

宋春舫論劇第一集

上海图书馆藏书



A541 212 0012 4020B

179531

宋春舫
論劇
第一
集

Chi giustamente vive, non
muor mai—意諺

宋春舫先生著

- (一) PARCOURANT LE MONDE EN FLAMMES (海外劫灰記) (一九一七年二版) 上海 Oriental Press 出版
- (二) LA LITTÉRATURE CHINOISE CONTEMPORAINE (中國新文學) 一九一九年初版北京 Journal de Pékin 出版
- (三) 宋春舫游記 (印刷中)

幾句話……

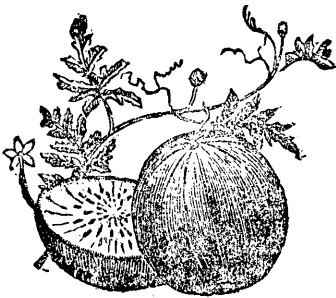
巧人作序，檢直是請別人恭維我自己，所以我這本書，便沒有序。書中體裁，不一致，白話的用新式圈點，文言的連什麼符號都不用，這是我個人的主張，不必聲明理由。

這本書是我自從一九十六年回國以後，在京滬各日報及雜誌中所發表的論說及演稟……我趁此機會，對於東方雜誌、新青年、時報、申報的記者，致謝一聲。

表現派劇本「人類」是我應了時報之請譯的，不料纔譯了第二幕，隨卿先生便把他所譯的全劇寄了來，我把兩種譯本校正以後，遂在今年時報雙十增刊上發表。我應該對隨卿先生道謝，並聲明不敢「掠人之美」。

蔡正華、唐性天、伍叔儻、胡哲謀諸君，都很幫我的忙，我對於他們，

是萬分感激。



一九廿二年十月十六日杭州西湖

目錄

(一)	劇場新運動	一
(二)	戈登格雷的傀儡劇場	一三
(三)	來因赫特	二五
(四)	「愛美的戲劇」與「平民劇社」	四七
(五)	小戲院的意義由來及現狀	五七
(六)	法蘭西戰時之戲曲及今後之趨勢	六五
(七)	德國之表現派戲劇 附德國表現派劇本「人類」	七五
(八)	現代意大利戲劇之特點	一七七
(九)	未來派劇本	一八五
(十)	戲曲上「德模克拉西」之傾向	二二五

- (十一) 近世浪漫派戲劇之沿革……………二三五
- (十二) 我爲什麼要介紹騰皮虛……………二四七
- (十三) 世界新劇譚……………二五三
- (十四) 戲劇改良平議……………二六一
- (十五) 中國新劇劇本之商榷……………二六七
- (十六) 改良中國戲劇……………二七五

附錄

- (甲) 世界名劇譚……………二八七
- (乙) 新歐劇本三十六種……………三〇三

宋春舫論劇

劇場新運動

劇場的新運動，是近二十五年來開始的。德俄兩國，首受影響，其次英法；近七年來，美國劇場，也起變化了。這不是件簡單的事，是順着學說的潮流，靠着衆人的努力，纔有這結果。中間也曾遭着幾番很猛烈的反抗。本來劇場藝術，對於人生，比別的更密切。詳細的界說，反不清楚。總之裏面有試驗，有調和，是很複雜的。從希臘到現代，經過種種變遷，今日的劇場，同希臘的固然相異，便同十九世紀的，也大不相同。現在所做成的，也祇有一部分的事業，便是一劇場的技術。一盼望有人創造新戲劇，把新技術應用起來，然後戲劇和觀者的新關係，纔能充分的表現。

新運動不是簡單的一回事。囂俄和易卜生是十九世紀浪漫派寫實派的領袖，然而同他們同時而生的，有戲劇家，有演劇家，有藝術家，一齊努力去做到如今却都忘了。新技術也有個大人物，便是戈登格蘭。和他同時的人，將來或成過去的歷史，愈遠愈淡，他却獨享盛名。但是批評家總不能把這次新運動，從一千九百年以來，發源於歐洲的事實，都歸彼一人。

一千八百零八年，德國有個批評家，叫奧古士德威廉雪利琪，曾把新技術學說的總綱，說明一次。裏面的要點，便是格蘭和阿批雅後來所主張的。以後的理論家藝術家都跳不出這個範圍，他說：

「我們裝飾戲臺的方法，都因歌劇而創設，本來很相合的。但也免不了許多缺點。例如兩旁布景，只有一方面不露出斷線的痕跡；背景之上，遠的物件，總小一些，扮演的人，大小仍是一樣，比例很不

相合；旁邊的光，下面的光，都是不相宜的；背景上畫的光線，和真的光線，又不能調和；戲臺又不能任意變更闊狹的限度。所以王宮和茅屋，大小總是一般。缺點之多，真是不勝枚舉，……畫背景的人，往往隨意雜湊，天下那裏有這種的房屋。這樣的木石……」

一千八百四十年，梯克和意默門，一千八百九十年潘福和撒尾次，也曾把莎士比亞的戲臺，相傳的布置方法，變更了一下，一千八百七十五年，古德溫也發表他對於莎士比亞戲臺布置改易的學說，一千八百八十年，德畫家安散勒費伯說：

「我很恨近今的戲臺，因為我銳利的眼光，常常透出背景之外，這種裝飾，絲毫沒有藝術的思想，確是野蠻時代的嗜好。真的藝術，用不着做作，自有能力，把真的情景，顯露出來。」

這一班人，都是新運動的先鋒，第一個有建設思想的理論家和

實行家却是阿德而非阿批雅 Appia。他在一千八百九十三年，用法文發表了一本對於華格納歌劇布景的小冊子，又把他的學說，畫了許多圖樣，一千八百九十九年，他的德文繙譯本出版了，名稱是「音樂與背景」，這書對於德國，很發生影響，但在別處，却不及格蘭的著名；不過他近來又在瑞士用實驗的方法，來試驗他的學說，聽說成績是很好。（請參觀今年日奈瓦 *Semaine Littéraire* 上的評論）

戈登格蘭可以說自易卜生以後，劇界上唯一的天才，一千八百八十九年至一千八百九十六年，他同亨利歐文和他的母親，同在一塊，後來離了歐文，專門研究戲臺經營方法，隔了好幾年，才有他的學說發表，同時威廉浦爾亨利威而孫也研究劇場的技術，又有馬克思能海特把格蘭和阿批雅的學說，同寫實主義調和起來，在

戲臺上也有革新的試驗，其時德國戲劇界上藝術家和圖畫家，提倡革新的運動也着實不少。俄國在一千八百九十八年，司坦納司拉尾基和尼米路尾但却各創設了莫司科藝術劇場之後，寫實潮流和新運動的感情表現方法，漸漸融合起來，一千九百十二年，並請格蘭赴俄，然而對於寫實主義，終不免偏重一些，到一千九百零六年，纔有默耶和出來，爲新劇場的運動。

在巴黎，安多尼是第一個創設自由劇場的人，然而進行甚緩。一千九百零七年，雅克羅先始設藝術劇場。在他之前，尙有雅來庵福爾路乃布諸人；在他後的，最著名是雅克苦伯。安多尼今年刊了一本「我對於自由劇場的迴顧」，很引起巴黎一輩文學家的注意。以上所說的，多是創造新劇場學說最重要的人物。自二十世紀開始的數年，直到戰前，纔有些效果。但是這班人，也有素不相識的，

大家却同心合力去做。他們所爭的究竟是什麼？他們的藝術，究竟是什麼？這到不可不研究一下。

我現在且把提倡新劇場的技術兩位首領阿批雅與格蘭的主張，略說一下，然後再來介紹新劇場的技術。

新技術運動中，格蘭和阿批雅位置的高下，實在不易判決。格蘭雖享盛名，然而阿批雅的貢獻，確不可沒。阿氏對於舊的技術最深痛惡絕的，是死的背景，活的人。一張帆布上，胡亂畫了一些，硬把他裝在扮演的人後面；令人一看，便知是一種欺騙的行爲。須知真的人和假的景，決不能混在一起。所以他主張背景要把劇中四周的情景顯露出來。要簡單，要有美術思想，要與活的扮演人聯成一氣。要達這目的，另有一樣重要的分子，便是光線。他以為戲臺光線的來源；共有四處：上面燈光，臺底燈光，兩旁燈光和臺後燈光。上面和

下面的光，是平直的，所以沒有影子；臺後的光，要透過的時候，纔有用處；都不占重要地位。最重要的是從一處來的濃重光線，像兩旁的光，才能黑白分明，異樣動人。所以阿批雅的藝術根本觀念，便是光的作用。活動的人，須要活動的光配他，然後人體的美，不但人體的美，連舞臺上各種的佈置，可以完全表露。這種學說一發表，後來的人，都受他的影響了。

格蘭不僅是個畫家，却又是一個演劇家。所以他另有一種創造的精神。他的主要觀念是：「戲臺上要有統一的精神。」他又說：「劇場的藝術，不單是動作，不單是劇本，不單是背景，是動作劇本背景等種種原質合併而成的。」他又有一句警策的話：「凡是美術，都是一個頭腦指導的。」他的意思，以為劇場之上，不能有兩個主

人翁。這句話很可以見他創造的能力。但是他的學說，也有很趨極端的地方。他以為扮演的，是人，人有感情，往往有「個性」的表示，所以有創造能力的，不能指揮如意，他的主張是不把活的人，加入藝術一方面去。他說：「扮演的人，有時竟可以做藝術家的大敵。他的舉止動作都跟着他一剎那的情感，往往失去統一的精神，這便與美術不合。美術是不能有意外的事的，藝術家所選用的材料，都可以預計。像扮演人的動作，決不是美術家的材料。藝術家只好從圖畫入手。因此他主張恢復「假面」以及提倡「傀儡戲。」他以上所說的，很可以見將來藝術的前途。至於實際方面，他也主張廢除臺底的光，和假的布景，注重劇中四周的情景，傾向於情感的一方面。

.....

新劇場的技術，大略寫實派劇本可以應用，理想派劇本也可以應用，可以發生幻想，也可以引起理解，可以補舊的不及，也可以樹新的基礎。他的範圍，從極美的寫實主義到絕對的抽象主義，無所不可。惟有一項，是他們所最反對的，就是照像式的寫實主義，戲臺之上，用不着把真的境界，胡亂的一件一件描摹出來。美國劇場的新技術家奧塞霍布金，有一段批評照像式背景的話，講得甚好。他說：

「刻意摹倣，觀者心裏，不免起了比較的意思。譬如佈的景是菜館，觀者便把真菜館的影片，在那裏逐一校對。這時候的心理，覺得身在劇場裏面，看見了一座很像真的菜館。最可使人驚嘆的，便是這座菜館，委實不是真的。所以極端的寫實主義，反使人覺得不真實，和他的目的，完全背道而馳了。」

至於建設方面；新技術注重把劇本裏四周的情景，傳達到觀者的心裏。他們的目的，要把「色」與「光」與「線」三者支配起來，包含着
一種情感，與劇情相合，要做成這件事，全看他的格調若何。寫劇本
的人，有他的格調；藝術家也有他的格調。不過藝術家的格調，不像
寫劇本的人能自由選擇。很有許多藝術家，一面能布成一種極合
劇情的格調，一面又能保持他的特性。這要看表現的方法如何了。
新技藝所用的方法，大概有三種：①簡單，②暗示，③融洽。吾今逐
一說明如下。

簡單兩字，是各種美術的試驗品。效果要他簡單，方法更要他簡
單。戲臺上不是單把背景給人家看。還有演劇的人，最是重要的分
子。舊式布景，太把演劇的人遮住了。所以要求他簡單。
和簡單兩字相輔而行的，便是暗示。簡單祇管簡單，總要把精神

上的美質，盡量表現出來。用的物件雖然不多，內容總要很豐富的。這却非暗示不可。真正藝術家的暗示，自然方面，抽象方面，事實方面，情感方面，都有方法可以表現出來的。

最後却還要他融洽。背景啊，光線啊，演劇的人啊，只能有一種特質，看不出有東拼西湊的痕跡，纔能使人滿意呢。

欲用上述三種方法，各人的眼光，却又不同。格蘭注重圖畫，阿批雅注重光線。但是新運動的趨向，總是在抽象方面居多，那倒可以斷言的。

參考書

Macgowann: The Theatre of Tomorrow

Moderwell: The Theatre of Today

Rouché: L'art Théâtral moderne

一九二二年九月三十日 杭州西湖

戈登格雷的傀儡劇場。

歐洲戲曲，到了十九世紀告終的時候，忽然起了兩次大革命，第一次革命首領，當然要推易卜生，第二次却是戈登格雷。易卜生的劇本，讀過「新青年」的人，差不多都知道的，他的影響，是古今無二，但是他革命的宗旨，是專在劇本上一方面着想。

「劇本之構造法，」自從希臘阿里斯多德以來，經過了多少文學家的「推敲，」到了十六世紀的時代，法國「復古派，」(Ecole classique) 又想了許多方法出來；什麼「三一律，」(Théorie des Trois Unités) 亞力山大詩體，(Alexandrins) 種種苛律，無非是要束縛思想的自由。

「復古派」的勢力，直到了十九世紀，纔被「浪漫派」(Le mouvement romantique) 打破。但是復古派對於劇本的構造，曾經用過

一番苦功夫，對於歐洲劇本的進化，極有影響，這個我們是不可忘記的。

到了十九世紀的中間，司格立白 (Scribe) 的劇本，大受歐洲社會歡迎。各國的劇場，差不多被司氏的著作壟斷去了。其實司氏的劇本，從文學與思想上二方面看起來，是毫無價值；不過他的構造法，確是別出心裁，起首往往很平淡無奇，但是看到末了，竟可以使人拍案叫絕。所以當時評劇家稱他的劇本爲「妙品」(Well-made plays) 就是易卜生自己也是司氏私淑弟子，不過他加了他的新主義在裏面。

所以有人說：易卜生在歐洲戲曲上的位置，並不是革命家 (Revolutionist) 不過是一位「改良家」(Reformer) 罷了。

真正革歐洲戲曲的命的，要算戈登格雷。這就是我剛纔所說的

第二次革命的首領。

戈登格雷 (Gordon Craig) 英國人。他的母親 (Ellen Terry) 是世界上一位最著名的女伶，他的父親是英國一個劇場工程師，所以他對於戲曲一道，竟可以稱爲「家學淵源。」

格雷自己在十六歲的時候，已經「粉墨登場」又跟了一位著名畫家，叫做聶可生 William Nicholson 的去研究圖畫佈景，所以他的劇曲革命主張，是從實驗一方面得來，不像人家專憑理想所及，建造空中樓閣。

格氏所主張的第一步：就是戲曲是一種純粹的科學；非但是一種科學，而且包括無數科學在內。演戲是一種科學；劇本如何構造，也是一種科學。至於光綫的位置，劇場的建築，是更不容說了。

但是歐洲戲曲，雖然包含着許多科學，向來是無統一的機關。演

戲的人，祇管演他的戲，一出他的風頭；「戲園經理，祇要博看客歡迎，不顧曲本的惡劣，即如佈景的畫師，也祇求將幾張畫片，畫得維妙維肖，至以他所畫的，與劇中情形，有無「矛盾」的地方，他却可以「置之不問。……」格氏以爲舞臺既然是一種科學，而且是一種應該統一的機關，不能無一種統一的表示；不過統一的手續，是很費事的。

照格氏的意思，統一手續的責任，應該卸在戲園經理肩上。歐洲戲園經理的學問，雖然和我們中國戲園的領班，天天排演幾齣紅面孔與黑面孔打架的戲，大不相同，但是格氏以爲凡是戲園經理，非但要知道各種科學，而且對於「圖畫」「機器」「光學」種種科學，一定要有實地的研究。

格氏第二步主張，是吾人對於舞臺，須另有一種特別評判的態

度，就是「劇場的目的到底是怎麼樣？」

我們不是常常說：「曲本是有移風易俗的能力麼？」小仲馬（Alexandre Dumas Fils）曾經說過：「曲本對於社會的影響，比小說還利害。」易卜生不是藉曲本來討論人生最緊要的問題麼！

格氏的意見，全然不同。戲曲的影響，斷乎不在曲本。英文中有兩個字；一個是（Drama）現在我們譯作「戲曲」，（Drama）是從希臘文字脫胎來的，這個字原有的意義，是和（Action）「動作」差不多。格氏的見解，以為（Action）就是（Movement）「姿勢」。第二個字是（Theatre）也是從希臘文（Theatron）生出來的，（Theatron）是一種「觀覽場」，（A place to see）既然（Drama）的原意是「姿勢」，（Theatre）的原文是「觀覽場」，我們就可以曉得戲曲本來的目的，是祇要供人觀覽，戲曲應該注意的是人家的「眼睛」，不是人

家的「耳朵。」戲曲應該讓美術家去研究，不必去供文學家思想家的玩弄。……

那末，曲本還有什麼用處呢？

除了「姿勢」兩字以外，還有什麼東西可以動目呢？自然是佈景光學這幾種科學了。所以格氏對這兩種，非常注意，對於劇本一方面，漸漸疏忽起來；不但疏忽起來，而且將有文學價值的曲本，完全廢棄。

格氏對於伶人一方面，亦起了大大的一個革命。劇本既然完全廢棄，伶人的口舌，也是沒有用的了；以後伶人應該研究的，祇是姿勢。

格氏不是說過麼？戲園的經理有統一戲園內各種機關的責任。再進一步說，凡是與戲園有關係的人，必須聽戲園經理的命令。從

前劇本有效的時候，伶人是聽「戲曲家」(Playwright)的指揮。但是聽「戲曲家」的指揮，比較起來，是容易得多，因為除了「戲曲家」以外，還有劇本，可以幫忙，使伶人容易領會。現在既然沒有劇本，姿勢一方面，處處要摹仿經理的意思，除非天資過敏的伶人，是辦不到的。即使辦得到，也是枉然。因為伶人是個活人，往往不知不覺之中，露出他「個性」的表示，斷斷不能一步一趨的去摹仿。所以格氏起初對於伶人，就抱極深的悲觀。他說：「活的伶人，是美術劇場 (Aesthetic theatre) 最大的障礙。」他後來就極力主張不用活人，另外造了一種巨大的傀儡來代替。人家以後就把格氏理想中的劇場，叫做「傀儡劇場」(Super marionette) 又因為他是提倡「美術運動」的始祖，所以又把他叫做「美術劇場」(Aesthetic Theatre)

格氏主張最激烈的一段，是在反對「寫實派」戲曲的佈景。我現在把他所著的一本 *Towards a new Theatre* 裏面結末的一段，譯了出來，可以知道他所最痛惡的，就是「寫實派」一流的佈景！

「無非是拿最醜惡的東西，當作是極美麗的去騙大眾，這豈非是「美術」極大的罪人麼？

所以我現在把我幾張佈景印出來，給人家看看，顯出我對於「寫實派」的戲曲，是根本的反對。

現在流行的戲曲，將「美術」二個字，完全忘却，偏還要自稱為「代表現代的潮流，」真正該死！

仔細看起來，他們所能够代表的，是極微細的一部分，反把現代的生活，奇形怪狀，各種醜態，都宣布出來！

要知道美術的宗旨，並不是要將種種醜惡的東西陳列出來，使

人越看越覺得可怕。美術是要將美麗的東西，更加變得美麗，使看的人，有一種特別心靈上的愉快……

格氏主張發表的時候，受了英國社會上無數人的唾罵。有人簡直說他是「瘋人院中出來的。」但格氏態度非常強硬。他就離開英國，到意大利飛來士 Firenze 城中，建設了一個他理想中的劇場，去實行他的主張了。

同時德國有一位來因赫特氏，Rheinhardt 聽了格氏的議論，非常佩服。就在他自己所建設的劇場內，試驗起來。所以「美術劇場」發端，雖在英國，第一次發現的地方，却在德意志京城裏面。

來氏雖然是推重格雷，但他實驗的效果，却並不是一個「傀儡劇場」，不過他另外發明了一種 (Mimo Drama) 「無聲劇」，又竭力提倡「美術跳舞」(Aesthetic Dance) 果然不到幾年，歐洲各大都

會，無一處沒有(Russian Ballet)的足跡，因為「俄國跳舞隊」對於美術跳舞是有特長的研究。

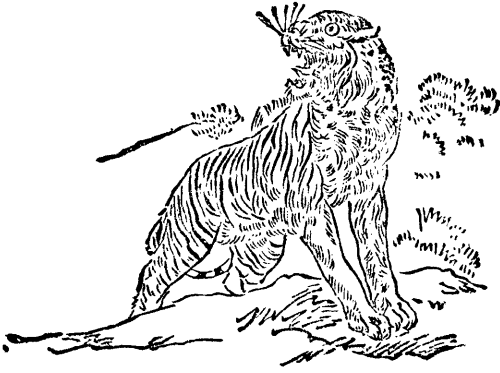
後來俄羅斯莫斯科的劇場，又把格雷氏去請了來，排演了幾齣梅德林克「綠鳥」(L'oiseau Bleu)「盲人」(L'aveugle)的戲曲。莫斯科劇場的經理，是(Stanislavsky)司泰格來夫，也是極崇拜格雷的人。對於美術劇場的進行，非常注意；不完備的地方，又竭力的改良。所以不到幾年，莫斯科的劇場，就變為天下第一的美術劇場了。自從二十世紀以來，歐洲「自然派」的學說，漸漸衰弱起來。「象徵派」Symbolism的學說，一天盛似一天。易卜生的劇本，如(Hedda Gabler, When we Dead Awaken)雖也含有「象徵派」的氣味，但是到底還是「自然主義」的首領，所以也有人起來反抗。格氏所提倡的傀儡劇場，與「象徵派」是可以互相表裏的。說他成功的

原因，一半雖然是學說的新奇；一半也是現代思潮變動的影響……

.....

參考書

- Rouché: *L'art théâtral moderne*
Cheney: *The Art Theatre*
Cheney: *The new Movement in the Theatre*
Maderwell: *the Theatre of Today*
Fuchs: *die Revolution des Theatres*
Huntley Carter: *The theatre of Max Reinhardt*
G. Craig: *Towards a new Theatre*



來。因。赫。特。

來因赫特是現在德國劇場中最有名望的「劇場監督」(Reisseur)。他在最近十五年之內，苦心經營，戰勝一般阻礙，和困難，打破舊時無用的惡習慣，把劇場全體革新，建設世界著名的新劇場。

一 劇場。

自來對於劇場的藝術，研究的人，也算不少了。但是能把劇場當作一種藝術的全體，且把他表現出來的人，爲數是很少。他們的研究，是各人由各路進行的，譬如長於音樂的人研究劇場的音樂，戲劇員研究演劇，畫家研究佈景，詩人研究劇本，結果還是不能把劇場變成「藝術的全體」，因爲他們這種的研究完全是由一種藝術而出發，再來與他姊妹藝術相接洽的。要知道劇場的藝術並不是先有了一個強壯的肢體，然後再長大成一完全身體，却如人之

身體，是由各小部份，漸漸地依着比例長成功的。單單一個詩人，畫家，劇員或音樂家，斷斷不能造成一個「藝術的全體」在戲臺之上。惟有劇場監督纔能辦到這件事，因為他是和一般藝術，有同等的距離，有同等的關係。

來因赫特的精力和膽量來擔任改良劇場的責任，是天賦的。他的「新劇場」已經傳遍天下了。所謂新劇場，就是「藝術的全體」。劇場是有他自己的真面目，看的人就不能分析出何者為劇藝，何者為劇本，何者為音樂，何者為畫術。劇場監督把他們合起來成了一種藝術。這四種藝術不是排列的，乃是互相溶化，變成一種新的有機體，有他自己的作用，有他自己的可能。雖然我們覺得是這裏一個詩人，那裏一個畫家，又那裏一個戲劇家，好似劇場監督的腦子，是分了幾部份的。其實並不曾有過分裂，却還是一致。他是把

各人的精神合成了一起，把各人的創作，併合起來。我們可以說他並沒有分裂成各個人，却是將各個人的精神，合成一個火燄似的一致。這種藝術，就是來因赫特的藝術。也就是劇場監督應有的藝術。所以我們所謂新劇場，也就是來因赫特的藝術所創造的。他自己成了劇場的中心點，因為祇有他的眼光，可以看到四面八方；他同時就成了無形的詩人，無形的劇員，無形的音樂家和無形的畫家。他却一種也不是，祇是一個劇場監督。要想明瞭這新劇場的觀念，祇要把一切舊觀念都忘記，祇要知道所謂新劇場是能對於一般不知有所謂劇本，音樂，畫術，劇藝的普通人，給一種深切的劇場的觀念。

但此中的音樂，畫術，劇藝，劇本都不是為自己的，乃是專為劇場而用的。凡是不合於劇場的，就在排斥之列。我們聽到的音樂之所

以如此，見到的佈景之所以如此，都是用不着再問緣故，因為我們覺得這是應該如此，是無庸疑慮的，完全出於藝術品的，當然的，並不是隨意的。無論一舉一動，一言一笑，燈光，光線，椅子的位置，地氈的顏色，以及人的態度，姿勢，頭髮，衣服，風聲，雲的形狀，房間的大小，以至音樂的高低，都不是可以各管各隨意了之。必定是有一種非常稀奇的巧合和秩序。總之我們在劇場上所聽到的，所見到的，都覺得是非常和諧，恍如「天衣無縫」的一般。

設使祇有劇本，劇藝，而沒有畫術音樂等的幫助，也就不能表現出自然，也就不成劇場了。無論怎樣好的劇本，若遇不着好的劇藝，好的環境，他的價值也就隨之消滅了。設使沙士比亞的 *Macbeth* 不是遇着來因赫特，終是不能得着好結果的。所以來因赫特的藝術，就是能把各種藝術貫成一起，用在臺上，我們現在將來因赫特

怎樣排演劇本，應用音樂，畫術及劇藝等種種精神，詳爲說明於後。但還須把來因赫特以劇場爲世界觀的意思，略爲申說，以引起一般人的興趣：

二 劇場當作世界觀

看了來因赫特的行爲，就要相信他是專爲劇場而生的人了。凡是有關於劇場的事宜，無論其重要與否，大小如何，而來因赫特的眼睛早已向着那邊。總之他的眼睛是專釘着獨一無二劇場的，差不多地球上再沒有一種勢力可以使他越出他的範圍了！

