

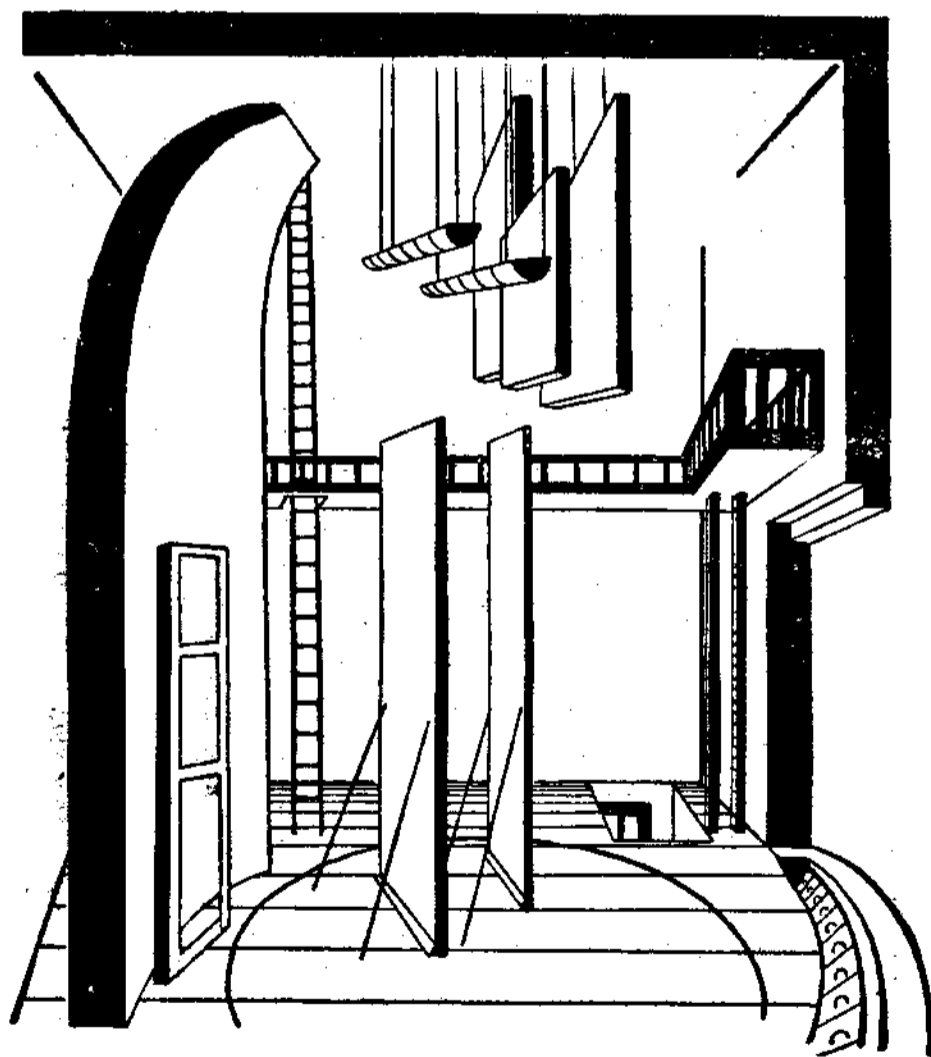
新亞世界

第二期





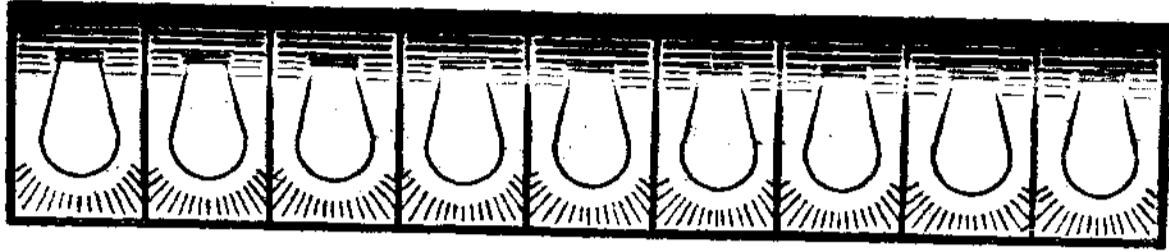
# 世界奇術



請  
·  
介  
交  
換

## 期 二 第

中 記 登 部 宣 中 及 部 政 內 請 呈 在 已 刊 月 本



……  
**新亞學刊**  
…… 第二期 ……

本期目錄

論中國戲劇的前路……………	劉念渠(1)
戲劇的美學……………	顏申村譯(17)
論音韻……………	吳瑞燕(32)
一• 總說	
二• 中國固有戲曲所採用的音韻	
三• 新歌劇擬用的音韻	
讀曲札記……………	陳豫源(51)
莫斯科的劇院……………	君展譯(59)
梅耶荷德……………	王木之譯(65)
一• 和唯心論以及反動者的抗戰	
二• 編演人「編輯」的權利	

- 三·舞台底「社會力學」
- 四·構成主義的舞臺設計
- 五·藝術項目的位置
- 六·梅耶荷德底影響

### 布景底設計及其功能

- 一·演劇底統一的理論
- 二·演劇中底動作底要素
- 三·布景，這動作底環境
- 四·環境底功能：置放動作
- 五·環境底功能：增強動作
- 六·環境底功能：裝扮動作

張鳴琦譯(75)

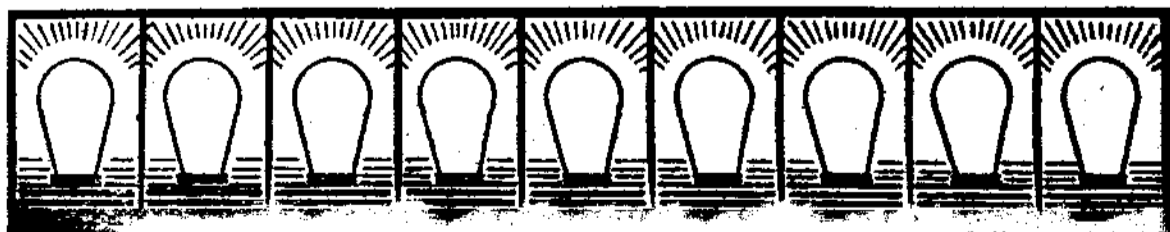
### 小型舞臺底燈裝置

### 北平劇壇早春紀事

趙越(87)

林剛白(III)

### 編輯後記



# 本誌爲出版「中國戲劇」 前路討論專號「徵文啓事」

自王泊生先生「劇院設施意見書」公開發表後，頗引起全國戲劇同志之注意。本誌爲集中研究詳加討論起見，定於第三期出版「中國戲劇前路討論專號」，廣載各方面之意見。謹希各地同志賜寄宏文。再，各地報章雜誌繁夥，本誌雖已盡力搜集，但恐所見未週，倘蒙各地同志將刊載此項討論文字之報章雜誌寄下，尤所切感！

山東省立劇院編譯處謹啓

濟南城內貢院牆根

## 戲園

### 創刊號目錄

發刊詞	中國戲劇之演變與新歌	劇之創造	王泊生
戲劇革新論	李朴園	演劇底社會的效用	張鳴琦譯
宋元雜劇演出考	治慶	莎士比亞底戲劇	此君譯
戈登克雷與阿比亞	章泥譯	蘇俄革命後的莫斯科藝	術劇院
一九三四年中國戲劇運	動之回顧	劉念渠	猶理斯·柏甫一演劇社
會學」底解說	張鳴琦譯	記「上海舞台協會」的	上演
黃	詰	編輯後記	

# 論中國戲劇的前路

劉念渠

## 一.

接連的很多次，筆者在華北日報「每日文藝」版面上讀到了王西彥，楚，周彥諾氏的關於中國戲劇運動出路一問題的論辯文字（在別的期刊上也有人發表了關於這一問題的意見）。諸氏的意見雖然有某一程度的差異，使這一問題在論辯中開展着；但，其中頗有可傾聽的論斷。

在這裏寫了「論中國戲劇的前路」的筆者，並不想趁熱鬧的參加論辯。爲了個人正在探討這一問題，懷了舊劇，話劇與新歌劇各有其自己存在的意義，創造，因襲或模仿的路待戲劇運動者選擇這一基本概念，企圖獲得一個合理的解答，而提出一點個人的意見。倘不大謬，未嘗不可以供戲劇運動者參考；若有錯誤，筆者則可以得到一個被糾正的機會。

## 二.

關於中國戲劇運動出路這一問題爲什麼在今日被提出且引起了廣大的注意呢？這是我們首先要究明的。

無疑的，今日的中國正處在一個動搖的時代。（過去已經動搖數十年，今後還需要一個相當長的時間才能趨於穩定。）這種動搖不單表現在經濟及政治等等之上，也明白的表現在文化的機構中。做爲文化之一門的戲劇不能是一個例外。這種動搖要求着推進歷史的齒輪的人們用明晰的眼去洞察，用清楚的腦去思索，給以整理，分析與創造。在戲劇的領域中，乃有了如次的情形。

戲劇運動不是憑空而降的東西。牠的萌芽，生長與進展，時時的，處處的被社會控制着（自然牠對於社會也有一種回力作用）。我們對於戲劇運動，不僅要求在戲劇藝術自身有較高較高的收穫，並要求戲劇能完成牠的社會的功能，主要的是對於大眾的教化作用（牠不等於直接的教訓）。而且，戲劇藝術與戲劇的社會的功能是密切關聯着的。這就是說：必是最完美的戲劇藝術才得有最大的社會的功能。在這樣的認識之下，戲劇運動與現階段中國狀況的關聯，不但被多數的人們首肯，且企圖在種種不同的路途上實踐，為其普遍的發展而努力。所謂普遍的發展，首先第一的意義，便是將戲劇獻與廣大的民衆，使之屬於民衆。這之際，問題馬上跟着來了：曾被戲劇運動者蔑視的舊劇（包含種種形式的中國舊有的戲劇）為什麼那樣被民衆愛好，而二十年來的話劇仍然是「雷聲大，雨點小」不見何等收穫呢？

舊劇廣泛的存在各處。一個四季忙的農夫或是一個碼頭工人，他（或她）也許一個字也不認識，却知道白臉的是好人，紅臉的是好人；却知道哼一口「在月下，驚碎了，英雄虎胆」。這並非偶然的。坐在講究的劇院裏聽「太真外傳」是少數人的享受，草台班的演出却供給了一般民衆的娛樂。儘管反對者在文字上指摘舊劇，牠的勢力偏偏是那麼普遍。和這對照，話劇不能不顯得寒愴了。而且，很多的人，即使他是看過多少次話劇的，總對話劇持着一種冷淡，一種懷疑，也是難以否認的事實。一直到今日，話劇仍然是由少數青年智識份子演中間階級的生活給青年智識份子及小市民看。這種現象不能使人們滿意，而要想到此路到底通不通了。

伴着演劇的實踐所引起的疑問，在理論研究方面因為有人致力於舊劇的探討，乃有了研究，投降，批判，接受遺產等等的問題，研究是必要的，但是，執着怎樣的方法去研究，為着怎樣的目的去研究，研究與投降有什麼區別呢？不僅於此，對於舊劇與話劇的批判，應該從怎樣的方法獲得結論，這種批判工作將在怎樣程度之下幫助了戲劇運動呢？我們說接受遺產，是舊劇的遺產還是話劇的遺產呢？所謂遺產到底是怎樣的東西，牠將如何運用在今後的戲劇藝術之中呢？凡此種種，沒有一個問題是可以大意忽略的，沒有一個問題不要求戲劇運動者馬上給以解答。



因襲是錯誤的，模仿是無生命的。倘致力於新的創造，我們又不能不想到：這創造的工作是一種幻想呢，還是社會的必然的要求？是幻想就可以不去談牠，是社會的必然的要求，就要解決牠的理論建設問題。換言之，也就是說：將怎樣的理想做為創造的對象，怎樣開始這一工作，怎樣解決創造過程中的種種問題，以及其他種種問題給以解答。

這樣，經過多人的思索，關於中國戲劇運動的出路這一問題——不能不在今日被提出了。一方面，牠針對着現階段的中國狀況，另一方面，牠針對着現階段的戲劇運動。這一問題得到了澈底的正確的解決，戲劇運動才能有新的，普遍的展開；戲劇才能盡了牠的社會的功能。

### 三。

我們要較縝密而有系統的討論中國戲劇運動的出路這一問題，不能不分析了這一問題的內含，並且，關於認識戲劇這一藝術形式的幾個原則，也必須正確的把握住了。

這一問題的內含，筆者以為，可以劃為下列的幾個部份（當然，牠們之間仍有着密切的不可分割的關聯）：第一是舊劇的研究，即舊劇的分析，整理，再批判（重估價值）。對於舊劇的研究，首先開始於五四運動時代。彼時的戲劇運動者，一部份人主張改良舊劇，即應用舊劇（主要的是最流行的京戲——皮黃）的形式，予以較新的內容。如北京政府的教育部會做過這類工作，陝西易俗社也曾編過不少的新劇本。其中，除了「木蘭從軍」一劇以外，都沒有引起社會的注意。另一部份人則介紹了易卜生的寫實主義的戲劇，指摘舊劇不可改良，而且：認舊劇是屬於過去一時代的藝術，應該像把線裝書丟到廁所中一樣的打倒舊劇。之後，在一九二七革命的前夜，有所謂「國劇運動」者，他們肯定了舊劇的價值。除去在文字上留下這一運動的若干片段的理論外，在實踐上並沒有什麼成績。再度的舊劇批判工作，伴着革命文學的興起，在一九二九年前後，由上海的一部份戲劇運動者担当起來。他們認為五四運動時代的批判是不澈底的，從觀念論出發的。但，這也是一時的現象，不會動搖了舊劇的基礎。我們現在（在一九三五年）從事於舊劇的研究，出發的目的乃是為了建設新的戲劇，即非盲目的讚美，

也非盲目的詆毀。我們要有一個正確的目標，我們要有一種科學的方法。在批判牠以前，必須經過分析與整理。是，還給牠一個是；非，還給牠一個非。假如我們說舊劇有着崇高的價值，牠是完美的藝術，也必須經過全般的研究而後才可以肯定。

第二是話劇的探討。話劇運動，嚴格的說，牠不是民國元年前後的文明戲的繼承者。文明戲開始於春柳社演「茶花女」與「黑奴籲天錄」等等。話劇，我們今日的話劇，乃是從西洋來的。這是開始於五四運動時代，雜誌「新青年」介紹了易卜生，胡適氏寫了中國的第一本「問題劇」的「終身大事」那時代的。這樣的話劇，即是寫主義的話劇。話劇運動，就從這個時候起，自學校遊藝會的演出，學校劇團的演出，愛美劇團的演出，戲劇學校的演出，以迄於今日的職業劇團的演出，一直的走着寫實主義的路。而二十年來，除了個人的演技確實的有着進步之外，就整個的戲劇藝術來說，却不免二十年如一日，沒有較大的成就。自然，再過二十年，也許有中國的易卜生出現，但、問題乃是：我們僅僅滿足於這種不十分成熟的寫實主義的戲劇便算完了嗎？不，我們踏着寫實主義的路，還要向前邁進，還要創造。爲了這目的，我們不能不對今日以前的話劇有一番檢討。倘若發覺了牠的弱點，要積極的給以糾正。這樣，才可以使話劇的基礎樹立於中國的民衆中間，成爲中國的民衆的話劇。

第三是新歌劇創造的考察。假如我們不以舊劇可以滿足今日的要求，又不以話劇爲戲劇的唯一的形式，那麼，新歌劇的創造遂成爲必要的了。當其開始之際，新歌劇的社會基礎在那裏！牠是爲了誰而存在的，牠的內容與形式是怎樣的東西，這種種問題要一個解答。必解答了這個，新歌劇的創造才有所依據。否則，那不過是一個空洞的概念，一種藝術家的理想而已。

第四是接受戲劇遺產的探求。創造一種新的藝術，牠不但有其所自生的社會基礎，而且，在新藝術的成分中，必然要有舊的原素。這種舊的原素或爲無意識的承受，或爲有意識的採取。事實指明：有意識的採取可以積極的幫助新的創造。我們爲了這一目的，乃要求接受戲劇遺產。但，這不是盲目的整個因襲，而要經過批判的選擇。戲劇遺產是指着什麼說的，我們怎樣去批判的選擇，怎樣應用在新的創造裏，是我們要探求的。

除了第四部份，筆者打算另寫專文討論外，其第一，第二，第三，都是本文探討的對象。而爲了上述工作的完成，我們有幾個原則首先要正確的把握住了。

第一是戲劇的社會性與時代性的確認。我們知道，藝術的起源後於人類的社會的生產行爲。而牠是密切關聯着社會生活的。以繪畫及雕刻爲例，原始的人在石洞的壁上或鹿角上留下的原始藝術，牠不但直接的出於生產者之手，牠不但再現了彼時的生產勞動，而且，如 Hoernes 在其著書「歐洲造型美術底起源」中所說明的，則是：「原始的狩獵者，製造着愈益新的愈益完成的生存競爭用具，而這標用那新的用具來擊退他底對敵，即自然底襲擊。而由那得勝的意識所生的歡喜感底剩餘，繼續着實用上沒有任何使用的韻律的運動，用手指在這用具上舞着勝利之舞。線狀的，律動的裝飾——造型美術的這個根源，如在戰勝了的戰場上，是他在勞動用具上所舞的勝利之舞。」（引自 V. M. Friche 著「藝術社會學」，劉炳麟中譯本，頁二五。）戲劇這一藝術形式，不是例外。當跳舞於生產的意義漸隱，更多的有了宗教的性質之後，牠變得更複雜一些，增添了教育的作用。「有所謂「成人入社之舞」（Initiation Dance），雖原是爲初長成年的人祈求福澤，但部落中人，即於此時，將關於祖先的歷史神話，及部落的禁條風俗等，用跳舞描摹出來，給他觀看，使他成一個善良的保護部落的人。這時候，跳舞雖尚未脫宗教的儀式，但（誠如劉師培的見解）已是「形容古人之往跡」，「用以教民」了。」「什麼是「形容」？就是扮演角色；（不論爲人爲獅爲風爲雷，亦不論露本貌或用面具；亦不論面具是否爲改裝，爲抽象，爲象徵。）什麼是「古人往跡」？就是情節故事。」這樣，「扮演了角色，用（跳舞的）動作與姿勢（此時語言文字未曾發達，不能有詩歌對話），描摹一節故事，給大眾看：這就是雛形的戲劇！」（引自「洪深戲劇論文集」頁一八三——四。）從那時候開始，直到今日，戲劇不曾離開了社會，而且，是恰屬於某一社會的。即使牠表現一個神話，這神話也是社會的產物。戲劇不但具有社會性，還具有時代性。這就是說：戲劇受着時代的限制。今日不再有人寫希臘悲劇那樣的東西；希臘時代也沒有蕭伯納和奧尼爾；崑曲不能在今日還像在明末清初時代那樣的稱霸於中國南北，而那時候也沒有連台三十本機關佈景的「開天闢地」。因時代的更易，社會向前演變，成爲社會的上

層建築之一的戲劇也就不同了。

第二是戲劇的社會功能的確認。「在人類底社會的發展底本質的各階段上，是有一種完全一定的社會的機能藝術，適合着的。」(V.M. Friche著「藝術社會學」頁五二。)說到戲劇，在原始的狩獵社會，有着如前面說過的那樣的「雛形的戲劇」。在農業的，封建的，神權的社會中，有做爲宗教手段的戲劇。在工業社會生長期間，戲劇是人民的道德的，政治的教育工具。歐美戲劇發達史走着這樣的路，中國戲劇的發達也有同樣的線索可尋。雖然因戲劇的所從屬的「羣」不同，其目的也異，但，同是有意的或無意的成爲教化的手段，換句話說，同樣的表現了戲劇的社會的功能。即使是某一種主張着「爲戲劇而戲劇」的人，在其思想的根柢，也可以找着他們的目的——「爲戲劇」以外的目的。我們確認了戲劇的社會的功能，並能強調了這社會的功能，不但可使戲劇成爲文化陣綫上有力的一翼，而且，可以促進戲劇藝術自身的進步，因爲偉大的藝術作品，決不是個人在私室中欣賞的東西，而要訴之於多數的人們，使多數的人們向上。使多數的人們向上，正是今日的戲劇的使命。

第三是戲劇屬於多數人的確認。關於這一點，筆者想是無須多說的。所謂「到農村去」與「到羣衆中間去」等等，都代表了這一個認識。不過，我們還要知道：真正的屬於多數人的戲劇，不僅停止於演戲給民衆看而已，還企圖達到民衆演民衆的生活(或其他)給與民衆看這最後的目的。

#### 四

每一提到舊劇，我們很容易想到京戲——皮黃。近三數十年來，皮黃確有壓倒其他形式的舊劇的模樣。但是，做爲我們討論的對象的舊劇，並不局限於皮黃。皮黃之外，還有崑曲，高腔，梆子腔，評戲，廣東戲，徽戲，漢戲，潮州戲，以及其他種種各省各地的雜劇——鄉土戲。在這之中，因爲各種戲劇流傳的區域有廣有狹，佔了主要地位的便不能不說是皮黃了。

無論是皮黃，是崑腔，還是別的，我們可以從這種種不同的戲劇中找出牠們的共同點來。第一，牠們同是封建社會的產物。從牠們初生給以史的考察，以究明牠們與封建社會的關係，乃是必要的工作，筆者爲了節省篇幅

，想留待另外的機會再詳細討論，這理且略做原則的說明。在一個特定的社會中必然產生特定的藝術——戲劇：這是科學的歷史法則昭示給我們的。舊劇的內容正適應了封建社會。這種適應表現了一個特定的社會的生活狀態。一方面，我們可以從中尋出封建意識的教化作用；另一方面，也可以從中尋出反抗的（雖不免是消極的）情緒與諷刺的意味。約二百年前，所謂三慶，四喜，春臺，和春四大徽班入北京（在乾隆二十五年，西歷一七六〇年）後，皮黃立了一個穩固的基礎而漸趨發展，以迄於光緒。皮黃從野生的戲劇變為清代的宮廷戲劇，牠漸漸的失掉了原來的色彩，而成為適合皇帝與貴族口味的東西。把牠和末曾有較多變質的各地雖劇相較，後者是更多平民的氣息的。第二，牠們所表現的多是論理的觀念的具體化。「善惡到頭終有報」是封建社會的一個基本的倫理觀念。「受得苦中苦，方為人上人」又是封建社會的一個基本的生活態度。基於這兩點，歷史上的故事，傳說，當時社會的一般事實，就被若干未曾留下姓氏給我們的編劇家採用了，做為這種倫理的觀念具體化的材料。在一大部份劇本中，我們分明的看出了對於善的獎勵與對於惡的懲罰或諷刺。「三娘教子」並不單寫女性要「從一而終」與做奴才的要「義」，也正含有上述的意思。第三，牠們同樣的獲得了內容與形式的協調，而達到了精煉的程度。在編劇方面，舞台並沒有給與編劇者任何限制，一個故事由始至終層層的依次展開，給與觀眾一個有首有尾的明明白白的印象，而把全劇的最高峯（焦點）放到快要結束的地方。像「打嚴嵩」，「慶頂珠」之類是最好的例子。表演屏棄了一切不必要的動作，而將能表達一個劇中人的性格，身份與行為的部份，特別誇張的加強，而不讓觀眾覺得少了什麼或多了什麼。舞台裝置是最簡單的，「出將」與「入相」之前可以是宮殿，可以是酒樓，可以是江河，可以是曠野；劇中對話或獨白可以使觀眾明白一個人是由「家」裏出來走到河邊，說不定就是船上；同時，音樂也以不同的調子將這轉換表示出來。而唱白的廣續接連，也達到了極其自然的程度，由歌到白，或由白到歌，並不對牠的整個的韻律有所破壞。這種種，有機的聯在一塊（自然還有筆者未曾論及的地方），便完成了一種恰好表現某特定內容的形式。

繼承宋，元，明三代的戲劇的演出，到清代集其大成的中國的戲劇，二百年來，其自身已有若干演變。而我

們在今日看來，牠已經成爲一種定型，建立了牠自己的一貫的理論。自然，今後牠仍要有若干演變，並且，將有一種完全變了質的新的發展，使今日的舊劇成爲歷史上的藝術。如果牠是偉大的戲劇，這偉大並不能遮掩一切；如果牠是有價值的，這有價值也不能阻止牠自身的演變或其他新形式戲劇的創造。我們知道，莎士比亞是偉大的，莎士比亞並沒有使莫利哀，易卜生，歐尼爾等黯然無光；莎士比亞是有價值的，莎士比亞在現代演出，已與莎士比亞時代相異了，而且現代演了莎士比亞的舞台上，還演了羣衆劇與社會主義的寫實主義的戲劇等等。

舊劇自身的缺陷是我們不能忽略的。首先，我們認爲最是遺憾的是：緣於牠是封建社會的產物，緣於牠所表現的多是倫理的觀念的具體化，牠一直不曾產生過真正的歷史劇，也不會產生過正面的，澈底的表现羣衆生活（特別是積極方面）的羣衆劇。就戲劇自身來說，歷史劇與羣衆劇都是被迫切需要着的。其次，舊劇所完成了的型，基於牠的題材的簡單，也僅完成了簡單的一部份。這就是說，從封建社會發展到了今日的社會，漸趨於複雜，戲劇如果不將自己的領域擴大，必然是不能滿足新的要求的。假如我們有了新的題材，是否都能被容納於舊劇的定型之中，就不能不成爲問題了。

但是，我們倘從「舊劇是封建社會傳播封建思想的工具」這單純的，形式邏輯的認識出發，完全抹殺了舊劇，却是錯誤的觀念。僅就舊劇的內容來論，經過仔細的檢閱，不難發現牠也有着反封建的成分。以流行的皮黃爲例，有勸孝友的「孝感天」，「天雷報」；有講貞操的「桑園會」，「宇宙鋒」，有崇尚氣節的「徐母罵曹」，「八義圖」，有勸善的「硃砂痣」，「打金枝」，有懲惡的「審潘洪」，「曹操逼宮」，也有從側面式正面描寫當時社會的「慶頂珠」，「瓊林宴」，明諷暗嘲的「上天台」，「斬袍」；至於「搖幽王」，「博浪推」，更帶有革命的意味。因之，我們如果玉石不分的一齊否認了牠的價值，並不是一種妥當的辦法。

樹基於封建社會的舊劇，因封建社會自身的趨於崩潰，牠已失去了牢固的依據而動搖了。這動搖表現於各地雜劇的漸漸淪亡；同時，在資本主義化了的上海這地方出現了「海派戲」也說明着這意思。但是，這動搖是否可以使舊劇消滅呢？筆者以爲，這祇是杞人之憂或機械論者所達到的可笑的結論。今日的時代已不復是十六世紀，而

莎士比亞的偉大益被我們承認。我們從正確的理解出發，可以知道：今後，舊劇必然的要繼續存在，但，牠不僅存在於伶人的演出中，而且存在於研究者的科學的整理，分析與批判中。依據舊劇自己的一貫的理論，能有現在流行以外的新劇本被創作出來。這之外，也必然的有其他形式的戲劇被創造或被介紹給我們，以滿足今日的社會要求。但是，部份的或枝節的改良舊劇，却是死路一條；所謂改良的結果，不過是破壞了舊劇的整個的協調，而使之成爲非驢非馬的東西。

筆者的意思，並非維護舊劇。假如某一事物要消滅，維護是沒有用的；反之，假如某一事物要存在，也不是一經反對就可以消滅的。爲着戲劇藝術的發展，我們要研究舊劇，從理論與實際兩方雙管齊下。經過科學方法的研究，舊劇才可以從庸俗的見解中，露出牠的本來面目。

## 五·

話劇是當五四運動時代從西方介紹到中國來的。牠展開了與春柳社及其以後的文明戲並不相同的面相。話劇怎樣在中國社會找到了牠存在的基礎呢？約略說來：五四運動的口號是「賽因斯」(科學)與「德謨克拉西」(民主主義)，其根柢却是個人主義。這並不是五四運動的少數智識份子的觀念，而且一社會在其轉換期間的必然的動向，經濟研究的數字會告訴我們，一九一四——一九一七的大戰之後，中國的機械工業有着較高的進展。在這情形之下，舊的農業的封建社會思想與新生的工業社會思想不可避免的有了劇烈的衝突，種種的社會的，個人的，兩性間的問題被提出來，而要求一個急速的解決。作爲「問題劇」的作家的易卜生，在這時期首先被介紹到中國來，予二十年來的戲劇運動以極大的影響，不是沒有道理的。易卜生之後，霍甫特曼，高爾斯華綏，蕭伯納等的繼續介紹過來，也含了同樣的意味。胡適氏最先寫了「終身大事」以及稍後的諸氏的寫作，也顯示了上述的意義。

易卜生的戲劇，是寫實主義的戲劇。所謂寫實主義者，用都蘭第(Quis-Emile-Famona Durauty)的簡單的話說，便是「社會環境的精確的再現」。寫實主義的戲劇在中國，從五四運動時代起，一直的支配了話劇，我們的劇作家如陳大悲，熊佛西，侯曜，歐陽予倩，田漢，余上沅以及近三數年來的新人，沒有一個不是遵循了寫實

主義所提供的理論「再現」中國今日的「社會環境」的。其間，僅有田漢的「一致」可以當做例外。宋春舫氏曾有過一個期特別的介紹了戈登克雷與德國表現主義的戲劇（後均收入論文集「宋春舫論劇」中），但沒有引起任何的影響。因之，話劇的演出，也不能不是寫實主義的了。

經多少有名的及無名的話劇運動者的努力，二十年來，我們有過愛美劇團，學校劇團，戲劇學校，職業劇團，在實踐上，牠們留給我們難以記清的許多次演出紀錄。以達到了今日。這之間，話劇運動者要吃苦，要受窮，要與環境奮鬥，要在艱難中掙扎，他們的職績終於使話劇獲得了社會中一部份人的承認。今日的青年智識份子與城市中的小市民多半認識了什麼是話劇，判明了牠不同於「文明戲」，多多少少能够理解了話劇的內容。這是值得我們紀念的，應該得到敬愛的。但是，我們倘嚴格的從戲劇藝術方面予以批判，却又不能否認：到達了現階段的話劇，仍然患着貧弱症。這貧弱症需要馬上醫治，這醫治之法又不是單單寄希望於將來，慢慢吃了補品就行了的。

首先是劇本問題。筆者在前面已經說過：我們的劇作家沒有一個不是遵循了寫實主義所提供的理論來執筆的。演出者所選擇的也完全傾向於這方面。不幸，我們的社會急速的在變化着。寫實主義的戲劇剛剛找到了存在的基礎，遇着一九三七的革命，這基礎不能不動搖了。當中國社會向前進展之後，這種寫實主義已經不能滿足我們的慾望了。這樣，反映或說是再現於寫實主義戲劇中的東西，遂不能不是微弱無力的。即有幾種多少是脫離了個人主義的作品，而為寫實主義的方法所限，牠不能不有若干地方留下無力的印象。就產量說，已是貧弱的了；演出再經過一番選擇，「炒冷飯」遂不能避免了。「冷飯」一炒再炒，所收到的效果也就可憐了。

創作之外，我們也有不少翻譯的或改譯的劇本。將翻譯的劇本上演，演出的各方面，都不能不模仿，這種模仿姑無論能否保有原劇的情調，因與生活環境隔閡之故，牠祇能被少數的智識分子接受。自然，筆者絕不反對上演「茶花女」或「哈孟雷特」等等，但是，我們不可不認清了：在今日上演牠們，祇是全戲劇運動的一部份介紹意味的工作，演出的對象是少數的知識份子；要大衆接受牠們，還有待於將來，也就是有待於從演出自己創造的能



爲民衆接受的話劇普遍的發展。將改譯的劇本上演，這改譯的東西是否完全適合於中國的社會，是我們特別要注意的。

其次是演出問題。劇本的「炒冷飯」，我們無庸再說，舞台藝術的成就又在那裏呢？第一，多數的劇團，都忽略了基本的訓練與經常的學習，而熱中於增加演出紀錄。第二，舞台裝置，固然限於物質環境不能不有若干將就，而在可能的範圍內，也無視於或不理解裝置的基本原理。象徵的裝置之前做出寫實的動作，乃是常有的現象。此外，許多敷衍，草率，不調合，更是到處可見。燈光的應用，筆者曾見過魔術般忽紅忽綠的變換，也曾見過時間不同，燈光如一的配置。第三，個人演技，一般的祇能做到舞台上不忘詞，做了應有的幾種動作，哭哭或笑笑而已。即使達到是表達劇中人的個性於言語，動作，表情之中的這最低的要求，也是較困難的。自然，其間也有不少的成功者，但，那是太少了！之外，導演者應該有着怎樣的職務，一個演員要怎樣訓練自己，一個司幕者要怎樣忠於職責等等，文字上不少見到，事實上總不免令人失望。至於整個的演出，即使是水平線上的，到底使戲劇在何種程度上完成了牠的社會的任務，還是一個疑問。

最後是批評問題。這一直是陷於混亂狀態之下的。我們先不說戲劇批評與演劇批評還沒有建立了健全的理論這回事，單是雜誌新聞紙所載的文字，已經使人哭笑無從了。一回演出之後，十篇文章會有五種以上的不同的批評，甲以爲好的，乙以爲劣；乙以爲好的，丙以爲劣。倘有較中肯的指摘，演出者又不高興了，因爲多半演出者總過分相信自己，不肯接受別人的意見。批評的存在，無疑的是幫助了實踐的。而我們：較中肯的批評不被接受，連執筆着自己都不清楚的批評又會中傷了較好的演出。無論是演出者還是批評者，都忘記了向前邊多看看，多想想，祇在一個狹小的圈子裏轉。彷彿祇要多演，演得不壞，就什麼問題都沒有了。

這樣，在筆者看來，話劇如果不離開了舊的寫實主義的理論向前邁進，將永遠的這樣陷於貧弱症中，不會健壯起來了。爲什麼呢？這裏，筆者想簡單的指出舊的寫實主義戲劇的不能使我們滿足的地方來，做簡括的說明，並略述今後可能試行的一個理想。

寫實主義的話劇，其根柢是個人主義的。我們所要求的歷史劇，與羣衆劇，前者要畫出歷史的正確輪廓，後者要表達集體的性情與姿態，舊劇不能滿足我們，寫實主義的話劇也不能滿足我們。而且，像易卜生的「問題劇」，單單提出了一個問題，沒有一種向上的啓發之力，更帶了嚴重的教訓意味，既非多數民衆所能接受，也不適於今日的時代。我們要把戲劇成爲羣衆的藝術，使羣衆在藝術的欣賞——這裏面含有娛樂的目的——中得到正當的教化。在這意味之下，我們必須創造新形式的話劇以代替寫實主義的話劇。當然，在現階段中，寫實主義的話劇，並非毫無用處，可以一筆抹殺的。但，當演出之際，我們要求劇本的選擇要針對着今日的中國社會，要傾向於多數人，努力使每次演出跳出小劇場，設法吸收智識份子以外的觀衆。從戲劇的觀點來看定縣的農民戲劇，正有着這樣的傾向，且證明那是可能的路。而新形式的話劇的創造，也是非經過這一階段不可的。

就舞台裝置而論，我們要求舞台裝置有牠的個性。換言之，即某一劇某一幕的舞台裝置必是用於這一劇這一幕的，牠有一種與劇情完全吻合的氣氛，而不能增，減，改變。即使我們不聽劇中的對話，從視覺也能了解一部份。如今日的舞台裝置，「挪拉」的舞台裝置未嘗不可以用到「寄生草」裡，是非變革不可的。倘若我們設計了立體派的舞台裝置，牠必須與劇中人的動作調協，否則，那僅是可笑的東西。

