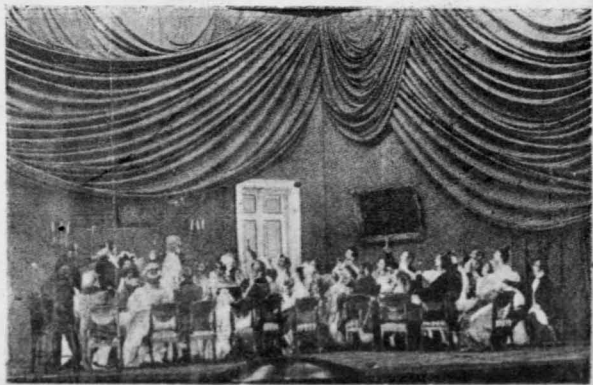


劇場藝術

THEATRE ARTS MONTHLY

五月號

二卷五期



史達尼斯拉夫斯基演出「死魂靈」的舞台面。

「茶花女」舞台照選刊(一)



茶花女在法國巴黎奧第安劇院上演時之舞台照，全劇裝置為十九世紀法國舞台安東乃（Antoine 為該時法國小劇場運動之領導者）前期所謂富麗炫耀風格的復活。

（上角即為該茶花女演出時之服裝式樣）

在美國上演，由Aline Bernstein設計舞台裝製，為一非常優秀的樣式化的現實主義作品。全房景色以房的一隅來顯示，處理得很成功。



將同一簾幕似的背景搬動地位，以壁爐代替了原先的長窗，即變換了另一景色的裝置。





本刊創刊：民國廿七年十一月廿日

本期目錄

導演的基本技術第一

畫面的組合	張駿祥	124
編後		128
舞台行動詳論	顧仲彝	129
戰時農村演劇的照明	石叔明	133
想像	史達尼斯拉夫斯基著 叔 懋 譯	136
演員藝術論	B.C. Coquelin 作 吳 天 譯	143
孤島戲劇浪花	也 魯	147
棺中女郎(獨幕劇)	Theodore Dresser 作 幸 菴 譯	148

插 圖

「死魂靈」	(封面)	
「茶花女」舞台照選刊(一)		124
「茶花女」舞台照選刊(二)		158

劇 場 藝 術		二卷五期
中華民國二十九年五月十日出版		
編 輯 人	松	青
發 行 人	潘 眠	薪
總 經 售	上海愚園路231號 光明書局 上海福州路296 電話96420	
外埠代銷處	各埠生活·新知書店	
內政部雜誌登記證警字第7354號 公共租界警務處登記證C字第三〇八號 上海法公都局登記證五三五號A字		

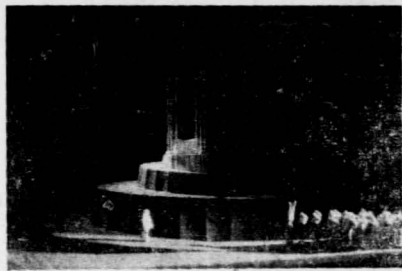
本刊文字非經許可不准轉載
本刊發表之劇本保留上演權

導演的基本技術第一

張駿祥著

畫面的組合(下)

(五) 空間。一個角色在台上所佔的空間的大小可以表現他的重要程度，他可以從佔的面積比別人這一點上得到強調，或者是由於同一羣密集的人隔開，像一個軍官之與隊伍分開。在 *Iphigenia in Aulis* 這個圖裏(圖八)，*Iphigenia* 得到強調不僅是因為站在彙中的區位，大半是由於較多空間的關係。這種道理也未始不可應用在時間上。譬如說五個人按次登場，頭四個每隔三秒鐘走進一個，第五個却等到十秒鐘，無疑地觀眾對他特別注意。所要注意的只是所謂時間與空間的佔領應該與角色的性格以及角色與角色間的關係不抵觸。我說軍官與隊伍分開，你不能佔了更多空間這法子，或多停七秒鐘這法子來強調隊伍中的一個士兵，除非他是誤卯或是有緊急軍情報告等等在劇情上有特殊的地位。



(圖八)

(六) 重複。在一張圖畫中，面積大的東西比面積小的多引起注意。在舞台上導演無法臨時增加演員的尺度，但是他可以用人數的多寡來造成體的大小。所以在舞台上，一個角色後面立上另一個人，這個角色立刻得到強調。他後面的人越多，他越顯得重要。威風凜凜的大將軍背後沒有兩個衛隊總不大像樣，一個風頭十足的女人後面簇擁着一羣急色兒總很惹人。有的時候，不必用人，就憑舞台上的傢俱也可以得到同樣的效果。一個會議室內景中，別人都坐在一張普通的

椅子上，主席坐的却是一把高背的鍍花的椅子，那不用說就是被他抓住。

以上各種方法的任何一種或是任何兩種或兩種以上的並用，都可以使任何演員得到強調。

強調的種類可以分作三類。任何一類皆可用以上的方法達到：第一，直接強調：觀眾的目光很便利地被引導到某一重要人員身上，連反焦點間接焦點也可作此用。第二，雙方強調：觀眾的目光平均分配在兩個人的身上。莎士比亞的羅米歐與朱麗葉開場兩家對劍，Tybolt 與 Benvolio



(圖九)

應該平均強調。當然這兩人所得的注意不能永遠平均，而是時而此長彼落時而此強彼弱。而且，爲得打破一個均勢局面的單調，不屬於任何一方第三者幾乎是必須的。第三，分散強調：在寫實的戲裏，觀眾的注意力往往刻變換，由甲而乙，由乙而丙，由丙而丁，或又由丁而甲——有時候是兩個或三個團體，觀眾的目光由第一組人跳到第二組又跳到第三組。譬如我前面說的那個劇場內景，觀眾本著注視樓上那個人，我們也跟著一看，原來是個美艷絕倫的女子。我們看見她似有意無意地拋下一方斜帕，在池子裏跳出一個少年拾起手帕奪門而去。我們一跟蹤定他，弄知道剛到門邊就有個武士拔劍攔住去路，於是我們目光又集中在這個武士身上——譬如一個茶館裏有兩桌客在吃茶，導演叫觀眾在甲桌說話

時看着甲桌，乙桌談話時看到乙桌，他就可以用個堂倌在甲桌乙桌間跑來跑去指導我們的眼睛，或者甲桌上突然有人大拍其桌子，一會兒乙桌又翻了茶杯。各人有各人的手術，優劣之分在於應用得自然與否。

強調方法之千變萬化不一而足，可舉個例來證明：一個角色的登場，可以用多少不同的法子來喚起注意呢？

(a) 從一個高樓梯上走下來。

(b) 登場前幕後的聲音效果，如足聲或汽車喇叭之類。

(c) 登場前先聽見說話。

(d) 台上本來人聲鼎沸，他一走進來全體肅然無嘩。

(e) 台上人全體注目。

(f) 上場前先看見他在窗前過。

(g) 台上有人聽見他走來，說是他來了然後向門看。

(h) 先有一個小廝進來，開了門等着他。

(i) 在一羣人走進後略頓片刻獨自走進。

(j) 走到門邊時略停片刻。

(k) 聲音比台上人高，動作比台上人大而多。

(l) 先有個人進來，停住回頭望着門。

(m) 台上燈光的變化。(除非為了特別的效果及劇的體格允許，導演不應該依賴外在的力量。但是在形式化的戲裏用了特殊顏色的光來提出一個角色未嘗不是一件可允許的事。)

有三點應該注意：(a) 這些強調的方法常常是並用，如圖九是有形的線與無形的視線並用，如圖八是空間法與直接焦點並用。(b) 有時從某一觀點看，某人站在弱的地位，但是由於某一強調方法，反倒是全場中心。如圖九的老人，本站在最弱的地位，若非台上人那樣看着他，誰也不會注意到他。(c) 應用任何方法使用強調時，除非是形式化的戲，應該不要寫得造作，應該用些不重要的人物化開太造作的線與形。一兩點不守章法的例外常使一張畫更耐人尋味。

學導演的人可以自己做些實驗。他可以試一幕會議室的戲，八個人圍了一張長方桌子開會，八個人都有發言機會。用什麼方法使每次發言的人得到觀眾注意呢？怎樣可以找機會叫近台口的人走開叫觀眾看見坐在桌子後面的呢？他可以試一幕車站候車室內景，怎樣把觀眾的視線從抽雪

茄的商人引到抱孩子的婦人，再到一個土頭土腦的鄉下佬，再到一對你卿我愛的新婚夫婦？他可以試一幕電車內景；賣票的，學生，送貨的，少奶奶，扒手，喝醉酒的，到站忘了下的——每個人都有話說，需要觀眾的注意。在起始這也許是個煩雜的工作，但在技術老練之後會變成一個興味無窮的玩意兒。

(七) 穩重 (Stability)。因為地心有吸力，一切東西皆有個重心 (Gravity)。人們的眼睛習慣於眼前的事物，所以對於沒有重心的現象，感到一種不愉快。看了一張只在上幅畫了三個婆婆起舞的人物畫，或是一個只在上場區分堆了好些人的舞台面，你的精神上立刻感受到一種不自在，因為這些畫面「不穩」，你像看到一個碩大無朋的花瓶放在一個針箍大小的座子上。

所以舞台每上個畫面，必得彷彿有根練子牢牢繫住，不是搖搖欲墜。這個應該怎樣去做，沒有一定的規則，得看畫面的情形而定。當然最簡單的是在中下區放上一兩個人，叫他成爲一個重心；可是有時候也無妨應用右下或左下兩區。在機構主義或其他任何應用階層高台的布景裏，這一點最要注意。你儘管把你強調的角色往高處送，但是你必须得在下場低處放上相當的角色做一個壓住高處人物的秤垂。這個秤垂的重量，視上場及高處的人物之多寡高低作正比例的增加，就如秤垂的重量與鈎子上的重量成正比一樣。怎樣掂斤論兩是由導演決定。這不會是一件難事，因為任何人都有一個均勢的感知的。穩重問題大約發生於台上有許多人的時候。場上如果只有兩三個人，只應用到一兩個區位時，這個問題就不存在，因為觀眾自然而然割去其餘的區位，而兩三個人在一兩個區位之間斷乎不會發生頭重脚輕的現象。

前面說過組合的精神是秩序，但是一個死板板的秩序不能引起人的興趣，有趣的秩序必有三個通性：和諧，層次和平衡。這是一切藝術的精神；音樂也好，圖畫也好，不同的只是那個媒介，在精神上都是一樣地具有和諧，層次和平衡。

(八) 和諧 (Harmony)。和諧的原素是一致。六個大小相同的玻璃球平排放著是秩序是和諧，但是太呆板太單調。位置，尺度，形狀，顏色四者不一定完全一致才能得到和諧，反之只

要四者中的一個有一致就可以顯出和諧。一支鋼筆，一支鉛筆，一支毛筆並齊放在書桌上有一種位置的和諧，實建築材料的玻璃窗裏陳設着不同顏色不同厚薄的各種木，磚，磁，瓦等等，因為大小全七得一樣，有個尺度的和諧。肥皂泡吹出來大小不一，左右紛飛，一個有一個的顏色，但是都是圓的，有個形狀的和諧。七塊七巧板大小形狀不同，雖然亂七八糟扔在桌上，因為是漆了一種顏色，所以仍然有個顏色的和諧。

導演者不能也不要找六個長短肥瘦相同的演員，穿了一色的服裝，用同一姿勢坐在台前——除非是為了滑稽的效果。他只要在姿態，區位，高低，大小（團體的大小，集中或分散），空間——等中有一點或二點一致，就可以得到和諧，其餘的儘可不一致。在絕對的一致與絕對的混亂中間可以分出無數等級，導演看戲的體格決定其等級。古典戲需要整齊，形式化的戲不怕造作，自然主義的戲要寓和諧於雜亂之中，不可顯出導演的斧斤。

(九) 層次 (Sequence)。層次是組合生命的推進，是組合的節拍，是靜中的動。不只是音樂，圖畫也一樣地有牠的節拍，有逐漸引到全畫面中心的層次。不只聽覺可以感受節拍，視覺也一樣地可以感受。笛子的包皮一層一層，河水被風吹成蘼蘼的皺紋，夕陽落山時半天變得由橙而紅而紫而藍而青。睜開眼睛一看，自然界的萬物無不有其層次的美。不過層次可以有呆的與活的 (Static or Dynamic) 之分，其進比可以是均等的或是幾何的。電線桿子隔了十丈一株，那是呆的層次；蚌殼上的螺紋，絨毯上的複褶，是活的層次。體操教員口中的叫笛老吹一二一，小河流水潺潺有致，雖同一有層次，層次的性質不一。

舞台上的層次多半是空間的問題。這個空間可以是重覆的，呆的；演員可以像電線桿子樣排開。但也可以是幾何的，像波濤的起伏。不能說那種準比那種好，完全看所演出的戲適宜用那一種。在幾何的層次裏，所應用的規則應該簡單，不能複雜到難以辨認。譬如甲與乙隔一尺，乙與丙二尺，丙與丁四尺是個好層次。但是如果甲與乙隔二尺，乙與丙隔五尺 (二之平方加一)，丙與丁隔十尺 (二之三方加二)，丁與戊隔十九尺 (二之四方加三)，就只是一片混亂而已。

所謂空間的世隔不限定所有人物全在一條直

線上，他們也無妨是在一條弧線上，屈曲線上甚或任何不規則的線上。

空間可以引伸到時間的空閒 (Time in space) 上應用。這就是說在時間的劃分上有層次。譬如說五個人先後登場，乙在甲後一秒，丙在乙後二秒，丁在丙後三秒——這一場戲就愈走愈弛緩；反過來，如果由三秒而二秒而一秒，則戲就愈走愈緊張了。這在「基本技術第四——節拍」中將更談到。

層次的造成又不一定限於演員間的距離。憑了高低，人數，與身體姿態也一樣可以得到層次。五個演員站在樓梯上，甲比乙高一層，丙比乙高二層，丁比丙高三層——這是一個高低的層次。宮門外頭一羣朝臣三五成羣，一堆是五個，一堆是四個，一堆是三個，只有正立在門外的一堆是兩個——這是個由人數而造成的尺度的層次。五個演員圍了一張桌子發愁：甲坐在凳子上，頭埋在手裏；乙伏在桌上；丙一只腿跪在凳子上，手支着下巴想；丁站着，低頭瞪着桌上的文件；戊站着筆直，向天揮拳示憤。這兒不見絲毫造作，却是一個好的姿態的層次。

在幾何的層次中自然地有一個單位是被強調。譬如上述兩例，樓梯頂的人和向天揮拳的人總是注意的中心，原因當然是因為層次運用了高低和身體姿態兩種達到強調的方法。可是即使不應使用這些，層次中的破例也往往是個頂好的加強方法。這就是說：在規則的層次中突然生出一個例外，不按照層次的原節拍原規則走，好比一抹五丈一株的電線桿子裏突然出了一株只離二丈的，這個與眾異的分子總是惹人注目的

(十) 平衡 (Balance)。一個組合可以有丁穩重，却並不平衡。好比一件東西雖不是搖搖晃晃却要向一邊倒去。這樣地會引起不快之感。組合的另一個德性是平衡。一個舞台上絕不能顯得這一邊比那一邊重或輕。

平衡有兩種：一是以軸為主的平衡。



(圖十)

平分畫面的線是軸，兩件東西彷彿在各把這條線向自己拉。如果雙方勢均力敵，便是平衡。

一是以中心為主的平衡。



(圖十一)

好比兩個孩子坐蹺蹺板，中心點是支點。如果雙方不上不下，便是平衡。

假設這個方框是舞台的口(Proscenium)，粗看似乎舞台上的平衡總是屬於前者。其實事不盡然，譬如圖十一裏高低的單位可以是一個站在山上或台子上一個站在山下或台下的人。再說，舞台有個深度，在上場區的演員，照透視法看來是比下場的高，如果把台面影射到台口這個方框上來，你就可以看出深度可以造成一個以中心為主的平衡。

得到平衡的方法應該分作對稱的與非對稱的兩種。在軸或中心的雙方放上相等距離相等分量的東西，在離台心左五尺和右五尺各放三個各離半尺的演員，這是對稱的平衡。像舊式客廳的布置：中堂一邊一條對子，八仙桌一邊一張太師椅。這是頂簡單的對稱方法，在笑劇鬧劇或形式化的戲裏可以應用，就好比舊戲裏跑龍套的總是成對，武將上場起霸一邊一個。但是在寫實成分趣重的戲裏，不得不讓位給比較巧妙的非對稱的平衡。

舞台的左右半好比那個蹺蹺板的兩端，台的中心是支點。按照力學上力等於重乘距的原理，用離支點的距離與單位重量的互相消長，平衡得以產生。所謂單位的重量是決定於演員的大小——寬袍大袖比矮小的重——演員的人數——三個人的團體比兩個人的重——團體中單位間的距離——三個分散的人的團體比三個緊湊在一起的重——和單位的顏色——深的顏色比淺的重。

重的單位應該離中心近，輕的單位應該離中心遠。

有兩個例外應該注意：(a) 兩個相等的單位可以一個站在離右牆二尺一個站在離中心左二尺而得到平衡，因為這時觀眾不由自主地把台面劃成兩半，兩個人物站在兩部的相當地位所以

平衡。(b) 假如台上只有一個人時無平衡與不平衡可言，假如只有兩個人時，平衡的支點是兩人間距離的中心而不是台的中心，所以也不會生不平衡的現象。

背景本身應該平衡，這是無須說。一個花園中右方來上一個巍巖然大理石的亭子，左方是一棵弱不禁風的殘樹，這個平衡就說不過去。不但背景，傢俱的布置也應該自有其平衡，絕對不能依靠演員的位置來抵消，只有這樣，人物的平衡才不致受背景的影響而破壞。瓊士(R. E. Jones)的審判室的設計在台右放了一張大桌四把椅子，在台左只有孤另另一把小椅。這在演出上幫助表示出那被審判者的孤立。可是瓊士沒有忘了把右方的桌椅放得離中心近些，也不會忘了在左方後牆上掛了一張遮住半壁的大圖。