來因赫特的各種思想都是爲着這劇場，竟把他自己完全關在裏面，好像夜裏碰見火光的燈蛾，把其餘的世界置之於暗地，再也不肯去認識認識似的。除去劇場以外的世界，來因赫特簡直是不去認識的，好似有種高壘堅壁和他互相隔着。因爲如此，所以來因赫

特才能發揮他劇場的藝術，戰勝一般困難和阻礙。因為劇場在來因赫特看來，是創造中最要緊的了，所以才把他的熱情的工作，獲了永久的價值。

在來因赫特發展最初數年之內，當然也和一般詩人、音樂家、畫家，受同樣時代潮流的支配，但是不久他就根本的變了。以前他用轟動一時的劇本，在數年以後，就不能再維持其地位了。他就更進一步，去找尋有力量的，有趣味的地盤，來作他藝術的基礎；於是他就竭力研究一般有價值的戲劇文學，又特別注重大文學的全部作品，來想應用他的藝術。因此來因赫特就為我們開了一條新路，引入了創作界和幽隱處，找出了許多新東西，人類的產業又因此而增加了。

來因赫特當演劇員的時候，他的眼光早就是遠大的。在劇場上

他總是醒着，把一般戲臺上乾枯無味，粗草不精，以及毫無秩序的情形，看得非常明透。由此就提起了他的勇氣，預備打破這種生活，以便將來自由發展他理想的劇場。同時他也注意到各種各樣的顏色，聲音，衣裳，以及無數無名英雄的態度姿勢，以備他後來在劇場上的應用。憑着他百折不回的精神，他果然走到那條長且險惡的路上來了。

音樂，繪畫，動作，三者之中，有其一種，在普通人是能夠的。若要三者都能，那就只有來因赫特了，他是對於此三者都有同樣的發展。看過他的戲的人，是都知道。因為他有這種特長。所以在他劇場上，音色，動作，無一不是表現得完完全全。

來因赫特演劇的時候，很愛取笑；但他的取笑，是用各種藝術的方法來表現的，不但在劇藝上有這種表現，就是音樂，顏色，都能有

使人發笑的能力。而且非常自然。看的人甚至因此相信劇場是真實的，高尚的，這種戲劇的信仰，也就是養成他人格的重大原因。能使他孜孜不倦找尋各種方法，把世界的全部，在劇場上表現，而且表現得非常完全。再借着工藝的進步，造成他適宜的舞臺，助成他藝術的劇場。

三 演劇

在排演劇本之前，劇場監督對於這要排演的劇本，當然先要得着了特種的刺激，使他排演，不能引起劇場監督興趣的劇本，當然就不能排演。即使排演了，也未必能得到良好的結果。先有藝術的刺激，先感覺了詩人的世界，有非排演不可之衝動在內部發生。這種由劇本裏發出到劇場監督身上的刺激，也可以說是排演劇本的起端。他如種種思想，也就發生於此瞬息之間。同時隨着就有許

多困難，阻礙發生於劇本和劇場之間，好似二個情人的愛情，發生於此瞬息之間以後，隨時就有反抗的情形，來使他二人分離，但是愛情終不至因「時久」而減其熱度，劇場監督也不能因此而減少其興趣，且反足增長其情感，所以劇場監督在此長期中所得許多經驗，很能使他的思想更加豐富，更加周密。來因赫特有時對於一劇本的預備，竟有須一年或數年之久，甚至於完成之時，又發生了各種阻礙，以至不能排演。祇得再接再厲，以達到能實演詩人的世界目的為止。在此預備期內，又須每日與畫家，音樂家，工藝家，互相商榷，並且還須有種種深切研究的工夫。有時的結果，還不過成一種試驗的陳蹟，却仍不能在舞臺上排演。所以來因赫特的演劇之前，不知預先有了多少的預備呢！

在來因赫特初次讀一種劇本之時，他就得着所謂「劇場監督

的幻境。」在他腦子裏，不但有一種具體的表現，且還能感覺着一切情緒。而這種所得的幻境和情緒，都是由詩人所憑藉的句子裏流出，好似活潑潑地親自他的口中說出一般。所以這劇本中的句子，就開了來因赫特胸襟的鎖匙，使他胸中久蘊的「藝術力」從此醒覺，可以自由地發展起來了。這種刺激，有時效驗非常之大，竟能使他不願把劇本放手，讀之又讀，直至他得到了劇本的最真確的知識爲止。隨後再加種種想像，試驗其是否真確，是否和諧，次之研究各種文、明、史、藝術、史，以便明瞭當時的衣服如何，藝術如何。遇着必要時，還須研究宗教史，法律史，以及當時的音樂是如何，當時的風俗習慣和平民的見識是如何。有了材料還不能用，還要有一番很當心的整理的功夫。然後劇場監督才敢有「時代的模形」和劇本的模式。此後還須辨別出其重要的，特別表明，其不重要

的，令其消滅，所以迨至能够排演的時間出現以前，不知劇場監督已經用了多少研究的心力！

來因赫特經過如此一番研究之後，除排演之外，同時又發行他的「演劇脚本。」在他「演劇脚本」內，把劇本完完全全的解釋出來。無論大點或小點，每幕的情緒，每幕中的每段說話，又說話中每句的句子，都加以一種指示，使人一讀就懂。至於說話的姿勢，劇員的位置，內部的感覺，休息的用意，同演者之互相關係，都是用着清楚的句子，說得非常明瞭切當。每幕的佈景，奏樂，衣裳的式樣，都註明得整整有條。每幕中藝員的走路，不但有說明，且有活動的圖式。總之關於演劇的預備工夫，是沒有一點不注意到的。

來因赫特又能對於各詩人的戲曲，都有深切的了解。對於沙士比亞的劇本，更有特別的覺悟。我們知道，沙士比亞劇本內部的精

神，真確的形相，從來沒有一個畫家或彫刻家，曾經表現過的，惟來因赫特能把他們在劇場上表現出來，幾至分不出是沙士比亞的劇本，本來如此呢，還是來因赫特自己創造出來的呢。因為來因赫特能够如此熱心，去研究戲曲，直至把最後的一點尋出，把詩人來和自己溶合爲一體。吾們差不多可以相信他與沙士比亞有特別密切的關係了，他如哥德的戲曲，大半不宜於舞臺，而宜於誦讀。但是一遇着來因赫特他就能夠排演了。哥德是並不以爲劇本和排演可以溶化的，所以他的劇本，是象徵的劇本，而來因赫特適能完全明瞭他的象徵，再由這象徵中創造出一個形體，就是從精神的變爲有形的，再說一句，就是由詩的象徵變爲戲劇的象徵了。

四 佈景

劇本研究好了，然而尙未可排演，還須和畫家，藝員工藝家，以及

音樂家有種共同詳細的商榷。在這種情形底下，劇場監督須要把他自己的主張與他們的主張，貫通起來，却又不可定要自居有理，應該用心聽着一般藝術家有關於藝術方面的回答，因為這種回答的主張，不是無理的。若是他們本來是同樣熱心的，以前曾有幾次成績的，他們的論調，當然更加是有用。若遇着他們的主張有理時，或他們的計畫比較得完美時，當然更該退讓。正惟在這種互換意見，互相交談之間，可以得着許多有益於將來的知識。再除去戲劇家尚是一種互相商量進行的外，對於其餘的藝術家，劇場監督還須有種「信仰心」對待他們，讓他們各抒己意。劇場監督尤在能把自己的思想，清清楚楚的說明在他們之前，使他們的工作，自然而然的從計畫中生長出來。

來因赫特之對於畫家，因種種個人的或劇本的關係，對待的方

法也因之而異。普通他就先給畫家一個劇本，讓他自己去想像佈景的情形，隨後他就很簡明的說明他自己計畫的大綱，等到那個畫家已經有一個部位排定了的世界，那末，祇要加添顏色就夠了。有時也許兩人先互相商量定了一個大綱，然後再去進行的。

但是這種佈景的圖畫，不是一定可以很快的就想像得到，拿到臺上去應用的。必定要費了屢次的思想，試驗，研究，直至得到了我們所認可爲「對」的纔止。所謂「對」者，也就是說劇場監督經過長期所研究出來的想像，非但不至改變，却能處處相合，可以像從一面鏡子裏完全照出來。不但要希望劇場監督工藝家和畫家能够成功他們的創作，並且還要希望他們的創造都要從一個意象出來，好似一個印版的出品。要知在這種創造期內，藝術的阻礙，固然非常之大，就是物質方面的困難，也未可限量。有時爲着要表

現真實起見，真能把頭腦弄破的。而且來因赫特更是喜歡用依着戲臺而成的畫景，所以畫家屢次還要觀察演劇所在地的房子。這種畫法，又要有很多的研究。不但是要合着劇場監督所給的大綱，又須顧慮所畫的各點，俾人人都能看得到，在全圖之內，又須注意各部份分配的比例，是否能表現真實，又要注意每幕的一定的秩序，並且對於所着的服式，有種適當的後景。

論到衣服又是一大問題，因為衣服一方面而須表示人的個性及資格，一方面須和後面的佈景相諧合，最後對於自己顏色也要有一種相當的「顏色和諧」(Farbenharmonie)。所以此間又有很多的工作，許多的研究，許多學識和許多劇場的感覺，然後纔能使來看夜戲的人，可以有種真確的觀念。

還有對於佈景最重要的就是各幕的佈景，不准有所衝突。有時

的佈景，並不是各幕互相獨立的。例如遇着許多相聯的房子，一個鄉景，一條長路時，要想給看客一種完全的印像，必須有數幕相連的轉臺，同時又須注意劇員進退，以及換景時候宜明，宜暗，宜快，宜慢；處處和着人的動作相照應。這種地方就是轉臺的效力了。

還有一般劇本，不能在大戲臺上排演的，却又不能因此而停演，來因赫特所以另造了小戲院。（*Kammerspiel*）至於希臘的戲曲，須有極大的場所。來因赫特就建造露天戲臺（*Arena*）看客可容萬餘人之多。這種設備可以算做萬分週到。

還有一個重要的問題，就是臺上佈景的傢具，和衣服等的設備了。這類物品，又不是隨便可以借得到或是買得到的，因為他們是不能適合工藝和藝術的。有時所要的衣服，待至已成之後，却又不能合穿的人最初所希望的樣子。況臺上用的東西，又都是重要的。

要想有一很真而且大的演劇，滿足藝術的慾望和要求的，這種困難情形，真是不可限量。能够達到這種目的，祇有來因赫特一個人。

五 光。

有人在白天跑進戲院去，他一定可以得着一種很驚奇的心理。就是世界上再沒有一處可以感覺到日夜兩個世界有如這裏的清楚。在外面是光亮的日子，在這裏却沒有一線的光，從外面跑進來的。戲院是沒有一個向外通氣的窗戶，沒有一個透光の裂縫，完全如閉着眼睛睡熟着一樣。在排演時候祇能望見臺上的世界。在看客方面可以看着真確的劇場，而忘記了自己在另一世界坐着。在藝員方面，祇知有他的世界，而看不見別的世界！

在選擇佈景的顏色時，也就要顧慮着劇場的光線，因為這劇場的光，與外面日光的作用，是完全不同。有時很貴重的顏料，却變成

毫無用處，有時很便宜的顏料，能發出很強大的作用。總之對於特種的光線，各種傢具的顏色，都要注意的，因為景緻，衣服，和光是有一定關係，有一定的作用。

來因赫特臺上的光，大概有二種。一種是掛在臺中央的蠟燈，能夠在臺的周圍發生出一定的光線。若同時在臺邊，另外發出特別的光，就可成了晚霞，朝暾，和其他種種的光。其二就是專為演劇而設的器具。用着一種轉旋的光，就能表現出陰暗的天氣，可以看見一陣陣的黑雲過去，或可以看見遠處的黑雲出現，漸漸兒升起來，或者看見無邊的天涯。來因赫特又因戲劇的原因，也時用 *Scheinwerfer* 的方法。

六 音樂。

戲曲的說白，所以寄寓詩人的情感，除去字句意思之外，包有情

感的，就是每句話有急慢或高低的區別。且許多情感，並非我們的話所能表現得出，祇有我們口裏所發出的音，纔有此能力。纔造成了音樂。劇本的字句，不過是幫助我們，好似一根橋樑，來引我們過渡用的。

最近音樂的進步，更能使來因赫特的藝術完全成功。有時爲表現全體用音樂代表的情感起見，就特爲購備新式儀器。遇着有不能用言語表現時，就以很精美的細樂替代之，以便把喜怒哀樂，完全的發揮出來。

戲劇監督對於音樂的表現，也非常注意。以前人家所未曾注意的，來因赫特都用在臺上來了。就是劇中應有的噪音，他也用着種種方法，表現出來。如隆隆的雷聲，車聲，還有一般不可形容的樹林中，所發出來的聲音，無一不移之於臺上了。在必要時，還可以聽到

下雨時淅瀝之聲，潺潺的流水聲呢！

無論遇着如何動作或說話，無處不有音樂爲其後盾，差不多音樂是和演劇合在一處的了。遇着跳舞，抱腰，或眉語時，固然有音樂隨着，就是遇着說話時，走路時，都有音樂隨着，爲的是要表現濃厚的情感。

結。論。

凡看見過來因赫特日夜研究戲劇不倦的精神，和他的勤勞，忍耐，指揮的人，纔知道劇場的藝術，不是容易的事情。除去和畫家，音樂家，工藝家等試驗之外，還須和一般劇員，一句一句的指導改正，用着種種方法，來想達到他的目的。還要能使一羣的人，都結合成一起，同時又要使各人發揮其特長，這是何等困難的方法！來因赫特從來不發怒的，且說得非常明白而有條理，使劇員一聽就懂。有

這種能力，又能把這許多事情辦得妥當的人，誠可爲劇場監督了，吾很願中國在改良戲劇之時，要先有如來因赫特之劇場監督出現，因爲有了劇場監督，改良的事業，也就容易辦了。



「愛美的戲劇」與「平民劇社」

近來北京大學學生中，有幾位組織了一個團體，叫他「平民劇社」。讀他們的宣言書，確是「愛美的戲劇」的一種反動。

我想這種反動，完全是出於誤會。「愛美的」三個字，無非是 amateur 的譯音。這個字的意義，就是上海人所說的「清客串」，「非職業的」，同現在「藝術的運動」(Art Theatre Movement)是毫無關係。所以我昨天遇見了一個對於「愛美的戲劇」很熱心的人，提起平民劇社的宣言書，他不覺氣忿忿的說道：

「他們對於職業的伶人做戲要反對，對於非職業的做戲也要反對，將來誰還有做戲的資格呢？」

對了！世界上人祇有職業的與非職業的兩種，……
不過我也是對於愛美的戲劇不滿意的人！

中國「愛美的戲劇」本來也是一種反動，因為中國職業的伶人，實在太沒出息，所以不得不希望「非職業的」出來替他們改革。而且現在愛美的戲劇的運動，大都發生於各學校之中；參預這種運動的人，大半受過高深教育，我個人對於他們期望是很切，所以不得不說幾句「忠告」的話，也是「春秋責備賢者」的意思。

第一，愛美的戲劇，對於戲曲上最近的趨勢，太沒有研究了。要曉得近來歐洲戲曲上最有影響的學說，就是那「藝術的運動」。英國的戈登格，德國的來因赫特，是此種學說最著名的代表。戈登格以為「戲曲所以能發生影響，全在姿勢一方面；所以他主張在舞臺上，廢除說白；廢除說白，就是廢除劇本。」……他又主張以傀儡來代替活的伶人。（一）因為伶人既然是活的，往往不自然而然的有「個人」的表示，不肯聽舞臺監督的指揮。（二）既然

說白可以廢除，傀儡自然可以來代替活人了。來因赫特是格雷的私淑弟子，他是注重在實行一方面的，在他人看起來，他的學說，沒有像戈登格雷那樣的荒謬，但是他的成績，却比格雷好得多。……他很提倡羣衆舞蹈，其實這還是格雷注重姿勢學說的變相。

從以上看起來，我們至少可以得到一個教訓：就是劇本的勢力，慢慢兒有些薄弱起來。但是「愛美的戲劇」對於這一類的趨勢，彷彿帶些「不聞不見」的態度。他們還在那裏拚命的研究劇本，把旁的緊要東西，反置在腦後！

要曉得人羣進化，是無一定秩序的。吾們中國戲曲，既然是要改革，不必一定要重演那番歐洲戲曲經過的歷史。易卜生派一類的曲本，在歐洲戲曲史上，固然有革命的成績。但是自經 *Synge* 那一輩人反對以後，近來「藝術的運動」家，承認他們祇有歷史上的

價值……我們中國研究戲曲的人，似乎也可把這種劇本，輕輕放過，一直走到「藝術的運動」那一條路上來……

我並非主張完全廢除劇本。我的主張，以為在戲劇一方面着想，劇本並不是主腦，不過是一種附屬品罷了。

第二，愛美的戲劇，對於「藝術的運動」一方面的知識，是太覺缺乏了。（藝術兩個字，因為有 *Aesthetic Movement* 的名稱，也可以稱他做美術。）這個問題最重要的分子，就是（甲）「光」，（乙）「佈景」，（丙）「舞臺的建築法」的幾種。（但是我所看見的愛美的戲劇，對於以上三種，可以說「完全不知道世界上有那麼樣一回事！」至於「化裝」與「姿勢」都是伶人一方面的問題，還有格雷氏以及哈喬孟氏的「舞臺監督」這個問題，現在還討論不到。（一）因為他們的主張，是太偏於理想。（二）這種舞臺監督人才，是實難

其選。（不過要曉得劇場是一個團體，並非是一個小國。「共和」平民」這種名詞，是絕對不能通行，非要有一個有經驗有學識的人來指揮，決定是不能發達的。）

「愛美的戲劇」當然沒有正式的舞臺，所以今天也不用我來討論這個問題。但是我昨天在中央公園所看見的那個草棚，實在是缺乏科學上的智識。據美國許多組織小舞臺人的見解，不論何處，祇要有一間大的房屋，幾層夾板，一只講壇，加上幾重布幔，就可以變做絕妙一個臨時舞臺。又何必用草蓆玻璃窗？……這種東西，都是與聲浪傳佈有阻礙的。……況且北京春天的風是很利害的，吹了去豈不是白白地多一番損失麼？

就是說不在屋裏演劇，那末露天舞臺，豈不是省事得多，何必要用這種極簡陋「高蹺派」的建築品呢？

愛美的戲劇，在白天排演的居多數，所以始終沒有人想到「光」的問題，其實「光」是現代戲曲的靈魂。德國的 Appia 是第一個人主張這種學說。……我前年在德國，看了幾次戲以後，越覺得光與戲曲的關係，彷彿是魚之與水，人之與空氣。……我前幾天在眞光劇場看俄國的歌舞劇。……雖則他們的藝術，確是「自鄙以下」，沒有評論的價值。……但是他們所演的到底有些活潑的氣象，在我們中國舞臺上，斷斷沒有這種現象，這就是他們注重「光」的作用的緣故。

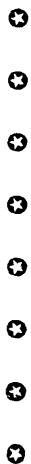
現在要說到佈景了。藝術的劇場，對於這個問題，有三種最新的表示，（1）Improved Pictorial（11）Plastic（111）Decorative。愛美的戲劇的佈景，還沒有配討論這種問題的程度，就是現在人人唾棄的 Belasco 寫實派的佈景，也還够不上。……這真未免太幼稚了！

我昨天在中央公園，看了那種佈景，……幾張迎風欲倒的畫片，破碎的椅凳，不由得不使我起厭惡之心，……比較上海的幾種職業的時髦戲，更差得遠了。我也曉得這是經濟上的關係，既然如此，不如像中國舊式的舞臺，把佈景完全廢除，反覺爽快得多。愛美的戲劇，固然與「藝術的運動」是兩件事，但是何苦把「美」字完全拋棄，而找出些極醜惡的東西來騙人呢？

況且現在佈景上最新的趨勢，是注重在「簡便」「省儉」幾個字上；戈登格雷的幾扇屏風，就是最真確的證據。大約平常藝術的劇場裏面，所用的無非是一張帆布，幾層顏色的布幔。（北京的愛國布，很可以來承乏。）吾想愛美的劇團，雖則爲經濟所限，這一層未始不可辦到。

不過其中有一個極困難的問題，就是這種簡易新式的布景，如

果沒有「光」來輔助，可就要變做毫無生氣了！



以上是我對於愛美的戲劇的貢獻。至於「平民」劇社，他們是在草創時代，所以我也不敢來批評。平民兩個字，固然是絕好的一塊招牌，但是細細想起來，當然也有許多可以討論的地方。

歐洲都城裏，往往有種 *Soirées Populaires*，將平常座位，價目減去一半，或百分之六十，以便窮苦的人，也可以去一飽眼福。這種 *Soirées Populaires*，每一年內有幾次，看的人大都是工人學生及中下社會的人。但是歐洲各大戲院，都是受政府津貼的，如果我們政府有錢，這事也許辦得到，那末「平民」兩字目的也就可以達到了，這是從組織上及經濟上一方面着想。

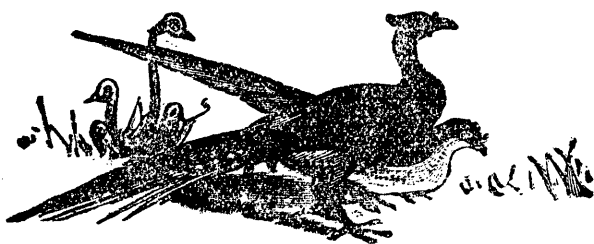
至於劇本上一方面，英國 *Galsworthy* 的劇本，是很含有「平民」

的趣味，把「銀匣」等劇，排演起來，豈不是就貫徹了目的麼？

還有法國大文豪 Romain Roland 他也是主張平民戲曲的健將。就是來因赫特，他舞臺上各種的改革，也是傾向實行平民制度的。……況且歐洲中古世紀戲曲的發源，雖在教堂裏面，其實還是「平民的」，不過後來被貴族壟斷去了罷了……

我所希望的，就是平民劇社的人，認定了宗旨，向一方面下手，不要掛了一塊革命的老虎招牌，去嚇人！……去騙人！……

一九廿二年三月二十七日北京



小戲院的意義由來及現狀

在近代戲院的歷史裏面，最有趣味，最有意義，而且同時對於我們講改良中國戲劇的時候，最有研究的價值的，就是這小戲院運動。

什麼叫做小戲院呢？小戲院有四樣特點，每樣都包含着幾種意義與特別便利的地方。

第一，從他的名字上看起來，我們知道小戲院是一個容不得很多坐位的戲院。在美國現在最大的小戲院有五百座位，最小的祇容得六十。因為如此，所以小戲院的開辦，比較的是很容易。小戲院是不一定要特式的建築，隨便什麼合宜的地方，譬如一個大廳，或是一個大講堂，都可以改成功一個小戲院……在美國有很多這樣改成的小戲院。並且在小戲院裏面一切佈置，也都很有經濟，所以

辦一個小戲院，可以不必要大資本，還有一層，小戲院裏面的坐位，既然不多，看客人人都可以同戲臺很接近，可以看得很明白，聽得很清楚，這也是小戲院比大戲院好的地方。

第二，小戲院裏大都盛行預約的方法。大多數的小戲院，都不在門口賣票。他的經費，是由預約的人，預先供給的。這種制度，有三種利益：第一，可以免了金錢主義的壓迫，因為是有預約，所以辦小戲院的人，可以不愁沒有人來看他們所排演的戲，可以不必一定要「迎合社會的心理。」第二，可以免了檢查，(Censorship) 因為他是不在門口賣票，所以小戲院是同私人集會一般，可以不被平常支配大戲院的法律所支配。凡是大戲院裏面不能演或是不敢演的戲，小戲院裏面却可以試演。第三，因為小戲院裏面的看客，既然都是預約的，這些人對於戲劇的趣味，必定比平常大戲院裏的看客

來得深一些。他們對於戲劇的智識，與評判力，必定比平常看客，也來得高明，一些看客同扮演人的中間，容易有一種同情的了解。

第三，小戲院的組織，完全是一種美術家的集合，(A guild of artists)不是一個營業的團體。因為這樣，所以他們所用的劇本，以及佈景，化裝，都帶着一種試驗的精神。因為他們都是沒有多大的資本，所以在一切佈置上面，他們的目的，都是「簡單的美」，他們所希望是化極少的錢，得最大美術上的效果。這是大戲院裏面所沒有的事。還有一樣他們裏面的職位，都是很平等的。他們的扮演人裏面，沒有什麼「檯柱制度」(Star System)所以每一個扮演人，都可以有均等的練習，以及發展的機會。他們的薪俸，起始都是很低，等到營業發達，然後逐漸增高起來。因為這樣，所以小戲院的設辦，更加來得容易了。

第四，小戲院裏面，常常排演獨幕劇。我們簡直可以說，獨幕劇的發達，是全然靠着小戲院而來的。沒有小戲院以前，注意獨幕劇的人很少。大戲院裏面，常常不喜歡排演這種劇本。自從小戲院成立以後，獨幕劇便一天發達一天。瑞典的施德林堡（Strindberg）曾經特地爲他在司篤克霍爾姆（Stockholm）所辦的小戲院，編了幾本獨幕劇，其餘現在編獨幕劇的人，更是指不勝屈。小戲院喜歡排演獨幕劇的緣故；第一，自然是經濟上的關係。小戲院常常買不起很長的劇本，但是編戲劇的人，常常把獨幕戲，當做一種遊戲文章，所以他們並不要很重的報酬，或者竟完全不要報酬。但是獨幕劇還有他本身的價值。獨幕劇每夜可以排演得好幾本，所以每一扮演者，都有做一本劇中主要人物的機會；「檯柱制度」當然可以破壞了。並且獨幕劇既然每晚至少可排演四五本，我們借此可以有一

種各國戲劇的比較的研究，英，法，德，美的戲，可以在一個晚上排演，這也是很重要的。

小戲院的特色，已經說明，我們現在且講一講他的歷史。一八八七年，是一個很可紀念的年份。在這一年，法國的盎多安 (Antoine) 在巴黎建設他的「自由戲院」(Théâtre Libre) 這是小戲院的第一個急先鋒。這個「自由戲院」是一個很小的戲院，並且是用預約的方法。他的性質，完全是試驗的冒險的，不帶一些金錢的色彩，法國自然派戲劇的發達，靠着這個戲院力量不少。