在表演方面，寫實主義要求像真的一樣，一個成功的演員必是抓住了若干動作中的最有力的一動作。我們要把這一點認識擴大，使每一劇中人的動作都摒棄了其瑣屑的，不必要的動作，而將必要的，最能表達個性的動作予以強調。我們要避免千篇一律的模仿，或完全應用外國書本上的指示。這裏，是更多的需要着勇敢的創造。同樣，劇中人的言語，表情，都要經過這一番洗煉的工作，以便完成了表演藝術中的一種「型」。這就是說，劇中人的張三不僅是張三，而是張三之類的人。這樣，着重於性格的表現，筆者相信，必能使觀衆得到一個深刻的印象。這一點被寫實主義的話劇演出忽略了。當我們看到舞台上的某劇中人，與日常然活中所見到的並沒有什麼兩樣，那感人的力量一定是較微弱的。

化裝與服飾方面，爲了到達這一目的，也要予以變革。化裝，我們並打算像中國的舊劇那樣有一套定譜，

但是，牠絕不能止於表示一劇中人的年齡，身份而已，牠必定要充分的表示一劇中人的性格。假如我們演「哈孟雷特」，或為全劇主角的哈孟雷特，倘不予以性格的化裝，化裝就失掉了增加演出效果的意義。同樣，服裝的設計也正處於同等的條件之下。此外種種，我們都要爲了達到這一企圖有所變革，以完成新的形式的話劇的演出。

我們試看歐洲的演劇，自一九〇六年易卜生去世，一九一〇年般生去世，一九一二年史特林堡去世，通過一九一四——一九一七的世界大戰，又過了十年的時光，牠已經脫離了寫實主義乃至自然主義以及梅特林克的象徵主義的典範，向新的方向展開。就形式說，因爲舞台藝術家要滿足自己，拋棄了易卜生式的在三一律之下陳述過去的三幕至五幕的戲劇，而回復到莎士比亞與歌德的「事件逐段」與「場景并列」的方法。牠們的特徵：「第一是不高與易卜生式近代劇那種一大半叫人們靜聽深思底辦法而直接訴之視覺底成分加多。這是舞台本位，演員本位，以及新跳舞和電影底影響。第二是連續着事件逐段的短場面，這表示易卜生手法底棄除而祭典行列劇 (Pageant) 底復活。第三，恢復了獨白 (monologue) 與傍白 (aside)。獨白之恢復係因牠在表白潛在意識有心理的必然性，傍白一來是因反對自然主義講究「做戲」，同時恢復昔日演員與觀衆親和底良習。第四，對話簡潔，務使一刀見血，有時以沉默的身殺代替言語。這因日常對話易流冗漫而缺乏精確與銳利，照樣模倣不算藝術。第五，使用韻文的或半韻文的對話，使日常語富於詩味與韻律。這因散文的日常語過於平板，因取有戲劇效果底對話。第六，尙離奇的情節，如戲中戲，有夢境的戲，每幕變更時代的戲，乃至偵探電影式的「偵探戲，或賣關子的倒敘戲，等等。」(岸田國士：「新戲劇運動與民衆劇」，陳瑜譯文。)社會的變革使寫實主義的戲劇沒落了，我們爲了今日及明日的社會，必然的要大踏步走。自然，我們不應該老在他人的後而趕。從上述的理由，我們可以達到如次的(暫時的)結論，以爲本節的結束：

就話劇自身來說，話劇絕不僅以寫實主義爲唯一的路。當我們的社會向前進展之際，當我們發覺寫實主義的話劇不能滿足我們的要求之際，我們有理由來變革牠，促進牠的進展。寫實主義的話劇並非我們要反對的東西，從事於寫實主義的話劇演出的人們仍然是被需要着的。但，我們要邁着寫實主義之路向前進，以追求新的創造。

這裏，清楚的認識與勇敢的精神，實在是第一義的。筆者相信，必須這樣，才可以使話劇有新的，豐富的生命力，使他健壯起來，成爲多數人的戲劇，負起時代與社會所課給牠的任務。

## 六·

如果我們不以爲話劇是戲劇的唯一的形式，那麼，據筆者看來，新歌劇的創造乃是必要的。

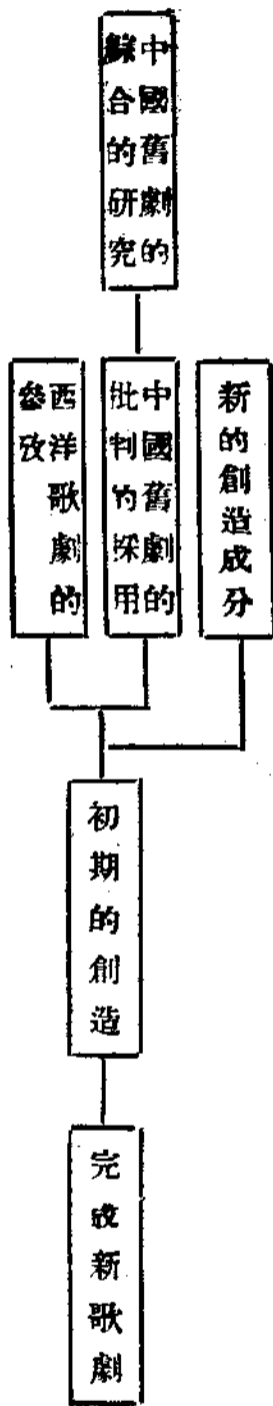
一向，我們是把舊劇當做歌劇看待的。前面已經說過，舊劇獲得了內容與形式的調協，而達到了精煉的程度。不過，我們必須判別清楚，其內容乃是屬於過去若干年的，今日的社會不再同於五十年一百年之前，今日的民衆不再是五十年一百年以前的民衆，一般生活等等，都日趨於繁複了。容納了五十年一百年以前的內容的舊劇的形式，無疑的，不足以容納今日的社會，民衆，一般生活等等所提示的內容，雖然舊劇中不缺少對於今日還存意義的東西。舉例來說，今日的複雜的國際關係，多樣的人羣與人羣的關係，民族復興，生產建設，救濟農村，抵抗帝國主義侵略（批與歷史上的異族侵略有着絕大的質的差異）等等的事實，以及可以做爲戲劇題材的事件（辛亥革命，北伐，五卅，五三，九一八，一二八……），都不是舊劇這形式所可容納的。這樣的內容，要求着新的形式，新歌劇就是各種新的形式之一。當然，新歌劇的題材並不限於上面列舉的一部份，歷史「可歌可詠」的大事件以及其他一般生活所表現的，都能採用。而在上述的意義之下，新歌劇找到了牠的基礎。換言之，舊劇生長並完成於過去的時代，新歌劇則是屬於今日及現日的時代的東西。

新歌劇爲了誰而創造呢？戲劇自身是傾向於民衆的，新歌劇應該爲了多數的民衆而創造的。這裏，筆者不想一一說明新歌劇的形式到底是怎樣的，企圖創造新歌劇並開始了這工作的王泊生氏已經在理論方面提供了若干意見，今後的實踐當足以說明，但是，有兩個原則我們要認清楚了。第一，歌，舞與音樂，是新歌劇演出的三個主要部份，牠們除了採用舊劇中的可採用的部份外，主要的要創造新的歌，新的舞，新的音樂。第二，在理論與實踐雙方，都需向舊劇學習，尋求牠所以使內容與形式調協而達到精煉的程度的基本方法。

無疑的，舊劇是最有影響給與新歌劇的東西。因之，在新歌劇創造的初期，牠必然的不能完全擺脫舊劇。舊

劇中的若干部份，也許會因襲的應用到新歌劇中來，但，創造者絕不能以此為滿足，必須要更進一步的創造，到最後，才能完成新歌劇的健全的樣式。

完成新歌劇的健全的樣式，其程序略如下示：



企圖創造的新歌劇，筆者以為，是舊劇的進一步的發展。在理論上，他不能脫離了舊劇的理論。那麼，對於中國各形式的舊劇的綜合的研究，無論是劇本編製，對白與歌唱，化裝，動作，都有向舊劇學習的必要。但，我們並不要一味的因襲，在研究之後，要批判的採用，這採用使舊成分與新的創造成分融會貫通，而成為新的東西。西洋數百年來歌劇有着不可抹殺的成就，是足資我們當做有力的參攷的，不可無視於他，特別是訴之於視覺的舞台裝置與姿態表情。（但是，我們決不可盲目的模彷彿！）這三部份的相互為補，乃成為初期的創造。初期的創造自然免不了若干幼稚與疏忽。因為演出自身必是一種實踐的原故，他將在一個相當的時間內，由於不斷的實踐而達於完成，成為我們理想的新歌劇。

新歌劇的創造是否等於舊劇的改良呢？這問題是不能不有，而又無須解答的。所謂改良，姑不論改良較之前述的創造有着怎樣的懸殊，舊劇自身便是不能改良的東西。

新歌劇的創造是否中國戲劇的一條走得通的出路呢？這問題也是不能不有的，而又目前不能解答的。我們知道，第一，戲劇自身有着多樣的形式，祇要這形式能適應時代與社會，他就有他存在的意義；假如新歌劇不違反時代與社會，他就是一條走得通的出路。第二，沒有一個人能夠在開始進行之際確定結果，我們目前僅能從理

論方面找到一個依據，牠的前途還有待於實踐。筆者個人則以為牠至少是可試行的一個理想。

新歌劇什麼時候可以出現於舞台上呢？牠者不能給這問題以確定的回答。假如新歌劇的創造不僅是一個人的幻想，時髦的歌舞劇不過是滿足某一部份的低級要求，新歌劇的創造可以當做一種努力的目標，牠的出現應該是不久以後的事。

依筆者的希望，今後出現於舞台的新歌劇，應該具備這樣的幾個基本條件：一，牠有嶄新手法寫出的題材，這題材又有一個上好的主題；二，牠有在藝術的陶冶中啓發向上的潛勢力；三，牠有新的歌，新的舞，新的音樂，這歌，舞與音樂不但相互調協，且與內容調協；四，牠是不僅訴之聽覺，還訴之視覺的東西；五，牠的演出要適於廣大的場所，不為今日的舞臺所限制。

## 七.

現在，讓筆者總括前文所述種種來回答中國戲劇的前路到底是怎樣的這問題：

第一，舊劇有牠自身存在的價值，可以做為我們學習，研究，批判並當做遺產來接受的對象。今後牠仍要被大部份的人們愛好着，但是，牠已經不能滿足我們的要求了。

第二，話劇今後仍然要永遠的繼續着已往的寫實主義之路，也是同樣的不能滿足我們的要求，牠永遠不會成為大衆化的東西。話劇既非僅寫實主義一條道路，我們必須有新的創造，使牠得到一個新的進展，以完成牠的社會的任務，走向大衆中間。

第三，新歌劇的創造乃是應着時代及社會的需要而有的一種企圖，是整個戲劇運動中的可試行的一條路，如其不違反時代及社會，牠必有牠的前途。

重覆前面的話吧：舊劇，話劇與新歌劇各有其自己存在的意義；創造，因襲或模仿的路待戲劇運動者選擇。但是，我們要牢牢的記着：對於我們的戲劇藝術，對於我們的文化運動，對於我們的民族，創造乃是最必要的！

一九三五年三月十六日完稿。

大多數的讀者，當你對他們談到一種關於戲劇藝術的論說，或像我們的前輩那樣很簡單地表現它時，當你對他們說及戲劇藝術的定律時，就相信你心裏有一些教規，一個人就得力這些教規而有保障了，要是他寫作的話，就會製作出一種毫無瑕疵的作品來，要是他批評的話，就能正確地指出每種缺點來。

這種成見到底完全是法國式的；它並不是昨天才開始有的。你們總還記得那卓越的杜比良，他宣佈了一種戲劇文學的法規，依着他自己的定則寫作了一種悲劇，結果把它弄成了大大乏味的東西。這種不幸絕不會救治大眾，使其不信仰那些規律的效力。

## 戲劇的美學

法國沙塞著  
顏申村譯

它們被引用來反對柯萊伊 (Cornelle)，當他寫出“Le Cid”一劇時，反對莫利哀 (Molière)，當他寫出“L'école des femmes”時。可憐的柯萊伊在他那些序言中竭力掙扎使他自己從那些威脅着壓抑他的法則解放出來。在“Critique de L'école des femmes”一文中，莫利哀已對我們說明了他那時的那些迂腐之輩企圖加于他的那些煩擾；就在這裏面他還說出了他那句有名的話語：「劇場除了取悅大眾的規律而外，沒別的規律。」

我們會嘲笑這樣的言過其實；我們至終不會嚴肅地對待它，五十多年前，我們的先輩看出了當時被稱為浪漫派的那些人，在使他們自己從那悲劇的教條的束縛中解放出來上，經歷了什麼樣的困難。這悲劇的教條之束

縛是波許(Bosau)安下的，E]洛(Boileau)說明的，爲十八世紀的批評家們——佛爾德爲首，拉哈布和瑪蒙德殿其後——所註解，強調的。

這種民族的偏見是植根于我們的哲學教育上的。從我們的幻想上我們被教知，有一種理想的完善，它有它自己的一種存在，它像是從每個人所具有的那種神明上流露出來的一種東西，一種多少有點明顯的概念；一種多少有點薄弱的影象；這被教知那些藝術作品應依據它們之接近或遠離這種完善的典型來宣說它們好或壞。

我不願肯定說無此完美的理想或模範或絕對的完善以自苦。我簡單地承認，我不知道這是什麼意思，這些都是超出我的範圍以外的東西，我不了解。也許地上存有一種至高而極完善的戲劇形式，對於它，我們的那些傑作不過是僞物；那滿意地談論它的職務和愉快，我讓那些有好運看着這事，並請它使他們喜悅了的人們去享受。

那些規律在批評上並不比它們在創作上更爲有何大作用。對於它們頂多能這樣說：它們可以作爲指示或指標。那些沒有耳，絕不愛音樂的人，當他們聽着時也常不正確地打拍子。那本來的趣味——爲訓練，深思及習慣所支持和洗煉了——只能幫助你愛好藝術作品。獲得愉快的第一種條件是愛好，我們不是由規律來愛好的。

說戲劇是一種人生的表現，是最普通的戲劇藝術的定義。不錯，戲劇確實是一種人生的表現。不過當一個人說出這樣的話時，他並沒有說出太了不得的東西，他對於那些已接受了他這公式的人並沒有教知什麼東西。

所有的事仿藝術都是人生的表現。全都以將自然展示在我們眼前爲它們的目的。繪畫的目的，除了對我們描繪人生的情形或那作爲是它的一種背景的地方而外，還有其他什麼目的呢？雕塑豈不是竭力對我們展示那些活的生物的形象——有時是單獨的，有時又是結合成羣的。我們可以說一切的藝術都是人生的表現，換句話說，就是從自然方面去抄錄。但是我們很容易看出（因爲這是一種不需要深思的觀察），各種藝術都有一種相異的表現方法，那些條件——爲表現人生起見它不得不服從的——使它們裏面每個都採用特別的手段。如繪畫，



在表現上，是從事于那些有體積的物件的平面上，那些人生上的情景——在它們的存在上實在需要一種背景的深度。顯然的，要是你想提示出一種繪畫的原理的話，你就必定要注意及這種條件及其他一切的——如果有的話，這些是這種藝術的原素，沒有它們，該藝術本身就不能存在。

所以頭一個要解決的問題，就是那些條件——物質的或精神的——的問題，在這裏面，必然地就存在着我們所謂的藝術。因藝術不能同它的那些條件分離開，因它只有通過它們和依着它們才能生存，因它不是從大下飄來的或從人的心深處發放出來的一種不可捉摸的靈感，而是某種完全具體而確定的東西，它就像一切的生物一樣，除了在它適應的環境中就不能存在的，所以我們自然被鼓勵起來去分析這樣一種環境——藝術會使它的生命來適合乎那環境，它會從那環境上發生出（即是說，依着一聯貫的連續的發展），它會常常保留下那環境的特性。畫家拿一片木頭或一方布來在上面表現人生。它是一種平面，可不是？這是一種確實，不能否認的事實。我們就要從這上面出發。

讓我們在同一的方式中來研究戲劇藝術上是否也有一種相當于繪畫上的這種事實及它的存在和發展同樣不可缺少的條件之事實。要是我們發現這種事實的話，我們就能邏輯地引出某些如事實本身一樣不能辯駁的結論；隨後我們就在藝術的歷史上發現出這些結論的佐證。

劇場上的一種不容勿視的事實，那就是在場的觀眾。我們不能設想一種沒有觀眾的戲。服務于一種戲劇作品的實演中的那些屬物是可以隨意取捨的——它們都能被替代或制止的，可是觀眾這種屬物是在例外的。比如，劇場原來是用一種具有舞台形式的平台設備出來的，可是你很想像出一種沒有這個東西的劇場來；事實上，有些喜劇就常表演于那些客室中，並不變化那房間的設置。這也許是很不方便的，不過無論如何它總不會改變那喜劇的意義。脚光是設備從下面照明演員的，這是一種很有用的方法，因為它使演員的面孔完全明亮，並使其似乎更年青，更有生氣——由于消滅了眉和鼻上的那些陰影。但是它是一種必要的條件嗎？當然不是。你可以隨意地想像到其他這類的燈光體系，一點不估計到的太陽，它是古人們的唯一照明，他們確實是有一種劇

場的。你甚至可以取消佈景和服裝。柯萊伊和莫利哀的劇本會為那些遊行演員表演于倉庫中，服裝是依他們那怪可憐的衣箱的情況來奇奇怪怪地服用的。‘Cid’和‘Ecole des femmes’這樣的劇本也都是這樣的。莎士比亞——如我們已被告訴了許多遍了那樣——是一點不顧慮那佈景的。舞台上安一塊板，上面寫明那動作所在的地方，觀眾的想像就補充起其餘的，以滿足他自己。‘Othello’和‘Romeo and Juliet’這樣的劇本也是這樣的。

可是一種戲劇沒有觀眾，這就是不能想像的了。

這是一種不能辯駁的事實：一種戲劇作品——不管它是什麼樣的——是歸定來為那些集合攏來形成一種觀眾的人們所看的，這就是它的原素，這是它的存在的一種必要的條件。你試去盡你可能地回顧劇場歷史，在一切的國度中，在一切的年代中，那些從事于以戲劇形式表現人生的人們都是以集合觀眾來開始的——塞斯比斯（Theopis）之于他的四輪馬車正如小仲馬之于他的‘Etranger’一劇那樣。他們都是意識着一種觀眾來編製他們的作品並表演它們。所以我們能堅持這樣說：沒有觀眾就沒有戲劇。觀眾是必要而不可避免的條件，戲劇藝術必定要使它的方法適合于它。

## 二。

我強調這點是因為它是出發點，因為從這個簡單的事實上我們能推斷出劇場的一切法則，沒有一點例外。前一會兒我說過，畫家總是不得不表現各種東西于一種平面上，不管那些東西是有體積或有深度的遠景。他是怎樣來完成這事的？以一聯串的程式——你願意說是技巧也行——其中有些是由我們的眼睛的構造和習慣指示出，安排出的，其它一些不過是傳統，並沒有事物的必要性上的根據，並是常能變化的。這在劇場上也同樣真實。它的職務是對羣衆表現人生。這種羣衆對於戲劇藝術在某種情形中是表演着繪畫上的那種平面的職務的。它需要利用那些相似的技巧或說是程式——你要是更為喜歡這個名詞的話。現在就舉出一兩個例子來使我們更好地了解這事。我們所能展示在羣衆之前的那種人生的表現不能超過六小時之久。這是一種絕對必要的事

實，這是無容反對的。看一本書可以繼續到兩月之久，那讀者仍常是同一的。可是一種羣衆——由于是羣衆的事實——是需要一劇在六小時或更少的時間中完結的。

所表現的動作顯然要支持六小時以上的時間。甚至在事實上它被限制于這種狹小的範圍內（這終竟是可以發生的），它也要求無數的細節，對於這些細節，我們在這種時間的限制情形之下是不能爲它們找出餘地來的。這就必須要先借助于虛假以表現那遠景于一種平面上；這也會是必須的：借助于那些程式以給予一個長時間已經過了的印象，當我們在我們的處理中只有六小時的時候。

讓我們來另舉一個例子，從精神的程序上來解釋這種時間。都公認一種羣衆的思想和感覺是異于那些組成那羣衆的個人的。我並以爲現在有提出一種很熟悉，很有力的事實來証明的必要。

這種集體的存在——這是我們稱呼那觀衆的——的特點是一種一定的見地的堅定。它——集體的存在——有從另一角度去看事物，爲一種見解——異于現實中的——所啓迪之簡單的特權。羣衆變化着那些事物的面貌；在那裏有某些線條，它看成其他的東西了；有些一定種類的顏色，它看出不同的色調來了。

要是你對這種集體的存在（它的眼睛是有一種奇怪的變形的才能的）表現那些事件——恰如它們在現實中發生的那樣的話，它們會使羣衆覺將是虛偽的，因爲它們顯在那些觀衆前是全異于它們顯現在那些組成觀衆的個人前那樣的。

假定一個佈景畫家使他所繪的背景上有他曾在自然中觀得的那些色調，他的圖畫，用腳光一照，就一定會顯得是奇形怪狀的。所以說，那些事實和情感從現實中取來，還得轉變來正如它們是舞台上的。這是絕對必要的：使它們適合于人們集合成一種羣衆，組成一種觀衆時他們裏面獲得的那種特別心向。因此那些技巧——程式——是必要的。在這些程式裏面，有些是永久的，有些可是暫時，能變動的。這道理是很容易明白的。觀衆是由那些個人組成的；在這些個人裏面是有些——其實爲數是很少的——一般的和普遍的情感的，這我們在不同的程度中發現于一切會獨立地發展出了一種戲劇藝術的文明民族中。同樣，我們在各時代和各國度中也遇到一

些偏見（爲數更少）。這些情感，這些偏見，總而言之，這些觀察事物的方式常是同一的，自然某些程式，某些技巧是應永遠附着于一切的戲劇中的，它們應被制定爲法則。

反之，還有其他的情感，其他的偏見，它們是能變動的，它們隨時消滅，一種文明去了另一種又承繼上來了，它們爲各種不同的看法所更替。

當觀衆的眼光改變時，那發明來給予人生的幻象的那些程式也應改變，每個時代的技術宣佈出了的及它曾經確信爲是普遍的和不變的那些法則是必然要推翻的，不過這些法則是可以支持一個長時期的；除非有高明的批評和天才的改革者之一再的攻擊，它們是不會毀滅的。

那些普遍的程式是什麼，是那些植根于一切人性中的嗎？另一方面，暫時的程式又是什麼樣的？它們的勢力已經是什麼樣的了？它們曾經如何興起來，如何陷入廢棄之中？

僅只說戲劇是人生的表現，這是不夠的。這樣的說法算是一種更爲正確的定義：戲劇藝術是那些普通的或地方的，永久的或暫時的程式之總和，利用這些程式的總和來表現人生于劇場中，把真實的幻象給予觀衆。

### 三、

只要是人，在一切國度和一切時代中，都有由笑或哭來表現他的喜或憂的特權。別的動物也有哭的，不過在一切生物中人是唯一能笑的。他爲什麼笑？那致笑的原由是什麼？在這裏沒有解答這問題的必要。人笑，這是一件不能否認的事實。他哭；這也是顯然的。對於同一的行爲或同一的事物，他在羣衆裏面的笑或哭是好像他單獨時的。一種羣衆笑，是比個人更爲厲害的。同一種觀衆一道哭是比一個人來得容易而多的。

從大眾的這種心向上去以笑和淚來表現人類的最普遍的情感——喜和憂的，這就把戲劇大別爲高興的戲劇和憂愁的戲劇，別爲喜劇——包括它的一切派生物，悲劇及具備前兩者的戲劇。

我不說戲劇作者的使命是把人生如其實際的情形那樣搬到舞台上；我不說因爲現實生活中有些事件是愉快的，有些是不愉快的，就必須說我們必定要有喜劇和悲劇。

我認爲現實，如果誠實地表現在舞台上，對於我們所謂的觀衆這種千頭的怪物，定會顯得是虛偽的。我們已將戲劇藝術定義爲那種總和，我們就利用它來在劇場中表現人生，把真實的幻象給予那聚攏了的一千多人。

事件本身不是高興的，也不是憂愁的。它們都不是。而是我們使它們沾染了我們的情感或爲我們的喜好使它們着了色。一個老人跌倒了；正打那裏經過的市井頑童就叉着腰大笑。婦女可憐憫地叫了出來。這是同一的事件；可是一個只想到那跌交是可笑的，另一個可只看見那危險。第二個哭泣了，那頭一位却只發現大笑的原因。

這是人生方面的事件，風景方面也是類似的。我們常對這一景緻說它是討厭的，對於另一景緻是好看的。這不過是一種言語上的濫用罷了。這是我們在我們經過的地方賦予了那些感動我們的情感；這是我們的想像使它們變形；這是我們給予了它們一種靈魂——我們自己的。

不錯，某些風景似乎是更適合與一種憂鬱的心中的苦悶和諧和；不過試想一對情人在一種極危險的地方，在那懸崖的中部，周圍有陰暗的森林和厲水。這個地方定會因他們的情愛而使他們覺得光明，定會有他們的記憶中保持着喜悅的輪廓。

在現實的生活中我們很少見到古典劇目中的一個有名的例子指示給我們了那種情形：就是，同一的情勢可以從笑的方面去處理，也可以從哭的方面去處理，可以從喜劇的轉移到悲劇的。Mithridates 想知道 Monime 在他不在的時候，Xiphares 曾對她談愛沒有，她是否愛那青年，爲使她說出實情起見，他就假裝相信他自己對於她是太老了，提議把她嫁給兒子，他——兒子——頂好是能在她的情感中取得他的地位。Monime 給予了那不幸的傲慢以逃避，而人人都會在這句有名的話語上戰慄：「先生，你改變了樣子。」

在莫利哀的“L'Avare”（慳吝人）一劇中，Harpagon 對於 Cleante 也用這同一的詭計；可是全部的觀衆對於那老頭子在斥責他那不願放棄 Marianne 的兒子時的盛怒都發笑了。所以說我們所應顧及的，不是那些

事件——不靈活的和冷淡的事實，而是那隨其愛好而笑或哭的觀衆。

把握着了這一點，我們才容易解答一個已費了不少的筆墨，並因討論過它的人們不會找出那些根本的原則而大加模糊了的問題。

我們現在同意了，戲劇依着一種很自然的分類來分成喜劇和悲劇。我們可以有笑與淚混在一起，喜劇的情景跟悲劇的情勢之戲劇作品嗎？我們有這樣種戲劇作品是好的嗎？

反對悲劇的這種公認了的嚴格性，而贊成在同一的戲劇中混有悲劇的和喜劇的成分之大多數的人，是從這樣的觀念出發的：在現實中那些事情是這般發生的，戲劇的藝術是包含將現實轉移到舞台上的。雨果（Victor Hugo）在他所特有的那種有高超想像的標式上表白于他那篇“Cromwell”上的可欲佩的序言中的，就是這種簡單的見解。我頗樂于引用這樣漂亮的一段：

「在戲劇中，如一般人——就算他們是不能寫出它的——對它所可設想的那樣，各種事情都被連接在一起，各種事情都是順序地跟隨着的，如在現時的生活中心那樣。在這裏形體演着一種角色，如靈魂所作的那樣；以這種兩重作用來佈置在那動作中的人和事件在我們前面可笑地和可怕地輪流經過，有時在同一時候可笑又可怕。

「如裁判官會說：「斫掉他的頭——我們吃飯吧」，如梭格拉底在飲着毒藥，談着那靈魂的不滅和一種神時停下來吩咐拿一隻雄雞去祭 Aesculapius。如伊利沙伯斯宣誓而說拉了話。

「如 Richelieu 會有僧正 Joseph 來相伴，路易十一世會有他的理髮師來護衛他。如 Cromwell 會說：「我有國會在我的袋子裏，國王在我的口袋裏」，或他會以那簽查理一世的死的證明書之手來將墨水塗在一個弑君者的臉上，而弑君者也笑着塗對方。如凱沙在那凱旋的兵車中怕顛覆，對於那些有天才的人，不管他們可以如何偉大，總是有着一種嘲弄他們的智慧之妖怪的。他們就是以這種性質來使他們本身與人類相通連的，他們就是因這點而是戲劇的。」

「從崇高的到可笑的，只隔一步」，拿破侖說，當他被認為是屬於人類的時，這從一種赤裸的熱烈的靈魂中來的閃光同時照明了藝術和歷史，這種苦痛的喊聲是戲劇的總結和人生的總結。」

這是說得頂動聽的。不過偉大的詩人並不常是正確的思想家。那問題被惡劣地處理了。我們完全不是企圖知道現實生活中有無可笑的與可怕的混雜在一起的情形；換句話說就是，人事的進程是否對那觀客又是參與者的人們供給笑和哭的資料。這本是一種真理，沒有人疑問，而絕沒有被人疑問。那論點是完全不同的。一千多人在同一的地方聚集在一起，形成一種觀衆。這一千多的人是容易從哭跨到笑，從笑跨到哭的嗎？劇作者是能使觀衆從此印象移到彼印象？他以這種奇突的對照豈不是要使那兩種印象都減弱嗎？

比如，我們就以兩果所引用的歷史上的事情來看吧，Cromwell在簽了查理一世的死的證明書後用墨水塗不塗他的同伴的臉；這種粗俗的玩笑是否在那會集中引起了一種粗俗的笑，這對於我們是完全不相干的。事實是有力的；我們不想問它。我們唯一要問的（至少在戲劇藝術中）是那事實——要是正如它所發生的那樣放到舞台上——是否能取悅觀衆裏面的那一千多人。

這一千多人都完全注意在查理一世的死上，關心着作者會企圖激起他們的憐憫上。他們正流着同情和憐恤的眼淚。作者却突然在他們前而出一種粗俗的滑稽行爲，申說在現實中那滑稽的事情是混雜於悲劇的事情中的。他們笑嗎？就算他們笑，他們經驗到一種真正的滿足嗎？這種笑豈不破壞那種使他們遺忘了他們本身，而覺得愉快的悲苦嗎？

#### 四。

大家常說笑在那笑的事由消失了後還是不停的，正如眼淚在那本足以立刻使其停止的好消息到來後仍是繼續任流的。人的心靈不是柔順來足以從這一感覺極端立刻轉到相反的一極端的。這些突然的顛搖把它陷於痛苦的混亂中。

從這種深思上（我相信沒有一個人會辯駁它的真實性），我們就可得出這樣的結論：當一個人陷於悲苦中，

要是他被一種誘他發笑的觀念所轉變了，他突然支持起來擺脫了他的悲苦時，一種一定的過渡時間和一種一定的意志努力，對於他的轉變是必要的。

在個人身上是真實的事情，對於一種羣衆就更真實了。我們已經知道，一種觀衆的特性是在它比那些組成它的個人更爲感覺銳敏。它之跨進那哭泣的理由比詩人給予它的還更爲熱烈；它所經驗到的悲苦是更緊張的，那眼淚是更易流而更多的。

我忘了是古希臘的什麼暴君，在他，屠殺是常事，可是那悲劇的一個女主人翁的不幸却使他痛哭。他是觀衆，這一晚上他自己陷入大衆的情感中了。

使觀衆回到一種已被某一種小事擾亂了的印象，這也是比較困難的，有多少公演被妨害了，多少劇本在頭一晚失敗了，都是因爲演員方面的一種鬥笑的過失或樓廂中的一種厲害的玩笑。全場都笑起來。這就不能立刻使它回復它的平定了。它現在走入另一航程了。那最動人的情景就會變成可笑的。那戲劇也就失去了。

在現實生活中這種笑和哭的混雜，這種回復到你原來悲苦的困難，是沒有這樣的不利的。如我們已一再說過的那樣，自然是冷淡的，現實生活也是這樣的。你哭；那是對的。隨着你笑，聽你高興。當你應哭時你笑，頂好是笑時你哭。這是你的事情，你可以用一隻眼哭一隻眼笑，如傳說上的哭笑的 *tears* 那樣。這對於我們並沒有一點不同。

在劇場上可就不是這樣的了。作家，把那些人生的事件搬到舞台上而自然地企圖使它們對於他的觀衆有興趣，就必定要想法使他所創造出的印象達到更活躍更深刻的程度。

要是他想引起笑的話，他就要單從這方面去發揮，排斥各種可在他的觀衆中引起憂愁的事情；在另一方面，要是他的目的是在迫人流淚的話，他就要堅決地排斥那些引人發笑而足以妨害他的想激起的情緒之情形。這是與他一點不相干的：知道現實中哭和笑是否混雜在一起，他並不求複製出那真實，不過想把那真實的幻象給於那一千多的觀衆——一種很不同的實體。當這一千多觀衆，完全陷於悲苦中時，他們是不相信有快樂存在着



的，他們不想及它，他們是不願想及它的，當他們突然離開了他們的幻象而指示給同一主題的另一形態時，這是使他們不悅的。

要是違背着他們的意志而把它展示給他們的話，要是你強迫他們突然從哭變到笑，那最後的一種印象一旦變成主勢的話，他們就會執着它，要回到他們已經放棄了的那種心情幾乎是不可能的了。在生活中，幾分鐘是不算什麼的，我們有我們所需要的一切時間來費在那從這種情感到另一種情感的轉變上。可是在劇場中，我們在我們的處理上頂多只有四點鐘來展示那構成動作的一貫串的事件，那些變化必定要迅速地——也可說在一分鐘中完成。

一種印象，要有力而深刻，就必定要單純。所有的戲劇家都本能地感覺到這點，就因為這個道理，那喜劇的與悲劇的之區別才如藝術本身久那遠。似乎在戲劇成了形時，古時的作者就已把笑和哭混雜起來了，因為戲劇是表現人生的，在人生中悲喜是相並而行的，滑稽是常伴着崇高的；然而那界綫在開始就劃分出來了的。似乎戲劇詩人，並不認識我們剛才提出的那種哲學的道理，就已覺得為打動觀衆就心靈深處起見，他們必定要常常擊中同一的地點；印象在一定比例中，如它被統一了的那樣，完會是更有力更深刻的。

你在 Aeschylus 的那些偉大的概念中或 Sophocles 的那些單純而有力的戲劇中找得出一點引笑的字句來嗎？不錯在 Sophocles 的戲劇中，那些卑下的人物也用通常言語表現他們自己，那言語對於我們裏面那此已教養於悲劇的那種必要的莊嚴的傳統的人們也許像是可笑的；可是這種樣式本身可沒有一點可笑的，並不比莎士比亞的 Romeo and Juliet 一劇中的那媒妁的喋喋不休更為可笑。

那些人物隨其自然地說話，可是他們所說的無論如何是不會改變從整體上獲得的那種悲苦的印象的。他們是不會轉到那些異于作者所注意的事件上的。他們是不會把觀衆的注意分到他們本身或可能的穿插上的。他們在他們的一定限度的能力上，以他們的心向和氣質所特有的性質來協助那一般的印象。

我們很難發現——除了在 Euripides，改革者及頹敗的天才中外——談諧的舉動參雜在戲劇中，滑稽襲入

悲劇中。Hercules 與 Admetus —— 他正哀悼 Alceste 的死 —— 聞的那醉酒的場面就是這種情形的一個好例證。

在“Le Malade Imaginaire”一劇中（這是一種喜劇，應收完全大笑的效果），Arcon 躺在他的床上，假裝死了，Angelique 被人告知他父親死了。她就流着淚投到她父親身旁，她真相信他死了。假使真利哀，忘懷了他是寫一喜劇，固執着了這種情勢，而結果是很動人的。假使他將它延長了下去，他使她萬分悲傷，定製喪服，安排喪事，最後所表現出的憐恤和流出的眼淚之力量使得觀衆也流淚了。他確實是能作到的。在他是不難以這些兒女的悲哀的示來感動那一千多觀衆的。

要是真利哀會約束他自己的話，他是可以犯莎士比亞沒有犯過的——據我所知的——深錯的。他定會使那那事件改變了形態；我這意思是說，他定會改變了他使我們相信了那些事件要被處理于其中的情調。他的意旨是什麼呢。是在對我們指示 Angelique 因她那兒女的憐憫而得到好報了，對照着 Pelissier，他因貪得而懲罰了，觀衆看見她父親活起來把她嫁給了她的愛人，就大笑起來。

