

年

卷

2

第

期

1-9

第

# 劇場藝術

THEATRE ARTS MONTHLY

Z-1-9

15期

昆明國防劇社演出「原野」

導演：曹禺  
仇虎——汪雨  
金子——鳳子



一月號

第二卷 一期

# 上海劇藝社演出之「明末遺恨」

編劇者 魏如晦 導演 吳永剛



第一幕



第二幕



第三幕

**明末遺恨** 為上海劇藝社在璇宮劇院第一期長期公演中最後上演一劇目，連演三十三天，計六十四場，賣座始終不衰，其擁擠盛況不僅於孤島上為初次，且超過話劇歷來長期上演之記錄，彌可珍貴。今該社已在辣斐劇場開始第二期長期公演，其第一晚獻演劇目為法國劇作家薩度所著，江文新翻譯之**祖國** 導演吳江帆。

## 中青劇社與海燕劇團的公演

導演 蔡哲傳



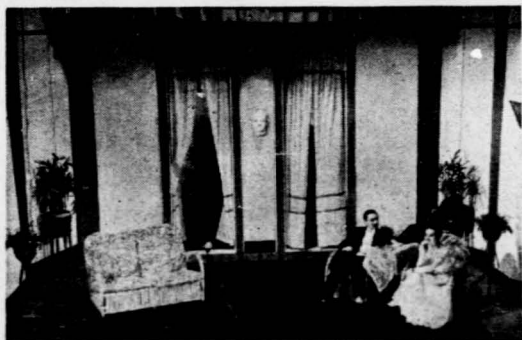
中青劇團公演「寄生草」之場面

編導者 易喬



海燕劇團公演「女性的解放」之場面

導演 蔡哲傳



中青劇團公演「狄四娘」的舞台面

# 劇場藝術第一卷總目錄

## 戲劇論文

|                |                   |       |           |
|----------------|-------------------|-------|-----------|
| 論演員的創作         | 上海歌劇院總導演V克<br>拉林作 | 叔思譯   | (I) 1     |
| 論舞台藝術          | 史達尼斯拉夫斯基作         | 之 譯   | (II) 10   |
| 莫斯科藝術劇場和梅耶和特劇場 |                   |       |           |
|                | (上)               | 顧仲彝   | (II) 21   |
|                | (下)               | 顧仲彝   | (III) 6   |
| 演員和劇本——關於誦讀    |                   | 李健吾   | (III) 1   |
| 了解靈魂的工作        |                   | 陸 霞   | (III) 3   |
| 論戲劇的綜合性        |                   | 許幸之   | (IV,V) 5  |
| 梅耶和特劇場的被解散     | Ben Blake作        | 吳天譯   | (IV,V) 9  |
| 物體的演劇術         |                   | 路 斯   | (IV,V) 16 |
| 業餘性的導演         | 佛萊特烈·勃萊著          | 陳 覺 譯 | (VI) 4    |
| 梅耶和特演出之特點      | Norris Houghton著  | 章 杰 譯 |           |
|                | (一)               |       | (VII) 3   |
|                | (二)               |       | (X) 10    |
|                | (三)               |       | (XI) 17   |
| 各種藝術在戲劇中的綜合    |                   | 張 庚   | (VIII) 1  |
| 寫劇經驗談          | 蕭伯納作              | 隱 慶譯  | (VIII) 6  |

## 戲劇史

|            |     |           |
|------------|-----|-----------|
| 歐洲戲劇的發展(一) | 章 杰 | (I) 3     |
| (二)        | 章 杰 | (IV,V) 18 |

## 傳記

|               |                   |           |         |
|---------------|-------------------|-----------|---------|
| 俄羅斯小劇場導演普氏訪問記 | 記 者               | (I) 21    |         |
| 史達尼斯拉夫斯基略傳    |                   | (II) 1    |         |
| 我的藝術生活(一)     | 史達尼斯拉夫斯基著         | 叔 思 譯     | (II) 16 |
| (二)           |                   | (III) 19  |         |
| (三)           |                   | (IV,V) 22 |         |
| (四)           |                   | (VI) 17   |         |
| (五)           |                   | (VIII) 23 |         |
| 梅耶和特訪問記       | Harold Clurman著   | 藍 洋 譯     | (VI) 6  |
| 却爾斯·勞頓的藝術     |                   |           |         |
|               | R. R. Williamson著 | 道 軍 譯     | (VII) 7 |

## 喬治·亞理斯的藝術(上)

|                    |             |          |         |
|--------------------|-------------|----------|---------|
| 英國 John Gliddson 著 | 道 軍 譯       | (VIII) 7 |         |
| (下)                |             | (IX) 23  |         |
| 我怎樣演戲              | Paul Muni 作 | 費 明 譯    | (XII) 5 |

## 紀念文

|               |               |         |           |
|---------------|---------------|---------|-----------|
| 亨利歐文百年紀念      | Gordon Craig著 | 以 禮 節 譯 | (I) 6     |
| 他的天才還活着       | 阿力克賽·托爾斯泰     |         | (II) 2    |
| 史達尼斯拉夫斯基的哀榮   |               |         | (II) 3    |
| 聶米洛維赤·唐慶果的演詞說 |               |         | (II) 5    |
| 天才的藝術家        | V.史達尼村        |         | (II) 5    |
| 浦爾哈寧演說詞       |               |         | (II) 6    |
| 論史達尼斯拉夫斯基     | L.M.萊翁尼多夫作    | 貴 明 譯   | (II) 7    |
| 我們的史達尼斯拉夫斯基   | 卡却洛夫          |         | (II) 9    |
| 紀念史達尼斯拉夫斯基在上海 | 記 者           |         | (III) 5   |
| 高爾基與莫斯科藝術劇場   |               |         |           |
|               | 蘇聯聶米洛維赤·唐慶果作  | 費明譯     | (VIII) 14 |
| 朱霍甫與海鷗        | 蘇聯聶米洛維赤       | 唐慶果作費明譯 | (IX) 1    |
| 高爾基之夜在上海      |               | 李震譯     | (IX) 13   |

## 戲劇文藝

|           |     |          |
|-----------|-----|----------|
| 寄念        | 默 生 | (I) 19   |
| 憶征友       | 默 生 | (III) 25 |
| 在中國旅行劇團   | 趙慧深 | (VI) 20  |
| 呈獻        | 松 青 | (IX) 26  |
| 團怨女主角的一封信 | 姬通譯 | (XII) 24 |

## 舞台藝

|           |     |           |
|-----------|-----|-----------|
| 推行不用佈景的演劇 | 松 青 | (I) 8     |
| 舞台光       | (一) | 吳仰之 (I) 9 |
|           | (二) | (III) 9   |
|           | (三) | (VI) 15   |
|           | (四) | (VII) 20  |
|           | (五) | (XI) 21   |
|           | (六) | (XII) 19  |

## 歐洲的舞台裝置及服裝

T. Komesarjevsky 著  
華 沙 譯 (I) 12演員自我修養(一) 史達尼斯拉夫斯基作  
式 之 譯 (IV, V) 1

(二) (VI) 8

(三) (VII) 14

(四) (X) 15

(五) (XI) 9

導演術概論(一) 顧仲彝 (VI) 1

(二) (VII) 6

(三) (VIII) 10

(四) (IX) 16

(五) (XI) 14

(六) (XII) 15

舞台管理 章 杰 (X) 6

巡迴演劇的佈景 石叔明 (XI) 5

## 批評

譚孤島的演員藝術 松 青 (IV, V) 7

論「此時此地」的劇運 夏 衍 (VII) 1

觀亞洲舞蹈的展覽 春 宜 (VIII) 21

我怎樣看夜上海 沈 儀 (X) 4

在昆明看到的幾次演出 李村園 (X) 6

我看過裸形舞台的演出 金 定 (XII) 8

譚孤島的喜劇與磨練 松 青 (VI) 2

## 劇壇動態

孤島戲劇浪花報道(一) 玲 (IV, V) 8

(二) (VI) 6

(三) 也 魯 (VII) 16

(四) (VIII) 25

(五) (IX) 9

(六) (X) 5

(七) (XI) 8

(八) (XII) 14

蘇聯本年戲劇動態 (IV)(V) 15

孤島上戲劇界義賣運動 (VII) 2

昆明劇壇動態 高 原 (VII) 23

孤島業餘話劇界義賣公演續訊 (VIII) 5

孤島話劇長期演出消息 (VIII) 13

遠地來鴻 王坪·李殊倫 (IX) 14

這一月 松 青 (X) 1

孤島業餘話劇界慈善公演

兩話劇團長期演出開始

## 中法劇團中途解散

國新劇壇報道 谷 (X) 3

## 劇本

## 多幕劇

因怨 第一幕 Rudolf Besier 著  
許 子 譯 (VI) 26

第二幕 (VII) 27

第三幕 (VIII) 26

第四幕 (XI) 23

第五幕 (XII) 25

## 獨幕劇

放棄 Philip Johnson 著  
藍 洋 許子合譯 (I) 25

兩個患難的朋友 藍洋作 (II) 25

十點鐘 A. E. Hickey 合著  
A. G. Prys-Jones 譯  
沙 蘇 (II) 31如此內閣 英國 Sydney Box 著  
禮 譯 (III) 12誰殺我? Lucien Chantel 著  
藍 洋 譯 (III) 27求愛之道 Maurice Rostand 著  
阿 味 譯 (IV, V) 26

陸文龍(改良平劇本) 以禮改編 (IV, V) 35

佳偶天成 A. 柴雷甫原著  
T. 布拉茲改編 (IX) 10

走 吳 天 (IX) 27

何處桃源(夜上海序幕) 于 伶 (X) 22

古瑟之暮 蘇聯雅羅涅爾著  
冰 之 譯 (X) 29

附導演注釋 梅葉洛夫斯基

約翰曼利 朱端鈞譯 (XII) 9

## 雜文

皮黃戲為什麼要改良 周貽白 (VIII) 4

劇藝園地 (VIII) 13

怎樣欣賞異曲 趙景深 (XI) 2

## 銅圖

國外著名演出舞台圖: 七十五幀

國內各劇團演出舞台圖: 六十六幀

人樣: 二十四幀

舞蹈: 七幀

服裝照: 五幀

化妝照: 十八幀

雜照: 十一幀



本刊創刊：民國廿七年十一月廿日

## 本期目錄

|               |                          |    |
|---------------|--------------------------|----|
| 怎樣決定一齣戲的體格    | 張駿祥                      | 1  |
| 森米洛維赤·唐慶果八十壽辰 | 費明譯                      | 7  |
| 演員藝術論         | 法B. C. Coquelin作<br>吳天譯  | 8  |
| 編後            |                          | 13 |
| 從磨練談到喜劇       | 吳仞之作<br>倪之譯              | 14 |
| 動作與「假定」       | 史達尼斯拉夫斯基<br>史式之          | 16 |
| 「萬歲聲中」的戲劇節    | 程漢                       | 20 |
| 中華全國第二屆戲劇節在昆明 | 鳳子                       | 22 |
| 孤島戲劇浪花報道      | 也魯                       | 23 |
| 愛好戲劇的開始       | 于伶                       | 25 |
| 西安的劇演         | 錢韻                       | 26 |
| 寄鴻            | 藍洋                       | 27 |
| 「一個房間」(獨幕喜劇)  | A. Chikarov<br>叔懋作<br>懋譯 |    |

## 插圖

|                 |     |
|-----------------|-----|
| 「原野」劇照          | 封面  |
| 上海劇藝社演出「明末遺恨」三幀 | 封裏頁 |
| 「狄四娘」「寄生草」      | 封裏頁 |
| 「女性的解放」         | 封裏頁 |
| 「原野」兩幀          | 封底裏 |
| 「週年血祭」          | 封底裏 |
| 「凱泰羅之水手」        | 封底裏 |

## 附錄

### 本刊第一卷總目錄兩頁

#### 劇場藝術 二卷一期

中華民國二十九年一月十日出版

|       |                                       |
|-------|---------------------------------------|
| 編輯人   | 松青                                    |
| 發行人   | 潘駘薪                                   |
| 總經售   | 光明書局<br>上海愚園路231號<br>上海福州路296 電話96420 |
| 外埠代銷處 | 各埠生活·新知書店                             |

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

# 怎樣決定一齣戲的體格

張駿祥

兩星期前，我在上海劇藝社演講「戲劇的體格」，提到一個導演應該根據什麼決定一齣戲的體格。當時因為時間限制，只是很簡略地說了一下，恐怕於研究導演術的人不能有什麼具體的幫助，現在劇場藝術向我索文章，正好借這機會比較詳細比較切實地把這題目討論一下。

我們為什麼要用不同的手法去導演不同體格的戲，為什麼不論那一時代的戲都用寫實派手法來上演是一個錯誤，這我已經在那天的演講中說明，此文不再涉及。戲劇究竟可以分成那幾種體格，每一種的特徵是什麼？這除了那次演講約略談到以外，不久我將更寫一篇比較長的文字討論。我只在此地列一張表：大概任何劇本總可以在這張表上找到一個位置：

- 自然主義 (Naturalistic)
- 寫實主義 (Realistic)
- 選擇寫實 (Selected Realism)
- 印象主義 (Expressionism)
- 浪漫主義 (Romanticized)
- 古典主義 (Classicism)
- 形式主義 (Stylized)
- 表現主義 (Expressionistic)
- 機構主義 (Constructivism)

按這個表的次序，是由上往下，越走離「逼真」(Verisimilitude) 越遠；由下往上，是抽象的成分越少而寫實的成分越多。自然主義的戲劇是忠實地反映人生，作劇者的權排是掩藏得絲不露；走到極端的機構主義，則台上一切事物角色，都是主角心目中所有幻想的主觀的東西，幾乎與實際的事物差異到不可識辨的地步。所以有人給「體格」(Style) 這個字下一定義說：「體格乃是劇作者為了在舞台上創造某一『人生的幻象』(Illusion of Life) 所採取的逼真的程度的變化。」

在我涉及正題之前，還有一點必須再重覆一次，就是：這幾種主義就好比雨後的虹的七色。虹有紅橙黃綠青藍紫七色，但是沒人能分出那一條綫上紅止橙始，或是畫一條分界綫說上者為黃下者為綠。戲劇可以分出上列那些不同的體格，但是不是每一齣戲都可以被斬釘截鐵地歸入某一體格之下。反之，常常一齣戲是界乎二者之間——然而在這戲劇體格的虹上，必有牠一個正確的位置則毫無疑義。個位置如何去決定，掂斤計兩，這是導演者的基本工作。

第一個幫助我們決定一齣戲的體格的當然是劇本的本身。我們可以叫牠做內在的因素。這個因素是多數的而不是單數的。為方便起見，讓我們借用亞里士多德的六個因素，一個一個來討論：

(一) 故事。威廉阿契爾 (Wm. Archer) 給戲劇下的定義是由演員在劇場中對觀眾搬演一個故事。所以任何戲劇必有一個故事一個情節——不管牠多簡單。從一齣戲的故事去斷定牠的體格，可從七點出發：(a) 故事簡單還是複雜？假如故事簡單，有頭有腦，那就比那種複雜迷離，枝節橫生的偵探，神秘，恐怖等等 melodrama 逼真的成分多。實際人生中很少會有像天方夜談裏那種一錯生一錯的事實。但是所謂故事簡單應有個限制。這就是說，寫實劇的故事雖簡單而仍不失去人生必有的錯綜。這就牽涉到第二點 (b) 情節的單純問題。離寫實主義愈遠，作者的選擇工夫下得愈大，情節愈見單純；凡是次要的枝節的情節都被刪除。反之，寫實劇往往在主要情節之外更有第二或第三情節。(c) 故事的處理問題。一齣戲的故事可由兩種不同方法展開：或是由情節 (Plot) 的演進，如易卜生以及他以後的寫實劇；或是由角色的敘述，如希臘悲劇主角之自白，或者俗套劇 (Well Made Plays) 之開場

時借老媽子和賬房談家常敘述劇情。明顯地前者是比後者在表上的地位靠前。(d)故事本身是否可信。假如故事是切合人生的日常會發生的，那麼寫實成分自然高於那種幻想的脫離事實的故事。「三人一馬」(Three Men on A Hores)之所以必為笑劇就是因為全劇建築在一個荒唐的情節上(主角忽得異稟，每次賽馬能於賽前預知勝者號數。)(註一)(e)故事之背景。現代的背景比古遠的，現實的背景比架空的虛無飄渺的是傾向於逼真。阿里士多芬的鳥國(Aristophanes: "Birds")比巴雷的可欽佩的克雷頓(Barrie: The Admirable Crichton)哪個傾向寫實，哪個需要更逼真的手腕處理呢？(註一)(f)情節的演進，在寫實劇中一定是按自然的慣性發生，與傳奇中的由作者武斷地勉強加上去的不同。驛得遺產一筆，或是憑了一顆志會認遺失二十年的親生子那套老把戲，都不會在寫實主義劇本裏出現。(g)有時甚至幕數之多少，也可以幫助決定戲之像真程度。本來人生中一段故事，若溯本追源，大約很少是自首至尾發生在一間屋子或一固定地點，總是，警方說，起於某甲與某女公園情話，某乙在茶館約流氓謀害，流氓到某女家綁票；某甲在公園，在茶館，在……偵探……直至最後某甲戰退流氓，與某女復在公園情話。背景至少在一打以上。換言之，所謂三一律者，完全是由於劇場條件及文藝形式而生的一種限制，是一種後天的不寫實的東西。因此，自然主義的劇本常常是很多幕很多布景的遷換，而三幕劇在這幕數的限制上，就已經表露了作者的揀選。一般論來，電影比舞台劇之傾向於，和較合宜於，自然主義也就是這個原故。

(二) 角色。導演讀完一個脚本的第一遍時，這齣戲的角色常常可以給他一個約略的概念，說這戲逼真到什麼程度。說來歸其，戲的情節，對話，章識，都不能脫離角色而生存，所以角色的像真程度之不同，必然地影響到全劇的體格。再讓我們一點一點分開來看：(a)一齣戲的角色可以是平凡的人物，是你，是我，是我們中間的人。在這種情形之下，寫出的劇本有八成是寫實。反過來，角色也可以是理想的超人，或是半人半神的動物，阿里士多德批評克雷頓所謂「比我們更好的」人(Better than we are)，

或是誇大的英雄，如傳奇劇中的才子劍俠。那麼去「逼真」一字就較遠。遠到什麼程度，就看誇大粉飾程度的不同。(b)一本戲中的人物刻畫得圓到與否，固然與作者技術有關，但是假如撇開技術不談，只就其所表現出的人物而論，我們可以這樣說：人物的個性發展得越充分(註二)，描畫得越圓到，內心的顯示越深(註三)，逼真的成分越多。因為人性永遠是多方面的，複雜的，矛盾的，而不是單純的，平板的，一面的，外表的。作者把一個角色的性格的各方面呈出，這個角色才能成為血肉之軀。但這並非說是作者必需如此。有的時候，為了效果為了全劇的體格，角色往往只是一個典型——一個以一個人代表一堆人的典型，它具有這一堆人所共有的特殊性格，而因此其他次要性格便被忽略。有的時候，像浪漫派的劇本中，人物總是畫得黑是黑，白是白；英雄好就好到極點；又慷慨，又俠義，既會作詩，又會舞劍，佔盡天下之英氣，而小人就壞到無以復加；既醜陋，又陰險，無惡不作，萬死不足以蔽其辜。然而實際人生中那裏有十全十美的小生，又那裏真有殺人不能眠的魔王呢？再有的時候，人物甚至可以稀薄到只是一個剪影，平平板板，無血無肉，好像是一個馬糞紙剪的人物，面孔衣服都是用平塗的方法着了色的。甚或有些時候，劇中的角色根本不是人物而只是一種象徵，一種事物的代表。假如一齣戲有的是這樣的角色，而你一定要以寫實手法來導演，則你的失敗不可知了。(c)角色的個性常常在一齣戲中有所轉變。假如這種轉變是可信的，是自然的，合乎常理的，那麼這本戲就趨於寫實。反之，假如這種性格的轉變是突如其來的，勉強的，反乎常理的，那導演必得使他的手法形式化(Stylized)，來遮蓋這種牽強之處。在我國的舊劇裏，敗子回頭只要唱一段二簧就行，而觀眾毫無抗議，原因就是因為我們的舊劇是傾向於形式化，是公式主義的(Conventionalized)。(d)在浪漫派的戲裏，角色往往重複或成對比。譬如莎士比亞的喜劇裏，主人追求公主，他的僕人就調戲丫頭；譬如蘇俄的戲裏，英雄的對面必站着一個漆黑的惡人。這都是所謂戲文中事，與實際人生未必符合，所以逼真的成分較少。這種對立，有時可以不僅是二個人物性格的對比，而是兩種勢力之衝突