繼着這個「自由戲院」而起來的，有俄國斯坦尼斯拉夫斯基 (Stanislavski) 於一八九〇年創設莫斯科的「藝術戲院」(Moscow Art Theatre) 英國的格林 (Grein) 於一八九一年創設倫敦的「獨立戲院」(Independent Theatre) 此外還有德國的來因哈脫 (Max

Reinhardt) 在柏林所創辦的小戲院富克斯 (Fuchs) 在密興 (München) 所創辦的藝術戲院。來因哈脫，比較的更爲重要。他在小戲院種種特色之外，又增加了兩種特色；就是「詩劇」同「無聲劇」 (Silent Drama)。他對於戲院裏的藝術上的供獻，更覺偉大。

以後小戲院，便一天天的發達起來，到後來差不多歐洲的各大都會，都佈滿了。他們的內容，雖然是各處有些不同，但是大致以及根本上的宗旨，却是一樣。在英國正式的小戲院，並不十分發達，但是經人改變了一些，成功了國家劇院 (National Theatre) 如愛爾蘭的「愛爾蘭劇團」 (Irish Players) 專演愛爾蘭人編的或關係愛爾蘭的曲本；或是變成了「地方戲院」 (Local Theatre) 如在曼起斯特 (Manchester) 的「曼起斯特劇團」。

一九一二年，這一種小戲院運動，渡大西洋過去，到了美國。在這

一年，美國同時出來了三個小戲院：一個在芝加哥，一個在波士頓 (Boston) 一個在紐約。以後美國小戲院的發達，真有「一日千里」之勢。現在美國共有五十來個小戲院。他們內部的組織，都不在歐洲小戲院之下，而且在美國的小戲院，比較的更加來得通俗一些，不限定要上等社會的人，可以進去。……其中還有一個小戲院，完全可以自由進去，不收看費。還有一種可以拆卸的戲院 (Collapsible Theatre) 可以隨意搬動，這都是歐洲所沒有的。而且美國的小戲院，有幾個帶設着「戲劇實驗室」 (Dramatic Laboratory) 用科學的方法，去研究戲劇上種種的佈置，以及劇本之構造，分析好了，便去實驗。在卡內奇工業學校 (Carnegie Institute of Technology, Pittsburg) 裏面現在有一個「實驗戲院」 (Laboratory Theatre) 專門是為研究戲劇用的；在哈佛大學 (Harvard University) 也有一個「工場戲

院，」(Workshop Theatre)爲倍格教授(Prof. G. P. Baker)所管理，裏面有一班專門學習戲劇的學生。

總而言之，這小戲院實在是近代戲院歷史裏面一種最有意義的運動。他的特色，就是——(一)反對營利主義提高戲劇的位置。(二)重實驗的精神，使戲劇可以容易進步。(三)容易舉辦，不比得大戲院要費很大的工程及資本。

我們現在講改良中國戲劇，這一種小戲院，是最可以做的事情，(一)是因爲容易興辦，(二)是因爲假使我們要改良中國戲劇，這一種實驗的與同反對營業主義的精神，也斷斷是少不來的。

一九一九年十月北京

法蘭西戰時之戲曲及今後之趨勢

法國於大戰時間其名家著作均爲小說及割記體裁其始也培加明氏 RENÉ BENJAMIN 之 GASPARD (註一) 風靡全歐其繼也則社會主義之小說家白必司氏 HENRI BARBUSSE 之「火」(Le Feu) 及詩人提押漫氏 DUHAMEL 之「文明」(CIVILISATION) 一書傳誦殆遍而五年中膾炙人口之戲曲若白爾斯登 BERNSTEIN 之 L'ÉLEVATION 若浦而顯 F. PORCHÉ 之 LES BUTORS ET LA FINETTE 與吾以上所述之三書相較則不啻小巫見大巫焉

白爾斯登之(解脫) L'ÉLEVATION 一劇於一千九百十七年刊行問世劇中叙一醫士之妻(蘇石奈 SUZANNE) 與一軍人有私方其情人赴萬爾鄧酣戰時蘇寢食俱廢個中隱情乃爲醫士所窺破旋以保全家族名譽起見不行法律上離異之手續蘇石奈則入

一 醫院爲看護婦焉

戰事乍畢其情人以書致蘇招之去其夫以計阻之而不果終且告之曰「蘇石奈汝何痴情若是耶彼對汝之愛情固純潔無疵耶若某某夫人某某夫人者非與汝同時爲彼之外寵者乎」

蘇既往則情人已垂斃矣乃自訴其以前種種之罪惡而爲最後之懺悔蘇大慟欲以身殉軍人告之曰「死易事也今日吾等處四面楚歌之中亟宜求生以達吾人最後之目的奈何以一死了之耶」

當時評者以爲白氏此劇以人之生死觀爲前題似較向日之專以摹倣司格立氏派劇本以取悅乎觀者稍勝一籌

浦而顯 FRANÇOIS PORCHÉ & LES BUTORS ET LA FINETTE
一劇亦成於一千九百十七年 PORCHÉ 氏詩人以 L'ARRÊT SUR

LA MARNTE 一詩而爲時人所推重者也浦氏之著此劇也蓋欲描寫德人侵法之橫暴顧不願直敘其事而以寓言出之劇中所敘 BUTOR 卽條頓蠻族而 LA FINEPTE 則法國是也 LES BUTORS 圖謀 LA FINEPTE 已非一日顧 LA FINEPTE 反深信不疑其後遂侵犯其國界摧殘其文化幾欲取而代之其侵略之方法始則用和平手腕以植其勢力繼則以鐵血相脅迫 LA FINEPTE 致后之僕亦甘爲彼之間諜時方築堤以備敵后僕陰沮建築家某氏使不得告厥成功迨後敵人入境堤忽告成竟能轉敗爲勝 La Finepette 后手刃其僕而下嫁於建築家焉

白氏之劇爲寫實浦氏之劇則帶有神秘派之氣味梅德林克神秘派之首領也氏雖比籍然與法國現代文學史有密切之關係其司鐵門之「村長」一劇 Le Bourgmestre de Stilmonde 蓋亦曾受大

戰之影響者劇中之所表示者爲兩種觀念強權與公理是也自條頓兵隊侵入比利時後各村村長均爲所掠表面上則以維持治安爲言實則挾以爲質司鐵門村中有一德兵偶爲流彈所中村長之園丁適在其旁德將竟不問其是非曲直欲殺以償命村長不忍見園丁之無辜被戮願以身代不意執刑者適爲村長之婿婿固德人曾負笈從村長游而研究植物學者也百方勸解勿因細故而輕生顧村長不爲所動德將見其婿頗能服從命令乃免其執刑之役而命他人行刑焉顧德將及其婿終不能知比人性質反以村長之輕生爲無價值之舉動而已

斯三劇而外餘則幾乏評論之價值如 *Codette* *Badouche* 等均爲大戰之被動劇無足重輕至於戲曲大家若海未安 *Heerieu* 則於一千九百十四年逝世若勃里安 *Brieux* 若扣來 *Curel* 輩俱寂焉無聞

大戰詎果能束縛戲曲家之思想乎吾真百思而不得其解矣

司鐵門村長一劇固非純粹神秘派之劇也若 Claudel 者現方爲巴黎詩壇唯一之健將其 *L'otage* 與 *L'annonce faite à Marie* 一劇（註一）暨提押漫氏 *Duhamel* 之「光明」*La Lumière* 一劇固以神秘二字頭銜號召於人者而在戰時提氏則從事於軍事小說克氏雖著有「一千九百十四年之聖誕夕」*La Nuit de Noël de 1914*「硬麪包」*Le Pain Dur* 一短劇然於法國戰時戲曲史上斷不能占有重要之位置大抵法人素乏神秘派劇本之迷信力以視德人之竭力崇拜泰谷爾 *Fagore* 克祿特爾 *Claudel* 哈聖谷勒佛 *Hasenclever* 者固不可同日語然吾以爲大戰後物質文明破產故於未來之戲曲中神秘派學說之影響已有繼長增高之勢此實世界文學之一種趨勢舍此他求不啻故步自封吾觀今日巴黎劇界之現狀而益信斯言之

不謬也

試問今日執巴黎劇界之牛耳者爲誰曰白泰益 Henri Bataille
 曰白爾斯登曰沙顯其脫利 Sacha Guitry 白泰益之「裸婦」La Femme Nue 白爾斯登之「賊」Le Voleur 沙顯其脫利之La Prise de Berg-op-Zoom 之數劇者大戰以前爲世人所稱道勿衰今日此輩之仍負盛名固其宜也然亦可以覘法國觀劇之心理雖經血戰而無所變遷焉

其餘若泐腦猛 Lenormand 若蓋翁 Ghéon 若弗蘭格 Edmond Fleg 輩
 (註三) 近年來始嶄然露頭角然此輩後進能於劇界上獨樹一幟與否則頗屬疑問蓋法人對於戲劇之改革向持「懷疑態度」且頗以排斥外來輸入之劇本爲能事法國昔日設無安託溫 Antoinette 博哀 L. Poë 暨考博 Jacques Copeau (註四) 三氏之建設新劇場雖

有文學家之提倡吾恐易卜生蕭伯納之劇今日尙未能實現於巴黎舞臺之上也

顧法人承高爾乃藁 *Cornille* 賴西納 *Racine* 及馬利安 *Molière* 三杰之遺緒自十七世紀浸而至於十九世紀之中葉復有司格立白 *Scribe* 氏之 *Comédie-Vaudevilles* 數百年間日斯班尼牙而外全歐殆無足以抗衡者即意國今日亦何嘗不以得傳法人衣鉢爲榮哉是以今日法國人之心目中猶以爲法國戲劇爲天驕之子足以代表全歐戲劇而無愧此即法人「閉關自守」態度之所由來也法人之富於歷史上的觀念而弱於神秘派之感想斯二者足爲今後法國戲曲進步之阻礙然而法人世多天才得一囂俄 *Victor Hugo* 得一洛絲堂 *Rostand* 即可睥睨一世條頓諸民族反瞠乎後矣

〔註一〕 *Gaspard* 爲軍事小說其主人翁即名滿全歐之 *Potin* 書

中多「軍人俚語」(Argot Militaire)爲法蘭西「文字史上」別開生面者

〔註 11〕 Paul Claudel 爲梅德林克之弟子所著劇本多怪誕不經而喜引用中古神話其言曰「惟輕生者能知生命之價值」克氏蓋有宗教家之風也氏著作極富詩集外最著名者爲 *L'otage* 與 *L'annonce faite à Marie* 一劇 *L'otage* 敘一革命時代之女子其父母爲人所殺乃遁入尼院時其表兄喬治引教皇潘氏第七至求其保護女允焉顧其事爲一惡少年所悉以此要挾而向之求婚女雖愛其表兄然迫以大義遂嫁之事平喬治欲殺此惡少女以身遮之飲彈而死卽其表兄亦不知女之苦衷也 *L'annonce faite à Marie* 敘一患麻瘋之男子向一女子求婚女子不允顧深感其情接吻而別已而亦染瘋症不能復嫁其心愛之人乃遁入深林中與世

人不相往來斯二劇蓋均以犧牲二字爲主腦者

〔註三〕去冬瑞士日奈佛之 Théâtre Pitoëff 曾排演弗氏之

Maison de bon Dieu 頗受人歡迎

〔註四〕考博爲建設 *Vieux Colombiers* 劇場者

一九廿一年八月上海



德國之表現派戲劇

大戰以後歐人因環境之變遷趨重唯物的觀念而寫實派之戲劇亦有應時復興之勢四面楚歌之德人今日之崇拜許泥紫爾

Schnitzler 韋特金 Wedekind 兩人之劇本殆無足怪者

許泥紫爾與韋特金固同爲具象徵性的寫實派之戲劇家也許泥紫爾之「連環夫妻」雖屢遭警廳之干涉然今春連演於德奧劇場幾有萬人空巷之概韋特金之「魔鬼」「春夢醒」等劇亦風靡一時顧兩人之劇實有大不同之點許氏劇中登場人物其舉止吐屬雖風雅可喜實則無異傀儡偶爲命運所牽制卽頹廢放棄不能自振韋氏劇中之人物則不然彼以爲人類乃各種「潛勢」之「中心點」不當受環境之束縛人爲物質的故有情感舍情感外無他物而人生最後之目的亦無非爲發展其情感設遇阻力在

所必爭凡此皆韋氏生平所最愛之學說有所著述必本此旨每成一劇其中必含有表示猛烈之情感此所以今日表現派多奉彼爲鼻祖而此種新趨向蔓延及於各種藝術美術之受其影響更甚初不限於戲劇一道也

自文學方面觀察各種新運動皆爲一種反動然則表現派之興將與自然派爲劇烈之戰爭乎曰不然表現派所反抗者爲新浪漫派神秘派及其他種種新浪漫派之人生觀以爲人類之軀殼直同「傳舍」(Taubenschlag)故其環境亦無足重輕夫塵世虛空本爲一般理想家宗教家所承認然此種觀念足以使「勢力」「情感」「爭鬥」無存在之餘地而人類將歸滅絕然則清淨無爲直毀滅人類之代名詞耳故表現派一方面承認世界萬惡一方面仍欲人類奮鬥以剪除罪惡爲目的吾人對於外來之影響及其印象宜抱

主動的態度正不必如新浪漫派以人類永處客觀之地位而爲被動之目的物也吾人求生存此世雖飽受苦辛然決不當受命運之束縛故表現派之劇中常有一「我」與「世界」相抗兩種勢力互相消長而終不能調和果能調和必在萬惡俱滅理想世界實現之後也

吾人果欲研究表現派之歷史當上溯十九世紀之初布希乃 Georg Buchner 曾著悲劇名「但丁之死」史脫林保葛 Strindberg 歐倫伯葛 Eulenberg 以及趣劇家司德漢末 Sternheim 諸人與韋特金同爲表現派之先進顧表現派三字則在大戰發生以後始出現焉今日德國表現派中之享大名者殆無過於喬治愷石 Georg Kaiser 愷氏趣劇亦稱傑作「歐羅巴」一劇爲人稱許今姑置而勿論至於「珊瑚石」「煤氣廠」「清晨至夜半」三劇毀譽參半然極

有研究之價值茲紀其事略如下

珊瑚石(Die Koralle)

劇中之主人翁豪於資得書記一人面目與翁酷肖常命其爲代表他人莫能辨其真僞願書記則常佩珊瑚石一枚以爲別翁本窶人子既擁巨資雅不欲人知其往事更欲其子習爲豪富當其子自美歸時曾發電命其乘華美之郵船願其子安於儉僕且係實行社會主義者竟爲一煤船之火夫以渡大西洋其妹效其所爲棄華廈繡閣而爲工人之看護婦翁志不得達頗失所望欲以手槍自戕願一轉念間忽殺其書記而取珊瑚石自佩之珊瑚石之歷史僅彼所雇之偵探兩人知之既殺書記復取此爲佩人皆謂書記殺翁囚之審判官亦莫辨其真僞使與子對質子亦不能認其爲父翁既自認爲書記將定罪矣其子往視謂翁曰爾果能實行平民主義者吾當認爾爲父以脫爾於罪翁

不從謂其子曰爾能行吾志習爲富人子者則吾從子兩人各執己說不相下翁竟服罪死

煤氣廠 (Gas)

其子既襲父產思爲工人造福設一煤氣廠願計畫雖周廠竟爆烈傷人無算乃變計爲工人建築屋宇公園種種設備俾工人得安居樂業於其中顧工人不識其意旨之所在堅欲設廠而政府亦以煤氣廠有裨戰事不復念及爆烈之禍促令成之子之志願乃終不得達

清晨至夜半 (Von Morgens bis Mitternachts)

一麗人赴銀行持支票取款行長以其手續不完備拒之其會計惑於色乃攫巨資而遁彼初意固不欲爲盜特以爲彼意中人需錢孔急故出此下策既相晤彼姝以彼魯莽拒之會計技窮在勢不能復返行中乃思所以用之之術鬥鷄走馬飲酒狎妓繼忽至一救世軍會場：

遷延至夜半始被逮

然漢生克洛佛 Hasenclever 所著之劇名「兒子」者 (Der Sohn) 似更足代表表現派之神采而爲德國戲曲史上開一新紀元焉

一少年應大學試不獲選其師乃電其父報告此不幸之消息父固以嚴厲稱者少年正鬱鬱寡歡忽友人來訪語涉閨闈彼固未知人道者聞之深以不得一逞其欲爲恨况年將及冠其父猶加以種種之束縛故其談吐之中頗有不自由毋甯死之概父歸責子失業廢學少年不能堪乃出亡至一會會友盡青年少年乃發表其一「反對人父」之學說演說時激昂慷慨聞者稱快乃至一娼家宿焉翌晨其父以偵探至娼家縛之歸欲囚彼於改過局中其子乃出手槍恫嚇之父氣憤填胸心痛大作仆地死

就劇中情節而言少年弑父之舉實爲法律所不容顧此非漢氏

本意也少年與其父分雖父子實則兩勁敵爾少年之「出亡」「演說」「宿娼」爲環境所造成不得已而出此種種奮鬥之下策蓋代表一般新青年非有過分之激刺不能獨自發展者其父雖關心名教顧其對待少年專務嚴猛而少仁慈蓋代表一般老成頑固者故劇中少年口吻反娓娓動聽轉愛成仇情實可憫漢氏之苦心孤詣於此可見一斑而此劇之引起當時社會上之反動者亦以此

漢生克洛佛之第二劇名「安德納」(Antigone)與韋福兒(Franz Werfel)之「脫老安婦人」(Die Troerinnen des Euripides) 恩洛黑(Fritz Von Urruhe)之“Ein Geschlecht”均屬反對戰事之著作其餘表現派之劇本若郁司脫(Hans Johst)之「獨夫」(Der Einsame)石而極(Reinhard Sorge)之「乞丐」(Der Bettler) 格令(Goering)之「海戰」(Seeschlacht) 康非脫(Kornfeld)之“Verführung”均有名

於時諸劇表示情感亦極濃厚

表現派之缺點在無邏輯之思想劇中情節與世間事實不相符合劇中人物如愷石之所描寫者大都舉止狂暴僅恃情感無理論之能力自吾人視之非瘋人院中之人物卽孩提耳觀者雖間亦爲此種突如其來之舉動所動然果能信其爲事實上所應有者乎大抵表現派之劇其免起鶻落之點直類吾人影戲中所習見者殆與狂妄無匹未來派之劇本相伯仲矯枉過正此之謂歟

表現派以現世界爲萬惡之窟欲改建一理想之世界然彼等實未能示吾人以理想世界果何如者表現派之精神在奮鬥而其劇本實不足以言此劇中人物吾人初未嘗不疑爲類似尼采之所謂「超人」者然其結果果何如乎彼等爲理想而奮鬥果能達到其理想中之目的否乎泄泄沓沓苟且儉安仍爲造化小兒所弄謂其

不處於被動之地位殆不可得也然則彼等猶欲痛詆新浪漫派之學說直以五十步而笑百步耳

顧表現派之劇本雖不無訾議之點然乘時崛起足以推倒一切大戰以來戲曲之勢力今非昔比其在法意諸國則幾盡入盤爾司坦(Bernstein)派勢力範圍之內惟德國之表現派新運動足當文學革命四字而無愧譬猶彗星不現於星月皎潔之晚而現於風雷交作之夜一線微光於此呈露在紛紛擾攘之秋而突有一新勢力出而左右全歐之劇場舍表現派外蓋莫屬也

「註一」今春在密興劇場曾見漢氏新劇名“Jenseits”尙未刊印成本也

附鑄

德國表現派劇本 「人類」 Hasenclever 原著

序

我們的膽量可真不小……

表現派劇本，是德國大戰後文學界上一種個性的表示。他們在世界文學史上革命的位置，同俄國過激派將來在世界政治史上可稱伯仲。而且他們的影響，不僅在文學一方面，在社會上的勢力，尤為偉大。

吾們今日所介紹的Hasegawa可以稱為表現派的領袖，他那「本」兒子，是在一九一四年出版的。兒子殺了父親，作者非但沒有斷定他弑父的罪名，而且還要把過失移在父親身上。老頭兒差不多是死有餘辜的樣子，這種見解，不要說在我們中國駭人聽聞，就在德國社會上，也覺得「亂臣賊子，人人得而誅之」引起了極大的反抗，所以我們今日來介紹這位著作家，吾就說「吾們的膽

量，可真不小。」

但是吾們的目的，並不是要來改革社會的心理，所以我們暫時不譯「兒子」那一本戲，吾們的宗旨，是要對於戲曲上謀一種革新的運動，所以譯了「人類」。

這幾年來，吾國新劇家，是很有建設的表示，對於歐美學說，頗有容納的氣量，什麼自然主義，浪漫主義，象徵主義，鬧得人頭都疼了，但是無論誰的著作，蕭伯納也好，易卜生也好，世界第一大文豪的不朽之作，終敵不過梅派譚派的勢力，……新劇失敗的原因，固然是很複雜，但是吾國人厭舊喜新的習慣，却是一個重大的原因，這是研究戲曲的人所公認的。表現派的劇本，不但在我國是破天荒第一次，在歐洲也算是一件很新奇的出產品，如果認真排演起來，或者也可以與「狸貓換太子」一類的魔術

戲，旗鼓相當的戰一下子，……從劇本的體裁上結構上而言。「人類」一劇，有可以使吾們注意者，為以下數點。

⊖表現派劇本，往往白話中雜以「詩歌」，此類詩歌，有時亦和以音樂。便成一種「歌劇」。⊕表現派與「新藝術運動」有密切的關係，故對於佈景一方面，是非常注意，(甲)「人類」一劇，共分五幕，而五幕內，又分出無量數的「短景」，臺上的佈景，時時刻刻要變換，方可與劇情融合。(乙)臺上的燈光，時明時滅，無非是實行 *Appia* 的學說罷了。(丙)劇中人的說白，極簡短，與小仲馬的劇本，却好成一反比例，進一步說這也是趨重姿勢的一種表示，此是受了戈登格雷學說的影響。⊙表現派劇中的人物，語言都無倫次，動作都不自然，有時檢直如瘋人一般，……然而暗底裏，他們的舉動言笑，仍有一種原動力，一種主因在那裏支配，不過我們一時不容易找到

這種線索罷了！

譯者附識

一九二二年十月一日杭州西湖

劇中人物

— 亞力山大

— 凶手

— 人頭

— 醉漢

— 助手

— 麗西

— 女巫

— 青年

— 少女

— 老侍者

宋春勳論劇

— 阿辯脫

— 父親

— 母親

— 醫生

— 銀行經理

— 會長

— 審判長

— 牧師

— 賣報者

— 女守衛

— 穿大禮服者

— 看護婦

一 乞丐

一 酒館的店主

一 客人

一 審察員

此外穿禮服者，瘋子，妓女，聾啞者，警察，戴假面具者，法庭陪審官，工人，挑夫，以及各色人等。

時間 現代

地點 世界

第一幕

第一景 坟山

夕陽。墓上之十字架倒側。

亞力山大（從墳內跳出）

凶手（負一袋。自遠來。）

亞力山大（大驚）

凶手

「這是我殺了的」

（取袋給亞）

亞力山大（伸兩手去接）

凶手

「人頭在袋內！」

（走近墳旁，徐徐跨下。）

亞力山大（挖土蓋在墳上）

陰風淒其，禮拜堂之燈忽明。門響，男女少年走出。

青年

「誰在此？」

少女

「一個屍首！」（暈倒。）

青年

「兇手！」

亞力山大

「拿你的大衣來！」

青年（將大衣脫下。）

亞力山大（穿上大衣）

青年

「你究竟是誰？」

亞力山大

「我活着」

(負袋，不顧他去。)

少女(醒了。)

青年(撫之起，辯住接吻。)

少女(喊道：)

「我偷過人的了！」

第二景 大會堂

夜間，桌均蒙以檯布，檯後掛一帳幕，左右兩壁凹進。

大會堂燈亮了，

一老侍者與一客人，

老侍者(讀報紙。)

「暗殺案！」

客人（老饕）

「有火腿麼？」

老侍者

「無頭之屍！」

客人

「啤酒！」

亞力山大（負袋由帳幕入）

客人

「奸殺案？」

老侍者

「賞格！」

客人

「快來算帳！」

老侍者

「一塊烤牛肉！」

客人

「一個人麼？」

老侍者！

「三，馬克九十！」

客人（走出。）

亞力山大

「噲！」

老侍者

「亞力山大！」

亞力山大

「這是什麼地方？」

老侍者！

「我聽不出。」

第三景 右壁凹處忽明。

醉漢手握酒瓶坐在桌前，大醉如泥。

醉漢

「我做夢。」

大會堂忽暗。

亞力山大（走入）

醉漢（送酒與亞）

亞力山大（飲之立盡）

醉漢！

「你餓得利害吓！」

亞力山大（張目視。）

醉漢說

「兄弟！」

（與亞握手。）

店主（走入！）

「算帳！」

醉漢（遍摸衣袋。）

店主！

「總共六瓶。」

亞力山大，

「我願在此間找事做。」

店主

「當侍者麼？」

（手指大會堂走出。）

麗西（走入）

「如許男人！」

醉漢

「你病了麼？」

麗西

「我要復仇！」

（言畢逕行。）

亞力山大（將兩臂放開！）

「我的情人！」

第四景 右壁凹處忽明

衆人穿燕尾服圍坐一桌，審判長，銀行經理，助手，但聞聲而不見其人。賭！賭！看燕尾服者盡擲錢於桌上，右壁凹處忽暗。

亞力山大（走入。）

銀行經理

「誰來了？」

助手

「死人來了。」

（語畢，喧笑聲大作。）

銀行經理（給伊錢。）

「請坐下！」

亞力山大（坐下）

衆人

「十三！」

銀行經理

「好啊！」

助手

「好運氣！」

衆人

「不要動手！」

衆人

「十三！」

銀行經理

宋春勛論劇

「魔鬼！」「倒霉！」

衆人

「你應該再押一下！」

銀行經理（擲錢於桌。）

「十三！」

衆人

「商務參贊！」

銀行經理

「祇有此數了！」

（又擲錢於桌。）

當時再發聲「十三。」

審判長

「讓位罷！」

銀行經理

「我仍繼續下去。」

「十三！」（秩序頓亂。）

銀行經理（怒甚，將領帶拉下。）

衆人

「破產了！」

銀行經理

「還有錶呢？」

（擲錶於桌。）

助手

「聖書！」

德國之表現派戲劇

1011

當時人靜無聲。

銀行經理（揎拳攘臂！）

審判長（搖鈴）

戴假面具者（聞鈴趨入）

銀行經理大呼：

「命盡此刻了！」

戴假面具者（開地窖之門，將經理驅之入內）

審判長

「扳機！」

（桌頓現。）

亞力山大（立在錢堆前。）

衆人（威嚇着）

(聽他放在那裏不動!) (微聞鎗聲)

