

盛衰 定則 奮 承



古
書
集
刊
行
第
五
期

第一卷·第五期
莎士比亞紀念輯

戲劇春秋

第一卷 第五期

· 目 錄 ·

南山之什.....田 漢(1)
 題六駿圖.....郭沫若(2)
 短簡.....郭沫若(2)

· 追悼劉·蔡·王三同志 ·

憶保羅.....曹 華(3)
 弔劉保羅先生.....歐陽予倩(4)
 蔡碧青同志小傳.....擬 莊(5)
 悼碧青.....馬 登(5)
 一個馬戲班女藝人之死.....杜 宣(6)

· 莎士比亞逝世三二五年紀念輯 ·

莎士比亞新論.....宗璋譯(8)
 莎士比亞劇作在蘇聯舞台.....秦似譯(37)

戲劇春秋
 迎第四屆戲劇節.....杜 宣(41)
 關於前方的演劇.....洗 羣(41)

導演的任務.....洪 深(44)

導演論(下).....曹葆華譯(53)

劇 逃(一幕劇).....張 容(63)

本 一家人(一幕劇).....路 風(71)

將「軍毯」用到舞台裝置上.....碧青遺著(68)

劇壇春秋錄
 桂柳兩地的戲劇節.....記 者(7)
 西南劇訊(一).....記 者(40)
 西南劇訊(二).....記 者(62)
 抗劇九隊三周隊慶.....記 者(80)
 編後.....編 者(43)

主編人	田 漢
發行人	歐陽予倩 夏衍
編輯	杜 宣 許之喬
出版者	戲劇春秋月刊社 桂林郵政信箱一六〇號
總經理	桂林白虹書店 桂林中南路七十五號
定價	每册零售實價二元

· 月 刊 ·

中華民國三十年十月十日出版

祝郭先生沫若十五壽辰

南山之什

田 漢

為沫若兄五十壽辰作

在荒原，
忽然拾得璀璨的寶玉；
在秋夜，
忽然讀得故交的文字，
每一行，每一句，
活躍着，
沉鬱雄奇的影子，
光明和黑暗決鬥着，
全世界需要你嘯，
光明的勇士！

啊，那些日子——
在雙江稍燁的山城，
巴山的風雨
纏繞了奔放的詩魂。
壯士的手
不摩挲寶劍，
而摩挲延光四年的碑紋，
對着天宮問話，
洞庭的新葉
又想起楚的湘累，
漢的逐臣。
莫非
折磨與文章有緣，
顛頓是詩人的宿命？

當你——
驚心於東方的烽火，
攜起了甲骨文的研究，
當你——
中夜憤然而起，
對熟睡中的妻子別淚偷流，
當你——
似天矯的神龍，
從法西斯的密網逃遁，
當你——
在李國十年之後，
重見祖國的河山；
當你——
對廣大抗戰同胞，
翻騰着雄辯的波瀾，
一種深深的憂鬱，
飛上了壯士的徽纜。
然而這是多麼高興的事，
你回到了我們中間！

你是那樣無情的
對侵略者只談筆伐，
而繁響是那樣多情的
吻上了我們的頭髮。
爲着三葉的繁盛，
我們踏遍了三磨的草花，
寫着喚起十五年前的肥瘠，
我們看到精壯試馬。
雖然你抱着孩子
從馬上跌下。

人家問：「你能再騎嗎？」
「爲什麼不，」你又翻身爬上去了，
向着崎嶇的峯頂出發。
從南岳，
從雲深處，
我去看過柳江的秋濤，
和鐵軍的老將
重憶起你，
也重憶起發肥酒熱的南橋，
從柳江回到湘江，
戰火紅透了雲蒼。
灑遍了長沙的城郊，
鮮豔得像嶽麓山的楓葉，
經過秋風的畫描，
但楚人的舊都，
始終不可動搖。
屈賈會遊之地，
豈能讓野獸們踐蹋？
水陸洲將依然繫着淡淡的眉
等待着詩人的慰慰，
不，她將命蘭舟桂棹，
溯湘江瀟瀟而相邀。

記得在長沙的醉後
你會說：「中國對不起你——
但這多難的國家，
豈能再沒有你！
沒有你
峨嵋會減損他的雄奇。」

沒有你
錦江會失去馳的蹄旋，
沒有你

歷史寶庫會不能及時而開，
沒有你

詩歌之國將成爲大戈壁！
沒有你

搜索中的青年將失去明燈，
沒有你

中國和以平等待我的國家
將失了緊密的聯繫。

這該是多麼值得驕傲啊，
中國有着你；

這該是多麼當然的事啊，
中國紀念你半世紀的功績！

四百多年一次的全全健，
歷史上空前慘烈的反侵略戰爭，
太平洋暴風雨的前夜，
中國自由解放的黎明！
很難得的

在這樣的偉大時期
慶祝壯士的生辰。

戰血
飄揚的毒酒，
震天的
二萬動的歡聲。

誰能說你耳聾？
誰能說你耳聾？

壯士的眼洞察着歷史的全程，
誰能說你耳聾？

誰能說你耳聾？

誰能說你耳聾？

誰能說你耳聾？

誰能說你耳聾？

不入耳之言壯士有所不聞。

寶愛你的身體，

讓他耐得起更大的艱辛，

寶愛你的筆，

好寫出真正的中華民族的精神。

九月三十日於桂林七星岩下

題六駿圖

郭沫若

八駿周遊樂未央，穆王遺事費平章。

健強不息能騎射，勝似兒皇作虎狼。

壽昌得此六駿圖，拓本囑爲題識，考穆

王雖相傳荒淫無度，但其八駿周遊之

概，實一快事。後之爲人君者求其能

騎馬射箭已不可多得矣！

無怪名烏號白號。飛奔渾似不沾泥。

撫膺徒自思神駿，日暮空中聞鼓鼙。

此是太宗拳毛騮，凜然屹立生風沙！

非關皮肉堅於鐵，戰士輕生馬自嘉。

傳聞此馬號烏騮，食箭滿身猶急馳。

慷慨項王施首後，不知遺革裏誰尸？

項羽自刎後其愛馬烏騮不知下落，愛

姬虞美人亦不知下落，幼時讀項羽本

紀頗以此爲遺憾。

萬矢縱教穿我夜，日行千里不爲奇。

衝鋒陷陣尋常事，李廣無人刺可悲。

此馬名什伐赤，未詳騎者爲誰，負失
空馳，殊足引人起寂寞之感也。壽昌
以爲如何？

南山昨日試春遊，並轡江邊君與叟。

伏櫪何能終老此？長風萬里送騶騶！

壽昌於三月三日會約余過江騎馬登南

山越三日即乘舟東下，將暫別矣。留

六駿圖題，因各繫一絕兼以紀別。

卅年三月六日

短簡

郭沫若

××先生：

八月一日信接到。

「戲劇春秋」三、四期還未看到，自己對

於文章太丟失了，尤其對於戲劇，慚愧，絲毫

沒有什麼意見可以貢獻，祇是各位朋友的努力

，我是十分欽佩的。去年有一個時期本有打算

把威靈光斬子的故事寫成劇本的計劃，曾經盡

力多方蒐集材料，但研究的結果，斬子的傳說

大概是不可靠的。因而也就把寫作的企圖拋棄

了。事實上，歷史故事要用話劇的形式來寫出

，也頗感困難，還有是威靈光左右的人物和其

個性，都沒有充分的資料，這更是促進計劃流

產的要因。

祝壽之舉甚不敢當，能免掉最好。照舊時

的規矩來講，先君於前年五月逝世，今歲尙

未滿服，更不敢說上自己的年歲來也。專復順

頌 撰安。

追悼劉·蔡·王三同志

憶保羅

曹華

直到今天，我還是個站在戲劇邊緣上摸索的孩子。

當我第一次跨上舞台——彷彿一件新奇的玩偶被擺佈的時候，我也就認識了保羅，一個「劇人」以上的戲劇工作者。

我認識保羅很遲，那是在抗日戰爭剛開始的當兒。自己在滬甯路上的家鄉已岌岌可危，憂慮和焦急的心情隨着戰爭的變化而增長；不過，主意却早經拿定，不管怎樣，我不願作爲一個俘虜被困在家裏。因此，當日城告急，人心惶惶不安的情勢下，我就作爲一個流亡者，參加了保羅所帶領的劇團。在這之前，我僅在某次紀念會上，聽過他一次簡短的演講，好像是講團結禦侮之類吧，雖然嗓音是那樣的嘶啞不亮，却落得斬釘截鐵，字字血淚，當時在座的聽衆，都很受感動。其中，最爲他講演所激動的是我。以後在無數次談話中，我發覺保

羅的講話，不但吐字乾淨有力，還孕育着無限的熱力，掣情，幾乎足以灼燙人的。

和保羅相處的日子裏，我們常就發着他的身體。從他深深的眼圍（他的眼睛是有着攝人的神力的）瘦削的前額上，不難感到他應盡屈辱的磨折的印痕。在工作過度疲勞時，就會有點點紅絲夾在髮裏；爲這，我們總勸他少動腦，少勞力。「我知道不礙事，要死，早在××中了結了。」這是保羅的答覆。也怪，他確實能跟自己鬥爭，在那樣極風沐雨的流動奔渡中，他始終不會躺下來，雖然這是近乎殘酷的了。

保羅是導演、劇作者、演員，三者他都能，都有成就。在流動中，往往只能有片刻的空暇，讓他伏在公文箱上寫作，（他握筆的手式頗特別，字柔軟，與性格太異）但多少尖銳的含有強烈煽動性的劇本，都在這空暇中產生了。（他能在極艱苦中安靜構思，隨意隨想）他的不拘泥於固定型式——無論舞台技術或劇作——他主張活用自己的舞台，隨地即景都可演出。他主張針對當時當地的現實問題，用最簡明、最快捷的方法予以反映；他主張因地制宜，一切演出爲了抗戰，爲了民衆。記得有次，我們