——如中世紀教會戲劇裏的惡與善的對峙，或如近世表現主義的憤懣人向機械的反抗等等——對比越懸大越明顯，越可以看出作者的目的是在求「逼真」。(e)甚至一齣戲的人物的數目，都可以告訴我們作者選擇之多寡。人生中一件案子，總牽涉到一大堆人。所以自然主義的戲劇裏，角色總不會太少；而古典戲劇中主要角色常常是二三人。

(三) 意識。一齣戲必有一個題旨(Theme)，而題旨乃是故事加意識(Idea)而成，所以戲必有意識，至於意識正確與否以及佔重要與否，則是另外的問題。這個意識用何種方法傳達，是直接的或間接的，這也是幫助一個導演了解全劇體格的一個原素。很明顯地，在所謂自然主義或寫實主義的戲劇裏，意識永遠是間接地暗示地，由角色由情節傳達出來，劇作者絕對地避免把他創造的人物推在一邊，自己跳上台伸直喉嚨對觀眾教訓一場。我國近代的劇作家的出品，無疑地是寫實派的作物，然而因為處在這樣一個時代，無時無刻不感覺到意識的重要，因而不顧作品體格的一致(Consistency)，武斷地加上一些標語式的口號，這種例子隨處可見。其情是可原諒，但在技術上錯誤則毫無可辯護。其實，要直接向觀眾發言也並非絕對不可能，但作者必須放棄寫實主義而採取比較主觀的體格，如形式主義，如表現主義，甚或機械主義。後者之所以產生及盛行於俄國，其原因不難想見。不過，有一點要弄清楚，就是直接的宣傳比間接的並不見得永遠是効力更大，這是無庸爭論的。此外，還有一種意識傳達的方法，似乎直接而又間接，或可說是介乎二者之間的。譬如蕭伯納的戲，沒有一本不是蕭老頭子在宣傳他一個怪論，他的人物情節都是為這個宣傳而設。但是他永遠不自己登台，他永遠有一個角色做他的代表，而且他永遠很巧妙地給這個角色造個好機會，叫他的宣傳來得自然不勉強，遇到這樣的劇本，導演第一應該慎重地派角，得找一個有經驗的演員，第二得盡力使全劇演出逼真。

(四) 劇本的用語，是決定全劇的體格的又一重要因素。(a)一齣的用語，可以是街頭巷尾所用的一般的日常用語(寫實主義)，甚或是粗獷不堪的不登大雅之堂的俗語(自然主義)，也

可以是典麗堂皇的詩文(古典主義)，也可以是雕琢的美麗的辭藻(浪漫主義)，也可以是像形式主義或表現主義的劇本中那樣有時着重重覆，有時着重複調的象徵，有時甚或有音無字——總而言之，從一個角色必然地會說的到作者希望一個角色會說的這兩極之間，可以有無數層的等級。不過有兩點得趕緊加以闡明：第一就是所謂作者在語言上的選擇，不一定是指詩而言；對話儘管不是用詩寫成，而其聲調處，其靈逸處，其精鍊處，常逾非日常談話所可及。這種的選擇是更普通更常見。第二，不論你的作品逼真到何種程度，戲劇的用語不能「絕對」相等於日常的談話。把黃包車夫的談話照實紀錄下來就認為是寫實的對話，這是一個嚴重的錯誤。藝術必有選擇。我們日常的談話是散漫的，不集中不經濟的，東西拖拉的不嚴肅的言語，寫實的對話所應捉住的是這種語言的筋脈和精神，而不是這種語言的照實的留聲機式的紀錄。(b)一本戲的語言，可以是絕對地客觀的，像自然主義的劇本裏，演員完全放棄個人的性格，所說的一字一句皆是他所演的角色所會說所當說的。反過來，從我上面那張表上看，愈是往下走，則主觀的成分愈大，希臘的悲劇主角謳歌自己心中的苦痛，莎士比亞的皇子自言自語研究死的哲學，莫利哀的小丑跟觀眾搗鬼，中國舊劇的武生上場自家報名報姓，老生自說「不住陳宮兩淚如麻」，歐尼爾的瑞士皇帝一面在森林裏奔一面嘔語似的表述他的內心的掙扎。總括一句話，主觀成分愈大，離寫實主義越遠。(c)方言。用一個地方的方言寫成的劇本，在那一個地方上演時候，可以增加戲的逼真的程度。但是拿到一個不通用這種方言的地方去演，牠又可以減少戲的逼真的程度。譬如：用四川方言寫的戲在四川上演一定是覺得通俗得很逼肖，但是拿到上海來演就加上了一重距離。(d)我們日常談話，話和動作常常是摻在一起，唧裏說着再見面人已在門外，不像浪漫派戲劇裏先天花亂墜地述說自己如何英武，劍術如何高超，然後抱袖揮福，才拔出那把寶劍，也不像古典派悲劇裏驅逐許久歸鄉的苦惱，然後才一躬到地，緩緩走出。反過來看，我們的演員在寫實的劇本中也喜歡把動作和對話分開，一定要把話像道白似地說完才肯邁步下場，也同樣地是個錯誤。(e)上面

說過，我們日常的語言是短促的，句法不完全的，電報式的。假如我們的劇作家一定要寫自然主義的劇本，那麼應該努力抓住這種精神，因為這是求對話逼真的不二法門。至於那種句法完整的有首有尾的放長的對話，已經是經過作者的選擇和採造的了（註四）。(d)附帶在這裏，應該說起的是翻譯劇的問題。沒有兩個國度的風俗習慣絕對相同，所以一齣戲劇在作者本國也許是非常逼真，但是被用另一國文字譯出對另一國觀眾開演時，就不自由地生了一種距離。美國的寫實劇拿到中國來演就有些地方格格不入。反過來說，瓊士（Jones）和屏乃露（Pinero）的作品，在英國已經不能用寫實方法上演，因為他們所描寫的風俗習慣在英國已經過時；可是他們的作品却可以很不費事地改譯成中文，為寫實方法在中國演出。

(五) 節拍。這是一個最微妙最難解釋的題目，說起來要牽涉到很多的問題。我這裏只打算說這一句：自然主義和寫實主義的節拍是力求類似實際人生中的節拍：雜亂，巧妙而無定。古典主義之簡單化，浪漫主義的曲折化，現象主義之規則化，都是脫離了實際人生的節拍而加以組織加以揀選。

(六) 排場（Spectacle）。(a) 背景之為現代及現地或為遼遠的古代或某一烏托邦，可以影響一齣的體格，前文已經說過。(b) 背景如果位置在觀眾熟悉的城市，就比較逼真性大；反之如果是位置在一個觀眾不知道的異國，那在逼真方面，就有好多地方可以偷巧。美國的一般荒唐電影，背景必假託是歐洲某小國者，就是這個原故。翻譯戲劇之所以失掉牠的逼真性，也是同一道理。(c) 排場是總指布景，服裝及人物而言。排場的逼真，當然明白地指出一齣的逼真的體格；反之，排場的簡單化，選擇性，或形式化，都表示劇本中逼真的成分的減少。在「夜店」的貧民窟轟影式的背景之前，斷斷乎不能應用古典派演出技巧，在梅耶荷特的機構式的舞台上不能吃真肉喝真酒，都是顯而易見的事。在最近還聽到有人批評布景，以逼真不逼真為批評的根據，正和五年前一位戲劇家批評我一齣笑劇說「那樣的情節世上不會有」，是一樣的荒謬。而前些時所看到寫實劇本被放在莫明其妙的自命未來派的布景

前上演，以及逼真的客室布景中放了一面沒玻璃的鏡子由兩個演員作同樣的動作以為照鏡子這一類的事，都是由於不了解什麼是戲劇的體格而生。

我已經把阿里士多德的六個因素說完。但是一齣戲的體格，不是單由這六個因素決定，更不是由這六個因素中一個或兩個來決定。警方說，一齣戲的背景也許是寄託在一個理想的烏有之鄉，而劇中的人物都栩栩如生，有血有肉，說的是日常用語，情節的展開又按着自然的規律，那麼，這齣戲依舊有是寫實戲的可能。反過來，也許故事發生在任何人進過的小學校，人物也都是你我的熟人，用的語言也是通俗的語言，然而情節儘可以離奇，全劇儘可以是一齣荒乎其唐的笑劇。所以，這六個因素，可以互相左證或互相抵消，測量斟酌，導演之眼法高明與否，就在這上面看出來了。

很少有一齣戲是六個因素齊重。那就是說，往往是一個兩個甚或三個因素佔重要的位子，而其餘的居次要甚或不要的地位。譬如：偵探劇注重情節，希臘悲劇注重角色與語言，西色地米爾的影片注重排場。「梁允達」的主要因素是角色，次要是情節；「原野」的第一因素是節拍，第二是角色，第三是排場。一齣戲如果是逼真成分大，那麼這六個因素常常是皆重或是有三四個皆重；如果形式化加強，那就常常着重一個或二個而疏忽其他。中國舊劇只重排場與歌唱（節拍），而情節，用語，意識，從來無人過問；蘇聯的宣傳劇因為極重意識而忽略其他因素，於是自然而然地採取了非逼真的體格。

除去這六個阿里士多德的因素之外，內在的左證仍有着在：最重要的是劇本的主要的情緒（Emotional Quality），那就是說全劇的情調（Mood）和氣氛（Atmosphere）。情調可以是熟悉的，日常的，可了解的或是生疏的，變態的，不易捉摸的；氣氛可以有親切的與奇異的不同。劇本的逼真程度之不同，這是一個主要的決定因素。因為我前面所說的六個阿里士多德因素，以及我將要說起的另外三點，都是理智的衡斷，唯有這一種是非理智的「感覺」。導演拿起一本劇本，在讀完第一遍時，他得到一個感覺：他感覺到這齣戲的情緒——情調與氣氛——是親切的

還是生疏的，是日常的還是變態的，是普遍的（universal）還是特殊的，是忠實的還是誇大的，因而決定這齣戲大概是寫實的或是形式化的。不必去作其他的理智的分析，他已經有百分之四十以上的把握猜對這齣戲的體格。所以一讀完梅特林克的 *Pelias and Melisande*，他感覺到這齣戲的主要情緒是高於日常的然而却不到變態的地步，是人類普遍的情緒然而在某種特殊環境下才產生的，是相當地誇大的，是熟悉然而不是日常生活中輕易能體驗到的。因此他猜定這齣戲的演出應該不是寫實的，然而却不離寫實過遠。讀完 *Elmar Rice* 的「計算機」（*Adding Machine*），他看出主要的情緒是近乎變態的，是特殊的，不是人人經歷過的，是絕對地誇大的。因而知道這戲在那張體格表上是比較的靠後。

從劇本本身又可以看出作者的態度。那就是說：作者對他的題旨的看法，信任的程度。這是導演的一個大難題。也許從其他各方面來看，所有證見都表示這齣戲的逼真程度之稀薄，然而作者在寫作的時候，却是力求其逼真的。譬如：一齣戲的故事也許是架空，誇大，牽強；人物也許是剪影式；對話冗長文飾不類日常用語；背景也許是一個烏托邦；全劇的情緒浮淺不真；可是仔細分析一下，作者在寫作時却是十分認真，以為他的故事很自然，情節發展十分合乎情理，人物有血有肉，情緒親切到叫他一邊寫一邊流淚。所以結果不如此者是由於技術的惡劣或是時代之不同。在這種情形之下，導演如果只憑理智的分析去決定這齣戲的體格，那不但是大損作者原意，而且還要時時碰壁，因為作者原意既是寫實，劇本中不免常常有寫實的地方流露，至少不能全劇脫離寫實而歸入另一體格。導演一定要用某一種體格來上演，那就難免要不倫不類了。所以我說這是導演的一個大難題：因為他得設法用比較地寫實的手法演出，而盡力遮蓋起作者的弱點。他得設法使情節不是牽強，竭力用小動作及演員間的互相反應來增加角色的圓到，用巧妙的讀法來把句子唸得逼真。他且有絕對的權力來刪改顛配。反過來說，假如作者原意是寫一齣表現派的戲，而處處仍然說不了寫實的窠臼，同樣地，導演有權力也有義務去遮蓋起這種疏忽之處而使演出

在體格上一致。

我剛說過一個劇作者的原意有時和他所表現的不同可以是由於技術惡劣，也可以是由於時代之不同。一個時代，由於當時社會環境，政治思想，文藝潮流之特殊，就有那個時代所接受的「逼真」。很多劇本的意識，在我們現在廿世紀人看來，或是不成問題，或是過甚其辭，甚或可指為不真實。但是在作者寫那個劇本的時候，那種意識和情緒或者正是親切，正是真實。（舉個例子來說：易卜生的「羣鬼」，在現在看來，全劇所建築在的主要題旨「父親的風流罪惡遺傳在兒子身上」這一點已經被科學理論推翻，然而在易卜生寫這齣戲的時候，這種論調正是風行而且為人所承認。所以我們如果在今天上演「羣鬼」，不能因為這個意識不真就決計不用寫實手法演出；正好相反，這齣戲仍舊需要用選擇寫實方法導演——不過我們得把原劇重心從這個意識上轉移到女主角阿爾文太太（*Mrs. Alving*）的性格上。）

除去劇本本身，我們還可以從別的方面，斷定本戲的體格。這就是所謂外在的因素。我前面已經說過，一個時代由於牠特殊的社會環境，政治文藝思潮，及特殊的劇場條件，才產生那一時代的特殊的演出方法，戲劇遂有特殊的體格。希臘悲劇是在露天劇場對廣大的觀眾演出，所以要用高蹠及頭飾來增高演員的身體尺寸，要用有凝固的表情的面具來代替人類面孔的瑣細的表情，因而動作要大要沉緩，因而細微的情感要在辭句中透出。莎士比亞時代的戲劇，和我國舊劇一樣，因為不用布景，所以可以一齣戲分三四幕用三四十個背景，而變換一個地方，必由演員敘說「來此已是潼關」或細述花如何美，鳥如何唱。十六到十八世紀的劇本中那樣多的旁白（*aside*），當然與看客坐在舞台上上面有關係。穿了長長的曳裙，動作不能彎曲的孤獨就不可能。一個時代的戲有一個時代的演法，除非你大事刪改，像 *Orson Welles* 在紐約演莎士比亞的「愷撒」一樣（我怕莎士比亞在地下咒罵那些把他書印行流傳後世的老板），你導演時應該竭力求其近乎原來的演出。所以給你一本辣辛（*Racine*）的戲，你不必開卷就知道是本新古典主義的戲，不必向寫實方面轉念頭；拿到露俄的戲，你就猜定是浪

漫派的，不用懷疑是否可以把他形式化。用一種新的眼光去演一齣歷史劇，給他一個新的解釋，都是可原諒甚或可鼓舞的事，但是導演無權改變原劇的精神。至於一味牽強地把舊俄的戲用寫實方法演出，並無任何特殊的解釋，那簡直是一種謬誤。

最後一個——然而不是可忽視的一個——決定劇本的體格的勢力是觀眾。經營戲劇事業的永遠不能忽略觀眾。世上儘有死後成名的畫家，儘有孤高自賞的詩人，但是劇作者和導演如果抓不到觀眾，他們幹的就不叫戲劇。觀眾的程度怎麼樣？觀眾的嗜好怎麼樣？導演在決定一齣戲演出的手法之前，應該仔細考慮一下。你明知道「由晨至晚」(From Morn Till Midnight)是表現派的戲，但是你怕你的觀眾不能領略不能接受，便不得不在可能的範圍中傾向寫實。假如這種傾向被逼迫增強到妨害原劇精神的時候，你就不用求什麼兩全的方法。換句話說，這齣戲你根本只能留着自己欣賞；你得另換一齣戲上演。我們目前的導演用寫實派手法演出任何時代任何體格的戲，未嘗不有他們的苦衷。但是單就寫實而言，也還有無數層不同的寫實，不只是一種演法；而有些劇本，根本不能用寫實手法演出的也一齊牽強着演出，更是無藉口可尋的。

導演決定一齣戲的體格的據根，約如上述。導演得把各方面看清，每一個因素全請教過，讓牠們彼此比較，增益或抵消，最後下一個結論說這戲是個什麼體格，應該用什麼手法演出。不要看到一點或兩點而疏忽其他；不要因為某一角色有一句旁白就斷定全劇非寫實，不要因為劇中角色穿英雄裝佩劍就咬定說是浪漫主義的戲。你得在體格的虹上為這齣戲畫一條綫，但是這條綫不能在你把這道光組合分析清楚以前畫。

怎麼樣來比較，怎麼樣來決定應該着重或忽略我所說的那些因素所啓示的，這是依賴各導演的經驗，修養與天才。藝術不是科學。一個定性

分析的題目兩個化學師做出來答復是一樣；但是三個導演對一齣戲有三個看法，雖然三個之中只有一個是最正當的。

決定了一個劇本的體格之後，應該怎樣運用導演的訣竅來正確地傳達出這種體格，那不在本文範圍之內，不久我或將再寫一篇東西仔細討論一下。

廿九年十一月廿五日(完)

(註一)有的時候，劇情儘管不符人生事實，但是從其他各方面看，全劇寫實空氣却是濃厚，這種情形之下，導演應該設法叫觀眾接受這個劇情，承認這是合理，或者說：明知其不合理而願意承認其合理。譬如：最近照成電影片的“On Borrowed Time”這本戲裏，死神是一個文質彬彬的先生，被老頭子騙到樹上呆住，凡是動物一觸這顆樹就死。這本是荒謬不經之談，然而看過這張片子的人，恐怕沒有一個不是很高興地接受了這一點的，而與全劇之寫實性也絲毫無妨礙。

(註二)人性之複雜與簡單各人不同；有的人的性格是多方面的，是複雜錯綜的，反之有的粗漢愚夫根本性格簡單，沒有多少角度可尋。往往描寫一個蠢漢，只要粗粗幾筆就已精神氣活現；而寫一個心理複雜的人，也許左塗右抹仍然不能顯得立體。所以在個性的發展上講，應該說是比例地充分或不充分。

(註三)內心的顯示越多，固然越使角色生動。可是只注重內心的顯示，或更從而把某一心理加以誇大，使其餘的方面都為所掩蓋，則全劇體格不但不是傾向寫實反而是向相反的方向走。表現主義的戲，其例一也。

(註四)我國現代的劇本的用語，往往是冗長，不切實，一望而知是作者的口吻而不是某一角色所當說的。這是技術的急劣，與劇本的體格無關。導演者有權利大刀濶斧地刪改。

熱忱歡迎：投稿，批評與介紹。

## 聶米洛維赤·唐慶果

### 八十壽辰



去年十二月二十三日是被命名為高爾基和曾獲得列寧獎章的莫斯科藝術劇院的創辦者和領導者之一的，曾獲得獎章的蘇聯人民藝人（註一）符拉奇米爾·伊萬諾維赤·聶米洛維赤·唐慶果（註二）的八十歲壽辰。

一八五九年十二月二十三日聶米洛維赤，唐慶果生在高加索，先在第富列斯中學，後在莫斯科大學讀書。在學生時代，他便開始他的文學事業，他以戲曲家，雜文家，戲劇批評家的姿態在各報章雜誌上活躍。聶米洛維赤·唐慶果從小就是熱愛戲劇的，而他同時又非常活躍的參加劇藝的演出。

一八八二年，他的第一個劇本「野玫瑰」在小劇院上演，一八八八年上演他的喜劇「最後的意志」獲得極大的成功。接着又有「新事業」，「黃金」，「生命的價值」和其他等劇本上演。