助手 (又兩臂於胸做禱告。)

戴假面具者 (回來。)

衆人 (堆錢於桌。)

審判長

「再來!」

衆人 (發抖。)

衆人當時又發聲「十三」 (桌子倒地。)

戴假面具者 (拾起地上鈔票, 塞滿亞力山大之錢囊。)

亞力山大 (趨出。)

羣呼「大人!」

衆人 (抽出手鎗。)

「爲報酬所迫！」

審判長（聳兩肩。）

衆人

「我們要餓死了！」

助手（滅燈。）

（明月在天，彼以手指明月。）

「開礦去！」

羣呼

「沙河！」

衆人

「紙幣！」

羣呼

「金錢」

助手（開燈。）

「月中銀行」

審判長

「許可！」

羣呼（署名！）

衆人（簽名，紙張亂飛。）

助手

「監督者！」

（語畢將簽就名單送與審判長。）

羣呼

「慈善家！」

衆人（祝伊幸福。）

麗西（走進。）

衆人（豎起桌子。）

助手（舉起杯子。）

當時發聲「再賭！」

衆人（擲紙幣於桌上。）

左凹處復暗。

第五景 大會堂又明

早晨，桌上無檯布，帳幕抽在兩旁，後面有工廠影像。

醉漢（一人。）

「我愛世界！」

工人（走進。）

醉漢

「朋友！」

工人

「加工錢！」

醉漢

「快了！」

工人說：

「日報！」

亞力山大「現爲侍者。」

工人

「罷工！」

醉漢

「我們是窮鬼。」

亞力山大（捧咖啡茶入內。）

醉漢

「六瓶！」

亞力山大（抽出票子，思索一下。）

「是給你的！」

（脫下布裙子走開。）

工人

「此是一個富人！」

醉漢

「地獄！」

工人

「給我幾個！」

醉漢（藏票）

工人

「拿出來！」

（痛毆醉漢至血出。）

醉漢（跌倒。）

（工廠放氣管，工人上工去了。）

麗西（與衆人在醉漢左右，踱來踱去。）

老侍者（抱醉漢起來。）

亞力山大（負袋走進。）

老侍者

「你還活在世上麼？」

亞力山大

「你知道我是誰呢？」

第二幕

第一景 地窖

地窖之上有一小室。後面有窗有街。明亮。

醉漢（頭破血流有綑帶。）

「金錢。」

乞丐（伸手窗內。）

「麪包！」

助手（走進。）

乞丐（避開。）

醉漢

「我出血啦！」

助手

「請君簽名！」

（言畢，將簽字紙張給伊。）

醉漢

「不准有私產麼？」

助手

「共有的！」

醉漢

「無戰爭麼？」

助手

「和平！」

宋春勛論劇

醉漢（舉手。）

「將來呢？」

助手

「資本！」

醉漢

「人類呢？」

助手

「奴隸！」

醉漢（咬手不言。）

助手

「私產是沒有了！」

醉漢

「真爲共產麼？」

助手

「戰爭是滅絕了。」

醉漢

「真真和平麼？」

（語時遺手巾於地。）

助手

「你的手巾！」

（俯首力抗醉漢之喉。）

正危急間，三妓女來向窗口。（一名推阿，一名奇爾達，一名

來乃，）說道：這是「財神。」

助手（見三人便放手。）

三妓女（嫣然一笑推戶而入。）

助手（立由窗口跳出。）

推阿

「我們應該請安。」

奇爾達（看了他的大衣。）

「財神大衣破了！」

來乃

「你有線麼？」

推阿（走近鏡前。）

「我帽歪了麼？」

醉漢

「我要死了！」

奇爾達

「香煙！」

推阿

「美麗的綢！」

來乃說：「財神！講上帝給我們聽！」（三人盡臥在醉漢身上。）
醉漢

「惟上帝能世襲此數萬萬！」

奇爾達

「吝鬼！」

推阿

「他能做詩了！」

來乃（縫醉漢的大衣。）

醉漢！

「我們或者要可以被赦。」

（言畢臥下，三妓女爲之蓋好，輕步走出。）

奇爾達

「惟上帝世襲此數萬萬！」

醉漢

「我在這裏等死！」

地窖忽暗。

第二景 地窖上之小室

地窖上之小室很明亮。小室內坐青年與少女兩人。

少女

「我怕極了！」

青年（起立。）

少女

「時候快到了！」

青年（走近門前。）

少女

「一定有事故發生了！」

青年（開了室門。）

少女

「現在」……

下面一椅子跌了下來。

少女驚喊

「有人死在這裏了！」

宋春舫論劇

青年（急跑入地窖。）

少女（跌倒。）

青年（跑回來手持鈔票一束。）

「金錢！」

少女（驚魂未定。）

青年

「他已死了！」

少女

「你在那裏發抖！」

青年（拉開窗子。）

「生命啊！」

少女

「你是不愛我了！」

第三景 女巫

沙發。前有桌一椅三。沙發上坐女巫。對面椅上坐少女。左坐青年。右椅空。

青年（抽紙牌。）

女巫

「姑娘面有病容。」

青年（將紙牌和好放下。）

女巫「我本來年紀也很輕的！」（取紙牌在手。）

青年（即抽四張。）

女巫（擺開。）道：

「蓋君之身者丹心。」

「使君旁皇者美婦。」

「倒在君頭者幸福。」

「倒在君足者死殤。」

「請你和牌，再抽一次。」

青年（又和牌如前。）

女巫（開牌搖頭。）

「富且貴！」

（又指各牌。）

「一個女人，——在路上，——你愛他：眼淚……」

麗西（走進，向空椅上一坐，三人均未見彼。）

女巫

「切勿接近醫生！」

(語畢，女巫與少女忽不見，祇剩青年與麗西共看紙牌。)

但聞女巫說：

「她來！你不認識她！——黑牌！——災難！——病魔！——」

(兩旁之光俱滅。)

又聞女巫說道：

「死亡！」

(青年與麗西相顧無言。)

第四景 診所

檯後一門，左右各一候診室，左室先明。

青年 (走進。)

外間忽發聲道：

「醫生來了！」

宋春勸論劇

青年（走近一畫前。）

「在開納結婚！」

（旋又撫頸。）

「淋沔球腫漲了！」

（踱來踱去，露不安狀，又視其錶。）

「六點半了！」

（手發抖。）

「我已全愈了！」

（忽又捫胸。）

「從此不要愛情！——不要小孩了！」

（診斷室亮了。）

「災難——病魔！」

醫生（入診斷室。）

青年

「死亡」

醫生（開左邊候診室之門。）

青年（脫露胸口。）

醫生（取驗具。）

青年（僵依牆壁。）

醫生（走近顯微鏡旁。）

青年

「孩童時代！」

醫生

「何年生的？」

青年

「城裏！」

醫生

「你父康健麼？」

青年（向窗前搖擺的走過去。）

「活的！」

醫生

「好奇怪！」

少年

「我喉嚨不能發聲！」

醫生（起立）

「十個馬克！」

少年

「我要大便！」

醫生

「這是花柳病！」

少年（忽然暈倒。）

醫生（負伊至左候診室，放在沙發上。）

（右候診室忽亮。）少女入內。

醫生（回診斷室，洗滌手臂畢，然後開右候診室之門。）

少女（忽然倒在伊之足旁。）

醫生驚道！

「快生產了！」

少女

「救命！」

醫生

「美麗的女孩子！」

少女

「苦命！」

醫生

「要受罰的！」

少女（起立）

「請你救我！」

醫生

「接一個吻。」（癡住）

少女（又倒下。）

「我跌下了！」

醫生（抱伊至右邊診室，將燈滅去。）

（右候診室忽暗。）

青年（在沙發上醒了。）

太陽漸漸西下。

青年（放開兩臂。）

「朝日真紅！」

（左候診室亦暗。）

少女（披髮躍入診斷室，取出解剖刀，即向己之血管下割。門開了。）

亞力山大（負袋進。）

少女（擲刀於地。）

亞力山大（握伊之手，吮血。）

（診斷室亦暗。）

亞力山大（開左候診室之門。）

（明月在天。）

青年（躺在地上。）

亞力山大（撫伊身。）

少女（漸漸走近。）

青年（起立。骨瘦如柴，面露死色。）

亞力山大（撫之起行。）

第五景 劇場

幕起時，花樓右廂內坐亞力山大，青年及少女。

女招待

「要吃冰忌淋麼？」

賣報者

「號外！——大竊案！」

青年

「我不是死了麼？」

下面發聲，「休息五分鐘。」

亞力山大

「我們是睡在坎裏。」

少女（用手按腹。）

「腹內小孩亂跳！」

下面發聲：「此間要一張椅子。」

青年「永久不變……」。

亞力山大

「大門開了！」（門鈴聲。）

下面發聲：「末幕開場了！」

少年

「我看見這世界了！」

（此時音樂漸低。）

少年

「又是一堆草地！」

醫生（穿黑燕尾服帶白手套，走進右首花櫺。）

「十個馬克！」

青年（擲鈔票與伊。）

「我自己尙不知如何呢！」

醫生（收了鈔票。）

麗西（微笑走近醫生旁，竊去伊之鈔票。）

歌者唱「婦女之性如楊花。」

幕放下（右首花樓暗）

青年（立起。）

亞力山大

「你的大衣！」

「言畢取上大衣，披在少年身上。」

少年（音樂大奏。）

台上之幕抽起，全台光亮。

「號筒。」

「青年倒地，樂器均停。」

少女

「我們在那裏呢？」

亞力山大

「復活了！」

第三幕

第一景 街道

檯後面房屋有窗。中間洋臺。下面咖啡館。屋外桌三張。中間之桌在洋臺下。左有告白板，貼紅色廣告「暗殺」兩字。右立一乞丐。

助手（坐右桌旁。）

乞丐（玩弄手琴。）（仍拉「婦女之性如楊花」調。）

醫生（與麗西）在洋檯上。

老侍者（開咖啡館門。）

亞力山大（負袋而來，注意告白板，目不稍瞬。）

醫生（由房中出來，走近助手身旁，坐在椅上。）
助手

「市價漲了！」

亞力山大（坐在左桌之旁。）

買報者

「月中銀行，新開張。」

老侍者（拿了飲食進來，買一張報。）

醫生

「拿咖啡過來！」

老侍者（走近亞力山大身旁，讀報紙。）

「謀殺者！」

亞力山大（仰首而觀。）

助手

「資本！」

醫生（搖頭不語。）

亞力山大

「你信仰上帝麼？」

老侍者

「我們是人類！」

乞丐（拉手風琴。）

雙且啞者（旁中桌坐下。）

老侍者（跑近伊身）

聾且啞者（亂做手勢）

醫生

「這是聾且啞者！」

老侍者（俯首。走入室內）

阿癡脫（十四歲。赤足。手握火柴匣。近前。）

「誰要火？」

助手（推開阿癡脫）

醫生（大笑。）

聾且啞者（給阿癡脫錢。）

亞力山大（拉阿癡脫近伊。）

麗西（走到路口，招呼聾且啞者。）

德國之表現派戲劇

「金錢！到底還是金錢！」

（言畢逕行。）

助手

「我們的生活，全靠借債。」

亞力山大

「你叫什麼？」

阿喬脫

「我叫阿喬脫。」

助手

「這是兒童的工作麼？」

阿喬脫

「我們餓死了！」

助手

「紙幣！」

醫生（取出袋中鈔票。）

「那是我們所有的。」

助手（指鈔票而言。）

「你買來的麼？」

醫生「置鈔票於袋內，視錶。」

「我要去收生了！」（立起）

乞兒（拉手風琴。）

阿癡脫

「母親是死了！」

醫生（走出。）

助手（隨之行。）

阿癡脫

「誰肯助我！」

（拉亞力山大同行。）

豐且啞者（目注紅廣告作手勢）

第二景 屋頂小室

左邊地板及扶梯。屋樑式斜，樑下一小窗，露屋頂。室內左邊一床，上臥垂死之母親。中間一桌三椅；中椅坐白髮老父，右置一旅行衣箱。屋頂小室明亮。

母（呻吟不止。）

父（安坐不動。）（廊下明亮。）

（阿癡脫和亞力山大上梯走入。）

亞力山大（走進。）

母親

「你來了麼？」

阿喬脫

「他正發燒。」

母親

「我的兒子！」

亞力山大（走近床前。）

母親（握住他手。）

「我要去旅行了。」

阿喬脫（安放病人枕頭。）

母親

「火車開了！」

亞力山大（走近衣箱。）

母親「把物件都放在箱內。」

亞力山大（開衣箱。）

母親

「婚期！」

亞力山大（跑近衣櫥，將櫥內零星物件盡置箱中。）

母親

「針線呢？」

亞力山大（開了小箱，尋出針線。）

母親

「聖經呢？」

亞力山大

「跑至桌邊，取了聖經。」

母親

「銅錢呢？」

（在墊被下取出鈔票，張口咬碎。）

阿癩脫（合掌。）

「母親！願你平安！」

亞力山大（鎖上衣箱。）

母親

「車票！」

阿癩脫（和亞力山大坐桌旁。）

母親（又呻吟不已。）

阿辯脫

「父親！」

母親（喉頭呼呼作響。）

（室中人靜聲息。）

（窗開了。）

父親

「死了！」

（三人坐着張目視，不稍動。）

小屋前房燈亮。

許多人由樓梯而上。

小屋前房燈暗。

許多人走入室內，惟見數人影。

一 黑衣客

「速葬！」

許多人愈走愈近，靠近桌子，父親，阿嵒脫，亞力山大相握手，人散，小室燈光先滅，均見桌。

父親

「你是誰？」

亞力山大

「我是自己尋自己的。」

父親

「你原來也是人。」

亞力山大（頭點着。）

阿嵒脫（微笑，屋暗了，屋頂之上，飛鳥聲時起。）

第三景 病院

中間會客室，右解剖室，左收生室，

解剖室與會客室明亮。

看護婦（坐在會客室內。）

醫生（立在解剖室中，跑至玻璃窗邊，將死胎取出，放在桌上。）

看護婦（繡花。）

醫生（開了門。）

「有病人麼？」

看護婦

「三個。」（翻登名簿。）

「受胎已經有九個月了。」

醫生（關門。）

解剖室暗，收生室亮。

妓女（三人各臥一床，第四張床上無人。）

推阿（手持粉筆小鏡。）

「胡說！」

奇爾達

「科科糖！」

來乃（手持一花。）

「財神死了！」

奇爾達（奪他的花。）

「這是我的花！」

推阿（敲腹道。）

「有人敲門！」

宋春舫論劇

奇爾達（微笑。）

「請進來。」

少女（在收生室附壁而行，大吐。搖動不定。）

看護婦（扶少女入收生室，安置在第四張床上。）

醫生（進收生室。）

看護婦

「收生！」

奇爾達（伸張兩手。）

「跳舞！」

推阿

「醫生來了！」

（藏匿各物。）

醫生（走進，視少女出血過多。）

「這真無人道！」

少女（張開兩眼看醫生。）

「畜生！」

醫生

「快上迷藥。」

看護婦（將病床及各種用具推進。）

少女（搖首。）

「我不肯！」

醫生（緊按之不使動。）

看護婦（將「克羅仿」面具罩放上。）

醫生（計數。）

少女（漸漸力微聲弱。）（二十一——二十二。）

醫生（數至二十二。）

「好了！」

看護婦（將少女放在病床上。）

醫生（走入解剖室。）

看護婦（將病車推至解剖室。）

推阿（呻吟不已。）

奇爾達

「拿鉗來！」

來乃

「我要喊了！」

推阿（嘔吐不已。）

奇爾達

「我的肚子！」

來乃（緊握兩手。）

「娘啊！」

奇爾達（在床上亂爬。）

「上帝呵！上帝！」

此時室靜無聲。解剖室中忽聞刀落地聲。

推阿（起身大喊。）

「小孩生了！」

醫生（走出解剖室，滌洗血手。）

第四景 街道

廣告板對面立一乞丐，中桌坐聾且啞者，兩旁之桌無人，聾

且啞者，常作手勢，指紅廣告上之「暗殺」兩字。

賣報者

「號外。」

老侍者（走近門口又退回。）

賣報者

「凶手的蹤跡！」

老侍者（買報）

賣報者（走開。）

乞丐（弄風琴。）

右面來一班送殯者，穿黑衣者。蝨屋下小室之桌，桌上臥「母親」屍體，除襯衣外一絲不掛，兩手又在胸前。桌後牧師隨行。牧師之後父親與阿喬脫，最後亞力山大，負一袋。

左邊又來一隊行人。

兩面相衝，街爲之塞。於是各怒目伸拳算賬，擡桌者不得已將桌放下。

左邊一隊行人

「還債！」

一男子

「烘麵包者！」

一女子

「房租！」

衆人

「金錢！」

（言畢羣推死屍辱罵不已。）

牧師（口中喃喃。）

「諸君何必這樣兇狠！」

家人（撕破屍體之衣，使之絲不掛。）

一着黑衣者

「無錢的人！不能安葬！」

（擡桌者把桌放下。）

牧師（握父親之手。街上祇有屍首。）

亞力山大（挺胸而前，衆爲之避開，彼脫去身上之衣服蓋好屍體。）

牧師（搖首逕行。）

亞力山大（舉屍體於臂。）

衆人（如鳥獸散。）

龔且啞者（起立，撥街石弄鬆，挖土成坑。）

亞力山大（置屍體於坑內，衆人咸從窗中窺探，麗西走上洋台。）

龔且啞者（蓋好墳墓。）

賣報者（帶報回來。）

「凶手的蹤跡？」

亞力山大（負袋於肩。）

賣報者

「首在袋內」

阿緝脫（跪在亞力山大前，吻伊之手，以表謝意。）

老侍者（注意此事，目不稍瞬。）

第五景 搖籃

籃內一小孩，少女搖之而歌道：

德國之表現派戲劇

一五四

惟此甯馨兒兮，我視如珍，
合爾雙睛。

萬籟息而神遊太虛兮，

我爲汝拂塵。

如此神童是天生，

行見汝年華長大兮。

第四幕

第一景 臥室

室內一牀，桌上洋燭，後而爲壁。

阿辯脫（解開衣服頭髮，抽出信紙便寫。）

忽聞「慶祝良宵」一聲。

阿辯脫（持信微笑，帶之上床，洋燭光照耀不定。）

阿癡脫

「吾愛！」

(手敲牆壁)

忽聞快給我「擦靴！」一聲。

阿癡脫 (驚駭不已，取衣卽縫。旋置信於唇；始而微笑，繼之以哭。燭光搖動。大衣落地。)

阿癡脫 (睡熟了。壁忽隱。郊外風景盡在目中。燭滅代以星月。漸漸紅日上升，東方已白。)

亞力山大 (佇立郊外。)

阿癡脫 (伸臂。)

「來！」

亞力山大 「從郊外移步近榻！」

阿癢脫 (給伊一信。)

亞力山大 (坐在楊上。)

「勿哭！」

阿癢脫

「接骨木！」

(前面之接骨木正在開花。)

阿癢脫

「風動了！」

亞力山大

「蝴蝶！」

(鐘鳴數下。)

亞力山大

「我的好幸氣！」

阿辯脫

「我跟你去！」

亞力山大（微笑。）

「小孩！」

（天上一星，忽落郊外。）

亞力山大

「天下萬事都變了！」

（話畢，忽郊外風景不見，壁亦未倒。亞力山大不知去向。洋燭仍亮。）

阿辯脫（大夢始醒。）

忽又聞聲道：

宋春舫論劇

「起身！」

(燭光動搖。)

阿喬脫 (急起床跑至櫃前, 取一花枝壓胸道。)

「春日！」

(臥室忽暗。)

郊外景物仍現, 但變成灰色。

亞力山大 (睡在枕上, 覓伊袋, 似欲以之爲試驗者。)

第二景 客堂

麗西坐在沙發上, 醫生握伊足置諸腿上, 一小洋囡囡放在旁椅上。

麗西 (搖扇不語。)

醫生 (面發灰白。)

「我愛！」

麗西

「手放下去！」

醫生（兩手撫伊作親熱狀。）

麗西（以足踢彼。）

醫生（抽出嗎啡針向自己打了一針。）

麗西（欠伸。）

醫生

「惡魔！」

助手（走進。）

醫生（拿口張開，將針拔出。）

麗西

「破了！」

助手

「第三期！」

醫生（戴黑眼鏡，屈膝看小洋囡囡。）

「孕婦！」

麗西

「棺材！」

醫生「我來收生。」

（取刀在手觸進小洋囡囡之腹中。）

助手

「金錢！」

（忽將嗎啡針觸進醫生之首。）

醫生（倒下。）

麗西（踢彼出沙發之外。）

助手（取了醫生袋內之鈔票。）

「黃金坑！」

麗西（置洋囡囡於腿上。）

助手（拉屍體之髮。）

麗西

「死便死了！」

助手（擲屍體於窗外。）

第三景 桌椅

袋置桌上，亞力山大坐椅上。

亞力山大（開袋。）

宋春勛論劇

人頭（從袋中落下。）

亞力山大（跑回。）

「我的頭！」

人頭

「我的身體！」

亞力山大

「我自己被殺麼？」

人頭

「凶手活着！」

亞力山大

「他已無罪了！」

（風吹不已。）

亞力山大

「他已在墳內了！」

頭

「將功贖罪！」

亞力山大

「我爲他活着！」

燈光不明不滅中，忽現出老侍者委員巡警若干人。

老侍者（手指亞力山大）

「凶手！」

委員（把亞捉住）

老侍者（脫帽）

「賞格！」

委員（檢視其袋。）

「頭在袋內！」

第四景 審判

會審公堂；上坐審判長，前面檢察官，後方陪審官，右旁聽席，中坐店主，客人，穿禮服者，妓女，乞丐，賣報者，女守衛。欄柵之前阿_爾辯脫，再前，證人席，老侍者，中間，人頭置桌上，亞力山大旁桌而坐。

審判官（取袋置手中。）

「人頭便是證據。」

法官（均點首。）

審判官

「被告！」

亞力山大（舉首視。）

審判長

「你知罪麼？」

羣呼（凶手！）

阿喬脫

「不是！」

審判長

「不許喧嘩！」

老侍者（舉手。）

「我吟宣誓。」

審判長

「上帝助我！」

宋春舫論劇

老侍者

「阿門！」

審判長

「檢察官！」

檢察官（起立。）

「大人！」

陪審官（舉目。）

檢察官

「人是被殺了！」

亞力山大（舉目視伊。）

檢察官

「衆目所視。」

旁聽者（點首。）

檢察官

「死刑！」

（坐下。）

審判長

「被告！」

亞力山大（不語）

審判長

「暫行退庭候判！」

（法庭各官俱退，亞力山大與阿喬脫仍留堂上。）

亞力山大（回顧阿喬脫，目不稍瞬。）

阿喬脫（微笑。）

亞力山大（微點其首。）

阿辯脫

「我愛你！」

公堂法官俱出，旁聽席又滿。

少女青年（亦入旁聽席，手抱小孩，面有飢色。）

審判長

「我代表國王！」

（羣衆起立表示敬意。）

陪審官

「罪人！」

少女（抱小孩。）

「餓殺！」

委員（禁彼勿作聲。）

審判長

「死刑！」

羣衆聞判坐下。

亞力山大（起立。）

公堂靜而無聲。

亞力山大

「我被人暗殺了！」

審判長

「不准發瘋！」

亞力山大（取頭在手，舉之空中。）

「這是我自己的頭啊！」

羣衆大呼

「聽啊！」「聽啊！」

亞力山大

「我！」

審判長

「審判終了！」

亞力山大

「大衆都是兇手！」

羣呼

「速送入瘋人院！」

第五幕

第一景 女巫

沙發上坐女預言家。左坐少女青年，右坐麗西，對面一椅，暗而不明。

女巫（和紙牌。）

麗西（抽牌。）

女巫（每手拿牌各半，都分開。）

「仇恨！」

少女青年與麗西（相顧無言。）

女巫（請麗西抽牌。）

麗西（抽牌。）

女巫（開視。）

「有一人在此！」

麗西（手背相靠。）

少女（抽刀。）（女巫不見。）

對面之椅忽亮。

兩人扭在一起，麗西倒地。少女抽刀直刺其胸。麗西扼少女之喉。
對面之椅忽不見。

第二景 瘋人院

瘋人各現獸形，往來不息。助手居中。

瘋人（在地上爬。）

助手（上坐。）

忽門外發聲：「二十號！」

亞力山大（走入。）

助手（將帽子帶上伊頭。）

亞力山大（立即跌倒，變成四足獸跑了。）

第三景 街道

咖啡店前老侍者。

賣報者

「囚犯！」

亞力山大（牽上街道。）

老侍者（自縊而死）

第四景 監牢

夜深人靜，亞力山大帶鐵索，後面鐵柵上，時聞敲打聲。

阿辯脫（帶燭入。）

「我來救你！」

（拿鐵練放在自己身上）

室靜無聲，牢門驟開。

亞力山大（出去。）

「天明了！」

許多穿大禮服者圍住斷頭場，審判長與檢察官均到。

牧師（走入。）

阿辯脫（微笑不語，牢室忽暗。白日之下，惟聞禱告聲讚美詩聲而已。）

第五景

紅日初升。

亞力山大（帶袋到墳。）

兇手（跳出墳來。）

亞力山大（給伊此袋。）

兇手

「袋已空了！」

亞力山大（急趨坑口，一躍而入。）

（紅日升高。）

兇手（伸兩手道：

「我之愛！」

（完）

現。代。意。大。利。戲。劇。之。特。點。

自極柯雪 Giacosa 「落葉」Come le Foglie 一劇出〔註一〕而現代意大利之戲劇始爲世人所注目極氏之前著名戲曲家若達農照 D'annunzio 若蒲梯 Butti 當一千九百年「落葉」一劇初脫藁之時久已著有劇本刊行問世矣然達氏之才長於詩文小說以視所著劇本實不逮遠甚且達氏亦不以戲劇成名者若夫蒲梯之傑作 Fiamme nell'ombra 「火影」一劇於一千九百零四年方出以餉世人也〔註二〕落葉一劇在意國戲曲史上足當名著之稱而無愧顧在當日亦未嘗風靡一時蓋意國觀劇者之心理自法國昔日之司格立派 The School of Scribe 〔註三〕今日之白而司坦派 The School of Bernstein 而外〔註四〕初不能領悟他國所輸入之精神也雖然二十年前如此二十一年以後抑何嘗不如是哉馬哥柏拉喬 Marco

