想，在接受上，固已習慣成自然矣。是以選擇老戲——即貼什麼戲碼——之法，亦因之而簡單，大約根據以下二條件來決定：一，該戲是否本團演員的拿手戲？此為主觀條件；二，該戲是否有叫座能力——即是否為觀眾所愛聽者？此為客觀條件。至于新本戲，因一，未經試演，難保一定成功；二，觀眾不習慣，易產生不滿足之心理；三，既稱為一新，一多須有時代意義——故選擇新本戲時，須費一番眼光。此種眼光，又因各人思想而不同。下列三條件，似為選擇新本戲時，所不可忽者：一，須擇能演之劇本。此何意也？因有人文學甚優，往往錦詞麗句，層出不窮，但對於劇中穿插不熟，以故所編出之劇本，鮮能表現于舞臺，無非攤諸几案，徒以文學作品之資格，供人閱讀欣賞而已。故選擇新本戲時，須視此劇本之穿插是否適宜，是否為各個腳色準備下施展自身才藝之機會。劇中話白是否順口，唱詞可便于行腔……：凡此種種，均須詳為考慮。總之，舊劇劇本之目的，是在能演能唱，合此條件，方有當選之希望。二，劇中腳色，要適合自己劇團中，各個演員之身分。如劇中最繁重之腳色，應由且腳般演，而自己劇團中，偏缺少此一能擔任繁重腳色之且行演員，臨時又不便于由別劇團中聘請充任，則此劇本只好割愛。其餘如缺少生、淨、丑……各行腳色，亦然。三，劇中思想要切合于現代。具體言之，無論描寫政治情況，社會積弊，甚至大眾生活……等，均須借著古人，影射今人，所謂「託古諷今」，其目的在發人深省。近來伶界之進步者，每視此為必須遵守之條件。微論其辦法澈底與否，要不失為一種進步的傾向。較諸曩昔之風氣，徒以吟風弄月，或服裝扮相，取媚于少數特權階級者，焉可同日而語哉？

劇本選定以後，由主腳細讀一過，先與自己琴師，將自己腔調研究妥貼，再將臺上「俏頭」研究一番。大致弄好以後，即開始支配腳色。支配腳色之法，在舊劇中頗為簡單，只消將劇本細讀一過，某一劇中人該由某行腳色擔任，心中立有成竹。此蓋因舊劇中各行腳色，各代表一種性格，想研究舊劇者，已盡人皆知，毋庸詞費矣。如遇劇本中某一人之性格，描寫得不大顯著，可由主腳持劇本去問編劇人：當彼編戲時，擬將此腳派與某行，編劇人解釋以後，如仍認為不妥，無妨商量修改，修改以後，自覺妥貼。此第一步——派行——做到以後，即返視自己劇團中，每行演員共有若干人，在此若干人中，何人最宜于演何腳色，主腳常與彼等一臺配戲，對於彼等技能，當能認識清楚。此時只消就劇本上用鉛筆一勾，支配腳色問題，便告圓滿解決。以下所準備者，只餘演出問題矣。

因演新本戲者多屬大班，而大班演員，大抵經過長期訓練，其演唱技術，均有相當成熟，故只消主腳將各人唱白詞句，各備一份，分別交與各人，囑其回家，將詞句記熟，並將唱腔身段，準備妥善。凡劇中某數個腳色，在臺上接觸較多，表演上特為繁難者，亦可於此時分別接頭，取得聯絡。似大體妥貼後，即由主腳擇定日期，召集全團演員，登臺排演。

余嘗言之，般演新本戲時，主腳對於全劇，往往預先有一周密計劃，其職能頗相類于新劇導演者。此言蓋有相當根據。因腳色派行既畢，比即又將全劇音樂，佈景規劃而出，此即舊劇後臺所謂「打提綱」是也。音樂提綱即場面提綱，係由主腳根據劇本上之需要，將每場上下，應用何鑼鼓，安何曲牌，場上腳色何時開唱，武戲何時起打……等等，完全依次寫之於小摺上，交與打鼓人，登臺時，庶不致弄錯。佈景提綱即檢場人提綱，亦由主腳根據劇本上之需要，將某場應擺外座，某場應擺裏座，某場應用大帳子，某場應扯城，某場應放火彩，以及某場應用何種小零碎……等等，亦完全依

次寫于摺上，交與檢場人，以免臨時手忙腳亂，妨害表演。此外，尚有一種提綱，或由主腳動手，或由管事人代筆，亦般演時必不可少者，則為後臺提綱。後臺提綱係用大紙一張，註明各場腳色先後登場次序，懸于後臺壁上，由管事人負責看守，以便指揮腳色，按時出場。此種行為，謂之「把場子」，為使劇中人保守一定登場時間與次序起見，有非如是不可能也。

一切準備既畢，即可召集全體演員，並音樂司令——打鼓人，來在臺上，作一次總的排演。此種總排演，不需化妝，各人均着便服，僅將各人在舞臺上之部位，以及全劇關門過節處，仔細研究一遍。主腳與各行管事人，隨時均可提出意見，指導各人演作。如劇中有武場，即由武行頭盡指導之。戲中兵士，係由上下手及龍套擔任。排演時，上下手歸武行頭指導，龍套則由一頭套一負責。此時打鼓人坐守一旁，按照劇中人之動作，而起各種不同的鑼鼓，看看可否相應。總之，總排演之目的，一面在研究全劇之演出形式，一面在考察全體演員對於劇中各場已否純熟。如未純熟，仍須多舉行幾次總的排演。此時，凡劇中需要何種新的道具，新的背景，亦須及早製成。俟全劇均已排演純熟，即可定期上演矣。

關於舊劇導演上之各種制度，業已約略敘述于上。大體言之，此各種制度已有相當完備，在過去及現在許多舊劇之演出上，均已負起相當任務矣。然所謂「相當」也者，非所以構成吾人抱殘持剩之理由，蓋前面固嘗言之，舊劇之現狀，距吾人所持之理想尚遠也。何以然哉？請先言其現在之流弊，再及于吾人之理想。舊劇流弊之最大者，在於缺乏一負全責之導演者。雖主腳對於新本戲之演出，往往有一周密計劃，如以上所述，然果能認真做去者，十難獲一。首先，彼等對於劇本之選擇，往往即頗隨便。凡劇本價格不甚昂貴，其間偶有一二段穿插，可以迎合低級趣味，即滿意接受。至于何者為文學價值，或社會意義，鮮有注意及之者。故觀眾觀之，但覺與已失時代性之老戲相較，真乃「一蟹不如一蟹」。對於舊劇前途，不由不黯然興歎矣。劇本既選定矣，此輩主腳，除將自身唱白身段，略加研究而外，餘如打提綱，總排演……諸事，即拋不過問。僅將各腳詞句，分別交與各人，由彼等隨意準備，有時僅稍稍分別接頭，即將劇碼公佈，冒然上演。及登場時，場上動作之紊亂，音樂之不調和，演員口中之無準詞——即未將劇本詞句記熟，待恃一己之聰明，順口亂道，混攪一陣……等等，姑無論劇本不佳，縱使佳矣，亦必被此輩摧毀無餘。此蓋最普遍之現象，讀者諸君，諒亦有同感否乎？

舊劇演員藝術之畸形發展，造成所謂「臺柱制度」。在歐西諸國，往往將劇中演作特繁難之腳色，責之於藝術既老練，又合劇中人身分之演員。此種演員因擅有特殊優點，故特別受觀眾之歡迎，而所獲之報酬亦獨豐。此亦彷彿中國之有「臺柱制度」然。惟哲人選擇配腳，類皆十分嚴格，導演者又駕乎演員之上而獨立，乃能屏除若干主觀成見，選擇適宜之腳色，從而導演之，糾正之，務以克盡劇中人之職務而後已。故公演時，但覺其生動活潑，規矩整齊，儼然一臺戲也。夫我國則不然。除少數劇團之配腳，尚稱整齊，演戲時，尚能給予「一臺戲」或近乎「一臺戲」的觀念而外，其餘皆專要主腳一人，配腳強半濫竽充數，蓋為節省開銷起見，何樂而不出此下策。此類配腳，雖盡導演能事，猶恐其技術不足，難勝斯任，況在「無導演狀態」之下，驅之登臺，一任其所為哉。

類乎上述弊端，一時也說不盡。舊劇果無所取乎？余更何言？舊劇果有所取乎？丁此舊劇界強半腐化之年，固早淪于淹沒不彰矣。而況世態日趨文明，趣味益形複雜，話劇也，電影也，莫不挾其最新技術之武器，向此老大頹敗之舊劇，肆其猛烈之襲擊。舊劇如欲在此日新月異之藝壇，繼續占有一席之地，固非簡單地恢復舊觀所能辦到。必也，細考吾國戲劇之涵意，證以歐西最新之學說，取其長，革其所短，然後寶之以新的內容，補之以光的

技術，一掃舊時粗鄙、牽強、零亂之積弊，而為西哲表現理論最高之完成。如是，則吾國舊劇將一躍而為質的突變，其所保留而被指作舊時之特徵者，僅若干組織方法（屬于戲劇本身者）或若干演作技術而已。拙作「中國戲劇對於戲劇藝術之啓示及其美的觀念之完成論」，即闡明此種理論，為是篇之姊妹篇，見去年本刊第九期。有心人可自參閱，茲免重複，不多贅。

舊劇之退化與落伍，使其本身不得不以飛躍的手段，進而與世界最新的藝術合流，而獲取最新的意義。願欲達到此目的，非主客觀條件同時具備不可。客觀條件係指社會條件而言。吾國觀眾之要求新的藝術，乃為至顯明之事實。同一舊劇，稍用五彩電光，或畫片背景點綴，雖票價增至三分之一，亦能加倍售座。其易于滿足，尤可想見。倡改革者，但能於相當程度內，顧及觀眾，便可縱橫上下，恣意設施。行之既久，何愁觀眾趣味之不改變，新藝術根基之難奠立哉？戲劇改革運動，雖由主觀意欲所倡導，實亦客觀需要所促發，所謂社會條件，固不成其為問題也。然則成問題者，其主觀條件乎？

為使全劇保有一健全之主旨，為使一切要素均統屬于一個中心趣味之下，為使全體動作均呈現一嚴整之規律，於是正式導演者之產生，乃為當務之急矣。雖然，導演者豈易為哉？英人格雷氏為近代最著名之戲劇革命家，其理想中之「傀儡劇場」，不啻為我國舊劇中之程式動作，造成一理論基礎。此點余已于論中國戲劇對於戲劇藝術之啓示時，一嘗及之。顧氏對於導演者一職，則異常重視。氏堅認演劇為一種科學，應有一統一之機關，戲園經理應負此統一之責。氏所謂「戲園經理」，與余所謂導演者，其意正同。氏以為凡屬戲園經理，除須指揮伶人之動作而外，且應懂得各種科學，對於「圖畫」、「機器」、「光學」種種，均須有實地研究。此種人才，求之于我國話劇界，亦恐如鳳毛麟角。況舊劇之組織，異常複雜，劇中動作，分行異工，非個中老前輩，不能一一道其底蘊。至若折之使靈，用之使活，革之使新，不更難于話劇萬萬乎？導演者應以「權」「威」二字，相輔而行。「威」者，技能之表現，「權」之所由發也。「權」者，行為之效力，「威」之所能致也。苟無充分之技能，而妄言導演，譬若為政不以德，天下烏乎能治？居今日而言戲劇改革，導演人才固為先決要件，然而所缺乏者，正惟此種人才，此殆主觀條件之所以成問題歟？

余反覆思之，以為健全之導演人才，非從學校教育中養成不可。舉凡新舊方法與理論，正不妨合一爐而冶之，利用學生肄業期間，作充分之灌輸。若干年後，雖不必其人才輩出，然求其少數能實際負起改革舊劇及導演人之責任者，或不若目下之困難。北平戲校近發起話劇科之籌備，並在舊劇學生劇藝課程而外，添設種種理論課程，講授種種新理論，及歐美劇壇之新趨勢，蓋悔盧先生其是校後，所認為最主之企圖者，亦正本乎此義。其效果如何，則惟有期諸不久的將來。惟際此青黃不接期間，苟無變通辦法，以資補救，恐舊劇之沒落，更不知伊于胡底且也。一切理論與辦法，惟有於實踐過程中，乃能有新的發現，既無深溝高壘，何必死守待援，曷若挑精選壯，殺出重圍，迎援師于道上之為得耶？

茲不揣固陋，聊伸前見附贅數條，留待衆同好之商榷焉：

(一) 舊劇改革，雖有種種辦法，但設立導演者，實為最初重要之關鍵。

(二) 舊劇導演者，應具有社會科學，新舊戲劇之方法與理論，及舞台技術之全般的知識。

(三) 專門學校為造成上述人才之最好機關。

(四) 在上述人才未造成之前，不妨採取變通辦法，就舊劇界選擇有聲望，年青，兼有新的美術思想者，擔任導演職務。

(五)另一變通辦法，可就新劇界選擇對於舊劇一切有相當之認識，對於舊劇改革持有相當之計劃者，試行擔任之。
(六)於必要時，可採取聯合導演制度，由新舊戲劇專家，聯合擔任之。

度曲

漢元帝贊「自度曲，被歌聲。」應劭注：自隱度作新曲。瓚注謂：歌終更授其次，引張平子西京賦：度曲未終之語為證。師古曰：應說是也，太各切。僕觀西京賦復引元帝「自度曲」為證，正如瓚之失，是不深考耳，二者各有意義，豈一律哉。元帝度曲，乃隱度之度，音鐸，如應劭所注，師古所音是也。西京賦乃度次之度耳，音杜，豈元贊之意哉。注但見元贊有此二字，故引為證，而不知其意自別。古文苑宋玉笛賦「度曲半腸」此語卻可以為證，而又在漢贊之先，注者不知之。近觀藝苑雌黃辨此二音，頗與僕意合，然亦不推原宋玉之語，夫豈未之考乎。今人詞中用度曲二字，類謂祖元贊非也。（野客叢書卷九）

十不閑

抱朴子稱衡謫為鼓吏，縛角於柱，口就吹之，乃有異聲，並舉譏擊鼓，聞者不知其一人也。按今有打十不閑者，乃其遺風。
(兩村弄譜)

獻給南京戲劇學校

徐凌霄

對於北平藝術學院之改組，對於改組後的藝專取消音樂系戲劇系而添設了某某系，我並無何等意見。因戲劇本應成立專校，從前在藝院裏做許多系的一系，是不能有多大發展的。不過國人及政府對於戲劇觀念太薄，只有個戲劇系在國立大學的一部分的學院裏占一位置，亦算得「小道」的一線生機，亦有七八年的歷史，竟然無端消滅，未免使人悲感。這不是戲劇系本身的問題，而是戲劇界前途黯淡的表徵。換言之，如果有獨立的國營的劇校出現，則前此一息僅存寄人籬下的劇系亦無繫戀之必要。因之聽到南京國立戲劇學校成立的消息，不覺深為慶幸，不禁空一拜曰：「謝天謝地。」

這學校是余大老板上沅一手成功的，他本是最努於戲劇的一個人，與愚下在藝院共事七年之久。深知他富於戲劇的興趣，能力，做事有內心，毅力，而不矜張，不忙亂，以學者之風度，而積極地實踐地工作，孤行不悔，殊足令人欽佩。前年赴歐調查有豐盈之收穫，以此更為當道所契重，乃受各委員之推舉，而為劇校之校長。

我第一為他關心的，是經費問題。因為北平小劇院和藝院劇系的前事，告訴我們，這事與錢的關係，特別重大。又要講習，又要編演，又要創作，又要物質設備。而當話劇的營業性尚未普及時期，演劇不易賺錢，簡直是有出無進的生意。藝術學院，七系共支經費一萬元。戲劇一系能有多少，不待明言。人說劇系成績不著，而不知其限於經濟，至於北平小劇院完全仗著幾個同志們湊合，更是赤手空拳。在那無米為炊的難境中，余老板亦做過三四年的巧婦，編譯過多少劇本，公演多少次。每到開會的時候，在經濟問題之外，即以演員而論，固然熱心擔任的男女同志不在少數，而推託有事，或自遜才力不及的也往往有之。因為大家都是

幫忙，所以長久下來，當然免不了「勉強」二字了。然而余老板依然從容不迫的，艱苦奮鬥，支持數年，若使換個別人，斷乎無此耐性。我常常在他那和藹而謹嚴的態度裏，深識他是個有為的能者。

這回組織學校由中央執委會撥發開辦費三千元，不算很少。而每月三千六百元的常川經費，卻不能算多。我們知道北平的國立各大學及學院多者每月六七萬，少亦兩三萬。藝院改組以後的專門，亦有一萬。某私立大學的津貼還有一萬元。這雖然不能將一比一將二比二。但是相形之下，總覺得差別甚巨。不過比藝院劇系已經略為寬裕，比小劇院的赤手空拳，更大有不同了。而且事在人為，以我們余老板之善於措置，安知不以少的代價，而得大的收穫呢。想起以前的苦日子，現在毋寧認為可喜。而且由此略知當道不會忘了戲劇之關係學術。

我近年對於戲劇，中西兩邊，都很消極，一半是個人志趣之沒落。一半是時局環境上造成的戲劇前途，十分棘手。所以不能再有自動的表現，但諸老友如有所諮詢，仍願貢其一得之愚。昨承余老板以專冊見寄，囑抒所見，我大致瀏覽一遍，覺得有幾點甚可注意。

宗旨是「研究戲劇藝術養成實用人材」，簡單之極，卻是要言不煩。講實效的，本無須多說，以此兩言而論，可云「務實」之表徵。我常說，中國的學科，自興辦學校數十年來，已經燦然大備，惟戲劇與新聞兩項，尚不脫於草創時期，二者很可互相參證。據鮑振青先生所調查，英德美日各國大學新聞科的教育宗旨，各有不同。有的注重養成新聞學者，有的注重造就新聞記者。有的雙方並顧。自然這裏頭有相互的關係。以西式戲劇——（即話劇）——而論，數年來有一不可忽略的現象。就是「學者多而演員少」。此所謂演員，非只能夠上台表演，而是認定了台

