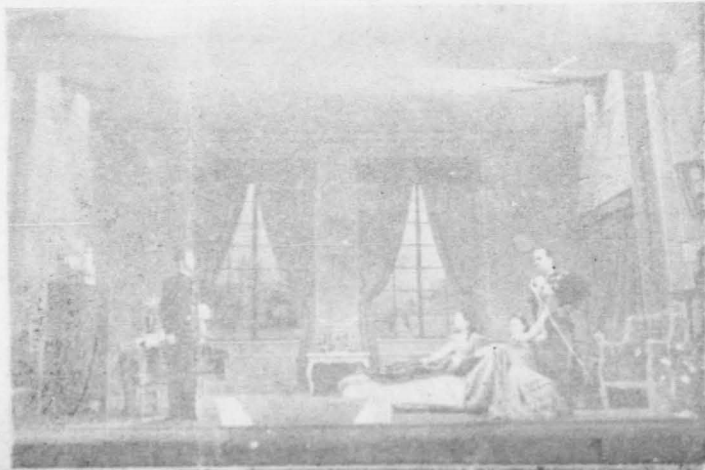


劇場藝術

THEATRE ARTS MONTHLY

「聞怨」舞台面



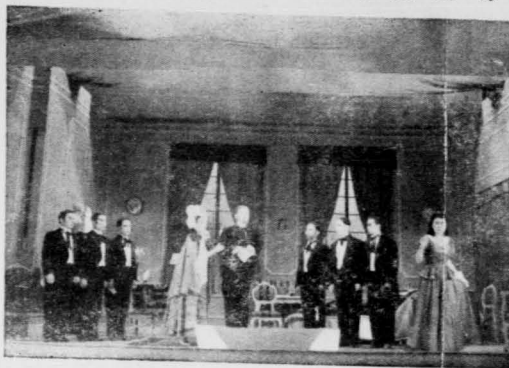
征羅藝術劇社首次公演

四月號

第二卷四期

征雁藝術劇社首次公演「閨怨」

導演 吳 仞 之



「閨怨」原著為 R. Besier 所作，許子翹譯，曾連載本刊第一卷，深為觀者所愛好，征雁藝術劇社採為首次公演劇目，已屬第二次與中國話劇觀衆相見，其第一次為二月前中青劇社所上演，均深受觀衆歡迎。

(一)



(二)



(三)

「High Tor」為 M. Andersen 之幻想劇，該舞台照即為該劇第一幕將開幕前之情景。導演者 Guthrie Mc Clintic.



坐者為劇中人 Van' 乃本期刊載「著名演員工作方法」之梅沃狄司所飾。此美而舞台之裝置設計者即為本刊上期在「著名裝置專家工作方法」中介紹之梅爾應納氏所作。



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	張駿祥著	88
編後		93
讀「演員自我修養」的感想	John Gielgud著 藍洋譯	94
兩年來的孩子劇團	強云秋著 傅承讓	96
著名演員的表演經驗		
(蒲琪司, 梅沃狄司)	M. Eustis 著 江征帆譯	100
流動劇團化妝品簡易的製法		
及容貌化妝術	石叔明	103
動作與「假定」	史達尼斯拉夫斯基著 叔愷譯	106
遠地來鴻	何懼	110
孤島戲劇浪花	也魯	111
國際戲劇浪花		112
處女的心(獨幕喜劇)	燕聯Y.雅魯納爾著 賀一青譯	114

插圖

「閨怨」	86
「閨怨」三幀	87
「High Tor」	87
「李秀成殉國」三幀	121
「花燭之夜」二幀	121

劇場藝術 二卷四期

中華民國二十九年四月十日出版

編輯人	松青
發行人	潘珉薪
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
上海	公共租界警務處登記證C字第三〇八號 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
本刊發表劇之本保留上演權

導演的基本技術第一

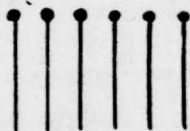
張駿祥著

畫面的組合(上)

導演憑了五個基本的技術，來把握一齣戲的演出。像是導演的五個手指，憑了牠們的靈活的運用，導演表現出原戲情感的和理智的價值。情感的價值是指戲的種類(悲劇喜劇笑劇或鬧劇)，戲的體格(Style)，戲的情調(包括情緒，氣氛與背景)而言。理智的價值包括戲的技巧成分——如懸置(Suspense)，如高潮(Climax)，如頓挫(Drop)——和戲的題旨(Theme)及亞里士多德的六個因素：情節，人物，意識，語言，節拍與場面。因為戲的種類，體格，情調各各不同，因為戲的寫作的技巧，題旨的觀點，以及六個因素的著重所在一本與一本不同，所以導演在運用這五個基本的技術時，應該像一個大廚師運用烹飪的五味，在牠們的種類，分量上斟酌行車，挑剔揀選，抑此揚彼，求得理想的配合。只有一件事是無氣義的：這五個技術的運用之結果，必須使全劇在體格上一致，就好比甜菜是甜菜，辣菜是辣菜，不能混亂的。

五個基本技術的第一個是畫面的組合，或簡稱組合(Composition)

組合的精神是秩序(Order)。六根橫七豎八扔在桌上的火柴沒有秩序，談不上組合。可是如果把牠們這樣排列一下：



(圖一)

立刻就有了秩序，也就有了組合。可是這種組合是太單調，太平板，太不耐看。這不能成爲一幅畫，就如六個人並排立在台口算不得戲。一個藝術的組合必須還得有興趣，有中心，有一個抽象

的滿足人的官感的美。組合的定義可以這樣寫：

組合乃是由強調(Emphasis)，穩重(Stability)，和諧，平衡，層次(Sequense)和線，面，體，幾種因素而達到一個直覺的快感之基本部分的運用。

導演的組合比一個畫家的更艱難。圖畫的組合是二度空間的，舞台的組合是三度的：除了上下左右之外，更添出一個前後。導演的畫面不是平面的，而是立體的，他比畫家多一個實際的深度(Depth)。再說，畫家的組合只是空間的關係，導演的組合不只是空間的而且是時間的。舞台的畫面是時時刻刻在變，是每分每秒在換，是一個活的組合。導演不只是須要把演員在台上配置成一個美妙的畫面，而且要顧到這些演員走動後的下一個畫面，再下一個畫面以致無窮的畫面。而這些走動他並沒有絕對的權威來主持，因為他必須受劇本的限制。他不是指揮一場抽象的舞蹈，他必得承認劇本中情節上所要求的演員的位置。

所以，在上述的那些因素裏，得添上一個「變化」。讓我重覆一次：組合乃是由變化(Variety)，強調，重心，和諧，平衡，層次，和線，面，體，幾種因素而達到一個直覺的快感之本部分的運用。

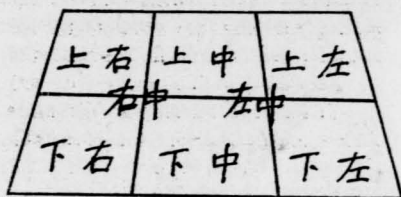
導演的組合是如此艱難，似乎只有音樂作曲可以比得上。但是導演組合的工具並不是比別人豐富。就拿他同畫家來比比：畫家可以由位置，尺度，形狀同顏色來組合。他可以放一顆樹在右下角放一顆樹在左上角；他可以畫一顆大樹配一顆小樹；他可以用一個方體稱一個圓體；他可以運用不同深淺(Intensity)，明暗(Value)的顏料。相當於這些的導演有的是什麼呢？說位置吧，因為他的單位是人體，是不能半空懸起的人體，雖然他可以用高低不平的台階來補救，究竟

大多數的時候他的人物是位置在平面的地板上。說尺度吧，演員永遠是那麼大小尺寸，不能由導演高興一下把配角縮成三寸。說形狀吧，他的活動限於演員的不同的身體姿態：或坐或立或俯或仰。說顏色，他只好仰仗服裝和燈光的顏色。

所以導演是運用最不利的工具做一個最艱深的工作。倒像我們現在從事劇運的人的境遇：得在最不利的物質條件下求最完滿的演出。然而這並不足以使習導演的人灰心。經驗說偉大的藝術在窮鄉絕境中更容易產生。再說，導演雖比不上別的人自如，你讀完這篇文章，就會發現他的變戲法的傢伙也真够豐富。而且，正因為舞台上的組合是瞬息千變，所以是暫時的，只要給一個利那的印象，無須像一張畫的組合那樣複雜，耐人尋味。

變化。一齣戲演出的軀幹，是人物在台上的走動的路線，就是說演員由區位至區位間的變化。

舞台通常爲了劇場中彼此談話的便利分成了八個區位。有的時候因爲布景形狀的不一，有一



(圖二)

兩個區位會被省去，或者前後共劃成三份每份三區一共九區。但那些都是比較不常見的例外。

頂簡單的變化，可以是每場換一個區位來演或是在某一區位的應用中間接雜進別的區位。(這裏所謂「場」，是指從有演員上或下到又有演員上或下中間一段戲而言。)在一場中演員又不一定全被限制在一個區位裏。反之，他們可以走過二個或三個以至全體八個區位。所以區位的變化是無窮盡的。就說只有兩個人在舞台上吧：如果二人全在一個區位中，我們可以有八個不同的組合；如果二人不在一個區位中呢？甲站在右下區可以有七種不同的組合，甲變換一個位置就有另六種，所以總計有四十三種，加上前八種共有五

十一種組合。這是假設甲乙二人容貌服裝絕對相等，否則數目要加倍計算。這只是就兩個演員說，演員增多變化也就自然地增加，有五個演員在台上就可以有不下千種的變化。所以一個導演重複地應用上一兩個區位叫觀衆看得厭倦，是無可赦免的笨拙。至於一場究竟應該用一個或多個區位，應該把演員集中在一二個或分散在多個區位上，這完全是看對話中所含的義而定，等我寫到「導演的基本技術第二——繪意」時將更論及。

學者只要記住：區位的變化雖多，那並不是說就該每個區位用到。各齣戲的動作不一樣多：笑劇鬧劇要的動作多，自然區位的變化增加；悲劇和高級喜劇以語言爲重，動作減少，自然區位間的變化減少。寫實的戲用到台上每個區位每個角落，正如我們日常生活中不只在一個屋子中間轉。可是在古典戲中，那就只有下場三個位置 and 上中區比較常用。

舞台上的區位，吸引觀衆的力量大有高低。十九世紀歐洲「明星政策」盛行時代，主角演員永遠站在下中那個位置。去年 Ethyl Barrymore 演「Whiteoaks」那個一百零一歲老太太的一把椅子始終放在中下略左的位置。這原因不難想見：那是最顯眼的位置。叫一個演員在每一個區位站立一次，我們可以斷定一個強弱的次序：

中下→中上→右下→左下→右上→左上

右上左上兩個區位通常總是被本場不重要的人物佔領，就是因爲牠們太弱太不吸引人注意。如果把一戲的關鍵所在的場放在那兩區演，除非有其他組合的手法來強調，那就大錯特錯了。(我看到好多劇本同演出，爲得要台上地方寬大，把主要的與動作有關的傢俱如大沙發書桌等等都放在上場，於是主要的場也不得不在上場區演，演員難得觀衆遠遠地像是可望而不可接，這是一個大謬誤。)

不過這種強弱之分，是就一個演員立在一個區位不動而言。如果演員由一區走入另一區，強弱的關係就又有不同。譬如：一個演員立在右上方，他是在一個頂弱的地位。可是假如他從右走上走到中下區呢？他就好像躍進了我們的視線。反過來，一個演員從中下區走到左上區，他就自然而然地出了一場戲的中心。這一切將在「基本

技術第三——行動」中詳細討論，現在不細述了。

除了強弱性質的差異之外，每個區位又有其特殊的性格。

我們可以說每一區位有每一區位的情調，戲的每場只有用某一區位最為合宜。譬如說：一對甜蜜蜜的情人愛愛，大約總是用右下或左下區，羅蜜歐與朱麗葉花園夜會不好在右上方或左上方——那些區位太冷——又不便在中上或中下區——那些區位太剛。反之，一幕滑稽的夫婦吵嘴無妨在中下區演。一場兇惡的謀殺應該在中上或中下區，克妮坦賴絲屈拉（Clytemnestra）謀害殺夫後，亞加米農的屍車從台正中大門裏推出，才令人恐怖傷心。可是如果是作者和導演願意掩藏起或是輕輕拋過的慘劇呢？舞台上不能像銀幕上那樣把一部分不願觀眾見到的避出鏡頭，只好放到右上或左上區去，順便利用演員的身體遮擋一下觀眾的視線。神靈或其他假托的超自然的勢力總是放在上場三個區位，因為牠們難得觀眾較遠。（有的時候，一個區位可以經巧妙的處理，具有特殊的象徵意義。我導演過一齣戲，這是說一個治家嚴厲的老頭子，他人已去世，可是家裏人好像他還活着似的談虎色變。他有一把常坐的椅子，別人輕易還是不敢往上坐。因為全劇的動作和情節全以那把椅子為樞紐，我不便把牠放在上場區，於是我把牠放在右中，而令別的演員始終不踏進那個區位。他們總和那張椅子相隔一個距離，要走過時他們甚至繞道而行。這樣一來，那個右中區位就成了一個神祕所在，好像那個死人坐在那把椅子上一樣。）

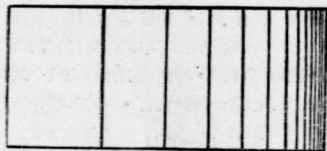
應用區位的時候，也應該考慮到區位的性格對於角色個性和一場的意旨的關係。譬如說：這個角色是個隱晦的有着自卑錯綜的人，或是個掩藏藏藏的偷雞摸狗的朋友，你總不該把他放到中下區來。假如這個角色是個轟轟烈烈的英雄或是個氣蓋薰天的惡魔，你又不便把他塞在一個角落上。由於區位的應用，你可以表現角色的性格和你對於這個角色所給的分量。同樣地，區位可以影響你的對話中的含義。重要的對話，你要牠深入觀眾的腦筋的，絕不要放在上場演，這是顯而易見的事。

每一區位既有其特殊的象徵作用，從區位到

區位間的變化更是導演的好表現手法。從強到弱由暗至顯都可以幫助人物情節的進展。假如我寫一本希特勒的戲，我可以把第一幕他未遇時的故事放在右上區，後來他在國社黨做領袖就到了上中區，等到他嗆叱風雲不可一世之秋，我叫他端端正正立於台口當中，氣勢逼人。這是個簡單的例子，運用得巧妙時，自然不必這樣明顯而得到一樣的效果。學導演的人可以拿馬洛的愛德華二世（Marlowe: Edward II）作個練習，在二世皇帝幾次得權失權場面中儘量應用這種區位變換的暗示力量。

以上所說，都是指區位之間的變化而言，也就是指位置（Position）的變化而言。其實，就是在一個區位之中，組合也可以有無數的變化。演員儘可以在一個區位之中走動，儘可以在一個區位之中坐，臥，俯，仰，改變身體的姿態，而使畫面生形狀（Shape）的變化。同區位變換一樣的道理，兩個或兩個以上的演員顛倒輪流地臥，蹲，坐，立，俯，仰，曲，直——就可以生出無窮的組合。有的時候，劇本指定某某幾人在某一區位演一大段戲，導演沒有任何理由叫某人走出那個區位。這時候，為了打破單調，導演必須依靠本區位內的走動和身體姿態的改變。在導演術中一個技術名詞叫做「化開」（Breaking up）

「化開」的多寡應該由導演斟酌情形而定。大約一場的起首三分之一不需要很多的化開，因為每一個新人上下場便喚起觀眾一番新的注意與興趣。這種注意力逐漸衰退，所以餘下的三分之二應該又分作三份，這三份中的第一分需要很少的化開，其餘的二份再分作三份——這樣一直分下去，形成一個加速度的形式，像這個圖：



（圖三）

格子大小不一，需要的化開數量却相等。所以每場的末了，姿態的變化趨於頻繁，直到有人上場或下場。由於化開的逐漸加多，戲越走越緊張，而達到一個高峯。

為得實驗身體姿態變化的多端，讀者可以放兩個人一個在一個區位內，從甲站在凳子上乙臥在地上起，經過甲站在地上乙坐在地上，甲乙同坐凳子上，乙站着甲坐在地上到乙站在椅子上甲臥在地上為止。從這過程可以看出先是甲勢凌乙而終於為乙克服。這不過是幾個粗大的變化，一坐一臥之間，身體屈伸程度之不同多不勝數。把身體姿態的變化與區位間的變化綜合起來，導演的組合永遠不會且不該犯單調和呆滯的毛病。

我已經說過什麼是導演的位度，尺度和形狀。學習導演的人可以糾合幾個同志，自己去作組合變化的實驗：他可以實驗位度不變下的形狀的變動（例：一幕肺病醫院露台上，一排病床，病人只能在床上坐臥傾側），可以實驗位度與形狀不變下的尺度的變化（導演不能把演員放大，但是可以在他身後增加侍從來放大他所在的團體。）可以實驗位度與形狀不變下的位置的變化（區間的變化）。不必有脚本，不必有故事，只是做一種抽象的舞蹈組合樣的實習，可以給自己無數的啓發。之後，假如願意就劇本作實習時，我願作如下的介紹：

區位間的變化——「少奶奶的扇子」第一幕

。姿態的變化與化開——「以身作則」第一幕方營長與寶善一場。

區位象徵意義——馬洛：「愛德華二世」。

強調（Emphasis）。一張圖畫必有其重心，一個舞台上必有一個或一個以上的角色是組合的中心，為觀眾的目光所集中。導演的工作就是選擇出應該那個角色做這個中心。他根據劇中每場人物的重要程度和對話的長短決定何人應該着重，何人應該是其次，因而按這次序來比例地強調（Emphasize）。我看到過些演出，那發言的人常常是在觀眾頂不注意的地方，沒有任何手法把觀眾目光引到他身上，成為觀眾視線焦點的人在戲裏反倒無足輕重。這是不明強調的作用。