流動到某鎮，該地民性強悍，原已有自衛隊之組織，爲加強他們對抗日寇的信心起見，臨時編個戲名「大戰王家村」，以游擊隊英勇抵禦日寇爲故事中心，演出時純用土話（部份演員頗勉強）且採取平劇過場的手法。因舞台過小，竟將布掛曳至兩邊牆上。演出後農民異常激動，久留不去。那晚我們也格外亢奮，竟讓天幕給月亮吞蝕個大窟窿，險成巨災。諸如此類或更大胆地如扛着檣木游街以警傷漢奸，鬧得滿城風雨，疑假爲真等打戲舞台型式的宣傳劇，都成爲保羅大膽處理戲劇演出形式的特點。這種種，假如給今天大後方沉潛於戲劇研究的先生們看來，也許正是一種不齒的宿願呢；但我們是不必在此處斤斤計較的。

我接編的戲劇工作者雖不算多，但迄未發現能真正忠實戲劇藝術而堅貞不移如保羅的！我們會將田漢先生的保衛蘆溝橋四幕劇（？）中抽出一幕單獨上演。劇中需士兵二十餘人，僅到一處，即臨時邀請當地武裝團隊湊數，稍事排練後上台。有次，當該劇演至高潮處，劇中有兩士兵爭吵而上，此時有一被邀充數之士兵同志，情不自禁，放聲大笑，保羅（飾排長）即上前刮以耳光，士兵惱怒不敢言。劇終後，保羅親向士兵賠罪，並告以「戲」就是「真」，在舞台上不容馬馬虎虎，士兵愕然。保羅演此劇如生龍活虎，感情奔放，無可抑止，故效果特佳；但終場後每昏暈台上，不能自起。我說保羅是「劇人」以上的戲劇工作者，

他前向在某戰區戰地演劇，扮一個自殺的日寇，不想手鎗的子彈沒有下得乾淨，居然在舞台上真的自殺了。從此戲劇界就少了一個鬥士！他那艱苦卓絕始終如一的精神，我不能不表示敬佩；聽見他的死信，只有永遠為戲劇界惋惜！

最近許多人都感到戲劇運動，日趨低潮，而保羅正在這個時候死了。豐富力強天才卓越的戲劇家們，應作何感想？

蔡碧青同志小傳

擬莊

蔡碧青同志，廣東南海人，他是一個青年戲劇工作者，他對新演劇運動有不少不可磨滅的功績，特別對廣東劇運所寫下的輝煌史頁。他正式參加戲劇運動，是九一八事件以後，這時他還過着學生的生活，年紀不過十四五歲，是一個沉靜多思的小孩子，他一開始從事劇運就過着幕後無名英雄的生活——舞台裝置者，他一往的工作態度，都本着別人認為不風頭的工作自己卻樂意去幹的，因此在幾年苦幹和實踐中，他成爲南中國的知名的裝置者。他還經常登台扮演，都是獲得相當成功的，同時他還是一個導演者。

廣東的熱情青年知識份子所成立的「廣東藝術工作者協會」，碧青同志是發起人之一，同時他還被選爲該會戲劇組組長，後來改組爲「廣藝劇團」，他仍緊握着自己的武器，支

持着這個進步的團體。

一九三二年夏初，廣東的戲劇工作者羣，成立了一個全省性的統一組織——戲劇協會，他被推選爲常務理事兼總務部，一九三七年改選，他又被推選連任，同時還是廣東文化界抗敵協會理事，他不單是戲劇家，舞臺裝置者，他更是一個熱情的詩人，在南國的詩壇上他是負有聲譽的。

對「戲劇入伍」這一運動，碧青同志是個執行者是實踐者，自廣州退守到那天止，他並未離開過自己的崗位，他忠誠地堅決地爲了士兵文化運動努力——軍隊戲劇。

今年四月初，我們前線巡迴工作到某游擊區，殘酷的病魔把他攫奪去了，從生病起至死亡，不過是短短的九天，最後他竟離開了自由的空氣，長逝，埋藏在祖國的黃土中。

悼 碧 青

馬 聯

——一個沉默工作者的死——

一起戰鬥了八年而今天依然還是緊緊地站在自己的崗位上苦戰戰鬥着，碧青，在我們八個月來蓬蓬勃勃的從事於士兵演劇運動的興奮的生涯，他，因積勞而死於瘧了。

他的屍體，葬在游擊區裏，而且朝着廣州，生前，他是一個敢向對着敵人的戰友，死

後，我們還是一樣的。他面對着敵人。

在最近一年的生活裏，可以說是生活得最豐裕的一年。在藝術創造上，工作意義和方向上，都是忠誠的辛勞的從勞動中去收穫我們應得的甘果，於是，作爲「人」而活着的，我們就是在這有價值的生活之中「活」着。我記起了，在那些時日裏，曾經跟他談過「真理的藝術，

存在於你有真理的人生之中。」就在這裏，他更加懂得了他的戲劇生活道路。

於是，他自己說了：

「在戲劇藝術的洪流中，我體驗了人類的熱愛。」

我學會了對仇敵的憎恨，也學會了對戀人的熱愛。」

於是，他更加對事業忠誠了。

我們會堅決地反對一切不正確的壞的演劇行爲，反對一切舊的，死的，腐朽的演劇傾向，尤其是反對運動上的流寇思想與行動。在士兵羣中，辛勤地播着種子，而種子也開了花。

但是，我們的伙伴——碧青，就在這沉默的工作中，沉默地死了。

我感覺到較老的同志們這樣死的恐怖，正在這樣極端需要的時候，對戲劇運動的工作者，引起了一個寒慄。

這寒慄，並不是怕死，而是文化工作者的「確命」的確「賤如草芥」了。

當然，碧青這樣死，還不是死於非命，不過，這總該是人為的吧！在工作繁忙而又窮迫的條件下，我們是無能為力了，看看他死，似乎是大惑無點，然而却還好，在他身邊的人們，還沒有一個像「阿Q」似的拿他的死來很高明的描寫，有的，都是深刻的同情。

但是，我多想，想起了「一個問題」，這時候難消真的沒人需要文化了嗎？可是看看我們的工作中，又的確有無數的人在等待着，那末，為什麼……

於是，……我想碧青自己死得應該更清楚

了。
這樣的工作者死了，或許還有一二仁君子嘆息一聲，「可惜了！」同時，也將有更多的人「斯吉訶德」，與更多新時代的「阿Q」，在茶餘酒後冷笑一聲，或一個藉口，這……真是「死得其所」了。

碧青死了，我總覺得碧青是年青的。至於那些為他死而嘆息甚或悲痛不至而又不敢正視現實及不敢在現實的廢墟中工作的人，在旁假惺惺的來一套虛偽做作的表演，我想，還是趕快收起了吧！為什麼？

因為現在已經答復他了。

第一
主演劇隊的許多士兵演員們前次在惠博平山之夜陣亡一樣的平凡。

死得對現實無愧，這倒是藝術工作者應有的信條。

碧青，他死，的確能够說「無愧於民族了！」

一個馬戲班女藝人之死

杜宣

一般人對於馬戲從業員，都非常輕視，認為是「定江湖混飯吃的」，「終年浪盪，無家可歸的流氓」，社會上既無地位，法律上亦無保障，人們到廣場上去看馬戲時，都用一種極其傲慢的態度，或一種布施的心情隨傳的掏出幾個銅板往地下一擲，這種心情是對於道旁乞丐的施捨是一樣的。在一般人看來，認為馬戲班之到處賣技，這正同乞丐沿街乞討是同一目的。至於他們的技藝是怎樣得來的，他們為什麼要學這種技藝？關於這點，大家似乎都沒有去注意過。因為在他們的想像中，生活的目的，不過是爲了生活而已。

前年冬天，偶然在衡陽留下了個很短的時

候，恰逢那時有個叫做「中華國術馬戲團」的馬戲班，也正在衡陽開演，我常常同了些朋友到馬戲班裏去溜了幾個晚上，目的是想去看來點日常生活以外的刺激，另外去慰問慰問這班到處流浪的藝人們。多去了幾次，人也都混熟了，在一個風雨凄其的夜晚裏，年近古稀

的孫團主他同我談到了他們的經歷。

團主孫老先生，山東人，自幼嫻國術，臂力過人，嘗走遍華北各省；聽到俄國馬戲特別發達，就決心入俄習藝，歷盡千辛萬苦，流浪到了遍地風沙，冰堅雪厚的西北利亞，就在那裏遇到了規模很大的馬戲班，一直跟着那個班子，走盡了頓河與伏爾加河的流域，南俄羅斯與北冰洋以及所有的遼闊俄羅斯的領土，共二十多年。藝成，回國組織「中華國術馬戲團」，成立之後，曾遍遊近東各國，南洋各島，及非洲各地，從來未曾遇到過在人的技藝上能够與他匹敵的團體。孫氏在海外，先後連四十年，抗戰前不久，才率團載譽回國，意欲以國人對馬戲輕視之觀念。剛到南京，七、七和八、一三戰事相繼爆發了，不得已，乃將大部份團員（那時團員已達三百人左右）疏散回鄉，棄藝業農去了。自己則率領小部團員由京蕪國道撤退，沿途四轟炸，流徙，動物，機械都到處拋棄，來到衡陽時已是虎落平陽，一籌莫展了。

當時田漢先生很想用軍委會政治部的力量給他們些幫助，俾使此輩因國難而受到很大犧牲的藝人，不致使技藝荒疏或被迫轉入他業。先生在衡陽開演時，曾以此事往商辭修先生，並蒙允諾。旋辭修先生調長前方軍務，而先生又因公赴渝，事乃中廢。從此他們就終年流落在湘桂道上，各方人士，都必顧念到他們，更

值物價飛漲，生活竟降到乞食一般。

今年春天，在桂林又遇到了他們，改名爲

卷日誌，不遺餘地對現實有了一點幫助。

「華僑馬戲團」，在公共體育場每夜開演，因為沒有資金添製器械，節目變換不過來，所以營業非常清淡，生活更形困難。前不久，他想更換幾個新節目，一方面當然是打算多賺幾個錢，用來維持大家的最低生活，另外他還想多傳授幾樣技藝，給這部份年青的後輩。有次他們正在練功夫的時候，因為營養不足，體力不濟，一個女團員——王陶英女士，頭暈墮地，立即殞命。