一八九一年他的長篇小說「文學麵包」出版，一八九二年他的小說「帶了畢業證書」出世，一八九六年出版他的「省長的審查」和「後台的悲劇」兩篇小說。聶米洛維赤·唐慶果的文學活動，使他躋身在十九世紀末葉著名戲劇家和戲曲家之列。

一八九一年他擔任莫斯科音樂學院的戲劇系主任。一八九七年他和史達尼斯拉夫斯基會見，和他一同着手創辦新劇院，該院於一八九八年開幕，起名「藝術通俗劇院」。聶米洛維赤·唐慶果和史達尼斯拉夫斯基的劇院就是後來有名的「莫斯科藝術劇院」，在俄國和世界的戲劇藝術史上寫下光輝的幾頁。

偉大的無產階級革命給莫斯科藝術劇院帶來新的，空前的燦爛的發展。該院從創辦時起便特別具有的最深刻的舞台真理，普遍的提高戲劇藝術水平的追求在十月革命之後，獲得新的，有力的刺戟，同時又獲得以前完全不敢夢想的藝術思想和物質幫助，使它的理想能——實現出來。莫斯

科藝術劇院的工作在革命時，也像在革命前一樣，完全是在聶米維赤·唐慶果的直接領導之下進行的，「在我們的面前，道路是清清楚楚的——是社會主義的寫實主義，是深刻的藝術意味，是利用那一切我們劇院自創辦以來所積蓄着的我們劇院的最優良的傳統」，——一九三七年，當蘇聯政府授獎章給莫斯科藝術劇院及其最光榮的工作人員的時候，聶米洛維赤·唐慶果在蘇聯中執委主席團會議席上這樣演說。

這道路也是聶米洛維赤·唐慶果在他的不倦的創作工作中所遵循的。

除了藝術戲劇之外，聶米洛維赤·唐慶果並且早就對於音樂戲劇發生極大興趣。他是冠戴着他的名字的音樂劇院的創辦者和指導者。

---

註一：蘇聯政府所賜予的劇人的最高最榮譽的稱號。

註二：聶米洛維赤·唐慶果是雙姓，符拉其米爾是他的名字，伊萬諾維赤是他的父名。

——費明譯自蘇聯文學界——

# 演員藝術論

法 B. C. Coquelin 作  
吳 天 譯

## 一·演員的「第一自我」與「第二自我」

我以為凡是藝術與其說總有點兒詩的成份，不如說多少總得修飾並證明真理。

就因為這個原因，畫家手邊有着畫布與畫筆，彫刻家有粘土與鑿刀，詩人則有語言和歌唱的才能——如節奏（Rhythm）韻律（Metre）脚韻（Rhyme）等。一切藝術以其各式各樣的媒介體而互異，而演員的媒介體便是他自己。

自己的臉孔，身體和生命就是他藝術的材料，運用這些，便產生了他的創作。

所以演員的存在不得不是二重的。他一方面是表演者、演奏者，同時另一方面，他自己又是演奏的樂器。

在實際上，由於那是作者所創造，所以「第一自我」，與其說苦心創造性格，不如說他理解作者所描寫的東西來得更好，將戴度甫（Tartuffe）哈麥雷特（Hamlet）阿爾奴兒夫（Arnolphe），或是羅米奧（Romeo）（註一）這些「第二自我」，實現在他自己之中。

而可能成為演員的實質的特徵就在於這種二重性，的確，牠存在任何地方，就好像我的朋友A. 都德（Daudet）（註二）在「小說家自身」之中發現了這種道理似地很為高興。

現在我所用的文句，實在是從他那兒借來的，他在「他本身」之中承認「第一自我」和「第二自我」，那就是說一個人和一般平常人一樣，是喜怒哀樂的普通人，還有一個人，不管在任何感動的瞬間，都能冷靜地觀察，分析，以將來的創作為目的的旁觀者。

可是，在作家方面，這種二重性卻不像演員那樣活動，也不表現到外界來。「第一自我」的作

家雖然追蹤着「第二自我」的行動，但這兩者是並不衝突的，可是演員的「第一自我」活動於「第二自我」時，都要終止在他想像的人物身上，並且將牠變形。換句話說，從他自身之中，產生像他所要創造的藝術品來。

畫家描繪肖像時，設置Model 在一個固定的位置上，然後用他那有訓練的觀察力，將可能把握到的一切形象的特徵，用畫筆捕捉了來，而以自己的藝術力量將牠移植在畫布上，這樣，便完成了他的作品。

可是演員却還有一件事要做，那就是他必須將「他自己」沒入到畫像裏面，而這個畫像說話，動作，來回於邊框（就是舞台）之中，却又不給觀眾和他本人同樣的感覺。

演員描畫人像的時候——那就是當他研究某個腳色的時候，他首先把劇本全部慎重地反覆幾次熟讀了之後，認清了作者的意旨，解剖那性格的「重要」和「真實」，在整個計劃（Plot）上理解那腳色的活動範圍，那就是說，要用那種「必須要這樣」的「形體」，才能理會其性格。求Model 還是其次。

這樣，像畫家似的，他攝取一切特徵，將那形象不畫上畫布而畫在自己的身體上，他控制「第二自我」，表現所需性格的一切要素，不論他描畫穿着什麼服裝的戴度甫都是採用這種道理。他給他某種步法，某種特徵，而用牠來再現他自己。他統制自己的臉孔，自己的身體。等到他本身中的批評家「第一自我」滿意了，於是才宣告現實的戴度甫就是那麼一種姿態。他竭盡全才能雕琢，磨鍊，又修補。可是這還不是完份的，到了這時，他還祇是表面的類似，只獲得那種人的外貌，還沒有達到那性格。他一定要像聽見現實的戴度甫說話那樣地聽見他自己的戴度甫說話。當他想到那腳色的演技時，他本身就必須從戴

度甫的靈魂的根底來走動，動作，做姿態，傾聽，以及思考，就這樣完成了那畫像，在邊框——就是舞台裏，任何時候都沒有妨礙。如果是這樣，那末他一上台，觀眾便絕不會輕聲嘆息說：『好啊！戴度甫！』這麼一來，就成有根基的演員了。要而言之，第一，首先要對角色作澈底的深奧的研究，其次，喚起「第一自我」使得可以表現那個角色的性格再現於「第二自我」，這便是演員之路。

同時。要像我們的先輩莫理哀那樣，吸取一切材料。爲了完成那角色的相貌，把他本身在人生觀察中蒐集來的個人特徵，附加在那畫像上，這也是必要的事。於是幾千個守財奴都被溶解，鑄入了一個普遍的相似的模型，這樣便產生了一個阿爾巴共(Harpagon)。(註三)

(註一)戴度甫(Tartuffe)是莫理哀(Moliere)名著偽君子(L'Imposteur)中主人公；哈夢雷特(Mamlet)是沙士比亞名著哈夢雷特中主人公；阿爾奴兒夫(Arnolphe)是莫理哀名著夫人學堂(des Femmes)中主人公。羅米奧(Romeo)是沙士比亞名著「羅米奧與朱麗葉」(Romeo and Juliet或譯鑄情)中男主角。

(註二)都德(Alphonse Daudet 1840—1897)法小說家，著有沙弗等。

(註三)阿爾巴共(Harpagon)是莫理哀名著守財奴(L'avare 或譯慳吝人)主人公。

## 二．演員「型」和內心演技

演員心中同時存在的這兩樣東西是絕不能分離的，可是二者之中主要的東西却是做爲觀察者的「第一自我」，這是靈魂；而「第二自我」則是肉體，這便是「理性」。像中國聖賢所謂「最高支配者」的那種「理性」，「第二自我」對「第一自我」的關係，就好像詩韻之於定律一樣，只是唯命是從的僕人。

如果這種統制是健全的，那末，他便是偉大的藝術家了。

假使要說理想，那末這種可以稱爲「同身同體」的「第二自我」，就要自由得像一塊柔順的油灰(彌補玻璃窗漏縫的油灰)一樣，一切部份都可

以爲了適應需要，做成任何形態。羅米奧是個漂亮的美少年；雋辯而煽動的李却三世(Richard III)(註一)是「奇醜僵僵的癩蝦蟆」，費加洛(Figaro)(註三)則是依賴自己才能，像滿不在乎帶着丑角面具的白鼯鼠似的隨從。

演員一定要具有萬能的材料，如果具有能演一切「型」的材料，那末要怎麼便可以怎麼了。到了這時，像這種幸福的身體，不可以和造物主來較量較量嗎？

不怕肉體怎樣有彈性，相貌怎樣柔順，無論是誰也好，但總不能完全適合藝術家的想像力。

其中，譬如有些人具備理解和表現的能力，但因肉體外貌的關係，却妨害他扮演某種腳色，又有一種人，不管怎樣矯正總不能適合某種「型」，這種人也很多。更有一種人，「第二自我」——與其說第二自我不如說他的個性，非常頑固地堅持着自己的領域，竟沒有解脫的辦法，就這麼一直投入自己的腳色之中。代替了再現那相像的容貌，反而將那腳色歸屬於他自己，給牠和本身相通的相貌。這種方法的主要缺陷，就是他只做了一個演員，並不能演任何的角色，所以斐立克斯(Felix)(註三)老是創造許多斐立克斯，蒙納·修里(Mounet-Sully)(註四)在他的造像之中，一切腳色在某一點上可以說都是「孟納化」。怕就爲了這個原因，他的所謂空前絕後的哈夢雷特才產生了出來。因爲他自己就是哈夢雷特。他在生活裏，便像哈夢雷特似的爲深切的憂鬱所苦惱，時常突然地粗暴，而他又和哈夢雷特同樣有着強烈的嚴刺和微妙的同情，試想逃到夢想的世界裏去。所以，就是把哈夢雷特的「形象」和蒙納·修里完全切開，單是他的演技已經是傑出了。因此他扮演哈夢雷特便成爲一生光榮的事，而實際上也顯示了偉大的成功的原故。可是，一件事情是有兩面的，爲了明瞭我說話的意義，且引用一件事實來證明，蒙納表現「奧拉司」(Horace)(註三)時，我是那時的值日監督。第二幕有名的場面做完了後，我把他找到旁邊來：

『蒙納，這既不是什麼教訓，也不是什麼忠告，你對角色的解釋是你自己的東西！你就那樣地把他放在觀眾之前，觀眾不是立刻喝采歡迎了嗎？還有一點，我注意到了，當你說那句有名的台詞：“Alba vous a nommé; je ne vous connais

lus.”（「阿爾貝既已選中了你，我再不認識你了。」）的時候，眼淚滾滾地滴落了下來，你不以為破壞了奧拉斯和周里亞斯（註六）的對照嗎？也不想到建築在對照上的，那場面的全體要點會因此失掉嗎？』

『這很有理由，』蒙納老實地回答：『可是，沒有法子呢。無論如何，我總覺得郭乃意（Corneille）（註四）所寫的奧拉斯的性格，對自己不够人性似的。』

就在這兒，演員的自我把他正在表演的腳色奪去了。我們是明顯地看到了。因為蒙納是個詩人，所以他比誰更理解詩人些，他非常瞭解郭乃意的意旨，可是因為他那富有同情心的性格，不忍心把作者的意旨就那樣的表演出來，當他表演那個腳色的時候，就不得不把他修正得適合於他自己本來的性格了。

這種解釋方法，一定會得到另一種結果，那便是：遠離了根深掘發性格描寫的內部研究——我認爲那是最重要的研究——而只是將有力的部份放在外部表面的枝葉上。

當然，外貌是不能輕視的，可是，只努力於這種工作却是錯誤的。總之，我們不能把假定的正常的外觀上的特徵做爲根據，用來做爲創造角色的出發點。性格才是演技的一切基礎。

如果在自己的深處把握了角色的性格，外面的東西是自然而會產生的，繪畫的效果也自然會隨之而來。

糜非時特非爾斯（Mephistopheles）（註七）是醜的，他的靈魂是怪異的，我曾經在維也納看見林斯基巧妙地表演糜非時特非爾斯，他給這腳色的性格以適當的外觀——跛足，佝僂的姿態。可是，糜非時特非爾斯有這種繪畫的姿態果真是適當的嗎？而每一行詩句的朗誦（Declamation）就好像站在照相機前面似的那種姿態果真是正確的嗎？傀儡把活的演員驅逐出舞台是好的嗎？不，絕不，「自然」絕不是那樣的修飾。這種方法，動不動就限於誇張，逐漸墮落到「固定的型」的傾向裏面去。

不但如此，就是從直接成功這一點看來，這種方法也是錯誤的，只用繪畫的外貌造成「形」的印象，是不易褪色的東西。演員下場，一切便都被觀眾忘記了。就是補足了台詞，性格描寫，甚

至於風格，在效果上也會立刻消失掉，進一步說，演員只把有力的部份傾向於外面的性格描寫，在姿態上，只用指頭的技巧來表現動作，在容貌上，只用特異的花樣獲得成功。嗯，那末，在那時就不得不加以注意，演員怕不是娛樂觀眾，反激怒了他們。如果笑過一次之後，第二次再回到這種效果，那一定會惹起了憤懣，這麼一來演員就不得不抱最不愉快的感覺陷於陷阱裏了。

（註一）李却三世（Richard III）是沙士比亞名劇李却三世的一生（The Life and Death of King Richard III）中的主人公。

（註二）費加洛（Figaro）是法國大革命時代名劇作家博馬舍（Beaumarchais 1732—1799）著費加洛的結婚（Mariage de Figaro）中主人公。

（註三）斐立克斯（Elisa-Rachel Felix 1820—1868）法國著名悲劇女演員。

（註四）蒙納，修里（Mounet-Sully 1845—1916）法國著名悲劇演員。

（註五）奧拉司（Horace）是法國古典派戲劇家郭乃意（P. Corneille）著名劇。

（註六）奧拉司，周理亞斯，都是奧拉司中主人公。

（註七）糜非時特非爾斯是歌德的浮士德（Faust）中的魔鬼。

### 三·創造形象

我希望我所說的話不會被人誤會，我絕不想把反映在「無意識」裏面的內部性格的個人的特徵，應該怎樣像「自然」那樣地再創造的方法作爲問題。不，相反地，了解劇場中一切可以獲得效果的各種事情，並且將牠在一瞬間之間就能實現的，的確是演員的才能之一，可是，究竟有沒有意義，却要加以鑑別，這是很要緊的。然後慎重地把那些運用到腳色的全體概念上，必須竭力避免個人的特異。那怕只有一點兒也不行。例如在描畫阿爾巴共的時候，將我們所熟習（然而對觀眾並不接近）的某一個特殊的守錢奴忠實地再現。但是因爲最好的阿爾巴共的腳色是要將一切守財奴的典型性格俱備於一身，那末在這種場合，上面所



述的表現法自然不能認為現實中的阿爾巴共就是這樣了。這種「完整性格」的描寫，就是可驚的演員羅修爾，也還不能隨便使他那「第二自我」活躍起來。也不能隨便把他那各種各樣的，強有力的性格體驗在自己身體裏，他的表演是超乎常人的週到精密，並且對於探討，研究也異常專心。

他時常關閉在一間暗室裏，那是一間關了窗垂下深幕的屋子，俱備了顏料，假髮，以及一切道具，在房中一個人開了燈向着鏡子，動手化妝，直到他所要求的——那種使他滿意，並且確信只有這樣才得認為真實的化妝，被滿足的時候。那怕試驗二千次各式各樣不同的外貌也不要緊，終於加上最後的一筆，（恐怕畫一條皺紋的功夫也得花費幾個鐘點），當他化妝完成的時候，結果自然是優秀的了。愛好戲劇的人絕不會忘記狂人（「The Luratics」）裏他所演的那個常用麻醉劑的人，或是紙牌的遊戲（「The Game of Piquet」）裏他所演的老紳士吧，他就是鮑里先生（M. Poirer）（註一）——中產階級的獨行者；他就是吉哥德先生（Don Quixote）（註二）——羸瘦的巡歷四方的騎士型人物。

他扮演老騎士登場的時候，顯明適中的高身材，像是一直昇到天上一樣，他一直達到了長楹的尖頂。在他那無限的羸瘦的憂鬱之中，西萬提司的主人公出現在眼前了。

那怕就是對一切脚色熱心研究而產生的，這種優秀的才能，他——我敢說，要是想創造完全的形像，還有着唯一的缺點，那便是聲音。他不能變化聲音，無論演什麼脚色，總是羅修爾的聲音——非常喜劇的，不變化的聲音。在鐘錶匠（「The Water Maker」）裏，他讀台詞的腔調太重，他嘴裏發出的“Monsieur, Madame Me desire”（先生，太太須要我），成了“Monsieur, Madamuh Me desierees”了。

明晰的發音是讀台詞老練的技巧。如果那是應有的理解，那末，沙姆生的一句話，自然可以顯得和安格斯（Inges）（註三）鉛筆畫像一樣細的性格描寫。

比方說，這種「發音術」無可比擬的名手上演「德拉塞格萊小姐」（Mlle de La Seigliere）的時候，單是說「賈士明！德·伏貝爾男爵夫人還

沒有來呢！」這一句台詞，就在閉着眼睛的觀眾之前，也得把那男子的姿態活鮮鮮地表現出來。這個傲慢的紳士把賈士明只當做木頭人，這個亡命貴族全不把德·伏貝爾男爵夫人的在否放在心上，縱然男爵夫人遲來，他也不會等待吃早餐——像這樣重大的結果等等。而——德·拉，西格里先生自謙自卑，把皇帝當做高貴的紳士，貴族——這正是使他苦惱的意圖，全不管獲得許多勝利後可憐的拿破崙的進軍，他說着拿破崙的時候，在那單純的音節的結構之中，他那非常幼稚的自滿，以及他那頑固的民族誇大狂，是被無遺地表現出來了。

因為再沒有比聲音變化的力量更深不可測的東西，如果比起正確抑揚的唯一叫聲更足以感動觀眾的心臟的話，那末全世界一切現實感覺的效果差不多是全無價值的了。

（註一）愛米爾，奧吉作“Le Genre de M. Poirer”中主人公。

（註二）西萬提司（Cervantes）作吉哥德先生（Don Quixote）中主人公。

（註五）末詳

（註三）安格斯（Jean Dominigue Auguste Inges 1781—1869）著名法國歷史畫家。

## 四·演員如何發音

因此，演員第一必須集中努力的便是明確的發聲法。這是演員藝術的A·B·C，也是最高的目標，就好像孩子們首先學習禮儀似地，我們必須首先從發音的研究開始，因為，明確的發音作為演員的禮儀就好像規律的敲正是王侯的禮儀一樣，並且從這一步開始，還得要當作畢生不怠的研究。

現在我且說明明確的發音是怎麼一回事，在對公眾講話的時候，使大家理解自己的要點是必要的事，所以，明瞭正確的發音是基本條件，這是毫無疑義的。

可是，也許會有人會這樣質問：自然地談話究竟怎麼樣？難道那樣不重要嗎？可是，我以為沒有明確的發音工夫的人和自然地談話的人說起話來一樣，他們在公眾之前說話，就好像在吃飯

的時候一樣，中途說些多餘的插話，同樣的事會返復兩三回，還改詞，說話就像咬嚼香烟頭似地，這正可以叫做饅舌。作家優美字詞句成了「俚言俗語」(Petit negre)，就像胡亂做的飲食一樣，切得稀碎。

劇場可並不是會客廳，要想將火爐前向幾個友人講話的調子，向數千觀衆訴說，而充滿了劇場是絕不可能的事。如果以為變換一個音調就一定不好聽，如果確切明瞭地發音，就不能順通意義的話。

我知道某演員用日常生活的調子曾得到親切的評語，他對任何一言一語都不加強勢，文章的末尾一定把調子下降，隨便接着說話，言語飛快，用那種好像搜集單語似的調子，要三反四復地說話，咳嗽，更時常用「噁——」字把他切斷了。而像羊一樣從順的觀衆便這樣叨叨着：『唔唔，真自然啊！簡直是像在家裏談笑那樣地，——是怎樣一種演員啊——我一點兒也聽不上，究竟怎樣的，你聽得出嗎？——這麼樣，真是全部逼真！』

