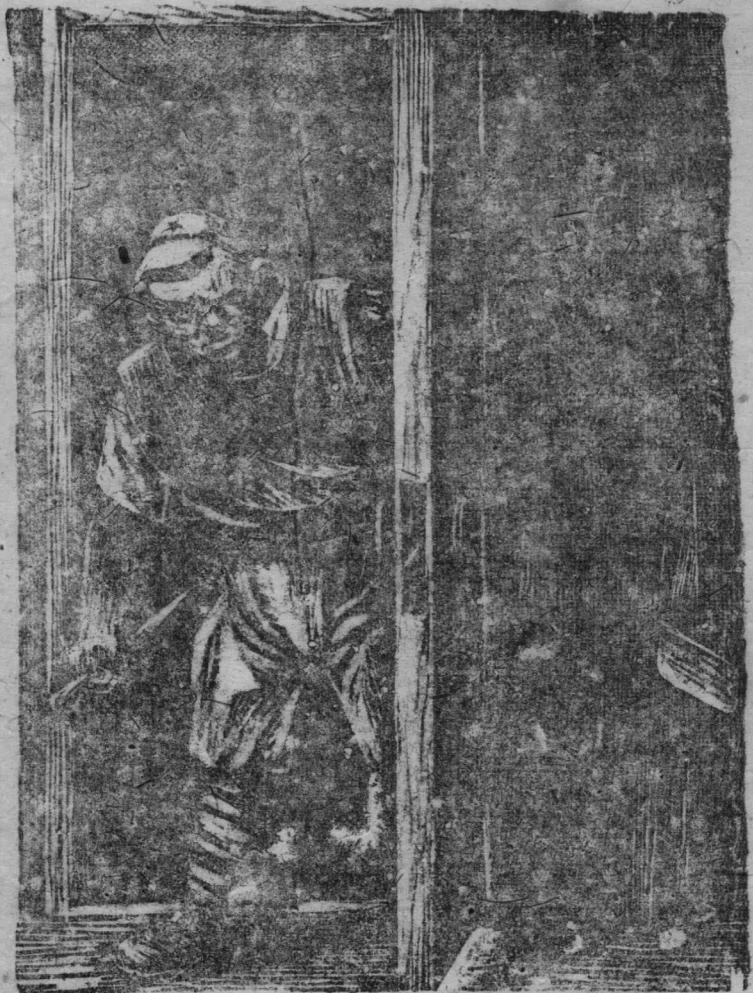


生命的藝術

藝術新叢

著譯等深洪·天木穆·遲徐

桂林集美書店印行



以刀還刀

丁聰木刻

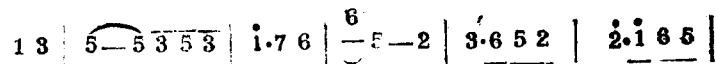
C調 3/4

戰地之春

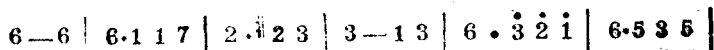
安娥詞
賈伯勳曲

悠緩

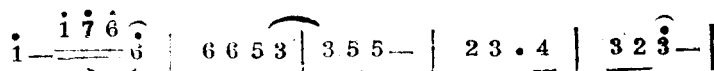
(獨唱歌曲)



曉 霞 輕輕地 吻着疏 林，鳥 兒歌唱着 戰地之

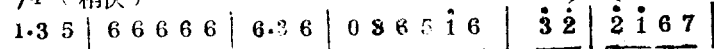


春，花 兒無言地 伴 着流 水，青 山 愛撫着 地之女

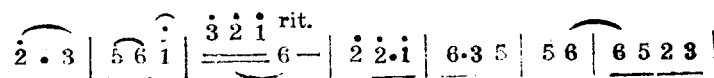


神。 啊！ 春到了戰 地啊！ 戰地 又 逢到春。

$\frac{2}{4}$ (稍快)

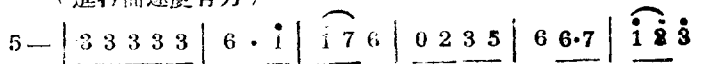


若不是 帝國主義的 蹂躪， 這該是一幅 春景 如

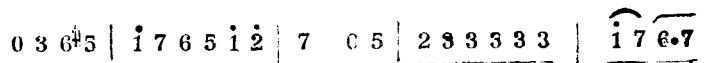


何 宜 人 啊 春到了 戰地啊！ 戰地 又逢到

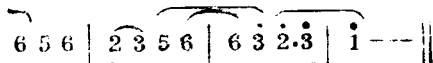
(進行曲速度有力)



春。 我們抱着這 春 之 精 神 去 打 擊 民 族 的 敵 人



再不怕 法西斯的 鐵 蹄， 搗 毀 了 我 們 祖 國 美 麗



的春， 美 麗 的春。

目 錄

以刀還刀（木刻）	丁聰
戰地之春（樂譜）	娥詞 伯蔚曲
生命的火燄（代卷頭語）	編者（一）
詩的元素與憲章	徐遲（七）
論劇場性及其他	白音譯（三五）
演員的觀念・情感・技巧	卓 尤（四八）
莎士比亞・托爾斯泰・伯納虛	D・哈曼著 宗瑋譯（七六）
序「分道揚鑣」	洪 深（八三）
樂譜漫談	薛 農（八七）

- 關于巴哈……………孝方（九七）
- 現代舞蹈的建立者和創造者……………戴愛蓮（一〇一）
- 寫實力與想像力……………李偉（一〇五）
- 裸體論……………梵樂西著 胡明樹譯（一一〇）
- 歌（譯詩）……………V·雨果著 穆木天譯（一一六）
- 中國人之歌（詩）……………黃藥眠（一二四）
- 我是一個摩爾文女人（小說）……………美美·喀萊美著 何家槐譯（一三五）
- 少年遊（小說）……………孟超（一四一）
- 春日小記（獨幕劇）……………杜宣（一五九）
- 封面設計……………郝風

生命的火燄

編者

代卷頭語

藝術是生命的火燄。

在今天，戰火蔓延的燭燭東方，四方，整個的海洋與大陸，——尤其是大中國的原野，更是熊艱的已經燒灼了五個年頭。

這戰爭，是人與獸，是善與惡，是野蠻與文明，是舊勢力與新人類，——的一個總的結算期；是墨西哥盜匪與真正的自由和平和幸福的追求者的決死的搏鬥。

今天，一方面固然是苦難，是熬煎，是空前的恐怖與戰慄；但，同時，也正是反抗，是掙扎，是新生，是從毀滅中求改造，從死亡中求再生。

人們，在搏鬥中的戰士們，生命中是充滿着新的力，新的血，新的火燄。

而我們白藝術者，執着藝術武器的戰士們，——人類的驕子，更應該以他的生命力，不惜和杜鵑鳥一樣以啼血而歌唱的精神與意志，在藝術上，放射出他的光波；這是人類生命史上的，也是人

類藝術史上的，一個偉大的艱巨的創製。

如果把藝術比成花，過去的，在舊的土壤中成長着的，已經萎頓了，已漸彫謝了。

新的藝術，她是在血泊與尸骸中，播下了種，插下了根，生出了枝葉，胚孕了新的蓓蕾。

我們要她茁壯與肥大的成長，開放；那我們就要不斷的培植和灌溉，——以生命力去培植，以血汗去灌溉。

新的藝術，將是新人類，新世界的花朵。

因為她伸根在血泊里，她必然是特別的美麗，特別的馥郁，特別的健康！

這是新藝術必然的成果，也是她必具的條件。

今天的藝術活動，應該把握住當前的時代的課題，應該抓緊了歷史所給予她的任務。

過去，文藝復興的兩大收穫；第一，是人的發現；第二，是世界的發現。

如今是新的文藝復興時代到了；可是我們不只是發現，而且要創造：

爲了新類人的創造！

爲了新世界的創造！

就我們不可侮的中華民族而言，經過了五年的長期戰鬥，我們的藝術工作，固然也會留下了不少的勳蹟。

我們看見過前後方無數的演劇隊，歌詠隊，漫畫隊，文藝筆部隊

同時，我們也曾看見過他們的新的作品，新的成就，和他們的堅苦的奮鬥與英勇的犧牲。

然而，戰鬥是一天天的加緊，尤其是跨上了國際戰場之後，如果要檢討一下過去，對證一下現在，瞻望一下將來，我們應該不諱的承認我們的藝術工作是落在時代的後邊；時代是鸚輪疾轉，而我們還是蹣跚着方步。

因此，我們要追，要飛躍，要不做時代的拖中，要領導着時代邁進。

那末，我們的藝術工作與藝術運動，在現階段中，的確需要更廣，更深。

要從廣度中加深，要從深度中求廣。

加深才能健實，求廣才能長大！

我們也會在藝術的領域中，獲得了不少的新的理解，新的意見。

新的觀念的把握的問題；新現實主義的方法的問題；民族形式的問題；藝術的形象化，通俗化

大眾化的問題；反公式主義，反教條主義的問題，以及其它藝術上的各種問題。

然而，這些問題，都是中斷了討論，挖的還不够深，探求的還不够廣。

尤其是，這種種「理論又何曾充分的應用到實踐上去呢？」

沒有實踐的理論，他本身就變成了教條。

沒有藝術的理論作為骨幹的製作，他也仍然是空虛，浮夸，淺薄，死板，缺乏生命的劣作。

我們的新的藝術，她毫無問題是要在民族性與社會性上植下了她的根芽；可是還不能忽略了與世界整個藝術潮流的匯合。

尤其是在藝術鬥爭的戰場上，我們要刻畫下自己的紀錄，我們更要研究世界反侵略陣營的戰友之國的藝術進境；也一點不能忽視的，去探索着我們的敵人的——侵略的法西斯國度裏的藝術衰落的情況，一切藝術上的陰謀與騙局。

我們需要自己叫營里的競賽，互助，與交流；我們更需要與敵人的對比，以藝術武器，針對着他們的作為侵略武器的藝術。

護乳的藝術隨着滾滾的黃河的波浪，滔滔不斷的揚子江的波浪，浩浩蕩蕩，流到了太平洋；

流到了全世界的港灣。

讓我們吸取了全世界江河的清流，滋潤着我們的新藝術，結成堅硬的果實。

我們的新藝術的加速的成長，也就是敵人的，舊的藝術加速的衰亡。

新的藝術，是要從舊的胎母體內誕生。

他不是普羅米休斯的火種，從天上偷取到人間；也不是太空中的隕星，飛墮到塵埃。他是新細胞與舊細胞的代謝，從他的本身上，發展，演變，蛻化，新生。

所以我們不但不能同情于過去的遺產，而且要重視着他，需要在舊的遺產中，發掘出珍貴的寶石，尋取出發芽的釀母。

然而，我們不做他的奴隸；我們要把遺產做我們新的藝術的使役。

新的藝術，需要着新的批評。

沒有批評，不似金剛石一般的堅實的理论，沒有像花朵一般全心的製作。

批評是理論的製作的指導，批評的本身上就應該是一個完整的藝術品。

然而，我們又那里會有過藝術批評，——有的，只不過一點印象，一點感想；實在說，恆河的沙礫中，是淘取不出一星星的金屑。

我們那里能再讓新的藝術，長久的作着無舵的孤舟？我們能永遠的讓他作爲浮沉的浪子嗎？我們應該以新的批評，來爲我們新的藝術燃起了黑暗的大海，——塔燈。

——正如反法西斯的戰鬥部隊一樣的強壯與廣大，我們的力量是多木綿薄，然而，我們却相信我們的部伍，我們的陣營，是無限的強壯與廣大，

我們願以辛壘的耕耘，在芊芊的中國的大原野上，給新的藝術撒下一撮撮輕微的種粒。

我們以無上愉悅的心情，迎接着新的收穫的完成。

我們爲新的藝術而跳躍，而歡呼，而讚頌，——

我們饒吹着新中國，新世界，新人類的新的藝術，禮拜着我們的新的穆司。

彈起我們的豎琴吧，——

我們要爲祖國歌唱到天明！

我們要爲新世界，新人類歌唱着，一直到黑霧的消沉，曙光的幽隱！

詩的要素與憲章

徐 馥

「詩的誕生 一個美學的嘗試」第一章

作者附識：

這是我最近所寫的美學論文，精論「文藝批評的縮現象」在重慶發表。這「第一章」第二章「抒情的拜物教」與第三章「論頌」還沒有知道何處發表。第四章「論劇詩與機關佈景」沒有寫好，但也打竹在重慶發表。第五章「詩與各部門藝術」及第六章「論道德」已部份地寫就，全暫預備在這六月中完成之，自己抗印刷，大約八月可以出版的。這嘗試已化有一年餘了：第一稿是香濤論陷後，扔入「林泉居」的泉穴中的。返國以後，還是先寫這個美風論文，但許多材料都再找不到了。自己的「讀書札記」大約至今還壓在「林泉居」的浴缸底下。居然還弄到了些書，不能算不是大幸。這部書，我是用了這樣的獻詞：

「詩神已經給你搶去了，

我只好扯住了詩神的一件旗袍。」

獻給詩人哀水拍的。將來書出版時，這第一章與現在發表的，在瑪耶爾夫斯基的一部份與論音組的一部份將有補充，前者我反對「阿舍謝也夫的意見，後者我將譯

「戀愛與寶綠苔」的音組作了個實驗。

一個「詩」字有兩個意義。第一個意義的「詩」是詩的元素，或者通俗一些說，是詩的境界。例如古代稱繪畫爲無聲的詩，(Mute Poets) (註一)，又如王維的畫，畫中有詩。史記是用散文寫的，吉訶德爺也是用散文寫的，然而牠們都具備了詩的質料，詩的元素，都深深進入了詩的境界，所以我們稱牠們是史詩，稱牠們的作者是詩人。同樣我們可以稱拍拉圖的談話錄是詩，達爾文的珊瑚礁的研究，人種的起源的研究是詩，還有馬克思的經濟學的著作是詩，華茲華茨就是這樣地理解詩的，但亞阿諾特說得更痛快，他說：「沒有詩，科學也就殘缺不全了。華茲華茨說過詩是在一切科學外貌上激動的表情。他又說詩是一切智慧的呼吸，一切智慧最精美的精神」。(註二)又如柯勒律治也把各藝術通用的詩稱爲詩的元素(Poetry)。自然有了詩的元素，可以繪畫，可以譜音樂，還可以跳舞；戀愛的男女也都能得到詩的經驗，能步入詩的境界；歡樂和痛苦的感情都孕藏

着詩的前身。

但在第二個意義下，詩是應用詩的規則，格律，寫出來的詩，或歌謠。不能是歷史，不能是小說，（註三）不能是科學論文。詩決不是散文。詩決不是散文詩，也決不是自由詩。詩是有他底嚴格的格律的。連在唐代的時候，李白就有了「志摩久已淪」（註四）一句嘆息。這第二個意義的詩並沒有否定自由詩，散文詩的存在，這祇是說明，自由詩和散文詩也不過像無縫的詩的繪畫，是入詩的境界得詩的元素，是另一種東西，並非三千年來被公認的詩底詩。然而現在國人心目中的所謂詩，似乎都是第一義的而非第二義的。

三千年前，當希臘的史詩歌者，手中執着杖，頭髮高高地梳起了古伊沃尼式樣，當歌唱依利亞特的熱情時胸穿火紅坎肩，當歌唱奧特賽的歷險時，穿海水一樣的紫色坎肩（註五）那時起就有了一個詩歌的傳統，一直保持着。這詩歌的傳統並不是荷馬創設起來的，應該說是人類經年累月，經驗了，經歷了詩的境界，所孕藏的詩的元素，成熟後自然誕生出來的；而且是變正常的誕生。所以中國詩歌的傳統與西洋的傳統，在這一點上毋須曾經中西文化的交流，是不謀而合。

在這一點，我的意見——那是我的意見嗎？——與中國的新詩人與及少數西洋近代詩人的意見相左了；例如艾青的詩論。在這一點上，我的意見若是對的，則今天中國新詩人所歌唱的幾乎大部

是具有詩的元素的散文，暫且不談連詩的元素都沒有的，而儼然自稱為詩的散文。艾青會這樣說：由欣賞韻文到欣賞散文是一種進步；而一個詩人寫一首詩用韻文寫比用散文寫要容易得多。『還有』有人寫了很美的散文，却不知道那就是詩；也有人寫了很醜的詩，却不知道那是最壞的散文。『還有』我們既然知道把那種以優美的散文完成的偉大作品一律稱為詩篇，又怎能不輕蔑那種所醜陋的韻文寫成的所謂「詩」的東西呢？（註六）從這所引可以看到艾青對於一個「詩」字的兩個意義完全明白完全把握住了。連詩的元素都沒有而儼然自稱為詩的散文，正好與以醜陋的韻文寫成的所謂詩，兩者同樣的要不得。但就在這裏，由於強調之點不同，我們的意見也不同了。

現在我們先慢談詩的格律，節奏或音組等等，和什麼是中國新詩的格律（也許有人渴不濟急的說你拿出幾個格律來看看！）我們繼續談詩的元素與詩的是兩件事，未可混為一談。艾青所稱「詩的散文美」實在還是詩的元素美。所以當他舉了一個例，一個要和愛人離別的男人說「不要當做是離別，只把我當做去寄信，或是去理髮就好了，」這樣的語言，這樣的經驗無疑是詩意蒼翠，情感涵湧着的，但這祇是散文美，祇是詩的元素美，祇是電影中一句對白，還不是詩。艾青可以說，本來祇要這個美：這散文美，這詩的元素；不一定要韻文。得到這個美够了！不成，在詩論裏面這是不夠的。艾青又說「而那種洗鍊的散文，崇高的散文，康健的或是柔美的散文」

，實際上應該是這個意義，那種洗鍊的詩的元素，崇高的詩的元素等等。因為很明顯的，任何散文都是詩的元素，而且都祇不過是詩的元素。

我們這位優越的詩人，雖然把握了詩的兩重性的意義，但他被中國目前的新詩已達到的成就所限制，而陷入偏僻的一面。艾青，還有戴望舒，當聯袂編輯一個詩什誌的時候，首先叫苦大約的收到的詩創作稿子多半連詩的元素都沒有，因而艾青提出「詩的散文美」的口號，而望舒則咕嚕着，「一首詩，最低的要求要有詩的 *France* (元素)。」

中間，我們不妨把新詩翻一翻，如寫報告長詩的威克家：

北方的原野是無底的海，

原野上燃起烽烟十丈。

這裏面可找出什麼詩的元素來呢？這是一幅使畫家無從下筆，並且將使「親愛的畢索斯」忍不住大笑的畫面。(註七)接着，韻文來了：

五里一草棚，

十里一茅店，

四方行脚人，

共一席清蔭，

對面不相識，

彼此却相親。

這樣的韻文正是西洋詩裏叫做 Doggerel (何妨譯爲狗詩) 的東西。我也不願意再在這裏抄別的「淮上吟」了。

相反的，在一般的觀念中，以爲柯仲平是一個「劉大爺來了……」老劉忙上樓」最缺少詩的元素的人，和艾青的要求尖銳對立似的，但是我却發現在「平漢路工人破壞大隊的產生」這首詩中間，有着比其他的詩篇中更多一些艾青所擁載的詩的散文美（註八），並且這首詩的整個氣氛，這首詩所歌唱的經驗，牠的緊張，牠的愉快，都證明牠已經得到了詩的元素。我也在這裏舉一個例，以與臧克家對照：

沒有誰和阿根廷講話時，

阿根廷和他自己談心。

又如：

阿根廷一直響門聲，阿根廷光明，

明得像機車前的兩盞電燈。

但是這一首長詩祇有詩的元素，若然要稱之爲詩，還要化好大的力氣上去。從金剛石鑛床裏發現出來鑽石祇是一塊頑石。戰國時一塊璧玉，帝王都不識貨，害得獻璧玉的人別去了一條腿又別去了另一條腿。一個木匠要做工，總要有鋸子，鉋子，斧頭，和萬萬不能少的尺。我會在公路旁的小鄉村看木匠給一座簡陋的茅屋裝窗子。窗格子稍大了一點，裝不進框。簡單極了，他把窗格用鉋子稍稍的削薄了些，這扇窗立時裝進去了。我們想像一下建築巨大宮殿的匠人，是如何精密巧妙地鑿到整體更顧到了每一個細微的部份的！骨架既要堅固宏偉，飛檐更要精緻的彫琢，金色的漆與大紅柱上的漆都塗得極勻淨。彷彿是一首崇高的鏗鏘的，完整的詩篇，構造嚴密；暴風雨，歲月，洪水，戰爭，由蟻蟻都不能損害牠。自然，偉大的詩篇比宮殿還經久——牠是不朽的。

荷瑞斯這樣報告：「在從前，你若唸一首詩給金蒂琉斯（Quintilius）聽，他時時的喊「這地太得改」，或「我請你把那個地方修改一下」。如果你回答說，你已經改過兩遍三遍了，總是改不好，他就勸你把那一行不幸的詩拿出來，放在鐵砧上再鍛鍊過。如果你和他辯，辯護你的有毛病的詩，他就不說話，他就省着他的力氣了。」（註九）

而艾青，當他寫「詩論」的時期，不幸還祇能要求詩的元素，祇能要求詩的散文美，不能像金

蒂琉斯的要求詩的鍛鍊。是的，就在「詩的散文美」發表後三年的今天，我們還祇得向中國的詩人要求詩的允察。艾青的要求在今天或許繼續有效。這一個現實困難使我處在一個不利的地位，一方面我得罪了中國詩人，說他們的詩還缺少詩的元素，一方面得罪了「詩論」的作者，因為他的理論我認爲應該揚棄。什麼！你要求鍛鍊，要求格律！你記不得從前各方面的進攻格律！這格律正是詩的散文美最近所揚棄的呢！我想第一個提出問題來的人是應該活活打死或燒死的，自有古來的革命家與殉教徒可資殷鑒，然而我仍不想做學金蒂琉斯，聰明地省省力氣。

我們就來觀察一下自由詩。艾青說：「我們喜歡惠特曼，凡爾哈倫，和其他的許多現代詩人，我們喜愛「穿褲子的雲」的作者，最大的原因當是由於他們把詩帶到更新的領域，更高的境地。因為散文是先天的比韻文美」。

這些現代詩人當然都是外國的了。惠特曼，(Walt Whitman) 這個美國的歌頌民主的詩人，力揚稱爲自由詩鼻祖的，對中國自由詩的發生及發展上，影響比瑪耶爾夫斯基還大。但中國自由詩的鼻祖惠特曼在當時的美國讀者中間並不被愛好，當時欣賞他的只有一兩個英國詩人他在英美少數的智識份子中間，大約是稍稍被讚賞的。據密爾斯基(Milsky)的說法，是惠特曼的奔放的形式，沒有應用格律音韻，不容易爲羣衆接受，更不容易鞏固記憶。

密爾斯基是這樣說的：「他的風格上主要的根本的一點是拋棄韻脚和音組爲了節奏和調子。惠特曼矚視這些封建的玩藝，直接以他與民主大眾聯結在一起爲條件」。連下來說明了：「惠特曼雖然是大眾的發言人，却沒有向大眾發過言。他是爲了大眾而說話，並不是向大眾說話。因此他不知道爲大眾的作的詩必須先是容易了解，容易記憶的詩，這些詩必須用明白清楚的有節奏的形式來寫，在英國語言中像大部份現代歐洲的語言，包括俄語在內一樣，這種明白清楚有節奏的形式必須有韻。但是惠特曼——在他自己看來——先是一個預言家。他以為大眾記得他的詩的字句是並不重要的一樁事情，可是他們必須了解他的主體。他寫的不是歌，他寫的是「福音書」。接下一節又說「惠特曼的詩頗難記憶，也只有受過訓練的耳朵才能欣賞他們。所以發生了這奇異的結果，最先欣賞惠特曼的倒不是如此接近他有親密關係的大眾，却是一些最有文學修養，最博學的書本愛好者——在美國是愛默生，在英國是丁尼生和前排菲爾派」。下面更指出惠特曼具有一般缺少韻律的「自由詩」通常的限制，被造句束縛了手脚等等。（註十）

關於凡爾哈格，我知道的很少，故不談。但「穿褲子的雲」的作者，我知道他是有他自己的格律的，這個格律，連模倣他的形式的田間都沒有知道似的。瑪耶闊夫斯基想起來一定是很辛苦，爲了他的呼吸，爲了意義的重要，分他的行，更換他的抑揚調子。他也照老樣子，不可能不根據一

定的音長 (Tone) 音力 (Force) 音高 (Pitch) 音色 (Timbre) 來工作，因為凡是音，逃不過音的四個特質。至于他的詩的形式等于把朗誦譜並印在一起的。德莎士比亞的無韻素體詩 (Blank Verse) 有時唸起來還不合理，根據他自己的格律，每一個分行每一音都有一個理由，根據他的理由來朗誦，那末很可以比莎翁還合理化了。但我早已在緒論中指出，瑪耶闊夫斯基，我們是從英文研究的。這樣，還是不談吧。我們祇能看看英國的自由詩。

自由詩 (Vers Libre) 的發展史，W. B. 夏芝 (Yeats) 有過一個概括的敘述。(註十一) 英國自由詩起始時祇代表了一種反動，反維多利亞朝那雕琢的文藝風格。當時的英國詩人要求「純潔的，鑽石似的火焰」底詩。夏芝把 W. 彼得 (Walter Pater) 的關於文藝復興的散文，「分了行，果然是極好的散文成了極好的自由詩。原來 W. 彼得的寫散文，有時候就祕密地祇半句或一句散文寫在一張大稿紙上這樣試探了的。英國自由詩祇是反維多利亞朝文藝風格之一種表現。當時另一些表現，如同返古典主義，與及愛爾蘭詩人之回返諷歌。隨着一九〇〇年而來的是新的時代的內容，但英美的自由詩人，却利用自由詩的形式來寫他們的煩惱，與及死的願望 (Death Wish)，代表不進步，代表新的頹喪。大戰以後，自由詩的全盛時代來到了，然而談不到什麼成就，祇做了高級度的智識份子發揮他們的虛無傾向——未來派，達達派，與及法西斯傾向——超現實主義；與及野蠻

精神——試驗主義，這些妖孽的工具。（註十二）這些時期內，倒是愛爾蘭謠歌擔任了革命思想的宣傳。而反映資本主義社會的糜爛，諷刺上流社會的愚笨等等，艾略脫（T. S. Eliot）與及龐特（ Ezra Pound）曾用四行體（Quatrains）寫了好些詩。最近英國詩壇以麥克尼司（Louis MacNeice）奧頓（W. H. Auden）及劉易士（Day Lewis）等人著稱，他們却很少寫自由詩，反而很能以新的自由來運用傳統的格律。據五年前夏芝所說，「近五年來，自由詩好像又不時髦了」。如是發端，自由詩在英國祇不過三四十年歷史，也並沒有把詩帶到更新的領域，更高的境地。

艾青還會說：「自從我們現發了韻文的虛偽，發現了韻文的人工氣，發現了韻文的雕琢，我們就激視了它」。這句話也祇有部份的正確。我們試一試攷察自古迄今的偉大的詩篇，荷馬，愛斯若羅斯，魏森爾，莎士比亞，但丁，密爾頓，哥德，普希金他們的韻文虛偽嗎，人工氣嗎，雕琢嗎？但是緒論裏裏說這全世界皆然的，每有新鮮而完整的作品出現了，立刻有人以雕琢跟進。新鮮而完整——虛偽而雕琢，前浪後浪，確是事實。

韻文是並不是比散文容易寫，雖也不一定是比散文難寫。一方面是爲了替莎士比亞的詩劇編定寫作年代，或者說是根據莎士比亞詩劇的寫作先後，而研究莎士比亞的風格，簡略地一述莎士比亞的無韻素體詩的發展史倒是頗有趣味的。在他的初期詩劇裏，他追隨當時風氣，陶醉在字的聲音，