Praga [一九一九年評劇錄] 中所載劇本細目以聶哥渡尼 Nicodemi 之著作爲最多意國劇界中自當首屈一指然 Pescicani [鯨魚] Nemica [註五] [仇敵] 與 Scampolo 之著者 [註六] 無處不流露法國派之神彼固以白而司坦弟子自命者也

意國戲曲受法國之影響獨多表面上視之是誠可異而細考其因初不以意法兩國種族相同故意人對於法國戲劇較北方諸國之人易於感悟也實則意國觀劇者之程度殊幼稚不耐長思故梅德林克太哥爾 [註七] 漢森 Knut Hamsun 之名著 [註八] 不爲意人所傳誦而白而司坦白德意 Henri Bataille 諸氏之作反推崇備至也

以言習俗嗜好則意人亦有特殊之點意國所流行之劇本多屬有韻之文吾以爲現代世界各國韻文體裁之劇本流行之廣當推

意國爲冠法國落司唐氏 Rosand 之「雪蘭那」〔註九〕(Cyrano de Bergerac 固然風靡一時矣然珊培乃禮 Ben Benelli 之「仇宴」〔註十〕La Cena Delle Befte 其爲世人所歡迎直與洛氏相埒若達農照氏之著作則洛陽紙貴更無論矣

一千九百〇十年培氏所著之 L' Amore dei tre Re 其價值亦不在「仇宴」之下大概意國文字音節和諧卽粉墨登場亦與韻文爲近也

意國劇本多方言昔者格爾洞尼 (Goldoni) 氏固以此稱雄於十七世紀矣然十九世紀意大利政治上之統一迄未能影響及於語言今日意國方言之繁實駕吾國而上之而其「方言劇場」(Teatro Dialettale) 之發達吾國之甬班廣班等實未可同日語也

意大利各省若奈波耳 Napoli 若維乃紋亞 Venezia 若密蘭諾

Milano 方言之劇盛行至今復有勒肥德 *Rovetta* 白泐哥 *Bracco* 諸作者點綴其間一時稱盛然此由雖於方言之不同而爲歷史上之一種遺傳亦自有故焉

意國戲劇更有一特點則獨幕劇之盛行是也此種劇場在意國稱之爲 *Teatri a Sezioni* 或 *Teatri minimi* 與西班牙之所謂 *Zarzuelas* 之劇場每晚連演獨幕劇至五六齣之多者正復相似然其不同之點則以 *Zarzuelas* 劇場專演音樂喜劇而意國劇場則摒棄音樂專演短劇其中有正劇有悲劇有滑稽劇種類繁多亦無非迎合觀劇者之心理而已夫獨幕之劇今已盛行於美國將來必可普及全世界蓋現代人類頗不以靜坐數小時觀一五幕或三幕之問題劇爲樂也至意人則富於感情尤不耐此故蕭伯訥之傑作不易受人歡迎而潘里特羅 *Pirandello* 脫來肥雪 *Traversi* 之劇本流傳迨遍脫氏

之 *Atti uniti* 劇本幾與巴黎之 *Grand Guignol*〔註十一〕同一驚心動魄也

未來派劇本中亦多單幕劇竟有短至四五行者夫未來派之興實爲反對舊有之藝術蓋有鑒於意人之活潑思想太爲古代文化所束縛春蠶作繭解脫無由反動之來固其宜也然未來派果持何種學說乎曰排古曰狂放吾讀此派之劇本殆遍而研究之結果則曰「未來派之曲本直與滑稽影片無異」宜其學說之不爲外人所推許也

然則現代意國之戲劇將仍受法國之影響乎抑意人勃然而興自行創造以繼 *Giacosa* 落葉之遺緒而爲世界戲曲史上別開一紀元乎以吾觀之意人之心思才力建設有餘而將來意國戲劇必有特殊之國民性傳佈世間 *Addio Giovinazza*〔註十二〕一劇卽其明

證也

〔註一〕「落葉」一劇爲極氏 *Giaccosa* 生平得意之作刊印於一千九百年劇中敍一老人廣有資產妻孥均窮極奢華惟其女思補救之而力有所未逮其後家忽中落備嘗艱苦幸其從弟馬氏 *Massimo* 救之全家始免凍餒焉

〔註二〕「火影」爲蒲氏傑作成於一千九百零四年劇中敍一牧師性極慈祥頗有升授主教之望顧其妹氏操行不謹受人指摘牧師之志乃不得達卒與其妹歸隱犧牲一切以救之

〔註三〕法國十九世紀之戲劇大家

〔註四〕現代之法國戲劇大家

〔註五〕*Niccoloni* 著劇中敍一後母憎其繼子而繼子仍敬愛不衰

其後後母之子死於戰事後母繼子遂言歸於好

〔註六〕 Nicodemus 著劇中敍一女子身居下賤而操守純潔後救一藝術家而嫁之

〔註七〕 太哥爾之劇現極爲德人所崇拜此蓋德人東方熱之結果也

〔註八〕 一千九百二十年得 Nobel 獎金者

〔註九〕 劇中敍一詩人雪蘭那 Cyrano 多才多藝性極豪爽有俠士之風而貌不揚克氏甚愛其表妹其表妹則愛一軍人顧軍人不能詩乃乞克氏代往求婚月光之下其表妹初不能辨別兩人遂結婚顧婚禮方成軍人卽赴戰場厥後戰死於他鄉迄未團圓克氏終不向其表妹述其月下代人求婚之事焉

〔註十〕劇中敍格尼太 Gianetto 昆弟之凶暴殘忍後卒爲仇人所殺

〔註十一〕巴黎劇場名所演之劇多凶暴之事殺人越貨動人心

魄

〔註十二〕意大利著名之劇敍大學生在校時之生活

未來派劇本

要研究未來派的戲曲，先得譯出幾種未來派的劇本來，爲什麼呢？

未來派的學說，以及他們對於戲劇改良的表示，完全是一種「狂人」的學說。他們所刊的劇本，也是「狂人」的劇本，我們腦筋裏向來是沒有這種東西，所以一定先要看了劇本，然後可以下幾個評語，不然就是「盲人騎瞎馬」了！

我以下四種劇本：第一種是 Dessy 的著作，他是未來派中一個「後進。」他在一九一九年，刊了一本 *Vostro Marito non va?* …………… *Cambiatelo!* (你的丈夫不合你意思麼？再換一個就是了。) 內中有十數篇單幕劇，我這一種就是從他那本書裏譯出來的。

第二種是未來派大王麥呢來梯 (Marinetti) 的著作。麥呢來梯

最著名的著作是“*Il Re Baldoria*” 一九〇九年的時候，曾經在巴黎 *Théâtre de l'Oeuvre* 演過一次的。在這一齣戲裏，因為 *Re Baldoria* 是最肥胖，所以人家把他選做了國王。通國的人祇曉得講究「吃」的一個字，因為官員要吃得好，所以百姓差不多都要餓死了。等到內閣總理病倒的時候，百姓造起反來，弄得國王走頭無路，實在沒有法想，祇得把政府裏的事，交給了四個大臣，一面吩咐他們去燒粥。這個粥的名字叫做「全家樂」。可是粥還沒有燒好，國王却早已餓死了。百姓聞着粥的香味，實在有些忍不住了，好像發狂的一般，搶入宮中。可是他們一看見燒的是粥，就大大的不滿意，把燒粥的人，一個個都生吞活剝的吃在肚裏。……後來通國的人民都餓死了，戲臺上祇剩了一個小鬼，在那裏一口一口吸他們的血。

「月色」已經譯成英文，載在一九一九年五月號的“*Vanity*”

Fair”裏頭。

第三第四兩種，尙沒有譯成別國文字，但是他們也很能代表未來派的戲曲。

換個丈夫罷 (Il Cambio del Marito) (Marco Dessy) 原著

(會客室一個年輕女子，怒容滿面，坐在一個靠背椅上。

一個男子，躺在一張沙發上，口吸紙煙。)

妻 咳！你總是這樣。我們結婚了兩年，我始終沒有心滿意足的時
候，你的脾氣，與我那個魯雀是大不相同。

夫 是的，魯雀！魯雀！一天到晚，總是魯雀，你是很願意他活轉來……
：其實呢；我們何必時時刻刻去驚動他。

妻 是的，魯雀！魯雀！一天到晚總是魯雀，因為他勝過你百倍。

夫 那末你何必再嫁我呢？你應該守寡，時時刻刻去想着他就是。

我今天也不致受這樣的閒氣了。

難道是我向你求婚的麼？

假使我以前曉得現在過這種日子……

妻 你真個又要同我淘氣麼？咳！魯雀到底不錯……咳！……你假

使有些良心……

夫 我望他活轉來，把你帶去。

（走廊裏忽然有個人說道：「可以進來麼？」）

夫 （很快的回答）進來！

（走進了一個四十多歲的男子，衣服很華麗，舉止很漂亮。）

妻 （慌忙拭乾眼淚，朝着剛纔進來的人，細細的相了一下子，忽

然大叫一聲，暈倒在椅子上。）

夫 （跑過去）那是什麼一回事？

剛纔進來的男子（也奔過去，先在她手上接了一個吻，又在她額上親熱了一回）可憐的婦人！……快起來！膩娜，這是不要緊的！

夫 你做什麼？這是我的妻子。

男子 你弄錯了！這是我的妻子。

（他仍舊在那裏口對口的接吻）

夫 （見他這樣的舉動，有些手足無措起來了）你聽我說，你弄錯了，他確確實實是我的妻子。你如果不信，我可以拿證據給你看。

妻 魯雀！魯雀！我是不是做夢麼？……否則我一定是發瘋了，也許真的是你！

故夫 是的，我是你的魯雀。

夫 (差不多要發昏) 什麼? …… 是你麼? …… 這是世界上沒有
的事!

故夫 真正是我!

妻 (醒過來了) 你們兩人, 是不認得的, 我來介紹罷, 魯雀律師,
是我第一次的丈夫。道爾河醫生, 是我第二次的丈夫。(向故
夫說) 你坐下罷, 這究竟是什麼一會事, 你果真沒有死麼? 我
心中快活的了不得。(走近他的身傍, 手勾住了他的頸, 一連
接了幾個吻) 吾愛! 吾愛! ……

夫 (露出很不耐煩的樣子) 這件事越弄越糟了。

妻 這真是奇事, 我好似做夢一般, 你的面色, 比從前更加好看了。
夫 (忽然發怒) 這真是怪事! (向故夫說) 對不起你究竟死

過了沒有? 恐怕你又弄錯了。

故夫 不錯，不錯，我一點也沒有弄錯。

夫 那末請你解釋給我聽。

故夫 這很簡單，只要我說兩句話，你就可以明白了。（他們一同坐

了下來）我兩年前是死了，對於不再想着我的人我是死了；但是對於仍舊記着我的人，我是沒有死。你們呢，是我的至好朋友……

夫 我的妻子時常說起，你的性情怎樣好……

妻 （臉紅了，低着頭，向他丈夫說道：）不要說下去了！（向故夫

說道：）你看，你以為這件事很簡單，但是我始終不懂。我現在想想又怕起來了！……你是個鬼麼？……你有影子麼？

故夫 我的的確確是一個活人，我可以拿證據給你看；……譬如今

天晚上……

夫

（立起來）那到可以不必，魯雀先生。我們現在應該解決一個很困難的問題；究竟我們兩人，那一個是她的丈夫呢？你要知道兩個男子，一個女子，住在一起，是弄不下去的呀！

故夫

（指他以前的妻子）那只能讓她去揀罷。

夫

對的，膩娜你去揀罷！

妻

（露出很爲難的樣子）我不知道……你們也須曉得……這是使我很爲難的，我同你們兩位的情感，是很好的……你們兩人，各有各的好處……但是現在……歇了這許多時候……

夫

……我好像似喜歡魯雀一點……

很好，如果這樣，我現在是自由的人了。我可以走我的路，再會罷！（走到門口）

故夫

（微微的笑了一笑，一面阻止他）停一會兒再走，這未免太

匆忙了！

夫 什麼？你們要我住在這裏，看你們……這是辦不到的。

故夫 對不起，我是爲你自己的利益起見，所以請你等一會兒，我們

還有話說，……假使人家見你的妻子，跟了別人，你却一個人
在那裏過活，你面子上下得去麼？

夫 對於這一層，我確沒有想到，但是我想不出什麼法子來……
除非你再去死一次，再來罷……我其實想不出別種解決的
方法！

故夫 你叫我去死，那末你自己爲什麼不去死呢？比較起來，還是這
樣好一點兒。

夫 叫我去死麼？這是辦不到的。我情願受人嘲笑，讓你們兩人一
塊兒住，可是要我死……

故夫

你何必這樣的大驚小怪呢？你不願意去睡一下子麼？做一個很長很好的夢，過了兩年，再醒轉來看看你的妻子，那個時候，她對你的態度或者比現在好一些，也未可知。

夫

（扮個鬼臉）對了，對了，但是你……她……兩個人住在一塊兒……

故夫

（帶着嘲笑的样子）你的腦筋真是太簡單了！我未死以前，同現在不是一樣的情形麼？

夫

是了，但是你瞧我這樣年輕，……又沒有什麼病，……我是不是願意死的，……況且還有一件事，兩年以後，我果能活轉來麼？誰肯來擔保這件事呢？

故夫

現在你不必想到這一層，只要一方面，你立定主意；一方面我們也立定了主意。人祇要有主意，沒有一件事辦不成功的。

夫 (相信了,忽然又疑惑起來,)但是「以後」呢?

故夫 什麼叫做「以後」呢?

夫 我將來回來的時候,你不是同我現在一般麼,你什麼樣呢?

故夫 那是很容易的,我再去死兩年罷了!我們這樣的輪流去死,賦

娜是一定很滿意的。那末她對於我們也不致於十分討厭了!

賦娜我的話有理麼?

妻 你這話說得十分透澈。

夫 是的,這恐怕是唯一無二解決的方法了。對於我們兩人,都有

益處,……我們現在是一家人了,我們兩人都是你的丈夫都

有特別的權利,我們兩人都不要做烏龜……

妻 是的,是的。

故夫 那麼你答應了。

夫 (還有些疑惑) 我答應是答應了。但是我們須要說個明白，

兩年爲限，一分鐘也不能多的。今天是一千九百十八年二月十五日，到了一千九百二十年二月十五日，我是回來的。那麼你也得走你的路，一秒鐘也不耽擱的。(大家都不做聲) 呀! 還有一樁事，我沒有想到，怎樣死法呢?

故夫 那倒很容易。

夫 不差，你是有過經驗的。

故夫 你祇要跑到墳山裏去，找到我那個墳。我的棺材是很大，你在裏面是一定很舒服的。我出來的時候，我把我的屍首，拖在旁邊，所以現在有很多的一餘地，「可以給你……祇要我們轉一個念頭，以爲你是死的了，那末你就變做死人；等到你要活轉來的時候，我們再轉一個念頭，說你要活了，那末你立刻就

可以活轉來了……真正容易得很！你一點兒也不用操心！

夫 謝謝你，這是好極了。

故夫 時候不早了，你請罷。

夫 （走到門旁，忽然又疑惑起來，重新回轉身來）墳裏一定是
很冷，我想把我的皮大衣帶去，你們以爲如何？

妻 （露出很親熱的樣子）對呀！……皮大衣和圍巾，你在裏面，
應該好好的蓋好，着了冷，是要頭痛的。我現在給你去拿罷。（
走出）

夫 （看她走出去）可愛得很，她一向待我沒有這樣的好。

故夫 我的話對麼？將來你回來的時候，她比現在還要可愛。她同你
的愛情，一定比現在還要深一點兒。

妻 （拿了皮大衣和圍巾出來，交給她的丈夫）現在你不缺什

麼了麼，大門上的鑰匙呢？

夫 對了，現在是幾點鐘了？（看了一看鐘）已經十一點了，底下大門，一定是上了鎖了。

妻 吾再給你去拿。（走出）

夫 你們始終住在這屋子裏麼？我回來的時候，還能在這裏找到你們麼？

故夫 那是一定的，我可以跟你罰呢。

夫 那到不必。如果你們搬了場，請你送一個信到墳山裏來，也使我可以曉得你們將來的住址。

妻 （把鑰匙交給她的丈夫）鑰匙在這裏了，吾愛！

夫 將來我出來的時候，請你叫一輛馬車，到墳山裏來接我。

故夫 就是用接過我的馬車罷！將來我們還得同那個車夫訂一張

特別合同呢！

夫 （把大衣穿上，披了圍巾，帶了帽子，穿了手套）我想把兩年改了一年罷！

故夫 那不行，這未免太短了，還是兩年罷！

夫 那末就是兩年！（向自己身上，看了一眼）我現在可以去了。
妻 你臨走的時候，不要同我接一個吻麼？

夫 對了！對了！我親愛的人！（兩人抱在一塊兒，接了一個很長久的吻，回頭向故夫說）我祝你健康，好好的去過日子罷！

故夫 再會！再會！

夫 （走到門口，再看了一看鐘）我再說一遍，一九二〇年二月十五日十一點二十分，一秒鐘也不能加上去的！（他一出門，他的「妻子，」便同那個「故夫」抱在一塊兒接吻）

夫 (又回來了) 我忘了一件事! (看見他們在那裏接吻, 咳了

一聲, 向故夫道) 對不起! 我又來驚動你們。那個墳山是很大,

你的墳究竟在什麼地方呢?

故夫 不差, 我倒忘了! 在第二十四方地內第六十二號的便是。那裏

有我的名字, 背後還有塊石碑; 上面寫着「故夫某某的墓」的便是。

夫 對了! 對了! 謝謝你! 我們再會罷! (走出)

故夫 再會! 你好好的去休息一下子罷!

(「故夫」與「妻」在那裏微微的笑着不久又在那裏接吻了)

幕下



月。
色。

(Un Chiaro di Luna)
意大利麥呢來梯原著

佈景 公園 長櫬一條

男子 晚上的天氣真好！……我們就在這裏坐一會罷！

女子 這時候的空氣，有些兒甜津津似的。

男子 這麼大的公園，除了我們兩人以外，一個生人也沒有，你害怕麼？

女子 我不害怕。……你在我身傍的時候，我覺得快活得了不得！

「一個極肥胖肚子凸出的老先生（從樹後一條小路跑了出來，慢慢的走近兩人身傍，就坐在他們坐的一條櫬上。但是這兩個情人，始終沒有瞧見他）「哼哼！」（女子說話的時候，他眼不轉睛的看她）」

女子 你覺得有一陣風過去麼？

「那個極肥胖肚子凸出的老先生！「哼哼！」（男子說話的

時候，他也眼不轉睛的看他。」

男子 這並不是風。

女子 這個公園裏頭，真的沒有別人麼？

男子 祇有一個園丁，他正在那小屋裏睡覺……你坐近一點兒：

：好妹子，你同我親熱一回罷？

「那個極肥胖肚子凸出的老先生「哼哼！」（在月光下看了一看錶，那兩個情人，正在那裏拚命的接吻，他就在他們面前，踱來踱去，一回子又坐了下來）」

男子 晚上的天氣真好。

女子 這時候的空氣，有些兒甜津津似的。

「那位極肥胖肚子凸出的老先生「哼哼！」

男子 你爲什麼在那裏打寒噤，你心中害怕麼？

女子 不怕，我們再接再勵！

「那位極肥胖肚子凸出的老先生（在月光下看了一眼錶，立起身來，跑到那櫬子背後去，可是那兩個情人，始終沒有瞧見他，他先在男子肩上，輕輕的拍了一下。後來又在女子的肩上，拍了一下，慢慢的跑開了）」

女子 你不是也在那裏打寒噤麼？

男子 我覺得有些兒冷！

女子 時候可不早了！

男子 我們回去罷！

幕下

★
朝。秦。暮。楚。

★
(Altercazione di Carattere)
意大利 Corradini 及 Corra 原著

★
丈夫 反了！反了！無論如何，今天我要走了。你也不能再同我歪纏，我

也不來再擔受烏龜兩字的惡名了。

妻子 (嗚咽) 不要這樣, 你來聽我講呢!

丈夫 (也哭了, 哭得也很悽慘) 千萬不要動氣! 羅珊, 恕我這一次罷!

妻子 放屁! 你又來假惺惺了。

丈夫 (暴跳如雷) 你一定要逼我把你從窗裏擲到街心去麼?

妻子 我親愛的人呀! 我愛你的很! 我被你罵死, 也情願的。

丈夫 羅珊, 羅珊。我對你的愛情, 是永久不滅的。

妻子 你再多說一句, 我立刻就同你離婚……離離婚!

丈夫 快給我滾出去罷! 快滾快滾!

妻子 我一向對你的愛情, 從沒有像今天這樣的濃厚。

丈夫 羅珊, 我的寶貝!

妻子 (把丈夫掌頰一下)

丈夫 (把妻子掌頰二下)

妻子 你的嘴唇呢?你的嘴唇呢?……同我接一個吻罷?
丈夫 來了!來了!我的好寶貝!

幕下

祇有一條狗。

意大利 F. Cangiullo 原著

登場人物

一條街, 黑夜, 冷極了, 一個人也沒有。

一條狗, 慢慢跑過了這條街。

幕下

看了這四種劇本, 我們可以曉得:

(第一) 未來派的劇曲, 完全是一種「沒理由」的滑稽劇。你

想死過了的人，那裏還能活轉來呢？即使活了過來，那裏還有膽量再叫別人去死呢？……妻子被人家佔去不算，還肯自己一步一步的爬進棺材裏頭去，世界上除了「羲皇上人」那裏還有這種笨伯……

我們也知道夫妻反目，是常有的事。但是像「朝秦暮楚」劇本裏頭的人物，他們態度變換得那麼樣快，就是霍霍的影片，也趕不上的。

據未來派的意思，全世界無非是一個大遊戲場罷了！無論怎樣嚴重悲慘的事，他們看起來，總是一種供人玩笑的好題目。病院裏的病人，不應該躺在床上呻吟，應該身上穿了紅紅綠綠的衣服，臉上塗了青黃黑白的顏色，給別的病人看……禮拜堂不是供人家參拜的，簡直是一種茶寮酒肆罷了！……就是劇場裏頭也是這般！

……我們應當把膠水塗在包廂上面，使看客坐了下去，再也站不起來！……一個晚上，我們可以把一個包廂同時賣給十個客人，讓他們爭座打架，豈不好看！……人家一定要駁我說，那麼警察不來干涉麼？我說等到未來派戲曲成立了以後，世界上那裏還有警察呢？……

（第二）未來派的戲曲，除了麥呢來梯的幾種劇本以外，都是單幕短劇。……有時短的簡直不成樣子。「祇有一只狗」那一齣戲，連題目也只不過三十多字，演的時候，一定也只要幾秒鐘罷了！我記得 Canginullo 還做過一本 Debonazione，起初也是一條黑暗的道路，忽然槍聲一響，幕就放下來了！……

要曉得未來派的人，是崇拜「速力」的。一輛十二只汽缸八匹馬力的汽車，是比維納司聖馬可的禮拜堂美的多呢！

他們這種見解，也無非是反對現時通行的戲曲。少則三幕，多則五幕，內中一定有許多人物，及說明，都是戲劇家拿出來敷衍我們，與劇中的情節，檢直是「風馬牛不相及」。……人壽至短，吾們那裏有工夫來看這種無聊的東西呢？

（第三）未來派的戲曲，同神秘派是沒有絲毫關係的。「月色」中那個極肥胖肚子凸出來的老先生，並不是個鬼，不過那兩位情人接吻接得太起勁了，所以沒有看見。……麥呢來梯刊那本戲的時候，自己也聲明過的。……要曉得未來派是毫無宗教觀念的，他所注意的是「現在」是「看得見的」。

未來派字典中，是沒有「鬼神」兩個字。

（第四）未來派的戲曲，是完全意大利的一種出產品。

未來派何以在意大利出現呢？何以未來派的戲曲家，都是意大

利人呢？因爲意大利除了希臘以外，是歐洲最古的國。國人的腦筋同我們中國人差不多，只曉得崇拜古人新思想，都被那歷史觀念吸盡了！……所以引起了這一種反抗力，這種反抗力，一出了意大利的境，就沒有什麼魔力了。這也未始不是未來派勢力不能發展的一個證據。

還有一層。鄧南遮 *D. Annunzio* 那一班人所提倡的「審美派」學說，也都是把「現在」的問題，拋在腦後；把「過去」的，却十分注意。所以我們也可以說未來派是審美派所引起的反抗。其實呢，未來派也是一種 *L'art pour la vie* 學說的變相，不過他們的「方法」不同罷了。……他們是明明知道世界是萬惡的，我們既然脫不了這種魔障。胡鬧一會就罷了，何必認真去做人呢？路易十四說得好，*Après moi; le deluge ……*

附錄關於未來派戲劇的參考書

MacClintock:: The Contemporary Drama of Italy

Mario Dessy: Vostro Marito non va? Cambiatelo 內中有一九一五

年 Marinetti, Settimelli 及 Corra 三人的 Manifesto sul Teatro Futurista
Sintetico

Riceiardi Il teatro del calore

附錄。未來派劇本五種

捉姦。

佈景 旅館內一個房間 牀 椅 沙發 一扇門

登場人物 少年 婦人 丈夫

(幕起的時候,少年坐在沙發上,婦人坐在他的膝上)

少年 我的乖乖! 今天你是我的人! (同他接吻)

婦人 心肝！……寶貝！……（也同他接吻）

（外邊忽然大鬧起來，有個人在門上重重的跌了幾下，門吊了下來，他便一口氣沖了進來）

婦人 （忽地裏跳起來）不好了！這是我的丈夫！

（那個人忽然站住，做了幾下手勢，露出一種「悲劇家」的神氣）

少年 （勇糾糾的向那不相識的人說道）

你幹什麼？這裏你是不能隨意闖進……

丈夫 （大聲喊道）不許說話！你還是不要開口罷！像你這種流氓，我是不肯輕易放過的。

少年 但是……

丈夫 我吩咐你不要開口，否則我就要請你去見「閻王」了！（在

身邊摸出一支手槍來)

少年 (拚命的逃到床底下去了)

婦人 (跑在丈夫面前,不住的在那裏哭泣)

丈夫 我並非是來殺你的!你這種行爲,我真正沒有工夫來管!(露出「悲劇家」的神氣來)你是「死不足惜」但是「以—死了之,」未免太便宜了!