上生活，專幹，常幹，永幹者，技藝要純熟，志趣專一，一心一意，「我是幹這一行了。」這才能够成功實用人才。記得前幾年在鹽務學校，遇著一位同事他老實不客氣的對我說：「你們藝術學院演戲不如文明戲過癮，人家是全副精神，全副氣力，是個戲子。你們的學生總像不賣力氣。」次日恰巧小劇院在歐美同學會開會，我就把這話告訴上沅。上沅乍聽了，不免一詫。我說，他的話是可重視的。學生們對於表演的藝術，劇中人個性的揣摩的研究，平時的講習，臨時的用心，決非虛假。但是我們要知道文明戲子的埋著頭苦幹，還是厲害呀。上沅說，不錯，他們整個的劇場化了。是的，天下事就怕專，專於此道，與身俱化。當然不是偶然公演的學生們所能敵。即以中式劇——（所謂舊劇）——而論，常以票友與伶人分爲兩事。人們總以爲票友不及伶人像樣。其原因是工夫不到，演習不常。於是「內行」兩字歸伶人所專有，而票友則無論甚麼老票名票，享不到「內行」之榮譽。但是我以爲最要緊的還是「認準了幹定了這一行。」舉實例來說，從前享名成功的票友很多，如許處——（蔭棠）龔處——（雲甫）——劉鴻升金秀山孫菊仙汪笑儂等人，那個不是半路出家，那個不得到良好的成績。他們在台上，誰能說他不像個戲子。就是送他們「伶工」笑號，敢說當之無愧。固然按技術方面，比之自幼坐科的，或不純全。但是科班出身的包袱角，簍子貨，亦不少。却也不見得都成名伶。所以票友之成功與否，就是專幹不專幹的問題。以現存之人而言，金仲仁上台老當不支，就是個戲子。出身票不成問題了。連王幼荃也像吃這碗飯的。但我在一個堂會上看過一位小生演八大錘戰四將，概不「馬前」，鎗花身段，還是真不肯含糊。就是一件，一身的羊氣，滿臉的神不守舍，還要掉了傢伙。當他未登台之先，在客座裏，高談闊論，樣樣都請教過名人。好像程繼仙九陣風都沒有他道地。後來一打聽他拜過名師，用過苦工，一點不假。他挑剔旁人的錯處，還是真有些根據。他台上的玩藝，亦有來源。然而上台就「砸」，只因他既不常幹，偏要矜奇炫秘。這種

人只可坐在家裏拿嘴來充行家，總而言之，他不是幹這一行的，就不行。話劇與舊劇自然有些不同之處，例如技術程式的困難，話劇可免。而表演技術則不但須知須練，而且須常幹，則理無不一致。只要叫人看上去的，確是戲子，不是學生，是劇場上的人，不像是剛從課堂上下來的人，那就合了最需要的實用的人才了。

惟其如此，所以要一矯已往偏重課堂之病，不但要多多實習，而且要多多公演。貼報子賣票的現象，呼聲愈密，愈有前途可望。余老板在第一屆公演裏說得好：

研究戲劇藝術，不是可以單從書本上著手的。實用戲劇人材的養成，更需要舞台上的經驗。在觀眾的督促批評之下，戲劇藝術才容易得到進展。不但表演技藝離不開觀眾，就是明瞭戲劇理論以至劇場的經營管理，也沒有一樣能夠離開觀眾。

這話自然是很對，所以他提早公演並特設「演出委員會」以專其事，都是很有意義，有實益的。「藝術的話劇」一多少年來不曾入於營業圈內，以致學話劇的人，感到沒有出路的恐怖，又妬忌著舊劇界的繁榮，異口同聲，怨著缺乏觀眾。但是略一審察，新少年一輩一輩的多起來，對於舊劇場中嫌鬧嫌不易懂，或嫌花鷄蛋臉，古衣衣的也很多。舊劇決不至妨礙話劇之發展。倒是電影最可怕，然而只要話劇界努力，一面把話劇與電影的不同之點，盡量宣傳，一面充分製造好的糧食以慰觀眾之饑荒，管保愈有成績，愈有希望。

余老板的確是個怪傑。平常的態度，很隨便，很不緊張的。而設計上辦事上卻想的非常縝密。對於外來的劇本，採用後給予排演稅，對於演劇的收入，算計到微乎其微。因爲觀眾有限，票價不高，而布景，服裝，電光廣告印刷，劇場租金，都有相當的開銷，恐怕還要賠本。他所期待的就是觀眾日漸加多，方可減少經費的困難。這一層亦不妨拿舊劇來參考一下。因爲余老板說學校與一般劇團不同，所以我也想到舊劇的科班，與

大班大社之不同。科班所以能够常川出演，而且班內沒有角兒的麻煩，就是因爲有些基本章程。學徒們演戲，沒有戲份，更無所謂爭多論少。惟供給膳宿，需要一筆常款。好在演戲收入可以敷用而有餘。學生所以沒有戲份，就因爲演戲，即是練習。好在有一定的年限，學出本事來，各人自掙自錢，多少視其能力，不是罰他一世的苦工。現在余老板領導下的劇校的學生，既在受教時期，而且「以演戲爲練習」，亦已定爲方針。當然要看得上台是義務，不是權利。賠賺自有老板負責，戲份不成問題。至於佈景服裝等項設備，與舊劇不同者，舊劇只須製備一份全箱，可以公用久用。而話劇則每齣每人都要各個的計畫設備，就此點而論，話劇的消費，自無限制。但從另一方面看，則舊戲全箱一份（四大箱）代價已甚可觀。一萬塊錢也不過中等而已。話劇則隨時設置，因分而易舉。且如服裝用具等，除少數特別表徵性者外，本與日常生活所用無別。可以臨時借用，不似舊戲的行頭，非現做不可。故亦不至成何困難問題。

余老板又說到關於上台一節，學校與一般劇團不同之點，每個學生都應該讓他有上台表演或擔任其他職務的機會。而同時又不能希望每個學生都是頂好的演員。因此分配演員，便不能專挑比較以表演見長的學生。將來偏重理論編劇佈景管理，或是導演的學生，也一樣的需要表演的經驗。而且正科學生向來是分爲三組上課的，他們都要繼續上台，那末，就不能把長於表演的學生編入一組了。所以在工作人員之分配上，要求它平均，也費許多躊躇。這一段意見很有關係，大體上應表同情。而補充分析亦似不可少。學生都應有上台機會，他們都要繼續上台，這是一點也不錯。是實情實景，不論新舊劇的學生，都是人同此心，心同此理。既然幹了這一行，就有「上台慾」「認識慾」。名譽所關，若不使他上台，心裏難受，面子難看，不給他上台機會，真未必行得去。

但以愚下的管見，都應有上台或擔任其他職務的機會，這個「或」字還可以斟酌斟酌。歷來戲劇界一般的現象，告訴我們，所以缺乏純熟

的演員的原因，是心不專，而力分。學生而演員者，時而演，時而編，時而寫點別的文章，時而參加某種職務，此所謂「務廣而荒」也。劇團的領導者，時而忙於組織，時而忙於籌款，時而忙於設計，時而忙於扮演，一人能有多大精力。即以舊劇而論，鄙人素日主張老板管事，伶工雜役，均須分清責任，各幹各事。而科班舊規於子弟量材造就，亦各有所專。新闢界編輯與撰述有時尚可兼辦，而廣告營業庶務會計則截然與編撰分職。學校之中教授與職員亦無法合一。故上台表演者應爲演員，而其他職務則只須略諳常識，而不宜使之兼營並顧。至於全校學生既分爲三組，又因他們都要繼續上台，便又不能把長於表演的學生編入一組。此在當局者或有其苦心，非異地懸揣者所可武斷。但就原則而言，似乎還是以專爲是三組之中，或工於設計，或長於表演，或雅擅寫劇，總宜體量各個性之相近，而分別主賓輕重。尤以演員不分心事務爲要。還是那句話，「幹定了戲子」了。然後可以深深的走入戲界，走入社會可以樹立職業化的基礎。

向來歐式的話劇界，及京派的舊劇界，有陷於共同錯誤之態度。就是一味的高自位置，不知道借鏡他方，以求自身之實進。即如話劇人物之開口便罵「文明戲」，舊劇人物之開口便罵「外江派」，結果只成爲不能虛心之反映。文明戲誠然不高，但其環境上的原因，也很大。因爲演劇不是喝西風，講道，爲營業，爲生存，不能不求其通俗，能叫座，而嚴格之藝術論，便感覺「此道不通」矣。歷屆話劇人才，咸抱無出路之悲哀。一旦欲於職業上求出路，則立時有蹈文明戲之危險。而技術之熟練，或反不如文明戲之戲子，此真極大之矛盾也。舊劇界動輒標榜京派，非薄外派。姑無論京朝先輩道咸以後之微班鄂調，乾嘉時代之蘇崑西秦，所造於京式黃劇者甚大。且就現在之黃劇而論，凡在營業關係者誰不帶些外江色彩，只恐不能盡得外江之長耳。此無他，文明戲也，外江戲也，都是不在多言而力行不懈者。此在過求高深遠大諸公，不可不密切注意。

也。戲劇終是帶些社會性的；營業娛樂，只能逐漸地相對的提高，而不能先立崖岸，以勉強大眾。

「戲劇團體沒有自己的劇場，」余老板認為演戲時大家同感的困難。我想劇團沒有劇場，倒不成多大的問題。劇團本無須在固定的地方常演，從前舊劇班講究活轉制度，戲園子和戲班子本是兩事。前幾年小劇院時代，有人問我你們的小劇院在那裏，何以還未築成。我說我不過一名董事，不曾參加實際事務，但知小劇院只是一個團體名目，並無建築之需要。近來看報，知道旅行劇團很多，又有些像鄉土派趕會的戲班。戲班本以活動出演為多。所以服裝叫做「行頭」即行囊行李之性

質也。但為訓練學生實習演劇起見，則劇校確乎需要個合式的劇場。余老板說校裏的禮堂太小，排演出來的戲劇，到那租定劇場去演，往往不能銜接，有說不出來的苦處。但這個困難，即使校裏的劇場很大，亦怕不能完全解決。因為租定的劇場式樣，也未必盡合。不止於大小的問題。自然有錢建造大的完備的劇場，是極需要的。惟有祝禱前途發展，藝與業都進步。說句粗話，「生意興隆通四海，財源茂盛達三江，」老板千萬努力，「有業而後有藝，」與「以藝為業」都是實話，總不是絕對的。

二月十七日寫於北平

吳中畏內雜劇

敝齋餘談云：永樂宣德間，有吳中者，山東武城人也，由監生起，以永樂二年為左都御史，尋改刑工尚書，至兼掌吏部兼宮詹事，加官至少保。正統七年卒，贈荏平伯，諡榮襄。其人好色，多妾媵，而妻嚴酷，不敢近。一日，領誥命歸，妻令左右讀其詞，因問中曰：「此果聖語耶？」中曰：「不過詞臣代言耳。」妻曰：「此翰林真無忝清華，即吳中一誥，何嘗以一廉字許之！」中慚笑而已。蓋中素以墨著也。其後禁中優人承應，遂作吳中畏內一劇，上輒為一引滿……今此劇各家均未著錄。

編製新型樂劇之原理及其演出之設計

佟晶心

(一)

要打算明白新型樂劇理論的由來，須要最先研究皮黃所以被人批評的因果。由於研究皮黃被人批評的因果，就能明白今日所以新型樂劇的在社會上的要求。自然新型樂劇在許多朋友的心目中以為視之無形，聽之無聲，定會是一種奇奇怪怪的戲劇。能否實現是一問題，即或真能演出，說不定有多難聽或有難聽了。但是理論是事實之母，在文化進展途程上不能漠視。因此便有試驗和研究的必要。不能視為荒唐無稽。就如同瓦特氏（Watt）當年看見了開水壺，又看見了開了的水，能够把開水壺的蓋子頂起來，就想這是一種力，這種力許會催動一個機器。後來便利用他作火車。試驗利用蒸氣催動火車的有四個，結果只有一個成功了。不用提啦，汽船也是曾經試驗過幾次才成功的。那麼今日的新型樂劇是不是也有像科學一樣要求一個試驗的機會。試驗劇場（Experimental Theatre）在歐美各國頗為流行。中國直至今日還不能有真的試驗劇場，也大有原因在此。姑不必論。現在我們且把這歷年來批評皮黃的態度和時期談一談，就知道試驗劇場的需耍了。

關於皮黃的來源，我們從腔調的旋律和演出的組織上不能不認為是由外省走入北平的地方劇。走入北平的時期從文獻上的考證第一次在清乾隆年間，後來到道光初年便盛興起來。直到今日益形名貴。但是這種名貴的現象並不是一個好的現象，因為一經名貴便有許多智識階級來注意他。若是僅僅注意努力去欣賞他，這事也不要緊。但是文人最好挑剔字眼的。在文章上找毛病，那真是可以「動輒得咎」。所以皮黃文學因粗俗便不被人擁護。這也是因為沒有領會平民文學的

本事。本來這也不是什麼大不得了的事。就是有文人在一旁吹毛求疵，一定跟他過不去。誰知道忽然間在清朝末葉報紙盛行將特出的演員在報紙上揄揚，因此由於報紙的勃興和演員的進步，兩者的關係就造成歷來皮黃的批評。由批評起始直到今日至少約有三十年。這三十年中由破壞直到建設可以分作三個時期來論。第一時期由清光緒末葉到民國七年的五四運動止為覺悟時期。再由民七到民十五年為破壞時期。由民國十五年到今日為認識時期。由今日以後可以算作創造時期。

(二) 覺悟時期

覺悟時期應以崑曲及秦腔完全勢衰後，彼時乃係清末民初前後，在一般報紙上常常談到戲詞應改的地方，劇情應改的地方。其間負有大改革力量的應推徐凌霄、戴蘭生、楊蕙青等人。評戲時期的暢興也可以說以彼時為最盛。正如以先覺覺後覺的度態使中國二三百年來戲劇根基有所搖動，不可謂為不大有功於中國的戲曲文化。故此，該時期可認為覺悟時期。

(三) 破壞時期

在以前一個時期一般社會雖然另外有過許多的批評，但批評者大部份人為昔日舊學高深之士，這些位戲劇批評先進者也可以說是昔日活躍於當時社會的名士。他們深知道戲曲改良的不容易，他們只說改良，可是沒有改良的方法。他們有時也被戲曲所誘惑不能斷然的看出皮黃的破綻來。在一種欲罷不能的當兒，憑空忽然間在民國七年跳出來文學革命論，就造成普遍全國語體文的運動。這個運動也就影響到中國的皮黃戲。因為他們把戲劇引入文學以內了。那時凡是舊有

的一切一切均被攻擊。皮黃戲當然不能逃出例外。這也許他有被人忌妒着的理由，因為他的勢力太大了，他太惹人注意了，但當時還有人不能分出戲劇和戲曲的分別，只以一種未曾深入演出技術以內的談話橫加笑罵罷了。在那時候話劇也由文明戲再行走入話劇正軌。在那時候一般注意新文化的朋友對於皮黃顯然抱着一種仇視。所以以後所有的論斷都衝向破壞方面走。但是文化的建設不是一件容易事。後來有些人掉回頭來再把皮黃重行估價就發生了認識的一個階段。

(四) 認識時期

認識時期當然以國劇運動為開始。那是民國十六七年的事。一般輿論知道存在於或已不存在於社會的文化，他必有存在於或不存在於社會上的理由。因為要研究這些便發見了個人創作實力的薄弱而不能不對於固有的文化加以重視。主張破壞的人們以為這是一種妥協政策。以為這是情性太深。以為這是向着舊劇飛眼花。以為這是所中的舊戲戲毒太深。經過一次的意見的交流，才分別出話劇和歌劇是應該分途去走的。這樣把以前破壞時期的輿論多少搖動了一些。同時話劇也有小小的成功。雖然在大體上覺得有些困難。以藝術方面而論若說戲劇將來必走入話劇一途，那麼世界文明的國家還沒有把歌劇消滅去。要說是音樂便不是戲曲，那麼為什麼有許多，多少年來，仍然不斷的稱贊歐洲歌劇的名曲。在國劇運動以後雖然有許多認爲創造新歌劇的重要，但創造新型樂劇還不是一件容易事，因為新型樂劇所要求的理論尚未建設，而且在經濟變動激烈的中國什麼都是很難辦到的。

(五) 創造時期

由民十六以至現在可謂創造時期。這時期的成功不能不說由於政府或私人的輔助，但新型歌劇究竟是什麼東西這是一個最難回答的問題。設如這個問題能夠很愉快的回答出來，而並爲一般社會所承

認，那麼這就是新型樂劇的成功了。

在這創造時期中國也有些海派戲，白話戲，二黃戲，時裝二黃戲，和其他以新的技術表演的皮黃戲。這些種戲雖然沒有被人認爲是新型歌劇，多少是被人認作爲新興的。這些戲都失之過於粗俗。不過談到走入正軌的亦稍稍有人在。慢慢改良劇本，改良演出上的諸種問題直到民國二十三年春又有一次國內南北對於新歌劇的爭論。所可惜的是談到擁護新歌劇的人們太少，結果不過使人依然覺得新型歌劇的遙遙無期。這點實在令人喟然興嘆。幾乎令人懷疑新型歌劇是否能夠走得通。

(六) 一般的主張

一般承認新型歌劇可能實現的人態度都不相同。大概可以說有兩種：(一)改良舊劇，(二)創造新劇。

(一)改良舊劇的理論不外根據舊有的曲本加以改良。不外劇詞的修改，搬演的修改，穿插的修改等等。這種修改，究竟能否走得通尚待試驗之中。

(二)創造新型歌劇——創造新型歌劇是把音樂的戲劇憑空創作出來。這種新型歌劇將和已往的歌劇形式個別。

據近來一般人推測新型歌劇必要由四個根源走來。這種憑空推測有人以爲未免危險。其實並不見得，因爲凡是一種推測，都有一種理論的根據。既有根據便不會是摸不着邊際的東西。新型歌劇的出路可以分別寫在下面。

(一)模仿西洋歌劇——現在我們既然不滿意於今日一切中國固有的形式的藝術，那麼爲什麼我們不可以將西洋的歌劇音樂完全搬過來，在那裏面再添上中國的故事。這樣的新型歌劇一切都可以利用西洋的聲樂，樂器，以及西洋化裝等。但劇本，服裝，動作等可以除外。這樣的新型歌劇很可以有實現的可能，因爲近年來中國由歐美歸國的

音樂家有不少是醉心這一條路的，但這條路似頗不易實現，因為歌唱家不易產生，製曲天才的稀少，似乎在最近的將來，此點還不能達到目的，雖然已有成法可循。

(二)小音樂劇的進步——近年來歌舞團很有發達的樣子。這很像外國所演的音樂小戲。這種小戲有時能夠進步走到大歌劇的試驗上去。從歐洲各先進國家的歌劇歷史上看，他們就是這樣進化來的。那麼中國將來的新型歌劇也許要追隨外國的覆轍。由這種歌舞團的實現，大型歌劇未免近似迷夢，但若努力試演或未嘗不可，要專賴領袖人如何去作就是了。雛形歌舞劇將來達到吾人目的似亦甚為渺茫，但憑空或亦有其他小歌舞劇出現，以達到此種目的是不可以預知的了。