一個懷滿了一身絕技的女藝人，爲了要完成她的藝術創造而犧牲了，這是如何值得崇敬的一個高貴的靈魂；因爲營養不足而致喪命，這更足如何值得沉痛哀悼的一樁事！

人之生死，本極平常，但是一個成功者的死，一個本來可以不死的人的死，就會使人感到無任惋惜和滿腔悲憤的。王女士，不死於敵

機的慘炸下，不死於不救的病症中，而竟死於貧困，死於營養不良！是我們整個的社會都是這樣的貧困嗎？但是我們不分日夜，無論在什麼地方都可以目擊許多行尸走肉在吸鴉片煙中一擲千金。然而成千成萬的藝人們竟不得一飽，甚至於死亡，這該是如何慘痛的一個現象啊！

今日在遼闊的祖國大地上，流浪終年，困迫萬端的大小馬戲班，又何止千百，像王女士這樣以身殉道的藝人，亦不知凡幾社會上從來沒有人去正視過他們，或扶持過他們，縱令他們因而致死，在一般人的心目中正如同一個泡沫的消滅一樣，不過是少了一個「走江湖，混飯吃」的而已。世風如此，能不哀哉！

藝術是拯救人們精神墮落的良藥，藝術家是人們精神上的醫師，如果我們將全國的馬戲團體有組織有計劃的加以整理，充實以新的內容與技巧，對於人們的精神教育，這該是一批如何雄厚的力量。記得前若干年，蘇聯有個馬戲班班主死了，國家予以國葬，全國予以下旗致哀，各家報紙均予以最重要的篇幅來記載這位藝術家對於國家人類的貢獻。如果將目前我們的情形拿來比較一下，真不知相距到那裏去了。

東榆雖逝，桑榆未晚，希望在全國上下和敵人作殊死鬥的今日，我們不要再讓這批偉大的力量荒廢，俾使終年浪跡的藝人，亦有報國之機會也。

桂柳兩地的戲劇節

爲了慶祝第四屆戲劇節，在西南一帶，恐以柳州表現得最熱鬧了。據柳州劇界來人談，他們一共要演出三個大戲。六號至九號由軍委會政治部抗敵戲劇宣傳第五隊（原九隊）演出「國家至上」，十號至十二號由劇宣四隊（原一隊）演出「蛻變」，第X軍鐵血劇團在XX部演出「秋收」。

桂林的戲劇節表現得也不平淡，至少我們相信比去年熱鬧。歐陽予倩氏所領導之桂林實驗劇團自十月一日起演出新

桂劇「木蘭從軍」。新組成之「新中國劇團」爲了慶祝「自己的節日」與成立紀念，在國慶日演出陳白塵氏之新作，五幕劇「大地回春」。在「木蘭從軍」演完後，廣西省立藝術館即上演歐陽予倩氏編導之五幕史劇「忠王李秀成」。

爲了紀念戲劇節，本刊本期連夜排校，趕至國慶日出版。歐陽予倩氏之「忠王李秀成」亦由文化供應社於是日出版。又本刊卷之一，丁西林氏作的四幕喜劇「妙峯山」及白虹書店出版之田漢氏的新歌劇「岳飛」，均可於本月中旬出版。

記者

論 新 亞 比 士 莎

序 集 全 亞 比 士 莎 版 聯 蘇

狄 宗 納 莫 夫 作 譯

自從莎士比亞在一六一六年上逝世，到此刻已三百二十五年了（註一）。三個世紀裏充滿了壯麗的事蹟；一代代的人生來死去；可是莎士比亞仍作爲卓越的詩人和劇作家生活着。爲什麼他永遠地不衰老？爲什麼在後世最優秀的人眼中看來他永是那樣親切？爲什麼他底作品始終爲萬人喜愛？

我們敬仰莎士比亞的理由，他被卡爾和弗萊德里赫推崇的理由，他被全人類和我國民衆（註二）歡呼的理由，是因爲他是一位偉大的藝術家，更因爲他處理了他那時代最生動最激烈的矛盾，作爲一切矛盾底中心點，兩個世界的鬥爭，封建主義和資本主義的鬥爭。

（註一）原文是三百多年了，譯者改成確數三百一十五年。
（註二）指蘇聯——作者

以後文中註釋下有作者字樣的是原文所有，凡譯者加上的就不寫明。

今天輪到資本主義爲我們社會主義從世界上逐出的時候，這裏却把莎士比亞和我們的結合得最緊，反而使他在我們面前顯得更親切。這裏

實把我們成爲他唯一的底承繼人，承繼他天才的豐饒的遺產。在生命的激流中莎士比亞不休息地戰鬥着。生活猛烈地攔擊他，但在鬥爭裏他決不敗退，而緊緊把握當時一個藝術家可以得到的最後大的課題——舊的底死亡，新的底誕生。耗費了無數學者、思想家、戲劇演出者、導演、及藝術家底勞作，才收穫了今天我們所知道的關於莎士比亞的一點。可是一位真正的藝術家底天才正在他底存在里（和生活一樣）你越了解他，你不知道的也更多。

因爲大家對莎士比亞發生強烈的興趣。觀念論者乘機找到了口實，主張他與任何階級都無關聯，說他是「整個的人類」的代表，有人特別著重莎士比亞底天才，似乎是上帝恩賜世人的禮物。還有許多更有趣的胡說。

其實莎士比亞底偉大，他底「超時代」性，唯一的理由因爲他是一個戰士、政治家、思想家；因爲他底藝術和社會決不隔離。他作品底動人的力量建築在對人生極寬極深的了解上。他是一個寫實主義者，是某一固定階級底藝術家，但以最大的忠實刻劃當時的紛爭。

莎士比亞底寫實主義是莊嚴地存在於他對世界超特的了解里，因此常常缺乏外表上和寫實主義的相似，又因爲他底作品充滿着情感和慾望，滿貯着深奧的意念，以致於成爲世紀來爭執的主題。但這正是一位藝術家底現實主義，因爲他把他底注意投入最繁密的糾紛之中去。他創造的人物一方面有血有肉，不失其個人底情性及癖好，另一方面却顯示了歷史發展的路徑，成爲輝煌的歷史的里程碑。這些人物意志底深遠和他們在新興的社會鬥爭中所扮演的角色底偉大是一致的。

（註）以後文中劇本名字用英文（第一次出現時加中文）備人名用中文，如：
馬克白（人名）King Lear（劇名），葛羅雷特（人名）
）• Much Ado About Nothing（劇名）。

第一章 莎士比亞底時代

莎士比亞是生活在一個偉大繁榮的時代里，生活在一個事蹟衆多，天才者茂盛，行動壯烈的時代里。

在「特洛勒和克西達」Troilus and Cressida 中，尼斯托（註一）所說的一句話，值得作爲全部莎士比亞自己底著作底銘語。這句話是：

在這里可以聽見許多重大事蹟底全景。

——幕三場

（註一）尼斯脫是希臘征特勞軍中智慧的老人。

了解莎士比亞底時代和作品極端重要的文獻是弗萊德里赫在「德國農民戰爭」中的一段話。他指出英國的貴族和市民成立聯盟，共同把封建領主底君主專政轉移爲布爾喬亞君主立憲。他寫道：

「在德國舊的貴族存留，英國却多謝「玫瑰戰爭」把貴族解滅了，代之而起的新貴族不是有布爾喬亞的根源，就是有布爾喬亞傾向的。明確地說，這些貴族成爲布爾喬亞地主，有著布爾喬亞一類的收入——地租。」

在批評基佐（註一）的論文時，弗萊德里赫又提到這問題。基佐問：爲什麼英國革命如此保守？弗萊德里赫回答：

「英國革命保守性之謎，就在於布爾喬亞和大地主之間的聯盟。這個聯盟構成法國革命和英國革命間最大的差別。在法國，布爾喬亞用分割土地的手段把大地主消滅了。」

（註一）Onno 德國經濟學家。

遵照弗氏底指示，我們知道一直到莎士比亞死後，布爾喬亞和有土地的貴族的同盟還存在着的（註二）。弗氏更告訴我們，布爾喬亞和地主聯盟底基礎是在於他們一致的利益上。

（註二）莎士比亞死於1564年，查理一世受刑於1649年。——作者

「英國布爾喬亞遠在亨利八世時就抬頭了，他們同一七八九年的法國兄弟（註三）不一樣，他們和大地主階級之間不但沒有衝突，而且利益是一致的。因爲英國大地主一方面供給實業布爾喬亞所需要的勞動的人力，另一方面他們也站在發展農業的立場上——而農業發展是和工業、貿易所需要的方向並行的。這就說明二者利益是共同的，也說明了爲什麼英國布爾喬亞成爲地主底盟友。」

（註三）指法國的布爾喬亞。

弗氏一篇最近才發現公佈於一九三五年的論文（註四）又提供了我們寶貴的資料——他指出：

「在中世紀封建貴族階級里，一個被他們踐踏的階級正在替他們挖掘墳墓！這新興的階級一天天強大，歷史所留給封建主的地位就一天天縮小。」

（註四）登在蘇聯雜誌三月份「無產階級革命」上。——作者
城市興起給了封建貴族沉重的打擊；使他們成爲永遠無用無益的東西。金錢作用底展開使透封建社會的基石，而建立城市底力量。

「封建主底城堡被子彈打穿了！子彈是什麼？——執行金錢命令的奴僕而已。金錢使得市民階級握得了領導權。」

十五世紀末在英國封建制度已全部崩潰了。（玫瑰之戰於一四五五年結束。）莎士比亞底大部份作品在十六世紀九十年代寫就（他生

於一五六四。這就是說他並沒有看到封建主義統治的英國。那時的英國已不在封建主義統治之下，因此教皇魯斯第五世不滿意依利薩伯重用「沒有爵位」的新興起來的官吏，反而叫我們奇怪他沒有常識了。當然貴族和布爾喬亞之間不是沒有衝突的。依利薩伯花了好大的力量來調解他們。（以人民為犧牲，而苦的百姓。）

