

婦女
革命
論
文
集

神州國光社出版



上海图书馆藏书



A541 212 0011 9773B

戲劇論文集

藝術劇社編



神州國光社出版

1930

1930 6 1 初版

版權所有

實價每冊大洋七角

戲劇論文集

目次

目次	
(1) 中國戲劇運動的進路·····	鄭伯奇····· 一
(2) 中國戲劇運動的苦悶·····	馮乃超····· 三五
(3) 演劇運動的意義·····	沈起予····· 四九
(4) 演劇運動的檢討·····	葉沉····· 六七
(5) 關於新戲劇運動的幾個重要問題·····	葉沉····· 八一
(6) 戲劇與時代·····	葉沉····· 九五
(7) 演劇改革的幾個根本問題·····	毛文麟····· 一〇七

(8) 革命戲劇家梅葉荷特的足跡·····	馮乃超·····	二九
(9) 近代舞臺裝置論·····	許幸之·····	一四九
(10) 舞臺化裝論·····	許幸之·····	一六一
(11) 舞臺效果和音樂·····	陶晶孫·····	一八七

藝術劇社編

戲劇論文集

中國戲劇運動的進路

鄭伯奇

- (一) 一個時代的要求
- (二) 矛盾的所在
- (三) 舊劇的沒落
- (四) 文明戲的運命
- (五) 新劇運動的勃興
- (六) 運動的現狀及其苦悶

(七) 我們唯一的進路

(八) 現階段應有的綱領

一

這兩三年來，尤其是一九二八——二九年度，中國的戲劇運動現出了空前未有之盛況。這不僅是指公演的回數，或者演戲團體的數目而言——就這點講，當然我們可慚愧的地方很多——我們應該注意的，是社會公衆對於這個的關心。差不多我們可以說，社會的前進份子對於戲劇運動都抱有特別的興趣。學生大眾間更表現出熱烈的情趣。各學校所屬的演戲團體，大的小的，正式的和非正式的，綜合起來數目一定不少。這確實是值得注意的一件事情。公演的能受支持，職業劇團的能夠發生，更是這個傾向的更具體的顯示。

這不是偶然發生的事實，更不是幾個少不更事的文學青年一種好奇的風尚；這應該有它發生的理由，有它不得不發生的社會的根據。

那是什麼呢？

一方面我們可以說中國的文學運動已經達到要求戲劇的程度了。就是說——這當然是通俗的說法——經過了「詩」的時代，中國的文學運動現在正通過到「小說」的時代，但是同時「戲劇」的時代已經漸漸萌芽了。這完全是皮相之論，雖然也許可以敷衍說明這個現象。真正的原因，我以為在於最近社會的激變。在這激變中間，最可注目的是大眾勢力的增化和它的集團化。從前呻吟「自我」，歌詠「戀愛」的詞篇，在大眾面前成了蒼白無色的東西了。描寫人生，申訴痛苦的作品，只能給「讀者」以簡接的刺戟，而不能自由地深入到大眾中間去。激動大眾，組織大眾，最直接而最有力，當然要推戲劇。所以革命

最高潮的時代，無論廣州，無論武漢，無論其他地方，戲劇都是很熱烈地被要求着的。時勢雖然變了，大眾的威力依然保持着，他們對於戲劇一類的東西仍是要求着，這在接近他們的人們都看得出。尤其學生大眾，他們不僅要求戲劇來激動他們自身，還想利用戲劇這種手段，發揮他們所有的不平和要求。學生團體的劇社，就是這樣發生的。職業劇團的公演，也是受這種社會層的支持和擁護。

由此我們可以曉得戲劇運動的發達，是受着這種底流的激動。羣衆與組織化是這底流的主力，也是這時代的勢力。這種勢力的要求當然是強而有力的。戲劇運動，因此便成了一個時代的要求。羣衆不僅是時代的勢力并且今後時代的支配者。以這種力量爲背景的戲劇運動，前途當然有無限有希望啊！

有這樣偉大的時代背景的戲劇運動，但是並不是無阻無礙地進行着。運動的道路是困難充滿的羊腸險道。一直到現在，許多許多的劇團，許多許多熱心的專門家，都在中途遇着艱阻而失敗了。我們還記得五四運動的那時候，中國的新劇就正式地開始了進行，然而不久這進行便向着無何有之鄉去了。稍後，北京方面成立了戲劇協會，發行機關刊物，發表進行計畫，聲勢也是很轟轟烈烈的；然而不久，發起的人們對社會發洩着感慨怨憤，自動地捲旂息鼓了。最近一兩年來，戲劇運動的聲勢特別大，參加運動的劇團也特別多；可是到了今年下半年期，境况已經不如從前了。聽說某劇社的指導者曾經公然表示這種社會的冷遇的不滿，他的結論似乎埋怨公衆的程度太低。這不是和從前北京方面發

出來嘆聲完全同調麼？不管這些傳聞如何，總之，事實告訴我們，戲劇運動

——更正確點，從來的戲劇運動——又向着不利的道途了。

這是什麼道理？這不是很矛盾麼，時代要求戲劇，而戲劇運動反好像受着時代的冷遇？

皮相地看去，也許有人作爲達觀。他們可以很自慰地說，先驅者的道路是苦難的道路。他們更可以自豪地說，不受公衆的歡迎，正是他們的藝術的價值之所在。但是，這種說話，無論如何，終不過強辭奪理而已。若把這種議論當作合理的去看，那就是證明他們對於戲劇的本質之無理解。因而更足證明他們這種戲劇運動——假使他們是有意識地這樣做去的時候——應該受時代的淘汰。

客觀地講，矛盾誠然是存在的。但是這樣存在的矛盾；只是這個時代的要

求和現在這種戲劇運動中間發生的矛盾，並不是戲劇運動本身和時代要求，天然自然應該發生而不可避免的矛盾。更乾脆點說，這種矛盾的發生，正由於現在這種戲劇運動不能滿足時代要求的原故。那麼，我們應該怎樣做去呢？我們應該做怎樣一種戲劇運動呢？換句話說，他們走的路線已經阻塞不通，我們應該選取怎樣一條路線呢？

我們的戲劇運動，不用講，本質上決不和那些戲劇運動相同；但是我們的路線並不是天上飛來的路線。我們的運動應該從克服上面所講的那種矛盾做起。那種矛盾完全克服的那一天，就是我們的戲劇運動完全勝利的那一天。所以，在這裏，我們應該很細心地把那種矛盾分析清楚，我們才可以走到我們應取的正確的路線。

為達到這個目的，我們先要把自從舊劇開始崩壞，新劇逐漸發達的歷史，

作一個整個的考察。在作這考察工作中間，我們就可以正確認識出從來戲劇運動的缺點而加以批判。批判的歸結，就是我們運動的出發點。這樣得來的路線是最正確的路線。歷史課與我們的使命是神聖的使命！

三

舊劇現在一天一天加速度地崩壞下去了。這並不是偶然的現象。很明顯地，它的崩壞是跟沒落的舊社會同着道兒。這又是藝術和社會的關係的一個顯著的證明。

誰都曉得，舊劇，無論那一種，都只是封建社會的藝術。雖然和中國封建社會的政治組織一樣，中國的舊劇也沒有絕對的統一而只有割據的地方主義，但是無論那一種舊劇，不管是崑曲，是二簧，或是秦腔，乃至上海灘簧，他們

的內容和形式，都是封建社會的藝術的頂好的模型。我記得有句俗話，把舊劇的內容，十足地說破了：「不是相公招姑娘，便是奸臣害忠良」。前者，用現在的術語翻譯過來，便是家庭劇，戀愛劇，後者便是歷史劇，時代劇。可是這二種劇都十足地表現着「封建的意德沃羅基」。歷史劇方面已經不待講了，即如家庭劇完全和資本社會的那種戀愛劇，家庭劇完全不一樣，而只表現大家族生活中男女的悲歡離合。并且很露骨地，作者乃至俳優，在劇中擺出教訓的面孔。這也許是，而且實在是大家都曉得的，不過在這裏不憚煩地敘述，我想；藉這機會證明在中國封建社會從來就未曾有過純爲藝術的戲劇，如所謂藝術派所主張的，反是很明顯地把戲劇當作了維持「世道人心」的一種武器。

這種武器可是到了近十多年來不能不跟着封建社會一天一天沒落下去。受了外來資本主義的節節進攻，中國封建制度，在民衆面前，一天一天暴露出它

的無力。智識階級，受了這種種刺激，先從意德沃羅基方面，搜尋救援。資本主義的意德沃羅基便扶着巨浪倒山般的氣力侵入中國。在藝術方面，這種風潮雖然少許遲緩點，但是也不能避免。戲劇，比較其他藝術更要站得靠前點（因為，在中國，更有上述的一段特殊情形）自然受得打擊更大。從來在內容上，在形式上，舊劇都失了它固有的魅力。完全以封建思想為內容的舊劇，在封建勢力一天一天沒落的現社會中，不僅不能不予人以刺激，反來足以引起有覺悟的觀客的反感。雖然還有一點殘餘勢力，可以說全部在形式方面。即講到形式，在手工業社會的中國，舊劇的一切技巧，當然脫不了幼稚拙劣的批評。

有人稱舊劇的動作是取象徵手段，所以舊劇的技術比較偏重事實的西洋戲劇更要高尙；這話完全是閉着眼睛瞎說。舊劇的動作誠然是樣式化了，然而那些樣式成立得太早，已經化石一般地沒有生命了，不足表示我們的生活。至於

舞台美術，簡直只是一個「〇」。歌唱雖然音節太單調，辭句多有不通，尚不失為舊劇的生命，可是現在差不多和舞台漸漸脫離關係了。大凡一種社會到了衰老期，那社會固有的藝術，在內容上失了魅力，只得偏重形式，以圖苟延殘命。然而不幸，中國的舊劇，形式方面本來就很幼稚，偏偏又遇着比自己超過幾倍的高級資本主義所產生的諸藝術——尤其是電影這麼一個強敵。唯一生命的形式方面，也不能不投降到資本主義藝術的軍門之前。所以西洋演劇的舞台裝置，少女歌劇的舞蹈，美國電影的裸體的 review 等等，先後地侵入了舊劇的舞台。同時，這些侵入了的新東西成了舊劇號召觀客的有力的武器。舊劇上那兒去？它的沒落過程很明白得告訴了我們。

四

在這篇談到文明戲，大家恐怕要搖頭掩耳。實在，文明戲已經墮落到大家談到便要搖頭掩耳的程度了。但是若一追溯它的起源，我們可以曉得文明戲確實在前一個社會變革的初期發生的。它的社會背景當然是比舊劇更進一步的社會；可是它的墮落比舊劇還有過之而無不及。這是什麼道理呢？有人說這是過渡期應有的現象。事實是這樣簡單的麼？即使事實是這樣簡單，過渡期的現象云云，也不能成爲一種說明。

文明戲最初的發生，誠然是和舊劇對立的。雖然形式方面，還有許多模仿舊劇的地方，如表情動作，如採入歌詞等，但是內容已經不同了。「新茶花」之鼓吹愛國心，「明末遺恨」之宣傳民族革命，「黑藉冤魂」之暴露鴉片的罪惡等，都是舊劇所沒有的。而且這樣的新內容，正足代表當時資產階級的思想。在文學方面來講，這和「恨海」，「孽海花」，「十五小豪傑」，「官場

現形記」，「二十年間目覩之怪現狀」等，正同其時代。

在這風潮中，比較規模稍大的戲劇運動要推「春柳社」一派的運動。現在所有各種文明戲的團體，直接間接，都可算爲春柳社的分派。就是以後相當忠實從事新劇的人們，還有許多是「春柳社」的健將。關於「春柳社」當時運動的情狀，我們沒有相當的材料，也沒有這種時間，并且更沒有這樣的必要。好在「春柳社」的同人，還多健在，他們有空暇的時候，作了自己的反省記錄便夠了。不過我們應該注意的，他們沒有什麼理論，也沒有什麼主義，好像很機械地模倣着日本的「新派劇」。日本的「新派劇」，受着「歌舞伎」，「電影」，「新劇」的三面包圍，十年以前已經逐漸地從社會消失了。中國的文明戲便墮落到成了遊戲場的附屬品，供墮落的姨太太妓女們消遣去了。

我們由此可以看來，文明戲的發生固然以滿清末年新興的資產階級爲背

景，可是沒有氣力的資產階級開始了退卻，文明戲也便墮落下去了。同時既然沒有理論，沒有主義，機械地伴隨發生的文明戲，到了資產階級第二次抬頭的時候，已經成了枯草化石，完全沒有適應的能力了。

現在再回顧到發端的說話，不顧大家搖頭掩耳，我們要提出文明戲來討論，並不是好奇多事。因為，據我們看來，文明戲的沒落過程很可以供以後的新戲運動的借鑒。雖然以新興的勢力為背景而不能隨着社會的進展而前進，那種戲劇一定要沒落的。尤其沒有理論，沒有主義，無自覺地追隨着時代後面跑的那種戲劇運動，帶着墮落的危險成分更多。

五

五四運動的特色，比前一期的運動——就是辛亥革命以前的運動——多了

顯著的意德沃羅基的色彩。并且運動的發端又在言語文學方面。與文學最鄰近的戲劇，當然要受很大的影響。以胡適為中心的一派提倡其「易卜生主義」。實演則以陳大悲等愛美劇社為中心也在北京公開了。這樣引起了各地的演劇運動。這樣引起了作家并讀者對於戲劇作品的注意。也就這樣，近代劇跟着白話文學運動在中國的新文學中築下了基礎。

白話文學運動，大家都已曉得了，那是中國新興資產階級的意德沃羅基運動。經過歐戰這樣一次資產社會的大變動，中國的資產階級比之十年以前已有相當的力量。所以這樣發生的文化運動自然有了很大的勢力，可以震動中國全土。雖然沒有廓清封建文化，然在當時確實足以使它發生動搖。但是可惜給中國資產階級的興起機會的歐戰，同時也給資本主義社會敲響了吊鐘。并且為中國資產階級的唯一機會也胎伏了中國資產階級的最大危機——就是帝國主義

最後的掠奪戰爭。果然東歐繼續着發生打倒資產政治的革命。殘餘的帝國主義更加強烈地壓迫着中國新興的資產社會的萌芽。所以爲中國，任何階級只有革命，反抗帝國主義的侵略。一九二三年以後的革命亦同就是這麼產生的。文化運動當然也應該逐漸帶上了革命性。但是已經滿足於相當成功的少數智識分子，受了帝國主義的利誘，表示退却消極的傾向。提倡平民文學的人們一變而爲趣味文學的鼓吹者。批判古典的學者反以考證古典爲他們退却的根據。就在戲劇方面也發生純粹藝術一派的主張。

其實智識階級是帝國主義侵略的最大的犧牲品。所以大多數的智識分子奮然走上了革命的道路。封建社會，帝國主義，依然是他們的反抗對象。甚至更一步的前進，并資本主義也加以否定。在戲劇方面雖然沒有具體的運動，但是在作品上確已有了這種表現。這可以說是爲下一個時代潛藏着的寶貴的萌芽。

就表面上看來，五四運動以後的戲劇運動還沒有得到什麼成果就逐漸消滅下去了。從事於這種運動的人們歸罪於社會之無理解。但是平心觀察，事實不是這樣。運動的方法也許有錯誤，環境不用說是十分惡劣，根本上當時的文明，已經開始了總退卻，戲劇運動如何能支持單獨戰線。而況從事運動的人們自己就沒有過鬥爭的意志呢？

六

這兩年來，新劇運動又復中興了。這回的中興，聲勢遠勝過從前。在一個時期——現在大約還是一樣——職業劇團居然有了相當的基礎。而且更注意的，是學生劇團的陸續成立；各地方戲劇學校或研究所的創辦。學生，因為他們社會的和生理心理的根據，常常作新興運動的急先鋒。他們的參加，要給運

動添加許多的生氣。就成效上講，他們能夠使運動直接間接延長到下一個時代去。這回的運動得了這樣的生力軍，誠是一個可數的有力的現象。其次的戲劇學校，研究所等，我們雖然尚不知它的內容，也不詳其進行的狀況。除過北京美專的戲劇系以外，廣東山東等處聽說已有了專門的學校。就社會發展的現階段推測下來，至少初期的資產社會演劇文化已經成了研究的對象。這在戲劇運動的全過程講起來，當然是「正」的 factor。

不過戲劇運動的道路依然是荆棘滿途。有力的劇團都似乎感受着社會的經濟的種種壓迫。牠們從前所公布的預約到現在都未見其實現。比較惹人注意的公演這半年可以說是沒有。宣傳，刊物，脚本刊行等也沒有以前那樣活潑。空氣又好像於戲劇運動不甚順利。所以某劇團的主腦，聽說便發了以下的放言：「我們的藝術太高了，民衆不能理解」！這恰和從前北京方面的「國劇運動」

的幾位先生的傲語是一樣的。這話是真的麼？我們這些「高尙的」戲劇又要叫「淺薄的」民衆絞殺麼？

我們平心靜氣地觀察，我們便曉得事實不是這樣。事實毋甯是民衆比我們那些作「高尙的」戲劇的先生們更進步。先生們沒有力量去追及，反而在蹀着脚唱高調！

試把各劇社的 repertoire 看一看，再和現在活動着的社會參照參照，我們真要發生一種意外之感。「他們演的那些戲是給誰看」？我們禁不住要發出這種疑問。民衆受着無限的壓迫，掠奪，屈辱，而我們的先生孤心苦詣地給他們些「愛之花」「青春之美酒」。他們能夠接受麼？他們不接受，便是「他們淺薄，沒理解，而我們的藝術太高了」！

這幾年來民衆是經了「血的洗禮」，「鐵的鍛鍊」，沒有追隨着他人啼笑

的餘裕了。就如智識階級，他們所依存的經濟基礎，一天一天破壞，他們經濟上，社會上，思想上都發生很大的變化。而戲劇運動却是舊日的貨色。公平地講，這樣的戲劇能得一部分的觀衆已經是僥倖了。他們一時的成功只是民衆——就算是知識階級——對於戲劇運動本身的渴望的表現罷了。

七

由上面歷史的考察，我們可以得一個簡單的結論。

戲劇也同其他藝術一樣，不站在前進的階級的立場上，絕對沒有發展的可能。若是規避鬥爭，不敢站在時代的先端，那種藝術一定沒落；若是跟着落後的階級，那種藝術一定流爲反動。戲劇比任何藝術和社會的關係更密切，因而表示更爲明顯。

具體地講，普羅列塔利亞是現代負有歷史使命的唯一的階級。一切藝術都應該是普羅列塔利亞藝術。布爾喬亞藝術，就一般情勢來講，在半世紀前，還有它的進步的作用，自從入了帝國時代以後，它的進步性早就消失了。