學習導演的應該至少看一百張名畫，研究指出每一張畫的和諧的原因，層次的構成和平衡的方法。

組合的氣韻是變化，強調與穩重，組合的精神是和諧，層次和平衡；組合的骨肉則是線，面，體。

(十一)線。上面所說到的區位，姿態，層次，平衡——等等，無一不包含了線條——有形的和無形的線條。線條在舞台上的運用與在圖畫中一樣地巧妙複雜。我在這裏所能約略提及的只是線條本身的抽象的含義。橫的線或是弛緩或是壓迫，直的線或嚴肅或超越，弧形的線圓潤，屈世的線迫切，長的線舒展遲緩，短的線急促緊張。凡是一個背景設計者所必須考慮的線條的特殊性格，導演者也得了解。浪漫戲劇應該用弧線，自然主義用短促的斷線，果登克雷(Gordon Craig)為希臘悲劇設計用垂直的線條，哥婆(Jacque Copeau)的羅米歐與朱麗葉用弧形的斷線。把莫利良的全集讀一過，看看他每齣戲該用那一種線條。

(十二)面。線的蹤跡是面。但在舞台上所謂面是專指對觀眾與足燈平行的面而言。一個舞台被分成若干個一個人的身體那樣厚薄的這樣的面。圖畫是一個平面的，舞台比圖畫多一個深度，導演如果不知利用，把角色永遠放在一個平面上像演文明戲似的，永遠只有一個呆滯的板平的不立體的畫面，那就是笨拙，就是謬誤。(在形式化的戲中，有時故意應用一個平面以求特殊的

效果，那是合法的，因為那種戲不求像真不畏造作。）凡是本場不重要的角色，無對話的角色，或是在說話而不該叫觀眾聽見的角色，凡是幽靈神怪，夢幻等等都應該放在上場區的平面上，按照其重要程度不同分出無數不同平面。但是他們仍是組合的一部，仍然與畫面有關，不是像舊戲裏似的，一轉身就算出了場。那是主要的角色們，也應該佔有較多的平面，一個與足燈或角度的走動總比一個與其不平行的走動更有趣味。

(十三)體。面的邏輯是體。演員的身體姿態是體，演員多人的集合也是導演的體。體可以是強有力的或是疲弱的，是沿重的或是輕快的，是嚴肅的或是不正經的，是緊湊的或是鬆散的，是單薄的或是深厚的。這裏頭沒有好壞的區分，却對於每一齣戲說，有個適宜不適宜之別。

組合的因素互相消長，學習者常常感覺到顧此失彼，且處處受劇本的牽制。你想把某一角色放在高台子上急呼，劇本中却限定他住在地窖

裏頭；你想把一個角色佔中下區位，可是他人太大把畫面的平衡破壞；你把一羣人在台上排好一個層次，可是下一行裏第三個人就暈倒。我說舞台的組合是活的，手法的運用也得是活的，一個方法不行得用另一個。但是你必得了解一個組合的原理，你必得把一齣戲的進行看作無數組合的集成，好比一部影片乃是千萬個照像的連續。

導演不是兒戲，不是看了兩齣戲就可以「按了劇本排排」所能成功的。導演是一種科學，有牠的原理。學習導演得先把握住導演的幾個基本技術，組合是第一個。在正式導演戲劇之前，你得作種種組合的練習，知道變化的無窮，強調的手法，和諸層次平衡的構成，線面體的運用。你得抽象地不靠情節地在舞台上擺佈人物。未作導演之前，你得先是一個舞蹈的布局者（Choreographer）。你得先能作靜的組合，然後才能作活的組合。

廿八年十二月十二日完稿

編 後

本期因內部同人更替職務，致令出版期遲延了多天，勞讀者諸君久候，萬分抱歉。

擴充本刊篇幅是我們最迫切的企求，讀者的來信中有這樣的希望，但在紙價高漲逼近五十元一令的新記錄的情形之下，這計劃至今祇能懸為畫餅；上期在編後中告訴諸位說，下期起「企求以有限的篇幅，做到向讀者有更多的貢獻。」在內容上，請讀者自己去加以評判，這裏要提及的是編排上，每頁已增加了字數，恢復到本刊創刊號的「特擴裝」的狀態，以期在量上能稍稍增加。雖如此，但本期上有好多篇稿子仍不得不臨時抽去了。上期預告了的徐梁先生「論裝製」，江征帆先生的「雷普哈特導演方法」，以及國際戲劇浪花，時珥先生的遠地通訊，編建戲劇簡報等等，都祇能俟諸下期，內中有數篇更因時間性關係，祇能拆版割愛，此後已無法在本刊上與諸位相見，在這裏向作者及讀者表示歉忱外，在編者個人真是一件萬分痛苦事。

上卷中曾數次提到選刊「茶花女」舞台照事，本期上總算把它們實現了，雖然時間已隔得那麼久，可是因照片的篇幅已減去一半，故只能刊這一些，另外還有數張及國內「茶花女」演出照片，祇得留諸他日了。

遠地友人及讀者們的通訊中，常有詢及「讀者園地」的，他們都熱心地建議恢復，而它也是本卷希望做到的目標之一，所以下期起准把它恢復；熱烈地盼望讀者們來參加。我們暫時不想限定園地的範圍，祇要是戲劇上的問題，都可以提出討論，任何感想，都可以在這園地內發表，我們盼望這園地能由大家共同的努力，使它能做到活潑而有意義，及成為本刊與親愛的讀者中間的聯繫更密切更友誼的媒介。如讀者諸君有什麼問題要我們解答，或委我們調查等，我們也想擇尤在這園地上發表。

本刊已將出滿一卷半中，時常可以聽到對本刊的批評認為太理論，太枯燥或太嚴肅等等，希望能做到有興趣些及活潑些。本刊很尊重這意見，也很想在這方面努力，最近很想擬若干計劃來試試，熱烈地盼望讀者諸君在這方面的意見及建議，祇要我們的能力上容許的話，極願意把它——實現起來。我們熱烈地期待着！

松青

舞台行動詳論

顧仲彝

舞台行動包括演員的走動和聚散。演員必須明瞭這些走動和聚散都有關整個的劇本計劃，而劇本計劃的中心是思想。所以戲的成功與否導演者不但要抓住那中心思想，並且要能够在佈景，道具，色彩，線條的背景裏把握住那個性的輪廓，還要能够把說話，動作，音樂等等配合成和諧的單純的藝術。

要幫助導演對於舞台行動的支配有具體的觀念，要刺激他的想像，可以用一種機械的方法。先把每幕佈景的圖樣畫在紙上，把出入口和道具安置的地方都註明在圖樣上。然後用小木塊或小臘人代表人物，在圖樣上移動，研究人物的位置，如何上場，如何下場，如何聚，如何散。有時可用硬紙板製造一副小立體的佈景，小的紙人代表人物，小的道具，那比平面上移動時更為具體更為生動。這樣甚至於可以試驗燈光，試驗色彩的調和。這種導演在正式開排前的準備對於實際工作有極大的幫忙。

舞台行動必須有目的

舞台行動的第一重要原則是避免一切無目的的舞台行動。這條原則的重要非常明顯，但是沒有經驗的導演和演員往往忽略這個。行動要自然而毫無做作是最難的事；沒有訓練的演員最容易犯亂動亂走的毛病，他的手足不能安定，而戲得又絲毫沒有目的。導演必須告訴他抑制這種亂動，或者改成有目的的行動。

舞台動作必須有目的這一句話，不要誤會以為戲的演出不需要行動和動作，只要坐着站着像石像一樣的講話。行動是需要的，不過行動必須有理由。不論什麼行動會引人注意，沒有目的的行動會使觀眾分心，使觀眾不注意到劇本的中心思想。所以有目的的行動就是和中心思想有聯帶關係或使中心思想更明顯的行動。這是戲劇計劃的根本原則，也就是一切應用原則的根本基礎。

舞台行動的種類

舞台行動有許多種類，現在我們就根據牠們的目的來分成下列的主要幾類：

(一) 第一類的舞台行動是從戲的結構裏發動出來的，是寫戲的人預先規定認為是主要的行動。這種行動，在一般而論，是最容易實行的，決不會使觀眾分心，因為牠是戲裏主要興趣之一。人物的上場下場大半都屬於這一類的行動，還有如角鬥，跳舞，躲在屏風後面，進膳，打電話等等。這種行動在劇本上都有註明，導演的人執行起來不會有什麼困難的。

(二) 為剝刻人物性格或表示人物心境的行動。這種行動以小動作比較重要，大行動不過給觀眾一個廣泛的效果而已。一個心神不定或是興奮的人物必須在舞台上跳來跳去，或者坐下來又跳起來，在短短時間之內，起坐有五六次之多。一個恬靜遲緩性格的人就恰恰相反。一個堅強性格的人的行動一定是爽快的決斷的，一個意志薄弱神經昏亂的人的行動一定是畏縮的無目的的。劇中人的性格一定和劇的中心思想有聯帶關係，所以這種行動，導演也跟第一種一樣極容易處理，使牠們和全劇配合得調和一致。唯一的危險就是過於注重不重要演員的性格行動，而使全劇失去均衡。

(三) 為強調的行動。這種行動比較不易明瞭。有的導演以為強調是把重要台詞讀得重一點，這是演員個別的事情。其實，觀眾來看戲不是來看一個演員，而是來看整個的戲——而整個的戲的分子是很複雜的，一個大的台上有許多演員，而興趣的中心又是時時須得改換的。在這複雜分子中間導演，須找出原作者希望着重的幾點使牠們凸出來。演員的台詞中那幾句應該重讀，當然應該找出來，但導演應該把那演員說這幾句台詞的時候所站的地位，一定要非常特著，普通常在舞台的中心——總之在適當的時間把注意力都

集中到他身上去。

並且行動中間也有強調上的不同，有的行動天生比別的行動強。譬如，快的行動一定比慢的行動強調；還有對照的強調，例如全台的人都在走動，只有他站定，那末他的站定就比走動強調。走向台中間的動作比走到台兩邊的要強調。走向觀眾的行動比走離觀眾的行動要強調。行動發動在台詞開始之前比行動發動在台詞開始之後要強調。

(四) 爲懸宕和新望而發的行動。戲劇性的劇情至少一半是在準備懸宕和新望中，在觀眾的心裏製造懸宕和新望。劇本的寫作者都知道這個技巧，預先埋下一個影子，把意見伏在戲裏，在對話裏早種下了根。但是這懸宕和新望的效果，一半是要做導演的來安排的。譬如一位重要演員的上場，如果導演能事先把台上的演員分佈得留一個缺口，而在這缺口上就是我們所望要角出現的地方。譬如林肯這一齣戲的第一幕，佈景是在林肯的家裏，他的兩個鄰居特來道喜，因為林肯已經被推爲民主黨的總統候選人。舞台的佈置可以如此：右首有一壁爐，兩個人就坐在火爐前面，左首台上除了一扇門外空無一物。兩個人坐着等候林肯回來。這樣不平衡的佈置，使觀眾立刻有期待林肯上場的念頭。但是過了一會兒功夫門開了——可是進來的不是林肯，而是一個女傭人，女傭人進來了忙亂了一會又出去了，於是台的左首更顯得空虛，更使觀眾期待着主角的出現。隔一會門又開了，但進來的又不是林肯，而是林肯夫人，她雖然把台左的空虛填補了，但觀眾更不耐煩地要她快些讓開，林肯夫人說林肯馬上就來，觀眾心上非常喜悅。一會兒林肯夫人下場。我們想：「現在我們可以看見林肯了。」我們的期待已經到了最高潮了。如果到了這個時候再叫觀眾等待，那末結果一定使觀眾厭惡而煩躁。門第三次開啓的時候，林肯上場了，立刻他成了觀眾注意的中心。在第三次門開啓的時候，如果再給人失望，那末整個懸宕的效果都會損壞了。林肯在這種情形下上場，演技不必誇張，只要控制住感情靜靜的演戲，仍能有強調的效果。如果沒有預先的準備，那末演員必須在演技上強調，以控制這戲場面。

(五) 爲畫面美的行動。舞台上的畫面美是很重要的。演員的聚散由不美的面移動成爲美的，在導演必須時時注意，而這種移動演員的位置

不能太突然，不然觀眾會引起不快之感。舞台畫面的各部組織必須合於美的條件在前面已經講過。不過，有的導演不知道舞台畫面的組織和圖畫雕刻不同。圖畫的組織是二元的，雕刻的組織是三元的，而舞台畫面是四元的。第一元是長，第二元是闊，第三元是深，第四元是時間。舞台面不是死的，靜的，牠是動的，活的；舞台面的組織好像音樂的聲音，樂音不但是現在的音，過去的音的記憶和未來的音的預料都能影響到音樂的整個的美。在音樂裏可以設法從不和諧的音到和諧的音；舞台畫也可以如此，從壞的舞台畫面迅速的轉而爲好的舞台畫面，只要不在壞的舞台面時候停留下來。凡是停留的舞台面在組織上都應該是最好的。

舞台畫面的價值是連貫的，不是單獨的。圖畫就不同。舞台畫面不論時間是多長或多短，牠的價值是在一連串的活動畫面的聯念裏。如果把牠們割裂開來，就失去牠原有的價值。所以一踏進劇場一眼看見舞台上的畫面，也許有時覺得舞台上的畫面非常難看，但看了一會之後，和前後舞台面發生聯念之後，就又覺得好看了。電影廣告的照片並不是從一連串的活的電影膠片裏剪下來的，而是特別請演員們放好了姿勢另外照的；因為從長串的膠片中剪下來的一定不好看，牠是死的呆的。這在電影公司有過經驗的人都能證明我這句話。

(六) 爲韻節而發的行動。在歌舞劇裏韻節是非常顯明的，人人都知道的。在話劇裏注意到韻節的問題還是最近的事。對話上講究韻節在西洋是很早的事，因爲古代的劇本大半都用詩句寫的，如希臘的詩劇，如莎士比亞的韻文對話，最近如愛爾蘭戲劇作家 Synge 和 Masfield，美國的作家 O'Neill 在散文裏也注意到各種的散文韻節，不過在舞台行動裏講究韻節却是件極新的玩意兒——或者可以說早就遺忘了重新發現的，因爲在原始祭神的戲劇裏韻節開得很多。在中國的平劇裏舞台動作都有韻節。話劇裏用到舞台行動韻節比較最顯著的好像瓊奇皇，從頭到尾瓊奇皇的動作說話都按着幕後鼓聲的韻節而進行的。這和佈景燈光一樣的重要，一樣有發展的可能。但也得注意不要用得過度，不要過於強調。

(七) 爲步調(tempo)而有的舞台行動。戲的進展有核念不同的步調，如果步調前後一樣快慢，那就犯了單調的毛病。並且情調的快慢可以

表示出不同情緒和強調。有熾場戲應該快一點，有熾場戲應該慢一點。最明顯步調是在台詞的快慢裏，但舞台行動也能用來表示步調。

(八) 為地位而有的行動。有的舞台行動本身上沒有什麼動機，而是其他行動的準備行動。這種準備行動必須愈不惹人注意愈好。在沒有技巧的導演手裏，這些準備行動往往是隨隨便便的，機械的。

(九) 為調整而有的行動。有時一個演員為某種重要的理由必須從某處走到某處，但是這樣一走，整個演員們的地位的均衡失掉了，要恢復原來的均衡必須使另一演員作調整的行動。有過幾年訓練的好演員知道什麼時候需要調整的行動，很自然的極不引人注意的完成了這調整的行動，但有許多演員對於舞台畫面均衡的感覺非常遲鈍，就是有了二三十年的經驗還是不知道，於是就得由導演來指揮。最好的調整行動是在必需的行動之前完成，這是值得導演們注意的。

(十) 為思慮或關係改換而有的舞台行動。演員在台上的位置應當暗示他們相互間的關係；相互間的關係變動，他們的位置也得變動。這樣的行動如果安排得很有技巧，觀眾要瞭解戲的意思也比較容易了，就是台上演員忘了一句話也不致於使台下的觀眾莫明其妙起來。

(十一) 為變換沉悶空氣而有的行動。有時台上老是說話，空氣非常沉悶單調，或是台上的情感情調過於沉重，必須要變換一下，使觀眾不致厭倦，這變換的方法舞台行動是一種。

以上十一種舞台行動的目的是比較最重要的。導演計劃行動必須確定牠的目的，使目的與目的非常調和而且方法上是最經濟的，換句話說，導演有時須把一個舞台行動同時完成幾個目的，並且要把舞台行動跟台詞和演員個別的動作配合起來。

舞台行動的幾條陳規

舞台上許多陳舊的規法，代代相傳，成為神聖不可更改的規矩。這種陳規在西洋已有千把年的歷史，在中國舞台上更有更久的傳統。當然在最近西洋藝術戲劇運動裏把許多陳規打破了，譬如取消腳燈，取消舞台的外框等等，他們以為這些都是自由表達的障礙。不過把一切陳規都拒之於千里之外，並不是一個聰明的辦法。我們應該一個個分別地去加以研究，善者存之，不善者去

之，只要不違反美的原則都應該加以保存。

我現在把值得保存的陳規，一一列舉於下，並說明其存在的理由。

(一) 演員說話的時候應當面對觀眾。這條陳規在現代舞台上可以有一點變通。因為舞台劇場的構造已改進，就是演員背向觀眾時所說的話觀眾也能聽得清清楚楚，不過在不需要背向觀眾時，還是面向觀眾說話較易收效。

(二) 幽默或是交代明白的台詞必須在台口上直對觀眾說，態度要很直率(譬如睜大了眼睛)，頭略向上抬。這條陳規是很舊的了，但有許多導演不注意這個，白白的把很好的台詞犧牲了。

(三) 重要的戲應該在台口上當。在現代舞台上這條可以加以相當變通。

(四) 行動須跟在台詞後面。即台詞先開始，行動再接上去。這一條也有變動的餘地，不過要使行動有力有意義必須跟在台詞後面。

(五) 上場的演員不應該逗留在出入口，而應該跑上台來。這條規則除非劇本上規定須站在門口外，絕對不能有其他例外。

(六) 兩人一面講話一面進來，那末說話的應該在後面，不然前面的人要時時回過身來，阻礙後面的人的前進。不過也有例外，譬如主僕，上司與下屬，當然主與上司走在前面。

(七) 上下場時應說話，不能在別人說話時下場。這有兩個理由：一是別人說話時你下場，觀眾的注意力會從他們的說話移轉到你的下場，使他們的說話忘掉效果，二是不說話的下場是沒有效果的。並且一句話應切成兩段說，後面一段應在門口說。不然離開門口很遠的地方說了話，要走過台去才能下場，那中間的停頓非常不自然。不過這當然也有例外。

(八) 兩人坐在沙發上談話時，說話說得多的一个人應坐在沙發台後的一端，使他面孔可以向觀眾。

(九) 站在右首的演員，應把身體的重量放在右腳上(或是說靠近台口的腳上)，而把左腳略向前伸。站在左首的其方法恰好跟他相反。

(十) 在右首的演員開始向左首走過來的時候，應先把左足走上半步，然後把右腳搬上一整步。如果他走路的姿態很閒散，或是一面說話一面走路，那末他的左足的步伐應比右足的步伐跨得遠一些，並且腳尖都應該向台口，這樣他的身體是側向觀眾的。