那正是勇敢的探險家征服世界擴充英國版圖的日子，他們甚至於已達到遼遠的俄國。（那時俄國在英人心目是一國神祕。）一五五六年一條船尋找通往印度的路，到了亞奇格爾（註五）。恐怖的依凡當時還想和依利薩伯結婚（註六）。

（註五）亞奇格爾是俄國北部的港口。
（註六）恐怖的依凡（一五三三—一五四）以暴虐出名的沙皇。依利薩伯終身沒有結婚所以依凡才有此意。

那是「無敵的亞瑪達」（註七）潰敗的時代，戰爭的時代，科學發達的時代，哲學藝術思想底黃金時代。

（註七）Invincible Armada 西班牙主力艦隊名，自譽無敵。那時代的人興趣是多種多樣而廣博的。有個理查德爵士到過俄國，作了俄國民語彙集，他底手冊至今仍藏在牛津大學，雪萊曾說這一類震驚世界的人物在莎士比亞時代不知有多少。

十五世紀末意大利文藝復興的思想也進入英國；其影響之巨大更是無疑的。從沙比士亞底作品判斷：他是熱情地努力去了解面前這花叢亂的英國——文藝復興統治之下歐洲最先進的國家。

在英國以及其他各地文藝復興的特徵是——對科學的探討；研究古代哲學，古代藝術底遺產；中世紀煩瑣哲學，苦修主義底拋棄；人文主義；貴夫人們底興趣範圍；樂觀，等等。

一四四五年谷騰堡發佈第一次印刷的書（註八），文明於是進入

一個新階段——急趨成長的印刷術是一個使得文化有著更廣大的開展的巨大的刺激。

技術底猛進是文藝復興大事蹟之一，用弗萊德里赫的話就是「驚人的技術進步」。當沙比士亞以藝術家底姿態出現時，人類印刷術已很有成就。（十六世紀初已印出三萬冊書。）大藥在十四世紀就用於戰爭，轉機（十五世紀），鑽孔車床（十五世紀末）。還要提出的，是偉大的拉文四（註九）。他已建立了令二十世紀科學家咋舌的科學原理。

（註八）谷騰堡第一冊書印於德國美茲。作者
（註九）拉文四——畫家、建築家、彫刻家、詩人、哲學家、音樂家、物理學家、解剖學家、生物學家、礦物學家

文藝復興影響既是這般大，英國貴族甚至於重觀意大利勝過法國。大詩人及政治家薩克維 Sir Thomas Sackville (一五三六—一六〇八) 在一封信上說他這般顛倒於意大利文，從此一些法文都不願用。

麥攷萊（註十）論培根時說：亨利八世和愛德華六世時代，不懂希臘文和拉丁文就什麼都讀不到，至少幾乎什麼都讀不到。

（註十）十九世紀英國大歷史家。文藝復興中偉大的人文主義之一，依拉斯莫斯 Erasmus 就在英國寫下他底名作「癡愚底讚美」 Praise of Folly。

正是舊社會，舊的經濟制度崩潰的時候，在老死的廢墟上，出現了時代底大人。

莎士比亞同時人雷萊 Sir Walter Raleigh 就是十個例子。他後來是死在斷頭台上。

有人在這部份或他部份出色。雷萊却是各方面的天才。他底歌油不比現狀差壞（註十一）。跳舞比海登 Hilda 高明，並把海氏在宮庭中盛名掩沒；殺生（註十二）和他商量劇本的寫作；愛芬翰（註十三）讚美他是大航海家；培根認為他才方面能配和他辯論道是棄離

；探險家霍金斯、福比希等又佩服他底胆量 and 魄力；散文的高妙在當時幾乎無敵。即使以微末小節的容貌而言，他底美麗已被女皇依利薩伯垂青。詩人、學者、水手、官臣、演說家、歷史家、政治家——每一方面他都有成就。

(註十一) Edmund Spenser 大詩人，「仙后」作者。

(註十二) Ben Jonson 大戲劇家。

(註十三) 當時的航海巨擘。

不過，布爾喬亞歷史家喜歡把當時的英國描寫成極樂天堂，是不對的。女皇時代宮庭之殘刻，令人難於置信，賄賂已成為一種制度，譬如威靈頓的政治家、哲學家、詩人培根（註十四）同時也以其極端的貪鄙著名。培根批評他當時人物：在智能上是輝煌的天使，貪慾上匍匐的蛇。（其實他自己亦是在內。）苦的仍是人民，人民忍受不能言語的欺凌。

(註十四) Francis Bacon

第二章 莎士比亞與民衆

在「Capital」中，其著者說：「十六世紀的宗教改革和對教會土地的掠奪，又是一種新的可怕的對人民大眾的榨取。宗教改革以前天主教會是英國大地主，其土地分解後造成一大批失去住地的無產者。」

貴族們已明白金錢至高無上的權力，因此盡力去獲取它。佛萊明

羊毛工業發達後，羊毛價格已提高了，因此耕地變成牧場。但是一方面羊子增多，另一方面農民却減少。湯麥司摩爾在他底名著「烏托邦

」(註一)中就如此寫道：「羊不但把人吃了，還使田地、房屋、城

市荒廢。」小農莊園毀滅，其不幸的主人加入窮人的隊伍中。亨利第

七第八雖然會頒佈法律，其努力不遠是想把秩序帶進採取農民的鬼魅

過程中去而已。小農莊減少，窮困擴大。

(註一) 烏托邦 Utopia 就是理想的世界，「空想的」社會主

義。得名於此，

人民底窮困和痛苦不能再忍受的時候，便開始向土地的貴族反抗了。就是在王殿上也有人反對不人道的賦稅。十六世紀中期拉鐵摩主教就痛罵地主底貪婪和殘酷，痛罵他們想從農民生上榨出最後一文錢。

一五四〇年一個法國旅行家記下當時英國的情形：「人們底貧窮使得大家互相仇視——個個想要佔領別人底房子——結果城市荒廢，窮苦者日多。在大路上你很容易遇到一位牧羊人和他底狗。」

福勒 Robert Fulle 研究當時的乞丐問題，用數字證明英國勞動工資以一五五〇——一六〇〇年為最低。他並正確地宣佈工資之低落和乞丐、罪行是分不開的。

依利薩伯當然不願去蘇解人民底苦難；越到她統治的末年，越趨向反動。她底繼承者詹姆斯一世，更是暴虐地沿着這反動的措施。

縱使無恥的歷史家想把詹姆斯描寫成爲一個「大人物」，縱使他們偽造事實，也不能有什麼效果，終究缺乏必要的證據。

同時反抗的精神燃燒着了！人民要起來了！

早在十四世紀就有約翰鮑爾 John Ball 呼籲平等，打破主人底鍊鍊。他說：「收穫時的期到了，我們底義務乃是爲好毒的地主，貪污的法官，危害人民的傢伙們服務。農民沒有幸福，將來也不會有；除非世界上的這些大頭子死滅，全人類才能享受自由，享受平等和權利。」

莎士比亞對人民的態度如何呢？「歌蘭納斯」 Coriolanus 這悲劇可以回答。

Coriolanus 這劇本是莎士比亞從古代歷史取材作爲主題的最後

一篇作品(註二)。它是一齣深沉的政治劇，鮮明地提出十七世紀第

一十年代英國社會生活主要的問題。那時正是依利薩伯死去，詹姆斯

一世當朝，布爾喬亞已掌握很大的權力，在整個的社會發展上起了很

大的影響的時候。詹姆斯第一特別反動的原故也就是他千方百計要

布爾喬亞不准參與國家行政。

這種絕對的專制對於有土地的布爾喬亞，實業布爾喬亞是障礙物，對於一部分「布爾喬亞」貴族也是障礙物（這批貴族底利益已和布爾喬亞一致）所以從詹姆斯一世起就開始一場專制政權和布爾喬亞的鬥爭，英國革命就是這鬥爭底最高峯而革命風暴吼聲已在 Coriolanus 中爲我們覺察到。這悲劇中兩個主角就是代表專制主義發動反布爾喬亞的兩種政策。歌蘭納斯本人代表貴族獨裁，毫不隱諱地宣稱人民是「狗子」既不懂戰爭又不懂和平。」

我再說一遍

爲了姑息這些叛逆的麥草，

這些無禮貌淫慾的人民，

我們得罪了元老院！

這些人類中之麥草原是我們栽種的

撒種，耕耘的。

三幕一景

在哥蘭納斯心目中頂大的危險就是人民參加入政府的機構。但我們千萬不能把哥蘭納斯對人民的鄙視當作沙士比亞本人底意思。沙士比亞同時已着重地告訴我們，當公敵哥蘭納斯出走後，人民底生活是怎樣舒服得多。

反布爾喬亞陣中另一派以哥蘭納斯底母親佛露米亞爲代表，她主張虛偽的表面上比較平和的專政。佛露米亞是英武的女性典型，有膽量，有魄力，意志堅決。她對她兒子——哥蘭納斯——說：

我趕不上你能幹聰明，

但是我能把我底忿怒

引導向着有利的地方發洩。

三幕二景

她知道失去了人民底信賴是統治不下去的，她想法和緩敵對的形勢。可是雖然如此，寫實主義的沙士比亞決不把勝利予她或她兒子；無論

這兩人怎樣偉大，也救不了羅馬（註三）。崩潰和毀滅是她們母子底前途。沙士比亞底天才的遠見使他的入物合乎歷史發展的法則，使他正確地複製了歷史的衝突本質。

（註二）沙氏以古代歷史爲題材的劇本有「凱撒大將」，「安

東尼與克利巴拉」，「雅典的帝蒙」，「白里克士」

，「安特里克士」，Troilus and Cressida，及 Coriolanus。

（註三）「哥蘭納斯」這故事寫的是羅馬的情形，而影射英國

可是有些人竟想把哥蘭納斯曲解爲法西斯的英雄。法文翻譯者皮虛 Richard 就是一例。他們污辱了沙士比亞，他們把沙氏底偉作修改適合法西斯底無恥的曲盡。一九三四年在巴黎法蘭西喜劇院上演時，皮虛在譯本封面上寫道：