戲劇也是這樣，易卜生以後的近代劇多少都有些反動的傾向。尤其現在的西歐，簡直墮落極了。高爾基，高斯華綏這些作家，傾向雖有多少，都有新的立場。

至為演劇方面，事實更為明顯。最近許多大演劇家——就連克雷克，萊茵哈德都包括在內——其初雖也有點進步的傾向，可是後來都走上了矛盾的路。這不是他們的技巧不高，實在因為他們所捧持的那階級已上了沒落的道路。

大戰以後，普羅列塔利亞演劇慢慢抬起頭來。現在在許多國度裏，這種演

劇的基礎已經穩固了。德國日本是很明顯的例。美國方面最近也有了相當的功。

中國的社會情況也告訴我們沒有第二條道路可走。從前種種戲劇運動的失敗，和最近新興文學的成功都告訴了我們的進路。

中國戲劇運動的進路是普羅列塔利亞演劇。

八

因為中國社會情況的不同，中國戲劇運動的道路，雖然方向決定，依然是困難的前途。但是這困難的前途是有成功希望的前途。做戲劇運動的人們應該克服這種困難，而期於達到成功的目的。

怎麼克服這種困難呢？

我們先要曉得這些困難是什麼。就中國文化運動的特別情況分析下來，大約有以下數種：

- 一 普羅列塔利亞文化程度的低下；
- 二 布爾喬亞文化的落後；
- 三 封建社會文化的積久的惰性。

這就戲劇方面看下來，情形更加明顯。所以在現階段，運動應該有特殊的綱領。在這裏我們不能作詳細的討論，概略講下來，我們應該注意的：

- 一 促成舊劇及早崩壞；
- 二 批判布爾喬亞戲劇，同時要積極學得它的成功的技術；
- 三 提高現在普羅列塔利亞文化的水準；
- 四 演劇和大衆的接近——演劇的大衆化。

以上四端都不是一朝一夕所能做到的。這須要長期的努力和鬥爭。但是，前面已經說過，前途是有希望的。這樣的戲劇運動才是時代所要求的。再說一遍，時代給與的使命是神聖的使命！

中國戲劇運動的苦悶

馮乃超

(一) 前言

(二) 所謂國劇運動

(三) 舊劇評價的態度

(四) 樣態地揚棄舊劇

(五) 戲劇運動的歧途

(六) 怎樣地建設革命的戲劇

一 前言

中國戲劇運動的理論家及實際家都有一種同樣的苦悶，這又不能不是中國戲劇運動的很深刻的苦悶。爲什麼他們不能不苦悶呢，解剖分析他們的憂鬱症的病因的所在，在我能力的可能的範圍內提示我們對於今後演劇運動的見解及其方向：這是本文所企圖的目的。

當然，我們和從前的中國戲劇運動沒有發生過些少關係，同時也沒有直接目覩過他們的實際的工作，所以，本文能夠涉歷的範圍，不單是局限於文獻上的討論，而且，並不是全部的批判的工夫：這是要在入題以前不能不附帶聲明的。

二 所謂國劇運動

問題的出發點我們不能不迴避追溯到稍遠的過去裏面去，就在最近的過去

中值得我們的注意及研究的，而且又給我們以很好的教訓的事實的上面找尋我們研究資料。

這是一九二六年的事情。

『劇刊始業』的時候，徐志摩很謙遜地自願充作『一介搖旗吶喊的小兵』，而且很明晰地說明他們的劇刊的使命。『第一是宣傳，給社會一個劇的觀念，引起一班人的同情與注意，因為戲劇這件事沒有社會相當的助力是永遠不成器的』。(註一)這態度可以說是劇刊同人的共通的傾向，少少的相異我們暫時不去計較，就對這態度下個判斷。為戲劇自身主張牠的生存權，戲劇運動史上可以大書特書讚揚他們的這樣的忠誠的功蹟。然而，時代的制約及社會階級的規限，無慈悲地對於個人或團體的自由意志加以殘忍的蹂躪。他們的結局，我們可以從余上沅的嘆息聽出事實的真相。『啊，社會，像喜馬拉雅山一樣屹立不

動的社會，它何曾給我們半點同情？「劇刊」的本身我承認并未失敗（對的，不過只是「劇刊」的本身——乃超）可是我們第一個希望，社會的覺醒（這是對於戲劇運動的社會的覺醒——乃超）這是失敗了的。社會既不要戲劇（？），你如何去勉強它」。〔註二〕這當然是非常可悲的結論，但是，從我們看來，這是必然的結果。

『社會既不要戲劇』，若沒有先把他們所稱的戲劇弄個清楚，這不算得是可以相信的老實話。他們心目中的戲劇當然不是俗惡的文明戲，也更不是陳古的舊戲（即使有點遠親的姻緣），這是很明白的。所以，社會不要的是他們的戲劇——這當然是高級藝術的戲劇——而不是別的。因為，社會雖然不要他們的戲劇，然而，事實上，社會很熱烈地歡迎梅蘭芳的唱做；社會對於他們的『理想的戲院』雖然是沒有『理解和情感』，但是，社會對於上海舞台，天蟾

舞台，用不着牠們自己來『勉強』它，它居然要牠們的存在。這不是矛盾麼？他們要運動的是高級藝術的戲劇，他們要建設的是『理想的戲院』，加以他們的偉大的努力——『搖旗吶喊』，熱心『宣傳』，然而，結果社會依然要他們所鄙視的而不要他們所理想的。

所以，我說他們的戲劇運動只替他們的戲劇主張了生存權，然而，社會沒有這樣的大量給這樣高級戲劇以存在的空間。

爲什麼呢？

第一，他們的確『不應該祇拿北京做國劇運動的中心』。不過理由並不因爲局限於古風的都城的北京致不能普遍於中國全土，却因爲古都的城池——也可說是全中國的萬重長城——還是封建時代的遺物，不容易使資產者社會的趣味侵蝕進去。爲謹慎起見，我要說明一句話，雖然國劇的定義已由余上沅說明過

的，就是：『由中國人用中國材料去演給中國人看的中國戲』。(註三)這老實是沒有說明能力的說明！因為太過於普遍妥當了，又太過於正確了，然而，他們的要求的戲劇，雖然不因這個說明弄得清楚，我們也曉得他們的要求的所在。中國人並非永遠的是沒有變化的中國人，中國材料亦可由古今不同的作家的手腕使牠變化，同時材料自身——社會的歷史的事實也是刻刻變化，當然，以這些為骨肉為生命的中國戲也是常常變化的。以前滿足於「拔頭」「踏搖娘」的中國人，現在變成理解「櫻桃園」「貧民窟」的中國人。所以，國劇運動正如『有了現代這樣的人生，運會一到，自然要迸出一朵從前沒有開放過的藝術鮮花』一樣，牠不能不是現代的歐美所實驗過的戲劇的運動。國劇運動，牠不是國粹主義，也更不是國家主義的戲劇運動，從他們的教養的程度——趣味及嗜好的要求——階級立場——這些實踐的要求，他們不能不特地要求『藝術的鮮

花快開』，發着大致相同的『藝術雖不是爲人生的，人生却不是爲藝術的』的口吻，大踏步跑入審美戲劇的，小資產階級的自己陶醉的泥沼裏面去。

然而，就算是泥沼，在中國也沒有美麗的這個。苦悶的祕密就是藏在這裏。

第二，或許又如余上沅所說：『北京社會(是)很特別的，……能生活的不必做工，愈做工的愈難生活』。能生活的不必做工的官僚階級及大地主階級，他們自有他們的嗜好和趣味，古董書畫，京腔秦腔……鬧個不休，那裏有空閒顧及我們肩負建設新趣味的中國國劇的志士們的宣傳和吶喊。在這陳舊的榨取形式的社會制度之下『愈做工的愈難生活』并不是『很特別』的事情，而且，上海北京的富豪不能像莫斯科的巨商，捐助他們以二十萬元的資本，又在我們的光榮的志士的裏面沒有一個像巴黎的自由戲院創辦人的安多恩，這更是顯明

而平常的事實。

社會在胚胎着重大的矛盾的時候，我們的志士們徒然鬧着藝術長，藝術短，這應該而且不能不受社會的二重的擠踏：第一，中國社會的經濟的基礎還沒有發達到令這樣的從社會生活遊離起來的藝術的戲劇能夠主張牠的生存權；第二，爲破壞舊的意德沃羅基，他們的國劇運動完全是沒有活動的可能性。

那末，社會不會跟着他們的理想『醒覺』起來，這不是必然的事情麼？

註一 見余上沅編：『國劇運動』第九頁，新月書店

註二 見同書第二七七頁

註三 見同書序文第一頁

三 舊劇評價的態度

以上，我以為中國戲劇運動的憂鬱病的來源已經明白了。然而，他們的誤算却不局限於窒息他們的國劇運動，對於種種的問題，他們都站在這個錯誤的基調上，提示許多不能自己解決的問題來。向下我們當會抽出二三較為重大的問題加以檢討。

填詞成了官場的應酬文字。傳奇，演義大受識字的人民的愛撫的時候，一般的大眾（鄉愚百姓）只有他們的村戲。這是他們的所能享受的藝術的恩賜，雖然內容上只是上京求名，鋤奸誅惡的一套人情的舊話，又是官僚支配階級的意德沃羅基的迷魂藥。舊劇，牠的內容依然是這樣的支配階級的意德沃羅基的宣傳人，社會感情的組織人，官僚階級支配下的社會是必定要求牠的。舊劇在社會上所演的任務不能不是這樣。舊劇所以能夠主張牠的生存權的社會的根據

又在這一點。沒有理解這個，徒眩惑於純粹藝術的美麗的幻影，抹殺舊劇在階級社會所演的任務，根本這不能不是一個重大的誤謬。

事實上，中國社會的封建的殘存的要素，不限在鄉村，即在城市，因舊劇而保存着，過去的感情，情緒，依然豐富地變着舊劇的煽動與感染。可歌可泣的事情不是濟南民衆之受虐殺，不是農村的悲慘的零落，而是忠臣孝子烈婦的行爲。純粹藝術的中國戲劇，這不能不是美麗的毒草，非把一般的民衆整個毒害不肯干休。

這裏，在我們建設新時代的戲劇的途上，纔有提起舊劇這件公案來批判的必要。然而，我們對於舊劇的態度，並不是『都該保存，都該整理』，而是怎樣地揚棄 (aufheben) 舊社會的意德沃羅基底組織者的舊劇。

四 怎樣地揚棄舊劇？

事實上，中國舊社會一天一天的崩壞着，意德沃羅基急激地或緩慢地也在變革着。一般地，新興階級的意德沃羅基，從批判舊的這個把牠克服。沒有該階級的意德沃羅基的確立，當沒有該階級的革命的成功。

一切的藝術，不把牠高級化——不把牠從社會生活游離化的時候，牠是社會生活（感情，情緒，意慾等）的最良好的組織機關。其中，我們不能不特別地承認戲劇的煽動的及教化的價值——社會的學校底機能。所以，我們對於我們今後的戲劇運動不要求多一篇的『戲劇藝術辯正』的論文，也不要五光十彩的『戲劇的概念』的規定。我們不能不以社會問題——社會教化的問題之一部分，接觸這個問題。

所以『舊劇評論』的問題，在我們應該是而且不能不是『怎樣地揚棄舊劇？』的問題。

舊劇的生命所依存的地方，在上面我們已經究明過來了。舊社會的意德沃羅基，這是維持牠的支柱。階級爭鬥激烈地展開的中國社會裏面，我們看出一般大眾的自然生長的階級的醒覺，我們若要站在科學的社會觀的地步，把社會發展的法則認識清楚的時候，在這個偉大的時機我們不能採取愚民政策，再使民衆麻醉於新的迷魂藥中，而不能不使他徹底的覺悟，使社會的進化不致逡巡於半路。從人類的進化的觀點，我們的態度不能不是這樣的。同時，從揚棄舊劇的問題身上，只有民衆用自己的感情爲感情，用自己的意慾爲意慾，用自己的頭腦來思索，纔能有取替舊劇而生長的新劇的發生的可能性。同時，我們不

致陷入主張民衆戲劇的同一的過失。

一般的民衆戲劇的主張者，他們只曉得利用戲劇的工具，宣傳資產階級的意德沃羅基，借爲民衆的美名，施行其麻醉民衆之實。民衆戲劇的革命化（註一）只有一條路，這是建設民衆自身的戲劇。（當然，這裏所謂民衆不是以前的奴隸的民衆，他們不能不是有了革命的自覺，同時，客觀的形勢課他們以歷史的使命。）不然的話，除下『崇拜君權，迷信神權』的戲劇的舊假面，也不過只能換上崇拜金權，迷信國權的新假面。雖然是『民衆要革命化』，然而，結果是民衆的再度的麻木化。沒有建設民衆自身的戲劇，民衆戲劇的革命化，這不過是一種廢話。

民衆自身的戲劇，在能夠組織自己階級的感情，抒揚自己階級的意欲的限內，牠不能不是革命的戲劇，又不能不是良好的藝術。除此以外，我們再沒有

別個『最高理想的戲劇』，更沒有『暫時犧牲各種高調，屈尊降格』的必要。建設民衆自身的階級的戲劇，這是一切。然而，我們的民衆戲劇家的心目中，用作宣傳的戲劇和理想的戲劇是兩樣的。站在功利主義的藝術觀上，他們主張民衆戲劇；和先進產業諸國的俗惡的布爾喬亞的郵政貯金，生命保險的宣傳映演有什麼區別？

民衆戲劇的革命化只有一條路——反復地說——這就是建設民衆自身的戲劇。以此，舊社會的意德沃羅基纔受徹底的批判，揚棄——因此又是舊劇的揚棄。

註一 見時事新報七月五日，陳大悲：『民衆戲劇的革命化』。

五 戲劇運動的歧途

戲劇家，他是人生的理解者，人生的研究家：這是從來對於戲劇家的定評。然而，離開了社會生活沒有人生，社會生活又受制約於社會的物質的生產條件。『人類的意識沒有決定他們的存在形態，反爲社會的存在規定他們的意識形態』：這是布爾喬亞底文學的代表人們歷過許多辛酸的經驗之後不能不肯的唯物史觀上的真理。最近以前經濟底落後的諸國——半殖民地的中國也在內——說教着事實上已經終熄了的個人主義。若果取例自中國的劇壇，走到中國來的近代戲劇，牠不會是 J. Racine 的法國古典戲劇，也不會是 W. B. Yeats 的象徵戲劇，而是易卜生主義的戲劇。思想劇走到中國來，這並不是『碰巧』的一樁偶然的事情，也更不是中國戲劇家除了易卜生以外不曉得別的作家的緣故。在舊社會崩毀的過程上，有多少革命性的小布爾喬亞記對於社會生活底嚴肅的問題，嚴肅的鬥爭，集中他們的全部的注意的時候，思想劇或問

題劇積極地投合他們的要求，這是必然的結果，並不是『僥倖混進中國來的』一回事。(註)即使『把屈原，聶政，卓文君，許多的古人拉起來』，發揮作家個人的——同時又是社會共通的一種——內的要求(對於舊社會制度，舊觀念形態一般的加以痛烈的批判與攻擊)，若能理解思想劇的所以發生的社會的根據，我們不會以 closet drama 而奚落牠，也更不能因問題劇而抹殺牠們的價值。這樣地，國劇運動的一班人——代表人間一多——終竟不能認識戲劇運動的本來的目的之所在，却以『純形』(pure form)的藝術為藝術的最高目的，蹈入藝術至上主義的泥沼裏。這不單是戲劇的歧途而是戲劇的末路！

在歐洲的戲劇的歷史上，戲劇成爲『純粹藝術』的陳列品，壓搾牠的思想的，心理的內容，這是資本家社會的產業的分工化，及階級社會分化的結果。一般地，藝術變成了感官的刺激的對象——就是說藝術成爲特權階級的消遣

品的時候，藝術不能不丢掉牠的社會的存在性，這是誘致藝術的頹廢的根本原因。戲劇的興衰也受這法則的駕馭。新興布爾喬亞從前創造了他們的偉大的戲劇，博馬舍及其弟子們要求『表現第三階級的人們的幸福和悲哀』的戲劇，這個時候的他們的戲劇不能不是他們的階級感情的組織工具，生活創造的藝術。但是，對於爛熟的布爾喬亞——他們已經失掉了他們的革命的情熱，擱置了急進的改革的情熱，對於社會的倫理的問題再沒有興趣了——戲劇又不能不為討厭的東西。純形戲劇，審美戲劇 (aesthetic drama) 的根本的要求在排斥感情及理智的要素，只要是感覺的。在這裏，一方面布爾喬亞可以不

用鏡子映照自己的貪婪的面相，無批判地安心做他們的榨取的強盜的行爲；他方面，專家們也可以鉤心鬥角滿足於『爲戲劇的戲劇』。Gorden Craig 的戲劇理論不能不達到傀儡戲 (marionette drama) 的主張，Max Reinhardt 又不

能不在默劇 (mimo-drama) 及舞戲 (dance drama) 上尋他的歸宿。戲劇愈加成爲純形的藝術，對於社會生活愈形冷淡，內部的教化的要素愈受昇華，結果失却戲劇的在社會上所肩負的任務——社會的意義。

以上，我們從經驗的歷史的事實，說明了戲劇和社會生活的關係。那末，我們今日所要求的戲劇是什麼——怎樣地使戲劇革命化——怎樣地建設民衆自身的戲劇，這不能不是中國戲劇家的當面的問題。

註一 見『國劇運動』第五頁聞一多：『戲劇的歧途』

六 怎樣地建設革命的戲劇？

民衆戲劇的革命化，根本地，若不站在民衆自身的社會的關係上，代表他

們自己階級的感情，意慾，思想，牠永遠不會成爲民衆自身的戲劇。中國的民衆正掙扎在現代的社會制度之下，熾烈的感情要求着社會的變革。我們的新戲劇的運動——革命戲劇運動，根本不能不是新的民衆的戲劇運動。

怎樣地可能呢？

在我們的現在的現實社會上，我們的民衆保有豐富的，而且從來沒有用過任何種類的戲劇形式表現過的生活內容。這內容發現於今日的生活的不安，社會的矛盾，倫理感情的爭鬥上。在這鬥爭的基礎的上面，發生着複雜而纖細的無限的鬥爭及心理學底根本的變革——就是說，這些社會的要素供給最適當於反映這鬥爭的藝術形式之戲劇以豐富的內容。對於我們的革命的戲劇，現實社會準備着這樣的基礎。