色彩與光輝之間，他愛用韻，覺得應用起來比素體詩更自由。如「李却第三」，他的素體詩還有爲了音組之故，硬湊的詩句：That ever yet this land be guilty if he 有時用偶句（Couplet）也用狗詩，他甚至在對白之中插進一首商籟體（Sonnet）的十四行詩。到他的成熟期，他的詩句就非常完整，但「威尼司商人」等劇中節奏還有不免生硬的，在行換行的地方唸起來，還不能不有些小停頓，以調整節奏。英國的文字，不像拉丁文，單音字很多，一個羅馬人可以用一個字如 *Aprò* 的各種動詞變化來傳達不同的熱情的氛圍，不同的調子，英國人動不動要用 *I would* 或 *I might have* *been* 來變化。但是在後期作品如「暴風雨」之中，莎士比亞應用英國語言已這樣純粹而純熟，已這樣「自由」，自然，意義明晰，思想深刻，音樂性圓美。說到用詩的格律來處理詩的元素，寫出來的詩，即使天才的莎士比亞，也非一朝一夕之功。

在莎士比亞的眼光裏，韻文是比散文崇高得多。這可以用奧賽洛（*Othello*）作證明。這一個詩劇裏，奧賽洛說的是素體詩，因爲他是一個有英雄性格的，崇高的人物。而依阿戈却是激頭激尾的小人，所以莎士比亞叫他用散文說話，但有時，當依阿戈要發表他內心的說話時，他也說韻文。自稱是「誠實的」依阿戈說散文，激動的，真心的時候他說韻文。相同的，在乎依阿戈，他是帶上了假面具才說散文的，奧賽洛却在他失却自我控制時說散文。（註十三）還有在「亨利第四」中代表

資本主義黎明期的黑棍法西斯夫，莎士比亞也不讓他說韻文的。

談到「形式」，所謂詩的格律自然從屬於形式的，除了一次民族形式的論戰之外，似乎還沒有
人敢大胆提出。所以關於「內容」的，特別是「現實主義的內容」，議論尤見紛紛。我已說過，先
要向中國的詩人索取詩的元素。據那些內容決定形式論者的意見，在要求詩的元素——內容，底日
子裏，提出詩的格律——形式的要求，或許又是不得當了。其實這兩個要求是一個的要求，否則，
要求僅僅甲則出來了自由詩散文詩，要求僅僅乙則出現了狗詩。雖然在一個詩人的創作過程上，一
定先有詩的元素，然後追求詩的形式，決不至於先有了格律才追求元素。所以像艾青那樣的迂迴戰
略，先祇要求詩的散文美，是不可能，不應該的。一個詩人無不確信他已有了內容，才動筆吟哦的。
祇要他吟哦，問題就是形式，就是詩句的鍛鍊，就是編排音組，穿上腳韻的鞋子這類事。就是瑪
耶羅夫斯基，想來也常常傷傷腦筋的吧。技術問題本來也很容易解決，讀詩歌作法也好，進藝術大
學都行，更可以無師自通。但正像麻將牌容易學會，輸錢怎辦呢？祇有偉大的詩人才能自由地應
用形式，才能在嚴格的詩的格律裏寫出自由詩似的有「不修飾的美，不經過脂粉的塗抹的顏色，充
滿了生的氣息的康健，肉體地誘惑了我們」的詩篇。

一個偉大的詩人一定是一個高度發展的技術專家。譬如但丁，是一個常常被提起的名字，因為

他同地方語有關，在拉丁文正稱霸的時候他用翡冷翠地方語來寫詩，「神曲」是大家知道的，但艾略脫說過，但丁的神曲祇見人談，不見人看。而但丁的一部「論方言」，不幸為他自己的「神曲」所蝕，是根本沒有人談，談啊貓談的。其實，這部論文是經典作品，難怪柔荑倍利為之惋惜。但丁在「論方言」裏面，從歐洲的語言系統分析開始，羅列當時的歐洲各民族的语言，他更把當時意大利各地方的口語，一個一個的拿來觀察，他要找出一種最精鍊的，適用以抒寫「光輝的」詩篇的地方語，他用排斥的方法摒棄了一切地方語，最後他才有充份的理由來錄用翡冷翠的口語，作為「光輝的」語言。同樣他也用古今的詩歌的元素羅列起來觀察而發現「戰爭，愛情與美德」三者為詩歌的要素。因緣他列舉古代與中古詩人與同時代詩人的詩句來觀察而發現了「光輝的」風格，同樣他列舉了古今詩歌的各種格律，韻律觀察，比較，研究，結果他發現三韻音句（Terza Rima）為適合於「光輝的」詩篇的格律。（註十四）很明顯，在他決定了「三韻音句」以後，他就不斷的用大鋸斧，鋸子，鉋子，風箱，鐵砧，浪頭，小鑽子，細針來工作了。我們若想像但丁怎樣以一個修鐘錶匠那樣熟練的手法來用一個小小螺絲絞把一個母音擦入他的三韻音句，然後又用一塊絨絨擦去一個子音上的一粒微塵；啊，難怪他化了一生心血才寫出來三萬行詩。我們的中國詩人正在舉行一個行數競賽。我記得抗戰以前，一首二百行詩就算長詩了。那時，卞之琳的詩時常祇有四行。戴望舒的一首

最好的詩，題目已叫「無題」，行數也祇四行。可是抗戰後，一千行長詩，這數目當初是不可想像的艱巨工作，就很普通。漸漸二千行長詩，四千行長詩，以是驚人消息，萬行長詩出現了；不久恐怕要有馬拉松長詩了。此之謂詩的通貨膨脹。最近一位編輯問我要稿子，我寫來寫去祇有四行，打算交卷，可是這四行詩我如何拿得出去。於是我為我自己的寒酸悲哀，而該編者至今仍在向我追索，向我壓迫。郭沫若先生最近也說到「拉掛麵」似的競寫長詩了，這件事，我右，艾青所提出的一詩的散文美，已恐怕要負一小部份放縱的責任的吧。我一個朋友在中國銀行打包部做事；一架機器可以把一房間棉花壓榨成一個方方正正的小包。對於近來的中國的長詩，正需要類似這樣的一架機器。以前，寫詩的方法是斂收；如今寫詩的方法是奔放，要知道惟有奔放者可以斂收；也惟有斂收者可以奔放。統一「斂收」與「奔放」是重要極了。

但丁是追求形式的；普希金何嘗不追求形式，試想悠琴·沃尼庚一例用十四行詩寫。而這商韜體的十四行詩在中國是受到過凌辱的。我以為十四行詩實在是最合理的詩的一種形式。實在人類的感情，不論是一種精巧的，或雄渾的，或詼諧的，或憂悒的，無不容納在十四行裏面，恰恰正好，如許多著名的十四行詩所已經證明的。十四行詩分為四節，把你的元素分四個段落落來講述。莎士比亞的十四行詩，開頭的三段都是四行的，最後一段，因前面話已經差不多了，祇要說之行就剛好。

後來，有的詩人十四行詩，是四四三三這樣分段的，開頭兩段帶說明性，得多些，所以後兩段可以講得短些。普希金的十四行活潑得多，有四三四三，有三四三四，有四四三三二，總之十四行格够講完話了。那末，難道沒有十三行詩已經講完話，或一定要十五行詩才够講完的話呢。自然是有，不過這種情形較少，因為正像說話的人，話已經完了，而聲調却没有，這時候再添補聲調而說一句話，或者聲調完了，再說一句未盡的話，以維持整個話的完整，常常是如此的。一個詩人是人類感情的大師，不僅不會發生十四行詩短少一行或多出一行的事，而且總能處理得每一段每一行詩，至每一個字，情感的濃厚，色彩的明暗與聲調的抑揚，恰如其份。

談到節奏，便想起了音樂來。做一個音樂家、必須經過十年二十年的技術訓練，而詩却是從來不能教授的。學音樂的，一開始就是節拍，就在一架毫無靈性的節拍機下面俯首聽命。在音樂曲的浩瀚的文庫中，我知道只有悲多芬寫過一小段「不分小節的前奏曲」(Prelude without Bars)此外再沒有別的樂曲是不分小節的。然而這第四鋼琴協奏曲的前奏雖不分節，節拍還是嚴謹的。

我並不在這裏寫關於音組 (Meter) 的論文。已經有人寫了一部「論音組」、「註十五」作為翻譯莎士比亞的詩劇的導言。這就寫了十萬餘字，著者是孫大雨教授。莎士比亞不是隨便就能翻譯的，梁實秋的是散文譯本，尚且錯誤百出，「註十六」余楠秋用五言詩譯「暴風雨」，何嘗不

譯。要正式譯莎士比亞，先得解決素體詩的問題，尤其是音組問題。孫大雨，被稱為新月派詩人（他自己恐怕不肯承認的），一直很久沒有聽見他的任何消息，是隱居了起來，化七八年功夫譯了一部莎士比亞的「瓊瑤玉」。(Mr. Lear) 事實上，他為解決音組問題已經化了十五年功夫。「瓊瑤玉」是根據他所解決的音組，用素體詩譯的。我幸而能讀到他的譯文。我曾經把它朗誦給朋友們聽，譯文異常口語化，而音組乃湧現。

音組的問題，大學教授們如羅念生，朱光潛，已爭辯過幾次，但是中國詩人都沒有聽聽他們的辯論。中國的詩人不少在試驗每行字數相同的詩的格律，每段四行的被譏為「豆腐干詩」，而長在四行以上的孫大雨則稱之為骨牌陣的。(註十七) 我的同鄉陸志章教授在他的「論節奏」(註十八)裏面主張用輕重音來定節奏——分音組，如

一尺布——尙可縫

一斗米——尙可舂

兄弟兩人不相容

旁加黑點的重讀，計每行四個節拍，四個重音，四個音組。我自己在接受了朗誦詩的原則後，對於詩的輕重音也認為是音組的基本，時時在朗誦時試驗。我的「朗誦手冊」中「何謂節拍」一節，也

主張了輕重音。這是錯誤的。孫大雨的「論音組」，在說明了音（Sound）的四種特性後，指出不是音的輕重，而是音的長度（Length）決定詩的音組，為證明這一點，他從荷馬的詩開頭，引用了許多詩句做例；引經據點之處，這裏不必，也不能詳述。

他發現中國語言的基本是用兩個單字合成一個詞（註十九）的；「美」一個字意義既不能明確，應用時常不成詞，成詞的常常是兩個字「美麗」，或三個字「美麗的」，或四個字「最美麗的」。所以，舉例如：

美麗的小孩兒輕輕的跑近了我身邊。

這裏面有五個音組，即是有五個同時間的長度的拍子，我手上一首艾青的「迎」：「分音組就成了這樣的：

今天——早晨——你知道——我——到那兒去的！

天剛亮——我就——顛仆地——走出了——屋子，

沿着——被露水——浸濕的——草徑——走到屋後，

穿過——鋪滿——蘚苔的——岩石——走上山坡；

橫綫是我加上的，第一第三第四行的末一音組可用鋸子鋸一下，或把第二行加上一個音組，假使這

一節詩要朗誦起來更合理，是必須鏗的或加的。

我還可以舉密爾頓 (John Milton) 一行有名的詩如例：

"Rocks, Caves, Lakes, Fens, Bogs, Dens, and Shades of Death."

依陸志韋教授，這是八個重音，而依密爾頓，或依照松能香教授 (Prof. Sonnenschein) 所指出的，是五個音組。

關於音組，在這裏我不必，更不能多說。榮耀應歸於我們的勞動英雄孫大雨教授。他這許多年來靜靜的研究與工作，將在中國詩壇上造成一個革命。我們等待着「輪音組」出戲的一天吧。

詩的成爲一首詩，有其必要條件。艾青在他的「詩論」的第一篇文章「詩論」裏第四章「美學」的第一節，第六，七節，第十八，十九節，以及第八章「形式」的第四，五，十二，十九節，尤其是「美學」之六，七節，「形式」之五，十二節（註二十）對於詩的必要條件，辯證地把握住了，已開始在理論及他自己的實踐上揚棄他前兩年的「詩的散文美」的說法了。他因爲這些「牛奶路」上，光輝的，機警的，美麗的小節，銀河裏的羣星，沒有經過完整的敘述，恐怕勦能及影響都比不上作爲一篇文章的「詩的散文美」之大。在「詩的散文美」發生了反作用的地方，是應該加以掃蕩的。

詩的必要條件，一在詩的元素，一在形式及格律。再聲明一下，要求格律，並不否定散文詩之存在。自從蒙田（Montaigne）坐上了他的寶座，散文詩已光芒逼人。莎士比亞的「暴風雨」裏面會把蒙田的散文改寫為無韻素體詩。人們都以為詩的誕生是比散文的誕生早；我們該知道在紀元之前六世紀時，希臘的思想已從神學（Theology）、神譜（Theogony）與神話（Mythology）發展到哲學與及各種探求（歷史）；理性開始黎明，新的智識從東方和埃及輸入，希臘智識份子發現了數學的天地，地理的智識向西向東伸展。最早的散文作品除了海客托斯（H. Cateans）的「地理」，還有伊索寓言。（註二十一）詩與散文的誕生並沒有先後之分。祇是散文在近代，氣焰蒸蒸日上；然而一般人對於詩的嘲弄，固不止這些年來的對中國新詩與新詩人為然。如斯賓塞（I. Spencer）的同時代人薛特尼（Sir Philip Sydney）就會經為答辯起見，寫了一篇「詩的元素辯護」（The Defense of Poetry）。目前問題倒不在辯護。我的目的，也不過求取詩歌的幾個基本概念之認識與及了解；與詩的元素的認識與追求。

一個美學的嘗試像爬一座大山。有過爬山經驗的人都知道，要爬上一個峯頂，才看見前面還有一個高峯。一個個較低的山峯隱蔽了一個個更高的山峯。大山之頂不是肉眼一望就能見的，更非「下子就爬得上去的，爬完一峯才看見又一高峯，如是疊疊重重，爬上一個又一個，到大山之頂才能縱

註釋

〔註一〕 引自勒律洽的「論詩藝或藝術」(L. Calvage: On Poetry or Art)他在這篇文章裏他把詩稱為「有節音的言辭」(articulate speech)以別「無節音的」(unarticulate)的其他藝術。

〔註二〕 引自M. 阿諾特的詩的研究(A. Arnod: The Study of Poetry, 這篇文章一開始就非常樂觀的說：「詩的未來是無限的。」在詩裏面 在這至尊的形式裏，我們的民族感本已在時光的流駛中站穩了。凡信仰沒有一個不被搖動，凡兼信的教條沒有一個不發生問題，凡接受的傳統沒有一個不懷疑 我們的宗教是唯物地根據事實產生的，現在事實就在打倒它。然而對於詩，理想(Idea)是一切，其餘是幻想世界(World of Illusion)。特把感情寄託在理想上，理想是事實。末了，一句話對我們這問題痛快地答出了：「我們今天的宗教，牠的最堅固的一部分乃是牠們潛意識的詩。」所謂潛意識的詩乃是一種沒有寫出來而共同感覺到的詩的現象。

〔註三〕 亞歷斯多德的詩學 (Aristotle: Poetics) 說明歷史無論如何不是詩。即使用嚴格的詩的格律來寫的詩，若然在記錄過去的歷史，依然不是詩，因為詩是與紀錄過去的歷史正相反，牠是歌唱未來的。又 V. 華爾 (Virginia Woolf) 在她論伊利沙白朝的詩劇中也說了詩寫概括，小說寫特殊而指出小說與詩的不同，見她的「一般讀者」(The Common Reader)。

〔註四〕 古風第一首

〔註五〕 見「劍橋古代史」(Cambridge Ancient hist. V 4, Chap. 4)

〔註六〕 見艾青詩論「詩的散文美。」

〔註七〕 荷瑞斯 (Quintus Horace Flaccus) 在詩論裏說：「親愛的畢索斯，假如一個畫家把人頭畫在馬頸上，把羽毛描在四肢，以至一個美女的下體變了一條醜惡的魚，你看見了忍得住不大笑嗎？……」但是詩人和畫家都有權利放縱他們的奇想！」對了：這個權利，我們自己要求而且也允許給別人家的：可是粗野的怎跟柔和的聯在一起，蛇和鳥，羔羊和老虎怎樣配對。」臧克家的報告長詩，幾乎全部是用偶句 (Couplets) 來寫的，又幾乎是無一對可能的，無一對調和的，甚至下一對打前面一對的耳光：要說晦澀，牠是最晦澀的。祇有在牠實在記錄一些事實的時候，還說得通。這原因是他太瘋了。太。

從「汝水」的遊波上

想一個美婦的影子，

柔水攀着柔條

沿着大堤脚步遲遲，

飽飢餓想念茶飯，

她向愛侶拋去相思。

又如「漆園」的故里，無根的神話蓬生，劉仙廟負一面八角古井，水味清苦忽然又甘甜，一種清水他戲過金蟾。這井水，能叫一個黑心變成良善，十三級寶塔，已延壽千年，一根繩索「世拉塔」從郊外把它拉進城圍。「簡直莫名其妙。」

【註八】我願意給柯仲平更多於臧克家的地位，下面的都錄自平漢路工人破壞大獄的產生：

(一) 那一種熱情

也真像燒紅了的一塊煤炭(十三頁)

(二) 火鍋子「嗷嗷……」

炭星子「鐵鐵鐵……」

火鍋子燻，

擺滿了紅鮮鮮的羊肉，

白森森的蔥頭。(十六頁)

(三) 北段失守了，

他往南段來，

他失業，家小還在長辛店。

不用說，他心裏十分焦煎。

可是他口流饞涎，

一時忘了家小還在長辛店。(十七頁)

(四) 「得啦，——不認識老劉，

還能算個老鄭州？

他知道平漢路有幾條枕木

好比我知道鄭州有幾家橋樑。」(二十三頁)

(五) 麻子何：「我認得老劉，

牠會吃酸，也會吃甜，

牠會負責任，也很會欺騙！」（二十七頁）

（六）他用袖口

揩乾了玻璃窗上的水氣一小塊，

他想看看小黑炭——

不能看見小黑炭。

可是他相信，

小黑炭一定是在對面。（頁五十三）

（七）老萬說：「這是一個好法子。

可是——」

他想了一想——「可是——」

可是什麼呢？

可是他也沒有一個好法子。

【註九】引自荷璠思：詩論。

【註十】 見蘇聯出版的惠特曼詩集上密爾斯基的序文。見袁水拍譯文，載香港新流文藝社出版之「新散道路」第八〇頁。

【註十一】 見牛津現代詩選 (Oxford Book of Modern Verse) 夏芝的序文。

【註十二】 這一段是綜合了許多人的意見的，如拉迭克之評詹姆士。喬伊司及道司。帕索斯與最近愛立茄。曼之評超實現派，還有夏芝的論詩書簡等，而我之所以特別痛恨第一次大戰的這種戰後文學，也許有一個下意識存在，因為我自己是在這些中間作孽過來的，我自信是可以代表在這種 Original sin 打過靠十年滾，從中誕生的一個人。

【註十三】 談到莎士比亞時，有關 scholarship 我有一些惶恐，因為著名的莎氏學者太多，自班·瓊森——特萊頓——蒲伯——賽牟爾·約翰森——柯勒律治以迄近人如桑茨倍來，桂勒。柯奇，還有伏爾泰，留滿林及希萊該爾等法國人德國人，中國也有溫源甯教授孫大雨教授。我在這裏所寫的關於莎翁的材料，是引自哈理遜教授 Prof. G. B. Harrison 的「莎士比亞介紹」(Introducing Shakespeare) 的。二十世紀的莎學家有很多收穫，哈理遜是其中之一。

【註十四】 桑茨倍利 (G. Saintsbury) 著批評史第一卷 (Hist of Criticism, vol. I) 裏。

把「論方言」作了個摘要。但是著者的藏書全部丟在香港，這裏所寫，悉憑記憶力；僅存摘要之摘要了。

〔註十五〕 這一本書將在商務印書館出版，但不知太平洋戰爭一爆發，那月那日問世，並因這書是在上海印刷的。據大雨近在重慶，據說原稿並未帶來，我有他的一份二校，但也丟在香港了，深悔沒有給他帶出來。

〔註十六〕 英譯莎士比亞的錯誤甚多，把 *Whereof* 譯成「何處去」之類。

〔註十七〕 如下之琳的舊作「白蝶殼」，茲錄其最後一節：

我夢見你的闌珊：

簷溜滴穿的石階，

繩子鏽缺的井欄，

時間磨透了忍耐！

黃色還諸小雛鷄，

青色還諸小碧梧，

玫瑰色還諸玫瑰，

可是你回顧道傍，

柔嫩的薔薇刺上，

還掛着你的宿淚。

〔註十八〕 見朱光潛編文學雜誌第一卷第三期。

〔註十九〕 這一點，與研究中國語文拉丁化，編輯中國語文拉丁化字典的迭肯博士研究結果，不謀而合，見迭肯所著「中國語文拉丁化之整理及發展。」這本書是上海出版的。我的
一本也丟在香港，書名也許記錯了。

〔註二十〕 「在一定的規律裏自由或奔放。」（美學之六）「藝術的規律是在變化裏取得統一，是在參錯裏取得和諧，是在運動裏取得均衡，是在複雜裏取得單純，自由而自己成了約束。」（美學之七）「只有和所有的形式週旋過來的，才能支配所有的形式。」（形式之五）「有的只是一些素材，却不是詩；有的只是一節故事，却不是詩。」（形式之十二）旁邊的黑點，我所加。

〔註二十一〕 見劍橋古代史第四卷。

論「劇場性」及其他

陸白譯

——華坦戈夫和他學生的兩次談話（註一）

（一）

史坦尼斯拉夫斯基要求——使觀眾忘記自己在劇場裏，而覺得自己是處於和劇中人一樣的環境和環境裏。當觀眾走入莫斯科藝術劇院看「三姊妹」（註二）一劇時，他們不覺得自己是去看戲，而却覺得自己是波羅蘇羅夫家的賓客，這樣史坦尼就覺得高興。他把這一點，視為劇場的最高成就。史坦尼慣常說：「當觀眾經已入場坐定，幕已經升起的時候，我們就得管制他，使他忘記自己是在劇場裏。把他引到我們自己的情況中，氛圍中，引到舞台上現存的環境中。然而，證之於我們對劇場的概念，我們是在引導觀眾進入那從事劇場工作的演員們所處的天地中。史坦尼要去除劇場中的陳腐，想把這陳腐一掃而光。凡是足以引人想起舊時劇場的一切東西，甚至是最輕微的，他都稱之為「劇場底」，而在藝術劇院中，「劇場底」這個字，竟變成罵人的名詞了。凡是他所廢棄的

一切，都真是陳腐的，那是確實的，但是，因為他專心一意地排斥陳腐性，所以他甚至把真正而必要的劇場性，在使戲成為劇場底的演出上所應具的正當的「劇場性」，也一起給排除了。使一個戲成為劇場底的演出上，什麼是必要的劇場性呢？

第一，演員把握一個角色，必須這樣，即是使觀眾不斷地意識到他的表演。當一個有天才的演員在表演時，當一個角色的舞台解釋工作掌握在一個真正的巨匠手中時，這效果是劇場底的。但是當一個沒有天賦的演員在模倣一個演員巨匠時，他並未曾添他自己的創造於角色時，這效果是劇場底陳套的。

這樣，例如感動力，情形也是一樣。當一個有天才的演員為他的角色體驗到一種感情，以劇場底的感動力來表現時，觀眾理解它，而且給它以反應。但當一個沒有天賦的演員模倣他（當然是指形式上的），而並不內心地強迫感覺時。觀眾不會反應的；這演員不能傳達感動力。當這沒有天才的演員自以為是的時候，情形就特別這樣。

劇場應該有一個設計精美的幕，一個管絃樂隊，以及漂亮制服的招待員，——劇場應該有完備的佈景，和一些懂得怎樣穿著，怎樣說話說得好，怎樣用情感表演的好演員；劇場中可以容許鼓掌，——這一切都是無庸說的，因為這一切都是真正的「劇場性」的原素。但是當這一切運用不適當

時；比如招待員穿著莫名其妙的制服在劇場裏高視闊步的走來走去，一個蹩腳的樂隊胡亂奏着樂器，一個不適合的演員，在模擬一種他所沒有的感情，穿著不三不四的衣服，這種效果是劇場的陳套性之一。史坦尼排除了這一切，準備把這一切掃除，而尋求真實。這種對真實性的探求，引導他到「情感」的真實，即，他開始要求真正的，不作偽的「情感」表現於舞台上，可是他忘記了演員所經歷的事物，必須用劇場底方法傳達給觀眾的。而史坦尼本人，也不得不求助於劇場底方法。畢竟，你知道沒有一個契訶夫的戲，演出上不用後台的說話，鳥蟲的鳴聲，樂隊，橋上的雜聲，小販的喊聲，和鐘聲的。但這一切就是演契訶夫的戲所用的劇場底方法。

萬德羅佩。(註三)但是情緒又是什麼呢？情緒不是劇場底成就又是什麼呢？

華坦戈夫：不，在劇場中應該是沒有所謂情緒的。在劇場中，祇應該有歡樂而沒有情緒的。實在說劇場底的情緒根本不存在。當你看一張自然主義風格的畫時，你有情緒嗎？這張畫使你發生一種印象的是它的題材，而當時你忘了畫家的手法了。我記得從李賓的「可怕的伊凡殺子」那張畫所得的印象。我在畫面前站了幾個鐘頭，我不敢走近它；但是我祇選從它的內容上着眼的。我看到血，看到伊凡的眼，特別是他的被殺的鬼子的眼，但是現在我看這張畫時，我討厭它了。

有一次，談到他持契訶夫的一個戲時，史坦尼說：「我們坐在小飯店裏，覺得很煩躁；我們坐

在半明半暗中，幽黑而壓抑。無事可做。突然我們聽見一種抓爬的聲音。這是老鼠。我們靜默地傾聽，覺得現在我們有了正確情緒了。

我忽然明白。藝術表演契訶夫的戲的成功秘訣，是在於運用適合的劇場方法。這是一
一件完整的作品，是永垂不朽的。一個藝術作品就是一個內容，形式和素材都諧和的工作。史坦尼祇發現了與當時俄國社會相諧和的情緒，而一切時代性的，並非都是永垂不朽的，但是一切永垂不朽的却時常是時代性的。

自蘇聯革命開始以後，我們覺得藝術不應該再像以前一樣了。然而直至現在我們還不知道真正的形式，這種形式需要探求，因為這樣，所以「安東尼」的演出形式是過渡的。我們的第二步工作，將是探求新的形式。在契訶夫戲的演出上，生活所提示的方法，和劇場底方法是相適應的。可是現在，我們用於「安東尼」一劇的劇場底方法，——「排除資產階級」——和生活的要求及時代的需要也是相適應的。但是目前這個時期是會過去的，當私有性消滅，一切私有意念隨之消滅的時候，我們就無需排除資產階級了。因此我們所選用的方法也不會再是劇場底的了。我們必須尋求真正的劇場方法。我們必須尋求一種永恆的假面劇。

史坦尼的產生，是在正確的劇場性消失的時候。他開始創造一種演員，那就是一個活人，所有

真人的和真人的血的演員。這種真人開始離開了劇場，生活到人生，因為劇場變成人生了。現在已經到了把劇場歸還給劇場的時候了。

一九二二，四，二一日

(一)

華坦戈夫：你們可以發問。

B·E·柴哈瓦：(註五)我想我們今天應該講劇場性，真正的劇場性。

華坦戈夫：很好。我在劇場中尋求一些使戲以一種名謂劇場底的形式演出的現代的方法。此為，以正常的日常生活為例。我嘗試着解決日常生活表現到舞台上的問題，可並非像藝術劇院那樣的解決法：那就是原模原樣地搬上舞台。我急切地尋求某種辛辣的銳利的形式來表現它，使之成為劇場底底：那就是成爲一個藝術品。藝術劇院所提供的解決，不能產生一個藝術品，因爲那種解決不是一個創造底解決。那祇是一種觀察底深刻，聰明和精微的結果。

我想把我所從事的方法命名爲「想像的現實主義」這名詞，笨雅，伊凡諾芙娜，你不喜歡這名詞嗎？爲什麼？

K·I·莫德羅姆：我不喜歡這名詞，因爲華坦戈夫應該以正當而確切意義的用語使用於舞台上。你稱爲想像的現實主義的東西，在我看來祇是一種現實主義。我希望你不必疏解你的探索了。