可是，諸位要注意，這是不足根據的事，不管在什麼場合，戲劇本身使演員感覺興味的時候，或是用真實理解的心將曖昧的台詞弄得難聽的時候，我恐怕觀衆總要怒叫起來：『喂，放大點兒聲，說清楚點兒！』演員當然會完全地感到幻滅的悲哀吧！特別是在韻文台詞的時候，——在自然的口實之下——演員破壞了對句，疏忽了押韻，反覆着同一句話，句子不完就隨便插入自己的話，把莫里哀，雷納 (Jeah-Francois Regnard) (註一) 的韻文就好像斯克里勃 (Scribe) (註二) 的散文那樣運用——唔，這除了說是罪過再沒有別的話可說了，這一種「型」的演員——有名的演員之中也還有幾個——但就因此恐怕不但不能演一時的，局部的戲劇，連上演目錄 (註三) 也被限制了。沒有樣式 (Style) 是沒有藝術的。

演員的義務是尊重台本，一定要明確規定，不論用什麼方法唸，他總不能在說作者所寫的對話時，加添點兒什麼或是省略點兒什麼，如果為了不同的語法，將華麗有力而有個性的文章，換成了平凡不連貫的衰弱的軟塊，那是不幸的事，如果這也可以說是一個“感應”，而這種“感應”又

是故意施行的，那末這只可以說是由於演員自己空想而產生的私生子，在美名之下，提供於公衆之前吧了。我不知道可不可以這樣說。

以往兩世紀中，如果竟允許演員這種自由任意，恐怕我國戲劇再沒有什麼精粹可以保留下來，全被破壞了。由於古代的力量，再加上演員各自吸取了先輩們認為有效的東西，集合了我國語言生動的傑作，才創造出一個鑲嵌的工藝品，於是達到真正的莫里哀的階段。更產生了巴龍 (Baron)，普力爾 (Fleur)，伏里，毛來 (Mole) 蒙福 (註四) ——等等人材。

還有一種不適當的事便是欺騙當代作家。那是一種竊盜，縱然成功也是沒有道理的，我以為比方說是啞劇的作者，由表演者隨便加上一些噱頭，趣語，絕不是可喜的事，有許多時候反會感到惡劣，觀衆如果是不知道那是噱頭而竟笑起來，那也是極為愚昧的。可是加添不可取的噱頭，由於多年的使用，竟被當作很正當的樣兒。如果追根尋由起來，要使牠適用於作者自身所產生的某種行為以及某種傳統的動作，也許是太苛刻了。可是在這種場合，我想，至少要能保存明確切當適合作品中人物的東西才對。

例如，就莫里哀說，可笑的貴婦人們 (Les Precieuses Ridicules) 的「即興地」添加滑稽的註釋，也絕不是上述那樣，作者用「等等」字，認為這些可以自由，於是他特別把某些省略，委託於演員的想像，也絕不只是這個場面，好像我們所知道的那樣，莫里哀自身，有時全場是即席創作的，那是根據傳統，其中有些已經一直傳到我們這一代了，這就好像米爾波 (Mirbeau) (註五) 一樣，他的戲曲總是由意大利喜劇 (Comedia del'Arte) 出發，所謂「普羅登」也就是丑角 (Harlequin)，相反地，在博馬舍，則是極為博識，極為精密，不用什麼修飾，斤斤較兩地對「et」與「ou」二語有過有名的論爭，認為金科玉律的普力特瓦松的不合語調。那一句是這樣的：「那是，總，還是——那兒？」(“Y a-t-il “Et”——ou——ou, ou?”)

可是在莫里哀，不把這種自由當做傑作，在博馬舍也是一樣，演員的嚴正一定會拒絕作者以上的機智。(未完)

(註一) 雷納 (Jean-Francois Regnard)

1655—1759) 法國喜劇作家，僅次於莫理哀。

(註二) 斯克里勃 (Scribe 1791—1861) 浪漫派與自然主義之過渡期劇作家。

(註三) 此處所謂上演目錄，是指法國劇場作為存在理由的一些古典劇，當時對這些古典劇的成功，是比創造新腳色評價高。

(註四) 巴龍 (Michael Baron 1753—1729)

法國演員，普力爾 (Cardinal Andre Hercule de Fleur 1653—1743) 法國高僧兼政治家。毛來 (Comte Lousi Matthien Mole 1781—1855) 法國首相，伏里，蒙福末詳。

(註五) 米爾波 (Octave Mirbeau 1848—1912) 法作家，著有小說及戲曲多種。

## 編 後

有着很多原因，但主要的是想把本卷一期的出版期適在本年的一月份內，故又把原定出版日期延遲了一個月，使我們中間又多增加了一個月的期。

兩個多月的小憩後，在每個人準備着各種的方式接迎新歲中，我們也忙碌地揸揸着一切重行走上征途了。在開始我們步伐時，想到兩月來親愛的讀者及遠近朋友們所賜予的鼓勵和指示，同人們聚談時對於工作的信心，以及元旦擊鼓聲中傳來的捷音，令人會感到無限的勉勵與興奮，眼前啓示着的一片無涯歡欣的光明。

上卷十二期末的編後內說了不少對於第二卷的希望，但編好了本期，覺得有很多是未曾兌現；有的原因是關於我們的能力與時間的不够，但也有很多的「事與願違」是關於另外的原因。如本期我們不僅恢復了原來的頁數，並且還照預定的計劃增加了四頁，但仍有不少材料容納不下，不得不抽去了，國際戲劇浪花的報道，劇場介紹，劇藝園地，以及以禮先生的三幕劇「浮生若夢」等都臨時抽出。最近的紙價又在漲潮期中，不知它何日才能退潮，把被淹沒了的本刊擴充篇幅的願望顯露出來。

張駿祥先生雖才從美國研究戲劇返國，但我相信已有很多人熟悉他的名字，用不着我在這裏介紹；此次返國赴重慶國立劇專任教，途經上海時，由上海劇社請他作了一次演講，題目是「怎樣決定一個體格」，去聽的戲劇朋友們都認為講得非常好，同時這

題目對於戲劇學習者是太重要了，深惜那天不是假日，去聽的朋友不多。現在由張君把那天演講的材料整理後寫出來，交本刊發表，使這缺憾能有若干彌補，希望讀者加以注意，我深信它一定能得讀者的歡迎與重視。

有許多人詢問過我吳天先生翻譯 Coquelin 的「演員藝術論」已從這期開始刊載了，延遲了許久，對各方都感不安。「動作與假定」是史達尼斯拉夫司基的「演員自我修養」中第三章的題目，另立題目，即為實行上期報告的計劃，史氏全書體裁，每章原可獨立，新讀者讀之，仍可獲益。原擬打算每期刊登全章，因篇幅限制，無法實現。

由程漢先生的稿子及友人建議，本擬向各方收集材料出紀念第二屆戲劇節專號，後因出版期延而作罷論，我們非常高興再收到鳳子小姐的通訊，使本期尚能點綴着盛大二屆戲劇節若干的餘慶。

一月前，是莫斯科藝術劇院創辦人之一唐慶珂八旬的紀念，本期上因篇幅關係，祇能有一頁的篇幅來表示我們向這位國際戲劇偉人的敬意。今年計劃着多介紹他關於戲劇方面的作品。

顧仲彝先生因忙，導演術概論無暇續寫，答應下期上准有，于伶先生的隨筆亦可不致間斷，按期與諸位見面，這都是值得使諸位高興的消息。

今歲第一個期望是希望常能收到讀者諸君寶貴的批評與合作。

松 青

# 從「磨鍊」談到喜劇

吳仞之

松青先生在本刊一卷十二期裏談起孤島上喜劇的演出，因而感憤地提及「磨鍊」問題，並指出喜劇的大量採用與上演正適合於磨鍊的要求。這是從喜劇談到「磨鍊」。我現在想從「磨鍊」談到喜劇，這正是在理論上引伸他的意見。

我和幾位朋友，松青先生也在場，曾經聽到過一句怪刺耳的說話：「誰要演戲，趁現在！」在哪時候的哪個場合裏，這是一句怪刻薄的話。他的意思是說：現在，大家把演戲看得真容易。似乎能講幾句國語，簡直就好上場。在他們的見解裏，台辭就是說話，要是忘了，反正有提示。所謂提示，反正早就成為「提辭」了。說到表情，他們的了解是指說話時候的有神氣，這唯一的條件似乎在於自己的不怕羞。至於動作，他們更覺容易，祇求上了台能够自然。他們覺得，每一個人在平時不也走路，不也坐椅子，不也看報，不也抽烟捲兒，還有其他各種的動作麼？祇有化裝，似乎還看做是專門技能。可是不要緊，儘可以不勞自己費心，意思是不妨請人，祇須臨時說得出——有時還不自己說，因為有導演來替你說——扮演的角色是多大年紀？

至多再加上一些泛濫的說明：是正派或是反派，是有錢的或是窮的，是悲的或是平常的。呵，這在過去，從沒有這種現象。即使有，也不至於這般地安之若素。往後，假使話劇還有前途的話，亦永不會有這種現象。大概他是相信話劇還有前進，所以他下的結論是祇有「趁現在」。我在这裏為他做的註釋，我相信對他是十分忠實的。可是我得承認，我同情他。不然，我為他寫的註釋不會這般地暢快，盡情。所以，我為孤島劇運擔憂，我同意這階段裏提出「磨鍊」的口號。夏衍先生論「此時此地」的劇運（見本刊上卷第七期）曾經說到「我，對於此時此地的劇運，是同意於將這階段規定做『磨鍊』的時期的。八一三以來，中國的劇運可以大致說，已經完成了普遍化的第一階段了。緊接在這一個階段之後，我們的任務是在如何才能使這普遍化的戲劇能够作一步更大的前進了。普遍，同時更要深入，這是我們的課題。」夏衍先生是就歷史的過程上作此理論的主張，所以他更提出十年之前所以不曾得到成功的「難劇運動」，想把「難劇」提供「磨鍊」之資，並且說：「我如此說，並不是表示了我們對此時此地之環境的讓步，相反，這正是我們『抗戰建劇』的必要的過程。」在這裏，夏衍先生對於「難劇」雖未給予定義，但想來總必同意這句話：「喜劇不必盡是難劇」。但是，我却同意松青先生的意見，比較更能配合現況，主張先把「喜劇」提供「磨鍊」之資，

把「喜劇運動」做「難劇運動」的先鋒，把「喜劇運動」幾乎來代替了戲劇認識的「啓蒙運動」。這種「啓蒙運動」不建立，「難劇運動是無從發動的，更可能的是愈發動愈糟糕。把戲演得不知成什麼，却祇怪劇本的沒有噱頭。結果做了話劇的反宣傳，同時做了文明戲的正宣傳。這裏的所謂「啓蒙運動」，就是幫助大眾，至少是許多僅恃熱忱來參加戲劇運動的朋友們，清楚地認識下面的最基本的幾點：

（一）什麼是舞台話。舞台上的說話與平時的說話根本就不同。所謂不同，並不是說需要一套壓緊着的嗓子，或是一套公式化似的調子（這正是史達尼斯拉夫斯基所指出的最要不得所謂「職業化的語法」）。這不同的地方，亦決非僅僅在於聲調和語調所予人『感染』的強化問題。許多人以為把平常的說話技巧地使他美化，感染化，即使是舞台話。這是不清楚的認識。我們平時的說話，至多祇顧全了自己，這就是說最大的限度是影響了自己說話的效果。（假使不美化，不感染化，那便是沒法能顧全自己。我們平時，好像不一定要顧全自己，收獲最好的效果。）舞台話就不然，除去顧全自己說話，收獲自己說話的效果之外，還要顧到別人說話的效果，也就是戲劇上所預期的效果。戲劇的對話效果，是從有機的組織裏產生的。我們隨便舉個例：在「如

此內閣」裏（本刊上卷第三期所載的賀幕劇），吉姆失了業向內閣訴苦。華而甫夫人說「你這種情形，不過是個人的事情。」假使華而甫夫人祇顧自己的話，應當着重在「你」字，意思是說「你這種情形，我們內閣不接受你的訴苦的。」可是現在却不應當着重「你」字；而應當完全着重在「個人」二字，這才能够有力地排逗出下文來：「吓哈！這就是你們不對的地方，這並不是個人的事情，這是很普遍的事情，像我這樣的人有幾百萬哩，你知道一百萬是多少？」——吉姆的話。接下來華而甫夫人的回答是：「那我當然知道，是一千的一千」。華而甫夫人說這句話的時候祇該不經意地說，不應該取着重解釋的語氣來說「一千的一千」。因為，這裏輕輕帶過去，這才能使下文突出：「對了，可是你只曉得它的數目字，你還不曉得究竟是多少哩。假如有—百萬像我這樣的人打這寬下走過，每一分鐘走過五個，不分日夜地走，要五個月才能走完哩！」——吉姆的話。在戲劇上所要求的效果說，應當使這一段突出。

這類效果的獲得，在喜劇方面特別容易使人感到注意。因為喜劇裏面有許多的機智，幽默，諷刺，調侃，教訓等等的對白都是十分有機地組織完成的。他的效果像是比悲劇更需要顧到對白的全整。所以在現況裏，喜劇的研究的演出更適宜於「磨鍊」。

（二）什麼是舞台人。舞台人——扮演的角色，並不是僅僅化了裝的人。上過十幾個戲，化過十幾種裝，結果在人家看來，始終還是他自己一個人。這中間的毛病，多少關聯到他對於表演的基本了解。許多人誤解了「戲劇即人生」這句話。他們以為戲劇的演出即是人生故事的再現，於是對於一切的表演都祇從人生日常生活的表露上去尋求它的摹仿的影子。並且在他們的尋求裏面甚至沒有注意到個體間或是類型間的同樣動作也有分別，自然更不會去研究到動作的形態與這人的本質有何關聯。因此角色上台不成「型」，這已是現況裏的普遍現象。由此而產生了一種流行的諷刺頭銜叫做「個性演員」，也就毫不足怪了。何況，他始終如一的自己，所表演的動作，姿態，還至多不過和他的日常生活一樣，既沒有經過選擇，又沒有經過擴大，因此而連他自己的

個性都沒有能傳達得出來呢！由此而產生了一種的流行諷刺頭銜叫做「天才演員」，也就毫不足怪了。

喜劇角色的「型」，比悲劇更需要表面化。喜劇角色的動作，更需要選擇性的提鍊，更需要誇張性的擴大。缺乏了這些，喜劇是容易失敗的。而且喜劇的失敗。特別容易使人覺察。不過好也就在這一點，沒有覺察，那裏會有反省？所以喜劇的演出更適宜於「磨鍊」。

（三）所謂選擇性的提鍊。在小小的幾百方尺的舞台上，在短短的三四個鐘點裏，演出的戲却能包涵着偌大範圍的空間與時間。這中間故事的裁取，是經過了劇作者的選擇性的提鍊。這中間描寫的傳達，是經過了演員和導演的選擇性的提鍊。魏金枝先生論寫作方法裏的「省略和突出」，曾經提出一個很好的譬喻，這裏正好引用：「一個聰明的花匠，當他培植菊花的時候，常常把多餘的枝葉去摘，連連到了含苞的當口，也還將許多花苞摘掉，留下少數的朵數。這些工作，其用意所在，前者，無非想把所有的滋汁，集中到一兩支枝幹上去，使之挺健而有力；後者亦然相同，想把全部的力量，凝聚到若干朵花上去，使得花朵華壯美麗。」一個演員和導演，至少要像這個聰明的花匠，尤其於扮演或導演喜劇裏的角色。在一般喜劇裏，我們可以看到：無謂的，與劇情發展毫無關聯的，近乎胡鬧的動作是那般的多；明淨的，美好的，够味而不過火的動作是那般的不易遇見；從此，也就可以看出選擇性的提鍊，對於喜劇的更難措施，也更其需要了。還有，喜劇角色在動作與動作間，要能貫串得光滑無芒刺，要能前後守住一貫的風度，這也是不易遇見的。講到風度，似乎不大給人注意，尤其是喜劇。記得洪荒劇團前後兩次演出「秦貨」（一次是參加星期小劇場第二期的演出，一次是參加四團體聯合慈善公演）幾乎每齣總評裏都曾提及此劇，但祇有一篇曾指出他是採取着澀刺的風度。內中討帳的場面，爭辯的場面，都容易守住澀刺的風度，但從指點用槍方法直到下跪求婚的場面也要守住澀刺的一貫風度，這中間的演出方法，便非經一番選擇性的提鍊不可了。關於這類的话是有更多的方面，更多的例子可說。但僅

（續第24頁）

# 動作與「假定」

「演員自我修養」第三章（上）

史達尼斯拉夫斯基  
式之譯

一九××年×月×日

今天我們集合在雖然不十分大，但是設備却十分齊全的學校劇場裏。

托爾足夫走進來，很注意的把大家看了一遍，然後說道：

「馬洛列特阿娃，走到舞台上。」

這可憐的女孩子被一種難於形容的恐怖包圍住。她立即旋轉起來，不知如何是好，並且她的脚像年輕的獵狗的叫似的，在光滑的地板上奔逃的起來。她終於被人抓住，拖到托爾足夫跟前，托爾足夫像個小孩子似的，哈哈大笑。她用雙手掩住面孔，一連聲的迅速說着：

「好朋友，親愛的好朋友，我實在不行！好朋友，我怕，我怕！」

托爾足夫不再注意她的驚惶無措，說道：「你別怕，來演戲罷。我們這幾句內容是這樣。幕拉開，你坐在舞台上。你獨自一個人。坐着，坐着，一直坐着——最後幕又拉開。這就完了。再容易也沒有了。對不對？」

馬洛列特阿娃沒有回答。於是托爾足夫攔了她的手，默默的催她走上舞台。學生們都哈哈大笑。

托爾足夫迅速的轉過身來。他說：

「我的朋友們，你們是在教室裏呀。馬洛列特阿娃要經她演員生活中很重要的——一個苦役。你們應該知道，該在什麼時候笑，該對於什麼事情笑。」

馬洛列特阿娃跟着托爾足夫走上舞台。現在大家默默的坐着，等待着。形成一種莊嚴的空氣，像在幾刻開幕之前一樣。

戲幕終於緩緩的展開。在舞台的中央，就在舞台的前部，坐着馬洛列特阿娃。她首見觀眾，仍和方才一樣，用雙手掩蓋面孔。一種已經移或的肅靜，使人對於舞台上的這位女子，懷着一種

特殊的期待。啞場統治着一切。

大概，馬洛列特阿娃也感到這一點，並且明白，她必須做些什麼動作。她很慎重的把一隻手從臉上拿下來，然後又拿另一隻手。但這時她的頭却更加低垂，我們只能看見她的挑着髮分的頭頂。使人疲倦的新的啞場又侵襲來了。

最後，她感到大家都在期待着的情形，便抬頭向觀眾裏看了一眼，但是她又立刻把目光縮了回去，好似她被強烈的光亮刺得眼睛都張不開了。她漸漸的把身體整整好，重新坐坐好，擺弄一些不必要的姿勢，把身體向後靠一會，又向各方面測一會，用力拉拉她的短裙子，注意的向地板上搜尋什麼東西。

最後托爾足夫總算可憐她，發出一個暗號，戲幕拉開了。

我跑到托爾足夫跟前，我要求他也讓我做這種練習。

於是我被坐在舞台的中央。

我不是謙遜，我那時並不害怕，因為這不是演戲。然而由於要求的分歧和不一致，使我覺得很不適意：戲劇的條件是要我去表演，而我在舞台上所尋找的人性的感覺却要求把兩者統一起來。那就是說，有人要我使觀眾娛樂，又有人命令我不要對觀眾加以注意。無論手和脚，無論頭和身體，雖然我自己非難自己，但是同時却違反我的意志，都自動添油添醬的動起來，有時還是很大的多餘的動作。隨便把手或是腳放好，但是手或是腳總是突然做出說飾的動作。結果，做出一種像要拍照的姿勢。

真奇怪！我統共只在舞台上演過一次戲，其餘的時候都是過的自然的生活，但是像普通人似的坐在舞台比像演員似的——不自然的坐在舞台上，反而要困難得多。舞台上戲劇的偽裝，比自然的真實，對於我要接近得多。據說，

