

種六十三第書叢小科百

劇校學

著康壽范



行發館書印務商



學校劇

第一章 緒論

一 藝術教育思想的發達

藝術教育的意義有廣義和狹義兩種。照廣義的解釋，藝術教育完全與美育互相一致。但照狹義的解釋，藝術教育却不過是十九世紀後半紀以來所發達的那種含有民主的，社會的要素的美育，並不指一般所謂美育的全部；換句話說：藝術教育是指含有民主的，社會的要素的美育，却不是指帶有貴族的，思索的色彩的美育，所以這種藝術教育決不是美育的全部，却不過是美育的一部分罷了。

就歷史的發達而論，廣義的藝術教育發達極早。在西洋教育史上，我們可以知道，希臘紀元

前四世紀左右，已經對於兒童的美的陶冶，極爲注重。例如音樂，體操，雄辯術以及圖畫的教授等，在希臘時代，對於兒童及青年，都已着着實施。希臘古代此外又有規模宏大的體操場，遊戲場，劇場及其他公共的建築物等類，以供一般成人的自由的修養和享樂。希臘人看教育當做一種自由民的裝飾，而又視人格的調和發達爲教養究極的目的；從這一點看來，我們的確可以說，從來最能了解純正的美育的使命的民族無過於希臘民族了。等到基督教侵入歐洲各國，形勢就此大變。當時凡百事物都屈服在信仰二字之下，所謂藝術，所謂美育，也就一時呈出衰頹的現象。後來基督教雖在種種儀式和建築的裏面利用美術，教徒的修養雖也不能說完全脫却美育的分子；然而美術要不過爲宗教的奴婢，美育也要不過爲宗教教育的一種附屬品罷了。及至文藝復興，純正的美育從此重行隆盛，可是文藝復興與希臘兩時代的美育所注重的地方稍有不同，就是希臘的美育注重於造形美術方面，而文藝復興時代的美育却注重於詩及修辭學。後來到宗

教改革時代及十八世紀理性萬能的時代，美育的提倡，一時雖有中絕的模樣，但到十八世紀的後半紀，新人文主義擡頭以後，主張美育的聲浪又是日盛一日。新人文主義者都鼓吹人格的調和發達，他們所抱教育的理想大有尙美的傾向。德國的文學家雪拉（Schiller）就是他們的代表。雪拉以美育爲教育的理想。他不以康德（Kant）的敬肅主義的道德論爲然，却主張藝術爲人生最高最尊的表現。照他的意見，藝術包含道德，而同時超越於道德之上，自由地——並不是義務地——所行的道德就是藝術。所以雪拉主張美善的一致，而以美化爲增進人格唯一的手段。這一種提倡藝術的思想當時也不限於雪拉一人，多數的文學家，哲學家都抱同一的主張，而就中浪漫派的人們尤其是渴望「美的生活」，竭力崇拜藝術與藝術家。可是以上這一種美育思想對於實際生活的美化却都沒有宏大的影響。等到十九世紀，自然科學頓時大盛，主知主義又跋扈於歐洲思想界，推重藝術的思想一時又成衰歇。然從十九世紀後半紀以後，一種反動的思想

潮重行勃興，於是所謂狹義的藝術教育的思想就此發生起來了。考這一種狹義的藝術教育的思想發生的原因，我們與其說他在於學問家的提倡，毋寧說他在於社會實況的誘致。歐洲自產業革命以後，到了十九世紀的中葉。工業隆盛，經濟大形發達；就一方面而論，這種現象雖也可說是可喜的事情，但在他方面，該時的歐洲已受了資本主義的弊害，一般社會都趨向物質一途，而人民中間又現出貧富不均的事實，於是社會生活裏面就瀰漫了不安和分裂的悲哀。人們爲補救這種悲哀的境遇起見，都想另闢新徑，於是以統一與調和爲本質的藝術就漸被一般人士所注重，這也許可說是勢所當然，毫無足怪的事情罷。

二 藝術教育運動

藝術教育思想既一勃發，其次所發生的就是藝術教育運動。藝術教育運動的第一步雖富有工藝方面的色彩，然到十九世紀的末二三十年的時候，工藝教育的問題已一轉而爲一般藝

術教育的問題了。我現在且把二十世紀初年德國所開的藝術教育大會簡單介紹於下，以做我國留心藝術教育運動的諸位的參考。

第一次的藝術教育大會開會的時期爲一九〇一年九月二十八日及二十九日兩日，地點在局萊斯潭（Dresden）與會者有二百五十人，內有三十四名爲教育當局的代表，二十四名爲教員團體的代表，此外則皆爲教員，藝術家，鑑賞家和博物館長等。這一次討論問題的範圍限於造形美術。開會的時候，各專門家的研究報告的題目如左：

（A）兒童室

（B）校舍

（C）牆壁的裝飾

（D）圖畫本

(E) 手工

(F) 藝術品鑑賞方法

(G) 師範學校中的教員養成

(H) 大學中的教員養成

以上乃第一次大會討論問題的概略。至於該會的主旨呢，則該會的開會辭說得最爲明白。

開會辭說：

「我們雖說學校欲達目的，非留意造形美術不可，然我們決不想對於從來學校教育的基礎與以變化，也不想以立於藝術的或美的基礎上面的新教育來代替立於倫理的基礎上面的教育。反之，我們不過想對於偏向悟性陶冶的現今的教育，補以藝術的陶冶罷了。

還有一層，在這一會中，我們並不願討論一般的原理。一般原理的討論，在會期極短與

會員極衆的大會中間是不可能的。因爲這個緣故，我們這次議論的範圍限於實際問題，同時我們并希望多得於實際有用的結果。」

該會的主旨的平正切實就此可見一斑。

第二次的藝術教育大會開會的時期爲一九〇三年十月九日，十日，十一日三天，地點在於淮伊馬（Weimar）與會者二百二十五人，內有二十三名爲教育當局的代表，四十五名爲教員團體的代表，餘則與藝術教育有關的人們。這一次大會的目的有二：一爲增高德國少年的發表能力，二爲促進學生們對於藝術的理解，但以第二目的太形空汎，所以這次大會的主旨在於增高發表能力的問題。該會的注重實際，不重理論的一點，也正與第一次大會相同。這一次的各專門家的研究報告的題目如左：

（A）藝術品的讀法，音讀及言語的再演

(B) 言語的發表(自由談話)

(C) 文章的發表(作文)

(D) 學校中的詩歌(選擇)

(E) 學校中的詩歌(處理)

(F) 少年用書籍

(G) 學校劇

以上乃第二次大會討論問題的概略。

第三次、的藝術教育大會開會的時期爲一九〇五年十月十三、十四、十五三日，地點在於漢堡。(Hamburg) 列席者的範圍，和開會的大體方針與前兩回沒有大差，而討論的主要問題却爲音樂與體操。各專門家的研究報告的題目如左：

