

# 劇場藝術

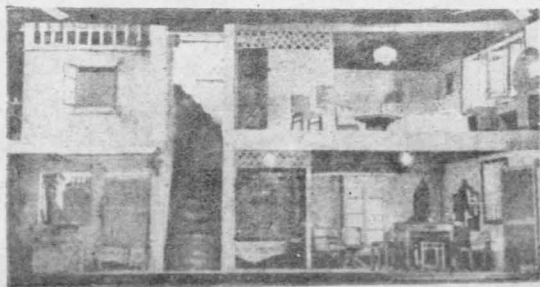
THE ARTS MONTHLY



紀念宋春舫先生特輯

九 月 號

二 卷 八 九 期



上海劇藝社演出「上海屋簷下」舞台照

# 上海劇藝社「暑期名著公演」舞台照

—— 三 幀 孤 島 上 首 次 上 演 的 劇 照 ——



袁駭著：「小城故事」第二幕



曹禺著：「正在想」  
(劇本刊上期本刊)



夏衍著：「上海屋檐下」



**宋春舫先生**（清光緒十八年——民國二十七年）寫的戲劇論文，及著譯的劇本都不少，但他的劇本上演得較多的還算是「一幅喜神」。下面是該劇最早在濟南山東省立劇院（王泊生先生主持）上演時的劇照。左為宋君生前遺容。





本刊創刊：民國廿七年十一月廿日

## 本期目錄

### 宋春舫先生紀念特輯

戲劇理論史略	宋春舫遺著	218
兩年週祭	悼芬執筆	220
附歐洲戲劇史內容大概		222
宋春舫先生	李健吾	223
紀念宋春舫先生	顧仲彝	224
宋春舫論	趙景深	225
追思宋春舫先生	于伶	230
學習宋春舫先生的精神	松青	231
談佈景設計	張駿祥	232
告青年演員	戈登·克雷作 陸霞譯	236
舞台動作	顧仲彝	238
名導演麥克林蒂克的工作方法	Morton Eustis著 秋樓譯	241
舞台的注意	史達尼斯拉夫斯基作 叔懸譯	243
會見丁西林先生	柏李	248
得道(獨幕劇)	許子	250

## 插圖

「上海屋簷下」舞台照	(封面)
「正在想」等舞台照四幀	(封裏)
宋春舫先生遺像	(封裏)
國外歌劇舞台照三幀	(底裏)

## 劇場藝術 二卷八·九期

中華民國二十九年九月十日出版

編輯人	松青	薪青
發行人	潘曉	社會
出版者	劇場藝術出版社	
	上海愚園路231號	
	電話32686龍門書店轉接	
總經售	光明書局	
	上海福州路296 電話96420	
外埠代銷處	各埠生活·新知書店	

內政部雜誌登記證警字第7354號  
公共租界警務處登記證C字第三〇八號  
上海法公部局登記證五三五號A字

本刊文字非經許可不准轉載  
本刊發表之劇本保留上演權

## 發行股通告

因越局關係，郵局暫停收寄西南各省的大包期刊，本刊川、滇、桂、黔的代銷處只得暫停寄發，並決定自下期起暫時改為兩月刊。在兩月刊期內，售價也加調整，請參閱定價表。

另星定戶，仍可照常寄發西南各省，希望愛讀本刊者從速向本社直接定閱，免得見不到或補不全本刊。

一俟郵運改善，仍當恢復月刊，并請注意！

## 編後

本刊從本期起改出為兩月刊了，詳情另見啓事，這裏不再複述；所要補充的是『劇藝』在堅苦中產生，在堅苦中成長着，也將在堅苦中永生下去。兩月刊的局面，我盼望不久即能恢復過來，能使我们按月相見，且能增加篇幅，我深信這希望的實現決不會太遠。

宋春舫先生是我國提倡劇運運動最早的前輩，本年八月是逝世兩週年，本刊特闢出一部份篇幅，與留在孤島上的戲劇朋友們來共同紀念這位先進同道的隕落，不能說這些文章已能介紹宋君在劇藝方面的一切，祇希望使讀者去理解宋先生時能有若干的幫助。

爲了適應本刊造成合刊的條件，這一期不得不把篇幅抽去了十六頁，以致使已上架付印的唐棟先生譯的獨幕劇「家族畫」Ellen Terry自傳一章，孤島浪花，以及「讀者園地」的幾篇通信，都不得不臨時抽去了，「演員自我修養」還敲去一大段，我們除請作者及讀者加以鑒原外，真不知更要如何說才好。

最近孤島上對於歌劇的嘗試很見活躍，所以這裏選刊三幀國際上有名歌劇的舞台裝置照片，以供大家參攷，今後當再擇尤刊登。

本期的文章，因篇幅關係，不擬在此一一介紹，讀者或能較編者更能鑒別其內容。下期起，除上述的稿件外，另有四篇重要著作開始刊載（請參閱本期要目預告）敬請讀者諸君注意。 松青

。戲曲家有許多理論和學說，是非知道不可的，但是普天下以及古往今來寫劇的人，不見得人人對於這些理論和學說，都能明白了解，不但如此，有許多戲曲家技巧雖然是很純熟，然而根本就沒有聽見過亞律士多德那些人的名字！

提起亞律士多德，他的「詩學」正是戲曲史上的一部金科玉律，可是孔子說的好：「始作俑者，其無後乎。」亞律士多德本人，寫那本「詩學」的時候，做夢也沒有想到，在二千年以後，到了十六世紀的時代，書裏面的那一條「三一律」，差不多把歐洲大陸的戲劇家，束縛得連氣也透不過來，連那幾位氣沖牛斗，前無古人後無來者的天才作家，如高爾乃易蘭新等，也祇有唯唯諾諾，奉命唯謹。「順我者昌，逆我者亡」，那時候「詩學」氣焰之盛，雖南面王亦不敢與之分庭抗禮，又孰知過了三四百年，到了今日，我們一聽到了三一律三字，至多也不過付之一笑呢。

亞律士多德以後，在羅馬時代以及中古時代的批評家，大都是食古不化，削足就履。動不動便提出古人來作護身符。那班在文藝復興時代如 Scaliger, Castelvetro, de la Taille 等是不必說，即天才如 Boileau，甚而至於十八世紀那位才氣磅礴，睨視一世的伏爾丹先生，也免不了和那些人採取了同一的態度。動財為虐，莫此為甚，真不曉得暗中被他們埋沒了多少天才，摧殘了無數不朽的作品！

最可欽佩的，便是莎士比亞，一方面因為地勢的關係，中古時代各種陳腐的學說，沒有機會傳到英國去，偶有一二，也是勢孤力薄，不能深入人心，他們的批評家，如屈頓頓 Dryden 不必說了，態度是何等公正。即如潘約翰 Ben Jonson，他雖然是古典派的健將，但他在莎士比亞一書序 Preface to Shakespeare 中對於莎士比亞之將悲劇和喜劇的事實混合在一起那一點，他也並沒有反對，以為這種方法，雖然不合古理，然而未始沒有通融的餘地，莎士比亞本人因

此以及其他崇拜莎氏的同志，得無所顧慮，儘量去發揮他們的天才而給予觀眾以永遠不會忘記的印象。

其次便是莫利哀哥爾洞尼一班人了。因為他們大部分的作品是喜劇，和悲劇根本不同，可以不受「詩學」的束縛而得充分地發展他們的天才和技巧。哥氏在他 Il Teatino Comico 書內說：「亞律士多德對於喜劇的一部份沒有寫完，吾們今日所有的無非是斷鱗片爪而已，在他的「詩學」裏面，他曾經說過，悲劇必須遵守地點一律，但並沒有提到喜劇應遵守與否，也有人說凡他所說關於悲劇的話對於喜劇也應該發生同樣的效力，我們的答案是：如果今日亞氏還活着，他必定把他那條可憎的三一律完全取消，為了這一律，不曉得發生了盈千累萬不通的錯誤的，以及不合習慣的話柄。要知道喜劇有兩種，一種是「純粹」的喜劇，一種是「陰謀」的喜劇，純粹的喜劇，未始不可守那一律，陰謀的喜劇，如果也亦步亦趨起來，便根本是不合式了，況且古時的人，不像我們，沒有佈景，所以他們可以遵守三一律的呀！」

戲劇的真理，到了那時真所謂不絕如縷了，如果沒有莎士比亞哥爾洞尼莫利哀那一輩人更不知何日纔能脫去古典派的羈絆和束縛呢。

「詩學」以後，最重要的一本書，恐怕要推弗來泰慕夫的「寫劇的方法」 Freytag: the Technique of the Drama: 「動作的本身，並沒有劇情和刺激，情感的本身，也不會有劇情的。吾人必須將劇烈的情感本身表現出來，於不知不覺的之中，有了動作，那才是寫劇家的職務。單單一件故事，算不了什麼，但這件故事對精神上發生了影響以後，才可算有劇情。」這本書可以當作自古以來第一本的「戲曲講義」。他是從實際方面下功夫的。所以直到後來威廉亞契 William Archer 那本編劇術 Playmaking 問世以後，人家纔漸漸的把他忘了。弗氏雖不是一位「食古不

化」的人，但在他那本書的序裏，我們可以看到他是如何崇拜古人的呀：

「技巧方面的原則，祇有從那些大家作品中得來，尤其是希臘時代的悲劇，至今對於觀眾和讀者，還能繼續引起相當的興趣，例如沙福克耳他運用那些戲劇構作的原則的時候，何等老練，何等敏捷，看他如何由淺入深逐漸地達到最高峯，然後急轉直下去結束，他那種本領，決非現代人所能望其項背的。

較弗氏著作約早三十年左右，還有一篇文章，當初的確有巨大影響，那便是雨果氏的「克隆惠爾的序文」。那篇文章不啻向從亞律士多德起一直到十九世紀之初頁的文人開戰，雷聲一聲，四方響應。雨果的著作出世的那一天，古典派的命運才正式告終，以後寫劇的人，無論寫的是悲劇是喜劇，無論是詩歌，是白話，一切有形與無形的束縛，才正式完全解脫了。

浪漫派以後不朽之作，當然推自然主義首領左拉的幾篇序文 Preface a Therese Requin 以及和 Nos Auteurs Dramatiques 等書，他們當初如何與環境苦鬥，如何與浪漫派對抗，如何要想打倒那司格立派的劇本，自由劇場如何成立，直到後來白拉斯歌在紐約受劇烈的歡迎為止，那時自然派主義始告一段落。同時法國還有一位批評大家，人人喚他做沙雪爺爺，的確是劇場中的巨無霸，他也有一種學說，叫做什麼 Obligatory Scene 「必不可少的一幕」，然却無甚影響，法國一方面在批評界最有權威的，要推白里納兒，白氏的劇律，是在一八九四年問世的，「衝突」一個字，當然不是他發明，亞律士多德，早已說過，以後如海格耳如許來爾爾如哥勒立其都曾主張過，「悲劇是脫不了衝突」，但白氏以為衝突一個字，其地位在悲劇中還不及「決定」一個字的重要，所以他便有更進一步的研究，結果是他的劇律，不但適合於悲劇，而對於其他劇本，也都適宜。在英美方面，於是乎都認承他發明劇律的本領。

「戲劇和其他文學不同，凡一劇本，如果要使我人發生興趣，必定要有衝突，他的主角，必定要一件東西，而用全副精神去弄他到手，亞律士多德，以為悲劇是動作，——如在歌舞劇或頑笑劇裏常常看見的那些故意做出來的動作——希臘批評家以為動作一個字應該解釋為「衝突」，在衝突裏面，那主人翁知道他耍些什麼，用了全

副精神去耍。想盡了種種方法去弄到手，可是同時他却為一個有大力的敵人所屈，也許他靈魂上，有了弱點，而為所敗，但劇本的精力，以及觀眾的興趣却完全在兩種勢力比較之上。」

白氏以外尚有 William Archer 氏，作更進一步的演繹，他以為劇本的要素，並不是衝突，而是 Crisis(危機)，然在實際上，衝突和危機，雖微有不同，是不是一為二而一的呢，不過略略的「更甚其詞」罷了，所以海內根氏以為「危機」在一劇本之內和衝突一樣的不可短少；他並且說「亞川氏以為不見得每一劇本都有衝突，但亦不見得每一劇本都有危機在內的呀」。

但無論如何，戲曲經過了二千餘年的歷史，他還是靠了那一條「衝突」的原理活着。

### 本社即將出版

## 宋春舫論劇 第四集

### 目錄一斑

#### 序

- 一，三百年來從未停演的戲劇
- 二，光與舞台
- 三，一九三五年法蘭西的獨幕劇 附劇本  
(一) 蟻與蟬 (二) 人命一條
- 四，戲院觀眾縱橫譚
- 五，歐戰產生的劇本  
附劇本「最後一役」
- 六，戲劇雜誌
- 七，出類拔萃的英國現代劇本
- 八，歐洲的同人同音樂
- 九，美國國劇運動的成功
- 十，戲劇理論史略
- 十一，研究戲劇劇曲最低限度的英文書籍
- 十二，專載

(一) 推霞 德國蘇特曼著

(二) 揭木盧蘇寫劇書目

## 下期要目預告

- |      |                    |   |
|------|--------------------|---|
| 病亞散記 | 于                  | 伶 |
| 藝術手記 | 史邁尼可拉夫斯基著<br>冰 之 譯 | 譯 |
| 論演技  | 黃 佐                | 隨 |
| 論裝置  | 秦 洛 夫 著<br>吳 天 譯   | 譯 |

## 兩 年 週 祭

兩年過去了。

兩年中，世界大事和人事發生很多變化，有的國家早已成了歷史上的名字，有不知道多少人喪失他們的生命。在巨擘的洪流裏，個人的生死是極渺小的事。在這種情形之下，我們不能不感嘆還有這樣一個機會來紀念我們的父親。

現在我坐在燈光底下出神，好像想得很遠很遠，想到兩年，五年，甚至十年以前；想到我父親的一生，他的成就，事業，他的病和他的死。他的一生是爲了什麼？他有沒有留下什麼給我們，使我們記憶裏永遠存留一縷溫馨？他的命運是不是和所有的人一樣，死了又被忘記了？

這些問題並不能由一個簡單的「是」或「否」所能回答。兩年或許並不算太長，但至少能使我離開一個相當距離，至少能使我比較上冷靜的（我說比較上，因爲完全客觀是不可能的。）來看，估計，甚至於判斷我父親的成就，對別人，至少對我們這幾個孩子的意義。現在我面對着我父親生前的著作：游記，經濟論文集，翻譯文集，四冊戲劇論文集，（第冊最近或許可以出版）和三個劇本：「一幅喜神」，「五里霧中」，和「青春不再」。按數量上說，雖不能算多，也不能算少。但數量究竟不是重要的因素，重要的是「質」。這幾個劇本，這幾本論文集不能使他的名字不朽？我只能憂愁的搖一搖頭。我懷裏這些作品能經得住時間的化煉。製造句話時，我心裏不是沒有難受的感覺。不要說我的父親，換任何一個作家，當我們發現他一生夢想所寄的作品並不能永遠活下去的時候，我們的心會充滿了同情。我知道有一部份人喜歡而且很推崇我父親的作品。我自己也很喜歡他的幾篇論文和「一幅喜神」——這段事本身就耐人尋味。但當我想到這不是暫時的緬懷而是「千古事」的時候，我只能抑制我的感情，說：「這些還不够」。是的，還不够。因爲我覺得我父親的著作，不管是創作或批評，都缺少「力量」。這兩字用不着什麼解釋，「精力」也可，「重量」也可，感動

人的力量也可，但沒有疑問的這是所有偉大作品的必需的條件。缺少力並不就是說他的作品「柔美」（Graceful，相對於Sublime），因爲即使柔美的作品也得有「力量」。我想凡是熟識我父親作品的人，一定感覺得到。

但這並不是沒有原因的。有很多人說我的父親環境太優越，家庭，學校，社會，他一直一帆風順，沒有碰到重大的挫折。環境太好對他反而有壞處。這句話我承認，環境限制他對生活的體驗，但這不能成爲唯一的理由。在他年青的時候，也許他並不怎麼克苦用功。但在他短短的生命的最末十幾年裏，他全部時間和精力都花在戲劇的研究上。文章寫而後工，但環境優越不見得不能寫出好的作品來。另一個理由是戲劇並不能表現他的天才，他的才能是在另一方面。我的父親的才能是多方面的，同時他的天資也有過人的地方。他十三歲考上秀才，非但使祖父祖母覺得驕傲，而且也是使我們小時候神往的事情之一。現在我們還保存着一張他穿上秀才衣服的照像。進學校以後，他讀書成績也很好，他並不怎麼用功，可是仗着天資，往往在他人之上。我父親的時代究竟和我們的不同，他們在黑暗中摸索出路來；他們全仗自己。我們雖然離開光明遠遠，可是我們有他們的經驗作參考。記得父親自己對我們說道，他那時出洋根本不知道爲什麼，也不知道去讀什麼。他那時去的是瑞士，讀的是政治經濟。從這時起，他可以說走錯了路，以後繼續白花了很多時間在對他的事業沒有關係的事物上。他讀政治，所以做過官，他讀經濟，所以做過和銀行有關的事，他讀法律，所以也做過律師。這些事都有價值，但對我的父親並不合適。那時在法國，他閒下來就去看戲，舞台劇，歌劇，（這大概種下他對戲劇發生興趣的因子）並爲當地的報紙寫戲評。回國後在北大教書，教的就戲劇史。從此以後，雖然有停頓，戲劇成爲他的伴侶。對戲劇方面的努力，只有增加，沒有減少，一直到他死，十幾年如一日。雖然如此，他自己後來

也有點覺得，他的天才不在戲劇，而在語言。據我所知，他能讀，能說，能寫的至少有英，法，德，意，西班牙五國語言，能讀的至少還有幾種。希臘，拉丁都通，拉丁而且曾下過七年苦工。在他四十歲以後，他還開始讀俄文，一兩年後已能直接從原文看了。關於他語言方面的才能，曾有這樣一個故事。有一次從歐洲到美國，船靠岸，外籍乘客等候驗護照的時候，他和英國人用英文談話，法國人用法文，——而且都是最流利，準確的。非但這些乘客驚異，連新聞記者都認為是奇事。過了一天在紐約街道上走，所有的報販都試他買他們的報紙，因為有着他的照片和描寫他的文章。這種事在現在看來並沒有什麼特別驚人，但在三十年前的確是為中國人揚眉吐氣的事。因為語言上的便利，我父親能很自由的看各國劇本的原作，用不着翻譯的幫助。好像語言成爲一種有力的工具。但可惜的是語言，並不是戲劇，才是他天才的表現。他自己未嘗不知道，我還記得有一次父親對我說，假如一起始，我就研究語言文字，到現在我一定有很高的成就。然而那時並不知道。

可是這理由也不能解釋一切，即使戲劇並不能表現他才能中最高的一部份，即使語言和他的性格最近，他在戲劇方面的成就也決不止此。對他最大的阻礙是他自己的身體。有一位和父親認識的朋友曾告訴過我，他給我的印象是老在生病。真的，父親最後十幾年裏永遠和藥離開過，在他三十二歲時候，他騎馬傷肺，因此吐血。以後一直沒有脫離這威脅，兩年，三年一定會重發一次，最危險的一共有五次。所以他的生命，不過是一串病，輕或重，休養，復原，再病的連環。再加上心靈上的痛苦，掙扎，他永遠不能致力於工作。寫劇本的時候，他不能凝神構思。寫論文的時候，他也沒有精神和力量去計劃，修正。他的作品都是很匆忙的寫下來，雖然他有的是時間。我想這足以解釋爲什麼他的作品缺少力量——生命力。

我相信父親的成就決不限於這幾冊著作。除了著作以外，他一大部份精力用在整理和收集材料方面。現在還沒到發表的時期，將來經過整理以後，公開出去，對中國戲劇前途一定有很大的幫助。除了他的著作以外，他對我們，至少我們幾個孩子，有另一種意義——就是他對學問和他的事業的愛好。他把他整個靈魂，整個心，整個

身體都獻給戲劇。這句話一點也不過份。聽母親說，從前在北大時，父親常常會領到薪水就去買書，關於戲劇的書，連家用都不夠，這種苦境只有母親知道。父親後來堅持着要施手術，使左肺失去作用，因爲這樣他就再也用不着担心了，這樣他才能正式工作。他自己不是不知道他作品的缺點，所以他希望施手術之後，他能專心寫一本「歐洲戲劇史」。(這本書的大綱，他曾給我看過，並且給我他的讀書計劃，準備先好好的讀四五年，然後再寫。我現在拿這張大綱附在後面。假如照這計劃寫的話，這本書或許稍偏於現代，但是個極可貴的意見。)這本書或許能站得住。可是在施手術之後，一半是因爲他的身體本來太弱，再也不能支持新的刺激。另一方面，也許他預感到自己留在這世界上日子的短促，明知工作對於身體有極大的害處，但仍發狂的工作，趕完一部份未完的整理材料工作。這樣幾個月，他終於倒下來了，這回他再也沒起來。他的一生和他的死都是爲了工作。他愛生命，可是他更愛工作。他爲戲劇犧牲一切——甚至他的生命。這些情形，外人也許也不知道，但對我們是關於他的記憶中最神聖的一部份。在別人看來，他的身體很衰弱，但在我們看來，他的精神，他對工作的熱誠比誰都強，比誰都偉大！

也許我們幾個孩子中，沒有人能繼續他的事業。可是這又有什麼關係呢？只要我們能對我們自己的事業，不但是研究學問，而連做人也在內，能保持像他一樣的熱誠就行了。這比什麼都重要。

在這兩週年紀念的日子，沉默比滔滔不絕的說話表現更多的意義。我們用不着學Donne，寫兩週年紀念的詩來說明死和生沒有什麼分別。在我們看來，天堂和這世界，距離得很遠。當想到我們最親愛的人已離我們而去時，已經兩年，我們不禁悲從中來。可是誰都不免一死，我們應該記着那獨幕劇裏老婦人的話：「No body can be living forever and we must be satisfied.」我們非但要活，而且還要好好的活下去。「活着總是好的，因爲可以工作」！

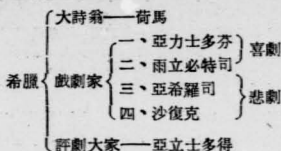
假如父親聽得見這句話，他一定會贊許的。我們就拿這幾句話獻給父親的靈前。願父親的在天靈魂得到安靜。

他的孩子 榮藏 哲明  
曾芬 希 (梯芬執筆)

# 歐洲戲劇史內容大概

廿六年十二月四日記下

結論：從希臘說起，因希臘有四大人物。本來希臘的文化，是已經到了最高峯。羅馬惟「武」「法」二種，傳之後世，文化雖也極盛，總遜希臘也。



## 第一章：戲劇的貢獻

- 1 羅馬
- 2 戲劇的演劇
- 3 中古時代的戲曲（歐洲中古時代因荒亂之後，一切文化悉數掃地漸漸從教堂之內產生出來）
- 4 沙氏比亞的前驅者
  - A 西班牙的前無古人後無來者的露泊特凡加（有千餘種）
  - B 意大利的各爾局尼
- 5 沙氏比亞本身及其同時

## 第二章：倒過來說法國的戲劇

- 1 高內易 } 悲劇
- 2 拉新
- 3 莫利哀——喜劇

## 第三章：再說到德國的戲劇

- 1 哥德
- 2 席勒

3 來星

## 第四章：從法蘭西革命到易卜生——造成一種新局勢——

## 第五章：同時有北方三傑

- 1 司脫靈保
- 2 易卜生
- 3 皮爾春

## 第六章：英國現在的戲劇家

- 1 蕭伯納
- 2 王爾德

## 第七章：法國的

- 1 培克
- 2 海非有
- 3 陸書堂等等

## 第八章：德國的

- 1 霍漢特曼
- 2 蘇特曼等

## 第九章：意國的

- 1 鄂南達等

## 第十章 西班牙的

- 1 愛却茹萊等等

結論：現在的演劇及其學說（演法能影響劇本）

- 1 英——戈登克雷（此學說以大傀儡為主，因為各色都有了專家，一切責任，都在舞台監督一人身上）。
- 2 德——阿比亞（其學說以燈光為主）。
- 3 意——未來派（其學說主動不主靜，說一切的文化，須動了才能推進）。

## 投 稿 簡 章

- 一、本刊歡迎一切關於戲劇藝術之稿件，演劇照片，及圖案等。
- 二、翻譯稿件，最好能附原文，否則請註明原書名作者出版處及年月。
- 三、來稿須繕寫清楚，並加點符號，如能用橫排書寫更佳。
- 四、來稿請註明住址以便通信，至撰載時如何署名，聽投稿者自定。
- 五、投寄之稿收到後登載與否，概不答覆，其不登報而付足郵資者，一律退還。來稿一經登載，當酌致每千字二元至三元之薄酬。
- 六、來稿發表後，版權仍歸作者所有，惟本刊編集各種彙刊或選集時，得自由選入。
- 七、投寄之稿本刊有酌量增刪之權，其不願意者，須於投稿時預先聲明。
- 八、投稿以未在他處發表者為限。
- 九、投稿請寄上海愚園路二三一號劇場藝術社。



# 宋春舫先生

李健吾

宋春舫應當是我的師長，我考進清華那一年，他已經不在學校教書，我並不知道他是這裏的教授。不記得是那一天下午，沿着河邊散步，一位高級同學告訴我，沿河有幾畝地是宋先生購置的，說到如何愛好戲劇，所藏戲劇書籍如何豐富。宋先生有一間書房，橫眉題做Coramo，即法國三大戲劇家 Corneille 與 Racine 與 Moliere 的簡稱。據說身體虛弱，他告退在青島養病。