我的臉，那時變得蒼白的，犯過的，抱歉的樣子。我不知道！我該怎麼做，我該往那裏看。但是托爾足夫還是不肯罷休，使我苦惱着。

在我之後，別的學生也做這樣的練習。

托爾足夫解釋道：「現在我們再進行下去。將來有時還要做這樣的練習，學習在舞台上坐。」

「學習這種簡單的坐！」——學生們狐疑起來。「我們不是坐過了嗎？」——

「不是，你們不是隨便的坐」，托爾足夫堅決的說。

「那末該怎樣坐呢？」

用來代替回答的，托爾足夫是迅速的站起來，跨着莊重的步子，走到舞台上。他在舞台上很沉着的坐落到安樂椅裏，像在自己家裏一樣。

他好像什麼也不做，並且也不想做什麼，然而他隨便的坐着，吸引我們的注意。我們要看清楚，並且要明白，他究竟在做些什麼：他笑了——於是我們笑了，他深思了，於是我們要瞭解，他在想什麼，他看什麼東西，於是我們又要知道，是什麼東西引起他的注意。

在平時的生活，我們是不會注意托爾足夫隨便的坐立的。但是在舞台上坐立的時候，不知為什麼便使人帶着非常的注意去觀看了，甚至於看了之後，還會得到某種的滿足。當學生們坐在舞台上的時候，却並沒有這種情形：沒有人要看他們，也沒有人要知道，在他們的心裏發生着什麼事情。他們的無助和想要討人歡喜的樣子，使我們發笑，但是托爾足夫對於我們絲毫不加注意，而我們却是自己去注意他。究竟是什麼秘訣？托爾足夫把這秘密向我們洩露：

「在舞台上所發生的一切，必須是爲了什麼而做的。坐在舞台上，也要是爲了什麼而坐，而不是隨便這樣給觀衆看看。但是這不是容易的事情，這是須要學習的。」

「你剛才爲什麼坐的？」——准水足夫測驗他。

「爲了離開你們而休息一會，爲了剛才在戲院裏舉行的排演而休息一會。」

「現在你到我這裏來，來演一個新戲」，——他對馬洛列特娃說。」我要和你一同演

戲」。

「你！」——那女孩驚叫一聲，跑到舞台上。去。

又把她坐在舞台中央的安樂椅上，她又開始竭力整整她的身體。托爾足夫站在她的旁邊，聚精會神的在他的手記本裏尋找一張什麼字條。這時馬洛列特娃漸漸的安靜下來，並且終於停滯着不動，一心一意的把眼睛注視着托爾足夫。她怕打擾他，忍耐的等着他的進一步的指示。她的姿勢做得很是自然。舞台的情形顯出她有一個女演員的良好條件，連我也歡喜她了。

這樣經過了很久的時間。後來幕便拉開了。

「你覺得怎樣？」——當他們兩人回到觀場裏的時候，托爾足夫問她說。

「我嗎？」——她狐疑。「難道我們演過戲了嗎？」

「當然」。

「我却以爲，當你在手記本裏找東西的時候，當你還沒有說，該怎樣做的時候，我只是隨便的坐着，等候着。我什麼都沒有演！」

「正因為這樣才算是好，你是爲什麼而坐的，你絲毫沒有故意做作」；——托爾足夫贊美她的話。他又對我們大家說：「你們以爲那樣比較好：像維廉米諾娃似的坐在舞台上顯示她的纖足像，伏爾柯夫似的顯示他的全身像，還是坐着，做些什麼，即使是很小的動作呢？這雖然沒有多大意思，但是這卻可以造成舞台上的生活，用這樣或那樣形式來顯示自己，這會把我們趕出藝術的範疇的。」

「在舞台上應該動作；動作，活動，——這便是戲劇藝術，演員藝術所賴以依存的東西。『戲劇』這字在古希臘文裏的意思是『完成着的動作』。在拉丁語裏，它和 actio 一字相等，這字的字根（act）也流傳在我們的語言裏：『activaoste』（活動），『acter』（演員），『act』（行爲，動作）。這樣，在舞台上的戲劇便是在我們這裏完成着的動作，走上舞台的演員便是動作的人。」

「請你原諒」，——戈伏爾哥夫突然說起話來。「你已經說過，在舞台上須要動作。但是請你准我問一聲：爲什麼你坐在安樂椅裏也算是動作呢？據我看，這是完全的，絕對的無動作」。

「我雖然不知道，托爾足夫究竟動作或是沒有動作」，——我懷着一種激動說。「但是他的『無動作』總比你的『動作』要有趣些」。

「在舞台上坐著的人的無動作，還不能確定他的沒有動作」，——托爾足夫解釋說。「可以一動也不動，但是真正是在動著的，不過不是外表的動——身體的動，而是內心的動——心理的動。還是很微細的。有時候身體的不動是由於強烈的內心的動而發生的，這種強烈的內心的動，在創作中是特別重要而有趣的。藝術的價值是被它的神的內容所規定的。所以我要稍為改動一下我的公式，而這樣說：在舞台上應該動作——內心的和外表的。

「我們戲劇藝術的主要原則之一，是我們舞台創作與舞台藝術的活動性和動作性；有內心的與外表的動作，便能完成這一主要的原則」。

一九××年×月×日

托爾足夫對馬洛列特阿娃說：「我們再來演一個新戲。這戲的內容是這樣：你的母親沒有工作了，——自然，她也就沒有進賬了；甚至於爲了給你付戲劇學校的學費，她都沒有什麼可以典賣的，因此你明天就要因爲不繳學費而被學校開除。你的一個女朋友來援助你，她因爲沒有錢，拿來一隻鑲着寶石的別針，這是她所能拿出的唯一貴重的東西。朋友的善舉很激動和感動了你。但是怎能接受這樣的犧牲品呢！你不能決定，你老是推來推去的。於是你的朋友把別針往窗簾上一插，便走到走廊裏去了。你跟了她去。在那裏發生了很長的一場勸說，推却，眼淚和感激的贊。終於把犧牲品接受下來了，女朋友走了，你回到房間裏去拿別針。但——別針弄到那裏去了？難道有什麼人走進來把它拿去了嗎？這住室裏，住着很多人，這是可能的。於是你便開始仔細的，戰戰兢兢的尋覓。

「你走到舞台上。我把別針插好，你到一個窗簾的褶裏去尋找」。

馬洛列特阿娃走到幕布後面去，托爾足夫並不把別針插在襪子上，過了一分鐘，他命令她走出來。她好像被誰從幕後推出來似的，跳到舞台上，跑到舞台框跟前，當下又向後倒去，用雙手抱住了腦袋，驚惶得摩挲着，——然後又跑到對面

去，抓住代表窗簾幕布，絕望的扯它，後來把腦袋藏在幕裏。這是表示尋找別針的。她沒有找到別針，她又飛奔到幕後去，摩挲的把雙手緊扼在胸口，似乎是表示悲慘的絕望。

我們坐在池座裏的人，大家都非常艱難的忍住笑聲。

一會，馬洛列特阿娃帶着勝利者的樣子，從舞台上飛奔到池座裏。她的眼睛閃着光亮，紅暈浮泛在她的頰上。

「你覺得怎樣？」——托爾足夫問道。

「啊，好極了！是這樣的好！我簡直不知道，是多麼的好——我簡直再也承當不了了。我是多麼高興啊！」——馬洛列特阿娃驚嘆着，一會坐下去，一會跳立起來，一會緊抱着頭。「我是覺得這樣！我是覺得這樣！」

「那就更好了」，——托爾足夫嘉獎她。「但是別針在那裏呢？」

「啊，是的！我忘記了」——

「那可奇怪了！」——托爾足夫說。「你這樣找它，還會忘記」。

我們還沒有來得及看清，馬洛列特阿娃又已急登舞台，翻弄着布的褶襞。

托爾足夫提醒她道：「可是你要知道，假使別針能找到，你便得救，你便可以繼續進學校，假使找不到，那就一切都完了；要開除你了」。

馬洛列特阿娃的面孔立刻變得發青起來。她把眼睛釘住幕布，開始仔細而有計劃的檢視幕布上所有的褶襞

這一次的尋找是在另一種，要緩慢得許多的速度中進行的，大家都相信，馬洛列特阿娃不是白費時間的在找，她真是慟着，擔心着的。

「我的好朋友！在那呀？丟了罷！——」——她低聲的翻覆着說。當她把幕布上所有的褶襞都一一檢視過了之後，她絕望而孤疑的叫了起來：「沒有！」

在她的臉上顯出惶急。她像木桿似的站着，兩眼注視着一個焦點。我們注視着她，偷偷的喘息着。

「她很有感受性！」——托爾足夫低聲對拉赫馬諾夫說。

「現在第二次尋找的時候，你覺得自己怎樣



」？——他問馬洛列特柯娃。

「我覺得自己怎樣？」——她重複的問一句。「我不知道，我是尋找別針」，她在靜默的想了一會之後，回答。

「是的，你剛才才是尋了。可是你第一次是做的什麼？」

「啊！第一次！我衝動極了，我所經歷的，真可怕！真受不了！真受不了！」——她衝激着，臉紅着，帶着一種驚嘆和驕傲回憶說。

「舞台上的這兩種狀態，那一種對於你比較有興趣些？是當你跳來跳去而扯幕布的時候呢，還是現在你比較安靜的檢視觀眾的時候呢？」

「那當然是我第一次找尋別針的時候！」

托爾足夫說：「不是的。請你不要說服我們，說你第一次是尋找別針的。關於別針，你連想都沒有想，你只是要為苦難而受苦難。第二次你才是真正的尋找了。這一切我們都是清清楚楚看見的，明白的，我們相信，你的狐疑和手足無措是有根據的。所以你的第一次的尋找是毫無用處的；這簡直就是普通演員的胡鬧。第二次的尋找是十分好的」。

這樣的判決把馬洛列特柯娃弄得茫然若失。

托爾足夫又繼續說：「無意識的奔跑，舞台是不需要的。在舞台上不能為奔跑而奔跑，為受難而受難。在舞台上不要「沒地」動作，不要為動作而動作，要動作得有根據，有結果而適當。」

「並且要真實」，——我自己補充一句。

托爾足夫說：「真實的動作就是要有根據而適當的動作」。他又繼續說：「這樣，在舞台上既要真實的來動作，那末你們要到舞台上去吧——去動作吧」。

我們上去了，但是好久不知道，該怎麼做。

在舞台上應該動作得令人起印象，但是我找不到這樣值得觀眾注意的有意思的動作，所以開始重複做那奧賽洛，但是一會又明白，那次在表演戲裏已經弄糟了，於是又把表演仍用。

普世變先表演將軍，後來又演農民。蘇斯尼夫坐到椅子上，作合姆雷特的姿勢，做出又不是哀悼，又不是窘迫的妻子。維爾米諾娃做出害羞的樣子，戈伏爾可夫向她求愛，照着傳統去做，像在全世界舞台上所做的那樣。

烏姆諾維赫和奧爾柯夫被擠在舞台的裏邊的

一角，當我向那裏一看，我幾乎要驚呼起來：看見他們面色蒼白而緊張，眼睛停滯，身體僵直。原來他們在演員卜生「布耶特」一劇裏「擦桌兒場面」的一場戲。

托爾足夫說：「現在讓我們來檢討一下你們現在所表演給我們看的東西吧」。他對我說：「我來從你開始」，然後又指着馬洛列特柯娃和蘇斯尼夫說：「也從你，也從你開始。你們坐在這裏的椅子上，好讓我看得清楚些，你們開始感覺那你們剛才所表演的東西：你是嫉妬，你是受難，你是悲哀」。

我們坐下來，企圖在自己的心裏激起所指明的感覺，但是一點也不成。我在舞台上移動，裝假野人，我並不覺得自己的感覺在內心完全空虛的狀況之下，是不合理的。但是讓我坐到位子上，我並不做外表的胡鬧表演，這時我便顯然覺得毫無意識和任務不能完成了。

托爾足夫問道：「據你們看，是否可以坐到椅子上，不管這像那樣更要嫉妬，衝動或悲傷嗎？是否可以給自己定放這種『創造的動作』？剛才你們試做了，但是你們什麼也沒有做成，臉上所表演內是不存在的證據。從自己的心裏湧出感覺是不可能的，不能為嫉妬而嫉妬，為戀愛而戀愛，為受難而受難。不能強迫感情，因為結果還會弄成最討厭的戲子的動作。所以你們在選擇動作的時候，你們要把感覺放在安靜中。感覺是從那激起嫉妬，愛情，愛難等某種前提而自然而然產生的。關於這個前提，你們要仔細的思想，在自己週圍造成它。你們不必關心它的結果。那士望諾夫，馬洛列特柯娃，蘇斯尼夫所演的，是情感的動作，普世變，維米尼夫所演的是形象的動作，符茂洛夫斯基和戈爾可夫所演的，是機械的動作，——這些動作，在我們裁判事業裏是散佈與真實的錯誤。凡是那些在舞台上實於用戲子的方式做假動作，胡鬧的人都犯這種罪過。但是真正的演員，應當不模仿情感的表象的現象，不涉錄外表的形象，不依照戲子的儀式作機械的動作，要真實的人性的去動作。不可以表演情感和形象，而要在情感的影響之下和在形象之中去動作」。

「在這只有幾張椅子的光光的地板上怎能動作呢？」——學生們為自己辯護。（續第20頁）

# 「萬歲聲中」的戲劇節 程漢

——西南後方第二屆戲劇節的速寫——

去年中華全國戲劇界抗敵協會規定了每年的雙十節——中華民國的國慶日，為中國戲劇節，在去年的這個時候，正當着保衛大武漢的會戰正酣的激烈緊張空氣裏，在漢口，重慶，成都，長沙，衡陽，廣州等等的大城市熱烈舉行第一屆戲劇節的公演，我們最堅苦的一個劇隊——第一隊（隊長徐縉）是在漢口工作到最後才和大軍同時移動的。

當時，贛北德安大捷的喜訊傳來，我們在祝賀與檢閱自己一年來的抗戰演劇的上演時，遣捷報鼓舞了我們和台下的無數觀眾。

而今年，當我們正在籌備第二屆戲劇節公演的前後，湘北大勝更激起了我們加倍的感奮。

在「萬歲聲中」，這西南大後方的大小城市，農村，同時揭起第二屆戲劇節演出的序幕——而且包括了各種不同形式的戲劇演出：

（一）重慶：「紅燈」，「三勇士」，「冰天雪地」。

重慶自從經過了不斷地爆炸後，人民紛紛的疏散，話劇演出也暫時冷落了一些時候，然而，現在被炸毀了的戲院，商店，都在那廢墟之上新生了，由於中華全國戲劇界抗敵協會的發動，第二屆戲劇節的演出，有計劃地從第一天開始直至第六日截止，普遍地在章華戲院，一園，新川，唯一，國泰影院上演着，每天更換着不同的劇目和不同形式的戲劇，從平劇，楚劇，粵劇，川劇，皮簧，大鼓，到話劇，都相互作着競賽的戲演。

話劇方面，集合了「中製」，「中電」，怒吼劇社，上海戲劇工作社，教導劇團，孩子劇團，戈劇劇社，華北宣傳隊，重慶業餘歌詠隊，難民服務團，和全市的劇人。十一日起，演出了「紅燈」——應雲衛導演，（描寫鐵路工人奮勇參戰的史實）「渡黃河」——王瑞麟導演，（描寫後方人民誤信流言而演成之錯誤）「冰天雪地」

——應雲衛導演，（描寫華北戰士英勇抗日的精神）「三勇士」——凌薇導演，「狐羣狹黨」——馬彥祥導演，「工潮」——魯覺吾導演等六個獨幕劇。並且，在十六日這一天，各個劇團和工作團，分赴重慶的四郊，演出：「三江好」，「捉漢奸」，「投軍去」，「大豆登場的時候」，「活捉一條狗」，「鴉頭小景」，「壯丁」——等等的街頭劇。

另外，××場博愛的日本被俘弟兄，在九號那一天，特地演出了「中國魂」和「新亞之光」來祝賀中國新興的戲劇節，這是在中國戲劇史上特有的節目。

十三日起，一班青年組織的青年劇社，為着募寒衣公演無效的「夜光杯」，是經過導演者洪深先生加以一些合理的改編。

導演團有着張道藩，羅夢濤，魯覺吾之和凌鶴，馬彥祥，應雲衛做他們演出的顧問。

（二）成都：「包得行」，「打虎溝」，「日本的匪諜」。

成都的景色很像北平，所以他有着一批北平的雅號，因此，文化人留在成都的很多，有董軍，周文，有——成都的戲劇界十月十日在青年會大禮堂舉行了一個第二屆戲劇節紀念會，到會的劇人有董蓮澂，侯風，熊佛西——一百九十多個人，同時便舉行成都戲劇協會成立會，這一百九十多個戲劇工作者，把手都緊緊地握起來。

演出的期限也是六天，洪深先生領導的政治部教導劇團，一月前沿着成渝公路，作流動演劇宣傳，來到了成都，恰巧參加了戲劇節的公演「包得行」（三幕劇）另外，林適存導演的「日本的匪諜」。宗由導演的「打虎溝」，熊佛西領導的省立實驗劇校的「一年間」，將絡繹的演出。

「戲劇戰綫」第二期也於雙十節刊行了誕生第二號。方守讓先生在成都中央日報發表了一篇

有歷史意義的文章，題目是「戲劇節史話」，是研究關於希臘戲劇節的一些有關的事蹟。

### (三) 貴陽：「祖國的兒女們」及其他

貴陽更加幸運，去年在貴陽舉行第一屆戲劇節的沙駝劇社，自從沙駝劇社因故分散後，貴陽的劇運有過一時的低落，以後，教育部的第三巡迴戲劇教育隊與忠誠劇團在貴陽作了幾次規模較大的公演，空氣又熱烈起來。今年，正當著「祖國的兒女們」，（曹雪松編導）「貴中」話劇團，和黔邊區農村工作團等三個團體同一日在不同的場合上演的夜間，一羣影劇工作者——我們的老大哥和大姊們，孫瑜，李公格，沈西苓，占楊，施超，顧而已，魏鶴齡，錢千里，高占非，李朴園，都由重慶或是昆明到達了貴陽，演一羣影劇名人的到來，刺激了全滇愛好話劇者的情緒，有人要求他們逗留下來作一次公演，但是，這希望沒有成功，第二天他們都匆匆地走了，因為，「長空萬里」的工作在等待着他們。

戲劇節在貴陽，雙十節的清晨，省黨部發動了一個紀念第二屆戲劇節民衆大會，貴陽中學話劇團從三十里外的鄉下趕來上演三個獨幕劇，黔邊遠農村工作團在省黨部大禮堂演出了「夜之歌」，「有力出力」，「淪亡以後」，作為出發邊區工作的告別禮，因為；第二天就要去荒僻邊遠的農村，做戲劇文化的播荒與播種——

「祖國的兒女們」（四幕劇）繼續了五天，其質座的紀錄突破了以往的公演。而參加工作的却都是一些業餘演劇的朋友。

在貴州省物產展覽會場裏，特別陳列了幾副苗族手製用以歌唱舞蹈的樂器——竹製的「雲盤」。而在貴州省屬的定番縣，在公演話劇節目之間，還邀請了苗族男女同胞參加歌唱與舞蹈，這也是第一屆戲劇節所沒有的上演節目。

### (四) 昆明：「自衛隊」與「小間諜」

今年的昆明，要算是戲劇演出的活躍，超過其他城市的一個，金馬，國防，藝術劇院——全市的劇團有十三個組織以上，第二屆戲劇節，他們集合在一起演出宋之的的劇本「自衛隊」，（四幕劇）是由李朴園，鳳子，（封禾子）陳豫源，王且東，徐庚敷他們集體導演的，邱塵，他為昆明的兒童排演了「小間諜」。