(A) 音樂與體操

(B) 家庭音樂的養護

(C) 當做培養藝術趣味的手段的唱歌

(D) 音樂會及歌劇中的少年

(E) 音樂的賞玩

(F) 由於身體練習的肉體美

(G) 徒手體操與機械體操

(H) 遊戲及國民的練習

(I) 學校中的游泳教授

(J) 跳舞

以上乃第三次大會討論問題的概略。

這三次的藝術教育大會對於一般普通教育上的藝術教育問題大體收羅已盡，所以德國到了現在，我們還未曾聽見第四次大會的開會。這三次大會對於德國藝術教育的實際上面貢獻實為不小，而從德國藝術教育運動的歷史看來，我覺得藝術教育的問題務必必要教育家和藝術家的相互了解，相互合作才行。

三 藝術教育的本質

藝術教育在教育上極屬必要，這一點已為大多數教育家所公認，無待更述；可是同一主張藝術教育的人們對於藝術教育的本質上的見解往往相互不能一致，甚至有相懸殊的實例。因此，我在此地再想把藝術教育的本質簡單地論述一番。

關於藝術教育的本質問題，我以為有兩點應當討論。

第一、藝術教育是教育的一部，不是教育的全部。從前有許多教育家把知的教育格外看重，把藝術教育完全忽視，這固然不能算正當的態度；但是現在一部分主張藝術教育的人們往往反動地力說藝術教育是教育的全部，凡百一切教育的活動都隸屬於藝術教育之下，這種見解實在是未免「矯枉過正」。我們倘以為教育的目的在於個人的調和發達及社會文化的傳授，那末，專以感情陶冶為主旨的藝術教育怎樣能够包含教育的全部？人類的內心，除感情而外，還有理知，還有意志；這理知和意志雖未始不能間接受藝術教育的感化，然而同時直接的理知陶冶和意志陶冶也斷斷不能一概抹殺，正同感情陶冶不該全被抹殺一樣。重視藝術的人們裏面，有一部分對於科學過分蔑視，有一部分對於道德過於看輕，這總未免是不妥罷。

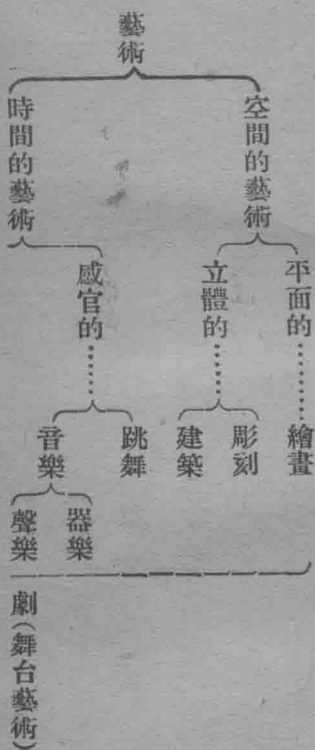
第二、在普通教育範圍內的藝術教育只應以培養兒童對於藝術的初步了解及對於創作的基礎能力為目的，決不應以養成藝術家為目的。普通學校不但沒有養成兒童都做藝術家的

責任，並且也斷沒有養成藝術家的可能。我們人類的生活裏面固然不可不有美的理想，但是同時，也不可單重美的理想而忽視其他真、善等的理想。普通教育既以兒童的一般修養爲主旨，那末，當然不應偏重藝術，使兒童個個都去營藝術家的生涯。德國的學問家蘭凱（Tange）曾謂，無論那種國民斷沒有單單從事於藝術的，所以享樂藝術這一件事斷不能爲教育的究極目的；藝術的享樂必與教育的其他的目的相並進行的時所，才有充分的意義。他這層評論確含不易的真理。

四 學校劇在藝術教育中的地位

關於藝術教育的思想，運動和本質三項，約略已如上面所述，現在我再論學校劇在藝術教育中的地位。就藝術教育的內包而論，所含極廣，凡百空間的藝術和時間的藝術上各方面的教育當然都在其內。所謂空間的藝術是指繪圖，彫刻，建築三者。所謂時間的藝術是指跳舞，音樂，文

藝三者。那末，此地所論的學校劇究竟在於那一種地位呢？學校劇這一種藝術不屬於時間藝術，也不屬於空間藝術，却是綜合時間和空間的藝術。學校劇因此在藝術教育上實占有最重要和最崇高的位置。現在作表以說明之如左：



中樞的……文藝

詩歌
小說
戲曲
(脚本)

科學上光學的裝置……

優伶的現身藝術……

第二章 學校劇的歷史與價值

一 學校劇的歷史

學校劇的起源可以說是由於希臘時代。希臘古時有三個有名的戲劇家，一個叫做愛斯基魯斯，(Aeschylus) 一個叫做梭福克雷斯，(Sophocles) 還有一個叫做由里匹台斯。(Euripides)

rides) 他們三人的戲曲都曾經爲學童所暗誦或演習，所以在那時代，學校劇已經漸漸發生起來了。戲劇這件事情，感化兒童的力量極大；好的能够使兒童感情優美，行爲高尚，壞的却能使兒童的感情惡劣，行爲卑鄙。在希臘古代，社會上既有盛行演劇的事實，教育上又有背誦或表演戲曲的習尚，所以戲劇與戲曲自然對於兒童教育有重大的關係。那時候，有一位大學問家柏拉圖 (Plato) 恐怕雅典兒童爲惡劣戲劇所惡化，乃於他的著書「理想國」中備論此事。他以爲兒童只可與發展人性和增進人格的戲劇相接觸，因爲兒童扮演的舉動極有感化兒童人格作用的緣故。關於脚本，詩歌，寓言等的內容及選擇的意見，在「理想國」第二卷中，他也說得不少。我們就此可以知道，當時不但已有了學校劇的發生，並且已有了學校劇問題的討論。這是希臘時代的情形。次就羅馬而言，也有這一類的事實，學校中且多以希臘的翻譯戲曲爲教本。

紀元四世紀的時候，葩爾陀 (Bordeaux) 地方的一個學校教員倭梭尼亞斯 (Ausonius)

做了一本「希臘七賢劇」以充學校課本。一一一〇年，在丹斯特布爾(Dunstable)地方，爲紀念加塞林聖母(Catherine)起見，已有學校劇。這一項宗教的學校劇，起初大抵由教員扮演，等到後來，扮演者反多爲學生了。中世最盛行而且最嚴格的寺院學校，也允許一般學生演劇。十五世紀間，在文藝復興時代，德國教育家屈羅川陀夫(Trosendorf)在所辦學校中，嘗使教員和學生組織法庭，處理學生的過失，這也是一種模擬戲劇。到十六世紀初年，在英、德、荷蘭諸國，學校劇便已成立，教師中有許多自作劇本以供實演的。學童也多樂於扮演。西洋中古的學校劇，劇本總是用拉丁語做成，因爲在那時候，無論在那一國，拉丁語是宗教、學問、藝術各方面的通用語言。當時的演劇，目的也在於練習拉丁。等到文藝復興與宗教改革兩大運動勃興以後，國語漸漸興起，於是拉丁劇一變而爲國語劇。英國該時的學校劇重在練習國語，鍛練聲音，涵養態度，而德國的學校劇却重在涵養信仰，訓練道德，并兼想增加學校的收入，聯絡父兄的感情。