要觀眾聽見一定得叫他們看見那個說話的。

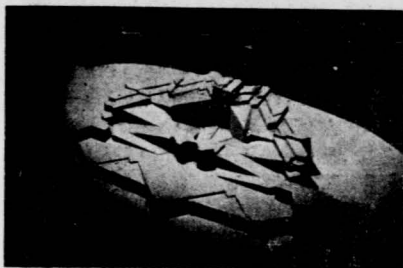
前面說過前一世紀的「明星」們總要佔住中下區，而且常常是全面向觀眾，這樣使得觀眾的目光不得不集中在他身上。可是這不過是強調的一種方法，此外方法還正多。在有些戲裏，這種開門見山的手法還必須避免，倒不如比較巧妙

一些的手法。

強調可以由區位，高低，姿態，焦點，空間，重覆等方法中任何一種或多種並用而達到。

（一）區位：如果別的因素全相等，在強區的角色，就得到強調。

（二）高低：一個頂容易然而頂有勁力的強調方法是把要着重的演員放在一個高一些的地方。機構主義（Constructivism）的布景以及空開舞台的布景總是無數層次的台子台階，一個角色只要跳高兩層就可以吸住觀眾的目光。（圖四）



（圖四）

自然主義的和寫實主義的戲裏雖然不能應用那樣的舞台，可是有一兩層台階或是有一段樓梯或是有一個坡子的布景對導演總是一種方便。按常理說，站得高一點的角色顯得比較重要，容易引起觀眾注意。可是也有例外：假如舞台上十個角色，有九個站在離地三尺的台子上，只有一個倒臥在地不面，這時候抓住戲的不是那九個人反是這第十人，因為這兒有了對照的成分，人的眼睛總是向那個破格的反常的份子集中。

運用高低這個方法時有一點應該小心的，就是角色所佔的地位的高低應該與這角色的身分情緒等等符合。一個謙卑的角色不好站得總比別人高。反過來說，一個角色由卑微至顯貴儘可以用由低的台面逐漸昇高來影射。一切導演的手法全是活的，只看你會不會得應用。（我導演過一個哲理劇，述一人死後徘徊在天堂門口懺悔生前的罪愆。我用了一個階層式的布景，他每悔一過就昇高一層台子，每一迷戀於以往的誘惑就跌下一層，最後他的靈魂清白無瑕，天門大開，一派白光自右角極高處直射而下，幕降時只見他合十向光源處最高層走去。）

(三) 身體姿態。我在前節說起一個區位內的戲可以用身體姿態來化開。所謂身體姿態者，不只是指整個身體立坐或俯仰的角度而言，演員的面孔的方向於組合上也有很重要的影響。我的意思是：一個演員身體對於觀眾的關係可以斷定這個角色在戲中位置的強弱。觀眾的注意力總是集中在那面孔對着觀眾的演員，因為這時候角色與觀眾中間的情感的接觸最大。演員的身體慢慢轉開，情感的接觸愈來愈小，關係愈來愈弱。大約可以列出這樣一個表來：

全面向觀眾→四分三向觀眾→半面→全背→
四分三背向觀眾。

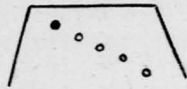
前面我說上場區總比下場區弱，這是指其絕對的價值而言。現在假如有兩人在做戲，一在左上一在右下，那麼說起話來，在右下的勢必轉成四分三背向觀眾去看左上的，這人自然是四分三面向觀眾，並且很容易地得到觀眾的注意。技術上我們說他抓了這場戲。所以站在上場不一定是弱，假如有別的因素來強調的話。

至於身體轉過是向左轉過或向右，在本身上講是無強弱之別，可是這裏包含了區位的問題。譬如一個角色向左轉身，自然然是要向左方移動因而走入一個較強（上中或下中）或較弱（上左或下左）的區位。如果兩人在做戲，轉身又包含了誰左誰右的問題。大約在右方的人是比在左方的人佔強一點。（台上的左右在觀眾正相反是右左，眼睛的習慣是由左往右，所以在上手的佔強。）

就跟區位及高低的強弱一樣，身體姿態的強弱也可以由對照破例。譬如全台上的人都是全面向觀眾，只有一個人是四分三背向觀眾，那麼觀眾一定由於好奇反注意這個人。在喬治阿里斯（George Arliss）演的「李却留」（Richelieu）裏，一開場就是一羣宮臣向着鏡頭紛紛爭論，而當在這個鏡頭的正前面的是李却留主教的頭的背影。在保羅茂尼演的“Juarez”裏我們也有個類似的鏡頭：那些將領都是全面向觀眾，只有Juarez是整個背向鏡頭，兩人都是默不作聲像座雕塑，但是觀眾的注意力反集中在兩人身上。這種反手法在導演上常常得到驚人的效果。

(四) 焦點 (Focus)。導演在處理上得法，觀眾的目光可以被引導到某一角色身上。所以

焦點的定義是：觀眾的眼睛在看舞台上各人後所停在那個人物。焦點有直接焦點，間接焦點和反焦點三種。直接焦點者，就是說觀眾的目光一下就直接地趨向焦點。這可以是由於(a)有形的線，像下面兩個圖，圖五中白球演員排成一條線指向黑球演員，圖六中黑球演員是三角形的尖端。假如在圖五裏，那五個演員的身材是逐漸增高或者全手指黑球，那麼這種強調就更顯更露骨了。有的時候，身體姿態也可以形成一條上下的線，譬如：甲臥在地上，乙坐在地上，丙半跪在地上，丁站着彎腰，黑球站着兩手舉向天。或者五個人全站在一個樓梯上，可是一個比一個高一層，黑球站得最高。焦點自然然是黑球身上。



(圖五) (圖六)

直線的同三角的比起來，總是三角的好。原因是三角形可以多一點變換；三角的大小可以改變，三角的形狀可以改變（三邊可以互相消長），三角的位置可以改變（底邊可以從與足燈平行轉到與其垂直再到平行一百八十度，三角的頂點可以從上場轉到下場。）

(b) 無形的視線。街角上站了個人癡癡地望着天，路過的人不由的也抬頭望望。這種道理也適用在劇場之內。大概台上大部演員眼睛看着誰，觀眾也就看他。讓我們假設台上是一幕大戲場的內景，一個坐在二層樓上靠邊的看客大約總不會引起我們注意。可是如果台上的觀眾全轉身看着這個人交頭接耳地議論，台下的觀眾立刻也會抬頭去看他。一個皇帝或是大將軍登場總不會不引起人注意，因為在場的人為了劇情不得不全注視着他。癖性壞的演員在別人說話時眼睛不看着發言人，直是東張西望，這是完全不



(圖七)

懂劇院的合作精神。唯一的對待辦法就是在他發言時別人全不看他，叫他了解一個舞台上別的表演員的眼睛怎樣可以指揮觀眾的眼睛。

不過，無論如何，直接焦點有些時候總是太

明顯太造作。在某一些體格的戲劇中固然是合適，在寫實的戲中往往顯得太露骨，需要一點掩蓋。所以要有間接焦點。間接焦點是什麼不難顧名思義：叫大部分演員目光集中於一個或二個角色，而這一個或二個角色的目光又集中在一個人身上，這最後一人乃是注意的焦點。同時那兩個過渡的人物也得到相當的強調可以叫作次焦點。

另一個掩蓋起直接焦點之刺眼處的方法是反焦點。這就是說：叫台上大部演員目光集中某一角色，可是有一兩個角色却向相反的或其他的方向看。在Peer Gynt那張圖裏，(圖七)全體演員都注視着那個婦人，只有中間略左那個女孩子低頭回顧。這不但減少焦點的力量，反增加組合的趣味。(未完)

編 後

這一期裏張駿祥先生的「導演基本技術第一：畫面的組合」一文值得向讀者鄭重推薦，在編者寡陋的見聞裏，覺得過去國內很少見到這方面這樣切實的文章，雖然全文祇一萬餘字，而且還是一部份，但我相信在這一行工作部門中學習的人讀了之後，在他工作實踐中一定會有寶貴的幫助。本文因甚長，本期刊載一半，下期當可續完。

上期的要目預告中的文章，除了「萊音哈特的導演方法」一文外，其他都實現了。「兩年來的孩子劇團」是在上海組織成立並走上征途的，他們說：「我們非常懷念我們的老家——上海」，我相信這裏也有不少的朋友關懷着他們，這篇文章至少可使雙方在精神上有了些溝通；並且希望他們「迫切的呼籲」能引起這裏在劇本寫作上努力的朋友們的注意與響應。讀「演員自我修養」的感想一文，是可以給愛讀史氏的「演員自我修養」的朋友們一個參考，內中有幾點可供我們思索和討論的。「萊音哈特的導演方法」及吳天先生的「演員藝術論」因篇幅關係移延一期，敬希作者及讀者鑒諒。

徐棻先生已允在下期開始，顧仲彝先生的導演術概論方面的文章也必可在下期上相見。

最近接到一位讀者來信提議少刊長劇，主張每期刊一短劇，經過考慮之下，我們很同意他的見解，所以從本期起即開始這一辦法，因之上期刊載朱端鈞先生的四幕劇「 $2 \times 2 = 5$ 」一劇不預備刊下去，擬另刊單行本，希望愛讀這劇本的讀者加以原諒。

紙料印刷的價格，似永遠在潮汐中，並繼續洶湧高漲，我們除在價格方面不得不略加少許，以資挹注外，在編排方面，亦想加以調整及改動，企求以有限的篇幅，做到向讀者有更多的貢獻。

松 青

劇場藝術社發行科啓事

敝刊自出版以來，蒙讀者讚許愛護有加，敝刊除將形式內容力求充實完美外，並將定價儘量減低，庶幾不負讀者雅望，然最近印刷成本一漲再漲數倍於前，長此以往，敝刊實不勝重負，故自本期起，敝刊將定價重新調整，然為優待長期訂戶起見，凡在五月十日前(外埠至五月卅一日，港澳國外至六月卅日止)以郵費為憑)向本社訂閱，仍照舊價計算(國內全年二元八角，港澳三元六角。國外五元八角)逾期一律按照新價計算，敬希諒鑒 劇場藝術社發行科謹啓

讀「演員自我修養」的感想

(一個英國著名舞臺演員對於「史達尼斯拉夫司基體系」的評語)

John Gielgud 著
藍 洋 譯

史達尼斯拉夫司基抽出時間寫成了他自己稱為他的工作手冊，是全世界劇壇認為一件神奇的功績。當我再三地讀「演員自我修養」，我似獲得了一條道路，它把許多事情解釋得非常正確，是每個演員一定會經感覺過，但是不能表達出來，亦一定是潛意識地懂得它，但是不大能把它把握住。

關於他舉例地講到瞭解及學習，如何管束及鬆弛體腔是值得驚奇的事。同時他真實地教導別人怎樣去酷肖一個角色，實現劇中人內心的準備，他的想像的理論，如何從演員中去啓發及給與，對觀衆們的研究，怎樣去把握他們，完全是有着無可估計的價值。優秀的演員，倘他不曾為這方法訓練過，自己也會找到這許多東西；但他受過這方法訓練，會縮短他的學徒期限，及幫助他克服重要的過失。

我不能肯定說「演員自我修養」僅僅是一本演員讀的書。我想或者它的主要價值還是在導演及學習導演的學生們吧。對於導演們是一偉大的課程。並且我相信它會為所有劇場內的人們所愛讀。個人來講，我是被這本書擱住了。我真捨不得把它放下。

有人會說史達尼斯拉夫司基的法則於商業劇院是不合實用的。在這一點上我是同意。也因為這原因，它是不能應用於劣劇。大家都知道它對於一個庸俗的班子及庸俗的戲劇是沒有用的。然而還恐怕不會有人明瞭史達尼斯拉夫司基的方法，施行於浪漫派及喜劇性的鬧劇上頗見困難，甚至於似「閨怨」「親愛的勃羅脫司」及「皇室的家庭」的好劇本；更不必說在本質上屬於矯飾的劇本——以商業心理為商業的觀衆所寫之詭辯虛偽的劇本了。

但對於古典派的戲，確乎嚴肅的戲，及現

代詩意的戲似「教堂的謀殺」與愛特生的作品，（我可以說，演員們很歡迎這類戲）運用這方法是值得讚美的。演員們應用莫斯科藝術劇場的理論，能做到時時生活在角色中，在莎士比亞的戲劇上也能有若干程度。但如應用在「枯草熱」的劇本中，它會變成可笑的了。我不是說受過這種派別訓練的演員演滑稽劇的淺薄，不會受比普通泰格羅薩克森式訓練的好一點。但在另一方面說，當「枯草熱」的劇本在俄國演出一定會跟諾爾考華（劇本作者）的大不相同——完全變去了他的意旨及觀念——會迷惑着一個英國觀衆，但仍能為一個俄國觀衆所喜看。舉例來說，當「十二夜」在哈別馬（Habima）劇院上演時，與莎士比亞的意旨精神完全相異。可是它並不比倫敦觀衆那樣喜歡莎士比亞的情形來得失敗，因為那演技及導演術是有異乎尋常的創造能力。

一個採用史氏理論的學校，一定於學生的演技上有極大的價值，雖然很自然地會發生一個問題，如演員們缺乏他的天才來引導他自己，是否任何人可以或者祇有史達尼斯拉夫司基才有這能力來指導。戈登格雷時常在要求着一個學校，但從未成功過。現在所有的學校能在劇藝上有真正標榜的區別的是太少了。在英國有一所倫敦戲劇學校，是但尼司（Michel St. Denis）所創辦，他是名演員 Jacques Copeau 的姪子，是著名 Compagnie des Quinze 劇院的主要演員及導演，該劇院的工作方法非常相同於史達尼斯拉夫司基的。在 Dartington Hall（在英靈）新組織了柴霍夫戲劇研究所。Compagnie des Quinze 劇場在演出了 Andre Obey 的 Noe 等後即不幸解散了。

我找不出一個理由，為什麼史氏的法則祇能應用於俄國。一切訓練的計劃，必須依據實際

，你必须找到一部份人，他們要年青，而願意去走完這訓練過程的。若不如此，則或從那些有力量的研究所，或別的商业性的組織中去徵求，來發展一個演員的工作研究集團——這些演員已有能力在購票的觀眾前演戲——所唯一感到危險的是不會持久下去。聖·但尼司即抱有這樣目的，我相信他會成功的。每個演員，當他很年青，一定會很希望有人告訴他那些史氏寫在他書中的東西。史達尼斯拉夫司基對於去獲取觀眾間的廉價效果及藝術家真實才能的效果的區別上，對導演，也是對演員，的確是有不能比擬的價值。史達尼斯拉夫司基的研究所內還有一個優點，倘使他沒有演技的天才，它會引導青年人到裝置，導演及劇場內其他部門中去。在這些工作中發見真實的天才，是常常有的事。

在蘇聯及歐洲大陸，劇藝是被嚴肅地認為一種藝術。在盎格羅薩克森國家（指美國）裏概括地說來，它是一種商業。演員的漂亮，他的性感的號召，他的個性，在我們劇院內的估計是遠過於史達尼斯拉夫司基的。人們參加到演技的職業中除了他真實的能力之外，有一打其他的原因。在目前還沒有機會去建立上演嚴肅劇目的劇場。沒有一個專演古典劇的劇場——爲了劇場本身的前途，也爲了演員及觀眾，它是非常迫切地需要。缺少了它，演員祇有極少機會去表現偉大的角色了。現今演員幾乎必須要確定他的意志去做一個庸俗的演員或優秀的演員了，可是他們非常難於辯別公衆所好及真正藝術間的差異。並且非常不幸，那些近代商業的劇院，對於受過史達尼司

拉夫司基的體系所訓練的人感到極度的失望。但這錯誤是在我們的劇場，而不是在那訓練上。

我不敢相信一個偉大的個性，一個真實偉大的演員，不致會使史達尼斯拉夫司基式的戲劇破壞。我很想問問史氏，他怎樣來把過去有卓越藝術的偉大演員們與壞的班底及他們表演在內的壞劇本的一切調和起來。這些演員們——班拿特·杜絲·薩爾文尼，甚至亨利歐文——在舞台光前有一種有的單獨突出的感覺，它們與史氏的意見衝突得非常有力量呢。我有一種感想以爲一個人必須要有最優秀的非個人的性質，纔能很好地在史氏的劇場內工作——Schnabel 纔能有這魔術似的品質。他奏悲多芬，幾乎是悲多芬了。但一個演員是不是能這樣，我不敢相信。是否祇有蘇聯及歐洲大陸才會產生偉大而有真正導演天才的演員？我現在所講到的人都是導演，並且亦都是優秀的。不過他們的導演方法是環繞集中着他們自己；而他們不能或者不願去導演或表演那些偉大的作品似「櫻桃園」或「欽差大臣」，爲的是這些劇本不是爲單獨的明星寫的而已。

我自己要盡我的努力去想怎樣才能在商業劇院中演出一個有明星的戲，而裏面每個角色都是完美的。我懷疑倘使已經做到過，——可能的，除非在史氏自己的劇場內。同時，在我們的劇院內，演出者及演員們必須建立保持上演劇目的班子，努力上演真正優秀的劇本。此外在訓練上沒有再比演員們長在一塊工作更好的了，特別是在短期訓練而需要長期上演的劇場內。