「Coriolanus。自由地從原文翻譯以適合法國舞台的情況。」

什麼適合法國舞台的情況？適合法西斯主子底指示而已。

劇本亨利第六 Henry The Sixth 也是了解沙士比亞對人民態度

很重要的劇本。在第二部分中（註四）沙士比亞描寫了開德 Jack Cade。

（註五）底叛亂。沙士比亞劇中的開德相仿於荷馬依里亞特中的

德西特 Theriste。（註六）但是歌頌阿加米農阿且里斯底功績的荷

馬把德西特寫成了一個丑角，沙士比亞却用絲毫沒有一點諷刺的態度

來處理開德。

（註四）Henry 共有三部。

（註五）英國歷史上著名的人民革命領袖。

（註六）德西特是大眾反對無聊的征戰的代表。

論到沙士比亞對人民的態度，我們想起了高爾基。在他一對回覆青年問題的信中，論到沙士比亞的卡里本 Caliban（註七）。

「卡里本的性格使我想起了泰勒 Walter Tyler，他是英國的拉辛（註八）。卡里本又叫做我們聯想一些專門叫老爺食不甘味的搗亂鬼來。」

高爾基認為莎士比亞創造這個人物是對英國人民為自由鬥爭的敵視的表示。可是莎士比亞完全是英國人民底詩人，而不於英國人民底反對者。他底偉大就在於雖然對人民底鬥爭抱了否定的態度，依然却表現了時代的前進的思想，不甘心做一個舊的封建的英國底撒謊者。

（註七）卡里本是 The Tempest 中反叛的妖怪。
（註八）Raskin 俄國最著名的農民領袖。

第三章 對封建主義的忿怒

莎士比亞並不為他底時代所限制，更不為國界所包圍，他不單把英國過去的歷史提出檢討，還要揣測她底將來是如何的。（請參看「李爾王」King Lear 劇中弄臣底預言和「暴風雨」Tempest 中嚴察洛底話。）他把古希臘、羅馬、丹麥、威尼斯底歷史及場景加入到著作中去，他是大眾底詩人，決非沙文主義者（註一）。沙氏大公無私的思想可由奧賽洛這性格上取得證明。（註二）

（註一）沙文是拿破崙部下的一軍官，盲目地崇拜拿破崙氏底一切甚至於他皮鞋結映的影子。沙文主義者就是那種極端狂熱的愛國主義者。

（註二）奧賽洛是一名歐洲人不屑交往的黑摩爾人，可是莎士比亞把人類最高貴的品德全加在他身上。

狄德羅（註三）主張沒有封建主義偏見的人，才能了解「真正的人」，才配是現實主義的藝術家。狄氏又主張只有脫離封建主義的意識才寫得出「自然的」的作品。莎士比亞正是這樣。沙氏堅決地提出：人類高尚的情感及人類正當的關係底死敵就是封建主義！

（註三）狄德羅：十八世紀法國思想家，百科全書派領袖。

為什麼莎士比亞如此忿恨封建主義？他那時代封建主義不是只剩下一點殘渣了嗎？是的，封建主義已隨社會制度而消滅，——然而它底影響未曾死滅，仍活在某些頑固者腦中；這一批披著中世紀屍衣的傢伙依然在死命反對新的科學、哲學、文學、美術底人文主義底思想。莎士比亞活著時，英王詹姆士一世發表其鬼學上的「大作」，且要懲戒所有不信妖怪女巫的人。

為了要暴露封建主義社會全部的罪惡和黑暗，莎士比亞採用了英國過去的歷史作題材。

他那一套編年劇（註四）成為英國底史詩，但不是通常所謂的歷史。

（註四）這一套史劇包括「約翰王」、「里却二世」、「里却三世」、「亨利第四」、「亨利第五」、「亨利第六」，一部「亨利第八」。

在巴黎，福特王格 Lion Feuchtwanger（註五）為文化作辯護時曾如此說過：

「不成問題，荷馬、莎士比亞以及聖經底著者並沒有完全遵照文件紀錄中的事實，而擅自有所更易；但即是他們底謊言也比較歷史家批判及驗過所得的實情生動得多。」

（註五）有名的猶太作家，為希特勒逼出德國。

他底話雖出之於詭辯的形式，却是真情，在全部歷史的真實之中，藝術家可以變動個人間的瑣碎，小的特殊部分。

莎士比亞就是這樣，他底編年劇是詩的歷史而不是科學的歷史。（當然我們決不能像福特王格一樣把詩史和科學史對立起來。）他的藝術家和史學家的歷史家互相同意他們之間事物底判定的。他底藝術和史學不同，他底劇作表現了豐富的歷史意義，不光是歷史的描繪。像希特勒（註六）那樣說：「從莎士比亞可以讀出全部歷史的真實，」是不對的。因為莎士比亞將「過去」重新製成一件藝術品，因為他

完全清楚決定歷史的因素是什麼！

(註六) 希勒格 Schlegel 德國莎士比亞學者。

莎士比亞這種創作態度被德國前進作家塞格希 Anna Segher 戲
述得很恰當，她在她作品「二月之路」序言上寫道：

「我這部小說以近來奧國發生的事件為主題，却削去許多枝
節。讀者不必去探求主人公底真名姓是什麼，或故事發生在那條
街道。但是作為事件底本質同法則的人民行動，絲毫沒有更易地
記錄下來了。」

作為莎士比亞劇本中的事件底本質和法則是人類底行動——這是
了解他作品的關鍵。

在篇題名「文學的轉變」(註七)的論文中，高爾基說：

「真正的藝術家可以誇張的。赫克里斯、普洛米修斯、吉訶
德、浮士德(註八)不是幻想底升騰，而是合法的存在。誇張是
必要的。我們生存着的英雄建立社會主義文化的人民——比這些
故事和傳說中的英雄還偉大些呢。」

莎士比亞確是常常誇大的，他底人物非常不平凡，決不是每天遇
見的人，不過這誇大是堂皇的，是可以容許的。

(註七) 載於一九三五年「真理報」一著者。

(註八) 赫克里斯，普洛米修斯是希臘神話中半神的英雄。吉
訶德和浮士德是西萬提斯歌德創造的人物。

莎士比亞自由地把事實移前移後，使他英雄年青或老一些，甚至
於「發明」點事實。比如在「亨利第四」Henry IV 中里即第三是
名成年的武士，建樹了許多功勳，其實當亨利第六在位時他才十多歲
呢。同樣，凱撒死後，安東尼和布魯特之爭醞釀有相當長久的時光，
而在劇本「該撒大將」Julius Caesar 中莎士比亞把時間大大縮短了
。所以 Julius Caesar 一方面是歷史事實，一方面又是重新安排過了

的藝術作品。

福瓦里斯(註九)說：「歷史是為諸人存在着的。歷史被戲曲表
演出來了，歷史轉化成了對白。」

(註九) 福瓦里斯 Novalis 一七七二——一八〇九，德國浪
漫主義文學家。

★ 漫主義文學家。 ★

莎士比亞暴露封建關係下醜惡的世界，那世界里人們仇恨別人也
為別人仇恨。

他集全力打擊封建社會標幟的現象之一——浪費、流血、兩敗俱
傷的戰事的愚行上。莎士比亞忿怒地，畫下封建爵爺們底醜臉，畫下
一羣自私自利忘掉民衆的主公大臣底醜臉。前一章中曾引過的佛萊德
里赫的論文——論封建主義底崩潰及布爾喬亞底昇起——又有如下的
說明：

「在任何地方，在城里或是鄉下，人民一天天更明朗地提出
這種無聊的戰爭須得停止的要求。封建貴族底爭鬧弄得外國侵略
者進來了。人民要結束爵爺們這種無目的的劫掠，整個中世紀歷
史盡是記載這種劫掠。固然人民底願望並未會實現，但封建社會
底頭目——國王——是支持他們的。」

佛萊德里赫又說：

「在混亂里，主權是站在進步的方面的。它代表萌芽的國家
反對諸侯分裂的戰爭；在封建主義外亮下具有着革命的成分。從
中把總以來王權和布爾喬亞結盟，縱使這同盟時常破裂，矛盾百
出，可在一旦復和，其團結更堅牢。藉了布爾喬亞之助王權得到
最終的勝利，却以壓迫削弱其盟友為報答。」

佛萊德里赫於是寫下如此的結論：

「中世紀末期封建貴族成了可厭的多餘，是阻礙經濟發展的東西，政治方面也是城市向民族國家發展途中的絆腳石。」

講到英國，佛萊德赫里寫道：

「英國末了非結束其吉訶德式的英法百年戰爭不可，若再繼續下去這戰爭會叫她流血至死。但是貴族們在國內又發動了代替百年戰爭的玫瑰戰爭，却在這戰爭一同滅絕，由都鐸 Tudor 跨上王座——掌握了空前未有的大權。」

百年戰爭之一就是人民可以殺死和罷免國王！莎士比亞認為革除不稱職的國王是應該的。依刺薩伯會禁止劇本論及帝王底短處，然而難不了莎士比亞。請看馬提白，里却二世，里却三世，凱撒，克勞狄（註十）等描寫的帝王結果不全死於非命麼？

（註十）克勞狄是漢姆萊特劇中丹麥國王。莎士比亞認為無能的統治者必須傾覆，在約翰王 King John 劇中，暗殺者殺掉自己底兒兒，據有寶座仍得不到大眾底信任，人民是不會信賴一個屠夫的。里却二世也是莎士比亞創造的絕妙的王室罪犯的標本，他是一個沒有骨樑的弱虫，他宣判或是赦免全憑左右底意見。因此當愛薩克伯爵 Earl of Essex 起兵反對依刺薩伯時（註十一）倫敦戲院全上演 Richard II 以為標本。