(三)崑曲的革命——南北曲雖然號稱為國劇的正統，但至明末便由腔調的關係而成爲崑曲的革命。這一革命不要緊，居然連南北曲都弄亂了。那麼他既然改過一次，他不能還改第二次，這是很可以研究的事。將來的新型歌劇是不是要由這一路走出，自然也許有人認爲他是絕對的不可能。我們知道中國音樂向來是和中國戲曲有關係的。四聲和音樂問題至爲重要，創造新的崑曲好像更需要大有能力和學識的人材。但是這一路新型歌劇是否走得通，當然更需要多少年的試演。

(四)新型的皮黃劇——現在走過中國大江南北戲曲的勢力全是皮黃的勢力。而一般所指摘的毛病也多有指着他而說的。那麼皮黃歌曲在民間的情形不可蔑視。爲什麼我們不可以因勢利導將他改造，豈不比較便利多多。這種辦法雖然是創造莫如說是澈底改良。皮黃戲雖然是一種地方戲，但是他已然承襲了國劇歌劇的正統，他可算是活的戲劇。所以設計新型的演出也應該以他爲目標。

(七)

總觀以上歌劇的四條出路，在第一和第二兩項好像對於中國一

般社會是無中生有。設使中國一切的社會完全迅速的演變，那麼以上兩條出路成功似較容易一點。至於此類歌劇劇本如何編製，舞台上如何動作，仍有進行深入研究的必要。這兩條路好像尚在醞釀時期不能立刻誕生。在第三條出路就說到崑曲。崑曲現在雖然在民間稍有勢力，但在重慶都市已然失去他自己的立足點。若沒有特別有效的續命湯，他便自然會慢慢死去的。此中更有盼望的當然要首推皮黃，因爲皮黃還在今日的社會中活着。他被一般社會所接受，一般社會也愛他感慕。所以談到創造新型歌劇至少在現在是應該創造新型的皮黃樂劇。

談到新型的皮黃樂劇在已往也曾有人試作過。今日已不能謂爲創造。僅是一個澈底改良的商榷，或者是將初期的皮黃劇加以進步的方法，而且同時立出幾個簡單的原理，作爲將來創作或編製這種劇曲的根據。

創作新型皮黃樂劇可以由兩條路上說。在此筆者願意聲明這僅是筆者的主張，或筆者研究所得。也許有人認爲是謬論。誠然也許真是如此。這裏(一)是戲本的創作。(二)戲本的演出。在題目上看來好像是兩回事，其實原是一回事。因爲有了劇本才能談到演出。若是廣批評演出而不說到劇本，新型的戲劇是永也不會實現的。就是說要有新型樂劇，必然要有新型的劇本。沒有劇本只批評演出上的某一部，那總也沒有什麼進步的可能，而且恐怕愈鬧愈亂。所以以前無論是局部的改良，或局部的創造，都不容易看見。最好改良就全部改良。不要局部的改良。這樣所得的結果，就是創造。不過在演劇裏我們要研究什麼是一般所能接受的，然後才能收效。這並不是不肯脫出原來固有的窠臼。這意思是一種方法。因爲戲曲藝術並不能離開民衆而獨立。一經獨立便無存在之可能。所以進步的便是逐漸改良的。把改良的速度加快便謂之爲創造。未嘗不可。並且世間上也無有多少創造，只有大部分的改良。因爲我們實在很少有創造一種新東西的能力。以後我們便討論劇本和

演出諸方面的事。那裏沒有什麼高深的理論或特出的見解，都是平平常常所能見到的事情。不過事在人爲，舉一隅不以三隅反，能够這樣作去所謂新歌劇的誕生便不遠了。我個人對於新型歌劇的主張是較消極而激極的，這並不是我的錯。這是因爲一般社會是不會走的很快的原故。

(八) 劇本和演出基本的主張

(甲) 關於劇本

已往的皮黃劇本都是很好的。要如果不好，他不能在中國社會裏存了這麼多年。他受了多少地方的人民歡迎。他給劇院主人賺了不少錢。有了他維持了多少演員的生活。如果我們以爲他是不好的，我們有什麼東西可以凌駕他以上。要是沒有那只好承認他。既然已往幾十年來的勝利叫我們沒法子不承認，那麼我們既然承認他的勝利，爲什麼還要改良他呢？回答這個問題非常簡單。那就是因爲時代的關係這是一種時代的要求。因爲時代的進化有一般人要求他改良。改良是客觀的，不改良是主觀的，主觀的可以一切不改，客觀的便以爲非改不可。假使自三十年前直至今日，海上不見外國帆影，陸地不見奇種洋人，那麼改良戲曲的要求許會不見得有。但現在變了。因爲(一)要適應環境的要求，(二)打算令中國戲曲百尺竿頭更進一步。所以才有這創造新型樂劇劇本的討論。這祇是討論。

(1) 故事的選擇

因爲有了新的倫理變動了一切現代人類的的生活。在這種新的社會環境之下便要求新的理解。所以也影響到劇本故事的選擇。他的取材必更新穎，必更有一種新穎的故事，才能造出新奇的曲文。傳奇是什麼？不是新聞嗎？古來的新聞變成傳奇，但至後來便自造傳奇，就等於自造新聞。奇事可傳的很少，在明末已有慨嘆到傳奇並無奇可傳都成些前人造作的濫調。不外那些公子落難，小姐投親的民間典故。反來過去

仍然是他們這些古來的才子佳人。古來才子佳人究竟有好運氣從不聽見過才子佳人談到生活上話。可以生活已然成爲今日一般社會上的嚴重問題，所以這些才子佳人的把戲也就不能流行於今日。今日是民國二十四年二月。故此必有迎合並應付現在一般人們要求戲劇改革的材料。欲求達到這個目的便要由劇本的故事取材上着手。故事要創造。創造的故事自然很容易使他合於新型樂劇的要求。至於歷史的故事要看如何的利用。一個舊的故事未嘗不能夠把新的意義放在裏面。反過來說，一個新的故事，碰巧許裝上不少的舊思想，雖然把一切形式都改變成新的了。

(2) 意義的安排

一個劇本的意義是作家始終要抱定的目標。一個獨創的新的故事，或一個舊有的故事，要留神到如何利用現代人所要求的意義，充實起來。一個劇本的意義是作者所賜給的。這裏要看作者的手段，尤其此後的劇本要根據寫劇的方法。意義的顯示方法要成爲有技巧的。打比拿三國上戰長沙來說，已往是形容關公的。其實把他改編了未嘗不可以寫出黃忠的徇私。設若這兩個意思都不寫，我們可以寫韓玄如何如何頭腦清楚，再不然我們可以加重描寫魏延如何專愛造反。同是一個故事，一樣的角色，但作者立意當有所主張。荆軻是一個很好的戲的關目，但寫他英勇也可以，寫他飯筒也可以。以此類推就能見出戲劇意義的變換全由作者作主。潘金蓮是一個淫蕩的少婦，把她未嘗不可以寫成爲情愛奮鬥的女子。設若再把情節變一變，就能夠把她寫成一個被環境逼迫不得不淫蕩的一個女子。設若我們把這層看清，就可以從現代社會所需要的意義找出安放在一個可以能够發展這個意義的故事裏面，把他做成一個戲。那麼就成新型樂劇所需要的意義了。

(3) 情緒的描寫

在近代寫劇很注意到情緒的進展。情緒描寫的清楚周到人們便

可以看出手段的精密或深刻。情緒在表面上是看得出的東西。但情緒是抓不着的東西。因為他粘連在結構和詞句與動作上面。今日的少年中國已踏入新興時代。一般青年由於種種環境就造成種種不同的情緒。這些新的情緒不是已往一般人們所能有的。甚或不是已往的人們所能懂得的。已往的人們是不久便會受歲月給消磨淨盡。而所遺留的則為保有新的情緒的青年。便能享受這種新情緒的戲劇。而更能往下傳留下去。所以在計劃一個新型樂劇的劇本不可不注意到情緒上面去。特殊情緒的發現有時也能創造出特殊的劇本來。由藝術原理來看。凡是藝術的都是美的情緒的表現。戲劇是綜合藝術。故此他要表現情緒。已然有了鐵證。至於如何使情緒深刻的表現出來。這就要看作者手段高低的地方。

(4) 結構的佈置

佈置結構就是說的是關於情節這一路事。然而結構所講的不一一定是故事。結構可以說是談到故事以內的穿插。已往傳奇當中的穿插都太令我們看慣了。看慣了並不是不好。是不大惹人注意。近來的人已然都受了電影的試探。看電影的人們大概看了一遍便不看第二遍。這些現象中間有許多是單注意欣賞結構的。海派戲的狸貓換太子，紅門寺，七擒孟獲，都是因為他們的結構已然異於已往的傳奇的原故。因此他們可以連演幾個月仍然滿坐。到各省市去演仍然滿坐。可見新的結構的重要。將來新型的樂劇對於新奇的結構，似不能放棄這一條道不

(5) 人物問題

中國舊戲頗多歷史戲。所謂歷史戲又不限於正史。但無論如何總令人看起來是在那裏扮演古史。其實歷史戲並不是不好。不過人是喜新厭舊的。舊的無論多好，有一般人總會說他不好。所以新的有時雖然是平凡的，但人類有好奇心，雖然知道他是平凡的，也還過去看一看。那

麼反過來說舊的未嘗不好，但是看的太慣了，反到引不起來什麼刺激。引不起來什麼刺激便會叫人看起來是沒有價值。殊不知這些舊的價值仍然存在，不過是人們看的太熟了，便鄙薄了他。此後人物的安排也似要革新。可是戲台上的人物就是描寫社會上的一般人物的怎樣。把革新簡單的說可以有幾種辦法：(一)可以將性情變化多的脚色，多描一點。(二)皇帝，大將，縣官，少用。這麼一來或者能够收到一小部分的效果。因為性情變化多的人物便有地方下手寫戲。把皇帝將官一去，自然抹掉了封建的色彩。將來新型的樂劇便可以由此變化一點局面。

(6) 對話

在新型樂劇中的對話是很有問題的。如同一個歷史戲假如在一切的安排上令人看出是用舊劇形式的，那麼他應該多用舊話。在這些舊話裏面一加上新名詞便聽覺令人格外肉麻了。但歷史戲用新方法的可以逃出此例。如同模仿西洋的歌劇的新型樂，那麼雖然就是完全用新名詞來寫也未嘗不可。談到此處有人或者疑惑為什麼新型的樂劇還要用舊式對話。我們覺得新型皮黃和新型崑曲若是不用舊式對話，便失掉了許多神味。雖然其他一切都是新的。至於模仿的西洋歌劇或歌舞劇進化成成的歌劇，正不妨引用新話體對話。前者是極端改良，所以保留他那很好聽的韻白。後者是創造，正不妨直接用白話。這就是我個人對於新型樂劇對話的意見。

(7) 動作

但凡是一個劇本不能不顧到動作，因為戲劇最高的形式是啞劇。啞劇是完全倚賴動作作戲的。那麼動作方面是應該怎麼樣呢？有許多名伶在他們個人普通演作智識完成以後，另外進步創造一種新的動作，就變成他演作的風格。這一點雖然中國名伶已然達到這個步驟，但有許多人還不能明白這個道理。新型樂劇既然一切都要創造，新生的或者是翻陳出新的，所以在動作上也似乎有維新的必要。況且在這新

的時代人們，表情已然較比古人複雜。已然有一部分行動歐美化。那麼舞台上的戲既然是模仿社會上一切事務的，對於動作也要真實描寫。由於注意到這一點，將來必有新的動作出現，完成所謂新型樂劇的細關節目。

在寫劇本方面的問題有許多是與演出方面有相當關係的。所以有些緊要的意思不便在寫劇本以內討論。凡對於新型樂劇注意的同志自然能夠領會其中的意思。不過寫劇是要有充分的修養和經驗。他一方面還要有些天才方能成功。那麼如何能以寫出適和於新型歌劇的劇本一個問題是個人努力的。正如同一般所說匠人能教人以規矩成方圓，但不能使人巧。理論便是那些虛無飄渺的規律，不可捉摸的理想。「巧」便是如何把這些理論實現更滿意。所以推論將來的新型樂劇是一點也不危險。像一般懷疑家，膽怯家，惘嚇家，怠惰家，所想像的那麼危險。

在這些編製劇本基本條件不妨談談劇本的組織。劇本的組織就前面所舉的四項原應當分開來論，但目下最切要的是新型皮黃樂劇如何編製的問題。所以就單就皮黃劇本立論。

起初皮黃劇本在創始的編製是很費過了不少心思的。除去板式以外，差不多承襲了一部分南北曲中的格局，如引子，報名等。此外還有定場詩。這一部分屬於念的，或屬於唱的，為什麼產生出來的一個問題，要仔細研究起來頗費工夫。有暇定有另文論述。這一切由推想來看他產生的原因可以分作三個理由。

(一)環境造成的——引子，定場詩，定場白，報名，好像是由環境造成的。為什麼呢？因為已往中國社會是不曉得什麼呼作公眾道德的。那麼在慶壽謝神等演戲的集會便許不會大家坐在一處好好的聽戲。亂嚷亂吵是在所不免。所以在這種情形之下便不能不用定場詩，定場白。定場詩和定場白既然冠以定場兩字，足見他是專為安定場子而用。

也就可以看出已往社會中的公眾道德，和他所造成的劇本。

(二)演作造成的——中國舊戲院既無佈景，突如其來便跑上個脚色。雖然有鑼鼓幫助一切，但多少他應該有一些東西引人注意。所以便用一個似唱非唱的引子。引子的講法是說引起下文的意。引子好像有加重脚色身分的性質，所以不惜念引子使人注意。再念定場詩又使人注意一層。末了，報名出來人們免得猜他到底是誰，這就是演作造成的特別劇本。

(三)習慣下來的——因為是中國的舊戲便有引子定場詩報名或點絳等。這些東西正如從前的副末開場和致語。彼此互相習染便不想把他廢掉。以為廢掉了他便沒有什麼辦法。這是多少年來積下來的習慣，一時頗不易改。

總結以上的三種推測就知道從先的作者是設法要把劇場中的一種喧嚷壓下去，然後把脚色清清楚楚介紹出來給觀眾看。手段可謂既完且善。設若他不是由這一方面來的，那麼他多少也是受了說小說的影響，將第三者旁觀的口吻放在裏面。因為這種引子，定場詩，常常含有客觀的論調。如中國的舊戲的詞句裏面不免有大將誇講自己功勞，美女讚嘆她容貌如何好看的地方。但在近代寫劇的方法不但不能這樣介紹脚色，而且連獨白，旁白，也一齊視為不可沿用。所以以後寫劇關於第三者口吻如引子，定場詩，定場白，報名，旁白，(是向局外人談話)都以不用為宜。但獨白尚有他存在的價值。脚色的介紹可以由劇本人物對話中介紹出來，今日劇場的觀衆秩序已佳，更不用定場詩來鎮壓他的。今日的劇本已然可以完全仿照電影和話劇的辦法試辦不是這麼一來便變更了皮黃劇本的組織。劇本的組織除在這一點以外就是分場。

每齣戲的分場這是國劇特有的現象。每一場便是一個情節。但一場中也有時套出幾個套子。由三一律來看一幕戲是一個大的，值得表

演的情節，一幕是戲的情節的純化。戲不是許多非戲劇的場子所作成的。許多場子便是完全實現小說或歷史一切的雜枝節的工具。要達到情節的純化不妨採用三一律的分幕制。但分場制仍然可以保留在舊劇裏面，因為分場有好處。不是分幕制可以作得到的。而且近十年來分場制的戲也比從先好的多。不過因為時代的要求我們暫且不妨暫從分幕制而保留他的分場制作將來優劣的比較。

以上劇本組織內容的更改，變換都不是硬想出新主意，要標新立異，都是前人的主張，或者有幾部分也是前人已經作過試驗的。而且這種設計完全依靠以後演出上的設計而設計的。自然一個劇本脫離了作者之手，必不能完全合於演出，其間容或要更動許多要他適合於演出上的諸種條件。不過在作者方面必要以演出情為目的才不至大出格局。此種劇本作法可參閱近年來的新皮黃樂劇。

(乙)關於演出方面

(1)導演

今日一切由簡單而繁複，由一人包辦而達到分工合作，原是一種文明進化的現象。中國戲曲歷史在這千餘年來所發展的情形是很不清楚的，而戲曲進化的速度也覺遲緩。單以皮黃而論劇本作者的發現還是最近三十年來的事。據想從先的劇本一定多出於演劇團體中的某種職員的手中。(跑野台戲中有打本子的一個職員。)但他的痕迹並不顯著。那麼劇本作者和劇團分離還是最近幾十年來的事實。因此我們想導演的建立將來一定會不見不能夠實現，因為在一個戲的演出上有三方面不可缺少的原素：(一)劇本，(二)演員，(三)導演。導演是把演員和劇本聯合在一處成全演出事實的。

在中國劇場似乎沒有導演一個名辭，但有他的地位。中國把他叫作排戲的。排戲的或教戲的就是導演。導演因為是新名辭，所以教人視為甚高。教戲因為已往在社會沒能佔有重要地位，故此叫人看着不高。

其比較正如管劇作者叫打本子的一樣。此後由於西洋文明的輸入，我們想最好把導演的地位提高。我們提高他的理由可以由下面這些演出問題上看出來，因為近代的演劇已然不能千篇一律。一般中國劇場觀眾有時對於演過多少次的舊戲不感覺到任何刺激的原故，就是因為他場上變動太少。若是有了導演，那麼甲所導演的紅梨記，跟乙所導演的紅梨記，樣式不同，觀眾許就會感到刺激或更感到興趣。這就是我們為什麼贊成提高導演地位最大的理由了。

(2)派別的明辨

把某種東西上硬加上一個什麼「主義」或什麼「派」原是很荒唐的事。劃分時代以定派別也不見得就妥當。在此處我仍要談一談派別的原故也是由於歷來批評家所誘起的。在前面已然說過中國戲曲批評第一個時期是覺悟時期，第二個時期是破壞時期，第三個時期是認識時期，第四個時期是創造時期。在這四個時期裏我們仔細搜尋覺悟和破壞的理由，我們就看出兩個大要求來而也就牽涉到所謂「主義」或「派別」上去。