于伶先生繼「女子公寓」、「花飄淚」後之新作

文藝界戲劇界一致推薦

好評一班

李健吾先生：「『夜上海』是于伶先生敏感的靈魂的非常的成就是詩和俗的化合，讓我不時感到一種親切的情趣。」

趙景深先生：「『夜上海』這劇本可說是近兩年來的上海詩史了。」

吳天先生：「夜上海」對逃避現實的人是一根針。

應雲衛先生：「『夜上海』是一部相當結實的藝術品，兩年來上海社會的善與惡，美與醜，愛與憎，哭與笑——都在這裏獲得生動的表現。」

本社叢書之二
夜上海
五幕大悲劇

兩年來的



孩子劇團全體團員

孩子劇團

傅 強
承 云
讓 秋

孩子劇團從抗戰中長成，已經有兩年多了。在這兩年多當中，我們受盡了艱難困苦，同時在這大時代中。也鍛鍊着我們自己，我們到現在來，走過了全中國一小半的土地，進行着抗敵的宣傳，使我們這小小的力量，得以發揮出來！

我們許多同志，都是從上海出發的，我們非常懷念我們的老家——上海，在這裏我們謹向上海的各位大先生和小朋友們慰問，並且報告我們兩年來活動的情形，希望以後經常的和我們取得聯絡。並希望給我們不客氣的批評同指教！

一·我們的組織及經過

我們是怎樣產生的 「八一三」抗戰爆發了。我們都是一些住在滬東戰區裏的孩子。家，學校給燬了。有的家屬也給沖散了。大家就祇好逃到租界的收容所裏來。整天的吃了睡，睡了吃，就過着所謂「小難民」的生活。

因為我們感到這樣的生活太沒有意思，在這時候。應該拿出全部的力量，和大人一樣的來參加抗戰，所以我們就招集了一些同學。開始做着比較簡單的工作——出壁報，教難童唱歌識字。僅在我們住的一個收容所裏工作。後來因為要到另外更多的地方去宣傳，爲了工作的方便，我們就組織一個團體，用什麼名義呢？我們大家就想，我們都是小孩子，是以戲劇爲中心來宣傳的，好吧！就取名叫「孩子劇團」，在民國二十六年九月三日那天正式的成立了！

在當時，我們是沒有錢，沒有工作經驗，演

戲沒有道具服裝，被巡捕房拉去坐半間，並且還遭受到收容所當局的逐出令：「你們這些小傢伙，真混蛋極了，有飯給你們吃，還不識相，還要他媽的什麼抗戰工作，如果再這樣胡鬧的話？請你們馬上滾出去——」還有人罵我們是「戲班子」，「跑碼頭」。在這樣的情形下，我們是絲毫沒有害怕！畏縮！相反的更加緊了我們的工作，來換取大先生們的同情和幫助，我們時常調皮的說着：「沒有錢嗎？去募捐啊！」「要我們滾蛋嗎？沒有關係，換一個地方照樣做着我們的抗戰工作！」

「孩子劇團」怎樣產生的呢？我們很簡單的說：「是從什麼也沒有和什麼也不忙的情形下產生出來的！」

在上海兩個多月同離開上海 在上海的兩個多月，我們是不顧一切的進行着我們的工作，教育了我們自己。

劇務工作方面，我們從一點不懂得戲劇的情形下面，排好了五個劇本；一個雙簧，和一個歌劇，另外集體創作了三個劇本，演出將近二十個地方，和担任拍攝了一些新聞影片——

一般工作方面，學會了「八一三」後的十幾隻新歌曲，每天自己練習發音，及簡單的指揮法，担任了幾方面小朋友的歌詠工作，經常的出外播音，作街頭宣傳，貼標語，募捐等工作。

兒童工作方面，除了担任一個收容所二百多小朋友，同一個「小先生訓練班」的教育工作以外，爲了「保衛大上海」集中全上海小朋友力量起見，我們選集了十七個兒童團體，組織了「上海市兒童星期座談會」，每星期開會一次，在這裏面討論了許多問題，經常的檢討同分配工作，同時爲「保衛大上海」，發了一次宣言，慶祝蘇聯二十週年紀念，發了一次慶賀的信。

在這些工作當中，我們雖然遇到了濕氣病，頭昏病，嗓子啞的病，以及冷——沒有衣裳等等問題，但一切都還好，自從大上海失陷以後，一切情形都變了，救亡活動受了限制，推隸！隨處都有遭遇到汗奸「釘梢」，「破壞」，「欺嚇」的危險，這些都使我們不能再在上海工作下去了，所以我們就決定離開上海，二十二個人，最大的不過十九歲，最小的僅九歲，又沒有錢，當時上海的謠言又非常多，什麼出吳淞口要檢查，每人身上祇能帶五塊錢——這些都是困難問題，於是我們作了一次播音，募得的幾百元，就作爲我們出資的費用，然後又將全體分成五批，有的跟大人先生一齊出來，有的自己假扮成兄弟姊妹，從十一月十八日開始走，這樣才偷偷的溜出了敵人的虎口——上海

從南通到武漢 在二十五日的晚上，我們齊集在內地第一個碼頭——天生港了，二十二個人，一個也沒有少，這時我們是多麼的興奮同愉快啊！現在我們要開始度那一千多里的路程，這陌生的征途了。

在南通唐開工作了兩個星期，爲因時局太緊張，敵人已經打到我們的前面在攻江陰了，所以我們很快雇了一隻民船，經白蒲，如皋，泰縣，海岸，江灤到揚州，這時揚州的民衆差不多都跑光了，報紙是一張也看不到，就像蒙在鼓裏一樣，於是我們照例的向縣政府請示路線，（因爲民

衆沒有，工作也就沒有提出來，）他們指示的是：「從泗源溝至六合，再往全椒安慶」，我們就照着做，在下午大胆的開船了，這一走却走壞了，正走上火線！走到離揚州五里路的「五里菴」，船給「丘八」拿去封江，經幾度的交涉，結果還是「不行」！在黑黑的夜裏，除了能聽到那清淅的機槍和砲聲外，四週都像死一樣的恐怖，只看見那一批批的士兵從前線退下來，口裏還嚷着「前線離這兒還有五里路啦」！這時我們就將大部份東西都拋掉，僅帶了睡覺的被和隨身的衣服，這樣措的措，槓的槓，又步行回揚州，那機槍聲不停的跟在後面響着，祇有一個隱隱約約的月亮在陪伴着我們，這是一幅多麼使人回憶的圖畫啊！

當夜睡在一個古廟裏，第二天一早，就起來走，這樣步行了兩天才到邵伯，雇了一隻船，又過着船上的生活了，船走過高郵，寶應，淮河，泗陽——到鹽海路的運河車站，徐州，鄭州，再轉趁平漢路車到武漢，這當中的時間是一個月零二十一天，裏面坐民船，走路，坐貨車，乘客車都嚐過，當我們一天吃兩大餅，走得腰酸和肩膀痛的時候，總是以「不苦不苦！苦的還在後頭呢！」來自勉的，因爲這麼長的時間沒有洗澡同沒有衣換，所以一到武漢的時候，每人身上都長了「老白蟲」。

政治部收編以來 在武漢工作了三月以後，政治部就正式將我們收編了，從此以後，我們的工作是一天天的得到順利的開展同保障，在「保衛大武漢」的工作當中，我們也盡了不少的力量，聯合很多兒童團體參加這一工作，直到武漢放棄前的十幾天才離開，後來在衡山，長沙，桂林，貴陽等地，都工作了相當的時間，在去年（廿八年）一月間才抵達重慶，隨即在三月裏又分兩隊出發川東川南一帶工作，在八月底才回重慶，着重於學習和準備工作，現在又出發川西川北去工作了，在這一段時間裏面，我們的人數由二十四個增加到六十個，由一隊擴充至兩隊，由國內宣傳擴展到國外宣傳，大家也進步了不少，我們是越發的感到興奮同快樂了！

二·我們做什麼工作

我們做的工作可以分做三部份

宣傳工作 裏面包含有戲劇，歌詠，演講，文字，圖書，寫標語，歌詠大會，書畫木刻展覽會等。

兒童工作 這一工作是我們孩子劇團最主要的一門工作，像幫助各地小朋友組織起來，幫助一些已成立的兒童團體解決問題，和國內外兒童團體或小朋友通訊，供給他們宣傳品，把全中國兒童力量團結起來等。

慰勞工作 我們的對象像：傷兵，殘廢軍人，新兵，難民，難童都是，多半都採取服務，（洗衣，剪指甲，寫信，打掃等）慰勞，像難民傷兵等則比較着重鼓勵。

這些工作，不但我們自己去，同時也發動當地學生和兒童婦女團體去做。

三．我們的集體生活

孩子劇團都是一羣「小孩子」，而且又不是十個八個人，有六十個，那麼你們的生活是怎樣管理的呢？我想一定有很多先生發出這樣的疑問？好，現在讓我來告訴諸位吧！

集體的管理 我們有一個「生活秩序表」，這是大家訂出來的，因此大家都得遵守，從早六點鐘起身，到晚上九點鐘睡覺，都有很明確的規定，原則是上午學習下午工作，但在必要時可以調動，大致是一早起來，練習，早操，開早會，早飯，上課，（或自修）吃午飯之後，休息一小時，接着就是工作，（排劇，練歌，宣傳，舉行集會等）運動，晚飯後，看報，做日記，睡覺。

另外有個生活部，和值日生（每天兩人，輪流担任，）專門負責督促大家執行「生活秩序表」，保持當天的清潔等。

分組管理 因為人那末多，單靠生活部和值日生是不夠的，因此分小組來管理，全團有兩隊，每隊分四組，每組五，六，七，八，人不等，是以程度高低來分的，每組選一組長，注意大家的衛生，（衣，鞋，襪，身體，病痛——）自修，（日記，讀書，看報——）並主持這一組的小組組會，時事討論會，讀書會等，在行動的時候，更有分組的作用，防備人失散，分組吃飯，自修，討論，睡覺等。

四．我們的學習

學習在孩劇的重要 「一面工作，一面學習」，這是我們的口號，兩年來一直這樣照着這樣做，因為我們還在兒童和少年的時候，尤其是許多十歲以內的同志們。在抗戰中我們不能在學校裏讀書，又不能不做救亡工作，在這樣的情形下，在孩劇的學習，就有他的特殊的重要性了，我們把學習和工作看做同等的重要，把每天的時間劃分為上午學習，下午工作，我們不分時間和空間，隨時隨地來學習！

基本知識的重要 我們的學習是分三方面的，第一就是基本知識的學習，現在我們所做的是抗戰工作，將來我們更要建國，因此，我們需要基本的知識。

在外面流動工作的時候，我們請當地許多先生講解歷史，地理，風俗，並講專門問題。這是甲乙班（大中等的）同志學習方法，小同志由大同志助理員教。

回到團本部固定後，生活安定，就開始有計劃的學習，兩班同志照常上課外，甲乙班上課內容；一、社會科學；二、自然科學；三、國語；四、算術；五、國際知識；六、時事討論會等。

除上課外，分成六個研究組（社會科學，自然，文學，戲劇，音樂，美術）按照每人的興趣自由參加，請大先生指導，經常地舉行集體研究或討論。

技術的學習 這也可以說從工作中的學習，這種學習是最切實的，在團體集體工作中，鍛鍊着我們學會演劇，唱歌，演講，繪畫，編壁報的技術，而且每天都在進步中。

體集生活的學習 我們的生活是集體的，有紀律的，同時帶有極重的教育意義，除了工作之外，我們還進行許多有意義的活動，像參觀，旅行，爬山，開演講會，辯論會，小組會（討論各種問題，自我批評）——在這種生活中鍛鍊成爲很結實的一個小的政治工作者！

孩子劇團的同志們，學習的熱情是極高的，我們每天要記日記，沒事時隨時打開書來看，或者討論，研究。在孩劇第三年中，我們每人都訂了讀書計劃，大家互相督促，努力着去完成！

我們學習的困難 我們不是有困難呢？有的！因為我們大部份是流動生活，在每地工作都是極緊張的，因而常妨礙到學習時間，在流動

工作中，缺乏先生指導，學習不正常化。

但是這些困難，我們現在正努力去克服它！

五．我們的戲劇活動

我們與戲劇 戲劇在抗戰中是一個很有力量的武器，宣傳與教育民衆最好的工具，我們的同志差不多都是歡喜演劇，在我們未組織團體前，在學校裏就演過一些劇，因此，在抗劇裏是以戲劇宣傳為主，以戲劇的力量來發揮全國兒童全國民衆的力量。我們不但歡喜演，而且最歡喜看別人演劇，雖然不懂，也歡喜談戲劇，在抗戰的洪流中，我們利用戲劇，同時又向戲劇學習，戲劇和我們打成一片！

在摸索的時候 但是，我們的戲劇是很幼稚的，也不知道爲什麼研究，只知道演戲很好，怎樣演法更談不到。

在剛成立時候的演出，是無所謂道具和服裝，所演的是就是簡單的兩個街頭劇。因爲沒有錢，墨筆做了化妝品，棉花當鬍子，用膠水沾鬍子拉的嘴巴痛，舊貨攤上的雜貨，成了我們道具，服裝唯一來源，自己也學做，但是可真一點不像樣。

因爲看見人家有燈光，也買了幾個燈泡來，天天試，天天學，用餅乾盒子做燈罩，不懂就請教別人，這樣才慢慢成長起來，在那時沒有錢製幕布，用人排起來先唱歌，叫子一吹人分開，閉幕人又集合，惹得視衆大笑，但是我們認爲這並不是我們的恥辱！

雖然在這樣惡劣和不懂的情形下，但是我們拚命學習，從工作中去學，以最真摯的情感去演，兩年來我們進步了，獲得不少的效果！

我們怎樣研究戲劇 我們在每個地方要請許多戲劇前輩先生給我們講解戲劇基本知識，自己儘量找許多參考書來看，當我們每次演出後，都要開一個檢討會，糾正缺點，並請外界先生批評！

在選擇劇本，導演，改編或創作劇本，設計舞台方面，都是採取集體討論，決定好再做，請

到大先生給我們排更好，以集體力量去進行研究。

由我們特別愛好戲劇同志組成的戲劇研究組，他們經常請先生講「導演法」「編劇法」「表演術」等，大家也請先生來經常講一些淺近的問題。

抗戰愈持久，是愈艱苦，我們的燈光由電燈用到汽油燈，現在爲適應縣城和鄉村，我們自己創造了用竹製的植物油燈，我們可以自製許多佈景，適合於流動的條件。

兩年來戲劇的學習，我們能够自己管理一個較複雜的舞台，能够演出四幕以上的劇，這也從工作中得來的。

孩劇目前情形 我們的戲劇組織是這樣的，在劇務部下面分設：一、道具服裝股；二、燈光佈景股；三、效果組裝股；四、編審提要股；五、舞蹈雜技股，這是兩年來改了又改結晶物。

在目前我們能上演的劇本有——自己作的：一、幫助咱們的游擊隊；二、孩子血；三、不願做奴隸的孩子們；四、這怎麼辦。我們改編的：一、街頭；二、捉漢奸；三、團結起來；四、復仇；五、小五兒。以上全是兒童劇，我們演出的大人劇有：一、壯丁；二、死裏求生；三、榮譽大隊；四、三勇士；五、回頭；六、宣傳等。

兩年來，我們演出的次數，在二百以上，平均每次觀衆至少在兩千以上，這是值得向大家報告的。

迫切的呼籲 我們是一個孩子的隊伍，我們所要演的是兒童劇，可是現在的兒童劇本實在太少了！我們由於受了時間的限制與沒有經驗，始終不能做到自己供給自己劇本，因此我迫切希望着各位大先生給我們多多寫兒童劇本，這不僅是我們的希望，也是全國廣大兒童團體的要求。

好，我們的這篇報告完了，希望各位先生小朋友經常的和我們寫信，指教我們，使我們緊緊地聯繫在一起，共同努力！

獨
幕
集
劇

放
棄

內
容

兩個患難朋友
十點鐘

本社叢書之一

如此內閣
誰殺我
放棄
求愛之道

實價五角五分

著名演員的表演經驗

蒲琪司·梅沃狄司
Burgess Meredith

Morton Eustis 著
江 征 帆 譯



梅沃狄司在 High Tor 中飾 Van 之照

關於年輕演員技術訓練的方法上，正似演技手法的種類一樣，流行着很多的理論。每一個戲劇派別上有它自己的信條；每一個劇院中的藝術家或者商人都有他自己的信念；對於它們都有好些話可以說的。沒有聰明人敢以最肯定的自信些說：「這個理論是全能的」。沒有一個見解是可以無需爭辯的。這裏面沒有天然的絕對的真理，一切明確的結論都憑藉演員的個人經驗，演員事業上成功的反映，他的藝術能力上的品質，及他在戲劇技藝工作上的特性。

當蒲琪司·梅沃狄司解釋他的意見：「演員學習他技藝最好的機會，是能得到在一位優秀導演下工作的機緣」，他並不自負自己的才能是沒有錯誤，他說得很坦白：「我敢說要是我沒有在紐約及夏令演戲班子的出類拔萃導演之下演戲的幸運，我決不會有什麼成就。我並不說導演把我造成，但如沒有他們的幫助及指示，我恐現在仍會坐在演員供應所內。我想一位真其優秀的導演在一個戲中對初學者的本身及演技上所教導的東西，會比在指導錯誤的戲班子內數年來得到的更多。」

關於曼沃狄司所講的確不是歪曲的談話。在他所得的經驗中，導演是「唯一重要」——確是根據事實。在那時候，他誠實地相信如沒有了精湛的導演，他將會「毫無幫助的亂跳亂跳」，可是他的見解——他自己承認的——也正反示出他的年青及經驗有限。假使他年紀大一些，他不致於那樣毫無遲疑地依賴於「嚴厲的指導」的。但是從他根據的經驗及觀點上所述及導演的要裏，包含着一些意義，這意義是預示在戲劇上生長起來的後一代有一種中心的變革。