華坦戈夫：現在我不想講述。你們試講講自然主義和現實主義的區別吧。

B·E·柴哈瓦：據我看，自然主義就是把自然主義的藝術家從實生活中所觀察到的，原模原樣地再表現。自然主義是攝影術。可是現實主義的藝術家卻從生活之粗糙的素材中，精選他認為最重要的和最主要的。他排斥平凡的細部，選擇典型的和重要的。但是在創作的過程中，他不斷地接觸現實所提供的材料。這種藝術存在着，但這不能和自然主義或華坦戈夫的探索的目的相混。

華坦戈夫：我可以把我所探求的東西稱之為「劇場的現實主義」，而不稱之為「想像的現實主義」，但那名詞更壞；因為在劇場中，一切都應該是劇場的那不必說。

K·I·葛德羅佩：我知道現實主義一定有系統地的定義的。柴哈瓦，你說現實主義藝術家從不重要的事物中篩選重要的；照我的意思的那是絕對錯誤的。據我看一般藝術上的現實主義以及劇場中的現實主義，是藝術家的創作的才能，再創造他從感動他的材料中所吸收來的東西的創作能力。這種材料，給了現實主義的藝術巨匠以明確的印象，以明確的意念，日後即以他個人所熟知的方法在他個人所從事之特殊藝術領域中創作。

華坦戈夫：所以你要說柴哈瓦的現實主義定義是錯的了。你以為現實主義是把藝術家所得的印象原樣地再創造。你舉個例子吧。藝術劇院所演的安得利夫的「人之一生」，（註六）你稱它為什麼？

K. I. 葛德羅佩：我以為那不是真正的現實主義，因此：這只是想以作者所用的同樣的象徵手法把那戲的象徵的內容搬到舞台的嘗試。這不是一個象徵劇在舞台上的再創造。安得列夫所寫的一切，原模原樣地轉移到舞台上。

華坦戈夫：那話是不對的。在舞台上表演的人物是導演創造的，不是安得列夫所創造，而是導演創造的，安得列夫並沒踏出這樣一個人物是胖的，該這樣說話。安得列夫祇寫了劇詞。但是演員藝術家則創造了人物，他使人物穿衣服，使他覺得他該穿衣服，給人物以確定的（在這種形下是扼要的）行動，努力發掘人物如何走路，說話，坐及其他。「人之一生」和「人生之戲」是想像的現實主義的例證。

B. E. 柴哈瓦：你以為「下層」的演出是自然主義的作品嗎？

華坦戈夫：當然，這是純粹的自然主義。劇院把高爾基表演失真了。我以為高爾基是一個浪漫主義者，而劇院則不把「下層」作浪漫主義的演出，而把它作自然主義的演出了。

笙雅。伊凡諾芙娜，你說我們在探求現實主義。這裏給你一個例子：在「哈迭布克」（註七）

第二場中（結婚的那一場）必須插入一場戲，以表示舞台時隔的間隔。我們必須使觀眾相信那樂隊有時間遇到新郎，否則就好像這些樂師一出去馬上就回來了。要創造這必要的印象，我插入了一場戲

，用兩個小女孩子，望着樂隊，做一些契訶夫的人物所可有的事，跳上板凳，企望着樂隊，拍手。結果這是很可愛的二個短場。所有的演員都喜歡這場戲。他們覺得這場戲裏有些契訶夫式的東西。然而這場戲應該刪掉，因為這場戲和整個戲不調和。甚至還有這樣的名詞，叫「哈迭布克方法」。

那末「杜蘭多」（註八）這戲的演出你稱之爲什麼呢？

K. I. 葛德羅佩：真正的現實主義。

華坦戈夫：不，這是想像的現實主義。

在古時，在莎士比亞和莫利哀的劇場中，表演是很普通的事。但是現在，却祇有有數的大演員，像杜斯夏里平，和沙爾文尼，他們在表演時，鄭重表明他們是在表演。

現實主義並非採用生活中所找到的一切材料，而却祇用那在再現某一特別情景時以必要的材料，那就是，它祇表現有動作的事物。但是，它確實採取生活的實質；它給我們以真正的情感。有時，現實主義也表現細節的，在那種場合，結果是自然主義，因爲細節就是攝影。在藝術影院裏普希金是現實主義者。你會見過某一普希金劇中的細節時，比如「費多爾」。（註九）

然而，在「費多爾」一劇中，那貴族提供了一個表現這些細節的機會，那樣就成爲表現原模原樣的生活，就是自然主義。有時候劇作者不提供細節而是導演增添的，比如在那條下雪的街上走進來

，自然主義的導演就叫你該走二廳裏拍掉你身上的雪，然後說話等。

一個戲可以用現實主義的方式來演，也可以用想像的現實主義的方式來演。用後者的方式來演，所產生的效果會更有力，因為想像的現實主義真像一個民衆所理解的影像。

歌劇通常總是自然主義的地或最好也是現實主義的地演出的。我以天才歌者下意識地表演的情形來講。歌者是不能欺騙觀衆的。歌者必須強調：我爲了唱歌纔走到台口來的。史坦尼却以現實主義的方法演出歌劇。他不允許歌者走到脚光前。

在「安東尼」一劇中，我們現在正在工作着，那裏面我們把外在裝置的兩種困難的現實主義的與想像的現實主義的，聯合了來了。然而在表演上是沒有任何自然主義的。在想像的現實主義上的形式和導演者的方法是非常重要的。這些方法必須是劇場底的。要尋求一種與內容相諧和且能服從正當藝術手段的形式是很難的。要是你用一個小木槌去敲一塊大理石，是會毫無結果的。要敲碎大理石，必需有一件適當的工具。

當盧茲斯基（註十）拿了一個劇本開始想：「我該怎麼演呢？啊，以塞維爾的瓷器那樣地演吧。當然是可以這樣的，不過在內容、藝術手段和形式之聞，是不諧和的。」安果」（註十一）一劇，是演來不可信的，因爲它的本身形式——音樂喜劇——需要音樂喜劇的方法的。在這戲上沒有

絲毫雕塑的形象。換句話說，沒有找到適合的形式。即使有雕塑的形象，也並非適合地附着的。祇當動作完了時，在開始有雕塑形象。這種形象是靜止的，很莊重的，即使戲的內容是輕快的。主要的是在這次演出中，一個音樂喜劇是用話劇的手段而不是用音樂喜劇的手段來演的。

爲什麼「杜蘭多」是成功的呢？因爲找得了和諧。在一九二二年一月二十二日第三研究所上演了果齊作的這個意大利故事。演出手段是劇場底的而且是現代的。內容和形式和諧得像音樂上的一根和絃。這是想像的現實主義，是劇場底新方向。

「人生之戲」和「人之一生」二劇在藝術劇院中都是以想像的現實主義的方法演出的。但是在來看「人之一生」，會感到乏味，因爲那是用的當時的腐朽期的劇場手段演出的。

爲什麼「人之一生」現在不受歡迎呢？因爲它合於資產階段的口味。當秩序已經恢復，事情都已安停之後，再來排斥資產階級，將成爲一種時代的錯誤，而「安東尼」的演出，應該從另一觀點來看的。

K. I. 葛德羅佩：一件亘久存在的藝術術品是現實主義的。現實主義存在於一切藝術上，但在劇場中却沒有，因爲使一個舞台演出成爲現實主義的那種手段，還沒有發現。所謂劇場中的現實主義，我以爲，是一種折衷的形式，實際上是表示不出什麼東西的。

華坦戈夫：是的，這種折衷的形式，我們就名之為劇場底現實主義，而我所尋求的東西，我要稱之為想像的現實主義。

劇場中的自然主義是可以學習的；自然主義是平凡的。現實主義也是可以學習的。

劇場中不該有自然主義，也不該有現實主義，而該是想像的現實主義。適當的劇場方法找到之後，可以提供作家一種舞台上的真實生活。方法是可以學習的，可是形式必須運用想像來創造。這就是為什麼我把它稱為想像的現實主義的原因。想像的現實主義存在着；它現在應該存在於一切藝術部門中。

一九二二年四月十一日記

(註一) 這是當華坦戈夫病危時在家裏和葛德羅佩和柴哈瓦二人兩次談話的縮記記錄。

(註二) (註五) 葛德羅佩和柴哈瓦 (K. I. Kotulubai, B. E. Zakhava) 是華坦戈夫研究

所中的他的兩個助手。柴哈瓦寫過「本書：「華坦戈夫及其研究所」，(一九三〇)，以及在「華坦戈夫——摘記，書簡，論文」(一九三九)一書上寫過一篇評論：「華坦戈夫的創作路綫」，這裏所採用的斷片，就是從那評文中摘用的。他是當代最著名的舞台導演之一。他在國立華坦戈夫劇院中導演過很多戲。

(註二) 契訶夫的「三姊妹」一劇，莫斯科藝術劇院於一九〇一年演出。波羅蘇羅夫家是三姊妹——俄爾加，瑪夏，伊蓮娜——和他們的兄弟安得利的家。

(註四) 梅特林克的「聖安東尼的奇蹟」一劇，曾由華坦戈夫兩次導演——一九一八和一九二一。

(註六) 安得列夫的「人之一生」一劇，於一九〇七年在莫斯科藝術劇院首演。

(註七) 「哈迭布克」(Haiduk) 係安斯基所作，是華坦戈夫在哈皮瑪研究所裏最後一次的作品。首演於一九二二年。

(註八) 「杜蘭多公主」為果齊(Gozi)所作，於一九二二年四月七日由第三研究所演出，是華坦戈夫一生最後的一次作品。華氏卒於一九二二年五月二十九日。

(註九) 莫斯科藝術劇院的開幕戲演出於一八九八年十月十四日的就是A. K. 托爾斯泰的「費爾多伊凡諾維奇沙皇」。此劇本已為政府審查員所禁，由於莫斯科藝術劇院導演的堅韌努力，方得演出。此劇同時演出於聖彼得堡之蘇伏林劇場。

(註十) 盧茲斯基(V. V. Luzsky)莫斯科藝術劇院演員，卒於一九三一年。

(註十一) 查理，理葛的滑稽歌劇「安果之女」，於一九二七年在莫斯科藝術劇院。

由唐欽河轉演。著名歌劇演員尼美雅洛莫斯基 (N. M. Novikovsky) 和舒查文斯基

(B. A. Sichavinsky) 參加演出。

演員的觀念·情感·技巧

卓 尤

「論演劇的真實」之一章

劇場的真實，是劇作者導演演員藝術家共同努力才能完成的，然而，演員導演並不能說，因為劇作的關係而不能完成真實的作品。固然劇本可能決定演出生命的某些部份，但這並不是絕對的，過去了的（在今日認為不恰當的）劇本，通過正確的演劇思想方法，是可以得到新生命而且使牠獲得現實的意義的。

演員藝術，在我國還是貧弱的，有的是專在陳舊的西洋影片影響下走着因襲主義的路，有的還是在摸索着，雖然有着「戲劇的民族形式」的提出，可以給我們作為創作上的目標，但是，那能到這目標之種種方法，在我們今天演劇的創造生活中，是還未被建立起來的。

「演劇的思想性，」——假導現實的演劇。……這些問題的提出，為什麼在我們演員中還很少

地去意識到這些問題麼？提出與自己的關係？爲什麼我們的演劇行爲不能詳細地找到它與哲學的政治的關係呢？我們——（演員）沒有權利摒棄這些問題於我們底演劇生活之外，「憑什麼演戲？」這句話始終是我們的親切的朋友，牠將隨時使我們覺悟，而且使我們善於檢查自己的演劇行爲，使我們的演劇行爲，能達到那能對現實的觀衆負責的「真實」藝術境地，演劇藝術是「人」的藝術，是生活的藝術，演員是相當創造「人」，創造「生活」的藝術家，演員在舞台所發出的每一句語言，每一個動作，每一個字，都包含着牠的哲學的政治的社會生活的諸關係，由於這一舉一動一字所產生的將是社會底嚴重情緒，我們（演員）在舞台上底的生活鬥爭，控訴……都還是我們自己，我們不能把責任向劇作家或導演去推諉，我們應該理解到由於我們的演劇行爲所影響的社會情緒，更應該把這完成劇場真實的任務。

演員必須肅清自己身上存在的虛偽，做作，枯燥，庸俗，死板的諸種演劇行爲，從最堅固的基礎上建立起我們的演劇意識，矯正一切自滿，自大，不學無術，不求甚解的傾向，這我們必須嚴重地注意演員的觀念，情感，技巧，的諸問題，從這些基本的問題上，去獲取怎樣完成藝術形象的知識，求得我們底現實的豐富的戰鬥的演劇生活。

演員的「觀念」問題。

演員的「觀念」之存在於演員底演劇行為中，應該是藝術生命之中心泉源，猶如一個作家的作品與他的各種觀念之相互關係而具有決定作品之生命一樣，「現實社會既已存在，則作為生滯在一定的環境和時代的人的作家，不管他的意志和條件怎樣，必須是服務於他自己的時代和環境。」因此，我們（演員）不能說我們不需要觀念。演員，在創造生活中，在他努力於導演所交與他的人物之創造工作時，首先他就得賦予那人物以生命，而當他賦予角色生命的時候，他就得必須全面地更深入地去理解他的工作，而決定對這人物的態度，由此再而賦予情感，以合理而正確的方法（技巧）來完成這任務，誰能說這是多餘而不需要甚或在演劇行為中不起決定作用的呢？除非我們願意我們演員都變成木頭人，毫無意識毫無思想的過着機械似的非創造底生活，除非我們願意我們的勞動變成非「人」的勞動，假如這樣，我們將會失去「創造生活的意義，也失去藝術底真義，人類勞動的價值。

反之，「假定我們認為演員的各種觀念（包括演員對世界觀、歷史觀、藝術觀、人生觀……）是無存在的價值而且根本不需要的，一切應由導演負責，一個藝術作品之觀念問題，可由導演、劇作家負責，而演員只不過為了完成導演或劇作家的意圖而已」這種自棄把演劇當作作書人的

遊戲而隨便不負責任的態度，却是首先自己殺害了自己生命的想法，明顯地只要我們不自目的地去崇拜那個人主義者的演劇論，只要我們深刻地去想一想「導演劇作家靠什麼來完成他的意圖？」回答是：「演員」，那末，「演員又怎樣才能完成導演或劇作家的意圖？」回答是：「演員必須在導演或劇作家要求之下，去賦予那角色以生命，使他變成有血有肉。」由此，我們再追問：「怎樣才能使角色獲得生命？使牠有血有肉？」回答是：「必須有豐富正確的理解與把握，然後經過技巧才能完成。」那末，「什麼叫理解？怎樣理解？為什麼要把握？怎麼把握？什麼叫技巧？技巧從那兒來的？作為扮演的人物在觀眾中得到了什麼樣的反響——」等等問題的提出，就不難把握到演員的「腦」之作用，是一件博大精深的學問了，這我們還能憑我們的懶惰愚昧而說我們的演員不需要觀念嗎？演員自己把自己放進無知與不知的境地，而欲說「戲劇是民主的藝術」可能嗎？演員缺乏了觀念，或者帶着歪曲的觀念而在舞台上所表現的不健全的零亂生活，是如何地殺害了現實，影響了社會情緒，而自己卻在愚昧不覺中，又是多麼感奮而可憐啊！由於演員的觀念之正確與歪曲而造成演劇行為效果之最微細的觀衆底生理的心理的反應與作用，是一件精細而艱巨博大的工作，同時也直接關係於社會生活之嚴重問題。

演員，與作家，導演一樣，都要研究一切社會現象，他需要懂得過去的歷史，清楚地認識現在

的體現，更有清理想的未來，他應包括全人類的智識，尖銳澈底看出社會的發展，清明明確的看出藝術底本質與其發展的前途，綜合一切的智識，而形成自己對世界的，藝術的，人生的堅固不拔而又合乎「科學」的觀念，只有通過這種能達到「演導真實」統地的觀念，才能創造我們「真實的戲劇」，才能完成戲劇本身的真義。

像「上當了」（西北某敢死隊的創作）那個戲的演出（在粵北××師部），一個演員在觀念上違犯了如下的嚴重錯誤：「他飾演着劇中漢奸那一角色，是在敵人即將佔領的一個村子裏，當他（漢奸）的親戚們聽說敵人即快來到而準備逃走時，他，（漢奸）於是帶着他主子皇軍所交給他的任務而勸居民們不要走，他對他的親戚說了如下的規行的話：「走什麼？這種世界你走到那兒去？走上山，一兩天倒沒有什麼；過得三五天，我若不冷死你，就會餓死你！」當他說這幾句話時，鄉下的人感覺到了威脅，雖然全劇預了一個終結和指示，然而那句話始終是深印在每個人的心上了。」這句話是違反了現實的社會效果，而是帶着反作用的危險的，於是，開始了他對這角色處理的基本意識上的研究。

他（演員），最後說出去了他對於這角色處理的見解：他以為人物在全劇中去活動，是有着他的位置的，作家已經安排了人物活動的固定作用，而作家之安排與全劇之目的，是通過了作家

之邏輯的觀念才產生的，因此演員的任務却是如何地去完成那人物的真實，同時只有忠誠地去完成那人物的形象，才是使作品達到完整底統一的地步。而在那人物形象之完成的工作上，演員是只有在作家的範圍（狹義的）內，如實的描寫，使人達到所謂「真實感」，演員不必要再去給以主觀的色彩，這會很自然的使作品達到所謂「真實」。

同時，他以為，漢奸原因之產生是有其真實的原因存在的，因此，演員欲演得像一個漢奸，那必須把握到漢奸之所以為漢奸的客觀因素，而給以表現出來，才能使作品「真實」。

這裏，我們可以看到他第一是抹殺了演員之演劇思想性，第二是帶着舊的現實主義的觀念，第三是犯了「客觀的真實」論者的錯誤。

他（演員）以為人物之理想性，應該是作家或導演的工作，這是忽視了戲劇形成之集體性，而且也是忽視了演員藝術，固然，作家導演是在那賦予人物以生命的作用上，是不能逃避責任的，然而那並不是在人物的生命上起着絕對作用的，能够使人獲得生命的還是演員，假如我們即使信任了這作家或導演，不致把作品帶到歪曲的路上去，然而還不致走到歪曲路上的保證，却還是演員，是每個演員經過而汗與無畏精力所換得的人物形象思想之正確，才能使整個作品不致於歪曲，演員的工作，是創造的工作，而不是做劇作者的傳聲筒，假如認為這還不是我們需要的工作的話，那只有

是說明了我們的懶惰與無知。

所謂「如實地描寫」只是一種沒有動力的藝術作品的製作法，他不認這樣「如實地描寫」，是揭穿了現存的社會醜惡，然而他只是揭穿了這人物的面目和他的生活，至於由這揭穿之中還應引起如何的社會效果，則是他們所不願問問的了，因此，這演員本身所扮演這人物的目的，是有問題的了，他除了暴露這人物和事實之外，是別無所指的，這我們必須深切的去注意，演員與作家導演一樣，我們的任務「不是僅僅在於反映現實，也不是一味刻板地描寫現實既存的人物和事件，而是要聯想希望的事物；或可能的事件，」演員對於人物或人物生活的觀察與認識是存在着的，而且一定是只有通過演員的觀察與認識，演員才能賦予人物的基本思想，演員賦予人物的基本思想才是保證作品之完整健全與否的基本主要條件，這裏，我記起了另一個故事，當在××地排演「忠王李秀成」時，中間正排練着李秀成禁止部下發表對天國不滿的意見，我於是告訴演員說，「這裏就是我們說的作爲後期太平天國的支持者李秀成本身思想之兩面性的例子之一，他禁壓部下的意見，他缺少（在今日與明日看起來）了更正他的方法，他作爲了天王而禁壓部下的意見，他雖然帶着痛苦，而這痛苦他自身應該負責任，雖然，他自己在當時的歷史環境下，只够這樣做，但我們不能原諒他，我們必須以尖銳的形象來表現她，因爲這是藝術的任務，」但是旁邊的人以沒有把握的神氣反對這意

見，「主要的他以為李秀成在當時是只能這樣這樣做的，而且我們是只能同情他的生活方式而表現它，」這無疑的是忘記了藝術是爲了現實，也是爲了未來，忘記了它的藝術效果，忘記了什麼是新的現實主義的創作方法，同時，更有一個淺薄的意見，說對人物生活之批判，（他忘記了由這批判中的指示）不是一點一滴的，而是全部的整個的，這一份的證明了那抽象的把握真理而又不敢去觸動藝術理解藝術的可憐與貧弱，這是一個很淺薄的道理，只抽象去專談那些原則，而不從那人物生活一點一滴上去求得精確的解答，而談創造，這是多麼滑稽的事呢？專只從大處着眼而不從小處着手，其結果也還是「如實地描寫」罷了。因此他將找不出着出路的，在「如實的描寫」原則下，還有着許許多多可笑的例子，這正如高爾基所說的只是「布爾喬亞浪子們」的現實主義，因爲他不是使藝術站在現實之上，多少從上面下來俯視現實的，這是「浪子們」的現實主義，機械的片面的理解真實，始終是把演劇帶到自然主義路上去。

「客觀的真實」論者，是比自然主義的照像更有毒的東西，他（演員）去追求那人物產生的社會因素是對的，但是他却看不見社會的發展，與那人物的前途，他只承認了他（人物）存在的客觀因素，而沒有把握到那造成人物之社會因素的過去現在未來的全般發展，以及那人物之存在的意義。因此，牠是一個不帶着戰鬥性，而且阻止人類進步的東西，因爲他不止同自然主義一樣沒有指示

而且他這片面的找到了牠之所以存在的合理性，忽視了藝術的目的性，把觀眾停留在一個過去的階段裏，道我們可以找出很多的例子，（「天國春秋」就本是一個最好的例子）我們演員忘了我們的任務，不只是要引起觀眾對於那些舊的不合理的違反人民抗戰利益的東西憎惡；而是要與那在抗戰中的人民所創造組織出來的真理的勝利一道呼吸，這不是我們目前存在的「客觀」嗎？而且牠正在發展着，爲什麼我們演員不去理解牠？這原因很簡單，那被大多數人們所創造出來的主觀的真理，是我們的某些演員不敢看也不想看的，因爲就「他」來說；不是「主觀」的，將人物只是以「客觀的真實」來衡量來描寫，無異爲他辯護，這是「客觀的真實」的的毒害，他承認了漢奸之所以存在的諸因素，然而忘記了對這之所以產生漢奸的諸因素及對漢奸本身施以攻擊，摧毀，更忘記了漢奸之存在是一種醜惡有害的存在，因此，他所扮演出來的漢奸，在客觀的效果上，只是更加增長了他的肯定性，而觀眾在看完了他所表演的人物時，只是更加相信了漢奸存在的合理性，却不能使觀眾發生理性的認識，及情感，這好像是說；「漢奸是有的，他是因爲這麼樣才當漢奸的，我們用不着向他表任何態度……」這說明了什麼？這剛好說明了「客觀的真實」只是一種向着歷史走着反作用的任務而已。

由於這些最普遍最多的例子，該使我們惶恐了吧！由於演員的觀念正確與歪曲，所造成劇場效

果的危險性，這難道還不足以使我們警惕嗎？演員的觀念，不止是決定了那人物的生命，而且也是決定整個作品的生命的，尤其是在觀衆之生活情緒影響，是佔着決定作用的，我們願意我們的觀衆躲避？還是進步？這是演員首先得解決的問題。我們（演員）是以人（藝術家）的條件而出現於舞台，而不是行尸走肉，或專做劇作者的翻譯官，誰能說演員不需要觀念。誰能說演員不需要正確的觀念？除非我們願意愚昧無知的生活，願意我們自己成爲歷史的毒害物，觀念，正確的觀念，是個演員的生命，是作品的靈魂，沒有一個「小偷」，「劊子手」，「卑鄙無恥的陰謀者」可以算是一藝術家的，這是值得人們去再圖地思索的。

三

演員的「情感」問題。

我們可以經常地聽見「演員沒有感情，」或者是演得過火，或者得到了「反效果，」——等等

的評語，演員就在這批評之下苦惱着，一直苦惱到甚至想把自己的情感當作物盪拿來解剖着，演員是在這紛亂錯雜零碎，甚或根本上無法將情感賦予那被創造着的角色，而顯得人物的乾枯貧乏，有時甚或形成了劇場的「反效果」，這是演員在情感問題上的一般現象。

演員的情感，是使作品獲得激起觀衆情感的契機，演員沒有情感，缺乏情感，都使作品陷入

於一種舞台人體展覽的狀態，因為它缺乏了劇場的回音，缺乏了戲劇的共鳴，也即是戲劇生命之損傷。而情感的錯用的則更能使戲劇走向毀滅或反效果，這是演員藝術的嚴重關鍵，戲劇藝術的創造，如果演員不具有情感或錯用了情感，等於魚之沒有水或放在有毒質的水裏一樣，這是創造上的主要條件之一。

但是，演員的情感，並不是一種抽象地不可把握的神秘物，情感，是人類意識形態的表現，由於物質生活刺激於人們，而人們再通過思維產生出來的態度，這就是我們日常精神生活上的一「情感」，情感的表現聯繫於他處理事物的方法，這也就是態度，因此，我們在這裏就必須把握到的，情感的基礎，是思想，意識，有着怎樣的思想，怎樣意識，那他必將產生怎樣的情感，在浩大的人類中，包括着各種階層的人們，譬如正義的人們，遭到了殘害或殺戮，在瘋狂的叛逆創子手則會猙獰而笑，而假猩猩的慈悲的人道主義者們，則會只有慷慨係之，而真正同為被迫害者的人們，則會含着眼淚憤怒的更堅決更積極的向着殺害者去進行頑強的鬥爭，這裏也就是說明了情感不只是建築於人們的意識思想之上，更加說明了情感與思想一樣，是建築於社會階層的。

那末，作為藝術家的演員，猶如詩人，音樂家一樣，在創造生活上，需要極其強烈的情感是無疑義的，因為只有藝術家的情感，才是保證作品之感染力有否及其效果的強弱。

然而，演員藝術家的情感表現，是有着與其他的藝術不同的獨特性存在的，但這只是在情感表現上運用上不同而已，在基本上，演員與作家或其他藝術家一樣，是應該具有一種微喜美好情願醜惡的情感的。這是藝術作爲一個「人」而生存的條件，我們可以看到雨果，托爾斯泰，在極度的精神痛苦下，完成了他們光輝的作品，普式庚因爲被逐南方，引起了個人的憤激，和風浪的感情的上漲，於是他寫下了憤慨的離騷，杜甫是帶着淚寫下了不朽的詩篇，而瑪耶可夫斯基是以一樣的熱情，完成了他的詩的革命任務，同時，蘇聯的人民演員藝術家舒黎金，是以一種如何樣的熱愛與真誠，才完了他那偉大列寧形象的創造工作，這裏，我們看出了藝術家的作品生命之保證，是在其有無這樣歷史人類的情感，作爲一個人而生存的熱愛正義摒棄邪惡的情感，這是藝術家的基本條件。

我們時常聽見演員說的：「我沒有情感」，或在舞會上做是過着數學哲學家的研究生活一樣的冷靜枯燥，這原因在於什麼？很明顯的，就是我們的演員還未曾解決那藝術家所應有的先決條件，未曾賦予他所扮演的角色以同情或憎惡，因之他演不出那美好可愛和憐憐可惡，這裏，我們詳細地去分析，或許有的演員是真正的未曾理會這些基本上的問題，「漢子」似的拿起了腳本就演下去，根本不了解這人物在全劇生活的地位，也就根本無法說是愛這人物或恨這人物，而只是隨便不負責任的作了一場遊戲而已，但是在某些演員在基本問題上是認真的在研究着，他像一切生物學家或