若干年過去，似而在報章雜誌讀到宋先生關於戲劇的文章，我知道他還健在，始終沒有丟開他愛好戲劇的志趣，然而每次讀後，我總覺得他永遠孤零零的，大有異能自賞之感。從朋友那邊聽到，宋先生的藏書越發豐富了，已經成為中國——甚至於亞洲——唯一的戲劇圖書館了。我作夢自己有一天飛到青島，飛進他的書庫，在那些櫥比的書架中間翱翔。我心想，假如宋先生曉得我也愛好戲劇，而且從十三歲起就獻身給北區話劇舞台的一個孩子，貧苦，然而有心上進，說不定他會特許我瞻拜一番他獨有的龐大的書室。

最後我聽到宋先生逝世的消息。追悼會在青年會舉行，上海劇藝社同人公推于伶先生去致祭。我們敬仰他終始不懈而孤獨的戲劇的進行。

他是孤獨的。我揣想這有三個原因：肺病需要長期靜養，遠在滄濱，是其一。家境窮通，勿待乎生活上的掙扎，是其二。年齡漸長，失却和後進聯繫的共鳴，是其三。好在孤獨並不消沉，他沒有拋下筆，放棄他有所為而生的精神存在。

他的孤獨對於戲劇的進展是一種損失。損失是一般的，他原來應當是最受眾望的劇運領袖，不幸命運有所偏舛，掩去他應該發出的萬道明

光，讓一羣後生小子留在紅塵摸索。病是他的 Jupiter，把他鎖在字句沖洗的山石，然而他不妥協，從他的書室不時喊出他聲竭力嘶的吼號。這是一個病人渴望自由天地的呼號，有氣無力，希冀衝出他的愁雲慘霧。他的創作，那充滿了諷刺的殘酷喜劇，看來似乎輕鬆，實際正是他其知不可為而為之的苦悶的象徵。

於是，缺乏泥土氣息，僅僅仗着智慧的活動，他的作品不能在人心留下一道深深的犁痕。沒有比我們這個時代更其愁苦，紛繁，偉大的。把性命放進去還嫌不夠。哭要大哭，笑要狂笑。我們來到一個緊張興奮的存亡關頭。羣衆之流匯成一片汪洋，只有狂風暴雨可以捲成萬里奇觀。這生殺的巨浪掩沒了一切齷齪唾喙。宋先生遇到這樣一個風險，他以他持久的僅有的力量把他的獨木舟撐到一個青山綠水的角落，而鮮血淋淋的時代，大踏步往狂奔着，衝擊着。

我們沒有權利指摘已故的先進。沒有一個醫生可以把一個瘦弱的人變成一條山東大漢。宋先生盡了他可能的心力；我們低下頭來接受。他靜靜地工作，不聞不問地搜集戲劇圖書，培養自己的心靈，更為後人留下寶貴的禮物。

尊敬是美德，讓我們尊敬那已流的心血。我敢存這樣一個奢望嗎？有一天，來到承平的歲月，把這亞洲無二的書庫為貧苦的有志者公開。上海劇藝社成立了兩年多，感到圖書館成立的重要，最近進行一個小型圖書館的組織，然而遠隔宋先生的遺書，真是豈止望塵莫及。成立春舫戲劇圖書館，或將是紀念宋先生最有意義的措置。

八月十八日

## 生財有道

(五幕喜劇)

莫利哀原著 本社叢書之五  
顧仲彝改編 實價五角五分

本劇本原為莫利哀之名著「怪客人」，該劇在當時因不是觀眾聽慣了的詩劇，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，觀眾成羣結隊的去，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，為我們所熟悉，但突嫌隔膜；現已由顧仲彝先生改編為中國形式，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」於去年為上海劇藝社初上演於藝宮劇院後，至今一年來，屢為業餘劇團所採用為公演劇目，足為本劇改編優秀之保證。

## 劇場藝術

### 第一卷合訂本

布面精裝 定價六元

紙面精裝 定價五元

全集七十餘萬言，內含舞台理論及技術重要論文，孤島話劇文獻，優秀之獨幕劇及多幕劇如「閨怨」等，司達尼斯拉夫司基的「我的藝術生活」。世界有名舞台照片及孤島話劇演出照相一百八十六幀，為愛好及從事話劇工作者必備之參考書。

國內平寄，郵費奉送，掛號加一角半，香港郵費三角半，掛號加三角。國外寄費一元六角，掛號加五角。郵票自一角至一元，實足收用。函購請寄上海愚園路二三一號。 劇場藝術社

## 紀念宋春舫先生

顧仲彝

春舫先生是研究西洋戲劇的老前輩，是中區戲劇運動的開路先鋒。他在國外從事研究工作有十餘年之久，走遍全歐洲，苦心收集各國關於戲劇的著作。他數十年如一日，熱心提倡戲劇藝術，指導戲劇運動。我覺得他值得我們紀念的有下面三點：

(一) 他是提倡話劇運動最早的一人。我記得在中學時代就知道春舫先生的大名。他的「春舫論劇」（中華書局出版）是二十年前唯一論西洋演劇的書。那時候我這樣愛好戲劇的青年奉之為戲劇教本讀，得了許多新鮮的智識，引起了我們愛好戲劇的熱忱。

(二) 他的戲劇收藏是全中國聞名的。收藏圖書不是一件輕容易的事情，不要說收集全世界的名著，就是收集全國的戲劇著作，已是多麼不容易的事情。他所費的心思，就拿我們的各人私人的收藏圖書來推測，大概可以得到一個概念。

(三) 春舫先生是一個純粹的學者。他雖有一時在外交界服務，但他覺得戲劇的愛好勝於其他，他就辭去官途而繼續從事戲劇的研究。他畢生從事戲劇，既不為名，又不為利——一心一意的只從事研究，孜孜不倦，真是不可多得的學者。

我前後見過他兩三次面，瘦長的身材，和藹的外表，彬彬有禮，留下給熟識他的人一個不可磨滅的印象。

本社即將出版

演員藝術論

法 B. C. Coquelin 作  
吳 天 譯

本書的價值可引用蘇聯名導演泰洛夫氏在「新演劇論」裏的讚美詞來證明牠：

「我覺得他那本雖然短，但却十分精美的「演員藝術論」，是任何戲劇工作者都應該研究一下的傑作。」

茲經吳天先生精心譯出，對書名人名劇名等均詳加註解。戲劇工作者固應人手一編，即電影和話劇的觀眾也應加以瀏覽，加深欣賞戲劇的能力。

內容如下

1. 原序
2. 譯後記
3. 柯克蘭小傳
- 一· 演員的「第一自我」與「第二自我」
- 二· 演員型和內心演技
- 三· 創造形象
- 四· 演員如何發音
- 五· 解釋脚色
- 六· 發音
- 七· 「外形」與脚色
- 八· 演員的「漂亮」與否會影響到扮演的脚色嗎？
- 九· 演員的靈魂——眼睛
- 十· 所謂「忘我」是不是對的
- 十一· 演技可以創造作家所沒有創造出來的東西
- 十二· 論自然主義
- 十三· 再說自然的演技
- 十四· 作家研究

## 介紹劇場新聞

「劇場新聞」半月刊以忠實反映劇運，發揚優良傳統，報道戲劇消息為號召，聞於第三期後大加增額。三四兩期合刊內，計有新藝劇社訪問，佐臨先生訪問，國立劇校風景線，銀錢導演研究會訪問專稿。餘如長篇小說「藝海繽紛錄」，「大明英烈傳」與「濟國英雄」介紹，「大雷雨」，「原野」，「小城故事」，「委曲求全」線貫劇場以及業餘劇團演出諸劇評，半月書報評介，風風雨雨，滴滴咖啡，人物特寫等。內容通俗活潑，豐富充實。零售兩角，準於九月廿五號出版。

# 宋春舫論

趙景深

宋春舫先生逝世四年了，編者要我寫一篇紀念文章。我對於宋先生知道得很少，平時除筆會等處見過幾面，或通過一次信以外，就沒有什麼來往了。這工作應該由宋先生在他的著作的「扉頁」時常提起的蔡正華先生來做，或者贊成宋氏創作「五里霧」中的邵洵美先生來做。希望他們倆看了我這短文以後，能夠詳細地給宋先生一個正確的評價。我相信他倆對於宋先生的了解比我深刻得多。

首先我要說的是宋先生讀書和寫作的環境。他在「原來是夢」的序裏說：

「我家庭的環境能容納我過一種比普通一般人較為舒服的生活，我對於過去及現在的職業，似乎老站在清客串的地位。」

他又在中國戲劇社一文裏說：

「如果有人組織團體出來開戲院，我情願把鄰近上海鄉下那一塊地皮拿出來捐給那團體，作為發起人之一。」

這幾句話說明他是一個有產階級和優裕的生活者。因為生活優裕，所以能夠購買歐美各國的戲劇及其理論，成為中國最富的戲劇寶藏，宋春舫論劇第二集序云：

Jacovleff & Tchou-Kia-Kien: Le Theatre  
Chinois  
Tsiang Un Kai: Theatre Chinois  
Lauer: Oriental Theatricals  
Grube: Geschichte der Chinesischen  
Literatur

第二種也許就是齊如山中國劇之組織的英譯。我不識法德文，但 Arlington 和 Johnston 的著作，希望將來能有一讀的機會。

宋先生既是「家藏萬卷書」，而且又曾遊歷歐美，親自與各國藝人相交接，盡觀各國舞台藝術，見聞既廣，自然出語就不同凡響了。他有了這樣好的環境，當可無須為生活而寫作；連職業也是清客串，寫作當然更是清客串，無須顧忌或是迎合社會，「我手寫我口」，高興怎樣寫就怎樣寫，誰也管不着。既無須為生活而寫作，當然都是胸有欲言，方纔執筆為文，無須多產，凡所寫作，都在真知灼見以後，方纔問世。這都是他勝過別人的地方。

但也因為宋先生有好的環境，他的著作也有時流露出他的階級性。他所最近的文人大部分是新月社的，如余上沅、徐志摩等。我們看他遊匈牙利的蒲達配司說記事，說起他在旅館裏為臭蟲所困，一問老板，方知匈牙利在

「予所藏西文劇本，日積月累，亦倍從曩昔」。因此他也纔能出版楊木廬戲劇書草目（一九三六年十月第二次增訂本）。所謂楊木廬（Cor mora）即法國三文人 Corneille, Moliere, Racine 開端各二二三字的「縮合」。這楊木廬就是他私人的戲劇圖書館，所藏如表演術、伶人回憶、舞台建築、兒童劇、電影、舞蹈、對話、辭典、戲劇史、燈光及效果、服裝、傀儡戲、音樂與歌劇、佈景、編劇法、朗讀、演劇技巧及原理、中國、捷克、丹麥、冰島、英、美、愛爾蘭、加拿大、法、比、瑞士、德、奧、希臘、羅馬、荷蘭、匈牙利、印度、意大利、日本、波蘭、俄、挪威、瑞典、西班牙、南美、葡萄牙、土耳其等地的戲劇及其戲劇史等等，可謂洋洋大觀。他能直接看法、英、德等國文字，所以藏書大部分是第一道手的原文，不是輾轉翻譯出來的。中文書方面，雜劇傳奇之類似少珍品，我所注意的還是西文的中國戲劇史，除了我所看過的 Buss 和 Zueker 兩種外，他還藏有下列八種：

Arlington: The Chinese Drama  
Chi: Essentials of the Chinese Drama  
Johnston: The Chinese Drama  
Anonyms: Une Soiree Au Theatre  
Chinois

「賈伯拉氏過激政府統治之下，凡是大旅館，悉數公開。所以那兩月裏，旅館的主顧，百分之九十九，為農工兩界的人物。臭蟲就是他們帶來給我們作紀念品的。」

他又在漢譯歐美劇本的統計上說：

「對於十分新的作品，我們向來是不大肯努力提倡，而同時却有許多作家的著作——至少從劇本方面說，一些價值也沒有，可是或者因某某主義的緣故，如辛克萊便是，倒反被譯了出來。」

他又在五里霧中之經過說：

「十日談中批評我為太貴族化。」

他不加聲辯，好像是默認了。凡此諸點，似乎都說明了他的階級。但是他也只是自己過着優裕的生活罷了，他也一樣能提倡高爾斯華綏的銀盒和霍甫特曼的織工，言下雖有不贊成辛克萊劇本之意，恐怕還是根據藝術的立場來說的；匈牙利人的遊記也不過是記一個事實。總之，他不反對社會主義者，也不輕視農工，反而是同情農工的。不過只是同情，不一定與農工站在一起，大約是德模克拉克西的態度，這只要一看他的論文戲曲上德模克拉克西之傾向一文就行了。

## 二

朱聯芬先生是戲劇（尤其是話劇）的先知先覺或老前輩。我最早讀的戲劇理論書就是宋春舫論劇第一集，這是民國十二年出版的，離現在已經將近二十年了。因了這本書，我才知道戈登格雷、來因赫特、小戲院、表現派、未來派等等，像我一樣對於這本啓蒙運動的書的感謝的人，想來不少吧？我重溫他的遺著以後，更加了解他對於中國話劇的熱心提倡。他實在太看不慣諸葛亮招親、濟顯活佛那一類胡鬧的戲了。初由歐美回國的時候，好高騖遠，只想實行自己的理想，連寫實派的戲都不滿意，竭力提倡戈登格雷和來因赫特的藝術運動。他在愛美的戲劇與平民劇社一文裏說：

「易卜生派一類的曲本，在歐洲戲曲史上，固然有革命的成績。但是自經Synge那一輩人反對以來，近來『藝術的運動』家，承認他們祇有歷史上的價值。我們中國研究戲曲的人，似乎也

把這種劇本，輕輕放過，一直走到『藝術運動』那一條路上來。」

但後來他也覺得陳義過高，此路不通，便想以毒攻毒，擇觀衆性之所近，逐漸改換他們的嗜好，由平劇轉到話劇，所以他就竭力提倡法國臘皮虛（Labiche）的戲劇，（他自己藏有臘氏全集十卷，外喜劇一卷）因為是臘氏所寫的是喜劇，他在我爲什麼要介紹臘皮虛裏說起這原因是：一、合着羣衆心理；二、無國際界限；三、同吾人健康，很有關係。但後來似乎只有趙少候譯過迷眼的沙子，除此再也沒有第二本了。我們辜負了宋先生的好意；但緣實劇場作改良文明戲的運動，或者是換一方式繼承宋先生級進的主張的吧？

宋先生對於小劇場也很熱心提倡，因為小劇場優點甚多，諸如：開辦容易，大廳大講堂都可以做劇場，坐位不多，看客人人可以與戲台接近；不賣門票，可預約，可免檢查，可演較高深的戲；不用明星制度；常演獨幕劇，佈景簡單美觀，各種色彩的布景就可做佈景：這許多理想後來田漢的南國小劇場都實現了。

宋先生還編了世界百大名劇表，這表裏所列的名劇後來大部分都譯出來了，如般生的新結婚的一對、易卜生諸劇（潘家洵譯得最多）、高爾基的夜店、柴霍甫的海鷗、文勇男、三姊妹、櫻桃園、托爾斯泰的黑暗的勢力、丹農雪鳥的琉球康陶、霍甫特曼的職工和熊皮、韋特金的春醴、顯尼志勞的阿那托爾、曷斯當的西哈諾、梅特林克的青鳥、茂那凡鐸等、王爾德的莎樂美，溫德米爾夫人的扇子、約翰遜孤諸美、格利高萊夫人的月亮上升、蕭伯納的英雄與美人、華倫夫人之職業等。平納羅的譯格瑞的續弦夫人、瓊司的說謊者、太戈爾的郵政局等，這些譯文總有一些是被宋先生的表所鼓舞而完成工作的。那末這表的功績可算得是開路先鋒了。

宋先生愛好戲劇，尤其熱望中國的戲劇能有國際的地位。他在一年來國劇之革新運動中舉了四點：一、梅蘭芳在莫斯科演劇；二、熊式一改編王寶釧上演；三、德國洪壽生（Hundhausen）譯西廂記、琵琶記、牡丹亭、占花魁等；（宋先生以爲牡丹亭「爲人傳誦，無非是靠蘭學及拾畫兩齣，或許是看過梅蘭芳、唐瑛等演過，方如此說，但却漏列了更重要的遊園驚夢）四、德國雍竹君演琵琶記。他在話劇的將來中對於話劇的期望也很深。他最怕劇場或任何處的嘈雜，此文和

遊肥北平都表示了他的厭惡，因此他主張演劇時台下場中須燈光全熄，僅台上有燈光，此舉現已實行，惟熱心劇運的宋先生已經不及見了。

爲了宣揚中國的戲劇（以及小說詩歌），宋先生用法文寫了一本 *Littérature Chinoise Contemporaine*，共二十三章，每章短而扼要，共僅五六面，話劇的初期如終身大事、新村正，一念差等劇本，以及有柳社的運動都有介紹，且有專章談到詩詞小說。他還用法文寫了一本 *海外劫灰記*（*Parcourant le Monde en Flamme* 1917），也有漢譯，惟不在手頭，這本遊記也有專章談到戲劇。

看了上文所述，當知宋先生對於中國戲劇的提倡是多末的熱心。對於這樣一位先知先覺，我們又怎能不鄭重地紀念，又怎能不惋惜他的早逝呢！

### 三

現在要談到宋先生的創作了。

宋先生寫過的劇本，大部分收集在宋著戲劇叢書第一集裏，共三種，即：一、五里霧中；（1936）二、一輛喜神；（1932）三、原來是夢；（1936）前二種另有生活書店本，後一種另有家塾本，所敘的都是可能（Possible）而不見得會有的事情。五里霧中據生活上短文而作，原文大意云：「什麼叫做愛？三個人跑來要埋葬希翰，譯者希翰抗議，說他分明是活著的。後來又有四個醫生到他家裏來，替他治病，其實他並沒有病。又送來價值十五元的夾箱麵包，還有四輛汽車。設計師跑來替他打圖樣，他並不需要。三個女孩子願意接受四十元一星期的位置，其實他並未曾求過。花籃和花束亂七八糟的搬送了來。譯者翰連忙去找偵探，捉住了馬麗紅，她對法官說，那些人都見她打電話去喊來的，因為譯者翰不愛她」。由於這短文，宋先生就加以誇張，改成喜劇，醫生說汪春龍是瘋子，要送他入瘋人院，好容易半路脫逃，汽車居然來了二十五輛，才職業的女孩子還要和汪春龍接吻三次，汪春龍甚至接到各地甲唱的電報，此外還添了很多的噱頭。

一輛喜神會由山東實驗劇院涉過，寫大盜要偷某古董收藏家的古董，結果發現那些古董都是贗品，只好不取而去；但收藏家恐怕消息洩在報上，對於他的名譽有損，所以反而跪地哀求大

盜無論如何取一件去，大盜看了半天，覺得只有喜神倒的確是明朝人畫的，大約爲了保全收藏家的名譽，就在半推半就中接受了。

原來是夢寫汪夢厭厭倦倦作家生活，忽見廣告，說是「發明一種藥丸，共分紅白兩種，每服四粒，紅三白一。」如欲換職業，僅須服紅丸一粒。如欲恢復原來職業，僅須再服白丸一粒，他就服了一粒紅丸，忽然改換了做官的職業，後貪賊入獄而醒，原來是夢。他自己說是吃白丸力轉回來的。但白丸分明在抽屜中，那末他自己是在做夢了。這劇本可說是新的南柯記或邯鄲記。

另外還有一個劇本，名叫盲腸炎，是未來派的三幕劇，收入宋著勸劇第一集面二二〇至二二三。大意說一個人患盲腸炎，醫生治不好，路運劫匪，却把他的盲腸炎斷了根，結果法官對強盜宣讀罪條云：

「你並沒有犯殺人的罪，但是你行醫並沒有得到醫會的許可，罰你坐六個月的監牢」。

這劇本大約是諷刺醫生之無用的。

盲腸炎一篇，假聲明是未來派，當無疑問。其餘三篇諷刺的喜劇該屬於什麼派呢？未來派是崇拜速力的，宋先生所譯的幾個未來派劇本都極短，甚至於短到只有一分鐘或一秒鐘：

祇有一條狗 意大利 F. Cangiullo 作

登場人物

一條狗，黑夜，冷極了，一個人也沒有。

一條狗，慢慢跑過了這條狗。（幕）

鐘聲 意大利 F. Cangiullo 作

登場人物 一粒子彈

佈景 黑夜，冷極了。路上一個人

也沒有，靜悄悄歇了一分鐘。忽然手鎗砰的一聲響！——幕就此下來了。

但換一個丈夫罷，（此劇我曾寫演過，十三年前由我的妹妹慧深等在南京演過）比較長，與宋先生的創作篇幅相近。那末五里霧中等是不是未來派劇本呢？照宋先生未來派劇本一文所說：

「未來派的戲曲，同神秘派是沒有絲毫關係的。——未來派字典中，沒有鬼兩個字」。

本來宋先生是寫汪夢厭厭的吃白丸轉恢復職業的，後來恐怕太怪，轉改做做夢，或許這就是遵守未來派不詭怪的信條了。其次，未來派的戲劇完全是（沒理由）的滑稽劇，那末宋先生的劇本

也不妨說是相合的。

但揣測劇本的派別，頗為不易。尤其是我，對於西洋戲劇程度太淺，更不易把握。不過我想宋先生的劇本一定不是表現派，因為那裏面沒有神祕，也沒有歌曲，雖然對話是短的；自然更不是寫實派了。最明顯的是一幅喜神時間的說明：

「現代性的，可是有一個條件，須

在中國既富且強以後。」。

其實，宋先生的劇本是否未來派倒是次要的問題，我們的着重點該是：這幾個劇本寫得怎麼樣？我的答案是一個好字，尤其是結構，宋先生每喜故弄狡獪，來一個出其不意的結束。初看一幅喜神，以為收藏家將遭遇不幸，誰知結果却是毫髮無損；初看原來是夢，以為後來主人公一定吞了白丸，誰知白丸仍舊在抽屜裏，凡此都像百靈機一樣，「有意想不到之效力。」就是他的遊記蒙德卡羅或雜文也都是這樣。蒙德卡羅敘數專家普魯加查教授在賭場裏研究 *Calcul des probabilités* 還說到裘而羅曼 (Jules Romain) 的劇本，寫一大學教授打單雙贏了十萬法郎，結尾却是教授再度入賭場，完全輸光。巴黎寫一少年入舞場，目擊一熱戀事件，歸告父母，第二日與父母同往，竟見此事件的重演，原來那不是真的事情，只是伶人在那裏演 *Vaudeville*。他如日內瓦說痣，石爾子堡說傘，都是語妙天下的。尤其是石爾子堡我認爲是遊記蒙德卡羅中最好的一篇。大意敘奧國該地人從來不曾見過中國的油紙傘，於是照相館裏三個女孩要借宋先生的傘用一小時，一羣小學生也跟在他後面看，古玩舖的掌櫃也來見識寶貝，名伶 *Heinrich georg* 也來向他借傘，說道：

「我今天晚上，在戲園裏請客，想把你的傘，張開了，放在包廂上面——。」

一個噴嚏雖是宋先生的翻譯小說集，最後却附有自己的創作小說三篇：一個舞女的口供、一枝金的自來水筆以及 *Gossip*。這三篇都是平鋪直敘的 *Contes* 其價值似尚不及他的遊記蒙德卡羅，更不用說他那最高的成就戲曲集了。

## 四

聽說宋春舫論劇第四集將由劇場藝術社出版，這是很可慶幸的。但我以為宋先生的哲嗣宋寄

(燕大專攻西洋文學，現担任西洋文學書評一欄撰稿者) 既是家學淵源，大可把他先人的著作整理一下，現代中國文學也不妨翻譯出來，出一個宋春舫全集，不妨自費或託商務印行五百部，原來的集子是：

1. 宋春舫戲曲集 (1932—6)  
a. 五里霧中 b. 一幅喜神 c. 原來是夢
2. 宋春舫論劇 (一至四集) (1917—1937)
3. 海外劫灰記 (遊記) (1917)
4. 蒙德卡羅 (遊記) (1934)
5. 現代中國文學 (法文本) (1924)
6. 一個噴嚏 (翻譯小說集) (1934)
7. 青春不再 (譯劇) (1936)
8. 不景氣之世界 (經濟論文) (1935)
9. 海光經濟論文集 (1935)
10. 楊木廬戲劇草目 (1936)

我的意思以為可以改爲下列

1. 宋春舫戲曲集 除原有三劇外，加入論劇一集中的盲腸炎一篇。
2. 宋春舫論劇 刪去一集中的漢生克洛佛人類，未來派劇本八種；刪去二集中附錄的白里安梅毒等劇本三種；刪去三集中附錄的王爾德同名異妻第一幕；一併加入青春不再的後面。三集最後序文二篇重複，亦可刪，惟 *Lipe* 原文可補入戲曲集五里霧中之經過。現代中國文學和戲劇草目則不妨作爲附錄。
3. 宋春舫遊記 即合併海外劫灰記和蒙德卡羅。創作小說三篇可由一個噴嚏移附於此。
4. 宋春舫譯劇 即青春不再與論劇三冊中所刪的部分。
5. 宋春舫經濟論集 即合併不景氣之世界及海光經濟論文集 (刪去他人的作品。)

論劇部分分量最多，可出三冊，法文原文現代中國文學和海外劫灰記合出一本，那末就是八卷本的宋春舫全集了。論劇各文的次序也不妨重排一下，或按國籍，或按時代，總要使牠以類相從，一目瞭然纔好。作者自己似也有一定的編法，每每戲劇史編在前，戲劇概論編在後。論劇三集刪去末二篇，共得三十七篇，我姑且代擬一個目錄：(冒號上指集數，冒號下指篇數)

1. 從劇本方面推測到戲劇未來的趨勢(2:1)