他所求的是一種快悅的印象。要是過于久停在這少女的悲哀上，他就定會破壞了這種印象的。從他有意利用引笑的同一事件上，他是能引出眼淚來，而觀衆就再不會在適當的契機上有發笑的意向。那震動太強，影響了那轉變的容易性。

試想你們過去的戲劇經驗，你會發現在所有的 Melodrama 中，所有的悲劇中，不管是古典的或浪漫的，那裏面雖有滑稽的成分，可是它常是不得不處于不重要的地位，表演着一種插話中的角色的；否則它就會破壞了作者常企圖產生的那種印象的統一性。不拘在何處這事之沒有固定起來，那是因為給一種表面是悲哀的情勢上引出喜悅來——這事是作者的秘密的計劃。如在“La Joie fait peur”一劇中，那情勢實在是一個青年爲他的母親，他的情人，他的姊妹，他的老僕所警戒。不過那動作是這樣安排的：全部所觀衆是容許知道那青年沒有死的秘密的每個人最後都發現了這點——只有母親例外，她一直悲傷到底。

可是誰都看得出那其餘諸人的喜悅是這個喜劇的重要原素之一，它結果是在觀衆的心裏佔據着一種重要地位而對於那可憐的母親所流的眼淚加上一種神祕的幽默味兒。所以這裏的印象是保持着單純的，因為它在它這種方式中引起的笑是一點不能毀傷的，那情勢的戲劇性質其實是提高了。原則是這樣的：印象必定單純；笑和淚的任何混雜都會破壞這事的。所以頂好是避免它。喜劇的和悲劇的，滑稽的和莊嚴的之絕對區別，算是再正當不過的了。不過現在各種定律都附有許多例外的。當劇作家覺得他自己的力量足以使那些特別的印象附屬於那一般的印象時，當他能控制他的觀客們的心情，足以立刻把他們全體從笑轉到哭時，當他所企圖取悅的大衆，因其進步了的文明，民族的天性，由教育上得來的見解，而易于從這種態度轉到另一種時，這是可以有例外的。

這是依據着作者是否相信他自己能把那特別的印象附屬於他所想產生出的那一般的印象，他是否能充分地把握着他的觀衆的心理而一下使他們從笑轉到哭，那觀衆——他對其表白他自己的——是否會因它所達到的文明程度，教育的偏見或種族的本性而易於從這一種情感過度到另一種。

那定律仍是完整的。印象必定要單純的；要是爲取笑的情景而引入的那些人物是超過那插話的範圍的，要是他們的談話是超過那易於支配的附屬物的，那就不能這樣了。

自然本身和人生對於快樂和憂愁，笑和哭之行爲都是沒有私心的，是完全漠然地從這種情感過度到另一種情感的。可是指示出了這事，如雨果在我們上面所引用的那段文章中所作的那樣，是什麼也沒有證明出來的；因爲一劇並不是一種生活的複製品，而是那規定來對觀客產出那生活的幻象之程式的一種總和，要是作者以他所激起的那些情感的變化來擾亂了他們，要是他擾亂了他們的愉快的話，他們就不能有這種幻象。

## 五。

結論是喜劇的和悲劇的之間的區別不是存于一種偏見上而恰存於戲劇的定義上；這種區別的絕對保持並不是沒有益處的；反之它要是被忽視，就有害處；雖然它可以在這樣條件下不被遵守；那滋擾的原素不會妨害那

第一印象，它應保持單純，它甚至會以一種輕微的對照效果來增強那印象的，可是這並沒有危險。

無疑，我們的戲劇家們，特別是不朽的莫利哀，曾經是觀察到生活所有的這樣的事物的：那些最可喜的事件會突然轉變，將快樂變成失望。

要是那些大戲劇家——不會沒有這樣簡單的一種觀察的——好像是不知那樣事情似地寫作，這是表示他們的目的不是在於把生活如其實在的那樣表現于舞台上，他們注意到另一種目的——就是在於一種一定的形態中對劇場中的一千多觀眾指示出人生，在這種觀眾的那種複雜的心靈上產生出一種一定的印象。他們必定對他們自己說過，或他們本能地感覺到，各種感覺，愈在沒有任何其他的感覺來對立的情形中展開，它就愈有力，一個人是——一種觀眾還更爲是——不易從笑轉到哭又立刻從哭轉到笑的；他們是把握那最初的印象的；要是你強迫他們離開某種情感而把他們投進一種相反的情感中，想使他們隨後再回復到原來的情感——這幾乎是不可能的。

因爲我們在現實生活中並不是突然由笑過到哭，立刻或幾乎是立刻地由哭回復到笑，因爲那些變化的速度，不管它們是怎樣倉卒，總要相當的時隙所調濟的，這是作者們不能保持於劇場上的，這些運動的迅速性，除了使觀眾疲倦——這種事實而外，還有這樣的不利：就是他們假裝在其一切的現實上的人生顯示給我們，因而破壞了這同一的現實的幻象。

在各地，那些偉大的時代裏面所滋長着的喜劇的特性是要是喜劇的。

就是到今日，試看那些名符其實的作品，從 Augier 的那些喜劇到 Labiche、Mehac、Goninet 的那些諷刺劇。作在它們裏面找得出任何悲哀的混雜嗎？那印象的統一性爲一種流淚的情景所破毀了嗎？你能在「受寵的塞尼瑪」，「厚顏者」，「紀諾杜曼的遺囑」，「虛偽的善人」，「波利哀之婿」或「梅哥德」等劇中找得出那使人流淚的情勢嗎？

我有意在這裏選擇這些在調子和樣式上都不同的作品來作例證，爲的是提示出印象的統一性這個重大的

法則——沒有它就不能給予這一千多人組成的觀眾一種幻象——已為所有真具喜劇天才的劇作家們本能地觀察到了。

抄譯日人吉田謙吉作  
「舞臺裝置者底手帖」

一 稱為印象的東西是非科學的東西。依了實際調查所得的草圖，是置於我工作中底主要的參考。

依從來演劇人底習慣，一般地講來，是不許有實際調查之餘裕的。這是錯誤。

二 實際調查我續行舞臺工作底補助學問。

三 稱為舞臺裝置底批評的東西，倘非合於嚴密的演劇的意味，是不能成立的。

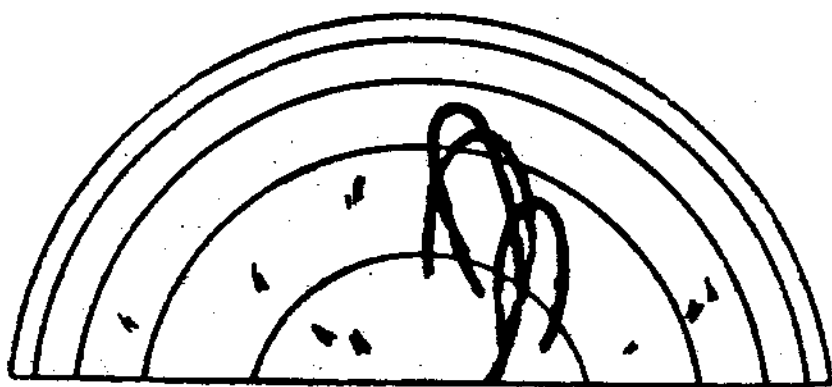
四 舞臺裝置，如離了演劇即，演員，便成了絕對不能鑑賞的東西。

五 舞臺裝置，依了演員，依了演劇，才有百分之百的使用價值。否則，使用價值等於零。

六 舞臺裝置是依演員而生的。

七 閉幕底時間要短，換言之就是場面底變化應該迅速。這是舞臺裝置底機密之一。

八 在新的舞臺裝置之中，重要的要素是電影。



# 韻音論

燕 瑞 吳 生 泊 王

## 總說

### 中國固有戲曲所採用的音韻

#### 新歌劇擬用的音韻

聲音在戲劇的表現上，除去動作便數它了。因此研究戲劇的人，不能不尋出它的發生，性質，和在戲劇中所產生的關係。

在戲劇上所使用到的聲音，自然包括着宇宙自然的聲音，與人類語言的全部。但我們這裏所談到的，只是限於一個演員用他的身體來作發音的工具在舞台上所傳達出來的音聲範圍，這裏包括着舞台上用以傳達情感，發表思想，名象事物的天籟和語言。

宇宙間的物體由力的沖激，發生振動；由振動而生出了波浪；由這種波浪達遞到人們的耳鼓而生出了聲音。人體也同樣在這種情形之下而產生了音聲，同時產生這種音聲的主要力量便是氣息。古人常用一張古琴來比擬人的發音，因此琴有琴弦，人有心弦，琴有琴曲，人有心曲與衷曲。就是到了現代，由樂器而產生的音樂稱爲器樂，由人體而產生的音樂稱聲樂。可見人體在發音方面，無時不被看成一具活的樂器。

聲音本來是一種捉不到實體形象，隨時可以散去的流瀉。人們爲使得音聲能夠得到固着的追尋，久遠的流傳，因此把抽象的音聲，作成有形跡的符號，而記載在書帛。因此在琴方面有琴譜，在人方面有文字。逐漸進化，發生了組織，在琴方面有了曲調，在人方面有了語言。後來人們更作進一步的追求，用科學的方法來分析音聲的發生方式，音聲的類別，又有了獨立的音韻之學，與琴之有了音勻一樣。清同治周夔曾用琴律的切音，說明人們音韻的反切，並由琴律的分勻方法，來分析音韻，那是最篤信着人琴一體的一位學者。

現在姑毋論人體是否是天生地設像夔夔所說的，無一絲一毫不吻合着一張古琴；吻合着天地的星象，吻合着古人八掛哲理的一架樂器，但是他由氣息的沖激發音器官，而發出音聲，正如同一種物體由力的沖激而發出音聲一樣，所差別的，只是他具着靈性，具着主觀主宰而有自由意志的一架樂器，是可以認定的。他不但可以發出聲音，同時還是在有組織有節奏有韻調之下去發揮人類的意識情感和指示事物的。

人類音聲之伊始，是起於內心的情感與意志，生於氣息，經過聲門，成於聲帶，膈，齒，舌喉，膈，各部的器官。樂記說：「凡音之起，由人心生焉」；「感於物而動，而形於聲」。子思說：「一事自名也，聲自呼也」。程子說：「凡物之名字，自與音義氣理相通。天未名時，本亦無名，只是蒼蒼然也。何便有此名？蓋出自然之語。音聲發於其氣，遂有此名此字」。由上面這些話，我們可以看出我國語音產生的基礎，實由於內在情感之刺激，與客觀事物之名象兩方面，由懷氣範聲自然之現象而產生的。這也許是因爲中國開化最早，歷史最長的原故。當文化初一萌芽，毫無已成的文化可作憑藉，因此使我們意象到所謂：「混沌初開，乾坤始奠」的時期，是經過一些智者的艱辛創造，才產生我們的文化的嫩芽的。而當一個智者去締造一種事物的時候，在除去大自然便空無所有的環境中，也只好憑着自身的想象，對大自然的體會，去求創作。因此古之學者治學的方法，多是用冥想的態度。這也許是我們的文化，形成這樣一種偏重內心，偏重精神，其玄學，哲學，文藝，比較格物之學更爲發達的原因。在中國一切的文化上說，都是經過一番自身締造的艱難的。所以他有他的立場，他有他獨具的性格，他有他自身互相關連同羣生的方法而成一種體系。在語言一方面，也是這樣。他發生的伊始，也是由於自身的締造，沒有受到任何已成文的

語言的影響。因此他成爲一種特別吻合國人內心的情意，筋肉外形的動作的一種語音之表現，特別符合自然界事物之音聲形象。這是別的國家語言所不能比並的。因爲他特別吻合着內心的情意，所以他成爲便於謳歌與發鬧情意的音聲，而同時也是利於表情同動作的音。因爲他是特別的符合自然事物之音聲形象，所以也給與名象事物以同樣的便利。這對於戲曲方面，實在是一種便利的工具。而他所以能夠賜與這項方便的原因，也就根本在他的本身是一種基於藝術方法而直接創作的，不是一種引用同假借。因之利於藝術的使用，當屬一種自然的適應。

音聲產生的途徑實不外以下兩種：一種是發於主觀的情意方面的，象人意製出之音，如劉師培在「正名偶論」所說的關於六情之音。一喜，怒，哀，懼，愛，惡，古人稱爲六情。而喜字之音，即象嘻笑之聲；怒字之音，即象盛怒之聲；哀字之音，即象悲痛之音；懼字之音即象詭怪之聲，人當適意之時，以笑代言，其音近愛；人當拂意之頃，發音自嘆，其聲近惡……；蓋人意所製之音，即脣舌口氣所出之音也，音蓄於中，賴脣舌口氣爲之達……」這種說法，實在不是言過其實。不信我們可以自身去體會一下，當我們去讀出喜字的音聲的時候，不但可以象出嘻笑之聲，在眉目口角之間，自然帶出一種向外開展的姿態而有笑容。讀怒音之時，不但可以象盛怒之聲，脣合目突，自然帶出一種怒容，並且氣息屯滯充斥於胸臆，同時也有怒之內在之實。讀哀音之時，不但可以象悲痛之聲，眉目脣鼻，俱帶出酸楚之容。讀懼音之時，不但可以象出詭怪之聲，眉目及面部筋肉俱形收斂，氣息閉塞如不敢出口。讀愛音之時，不但其聲近喜悅與適意，在面容之表現上，亦帶有吸引期望之容。讀惡音之時，不但與拂意自嘆之聲接近，口脣突出，而目有拒絕之容。由此數音，已可顯示出我國發音實可以達到內外一貫之表現。另外一種是發於客觀的理性方面，名象事物所製之音；其因名象事物所製之音，多由模仿自然界之形態，及音聲之方法而產生的。例如：鴉聲亞亞，即叫作鴉。鵲聲錯錯，即名爲鵲。象擊木之聲，又有木之名稱。象水流淅淅又得水之名。象火聲之呼呼，又得火之名。以上俱屬名物之例。此外如表示動作者：如言吐，咽，齟齬等，亦皆可使音聲與筋肉之情勢相合。從這些方面，我們可以知道我國語音之產生，實係根據內心與外物直接之關係而創出的。所以能收到一種親切之功用。張行孚在「說文發疑」說明字音象物音的曾有：「古人造字之始，既以字形象物之形，即以字音象



物之聲。如牛字象牛之形，而牛形即與牛鳴相似；羊字象羊之形，而羊字形即與羊鳴相似。……若夫形聲會意之字雖字形不象物形而字音亦有象物之音者。如鷄字從佳，奚聲，而鷄字音則與鷄鳴相似。鵲字從鳥，昔聲；而鵲字音則與鵲鳴相似。……此等字音，真天地之元音，無論何時何地，皆一成不易。」我國語音發自前一種的，多抽象的詞語；發自後一種的，多具體的詞語。

至語音之推進，從孩童的初生到成長，很容易會到我們初步的語音同他推進的狀態。當孩童的初生，最先發出之音聲當然是啼哭，其次是發笑，再次是接近環境音聲之仿效及由與自身最親切之人與物之名稱等，由上面的語音始逐漸推衍到一切的語音。人類語音之推進，也不外此種形式。在人類發音原始，發於主觀情感方面的，先有天籟之聲，而後推衍成抽象的詞語。發於客觀名象事物方面的，先有自然事物音聲之仿效，而後推成具體的詞語。他推衍的方法，或由一聲之轉，或由雙聲疊韻之方法，而生兩音之拚合，以求推進於事物情意相近似之音。由一聲而轉，因而生出音之四聲陰陽。由兩音之拚合，因而生出反切。由一音而轉之音聲，如由妻之音而生齊之音。由地之在下而生低，天之在上與田地之在下而由天音生田音等，義皆相連屬。由疊韻而孳生之音，如由天之居高因而生顛字之音。由雙聲疊韻雙關之方法而產生的，如不齊為卑，得臣為敦等，皆為音聲相近，而意義相同之字。由這種細方法，而音聲隨人事逐漸繁複。

現在總起上面所談到的：我們可以看到我國語音的產生，其發於主觀的情意方面的，是先有一個內心的意象，這種意象一方面主宰着筋肉伸縮的姿態同程度；一方面主宰着氣息的流轉同他的強弱，因此使得我國語音在表達情意方面，可以收到一個完整一貫的至高效率。其發於客觀的名象事物方面的，是先有大自然的形象音聲的仿效，而後有名象事物之語音；因此使得我國語音在指示事物方面亦易得到客觀對象的聯想。至音聲繁衍之方法，亦有清楚之理路可尋。而其理路即可依音近義通之方法輾轉相生。因此由音之方面可以尋出義之系統，同時由義之方面亦可找到音之系統。所以我國音韻之學，實有雙關之使用。這也就是被治學的人重視為一種學問的緣故。並且因為四聲陰陽之讀出方式，音與韻之劃分，反切之形式，與歌唱之音律成爲一種密接之關係，音象與表情動作亦生有密切之

關連，又成爲與劇曲不能分立的學問。

至我國音聲，語言，謳歌文字的先後秩序，大致是先有本能上的音聲，繼有表達情意名象事物的語音與成文的語言，最後始產生文字。周贛琴律切音上說：「其在毘生之始，有語言卽有歌謠，是音韻一道早立乎文字之先。夫字生於音，音生於氣。古聖人以氣無象，天下無由見也，畫卦以象之；以音無形，而後世無由傳也，於是作書以傳之；而音之出於天下後世人之口者，不能齊也，則又造律呂以齊之。」孔冲遠說：「言者意之聲，書者言之記。」由孔說，可以看出意，聲，言，書之先後次序。由周說除可看出氣，音，字之先後，更可看到因氣之象而有卦，因音形而有字與律呂。自語言成立而同時有了歌謠同意韻。現在讓我們拋開其他，先看文字與語言之關係：

文字爲記言而設，這是毫無疑義的；所以一個文字的音聲，實不能離開人們語言的音聲，一文字的意義亦不能離開語音的意義；如果他要是逐漸離開的話，這字也會逐漸失去了效用。所以一文字的形的構成，須以能顯示這兩項才能健全。我國文字創作的的方法，可以說已經盡了這兩部的能事。這也許是文化啓發得早，沒有已成的他種文字來作憑借，他自身仍如語言之屬於一種自身創作的原故。我國文字在音的表現上，有音標之創作；在意的表現上，有意標的創作。音標之構成多取一種符號製作之方法，如工可厶尸之類。意標之構成則多取圖畫之方法，如日月山水之類。我國文字之推行，實屬於衍形衍聲雙方並進的。

我國文字在音標與音標一方面，孰輕孰重的問題，劉師培的「文章源始」上說：「古代之字，祇有右旁之聲，而未有左旁之形；後世恐其無以區別也，乃加以左旁之形以爲區別。故右旁之聲，綱也；左旁之形，目也。」由這裏很可以看出古人造字之時，實以音標爲重。而一字之意義之表現，實起於右旁音符所表現之語音，而謀得文字對語言完整一致之記載也。所以我國文字，雖是聲形雙方一齊衍進的，但對聲總含着偏重的意向。梁任公並且說我國文字直係衍聲的系統，他說：「流俗之論，每謂中國文字屬於衍形系統，而與印歐衍聲之系統劃然殊途，此實謬見也。倘文字而不衍聲，則所謂「孳乳淺多」者，未由成立；而文字之用，或幾乎息矣。象形，指事，形聲，會意，轉注，假借，是曰六書；自班孟堅許叔重以來，皆爲造字之本。象形，指事，會意，衍形之屬也；形聲，轉注，假

借，衍聲之屬也。說文萬五百十六字，形聲之字八千四百零七，象形，指事，會意之字，合計僅一千有奇；其間兼  
續聲者，尚三之一，依聲假借而說變其本義者，亦三之一。然則中國之字，雖謂十九屬於聲系可也。單字且然，其  
積字以成詞者，更無論矣。」我以為我國文字雖然不能強說他是同印歐同然屬於衍聲一系，因為形聲一部的字同時  
也還有衍形的關係存在着，比印歐文字的單向衍聲系統進展，實在還多着一着。但我們若再把形聲字的先有右聲，  
而後有左形的說法，會合觀察，那麼偏重聲的一系是可斷定的。因為我們不能忘記，文字的使用，是根本站在「以  
音之無形而後世無由傳也，於是作書以傳之」的立場上。而一字的音聲一方面尤其比較易於尋出意義，但在意的一  
面去尋出音聲，那是比較困難了。所以「歐單獨衍聲一系的文字是可以存在，而假使有一系的文字是專屬於衍形的  
，那就完全變成圖案畫，我想他是不易成立的。我國文字能够用衍形的方法，來輔助衍聲確是比較單獨衍聲更為易  
於識別！但如果說他是衍形系統的文字，那我也同樣以為是一種錯誤。因此我國文字音韻的劃分，聲類的區別，不  
僅屬於音韻上的問題，同時也成為字義統系的方法。所以音韻在我國文字上實站着一個重要的地位。同時因為音聲  
他關連着情意同形象種種的表現，所以也成為劇曲不能分離的學問。

至於說到謳歌律呂音韻，因為文字是產在語言之後的，也同時是產在音聲之後，當然在文字沒有成長之先，就  
有一種自然可以劃分的音韻。所以周贛說：「……是畫卦，作書，造琴，其理相因而起，其法相輔而行……蓋古  
人惟精於音律，斯韻不待辨而自明，故以有定之律正音，而不以無定之音分韻。古之君子無故不徹琴瑟，授琴而歌  
，絃歌相應，以是為日用行習之常而已。然則古之無韻學，非無韻學也，夫人而精於韻學也。古之無韻書，非無韻  
也，古人以樂經為韻書也。」上古的時代，在文字還沒有完成的時候，音韻的劃分自然是屬於流動性，沒有固定的  
記載。他的自然的劃分是根據當時的人情感激發時由語言而至於謳歌的自然音律的節奏。而係音聲呂律上自然調協  
的表現。也可以說古時音韻的劃分是屬於音樂性的，藝術性的表現，是比較浪漫的比較自然的。等到文字成形，能  
够完成語言上記載的功用以後，人們漸次把流動性的語言，寄托在固着性的文字上。而後代對於前代過去的追求，  
地域上相互間別情意的傳達也都依靠了文字。因此文字有比語言被重視的趨向。而所謂立言部分的，也都站在文字

方面。人們把語言的自然音律，也由文字而去區分出來，而有了韻書。於是音韻也有了固着性。但語言的流動性，因地域，因外界的影響，時代的變遷等，依然是不住的發生變化，這種現象是自然的，無法遏止的。因此固着的文字，有時而與語言成爲分立的狀態，固着的音韻的劃分也有時而同流動性的語言自然的音韻成爲分立的狀態。但文字的功用是屬於記言的，這種原則，永遠不能變易。因此文字有時至某一階段，有須變遷而使其符合這種功用的必要。音韻也有時須要變更使其符合於語言自然的音韻的必要。所以韻書也不能一成不變。同然的一個字，唐韻，廣韻，正韻，切法都不一致。這種變易的原因，當然是屬於人們的逐漸趨向重視文字。而文字的音聲都不能不根據語言而有變更。但在分韻方面，是按文字來分而不是按音聲去分的。文字的音聲，發生變化，韻書也就不能不重新劃分一次。所以周贛主張就音聲去分韻，主張的反切方法的講求——琴律的切音的方法切音——主張由聲之本原的氣息去分辨發音；所以他說：「世之言韻學者，類皆論聲不論氣，離琴律以切音，則切之不得其法。論聲不論氣則昧乎聲之本原，而審音不精……固也音隨地異，卽韻與時移，古人之本音不盡合於今人之讀法也，一字數音，亦一音數字，後人之傳述不盡合古人之原文也，卽其互證參稽精確可據者，要皆古人用韻之文，而非古人切韻之法也。蓋正惟今韻與古韻不合，而今韻之分愈不容己。使六朝不分切韻，則音韻之遷流何極……今夫切韻之法卽爲分韻張本，而韻書與字書殊科，何則？音以字分而韻以音合也。字書論形兼論聲，而以形爲綱；如瓜孤皆從瓜得音，則瓜爲字母，而瓜孤等字皆屬之。姑沽皆從古得音，則古爲字母，而姑沽等字皆屬之；皆音以字分者也。音書論書兼論形，而以聲爲綱，瓜爲音母，而瓜韻之子聲皆屬之。其與瓜同音之字，無論從瓜從古，皆爲瓜之一音，音同則切法同，切法同不但同韻，直同爲韻中之一音而已。此韻以音合者也。吾竊怪夫爲說文者，既主音以字分之例，而爲切韻者不主韻以音合之例，而反從音以字分之例也。如扛扛等字本與岡同音，以其字從工而屬江下。支之本同韻以其皆爲字母，故以枝肢等屬支，以芝蔴等字屬之，而分爲兩韻。舉凡一音數字而分數韻者，皆以字形分之也。既以字形分韻部，不得不以字形分切法。然僅分其形而卒不能分其聲。如魚虞兩字一音，九魚，語居切。十虞，遇居切。居與俱，先不能分，又何分魚與虞乎？鳩歸圭三字一音，鳩與爲同入五支，則爲居爲切。歸與韋，同入八微

，則爲舉京切。圭與攜，同入十二齊，則爲古攜切。切之之字有三，而所切之音則一。亦何爲是紛紛者歟？惟其以字形分韻，是以分至二百六部之多。以字形分韻，猶以斗升量布帛也。切音者既以字之形體分韻部而論韻者，又以字之意義分陰陽，於是東辰爲陽，幽宵爲陰之說，非特東爲陽音屬陰，宵爲開音屬陽，音之陰陽無關字義，而且切韻之分部，本不分陰陽，自東魚蕭庚四類之外皆陰陽混收，安能舉部首一音而概全韻。以字義分韻部之陰陽，猶以尺度粟菽也。且夫切韻者，以形分韻，其分形愈細，則其分聲愈疎。惟其不當分而分，勢必至當分而不及分耳。故其切法但取雙聲而已。不論同氣不同氣也，以不分音之陰陽故也。但取異韻而已，不論同聲不同聲也，以不分聲之母子陰陽故也。如東字以德紅切，德爲開音，東爲闔音。是以不同氣之陽聲爲雙聲，而切陰聲也。東字以德紅切，通字又他紅切。東字爲母聲，通爲子聲；是以一紅字爲疊韻，而切不同聲之母子二音也。通字以他紅切。同字仍以徒紅切。通爲陰聲，同爲陽聲，又以一紅字爲疊韻而切不同聲之陰陽兩聲也。惟其然，故同此一音唐韻出而切法一變，廣韻出而切法再變。正韻出而切法三變。切法之不定，以切之者之非定法也。同此四聲也。切韻分之爲二百有六韻。略合之爲百有七韻。府又合之爲百有六。分韻之法之不定，以分之者之非定法也。既非定法，而各出其私見以相尚，則切音分韻之紛更聚訟伊於胡底耶？夫乃知易所謂：「同聲相應，同聲相求」者爲琴律切音之定法，而卽爲琴律分韻之定法。蓋六聲之分，原於琴律——按周賡主分陰平，陽平上，陰去，陽去，入，六聲。——原於琴律，而賡之於琴律，則從六聲入門。此先大父所以謂切音當求其律於琴也。琴律以五正三分四變兩合分十九音爲經，而音有定序。以四母六子陰陽分八聲爲緯，而聲有定序。音經聲緯，皆有定序。按序從橫切之，而自得其本音，吾無所容心也。故琴律之切音非特雙聲也，必同聲之雙聲，而後所切之音始確。蓋四聲之端，卽爲五聲之緒。本音爲韻之源。入聲爲聲之委，故呱與公同氣，則公呱兩韻之平上去三聲，皆以合氣之入聲爲雙聲，而其入聲則少得氣之先之平聲爲雙聲。斯音之陰陽關，劃然區分，而不爲同經異氣之所混。此同氣相求之定法也。亦非特疊韻也，必同聲之疊韻而後所切之聲始精。蓋每音四母六子，十六字，而爲四聲五母與母爲疊韻。陰與陰爲疊韻，陽與陽爲疊韻，斯聲之母子陰陽秩然攸敘，而不爲同韻異緯之所淆。此同聲相應之定法也。此非賡之私見所定，切音

之法，卽凡天下之知音者，按序而切之，亦必無以易此法，然則琴律之切音，非吾切音也，乃音之所自切而已；琴律以天然之六律，協各韻之平上去入。通四聲爲一氣，而四聲有定序。以同聲相應，同氣相求，聯韻之陰陽唱和爲一氣。而三十韻母有定序，四聲與韻母皆有定序。按序而分合之，而各當其本位，吾無所容心也。故琴律之分韻，非待逐音而出入之也。第就三十韻母切音之四聲以分之而已，亦無待逐字而積累之也。第就三十韻母，相應之同聲以合之而已。平上去三聲，每聲三合之同聲二，兩合三同聲十有二，合之，各十四部；合其同聲者也。平上去皆三十聲。入聲合而爲十四聲，合其同氣者也。入聲六合者三，五合者二，而三合之同聲一，又合爲六部。同氣之中又有同聲也。各韻以切音之字，爲音首，而同聲之字，以類相附；故爲同聲譜，同聲之中又有同氣也。此同聲相應，同氣相求之定法也。此非實之凡見所定分韻之法，卽凡天下之知音者，按序而分合之，亦必不能出此法。然則琴律之分韻，非吾分韻也乃韻之所自分而已。夫琴律以百四切法——實三十韻母入經緯之音，而後三千一百二十音，皆有定序。以切音音首冠四十七部入同聲韻譜，而後萬有三百八十字，皆有定音，音有定序，則不爲長短輕重所差池。字有定音，則不爲方言俗語所歧異，此琴律之切音分部，皆韻以音合者也。然琴律改切韻之切法，而不改切韻所切之音。且以定切韻所切之音，其切法與音俱改者六字：仁人二字，改音不改聲。改切音之變音爲正音，而陰陽平聲不改，此改吳音以合中三十音者也；祀視士仕四字，改聲不改音，改切音之上聲爲去聲，而其爲齒腭音不改。此改切韻之異，以從天下古今人口之所同者也。此外尙有與音之尤而當改者，於四聲無所出入，卽無所謂改。其爲諸韻不同之音，則按形審音，依韻辨次，或從唐韻，或從廣韻集韻，或從正韻，必有所本。並不敢擅爲更變，致失古音，而誤後學，如臣成承丞等字，以琴律按古切法，皆爲膠泛音，則皆讀若辰，今人皆讀若陳，而爲按音，終不敢徇時以違古者，以切音所以一方言之乖異，而杜俗音之變遷也。若音法隨時改易，則音韻之變遷，安有終極乎？故是書歷指切韻以來諸書之失，而無所顧忌者，以琴律爲太古聖賢之遺制，以琴律切音，其理至精，其法至密，有非後世之思議所能及者。此以古人之法，正後人之失，並非實以今人之見，議古人之失也。然使向無切韻，則古音之遷流以至今日，將并其所謂失者，亦無由見。是凡實所指摘夫切韻者，皆實所憑藉夫切韻者也。此則琴律切音

，固重有賴於切韻，而切韻大有功於韻學者也。然琴律韻以音合，爲合韻書之體，切韻音以字分，爲兼字書之體。韻以音合者於韻學宜；以字分者於詩賦宜；則以琴律切音，明聲律之原；而以百六韻部，供詩賦之用，道固並行而不悖也。」周贊的「琴律切音」，最具體最精采的要算以上引證的一段。在這一段中，我們可以看到他對於前人在音韻學上的批評。他看出古人分韻論音兼論形之弊；他看出古人審音之不甚精確切音之不得其法，所以他急於要離開文字，而單獨從音一方面去尋出音首與韻首來，但可惜他沒有作到自己去創出記音的符號，他終於依然取着舊時的以字爲部首的舊例。關於切音一方面，他直是想提出一個切音的儀器；他的理論未嘗不對，只是在方法的實施方面，仍然缺乏科學的精神，結果仍然踏着空虛，依然沒有跳出舊時的圈子。用古琴來作切音的儀器，我是不懂古琴的人，當然尋不出他的三昧。不過我想那總是一層間隔，況且古琴之深奧，演奏方法之繁雜，辨音上的精微，也不是常人所能清析的。一架切音的儀器，將來也許會從科學的方法而產生；但目前沒有產出以前，就利用我們自身來作儀器也未嘗不可。如果我們發音的音符能够充分創設，我們能够把發音的方式用科學的方法解析清楚用來指示人們，則一切音聲之反切，都如同二加二是四一樣成爲定而不可移的現象。然後把一切字音，歸納進去，自然可以免去許多紛擾。而字的音聲的規定，也可以根據當時人普通的口語重立一個新紀元，不一定要拗着時人的口語，而固執着非用古音不可。我深信，切音發音的方法如果確定下來，語音的遷流，要得到一種較爲固定與統一的救濟。而仍然可以回到古人造字用音韻的本來原則上，使得文字與口語情意仍然達到一貫的精神。文字音韻的轉變，與語言音韻的轉變，是相互關連着的。韻書也可以影響到自然的語言，同時語言也會影響到韻書的變遷。不過韻書如其是屬於健全方面的，第一音符之創造須要健全，第二發音方法有科學上之分析，第三反切方法要正確；然後分韻才有正確的標準。字音之讀出，才不至越來越形紛歧，語音的變遷也可以得到相當的救濟。國語統一委員會，努力把目前通行的語音，用科學的方法統計出來製爲注音字母，求文字上進一步的發展，對全國語言，作統一的進行。這在音韻上不能不承認是一種絕大的供獻。

戲劇對於音韻，本不同於寫文章及詩賦。他是屬於時代地域活的語言的使用。因此他的使用音韻，有時雖極力

符合韻書，但事實上却不能做到。因此他使用的音韻，多係當時語言的自然音韻的影響。而這種舞台使用的音韻，因而屬於時代語言音韻的總匯，而成爲韻書變遷的一個大樞紐。周德清的中原音韻，便是受着這種影響始產生的。周德清是元明間人，當元明之世，北語勢力，逐漸蓬勃，成爲一般人所使用之語言。遂使魏晉隋唐舊韻，不能合於時人口語之實，這便是虞集書中原音韻序上所說的：「魏晉隋唐體製不一，音調亦異，往往於文雖工，於律則弊」。當時關鄭白馬努力一種新文體的創作，即今之北曲。這一派的創作，完全是本着北音而脫離開廣韻一系的韻書的，周德清中原音韻之作，即根據當時語言之音而製作的，可以說是代表北音的韻書。在他的自序中說：「言語一科，欲作樂府，必正言語。欲正言語，必宗中原之音。樂府之盛，之備，之難，莫如今時。其盛則自籍紳及閭閻歌詠者衆；其備則自關鄭白馬一新製作，韻共守自然之音，字能通天下之語。……惜無有以訓之者，予甚欲爲訂正之文，以正其語，便其作，而使成樂府……」周德清中原音韻之作，也可說是當時語言，影響到舞台音韻。舞台音韻影響到韻書的變遷。所以現在舞台上使用的音韻，仍多本中原音韻，其實我們如嚴格的說起來，也可以說上面一句話實犯了因果倒置的病象，因爲中原音韻實根據舞台音韻而形成的。不過我們如果切實去考查目前舞台使用的音韻，那麼我們又立刻感到這種韻書同舞台上的音韻又脫了節，似乎又到了一個音韻新的時代的開始。這一個新的音韻的時代的開始，我們依然不能離開舊時每種音韻產生的原則。因此新歌劇將要使用的音韻，也不能不向現時舞台上使用的音韻同目前實際的語言這兩方面去尋他的出路。