醫生一樣在顯微鏡底下生活着，但他却永遠站在那人物之外，永遠把它當作微生物一樣的研究，思索，他忘記了他（演員）是需要給他們所創造的人物以決定的態度，他不知道由這決定的情感以後，還有着許多更大更新的發現，而只是在創造的門外考慮着，這就像高爾基所說的，關於寓言作家伊凡·海姆尼綏爾在他所作的「形而上學者」的故事故一樣，「某青年散步於原野，總想着關於一切事物的起源問題，不幸而跌入穴中，不能用自己的力量爬上來，有人放下繩子去救他，他馬上如次的發問，「繩子是什麼呢？」於是那人說：「現在沒有想到繩子是什麼的時間，還不如早些抓住繩子爬上來吧！」但他還是要問：「那末時間又是什麼呢！」這樣，那人就拋棄了他走了，於是，那人就鎮日價在穴中想：「世界是必要的？若是必要，那又爲了什麼？」由於這例子，充分說明了演員在藝術創造生活中，把思想脫離了行爲，他永遠是想着「爲什麼？」一直在他在舞台上表演時，他還是這樣想着，可是他却忘記了他在「做什麼！」這樣他把自己的創造生活，完全侷限於腦神經生理學之內，他永遠站在人物生活之外思索，再思索，這當然無法賦予角色以生命，情感，以人類學家純客觀研究的神氣，專靠客觀的推理，觀察，分析，而不以自己主觀的意思去判斷表示態度，去接近那角色的生活，結果是非常不調和的形影相離而無靈魂。

因此，演員藝術家的情感，主要的必須首先解決這基本的問題，不識不知，與浪子似的鬼混，

而根本不知道藝術家應該熱愛他的工作，不理解他的工作，缺乏對人類的認識，對社會的理解，以庸俗市儈的頭腦去進行演劇，其結果不止沒有情感，而且所表現出來的人物生活，也不過如一些殘缺的垃圾或舊貨攤上的無目的底陳設而已，而那些在自己担負着角色創造生活時，一味地停留在角色生活門外，作為解剖學病患者，其結果不止看不見舞台上的人物，顯得冷靜枯燥無味，而且也將是演員中的神經病患者。

這裏，我們有着最好的教訓的例子：「瓦克坦戈夫是因為轉向到了革命方面來，才把自己的研究所，從拉窮之家的不名譽的凋落中搭救起來，瓦克坦戈夫是由於服務於革命的念頭（獨自的而且複雜的），才能使他自己的研究所在現在成了那樣成功的工作，他清楚地說明了，「當颶風在革命紅綉上把世界分成了「以前」和「以後」的時候，怎麼能不觸動藝術家的心呢？藝術家的耳朵，既然傾聽着世界的呼聲，那末怎能不理解那是誰的呼聲？——他更明瞭的推出了藝術家應該以自己的靈魂，注視着民衆，因為民衆中所存在的是——不死，但民衆現在在創造的生活形式，是通過革命而創造的生活形式——」由此，我們可以看出，他怎樣的在革命的以前以後給觸動了心，他又是怎樣的要人們怎樣以自己的「靈魂」去注視民衆，這說明了什麼呢？藝術家在他創造生活中，不止不應該那樣與現實無關的不名譽的凋落，而且更加深刻地說明了要以自己的靈魂，去注視民衆，同時他更

堅信了民衆存在的「不死」，他又是那麼熱愛着民衆通過革命而創造的新的生活形式，這又說明了什麼？這剛好說明了藝術家的情感應專注於什麼地方，及怎樣的專注情感，才是獲得歷史的真實的藝術，假如瓦克坦克夫沒有獲得由革命而來的生活啓示，那他也將老是在那不名譽的凋落生活中，永遠無情感的死滅下去，這裏說明了藝術家站立於鬥爭之外，靈魂將是顯得如何的空洞，與毫無情感的貧乏，我們演員藝術家在這裏應該得到了啓示，站立於人物生活之外，而又不懂得那角色生活的意義，或老是不表示對於角色的態度，而且由不正確的角度去看角色的生活，都是使我們陷入於情感貧乏，或不名譽的凋落的，因為在民衆的不死的行列進行中，是無情的鍊爐，演員的情感問題，也是演員的演劇生命的發展或毀滅的問題，不過不識不知與無知無識的生活，不再站立於人類生活之外，不假作一副正經面孔而只專去批評那角色分析那角色，而要把自己的靈魂專注在那反映現實之作品生活的向上意義方面，才是使我們獲得新的情感的方法。

但是，假如演員只在這些最基本的問題上求得了解決，這却不能說就可以保證他的創造成功，這其間還需要更詳細精確深入的去研究那些情感運用的問題。

曾經有許多演員在舞台生活上，所表現的是死板，枯燥的無情感，也有的是弄出了一些不必要多餘過火的情感而得到了反效果，這又爲了什麼？

觀眾在肯定了這些演判以後，會一般的說，「技術不行！」「演得不好！」在結論上，他是「不相信」，而演員們即將自己討論着：「如何的不行？」在「如何的不行」的原則下，將會追究到「某一場是弄錯了」，或「某一場沒有氣氛，那末再深地去追問；「爲什麼弄錯了？」「爲什麼沒有氣氛？」這就不難很自然地牽涉到演員的情感問題上來了。

是的，問題在這裏是更進一步，我們承認演員了先得產生對角色的基本的情感（態度），然後，能開始他的創造，由基本力決定（愛或憎）底下，才開始去了解把握那角色生活中各種情緒。由於這角色和彼角色的生活情緒之鬥爭，才構成了戲劇的情感，氣氛，於是，發生感染力，還是演員在創造生活中所必經的過程。

可是演員在表現角色生活情感時，所發生的「錯誤」與「不夠」，這問題的中心又在那裏？這我們將看到這就是演員藝術的獨特性的地方，演員是通過「生活」「行爲」來完成他的藝術創造，而不是借著書布或音符來表達他的情感的。

他（演員）必須在基本的意識的情感之下，去進行控制那自己正在創造着的角色的生活情緒，因之，演員本體對角色的基本上面的情感，（我們暫且以爲演員本體意識的情感，與那被創造着的人物之生活的情感，是會時常起着矛盾的現象的，這就是演員之所以發生矛盾問題上的焦點。

演員，雖然具有了意識的情感，（對工作對人物），還是不夠的，因為他所要完成的東西，還得靠他的素材，（以自己的內在精神生活及形象，因之，演員不止是認識那人物的生活，思想那人物的生活，同時更應該樂於那人物的生活，這裏，我們看看那被人稱為猥褻的惡魔主義作家的杜思退益夫斯基，他在極端的煩惱和痛苦中熱烈的享樂，他歡樂地嘗試着人生的一切缺憾的滋味，並且時常經驗受痛苦的事情，他遺留下來的記錄，小說「惡靈」裏，有那裏面斯丹威柔金的話：「如果我打我臉的男爵，揪着我的頭髮，扭倒了我，我也許怕會不感覺到任何一點侮辱」，在這裏，杜思退益夫斯基是最明白地決定地解剖了悲痛犯罪屈辱的歡樂，他把現實變成歡樂，他常常把魅惑的筆浸到污穢的泥沼裏，却在泥沼裏享樂着，然而他却決沒有半點擁護那污泥的意味，這裏，我而演員在「樂於那人物的生活」的問題上，是值得學習的，然而那並不帶有半點自己意識的去擁護那些污泥的生活，也是同樣需要的，演員只有樂於自己所創造着的人物的生活，才能使那人物生活得「活」起來，假如只在基本上對人物決定了態度，賦予了情感，而不能再跨過更深一步去為那人物的苦痛而苦痛，為那人物的歡樂而歡樂，結果是由於這樣抽象的觀念的把握，而變得「隔靴搔癢」，因之形成了舞台生活的枯燥空虛，同時，也就正因為演員不能突進這一生活的「界限」，而致無從把握那人物生活的情感情緒。但是，一方面在舞台原則的要求下，劇場效果的必要條件下，却又不得不

乾擠，因以形成了過火，零亂，虛偽，做作，這樣在劇場裏就激起了觀眾的否定的反應，這爲了什麼？很明顯地，是因爲演員不能樂於那人物的生活，所以才形成那人物的生活情感之不健全與無組織，因此也就變成不合乎邏輯的假表演，而劇場觀眾却最坦白地給了你「不信任」的答覆。

演員在演劇行爲中所發生的過火（觀眾不信任），缺乏情感（觀眾不滿足），等等現象的產生，是在於不能根據自己主觀的意念去勇敢地深入那人物的生活，樂於生活於那人物的生活所致，想解除這些過火與不夠，首先演員就得樂於爲那人物而生活，勇敢地跨過這一步，是演員獲得新的情感的保證。演員的情感，像水之於魚，沒有水的魚，牠將會乾死，有毒質的水，必將使牠毒死，但魚必須理解水性，才能求得牠的生存，否則，將完全覆滅，演員，同樣需要理解情感的本質，且須編如分解水的各種成分去分解人類的情感，在虛構中去追求那正常的豐富的合乎人類歷史的縱高的情感，這是演員的基本精神。

四

演員的技巧問題。

演員們總愛說：「這個戲演得失敗，是因爲技巧的不行。」這自然是用於那些缺乏舞台生活經驗的演員們身上，然而，一個比較有舞台經驗而且被一般的人們公認是有所謂「技巧」的演員，演

失敗了，演得乾燥，虛偽，始終演不出那劇中的人物，於是人們的批評，則不是說他技巧不行，而是給以一個形象的評語——「演不出味兒。」爲什麼他們不再去說他的技巧不行？很簡單，因爲他的技巧當成了一種無意義肉體活力的浪費，他們所理解的技巧，只是那些經過訓練或未經訓練的演員的素材——演員的體力，運動，發聲——等——他們對於演員技巧的理解，不是當作演員的創作方法，而是機械的死板的機械的理解它，他們把技巧當做太極拳，或羅家槍，只要誰能打得兩手太極拳，誰就可以做演員，可以等到那會打太極拳的演員遇到了失敗時，也就再沒人去思索只這兩手太極拳似並在藝術創造中也靠不住吧！是的，演員基本的素材訓練——體力，運動，發聲，與舞台生活上一般的智識，是演員在創造工作上所必需的，然而把它當作了演員唯一的資本，而且就認定這些東西就稱之爲「技巧」，這就無怪乎我們的演員在這一個「技巧」的圈子之中，再也找不着路了，不管他們如何樣的死命練習着嗓子，身段，肌肉，筋骨——然而在他連續扮演五個或十個戲裏的人物，除了變更了服裝化裝佈景之外，我們看不見劇中之人物的形體與內在生活，所看見的，則還是他自己，這好像是告訴觀衆說：「我最近在十個戲裏面，發了十次不同的神經病而已，」這又到底是什麼原因呢？

當他平常勤謹的練習着，在排練中努力不懈的工作着，這我們還能責罰他的不注意技巧？是的

，我們必須指出，這種自以為是懂得技巧而其實是並不技巧，對技巧理解上的錯誤，爲什麼我們要說技巧單獨貧乏？我們爲什麼不能更廣更深的去看？看出那與技巧貧乏的諸種有關的文化的歷史的生活的各種認識理解的貧乏？技巧，他應該屬於什麼的？在它本質之意義上，是將作何解釋？

同時，也有許多演員們和批評者把樣式格式與技巧混同一體，我們時常聽說：「某個角色的台詞說得漂亮，某個角色的台步走得不錯，」這我們姑且不去理牠的台詞是否漂亮，台步是否走得不錯，漂亮與不錯的標準是怎樣的，我們只首先地問問，「羣衆在劇場裏是否像某些演員批評者們一樣的欣賞那台詞的所謂漂亮與台步的所謂不錯？」再我們又問：「那些自認具有（也被某些演員批評者承認的）高度的技巧——聲調，台步，動作……，又何以在每次的扮演裏，總還是一模一樣的毫不感動人，使觀衆不信任呢？」

因此，深刻地去尋求技巧的本質，與其發展過程的認識，使它在我們演劇創造中得到新的意義，位置，及其在藝術完成上發揮牠的力量是必要的。

高爾基說過如下的話：「我們認爲天才的文學者的人，就是具有那優越的觀察和比較的能力，提出具有特徵的階級的特異性手法，及把這些特異性包括於一個人格中，而描寫的技巧等三種東西——描寫是創作形象的文學技術底最本質的手法之一種……。」

他沒有否認技巧的存在，像某些演員以為技巧是沒有的，那樣危險的理解，但是他却更加把它有機化了，他不只知道除了技巧存在的重要，他更把優秀的觀察和比較的能力，及摘出具有特徵的階級的特異性手法，與把這些特異性包括於一個人格中——等等重要的問題聯繫起來理解，同時，他更鄭重地指出：描寫，是創作形象的文學技術底最本質的手法之一。

那末，我們又可以了解，描寫並不是唯一的技術，而是藝術創作中底最本質的手法之一，猶如我們不能把演員的聲調，動作，含沙當作是唯一的技巧一樣，它應該是屬於演員技巧中所需要的一。那末我們演員的技巧，到底應該作何解釋？於是他又說了如下的話：「思維和認識，就不外乎是我們底生活的「印象，」「體驗，」「經由技術及許多手法——觀察，比較，研究，依着哲學而完成或形態化為思想，依着科學而完成形態化為假說和理論，依着藝術作品而完成或形態化為形象的技術及手法，我們可以拿來認識社會生活現象，認識人類底內部生活的技術，」這裏，我們可以馬上把握到，藝術作品的產生是必須要通過技術及手法，（技巧），這是的確的，而技巧的產生，則是由於藝術家的思維和認識，生活的印象和體驗，而欲將它形態化之於人類並且表示自己對於生活的見解所產生的一種「手法」，為什麼？明顯地他已經指出了：哲學家因欲使人們認識社會現象與人類內部生活的技術，就產生了思想，科學家因欲使人們認識社會現象與人類內部生活的技術就產

生了假說和理論，藝術家因欲使人們認識社會現象與人類內部生活的技術，就產生了技巧，完成他的作品形態，哲學家沒有思想，根本就沒有形態可言，也就不成其為哲學家了；科學家沒有假說和理論，也就根本不能完成他科學的任務；藝術家沒有技巧，根本就沒有他的作品，人類就是根據於這些通過思想，假說，理論，技巧等所完成的諸種形態的東西，而去認識社會現象，認識人類生活內部的技術，那末，再問：「科學家哲學家藝術家怎樣才能使人們認識人類社會的底層與現象？」很明白，人類內部生活的「技術」，這「技術」又是何所指呢？這我們必須把握那技術與生活的關聯，由於猿猴進化為人類的過程中的活動，由農業社會至機器工業的社會，就是一部人類技術的發展史，高爾基要人們認識人類生活的「技術」，也就是要人們去認識各種各類各階層底人們生活的方法，一個工人在人吃人的制度下，是每天守着毫無意義的浪費了他的生命，一個乞丐的生活方法是整天在哭懇飢餓中求乞，一個手車夫是整天汗流浹背的在灼熱的馬路上奔馳而過他的生活，一個紳士或小姐是在電風扇，汽車，雪茄等的物質享受中而荒淫的度過歲月……這些，是各種各樣人們的生活方法，在他們這些各種各樣的生活方法中，包括些什麼？無疑的是有着那種方法上之本質的意義存在的，那就是社會屬性決定了他的生活方法。

由此，我們要問：「我們能把技術當作與生活無關的東西嗎？」「我們能把技術當作死的東西

而牠中間毫無意義存在的嗎？」這都是不可能的，就是把技術當作加工於木材金屬來看，其中也還是含有工人的思想而且牠必須服從於工人的意志的，那末，藝術家的技巧是否有思想性的呢？「有的，」我們可以斬釘截鐵的回答，那末藝術家的「技巧」，是否藝術家的方法？「是的，」我們可以同樣地回答，因為演劇藝術的創造，根本就是藝術家之思想方法的表現。因此演員的素材——聲調，動作……作為演員唯一的技巧，假如這樣，那是將我們的技巧當作了「羅家槍」一樣，在任何場合任何時間，只要我們會耍一套「羅家槍」，那我們就可以表演了，可是演員決不能說：「我可以會一套喜怒哀樂的表情，在任何戲裏，就可以表演了，」因為藝術之所以成為創造，牠始終是創造的，我們不能把一些喜怒哀樂的表情，在舞會上舉行展覽，也不能把一些喜怒哀樂的感情硬架在一個角色生活之上，而應該考慮那一些「為什麼？」「做什麼？」「怎樣做？」「是誰做？」「何況在每個角色生活之中的情感，又決不是那些像「羅家槍」要的一樣的格式化，而中間還包蘊着許多更細微更深刻更複雜的成因呢？所以演員的技巧決不是簡單的素材，而是在演員進行創造工作時，由理解而達到人物生活表現之全般過程中的方法——創造方法。

當然，我們也不能否認演員的——體力運動發聲肌肉訓練……等素材基本的各種變化的訓練工作，而且應該重視它，因為演員素材訓練的優越靈活，是更能夠助於演員創造工作之便利的；但是，

我們決不能把這些素材的訓練，認為是演員唯一的「技巧」；而把它當作自己的資本，更需要的，還是運用這些素材的方法，沒有這真正的技巧——創造方法，就是再好的素材，拿上台去，也還是一種無靈魂的死屍而已，那還不如老老實實地開一個聲調，動作，身體的各種形體的展覽會，或舉行一次運動大會或健美比賽，因此，這些把演員的技巧有形無形地給以了樣式化或格式化，是使演劇達到無生命境地的，那怕形式主義者再觀念地自嘆自賞，終究是貧乏的，雖然觀眾在劇場裏還是在看，然而我們撫摸一下自己的良心，究竟我們給了他們什麼？產生了多大的藝術感染力，這明明是貧乏的欺詐行爲，不敢於追求藝術創造的真義，不敢於正視藝術創造的方法，因為自己對文化的歷史的生活的貧乏，而運用了這些東西來掩蔽自己的簡單的貧乏，這是會將演員的演劇生命送進墳墓裏去的，由此，他也只有在狹義的理解技巧之中，去走着那永遠不通的道路，而一方面自己安慰着自己，欺騙着自己，這也就是所指出的：「他在任何節目裏表演，除了化裝服裝佈景不同以外，都還是那一老套，都還是他自己一個人，而且他還認為他自己是具有高度的技巧——」他不能突破思想的界限，不能把握思想與技術的關聯，因之他也產生不出那新鮮活潑的方法，由此，當每一個演員失敗的時候，演員不止不應該擁胸頓足把「技巧」放進牛角尖裏去罵「技巧」，而應該切實檢討一下自己的創作方法了，因為那將使我們的技巧變成死的，有生命的東西，而且也更能使

我們在作品完成之進程中，清晰而確切。

但是，另一方面，把技巧縮進入觀念中，甚而把技巧否定了，這也是一個壞的現象，他認為技巧是通過意志的，於是就只要有觀念便就有了技巧，根本就無所謂技巧了，這是一種過于幼稚的想法。固然，演劇的技巧，是應通觀觀念而產生的一種創造方法，但是，問題並不那樣簡單的有了觀念就有了技巧，是的，怎樣演它，怎樣完成它，這是演員的基本條件——觀念，但是，我的那些素材是否可以供我使用，有無能供我使用的條件，或者根本我不會使用它，或者它根本不聽我的指揮，這又是什麼呢？固然這也是屬於創造方法的，但是，這些創造方法却不是任何人具有的，而是一個作為專門的職業演員的優越的技巧，一個歌唱家並不能說只有對歌曲正確的理解，或甚至自己能作曲就算完事，主要的他還應該有使人們聽了他的歌與他一道歡樂悲苦憤激的本領，這就是他的技巧，同樣地，演員也是需要這樣的技巧，托爾斯泰說：「……作家不只是自己憎惡醜惡熱愛正義，而且應該使人們也憎惡醜惡熱愛正義……」這不就是技巧？

我們應該承認「技巧」，是無疑義的，然而我們決不能把技巧當作形式，或把演員的素材斷然命為技巧，而與創造方法分離，因為這都是會使我們的演劇，變得枯燥死板空虛的。

當前，我們時常聽說演劇的新寫實主義技巧，但到底那一個戲是在新寫實主義技巧之下被創造

的呢？那一個演員是運用了新寫實主義技巧完成了那角色的扮演呢？恐怕還是一個最有興味的課題吧！是的，一般地都會造出新寫實的精義，但是能運用於其演劇行為中，却是不可多見。

我們可以這樣要求我們的演員，就是要由演員的演劇行為中，使我們感覺到社會進展的基本精神，我們舞台上的節拍調子，必須與中國底社會進展的節拍調子相呼應，這也就是說我們的演員底任務不只是描寫了現實，而且要由他的演劇行為中解答現實的矛盾，這才是我們要求的新寫實主義技巧。

新寫實主義之滲透入我們的演劇行為中，是一個艱巨的工作，同時也是當前急需切實運用於演劇行為中的方法。

演員應該理解技巧，認識技巧，而且應該具備那與歷史發展相配合的技巧，能够解答現實矛盾的技巧——新寫實主義的技巧。

五

綜合所有關於演員的問題，演員的觀念之需要壯健與正確，演員的情感之需要崇高與豐富，演員的技巧之需要精利與尖銳，我們可以得出關於目前演劇的結論——那就是我們目前必須從速的走上——一條完滿的戲劇生活道路——完成演劇的真實。

今天，現實已給擺在我們面前，考慮的倒不是「需不需要真實的演劇？」或對「演劇的真實性的懷疑，」今天主要的課題，是在「怎樣完成演劇的真實？」

我們重覆地說過，決定演劇生命的是演員，而今天擁有十萬以上的職業或業餘的演員底中國，能挽救劇運危機的還是做成這強大陣容的演員，演員是完成演劇真實的生力軍，這也並不是說導演劇作者……等就不須要，而是針對目前現實環境與演劇之本質的真實來說，演員應該是主力軍。

演員的觀念，情感，技巧諸問題的提出與檢討，並不值得可怕，可怕的倒是迴避與歪曲這些問題。

最基本的去解決這些問題，把觀念，情感，技巧總和起來而求得解決的方法，那就是從根建立起我們的藝術意識。

這意識並不是抽象的不可捉摸的，也並不是複雜得看不清楚的，它是合乎人性的具有人類生活中之真善美的東西，是歷史發展過程之必然的產物，是忠實於歷史酷愛現實熱望將來的藝術底靈魂，那就是被奴隸們所創造出來的文化的任務——藝術上的新的現實主義，它要求我們的劇場真實，也為我們的演員定下了必然的途徑。

完成劇場的真實，只有在新的現實主義下才能完成，這不是巧辯，而是的確的，因為真理只有

一個，方向是歷史規定了的，我們沒有權力改變它，也不可能改變它，而任務則更是歷史的命定，我們沒有理由反抗它，也不可能反抗它。

莎士比亞·托爾斯泰·伯納蕭

宗D·哈曼著
璋譯

——「關於莎士比亞」第三章四節——

英國國外的批評家，已一致同意莎士比亞普遍地受人歡迎，其原因之一就是他底廣大的客觀性，可是在最近三十年，某些人正在貶謫他的作品爲「文藝上二流的東西」，說他在態度及思想上人性方面有虧，說他對民主政治缺乏同情。這些攻擊者底首領是里奧·託爾斯泰·和伯納蕭，至於他們所持的理由，可以括成三點。第一：莎士比亞底天才並不配他所獲得的超絕的名聲，他底道德乃是現成的東西。伯納蕭以爲文學上的第一流作品，須得避開現成的道德觀，而在宗教，社會學，道德，以及文學之中供獻新的成分。因此在蕭看來，莎士比亞和狄更斯，斯各特一樣，（「美文」（註一）家而已），只是第二流的人物，因爲他們附和着當時流行的道德觀點。他指出人們太把莎士比亞評價得高了！（抱這種意見的人伯納蕭早不是第一個。）但是蕭又承認莎士底劇本是極動人的。

託爾斯泰則忍耐地讀遍好幾種文字的莎士比亞——俄文的，德文的，英文的，然而他說，總是

感到厭煩，倦憊，和迷亂。後來到了七十五歲的高年，他又把莎氏全部作品讀遍，但不得不「堅決地宣判所謂莎氏底毫無疑問的天才的光榮乃是一大罪惡，其壞處如任何的邪德一般——這個莎士比亞所享受的天才的榮譽，逼得現在的作家去模倣他，逼得一般的觀眾和讀者去尋找，根本沒有的優點，結果把一切美學上的，倫理上的認識歪曲了。」在託爾斯泰底眼光中，莎士比亞配不配受人崇敬，根據他是否一個思想家而定，蕭於是立刻接上去控苦，「莎士比亞作為思想家底臭名」，他那

莎士比亞底缺點就是在於他完全缺乏思想底最高意境；在那里詩和宗教，哲學，道德擁抱；作為這些東西底承軸的，就是社會科學。

這兩位負盛名的批評家認為莎氏底思想是無可救藥的。「靜止的」；平凡，瑣碎，勢利，下流甚至於是壞的。託爾斯泰完全是拿基督教道德來估計任何藝術的，所以他說莎氏底著作「瑣碎而不道德」——僅是求觀眾底歡喜和消遣。」

攻擊的第二個理由說是莎士比亞為一個浪漫家。蕭有次替依利薩伯時人（註）下了個果說：

「他們有非常神奇的說話的能力，可是不知道說了些什麼。」他們是一羣淺薄的文人，亂用文字，來做這些性感，犯罪的故事。在蕭底批評中莎士比亞底過犯，乃是他們養了一種虛構和空泛的浪漫主義。

第三，也是最有影響的看法（特別在前進的知識份子之中），莎士比亞是不同意民主政治的。

蕭和一位美國作家克勞斯貝（*Clayton Kopp*），控告莎士比亞是一個宮庭詩人，紳士淑女底詩人。

在我認為這一點，比託爾斯泰所呼籲的全部理論重要得多，倒並不是說這個愛爾蘭人（指伯納蕭——譯者）更偉大，而是因為莎士比亞和蕭底藝術工具——英國文字——是一樣的，因為蕭底底批評不僅是：從道德着眼，是更有其意義。

託爾斯泰和伯納蕭也並不是三百年來第一個反對莎士比亞的人，我們特別注意他的原故，乃因為他們是我們同時的人，而且最早提出戲劇家必須具有前進的正確觀點。我們特別注意他們的理由的乃是因為人民大眾也是注意到這個問題，而且正在需要解答。並且還有一個更嚴重的動機，使得我們重視他們底批評。假使蕭是對的，就是說莎士比亞根本沒有那深沈的人性，而人性正是第一流文學家必需具備的品質。在劇作家而論，更需有大公無私，寬宏的客觀性。十八世紀所以反對莎士比亞，就是責備他不遵守當時風行的「戲劇統一」；而今天託爾斯泰，蕭，克勞斯貝則要滅削他底對事物底同情心。

可是這一類主張有一個頂可悲的缺點，就是這些先生們「批評」得太容易，也批評得太容易。假使我們狂熱地只接受一種觀點，適合其一有成見的道德，政治，美學的觀點，而非任何其他，我們是不容易探尋到偉大的藝術底秘密的。對任何事情採極端的眼光態度應當除掉，代之以比較寬容謙虛，才能解決一個藝術史上極重要的問題。而且除了謙虛之外的我們還得有透澈的研究和討論，莎士比亞底主要敵人就是不批判的亂加意見。

既是要作一番透澈的研究，先得明白莎士比亞生存的時代和當時戲劇藝術底條件，還要研究當時藝術表現底心理學，和藝術底本質，特別是戲劇藝術底本質。託爾斯泰和伯納蕭堅持一個第一流文學家底主要條件就是同時亦是一個思想家科道德家。這真是一個倫理學的標準。我們所要強調要注意的概念，乃是：偉大的藝術家應當把人類底意識，最廣大地，最深最經常地激動起來。這樣方是美學的標準。伯納蕭所不了解的就是這一點！平凡的東西一經轉化就成了藝術的。同時只要是能激動最深處的人底意識，這藝術也是社會科學的。蕭從來不懂得一個藝術家底偉大與否，不在於他是否一個思想家，而在於他是否成功地把人類最深沈的情感表達了沒有。

假使謹慎的研究可以幫助文學的批評的話，我們可以見到莎士比亞底政治主張底傾向。一九三三年莫斯科革命戲院演出了「羅密歐和朱麗葉」並有一篇對著者的卡爾主義的分析的論文。它指出