(十一)一個演員在台的右首向後退一兩步的時候，他必須先把身體重量放到左足上去，然後把右足退後半步，再把左足退後一整步。

(十二)轉身都須向觀眾，不得背觀眾。譬如一個演員由右首走至左首，在左首轉身時應向右轉，不是向左轉。

(十三)跪在台上時應把近台口的膝蓋跪下。譬如一演員跪在台中間面向左，那末他的右膝蓋應該着地。

(十四)男女演員擁抱時，男的靠台口一面的手臂應放在女的手臂之下，靠台後的男的手臂應放在女的手臂之上，這擁抱之後，女的面可以向觀眾。

舞台行動的其他要點

導演應該明瞭舞台並不是真實的人生，而是人生的表達，所以佈景的簡單化，舞台面的美化，行動的強調化集中化都是使戲劇的意義更明顯化。尤其是行動，凡是一切沒有意義的行動一概刪除，而有意義的行動強調化，所以舞台行動必須自由，勇敢，確定，富有意義，好像中國舊畫裏的黑狗，簡單的幾筆，但筆筆都有力量，都有意義。所以演員在台上不能亂動，促促不安，不安靜。演員的動作必須自然，不可躊躇不定或是毫無意義。好的舞台動作決不會複雜化，牠們只會簡單化和明朗化。

有的導演以舞台面的美觀來決定舞台行動。舞台面的美觀固然重要，但不能因此而犧牲舞台行動的意義。為舞台面美觀的舞台行動在排練時，常常有更改之可能。

沒有經驗的導演往往把演員在台上分配得非常均勻，像平劇裏的排列方法——兩排跑龍套，兩排將官，中間一位主帥。這在話劇裏是最要不得的。

演員的地位在心理上是有意義的：演員靠近表示關係密切，演員分散表示關係疏遠，台前和

台中的地位總比兩邊和台後重要。

獨白 (Soliloquy) 和旁語 (aside) 是在現代舞台上最難處理的難題。獨白時是他一個人在台上，還比較容易處理，他可以站在台中。旁語是有別的演員在旁邊，而他們都裝假裝不聽見，他最好的地位是在台口的右首或是左首。如果台上同時有兩羣人在說話，兩羣人都互相不聽見，那末他們的距離愈遠愈好。不過有時一連有好幾個旁語，那導演必須要處置得好，不然就要犯不自然的毛病。中國平劇裏的旁語演員往往走上一大步，把長袖子把臉遮過一邊，對着觀眾講話，這在話劇裏是絕對不能用的，因為演員這樣做時候是走到戲外面來了。所以旁語愈好，如果非有不可時，演員說的時候最好把頭略向上抬，眼睛看着空中，這使觀眾看了覺得他在自言自語，或者作者借他的嘴在說話，不致於太破壞我們的幻想。

演員在舞台上行動，直線總不及曲線來得美。演員走過台去最好走成一條曲線，或是雙曲線。尤其是在花樓裏由上望下看台上演員的行動更容易見得美不美。所以普通的規則是如此：路程短的，有堅強目的的行動——表示熱切，決心，急迫的——應走直線。路程較遠的，目的不甚迫切的行動應走略曲的線。如果一個行動不美的話，可以把牠分為兩個行動，在兩個行動中間插一句話或是做一個小動作。

導演對於演員的舞台動作必須事先計劃一下，寫在紙上，詳細研究一番，然後搬到舞台上，才會產生滿意的效果。並且在排練的時候還須拿實際的效果來細細修正牠們。好的導演就是有研究精神的導演，他時時在修正自己的錯誤，時時在求進步。最要不得的導演就是臨時抱佛腳，排到那裏是那裏，毫無計劃，毫不準備；可是這種導演在中國却又是最多，無怪話劇近來要沒有進步了。

新書介紹

三幕大悲劇

沉淵

林柯作

定價一元 文化生活出版社出版

奧達茨戲劇集之一

自由萬歲

C.奧達茨作 穆俊譯

定價九角 上海青年文化生活出版社出版

戰時農村演劇的照明

石叔明

舞台燈光的演進

古希臘劇場是露天的，所以演劇的照明，都是利用天然的光——日光。在那時演劇是無需舞台裝飾的，自然，舞台照明（Stage-lighting）也就沒有人注意到。到了後來演劇被帝皇貴族們認為是娛樂的工具，所以把它從室外而幽禁到室內去，那夜間演劇的風尚，就由此開始了，於是人們就開始注意到：「使人看得見」的問題來了，在那個時候是電力還沒有發明的時代，無疑的，一切燈光的工具都不完美的，特別在燃點蠟燭的時代，舞台上常常有人剪取燭花，更足妨礙戲劇底進行，同時在管理上也是極為不便的。到了瓦斯燈發明後，在光度上言比蠟燭強出許多倍，在管理上言，也便利得多，然而最大缺點，便是熱力太強，有臭氣，而且還易於失火的危險，直到電氣發明後，電燈運用在舞台上，不但光度充足，控制容易，而且運用又能安全，這不能不說是舞台燈光運進到一個新的階段。反句說：從前的燈光，完全是假手於燈匠的，只要能使人看得清楚就夠了。現在的舞台燈光，是憑藉科學的偉力，逐步演進，已經成為戲劇中一個重要的部門，它的技計與配置，不是燈匠所能担负的。

照明與演劇

光是舞台的生命，它能够幫助戲劇暗示時間，季節，氣候，能够烘托劇中的情緒，幫助演員底表演。德朋司·古利（Terence Gray）曾說過幾句話：「戲劇的表現力有三分之一只有靠燈火的生動的運用，才能獲得」。由此可知，燈光在戲劇上是處於如何的重要地位。

自全面抗戰展開後，大家都認為戲劇是動員民衆的犀利的武器，戲劇是教育民衆極好的工具，因此各地的抗敵劇團（或隊）的產生，真如雨後的春筍茁生着，深入農村，宣教兼施，工作的重心，已經從都市移到鄉村，從室內搬到室外，從鏡框式的舞台移到鄉村舊神廟的高年台，草台

，小山坡上，戲劇工作者既經有這種好現象的轉變，誠是可喜的事！目前我們下鄉演劇借日光來演出（即白天演出）是極為少數的，因為農民在白天忙於作工，戲劇的活動只能適合在夜間舉行，在這種情勢之下，我們是非靠燈光的幫助，是不能演出的。所以，一般的上演，燈光照明工作是不可忽略的。它的作用除掉照明舞台之外，還包含有更重要的作用，根據阿道夫·阿波亞（Adolphe Appia）底燈光分類，有兩種功能，茲引伸如下：

一般的照明

1. 照明演員與環境。
2. 減低強烈的光線對照。
3. 暗示自然的現象。

特殊的照明

1. 為演員與佈景創造立體的形式。
2. 用色彩，形式與裝飾的方法，增加佈景底美。
3. 暗示劇本底心理的情緒的意味。
4. 指明對於劇中重要之注意。
5. 暗示自然的現象。

由這看來，燈光好像是舞台的血脈，假使血脈不流通，就會影響到舞台生活生命。說得簡單一點；就是照明的優劣是會直接地影響到一劇演出的藝術價值和演出的成敗。

照明的器械

一向受着帝國主義者剝削的中國底破產農村裏，電燈根本是沒有的，縱使就有一二個較大的鄉村裏而有電燈，但到演出的時候，還不是會發生許多的阻礙？依筆者過去所見到的現象來說一下：

光源斷絕的原因很多，有的是因使用的電光超過了保險度，燒斷了電盒裏的保險絲，有的是接線不清楚，受狂風吹倒了，有的是電力不足不

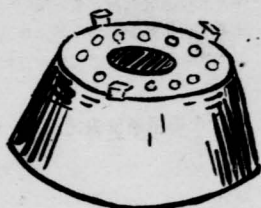


圖 三



圖 四

。需要何種色彩時，祇需以色彩媒介（或者就用色絹）套在罩口，就可以成為有色的頂光。

二、汎光罩——以磨光鋁鐵片製成如圖四的反射器，其製法與頂光罩相似，但在罩口的兩邊須做一凹槽（即色片槽），以便插入色片之用（見圖五）。

三、色片——即取一塊與罩口同大的鋁鐵片，於中央鑿一大圓孔，再貼上色紙或色絹（如用

有色玻璃紙，必須用雙層，因為玻璃紙本身過於薄脆，禁不住長時間的汽燈烘烤），製成若干塊，要用何種色彩時，即將某種色彩片插上。一個巡迴演劇隊，燈光能够按照這樣的設備，可以說，演出時的照明一定不會發生問題的。

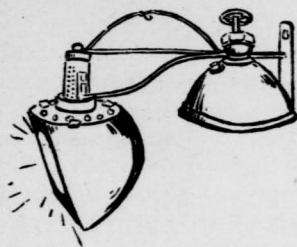


圖 五

此外要製一個至兩個的照明箱，使搬運時，不至弄破或損壞。上演時氣要打得特別足。出發演劇時關於玻璃罩，紗罩，以及燃燈的附件，都要多帶一點，是有備無患的！

農村演劇除了利用汽燈為照明外，還有火炬等也很可以利用的，譬如我們在原野上或在山崗上演劇（尤其是街頭劇）用火炬為照明也能造成許多雄偉的場面，不過，這工作是需要多數人的力量，才能完成的。中國的戲劇——話劇，三十年來歷史上告訴了我們，是由都市走向鄉村，由劇場走向露天街頭，這不能不說它是意外地打破了戲劇產生演變的一個必然例子。那麼，戰時演劇的照明，走上復古的傾向，也是可以的事！

二月於永安教育廳

上海劇藝社劇本獎金簡章

- 一、本社為發揚舞台藝術鼓勵劇本著作特設立劇本獎金
- 二、本獎金每年發給兩次分四月十日及十月十日舉行之每次金額國幣一千元正
- 三、本獎金當本社主辦者中法聯誼會戲劇組田文道志游路式導子伶保管之
- 四、徵稿以創作多幕劇本為限凡本社編導委員會之基本及特約編劇委員所作劇本不得應徵
- 五、本社聘請著名戲劇批評家導演劇作家組織評判委員會負責審查來稿選取最優秀者三劇分別給獎
- 六、第一名劇本給獎五百元第二名三百元第三名二百元
- 七、評判委員會有獨立取決為演出而修改劇本之權遇必要時得酌量增減名次及獎金
- 八、得獎劇本之首次上演權屬於本社凡劇作者應得之權利如上演稅贈券等當照本社定章辦理
- 九、得獎劇本得由本社出版列為叢書其稿酬辦法另訂之

附註——首次徵稿期間由本年六月一日起至九月十五日止應徵稿件應直接寄交上海辣斐德路辣斐花園內本社收封面書明「應徵劇稿」字樣

想 像

「演員自我修」第四章（上）

史達尼斯拉夫司基作
叔 慈 譯

一九××年年×月×日

今天因托爾足夫身體不好，改在他家裏上課。托爾足夫給我們一個一個很舒服的坐在他的書齋裏。

他說：「現在你們知道，我們舞台工作的開始，是把魔法的『假定』推行到劇本裏和角色裏，『假定』是一根槓桿，它把演員從日常的現實中轉移到想像的平原裏。劇本和角色——這是作者的虛構，這是作者想出來的幾個魔法的和其他的『假定』，『假定的情節』。舞台上沒有真實的『史實』，寫實的現實的；寫實的現實不是藝術。照藝術本身的本性說，它需要藝術的虛構，藝術的虛構首先就是作者的作品。演員及其創作技術的任務，便在於把劇本的虛構變成藝術的舞台史實。在這一個過程中，我們的想像起着很重大的作用。所以值得把這問題更進一步的討論一下，並且窺測一下它在創作中的機能。」

托爾足夫指一指掛着各種各樣舞台面的稿樣

的牆壁。

「這些都是我的一位敬愛的青年藝術家的繪畫，他已經死了。他是一個大怪物；他給還沒有寫成的劇本作舞台面。例如，這一張畫是給柴霍夫不存在的劇本的最後一幕而作的，這劇本是柴霍夫在他逝世之前不久所構想的：一隻鎖困在冰塊裏的探險舟，擊苦難耐的，巖峻的北方。被浮動的冰塊緊咬着的一隻大輪船。被煤烟燻得烏黑的烟筒在白背景上惡意的高聲着，畫出幾條黑色的粗線。嚴寒。冰風捲起雪的旋風。旋風向上直捲，捲住蒙着帶有經鬚的巾子的一個女人的輪廓。這裏還有她的丈夫的身形和他妻子的情人的身形，他們兩個相互緊靠着。他們兩個都離開生命，出發去探險了，爲了忘記自己心裏的悲劇。」

「誰知道，這張圖畫是一個從來沒有離開過莫斯科及其近郊範圍的人所畫的！他創造了北極的風景，他所利用的是他對於我們冬天自然的觀

察，他是利用根據文藝作品和科學書籍裏的描寫，根據照片所知道的事物。從所搜集的材料創造成圖畫。在此項工作中，想像的一部分，是主要的角色」。

托爾足夫又給我們看另一堵牆，那牆上掛着一套風景畫。正確些說，這是同一主題的重複：一個避暑的地方，但是經過畫家的想像，它的外觀一次又一次的變化着。同樣一列建築在松林裏的美麗房子，不過是在不同的時候，不同的時間，有在晴日中的，也有在風雨中的。再往前看，還是同一的風景，但是松林已經砍去，在松林的地方已經挖了池子，新種了各種各樣的樹木。畫家依照自己的意思處理自然，處理人的生活。他在他自己的圖畫裏，一會建築，一會拆毀房子和城市，移山倒海，重新佈置地勢。

「看呀，多麼美麗！莫斯科內城建築在海岸上！」——不知是誰叫了一聲。

「這一切也是藝術家的想像所創造的」。

托爾足夫領我們去看另外一套圖畫和水彩畫，說：「這是『星際生活』的不存在劇本舞台面。這裏是維持行星間交通的某種車子的車站。你們看：一個很大的金屬質的箱子，箱子上有很大的陽台，還有某種美麗的，奇怪的東西。這是車站。它掛在空中。在它的窗戶裏可所看見有人——從地球上上去的旅客——在無邊無涯的空間，可以看見這種上下來去的交通線：它們是用大磁石的相互吸力的平衡來維持的。在地平線上有好幾個太陽或月亮。這些日月的光造成地球上所不知道的幻想的效果。畫這樣的圖畫，不僅需要想像，並且要有好的幻想」。

「想像與幻想有什麼差別？」——有誰問道。

「像是造成有的，可能有的，我們所知道的事物，幻想是創造那沒有的，在現實中我們所不知道的，從來沒有有過也從來不會有的事物。也許是將要有的事物！怎麼去知道呢？當民間幻

想創造了一個神話的自飛機墜的時候，誰會想到，人們將坐飛機在空中飛騰呢？幻想什麼都知道，什麼都能夠。幻想也像想像一樣，是藝術家所需要的」。

「演員需要嗎？」——蘇斯托夫問。

「照你的意思，演員需要想像做什麼？」

——托爾足夫提出相對的問題。

「做什麼？爲了創造魔法的『假定』，『假定的情節』」，——蘇斯托夫回答說。

「作者不用我們便已經把它們造成了。他的劇本——就是虛構」。

蘇斯托夫不則聲。

托爾足夫反問道：「關於劇本，演員們所需要知道的一切，劇作家能給他們嗎？在幾百頁的書中能不能把所有劇中人物的生活完全揭露出來？還是有許多是沒有被說出來？例如：在劇本開始之前，作者是否總是，並且充分詳細說明已經發生的事情？他是否十分周詳的說明劇本完了之後將要發什麼事情？他是否說明後台在做什麼事情，劇中人從那裏出來，由那裏下去？劇作家對於這種述說是很吝嗇的。在他的原文裏只是寫着『同上的人及彼得洛夫』，或是：『彼得洛夫下』。但是我們不能從不知的空間裏走出來和走進去，不想一下這些移動的目的。這種『一般的』動作是不能相信的。我們還知道劇作家的另外一些註解：『站起來』，『在興奮中走着』，『笑』，『死去』。關於角色的性格，只給我們寥寥的幾個字，例如：『外表可愛的青年。他吸煙很多』。

「難道這能創造整個外表的形象，體態，步法，習慣嗎？而原文和角色的言語呢？難道只需要把它們讀熟和硬記嗎？」

「而詩人的一切註解，導演的要求，他的舞台位置和全部排演呢？難道只需要把它們記住，然後在舞台上形式的執行便够了嗎？」

「難道這一切就刻畫出劇中人物的性格，就規定了他的思想，感情，衝動和行爲的剪影嗎？」

「不，這一切是需要演員自己來把它們補充和深刻化的。只有那時候，詩人和其他戲劇創作者所給我們的一切，纔能把在舞台上創作的，在劇場裏觀看着的靈魂的角角落落都興奮起來和感動起來。只有那時候，演員自己才能够把他所表演的人物的全部內心生活點化得活起來，像作者，導演和我們自己活的感覺吩咐我們的那樣動

作起來。

「在这一切工作中，我們最接近的幫手是想像，及其魔法的『假定』和『假定的情節』。想像不只是把作者，導演和別的人所沒有說出的話說出來，並且它還把一切參加戲劇製作者的工作都興奮起來，這些戲劇製作者的創作達到觀衆的面前，首先是經過演員的成功。

「現在你們是否明白，演員擁有強烈的和明朗的想像是多麼重要；演員在舞台上作藝術工作和在生活中的每一個瞬間，無論是在研究，無論是在複製角色的時候，演員都必需想像。

「在創作的過程裏，想像引導演員的先鋒」。

現在在莫斯科作旅行演出的，著名悲劇家吳×××突來拜訪，功課因而中斷。這位名人講述他成功的故事，托爾足夫把這故事譯成俄文。

這位有趣的客人走了，托爾足夫去送他，回來之後，微笑着對我們說：

「當然，這位悲劇家是誇口，但是，你們也看得出，他是一個很惹人愛的人，他是真實的相信他所編造的話的。我們演員在舞台上已經慣於把自己想像的詳情去補充事實，所以甚至於我們把舞台上的習慣都帶到生活裏來了。當然，在這裏，這些習慣是多餘的，但是在戲劇裏却是需要的。