我們舞台上的音韻，自與中原音韻脫節以後，也如同北曲興起，同廣韻一系脫了節的情形是同樣的：「儒者薄其事而不究心，俗工執其藝而不知理，文律二者不求兼美」，不但這樣，他的紊亂情形也如周德清所說：「白字不能歌，歌其字音非其字者」。同樣也是令人無所遵守的。所略可以追尋出的只有大家還遵守着簡而概的鐘東，江陽，言前，發花，么條，衣齊，尤求，懷來，灰堆，梭波，人辰，姑蘇，呆邪，這十三道轍。其餘大致都是因人因地能變易得不可踪迹。按鐘東是屬收音，於ㄨㄥ之韻，江陽是收聲於ㄨ之韻，言前是收聲於ㄨㄛ或ㄨㄛ之韻，發花是收聲於ㄛ之韻，么條是收聲於ㄨ之韻，衣齊是收聲於ㄨㄛ之韻，尤求是收聲於ㄨ之韻，懷來是收聲於ㄨㄛ或ㄨㄛ之韻，



灰堆是收聲 $\times$ 或 $\backslash$ 之韻，梭波是收聲於 $\Gamma$ 之韻，人辰是收聲於 $\Gamma$ 之韻，姑蘇是收聲於 $\times$ 之韻，呆邪是收聲於 $\Gamma$ 之韻。按十三道韻是出於鼓棒詞，他分韻的方法是另具一種專利於歌唱的精神，雖則分韻分得十分梗概不能全體的字音都歸納起來，並且有混濁不清之處，但是不能說他不是另有見解的，也不可厚非。現在讓我們再把中原音韻同曹心泉先生所分的二十一韻，分析下來，然後再來說明他的分韻。

中原音韻共分十九個韻目：一東鐘，是收聲於 $\times$ 或 $\backslash$ 的；二江陽，是收聲於 $\Gamma$ 的；三支思，是收聲於 $\Gamma$ 的；四齊微，是一部收聲於 $\Gamma$ ，一部收聲於 $\backslash$ 或 $\times$ 或 $\backslash$ 的；五魚模，是一部收聲於 $\Gamma$ ，一部收聲於 $\times$ 的；六皆來，是收聲於 $\Gamma$ 的；七真文，是收聲於 $\Gamma$ 的，八寒山是收聲於 $\Gamma$ 或 $\times$ 或 $\backslash$ 的；九桓歡，也是收聲於 $\times$ 或 $\Gamma$ 的；十先天，是收聲於 $\Gamma$ 的；十一蕭豪，是收聲於 $\Gamma$ 的，十二歌戈，是收聲於 $\Gamma$ 的；十三家麻，是收聲於 $\Gamma$ 的；十四車遮，也是收聲於 $\Gamma$ 的；十五庚青，是收聲於 $\Gamma$ 或 $\backslash$ 的；十六尤候，是收聲於 $\Gamma$ 或 $\backslash$ 的；十七侵尋，是收聲於 $\Gamma$ 或 $\backslash$ 的；十八監咸，十九廉纖，也都是收聲於 $\Gamma$ 或 $\backslash$ 的。

從中原音韻的分韻方法裏，我們可以尋出幾項缺點。除去部首二字陰陽凌亂外，第一，支思一韻目之字，乃收於 $\Gamma$ 或 $\backslash$ 二母之下，齊微一韻母之字，亦收於 $\Gamma$ ， $\times$ 或 $\backslash$ 二韻之中，是必須分清而未分清之處。第二，寒山與桓歡二韻，同為收音於 $\Gamma$ 或 $\times$ 或 $\backslash$ 之韻，乃遂分爲二韻。先天，監咸，廉纖三韻同為收音於 $\Gamma$ 或 $\backslash$ 之韻，亦分爲三韻。第三，應收音於 $\Gamma$ 母之韻，乃未曾分出。

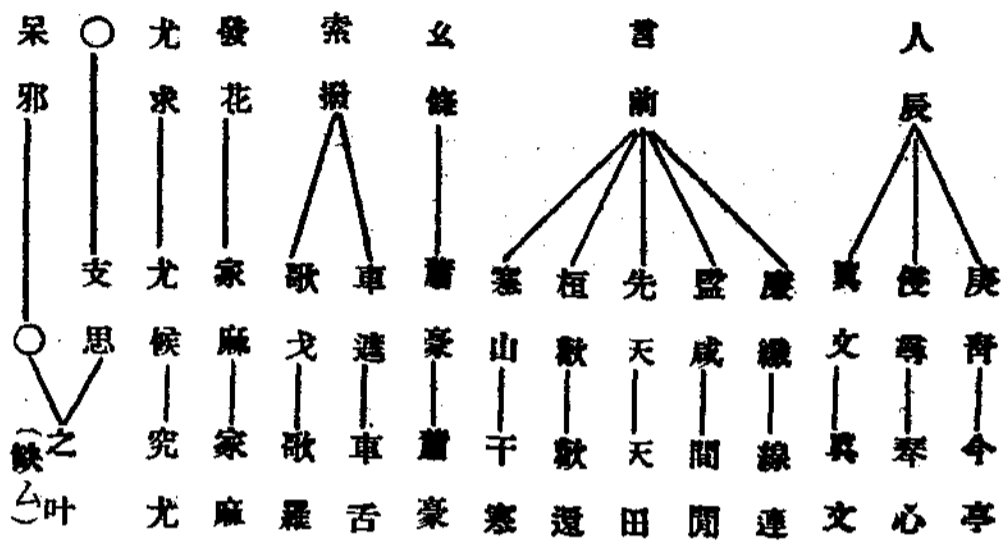
曹先生二十一韻的劃分：計有東同，江陽，之叶，機微，蘇模，皆來，真文，干寒，歡還，天田，蕭豪，歌羅，家麻，車舌，究尤，琴心，問閒，線連，歸回，今亭，居魚等。其中仍本中原音韻的，有江陽，皆來，真文，蕭豪，家麻五韻。其中改正部目陰陽者，有東鐘之改東同，齊微之改機微，桓歡之改歡還，寒山之改干寒，先天之改天田，歌戈之改歌羅，車遮之改車舌，庚青之改今亭，尤候之改究尤，侵尋之改琴心。——按屬入聲——等九韻。其中由監咸改爲問閒，及廉纖改爲線連又有二韻。其中由魚模一韻而折爲蘇模收 $\times$ ，居魚收 $\Gamma$ 二韻。魚模混收 $\Gamma$ 或 $\backslash$ 二母得以分開；支思改爲之叶，使混收 $\Gamma$ 或 $\backslash$ 二母之韻改收 $\Gamma$ 或 $\backslash$ 二母；且齊微除改爲機微外，又較中原音韻另增歸回

一韻專收ㄨ、一韻。在心泉先生的分韻方面確係補進收ㄨ之韻，與增加專收ㄨ、之韻並將收ㄨ收ㄨ清析分開。但齊微改機微韻則ㄨ、與一仍不免為混合的韻目。支思改之叶，雖則使收ㄨ母之韻有了着落；但不免有將ㄨ、混合之韻改為ㄨ、混合之嫌，而同時失去收ㄨ、之韻。

鼓棹詞與皮黃所用之十三道轍其部首之陰陽平仄固屬混淆，但在分韻一方面混合之病與遺脫之病，亦未免去，如收ㄨ收ㄨ收ㄨ皆付缺如。ㄨ、同收人辰，但呆邪一韻實較中原增出收ㄨ母之韻；由中原之齊微之混合韻目，乃析為灰堆收ㄨ、，衣齊收ㄨ、二韻。中原之魚模，改為姑蘇專收ㄨ、之韻，雖略去收ㄨ、之韻，但可得一專收ㄨ、音之韻。這是十三道轍分韻較中原韻清析的地方。而於梭波一轍中，併合中原之歌韻，車遮，共收ㄨ、母之兩韻，而於人辰一韻，又併合真文，庚青，侵尋，三韻而有ㄨ、不分之病。在言前一轍又併收先天，盛威，廉纖，寒山，桓歡之音而為ㄨ、一韻，ㄨ、ㄨ、，混合之韻。其餘中東相當中原之東鍾，江陽仍為中原之江陽，懷來相當中原之皆來，么條相當中原之蕭豪，發花相當中原之家麻，尤求相當中原之尤候。現在把中原音韻與十三道轍及心泉先生之廿一韻列表來作比較以便看起來清楚一些：

皮黃 中原 心泉先生廿一韻





我們知道十三道轍，是近來由舞台實用方面而產生的，故此他也可以說是：俗工執其藝而劃分的音韻，恐怕用的人的自身也未見知其理之所在。只是便於歌便於記憶而已。他的缺乏收「收△收□的韻的原故，實在是緣於這三轍的不便於行腔。而言前之並收△□，△□，△□，△□，是固具着收△的一種趨勢。而「△二母發音上又不易清楚



十三個。其中一丫，一丕，一廿，一乃，一么，一又，一尤，又丫，又丕，又乃，又么，又尤；「ㄣ」廿等，十五結合韻母都是照拼音的方法讀出。其餘一ㄇ，一ㄋ，一ㄌ，又「ㄣ」，「ㄣ」，「ㄣ」，「ㄣ」，這八個結合韻母，拼讀起來，音聲便有變化如一ㄇ：在拼讀時，ㄇ音本爲複韻母，爲丫廿加ㄋ而成。今拼入一韻時則丫更近於音流之廿而略開口，而ㄇ遂成廿丫加ㄋ之音而變成一廿丫加ㄋ之音。一「ㄣ」亦爲複韻母。爲ㄣ加ㄋ所成。今拼入一韻，亦可省去ㄣ而變成一廿加ㄋ之音。一ㄌ：ㄌ亦爲複韻母。爲ㄌ加ㄋ之音所成。今拼入一音，亦可省去ㄌ音而變爲一廿加ㄋ之音。又「ㄣ」：如在ㄋㄌㄎㄎㄎㄎ七聲母後拼讀，其複韻母「ㄣ」，本來ㄣ加ㄋ音，亦可省去ㄣ音，而變爲ㄣ加ㄋ之音。但「ㄣ」除在此七聲母後，則仍照ㄣㄣㄣ讀出。又「ㄣ」：複韻母ㄣ之ㄣ，在拼入ㄣ音時，亦省去ㄣ音，而ㄣ音變張開些，而成爲ㄣ加ㄋ之音。「ㄣ」：拼入「ㄣ」音與拼入一音時同一作用，可省去ㄣ音，而變爲「ㄣ」之合音。「ㄣ」：拼入「ㄣ」音，而變爲先齊齒後合口之一ㄣ兩音而同時ㄣ母亦可省去ㄣ音而變成一ㄣ之音。故此二十三結合韻母分配爲韻系的時候：一丫，一丕，一廿，一乃，一么，一又，一尤；又丫，又丕，又乃，又么，又尤；「ㄣ」廿等十五結合韻母，與單純韻母之丫，丕，廿，複韻母之ㄋ，么，又，尤等複韻併爲同系。一ㄇ爲一廿丫子，「ㄣ」爲「ㄣ」廿丫子，可合爲一系。一「ㄣ」爲一ㄋ子，「ㄣ」爲「ㄣ」子，可併爲一系。一ㄌ爲一兀，可獨立爲一系，又「ㄣ」爲「ㄣ」兀可獨立爲一系。「ㄣ」爲一兀兀，又可獨立成爲一系。——詳見趙元任先生國音新詩韻——關於國語韻書，到現在也還不會產生，目前只有趙元任先生的國語新詩韻一篇，他分韻的方法，可以說是極精細的，極科學的方法。他的韻目的劃分在單純的元音：一ㄣ「ㄣ」丫丕廿廿七韻母各成立一個韻系，ㄣㄋ戶日收音於口的，與ㄋㄎㄎ收音於「ㄣ」的又各成一個韻系，關於元韻是ㄣ韻而帶日之後音流的音也獨立成爲一個韻系。至二十三結合韻母與複韻母單純韻母綜合方法，是根據音素之組織的已如上述。現爲醒目起見另列表如下：

1. 回

2. ㄣ

3. 一
4. X
5. ㄥ
6. Y…………收結合韻母一Y, XY, 兩韻。仍照拚之故。
7. ㄝ…………收結合韻母一ㄝ, Xㄝ, ㄥㄝ, 三韻。仍照拚之故。
8. ㄛ
9. ㄛ…………收結合韻母一ㄛ, ㄥㄛ兩韻。仍照拚之故。
10. ㄨ…………收結合韻母一ㄨ, Xㄨ兩韻。仍照拚之故。
11. ㄨ…………收結合韻母Xㄨ一韻。仍照拚之故。
12. ㄨ…………收結合韻母一ㄨ一韻。仍照拚之故。
13. 又…………收結合韻母一又一韻。仍照拚之故。合爲一系。
14. ㄨ…………ㄨㄥㄨㄛ
15. Xㄨ…………Xㄨㄥㄨㄛ+Yㄛ+ㄨ與ㄨ之拚入X相同。合ㄨ爲一系。  
 一ㄨ…………ㄨㄥㄨㄛ+ㄨ但拚X一則變爲一ㄨㄥㄨㄛ+ㄛ
16. ㄥ…………收結合韻母之Xㄥ不與ㄨㄥㄨㄛ; ㄨㄥㄨㄛ, 七音拚合者。仍照ㄥ音拚出故也。ㄥㄨㄛ爲一系。
17. 一…………一ㄥㄨㄛ爲一系。
18. X…………Xㄥ在ㄨㄥㄨㄛㄨㄥㄨㄛ七音之後者可省去ㄥㄨㄛ之ㄥ。Xㄥㄨㄛㄨㄛ爲另一系。
19. ㄥ…………ㄥㄨㄛㄨㄛ但與一拚合可省去ㄥ。ㄥㄨㄛㄨㄛ爲另一系。

20. 尤……………收結合韻母一尤，又尤兩韻母，而爲一系。

21. ㄨ……………ㄨㄩㄣ十兀爲獨立一系

22. 一ㄨ……………ㄨㄩㄣ十兀與一併合時可省去ㄨ。一ㄨㄩㄣ十兀爲一系。

23. ㄨㄨ……………ㄨㄩㄣ十兀與ㄨ併合時可省去ㄨ，又讀開些而成ㄨㄩㄣ十兀

ㄨㄨ……………ㄨㄩㄣ十兀與「併合時」變爲先齊後合之音而「ㄨㄩㄣ十兀」與ㄨㄩㄣ十兀相合爲一系。

24. 几……………爲獨立之一系。

在趙元任先生的國音新詩韻裏，共分爲二十四系統——即上表所列的二十四種：他每一種韻都舉一個文字來作這無調韻的部目，而分爲一詩，二雌，三溪，四書，五虛，六媽，七歌，八奢，九些，十猜，十一飛，十二蕩，十三州，十四千，十五軒，十六真，十七斤，十八尊，十九君，廿邦，廿一聲，二十二京，二十三東，二十四兒；又從聲調的陰陽平上去入方而每部分爲各種調：於是一詩有：一詩，一時，一使，一是，一石五韻。二雌有：二雌，二詞，二此，二次四韻。三溪有：三溪，三棋，三起，三氣，三泣五韻。四書有：四書，四殊，四暑，四樹，四叔五韻。五虛有：五虛，五漁，五語，五御，五玉五韻。六媽有：六媽，六麻，六馬，六罵，六法五韻。七歌有：七歌，七河，七可，七個，七曷五韻。八奢有：八奢，八蛇，八捨，八舍，八瑟五韻。九些有：九些，九斜，九寫，九謝，九層五韻。十猜有：十猜，十才，十彩，十蔡四韻。十一飛有：十一飛，十一肥，十一美，十一妹四韻。十二蕩有：十二蕩，十二豪，十二好，十二號四韻。十三卅有：十三卅，十三愁，十三肘，十三宙四韻。十四千有：十四千，十四寒，十四喊，十四漢四韻。十五軒有：十五軒，十五咸，十五險，十五獻四韻。十六真有：十六真，十六辰，十六枕，十六鎮四韻。十七斤有：十七斤，十七琴，十七錦，十七禁四韻。十八尊有：十八尊，十八存，十八筭，十八邁四韻。十九君有：十九君，十九羣，十九窘，十九郡四韻。二十邦有：二十邦，二十旁，廿磅，二十十棒四韻。廿一聲有：廿一聲，二十一繩，二十一省，二十一勝四韻。二十二京有：二十二京，二十二鯨，二十二景，廿二敬四韻。廿三東有：廿三東，二十三桐，二十三董，二十三洞四韻。二十四兒有：二十四兒，二十四耳，

廿四或三韻。共計陰平二十三韻，陽平二十四韻，實聲廿四韻，去聲二十四韻，入聲八韻，共計百有三韻。此外趙元任先生並另創有凡韻周密的分韻計陰陽實去。各八韻；入三韻共計二十七韻。除見耳或三韻已入上韻之數共計百廿六韻。其分韻之方法可謂極精細周密之能事。看過這種分韻的方法，使得我對音韻之劃分上增加許多勇氣。不過我覺得這種分韻似乎仍是利於詩的叶韻，而歌的叶韻方法似乎還須另有一些更易。

我們對於新歌劇的用韻有幾項意見，現在寫在下面作一個結束。至於具體的周密的方法，那還要另外製出一部新歌劇的韻書才能完工，目前已在着手編排，將來還希望音韻專家們能夠多給一些指正。

第一，我們以為新歌劇的音韻，大體是要根據時人的普通語音去製出的，那是要立足在目前讀者統一會所釐訂的音聲的，要借重注音符母的科學的方式的，因為我們相信，國音將來一定要普及到全國去。

第二，關於歌一方面的音韻是不能同話的方法一樣的，便於語言的音聲，有時不一定便於歌唱。皮黃十三道轉的缺乏收曰收△收」的韻，這並不是因為當時的人缺少這項音聲。實在因為這項音聲，不便放聲作歌的原故。所以收曰的出个尸曰，收△的个方△都有按通韻的法則，使他變更發音方式的必要。

第三，因為歌唱方面，必須是屬於樂音的，所以對發音方面為樂所牽引的地方很多，不能如日常語言的精細，所以弓，一弓，」弓，有依通韻的法則合併為一韻的必要。「與X」；「與」；亦有各合為一韻的必要。

第四，歌唱的叶韻，為使腔調的活潑，多有變化，可採無關韻的叶韻方法；所以韻也就不必分調。即便分開來，也不必按有調韻來用。

第五，通韻的法則除已作固定的規定的外，仍當隨時隨用而按通韻的法則盡量應用。

第六，凡韻在歌唱方面，似也屬必要的劃分，行腔亦屬方便；但似不能使用到八個韻目之多，只備一個韻目似已夠用。

因以上種種方面，我們可以想到，新歌劇的音韻與詩韻來作比較，當然簡概的程度是將要不成比例。同時在詩韻屬常體的在歌韻也許會變成變體的。詩韻上的變體，在歌韻上，也許會變成常體。

(上篇完)



# 讀曲札記

·介紹·敘錄·批評及其他·

陳豫源

## 緒言

家庭藏書中有涵芬樓印商務出版的一部「元曲選」（即明藏晉叔校編的「元曲百種」），放在書架上從來沒有人動過或翻閱過。前幾年開始引起我的注意，先後讀了雜劇三十種，都覺津津有味。從此愛若珍品，總覺寫意文字的自然，表現情感的動人，超乎唐詩宋詞，而別具一番特殊的風格，實不愧在中國文學史上占一很重要的地位。

元曲不但在中國文壇上占一席重要的位置，就是十九世紀末葉，法國的東方學者如久里安，巴載諸人都曾把元人雜劇多種譯為法文，介紹到西洋各國，從此元曲在西洋文藝界也放一異彩。關於元曲整個的價值，似無庸在此贅述。至於關於牠的理論的研究，我以為讀了王國維的「宋元戲曲史」也就够了——因為元以後的文學批評書籍根本很少，縱有也因為輕視戲曲的原故而忽略了元曲的理論研究；況且王國維的意見也算很詳細確切的。所以在本文中不願說些人云亦云的話。

至於這篇札記的工作，是直接地以研究現代劇的方法深入於元曲的作品中，客觀地實行介紹，敘錄，批評，記載的工作。這目的是：一，這樣洋洋一部「元曲選」，讀完了以後如果不加以札記與整理，其印象難免不被自己失散遺忘，所以第一便是要完成自己的筆記成績。第二，元曲雖然是中國文學史上的一代

精華，但傳統思想的遺毒，使歷來的文人都輕視戲曲而偏重於騷賦詩詞，因此一千餘年來，堂堂的一部元曲竟無人過問，甚至於「四部叢書」中連元曲都不曾列入，這實在是元曲的黑暗的厄運。現在在此提出介紹與討論，至少是可以引起人們的注意，而在元曲中下些功夫，研究的材料必也多有收穫。除此以外，自己還想把每一種的雜劇的意見寫出來，留作與專家研究討論。類似我這種工作的，有前幾年的「小說月報」中，每期都刊載數篇，但內容方面却完全是根據每篇雜劇寫出短小的 Sketch，謹謹註明劇中的角色和唱歌的調子並不會參加自己的意見。所以覺得比較簡略。

本乃伊從金字塔裏復現，固不是什麼時代的產物，但要使元曲走點紅運，使元曲的文藝上的技巧引人注意，介紹的工作確是必需的；何況元曲完全是平民文學，故事劇情都是各面人生的反映，文字技巧也是諸作家心血的結晶呢？關漢卿寫元曲不是為陞官受祿，馬致遠作雜劇也不是要留名千古，他們并不希望有人批評或討論，他們完全是情感的自然流露。惟其如此，才更有介紹與討論的價值。王國維談到元曲的價值，也是這樣說的：「元雜劇為一代之絕作，元人未知之也……：關目之拙劣，所不問也；思想之卑陋，所不諱也；人物之矛盾，所不顧也；彼但摹寫胸中之感情與時代之情狀，而真執之理與秀傑之氣，時流露於其間。故謂元曲為中國最自然之文學無不可也。」

### (一) 破幽夢孤雁漢宮秋雜劇(馬致遠作)

「漢宮秋」是「元曲選」甲集上的第一篇。就是「昭君出塞」的故事——漢高祖傳了十代天下，到元帝繼位以後，四海尚稱安靖。祇因元帝感覺宮中寂寞，便聽從中大夫毛延壽的話，到民間去選擇美女入宮。原來毛延壽是欺騙元帝的諂臣，傾了聖旨到各處選擇美女，刮了不少的金錢。後來選到成都秭歸縣，有一農家女名叫王嬙，字昭君，生得十分艷麗，毛延壽要選她入宮，向她索黃金百兩，昭君家貧，無以應付。延壽想出惡計，把她的美人關上點上斑痕，回呈元帝，元帝是按圖封妃的。昭君從此便被發入冷宮，紅顏薄命，美女埋名而已。一日元帝夜半巡宮，時月影搖曳，元帝忽聽有琵琶聲，原來是昭君在彈奏傷心曲。召近一看，果然是個絕色的

美女，元帝問明情由，當時便封爲「明妃」，從此情愛滋長，昭君一變而爲最得寵的宮妃，誰知好事多磨，北番有單于王，自呂后以來便與漢朝結親，互稱甥舅，實際上却是漢朝藩屬的一個外患。這年單于王又遣使臣向漢主索娶公主，元帝以公主年幼未履行盟約，時毛延壽畏罪潛逃北番，說動單于王，主使單于王按美女圖向漢主索娶明妃。如果元帝不肯，便動兵南侵，奪取漢朝的江山。這時元帝正偕昭君在宮中歡樂，聽到這項消息之後，真如晴天的霹靂，元帝又怕江山變色，又難捨昭君和番，時漢朝因終年歌舞昇平，雖然千日養兵，但一時却毫不能用。後來左右大臣尙書等勸說的結果，元帝是捨了美人來愛江山，昭君也情願犧牲自己來保全國土。一個惆悵出塞北，一個寂寞返宮牆；灑陵橋畔的傷別，便成了千古的遺恨。別後昭君投黑龍江死，單于王親自埋葬，提名「青塚」。元帝自別昭君後，每日對坐美人圖像，蕭索寂寥。一夜，夢昭君逃回，但瞬間便消失，驚醒後祇聽秋風瑟瑟，與繞着漢皇宮的孤雁哀鳴了幾聲。

這樣一個美麗的悲劇題材，被馬致遠抓着了。尤其是他寫得異常動人，實在可以作元曲的第一個代表作品。全劇分四折，前面加一個楔子。楔子裡面由單于王，毛延壽和漢元帝一個角色上場，把全劇的故事都介紹的很清楚，同時把向外發展的劇情的根基與埋伏都佈置得很自然很完密。第一折便表演元帝和昭君的初次見面，是引人入勝的境意。第二折表演毛延壽遊說單于王，單于王遣使臣索取明妃，從此劇情生出曲折與波浪。第三折表演元帝忍痛割捨昭君，並在灑陵橋饒別之淒慘，爲全劇最精彩之一幕，使觀者的情感也走上極峯。第四折則完全寫元帝的孤寂與夢見昭君，餘音裊裊，對於劇情的含蓄，不無留有味，尤其結果之不團圓，爲此悲劇最大的精華。這故事如果交給其他的編劇家，一定是不叫昭君死，而使她被救上岸，送給元帝，夫妻得團圓。雖然正史沒有記載昭君投黑龍江死，但假如馬致遠是那樣寫的，我想元曲被人燒也早就燒沒有了，絕不會有保存到現在而仍有地位與價值。

角色用的並不多。漢元帝（正末），單于王（沖末），王昭君（旦），毛延壽（淨），四個主要角色以外，便是些尙書，使臣，宮女等不重要的人物。歌唱在四折中都是漢元帝一人唱，這種元曲一人唱的規律，雖也有牠的流

弊，但至少在此劇中，沒有因此而減少其他角色如昭君或毛延壽的個性之顯露。這也可以說，是「漢宮秋」之特色。文字的優美，表現情感的真摯，真是超出堆砌的詩和深奧的詞以上。例如第三折中，寫昭君已被番人擁簇走遠，這裏元帝感嘆着孤獨，淒涼，唱的一段「梅花酒」（調名），寫情的自然，可稱絕筆：

「……………他他他傷心辭漢主，我我我携手上河梁，他他他從入窮荒，我變與返咸陽。返咸陽過宮牆，過宮牆過迴廊，過迴廊近椒房，近椒房月昏黃，月昏黃夜生涼，夜生涼泣寒螿，泣寒螿綠紗窗，綠紗窗不思量……………」

又如第四折中寫元帝夢見昭君醒後，聽見孤雁的哀鳴，所唱「十二月」（調名）：

「休道是咱家動情，你宰相每也生憎，不比那雕梁燕語，不比那錦樹鶯鳴。漢昭君離鄉背井，知他在何處愁聽。」

文字的平俗，為詩詞騷賦所絕無，而寫意的深刻，又為其他文學所不及，元曲的長處就在此點。

「漢宮秋」有一點缺憾，便是當王昭君投江自盡以後依作者寫到單于王忽然覺悟，覺悟了毛延壽給兩家結仇，所以單于王便將毛延壽拿下解送漢朝治罪。這樣，依然有大報仇的氣息。我們不反對戲劇的思想主持正義，但與劇情有礙的事件，作者應該會運用。馬致遠所以加上這個尾巴，完全是一種道德思想的表現。在寫劇技巧上毫不能生色。

但總起來說，「漢宮秋」可以說是元曲中的上流作品，也可以說是中國戲曲中絕大悲劇。與此劇有關的，有崑曲中的「昭君出塞」和郭沫若的「三個叛逆的女性」中的「王昭君」二幕話劇。「文學季刊」第二期中亦載有「王昭君」三幕。

## （二）李太白匹配金錢記雜劇（喬孟符作）

川人鹽谷澗在「中國文學概論講話」一書中列舉元曲的代表作品，有喬孟符的名下便寫上了「金錢記」。可見他認為「金錢記」已是喬孟符的代表作品。細讀全劇後，也覺得牠雖不是元曲中的第一流作品，但牠有其他劇

本所無有的特長。所以也是值得介紹的。

「金錢記」是一齣富有諷刺性的喜劇。劇的組織很嚴密，能擴大外形動作，把喜劇的成分加增得很濃，可以便觀衆大笑特笑。這是喬孟符的特色，也是元曲中很少見的風格。說它奇怪，考戲劇發展的歷史，可以知道在每一個時代中的悲劇，總是莊重嚴肅的，喜劇總是諷刺的，而且是大開玩笑的。西洋希臘戲劇如此，近代戲劇也是如此，中國的元曲中亦不逃此公例。就以「金錢記」而論，劇中的故事是敘唐末詞人溫飛卿與一個王府尹的小姐戀愛的故事。按理一個有名的文藝作家，他的生平，他的作品，總是被後世所推崇所頌揚，然而這現象總不會發生在元曲裏。喬孟符便不惜擊碎偶像，也要完成他喜劇的表現。就好像現在的皮黃劇中的「戰宛城」偏要把個曹操形容得下賤無比的「色情狂」以完成他那笑劇的情調。溫飛卿在此劇中正遭了同樣的命運。然而這不是喬孟符惡意的諷刺浪漫詩人，而是正義的攻擊禮教、攻擊虛偽。這是從多方面觀察後，而獲得的此劇的中心思想。考諸正史，溫飛卿是否有這一段風流事跡，不敢確信，但元曲中的作者，往往是不顧劇中情節是否與正史吻合，而專在藝術上下工夫的。元曲的不是純史劇的價值，也就在此。

全劇分四折，沒有楔子——楔子在元曲中本不是必需的東西，在四折中能表現完畢時，自不必再畫蛇添足——第一折演溫飛卿吃醉了酒，跑到九龍池去吊膀，認識了王府尹的小姐，這位小姐遺下一串開元通寶的金錢，以爲信念。從此溫飛卿闖禍的情節，便漸漸開展，觀衆的趣味，慢慢燃燒起來。第二折表演的故事，緊接着第一折，溫飛卿追着這位小姐進了王府後角門，一下被王府尹看見，說他非姦即盜，便命家人把個堂堂的溫先生吊在花園裏，這已是作者的筆尖大開玩笑。這些地方很像莫利哀的利用劇中的偏勢。後來溫飛卿的朋友追來，說明他是溫飛卿，於是王府尹趕快把他請下來陪罪。並請他作府中的教書先生，溫飛卿醉翁之意不酒，也就應允了。第三折起始，便上來兩個小學生，一個唸着打油詩給另一個聽：

「這個先生實不中，九經三史幾曾通，自從到你書房內，字又不寫書懶攻，日日要了束修禮，我看他獨言獨語似魔風，每日看着你家後廳哭，他敢入你姐姐黑窟籠？」

字行之間，已極盡詼諧之能事。並且這是告訴觀衆說，致書先生已成爲相與先生，等到王府尹同這位先生談話之間，溫飛卿把一串金錢遺落地下，事洩，王府尹知道他勾引女兒，震怒之下，把個溫飛卿又吊在書房裏。第四折是收尾，以李太白爲月下老人，將溫飛卿與小姐撮合一處，時溫已中狀元。所以全劇的結尾，又是個大團圓。也許這是中國人的習慣，無論喜劇悲劇收場時非大團圓不可。

全劇的角色共七個：計王府尹（冲末），柳眉兒（旦），賀知章（外），溫飛卿（正末），王正（淨），馬求（丑），李太白（冲末）。四折中完全是正末溫飛卿一人唱，和第一折起始沿用仙呂點絳脣套曲，第二折起始用正宮端正好套曲。都是元曲結構上的與其說是程式不如說是習慣。本是元曲的白璧微瑕，但沒有三一律的約束，元曲便生色得多了。尤其是這齣「金錢記」喜劇，更覺活躍。劇中唱詞的文字，祇是不俗，並不深奧。

作者喬孟符，名吉，別號惺惺道人，太原人。共作雜劇八種，今存三種：「金錢記」，「揚州夢」，和「兩世姻緣」。

### （三）包特制陳州雜劇（無名氏作）

這本雜劇裏面的角色有范仲淹（冲末）韓琦（外）呂夷簡（外）劉銜內（淨）小銜內（淨）楊金吾（丑）斗子（丑）張徽古（正末）小徽古（末）包拯（正末）張千（末）王粉蓮（搵旦）判官（淨）諸人。

全劇的情節是根據包公陳州放糧的故事編的，原來寓意於王法終能懲制惡霸，足以顯示包公之清正。這在皮黃劇裏和「三俠五義」的小說裏是常見到的包青天的故事。不過皮黃劇裏的包公是以淨——所謂大面——扮演，黑色的臉譜與鬚鬚，原是表示大公無私，忠正耿直的意思，在元曲中却以正末扮演，原來在元曲中的淨，大都是歹角——這是元曲與皮黃用「淨」之異點。皮黃中的「淨」，有許多都是善人，如姚期，牛皋，包公，張飛，李逵；只有白臉如司馬懿，曹操，嚴嵩；才是歹角——只有「末」是公正的人。所以此劇中的包拯（劇中用包特制或包龍圖）也以正末扮演。

陳州地方連年荒旱，黎民饑苦以至相食。皇帝決意派遣范仲淹主事，籌議開倉糶米。范誤聽貪官劉銜內的

話，差錯了兩個貪官污吏——一個是小衙內，一個是楊金吾——都是劉衙內的親信子婿。這兩個貪官污吏到了陳州不但不爲百姓救濟旱災，開倉廉售，反提高米價，固意敲詐，以飽私囊。百姓怨聲載道，但無敢明反者。適有一老者名張撇古偕子小撇古購米，因主持正義而得罪放糧的劉衙內楊金吾，竟被打死。張撇古臨死時告其子說明冤除非是包龍圖。小撇古念着「盡說開倉爲救荒，反教老父一身亡」，此生不是空桑出，不報冤仇不姓張」的詩到京師上告這兩個貪官污吏去了。

告到包拯面前，包拯親自到陳州辦理此案，一路上歌功頌德，百姓歡迎。到了陳州便先私訪，恰巧在路上遇了小衙內和楊金吾所標的野娼王粉蓮，包公知道了那兩個貪官污吏所吸收的百姓錢財都揮霍於這娼妓的身上以後，便跟隨了王粉蓮到了小衙內和楊金吾的衙門，一路上包公反作了脚夫替這個娼妓趕驢。到了官所，因爲包公和他們言語衝突，楊金吾又命令把包公吊起，因爲大家誰都不知道這是包待制私訪。所以喜劇已演到滑稽的極點。

最末一折，包公升堂，把王粉蓮用金鏈（金鏈是聖上賜與倉官的刑物，被小衙內典質與此妓）重責三十，把楊金吾鼻首示衆，又命小撇古將小衙內打死以報仇。所謂包公陳州放糧——其實是審判關於放糧的案子而已！於此遂大快人心，全劇告終。

雜劇中寫到包公，並不像皮黃一般的把他寫得那般嚴肅端正，結果只聽了演員（花臉）的唱，而戲劇的味道反毫無價值。元曲中的陳州糶米，包公在劇中替妓女趕了驢，又被吊在官衙門首，這簡直是作者和包老爺大開玩笑。可是惟其如此，喜劇的成分才來得濃厚，歹角的行爲表現得才深刻，包老爺雖然吃了虧，戲劇的結構分外出色。這就是元曲優於皮黃的地方。

這一本雜劇並不十分好，因爲劇中，敘述太重贅，有許枝節的敘述本都可以刪去，如范仲淹約請韓琦呂夷簡諸人議事，用一個一個的上場，每一上場有一次通報和寒暄，包拯上場以後先對其他幾位官員自述作官的歷史和功績，唱的那幾闕「倘秀才」，「滾繡毯」，「呆骨朵」諸調，以及自比屈原關龍逢比干韓侯諸人，都是本可不

用的廢篇，與劇情無關的乾燥敘述，是爲疵點。

此劇的特點在前後截然像兩齣的結構。前半部包公尚未露面，主角似屬正末張儼古，因爲在第一折與第二折裏，都是寫張儼古的正義勇氣，攻擊貪官污吏的氣節，而且也是張儼古一人唱。唱詞中如：

〔勝葫蘆〕——有一日受法餐刀正典刑，恁時節錢財使罄，人亡家破，方悔道不廉能。」

〔後庭花〕——投詞院直至省，將冤屈叫幾聲。訴出咱這實情，怕沒有公與卿，必然的要准刑。」

這都是理直氣壯的民間疾呼，文字間是血氣的，對貪官污吏的質責。所以作者很看重張儼古這一角色。

至於後半部，張儼古已被貪官打死，當然包拯是主角。第三四兩折中也是包拯一人唱，他雖然在私訪時受了委曲，可是他終究是劇中的權威者。最後一折他真的成了包青天，他不但判案分明，就是他的一言一語也都是王法。這也是元曲中的正義所在，他使讀者或觀者在捧腹的歡笑中要有點莊重中的反省。惜此劇作者已失名！