十八世紀末年以後，學校劇日趨隆盛。法國某貴族夫人以戲劇於兒童感化上有莫大的價值，曾於別邸中特設一兒童劇場。英國自十九世紀初年以後，民間對於兒童劇場的運動也天盛一天。美國則在十九世紀末年，紐約有一所德育學校，竭力宣傳學校劇的必要；一九〇三年，波士頓和紐約兩地方倡設兒童劇場；一九一三年，更有教育演劇協會的組織，於是許多團體都合力來做學校劇及兒童劇的運動。現下學校劇最爲風行的國家總得推美國和英國。

二 學校劇的價值

在世界現今教育界中，學校劇運動的所以盛行，是因學校劇在教育上有極大的價值，這是無待說明。關於學校劇的價值這個問題，近代英國的學問家倍根（Bacon）頗有較詳的議論。他極稱古代用演劇作爲訓練道德的手段之適當。他以為，戲劇這樣東西，若把他作爲一種職業的活動，固然難稱高尚；但是把他作爲一種訓練，却有極大的價值。照他的意見，戲劇在訓練上的價

值約有下列四種。

- (一) 扮演戲劇，能够修練記憶。
- (二) 扮演戲劇，能够調和聲音。
- (三) 扮演戲劇，能够涵養優美的丰度。
- (四) 扮演戲劇，能够使行動大方。

倍根而外，壘國的教育家康美尼烏斯 (Comenius) 也深信學校劇的價值。他自己并作脚本，以資提唱，他注重戲劇的理由正與希臘古代的柏拉圖相同，他也以為模擬人物，能夠陶鑄人格。

現在我再把個人所見的學校劇的利益列舉於左。

- (一) 學校劇的扮演能够綜合地陶冶兒童的感情。

- (二) 學校劇的扮演能够附帶地陶冶兒童的理知和意志。
- (三) 學校劇能使兒童生活的內容格外充實。
- (四) 學校劇能使兒童人格的發達格外圓滿。
- (五) 學校劇能與兒童以慰藉和休養。
- (六) 學校劇能培養兒童協作互讓的精神。
- (七) 學校劇能啓發兒童表現的能力。
- (八) 學校劇的扮演能使兒童講口明白。
- (九) 學校劇的扮演能使兒童行動大方。

讀者看以上各條，也可以了解學校劇在教育上的重要了。

第三章 劇的本質與表現

一 劇的本質

戲劇爲綜合藝術，已如上述，所以戲劇的內容，實在在各種藝術中，包涵最爲豐富，凡百繪畫，彫刻，建築，跳舞，音樂，詩歌，小說，戲曲以及光線的應用和優伶的表現都隸屬於其內。戲劇的內容既是這樣複雜，那末，戲劇扮演的困難，當然也比別種藝術爲甚，可是同時，戲劇的感動人心的力量當然也較別種藝術爲大了。戲劇這種藝術，能够把所有各種藝術的特色和優點全數利用，因此，戲劇却同時不得不仰求詩人，畫家，彫刻家，音樂家及其他一切的藝術家的援助。可是更進一步，戲劇雖要求各色藝術家的助力，然戲劇決不因此失却戲劇獨特的目的，損却戲劇動人的魔力，戲劇仍能以律動和調和的美妙引起觀者的特種的感動。戲劇實在是人生最完全的表現。所謂『戲劇是全人間的表現』這句話確是不錯。

戲劇的性質既是如此，那末，戲劇最應注重的當然在於調和二字。因爲綜合藝術決不是混

合藝術，那末戲劇所包含的各部中間當然應有有機的聯絡，決不可雜然紛陳，毫不統一。這是極明顯的道理。有人說：『戲劇這樣東西，我們與其叫他做綜合藝術，毋寧叫他做融合藝術。』這句話也正是注重調和的意思。

其次，戲劇除注重調和而外，還應注重自然二字。法國大藝術家羅丹（Rodin）說：『自然裏面沒有醜物。』這句話煞是真理。戲劇的脚本和扮演務必要自然，要天真；過分的粉飾和拘束是絕對不行的。

二 脚本

（一）融合。舞臺藝術既是綜合藝術，所以統一調和實為成功的必要條件。因為這個緣故，編劇的人們自然非有綜合各種藝術的能力者不可，最少也非對於音樂、繪畫、彫刻、建築、詩歌、文學等有相當的理解者不可。脚本這樣東西，不但自己內部應當統一，並且外部對於各種藝術也

應融合。所以編劇這件事，只限於有特別的天稟的人纔能做得；否則沒有特別的天才，就是卓異的詩人也決不是個個能夠成功的。從來的戲劇裏面，往往含有不純的分子，譬如說教的分子和獻技的分子，就是其例。這種不純的分子對於藝術方面既然沒有多大的價值，而且有破壞藝術的融合的缺點，所以務應設法避去。

(二)內容。腳本的內容是作者的思想，是作者的哲學，也是作者的人生觀，所以作者要想編成高尚的脚本，那末，作者就應具備高尚的人格。對這一層，作者務應留意。至於脚本內容上應注重的細目大概如下。

(1)真摯。卡拉伊兒 (Carlyle) 說：『真摯是英雄的特質。』實在講來，凡百道德，學問，宗教無不以真摯爲第一的要素。戲劇的內容倘不真摯，那價值就不得不差了。

(2)自然。自然從他方面看來也可說是單純。戲劇應當尊自然，尙單純，已是一般公認的。

原則，況且學校劇的扮演者既是學校的兒童或少年，那末，自然——單純——這一點應當格外注重，自無待言了。

(3) 應念深意 對學校劇的脚本，我們雖不能求其過於高深，然也應含相當的意義。如「青鳥」一劇真可說是學校劇和兒童劇中的模範的傑作。其他如「伊索寓言」倒也不錯。總之，編學校劇的時候，文字不妨求淺，意義不妨求深。

(4) 不尚新奇 新奇的脚本雖一時足以欺人耳目，然內容倘不充實，為時不久，自必馬脚畢露。反之，莎士比亞 (Shakespeare) 等大家的作品，演之愈久，却令觀者的趣味反形加增。所以藝術品的批評，非經三次以上的鑑賞，不能遽下。編作脚本的人們應於作品的真價上着力，切不可新奇欺騙一時的耳目。