他方面，我們曉得從來的許多的政治運動派生了許多的白話劇。這些白話

劇在表面上雖然和舊劇一樣同受一般大眾的支持，然而，在煽動及教化的一點——戲劇的內容上，截然是兩種不同部類的藝術。而且，事實上，白話劇雖然沒有多大的經濟力的支持，依然保持着可以發展的勢力，同時，藝術的專門的問題——政治的過度燃燒的情熱——戲劇的幼稚的技術——戲劇的功利主義的利用——這一串的危險，卒之不能不使白話劇的生存加以致命傷的打擊。所以如此的理由是很簡單的，白話劇的內容是現實社會的生活的事實。因此，我們的問題只剩下下面的一點。

白話劇現在要求着適當的表演的及符合現代生活的動律的 (rhythm) 表現技術及民衆戲劇的劇本。這些問題，當然是戲劇專門家的問題，同時，又不能不是我們對於今後戲劇運動的要努力的工作。

(一) 表演技術

根本地表演技術要受社會的物質的條件的制約。在這個園地的裏面，我們在中國所觸目的完全是一帶處女林。這方面的工作，供給我們以無限的研究課題。然而，原則上，表演技術是創造適應深藏革命的要素的現代生活的動律 (rhythmt) 的戲劇表演的方法——換言之，借舞台表現的方法對於民衆的社會生活供給以必需的情神生活的價值。所以，表演技術的研究，不論是演員，舞台美術家，導演者等的技術，不能不顧慮及革命時代所產的現代生活原動力，不然，我們少有能夠避免陷入「爲戲劇的戲劇」的泥沼裏，不可不慎的！

(二) 革命戲劇的劇本

劇本的內容的標準，這是革命文學討論的題目。我們只要求能夠使民衆容易理解的劇本，不論是創作或翻譯。在可能的範圍內，我們可以編制上演劇本

的目錄。

(三) 劇團的組織

我們對於職業的俳優不能發生過大的希待。然而，像國劇運動一班人的偉大的企圖——建設『理想的戲院』，這事若沒有相當的物質的保證，當然不會發展。然而，問題的解決的關鍵，在下面的事實裏。資本家社會裏面，藝術家不能不以利益關係或流派關係而組織共公的團體，用以保證他們的勞働及生存的可能。這是經濟地規定的藝術家的社會主義。然而，若能理解新藝術的理想的主要基調之所在——藝術的創造作用之社會主義——的藝術家或藝術愛好者的人羣，組織社會主義的團體有二重的可能性：第一，經濟地保證他們的勞働及生存；第二，理想地可以發揮他們共同的合作的精神。戲劇團體的組織，不要求巨商的保護及政府的補助，只有這一個辦法是可以逃避社會的經濟的制

肋。然而，這許要要求偉大的犧牲的精神及堅忍的努力！

此
页
空
白

演劇運動之意義

沈起予

俄羅斯人民教育委員會演劇部底『民衆劇創設之宣言』中有一段話：

『羅曼羅蘭(Romain Rolland)說：在幸福而且自由的民衆，祭祀比演劇更爲必要；民衆自身，卽常爲自己最美麗底視景。所以我們要爲民衆準備着民衆祭。(Un peuple heureux et libre a besoin de fêtes, plus que de théâtre; il sera toujours son plus beau spectacle à lui-même. Préparons pour le peuple à venir de fêtes du peuple.) 這句話馬上就可作爲我們底標語。……』

我們要根本明瞭以上底宣言的意義，纔可以了然我們今後藝術底性質，我們要徹底的知道達到這個目的的手段，纔可以獲得現階段底演劇運動底特性。

那麼我們底演劇運動內面不得不含有兩重意義：

第一，要把握將來底演劇底樣式，來準備集團生活的藝術，第二，要利用演劇底武器性來促進這種意義之實現。現在我們更較為詳細地討論下去吧。

—

「一個人底社會的存在，規定他底意識」，所以從來底藝術，都不能逃出牠社會的背境，藝術底樣式，亦不得不隨着社會底轉換而變更。故一切藝術作品，既無恆久不變之價值，而一切藝術品底內容，亦無固定於一定種類之必要。但是從來一切的唯心論者，慣用着他們底認識與思惟底方法來對於一切現象下着無數的跛脚定義。他們常是抱着一肢象脚或象鼻，就認為是象底「全豹」。藝術同時也逃不出他們底毒手，他們常常把着由某時的社會現象而發生

出來底藝術之特性，就以爲這纔算是藝術，凡是藝術都非如此不可。

所以從來層層疊疊的藝術定義，如爲藝術底藝術 (the art for art's sake)，藝術至尊 (art snobbery)，藝術享樂主義 (art diltanism)，……更降而至『文藝須完全是真情的流露，一有使命，便是假的』，等等七嘴八舌底譏語，一并合計，正不知有許多。在前面底一大堆定義中，雖有很多經 Upton Sinclair 暴露其虛假面目，一脚踢翻了。但他自身所下的：

『一切的藝術是宣傳，普偏地，不可避免地是宣傳。』

這個定義，仍然不是正確的辯證法的唯物論者底解釋方法。不過這是屬於本題以外底話，在此地當然不能詳細地討論。總之，我們須知道的，就是藝術不過是人底一種意識之顯現，意識既係依據社會的存在而變更，所以藝術當然亦隨着其所處之階級而發生變化。在某個時代必有某個階級爲其重心，由這個

重心的階級所產生出來的藝術，即爲當時藝術之力點而規定其自身的樣式。

—

根據以上的理論，我們可以知道藝術上底主要流派交代底裏面，必定內藏得有當時代之階級底對立。例如十九世紀底浪漫主義（romantisme）與自然主義（naturalisme）底交換，正因爲裏面有趨向沒落的地主階級與新興的布爾喬亞底階級鬪爭存在。

我們大家都知道布爾喬亞底在歷史上底使命是在「個人的解放」，而且這個使命，他已完全的完成了。但牠所處置底這種社會的地位，及其生活的原則，必然的造出了一種個人主義來。而牠底藝術的樣式，亦遂由此規定了。所以自然主義藝術底出發點，是在與社會分離了底個人當中去求永遠的絕對的東

西，而且一方受着當時生理學，生物學及哲學上之觀念的唯物論之影響，在內而獲得了「人之生物的本性」。我們一看自然主義代表作品如弗羅貝爾（Gustave Flaubert）底『Madame Bovary』及莫泊桑（Guy de Maupassant）底『Une Vie』及『Bel-ami』等即可知道。所以他們雖具有自然科學底客觀性，而對於社會科學底客觀性則無。他們對於現實底認識態度，始終是個人的，非社會的。他們底作品內面，始終見不着有社會生活對於個人的支配，以及社會組織對於個人的壓迫。

三

但是資本主義社會，已經發達到了牠底內在的矛盾，布爾喬亞已完成了自身底使命，同時造出了牠底敵對階級普羅列塔利亞特來了，簡言之，今後

社會底重心，已移到普羅列塔利亞特身上，藝術底力點，亦不得不由這個重心階級底意識出來規定牠底樣式了。

那麼，普羅列塔利亞特底意識是甚麼呢？

這當然是與個人主義相對抗，而要求社會的集團生活之實現，由這種意識規定出來底藝術，當然是帶有集團主義底藝術，內面所包含底一切個人底問題，都不得不站在社會的觀點上去求解決了。

最適合於這種性質底藝術樣式，當然要推演劇，因為演劇是一切藝術底綜合，而且是最帶有民衆的集團的社會性的。

這種民衆性底藝術，從來雖受着資本主義底營業的束縛，不得充分的自由發展，但是：

『民衆一旦脫去了奴隸的鐵鎖時，他們底注意，常是集中到演劇上的』。

（蘇俄民衆劇創設之宣言）

而且這時底演劇，一定不限定在狹窄薄暗底劇場中，而盈溢到街頭，發展到野天化日之下，成爲民衆祭祀底形式的。

但是演劇要得充分的發展到這種程度時，必定須要：

『由勞動階級所解放出來底生活情狀下面纔可能』。（蘇俄民衆劇創設之宣言）

『民衆劇創設底問題，祇有在集團的創造過程中，由民衆自身，由個人與集團底協同動作纔能解決』。（蘇俄民衆劇創設之宣言）

簡言之，卽是資本主義底社會的背境若不變更，一切生活底樣式不由普羅列塔利亞特底革命解放出來時，演劇底民衆祭祀化，仍然祇是一種空想。我們再看主張民衆劇底先驅者之失敗，就可以完全證明。

四

最初提倡民衆劇者，當然要推盧梭 (F. J. Rousseau) 及迭得羅 (Diderot) 等。

盧梭說：『關閉着極少數底人在一個暗黑底洞穴中，使他們在死沈中不靈活底這種排他的演劇，是不當採用的。不，民衆喲，這不是你們底祭祀，你們應當集合在野外，集合在天空之下』。(Mais n'adaptions point ces spectacles exclusifs qui tenferment tristement un petit nombre de gens dans un antre obscur; qui les tiennent craintifs et immobiles dans les silence et l'inaction Non, peuple, ce ne sont pas là vos fetes.)

盧梭更徹底的規定演劇底內容即爲民衆自身，演員是民衆，看客亦是民

衆，所以他繼續地說去：

『那麼，這種演劇底目的物是甚麼呢？(Mais quels seront les objets de ces spectacles?) 在那裏我們拿甚麼東西出來看呢，甯肯甚麼也不拿出來。祇要在廣場之中，插一根花棒，把民衆集合到周圍，就可以成一個祭祀，成者更妙一點：就把看客來作視景；使看客自身來作演員；使大家相見相愛，而益相聯結起來。』(……Faites mieux encore; Donnez les spectateurs en spectacle; rendez-les acteurs eux-mêmes; faites que chacun se voie et s' aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis.)

盧梭這種偉大的思想，我們知道一定是可以作我們將來社會之藝術底暗示的。

迭得羅對於民衆劇，亦與盧梭抱得有相同的意見。他在『續自然兒底對

話』(Deuxieme entretien sur le Fils naturel)中說：

『古代的劇場，一時可以容八萬人的看客……較之在一定期日，使幾百人娛樂的小劇是如何的差異呀！我們如果在數日間的祝日中，把全國民集合起來，又是如何呀！』

不過他們不知這種優美的理想，是要有優美的社會爲根據纔能實現。試看迭得羅說：

『要變更我們戲劇底面目，祇要求一個寬廣底舞台就夠了。……』(Ye ne demanderai, pour changer la face du genre dramatique, qu'un théâtre très étendus)

你看他把問題看得好平易呀！所以他仍然是與當時空想的社會主義一樣，同歸於空想了。

人道主義者的羅曼羅蘭，現在亦高唱其民衆劇底高調，但他却反對普羅列塔利亞特用革命手段來變更社會，所以他的『Préparons pour le peuple à venir de Fêtes du Peuple』的嘶叫，只好落到革命成功後底俄羅斯拿去作標語實行。法蘭西則仍是關着少數人在黑暗底劇傷內，行她底資本主義式底營業演劇。

羅曼羅蘭既有那樣宏大底思想，但看他底實行計畫，則簡直忘却了去變更社會底組織，而乃行其仁慈之心，雖把普羅列塔利亞特開恩地放到劇場內去，但同時又恐怕勞動者底污穢衣服，使着他人不耐煩看，竟把他們放在能看戲而不被他人看着底座席上 (*Ces plans lui permettraient de voir sans être vu.*)。

一方面主張民衆劇，一方面仍然要使民衆常中存在一種階級形式——好個不徹底的人道主義者底典型啊！

五

由上面底展開，我們可以得到一個簡短底結論。即是以普羅列塔利亞特爲重心階級所創造出來的藝術，當然是集團主義性底藝術。演劇以其性質底關係，必定是佔這種藝底大半。革命成功後底蘇俄之極力提倡演劇，即可爲我們最好底暗示。不過這是要在普羅列塔利亞特完全成功過後，纔能從事建設這種藝術底問題。正在社會轉形期底時候，祇有從事『政治批判』，即一切藝術若不與政治合流，則皆係徒然。盧梭，迭得羅，羅曼羅蘭，以及日本之欲克復歌舞伎及劍劇而遭重重失敗者，即是我們底殷鑑。

所以我們處在現階段底唯一任務，就是製造武器的藝術以促進革命之完成。那麼，我們以後應當討論的就是演劇在武器藝術中所占之位置——第二個

重要性了。

六

武器的藝術中，在我們能力所能及的，暫時可以分出幾個領域出來。

——文藝（詩歌，小說），美術，音樂，電影，演劇。

革命詩歌底武器性，自然是不能輕視的。因為牠是向着鬪士們吹送勇氣，向着敵人吹送戰慄的一種喇叭；能將一切爆發的奮勇的情感互相貫注，把民衆底心臟，用一條赤血的絲線縫成一團。革命高潮時底武漢，革命民衆受着帝國主義者們底鐵板似的包圍，江邊充滿了軍艦，街上往來數底外國水兵，鬪爭的空氣是如何的緊張！但當日租界慘案發生，我們底軍隊在深暗底半夜開去示威時，竟唱的是些『多多奶奶』，與『白髮娘，望兒歸，紅裝守空帷』一類底東

西，你看我們是如何的無準備，現在是何等的要求戰鬪的詩歌啊！

但是詩歌究是以單一的感覺——聽覺——為基礎而起感受，且在全藝術上說起來，它底範圍是極狹小的。暴露舊社會底一切不正弊害，以及諷刺教導的作用，都是詩歌底形式所不適當。

小說底社會作用，自然是比較詩歌寬廣，但是實在說起來，中國讀文藝作品底人，祇有小資產階級底一部分——即是中學以上底在校學生及其畢業者底小數。外國底下層大眾，不特可以讀文藝作品，而且可以讀「資本論」，但中國底農工階級，從讀書底能力上，經濟上，時間上說來，都是享不到讀小說底福份的。

音樂，美術底 poster，以及電影 (cinema) 等，都是與小說詩歌一樣，或因為經濟的關係，或因為藝術自身底性質底關係，而不能作廣大的宣傳。所以

我們底運動若僅限於以上幾種，則藝術底社會的機能，決不能浸透到廣大的羣衆裏面，所以這裏有演劇底發生。

那麼，剩得底演劇底武器性是怎樣呢？

它是以音，色彩，及動的立體——簡言之，即是以空間及時間來直接表現人之生活底藝術，它是以一切感覺底綜合爲基礎而使人感受的。所以演劇藝術底表現樣式是最複雜，而最接近於人的生活樣式，它之所以能深廣的侵入於民衆底特殊力，以及現在廣大底民衆之要求，皆趨在演劇之原因，實基於此。

革命期中底俄羅斯，所有藝術底部門，都表現出衰頹的現象，而獨有演劇一項，則蓬蓬勃勃地發達起來底原因，這正因爲聰明底革命政府，認定演劇乃客觀的要求，不惜其財政困難，而對於演劇運動，亦作最大之補助，使演劇底教育的煽動的機能，得充分的利用到革命底身上。簡言之，演劇底根本要素之

對白與動作，最容易與革命時代底民衆底情熱與本能共鳴，演劇之速度與革命之奔流，很能同時進展。

蘇俄在革命期底演劇過程中，最值得我們注意的，就是它演劇內容，最能代表普羅列塔利亞特底要求。他們底上演目錄，都是臨時編成，常描寫衝動的問題，而給觀衆一種最新底觀念，使觀衆由此攝得一種鬥爭底能力 (energy) 及意志與生命。最完成這種使命的，就是當時新設諷刺劇場，煽動劇場等。他們上演底地方是流動的，車站，兵營，工場，或街上，都是他們底劇場。演劇底內容，常是表現一個舊社會底惡人——壓迫者，正在蹂躪弱小底民衆——被壓迫者，突然來了一個赤衛軍將他打倒，把被壓迫者解放出來，然後與觀衆一起唱着革命歌完幕。這種變形的 melodrame 最能奏宣傳及煽動的，功效的在革命期中不防多演。

七

在革命期底武器底藝術中，演劇占有最重要底位置，這是在理論上以及先進國底經驗，已經給我們證明了。但是我們不得不力說着的，就是革命的普羅列塔利亞特到劇場中來，常是要求一種內容——能夠代表他們底要求底內容。

『Nous allons nousy chercher nous-memes』(到劇場中去尋我們自身) Brioux 底這句話，尤其中適合於革命的普羅列塔利亞特的。這彷彿是不說自明底話，但在革命的武漢中，從事演劇運動底錚錚人物們，把普羅列塔利亞特放在前面，竟拿「咖啡店之一夜」及「父歸」(Chichi Kaeru) 這等不倫不類底東西出來給他們看，結果是給傷兵們鬧個一塌糊塗。這正是他們一方莫有準備，連一種 *métodrame* 的劇都拿不出來，一方認不清社會的客觀性，不能把革命民

衆底心意的要求代表出來，所以終於失敗了。

那麼，參照革命的先進國及我們自身底經驗，我們今後演劇運動底方向，就可以自明了。

演劇運動的檢討

葉 沉

(一) 爲什麼要做演劇運動？

(二) 如何進展？

(三) 如何規定演劇運動底方式？

(四) 怎樣地在實際上進行？

一 爲什麼要做演劇運動？

關於這問題前面沈起予君的『演劇運動之意義』上已經概要地說過，此處是補足他的遺缺吧了——爲系統上的條理起見也不得不先將藝術規定而至演劇

要略地寫一下。

這是屢次見到的，我們對於藝術運動決不是獨立地，如所謂爲藝術自身運動而運動的，而是要想社會趕到某一階段，所取的或一種手段，換一句話便是與社會行動底目的相一致進行，所謂一種政治的補助工作。所以是武器底藝術，鬪爭藝術！

演劇是藝術的一種形式而是武器藝術中最具有鬥爭力的。

爲什麼呢？我們要究明演劇底本質和他底適應性——

(一)演劇不是單獨一人所能表現，及無須得有民衆來台下看的，牠是必須要羣集的力量來表現，和羣集的觀衆來觀看的。因爲他是最合集團主義的宣傳和促進！

(二)演劇是綜合的藝術，牠並不是和別的艺术一樣只刺激一種感覺來使人

感受的，牠是綜合了諸感覺來感受的。所以牠是與我們日常生活有同等的複雜，換一句話說，便是演劇上一切是最易使人們移入自己的生活中去的。

(三)演劇有時間性的關係。

別的藝術，如文學美術，對於時間性上像不發生十分大的影響，十五世紀的文學美術，我們到現在還可以鑑賞——但是演劇却不然，牠是瞬間的，牠是只有在演時的演者與觀者才會發生相互的關係——同時也便是牠的存在——牠的時間是極短縮的，但是牠的力量是合力的，集團的！