莎氏底藝術之有力，因為他底「對資本主義的致命的批評」——因為他作為中間階級底代表的鬥爭的努力」。因此敏慧的羅密歐和「思想的」朱麗葉乃是「當時社會鬥爭的石芷試紙（註三）。整個的這個劇本就是一場社會階的鬥爭，而兩位主角跳不出他們底階級，所以趨於滅亡。這次演出的舞台監督波波夫 Alexey Popoff，發現這齣悲劇勇敢地指出，戀愛是消滅盲目的仇視的力量。

可是在德國竟把莎士比亞底「亨利第四」第一第二部曲解為納粹的說教。這戲在一九三四年演出時，很痛快很「德國式」的，把三十場的原著刪去十五場，並省略掉許多人物。兩個戲加起來只演了四個鐘頭。其中主角亨利第四，（作為一九二〇——三四德國領袖底象徵（註四））最後握得了大權，君權神聖變成了元首神聖。莎士比亞再也不是個偉大的性格創造者的詩人了，而是個國社黨底宣傳家。

因為莎士比亞描寫和處理的是最真切最永久的問題，他底作品所以一直和人類最進步最光輝的思想攜手；一切對於它歪曲的企圖只能證明其嘗試者底無知和無恥。

在本文結束時，我覺得不把伯納蕭對莎士比亞的讚譽記下來，對他老先生和對讀者是不應該的。伯納蕭不僅模倣莎士比亞那種抑揚頓挫的文體，還用依利薩伯時代的無韻詩（註五）寫劇本的（如『可敬的巴希維』、The Admirable Bashville，及辛伯林 Cymbeline 第五章的重寫。）蕭

也會誇獎「第十二夜」Twelfth Night 及「仲夏夜之夢」A. Midsummer Nigh Dream 是戲劇文學中底王冕寶石，「羅密頓與朱麗葉」，「簡直把你的心扭緊，把你升到高處」：奧賽羅「劇中情感之偉大和文字音樂之光輝，永遠不朽。」蕭也承認，他憐憫那些不能欣賞莎士比亞的人。

他已經活得久過成百的思想家了，並且還要超過千萬的思想家的。

像這種阿諛的恭維的（恭維那些依利薩伯時代的浪漫主義的劇本）的我們不必全引下來，但是伯納蕭本人的一句話，確是叫人猛省的：

有些藝術家簡直是一些變把戲的人，他創造一個境界，使你在中間糊塗，把恐怖當成快樂，鬼魂當成生人，謬論是無比的真理。

（註一）「美文」 belle-lettres 指美麗小品的文字，不能算得是偉大的文學著作。

（註二）依利薩伯時人在英國文學上已成了個專門的名詞。

（註三）石蕊試紙是化學實驗中必備的東西，遇酸變藍，逢鹼變紅。

(註四) 這十四年是希特拉「奮鬥」的年代。

(註五) 無韻詩，又譯爲白行詩，莎士比亞底劇本大多用無韻詩寫的。

序「分道揚鑣」

侯 傑

觀察一個人，要從發展中觀察；就是說，要從「變」的過程中來觀察，「人」之所以會「變」爲的是「人」的內在的矛盾，世界上沒有絕對的「好人」也沒有絕對的「壞人」。無論那一個「人」，他有他的好處，同時他也有他的壞處，如果他能够在實踐生活過程中，慢慢地將他的壞處克服，而把他的好處發揚，他便會慢慢的轉好，如果他生活在「某」一種環境裏，使得他的壞處不自覺地增長，而他的好處逐漸退色，這樣，他便會慢慢地變「壞」，在一齣戲劇作品里，必須有著與惡、醜與美，黑暗與光明的鬥爭場面。劇作者在他的作品裏的創造了一個或多個的「好人」，同時也創造了一個或多個「壞人」，（自然這些「好人」和「壞人」並不是絕對的），這些「好人」與「壞人」處在一個場面，基於彼此的人生哲學不同，便展開了反映這種人生哲學鬥爭的鬥爭場面，這一點也可以算得是某個程度以下的部份的成功，而想要更深刻地去理解一個「人」，怎樣地會變好，會變壞，使他取得更大的教育宣傳之效，則非把這種鬥爭場面看作是一個過程，把握住牠或牠們底發展和推移，從發展中去觀察「人」，從發展中去創造「人」的典範不可！同文梁亮君寫

「分道揚鑣」，祇是企圖解釋一個小家庭，反映出在抗戰期中，小市民智識份子，生活在不同的環境里，如果慢慢地變好與變壞，他把握住小市民智識份子的動搖性與敏感性，（「人」的好處與壞處的相互滲透）而創造了「王國棟」和「王雪珊」，而正因為這內在的兩重性的相互滲透和矛盾，形成了小市民智識份子兩種發展的可能使到「王國棟」和「王雪珊」走了兩條相反的路，結果分道揚鑣；在「分道揚鑣」里，作者可算得是把戲劇作品里這種反映人生哲學鬥爭的鬥爭場面，當作一個過程來看，可算得是從發展中去觀察「人」，去創造「人」的典型的，至於梁亮君這種嘗試成功到那一種程度，自有作品來答覆，我不欲多說，在這里，我想介紹一下的，是此劇的創作過程。

梁亮君還是在大學里唸書的青年（不在外國語言文學系，並不在文學院）當他把「分道揚鑣」的主題和創造計畫告訴我的時候。——記得，這是我初冬的傍晚，在皇坪公路旁邊的一間亭子間里，他來訪我的，他對我說：「在數幕劇內，要反映出兩個人生目的不同的人，在兩年的期間，生活在兩個不同的集團，接交了兩羣不同的朋友，而形成了兩種極端的發展，這是相當的困難的，以我的生活體驗這樣少，創作修養這樣幼稚，恐怕會處理不來——」我也覺得梁亮君所分析到的是實在的情形，但這種困難並不是不能克服的，那自然，要一氣呵成的在短促的時間內，寫成一篇劇作品，把「分道揚鑣」所企圖反映的都交代清楚，是不可能的，必須要按部就班的去做：——第一，

先寫人物傳記，在人物傳記里，我們可以把握住劇中人（劇作品里叫創造的「人」的典型）的發展的理論的根據，同時我們更把握到劇中人的出身，思想，性格，生活——等等的事實的根據，而要充實劇本故事發展的內容和諸劇中人間的關係，這是分析的工夫，這樣，我們對於劇中人的怎樣變好或者是怎樣的變壞，為什麼變好或者為什麼變壞，就可以瞭然於中了；第二，就是寫大綱，寫了人物傳記之後，我們所做到的，只是理論和事物的分析工夫，但是怎樣的在實踐生活里，在人生的過程上，活生生地找「形象」來說明這些理論，表現這些事實，那是說，形象的地去反映出「人」的慢慢的變好與變壞，這就必須寫大綱，寫大綱，就是計畫把故事分為多少幕，分為多少場，在每一幕里，登場人物多少？要說明的是什麼？主題在那裏？在每一幕的每一場里，登場人物多少？要說明的是什麼？主題在那裏？這是綜合工夫，這樣，我們對於諸劇中人的關聯如何統一，以及諸劇中人底發展的如何形象化，可以得到一個大體的輪廓了；第三，就是寫對話了，這比較地輕而易舉的工夫；第四，就是刪改對話寫成之後，可以算得是「劇本」了，而劇本最初的寫成，有意無意間的錯誤是很多的，許多重複缺略之處，均須一一刪改，因為有時候，劇本里一兩句對話不真實要影響到全劇的真實性和社會效果的，甚而不特在寫成劇本之後要刪改就是在劇本搬上舞台，在實踐過程（演出過程）中，把觀眾反映作一個參考，驗證了此劇的價值之後，也要加以增刪的。（關於上

述的創作過程，我將來打算寫一專文詳細論述。當我把這些話答覆了梁君，而且給他以很大的鼓勵；於是他就步就班去做了，經過了半年多的埋頭工作，「分道揚鑣」脫稿了。

當我閱畢原稿，梁亮君要求我在他底第一部長篇劇作的前面，寫上數言，我在梁亮君的自序里，看到了這樣幾句話：「——至於見解的正確否？劇作的成功與否？是另一問題，我有勇氣估計，這樣嘗試的失敗，而準備以百倍的努力去補償」，在這里，我不欲詳述「分道揚鑣」的見解是否正確與創作是否成功，因為牠的好壞自有讀者的客觀評定，我所欲說明的，是梁亮君的學習精神和創作方法。是為序。

三二，五，三一。

樂譜漫談

薛良

音樂是以音樂材料所構成的藝術，音，必須用聽覺才能感受，它是依附著物體的振動而存在的，當發音體振動停止的時候，音響也就隨之消失。不管是龐大繁複的樂章，里巷簡短的歌謠，以及嘈雜喧鬧的樂隊，都必然服膺於這種不可泯滅的自然條件。

音樂的本質既是具有時間性，它是存在於既時瞬間的，那末，優美的旋律，雄偉的曲調，如果沒有符號來記錄，這些有價值的音響，便永世不能得以復現；例如古埃及，巴比倫，希臘等國初期的音樂，都是因為沒有譜錄，到現在僅能成爲歷史上的傳言。

早在原始時代，音樂是在人類生活中擁有相當的地位，不過，那時人類文明還是十分幼稚，音樂也非常簡單，當時歌曲的流傳，全是依靠口授的方法，沒有樂譜的需要，也沒有樂譜的發生。口授的方法是非常不可靠的，並且不能夠應付較長大的樂曲，到後來人類生活進步了，音樂日趨發達，形式和內容漸漸複雜，於是錯謬叢生的口授方法，乃有不能滿足需要的感覺，人們到這時期，就開始用符號來記錄音樂，這便是樂譜的發生。

由此我們可以知道，樂譜的進步，是跟隨着音樂的進步而發展的，音樂的進步，豐富了樂譜記錄的方法，而完美健全的記譜方法，又可以促進音樂的發展，所以我們對於樂譜的觀點，不應該認為它是刻板不化的記號，它是可以隨着需要而變易的。樂譜之對於音樂，正如同文字之對於口語的關係是一樣，它使情感和思想交換的圈圍擴張到無限大的方位。有了樂譜，我們得以便利地研究先人音樂的遺產；有了樂譜，我們得以了解整個的音樂世界；有了樂譜，作曲者可以用它記錄作品，演奏者可以用它表現作家的創作。因為它，我們除了用聽覺領受音樂之外，還可以用視覺去認識，考查，明晰樂曲，樂譜對於音樂的保存和普及，實在盡了莫大的功績！

音樂傳授的方法，離開口授方式之後，所產生的樂譜有兩種，一種是手法譜，一種是音階譜。前者是說明在演奏時如何去運用樂器，後者是表示演奏音的絕對和相對的高度。一般的說，手法譜的出現，是早在音階譜之前，因為手法譜僅僅是說明在演奏樂器時手的按法，這是比較簡單的事情，音階譜則不然，它的出現必須在先具有音階的概念形成時才能成功，這無疑要在音樂進步到某種程度時才辦得到。

世界上樂譜的種類很多，現在把其中重要的和我們關係比較密切的幾種，介紹於此：

A. 簡譜：簡譜這名詞，是針對着正譜（五綫譜）而得來，目前在世界上所通行的簡譜有兩種：

一爲數字譜，一爲文字譜。

• 數字譜 (Numerical Notation)，數字譜是採用阿拉伯字 1 2 3 4 5 6 7 七個字所組成，普通所稱做簡譜的，便是指這種數字譜。

數字譜的創始者是誰？據所知道的有兩種不同的說法，目前因爲手頭缺乏這種參考，何者說法是正確的尙不能判斷。

第一說：數字譜的創始者是德國人雷多勃 (Ludwig Ratorp 1774—1846)

第二說：數字譜的創始者是美國人梅森 (Luther Whitt Meason) 一八二八年四月三日生於 Maine 省 Turner 地方，一八九六年卒於 Buckfield。他的音樂教育完全是在自修中學習的，而他一生的事業，却致力於學校音樂教育。一八五三年們會到 Ohio 省的 Cincinnati 城，一八六四年到 Boston。一八七九至一八八二年曾受日本人聘請到日本教學，當他到日本的時候，因爲見到日本音樂的落後和印刷條件的不健全，難於印刷五線譜的樂曲，他便取用便於排印的數字譜作爲普及音樂的工具。後來又回到 Boston 和一位叫 Ycazi 的合作「國民音樂」教本，繼後又旅行於德國，在德國，他創用的數字譜被譯成德文，頗受當時名家和 Leipzig 音樂院賞識，據說梅森在日本的音樂史上確有記載。

b, 文字譜:

文字譜是由 D, R, M, F, S, L, T, 七個字母組合而成。創始者是葛洛威女士 (Miss Sarah Angell)。她是挪威人，一八一二年在英國教學，創始這種樂譜的動機是她感覺到正譜對於幼年兒童的學習頗為不便，於是乃想出這種比較易學的文字譜。後來這種樂譜會經過一位牧師科文 (John Church)。加以改良。文字譜在歐美一部份學校中也還普遍，但在我國僅流行在一部份教會和教會學校中。

B 五線譜：歐亞的樂譜種類本來是很繁雜，其中尤以手法譜為最；重要者如德國的風琴譜，意大利的琵琶譜，在十六世紀時還很流行，後來因五線譜日漸進步，這些手法譜便無形中被淘汰了。

五線譜遠源是希臘的字譜，在初時希臘字譜是以希臘的八個字母組成，記在歌詞上表示音的高低，後來傳到羅馬，經哲學家 Boethius 和詩人 Virgil 先後改革乃成為 A. F. C. D. E. F. G. A 個字；及至音樂進步，節奏旋律複雜，字譜是不够表示，於是在九世紀時，遂自名為內門 (Neuma) 的符號出現，不過內門符號只能表示音的抑揚，而不能指明音的一定位置，人們為明瞭起見，就發明加橫線的方法，先是加一條，後又加以兩條。

到十世紀，有牧師 Hucbald 以為內門符號不妥，便改用數條橫線，以標記音的高低，同時歌調也列入線中，這種方法是以線為標準，而兩線之間卻沒有算入音階之內。到十一世紀意大利牧師

Guido von Arezzo (985-1070) 乃進一步把線和間一律應用，並把線規定為四條。至於五線的樂成是在十二世紀。

Guido 雖然把樂譜大加改良，但沒有確定表示聲音長短的符號，這工作是在十三世紀時由一位樂理論家 Franco Von Paris 所完成，從他的有量符號 (*Mensural notation*) 而得於健全。

拍子記號的確立是在十五世紀，此後線譜經過多次的改良，到十七世紀時再經 Petri 氏加以整理，直到十七世紀，今日通行的五線譜的形式，始告確立。

C. 工尺譜：我國樂譜的種類很多，有呂律字譜，琴譜，簫譜，琵琶譜，宮商譜，簡字譜，工尺譜，在這七種當中，前四種是手法譜，後三種是音階譜。這四種手法譜一向不能普遍流行，所以知者甚少，在後三種之中，以宮商譜產生最早，根據周禮的記載：「掌六律六呂以合陰陽之聲：陽聲：黃鐘，太簇，姑洗，蕤賓，夷則，無射。陰聲：大呂，應鐘，南呂，函鍾，小呂，夾鍾，皆文之以五聲：宮，商，角，徵，羽。皆播之以八音：金，石，土，革，絲，木，匏，竹。」不過這種樂譜因為書寫不便，早已被淘汰。簡字譜是由工尺譜混合着拍節記號演化成功的，曾經因書寫比較便利盛行於宋代，姜夔所作「白石道人歌曲」，朱子的「琴律說」，張炎「詞源」中，都這種樂譜的記載。但是因為它太混雜繁複，後人難於認識，也就無形中消滅了。

在我國固有的樂譜中，目前流傳較廣的要算工尺譜，工尺譜大概是從手法譜演進為音階譜，至於它的完成是經過怎樣的階段，目前還沒有確切的考證，王光祈先生曾有關於工尺譜的述說，現摘錄一段如下：

「工尺譜係由某種吹奏樂器所用之手法譜進化而出，試觀工尺譜中之「四一六五」各字，皆是數目符號，明之係指孔眼數目無疑。至於「合」字則係指各孔全按亦甚明瞭。「六」字則指六字全按高吹；「五」字則指五孔全按高吹，（開管末第一孔高吹，）唯「四一」兩字，則無論齊奏及小工笛之上，皆不甚相合。……」

關於它的起源，有下面幾種記載：

「楚辭大招篇云：『四上競氣，極聲變只』唐順之，毛奇齡諸家解釋此二語，指四上二字，即今日工尺四上之謂，既有四上則工尺等即隨之而生，亦可推知。儒家排斥俗樂不遺餘力，自無將其音節符號見諸記載之理，周末僅楚辭一語，略存孤證，蓋楚俗尚巫，楚辭天問九歌諸篇可見巫樂大盛，巫樂亦俗樂之一種，斷不同雅樂之符號，反乎雅樂者，即可以俗樂括之，由是可推知「四上」等符號當始於周。」

「述史樂志云」：「燕家度曲協管，其聲凡十。五，凡，尺，一，六，四，勾，合。」

韓鄂寄「律呂直解」謂卽低尺，四卽低五，合卽低六，則十聲實則七聲，燕樂用之工尺譜，應書不載，而遼史載之，蓋唐人猶緣飾以雅樂之名，一承鄭釋以五聲十二律緣飾胡樂之舊，故樂工雖用之，而史不載也。」

c. 「工尺等字最初見遼史樂志」，繼見「宋史樂志」。宋沈括「夢溪筆談」，蔡元定「律呂新書」。在上面三段引證的文字中，以楚辭「大招篇」記載最早，雖然他的記載是非常簡單，僅有「四上」的記錄，並且據考證說「大招」是模仿屈原的作品，在「楚辭」中並不佔重要的地位。在這裏或可引人懷疑：「大招」上所記載的「四上」，是否指工尺譜而言？對於這問題，我們是有理由可以推斷「大招篇」記載的「四上」可能是工尺譜的符號，而工尺譜的產生，是在漢初周末：

1. 楚辭是南方文學的總集，其中大多是與音樂有不可分離的關係的，而「大招」是重描寫一類的楚辭。

2. 「楚辭」大多數是可歌詠的作品，那時間中國的音樂（民間的）非常發達，並且當時所產生的詩是可以和歌奏樂，所以那時間音樂與文學是沒有分道而馳的。

3. 「楚辭」有幾點特性：一、民俗的，三、音樂的，三、地理的。

就上述各點看來，「楚辭」是與民間音樂有着密切關係，「大招」既然重描寫的賦體，那末：

「四上」兩字當然可能是說明音調的辭句。再從地理上看：在南方，「竹」是非常普遍的，很利於製造樂器，音樂發達的時代，竹製的樂器很多，而「四上」手法的記號是來自吹管樂器，按孔的說法，是盡情盡理的，何況當時呂律字譜記寫不便，實不能長久廣傳，因此，新的，比較簡單適用的樂譜的產生，實為大勢所趨。

至於史籍中為什麼沒有這樣記載。我們也不難找出它的旁證，因為自漢以來，士大夫們把雅樂和俗樂劃分得非常明顯清楚，他們對後者極為輕視，因此，俗樂流行的工尺譜，自然是不會被士大夫們所推贊而列入史書。

總之，工尺譜起源的確實年代，由於文獻資料的不足，我們至今還不能得到明白的結論，僅能依照當時的情形，據理作一概括的推斷，工尺譜是發源於周末漢初，這不會陷於錯誤的。

上面所說幾種樂譜，比較起來，其中最落後的要算是工尺譜，因為它的音程高低與升降不能一望而瞭然，加以筆畫繁雜，書寫不便，且過於簡單，只能用於單音，其中節奏符號與高低符號是分開的。如此種種，都是工尺譜所不能進於完美之故。

最進步最完善的要算是五線譜，五線譜對於現代音樂是十分配合的；因為它的體系是隨伴着樂器音樂的發展而健全，所以完全適於器樂的應用。不過，世界上的事情總是難於十全十美的，五線

譜也有它美中不足的地方，即如印刷的不方便，不能用活字法排印；同時，它雖不很難認識，然而對於幼年學生實在是有困難的感覺。簡譜（包括數字，譜與文字譜）在這方面便彌補了五線譜的缺點，可是正因為它簡單對於複雜的樂曲往往會發生不够應付的情形；但對於音樂落後的環境，則能不承認是一種非常有力的普及音樂的工具。

至於學習音樂的人或有志於研究音樂的人，對於五線譜的學習，當然是必該熟習的，否則永不能涉足於樂林的深處，又如何能了解現代較複雜的作品呢！實在，五線譜是現有樂譜中較優良的一種，一般人當然也可以能廣泛應用用線譜為最理想，這當然是從「希望」的角度上所發出來的要求。目前事實所給我們的啓示是不同的：音樂教育的不發達；文化水準的不平衡；印刷條件的限制，都是足以阻礙我們對於練譜普及的工作的，在這種殘廢斷體的條件下；無疑是很難達到目的。

我們知道音樂的進步，必須音樂發達，必須音樂普及，必須能大量供給人們歌譜曲譜，讓人們得以多奏多唱，讓人們充分運用音樂的力量，讓人們把音樂溶化在生活裏面，凡此種種，在此時此地的條件下，則只能利用簡譜始能勝任，簡譜固然簡單，可是現在大多數人所需要的曲譜；是不是已經獲得？大多數人是不是把簡譜所能表示的東西完全唱盡奏絕了呢？事實已經給予我們明確的回答，我們必須充分利用簡譜所特有的優點，它的方便印刷條件，我們應更進一步推廣它，使它成爲

每一個人的廣泛的傳播，同時，正體的推行工作，也不能忽視，應該和簡譜相並推進，相並應用。

關於巴哈

孝方

(二) 巴哈的生平

音樂的家族

J. S. 巴哈，出自德國的林茨的一個舊家。

巴哈家族的祖先，自匈牙利逃回德國的V.巴哈，是磨房主兼音樂家，琵琶的名手。他的兒子巴哈有三個兒子都是音樂家，他們中的一個，克里斯托夫，便是巴哈的祖父，巴哈的哥哥約翰，克里斯托夫是奧爾德呂夫地方的風琴師，他自己有十個子女，四個都是音樂家W. B. 巴哈，他的長子，有名的風琴師。他的其他三個兒子埃馬名愛，是腓特烈二世的樂長漢堡的音樂監督。腓特烈，是南克堡的樂長克里斯坦因，是米蘭的樂長，後來作過倫敦音樂會指揮，頗有名的歌劇作家。

這一家人佔據了音樂家的位置幾及二百年。

不的失明

少年學生時代的巴哈，已經是一個很好的風琴演奏者，他渴望演奏維滑伯惹和巴塞伯爾這兩位

大師的作品，他的哥哥有着他們的全集，但却自私的不肯借給他，後來，當金蒙入睡後，小巴哈藉着月光以六個月的時間抄完了這些曲子但他哥哥發現了他偷抄事後，毫無憐憫的奪去了他的抄本。到了晚年，他在生活極端的窮苦中，眼瞎失了明，有人說這晚年失明便是因為幼時不顧命的在月光下抄寫樂譜的結果。

音樂的生涯

巴哈的一生，完全供獻了音樂。

他完成了學習之後，便做了魏馬公爵的樂長，這時間，他作了他的風琴曲的大部份，爲了送他哥哥到查理十二世軍中任樂師而作的有名的送別隨想曲，卽其一。

在魏馬，因爲人們不給他宮庭作曲家的位置，他生氣辭職，因措辭過激而坐了三個星期的監獄。歌丹親王又聘他爲樂長，這時期，他作了有名的平均率克拉微山（鋼琴前身）曲。

巴哈後來任了萊比錫聖湯姆斯學校的音樂教師。在萊比錫，是巴哈創作最多的時期，他作了二百九十五個教堂康塔塔，許多受難樂，彌撒，神劇。——這位大師的天才達到了最高峯。

巴哈是一個嚴厲的教師，但他却千方百計的引誘學生們對音樂發生興趣，爲了學生們，巴哈給他們作了十八曲短小的前奏曲，許多禱歌和風琴曲。

但是，巴哈的作品不大為他的同時代的人們所賞識；反之，他的風琴名手的名聲却是很大的。偉大的巴哈之死，是無聲無息的，他的作品在他死後許久許久才被人們所認識和嘆賞。

(二) 巴哈的評價

賦格的利用

在巴哈的當時，教堂的音樂中，有一種形式特別的樂曲，就是所謂賦格曲。(Fugue) 這樂曲也像教堂中其他的樂曲一樣，也是由十五世紀的經文歌改作而成的。所以，他保存了經文歌的幾個原則。

(一) 一些重疊的旋律直貫全樂曲。

(二) 主旋律繼續出現，像在疊唱曲 (Canon) 一樣。

這種樂曲，最初總是出現一個導聲部，而後這個導聲屢屢在距離被預先規定好了的不同的調子重複出現。而這旋律又在不同的聲部，你追我，我追你的遁走曲。(所以，有人譯賦格為追覆樂或遁走曲。) 後來漸漸變成極有趣味的樂曲。

這種曲子，後來，賴巴哈之力，曾在世俗音樂中使用，並在德國達到牠們的全盛的時代。

巴哈是這種曲式的大家，並且是發展這種曲式的大師。也正由於這，巴哈把過去的古典音樂一

「音的建築的音樂，不承認內容的音樂建築的純音樂。」——發展到了最高的絕極的地步。

器樂的·新生·

十七世紀，不僅是一個戲劇音樂時代，同時，另外一種音樂也開始了發達，這就是器樂。

最初，器樂只是伴和人聲，之後，樂器慢慢的離開了人羣，自己團結起來創造——亞歌辭的——純音樂，單只列用樂音，不藉文字而吐露人們的思想和感情的純音樂。

巴哈便是正當這個時候，將器樂充分利用，並且充分發展的，他的很多的室樂曲和管絃樂會奏曲，以及後來作為「音樂的禮物」送給音樂家的普魯士腓特烈二世的克拉徽山，洋笛，提琴三重奏「朔拿大」等，都是在器樂曲的發展上極有意義的作品。

所以巴哈在後來被稱為「近代音樂之祖」的原因，也就在此。

巴哈高度的發展了，並總結過去一元主義的音樂，（一元主義的音樂是相對着「朔拿大」，所代表的兩個主題對比的二元主義音樂的，就是說，一元主義的音樂，一切樂曲的構成，不是用兩個相異的主題的。）而開近代二元主義的音樂之光輝發展之先路。

現代舞蹈的建立者和創造者

戴愛蓮

舞蹈在一切藝術中發源最早，且兼能在舞台及露天場所演出之便利，故亦最普遍，惟歷來研究的人却不多。按舞蹈名目雖繁，大致可簡核為兩類：即表演給觀眾看的，和僅為抒發自我快樂情緒，隨樂韻而起舞的兩類。前者可稱為表演舞，後者可稱為羣衆舞，本文所述者即為表演舞方面，且為篇幅關係，亦僅限於在音樂會或劇院中表演的現代舞蹈一項而已。

現代舞蹈藝術科學因建立未久，目前尚在嘗試時期，歐戰發生後，歐洲優秀舞蹈家現均逃亡至美國，故最精彩之現代舞蹈，現均集中該地演出。

現代舞蹈取材至廣，他不僅參考全世界各國及各不同時代的舞術，且進至利用空間的新法，按其他舞蹈均受「方位」的限制，（即上下，前後，左右），惟現代舞蹈則兼用方位「距離」的表現，其基本技術包括「緊張和寬弛」，每在相反的動作時，益覺變化多端，表現細微之妙，其他舞蹈僅用軀體和時間拍節的技巧，而現代舞蹈則盡量利用軀體上一切節奏及抒情的動作，加上緊張及寬弛的表情，而於距離及方位亦極審慎。倘上述各項方法能完美運用，則舞蹈中最高峯之「純粹舞」

——即不藉音樂佈景及其他一切藝術為陪襯的舞蹈——亦不難表現。不過這種舞蹈目前表演成功能令觀眾滿意的尙寥寥無幾。

無論老幼，資質雖各有不同，其可從事舞蹈則一，其唯一條件為健康。舞蹈因每日訓練能使人增進體健及活潑。

現代舞蹈科學天才人物，無過於魯道夫·封·拉般，Rudolf van Laban 魯現年五十餘歲，對於後進及苦心研究，當代無出其右，其弟子中有名瑪麗維曼 (Mary Wigman) 者最為傑出，允稱現代舞蹈中之新力軍，她赤足跳舞，溶非洲東方及德國的特色於一爐，她的基本動作單純，看來極其原始的，但她所表現情感的靈活，線條的強勁，和她豐富的活力，使其能躋於現代樂壇舞蹈家之林而無愧色。當她扮演一個角色時，她完全變成所演的一部份，渾忘了自己，她變成最活躍的生命，她變成主動地具有優越的力量，使全場充滿了她的激烈的活力。