「你們以爲很容易編造得使人們屏息的聽着你們嗎？這也是創作，這創作也是由魔法的『假定』，『假定的情節』和很好的發展着的想像造成的。

「至於天才，可不能說他們是撒謊。這種人和我們不同，是用另外一種眼睛看現實的。他們和我們不同，雖然是死的，却看出生命。能不能責備他們，說想像在他們的眼前一會握上粉紅色的，一會青色的，一會灰色的，一會黑色的玻璃嗎？假使這種人把眼鏡脫下，用並沒有什麼遮蓋着的眼睛去看現實，也同樣去看藝術的虛構，消隱的去，只看日常所能給人看到的事物，這對於藝術是不是好？」

「我向你們承認，我時常撒謊，當我不得不以一個演員的資格，一個導演的資格去處理一個不充分引誘我的角色或是一個劇本的時候。在這種情形之下我是軟弱的，我的創作能力也是麻木的。需要刺激。於是我開始向大家保證，說我很愛工作，劇本很誘惑我，並且誇讚這劇本。爲了

這個，得要虛構那劇本裏所沒有的東西。這需要刺激想像。我獨自一個人，是用不着這樣做的，但是在其他又願意又不願意人面前，我必得儘可能的把我謊話說得遲到，並且拿出預支來。之後，還時常要利用自己的虛構當作角色和導演的材料，並且把它們帶到劇本裏去。

「假使想像對於演員起有這樣重要的作用，那末沒有想像的人那可怎麼辦呢？」——蘇斯托夫很小的問。

「應該發展他，或是離開舞台。否則你會落在導演的手裏，導演用他自己的想像來代替你所缺乏的想像。這就是對於你就成爲放棄自己的創作，在舞台上做任人擺佈的棋子。發展自己想像不是更好嗎？」

「這一定是很難的！」——我嘆一口氣說。

「也要看是他們那樣的想像。有一種想像是

有主導的，這種想像是自動工作的。它不用特別的努力便能發展，並且將固執的，不倦不忘的工作着，甚至於連做夢也不忘記。有一種想像是沒有主導的，但是正因爲沒有主導，所以只要給它暗示什麼，便能很容易的抓住什麼，然後繼續獨立發展那暗示的東西。對於這樣的想像也是很容易處理的。假使想像抓住了暗示，但是不發展它，那末工作就困難起來了。但是有些人自己不會創作，給他們什麼，他們也抓不住。假使演員只是從所指示的東西裏接受外表的，形式的一面，那末這就是證明缺乏想像，——而沒有想像是不能成爲演員的。

× × ×

有主導呢還是沒有主導？

抓住而發展呢還是不抓住？

這些問題使我不能安心。

喝過晚茶之後，萬籟俱寂，我把自已關在房裡，在沙發上坐得舒服些，埋在墊子裏，閉了眼睛，雖然疲倦，却開始幻想起來了。但是一開始，我的注意便被光圈和各種顏色的閃光所吸引了，這些圈和閃光在黑暗中，在閉着的眼前出現，飛着。

我以為，是燈火引起這些現象，於是我便把燈熄滅了。

「幻想什麼呢？」——我想道。但是想像還不沉醉起來。想像只給我描繪一個大松林的樹頂，這些樹頂被微風吹得勻稱而飄浮似的搖動着。這很舒服。

聞到新鮮空氣的氣息。

不知從什麼地方——傳來的答的答的簾簾——傳到寂靜中。

我微睡了。

我驚醒，決定說：「是，當然！沒有主導是不能幻想的。我乘飛機飛！在樹頂上面飛過。在樹頂上面，在田野上面，在江河上面，在城市上面，在鄉村上面——在樹頂上面——我飛過去——它們緩緩的，緩緩的搖動着——有新鮮空氣的氣息——松林——鐘的答着——

是誰打鼾？難道是我自己嗎？睡着了嗎？——睡得很久嗎？——

飯廳裏在灑掃着——在移動着傢具——曙光經過窗簾透進來。

鐘敲八下——主——導——導——

一九××年×月×日

我在家裏的幻想完全失敗，並且失敗得如此糟糕，我竟忍不住，今天在馬洛列特柯杜客廳裏上課的時候，把這一切着請托爾足夫聽了。

他對於我的報告回答道：「你的試驗所以沒有成功，是因爲你犯了幾個錯誤。第一個錯誤是你應該引誘想像的，你却強迫自己的想像。第二個錯誤，是你『不用舵不用帆』的幻想，不知道怎樣刺激事情，往那刺激。這正如不能爲了做些什麼而動作（爲動作本身而動作），所以也不能爲了幻想的本身而幻想。在你想像的工作中，沒有在創作時所必要的思想和有趣的課題。你第三個錯誤是你的想像不是動作的不是積極的。實在，所想像的生活的積極性，照重要性說，對於演員是有非常特殊意義的。演員的想像應該刺激，先激起內心的，然後再有外表的動作」。

「我是動作的，因爲我在森林上面，以瘋狂的速度，意識的飛行着」。

「難道當你騎在也是以瘋狂的速度走着的特別快車裏，你動作嗎？」——托爾足夫問道。——「機車，機師，他們在工作，而旅客却是消極的。假使在火車行駛的時候，你作動人的事務的談話，爭論，或是你作報告，——那時才可以說是工作，是動作，這是另外的一件事。你乘飛機飛行也是這樣。飛行士是工作的，你是不動作的。假使你自己駕駛飛機，或者，假使你搖擺地

形的照片，這才可以說有積極性。我們需要積極的，而不是消極的想像」。

「怎樣激成這樣積極性呢？」——蘇斯托夫追問。

「我把我六歲的姪女所喜歡玩的遊戲講給你們聽。這遊戲叫做『假定是，可怎麼辦』，是這樣玩的：『你在做什麼？』——小姑娘問我。『我在喝茶』，——我回答道。——『假使這不是茶，而是蓖麻子油，那末你可怎樣喝？』——我得回憶這藥的味道。假使我能做成的話，那末我便皺起眉頭來，而那小姑娘便高聲大笑。然後又提出一個新的問題：『你坐在什麼地方？』——『在椅子上』，——我回答說。『假使你是坐在熱的灶台上，那你怎麼辦？』得意識的把自己坐在熱的灶台上，努力不要燙痛了。假使這個做成的話，小姑娘便可憐我了。她揮着手，高叫道：『我不要玩了！』假使繼續玩的話，那末結果要弄得哭起來的。爲了練習起見，你們也來想法玩這種遊戲罷，這種遊戲是會引起積極動作的。

「我覺得，這是原始，粗笨的方法，我要找一個比較細膩的方法」，——我說。

「別着急！還來得及！現在用普通的，最基本的幻想也够了。先別着急昇得很高，就在這裏，在地上，在現實中包圍着你的事物中間，跟我們生活一會兒吧。讓這傢俱，你所感覺和看到的物件參加你的工作吧。例如，對付瘋子那件事。想像的虛構在那件事裏是進入那時圍繞着我們的實際生活的。實際上：我們所在的房間，我們用以阻擋門的傢俱，——總而言之，整個事教的世界，仍舊是沒有變動的。執行的只是關於事實上並不存在的瘋子的虛構。然而這個習作似乎是有實際的什麼作倚靠的，並且不是懸空的。

「我們試把這同樣的試驗來重做一下。我們現在是在教室裏上課。這是真實的現實。就讓房間，房間裏的佈置，功課，所有學生和他們的教員仍舊是在現在我們所處在的樣子和狀態中。我藉『假定』來把自己轉移到不存的假想生活的平原裏去，爲了這個我暫時只把時間改變一下，我對自己說：『現在不是下午三時，而是半夜三時』。你們用自己的想像來證明這樣延長的功課。這是不確的。你們假定說，明天你們要考試，但是還有許多功課沒有做好，所以我們勾留在戲院裏了。從這裏產生出許多新的情形和考慮：因爲沒有電話，不能把延長工作的消息通知你們家

裏的人，所以他們很不安。有一個學生曾被請出席晚會，但是他把這晚會放過去了，另外一個學生住得離學校很遠，沒有電車，不知怎樣回去，以及其他等等。採用這個虛構之後，還產生許多思想，感情和情緒。這一切着影響一般的情緒，一般的情緒給大家一種以後將發生什麼事情的聲調。這對於體驗，是準備階段之一。我們藉着這些構想結果造成一個場合，習作的假定情節，這習作可以發展，可以稱爲『夜課』。

「我們再來做一個試驗：再來一個新的『假定』放進現實，即放進這房間，放進現在所進行的功課裏。就讓時間仍舊是下午三時，但是季節却改變了，不是冬天，不是零下十五度的寒冷，而是有着神奇的空氣和溫暖的春天。你們看，你們想到下課之後你們將在郊外散步，你們已經微笑了，你們的情緒已經變了！你們決定你們將怎樣辦，你們用虛構來證實這一切，作爲一個新的練習，以發展你們的想像。

「我再給你們一個『假定』：時間，季節，這房間，我們學校，上課仍舊照常，但是把這一切都從莫斯科搬到克柳姆去，那就是說，把動作的地方換到這房租的範圍之外去。在那有着特米特洛夫卡的地方，有海，下課之後你們將在海裏洗浴。試問，我們在南方覺得這樣？用假定的情節，你們愛用什麼就用什麼想像虛構去證實這一點。也許，我們是到克柳姆去作旅行演出，在那裏沒有間斷我們有計劃的學校功課吧？證實這假想生活的不同時機和所採用的『假定』附合着，那末你們便得到幾個作想像練習的新緣由了。

「我再來採用一個新的『假定』，把我自己和你們都搬到極北去，是在全晝夜都是白天的季節。怎樣來證明這個移民呢？就算是我們到那裏去是爲了拍影片的吧。拍影片要求演員非常活潑和樸實，因爲任何偽裝都會損壞影片的。你們並不是每個人都能不作做作的表演，所以我導演不得不考慮到跟你上學校的功課。用『假定』採用每一個虛構並且相信它，自問：『假使在現今條件之下我便做什麼呢？』你解決這問題，用它來喚起想像的工作。

「而現在，在新的練習中，我們把所有『假定的情節』，都做成交空的。從現在包圍着我們的實際生活中，我們只留下這個房間，而且這房間也已經是被我們的想像強烈的變變形了。我們假定說，我們大家都是科學探險隊的隊員，我們坐

了飛機出發作長途飛行。在飛過不能通過的峽谷時，發生慘劇：馬達停止工作，飛機不得已落在山谷的盆地。須要修理機器。這工作把探險隊阻滯了很久。好在有存糧；但是存糧也並不是很豐富。須要用打獵的方法去給自己尋覓食物。此外，還要建造住所，燒煮食物，防禦土人或野獸進攻。這樣，在意識上，把生活佈置得充滿恐慌和危險。這生活的每一個瞬間，都需要必要的，完善的動作，這些動作都是在我們的想像中邏輯而一貫的擬定的。要相信它們的必要性。否則幻想便要失去意義和誘惑性了。

「不過演員的創作不僅在於想像的內心工作，而且還在於自己創作幻想的外表的化身。把幻想變成現實，來給我演一段科學探險隊隊員的生活」。

「在什麼地方？在這裏？在馬洛列特柯娃客廳這個環境裏？」——我們都孤獨了。

「不在這裏，可在什麼地方呢？用不着給我們定做特別的佈景！況且在這樣場合之下，我們有我們自己的藝術家。這位藝術家在一秒鐘中間免費的執行任何條件。轉瞬之間他把客廳，走廊，廳屋變成我們所需要的東西，是一點代價也不要的。這位藝術家就是我們自己的想像。向他定做好了。你們決定，在飛機降下之後，你們將做些什麼，假使這住宅是山谷的盆地，而這張桌子是一塊大石頭，有着燈傘的燈是赤道的植物，有着玻璃箭筒的燈架是結着果實的樹枝，壁爐是被拋棄的野外行灶」。

「走廊是什麼呢？」——維米足夫感到興趣的問題。

「是峽谷」。

「好！——」——天真的青年高興起來了。

「飯廳呢？」

「是穴洞，似乎，那洞裏曾經有什麼原始人住過」。

「廳屋呢？」

「這是露天的場子，有着寬廣的地平線，奇異的景象，你們看，房間裏光亮的牆壁，使人起一種天空的錯覺。以後可以從這塊廣場乘飛機昇空」。

「觀場呢？」——維米足夫不能鎮靜。

「無底的鴻溝。從這裏，也像從露臺，即從海那面一樣，是不會有野獸和土人來襲擊的。所以防守的人應該佈置在形容作峽谷的走廊的門

口」。

「這客廳又算作是什麼呢？」

「這地方是用來修理飛機的」。

「飛機在什麼地方呢？」

「這就是」——托爾尼夫指沙發說。

「坐墊就是旅客的坐位；窗簾布就是翅膀。把它拉拉開些。桌子是馬達。首先應當看看發動機。發動機損壞得很利害。同時讓其他隊員到宿泊所去過夜。這是被窩」。

「在什麼地方？」

「台毯」。

托爾尼夫又指放在書架上的厚書和大花瓶說：「這是罐頭食物和酒瓶。你們再仔細把房間巡視一遍，就會尋到許多在你們新生活中所必要的東西」。

工作緊張起來了，我們立刻就在舒服的房間裏開始被阻於山中的探險隊的巖峻生活。我們在這種生活裏面適應起來，習慣起來了。

不能說，我是相信這變化的，不，我簡直看不見不必看見的東西。我們沒有功夫去查看。我們都忙於事務。虛構的不真實，被我們感覺，生理動作，和對於它們相信的真實點化得真實了。

在我們十分成功的把這試驗演出之後，托爾尼夫說：

「在這一個節目裏，想像的世界更有力的進入實際的現實了：在山地發生慘劇的虛構嵌進客廳了。藉想像的幫助可以內心裏給自己重新誕生一個事物的世界，這是無數例子中的一個。用不着把它撥開來，相反的，應該把它包括在想像所建造的生活裏。

這樣的過程，在我們懇切的排演中是經常有地位的。事實上，凡是作者和導演的想像所能够想出的一切，我們都能够把籐條椅子做出來的：房屋，廣場，輪船，森林。在這地方，我們不再相信籐條椅子就是樹木或樹皮做成的這一真實，假使這些代用品是木頭的或樹皮的，我們所相信是我們對於這些代用品態度的真實性。

今天的功課是從小小的序言開始的。托爾尼夫說：

「直到現在，我們發展想像力的練習，多多少少是或與圍繞着我們週圍的事物世界（房間，灶頭，門），或與真實生活的動作（我們的功課）發生關係的。現在我們把工作從圍繞着我們的

事物的世界裏領出來，進入想像的領域裏。在想像的領域裏我們將這樣積極的活動，但只是在意識上。我們就來決定從現地時轉移到另外一個，我們非常熟悉的時空裏，並且我們將照想像的虛構所暗示我們的那樣活動起來。你決定，你在意識上要轉移到什麼地方去？——托爾足夫問我說。「動作將在什麼地方，什麼時候發生？」

「晚上，在我們的房間裏」，——我說。

托爾足夫贊問道：「很好。我不知道你怎麼樣，不過假我自覺在想像的住宅裏，我必須先在意識上上樓梯，在大門口撥電鈴，總而言之，要做幾件連貫性的邏輯的動作。你想一想你所要握的門環。你回想一下，它是怎樣轉動的，門是怎樣開閉的，你怎樣走進自己的房間。在你面前看見什麼？」

「對面是櫥，洗臉架」——

「左面呢？」

「沙發，桌子」——

「你試在房間裏走一會，並且在裏面過生活。你為什麼糊塗？」

「我發現桌子上有一封信，我想起，這封信我還沒有回答，所以我難為情起來了」。

「好！似乎，現在你已經能夠說：『我神遊在自己的房間裏了』」。

「什麼叫做：『我神遊』？——學生們問道。「『我神遊』在我們戲劇語言裏，就是說：我把自已按放在虛構環境的中心，我覺得自己是處在這環境的中間，我是存在於想像生活的最繁宏處，在想像事物的世界裏。並且用自己的名義，為自己的責任，為自己的良心而開始動作。現在你告訴我，你要做什麼？」

「這要看現在是幾點鐘」。

「很合邏輯。我們就說，現在是晚上十一點鐘」。

「這是住宅裏沉寂來到的時候」，我指出。

「在這沉寂裏你要做些什麼？」——托爾足夫刺探我。

「要說那，我不是丑角，我是悲角」。

「很可惜，你要這樣無出息的浪費時間。那末你將怎樣說那自己呢？」

「我要自己給自己演一個什麼悲角」，——我把我自己的秘密幻想宣佈了。

「那個角色呢？奧賽洛嗎？」

「噢，不是。在我的房間裏已經不可能再演奧賽洛了。在這房間裏，每一個小角落都刺戟我去重複做那從前已經做過許多次的動作」。

「那末你要演什麼呢？」

我沒有回答，因為我自己還沒有解決這問題。

「你現在在做什麼？」

「我在審視房間，有沒有什麼東西會暗示我一個有趣的創作題材——比方說，我想起，在櫥的後面是一個陰暗的角落。其實這角落本身並不陰暗，在晚上燈光之下才顯得陰暗。那角落裏有一隻鈎突起著代替衣架，這隻鈎似乎在表示願意為人上吊而服務。因此，假使我真果要自殺的話，那末我將做什麼呢？」

「究竟做什麼呢？」

「當然，首先要去找繩子或是皮帶，所以我在自己的架子上，箱子裏翻尋東西」——

「找到了沒有？」

「找到了——可是，原來那鈎子釘得太矮。我的脚能夠着到地」。

「這不方便。再去找另外一個鈎吧」。

「沒有第二個鈎」。

「假使是這樣的話，你最好還是留着你的一條命吧！」

「我不知道怎的，弄糊塗了，想像也就消失了」，——我承認。

「因為這個虛構的本身就是不合邏輯的。在自然裏，一切都是連貫的，合乎邏輯的（除了個別的例外之外），想像的虛構也應該是這樣。你的想像進展的路線，沒有任何邏輯的前提，得出愚蠢的結論，這是不聰明的。」

「不過，剛才你所做的關於自愛幻想的試驗完成了所指望的一點，這試驗明顯的給你表演新形式的幻想。演員從事這種幻想工作的時候，是和圍繞着他的現實世界（在我們這個例子裏便是和這房間）脫離關係，在意識上轉移到想像的世界裏（就是你的住宅裏）。在這一個想像的環境裏，一切對於你都是熟悉的，因為幻想的材料，取自你每日日常的生活。這使尋找你的記憶容易起來。但是，如果幻想是關涉到不熟悉的生活，那可怎麼辦呢？這條件造成想像工作的新形式。」