前二折是張儼古(正末)一人唱，後二折是包拯(正末)一人唱，加上楔子中范仲淹(沖末)唱了一闕「仙呂賞花時」，結果是劇中有三人唱，雖然不在一折中，但已不是元曲一人唱的公例了。



一  
莫斯科成爲戲劇的中心，從劇場的歷史看來，較之歐洲其他各國京城似乎晚得多。莫斯科初次有劇場，還是在十七世紀末。

一六七二年六月四日，於羅曼諾夫朝第二世亞立山大，米凱洛維契的統治下，開始在莫斯科附近「卜里歐波拉會斯基」村建築俄國第一家戲院，所謂「喜劇館」。

不出四個月，在十月十七日，該館作第一次公演，劇名「愛斯樓」，是在附近德國村莊的牧師村長 Johann Gottfried Gregory 的指導下演出的。

這次公演是用德語，由外國幼童演出的，這劇給予俄皇以深刻的印象。

當時人傳說：「俄皇爲劇所

吸引，看了十小時不會離座。」他命令選擇二十六個俄國幼童隨 Gregory 習藝。後來這些幼童開始以俄語演出，間用德語。二百六十二年前，以德語與俄語的表演，是俄國劇場史的開

## 莫斯科的劇院

——過去  
與現在

J. 萬林瓦爾德作  
君 展 譯 述

端。

在莫斯科的劇院進展中，最重要的事是一七〇二年彼得一世在城中心紅場所建的新劇院。劇院，長二十一沙會（合七英尺），寬十二沙會，高六沙會。所

演的戲劇的從丹齊請來的 Johann Kunst 團員。這個組織，正如當時 Gregory 團一樣，主要的都是俄國學生組成，以德俄兩國語言演出。

這個劇場所保留常演的劇約有十五個，其中有幾個是 Kunst 自撰而後來是由他的繼任者 Johann Bandler 與 Otto Fuerst 所撰。根據當時事件，由俄皇命令寫作的。例如：有一個是佔領阿列希卡破台的喜劇。

彼得的劇院的表演，是莫斯科第一家公開於羣衆的，但這些羣衆，並不急於要看這「反基督的俄皇」（彼得的政敵這樣稱他）的「魔鬼的炫耀」。

莫斯科戲劇界的第二次重要的事是一七五九年導演 Regisseur，俄國稱導演爲 Regisseur

而不稱 Director) Giovanni Locatelli 所組織的意大利歌劇團的表演。不出幾個月，Locatelli 就在莫斯科建了一個大歌劇場，就在康索莫斯科雅場，現在的俄京一個車站的地址。這個劇場，樹立了莫斯科歌劇的基礎。

在這個劇場開幕前不久，莫斯科大學由詩人希拉斯柯夫組織了一個愛美劇團。團員都是大學生。這個劇團之值得重視，不僅因其以俄語演出，以莫里哀的喜劇及其它名劇演與俄國觀衆，其最重要的，乃是演出了最初俄國劇本。這個大學劇團，與 Locatelli 商定也會在歌劇場演出過。

不過，音樂與戲劇的劇院，都是短壽的。就是在彼得一世的時候，莫斯科已爲朝廷所放棄而大多數貴族到新都聖彼得堡，因

之不能有長期的觀客，而戲院的瓦解乃是不能免的事。

Locatelli 的事業，著名的 F. 弗爾柯夫的愛美團體從雅洛斯拉夫爾來表演，都與實際無補。而後者，往往被人稱爲「俄國劇院的始者」。不久，他得依麗沙白女皇的諭旨，帶領團員到彼得堡組織帝國劇場的基幹。

之後，有一個長時間莫斯科，沒有常存的劇場。偶然的機遇，來了一些馬戲團，意大利提線戲，荷蘭爲俄京貴族與平民演的戲，Faust 博士的傀儡戲，巨人 Bernard Gilii 及與此類似的奇觀，俄國人看了這些，便覺得滿足了。

一七七六年，凱塞玲女皇統治的後半期，一個英國人名叫 Maddox 的，到了莫斯科。一八

○五年，他建了一座完全石頭造成的新劇院，就是現在的布爾扎劇院的地址。這個劇院是按當時最新式的建築藝術與戲劇技術築成的。出演歌劇，舞蹈和戲劇表演，有當時著名的演員參加，如 M. 新雅夫斯卡雅，山度阿夫，V. 坡麥郎傑夫，A. 阿作金，帕惟希契柯夫，舒傑林與其他。

Maddox 的觀衆，不僅是皇族貴族，也有官吏，學生，商人與平民。

Maddox 的劇院是莫斯科第一家長期演劇的劇院。其成立日期自然應特別提出，以紀念莫斯科公衆職業劇院的開端。

一八一二年拿破崙進襲莫斯科時的巨饑，幾乎將當地的戲劇活動完全停止了多少年。

在莫斯科劇場史中，其次的

事是一八二三年馬利劇院的組織，這個劇院是現今存在的劇院最老的一個，其它一個是一八二五年偉大的布維脫所建築的布爾札劇院，到今日還存在。

這個時期更長了約一百年，這一世紀中，劇院在京都生活中佔有穩固的位置，象徵着商人階級與工業的布爾喬亞及其意識的前進，布爾喬亞藝術家的發展。

兩種劇場底趨勢的鬥爭是二十世紀開端，第一，古典的，是皇族，貴族的藝術表現，第二，是浪漫底寫實的，適應一般布爾喬亞觀眾的社會需要而產生。這一次鬥爭的終結，是由於俄國偉大的浪漫演員莫洛夫所領導的浪漫劇場的勝利，而後來，則由於寫實趨向的勝利；這種趨向的先

進是「俄國戲劇寫實主義始祖」名演員米凱爾，謝普金及俄國偉大古典劇作家方惟生，葛里波葉多夫，戈格爾，與阿斯陀夫斯基。

一八九六年，在莫斯科開創了今日世界著名的莫斯科藝術劇院。創辦人是作家V. I. 涅米洛維契，丹青珂，與 Regisseur 及演員K. S. 史坦尼斯拉夫斯基。

以後，在一九一四年，凱茂利劇院在 Regisseur A. Y. 泰伊洛夫的領導下成立。

這個時期，因十月革命的來臨而結束，在莫斯科劇場史中樹立了嶄新而光榮的時期的基礎。

一  
十月革命的時候，莫斯科有十四家戲院，其中有上述布爾札歌劇院，藝術劇院與其分設的

Studios 還有凱茂利劇院。

所有這些劇院，多年來，都會忍受了俄皇的暴政，更繼以蹂躪全國的皇族戰爭。十月革命臨到時，他們所反映於藝術中的，正是深刻的社會危機與整個的政治底迷惘。

蘇維埃的統治，在最初獲得政權時，對於劇場便予以極密切的注意。現在誰都知道列寧曾經堅決拒絕封閉布爾札劇院的請求，理由是劇院充滿了最多的燃料，急需去接濟前線的原動力，與保衛新生共和國的一種工具。

蘇維埃的目的，是要使廣大的勞動者也享受以前為特殊階級所獨有藝術寶藏，蘇維埃政府，也盡力保持全莫斯科最好的劇院以及有價值的已有的戲劇與技能。

巨量的金錢撥爲劇院的購置設備，佈景與燃料之用——還有演員的食料，這些演員在當時困苦飢餓的莫斯科中，恐怕是給養最豐的了。

結果，舊的劇院人員不但與他們的好劇一齊留下而且更發達而演出了很多新的古典劇。他們所保留常演的劇，有 Sophocles, Aristophanes, Lope de Vega, Calderona, Goldorona, Goldoni, Gozi, Beaumarchais, Shakespeare, Schiller, Byron, Shelley 的作品，還有俄國大作家的戲，如萬里波葉多夫，戈格爾，普希金，勒孟托夫，阿斯陀夫斯基，托爾斯泰等人，其中有些作品，是從沒有上過俄國舞台的。

在許多年中，一些藝術家不

但與蘇俄政權合作，而且還很誠懇地，完全地接受了它，演員們自己開始提出了創造新而真實的革命劇院這個問題。這便是所謂「戲劇底十月」時期的開端，掙脫舊式劇場的形式與習俗，開始劇場的社會底活躍，貢獻於革命。

「戲劇底十月」是有許多「左」的贅疣與誤謬的時期，現在已經改正或不存在了，但是它樹立了新的，革命的，戲劇的莫斯科的基礎。

新劇院一座一座地開始在紅都建立，——革命劇場，梅伊阿德劇場，莫斯科商會劇場。

又過多少年，莫斯科的「戲劇地圖」又經了完全的變動。蘇聯的戲劇都城是因更新的劇場而生長着，發展着，擴大着。

現在，莫斯科有六十五家主要劇場，換一句話說，在蘇維埃政權十六年中，較之沙皇一世紀中，劇院多了五倍。

這些劇院怎麼樣？什麼是它們的特徵，什麼是它們的創造的「面目」，而它們相互間有什麼優點？讓我們把這些劇院作一總檢討。

### 二

現在的莫斯科劇院，可以分爲幾類：

第一，是學院的劇場，在革命前成立的：歌劇舞踊的布爾札劇場與其相聯的馬利劇場，莫斯科劇場與凱茂利劇場。

這些劇場都有優良的演員與真的戲劇藝術專家。在有才能經驗修養的人以外他們更出演俄國及外國作曲家及戲劇家的作品，

給予俄國觀衆以古典音樂及戲劇的遺產。

這些劇院根本也是古典劇場，可以稱之爲「古典文化的大學」。但是他們所保留的戲劇，也出之於現代蘇維埃與外國作家的。

其次，是較前一代的革命的劇院，在革命初期成立的。在這一組合裏，首先應提出的是最初是莫斯科藝術劇院的 Studio，而現在成爲獨立戲劇體的那些劇院。如莫斯科第二藝術劇院與華克坦各夫劇院。

在這些前一代的革命的劇院裏，還有世界著名戲劇改進者梅伊荷特的革命劇院，莫斯科商會劇院，諷刺劇院，及兩家歌劇場：一個是以史坦尼斯拉夫斯基爲名，另一個則以涅米洛維契，丹

音珂爲名。後兩者致力於革新舊的歌劇形式，創造「歌唱演員」。

所有這些劇院，除極少數外，都是以蘇維埃爲本體的，演出新的戲劇，應用戲劇技術的新方法，演員與演出者以新的方式，將舊有的戲劇搬演出來。

莫斯科劇場的第三組是近四五年中建立的，革命的劇場的第二代。例如，席孟諾夫劇場，沙弗斯基劇場，政府大樓中的新劇場（馬利劇場團體分化的），紅軍劇場，與青年勞工劇場。

在這些大多設於俄京中心的劇場外，還有幾個優的分區劇場，領導者是梅伊荷特的青年學生 Regisseur 阿克洛普柯夫。還有沙莫斯弗烈契他方的俞蘇維埃劇院。馬利聯盟劇場設在唐缸卡工

人區，專爲該處工人而設。此外還有幾家文化館，較大的劇院常以他們的戲劇常川輪流在那裏出演。

還有一個特別組合包括着許多國家劇院。其中有四個：名著歐洲的優良的猶太劇場，領導者是人民藝術家米珂爾斯；世界唯一的吉普西劇場，拉持凡與德國劇場。

在莫斯科戲劇地圖上最佔重要位置的是特殊的兒童劇場，幾乎有十二家之多。其中最好的娜塔利，沙茲所領導的莫斯科兒童劇場，莫斯科幼年觀客劇場（在這劇場中，兒童也成爲劇中活動的份子）還有兒童讀物傀儡劇場。

在上述的以外也有小歌劇與音樂喜劇的劇場，其中一個由貝

卜托夫領導的完全搬演古典小歌劇。最普遍的音樂堂，雖然搬演的戲多半可稱為第一流說書戲，也演有價值有聲有色的喜劇與音樂作品。

但還不止此，在莫斯科還有整個組織的許多遊行劇場，為戲劇團體如博物院等服務，這在莫斯科約有二十家，最著名是名馳世界的巴克魯與劇場博物院，其餘多數是相聯於其特有的劇場

，而各有其獨特的歷史。

戲劇圖書館，製造愛美戲劇團體應用的舞台用具及佈景裝飾的特殊工廠，批評家與舞台要人晤見討論特殊問題的戲劇俱樂部，無數的戲劇學校，Studios與一家戲劇大學——這一些，都足為願意深切認識俄京戲劇生活的遊客們給予若干遊興。

用不着說，所有這些戲劇組織，除了巴克魯與博物院外，都

僅是革命後組織的。

莫斯科的劇院，每一家都有其原有的創造的特徵，其自有風格與工作方法。馬利劇場不像藝術劇院，而不論那家也不像梅伊荷特劇場或革命劇場。而每一家却完全共同為着改進莫斯科的劇場，佔有歷史光榮一頁的「革命」而服務。

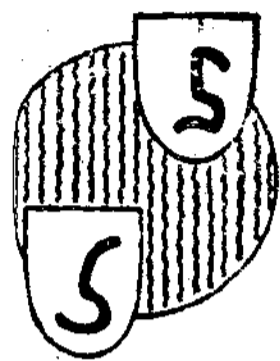
### Q U O T A T I O N S

「所謂新的演出不必是戲曲之新的解釋，而是由對於戲曲更深的理解所生的更正確的舞台表現。」  
(雅克·戈傳)

「沒有藝術可離開批評而生存，而演劇這東西，因為是一個屬於大衆底藝術，尤其需要一般的注意與了解。」  
(帕達姆)

「演劇上的音樂，在舞台效果之工作內，是個很重要，而且是要求特殊才能的東西。」  
(和田精)

(完)



## 梅耶荷德

和唯心論以及反動者的抗戰——編演人「編輯」的權利——舞台底「社會力學」——構成主義的舞台設計——藝術項目的位置——梅耶荷德底影響

P. A. Markov 作  
王大之 譯

在蘇聯的藝壇中，維斯瓦婁德，梅耶荷德 Volod Meyerhold 和莫斯科藝術劇院正立在直接相對的地位。在他那暴風雨式三十五年來的劇院工作中，梅耶荷德經過了一次重大的演變。無情的現代派領袖人物的梅耶荷德，他一向就致力在如何接近戲劇建設底新方法上，接連不斷的論戰之中。祇因為他曾在先前的那個莫斯科藝術劇院中工作有四個年頭，所以對於藝術劇院的反對和激烈的態度，就更有最大的決心。

時常是他這一位改革者介紹給舞台那一個慣例的「體裁化」的主義。而且也就是他曾重新復活了莫里哀底富麗的劇品。他改造了歌舞劇，他所改作葛呂克 (Gluck) 的「奧菲斯」(Orpheus) 就是一齣莊嚴而精美的戲劇。他是永遠不疲倦地在前面邁進，啟發了

偉大舞台問題的解決。蘇聯十月的革命給他展開了一般偉大的可能性。在他底前革命期中的戲劇作品，他對於革命並未曾展示出野心的態度。他說在先前劇院中所最需要的就是要那一齣「十月革命」——他底意思是說，在先前劇院中無論在劇底題材上以及形式上都需要革命化。

### 和唯心論以及反動者的抗戰

梅耶荷德一向長期對於舊劇院的論戰，到現在變成了他對於唯心論的哲學以及政治上反動者的抗戰中的一部份。他這位激烈而富於情感的藝術家，所抗戰的一切並不止於是在他看來一般唯心主義的劇院中破敵的形式。他底抗戰是藉着新美學以及新倫理學底名義。他看出了毀滅的舊劇院和他向來所憎惡的腐敗規律生活的崩潰，這兩者之間的關係。他這一種的教條

，引起了一切理論家，批評家以及主要政治人物中愛護戲劇者底注意。

在蘇聯劇院中正門缺乏適當劇本的時候，梅耶荷德早已就在衆人之先演出了他所作的「十月革命」，這事引起了某一方面的憤慨，而却也引起了他一方面希望的熱情。因為沒有現成的劇本來出演，於是他自己決意創作一個。當劇院先前正有劇本上演那最富於「戲劇化」的時代，他採取各節段這種時代中傳統的方式，自己承當起來缺乏劇作家時代中劇作的任務。他看見了封建形式劇院箱式的舞台，和現代蘇聯劇院底需要，這兩者之間的相互衝突。梅耶荷德對一切已然承受的舞臺建築宣戰。他憎惡一切「顯示」式的動作，這一種品質在他看來認爲不合於內戰時代中堅強而嚴肅的形態，所以他起始致力於發現新「宣示者」演員的方法。他曾創設了一所劇場，這劇場在直接協助蘇聯國家建設和防衛上的重要，並不下於任何蘇聯國家的機關。

很久以來，梅耶荷德就覺得，劇院底藝術應當要單自獨立，使得原作者能有力自由地按照他所希望的，以傳達出他底意態來。這樣，使得梅耶荷德遠達

到該般悍勇的結論。梅耶荷德在戲劇中所作一切的修正，都是顯然地而且藝術地合於正常的形態。在蘇聯那些革命年度之中，一切重上演的舊劇底藝術的要求，都因為由於社會底必需而屈於次要的地位。這，並不是這般或那般在劇中人違意方面的事情；按照階級的意義，原作者而以一般劇中人來吸引或擊退大衆。這一種修正也並不是一些「Cutting」（插斷）——一種技術，就是一切守舊的劇院中也承受了這樣的技術手段。他是對劇底原文要加以激烈的改變的問題，這一種方法能使得原作中生出一個爲原作者所夢想不到的劇中人——更接近現代人生的劇中人。按照這種「Cutting」的方法，梅耶荷德給一般舊劇中引進了新的生命來。

在一九二〇年他第二次的出演，雖然仍是在普通的舞臺底形式，然而也更給觀衆們一種強烈的生氣。埃米爾維拉安（Emile Verhaeren）的悲劇「黎明」（Les arbes）由梅耶荷德演出來足成了革命奮鬥象徵的表現。在這齣戲中各處都表出了蘇聯內戰時紅軍勝利的報告。這一齣戲結合起來「國民」。舞臺上的歌隊都穿着平常的服飾，爲得結合起舞臺上和觀衆間



一致的情緒。歌隊中的歌者時常在劇中時常添加上一些解說的短言，以加重劇中底劇情，這樣遂使得觀衆發生對於某種劇中人的憎恨，對他們的喜愛以及對第三者的熱情等等。自從梅耶荷德演出「黎明」成功之後，許多劇院起始決意改更古典的戲劇。在他演出「黎明」之前，他的朋友瓦拉瑞勃必徒夫（Valeri Bob. utov）就曾把薛勒（Schiller）底劇作「威廉戴樂」（William Tell）改編成兩齣獨立的戲，而在這兩齣劇中都把戴樂和葛斯樂（Geisler）底爭鬥當作劇底中心。

此後梅耶荷德所演的戲劇都不用帳幕，而運用許多方法把舞台和觀衆連結起來，並且要引致出劇場表演傳統的形態。

他堅決地反對自然主義，不要實在生活的表象。他創造出一種特別的舞台的世界，牠縮寫出現代生活的氛圍氣，而不要現代現實生活的摹效。

### 編演人「編輯」的權利

梅耶荷德自己自稱是「演出的作者」。他担承一切傳達出他底意見的責任。藝術家，原作者，以及演員都和先年一樣地居於次要的地位。在他看來，這一

般人祇是一些劇場中分別地重要的成素，對於這般人他要監察人的身份，用堅決而準確的手段來指導他們。

劇底演出底整體，完全都要受梅耶荷德底強烈的和詩人的個性的統制，而且就因為要表現這一種的個性，所以他以最深切的熱情努力和一切演員，藝術家，裝飾者以及編劇人們通力合作。

處在革命的時代，他企試在演出的時節包括了人生底一切。凡是進入他底幻覺範圍之內的現象，他都要以一種極高度的生動的傳達形式再表現出來。莫斯科藝術劇院底目的在表示出劇作的偉大，不願意把一齣戲分開作許多的節段，然而在梅耶荷德之下的劇場，就把一齣劇分作許多節段，在每一節段之中，企試着要尋求出那一段底最優越的表現的方式。他「編輯」一齣戲也就似旁人「編輯」一部電影片。

題材並不是某種設計的連續的發展，而似一種程序的畫圖，隨和着協合以及對比的要義而展示出來。梅耶荷德並不是在垂直地而是在地平地的觀察人生的切面。

莫斯科藝術劇院底目的是在深切地透視人生，而

在梅耶荷德則要包括人生底整體。在聯合各般有時是尖銳化的對比照的劇底節段的時節，梅耶荷德有時得到了很有力量的實效。

梅耶荷德曾從莎士比亞底戲劇中研究了戲劇底一切基本的法則。由於他製造出劇底演出方面的方式，他應當被稱作「俄國的莎士比亞」。他喜歡把莊嚴的悲劇和溫煦的喜劇結合在一起。他使得觀衆感受了悲劇的深切的感情，而在片刻之間，在喜劇底面前，又重引起人們跳動的喜情。他的觀衆永遠必須保持着在一種興奮的情態之中，興趣和好奇心永遠不許渙散。

在梅耶荷德所編的每一齣新劇作中，都是表現他當年奮鬥經過的情形。他打算要把他革命前期中早年劇作底美學主義毀掉了。他要去掉了他底唯心論抽象的哲學，因為由於這種哲學，才使他演出了亞力山大布羅克 (Alexander Blok) 所作的「陳列攤」 (The Show Booth)，而且會使他以同情的態度演出了象徵主義者以及頹廢派者的戲劇。梅耶荷德他自己會和自己奮戰，爲的是要能再建立起一種新劇場的形式。

他在政治運動的劇場中得了第一次的支持。在戰期康敏主義的時代中，當其他劇場仍在競爭出演舊古

典戲劇的時節，梅耶荷德就已然覺出了，把舞台當作這一個暴風雨時代的中心，利用舞台當作運動以及宣傳的重要。他曾利用莎士比亞時代露天式的劇場和一般唯心主義的劇院抗戰。甚至於，他曾研究了中國的劇場以當作表演的新型態。

### 舞台底「社會力學」

梅耶荷德爲反對莫斯科藝術劇院底「內在的技術」，他加重在「外在的技術」，但是，他並不是要美學化了劇場。

梅耶荷德職業上的敵手，卡莫尼劇院 (Kamerny Theatre) 中戴羅夫 (Tairov) 所作的一切試驗，他一概不接受。他完全拒棄戴羅夫所創造的一致美學構造的工作。這一種工作，並不是梅耶荷德所盼望在「新演員底基本」上那種現實生活底自然主義或美學的精品。梅耶荷德所希望的，勿寧是一種健康而活潑新型的演員，一種演員能十分精確地制理的了他自己底身體。

梅耶荷德建立起一種奇異而誇耀的劇中人來，這種劇中人底姿態，行動，和擬態都表現他所代表人物們底社會的重要性。

梅耶荷德愈是在這方面方法上進展，他愈清楚地看出來，音樂底功能實在是在舞台上所進行革命底實確的基本。那並不祇於是在演出他底劇作的時節，要添加上一些音樂（普通在莫斯科地方許多劇場中都有音樂）。梅耶荷德所追求的是一種特別的韻格，各位劇中人有各人底個性。他編製他底劇作的時節，都要以交響樂的方法，這和先前是同樣地，闡示出革命戲劇底音樂來。

梅耶荷德底美學的問題常和觀念學的問題混在一起。他常把觀衆底心理當作他劇中底尾白。他要求給與觀衆以力的充沛，意識的正確和直接的影響。他不再用心裡形態的進展。每一個劇中人在演出的時節，他認為必需要闡示出而且要加重在表現今日階級意識方面上好和壞的品質。在不好的品質方面，必需要加以誇張，在好的品質上必需要純淨化成了一種英雄的情緒的調子。梅耶荷德不以「經驗」和「情緒」等名詞來考究演員，他認為演員好像一個護民官，準備引導他所感應的民衆，一般民衆在劇場時代中曾受偉大演員的指導，在俄國會引導許多民衆的那位女藝員葉莫羅娃（Yermolova）。梅耶荷德在研究「演員護民

官」方法上，他創造一種「生活力學」的體系。梅耶荷德他自己完全解脫了那心理的自然主義復寫版式Cliche的表演，以及那最近成立的精善而美化動作的美學複寫版式的形態。於是他根據他這種戲劇的體系來研究演員底反應的和體力的品質，這一般演員，應當有優越訓練的身體，無論在任何時節都可以立時能表演劇作人所指定他的工作。諸般的事態幫助了演員的訓練。這種體系實確的觀念，在某次的討論會中被盧那卡爾斯基發現出來。盧那卡爾斯基建議「社會力學」這一個名詞正好當作梅耶荷德戲劇體系底名字，都因為梅耶荷德這一種戲劇的體系正是要在舞台上闡示出來每個劇中人所代表的階級的顯着的品質。

### 構成主義舞台的設計

在梅耶荷德所作的戲劇之中，一種「闡示」的主義有非常清楚的表象。在官體「偉大的科克魯德」（The Magnificent Cuckold）劇本試演的時節，各演員都完全沒有化裝，在表演的時節完全依使他們底才能。他們所穿的標準的衣服，雖然簡單化了劇底技術上的演出，然而實際也和燦爛的服飾是同樣地掩飾不住他們任何的缺點。這樣裸露出來演員底才能，加重

那鼓勵者底身份，於是梅耶荷德把自己和人生底自身，人生底要素，人生底意志以及人生社會的源泉更接近起來。在梅耶荷德晚期的劇作之中，顯而易見地，把劇場由超等精品的演出形態而趨向有機體的生活力量的地步，梅耶荷德向一般心理自然主義形態的劇場作直接的攻擊，而不似向抽象形態的劇場攻擊得那樣地激烈。梅耶荷德急於把舞台從小布爾喬階段劇場那種浪費而奢侈的裝飾以及佈景的情態之中解救出來。他不要那種狹窄箱子式的舞台，他想要一種非常偉大的劇場。他不用一切幕帳，翼廊，和腳光；舞台沒有後面的牆，這樣可以把舞台伸展到任何可能的地面。

觀眾幻想的範圍不再受一切習俗限制的拘束，而可以看見表演中劇底整體。先前梅耶荷德在亞力山大與瑪利亞劇院 (Alexander and Marie Theatre)，在一切演出的戲中，他曾於許多嘗試之內想利用舞台底部和整個劇場底內部連結起來。在先前看來，這種的企試祇是一些抽象而藝術上的改良，到了現在則成了梅耶荷德一種內在的必需。觀眾們不能和演員分開。在「黎明」那齣戲中，他就把歌隊人員盡力放在接近觀眾最可能的地方。在「神秘的滑稽唱歌師」The Mys-

tery Bouffe)——瑪耶克夫斯基 (Mayakovsky) 所作的一齣快情的戲劇——梅耶荷德就免掉了腳光。此外，還把前台地方鋪了板子，以便把舞台和觀眾連結合起來。梅耶荷德也利用在陪演席中表演，所以陪演席也成了部份的舞台。

誠然，在梅耶荷德時代之前，這種構成主義的舞台設計雖會有許多劇場實地的試驗，然而在這方面，自因為梅耶荷德曾反對一切傳統的方法，所以他才比旁人更加勇敢地實行出他底觀念，而更自然地尋得了這種外在的表現的手段。這種手段底工具是裸露而硬的物質——就是梅耶荷德介紹給這種舞台表演的物質——鐵和木。在這種物質底強固而不流動的線條之中，似乎有一種東西，似乎唯獨有這種樣的東西方才適應了那冷酷嚴肅而不需任何裝飾的時代。那徘徊探照的斑光誇顯示那鐵底冷酷，鋼底光閃，以及木底堅實。在「世界在末端」The World on End 這齣戲中，梅耶荷德在舞台上設置一種鐵道的棧橋，在棧橋之上和四周，展開了這齣反帝國主義的悲劇。在「偉大的科克魯德」戲中，舞台上祇展示出一所房屋底支架，在這所房屋之中，表現了那不幸的科克魯德底一切的

冒險和遭遇 這一種利用物質的現實主義，就是爲的加重戲劇底清晰以及連續的發展。

因爲梅耶荷德不着重在一概心理的以及美學的創作，所以他反對一切抽象的形態。他喜觀一切急速，輕快而準確的事體。從那時候以來，他就研究一切實體的物質——要從那實體的物質中揀選出可以表現整體的最有表現能力的要素。他永遠不怕人生驟然地侵進了舞台。在他所作的戲劇之中曾引用了許多新的要素。他在所作的一齣表現內戰時代的戲劇之中，他曾把一輛車子或是摩托車通行在觀衆之中以反應出一般的情調。在表現反對派英雄底恐怖的時節，他努力集中觀衆底注意。爲表現出現代電影底機能，他也利用電影在戲劇之中。他看出來在內戰時代蘇聯底觀衆，都是那般地重負着一切事體重要的印象，而且都經過了那般迅速而無情的境地，所以他看出來，他們決不能集中而且固住了他們底注意在一幕很長不斷的戲劇之上。就因爲這種原故，他所以才把一齣戲分作許多的節段，在每一節段之中都有一個表演的頂點。梅耶荷德也看出來了，把許多節段的影片連結起來的方法，完全在於根據對比的治確。所以，他利用這一種的

手段，才把極度情感的悲劇以及遊戲性情的喜劇滲結在一起，在他所作許多的戲劇之中表演出來，如同在「世界在末端」那齣戲中，有馬戲，笑劇和莊嚴的悲劇都連結地出演。而且，梅耶荷德也考察出來，在觀衆心中所分別出來演員們好和壞的品質底嚴格的區別。

說到梅耶荷德劇場的前提，我們就想起了莎士比亞時代的舞台，中世紀的舞台以及在街頭及方場之中出演傳奇劇的舞台，這樣就曉得了梅耶荷德劇場底一切；這些樣舞台和梅耶荷德的舞台都是同型樣的建設。自從梅耶荷德演出奧斯篤夫斯基 (Ostrovsky) 所作的「森林」(The Forest) 那齣戲後，我們更特別清楚了梅耶荷德體系行動的方向。這齣戲底演出有豐富而有力量的抒情主義，而在闡明這劇場底體系上又容受了一種新的美學的實用。梅耶荷德恢復了公衆所歡迎的傳奇劇，但是，梅耶荷德却不似先前他底同志們似地，把傳奇劇弄成了一種無目的，美學表演的展覽。在反面說來，他是把傳奇劇和在他四周圍展露的人生密切地結合起來。他在劇場之中充實了他自己的人格，使劇場成爲一個人生的抗議。在蘇聯底內戰期幾年之中，在「黎明」戲中，梅耶荷德對一般觀衆鼓

舞起世界革命底勝利，在「神秘的滑稽唱歌師」劇中，他嘲笑反對者的舊世界中的頑固者，在「世界在末端」以及在「陸軍司令」(Army Commander)這兩齣戲中，他展示出來蘇聯內戰時代中的英雄主義。到了戰期康敏主義結束的時代，在建設時代的起首，情感的藝術家梅耶荷德——劇場中「十月革命」底勝利者——進行實現他所規訂出來的藝術的規律。美學化是梅耶荷德生平長期以來勤勞事業底自然的頂點。在最近幾年來，當蘇聯劇場大致已然在實踐地規定了牠們底外形，梅耶荷德底美學化也已然固結起來。

### 藝術項目底位置

梅耶荷德這種的方法形成了一種高級美學表現的水準。他既然毀滅了舊式街廬的美以及炫耀的形式，現在他已然成功地尋得了一種適應他這種劇場工作，以及改善的嘗試的法則。

在費固 (Falko) 所作那描寫歐洲現代生活的喜劇「比比先生」(The Teacher Bubus) 之中，梅耶荷德就在那悲劇情調中的那位喬班 (Chopin) 底身上得到了那表現賤慘而歐生活機會。在這齣戲底外在的形態上有一種衰微的病態的美。然而，梅耶荷德在這

齣戲的佈景的方法上，以及在發明性上，却都很有十分優美的表現。演員們都在竹編的網籠之中表演，這一種竹籠好似魚梁，在觸着的時節，發出慘暗的情調，演員們那種無精打彩的舞蹈再加上那種非常的舞台的佈景，組成了一種絕望的和死的美的調調。

梅耶荷德採用赫爾曼 (Herman) 底小說「介紹」(Introduction) 改編成戲劇的時節，就基於西方和蘇聯文化的比照「比比先生」底特別的性格，現在這齣底演出之中，因為又加上一種強有力的韻格以及明快情調的項目，這樣遂發出一種勇敢，生力而強有力的影響。

梅耶荷德在最近幾年之中，已然成了一位藝術項目設計的大師，他這種藝術項目的設計都是為激發起觀眾底最豐厚而最複雜的協合的意趣。

他能得到演員們那般強烈的影響，能把演員們放在某種的情景和個人的啟命之中，所以凡是劇底一切創造出來的像形，都祇由於劇底外在的形態底表現就可以使人永遠不忘。

例如：在「介紹」那齣戲中，在德國那位康敏主義者底兒子被殺後出殯時節的情景，死者底父親就是

在那搖盪與不定的灰暗的燭光之中，仍然穿着最好的衣服，表示出他那最過剩自己的人底神色。幾隻簡陋的花圈，震盪悲劇的樂奏——予人以最深刻而苦痛的印象。

在最後的幾年之中，梅耶荷德漸漸地轉向了古典的戲劇。然而，他由他自己演出的方法。論到劇底題材，很少使他發生滿意的興趣，他時常吸取那古典劇底原作者人格的生動的題材，這在梅耶荷德看來是戲劇作品之外的一種手段。

例如：在高歌爾（Gogol）所作「巡按」（The Inspector-General）這齣戲中，梅耶荷德所要研究的主要的是在這部劇中所蘊含着的高歌爾底個人哲學，而不是要研究這一部作品是如何的著作。

在蘇考倭·寇比林（Sukhovo Kobylin）所作那齣「克雷斯基底婚禮」（Kretchinsky's Wedding）戲中，梅耶荷德祇演出這戲中輕快的法國式的喜劇，而不關心劇作者寓意劇中的那嚴酷的悲觀主義的哲學，以及他個人對於舊俄國生活的非難。

梅耶荷德在劇底演出上，遠遠地過過了以傳達劇作者自我極中心的問題，各種戲劇的限制的地步。

在「巡按」這齣戲那幾場令人嘆觀止矣的情景之中，俄表現出先前俄國尼古拉斯第一世在位時代的零亂氣。雖然在簡平的背景和靜肅的佈景之中，然而戲中的一般人物都顯着有非常的印象。在整個劇底演出之中都附隨着音樂。在服飾底顏色組合方面，顯示出來一種舊精品而新組合的形樣。梅耶荷德以絕妙的手段製造來的佈景，都再表現出來俄國繪畫底偉大的遺跡，然而要知道，梅耶荷德底藝術的觀念永遠是附屬在他底哲學的觀念之下的。

觀衆們時常不是容易地可以接受梅耶荷德戲劇上的傳意，但是永遠不能不由於他那優越地擴展了俄國作家的姿態，而使觀衆們受到感動。

除非是在梅耶荷德劇場方才可以看見，高歌爾底那神秘主義的三元論，蘇考倭·寇比林底嚴酷的觀點，格力絕埃度夫（Griboyedov）底唯心論的懷疑論的表現。梅耶荷德同樣地伸展了現代戲劇底界限，以達到對於偉大的現代現象的一般化（Generalisation）。

維斯瓦塔德，維希尼夫斯基（Vesvolod Vishnevsky）曾寫了一部戲劇，題名「最後之決戰」（The Last Decisive Battle），在這戲劇之中，他企欲繪

寫出將來社會主義戰的可能性。

梅耶荷德仍沒有在他所作的戲劇之中，得到這一種充分偉大的題材，所以他現在主要的題材，就是表現我們現時世界底新和舊的衝突的問題。

由於演出塞勒紋斯基 (Selvinsky) 底「陸軍司令」這齣戲後，梅耶荷德對於蘇聯底內戰情形作到了一種莊嚴的紀念，在耶考夫斯基底喜劇演出之後，他又創設了舞台上諷刺的劇中人「宣示者」。