中國自文學革命發難以後，好像在老人的身上注入了一些新生的血液。那麼我們就把文學革命以前的文學命名為老的，舊的，古典的。而把新的叫作青年的，新的，寫實的，未嘗不可。在時代劃分上可以這樣說。那麼在演出上便也有這種現象。這種現象就造成破壞時期評論戲曲的來源。這就指是一般富有新思想的青年根據寫實主義的理論，來估定中國固有戲劇的價值，正如唯物論者和惟心論者彼此不會互相合作的理由一樣。舊劇遭逢這麼一個猛烈而突如其來的打擊，一時頓成混亂狀態無可諱言。這是因為一般為舊戲努力的朋友未曾準備像這一類的攻戰，但在這種破壞熱潮狂亂冷靜以後，便有許多懷疑的人們起始研究舊劇到底有沒有存在的價值。於是從虛心探討，以至完全承認自己的見識以後，便知其中好像也有些不能一概抹殺的事實。這

些人是較比理智的不像前一期的主張破壞的人們太過於感情衝動了。

我們既然找出一般的要求是由寫實主義介紹進來而誘起的戲曲改革運動，可是我們固有的東方色彩，東方的宗教哲學，以及東方的文藝，都是近於冥想和寫意的東西。兩種思想的根本理由不同，所以他的一切便不同了。彼此根據個自的理由，自以為是，而不承認其他理由的存在彼此便發生一種衝突。其實兩種理由都根本可以存在。正如同韓愈罵佛教，韓愈是首先侵犯了佛教。佛教有佛教的理由，韓愈有韓愈的理由，不妨並存。硬拿某甲生存的理由來推翻某乙生存的理由，這就是矛盾現象之所以誕生。我所以引用這一個理由就是我覺得舊劇雖然有不少的缺欠，但我們就依然作下去，一切不管，舊劇地位依然存在，並不會有什麼損失。那麼為調和這個無形中的爭端，把他折中一回，自然未嘗不可。把這個辦法硬標題為新劇也還不是這些演出上的事。所以我對於演劇是積極的。我對於創造新劇是主張消極的。只要是有戲什麼都好。自會有合於這一階級的觀眾來看。不用管他是新是舊，是用白話，是用音樂。既然有些人以為作一調和兩方意見的試驗，就此結束幾年來一個未曾止息的爭端，好了，沒有什麼，我們就想幾個辦法。反正有辦法不用管這些辦法靈不靈。我們現在的辦法就是在明辨派別問題以下怎樣使他依然能夠把演出照舊順利的進行。因為我主張的將來新劇的基本理論就在瞭解了這一點上。因為瞭解這一點，才能談到其餘演出上的瑣碎小事。在討論怎樣使寫意和寫實兩派混合起來，而不妨礙演出上的一切新劇才有的把握。在中國所謂寫意的性質不如叫作想像主義較為妥當。寫實自然可仍用其寫實主義。為使人明白這一點且將他們的來源和形式加以小小的討論。

(3) 表象主義和寫實主義的由來

(A) 表象主義

表象主義是用一種記號，表示某種意思。表象是完全寫意的就便是有實用的東西，但這些東西也被表象化了。表象主義是反對寫實主義的。反過來說寫實主義也是反對表象主義的。要打算說明什麼是表象主義可以作幾個例子就明白了。

(一) 動作的表現——國劇的動作有一大部分是表象的。我們來看舞台上的趨馬，本沒有馬，但所作的姿勢完全和在馬上馳驅一樣。趨馬的姿勢尤其以武生，且腳為最美麗，因此就發明一種特殊的舞姿。若我們真把一匹名馬拉上台去，即便就是舞台夠大的，恐怕也不能美。拿乘船來說。一上船，一下船，要表示浮沉的樣子。進門，出門，要有表示。上樓，下樓，要有表示。這些說來多不勝說。這就是中國舞台上動作的表象主義，也是一般外人所稱贊的表象，和外行所不能明白的表象，除非有過相當的習染和薰陶，可不是中毒。

(二) 音樂的表象——中國劇場中音樂也是一種表象。如同亂鐘（鑼鼓名詞）一聽便令人覺得這是表現一種狂亂。漫長鏗用老生一出場便令人覺得這是馬蹄得得。陰鑼可以表示水深，或其他危險。快板表示劇情的急劇。漫板令人聽着沉悶。反二黃和南梆子都很悲憤。甚或一個乾牌子能夠表示出一個女人春情的發動。音樂和動作的表象的一致，可以完成中國劇場表象主義的任務。並且有的時候音樂的表象可以表示一種思想。搬一塊石頭，洗一匹馬，上房，下井，都有音樂的輔助，完成表象主義的任務。這是中國劇場最值得注意的東西。

(三) 切末的表象——切末的表象不同於音樂和動作的表象。在音樂的表象上，有時是把時間的藝術代替空間藝術。在動作上相反，有時就把空間藝術化成時間藝術。切末是用一些近似的道具，甚至於很簡單，很細緻的東西，代表了極偉大，極奧妙的東西。有個砍掉了的人頭，發現在舞台上，不可謂不劇烈，然而我們弄紅布包一頂帽子，便過去了。陰鸞慘霧本應該利用科學來弄成真的，然而四個雲片便過去了。四個

雲片你知道，只有四個雲片便過去了。崇山峻嶺用兩塊木板，畫上山形，就很夠了。這些地方不一而足。我們都知道這些是些假山，可是一般演員和觀眾承認他。我們能說他是假山嗎？遇見一個大將在山上，或在城樓上觀戰，他所產生的氛圍正像我們所要求的一樣，你能說他是假的嗎？這就是值得稱贊的切末表象主義。

(四)化裝的表象——論到化裝的表象不能不注意的是他那被人所談論的臉譜。臉譜的顏色利用了色彩的哲學，表示出善惡來。用花紋表示人性來。任何人勾出三花臉，便覺得他討厭。任何人勾出紅臉大漢，便顯出他的忠誠。任何人勾出白臉來，就想他是奸雄曹操。其他粗暴溫柔，均可以意會，知道。這能說不是很神秘嗎？衣服方面如同大鎧，那是假的，不是鋼的，鐵的，他不但足以表示威武，他還不妨礙動作。你真要伶人穿起真盔真甲來上舞台，恐怕他們都邁不開步。水袖足以加重他的動作和情緒。高履和繡蹻足以形容他的尊嚴和嫵娜。雖然不全然表象主義，但也有不少地方很適合於演出上的諸種原理。

(五)燈光佈景及效果的表象——表象主義的神秘，研究起來是很有意思的。在寫實主義者以為有光就要像真，但中國劇場不但不用像真而且連亮都不叫他亮。如同捉放的燭台，並不要把他點起來。醉酒晚間的宮燈並不要把他點起來。將要下雪的天並不用把燈光暗下去，只要用頭往上一望，也就夠了。大火僅撒幾把松香，便把舞台弄得烏烟瘴氣，並不用燒一座大樓。效果也多一部分是被音樂代替了。其他的室內室外裝飾也有時被動作和音樂表象出來了。這種中國演出的表象主義真可以謂之玄妙已極。無人能夠認識此點。但今日的寫實主義應該擁護這種辦法呢？反對這種辦法呢？還是在擁護反對中間求一個妥協政策呢？

(B)表象主義的因果

在前面我們既然明白了表象主義的玄妙和神秘，我們更須明白

表象主義的因果。設若能充分的知道他的因果，那麼就更足以加增我們欣賞他的程度。我們不是要學那一句像「譚」那一句像「陳」的。我們是要拿一種特別眼光研究他那演出上的一切的。

(一)藝術的虛偽性——在藝術裏要求真實性，但這種真實性反是虛偽性。因為構成藝術的條件之一是要假的。要他假而反像真。設若不是如此，便不是藝術。譬如一張畫是假的，但有時比一塊真山水還有更妙的精神。一個石像是假人，但所表現的有時比真人還深刻。故此表象主義是由基於藝術條件以下而誕生的。且角是假婦人，所以比一個真婦人在演出的條件上更合宜。所以表象主義不能逃避藝術的虛偽性。

(二)啞劇重要性——啞劇為戲劇最高的形式。中國表象主義的動作完全脫胎於啞劇。就像上轎，原本沒有轎子，但人們把他作成像有轎子的一樣。洗馬，原沒有馬，然而演員把他作成像有一匹馬。一樣，由房上躡下來，原沒有房，但令人望而承認演員是由房上躡下來。所以表象主義的因果是由於戲劇裏最高形式的啞劇脫化出來的。

(三)裝飾的簡單性——中國舞台上因為沒有佈景，所以在演出上免去許多換景的麻煩。免去許多佈景的時間。他只要有了完備的衣箱，他們可以到任何地方去表演。說中國戲沒有佈景嗎？他的佈景，切末代替了一部分，音樂代替了一部分，動作代替了一部分。就因為佈景的簡單化就造成表象的因果。

(四)物質不文明——造成表象主義的原素，還有一個原因，就是因中國物質不文明。有許多東西沒有發明，不得不因陋就簡把椅子倒下當監門。把三個椅子連起來當一張牀。在場上繞幾個圈兒就當走了幾百里路。他這樣縮地術好像是他的缺點，但除去電影以外能夠表示行路的光景是很難的。中國就因為物質不文明才把一種很高妙動作的形式給弄出來以應付這個環境。

由以上的一切理論我們就知道現在新舊戲曲這幾十年來不相調和的原因不外表象主義和寫實主義的衝突。寫實主義一切都像他像真。他像真的程度至低在觀衆的眼光裏至少也是錯覺的像真。根據着這種態度來攻擊中國戲場上一切的表象主義，當然表象主義不入眼，而向他要求一個同化。正如同古人所說「曷棄爾所學而從我。」其實這時候表象主義未嘗不可以向寫實主義主張的人們說說「曷棄爾所學而從我。」

新型樂劇的主張不過是一種試演，不過是一種設法調劑雙方的主張。一方面個人保守個人的主張而不必畫出什麼主義，派別，系統的俗見。一方面使他們雙方各棄其所守，然後溶匯貫通另外成一種東西。這種辦法在繪畫方面已然有些成功。爲什麼在中國戲曲裏面不可以走這一條路？現在在中國未嘗不可以說用寫實主義來演話劇，用表象主義來演皮黃，崑曲，彼此原不必根據個人的原理互相攻擊，互相攻擊都是不能互相諒解。因此有人說了，要說把兩者混合而另外產生一個第三類的東西，那麼這個第三類的東西就把前二者破壞了。這種原算不得是建設工作。既然是破壞工作倒不如不作的好。不過藝術的要求是更有進步，精益求精，不可固執己見，固步自封。既然中國戲曲仍然在一個試驗時期，正不妨試驗出來。用了真實的證據，證明中國的新樂劇是否是破壞性的，還是建設性的。因爲我們覺得在混合新舊中間還含有引長中國戲曲藝術的意義在裏面。可是話不是空說的。以下我們便討論他如何設法的辦法。新型樂劇的產生完全要倚賴一種新的方法和新的技術。這種混合的辦法不外（一）新舊相混，（二）用表現方法演話劇用寫實主義演皮黃和崑曲。

（4）舞台的研究

中國舊式舞台由於凸入於觀衆之中，甚合於中國表象主義的表演。表象主義的表演原富有象徵派跳舞的意思，合於跳舞演作的舞台，

是凸入於觀衆的舞台，並不是近代鏡框式的舞台。我們不妨單用許多的時候研究中國舊式的舞台——我的意思就是該把中國舞台上一切的演出，完全就考察舞台的關係的觀點上找出他所以使中國舊劇不得不成爲表象主義的一切理由。中國舞台凸入於觀衆的情形是很明顯的。他有兩個妨礙視線的巨大柱子，他有一個合台一邊大的頂棚，在那頂棚上有一個天井。這天井有他的用處。講究的還有地井。地井也有他的用處。然後最使我們注意的就是他那兩個出將入相的門了。假如我要是一個導演的話，我一定要研究研究爲什麼中國舞台上就用兩個門一個在左一個在右。這些門爲什麼有那麼多的用處。拿上場門來說吧，遇見武戲他是陽關大道上的隘口。遇見文戲他許是後堂直通內宅的戶門。老爺升堂也是他。由寒窗出來也是他。從監裏走出來也是他。到坎地去還是他。甚至於海和尙的廟後門和潘巧雲的房門都關在一處。拿下場門來說吧……不用說了，還是一個萬能門。並且這兩個門由上場下場的關係，可以連環使用。若以寫實來說，是武戲都叫人抄了後路。閑話少說。我們先不要說這中國舞台怎樣合宜於表象主義。表象主義的中國舊劇把他用的也很靈了。不過這種舞台對於中國新型樂劇的演出有些不合宜的地方。他的理由可以簡單的說在下面：

（一）舞台裝飾問題——中國舊式舞台不適合於舞台裝飾，因爲他沒有安放佈景設置燈光的地方。要使中國舊劇舞台現代化，原來的舞台就非改造過不可。那麼我們且把凸入觀衆的舞台左右兩面砌起兩道牆來吧！因爲要不是這樣佈景的後面的東西便被觀衆給發現了，那麼戲法便不靈了。在外国露天劇場有這樣辦的，可是把這種舞台擺在一個劇場裏面是不好看的。說到此處乾脆我們把他凸入的部分推向後方成爲鏡框式的吧！

（二）出場門的部位——中國舞台因爲有出將入相兩個門，在觀衆的對面，所以他的出場就不得不對着觀衆視線上看。他她或不得

不平板的出來。他們出來的路線可以歸納在僅僅幾條線上。什麼戲的出場都走的是這幾條線，不是這條線便是那條線，反正不能再有新花樣。他們那個亮像也是這個原故造成的。亮像是合理極了，說起來，但這樣亮像等等出場的姿勢，在將來的新型樂劇是否應用是有問題的，因為將來新型樂劇的設施，有利用佈景的地方。利用了佈景就會把出將入相的兩個門遮擋起來。很可惜我們不得不取消他的權威。將來一有佈景，出將入相的部位也就變了。所以要打算試驗新型樂劇，先要有適合於新型樂劇的舞台。

(5) 中國戲曲的佈景

我們既然瞭解今日中國新型樂劇的要求，原為表象主義和寫實主義的抗爭。中國舞台怎樣裝飾一個問題也就迎刃而解了。表象主義是不需要舞台裝飾的。他不要求真。他不要垂幕。但寫實主義正和他相反。凡是表象主義所揚棄的，他都以為是可取的。並且有過原理的研究和常久的經驗。為適應寫實主義，要求下實現的新型樂劇，自然就不得不根據劇本解決這一切問題。

(一) 簾幕的安設——舞台既然現在推到後面成為鏡框式的了，那麼劇本又成為分幕制的了，自然要在前面安上一個可以起落的簾幕。這個簾幕最好往兩方面開展，由一個人力便可以扯起來。這樣就使劇本一切景色的裝飾有些把握了。故此新型樂劇的演出，第一要看看簾幕是否可以安設。

(二) 佈景和裝飾——新型樂劇的佈景是寫實主義所要求的。所以在外國目下流行的什麼構成主義啦，浪漫主義啦，都沒有用。西洋佈景術所能够幫助我們的僅是製造佈景的方法。至於一切佈景形式的原理，在目前的中國的劇場是滿沒有用的。不信你們就設置一個構成主義的佈景在一齣中國舊戲裏看一看，大概許不能夠好看！

佈景的產生是由於劇本自然的要求。現在沒有一本可以作為討

論新型樂劇劇本作為對象，我們僅能說是他要根據將來中國劇本而定的。這種裝飾是要看他劇本是怎樣寫的。譬如說把小仲馬的茶花女改作二黃，當然他應該是用西洋景色的。譬如說著者把茶花女寫作中國故事，那這個戲的佈景便要是中國的佈景。要是沒有劇本作根據是很難說話的。

單就中國歷史戲劇來看，佈景的設置應該現在把那些皇宮畫片打倒，而用立體來代替他。這些片子的顏色，形式，花紋，都是非常粗俗，討厭，沒有藝術的價值。中國戲台根本沒有景色，所以才能利用表象主義，若是用了畫片的背景，依然帶有表象主義的動作，那就很難調和。故此在祖先堂前上馬，在皇宮裏面打羣架，是非常可笑，非常滑稽的。像這種上馬，打仗，要是完全在一個外景裏面還不叫人覺得太難看。可惜已往的演員常常把打仗放在一個內景的前面。

打倒片子畫景以後，我們應該依照什麼作我們的背景，這是一個最要注意的一個問題。設置佈景不要忘掉了繪畫的關係。忘了繪畫的關係便沒有創造中國新型樂劇佈景的能力。可是很可惜許多習學舞合裝飾的人們都是研究西洋畫的，不曾注意到中國劇場佈景的問題，或者是曾經注意到了，而不會知道中國劇場其他的問題，所以直到今日，中國佈景的形式並沒有斷定。

佈景有內景和外景的問題。戲有文武兩種。當前問題就是照樣能够使內外景合於中國的文武戲。可是談到繪畫，中國現在也有兩種：一種是中國畫，一種是外國畫。中國歷史戲既然是中國的，自然不能外國的繪畫不是，所以中國戲的佈景所宜採取的景色，應該是宋元人所畫的人物畫中的景色。在中國繪畫人物便有樓臺，殿閣，樹木，花草。這作內景，外景都很合於古代男女的服裝。在宋元人的人物畫裏面裝入一個西裝少年，大概也被人認為是不倫不類吧！相反就證明出來把中國的古裝戲，放入一個外國新浪漫派的佈景裏，也是一樣的要挨罵。

宋元以來的畫法是平面的。我們設置佈景時最好把他弄成立體的。這一點由木匠術上自然能够解決得了。這不過是把遠景取他一半，因爲一張繪畫的遠景，可以透視，但在舞台上，這後面的東西就不能被人看見了，所以只能用取他一半的道理就在此。

佈景在演出上取得了重要性，那麼在作劇的時候嚴守三一律的條件，第一便要想到這件事發生在什麼地點，這個地點是內景是外景。中國現在老派的舊畫是否依然沿習宋人的筆法不得而知，但只要有景的人物的樣子，不論宋元或明清都能把他們應用到中國舊戲上面。這種舊畫的線條，色澤，章法，對於中國舊戲是很調和的。就是中國的新戲，如果是發生在北平的故宮，三海，和頤和園又何嘗不可以採取用一回呢。採取中國舊畫中的景色以設置中國戲中的景色，這是我僅有的主張。至少這個主張從現在起值得連用三四年再把他換到別的派別裏去。

(6) 中國舞台上的裝飾

佈景既然從中國的舊畫上找出路來了，那裝飾問題毫不發生困難了，如果我們常到北平的所謂世家裏面走一走，我們就知道他們牆壁上所懸掛的畫屏，對聯，都是些什麼東西。那些字畫比起西洋的照片，是有多未令人可愛。這是東方特有的古雅。一點不輕浮，也一點不粗俗。總而言之，在演出新型樂劇裏面，就插不得一些西洋味道的東西。摻一點西洋的東西（指非物質的）便會把所有的工作做給破壞了。