（註十一）愛薩克伯爵是女王依刺薩伯最寵愛的情人，但他還是「叛逆」了她。在處理古代史實的劇本中莎士比亞把這同樣的觀念發揮。凱撒大帝將 Julius Caesar 便是「權程度由依刺薩伯統治末期的寫照。凱撒大帝做獨裁者，但忘了非有貴族底擁護不可，布魯特就成了陰謀殺害凱撒的貴族領袖。不過除了劇本里却二世 Richard 之外，幾乎全部莎士比亞作品都有一個觀念——任何起來反對王室的人也一樣遭到毀滅；因此布魯特後來也犧牲於他自己的過失中，他不殺凱撒是錯，殺了也是錯。

這是布魯特底悲劇。勝利終於落在維琦、奸滑、愚敏、庸俗的安東尼身上。安東尼一而和布魯特握手，二而不用演說激動聽眾反對他。劇本 Julius Caesar 裏用兩聲警告：王權是不得動搖的，無論執掌王權的人（國王）或是支持王權的人（臣下），全不得動搖它。封建主義底殘虐與獸性全被莎士比亞無情地，淋漓盡至地暴露了。他底編年史就是封建鬼物底展覽會——封建主義的英皇，帝王、廷臣、政治家全描繪進去了。莎士比亞底歷史劇乃是烏梁諾夫底一句名言輝煌的注脚。烏梁諾夫在一九〇七年論到丟醜的柏林毛奇爾登 Moltke 底事件（註十二）時說：

「無恥的陰謀是和封建餘孽分不開的，他們是社會上最反動的部分。」

（註十二）因為手邊沒有烏氏全集可參攷，這樁公案詳情不知。為莎士比亞所否定的人物，約翰王、克勞狄、里却二世，里却三世等，所尋求的只是權位和財勢。愛情和幸福只為莎士比亞最好的人物——他喜歡他們，也叫我們喜歡他們——所追求，然而，永遠得不到。

第四章 對專制主義的態度

培根以為人民服從皇帝是天職，莎士比亞却不然，他不僅主張國王沒有絕對的權力，還強調民眾與帝王間聯系之必要。

詹姆士一世時期的先生白却南 George Buchanan 就是主張法律一樣可以限制國王的。因為國王是人，他底祖先不是神，人犯了罪就應受罰。

十六世紀末思想家馬克思在「教會法律」一書中也申述皇帝須得服從法律。

從莎士比亞底著作里看出他也是同意白却南，虎克底主張，他同意王權去還有法律的管束，十三世紀法國詩人德孟（註一）底詩句

在莎氏那裏得到回響：

當王底嗣子犯了卑下的過失，
他父親比牧豬人更可稀。

(註一) 德孟 Jean de Meung 是中世紀有名的「玫瑰史詩」著

者。對當時社會有辛辣的攻擊。

在帝王底銀鼠皮上，
在王冠之下發現了罪徒。
但是他把亨利第五寫得很可愛，
描繪成爲大度慷慨的治理者，
也不是意外。

Henry 全劇底主底旨，在第二幕底合唱中已表白出來：

啊！英國——偉大底模範！

小小的身體，有力的心胸——

你做什麼，做出的全是光榮，

你對子臣仁慈而負責。

莎士比亞要求的國王，便足以纏繞團結全國，不使冠冕動搖，維護專制的英主明君。便在亨利第五身上呈現出理想的王者底面貌。他是全民族底王，代表整個國家利益，(而不是爵爺底利益)。

不獨亨利第五才具有莎氏底理想。一些憤懣的傑伯貴婦，如「威尼斯商人」Merchant of Venice 中的波希亞，第十二夜 Twelfth Night 中的奧利維，也被他以同情的溫光描繪。

在劇本 Troilus and Cressida 中頂值得人愛戴的人物便是西斯道出莎氏底哲學要旨。優里西斯說世界上任何東西都得不秩序與規律：

宇宙本身。一切行星，連我們的地球，
全認爲等級，地位，季節
形式，職務和習俗。

得有一定的秩序。

因此光輝的行星——太陽——

統治和駕御他人的太陽，

以它藥力的眼光糾正有過失的星星，

正像一位尊嚴的國王。

要是這些星星不守秩序任意胡鬧，

世上將有莫大的災厲、兇兆？

多大的變亂和海嘯、風暴，

恐慌，脅迫？

國家底完整和平靜也將失去！

哦，且沒有了秩序，

任何事業都要失敗，因爲

它是完成大任的梯子。 第一幕三景

莎士比亞底中心見解就是世界需要秩序，他反對自私，反對獨斷，反對封建主義。

但是若把他解釋成爲民主主義者，我們的努力同樣是白費的，他並不反對。(他贊成)專制。(然而又反對封建主義，這是他特殊的立場。)

惠特曼心目中的莎士比亞是「封建主義造成的天才」，他以爲莎氏底著作中，神明不會不保護國王。

這位美國大詩人弄錯了專制主義和封建主義，無怪他錯解莎士比亞。

莎士比亞底時代就是貴族和上層階級努力爭取統治權、地位、和稱號的時代！所謂統治也就是發財、神取而已。但莎氏在劇作中一次二次地批判(最重要)的東西是入自己，是內心底豐富和純潔。他底人在正義面前不致徹底是實，基本上他認爲王權是神聖的。雖然他認爲是貴族底藝術家，他可是打破了階級的界限。他一點不誤。

臨，他給他時代以現實的詮釋。

假使莎士比亞是貴族藝術家，又要問了，為什麼他如此全力地描繪貴族階級底末落呢？（註二）讓我們回憶弗萊德里德怎樣說巴爾札克的吧！

「巴爾札克眼見他所愛的貴族階級崩潰。且毫不偏袒地描寫下來，因為他知道貴族階級沒有其他更好的命運。」

（註一）如Hamlet, Coriolanus, ——作者

莎士比亞是他那時代的巴爾札克，正如同在同樣程度上巴爾札克是他那時代的莎士比亞一樣。

然而莎士比亞決不是陰沉的恨世者。他並不接受帝蒙（註三）底哲學。他寫盡世上一切混亂醜惡，正因為他觀察生活到極深極遠之處。固然他作品中有太多的感傷，然而也有許多生命底陽光。他正視邪惡，歡迎新的事物，與惡作鬥爭，保衛人性，如果以為他究竟笑得還少，過失只能歸於這悲慘的世界。在他著作中「人性底大旗從未捲起過。」西孫（註四）曾如此正確地說過。

（註三）帝蒙是沙氏同名的劇本 Timon of Athens 中的人物，恨世者，穴居在樹林中與世人隔絕。

（註四）Sisson 英國名莎士比亞學者。

研究莎士比亞階級本質的人，必須以弗萊德里德的提示為南針。他說「在哥奈依（註五）之中可以尋出中世紀的精神，以為莎士比亞也如此的話，就錯了！」

「註五」Cornelle 十七世紀法國大悲劇家，與拉辛、莫里哀齊名。

第五章 莎士比亞與布爾喬亞

女皇依利薩伯底統治是一段風雲迅雷的大變動的時期，社會生活

每一方面都有顛頂的更異。英國已於一五八八年打败了她主要敵手西班牙（註一）成了海上霸王。

（註一）一五八八年西班牙艦隊「無敵的亞曼達」被完全消滅是英國統治海洋的起始。

整個的世界鋪在她面前，是一片商場等她經營，是一片土地等她征服。

當時的布爾喬亞是「相對的」革命階級，他們才從中古時代的桎梏，才由煩瑣哲學的教條中掙扎出來，他們正度着自己美妙的青春。他們那時用作鬥爭的武器強有力的是經濟力量。清教徒The Puritans 就是代表更激烈的一部分。

對布爾喬亞而言清教主義是宗教中極可利用的形式。它教育了許多幹部，每人深信自己底行為正確，每人成為強有力的人物——或有財勢，或極「道德。」（註二）（後者甚於把看戲都認為是罪惡。）

（註二）這兩種清教徒的偉人，可以以克林威爾及密爾頓為代表。

莎士比亞通過 Twelfth Night 丑角馬佛利米（註三）表示他對布爾喬亞，對清教徒的不滿——這些人生活主要是儲蓄金錢。

（註三）清教徒馬佛利米是女伯爵利維底管家，別人告訴他女主人愛他，便所以做出種種可笑的動作，竟鬧出「老爺」的架子。

在清教徒心目中清教教義是比王權還高的法律，且組織了一個反對政府的團體。詹姆士第一因此常常中訴清教徒永遠不滿意現存的政府，也不服從任何一個政府，他們「沒有教皇也沒有王上。」

我們現在還得把十六世紀英國皇室和教會他關係注意一下。因為它與王權和布爾喬亞問題有重要的關連。

中世紀教皇在英國權力很大，約翰王 John King 不得不自稱是教皇因諾曾第三 Innocent 的僕役。可是因為政治經濟利益上的衝突，英國貴族是激烈地反對教會的。早自十四世紀國會就會議決嚴辦為教皇做財的人（所謂教皇僧職證叙），議決限制教皇司法權的運用。

中世紀教皇在英國權力很大，約翰王 John King 不得不自稱是教皇因諾曾第三 Innocent 的僕役。可是因為政治經濟利益上的衝突，英國貴族是激烈地反對教會的。早自十四世紀國會就會議決嚴辦為教皇做財的人（所謂教皇僧職證叙），議決限制教皇司法權的運用。

中世紀教皇在英國權力很大，約翰王 John King 不得不自稱是教皇因諾曾第三 Innocent 的僕役。可是因為政治經濟利益上的衝突，英國貴族是激烈地反對教會的。早自十四世紀國會就會議決嚴辦為教皇做財的人（所謂教皇僧職證叙），議決限制教皇司法權的運用。

中世紀教皇在英國權力很大，約翰王 John King 不得不自稱是教皇因諾曾第三 Innocent 的僕役。可是因為政治經濟利益上的衝突，英國貴族是激烈地反對教會的。早自十四世紀國會就會議決嚴辦為教皇做財的人（所謂教皇僧職證叙），議決限制教皇司法權的運用。

中世紀教皇在英國權力很大，約翰王 John King 不得不自稱是教皇因諾曾第三 Innocent 的僕役。可是因為政治經濟利益上的衝突，英國貴族是激烈地反對教會的。早自十四世紀國會就會議決嚴辦為教皇做財的人（所謂教皇僧職證叙），議決限制教皇司法權的運用。