2. 世界新劇譯 (附錄二篇) (1:13)
3. 戲曲上德模克拉克西之傾向 (1:10)
4. 兩性問題的劇本 (2:8)
5. 戲劇的對白 (3:7)
6. 觀眾成分的變遷 (3:8)
7. 漢譯歐美劇本的統計 (2:10)  
以上歐美戲劇概論
8. 凱撒大帝登台 (3:1)
9. 從莎士比亞說到梅蘭芳 (3:3)
10. 近世浪漫派戲劇之沿革 (1:11)
11. 一七七七年至一八九三年 (3:2)
12. 戲劇家王爾德 (3:4)
13. 象徵主義 (2:2)
14. 梅特林克之作品 (2:6)
15. 比利時的戲曲 (3:5)
16. 小戲院的意義由來及現狀 (1:5)
17. 劇場新運動 (1:1)
18. 戈登格雷的傀儡劇場 (1:2)
19. 來因赫特 (1:3)
20. 現代意大利戲劇之特點 (1:8)
21. 未來派劇本 (1:9)
22. 大戰以前的法國戲曲 (2:3)
23. 法蘭西戰時之戲曲及今後之趨勢 (1:6)
24. 戰後法國戲劇的復興 (2:4)

25. 德國之表現派戲劇 (1:7)
26. 表現派的末日派 (3:6)  
以上歐美戲劇史
27. 愛美的戲劇與平民劇社 (1:4)
28. 我為什麼要介紹羅比虛 (1:12)
29. 戲劇改良平議 (1:14)
30. 中國新劇劇本之商榷 (1:15)
31. 改良中國戲劇 (1:16)
32. 話劇的將來 (3:9)
33. 在真光登場以後 (2:9)
34. 中國戲劇社 (2:11)
35. 看了俄國舞隊以後連想到中國的中國的武戲 (2:5)
36. 一年來國劇革新運動 (2:7)
37. 吾不小說平劇 (3:10)  
以上中國戲劇改革論

宋先生的遺書最好能由宋寄利用，繼續先人未竟之業。(例如改譯羅比虛全集) 否則不妨像梁任公遺書一樣，全部捐給中央圖書館，特設專室；或者像伍光建捐給復旦大學那樣，捐給一個最適宜的大學圖書館，讓別的人繼續下去，耕耘宋先生未墾過的園地。

廿九年九月一日

本雖戲劇書之二：

R. Besier 著 五幕喜劇  
許子譯

## 閨怨

目次：寄鴻 (代序) 藍洋 譯者序  
閨怨的史實 第一幕 一盅黑麥酒  
第二幕 勞勃·白郎寧先生 第三幕 勞勃  
第四幕 翰麗愛陀 第五幕 爸爸

本劇本根據兩位英國詩人——伊麗莎白·巴勒及勞勃·白郎寧——的生活而編寫成的史事劇為歐美舞台屢演不衰之傑作，並攝製電影，為中國觀眾所愛好，原劇文學價值甚高，其刻劃個性之深刻，故事發展與穿插之輕鬆活潑，心理描寫之細膩及對話之漂亮，為近代劇本所僅見，且全劇一景，演出上較為便利，戲劇工作者及愛好文藝者均尤人手一冊。 實價七角五分。

本社戲劇書之四

## 貴族之家

屠格涅夫原著  
薩馬林改編  
賀一青譯

讀過屠格涅夫的作者使當時全俄羅斯人為之流淚的名著小說「貴族之家」的人，恐沒有人不會被小說內主人公麗莎留下了深刻的印象，為全書裏哀婉淒涼的故事感動的。這個故事能搬上舞台的夢想是一般愛好舞台的工作者所不敢想而可熱烈的期望着。現在這夢想經過賀一青先生的翻譯可以實現了。本劇由蘇聯名導演薩馬林所改編，並曾由上海俄國小劇場根據這本子上演過，上演時，曾開劃整個俄國話劇界。書已出版，實價七角。

# 追思宋春舫先生

于伶

聶耳死後的一週，我才寫了篇短文「我悼聶耳」發表在大晚報上。魯迅先生離開了我們至今，我還寫不成一篇像樣的文章來表達我哀悼，崇敬紀念——他的種種。原因是對於親愛的同志與崇拜的導師的紀念文章，我是超乎「筆非常之拙笨」以上的。

上月病啞入醫院割治時，松青兄屢囑為文紀念宋春舫先生。屢辭既不獲；乃只能試試寫作了。誰知出院以來，困於社務與私事，致忽忽匝月，一字無成。晨夕把宋先生留給我們的著譯遺教：「宋春舫編劇第一集」，「宋春舫論劇第二集」，「宋春舫戲曲集第一集」，「一幅喜神」，「五里霧中」，「原來是夢」，以及「青春不再」等等，讀了又讀；把宋先生的遺像相了又相；再把宋先生的為人，為學與為事種種想象了又想象；總之，在追思，哀悼與崇敬之餘；想為文而紀念之這上面，我是虔誠地準備了又準備的。可是，在關於戲劇藝術這一方面，對於這位中國話劇運動的先知先覺的先驅者，不僅中國唯一且為世界三大戲劇藏書家之一的宋春舫先生，總覺得有着；要說呢話可太多，不說吧話就太少，以及可以不說就不說，或者留待將來再說之感！

記得是中華民國二十七年十一月二十六日——禮拜六的下午三時。我曾手捧一個黃菊花的花圈到八仙橋基督教青年會大禮堂——一些學校劇團常常在那裏演戲的地方——去參加了「宋春舫先生追思會」。

會中戲劇方面的熟人非常之少，尤其是像我似的學識與事業的年少者。這是我感着與聶耳，魯迅先生之追悼會頗為不同的地方。私想：以宋先生這樣一位中國話劇藝術的先驅者的追悼會，怎麼不戲劇一點，更戲劇一點呢？至少以演劇來追思宋先生會比之以「唱詩」，「禱告」與「祝福」這些宗教節目為主體是更「

宋春舫底」的。雖然宋先生著譯的劇本較少上演性，而「一幅喜神」與「青春不再」不是很可演麼？

由「青春不再」這個淚紅慘綠的「包滿象徵意義的標題」，我細味着劇情。再由「青春不再」的兩位作家中之一，賈默西屋年纔二十有五歲，於這劇本第一次和觀眾相見的晚上，忽然暴病死了，他的妹妹悲痛欲絕，在阿兄下葬的時候，也服了毒藥，自殺在他墓上——這些，聯念到主席「致辭」中的宋先生「盛年病逝，壯志未酬」等等，我不禁於「默思」中黯然淚下了！

會的第六七個節目是趙志游先生報告「行述」和顏惠慶先生的「演講」。趙市長，我們這位誠摯的長者，用溫沉的調子說着宋先生生前種種，於為人為學與為事各方面的回憶之外，頗多揮筆。使後進如我者對碧綠綠掩映中的宋先生遺像，倍增景敬嚮往與追思之忱！顏博士，我們這位老當益壯的外交官，以學者的態度講述了宋先生在戲劇方面「光輝無比」的貢獻。由戲劇的功用與重要闡發到蘇聯戲劇的發達，蘇聯政府的提倡。再從「中國戲重形式——象徵的」，「蘇聯劇重內容——宣傳的」，兩方面的異同，發揮到「蘇聯進步到內容與形式的並重」，「此所以梅蘭芳劇團到蘇聯之大受戲劇專家們歡迎，而『打漁殺家』與『費貞娥刺虎』等同樣也有內容的中國戲更被蘇聯在朝在野的政治家與工人一致歡迎」云云。這樣的戲劇意見，出之於我國外交界前輩顏先生口中，講演在我國話劇界先輩宋先生追思會上，其意味是當另有一番在心頭了。

當時因為上海劇藝社同人在「瘦西湖」等着商量第三個劇目「祖國」上演被一個人所阻礙，致演「花渡淚」事，未及完會，就到後面去找見了宋大公子，謹致慰問，匆匆地走出了會場。

匆匆地，兩週年了，宋春舫先生離開了我們！兩年來，上海以及國內各地的戲劇情況，有着飛躍的進步，藉着宋先生所提倡所想像的。

在這宋春舫先生兩週年祭的今日，我想建議：

第一，上海劇藝社定期公演「青春不再」。

第二，宋先生家屬從速整理「楊木廬戲劇藏書」，讓戲劇愛好者公開借閱。

第三，宋先生生前政界，學界，銀行界，戲劇界的友好，組織紀念委員會，籌設「宋春舫劇院」。

這三點，我想是追思宋春舫先生中最好的永久紀念！



兩年前一個早上，那時正是孤島上一班朋友們，爲苦風淩雨下的劇運支持掙扎的時候，突然聽到宋春舫先生在青島逝世的消息，在家國多難與如斯環境中，聽到一個先進同道的死耗，心中會起一種異樣的淒惻之感。

雖然並不認識宋先生，在讀過他好些文章，看過他極的戲上演，知道他是中國最早努力提倡與愛護話劇運動的工作者，又是中國唯一的戲劇書籍收藏家，總感到他的死是於中國話劇的發展上一個不小的損失。

話劇，在卅多年前最初介紹到中國來，並不即是最健全的姿態，不久即走入歧途；它的移植過來，缺乏着理論工作的輔助，而宋先生在那時回國起，陸續寫了不少關於介紹國際話劇的狀況，及探討如何在國內從事與發展話劇運動的文章。在今日一班戲劇工作者中，知道國際戲劇上各種派別及諸大舞台藝術家也許已不少，但在二十餘年前絕少人注意到這些時，他已把國際上最卓越的舞台藝術家哥登戈雷及萊茵哈特，派別上如表現派浪漫派等等介紹過來，使一班盲目地接受和從事這一藝術的人，知道話劇究竟是怎樣一個東西，既擴了大家的眼界。我記得在一九三三年英國馬萊劇團看了「戲劇協社」演出的「怒吼吧中國」的戲，認爲這一新興藝術在中國土地的栽培上已有了不得的成績；這幾年來，我們自覺比較那時又進步了不少，固然這得歸功於目前一班戲劇工作者辛勤努力後的成果，但我個人認爲藝術的進步是由於累積過去經驗的延續之發展，所以話劇在現今能抵達到在主觀上尚堪自慰的地步，應當不忘懷前人在移植與耕耘上的艱辛，與爲它戰鬥上的勞績，在這上，我們該不會否認宋先生在過去許多年來給與劇藝各方面，特別是在從事藝術態度的傾向上，有着相當重要的影響。

話劇在中國的發展，雖有特別的進步，但離理想尚遠，在劇藝的建立上還有待於大家更大的努力。目前孤島上的環境雖特殊，但仍不失爲全國戲劇的物質條件最優良的地方，但全市——也可說是全國——自己沒有一個專門爲上演話劇而建業的劇場，只有極少數的戲院子，略有上演話劇的簡陋的設備。話劇向來被人冷落地視爲私生子，不是橫加摧殘，便是從未加以注意或愛護。現在它已從匍匐中漸漸能站立了，它本身所需要的設備與環境亦已不同，這似乎已不是目前一些爲它匍匐的窮小子所能替它置換的了。在宋先生對劇運服役的貢獻上，也是在中國短短的戲劇史的進展上講，我們對宋先生感到最深切的遺憾的是宋先生參加戲劇的實際活動太少，否則以宋先生對劇藝方面的態度和修養，及社會上的實望，一定可以爲這多災多難的劇運進程上解除很多的困難，爲它的發展奠下更好的基礎，使目前的戲劇園地上更能茁發出燦爛的花朵；而這一缺憾或許也可以解釋「兩週年祭」中他的四位公子所認爲他們父親的作品中缺乏力的一部份的原因吧。

宋君遺著第四集（尚未出版）序中說：

予治戲曲，二十餘年矣，中阻大劫數四，百事俱廢，獨此戀戀不忍舍，好之深故爲之勤也。去夏草謄集，稿甫就而驟驟作，嘔血並斗，態不能興，輟筆者累月。迨後治肺，養病上海，閑居無事，紙有寫作，積稿似多——不謂長衫駁寫，屢動舊疾，幾幾不能卒業，今幸記事矣，此後能否續作，當在不可知之數，有天假以年，終當更草五集也，出此爲券。

宋先生體弱多病，知道的人很多，讀了他上面的序及孤擬好即將動手的「歐洲戲劇史內容大綱」的計劃，對他在身體很壞的狀況之下，依然勤懇不斷地爲劇藝寫作，沒有人不會被那種毅力及對劇藝的熱忱所深深感動，而向他表示敬的同情。他生前不能完成了他的志願，可說是劇藝著作上的不幸。

兩年前宋先生逝世的時候，因爲戲劇刊物暫因軍事停刊，因之很少紀念他的文章，但並不足以說明戲劇界對這一掙扎的淒淡。茲在宋君逝世兩週年紀念，登在孤島上的戲劇朋友們賑借「劇藝」月刊的一頁來紀念這位先進的落第，同時我們更當以宋先生二十餘年帶病之身至死不懈地爲話劇藝術忠誠服役的精神，來作爲我們努力祖國劇運的工作上相互勉勵的表率。

# 談佈景設計

張駿祥

談佈景設計第一應該先明白佈景設計師是個什麼人。

有些人以為凡是能够畫畫的人，就可以設計佈景。這是一個很大的謬誤，就和說每個詩人都會寫劇本一樣地謬誤。偉大的劇作家一定是個詩人，但不是任何詩人都能寫戲；佈景設計者必得用圖畫表現他自己，但是不一定會畫就能設計佈景。在二十世紀以前的所謂翼片與沿片的時代（Wings and borders），一切佈景全是畫在片子上的時代，也許佈景師可以只是一個畫匠，但是自從阿皮耶（Adolphe Appia）掀起劇場藝術革命的巨潮之後，佈景設計絕不只是圖畫。

畫家的限制沒有設計者的嚴和多；他的幻想除了那張帆布和他自己的能力以外，不受任何限制。一個佈景設計者却沒有這麼自由：第一他得受劇作者劇本中的要求的限制，第二得受導演者及排演計畫而生的要求的限制，第三要受舞台設備及其他劇場條件的限制，第四要受財政預算的限制。這還不過是舉大者，此外如公安局火警限制，工作時間的限制等等，真是不勝枚舉。所以，一個佈景設計者在表現的自由上跟一個畫家比起來簡直是望塵莫及。再說，一個畫家在一張帆布或一張紙上表現他自己，一個設計者的真正表現他自己的地方是舞台。一個是平面的，二度空間的，一個是立體的，三度空間的。不錯，設計者得把他設計的佈景，畫在紙上給導演或演出者看，可是那不過是設計者解說他心目中那場布景時所用的語言之一，他的工作不過剛剛開始，他必得把那場佈景實際在台上做出才算數。設計者完成後的作品是台上的三度空間的佈景，不是二度的那張畫。看畫的從一個角度——畫者的角度——來看一張畫，觀衆從無數不同的角度來看一場佈景。所以畫家可以把他的畫聚在一間屋子裏開展覽會，舞台設計者除非有演出照片和模型並列，不能也不該拿一些畫片就開個展覽會。再往遠說，一齣戲的佈景，常常因為劇本中情節的

要求或是為得維持一個特殊的氣氛，必需遷換迅速。這裏面就包含了無數技術上的知識，而這些技術上的困難，必然地影響到設計。拿一個不懂舞台技術的畫家去設計佈景，結果必定是演出者和設計者雙方的失望。

同樣的道理，舞台上的設計者不是個建築師。設計者應該知道建築學的基本知識，知道各時代各體格建築的樣式和精神，知道建築各部適當的比例——但是只是知道這些並不能就成個佈景設計者。這個原因很明顯：建築師蓋的房子是個真實的構造，是個永久的計畫，是個着土生根的建築；設計者的佈景是個假面孔的幻景（Illusion），是一個要蓋得容易拆得容易的東西；是一個一天晚上搬來搬去好多遍數的佈景單位。雖然一樣地要堅固要耐久，但是堅固的程度不同，耐久的長短大異。一個是真的，一個是作真（Make-belief）的；一個是人生，一個是戲。建築影響舞台設計，舞台設計也影響建築，現代最偉大的設計者瑞門·貝兒·蓋的斯（Norman Bel Geddes）也是個名建築師，但是這不能證明每個建築師全能設計佈景。

佈景設計者得會畫畫，前面已經提到。雖然他的透視（Perspective）與畫家的不見得一樣，他的組合的原理和畫師的卻沒有二致：他同樣地運用點，線，面，積；他一樣地講求和諧，層次與平衡；而運用的方法也一樣。色彩的原理對二者也同樣地應用，雖然設計者可以由燈光獲得更生動的可以變化多端色彩。唯一的差別是畫家的畫是為得個慢慢的長時間的欣賞與分析，佈景的目的是一個馬上見效的大輪廓的有力的印象；觀衆看的是戲，不是佈景。設計者應該懂得建築學，前面也已說起。此外，設計者也應該精通戲劇史，演出史和戲劇理論，知道每一時代每一體格的劇本精神和作者的態度，並且能够把握及表現與這精神及態度符合的氣氛。

但是，最本地，設計者得是一個舞台技師

(Technician)。他得明瞭各種的舞台設備和用法，他得明白舞台上的各種限制和可能。他的最初的工具，不是一支筆，不是一本紙，而是一把尺。他的工作的基礎是尺與寸。只有這樣，他的設計才不是一個抽象的夢想，而是在把演出者指定給他的那個劇院角落角落都量過後，在把劇本情節，導演要求，經濟條件都仔細考慮過後的一個具體計畫。所以，一個設計者的基本資格是個技術人員。

但是一個優良的設計者不能停止在技術師這個線上，偉大的設計者必得具備一切藝術家所必備的寶物：豐富的幻想。設計者不能只是一個應聲蟲，一點不多一點不少地給予導演者一個他說他要的東西。一點不少是對的，但是如果一點不多，那結果恐怕只是一些無靈魂的佈景片，這個佈景也許很堅固，很適合劇情，甚至很好看很勻稱，但是沒有幻想沒有個性的佈景，永遠算不得藝術。現代營業劇場物質條件腐蝕，現代劇作家沉溺於半身不遂的寫實主義劇本，偉大的設計者常常因為不甘於這種束縛，在他的幻想中造成些理想的劇場，並且為他的劇場作出瑰麗的驚心動魄的設計——如像戈登克雷（Gordon Craig）的莎士比亞的設計，瓊貝兒蓋的斯的但丁神曲的設計。這些寶物不但是學設計的人的最高理想，也是一般從事戲劇生活的人所應尊榮的天才的表現。這種態度我們也應該鼓勵應該讚美，因為這種態度正是戲劇進化的一個推動力。克雷和蓋的斯的夢想儘管始終未能見諸實際，歐美劇院之能有今日不能不歸功於他們。

x x x x x

一個設計者在一個演出裏做些什麼呢？他的職責是如何規定呢？

頂簡單地說一句：設計者負責一演出中除演員而外一切觀眾看得到的事物。這裏面包括服裝和燈光。雖然很多時候，因為工作複雜和需要特殊技術的關係，這二者常常另由專人負責，但是他們必須與佈景設計者密切合作，他們得以佈景設計者的計畫為基本。

接進行的步驟分一下，他的工作可分五種：

(一) 在作者與導演的要求，劇場條件與經濟限制下，計畫佈景。

(二) 每場佈景，用彩色畫 (Sketch)，平面圖 (Ground plan) 及模型表示出來，使演出中其他各部門工作時有所根據。

(三) 作用器畫及說明書解說佈景式樣及尺寸。這是為木工和舞台匠人製造佈景的根據。

(四) 作佈景選擇計畫。

(五) 監督整個計畫之完成。

現在仔細地逐一討論一下：

(一) 設計者在一劇團或劇場中的地位，很難規定。劇院組織不同，設計者的地位也就各異，大約可以分出三種，第一種：設計者是在劇本決定以後，導演一切大概都有成竹，然後給他一個計畫，叫他去設計佈景。這時候設計者像接得一個題目，他得在這個題目裏面做文章。第二種：有時候有些演出最初的動機只是某人的一個幻想，於是編劇人，導演，演員，樂師——大家聚在一起，甲出一個主意，乙貢獻個意見，湊成一個演出。近幾年來紐約演出的莎翁悲劇以及流行的樂歌喜劇，大都是這麼產生。第三種：演出根本產生於某設計者的幻想，如上述蓋的斯的但丁神曲設計。設計者對某名劇或某文學傑作有特殊愛好或感觸，作出種種偉大的演出計畫。當然，任何設計者全願作這種第三種的演出，不過這種演出大半費資浩大，輕易找不到人投資。目前一般演出，大概還是以第一種為多。不過三種之界限，也不是十分顯明，就是說即是在第一種裏設計者也並不永遠像小學生作課題那麼可憐，他僅有機會可以貢獻他的意見，除非是愚蠢固執到不可救藥的地步的導演，大約總不會拒絕一個佈景師的好的提議。

演出者對設計者的要求多寡，因人而異。大約一個演出者和導演對於佈景關心到這幾點：

a 體格 (Style)。一齣戲的體格，其距離現實的程度，在演出各部門上都得一致。佈景設計者在建築式樣，道具及佈景的線條，形體，顏色與各部之配合上表現出體格。

b 背景與氣氛。背景是指一場的地理的位置。這在劇本中可以是很廣泛地說到或很嚴格地限制了。「華北某小城」或「長江下游之南岸」可以是一場戲的地點所在，可是有時候作者也可以寫下：「北平西郊一個半洋化的大學裏，一個機械工程的學生的宿舍」或是「南京玄武湖城門前的堤上」，而且甚至把門的位置窗的位置全精確地規定。設計者憑了建築式樣，道具傢具及其他室內佈景 (內景)，和地形及樹木 (外景) 來表示背景；一個法國中等人的家庭 and 一個美國百萬富翁的別墅，一間北平的廂房和一間上海的舞堂房

子，其差別應該一眼可以看出。氣氛像是背景，其實是另一回事。牠可以說是一場戲被包圍着在那個自然的環境；烏雲密佈的天，窗櫺中射進的日光，田野中的紅花綠草，貧脊地帶的一片荒蕪——這都是氣氛。

c. 情調 (Mood)。是指佈景中那些可以引起觀衆的情感反應的一切東西之綜合而言。情調普通可以用沉重，輕快，莊嚴，飄逸等形容詞來描寫。設計者的線條，顏色及組合應該表現出一個與原劇情調相符的情調。彩色畫在設計上之所以重要，就因為牠是設計者向演出者表示他對一齣戲的情調的把握的唯一媒介。不過，我不憚重覆說，一個設計者不只是把這個情調在紙上表現出來就算，他得實際上在舞台上作到；他的最終的三度空間的佈景必需和他的二度的彩色畫符合。

d. 舞台上的空間。前面三種都是比較籠統的理論的東西，也就常是導演與設計者間的爭執所在。舞台上的空間問題則完全是一個實際問題，比較容易解決。一場戲中的演員人數，這些演員有些什麼動作，這些動作在設計者所擬的佈景裏擺不擺得開，還是可以算得出的事。佈景的尺寸以及道具的位置與動作有無妨礙，在平面圖上一看便可算出，無可爭辯。

e. 佈景之遷換。導演對於佈景遷換的方法，無權過問，但是他必須知道遷換時間之長短；就是說他關心換佈景的時間是否太長，會把一齣戲的氣截斷，把整個的節奏破壞。導演有權給設計者一個時間上的限制，但有的時候，為事實所限，導演不得不在時間上作相當的讓步，另謀解救方法。有的時候，導演，設計者，技術師，可以聚在一起，共同研究一個解決之方。

有的導演只要看到設計者的彩色圖和平面圖就滿足，其餘的完全信任設計者。有的導演連佈景片的尺寸，門窗的厚薄，建築的式樣，道具的大小形狀，顏色計畫，光的來源，燈的燭光數——都要弄清楚，有的導演戲未開排之先一切設計畫妥善，此後不再改口；有人隨時改變政策，三心二意。這都是因人而異的。

(二) 按規矩講，設計者應該交給導演三種東西：彩色圖，平面圖和模型。彩色圖是一張着色的畫，是他的佈景看舞台燈光下的樣子。他表示佈景組合的各部，建築的式樣，顏色的配合，道具的形狀和位置，門窗簾幔和掛圖及其他裝飾

的或樹木花草的形狀與大小比例，佈景和演員的比例。他可以用水彩，油彩，粉筆，色漿，鉛筆，炭筆或任何二種或多種的合用。有的時候為了特殊效果，不用顏料而只用墨畫，只要將來的實際佈景可以符合，也是可以允許的。平面圖是假設觀者高高坐在舞台上向下俯視所看到的佈景的位置，凡是牆，門窗，台，梯，桌椅，樹木都精確地按比例尺畫出，模型綜合色圖的寫意與平面圖的精確，是實際佈景的一個具體而微。演出各部門工作者可以一目了然，從而知道實際佈景的各部的關係。這種模型頂簡單的可以用硬紙工做，複雜的或用油泥，或用石膏，或用木料。遇到佈景複雜或新奇的時候，模型幾乎是必要的。頂好的模型有小型燈光設備，可以作燈光試驗，導演甚至可以用小木人或紙人在上面試排演員走動位置及路線。有的佈景性質簡單，一張彩色圖一張平面圖便够，可是有的設計者只作模型，省去前面兩種。

(三) 設計者應作的用器圖和模型大約有這幾種：

a. 用二分之一吋等於一呎之尺度者：

(1) 平面圖。除去上節說到的那些東西外，這張平面圖上應該畫出整個舞台及舞台上之設備，如台口，台口擋片，天幕，以及汽管，水管，柱子，樓梯等等。佈景中一切門道窗櫺之厚度，開啓方向均應表示清楚。平台，坡台，樓梯之高度用字標明，此外圍幔，以及門窗後的擋片的寬度和位置都要畫出並且標明。佈景的主要之點的位置應該用到台口線及平分台口的垂直線的距離表示坐標，譬如左牆與後牆的交角，應該一面標出其離台口的距離，一面標出其距台中綫的距離。平面圖上的各部分應有記號——或用數目，或用字母，或用干支——以便在正面圖中認出。