(5) 神祕 脚本過於現實也非妥當，務應稍帶神祕的分子，以引起兒童內心的感動。但是

神祕的分子斷不能與科學相矛盾。此地所謂神祕決不是指反科學的神祕，却指超科學的神祕。

(6) 含蓄 脚本不應一目無餘，却應有相當的含蓄。

(7) 喜劇應多於悲劇 兒童天性快活，因此學校劇應注重喜劇，以求合於兒童心理。諷刺劇也可，不過內容過於卑鄙者應當避忌。

(三) 體式 規定脚本的體式的標準有兩種：第一種是主義，第二種是內容。先論主義上的體式。主義上的體式共有五種。

(1) 寫實主義 寫實主義的脚本以忠實地表現人生的真相為目的。這一種注重現實的主義乃是浪漫主義的反動。

(2) 自然主義 自然主義本含在廣汎的寫實主義之內，然自然主義在描寫真實這一點，

更較一般寫實主義爲徹底。自然主義對於人生的好現象，固認爲自然；同時對於人生的醜現象，却也認爲自然。更進一層，自然主義的作家且有偏重描寫醜現象的傾向。

(3) 浪漫主義 浪漫主義主張以想像或空想變化人生的實相，所以屬於這一類的劇本，是詩的，是夢幻的，有時是荒唐無稽的。

(4) 理想主義 理想主義的脚本描寫人生的理想。理想主義固有理想主義的長處，然而過於拘泥於這一種主義的時候，往往有墮落於勸善懲惡主義的弊病。

(5) 象徵主義 象徵主義以象徵代表人生。內有部分的象徵主義和全體的象徵主義。部分的象徵主義以象徵代表人生的一部，全體的象徵主義以象徵代表人生的全部。

次論內容上的體式。內容上的體式共有四種。

(1) 歷史劇 歷史劇指表現歷史上的事實的戲劇。做這一種脚本的時候，應注意下列三

件：(A)材料的蒐集，(B)插話的選擇和構造的敘述，(C)問答的寫法。

(A)材料的蒐集務應認真。編作史劇的時候，關於歷史事實的研究務應精詳周密。編歷史劇的作家與說書的賣技者應當有別。這一班作家不但對於歷史負有從實介紹的責任，而且對於兒童的道德也負有提高促進的義務。

(B)插話的選擇和構造的敘述務應切要簡明。插話的種類可分三種：一曰繪畫的插話，二曰故事的插話，三曰戲劇的插話。三者之中，以繪畫的插話為最易，以戲劇的插話為最難。繪畫的插話是指敘述劇中各種繪畫的光景的插話。故事的插話是指敘述劇中各項情節的插話。而戲劇的插話是指敘述作家的動機和事件的經過的插話。言辭務求簡潔，內容務求切要。

(C)問答的寫法就是對話的寫法。戲劇的問答或對話有兩種目的，一為描寫人物，二

爲鋪排戲劇爲完成這兩種目的起見，科與白當然有同等的效力，然而對話（白）在各種戲劇上實在占極重要的位置。對話最忌冗長。無味乾燥的言辭或演說務宜避去。

(2) 性格劇。作家編性格劇的時候，務應預先把所想描寫的人物在心中精細吟味。倘作家自己沒有明白的心像，那末，他所描寫的性格自然也不能明確。性格劇最所注重的是主人公的性格的分析和描寫；而興味的中心就在於主人公心理的變化。這一種性格描寫，非有特殊的技术，難到完美的地步。在性格描寫上，性格抽出當然極爲必要。所謂性格抽出是把所描寫的人物的性格中把特徵抽出，格外用力描寫之謂。性格抽出一方面當然有使作家把其他性格畧去的傾向，但是這種傾向也不妨事。所應注意者，作家實行性格抽出的結果，往往有把某一特性過於看重，使人物成爲一空想中的人物，而不合於實際，因而全部戲劇就有陷於空幻的弊端，對這一層作家應當時時留心。

(3) 問題劇 在問題劇中，作者把某一問題揭出，然後以這一問題為中心，做成故事，以說明這個問題。所以說明題目是問題劇的主要目的，各種人物不過為說明問題而存在罷了。做問題劇的時候，作家稍一不慎，往往有把人生加以論理的說明，而戲劇就變為說教的危險。可是編作適宜的時候，則這一種戲劇就成富有興味的近代劇，在戲劇上是最有價值的。要之，問題劇編作極難，有天才和學識的作家自能成功，然而初編脚本的人們是不應隨便嘗試的。

(4) 觀念劇 觀念劇範圍頂廣，定義也不易下，而理論上，實在沒有特立一類的價值。為什麼呢？倘使觀念劇是解作以某一觀念作為中心的戲劇，那末，無論那一種戲劇都有一個中心觀念，那當然都可說是觀念劇。不過事實上為便利起見，此地似有把問題劇和一般所謂觀念劇互相比較的必要。問題劇含有救濟問題，觀念劇只是描寫事實。問題劇有偏重某一問題或某一主義的傾向，觀念劇則取公平無私。這二點可說是觀念劇與問題劇不同的所在。

以上四種戲劇而外，在複雜的近代劇中，其餘的種類還有不少，但是此地為篇幅所限，不再詳述了。

(四) 編作脚本時應注意的諸點

今把編作脚本時應注意的諸點拉雜論述於下。

(1) 統一。脚本的編作第一應注意的就是統一。統一有二義：一為脚本全體的統一，二為作者心境的統一。可是此地所謂統一決不是說脚本不應含有變化。藝術上所貴重的統一實在是變化的統一。所以我所謂統一不過是說脚本應有一個中心的目的或瀟漫全體的情境罷了。關於脚本全體的統一有兩種方法：一曰現實的方法，一曰浪漫的方法。現實的方法對脚本中的細目及對話主張全做現實的人生。浪漫的方法則不然，反把作者的想像做脚本全體的色彩。關於作者心境的統一也有兩種方法：一曰悲哀的統一，一曰輕快的統一。悲哀的統一

把脚本全體加以悲哀的色彩，這種戲劇就是悲劇。輕快的統一把脚本全體加以輕快的色彩，這種戲劇就是喜劇。以上各種統一方法，其統一的方法雖有不同，但在注重統一這一點全相一致。我不敢說那一種統一方法最有價值，却敢說無論那一種脚本不可不注重統一。

(2) 中心點 編作脚本時第二須注意的是描寫的集中點。劇本這樣東西，內容最不可流於散漫。作者編脚本時應該只把戲題的精髓緊緊把捉，却不容少許駁雜的分子包含在內。

(3) 秩序 第三，脚本又不可沒有秩序。秩序的重要可說與統一和集中居同一的地位。脚本沒有秩序，演劇斷難成功。反之，脚本如有完美齊整的秩序，那末，其他諸點雖有缺點，或者反為秩序的完善所美化呢。

(4) 個性應該明瞭 脚本中的人物的個性務應明瞭。近代劇上面，性格描寫這一點實為一般所重視的要點。性格描寫的巧否不但為戲劇價值的分歧點，並且也為觀者興味或感動

的大小的基礎。

(5)生氣 脚本又應注重生氣。最富有自我精神的國民方才有最有價值的戲劇。精力衰頹的民族裏面斷沒有可觀的戲劇。所以編作脚本者更不可不有旺盛的活氣。

(6)某種場面 (Scene) 是必要的。各種脚本裏面對於某種必不可省的場面是決不可隨便省去的。必不可省的場面務應在動作中表現出來才好。觀客所想看的場面倘被省略，只代以對話或其他表現方法的時候，觀客心中必定起一種失望的念頭。演劇既以意志的爭鬪為主題，那末，觀客要求意志爭鬪的場面，確是當然的事情。所以脚本編作的時候，作家應該把必要的場面一一排列，在某程度以內，不嫌各場面內容的過短，可是這種長短的程度只好請作家隨意酌定。