維曼是原始的——這是她的特質，使她由此獲得極大的效果，她在相當年紀以後才開始她的舞蹈生涯，所以她的舞姿表現出十分的成熟。她的舞藝常是那麼真誠，因為她祇從表現去構成形體。她的樂韻是現代的，她的舞蹈節奏全由自己譜成。在她的舞蹈中常常可聽到和見到她的激昂的節拍。

她的舞衣也極爲時髦，她常穿着長裙，每當她轉身時便繞成迴旋形，非常好看。還有各式各種的舞衣，這裏不勝縷述，她有時戴上面具，而用特創的技巧去表現出特殊的效果。她髮向後披，長垂肩際，有如古埃及的髮飾，她兩目鋒利姿態矯健，恍如閃電。

在她指導下的學生都很愛她的影響，類能師承她的作風，有優美的演出，但一離開她之後，無不大大減色，因爲維曼的舞藝是在她的本身，却不在她的方法裏面。雖然她在某一時期曾領有最拔萃的舞蹈團，她仍可稱爲現代舞蹈中單獨表演者的代表人物。

當魯道夫創製了他的舞術之後，復以其藝授於刻特。猶司 Kurt Jooss，此猶司即爲使現代舞蹈發揚光大之人。他創辦了「猶司舞劇團」，自兼編導。該團原由十四人組成，最初在德國南部之愛桑演出，希特拉當政後，始逃亡至英國。該團會編有一名「綠桌」之舞劇，第一場爲半帶面具的政治客圍坐長桌開會情形。音樂用八份六時間。舞蹈的動作及節奏，均以諷刺手法演出，刻劃得十分成功。開幕前的空中槍聲，暗示戰爭已經來臨。第二幕爲出征軍人與眷屬握別情形。第三幕寫戰事進行。本幕出場者有死神及發國難財者兩脚色。死神攫取了士兵的生命，發國難財者則掠取了死者的一切。第四幕描出戰時民衆困苦慘狀。敘死神輕輕帶走了一個老婦時，舞法極其優雅溫柔，使人感覺這老婦已登樂土，最後一幕則與第一幕相同。

猶司舞劇團之每一舞員，在團中均佔一重要位置。雖則有若干場由個人單獨表演，惟全劇仍以合舞為最精彩部份。各舞員均具有能單獨表演之資格，惟同時亦加入合舞，團中最優美之舞員，亦須負相當配角之義務，不能自高聲價。猶司即以此大公無私，一視同仁的態度處置全團，以故各團員均能欣然精誠合作。

猶司舞劇團能表演各種舞劇，由神話以至時代舞劇，由抽象以至現實，無不勝任愉快。此本由十四人所組之團體，茲已大大擴展，且設有專為本團造就人材之舞蹈學校。其中有各個不同國籍之員生，皆不分畛域，一視同仁。

猶司舞蹈學校中生活至為愉快，校中不僅有優良的導師，更有建築精巧的舞苑和精選的鋼琴及節拍用具。學生多住校中，一人獨居一空，間或有二三人同居一較大之室者。起居雜務另有人專司其事，故學生均能以全部時間從事學習，每日生活，除食宿而外，則為舞蹈學習及參加週末音樂會理論講授。遂為猶司培養新材，致力現代舞蹈之基礎。

（註：本文原稿係用英文寫出，特請馬爾亮先生譯為中文）

寫實力與想像力

李 樺

繪畫的現實主義者往往強調寫實力而忽視想像力。有些說：現實主義的根本精神是忠實的描寫現實，一與現實脫節，便成爲想像主義了。又有些說：單靠想像寫出來的東西，一定不切實際，也決沒有充實的內容。像這樣片面的看法，排除了想像力，雖不是沒有一點兒理由，可是實在似是而非，終至引出料想不到的惡果，就是：把活的現實主義推到死的寫實主義的窠臼裏去了。

這是怎樣說法呢？原來寫實主義有兩種，一是十九世紀的寫實主義，一是二十世紀的新寫實主義（即現實主義）。前者以絕對客觀的態度，去描寫對象，後者是要加入主觀的想像力去描寫對象的。前者的作者，在創作過程中，處於第三者的地位，好似一面鏡子，絲毫不改的把現實反映出來。寫實主義的創立者柯爾培（Courbet）說：祇有自然才是偉大的，畫家應忠實地再現自然。結果忠實再現自然爲極致的十九世紀寫實主義，只寫出現實的形相，把握不到其內蘊精神，祇是現實的複述，而非有意識的創作。所以是「死」的。後者雖同樣客觀地描寫現實，可是作者在創作過程中，是處於第一者的地位，他決不是一面鏡子，而是一個活人。畫家是活的，他有思想，有意識，有

在自己的畫面上支配現實的力量，他一面把握着現實，却一面運用思想，注入一種有生命的內容，所以是「活」的，總括一句話說，二者的出發點雖同在重視想像力與否這點上，便區別成爲生與死兩個境界了。

想像與空想不同。空想是憑空杜撰，全無根據，像超現實主義者那樣，以狂人的思想爲思想，描寫意識以外的夢境，這就是空想。想像力却不是這樣，他是人類神經系統中的智慧。我們認識了現實以後，吸取他整個的印象，從而發生而聯想，使現實印象在腦袋裏通過了意識發酵起來，變成更複雜的（包含有時間與空間的）具像，想像力就是這樣把零碎的現實印象組織化使發展成爲一種適合作者要求的具像，所以想像力就是以現實的基礎出發，並不是空中樓閣，全無根據。想像力不但不會與現實脫節，而且更能幫助作者對現實加強認識與描寫能力。

有些缺乏創作經驗的同志們問我：怎樣可以寫出一個真實的作戰場面呢？我當是這樣答復：從生活實踐中去找尋你的題材吧，如果你有戰鬥的經驗，自然會描寫出親切動人的戰鬥場面了。這套空洞的大道理，往往使初從事創作的同志們嚇退了，因爲誰能親自經歷各種各樣的生涯呢？誰能幸運地在創作題材最豐富的生活生活中生活着呢？給這個大道理一壓，生活在平凡環境裏的天才畫家將由苦悶而至擱筆，而生活在可歌可泣的生活中的平凡人，却沒有表現的技巧，結果創作永遠成了一個謎

偉大作品也永遠不會產生的。於是聰明的人會提出這樣一個問題：如果作者一定要殺過人才可描寫殺人，那麼，作者不是一定要自殺過才可以描寫自殺嗎？這個問題是有趣的，但是，是廢話。由此可以證明現實主義的機械論者的理論至此便走不通了。我們讀過杜斯朵爾夫斯基描寫大學生殺人自首底複雜心理而成爲名作的「罪與罰」吧，難道他就是作品中的主人公嗎？據說辛克萊寫「屠場」，親到屠場住了些時，可是他却還不是屠夫。至此，我們可以知道，單憑生活體驗還不够，必須配合作者的想像力，以補體驗的不足。想像力好似使我們的感覺伸展開來觸到更廣泛的環境。

當我離開美術學校開始創作的時候，不知如何是好，連一個簡單的畫面都不易構成功。在學校裏，我天天在畫室裏面寫模特兒，對象是一個人，一張襯布，除人的姿態每週變換一次以外，什麼都是呆板的，幾年來畫着同樣的環境，所以一下子把握不住活生生的複雜的現實。在學校里，可以說祇訓練着我的技巧（寫實力）却沒有訓練我的腦袋（想像力）。後來，當我的體驗一天天的增加了，眼睛從靜的環境移到動的環境上去，也觀察較深刻了，於是腦袋便靈活起來，也漸能把握着現實，而創作難題才算慢慢的獲得解決。

這是我個人的經驗，相信也是許多人的經驗吧。這經驗告訴我們什麼呢？他說明寫實力與想像力是相乘的而不是相對的。他們像我們的兩支臂膀，互相幫助，缺一不可。寫實力是技巧的描摹力

量，想像力是思想的表現力量，一種技術要技巧，同時也缺不了思想，技巧是形式，思想是內容，形式與內容同臻完美才能成功一種好的創作。

寫實力是可以訓練得來，想像力也可以訓練得來的，可是後者似較前者是天賦的，往往先有靈活的頭腦才有豐富的想像力。惟我們也不能迷信天賦，以為有了天賦，便可以不勞而獲，我們要曉得，想像力和一般思想一樣，是要用學問與經驗去栽培的。寫實力的訓練是多寫畫，想像力的訓練是多思考。試舉一個例子來說吧，當我們要描寫一個衝鋒場面的時候，雖不一定要有衝鋒的實踐，但是一定要有衝鋒的知識（即學問），你得去找種種參攷材料，從人物的動態，服飾，武器，以至（戰場的實際環境，於是你得坐下來思考，思考什麼呢？你想到衝鋒時士兵的心理、態度、表情、想到肉搏時怎種刺殺敵人，想到勝利的喜悅，想到你底創作的內涵意義，你閉起眼晴來，便應有這種種的具像，思考愈週到描寫便愈深刻，於是可以動手創作了，必與時找模特兒來寫生，這樣一張傑作便算容易完成了。

最後，我得警告一些不肯下苦的同志們：單憑想像力，也是創作不成一種好作品的，因為即使你天賦有豐富的想像力，而缺乏熟練的技巧，你的思想也無從表現出來，演講的經驗，也許大家能够較為容易明白吧，如果，雖有極豐富的材料，而缺乏口才，也沒有講得動聽的，相反的，只憑有

口才所說的，全無內容，也不過是一篇胡說，徒討人厭罷了。所以我們不能忽視想像力，更要重視寫實力，我們天天寫畫，就是訓練寫實技巧，天天讀書，處事就是訓練想像力。我們更希望現實主義的機械論者，矯正過於重視寫實技巧的偏見，而把寫實力與想像力打成一片從而研究，發揚開來。那麼現實主義才得有生命。

三十一年三月二十二日

裸體論

胡明樹譯

爲了知性的突然地觸發而受到顯著的變化，才最初地開始在夏娃與亞當底心中發起了羞恥之萌的那可惡的「視力」在世界歷史上劃下了轉迴點。那是因爲他們曾有一次叛逆了神底吩咐，而受用了強力的「禁制之樹」的果實於是立刻生出的結果。其後，他們開始互相窺看。仔細地窺看出了互相間的相似點與差異點。但在此甘美的單純性中，直至認識了互相的單此一點，是經過了怎樣的過程才知道的呢，這是難於研究的事。

白晝的光輝中，受到突如的啓示，留神一看，亞當與夏娃看出了許多着毛衣，鱗甲，羽毛的動物中，唯有自己是赤身露體底姿態，他們互相窺視着那姿態，於是明白地覺悟到自己的景況是毫無法子可想。

於是，亞當的視力凝固着，夏娃的視力亦次第地是然地變得靈敏，當羞恥變成了外衣包着她底

身體時，「自然」之天真性就失去了。祕密與掩飾開始傷害了意慾的外見。

蒼白地心亂了的亞當。蔷薇色地臉紅了的夏娃。他們的愛之鼓舞的無節的神迷的歡快急速地失了與日光的調和，而盤身於樹葉之中觀看著嗤笑他們的蛇。——這中間，充滿了如何強烈的豐饒的

意義呀！將這非常的感動豪華地編織入這可憐底構圖中，是如何的美的複雜顯影呢？

在此，不想來論這運命底發生事件之形而上論底結果。因為這結果是已知的事，而現在我們也無對此再說贅言的理由。然而，由於那發生事件，實在生出了多樣的結果的。由於那衝動底單一的動作而生出了稀世的豐富的結果，那才是比什麼都優勝，而值得注目，且值得我們研究。

我們（西歐）的所有的法律、風習、道德以及我們的「諸藝術」，皆由於亞當，夏娃之墮落而來。何以故？因為那時以來，人得到了一個新的感覺力。於是，那感覺力就達到，這樣的任務，使人類覺悟有「一種外界」的各類東西給與人類，於是，這新的官能，感覺，就孕育了我們自身肉體的危機而迫近了來，於是使得人類在心虛里自覺到有不斷地襲來的危險之存在。

又，我們的最本能底，同時，最單純底表現形式，又人間最自然底行為不困了被神所責備之故

，其結果使所有的人類都被二元的地分裂了。其一面爲——我們在世上所顯示的人體，但另一面却爲——不被允許把隱着的人性的諸感情「向外發洩」。而被隱着的一面的人性，只向外露出了盡量直白公開之應當。

因此，在伊甸園里，自從關於裸體的那種觀念發生了以來，所有的人類社會，就僅以幾乎完全爲衣服遮蔽着的肉體而成立着。於是，被衣服遮蔽了的肉體就依着言語與動作，最少限度地傳達着肉體之最強烈的情緒。有秩序的社會，高尚的團體，信國，文武界的各種組織，教育底，醫學底，法律底團體——凡這些，我們都可以作爲隨伴着肉體之隱蔽的東西看的。由於這，一個民族就文化的地進步了，或隨着增大了整理外觀底關心，而變得更加嚴格。在許多場合，單因脫衣這個簡單的行爲就會招致災禍，或爲了幾句不能說或不能聽的話而惹起了反目。

「禮節」一成爲問題，就把着衣定作規則時的考慮——道德底，不，甚至可說是政治底，的那種考慮，是由於氣候的寒冷。已婚者們底嫉妬。作衣裳及賣衣裳的人之利己心而被強化了。

裸體的威光，是由於不讓人看見裸體之體的魅惑力，及對那「隱蔽」而生出的突發底危險性，自然地隨着而生的產物。裸體的威光之所以發於萬視禁制的露出及有害底慾息之二重的角色之中者，正爲此故。同樣地，人人皆有隱置認爲自己底最大弱點，及最重要之物的，的傾向。因此，人們

把這極相異的二者弱點與重要之物，以同樣的方法隱蔽着的事，是屢屢有的。不論誰，都慣從眾人的眼，隱置了自己的最寶貴之物及自己的痛處。於是因為了害臊之故而被包隱着的東西，在被覆的背後就變得「有力」了。

藝術之心，常被人體之美所繞纏。當吾人以素描或粘土製造物形時，人類底本能就常使吾人傾向着人類裸體的輪廓的。於是愛撫的手，添着各種弧線，而製造着物體，同時亦自感到在照其狀形在製作。但當陶工作厭了日常所用的許多陶器中皆有其常姿的均衡的頸項呀胴體呀的時候，陶工的手就會自然地把那溼而柔的粘土，造出了人體的這有着魅力的「生命之壺」底形狀的吧，所謂「人體」這「生命之壺」所有各種形狀，可說是指引從視力而生的製作行為的溫情的指引者，牠們喜把「動態」的這動的外衣纏繞於身的。

且來試試更大胆的思考之飛躍吧。「建築」所持有的某種精妙性，是由觀看了人體之裸露的形姿與材量，又加以思考而得到的。這樣的想法，是冒險的想法吧，然而決不是愚昧的。人體這個對象，確是不能向定規與 *Compass* 的幾何學還元得盡的。然此却呈示着確可稱為「紀念碑的」各種

特徵。

我們的身體於幅員方面是均衡的，然於高度與深度上（厚）却是不均衡的了。於是人的裸體就被可稱為「基臺」的下肢支體所持，而頭就從肩高出；那關係，是頭隨着面（幾何學的面）的接續，而互相持續着，而從其他的面保持着自由，依着統制全體的「線」之指示，將之作「經濟的地」修正，那過程的精妙性與正確性，會使得那由其所顯示的「做法之雅緻與確實性」來着的人感到驚嘆。依着「模特兒」而制作，使眼與意志與記憶與手協同地工作着。「在制作的手中守着」，在其手中支持着「相拮抗的諸力的均衡」的藝術家——（若不如此，動勢的特質就會逸脫而背叛我們的意志，使得人體之曲線的繼續的構成諸要素之正確底判斷不得確立的吧。）這樣的藝術家，上述的事是會被明瞭地覺悟的。

沒有像關於人體的藝術那樣地把「現存」作為不可缺乏的要素的了。

但「建築」，是處理死硬而無生的材量的工作。由於活力達遍的編織物與飄活的多力之所在處而成立的生命體，建築家將如何才能從這些生命體獲得其制作的靈感呢？

我以為建築家不喜把自己完全束縛於三稜形、立方體、環狀的弧形、直角，而願把他的作品達到與人體有生命的形狀之親近性。人體這生命體，是不能分割為極端的稜形，不喜尖銳的非趨

續，於是在空間作了「轉韻的」抑揚。

建築家看出了他的事業之種種資源，是在於軒蛇的樣式之微妙性。那樣式，雖是用硬的建築材料，但亦使之可能表現建築的面之接續底推移，或一看看出的變化，或整個建築之有機底統一的種種表徵。建築之有機底融混，才是使我們區別單純硬塊的結合，和偶然的堆砌。建築家依其手段引導視力到形象的全體，又於不知不覺中使向着或彼或此的各部分；忽而暗示的地生出了可於其中看出「答」來的種種的「問」。依着這樣的手段，結局是使得人聯想起某種的生命體來的。建築，應該作為意念中的一存在，即作為天生出來的一種獨自的「裸體」，而建造出來。那應該是含有各種的力的切實而相互調和的一種「生物」。因此，建築，由於其所持有之不可分的充實，與可明晰地區別的連續，而得以跟生物比較——由實質生出外貌的生物比較。素材，是無生命的東西，而其形式則是抽象底的；能際沉地同時會通其素材與其形式的建築家，許够使兩者美滿地融合。結果，他的作品，接近了生命底境界，給與人們靈妙底感銘。那感銘，不外是形與存在共同地保存着同一之必然性的東西，刺戟我們的感覺那樣的性質的感銘。

歌

這個流亡者，他在想什麼？

想着他的大麥或高苜田，

想着他的鋤頭，他的工具，

和被壓倒的偉大的法蘭西。

唉！回憶殺害了他。

當着人們拿年俸給杜盤兄弟，（註一）

窮苦的流亡者是在苦痛，和祈禱。

——人們不能生活若是沒有麵包？

人們也不能生活若是沒有祖國。——

工人夢想着他的工場，

而農人夢想着他茅舍，

在樓梯上的那些花鉢，

輝煌的爐火，明亮的玻璃窗，

緊裏頭的祖母的那張床。

舊家當上的四個大繩子

給它作了華豔的裝飾。

——人們不能生活若是沒有麵包。

人們也不能生活若是沒有祖國。——

五月裏飛着蜜蜂兒；

人們眼見在裸麥地裏跑着，

那些麻雀，那些天界的分有着，

牠們掠奪我們的田地。鬼東國。

好像他們是老鷹一樣。

培盤時代的一座城堡（註二）

在耕作地旁崩潰了。

——人們不能生活若是沒有麵包；

人們也不能生活若是沒有祖國。——

拿着他的鎗子或木狼頭

人們養活着兒女和妻子；

從黎明到夜晚人們勞動着，

而勞動使心靈感到歡慰。

啊！神聖的勞動呀！光和火炎呀！

瓦特，賈卡，巴盤的青春，（註三）

是這樣地被培育了的。

——人們不能生活若是沒有麵包；

人們也不能生活若是沒有祖國。——

在過節的日子，工人把

憂愁放在保管所裏：

一邊唱着二月的歌曲，

工作服被風吹着，便帽卡在後邊，

人們走到街口的鐵門那裏。

人們喫着可疑的兔子，

而人們喝酒在匈牙利。

——人們不能生活若沒有麵包；

人們也不能生活若是沒有祖國。

在那些禮拜天，農民

呼喊貞奴或賈克林，

他說：「妻子，到我們那裏來，

「你去披上你的毛絲綫的頭巾。」

于是人們跳舞在山崗上。

木鞋子而可不是跳舞鞋，

歡愉地踏在開花的青草之上。

——人們不能生活若是沒有麵包；

人們也不能生活若是沒有祖國。——

流亡者沈思地走開了，

他們的心靈，唉！已非完整。

他們歇着墓地的葦叢

上邊的水松的影子；

一個想着高傲的德意志，

又一個想着美麗的義大利，

又一個想着親愛的波蘭。

——人們不能生活若是沒有麵包；

人們也不能生活若是沒有祖國。——

一個流亡者，痛苦得疲憊了，

就要死；靜靜地，他閉着書本；

而我向他說：「爲什麼死呢？」

他回答我說：「爲什麼活着？」

隨即他接着說：「我解脫了。」

別了，我死啦。厄祿，施嘉本（註四）

把枷鎖加在蒙塵的法蘭西之上。

——人們不能生活若是沒有麵包；

人們也不能生活若是沒有祖國。——

「——我死啦，再也不能看見

我會看見黎明出生的那田野，

我死啦，再也不能夠聽見

我會從窗戶聽到的那些歌曲。

我的心靈是在我不能在的地方。

在四塊棺材板子之下，

請把我埋在這個牧場裏邊罷。」

——人們不能生活若是沒有麵包；

人們也不能活着若是沒有祖國。——

作于傑而賽島，一八五三年四月十三日，

譯于坪石管浦，一九四二年五月廿日，

註一）安得烈·杜盤（André Dupin）（一七八三至一八六五），也被叫做大杜盤，

法蘭西的法學家，政治家，司法官。有才能而無品格，從第一帝政時代直到第

二帝政時代，他任奉了一切的政府。他的兄弟，查禮（Charles）（一七八四

至一八七三)，經濟學者，兼工程師。

(註一) 培盤 (Popin le bref)，生于一七一四年，七五一年作法蘭克人王，爲法蘭西查禮王朝的最初的王。七六八年死。

(註二) 瓦特 (James Watt) (一七三六至一八一九)，蘇格蘭的機械學者。

賈卡 (J. M. Jacquard) (一七五二至一八三四)，法國的機械學者。

巴盤 (Ienis Papin) (一六四七至一七一四)，法蘭西的物理學者。

(註四) 尼祿 (Neron) (三七至六八) 從五四年至六八年的羅馬的暴君。

施嘉本 (Scapin)，莫利哀的一二幕散文笑劇「施嘉本的詭計」中的主要人物，爲一狡詐而機敏的僕人的典型。

中國人之歌

黃藥眠

整整的一百年了！

從鴉片戰爭一直到今天。

從那時候起，

中國的國土就開始插上了異國的旗子！

英國的，法國的，德國的，美國的，日本的——

牠們君臨着這被征服了的土地，

鄙視着我們的百姓，

他們說：

「啊，中國人，那是多麼卑賤的動物！」

從此以後

中國人竟一天天的貧窮，

×國人從印度販來了鴉片，

又強迫着中國人吸食。

那從地窖裏挖出來的黃金，

那從老頭兒袋子里掏出來的濕透的圓寶，

那從農民倉庫裏壓榨出來的物資，

都慢慢的流到香港，上海，天津，

再由香港，上海，天津流到

紐約，倫敦，巴黎，柏林——

在交易所裏叫喚着這些物品的名字。

中國人，有些窮到連褲子都穿不起，

轉田人吃的不是米和麥，

吃的是泥土——米和麥的母親！

做工的失去工具和土地，

只得赤着足掛着幾張破布，
流浪在這殖民地的都市。

「啊，中國人，那是多麼卑賤的動物！」

洋大人，他們在黃浦灘，在沙面，在紫竹林，用着中國人的錢，建立起自己的堡壘，十層二十層的洋房，吮吮着中國人的血！
他們自己以為他們就是中國的主人。

然而，中國人呢？

時間就像一個巨大的陰影，

拖長着悠長的歲月。

憂愁在緊壓着每個人的心胸，

簡直就使人難於呼吸。

就是用天上滴下來的雨滴來做籌碼，

也不算清中國人所受的侮辱！

我們的祖父，父親就在這樣黑暗，貧窮，昏睡，和痛苦中度過了他們的一世；而我們這一代也就在這樣黑暗，貧窮，昏睡和黑暗中摸索着光明！

從此以後，

中國也就被人們描成神祕，黑暗，和野蠻的國度，

中國人吃老鼠，

中國人留長指甲，

中國人纏小脚，

中國人像豬羶和狗般一樣繁殖，

中國人無時無刻不在互相廝殺，

當你走到紐約，走到 San Francisco，走到漢堡……

小孩子會跑到你的身邊，高呼着：「中國人！中國人！」

啊，這叫中國人三個字，
都包含着一些侮辱！

可是今天抗戰起來了，

中國人第一次把自己的鎗口對準着敵人的腦袋，

中國人第一次團結得像熔爐裏的鐵的熔液，

中國人第一次向全世界的人們要求着自己生存的權利。

我們不怕敵人的大砲的威脅，不受敵人的甜言蜜語的誘惑，不中敵人分裂我們團結的毒計，

就這樣，我們苦鬥了三年！

沒有壓住，我們就住密洞，

沒有飯吃，我們就吃糠甃，

我們爲了爭取勝利，一面行軍一面打着殲滅，

在戰壕裏，我們會一個星期沒有閉過眼睛，

我們要清理我們的祖父，父親所遺留給我們的工作，

我們爲了後一代的幸福就忘記了自己的幸福，

我們甯願到處奔波流離，甯願讓自己的房子給敵火燒盡，我們甯願戰爭！

我們不怕餓，

我們願意肚皮抽得更緊，更緊！

不管日本人是怎樣自稱一等強國，

可是這惡毒的敵人也已給我們打得精疲力盡！

三年的時間也算長嗎？

不算長！

只要我們想，我們已受了帝國主義整整一百年的壓迫。

三年來的流血也算多嗎？

不算多！

只要我們想起在這一百年來，有多少人在不流血的苦痛中死去！

我們不怕流血！

我們中國人已深深地知道只有血才能換得到真正的自由！

我們中國人有中國人的驕傲，

因為這是我們自己的力量擊退了這殘酷的敵人！

全世界的人都張開了奇異的眼睛，

中國人爲什麼有這樣偉大的威力！

現在，

中國的國旗到處都在吐露出光芒，

它再也不是奴隸的記號，而是自由的標幟！

抗戰推開了朝向將來的窗子，

牠使我們張開了眼睛。

我們開始意識到我們的山岳的綿亘與雄奇，

哈哈，敵人的鐵靴爬不過這麼高，這麼大的高山，

我們開始讚美那古老的黃河，

敵人打了三年也渡不了河，攻不進瀘關，

我們開始意識到土地的溫暖，人物的可親，

我們開始意識到我們的自由的言語，

它再也不是代表着奴隸的呻吟！

中國人也開始歌唱了，

他開始歌唱出自己的喜歡和痛苦，

他也開始歌唱出自己的憤怒和悲哀，

他也歌唱着自己在戰鬥中的憎恨與愛情！

從沙漠的北邊到溫柔的南海的海濱，

從黃浦江到帕米爾的高原，

像春風般，到處都飄揚着歌聲。

是的，我們還是貧窮，

可是，我們已有了自由的手臂，

難道這手臂不可以創造出更多的財富，更燦爛的光明？

我們不羨慕紐約，芝加哥的繁華，

我們也不羨慕柏林，不自由的國土，

我們不羨慕巴黎，那已經是殖民地的都市。

我們也不羨慕那破爛了的倫敦——

這資本主義的薊城！

中國人已在地球的上面站起，

我們自有着我們的主義，

我們要放開喉嚨訴着過去是怎樣受着帝國主義的壓迫，

現在，我們又怎樣在與貧窮和落後鬥爭！

短短的三年間，

誰不知道中國人的英勇！

有那一個地方敢對中國人不表示尊敬！

現在，中國人有資格在世界上任何地方高視闊步，

現在中國人有資格宣揚那有四千年歷史的文華，

現在中國人有資格來嘲笑張伯倫，達拉第，貝魯，曾宋林……

現在中國人有資格向捷克，波蘭，法蘭西投出驕傲的眼睛！

因為我們憑着血肉就抗戰了三年。

我們要向東方的被壓迫民族招手，

無論你是有古文明的印度，

抑是慕汗默德的子孫，

或是還帶有原人氣息的馬來亞的土人。

我們願與你抗戰火種，

燒破這東方的陰沉。

琉球，朝鮮，台灣兄弟，

我們更願和你們並肩作戰，

一齊奔赴着勝利的前程！

抽鴉片，纏小腳，留長指甲的中國，

讓汪精衛去把他帶進墳墓裏去吧，

新生的中國已開始歌唱着明天！

讓我們捏緊拳頭向天空宣誓，

誰要侮辱我們，壓迫我們，

誰就得試一試我們的拳頭。

廿九年，七，寫於桂林

三〇年，四，改於香港

我是一個摩爾文女人

蘇聯·美美·喀萊美(註一)作
何家槐譯

我是一個從伊爾柴族來的摩爾文女人。我常常受雇於富農的家庭，替這有錢人帶領小孩。我的每日勞動只能夠勉強糊口。有時我替富農做日工，替他們收割，賺五十哥貝克一天，有時也在石臼中研磨大麻的麻屑，用以製藥。這實在是一件艱苦的工作，如果你願試試看，那你的手準會得統統起泡，你的手指上也準會滴下血來。