(2) 一切平面佈景之正面圖 (Front Elevations)。凡壁壁，門窗，擋片，簾幕，翼片，短圍片 (Groundrows) 等，着以準確尺度畫出並標明其高度與寬度。在這圖上，一切建築樣式如頂線 (Cornice)，簷樞，門樞等等都畫在準確地方，顯然不必細細畫出其式樣。門上浮葉，門鎖，牆上鏡格 (Panels)，窗隔花紋，為拱鏡框用的框樑，景片用布材料等等，能畫出者儘量畫出，否則用字註明。一切弧線均應標出其圓心及半徑。各部分之大小都在圖上標明。各部分記號須和平面圖裏的相符。

(3) 一切立體佈景，如樓梯，山坡，平台等等物件的正面圖，頂面圖及側面圖。如果這件東西形狀不規則，那麼更需要縱切面橫切面各圖來表明。

b. 用一吋等於一呎或三吋等於一呎者！

(1) 一切建築部分如門，窗，爐台，天花板上梁椽，庭柱或殿柱，橋樑，欄杆以及(a)項(2)組內不能表示之細處。

(2) 外景中的樹木及山石等。

c. 用一呎等於一呎即實際尺寸者：

(1) 一切不規則裝修，如門框窗框上的裝修，樓梯扶手，簷角，退紋欄杆——以及一切需要雕刻塑造的東西。這需要各種側面正面切面圖，以能使木工看得出式樣為度。

(2) 佈景或簾幕上的圖案式樣，如牆上的花紙圖案等等。

d. 附在這些圖上的文字的說明。這種文字應該力求簡潔。文字是補圖畫的不足，不能倚靠文字說明者去作圖。文字的說明普通限於：

(1) 一切門窗樓梯之是否在戲中真正開閉或有人上下。

(2) 平台樓梯所承重量約數。

(3) 一切佈景片所用布料，除用普通布料無須註明外，應用的特殊材料。

(4) 簾幕，桌布，椅較等等的材料說明，最好附黏有樣品塊。

e. 一切道具——如果不是借或買而是需要木匠做的時候——的正面，側面，及切面圖。比例尺大小視該項道具的複雜與簡單而定。

f. 遇必要時，各小部分的個別模型。

設計者的圖應該畫在薄的半透明紙上(Tracing Paper)，然後曬成多張藍圖，分交演出者，導演，技術師，木工，畫匠等人備用。

此外為了畫佈景的人，設計者還應該做一份全套的畫法的說明。這包括：(1) 一份着色的佈景正面圖，所用顏色及畫法與佈景上所用的完全一致，以作畫匠配顏料及採用畫具的根據。

(2) 各種圖案式樣。(3) 遇必要時，文字的說明。

(四) 設計者應該作一個各場佈景的綜合平面圖，用不同顏色的鉛筆表示不同各場佈景，每一場佈景在圖上至少出現兩次，一是在台上被演員用着的時候的，一是不用的時候儲存在後台的位置，如果第二幕佈景在第一幕與第三幕的位置

或裝法不同，就應該出現三次，依此類推。佈景在台上是否擺佈得開，在這張圖上就一目了然。附在這個圖上的應該有一張文字的說明，詳述每一場或每一片佈景的換法和動作次序。設計者在這個工作上，常常可以得技術師的合作。

(五) 設計者在佈景在工廠裏製造期中，在畫室裏的過程中，在台上裝置的時候，都應該隨時監督，注意尺寸，樣式及顏色的準確，裝置的穩固，遷換的如意。在這時期中，他可以作任何必須的改變；他可以更換各種裝修，增加或減少道具，修改他的顏色計畫，他甚至可以整個改變佈景遷換的本策——只要時間和經濟二者能夠允許。他有權且有義務幫同技術師計畫佈景作法，協助畫師決定顏料。甚至人事上的組織遇必要時他也可干涉，因為他是工廠中說最後一句話的人。他是向演出者負佈景的全責的。佈景在台上裝置妥當，經過最後排演，一切計畫證明無訛，公演第一晚一切順利，設計者的責任才算終了。

當然，在規模比較小的劇團裏，設計者常常兼任技術師與畫匠的職務。那時候他可以省去許多(三)項中所列的各面圖，但是在另一方面說，他又得作技術師的背面工作圖。

× × × × ×

所以，一個學習佈景設計的人，除了普通戲劇課程外，應該特別學習些什麼呢？或者說，佈景設計這門功課，應該包括些什麼學問呢？

第一當然是圖畫，這是個基本的表現的工具。除了畫的技術之外，他更應該學習透視學，知道怎樣把立體的舞台佈景畫在平面的紙上。他得學習色彩的原理和應用。他得知道組合中的和諧層次與平衡怎樣得到。他得知道線面體的性質與運用。

(二) 第二是劇場歷史。他得深知古今中外各劇場演變沿革。從古希臘的戶外劇場，中世紀的教會劇，文藝復興時期舞台上的人生與人生中的戲劇，法國路易十四的奇園異苑，伊利莎白朝的簡潔的舞台，Restoration 時代的戲館子，十九世紀自然主義的人生複本式舞台以至戈登克雷和阿道夫阿皮耶的革命理論及他們之後的新興各舞台。從這裏設計者發現各時代戲劇之真質精神；從這裏他明了各體格戲劇所需要的不同體格的佈景；從這裏他可以悟到近代各舞台怎樣是各有其宗；蓋的斯的空間舞台(Space Stage)何以

(接第 247 頁)

# 告青年演員

隱  
戈登·克雷作  
霞譯

晝夜失眠，起來翻閱舊書。找到戈登·克雷此段，重溫一遍，深受感動。在此許多人競出風頭許多人搶當明星的戲劇圈內，克雷的話正像一股天末曉風，吹動我們頭腦的清塵。決定把他譯出，獻給預備獻身戲劇事業追求永生理想的真摯而勇毅的青年。世界戲劇思潮無日不在演進之中，克雷的學說在今日已被認為明日黃花，甚至有人竟把他當作迂闊之談；但是他勝正的態度和他所揭示的不走坦途不走捷徑而從積習以外尋求藝術啓示的精神，却是每一個戲劇工作者所應師法的。本文原題只是「獻辭」二字，譯者為求明顯起見，把他解題為現在的題目，特此聲明一下。

——譯者

你是個年輕人，你已經在劇場中度過幾年了；或許你生自優裕的世家，或許你一度當過畫師可又憧憬於動作，或許你從前是工業中人。說不定你在十八歲時會和你父母起過爭辯，因為你想投身於舞臺，而他們却不放你去。說不定他們問過你投身舞臺的緣故，可是因為你志著的事正不是合理回答所能解釋的，所以你就沒給他們一個合理的回答。換句話說：你要飛。假如你對你父母說過：「我要飛」，我以為這就許比你說那句嚇人的話：「我要投身於舞臺」更使他們驚心而變色。

像這樣千千萬萬的人，懷着這種同一慾望，這種好動的慾望，這種想飛的慾望，這種進化身為另一人物的慾望，可不知道這就是想在想像中生存的慾望。一些人回答他們的父母說：「我要當演員；我要投身於舞臺」。

其實他們需要的並不是這樣，於是悲劇就產生了。我以為一個年輕人在步行之際，偶有一種新興的感觸來擾及他的方寸，他會說：「也許我是想當個演員」，而只有當着他怒氣沖沖的父母之前，他在拼命中纔把那個「也許」一變而為明確的「我要」。

你說不定就是如此。你要飛；你要生存於另一個境界之中，醉心於大氣，也為別人創造一個同樣的境界。

現在你且不去想你真是要「投身於舞臺」。如果你不幸而登了舞臺，那麼你且不去想你要成為一個演員，而把這件事應為你滿腹希望的鵝標。我們且說你已經是個演員了，你已經幹了四五年了，而你已經感到一些莫名其妙的疑慮。你不想讓任何人承認這個，那樣好像你父母分明是說對了；你又不能讓自己承認這個，因為除此之外，就沒有其他可以使你鼓舞的東西。但是我正預備來給你以一切可以使你鼓舞的東西，這樣你可以毅然而與高彩烈地把你一向的企圖拋向九霄並且絲毫無損於你起好時所堅持的東西。即使你還在臺上，你照樣可以前進。

我將要給你以我在這方面的寶貴經驗，惟對你也許不無用處。我試從無關重要的東西中抉擇出我們重要的東西；並且，如其我把這些一一告訴了你而你還需要解釋任何疑難或任何更明確的解說與細節時，你只管提出來問我，我極願為你效勞。

你開始就接受了「劇場」經理的契約。你必須對他忠心服務，並非為了他付給你薪水，而是為了你是在他手下工作。由於你對你經理的服從，便產生了你在你全部工作中遲早一遇的最初的亦即最大的誘惑。

這正因為你要服從的不僅是他的話而是他的願望，同時你又不能失掉你自己。我並不是說你

萬勿失掉你的人格，因為你的人格或許還沒完全發展成形。但是你絕不可忘却你所追求的東西，你絕不可失去你覺得自己在向上誕舉的感覺中運動時那種控制你的情操。

當你在第一個經理手下學習的時期，聽取他所說的一切，以及他所能向你指點的關於劇場，關於表演的一切，然後你自己再進一步去找出他所不會向你指點的東西。到他們畫佈景的地方去，到他們為燈光繞繞電線的地方去，到舞臺下層去觀察那些微妙的構造，到舞臺上頂去請人解說那些繩子與轉輪。可是當你學習這關於劇場和表演的一切時，你必須異常小心地記牢一點，就是：在劇場的世界以外，你會獲得比在牠內部的更偉大的靈感，我這是指在自然中而言。靈感之其他來源則是音樂與建築。

我之所以教你這麼做，正因為這是你的經理所不會教你的。在「劇場」裏，他們只是就「劇場」而學習。他們把劇場視為靈感的來源。同時縱使有些演員不時地求助於自然以補劇場之不足，而他們所得到的也無非是自然之一部分，也就是自然表現於人類之中的一部分而已。

亨利·歐文(Henry Irving)便不是這樣，不過我不便在這裏停下來向你專談此人，這樣要連篇累牘纔能把話說清。但是你不妨記住，就作為一個演員而言，他實在是無可非議的。還有就是他曾經觀察宇宙萬有，為的是替他思想之表現求得象徵的符號。

你也許聽人說起這個人，這個我把他當作蓋世無雙的演員來向你推舉的人，用怎樣怎樣的方法做過怎樣怎樣的事，因此你就對我的報告有所懷疑。但是即使你對你現在的經理萬方折服，你也必須十分當心你對於他的話他的指示該信賴到什麼程度。因為劇場雖曾靠這慣習而生存，但也因靠這些慣習而退化了。

亨利·歐文做過什麼是一件事，他們告訴你他做過什麼另是一件事。我對這一層知道得很清楚。我曾和歐文在一個劇場中演戲，由他扮演馬克俾斯(Macbeth)，日後我另有一個機會在英國北部又好像是南部的一個劇場中自己演馬克俾斯。我想知道一個有經常十五年經驗的能幹而可靠的演員，尤其這個是亨利·歐文的熱烈崇拜者，究竟得到過怎樣的啓發。因此我請教他歐文曾經如何處理某幾段戲詞，他做過什麼樣的表情，創造過什麼樣的印象，因為我對這已經記不清楚

了。這個有資格的演員隨即出乎我意外地告訴我一些平庸，又笨拙，又模糊的話。因此我纔了解慣習究竟有多少價值。這一類的事，在我已經是數見不鮮了。

有一次一個有資格而優秀的女演員曾向我指點席爾斯太太(Mrs. Siddons)如何扮演馬克俾斯夫人。她走向舞臺中心，開始作出某些動作和某一些呼喊，她自信這和席爾斯太太表演時一模一樣。我猜她許是從別處看過席爾斯太太表演的人那裏聽來的。因為在她向我顯示的表情中，雖則某幾處的動作不無若干再現的價值，但是無足稱道甚且缺乏統一。因此之故，我纔明白此種教授方法之無補於事實。而我的天性就是反抗那些想把我認為不智的事物強迫教我的人，我和這種教旨正如水乳之難融。

我不勸你照那樣做，雖說你也許情熱如熾，輕視我的話而重蹈我的覆轍；但是你頂好是把他們教你的就聽取，接受，採用，可是記住你作演員學習時期只不過是一個極長極長的學習時期之一個真正開端，發之乎在一切可望發展成為藝術的手藝中學習的匠人。

當你把这些研究透澈之後，你將認清了什麼是有價值，你自然也認清了作演員的經驗實屬必需。開路的先鋒罕走坦途，縱使你的路走到盡頭並沒有使你變成著名的演員，而且又是一條引向紛歧終型的又長又未盡人跡的路，你也會嚐遍了開路工作中的一切甘苦；不過你要記住我向你說過的話：你的目的並不是成為一個著名的演員，並不是成為世俗所謂成功的劇場經理，並不是成為精細而傳誦人口的劇本之演出者，而是成為「劇場」的藝術家；拿這個當上述一切的基礎，你必須照我所說的那樣，盡忠盡善地致力於你所學習的課程。那使你在做滿了五年演員之後自信將來能有如何成就，即使你事實上已在成功之中，你也還會自覺灰心而放棄。在這個世界上，捷徑是到處都走不通的。你曾否回想過那個憧憬來到你心頭的時候，那個你向家庭宣稱你必定要投身於舞臺，而有一個偉大的憧憬要得到滿足的時候呢？難道說滿足就是這麼渺小的東西？難道說希望只是空物，拿五年的研求功夫就能游說了之？當然不是。你不會長生不死，只有在你生命的末期，你所渴望的纔會實現於萬一。這樣，雖然你那時年事已老，你仍舊是青春的。

# 舞 台 動 作

顧 仲 彝

舞台動作跟舞台行動一樣，最主要的原則是一切的动作必須有目的。

按照不同的目的可以把動作分成好幾類，最主要的有下面的幾種：

一、有關劇情的舞台動作。這種動作普通是由作者規定的，導演的工作只不過是安排和監察而已。所以這種動作是容易導演的，例如鑄情裏朱麗葉的吃睡眠藥，茶花女裏阿芒把手套丟在伯爵的臉上，哈姆裏特裏的決鬥，日出裏小東西的自縊等等。

二、有關人物性格或心境的動作。這種動作可以有很多，所以演員往往用得過多一點。例如表演一個心不在也的人，他忘記戴帽子就走了出去，忽而記起忘記戴帽子，回進屋子來，但又拿錯了帽子。這種動作不但可以表明性格，並且跟劇情的發展也很有關係。威尼斯商人裏猶太人夏勞克把刀在鞋底上磨，梁紅玉裏韓世忠氣沖沖的去追欽差大人都是與性格和情節有關之動作。表

心境的動作例如靜靜的品茶，緊緊的握拳，微笑着觀弄花鳥都是。

三、與背景，空氣和地方色彩有關的動作。這種動作用得好，可以使劇情生色，例如日出第三幕裏，拉簾子，叫堂，看茶吃瓜子，都能使空氣更像妓女的窩裏。又如花濺淚第一幕打高麗富的穿插，舞客來來往往，使舞場的空氣更加濃厚。又如巴蕾的克萊登一戲，第二幕荒島上，他們在地上跳來跳去躲避地上的蛇和樹上落下的蟲，更使荒島的空氣逼真。又如壓迫那短劇裏，丈夫去倒熱水瓶裏的開水，開水沒有了，去拿杯裏的糖，糖也用完了，這種動作使「窮」的空氣十足的描摹出來。

四、與強調和顯明有關的動作。如果某一句話或某一個情節，或某一個人物要強調的時候，在說這句話或做這情節的時候加以動作的幫助。表示甲恨乙，甲恨的時候用杯子丟過去。表示心裏懊喪的時候，不獨面部表情，並且用頓足擦掌

來幫助。例如職業婦女最後一幕裏，那局長先生熱心幫助張小姐整理行李，把大衣脫去，後來張小姐說還有一件行李（指局長太太）要局長幫忙拿出來，他又把外衣脫去——這無非是要加強下面可笑的劇情而已。（所以要使下面的劇情——即局長夫婦的會面——更強調的話，不妨再加些對話說到這件行李的重量，麻煩，因此而使局長脫去外衣）。

五、與劇情的伏筆有關的動作。在動作上伏筆之重要，導演想必都知道。不過一般的伏筆都放在對話裏的，但導演得好，這些伏筆，最好用動作來表白。譬如一把殺人的刀，這把刀在第三四幕預備殺死一個人的，不妨在第一幕裏刀有出現的機會，先留一個印象給觀眾。例如海戀裏的那把殺人的刀雖要到第三四幕才用得到，但應在第一幕裏就有伏筆，使到第三四幕用於殺人也有了相當準備。譬如學銘看見馬來人身上的刀，覺得非常好玩，要求馬來人給他玩玩，馬來人就說明這把刀的來歷，這把刀的用途，再把刀拿出來作一個殺人的動作——這動作就是伏筆的動作。動作的伏筆比對話裏的伏筆要好得多，因為拿話來表明，觀眾一聽，就知道作者是有意伏下這一筆的，若用動作就自然得多，並且動作比言語要容易引起觀眾的注意，因為注意舞台上的一切，眼睛比耳朵來得強。

六、為地位的關係而有的動作。舞台上往往需要某一種行動，但沒有顯著的動機無法使他們移動。例如林肯一戲裏導演需要把等候林肯的許多朋友都移轉到右邊去，使左邊的台空下來，留給林肯上來。導演於是設法在右邊置一壁爐，等候的人為了烘火都走到右邊來了。又例如一位演員——譬如說她是女孩子，我們要她聽見父母叔嬸一部分的談話，而不聽見其他的一部分，那末最巧妙的安排是在吃飯的時候，讓女兒端上菜來，一上一下，使她應該聽見的話上場來聽見了，應該不聽見的話下場去不聽見了。



七、為幽默而有的動作。許多最好的舞台動作，其動機是為幽默——這也可以說是舞台本身的動機之一。但僅為幽默而存在的幽默是沒有價值的，並且是危險的。幽默必須和性格的描摹合而為一，或使某一句話某一段劇情某一種心境更明白清楚——換句話說，幽默必須與全劇的思想和情感有關而不形成突出的注意——這種幽默才有美的價值。嚴重的戲裏也需要滑稽的穿插，不過這種穿插與全劇太無關係或有勉強的痕跡就是要不得。最近舞台劇裏因要求得觀眾的歡心放了許多噱頭進去，雖能引得觀眾哈哈大笑，但往往與劇情無關，不但對劇情的發展沒有幫助，並且喧賓奪主，把劇情反掩沒了。例如花叢淚的第三幕，保險公司的獨客一場，很能使觀眾發笑，可是不但不能幫助劇情的發展，並且把原有憂鬱空氣破壞了。所以幽默的動作不獨要自然適合，並且對於劇情的發展和性格的描摹有直接或間接的幫助。例如生財有道裏的華炳剛，他伸手去摸錢預備賞給阿七，可是他摸出來的是一塊手帕，揪了一擦鼻涕。這動作很幽默，但同時也能表示華炳剛吝嗇的性格——他本預備摸錢，但一轉念問吝嗇又控制了他的高興，所以只掏出了一塊手帕。

八、為了演員表演自然而有的動作。有時演員站在明顯的地位時，舉動極易流為僵硬，緊張，不自然，尤其是沒有經驗的演員最易犯這個毛病。如果由他們去，勢必弄得他們侷促不安，手足亂動。如果導演僅僅不許他們動，不會有多大效果的！最好的方法是給他們一點適當的動作，使他們的精力發揮在有用的地方去，而對於劇情場面仍很自然，這樣不獨可以免去侷促不安，並且戲也會演得更好一點。譬如，一演員由外門入，突然闖上台上勢必引起觀眾的注意，因此他就侷促不安，手足無所措置；導演可以叫他做脫手套掛帽子的動作，那末侷促不安的舉動就自然而然不會有了。如果一個演員平時慣抽煙的，那末不妨在台上也叫他抽煙，只要牠不妨害劇情就好了。女的演員可以叫她做組織的動作。他們手裏有了事做，表演也就更自然了。

九、為韻節而有的動作。這在舞台行動一章裏已經講過，恕不多贅。

十、為控制觀眾注意而有的動作，當於另文專講如何控制觀眾注意裏詳細討論。

各種舞台的目的，像舞台行動一樣，有時可

以幾個合併在一起，這是表達上的經濟也是效果上的一律。並且有時可以把舞台動作和舞台行動合而為一，達到同一的目的。有時一個舞台動作，不獨對於劇情發表有關，性格描寫有關，幽默，使演員極自然的改變需要位置，並且能使場面美觀，動人——這是導演無上的成功。

舞台動作在話劇裏非常重要，這一點許多導演都沒有注意。牠可以使劇情生動，增加興趣；使演出完整美麗。對於沒有經驗的演員，導演更應當注意他們的舞台動作。沒有舞台動作而能把台詞說得非常動聽，只有極少數有經驗演員可以做到。台詞念不好的演員有了舞台動作的幫忙也會念得好起來。所以舞台動作的安排是導演的重要任務之一。

安排舞台動作不能全靠觸機，許多導演在排演的時候臨時想出舞台動作來叫演員做，這是很危險的。導演應在事先計劃，事先很小心很精密的計劃，因為舞台動作最容易犯誇張的毛病，一誇張就失去了舞台動作的意義。當然我們不能希望導演把一切舞台動作都計劃下來，不過我總相信計劃得愈多愈好。大的行動，演員的聚散和大的動作都應該預先計劃好。需要合作的動作必須於排演前由導演預先計劃好，個別的動作，例如加強他的對話，描摹他的性格和許多動作，不妨排演幾次後再漸漸加以補充，但仍舊最好在背熟台詞之前。

有人說演員動作過多時要妨害劇情的，這句話一點不錯，不過以一般的話劇演出而論總嫌演員動作太少，不是動作太多。所以導演應盡量設法計劃舞台動作，想出舞台動作來教給演員。下面有幾個方法或者可以幫助導演想出舞台動作來：

(一) 如果表演的是歷史劇，過去某一時代的戲，或是外國戲，某一國某一地方的戲，導演應把那時代那地方的風俗習慣加以研究，選擇那最能代表該時代或地方的動作，教給演員摹倣。

(二) 導演應於排演前研究某時代的服裝和化妝，從特殊的服裝和化妝裏研究特殊的動作。服裝製得愈早愈好，在排演時就叫演員穿上，尤其是古代和外國的服裝，這樣在排演的時候一定會發現許多適宜的動作為事前所想不起來的。穿了服裝練習動作，一則姿態自然，二則導演容易校正。不穿戲裝的排演排久了，一旦穿上戲裝就

失去自然和表情，動作也會紊亂了。普通排戲只有一次彩排，實在危險之至；尤其是古裝戲。希望各劇團對於這一層都加以注意。

(三) 導演應研究道具的安放和用處。在開始排演時，不但大道具不應該缺少，並且小道具也應該齊備，至少有相當的代替物。椅子的高低大小，桌子的大小式樣，桌椅之間的距離，手杖或傘的長短輕重，帽架和電話機的地位，花瓶的所在，痰盂的所在，煙灰缸的所在——導演在考慮確定這些東西的時候，必然會同時有舞台動作的想到。

(四) 排演時不妨要演員用到許多通常用的東西，使他的表演動作更其自然，不致僵硬。例如雪茄煙，香煙，烟斗，鉛筆，錶，自來水筆，筆記簿，錢包，皮包，小箱子，鑰匙，手杖，小刀，劍，鞭子，眼鏡，鼻煙壺，水煙袋，旱烟管，圍巾，外衣，帽子，手帕，針線籃，絨繩，編織物，編織的針，剪刀，尺，書籍，文件，茶杯，碟，匙，墨水，提燈，燭，畫等等都可用在戲裏，只要不妨害劇情，使他們動作得自然些。

(五) 注意一般人的舉動，注意不論在什麼地方的人，在戲院裏，在茶館裏，在跳舞場裏，在電車，在辦公室裏，在家裏，觀察他們的行動舉止。尤其是他們的手的動作，沒有經驗的演員，最感困難處理的是他的一雙手。

(六) 研究成名演員的動作。最好能看各劇團演同一個劇本，注意那主角的動作，注意那動作和台詞的配合。

(七) 最初排演的時候，導演應注意演員的自然動作，有時候牠們很適合，導演不妨採用；如果不適合導演必須令其改正。不過導演決不能允許演員每次排戲隨便他們高興任意改變動作。

(八) 舞台上的排練愈早愈好，請幾位朋友來做觀眾。在觀眾面前排戲跟在房間關着門排戲，演員的動作一定是不同的。

(九) 在最初的幾次排演裏不要怕試驗。試驗各種動作，看那一種動作最為適合，不過不要猶豫不決，解決得愈早愈好，讓他們跟台詞同時練習。排戲的劇本上應多加註釋，如有問題應在排演時間後加以仔細研究，切不可但憑天才，但憑靈感，但憑臨時的激發。

(十) 動作與台詞必須同時練習。不要先練習台詞再配動作上去，或者先練好了動作再去讀熟台詞。導演應於排演前事先規定好也就是這個

原因。譬如點燃雪茄煙，導演必須事先計劃好在什麼時候拿火柴，什麼時候擦火柴，使得他們的談話不因爲點燃雪茄而中間停頓起來，或是因談話的不能中斷，而使點煙的動作做得非常不自然。有技巧的演員一面說話，一面裝煙，擦着一根火柴，說完一句話，點煙，說一兩個字，噴一口煙，把火柴丟下，再說完一句話，再抽上幾口煙。沒有經驗的演員，會使談話停頓，說上幾個字，燒了他的手指，煙又點不着。這些雖然是極小的事情，但觀眾看了最不舒服。

吃飯的動作是導演最不容易處置的，要是他不斷的吃東西，那末他的說話就要受妨害，要是吃得很少，觀眾立刻看得出來。除非有經驗而老練的演員這頓飯總難吃得好。所以導演的時候一定得拿吃飯的動作分成許多單獨的一個一個分別的插在台詞裏面，使動作和台詞沒有衝突。