在亨利第八身上完成這矛盾過程，英國最高的政權教權合一了。這一方面也證明了英國是世界上最先進的國家，那兒根除了天主教會底勢力。在依利薩伯時代皇權已降伏了教會，新教會完全在主教手中，主教又是王室底馴僕。

這種政治上層的改革給王室和貴族巨大的利益，他們分得了教會所有的土地財產；政治權力又全部集中於君主手中。

但同時也出現反對派清教主義（註四）他們原來在沮利克、巴斯爾、日內瓦、史坦斯堡、佛蘭克福等地（註五）受到迫害，於十六世紀六十年代逃到蘇格蘭，慢慢也進入了英格蘭。這些清教徒反對依利薩伯決定的祭神儀式，更反對教會對國家的依賴。

（註四）清教主義第一次出現於一五六四年——莎士比亞誕生的年份。——作者。

（註五）這些地方在德、法、瑞典界萊茵河上流一帶。

布朗 Brown 所作的「基督教生活和行爲」一書是清教運動中最有興趣的文件。他猛烈反對教會以任何形式依賴國家，他要求信徒的治理權，管理自己的社會。就爲了這理想他失去幾年的自由（註六）雷蒙在一五九二年下議院演說中說，英國有二萬多這樣的布朗。

（註六）可是到後來布朗污辱了自己，投降了政府。——作者
不過清教徒只是布爾喬亞中較激烈的份子，大部份布爾喬亞還是擁護依利薩伯的，他們和玉室妥協，女皇在世時這結合還勉強維持，到詹姆士一世時其聯結漸鬆了。

布爾喬亞這種特性在莎士比亞底作品中表現出來了。比如 *Metrochont of Ysnice* 中安東尼就是文藝復興期的布爾喬亞。人文主義者，和新文化的代表。他和夏洛克正是對頭。在劇中格萊第諾呼東安尼爲「王家商人」（註七）這四個字就說明莎士比亞爲什麼如此善意地描繪一個布爾喬亞了。在安東尼和波希亞身上具有全部莎士比亞期望的布爾喬亞的美德。自然他們被理想化了，不也是更性格化嗎？

（註七）第三幕二景。——作者。

安東尼，波希亞，和夏洛克全是布爾喬亞底代表。我們因此覺得

莎士比亞好像有意把資本主義分成兩部分似的。強調一部分底惡劣（夏洛克），再增加另一部分底德行（波希亞）。莎士比亞頌揚布爾喬亞帶給人類的優良有爲的品質，可是由於天才的遠見他指出其二重性來——夏洛克必然和「王家商人」安東尼同時出現。

莎士比亞人文主義問題的了解，可在弗萊德里赫論哥德及莎士比亞的文章「英國底情況」中得到。他如此寫道：

「哥德不喜歡提到神，神這字使他感到詭異。只有在人類生活中才感到人性，人性是從宗教教條中脫出來的。這正造成哥德底偉大，古代作家和莎士比亞在這方面都比不了他。」

第六章 莎士比亞與宗教

上章的莎士比亞人之主義問題引起了更進一步的疑問——他是個宗教的作家嗎？他把宗教當成人生最主要的東西嗎？唯一的答覆是：不！

西遜在其「莎士比亞神話的苦惱」書中指出我們不應該把他歸入基督教的信徒羣之中。在他作品中是找不出托爾斯泰死命想寫的基督教精神。

宗教是在莎士比亞視野之外的東西，一點也引不起他底興趣。他作品中的情感是非常「現世的」。

馬克白遭到滅亡是由於他自己暗害旁人；李爾王底懲罰是因爲他不能了解他周圍的世界；漢姆雷特底心爲新舊的矛盾撕裂碎片。特洛勒底災殃是不真的克西達引起的。羅密歐戰不勝垂死的封建道德，帝蒙之憤世是上了偽善的朋友底當；里却三世底覆滅是他罪行的結果。所有這些人全和生活起衝突，和神毫無干係。

我們因此必須駁斥黑格爾在「美學」Aesthetics 中底意見，他以爲莎士比亞底悲劇奠基於基督教的教義上。事實上與其說莎劇近似基督

教，不如是更相似希臘悲劇。基督教藝術中最重要的論點——對全能神的敬仰——我們能在莎士比亞作品中找到嗎？

莎士比亞悲劇中的英雄正和基督教劇本中的英雄完全相反，他們決不請求神底調解，決不請求神底宥原。

莎士比亞底作品其重點完全落在人類性格的問題上，任何一件事都是人類行動所完成的；宗教退在幕後；人性的急流湧出，在他底著作中神蹟是沒有的，就是有也是異教的神話（註一），不是基督教的看法。

（註一）如仲夏夜之夢 *Midsummer Nights Dream* 其中仙皇仙后毫無一點基督教氣味——作者。

莎士比亞把宗教把牧師地苦得並不如佩脫拉克，依拉斯莫，薄伽丘（註二）那樣刻毒，可是他創造的人物對宗教的破壞來說實在更危險，更厲害，其作用遠非諷刺所能及。比如說 *Henry* 劇中的波羅紅衣主教，溫契斯脫主教簡直是我們用來打擊宗教的最猛烈的武器。

（註二）*Petrarch*, *Erasmus*, *Boccaccio* 是文藝復興時代三大人文主義者，正面地暴露封建主義底醜態。

討論到這里，我們想起里却三世，他用上帝和聖經作為掩藏自己罪行和邪惡的盾牌：

我現在引證一段前請文
告訴大家，上帝命令我們以善報惡；
讓我把偷自聖經的衣服
遮蓋我底罪惡的身體我，裝得像個聖賢
其實是個魔鬼。

一 幕三場

這殺是淫穢的里却隨時隨地都裝出一副虔誠的樣子，好像是個最好的教徒，就是他去登上王位之前，他還專就擱一大些辰光去和主教作「誠懇」的討論。（註三）

（註三）請參看第二幕第二場。——作者
如馬克沁，高爾基在第一或第二次蘇維埃作家大會上所指出的，宗教是

封建主義底「感動者。」

還是全部正確的。教會是封建社會中主要的堡壘之一，它乃是頂反動的思想底大本營，（從那里策給一切計劃殘害科學，哲學的新思想。）它教育了各種各樣的邪說，摧殘一切生活方面，思想，藝術方面的新東西。

教會主張一切生活形式中，修道院的生活最好；它提倡不結婚，不生育，擁護處女，反對婦人，限制對各方面的需要，反對任何活動。文藝復興就是和這種思想作鬥爭（註四）。馬丁路德在十一世紀就說了這句很痛快的話：「上帝既然進了這樣多可口的梭魚，良好的啤酒，我們便有權利去吃喝一個飽。」

（註四）教會這種主張其實不堪一擊，因為它根本就被教士僧侶自己破壞了——作者

對宗教態度來說莎士比亞不能稱為封建主義作家。那麼能叫他做布爾喬亞的作家嗎？也不能。莎士比亞從未表示過一點對宗教問題的意見，而當時英國布爾喬亞却非常留意宗教的一些問題的。他對於團結布爾喬亞反對專制的運動表示冷淡，對清教主義也不注意。

第七章 莎士比亞與科學

研究莎士比亞對當時的科學的態度可以幫助我們了解他整個的思維的方法，並對作為藝術家的沙氏代表那一階級的問題提供許多材料。此地我們討論的範圍，暫時集中在「占星學和天文學」上，有些地方是根據克拉克的意見。

（註一）請參看 C. Clark 著的「莎士比亞與科學」，一九二五年午白明罕出版。——作者

十六世紀是科學發達的時期。
英國的船主佈遍世界，英國的海盜橫掃大洋，她的旗幟成為暴力，財富，權威的象徵；她同樣派征服者侵入科學王國，因為科學使她更有力，科學使她認識與她交易和作戰的世界；為了要航行，人得知

天文；爲了要算利，人得會數算；爲了要征戰，人得習化學。
在 King Lear 中愛德蒙說：

你，自然，是我的女神。

一幕二場

這句話一定也被莎氏當時無數的哲學家，科學家說過。他們勇敢的投入事物，宇宙、思維的精密深處。

在 Troilus and Cressida 中優里西斯底態度完全是科學的理智的。他反對阿且里斯及柏特克洛斯，此二人只認劍底權勢，否定思想的力量。

托勒密 Ptolemy 底理論有一千五百年之久成爲天文學上不可動搖的基石，到十六世紀才被推開。在他底理論中，地球是宇宙底中心，太陽、行星、及月亮全在固定地域上，圍着地球旋轉。

十五世紀起新的學說已起來了，由哥伯尼向舊學說作致死的一擊。主張萬物運動的學說代替了主張萬物靜止論，科學消滅宗教和神學。
（如弗萊德里赫氏所言：哥伯尼撞出神學底邪鐘。）

一五四三年哥氏發表他底巨作「天體運行軌道」(De Revolutionibus Orbium Coelestium) 二十三年後沙士比亞降生了。(一五六四)同年勃魯諾 Giordano Bruno 也降生了，勃魯諾對世界科學方面的貢獻也很不小。

雖然在大陸上哥氏的主張漸漸被人注意，在英國島上都冷淡得很，因爲那時正忙着打戰。甚至於沙士比亞在世時，科學也沒有從中古世紀煩瑣哲學控制中脫身，它在封建社會廢墟中艱難地前進。約瑟夫在斯泰哈諾夫者第一次大會上(一九三五年)給了莎氏當時的科學以如下的輪廓的闡明：

「那時的人民否定斯泰哈諾夫者爲求新的，較高的技術水準而努力的要求，雖然他們也討論科學，述說科學的事實及其論據。然而這算什麼科學呢？科學的論據須得常爲實踐所試驗。那一種科學不和時間及經驗相交連呢？假如科學是爲某些守舊的同志

們所代表的一樣，它老早就消滅了。科學之被稱科學，因爲它不承認任何偶像，因爲它敢於動手抵抗那不可復用了的，舊的東西；因爲它以銳敏的耳朵聽取實踐和經驗底話的。假如事情不是這樣，我們便沒有科學，假如我們老是把時間花在托勒密底舊制度上，我們就不會有天文學。我們若以創世紀自安，則沒有生物學。再者，我們若以鍊金術者底智慧爲滿足，我們休想有化學。」
(註四)