### (五) 桂林：三百多演出「一年間」

桂林，在上海的時候我們就知道廣西有一個國防藝術社的組織，經過萬籟天，章滾，歐陽予倩的指導，在兩年餘的抗戰中，他們担负了廣西劇運推動的作用，而今年，從武漢長沙來的，從廣州來的文化人，劇人大批的集中在桂林，羅得戲劇文化工作特別活躍，現在有抗宣一隊，廈門兒童劇團，教劇一隊，電影放映第二隊，國防藝術社，七七劇團，二一劇團等這樣的戲劇團體，為了建立自己的小劇場，進行了全市籌設小劇場建築基金的一月公演，現在，從十月四日起，三百多個劇工人員，正在為救亡日報募集事業費公演「一年間」（夏衍編）分成國語，粵語，桂語，三組在上演。田漢，歐陽予倩，馬彥祥，馬君武，夏衍，施葦，焦菊隱，都是「一年間」的導演團。

第二屆戲劇節的保留節目有「全民總動員」。

### (六) 邵陽：「三百另三」與「烙痕」

長沙大火以後，邵陽變成了湖南的中心城市，戲劇節前後，邵陽實業師管區巡迴工作團在邵陽公演了「三百另三」，「烙痕」和「浪人·啤酒·女人」三個獨幕劇，邵陽力報上出了一個公演的特刊。戲劇節這一天，這些劇工同志，在力報館舉行了一次「兩年來農村演劇的檢討」，紀錄發表在十三日的力報上。

### (七) 衡陽：田漢與改良平劇

田漢先生自從抗戰兩年來，他却是為工作而辛勞的忙碌着，推動話劇，提倡新戲劇，今年的戲劇節，他領導着平劇宣傳第一隊在衡陽上演新歌劇，在衡陽的還有以前上海救亡演劇四隊和八隊，現在他們都是第×戰區戲劇宣傳二隊，而八隊的隊長始終沒有更動過，鄧斐童同志的堅苦工作精神是值得我們學習的。

他們還在公演「寇寇隊長」和「鳳凰城」。

此外，在四川的江安，國立劇校也演出了二個多幕劇和十二個獨幕劇。此外——還有許多許多地方——

第二屆戲劇節比第一屆戲劇節進步，普遍，深入，從演出的劇目上看，也做到了通俗，尤其是「包得行」；「三勇士」，「打虎溝」——這一類的劇本。

然而，一般的內地演劇運動缺乏大量的戲劇工作幹部和舞台工作的技術人員。

一九三九，十，二五，于筑垣。

## 中華全國第二屆戲劇節在昆明

鳳子

昆明的話劇頗有蓬勃的氣象，這原因很顯明，抗戰以來昆明形成了西南後方的一個重鎮，文化團體自然地匯合在這個地方；同時話劇方面早有省方教育廳出資助辦的金馬劇團和藝術師範的電影戲劇科經常不斷地在公演，本已砸好了一個基礎。

這一年來，新起的劇團一天多似一天，似乎是好現象，而在各劇團個別獨立支撐下的幾次公演，看起來，不免令人感到實力分化是戲劇界本身的損失。可是這種分化的現象，沒有人可以打破。固然有些劇團因了人事上的便利不得不自起爐灶，但這個理由並不能作為一般的解釋。曾有人賣過僱勁，終以坦白共事的人力，為一己利害打算的人太多，賣力也不濟事。

司巧當地的國防劇社頗有意在這方面盡點力，趁暑假的機會委托聯合大學的朋友們促國立劇校的萬家寶來滇主持一兩個戲的公演，一方面借萬家寶在戲劇界的領導地位可以把全昆明的劇人聯絡起來，另一方面更可借此在技術上立一個相當的水準。這計劃頗為順利地實現了。第一點得到當地的劇界領袖陳源瀾王且東兩人的協助，在人事上盡力使其方便，獲到空前未有的精

神上的合作。其次以戲來說，以一個月時間趕排兩個大戲——原野及黑字廿八——不僅導演萬家寶本人瘦損了廿磅，舞台工作人員沒有一個不改樣。可是病到發燒發冷，累的不能吃飯噁了喉嚨，也沒有一個人喊一聲辛苦，吐一句抱怨的話。在可欣慰的是這次更得到一些文化界的朋友的幫忙，例如原野的舞台裝置並沒有請到一位舞台專門人才來設計，却請出了一位久不出書房的詩人聞一多。這固然看出這一次的合作得到各方之重視，而聞一多先生雖然已做了道貌岸然的學者還不失其「赤子之心」，焚膏繼晷地監督工人趕製佈景，這種為藝術埋頭苦幹的態度，頗令人感動。

兩個戲共演了整整一個月，在昆明創立了一個新的紀錄。

可是就這樣還不能不感到遺憾，還有一些意想不到的隔膜和摩擦。使得這次兩個戲的公演還不能收到預期的效果。

幸而第二屆中華全國戲劇節降臨了，大多數參加「原野」和「黑字廿八」兩個戲的工作人員還不曾得到休息，馬上又興奮地為這次全昆明話劇界聯合大公演而忙碌着。

這次為參加戲劇節公演的人們，都自覺地感到這是幹戲的人本身應負的責任，即會有什麼隔膜和摩擦也自然消失，這是最可喜的一個現象。

在出演的實力上說，這次只趕排宋之的的「自衛隊」雖然是一個四幕劇，却已動員了四十餘人，在怎樣短的時間來促其實現，各部工作難以圓滿自是意料中事。

戲劇節雖已歷二屆，而在昆明還是頭一次舉行。倉促舉辦，能得到各方的通力合作已是難得了。紀念戲劇節的意義決不在爭這一次公演的成敗，我們要為來年打算，要為將來作想，那末我們應該如何利用這一次全體合作作基礎，此後全昆明的劇人能永久精神團結的話，來年的戲劇節自必有更高的收穫。

戲劇是文化運動的一部門，那末戲劇的活動自有其社會歷史作背景。中國話劇這三數年來的突飛猛進，某些地方頗有成就。然而在內地，因了物質條件還不十分完備，戲劇工作自不能十分開展，但這還不算中心的癥結，可痛心者有些人借戲劇作幌子，作為他個人沽名釣譽的捷徑，於是竟作出種種不法可恥的行為，破壞戲劇陣綫的統一。像這類的事實，是戲劇運動前途的荊棘，應該設法剷除的。

在目前抗戰建國如此艱難的時期，戲劇除了担负宣傳的職責以外，更應負起培植藝術技能的重任。一個立志作戲劇運動的人，首先要檢討自己，有沒有決心，有沒有誠意，有決心有誠意是做人的先決條件，做人的基礎穩健才能談到幹

## 孤島戲劇浪花報道

積了兩個多月的戲劇報道：數量上是相當可觀的了。

十月十五日：雲音樂餘劇社假座仙樂大戲院作第二次實驗公演三齣幕劇「可憐的斐迪」，「忍受」，「舞女淚」，由魏征姜旭等導演。

十月十七日：1.上海劇藝社繼武則天後公演高爾斯華綏的三幕偵探劇「情海疑雲」(即滿城風雨改名)由丁伶改編，洪謨導演。

2.影聯劇團接茶花女公演莫利森的「守財奴」(即警吝人亦即為生財有道)由周起導演。

十月十九日：魯迅第三週年，由上海戲劇界發起開紀念大會，地點假璇宮劇院早場，並將魯迅生前之創作「長明燈」改成獨幕劇，由上海音樂餘劇社交誼社參加演出。

十月廿二日：1.上海劇藝社與上海音樂餘劇社交誼社假璇宮早場作聯合募寒衣捐款公演，演出為三齣幕劇，「長明燈」，魯迅原著，黎放導演，由交誼社演出，2.「新的Sketch」，蘇奔導演，3.「說謊集」，蕭伯納原著，李健吾編導及主演。

2.職業婦女俱樂部假浦東同鄉會六樓開社員大會，由職婦劇團參加演出二齣幕劇：1.啞劇「清風進行曲」2.「被摧殘下的女性」，吳濤導演，二齣之男角，由女角反串。

十月廿三日：影聯劇團假辣斐劇團「守財奴」公演「武松與潘金蓮」，舒繡飾武松，周曼華飾潘金蓮，導演周起，編劇程雲。

十月廿五日：1.上海劇藝社繼情海疑雲公演魏如晦新作四幕歷史劇「明末遺恨」(即碧血花)由吳永剛導演，唐若青劉瓊章志直等均參加客串演出，連演三十五天，為孤島劇運公演之新紀錄。

2.益友社假寧波同鄉會作第二次徵求社員大會，由益友劇社參加演出「壓迫」，導演張一帆。

十月廿九日：影聯劇團第一次長期實驗公演，地點璇宮劇院早場，劇目：1.「二個為難朋友」，2.「破舊的別墅」，3.「淚痕」，由阿芒，尹青導演。

十月三十一日：影聯劇團為最後一天公演，業已宣告解散，該劇團負責人張石川因國華之電影演員無暇分身演劇，故十一月份起停演，專心攝製電影。

十一月一日：辣斐花園劇團與影聯所訂二個月合同滿期後，由辣斐前台主持另組織新劇團，演員與工

作人員大部份為前在香港來滬之中藝中旅團員，第一個戲為「偽君子」導演傅威廉。

十一月四日：交通大學一部份學生發起之交通劇社，假八仙橋青年會作首次公演「母寧死」，胡導導演。

十一月五日：藝型劇社假中南飯店之中南劇場作星期早場公演，劇目：「求婚」，「黎明」，「父歸」導演為馬翎胡導。

十一月八日：辣斐劇團接演第二個戲為孫博創作「理想夫人」鄭重導演。

十一月十二日：1.中法劇藝學校所組織之大鐘劇社，假璇宮早場作首次實習公演，劇目1.「古歌之墓」2.「舞蹈「畸男人」，3.「白萊」，4.「舞蹈「瑪德里姑娘」，5.「走」均由學生自己導演演出。

2.保聯劇團為募集保險業聯誼社基金，假卡爾登大戲院早場公演「生財有道」，導演吳銘。

十一月十五日：辣斐劇團假理想夫人公演石靈編劇「桃花夢」姜明導演。

十一月十七日：海燕劇社假八仙橋青年會公演「女性的解放」(即易卜生的拉娜)由易喬改編導演。

十一月十八日：上海劇藝社因璇宮劇院早場訂定由房主自用，作為禮堂，故停演三天。

十一月廿三日：辣斐劇團接演第三個戲為趙慎叙編劇之「軍火商」，王作友導演。

十一月廿五日：工華劇社於該劇社所建之工華小劇場作第三次實驗公演三齣幕劇1.「瞎了一只眼」，姚詠梅導演，2.「冷飯」以禮導演，3.「一只馬蹄」鄭通導演。

十一月廿六日：1.華先夜中學為籌募基金假座新靈劇團早場公演「被摧殘的女性」，「求婚」，「二樓上」，導演為吳濤，胡導，黎明。

2.精武體育會聯誼大會精武劇社參加演出「一杯牛奶」導演也魯。

十一月廿八日：雜童教聲籌募寒衣經費假座璇宮劇院公演「名優之死」，由屠光晉導演。各項演出費用，均由籌備委員捐助，全部票款收入捐充雜童教聲院。

十一月廿九日：上海難民救濟協會市民組勸募委員會主辦籌募難民棉衣經費游藝大會，假座更新舞台，平劇界演出著名京劇，電影界有歌唱，話劇界參加

演尤兢之「忍受」。

十一月十日：中著劇社假座青年會禮堂第二次公演朱端鈞之「寄生草」，蔡哲導演。

十二月一日：辣斐劇場裝修內部停演。

十二月二日：工華劇社續演「冷飯」，「瞎了一只眼」，「一只馬蜂」，以作實習演出。

十二月六日：上海劇藝社與瓊宮劇院簽訂四個月合同滿期，劇社即遷出瓊宮劇院，而瓊則由張文娟之平劇接演二星期。

劇藝社最後公演之「明末遺事」，因該劇博得孤島戲劇觀衆熱烈愛好，已由新華影業公司攝製電影，並由新華主人張善琨親自導演。

十二月十七日：藝劇社假卡爾登大戲院早場公演「享樂的人們」，「晚宴」，「商會」三獨幕劇。

十二月廿一日：上海劇藝社自與瓊宮劇院解約後，即與辣斐劇場簽訂長期六個月合同，第一劇爲法國名劇「祖國」，原著薩度，翻譯江文新，導演吳江帆。

十二月廿四日：1. 中國旅行劇團在香港分家後，變爲中旅與中藝二個劇團，中旅仍由唐槐秋領導，中藝由歐陽予倩姜明領導，中藝因一部團員與歐陽予倩赴桂林，姜明，童毅，鄭重等則返上海加入電影公司，現唐槐秋，唐若青父女也返上海將中旅重行組織，並與瓊宮劇院簽訂長期公演之合同，第一個戲爲托爾斯泰之「復活」。作雜民捐款公演。

2. 印聯劇社與保聯劇社假座辣斐劇場早場公演「高樓上」，「晚宴」，「鎖着的箱子」。

28.12.25 日也魯

(接第15頁)

就這節裏所說的，也就已經足夠說明喜劇的演出更適宜於「磨鍊」了。

(四) 所謂誇張性的擴大。一般地說，凡是舞台上的動作多少都是誇張的。有許多人誤解了「戲劇是面鏡子」這句話。據我的意見：這裏指出「鏡子」二字，僅僅意在說他是「顯示影子的工具」，並無進一步的意思說它所顯映的「影子」與實體無二。他們把這句話來標榜易卜生的戲，這原不錯，但是都不能因它而說：易卜生的寫實戲搬上舞台，應該成爲「人生故事在鏡子裏的再現」。誰見過娜拉的高興來？娜拉在開幕時哼着快意的調子，走着快意的步子上場，多少總是爲了顯示高興的一種誇張。誇張的動作在喜劇裏的需要，尤其是鬧劇(Farce)，這已爲一般人所承認。但是，我們須得指出，喜劇裏的誇張動作不在引人發笑，正也和其他劇一樣是描寫的作用。更誇張的動作，不過是更明朗，更表面的描寫而已。這種的描寫，是現實的陰暗面的暴露。人生裏有許多很够現實的現象，都是被不自然的條件維繫着，抑制着不使它直綫地發展而所以沒有實現。靠着這種的抑制力量，長此以往，即使可以維持現況，也不是根本的辦法，甚至可說是一種危機。假定那些不自然的維繫條件一旦失去，讓

一種傾向，儘着直綫地發展下去，可能的結果是大家所公認的災禍。喜劇就常常利用這點來警覺大家。這種失去維繫，不加抑制的發展，就形成了誇張。這種誇張，怎樣才是恰當，這比較難於衡量。所以喜劇的研究演出更適宜於「磨鍊」。

(五) 所謂寫實。這是一件奇怪的事情，直到現在還有許多人是機械地去了解「寫實」。他們爲了要求戲劇的忠實於「寫實主義」，幾乎希望舞台上的演出成爲照相的複製。甚至他們爲了「唯心」與「寫實」的對立面怕談「心理」，因而懷疑到史達尼斯拉夫斯基的「心理寫實主義」。這是多麼地幼稚。主張寫實而不談到心理上的反映，這與主張唯心而不顧到心理發動的成因，有何差別？沒有一齣寫實主義的作品是離開了心理的反映和發展而描寫的，尤其在喜劇裏。戈戈里的「結婚」，有許多精彩的台辭，精彩的動作，都是事實上以沒有說出口，事實上所沒有做出來而是心理上所必然有的現象發展。這是實在的，人們有許多的心理，一旦暴露出來，都是很可笑的喜劇。把這些極盡奇觀的發掘的結果，做我們「磨鍊」之資，這是多麼該受歡迎的事！

使人們與喜劇多些接觸，從接觸中對於上面所提及的幾點發生正確的認識。這也該是「磨鍊」的過程。

如愛好本刊者，即日起請參加本刊第二卷徵求定戶運動。

# 愛好戲劇的開始 于伶

——學劇隨憶之一——

是我好奇，也算我幸運，年來有過這麼兩個機會，參加了友人們主持的一個所謂劇藝學校和一個著名劇社的招考學生與演員，得與許多比我更年輕的愛好戲劇的朋友接觸。不用問，所有這些投考者有着一個共同的特點是愛好戲劇。要不，他們何苦來？

可是當我用一個蠢笨的問題來分別訊問每一個愛好戲劇的投考者時，他們就聰敏地否認了自己的愛好了。

——你爲什麼來投考？

——因爲我愛好戲劇。——他們不加思索地答復着。

——你怎樣愛好戲劇？

——我很愛好戲劇。——自信地加重着很字。

——怎樣的愛好法呢？

——對方楞住了。有的咕着眼睛似在乎在怪我問得蠢笨，有的敷衍地說：很愛好。

於是我連忙解釋地重複地：

——我很愛好戲劇，那末，怎樣的愛好法子呢？何以見得你愛好戲劇呢？

——因爲我很愛好戲劇，所以我來投考。

——多半的人是來這麼一句因爲，一句所以。可是問題還是問題呀。

——你導演過戲？或者編過劇本？——我明知道這問得太過火，於是只等到對方搖搖頭或者客氣地只說出「沒有」時，連忙就問：

——你演過戲？

多數的答復是「也沒有」。少數是胆怯地說「演過」，或者說「在游藝會裏好白相弄過。」

這時，我得自己承認失敗，或者問得太嚴肅了。於是連忙和善地：

——那末，看總看過不少吧？你說說你看過公演的戲看。

——我看過「××」唔，我還看過——

使我吃驚的是這些愛好戲劇的投考者，企圖做戲劇學校學生，或則希望做一個經常演戲的劇社的演員者，竟很少能夠說出他自己曾看過三個劇本之演出的。能夠比較順利地說出他看過三個以上公演過的劇名的，那你翻查他的報名單，不是某某劇團的負責人，便是導演過某某劇本的導演了。

我是一視同仁地在問了看過的戲之後，再問：

——讀過那些劇本？

這個問題的答案，往往比前面一個更差，就是說：他們讀過的劇本比起他們看過的戲來更少。就他們說出的劇名來問問內容時，所答的比他們所看演出的戲更少了解。

這兒，我想提出一個問題來討論。

所謂愛好戲劇，是怎麼說的？

編劇，導演，表演和舞台技術這些較專門較技巧的且不談，那末看戲和讀劇本這兩項該是一個戲劇愛好者所必須有的「愛好」了。尤其是讀劇本，我想該是愛好戲劇的最初步，因爲看戲須要受限制於固定的地方——戲院內，和固定的時間——演出中，而讀劇本是自由得隨時隨地多可以的。說看戲是比較被動的話，那讀劇本是自動得多了。

從報上禮錫宋之他們的作家帶地訪問團的通訊「筆征」中，看見他們在路上集會，各人報告各人愛好詩和學詩的經過，非常有趣。我想我們那一天集合許多戲劇愛好者來報告各人愛好戲劇的開始時，有趣之外，當不是無益的。

不知別人如何？在我，愛好戲劇完全是從讀劇本開始的。

寫到這裏，兒時回憶，歷歷在目，情景依然

非常清晰。

要是說：誰給了我影響，或者說：我受過誰的影響的話。那有三個人。在父親鼓勵我看完他傳給我的章回小說之後，我歌泣沉溺於「雪鴻淚史」，「玉梨魂」，「斷鴻零雁」等所謂哀情說部裏，我步武呻吟於曼殊絕句和定庵雜詩等抒情作品中。是郭沫若先生他救了我。他的「叛」，「少年維持之煩惱」，「三個叛逆的女性」和高爾斯華梭的譯劇救了我。他是我文學的先生。從文學到戲劇我拜了田漢氏。致於做人學的某先生，我是深愧未及其高一的。

記得認識田漢先生那是我背誦了他的劇本之後七年的事了。在考取了高中師範科回去的船上，我開始熟讀背誦了他的「咖啡店之一夜」，「悔愁」，「落花時節」和「獲虎之夜」等等，接着他在「南國」發表和演出的每一個劇本，我沒有不能背誦全部台詞的。最動人的「南歸」，「蘇州夜話」，「古潭的聲音」，「湖上的悲劇」，「一致」，「顛慄」和「江村小景」等不用說，三幕的「名優之死」以及翻譯的「父歸」，「沙樂美」與「騎馬下海的人」，我全能一個人背下去。可是我沒福看到他們一次演出。「南國」