(十一) 爲得到均衡而有的動作。要使舞台上的人物得到均衡的效果，有時不能不想出一種動作使演員的舉動自然。有經驗的演員常常這樣做，有時候甚至於並不加以分析和瞭解；但是新進的演員非由導演計劃教導不可。譬如，台上左右方有兩個人，一坐一站，站的人說話時如果面向觀眾，那末效果一定很機械像演說一樣。如果他面向左首坐着的人，姿態是很自然，但台底下祇能看見他的側影，聲音也只向台的一邊傳達。如果他的話很簡單需要很高聲的說，那也無妨，否則他的話便會失去大牛的效果。解決的方法是讓演員在台右有個動作——譬如在壁爐裏彈去香煙灰，身體向右側，而回過頭來講話，頭部側向左，於是恰好對着觀眾講話，既自然而又達到了目的。這種辦法雖說是技巧，但這種技巧在沒有經驗的演員是極容易學得來的，並且也極容易演得極其自然的。說不定導演只要化上幾個星期的指導，有動作的技巧演員可以學得非常自然。如果要訓練演員使他面對着觀眾講話時仍保持極自然的姿態，只怕要十年的功夫才能學得會。

爲了均衡的效果而有的動作約略有下列幾種：點燃香煙，雪茄或烟斗，彈去煙灰，照鏡子，攏頭髮，戴帽子，結領帶，關門開門，望窗外，端椅子，揩掃，點燈，撥鈴，寫信等等。

以上十一種方法都是設法計劃舞台動作的，當然大家知道舞台動作對於戲的重要，但也切忌過於複雜的舞台動作，因爲一切藝術至高無上的目標是簡單。簡單決不是單調。簡單的舞台動作是導演經過許多時間研究和挑選而得來的。

## 名導演麥克林蒂克的工作方法

Morton Eustis 著  
秋 槎 譯

如果麥克林蒂克(G. McClintic)具有導演原理的話，那末他的意見可以歸納如下：

『任何一個導演都不能假裝具有關於如何導演的原理。每一個劇本有着一個新的問題和一個新的本質。世界上根本沒有「麥克林蒂克導演原理」存在，而上帝和麥克林蒂克也不願意將來有這樣的東西』。

他相信導演手法是憑着導演的想像和智慧所體驗出來的。當他讀過劇本之後，他應該立即起一種感想。感覺到該劇本的演出將是一個良好的，美麗的，無興趣的，愉快的，恐怖的或是偉大的演出。如果他對劇本的好感和充足的財力使他決定了演出，那末他唯一的目的就是把自己對劇本所起的感想讓觀眾同樣地感到；把舞台裝置，演員，戲劇的進行以及他所管理的一切，全部聯繫起來，由此使那種感覺穿過了腳光完全傳達給台下的觀眾。

進一步地闡明他的「無原理聽說」，麥克林蒂克說甚至他選定了劇本及決定了作品中所要表示的感想，他還是不能確切地知道如何能獲得理想的效果。很多高深的理論述及許多他認為不重要的導演手法（如怎樣使戲劇的動作成爲幾何式的標本，如何表演愛，恨和追求快樂，如何在數小時內訓練一個演員，如何一面手裏敲着琴搥一面表演內心的動作等）這一類手法並不使他發生興趣。他以爲導演應注意劇本的本質，因爲本質是劇本的最高價值，它能引起導演關於如何演出的人物的種種幻想，而導演不必斤斤於劇作者所註明的人物的動作。導演手法固然也佔着重要的地位，但是劇本本質的價值却遠駕乎手法之上，導演切不可使高妙的手法掩沒了劇本的本質。麥克林蒂克說他甚至不能分析爲什麼某種場面應該用某種

演法，爲什麼某一個人物應該有某種動作，某一個劇本應該這樣演而不是那樣演。因爲這都是在讀過劇本之後才起的一種本能的而且個別的反應，而演出的錯誤與否也就被這種反應所決定了（倘然是差誤的，不用說，演出自會反映出它的錯誤）好的導演必須具有很豐富的想像力，看過劇本以後他會本能地起一個幻想，使他自然地會設計出舞台裝置的色素，服裝的式樣以及戲劇的動作等等。講到色彩，他認爲導演應該使每一個場面都有一種生動的色彩，這是他個人得來的反應，也許就可以稱之爲「麥克林蒂克原理」。

麥克林蒂克就拿羅密與朱麗葉一劇來引證他的談話。他說這個戲須有熱情和活潑的色彩，像紅色，黃色，以及朱麗葉穿的紅色的服裝。他把這個劇本的本質作這樣的分析「這一個劇本包含着熱血，高度的情感和愉快；悲劇的發生却由於粗莽，青春的熱情，不願逆順，猶豫或追思過去——倘然情人們能三思而行那就不会有悲劇發生了——決不是像博物院裏的東西沉湎於習俗。這是二小時艱苦的途程，決不是演員們的休假日，而全劇的演出應該保持和劇本同樣地完整。演員們在演劇時應該忘記自己正在演莎士比亞的戲，導演應該指導他們當穿了古代服裝要和穿着自己的衣服同樣地自然，決不能傀儡似地呆板。換幕不宜費時太長（最多不過廿五秒鐘）演戲的速度應該很快，不能有過長的停頓使觀眾覺得是莎士比亞的戲。裝置和服裝應該非常美觀，式樣要多而新奇有力。不能有黑的布衣，不能有白色大理石柱子在藍色的燈光中。朱麗葉應該像太陽似地熱烈愉快」。

關於舞台裝置麥克林蒂克的慣例是先對設計員說明其想像的大意，然後讓設計員自行去設計

並繪成圖樣再讓他選擇，有時候經二人稍一磋商即可決定，但很多次二人意見不能一致。譬如有一次在 Winterset 「窮巷之冬」一個戲裏有一幕河邊的場面。照設計員的計劃是讓觀眾從河裏看到岸上，但是麥克林蒂克認為那條河應該在台的後面，那橋上的塔尖應該畫在片子上像花邊似地伸入霧裏。於是他們開始去搜尋，最後他在 Brooklyn 橋邊發現了他所想像的景色，他就帶了設計員到該處實地察看，並且叫他依照實地景色計劃那一幕的裝置。

選擇演員是導演工作中最困難而最需要技巧的工作，對這一問題麥克林蒂克曾費過最多的時間和思索。他說「總之，一個普通演員如果能够本地地同時準確地理解自己扮演角色的個性，那他比一個有名而缺少理解的演員為佳，但是每一個導演應該有直覺的技能」（例如有一次他選詹姆士史都華在 Yellow Jack 裏扮演一個愛爾蘭青年，當時荷特南霍華說他既不是愛爾蘭人，又未曾演過愛爾蘭人的角色，他認為完全不合條件。但是麥克林蒂克因為有一次詹姆士史都華到他辦公室去的時候，被他發現詹姆士具有他理想中的愛爾蘭人的姿態，所以決定選他）。

演員選定之後，接着就是八天說台詞的工作。麥克林蒂克認為這一部工作是不可或缺的，顯然有些演員不愛這樣做。麥克林蒂克相信一個演員如果坐下就能夠把台詞讀得很好，那其餘的工作也就能夠勝任了。另外一點，演員自己沒有讀出之前，他自己從來不作任何建議，或者把劇詞讀給他們聽。當他不同意演員的推演時他才解釋他的意見，並且說明他所要傳達給觀眾的情緒，但他決不引用劇本裏的台詞。至於怎樣表演，那全在演員本身的演技上，祇要不是錯誤的就可以。麥克林蒂克最堅持的一點，就是演員——不論是個別或集體——必須使他感到像他對劇本所起的同樣的感覺。

不像其他導演在最後才注意到戲劇的速度，節奏和演出時間的長短。麥克林蒂克在讀台詞的時候已經計劃妥當大部份的基礎。他認為台詞的速度比動作的速度重要。譬如聲調的高低，詞句的節奏和強度，準確的停頓及其他，這些都可以在讀台詞及排演的時候很容易地改正。速度節奏及時間的確定很可以幫助演員們對於劇本的理解。排演之前麥克林蒂克已經規定了全劇的計劃。裝置上每一塊單獨的片子也已經預備妥當，不一定正式裝好，除非戲中有重要的動作。還有道具器械，像「窮巷之冬」裏的狂風暴雨，也很早就佈置妥當。這樣他才使演員們照他預定的手法來排演。但他並不以為他的手法是一種刻板的東西，這在羅密歐與朱麗葉裏就可以證明。他在第二年演出就重行計劃，大批角色也換過了，而大半偶然的手法也改變了。倘然演員問他「我應該怎樣打開這盒子」？他會反問他「你平時怎樣開盒子的」？

在第三星期之末，他已經把大部份工作完成，記錄着各部的工作，決定了全劇的進行以及舞台裝置的地位。最後一星期完全費在實際表演上，他注意到許多細關節目，如加連某一幕的時間，刪除不必要的動作或對話，提高或抑低某一角色的情緒，可是他難得停止演出的進行。

這一星期的再三排演，況且當着一個富於批判力的「觀眾」，是非常有價值，不但對演員與導演有益，最重要的還是對劇本本身大有裨益。

最後，在公演的晚上，他還有一件事是非常注意的，那就是燈光。他堅持着每一個在台上的演員都要被燈光照到，要使最末一排的樓座（Gallery 即劇院中最賤價的座位）裏的觀眾也能够很清楚地看到，他說「樓座裏的觀眾才是我們真正的觀眾，因此我決意要使他們看得清楚，同時也聽得清楚」。

本社戲劇新演劇論 泰洛夫著  
叢書之六 吳天譯

本書為蘇聯著名舞台藝術家泰洛夫氏的代表作，茲經吳天先生精心修訂譯出，並由藍洋先生作序。不但為戲劇工作者應該列為重要的參考書之一，即愛好戲劇者也應人手一冊。敬以本社一貫地嚴正的出版委囑，推著本書於讀者之前。

實價五角

# 舞台的注意

「演員自我修養」第五章（上）

史達尼斯拉夫斯基作  
叔 慈 師

一九××年×月×日

功課在「馬洛列柯娃家」舉行，或者，換句話說，是在閉着幕的，佈置着道具的舞台上舉行。

我們繼續從事「對付瘋子」和「壁爐生火」兩個習作的工作。

靠了托爾足夫的暗示，習作表現得很成功。是這樣的高興和愉快，我們甚至於要求把這兩個習作重新從頭再練習一次。

在等候的時候，我坐到牆跟前去休息一會兒。

但是在這裏發生了意外的事情：我非常奇怪，沒有什麼顯見的原因，放在我旁邊的兩張椅子倒下來了。誰都沒有碰它們，它們倒下來了。我把倒下去的椅子扶起來，又趕快扶住兩張搖搖欲倒的椅子。這時牆上的一條狹長的縫隙，鑽進我的眼睛裏。這條縫隙愈變愈大，最後，當着我的眼睛，變得有整堵牆那麼高了。我這時才明白，椅子是為什麼倒下來了：表示房間的牆壁的布緣，分開來了，在移動的時候，把東西隨身推過去，所以把東西推倒了。是誰在把幕布拉開來。

啊，是舞台框的大黑洞，洞裏有着在半黑暗中托爾足夫和拉赫馬諾夫的倒影。

隨着幕的展開，我心裏發生了一個變化。

這變化可以用什麼來比喻呢？

你們想像一下吧：我和妻子（假定我是有妻子的話）同住旅館的一個房間裏。我們傾心的談着話，脫着衣服，預備躺下睡覺，我們非常隨便的動作着。突然我們看見，我們從來沒有注意到的一扇很大的門，打開了，有外人，——我們的鄰居從那扇門裏，從黑暗中看着我們。那裏究竟有多少人，——不知道。在黑暗中，總覺得有很多人。我們趕快穿衣服，把頭髮梳理一下，我們竭力維持着，像在作客似的。

在我的心裏，又好像結樂器上的所有木栓突

然都轉動起來了，所有的絃子都繃緊了，剛剛這覺得在自己家裏的我，感覺單穿了一件襯衫處在人羣中間。

真奇怪，這舞台框的大黑洞會破壞我們的親密。當我們在可愛的客廳裏的時候，並不覺得，有什麼主要的和不主要的方面。無論你怎樣站起來，無論你轉身到那裏去，——一切都很好。第四堵牆一打開，那末舞台框的大黑洞便成為主要的方面，你就得去適應這主要的方面了。人們從這第四堵牆向房間裏觀看，所以全部時間隨時都要想到這第四堵牆，度量這第四堵牆。對那個在舞台上與之談話的人，是不是便利，對於說話人自己是不是便利，這都不重要，重要的是要並不和我一同在房間裏的人，而是坐在舞台框那邊的黑暗中而不被人看見的人看到和聽到。

剛才和我們一同在客廳裏的托爾足夫和拉赫馬諾夫對於我們是親近的，平常的，但是現在一轉移到黑暗中，在舞台框的外面，在我們的想像中便完全變成另一種——嚴格的，有所要求的人了。

對於我所發生的這種變化，對於所有參加這個習作的我的同學們也都發生了。只有戈伏爾哥夫，無論是閉着幕或是閉着幕，都是同樣的感覺。應該不應該說，我們的演習開始表演出來了，但是沒有成功。

「不，肯定的說，在我們還沒有學會不被舞台框的大黑洞吸引我們注意的時候，那末在我們的演員修養中，我們實在還沒有轉動一步！」——我私自斷定說。

我和蘇斯托夫討論到這個題材。但是他以為，假使給我們一個完全全新的習作，這習作並且附帶着托爾足夫的煽動性的評論，那末這一定會使我們的注意不被觀場吸引了。

當我把蘇斯托夫的建議，向托爾足夫說明之後，他說道：

「好的，我們來試試看。來給你們一個動人

心魄的悲劇，希望這悲劇使你們不要想到觀場。悲劇是這樣：

「事情就發生在這個馬洛列特柯娃的住宅裏。她出嫁給那士望諾夫，那士望諾夫被一個什麼社會團體選舉做財務。他們有一個十分可愛的新生的孩子。母親給那孩子去洗澡了。丈夫翻開紙據和數錢，你們要注意，這是團體的紙據和錢。因為時間晚了，他來不及把紙據和公款交到他所工作的團體裏去。一大堆破舊的，染着油漬的債務紙據，亂疊在桌子上。

「站在那士望諾夫面前的是馬洛列特柯娃的小兄弟，是一個白痴，傻子，半瘋子。他看着，那士望諾夫怎樣從錢票的捆紮上扯下花紙頭——封條——來，拋在火爐裏，封條在火爐裏怎樣明亮的和快樂的燃燒着。白痴很喜歡這種噴火的火焰。

「所有的錢都數過了。一共有——一萬多。

「馬洛列特柯娃利用她丈夫已經做完工作的機會，招呼他去玩賞在鄰室裏的浴盆裏洗着澡的小孩。那士望諾夫去了，白痴模倣他的樣子，也把紙條提到爐裏去燒。他因為沒有花封條，便把錢票拋下去燒。原來錢票比花紙條燒得更快樂好看。迷戀着這個遊戲的白痴，把所有的錢票，團體的全部資本，連賬單和證明的紙據都一同拋到火裏去燒掉了。

「當那士望諾夫回來的時候，正巧是最後一茶噴起火焰的時候。他明白了是怎麼一回兒事，他忘記了自己，他撲到傻子的身上去，用全力揪住他。傻子跪倒下去，太陽穴撞在火爐的鐵欄上。瘋狂了的士望諾夫搶出已經燒着了的最後一茶錢票，放出絕望的叫聲。妻子跑進來看見四脚雙手直躺在爐子旁邊的兄弟。她跑近前去，企圖抱他起來，但是抱不動。馬洛列特柯娃發見兄弟的臉上有血，她叫丈夫，請他去拿點水來，但是那士望諾夫一點也不明白。他被鎖住了似的。於是妻子自己衝出去取水，立刻從飯廳裏發出了她的叫聲。她生命的快慰，那個非常可愛的嬰孩沉在浴盆裏了。

「假使這悲劇不能使你們的注意不被觀場的大黑洞所吸引，那末，這就是說，你們的心腸是鐵石的」。

這一個新習作的屬劇性和意外性，很使我們激動，但是我們的心腸竟是鐵石的，我們竟不能把它演出來。

托爾足夫向我們提攷，用應有的方法，從「假定」和假定的情節開始。於是我們開始互相講述，但是這並不是自由想像的演習，而是強迫的絞擠自己，重構的假想，這一切當然不能喚起我們去創作。

觀場的磁力比舞台上悲劇的慘痛還要有力。

托爾足夫決定說：「既然這樣，我們仍舊和池座隔開來，閉着幕演這些『慘痛』」。

幕布閉起來，我們可愛的客廳，仍舊變得舒適了。托爾足夫和拉赫馬諾夫從觀場裏回來，他們仍舊變得和藹可親了。我們開始演習。這演習的安靜的地方，我們是演成功了，但是事情演變到悲劇的時候，我不滿意我的演習，我要多拿些什麼出來，可是我的感情和溫度不夠。不知不覺的我失足了，我落到演員自己表演的路線上去了。

托爾足夫的印象證實了我的感覺。他說：

「在習作的起初，你演得是準確的，但在末了却成為表演者了。事實上你是從自己心裏絞出感情來，或者，照哈姆雷特的說法，是「把熱情扯成粉碎」。所以埋怨黑洞是徒然的。不僅僅是黑洞來妨礙你們在舞台上準確的生活，所以閉了幕，結果也是同樣的」。

我承認道：「假使閉了幕是觀場來妨礙我，那末，說實在話，閉了幕是你和拉赫馬諾夫在妨礙我」。

「原來是這樣！」——托爾足夫很可笑的高喊了一聲。——「拉赫馬諾夫！你可做成了！你簡直等於黑洞了！那末對不住，我們走吧！讓他們自己去演」。

托爾足夫和拉赫馬諾夫用悲劇的步子走出去。其餘的人也跟他們走了。我們感覺孤獨了。在沒有見證人，就是在沒有妨礙中，我們試演這個習作。

真奇怪，在孤獨中我們反而演得更糟了。我的注意轉移到同演的人的身上去了。我竭力注意他的演習，批評他的演習，我自己不知不覺的變成觀客了。而我的同演者呢，他們也注意的觀察着我。我同時覺得自己又是觀着戲的觀客，又是演着戲的演員。是的，終於是愚笨，寂寞，而主要是無意識的互相演着。

後來我偶然的往鏡子裏看了一眼，對於自己很覺愛好，鼓起了勇氣，想起從前在家裏從事奧

賽洛工作的情景，當時也像今天一樣，爲了演給自己看，也會望着鏡子。我很樂於做「自己的觀察」。出現了對於自己的信仰，所以我便同意了蘇斯托夫的提議，託托爾足夫和拉赫馬諾夫來，把我們工作的結果，表演給他們看。

但又並沒有什麼可表演，原來他們已經從門鏡裏偷看過我們孤獨時所表演的東西了。

據他們說，演得比開着幕時候所演還要壞。那時候演得固然並不好，但却是講道的，謹持的，現在演得固然並不好，但却是帶着自信與輕浮。

等托爾足夫把今天的工作總結之後，我們才明白，在幕開時，有坐在腳燈那邊的暗黑中的觀眾妨礙我們；在幕閉時，有坐在房間裏的托爾足夫和拉赫馬諾夫妨礙我們；在孤獨的時候，有同演者妨礙我們，同演者變成我們的觀眾；而當自己演給自己看的時候，那末我自己是我自己的觀眾，自己妨礙自己演戲。所以無論你往那裏照，無論什麼地方的觀眾都是妨礙。然而沒有觀眾演起來又覺得寂寞。

「比小孩子還要差！」——托爾足夫羞我們。

經過短短的整場之後，托爾足夫決定說：「沒有什麼可做的了，只得暫時把習作延擱舉行，先從事注意的對象。注意的對象是事件的主體，我們下一次就從它們來開始。」

一九××年×月×日

今天觀場裏掛着標語：

創作的注意

表示那間舒適客廳的第四堵牆的幕布是拉開的，平時靠着幕布排的椅子都已拿掉了。我們可愛的房間，失去一堵牆，當着大家的面，大家都可以看見，和觀場打成一片。它變成平常的佈景，它失去舒適性了。

佈景的牆上，在不同的地方掛着電綫和電燈，好似是作照明之用的。

把我們靠着腳燈，坐成一排。隆重意味的靜默來到了。

「誰的鞋跟壞掉了？」——托爾足夫突然問我們。

學生們看看自己的又看看別人的皮鞋，並且對於這件事給予全部的注意。

托爾足夫提出新的問題：

「現在在觀場裏發生了什麼事情？」

我們不知道回答什麼話。

「怎麼，你們沒有注意到我的秘書，最愛開玩笑，最喜歡鬧的人嗎？他拿了文件給我簽字的」。

原來我們並沒有看見他。

「這倒是奇蹟！」——托爾足夫叫了一聲。

「這是怎麼會發生的呢？而且還是閉着幕！不是你們自己說，觀場不可克服的把你們吸引過去嗎？」

「我在看鞋跟」——我辯護說。

托爾足夫更加奇怪的說：「什麼！」最細的，最小的鞋跟竟然比龐大的，舞台框的黑洞還要有力量嗎！這樣說來，爲了不使大黑洞吸引我們的注意，已經不怎麼困難了。原來稅款非常簡單；爲了使注意不被觀場吸引去，應該注意舞台上的事物。

我暗自忖度道：「是呀，一點兒也不錯，只要我對於腳燈這面的事物發生瞬間的興趣，那末我便不知不覺的，不再想到那一邊的事物了」。

這時我想起釘子撒落在舞台上和工人關於釘子的談話了。這是我們表演戲的一次排練。那時我是這樣的被釘子和工人談到釘子事情吸引去注意力，甚至於我忘記空曠的黑洞了。

托爾足夫撮要說：「現在我希望你們明瞭，演員需要注意的對象，但並不是在觀場裏的對象而是在舞台上的對象，這種對象愈是吸引人，那末它對於演員的注意力的控制便愈加有力。

「在人的實在生活中，人的注意沒有一分鐘不是被什麼對象吸引去的。

「所以，對象愈是有吸引力，對象對於演員注意力的控制便愈加有力。爲了使注意力不要被觀場吸去，應該在這裏，在舞台上很巧妙的安置一個有趣的對象。你們知道，母親怎樣用玩具吸引兒童的注意。所以演員也需要會給自己弄一些不被觀場吸引注意力的玩具」。

我想：「可是，在舞台上既然本來就有許多對象，爲什麼還要勉強的給自己弄個對象呢？」

「假使我是主體，那末我身外的一切，便都是客體，即對象了。整個世界都在我的身外——各種對象，這有多少啊！爲什麼還要創造呢？」

對於這一點，托爾足夫對說：「在生活中是有這樣情形的。在生活中，確實產生出和自然

而然的吸引着我們注意的對象。在生活中，我們很知道，在我們生存的每一瞬間，應該看誰，並且怎樣看法。

「但是在戲劇裏可不是這樣，——在戲院裏有觀場，有舞台框的黑洞，這黑洞是妨礙演員常態生活的」。

據托爾足夫說，我既然演過「奧賽洛」，我是應該比別人更清楚的明白這一點的。在腳光的我們這一邊，在舞台上，我們有着許許多多比舞台框的大黑洞更可注意的對象。就是需要會好好的去注視舞台上的事物；應該藉有計劃的練習，學會把注意力堅持在舞台上。應該發展那種幫助把注意力扣在對象上的特殊技術，要這樣的扣住對象，使舞台上的對象本身，後來已經不使我們的注意再被舞台之外的對象吸引去。簡單點說，據托爾足夫的意思，我們要學習在舞台上觀看和看見。

本來要說明生活中有那樣的對象，因此在舞台上也有那樣的對象，托爾足夫說，他要形象地在舞台上把它們表演給我們看。

「讓那些你們現在所看見的光點與光輝，表示他們在實生活中所熟悉，因而在戲劇中也是必要的各種對象吧」。

觀場裏和舞台上到時間完全黑暗。過了幾秒鐘，在緊靠着我們的面前，在我們圍坐着的桌子上，有一盞藏在匣子裏的不大的燈燈突然亮了起來。在普遍的黑暗中，這光點成爲唯一明朗的，顯著的誘餌。它孤伶伶的獨自一個吸引我們的注意。

托爾足夫解釋道：「這個在黑暗中的最明亮的小燈，是向我表明近處的對象點。在我們需要集中注意，不使注意分散和引往遠處去的時候，我們要利用它」。

燈光重亮的時候，托爾足夫對學生們說道：

「在黑暗中把注意集中在光點上，對於你們是比較容易的。現在我們來重複一遍同樣的練習，不過不是在黑暗中，而是在燈光中。」

托爾足夫命令一個學生好好的審視一下椅背，命令我審視桌上氣氈瑯的一個小道具，命令第三個人注意些小事情，第四個人注意一下鉛筆，第五個人一根繩，第六個人一根火柴，以及其他等等。

蘇斯托夫開始把繩解開來，我阻止他解開，

我們說，練習不是給我們動作，只是給我們注意，所以我們只能夠審視東西，對於東西有所思想。但是蘇斯托夫並不同意，他還是固執自己的意見。爲了解決這個爭執，只得去請托爾足夫公斷。他說：

「注意對象會引起對於對象要做些什麼的自然的要求。動作更會把注意集中在對象上。這樣動作和注意混合，相互交織，造成注意對對象的堅固聯繫」。

當我再開始去細看桌上的假琉璃的時候，我要用一個隨便落到我手裏的尖東西描劃上面的花紋的輪廓。

這工作果然使我們更加注意的審視和細入圖畫裏。這時蘇斯托夫專心注意的把繩解開了來，做得很津津有味。其他學生或者也做些什麼動作，或者注意的觀察着對象。

最後托爾足夫承認說：

「近處的對象點非但在黑暗中，並且在光明中你們也可以得到。這很好！」

然後他又先在完全黑暗中，後來在光明中給我表演中等的和遠處的對象點。也和第一個例子，和近處的對象點一樣，爲了使注意儘可能長時間的支持在對象上，我們應當用自己的想像的空想來使我們的觀看建立基礎。