「為了瞭解這種不熟悉的生活，你可以再決定脫離現在圍繞着你們的現實而在意識上轉移到

另外一種不熟悉的，現在不存在的，但是可能在實際生活中存在的條件裏去。比方說：坐在這裏的人，恐怕不會有誰作環球旅行。但是無論是在現實裏，無論是在想像裏，環球旅行是可能的。這些幻想的執行應當不是『不管好歹的』，不是『一般的』，不是『大約的』（在藝術裏，無論什麼『不管好歹的』，『一般的』，『大約的』都是不容許的），而是要非常瑣碎詳細的，任何大計劃都是從瑣碎的詳細湊成的。

「在路上時候，你們要遇到其他國家和人民的最多樣的不同條件，生活，習慣。在自己的記憶裏，你們幾乎找不到一切所必要的材料。所以要從書本裏，圖畫裏，照片裏和其他給人知識的或是傳達別人印象的來源裏去把它擷取出來。從這類型來看，你便可以知道，在意識上你應該停留在什麼地方，什麼時候，那個月份，在意識上你該在什麼地方坐輪船，該在那些城市裏小住。在那裏你可以得到有關他國他地的條件與習慣的等等消息。爲了在想像上建立環球旅行所缺乏的其他東西，就由想像去創造。這一切重要的材料使工作做得有根據，而不是不着邊際的，像那種使演員作作和職業演劇的『一般的』幻想那樣。在此種重大的預備工作之後已經可以擬定路由並且就道了。就是不要忘記應該始終和邏輯與一貫性配合。這會幫助你們去把柔軟的，不穩定的幻想去找近柔軟的，穩定的現實。

「我再來說到新形式的幻想，所謂新形式的幻想，就是說，想像比實際的現實所得到自然賜予的可能要多。事實上，像是描繪出實際生活中所不存在的東西。比方說：在幻想中，我們可以轉移到其他的行星上去，並且在那裏偷竊神話中的美女，我們能夠和不存在的怪物作戰並且戰勝它們；我們可以下降到海底裏去，搶水裏的女皇做妻子。你們試把這一切在現實裏做起來看，對於這種幻想，你們是找不到現成的材料的。科學，文學，繪畫，小說只給予我們暗示，軀殼，出發點，以便到非現實的領域裏去作思想上的旅行。所以，在這種幻想中間，主要的創作工作便

落在我們空想的肩上了。在這種情形之下，我們更需要那些使神話和現實接近的方法。我已經說過，邏輯和一貫性在此項工作中居於主要地位之一。它們幫助不可能的跟可信的接近起來。所以，在創造神話的和空想的東西的時候，你們要合乎邏輯，有一貫性」。

托爾尼夫在稍稍沉思之後又繼續說道：「現在我要向你們說明，那些你們已經做過的練習，還可以在不同的配合和變化之下再加以利用。比方說，你可以自己對自己說：『來給我看看，我的同學們，以托爾尼夫和拉赫馬諾夫爲首的我的同學們，在克柳姆或是在極北，怎樣進行着自己的學校功課。給我看看，他們怎樣乘飛機舉行探險』。在作這樣想的時候，你們在意識上走往旁邊，你們將看着，你們的同學怎樣在克柳姆的太陽底下晒着，或是怎樣在北方凍着，他們怎樣在山谷裏修理破壞的飛機，或是準備去防禦野獸的進攻。在這個情形之下，你們只是你們的想像給你們所繪畫的東西的普通觀衆，你們在這想像的生活裏，不演任何角色。

「可是你們也可以自己參加想像的探險隊，或是上那改在克柳姆南方海片的功課。『我在這樣情形之下，那末怎樣呢？』——你們自己對自己說，你們又走到旁邊去，你們看見自己的同學們，並且看見自己也在他們中間，在克柳姆上課或是在探險隊裏。這一次，你們在自己的幻想裏也是作極極的觀衆，自己是自己的觀衆或是自我觀衆。

「結果，你們把自己看厭了，也要動作了，爲了動作，你們把自己轉移到自己的幻想裏，自己開始在克柳姆上課，或是在北極探險，然後修理飛機，或是看守營帳。現在你們以想像生活中的演員資格，已經不能看見自己，只見圍繞着你們的東西，像一個這種生活的真正參與者那樣，在內心裏反應周圍一切進行着的事物。在你們行動的幻想的這一刻那，在你們身上所選出的那種狀態，我們就稱之爲『我神遊了』」。

（本節完，本章尚有一半，下期續完）

預約本刊合訂本諸君注意

本刊第一卷合訂本早已出書，惟格於郵局定章，無法寄出，致外埠百餘預約定戶之書，至今尚擱置本社，空勞諸君久候，及修函詢問，不勝抱歉。現本社尚在設法中，希再稍候時日；如諸君有便人經滬，欲上門憑單取書，亦可照辦，請希注意，並請鑒諒。 本社發行啟

演員藝術論

法 B. C. Cquelin 作
吳 天 譯

九 演員的靈魂——眼睛

關於舞台上演員的身體，我還有進一步的話要說。其中最重要的便是眼睛，那是光，是透明體，是表演的生命。觀眾就從那兒看到演員，就從那兒感到演員，所以眼睛是演員最要注意的東西。如果演員的眼睛缺乏表情，曖昧而且沒有感覺，那末觀眾恐怕一定會馬上因惱起來，失去了興味，這樣地想：『怎麼了？那個演員一點兒也聽不見，——怎麼一回事呢？——老是盯着觀眾席看。看着誰呢？是二樓包廂的貴婦人嗎？唔！現在正看着簾幕不動——噯！不如放把火來得好。』如果觀眾想到這些事時，重要的戲劇，將成了什麼東西呢？演員一定要在用嘴對觀眾傳達故事以前，先用眼睛來視覺化。我們得承認觀眾是由演員的眼睛得到反映。那就是說，所謂不能將敘述的台詞橫着臉來說，就爲了這個原故。最初是如此開始，——面向着對方演員。於是逐漸變換方向，最後就一直向着觀眾席。那時演員把眼睛停留在一點上，絕不能把視線移動。而可認爲演員表演的也就從此開始，這種固定的視線，引導觀眾，使他們同意你所說的片言隻字。他們把你們所說的在聽到台詞之前已經在眼睛裏見到了。所謂讀台詞，不如說是把已經在觀眾眼睛裏確立了的注意，再印象一次而已。

這種視線的固定，在聽的時候或是說話的時候都一樣，絕不能馬馬虎虎。假如你的眼睛不能一一反應對手腳的說話，觀眾會馬上知道你對於應該非常熱心傾聽的這種台詞，毫不加以注意，或竟對於你的不關心生氣起來，那也是應該的。舉得例子來說，對於卡美艾（Camille）（註一）的痛罵，如果奧拉斯自始至終都把背對着觀

衆，誰能夠忍耐呢？當然，「背面演技」（註二）可讚賞的地方，也應該知道。天生有漂亮骨架的某種演員，非常愛好這種辦法，他們將背上的肌肉做爲唯一的表現手段：屈折，收縮，伸直，捲緊，有時更將身軀彎曲，做出醜的樣子。可是激昂的戀人，一下要將包括一切侮蔑的三十行台詞在你面前吐露，在這場合，觀眾是絕不會需要你的背面的，那逐漸劇烈的憤怒的表情，在一瞬間就達到殺妹妹的階段，觀眾要注視這些，斷不是你的兩肩所能做得到的。不怕你背部有多大功夫，總不能把眼睛動作所表演的那種微妙的感情表現出來。所以單是看背後，演員就弄糟了郭乃意，或是把觀眾當作傻子了。

就因此，在劇場裏自作主張是要禁止的。就是面向對手腳的我所說的那種固定的視線，爲了適應劇情加以引導，測定，修正，也有着幾百幾千種方法。眼睛必須常伴同動作，而以事實爲內容，看起來就好像怎麼都在傾聽着似的。假定你演：「德拉塞格萊小姐」（Mademoiselle de la Seigliere），侯爵在台斯道爾奈耳律師前接到律師來信的場面，台斯道爾奈耳必須裝做完全不知道信的內容的樣子，同時他又不得不觀察侯爵臉上所表現的對於信的反應，於是每每侯爵瞥到差不多鼻子接觸到紙時，律師便斜眼偷偷地尖銳地看他。他傾耳靜聽就好像自己讀到一樣，一直到他說：『侯爵閣下，怎麼啦？』，相反地，侯爵却勃然發怒了，反抗他的偷看，斜視着律師，在這場合，台斯道爾奈耳的視線便成爲曖昧的，眼瞼迷迷糊糊地閉着，眼睛向着空中思索什麼，好像漠然地看着蒼靄，於是侯爵逐漸暴躁起來，而對手律師的眼睛，益發沉落下去，裝做完全不知道的樣兒。

（註一）卡美艾（Camille）是郭乃意「奧拉司

」中脚色。(老奧拉司之女)

(註二)「背面演技」(Effets de dos)，英國名演員亨利·耐維爾(Henry Nevill)非常喜歡這種演技，常用背部來表演。

十 所謂「忘我」是不是對的

現在我們必須加以注意，我這拙論通篇所要遵守的，我所樹立的公理——演員一定要用「第一自我」支配「第二自我」，那就是說，「觀察的自我」必須能夠完全統制「行動的自我」。這種現象在什麼場合都是正確的，特別是在演戲的中間更要如此。換句話說，所謂演員，在觀衆被他的演技所感動，或是本來的「他」全然散亂的時候都必須始終一貫地，冷靜地統制自己，他必須觀察自己所做的事，加以判斷，並且還要保持沉着應戰的態度。簡單地講，就是在用盡一切可能的真實與力來表現的那一瞬間，也絕不能被他自己所表演的感情攪亂。

關於這一點，我在「作為藝術家的演員」(註一)一文中說過的話，雖不想再反覆，但是在此却加以補充。

研究所要扮演的脚色，而把他滲入你性格的內部！可是絕不能對那個脚色用你的性格來取而代，絕不能離開那準繩！「第二自我」不管怎樣笑，哭，高興，或是死似的悲苦，但總得經常在冷靜的「第一自我」的支配之下，而且不許超過預先規定的那個範圍。如果一旦發現了正確的解釋，那末就要把牠做為唯一的東西，貫徹始終。不論在什麼場合，確立那種能將你所須的東西再現的方法，那便是你的任務。演員絕不能失去理性，演員藝術的最高峯如果以為是在公衆面前忘記一切，那是謬誤而且愚笨的。萬一你把脚色和你自己做成同一的東西來處理，放開眼來看觀衆席時，一定會驚訝起來：「這麼些羣衆究竟是幹什麼？」如果自己一點也不判別現在是在哪兒，那末你怕不是演員，而是瘋子了！

這又是多末危險的瘋子啊，阿爾巴共跳過脚燈，握着奏樂處人的喉嚨，檢查手錶着怒叫起來，究竟是怎麼回事呢？我再重複說一遍，藝術是不同化的再現，所以，那種「要使別人哭，首先要自己哭」的這種有名的公理，是不適用於演員的，如果他真的哭泣起來，恐怕觀衆反會笑起來吧！因為笑臉是不合式的，我都知道尤其是初學

演戲的年青演員，動不動就說要把自己忘却在無我的夢中。他的前途是很可擔憂的。這種自我表現的感情與正在體驗的個人感情，結果是常會混淆起來，我從前也一樣。現在回憶起來已經追悔不及了。那時候，我差不多是十七歲了，第一次在公衆之前表演，脚色是可憐的傑克，那是一個因為敏感而至癡狂的不幸的音樂家(對悲劇脚色的愛好立刻把我帶入迷途，這是顯而易見的事。)我迫於感情，什麼東西也說不出來，就那麼演出了，眼淚一滴一滴地流了下來。這樣，到了後台，差不多是氣息奄奄的樣子了。真是一個「外行」！可是現在我要是有那樣的事，那就非常不體面了。有經驗的演員絕不會陷入這種過錯。可是在優秀的演員之中，我知道有幾個人曾對這種理論挑戰過。在我的記憶中，這個問題有過非常有趣味的論辯：馬丹·李斯特里(Ristori)(註一)曾經被一個年青的英國婦人極精細地加以考慮，因為馬丹·李斯特里主張如果演員感到真實的現實，便什麼動作也都不能表演，於是T小姐(註三)說：「那末，馬丹，在你表演死的時候又將怎樣呢？」

不用說，馬丹·李斯特里實際上是沒有死的，她表演死的樣子所以能逼真，是因為她用活的心把預先考究，用功，決定，整理了的東西，整正個地控制，而且堂堂地再現的原故。(註四)

有充份能力的演員常常故意博得觀衆當場的喝彩，但是一得到結果，便知道馬上把整個的自己收回來。在這種場合，如果是失去自我統制的演員，那就要狼狽起來，危險得整晚都不能恢復了。困難點就在於可能冷靜地觀察的演員，常失去了自制的力量。他們沒有一點兒功夫，只是爲了堂彩，一直做着自鳴得意會有的，可誇的臉。我有一天聽見他們中間有一個人說到伏姆斯：『他看起來一點也沒有趣味，他所做的事却從頭至尾，早就熟習了。』誰都知道他的演技是很精美的。比較看那些只能做沒有條理的表演的演員來，那不是令人高興的事嗎？對於這種事，我不禁想起英國人所說頑猴子的巴台被獅子吃掉的故事，他由這一條馬路走到那一條馬路，追隨在獅子後面。所謂「演劇之樂」，我以為不論在什麼時候都是跟這個不同性質的東西。

(註一)本書作者之另一著作。

(註二)馬丹李斯特里(Mme Adelaide Ristori 1821—1906)意大利悲劇女演員。

(註三)此處之T小姐，有人認為是指的英國名女演員愛倫·台麗(Allen Terry)。可是據其女艾台斯·克雷所說，愛倫·台麗並沒有和馬丹李斯特里會過一次面。或者是指的海倫·服息(Helen Faucit)罷！

(註四)芳尼·堪伯(Fanny Kemble)在最初演「羅密歐與朱麗葉」中服毒這一場時，瓶子破碎，傷了手，她就那末死了。常因「Encore」再三揭毒，一直躺著，每次反覆幾遍。

明瞭的人物。我曾幾次聽見有說人：『多末平常的戲劇；弗力得力真是了不起啊！』不論什麼好的悲劇，陀爾瑪(Talma)(註四)都注入了天才的靈魂——那不是雖然一時消失，也還是真正存在着，終於遺傳下來了嗎？

(註一)科羅(Jean Baptiste Corot 1796—1875)法國著名風景畫家。

(註二)Polyucte 郭乃意所創作。

(註三)柯克蘭當時的領銜演員以及足以代替演員兼導演的現代演劇人，以為除演技外的知識與智慧是不必要的。

(註四)陀爾瑪(Francois Joseph Talma 1763—1846)法國優秀的悲劇演員。

十一 演技可以創造作家所沒

有創造出來的東西

我對於演員的許多要求已經說明白了。可是他究竟須要具有多少知識呢？這是一個極為微妙的问题，肯定或是否定，那一方面都有着理由。

我知道有許多優秀的演員，對於技藝以外的東西，在某種意義上講，都非常平庸。這種事實，可以說明演員所唯一不能缺少的知識是有關於他本身藝術的東西。

我曾經看過這樣的記載——一時忘記了是在哪兒看來的了，科羅(Corot)(註一)不懂得法國詩，“Polyucte”(註二)一點兒也不懂，是最後不知不覺地，無妨礙他成為偉大的藝術家——繪畫詩人。

演員也同樣，有時他對於繪畫，音樂，甚而至於詩，全然不知道，可是仍然是個優秀的演員，而且是個堂堂的詩劇演員。對於他——只要能懂得與這些藝術不同性質的，他本身的藝術便行了。(註三)

雖然這麼說，但是演員蔑視特殊知識却是錯誤的。同時，我也承認不能輕視那可能惹起觀眾熱心的才能，如果他應有的成功被作者束縛的時候。可是我相信，那怕是優秀的戲曲，要是碰到拙劣的演員，也一定不能得到一點效果，許多美妙的台詞，爲了拙劣的發音而招來嗤笑，最後，對於反對論者，我更舉一個極端的例子，有許多演員，性格化的力量很強，能把沒有什麼明顯特徵的，極爲平常的腳色，做成顯著的，活躍的，

十二 論自然主義

成爲演劇藝術的東西便是那「活的典型」的創造。那是一切藝術中最人性的東西，也是舞台上最高的歡愉，同時，足以有力地感動大眾，給批評的人們以最大的欣喜。因此，我認爲那必須是藝術——換句話說，那必須是在「真理」的表現之中混雜着「詩」的韻味和「理想」的影像。我認爲劇場裏的自然主義是謬誤的理論也就因爲這個原故。

不但如此，大眾也怕不能接受吧！舞台上的自然主義，常逸入粗野的亂暴的寫實主義，淫猥的醜惡的邪路，就是惡漢或是丑陋的性格化的場合，也應該有一點藝術氣味，波林·邁尼艾(Paulin Menier)(註一)扮演的希克派爾，使得看到他那逼真的惡劣行動的人戰慄起來，而他不過將那性格染上色彩，將那惡人在某一點上加以誇張吧了。「啊！這是我的頭——真是不值得感嘆的大贈品！」那是對自己的澈底的挑戰，那是哄笑，是閃電。

在一眼看起來就漂亮的前提之下，不容許有和真實分離的事，同樣，在真實的前提之下，我不相信有不墮入不惡劣的恐慌的事實。

我雖然偏重自然，可是却反對所謂「自然主義」。藝術裏的「自然」——對於這個題目已經有人說過許多話了，因爲時間不同，地點不同，「自然」的解釋也就跟着不同起來。

加力克(Carrick)(註二)到法國來的時候，他雖然非常讚賞我國的演員，却不承認他們

真正是「自然的」，不知道是不是因為他們表演悲劇才這樣說。可是等陀爾瑪出現的時候，他「自然」地表演悲劇，在這一點上，他的成功與影響便一直存在着了。

他的「自然」果真像加立克那樣嗎？我是不知道的。就像兩個人的民族性不同一樣，兩個人的天才也全然有別，英國人對於愛好獨創性的事常覺得太強烈，他們常常止於事物的真實的限度，那怕到現在，還可以發現歐文許多不「自然」的地方，這種例子很多，這種英國性質的「真實」是不適合我們法國人的。而我們對於德國人的「自然」，也得加以保留。額外的感傷，在其哲學的根據中，是比狄德羅（Diderot）（註三）以前所謂「自然」以及十八世紀末的感傷派結合得更多。在那時代，我們是不能忘記這兩種改革家的。他們把我們心裏所想的遠離「真實」的形式，以「自然」的名義導入劇場，和後來那些浪漫派的人們所標明的口號是同一的東西。哪裏知道，今日，我們却將把他們的大言壯語以及旁若無人的態度當做落伍的而加以輕蔑了。