(7) 中國舞台的道具

已往演戲僅用幾張棹子，幾把椅子，幾條板凳，便會了事。他們便無所不能代表。說回來他還是一個表象主義下的一種形式。那麼中國將來戲曲的佈景產生了，當然棹椅也可以由繪畫上解決了。我們時常多看看舊人物畫，就明白什麼樣子的燈，什麼樣子的桌椅，什麼樣子的山石，草木，是可以裝入中國歷史戲以內的了。研究中國舊戲的佈景，而忽

略了中國固有的繪畫，便永遠也不會成功了。

(8) 新型樂劇的舞台效果

新型樂劇舞台效果和西洋的東西可以說沒有什麼改變，因爲這一切的聲音電光，在中西人的眼睛裏是一樣的。一聲雷，在我們聽來很大，西人聽來不會就小，除非他耳朵有毛病。一條虹，在我們看是五光十色，在西洋人看來不能就如不見，除非他是色盲。這些被看見的效果或者不被看見的效果都不必有什麼更改。有的只需要小小的修改一下，但是大體上是都可以過得去的。這些小小修改的地方依照了與佈景調和的條件，那麼就不會有什麼問題了。總而言之，就是中國舞台上的一切，必要讓他成爲中國的方好。

(9) 新型樂劇的燈光

在新型樂劇中燈光很有用武之地。舞台既然由凸入觀衆式移入後方，燈光的安置地點自然可以隱藏起來不再露在外面。其中腳光，頂光，邊光，散射光，聚射光，都可以設法利用在照明上面。此中色光方面不妨多用一點，因爲顏色是最足以使人興奮的東西。不過色光不可太濃，太濃便顯出粗俗，而腳色面部的表情也被遮蓋起來。所以色光要淡，淡得幽致，方爲有趣。至於利用暗影時，便不妨利用聚射光，射在演員的面部上，觀衆看戲是看演員表情的，若是面部表情不被人看見那麼人們怎樣懂得他所表演的都是些什麼呢？這個理解是很適合於演出方面的。談到用光，便和物質文明發生了關係。物質文明在中國舞台上將來必有特別的用處，尤其是在燈光和舞台的一切效果上。

(10) 新型樂劇的動作

新型樂劇的動作是很有研究的價值。我自覺自慙不是一個舞台上能幹的演員，對於舞台上的動作真是一個外行。不過我們可以由以上的主張來推想推想這舞台上的一切是否影響了將來的動作。新型樂劇的舞台上已然有了佈景，道具，裝飾，自然這種東西都是

妨礙演員舞台上的動作的，爲了答應寫實主義的要求，又不能把這些障礙物都挪去，恢復本來面目，因爲要是恢復本來面目，便不能說是新型樂劇了。

新型樂劇因爲有了內景和外景的分別，所以便不能把這些表象的動作都用起來。譬如說用手一推便是開門，但舞台上已然有了真的門，我們能够再開一回嗎？我們已然有真的門，我們還能假裝開一回門嗎？我們已然真有一堵牆，我們還能假作扶着牆嗎？用了佈景把一切透視的方法都隔斷了。我們不能用一把椅子當一個監牢門，隔着空氣來問答。我們要把他變作寫實派的，我們只好把監牢放在場上，把兩個人隔開，一個人在場上一個人在佈景後面來問答。諸如此類不一而足。那麼是地位和動作都要變了。

佈景未免就要有門，有門是不是還要亮像？亮像若是沒有用，像其他的近似舞蹈的動作，是不是還能够用？所以舊劇一經有了佈景，舊劇的動作便會發生不少的變動。因爲有了道具，脚色所佔立的部位也有問題了。佈景的門戶設置打倒了出將入相，所以上場下場也多由左或右上下，便不會死板板的遵守出將入相了。這些古老的動作，都是很可貴的動作。是少年產生出來的動作。是一般思想高尚的人們受了少年劇場的訓練才明白的動作。然而這種動作必要因爲寫實主義的動作而改變。

(11) 新型樂劇的化妝

新型樂劇既然在動作上發生問題，自然他的表情也就寫實化了。往年一般所稱贊的臉譜，對於面部的表情上好像多少是不便於表情的。這些可愛的或可恨的臉譜，將要因爲新型樂劇的誕生而覆亡。

面部化妝的原故，就是要利用化妝協助面部的表情。要是面部的化妝妨礙了表情，那麼我們還要他作什麼？再說表象主義因爲沒有佈景的色彩，故此不得不借重面部的化妝，助長舞台的表現。在寫實主義

之下臉譜便是不大容易用的了，因爲平常人沒有臉上畫彩色的，何以劇中人便會安上彩色。用寫實的理論這臉譜不是一樣的，不必用嗎？假如廢止他並沒有什麼多大損失，那麼就是廢了也沒有什麼關係。要知道寫實劇的化妝和臉譜並沒有什麼分別。不過寫實劇的色彩較比臉譜的色彩輕淡一點就是了。因爲近代的燈光已然不需要這麼重的色彩條子了。

(12) 新型樂劇的服裝

服裝據我們想也是一個很難利用舊有的服裝。舊有的服裝上面好像花紋過多。這樣過多花紋的服裝，在利用有色燈光上有許多困難。這樣花紋過多的服裝很難和佈景設法調和。所以服裝上裝飾簡單化的時候，對於演出的空氣上便要產生新的樣子了。不過固有的服裝中有幾件是很可以用的。這點要在導演如何來設想，和衣服打樣人如何安排他了。

服裝的設施不能妨害舞台上的動作。妨害了舞台上的動作便不合是好的服裝。就像那尺半長的水袖，是否和新型樂劇的動作很合宜，這是有研究的價值。像那兩寸來高的靴子，是改到一寸才走起來方便一點。關於這一點在場上有過經驗的，自然能說出來。服裝所改的地方比較起其他的部分，似乎爲小，不過像那些武生的羅帽，也似乎是大高大了。我想經過一個打樣人的設計，和導演商量一回，在新型樂劇的服裝上一定可以有許多的變更。

(13) 音樂問題

創造新型樂劇必要從音樂上下手。這是筆者最初在七八年前就看到的，因此也有人說新型樂劇無法成功，除非有大音樂天才出現。可是大音樂天才是不定多少少年才能出現一個，那麼只有忍耐以待大音樂天才的降臨。不過我們想小小的更動或者也不必專倚着大天才的音樂家吧！我們可以以外行的地位提議幾種辦法，或者有一點對，或者

未必全對，但總是有個辦法。音樂問題可以分作幾項來說：(甲)聲樂，(乙)器樂，(丙)樂譜，(丁)樂隊。

(一)聲樂——聲樂在二黃戲中是沒有什麼可以改進的地方，因為我們要保全他的原來地方色彩，保持已然的有了的勢力，二黃聲樂的分法並不適用於和聲，因為他原就是單音唱，我們姑且不必改他。

(二)器樂——器樂改良的地方好像有不少的意思。鑼鼓雖然鬧人，是不能完全廢去的。如果廢去了，他便在舞蹈式的動作上失去了節奏。外國的大交響樂的聲音不見得比鑼鼓聲音更小不是？

絃樂好像是太簡單了，所以不能作成和聲。設若把絃樂擴充了，那麼他將來許會能够替代鑼鼓擔一部分責任，管樂似乎也不健全。管樂也有許多應行改進的地方。將來中國的新型樂劇必然由加添音樂，改造樂器各種問題上謀一條出路。這個創造的新形式，或者要將原來地方的色彩完全淘汰下去。這些唱法的改良，樂器的改善，樂器和唱法的增添，就給予二黃一個新生命。聲樂方面能否加入複音也有研究的價值。如同中國劇中的老旦，小生，怎樣能够作成複音呢？種種問題甚多，但都是可以解決的問題。

器樂的改善不外音質音色的改善。此中不外絃和發音盒的改進。材料的選擇，與夫形式的修改。製譜問題的研究是需要有專門人材埋頭苦幹多少年的。在這一點上不可求速效。

音樂方面除去以上各種問題以外，我們還有注意的地方，那就是音樂和演作的關係。在前面已然談過音樂代替了一部分佈景。既然有了佈景了，便不必再用這種代表佈景的音樂。像前面所說的有了佈景，便不必用亮像的動作，音樂也就不必用了。設若上場不用亮像的鑼鼓，那麼演員怎麼樣子才能上場，這是一個很值得討論的問題。下場也是如此，所以一個樂劇的改良並不是一個很簡單的問題。

(三)樂譜——因為在器樂方面要和聲複音，那麼自然我們便需

要用樂譜。沒有譜子是很難演奏和聲的。這些譜子的抄寫，必有一定的規律。那麼演員在動作上和歌唱上，多少因了樂譜的完成而失去一些自由。

(四)樂隊——樂隊的問題有兩個：一個是樂隊的編製，一個是樂隊位置。樂隊的編製可以由研究複音伴奏以下來解決他。至於樂隊的位置，由於舞台上利用了佈景，不能再放在後面，或右面，故此不得不把他挪到台下。因為樂隊的編製和樂隊的部位關係是否是在樂隊中就要發生出一個指導來。這個指導是不是將來要代替了導演或副導演的地位？

(14) 對話的發音

對話的發音自來戲曲都以遵守中州韻相號召。中州韻好像是和國語的發音同是屬於一個源流的。那麼崑曲現在聽來似有一種地方音混在裏面。現在流行國語為什麼不可以將地方的聲音免去，把國語應用上呢？國語應用到中國舊劇裏好聽不好聽，為什麼不好聽，能不能叫他好聽，不好聽是不是由於習慣的關係？種種問題都有值得研究的地方。這也不是一個簡單的問題。

(15) 劇團的組織

因為種種枝節上的改良，就影響整個兒劇團的組織。如同用佈景，道具等等關係就產生舞台管理，提示人等等。後台方面的事務比較起以前來就需用更多的人。如同電匠，木匠，以至於安裝佈景人，拉幕人，憑空添了許多的職員。這些職員便加入劇團。劇團的組織便起了變更，而必能解決一部分人們的失業，而劇團便加上一種負擔。同時觀眾的票價也要增加。營業的贏餘比往常也要減少。前往各地演劇因為佈景的累贅，不便，便發生許多不方便，而所謂新型樂劇便是個呆板不靈的東西了。

是的，這實在是一個試驗的計劃書。只值得試驗一次。這篇所論僅

談到皮黃新型樂劇的範圍。至於其他種新型樂劇自然更有其他的辦法。這是一幕像化學試驗室一般的試驗。叫表象主義接近寫實主義。他

的樣子並沒有什麼太不可捉摸的地方。西洋樂劇的名作，叫我們聽來異常陶醉。盼望將來的中國的新型樂劇也能夠給外國人一些影響。

唾絨記

冷賞卷八云：余雋區中品傳奇者詳矣。近始獲觀鸞鏡本，其傳事「巧遣調倭」至「春闈分韻」「替人作妾」與考試之以馬命題，尤為篇中奇絕，斯亦張伯起之流亞也。又曾見唾紅記，為鬱金丸事，極曲中奇幻，「唾紅」取名未善，余改「唾絨」。

古琴泛音與微的關係

杜穎陶

古琴的聲音，可大別為三類：一種是散音，一種是實音，一種是泛音。右手只彈而左手不按，所發出的聲音，叫做散音；左手迫弦至琴面而右手彈弦，所發出的聲音，叫做實音；左手在弦上輕輕虛點，而同時右手彈弦，所發出的聲音，叫做泛音。

凡是利用弦來發音的樂器，都可以有泛音，但現有的各種弦樂器之中，除古琴琵琶阮咸等少數的幾種之外，却多棄而不用。就中琵琶阮咸等雖有時用到泛音，但並不甚繁多，泛音最活躍最發達，仍要數在古琴裏面。

古琴中泛音，有「互泛」「疊泛」「歷泛」等數種，然基本彈法，並無二致。這種聲音，雖不如散音的雄厚，實音的沉着，輕清恬淡，却非二音可比，昔人有把泛音稱為天籟，散音稱為地籟，實音稱為人籟的，確非妄擬。明劉珠絲桐篇裏有幾句形容泛音的話語，描寫得很細緻，他說：

「無數蜻蜓兮，在水之湄；欸欸而飛兮，點破漣漪。」（互泛）

「於維玉鳴，清平其清，玲瓏敲擊，其音磴磴。」（疊泛）

「金風漸瀝，鐵馬玎璫，簫前驟發，其音鏘鏘。」（歷泛）

說到泛音，便聯想到琴徽，「泛音不當微彈則不成聲」這已成爲一種定律，凡初學彈琴，教者便這樣相告，似乎是一個很淺近很普通的常識，因爲如此，反使人們忽略了其所以然的原因，偶爾舉爲問題，倒有些像是捉狹了。

是的，好多日常的事物，因爲太習見了，人却不注意其所以然，例如人傷風的時候鼻孔爲什麼阻塞，狗的尾巴爲什麼常常向上彎捲，一百人中，能遽與以詳確的回答的，不見得會在半數以上。

因爲遽然回答不出，智慧不由得便向問題去投降，索性不去理解，

而遂以不了了之，人間的神祕，不少是在這種情況之下造成的。

泛音與微的關係，一向很少有人去追索，所以也很少有人去談論，就有也祇是幾句虛浮飄渺的談話，像清周顯祖所說：

夫函爲氣，發爲聲，而有數存焉者，天也。心通造化，默會中聲而動符自然之妙者，聖人也。盈丈之弦，其節十三，盈尺之弦，其節亦十三，當微處有韻，稍上下之則無韻，微定於人，韻乃應之，無或爽聖人其天乎。（琴譜諧聲卷二泛聲論）

又如李嗣所云：

夫琴之一弦，而五音二變十二律呂皆備，獨泛聲僅當微處有之，此蓋先聖賢制器，未肯洩造化之神奇。（琴話卷一）

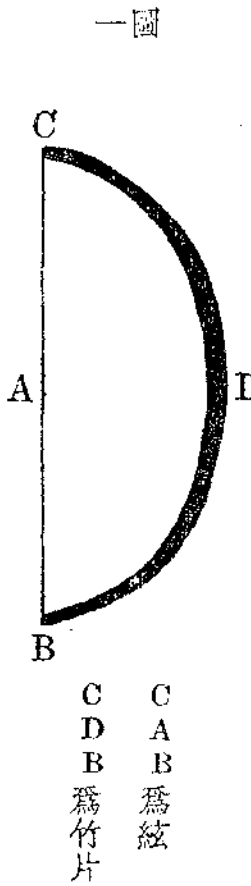
這種解說，也可以說是等於不會說一樣。

但泛音與微的關係，究竟是怎樣呢？

要想解決這問題，第一要先認清了一點——

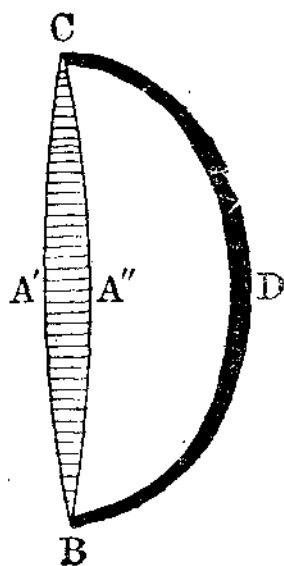
「凡當微而彈泛音，無不成聲，然不當微處，並非絕無可能。」

聲音是由於物體震動而成，因震動而發生音波，但物體的性態環境不同，而所發生的音波也未完全一樣。音波可分作「曲線音波」與「直線音波」兩種，而「曲線音波」中，又有所謂「曲線立音波」。試取一根絃和一條竹片來張成一個弓（如圖一）



假使把絃撥動一下，立刻可以看見這根絃不再保守原來的狀態，彷彿是變成兩條彎線，這兩線的兩端雖結在一起，但中間却離開着，好像是一個棗核模樣，而兩線之間，又彷彿有好多細絲排之。（如圖二）

二圖



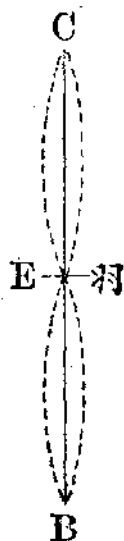
在這種狀態之下所發生的音波，便叫做「曲線立音波。」

C和B兩點，謂之「結點」；而C'A'B和C'A''B所造成的棗核形謂之「動腹。」

一個音波，應具有三個結點，兩個是在首尾兩端，其餘一個則在中央二分之一處。如今CAB祇有CB兩結點，所以CAB實祇等於2CAB的半個音波之長，換言之，即從C點起，震動半次，便到了B點，因為B點扣緊，其他半次震動不能向前進行了。不過他雖不能向前進行，却能反折回來向C點，以完成其餘半個音波，這樣一來C點無形中兼任了兩端的兩個結點，而B點便成了中間結點，所以其所成的聲音（假使絃的鬆緊不變）和2CAB等於一個音波時候，高低是一樣的。若要使CAB等於某音的一個音波之長，這並不是不可能，祇要把CB以及CB之間二分之一處的——姑定為E——三個結點都成立起來就行了。但那時所發的音，却要比CAB等於半個音波之長的時候，高出一級。（即一個Octave）

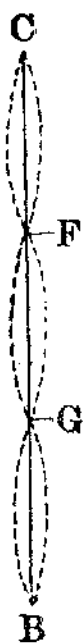
把E點緊緊摺住，當然E可立成爲結點，不過若在CE之間撥彈，則震動不及於EB，B點無形作廢；若在EB之間撥彈，則震動又不及於CE，而C點又無形作廢。

欲使CEB都成爲結點，必使CE和EB之間都不陷於靜止狀態，其關鍵全在E點上，必須讓震動開始之後，從C點起，震動半次，恰到E點而不到B點，同時又不阻礙震動經過E點繼續向B點進行。用一根烏羽，輕輕挨在絃的中央，然後再把絃來撥動，無論撥的是羽的左邊或右邊，這弦都發生同一現象，如下圖：



例如撥動的是CE之間，當絃既被撥動之後，因E點已被羽按而成結點，於是從C到E成爲半個音波，但E點乃是虛按，並不能阻音波繼續向B點進行，所以EB之間也能隨而顫動，這樣一條絃上，遂有了兩個動腹。