(7)戲劇既為藝術，因此不得不與天然有別。無論那一種藝術都有一種前提。這一種前

提是什麼呢？就是藝術決不是把人生事實絲毫不錯地描寫或再現，却是把這種事實由作家個人的力量翻譯出來的東西。德國大文豪歌德（Goethe）說：『藝術在不是自然這一點，才稱做藝術。』這句話正是講此，我們平常對於照相覺得不如繪畫那樣有味，也是這個道理。戲劇不是人生呆板的模倣。所以戲劇作家對於戲劇的材料務應慎重精選，應該把實際生活上一切的瑣事都行削去。無論會話，無論文句，應該一一都含生氣。凡百動作也須簡明。這實在是作劇時重要的條件。

(8) 編、作、腳、本、應、留、意、扮、演、者、的、性、質。 腳本編作的目的當然在於優伶的扮演。但是扮演者既是個個具有個別的性格，那末，扮演的時候，各人自然有各自獨有的風度。古來諸大劇作家往往為扮演的優伶的緣故，特編腳本，或改訂腳本。學校劇方面也是一樣，所以教師編作劇本的時候，最少應當留意主要的扮演者的性質。

(9) 舞臺的構造 腳本的扮演與舞臺也有關係。希臘劇場的宏大使希臘的戲劇格外莊嚴，就是其例。學校劇的表現大體在於大講堂或屋內體操場，那末，編作腳本的時候，作者也應顧慮扮演的地點，而酌定適當的內容。

(10) 腳本的形式應隨觀客的好惡而定 戲劇這樣東西，在藝術中，可說是最平民的。觀客的好惡對於戲劇的成敗有重大的關係。因為這個緣故，就一般情勢而論，觀客的趣味倘是卑下，那末，他們實際所看的戲劇大體也是卑下；反之，倘使觀客的趣味稍為高尚，那末，他們實際所看的戲劇大體也是稍為高尚。所以我們視察一個社會，只要看一般流行的戲劇的內容，我們就能夠知道那個社會的人民的高尚或卑下。戲劇的扮演既有觀客愈衆愈妙的要求，因此戲劇的編作也不得不有顧慮觀客好惡的所在；這一點實是編作腳本的人們最苦惱的地方。但是作家個人的理想雖高，倘社會程度不到的時候，那作家也不得不稍微遷就——不過這

個遷就當然是有限制，就是遷就只可到觀客所能共鳴的理想程度，決不可到迎合觀客，使觀客的趣味愈趨愈下的程度。換言之，作家應該以羣衆的共通思想和感情爲基礎，編作妥善的腳本，一面決不可編作得過於高尚，一面也不可編作得過於卑下。腳本中要以與羣衆的程度相合而能提高羣衆的精神的腳本爲最佳妙。學校劇的觀客範圍極狹，平時大抵是兒童或青年，所以編劇的作家應以適合兒童或青年的程度而能提高兒童或青年的程度爲準則。

(11) 應與扮演者以活動的餘地。作家的目的在於感動觀客的精神，而爲感化觀客的精

神起見，不但言語極屬必要，就是扮演的優伶的動作或手勢都是重要。在有一種時所，手勢或動作反較言語或對話更爲有力。所以德國的文學家萊辛 (Lessing) 對於此事頗多論述。他說：「作劇家非與優伶以演技的餘地不可。這是因爲有時候優伶反較詩人能夠多生效果的緣故。」「拈華微笑」能夠得到「以心傳心」的結果，也可算是手勢或動作對於精神的感動極

有影響的明證。

(12) 言語的體裁。脚本中各色人物的談話應當簡明得要，固已無待贅述，更進一層，談話時候的言語也當有相當的體裁。脚本中所用的言語務應與脚本的題目相稱。就是：題目是詩的題目，那末，脚本中的言語也以詩的體裁爲宜；同樣，題目是關於日常生活的題目，那末，言語也以日常應用語爲妥。宜於散文的脚本切不可多雜韻文，宜於韻文的脚本也切不可多附散文。不過在於近代，在脚本上，散文的應用似較韻文爲廣。可是散文之中，可分兩種：一種是日常的散文，一種是美的散文。而美的散文，在於今日，頗有代替韻文的傾向。還有一點，脚本中所用的言語，不可過於卑劣鄙野，即使脚本中惡劣的人物也應講一種正軌的言語。

(五) 學校劇最好使學生自己創造。學校劇的扮演者和觀客大體都是學生，所以學校劇的性質都應與學生的情性及趣味互相適合。脚本只求編作得宜，那末，編作者之爲教師或學生，

固無特別區分的必要；但是教師編作的時候，教師究竟是成人，他的腳本究竟是根基於成人心理而作成的腳本，所以想與年幼或年青的學生們的精神完全適應，實在是一樁極難的事情。但是在他方面，我們只使學生完全去自動地編劇的時候，因為學生們的年齡及能力的關係，當然也有種種的弊病。因為這個緣故，學校劇的編作最好是由學生起草，教師加以指導，加以訂正。而使學生起草的時候，教師又應當預先與以種種的材料，暗示和教訓。茲把教師應做的各種準備條舉於下。

(1) 應與兒童以「可以編作戲曲的童話」——這是說，教師應該使兒童或青年從事編作劇本的時候，第一對於學生就應供給編作的材料。而為供給學生以材料起見，應注意的有下列諸點。

(甲) 所與童話的性質

(A) 應富於動作 (Action) 者。

(B) 應富於情緒的激動者。

(C) 事件應與兒童接近，而且便於處理。

(D) 童話中的精神應為兒童所易於理解者。

(E) 童話中兒童所最希望戲曲化者。

(F) 劇中人物的數目極多者。

(乙) 供給童話的方法

(A) 使兒童親讀童話。

(B) 教師或父母對於兒童講授童話。

以上(A)(B)二方法中以第二方法為妙，因為教師講述童話的時候，同時能夠對

於戲曲的條件加以暗示的緣故。

(2) 講述童話的方法

(甲) 講述內容應該鮮明活潑。

(乙) 應以戲劇的態度，傳述童話。

(丙) 應把多數巧妙的對話一一明示。

倘能照上法講授，那末，兒童自得下列諸種示：

(甲) 童話中的人物在劇中應爲怎樣的人物？

(乙) 這一班人物相互有怎樣的關係？

(丙) 這一班人物，在劇中怎樣一種場面，應當用怎樣的對話？

倘使教師對於兒童的暗示果能達到這個地步，那末，教師使學生作劇一事可說是已

經半告成功，不過戲曲化的完成在兒童方面實屬太難，所以教師還應與以補助。

(3) 教師應當補助兒童。此地的補助並不指教師的過分的干涉。既曰補助，當然這時候應以兒童為主，教師為副。

(甲) 應使兒童有自動的意識。

(乙) 教師的補助應該親切適當。

三 舞臺監督

(一) 舞臺監督的必要。

英國論劇的名家克萊斯 (Kraig) 在他的著作「演劇的藝術」中說：『演劇的復興乃是舞臺監督 (Stage Director) 的復興，戲劇的改良乃是舞臺監督的改良。』他這句話實在含有至理。但是世人往往對於舞臺監督，視為於演劇一事沒有特別重大的關係，以為舞臺監督一職在