這些浪漫派的人們，主張用那交錯了笑與淚的人類的戲曲，代替常見的悲劇，於是他們如泰依羅耳男爵上演“Melmoth”“l'Homme errant”，“les Vampires”“Honte et Remords”“Amour et Etourderie”等等，以同樣的計劃和諾黛（Nodier）（註四）合作。對我們提供“Antony”“La Tour de Nesle”“Lucrece Borgia”等劇。那顯然和伏爾泰（Voltaire）的全然不同，德國的演員追隨於作家的足跡，絕不能認為這就是陀爾瑪的「逼真」。他們發明了就像人們平日談話那樣的「談天方法」——當然，觀眾不能充份聽見，創造儘可能常常背向觀眾坐着的辦法。他們說「呀！」「怎麼了！」「很好」，完全是同樣的調子，說阿陀里艾（Athalie）（註五）的台詞把阿伯奴爾（註六）在嘴裏抹煞了。「上帝啊！我爲了拜神才到禮拜堂來的啊！——確好，我手裏有着手杖，和你們老同伴在一道兒——如果我不是不雅的話——在這西奈山頂上將戒律所給予我們的古老的遺債做成新的——就是這樣的調子——啊！歲月蹉跎，自從那時候起，是經過多少時候了！」這樣，他們以爲對拉辛（Racine）（註七）是輸入了「自然」，便很得意

。可是一回到他們自己的本領——即鬧劇——的時候，誇張於是又來了。當然，那並不是急切而單調的「悲劇的喉音」（Je ronron Tragque）

（註八），却是極爲庸俗的，突破了崇高，非常熱狂的抒情詩語調的聯句。他們從來不說「啊，怎麼好？」而說：「把您的貴手那樣遞給我吧！」到處濫用所謂「幽玄奧妙」，他們連膝頭都放在大長靴子裏面，眉頭，搖搖擺擺的好像海水似地，常帶着宿命的態度，那便是達到所謂堂堂「羽毛裝飾」的時代了。（註十一）今日的自然主義者格波派，怕不能以羽毛筆兼行代替牠了吧！

（註一）波林·邁尼艾（Paulin Menier 1828—1898）法國演員。

（註二）加力克（David Garrick 1717—1719）英國著名演員兼作家。

（註三）狄德羅（Denis Diderot 1713—1784）法國哲學家，小說家，戲劇家，他的口號是「接近真實的現實」。

（註四）諾黛（Nodier 1780—1784）法國小說家。

（註五）阿陀里艾（Athalie），是拉辛（Racine）的阿陀里艾（Athalie）中的主人公。

（註六）阿伯奴爾（Abner）「阿陀里艾」中腳色，（猶太王的假信長官）。

（註七）拉辛（Racine）十七世紀法國古典劇作家。

（註八）把喉嚨弄得咕嚕咕嚕的聲音。

（註十一）此處是指的柯克蘭扮演的「西哈諾」的最後台辭「Panache」，這種「盔甲的羽毛裝飾」。

十三 再說自然的演技

如果要我慎重主張，那末就好像我不相信不自然的藝術一樣，我不承認不藝術的自然。一切必須從真實出發。一切必須向理想努力。喜劇本身——這個善言活潑的少女，把我們的過失和惡德用她的精神照耀着，難道不能担当理想的任務嗎？但是如果她不具有風趣，機智，估計，只用赤裸裸的醜陋來斥責他們，那末牠便不是喜劇了。爲什麼呢？因爲我們將停止了發笑。恐怖與哀憐是藝術的源泉，絕不是輕蔑與憎惡。

劇場是習俗的學校，並不是醫藥的學校，不但如此，純粹寫真似的寫實，是劇場所不可能的。如果『真實』不必是本來模樣，那末人物，事

物，時間的尺度變化的誇張的方法，不是那從上而下，而是被從下而上的光顯耀着的場合才是不錯的了。

有一次我也曾（無意識地）陷於自然主義的過失，至今還很悔恨。那是在旅行公演時，前夜為火車搖震，早晨彩排，午後又走了多少路，我非常疲倦，那一晚，表演“L'Aventuriere”的阿尼巴，像大家所知道的那樣，在第二幕完結時，阿尼巴為法布金斯屢開他的嘴不斷地勸酒，結果喝醉睡着了。我像平常一樣，演得可以對付。可是到了睡覺時，在舞台上表演十分適當，不知不覺之間，眼看我竟在舞台上，在公衆之前，真正地睡着了。而且發出呼呼的鼾聲——書上雖然沒有那種動作，可是觀衆却凝神傾聽到了。幸而那是一時的事，我用「爲了事」含糊過去了。觀衆中有一個人却笑了起來，其他的人也不以爲這是有趣的事。說我的鼾聲是既無品格又不真實，而過份誇讚我的演技的人也不少，總之這是「不自然」的。不管喝彩也好，非難也好，我却什麼也不關心地睡着了。不管人大叫「進去」，我也一點睜不開眼睛來。結果還是下了幕後，朋友們費了多少功夫才把我喊醒來。不過實際上這個微小的鼾聲對我是有很大用處的，從此以後，我便勇敢地表演這個脚色。

雖然這麼說，但却顯然是錯的，不時會得到糟糕的結果。現在假使在幕終前，就是運氣好起來，我也沒有氣力表演了。我犯了這個過錯，那脚色直到閉幕，一直睡着，那末怎麼也不能有什麼表演，——我所預知的事將由此而起，於是我代替了睡眠的行動，真正地睡起來。那——我得不怕羞地反覆地說，那可以算是自然主義的最高峯了，可是不管怎樣，根據「過失可以引出教訓」來的定則，——觀衆當然以我的睡眠為最拙劣的演技。因爲在他們的眼睛裏，是反映得顯著的不自然。這個，和我屢次作為例證的丑脚農夫的話

相同。丑脚叫得確像小豬而被喝彩。農夫打賭自己也可以做得很像，於是，就靜悄悄地躲在真小豬的外套之下，輕輕地把那傢伙扭過身體。豬在外套裏叫着，但却被觀衆亂七八糟地痛罵起來。

因爲在舞台上，如果是真豬叫，那末是田野呢？還是劇場的觀衆呢？因此我們的觀點便不同了。怎麼地不同呢？像豬本身那樣叫的人是不错的，不過那叫聲却是不藝術的吧了。

我敢說，以爲除了靠自己的經驗再不能表演的演員們，也和這同樣地陷入了錯誤。現在有許多犯了自然主義錯誤的人們。便是由於那主張爲了使觀衆哭必須自己哭，爲了完成他演殺人的場面，必須依賴催眠術家給予與殺一個朋友——如果必要，則是提示者——的印象，不但如此，還常常以爲會有不真實的危險。爲了明瞭這一點，不得不舉一個例子，我只引用艾登·包士（Edwin Booth）（註一）做主角的一段插話。某夜，他演傻子復仇（The Fool's Revenge），這個脚色是包士担任的脚色之一，也是他非常滿意的脚色。那一晚，他比平常更高興與滿意地表演出來，戲的進展，台詞的感情，在那夜強有力地影響了他，他已完全同化於那個脚色裏。真眼淚從眼睛裏流了出來，非常激動的聲音，幾次中斷，真正地哭泣起來。可是他自己還認爲演得沒有逼真。誰知劇演完之後，他的女兒即刻跳進後台來看他。他最忠實的批評家的這個女兒，那一夜在包廂裏一直看戲，竟因此十分掛念起來，所以立刻從花樓上跑到父親這兒來。那夜他的演技可以說是直到現在爲止，最拙劣不過了吧！現在狄德羅的反對論是被證實了。真理是——我所想的東西——爲了喚起感動，我們自己絕不能感動。而演員在任何狀態中也必須是他自身的支配者。不論怎麼說，像自然那樣地放任總是不行的。

（註一）艾登·包士（Edwin Thomas Booth 1833—1893）美國悲劇演員。

孤島戲劇浪花報道（一）

接157頁

上海劇藝社 四月五日：接「李秀成殉國」

演六天。

公演四幕諷刺喜劇「職業婦女」，石華父編劇洪讓導演，演期八天。

四月十九日：公演四幕古裝歷史劇「梁紅玉」，顧仲彝編劇，施雨導演，由藍蘭飾梁紅玉。

四月十三日：各界要求重演「李秀成殉國」，連

中國旅行劇團 四月七日：接「日出」重演

棺中女郎

(獨幕劇)

Theodore Dreiser 著
莘 蕤 譯

人物：

梅可奈——紡織工人的工頭
福格森——罷工首領
西佛夫人——罷工者之妻
馬加利夫人
里特夫人——老婦
勃蘭德——磨粉廠青年工人
提姆——罷工施行會會員

時間：

一個初春的傍晚——七至八點之間

地點：

某大磨粉市

佈景：

梅可奈家裏的客堂——一個生活小康的工人之家。左面是一扇通到走廊外的門。門兩邊都有窗子，窗上掛着粗厚的白花邊窗簾。右面是一個絲絨飾物的壁爐架，擺着一架精美的鐘，一個金色的石膏模型和一張鑲着假象牙框子的照片。穿過壁爐的牆上掛着一幅包在大鏡子裏的筆畫女像。房子的後部是一扇通到飯廳和廚房的門。在一個角上放着一架廉價的烏木鋼琴。右面是一架立燈。(幕啓時關着)

靠近它的是一排書櫥，放着許多厚書。左面窗下是一個有枕的小絲絨沙發。後牆正中掛着一幅靠很大的福格森——罷工首領做着演說家的姿勢的照像。照片的下面是一架黑棺材，觀眾可以顯明地看見一個有着灰白側面影和黑厚頭髮的女屍。

右面是一個小桌，上面放着一盞陰暗的大煤油燈。

(幕啓時西佛夫人坐在桌右，用鉤針在編結衣服，她是一個肥胖，乾淨，活潑，有着紅頰的女人。頭髮整齊地梳到後面，穿着一件黑色的緊羊毛衫，她的左面是馬加利夫人，坐在搖椅上，她也是肥胖，兩頰現出玫瑰色，可是顯出一副安靜的樣子，她圍着棕色圍巾，當馬加利夫人和西佛夫人都在結絨線衣服時，里特夫人從飯廳進來，她是一個瘦小蒼白，頭髮灰白，看上去很正直的老婦，穿着灰色衣服，圍着圍巾，她一來就要去開鋼琴邊的立燈。)

西佛夫人：(抬頭)里特夫人！梅可奈已經來了麼？

里特夫人：(忙着開燈)不！他沒有來。(用着溫和，和響亮，忍耐的聲音說。)

西佛夫人：他說過到那兒去的呢？

里特夫人：他沒有說過，好像他是到公墓去了。

西佛夫人：真奇怪！爲什麼他現在還不回來呢？
馬加利夫人：他也許到火車站去接福格森去了。

七點一刻福格森就要到的。當我回來的時候
在那兒等着歡迎他的人已經很擠了呢！

西佛夫人：一定的，他是在那兒，里特夫人！你
預備好吃的東西麼？梅可奈如果到會場去，
他一定得先飽吃一頓的。

里特夫人：他要是吃的話，咖啡，火腿，雞蛋都
給他預備好了。

馬加利夫人：（對里特夫人）我想恐怕那可憐的
人，不會有好胃口的。

里特夫人：是的，他總是吃不下。

（當里特夫人弄亮了立燈後，她走到棺材邊
站着，臉朝觀衆，慢慢地撫摩着頰，不時地
用手去拭眼睛。西佛和馬加利夫人當時正在
繼續談話，沒有注意到她，過了一兩分鐘她
才從飯廳門走了出去。）

馬加利夫人：我知道他爲了那件事很痛苦，西佛
夫人！我的傑姆昨晚在街上碰見他時對他說：
「梅可奈！恕我不能不說，在這個時候，
這城裏每一個人都在等着你救他們呢！」可
是梅可奈聽了這話，就只點點頭，一句話也
不說就走了。傑姆還告訴我說他一看見了梅
可奈那種失魂落魄的樣子簡直嚇了一跳呢！
他又跟我說自從梅可奈的女兒生病之後，這
城裏的工人就倒霉了。他說：「你要知道，
工如果再讓台比塞廢開一禮拜下去，這次的
罷，就算完了；並且，只要我活着一天，我
就敢說，如果梅可奈不參加罷工，那末台比
塞一定還是開下去。」他又說福格森是個很
了不得的人，可是他一個人也不能辦好所有
的事啊！梅可奈恰巧在這時候退出罷工團體
真是件可恥的事，他並沒有理由一定要這樣
做呀！

西佛夫人：我聽說他們昨晚接到福格森的密電，
裏邊說：「一定要設法使台比塞廢在星期六
中午正式宣佈罷工，否則這次的大罷工就要
失敗了。好好着我曾勸那些不願意罷工的傢
伙——」他真的在電報裏這麼說呢！「把那
些不願意罷工的傢伙都在八點半時帶到摩萊
廳來開會，我七點一刻就到火車站。叫梅可
奈也到那兒去。」

（冷場了一會）

福格森——奇怪嗎？現在，他在這城裏做些

什麼事呢？他不是意志很堅強嗎？提姆有
一晚曾經和一大羣人說：「福格森是一
個偉大的人。你們可以對你們的國王，皇
帝，總統，和隨便什麼個人說，沒有人
能够單獨地用他的腦子和手去和福格森對
抗的。」

馬加利夫人：福格森能獨當一面是當然的事。他
們那些在台比塞廢九塊錢一禮拜的不願意
罷工的傢伙那兒知道呢？可是，福格森不會
說我們的本地話，他又一根線也不會紡，我
們所需要的是能够說我們這邊的話，跟我們
住在一塊兒，和我們做着同樣工作的人。梅
可奈就這樣的人。你想他今晚上去會去開會
嗎？西佛夫人！

西佛夫人：我不知道，可是我想他一定要去的，
馬加利夫人！我的蜀今早跟我說：「每個人
都在盡力，梅可奈也應當盡他的責任，那是
他應當盡的責任。不管他的痛苦是怎麼厲害，
誰希望我們白白地挨受苦了兩個多月而
得不到一點結果呢？現在，磨粉房慢慢都要
關門了。愛西關門了一個月，馬克威到禮拜
三就已經倒了兩星期了，瓊泰也停工了三禮
拜了。我的上帝！你想想！那些可憐無知的
窮工人，從來不知道罷工是怎麼會事的，居
然團結得像一個人了。這是誰的功勞呢？當
然是老梅可奈的功勞咯！假如沒有梅可奈在
後面撐腰，福格森絕對不能領導這次的大罷
工的。他又說——除非台比塞關了門，我們
才算打倒了那些剝削我們的吸血鬼。現在只
有一個人能打動一點那些胆小，怕事，不肯
罷工的那班人的心，那就是梅可奈。他說梅
可奈現在是在一個很壞的環境裏，只有那個
又窮又笨的的老太婆——（她看着飯廳的門
低聲說）跟他在一塊。那個老太婆，要不是
梅可奈的心好，她現在還在養老院裏呢！她
那兒能够幫助一個男人呢？我的蜀又說：「
媽媽！爲了上帝的緣故，你今晚就到他那兒
，勸他好好的吃一頓飽飯到會場開會去吧。
可惜梅可奈的妻子死了，不然的話，如果他
家裏有個好好的強健的女人，這家人家一定
過得比現在強多了。」

馬加利夫人：似乎他得愛他的女兒瑪利呢！

西佛夫人：是的，他太溺愛他的女兒了。馬加利
夫人！這就是他的一個大錯。

馬加利夫人：真奇怪！像瑪利那樣一個美艷時髦的女孩子直到現在還沒嫁人。許多男人都追求她。聽他們說，就比方那年青的勃蘭德吧——那個磨粉廠工頭，就一直地追求着她呢！

西佛夫人：（嚴重地說）她不會甘心做一個磨粉廠工人的妻子的，她決不會的，她有太高的幻想，所以，叫她那樣做簡直是傷害了她的自尊心。（著重地）

馬加利夫人：（身子向前很信任對方似的）你想她那樣快就死了豈不叫人奇怪嗎？一個像她那樣活潑茁壯的女孩子——她簡直是一幅健美的圖畫。你知道她到底害什麼病嗎？西佛夫人！我聽說那些醫生也說不大明白呢！

（突然的敲門聲打斷了她們的談話。馬加利夫人靜默地仍舊做衣服，西佛夫人開了門讓勃蘭德——一個高大，漂亮的青年工人，穿着暗灰色的外套和法蘭絨襯衫，挾了一個大厚紙匣，心神不定地走進來，進來後很快地脫去他的麈帽。）

西佛夫人：（莊嚴地）晚安！勃蘭德先生！你是來看屍首的嗎？

（她對着棺材做了一個手勢就仍舊回到她的位子上。她們仍舊繼續地做衣服。勃蘭德在棺材邊站了一兩分鐘，那兩個女人偷偷地看着他，當他要離開棺材時西佛夫人開口了。）

西佛夫人：你坐一會好嗎？勃蘭德先生！

（她在馬加利夫人的左邊搬了一隻椅子，勃蘭德胆小地坐在椅邊，把他的東西靠在椅旁，用手轉動着帽子。那兩個女人仍舊很嚴肅似的。馬加利夫人差不多停止了了她手上的工作。）

勃蘭德：（神經質地）這對於瑪麗真是可怕的事，你們說是不是？

（這兩個女人發出適當的悲哀的嘆息和低語來。她們說：是的，勃蘭德先生！可怕！是的，真是叫人很難過！）

勃蘭德：（停了一會）那個老頭兒到那兒去了呢？

西佛夫人：我們正在等他呢！

勃蘭德：他們都說他很憂愁痛苦。

西佛夫人：是的，他的確是那樣的。

勃蘭德：他今晚不去開會嗎？

西佛夫人：（很嚴重地）我不敢說他是去的。勃蘭德先生！去開會是他應當盡的責任，希望他明白這個。

勃蘭德：（啞擊地，歇了一會）我不知道瑪麗是害什麼病死的。一兩個禮拜前的一天晚上，我看見她走過古爾街，她還對我說：勃蘭德！這對於我們是個很艱苦的時期，你說是嗎？可是，假如這一次罷工成功了，我們就可以帶着好些錢在禮拜六晚上去痛痛快快地玩一場了。她那時又說又笑地簡直活潑地像一隻小貓。