在黑暗中的新的練習，我們很容易的便成功了。

把全部的燈光都開了。

「現在你們注意的環顧一下圍繞你們的事物的世界，在這些事物中間挑選一個中等的或是遠處的對象點，然後把你們的全部注意都集中在這對象點上」，——托爾足夫向我們提議。

周圍是有這麼許多近處的，遠處的，中等的物件，初看上去連眼睛都繃亂了。

本來只要一個對象點，但是却有幾十個物件爬進我的眼睛，假使我要說句笑話的話，那末這些物件不是叫作對象點，而要叫作對象多點了。最後我把注意停止在遠遠的放在壁爐上的一個小雕像上，但是我不能把它很久的堅持在我的注意的中心，因爲周圍的一切都在吸引注意，所以很快的那個小雕像便在幾百件其他物件中間失蹤了。

「噫！」——托爾足夫叫了一聲。——「看情形，在光亮中創造中等的或是遠處的對象點之前，首先應該學會在舞台上觀看與看見！」



本社戲劇  
叢書之一

# 放棄

獨幕集之一  
藍洋等譯著

劇場藝術歷來所選載之劇本，於其上演條件及其內容，均加以謹嚴的選擇；「放棄」刊載後，滬上各劇團同時爭相排練者有六七處之多，其他各劇，亦屢屢上演，至今不衰，這些事實，足以證明本集內之劇本，深得戲劇工作者廣大之愛好，及其上演性之濃厚。

實價七角 再版行將售罄，欲購從速，以免向隅。

- |            |          |
|------------|----------|
| (1) 兩個患難朋友 | (2) 如此內閣 |
| (3) 十點鐘    | (4) 放棄   |
| (5) 誰殺我    | (6) 求愛之道 |

「這有什麼可學的呢？——有一個人問。

「什麼？當着人的面，當着舞台框的大黑洞，這是很難做成的。現在舉一個例子來說：我有一個小姪女，她很喜歡一面吃飯，一面遊戲，一面奔跑，一面閒扯。直到現在她是在她的兒童時間裏吃飯的。現在把她坐到公衆的桌子上去了，她已經不會一面吃，一面玩，一面說了。有人問她：『你為什麼不吃，不說話呢？』那小姑娘回答道：『為什麼你們看着我呢？』要她當着人們的面再和從前一樣的吃，玩，說，是不是要教她呢？

「你們也是這樣。在實生活中你們會走，會看，會坐，會說話，可是在戲劇裏，你們就失去這些能力了，你們覺得人羣靠在身邊，自己對自己說：『他們為什麼看我呢？』！所以你們也必須從頭開始學習——怎樣站在舞台上，當着人們的面」。

「你們要記住：一切動作，甚至於最平常的，最基本的動作，我們在實生活中雖十分熟悉，但是當人走到舞台上，站在明亮的腳燈之前，成千的人羣之前的時候，它們便要脫節了。這便是所以必須在舞台上重新學習走路，動作，坐立，躺睡的原因。關於這一點，我在最初的幾課裏便

已經說過了。今天因為談到注意的問題，把我已經說過的再補充一句：你們必需再在舞台上學習觀看與看見，傾聽與聽見。

(接第 235 頁)

是希臘悲劇劇場的復活，Jacques Copean 的 Formal Stage 何以是在恢復莎士比亞的劇場，今日的樂歌喜劇的奇巧佈景怎樣是與路易十四的娛樂場所同一心理，機構主義的舞台何以與法國中世紀的集合佈景 (Simultaneous scenes) 在精神上有相同之處。更進一步，學設計者得知道這各時代各體格的劇場與我國劇場的差別和近似之處，它們在我們未來的戲劇運動中應用的可能性。

(三) 學設計者得知道舞台技術，知道佈景如何製造，知道近世各種舞台的構造法及用法。

(四) 他得學習佈景的幾種畫法：如塗，刷，滾，灑，噴等等。他得知道各種工具的法，顏料的調法，工廠的佈置以及一切零零碎碎的與畫佈景有關的知識。

(五) 長久的練習。佈景設計不是一件容易學的技術，絕沒有近路可抄。藝術需要天才，但更需要學習。 廿九年二月於江安。

本社戲劇  
叢書之七

# 約翰曼利

獨幕劇集之二  
朱端鈞等譯著  
實價八角五分

本社第一個獨幕劇集「放棄」出版後，備受讀者歡迎，各地劇團紛紛採用上演，茲再編印第二個獨幕劇集「約翰曼利」以應各界需要。書由朱端鈞等譯出。包括七個獨幕劇：

- |          |                      |          |      |
|----------|----------------------|----------|------|
| (1) 佳偶天成 | A. 柴霍甫原著 T. 布拉慈改編    | (2) 走    | 吳天作  |
| (3) 古賢之墓 | 蘇聯·魯魯亞爾著 冰之譯         | (4) 約翰曼利 | 朱端鈞譯 |
| (5) 一個房間 | A. Chikarov 作 叔愍譯    |          |      |
| (6) 處女的心 | 蘇聯雅魯納爾著 賀一青譯         |          |      |
| (7) 女賊   | Henry Bordeaux 著 許子譯 |          |      |

## 會見了西林先生

柏 辛

是一個斜風細雨的晚前，我們一行人，行行重行地去赴了西林先生的茶會。一路上直載着心，可不知道丁先生的客室有多大，容得下這十來位演劇的好動的客人，尤其是濕淋淋的衣帽和鞋脚。誰知道按着門牌找去，却在陳列得盡是儀器的大實驗室中，我們會見了這位戲劇前輩丁西林先生。

往發表的那些喜劇作品裏去設想與尋覓這位作者時，也許會把丁先生精瘦是個修長的身軀，活潑的行動，幽默的語句裏時而會爆發出一兩句輕鬆使你發笑，時而會溜送出一兩句雋永得使你回味，總之，是位非常有風趣的人吧。不，恰巧相反，我們的丁西林先生是矮矮胖胖的身材，一派道貌岸然的禪態，一位老誠長者的風姿，實實際際實事求是的冷靜的學者——物理學家。也許正因為是一位實際的人吧，所以才更能從人生最平凡的一面，最不被經意的處所，找出那最平凡最日常的素材來。往往只由一個會心的微笑，一句幽默的諷語，點泛出生活的真諦。

茶會的談話在主人為中心的問答式中進行着。丁先生熱心地訪問了上海戲劇的一般情形與上海劇藝社的奮鬥種種之後，我們這位戲劇前輩發表了若干寶貴的意見。

也正像是物理學似的，丁先生所要求於演員之演技的是自然，是平易，是清淡，應該循着生活的自然法則進行，像是物理現象是循着一定的定律變化一樣吧，在近八年來，丁先生看過的五次演戲當中，丁先生給我們下了這樣的一個總結「過火」。的確，「過火」是年來演員們最易犯的毛病之一，尤其是一般年青的演員們。許是因為不幸而又幸的這些青年生活在這個動亂的時代，很難按下那過份緊張的情緒，萬分激動的心情，去追尋與理會那較清淡的生活吧；尤其是在內地從事於話劇的人們，差不多每天是在大聲疾呼地幹着，少年本就氣盛，何況現身說法於教化之高台，於是發發捺不住這過份動盪的時代之火，

結果才產生了這演技的大忌「過火」的吧。試一回到了「北京的空氣」那樣清淡的劇本的時候，演技也一定很容易找到了清淡的路子，而很快地修正了這「過火」的。自然話說回來，這「過火」的毛病自然不得不歸罪於演員本身的修養上的，即使另外還有着許多外在的原因，正如丁先生所指出的。像中國觀眾之習慣於誇張的舊劇，舞台設備簡陋等等。

談及劇本方面，丁先生除了感覺得劇作之落後於表演之外。也同樣給指出了寶貴的意見：生活的。從那最平淡的事件裏反映出真實。就是戲是要演的，所以一個劇的寫作也應該注意到演的人，丁先生主張演員是演本人的自我個性最近的戲，是最容易最恰當的。這個可以從我們要求丁先生寫一個新戲給我們劇社演的回答裏充份地看得出來，「這個等我和諸位演員熟習一下再說」。這應該可以供給給不大顧及演出而寫作的作家們來參攷的。

從過去的作品裏，我們可以這樣的說，丁先生是一貫地走着那條清淡的路子的。雖然在「西林獨幕劇集」裏的六篇全是喜劇，可是我們可以從那六個不同的題材裏找出一個共同點，那就是全都採取最清淡，最樸素，最微渺的一點，來揭示了人生的真諦。喜劇而不誇張，這不僅是技術的爐火純青，而是作者生活態度與世事觀照的深靜。例如「北京的空氣」吧，它不曾渲染北京的富麗相，也不會涉獵北京的耀麗面，幾乎一塵不染地水晶般地以清淡起訖，可是却生動地把那活在那氣團裏的人們圓滑的心靈完全表達了。但是也正是為了寫得那樣清淡，甚至清淡得只覺得北京的空氣，原就是那麼無所謂的摸不着邊際。成為一篇用日常生活寫出生活精髓的美作，據說陳年的花彫，其醇是甚至於沒有酒味的。像「北京的空氣」那樣的清淡之筆底幾近之了。這兒，在這位誠實的學者，戲劇先進前，萬一也允許年輕謙讓的戲劇學徒表露一點兒直率的私見的話，那

末我想說可惜由於作者生活角度的限制，「北京的空氣」中的空氣究竟是不太普遍。一般所感受到的北京的空氣是「風沙」是「雷雨」呀！「一隻馬蜂」與「酒後」在個性的描寫上，對話的輕俏上都有着極機智的技巧上的成功。「親愛的丈夫」，則以題材的片面性限制了整個發展。沒有現實是沒有發展的，這裏剩下來的是以輕俏的對話為外衣了。

這裏應該特別提到「壓迫」這個最成功的戲，我們可以從上演的次數上來衡量的。從發表以來它是不斷的被人上演着，造成了演出次數最高的紀錄。它的被愛好不僅是為着圓熟的技巧，更主要的是題材的現實性。在北平，在上海，無時無刻不在重演着這怪現象，尤其是在這動盪的時候，一個單身人，沒有一個不感着租不到房子的苦悶。雖然這裏面還有着許多偶合巧遇的事情，

但是那一點的現實性及藝術手腕的處理已經把它遮掩過去了。『丁先生，他自己非常像我想像中的「壓迫」裏的主角，就那位工程師』。一位同去訪問的友人，對我悄悄地這樣說。

「給這樣一位戲劇先進，劇作前輩，八年來只看了五次戲，這可是中國戲劇運動的損失，也是丁先生研究科學太忙的遺憾！」這位朋友在歸途中又這樣感嘆着。是的，我們期待着丁先生給一些更現實的新作，讓我們能像「壓迫」那樣不斷的演下去。這一點我們深信丁先生不會給人以失望，從這次的談話裏我們得知他最近完稿了一部作品。我們雖然還不曾試到，但是從這句話裏：『在此地怕是不能上演』。我們可以推度到取材是多現實了。那末，但願我在前面所表露的一點兒直率的私見，不致於會是對丁先生的冒瀆吧！

本劇是孤島上三年來  
唯一反映孤島生活的  
偉大成功的史詩

本社叢書之二  
**夜 上 海**  
五幕大悲劇 于伶著

歷次演出俱經刪節，  
本書是完整的原稿！

文藝界戲劇界一致推薦

### 好評一斑

朱端鈞：『使我難以置信的，是在不到一個月的時間之內，搏鬥着寫劇所大忌的匆忙和束縛，支撐着孱弱和貧窮。這洋溢着性靈和機智的快筆，鬼斧神工似的，竟鑿出了這恰如一江春水的，新愁舊恨，瑣瑣人情。』

李健吾：『故事全在上海發生，然而「夜上海」和「沉淪」却像兩個完整的世界：一個是表面複雜而實際單純，一個是表面單純而實際複雜；一個有更多的生活，一個有更多的心理；一個正常，一個反常；一個平易，一個嶮巖；一個如萬籟齊鳴，置身乎中而不復自覺，一個如幽靈獨語，心有所怵而羞以自拔。這裏是兩個境界，同時是兩種力量，兩種啓示。』

應服羣：『「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。』

趙景深：『看了于伶的戲劇「夜上海」的稿本以後，覺得他係劇中的老人所讀的杜甫的詩似的；杜甫是詩史，他這劇本可說是近兩年來的上海詩史了。在意義上，是勝過於伶以前的「女子公寓」和「花濼深」的。』

吳天：『于伶先生的戲劇所以能吸引廣大的觀眾，當然是由於那尖銳的「現實性」，這「現實性」是于伶先生劇作的精髓，也是于伶先生人生態度反映在作品中的結果。「夜上海」對逃避現實的人是一根針。』



(獨幕喜劇)

許子著

人物：

老師太，玄妙庵下院的首尼。  
靈化，她的徒弟。  
靈真，她的徒弟。  
楊先生，三房客。  
周先生，三房客。

時間：

十三年前夏天。  
第一景——某日下午五時。  
第二景——當夜十二時。

地點：

玄妙庵下院，設於上海小市民住區的一條弄堂里。

佈景：

一所單開間石庫門房子的客堂。右牆下角設一扇門，由此可以通至後門及直達樓上的扶梯。左邊是一排玻璃窗，開出去就是天井和大門口。這是一所具體而微的佛堂，收拾得頗乾淨。右牆正中立一座高約七尺，闊約三尺的神龕，背後空出一尺多地位，兩邊用幔布遮着，大概是擺什物用的。神龕內供奉一位送子觀音的偶像，手抱嬰孩，腳踏蓮花。神龕前，高高吊起一盞大琉璃。對正琉璃下方是一張供桌，上面放着神燈，燭台，香案

，香筒，籤筒，經卷，木魚，鐘磬，和幾盆水菓。再前面是紅絨製成的跪墊。室內左下角擺一張八仙桌，上面放着好幾份香燭錫箔。

## 第一景 —— 靈光一點

某日下午五時。

暮啓時，靈化和靈真在揩擦香案燭台等物。

靈化的年紀約莫十七歲，長得頗清秀。靈真比她小三四歲。兩人都剃了羅漢頭，四周養着短髮，頂上刮光一個小圓圈。身上是小沙彌的打扮；長幾及膝的灰衲，灰袴，白竹布襪，千里馬。

〔靈化嘆了一口氣。〕

靈真：（停下手來）師兄，你明兒個就得上普陀山本院去。你走了，撇下我一個人在這兒，多末冷靜。你平日待我多好，我真捨不得你。

靈化：我也不願意離開這兒，靈真。可是有什麼辦法呢？這事情完全由不得我們作主的。（稍頓）不過，等我在那邊——了以後，師太要派我回上海來也說不定。

靈真：（欣喜的）真的，師兄，真的會這樣麼？可是，不！你別騙我。我親自聽見師太對人

講過的：她說本院那邊人手不够，有幾份人家一起做道場，就常常應付不過來。這次你回去受戒，她打算叫你一輩子待在那邊，她在上海另外領一個徒弟來代你。

靈化：唔，這我也想到的。從前靈空師兄上本院受戒，一去就七八年，到如今還沒有回頭。現在可換到我了。我想，不用三四年工夫，你也會跟着我們來的——（喃喃的）白雲山，白雲山——這個地方像是個鬼門關，只見人進去，不見影出來。

靈真：師兄，這一晌你老是迷迷糊糊的自言自語，我看得着實有些害怕。你這到底是怎末回事？

靈化：（醒覺）沒什麼，靈真。我這幾天心裡怪不好受，說話有點不對頭。你不用驚慌。讓我們把這些東西快擦乾淨吧。

〔他們默不作聲的擦了半晌。〕

靈真：師兄，受戒是很痛苦的，是不是？

靈化：你別講了，趕緊擦你的吧。

靈真：（忍不住要說）在關門上燙十二個洞兒，這多够受罪！前回我跟師太到靜慈庵看妙緣師兄受戒，那才怕人哪！（索性停下手講）她跪在菩薩面前，悟真師太用香火在她頭上燒。她痛得臉兒發青，儘淌汗。可是悟真師太叫她熬住，不准她哭。說是一哭腦袋就得裂縫兒。她咬緊牙關死挺。等到快燙完了，她一倒下來就昏過去！我在旁邊看着，也替她淌了一身冷汗。

靈化：哦，你不要講了！怎麼你今天講來講去，總離不了『受戒』這兩個字？

靈真：師兄，我不是有心要提醒你這個。可是我也怪！越是替你害怕，我越要對你提起它。

靈化：你如果替我害怕，你就應該絕口不談它。你這末嘮嘮叨叨的講了又講，我原先是不害怕的，也叫你講得怕起來了。

靈真：（稍頓）你怎麼說，師兄？你原來是不怕受戒的痛苦的？

靈化：怎末不怕？我又不是燒不壞的金剛。不過師弟，如果乾脆只痛苦一次，那怕痛得死去活來，我也甘心情願的。可是痛的，苦的，還在後頭呢！

靈真：師兄，你這話又是什麼意思？

靈化：你是個小孩子，跟你多講了你也不明白。還是讓我們擦下去吧。

〔她們又擦了半晌。〕

靈化：（自言自語的）怪！楊先生爲什麼這末晚還沒回來？

靈真：你忘了麼，師兄？他每天不到六七點鐘，總是不會回來的。（稍頓）可是師兄，你也怪！今天反倒開起他來了。這一晌你不是一看見他就躲開的麼？

靈化：（掩飾的）誰這末說的？

靈真：不用誰說我也看得出一點兒。你近來等到楊先生快回家的時候，就自己先上樓去。晚上呢，要不是師太有事兒差你下樓，你不到睡覺的時候，就不肯下來。

靈化：這兩天我有點怕黑。

靈真：（稍頓）師兄，你走了，楊先生一定也很惦記着你的。他說，在這屋子裏邊，你跟他頂談得來。

靈化：你說話可小心點兒！叫師太聽見了，又是麻煩。

〔里面有敲門的聲音，敲得震天價響。〕

靈化：是誰在敲門，敲得這末響？靈真，你到後邊去看看。

〔靈真正待反身走，裏面已經聽見叫罵的聲音了。靈化止住她。〕

師太：（在裏邊。一邊敲，一邊噴）姓周的，你不用裝蒜！你今天沒出去，我知道你在裏邊。你要是個大丈夫，你站出來，用不着鬼鬼祟祟的倒鎖着自己！

靈真：（低聲的）師太又在問亭子間那位姓周的討房錢啦。

師太：（又敲起來）哼！你不要躲在裏邊裝死！欠了房錢，就這末躲着算啦！你住不起房子，馬上替我滾！一個堂堂的男子漢，欠我們尼姑庵的房租，你害羞不害羞？我問你，你害羞不害羞？

〔她又確確的敲了一陣。〕

靈化：靈真，你別呆住了，趕快念你經吧。今天師太脾氣不好。回頭你背不出來，又得挨揍。

〔靈真趕快打開經卷，一邊擦，一邊念。〕

半晌。老師太從裏門入。她手裏擎一把摺扇，一壁進來，一壁指着樓上罵。

師太：你想沾我們尼姑的光啊？我告訴你，尼姑的錢都是辛辛苦苦賺來，去供奉菩薩的。你要成心賴我們的房錢，你就絕子絕孫，死了

也得上刀山，下油鍋！（坐下）你不開房門下來，我就這末坐着等你一輩子，看你逃到那兒去。難道你會像孫大聖似的，騰雲架霧飛上天去不成？

靈化：師太，等他下來了我們再問他要房錢。您犯不着跟他生氣，您自己憩一會兒吧。

師太：不跟他生氣便怎樣？我要是你這末大方，這尼姑庵早就關門啦！敗家精！

〔她罵得發熱，狠狠的扇了幾扇。隨後她注意到桌子上的香燭錫箔。〕

師太：這些東西誰拏來的？

靈化：我忘了告訴你了，師太。這是李家小姐，何老太太跟方姨太太三位，聽說我要受戒，差人送來的禮。

師太：怎麼，她們沒送錢來？

靈化：沒有，師太。

師太：確實沒有？

靈化：我可沒拏到，師太。恐怕她們要親手交給你也不定。

師太：要親手交給我？你倒替她們說得好聽。那兒有一份禮分兩回送的道理？這些香客是什麼等樣人我都知道。平日上我們這兒來吃素酒，倒佔了雙份兒。趕到叫她們捐錢，老是裝聾作啞。方姨太太這人最怕化錢，那怕雷公電母臨到她頭上要劈死她，還是雙手攔住口袋不放手！往日你替她抄高皇經，她滿口恭維你怎末的聰明，怎末的能幹，說等你做師父那天，一定送你一份厚禮。原來是賣面情，說着騙人喜歡的！憑她這種氣派，還想拜佛求子？她的老頭子不休掉她，還算是菩薩厚待她的哪！——靈真，你去拏把大葵扇來，替我打打扇。

〔靈真依她的話做。〕

師太：（看看她）今兒早上靈化教你的往生神咒，你背出來了沒有？

靈真：師太，我——我還沒有——

靈化：師太，這首經本來不大好念，她又——

師太：沒有你的事兒！你念你的。

靈真：南無阿彌多——阿彌多——阿彌多——

師太：怎麼？才一起頭兒，你就念不下去啦？

靈化：今天下午，她又跟我擦了半天東西，所以

師太：誰要你替她討情，你滾開！（向靈真）你這個蠢丫頭，短短的一首經，我在樓上打了

半天中覺，你這兒還沒背出來？你的心肝到那兒去啦？我問你，到那兒去啦？給狐狸精抓去啦？

〔靈真嚇得哭起來。〕

師太：你念不下去，還要撒嬌？不好好兒的收拾你，看你也改不好。孽戒尺來！

〔靈化猶豫着不動。〕

師太：你耳朶聾了？我叫你孽戒尺來！

〔靈化到神龕後拏出戒尺，遞給她。〕

師太：把手伸出來！（打靈真）死丫頭，賤人，畜牲！你還偷賴，你還偷賴不偷賴？

靈真：（哭着）不，好師太！我不敢了——

師太：（還是打）那你好好的記住，好好的——

靈化：好師太，別再打她了——

師太：（順手也給她兩下）誰叫你勤？你還有這個臉來勤？都是你把地教壞的！（向靈真）到那邊去把香點起來。

〔靈真依她的話做。〕

師太：（跑過來一手奪下香）誰叫你一口氣點三根的？你倒大方，你想敗掉我的家啊？先點一支，燒完了再點一支。——跪下！今天我要你跪滿三根香才讓你起來。加料的菜貨！在我手上帶大的七八個徒弟，就沒有一個像你這末沒出息的。（坐下）靈化，你來替我打扇。

〔靈化依她的話做。半晌。〕

師太：還有那一個送禮來的？

靈化：沒有，師太。已經送來的，都在桌子上了。

師太：怎末到了今天，他們還沒有送齊？

靈化：敢情是他們忘了這件事了吧？

師太：唔，那倒難說得很。（起來）我還是到近頭幾家靠得住的香客那兒走一趟，提醒他們一下。王老太太叫我們抄的心經，你寫好了沒有？

靈化：早就抄好了，師太。你可要靈真馬上送去？

師太：不。等她跪完了再叫她拏去。（對靈真）你可別忘了告訴王老太太，說明天師兄就要上白雲山受戒去。你多講幾遍，她心裏自然會明白。聽見了沒有？

靈真：聽見了，師太。

師太：（向靈化）你也好好的在家裏看門。我昨天才買的新香爐，要是再給人家偷了去，我將來從你的單子錢上加信扣還。

靈化：是，師太。

〔她走到右門，又回轉來。〕

師太：回頭那個姓周的下來，你別放他走掉。這個不要臉的流氓，賴一天是一天。你釘着他討房錢，等他付清了再讓他出門。

靈化：可是他要不肯給便怎樣呢？

師太：不肯？我，我——（冒然的）我叫巡捕帶他出去！

靈化：（懷疑的）是，師太。

〔她底著頭，嘴裏嚙叨着向大門下，正好和楊先生撞個滿懷。楊先生是個三十歲左右的男子。〕

師太：（撞昏了）姓唐的，你來得正好，你欠我

楊先生：師太，你看清楚一點兒啊！

師太：原來是你啊！楊先生，今天是三十了，你的房錢怎麼啦？

楊先生：我向來是初一給房錢的。怎麼這回你倒提早一天問我要呢？

師太：我等錢用。你今兒個方便，就請你先給我。

楊先生：（打量房裏的人）好的，反正先給你也一樣。（從口袋裏摸出錢給她）

師太：（貪婪的數着）一五，一十，十一，十二，十三。不錯——可是這張舊鈔票，煩你換一張新的。

楊先生：鈔票越老越好。新鈔票倒有不少是假的。

師太：那就不必換了。楊先生，還是你爽快，每次都付清房錢。亭子間那個傢伙，拖欠了一個月，鬧來鬧去，擠不出他一個銅板。你看，他又在樓上躺着裝死了。

〔她一邊說，一邊向大門下。〕

楊先生：靈真，你怎末今天又跪在那兒了？

靈化：她背不出經，給師太罰她跪着。

楊先生：（稱頌）你師太已經走了，你可以起來做點別的事情。

靈化：（會意的）靈真，你還是趁現在把心經送到王老太太那兒去吧。再耽擱下去，你要趕不及回來吃晚飯了。

靈真：師兄，我還沒有燒滿三根香呢？

靈化：不礙事的。師太剛出門，不見得馬上回家。（把經卷給她）快去快回來，記住師太關照你說的話。

靈真：是，師兄。

〔靈真舉經向大門出。〕

楊先生：你們師太關照她說些什麼？

靈化：沒什麼。就因為我明天上白雲山受戒，王老太太還沒有送禮來，所以師太趁送經的機會，叫靈真向她提提這回事。

楊先生：唔。王家離這兒有多遠呢？

靈化：走得快一點，也得一個鐘頭來回。

〔兩人反而一時沉默下來。靈化只厭低頭擦東西。半晌。〕

楊先生：這末看來，你明天是一定要動身了。

靈化：唔。我的行李舖蓋都已經打好了。

〔又沉默半晌。〕

靈化：我這一去，大概是沒有指望回頭了。可是我心裏總會想着——想着我在這兒過的日子。

楊先生：我也不會忘記咱們倆的交情。

〔又沉默半晌。〕

靈化：你是個有母教的人。你到上海來單身作客，應該自己尊重些，不要辜負了她老人家一片慈心。我的媽雖然不知去向，可是我知道她也像你的母親一樣的，盼望自己親生親養的孩子，做一個有出息的人。