劇場中可以設，也可以不設。這終未免是一種錯誤。這種見解是與說音樂指揮者對於音樂隊可以設，可以不設的主張一樣。這一班論者未免對於戲劇的統一太不注意了。我們以為舞臺監督於演劇的統一上有設置的必要，正和我們承認音樂隊中有設置指揮者的必要相同。

(二) 舞臺監督的資格

(1) 舞臺監督應當對於演劇有廣泛的知識

克萊辯以為把以下六件的全體切實監督

這件事就是舞臺監督的職務。

(A) 舞臺用木工。

(B) 電氣工人。

(C) 假髮製造者。

(D) 衣服。

(E) 背景描寫者

(F) 優伶。

就是說：舞臺監督應當對於繪畫，建築，電氣學，光學，機械學，服裝，音樂，跳舞，文學，詩歌，腳本等一切關於演劇的事情都有理解。這樣看來，舞臺監督一職確是難職，可是戲劇既是號稱綜合藝術，那末，擔任綜合藝術的綜合的舞臺監督的地位的重要，也就不言可知道了。

(2) 舞臺監督應有詩人的想像和直覺。舞臺監督固不得不為建築家，畫家，技師，但第一他却不得不為詩人。舞臺監督的第一準備為豐富的想像，第二準備為白熱的直覺。想像能使戲劇的扮演分外有趣，直覺能使戲劇的扮演分外透澈。

(3) 舞臺監督應對於美學及其他各種補助藝術上的理論與實際都有理解。舞臺監督應為藝術上的文明人。他對於戲曲本身固應通曉，就是對其他的理論，如美學，美術史，文化史，

乃至哲學也應有獨特的見識，此外對各種補助藝術的實際也應有相當的了解。

(4) 舞臺監督對於人間和藝術家的能力應有辨別的眼光，舞臺監督爲鋪排演戲的主腦，所以對於各扮演員的個性與能力須有洞澈的辨別。他有了這種辨別的眼光才能把適材適用。他對扮演員，又應不分高低，一一加以留意。

(5) 舞臺監督應具高尚的人格，優秀的創作在扮演的時候，非有高潔的人格出來擔任指導不可。舞臺監督在指導的時候，應該時時用正當的思慮和人格的權威與各種誘惑毅然奮鬥才好。他與部下的藝術家非立於友誼的關係不可，而這種友誼關係却非根據於協力從事藝術這一點不可。

(6) 舞臺監督應爲戲曲家的代表補助者、管理者及商量者。戲曲家對於實際演劇或有未能理解的地方，往往因此他把他的脚本弄壞了，舞臺監督在那時候，應當爲戲曲家幫忙。

(7) 舞臺監督應有用人之度量。舞臺監督爲演劇時的主腦人物，他對部下應有使部下悅服的雅量。

(二) 舞臺監督的職務。舞臺監督應做的職務，照克萊辯所說大略於左。

(1) 脚本的熟讀。熟讀脚本，然後再想演劇的良法。

(2) 色線的考慮。背景及服裝上的色與線不可一任畫家及裁縫工去定，舞臺監督應求最適當的色線美。

(3) 排定各扮演員的職務。各藝術員在劇中擔任的角色應由舞臺監督排定。

(4) 電氣和光線的注意。這一層在學校劇不生重大問題，因爲一般學校決不能有這樣完全的設備。

(5) 登場人物的科白上的干涉。舞臺監督對於登場扮演員的科白一一應加留意，有必

要時應加干涉。

(6) 舞臺監督應使部下服從。舞臺監督在劇場中正如船中的船長。船員對於船長的服從足證該船全體秩序的整齊，劇場也是一樣。

(7) 優伶不可兼任監督。舞臺監督是最重大的位置，而其最重大的職務在使全體統一，全體調和。倘使他兼任扮演，那末，他對於全體的調和和統一，不但不能顧慮周到，而且他自己反往往有破壞的危險。學校劇方面，擔任舞臺監督者當然是教師，扮演者當然是學生，所以這一層倒不生什麼問題。

(四) 精神的統一。在繪畫，獨唱，獨奏，詩歌等藝術，各人固能充分發揮自己的個性，及到合唱，合作，合奏的時候，發揮個性以外，已有兼顧全體的必要，況且戲劇係最複雜的綜合藝術，那末，扮演的時候，各扮演員於發揮個性外，當然同時非顧慮全體的統一和調和不可。這一點實是綜

合藝術最費勞力的一點。而爲這一種統一起見，舞臺監督實負有重大的責任。舞臺監督爲謀這一種統一的實現起見，他所應努力的首著就是精神的統一。什麼是精神的統一呢？就是說劇場演劇的時候，參加演劇的人們應有一種一致的精神，而這一種一致的精神當以舞臺監督爲中心。舞臺監督有高尙的人格和廣博的知識，他能使各扮演員都衷心悅服，那末，演劇的第一步可說已經成功。否則各扮演員能力雖高，然其間沒有一個中心，那末，其間也就沒有統一，則演劇必至於失敗。所以在實際演劇的時候，一面舞臺監督應有人格和才能，一面各扮演員也應有和衷共濟的精神才行。

四 人物

(一) 優·伶·的·資·格 優伶的資格約略如下。

(1) 人品，心術，識見應與其他藝術家（如畫家，音樂家，文學家等）相較，毫無遜色。

(2) 學問最少中學畢業以上。高級的角色最少專門，大學校畢業以上，且應通一種外國語。

(3) 以劇界的革新爲己任的優伶無論如何應脫去下列三種弱點。

(A) 對於金錢的慾望。

(B) 對於女色的慾望。

(C) 對於世俗的聲名的慾望。

(4) 優伶應有實際的能力。

(二) 角色的分配。

(1) 個性。角色的分配務應以個性爲準則。與個性不相配的角色不但能使個人所擔任的職務不克完成，且能使全體的戲劇同歸失敗。這一層最應注意。

(2) 力量和健康。學校劇中，角色的分配并應顧到學校的力量和健康。力量與健康不够

的學生，即有演劇的才能，不應擔任重大的角色。還有一層，角色的分配不應為二三優秀兒童所獨占，分配務求平均。因為一則可以行平均的練習，一則不至使二三優秀兒童陷於過勞的危險。

(3) 怕羞者 兒童裏面，大體有兩種類型：一種是怕羞，一種是極願出風頭。兒童的怕羞有兩種原因：一因衆人面前演技，覺得沒有勇氣，一因自己對於自己的技倆沒有自信。教師對於這兩種怕羞的兒童，應講補救的手段，而手段之中，以使兒童多事習練為最妙。最初可使這一種兒童擔任沉默的角色，然後待到他們稍微老練，再使他們擔任其他的角色。但待遇這種兒童，教師應靜靜矯正，不宜操之過急，反致敗事。

(4) 喜扮主角的兒童 這一種兒童一面固有才能，一面却不能容人去演重要的角色。萬一教師不允他的願望，他就對於扮演主角者吹毛求疵，百方嘲笑。教師對於這種兒童也不得

不煞費苦心。教師一面隨時使他擔任，但一面也得教以「己之所欲兼施諸人」的格言。

(5) 扮演的兒童的數目務求其多。扮演者一多，則兒童多數可以加入，因之全體的空氣就會格外緊張，而程度稍低的兒童也得一一擔任扮演，從事練習。

五 演出

關於演出應注意的點列舉於下。

(一) 腳本的研究。為演出的準備起見，各扮演員自非相互把腳本讀得爛熟不可。腳本爛熟以後，演出的時候，自然於不知不覺之間，會增多許多佳妙的地方，因為臺白一切無須掛心，那末，扮演者就能多有餘暇，留意各種動作的緣故。