若使此絃等於某音的一又二分之一個音波長，也可以的，祇要把羽放在三分之一處（設爲F）撥彈（設是撥彈於CF之間）之後，絃動如下圖：



因爲CF是「半個音波」，而第二「半個音波」不能不與CF同長，於是適至於G，而GB之間又成爲第三「半個音波」，故G點雖不

按，亦自成爲結點。(註一)假使不撥彈於C F之間而撥彈於F之間，則F B一段因受C F一段的影響，其結果亦然，其所發聲音比空弦差十三度。(即設如空弦爲上，則此爲伏。)

(註一)試把羽按在F，而另取甲乙兩小紙條，甲條放在G，乙條放在F G或G B之間隨便什麼地方，然後在C F間彈弦使動，則甲條不動而乙條則飛去，由此可證明G爲結點。

若把羽放在四分之一處，則全弦共可得四個音腹，其音比空弦差兩個八度。(即設如空弦爲上，此則爲仕。)

若把羽放在五分之一處，則共成五個動腹。



此時弦中共有H I J K四個結點，其音比空弦相差十九度。(即空弦爲上此則爲行。)

設若不放在H或K而放在I或J，驟看去其情形似已不同，但因K B或C H兩節的影響，其結果仍是那樣。

根據此理來推衍，無論是把全弦分做若干段，其段與段交界的地方，都可成爲結點。不過在段長與弦粗比例較小時，便不很顯明而太小時，則難成聲了。

琴微與泛音的關係，便可依此來說明，因爲凡是微都是較顯明的

結點，而泛音全是藉此種震動而發聲。

清徐祺五知齋琴譜卷一云：

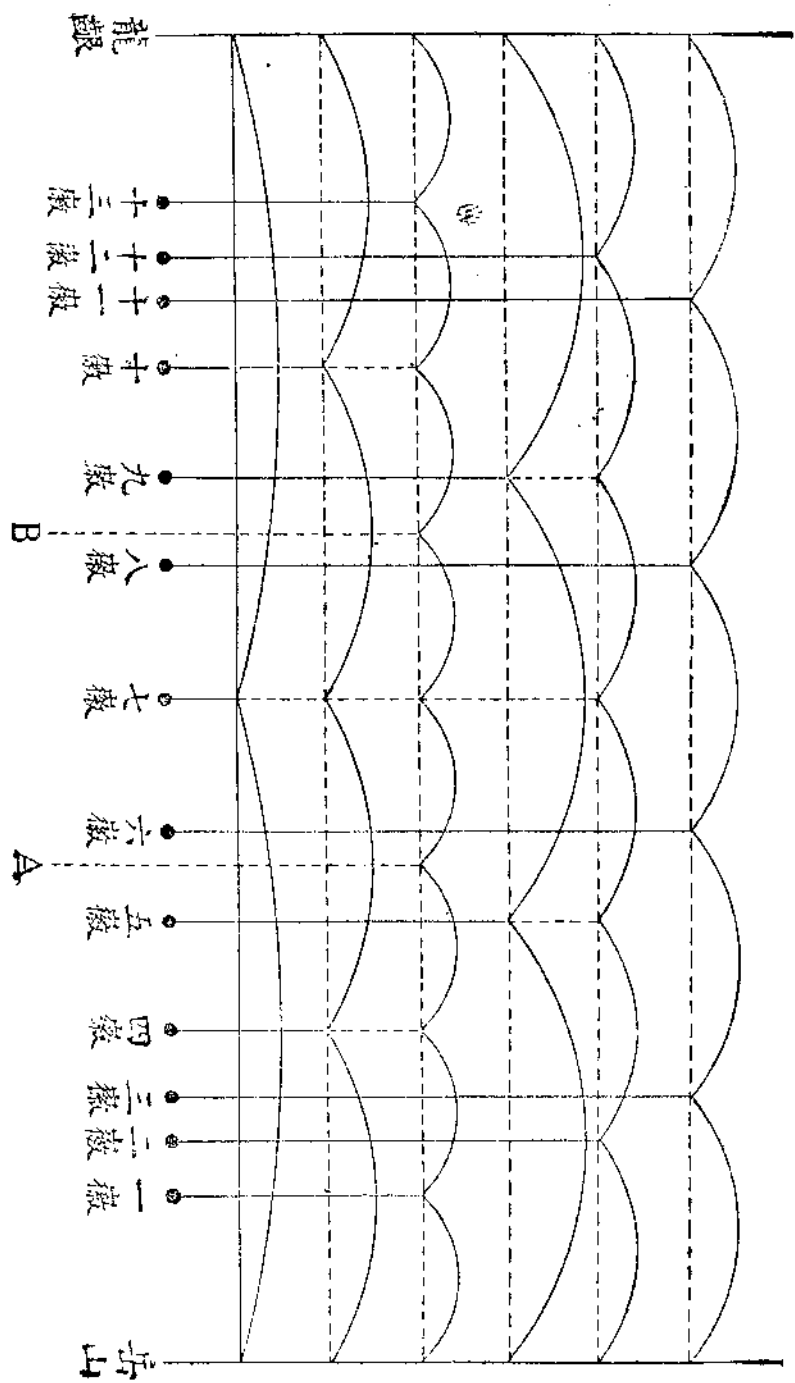
琴微多有不準者，皆因安微之時，折微分寸，不識箇中之竅，以致舛錯。須知岳山(即琴弦最右端之結點)至龍巖(即琴弦最左端之結點)對折居中即七微。以七微至岳山對折居中，即四微。以七微至岳山三折，一折即五微，再折即二微，三折與岳山齊。四微至岳山對折，即一微。五微至七微五折，從五微取二折則六微，從二微取一折則三微。後之八九等微，以七微至焦尾與前折相同，即不至誤。試彈泛音，聲聲相應矣。

茲更圖以明之。(見二九頁)

從下圖中可很明白的看出來——

- 七微即二分結點。
- 四微十微皆四分結點。
- 一微十三微皆八分結點。
- 五微九微皆三分結點。
- 二微十二微皆六分結點。
- 三微六微八微十一微皆五分結點。

其實可以按彈泛音的地方，並不止此，即如前圖中A B兩點，又如全弦七分處，亦皆能得泛音，不過這些音，已往在琴曲中尚未用着而已。不信可以取一張琴來試之，不但七分處，就連十分，十二分，十六分，以至三十二分，都可彈出泛音，若不用指點弦而易以較手指更細的器具，那所發見的可以更多了。



唱春調

李家瑞

唱春調本只稱「唱春」，流行以後，纔稱「唱春調」，也如同「蕩湖船調」是一樣。最普通的孟姜女唱春，沈萬山唱春，英烈唱春，都還只稱「唱春」。這種唱春的來源，遠在明朝時候，李詡的戒庵漫筆說：

金陵春前一月，沿街鳴鑼跳唱乞米，名打春，相傳太祖見田野中有此，命翰林撰詞，使城中亦為之。迄今，及其時，江寧上元兩縣，給仰舉行不廢，謂之村田樂，然所唱非舊詞也。

從這事上說，那稱他為「打春」，從這唱上說，又稱他為「唱春」。傳到清朝時，又略有變化。金武祥的陶廬雜憶詩注說：

入春，常有兩人沿門唱歌，隨時編曲，皆新春吉語，名曰「唱春」。唱時輕鑼小鼓，擊之以板，板繪五彩龍鳳，中書四字曰「龍鳳官春」。俗傳沿明時正德御賜云。

雖前後略有不同，但總是新春乞討者唱的吉利歌曲，及至流行既

廣，即成爲後來的「唱春調」。現在的唱春調，已經變成悲怨的曲調，而且也不有用鑼鼓拍板唱的了。

第一分局石印上海唱本，有六七種唱春調，都標着「新唱春」。是用「唱春調」歌唱新聞新事的，像這樣隨時編出來的「唱春調」曲子，上海蘇州一帶最多。

「唱春調」曲本普通都是十二段，每段一月，每月四句，每句七字，但蔣老五十二數，則又把每段一月變成每段一數，這已是後起的變體了，更有用十二數改成十數者，那更離原來的唱春調遠了。

這種曲調，比較容易學，大致妓院裏都會唱，因此就隨南宮妓女流行到北平來了，但似乎仍以南音歌唱爲多。

歌曲以闕爲稱

能改齋漫錄云：歌曲以闕爲稱，按呂氏春秋「昔葛天氏之樂，三人

摻牛尾，捉足以歌八闕。」

倚晴樓傳奇第八種——絳綃記

綠 依

海鹽黃變清韻珊，生平所撰戲曲甚多，今惟傳其凌波影，居官鑑茂陵絳，脊令原帝女花，驚鸞鏡，桃谿雪等，即所謂倚晴樓七種者是也。聞陳墨香先生言，黃氏尙有絳綃記一種，演聊齋西湖主故事，昔年亦曾盛演，從未刊行，故罕流傳。月前館中購得懷寧曹氏藏曲百餘種，絳綃記適在其中。是本共三十六頁，每頁十行，行廿六字，首題「海鹽黃變清韻珊填詞」，全劇共分八折。

- 一 龍遊
 - 二 蛟變
 - 三 遇獵
 - 四 題巾
 - 五 玩巾
 - 六 尙主
 - 七 探營
 - 八 蕩寇
- 劇中故事，大部分以西湖主爲藍本，惟首尾皆略加改變。

第一折 龍遊

洞庭湖有水神曰洞庭君，學兼文武，威震湖山，因奉玉帝勅旨，隨關帝征討蚩尤，留王妃及公主楚仙鎮守水府。一日，王妃遊興偶發，偕侍女素書，化作魚龍，遨遊湖上。

陳生，字明允，燕人也。才華蓋世，勳業未成，恥爲伏櫪之鳴，願賦從軍之樂，值將軍賈縮奉命征討洞庭，水寇楊蛟聘爲記室，入參帷幄，襄贊軍機。

是日，賈縮升帳議事畢，有小軍數人，射得猪婆龍鯉魚各一，以獻。縮大喜，將付烹宰，分餉軍士，而龍口翕張，意似求拯，魚銜龍尾，狀更依依。陳惻然心動，請於賈而釋之，身旁適攜有金劍藥，戲敷傷處，縱之水中，初尙徘徊頻向生點首，似頗感激，久之始浮沈而去。

第二折 蛟變

水寇楊蛟者，楊么之孫，紹興中，岳飛破洞庭么，全軍盡沒，時楊蛟年尙幼，遇一道人救至深山，授以妖術。及長，遂重整祖業，復霸洞庭。聞賈縮率兵進剿，擬先挫其鋒，以便乘機進取，因麾軍進擊，初戰頗不利，因化爲巨蛟，鼓動風浪，縮兵猝不及防，舟覆過半，大敗而北。當舟之覆也，陳生亦落於水，幸附竹籠，未遭滅頂。

第三折 遇獵

陳生飄浮終夜，始得著岸，朦朧間忽聞人言，一從此信步前行，自有報德之人，前來救你。一舉首四望，但見小山簞翠，細柳搖青，寂無人蹤，而楊腹輻輳，飢不可言，方倉皇間，忽人聲漸近，有二獵戶自山後來，生亟前求援，各出乾糧少許相贈，曰：「西湖主即來射獵，犯駕當死，須速迴避。」生大懼，疾趨而去。

少頃，西湖主攜侍兒數十，各執兵器，戎裝而來，縱鷹放犬，逐虎射鹿，獵得鳥獸無算。

第四折 題巾

生自聞獵人言，惶遽而遁，信步行來，忽見茂林中隱有樓閣，疑是人家。近臨之，則粉垣圍香，溪水橫流，朱門半啓，石橋通焉。攀扉一望，則台榭環雲，殆非人世。逡巡而入，穿過小亭，有秋千一架，上與雲齊。因疑地近闌闌，懼怯欲退。俄聞馬嘶於門，似有女子笑語。生疾隱假山後，而於隙間窺焉。未幾，笑聲漸近，紅裝數輩，擁一女郎至亭上坐，類以紅綃巾拭額間汗。一女曰：「公主鞍馬勞頓，尙能秋千否？」公主笑諾，遂紛紛攀援而上，且踏且歌，其詞云：

春柳爲誰青，兩曉煙晴，千絲萬縷剪裁成，願織美人衣上帶，繫住離情，繫住離情。（浪淘沙）

春草爲誰生，綠滿江城，年年寒食踏歌聲，願化美人裙上蝶，作隊同行，作隊同行。（前腔）

春鳥爲誰鳴，好夢頻驚，曉粧樓外兩三聲，願化美人釵上燕，作對今生，作對今生。（前腔）

歌既闕，與亦賒，衆女擁公主入內，人聲既寂，陳出詣亭中徘徊凝想，見地下有紅巾，知係公主所遺，案上設有文具，因戲題四句於巾上：

雅戲何人擬半仙 分明琼女散金蓮
廣寒隊裏應相妒 莫信凌波便上天

題已，復自展轉誦玩，忽一女掩入，倉皇作尋物狀，見生，驚問「何得來此？」生俱道所以，女問「拾得紅巾否？」曰「有之，然已玷染，如何？」因出巾與女觀，女大驚曰「汝死無所矣，竊看官儀，罪已不赦，復敢信手塗鴉！」遂皇皇持巾去，生欲遁而門已扃，心悸肌慄，恨無翅翎，惟靜坐待死而已。

少頃，女復來，且攜一婢，手提壺榼，潛賀曰「子有生望矣，公主看巾三四徧，飄然無怒容，我乘間言，園中秀才，可恕則放之，不然餓且死，公主沈思云：深夜教渠何之，遂命餽君食，此非惡耗也。」言訖，逕去，時日色已暮，晚風蕭然，生自念：禍福皆有天定，酒食當前，且圖醉飽，無負五臟公。

第五折 玩巾

翌日，公主復展玩詩巾，未免有憐才意，正神馳間，素書急奔而至，曰「殆矣，多言者洩，昨宵專於王妃，言阿念私藏男子於後園，王妃大怒，喝教婢子前來索綯巾。」公主驚曰「此事實非阿念妄爲，尙祈多爲方便。」素書曰「王妃盛怒，暫難進言，得間自當代爲分割。」言訖，匆匆持綯巾去。公主急喚阿念至，告知所以，阿念曰「何不藏過此巾，以滅其迹？」公主曰「若然，反啓人疑，只是該生性命，恐難倖全。」阿念曰「公主毋恐，婢子自有安排。」言訖，逕至後園，詣陳生，告知所以，促其速逃。陳曰「小生一時失檢，釀此奇禍，豈敢避罪脫免，連累公主與姐姐聲名。」竟不

行，已而緹者紛至縛生去。

第六折 尙主

衆擁生見王妃，王妃怒曰「何物狂徒，擅入宮園，玷汗綯帕！」即喝教「速斬！」生急曰「臣陳明允冒犯威嚴，罪應不赦，尙容一言剖白。」素書聞言，似有所憶，令釋縛，並賜坐。生戰惕稽首曰「荷蒙免誅，已爲多幸，豈敢抗禮宮庭！」王妃曰「我非君子，無以有今日，婢輩無知，致送佳客，罪何可贖！」即設華筵，酌以鏤杯，生茫然不解其故。王妃又曰「再造之恩，恨無所報，息女蒙題巾之愛，當是天緣，今夕即遣奉侍。」生意出非整，神恟恍而無著，忽而笙管教習，階上悉踐花廳，門堂藩溷，悉皆籠燭，笑婢數十，擁公主交拜，既而相將入幃，生謂主曰「羈旅之臣，生平不省拜侍，點污芳巾，得免斧鑕幸矣，反賜姻好，實非所望。」公主曰「妾母湖君妃子，前遊湖上，爲流矢所中，蒙君相救，且賜刀圭之藥，一門感戴，常不去心，耶勿以非類見疑也。」生乃悟，因問婢子何以相識，曰「日前洞庭舟上，曾有小魚銜尾，即此婢也。」問生何以到此，生俱言其故。公主曰「耶勿憂，妾當設法助勦此賊。」時夜已三更。

第七折 探營

公主擬出兵助賈將軍破楊蛟，先使阿念暗探賊營虛實，兼相用地勢。

第八折 蕩寇

次日，楊蛟大舉攻賈營，公主却率兵襲其巢穴，雨下來擊，遂殲逆寇。大功既成，陳生辭賈，偕公主同歸仙山。陳生笑謂公主曰「阿念前有饋食之勞，今有破敵之勇，將何以報之？」公主悟其意，遂爲二人撮合。

倚晴斯劇，文采排場俱佳，豈諸七種中，亦不過僅遜茂陵絃一籌而已，余最愛其探營中北新水令一套，其詞云：

弄煙潮遙趁渡江雲，步虛聲半天風緊，波光明玉珮，煙縷縹緲，則幾點遠山痕，圖畫出翠眉本。（新水令）

馭天風遊戲紅塵，點點飛花渺渺餘春，只見那萬頃沉浮，東南吳越，日夜乾坤。慘悽悽湘弦寫韻，夢昏昏神女行雲，哭長沙誰弔靈均？醉高樓可有仙人！則一搭戎馬關山，說不盡杜老酸辛。（折桂令）

障南雲籠貅萬灶屯，撲西風鷹隼三秋迅，掃不開昆陽虎豹軍，振不起彭蠡魚龍陣。呀！養癰疽遺患豈無因，痛瘡痍歷劫真堪憫，做庸臣先學抱頭奔，做

忠臣博得捐軀殉，良民苦征輸還要擢鋒刃；姦民正好趁干戈擄掠人，（雁兒落帶得勝令）

呀！你看那跳梁亂走狐兔羣，則一片蚩尤毒霧障晴霞，幸得亞夫細柳肅營門，却不道孤城援絕無人問。怒轟轟戰氣，哭啼啼難民，怎能敷魯連談笑却秦軍。（收江南）

人間擾擾風雲陣，兵過處千家灰燼，誰似我世外桃花避戰塵。（尾聲）

楊貴妃的身世

嶠南瑣記云：

楊貴妃，容州雲凌里楊山人，小名玉環，父亡，母葉氏懷孕十三月生

妃，有異姿。都督部署楊康求為女，時楊元琰為長史，又從康求之，攜至京，

後選入壽王宮，時年十四，明皇召入內，號曰太真。

滴落金錢

註：「沙沙讀作ㄙㄙ」

風飄飄雨沙沙

風飄飄雨沙沙
呀十里長亭送冤家

嗟呀

手挽手兒說幾句知心話

叮嚀囑咐冤家

叮嚀囑咐

冤家 哎呀 休貪戀野草開花

冤家

瘦怯怯的人兒怕只怕你難招

難招架

瘦怯怯的人兒怕只怕你難招架

窗

兒外月恁暉 呀西風起雁南飛

傷悲

牙床空設紅綾紅綾被

猛聽得叩柴扉

猛聽得叩柴扉 呀慌忙移步出香閨

問誰

却原來是風吹梧桐梧桐葉墜

却原來是風吹梧桐梧桐葉墜

右滴落金錢譜一卷，原書係清嘉慶間鈔本。按明人寶卷，於每品起始處，必用長短句數闕作引，其調名如清江引、畫眉序、駐雲飛、山坡羊之類，十九與南戲所用相同，惟句格或不無出入耳。滴落金錢亦常用者之一，則由來已甚久遠。「滴落」或作「灑落」「跌落」，似以「跌落」為是。