楊先生：靈化，你放心。你的話我都記着。

〔又沉默半晌。〕

楊先生：（按捺不住）靈化，你不要再跟我假門假事，儘說些不關痛癢的話來打岔。你到底拿定了主意沒有？我前回向你提起的事兒，你可曾仔細想過？我三番五次要找你說話，你總是一見了我就躲開，一句話也不回頭我。你怎麼那末忍心？今天是最後一天了，你就算不答應，也應該說個明白再走。

靈化：（稱頌）我用不着回頭說你的話。

楊先生：那末，我們是可以有商量的地步了？

靈化：我幾時這末說過。我且說，我用不着回頭說你的話。

楊先生：我乾巴巴等了那末多日子，你還是這樣跟我含糊糊糊的。乾脆點說，我們究竟有沒有商量？

靈化：我不用講，你也猜得出來。

楊先生：你那扭扭捏捏的，你叫人看得整悶死！

靈化：你硬逼我說出來，也沒有什麼不可以。你的話我都想過——想透了。我究竟是個出家

人，萬不能冒犯佛門清規，跟你——跟你幹這種事。可是我要乾脆回頭你，你心裏一定是很難受的。所以我躲開不見你，叫你自己替我想想。

楊先生：你講來講去，總離不了『佛門清規』這套老話。

靈化：這可是我們出家人應該守的本分。

楊先生：不錯！這也許是享盡了做人的快活，膩得不耐煩，而看破紅塵的人，他們應該守的本分；這也許是經不起做人的辛苦，活得太艱難，才逃進空門的人，他們應該守的本分。可是這不是你應該守的本分！你還沒有見過世面，沒有親自經歷過做人到底是苦的還是甜的，人家不替你願意不願意，就強迫你做尼姑。你原來就沒有出家的本心，那兒來守清規的本分？這簡直是硬叫你坐牢——坐牢還比這個苦得多，三年就三年，五年就五年，坐滿了還有個出頭天。你就好比潮水沖上沙灘的魚兒一樣，慢慢的乾死，慢慢的晒死！

靈化：難道我不知道這個麼？（稍頓）不過我也是小時候苦得活不下去，給爹媽賣到這兒來的。我靠菩薩的保佑一直活到現在，難道我就沒有守清規的本分麼？

楊先生：是的，活不下去的時候，你才進來求菩薩保佑你。可是活得下去的時候你就得出去。你可別忘了這也是你的本分。你不能叫菩薩一輩子養着你。眼前放着的活路你就應該走。

靈化：要走這條路，我先自冒犯清規，日後一定要招到報應。

楊先生：靈化，你以為跟我走了，菩薩會怪罪你，將來要責罰你的。可是這你就錯了。菩薩是無所不知的。我們做人的前因後果，他比我們自己看得更清楚，更仔細。你小時候接受這些清規，你是個不懂事的孩子，還不知道出家到底是怎麼回事。這一點菩薩當然明白。現在你長大了，覺得自己有這條心還俗，有一條路可以做人，那你不必說出口，菩薩也早就料到你的心事，他不但——

靈化：（惶恐的）我不必說出口，菩薩早就料到我的心事？

楊先生：是的，他不但料到你的心事，而且他能夠——

靈化：（連忙到在神龕前）哦，菩薩，請你饒了我吧！我心裏存下這種念頭，真是罪大如天——

楊先生：（喜出望外的）靈化，你原來是有這個意思要跟我走的！

靈化：楊先生，我對菩薩懺悔還來不及，你為什麼苦苦的逼着我呢？

楊先生：（蹲在她旁邊）靈化，你的心事都叫菩薩知道了，你還用得着瞞我麼？

靈化：（忍不住）哦，是的，是的，楊先生！我是有心要跟您走的！（伏倒在跪墊上哭）哦，我着了魔了！隨便我怎麼念經念咒，也趕不掉它。它整日整夜的抓住我的心，不叫我有半分安息！

楊先生：靈化，你不要這末磨難你自己。我剛才說的，菩薩不但料到你的心事，而且他能够原諒你。因為他比我們凡人更懂得人情。在他的佛光下面，一點兒沒有勉強的事情，枉法的事情。他絕不會不問情由，責怪一個自己不能作主，給爹媽錯賣進佛門的孩子。如果他要責罰，也只能責罰那用錢買你進尼姑庵的師太！

靈化：（迷亂的）哦，請你不要再講了！我的媽呀！要是我的娘在我旁邊——

楊先生：靈化，你自己說的，你媽也像我媽一樣，都盼望自己親生親養的孩子，做一個有出息的人。她萬不得已才賣你到這兒來，難道她願意你在尼姑庵裏丟掉你的一生麼？

靈化：哦，你不要再逼我了！我心裏亂——亂得難受！

〔半晌。〕

楊先生：靈化，你回過來看看觀世音菩薩。你看她是不是像你的那樣狠心，那樣不講情理的。

靈化：（畏懼的）不！不！我不敢看！

楊先生：（扭她轉身）不，你得看看，看了你就會明白。

〔她緊貼着楊先生的身體，瞪着眼睛，慢慢抬起頭來。〕

楊先生：（雙手扶着她）你看她老人家多末純潔，幽靜，慈悲，憐憫。她的態度是這樣的安祥，她的神氣又是這樣的溫和。她也是個女人。我想她對於受委屈，受磨難的女孩子們，尤其是在她門下的，一定有無限的同情心。



她一定會懼怕她們，保佑她們，幫助她們。

〔潛伏在她心底裏的自由和戀愛的願望，給楊先生這番沈靜然而含有感化力的說話，撩撥得野火似的不可響爾。神龕內的偶像，從她一雙閃映着求生意志的眼睛望過去，似乎隱約中輻射出一匝希望的靈光。〕

靈化：是的，她開口對我笑了。

楊先生：她當然要對你笑的，因為你今天在她面前說了實話，而且你以後再也不會瞞她了。

靈化：是的。（雙手合什）大意大悲觀世音菩薩，求你饒了我吧。我的心已經許給在我旁邊的男人了。我知道我犯了佛門清規，不應該在你門下待下去。我要是多留一天，我的罪就加重一天。我要是等到受戒了以後，心里還存着還俗嫁人的念頭，那我的罪過是大得可以包天的。我已經無意的欺騙了你，我不敢再有心欺騙你了。請你饒了我——饒了我們倆。

〔半晌。楊先生慢慢扶她起來。〕

靈化：楊先生，要是你母親將來查出我的底細，她也許要不認我的。

楊先生：你不用担心，靈化。我早就安排好了。我打算跟你在外頭住幾個月，等你的頭髮養長了，然後再帶你回去見我母親。况且我跟這幾位遠親，向來沒有交往，這事情也不見得會傳到我母親那兒去。

靈化：我已經把我自己都交給你，楊先生。我是個舉目無親的孩子，你將來可不能變心欺負我。

楊先生：我決不會變心的。我活了這末大的年紀，為什麼別的女人都不喜歡，偏看上了你？

靈化：噫——有人來了。

〔她回到供桌前擦東西。周先生探頭探腦的從裏門出。〕

周先生：（低聲的）老尼姑在不在？

楊先生：她早就走了。

周先生：（放腳進來）我正奇怪樓下為什麼這末清靜，原來只有你們倆在這兒。靈化，你的眼睛怎麼啦？你哭來的？

靈化：（掩飾的）沒有，是香爐灰吹到裏邊去了。

周先生：這陣風可也刮得真够厲害，把香爐灰吹到兩只眼睛裏邊去了。（對楊先生）可是怪！怎麼沒有吹到你的眼睛裏邊呢？你們站得

——呢——並不遠啊！

楊先生：（走開）周先生，你別開玩笑了。老師太在問你討房錢哪。

周先生：有勞你帶訊。不過她早就到敝房來拜訪過了。是我不屑見她，給她一個閉門羹！

靈化：你也是的，周先生。老關着房門，讓師太敲得震天價響。不怕把門給敲下來。

周先生：那不好？敲壞舊的，裝一個新的，我的房間也可以顯得體面一些。而且費用一概由二房東負責，這才是一舉兩得。

楊先生：她在外邊敲，你在裏邊就待得下去？

周先生：你別照我是個在家人，我的蕩賽功夫可比出家人更深。我是六根清淨，四大皆空。那怕大洋房在我面前倒下來，我也充耳不聞。她敲她的，我睡我的。各人有各人的正經，毫不相干。

楊先生：她剛才對我說，你拖欠了一個月房租。

周先生：如果是先付後住，我欠她一個月；如果是先住後付，她欠我一個月。我的主張向來這樣：與其叫人先欠我，不如叫我先欠他。

靈化：師太說，這次你要不先付房錢，她叫巡捕帶你出去。

周先生：巡捕房要管得了這些閒事，你們的尼姑庵就不會在半夜裏鬧賊，連香爐也給偷了去。

〔老師太跟一個男人在外邊爭鬧起來。〕

男人：（在外邊）你慢來，為什麼只有一毛錢？

師太：（在外邊）我跟你講好一毛錢的！

男人：這個年頭兒，那兒有一毛錢的洋車坐？請你再加幾個銅板。

師太：沒有。呸！你怎麼敢跟我動手動脚的？我是個尼姑，你是個男人哪！

男人：那末，你就加我幾個銅板吧。

師太：剛才你為什麼拉着我？一個也不加給你！

男人：處你還是個出家人，幾個銅板也捨不得。

師太：出家人又怎樣？最好是把全副家當都送給你！

男人：看你的小家子相，還說什麼烏家當？

師太：你管我有大家當？兩脚馬！

男人：禿兒驢！

師太：出去叫汽車壓死你！

男人：我死了你要抱靈牌！

師太：呸！呸！呸！

〔門砰的一聲關上。〕

楊先生：你怎麼還呆着不走？

周先生：媽的，我倒忘了！

〔他趕快向里門走，然而師太已經由大門踏進來，看見他了。〕

師太：剛才那個是誰？

靈化：周先生。

〔她連忙追進去。〕

師太：（在裏邊）姓周的，你欠了我的——

周先生：（在裏邊）你怎末跟我動手動腳的？你  
是個尼姑，我是個男人哪！

師太：你付了房錢我就放手。

周先生：我幾時欠你房錢來的？上個月不是付清  
了麼？

師太：可見這個月你還沒有付。

周先生：我還沒有住滿一個月，爲什麼要先給  
你？

師太：噢？當初我跟你講好先付後住的！

周先生：誰跟你講好的？你問大房東借房子，難  
道也是先付後住的？

〔在吵鬧聲中——〕

楊先生：靈化，我們今兒晚上就走！

靈化：（點頭）唔——今兒晚上就走！

〔幕下。〕

## 第二景 —— 解脫成眞

當夜十二時左右。

景與第一景同。

客堂近里門處，用條凳臥板搭成一舖牀。上面躺着靈化和靈眞倆。靈眞已經入睡。靈化醒着，不時用肘撐起半截身向里門望。她的神色焦急，眼睛直瞪瞪的。

室內異常幽暗。唯一的光線是從高掛着的大琉璃投射下來的。火頭給微風吹動着，一擺一擺的，看去好像一朵鬼光。

黑影一閃，楊先生從里門出現了。他四面張張，然後蹩手蹩腳走近牀舖。

楊先生：（低聲的）靈化！

靈化：噓——聲音放輕點。當心鬧醒靈眞。

楊先生：你都預備好了？

靈化：唔。

楊先生：衣服換了沒有？

靈化：換好了。

〔她揭開被，從床上輕輕的滑下來。她已經裝上一條假辮子，換了一套短衫袴。〕

楊先生：（走近她）辮子紮得緊些。小心在半路上掉下來。

靈化：（把辮子紮紮緊）怎樣？

楊先生：很好。我們就走吧。

靈化：等一等。讓我把包裹拿來。

〔她轉到神龕後拿出個小包裹。楊先生牽着她的手向大門出。〕

楊先生：（在外邊）怎麼？大門上了鎖了！

靈化：（在外邊）呀，不好！我倒忘了！

〔二人復由大門入。〕

楊先生：這大門怎末會上鎖的？她知道我們要逃走不成？

靈化：不會的。前天有人撬開大門，把香爐偷去了，所以師太一到晚上就把門鎖起來。

楊先生：後門呢？

靈化：也鎖上了。

楊先生：（焦急的）偏偏這兩天上鎖！（稍頓）鑰匙放在什麼地方。

靈化：師太自己拿着。

楊先生：那怎麼辦？——（冒然的）我們上樓去偷去！

靈化：不成！我不知道鑰匙放在那兒。也許她擺在枕頭底下也說不定。况且師太這幾天又特別的驚醒，鬧醒了她可不是玩的。

楊先生：（喪氣的）完了！今兒晚上走不成了！

靈化：（稍頓）我們爲什麼不從後邊的窗口爬出去？——就是恐怕有人看見。

楊先生：對！大黑晚間不會有人的。來，走！

〔他一把握住靈化的手向裏門走。但一時匆忙，竟撞着床舖，將靈眞驚醒。他們連忙望後退，然而靈眞已經翻起身，看見他們了。〕

靈眞：（嚇得喊不出聲）誰？

靈化（趕快走過去掩住她的嘴）是我，靈眞。是師兄。你千萬別嚷，要不然，我的性命送在你手上。

靈真：（推開她的手）師兄，你爲什麼還不打扮？這個人又是誰？

靈化：這是楊先生——靈真，我要走了。

靈真：（驚愕的）你走？你走到那兒去？

靈化：我要跟楊先生一塊兒逃走，到他鄉下家裏去。我不再回來了。好師弟，你——

靈真：（歇私脫裏的尖銳喊起來）嘔~~嘔~~嘔~~嘔……

〔靈化嚇得倒在楊先生身上。兩人踉做一團。

楊先生：孃的，這孩子！

〔半响。

老師太：（在上頭）靈化——靈化——靈化——！

靈真：——

〔兩人沒有一個敢應她。半响。聽見有人奔下樓，走到半截扶梯，用拳頭撞打亭子間的房門。

老師太：（在外邊。忘命的敲嚷）周先生！你開門，你開門！——下面有賊！

楊先生（着慌的）你還是躺下，讓我先回到後頭去。

靈化：（拉住他）不成！他在扶梯上頭，她看得見你！

周先生：（在外邊）怎麼？他又來偷東西啦？真是賊胆包天！

〔三人嚇得呆若木雞。一聽見扶梯響，楊先生四面看看，連忙拉靈化躲到神龕後。周先生和老師太從裏門出。周先生在先，他掣一把破掃帚，摸手摸脚的拔進來。老師太站在門口不入。

周先生（四面找尋一週）咳？——嘩，小尼姑，賊跑到那兒去啦？

師太：（放胆進來）問你賊跑到那兒去了？

〔靈真呆坐在床上不響。

周先生：你怎麼不作聲啊？——

〔外邊野貓惡鬥之聲大作，老師太嚇得撲上周先生身上。

周先生：（定一定神）你別嚇唬人！這是貓兒，不是賊。靈真，賊到底跑到什麼地方去啦？

師太：（用手髮靈真的頭）你響啦？你響啦？你死啦？

靈化（劇痛使她醜轉來）啊？——賊？——沒有賊！

師太：沒有賊你嚷什麼？嚷什麼？

靈真：我——我——我在做夢，夢見有人打我！

周先生：（透一口氣）她的！大黑夜間，闖這末個玩笑！

師太：（恨極，打她）你這個賤人，死丫頭——明兒個罰你一天沒飯吃！

周先生：（拉住師太的手）得了，得了！別再打她了。要不然，他明天晚上又做夢，又要嚷起來了！

師太：（察覺靈化不在）靈化呢？靈化上那兒去了？

靈真：她——她——她——

師太：在什麼地方？

靈真：她跟——她上毛廁去了！

師太：這小媳婦！入家急死，她倒先躲到毛廁裏邊去了。（喊）靈化！靈化——！她一定要我抓她出來！

〔老師太向裏門下。靈真嚇得直發抖。

周先生：唉！小師太太，看菩薩臉上，你可千萬別再嚷了！更嚷，你就白天嚷，反正我不在家。嗨！嚇得我混身大汗！——我剛才也不知道那兒來的胆量，掣着這個東西去逮賊。

〔老師太由裏門出。

師太：她不在毛廁裏邊。

周先生：她飛上天去不成？

師太：死丫頭！靈化到底上那兒去了？

〔靈真越是抖得厲害。

周先生：咳？這孩子怎末臉兒發青，直哆嗦？難道這裏邊有什麼鬼怪？

師太：（拖靈真下床）我問你——靈化死到那兒去啦？

〔靈真還是不響。

師太：（恨毒的）看我不揍死你！（吆喝）到神龕後面拿戒尺來！

靈真：（更吃慌）我不去！我不去！

師太：哦？你跟我整扭！

〔老師太自己向神龕走。

靈真：（急煞）你不要去——不要去拿！我說了，我說了！

師太：那末你說！

靈真：她跟楊先生——

師太：（走近地）她跟楊先生怎樣？

靈真：他們在——

師太：（狠命推她）在什麼地方？你快說呀！

靈真：她跟楊先生——逃走了！

師太：（雷殛似的）走了？

周先生：（擦一擦眼睛）你再說一遍看！

師太：他們幾時走的？

靈真：沒多久——不到半個鐘頭。

師太：（稱頌）前後門都鎖了，他們怎末走得  
了？

周先生：你就不許他們從窗口爬出去！

師太：（幾乎暈倒在床上）噢，噢——我的佛爺  
爺啊！

周先生：尼姑私奔，替佛門增光不少！

師太：我——我去報巡捕房，把這兩個狗男女抓  
回來！是！抓他們回來！（冒然向大門走）

周先生：噯，噯，老師太！你慢來。別那末冒冒  
失失就報巡捕房，你得仔細想想。

師太：（惱怒的）還想什麼呢？這流氓把我的驢  
丫頭拐騙了，不報巡捕房逮住他又怎樣？

周先生：別那末火氣大！回頭事情弄糟了，你後  
悔也不及。你說你要報巡捕房是不是？

師太：不報便怎樣？你去替我抓他們回來？

周先生：我才不哪！你好好的聽我講。要是你把  
這件事報告巡捕房，恐怕靈化沒找到，消息  
早就傳到新聞記者的耳朵裏去了。這班缺德  
的東西，全是無中生有，小題大做的，每天  
巴不得地方上出幾件風流案子，好讓他們拿  
這些材料，大寫肉麻文章。何況你這個消息  
又是尼姑鬧戀愛，他們寫起可就更痛快，更  
够味兒。什麼『小尼姑不甘寂寞』呀！又是  
什麼『三房客勾引成災』呀！明兒個用頭號  
大字在報紙上登出來，連我這個做三房客的  
，也丟盡了臉！

師太：你丟你的臉，跟我有什麼相干？

周先生：跟你有什麼相干？人家知道這尼姑庵鬧  
風流案子，還有誰叫你們去念經？還有誰到  
這兒來燒香？保管不到一個月，你就關門大  
吉！

師太：（沒奈何）事情就這末了啦麼？

周先生：噯，我看你還是自己認倒楣，大事化小  
事，小事化無事吧。

師太：（不甘心的）可是我化了三十塊錢，買來  
這丫頭，每天教她念經，做功課，辛辛苦苦  
把她帶大，現在剛有點出息，就白白的讓入  
家搶去不成？

周先生：那只能怪你自己呀！你一天到晚在洋錢

上用功夫，撇下她跟楊先生倆鬼混！

師太：（稱頌）唉喲，真該死！明天這小媳婦上  
白雲山受戒，我還請了幾位香客到這兒來吃  
素麵。人家要問起她來，叫我怎麼回話？

周先生：那不要緊啊！你就說她害急病死了——  
上西天去了！

師太：不！不！我受了人家的禮，難道叫我都退  
回去？不，我一定要抓她回來，我自己去抓  
她回來。（回頭問靈真）你知道他們望那兒  
跑的？

靈真：我不知道，他們沒告訴我。

師太：他們一定是坐火車走的。周先生，你陪我  
上車站去。

周先生：我不幹。

師太：找到靈化，我不管你這個月的房錢。

周先生：我寧可給你房錢。大黑頭跟一個尼姑  
在馬路上走來走去，成個什麼體統？人家還  
以為我帶着個尼姑私奔哪！（他打了個噴嚏）  
她的！我倒着了涼了。

〔他擦擦肩膀，自顧自上樓去了。〕

〔老師太向大門下，隨又回來。〕

師太：到樓上去把鑰匙拿來。鑰匙放在枕頭底  
下。

〔靈真向裏門下。老師太跪倒在神龕前，狠  
命磕頭，嘴裏姑魯姑魯的念了一通。靈真  
拿鑰匙出。師太接過鑰匙向大門下。半晌。  
楊先生同靈化由神龕後出。〕

靈化：噫喲！我的心嚇得快要跳出來了！（走過  
去擁抱靈真）好師弟！我一生一世忘不了你  
！

〔靈真直瞪瞪看着她。半晌說不出話來。〕

楊先生：快走，回頭她又嚷起來了。（拉靈化  
向大門走）

靈真：（突然奔上前撲下，攙住靈化的脚）師兄  
！

靈化（俯身抱着靈真）師弟！

楊先生：別那末扭扭捏捏的！叫姓周的聽見，又  
要鬧出亂子來！

〔楊先生抱起靈化，擁着她向大門下。半  
晌。〕

靈真：（慢慢抬起頭來，喃喃的）師兄她——她  
上西天去了？

〔幕下。〕

一九〇四年，六月廿五日。



### 怎樣訓練你自己

這是一本實的好書，它不但鼓勵人們去創業，並貢獻我們許多切實的心得和意見，它教導人們怎樣發掘創業的機會，怎樣去計劃和組織事業，怎樣服務顧客，怎樣去訓練員工，怎樣轉資金，怎樣自書，讀者著許多小事業家的經驗報告，尋求理論與事實的貫通。

本書為美國教育家羅德氏的精心傑作，用一切的方法教人怎樣跑上成功之路，有系統而極實用，是一本任何青年所應讀的好書。本書自譯出後大受各界所歡迎，國內有名雜誌，均一致推為最有價值的青年修養書。現已出至十二版，足見本書之價值為何如矣。

### 怎樣做領袖

本書它不單把領袖的觀念解釋清楚，並能告訴我們做領袖的許多要訣，應具的常識，無論對己，對人，對事均有詳細的敘述，指示你怎樣以光明，純正，真實的人格，學識，行動等，來獲取大眾的愛戴，獲取大眾的崇敬，讀者可從這許多豐富的修養資料中，尋求合理的成功途徑。(九角五分)

### 法律政治經濟大辭典

本書範圍包括：憲法，刑法總則，債編，權產法，訴訟法，經濟法，工礦法，破產法，行政法，政治學，國際法，貨幣論，外交史，銀行法，羅馬法，中外條約等名辭；以及國民政府，前北京政府所頒佈之一切法令，與中外關於法律政治經濟名者約五六百種，集合而成，為出版界最完善之辭書也。

### 怎樣教育兒童

書籍雜誌報紙處理法 九角  
發行所 上海寧波路四十七號  
代銷處 本外埠及國外

### 長城書局出版

發行所 上海寧波路四十七號  
代銷處 本外埠及國外

### 怎樣服務

本書寫出現通社會，和應當怎樣改進，在這一成功的指示，辦者無一人無事，在現象下，新事，的現象，是每個青年，角半)的座右銘。(九角五分)

怎樣生活 一元八角  
怎樣修學 一元七角  
怎樣演說 一元六角

中式會計學 三元五角  
印度雜異記 一元一角

蘇俄的生活 八角  
這時代的女人 七角

婦女法律十講 四角  
結婚二重奏 九角

灰色眼鏡(小說) 八角

結婚二重奏 九角

灰色眼鏡(小說) 八角

# 美麗牌香烟



有美  
皆備

無麗  
不臻

華成煙公司出品

# 灶丹牌華東皮鞋油

光亮 經濟



製廠學化東華海上  
售出有均店商貨百處各



品出名著  
搽指唇胭  
面甲  
粉丹膏脂

製廠學化東華海上  
售出有均店商貨百處各

女各式特約之女王保羅生皮鞋公司承製

附設皮鞋部 非常出品 新都鞋

四季時裝 各式大衣 專家設計  
男女禮服 婚嫁衣裳 唯我獨尊  
開幕紀念 誠實廉價 歡迎比較

地址：霞飛路五八六號巴黎  
大戲院西首電話八八二二一

新都時裝有限公司

婦女服裝專家

開幕典禮  
敬備茶點  
恭請光臨  
歡迎參觀

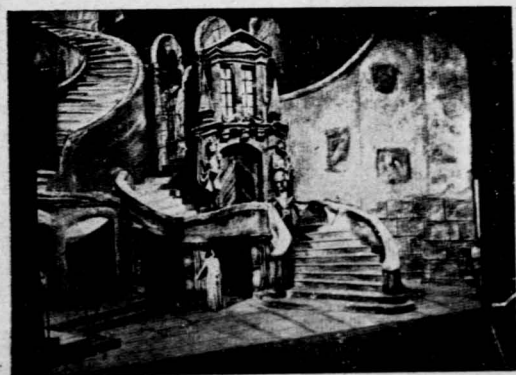
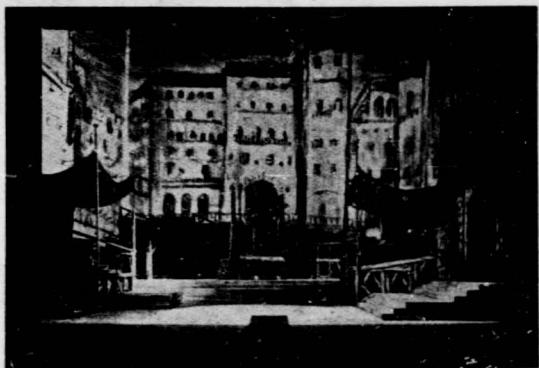
技師 衣服	高等 華貴	特聘 專製
----------	----------	----------