此外我也要紡紗。我記得一口氣或者最多兩次就紡成了一百「托卡」(註二)，直紡到雙臂麻木，背脊也像馬上要斷的一樣。

「托卡」究竟是什麼呢？諾，一個「托喀斯」就是等於六十支紗。我們村里誰都知道「托卡」是什麼——那兒這個字是很普通的。

雇我的這些富農，都是住在離我們村莊三俄里的地方，因此我每次都得走這麼多的路去拿大麻。我往往穿著自己那件又厚又大的外套，緊緊的裹着，省得受寒和挨凍，肩上却抗着一大捆前後擺動的大麻。我從富農那兒拿回來的雖是大麻，但給他們的却是紡好了的紗。

從九月開始，我一直都像這樣的勞動着——其中經過十月，十一月，十二月，一月，二月，三月，直到第二年的四月；在所有的這些月份中，我只賺到三十個盧布。像這樣少的工資，你怎樣够買鞋子和衣服呢？這種工作，簡直不是人幹的。

於是到了史達林格拉。在那個時候，這兒還只有三座宿舍；他們也叫我住在里面。我搬運樑木，就是男工們也不得不交口讚嘆我的能耐。我又用灰沙斗搬運磚塊，搬運厚薄不同的木板，倒水混合三和土，豎立鋼骨架，搬運砂礫，沙土，和木屑。像這樣的我竟幹了七個月。我也從事研究的工作，在廠立學校里學做裝配工匠。他們告訴我們：「考不及格的人就得滾鋪蓋回家。」可是我自己私下的想：即使考不進，我也不願回家去，寧可留在這裏當個做零工的女傭。啊，我要開始學習的是些什麼功課！幾何，生產制度，機械學；一切必需的知識——可是我却一生也不會看見過一部牽引車！我成夜失眠的想着這個問題。旁的人都到伏爾加河上去划船，但我却一個人留着準備考試。

好了，我終於度過了這個難關。當我開始在工場里開始工作的時候，一切情形都不像現在似的順利。那時候我們一天只能夠出產一部牽引車。他們分派給我的工作裝配通風器，我却不知道這是什麼東西。他們拿了樣子給我，我就照着做。於是我又等着分配其他的工作，可是沒有。我

無聊後把通風器拿掉又裝上，裝上又拿掉地消磨着時間，等候着工作。終於他們派我管理發電。這份工作只做了兩天，我就接管搖泥板，再過了三天，又改換工作——照料油管。對於新職務我很容易熟練，因此大家都很願意教導我。

現在却已完全不同了，却必得專心在搬運器上工作，不能像以前一樣的常常變動，不斷的換換。我在克拉子上接合着齒箱。以前我做着建築工作，一個月可以賺到四十八個盧布，一接管搬運器，月薪就增加到七十二個盧布，如今却已經陸續加到一百七十甚至二百或二百多個盧布一月了。

去年他們給我一個月的休假，因為當大家推選我為最好突擊工人的時候，誰也沒有一點兒異議。回家去足足有二千公里的路程。我會化了整個月勸我全家遷居這兒，可是他們不肯搬。母親說：「我要死在自己的家鄉。」今年我又回家去，却把他們說服了。我帶了我的母親，兩個兄弟和一個姊妹上史達林格拉來，把他們統統安頓在工人宿舍里。母親因為想念家鄉，差不多哭得要死！

我把一個兄弟帶到工場里，想給他一份工作。他雙手捧住肚子，呆呆的站着，像一條小犢。我禁不住笑他，「好罷，」他們說，「我們要他做鑽孔的工作。」於是他就開始了工作。現在他已學會使用我們所有的任何鑽床了；而他的年紀，却只有二十歲。還有我的另一位兄弟，只有十七歲；開頭他們叫他照管搬運器，以後却又保送他進了廣立學校。

● 找房間實在困難。在我們這個工場里，我也是一個最先得到突擊工人證門的優勝者，因此他們照理應該首先讓我選擇自己住的房間。他們曾經給我好幾張指定房間的條子，可是每次給的都不是空的房間。這情形是繼續得這樣的久，以致大家不得不到生活部的副主任那里去控訴：「請你自己看，如果再這樣下去，那末我們就要毫不客氣的佔領你的房間，讓她搬進去。」同時我也曾經親自到職工委員會去，把那三張分配給我房間的條子。但他們還是照樣的玩弄我。他們又給我第四個條子，可是我所找到的仍然是早已有人住着的房間。

在生活部里，他們問我道：「爲什麼你不把那些條子退回去？」「你以爲自己很聰明，」我說，「可是你等着看罷，也許我比你還要聰明一點。他們又給我另一個條子——第五個條子，但那房間却是仍然有人佔據着的。」

他們只是開我的玩笑，尋找的開心。我把五張條子都搜集攏來，又用針別住，然後一直到了職工委員會去。那個叫做什麼康格爾的副主任，却就爲此而打破飯碗。他想謀工廠廚房里的掌櫃，但我一聽見這個消息，就私下打算：「如果不叫他滾蛋，那我不算人！」我以爲這個人必得驅除。我和支部書記作了一次談話，又把這件事交給監察委員，結果這位仁兄的確是給撤職了。

他們終於給我一間有電燈和熱水汀的房子，自然它是比較的擁擠一點，可是那時我們是輪班做

工的，因此並不感覺什麼不方便。

現在我正做着黨團的文化宣傳工作，同時也當着我們這一部門的勞動保護的監查員。我是怎樣幹這監查員的呢？諾，那是這樣的：我常常要檢查一下機器，如果發現有一部機器沒有人看守，鐵片到處飛，那我就告訴他們，要他們馬上糾正這個短點。一有空我就帶着自己的小簿子，摘要地把看到的情形一一記錄下來。因為我是始終都像這樣的照料着搬運機，所以一年里面製造出來的牽引車，竟沒有一部是不適用的。

接着我又兼了旁的工作——管理工廠的廚房，除了協助和推進文化運動以外。不久以前，醫生們和我們開了一個聯席會議。他們宣佈得獎人的名單。我聽到念到「美美·喀萊美」的名字。但我却一聲不響的坐着，從來不曾夢想這就是自己——因為這根本是個醫生們的會議，可不是嗎？聽不到回答，於是旁的人就問：「她是誰？她是那一個工場的工人？」「她在機器裝配間，是管理那個龐大的搬運器的。」這時我才恍悟這一定是指我自己——但我還是不則聲，好像這件事非常可怕。有一個同我熟識的醫生對我說：「去領獎品罷，美美，是輪到你呀！」於是他們就給我獎品——是一件三呎長的衣料。

黨里同志都要我繼續上

但我覺得很常艱難，那些課本都是用和我們土話完全不同的俄語

，而且自己還有一個家庭要負擔。可是不論怎樣，我還是要更上進，不肯就此中綫的，而且幾天以前，他們就會告訴我自己給保送到勞動專科學校里去了。

(註一) 美美。喀萊美 (Mémé Kéme) 是史達林格拉牽引機廠裝配工場的機匠，他的努力很值得欽佩，高爾基在建設史達林格拉的人們一書序文中曾經特別提起。據該書編者附記，在她寫完這篇短文的幾星期以後，就接到她的一封信，告訴她的同志們她已通過了三角的初試；這封信會發表在工廠壁報上，激勵工人們的學習興趣不少。現在我們正積極的在抗戰中從事國防建設，像這類鼓舞工人情諸和提高工人水準以增加生產的辦法，我想還是值得仿效的。這篇文章原預定在「工藝生活」上發表，但爲了早日出版單行本，故除在該誌繼續刊載外，另外抽出幾篇在其他刊物上分別發表。

(註二) 「托卡」(Talka) 的音譯，意義請參攷作者自己的說明。

少年遊

孟超

大詞人周邦彥這幾天來真是得意極了，脚底下的步子快了許多，臉上像新月似的，飛上了一層飽滿，油潤的顏色，尤其是他全身那飄飄然的豐度，更恰如他的詞一樣的蘊藉瀟灑，誰都這樣的稱道着。

他在人臉前里，還不免自己矜持了一些；一到沒有人的時候，總是蹣來蹣去，不能自己的想了又笑，笑了又想。

傲倖的很，這第一道門檻，是已經打開了，以後大約更不准在功名聲譽上出人頭地吧！

他輕輕的這樣的思念着，估量了一下自己：涉獵過百家典籍，又懂得音樂，更會唱各種調兒的曲子，這樣，在如今昇平盛世中，上自宮庭顯宦，下至西苑教坊，憑着這一身才能，那里還不會飛黃騰達呢？不過，如果不是自己能在舊史里偷學來一個捷便的法門，也還未必是頂容易的事，司馬相如他獻「上林賦」，才得得到漢武帝的寵愛，自己這一篇「汴都賦」，自然不比他遜色，但如果不是趁機獻到御前，恐怕這太學正，還不能輕而易舉得到手呢。

就因爲這個緣故，所以他才更在當時流行的填詞上，用下了一番很大的工夫，本來他的文章寫的倒也不壞，可是拿文章來取悅皇家貴人，總是差着一層，不如作詞更被重視的；因此，他看透了填詞自有填詞的道理。

實在的，他把許多前輩詞家的名作，取來仔細的揣摩了無數遍；蘇東坡不能算正格，他那種粗壯的調子，也只配闖西大漠，高唱大江東去；柳三變雖然是淺斟低唱，但到底是市井之徒，不爲士林所齒的，填詞本來的雅人雅事，那望可以把握句俗語，都安放的進去呢；他搔了搔頭，心里想，這也不是全部可取的。秦少遊雖然已極輕柔婉約之致，但他多少也犯了一些柳七的毛病。賀鬼頭又算是甚麼東西，長的那樣醜陋，偏愛寫那末艷冶的詞句，他想到傳聞的賀方回的奇形怪狀，心里摹擬一下，再和他那柔媚奇豔的詞藻對比了一番，不覺得嗤的一聲笑了。

他絕不取東坡的一點一滴，柳耆卿的骨幹是可以借用，方回的豔麗，少遊的婉約，加上了典雅，捶鍊了再加捶鍊，雕琢了再加雕琢；他把別人的詞集地的遠遠的，這匯集大成別創新格的成功，使他自己也感到了無限的傲意了。

——這樣的詞才是才子文士的哩！

他的詞名一天一天的大起來，而他的綺懷退思，也一天天隨着他的詞名洋溢着。在汴京的妓寮

個樓中，他的足印早已經到處踏偏了，雖然他不會和柳永那樣放浪形骸，澈底的在狎弄遊中弄透了淒涼的一生，但豔跡韶事，是和才子詞客絕不了緣的，不過，他是重視着自己的身分，重視着的自己的功名，如何肯讓那樣襄陽城外，一抔荒塚，只讓幾個妓女去作「哭柳七」般的憑弔呢？

同時，他更是眼界高闊，對妓也和对作詞差不多，不輕於稱許一個人的，那一切庸俗的脂粉，怎末能當得了他的一顧，誰想他爲了功名憂煩之後，更爲子遺事加倍的枯悶，而使他心像浮萍一樣，找不到着落了。

誰也知道當時李師師是豔名傳偏了天下，她比以前的薛勝瓊，蘇瓊，還要轟動一時；可是，這不是輕易的可以親近到的，實在因爲當時的皇帝——徽宗，早已愛上了她，縱讓你周邦彥的詞可以唱在她的口里，但你想對她起甚麼心思，怕還只可以在教坊門口里探望一下，流一點唾吧了。

他實在覺到功名，聲望，都不是空，而這種如浮雲似的心情，甚麼時候才能安定呢，這樣便把他引到了冥思，幻想，他每天來，只有寂寞的徘徊着。

後來，在他眼前里，忽然間透過了一層亮光，使他都開了花了。他想：獻賦可以博得皇帝的寵召，如果能獻一闕詞給李師師，大約總能以換取美人的青睞吧。——實在說，像這樣的絕代佳人，只有自己的詞，才配贊頌她哩。

他記起在汴梁城外，鳳車下也曾遙遙的瞻仰過她的芳姿，如是摹擬着他那微皺着的眉峰，噙成了秀研的春山；將她那瘦削的身材，比成了憔悴的花枝；更聯想她會慙依闌干，因為知音的稀少，而冷落了那清潤的玉簫，便用「洛陽春」的調子，填好了一闕新詞，自己讀了又讀，輕輕的把指頭按了按拍子，覺着也是多末叶調，他滿意極了。

他把這詞用詩箋寫好，預先的安放在自己身上，但怎麼獻上去呢，他深怕一個名妓的粧樓，那森嚴還比獻「汴都賦」的翰院，更有無限的遮欄哩。

他考量了好幾次，想放下，而心又難以系的住那難定的心情；最後，他拚了拚自己的運命，放大了自己的胆子，飄洒的闖進了師師的院里。

——又是微俸的很，這一道門檻，誰想真能憑一首新詞就打開了！

他笑着，這時候的得意，比羅召作太學正時，還更加利害囉。

他自從向李師師獻上了「洛陽春」新詞之後，從此，便成就了她粧閣中的入幕之賓了。

然而，他還無時不提心吊胆的，深怕總有那一天，闖了皇帝的御駕，惹起了禍患，所以就只好偷偷摸摸的；可是在這心情底下，更使他體會到和偷情一般的滋味，這種滋味是有無限的轉意的

也算是他的幸運，徽宗私幸李師師的風聲，傳遍了汴梁，還不能不使皇帝也斂跡了一些。同時，雖然說是承平時代，可是安樂圈子，大約也只限定了京都一帶，北邊遼國已經衰落，代替他興起的女真，比遼還要強，一步步的向中原逼迫着；此外，民間的叛亂：山東梁山的宋江，江南的方臘，太湖的楊么，都囂聚山林湖泊，公開的反抗朝廷，政事的腐敗，和捐稅的繁重，那各種的景象，到處都看出了太平是已經到了末稍了。徽宗皇帝雖然是富的享樂的，在這樣的天下擾攘已起的時候，也就不能不爲了自己的君權而有所顧忌了；可是表面上雖是爲國憂勞着，但他的系念師師的心情，比周邦彥還要利害了幾百倍，他下召賜封師師做了明妃，却又不敢公然把她遷進宮去，於是只好打一個地洞，從宮裏直通到倡樓，皇帝爲了對她的寵幸，把自己倒變成了老鼠了。

周邦彥所就心的事，——在師師家裏碰到皇帝，——真果不幸的來了。

這天，是一個老秋的夜晚，他約好了師師，到磁甃樓中，爲她教一支新曲，自己從新作的小令中，選出一首最清婉的，譜好了宮商，興高采烈的踏進了曲院。

院子是多末清靜，几朵秋海棠花懨懨的開在那裏，秋虫也不敢高聲，輕輕的唱鳴着，鸚哥兒開的打齋磕睡，——一切都是冷清清的。

妓院應該是笙歌歌舞，然而，因爲皇帝常常踏進的關係，也像宮廷一般的，變成了禁地。

他慢慢的走進了師師的衽樓，她一個人正在寂寂的偏寐着，那憔悴的容姿，似窗外漸漸黃了的梧桐葉兒，不知是爲他憂煩，還是爲皇帝情人寄着相思呢。

她整了整她的容顏，接待着他。

他第一句問她的話就是：「聖上食來吧！」

「不，又有好幾日不來了，雖然漚道已經築成，可是聖駕還沒臨過一次呢。」

他小心的伏侍着她，耐心的等待她理好了，取出了他帶來的新詞，低聲的爲她唱了一遍。

她也拿起了牙板，敲了幾下，又把清茶潤了潤她的歌喉。

他從壁上取下了一支鳳笙，調了調音，配合着她唱的曲調，聽她婉轉的才唱了一句：

「眉共春山爭秀，可憐長皺。……」

忽然院外，起了一陣輕微的喧聲，又一層肅穆的空氣，直送過她的妝樓。

簷前的鶯歌兒是最伶巧的，也是最懂的人間情事的，忽然的學着雛環的聲音，喊叫了一聲：

「聖駕到！」

歌聲戛然的止住了，師師恐慌了，周邦彥的面色嚇的慘白，兩腿直是打抖。

「有幾門呢？」

「沒尊！」

「瘋婆呢？」

她搖了搖頭，使他驚懼的幾乎跪下了。

到底一個名妓的心，是比常人還要靈透些，機警些，她想了想，指了指繡榻，把榻上鋪陳的錦氈，掀起了一角，妮聲的：「只有奏曲你度過過這一劫了。」

「刺客遇見了皇帝，便不出你，變成以下客了」

他伏在榻下，屏住了聲息，靜聽着師傅的環珮，走出了後樓，接進了御駕。

他聽着那道君皇帝悉悉的脚步，同她一道走進來；他聽着她為皇帝寬去了被服的學士長衫；他聽她殷勤的為皇帝獻上了香茗。

他更聽見皇帝，御筆寫的「神慶」，親手將她懸到了壁上，自己思量着，一幅御筆畫，比白己一首新詞，在分上的高下，在美人的心目中是誰重誰輕呢。

皇帝從袖裏取出了一顆新橙，聽他笑吟吟的說道：「是江南新進的貢品，攜來為卿問一調歌喉。」

他摩挲着她為皇帝剝去了橙皮，輕輕的送到了唇邊，她的媚笑的聲音，像刀刃似的刺在白

己的心裏，是嫉妬，還是艷羨，反覆着，覺到像自己這樣的一個官兒，得到的寵幸，是那裏的
上她呢！

他起了一種莫名的心情，又自己寬慰着：

——她是以色 君，而自己不過以才侍君吧了！

自己愕然的，又自笑着爲甚麼起了這樣卑邪的念頭，然而，又那裏敢笑出聲來呢。

皇帝取過風笙，——這風笙上還黏着剛才自己的唾涎哩！——吹了一首御製詞，她輕嗽了一聲，
曼聲和唱着。

他心裏有些技癢了，觸動了自己的詞興，他按着了韻律，打着了腹稿，忘記了自己是蜷縮在榻
下，却浸淫在自己的構思上去。

然而，自己的才思是多未便捷，更感到了榻下的時間的悠長。

再聽一聽，皇帝和師師的諛語，——皇帝在榻樓中，是卸下了他的尊嚴了。

郁濃的獸香，一陣陣吹進了自己的鼻裏，更覺到是透不過氣來。

他數着自己的手指，聽着漏聲滴滴的，——無限長的時間。

聽鐘環燃上了燭火。

輕輕的放下了錦幃。

他的氣息更加緊促了。

——這樣不會馬上就去了！

他失了希望，像熱火燒着自己，煩悶在別人的綺麗的氣障中，恨着他倆，更怨着自己。

多會，好容易才聽見徵宗要行的聲音，然而，誰知道她却挽留著；「秋霜濃重，還是休去也罷

——她好似忘記榻下還有人潛伏着，他真怨着她，——然而，他却又那裏敢氣惱她呢？

又待了好長的一會，又使他鬱悶了多時。

簾前的鬚哥兒才又低叫了一聲：

「送駕！」

聽着她和皇帝細話別意，——似耳語般的，才輕細的環珮聲與脚步聲的走出去。

他從榻下很快的爬出來，拭了拭額上的悶的汗，急的汗，懼怕的汗，在秋深的天氣，他的汗

滴滴的，濕透了衣衫。

他爬出榻來，又似乎恢復的自己的豪氣，在桌上展開的玉牀，提起筆來，寫下了榻下即景的

「少年遊」的新詞：

「并刀如水，吳鹽勝雪，纖指破新橙；錦幄初溫，獸香不斷，相對坐調笙。誰行宿，城上已三更。馬滑霜濃，不如休去，直是少人行。」

低聲問：向

過了幾天，雖然他還不敢輕于踏上了師師的院門，但榻下藏身的一幕趣劇，早已經在他心裏懷了。

忽的接到了蔡丞相的手令，罷免了他太學正的官職，并且即日押出國門，罪名只是籠統的「職事廢弛」四字，究竟因為甚麼構成的罪案，連他自己也測不出。

他十分悽喪，丟了官職，離開了繁華的汴梁；尤其再也不能在倡樓上，侍伴着師師；甚至於還覺到文字倒底無靈，功名豔跡得來的容易，消失的也快。

但是，他又那裏有辦法可以挽救自己頹敗的命運，只有收拾了行囊，聽憑了兩個裨差的呵叱，立刻要奔上長途，準備着走向故鄉。

當他將要動身的時候，在意想不到的，師師忽然的來到了他的寓所。

他驚訝着，更有無限的快愉和感激，但同時離情別意都一齊的湧上了心頭。

在這時候，似乎沒有甚麼話可說了，相對黯然的，一個拭着淚痕，一個只有握着袖的滑潤的藥

手，長嘆了兩聲。

她低泣了多時，才嚶嚶的告訴了他：「聖上看到了他那『少年遊』詞，是多末的惱怒，說你犯了誘君的重罪，這樣的輕薄兒，那裏配做皇家的官兒，本來要判一個斬頭的罪名，怎樣的求情，哀訴，好容易才免去了死罪呢！」

他聽了，才明白自己闖禍的緣由，心裏想：像自己這樣的人，也會遭到了文字的牽累，真是意外的怪事哩。

也正爲這樣，才更感激着她，戀戀的，實在不忍離去。

押差們再三的催促，他又那裏肯移動自己的腳步呢。

她又告訴他：「聖上在盛怒中，還拍着書案，恨恨的說：永遠不許我再見着你哩！」

他把這生離，幾乎當成了死別了，過失那一切的精華：月下的鶯啼，樓頭的弄笛，和爲她拈詢爲她接拍，聽她那似鶯鳴的歌聲，這些，在眼前似一縷烟，一場夢，倏然的過去，留下的只有幻滅的殘影，和洒不乾的眼淚。

她沒甚麼話可以慰藉她，又那裏能禁的住押差又催促了三五次。

「我還是偷偷的來的，讓我趕快回去吧，你去吧，保重着自己！」

「別忙！」他止住她。

「還有甚麼話叮嚀呢？」

他牽過了她的帕子，蘸了醴墨，題上了一首「蘭陵王」的別詞，遞給了她；揮了揮手，跟她乾了淚。

當她一步一回頭，懶懶的上了鳳車，他也壓下心頭的哀愁，回味的觀賞自己：

——又是一首新詞，我們總是有不盡的文人才情呵！

她去了，他也隨着押差們出了汴梁城內，一直奔上了去錢塘的大道。

在路上，他看到了絲絲的秋柳，想到了系不住的別意；出了汴都城門，回頭來使勁的望了幾眼那雄壯的城樓，想繁華金粉，笙簫歌舞，都一剎間幻成了雲烟。

他想此去迢迢的遠道，走幾驛路，就人遠天涯近了；數着歸程，待渡到錢塘，自己的千愁萬恨，正如那江水的洶湧。

心頭像亂絲，拖着那懶懶的脚步，向前慢慢移着。才離了汴梁城不過幾十里路，忽然一騎快馬追上了他。

個差官從馬上跳下來，招呼着道：

「聖上召見周侍制，快快返京。」

押差們問了一句：

「在那裏召見？」

差官笑了一笑：「在那裏，在李師師……不，李明妃家裏，快去！」

他心裏一楞，像一塊石頭重重壓下來，不知是吉是凶，又增添了無限的恐懼。

原來李師師在去送別周邦彥的時候，徽宗皇帝又駕幸到她的院裏。

寂寂的院落，人不在，秋意更加深沉，鸚哥兒脈脈無言的，手掌大的梧桐葉在清楚的響着，一直踏進妝閣，不見她的踪跡，問雜環，有些支吾，就是皇帝在這時候，已失掉他威儀，失掉了發脾氣的對手，只好苦煩的等待着，一等再等，她總是不見回來。

最後，已經不能再耐了，正要下了樓，走進了他的潛道；忽然，一陣悉悉的聲息，外邊又似乎有不少人的耳語，她回來了。

徽宗本來有莫名的怒火，一看見了她，却也發洩不出來，只有觸上。一層薄薄的不愉的顏色，還細聲的溫存着她……就是皇帝，在女人的臉前裏，也不能不讓她二三三分，向她低頭的。

問她到那裏去來。

看她雖然仍舊是媚媚的笑著，但微潤的眸子，掩不住啾啾過的淚痕。對他的開話，只是低着頭兒，不作甚麼回答。

再問：「……」

她突然跪下了。

「周邦彥得罪，押出國門，妾與也算有一段香火情，冒死的去送了他一程，只求皇上治罪！」

她說吧，伏在徽宗的懷裏，更嗚嗚的哭起來。

「提到周邦彥，徽宗的妬火立刻在心裏燒着了，便要發作；一剎，又沉了一沉，人橫豎是已經去了，滿院春色再不會分過隔牆，自己暗道了一聲慚愧，便壓下了氣。」

「他已經去了，還送的甚麼！」

「他已經去了，還送的甚麼！」

「他已經去了，還送的甚麼！」

「他已經去了，還送的甚麼！」

師師不說甚麼，只是啜泣着。

徽宗無何奈何的爲她輕輕拭了拭淚痕，搭訕的向她問道：

「臨別的時候，想來又有甚麼新詞吧？」其實這句話是帶着不少的妬意；然而，聰慧的師師，她又那裏敢再隱瞞。

贊道：

「新詞名歌，也是錦心繡口，可也稱得起變絕了！」又想了一想：

「可惜這樣的才子，不能安分的侍奉着朕。——」

師師媚笑的看了徽宗一眼：「可是，你把人家押走了呵！」

「走了！」徽宗沉吟了一會，忽的起了一個奇怪的念頭，「我讓他回來，好不？」

「你嗎？」師驚喜起來，但還怕是對她的試探：「——你不會的。」

「真的，我立刻救他回來。」又靠在師師的身邊上，忸怩的：「——可是，我不許他——」

徽宗臉紅紅的，說不下去了。

「他如果能重返汴京，已經感恩不盡了，那裏還敢——」這真是意想不到的事，是感激，還是愉快，使他不能不破啼爲笑了。

徽宗隨手拈過了一張催花的帖子，提起筆寫了一道勅令，交給了她：

「派快馬一匹，趕快追他回來，就在你這妝閣裏，我召見他。」

她把勅令交給了雛環，更對徽宗獻上不盡的柔情。院子裏的虫聲，唧唧的，似爲她唱出了另一種輕快的曲調，好像在她心裏失掉了秋天。

周邦彥在李師師的教樓上覓見徽宗了。

徽宗對他訓諭的話很簡單：「你的詞作得很好，在本朝是可以獨步了；朕要提舉你主持大晟府，專於製作新詞樂章，獻給明妃歌唱。——可是你要盡心的供職……」再思索了一下，又添上了一句：「不許再有職事廢弛的事！」

「是，臣謹奉召。」他本來伏俯的跪在地下，聽見徽宗再沒有別的話吩咐，便叩了一個頭，爬起來，退出去了。

他走出了師師的教樓，摸了一把額上的汗珠，自己又笑起來了。

——慚愧的很，塞翁失馬，焉知非福！

他不但得了新官新職，而且還有機會替師師教歌正曲，從此也就安心於他的職事，審定了不少的調，增加了「慢曲」「引」「近」，或移宮換羽，為「三犯」「四犯」各種新調，——但市井俗聲俚語，和粗壯豪放的音調，都在摒棄之列，因為那是不能娛君的。