少數成熟的演員們是在查格羅薩克森劇院內受到他們的訓練，認為在他們青年時代的演戲裏，是塑造他們才能有最大影響的時期，都強調着導演的重要。名演員海倫海絲，倫茨夫婦，凱撒玲·考奈爾及薇娜·克萊沃度過他們學徒期限的那些劇院，實質上是一個演員的劇院，在那裏的戲劇製作是為了名星們及名星的角色。曼沃狄司的劇院似最先朝向不同的目標。在這劇院內，再引述曼沃狄司的話：「導演的控制是絕對的」。至少他的經驗是指示着接觸一種演技上新的行為的事實，它把表演的一羣集中成爲一個單位而不是爲了一個演員，是已經很好地開始在我們的戲劇事業中了。

曼沃狄司並含糊他所聲明如何幸運於他的導演的事件。他的最初的學習是在嚴厲而具有觀察力的女導演 Era Le Sallienne 之下，起始是在她的學校，後來在她的 Civic Repertory 劇院。在那裏他輪不到表演大的角色，祇演大量各種式樣的不重要的劇中人。在夏季才改變了這慣例。他的第一個爲百老匯所深切注意的角色是演 Little Ol' Boy 中的紅巴利，是 Albert Bein 的描寫感化院生活的劇本，在一九三三年春季爲 Joe Losey 所演出。B. 阿金生批評那時的他：「曼沃狄司在劇中人身上完全放入了劇作者所賦與

的含義與陰影」——是對於第一次分派到重要的特殊工作的寶貴的讚美。

當 Little Ol' Boy 營業失敗，曼沃狄司返到第十四街去扮演「阿麗思遊記」中角色。同年九月他又到百老匯，在放蕩的劇本「她愛我不」中演一個跳上跑下百靈司登歌跳舞的學生，這次他是在正確有力及注意頭部動作的董華特·林賽的導演之下。在這劇本內，在正像一年後在「新落艦」內（這戲祇演兩個晚上），曼沃狄司所答覆導演的是顯示了他的有力的喜劇素質。但不會使批評界相信，在不到一年之後，他能在「窮巷之冬」中完成了似 Mio 那樣的角色。

導演 G. McClintic 完全信任曼沃狄司的優良的品質，認他有得「一九〇四年哈姆雷特」的榮譽的希望。但 McClintic 是第一主張他所從事的並不是在曼沃狄司的演技上刻上些烙印，祇是使青年演員的天才上能獲得解放，而這是他自己所不懂得的。McClintic 最初導演他在考奈爾小姐的「閨怨」裏擔任一個小角；後來，仍與考奈爾，在「森林中之花」中扮演一個半瘋的青年，那時，引述 J. M. Brown 的批評，他「與作品接近地發展開去」；去年，在粗獷的詩意的緊張的劇本「窮巷之冬」，今年冬季，在「High Tor」中。這裏必須加一傍白式的註明，曼沃狄司謂的「幸運」不僅是關於導演而也關於劇本。很少演員在他們早期事業上，能允許有這機會去嘗試像這樣的角色，可從它學習深層的真實的演技，而這種演技也祇能在好的角色上方可以教導。或者這是導演的劇院的重大優點之一。——一個導演不僅要有認識未發展的天才的視覺，並且要充分信任他自己的判斷，把一個重要的角色放在自己的能力上來幫助那演員去完成它。

導演的最初事情，曼沃狄司以為是「說明一個角色的形態」。這形態不需要是個固定的嚴格式樣，否則沒有機會去發展演員自己的意念。像海倫海絲（有名女演員），曼沃狄司以為最好祇須指示，它即會引起激動，而不需要去註明它的表情的。表現戲劇的目的是實現一個演員全部心上所構成之影像，它說明每個姿態及給與每個音調，使他覺得「隱匿起自己的意識」。他歡喜與一位導演工作，似 McClintic，他「讓演員發現

他四週圍的道路，等認定了他從那條路走去，然後沿着這條路地去指導他。」但無論那位導演，曼沃狄司繼續道：「在排演之最初或最後指示的形態，無論這形態的條件是或多或少的嚴厲，若在排演中的幾個要點上他以無條件狀態說『是』或『否』是不必去加以重視。」無處理計劃的導演法不是曼沃狄司的理想。

「形態」，曼沃狄司看它「是演員對於角色的自己心上所構之影像，而在劇本中，是與別的表演員間的戲劇上的關係。」它是在舞台的動作上，表演的速度上，及言語上表達出來，並且，比一切都重要的，在於整個作品的節奏上，而一個演員應是從屬於劇本的整體的。那些大多數演員都喜歡創造他們自己的舞台動作。但是曼沃狄司是願意導演來提示動作。他說：「我沒有想舞台動作的想像，除非導演告訴我這樣動，否則我多半是不動地站着。」——有着一個被動的心情，當然是不會在他的演技上提供意見，而且他承認，如其說是因了天賦的低能使他自己能作動作上的決定，無寧謂是缺少經驗所致。倘使導演有一個提示，曼沃狄司在本能上覺得它不合劇中人的，他要「在試驗了二次或三次之後」告訴他說「它不能產生特殊的戲劇計劃上的效果。」然後他們二人會堅持力爭或者妥協起來。「最重要之點是演員被彫刻——不是貼塗——於導演者之手的。」

在劇本第一次完全排練之後，導演要担任調整他的全部關聯的機能。「看了第一次整個的戲後，他要告訴你許多記錄下來的意見：『那句台詞嫌粗魯。那一句是柔弱。那句話沒有說出什麼來；它傳達得缺乏感情——這個動作缺少幽默，平衡或鎮定。它顯得太可憐，或者太強硬。』然後導演教導演員怎樣從全體地去看這戲；去使大家明白瞭解他的表演與別人的解釋方法是不是和諧統一。」

據曼沃狄司的判斷：「演員是愈創造性（或者他自以為有）愈好，倘使這演員是一位藝術家，他絕對地應是一位解釋的藝術家。他愈有透明性，則他使自己去適應（或讓導演去把他適應）各種角色的典型愈是容易。」曼沃狄司對於那些分析演員如何形成他自己的表演法的「價值或意義」是稍稍有些懷疑的。「演員最重要的事情是

獲得效果。讓那些批評家去斤斤於他是如何成功或者失敗好了。」因為這原故，他祇能「簡略地，不恰當地及有些畏懼地述及」他接觸到表演上幾個顯著的特點。

曼沃狄司有一「怪癖的習慣」，它在最初時就表現出來。他自己發覺他不能形成「全部戲的一種確切的感情」，除非在他人讀給他聽時。倘使他自己讀稿本，他讀得機械地，直到他讀到自己的台詞；這樣會失去了戲劇中最主要的印象。他表演在內的許多優秀劇本，都是先由作家或導演讀給他聽的。並且每一次的『簽名定約』都是在他自己讀到那稿本之前。

一旦那角色派到他，他的即刻的反應就是：「我要怎樣去做？我要如何去唸這台詞？」而最重要於一切的是：「我是怎樣的人？」他大聲地唸他的台詞「去求得那角色及戲劇中適當的本能上的反應。」他的第二步就要去決定：「這個人物的什麼特徵，是我在我自己的感情中懂得的？」他相信沒有一個角色，會在全部計劃上寫得與演員性格沒有一些連繫，——除非這演員是完全的低能兒。這腳色的性格或者是懦弱的，堅強的，自大的，高傲的，勢利及頑固的。演員本身或者不完全像中間的一種，甚至一部份也不似。但是在他的人生中，他一定會有一個時候經驗到這許多性格上所產生的感情。「他不會去殺死過一個人，但是有的時候，他會這樣想過的。」

曼沃狄司其次即追憶他在那時感覺到所發生情緒上的反應。以這為基點，然後在他心裏去「裝飾這角色的性格」，努力去做到它依從他的意見。倘使這角色的性格是一個幻想的竊賊，他不按照自己本意地讀他的台詞，去感受他的角色，好似他已是一個竊賊。倘使這人物是怕羞及防禦的，他就怕羞地及防禦地接觸那特性。「在這見地上唯一的事要考慮到的即：它是否已達出來？它是否形象化？」

排戲開始的時候，是可以調動唸台詞及表演的全部觀念。在他的私寓裏，演員或者會找到唸「一大段台詞的完美偉大的音調」。但是在排練時，當別的演員把末句台詞唸給他時，他會發覺「這音調是完全錯誤的」；別的演員聲音的調子，他的拍子或動作是妨害了它。這唸法與劇本的風格失去了協調。這種相類的發覺在第一次的觀

衆反應中也會碰到的。這樣情形之下，觀念必須修改「去適合什麼是對的，什麼是不對的」。這是非常不容易在演就能肯定那台詞及幕景會按照預先估計那樣地感動着觀衆，特別是在喜劇上。

讀熟台詞在曼沃狄司是一件煩苦工作。他像大多數演員一樣，不能僅僅靠多讀台詞就會把它記住的。他必須在腦中顯影地閱讀台詞。唸讀時，他想像那台詞範圍內的情緒，得到了「憤恨，憐憫，愛慕及幽默的概念」。然後他把它們寫出來——「寫滿了百餘頁的抄寫紙」——直到它們已牢固地深印在他的腦中。一旦它們已都熟悉了，——「平常總要在排練很久後」，——就把它們丟開，從此他就集中注意在性格特徵的優點上。這種集中在第一夜獻演及決定長期上演後亦不終止。「它還剛是開始呢。每晚你工作在你所表演的角色上，你要常常去想它是一件新的及有生氣的東西。每次你表演它一定要精鍊你的傳達方法。曼沃狄司每次登台，他有意去稍稍改動劇中人的式樣，「爲了要避免變成呆固化」。它的重要輪廓依舊，不過他藉「感情的強弱，以變化陰影的深淺」。這樣，某一晚上，你會突然聽見對自己說出一句雙重意義的台詞：這是一偉大的感動。

演員在舞台上的每個時辰裏，他必須能「聽見他自己」；換句話說，他必須意識到他在做什麼。能做到這樣，可以使演員不致把自己喪失在劇中人去。這種感情，曼沃狄司在表演時會感覺到是「不似酒後醞釀般的形式。當你要去構成這角色，你會輕輕地敲你的積蓄情感的倉庫。表演時，你僅把這感情客觀地放在你的心後。你很難意識到這情感應該會產生怎樣的結果，但是你不能讓它會妨礙你。譬如說，在某一場戲中我不得不十分憤怒，我放在我心後的感覺是『在目光中我要揍你！』這多半是我個人自己的反應。與我唸的台詞或者會完全不同，但我以潛在下面的『目光中揍你』的感覺去獲得正確的反應。我不想努力去感覺憤怒，或者甚至我不去想憤怒的感覺是怎麼樣的。我不可能每晚在這作的情感上給與新生命。我記得某一演員告訴我，當他表演某一場戲他不得不去自殺，他常常去努力想他的感覺好似他正要走到冷水蓬蓬頭下之前一樣；這是他演這場戲的方法。當他能呈現出這種感覺，他

(第接113頁)

流動劇團化妝品簡易的製法

及容貌化妝術

石叔明

誰都知道的，一幕劇要想演出，必須要靠着化妝來補助才能完成的。換句說：沒有化妝就不能成為綜合藝術的戲劇。

由這可知，化妝的作用，就是使演員完全全變成劇中人，將演員與劇中人不同的地方全部遮去，劇中人所應有的而演員本身所缺乏的地方增補起來。那就是說：化妝是要根據劇中人的身份，人種，時代，個性，情緒以及悲哀，狂歡，淫蕩，兇惡——襯托出來的。

不待說，化妝主要的用具是油彩顏料，一說到油彩化妝，也許有人立刻就有一種感覺，油彩是舶來品，在抗戰期中，非通都大邑是買不到的，就是買得到，它的價格是非常昂貴，普通的劇團財力是有限，簡直無法可購。其實，它的製法並不煩雜，乃是我們沒去研究，或是有些人明明知道它的製法，而不公開，譬如高價的鼻油灰，反不及留蘭香糖合用，秘訣就是在於加些鉛粉和膚色油彩，搓揉便成。一塊多錢的西貨的酒精膠，還不是一毛多錢可以製成，這裏特將簡易的油彩化妝品製造方法介紹出來，以供內地劇團買不到油彩時及自己不能自製油彩的人們做參考。

舞台化妝品簡易的製法

舞台化妝品的種類繁多，其製法有的是十分困難，茲將常用的幾種及製法較為簡易的分述如後：

一·油彩製作法

A.工具——(一)炭火爐(二)礪(三)研鉢(四)羅篩(五)藥刀(六)大玻璃片(七)竹刀(八)盛器等具。

B.原料——(一)西洋紅(二)黃色粉(三)靛藍(四)鋅養粉(五)炭精粉(松烟粉及煤烟粉代用亦可)，但以上的顏料要能入油的，并無含有鹼性的才行。(六)白凡士林(七)硬脂酸

(八)香料。

C.製法——第一步先把所需某種顏料一成，鋅養粉三成(即白粉)，放在玻璃片上慢慢參調，然後把它放在研鉢裏細心研磨，使其均勻并去渣滓，再倒到羅篩裏篩出待用。第二步將凡士林(約當顏色粉之五倍)放在礪中，溶化成液體後，加上硬脂酸一小塊(約當凡士林十二分之一)，再將調合好的顏料參下，一面徐徐參入，一面用竹刀絞拌，但速度要快，使能勻透，不至使乾粉沉滯，結成粒團，到了極度調和時，加上香料一點，用以解除油膩氣味。第三步即將它倒在玻璃上，用力絞拌，使其調勻，候它冷透，凝成固體，則裝入磁質的盛器裏，所以製造油彩並不艱難，最難的地方却在於手術高明與否？如果手術不純熟，火力過強，則油彩變成太乾，那化妝時就會發生絕大的問題。

像上述的油彩，我們只要製成五種，即紅，黃，藍，白，黑五個底色，那無論要甚麼色的底子油彩(膚色油彩)或皺紋油彩都可以配成齊全。因為這五種的油彩，我們都可以混合使用，例如：要化妝農民或士兵的面部，需要棕色，那就可以用白十分之二，紅十分之四，藍十分之二，黃十分之二，四種調合起來用，總之，祇要我們曉得調色的常識，那這五種油彩，自然可以化妝出各種不同的人像來，茲列表如下，不過顏料的性質與作用，往往有點不同，故拼合時，應該斟酌情形，切勿牢記表裏拼合的成數。

$$\text{白} \frac{8}{10} + \text{紅} \frac{2}{10} = \text{最淡紅}$$

$$\text{白} \frac{5}{10} + \text{紅} \frac{3}{10} + \text{黃} \frac{2}{10} = \text{膚紅}$$

$$\text{白} \frac{4}{10} + \text{藍} \frac{6}{10} = \text{淺藍}$$

$$\text{白} \frac{4}{10} + \text{黃} \frac{6}{10} = \text{淺黃}$$

$$\text{白} \frac{2}{10} + \text{紅} \frac{4}{10} + \text{藍} \frac{2}{10} + \text{黃} \frac{2}{10} = \text{淺棕}$$

$$\text{白} \frac{6}{10} + \text{紅} \frac{4}{10} = \text{淡紅}$$

$$\text{白} \frac{7}{10} + \text{黃} \frac{3}{10} = \text{乳白}$$

$$\text{白} \frac{5}{10} + \text{黃} \frac{3}{11} + \text{黑} \frac{2}{10} = \text{灰黃}$$

$$\text{白} \frac{1}{10} + \text{紅} \frac{5}{10} + \text{黃} \frac{2}{10} + \text{黑} \frac{2}{10} = \text{深棕}$$

$$\text{白} \frac{1}{10} + \text{黑} \frac{2}{10} + \text{藍} \frac{7}{10} = \text{深藍}$$

$$\text{白} \frac{5}{10} + \text{藍} \frac{4}{10} + \text{黑} \frac{1}{10} = \text{藍灰}$$

$$\text{白} \frac{7}{10} + \text{黑} \frac{3}{10} = \text{灰}$$

$$\text{紅} \frac{4}{10} + \text{黃} \frac{6}{10} = \text{橘黃}$$

$$\text{紅} \frac{6}{10} + \text{藍} \frac{4}{10} = \text{紫}$$

二、鬍鬚的製法

將六股羊毛線把它扯開，成一股一股的（要準備灰，黑，白三色），然後用牛骨梳梳成一絲絲的，把它剪下，形似劇中人所需要的樣兒，放在掌中輕輕揉轉，使其內部相互結合，用時用酒精膠黏上，加之修剪。

三、酒精膠的製法

先把酒精盛在瓶中，待松香研成細末後，倒入酒精裏，再將瓶置於開水碗中，使它發生溶化作用後便成，份量分配，松香一份，酒精三份。

四、面粉的製法

面粉的種類頗多，通常用的有桃紅色（用於青年男女，中年人，農民等均可）和淡黃色（用於老年人，病人，日兵等）兩種，它的製法極為容易，即將粉質的顏料摻入白粉中，調和即成。不過，這兩種面粉在百貨店裏都可買到，價目便宜而且細膩，勿容另製。

五、化妝時應用的工具

（一）油彩（改變臉上諸部用的），（二）面粉（固定油彩地位，減少油質反光），（三）凡士林（填塞毛孔，預防顏料毒質侵入，調稀油

彩），（四）羊毛線（製鬍鬚用的），（五）酒精膠（黏貼鬍鬚用的），（六）眉毛筆（化妝最有用的東西，畫眼圈，眉毛，鬚根用，一個劇團至少要備三支），（七）牙籤（畫細紋及抓鬚用的），（八）排筆（除臉上塵粉類，即三支毛筆釘成一排的，至少要備二把），（九）卸裝紙（亦叫棉紙，是褪除油彩之用），（十）剪刀，梳子，鏡子（至少須七八面），骨針，髮夾，圍身布，小刀，藥棉，酒精（卸鬍鬚時用），毛刷（衣刷，髮刷，粉刷），毛巾，肥皂等。