婦人 (不住的在那裏哭泣)

丈夫 不要哭!不要怕!我對於你及你的情人絲毫也不會損傷的。我捉奸的目的,是要警誡你,……大凡人在開心作樂的時候,切不可忘記了他每天應做的事情。……你同情人赴旅館以前,必須先要將家事安排妥當,看一看你丈夫的褲子燙過了沒有。……褲子是至少每禮拜要燙一次的!(說到這裏他把那

手槍重新放在袋裏，「若無其事」的跑出去了）

少年（在床底下爬出來，一面拍去身上的灰，一面說道）

他說的話是不差，褲子是每禮拜至少要燙一次的！



「你看「死」那麼樣的固執。」(L'ostinazione della Morte)

第一剎那間

（註。未來派是崇拜「快」字的，所以不用「第

一幕」「第二幕」那一種手續，「剎那間」「三

個字就是「幕」字的意思）

地點 一個會客廳

友人 正是大不幸！……他是什麼樣死去的呢？

母（哭着）他好端端的在那裏談天，……忽然跌倒在地，……

就此死去了！

宋春勛論劇

友人 光景是斷了一根血管、

母 (哭着) 我的亨利呀!

小孩 (哭着) 我的爹爹!

母 (把小孩抱在膝上,不住的同他接吻) 來!我親愛的嘉爾,我現在祇有你一個寶貝了!

(黑了)

第二剎那間

時間 已經過了四十年

地點 同上

友人 正是大不幸!……他是什麼樣死去的呢?

母 (哭着) 他好端端的在那裏談天,……忽然跌倒在地,……就此死去了!

友人 光景是斷了一根血管，

母 (哭着) 我的嘉爾呀!

小孩 (哭着) 我的爹爹!

母 (把小孩抱在膝上，不住的同他接吻) 來! 我親愛的批哀，我現在祇有你一個寶貝了!

(黑了)

第三剎那間

時間 又過了四十年

地點 同上

友人 正是大不幸! ……他是什麼樣死去的呢?

母 (哭着) 他好端端的在那裏談天，……忽然跌倒在地，……就此死去了!

友人 光景是斷了一根血管。

母 (哭着) 我的批哀呀!

小孩 (哭着) 我的爹爹!

母 (把小孩抱在膝上,不住的同他接吻) 來!我親愛的喬治,我現在祇有你一個寶貝了!

(黑了)

第四剎那間

時間 又過了四十年

地點 同上

友人 正是大不幸!……他是什麼樣死去的呢?

母 (哭着) 他好端端的在那裏談天,……忽然跌倒在地,……就此死去了!

友人 光景是斷了一根血管。

母 (哭着) 我的喬治呀!

小孩 (哭着) 我的爹爹!

母 (把小孩抱在膝上, 不住的同他接吻) 來! 我親愛的瑪利, 我現在祇有你一個寶貝了!

(黑了)

★

★

★

早已過去了。

老頭兒同老婆兒面對面的坐在一張桌上, 旁邊掛了一張很大的月份牌。

第一幕

老頭兒 你身體怎樣?

老婆兒 很不差，你怎樣？

老頭兒 也還不差。（停一會兒）明天天氣一定是很好的。（停一

會兒）我們應該今天把那張紙條兒照例撕去罷！一·千·八·百·六·十·年·正·月·十·號，……你胃裏消化力怎樣？

老婆兒 很不差。

老頭兒 你胃病全愈了麼？

老婆兒 我胃口很好，消化力也很強。我現在是很滿意。

老頭兒 我現在也是很滿意。

第二幕

老頭兒 你身體怎樣？

老婆兒 很不差，你怎樣？

老頭兒 也還不差。（停一會兒）明天天氣一定是很好的。（停一

會兒）我們應該今天把那張紙條兒照例撕去罷！一千八百八十年正月十號，……你胃裏消化力怎樣？

老婆兒 很不差。

老頭兒 你胃病全愈了麼？

老婆兒 我胃口很好，消化力也很強。我現在是很滿意。

老頭兒 我現在也是很滿意。

第三幕

老頭兒 你身體怎樣？

老婆兒 很不差，你怎樣？

老頭兒 也還不差。（停一會兒）明天天氣一定是很好的。（停一會兒）我們應該今天把那張紙條兒照例撕去罷！一千九

百十年正月十號，……

老婆兒 天呀！我的心何以那麼樣痛！我要死了！（望後便倒）

老頭兒 天呀！我的心何以那麼樣痛！我要死了！（望後便倒）

鎗聲。

登場人物 一 粒子彈

佈 景 黑夜，冷極了。路上一個人也沒有，靜悄悄的歇了一分鐘。忽然手鎗砰的一聲響！……幕就此下來了。

★

★

★

★

盲腸炎。

宋春舫原著

第一幕 地點 醫士宅內

醫士

對了……你的病就是盲腸炎。

病人 天呵！我的性命可不保了！

醫士 那有什麼要緊呢。祇要開一次刀就完事……但願這病

一定是盲腸炎纔好！

病人 那末連你自己也拿不穩？

醫士 肚子未開破以先。我們診斷都不免帶些理想的……

病人 等到肚子破開了以後？……

醫士 肚子破開了以後。如果不是盲腸炎。那可就糟了。但是如

果確實是盲腸炎。那末一定可以奏效的。

病人 好極了。那末幾時可以開刀呢？

醫士 一刻也不能延挨的。你還是到某有名的外科醫士那裏！

去罷。

病人 他要多少錢呢？

醫士 你祇要說是由我介紹，一定可以便宜些。大約四五千塊

錢罷。

病人 我就去。

醫士 請……請……

第二幕 荒野

病人 (他正要跑到那著名的外科醫生家去，忽然遇見了一

個強盜) 救命啊……饒了我罷……我的錢是都在這裏。

強盜 哈哈……守財奴，你也有今日麼？無論如何我是要殺你

的 (他拿一把晃亮的尖刀對準病人的小肚子擱了一

下)

第三幕 醫院

外科醫生 (把病人細細的審視了一下) 真正怪事,他那一刀,竟

把你的盲腸割斷了,你的病就此斷根了。

病人

(快活的了不得) 謝天謝地,他真是我的大恩人,不然我又要多花四五千塊冤枉錢了。

第四幕 法庭

法官

(對強盜宣讀罪案) 你並沒有犯殺人的罪,但是你行醫却沒有得到警廳的許可,罰你坐六個月的監牢!

一九二一年九月北京



戲曲上「德模克拉西」之傾向。

今日震爍全世界之文化蓋肇始於希臘詩推華墨 (Homère) 哲學推亞里士多得願當時之文人學士尤擅長於戲曲一道喜劇則有亞律士多芬 (Aristophane) 悲劇則有歐里比得 (Euripide) 哀起梨 (Eschyle) 沙福克耳 (Sophocle) 三傑與吾國有元一代之關白馬鄭足相頡頏至其結構之緊密法律之整嚴實足使後人奉爲圭臬曆久勿替近世之易卜生最近之海而未安 (Hervieu) 其驚人之劇本固盡脫胎於是中者

沙福克耳爲希臘戲曲家之領袖尤以「安提白王」(Oedipe-roi) 一劇爲其生平得意之作是劇也非特足以代表希臘時代之戲曲實足以代表歐洲上古時代之戲曲蓋自希臘三傑而後繼起乏人羅馬人民好勇鬥狠世俗日趨澆薄雖有柏拉德 (Plaute) 之天才亦

不能有所表示於世以貽我後人也

吾今且述安提白王一劇之內容是劇蓋取材於希臘之神話安提白者西板(Helios)國王蘭益斯(Lyrus)之子也出世前數日王詣神壇(Oracle)卜之巫告彼必爲其子所殺安提白既生王命以鐵練穿其足而棄諸野既成人不知其父爲何如人也一日遇蘭益斯於狹道中遂拔劍殺之固不知其爲父也然而神人固預言之矣

沙福克耳劇中之第一幕開場時安提白已繼蘭益斯而王並娶其婦矣是時西板國境內忽疫癘相仍民情惶迫王乃赴神壇祈禱而神以爲非得弑蘭益斯者置之極刑則天意將無從挽回於是征騎四出經數載之搜求而後知弑蘭益斯者非他卽安提白耳事既水落石出蘭益斯之妻乃自縊死而安提白悔恨交併亦出亡去

然以歷史的社會學的眼光評沙福克耳之傑作其迷信神權萬

能之點正爲一種「天人交戰」時代文學上之表示吾無以名之名之曰神權時代的戲曲(Drame mythologique)

羅馬亡後歐洲戲劇中絕至十三世紀始復出現於教堂禮壇之上藉以摹演耶穌生平事蹟雖與希臘戲曲之迷信神話微有不同然亦以五十步而笑百步而已

戲曲至十六七世紀而大盛法則有高蘭益及拉西納(Corneille et Racine)之悲劇莫里安(Molière)之喜劇時稱三俊焉高拉兩氏爲復古派之首領守希臘先哲之典型而莫之敢違雖已脫離迷信神權萬能之習慣而劇中之離合悲歡盡是帝王家事卽如「西特」(Cid)一劇正足代表當時之戲曲而其劇中情節亦惟知有描寫兩貴族之仇愛而已

沙士比亞爲亘古未有之第一戲曲大家而其劇本如 *Macbeth*,

King Lear 等亦俱脫胎於史乘滄海桑田說盡興亡恨事故十六七世紀時代之戲曲當名之曰「貴族戲曲」(Drame Aristocratique)

貴族戲曲之變爲中等社會的戲曲其來也漸爰考其始則當歸功於法之巴馬顯(Beaumarchais)巴氏爲十八世紀之大劇家其最著名之劇本爲非加魯之婚約(Mariage de Figaro)暨散未爾之待詔(Barbier de Seville)均可代表中等社會與貴族相爭之起點蓋以奴勝主則貴族之勢衰可知矣此爲「中等社會戲曲」(Drame Bourgeois)發展之起點自是而後歐洲承法國大革命之餘緒十九世紀時代之戲曲純粹爲中等社會之勢力範圍而尤以小仲馬之劇本爲最有勢力蓋小仲馬專以諷刺社會爲目的如「金錢問題」(La Question d'argent)「私生子」(Fils Naturel)等等無一非對中等社會而發厥後戲曲不僅供人視聽之娛且爲社會之晨鐘暮鼓矣

十九世紀之末法國白里安氏 (Brieux) 出其「梅毒」 (L'avarie) 「紅衫」 (La Robe Rouge) 等劇以警世對於社會之惡習慣痛下針砭蕭伯納因稱之爲莫里安後第一人而是時之戲曲已漸歸向德模克拉西殆以世界大勢所趨有識者僉以提倡人道主義爲解決人生問題之關鍵而吾之所謂平民戲曲 (Drame Démocratique) 者乃出現於舞臺之上矣

十九世紀德模克拉西之傾向蓋先從詩入手而後戲曲而戲曲之受賜於小說者實多寫實派之迭更司 (Dickens) 而里特 (Reade) 自然主義之曹拉 (Emile Zola) 影響之大無與倫比而尤以曹拉爲甚焉曹氏之小說名「酒之流毒」 (L'Assommoir) 者描摹工人耽酒破家之慘狀令人不忍卒讀編爲劇本後風行一時較之德國霍德曼 (Hauptmann) 之「紡織匠」 (Die Weber) 殆有過之無不及焉

此種平民戲曲約可分類爲四一爲研究資本家勞動家之問題如霍德曼之「紡織匠」英國高而司佛 (Galsworthy) 之「奮鬪」(Strife) 諸劇一爲改良法律問題如高而司佛之「銀匣」(Silver Box) 一爲描寫人類墮落狀況如白里安之「梅毒」曹拉之「酒之流毒」託爾斯泰之「黑暗之勢力」(Power of Darkness) 等劇一爲解放婦女問題腦威皮龍生 (Björnson) 之「手套」(The Gauntlet) 卽其最著者餘如解析宗教種族等問題要皆具不平則鳴之趣旨而爲平民吐氣揚眉者也平民戲曲家之最著者爲高而司佛而其膾炙人口之戲曲則爲「奮鬪」與「銀匣」二劇

夫法律之設原爲鋤強扶弱而今則果何如乎同一竊案也議員之子犯之則宣告無罪酌酒之工人犯之則罰作苦工此「銀匣」一劇之大旨也然而世界不平事孰有過於此者

法律非特不足以懲惡且足絕人以自新之路「公道」(Justice)一劇某商人之偽造支票也原爲拯一無告之婦人而出此其情固可原也執法者乃不之諒商人既出獄不能恢復其向有之職業終爲飢寒所迫再入網羅墮樓以死亦大可哀矣

法律之不足恃既如上所述而白里安氏之「紅衫」一劇述法國某城出一命案後凶手飛颺報紙大肆攻擊行政官於是乃不得不盡力以搜索繼得一無罪者羅織成獄以冀保其祿位執是而觀法律非僅不足爲人民之保障直爲社會之蝨賊供一班民賊之利用以達其升官發財之目的而已

對於改良法律問題高而司佛取積極態度而對於資本家與勞動家之衝突高氏則取沉靜之「研究態度」焉哀東尼(Anthony)爲股東之主腦羅勃司(Roberts)爲工人之領袖因罷工問題相持

不下頗有餓死事小失節事大（羅勃司之妻以飢餓而死）之氣概卒至鷓蚌相爭漁翁得利兩方面之計畫終爲排難解紛者所破壞而哀與羅俱賡恨以終焉哀東司之言曰

「資本家爲資本家工人爲工人無調和之餘地設余爲工人予必與彼等取同一之態度其如予非工人何……苟工人之勢日甚則吾輩將求爲工人而不可得矣」

夫高氏固非左袒資本家者其爲此言也良以資本與勞動勢不兩立自「工業革命」(Industrial Revolution)以來卽成宇宙最大之問題吾人對之當先取極端的評論態度不應盲從而遽下斷語也霍德曼於「紡織匠」一劇雖與高氏取同一態度而其描寫細蘭西亞人民墮落之狀況及資本家之殘忍閱之令人鬱鬱寡歡殆與託爾斯泰之劇本無稍異焉

今也大戰既終德模克拉西之呼聲日高資本與勞動之戰爭益烈而社會上新問題之待解決者日益繁夫戲曲既如小仲馬所言爲改組社會最利之器械今日既入於德模克拉西範圍之內則其將來所表示有益於世界人類者豈淺尠哉

參考書

Chandler: *Aspects of modern Drama*

Herman: *Dramen der Gegenwart*

Brander Mathews *Development of the Drama*

近世浪漫派戲劇之沿革

浪漫派 (Romantic Movement) 於文學史上含有革命的元素而爲反抗者之代名詞例諸近時之所盛行新浪漫派戲劇迥不相同顧世人仍予以「浪漫派」之三字頭銜者蓋以爲此種戲劇對於寫實主義 (Realisme) 自然主義 (Naturalisme) 取具體反對的態度而已

十九世紀以前歐洲固未嘗無浪漫派一流之文學也沙士比亞卽爲亙古以來浪漫派未有之健將至近世浪漫派之正宗其起源亦在英德擺倫 (Byron) 輩登高一呼四方響應其勢力之膨脹於歐洲大陸有如火燎原不復可遏之勢卽半開化俄羅斯之文學亦深受其賜也

法國自十六世紀以來卽爲歐洲復古派 (Ecole Classique) 勢力

發展之根據地顧壓力既重則反抗力亦愈大馴至十九世紀初葉維克託囂俄 (Victor Hugo) 氏崛起而推翻之「海爾奈尼」(Hernani) 一劇出復古派之勢力卽一蹶而不復振矣

顧當海爾奈尼出現之一夕復古派與浪漫派之領袖俱集於法國劇場 (Théâtre Français) 以決最後之勝負此一舉也實爲世界文學史上破天荒之鏖戰夫此種戰爭非僅文學之戰爭亦非僅黨派之戰爭蓋自法國大革命以來舊日社會階級既未完全破毀而當代之新思潮兔起鶻落與昔日掃除未盡之典型益覺格格不入故衝突亦因之而起矣擬諸吾國今日新舊文學之爭亦何嘗不如是卽當時囂俄氏輩其受人之唾罵亦猶今日之提倡白話文學新體詩詞者之爲人所抨擊也

十九世紀之浪漫派戲劇既爲反對復古派而生其精神在於屏

棄「習慣」掃除不合時宜之制度頗有「破壞偶像」(Iconoclasm)之氣概故其文體忌柔馴而尚活潑以自鳴天籟不受一切形式上之束縛爲號召一言以蔽之以「自然」抗「不自然」也

浪漫派對於法國戲劇之發展實具有不可思議之魔力其功效之最著者則破壞「三一律」(Theory of three Unities)是也近時評劇家稍具歐美學識者動輒以三一律爲言三一律果爲何物乎新青年雜誌曾偶一及之顧吾國學者對於三一律之歷史仍茫然不知也

三一律者「時間統一」(Unity of Time)「地點統一」(Unity of Place)「題義統一」(Unity of Action)之謂也時間統一者劇中自第一幕至末幕之時間按之實際不得逾二十四小時譬如幕中人物爲垂髫之童末幕中斷不能爲白髮老翁小仲馬 (Alexandre Du-

mas fils) 之「私生子」(This nature!) 其第一幕與第二幕時間相去二十餘年是爲不守時間統一律之最著者

「地點統一」一律蓋脫胎於時間統一者設或第一幕之地點爲巴黎第二幕之地點不得在北京蓋自巴黎至北京卽以今日情形而論乘飛艇至少須六七日決非於二十四小時內所能達到也

「題義統一者」劇中情節須貫徹到底不得旁生枝節如一劇中敘甲乙二人之愛情不能再插入丙丁之愛情以擾亂觀者之腦筋託爾斯泰 (Tolstoy) 之「姍娜小傳」(Anna Karenine) 及吾國之李笠翁諸劇如「巧團圓」等俱係違背此律者

三一律或名之曰亞里斯多得 (Aristote) 律因亞里斯多得曾記錄此律以備當時希臘戲劇家之研究或名之曰斯加立格 (Scaliger) 律斯氏意人其學說在歐洲「藝術復興」(Renaissance) 時代

頗佔有勢力者西騰列 (Sydney) 文中亦屢論及此律然解析此律無微不至者當推法人樸罰樓 (Boileau)

自樸氏研究此律以後「三一律」三字之影響及於全歐當時法國戲劇大家俱恪守此律不得越雷池一步而尤以意國爲甚西班牙戲劇大家羅板得物格 (Lope de Vega) 每以不能遵守此律爲憾事沙士比亞固輕視此律然彼非不知也「大風雨」^{Tempest} 一劇沙氏固亦守此律者

樸氏以後法國復古派視三一律爲金科玉律凡戲劇家不守此律者卽羣起而攻之高而奈一 (Cornelle) 「西特」^{Cid} 一劇之大受人抨擊者蓋以此三一律之能歷數世紀而不爲後生所破壞者殆全賴此輩復古派評劇家之力耳

此律最劣之點在於「限制」使戲劇家不能盡情發揮劇中應

有之情節夫古時之最足動人觀聽者非「戰爭」乎顧當時兩軍交戰既乏近世發明之槍礮則所謂殺人如麻血流成渠之惡戰斷非於二十四小時內所能畢事者然因三一律內時間統一一律之故戰爭一事不能出現於十七世紀舞臺之上偶一有之亦僅由伶人口中道出恍類吾國茶寮及遊戲場中之演講「趙雲奪阿斗」「金臺打播」故事者聽者雖覺有聲有色而於觀劇者之心理畢竟有未愜之處也

況世上可歌可泣之事足以編成劇本傳播管弦者斷不能於二十四小時內告一完全結束近代航路發達千里一家悲歡離合之發生斷不能限於一城一鎮而不波及他處者則三一律之不合於事實而爲一種腐儒之學說也明矣且當時法國復古派不僅以三一律號召士林也種種苛律且因之而生爲其附屬品焉如悲劇之

幕數爲五不得增減其第一幕「敘因」第二幕「小結束」第三幕「故作驚人之筆」第四幕「水落石出」第五幕「尾聲」戲劇家如不守此律者則其劇本必無人肯爲之排演然此僅對於戲曲「結構」一方面而言也復古派對於戲曲之文字亦設種種之限制如「說白」“*Dialogues*”，僅能用於喜劇而悲劇則必用韻文當日詩體悉爲亞歷山大體裁（*Vers Alexandrins*）每行十二字音（*Syllable*）而於第六字音上必有一讀格律之森嚴殆無異唐杜復古派又分法國之字爲二類一爲「貴族字」如「美」「古畫」等一爲「平民字」如「手巾」等字悲劇家而用「平民字」者時人卽不齒之

就以上數端而下斷語復古派學說之乖謬概可想見法國光明燦爛之文學經其摧殘者垂二百年至十九世紀初葉時以不堪挫

折已奄奄待斃矣

維克託囂俄乃以海爾奈尼一劇獻世將復古派視若拱璧之一律亞歷山大詩體暨種種苛律一掃而空之誠快人快事也吾讀法國文學史至此必爲浮一大白

雖然復古派之學說既廢而繼起者乏人蓋浪漫派之文學家以戲曲家論除梅散 (Musset) 外無健將而梅散固非純粹浪漫派中之人物以劇本論除海爾奈尼一劇外無萬人空巷之劇故浪漫派之勢力日漸衰微回顧司格立白 (Scribe) 方以一種 (Pièces bien faites) 之劇迎合社會蓋司氏之劇本雖於文辭上思想上爲退步然其出奇制勝之處正不能不使人拍案叫絕此其所以取浪漫派而代之也

浪漫派之學說如天馬行空無所憑藉漸至憑理想之所及而毫

不注意於事實封神說怪乖僻不經乃引起寫實主義暨自然主義之反抗

自然主義起於法蓋有法人曹拉 (Volta) 爲之首領易卜生浸潤其學說遂爲近世戲劇史上之第一大家而闢一新紀元於世界戲劇史上也

自然主義專以描摹人生表面之事實爲能以科學的眼光悲觀的態度解釋人生問題且以爲欲稽人羣進化之原理社會現象之危機當於吾人平日舉動中索之卽此已足不用他求豈知吾人除肉體以外心靈中深微奧渺之點其關係人類之歷史之進化者非尠安得以爲超出尋常生活境界之外而忽之耶善夫法文學家路奪 (Rou) 之言曰『自然派僅能描寫「不變」者與「肉體」者與近時潮流適相反』路氏此言蓋發於一八九一年此卽爲象徵

主義之起點而新浪漫派戲曲之所由產也

反對自然主義之劇本以新浪漫派四字爲總頭銜實則近日之所謂新浪漫派主義與舊日之浪漫派絕不相同然其爲一種反抗之名詞則同也

十九世紀之末頁文學上反對自然主義之最著者爲心理派的小說及象徵派的詩文而戲曲不與焉玄祕派 (Ecole Mystique 象徵派之一種) 之領袖梅德林克 (Maeterlinck) 其始也爲比利時新體詩人之領袖至一八八九年始出其「麥倫公主」(Princesse Margdeleine) 一劇以問世厥後乃更以「羣盲」(Aveugle) 「綠鳥」(L'oiseau bleu) 等短劇稱雄全歐而同時有奧國之 Hofmannstahl 暨愛爾蘭之新劇團首領新其 (Synge) 等亦爲人所推崇新浪漫派之戲劇乃大盛顧新浪漫派中有落司唐 (Rostand) 者其人以「雪浪

盤其賴克」“Cyrano de Bergerac”諸劇名於時其劇中情事類多取材史乘頗能傳舊日浪漫派之衣鉢而於二十世紀舞臺上別開生面者也

新浪漫派之戲劇可分析如左

- (一) 象徵主義 (比國之梅德林克等)
- (二) 純粹浪漫派 (法國之落司唐)
- (三) 心理派 (法之Francis de Croisset等)

顧象徵派與寫實派主義未嘗不可相合如易卜生固爲寫實派者而其“*When we dead awaken*”一劇純乎玄祕主義再進一步言司脫林保 (Strindberg) 反對婦女也最酷持自然主義也最力而於“*Swanwhite*”等劇更何嘗不浸潤於象徵主義之說哉

吾國舊劇雖經持新學說者之醜詆然多含象徵派的觀念中國

戲臺向無佈景卽其明證美小說家 Tardand 之語曰「今日歐美戲劇毫無生氣雜以象徵派之中國劇或可另開生面而引起觀者之興趣」其言雖過火然亦可見近時文學家對於戲劇之趨向象徵主義既日佔優勢自然主義之失敗固在吾人意料之中也

我爲什麼要介紹臘皮虛？

臘皮虛是法國十九世紀滑稽劇大家。他的不朽著作，就是「意大利草帽」。但是他所著劇本有百來種，印成了十大本。

我爲什麼要介紹臘皮虛的著作呢？現在新舊戲劇，都在破產時代。上海盛行，「狸貓換太子」「濟顛活佛」一類的魔術戲，這就是舊劇破產最近的表示。新劇呢？文學革命的成績，除了介紹幾本易卜生蕭伯訥的劇本以外，也沒有成效可言。至於那種「四不像」的「文明新劇」北京城裏的警察廳，居然下了告示來禁止開演，那還有什麼討論的價值呢？