真正有生命的演劇出演時，就在那個時候必然能使滿場的民衆（觀者演者）會發生感應電流一樣的關係。這樣非個人的，不散漫的 force 是值得我們所利用的。

(四)併合上面的三種關係，而引出這一條的結果來——即再沒有比演劇那

樣的藝術與社會變化有密切關係的。

回顧歷史上，由借演劇來表現他們的希望，思想，生活而引起實際上的問題的，在什麼地方都可以看到。

所以演劇是能給社會以一種正確批判的反射鏡，同時也是引導社會到新時代的一只皮帶輪！

(五)處於中國的特殊狀態下，民衆的智識底程度除了幾個都會，租界，畸形的發達外，其他的地方要說無產階級——大衆——都能看一張報紙，會寫幾個字，這簡實可以說找不出來。在這樣狀態下文學美術的効力是極微的，除了演劇之外是沒有最好的良導體來使他們感受電流，使他們麻木了的意識會發生反抗的精神和意識來。

以上我們總可以闡明了我們爲什麼要舉行演劇運動。現在我們却討論第二

步。

二 如何地進展？

社會上的革命隨伴着龐大的文化的革命，我們既認識了革命的原動力在那裏，不能不認識戲劇在革命的大衆間有怎樣的效力，換一句話便是怎樣地可以使牠能最深刻地有潛力地浸入到民衆底生活中去而使他們能直覺地感到反響——在這樣的考慮之下，我們的演劇運動應如何地進展的問題就在當頭了。

要解決演劇怎樣可以深刻地浸入民衆的生活中去的問題，勢必非從演劇的本身想着不可。但是演劇的本身問題要不外乎他底形態怎樣，所以歸根結底，演劇如何可以比較得深刻地浸入到民衆生活中去的這個問題，也便是演劇

本身所取的形態的怎樣的問題了。

因之我們根本想解決的這問題，還是非從演劇本身的形態上着手不可。

封建時代的演劇有封建時代底演劇形態，布爾喬亞時代的演劇有布爾喬亞底演劇形態，那嗎，處於我們底立場上，演劇應要怎樣的形態呢？這便是應解決的最重要的問題了，這可以很明晰地解決下去的。解決這問題有二：

(一)破壞方面：這却不能不取乃超君的態度要求舊劇的根本的揚棄了。不過馮君還只說反舊劇（具有封建的形態的），我在此却更加嚴密地說：中國演劇的過去及現在的都是被破棄之列。我們想那些三不像的文明劇，牠們的劇式，享樂式，無意味的意識上所生出來的形態，我們是可以有取用的地位嗎？

(二)建設方面：這才是真的本題了。我們怎樣地來建設我們新的戲劇底

形態，方能使演劇能深深地浸入到大衆的生活裏面去？

在此地我們便不能再回顧到大衆兩個字上去，大衆——普羅列塔利亞特——我們是已無須分別的。

那嗎問題便可以如此地解決。

我們知道藝術是有一種特殊性質的『真實』，才會使人們感動到深處的。所以依據同樣的理由，演劇要深深地浸入普羅列塔利亞特的生活裏面去，便非取牠底普羅列塔利亞底形態——所謂『真實性』——不可了。但是問題又發生了，所謂普羅列塔利亞特底演劇底形態又當怎樣去追求呢？——沒有別法，除非到普羅列塔利亞特裏面去探求不可。

這是多嗎抽象的一句話，我們要具體的解答，不得不從另一方面着想。

演劇底形態是什麼東西形成的呢？是演劇的基本要素劇場，劇本，演出演

技，舞台裝置……等所形成的。

那嗎我們便可如下的說：要變更演劇的形態，除非將形成演劇形態的劇場，劇本，演出演技，舞台裝置……等改革不可。所以要得到普羅列塔利亞特底演藝形態，便不能不將演劇的基本要素的劇場，劇本，演出演技，舞台裝置等，澈底的改革，創造，非與封建時，資產階級時所產生的一切迥異不可。——這又是什麼一會事呢？歸根可以說必須那些劇作家，演出者，演員……等形成演劇的原動力者，非具有普羅列塔利亞特底意德沃羅基不可——惟其如此才會將演劇底形態從普羅列塔利亞特裏面探求出來。

三 如何規定演劇運動底方式？

以上講了許多的話，看去，似乎無有失略的地方，但是再仔細地一考察，

便會發見一個極大的缺痕來。

演劇並不是演者單方的進展，乃是演者和觀衆雙方的集合才會發生效力的。惟是演者和觀衆的集合時相互作用，才能有演劇底存在性。

那嗎上面的理論可增加入另一方——觀衆——的制限麼？沒有，還是單方的。

若要上面理論的完全——勢不能不如下的申述——便是在上面所說的理論中不得不再加入觀衆底要求的條件。

那嗎問題便不得不由對象——觀衆——着手。

我們的觀衆是什麼階級的人呢？不必說大多數還是普羅列塔利亞特。

那嗎演劇自然是演者欲要求普羅列塔利亞——觀衆——的十分理解才能發生相互的關係來。

於是演劇便不能不注意到觀衆的智識方面的制限。

問題是這一點。觀者是普羅列塔利亞特。未受過教育的幼稚的純粹的普羅列塔利亞特。所以我們演出者，劇作者，演員等誰都把持了普羅列塔利亞意德沃羅基，才能創造普羅列塔利亞特底演劇形態；但是若不注意到觀衆的智識上的一點，那演出的戲劇仍是等於零，觀衆仍是不了解，也就是演者和觀衆不發生互相的作用，也即是演劇失了牠的存在性的。

由上所述的結果，我們應當果敢地決定我們的演劇的方式——我們的演劇的方式不能不是寫實主義 realism。）

——在此地或許要申明一下。此地所說的寫實主義決不會變到十七八世紀法蘭西盛行的寫實主義來。因為上面已說過我們一切的演劇底關係者，都應把持着普羅列塔利亞特的意德沃羅基。

再明瞭地分別起來便是布爾喬亞 realism 是：他只研究如何地再現 (representation) 得與事實一樣，如何地仔細精密地來觀察事實，來再現事實；但是終歸是見鷄描鷄，見狗描狗吧了。此外是什麼也不過問的，什麼也無庸考慮的，但是我們，我們立場的寫實主義是根本不同的。他是用科學的方法來仔細地精密觀察事實，再現事實，但是極應知道的是我們是有意識的，我們是處於唯物論底立場上來究明牠在那描寫這一段事實以前要有十分的考慮，究屬有沒有一定的價值，對於我們的立場上——或者是已經有了一種目的意識而再將事實用藝術的手腕來嵌進去的，要之便是我們描寫這一篇作品之先，必應先有那普羅列塔利亞底目的意識的存在。我們不是見鷄描鷄。見狗描狗。

演劇上是取 realism——積極地，真情畢露地，並且包有鼓勵，啓發，注射諸性質而來暴露，闡明社會上的矛盾，而引導大眾到發生一種革命的熱情來

反抗奮鬥，而達到革命的目的。

伊利基那樣的說過：『藝術是屬於大眾的，藝術是不能不浸入到廣泛的大眾裏面，藝術為大眾所理解，為大眾所愛護，同時不能不是會使那思想意識情接合地提高起來的東西。』

這句話我們是牢牢地記着的。也是引導我們底根本底出發的。

說到了此地，我們在抽象的理論上也可以告一段落。現在我們應當遷移到實際的現實問題上去。

四 怎樣在實際上進行？

理論若沒有實際的現實來證明，是根本的不成立的。

現在是我們討論實際上實行的時候，也便是我們急決地不能不做的時候。

我們的第一步是什麼呢？

我們當面的問題是什麼呢？——不用說第一步覺到的困難便是什麼都是要準備起來的，什麼都是沒有經驗的。新的演劇真如一塊荒涼沒有林木的童山，什麼也都要現在培植起來的。我們實際上的技巧和智識，是多嗎的薄弱啊！尤其是我們現在還只有少數的人！

所以我們的第一步便是促成研究所的設立。我們在需要着同志。

我們在那樣研究演藝上的一切技巧——出聲學 (make-up)，舞台美術等等。我們在那裏也應當究明社會意識學，藝術論等……（但是這不是立刻便可實現的事，我們要同志的援助，合力，才能使牠產生的，所以現在是在候讀者的反響！）

第二步呢？我們當鼓吹着別的同方向的新演劇團的發生。聯合起來作一個

共同的戰線，那時我們的工作多呢。

我們作移動劇場在那街頭；

我們也可作臨時的劇場在那學校，工場村落裏。

第三步我們是希望大劇場的產生。我們在那裏可以做我們的大本營。

以上真不過是同概念一樣的計劃我只作一個討論的提案。

呵！朋友！望你們勇躍地促成我們的研究所實現，或你們自己的集團產生！

關於新戲劇運動的幾個重要的問題

葉 沉

(一) 導演是應當獨裁的嗎？

(二) 主角和配角

(三) 舞台裝置的經濟的手腕

(四) 在戲劇上的語言問題

前 言

戲劇運動的任務是什麼？

我們爲什麼要幹戲劇？

這些問題大概已經討論過來，同時也已了解過來的了。

但是在現階段的中國，在新興戲劇運動萌芽期的中國，我以為更不可不有關於戲劇實際上的文字；惟其這樣才會使新的萌芽更切實地生長，更盛大地發展，而完成我們新興藝術的一個分野。

我做這篇文字的意義，便是在此。望大家多發表些關於這類的意見。

一

『戲劇的復興，便是導演的復興。戲劇的改良，便是導演的改良』。『演員，劇場，戲曲，都是可以不必管他，只要導演的天才頭腦和他的詩意……』

在 *Graces* 發出了這樣的預言之後，舞台上頓然地現出導演獨裁的現象來。

在這樣的形勢下，顯然地可以說演員是成了個之木偶。同時其他的戲劇各要素

也被一概沒煞了。

想不到 G. Falck 的這樣的預言，會延長牠的生命直到現在，現在的中國。

一時代的思想，是依了那時代的社會形態而變遷的，所以我們不能站在現在的批評眼光來批評過去的思想的好醜——至少得考慮那時代時的社會形態和作者的環境——但是因為這已屬歷史上的議論，到現在還在發生酵素的緣故，一般超時代無時代的導演家，還在捧着這超人導演論的緣故，所以我們不得不將牠來下一個批評。導演是應當獨裁的嗎？

在應用科學的方法來分析的時候，戲劇實不是和他們（那些天才們，形而上的學者們）那樣考察得簡單。實不只是導演家一個大頭腦便可了事。而是以牠各要素的相互地發生了極複雜而又極有調理的交互作用，才能統一地完成戲劇的。再具體地說，便是演技（人的構成），假面，化粧，衣服，手持物

（人和物的構成），大小器具，照明，插入電影，效果，劇場等（物的構成），及導演（全體的構成）中相互地發生交互作用的時候，得到一個統一表現的時候，完整戲劇才是發生了的。所以要戲劇整個的成功，非得使各要素統一地發展不可（一個導演家的頭腦是不能代這許多要素盡職的）。同時各要素中如缺少了一個，便不會成功整個完美的戲劇，也是可以理解得到的了。

導演的任務，不是在超人式的用他的頭腦來獨裁全舞台，而是在使各要素——牠有牠自身的辯證法的發展——的統一化的一點上，也就可以明明白白地了解了。

現在我們可以移到我們的結論上來了。導演的獨裁是會使演員不能自身辯證法的發展，導演的獨裁有使各要素不平均的發展的危機，導演的獨裁，會使戲劇百分之九十的失敗——*Chances* 自身便是這變話的明證。

註 導演不應獨裁，我們既已知道，但是我們在反對方面，便會生出導演無政府狀態的現象。排演時，會有三個導演家的發表意見，同時使劇的全體發生比獨裁時更不統一，更加混亂的現象。這是我們不能不要極力避去的一點。補救的方法，便是在排演之先，開一個導演部的會議，大家盡量的提出意見討論，得到了一個整個的意見之後，便由一個人負指導演。在那時的導演者，已不是個人的獨裁而是導演部的執行者了。天然演員的意見在導演之先或後，得隨時參加或採用的。這樣雖則不能說沒有弊病，但是在戲劇的理論和實際上，這是最適當的一個方法。

一一

在中國的舊戲裏，特別注重主角，是很顯着的一回事。梅蘭芳一到，大家並不說去看什麼戲，而總簡單地說一句「看梅蘭芳」，這便是最顯明的一句代表話了。

舊劇中的有這種傾向，原是因為舊劇的內容，都是封建時代的產物，在現在資本主義他的時代中實沒有注重的餘地，同時又沒有新的強大的戲劇運動產生，因而必然地將舊劇畸形化而變了專重演員的唱做上去，同時拜主角狂也便盛行了。

舊劇是我們認為要揚棄的東西，在這裏無須將牠來做例證。我們且回過頭來望到那高舉着新戲劇運動的旗幟的一般戲劇團——『有了一個名優便可成功一齣好戲』；誠然現在的中國很難找到表情靈敏的演員，但是找到了一個名優便可成功一齣好戲的話，恐怕要比Graigis的『演員，劇場戲曲，都可不必管他，只要導演的天才的頭腦和他的詩意……』，還要來得効釋，來得粗陋吧。

上面也已經說過，要使戲劇完成，是要各要素整個的發展，統一化，才能夠的。換一句話說，戲劇有如整個的一個連環，各要素是不能偏重任何一方的。

——這幾句對於戲劇整個上所說的話，同時也可以應用到演劇的一個要素上去。在表現一個場面的當中，不論他是常常要講話，動作很多的角色，或者是只說幾句話，只拿一杯茶便跑了的所謂配角，在這場面的整個上說起來，便都是連環的一個，便都常有一樣生存死滅的命脈；設或其中有一個連環失了牠的作用時，便不管他是主角，配角，都能使這一場面整個的破壞！所以若是能顧到「戲劇的整個完成上」的導演者，就不應當說主角重要，配角不重要的話。——歸根的結論：在理論上（便是實際上也是這樣），劇中的主角不主角，是不當牠一個重要的問題；而對於演員最重要的要求，便是演員是否能體驗劇中的人物？各演員是否能緊湊得如鐵的分子來組成一個鐵連環一樣地作成一個戲劇的一連環？——這才是整個的問題，這才是我們值得注意的問題。

三

舞台裝置的經濟的手腕，實是一個很重要的問題，在舞台經營的整個經濟問題上，在幕間相隔的時間上，多可由裝置手腕的經濟與否而受極大的影響的。

對於下一條，幕間相隔的時間問題，實是一般戲場值得注意的問題。在以前十八九世紀的寫實主義的舞台上，往往因為換一幕的裝置，在幕間費去了三十多分鐘的時間。這些時間的消費，第一在占去了上演的時間，而使整個的時間（自開幕到閉幕）的延長。對於觀衆的時間不經濟一點上，也犯了弊病。同時尤其是緊要的一點，是會使觀衆消散了上一幕中所得到的情緒！這是誰都知道的，要使觀衆得到整個的一個劇本的情緒，是在能使觀衆一幕一幕的情緒一點

也不消散地繼續下去。——但是每一幕間給他們一個三十幾分鐘的休息，誰能保得住觀衆不爲其他的外力使他們的情緒移轉；這樣豈不是在戲劇的整個的目的上發生了阻礙嗎？所以在幕間的時間的短縮，是戲劇家最要注意的一點，同時是舞台裝置家最應當可慮的一點。

在舞台經營的整個經濟問題上——這一點或許在資本充足的劇團可以不生問題；但若將這一個問題移到我們這些無產的劇團上來的時候，那可真是天大問題了。因舞台裝置的不經濟，而會使我們整個的不能上演，也是會發生的事實。所以這個問題也是值得我們最應注意的一個。

舞台裝置應怎樣的施展他經濟手腕？第一便是將以前上演時應用過而現在已成爲廢物的，撤下的裝置之利用。第二，各幕的裝置能夠任意地借用。換一句話說，便是在上一幕中所應用的裝置，在下一幕中也可將牠來施用的一點上

了。

這是舞台裝置家的專門問題。我們沒有深入的必要。在這裏關於這問題的目的，也不過是希望幹新戲劇運動的朋友，都能注意到這一點上，同時幹舞台裝置的朋友，能時時刻刻的着想他的工作，是否合於經濟手腕的條件，同時他應當怎樣設計才能使他自己的裝置的手腕更加經濟化起來的一點上。

四

戲劇在他的發揮機能上講，最重要的一點，便是大眾化了。但是因為要大眾化的緣故，傳達感情的工具，「語言」，便成了一個大問題了。

在舞台上的演員，能夠直接地將劇中的情緒，傳達到觀衆的腦筋中的，是完全在利用他的語言和動作。但是我們都知道動作是誰時能表現，同時誰也都

理解的，可是剩下來的語言却有點麻煩了。

我們知道在語言比較統一的國家，自然是不會發生重大的問題。可是語言不統一的國家，尤其是中國，在戲劇運動上那可真是一個重大的問題了。

依理論說起來，我們有我們的普通話（亦名國語），便很可以將牠來做戲劇的標準語。不論在什麼地方，只要統一地宣傳，事情一定不會錯的；但是在實際上，却有大不然的地方，用了國語到鄉村間去上演戲劇的時候，這些村中的先生們正不知你們在說些什麼鬼話（自然是指着交通不便的地方）。在這樣情景中，你要使他們理解戲中的情緒，那豈不更是笑話。

我們現在的戲劇運動，在我們的立場上，重要的不僅是在都會中，農村，工場，尤其是我們發展的最重要的地域（這些地域是其他的藝術所不易輸入的地方），我們是早已認定了的。——那嗎便因爲這樣的特殊的情勢下，我們便

廢了採用普通話的方針而採用各地方的方言哩語來演劇嗎？——那也不是合乎辯證法的一個理論。我們知道，社會愈趨資本化，交通愈發達的時候，語言是一定會統一化起來的——現在國際間的國際語的產生，也是必然的現象——那嗎我們豈不是開倒車來提倡封建的殘渣的方言土話嗎？這是必然地會失敗的！同時在現在都會上已可以看出這個現象來。要是在上海打起了上海方言來演劇的時候，或者倒反會使觀衆感到隔膜。因為在這樣交通發達的地域，各處的人都有，同時普通話的勢力也比較得擴大，這正可以利用普通話來作戲劇的標準語，將劇中的情緒傳達到各處聚集起來的大衆的腦筋中去。

所以現在我們的詰論：

第一，應當取一種大多數懂得的語言——在現在普通話了——來作一種標準語，在都會上實行這個方針。

第二，在交通陋客的鄉村中，爲希望戲劇運動完成起見，應採用本地的方言，由本地的喜歡戲劇的朋友來組織劇團，來實行地方劇的計劃。這是很重要的一點，深願我們的戲劇的同志努力進行起來！