(二) 誠摯。誠摯是說扮演者對於所扮演的人物應該到身如其人的境況。扮演者不但形

狀應似所扮演的人物，就是精神也應得與所扮演的人物一樣。扮曹操就得像曹操。扮岳飛就得

像岳飛扮車夫，則形狀和精神俱應像車夫才是。扮官僚，則形狀和精神也就得與官僚一樣才行。

(二) 自然。戲劇的演出應當自然，扮演者不可拘拘於技術之末，而忘戲劇的真義。演劇最應尊重的就是天真爛漫。而在學校劇裏面，尤忌不自然，虛偽，技巧。自然的戲劇，雖間有錯誤，也是可愛。

(四) 練習。演出以前，最須熟練。最好於演出前三日間，同正演一樣，演習三天。

(五) 舞臺上的位置。普通舞臺的位置大體分爲後部，中部，前部三部。各部有各部的焦點。人物少的時候，愈立後方，可與觀客以愈深的印象，但是擔任重大的角色的演員應時時立於前方。各演員的位置，平常務求疎散，因爲太形接近，往往有使觀客感覺不便的缺點。談話的時候，二人也不可過於接近。顏面務求偏向前方，即側立之時，也以四分之三面向前方爲佳。白不但應使觀客聽得明白，且應引起觀客對於顏面表情的注意。欲使印象移於他扮演員，則應退一二步；反

之，欲受觀衆較衆的印象時，則應前進少許。

(六)個性化和自我化。扮演員當扮演的時候，應把捉戲劇之中心思想，加以獨特的想像，使戲劇的一切化爲己有，以與自己的個性澈底調和。模倣是不行的。不消化的思想，呆板的動作，是非獨創的，是不自然的。

(七)手勢和動作。扮演者的動作和手勢，在演劇的時候，極占重要。而手勢和動作，在表現人物的性格，務應爲類型的。爲什麼呢？倘手勢和動作是類型的，那末，各個人的特性就得以一舉手一投足表現明白的緣故。在靜默的戲劇中，所謂「科」固然最爲重要；在有言的戲劇中，則「白」與「科」居同等的地位，不應偏重。「科」就指手勢和動作。要之，無意義的手勢和動作務宜避去，但反之，不得不做的手勢和動作是應立刻表現，不可躊躇。又手勢和動作，與「白」切不可矛盾。此外，如舞臺上行走的一件事極不容易。步行宜穩。平常的時候，應較實際行走爲緩。特別的時候，應有

特別相當的速度。應緩不緩，則成輕率；應快不快，則似怯懦。步行而外，其他各種表示意外的驚恐和喜怒哀樂的手勢和動作，都應慎重練習纔好。又手的放置不能一概論定，但要以自然爲原則。

(八)絕頂 (Climax) 扮演者的情緒不能始終如一，也不應始終如一。因爲倘使如此，那末，戲劇既陷於呆板，劃一，毫沒使觀客興奮的能力，這是不可不避的。扮演員對於情緒既有上下高低，那末，他就有他的情緒的絕頂，而且這一種情緒的絕頂，大體就是戲劇全體的焦點。各扮演員爲演出絕頂起見，務應保留餘力才好。

(九)風俗和行爲 扮演員對於古今東西的各種風俗和行爲應當隨時學習。在演出之前務求熟練。

(十)調和 扮演員的中間，各人相互務須了解各人所擔任的人物的調和或聯絡。倘各扮演員對於腳本的全體沒有澈底的理解，那末，演出就難得完美的調和，而戲劇全體也就不免於

失敗。戲劇是綜合藝術，各種角色不過是這種綜合藝術的各種手段。對這一點，各扮演員務須牢記，那末，或者個個可以免得有任己獨往的弊病。

(十一)跳舞。跳舞在兒童劇中極爲重要。鍛鍊固然有賴於體操，但微妙的肌肉的美的表情就非有賴於跳舞不可。跳舞應當是律動的，自然的。

(十二)白。發音第一務須正確。各語應有抑揚。講話不應過急，不應過緩，務求緩急適中。白又應活潑自然，決不可帶背誦或講演的氣味。白倘過輕或模糊，尤爲所忌，舞臺監督應一一注意，加以矯正。兒童的音量薄弱者不宜於擔任多講的角色。

(十三)幕。幕的開閉也極緊要。幕的開閉，也應藝術化，也應慎重處理，決不可像上海一般戲園那樣亂暴。閉幕的時候，應漸使電光加暗；或漸使音樂誘引。舞臺的心境決不應隨便使無知的僕人隨意破壞。

六 扮裝

學校劇對於扮裝最尙簡樸純正。要件如下：

(一)衣服 衣服尙簡單。如扮兵士，則用操衣就可。扮兔子則加白耳就好。窗簾可做神衣。包袱可做鬼衣。學校劇中的服裝在於教師的斟酌選用，不必過講精巧。

(二)諸種器具 諸種器具也同衣服一樣，最尙質樸簡單。器具只用象徵就可。如以布包頭，即以表現天神之頭；以白耳插頭，即以代表兔頭；以雀頭的小章掛諸胸間，而以小翼插諸背後，即以表現麻雀；這種簡單的象徵的表現在兒童演劇的時候，反較別種專講技巧的演劇爲可愛。耳翼，王冠，鎗，雞冠，狐尾，狸腹，都可以做象徵。

七 觀客與批評

(一)觀客的修養 世界中像我們中國一般人民這樣，對於音樂或戲劇的鑑賞，沒有程度

的，可說是極少。戲園裏面，戲劇的高尚與否姑作別論，就是就觀劇者的態度而論，真是不堪言狀。亂喝，亂拍，私語，咳嗽，種種旁若無人的舉動，真令別人看之，起不快的感覺。所以觀客的修養也是當今藝術教育上的大問題。對於成人，尤其是對於兒童，我很希望將來有做真正的觀客的修養。我希望觀客能够於閉幕後也能比較靜默，我更希望戲劇一經開場，觀客即能停止私語，注力鑑賞。這實是國民團體訓練的一項。

(二)觀客應有頭眼。演劇的理解全賴觀客之有頭眼。觀客有頭眼——頭指知識，眼指眼光——演劇方才不至為徒勞。演劇的名家，非得鑑賞的名家，難有澈底的了解。同樣，非真有純真的心的人們，恐怕也難以澈底地理解學校劇的真髓。

(三)觀客應做有同情的批評家。觀客的批評不應基於偏見或先入之見，務應虛心靜氣，對扮演的人們有滿腔的同情才好。

(四) 扮演者不可爲批評所左右。觀客對於批評固應公平，但在他方，扮演者却決不可以觀客的贊美或攻擊，而改變自己對於戲劇的真心。倘演員一意在於求世俗的聲名，那末，他的藝術必定會墮落到世俗一樣的程度爲止，或者更墮落些，也未可知。對這一點，有志改革戲劇的人們應當注意。