此曲初僅行於江南，後傳至北方，格調亦略變，茲各舉例以見其異同。

聖娘娘顯神通，普勸諸衆生，改惡行善，把真經誦，萬事行公平，萬事行公平，佛祖作證明，佛超了凡，來入了聖。

聖娘娘慧眼觀，普天下女共男，回頭共把佛來念，得結緣且結緣，得

結緣且結緣，莫等今年與來年，撒手散家登彼岸。

（靈應泰山娘娘寶卷，天仙聖母遊行三界品）

親戚隔斷十餘載，今日相逢笑顏開，老兄吓把酒同飲共一杯，快把笑酒暖暖篩，笑味佳殺端上來，老兄吓登堂不飲是上門怪。

又叫一聲二兄台，得開懷處且開懷，老兄吓人生幾個三十外，莫學酸來莫學歎，相逢須要飲三杯，老兄吓明朝自有明朝在。

（蒲松齡富貴神仙第十二回，衣錦榮歸）

右譜中詞，與南北二派均異，然俗曲向無定譜，輾轉相傳，隨時有變，察其聲調，確屬南音，斷為南派之裔傳，似較可信。 穎陶識

排簫會為俗樂

周禮小師掌教簫。注云：簫，總小竹管，如今頁餘鈞者所吹也，管如篴，

併而吹之。

保險者

Claude Roland
Gabriel Hervilliez 合著 樞園紅譯

人物

彼喬雷 四十歲——保險人

客特羅 四十歲——保險公司的代表

比加希 五十五歲——保險公司的專家

彭絲 二十五歲——專家的秘書

地點

巴黎——在彼喬雷先生的公事房裏，傢具是沒有樣式而又不舒適的，一張寫字枱，兩隻沙發，一隻靠椅，牆上掛一幅風景畫，一幅水彩畫，在寫字枱上有一份日曆。（某一天。）

開幕時，彼喬雷先生在寫字枱邊寫着什麼，有人敲門。

第一場

彼喬雷 客特羅

彼喬雷 進來！

（客特羅走進來，很嚴肅的樣子，夾着一個皮包，他是一個樂觀而好說話的人。）

客特羅 早呀，彼喬雷先生！

彼喬雷 我請你到這裏來，親愛的客特羅先生，是爲了我這輛新車子要保險。

客特羅 （拿出皮包中的紙簿）這是第一件要辦的事，彼喬雷先生！（指着寫字枱前的沙發）請坐……我的算計總是很小心的，穩當……穩當，小心，我總以爲這是不錯的！

客特羅 我來給你做一次靠得住的保險吧。

彼喬雷 這真的有用嗎？可是我那輛用了三年的車子，到現在還沒有

遇到什麼危險呢。

客特羅 這種事情可說不定，今天或明天就會來到的，假如你撞上了一輛貨車或一塊界石，假如你撞上了一顆樹，一堵牆或一座橋頭，假如你的車子跌下山谷而成了碎片，那時候，當這慘劇發生的時候，你一定會說：「這不要緊，我的車子是保了險的。」

當然，這是當然。

你看，我總是把一切預料得最壞的來辦。

我也喜歡這樣。

但是在保險上來說，這事從沒有可算做太小小的。

這是真話。

客特羅 那末保汽車關禍的險，你想要保多少數目？

彼喬雷 二十萬吧！

客特羅 二十萬？那你不能算「完全保險！」

當然，可是有些人還不值這個價錢。

客特羅 可是一個人被車壓後就值錢了，連他自己也想不到他會變成如此值錢。保險後你就可以隨便軋死那煤油大王，甚至於大總統。

彼喬雷 這些人是不會在路上走的。

客特羅 什麼事都能發生的，你至少要保六十萬險，才算完全保險。

彼喬雷 好啦，你週週到到的核算一下，我就保六十萬法郎的險吧！

客特羅 （拿起紙簿）是，遵命；還有，這是當然的，須要預防盜竊。當然。

彼喬雷

客特羅 還有車子失火，犯規，罰款，停駛，缺少汽油，汽缸破裂，以及踏腳的損壞等等。

彼喬雷 是……是……我是很小心的，我要完全保險。

客特羅 你是真的很小心嗎？

彼喬雷 是真的。

客特羅 那麼你一定要保火險……

彼喬雷 一定。

客特羅 你保不保水險？

彼喬雷 保水險，可不用！

客特羅 你還說你是小心的人。

彼喬雷 哈，我住在五層樓上，要保什麼水險呢？

客特羅 態度莊嚴，水會退低，也會漲高。

彼喬雷 啊！

客特羅 (站起) 比如你出去旅行的時候，你沒有把自來水管關好

……那你想會發生什麼事？

彼喬雷 啊！這是真的。

客特羅 最初，水是慢慢的流，後來就大淌下來，最後你的房子就變了

水旅館，你下面的鄰居會淹死的……那你就得負完全責任。

彼喬雷 (憂愁狀) 因為自來水管沒有關好，就會發生這樣的慘劇

嗎？請你快坐下，客特羅先生。

客特羅 (滿意地取筆記下) 我就辦，就辦……

彼喬雷 什麼事都得到，而且還非要謹慎小心不可。

客特羅 這還不能算很小心的！比如現在那些真正小心的人，都保病

險。

彼喬雷 病嗎？我身體特別好。

客特羅 是呀！假使你病起來，不是更難受？

彼喬雷 保了險我就不會生病了嗎？

客特羅 不……不是這樣說，假如你將來忽然瘋癱了呢？或者你的血脈不通了呢……

彼喬雷 你真好。

客特羅 在你病牀前聽你說：「我都已經防備了，現在一無危險，」那

時你是如何的安慰呀！

彼喬雷 但是你保什麼病的險？

客特羅 所有的病，我們保病險從五個法郎起碼。

彼喬雷 是那幾種病？

客特羅 是人從不會得到的病(隨便舉例)從五十歲起保小兒症，

在寒帶保熱帶的病，在熱帶保寒帶的病。

彼喬雷 還有更貴的保險數目嗎？

客特羅 哦，當然啦……一直到二百五十法郎一年的；流行病呀！習慣

病呀！還有時髦病呀！

彼喬雷 (驚異狀) 時髦病？

客特羅 還有盲腸炎。

彼喬雷 那末要保什麼病的險？(客特羅像醫生似的把他聽診一下)

客特羅 你是有肝病和多血症。

彼喬雷 我啊，你以為嗎？

客特羅 我相信這是確實的，讓我來開一張表，你再自己來挑選吧。

彼喬雷 好，再好沒有。

客特羅 急病保險是不可缺少的，就是手術保險；你只要稍微多出一

點小費，就保險你手術後醒來時還是在這世界上。

彼喬雷 難道保險之後手術就會完全有把握嗎？

客特羅 (起立) 那先不提，你睡到牀刀桌上時聽你說：「聽天由命

」那是多安慰的事呢。

彼喬雷 那是因為我是保過險的了。

客特羅 (笑着) 保險是一件多好的事啊!

彼喬雷 發明保險真是有天才的人!

客特羅 我每月收錢的時候,就像你說的一樣想。(客特羅起立之後,

他便一面東看西望,一面談這房間裏的家具,他忽然看見牆上的一幅水彩畫,一面看畫家的簽字,一面高聲喊。)彼喬雷,

(看着他) 這是……

彼喬雷 (站起走近客特羅身邊) 是,這就是我。

客特羅 我不知道你是畫家。

彼喬雷 不,那裏是畫家,不過隨便鬧着玩玩,當有工夫的時候。

客特羅 (狂悅) 這是可羨慕的。

彼喬雷 哦!可羨慕的,不要見笑。

客特羅 (還是觀察着這畫) 你可以將這畫賣得很貴。

彼喬雷 不,貴也不賣,賤也不賣。

客特羅 (憂愁狀) 你不信,你一定可以賣得很貴。

彼喬雷 我想。

客特羅 我知道你的天才很是出眾。

彼喬雷 (喜悅狀) 你太好了,你在那裏取笑我。

客特羅 (捉起彼喬雷的手) 這隻手,你聽我說,你這手有很大的代

價。

彼喬雷 我也這麼想。

客特羅 我同你打賭,你一定會將它保險。

彼喬雷 爲什麼要替這手保險?

客特羅 因爲不幸會傷斷。

彼喬雷 (不懂的神氣) 傷斷?

客特羅 你這手可以值一大宗財產,可是你不小心會將傷斷。

彼喬雷 怎麼? 「我會將它傷斷。」

客特羅 (作悲痛狀) 它會被汽車撞傷的,你將會……

彼喬雷 你使我害怕。

客特羅 (又取出紙簿) 一定要保險,千萬不要晚一分鐘。

彼喬雷 (伸出左手) 這一隻呢?

客特羅 也一定要保險。

彼喬雷 我們也許是太過份小心了。

客特羅 不會太過份小心的……趁我在這裏,你願意我把你的腿也

保險嗎?

彼喬雷 你以爲需要嗎?

客特羅 不一定需要,不過……假定你忽然遇到了車子出軌,你找到

你的頭在車軌的這一面,你的腿在車軌的那一邊……哦!那

時候,你將如何的安慰的對你自己說「我不會完全糟的,我

都保了險。」

彼喬雷 我倒不希望有這些事發生……不過既然你這樣說,那末,把

我的腿也保險吧,客特羅先生!

客特羅 (又記上紙簿) 這是很聰明的……現在來總計起來,我們

總有一點區別一個小小的折扣,如果總計起來算的話,

彼喬雷 兩隻腳是不是算在裏面的呢?

客特羅 那與公司沒有關係。

彼喬雷 哦!

客特羅 腳的保險是另外的。

彼喬雷 頭呢,你也保頭險嗎?

客特羅 這是一定的,不過頭的保險是另外一種保險。

彼喬雷 那一種保險,真要命,花樣到真不少!

客特羅 命運的保險,我們也快談到了。

彼喬雷 (走近書桌前) 我要先給你看,我那「夢木耶」別墅的保險合同。

客特羅 噢!我知道,你那別墅真美麗。

彼喬雷 (在寫字枱前坐下) 我已將它租出六年了,那合同是舊的了!這些東西的價值已漲高了許多。(遞給客特羅合同) 這保險很好嗎?

客特羅 (考察合同) 你的別墅有兩間臥房,一間客室,一間飯廳,一個寫字間……還有器具等等共保六萬法郎的險。

彼喬雷 這很好嗎?

客特羅 (堅信狀) 你並沒有保險。

彼喬雷 我也疑惑自己。

客特羅 我先不說你那些畫……那些畫是無價的。

彼喬雷 哦!無價的!

客特羅 你有很多嗎?

彼喬雷 五十張左右吧。

客特羅 假定你不肯犧牲的話,災禍來的時候也只好由你吧!

彼喬雷 真要命,你以為它們是什麼嗎?那末我可以保一小小數目的險。

客特羅 不要客氣,你有五十張左右。

彼喬雷 大概是這樣。

客特羅 一千法郎一張,這等於白送,一定要保五千法郎一張,這些貴重的畫。

彼喬雷 五千法郎一張?

客特羅 我很知道一個藝術的傑作是無價的……假定有一天你是不幸的被害者,你將如何的安慰,當你站在對面的廊下看你的房子被火燒着的時候。

彼喬雷 這是當然。

客特羅 還有,你家裏有這麼許多寶貴的東西。

彼喬雷 那裏,都是很平常的……

客特羅 我知道我說的是什麼……相信我……我很知道的,啊!還有我看見在你的臥房裏有一個舊的舫式的牀,這是唯一無二的古物。

彼喬雷 這是我祖母遺傳下來的。

客特羅 還有在你的飯廳中有一座舊的一諾孟堤「式的櫥。

彼喬雷 這是一「白羅東」式的櫥。

客特羅 那是還要好,還有在你的公事房裏,這六把皇家式的椅子,現在的人那裏有這樣好的家具。

彼喬雷 這是真的嗎?

客特羅 你的別墅是一個博物院,彼喬雷先生……真是一個博物院 (高興地起立) 哦,一個博物院,真的嗎?你在那裏取笑!你

喜歡美麗的東西,你真是一個識貨的人。(拿下牆上的風景畫) 你對這畫的意見如何?我今晚就將它搬到我的別墅去。

客特羅 我也這樣想。

彼喬雷 (拿着畫看) 是。

客特羅 (真誠狀) 這畫是這樣的華麗。是嗎?

彼喬雷 這畫是一幅「萬德谷」的傑作。

客特羅 不是的,這是一「高羅」的畫。

彼喬雷 「高羅」的畫……好……你真闊氣!

客特羅 你不信嗎,畫上有簽字。

客特羅 (看簽字) 一張「高羅」的畫……你真會開玩笑……這件寶貝你並未保險,不能原諒你,僥倖我來得還巧!你應當在

我們的合同上給這張畫一個特別的地位。

彼喬雷 (羞愧狀) 不過……不知道你注意了嗎……那簽字，

客特羅 (又看簽字) 哦……什麼……簽字，

彼喬雷 「高羅」寫成「高露」

客特羅 那又怎樣呢？

彼喬雷 「高羅」平常的寫法總是「高羅」

客特羅 (很自然的聲調) 那末這是拚法錯了。

彼喬雷 這叫我們對它發生真假的疑問。

客特羅 哦！你如要注意這種小事的話……

彼喬雷 那末你以為……

客特羅 我並不看簽字，我看作品……這是一張可贊嘆的畫。

彼喬雷 我也以為這樣。

客特羅 並且我堅切地保持我的意見。

彼喬雷 那末請你另外保這張「高羅」的險。

客特羅 誰有傑作就應該保險，現在就算水彩畫五萬，「萬德谷」的油畫五萬。

彼喬雷 不是的……「高羅」油畫。

客特羅 真是對不起，共計十萬，其餘的家具乾脆算十五萬。

彼喬雷 這不太多嗎？

客特羅 我總不會說得太多。

彼喬雷 總計合二十五萬，這太多了！

客特羅 (宣傳家似的態度) 誰保險保得少，賠錢也少，誰保險保得多，賠錢也多，唉呀！若不幸起來多麼佔便宜呀！

彼喬雷 我知道……我知道……

客特羅 我去預備你的合同。

彼喬雷 快一點，我今夜簡直不會睡好覺的啦。

客特羅 (作敏捷狀) 你不必擔心，我同時替你保雷電，爆炸……雨

與雹的險。

彼喬雷 是的，我都要保險。

客特羅 (同前的樣子) 地震，地裂，火山爆發種種保險。

彼喬雷 你說得很對。

客特羅 煤氣毒死。

彼喬雷 都得預先防備。

客特羅 (敏捷狀) 也得顧慮到東西的跌落或傾倒，陶器呀！煙囪呀！

瓦呀！洋台呀！簷板呀！花盆呀！或是鳥籠呀！

彼喬雷 (贊嘆狀) 是的，都要都要！

客特羅 讓我辦吧！我來辦，你一定會滿意的。

彼喬雷 (恐懼狀) 講到火險，我想告訴你。

客特羅 什麼呀？

彼喬雷 三天前，路上有一個蠢夫拿煙捲把我的傘燒壞了，你說我能

向你們公司要賠償嗎？

客特羅 怎麼不能呢？

彼喬雷 不過說老實話……為一把舊傘……

客特羅 你的傘值多少錢？

彼喬雷 我那兒知道……也許值二十五法郎。

客特羅 (莊嚴狀) 我代表的「天地」公司，沒有什麼落瑣，他賠償

一切火災損失，損壞的物件，你的傘是保過險的嗎？

彼喬雷 是的。

客特羅 (慷慨狀) 你會收回五法郎。

彼喬雷 這真是一家好公司，我一定在朋友前面宣傳一下。

客特羅 (敏捷狀) 遇到不幸，「天地」公司一定很迅速，客氣，全數

賠償，決不麻煩，爭論，講低賤的價，禍之大小，一律看待，二十五

法郎或三萬，辦法是一樣的……我們總是付錢，付錢！手上捧着黃金臉上帶着微笑一般的付錢。（他把筆，紙簿放入皮包內）

彼喬雷（喜悅狀）我能做你們的主顧，真是僥倖。

客特羅（作一個滿充熱血的手勢）安靜地過日子……你有靠得住的手在幫你忙。（順手拿起帽子向台裏面的門走去）

彼喬雷（跟着他）你爲我的保險，一點也不要忘記。

客特羅（靠台裏面門旁，略帶抒情狀）讓我來辦，我來給你預備幾

本合同，人所想得到的事都在內……使得你每天都能說：「無論有什麼事發生……無論有什麼不幸……」

彼喬雷（又相信又高興狀）我安全了，保上了險了！

（誠懇地向客特羅握手，客特羅揚揚得意而出。）幕落，立刻敲三下門，幕復起。

第二場

彼喬雷 比加希 彭絲

同樣佈景，日曆說明是已經一月後了；前場掛在牆上的「高羅」畫，現在已經取下放在牆角地上，彼喬雷坐在辦公桌後面，對面坐着比加希專家與其秘書彭絲，兩人皆着黑色衣服，臉上現着很不高興的樣子，他們的外表與客特羅的快樂態度完全相反，比加希戴眼鏡。