以上這四個問題，在現在我們幹新戲劇運動的朋友們，都應當十分地檢討的問題，所以很希望大家來討論。現在我不過是當作提出問題罷了。

此
页
空
白

戲劇與時代

葉 沉

(一) 藝術——戲劇——與時代。

(二) 戲劇在現階段的中國。

一

藝術是超時代的嗎？

象牙之塔，藝術殿堂，藝術至上主義，藝術是超時代的，藝術是有永遠的（神祕的）生命……！——在十九世紀的末期，資本主義發達到了極點的時候，一般青白了臉，一頭亂毛髮的藝術家，咖啡店，Bar，Restaurant，的朦朧的，

頹廢的氛圍氣中，時時可以聽到他們的宏論。同時在社會的現象上，也發見了印象，象徵，神祕，立體，表現……等的藝術的思潮和作品來。這倒很像似實證了他們的理論，實踐了他們的夢境——象牙之塔，藝術殿堂似的。但是夢境真的會實現嗎？

時代的 Tempo 是迅速地進展着，資本主義的更形發展，而正形成了牠自身的矛盾。下層機構的動搖，沒落，而在上部的文化，也發生了特變——所謂科學的方法的產生。在這科學的方法的必然的出現，而給了我們一個準確的一切的解答。

在藝術上我們可以打破了藝術至上，藝術是超時代的，藝術是有永遠的生命的，藝術殿堂，象牙之塔的一切迷網。同時給我們開劈了一條新興藝術的（準確地分析出來的）大道。

蒲列哈諾夫這麼說：「爲藝術而藝術的傾向，是由於藝術家和他所處的社會環境間，所存在的不調和中發生的」。

誠然，這幾句話，很可以削去那些盲目的藝術至上主義者的舌尖。在他們自以爲崇高的，超時代的，神聖的藝術和藝術家，在實際上真不過是像提線戲的「傀儡」，主要的原因，真不是他們的「神聖的神祕的靈魂」(?)的表現，而是受盡了他四週的社會環境之壓迫和引誘的他的意識之表現；使他必然地產生出這一種頹廢的，抑鬱的，或者是無病呻吟的，無力反抗的藝術來。換一句話說，便是，他們正不是超時代的神聖的藝術，而是一時代的情感的組織化，一時代的意識形態，是時代的產物。所以藝術決不能超越時代，而是與時代有密接的交互關係的一種社會生產物。

現在我們更可以引幾句先輩的話：

『藝術是一個社會的現象』。(Plekhanff)

『藝術是一時代的情感組織化』。(Bucharin)

『藝術是生產關係上的一定的上部構造，而這上部構造是由於支配這時代的勞働形式來決定。……因之藝術是一時代的產業，同時也是一時代的 *ideologie*』。(Renacharskye)

『藝術是直接間接地受着經濟的構造和社會的技術之水準而規定的』。
(Bucharin)

在他們這幾個用了千言萬語來證實了的結論中，我們可以知道一時代的藝術是受一時代的經濟形態的規定，同時必然的交互關係，一時代的社會現象是受這時代的藝術的波及。

一再重複地說：藝術是不能超越時代的，超越時代的藝術沒有這個東西。

過去的藝術只有歷史的價值，而沒有永遠的（神祕的）生命。

現在我們且看歐洲近今的藝術界。那些個人主義的，個人完成的，所謂布爾文藝和小資產階級的 *ideologie*，立體，未來，表現，*dadaism nonmanutism*……等等不是在漸趨沒落嗎？這不是證實了物質生活的發展，資本主義的生產，技術，科學的發展，是足於障礙個人消極的物質生活和他的個人完成的精神生活的嗎？這不是證實了藝術與時代的交互關係嗎？這不是證實了藝術沒有永遠的生命，而同時證實了新時代的轉換，必會有新興的藝術的產生嗎？

於是新時代必有適合牠的新興藝術的產生。

問題是移向現實了。新興勢力的驟起，階級鬭爭的火花已布滿了全世界的現在，自然在已滿足了的個人，也會變到不滿足的個人去。他也非再跑出他的蟄居，更找尋他適合的地位不可了，同時更非有爲他找尋適合地位的指南——

新興階級的 *ideologie* 的出現的可了——並且是必然地會出現。於是新興的文化確立了，於是新興的藝術產生而執行他的使命了。

以上所敘述的，是藝術與時代的交互關係，至於戲劇和時代的怎樣，却還沒有提及。可是凡是知道藝術諸分野的朋友，總不會否定戲劇不是藝術之一分野，同時上面雖則說着藝術與時代，想也可以承認便是在討論着戲劇與時代的交互關係了。不過，若更仔細地追求的時候，原是藝術中的各分野，文學，美術，戲劇，映畫……等，都各因各的本質不同，而對於時代的關係也有緩急的變相的。所以要述明戲劇與時代的關係，當先明了戲劇的本質；但戲劇的本質，這是我們所屢次敘述過的，現在再大略地寫出如下：

(一) 戲劇是最合集團主義的藝術。

(二) 戲劇的時間性是最顯着的，同時牠的反響也是最迅速而強大的。

(三) 戲劇是藝術中最複雜的表現形式，同時也是最切近於現實的社會，最能使人感到真實的情感的……。(請參考本集中各論)

只要寫出這幾項顯着的特性，便已可以代替我說明了戲劇在藝術的各分野內，他與時代的關係是比其餘的更形敏感和強大了。換一句話說，便是小說，詩歌，映畫等等，誰也比不上戲劇的有時代性，和現實社會的迫切，受社會情勢的決定，同時是更比較容易反響到現實社會中去！具有這樣特性的戲劇，要硬硬地將他說到藝術至上，藝術是超時代……永遠的生命，那真是顯盡了奉仕資產階級的御用藝術家的荒謬了。

由歷史上也可以證實我們的話，在中世紀的基督教全盛期，便有 *Haus Zax* 的宗教劇出現；文藝復興，所謂小市民最初權頭的時候，便有 *Shakespeare* 的詩劇出現；法蘭西皇朝全盛期，便有 *Mirreal* 的古典喜劇的流行。同時十八世

紀的 Ibsen 的社會劇的發端；法國的革命，資本主義的全盛，就有 Tchekhov 式的純藝術劇的出世；及現今資本主義末期時所反映出來的 Wedekind, Gorky, Bernard Shaw, Hauptmann, Sinclair, 等等的一般的漠然的社會主義的作家出現……。新興勢力的勃起，……這些都足以證明上面所述的話是不是荒謬了。這些都足以證明戲劇與社會的時代的關係的密接了。至於他們對於民衆的偉大的影響，是更無容疑議地，有實事告訴着我們。

上面所說及的，不過是戲劇與時代的關係之大要，現在我們不得不再進一步說，便是依了戲劇的特性，在怎樣的社會情勢下，是最能發達的？我們知道，時代是不息地轉換着，社會形態也是漸漸的或激驟因了下層的經濟過程的變遷而改變着。在這樣各不相同的社會形態之下，自然因為戲劇的特性的關係，而生戲劇的盛衰和形式內容的變化之傾向，例如封建時代，戲劇只能達到

歌舞的地步（失去了集團性）。而資本主義的時代，戲劇便成了布爾階級的娛樂品，消閒具。牠的形式，內容都呈着頹廢，消傷的現象。但是時代的轉換已到了現代的資本主義的沒落的前期，新興勢力的急驟生長，集團主義意識的普遍的時候；戲劇的特性，是完全適應了，於是戲劇運動必定會如怒潮地洶湧起來，洶湧起來——所以現時代——被壓迫的被搾取的大眾，要團結起來鬪爭的時代期——戲劇是最適應的，同時戲劇也是最需要的了。

革命成功前後的蘇俄，在他全地方上，各處都有民衆劇團，各處都有民衆劇場，這便是明確的證據。而在這革命後的十年中，他們不惜餘力的注重演劇方面，這更足以表明戲劇的特性切合於現時代，而爲現時代所切要的藝術了。

上面已經敘述過，新時代必有新興的藝術產生；所以歸趨於戲劇也是必然地會有新的內容和形式的東西出現。Moliar 的喜劇在現時代中表演，自然是感

到乾燥乏味，現時便是以 Tchekhov 的劇來上演，也是感到隔靴搔癢，全不會引起觀者的情緒的。這種現象，是證實了有時代性的關係；在此地，可無容重複申說的必要。同時我們可以知道，在現在——無產大眾的 *ideologie* 之下是必然地會產生出戲劇的新的內容和形式來的。所謂普羅列塔利亞 *realism* 的確立，內容和形式的統一問題，便是這個中心問題了。

戲劇與時代的關係，概要地已說及到此地；現在我們便不得不稍為轉一個蓬，而將論調移向到更切實的問題上去。便是現階段的中國，戲劇是取怎樣的徑路，是有怎樣的任務？不過這個問題已有第一篇鄭伯奇君的論文，所以我此地祇不過是略加申述，以作這篇東西的一個結束罷了。

二

浩浩黃河，潺潺長江，中國從有史以來已經有四千多年了。在這四千多年

的過程中，經過了奴隸，封建時代，而達到了現在，加入了世界資本主義的旋渦中。在這裏我們便不能不恨我們的祖先，只發明了一些四詩五經，玄黃八股，而沒將蒸氣機關想出一架來，以致於這四千年後的現在，民國萬歲的期間，在外面形成了一個各帝國主義的爭奪的原料市場，被榨取的源泉；在內面必然的（因為沒有資本主義化的技術和機器發見）封建勢力的潛動，和操從在帝國主義下的資本主義化的畸形發達，而釀成了軍閥混戰。

這樣的社會形態，反映到戲劇上去，自然我們的戲劇界上，也呈了複雜而沉寂的情狀。一方具有封建的意識的舊劇（京劇）的大顯威風；（但現在也有加入資本主義的形式進去的，如夏月潤等所演的「新茶花」等劇，以及現在的什麼「黃慧如」等……）。在內容上，盡忠報國的岳老爺呵，義氣深長的關老爺呵，在形式上，橫鞭當馬，拂袖甩鬚，煞是受一般人的歡迎。同時還有可說，

布爾形式的文明戲的拔扈，起初可說是一般智識份子（小布爾階級）的倡意，但是後來的俗化（布爾化），哩歌淫調，至多只不過爲有產階級消遣取樂吧了。不必說，不是戲劇在中國是根本不會發達的，原是中國的社會形態使他這樣的緣故。所以在這幾百年來，中國的戲劇界只在死氣沉沉的當中過去。

但是現在是值得注意的時候了。現在！下層的經濟構造，愈趨動搖。而同時社會的形態，日有變化的可能；革命的高潮，集團的意義，已浸透了大眾！適應戲劇的時代到了！需要戲劇的時代到了！

牠的路徑應先由一般的智識階級而到無產階級的大眾之中去！

牠的任務是發揚普羅的 *ideologie*；奪取布爾的戲劇陣線！完成普羅藝術戰線的一分野，同時研究普羅戲劇自身的辨證的發展。

演劇改革的幾個基本問題

毛文鱗

一 劇場

觀客坐席：近代劇場，大部分都是十七世紀意大利式歌劇劇場的遺物，從現在的演劇理論和實際講起來，構造上不合理的地方很多。

中國各地的新式的戲院，也無非是從西洋的近代劇場模倣來的，所以我們常常看到，戲館裏的觀客席，有許多不同的種類，有的正面着舞台，看起來比較違意的；有的偏在舞台的兩傍，祇能看戲子的側形的；有的叫看樓，臨駕在許多觀客頭上的；還有二層樓三層樓，看出來的戲子，像是顛倒了身子在舞台

上做戲的，這許多種種不同的客席，都是有十七世紀意大利式的歌劇劇場的因襲所傳下來的。

十七世紀，意大利的歌劇狂熱般流行，非特宮庭的貴人，就是一般市民，也都爭先恐後的到劇場去。因此劇場裏聚集了各種階級的人物，而那時代的風氣，與自己身分職業不相當的人，就不願和他混在一起。結果劇場裏就分出種種相隔離的坐席了。

這樣階級性的坐席區別，不合於現代思潮，自不必說，若說這是權利與義務的關係，多出幾個錢，坐好位置，錢出得少，坐歹位置，在商人的眼裏看起來，這或許是當然的事，然而在真正的演劇上說起來，決不合於本旨。

藝術的演劇，其本旨當然要將舞台上演的劇，使觀者全部不受一點妨礙，能圓滿地鑑賞，決沒有因其他的物質關係，放任一部人對於自己的藝術，因

鑑賞不圓滿的緣故，生出許多誤解來的道理。

這種弧形兼有看樓的觀客席，只適用於商人的營業所或高等遊民的娛樂場。舞台的兩傍，多設幾個位置，多造一層樓，在商人可多賺幾個錢，在高等遊民，亦有許多方便的地方，因為他們到戲館裏來，並不是單爲看戲，他們還有看看戲者的目的，而這種形式的觀客席，正有利於這一點。

藝術的演劇，其利害則適與此相反。弧形的坐席，因為這邊的觀客，看得那邊的觀客，所以因種種關係。有減少觀客對於舞台上的注意力，使鑑賞不完全的弊病。看樓突出在平地的坐席上，更有害於音響的關係。

所以劇場內的觀客席，應依德國 Prof. Max Rittmann 的設計改革，Rittmann 教授的設計是：每列比前列應高出齊眼的距離，所以客席的地面，該漸次向後增高。若要設樓，必須極淺的，在無害於音響的範圍內。而且要在最

後列的後面。最後列不能在舞台額椽 (Prozenium) 的水平線以上。

舞台構造：中國最大的戲館，往往舉以自誇的一種裝置，就是迴轉舞台 (Dreh bühne) 報紙上常常可看到『大轉舞台』的廣告。這種裝置，原是德國 Lautenschläger 所發明。牠的特長，是時間的節約。因為各幕的舞台裝置，都可以預先在事前佈置，實演時幕與幕的相隔時間，自可大大的縮短，所以於舞台面轉換很頻繁的劇，確有莫大的長處。

然而，他方面不便利的地方很多。以舞台的近中央作中心而迴轉，轉動的全圓，不得不分為幾個較短的弧狀區域，其進深亦自不免於過淺。舞台全面的利用，在這種裝置是不可得。而且因為這種裝置的舞台各部分所用的裝飾器具，必須互相獨立地設備，不是經濟極富裕的劇場，依舊沒有用這種裝置的能力。在較長的幕後，若是演者與觀者雙方都應得若干時間的休息，那末這種裝

置的特長，也並非絕對是必要的了。

現在的舞台構造，要算德國 Adolf Linnbach 爲 Dresden 的國立劇場 (Staatliches Schauspielhaus) 所設計的最完美。他的計劃，一面固然利用前述的迴轉舞台及其他的 (如 Fritz Brand 的移動舞台 Schiebebühne; Bretschneider 的昇降舞台 Versenk bühne) 改良裝置的特長，一面從全體或部分說起來，完全與從來的因襲脫離的，這構造的詳細說明，可參看 Karl Hagemann: Die Kunst der Bühne, Regie, VIII, S 136.

配光 (Beleuchtung)：電燈發明以後，演劇界在物理的音學問題之外，又添了一個很重要的光學問題。現在的劇場，從心理學方面說，實可看做一個音光的精神物理學研究所。

實世間的光線問題，便是牠從何而來；從野外的日光，或從室內的燈火。

舞台上寫實的光線使用法，第一原理，也是這光線從何而來的問題。然而不管野外與室內，人物總有陰影。他們的影，當然現於與投射光線正反對的方向。

這便是舞台光線最基本的方法；光線從一個方向來，給人物以合理的陰影，而且這陰影正是舞台圖案中一種美點。演劇家可使用光線，把舞台的各部分構成一幅完全的繪畫。

光線還有一個極重要的原理，牠有像催眠劑似的引人入夢的效用。若是一個人住在暗室內，在一定時間，使凝視一光亮之點，這樣幾回一來，他頭腦裏的論理因子，便非常的減少，注意力集中在這個指定的焦點，只感受官能的印像，他就已被引入了忘我的夢境了。劇場正與此相似，觀眾坐在暗的地方，凝視台上光亮處，他們的論理機能，也一樣減小，而感官的機能，則自然增大。

這種狀態，是感受藝術品最理想的狀態。

然而低級的劇場，如中國的戲館全部，把這有用的光線，却用之於無謂的地方。他們只求舞台光亮，愈亮愈好，祇要能助戲子的服裝上珠寶，手指上戒指，揮發出閃閃眩人的亮光來，就心滿意足了。但是這光線濫用的結果是怎樣，桌子底下，比上面光亮；人影或是完全消滅，或是與人身同樣大小的一個影兒，映在背景的遠山之上，不特死的背景，看來是死的，連活的人都變成鬼怪了。

脚燈 (Rampbeleuchtung)：是光線濫用中的代表者。最有損於舞台的美術。牠與從上方來的光相合，把舞台上的光，弄得極平板的，雖能使人觀物較易，然決不使人觀有生命之物。牠將彫刻家最貴重的特質，浮彫 (Relief) 奪掠一空。自然的光，由無數的物體，從無數的方向，經無限的反射，所以牠的

光，呈一種很柔和的感覺。而脚燈則單能發直線光，給人一種生硬的感覺，尤其壞的，牠同別的光線衝突，曝露他光線（例如前面或側面的 Spotlight）的不自然性。

所以除非作輔助光線外，脚燈只好廢止。最近 A. Linnebach 把有名的 Fortuny System 修飾一下，創出了一種新式的脚燈裝置，牠的作用，是不用直接光線，用間接光線，用反射光線。牠的光線，散在舞台上，呈一種很柔和的色調。且可隨必要而帶各樣彩色。

光線不特須使人物活現，猶須使成活劇本全體的一部分，一本劇應有一本劇的情調。不論是舞台上一塊石。一根草，都須隨劇本的情調而變其外觀。神秘的，悽愴的，明朗的，幽暗的，舞台上用的光線的生命，是流動性的。

佈景：一般戲院裏所用的背景，就說最新的，也無非在 canvas 上利用遠

近法畫的種種景。但是這一類背景，除開觀客席的某點以外，在任何地位，視線所接到的都是自然的假冒。而且用這種背景，非極綿密地注意，不容易使牠與舞台的器具所現的陰影調和。平板的東西，總不及圓緩的悅目。單用一張幕作背，在舞台上裝出實際的景物來，那麼觀客隨便在任何位置，他所接的總是有合理之遠近線的舞台面。Edward Gordon Craig 創製了屏風式的舞台裝置 (Screen-setting) 這裝置既易於搬運，而且不會像畫的背景一樣，異樣的觸目，破壞與扮演者的動作的調和。他曾經在 Moscow Art Theatre，除皮脂色的 Screen 以外，其他的背景，一點不用，把這幾枚 Screen 合為種種組，再配以種種色彩的光線，演的 Hamlet，使許多有名的批評家，都不禁讚絕他對於劇場內的 Shakespeare 附與了新意義。