(五) 扮演員應持的態度。扮演的態度一以自己誠實爲主。他對好評，亦不應自喜；對惡評，却可以借以自省。

第四章 舞臺裝置與雜件

一 劇場

關於劇場——戲園——應論述的事情極多，似於學校劇無重要的關係，茲都從略。學校劇所用的劇場大都是大講堂或屋內體操場，或連續的二三個已打通的教室。學校新被建築的時

候，倘能對學校劇場一層加以考慮，那是最妙。至於舊有的校舍大抵於這一層沒有顧到，所以除借用現成的講堂，教室，或屋內體操場外，更沒有更好的辦法。學校劇場中，在舞臺的後面，無論如何，終得有戲房（預備演戲的地方）才可。從戲房到舞臺應有兩個入口。電氣裝置，如力所及，也應必設。

再就座位而論，則應注意下列各點。

(1) 樓上做戲的時候，應留意人數的多寡，多則應設法制限，以防房屋的倒塌。

(2) 對換氣法應加注意。

(3) 舞臺的高度，觀覽席的椅子等都應預先佈置適當，否則觀客有時因觀覽不到的緣故，多數起立，以致坐於後半圈的座客不能觀覽。這種失敗是時犯的弊病，演學校劇時，應當分外留意。前後的座席能有高低，固屬最妙，然在學校極難辦到。可是話雖如此，某程度的實現未始

不能例如座席的前方鋪以草席使兒童席地而坐長者居後矮者居前其後方排列較低的椅子，使幼年男女等分坐。最後排置較高的椅子，使高年級的學生及成人分坐，那末，也可以辦到某程度的調節。

二 舞臺

學校劇的舞臺大抵是簡單，所以我們不能有分外的奢望。但是在可能範圍內，應當注意的條件約略如下。

(1) 舞臺的高度 舞臺的高度應以觀衆對於演劇中的各種動作都能看到爲準。這一層在演學校劇時極應慎重測定。

(2) 舞臺的廣闊 舞臺愈廣愈妙，最少也得有關二丈四尺，長一丈二尺，最好則闊應有三丈，長應有一丈八尺。登舞臺的階段應當堅牢，免得兒童意外受傷，同時階段又以稍闊爲妙。

(3) 舞臺的堅固。這一點務請學校當局格外注意。舞臺的構造務應堅牢持久。放在屋內體操場的時候，舞臺同時也可做體操臺。鄉間木料易得，尤宜建造比較堅固的舞臺。

(4) 幕的購備。幕終得置備一個。幕的有無對於學校劇的趣味的濃淡煞有關係。這種幕的購備雖費相當的金錢，然在富庶的學校既不成問題，在貧困的學校也得設法捐募。況且這種幕的使用並不單限於演劇，就是慶祝日等也可利用。幕的顏色以茶色，紫色或濃綠色為妙。幕的材料不應過薄，能兩重合尤佳，因為可以免得幕內的人們的活動被外間所窺知的緣故。幕的開閉或用銅圈鐵絲，開於左右兩方；或用滑車，卷於上方；兩者都可。但幕的開閉，於演劇關係甚大，所以開閉一層應請理科教師仔細裝成，免致有意外落下或不能活動的弊病。

三 背景

關於背景應注意下列諸點。

(1) 背景的必要。學校劇既稱爲劇，那末，背景當然是屬必要。好的腳本和演劇者也非有背景的補助不可。戲劇之所以爲綜合藝術正是爲此。

(2) 背景是補助的。背景在戲劇上固屬必不可缺，然論背景的地位，却不過是附隨的，補助的。戲劇的扮演不甚高妙，而只求背景的華麗或精巧，實非所以演劇之道。背景的地位爲第二位的，已如上述，可是背景的性質却不可不求合於藝術；果能如此，那末，觀客雖在舞臺無人音樂未奏的時候，也能領略藝術的趣味了。

(3) 背景應爲象徵的。背景不論爲繪畫的或圖案的，總以含有寓意者爲妙。背景不求奢華，却求爲象徵的。用簡單的繪畫或圖案，表意味深長的象徵，這實是背景的理想。

(4) 背景應高尚純一。

(5) 背景應多用屏風。學校劇倘是永久的藝術教育上的問題，那末，學校爲經濟及便利

起見，應該備置學校劇用的背景，自不待言。學校倘能多置輕便的屏風，實為最妙。這一種屏風，高可七尺，闊可三尺，一面塗紫，一面塗黑。備置六張，則全用可表現天色、夜色及其他種種單純的光景，散用可插入森林、山石、屋亭的中間，以資點綴。而這種屏風的構造，務求堅牢持久。又屏風上面，有時也可以畫成的松、屋等的厚紙片，用針釘上，以示松、屋等背景。這種屏風在學校劇上最便使用，最為高尚。其特長如左：

(A) 永久。

(B) 低廉。

(C) 與圖畫手工可以聯絡。

(D) 移動輕便。

(E) 背景畫可以自由更變。

(F) 出入口因此可以自由變動。

四 光線

近代舞臺之注重光線的利用固不待言，然學校劇因為設備的關係對於光線的利用實難如願。在可能範圍以內，演學校劇者固然應當酌量變更光線，然在平常學校，這種可能的範圍可說是極爲狹小。

五 入場券 進程序 說明書

(一) 入場券 演學校劇時，入場券也屬必要。不然，觀衆不定，易生混雜及危險。但是既有入場券，那末，入場券的分配務求公平，否則入場券也能引起種種的障礙。入場券的分配以一人一紙爲準。

(二) 進程序 演劇的時間不可過兩點鐘，最多也只可延至兩點半。中途休息十分。倘休

息時有混雜之虞時，也得廢止休息。每齣中間應當迅速進行，不可過延時刻。戲劇的排列最費苦心。如獨唱，合唱，獨奏等參加其間，也無不可。可是排列全體應有統一。進程序單的印刷應爲美術的。

(三) 說明書。說明書應簡明得要，不應過於艱深。說明書附印在進程序單的後面也不妨事。

第五章 教育上應注意的諸點

(一) 學校劇的開演以前應求父兄及監督者的同意。萬一對手方過於頑固的時候，可以置之不理，靜待社會的公論。

(二) 學校劇的內容應當慎重精選，詳見第三章。

(三) 配角的選擇。

(A) 不可偏重富家子弟，優等生及貌美的兒童。

(B) 對於喧囂的兒童應加以周到的注意。

(C) 劇中惡劣人物的排配應與兒童或兒童的父母詳細妥商，免致意外的誤解。

(四) 男女共演時教師應當格外注意。

(五) 開演時間以二小時至二小時半為限。

(六) 使高級生分立各處監督低級生，禁止喧擾。

(七) 練習應與以相當的時間，不宜休課過多，但有必要時，也不宜絕對不休。

(八) 學校劇的扮演最應尊重兒童的自然和天真。

(九) 學校劇須不背教育本旨。

(十) 舞臺道白，在可能的時候，應採用標準語。