易卜生一派的劇本，不受中國社會歡迎的緣故，我已經在我那篇「中國新劇本商榷」裏頭討論過了。（參觀二六七—二七四頁）所以我不得不想到臘皮虛身上來。至於吾介紹臘皮虛劇

本的原因：

第一，滑稽戲是合着羣衆心理。無論男女，老少，法人，美人，阿非利加土人，北京人，蘇州人，廣東人，都喜歡看滑稽劇。不要說別的，影戲大王却伯靈，就是最好一個榜樣……不像那易卜生一派的戲劇，在我們中國只有幾個窮教員，「新青年」在那裏拼命捧場罷了！

第二，滑稽劇是無國際界限的。「意大利草帽」法國人看了發笑，德國人看了也發笑。吾記得吾第一次看見「意大利草帽」那一齣戲，是在瑞士日奈瓦的一個戲院裏。要曉得大戰以前，日奈瓦可以算一個小小的萬國都會，英，法，意，德的人民，是不必說起，就是阿拉伯人，土耳其人，斯拉夫種族的人，僑居的也很多。戲院裏也是一樣，可是那一天沒有一個人不拍手狂笑的。那末

在中國臘皮虛的劇本，也未始不可以博一個鬪堂大笑！但是何以要提倡法國的滑稽劇呢？因為這是法人所擅長的。法人的祖先，就是高魯 Gaulois 民族。這一種人，向來抱樂天主義，一天到晚，總是喜笑顏開。……自從 Jodelle 起到 Molière，後來直到 Tabiche，都是天生滑稽戲劇大家。我們的東方淳于，恐怕也不能望其肩背呢？

除了 Tabiche 以外，還有 Georges Courtline，Lavedan，Tristan Bernard，都是很著名的滑稽劇家。不過比較起來，他們在法國戲曲史上佔的位置，沒有臘皮虛那樣的穩固。至於莫利安呢，更沒有介紹的必要。第一，因為時代隔得太遠了，第二，莫氏的劇本內中有許多詩劇，譯出來變成毫無趣味的散文，詎不是太辱沒了他麼？不過臘皮虛劇本裏頭，往往有一種可以唱的 Couplets 在

Comédie—Vaudeville 是司空見慣的，可是譯起來，却很費事。所以我主張把他刪了。雖則不能窺其全豹，於劇本精神上，却沒有絲毫損失……

無國際界限的五個字，是很緊要。譬如許多劇本，在本國是很受人注意，一到外國去試演，就沒有人來過問，現在德國的表現派劇本，就脫不了這個命運；還有許多劇本，在本國理也沒有人理，可是在外國却非常受人歡迎，這裏頭也很有研究的價值。

第三，滑稽劇是同吾人健康，很有關係。現在我們中國南北交戰，民窮財盡，西也鬧旱荒，東也鬧水災，受過教育的人看了這種情形，那有不抱悲觀主義的道理。可是一抱悲觀主義對於個人的健康，就有絕大的影響！……因爲「悲觀主義」四個字，是最容易戕賊人的身體……所以我主張提倡這種劇本，「苦中作

樂，一是斷斷不可少的。

這三種原因，還不什麼要緊。我所最注意的，是在實地試驗一方面。照我剛纔所說，臘皮虛劇本，是合着羣衆的心理，而且不分國界，如果我們好好排演起來，一定是不致於失敗的。現在新舊戲劇，既然都破了產，吾們研究戲劇的人，不得不想出一種中國人向來沒有見過的東西，來試驗一下子。要曉得純粹的滑稽劇，吾國向來是很少，……吾也承認這是過渡時代一種的辦法。

但是人家不要因爲我這句話，就以爲臘皮虛的著作，是沒有價值。「意大利草帽」在世界戲曲史上，確是數一數二的傑作。我現在所希望的，就是我們能够把那本意大利草帽排演一下
下子……

九廿九廿^一，北京

我爲什麼要介紹臘皮盧

二五二

世界新劇譚

歐洲近世劇家當推易卜生 Ibsen 爲鼻祖易腦威人也名震環球沒後其徒遍全歐在法則爲鈞蘭 Frangoise Curel 在意則爲杰歌石 Giacosa 勃蘭谷 Bracco 在英則爲蕭伯納 Bernard Shaw 德國劇界中亦有摹仿之者然而得其神似者惟悲希氏 Przybyszewska 一人而已顧悲氏之名不傳

悲氏波蘭產也性好奇喜飲飲輒醉醉後則不省人事乃握管作文其所著小說戲劇如 De Profundis 之類多誕謾不經

易氏雖享盛名而巴黎人民頗不喜之以巴黎人之眼光視易則易所編之劇似太不近人情也

司脫林勃葛 Strindberg 瑞典近世第一劇家也其所著 Le plaidoyer d'un fou 一書描寫婦女醜態令人髮指司氏文藝上之位置雖

較易氏爲遜然在巴黎時固極受彼都人士之歡迎也

意大利自統一以後不獨於文學上大放光明卽新劇界中亦人才輩出如杰歌石 *Giacosa*, *G.* 蒲帝 *Butti* 勃蘭谷 *R. Bracco* 達濃趣屋 *Gabriele d, Annunzio* 輩世人自有定論固無庸余嘵嘵也杰歌石以落葉一劇 *Come le foglie* 著名蒲帝抱厭世主義甚深 *L'auto-*
ma 一劇色相皆空勃蘭谷詩人也小說家也亦新劇家也其「完全之愛情」一劇頗膾炙人口

斯三人者皆易卜生之徒也而達濃趣屋則不然

達濃趣屋歐洲今日之第一文豪也卽婦孺亦鮮有不知其名者今歲暮春過菲倫子城 *Firenze* 時御者以達氏之平生歷史相告娓娓動聽其爲人荒淫無度又不善治家人生產債臺高築可笑亦復可憐達多悲劇如 *Gioconda* 之類美術觀念甚深

德國新劇家中當推蘇特梅 Sudermann 與霍德曼 Hauptmann 兩氏爲領袖顧霍氏詩翁也「沉鐘」一劇當爲近世文學界中之傑作餘作則描摹太苦慘淡經營反覺乏味

蘇氏 Sudermann 之劇變化不測其 Magda, Honor 等劇全德無足與抗衡者卽 Teja 推霞一歷史短劇耳顧其鋒銳自不可當

奧國新劇界中以司聶子氏 Arthur Schnitzler 爲最著 Gallant Cassian 其最近之著作也

花甫曼司脫 Von Hofmannstahl 亦維也納之新劇家也其所著 Electra, Rose Cavalier 一劇爲奧著名音樂家 Richard Strauss 司脫老夫氏編爲歌劇樂譜新聲其名大噪其餘如 Wedekind 氏在德奧亦頗享盛名

蕭伯納 Bernard Shaw 英國愛爾蘭產也以摹擬易卜生 Ibsen

得名其所著 Major Barbara Man and Superman 等劇抨擊英國社會不遺餘力實能道人所不能道者 Pleasant and Unpleasant Plays 足爲劇界別開生面

王爾德 Oscar Wilde 英十九世紀末之大文豪也其所著 The Importance of being earnest, An ideal Husband 等劇詼諧百出尤富於美術思想雖見棄於英人然在歐洲則推崇者固大有人在也格爾司會散 Galsworthy 抱社會主義其所著 Strife, the silver Box 等提倡人道主義不遺餘力邁司非而特 John Masfield 一九一二年曾著「忠臣」The Faithful 一劇演當年日本戰事頗受當時之社會歡迎其餘如 Pinero, Barker 輩亦間有出人頭地之著作

愛爾蘭素爲戲劇家出產地王爾德及蕭伯納輩卽其明證近數年間如 Synge, Augusta Gregory 輩亦未可限量

法國今日之大文豪有三曰梅德林克 Maeterlinck 曰洛司唐

Rostand 曰弗浪絲 A. France 顧弗浪絲不以劇傳

梅德林克比產也其所刊劇本自成一家評劇者名之曰神祕派
「羣盲」 Les Aveugles 「綠鳥」 L'oiseau bleu 「不速之客」 L'Intruse
諸劇俄人頗歡迎之落司唐詩劇家也文思泉湧沙士比亞之後
當推第一人 Cyrano de Bergerac 「小鷹」 L'aiglon 等劇爲法人所
心醉者也

白利庵氏 Brieux 蕭伯納稱爲法國莫利安 Molière 之後第一人
具菩薩之心腸鍼社會之惡俗有心人乎有心人也

鈎蘭 Francis de Curel 易卜生之徒也其所著「野女」 La Fille
Savage 等劇顧亦平平

其餘如白而能司太 Bernstein 陶納 Maurice Donnay 勃脫衣 Bat-

alle 輩皆法國新劇名家也

斯拉夫民族中之新劇家以余眼光視之當推波蘭悲希氏 Przebyszewsky 然德俄二國外歐人鮮有知其名者俄國劇家如託爾斯太 Tolstoy 欠壳夫 Tchekoff 谷而基 Gorky 恩奪里也夫 Andryeff 輩皆抱厭世主義甚深

荷蘭海基門 Heijerman's "Good Hope" 一劇名滿天下

哀起加蘭 Echeagaray 西班牙新劇家之領袖也以 *En el pu-no la Espada* 著名其餘如「瘋歟聖歟」等劇得個中三昧足與中古時代之落杯罰加 *Lope de Vega* 加特龍 *Calderon* 鼎足而三也加獨司以著說部 *Dona Perfecta* 著名亦近世西班牙歌舞場中之一健將也其美勅 *Guimera* 羅細鳥 *Rusinol* 輩今亦頗享盛名奴氣去 *Nonchiche* 散爾維亞之新劇家 "La princesse de Tribale"

一劇正在著作中

新大陸合衆國之新劇家如花完奪 Howard 託馬司 A. Thomas
輩本地風光無評論之價值也美之大文豪如馬克鐵惲 Mark Twain
in 極克倫敦 Jack London 均不以劇傳不亦惜哉

日本新劇一日千里門外漢不敢置許

吾國新劇界每況愈下春柳社而後廣陵散蓋絕響矣嗚呼靡靡
之音足以亡國劇雖小道亦與世道人心大有關係者也改絃而更
張之是所望於有志之士矣

一九一六年九月上海

戲劇改良平議

歐洲戲劇分二大類一曰歌劇 Opera 一曰非歌劇 Drama 歌劇又
可分爲二一曰純粹歌劇卽 Opera 是純用歌曲不用說白者二曰滑
稽歌劇 Operette 有說白而兼小曲純具滑稽性質者也其餘如純粹
歌劇而具滑稽性質者爲 Comic Opera 則僅爲 Opera 之附屬品
矣非歌劇亦分爲二一曰詩劇 Poetic Drama 一曰白話劇 Prose
Drama 以予個人之觀察歌劇今日在歐美之勢力似反駕非歌劇
而上之

非歌劇自十六世紀以後詩劇較白話劇爲盛大戲劇家如沙士
比亞 Shakespeare 莫利安 Molière 蘭新 Racine 各乃爾 Cernille 輩
及伊梨沙百時代之各戲劇家其劇本大半爲詩而少白話因當時
戲劇家以爲哀劇體裁必用詩而白話體裁僅能於趣劇中偶一用

之耳十九世紀之初葉法國文豪如囂俄氏 Victor Hugo 素以文學革命爲己任者其所著劇本最著名者爲 Hernani 亦爲詩劇而非白話劇降而至於十九世紀中葉司克力泊氏 Scribe 乃以白話劇名於時影響之大幾及全歐卽近世劇界鼻祖如易卜生亦受其影響然司克力泊氏 Scribe 之出奇制勝非以其白話體裁也蓋以其劇本構造之精密警關異想天開有不禁令人拍案叫絕者而白話劇之勢力乃藉司氏之力漸以擴充馴至今日以歐美平民教育之發達白話劇家人材濟濟其勢力且較詩劇爲優然吾不敢謂詩劇遂一蹶不振也盧司唐 Rostand 之雪蘭盤 Cyrano de Bergerac 一劇詩劇也風靡一時震蕩全歐卽近時神秘派之戲劇如梅德林克 M. Maeterlinck 輩之 Marionette Plays 雖屬白話體裁其語氣極簡澀而時句讀或重複至數遍者似仍未脫詩劇體裁也

中國能專恃白話劇而屏棄一切乎吾不敢知吾國崑曲京劇均非白話體裁崑曲類詩劇而有曲譜則是歌劇耳京劇性質純是歐洲歌劇體裁英語所謂 Operatic 是也京劇如李陵碑空城計一一進宮等可名之謂純粹歌劇 Opera 如黑風帕梅龍鎮則類 Comic Opera (即純粹歌劇而具滑稽性質者) 小上坟小放牛等則頗類滑稽歌劇 Operette 中國戲劇數百年從未與音樂脫離關係音樂爲中國戲劇之主腦可無疑也

不僅此也南人多不解北語而京劇乃能盛行於江浙諸省對牛彈琴而反受歡迎雖爲時尙所趨要亦音樂魔力之大有以致之耳北人譏南人祇知看戲不知聽戲殊不知歐美人之赴歌劇者亦往往不明伶人所歌之辭意但求領略音樂妙處賞心悅耳而已豈有他哉

近數年新劇（即白話劇）之失敗固非以白話體裁而失敗也劇本之惡劣新劇伶人道德之墮落實有以致之然其廢棄舊有之音樂而以淫詞蕪語代之或爲其失敗原因之一歟

激烈派之主張改革戲劇以爲吾國舊劇脚本惡劣於文學上無絲毫之價值於社會亦無移風易俗之能力加以刺耳取厭之鑼鼓赤身露體之對打劇場之建築既不脫中古氣象有時佈景則類東施效顰反足阻礙美術之進化非屏棄一切專用白話體裁之劇本中國戲劇將永無進步之一日主張此種論說者大抵對於吾國戲劇毫無門徑又受歐美物質文明之感觸遂致因噎廢食創言破壞不知白話劇不能獨立必恃歌劇以爲後盾世界各國皆然吾國寧能免乎

雖然歌劇對社會之影響不如白話劇遠甚歌劇僅求娛悅耳目

（莫斯科巴黎之歌劇場其佈景之精妙爲吾國人僅看過上海新舞臺之佈景所夢想不到者）而已白話劇則對於社會有遠大之影響迥非歌劇所能望其肩背也

顧吾國舊劇保守派以爲「一國有一國之戲劇卽英語所謂 National Drama 不能與他國相混合吾國舊劇有如吾國四千年之文化具有特別之精神斷不能任其消滅且鑒於近數年來新劇之失敗將白話劇一概抹殺」此種囿於成見之說對於世界戲劇之沿革之進化之效果均屬茫然亦爲有識者所不取也舊劇如何保存新劇如何提倡異日得暇再當詳論之

一九一八年北京



中國新劇劇本之商榷

自「新青年」創文學革命之說劇本於中國文學史上始佔有重要之位置易卜生蕭伯訥之名乃大著夫 Problem Play 派劇本以人生觀爲前題雖足號召一時然一旦出現於舞台之上則鮮有不失敗者數年前北京之「新村正」「終身大事」最近則上海新舞台之「華倫夫人之職業」皆足證吾言之不謬其失敗之原因果安在哉

夫劇本雖有左右社會之勢力然須視社會之能容納劇本與否爲轉移故劇本唯一之目的在迎合社會之心理不獨迎合社會少數人之心理已也而尤當迎合多數人之心理問題派劇本之失敗卽在當時提倡者之昧於此旨耳試問在今日中國之社會腦筋中有人生觀三字者能有幾人其不能容納此種劇本也明矣卽能迎

合少數青年之心理然吾國觀劇者丘八居多數乎抑思想家居多數乎斗方名士之捧角家居多數乎抑青年志士居多數乎姨太太拆白黨居多數乎抑大學教授居多數乎不特此也誠如上所述則劇本爲被動的而非主動的吾人腦筋中必先有一諸葛亮而後無理取鬧歷史劇之諸葛亮招親始能轟動一時必先有一濟顛而後魔術派劇本之濟顛活佛可使萬人空巷蕭伯訥劇本之主人翁爲華倫夫人試問吾國觀劇之女子腦筋中有華倫夫人否更試問吾國之嫖妓宿娼者其腦筋中有華倫夫人否不特此也昔人有言「以藝術動人勝於以主義動人者萬倍」吾則以爲戲劇是藝術的而非主義的當年莫斯科大戲院梅德林克之青鳥去秋 *Salmberg* 露天劇場之 *Jedermann* 劇本中固無所謂「主義」者在而其成爲空前絕後之作者藝術二字之功也夫以吾國觀劇者程度之幼稚

戲劇非賴藝術殆不足以自存遑論其他而反觀易卜生一派之劇本以研究與吾國社會絕不相干之問題爲主腦以提倡一種超人文主義爲目的陳義既高與觀劇者之心理自相桎鑿而佈景諸端又復簡陋可哂既乏科學之研究反棄藝術如敝屣誠不如荒謬絕倫之狸貓換太子鮑超招親目蓮救母等劇觀者猶得極視聽之娛也更進而論劇本之構造法吾國觀劇者狃於「吾本是臥龍岡上……」開口便說明自己來歷之習慣又習於因果報應之說以團圓爲劇中之結束千篇一律釀成一種極簡單之腦筋非有 Louis Blanc 之 Arsène Lupin 偵探劇爲興奮劑則絕不耐從事於探索況西歐劇本往往以毫不相干之談話開場益令人無從捉摸至若蕭伯訥白里安輩傳小仲馬之衣鉢尤喜以雄辯動人議論冗長恍若枯寂無聊之哲學講義卽吾聞之亦惛然欲睡矣

你想區區六個人在檯上平平淡淡說四個半鐘頭的話——
第一幕開場就是薇薇與潑蘭地沒頭沒腦地說了差不多三十
分鐘第三幕華倫夫人與薇薇要說一點鐘話——看慣「走馬燈
的新戲」的中國觀衆見了這樣的新戲怎麼教他們坐得住啊
？（轉錄戲劇雜誌第二期華倫夫人之職業之評論）

此固不僅就「問題派劇本」而言也亦足證明輸入劇本之不
能立足於中國舞台之上者「構造」之不同實爲其最大原因然
則新劇之不能戰勝舊劇吾人亦得於此而索其隱矣

所謂問題派劇本蓋專指寫實派劇本而言而新浪漫派神秘派
表現派形形色色之劇本不與焉顧新浪漫派劇本含有神秘之元
素似不必與神秘派分論表現派之劇本出現較後僅爲大戰後之
反響而未屆成熟時期似乏評論之價值吾人之所當研究者則問

題派劇本暫時既經失敗神秘派之劇本能起而代之否神秘派劇本之譯本散見於各雜誌者較寫實派爲少僅梅德林克格利各雷夫人數人之著作而已青鳥一劇亦曾試演於京滬顧其成績殊不足道此無他神秘派劇本類多借重於光學繪畫各種科學而此各種科學全恃舞台監督 (Régisseur) 之指導夫舞台監督責任之重要吾曾於「戈登格雷的傀儡劇場」文中論及之然試問吾國今日之舞台監督中有如 Reinhardt 其人乎否則神秘派劇本之能受觀衆歡迎與否吾未敢必也神秘派劇本如 Claudel 之著作多取材於中古神話新浪漫派劇本如 Rostand 之 Cyrano de Bergerac 又爲詩劇詩劇不易譯譯之亦不成文是畫虎反類犬也中古神話與吾國無歷史上之關係怪僻不經更無譯之必要也執是以觀神秘派劇本之失敗又可預料矣

當新文學呼聲高浪之時代吾曾爲一度紹介司格立白劇本之建議顧當時學者太趨重於理想以爲人必如易卜生蕭伯納輩而後始可有介紹之價值設當時有人從事遂譯司氏 *Un Verre d'eau* 等劇演之於舞台之上則今日外來劇本之成績或可與「閻瑞生」相提並論矣

司氏劇本不下數百種方其盛也非特法國戲曲家不敢與之分庭抗禮卽全歐文學家亦俯首帖耳莫與之京誠戲曲史上之拿破侖也及其衰也雖經各方面之攻訐 *Well-made play* 迄於今日仍未完全破產 *Bernstein* 今日執法國劇界之牛耳者也然彼非司氏之私淑弟子乎

司氏之劇本爲純粹非主義的非學說的唯專注意於劇本之構造而已以 *Device* 爲前題則不必似問題派劇本之專重詞令與旨

趣一几也一書也皆足爲全劇之線索而引起觀者之興趣劇中之處處引人入勝則有如偵探小說而其兔起鶻落之點則又使人心蕩目眩其取材則多史乘其文辭則簡易可誦針鋒相對聽者不倦而其結束則無不使人意滿神怡案叫絕吾屢讀西歐名家劇本實未有若司氏之著作之切合我國人之心理者

吾嘗以司氏擬諸吾國之李漁矣笠翁十種實傳奇中之錚錚者以評劇家眼光視之風箏誤諸作實出長生殿桃花扇之上然則隨園之醜詆笠翁殆未明戲曲之樞要謹足令人齒冷而已

司氏而外尙有 *Fabrice* 之滑稽劇法人爲高魯民族之後裔長於詼諧騰氏繼馬利安之遺緒其「意大利草帽」諸劇觀者每爲闕堂吾國向乏數幕長之滑稽劇然國人對於却伯靈之影片頗表歡迎則騰氏之劇本在中國之舞台上或不致有失敗之慮也

司氏之 Well-made 劇本乎臘氏之滑稽劇乎「天下成功在嘗試」吾願吾國演劇家一嘗試之

九,九,一九二一上海

改良中國戲劇

今日吾所討論的題目，是改良中國戲曲，因為我也是絕對承認中國戲曲應當改良的一人。

世界上人對於戲曲，是有兩種見解；第一種人，是以爲戲曲是供人遊戲的，替人解悶的。中國人說得好：「戲者戲也。」此種人就是要改良戲曲，吾也不許他們開口，因為他們對於戲曲，是毫無根本觀念，祇曉得一天到晚去捧梅蘭芳韓世昌，做幾句「非劉氏而王者，天下共誅之。」譬如像吾們做人的，祇曉得解決飯碗問題，不曉得解決人生問題，那末還有什麼用處呢？

第二種人，是以爲戲曲是有改革社會的能力。法國戲曲大家小仲馬並且以爲「戲曲的勢力比小說還大。」吾們既然承認戲曲，對社會是有改革的效力，如果戲曲失了這種效力，就不能不設法

去補救。請問吾們中國的戲曲，對於社會有改革的能力沒有？要回答這句話，先要問吾們到戲園子去看戲的人，看完了戲以後，有什麼感想？幾年前吾有一個朋友，有一天去看了一本妻黨同惡報，說這本戲真好，看客人人下淚。吾是從來沒有看過這本戲，不過知道這是一種「過渡戲」罷了。

不過這種過渡戲，現在是差不多沒有人去過問了。上海現在最時髦的戲，是「濟顛活佛」；北京最受人歡迎的是「上元夫人」。請問這種神權萬能的劇本，還够不上歐洲十六七世紀時代的戲曲，對於社會那裏會發生善良的效果呢？除了這一種應時的劇本以外，現在最通行的，就是歷史劇本，什麼李陵碑呀！黃鶴樓呀！要曉得歷史劇本，從社會學上看起來，本來是沒有什麼價值。況且中國的歷史，是一部包羅萬惡的野蠻史。人物是獨夫，宦官，流寇，奸雄。事跡

是篡位，爭國，割據，并吞。與現代的心理，是斷斷不適用了。他們對於社會的教訓，無非是提倡忠，孝，節，義，試問這四個字在這民權大昌的時代，還有什麼可以提倡的理由呢？

這一段議論，是對於劇本原質的一方面發揮的，現在要研究我們中國戲曲的構造法。除了幾齣「文明戲」以外，中國的戲曲，無論梆子，二簧，崑曲，都是唱與說白合併的。完全是含有歌劇的性質，西語叫做 Opera。從歷史上一方面看起來，唐宋時代的滑稽劇，確是祇有說白。然而唐朝時候的歌舞劇已經盛行。宋代的傳踏，是一種純粹的歌舞隊。到了元朝，滑稽劇的勢力，已經衰弱極了。通行的元曲，漸漸的變成曲多白少。到了明朝，一班斗方名士，祇曉得步武前人，說白越弄越少。所以到了明末清初的時候，李笠翁在「一家言」裏頭，拚命的提倡用說白。笠翁是吾們中國的第一戲曲大家，

可惜我們一班一知半解的戲曲家，不肯去聽他的話……！

崑曲衰了，現在盛行的二簧，無非是從崑曲裏變化出來，所以還是脫不了 Opera 的性質。歐洲的歌劇，大約可以分爲：（一）純粹歌劇，Opera 彷彿如我們中國的「二進宮」；（二）滑稽歌劇，Comic Opera 如中國的「黑風帕」；（三）小曲與說白合併的歌劇，Operetta 如中國的「小上坟」。不過歐洲除了歌劇以外，還有純粹的白話劇，而且現代白話劇的勢力，比歌劇大得多，因爲歌劇是「藝術的」；白話劇是「人生觀的」。

中國八九年前，是白話劇盛行的時代，但是過了幾年，什麼「春柳社」呢，什麼「進化團」呢，都烟消火滅。到了今日，白話劇是差不多沒有立足之地，這究竟是什麼緣故？

吾到了今日，總覺得歌劇沒有單獨存在的理由。因爲歌劇是浪

漫派時代的出產品，到了現在寫實主義盛行的時代，更有些不倫不類。譬如今天我的情人死了，我去找我知己的朋友，告訴他心中一番的苦楚，……話還沒有說完，我忽然高唱起徽調來；我的朋友，一定以為我是從瘋人院中跑出來的！……但是我們在劇臺上，天天看見這種情事，却覺得「司空見慣」毫不為奇，真有些百思不得其解了！

最不可思議的，就是聲音與化裝兩件事。對於中國舊戲，我確是門外漢，所以每一次到戲園去聽戲，總覺得小生的喉音，同旦角無甚差別。細細一想，凡是面白無鬚的人，都可以稱為小生。但是我們的聲音，何嘗與婦人一樣呢？張飛是黑面孔，因為他性情粗暴；但是性情粗暴的人，何嘗有個有黑炭團的面孔？曹操是奸臣，但他何嘗天天在他兩頰上搽這麼厚的粉？打花鼓中的「烏龜」鼻頭上搽