人口：劇場內一切裝飾，如牆壁的顏色圖像等，不可失之於奢華妖豔，

紊亂人們的注意力，應該優雅典麗，簡潔單純，能使人們的注意力集中，為靜觀默想之助。不特內部，就是外面的入口，也應該這樣。門口裝千百盞電燈，使構成戲子的大名，輝煌燦爛，老遠地招展客人，這是商業上的方便。正面與入口的建築，宜乎平靜壯嚴，使人一見就起鄭重的感想：他踏進這劇場去，不是為娛樂，為鉤引異性，他是進了人生的研究所，一面享受着藝術的喜悅，一面提高他自己人生的存在。

一 劇本

劇本之於演劇的位置，正如樂譜之於音樂。樂譜的演奏，稱為音樂，劇本的實演，就稱為演劇。熟記了某樂譜的音樂家，可離開了有形的樂譜，照腦裏的無形樂譜演奏。熟記了某劇本的演劇家，也可照腦裏的無形劇本實演。所以

一如音樂根本不能脫離樂譜，演劇不能脫離劇本。不過，有時用有形劇本，有時用無形劇本之別罷了。

E. G. Craig 是對於演劇劇本的絕對反對者，他預言祇能當文學作品的劇本之運命，將來要從舞台上驅逐牠。這太偏於極端了。固然，有許多劇本，如德國浪漫派的作品，確無實演的可能；（他們是故意如此）有許多劇本，如希臘劇，羅馬劇，Shakespeare 劇的一部分，已從劇場移入書齋，變為文學的作品戲曲了。然而這無非是時代的關係，劇場的構造關係。牠們的前身，本是劇本。我們對於現在及將來的劇作家，也只要事前向他們提出幾個條件就是了。況且依分業的原則說起來，劇本讓專門的作家担任，也是合理的事。

創作：劇本的作家，應該熟悉劇場的種種構造的條件及劇本的舞台效果——這舞台效果，當然是從觀劇的經驗得來，——否則他便是怎樣費盡精力的創

作，有種種的關係，仍得不到實演的光榮。就是勉強敷衍的實演了，也不過徒然使自己懊傷罷了。除此台上的物質條件，劇本的生命，完全是對話 Dialogue 劇本的對話，必須是有生命的對話，活的對話，這就是說：必須是人們日常的對話，若作家只求文辭的修飾，不顧人們日常會話的實際，那末他的劇本實演時，扮演者在台上完全像在談文章的樣子，聽了就覺得不自然了。不過這裏——在我們中國，有一個大大的難題橫着；就是標準語的問題。各方面都受牠的打擊，文藝界爲尤甚，藝術中，又是以 Dialogue 爲生命的劇本最受窘。我覺得這確是中國演劇界的先決問題，我們在標準語未普及的時期內，應取如何的態度？若現在國語運動界所提倡的國語，在全中國的言語及其自身本質上，確能視爲完美無缺，那末劇本作家當然該先習國語而後創作，就是因必要上須把方言串進去，也該在前後的連絡上費一點心，使所用的方言，能使人領悟。

此外，劇本的問題，就是內容的價值了。中國戲的內容，冗乎都是封建思想，忠孝節義的英雄譚，這是誰也曉得的。牠的內容，與現在的中國人，可說早已風牛馬不相干的了。風波亭的岳飛，現代人看來，不過是一個庸愚的奴隸罷了。他受刑的時光，看了若還會出眼淚的，大概是鄉下的念佛老太婆，踏死一個蟻也值得哭一回的，忌殺生主義者。

舊的已是舊的了，可嘆的是新的不振興。中國藝術界，一般還是在耕耘時代。劇本方面，想特別得到相當的收刈，當然是不可能的事。補救這一點，祇有托翻譯界向國外借糧。但事前亦須對翻譯者提出創作家所要求的同樣條件，而且還有一點專關於翻譯的如下。

翻譯：外國語的對話法，不拘是西洋，是日本，與中國對話法，呼吸大不相同。假使翻譯了的對話，呼吸與中國話不合，那末文意上便是怎樣傑出的

名譯，於實演上全無效用的。英國的 Ibsen 譯本，與德國的譯本比較起來，我們就看得德譯的本子上，往往有的話是英譯本上所無的。這並不是英國的譯者略去了他自己不懂的原文，只是爲了若把這話直譯出來，反與英國話的呼吸不合，故意略去吧了。德國譯呢，因爲德國話與原作的那威話相近，照原作的話直譯出來，並不妨礙德國話的呼吸。劇本的翻譯，若非爲了供外國語研究用的，那末只要不傷原作的精神。或應補，或應略，凡是譯語合於中國話的呼吸，就是理想的翻譯。

三 實 演

綜合藝術 (Zusammenkunst)：演劇裏面，我們曉得參有許多藝術家：有『光』的藝術家(配光)；有色的藝術家(背景畫)；有『音』的藝術家(音樂)；

有『形』的藝術家（舞台意匠）；還有『運動』兼『音』『形』的藝術家（扮演）。實演一劇本的時光，這許多藝術家應取如何的態度呢？只要他們各依了劇本的要求，自己担任自己的職務，畫家畫背景；配光者配光；意匠家佈置舞台；扮演者暗記對話；這樣就實演了麼？A從一劇本所得到的印像，未必與B所得到的相同。那末，他們若各從自己所得的印像做去，結果演的劇怎樣呢，不要支離滅裂，有時光竟自陷於互相矛盾的麼？背景畫家以爲某場須使觀者起昂奮的感情，就製作了這一類的背景，配光把這同一場解釋了是在要求沉靜的感情，他却依了這沉靜的目的配光。意匠家依了他的印像，把某場的舞台意匠，注力於暗澹，扮演家却以爲這一場須給觀者以明快的感覺，他的語調，表情，動作，都是明快的表現，這樣的演劇，當然是根本失敗不必說，即使不是這樣相背馳，往往總不免損壞結構的中心。背景畫家，他既是一個藝術家，依他自己的

印像作背景，本來沒有什麼不可以。若我們單看他的背景，或許也能得到一種情意，然而在演劇上，這背景並不是要素的全部，牠不過是演劇的一種要素罷了。牠在舞台上，還須與別的許多要素結合。在舞台之外，不論牠是怎樣有價值的名畫，若在舞台上不能與其他的種種要素相調和，便絲毫沒有背景的價值。舞台意匠，光，言語，表情，動作都是一樣。一切藝術的一般共通原則，就是『統一』『調和』。演劇若也是藝術的一種，當然不得不具有這原則。有這統一調和的原則，纔能收實演的效果。要演有統一調和的劇，不得不有一個指揮全體的精神——導演 (Regisseur)，有了這個精神，演劇纔能依計劃而行，纔能成一種藝術，一種包含而銜合了許多姊妹藝術的藝術，就所謂綜合藝術。演劇的藝術，只能是『綜合的』藝術。若不是自始至終全體完成的實演。便不是成功的實演。即使有許多人或大部分非常成功，也決不能賠償一個人或一部分的失

敗；中國的俳優，只爲了利己，故意作種種不必要的粉飾，不管別的有犧牲與否，但求觀客的注意集中於我。這種低卑的態度，祇在畸形的中國戲裏能許可的。參與藝術的一切藝術家，都須共通懷着一個意志：要收全體的效果。個個藝術家自身並不是目的，乃是目的底手段，近代演劇術的鼻祖大 Schroeder 說：『觸目，明顯，我所不取，我是在乎充足，存在，』『Es kommt mir nicht darauf an, hervorzustechen und zusehen, sondern auszufuellen und zu sein』。

導演：藝術的演劇，對於實演的成功與失敗，導演應負全部的責任。導演家最好同時是劇作家，至少他對於劇本，具有極銳敏的感受能力。他必須感得劇作的美的中心點，而且必得將牠表現出來，他必須聽出流動於全作品的脈搏奏節。先精細地分析貫徹作品的中心的主意，再把牠重新完全綜合起來。劇本以文字來暗示聲，形，動作的，在文字足以暗示的範圍外，就不能直接表現。

所以劇本的字與字之間，行與行之間，頁與頁之間，當有許多像 Potential energy 般的東西潛伏着，都要待導演來發揮牠們的。實演的時光，導演的目標，在舞台全體的效果上。不過他不可去壓迫扮演或其他參與者的個性，他一方面對於有損舞台全體之調和的舉動，不得不嚴勵的矯正他們，一方面對於他們的獨創力，也應有相當的尊重。他正該把他們個性的才能，能利用在綜合的藝術之下，使儘量發揮。

舞台藝術：一般，決沒有『藝術即自然』，『藝術即現實』的事。聖書裏的話，自然是神的藝術，然而人的藝術，決非自然。她必須經一回人腦的淘濾，纔能成立。尤其是舞台上的現象，與自然界的現象，直有如兩個世界的樣子。這因為劇場與舞台的種種約束，條件的關係，必然如此的，自然主義曾經在舞台上做了種種愚魯的事，有一次德國 G. Hauptmann 的 Fuhrmann Henschel

實演時，在舞台上實實在在炒起腌菜來，這使觀衆生下等社會的灶屋的實感。固然很好，然而牠的臭氣，蟠繞在台前的席間，滿場的觀客，都不得不爲之掩鼻。這也可說是自然主義的趣史之一。不管你背景器具取怎樣寫實的態度，竭力用神的藝術品，舞台總歸是舞台。扮演者是在台上，不是在家中，不是在路上，他若真同在家中或路上一樣在台上動作起來，那末結果正如置一與實物同大的立像在圓柱的頂上，牠看來已沒有實物大了。舞台的會話，要使觀客全部聽得見，必須比日常會話的調子要高些，這樣纔能使觀客聽了像是日常會話的調子，否則照日常會話的調子說起來，觀客反而只以爲低得不像日常的會話了。所以舞台的藝術，是在乎使觀客起與劇本內容情調相當的幻覺 (Illusion—Schein) 在舞台上，須把實際的真，翻譯爲真實的偽，舞台上重真的真，反易墮爲假，用適當的假，反可迫真，利用幻覺作用，並不是故意作假排真，正是

爲真作假。Aristoteles說『在藝術上，與其或許有而不似乎真實的，寧取或不許有而似乎真實的』『Inder Kunst ist eine wahrscheinliche Unmoeglichkeit einer moegliche Unwahrscheinlichkeit vorzuziehen。』

四 觀衆

舊弊：一般觀衆的飲食；談笑；怪聲喝采，他們並不是真爲看戲而來，是很明瞭的。就是有幾個舊戲的真觀客——戲迷，他們的態度是這樣的：他們只看有名的戲子，他們先定了坐位，到戲館總很遲。因爲中國戲的順序，一般『名伶』的『拿手好戲』都在後面。他們要看在戲館正面，名詞用電燈燈匾放得很亮的，金字招牌掛得極大的戲子。他們是絕對看戲子：他們看小達子演落馬湖，他們不是看小達子的王天壩，是看王天壩的小達子，他們看梅蘭芳演天

女散花，他們不是看梅蘭芳的天女，是看天女的梅蘭芳，這種當然不是藝術鑑賞的真正態度。

鑑賞……中國戲是一種歌劇——陷於 R. Wager ——在 Oper und Drama 中所指摘的『把表現的手段（音聲）當目的，表現的目的（演劇）却被當爲手段』[Dass ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum mittel gemacht war] 的誤謬底歌劇——與把戲的混合物。你們單聽老生的二簧，流水；花旦的梆子小調；單看武生的真鎗打武，到也是不得已的事。然而藝術的演劇，根本與中國的舊戲不同！牠著重全體的效果，光線，舞台裝置的情調，扮演者一言一動的心理狀態，都是參與演劇的許多藝術家底熱誠的心血，嚴密的表現，你們不要輕易的忽略牠們。

一九二七，四，十七，於日本。

此页空白

革命戲劇家梅葉荷特的足跡

馮乃超

一 西洋近代戲劇運動的鳥瞰圖

以發源於 Ibsen, Strindberg 的法國及德國自由戲院運動爲中心的第一次的運動——通常說是近代劇運動——大概可以說是文學家，藝術家，學者的事業，而專以求人底理智的解放爲目的的文化運動。其次，以發源於新浪漫派作家們的俄國，德國的藝術院 (Art-theatre) 運動爲中心的第二次的運動是舞台藝術家，這近代新發現的專門家的事業，雖以人底情緒的解放爲目標，而其實是富有技術的研究及實驗的，局限於戲院內的純藝術運動。我們在第一期的運動

裏面發見了許多社會的嚴肅的問題，換句話說，就是發見了戲劇的觀念的心理的要素；反之，第二期的運動裏面，我們所能看得見的只是專門家的心機和演劇的『純粹的』陳列品，Circuslike的，影戲的效果堆積。這樣的戲劇的頹廢氣象不能不是戲劇藝術離開了社會生活的必然的現象，歸根就是爛熟的布爾喬亞泥在他的末運的路途上所發生心理的產物。

俄國的戲劇藝術的開花，一般地符合於俄國革命的知識階級高度的革命的水平線，反映着民衆的世界觀及心理。然而，一般平民的知識階級失了民衆的精神，大體滿足於侍奉布爾喬亞泥，藝術不能不墮落了。戲劇是演員（俳優）的技術的表演，——舞台上的演武（Acrobatism），泰羅夫（Tairoff）的戲劇理論主張着『戲劇對於感情和想像沒有什麼任務』，對於一般厭倦了的大衆不能不賣弄癡狂一般的心機（trick）。這時代的梅葉荷特也苦悶在這危機的蛛網中，

摸索在暗黑的裏面。

二 十月革命前的梅葉荷特 (Meierhold)

莫斯科藝術戲院泥守着 Stanislavsky 的嚴正的寫實主義時，梅葉荷特卒之從牠的內部跳出來了。當然，我們不能承認那時代的莫斯科藝術戲是俄國革命的 *Intelligentsia* 的唯一避難所；契可夫戲曲裏面的主人公的對於現實的悲哀及未來的期待，都是他們的寫照。

『……我們要生着……不久時候到來，我們會曉得我們為什麼生着，為什麼煩惱着』。

這是『三姊妹』裏面，長姊的說話。這是黎明前的幽暗，對於現在雖然失望，然而未來的信仰是貫通契可夫各戲曲的中心思想。俄國的知識階級僅能滿

足於這樣灰色的安慰裏。藝術戲院也因此把寫實主義從日常茶飯的卑俗解脫出來。

然而，藝術若是限於生活的認識，Stanislavsky 的嚴格的信條是正常的，不過只可以迎合小市民性的趣味。梅葉荷特在十月革命前的主張却在演員和民衆的同樂的理想裏。舞台藝術的根本不能不是使表演放進觀客的心裏。演員的造作在前舞台表演，不下幕，舞台及客座以同樣的光線照着，使演員的一舉一動成爲觀客的注意的焦點。不論從前面或側面看來，也堪作藝術的觀賞的表演，赤裸地露出不見破綻的表演，這是梅葉荷特的表演的理想。當然，戲劇社會的任務，梅葉荷特的這個認識是沒有錯的，不過這只限於技術上的問題。戲劇的任務自然不能滿足於生活的認識而是感情的組織；所以，戲劇當然不能容許嵌在箱緣的裏面，使觀客滿足於他界的故事的觀照。然而，當時的社會的條件，不

許他超越時間及空間的制約，沒有真正的意識的內容，他的對於形式的努力不能不陷入藝術至上主義一樣的末流去。藝術是技術，同時也是意德沃羅基的一種，舞台藝術家的戲劇全盛時代，沒有偉大的戲曲的產生，這不是偶然的事情。梅葉荷特的主張，以為戲劇的復活不能不自新文學出發。然而，他的探求的出發點的新文學，不外出自演技和導演上的自己滿足，看他1906年所導演的 M. Maeterlinck 的『Le Mort de Tintagiles』的計畫，就可以明白。他以為藝術中占最高位的是音樂，對於 Tintagiles 應該以音樂的態度對付，音樂不要說明的，同樣 Tintagiles 也不要說明。但是，始終不能不以 Symbol 貫通，對於和 Ygraine 一起把死送來的東西不能不憤怒，這是他說的大概的意思。這裏，我們看出梅葉荷特同感於梅德林的神祕的人生觀和自然觀，這是整個的小市民的躲避現實的典型。當然，這樣說來，我斷沒有輕視舞台藝術家的才能及

精力。同時，Ibsen, Strindberg 之死，Hauptmann 等的衰老，新浪漫派作家的意德沃羅基的空虛，這一切向演劇的前途投射濃厚的陰影；

總之，1898年——1916年間梅葉荷特對於戲劇的努力，在今日沒有評長論短的必要，他的過去的活動成爲今日的活種的基礎，是無庸贅言的。那末，這裏關於革命前的他的活動不去詳細檢查，我們對於他在工農的國家現在怎樣地努力的介紹是不可從緩的。

三 十月革命後的梅葉荷特

一九二〇年九月十六日梅葉荷特從參加赤衛軍出征南俄白黨回來，即被任爲教育人民委員會的戲劇部主任，我們從這裏開始梅葉荷特的新足跡的追尋。

對於戲劇的教育的價值的認識，世界上的各國沒有一個像俄國革命政府的

徹底。在飢饉，戰爭，病疫的連鎖的當中，新俄政府不遺餘力地致力於戲劇運動。不論其他的藝術怎樣陷入假死的狀態裏，只有戲劇能夠維持牠的生存，不惟這樣，一天一天我們可以看着牠的發達。這不能不歸功於政府的物質的援助，同時，呼應着社會革命建設戲院革命的基礎的梅葉荷特的努力，是不能看過的。

『戲院的十月』（即戲院的革命）這不特是戲劇家的要求，同時也是新觀客的普羅列塔利亞的要求。對於戲院的藝術至上主義及超政治意識不能不加以不殉私情的攻擊。鬥爭從這裏開始。戲院藝術的左翼戰線的炮火，隆隆地掀動起來了。一九二〇年在 Zone theatre 的屋頂之下，以新舊兩種意德沃羅基的所有者的俳優混合起來上演 Verhaeren 的『Les Aubes（曙光）』指道是梅葉荷特。這劇的背景，以種種幾何學的形式替代平面的裝飾，這是對於舞台的『繪畫性』的

排斥的第一步，然而，也不能算得有完全征服了『演劇繪畫』的力量。這劇的演出雖然不能收獲很大的成功，對於莫斯科藝術戲院式的傳統是很大的反逆。當然，頑固的傳統力對於這樣的破壞是反對的，『曙光』的演出於是惹起暴風雨般的褻貶。這是『戲院十月』的導火線，左翼右翼的對立遂儼然堅築着陣壘。