容貌化妝術

現代的化妝，是隨着劇本和舞台裝置進了寫實的自然主義勢力之下，演員的扮裝是要與實際的人一模一樣的，所以現在的舞台化妝的確不是一樁容易的事，可是多數的演員，自己却不會化妝，總要請一個人來代粧，這麼一來，就有一種不良的現象發生着，就是一個人作風是會相似的，往往把全台的人，都弄成一家人了（眉目口等大約會相同），因此，爲了要補救這種的缺點，特將常用的幾種容貌化妝方法寫在下邊：

一、化妝的步驟

第一先擦凡士林使毛孔填滿後，即用軟紙輕輕地揩去浮面的油質，使汗水不能在最短期內溶化所裝的表面。第二便是上底子油彩，將調合所需的色彩先在額，頰，鼻，耳各處擦上（不過製鬍鬚處不得塗油彩），然後用手細抹開勻。第三兩頰敷上胭脂，第四畫眼圈及鼻樑的陰影，及眉毛皺紋，唇齒鬚根等描化出來。第五上面粉。第六黏貼鬍鬚或戴頭套，並修剪其形式。

二、面頰的化妝法

底子油彩上好之後，繼之便是兩頰的化妝了。如扮少女，少婦即將如胭脂青色的油彩擦在顴骨的中心，向眼與鬢中間，擦成一弧形，然後用手指輕勻地將胭脂色油彩擦開，愈化愈隱，使與底色不顯輪廓，但胭脂的中心顏色，仍要特別濃厚，如爲老年人抑或憔悴的青年人，則兩頰須繪顴骨，油彩可用深棕或深暗色，在顴骨的下面，先塗一塊角形，在上邊的稍爲抹開一些，不使有界限之分，在下邊的亦應漸漸淡去，有的寬面的演員要裝老臉，可用豔麗的濃色，靠近鼻子，但

外一邊漸外漸淡；有的窄臉的演員要裝寬臉，可用豔麗的淡色塗在臉邊，向鼻子方向，漸近漸淡。這樣用顏色去表現面頰，就會使人有變樣的感觉。但濃淡的地方，一定要表現出來，與底彩的界限，絕勿顯露。

三·眼窩鼻側的化妝

演員的眼窩與鼻子，往往有缺憾，不能盡如劇中人的需要，所以眼臉與眼眉之間，要塗暗色的油彩，使眼皮陷落，輪廓顯明，在眼際要較深色，向下向外便要漸淡混入底彩。顏色的用法：如少女則用藍色，青年用藍灰，中年人便要用棕紅色，年老的人則非用暗灰色不可。還要演員的鼻樑，如嫌太弱，可用劇中人所需要調和的淡色，塗一條垂直線於鼻樑之間，輕輕地將其邊緣揉開，以免界限顯明，但不可抹至鼻的側面上去。如果要使鼻子顯長，可在鼻尖下面塗成顯明光亮的淡色，再在鼻尖底下加點陰影。如果要使鼻子變小，可在鼻的兩側，擦些灰色的油彩。要使鼻孔變大則在鼻孔裏塗些黑色，要鼻孔變小則塗點顯明的油彩。

四·眼圈眉毛的化妝

在未化眼圈及眉毛之前，最好先把原有的眉毛隱去，然後用眉筆或牙籤描上粗，疏，濃，淡，長短，直，弧的各種特殊線條。在眉尖的色彩要濃要深，在眉梢及四週的色彩，便要模糊混入底影，勿使顯明輪廓，劃成一條銳角，平整，濃重的線條。同時還要考量該角色頭髮的色素，使雙眉的色調諧和，而後再來描上眼圈，假使兩眼距離太近，在化眼簾時，靠近鼻根的一角就不要描眼圈，眼圈就要用深黑色了，假使兩眼太凹，要使其平直，在眼尾內應塗顯色，眼太凸要使其陷凹就用褐色。譬如表現奸滑的角色，可描成三角形的眼圈。表現愚笨的角色，可將眼邊描成粗大點，有角度的眼圈，普通的角色，那就稍為描深刻一點即可。但描繪時，在上下眼臉邊緣的畫線，應自距離內眼角八分之一處開始，沿着眼臉的邊緣以至外眼角，逐漸漸淡至末端，而且要比粗細緊貼，不要使線與底彩有分明的顯著。

五·額下頰的化妝

額部的化妝，在青年人是無須費事的，但在

老年人或憂愁人就要皺紋了。愁人往往是眉峯相擠，眉毛下垂，所以皺的紋理很短，集中額的中間，老年人的皺紋，就比較均勻地表現在面部，繪紋的方法，可用牙籤蘸好油彩將額部肌肉收縮成皺，然後依着皺紋塗上油彩，肌肉一放鬆，就成為有皺紋的額了。如化裝奸狡的角色，可在下頰的兩側，塗上暗色的油彩，形成三角形的尖額，便令人生厭了！如欲化裝英俊正直的角色，可在下頰骨上邊，塗上有力的橫線，用手指抹四週，隱約與底彩混合，則更加英俊正直了。

六·牙齒嘴唇的化妝

污穢的牙齒，要變成白亮，潔白的皓齒，要變成污穢這怎麼辦呢？就是將唾涎擦去，用棕色的蠟筆或油彩塗上，即成污穢的樣兒，如果認為缺牙，則用黑蠟烘軟，搓成小塊貼上，或用膏藥或黑色油彩代用亦可。如欲將參差不齊的牙齒，變為整齊潔白的牙齒，即可用白蠟填上。牙齒弄好後，如果嘴唇畫得不好，亦會影響到整個面貌的美觀，所以畫唇也要特別小心，首先把如口紅似的油彩塗在手心中，然後用小指將那油彩抹到嘴唇的中間，而後向兩邊分抹，至離嘴角約四分之一處，即須停止，以免過闊，在畫好後，還要注意到兩邊是否相稱，不能有一邊稍有高低。假使需要闊口，可將原有的上下唇，塗出口角過一些，需要小嘴，就要塗得短點，需要表現愚笨人的口唇，可將原有的口唇塗得加厚加闊。

七·鬚髮的化妝

撲過面粉後，即開始裝鬚了，裝鬚的方法很簡單，即用小毛筆蘸好酒精膠於滿貼鬚之處後貼上，待稍乾時則用剪刀加之修剪成劇中人所需要的樣兒，及其中間剪成一個三角形的缺口，使說話時不致妨礙。鬚的裝法即是把酒精膠塗在裝鬚的地方，把零碎的羊毛敷上，後用壓髮刷來整理一下，使它不會有東一塊，西一塊的毛病，然後再用黑色油彩在鬚鬚的週圍，或空白不整齊的地方，點綴一下，務使界限渾化。至於鬚的化妝要依着年齡而下手，如青年人就以自然的頭髮，梳理成所需要的形式，如老年人先從兩鬢塗上白粉，漸漸到頂上，變成花斑；最忌把粉直接塗上頭髮，使所染的地方，發生不均勻的毛病，所以在

(接第120頁)

動作與「假定」

「演員自我修養」第三章（下）

史達尼斯拉夫斯基作
叔 慈 譯

一九××年×月×日

「於是，『藝術的』或者平常的『假定』便開始創作了。這種創作對於角色創造過程的進一步的發展，給予初步的判裁。

「關於這過程是怎樣發展的話，讓亞力山大·謝爾格維赤·普希金來代替我向你們說明吧！

「普希金在他的『論民衆戲劇及波哥亭的劇本「瑪爾法·波沙特尼蔡」一文裏說：

「『在假定情節中的情感的真實，感覺的逼真——這便是我們智慧所要求於戲劇作家的東西』（註：A.S.普希金選集俄文版第六卷第八十三頁）。

「我再補充說，我們的智慧所要求於戲劇演員的，也完全完全就是這個東西，所不同的，是那些對於劇本作家算作假定的情節，對於我們演員却已經是現成的——預定的了。在我們實際工作中所確定的術語是『預定的情節』，我們所用的便是這個術語」。

「假定的情節——在——」維永足夫不耐煩起來了。

「先把這一個不平凡的格言，好好的想一想，然後讓我再來向你們用例子說明，我們所喜愛的『假定』怎樣幫助我們去執行普希金偉大的遺囑」。

「『在假定情節中的情感的真實，感覺的逼真』，——我把我所記下來的那條格言用抑揚的音調讀出來。

「你背誦這句天才的句子是沒有用的」，——托爾足夫止住我。「這是不會開悟它內含的真理的。在一下子不能把整個思想都抓住的時候，那就依照邏輯的部分把它吸收。

「首先應該明白，在『假定的情節』這些字句裏包含着什麼意思？」——蘇斯托夫問道。

「這是劇本的筋絡，劇本裏的事實，事變，

時代，時間與發生的地方，生活的環境，我們演員和導演對於劇本的瞭解，自己給它的補充，演員的位置，排演，藝術家的布景和服裝，道具，照明，音響及其他指定演員在他們創作時所應注意的一切。

「『預定的情節』也和『假定』一樣，是假設，是想像的虛構」。它們都是同一出身：『預定的情節』也就是『假定』，『假定』也就是『預定的情節』。一個是假設（『假定』），另一個是假設的補充（『預定的情節』）。當是『假定』去開始創作，『預定的情節』去把這創作發展。一個，沒有別的輔助是不能單獨存在的，也不能獲得必要的判裁力。但是它們的功能是有些不同的：『假定』對於催眠的想像予以判裁，而『預定的情節』則把『假定』來造成有根據的。它們一同和分別幫助我們創造內心的變動」。

「什麼叫做『情感的真實』？」——維永足夫發生興趣了。

「情感的真實，這就是情感的真實，即真實的，活的，人的情感，演員自己的感覺，體驗」。

「那末什麼叫做『感情的逼真』呢？」——維永足夫又加問一句。

「這並不是最真實的情感，感覺和體驗，而是所謂它們的預感，對於它們是接近的和親切的情狀，像真實的情狀，所以是逼真的。這是情感的傳達，但並不是直接的，潛意識的情感，而是所謂感覺之內心的提示。

「至於普希金的整個格言，假使你們把這些單字改成句子，並且這樣說，那末你們就比較容易明白了：

「『在預定的情節裏面有情感的真實』。換句話說：創造預定的情節，真實的相信這些情節，那末『情感的真實』便自然而然的產生了」。

「『在預定——的情——節——裏面』
——維永足夫的瞭解。

托爾足夫趕緊幫助他：

「實驗的時候，在你們面前展開大約這樣的綱領：首先你們應當按照自己的意思，把那從劇本裏取出來的，從導演的排演中取出來的，從演員自己的幻想裏所取出的『預定的情節』自行想像一下。這全部的材造成一個關於所演人物在他的週圍環境裏的生活的綜合想像——應該很真誠的相信，在真的現實裏，確有這種生活的實際可能性；應該習慣於這種生活，直到和這種他人的生活親切起來。假使這一切做成功的話，那末在你們內心裏便自然而然的產生情感的真實或感覺的逼真了。」

「假使要獲得一種更具體的更實際的方法呢？」——我加問一句。

「就拿你們所喜愛的『假定』來說，並且把它放在你們所搜集的每一個『預定情節』之前。在這樣的情形之下，你們自己對自己說：假定闖進來的人是瘋子，假定學生們是在馬洛列特柯娃家的新居裏，假定門是破壞的，不能關上，假定須要在門口佈置障礙物，以及其他等等，那末我們將做什麼，並且怎樣做呢？」

「這個問題會立刻激起你們的活動。你們用行動來回答它，你們說：『我就要這樣做！』你們便做那所要做的，所須做的，而且在行動的時候毫不躊躇。

「在這裏你們在內心會感覺出——潛意識的或有意識的——普希金所謂『情感的真實』那東西，或者，至少會感到『感覺的逼真』。這過程的秘訣是要一點也不強迫自己的感覺，要給它自行激起，不要想到『情感的真實』，因為這些情感並不決定於我們，而是自己自行發出的。它們是不會服從命令，不會服從武力的。

「讓演員的注意都去轉向着『預定的情節』吧。真實的過這種情節的生活，那末『情感的真實』便自然而然的在你們的內心造成了。」

當托爾足夫講解着，怎樣把作者，演員，導演，裝置者，電氣技師和其他戲劇創作者的一切「預定的情節」和「假定」在舞台上造成逼真真實生活的氣氛時，戈伏爾可夫很生氣，並且為演員「辯護」起來了。

他抗議說：「但是，請原諒，假使一切都是

別人所創造的，那末剩給演員的還有什麼呢？單是一些瑣碎小事嗎？托爾足夫對他答辯道：「什麼小事？據你看來，這是瑣碎小事嗎？可是你知道，這種引取他人題材的創作，時常比創造自己的思想要難嗎？我們知道常有這樣的事情；作家不好的劇本靠了大演員把它重新創造之後才獲得世界的聲譽。我們知道，莎士比亞重新改造別人的小說。我們是重造劇作家的作品，我們是在劇本中發掘隱藏在語句裏面的東西；我們是把自己的稿子放進別人的文章裏，我們是對於人們和他們的生活環境建立自己的關係；我們是把那從作者和導演那裏所得來的材料經過自己傳達出來；我們是把它在自己的身上重新複製，用自己的想像去復活和補充它。我們跟它親切起來，在心理上與生理上生活到它裏面去；我們在自己的心裏產生出『情感的真實』；我們在我們創作的最後結果上創造出真正有效果的，和劇本中玄秘的構想有密切關係的動作；我們是在所表演的人物的情感和感覺中創造出活的，典型的形像。這整個龐大的工作都是瑣碎的小事嗎？！不，這是偉大的創作，是真實的藝術！」——托爾足夫作結說。

一九××年×月×日

「托爾足夫一走進教室便向我們宣佈課程大綱。他說：

在講述『假定』和『預定的情節』之後，我們今天要講內心的與外表的舞台動作了。

「我們的戲劇藝術是以活動為基礎，動作對於我們的藝術，有如何重大的意義，你們是否明白？」

「這種活動在舞台上是在動作中出現的，而在動作中，傳達出角色的靈魂——演員的體驗和劇本的內的世界；我們是根據動作和行為審辨舞台上所表演的人物，並且瞭解他們是誰。

「動作給我們的便是這樣的東西，觀眾所期望它的便是這樣的東西。

「觀眾從我們演員這裏拿去的，最大多數是什麼？首先是很多熱鬧，許多無節制的手勢，神經質的和機械的動作。我們在戲劇裏做這些動作，比在實際的生活裏所做的要過份得多。

「但是這一切演員的動作，和真實生活裏的人性的動作，完全兩樣。我來舉例說明這個差別

：當人要考慮重要的，玄秘的，親密的思想和體驗的時候（類似『哈姆雷特』裏的『成不成』），他總是孤獨起來，深入自己的內心，竭力用思想去尋找所求的是什麼，所感覺的是什麼。

「在舞台上，演員却不是這樣動作。他們在親密生活的時候總是走到舞台的最前部，面向觀眾，高聲而有效果的，帶着激動的語調宣講他們的那些並不存在的體驗」。

「對不住，什麼叫做『宣講他們的那些並不存在的體驗』？」

「這就是做那當你要用外表的，有效果的，演員的動作來充實你演出時的內心的與精神的空虛的時候所做的事情。

「內心感覺不出來的角色，便於在掌聲中，用有效果的外表去送給觀眾。在傳達最寶貴的思想，感覺；玄秘的精神本質的地方，凡是嚴肅的演員幾乎都不要戲法的喧嘩。因為演員本人自己的，和角色類似的感覺就隱藏在這種思想和感覺裏面。並不是要在低級的掌聲雷動中把這種思想和感覺傳達出來，相反的，而是要在意味深長的深默中和極大的親切中。假使演員藉此來博得贊許，不怕俗眾了隆重的場面，那末這就是證明，他所說的角色的言語是空虛的，他沒有從自己的心裏把任何寶貴的，玄秘的東西放到這些言語裏去。空虛的言語不會有高尚的關係。他們只需要聲響，在這種聲響上可以表示聲音，語調，演說的技术，演員本能的氣質。至於思想和感覺，雖然劇本是為此而寫的，那末在這樣的演出中却只能把思想和感覺作『一般』傷感的，『一般』快樂的，『一般』悲劇的，絕望的，以及其他的表演傳達出來。這樣的傳達是死的，形式的，職業的。

「在外的動作領域裏所進行的東西，也就是在內的動作裏（在言語裏）所進行的一樣。當演員，像一個人似的，做他所不需要的時候，當角色和藝術賜給那不是它們所該承受的東西的時候，那末動作是空虛的，沒有體驗的，實際上它們是沒有被傳達出什麼來。那時除了『一般的』動作之外，所說的什麼也沒有。當演員為受難而受難的時候，當他為愛而愛的時候，當他為嫉妬和為祈求饒恕而嫉妬和祈求饒恕的時候，當把一切做出來都是為劇本裏是這樣寫着，而