在上海，在杭州，到廣州，從南京，到無錫的吸引人的公演活動，我只在報上雜誌上跟着看看，阿Q地嚮往着。致於扮演他的戲也僅僅兩次，一次是畢業別技會上的「蘇州夜話」和參加一個女學校的「湖上的悲劇」。

在南京某女學教書的一年，集合了男女教員和女學生成立了劇社。該多高興呵！由一個人的背誦，到了有極合適的合作者來扮演了。尤其多的好的是女演員，當時田漢所滿意驕傲的「南國女郎」，大有為我們皇照的情勢。可是，我們畢竟是男女教員和女學生啊，除了大家自以為演這角色最適當地背背台詞之外，還能做什麼呢？至去看了別人演的大不如我們的戲回來只能生氣。介紹自己的女同事女學生到別的劇團去演出只哥悲劇。於是又只能讀劇本了。這時候讀的有「娜拉」，「茶花女」，「西哈諾」，「梅羅香」，「哈姆萊脫」和「羅密歐與朱麗葉」等等，從俄國戲曲十種，擴大到了「犧牲」，「西線無戰事」和「怒吼吧中國」這些。

這些，現在有時還翻來讀讀。

愛好戲劇，我是從讀劇本開始的。

## 西安的劇演

錢穎

西安方面：西安自抗戰後，不但成為西北中心，也成了華北中心，因此特別現得繁榮，在那裏幹戲劇工作的，本來有周伯勳，戴涯，李次玉等人，他們都是「中國劇藝社」的負責人，「中劇」是職業團體，曾經有過很好的成績，後來因為經濟問題及內部意見分歧停辦了，周伯勳曾一度隱居，不久後來重慶加入「中國電影製片廠」工作，戴涯任軍委會戰幹團第四團（在西安）負責藝術大隊「中劇」幹部多平均墮落工作。

西安尚有「鐵工」「郵工」兩個業餘劇團，領導者為李次玉等人，另外還有軍委會政治部，抗敵宣傳隊第四隊，於去年十月到此，除去前線外也常去西安公演話劇，成績頗佳，現尚留西安最近不致他往。

最近在西安演過的劇本有「戰幹第四」的「我們的故鄉」「敵氣同仇」均為戴涯導演，「鐵工劇團」的「前夜」，李次玉導演，及「抗宣四隊」的「獻金救國」，「軍民合作」，「礦山」「壯丁」等，成績均尚佳。

（接第19頁）「可不是嗎，一點也不錯，假使我們在有傢俱，有壁爐，有煙灰盆，有各種各種東西的佈景中表演——那末一定動作得很好

了！」——維永足夫保證說。

「好吧！」——托爾夫說，說完便走出教室了。（下期續）



## 寄 鴻 (「閨怨」代序)

家驊·沙蘇：

一別已不止兩年了吧。

從偶然的來信，與寄來的傳言裏，我知道你們不會忘讀我們。我對你們的想念，不敢說似多年前所愛讀的的譯詞短句：「沒有想起，也沒有忘記」那麼雋永的熱情，但請相信我是要比「想起」多一點的啊。

現在我和你們寫信的地點，是在會令我迴憶着無與往事的那座摩天高樓上；面前放着已出滿一卷的「劇場藝術」，旁邊松青兄在作「閨怨」的最後校閱，尤其是大廳上傳來朋友們在排練「閨怨」的台詞聲，覺得有千言萬語湧上心來，似在逼着我傾吐給遠離着的友人們；待我提起筆來寫信時，會情不自禁地填上你倆的名字，我不知道爲了什麼，也許我這時的情緒心意你們是最好的寄與者吧。

你們別了兩年來的孤島，在你們想像之中，一切都會異樣了吧；是的，一切都在進步的變動中。戰爭的炮火把過去許多戲劇團體轟散了，可是成羣新的份子，在光明目標下集合了，無數新的團體成立；新的養料，新的作風，什麼都在朝着創造新中國歷史道路邁進。

正像創造新中國歷史的任務上，需要堅強凝結的集體力量一樣，爲未來輝煌的中國戲劇史的前途，也迫切地需要凝結起來的力量。短短數十年的話劇運動史上已產生不少的戲劇家，在劇運的浪潮中，游來游去地爲中國劇運努力着，但極少有理想的有組織的戲劇團體，更沒有一個專演話劇的劇場；有人說中國戲劇家永不願長期地佔着泥土，他們願意飛翔在空中，這不知是否是把自已看得太偉大太高貴的觀念作祟，假使有幾分是對的，那末過份的自尊，會減弱了對劇運上更有力的服務，這是中國話劇運動上的悲哀，也同樣是中國戲劇家本身的悲哀；這種悲劇的現象應

該埋葬在過去，拋棄在創造中國新歷史的里程碑的後面了。

三年前，我們不是在好像全給床位和書籍舖滿了的小室中，互相希望能組織長期合作的理想劇團麼？你們兩位應該還記得是負着起草計劃及負責進行的責任哩。這個希望，我認爲現在已在各團體中普遍地存在及發展，因爲大家認清祇有這樣的合作，才能使中國的劇運向更高階段的目標進步。

今年春季，我收到一本北歐的藝術劇院成立了四十年紀念的畫冊，當我翻開第一頁接觸眼簾的一張1898——1938年該院同人剛成立時攝的照片，及夢到他們在慶祝四十年合作的紀念日上重演「智慧的悲哀」，而台上許多演員仍是第一次上演該劇的演員時，我由衷地替他們歡喜和內心受到的感動的滋味，是我無法在這信上告訴你們的。藝術劇場在劇藝上的貢獻與國際上的影響，從事戲劇的朋友都深悉，不必在這裏去細述，但我確信，它們的貢獻不是屬於某一個個人的，而是全體長時期在忠誠和親愛的合作之下，才能得到的結晶。

不希望中國的話劇運動停滯在一定的深度，希望它更能發展下去，則大家必須堅決地學習國際上戲劇先進們的優良作風。北歐忠於戲劇工作者們不止四十年地在一塊工作，以及其他國際上無數長期合作的例子，是我們值得深思和效法的。

你們要怪我寫得大遠了吧。請恕我寫上那些感想，同時請看下去，你們會懂得我爲什麼寫下那些話來的。

留在孤島上友人們的狀況，一定會使你們感到關切，讓我在這裏告訴你們，他們都很好，很惦念出外的友人，也很努力學習與工作；你們對大時代艱辛苦幹的精神，時常鼓舞着他們，雖然

大家努力的方式不同，但目標決不會分歧的。

兩年來在工作中的學習，較過去六七年來所得的更多，也相識了許多可愛的友人，有了好多次舞台上的合作；最使我們高興的是他們對戲劇的熱情與作風，認識與理想，跟我們過去在一塊時的一切會那樣的相似。兩月前某一個清晨，幾個人在一間寬敞而擠滿了人羣的茶室中閒談，大家暢談着劇運的今昔和將來，從過去相互和洽合作的起點，談到希望今後能有更進一步攜手地在劇藝園地中共同學習與耕耘；在友誼與信任的熱情下，更有了一個較大範圍的談話。在那一次談話中，雜劇運動也是接觸到的談話中心，一位朋友沉痛地說：目前孤島上是演劇最容易的時候，誰會要什麼雜劇運動？但我們應該接受它，要從這實踐中加強我們對劇藝的學習。這意見很快地為大家所接受了。那時我相信不僅是我，心中會不自禁地閃耀着三年前你們肩負起的朋友們的願望。

學習最勤奮，進步最飛速及大家對他期望最深的許子兄所譯出的「閨怨」被決定為合作開始的劇目。在我寫這封信時，「閨怨」已排了一個多月了，上演的日期尚不能在這裏報告，因他們想做到上演的一天是自己認為排練得滿意的時期。這劇團到現在為止尚不會談到組織及定下什麼名字，但我知道不久即可在另一封信上告訴你們的。聽了外邊排「閨怨」的聲音，我替這一羣青年人感到歡喜，及未來在劇運的服役上感到充實與光明，腦海中會湧起無數美麗的幻想來，我相信你們讀到這裏也會發生同樣的感想吧。

「生就是愛，生沒有別的意義，人也不是為着別的東西而生的」。這是俄國大歷史家克柳赤夫司基說的，我覺得很對；你們中間不是有一位說過去我們在一起聚合的基礎，是劇運也是友愛麼？我看到目前許多在同一目標的戲劇團體內，相互發生許多令人頭痛的人事糾紛，因而使可寶貴的理想毀滅了，所以更同意你的話，也格外感到過去我們在一起合作時的可愛。「劇場藝術」創刊特號上第一篇，克拉林寫來的稿子裏說：「愛就是創作，或者，假使便利些話，創作就是愛的表現，對於人類的愛，對於個人的愛。因為思想家，小說家，詩人，演員——創造的東西，小說，詩，舞台形象，首先是愛，所以沒有受愛

的洗禮的，沒有被愛所溫暖的，沒有用愛作靈魂的，自身不帶着愛的創作，不是創作。」在另一種意義上說，愛是團結，也就是力量，抽去了這精華，還會剩下什麼呢？缺少了愛的基礎上面，誰也會懷疑着它能建築起什麼來的。

孤島上的朋友們在與新的力量凝結中，走上了去實現充滿了光明的理想的道路，執行了你們三年來所肩負着的任務了，你們的高興和欣慰，我是可想像得到的；今後大家應當怎樣努力來為它工作，用「愛」來對新的萌芽施以灌溉和培養，使它在劇藝園地內結出小而堅實的藝術之果，也為祖國的幸福的前途上盡最大的貢獻。克拉林在同一文內說：「對於全人類幸福的創作者，最尊貴，最寶貴的第一幸福，是他自己民族的幸福，是他自己祖國的感覺，把自己的祖國發揚光大在藝術裏」。給了我很深的印象與感動，我願以他的話來呈獻給這尚未起名的劇團及孤島上無數的劇運同志們。

在某種情景中，時常會令我頓疚地感到對抗戰的貢獻太少，但抗戰却給了我們很多。它給我們認識了那麼多的可愛的劇運同志，我們應該寶貴這結識的時代和機緣，進而圖謀怎樣才是不辜負它及最好紀念的答謝。

孤島雖處在黑夜的包圍中，但遙遠的天方已在破曉，黎明臨近，大家熱烈祝望在光明自由的空氣中相見時期快不遠了，我遙想着在我們會面中介紹許多新友給你們時的快樂，你們一定會很快地成為親密的朋友的。他們有很多人已熟悉你們的名字，及欽佩着你們目前的工作。

現在最迫切的要求是怎樣加緊工作，來爭取實現我們渴求的一天！

要傾吐的話是寫不盡的，留着以後談吧。

熱烈地等待着你們的回音！祝  
努力！

藍洋

28.12.1於孤島。

本社戲劇叢書之二

R. Besier 著

許子譯

五幕喜劇



怨

書已出版

價實六角五分

# 一個房間

(獨幕喜劇)

蘇聯 A. Chikarkov 作

叔 懋 譯

人物：

華夏——未來的醫生 } 都是大學生  
米沙——未來的工程師 }  
奧爾雅——女琴師，大學生。

佈景：

房間

華夏坐在桌子跟前讀書。米沙在鏡子面前梳頭。

華夏：(手裏拿着頭蓋骨，讀書)。「人的頭蓋骨的構造，和其他頭蓋骨的構造不同——」。(用讀書的聲調)。米沙，你幾點鐘出去？

米沙：我不打算到什麼地方去——

華：那末換領帶，特別洗臉，又該怎樣解釋呢？

米：要解釋——好的，我來解釋：這不關你的事——

華：這樣詳細而週到的解釋，真該謝謝你——米沙，是這麼一回事：我昨天忘記預先告訴你，我今天很忙。

米：唔——

華：有一個女同學要到我這裏來，我要和她一同加緊預備考試——

米：華夏，是這麼一會事情：我也忘記預先告訴你，有一個女同學要到這裏來和我一同預備考試。

華：什麼？

米：真的——我昨天回來晚了——你已經睡着，我又不願意叫醒你——

華：那末，也許我爲了要把這事情告訴你，所以

不願意睡得很熟——米沙，假使你是個好同學，是個明白人，你應當給我預備考試的可能。

米：華夏，是這麼一回事：這次是我的最嚴重的及試，總而言之，這會鬧成什麼結果呢？我約好了約會——不——會見，同學來了，我却不在家——

華：不要緊，我來想個辦法，我就說——我就說，說是你因爲流氓的行爲被抓到警察所裏去了——

米：什麼？你要在她的面前侮辱我嗎？

華：哎呀！哎呀呀！在她面前——明白了——米沙，你怎麼不告慫？！你會學成什麼工程師呢？該念書的時候，你却講起愛情來了。

米：要來看你的，不也是一個女(重音)同學嗎——這倒是很有趣的「問題的提起」——你還是說出來吧，她叫什麼名字。

華：奧爾雅——不過，這不關你的事——

米：奧爾雅！我的女同學也叫奧爾雅。

華：名字同不同，我倒不大有興趣。簡單點說，是我第一個提出聲明，所以這房應該留給我，你去和你的奧爾雅到電影院裏去，在那裏連看三場電影。挑選一部有教育意義的影片，這對於你是有益處的。

米：你別使我生氣！你別刺激我！你別引我發火！無論如何有些奇怪，怎麼你的女朋友也叫奧爾雅，瓦爾娃拉對於你倒比較相當點。

華：那位以自釀酒爲職業的五十四歲的寡婦庫齊米斯娜對於你倒很相當——

米：無恥——我不和你說話了——現在你聽我說，我們來把這一切正正經經的討論一下，我

們來很邏輯的討論問題。

華：我們來邏輯的討論。

米：我們只有一個房間。

華：一間——

米：我們却有兩個人——

華：兩個人——所以你應當領着你的奧爾雅出去散步三小時。我用醫生的資格對你說，這對於你們兩個人是很有益處的。

米：第一，你還不是醫生，只是將來要做醫生——並且只有患神經衰弱病的人才專門請你醫病——不過，還是來邏輯的想想看。我們只有一個房間——

華：一間。

米：我們却有兩個人。

華：兩個人。

米：所以很邏輯的，你應該出去，因為我的奧爾雅是一個很貞淑的姑娘。

華：她既然是很貞淑的姑娘，那末我更不應該出去了。她無論如何是不會肯和你兩人留在房間裏的，你最好還是給她滿足願望，領她去坐公共汽車，在花園外圍路兜兜圈子——我用醫生的資格對你說：這是很有益處的——

米：你簡直把我迫得不得不叫你驢子了！華夏，你是驢子——但是我們又離開邏輯了。我一定要正正經經的和她談談，假使你在場的話，難道能够正經嗎？華夏，親愛的，你就給同學講個交情吧，你去和你的奧爾雅散步——你領她去參觀改善豬棚設計圖樣展覽會，我向你保證，這對於她是很有興趣的。

華：不！不！請你原諒——米沙，你是未來的工程師，你一定懂得數學。我們來算一算看，我出去過幾次，你出去過幾次——

米：自己人算什麼賬？怎麼辦呢？我們來下棋吧。誰贏，誰就留在這裏。

華：不，你這滑頭——你的棋比我下得好——

米：那末只有一個辦法了：我們來抓鬮——

華：抓鬮——唔——抓鬮——不，我也不願意抓鬮。

米：爲什麼不願意？

華：就是不願。

米：邏輯的解釋解釋看。

華：好罷，邏輯的。是這麼一回事：一個很美好

的姑娘愛上了我。並不是像你的那個姑娘。誰若是捲在愛情的漩渦裏，誰便——

米：（打斷他的話）。什麼叫做並不像你的那個姑娘？你這人怎麼的？華夏，我要打你！——你爲什麼以爲你的奧爾雅是美好的，我的却相反呢？

華：我不能想像，美好的姑娘會和你講交情。

米：我不願意聽你的這種暗示。我們還是來邏輯的討論問題吧，這樣，只有一條邏輯的道路。誰能把誰說服，他的姑娘比較美好，那末那人就留在房間裏。

華：難道能用什麼來說服你嗎？

米：可以的——我想，你也可以被我說服的——

華：那末，好吧——你細細的聽吧。我的奧爾雅是中等身材，一切長得都合乎比例，除了發過疹子之外，她的發育很常態，絲毫沒有不良的傾向——

米：好——我的奧爾雅的眼睛，像太陽一樣，又發出光亮，又發出溫暖——頭髮是耐火磚的顏色。無論和她談到什麼，她都非常懂得，關於科學和技術的最新發明，他都知道得很詳細——她的微笑——微笑——華夏，你沒有見過這種微笑——

華：更好的也見過——我的奧爾雅的牙齒是很整齊的，那樣白的簡直難得見到——不是牙齒，簡直連牙齒醫生都要氣死了！

米：我的奧爾雅學問很好，很聰明，她在第三專門學校讀書，除此之外，她還賺錢，在我們俱樂部的電影院裏當伴奏——

華：什麼？！你怎麼說？什麼？！怎麼會事？奧爾雅在電影院裏當伴奏？就是在我們的俱樂部裏？米沙，你是壞蛋！我立刻要把你殺死！你怎敢交談我的奧爾雅？

米：什麼？慢點看——我不明白——

華：不，我也不明白！——簡直一點也不明白，我的奧爾雅，既然認識我了，怎麼能够再和你認識呢？

米：等一會——華夏，等一會——我們來不心靜氣的討論討論看——我們來邏輯的討論——你我的奧爾雅，原來是一個人——

華：是的，是一個人——你這壞蛋。你是什麼時候，並且怎樣認識她的？

米：六天之前在電影院裏——看完第二場電影之後，我坐到她身邊，對她說，她鋼琴彈得非常之好。——

華：我也是這樣——

米：什麼？你也彈得很好嗎？

華：不是，不是，——我也是在電影院裏坐在她旁邊，不過我不是說她鋼琴彈得非常之好，而是說，彈得非常高明，並且不是在第二場之後，而是在第一場之後。她微笑一下。

米：她也對我微笑了。

華：你以為——我真想像不出，她怎麼會對你微笑——

米：你不要說笑話了！這是很嚴重的事情。我們來邏輯的討論一下。我認識奧爾雅了，你也認識奧爾雅了。我請她來，你也請她來了。我們給了她同樣的地址——

華：自然，很顯明——是一樣的地址——况且我——

米：（打斷他的話）。請別鬧！邏輯的討論之後，可以得出結論：她知道我們兩個人，我和你是同住一個房間裏的。我都明白了！她所以同意你的邀請作客，正因為她已經先同意到我這裏來作客了——很明顯，她爲了要見我，所以沒法也只得把你當做好貨看待了。

華（憤怒的）。一點也不對！

米：可是我先認識她呀——

華：那有什麼呢，她和我交朋友，當然她對於你的心意已經變了，——所謂，她改正路線了——

米：（憤怒的）。一點也不對！

華：我相信是這樣！

米：請不要鬧！情形既然這樣，現在只有一個辦法——我們兩個人都等在房間裏，迎接小奧爾雅——

華：你沒有權叫她小奧爾雅！傻瓜！好吧，我同意——兩人一同迎接她——大家不許吃醋，玩花巧，鬧悲劇，話一句謊定——我們是同學呀！

米：對了，是同學啊——我們一同見她——但是不許要狡猾——一個人說話的時候，另一個人不許打斷他的話。互相不許譏笑。也不許

吹噓自己的好。總而言之，大家都要顯出誠實的印象——

華：好，長官！她約好八點鐘來的。

米：她也是約我八點鐘。那末，這樣說來，當然，她已經遲時二十分鐘了。現在已經八點二十分了。

華：啊，也許，她已經來了吧？難道她沒有告訴你，她的姨母和姨夫不也是住在這座房子裏嗎？就是那裏羅新家，搬來不久的？

米：她說過——那末，照你的意思，我們應該跑到那裏羅的房間去說：喂，把你們的外甥女交給我們，我們在等候她，等不着——很邏輯——我們再等候一會吧。不錯——喂，你不是預備請她喝茶嗎？那末你去買糖菓嗎？