其次，我們不能不說到 Vladimir Maiakovsky 的『Mysteria-Bouffes』的演出。Maiakovsky 的這戲曲是十月革命的現實的反映，雖然他是無政府主義的作家，在戰爭前，他已是新形式的創造者，舊形式的破壞者。這是 Zon theatre 裏面的第二次的上演，又是從『Les Aubes』至『Magnificent Cuckold』變遷期間的界線。這表示梅葉荷特感覺到他的道途要向羣衆戲院去。Lunar-charsky 說這是很好的喜劇，真正的革命諷刺劇的典型。然而，我們該留意的

在觀客的分化一點。一層是工人及赤衛兵所形成的對於Schematic的形式(form)雖然冷淡，但能夠十分理解這Spectacle的煽動的內容，其他一層是少數不同的社會分子，對於這革命的Spectacle是反抗的并加以毀謗。

蘇俄社會主義聯邦共和國第一戲院鎖閉以後，梅葉荷特埋頭於國立高等演出技術研究所內，從事實驗的工作。這結果產生了對於新俄戲院給以決定的影響的『Magnificent Cuckold』的公演。這裝置完全根據於構成主義(Constructivism)的嚴格的意義。這是對於舞台的繪畫性平面性，格子式的拘束，娛樂視覺的裝飾性及漸次消失經濟的表現性的重要的小器具(Property)和抹殺演員的演技的舞台的色彩性等等的嚴重的拒絕。這演出的裝置是演員的Spring-board。必需的東西以外，再沒有魅惑的裝飾的必要。一切是單純的，簡單的。從意大利——法蘭西的Renaissance式戲院的傳統，完全獨立起來，在Legible的形

式裏面決定自己的命運。在這新裝置的上面活動的不能不是新演員。演員也把舊舞台上所穿着的服飾脫去，改着便利於自己的活動的服裝。男女都穿青色的工人服上台，沒有些少粉飾。演員的演技根據梅葉荷特的 Biomechanism (註) 自由奔放地運用他們的肉體。這研究的演出所達到的形式的成就，告訴着 Spectacle 之科學的，技術的組織之勝利。牠自身的存在就是對於布爾喬亞戲院之空虛的 Dilettantism 及無政府主義的革命戲院加以克服的武器。

(註) Biomechanism 譯為演劇力學論(演劇勞動說)。一方面說來，這是彈壓演員的

Dilettant 的習慣。演員的 dilettant 的習慣就是布爾喬亞戲院內的，沒有經過正確的科學的基礎訓練，只憑偶然發見的所謂『靈感的』式樣 (Style) 的演技。Biomechanism，從他方面說來，是對於 Stanislavsky 的演員訓練的反抗。Stanislavsky 是布爾喬亞戲院中完成演員演技的構成的 System 的唯一的導演家。但是 Stanislavsky 的 System 的基礎在『心情

的經驗又是心理解剖的方法』。斯坦尼斯拉夫斯奇的 System 的繼續地適用中的途上，使梅葉荷特明白下列事體，這是很自然的。斯坦尼斯拉夫斯奇的 System 組成革命前的 Bourgeoisie 及 Intelligentsia 的東西，而且不外是纖細的心理主義及對於私人生活要求。現在是直而着廣汎的 Democratic 的集團的時候了，當然，演員的完全不同的技巧是必要的。按梅葉荷特之言。他以爲演員的肉體及精神的平均，因斯坦尼斯拉夫斯奇的訓練而受破壞了，斯坦尼斯拉夫斯奇偏重了『精神』忽視了『肉體』。其結果使演員們的精神常加纖細而尖銳，同時肉體漸次無力，行動愈加成爲衰弱的非組織的東西。爲恢復肉體與精神間之健康的平均，這是 Biomechanism 的目的。

立在一切現實性的上面，梅葉荷特把戲劇的價值從新評定。他對於自己以前的演出不能不加以審查，這是當然的話。這是過去的打消，一九一七年在舊 Alexandrinsky 戲院演出過 Soukhovo-Kobylin 的三幕喜劇『Death of Tarelkin』。

當時的導演計劃 (Plan) 是奇形的幻怪的式樣。這演出的 Phantasmic 的式樣暗示着梅葉荷特的後來的轉換——向着民衆的 Spectacles 的 Acrobatism 的方向去。

Soukhovo-Kobylin 這篇的戲曲從來沒有試過以忠實的原形上演於過去的舞台上。這喜劇的胸中隱祕着對於俄國帝政時代的彈壓的專制的暴露。把這正體底真正的可怕的相貌表示出來，斷非舊戲院所能辦得到的。這不單是因為有檢閱官的禁止，却因為相應的表演手段以前是沒有的，然而，最重要的是沒有普羅列塔利亞的階級的觀點以批判舊俄國的『憲兵性』的能力。時代變換了，暴風雨一般地號吼着『戲院十月』的梅葉荷特戲院(註)在普羅列塔利亞觀客的面前，從革命的普羅列塔利亞的觀點，能夠把傾覆了的帝政時代的相貌不客氣地展開了。對於這樣的意志必有相當的表現手段，牠的形式在先行數種表演中已見

其準備。

構成主義的舞台裝置的使命不外給 Spectacles 以生命。從來舞台上的繪畫，照明，演員的表演手段一切都變更了。背景及衣裳當然失掉它的獨立的價值，這些都不外是演員的演技所需的工具。翼助演技的這些工具——背景及衣裳不特是說明演員的心理的方面，而且要說明他們的動力的性質。因為演員是舞臺上的動力的源泉。這樣地背景及衣裳受運動化，演員受動力化。

梅葉荷特戲院的舞台裝置的發展是構成主義的發展。從『Magnificent Cuckold』至『Earth Prancing』的舞台裝置構成主義發生了很大的進展。

(註)一九二三年「實驗英雄戲院」消滅以後，戲院改名為梅葉荷特戲院，同四月二日為紀念梅葉荷特戲院生活二十五週年，有盛大的紀念日。

Martine『Earth Prancing』(原名 La Nuit) 的表演是煽動的 Spectacles

的進出。行動，衣裳，照明都遵奉着一個目的——對於煽動的形式化。同時，在數十萬大衆之前，數百名的觀衆也參加演技，梅葉荷特的理想中的民衆劇在此實現了。

新經濟生活成長大有使資本主義的殘燼再燃的形勢。對於這現象的鬭爭是很重大的事實。梅葉荷特從舊自然主義中選出 Ostrovsky 的「森林」。這三景的『森林』的演出是富有演劇力學的寫實主義的新形式。Academic 戲院裏面以溫柔文雅的調子描寫出來的地主們，在這裏浸透着對於過去的『要塞』的猛烈的憎惡。

N.Erdmann『委任狀』是梅葉荷特戲院的第一回的現代喜劇。這戲曲有正確的目的及豐富的對話的材料，部分地與 Gogol 的『巡按使』及 Soukhovo-Kobylin 的喜劇相近。『委任狀』以後，梅葉荷特研究『巡按使』的演出去

了，這是必然的路程。

『巡按使』的公演，梅葉荷特不能不領受許多的非難，說他傷害了哥哥爾。恰巧那時發表了哥哥爾給朋友的一封信，證明了梅葉荷特不過實現了哥哥爾的空想。因為帝政時代的檢閱不許哥哥爾的空想實現於舞台，梅葉荷特却使牠實現出來了。梅葉荷特在『巡按使』裏面把革命前的俄國，把她的愚蠢，野蠻，官僚臭，賄賂癖，冒險癖，一塊兒給以殘酷的嘲笑，猶其是大團圓的時候，諷刺的鞭撻達於頂點。最後的瞬間梅葉荷特把許多木偶替代了演員，這些木偶屹立在舞台上如活人畫一般不動地站着。然後使觀客接近木偶，叫他們凝視木偶。這樣使觀客能夠確信『巡按使』裏面的人物永久地已經死滅了。哥哥爾自身的見解也是這樣的。

梅葉荷特的這個演出構成了演劇的『紀念碑的』形式，在新 Spectacles 裏

面大規模地把藝術的一切樣相合成組織起來。這演出的確實的新演出手法，從革命演劇的危機脫離出來了。(註)

(註)因為革命後的戲劇的傾向正如許多批評家所指摘一樣，犯着很重大的危機。

R. Perysle 在『巡察使』出現的時候以很正確的正義指摘革命戲院的危機。他說：『革命戲院及革命戲曲家，現在有着很大的危險。這是細小化及固定化的危險。而且漸次離開 *Artists* 的戲曲，而向 *Review* 年代記，諂媚的傾向大有成長而發展的樣子，這不是把戲院變為茶館麼？把巨人的任務變為倭人的任務麼？在我們不可比擬的社會的大變革之中，能夠成為戲院的材料不能不是『紀念碑的』形式，又不能不是悲劇，喜劇，一切東西的合成。這偉大的合成的形式，決非 *Review* 的東西，而是 *Spectacles* 裏面一切藝術的樣相的合成。梅葉荷特已把這戲劇之基礎的輪角刻畫起來了。然而，這合成的創造不能不是多數人的長久的猛烈的爭

四 我們研究的態度

梅葉荷特的巨人的足跡對於俄國戲劇界自然有了許多偉大的貢獻，同時，歐洲的戲劇的先驅者亦受其影響。然而，我們不能忘記的，我們的介紹并不是徒然眩惑於他的天才的活動，我們不能不看他的活動的裏面發見潛在的社會的意義。現在的俄國是普羅列塔利亞專政的國家，在這新形態的政治關係之下，內部的社會生活又自有其特殊性。對於布爾喬亞意德沃羅基的克服及新技巧的建設，可算是俄國一般左翼戲劇家的責任。然而，他們亦自有他們的煩悶，比如編演制劇目錄的工作，除了梅葉荷特研究成功了的后半的數篇戲曲和革命戲院上演的『空氣饅頭』數篇以外，可稱為革命戲劇的還是很少。『革命戲劇正如普羅列塔利亞文化的建設一樣，并非一朝一夕可以成功的』。我們的戲劇連

動的將來不能是很長久的路途。

梅葉荷特的戲劇的理論和實際可以從他的體系『Bionechanics』理解。但是同時我們不要忘記蘇俄的工人的社會的地位。若果，沒有理解這個，不但演劇運動的自身失了自己的現實性，同時革命戲劇的建設也不會成功。

具體的說明在梅葉荷特的建設的過程自己告白了。我們研究的態度并非要曉得他做了什麼事情是要理解他怎樣幹。這樣地，藝術的問題或政策的問題纔能夠理會。

五 結 語

關於梅葉荷特的巨人的足跡斷不是這樣的短少的文章可能繪描盡致的。許多問題當會留下。比如 Bionechanism 的理論這裏不能詳細地介紹，舞台上的

構成主義的效果亦無暇涉獵。本文的目的原來除了對於梅葉荷特的活動的報告之外，沒有其他的使命。至於俄國國內對於他的種種的批評，這裏也不能不從略了。

梅葉荷特的音譯是從英文的綴字Meierhold拚出來的，俄國的發音大約不是這樣，這一點，我現在還沒有人可請教。

206h, 971928

此
页
空
白

近代舞台裝置論

許幸之

一 古典的舞台裝置的崩壞

十五六世紀的文藝復興，不僅在繪畫或文學上開始了偉大的歷史，便在舞台藝術方面也殘留着相當功績。曾在羅馬的古書札中還有這樣的記錄：「在我們的時代中所描寫的場面，最初的表現了出來」。那時候在木製的宮廷的舞台上，建築着五個有牆壁的家屋，各有窗戶，一會兒小舟慢慢地走進來，橫斷宮廷，舟上乘着十個人，更有非常寫實的權和帆。

至於最初用遠近法的裝置，的確是一五〇八年的記錄。那兒有家屋，有寺

院，有塔，有庭園的風景繪畫，更有應用巧妙的遠近法所形成的場面，有街，宮殿，和寺院等等的浮彫。這一些不勝枚舉的實例，遠在文藝復興的時代已經開始試驗了。

又在 Vasari 的「畫家，彫刻家，建築家傳」中，曾記述着有名的柏爾起的舞台裝置，「最使人驚嘆的，便是那遠近法風景的山，爲了演劇而作成的場面。那真是美麗，再也想像不到比這還美觀的了。富於變化的建築和美麗的樣式，種種的蛇腹，門戶和窗牖的華麗，以及其他建築的各部分，實在是思考的獨創，要敘述牠美麗的十分之一都是不可能的」。更在那傳記中贊賞着柏爾起應用遠近法所繪成的風景畫，許多的街，宮殿，珍奇的寺院，階廊，以及種種的蛇腹（即曲折的深庭），真是不可想像的美觀。

自從柏爾起死後，接受他的遺產的塞魯利奧。一面從事於羅馬劇場的研

究，一面又把羅馬劇場的優點應用於現代舞台，他將描寫成了的畫布，巧妙地應用遠近法把畫布組合起來，而見出深入的舞台面。如凡爾奈塞劇場的背景，也是應用了遠近法作成街路兩側並立的建築方式，背後更應用畫家已描寫成的後景作成舞台的場面。在這樣的舞台面上。因為要求視覺的美觀和奇拔，以至於畫家在舞台上占據了重大的地位。

因此，最初的遠近法的舞台面，和畫家所畫成的舞台面成了平行的發展，結果，因為繪畫場面的便利，所以額框中的世界，漸漸成爲畫家的獨裁。從此，只是王宮一般地華美的裝飾奪人眼目，而整個演劇的進行，就因為華美的裝飾而失却了演劇本身的作用。所以古典的「舞台裝置是舞台場面驚異的藝術」，「舞台場面是戲曲再現的附加的華麗」。Polasz 更把舞台和戲曲看做兩層的上演；演劇，是戲曲的文藝層，和裝置的造型層的二重層所構成的。

然而發展到了現代，演劇二重層的綜合統一的要求，成爲導演家的自覺。導演家應該緊緊地把握着「爲戲曲而舞台，爲舞台而戲曲」的不可分離的綜合。舞台裝置不是戲曲再現的附加物，而是「戲曲之自己完成」的劇場藝術的合成要素。并且繪畫的舞台裝飾對於演劇，在某種程度上是要求自身的獨立的價值，因而破壞了整個的演劇的統一性。

并且古代舞台裝置的寫實主義和遠近配景法。逢着多少技術和理論上的機關。在技術上：遠近的配景和距離，絕不是單獨的模寫可以完成的。畫家雖用了極巧妙的手腕描寫出正確的遠近法，但後方死板的背景，和前方生動的俳優永遠生着不調和的隔膜。又如後方背景畫以水平線，不能和一班觀客的視平線一致，假使背景畫的水平從觀客席裏來是在俳優的額上，那麼，舞台背景的角度

度，和觀客席的角度生出完全不同的效果。在理論上；舞台裝置的室內或室外風景，是表現人生的幻影的暗示，舞台背景假使過分的死板，和登台的活潑潑的俳優相對照，更顯得演劇的虛偽。舞台藝術，並不是實生活的直接表現，而是實生活的暗示。所以死板的舞台背景的過程，祇不過將不斷的幻想，變做不斷地幻滅罷了。近代主義的舞台藝術的要求，是要求着舞台與戲曲二重層的密接和統一，絕不要求二重層的對立和分離。這是近代戲劇藝術中舞台和戲曲的自覺，同時也是古典的裝飾化平面化的舞台裝置崩壞的徵候。

一一 近代的舞台裝置的發展

近代舞台藝術的革新，既如上述就是導演家的自覺，和戲曲，場面演技等統一的要求，因此繪畫的裝飾在舞台上只是戲劇完成的一要素，而從來專橫的

畫家們便不得不從舞台上退席了。所以近代舞台裝置最大的特質，就是對於從來繪畫的，平面的，遠近法的舞台裝置下了明確的批判，從這批判中找出自己的出路，而完成綜合的劇的統一性。

在這裏有兩個天才的裝置家產生，便是 Craig 和 Appie 的理論與實技的確立。Craig——

Craig 在舞台裝置的本身上擔當了解放的任務，他曾堅決地非難「從劇場中逐出詩人而引進畫家」的傾向。Craig 又曾大膽地要望着「劇場中全知全能的劇場之人——導演家」來統治一切。可惜 Craig 自身沒有劇場來做他的實驗所，祇在紙上描寫着許多的素描，可是他所描寫素描，決不是單從繪畫的趣味出發，而是爲了劇場，爲了演劇去描寫的。

Craig 更大膽地要求着以一個頭腦支配劇場全體，他曾這樣地宣言：「用

一個以上的頭腦來支配事情也許可以，可是在製作藝術作品上是不可能的。尤其是在劇場中的藝術作品，雖還有其他的許多理由，但只須這一個理由已經很充分了」。這裏所謂戲曲和裝置，應該顧慮到用一個頭腦來作成綜合的全體的合成要素。因而 Craig 對於當時紙製的裝置，或是惹人眼目的裝置絕端地反對。他又說：「不是爲了惹人眼目而作場面，是爲了調和詩人的思想而作場面」。并且 Craig 的言論和主張，斷不是單純的原理的規定，更從他多數的素描中，形成近代舞台裝置的理論的基礎，而明確地對於從來繪畫的裝置，完成全然嶄新的劇的表現。

Appie——

Appie 早就注意到平面的繪畫的裝飾和立體的俳優之間的不調和，進一步更發見了照明是統一全舞台的生命，因而利用了生動的照明，來調和舞台裝置

和劇的動作。Appie曾這樣的說明：「在劇場中劇的動作，要由場面中俳優的存在方才可能，俳優不存在，劇的動作也不能存在」。Appie更繼續着說：「俳優在劇的場面全體中是第一本質，人們爲了看俳優而來，人們對於俳優要求一種感情，人們是爲了要求這種感情所以到劇場來的。把場面全體的基礎，置重在俳優的實在性上是我們唯一的事情。因此，和俳優的存在不調和的東西須要「齊除去」。舞台不是爲了華麗的裝飾，是爲了劇的動作而存在，因爲俳優是佔據着舞台的中心。

他方面俳優是具有了肉的三次元性登場，而舞台背景的裝飾，祇是畫家所畫成的平面圖；俳優在舞台上作生動的演技的時候，背景和死的一般不能和俳優相應。所以背景の平面性與不動性，對於俳優和俳優的動作是顯明地不能調和。爲調和俳優和舞台的連系，特別注意光線與劇的綜合的作用，他用照明使

劇的效果提高，使俳優和裝置合一，并且使舞台全體有一種生動的霧圍氣。他對於從來平面的，繪畫的舞台裝飾極端的非難，而自信着照明可以照出立體的，彫刻的，劇的效果。他曾這樣的說明着照明的功能：「光在我自身上持着無限的可能性的要素。若能自由的使用牠，在劇場中我們就像畫家的調色板一樣的作用。」