### 梅耶荷德底影響

梅耶荷德逐漸建立了一個劇場，飽和了社會的以及哲學性底偉大。他以自己個人底眼光來研究古典的文學。他以自己特別的角度來看人生；把言語，音樂，演員底動作，佈景，道具，燈光以及顏色，這一切東西都當他底表現底觀念。所以梅耶荷德劇場在蘇聯戲劇的藝術之中有那般偉大的影響，這是不足詫異的事情。

在蘇聯劇場之中有兩大主要的影響——即是梅耶荷德和莫斯科藝術劇院。每一個都有他底信徒，他們都瞭解他主帥自己所有的方法以改良以適合他們底教養。

雖然在根本上這兩個偉大的劇場有不不同的地方，然而在某種地步上，彼此都有影響的關係。這一種情形，在牠們信徒所作的作品之中，比起牠們創設者底作品上，要更明顯地看出來。

現在第二莫斯科藝術劇院 (Second Moscow Art Theatre) (先前莫斯科藝術劇院底藝術研究所)，瓦克譚戈夫 (Vakhtangov)，新興的澤瓦達斯基及西門諾夫劇場 (Zavadsky and Simonov Theatre) 以及史坦尼斯拉夫斯基和尼米羅維支·譚振國 (Stanislavsky and Nemirovitch Danchenko) 二人所導演的兩處音樂劇場，都是遵從莫斯科藝術劇院底教條。

梅耶荷德底影響在他曾導演的莫斯科革命劇院 (Morsow Theatre of The Revolution)，以及他底學生奧加波波夫 (Okhlopov) 所導演的柯拉斯那亞·普瑞斯那亞 (Krasnaya Pressnya Theatre) 之中最明顯地可以看出來。我們可以在上述這些劇場之中看見這兩支偉大影響底交流，尤其是在史坦尼斯拉夫斯基底學生瓦克譚戈夫的劇場中是非常地顯而易見，然而不幸地，由於瓦氏底早死，而斬斷了他底偉大的事業。

(完)



## 布景底設計及其功能

S. Selden 作

張鳴琦譯

### 一、演劇底統一理論

劇場底「藝術」，像一般所設想地，是由兩個部分組合而成的——一部分是戲曲底寫作，一部分是戲曲底表演，而這兩者又都被一個創造的設計所關聯。作家有一個意象；他把這意象寫下來。一羣同道的藝術家拿到作家底原本，依循着他們由那原本所找到的指示，試圖把作家底意象重再創造給觀眾。他們將作家底空幻的觀念譯成爲動作，音樂，舞蹈，服裝，布景和燈光，讓人可以看見，可以聽見。如果這羣做着這種翻譯的藝術家已經了解原作中底指示，和把那指示實現得很聰明，則統轄着原作底思想與精神，將一樣地統轄着那重再創造的意象。

無論如何，原本中底文字僅僅是思想底象徵，在解釋這些象徵底時候，常常有許多不同的看法。幾個語言底，動作底，裝飾底和燈光底藝術家，爲了演劇全要讀過一個作家底指示，但由他們就會產生出全然不同的翻譯。因爲一種意象之內底本質的東西是觀念而不是形式，這些藝術家底每一個人，倘都是良好的翻譯者，在他自己那一方面將會是正確的；如果把他底翻譯單獨地搬到舞台上，觀眾將由那裏邊感到一個真實的重再創造。假使把幾種不同的翻譯同時搬上舞台，無論怎樣說，台上只能是一片混亂；所產生的結果一定要像組合了許多優秀的音樂師，但沒有一個指揮者的樂隊所產生的結果。所以一個重再創造的意象，倘須要人理解，所有

的分子都應該統一。換句話說，整個演劇對觀衆所產生的印象或效果應該僅是一個。

在這裏有着一個差異，即對劇場藝術底解釋與新解釋底差異。二十五年以前，劇場藝術被認為是一種渾合的東西，是一個把若干有關聯的，獨立的，較小的藝術一時地集衆在一起的巨大的藝術。在演做之中，這一羣分子有時也互相合作，但他們相互地競爭則更常常多有。在今日，劇場藝術已被人了解爲一種單一的東西，是一個由許多較小的藝術——動作，舞蹈，音樂，布景，道具，服裝，和燈光——底完全的融和而造成的偉大的藝術，在它們被置放於觀衆之前，它們都會小心地經過調整。它們是爲一個「情緒的控訴底完滿的同等」(perfect co-ordination of emotional appeals) 而設計的。這一戲劇的交響樂底指揮者是導演家。

## 二·演劇中底動作底要素

演劇，像我們已經說過地，是一個爲觀衆而重再創造作家底意象的事業。因爲一個意象底最重要的要素是活動的精神，所以重再創造的意象底核心是動作(action)。所謂之動作，在我們並非意指純粹的身體的姿勢和語言而言；我們認爲動作底精神，那有生命的流動或戲劇的活動，是通過着有節奏的語言與姿勢，在舞台上推動一個戲曲在前進並使它有生命的東西。因而爲動作之特殊的機具的演員底藝術，自自然然地成了演劇底核心的藝術。劇場底所有其他的藝術——音樂，布景，燈光等等——一定要被認爲是這個「第一個」藝術底補充者和補助者。賽爾頓·錢奈(Sheldon Cheney)曾在他寫的「舞台裝飾」(Stage Decoration)書中達成這樣的結論。「在今日，劇場藝術底任何工作的限界，」他說，「都應該加重着演員們在舞台上的戲曲底演作，通過着動作底流動，與所有補助的舞台藝術底融和，使戲劇，在其最高的可能的強度上，爲它底觀衆生存。在這一較大的限界中，應該對動作有一個特殊的着重，以它爲劇場藝術底本質核心；無論這動作是活動底意思（像在早先的儀式的演劇和最近頗爲發展的舞踊劇裏那樣），還是由演員大部分用着語言而表現地顯露一段故事或戲劇底意思。」

所以布景底研究是這些發展和美飾戲劇的動作的輔助藝術之一種底研究。  
但布景所輔助的是什麼呢？

### 三·佈景，動作底環境

確切地講來，爲了動作布景應該做些什麼呢？

倘在開始就決定了「布景」(scenery)這一名詞底意義，則想清楚地解答這問題是可能的。這名詞在今日底劇場中，是用來表示着兩種東西。嚴格地用於技術的意義中，這名詞是指着畫好了的布幕，屏風和門框，及它們底若干機械的附屬物——代表着牆壁，天空，樹木和高台等等的形體——而言。用於較廣的意義中，這名詞與戈登·克雷(Gordon Craig)所稱爲景(scene)底意思一樣，指着圍繞着演作着的演員底舞台上一切可以看得見的東西——傢俱和附隨的什物(「道具」)，服裝和燈光，及方才提到的那些較大的形體——而言。因爲布景底研究底目的關聯於演劇，在這一篇文字中，讓我們依較廣的意義用着布景這名詞。

如果一個人，在偉大的藝術家們所寫下的思想中和新的舞台技術底批評中，搜尋什麼是布景對動作底目的這答案，他將要找到若干值得注意的意見。最常被引用的是那些以定義底形式所寫下來的。戈登·克雷說，布景，或景，「在所有來到眼前的東西中」，應該爲戲曲底動力的精神(dynamic spirit)底看得見的表現。阿道爾夫·阿比亞(Adolphe Appia)認爲布景，在其最良的意義上，是光(Light)與型形的要素(plastic elements)，這兩種東西在舞台上圍繞着一個有生命的和現實的存在而增加着那存在底生機。利·西蒙森(Lee Simonson)也有許多道同樣的觀點。他相信布景的藝術是「型形的形體和空間(spaces)底創造，這形體與空間是動作底一完整的一部分，同時還在顯現着動作底意義。一賽爾頓·錢奈說，布景應該是「戲劇的動作底一個相當的和專用的背景。」堪奈·麥哥渥(Kenneth Macgowan)在他說布景應該作爲「一個適當於作家底戲劇的情調的情緒的封皮，一個由演員所描繪的最顯着的情緒底色彩，線條與光影的形像」底時候，也提供了同

樣的意見。魯泊·奈德蒙·瓊斯 (Robert Edmond Jones) 很簡單地說，布景應該是動作底「環境」(environment)。

近代舞台藝術家設計布景底目的，是創造一種裝置，使觀衆在其最好的可能的心境中，理解並欣賞那戲曲——換句話說，就是造成一個戲劇的動作底環境。這一個優良的例子，是魯泊·奈德蒙·瓊斯爲法國音樂家谷諾 (Gounod) 所作歌劇「浮士德」(Faust) 底布景所設計的布景。



如果檢視一下在這裏所列舉的各種意見，我們可以找出來它們都具有一個單一的觀念——一個能夠用瓊斯底「環境」那個字就可以最清楚地暗示了的觀念。那末，布景底目的底定義，在今日底劇場中，倘想爲最良的表現，是：於演劇這統一的设计中，布景應該作爲戲劇的動作底看得見的環境 (In the organic design of play presentation, scenery should function as the visual environment of theatric action)。因爲大部的藝術家都認爲動作與表演 (acting)，由演劇底實際的立腳點來看，是本質地同樣的東西，所以在這裏能安全地下一結論，布景底職責是，通過着暗示的和有意義的圍繞着的形體底應用，幫助演員在最有效的可能的情况中，譯譯作家底意象底思想與精神。

把布景認爲是動作底環境，是被稱爲一新的「一致案」的，這並非因爲其第一個印象是不久以前才有的，而是因爲只有在最近它才於劇院中得到普遍的承認。十五六年以前，舞台設計者底藝術仍常常只用「創造的彰明較著的舞台圖畫」這名詞而討論着。所以那設計的藝術家

與其說是以適應爲目的，不如說是以感動爲目的。在較古的時期中底布景藝術，賽爾頓·錢奈告訴我們，「與其說是被認爲輔助的藝術，不如說是被認爲分離的獨立的藝術，很少與劇作家，演員及服飾者底藝術相平格，並僅以戲曲及表演底花費爲光榮。」同時，在第一次世界大戰之前，「布景的華美」之成功或失敗，常以能否直接地吸引觀衆底注意爲標準。如果布景可以有效地與演員競爭着，那演員底最優良的努力能消失在他底周遭事物之中，這布景底設計者便足以自豪了。這態度，在今日，是使我們深覺奇怪的。這種態度，顯然與今日底布景設計者底態度不同。魯泊·奈德蒙·瓊斯常常宣稱，當他底布景（他曾經創造許多美麗的東西）與表演適合得一點也不被人注意底時候，他是最愜心的。在他底「舞台圖案集」(Drawings for the Theatre) 底前言中，他說一個完成的景不是一個使觀衆在開幕時覺得「好一個壯麗堂皇的圖畫」的東西，而是要讓觀衆覺得「顯然我們將要看的這個戲不是一個凡常的戲。顯然在我們之前將要出現的那些男男女女都不是凡常的戲子。那些都是演員，先知者，預言家。讓我們尊敬他們。因爲依了他們底靈感，他們密接着不朽。」



這是布景設計須爲戲劇的動作底環境底另一個例子。設計者是魯泊·奈德蒙·瓊斯。被設計的戲曲是皮藍德婁(Pirandello)底獨幕劇「在門口」(At the Gateway)。在這個劇本裏，於絲柏底靜寂的陰影（投於牆後底半透明的後幕之上的）之下，展開了一個幽靈們和他們底記憶底故事。

上邊所寫的那些議論已經試圖着證明了布景應該是動作底看得見的環境；但這樣的一個環境，在一劇之開

展中，如何地輔助着動作底效果一點，迄今還不曾談過。

我相信為動作之環境的布景，在三個主要的方向中，了盡其對動作的職責。

環境暗指着地方。所以，布景底第一個功能是安置動作——也可以說是給動作一個家宅。在這樣做底時候，可以採用四種不同的方式之一或之二之三來符合劇本底特殊的需要。例如，一個「寫實的」(realistic)布景，在能作出一個適應於動作的實際的或想像的處所底明確的，逼真的(雖不必需是一個完全的)描摹，便可以創造出來——如同像：



為劇本「地下快車」(Subway Express)所設計的布景。

一八六〇年，伊利諾斯州，斯勃林菲爾城，阿勃利哈姆·林肯宅中底客廳——約翰·德林瓦特(John Drinkwater)底「阿勃利哈姆·林肯」(Abraham Lincoln)，第一景。

萊梯密爾先生宅中底接應室，離杜渥爾路不遠。——A. A. 密爾尼(A. A. Milne)底「杜渥爾路」(The Dover Road)，第一景。

像這樣的景，由於純粹地摹倣的形體——「真的」牆，「真的」一門窗，「真的」模塑，傢俱及圖片——底使用，可以造成那地方底幻覺。創造着這種布景的藝術家，企圖使觀衆感覺他們正在注視着一種會客室

或花園，不只劇中底角色，即使是實際的人們也能應用。今日底和過去不久底寫實的及半寫實的劇本——如同像易卜生，蕭，高斯華綏，巴雷，凱萊 (Kelly) 和莫爾納 (Molnar) 所寫的劇本——常常以這種式樣的布景來表演。想產生真實底效果，一個摹做的景不一定必須是自然形體底完全整個的描寫。優秀的藝術家永遠避免着一種過於詳細的，精巧的，照像式的再現，因為這樣的東西傾向於混亂舞台和妨害表演。今日底所有的最好的寫實的布景，都是極簡單的，把景中底許多要素都留給觀衆底想像。

或者，依摹做一個處所而不作完全的描寫，也能創造出一個「暗示的地」(suggestively) 置放動作的布景的環境。

另一間屋子。——莎士比亞底「亨利第四」(King Henry IV) 第四幕第五

景。

這種的布景可以用幾個簡單的形體以代表一個完全的圖畫——一隻哥替式的 (Gothic) 長椅和一個櫃子放在帷帳之前以暗示一個英吉利先年底宮室中底屋子，或用幾個樹幹底簡單的形顯立於濃重的陰影裏以暗示森林之內。在這種裝置中底每一個形體，都是一個象徵，都是喚起

看了這張圖畫的人由其他的形體所得的整體印象底象徵。這樣，觀衆被弄成去感覺那存在，但這存在並不會實際地顯示出來。幾年前，介恩·科魯 (Jane Cowll) 和洛羅·彼特斯 (Rollo Peters) 所主演的「羅密歐與裘



一個村鎮底鐵路車站，簡單地由三段短牆，一張地圖和幾把椅子暗示着，這是暗示的地設計布景底例子。設計者爲利·西蒙森。劇本爲「失敗者」(The Failures)。

麗特」(Romeo and Juliet)，在那演出之中，凱帕萊特在花園中底房子，用一個素淨的小的有欄可憑的懸樓放在舞台中心底簡單的格子門上，就能暗示出來。這布景底其餘的東西，僅有柔軟的，黑暗的，不顯著的布幕和燈光底可表徵空氣的安排。這就足够了，但一俟羅密歐說話，這一地方底意味便完全了。許多種戲曲——大部分的莎士比亞劇，和羅思坦 (Rostand)，鄂塞尼 (Dunsany) 和密萊 (Millay) 所寫的羅曼劇，甚至於若

這是格式的地設計布景底例子。

是奧斯丁·斯特朗 (Austin Stro  
ng, 爲「無名劇」(A Play Wit  
hout a Name) 這戲曲所設計的布  
景。



干寫實的戲曲——只用暗示的方法在環境底表現上都極成功。

再者，動作也可被「格式的地」(stylistically) 置放着。在這樣的景裏，着重點不置於自然的形體底再現上，而置於一個觀念底表現上。藝術家，於設計這樣的景時，用一種各別的樣式，或格式——一些誇大的或乖僻的色彩，形狀或比例——經由多少分明的外表的花樣，以暗示劇作者底特徵和他底主題。藝術家認「瑞波·溫·深英庫」(Rip Van Winkle) 是一個童話的故事，他爲它設計布景底時候，就可以用一種怪誕的奇異的格式。同時對史特林堡 (Strindberg) 底「夢劇」(The Dream Play) 底動作，藝術家也可以用暗示着魔夢中所見到的奇奇怪怪的象徵的形狀把它(動作)圍繞起來。「表現主義」是近代格式化中底最爲人所知的形式。德國的電影片「加利格瑞博士底內房」(The Cabinet of Dr. Caligari) 裏邊，用傾斜的牆，屈曲的門道和扭歪的陰影，來暗示中心角色對圍着他的世界底乖僻的心智的及情緒的反應，是人人都熟悉的。所有底強烈地格式化了的戲曲——像奧格斯特·史特林堡 (August Strindberg) 底「幽靈奏鳴樂」(The Spook Sonata)，瓦爾特·哈森克利渥 (Walter Hasenclever) 底「在那邊」(Beyond)



，猶基·奧尼爾 (Eugene O'Neill) 底「毛猿」 (The Hairy Ape) 等表現主義的作品；J·M·巴雷底「潘彼得」 (Peter Pan) 等空想的東西；辟會蒙特 (Beaumont) 與弗利乞爾 (Fletcher) 底「火棍底爵士」 (Knight of Burning Pestle) 等談諧的作物；莎士比亞底「哈孟雷特」和「麥克白」等心理的研究——自然都要求格式的布景。

在第四種方式之中，戲曲底動作能戲劇的地被置放於一種「形體的」 (formal) 裝置中。這種景只表示一個為動作的場所，但不再現或暗示任何規定的地方。這種景永遠被設計得極簡單，常應用一些無花飾的建築上的形體，為同像牆壁，階梯及高台等等。這種布景適用於莎士比亞底和羅曼的戲曲底演出，同時，也適用於較老的古典作品底演出。

##### 五·環境底功能：增強動作

為動作之環境的布景底第二種功能，經由用於圍繞的形體底暗示的力量，是解釋着戲曲底動作，並給那動作以一種特殊的意義。這，能稱之為動作底增強。

設計得完美的布景，能用許多不同的方法來增強一個戲曲底動作。

一個方法是在思想與行為底可以看見的做做上反映動作，以解釋動作。例如一間屋子底外觀，就能夠告訴一些關於這屋子底住者底品味與習慣。他們在室內所保持的整潔，他們在牆上所塗的顏色，他們所喜歡坐的椅子，他們所用的器具和什物，他們剛剛放下的偶然而親密的東西——都能夠以之來指述一個性格，像在真的人間一樣。在圍繞着的東西上，使其陳明脚色底思想與行為的方法，是很多很多的。魯泊·奈德蒙·瓊斯最近為菲利



這是利·兩蒙森為劇本「帶給瑪麗底消息」 (The Tidings Brought to Mary) 所設計的布景，可作為布景底形體的裝置底例子。

波·巴瑞 (Philip Barry) 底「休假日」(Holiday)所設計兩間屋子，就是經由反映而解釋脚色性格底實例。一間是起坐室，是斯坦弗·懷特時代 (Stanford White period) 底大的長方形的屋子，有飾以嵌板的牆壁，大塊的模塑，高的窗戶，帷帳和嚴酷的肖像。它是「一個美觀的寬大的屋子，十分舒適的屋子，很，很富麗的。」其他一間是遊戲室，是一個用白木頭支架的空氣流通的，低房頂的所在，灰藍色的牆上掛着故事書的圖片，鞦韆和玩具，自由而且安適。這兩間屋子十足地表徵了住在裏邊的賽頓 (Seton) 家庭底兩種要素底性格。其他的方法，布景可以依象徵來解釋動作，像在「貝爾賽拉克底西拉諾」(Cyrano de Bergerac) 劇中，於西拉諾底羅曼斯終結時底用落葉和漸淡的日光那樣，或像戈登·克雷底對「麥克白」底想像而用岩石和雲霧那樣。

我看見兩種東西。我看見一個高的陡峭的岩石，我看見一堆濕雲封覆在這岩石底上頭。那就是說，是一個凶惡的好戰的人們所住的地方，是一個鬼怪們所居的地方。終極地，那濕潤將毀壞了岩石；終極地，那些幽靈將毀壞了人類。——見戈登·克雷作「劇場藝術論」(On the Art of the Theatre)。

幾年之前，魯泊·奈德蒙·瓊斯曾為阿查爾·郝波金 (Arthur Hopkins) 設計這同一的劇本 (「麥克白」)，依據他底觀點，他於幾景中在舞台之上懸掛着三個大的面具，使觀眾憶記着那三個邪巫底常在的影響。

人底思想與感情底做做，如何可依在舞台上 (或銀幕上) 底象徵的圍繞物而解釋一點，可舉上邊曾經提過的「加利格瑞博士底內房」底表現主義的布景為例。圍繞着加利格瑞博士底醜怪的形狀，極有力地暗示着他底對圍着他的世界底病的注望。

再者，由於圍繞着的形體底暗示的力量，布景又能夠描寫圍繞着動作底境况。依據適切的燈光與某種指示的東西底使用，如同像燧爐和洋燈，布景可以描寫時刻，季節及一般的天氣情形。用圍繞着的形體底形狀，色

彩和境况——牆壁，傢俱，衣服等等——布景能够宜示劇中人底身體的情形。或者，以顯露某種指示或暗示的形體，布景可以陳述或告示該境况中底戲劇的情狀。請想一想蕭底「惡魔底門徒」(The Devil's Disciple) 最後一幕中底戲首台，台後有着許多穿着紅色制服的人，或「羅密歐與裘麗特」中底墳墓，墓中有着濃重的陰影。「休假日」中底兩間屋子，剛才已經說過的，也有着這一目的。林達(Linda)在這兩間屋子裏，不斷地用她底反應洩露了她自己。

還有，由於存在於圍繞着的形體上底暗示的力量，布景又能够爲動作創造空氣(atmosphere)。那就是，它能使觀衆在一種緩和的，同情的心境中來看動作。例如，「威尼斯商人」最後一幕中底在去鮑梯亞(Portia)家中底道上所發生的那一個著名的戀愛小景底布景，即可由勞倫卓(Lorenzo)對介西卡(Jessica)底說話暗示出來：

離在這離岸上的月光是如何地嬌媚！

我們將要坐在這裏讀音樂底摩羅

聽過我們底耳朵。柔軟的靜寂和這中夜……

依據這段話底精神而設計的布景，即使在勞倫卓說這段話之前，其本身就能造成一種對那雙戀人底風流的情態。那就是，它創造了一種「空氣」。這布景能使觀衆覺得它自己說：「充滿着月光的花園是一個爲戀愛的場所；在那樣非常柔軟而意味深長的月光下，在那樣一個美麗的花園中，這一對青年人一定要極深地，極深地戀愛着。」

具有一種空氣的布景，也可以稱爲情緒的布景(emotional scenery)。作成這種布景底一切的要素，都是個別的地和集合的地暗示着人類底感情。經由着觀衆底眼睛，它們用一種象徵的語言，沒有文字或姿勢，向觀

乘訴說，訴說關於憂傷，或孤寂，或倦怠，或歡悅，或喜笑，或若干其他的情緒的事，而把觀衆放於戲曲底動作底精神之內。例如，在「貝爾裘拉克底西拉諾」最後一幕底修道院公園底布景中，樹葉底無聲他下落，黑裳的尼姑底詳靜的行動，和樹間日光底慢慢的漸暗，統統都幫助着觀衆，使他們理解一個詩人的老兵士（按係指西拉諾而言）底生命如何地在最後將要終結。所有的一切用一種方法或其他種方法來暗示劇中人底思想及感情的布景，都有所謂之空氣。戈登·克雷在「麥克白」劇中底蒙霧的岩石，「休假日」劇中底對比的兩間屋子，以及「加利格瑞博士底內房」底奇怪的圍繞着的東西，都是空氣的。它們一使觀衆與戲劇底本當的情調合調。」

六·環境底功能：裝扮動作

布景底第三個（並沒有最小的意思）功能，是使戲曲底動作有畫面上底趣味。布景底這一功用可以稱爲動作底裝扮（*dressing*）。由於把圍繞着的東西安排成一種線條與色彩底動人的構圖，布景可以置放動作於一種「好的圖案」底不斷地控訴的空氣中，這樣，對於動作底欣賞可予以大量的輔佐。這是布景底一個極重要的功用。倘若因爲布景不美而不加以潤飾，它不能正當地被稱爲環境的（*environmental*）東西。平板的，單調的背景，塗繪些沒有生命的棕色和灰色，在看上去底時候，都會使人疲倦，使人厭惡；它們分散了對動作底注意，因之不能增強動作底力量，反而會軟弱了動作底力量。因爲這種理由，即使那戲曲是需要着「棕色的圍繞物」，布景也應該正確地在線條與色彩底事件中設計得有生命有趣味。藝術家處理着線與色的這兩個要素，應該僅僅去暗示動作底漸形凋萎的精神，而實際上不要低落圖畫中圖案底煖味。在事實上，藝術家可以用指示年代與貧苦的極細微的事物——污染的牆壁，朽毀的木工，壞破的傢俱和陰影——來增高他底設計底圖畫的特點。

一九三五年四月。

# 小型舞台底燈光裝置

趙 越

## 一·舞台燈光底效果

在一個現代的演出者 (Producer) 底腦中，凡當一個戲底演出之際，有三個事件是被同等重視着的：一個是演員底表演 (Action)，一個是布景底裝置 (scenery setting)，另一個是照明底燈光。(Lighting)

燈光，在一世紀以前的舞台上是不佔有重要的地位而用途甚簡的，其唯一的效用只是把舞台面及演員照明得毫髮畢現，使觀眾看得更清楚更明瞭而已；但是自從煤氣燈以迄電燈發明之後，燈光可以隨人意而自由地節制管理，於是燈光隨了自然科學之賜而在現代的舞台上發展其機能與效果，以使舞台裝飾 (Stage-decoration) 成爲近代戲劇藝術中之一重要的部門而與寫劇及導演技術平行起來。燈光也併因爲舞台裝飾之隨了西方的藝術流派之演變：自寫實，浪漫，象徵，構成以迄於今而更有其大的用武之地。

所謂現代的舞台上，燈光底效用及其能力由以下諸點而顯出：

第一：舞台是演出一個戲而爲觀衆「看」的場所；自然演出者要在儘可能而不妨礙劇情的範圍內，盡量使觀衆「看」得清楚明白。因之要以燈光照明 (illumination) 而爲完成使觀衆所應該看到的都使他們看到的手段。

第二：一個劇底劇情，在寫劇者的筆下常常以其人物所在的環境，無論其爲外景的或內景的，底變化而加重其戲劇的情緒底效果，如「瓊斯皇帝」之在空曠的森林中，「羅密歐與朱麗葉」最後一場之在墓道中；另外，有些劇本之在一個華麗的場面，如「茶花女」第一場，有些是在陰晦蔽陋的地道下，如「街頭人」及「一夜店」。演出者必

須使這些不同的場面之不同的情調發洩無餘，恰適地顯示於觀衆之前；並且，還要把劇本所寫定的情緒與時間以種種方法表徵出來，尤其是一個情緒變化較多的劇本如：「哈孟雷特」，「茶花女」，則演出者必須用一些合適的方法使觀衆的情緒被引起隨着劇情而變化，造成一個完全一致的劇場空氣。(Theatre atmosphere)。要完成以上底要求，在一世紀以前的劇場中只有依賴於演員的表演，即動作與對話；現代的舞台上，則燈光的明度與色光的變化會完成了它的。

第三：所謂舞台裝飾，乃是要求一個美麗的或適於劇情的舞台畫面，要完成這些，除了依靠置景，服裝，等色形線之繪和外，還要用光影使之聯絡一致，並使演員底化妝柔和而不生硬。關於此點，唯有燈光才能完成了它。

在歐洲，自從萊因哈特，哥登克雷，梅伊荷特諸大演出者出現以來，燈光底效用被他們很恰適地運用起來；於是它的能力才被世人所驚訝重視。所以有人認爲：「燈光爲現代舞台的生命」。此語並非過當。

所以，一個有偉大的理想力或敏銳感覺能力的演出者都是恰適地運用着燈光而予以其所演出的戲劇以不可思議的效果。假如他不能把握住這種根本的要求，則他並不是我們所稱許的人了。

## 一一·舞台燈光的特質

我們知道：有許多演出者在他所指導的戲演出之後，常常認爲燈光的設備過簡或運用得過無興味，他會告訴你這是因爲他把照明的手工過於疎忽而委託於幾個普通的電燈工人之手之故。所以，凡是一個理想的演出者或舞台裝飾者必須具有對舞台照明，即運用燈光之充分的知識和技術不可。

燈光爲現代舞台上之美麗的幻想底創造者；當演員表演於它底照明之下時，則觀衆會相信現在的劇情是在一個如何環境或情況之下而展開的。

尤其是對於近代的「鏡框式舞台」(Picture-frame stage)上，當外幕揭開之後，舞台上所顯現於觀衆之前的無論其爲客廳，府邸，皇宮，議事堂，或海邊，曠野，森林，崇山；然而有時是富麗堂皇，輝煌閃耀，有時則是陰晦

破敗，蒼涼滿目，並且季候底春夏秋冬，時間底朝夕午昏，氣候底晦明變化，這些都只有用燈光才能表彰顯示出來，唯有燈光才有這種能力。至於同一場面中再有不同變化時，則更會使人相信燈光的能力之偉大了。

否則，假如使觀衆與演員都在一個尋常的平板而無變化的燈光下，像音樂演奏會中一樣時，觀衆會感覺到他們與演員各無所異同，便不會引起他們底興趣和注意力。假如你把你對於一個同一的演奏者之在音樂演奏會或劇場舞台上底印象比較來看時，你便會看出舞台燈光之奇異的效果與其獨有的特質來了。

然而，音樂演奏會上的燈光與舞台燈光之所以能給與觀衆以不同的印象之故何在？說起來是簡單的；即是前者只是用着一種平板的光或只用斑光照明，後者是運用了不同而複雜的燈光機械來照明。

舞台燈光裝置的特質，不但要使舞台上有多數的光源，並且還要使這各自不同的光源底光色，光量都有着不同而多樣的變化，以適於多數的戲劇之不同的要求。所以凡是一個演出者或舞台裝飾者均須具備着能自由運用或裝置這種裝置的能力或學問，並且關於這種學問的專門書籍真是已經不可勝數了。

爲顧及事實，筆者只提出本文的課題，而只說明一切簡單的裝置方法，以期於能適和於中國舞台的實用。

### 三、小型舞台燈光裝置底條件與限制

所謂「小型舞台」者，乃是舞台面底面積爲五乘六公尺左右的舞台，本文中所有提及光量的數字，都是依此爲基準的。這是一個小型舞台面積最低的數字，如果再小時，則難能於其上演出戲劇；如果舞台面積較大時，可依其比例而增大之。然而舞台光量底變化並非是一個絕對機械的東西，有的演出者是主張舞台面較明，有的主張較暗，則又賴於演出者或舞台裝飾者自己底主張而變化地設計與運用了。

在本文中，筆者並沒有說明用於大型的或商業的舞台上所用的燈光裝置底組織與設計，只爲小型台及非職業劇人設想而執筆。以下，爲筆者所以這樣說明的原因：

第一：如果依後述而設計，則已經可爲一個小型劇場或非職業劇團底一種永久設備，而支持相當的年歲的。

第二：即使後述的很少的燈光裝置，亦能作成許多小的單元，并可產出許多的變化以適用於新的需求。

第三：所謂小型舞台底倉庫或存儲舞台設備的地方，比較專門的或商業的劇場為小，不能存儲較多的東西。因此，我們對此不能無所顧及。

第四：小型劇場或非職業劇團底經濟能力有限，除了燈光裝置以外，其他如置景，服裝及其他的開支都是要計劃周詳以與燈光裝置恰適分配的，因此，燈光裝置底設備便不能在可能範圍內，力求簡單了。

註：假如只演一個簡單的會客室或廚房之類的內景戲時，則無須多費若干心力，僅在內台口牆(Pelmet)底裏面掛上一排燈或把台頂上的燈使下降近於舞台便可以了。

第五：把後述的燈光用色光照明時，也已足以加重戲劇情緒和柔和演員面部化裝的硬線條了。

#### 四·小型舞台燈光裝置底組織

以下的燈光裝置(Light-setting)底組織，是可以為一個非職業的劇團或小劇場底小型舞台上應用而有餘：

一、燈槽(Batten or Light-batten)：這是一種把燈光排列於燈槽內而懸於「橫幕」(Border)之後底舞台頂上，或豎立於舞台口之兩旁，以照明舞台的裝置。用於前者時特稱為「頂光」(Top-light)，用於後者時特稱為「邊光」(Side-light)。假如是可能時，頂光的燈槽之前可以不用橫幕遮蔽着。

二、腳光(Float or Foot-light)：裝於舞台面前緣口上底一排光；這種裝置底唯一的用途是用來消除頂光所照出的陰影。

三、汎光(Flood)：一種前面敞口的燈箱，用來照明較大的區域。

四、聚光或斑光(Focus-lamp or Spot-light)：一種與汎光燈箱近似的裝置，不過前面裝以一透鏡(Lence)以節制其照明區域的大小。燈箱較大及照明區域較大的通稱「聚光燈」(Focus-lamp)，較小的通稱「斑光燈」(Spot-light)。



五、條光 (Strip-light)：一種裝於小而短的燈槽內或只裝於木板上的裝置，燈光的光量也不如前述四者之大。用來照明門內或內景之特殊的部份等等之用。它並不十分重要；但對於照明景後所附加的「背片」(Job) 是很有用的。

以上各種燈光底裝置，完全連接於「電閘」(Switch-board) 之上，由之節制管理。它們都裝以「色膠片」(Gelatine)，而用以發射色光，並且其光量都是被「節光器」(Dimmer) 節制管理着的。凡是一組燈光裝置能如此聯絡組成，則它可以足敷一個普通的小劇場或非職業劇團應用而有餘。

經過了細心縝密的計劃與正確的數量而設計一組燈光裝置底組織時，則可以免却若干浪費的錯誤。舞台燈光之主要的效用是用來照明舞台上底表演，並賦予以預期的幻像 (Illusion)。演員底面部化裝與其運動，即表演，「必須」為每一個觀眾看得清楚明白，除非背景中某一部分被演出者或舞台裝飾者在設計時是故意地要使其陰晦不清的。復次，燈光之次要的，但是是極主要的功能，乃是要能產生任何種類的色光以任何形態與光量投射於舞台上底「表演區」(Acting-area) 或「背景」(Back-ground) 之任何部份。

當一個內景底室內，置有多數傢具底時候，表演區底大部燈光都應當儘可能地從頂上投射到舞台上。邊光，在這種場合下固然是有用的，但是它有一種不便利，即是當着台上底演員，景片，道具等等靠近光源時，其投射的光量是較比立於舞台中部者為多而較強。頂光在實用時，它必須具有「易於運用性」(Flexibility)。關於這一個名詞的意義，必須使讀者清楚的明瞭，筆者建議於讀者，假設把一個舞台面底景面裝置置於台上，不用燈槽及其他燈光，而只試驗台口底頂光是否可以隨意運用，並且普遍地照明了全部，或者所欲照明的一部舞台面，因為當戲劇上演的時候，頂光是不能動的了。

假設被用於照明工作的燈光光量有一千「燭光」(Watt) 時，則這一千燭光的光量可有兩種極相反的裝置方法：

一、只用一個簡單的一千燭光的燈，裝以一張色膠片，一個節光器，一個電閘；或者：

二、一百個十燭光的燈，每一個燈都有不同的色膠片，一個節光器和一個電閘。

這樣，讀者自會看出第一種裝置方法，除非是在幕落以後，當戲劇正在上演底時候除了能節制管理其光量以外，并不能變更其光的顏色的。至於第二種裝置方法，便給與燈光管理者以極大的便利了。它可以產生無數的色光底變化，當節光器置於G及O之間底不同地位上，更可得多數的不同光量，以使台上色光變化萬千。固然，一個舞台上底燈光裝置不必要像第二種的組織那樣的複雜或完全近乎理想，但，這一種確有完全的易於運用性底價值。