馬加利夫人：（點頭）她的確比別的女孩子會尋快樂，瑪麗是那樣的。

勃蘭德：（悲哀地搖手）她居然變化得那樣快，我聽說她是在禮拜三晚上在聖路易斯醫院死的，是的嗎？

西佛夫人：是的，勃蘭德先生！是的。

勃蘭德：你聽說她是怎麼死的呢？

（馬加利夫人完全停止了工作，渴望地看着西佛夫人，西佛夫人用着特異的莊嚴說）

西佛夫人：她的病變化得很快，所以好多醫生一塊商量去醫治她，可是這樣一來就更危險了。

（靜默一會，馬加利夫人再去織衣服，似乎很了解的樣子，勃蘭德靜靜地看着地板）

勃蘭德：（憂鬱地）她的確是個很能幹的女子，那女孩子！很少人能像她那樣會組織的。

馬加利夫人：瑪麗是非常能幹，我憑這話誰也不能否認的。

勃蘭德：（沉醉在自己的回憶裏）那天，我看見她跟別人比賽紡織，她一個人管了六架紡織機，一會工夫就織了好多好多。而且，我告訴你，裏頭一個錯的結也沒有。當我們正在那兒看熱鬧的時候，工頭來了，他說：「瑪麗！假如別人也都能像你這樣工作的話，咱老子也早該加工錢了。」瑪麗馬上回他說：「是的，要是我跟別人都像踢着玩的球似的，自己也不知道為什麼要一會兒滾東，一會兒滾西，那你的工錢就可以大加了，可是我們很明白我們自己的工錢是再也不會加的。」她那時一邊說，一邊活潑地紡織着。嗚！誰能相信她會死得那麼快呢？

（他把地上的匣子探摸上來放在膝上，不自然地遲疑了一會，然後摸開蓋子現出一束白

色鈞紙花來，用紫緞帶繫着一個紙片，上面用紫色鈞墨水寫着「安臥吧——」三個大字。那兩個女人同時發出感動的聲音。西佛夫人站起捧着匣子仔細地看。）

西佛夫人：你看！那不是一件美麗東西嗎？

馬加利夫人：啊！真美麗！

西佛夫人：讓我把它放到棺材上去。

（她拿起這束花插在閉着的下半個棺材，然後退後幾步去欣賞。另外兩人也立起來看。在幾分鐘前就依稀可辨的歡呼和奏樂聲，現在更清晰了起來。西佛夫人舉手說。）

西佛夫人：福格森來了。

馬加利夫人：是的，那一定是他，他們正從火車站把他接來。

西佛夫人：也許他們要跟附近的警察惹麻煩了。（急促響亮的敲門聲起了，所有的人向門走去。西佛夫人開了門讓提姆——一個矮胖，沙色頭髮，鬍子修得很光的男子進來，他穿着黑色的外套，上面有罷工會會員的記號。敲門聲也驚動了里特夫人，她從廚房裏張望地出來站在後面，一隻手放在棺材上。）

提姆：（站在門口）梅可奈在那兒？

西佛夫人：他還沒來呢！

馬加利夫人：他不在火車站嗎？

提姆：（快而興奮地）他不在那兒。福格森正為這事大怒！他一到車站頭一句話就問：「怎麼梅可奈不在這兒呢？我吩咐你們帶他來的！傑克對他說：「福格森先生！我們已經用盡力量了，可是還找不着梅可奈。你大概還不知道梅可奈正在很傷心呢！他的女兒死了，他今晚不會向任何人談話的。」福格森聽了傑克的話說：（他低下聲來）「我不咒罵死者，可是不等我看見了梅可奈我也不會跟任何人談話」。你們能告訴我他在那兒嗎？他在家的最後一次是在什麼時候呢？

西佛夫人：我記得他從中午起就不在家了，提姆先生！

提姆：那麼，好吧！爲了上帝，他一回家就讓照他到會場來。

（勃蘭德提姆走出，西佛夫人和馬加利夫人站在門口。里特夫人無目的地在棺材後面踱着。她抱着臂看着死屍，不時地拭淚。從街頭來的樂聲更響了，奏着（Marseillaise）曲，又夾雜着歡迎福格森的叫聲。）

馬加利夫人：（興奮地指外面）咯！那就是福格森！他在音樂隊後面。啊！他真是個偉大的人，正跟我的傑姆說的一色一樣呢！

（她們看了一會後關上外邊的門，里特夫人偷偷離開棺材邊開始到飯廳那兒去，可是被馬加利夫人擋住了，馬加利夫人穿過舞臺坐到西佛夫人旁邊，西佛夫人已經在繼續織衣服。）

馬加利夫人：里特夫人！當瑪麗死的時候你不是在那醫院的嗎？我聽說她死時很憂鬱痛苦。

里特夫人：（勉強轉回身來）她死得很安靜——瑪麗是那樣的。

馬加利夫人：（堅持地）你沒聽見那些醫生說她是什麼病死的嗎？

里特夫人：不！我沒有聽說。

馬加利夫人：他們告訴過她父親的麼？

里特夫人：我沒聽見他說過。

馬加利夫人：我聽說瑪麗本來預備在今年夏天出國的，那是真的嗎？

里特夫人：我從來沒聽說瑪麗要出國的話。

西佛夫人：（和馬加利夫人輕聲慢慢地說）她什麼都不知道！

（里特夫人從飯廳門走出，馬加利夫人察看周圍，直等她確實知道里特夫人已經走了，才把椅子拉近西佛夫人低聲地問了一個問題，後者很緩慢莊嚴地點點頭並且斜看旁邊有人沒有。）

馬加利夫人：啊！那不是很可怕的嗎？（括嘴說）我也早就疑心過。（她身向前急切地又低聲問了一個問題。）

西佛夫人：（很感動地）那個我不知道，馬加利夫人！我要是不知道別人就更知道了。我的蜀今天早上跟我說：「不管那人是誰，梅可奈一定要找出他的名字的，假使一知道了他的名字，那個欺負瑪麗的傢伙就長不了，可是直到現在他還沒找出那傢伙是誰，這就是叫梅可奈心神不定的原因。要是這件事一直不能解決，他也許會氣瘋了也說不定呢！

馬加利夫人：（搖搖頭）嘖！嘖！嘖！那真是可怕！現在你想那欺負瑪麗的人到底是誰呢？

西佛夫人：我相信那是瑪麗在城裏遇見的那人幹的，有好幾個禮拜六晚上放工之後，我都看見她去乘火車，我知道她跟人家說到城裏去進

習學校是假的，我猜她是去追求享樂的生活。可是，她也並不是第一個受誘惑而死的女孩子，事情過了之後那些鬮老們總有法子去遮蓋他們的罪惡的。

馬加利夫人：這對於像梅可奈那樣的人豈不是一個可怕的恥辱嗎？一個像他那樣勤懇工作，忠厚待人，受人敬仰的人，他的女兒竟會甘心爲了錢而受人玩弄，使得他自己的名聲也遮上污點了。

西佛夫人：很少人知道這件事情的真相，馬加利夫人！我的兒子跟我說：「媽！無論如何，別跟任何人談這件事情，尤其是在這個時候，千萬別讓人家都知道梅可奈的女兒是怎麼死的，福格森到現在還以為老梅可奈是跟平常一樣呢！」

馬加利夫人：瑪麗看上去很像是個受過好教育的，很聰明的女孩子，——從她的說話，做事，各方面看起來，真想不到會有這種事。

西佛夫人：她的希望太高了，馬加利夫人！她的希望的確太高了，像她們那種時髦好看的女子常犯了這層毛病，她們總是不滿足，所以我跟我的兒子說現在有些女孩子簡直恨不得把整個世界都搶過去當做她自己的。怎麼呢？我常看見瑪麗早上去上工的時候，仰着頭，擡着胳膊，神氣活現地大步走着簡直活像一隻孔雀。你要不知道她是一個磨粉工人的女兒還當她是一位什麼高貴的小姐呢！可是你看她現在怎麼樣？虛榮心就像是一杯毒藥似的活活地把她害死了。

（語聲和腳步聲從廊外傳來，她倆站了起來，門開了，梅可奈走進屋來。他是一個五十歲以上的瘦長男子，穿着法蘭絨的襯衫和深色外套。他的臉灰白，帶着極端煩惱和差不多可以說是粗魯的樣子，他開了門讓提姆進來。）

梅可奈：（突然闖上門）坐下來呀！提姆！請你等一會！（對西佛夫人，恭敬而嚴肅地）西佛夫人！你有什麼事要我替你作嗎？

西佛夫人：（討好地）還是讓我來反問你吧！我們能幫你做些什麼嗎？我們都在這兒等你吩咐呢！你在和提姆先生談話之前可要吃點東西嗎？那對於你是有好處的，梅可奈先生！火爐上還燒着咖啡呢！

梅可奈：（維持他那穩定的樣子）非常感謝你，

可是我現在不餓。假如你不怪我太坦白的话，西佛夫人！只有一件事我希望你做。

西佛夫人：（有點害怕）那末，你說，那是什麼事呢？

梅可奈：要是你今晚能讓我一個人待在這兒那就是再好沒有的事了。我很願意讓那些找我在白天來，可是在晚上我還是覺得我一個人待在這兒更好些。

西佛夫人：（仍舊矜持着她那被冒犯了的尊嚴）好！當然，梅可奈先生！我聽你的話。我既不是不能幫忙些什麼也不願意老擠在這兒。（她立刻向飯廳門走去，馬加利夫人跟着她。梅可奈很安定的拉了一張椅子坐在提姆前面，用着粗暴，不關心的語調說。）

梅可奈：現在提姆！你要說什麼儘管簡單地快說吧！沒有功夫聽廢話。（他茫然地看着棺材）你要說什麼就說爽快點。

提姆：（身子朝前把一隻手放在梅可奈的膝上）你看錯我們了，梅可奈！假如你以為我們毫不同情你那你就錯了。可是，只要活著一天，（伸直腰和對他搖着雙手）我們就不能一天停住不想，我們就要想到我們是在反抗什麼人？在一點鐘裏那會場裏就要塞滿了台比塞廠的工人，我們用盡心力才把他們弄到那兒。假如他們明天早上仍舊回到廠裏去工作，那我們這次的罷工就算完了。誰能去把握這些羣衆呢？梅可奈！福格森辦不到。因爲他不會說我們這兒土話。

梅可奈：（忍耐不住了）柏魯呢？他很會演講呀！

提姆：可是他們妒忌柏魯，他們都以為他已經被人用錢收買了。梅可奈！你還記得去年正月當福格森剛來的時候你在旅館裏跟我們說的話嗎？你說：「弟兄們！你們要去激動所有的拉船工人紡線工人和紡織工人是沒有用的，他們已經嚴緊得不能動搖了。假如你要在這城裏看到一次真的罷工，那只有一个辦法，就是先停止這些紡織機。從棧材的下層做起慢慢地叫那些染色工人和別的工人也都退出工廠。我們用不到浪費氣力去鼓勵那些工人中的大亨們，只要去說服那些餓了好久還不知道他們正在受餓的可憐蟲，叫他們在下層的先退出工廠，另外的人自然也會很快地跟着的。」那不就是你曾經忠告我們的話嗎？梅可奈？

梅可奈：（淡淡地）我猜是的吧！提姆！

提姆：難道我們沒有抓緊你的法子去做嗎？難道我們不是用這法子叫馬克威和瓊泰都關門的麼？你難道不也很出力地指導我們去打败他們的嗎？

梅可奈：（疲倦地）那末，提姆！就是我一直那樣做過了，又怎麼樣呢？

提姆：（更熱情地）又怎麼樣？就是這樣，梅可奈！是你先叫他們罷工的，可是我們這些人可得想盡方法維持他們罷工下去，你知道這有多麼困難！從上星期三起我們這些人所能得到的錢再也不及一個台比塞廠的工人多，那該死的非多又收買了些人拚命地誘惑我們，你想想看，叫罷工了的馬克威和瓊泰廠的那些可憐工人天天只吃點從罷工救濟會領來的麵包山芋，一面眼巴巴地望着台比塞廠的工人正在領着雙薪做工，並且等工潮平靜後還答應給他們重賞那是多麼叫人難堪的事！他們怎麼能夠這樣地長久忍耐下去呢？你不能叫一個活活的人受得住這樣的折磨呀！梅可奈！是你第一個說的，「我們一定要叫台比塞廠也關門。」在這兩星期來我們每天叫一百個糾察員攔在那個磨粉廠的附近，那是個多麼殘酷的鬥爭啊！每天在這一百人中總有二三十人不是被逮捕，就是肩膀被槍子兒穿過，頭被打裂地送到醫院裏去，可是第二天馬上就有另外的二三十人代替了他們的崗位，是的，我們的努力的確有進步，現在，在那磨粉廠的四百二十五個工人當中只有一百來人能穿過我們的糾察線去作工作了，可是，我的上帝！這鬥爭才算剛剛開始呢！我們既然鼓勵了他們罷工，我們也得叫他們繼續維持下去就在今天晚上我們得想法解決了這事情，福格森就為這事來的，假如這次開會失敗，我們不能說那台比塞廠的工人，那末，我們整個的罷工也完了。你不會願意有這種事發生的，梅可奈！你會的嗎？你不覺得你應該來幫助我們嗎？

（靜默了一會，梅可奈突然立起率直地對提姆說。）

梅可奈：好！提姆！現在，假如你已經把要說的話都說够了，你可以聽我的回答。我還是和幾分鐘前，滾進這屋子前的我一樣，我不能做你要我做的事。（提姆想要插嘴，他趕快

接講下去）我不肯做的。我的決沒有機會在今晚到摩萊廳去開會，就和我決沒法去代替我的女兒睡在這棺材裏是一樣的。我現在已經把我說的全說了出來，我希望這很够叫你明白了。你頂好馬上走開，讓我一個人在這兒吧！

提姆：你真的是這個意思嗎？梅可奈！

梅可奈：（粗魯地）真的？當然我是這意思。你聽見過我不說真心話的嗎？（轉身背向他）

提姆：（站起）你以為你對福格森這樣做是正直的嗎？梅可奈！他很需要你的幫助呢！

梅可奈：（沒有精神地）正直，不正直，提姆！隨你怎麼說吧！我今晚不到摩萊廳去。並且，我還要說，我不願意再跟你們辯下去了，我希望你現在就走。

提姆：（搖搖頭）我很抱歉！梅可奈！我想你這樣做將來一定不會有好結果的。

（提姆出。梅可奈關上門，懷着痛苦的心情。疲倦無力地運動一下手臂。他走到棺材前，搖搖頭哀痛了一會，用沈重的語聲發出咒詛的誓言，然後極端疲倦失望地倒在桌邊的搖椅上。將腳隨意地伸在椅前，頭仰在後面，閉上眼，讓雙手軟弱地交叉着。里特夫人從飯廳門口探了一下頭，又馬上縮回去。一會，拿了一雙鞋進來，放在梅可奈身旁的地板上。他微微驚覺了一下，可是反而更不留意地保持原狀。里特夫人又到廚房裏拿來一個大瓶，一只杯子和調羹。她把煎煮的東西倒在杯裏，然後去碰碰梅可奈的肩膀）

里特夫人：你喝一點吧！

梅可奈：（被驚醒）做什麼？

里特夫人：那是熱酒和生薑。

梅可奈：（不能忍耐地揮開她）不！拿走！我不要吃。

（里特夫人將杯子放在靠梅可奈的桌邊，然後朝門走去）

梅可奈：（勉強動了動）里特夫人！

（里特夫人轉身慢慢走回）

梅可奈：里特夫人！在這兒坐一下，我有點事要問你。

（里特夫人坐在他旁邊的椅子上，胆小地抱着手臂，梅可奈仍舊閉着眼，被深深的痛苦咬着他的心）

你從前告訴我瑪麗臨死時告訴你的末一句話

是什麼呢？

里特夫人：她說：「告訴爸爸我很好，叫他不必難受。」

梅可奈：她沒有叮囑別人什麼話嗎？

里特夫人：我沒有聽見她說。

梅可奈：她溫度頂高的那晚，你坐在她旁邊，你沒有聽見她提過別人的名字嗎？

里特夫人：（搖搖頭）沒有，她沒有提到別人。

梅可奈：你沒有聽見看護或醫生說，她發熱時似和什麼人說話嗎？

里特夫人：沒有，我沒有聽說過。

梅可奈：（用抖動的臂膀到桌邊拿起杯子喝了一大口，然後放回桌上，開始慢慢解開靴上的紐扣去換上那雙乾的。）那個瑪麗帶慣的戒指呢？

里特夫人：那一個戒指？

梅可奈：就是那鑲著藍寶石的金戒指呀！你看見過她戴的。她告訴我那是用她自己慢慢省下來的錢買來的。可是現在已經不在她的指頭上了，那到底是到那兒去了呢？

里特夫人：我不知道，梅可奈先生！我從來沒注意到她戴什麼戒指。

梅可奈：今天早上，我上樓找過了 she 留下的東西，可是還找不着那戒指，那戒指早就不在她手上了。（停頓一下）去年冬天，里特夫人！當瑪麗常常到城裏去的那些時候，她沒有告訴你她是到那兒去和是去做什麼事的嗎？

里特夫人：（回憶地說）她從來不大說那些話。

梅可奈：你能不能想起她向你提過她在那兒遇過什麼人，或者什麼人跟她一塊玩，待她很好嗎？

里特夫人：（溫和地）你別以為我能把她的一切都記得啊！

（沉默了一會里特夫人站起，把桌上的茶杯送回廚房，等她走到門口時轉過來。）也許你待會兒可以吃點吧！我已經替你預備好晚餐了。（她走出。）

梅可奈：（在椅子裏失望呻吟地轉側着。）什麼也不知道！什麼也不知道！

（外邊敲了一下門，可是梅可奈不動。）

還有人逼着我，該死的東西！他們為什麼不讓我一個人安靜一下呢？（敲門聲又響了，他起身粗暴地走近門口。）我要好好教訓他

們叫他們整晚不准到這兒來。

（他開了門，一個高大沉重，鬍子剃得很光的人——福格森，沈默地進來。梅可奈似乎有些為他那穩定有力的眼珠所攝服了。）

啊！晚安！福格森先生！晚安！

（他伸出手，福格森沈默地握了一下。）

福格森：聽說你正煩惱，我很為你不安，梅可奈！

梅可奈：（走到屋的對面去，他初次有點震抖地說）是的，我是在煩惱痛苦，福格森先生！很痛苦。那是爲了我的女兒——瑪麗（他對着棺材走去。）她是我的一切。

（當梅可奈背朝着福格森時，福格森很快地掃視這房間一下，用一種悲哀，很了解和莊嚴的目光看了看那開着的棺材。然後走到梅可奈前將一隻手放在他肩膀上。）

福格森：我知道你受到極大的打擊，梅可奈！可是只有一個方法去對付它，那就是振作起精神來。你有工作要去做，你會在那裏頭找到快樂的，你要知道，並不是每個人在他煩惱時都能找到像你這樣有價值的工作而感到安適啊！