不是為了在心裏是這樣體驗，在舞台上造成角色的生活的時候，那時演員便沒有什麼出息了，『一般的表演』，在這種情形之下，對於他便成為唯一的出路。

「『一般的』這一個字是多麼可怕啊！」

「在這一個字裏是包含着多少不潔，混亂，無根據，無秩序啊！」

「你要『一般的』吃些什麼嗎？你要『一般的』說些什麼，讀些什麼嗎？你要『一般的』娛樂娛樂嗎？」

「這樣的提議是多麼乏味，多麼沒有內容啊！」

「舉例說，當一個演員被用『一般的』這幾個字來評價的時候：

「『某某演員哈姆萊特，「一般的」說，不算壞！』——這樣的評價對於扮演者是侮辱的。

「給我把愛情，嫉忌，恨惡『一般的』演出來！」

「這算什麼話？把這情感及其組成元素的雜拌兒演出來嗎？這種用情感，感覺，思想，動作的邏輯，形象等所混合起來的雜拌兒，演員們在舞台上把它『一般的』送給我們。

「最可笑的是他們確實也『一般的』激動着，強烈的感覺自己的表演。你們不必給他們爭辯，說在他們的表演裏沒有情感，沒有體驗，沒有思想，只有這些東西的雜拌兒。其實這些演員們也出着汗，激動着，自得意他們的表演，雖然他們並不明白究竟是什麼使他們激動或迷亂的。這便是我已經說過的那個『演員的情緒』和喧嘩。這是『一般的』激動。

「真實的藝術和『一般的』表演是不能並存的。它們要相互消滅的。藝術喜歡秩序和和諧，而『一般的』却喜歡無秩序和混亂。

「我怎樣來預防你們不要受我們恨毒的敵人『一般的』的毒害呢？！」

「鬥爭的方法是在空虛混亂的『一般的』表演裏放進那正巧對它是相反性質的，消滅它的東西。

「『一般的』是膚淺的，輕率的。所以你們就把更多的計劃性，和對於舞台上所做的事情予以更嚴肅的態度，放進你們的表演裏。這會消滅膚淺和輕率。

「『一般的』是混亂的，無思想的。你們就把邏輯和貫激性放進你們的角色裏去，這會驅走『一般的』醜惡的本質。

「『一般的』是開始什麼都有，結果什麼都沒有。你們就把完善性放進你們的表演裏。

「這一切我們雖然要做，但是在我們體系的整個學程中，在研究這體系的過程中，爲了最後來代替「一般的」動作，要一勞永逸的創造出舞台上真實的，有效果的，完善的人性的動作。

「在藝術中我只承認這種動作，我也只擁護和製造這種動作。

「我爲什麼對於『一般的』這樣無情？你們看，爲什麼。

「全世界每天有多少戲是依照真實藝術所要求的內心本質的路線演出的？有幾十個。

「全世界每天有多少戲不是依照本質，而是依照『一般的』原則演出的？有幾萬個。所以你們不用奇怪；假使我們說，全世界每天有幾十萬演員在內心上脫節，始終如一的在自己身上複製那些有害的，不正確的舞台上的習慣。更可怕的是，從一方面說，劇院本身，及其創作條件，拖拉演員去做這些危險的習慣。從另一方面說，演員本人，尋找着困難比較小的路線，樂於利用職業的『一般的』演技。

「從各方面說，無知者漸漸有計劃的把演員的藝術引誘到他的毀滅方面去，那就是，引誘他去的爲了惡劣的，教條的，『一般的』表演的外表形式而消滅創作的本質。

「你們已經看到，我們須要和全世界，和公衆演出的條件，和培養演員的方法，和已經成立的關於舞台動作的錯誤的瞭解作鬥爭。

「爲了在我們當前的一切困難中獲得成功，首先應該有勇氣承認，因爲許多原因，我們走到舞台上，站在大羣觀衆前面，在公衆創作的條件之下，我們要在劇院裏，在舞台上完全失去實際生活的感覺。我們要忘記一切：我們在實生活中是怎樣走路的，我們是怎樣坐的，怎樣吃的，喝的，睡的，說的，看的，聽的——總而言之，在生活中我們是怎樣在內心與在外表動作的，我們都得忘記。我們應當在舞台上把這一切重新學習，完完全全要像小孩子似的學習走路，說話，看與聽。

「在我們學校的修業期中，關於這一個意外的，但很重要的結論，我將時常向你們提起。現在我們先來努力瞭解，怎樣在舞台上在學習動作，不是戲子式的——『一般的』，而是人性的——隨意的，自然的，有據地準確的，自由的，就是那不是戲劇教條所要求的，而是活的有機自然的規律所要求的」。

「總而言之，你們知道不，是要學習怎樣把戲劇從戲劇裏趕出去，——戈伏爾哥夫補充說。

「正就是這句話：要把戲劇（小寫）從戲劇（大寫）裏趕出去。

「這樣的任務，一下子是辦不到的，只有漸漸的，在演員生長和培養職業心理學的過程中才新得到。」

「現在我請你，萬尼亞，」托爾尼夫對拉赫馬諾夫說。「頑強的監視着，要學生們在舞台上永久是真實的，有效果的，適當的動作着，而絕不是成爲動作的人（劇中人）。所以，只要你一看見他們脫節而去作表演，或是，更糟的，去作『四不像』的時候，你立刻就止住他們。等你的班弄好（我忙着趕辦這件事）的時候，你們擬定特種練習，強迫他們無論如何開始在舞台上動作。一天一天的更頻繁起來，一天一天更往前舉行這些練習，以便漸漸的，有程序的教他們在舞台上作真實的，有效果的和適當的動作。讓人性的活動在他們的表演中和他們在舞台上，當着觀衆的眼，在公衆創作或上課的環境之中他們所經歷的那種情緒混合起來。你一天一天的教他們在舞台上成爲人性的活動者，你給他們養成好習慣，在藝術中成爲常態的人，而不是只能投手舉足的木人。」

「那樣的練習？我說，是那樣的練習？」

「把上課的情形佈置得更嚴肅些，更嚴格些，使表演的人，猶如在風裏一樣。這是你會的」。

「是的！」——拉赫馬諾夫承認。

「把學生一個一個的叫到舞台上，給他什麼事情做做」。

「什麼事情呢？」

「比方說，看看報紙，報上登着什麼，講一講」。

（接第120頁）

藍洋兄：

雨雪連朝的大寒嚴冬，流浪者終日奔波在大赤嶺上與溪水邊，沿途所遇見的祇有兩根竹杆與幾條草繩架着走的已負傷的祖國底衛護者；聽到他底痛苦的呻吟，流浪者也祇能給與精神的慰問與熱烈的敬意。他們過去了，我依舊計劃前進，咬着玉黍餅，哼着「我的家鄉」與「雪花曲」，更加强了內心蘊藏的憤怒與仇恨，這強烈的仇恨心使他忘掉疲乏，更已不記得寒冷，迫切地要復仇，祈求祖國早日得到自由！

近日來家家戶戶貼上了新的紅紙對聯，兒童們換上了新衣，每個村落裏傳播着爆竹聲，它勾引起了流浪者對家鄉底憶念，惦記着遠地的友人，蘊積着的千言萬語，何處找可傾吐者？！

感謝上帝的賜予，前天郵局送來一包劇藝，近一年的渴求，得到了部份的滿足，它是友人底結晶，它帶來了友人底深情，帶來了高度的慰問和積極的鼓勵，也帶給我萬分的慚愧，它使我感到自身底空虛而惶恐，它刺激我，也感動我；鮮艷的光輝使我起立致敬，除了對它表示感謝，慚愧，惶恐，與欣慰外，我遙祝它光榮地永生！朋友們新的努力與長期艱辛工作和飛躍的進步，開闢了這新園地，一定能生長出新的美麗自由的花朵，我遙祝你們健康地更努力地再進步。

離開了今被人稱為孤島的上海，已經過了二十九次月圓月缺，在這八百七十餘天中，曾到過湖北，河南，陝西，湖南，江西，浙江，安徽等七個省，六個都市，五十餘縣城，幾百個鄉鎮與村莊，在這樣大的流動中，對劇運與歌運雖自問未有一日間斷或稍懈，也曾組成十個以上劇團和三四十個歌詠團，如貴溪公務員進修會劇團，玉山浙贛路局業餘劇團，龍游的龍光劇團，廣豐的青年劇團——等等，他們在向著勝利與成功的大道邁進着，但這祇表現了劇運的展開，至於藝術就說不上了，固然材料，人才，物質等等的限制，於藝術不能像前一個那樣發展的原因之一，同時也不能否認我本身對藝術修養不夠，或者說得更確切些，沒有，因此祇做到發起與推動，進一步的教育他們就很困難了，這末一個相當長的期間內，我深感到走上了嚴重事務主義道路，而且是多樣的事務主義，雖是社會環境起了支配作用，但是，自己沒有下決心去追求也是無可諱言的，今天見到友人們個個健全的堅持着自己的崗哨及飛速地進步，不免感到空虛和慚愧。讀了劇藝的每一篇文章，深深地感到自己的粗陋和蠢笨，尤其是寫作，連給劇藝寫一節浪花的勇氣都沒有，這不得不承認因為接觸的人羣穿草鞋的太多，一切生活都養成了習慣，輕輕的放棄了各種基礎理論的學習，所以對劇藝無所貢獻。

這次陰曆新年的演出，很想給劇藝園地寫一節報道，但我看到現在眼前的美麗而嚴肅的八齣劇藝，這裏祇能算作向友人報告一個片段。

在這窮鄉僻境的深山裏，不必說看，就是連話劇的名字也非常生疏，演戲的設備當然不用說了，我們不顧一切的來幹一下，先依照原來地區作根據，分成祁門縣境為第一組，演出地點歷口，茅蓬店，赤岑口，鼓樓家四處，全程七十里，以十天為期；第二組在石埭縣境，橫船渡，七里，揚坑口，高坦演出，全程七十里；第三組在貴池縣境，在梅村，梅街，桃坡，劉街，灌口演出，全程九十里。節目歌詠，什麼外，「反正」，「復活」，「李四爺」，「報仇」，「代用品」等五個獨幕劇，多數利用山坡作舞台，白被單作前幕，灰軍毯作佈景，菜油燈，煤油燈作燈光，油墨與牙粉作油彩，槓槓作松香膠，後台工作人員的嘴與竹杆作效果的工具，雖然配備得這樣粗陋，但給觀衆引起深刻的印象與同聲的贊嘆；「這種戲比老戲好看」，「比老戲有意思」，「那個女的死得可憐」，「二嫂才剛才哭了」，「那個小鬍子鬼兇得很」，「明天還有嗎？」——每個村裏，每條街上，每家人家在傳播着，在歷口還賣票，大茶商很肯出錢，兩天竟有三百元的收入。

朋友，我們是劇運的真正拓荒者，希望你們給我更多的資料，更希望你們給我指示，我要學習，我要進步，朋友！我遙持着！

何懼上 皖南橫船渡二九，二，一，三。

孤島戲劇浪花報道

上期的孤島戲劇浪花被印刷所遺失了，因此又續了三個多月的戲劇報道，也許有這溜的演出記述請各劇團和讀者原諒。

上海劇藝社 十二月廿六日：接『祖國』公演舊新作五幕古裝歷史劇『陳圓圓』白期導演。

一月十六日：接『陳圓圓』公演『戀愛與陰謀』席勒原著，顧仲彝改編，徐渠導演。

二月五日：停演三天，因劇藝社全體職演員趕排于伶新作五幕歌舞諷刺喜劇；『女兒國』，此劇有一部份演員均由台底下升起，話劇公演以來，為別創一格新的噱式。

二月八日：『女兒國』公演，導演吳仞之，演期十四天。

二月廿二日：各界要求重演『愛與死的博鬥』，演員仍為一九三八年十月廿七日在中法大禮堂之原班人馬。並加演吳天創作獨幕劇『被迫害的』，演期四天。

二月廿六日：重演『女子公寓』，演員除了夏霞，藍蘭，徐渠，也魯外，略有更動，演期四天。

三月一日：公演四幕古裝歷史劇『李秀成之死』，陽翰笙編劇，吳琛導演。該劇與明未遺恨同樣受觀眾熱烈歡迎，共演三十五天。

三月十四日：劇藝社俱樂部發起為顧而已家屬捐款假辣斐作星期日早場公演洪深改編之『寄生草』導演朱端鈞，連演三個星期日早場。

中國旅行劇團 十二月廿六日：接『復活』公演五幕歷史劇『林冲夜奔』編導吳永剛，由唐槐秋飾演林冲，演期十八天。

一月十二日：接演『兒女風雲』，胡春冰編劇，吳家寶導演，連演二星期。

一月廿六日：停演十四天

二月七日：公演吳永剛導演，魏如晦編劇之『葛嫩娘』，（即明末遺恨）

二月十八日：日場公演『孽海花』（即賽金花）李萍倩導演，演期十天。

三月八日：接演曹禺之『雷雨』，導演李景波，王獻齋，袁作如客串魯貴與周繁漪。

三月廿二日：接演『日出』由唐槐秋，唐若青父女聯合導演，唐若英主演。

大鐘劇社 一月五日：假俄國藝術劇院舉行第二次實習公演，劇目計：『藍眼睛』，『七夕』，『黃昏後』，『銀包』，『十三年』共五獨幕劇輪流出，每場演三個戲，共演三天，導演為穆尼，許幸之，羅蒙，劉汝鵬。

二月廿日：仍假俄國藝術劇院舉行第三次公演夏衍編劇之一年間，（改名花燭之夜）導演許幸之，連演五天。

三月卅日：仍假俄國藝術劇院第四次公演魏如晦編劇『桃花源』，穆尼導演，由伍正謙宣剛作音樂舞蹈指導，並加演獨幕歌劇『樵歌』許幸之導演。

中青劇社 二月十日：假該社八仙橋青年會公演世界名劇『閨怨』，許子譯，傅威廉導演。演期四天。

上海實驗劇團 二月七日：假辣斐早場作首次公演三獨幕劇『熊』，『出走』，『流行症』導演為黃魯金戈等，八日早場連一場。

蠶絲劇社 一月二日：假辣斐早場作實驗公演，『拿破崙在後台』『可憐的斐迦』『張冠李戴』三獨幕劇。

一月七日：仍假辣斐早場第三次公演『露莎麗』，『實現的戲』，『鎖着的箱子』，由柏李，維拉，夏風導演。

益友劇社 二月四日：益友社交誼大會演出獨幕劇『藝術家』，導演曼燕。

二月廿八日：假雷波同鄉會舉行第二次小公演，劇目『戀愛問題』，集體導演。2『走』華沙導演。3『新的 Sketch』。也魯導演4『弄』（即一個女人與一條狗）鄭通導演，連演二天。

征雁藝術劇社 三月十七日：假俄國藝術劇院作首次公演世界名劇 Rudolf Besier 著的『閨怨』，許子譯，吳仞之導演，演期二天。

藍光劇社 二月四日：假辣斐早場首次公演『兩個患難朋友』，『良辰吉日』『約翰曼利』，三獨幕劇，導演胡導，吾晨等。

海關劇社 二月廿五日：假辣斐早場公演顧仲彝改編之『生財有道』寒輝導演。

1940.3.31. 也魯

五喜
幕劇

閨怨

R. Besier 著
許子譯

本社叢書之三
定價六角五分

國 際 戲 劇 浪 花

高爾基戲劇獎金

蘇聯人民委員會為紀念高爾基和獎劇作家，特設立「高爾基戲劇獎金」。截至今年一月十五日止，收到全聯邦各地劇院和文化團體推薦一九三九年最佳劇本的信件很多。「列寧在一八一九」，「生活」，「教員」等四十多篇新作品，都在推薦之列。最佳劇本的選出，將由藝術局和全蘇作家協會作最後決定。

「羅蜜歐與朱麗葉」改成舞劇

莎士比亞的戲劇用舞劇表現，也許這是舞蹈劇的過份的奢望。怎樣可以用手勢，動作和舞蹈表現出莎氏詩作的思想與精神呢？但是列寧格勒「基洛夫」歌劇舞劇院在演出「羅蜜歐與朱麗葉」中所得到的成功，完全說明了這是可能的，並且是很有前途的。

「羅蜜歐與朱麗葉」舞劇的作曲是布洛哥菲亦夫，導演拉夫洛夫斯基，裝置威廉姆斯，樂師塞爾曼。

「蠶蟲」

這是「貴族」，「持槍的人」的作者波哥亭的新作。顧名思義，可知「蠶蟲」這劇本的題材。它寫一個女子，為了尋找她「自己的」舒服生活，一會和教員結婚，一會和職員結婚，一會和工程師離婚，她的「遺棄」和「追求」，都是為了滿足她的「蠶蟲」的貪慾。這是蘇聯生活中的最新現實題材，諷刺舊社會的殘餘份子的。這戲在「青共」劇院上演，轟動一時。

柴霍夫八十誕辰

俄國小說家並大戲家安東·柴霍夫，生於一八六〇年一月二十九日，今年一月二十九日是他的八十誕辰，他的祖國——蘇聯，為紀念這位偉大的作家，除了「文藝」出版局出版柴氏獨幕劇集，並為西烏克蘭和西白俄羅斯另印「櫻桃園」，「依萬諾夫」和兩個獨幕劇「熊」與「求婚」的單行本之外，莫斯科以及各地戲院還上演他的

戲劇，中央演講局在莫斯科各企業各俱樂部舉行演講會，演講柴氏生平及創作。交通人民委員會發行紀念郵票四種（十，十五，二十，三十戈貝），上印柴氏肖像。

戈果里的「聖誕節的前夜」

十幾年來被稱為「藝術舞蹈」的青年舞劇團一百餘人，加入聶米洛維赤·唐慶果的音樂劇，上演一個從戈果里的小說「聖誕節前夜」改編成的舞劇。全劇充滿幻想和細膩的幽默，有時火雜尖銳的惡作劇，有時傳達着深厚的抒情情調。有抒情的舞蹈，有羣衆的土風舞。演出之後，頗多贊譽。