現在，我們可以開始對於像前面所述及底兩種燈光組織底方法，一種是一個大的，另外一個是許多小的單元，之間如何選擇。第一種底意義沒有易於運用性，但是，第二種則又有許多複雜的線路，節光器，色膠片等等。這之間，一個演出者，舞台裝飾及燈光管理者他將如何來選擇呢？

讓我們設想一種另外的場合，當現在的時候，於同一的舞台上，除了一外景幕（Backcloth）以外的頂光共有二千燭光的光度，不必更換色膠片即可以產生任何種類的色光底變化與綜合。其最使我們滿意之點乃是把這二千燭光的光量分成四組沉光置於內台口牆之後，每組都是用了五百燭光光量的淡氣燈泡（Gas filled lamp），它們底色膠片都是用了四種主要的顏色：紅，藍，綠和黃，（或琥珀色。）並且每組都有一個節光器。光底顏色及量度會依照演出者，舞台裝飾或光影管理者底意欲而由電閘板及節光器上自由地調度變化的。

註：Gas-filled lamp 是一種在燈泡內注入淡氣或他種化學氣體以使燈絲發光光度較明的燈泡。泡中的空氣，和真空燈泡一樣，在未注淡氣等之前已經抽出。

二十個一百燭光的燈泡是會和四個五百燭光的燈泡一樣地給與舞台面以同等的光量並且易於收藏的。固然，我們知道四個五百燭光的燈泡之總價格比二十個一百燭光燈泡底價格較低，但單價則高度燭光的燈泡為較高並且嬌貴，如果不幸而弄壞了底時候，倒是一個較大的損失。如果用普通家用一百燭光燈泡，則可以有更多的準備與更低的價格，以備某一燈泡破損時即時可以用其他的燈泡代替復原的。並且每五個組成一組裝於一個「汎光箱」(Flood-

8x) 中用一個大的色膠片以使產生色光。固然，排列這樣的組織時，是很難於裝置「反光器」(Reflector) 的，但是也可以很如願地分在每一個燈泡之上分裝以一個反光器與色膠片的。每五個燈泡裝置，自然，應該各有一個節光路線。

前文中所敘述底乃是假設頂光都在裝置內台口牆後，但是假如在舞台上部有許多橫幕懸挂着的底時候，則這種燈光：置可以分成多數條光或燈槽懸於橫幕底後面，每個橫幕之後都有一組燈槽或條光，每組裝以四個電路，每個電路發生一種色光。因之必須要一特殊的電線裝置，並且其與節光器的連接因而比較複雜。

橫幕底存在乃是爲了要把舞台底屋頂從觀衆底視線中遮蔽起來，並且，在普通的燈光組織之下，由於燈槽內的燈光投射到舞台上的任何地方時，則可由它阻止觀衆底視線來看那照明了的屋頂。但是假如每個光線都是僅僅真射到指定的地方或下投於舞台面時，則影片或「軟幕」(Drapery) 底頂上會不被照照着，而屋頂也因而全暗的，並且也不會引起前五排的觀衆底注意，除非他們要故意地要那樣看。

投射到舞台面地板和置景上面的光線，當然要有一些反射出來，但是並不能如以光源投射到物件上底那樣多，通常最光滑的物面也不過反射出來十分之一至二分之一而已，尤其是這種反射光並不如脚光所造成的反光那樣的多，除非頂光是過於強烈了。如果屋頂能黑暗時，則不必用橫幕來遮蔽。在一個很小的舞上，所有的燈光都可由懸於內台口牆後的燈槽內發出，(通稱這個燈槽爲：「No. 1 light-batten」)。除非是在一個外景戲中外景幕或「外景壁」(Cyclorama) 必須要在它底上面用燈槽照明而這個燈槽必須用橫幕來遮蔽底時候。這種方法可以使上面較暗而難於明顯。並且這種方法有一個更大的便利，即是因而可以把燈槽懸挂較低，這，比較懸挂較高時其照明的能力爲大。

把每一個燈泡裝置在一個或分置於多數小箱中，僅僅在前面開口，並且每一個後面都放一個由後向前而圍繞着燈泡的反光器，如後面第三圖的「汎光燈」(Flood-lamp) 一樣，會把光線集中的。這樣，則燈槽內底光線會收攏起而經濟地成了直射的光線，並不投射到屋頂上去。至於這種集中光線的方法，更可能的是用硬紙片或鉄片作成一個大而深的遮蓋圍着燈炮，裝置於開口的燈槽之前，但是，很明顯地，乃是把每個遮蓋及反光器聯絡起時，其效果會

較好的。這時候，自然要有一個與這種燈槽同形而合適的框子以爲色膠片之用了。

當需用一個產生色光的燈時，則應在燈泡之後裝以反光器，而在其前方變換色膠片就可以了。

至於反光器與色膠片之類，則在另節詳述。

## 五·照明光量底標準數字

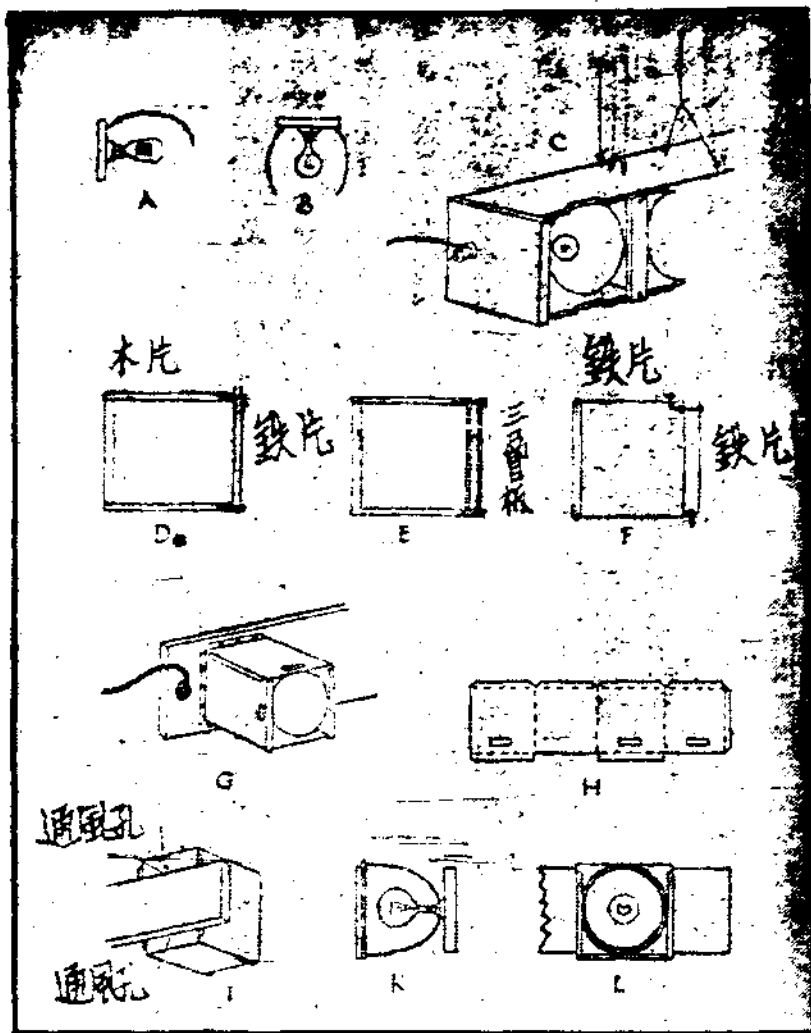
前面已經把燈光裝置底大要敘述過，現在，我們作第二步的關於光量供給的研究。許多的舞台上大多是都沒有足以滿足其光量所需要底充分的電流。因之每一個舞台裝飾者或光影管理者必須應該知道在他底舞台上是需要若干電量的。

假如，舉例來說，燈光光量底總數爲四千燭光 (Watt) 電壓爲二百弗打 (Volt) 時，則二十安培 (Ampere) 爲電量之最小的數量了，但是另外還須要有五至十安培的電量以備臨時附加的需要之用，如此則不至有電量不敷之感。一個三十平方公尺的小型舞台頂光，邊光腳光及外景用光應該共用四千至六千燭光，即每平方公尺有一百五十至二百燭光的光量。如果不用外景時，有二千至三千，即每平方公尺有七十至一百燭光的光量，已經敷用。舞台面積如果大時可依此比例計算。但是有一件事應該特別注意並且應該被每一個演出者，舞台裝飾者及光影管理熟記在心的：假如電壓爲一百弗打時，電量供給的數字應該是二倍於以上所述及的，才可敷用。

## 六·燈槽與條光

現在，我們開始繼續向下研究關於燈光裝置底實際；下面所提示底方法都是可以自行製造的燈光器具，如果依法製造而應用時，對於一個小劇場或非職業劇人的演出者，舞台裝飾者和光影管理者不但可以省却買專門用的燈光器具底大量消費，還可從而得到許多技術上的經驗。

第一圖：六種燈槽底裝置方法。



（通常都是用化形插銷，如圖一中分圖 C、D、E 所示者。）用插銷與電開板連絡的長電線，在燈槽不用時，可以拔下來的。

開口型的燈槽通常都是裝以着色燈泡，其形如第一圖中分圖 A 及 B 所示。這兩種燈槽底裝置方法各自不同並非毫無理由的。我們首先應該知道市面上流行的兩種燈泡會發出兩種不同的閃光來的，但是有許多光影管理者似乎都

第一：我們先提到一燈槽（Light-batten）。用一種合適的方法把燈泡排列於一條線上使燈光集中照明舞台，其能汎照舞台面上底各個部份是毫無疑問的。燈槽之所以被任何舞台上應用而主要的普通照明用具，其故在此。

用一個管狀的金屬物來支持燈頭，並不難連接起來；但是一般的方法都是在板狀物之上裝以燈頭與電線的，電線的安置，通常都是裝於板後的溝道內而於其上覆以三層板或其他保護材料，線頭與燈頭的連絡則是由燈頭後面鑽孔透接的燈槽底電線並不要直接與電板連接，只要裝上一個「插銷」（Pin）於燈槽之一端即可了

不大知道對於燈絲形式不同的燈泡如果要得到一個完全的照明效果必須對於它用不同的布置方法。開口型的燈槽只需要一個彎曲的反射器，但是在裝於淡氣燈泡之上的時候，必須要在燈泡座上鑲一個邊以補償了燈泡頸部底特殊的長度。關於每一個燈泡，無論其為普通的真空泡或淡氣泡，必須要有一個帽形 (Hood-like) 的反射器，是不必說明其理由的，特別是由於它可以使光線都不能向上照射之點。

把普通的真空燈泡着色底方法很簡單，只須把燃着的燈泡浸於着色的膠狀物或漆等液體中，則會有一個透明的色膜附着燈泡之上。至於淡氣泡則商店有許多色玻璃的燈泡出售，燭光度由一百至二百，任何電氣商店都可供給你們需要的。這種燈泡比用膠膜附着的真空燈泡用來適意得多，因為後者的膠膜常常乾裂脫落必須時常重侵之故。

設計一個分節型的燈槽無論其或者由於用新的材料，或是用舊的板片，當計劃其數量與比例時，必須依照已經裝定的燈頭與電線而設計，為毫無疑問。

假如是一個新的底時候，設計者可以把每節燈槽計分配成幾個較長的距離的分節。每節之中要包含一個燈泡與一個反射器。底板必須堅固，這樣不但可以使燈泡裝置安定穩固，並且還可以在用繩與滑車懸掛時放心。把分節分成每邊二十公分的方形，是一個合適的面積，因此，底板可以用二十公分寬兩公分厚。如果過薄，則裝置時會發生困難。底板的長度可依分節的數目而決定。假如有十個分節燈槽，則底板，即燈槽的總長應該有二公尺長，兩端並須有二公分左右的餘地。

底板裝了電線與燈頭之後，沿着底板底兩旁邊緣用較薄的木板各裝成直角形，如第一圖分圖D。用長條的鐵片裝置起來，像第一圖分圖F一樣，也是另外一種同等的合適的方法，並且這種方法還可加多光量。這種槽壁底高度，要以反射器底需要為基準，如果高度較燈泡為低，使之露出於外，那就錯誤了。雖然，如果製造過於笨重時，則懸挂時也會發生困難的。為只有反射器較深時可以集中光線，因之二十至二十五公分左右是可用的。燈槽兩端也應裝以木板，板之長應與燈槽之上下(並非底板)。兩壁板的長度多出一至一·五公分，裝時使它與底板裝成直角，在上下兩壁板的前緣處伸出。現在，繼續裝置反射器。至於每節接觸之處，須裝以兩片條狀的鐵片或「三層板」，寬度

約一至一·五公分，長度與燈槽口相等，用螺絲或鐵釘釘入槽口木邊。（如第一圖分圖D、E、F）這種小片是用來安插色膠片之用。如果燈槽上下兩壁板是鐵片裝置的，則小鐵片底下面那一片應該長出一至一·五公分以備摺灣釘上面的槽板之上（如第一圖分圖J）鐵釘或螺絲底副作用是用來阻止色膠片沿槽口滑行的。所有的鐵片之邊緣必須圓而滑。燈槽口上下兩壁板須各自割除一至一·五公分的邊緣以為流通空氣之用。有時，在不妨礙通風的要求之下，用鐵片遮蔽着那從隙縫中投射出來的光線。燈槽底上板應該釘以兩行「環頭螺絲」（*Anchor-screws*）用來以繩懸挂燈槽，並且還可以任意造定一對螺絲或變更小繩底結紐，以使燈槽有適和於投射到舞台上的光線的角度。（如第一圖分圖G。）

假如底板是一個舊有的，其燈頭排列的距離在三十五公分以上底時候，設計者可以很容易地把每個燈頭裝以一個槽箱。（如第一圖分圖G。）這種槽箱可用鐵片或木板造成，其面積如前節所述。即使原底板的寬度較狹時，假如是十二公分，則二十公分的方槽箱也可以裝置到上面的，不過後面不能完全裝上，正好可以成為兩個通風孔，如果必要時也可以覆蓋上的。（如第一圖分圖J。）對於前述兩種燈槽所用的槽箱最好的材料是用馬口鐵依第一圖分圖H底形式而照圖中的虛線摺疊製成，並依G、J兩分圖的方槽裝置底板之上，H分圖上面凸出來的邊緣，是備用以摺成插色膠片的槽溝之用的。在槽之三面各割出一個狹長的方孔，除了用以安置反光器以外，還可以用作通風孔。

碗型的反光器，如商店窗口所用者，是會給光源以強烈的反光的，這種反光器可以直接裝置於底板之上，並且還可如第一圖分圖K與L底方法裝置色膠片。

至於「條光」（*Strip-light*）並不需要繁複的說明。

它是裝於狹長的木板上，後面，和燈槽一樣，用線路連接起來，燈頭底裝置底排列通常是比燈槽為近。每個條光底板底長度大約為一至三公尺，後面全裝以反光器用以加強燈光。此外應該注意的是燈絲的角度與反光器的關係。（參閱本節前文。）燈泡的光量有六十燭光的淡氣泡即可應用了。

## 七·脚光裝置

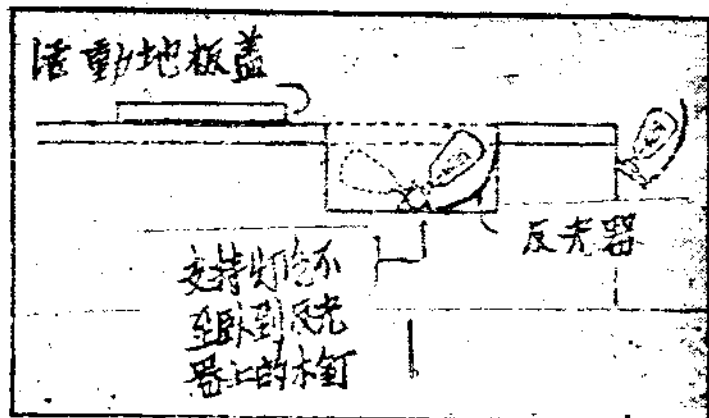
其次，我們開始研究「脚光」(Foot-light)。

脚光的裝置也可用燈槽一樣地分都組成，但是這種光僅在應用於校正頂光和透光底光影之用時才可燃着。脚光底照明能力如果過大時，會特別令不滿意，所以只有八個或十個四至六十燭光的普通真空燈泡便可足敷應用了。淡氣燈泡因為它底燈絲的角度不合適底關係，(請參讀前節。)所以通常都不用它。可以用反光器，普通的馬口鐵或塗以白油的木板把它遮蔽起來使觀衆看不到。脚光底光線照射到台口或兩片景時，看來並不滿意；所以脚光底總長度不應超過台口三分之二的。這種光底主要用途是要使演員面部底下面較明，並不是要沿着地板照射並且把人影投射到外景幕上去，所以，關於它底放光的角度應該十分合適。脚光通常是不連接到節光器底電路上去，以備所有的燈光熄滅時它可以稍有微明。第二圖為裝置脚光底兩種方法。圖左部底那種可轉動的裝置方法在建築舞台時即須連同裝置於舞台之上，並且其線路是用裝於台面或台前的插銷而連絡的。

## 八·汎光燈

本節中繼續提到的是「汎光燈」(Flood)。

前面所述及的兩種燈光裝置，燈槽及脚光都是各成一單元並且都只能裝置於一個固定的地位，但是在任何舞台燈光裝置中還需要一些可以移動的單元。所以除了頂光及脚光以外還要加入汎光用來加重照明舞台上某一主要部分的表演區。



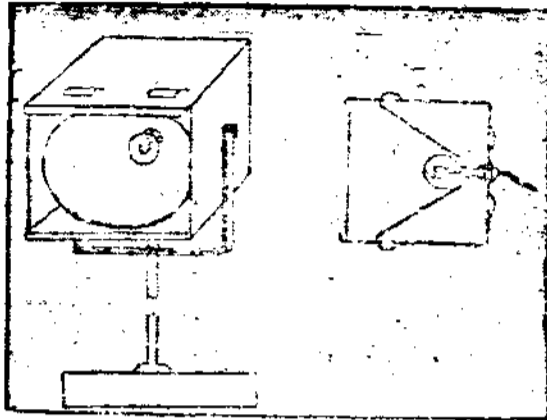


汎光的要點即是一個或多數燈泡裝置於一個簡單的水鐵或白色的箱中的一種燈光裝置。常常是在一個箱在裝入六個色光燈連絡以兩個以上的電路，因之可以發生單純的或綜合的色光。這樣的汎光裝置，有時稱之為 Cluster；假如沒有較高能力的燈泡時，這樣的排列方法也會產生出一種優越的能力來的。假如燈箱不能有更換色膠片的裝置時，前述的裝置方法是最好的了。並且這種攢聚的裝置底燭光量數還可因於同一時間內熄滅其中燈泡之一部而受電剛板上的直接節制。兩個到三個真空燈炮組立於圓以鐵片條之上也可以達到汎光燈的要求。

但是，最好用的汎光裝置則是像一分部的燈槽之一部（如第三圖。）這種裝置要有一個較深的反光器，能裝以色膠片，並且其中只裝着一個淡氣燈泡。這種燈箱要以鐵片（Sheet-iron）作成，如果為非職業劇團設想時，則用較硬的馬口鐵片作成的已經可用。燈泡裝於箱底或箱邊則依照着燈絲的樣子而決定，（參閱第六節。）燈頭底樣子

是要和普通家庭懸於電線頭上的一樣，不是裝於壁上的那一種。把這種燈頭上邊的螺絲圈轉緊，從一個合適的圓孔中把燈頭插入箱內，再把底下底一個螺絲圈於箱中轉緊，燈頭即由於這兩個螺絲圈底助力而極穩固地裝於箱壁上。（如第三圖。）在此，應該有一件特別要注意的事：即是燈頭的種類須依燈泡底燭光度數而變更，並且還有關變更這種燈頭的方法，一個沒有經驗的非職業劇人可以從電器工匠或商人處學來的。燈頭裝好之後再把反光器穩固地銲接於燈箱上面，箱前面還要製出可以插色膠片底溝槽，在燈箱的底上，下三壁不要忘記了各開兩個四乘二公分的通風孔。

汎光燈應該用支柱支起來。在兩旁的箱壁上裝以轉軸用較強勒的鉄條靠近箱壁裝於轉軸之上，燈箱便可支住並且還能自由轉動。鉄條之下接以煤氣管，管底下部裝於重的木塊或鉄塊之上，燈箱便可獨立起來了。汎光箱底高度，即是煤氣管底長度，愈長愈好，因為燈箱較近地板時其效果不如較高者為多；自然，這種



第三圖：汎光燈底構造

高度是要合於需用者才是好的。如果裝以兩種不同粗細的鉄管，上細下粗，並且在粗管壁上裝以螺絲以便調度燈箱底高低，那更是令人滿意而自由的了。

## 九·聚光或斑光燈

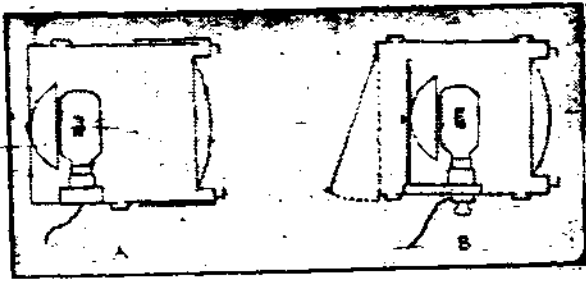
前面述及了三種照明裝置底方法，它們在舞台上各自成一單元的；現在，最後並且是最重要的，我們來開始研究舞台上最有威力的一聚光燈一和一斑光燈一 (Focus-lamp and Spot-light)。

所謂聚光燈與斑光燈之間的區別，如第四節中所述只是形式的差異，前大後小，其本質上及效用上一樣的。至於舞台應用聚光燈或斑光燈時，乃是依於照明區大的要求而變更的。

近代的演出者或舞台裝飾者其所以能在舞台上發揮其才力智能，創造出變化多樣的幻景的原因就是因為他能指揮着一個節光器和多數的斑光燈底原因，斑光越多，舞台面的變化越多，因之能造成一種繁複的幻像。如果從舞台底照明裝置中除去了斑光，則無論如何好的演出者與舞台裝飾者也無用武之方。所以，斑光是舞台上照明裝置底主力軍，現代演出者與舞台裝飾者底最親密的友人。筆者在此並沒有否定其他照明裝置底能力與效果，而只是特別地指出斑光燈底罷了。

然而這一個具有無上威力的神奇照明裝置是如何作成的呢？說起來倒很簡單，只是在汎光燈底前面加上一個可移動的透鏡而已。

假如你把一個「平底凸透鏡」 (Plane-convex lence) 置於一個有普通淡氣燈泡的箱子底前面，則燈絲的光會投射出去成一圓形，其中四分之三較爲明爛。除此明爛的光圈之外底較暗的地方在舞台上沒有任何用途的，並且因爲淡氣燈泡的頸部不能直接裝以反光器於其後，而致有大部的燈光能力被浪費虛擲了。用於斑光燈箱的反光器底比例，最好是小於燈箱前面底開口，以使凡所反射出來的光線都能從開口投射出去。所以斑光燈只能用直立燈絲的燈泡與極光滑的反光器。真空燈泡底光過於柔弱，有一種特製的燈泡其燈絲是集中而直立，可爲斑光燈之用。只把



第四圖：聚光燈的構造

這種燈泡懸起來而看它底處時，燈絲底明處之外是被黑暗圍繞着的。如果把這種燈泡置於斑光燈箱之中再在後面裝以好的反光器時，則我們可以發現燈絲是變成了一個明燦的球體。這是因為反光器把所有向後照射的光線收攏起來，再向前面集中反射，經過燈泡的玻璃，並經過透鏡之故。斑光之模糊乃是由於疎忽所致。斑光之大小可以因了移動前面透鏡靠近或遠置於燈泡而變更的。

斑光燈的裝置方法如第四圖所示，一個硬鐵片的圓筒其寬度足以容納直立的燈泡而有餘，並且能裝置反光器與燈頭，前部另裝以較大的圓鐵筒，可以攜帶透鏡滑於較小的圓筒之上（如第四圖分圖A）。這種形式的斑光燈，其滑行的部份常因為被燈泡把鐵筒烤過熱而膨脹密接，使調整燈光時發生困難。有時竟在冷卻之後也不能復歸原狀，甚或更擠緊了起來。要免除這種困難，最好如第四圖分圖B的裝置方法，便是較安全而適意的。透鏡固定裝於鐵筒的前面，反光器與燈頭可以在筒底底槽溝內來回適意地滑動，筒下的燈頭可與上面燈泡

同時滑動，燈頭上安裝一個把手，滑動時可以一併把電線握起。筒後面有一個懸垂開口的鐵片，可以把燈頭在應用時臨時插入，不用時撤出來，而另放在別的地方妥為保存。筒前有插入色膠片的裝置。透鏡也可以在不用時摘下。燈箱下也和汎光燈一樣地用活動支柱支持。

至於透鏡的「焦距」，（Focal distance）即光線通過凸透鏡所聚成的焦點與鏡面之間底距離，也是一件很重要的事。它不能在十公分以內，否則焦點的熱力會把透鏡烤裂。最合適的焦距是約為十八至十二、即十五公分左右。

管理或製作斑光燈，須要極小心很富有經驗的人，否則它會給你一些苦痛與困難。

## 十· 反光器與色膠片

前面，筆者已經把主要的照明裝置大體講過，以後再提到底多是為輔助用的燈光裝置

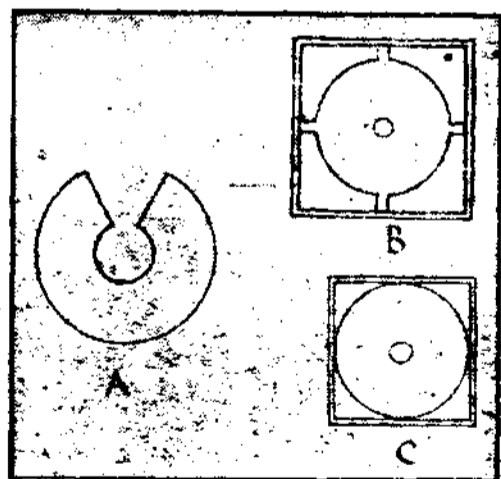
了。

本節中先講加多光量的「反光器」(Reflector)與產生色光的「色膠片」(Gelatine)。

因為照明裝置底光源中底光線有許多是會丟失了不能全為照明之用，所以都在燈泡底後面或旁邊裝以反光器把光線捕捉起來集中反射到舞台上，使之毫無損失。

燈槽與汎光燈上所用的反光器只須用極光滑的馬口鐵便可以生出完全的效果。它可以在光源底光線投射之後反射出百分之五十的光量，假如用白油漆過之後則只能反射出百分之四十來了。如果用表面平坦的鐵片以直角裝於光源之後時，它所反射出來的光量並不會如我們所設想的那樣多；所以最好是用彎曲的。

因之要使光線完全如願的反射時，則能產生最多的效果的反光器應該把燈泡覆蓋包圍起來，就是說應該是一個漏斗形的。用一塊鐵片把它剪成第五圖分圖A底樣子，小心地把它摺彎，並且把那兩邊直線的邊銲接起來。把這一個漏斗用四個舌狀物銲接裝於燈箱或分都燈槽之內，像第五圖B一樣。有時那舌狀並不需要，像第五圖分圖C的方法，可以直接把它底邊緣銲接於箱壁之上的。反光器底大口如果銲接堅固時則其小口可以不必用他物支持的。未剪裁之前可以先用硬紙或卡片紙試剪一個樣子試驗其大小，這方法既迅速又穩當。至於專門用於燈槽或汎光的反光器都是和A燈上所用底樣子一樣，就反光器面上有許凹下的圓球面，用以更使反射力較強。如果你也願意學用這種的反光器時，也可以把鐵片面上敲出許多直徑約四分之一三公分的球面，於是反射出來的光線能更多更柔，這種工作很簡單，但是要用很多的時間。假如你所用的燈泡是磨光玻璃或球狀的，你倒不必用那樣的反光器，因為光線在未出玻璃之前已經很柔和的了。



第五圖：反光器底裝置方法

斑光燈的反光器最好是在商店裏買來。它的弧度越小，就是說中心越深和最光滑的才最好用。這種反光器應該是用耐於受燈泡的熱力所烤的金屬，才可裝用。

金屬的反光器不用之前應該用凡士林或其他避銹物塗上。

又：市面上有一種家庭照像用的輕便弧光反光鏡，可以用來裝照明燈箱；將來擬另為專文說明其使用方法。

以下是「色膠片」(Gelatine)裝置方法：

要把燈泡着色，筆者在第六節中曾述及把燈泡浸於膠漆等液體中的方法，但是用這種方法有需要常常重浸的困難。用於腳光和條光底燈泡用這種簡單的方法是可行的，因為這兩種照明裝置底燈泡普通都是用真空燈泡的，但是，如果燈泡過熱時則膠膜會被烤灼脫落的。但是用於淡氣燈泡時最好還是購買着色的膠片裝於箱前以使燈箱產生色光。這種方法可以使同一的燈泡產生出很多種色光底變化，並且能在戲劇演出之時。每一幕或一場中使燈光發生很多種變化。尤其是對於邊光，它還以在同一場面中因表演上底需要而變更。

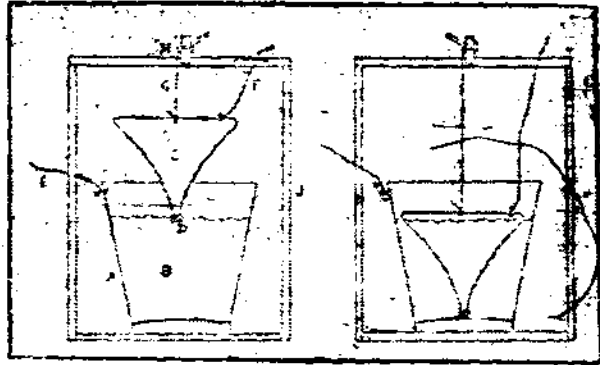
色膠片底大小可依燈槽，汎光燈，聚光燈之所需而裁製。色膠片裁製之後，即可以硬紙，木片或金屬的框子把它裝起來。框子底邊要二公分寬，並且用極細鐵絲在框子前後綁起來，像網球拍一樣，因之可以使色膠片裝置牢固，不至脫落。

此外，專門的照明裝置是用色玻璃的，但一個非職業的或小劇場則不必如此。另外還有一種方法，就是用綢片，但是裁製時要費一些功夫的。在腳燈上裝以不同顏色的綢條也是可以的。

## 十一·節光器

筆者在第九節中曾提及兩種有威力的燈光裝置，本節中所述及的便是那第二種的「節光器」(Dimmer)。

節光器底效用就是它能使燈光漸明起來或漸暗下去。這種機械為每一個舞台燈光組織所必須有的一種，它可給與照明的光量以完全的藝術的價值。除非你另有管理光量能力使之或多或少的方法。擴聚的燈泡裝置每一些可以分



第六圖：桶形液體節光器底

構造

用幾個電閘管理時會使其中之一部燈泡在別的仍舊燃着的時候分別熄滅；但是這種方法使光量的減少過於明顯而突然了。立於舞台旁的邊光，可以於燈箱前面裝以多層薄棉紗或薄棉紙，或者用硬紙片於燈口慢慢滑過，遮斷燈光。但這兩種方法各有其不便之處，前者要使燈光全滅時需要多數的時間，後者能造成一個爬行的陰影。

用特製的電節光器聯結於每組照明裝置之上，是可以得到很好的效果的。在專門的劇場中可以用特製的節光器，至於非職業的劇團只須用「液體節光器」(Liquid-dimmer)即可以了，並且其價格是較低的。

每一個電路之上，仍該接以一個簡單的節光器。這種液體的節光器在它底體內盛以當電流經過其中時可以加以阻力的液體。第六第七兩圖是三種液體節光器底組織。

第六圖是阻力較小的一種，它不能使燈光的明暗有極大變化。它只能阻電五安培。A是一個內盛「電解物」(Electrolyte)——「阻電液體」(Resisting liquid)——

底桶(第五圖B)。C是一個平鐵片或其他金屬片剪成圖中之形式，其下裝以一個金屬紐狀物。(如圖D)。D可以下降於桶之底部。E與F是通電的電線，其兩極分附於A與C上。G是一條可用以升降C的繩子，它是繞於H軸之上的，全都置於木架J之內。當C下降之後，D與桶底直接接觸，電流即全通而燈光全明。當C升起之後，則阻電液體能使電流通過減少，C在液體中的面積減少燈光越暗。必須特別注意於D與桶底接觸面須特別保持潔淨，所以隨時常察看。此外，當用它節制光量時，電量必須充足。C底最合適的形式可從經驗得來。J底裝置須能防止A與C充電的震動。

第七圖第一分圖是一個效用較好節光器。器身是管狀的，底下用水泥之類封固。其大小要能阻五安培的電量。

A與B是兩個光滑的鐵板，B裝於管底，A底重應該能極易從B上抬起來。A聯接於D繩之上，以便能以提起。C與E是兩個通電的電線，C可以用繩線，E必須是用有膠包絕緣的。轉軸下裝於管身之上，當它把A提起來的時候，阻力即速之增大。A的面積每一安培不應小於二又二分之一平方公分，提高三十公分時可以阻五安培的電量，二公尺時可以阻十安培的電量。（燭光度為二百弗打以上。）管身底大小可依此算出。假如是可能的時候，B可以把電極從旁邊插入，因之E電線可以從管外接連。（如第七圖分圖二。）

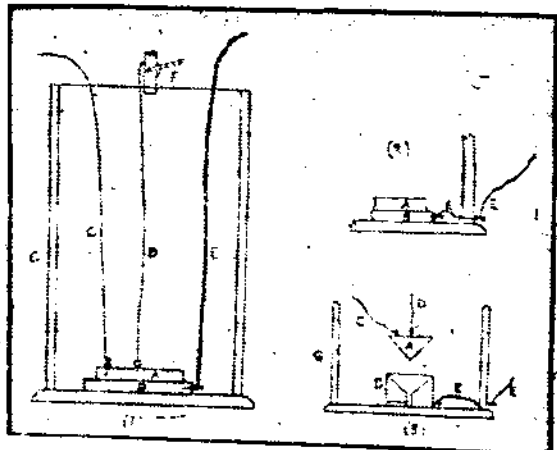
第七圖分圖3可以發生較精密的作用，它可以因為電極形式之不同而生更好的效果。A是一個圓錐體的鉛或鐵，B是由同樣的金屬作成的座子，中間的空處可以把A合適地插入。假如能用機器製作時，則A與B可以全部接觸。B之底部應該有一個向下的溝，從旁邊出去。這個小溝的用處是可以存留那些沉澱物或金屬小片等等使從底下落下而使B保持其潔淨。它並且可以使當A提起時阻電液即時流入。

常用的電解物或阻電液即是洗衣服用的鹼或粗鹽的溶液。或任何酸類液體從經驗中你便可以知道應該用如何濃度。在真水中置以少量的鹼或鹽（應該預先溶成濃溶液。）直到把電極昇到液面時燈光即可全滅時為止，這才是最合適的濃度。在試驗時，「電量」應該最多，則實用時才不發困難。

## 十二·電開板與電線

到本節，我們已經研究到舞台燈光裝置之最高的技術部分了。

「電開板」(Switch-board)底裝置與使用是特別繁雜而困難的。本節中難能盡述，筆者願在此推荐 C. Harold



第七圖：管形燈體節光器底構造



第八圖：註：在本表有一點爲了讀者閱覽便利特意地縮略下去了。即是：在最下一行的「色光總開」上應該有紅，黃（或琥珀），藍，綠四個色光分開，這四個分開每一個都應與右邊的頂，邊，腳，外是幕上底燈頭聯接；假如是必須的話，並且應與汎光，斑光或聚光，條光，等等聯接；如果汎，聚，條等光各有用色膠片以變換色光底裝置時，則此種色光分開無須裝設。但是汎光如是「噴濺型」的，條光用於頂光時則必須用色光分開於電開板上管理其色光底變化。至於汎，斑，條各光，如文中所述，應聯接於各號插銷之上的。