梅可奈：（轉半身）我似乎不能從工作上得到安寧的，福格森先生！假如我能我當然情願工作，我很希望我能在今晚對那些弟兄們演講，可是我辦不到。我除了坐在這兒呆想之外什麼事也不能做。我不能相信瑪麗是死了。我弄不慣的。她是我的一切。我還是自己死了的好。（很情感地）啊！我的上帝！我真希望我現在就死了。

福格森：（安靜而理智地）假如一個人對於這世界毫無用處而他自己也知道的話，如果他願意死就讓他去吧！要是你是這樣的人，你也可以完全不管今晚的事了。可是你並不是那樣的人，你有力量負起重大的責任，你難道是毫無用處的人麼？你爲什麼不挺身向前呢？

梅可奈：我現在不能想到那層，福格森先生！照我看來我應當有權利單獨地煩惱，假如他心裏真正有這種需要的話，那是一種什麼人都該有的特權吧！

福格森：（用突然加強的語調說）可是，讓我告訴你，梅可奈！要是滿足他的這種需要得毀滅他的一萬四千個同夥工人的話，那也是一

種任何人都沒有的權利。事情已經到了生死關頭了，你正跟別人一樣有着許多工作要去做。假使我們能在明天叫台比塞廠也跟別的磨粉廠一起停了工，那我們的難關就算過去了。假使我們不能，我們的命運也就完了。要是這次的罷工失敗，那就不知道要費多少年，多少年——你明白的，梅可奈！才能把我們此刻所得到的成績再贏回來，這次罷工的結果如何並不是靠天來決定的——（他作了個不自然的朝上的姿勢）——那都在這屋子裏的你跟我兩個人的身上。（他輕輕用拳打在桌上）現在你要怎麼樣？

（梅可奈疑惑地搖搖頭，福格森繼續下去）你要知道這次的大鬥爭對於我們的關係多麼重大！當我剛到這兒的時候，這城裏的工人怎麼立刻就會信從我的呢？就因為他們知道我曾經領導過蒙太那的鐵工和奧剛地方鋸木業的工人罷工而得到勝利。此外我又幫助過加洛和新喬賽的工人罷工使他們也得到成功。所以他們想我既然能替別處的工人爭取得高的工資和短時間的工作，當然也能幫助他們咯！如果現在的罷工失敗，我將要去的另一個城市的工人也不會這容易地服從我了。他們怎麼能呢？一次大罷工的失敗就會使未來的一百次的罷工跟着失敗下去。我很早就想到這兒來，可是我想時機還沒有成熟。直等我觀察了好久才下了來的心。你猜是什麼主要的原因使得我在今年下了決心到這兒堅苦地幹下去的呢？那就因為我在這兒找到了你。當我一聽見你在去年的一天晚上對着一羣人演講之後，我就跟自己說：「當時機成熟後，這就是我能信託依賴的人了。」是的，我已經把一切都交付給你了。你不會想出理由來追悔你以前所做的吧！梅可奈！會不會呢？假如沒有你，這兒的罷工也不會弄到這種地步了。你也都明白這些情形，當然你現在該把一切丟開不管。去做一個人應做的事就是記念你哀痛的最好的方法。到大廳去吧！梅可奈！弟兄們都在等着你呢！

梅可奈：（痛苦地停頓了一下說）我很抱歉！我不能夠。福格森！

福格森：為什麼不能夠呢？

梅可奈：（走開兩步用着強烈的情感說）你是一個大人物，福格森——你有一點偉大的心，

你有偉大的魄力，你知道怎樣去鬥爭，你又知道怎樣把戰鬥力給予每一個人。我永遠忘不了你剛到這被上帝遺棄的城市來的那天，那叫我發生一種已經多年沒有的感覺——一種使我永遠忘不了的感覺。於是，我就跟隨了這種感覺而為你戰鬥。福格森！這兩月來的每天每夜我都為你去鬥爭，要不是爲了這不幸的事我將要不管前途好壞地永遠鬥爭下去。可是，有些事情，福格森！一個人的心似乎永遠沒法叫人了解的吧？一定不會的，你自己不是沒有孩子的，福格森！可是你不明白有些痛苦是永遠跟着人的。整個的世界雖然都等着他的援救，可是也只好等着。沒有人可以有權力去干涉他。啊！你不知道這對於一個人是多麼的痛苦，福格森！當不知什麼人——什麼人——（梅可奈的聲音斷了，他停下來，絕望地看着周圍，似乎他被驅追在一個小角落裏似的。然後作了個突然的，絕望的姿勢，野獸地怒罵起來。）該殺的東西，不知那個沒出息的壞蛋，禽獸，下等的流氓毀壞了我的女兒。我不知道他是誰，可是我要知道他！我要找出他來！我一定得找着他。我要去殺他。這是我唯一希望做的事，等到我做完了這事，罷工才能進行下去。你能進行下去，他們也都能進行下去。

（他跌在椅子上，用手遮着臉，福格森靜默穩定地注視着他。然後慢慢地跳來跳去。）福格森：你說那人害得你的女兒那麼慘——你或許不知道她是很愛那人呢！

梅可奈：（很快地抬頭，野獸似地叫起來。）愛那個人？愛他！那隻狗！就是她愛他，那又怎麼樣呢？

福格森：（仍舊安靜地聽着）那沒有關係。沒有人會毀壞了很愛他的女人的，不會有這種事的。

（在福格森的聲調裏有着那樣的信心使得梅可奈驚奇地靜靜地看着他。福格森慢慢坐下。保持了一會靜默。）

我還有有些事可以告訴你，梅可奈！假如你有心聽的話。

（接着是一個長的靜默。福格森看着地板，然後低聲說）

你並不是今晚在這城裏唯一的把他的希望埋葬在棺材裏的人。

梅可奈：（驚訝，釘視着福格森）你？（福格森點頭）是你很親近的人？

福格森：是的，很親近的人。

梅可奈：死了？

福格森：（沉重地）死了。

梅可奈：（歇了一會，接近他）那是不是你的妻子？

福格森：不！不是我的妻子。（他煩燥地走了幾步，停了一下，用改變的語調說）你的妻子死了之後有好多年了！梅可奈！是不是？

梅可奈：十五年了。

福格森：我想你從前跟她過得很快活。是不是？

梅可奈：（嚴肅地）是的。

福格森：是的麼？我沒有你們那樣運氣，這些年來我跟我的妻子完全不住在一塊。假如我們是住在一塊我也不會在這個紡織工人的屋子裏爲了求罷工勝利而冒着生命的危險了。我現在一定是坐在某大旅館的客廳裏跟一些主教，政治家，和大學教授們一邊隨意地吃喝，一邊討論着如何調解磨粉廠主和工人間的糾紛。我一定是隨身帶着金的獎章和一本厚厚的支票簿。我一定是到處向那些高貴的夫人和紳士們恭恭敬敬地行敬禮。他們也不會像現在這樣恨我——頂多輕視我罷了。我也用不着在牧師面前費盡口舌去說服他們，我可以安安靜靜地坐在富麗堂皇的大飯店裏喝着香檳酒。報紙上也不會像現在這樣辱罵我——他們一定稱贊我。我也決不會被人家叫做一個流氓，一個煽動工人的搗亂分子，或是一個該吊死的革命暴徒。我會成爲一個被人尊敬的管理工人的首領——這些都是假如跟我妻子永遠同居下去可能發生的事情，也許你以爲我還是跟她一塊兒好吧！（他輕視地笑）好些人都會這樣想的。

（梅可奈做了一個抗辯的姿勢，可是福格森毫不理會。）

可是，我沒有和她同居下去，我離開了她。離開我之後她還可以過着舒適的生活，除了她還得用我的姓之外她可以永遠過着好日子。我的自由被她緊緊地鎖起來——或者只不過她那樣想罷了。她說我不配和任何女人結婚。（他譏諷地笑着）也許她說得很對，可是我現在仍舊够得上叫一個另外的女人拿全心愛我。（他用一種男孩子才有的誇誇說）

這個女人，無論如何是真愛我的。不管我够不够得上和別的女人結婚，她是決不能離開我過活的。她並不姓我的姓，要是我對她不忠實她也沒有權利責備我——而且我並沒有對她常常忠實。她甚至於連告訴人家說她愛我的權利也沒有，可是這種權利是女人頂渴望的。我從來沒有告訴她我愛她，她只有點知道我還喜歡她愛我。我這樣喜歡是爲了一個奇怪的理由——她能使我離開寂寞的感覺。我要說——在我所知道的人當中她是唯一的能使我跟致命的寂寞分離的人；也許那意思就是說我愛她，我也不明白，我並不以爲我是愛她。（停頓）可是，今晚，就恰巧在我要上火車到這兒來之前，我聽說那女人死了，我在旅途中不能不感到難過。

（在他聲音中有那樣努力壓制住的痛苦使梅可奈不由地向前將一隻手放在他肩上。福格森擺開它，站起來面對着梅可奈說）你說我不懂得一個父親的感情，對的！梅可奈！很對，我不懂得。現在我成了這種人，似乎沒有人會想到我的名字還會和一個家庭發生關係。人家都以爲法庫和監獄才是最合我個性的地方。我曾經有機會做過一次父親——你一定要說是不能算做父親的父親。你剛才就罵那人是畜生，是一個下等的流氓，一個毀了人家女兒的人。自從我母親死後，當我還是一個十歲大的推煤車的小孩子，我只曉得一個家，那家就在一個死去婦人的心裏。我現在是寂寞，將來也永遠如此。我在這世界上沒有快樂的希望就和我死後到天上也得不到什麼快樂是一樣的。（用着突然強烈的情感說）。

可是只有一件事我再也不會忘記，梅可奈！要是沒有暖和的衣服穿和够飽的東西吃，痛苦是可以減輕好些的。當我在一個嚴冷的冬天到了這兒來看見二萬五千個人都在飢寒線上掙扎受苦的時候，立刻使我想起來和我母親一塊挨冷受餓的日子。不管我現在是快樂，不快樂，我明白他們的痛苦和我們那時快樂是沒有什麼兩樣的。

（他拿起帽子似乎要走，向門移動了幾步）我能活着一天可以爲這些可憐人去爭鬥，我就要爲他們永遠爭鬥下去，有一時我很希望別人也都這樣想。可是那時期已經過去了。沒

有人比我更明瞭少數人往往多麼容易地爲了他自己就衝散了大家的陣線。我從前常爲了一個老夥伴要退出罷工團體十分難過，可是現在我已經不當它什麼了。這些年來，我那樣日常地把那種痛苦和我粗糙的麵包，用力吞下去，以致使我當那些也不過是一個很老的故事罷了。有一個思想常常幫助我忍受一切——那就是假如我不能在這世界上找到可以信任的人，我知道我可以永遠相信我自己。只要有一口氣能呼吸我就永不會失去這信心而放棄鬥爭，這世界上有多半人都把我看成一個可怕的魔鬼。好的，假如他們真的那麼想，就讓他們去好了，我並不在乎。你也很明白我是那種下到油鍋裏也不會燒焦的人。生活可以毀滅和埋葬掉我的快樂，可是它決不能毀滅和埋葬掉我的勇氣。這次的罷工是我曾經領導過的規模最大的一次。要是沒有你幫助我，梅可奈！也許我會失敗；可是也許我也不致於失敗。今天晚上的事也許會表示我要開始走上末路，可是也許就會表示我正要得到一次空前的大成功。不過無論如何，你可以確定一件事——假如我這次失敗了，每隻反對我的手都要向着我伸出，而我

的前途也會堵起一座很高的牆來。

（敲門聲響了，福格森開了門讓提姆走進）

提姆：你預備好了麼？福格森！時間就要到了。福格森：全預備好了。提姆！

梅可奈：（突然立起）等等！提姆！（他走到飯廳門口叫里特夫人）你等我回來再開飯，里特夫人！我現在要到會場去。（他拿了帽子走到門口）

福格森：你們坐車子去吧！我願意走去。我就要來的。

（梅可奈，提姆出。福格森關上門靠在門上。仰著頭將一隻手蓋在嘴上。當他站在那兒時里特夫人猶疑地進來，看看梅可奈是否走了，她走到福格森前從她的衣領裏拿出一只繫着長緞帶的金戒指遞給他。她用着悲哀，胆怯，簡捷而含譴責的目光對她說）

里特夫人：她叫我這個給你。她叫我告訴你她死得很快樂。

（不等着再解釋或回答，里特夫人從飯廳門走出。福格森將戒指滑落在他的外套袋裏，慢慢地向棺材走去。他在棺材後立定，目光垂視下去。）

（幕下）

孤島戲劇浪花報道（二）

『雷雨』連演五天。

四月十二日：接演顧仲彝編劇，由唐槐秋改編導演之『新梅羅香』，由新人李青莪飾梅羅香。演期十二天。

四月二十四日：公演吳伯勞編劇『兩個世界』李景波導演。

藝林劇社 四月七日：恢復星期實驗公演，地點仍假卡爾登大戲院早場，公演三幕古裝歷史劇『四廝』，由顧若之編導演演四個星期日早場。

華光戲劇學校 四月十三日：華光戲劇夜校爲籌募創建基金公演。地點假座皇宮大戲院。劇目：一，『享樂的人們』，黃青導演。二，『鴿婚』，戈戈導演。三，『米』，何劍飛導演。

立信劇社 四月十日：參加立信會計學校交誼大會，演出『名優之死』導演鄭通。

銀青劇社 四月六日：假練斐劇場早場作首次實驗公演，劇目『藝術家』，『茫茫夜』（夜上海第三幕）『凡爾賽的俘虜』三獨幕劇，由侯元慶，裘實，奧利導演。

鑾蓬劇社 四月七日：仍假練斐早場作第四次小公演三獨幕劇『王三』，賀實導演，『屏風後』張興導演，『日出之前』（即曹禺的第三部曲日出第

一幕）導演葉名。

海燕劇社 四月十四日：假練斐作星期早場公演三獨幕劇：一，『校長室』徐立導演，二，『唐夫人的宴會』胡導導演，三，郭維改編黎明導演之『羅密歐與朱麗葉』。

上海基督教學生團體聯合會 四月廿一日：假座青年會禮堂公演四獨幕劇：『高樓上』，『裝腔作勢』，『小英雄』，『古歌之暮』由周聯華藍蔚金重等導演。

上海新文字研究會 四月廿一日：假練斐早場公演三獨幕劇：『在旅館裏』，『征雁導演』，『被迫害的』，俞因導演，『城皇廟前』，集體導演。『城皇廟前』爲新文字之宣傳劇，由樂餘戲劇交誼社及上海劇藝社協助演出。

銀錢劇團 四月廿八日：假練斐劇場早場舉行紀念劇作家楊揚作第二次星期實驗公演三獨幕劇：『金鳳』，『被摧殘的生命』，『被迫害的』前二劇出於死者青年作家楊揚遺著。由阿芒，徐渠，吳天導演。

懷久女中 四月廿七日：由學生組織在該校舉行小演出，『同春之曲』，『嘲諷夜』爲三幕歌舞劇，楊帆導演，並加演『校長室』，『鴿婚』，『學生生活』，由沈浩天然等導演。 1940.4.30也告

美麗牌香烟

無麗
不臻



有美
皆備

華成煙公司出品

英明照相館

從廉	照相定價一例	室及出門團體	另設美術攝影	滿意	修理鏡箱包君	鏡箱掉換鏡箱	兼理代客買賣	個別沖晒	應有盡有代客	材料各式零件	攝影鏡箱照相	專售世界名廠
----	--------	--------	--------	----	--------	--------	--------	------	--------	--------	--------	--------

牌最老 * 信譽最好 * 自然滿意

「茶花女」舞台照選刊(二)

處於樣式主義領導
地位的梅耶荷特演出下
的「茶花女」舞台形式



梅耶荷特的「茶花女」之另一舞台面

茶花女在美國 Colorado 上
演之舞台照。該劇場為兩代前建
築之遺物，故舞台甚小，全劇根
據該台大小而設計，本劇演出者
及舞台裝置設計者為 Robert
Edmund Jones。



戲劇小叢書

以話劇為研究的中心
兼及歌劇和我國舊劇

戲劇概論	馮庚著	定價二角
演劇概論	徐公美著	定價二角
歌劇概論	胡葵蓀著	定價二角五分
戲劇與教育	陳明中著	定價二角
中國戲劇史略	周始白著	定價二角五分
中國劇場史	周始白著	定價五角
悲劇論	章泯著	定價二角
喜劇論	章泯著	定價一角五分
學校劇	閻曾吾著	定價二角五分
農民劇	陳明中著	定價一角五分
劇本論	向培良著	定價一角五分
導演論	向培良著	定價一角
表演術	陳大悲著	定價一角
舞臺裝置	朱人鏡著	定價一角五分
舞臺照明	賀孟序著	定價二角五分
舞臺色彩學	向培良著	定價二角五分
舞臺服裝	向培良著	定價二角五分
舞臺化妝	朱人鏡著	定價四角
劇團組織及舞臺管理	谷劍聲著	定價二角五分
小劇場經營法	徐公美著	定價二角五分

上列各書暫照定價加五成發售

972 h. 29 3

本社已出版戲劇書籍

放棄

第一集 葉聖陶著 葉聖陶譯
再版出書，實價一元二角

夜上海

五千字 劇者 劉孝倫著
全書十六萬言，實價八角五分

關怨

五幕 喜劇 劇者 許子
實價七角五分

劇場藝術第一卷合訂本

全集七十萬言，內有十二個幕劇，一開
怨五幕劇，世界有名舞台照百餘幀，及重要
戲劇技術理論，書已出版，實價五元。

貴族之家

屠格涅夫著 南小改 編譯
實價七角

生財有道

莫利仲著 哀厚老 編譯
實價五角五分

本社新書出版預告

約翰曼利

第朱二編 獨幕劇 劇者 第朱 泰吳 泰吳 著譯

新演劇論

第朱 泰吳 著譯

本刊定價

本冊定價 本埠另售每冊四角五分
外埠另售每冊五角五分

每逢十日出版

冊數	國內	香港澳門	國外
全年十二冊	\$4.50	\$5.20	\$7.50
半年六冊	\$2.40	\$2.8	\$3.90