了一堆白粉，但是我在馬路上跑來跑去，從未見過一個白鼻頭的烏龜……這種象徵主義的態度，未免太覺過火了。

舊劇既然有了這許多不近人情的地方，何以今日與新劇劇戰之下，竟佔了優勝地位；何以現在提倡新劇的人往往弄得像「喪家之犬」呢？我記得在北京的時候，看了幾次學生會的戲，他們沒有一次不失敗，沒有一次不賠錢，這又是何苦呢？吾們如果能解決這個問題，也就可以解決改良中國戲曲的問題了。

吾們要曉得歌劇與白話劇，是並行不悖的。中國的歌劇，雖然從原質上，構造法上兩方面看起來，是應當改良。但是如果吾們能把白話劇重新提倡起來，與歌劇並駕齊驅，吾們竟可將歌劇置之不理，任他自生自滅，因為歌劇生存的理由，是「美術的」，「美術可以不分時代，不講什麼“Isme”」（主義）無論如何，吾們斷斷不能

完全廢除歌劇。「音樂」兩個字，是人類天性中一種不可少的東西。「樂記」說，「詩言其志，歌咏其聲，舞動其容。」可是現在提倡白話劇的人，不明白這個道理，極端主張廢棄歌劇，這就是他們主張，不能受社會容納的大原因。

吾們既然一面對於舊戲，取一種放任的態度，一面主張提倡新戲，（即白話劇）就不能不去研究以下各種問題：（一）劇本數年以前著名的新劇，如「家庭恩怨記」，「不如歸」，到了今日差不多變了明日黃花了。現在一輩新文學家所提倡的，如易卜生的「羣鬼」，「娜拉」，天津南開學校的「一念差」，「新村正」幾本新劇，胡適之做的「終身大事」，雖不可一概而論，然都是研究人生問題的。試問吾們中國除了幾個學生教員以外，誰願去研究這種問題？吾在北京的時候，常常對人說：「大凡劇本，必定要博社會全部

分的歡迎，然後立腳得住。編劇本的人宗旨，是要迎合羣衆的心理，斷不可專注重社會中一部分子人的照顧……吾等編劇本的時候，眼光不可專注在學生身上。什麼「妓女」「官僚」「汽車夫」「新聞記者」……都要放在腦筋裏……此是吾不主張提倡易卜生等著作的理由，吾們應該提倡何種劇本，編劇本的人，應該從何處取法。現在吾提出兩個人名來，一個就是李笠翁，一個是法國的 *Scribe*。李笠翁的十種曲，「風箏誤」「奈何天」等，稍有劇學的人，是都知道的。*Scribe* 生在十九世紀時代，現在他是不時髦，人家都不去恭維他了。不過這兩位戲曲大家，活的時候，都很受社會歡迎。他們的著作，在文學上，思想上，雖然毫無價值，但都有神出鬼沒的手段。結構的精密，可以當得起「天衣無縫」四個字。況且都帶一種「普通」性質，好像白香山的詩，能令老嫗都解，這就是

他們能迎合羣衆心理的地方，可惜 Scribner 的著作，尙還沒有人譯出。現在我是竭力勸人家把他們譯了出來，將來或者能於新劇上，開一新紀元，也未可知。（二）男女合演問題。舊戲中男女分班，吾也不去管他。不過新戲中，一定要打破這種惡習，無奈我國人有一種牢不可破的存見，以爲在公共地方，男女混雜，是一種極不道德，極不雅觀的事。所以內地戲園，非但男女不能合班，並且男女看客，也須分座。其實吾國風俗矛盾的地方極多，比方像北京地方，警察對於戲園取締，是極嚴厲，男女雜坐，是犯法的。但是北京飯店，天天開跳舞茶會，中西仕女，抱在一起跳舞，何勿去禁止一下呢？諸君不要小看了這個男女合演問題，因爲這是中國白話劇從浪漫派時代到寫實時代的關鍵。英國現代戲曲大家 *Masefield*，批評沙士比亞戲曲的時候，曾經說過：「當時劇中演旦角的都是童子……總

覺得有點不滿意。」這個關頭打不破，中國戲曲程度的幼稚，同沙士比亞時代，永遠無甚差別了！（三）伶人的組織。前幾年新劇失敗的一重大原因，是因為經濟上以及智識上的組織不完備。歐陽予倩現在在南通州組織了一個伶工學社，這是伶界智識上組織漸漸完備的一個證據。至於經濟方面，伶界往往是不能完全獨立，必須要受政府的接濟。巴黎大戲院，Opera de Paris 密蘭的司加蘭，Scala 每年受法意政府的津貼。英國 Granville Barker 做了一本書，叫做「建築國家戲院的計畫」也無非是這個意思。不過受了政府津貼，以後就脫不了官僚的臭味。所以現在歐美盛行小戲院的組織，其目的無非要圖經濟上的獨立。這一種小戲園組織及其內容，等我有功夫的時候，慢慢再來在雜誌上介紹一下子。（四）戲園的建築。上海許多戲院子，費了許多冤枉錢，據科學的眼光看起

來，實在配不上高明兩個字。至於北京的新明大戲園，中和園，實在同歐洲十六世紀的戲院，可稱伯仲。可是要研究這個問題，幾天幾夜，也說不完。吾今天祇能把緊要的幾處說出來罷。（甲）佈景。上海新舞臺的佈景，全是學了外國人一點皮毛。不過現在歐洲最注重佈景的是歌劇。白話劇的佈景，因為受了象徵派的影響，漸漸的變為簡單，所以現在提倡新劇佈景，這個問題，到不十分要緊。（乙）光學。德國 Appia 說「光線是戲曲的靈魂。」可憐中國伶人那裏知道光學的重要！不要講別的，伶人演戲的時候，何勿將檯下燈光滅去，也可使看客將全付精神，聚集在戲檯上呢？（丙）工程的。一方面。A 中國戲園中最討厭的，就是茶房；絞手巾，賣甘蔗，鬧個不清楚。要除去這種惡習，祇須在戲園內另闢一所歐洲戲園中，稱做oyer 的，oyer 往往分為（一）休息所，以便看客在幕下後休息五

分鐘的時候，去吸煙散步。（二）酒飯店設立 *Tray* 有兩種好處（一）在演戲的時候，可以免去不相干人來胡鬧。（一）可以實行「休息五分鐘」的制度。B 現在歐洲最新的戲園，都沒有包廂了。所以戲園的形式，大都是長方形，馬蹄式的。我今天介紹這種改革，以供吾們中國研究戲園工程人去參考。

去年陽歷年底，梅蘭芳不是到過南通州去演過一次戲麼？他動身以前，南通戲院對梅蘭芳提出了三條條件：（一）演戲的時候，不准人擁擠在檯後觀看。（二）在檯上不可喝茶。（三）不可拋擲墊子。吾又聽得人說：『南通戲院現在實行「座位號碼」制度。』這幾種改革，雖是微細的事，然而要真正改良中國戲曲，不可不從此入手……

一九二〇年二月上海

附錄

(甲)世界名劇談。

波蘭亡矣而有顯克微支之「何往」Sienkiewitch's "Quo Vadis" 則波蘭可以不亡印度雖失其政治獨立而泰哥爾之詩文在世界文學史上必永佔卓越之位置吾中國者世界文化之前驅也然試問今日吾國文學作品能在莊嚴燦爛之世界文學上分一席之地乎今日吾國作家其理想若辭藻 Style 能與英之蕭伯納 Bernard Shaw 法之佛郎西 Anatole France 相比擬乎

近代文學之番皇光大不僅以其能代表近代之生活與思想而已實以其包含唯一無二之要素卽駭婁氏 Selzer 氏所謂大同主義 Cosmopolitanism 者是十九世紀法國批評家大率皆持國家的保守主義以法蘭西文學爲批評之標準挾偏執之見而昧於世界觀念惟駭婁

獨能免是而以大同主義之眼光從事評判是之所以成爲卓越之大批評家也若論今日我國之文學其最大弱點亦卽在缺乏此種大同主義之思想耳

我國文人對於世界文學之新趨勢尙多茫昧彼輩舍中國文學外不知尙有世界文學彼輩全不知近代文學上有所謂寫實主義 Realism 自然主義 Naturalism 至所謂表象主義 Symbolism 更無論矣近年國中研究英文者不乏其人然誦習英國古典文學如莎士比亞如彌爾頓者則有之至現代英文學家若奧斯加王爾德 Oscar Wilde 若哥爾斯華綏 Galsworthy 等則未有識其姓名者且我國學者尤怠於考求習英文者以英文古典文學爲滿足絕不思一索古典文學以外之文學挪威之易卜生 Ibsen 瑞典之斯德林褒 Strindberg 雖在近代文學上獲有世界的聲名而在我國則知之者甚鮮因之我國人於文學上之一

世界的眼光」*Vision mondiale* 完全缺乏故今日欲謀我國國民文學之發展則當知現代文學作品苟不具大同主義之理想則必難博得世界的榮名而研究現代文學實爲吾國文人之急務研究近代文學尤不當限定某國或限定某種若俄若法若英若意諸國皆各有特長之文學不當加以偏重寫實主義之小說當細加研究分析表象主義之劇本卽不能開演亦當加以詳細之考究夫若是則吾國文學發達乃始有望也

少數偏見之學者輒詆謂劇本無文學價值持此以論今日中國之戲劇或可適當然若以論西洋戲劇則大誤矣西洋文學當十九世紀初期小說最佔卓越之地位降至今日則劇本起而代之文學上之各種勢力無有如劇本勢力之偉大者蓋無論何國之社會狀態政治狀態及個人之情感性質惟劇本能描繪分析形容盡致也

茲選擇近代最著之劇本百種列表如下以備吾國文人及讀者之參考吾意非謂近代劇本舍此百種以外便無傑構惟爲現在吾國文人計則讀此種爲最適宜耳

吾人讀託爾斯泰高基 Gorky 陀斯妥夫斯基 Dostoiwsky 之著作益信俄國文學堪爲世界文學之泰斗蓋德國之文學顯然代表殘暴主義而俄國之文學乃代表人道主義者也俄國所出版之小說及短篇小說說世界諸國無出其右者然就劇本文學論之則舍德乞戈甫 Tolstoy 外絕少著名之劇作家（德乞戈甫所作之名劇舍下列各種外尚有「熊」「結婚」等諸作均極佳深以未能列入表中爲恨）託爾斯泰所作「暗之勢力」雖佳然以託氏文學之卓拔以此爲託氏之傑構則尙未可也

黨南瞿歐 D'Annunzio 雖爲意大利近代一大文豪然舍幾種寫實小說外其所著劇本殊少佳構且均難於排演擇其最佳者則惟 *Giocanda* 一劇而已至近代意大利最大戲劇家則允推介柯賽介柯賽初屬傳奇派 *Romantic School* 其代表著作爲 *Contessa di Chaulant* 一劇迨後成爲心理派 *Psychological School* 之大家「落葉」*Come le Foglie* 一劇其不朽之作也又 善替 Butti 可稱爲意大利之易卜生其所著劇本最有勢力者爲 *(L'Intopia)* *(La Fine d'un Ideale)* *(La Tempesta)* 三種表中僅錄其二

西班牙在近代劇本文學中能否保持其古代之榮名吾人不能無疑義然西班牙戲劇家如依却哥萊 *Echegaray* 戈爾陀斯 *Galdos* 古賴梅拉 *Guimera* 等皆不愧爲近代大家惜其名弗彰研究文學之士遂鮮注意及之

表中更列有近代兩奇人斯德林褒與奧斯加王爾德之著作斯德

林褒爲最大之一「恨情人」*Womahater* 而奧斯加王爾德則因其怪僻之藝術觀念受英人之嫌惡者也吾人平心論之斯德林褒之品性誠有不近人情之處若奧斯加王爾德之辯辭其鋒芒自不可掩

爲吾國文學前途計吾甚望將易卜生之著作全數譯成漢文又羅斯坦特 *Rostand* 所著之 (*Hantecler*) 霍德蔓 *Hauptmann* 所著之 (*And Pippa dances*) 及比國文豪梅德林克所著之諸種象徵派劇本雖皆甚有名以其不能譯成漢文故不列入表中

世界百大名劇表

(甲)丹麥

(1) *Karen Borneman* (Bergstrom 作)

(乙)斯干狄那維亞 (卽瑞典與挪威)

(2) *The New Married Couple* (Bjornson 作)

- (3) A Gauntlet (同上)
- (4) Brand (Henrik Ibsen 易卜生作)
- (5) Peer Gynt (同上)
- (6) Nora or A Doll's House (同上已譯)
- (7) Ghosts (同上)
- (8) An Enemy of the People (同上已譯)
- (9) The wild Duck (同上)
- (10) Rosmersholm (同上)
- (11) Hedda Gabler (同上)
- (12) Little Eyolf (同上已譯)
- (13) The Father (Strindberg 斯德林褒作)
- (14) Countess Julia (同上)

(15) The Stronger (同上)

(丙)俄國

(16) A Night's Lodging (Maxim Gorky 高基作)

(17) The sea Gull (Tchekhov 德乞戈甫作)

(18) Uncle Vanya (同上)

(19) Three Sisters (同上)

(20) The Cherry Orchard (同上)

(21) The Power of Darkness (Tolstoy 託爾斯泰作)

(丁)荷蘭

(22) The good Hope (Heijermans 作)

(戊)西班牙

(23) En el Puno de la Espada (Echegaray 作)

- (24) El gran Galeoto (同上)
- (25) The Grandfather (Galdos 作)
- (26) La Pecadora (Guimera 作)
- (27) Maria of the Lowlands (同上)

(己)意大利

- (28) La Gioconda (D'Annunzio 黨南瞿歐作)
- (29) L'utopia (Butti 善替作)
- (30) La Fine d'un Ideale (同上)
- (31) La Contessa di Challant (Giacosa 介柯賽作)
- (32) Come le Foglie (同上)
- (33) Il piu Forte (同上)
- (34) La Civetta (G. A. Traversi 作)

(35) Maternita (Roberto Bacco 作)

(36) Il piccolo Santo (同上)

(庚)波蘭

(37) Totentanz der Liebe (S. Przybyszewski 作)

(辛)德國

(38) The Weavers (Hauptmann 作)

(39) The Beaver Coat (同上)

(40) The sunken Bell (同上)

(41) L'honneur (Sudermann 作)

(42) Magda (同上)

(43) Teja (Morituri) (同上已譯)

(44) The Joy of Living (同上)

- (45) St John's Fire (同上)
- (46) Elektra (Hoffmansthal 作)
- (47) The Awakening of Spring (Wedekind 作)
- (48) Such is Life (同上)
- (49) Anatol (Schnitzler 作)
- (50) Liebelei (同上)
- (51) Mothers (Hirschfeld 作)
- (52) Die Jugend (youth) (Max Halbe 作)
- (53) Rosenmontag (Hartleben 作)

(壬) 法國

- (54) Cyrano de Bergerac (Rostand 作)
- (55) Le demi monde (Alexander Dumas Fils 小仲馬作)

- (56) Un Verre d'eau (Scribe 作)
- (57) Les Pattes de Mouche (Sardou 作)
- (58) Patrie (同上已譯)
- (59) Le Monde ou l' on s' ennuie (Pailleron 作)
- (60) Le Duel (Lavedan 作)
- (61) Les Corbeaux (Henri Becque 作)
- (62) La Robe rouge (E. Brieux 作)
- (63) Les Avariés (Damaged goods) (同上)
- (64) Le Voleur (Bernstein 作)
- (65) Les Tenailles (Paul Hervieu 作)
- (66) Connais-toi (同上)
- (67) Les Deux Ecoles (Capus 作)

(68) L'Envers d'une Sainte (François de Curel 作)

(69) Amants (Donnay 作)

(70) Amoureuse (de Porto Riche 作)

(71) Crainquebille (Anatole France 佛郎西作)

(72) L'âne de Buridan (de Flers et Caillavet 作)

(73) Boubouroche (G. Courteline 作)

(癸) 比利時

(74) L'Intruse (Maeterlinck 梅德林克作)

(75) Les Aveugles (同上)

(76) Monna Vanna (同上)

(77) L'Oiseau Bleu (同上)

(78) Les Aubes (Emile Vaehaeren 作)

(十)英國

- (79) Salome (Oscar Wilde 奧斯加王爾德作) (已譯)
- (80) An Ideal Husband (同上)
- (81) Lady Windermere's Fan (同上)
- (82) The Tinker's Wedding (Synge 作)
- (83) Riders to the Sea (同上)
- (84) The Countess Kathleen (Yeats 作)
- (85) Spreading the News (Gregory 作)
- (86) The Rising of the Moon (同上)
- (87) Arms and the Man (Bernard Shaw 蕭伯納作)
- (88) Mrs Warren's Profession (同上)
- (89) Man and Superman (同上)

- (90) Major Barbara (同上)
- (91) The Melting Pot (Zangwill 作)
- (92) The Second Mrs Tanqueray (Pinero 作)
- (93) Saints and Sinners (H. A. Jones 作)
- (94) The Liars (同上)
- (95) The Silver Box (Galsworthy 作)
- (96) The Mob (同上)
- (97) The Madras House (Granville Barker 作)
- (98) The Great Divide (Moody 作)
- (99) My Ladies Dress (Knoblauch 作)

(丑) 印度

- (100) Post Office (Tagoro 作)

(終)

(乙)新歐劇本三十六種

吾在一千九百十八年的時候，曾經選擇了近代百種著名劇本。這張目錄，是在新青年第五卷第四號內，及北京英文導報上發表過的。以後就有許多雜誌，如東方雜誌，密勒氏評論報，把他轉刊……那個時候，提倡新文學的聲浪，雖說是喧騰耳鼓，究竟還是幼稚時代。吾所選的百種劇本，當時經人譯出的，祇有三五種。不料纔隔了三年，易卜生，蕭伯訥，是不必說了。就像王爾德，哈勃曼，顯尼茲勞的著作。也有人在那裏從事彙譯，（見文學研究會叢書目錄）這確是文學革命的成績。……

吾當初選擇這百種劇本的目的，因為吾國研究學術的人，向乏系統的觀念。但我也有許多不滿意的地方。第一，歐洲的名劇，難道祇有這百種麼？第二，那張目錄，是按國籍編成。這種方法，難免有牽強的地

方。譬如王爾德，雖然是英國人，但他何曾有絲毫英國人的氣息……
我當初又想把那百種劇本分爲浪漫派的神秘派的寫實派的諷刺派的。但是這樣一來，沒有研究過戲曲的人，更覺得五花八門，無從下手。況且那個時候，浪漫派神秘派這種名詞的意義，還沒有像現在的普及。……

所以田漢在三葉集裏頭，批評吾的曲選，說我遺漏地方很多……
吾現在所選的新歐劇本三十六種，仍舊是按國籍而定，如法泡製，也是沒法的事。

不過我這一次介紹的目的，完全與上一次不同。
何以稱做新歐劇本呢？難道歐洲經了這場大戰以後，完全是換了一副面目麼？

現在的歐洲，同大戰以前的歐洲，是沒有什麼分別，不過各國都有

物質文明破產的表示罷了。歐洲人的心理呢，有的是因為大戰時候，神經上受了過重的激刺；有的是因為經濟制度紊亂的關係，也免不了有一種特別的變遷。再進一步說，他們的人生觀，是同大戰以前迥然不同了。

吾所選的劇本，也有浪漫派的，(Sem Benelli等) 也有赤裸裸的寫實的，(Wedekind等) 也有神秘派的，(Claudel等) 也有是戰後纔產出來的，(德國 Expressionist Drama) 也有是歐戰時候 (Bernstein) 或大戰以前的著作，甚而至於二十世紀以前的出產品也在其內。(Schitzler的 Reigen) 但是無論如何，這三十六種戲曲，這近幾年來都是很受歐洲社會上歡迎。既然很受社會上歡迎，吾人一方面研究戲曲，一方面可以借來窺測現時歐洲大半人的心理，……這是吾介紹新歐劇本唯一的目的。

但是這種劇本，究竟有永久的價值沒有？Wedekind Schnitzler 輩，在近代戲曲史上，早佔了位置，可以置而不論。但是像表現派領袖 *Expressionisten* G. Kaiser 這輩人的著作呢，大戰以前，差不多連名字也沒有提起；現在他們在德國的魔力，簡直是不小。*Sudermann Hauptmann* 的著作，却反變成明日黃花，無人過問；就是他們自己，也是徒傷老大，不勝今昔之感呢。

我們對於這種表現派的戲曲，只好取一個蓋棺定論的態度罷！這三十六種劇本，吾國人大都沒有見過，在今日算是很新的了。但是我那時揀選「近代名戲百種」的時候，眼光何嘗不是這樣呢。祇隔了三年工夫，新的就變成舊了，但是……新陳代謝，進化定例，吾又何必起這種不時髦的感想呢？

(甲) 腦威:—

- (1) Knut Hamsun : An des Reiches Pforten
- (2) „ „ : Spiel des Lebens
- (3) „ „ : Abendrote

(乙) (丙) 德奧:—

- (4) Schnitzler : Reigen
- (5) Wedekind : Erdgeist
- (6) Schonherr : Erde
- (7) „ : Glaube und Heimat
- (8) G. Kaiser : Die Koralle
- (9) „ : Gas
- (10) „ : Von Morgens bis Mitternachts
- (11) „ : Hoelle Weg Erde

- (12) Fritz Unruhe : Ein Geschlecht
(13) „ „ : Offiziere
(14) Johst : Der Einsame
(15) Kornfeld : Himmel und Hoelle
(16) „ : Die Verfnehrung
(17) Goerings : Seeschlacht
(18) Carl Hauptmann : Die Austreibung
(19) Johannes Sorge : Der Bettler
(20) Heinrich Mann : Madame Legros
(21) Hasenclever : Der Sohn
- (丁) (戊) 法比:—
- (22) Henri Bernstein : L'Élévation
(23) François Porché : Les Butors et la Finette

- (24) Romain Rolland : Danton (註一)
- (25) Claudel : L'Otage
- (26) „ : l'Annonce faite a Marie
- (27) „ : l'Echange
- (28) Maeterlinck : Le Bourgmestre de Stilmonde
- (29) Crommelynck : Le Cocu magnifique

(己) 意大利:一

- (30) Camasio ed Oxilia : Addio Giovinezza
- (31) Valardo : l'Atalena
- (32) Rosso di San Secondo : La Bella addormentata
- (33) Sem Benelli : La Cena della Beffe
- (34) Vivanti : L'Invasore
- (35) Morselli : Glauco

(36) „ : Orione

[註一] Rolland Claudel 等的著作，在本國雖沒有人請教，却很受德人的崇拜。

現代戲劇選刊

孤獨之魂

崔萬秋譯 一冊五角

書為日本武者小路實篤原著，凡三幕。寫孤獨者的追求與夢想，極藝術之能事。武者小路作品，讀之令人輕鬆愉快，如啖諫果，津津有回味；本書能充分表見其此種技巧，洵為佳作。

聖女的反面

蕭石君譯 一冊三角

本劇係法國近代著名劇作家禱列爾所作，禱氏作品，以分析婦女心理見長，文字與意境，更富有詩的天趣。劇中寫一失戀出家之女子，至經過十八年的寺院生活，而塵心仍不能死，乃於返俗後更演出絕大之悲劇，名貴冷豔，可以完全代表禱氏的作風。

武者小路實篤戲曲集

▲ 一冊七角 ▲ 崔萬秋譯

本集包括武者小路實篤戲曲三篇：「父與女」「野島先生之夢」「畫室主人」。作者在中國誰都對他有着相當的認識，用不着再來介紹。不過這三篇都是以現代作背景的東西，比較更值得我們對他留意。譯筆淺顯明白，尤合於中國舞臺的表演。

中華書局發行



A541 212 0012 40208

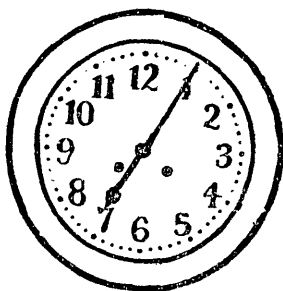
國語羅馬字

對話戲戲譜

最後五分鐘

A. A. MILNE著

趙元任博士編譯 一册七角



趙元任先生的語音學是人人知道的，「五分鐘熱度」的諷刺話也是大家聽慣的；現在趙先生用國語羅馬字編成一部最後五分鐘的戲譜。牠在形式上的特點有下列各項可述：（1）凡例有大學院公布的國語羅馬字拼音法式全文及單字音表，並有一篇漢字羅馬字對照的長序，詳論白話文、拼音文和對話戲三者相互的關係。（2）這是世界上第一次用樂譜註「對話戲」語調的書。（向來只歌劇有譜）（3）是中國語調的第一次詳細的研究。（4）是唯一的註輕重音又註語調的長篇國語讀物。至於這最後五分鐘裏所講的是諷刺還是教訓，是愛還是恨，讀者一讀便會知道，用不着多說的。

中華書局發行

民國十二年三月三日
民國十九年四月三日
印刷發行版

宋春舫論劇(全一册)

定價銀一元二角

(外埠另加郵滙費)

宋春舫

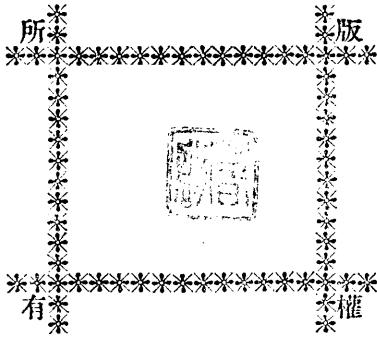
中華書局

中華書局

中華書局
上海靜安寺路二七七號

中華書局

中華書局



總發行所 上海棋盤街

分發行所

北平天津張家口石家莊邢台保定
濟南青島太原開封鄭州西安蘭州
成都重慶長沙常德衡州漢口南昌
九江安慶蕪湖南京徐州杭州溫州
福州廈門廣州汕頭潮州梧州雲南
遼寧吉林長春哈爾濱香港新加坡

標商冊註