Ridge 先生所著底「舞台燈光」(Stage Lighting)一書於讀者之前，在那一本書中關於電開板的構造與使用底方法有極詳細的圖解與說明。

不過在此筆者可以簡略地說一點：

所有全劇場底燈光，在電開板上應該有一個總開，這一總開之下應該有兩個總開一個是管理台下的（即觀客席中底燈光）一個是舞台上的。舞台上固定燈光如頂燈，腳燈，左右兩邊燈，應該各有一個總開。此外，不固定的燈光如：汎光，條光，斑光，也當各有一個開。依台上燈的顏色分類，如黃，紅，綠，藍也應各有一個開。分一組照明裝置也應各有一個總開。依照明裝置底分部再各有一個分開。就是這樣的分類已經應該有三十以上的電開了。

爲了使讀者清楚明瞭，請參閱第八圖。

電開板底設計應該把電開的地位排列得十分小心而清楚，以便管理光底總負責人使用時因看得明瞭而運用自由，不致有誤。電開板底位置最好是放在台口後牆靠近「表演區」(Acting-area)之處。假如是不可能的時候，則只有裝於後牆的邊上。假如能裝一個潛望鏡 (Periscope) 或者燈光工人能有方法在舞台線下的前面看到全舞台面時，電開板可以全裝於舞台面之下，這種裝置方法倒可以得到一個優越的效果的。

至於用舞台上底電線最好是用於工廠的粗線，家庭用的細線有時會因爲不經心而弄斷了的。假如舞台是一個永久的 (Permanent)，則可省却許多困難。



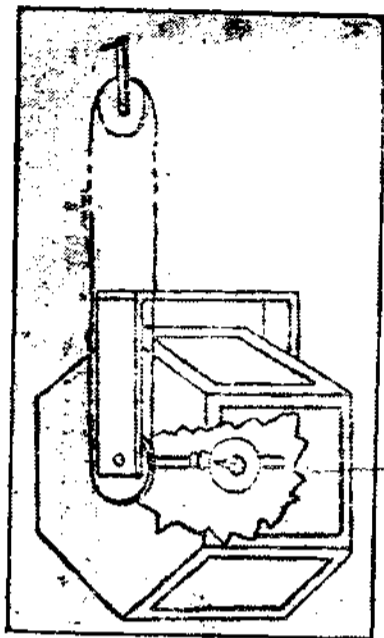
從電閘板出來的電線都在沿着舞台面底各邊上裝以牝插銷。照明裝置的燈槽或燈箱與電閘板的聯絡不不需要很多的電線，只須插入附近的牝插銷中便可以了。牝插銷應該用地板蓋保護着。

### 十三·從觀眾席照明的裝置

假如舞台不是一個鏡框式的而是一個「敞台」(Open Stage)，或者舞台之一部突出於頂光線之外時，則必須於觀眾席底屋頂上裝以照明裝置。腳光會使演員面部生出一醜惡的陰影，當演員走回舞台中心，而部光影復常時，則其對比更為強烈。用兩個燈裝於「前緣台」(Apron)之上，使光向上向內投射是一個較好的方法，但是仍舊不甚使人滿意。在「前台」(Forestage or Apron-stage)之屋頂上裝以一排「罩燈」(Hood-flood)，如果是可能的時候也是一種可用的方法，但須注意勿使裝線投射到觀眾席及台口上。如果用聚光燈特別地照射表演者身上，比前者底效果更好。它可以懸於屋頂，看台或觀眾席底後牆之上把光線適合地投射於舞台上。

第九圖就是這種照明裝置底構造。用一個六角形的木箱或金屬箱，每面裝以一種色膠片，用一個架子支持，並且能用其旁底轉軸轉動它。這一個轉軸應該台口後底轉軸聯絡，這樣，便可以由舞台直接管理燈箱底轉動。這一個燈箱應該用覆物遮蓋起來，使它同時只能射出一種色光。

這種燈箱底缺點乃是因為它距電閘板過遠，所以不能直接管理尤其節光的。更須特別注意的是這種裝置及其投射出來底光線應該不十分顯明，以免擾亂觀眾觀劇，但這却是一件很難處理的事呢。



第九圖：(或第八圖)從觀眾席照明舞台的燈箱底構造

## 十四·外景幕底照明方法

假如你有一個很好的「外景幕」(Backcloth) 必須對它有一組照明底裝置。假如它底上面有褶紋或接縫之處，應該儘可能地使之不明顯。

使外景幕平均受光的最容易的方法是在它底中部對面置放以燈使之受光。光源相距越遠，則光之分配越平均，不要把光源置於外景幕之前使之太近，因而減少其實際的價值，這是一件很明顯的事。在它的頂上，距離在可能範圍內使之較遠，懸以燈槽，是一個最好的方法。燈槽底長度就儘可能的與外景幕等長，並且要懸挂得使其角度儘可能的把光線投射到全幕面上。要使外景幕受光更平均時最好是把它斜懸起來，下邊距離台口應比上邊近。假如它製作得合適的時候，更可以把它懸挂較鬆，使它自己底重量造出一個對觀衆的凹面，它便可以像一個彎曲的反射器，因之下部可以如上部一樣得到較多的光量。有些外景幕還是應該把它拉緊的。

此外，假如燈槽或汎光可以用槽溝裝於地板上成一曲線的時候，則投到幕上的光線漸高漸暗，可以給與觀衆以自然的天空的印象，特別是夜景。假如是可能的時候，還可以從外景幕底後面向前照明。如果沒有頂光照明，則外景幕也應該如上節所述地斜懸起來，不過方向相反。燈光從頂上或後面照明是最理想的。假燈光的力量只能照到幕底一半時則應從對方合照使之全明。外景幕上決不應有暗色的補綻。

假如用汎光燈照明的時候，必須要把光線加以覆蔽管理，這是毫無問題的。用這種方法照明必須設法使光線佈滿幕上。在燈底熱力允許之下盡力使色膠片距燈泡爲近。最好是把燈箱前面設計製成圓形，用色膠片全部覆上，因之燈光可以照成一個一百八十度以上的扇面形。色膠片距離熱的光源應該等長。

着色的條光或普通的燈槽遮蔽置放於距離幕之下邊三十至六十公分的地方，也可以得到一個優越的效果。它們要放在舞台後而不爲表演所用的地方。

假如舞台是一個平面的時候，則要想在外景幕前面底下方置以照明裝置是一件困難的事，因爲它會被觀衆看着

的。但是有一種可以遮藏它們的方法，就是把舞台地板揭開三十至六十公分開口，假如是在事先預備正確了的時  
候，也可使地板無損。此外，把一個外景幕於舞台面之後並紐結於地板上，會生出較大的利益的。

註：關於揭開地板請參閱三月三日北平晨報「劇刊」第二一七期拙作「小舞台底基本建築物」一文中：「舞台面」一節。

在外景幕兩邊照明也可以得到同一的效果，有時，並且還可以較從光之上下照明底工作簡單。用兩排曲形的沉  
光燈或裝於幕邊，則近光源之處較強，漸遠漸暗，可以使觀眾看出。用兩排條光可以得到一個一致的光。邊光可以  
給「外景壁」(Cyclorama) 或曲的外景幕以較多的效果。在一個平面的外景幕上距光源漸遠之處光線漸暗，但在  
曲的外景幕上則消失的燈光可由其曲面捕捉起來的。有很多關於外景和外景幕的知識及燈光裝置底可能性，都可以  
用一張薄卡片及一個閃光燈試驗而得到經驗。舉例來說：你可以能看出一個簡單的沉光置於平面外景幕之前的中央  
時，則它將把幕的中央照得很強，但全數的邊上則很難照明。假如在外景壁或曲面外景幕之前時，則中央與邊上各  
部底明度極為平均。

用一片和外景幕面積相等的輕紗網或薄棉紗懸於幕及光源的前面，它可以把幕上的缺點遮過，並把光線弄柔。  
並且常常是把這一片輕紗照明，可以使後面的東西看不清楚，在舞台裝飾上講，這也是一種極可用而有用的燈光裝  
置。

如果舞台面較深，或照明外景幕的燈光不能直接或全部投射其上的時候，則演員，道具底黑影會投射到上面去  
的。這樣會即刻把外景幕的秘密洩露於觀眾之前而即刻破壞了它所造成底幻像。唯一的補救方法只有用足夠破壞投  
到幕上底陰影的電量，所以應該不忘記了一個原則，就是外景幕底光量應該比其他底多。有許多舞台上外景底光量  
與其他各種照明裝置底光量底總和相等，但如果照明表演區的燈光管理得合適的時候，照明外景底光量為其三分之  
二已經足夠了。

## 十五·其他

懸於內台口牆上的燈槽可以繩子吊挂得升降自如。光底排列，校正與綜合可以用各種大小形式的汎光或斑光造成。每一個都以照射任指定的地點。這種燈箱之後可以裝以棒狀與管狀的短支柱，並且附有轉軸，如第三圖具體而微，這種支柱可以把燈箱任意高下地插入於屋頂上底的金屬管或條狀長支柱上。因之電燈工人可以使無論燈槽燈箱都有高度與角度底變化，不用時還可復原的可能性。或者他可以立一個梯子上來管理節制斑光底大小。在內台口牆上要有懸定的過道，在開幕的時候可以從旁邊的梯子走上去。當戲正演的時候電燈工人可以在過道上調度和更變燈光顏色。

台上應該有永不滅的「蓋燈」(Pilot lamp)以備工人換景，換燈，整理電開時工作迅速正確。另外還應當有些小的通到提示人位及樂隊席，電開板應該另有一組着色的小燈泡其電開在舞台監督之手，彼用以指揮工人在演戲時更換光色。這樣的燈泡還應聯於樂隊，司幕及司從觀衆席後照明裝置的人以便舞台監督用以統一指揮他們。

另外，負責光影者應該時常察看試驗電路及各種燈光裝置是否有障礙，電線是否有裸露或折斷之處，尤其是在演出之前，應該預先察驗修理以免臨時忽迫或發用火警。

又：對於地方警察及消防底章程法令，無論永久的或臨時的線路都應依之裝置。

致謝：筆者在此特別致謝於「小型舞台及其設備」(The Small Stage and Its Equipment 1930 • London。) 原作者 R. Angus Wilson 先生，本文大部都是根據該書第五節：「燈光裝置」(The Lighting Set) 而寫作。又：王瑞麟，張鳴琦，周彥諸君的短篇文字也給筆者不少參考，謹在此一併致謝。

筆者。一九三五，三，八，北平。

# 北平劇壇早春紀事

林剛白

## 冠子

一九三五，二月中半以後，這一個月內的北平劇壇是繼續着最近過去的活躍，在舊式劇場裏，那照例是這一年中的最盛期。

所謂演劇的盛期，超然一點說，是要靠地方民衆的平定而雄健的氣象和活潑的精神的，席勒（Schiller）有一段話：「盛烈的演劇，特爲意志強固，元氣活躍國民之中，所僅產出的一種特產物。薩拉米（Salamis）戰後，已到希臘演劇之全盛時代，墨西哥及柏爾勝利之後，已到蘇班全盛的時期；露易十四世（Louis XIV）爲歐洲第一大王的法國，演劇之昌盛亦達到全盛時代。一但是，北平，我們決不敢虛張的說牠在這一個月裏是戲劇的黃金季節，和北平人的精神氣象又有怎樣的雄健，這僅不過和空谷的臘梅一樣，季

節使牠有空虛淒涼中吐些生氣，也許並不是太奇怪的事。

北平劇壇，在我們對全國劇壇普遍注意中要特別注意的，是因爲他是華北的一座文化城，住有二萬以上中大學生，和二千以上的舊式劇場演員，在話劇團團裏有着多數正在努力的勇士。在舊式戲曲團團內這種注意更是必要的：一九二四年據日本支那風物研究會的調查：「統計中國全國各地舊劇演員的分配概數：北平男女及幼童共約二千五百人，上海一千五百人左右，天津三百餘人，其他如廣州，蘇州，南京，漢口，及其他南北各都會貿易港等共約二萬人以上，餘如甘陝各地尚不在此內。常設劇場方面的調查數目之比例，北平與上海爲中國南北兩部（實即中北兩部）劇場之代表，爲四與三之比。全國劇場總計在千所以上。」——詳見大正十三年二月廿九日出版日本支

那風物研究會叢書第六編「聽花底著」支那芝居」。一九三五年的現狀差不多尚能够保持着以前的記錄，並且新的畫層將漸漸裝着舊的枝幹了。

### 十七座舞台與三個劇場區

瀋陽故宮紫禁城，以此莊嚴尊貴代表東方藝術美的建築物爲中心，作扇面形的展望，一共有十七座舞台在滋長着現在與未來北平劇壇的幼芽。由此向南指爲外城劇場區，東指東城劇場區；西指西城劇場區。

外城區在前門屏樓的隙隙下與天壇及先農壇一帶柏林的拱圍內正是北平歷史上繁華的中心地帶，分佈着十座舞台——開明戲院，在西珠市口；中和戲院四明戲院，在糧食店，第一舞台，在西柳樹井，華樂園，在鮮魚口；廣和樓，在前外肉市；廣興戲院，在崇外茶食胡同；廣德樓，三慶園，慶樂園，皆在大柵欄。東城區吉祥戲院與東安布場携手享着繁華；此外鄰近的真光電影院與協和禮堂的舞台時常搬演着話劇；社交堂舞台亦時常有話劇上演，那是在東四牌樓左近了。

西城區的哈爾飛大戲院在舊刑部街，依近西單商

場；還有一座時常演評戲的舞台叫來福戲院在隆福寺街；比較完美的話劇舞台要屬前藝術學院戲劇系辛苦造成的一座，在老京畿道，不過近年來，那裏已不再上演話劇了。

### 話劇

#### 1. 委曲求全之上演

二月十三，十四兩日，李健吾，佟晶心，舒又謙，馬靜蘊等所組織之青年劇團揭起北平話劇壇新春的歡欣，在協和大禮堂上演清華大學王文顯著英文本李健吾譯成中文之喜劇「委曲求全」。導演李健吾，舞台設計司徒喬，演員大半爲北平及清華大學多年致力於戲劇運動者及戲劇愛好者。由李健吾自飾張董事，劉果航飾顧校長私僕陸海，馬靜蘊飾王太太，趙希孟飾顧校長，舒又謙飾關教授，童家驊飾學校會計王先生，李稔南飾花匠庫文，魏照風飾學校秘書丁先生，周禮君飾宋註冊員，李夢霖飾學生陳君，白藤飾校役馬三。這齣戲是整個暴露一件大學校內爭奪校長位置的陰謀而滑稽的事實。這次的上演，在心情緊張久了的北平人，總算得到一個相當的滿足。我們期待着牠早

些實現的是，他們又規定了上演李健吾著三幕悲劇「梁允達」，本年五月可以看到青年劇團的第二次公演。

## 2. 到民間去試演農村話劇的一幕

二月十七日，是北平各校寒假鄉村服務團作此日以前一個月內分組到北平附近各縣鄉村服務的工作總報告大會，該團由燕大，滙文，崇實，貝備，崇慈，稅專，潞河，慕貞，諸校學生組成，他們都很誠懇熱烈的述說着自己的得意，他們勞苦歸來的地方，不只是一處：有無極縣，懷柔縣，昌平縣，琉璃河，他們嚐遍了各地農村的菜根味，在他們許多勞作中需要贊助的是能以大部時間試演民間劇，劇目有：「蘭芝與仲卿」（孔雀東南飛詩事），「敗子回頭」，「上了不識字的當」，「回頭是岸」，「騙匪」，「蘑菇學校」，「瞎子逛燈」，「名符其實」等。就中以「蘭芝與仲卿」最得農民賞識。這種默化的啓示，在話劇到民間去的進行曲中，是最主要的音鍵。

## 3. Lady Windermere's Fan及其他

奧德譯王爾德 (Oscar Wilde) 名著「少奶奶的

扇子」為北平婦聯籌款，中國旅行劇團以忘却朝夕之忙碌籌備。二月廿二日在協和禮堂，貢獻於北平劇壇。該團在平津一帶已經分演了四五個月，上演了許多劇本，他們帶來了江南的氣候，靈動這枯黃的北平觀衆的情感，春風一度，北平劇壇亦漸漸醒覺了冬眠的深夢，這次「少奶奶的扇子」上演的演員，是中唐槐秋飾劉伯英，白楊飾徐少奶奶，趙慧深飾陳太太，唐若青飾金女士，譚汝飾張亦公，戴涯飾徐子明，吳景平飾師爺，吳靜飾王太太，徐如曹漢，姜明，董毅，王一之，趙翊，郭其微等人分飾高園，吳八大人，秀雲，李不魚，王昭，何小姐諸角色。

銜接着這次公演的興奮，中國旅行劇團又準備將正在積極排演中的五個劇本於下月上演，預計地點在東城燈市口瀛寰戲院，是一座未開過張的舞台。

第一個劇本為小仲馬 (Alexandre Dumas fils) 著劉半農譯之「茶花女」，現在他們正請唐槐秋的同學中法大學教授陳綿導演，演員方面由白楊飾茶花女，唐若青飾 Prudence 戴涯飾亞茫。

其次的四個劇本為「雷雨」，「愜吝人」，「母寧死」，「巡按」。

總觀中國旅行劇團北來四五個月中的公演，在意義上是非常廣泛的，但是他們蹣跚的足跡輕輕的踏醒了北平劇壇的綠色地平線，就這一點上，已經是很高貴的代價了。

#### 4. 忙人熊佛西

北平暑期臨時平民劇場現在正由熊佛西先生積極籌備，期於本年暑假中借得藝文中學之舞台短期成立，現已得藝文學校當局同意。又三月六日下午熊先生在天津青年會講演「青年與農村」，七日上午在河北女師講「中國話劇之前途」。八日又在北平師範大學話劇研究社開座談會，講「寫劇的藝術」。

#### 5. 燕京大學與師大

燕京大學與師範大學在這一個月裏同樣的有話劇研究社之組織，二月廿六日燕大學生舉行話劇研究社成立大會，決定了一「總務」一「理論」一「技巧」各股的工作，並規定下月中旬表演三個獨幕劇。師大學生於三月一日亦舉行着同樣的集會，同時亦決定了本學期的戲劇公演，有公演籌備會之組織。

#### 6. 北平劇壇奮鬥線上之戰後總點將

在話劇史上，該是一件很奇珍的收穫：從快樂，坦白與誠懇的溫層中，擲出這光榮，祥瑞，和滿足的鳳凰，在北平劇壇奮鬥線上戰能徵的七十餘勇士，於二月廿四日下午四時，卸裝微笑，全體走下舞台，開着光榮與滿足的空前盛會。在會場中，一個個都是誠懇懇坦坦白白的說笑着，互相款敬，而互相勉勵。

由青年劇團作東道，在米市大街青年會的東樓上，預備下詩意的綠茶和糕餅，款待男女同志和熱心作來賓的新聞記者畫家與文藝家。這個集會包含了五個以上的團體：北平小劇院，劇人學會表演研究會，中國旅行劇團，青年劇團及其他以個人參加的話劇名士。在他們簽名簿上記得有以下的記載：到會者有唐槐秋，石蘊華，焦菊隱，徐芳，蕭敏頌，戴涯，舒又謙，李健吾，秦宣大，李薰風，吳靜，趙慧深，唐若青，章曼蘋，白楊，譚汝，陳越山，曹藻，董毅，鄧景康，張鳴琦，李時培，董世錦，羅空了，陳豫源，凌羅，金秉英，趙希孟，劉果航，李稔南，洪正倫，王鴻文，馮華熙，張鉄筆……還有在約請中的熊佛西先生因趕去定縣未果來。



從長時的集談中，把幾個人的話拿來代表這個盛會的內容：最先焦菊隱談到話劇運動的兩大困難，是劇場與劇本的缺乏。唐槐秋報告中國旅行劇團現正積極排演新劇本，不久在平公演一次，然後和北平的同志告別。張鳴琦方從山東省立劇院回到北平，向大眾報告省立劇院是想從話劇和舊劇裏創造出一種新東西來，現在正本此目標在做，縱有許多困難，亦願努力幹去。戴涯談現在努力話劇的人有兩大危機，應該克服：第一，是因為要遷就觀眾而演些毫無價值的戲，第二，是演員和生活的不檢點，容易影響到藝術本身。石蘊華談：話劇之新的形式，容易使新的內容發展，所以選演劇本，要選現實的和切合時代需要的東西，蕭敏頌謂：我們只有和觀劇羣衆打成一片，話劇才有前途。

最後李健吾代表青年劇團誠懇發言，略謂：由今天這樣的盛況的證明，使我們知道努力話劇的同志並不少，我們並不寂寞。五點多鐘的時候由李健吾點名請大家攝影。

會雖然散了，但是這在劇史上深刻而永久光彩的痕影，是比在西方送他們走回去的夕陽，還要燦爛十

倍。

### 7. 「妒」與「湖上的悲劇」

三月一二兩日下午，尚在碧紗遮雨期中的導黎話劇社，應青年知行社募捐會的約請，假協和禮堂作處女勇敢的露演，上演的劇本除去胡春冰譯的「妒」之外還有田漢舊作「湖上的悲劇」。表演的成績，據一般的觀察還只是在他們很長的努力途中的第一步試驗。在「妒」中黎婁女士飾范麗蕾，由趙寶田飾吳玉瑾。在「湖上的悲劇」劇中的楊夢梅是由白騰飾演，平白薇的演者是黎麗女士，夢梅之弟的飾者是查強麟，貂枕飾演白薇的老僕。在這次公演中，演員雖多係初次登台，但北平劇場是歡近引領這些英勇的少女的。

### 舊式戲曲

#### 皮黃崑曲及其他

在這一個月裏，北平舊式劇場，綿長的繼續着上元節的興奮，而上演了許多的戲曲。由分類上調查——皮黃崑曲之外，山西梆子及評戲等亦都好像增添了活躍，廣興戲院和四明戲院有一個山西梆子班，主要

演員是筱桂桃。三慶園和來福戲院由李銀順，金靈芝，文月舫，于蓮芬等扮演着評戲。上演的劇本多半與皮黃劇可以對照，而就中各別產生的劇本自然亦不少。不過，因為受表演形式的限制，多半取材於歷史，舊說部，舊稗史，但單獨創造故事（Story of Dram-  
 都）都不多見！

因為避免冗長的篇幅與就全這匆短的時間起見，我們現在只好暫把寫梆子評戲公演內容的時間借給了在北平舊式劇場佔最高權威的皮黃和崑曲。  
 現在將這一個月裏重複上演的劇本每天提出四個，並且簡單的再加上一些考證，也許不是無意義的：

劇名 主演 演日 期 演上 舞上 台演

劇本故事考略

「汾河灣」	王又宸	二月十六日	中	和唐	「征東全傳」
「翠屏山」	沈富英	同	右中	和宋	「水滸傳」四十四，五回，明沈璟作「翠屏山傳奇」
「擊鼓罵曹」	楊寶森	同	右中	和三國	「三國誌演義」二十三回「彌正平裸衣罵賊」
「鴻鸞禧」	魏蓮芳	同	右開	明宋	「今古奇觀」三十二回「金玉奴棒打薄情郎」
「寶后罵殿」	戲曲學校	同	右吉	祥宋	「北宋楊家將」
「金雀記」	韓世昌	同	右哈爾	飛晉	崑曲
「春香鬧學」	馬祥麟	同	右哈爾	飛宋	「牡丹亭」崑曲
「林冲夜奔」	侯永奎	同	右哈爾	飛宋	「水滸傳」第九第十回，繼「英雄血淚圖」之作，現代日本有「豹子頭林冲」影片
「金鎖記」	程硯秋	二月十七日	中	和漢	「綴白裘」有「金鎖記」
「連環套」	劉宗揚	同	右開	明清	「施公案」七集卷三，四
「林四娘」	尙小雲	同	右華	樂明	明嘉靖閩野史

「銅網陣」	富連成社	同	右華	樂宋	「小五義」五回
「甘露寺」	馬連良	二月十八日	開	明三國	「三國志演義」五十四回
「火燒葫蘆峪」	馬景良	同	右廣	德三國	「三國志演義」白卷三回
「黃金台」	王文源	同	右同	祥戰國	「黃金台傳奇」元喬吉作「燕樂殺黃金台」清王香齋作「黃金台傳奇」見「後七國志演義」一名「樂田演義」
「秦良玉」	尙小雲	同	右華	樂明	「鐵冠圖說部」
「女起解」	蔣華章	二月十九日	開	明明	「玉堂春」
「殷家堡」	志興成社	同	右占	祥清	「施公案」四集
「金山寺」	馬祥麟	同	右哈爾飛	宋	「白蛇傳」
「打魚殺家」	富連成社	同	右華	樂宋	「水滸後傳」
「虹霓關」	張雪雯	二月廿日	吉	祥唐	「隋唐演義」
「英雄義」	吳彥衡	同	右開	明宋	「水滸傳」五十九回
「斷密澗」	富連成社	同	右廣	和唐	「隋唐演義」五十三、四回
「開山府」	戲曲學校	同	右廣	德明	崑曲有「鳴鳳記」
「托兆碰碑」	王又宸	二月廿一日	中	和宋	「北宋楊家將」十八回
「十三妹」	近雲館主	同	右哈爾飛	清	「兒女英雄傳」爲清康熙年羹堯跋扈時事
「胭脂虎」	富連成社	同	右廣	和唐	徐又陵作「胭脂虎傳奇」
「探母回令」	戲曲學校	同	右廣	德宋	「北宋楊家將」四十一回
「閨房樂」	姜妙香	二月廿二日	中	和元	元趙孟頫故事
「小放牛」	富連成社	同	右廣	和清	清夏惺齋作「杏花村傳奇」
「庚娘」	荀慧生	同	右占	祥清	「聊齋誌異」

「盜御馬」	李春恆同	右開	明清	「施公案」七集，卷三，四
「挑滑車」	吳彥衡同	右吉	祥宋	「說岳全傳」三十九回
「硃砂痣」	王鳳卿	二月廿三日	第一舞台	宋 故事年代當在宋末左右
「南陽關」	戲曲學校同	右廣	德隋	「隋唐演義」
「霍小玉」	荀慧生同	右哈爾飛	唐	唐小說「霍小玉傳」蔣防作
「玉京道人」	新艷秋同	右哈爾飛	明	新編劇明代野史
「一捧雪」	玉靜香	二月廿四日	開明	「綴白裘」有崑曲「一捧雪」
「宇宙瘋」	志興成社同	右廣	德秦	寫秦二世胡亥一段故實
「戰樊城」	富連成社同	右廣	和戰國	「東周列國誌」七十二回
「紅鬃烈馬」	譚富英同	右吉	祥唐	「征東全傳」
「打花鼓」	劉喜君	二月廿五日	開明	崑曲有「花鼓」戲文
「雙獅圖」	戲曲學校同	右哈爾飛	唐	「征東全傳」明人有「舉鼎傳奇」
「四進士」	馬連良同	右吉	祥明	秦腔亦有此劇，情節趣味，胡適之等曾推為舊劇中之白眉
「昭君出塞」	富連成社同	右廣	和漢	元曲馬致遠作「漢宮秋」明人陳與郊作「昭君出塞」雜劇
「游龍戲鳳」	言菊朋	二月廿六日	哈爾飛	明
「失街亭」	王又宸同	右中	和三國	「綴白裘」中梆子腔有「戲鳳」
「界牌關」	富連成社同	右華	樂唐	「三國誌演義」九十五回，「馬謖拒諫失街亭」，武侯彈琴退仲達」故事
「取帥印」	富連成社同	右廣	和唐	「說唐羅通掃北全傳」
「孔雀屏」	戲曲學校	二月廿七日	哈爾飛	隋
				「隋唐演義」

「黛玉葬花」	戲曲學校同	右廣	德清	曹雪芹作「紅樓夢」	
「桑園寄子」	呂正一同	右哈爾飛	晉	「東晉演義」卷一	
「陽平關」	錢寶森同	右吉	祥	「三國誌演義」七十二回	
「安天會」	劉宗揚	二月廿八日	哈爾飛	唐	「西游記演義」第五回
「綠牡丹」	志興成社同	右吉	祥	唐	「綠牡丹說部」
「戰宛城」	沈富貴同	右中	和	「三國誌」十六回	
「戲迷傳」	李長勝同	右華	樂	近代	此劇最初編者為上海演員呂月樵
「連營寨」	王又宸	三月一日	中	和	「三國演義」八十四回
「花舫綠」	戲曲學校同	右吉	祥	明	寫明畫家唐寅一段軼事
「八大傑」	吳奎衡同	右哈爾飛	宋	「說岳全傳」五十五回	
「打棍出箱」	劉硯芳同	右吉	祥	宋	「七俠五義」二十三，四回
「青霜劍」	新苑秋	三月二日	哈爾飛	宋	靖康間野史
「借東風」	馬連良同	右	協和禮堂	三國	「三國誌演義」四十九回
「叭蟾廟」	志興成社同	右廣	德清	「施公案說部」	
「奇冤報」	戲曲學校同	右廣	德宋	「七俠五義」第五回	
「新安驛」	荀慧生	三月三日	吉	祥	脫胎於「文武香珠」(年代待考)
「買家樓」	戲曲學校同	右廣	德唐	「隋唐演義」二十三回	
「法場換子」	時慧寶同	右開	明唐	「征西全傳」	
「巴駱和」	富連成社同	右華	樂唐	「綠牡丹」四十一回	
「武文華」	馬君武	三月四日	開	明清	「彭公案」三十，二十一回

「岳母刺字」	嘯劍秋同	右吉	祥宋	「說岳全傳」
「捉放曹」	戲曲學校同	右哈爾飛	三國	「三國志」第四回，「謀董賊孟德獻力」
「珠簾寨」	富連成社同	右廣	和唐	「五代殘唐史演義」卷一
「花田錯」	戲曲學校	三月五日	哈爾飛宋	此劇年代不明，惟其劇中人如劉得明，周通，李忠等皆見於「水滸傳」或亦即其時也
「雅觀樓」	葉盛蘭同	右開	明五代	「五代殘唐演義」
「悅來店」	程玉菁同	右哈爾飛	清	「兒女英雄傳」
「霸王別姬」	富連成社同	右華	樂漢	「西漢演義」
「沈雪英」	程硯秋	三月六日	中和明	此劇取林於清毛奇齡之「沈雪英本傳」及蓬道人之一麻灘鐸傳奇
「三娘教子」	高華同	右吉	祥漢	陳二白著「雙冠話傳奇」崑曲有「雙冠話」見「綴白裘」四集卷四。
「花蝴蝶」	李盛斌同	右開	明宋	「七俠五義」六十七回
「貴妃醉酒」	徐季芳同	右哈爾飛	唐	取材於清洪昉思著「長生殿」之一折而稍變
「兩將軍」	吳彥衡	三月七日	吉祥三國	「三國志演義」六十五回
「打瓜園」	富連成社同	右廣	和宋	「南宋飛龍傳」
「馬鞍山」	富連成社同	右廣	和戰國	「東周烈國誌」
「榮桑口」	時慧寶同	右吉	祥三國	「三國志」五十七回
「五人義」	戲曲學校	三月八日	吉祥明	崑曲「精忠譜」
「百草山」	富連成社同	右廣	和近代	即「大鑄缸」「王家莊」戲文
「上天台」	時慧寶同	右哈爾飛	漢	「東漢演義」
「趙家樓」	吳彥衡同	右哈爾飛	宋	「濟公傳」

「烏龍院」徐蝶生 三月九日 開 明宋、「水滸傳」二十回  
 「天水關」戲曲學校 同 右 吉 祥 三國 「三國誌」九十三回  
 「四平山」聯連翔 同 右 哈爾飛 隋 「隋唐演義」  
 「關江州」侯喜瑞 同 右 吉 祥 宋 「水滸傳」三十八回  
 「韓門射戟」陳松年 三月十日 開 明 三國 「三國誌」十六回  
 「牡丹英雄」新麗秋 同 右 哈爾飛 晉 東晉野史，亦名「邵貞貞」  
 「金雁橋」戲曲學校 同 右 廣 德 三國 「三國志」六十四回  
 「謝小娥」向小雲 同 右 華 樂 唐 唐代小說李公佐撰「謝小娥傳」  
 「南天門」富連成社 三月十一日 廣 和 明 明宦官魏忠賢專權時事。今山西大同東門外有祠曰  
 「曹福樓」為鄉人紀念劇中人曹福所建。  
 「落馬湖」吳菊痴 同 右 哈爾飛 清 「施公案說部」  
 「斷雲詞」富連成社 同 右 廣 和 唐 「隋唐演義」五十三，四回  
 「黃鶴樓」戲曲學校 同 右 吉 祥 三國 「三國志」四十五回

一九三五，三，十二，於芥園。

**本誌竭誠**  
 歡迎惠寄稿件  
 期待賜予批評

**注 意**  
 茲為優待定戶起見，  
 凡在本年四月底以前  
 定閱本刊者，全年僅  
 收大洋壹圓伍角（國  
 外加倍）。

## 編輯後記

這是本誌底第二期。

我們極覺榮幸的，是同志們來稿踴躍。但因爲本誌底頁數過少，未能將所有來稿都收容進去，我們又頗感悚慄！

在這裏，想對未能在本期中發表的來稿，作一介紹：

- (一) 中國話劇爲什麼不發達……周 彥
- (二) 論自然主義的舞台裝飾……章 泯譯
- (三) 論寫實派的舞台裝飾……章 泯譯
- (四) 蘇聯劇院的新趨勢與形式……楊文松譯
- (五) 蘇聯的歌舞劇……林 深譯
- (六) 瓦克譚戈夫及其信徒……王木之譯
- (七) 加摩尼劇院……王木之譯
- (八) 戲劇批評論……趙 越
- (九) 演員的表現技術……冷 波
- (十) 記「香冢幻境」的上演……黃 喆

之外，還有陳豫源先生底「讀曲札記」讀篇等。

本期，值得特別注意的文章，有劉念渠先生底「論中國戲劇的前路」，吳瑞燕先生底「論音韻」和陳豫源先生底「讀曲札記」。而顏申村先生譯的「戲劇的美學」，君展先生譯的「莫斯科的劇院」，王木之先生譯的「梅耶荷德」和趙越先生底「小型舞台燈光裝置」，無論在理論與技術之介紹研究上，也都是不可忽略的東西。

對於本誌，也許有人覺得介紹的東西太多，研究的東西稍少；但我們想，蜘蛛底方法並不見得比螞蟻底方法好。（當然，螞蟻底方法又不如蜜蜂底方法。）

下一期，本誌出「中國戲劇前路討論專號」希望關切這問題的同志，踴躍地參加討論。



# 世界奇術

## 第二期

載轉止禁·有所權版

寄即索函·目價告廣

角二冊每

版出日一月四年四十二國民華中

冊十出年· · · · 冊一月每

加另號特角二冊每· · · 價定

元二郵連年每內國· · · 閱定  
元四郵連年每外國

### 編輯者

山東省立劇院編譯處  
山東濟南城內貢院巷

### 出版者

山東省立劇院  
山東濟南城內貢院巷

### 總代發行

上海雜誌公司  
上海四川路224號·電話 95141

### 各埠代售處

- 香港·華文書局·聯華公司
- 北平·文藝書局·各書局各書店
- 天津·天津書局·新文書局·儲文齋·大公報社
- 濟南·各大書局·開明·統一書報社
- 漢口·現代書局·廣門·新的書局
- 南京·中央書局·仙頭·文明書局
- 廣州·共和書局·會文堂書局·時代圖書供應社
- 重慶·新華書局·西安·大公報分社
- 杭州·武林書局·雲石小說供應社
- 蘇州·今世書店·備有書報社
- 青島·萊陽書局·無錫·茂記大房
- 寧波·青春書店·雲南·文化書局
- 常州·世界書局·鄭州·滄文書局
- 重慶·開明書局·福州·左海書局
- 南昌·聯昌書局·杭州·北極書局
- 星加坡·上海書局·編的書店·正興公司

華新書局 啟聯公司