華：當然要去買的，她歡喜吃口香糖。

米：你已經打聽出她愛吃什麼了嗎？你這人狡猾到這個地步！那末，我們一同請她吃嗎？

華：當然——你把我的一份錢也帶去。（給錢）。快去，去買口香糖吧。我知道，在諾新斯特洛夫斯克有口香糖賣。坐公共汽車去，一共只要四十分鐘——第×路公共汽車——

米：不，這路汽車是不去的——你這已經是不誠實了。既然是一同請客，那末我們也就該一同去買茶點。

華：假使她來了，我們却不在家，怎辦呢？

米：我們不要把門鎖上，並且留一個字條，說我們馬上就要回來——

兩人穿衣服。

那末，還有什麼地方賣口香糖呢？

華：就在那裏——離這裏不遠——坐車子，五分鐘——把錢拿來。（寫字條）。走吧。

米：走吧。

兩人下。

米（在台後的聲音）。華夏，上那去——上那去——不要跑呀——這是不誠實——一同走！

華：（在台後的聲音）那末你爲什麼要搶前呢？也一同走啊。

奧爾雅手裏抱著一個小孩走進房間。

奧爾雅：（四週環顧）。空的——誰也沒有——奇怪——真奇怪——。一個人騙我，也許還可能，難道他們兩個人都——，不會的——，啊——，他們大概不是住在這個房間裏——

這一一定是林娜姨母的房間——他們一定是住在別的房間裏——啊，一定是——（把小孩放在沙發上）。我去找找他們的房間看——（四週環顧一下）。林娜姨母領到一間好房間，又高又亮，（下）。

小孩留在沙發上。

奧：（在台後的聲音）。林娜姨母，你好啊——你在做什麼？啊，你在收拾廚房——這禮拜輪到你收拾——我來幫你的忙——

華夏急急走進房間。

華：嘿！要休息一會才行（坐到安樂椅上）。我從電車上跳下來，跳得多敏捷！簡直是一種賣藝的跳法。米沙也跳下來了，但是他跳到警察的懷裏去了——（表演那場戲）。「喂，公民，付罰款」。——「不付」。——「公民，你違犯街市交通的警章，要付罰款」。——「我沒有錢」。——「那末，公民，請你到警所裏去一趟」（隨口唱起來）。非常好，非常妙，好極了，妙極了——米沙，怎麼樣，兩個鐘頭沒有你的份，我可自由自在了——（隨口唱起來）。非常好，非常妙，好極了，妙極了——

小孩開始哭起來。

什麼玩意？（走到沙發跟前，看見小孩，倒跳到門跟前）。啊——你怎麼弄到這裏來的？

米：（出現在門口）。電車沒有停你就跳下來，並且把同伴讓警察帶去，這算什麼，啊？這叫做什麼？你以為，警察扣留我嗎？你可以獨自一個人會見她了嗎？這算誠實嗎？啊？總算好，正巧碰著的警察，是一個明白人——我向他邏輯的把整個情形都解釋一番，於是他便把我放了——

華：米沙，他把你放了，很好，很好。

米：很好？哼，你還假裝好人！

華：米沙——米沙——發生了不得的事情了！糟糕的事情！我已經昏頭昏腦了！——我要死了！

米：華夏，你怎麼啦？發瘋了嗎？你是醫生，自己給自已醫一下吧。

華：不，什麼發瘋！米沙，你看。

米：什麼？

華：禮物！——

米：（狐疑的）。禮物？什麼禮物？送給誰的禮物？

華：送給誰的禮物？（信然的）。當然，是送給你的——

米：送給我的禮物？在那裏？

華：你看——（領到沙發跟前）。

孩子又哭起來了，米沙逃到房頂的另一頭去。華夏跟在他的後面。

米：這是——這是送給我的嗎？為什麼送給我呢？

華：還會送給誰呢？

米：送給你的——

華：為什麼是送給我的？！這話說得又笨又不合邏輯。你怎麼像個菩薩似的站着不動呢？快去把你的小寶寶抱在手裏，大概在被窩裏有字條，字條上寫着，這小東西叫什麼名字，並且字條上還要給你加上一點話：壞蛋，收下罷，以及諸如此類的話——不錯，我算是有個好同學！——好同學！

米：這是不可能的！不，這是完全沒有可能的！

華：你相信是不可能嗎——好——你讓我來瞧瞧——

米：你把他解開——為什麼一定要我解呢？

華：那末我們一同來解。

米：我們一同來解——（解開）。沒有字條——小孩哭。

不要哭，小姑娘，——嗚——嗚——嗚——阿嗚來了——

華：你真想得——阿嗚來了——可是驢子却真始在這裏呢——她一定要吃吧——我的小寶寶！

米：哎呀！無論如何，你總算承認這是你的孩子了！

華：請不要說吧。

小孩哭。

別哭，小乖乖，小手呢——拿，給你玩具——（從台上拿起頭蓋骨，給小孩搖擺）。

小孩哭得更利害。

米：（憤怒的）。你快把這頭蓋骨扔了吧；竟拿這種東西來逗小孩子玩——喂——我們拿什麼來餵她呢？

華：總能找到東西餵她——（在窗台上搜尋一

遍)。這裏有黑麵包，有牛油，有香腸，（高興的）。還有酒——雖然是不多一點。小莉莉。不要哭——我們馬上就餵你——

米：雖然餵養別人的孩子，我沒有很多經驗，但是無論如何，我是曉得，吃奶的孩子是不能吃酒的——並且香腸也不中用。你既然是醫生，你就更應該知道。

華：你算明白得多！不過你說的話是對的，——

• 好吧——現在我們先給她餅乾吃，然後再去請這房子裏的女太太們來當顧問，一同商量晚飯吃什麼——別哭，寶寶——別哭，小寶寶——

米：那末你將來究竟把她怎麼辦呢？——

華：（思考的）。這小姑娘倒長得很漂亮——小莉莉，小乖乖，玫瑰色的小臉，深陷的眼睛——真是可愛的小姑娘——你看，她眼睛這樣看人——嘖——嘖——看樣子，是很聰明的——這個，當然是你的孩子。像你這樣的粗人，會養這樣玫瑰色的小寶貝！

米：那末是誰的孩子呢？

華：是我的！一定是我的！我收她當女兒——買一個小壺——熬牛乳給她吃。

米：你的——很好。那末她的媽媽是誰，在什麼地方？

華：媽媽——這個我可不知道。但是媽媽一定是有的——對不對？

米：邏輯的來說，當然是有的。

華：是的，是有媽媽的——（思考的）。假使孩子在這裏而沒有母親，那末就是說——就是說——她不要孩子——啊！你看，她在咬手指頭——看見沒有？

米：看見——很好玩！那末，賀你成家添人——人家可難相信，這是真事情。

華：是真事情。說老實話，是真事情。這孩子將來長大了一定又活潑，又健康，又快樂——我明天就正式收她當女兒。去弄一個小車子來，我推着她出去玩。

米：呀！簡直是天倫之樂了！

華：是的，天倫之樂。我已經想過，我將來怎樣教育小莉莉——我已經給她挑了一個職業。她，當然是要做醫生的。

米：為什麼做醫生？假使她突然也成爲一個像你

這樣的蹩腳醫生呢？還是讓她做工程師吧。

華：請你不要干涉我孩子的教育。（敲門聲）。這一定是奧爾雅來了——這樣子——怎麼辦好？

米：沒有什麼特別的。什麼事情都舒齊——你把你的小姑娘介紹給奧爾雅。很平常。請進來！

奧爾雅上。

奧：你們好啊，愛好音樂的同志——華夏，你好啊，米沙，你好啊！

米：奧爾雅，你好啊！——你到我——到我們這裏來，我非常榮幸！——

華：奧爾雅，你雖然晚到了——晚到了——米沙，晚到多少時候？

米：晚到三十七分半。

華：雖然晚到三十七分半，但是你來得正湊巧，巧極了——我需要餵我的女兒，但是我不知道怎樣餵，用什麼餵——

奧：（奇怪的）你的女兒？怎麼女兒？什麼女兒？

華：我來介紹——這是我的女兒——（從沙發上抱小孩）。是個挺漂亮的女兒吧？

奧：（十分奇怪）。什麼？這是你的女兒？這是一——你的——女兒？我沒有知道——

華：我自己本來也沒有知道，直到現在——那就是我要說，——我不知道你不知道——

奧：那末，她的媽媽在什麼地方呢？

華：媽媽——媽媽——唔——媽媽——有公事出差到——柯洛姆那去了。

米：（向旁邊）。我本來要教他這樣撒謊的。

奧：她幾歲了？叫什麼名字？

華：唔——兩歲零四個月——名字叫小莉莉。

奧：很好——那末為什麼又需要我幫助呢？她媽媽走的時候，大概告訴過你，該怎樣餵她——

華：她是告訴的，但是我忘了——（堅決的）。不是，奧爾雅，我來告訴你真話。這小孩是別人拋棄的——是半小時以前的事情——她的媽媽並沒有出差去——我不知道，誰是她的媽媽。

奧：哦，哦——原來是這樣——那末有字條子沒有？

華：沒有，但是——

奧：等一回——那末這孩子是拋棄給你們兩個人的，於是你，華夏，你便決定把她留下，而你呢，米沙，却不要，是嗎？

米：她有一個父親也就夠了。

奧：你不歡喜小孩嗎？

米：追問這做什麼？

奧：沒有什麼，我不逼問吧了——華夏，你不覺得討厭嗎？

華：你說什麼話，奧爾雅？我還很幸運呢！

奧：很幸運——我很遺憾，現在要來破壞你的幸福了。（把孩子抱在手裏）。

華：怎麼破壞？為什麼破壞？

奧：因為這孩子不是你的。

華：不是我的？怎麼不是我的？我已經決定收留她當女兒了，我不許別人把她從我手裏奪去——你這人——還我呀——

奧：華夏，你聽我說呀——

華：我聽都不願意聽——把小莉莉還給我——這時候她該睡覺了。

奧：華夏，請你不要急，不要生氣——你聽我說，——這孩子是我拋棄的——

華：是你，奧爾雅？是你？那末謝謝你！

奧：我剛才到你們這裏來，你們誰都不在家，我以為，我是弄錯房間了，我斷定，我是走進我姨母的房間了，所以就這孩子放在沙發上，出去找你們——在廚房裏碰見我姨母。我便幫助她收拾廚房，後來她對我說，這房間，沒有錯，是你們的，所以我又回來了——這便是經過的情形——你們明白嗎？

米：明白了——哈哈，華夏，你——爸爸只做了十分鐘——

奧：現在我也明白一點了——我現在來把她介紹給你們。但是，華夏，我只介紹給你一個人

——她喚做娜泰莎。她是我的姪女兒——她的媽媽和爸爸上戲院去看戲了，請我帶她一個黃昏——華夏，拿出你的手來——

米：為什麼老是華夏華夏的？我也喜歡小孩的。

奧：哦，你也喜歡小孩嗎？這倒是新聞呢！

華：米沙，你沒有用什麼證明你是愛孩子的——

米：不，我是很愛孩子的——

奧：那末，很好，米沙，我們可以給你證明這一點的可能——我有兩張票子，是去參加最好的音樂會的。我和華夏同去，米沙，你呢，留在家裏帶娜泰莎，一直領她到我們回來——華夏，快些穿衣服，否則要晚了。她倒並不要吃，她剛才已經吃過，你只要搖搖她，讓她快點睡着。（把孩子交給米沙）。我本來可以把她留在姨母家裏的，但是你既然喜愛小孩，那末，就請你吧——

華：米沙，看好，不要把娜泰莎摔交，我十分誠意的懇求你——要小心的搖——唱個歌兒。

米：（以拳示華夏）。我唱歌——我唱歌——

奧：走吧，華夏——再會，米沙——

華：走吧，奧爾雅——在音樂休息的時候，我和你一同喝茶，吃口香糖。米沙，再見——兩人下。

米：（獨自一人在房間裏踱着，抱着小孩顫動着）。睡吧，睡吧，小娜泰莎——睡吧，睡吧——小眼睛，睡着吧，小眼睛——（隨口唱道）。「睡吧，我的寶貝啊，睡吧，屋子裏燈已熄了呀」。奧爾雅和華夏出去了。「睡吧，我的寶貝啊，睡吧」。（注視小孩好久）。不，我是喜歡愛孩子的。娜泰莎，我是喜歡小孩的。小娜泰莎，我也喜歡你。很喜歡。對，是喜歡的！（又唱）。「睡吧，我的寶貝啊，睡吧！屋子裏燈已熄了呀」。

（接第22頁）

戲。

昆明的戲劇活動，雖說只限於一個地方，一小部份人力，然而在精神上她是全國戲劇力量之一，那末她的行動，就如人身體上的命脈，立即也將影響全體。在這次紀念第二屆戲劇節的時候

，感於過去人事上的不調整，以至牽動戲劇活動的全部份，做成不應有的錯誤的事實深令人惋惜。同時，這一次因戲劇節而全體合作的現象，又不禁令人感動，有一個固定不移的目標，大家推誠相與，再大的艱難也可衝破。這次戲劇節的舉行，也就增加了大家的信心。



# 種三說小

誰都知道菊池寬是日本文藝界的權威，寫戀愛小說，作者的描寫手腕，尤有獨到之處。本書就是他的代表作，并曾被選入世界文學集，也曾被中國和日本影片公司採作劇本。裏面寫着

## 結婚三重奏

情節曲折動人，處處引人入勝，描寫非常細膩。譯筆流暢活潑，毫無枯澀之弊。

菊池寬著  
浩然譯 實價八角

## 印度豔異記

易林西合著 六角

本書把印度歷史的奇風異俗及日常生活的奇跡，詳盡的紀錄下來；從這裏讀者可領會到印度之所以為今日的印度的原因。

少男少女 蘇鳳等譯 八角

## 獻給女朋友

張常人編 五角

這是一束美麗的鮮花，敬獻給全國女朋友們；它告訴你應有的常識，并授給你許多有價值的戀愛術。

## 夫婦

張常人編 六角

舉凡夫婦生活上所應知的常識和道理，本書都搜得很完備，是每個家庭所必備的知識寶。後附「帳中說法」四十篇，用夫婦對白的體裁寫出，極幽默動人。

長城書局出版 上海 寧波路 四十七號

## 灰色眼鏡

江紅蕉著 實價六角

作者把握住時代的黑暗層，描寫幾個智慧而失掉自己的女性，受着種種鬼般的邪惡者的欺騙和蹂躪，從一個陷入墮落之門的弱者，覺悟了，新找到了一些光明和自新。

## 不可能的事

江紅蕉著 實價九角

本書是江先生繼「灰色眼鏡」後的傑作。故事的新穎，情節的離奇，恐怕是任何小說所未有的。他寫出戀愛悲劇，農村經濟的受生靈塗炭，窮苦人被迫的悲哀，令人非一口氣讀完不可的數量。

怎樣做領袖 七角

怎樣訓練思想 九角

怎樣創業 九角

怎樣修學 九角

怎樣演說 九角

怎樣教育兒童 七角

怎樣服務 五角

怎樣訓練你自己 八角

自來創造 八角

八大偉人評述 七角

蘇俄的生活 五角

莫斯科柏林羅馬 六角

中國人文思想概觀 六角

我所認識的愛迪生 四角

這時代的女人 三角五分

婦女法律十講 四角

# MOVADO

領袖之錶 · 錶之領袖

摩凡院



"THE WATCHES OF KINGS" ●●●●●  
"THE KING OF WATCHES" ●●●●●

Sole Agents

CHINA SALES CORPORATION

各大公司及高尙鐘錶行均有出售  
中國總經理 大昌行  
五洲大樓五樓 電話 一三三七七

全 滬 馳 名

女 鞋 之 王

堅 固 華 麗  
量 製 準 足  
穿 着 舒 服

上 海 西 僑 一 致 承 認 之  
女 式 皮 鞋 專 門 商 店

地 址：靜 安 寺 路 一 〇 四 一 號 戈 登 路 口

# 保 羅 生 皮 鞋 公 司

電 話 三 五 二 四 二

特 聘 優 等 技 師

專 製 高 貴 女 鞋

金 婚 鞋 禮 鞋 舞 鞋  
四 季 跑 鞋 一 切 女 鞋  
應 有 盡 有

歡 迎 參 觀

## 滌 美 洗 染 公 司

為 上 海 最 完 備 之 洗 染 商 店

◆ 註 冊 實 業 部 註 冊 ◆

◆ 得 有 各 大 賽 會 優 勝 獎 狀 ◆

洗 染 中 西 服 一 切 男 女 衣 帽 被 服

定 心 卜  
稱 意

莫 不  
去 舊 如 新

無 論  
乾 洗 水 滌

支 店：愚 園 路 二 二 九 號 (百 樂 門 商 場 對 面)

電 話 三 七 九 六

價 格 公 道 服 務 認 真

電 話 通 知 派 員 收 送

威海衛路六四八號

電話三五三三

淮揚名點

鎮 銷 江 肉 飽 餅 賣  
雞 湯 肉 餛 餅 賣  
蘿 葡 葡 仁 蝦  
菜 菜 菜 菜 菜

大宴小酌  
滬上稱王  
電話叫菜  
隨接隨送

梅龍鎮 酒家  
春江獨霸

# 油鞋皮東華牌丹灶

光亮 經濟



製廠譽化東華海上  
售出有均店萬貨百處各



品出名著

撲指唇胭  
面甲  
粉丹膏脂



製廠譽化東華海上  
售出有均店萬貨百處各

# 昆明劇浪的留痕



國防劇社頗有意在這方面努力，趁暑假的機會委託聯合大學的朋友們從國立劇校的萬家寶來滇主持一兩個戲的公演。

得到當地的劇界領袖陳豫源王且申兩人的協助，獲得空前未有的精神上的合作。以一個月排兩個大戲，——原野及黑字廿八——不僅導演萬家寶本人瘦損了廿磅，舞台工作人員沒有一個不改樣，可是病到發燒發冷，累的不能吃飯，啞了喉嚨，也沒有一個人喊一聲辛苦，吐一句抱怨的話。——節錄木期鳳子的通信。

本頁二圖及封面銅圖為「原野」演出照片。

「週年血祭」昆明業聯劇團演出



編導者：徐庚敖



「凱泰羅之水手」舞台面

設計者：M. Gorelik

# 劇 場 藝 術 合 訂 本

第一卷精裝合訂本 發售預約 售價五元 預約四元

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，優秀之獨幕劇多幕劇，並有世界有名舞台照片及孤島話劇演出照相一百餘幅，為愛好及從事話劇工作者必備之參考書，因存書不多，祇裝訂二百冊，欲購者，請從速預約，額滿提前截止，因成本浩大，售完不復再版。

預約八折四元，國內平寄郵費奉送，掛號加一角五分半，香港郵費三角五分，掛號加角半，國外寄費八角，掛號加二角半，本外埠預約定一月底截止，一月中旬寄奉。預約以直接向本社或愚園路新青年書店為限。合訂本不發代售處。（詳細見附本期一卷總目錄表）

本刊戲劇叢書之一：

第一獨幕劇集 藍 洋等譯

**放 棄**

再版出書 實價五角五分

于 伶作 五幕大悲劇

**夜 上 海**

全書十六萬言 實價八角五分

本社戲劇叢書之二：

R. Besier著 五幕喜劇  
許 子 譯

**閨 怨**

本劇本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，原創文學價值甚高，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。

書已出版 實價六角五分

新書預告

生財有道 莫利哀原著 顧仲彝改編  
約翰曼利 第二獨幕劇集 朱端鈞等著譯

本社叢書，定戶直接向本社購書，均有八折優待，預約書可再有九五折優待

劇 場 藝 術 社 謹 啓  
社址：上海愚園路二三一號

第二卷徵求定戶運動

自即日起至廿九年一月底止（本外埠一列）  
凡向本社直接定閱，概照舊價計算

全年十二期 特價二元二角

本 卷 新 定 價

另售每冊二角五分 預定連郵在內

每 逢 十 日 出 版

| 冊 數   | 國 內    | 香 港 澳 門 | 國 外    |
|-------|--------|---------|--------|
| 全年12冊 | \$2.80 | \$3.60  | \$5.80 |
| 半年6冊  | \$1.40 | \$1.80  | \$2.90 |