「勞動的麵包」

莫斯科藝術劇院的青年學生們在一月中旬上演了一個奧斯特洛夫斯基的戲「勞動的麵包」。這齣戲不大被搬演，所以也並不怎樣出名。莫斯科藝術劇院上演這戲，也並沒有貼海報，但是它却轟動了整個莫斯科，演出成績的良好，批評者指出是戲劇界的一大事變。在培養新幹部方面，並且指出：任何戲院都值得學習莫斯科藝術劇院。

這齣戲的工作，從導演，演員到佈景師，都是戲劇學校的學生。戲的主題也很鮮明：「快樂不靠金錢，唯有生活才是快樂！」

關於「勞動的麵包」

莫斯科藝術劇院的學生演出「勞動的麵包」，蘇聯戲劇界非常重視，真理報和消息報都有長文論到這戲。所到的觀眾，從大學生到人民委員，濟濟一堂，頗極一時之盛。參加演出的十二名演員，都是藝術劇院的第三代藝人，這天，高齡已經八十一歲的聶米洛維赤·唐慶果——藝術劇院的創辦人也坐在觀衆裏，他眼看着他所親自培養出來的新的一代藝人第一次登台演戲，他是懷着那樣的回憶，想着那樣的未來啊！革命前二十年，他惨淡經營着這個劇院，革命後二十年他培養新的後代，現在他眼看到青年學生們出現在觀

衆面前爲藝術服務了，他是多麼高興啊！消息報爲此特在報端祝他健康快樂。

藝術劇院選演這戲，一方面是因為這劇本不大爲別人所演，質屬新鮮，另一方面因爲該劇主旨在戒貪慾，地位，虛榮，勸人應該作藝術之誠實的與勞動的麵包。

上海俄僑演出「貴族之家」

並將演中國「雷雨」

上海俄僑所組織的「俄羅斯劇場」於三月二十三日在環龍路法國禮堂演出俄國小說家屠格涅甫原著，梭波里斯起可夫·薩馬林改編的「貴族之家」。這天去觀賞這部文藝名著的，中國劇人竟達全場觀衆一半之多，該劇場造成空前的客滿紀錄。全劇五幕，十一場（原作為十三場），由十一人演出。演老姑母瑪爾法的楊諾夫斯卡雅，

（接續第102頁）

表演這場戲會非常動人。困難的問題是十次中倒有九次他不能在心上去接近冷水連蓬頭，因之他不能做出什麼來。倘使我要表演一自殺的場面，我常常在我心上努力得到一真實的圖畫，想像當一個子彈彈進我的腦子是怎樣的感覺。在『窮巷之冬』中，當我被人鎗擊，我常常想有一件東西有力的打進我的腹穴；因之我痛苦得彎曲起來。雖然我從未被人鎗擊過，但我曾在運動中受過傷，所以知道這種感覺，我把那時受到的感覺假裝過來。可是我並不感到它那時產生的情感。」

正似每個演員，曼沃狄可以爲是「倘使不是不可能，也是非常困難」去說明戲劇演技中角色的情感的。企圖去分析他的表演方法——「假使

老音樂家倫蒙的蘇姆斯基最成功，其次是演拉夫列次基的摩拉維夫和演華爾娃拉的西羅基尼娜。

聽說該劇場將於四月十三日演出意大利劇作家卡洛·戈麥的「多蘭公主」，這是取材中國的一個「故事」劇，在歐洲很流行，在德國且曾拍有影片，在華開映時，譯名「北京艷妃」。

又聽說，該劇場接着將演陀斯多夫斯基的「罪與罰」。在五月初上演曹禺的「雷雨」，此劇現在正在趕譯中。

新劇目錄

蘇聯國立「藝術」出版局發行戲劇總管理局的「蘇聯劇目」月刊，刊載蘇聯作家新作的短訊，世界名劇的翻譯目錄。第一期登載波哥亭的「內城的砥石」，萊翁諾夫的「風雪」等，第二期詳載蘇聯最佳獨幕劇競賽的詳細消息。

會有一些方法」——亦會令他感到驚異。他是像所有演員一樣地是沒有固定方法及手段。這裏有一段事他是完全不否認的：「在『窮巷之冬』中的角色是我所表演中感到最艱難，最愉快及最得到酬報的劇中人。所謂困難，因爲它的句子謹嚴，而我幸能克服極大的技術上的艱險，以呈顯一個低微人物吟出偉大的詩意的台詞。」他一定要去找到低微人物的情感，「讓他講出帶有神魔般的說話，要不去說成愚蠢的，或者失去那角色的感情。」所謂愉快，因爲那劇中人賦有「至高的希望，這戲把人民高舉起來。它昇化了他們。你會感得全部時間地生活在舞台上。」所謂酬報者，因爲每次表演，每句台詞，是一個挑戰。「有的時候，你會感到你真實地實現了那角色。」（完）

生財有道 已出版 （五幕喜劇）

其利哀原著 本社叢書之五
顧仲彝改編 實價五角五分

本劇本原爲莫利哀之名著「慳吝人」，該劇在當時因不是觀衆聽慣了的詩劇，故初次上演僅演七天，且諷刺守財奴太刻薄，受到這般人的攻擊；但數年之後，該劇第二次上演，觀衆成羣結隊的去，上演了整整一年。十七世紀的名著，雖依然保持不可磨滅的光輝，劇中人物仍然在現社會中，爲我們所熟悉，但究嫌隔膜；現已由顧仲彝先生改編爲中國形式，保留原作精華，並適合現實的時代。在喜劇劇本闕乏的時候，本劇改編者的工作，對於當前劇運是一重要的貢獻。「生財有道」於去年爲上海劇藝社初上演於藝宮劇院後，至今半年來，已爲業餘劇團所採用爲公演劇目逾五六次之多，足爲本劇改編優秀之保證。

處女的心

(獨幕喜劇)

蘇聯 Y. 雅魯納爾作
賀 一 青 譯

人物：

少女。

夏里平，巴維爾·阿列克賽維赤，
一個年已四十五歲而留着鬍子的人。

瓦夏，他就是送花人。

送花人，他就是瓦夏。

佈景：

少女的房間，光亮，舒適。桌上放
着一束鮮花。一隻案頭電話機。

少女：（一面穿着衣服，一面唱着歌）。

啊，我多麼快樂呀，多麼好——

生活得多麼舒服呀，多麼妙——

心裏多麼溫暖呀，多麼嬌——

很想談談愛情呀，好逍遙。

（敲門聲）。

女：請進來。

（夏里平走進房間。手裏拿着公事皮包和
大手杖）。

女：是巴維爾·阿列克賽維赤嗎？——

夏里平：正就是他。假使可以這樣說明的話，正
就是：巴維爾·阿列克賽維赤。娜佳，您好
啊！

女：來得這麼早？並且預先沒有告訴一聲就來
嗎？

夏：為什麼預先告訴？這不過是浪費多餘的精
力。並且不是合理化的。今天是放假的日子
。我知道，你反正是會在家裏的。

女：可是我還沒有穿好衣服——

夏：你還沒有穿上的，究竟是什麼？

女：我剛剛從床上爬起來。

夏：噢，爬起來了，那就很好了。假使一直爬不
起來，那可就糟透了。我有一個朋友。前幾
天，他躺下去睡覺，他的心炸破了。早晨醒
來一看，已經是一條屍首了。

女：（害怕的）。怎麼，他是屍首，還能醒過來
嗎？

夏：是太太——是他太太醒過來。她一醒過來，
就看見這末一幅圖畫。一幅圖畫，很不壞，
是不是？（笑）。

女：（激动的）。你所說的，多麼可怕。

夏：那有什麼呢，生病就是這麼一回事。最好
不要和病魔打交待。話可要說回來了，娜佳
，我到你這裏來，並不是隨便闖門。我到你
這裏來，是為了一件很重要的談話。

女：好吧——那末，請坐啊。

夏：我一定要和你舉行一次非常重要的談話。

女：我猜不出——要談什麼？——

夏：為什麼猜不出呢？謝謝上帝，我和你認識已
經不是第一天了。曾經一同去看過三次電影
——看過兩次戲——這是不難猜想的。不會
無緣無故的領年輕的女子到這種地方去的。
如果是為了看戲，那末一個人也是可以去看的。
並且還好便宜點。

女：巴維爾·阿列克賽維赤，也許你的談話可以
延期吧？

夏：為什麼延期呢？我已經儘可能的把它延期又
延期了。我現在給你帶來一件小小的禮物。

女：（好奇的）。什麼禮物？

夏：我們來看看吧。（從公事皮包裹拿出一隻漱口杯）。就是它——這好玩意。

女：（奇怪的）。漱口杯？

夏：就是這玩意。是銀質的。即使摔到地板上去，也打不破，跌不壞。是家長日久可以用的堅實東西。

女：（失望的）。我要漱口杯幹什麼？

夏：怎麼爲什麼要漱口杯？成家過日子，這是一定用得着的。不然嘴裏的髒東西吐到什麼地方去呢？

女：什麼髒東西？我還以爲，你給我送花來了。

夏：花？你把我當什麼人看待？難道我是什麼野人嗎？花——鮮花就是枯草！三天就枯萎，以後還有什麼用處？不過成爲房間裏的垃圾吧了，不過是糟塌錢吧了。我是文明人——

女：難道送花給人家是不文明嗎？

夏：你以爲怎麼樣？確實是不文明。既然是無意思，那就是不文明。買東西須要合理化。應該前瞻後顧，左看右望——要自問一聲，——對於我們怎麼樣，有害處還是有益處？理智給我是做什麼用的？這漱口杯是有益處的東西。我可以這樣判斷：買花的人是本能的奴隸。我們應該遇到的想一想，最好把錢去花在什麼上面。他們並不想一想，實在他們腦袋裏的貨色不够用。所以糟糕。但是，我覺得，你也不滿意的禮物。

女：那有的話——謝謝你，巴維爾，阿列克賽維赤。

夏：那就好了。有思想的人應該老是爲明天着想。（他走向桌子，要把漱口杯放在那裏。他看見鮮花）。嗚——你已經有花了。啊，一定是，那位夏夏送來的——那個演戲的。

女：他昨天給我送來的。

夏：那是很明顯的。決不能指望他會拿出什麼好東西來。他是一個頭頭小夥子，並且他的職業也是這種不固定的——今天是做染巧，彭沙（註一），明天是什麼哈姆雷特，後天連把褲子都賭錢輸掉了。

女：（深思的）。我覺得，他是愛我的——

夏：（恨惡的）。還能指望他有什麼好東西呢？愛情——盲目的本能——像狗或是鬼子所有的本能一樣。人不是鬼子！人是賦予思想

的。要慫。要遇到的想。不要攪出什麼糊塗事情出來。

女：你的棍子多麼可怕。

夏：這是法國流氓用的棍子。

女：法國流氓的？

夏：這是有秘密機關的。我也並不是隨便購買的。你看。現在是當手杖用，可是把機關一撥，就變成一根槍了。（撥機紐，棍子裏真伸出槍尖來。）

女：這倒很好玩。可是你要這個有什麼用處呢？

夏：怎麼有什麼用？你自己想像一下子看：我這樣走着，另外有一個什麼可疑的人這樣走着——

女：那末怎樣呢？

夏：我一下子把棍子裏的槍尖伸出來，把槍頭伸在前面，我走着。這樣，那個可疑人物自然不敢刺我的衣服了。誰願意和槍尖來碰一下子呢？

女：你這人真想得週到——

夏：腦筋便是賦予給我預料一切的。但是我們把我到裏來基本目的放開了。娜佳！把我自己的年齡，很週到的想了一番，我得到一個結論：我應討老婆了。我的挑選便落在你的身上。

女：挑選到我？

夏：正就是你。娜佳，我已經觀察你好久了。

女：（很難爲情的）。我不知道——我不知道該怎樣來回答你的求婚。

夏：什麼求婚？

女：你的——

夏：（驚愕的）。難道我向你求婚了嗎？你弄錯了。我什麼還沒有向你要求。在求婚之前，我還需要打聽一些事情。

女：打聽什麼？

夏：關於你的性格，我並不懷疑。我已經判明，你的性格是很好的。並且職業也是很好的！是很有進賬的職業。但在醫學方面，還有些事情要弄個明白。所謂，結婚的衛生。

女：真奇怪——我不明白——

夏：結婚是一件很重大的事情。辦理婚事，應該想得週到，做得合理化。我們並不是什麼鬼子，糊裏糊塗的便一直跑到結婚登記處去

了。

女：那末，你不愛我嗎？

夏：愛，我愛不愛，那算得什麼呢？愛情是曖昧的事情。是鬼子的事情。你我是人，並不是鬼子。我們對於一切事情都應該用智慧和考慮去處理，拿自己的腦筋做根據地。要不辦糟糕事情，就先得自己辦事不要瞎胡鬧。

女：你要我怎麼樣呢？

夏：我要你很難得的回答我幾個科學的問題。

女：科學的問題？

夏：醫學的。完全是醫學的。其他的，我已經自己調查過了。我們是文明人，有思想的人。所以我們的婚姻也應該嚴格的建築在科學的基礎上。你想想一下看，一個人討了老婆，突然老婆生起病來了，這不糟了嗎？一會腎臟害病了，一會肝臟有病了，一會又害什麼女人病了，丈夫要那侍她，陪她到療養院裏去。做丈夫的，這還有什麼興趣，這個你自己是明白的。那時反要給別人的事情奔忙。

女：我簡直不知道，我應該怎樣——

夏：非常簡單。只要填寫一張我個人起草的小小的口頭測驗表。這測驗表甚至於是用不着保證的。我完全相信你。有什麼必要的地方，由我自己來試驗好了。

女：（摸不着頭腦）。我簡直不知道，該說什麼——這甚至於有些奇怪——

夏：有什麼奇怪的？很不常，我是一個很嚴肅的，顧慮很週到的人——並不是像瓦夏那種跳舞的人——只見你一面，便傾心到底了。空口說白話的人！

女：怎麼——「只見一面」？我和瓦夏熟識了一年了。我覺得，他是愛我的——

夏：愛，又是愛我的。你知道，什麼叫做愛情嗎？怎麼，你能把愛情抓在手裏嗎？你能摸得到它嗎？不能的。單是個本能罷了——感情，這是曖昧的事情。綁住，關於瓦夏，你想都不要想到他吧。你需要一個謹慎的，跟了他不會弄出糟糕事情的丈夫。

女：你的問題究竟怎麼樣？

夏：只是幾個最必要的問題。比方說，第一個問題，是遺傳性。你的父母害過什麼病，假使

他們已經死了，那末他們是害什麼病死的？

夏：我們先來說，你的爸爸怎麼樣？

女：我的父親是吃魚中毒毒死的。

夏：被魚毒死的？讓我記下來。怎麼，他的腸胃不好嗎？

女：並不是腸胃不好，是魚不好。父親沒有能夠救活。

夏：這個很好。中毒是不會遺傳的。不過，他不是中酒精毒的嗎？

女：從來沒有中過酒精。我的父親是一個很健康的人。

夏：你媽媽是怎麼死的？

女：我媽媽還活着。他現在住在外省。

夏：你寄錢給她嗎？

女：不。她用不着。她自己就能賺很多的錢。

夏：這也很好。不過，她的健康怎麼樣？

女：我媽媽十分健康——

夏：那就好極了。現在我再來問你別的。你小時候害過什麼病？

女：我不記得——大概，只是害過猩紅熱。——

夏：你害的猩紅熱幸沒有沉重起來嗎？你的腎臟好不好？

女：我身上什麼也沒有病——我不知道——

夏：肺呢？

女：（神經質的）。我不知道——我身上什麼也沒有病，我從來不聽醫生的。我很不喜歡這一套。

夏：那一套？

女：這一套詢問——這個測驗——簡直有些不文雅——

夏：那裏有不文雅的話？我們是文明人。處事要合理化。婚姻，這又不是什麼本能。

女：這有些像在市場上似的。你簡直是在看一匹馬似的。

夏：那有什麼關係呢，對於無論什麼事情都應該謹慎的處理。因為無論在什麼地方都會發生不幸的。我們最好這樣辦吧：乾脆就讓我來把你檢查一下。

女：你怎麼檢查？你又不是醫生。

夏：那有什麼關係呢。什麼不是醫生呢。我早就準備結婚了，所以我讀了很多醫學的書籍。我還研究過檢查身體的方法。請你把脈息給

我把一把——（握了她的一隻手，拿出錶來，數脈搏）。

女：這簡直有些難為情——

夏：對於科學的措施難為情，是可恥的，娜佳。應該重視科學的措施。請注意一會。（數數）。七十——七十——七十二——脈搏是好的。心臟，大概也是常態的。現在最主要的是神經樞。我們現在就來診斷一下神經樞吧。（袋裏掏出一個醫生用的小槌子）。喂，請把腳架在腿上。等一會。一。（敲她膝蓋骨下面的骨頭）。好極了，反應好極了——再拿那一條腿。（更壓她的腿）。——（用小槌子敲一下）。也很好。現在要檢查最重要的了：一般的反映和判較。

女：（陰沉的）。還有什麼判較？

夏：一般的。須要弄個明白，你有沒有歇斯的里。我的一個男朋友便是這樣弄糟的。

女：怎樣弄糟的？

夏：討了一個歇斯的里的老婆。有一次他惡恨恨的把門大聲碰上——碰的一聲使那歇斯的里的女人發了瘋。晚上他回來。他說：「瑪莎，倒杯茶來——」那女人向他說：「野菊花——野菊花——」

女：什麼野菊花？

夏：誰知道她的什麼野菊花。對於瘋婆子有什麼可問的。瘋婆子說：「太陽掉下來了。抓住太陽呀！」然後她又宣佈她是皇后。

女：皇后？

夏：是的。於是她便發號施令，指揮一切。那情形，你可以想像得出：我那位朋友對那瘋婆子說：「瑪莎，瑪莎，清醒一點吧——」，但是那瘋婆子却對他說：「你是我的太監，跳個舞來看看，傻瓜！」於是，他只得跳起舞來了，直等鄰居來才把他救出來。真是一件有趣的事情，對不對？（笑）。這都是為什麼？都是因為不够文明。起初沒有小心謹慎。娜佳，你把眼睛閉一會。