比加希（一面察看文書，一面像判官般的嚴厲地說）這樁禍事是怎樣發生的呢？

彼喬雷 你聽講，專家先生，很簡單。

比加希（譏諷狀）總是很簡單。

（站起，向比加希）我同內人到巴黎去了，我們早晨離開「麥木耶」別墅，那天正是女僕的假日，所以房屋裏沒有人。

比加希（從眼鏡上面望彼喬雷）正像是湊巧一樣，彭絲，請你寫下來。（彭絲寫）

下午兩點鐘我回辦公室的時候，忽然接到一個電話，一個鄰舍打來的，他說：「快來，你的房子失火了。」我們立刻跑回去，

等我們到達那裏，火焰已上天了……我們只能站在對面路邊上束手看我們的房屋燒毀。

比加希（又從眼鏡上面望過去）原來是這麼一回事。彭絲，寫下來，以後呢？

彼喬雷 以後我就發見我的房屋完全毀光了，我立刻通知公司，全部經過就是這樣。

比加希（譏諷狀）是的，這實在很簡單。

彼喬雷（誠懇地說）幸而我保過險。

比加希（譏刺狀）並且保險得很周到。哦！保得很周到，不過保得夠就是了；我不知道怎樣來感激客特羅先生！

彼喬雷 客特羅！我的保險公司代表。

比加希 啊！很對，照我專家看起來，有一件事情很驚人，就是一百樁禍事，九十五樁是保過險的，並且保得很周到，你怎樣來解釋此事？

彼喬雷（天真狀）因爲人人都知道應該小心……

比加希（譏笑狀）就算「小心」吧，隨你便。（他查他的文件）你總共保了二百五十萬。

彼喬雷 是的，專家先生。

比加希（嚴厲狀）你已經遭遇過不幸，在一個月前？

彼喬雷（不懂狀）我嗎？

比加希 是的……那把傘。

彼喬雷 這算災禍嗎？

比加希 當然啦。

彼喬雷 我的一把傘。

比加希 (不答他) 我們只願快快和平了事，不深究該誰負責任，本公司答應很慷慨地賠償給你。

彼喬雷 二十五法郎。

比加希 (對彭絲說) 我們吃虧了，彭絲！

彭絲 我們吃虧了！

比加希 彼喬雷先生從此事發生後大開胃口……又加他老先生牙生得長。

彼喬雷 (驚訝狀) 怎的，我的牙齒長，你想暗示什麼話？

比加希 我並不想暗示什麼話……不過你自己也應當曉得你家着火真有點奇怪。

彼喬雷 (天真狀) 這是湊巧。

比加希 (嚴厲狀) 很不幸的湊巧！對於你這件事最不好的就是我的事！

彼喬雷 因爲一月內發生兩次禍事，你還自己來要求賠償。

比加希 怎麼，你想該誰來要求，叫「大土耳其人」來要求嗎？(註)

(註) 法國諺語，出處待考。

比加希 別拿「大土耳其人」混在這樁壞事體裏吧！

彼喬雷 怎麼叫「壞事體」？

比加希 假使你自己也遭不幸……假使別人不將你從磚瓦碎塊裏拖出來，完全燒成灰……

彼喬雷 喝！你使人笑！

比加希 那才能……我不說能證明，不過能推測你的真心……

彼喬雷 (絲毫不明白) 怎能推測……

比加希 (宣傳家狀) 對一個保險主顧，誰也不敢斷定。

彭絲 (同聲) 誰也不敢斷定。

比加希 我更請你注意，你起初保的六萬倒很合理，就算普通過意增加，頂多四分之一的半數就夠了……或者半數的四分之一……

彼喬雷 (不懂狀) 四分之一的半數？

比加希 然而你因不能抑制的慾望，竟把你的家具保二十五萬。

彼喬雷 我的動產是客先生他自己來估定的，他對我說的「保六萬險你還不能安全，你家裏有珍寶，你的房子是一個博物院。」

比加希 他說過這話。

彼喬雷 一個字也不錯。

彭絲 他或許特意說這話叫你高興一下。

比加希 他是很有客氣，絕對地客氣，可是客氣與狼狽爲好是不同的。他還說過「這些東西真值錢，實在是無價之寶。」

彼喬雷 無價之寶也許便是一文不值的東西。

彭絲 你誤會了他的話。

彼喬雷 (倒在一隻沙發上) 我好像做夢一般。

比加希 (譏諷狀) 你夢着你有二十五萬的動產，這也許是可能的。

彭絲 是的，你做了一個夢。

彼喬雷 無論你們說什麼，我是保過險的。

比加希 我就是攻擊你這一點。

彼喬雷 (莫明其妙) 哦！

比加希 假如你沒有保險，我們對你一定誠懇地表同情。

彭絲 很誠懇的。

比加希 不過你既然保了險，我們絕對應當調查清楚事之所以然，以

衛公德，以保安……

彼喬雷 (大怒從沙發站起) 這太過份了!

比加希 (嚴厲狀) 請你先報告起禍的原因。

彼喬雷 據建築師說是電流走火。

彭絲 (譏諷狀) 奇怪，電流走火。

比加希 電流走火，哦，等等! (對彭絲說) 合同上對於此事有沒有斟酌的餘地?

彭絲 大概差不多。

比加希 (對彼喬雷說) 你讀過你的合同嗎?

彼喬雷 哦，沒有!

比加希 (譏諷狀) 你沒有讀過它就簽了一張合同，是的。

彼喬雷 你看我會相信這事嗎?

比加希 誰從來也不讀保險證書的。

比加希 (嚴厲狀) 這是錯誤了!

彼喬雷 一則那證書字體太小，不能讀，就是費了半天勁，讀清楚了還是不懂。

比加希 理由充足，你既未讀我們的合同，現在讀的時候到了，請看一看吧! (他從文件中取出合同來給他)

彼喬雷 (張大眼睛) 讀它……讀它……你以為是容易事情嗎? 字體是如此的細小，(對比加希說，還他合同) 你自己去試試看!

比加希 你還是一定要從我嘴裏知道這內容，(他扶正眼鏡，預備讀，不成功，又從背心裏拿出一個放大鏡，很不易的讀) 本公司……本公司……我承認這真是不容易。

彼喬雷 (得勝狀) 呵! 你看……

比加希

彭絲

彼喬雷

比加希

彭絲

彼喬雷

比加希

彭絲

比加希 等一會兒……(一面讀) 本公司擔保……

彼喬雷 (欣喜狀) 呵! 它擔保……

比加希 不要就以爲打勝了官司，(又接着讀) 擔保……擔保……

彼喬雷 你說出來呀，本公司擔保什麼?

比加希 等一會兒，(一面讀) 本公司擔保……

彼喬雷 (喜悅狀) 噢! 它擔保……

比加希 別這麼高興，(又試讀) 擔保……

彼喬雷 (不能忍耐狀) 那公司到底擔保什麼?

比加希 (把合同交給彭絲) 該你讀了，你有貓眼睛。

彭絲 (拿紙讀) 本公司擔保……後來有幾行絕對不能讀的字……不過下面我看見了，本公司不擔保……

比加希 這才是有意思的一段呢。

彭絲 本公司不擔保……(他停讀，向比加希要放大鏡，又費了許多力去讀) 不能讀，不能讀!

比加希 (發怒) 這合同不是空白的!

彼喬雷 (譏諷狀) 請你放心，自從有火災以來，沒有人用得着去讀保險證書，公司一概都特別小心，都特別注意，彼喬雷先生，這事你一定有把握，不生問題。

比加希 也許有這樁事，你一定有把握。

彭絲 這些事都很正確，可是我的保險賠償到底怎樣呢?

比加希 難道你必定要賠償二十五萬法郎?

彼喬雷 當然。

比加希 在你所要求賠償的物單上，我看見許多驚人的數目：五十張水彩畫，一張「高羅」油畫，一架古式舢舨，一隻白羅東式櫥，六隻皇家式的椅子。

彭絲 (笑) 好像一些什錦菜。

比加希

彭絲

彼喬雷

比加希

彭絲

彼喬雷

比加希 這一大堆亂七八糟的雜貨統統擺在兩間臥房，一間客廳，一間食堂和一間辦公室裏。

彼喬雷 不錯。

比加希 那末請問，彼喬雷先生，你知道在聖安得行宮有很美的很新的臥室家具，只值一千八百法郎嗎？

彭絲 我還知道有的只值一千五百法郎。

比加希 還有許多白橡木食堂用的桌椅只二千二百法郎。

彼喬雷 你總能這麼說。

比加希 (繼續說) 還有精緻的路易十五式的會客室，完全……

彭絲 (算好) 總合七千八百法郎。

彼喬雷 (發怒) 是不是你敢對我提議七千六百法郎？

比加希 (作心軟狀) 噢！不然。

彼喬雷 (鎮靜) 啊！

比加希 (服說樣) 我會提議七千八百法郎，假使你的家具是新的，不過照現在說起來，我們只能打個折扣，至少打對折。

彼喬雷 (大生氣狀，在台上來回走) 對折……

彭絲 (手拿鉛筆，鎮靜異常) 正正合三千九百法郎。

比加希 噢！通融辦法……

彼喬雷 (憤怒不堪在台上跑來跑去) 不要說了！用不着再說了！

比加希 (看見畫) 一張「高羅」你真會玩……這張「高羅」是否包括在合同之內？

彼喬雷 自然啦，而且保險得很多，五萬法郎。

比加希 五萬，你敢說保得很多，誰替你估的價？

彼喬雷 客特羅先生，我的保險公司代表。

比加希 你那客特羅先生是個笨豬，這張畫最少值三十萬。

彼喬雷 (嚇倒了) 三十萬。

比加希 至少。

彼喬雷 你有把握嗎？

比加希 我倒底是專家不是？

彼喬雷 (笑) 三十萬，我真不敢相信。

比加希 我勸你趕快把這傑作保險一下。

彼喬雷 保三十萬？

比加希 至少。

彭絲 你已經遭難兩次。

比加希 (慎重) 一二不過三。

彼喬雷 你們叫我發抖。

比加希 發抖不算什麼，——不過保險要緊！

彼喬雷 我的家具呢？

比加希 啊是的……你的家具…… (對彭絲) 我們來應用第七種辦法。

彼喬雷 什麼叫第七種辦法？

比加希 聽我解釋 (對彭絲) 我們估算中或者太嚴厲了一點。

彭絲 也許。

彼喬雷 你們承認？

比加希 哦！你要求二十五萬？

彼喬雷 是的。

比加希 大家都用通融的辦法，你願否減少此數至二十萬？

彼喬雷 (喜悅) 二十萬，方才你們不是說……

比加希 你答應嗎？

彼喬雷 毫無問題。

比加希 彭絲請寫 (彭絲寫) 被保險者與本公司共同議妥，計算毀壞家具，共值二十萬並估定從火中救出之「高羅」簽字油

畫值三十萬。

彼喬雷 一點也不錯。

比加希 我們同意。

彼喬雷 完全同意。

比加希 (給他那張紙) 請你簽字。

彼喬雷 用我兩隻手。(他簽字)

比加希 (拿那張紙, 檢視一番, 滿足的把它放入皮包內) 總算又一樁事辦好了……(比加希與彭絲立起)

彼喬雷 那麼, 這二十萬呢……什麼時候你們來付款呢?

比加希 (非常驚異狀) 我們什麼時候來付款。

彼喬雷 是呀!

比加希 (很自然地向台後邊門走去) 永遠不會付你!

彼喬雷 (顫抖) 怎的……永不

比加希 (不耐煩) 你什麼也沒有懂嗎?

彼喬雷 沒有。

比加希 (憤怒) 這很簡單, 天老爺, 我們估計你被焚的家具值到二十萬, 我們是不是同意的了?

彼喬雷 (天真狀) 是的。

比加希 我尋着一張「高羅」的油畫估價……同意……值三十萬

……你簽過字……你簽過字……

(他遠遠將彼喬雷簽過字的一張紙給他看)

(不懂狀) 你究竟是什麼意思呀?

比加希 那麼你共有五十萬的財產在「夢木郎」別墅內。

彼喬雷 那又怎樣呢?

比加希 那怎樣……你作過一次假的報告……這很簡單。

彼喬雷 (顫抖) 我嗎?

比加希 你還敢來問我們要錢?

彼喬雷 (用力) 當然。

彭絲 (譏諷狀) 這種主顧毫無頭腦。

比加希 (嚴厲) 不但公司不欠你錢, 它並且有向你要求賠償的權利。

彼喬雷 (憤極) 向我?

比加希 (一無憐憫的) 向你。

彼喬雷 (雙手對叉) 要是真的話, 這未免太過激了。

比加希 爲這一次, 我們就算這樣了事吧!

彭絲 (嚴厲) 你不要再講啦。

(回答這兩句後, 彭絲與比加希夾着皮包向外走了)

彼喬雷 (被情感所激動而說不出話來)……那麼……那麼我連分文都收不到嗎?

比加希 (很嚴重) 你真一點也不懂! 一份值五十萬的家具你保了廿五萬, 你不能算「完全保險」呀!

(一面說這話, 比加希一面戴帽……彭絲也隨他帶上帽子, 他們開門出去, 同時彼喬雷倒在沙發上, 他把手放入頭頸底下, 他找不出話來申訴自己的怨憤, 只能繼續地說幾個字來表示他的悲痛「沒有「完全保險」……我……沒有「完全保險」……哈哈!」)

……哈哈!」)

(幕閉)

介紹與批評

一 宋元南戲百一錄

燕京學報專號之九

錢南揚著

民國二十三年十二月哈佛燕京學社出版

定價國幣三元

世人多注意北劇而忽略南戲，甚或連南戲這名目都不曉得，自王靜安先生的宋元戲曲史問世以後，才漸漸為人所注意，但研究南戲的，究不如研究北劇的多。專門致力於南戲的，要算錢南揚先生為第一人，不過輕易不肯發表著作，故此世人不很知道燕京學報第X期上曾經刊載過錢先生一篇宋元南戲考，專門考證南戲的來源沿革以及組織等等，如今這部宋元南戲百一錄，却是彙集各種選集曲譜中所引已佚的南戲的零星隻曲加以整理考證，為研究南戲者作一有系統有條理的綜合材料。至於宋元南戲考中，有許多作者尚認為未盡未宜的地方，此處也都加以補充修正。全書共分六段：

- (一) 名稱
- (二) 起原和沿革
- (三) 結構
- (四) 曲律
- (五) 文章
- (六) 名目

本書中所輯的宋元南戲名目，除重複者外，共得百零二種。百零二種之中，有傳本者凡十二種，全本失傳而片段尚有留存者凡四十六種，其完全佚去者凡四十四種。

現在把我個人對於此書的意見寫在下面，希望錢先生垂納！

- (一) 書中所錄南戲一百零二種，實不見得都是宋元兩代產物，由南詞敘錄得來，注明「宋元舊編」的，僅有六十五種，此

外如永樂大典，既是明永樂時所修，其中就難免有明初人的作品，至於官門子弟，錯立身，散曲，刷子序，黃鍾賺之類，既無法證明其著作年代，如何能斷定其中所引南戲，都是宋元作品，鄙意以為，應該以整個的南戲作對象來研究，宋元不宋元，不必畫分得太清晰。

(二) 錢先生所引用的書，已然很多，但有些極平常的材料，一向被人視為極其俗鄙的，錢先生却也把他們忽略了。即以本事而論，劉文龍菱花鏡一戲，所演情節，今已不可考，但魏彈戲裏的小上，坡，至今還常常上演，其中的主角，一個是蕭素真，一個是劉文龍（有的已訛為劉六敬）而菱花鏡一事，在這戲中也約略可看出六七分，此外如陰功報之與馮京三元記，血手印之與林招得，三負心，金鳳釵之與臨雲，卿，做媒等，都是可以印證的。

(三) 此書字數本不甚多，所以要賣到三塊錢一本，僅僅是因為印刷太耗費了，在這民生凋敝之秋，一般人購買力都很薄弱，似乎不可這樣使購買者負擔太重。錢先生說：「明張牧，筆澤隨筆之百二十家戲曲全錄目錄，清鈕少雅之九宮正始迄今未得，心常耿耿。」如今九宮正始已有人計畫去景印，百二十家戲曲全錄目錄，也不久和譚曲雜劇等十種小品同時印行，我想在此二書出來之後，錢先生一定要把此書重新增補一番，希望不要再採取貴族式的印刷為妙。

朱謙之著 民國二十四年十二月商務印書館出版

定價一元

十年前曾讀過朱先生中國音樂文學小史一書（泰東書局出版）今觀此編，如逢故人。

小史一書，殊未盡愜人意，蓋此種題目，正苦無詳細之敘述，而作者對於編制反力求簡明經濟，於是在作者既未能盡所欲言，讀者亦時有「恨少」之感。今此編規模依舊，而編制則遠非前者可比，字數亦增至五倍以上，其內容之充實，自不待言。

全書共分八章：一，音樂與文學；二，中國文學與音樂之關係；三，論詩樂；四，論楚聲；五，論樂府；六，唐代歌詩；七，宋代的歌詞；八，論劇曲。末附凌廷堪

楚燕樂攻源跋一篇。

為文學作史者，多好以政治上之時代強來劃分文學之變遷，此說大謬，今作者力避歧途而循正軌，故能縱橫自如，從容揮灑，而各種樂章之興衰，始得見有系統之「完整的」敘述，貽惠藝林，當非淺鮮。

時勢造英雄，英雄亦造時勢，一表一裏，息息相關。論者對於一種樂歌之興起，每好歸功於出類拔萃之作家，殊不知此種作家，亦是果而非因，此書對於各種興衰情形，皆已縝細敘述，獨於其所以興之原因，所以衰之癥結，却略而未詳，誠美中之不足，故謹以區區之見，獻諸朱先生之前，未知肯再振董筆，為後學造福否。

（野鶴）

罷休

戲中每用罷休二字，不知亦有所本。吳人言罷則以休繼之，古如是

也。吳王闔閭語孫武曰：「將軍罷休！」見能政齋漫錄

載轉許不字文刊本

發行所	印刷所	發行人	編輯人	著作人	主 幹
上海世界書局	上海大華書局	世界書局	北平編譯館	中國戲曲音樂院研究所	程金 硯悔 秋廬

第五卷 第一期起

零售 每冊 國幣 一角五分

預定 全年 十二冊 一元五角
郵寄者 加郵費 一角二分

掛號郵寄者另加掛號費九角六分

目 價 告 廣

地位	封面內	底面外	正文前	正文中	正文後
全 面	三十元	廿四元	十八元	十二元	八元
半 面	二十元	十六元	十二元	八元	四元
1/4	十元	八元	六元	四元	二元

連登二期九折三期以上八折半年以上七折全年以上六折二年以上五折文化機關及學術團體惠登廣告者照表八折計算 色紙或彩印另議

章 簡 稿 投

- 一 本刊歡迎關於戲曲及音樂之文字與圖片，文字不拘文言白話但須詳加標點，圖片請附詳細說明於後。
- 二 來稿請繕寫清楚。并註明詳細通訊地址於稿末。
- 三 譯稿請附寄原本，如原本不使附寄，請將原文題目原著者姓名及出版日期地點詳細敘明。
- 四 本刊對於來稿有刪改權，如不願受刪改者，請預先聲明。
- 五 來稿經登載後，每篇酌贈五元至五十元之薄酬，或本刊若干期。
- 六 來稿一經登載，版權即歸本刊所有，如欲保留版權，請預先聲明。
- 七 來稿不用，概行寄還，如須掛號，請附郵資。
- 八 已在他處發表之作，請勿惠賜。

中華郵政特准掛號認爲新聞紙類
中央宣傳委員會圖書雜誌免審證第一五號