# 世界有名歌劇舞台照



法國在1930年演出 Moussorgsky 之歌喜劇“La Foire de Sorotchin”的舞  
台裝置。設計者為 T. Komisorjevskys  
，繪畫者 N. Gontchorova。台前有二  
門的拱幕是全劇都不搬動的，可以調動  
的是後面的「幕布」。在圖中所呈現的  
第二幕的幕布上顯示了村落的景色，  
即是代替了上一幕烏克蘭草舍的內景。  
台前拱幕前的空間即作為村徑的用途，  
演員們從村徑中走入小屋，即從台  
前拱幕上兩個門進出。

德國 Dresden 的國家劇院上演作曲家 Verdi 的“Don Corlos”的自然主義風格的舞  
舞台面。背幕及翼片均屬繪畫而配合了  
三向度空間的細節的裝置。



德國柏林皇家歌劇院上演作曲家 Verdi 的歌劇『麥克仲士』謀殺場面的舞  
台裝置。全景的處理是在未來派的構成主義的原理上，混合了「過時的」  
Baroque 的風格。

她一定會體恤她們，保佑她們，幫助她們。  
〔潛伏在她心底裏的自由和戀愛的願望，給楊先生這番沈靜然而含有感化力的說話，撩撥得野火似的不可磨滅。前籠內的偶像，從她一雙閃映着求生意志的眼睛望過去，似乎隱約中輻射出一匝希望的靈光。〕

靈化：是的，她開口對我笑了。

楊先生：她當然要對你笑的，因為你今天在她面前說了實話，而且你以後再也不會瞞她了。

靈化：是的。（雙手合什）大慈大悲觀世音菩薩，求你饒了我吧。我的心已經許給在我旁邊的男人了。我知道我犯了佛門清規，不應該在你門下待下去。我要是多留一天，我的罪就加重一天。我要是等到受戒了以後，心里還存着還俗婦人的念頭，那我的罪過是大得可以包天的。我已經無意的欺騙了你，我不敢再有心的欺騙你了。請你饒了我——饒了我們倆。

〔半晌。楊先生慢慢扶她起來。〕

靈化：楊先生，要是你母親將來查出我的底細，她也許要不認我的。

楊先生：你不用擔心，靈化。我早就安排好了。我打算跟你在外頭住幾個月，等你的頭髮養長了，然後再帶你回去見我母親。況且我跟這兒幾位遠親，向來沒有交往，這事情也不見得會傳到我母親那兒去。

靈化：我已經把我自己都交給你，楊先生。我是個舉目無親的孩子，你將來可不能變心欺負我。

楊先生：我決不會變心的。我活了這末大的年紀，為什麼別的女人都不喜歡，偏看上了你？

靈化：噓——有人來了。

〔她回到供桌前擦東西。周先生探頭探腦的從裏門出。〕

周先生：（低聲的）老尼姑在不在？

楊先生：她早就走了。

周先生：（放胆進來）我正奇怪樓下為什麼這末清靜，原來只有你們倆在這兒。靈化，你的眼睛怎麼啦？你哭來的？

靈化：（掩飾的）沒有，是香爐灰吹到裏邊去了。

周先生：這陣風可也刮得真够厲害，把香爐灰吹到兩只眼睛裏邊去了。（對楊先生）可是怪！怎麼沒有吹到你的眼睛裏邊呢？你們站得

——呢——並不遠啊！

楊先生：（走開）周先生，你別開玩笑。老師太在問你討房錢哪。

周先生：有勞你帶訊。不過她早就到敝房來拜訪過了。是我不屑見她，給她一個閉門羹！

靈化：你也是的，周先生。老關着房門，讓師太敲得震天價響。不怕把門給敲下來。

周先生：那不好？敲壞舊的，裝一個新的，我的房間也可以顯得體面一些。而且費用一概由二房東負責，這才是一舉兩得。

楊先生：她在外邊敲，你在裏邊就待得下去？

周先生：你別照我是個在家人，我的誦養功夫可比出家人更深。我是六根清淨，四大皆空。那怕大洋房在我面前倒下來，我也充耳不聞。她敲她的，我睡我的。各人有各人的正經，毫不相干。

楊先生：她剛才對我說，你拖欠了一個月房租。

周先生：如果是先付後住，我欠她一個月；如果是先住後付，她欠我一個月。我的主張向來這樣：與其叫人先欠我，不如叫我先欠他。

靈化：師太說，這次你要不先付房錢，她叫巡捕帶你出去。

周先生：巡捕房要管得了這些閒事，你們的尼姑庵就不會在半夜裏鬧賊，連香爐也給偷了去。

〔老師太跟一個男人在外邊爭鬧起來。〕

男人：（在外邊）你慢來，為什麼只有一毛錢？

師太：（在外邊）我跟你講好一毛錢的！

男人：這個年頭兒，那兒有一毛錢的洋車坐？請你再加幾個銅板。

師太：沒有。呸！你怎麼敢跟我動手動脚的？我是個尼姑，你是個男人哪！

男人：那末，你就加我幾個銅板吧。

師太：剛才你為什麼拉着我？一個也不加給你！

男人：處你還是個出家人，幾個銅板也捨不得。

師太：出家人又怎樣？最好是把全副家當都送給你！

男人：看你的小家子相，還說什麼烏家當？

師太：你管我有多大家當？兩腳馬！

男人：禿兒驢！

師太：出去叫汽車壓死你！

男人：我死了你要抱靈牌！

師太：呸！呸！呸！

〔門砰的一聲關上。〕



楊先生：你怎麼還呆着不走？

周先生：媽的，我竟忘了！

〔他趕快向里門走，然而師太已經由大門踏進來，看見他了。〕

師太：剛才那個是誰？

靈化：周先生。

〔她連忙追進去。〕

師太：（在裏邊）姓周的，你欠了我的——

周先生：（在裏邊）你怎末跟我動手動腳的？你是個尼姑，我是個男人哪！

師太：你付了房錢我就放手。

周先生：我幾時欠你房錢來的？上個月不是付清了麼？

師太：可這一個月你還沒有付。

周先生：我還沒有住滿一個月，爲什麼要先給你？

師太：咳？當初我跟你講好先付後住的！

周先生：誰跟你講好的？你問大房東借房子，難道也是先付後住的？

〔在吵鬧聲中——〕

楊先生：靈化，我們今兒晚上就走！

靈化：（點頭）唔——今兒晚上就走！

〔幕下。〕

## 第二景 —— 解脫成真

當夜十二時左右。

景與第一景同。

客堂近里門處，用條發臥板搭成一舖牀。上面輪着靈化和靈真備。靈真已經入睡。靈化醒着，不時用肘撐起半截身向里門望。她的神色焦急，眼睛直瞪瞪的。

室內異常幽暗。唯一的光線是從高掛着的大琉璃投射下來的。火頭給微風吹動着，一搖一擺的，看去好像一朵鬼光。

黑影一閃，楊先生從里門出現了。他四面張張，然後蹩手蹩腳走近牀鋪。

楊先生：（低聲的）靈化！

靈化：噓——聲音放輕點。當心鬧醒靈真。

楊先生：你都預備好了？

靈化：唔。

楊先生：衣服換了沒有？

靈化：換好了。

〔她揭開被，從床上輕輕的滑下來。她已經裝上一條假辮子，換了一套短衫袴。〕

楊先生：（走近她）辮子紮得緊些。小心在半路上掉下來。

靈化：（把辮子紮緊）怎樣？

楊先生：很好。我們就走吧。

靈化：等一等。讓我把包裹拿來。

〔她轉到神龕後拿出個小包裏。楊先生牽着她的手向大門出。〕

楊先生：（在外邊）怎麼？大門上了鎖了！

靈化：（在外邊）呀，不好！我倒忘了！

〔二人復由大門入。〕

楊先生：這大門怎末會上鎖的？她知道我們要逃走不成？

靈化：不會的。前天有人撬開大門，把香爐偷去了，所以師太一到晚上就把門鎖起來。

楊先生：後門呢？

靈化：也鎖上了。

楊先生：（焦急的）偏偏這兩天上鎖！（稍頓）鑰匙放在什麼地方。

靈化：師太自己拿着。

楊先生：那怎麼辦？——（冒然的）我們上樓去偷去！

靈化：不成！我不知道鑰匙放在那兒。也許她擺在枕頭底下也說不定。况且師太這幾天又特別的驚醒，鬧醒了她可不是玩的。

楊先生：（喪氣的）完了！今兒晚上走不成了！

靈化：（稍頓）我們爲什麼不從後邊的窗口爬出去？——就是恐怕有人看見。

楊先生：對！大黑晚間不會有人的。來，走！

〔他一把抓住靈化的手向裏門走。但一時匆忙，竟撞着床鋪，將靈真驚醒。他們連忙望後退，然而靈真已經翻起身，看見他們了。〕

靈真：（嚇得喊不出聲）誰？

靈化（趕快走過去掩住她的嘴）是我，靈真。是師兄。你千萬別嚷，要不然，我的性命送在你手上。

靈真：（推開她的手）師兄，你爲什麼這末打扮？這個人又是誰？

靈化：這是楊先生——靈真，我要走了。

靈真：（驚愕的）你走？你走到那兒去？

靈化：我要跟楊先生一塊兒逃走，到他鄉下家裏去。我不再回來了。好師弟，你——

靈真：（歇私脫裏的尖銳喊起來）嘔～嘔～嘔……

〔靈化嚇得倒在楊先生身上。兩人踉蹌做一團。〕

楊先生：真的，這孩子！

〔半响。〕

老師太：（在上頭）靈化～靈化～靈化～！

靈真！——

〔兩人沒有一個敢應她。半响。聽見有人奔下樓，走到半截扶梯，用拳頭搗打亭子間的房門。〕

老師太：（在外邊。忘命的敲響）周先生！你開門，你開門！——下面有賊！

楊先生（着慌的）你還是躺下，讓我先回到後頭去。

靈化：（拉住他）不成！他在扶梯上頭，她看得見你！

周先生：（在外邊）怎麼？他又來偷東西啦？真是賊胆包天！

〔三人嚇得呆若木雞。一聽見扶梯響，楊先生四面看看，連忙拉靈化躲到神龕後。周先生和老師太從裏門出。周先生在先，他擎一把破掃帚，摸手摸胸的扶進來。老師太站在門口不入。〕

周先生（四面找尋一週）咦？——嚶，小尼姑，賊跑到那兒去啦？

師太：（放胆進來）問你賊跑到那兒去了？

〔靈真坐在床上不響。〕

周先生：你怎麼不作聲啊？——

〔外邊野貓惡鬥之聲大作，老師太嚇得撲上周先生身上。〕

周先生：（定一定神）你別嚇唬人！這是貓兒，不是賊。靈真，賊到底跑到什麼地方去啦？

師太：（用手壓靈真的頭）你甯啦？你啞啦？你死啦？

靈化（創痛使她暈轉來）啊？——賊？——沒有賊！

師太：沒有賊你噴什麼？噴什麼？

靈真：我——我——我在做夢，夢見有人打我！

周先生：（透一口氣）她的！大黑夜間，闖這末個玩笑！

師太：（恨極，打她）你這個賤人，死丫頭——明兒個罰你一天沒飯吃！

周先生：（拉住師太的手）得了，得了！別再打她了。要不然，他明天晚上又做夢，又要嚷起來了！

師太：（察覺靈化不在）靈化呢？靈化上那兒去了？

靈真：她——她——她——

師太：在什麼地方？

靈真：她跟——她上毛廁去了！

師太：這小媳婦！人家急死，她倒先躲到毛廁裏邊去了。（喊）靈化！靈化——！她一定要我抓她出來！

〔老師太向裏門下。靈真嚇得直發抖。〕

周先生：唉！小師太太，看菩薩臉，你可千萬別再嚷了！要嚷，你就白天嚷，反正我不在家。嗨！嚇得我混身大汗！——我剛才也不知道那兒來的胆量，擎着這個東西去逮賊。

〔老師太由裏門出。〕

師太：她不在毛廁裏邊。

周先生：她飛上天去不成？

師太：死丫頭！靈化到底上那兒去了？

〔靈真越是抖得厲害。〕

周先生：咦？這孩子怎末臉兒發青，直哆嗦？難道這裏邊有什麼鬼怪？

師太：（拖靈真下床）我問你——靈化死到那兒去啦？

〔靈真還是不響。〕

師太：（恨毒的）看我不揍死你！（吆喝）到神龕後面拿戒尺來！

靈真：（更吃慌）我不去！我不去！

師太：哦？你跟我整扭！

〔老師太自己向神龕走。〕

靈真：（急煞）你不要去——不要去拿！我說了，我說了！

師太：那末你說！

靈真：她跟楊先生——

師太：（走近她）她跟楊先生怎樣？

靈真：他們在——

師太：（狠命推她）在什麼地方？你快說呀！

靈真：她跟楊先生——逃走了！

師太：（雷癡似的）走了？

周先生：（擦一擦眼睛）你再說一遍看！

師太：他們幾時走的？

靈真：沒多久——不到半個鐘頭。

師太：（稍頓）前後門都鎖了，他們怎末走得  
了？

周先生：你不許他們從窗口爬出去！

師太：（幾乎暈倒在床上）噢，噢——我的佛爺  
爺啊！

周先生：尼姑私奔，替佛門增光不少！

師太：我——我去報巡捕房，把這兩個狗男女抓  
回來！是！抓他們回來！（冒然向大門走）

周先生：噯，噯，老師太！你慢來。別那末冒冒  
失失就報巡捕房，你得仔細想想。

師太：（惱怒的）還想什麼屁？這流氓把我的懸  
丫頭拐騙了，不報巡捕房逮住他又怎樣？

周先生：別那末火氣大！回頭事情弄糟了，你後  
悔也不及。你說你要報巡捕房是不是？

師太：不報便怎樣？你去替我抓他們回來？

周先生：我才不哪！你好好的聽我講。要是你把  
這件事報告巡捕房，恐怕靈化沒找到，消息  
早就傳到新聞記者的耳朵裏去了。這班缺德  
的東西，全是無中生有，小題大做的，每天  
巴不得地方上出幾件風流案子，好讓他們拿  
這些材料，大寫肉麻文章。何況你這個消息  
又是尼姑鬧戀愛，他們寫起可就更痛快，更  
够味兒。什麼『小尼姑不甘寂寞』呀！又是  
什麼『三房客勾引成姦』呀！明兒個用頭號  
大字在報紙上登出來，連我這個做三房客的  
，也丟盡了臉！

師太：你丟你的臉，跟我有什麼相干？

周先生：跟你有什麼相干？人家知道這尼姑庵鬧  
風流案子，還有誰叫你們去念經？還有誰到  
這兒來燒香？保管不到一個月，你就關門大  
吉！

師太：（沒奈何）事情就這末了啦麼？

周先生：噯，我看你還是自己認倒楣，大事化小  
事，小事化無事吧。

師太：（不甘心的）可是我化了三十塊錢，買來  
這丫頭，每天教她念經，做功課，辛辛苦苦  
把她帶大，現在剛有點出息，就白白的讓入  
家搶去不成？

周先生：那只能怪你自己呀！你一天到晚在洋錢

上用功夫，撇下她跟楊先生倆鬼混！

師太：（稍頓）唉喲，真該死！明天這小媳婦上  
白雲山受戒，我還請了幾位香客到這兒來吃  
素麵。人家要問起她來，叫我怎麼回話？

周先生：那不要緊啊！你就說她害急病死了——  
上西天去了！

師太：不！不！我受了人家的禮，難道叫我都退  
回去？不，我一定要抓她回來，我自己去抓  
她回來。（回更問靈真）你知道他們望那兒  
跑的？

靈真：我不知道，他們沒告訴我。

師太：他們一定是坐火車走的。周先生，你陪我  
上車站去。

周先生：我不幹。

師太：找到靈化，我不要你這個月的房錢。

周先生：我寧可給你房錢。大黑閻跟一個尼姑  
在馬路上走來走去，成個什麼體統？人家還  
以為我帶着個尼姑私奔哪！（他打了個噴嚏）  
媽的！我倒着了涼了。

〔他擦擦肩膀，自顧自上樓去了。〕

〔老師太向大門下，隨又回來。〕

師太：到樓上去把鑰匙拿來。鑰匙放在枕頭底  
下。

〔靈真向裏門下。老師太跪倒在神龕前，狠  
命磕頭，嘴裏咕魯咕魯的念了一通。靈真  
拿鑰匙出。師太接過鑰匙向大門下。半晌。  
楊先生同靈化由神龕後出。〕

靈化：唉喲！我的心嚇得快要跳出來了！（走過  
去擁抱靈真）好師弟！我一生一世忘不了你  
！

〔靈真直瞪瞪看着她。半晌說不出話來。〕

楊先生：快走吧，回頭她又嚷起來了。（拉靈化  
向大門走）

靈真：（突然奔上前撲下，攔住靈化的腳）師兄  
！

靈化（俯身抱着靈真）師弟！

楊先生：別那末扭扭捏捏的！叫姓周的聽見，又  
要鬧出亂子來！

〔楊先生抱起靈化，擁着她向大門下。半  
晌。〕

靈真：（慢慢抬起頭來，喃喃的）師兄她——她  
上西天去了？

〔幕下。〕

一九四〇年，六月廿五日。

再 版 四 種 好 書



這是一本實驗的好書，它不但鼓勵人們去創業，並貢獻我們許多切實的機會和意見，它教人們怎樣發見創業的心得和怎樣計劃和組織事業，怎樣服務顧客，怎樣訓練員工，怎樣轉業一家的業務，怎樣包含著許多「小事業」一家的業務。本報讀者可從這十六個「小事業」一家的業務報告裏，尋求理論與事實的貫通。(一元八角)

怎樣訓練你自己

本書為美國教育家羅德氏的精心傑作，用一切的方法教人怎樣跑上成功之路，有系統而極實用，是一本任何青年所歡迎的好書。本書自譯出後大受各界所歡迎，國內有名雜誌，均一致推為最有價值的青年修養書。現已出至十二版，足見本書之價值為何如矣。

怎樣服務

本書寫出的是現社會服務青年的現狀，和應當怎樣改進。讀者無不無事辦，在這「無事」的現象下，每個青年在是每個青年(九角五分)

**怎樣做領袖** 本書它不單把領袖的觀念解釋清楚，並能告訴我對人，對事均有詳細的敘述，指示你要怎樣以光明，純正，真實的人格，學識，行動等，來獲取大眾的愛戴，獲取大眾的崇敬，讀者可從這許多豐富的修養資料中，尋求合理的成功途徑。(九角五分)

法律政治經濟大辭典

本書搜集範圍包括法律學，政治學，經濟學，工礦法，破產法，行政法，政治學，國際法，貨幣論，外交史，銀行學，羅馬法，中法，外條約等名辭，與中外關於法律政治經濟名辭約五百種，集合而成，為出版界最完善的辭書也。道林紙本：七元八角 瑞典紙本：五元二角

怎樣教育兒童

本書包括：一、怎樣生活 一元八角  
二、怎樣修學 一元七角  
三、怎樣演說 一元六角  
四、中式會計學 三元五角  
五、印度雜異記 一元一角  
六、蘇俄的生活 八角  
七、這時代的女人 七角  
八、婦女法律十講 四角  
九、結婚二重奏 九角  
十、灰色眼鏡(小說) 八角

長城書局出版

發行所：上海寧波路四十七號  
代銷處：本外埠及國外各大書局

美 麗 牌 香 烟



有美 皆備

無麗 不臻

華成煙公司出品

# 油鞋皮東華牌丹壯

光亮 經濟



製廠學化東華海上  
售出有均店商貨百處各



品出名著

搽指唇腮  
面甲  
粉丹膏脂



製廠學化東華海上  
售出有均店商貨百處各

各式女鞋  
特約之王  
保羅生皮鞋公司承製

附設皮鞋部  
非常出品  
新都鞋

四季時裝 各式大衣 專家設計  
男女禮服 婚嫁衣裳 唯我獨尊  
開幕紀念 誠實廉價 歡迎比較

婦女服裝專家  
新都時裝有限公司

地址：霞飛路五八六號巴黎  
大戲院西首電話八八二二一

開幕典禮  
敬備茶點  
恭請光臨  
歡迎參觀

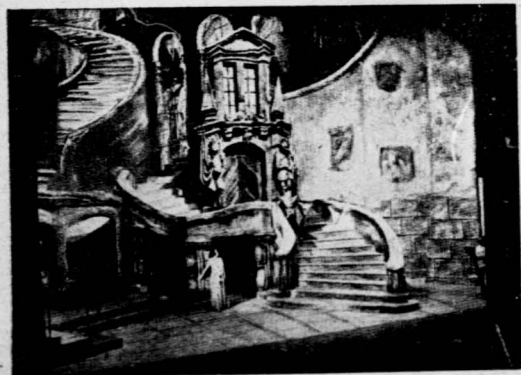
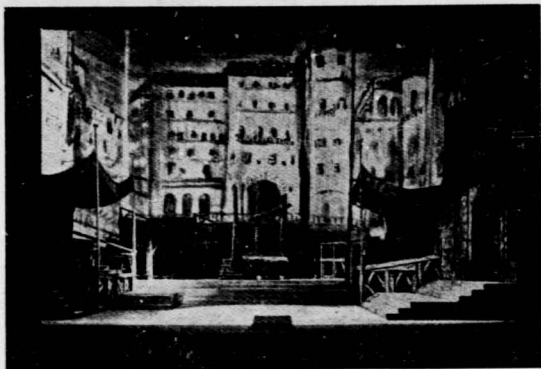
技師	高等	特聘
衣服	華貴	專製

# 世界有名歌劇舞台照



法國在1930年演出 Moussorgsky 之歌喜劇“La Foire de Sorotchin”的舞  
台裝置。設計者為 T. Komisorjevskys  
，繪畫者 N. Gontchorova。台前有二  
門的拱幕是全劇都不挪動的，可以調動  
的是後面的「幕布」。在圖中所呈現的  
第二幕的幕布上顯示了村落的景色，  
即是代替了上一幕烏克蘭草舍的內景。  
台前拱幕前的空間即作為村徑的用途，  
演員們從村徑中走入小屋，即從  
台前拱幕上兩個門進出。

德國 Dresden 的國家劇院  
上演作曲家 Verdi 的“Don  
Corlos”的自然主義風格的  
舞台面。背幕及翼片均屬繪  
畫而配合了三向度空間的細  
節的裝置。



德國柏林皇家歌劇院上演  
作曲家Verdi的歌劇『麥  
克俾士』謀殺場面的舞台  
裝置。全景的處理是在未  
來派的構成主義的原理上  
，混合了「過時的」  
Baroque的風格。

抹斐德路  
拉部路西首

# 上海辣斐大劇場

名預告  
劇告

委曲求全	(作者或編者) 王 文 顯	愁城記	(作者或編者) 夏 丁
花濺淚	( ) 于 伶	撒謊世界	( ) 李 健
亂世男女	( ) 陳 白 塵	五奎橋	( ) 洪 深
大明英烈傳	( ) 于 伶	說謊者	( ) 朱 端 鈞
人之初	( ) 顧 仲 彝	北京人	( ) 曹 禺
娜拉	( ) 易 卜 生	良心買賣	( ) 徐 匯
沉淵	( ) 林 悳	家	( ) 巴 金
欽差大臣	( ) 果 戈 里	後水滸	( ) 魏 如 聯
三人一馬	( ) 黃 佐 臨	永生啊！青春	( ) 李 健
職業婦女	( ) 石 華 父	孤島春秋	( ) 顧 仲 彝

## 上海劇藝社 精心排練 絡續演出

### 本社戲劇叢書

- (1) 放 棄 實價七角
- (2) 夜上海 實價一元二角
- (3) 閨 怨 實價七角五分
- (4) 貴族之家 (五幕劇) 實價七角
- (5) 生財有道 實價五角五分
- (6) 新演劇論 實價七角
- (7) 約翰曼利 實價八角五分

### 本刊二卷六·七期合刊要目

- |             |       |
|-------------|-------|
| 高爾基與莫斯科藝術劇院 | 屠慶果作  |
| 給孩子劇團的公開狀   | 許 幸 之 |
| 魯迅藝術劇院      | 任 達   |
| 門窗與面幕的簡便製法  | 許 愷 詳 |
| 雷音哈特的導演方法   | 華 沙 輝 |
| 演員藝術論       | 吳 天 譯 |
| 正在想(獨幕劇)    | 曹 禺   |
- 每冊本埠六角半 外埠七角半

### 本 刊 定 價

本期特輯定價	本埠另售每冊五角五分	外埠另售每冊六角五分	
下期起暫改兩月刊每逢單月十日出版定價	本埠四角半	外埠五角半	
預 定	國 內	香 港 澳 門	國 外
全年六冊	\$5.00	\$3.48	\$ 40
半年三冊	\$1.60	\$1.84	\$2.80