女：這又是為什麼？

夏：我給你預備了一個意外。

女：什麼意外？

夏：關於意外是不能講的。意外的全部精彩都在於突然之中。這一個意外是很好玩的。你把

眼睛閉上，坐着，我數一二三。然後我們看看，會有什麼結果。

女：（默然的）好吧。我把眼睛閉上。我閉上了，請吧！

夏：噯，那好極了。閉緊沒有？

女：閉緊了。

夏：（向旁邊）。讓我試驗試驗看。（很快的從公事皮包裏拿出一個很大的電燈泡）。等一會，等一會，娜佳——我數了。——一個半——（急忙的把電泡包在紙裏）。二——兩個半——（拿棍子舉起來）。三！（拿燈泡放在少女的耳邊，拿棍子用力的打一下。一聲振耳的聲響。夏里平凝視的望着娜佳，觀察她對於意外槍聲的反應）。

女：（在爆炸的時候，驚訝的叫了一聲）。哎喲！

夏：很——很好！——反應非常之好——一切都合度。（抓住她的手，數脈搏）。現在只要檢查一下子刺激性。（數一二三）。

（少女粗野的望着夏里平）。

夏：噯，成功了。這便是全部意外。電泡反正是燈絲已經燒斷的。當然，娜佳，你是原諒我的，我只是小小的嚇你一下，可是結婚是終身大事啊。成語說，裁縫做衣，量了七次，才裁一次。

（少女粗野的望着夏里平）。

夏：你為什麼不閉聲？你為什麼這樣可怕的看着我？你難道惱怒了嗎？對於文明惱怒是可恥的呀，娜佳。噯，你自己說吧——

女：（突然，用可怕的聲音）野菊花——野菊花——

夏：什麼？

女：太陽——太陽掉下來了——（喊叫）。抓住太陽呀！（跳起來）。

夏：什麼事情？這裏那來什麼太陽？

女：太陽掉下來了！牆也倒下來了——窗戶也倒下來了——

夏：（驚慌的）。娜佳，娜佳——你怎麼啦？

女：（私語着）。象——象又來了——

夏：什麼象？娜佳，你清醒清醒吧——這是我呀，我是巴維爾·阿列克賽維赤——

女：（在房間裏奔跑）。我怕——象來了——

象要吃祖宗的靈魂。——

夏：（驚慌的喊叫）。她發瘋了！

女：（更惡意的）。想布里湯克，森林在呼呼的喧嘩着，巴沽岸上的森林在呼呼的喧嘩着，——藝術在什麼地方？戲劇在什麼地方？（對夏里平懇求的）。吉林基·依萬諾維赤，救命呀——

夏：（慌張的退却）。歇斯的里的女人——被響聲嚇得糊塗了。我闖了大禍了！現在我要受刑罰了。要坐五年監——

女：爲什麼森林喧嘩？——這麼許多喧嘩——只是一個喧嘩——許多喧嘩是從無聲中發出的——

夏：（驚慌無措的）。她被戲劇弄糊塗了——是我自己領她到戲院裏去的——娜佳——娜佳——清醒清醒吧——

女：（憂怨的）。寂寞呀——寂寞呀——給我笑笑吧。我是一個年輕的女郎——我要微笑——我要享樂的生活——

夏：（狼狽的）。——說瘋話了——演戲，要微笑——完完全全都給說出來了。我闖了禍了——應該逃走——快些——趁現在還沒有見證人——（走向門去）。自己逃命要緊——

女：（突然嚴厲的）。上那裏去？不行，你不能走！（用身子去堵住門）。

夏：（驚慌的）娜佳，娜佳——放我走吧。

女：我是東凱（註二）皇后，你是我的太監。（把門鎖上）。

夏：什麼？

女：把拐杖給我！（搶下夏里平的棍子）。

夏：幹什麼？把棍子還我，瘋婆子！

女：走開！（舉棍向他揮去）。太監，假使你不服從，我便用拐杖戳死你。（撥機鈕，棍子裏伸出槍尖。）

夏：（逃向後面）。沒有命了——瘋子——她要殺死我了——（跑到桌子後面去）。

女：（驕傲的）我是東凱皇后，是波特惠（註三）皇帝的公主。跟着我的是我的太監。明白了沒有？

夏：明白了，明白了——我是跟你的太監。（低聲的）。現在不行惹她。她要殺死我。我闖了禍了！是我自己把她弄成這樣的。

女：跳舞，太監。據說，你是有名的跳舞家。（走到他跟前）。

夏：（繞着桌子跑）。娜佳，娜佳，清醒清醒吧——我那裏是什麼跳舞家？我只是工業消費合作社半負責的工作人員——

女：（威脅的）。快跳！

夏：「快跳」什麼？我不會跳。

女：快跳！

夏：（繞着桌子跑）。她反正一樣。她對她自己的行爲已經不負責任。我可怎麼辦呢？

女：快跳，太監，否則我便戳死你。快唱歌跳舞！

夏：我就跳，我就跳——（唱歌並跳舞）。

小黃鶯小麻雀，

你上那裏去來呀？

我在風唐克

喝燒酒啦。

（少女突然靠到牆上去，用手掩面而哭）。

夏：（停止跳舞）。什麼事情？又發一次新的神經病了。（跑到開着的窗戶那裏，叫喊）。看門的！我被一個瘋婆子抓住了！快來啊！來救命啊！快點來呀，否則則要嫌晚了。看門的！

女：（突然抬起頭來，用普通的聲音說）。還用得着什麼看門的？快滾吧，傻瓜。

夏：（慌張的急忙跑到桌子跟前，奇怪的）。什麼？

女：（憤怒的）。快滾蛋，傻瓜。把你的漱口杯也拿去。連你的魂都不要到這裏來！聽見沒有？

夏：對不住——對不住——你不是發瘋了嗎——

女：（含着眼淚）。傻瓜，我是玩弄你的。因爲恨你！因爲恨你！還是我真的發瘋的好，那樣我可以不要這樣憤恨。

夏：（兇惡的）你——玩弄——我？

女：（拿了棍子向他進攻。他繞着桌子跑）。我跟你去看過電影——我覺得你的人還算不壞——我還以爲，你真是一個這樣樸素的人，這樣深思遠慮的人——事實上你原來只是一個無情的自私自利的人——貪心的自私自利的人，胆小鬼——只是因爲胆小懦弱，你才樸素和深思遠慮！

夏：這樣——這樣！

女：（哭泣的）。你的生活寂寞，煩惱，是你自己造成的——所以你老是害怕你不要發生什麼事情——除了你自己之外，你什麼也不喜愛！——你的深思遠慮只是假面具。

夏：這樣——是這樣！

女：（叫喊）。是這樣！漱口杯，也是由於貪心才送給我的。想討了老婆，自己可以用。你不喜歡花，也是由於貪心——哼，給我滾吧！把你的棍子拿去，滾吧！（把棍子扔在地板上。把門開開）。

夏：好。好的——我就走——（把棍子拾起來）。漱口杯，當然也一同帶走了。

女：還小黃鶯呢，胡說。五個魯布都捨不得。深思遠慮的山羊。

夏：（站在門框裏）。我計算比我自己的賤。

女：（嚴厲的）。快滾蛋！（闊步走向他跟前。夏里平趕快隱去。）混蛋。「合乎科學的新郎」。不過今天的假日可給他糟塌了。本來是很好，很快樂的——（電話鈴響。少女很憤怒的摘下耳機。向聽筒喊叫）。我不在家！我誰也不願意見，明白不？（把耳機擲下）。

（敲門聲）。

女：不行進來。

送花人：（走進）。既然有必要，不行進來也得進來——（送花人手裏拿着一個小包和一束鮮花）。

女：我已經說過，不行進來。

送：既然我是送花的人，那末——

女：（憤怒的）。假使你反正都要進來，說什麼你不聽，那末為什麼你又敲門呢？

送：（溫和的）。怎麼可以不敲門呢。你是布平起可娃嗎？

女：我不是布平起可娃，很久的以前我倒是。

送：這是送給你的花。

女：什麼？

送：住在我們旅館裏的那位青年，叫我送來的。

女：給我？

送：是送給你的。花裏還放着一封信。請拿去。你自己去找吧。

女：（接過鮮花，拿出一封信，讀）。「我不善

於說話，所以我決定用筆寫。娜佳，我很愛你。我要和你肩並着肩一同去走入人生的道路，無論我們發生什麼事情，我們總是永遠在一起。該怎樣來說明呢？我確實愛你，這便說明一切了。瓦夏」。讀完。站着不知如何是好）。

送：（嚴肅的）。這麼一會事情。

女：（意識回復）。是的，是的——給你一個魯布酒錢——請給謝謝他吧。

送：沒有回信嗎？

女：什麼回信？

送：那位住在我們的青年說，他復盼望這封信的回信。

女：（很激動的）。請你告訴他——請你告訴他，我在等候他，我愛——

送：那末是說，讓他來嗎？

女：是的！

送：如果是這樣的話，那末他已經在這裏了。（很快的把鬍鬚扯下來）。

女：（叫喊）。瓦夏！

瓦：敵人就是。

女：親愛的！——（衝去抱住她的頸項。接吻）。親愛的——傻瓜——為什麼化裝？

瓦：（嚴肅的）。我要試驗一下子你的神經的反應。

女：（立刻放下他，向後跳開。謹慎的。）什麼？

瓦：你對於我這封信的反應。我故意在戲院裏拿了鬍鬚。我想要看看，你怎樣讀這封信，假使沒有激動，假使非常陰沉而平靜——那末我便走了。我仍舊裝做是送花的人，走了，走了之後，便永久不再來了。

女：（突然）。慢點！我必須預先告訴你，我的腎臟有病。

瓦：那有什麼關係呢？

女：（嚴肅的）心也有病，手也有病，腳也有病！

瓦：（焦急而親暱的）。瘋濕病——我的可憐的姑娘——那末我們先不要舉行結婚禮。我們一同到療養院去吧。我幫助你去把病治好，親愛的，你不要怕。

女：你不怕這種病嗎？

瓦：那裏的話？我不是愛你嗎——
女：傻瓜——我身體很好，強壯得和象似的！——你一點也不明白。（又攀住他的頸項，突然）。傻點——你這一包是什麼東西？
瓦：漱口杯。
女：什麼？
瓦：你聽得不——是一件可笑的事情。我方在走到你的大門，恰巧從裏面走出一個人來，他說：「喂，請你買下這隻漱口杯吧。我賤價賣給你」。我說：「這具玩意我要它做什麼？」但是後來我突然接過來，把它買下了。我想：假使我的信能得到很好的回答，那

末我們就必須成家過日子。現在請你收下，它吧。就把它當做是我的第一件家庭禮物吧。你以為怎麼樣？

女：（驚喜的）。好極了！這全是綠質的。打不破，跌不壞——這是家長日久可以用的堅實東西。這漱口杯對於我們很有用，親愛的。（抱他吻）。

——幕——

註一：吉爾德先生的僕人。

註二：「東凱」本是越南的啤酒名稱。

註三：是葡萄牙的啤酒名稱。

（動作與「假定」——接續第109頁）

「許多人上課，這要很多時間。要大家都看一遍」。

「難道事情在於讀悉整個報紙的內容嗎？要緊是獲得真實的，有效果的，適當的動作。當你看見，這種事情形成的時候，學生做他自己的事情，公開上課的情形已經不妨礙他的時候，你便招呼另外一個學生上去，而把第一個學生打發到舞台裏面的什麼地方去。讓他自己在那裏練習，把舞台上生活的，人性的動作學成習慣。為了培養他們，永久種根在他們心裏，應該有一個長長的『無數量』的時間在舞台上跟真實的，有效果的，適當的動作生活。你就去幫助取得這『無數量』的時間吧」。

托爾足夫結束功課，向我們解釋說：

「『假定』，『預定的情形』，內心的與外表的動作，在我們的工作中是很重要的因素。並

不單是這一些。我們還需要很多特種的，演員的，創作的才能，特質，天才（想像，注意，真實與任務的感覺，舞台的天賦以及其他等等）。

「我們暫時規定，為了簡單和便利起見，把它們這一切用一個字來稱呼：要素」。

「什麼的要素」？——有一個人問。

「暫時我不回答這個問題。這問題以後自然然而會弄明白的。藝術是被這些要素指揮着的，在這些要素之中，指揮藝術的首先是『假定』，『預定的情形』，內心的和外表的動作，善後把這些要素相互拼湊，按置，相互配合，需要很大的實驗與經驗，自然也需要很多的時間。在這方面我們要有耐心，暫時我們先把我們全部的關心放到每一個要素的研究和製作上去。這是這一學年課程的主要而重大的目的。（本章完，全書未完）。

（流動劇團簡單化裝製法——接續第105頁）

未上粉之前，應先用凡士林塗些頭髮上，然後用刷子間接地把粉塗上。

八．耳朵項頸手足的化裝

面部化裝後，附帶的化裝便是耳朵，頸項，手足的來了，其油彩應選取與面部的底子油彩，相勻稱，相配合，才能倍襯面部的美觀。

九．卸裝手續

演出後，先脫掉那裝，將凡士林擦在已塗過油彩的地方，并用藥棉浸過酒精，塗於膠質處，使鬚鬚安然取下，再用軟紙來擦去所有的油彩，如擦得不淨時，可加塗凡士林，一直擦盡為止，然後塗上雪花膏之類的東西，藉能保護皮膚，但須經過三小時後，才能洗臉，否則；皮膚就會損害了。

本社叢書之四

（五幕悲劇）

貴族之家

原者柴霍甫小說
改編者薩馬林
譯者賀一青

實價六角

商務印書館編印

戲劇小叢書

- 以話劇為研究中國的心
兼及歌劇和我們的舊劇
- 戲劇概論.....張 庚著 定價二角
 - 演劇概論.....徐公美著 定價二角
 - 歌劇概論.....胡奕孫著 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.....周貽白著 定價三角五分
 - 中國劇場史.....周貽白著 定價五角
 - 悲劇論.....章 汲著 定價二角
 - 喜劇論.....章 汲著 定價一角五分
 - 學校劇.....聞哲吾著 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 定價二角五分
 - 導演論.....向培良著 定價二角
 - 表演術.....陳大悲著 定價二角
 - 舞臺裝置.....朱人鶴著 定價二角五分
 - 舞臺照明.....賈孟芳著 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.....朱人鶴著 定價四角
 - 劇團組織及舞臺管理.....谷劍塵著 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

*C7v2(h)-29:3

文藝長城第八期要目

- 反公式主義.....馬 蒙
- 我們要正視馬來亞.....郭 安
- 流浪婆女.....孔 嬰
- 奸徒.....林 敏
- 勝利的小旗.....白 蒙
- 陽光之下.....瞿 平
- 巴維爾格里阿夫.....貝爾詩
- 南洋華僑文藝界同人敬覆上海文藝界的一封信.....郭安等
- 報告速寫(五篇).....
- 短詩集.....

每冊定價二角五分 各大書店代售

一般劇團適用

世界名劇精選

舒湮編 第一集現已出版

本集內容包括(一)求婚(二)鎖着的箱子(三)銀包(四)早點前(五)親愛的死者(六)奇丐(七)破舊的別墅(八)嬰兒殺戮。全書二百餘頁。每冊九角

上海光明書局發行

上海福州路二九六號

美麗牌香烟

無麗
不臻



有美
皆備

華成煙公司出品

上海勝德織造廠出品

九鏈牌

電木用品 賽珍鋼筆桿

人造牙筷 電木原料粉

透明色料 人造象牙料

電木文具 賽珍香烟咀

色澤光潔

經濟耐用

鯨魚牌

摩登麥綢 香雪絲絨線

時新花邊 綉花民姓帕

花樣新奇

富麗文雅

廠址 上海小沙渡路四七一號
電話 三七一四及一四三五四號

「李秀成殉國」上海劇藝社演出

導演 吳琛



(一)

「李秀成殉國」即為陽翰笙所著之「李秀成之死」，為上海劇藝社第二期長期演出中保持連演七十場之成功劇目，為孤島愛好話劇觀眾熱烈推崇。



(三)



(二)

「花燭之夜」

許幸之導演



(第一幕)

(卽夏衍之「一年間」)

大鐘劇社公演

(第二幕)



建新圖

書文

具

公司

地址 河南路一四二號
棋盤街中市

為文化界
忠誠服務

售經

各大大書局圖書

中西文具

批發零售

開幕紀念

大批金筆

照本犧牲

各貨廉售

自來水筆

大本營

附設修理

專家裝配

律薄利服務

董恆昌潤卿氏筆墨

劇場藝術社戲劇叢書

長城書局各種書籍

特約分銷處

無論零售躉批

本社已出版戲劇書籍

放棄

第一集 劇著

再版出書，實價五角五分

夜上海

五幕 劇著

全書十六萬言，實價八角五分

閨怨

五幕 劇著
R. Besier 著

實價六角五分

劇場藝術第一卷合訂本

全集七十萬言，內有十二幕劇，一閱
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

編譯 小說 青角

實價

六角

生財有道

著譯 原改 著編

實價

五角五分

本社新書出版預告

約翰曼利

集譯 著譯

新演劇論

著譯 著譯

本刊定價

本埠定價 另售每册三角五分
外埠另售每册四角五分

每逢十日出版

冊數	國內	香港澳門	國外
全年十二册	\$3.50	\$4.20	\$6.50
半年六册	\$1.80	\$2.20	\$3.40