他更作了不少的新詞，歌唱在師師的唇邊，更顯出自己的才情，和她歌喉的柔媚，婉轉。

徽宗是不時的駕幸師師的教樓，聽新歌，讀新詞，一邊狎弄着一時名妓，一邊恩幸着當代詞

家，真也極人聞風流皇帝的請事。

他也更是小心的侍奉着徽宗，侍奉着師，受盡了無限的寵遇。從此，他的誦名，便更加洋溢了。

春 日 小 紀

杜 宜

林漢章 六十餘歲，性恬淡，正直，一骨梗之士。

林 毅 二十餘歲，熱情，有乃父之風。

林杏春 十六歲，天真俏麗。

崔大娘 四十歲左右，油頭滑腦，典型的媒婆。

崔梅香 十四歲，憨真可愛。

吳廷霸 三十餘歲，鄉長，鄉間之一惡霸。

政工隊員

甲、

乙、

丙、

抗戰四五年後。

潤聲潤時沉江流域某小村鎮。

齊天，到處都是綠油油的。

一所茅草搭的房子，開了兩個大窗子，都用棍子撐開着，房子雖然很簡陋，但是一看就可以知道這屋子的主人，是有相當教養的。門外有兩株大樹，望過去可以看萬頃粼粼的湖水。

是正午的時後，遠遠的送來幾處鷄鳴，數聲犬吠。潤章山室內出來，衣履很整潔，雖然是六十幾歲的人，但是精神很矯健。左手拿了本線裝書，右手從耳朵上把付老花眼鏡取下拿在手裏，站在門口，眺望着一片新綠的原野，好像是書看久了，老眼有點昏花，所以特地到門口來舒散一下。

潤 杏兒，杏兒——杏春。

（杏春在竹籬外面遙應着。）

杏 嘆——

潤 杏兒，你在那兒？

杏 爸爸，我在這兒掣花呢。

潤 回來吧。

杏 就來囉。

潤 總是看見你採花，都是這些野花，有什麼好看？

杏 剛開的，紅的黃的都有，好看極了。

（杏春跳了出來，手里拿了一大把野花；她是一個俏麗的姑娘，雖然本地鄉下人的打扮，但眉目間却充滿了江南一帶少女所特有的嫵媚。）

杏 爸爸，你看這些花不好看嗎，為什麼野花就不好呢，她的顏色不是一樣的很豔麗，她的香味不是一樣地很清新嗎？

潤 話倒不錯，不過花好好的長在那兒，為什麼你一定要把她採回來呢。

杏 因為她長在刺叢里，就是連蜜蜂都懶得飛進去的一個大刺叢里。我現在採回來，插在這個瓶里，放在桌子上，我們可以看着她，也免得她那樣的寂寞啊！

潤 你又把這個瓶拿出來了！

杏 瓶的用途是斬花，您不用它，反而把它鎖在箱子里，這實在是太委曲他了。

潤 你總是有道理的，爸爸年紀大了，沒有精力和你辯論下去。（他忽然看見什麼）杏兒你看大路
上今天怎麼這麼多人！

杏 是上墳的，今天是清明呢。

潤 (若有所感) 啊，今天就已經是清明了！

杏 爸爸，明天一早我們到湖那邊去遊春去的嗎？

潤 唔。——杏兒，我們到外面過了幾個清明了？

杏 已經是第三個了。

潤 我們離開家鄉已經整整的三年了！

杏 爸爸我們園里的那株桃花，現在一定正在開花，我想它一定已經長得有這屋子高啦。

潤 一提起那株桃花來，更使人難受，那株桃花，是你母親臨死的那一年她親手栽的。花謝了是可以再開，可是人死了却永遠不會復生的。

杏 爸爸，媽媽的墳地不知道怎麼樣了，我們離開家後就一直沒有人去看過一次，我想她墳前的那條小路現在一定給草掩沒了，她的墳堆上一定也開滿了許多野花了。

潤 你哥哥，要有點消息，也使我好過一點，我們父女兩個人飄流在這幾千里外的異鄉，三年來，沒有遇到一個熟人，就像在荒島上一樣，真令我感覺到人生實在是太孤獨太冷酷啦。

杏 爸爸——

潤 你要是個男孩子，也好一點——

杏 女兒還不是一樣嗎？

潤 女兒還早總要出嫁的。

杏 我是不出嫁的，我要老陪着你，我們就在這兒買點田，買條牛，梅香可以替我們放牛，我可以種田，我們再在這兒種點花，我們也可以種一株桃花在後面小園里。

潤 （苦笑）這兒不是我們長住的地方，這兒的人情太蠻橫了，我在這兒住不慣，等到打勝了仗，我們還是要回到江南去的，我們的祖宗墳墓都在那邊。

杏 啊，爸爸，我忘了告訴你，昨天你到鎮上去的時候，崔大娘來過一次，她說吳鄉長打算請你做這兒的小學校長，叫我去做教員。

潤 什麼，他要請我去做校長，你去做教員，要我在這個暴發戶手底下做事，還叫那個崔大娘來說，這是什麼意思，簡直是污蔑我；杏兒，以後那個姓崔的女人來，你不要再理她。

杏 爲什麼，崔大娘不是對我們蠻好的嗎？

潤 你年紀太青了，你不懂，我叫你不要理她，你就不要理，這種走東說西的女人，都不是好東西。爸爸，我們住在這兒橫豎沒有事，去教教書不也很好嗎？我們帶出來的錢也用得差不多了。

潤 杏兒，錢你不要着急，爸爸還有辦法，可是書爸爸決定不去教的，你看這兒附近的那些學堂，一

天還上不了半天課，那些先生連寫一張收條，都寫幾個白字，簡直是誤人子弟，徒有虛名而已，你爸爸生平最看不慣的就是這種事情，最恨的就是這種人。

杏 爸爸我真奇怪您讀了那麼多書，老不肯做一點事情。

潤 不是我不肯做事情，是沒有事情給我做，你爸爸是一個有志氣的人，從來不肯苟且的，我做學問是這樣，做人也是這樣。

從前在家鄉的時候，不是也有好幾次煤礦公司和鐵礦公司來請過您嗎？您爲什麼老不去呢？您在外國學了那麼多年的開礦冶金的方法，回到國後，一次也沒有看到您用過？

潤 （引起了他的感觸）孩子你還太年青，太不懂，我從前到英國去學採冶的時候，是懷有莫大的拖負的，我認爲中國要強的話，要先從開發地下的資源做起；所以我就學了這門，滿盼歸國之後，可以報効國家，那知道滿清政府，昏聩無用，無意及此，辛亥革命後，國家一直在軍閥混戰之中，也沒有人想到這上頭來，從前的同學們他們都只得到日本人或德國人經營的公司里，或者到華洋合資的公司里去，幫着外國人做事；但是我不願意去，我不願意把祖國的資源從我手里開發給外國人，讓他們造好槍炮來打我們，所以我豈願窮愁潦倒，豈願在廢紙堆里把壯志消沉下去。

杏 爸爸，我不過是隨便談談，您看，您又難過起來了。

潤 杏兒，爸爸不會難過的，最難過的日子，爸爸已經度過去了，這四十年來已經把爸爸什麼都磨光了，想不到在我這樣的風燭殘年的時候，還要遭到國破家亡，骨肉流離的苦楚。

杏 爸爸，我們還算好的，家鄉雖然淪陷了，我們逃難到這個鄉下來後，住得倒也安靜，起初來還有些不慣；現在倒也沒有什麼了。

潤 要找到你哥哥就好了，你就可以去進學校。我們就搬到桂林去住；杏兒，對你我很慚愧，我沒有使你受到應該受的教育，我沒有盡到做父親應該盡的責任。

杏 到桂林去，那真好極了，聽說朱家表姐妹們住在那兒，但是哥哥的消息，爲什麼到現在還是一點也打聽不到。爸爸，您以前要是不答應他去多好呀。

潤 他是一個男子，在祖國危急存亡的時候，他有從軍的義務，他自己願意去，我當然不能夠爲難他，做父親的到這種時候，應該成全做兒女的志願；但是想不到一去，就這麼多年連一點消息也沒有！

杏 啊，爸爸，你累了吧？

潤 不，我還好。

杏 爸爸，你默一會兒，再講一段漢書給我聽的嗎？

潤 好，好，壺里酒還有嗎？

杏 早沒有了。

潤 給我，我到鎮上去打一點來。

杏 爸爸，你又要喝酒嗎？回頭又要醉了，你止來一喝酒就醉。

潤 不會的，少喝一點。

杏 爸爸，不是那天答應了我不喝酒了嗎？

潤 哦……哦，今天是清明，我們應該喝一點酒，家家都到墳山上掃墓去了，我們就在這兒用一杯

村酒，一束野花，來遙遙的祭奠你的母親吧！

杏 啊，爸爸。

潤 我就去，馬上就回，這兩天到了很多軍隊，你別出去亂跑。

杏 你快點回來呀，回頭那個崔大嫂還是要來的。

潤 唔，我就回來。

（潤拿了一個酒瓶，扶了一根竹杖下。）

(梅香，一個十四歲左右的小姑娘，身體結實得像條蠻牛，戴了頂笠帽，手里拿了條趕牛的鞭子，跳跳躍躍的上來。)

梅 杏姐，杏姐。

杏 梅香，你來了，牛放到那里去了。

梅 就在那邊湖腳下。

杏 不要緊嗎？

梅 我已經釘了褙子了，你爸爸呢。

杏 到鎮上打酒去了，馬上就會回來的。

梅 杏姐，我特地來告訴你一件事情。

杏 什麼事？

梅 (半吞半吐) 就是……就是…… 噫…… 杏姐，你——

杏 梅香，倒底什麼事呀，怎樣這樣吞吞吐吐的。

梅 我問你，我媽媽來過沒有？

杏 昨天來過一次。

梅 她同你們談些什麼？

杏 她說吳鄉長打算請爸爸做這兒小學校長，還要請我去做教員呢？

梅 你們答應了嗎？

杏 沒有，爸爸年紀大了，他不肯。至於我呢，我自己書還沒有讀通，怎麼能夠去做教員。

梅 你們都不去嗎？好極了，我最討厭那個吳鄉長的，他的樣子長得比水牛還蠢，比野狗還凶，這幾天，他天天來找媽媽嘍嘍咕嚕的談個不完。那個吳鄉長他還說你長得漂亮，他要你嫁給他，杏姐姐，你不要嫁給他，那個吳鄉長實在討厭。

杏 你曉得他們還談些什麼嗎？

梅 他們說話的聲音小得很，誰也聽不見，不過我時常聽到他們提到你和你爸爸。

杏 提到爸爸和我？

梅 唔，他們一看到我就叫我走開，所以別的什麼也聽不見了。剛剛我回家吃飯的時候，看見那個吳鄉長又來了，他還給了媽幾張鈔票，本來每天我都是洗了碗才出來，今天呀，我飯還沒有吃完，她就催着我來放牛啦。

杏 梅香，我幫你去放牛，你回去偷聽一下，到底他們是談些什麼？不過你不要給你媽看見。

梅 好的，我有地方可以聽得到，我屋裏不是對着牛欄有一個小窗孔嗎？我就躲在那兒去，誰也不會曉得的。

杏 好，那我們就去吧，不過你得快點回來啊，我就在湖腳下等你，我爸爸他馬上就要回來的，他要看見我出去了，他一定又要罵人的。

梅 那我們就快點走吧。

杏 我進去拿頂帽子。

（杏春從里面拿了頂麥草帽，把門鎖上，隨着梅香下去了。）

（台上稍靜。春風掠過萬頃碧波的湖水，掠過芳草無垠的原野，送來一兩聲湖腳下放牛的牧童們的山歌。）

（林駿，借政工隊員甲乙丙三人上。一看上去，就知道是正直的人，寬額角，濃眉毛，英俊的眼睛，瘦長的身材，他們四個都穿了一樣的制服。）

林 你們就到這兒爲止，這一帶的家庭訪問工作，就由你們三個負責吧。

甲 你不參加我們這一組嗎？

林 不，今天我得要求例外，因爲我有點特別要緊的事去找找吳鄉長。

乙 那我們回隊部集合嗎？

林 不，你們就在這兒等我好啦，鄉公所就在那邊。

甲 那我們先到其餘的地方去，這一家我們留到最後來，我們就在這家里多訪問一下好啦。

林 那我就先走啦。

丙 不行，阿林，這家已經鎖門了。

林 也許他們人馬上就要回來的。

乙 這樣靠不住，我看你還是直接回隊里去吧。

林 我今天找吳鄉長，是有點特別重要的事，說不定很麻煩，找到他後，還要請你們幫助。

甲 究竟是怎麼一回事？

林 現在還不能公開，因為現在還有保持機密的必要。

（丙在紙窗外面從破孔中張望。）

丙 阿林，你來看，這家人倒不錯，桌上上插了一瓶花，還有書。

林 什麼書？

丙 漢書！

林 漢書，這倒是不容易，居然在這樣的家中，還會有漢書，讓我來看看。

（大家都圍攏來了，爭着在張望，不留心把紙窗都撕破了，）

林 啊呀，這花瓶真奇怪，是我家裏的，簡直一模一樣。

丙 花瓶到處都是，怎麼見得就是你家的。

林 這不是一個普通花瓶，這是我爸爸四十年前從英國帶回來的。

丙乙 英國帶回來的？

林 唔，是他回國的時候，他的一個教授送給他做紀念的，這個教授是個很有名的考古學家，這花

瓶是他從埃及地下發掘出來的，現在怎麼到這兒來了。

乙 阿林，恭喜你啦，你們一家團圓了！

林 （很憂慮的）但是其餘的，一件也不像是我家的。

丙 你不是有個妹妹嗎？來看，里面有雙女人的鞋子。

林 （看了後）不是的，我妹妹只有我的胸前高，她是一個小孩子，那雙鞋子是大人穿的。

丙 你離家的時候，你妹妹多大？

林 十二。

丙 你和他們離開幾年了。

林 四年了。

丙 十二加四，十六歲，十六歲的姑娘，不是和大人一樣了嗎？這雙鞋子爲什麼不能穿。

林 不會的，我妹妹一定不會這樣大的，我敢保證的說她決定不會有這樣大的。

乙 阿林，我看你不必保證了吧，你們一家團圓這是靠得住的。

林 真會有這樣的事嗎？我會有這樣的幸福嗎？我真一點兒也不相信。

丙 恭喜，恭喜啊，請客，今天你非請客不可。

甲 對的，阿林，這是應該請客的機會啊！

林 假如是我的家的話，那當然，我一定請你們好好的吃一頓。

丙 但是對我吃一頓就够了嗎？這是我發現的，我有專利特權！

林 「專利特權」；好好我把爸爸讓給你好了！

丙 我要你爸爸做什麼？——

乙甲 （鄒笑）哈——哈哈——

林 這傢伙，我要懷念。

甲 大家不要再扯下去啦，阿林，我看你也不必去找吳鄉長啦，你就和我們一道在石兒做做家庭訪問吧！我看等一下，這家人就會回來的。

林 不，我還是要去的，時間不早了，我就去了，你們也可以開始工作啦！

丙 好，你快點來呀！

（甲，乙，丙，林駿，分途下場。）

（潤章上，左手提了一把壺酒，右手提了一尾鮮魚，興緻很好的上。）

潤 杏兒，杏兒，快點來呀，我買了一條魚回來啦！

（走到門口，看見門鎖上了。）

潤 噢，這個丫頭真野，我前脚一出門，她就後脚走得人影兒也不見，鎖上刺了那麼多兵，她跑到

那兒野去啦！杏兒，杏兒，杏兒——

（潤章從懷里掏出鑰匙，看到紙窗的紙給人撕破，大驚。）

潤 呀，有賊，窗子給撕破了。

（匆忙的進去了，看了一遍，沒有失掉什麼。暮春天氣，從外面跑回來，很冷。潤章看見東

西還在，沒有損失，坐在門口石凳上擦汗。

潤

奇怪，窗子雖然撕爛了幸好東西一樣也沒有丟；不過這兒實在不能再住下去了——哦，她果然又來了！

（原來是崔大娘來了，打扮得非常風流俊俏，上身穿了件靛藍布的褂子，下身穿了條玄青襪子。能說善道，見人便笑，周圍幾十里地的人，沒有一個不認識她，風流的娘兒們一看到她就笑，正直的人們一看到她就罵。她正上場來了，林潤章簡直沒有法子來表示他對於這下流女人的憎惡。）

崔

林老相公，這樣好的天氣沒有出去嗎？

潤

唔。

崔

杏姑娘呢？

潤

出去了。

崔

老相公，您來到我們這個小地方，真是我們的福氣，我們這邊的人哪，沒有一個不敬重您……

（對方沒有反應，知道不對，於是換一個方法進攻。）

崔

老相公，您福氣好，杏姑娘呀，長得又聰明，又標緻，又孝順，又……

潤

崔大娘，你今天有什麼事來找我嗎？

崔 是的，老相公，那個吳鄉長哪，就是我們這順德鄉的鄉長，他早就聽見人家說林家老相公訂學問道權，很想來看看您；這個吳鄉長，也真是一個少年老成，又有學問，又有人品，將來真是——

潤 還有什麼事嗎？

崔

（見勢頭愈不妙）

崔 啊，老相公，前回呀，我聽見杏姑娘說，老相公，什麼都不喜歡，只見喜歡點好酒，我呀，她見這句話就到處打聽有沒合什麼好酒弄點來給老相公解解悶，這真是巧得很，這位吳鄉長呀，他家里還存了一罇黑米酒，這真不容易呀，這里黑米酒呀，還是吳家的會老人給在廣東做官的時候帶回來的，一直就埋在地下沒有人喝它，現在算起來也有一百多年哪，這位吳鄉長呀，本來多少人想要點這陳酒來做藥酒醫病，他都一個不答應，但是這次聽見我說老相公喜歡喝酒，他就馬上準備叫人抬來。

潤 啊，馬上叫人抬來？

崔 是呀，並且吳鄉長，還對我說，在我們這鄉下，配得上喝我這罇酒也只有林家老相公，我不送

給他，真是對不起祖宗啊。

潤 對不住崔大娘，請你去告訴他，我不喜歡喝酒，這燭台叫他別送來啦。

崔 老相公，您別這樣啊，這是人家的好意，我們怎麼好不受呢，再說吳鄉長是我們這兒的父母官，我們也不能使他太那個啦。

潤 那麼照你說我非要不可啦。

崔 這當然哪，人家既然誠心誠意的送來，我們怎麼好意不受呢。

潤 那末我現在就可以告訴您，我這個人就是不懂人情世故的，叫他不必麻煩了。

崔 老相公，您是讀聖賢之書的人，不能做出無禮的事來。

潤 我是太懂得禮了，所以我不敢受他的厚禮，崔大娘，我看我們不必再枉費口舌，還是請你馬上去告訴他，我心領敬謝！

崔 老相公請你聽我一句本心話，我們都是自己人，所以我才敢說，您老人家年紀這樣大了，大小爺又不在了跟前，杏姑娘又是年輕的時候，您總要一個人照應照應，吳鄉長他是我們這兒一鄉之長，對於他這樣的人，我們還得敷衍一下。

潤 那我得帶杏兒馬上離開這兒，想不到我今日還會到這樣的地方，來受地痞的欺凌，崔大娘，請

你去吧，你的盛意我都感謝。

（杏春上，手里拿了一個野草和野花，編的花籃，這是她在湖腳下等梅香時做的。）

崔 啊，杏姑娘回來哪。

杏 （不豫之色）啊，崔大娘。

崔 杏姑娘，到那兒去，老相公等得生氣哩。

杏 沒事，到外面玩玩。

崔 是呀，這也正是你們玩的時候，一個女人呀，也只有在家做姑娘的時候才過幾年快活日子，出嫁之後呀，不受婆婆的磨，就得受丈夫的磨，受兒女們的磨。

潤 杏兒。

杏 爸爸。

潤 你到那兒去了？

杏 到——到湖腳下去啦。

潤 我不是叫你不要出去嗎？外面到了那麼多兵，亂烘烘的。

崔 是呀。杏姑娘，外面到了那麼多兵，一個大姑娘家，還是不要出去的好。

杏 兵有什麼要緊，從前我們從蕪湖九江一帶撤退的時候，沿途還不都是當兵的招扶我們嗎？由九江走的時候，要不是那兒的軍隊沿途設稀飯站，我們恐怕都餓死啦。

潤 你該知道，我是不喜歡你一個人到外面亂跑的。

崔 杏姑娘呀，你就少說一句吧，老年人說話不會有錯的。

潤 崔大娘你沒有事了吧，對不起，請回去吧。

崔 我真該死？家裏丟下那麼多事不管，在這兒盡嚼舌頭，老相公我就走啦。

（崔大娘正笑着下去，碰見梅香迎面跑上場來）

崔 呀，你這丫頭，不去放牛，跑到這兒找死啊。

（梅香一看到是媽媽掉頭就跑，崔大娘一肚子委曲沒有地方發作，一手把梅香耳朵拉住，劈里拍啦的在她頭上亂打一頓，梅香邊跑邊哭的下去。）

崔 你跑，你跑，死了頭，看你死到那里去！

（崔大娘追下）

潤 杏兒，你別怕，梅香這丫頭，她心裏有話，你別聽她的。

杏 潤，你別說，梅香這丫頭，她心裏有話，你別聽她的。

吳潤過來，剛剛爲什麼又請去呢？吳潤說：「不，因爲我這中間中斷，將一間公立學校，吳潤與梅香叫我去的，她說：她媽媽和吳鄉長正在家里談話我們，所以我叫她去打聽下談些什麼。」

我就在湖脚下替她放牛，別的什麼地方也沒有去過。

吳潤轉人家的私事我們不必去管它。原馬來時，曾亦因這河里的公事太繁重，甚長許不出來。吳潤等他們談論我們呀。

潤 不論他們談論我們也好，我們不應該去偷聽的，這種行爲是不道德的，你知道嗎？

潤 我早已沒去，我叫梅香去的，

潤 吳潤要胡說，梅香去和你去還不是一樣嗎？杏兒，你去把行李準備一下。

潤 杏兒做什麼？

潤 杏兒。

潤 和天一齊，出門就起程。

潤 不是我們住的地方，這個地方太可怕啦。

潤 那兒去，什麼心思，誰都不聽我的。

潤 會，先離開這兒再說，你爸爸雖然年紀老了，但是還不能眼看著這些土棍來欺負我們。

你是不是說吳鄉長和崔大娘，他們和你說了些什麼？

女，他什麼心思，我還有不曉得的。

杏蘭 你今天就走嗎？

潤春 今天不走，明天一亮，我們就動身。

杏蘭 爸爸，他來了。

潤春 啊，他來了。

杏蘭 我進去了。林春去麻村去買不買一壽星？杏蘭：去買壽星。

潤春 不要緊有爸爸在這兒。

潤春 崔大娘引吳鄉長上，杏春下。

崔春老相公，你看吳鄉長登門拜訪了。

吳蘭 啊，這就是林老先生，本來早日就想來請教的，實在是因爲所里的公事太繁重，老是抽不出空

來，實在抱歉抱歉。

潤春 吳鄉長今天來是有什麼事嗎？

吳蘭 林老先生移住到我們做處來，真使做處生色不少，因爲現在所中準備辦一個公立學校，基金，

地點，都已沒有問題，只是主持無人，我想老先生是德高望重，如果肯屈就的話，這算是我們
 敝處之福。

潤 我早聽得崔大娘談過啦，對不起得很，吳鄉長……

吳 老先生我不但要請你一個人出來主持這個學校，並且還想借重令媛來——

崔 吳鄉長，你還沒有見過杏姑娘吧，又俏麗，又漂亮，又有學問，我們鄉下誰也不能比她。

潤 吳鄉長，你是因為這件事來的嗎？

吳 是的，是專為這事來奉懇的。

潤 那末的，現在答覆，我不去！

吳 老先生，您不到這小地方來，那是請也請不到的，您既然來了，我要是不請你和令媛辦理這
 個學校的話，地方上的父老一定要責備，我辦理不善的，林老先生來主持我們這學校，現已
 經是衆望所歸，義不容辭了。

崔 老相公吳鄉長既誠心誠意來請你出來，你也別就客氣了。

潤 吳鄉長你今天來還有什麼事沒有？因為我同小女今天有些家事要辦，對不起得很，辦學校的事
 ，請你不必再談了吧。

小 日 春

崔老相公，您別生氣呀。

潤滾，滾，沒有廉恥，沒有國法的東西！

林

（林駿，到處找不到鄉長，跑得滿頭是汗，上）

林爸爸，爸爸！

潤（驚）

啊，哥哥，哥哥，爸爸，哥哥來了。

潤駿兒，駿兒，怎麼，你找來了。

吳（吳鄉長，崔大娘，大駭）

林爸爸，想不到果然是你老人家，剛才我走這兒過的時候，從窗子看見這花瓶，我心裏很奇怪，

看見門鎖了，附近又沒有人家；同時我找吳鄉長還有有點要緊的公事，所以我現在來了。

潤怪不得我剛剛回來的時候，看到窗子的紙撕破了，原來就是你來過，駿兒，我不會是做夢吧！

杏哥哥，你變了，變得又黑又高。

林妹妹你也長高了，我一點也想不到你會長得這末大了。啊，吳鄉長也在這兒，剛剛你們在談論

什麼？

(這時甲，乙，丙也紛紛上。)

吳 沒有什麼，沒有什麼，林隊長，我是打算請令尊出來辦個學校，別的什麼也沒有，什麼也沒有！

林 你要請我父親來辦學校，那好極了，那好極了。

潤 這本來就是一件好事，不過令尊……

林 但是吳鄉長，我剛剛奉了總部的命令找你有點事，我們主任請你去有點要緊事談一談。

吳 什麼？

林 你們來了，好極了，就請你們帶他去，當心一點，這個東西是很狡猾的，你們替我報告一下主任，說我碰到我家里了，馬上就來做詳細報告。

甲 這就是老伯，

林 是的，忘了介紹，這就是我父親，這是我妹妹，這是我們的三位同志，

乙 林老伯！林小姐！

丙 你們先去呀，主任在等呢。

(甲，乙，丙同吳鄉長下，崔大娘也悄悄的溜下。)

潤 你們主任請他去？

林 因為我們得到很多關於他的報告，說他有通敵的嫌疑，所以我找了他半天了。

潤 這倒是大快人心，他正在這正欺侮你爸爸年紀老了。

林 爸爸，這種人是抗戰中的渣滓，我們抗戰繼續下去的時候，這種渣滓會漸漸的消滅掉的，

潤 駿兒，你這幾年來過得還好嗎？

林 好極了，這幾年來，我不但身體鍛鍊得更健壯了，同時知識也鍛鍊得更健壯了。

杏 哥哥，我跟你去工作好嗎？

林 你也參加我們那兒，那末爸爸呢？

潤 我不要緊的，杏兒，你跟哥哥去是對的，我可以到桂林你姑父家去，我真高興極了。駿兒，我

居然看到你了，今天你居然成了保衛國家的戰士了，好吧，你還有重要的事你就先回隊吧，一

會我帶杏兒來看你。

林 爸爸那末我就去了，因為主任還等着我報告吳鄉長的事。妹妹，你馬上來呀！

杏 我馬上就同爸爸一道來。

（林駿很迅速的下場）

杏 爸爸，我跟哥哥一道去工作了，您會不會感到寂寞呢？

潤 杏兒只要你們能够很好的為國家服務，爸爸是永遠不會寂寞的！

林 爸爸，我這就走了，您保重！

會此處杏兒來讀書

潤 爸爸，我這就走了，您保重！

林 爸爸，我這就走了，您保重！

杏 爸爸，我這就走了，您保重！

林 爸爸，我這就走了，您保重！

潤 爸爸，我這就走了，您保重！

林 爸爸，我這就走了，您保重！

杏 爸爸，我這就走了，您保重！

林 爸爸，我這就走了，您保重！

潤 爸爸，我這就走了，您保重！

林 爸爸，我這就走了，您保重！

幕緩下。