Appie 更把古代承繼下來的繪畫的裝置全然排棄，而創造出基礎動作影響之下的動律空間。這樣的舞台是由形式化的建築的柱列和階段組合成功的，就是他所謂「生的藝術」的根本原理。他說：「然人體的一切形式，決不能和人體發生抵抗」。因為人體給空間以力，空間給人體以生命；所以從 Appie 起才理解人體的立體性，和律動的空間的關係。并且從 Appie 開始，舞台裝置才真正的從二次元發展到三次元（縱，橫，高三延長式）的應用。也可以說，近代

的舞臺裝置，從 Appie 起才開始了偉大的變革。

最近舞臺裝置的一般傾向，便是裝置的立體化與彫刻化。古來繪畫裝飾的平面性，和俳優肉體的立體性的不調和，已經如 Appie 所指摘，而且成爲舞臺裝置變革的中心問題。因而近代的舞臺裝置，不得不以俳優爲中心，不得不以俳優的演技和動作的必要來開始裝置。在繪畫的舞臺裝飾中，俳優不過是畫中的點景，而在最近的舞臺上，俳優和舞臺的形式，就好像彫刻與建築的關係。

這裏可以看出近代舞臺裝置的顯著的變革，從繪畫的舞臺，發展到彫刻的舞臺，從彫刻的舞臺，更發展到建築的舞臺，是必然的過程。至於舞臺裝置的建築化，雖然在古代劇史中有過傳統的痕跡，但是最近成功的建築化的舞臺，決不是古典的傳統的留戀，而是應用着建築的形式和新興的技術，從事於近代

精神的表現。從此，舞台美術的前途又開始出新的路徑。

二·一一·一九三〇。

此
页
空
白

舞台化裝論

許幸之

I. 舞台化裝的定名——

舞台化裝是舞台美術的一部的，而舞台化裝的名稱，直到近年來才單獨成立的：德國稱爲 *die Schmuckkunst* (得西米康特)。法國稱爲 *maquillage* (瑪克萊幾)。英美稱爲 *Theatrical make-up* (苦笛克·買卡勃)。日人單獨稱爲 *make-up* (買卡勃)。中國翻譯爲「舞台化粧」。

2. 舞台化裝的歷史——

約在一千五百年前，埃及人才開始用白色，綠色及土色顏料來粉飾他們的身體。希臘人也往往化裝他們的面顏，以變換他們日常的表情。印度人或其他

黃種人往往化裝種種兇醜的形態以拒敵。東洋的安南人和日本人往往染齒或畫眉。直到十二世紀傾，華奢的伊大利和法蘭西的宮廷生活中，才開有大量的化裝。

3. 舞台化裝的獨立——

舞台化裝最初還是和日常化裝一樣，或將日常化裝應用於舞台。至於舞台化裝獨立時代，據歷史家考察起來，說是開始於希臘。因為古代希臘有很多的神祭，便在祝福神像的祭祀中，男女老幼做起種種的假面，以讚美他們所敬仰的神。當時只知道用假面以代替劇中人的顏面，還不知道用自己的面顏來化裝。直到中世紀的科學發達，假面劇又漸漸的不能滿足觀客的要求，便慢慢的有舞台化裝的登場了。

3. 舞台化裝的發達——

雖到一八五〇年代，還只是用黑，白，赤三種乾燥的顏色化裝，後來才漸發達到自己製造的脂肪色(Grease Paint)，直到一八七〇年代，才發明現在用的棒形的油彩，在最近才有錫瓶裝製的 Grease Paint，這可說是舞台化裝的革新，同時也引起舞台美術上一大進步。

4. 舞台化裝的本質——

「舞台化裝」，在舞台上使「劇的動作」充分的展開，并須最有效果的表示出「劇的意志」來。但牠的最大的特質，就是劇中人物的「性格的表現」。因爲這些條件，所以舞台化裝不得不充分的注意或象徵那人物的個性和特別表情。

5. 舞台化裝與科學——

舞台化裝既和劇中人物的動作及表情有重大的關係，因此舞台化裝的基

礎，便不得不建築在解剖學的原理上了。並且面顏的表情，又是一種心理狀態的顯露，因而舞台化裝的基本方法，是從解剖學和心理學的過程中，作種種變幻不斷地表情的研究。因此，俳優最重要的便是研究劇中人的心理和性格，再應用解剖學的原理，然後可以自由地化裝出劇中人的各個的表情。

6. 舞台化裝的性格表現——

凡是一個戲劇，必定具有多數的人物，並且具有各個不同的性格。戲劇本來是依各個不同的性格對立的現象而生的一種「動作」。因此，劇中人所有的性格，是「劇的意志」的中心，是演劇的「致命的動力」。所謂性格，不單是外露的性格，更不得不探求人物所生具的內心的作用。所以理解的俳優，對於劇中人的扮裝，應當從下面幾種方法入手——

A. 寫實的性格表現——

以寫實的手段，真確地描寫出劇中人的面顏，表現其特質。

B. 樣式的性格表現——

將劇中人的面顏和性格，作成一種形式化的典型與表情。

C. 象徵的性格表現——

用一種理想化的表現手腕，表現出劇中人物的特徵和個性。

7. 舞台化裝的要具——

舞台化裝的要具和日常化裝的要具不同，現在簡單地將他排列在下面：

1. 肌肉色 Grease Paint

2. 特殊色 Grease Paint，白，黑，紅，青，褐等。

Grease Paint (脂肪色) 爲化裝時所必需的一種肉體的基本色。依人種，年齡，性格，與人體的健康狀態的不同，而有各種肌肉色彩的變化。這肌肉顏

色，無論什麼時候都是最先用牠塗底，然後再敷以種種色彩。

白——用以描畫綉紋，鼻，頰骨等，以表示反光或凸出的地方。

黑——用以描畫眼睛的上下線，或眉毛，睫毛等。

紅——用以描畫眼角，眉底，顴骨，或其他特殊的地方。

青——用以描畫眼窩，使眼圈深入，或化裝短鬚髭等。

褐——用以描畫綉紋，或年老憔悴，或病者瘦削等。

3. 唇紅——塗嘴唇用，但以青年男女爲多。

4. 乾燥紅——女子在音樂會或跳舞場中用。

5. Maskanon (瑪斯迦羅) 用以使毛髮鬚鬚等顏色變化。

6. Nose Putty (瑙斯，巴特) 用以裝假鼻子之類。

7. 縮緬毛——(即縐毛) 用以作鬚鬚及眉毛之類。

8. 膠水——用粘貼鬚鬚毛髮之類。

9. Cream，凡士林——禦防化裝時出汗，及除去化裝時用。

10 鏡子梳髻，小刀，剪子，白布，棉花等——化裝時預備照面，修理鬚鬚，毛髮及揩拭油彩等用。

8. 舞台化裝的使用法——

舞台化裝和一般的化裝不同。因為有關皮膚的痛癢，所以不得不稍加注意。最先在預備化裝的各處，先用 Grease paint (肌肉色)塗抹周到(天熱時須先用 Cream 塗抹，以防皮膚出汗)，然後從鼻子開始(因為鼻子是面孔最凸出的部分)，再繼續圓形的運動，漸漸蔓延開去，以成全面的化裝。必要的線須明白地描出，不必要的線可以省略，總之，須將劇中人的特徵描寫出來，并須將劇中人的各種特有的性格表現出來。

9. 舞台化裝的除去法——

以上既述了化裝的使用法，現在再簡單地說明化裝的除去法。同樣先用少許 Cream 塗抹，再用多量的凡士林塗上，然後用棉花或紗布等輕輕揩拭，化裝顏色可以完全落在棉花或紗布上。顏色不落時，可以將此法反復數次，再用溫水（不宜用冷水）和肥皂洗滌之，洗後再用 Cream（雪花膏）輕輕塗抹，可保肌膚不生痛癢或傷痕。

在前「舞台化裝與科學」一項中，既已簡單地說明化裝的原理不得不建築在解剖學和心理學上。因此，理解的俳優，不得不從事於心理和解剖的研究，更不得不從各個不同的人種和階級中，觀察各種特殊的面顏與性格。不但如

此，進一步還應該理解劇中人所有的各種不同的環境和職業，例如官吏，軍人，商人，工人，警察，政治家，藝術家，陰謀家，壯士等等。因為他們各種環境和職業的不同，必定具有各種不同的個性。現例圖如下：

舞台化裝與顏面特徵

A. 額骨示圖

(1) 空想家——從科學的出發，漸漸變為哲學的（額部愈凸出者愈是空想）。自以為自己的思想和事實一樣——只見事物半面，不見全體。



(2) 智覺的——眼與神經接近，感覺快，而反射遲，思想不深。



(3) 平凡的——兩方折衷者，只是常識一般的人。



B. 鼻樑示圖

(1) 自衛鼻——容易自惚，性慾很強。

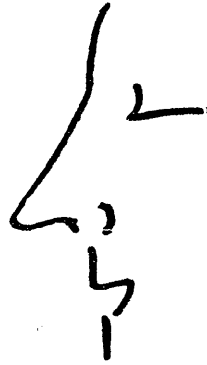


(2) 希臘鼻——或稱爲美術鼻，性愛藝術，常是人道主義者。



(3) 懷疑鼻——行事多疑，喜歡窺探人的祕密。

(3)



(4) 西洋鼻

(4)



(5) 高鼻梁

(5)



(6) 凹鼻樑



(7) 猶太鼻



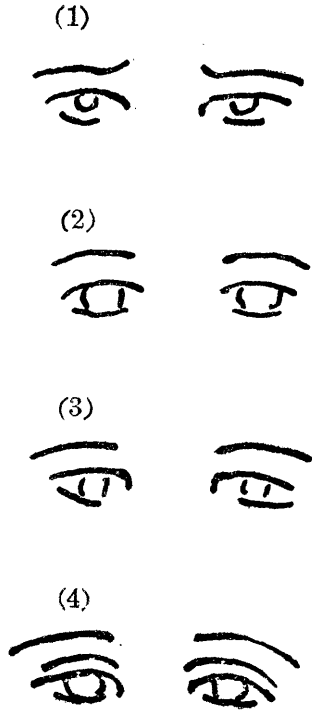
C. 眼之示圖

(1) 眼球淡而小者——寡情，兇惡。

(2) 眼球烏而大者——多情，和善。

(3) 兩眼相離者——愛同類。

(4) 秋波——所謂美人眼，多情。



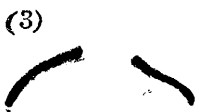
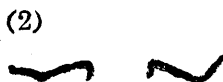
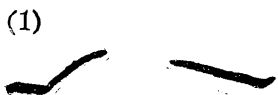
(註) 眼睛凹入者感覺快，眼睛凸出者感覺慢。

D. 眉之示圖

(1) 美術家之眉

(2) 政治家之眉

(3) 小心家之眉

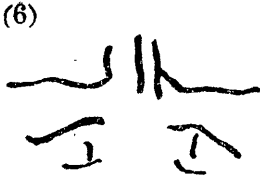


(4) 眉與眼相離者——達觀者之眉

(5) 眉與眼相近者——懷恨者之眉



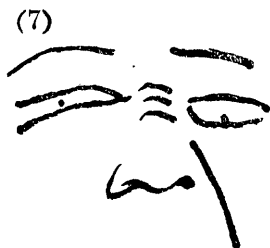
(6) 眉間有皺凹者——性弱的人（但只有二條，二條以上者不是偉人，即是強盜）。



E.

鼻孔示圖

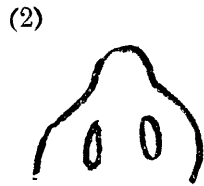
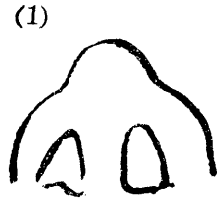
- (1) 鼻孔大者——膽大
(2) 鼻孔小者——膽小



- (7) 眼間有皺凹者——權威的人

F. 嘴唇示圖

(1) 上下唇平均者——普通代表的美唇。



(2) 上下唇厚而突出者——感覺遲緩，情慾狂盛。



(3) 上唇突出者——冷性的人



(4) 下唇突出者——熱心的人

G. 頤之示圖——(頤是感情的表徵)

(1) 頤有二重三重者——額部必闊，對於事物缺少判斷力，頤有二重者——自愛而有美味



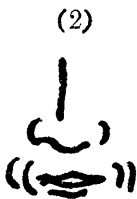
(2) 頤尖而突出者——利己的人



H. 笑靨與嘴脛筋示圖

(1) 有笑靨的人——常常愛人，亦爲人所愛

(2) 嘴脛皺二重而顯著者——無條件的愛人



(3) 下唇突出而銳尖者——罪惡的人

I. 額皺示圖

(1) 小商人



(1)



(2) 熱愛的人

J.

面廓示圖

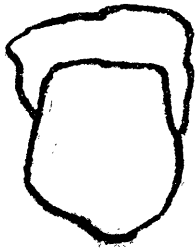
(1) 神經質的人



(3) 天才的人



(3) 多血質的人



(2) 熱意質的人



(3)



(完)

此
页
空
白

舞臺效果和音樂

和田精著
陶晶孫譯

契訶夫的『三姊妹』終幕的軍隊進行曲正是這劇的總決算。

對這三姊妹的生活裏，把『人生』織進的軍人們，他們的聯隊走開村鎮的時候，很寂寞地留守在鎮上的女人胸裏，正是這進行曲要給她們一個對於將要回來的，平靜的生活和新生的着實力量的豫感。

『三姊妹』的預感正是這進行曲的餘韻。

此刻，這戲曲無論演得怎麼樣好，假使把這進行曲的選定弄錯，或者做錯編成和指揮。那麼終不得不現破綻了。

演劇上的音樂，在舞台效果之工作內，是個很重要的，而且是要求特殊才

能的東西。

『櫻園』中有拉耐夫斯卡耶夫人最後饗宴的猶太人的管絃樂。

這戲曲在本國上演的時候或許沒有許多困難，却是在外國，尤其是在日本上演的時候，關於選曲我們就要感到許多困難。

又是一九二三年卡意贊所作的，自銘『德國世相劇』的『平行』裏的卡西諾的管絃樂。

這是年年新出的流行歌，把他編成管絃樂的德國的事體。

那麼，把一九二三年的德國的流行歌，怎麼樣去調查，怎麼樣去把他弄到呢？在初演切迫了的數日內，尋到他的歌名，總算弄得到總譜，再把他改成管絃樂，趕到來得及舞台練習，這許多苦心是在日本的劇場人所免不得的。

尤其是那『空氣饅頭』等最近蘇俄的東西，在百方苦心之後方才曉得目下的蘇俄是還沒有出版這種樂譜。結果就不得不弄到向新從俄國來的俄人直接由口對耳的學了。

不過，這一類苦心是無論什麼時候都不可怠慢下去的，是很重要的，顧慮着對於演劇的影響，要盡其最善。

舞台上所唱的歌，脚本上都有牠的歌詞，却是無論什麼時候都沒有曲譜的。

像馬意埃爾非而斯脫爾的『回憶』裏的大學生歌是一個德國的大學生歌，那麼你去開理代爾刻拉資或者理代爾寫資便可以找到。

不過『布爾喬亞稀伯兒』裏的男聲四重唱，這東西無論怎麼精通音樂的歌

人，都不會猜出牠的曲譜應該怎麼樣的。

歌手是地方上音樂會的每年的戴桂冠者，而曲目便是領主會把牠選定的。

於是，這四重唱應該要是男聲四重唱中的代表的名曲。

那麼精通德國，有德國的素養的人便可以知道那是『自由歌手』中的『獵夫之歌』了。

一朝這歌在日本上演，而他的歌曲變一個完全不符原作的東西，這是最滑稽的事體了。

以上所說，都是曲有指定的時做。假使全沒有曲的指定，作者自由寫歌詞的時候，那麼自然要靠導演家的意志而從新作曲。

在後者，翻譯者可以自由翻譯，不過在前者，那麼要翻得同曲譜符。這是很難的事體，這是有經驗人都所曉得的事體。

小山內氏的『夜店』的歌，是一個很好的翻譯，不過不參考原作所指定的歌曲而翻的歌，都是要加許多改竄方才能夠用。

斯脫林脫堡是個很有音樂素養的人，因此他有 Chopin 的 Phantastie Impromptu 和貝多芬的 Sonata 等名曲放在劇中。這許多難曲都不得不托優秀的專門家來弄。不過，這許多純真音樂家都會照作曲家所指定的表現很勇敢地彈下去。不過，這瞬間的舞台上的演劇的表現果然能不能同音樂的表現合致？這兒可以有矛盾。看客真可憐，一方面看着不幸少女的哀訴，一面不得不聽『壯而強』的音律了。

這時候怎麼樣呢？舞台後面要做一個小房間，這兒放着演奏家，靠門的關閉，可以把舞台上的效果調節，那麼效果和音樂家的良心，兩面都可以得到美

滿的結果。

門的利用又可以很巧妙地把軍樂的行進表示。

爲了古典劇的上演，和地方劇的上演，就有地方特有的樂器和古代樂器的必要。

不過這許多東西不是一朝一夕可得的。這研究自然是舞台音樂家很要注意的地方。

把莫理哀爾或者沙斯比的劇曲上演的時候，靠現代的樂器表現古代的音樂，的確是個很困難的事體。

譬如鋼琴的前身 Harpsichord，爲要做出這樂器的音聲，那樣我們就把鋼琴的絃和槌的中間去放一帶油紙和一根細線，一面踏着踏板便好了。

從前的喇叭比現在的 Cornet 和 Trumpet 的音聲更軟，不過在現在的喇叭上加一個 Saxophone 的嘴，那麼便可以得到很像的音色。

絃樂器要用 Viola，現在的 Violin 是後世的東西。

Viola, cello, Saxophone, Fagot，這四種的合奏正是古時的絃樂四重奏。

譯者註，他的文章在這兒完了，舞台音樂因為沒有許多文獻，完全要靠效果音樂者的研究，怎麼能夠給導演家得到滿意，而且要顧慮演員的能力，所用的音樂的從古到今，從高尚的貴族歌到下卑的流行歌再到革命的歌，那麼這工作不是幾個客廳音樂家，小姐音樂家，音樂院音樂家所能夠的事體，將來自然要靠具有又深又廣的素養，具有能夠深思遠想的頭腦和應用變通的才能的舞臺音樂效果研究家的努力。

(14.1. 1930)

上海图书馆

上海图书馆藏书



A541 212 0011 9773B

1042000

柳亞子藏書

No. 2041

238404