托勒密底破舊殘破的制度，鍊金術者底智慧，科學和生活割裂——這些全是沙士比亞時代科學底特徵。
(註四)請參看烏梁諾夫主義問題，中文譯本(合一冊的)，八六七頁。

然而新科學意識終久通過並代替了托勒密的學說。英國那時著名科學家，(如利科 Riccard Ricord，費爾德 John Field，約翰第 John Dee，吉爾勒，William Gilbert) 全著文同意哥伯尼底學說。

爭執發生了，但是多數的科學家都站在哥伯尼這一邊。就是極力想調和哥伯尼和托勒密的培根，在某種程度上接受許多新的觀點，發展了他自己的學說。

但是古代的傳說和神話對沙士比亞實比科學更有興味。在 Love's Labour's Lost 劇中伯羅納和國王辯論時，就說研究世界比閱讀書籍有趣得多，並且

替每顆星取上一個名字
與光朗的夜有何好處？
正同我們行路而不知自己
是誰一樣的無聊。

新的思想實在進入英國太慢，就是「失樂園」(Paradise Lost) 中密爾頓 Milton 還不知道新舊學說中到底誰正確。

沙士比亞完全了解天文學實踐的意義，例如航海時根據星星駛船

的藝術。(註五)他也提到望遠鏡，那時叫做透視鏡(註六)。

(註五)請參看*Ohello*二幕一景，「無專顧擾」*Much ado about no thing* 三幕四景。

(註六)請參看*Richard II*二幕兩場。*Twelfth night* 五幕一場。

——作者

我們把莎氏全部作品讀過一遍，將會有一個感想——他劇中的人物相信的是星占學，不是天文學。

在占星家看來天上的物體對人類底性命，氣運和未來都有直接的影響，起着決定作用。天文學這字雖然在十六世紀被廣泛地採用，其實全誤認爲舊的占星學，莎劇中的人物也有這樣的誤解。比如在劇本「辛伯林」*Cymbeline* 中女主角依摩金說：

啊！那位天文學家真博識，

他知道星星的透澈，正如我知道

他一樣。

他把未來的謎打開了。

三幕二場

不成問題這裏的「天文學家」是占星學家的意思。又在*Troilus and Cressida* 德西特批評狄奧米特道：

要是他能守約，正同天文學家所說，

太陽也要向月亮借光了。

生*King Lear* 中愛德蒙咕嚕他所有的不幸所有的患難，全是一次日蝕作祟，愛德加就挖苦他：

幾時起你做了天文學學生？

五幕一場

在有名的第十四首商籟(註七)，莎士比亞又把占星學弄成天文學了，他說：

並非從星宿我採摘我底推斷，

可是我却自以爲精通占星學(註八)

但並非爲的推算氣運的通塞，

或饑荒，瘟疫以及四時底風色。(註九)

十六世紀記人民委實也把占星學當成一種科學，他們堅信一顆大星和某一人的命運分不開的。這思想雖然是非基督教的，可教會並不反對它底傳播，——理由很顯然，它能愚弄人民。

(註七)商籟*Sonnet* 又有人譯成十四行詩。

(註八)原文占星學三字爲*Astronomy*，這正證明莎士比亞弄不清此二字，他寫成天文學，意思却指的是占星學。

(註九)這四行是借用梁宗岱先生底譯文。

占星學比天文學古老，爲天文學開道，開普勒(註十)說得好：「占星學是笨媽媽，天文學是聰明的女兒。時間固然過了幾百年，聰明的女兒還離不開笨媽媽。」

(註十)Kepler 天文學創立者之一。

我們若果把莎劇中人物底迷信完全當成莎士比亞見解是不妙的。莎劇中的人物的迷信正是構成他們性格的一部分。可是這一點須要請大家注意，莎士比亞除了在上面引的一段*King Lear* 以外，他對這些迷信——占星學的迷信——從不出一言反對；而布爾喬亞作家瓊生則作了一整個戲(註十一)來攻擊假科學——這正說明假科學，煩瑣主義妨礙了布爾喬亞的發展，布爾喬亞的眼中是不能並存的。

(註十一)這齣戲就是瓊生氏底名作「鍊金術者」。

在莎氏的劇本中可以找到許多論證，使我們相信他的人物染上占星術的信仰。

在*Cymbeline* 裏必達本人說到柏洛米修士「他一出世，天地的星就主宰着他。」又說：

他很配做依摩金的丈夫，

他的愛情可使她幸福。

李爾王發誓道：

憑着決定我們死生的，
天體運行發誓。

五幕四場

一幕一場

在劇本「威洛那二紳士」Two Gentlemen of Verona 盧西塔勸朱麗亞不要愛伯樂天，她說伯的眼淚和山盟海誓全是欺騙。朱麗西不信，爲伯樂天辯護，

在墳蛋嘴裏，眼淚和盟誓

確是用作欺騙。

可是伯樂天却不然，他的星隱

是誠實的！他底話是契約，

誓言是神諭；他的愛情——忠實

他底思想——純潔，

二幕三場

這一類同樣的處理在以下各劇中都有。「冬日故事」A Winter's Tale 四幕三場。「結果好萬事好」Alls well that ends well 一幕一場。Tempest 一幕一場。Twelfth night 二幕五場。Much ado About Nothing 二幕一場。

☆

☆

☆

當時的人民（以後稍遲一點亦如此）一見到天上出了什麼事，就以爲地下也定有影響。彗星出現，日蝕，彗星全是危險災難底先兆。莎士比亞就巧妙地運用這種迷信來加強他作品效果。

讓我們回憶葛萊特在 King Lear 中的話吧，他說天上的秩序就是地上的秩序，如果太陽及彗星全在他們固定的位置上——萬事都好；若果主宰某人底星是不吉利的，若果一顆星轉差了軌道，地上就將災厲了！莎士比亞正如此運用戲劇的手法去打動觀衆，惹起他們的畏懼，使他們戰慄。在這點上莎士比亞與布爾喬亞不同的，後者在某種程

度上是反對迷信的。

那時還有這樣想法，是人間的瘟疫簡直是星星送來的。於是莎士比亞也這樣說了。請看 Timon of Athens 四幕三場， Loves Labours Lost 中伯羅納也說：「行星把瘟疫散下以罰僞誓，」五幕兩場中雪爾維認爲她父親強迫她和郁利奧成親是「最不潔的婚姻。上天必以瘟疫作答。」Two Gentlemen of Verona (四幕三場。)不必找這些例子了，多到寫不完，許多莎士比亞創造的人物全相信命運和星子有關。

☆

☆

☆

但是作者本人不見得一定相信這些迷信，他之所以描寫它因爲它乃是其人物性格中的一部份。而且這些例子只能叫我們看出莎士比亞人並不相信這些迷信哩。譬如在方才所引起的一句朱麗亞 Two Gentlemen of Verona 的話，

可是伯樂天却不然，他的星隱

是誠實的！……

這難道不是典型的占星術的信仰嗎？莎士比亞同意了沒有？我們可以看出他並不同意，因爲他老早告訴了我們伯樂天是個卑鄙的東西，欺騙自己的愛人朱麗亞及摯友范倫丁。所以占星學在那句話中簡直是一個大謊。

又譬如上面所引的 King Lear 中愛德門的話中，愛德門是不信占星學的，愛德門是一個奸詐的流氓，他懷疑星宿的影響，正是莎士比亞的意見，莎士比亞也藉此描寫一個無視人間及天上法律的人。但是莎士比亞又把這種懷疑放進與愛德門完全迥異的人底性格中，放進高貴勇敢的開西斯底性格中去。在 Julius caesar 中開西斯對布魯塔斯說：

人是自己命運的主人，

即使有過失，親愛的布魯塔斯，
也不關我們星底錯，
完全由我們自己負責。

一幕二場

在 *All's Well That Ends Well* 中還可以找出更有意思的例子，這劇本女主角海蒂娜是一位憑着自己底智慧和樂觀克服了一切障礙。

開初牠是一個懦弱的女子，他說：

我的命星把我逐出希望之外。

可是在同一幕一場中她立刻變成十分堅毅了。

救助我們的就我們自己，
何嘗是我們天天祈求的上天？
我們應當任意幹去，決不退縮，
除非自己存心不要進步。

一幕一場

在 *Othello* 中伊亞哥把開西諾灌醉，使開西諾和別人爭鬧而喪失命譽，他又對奧賽羅說：

好像那些星把人弄笨了似的。

在這種情形下，伊亞哥的話不正是對迷信絕頂的大刺瀆嗎？

大部份的人已同意一百五十四首商籟中說的是莎士比亞自己，因此前引的第十四首商籟須得多加注意。在這首詩里，莎士比亞說不管預言好壞，他全不需天文學，他從他朋友底眼中可以得到更多的知識遠較星子所給予的。在莎劇中人物所有的迷信，他底商籟中全不提到。

因此我們可以看到莎氏本身的矛盾了。作為詩人，他必須把各種的迷信自由地介紹入他底人物思想中而成爲他們性格底一部分。但是他更着力描繪另一種人物，對自然抱着新見解的人物，——更強毅的唯物論的人物。這些人不再服從行星底意志，也不信它，這些人認爲人自己負責自己的行爲。

從他對天文學的態度看來，明顯得很，莎士比亞受了人文主義的

思想極大的影響。

第八章 莎士比亞同與古代世界

古代世界對布爾喬亞而言是逃避現實矛盾的藏匿所。
在我們看來古代世界是人生和鬥爭的大學校。

古希臘人並不是像五色繽紛的蝴蝶在溫暖的陽光下飛翔，他們過的是一種緊張的智能生活。他們底人民是樂觀的，深知生命底價值，深知這價值是無窮的。希臘人不是有個波賽芬 *Persephone* 的美麗的神話嗎？她——春之女神——不得不降到陰暗的地下與冥王普特托 *Pluto* 同居，然而每年她必回到太陽光下來，賦予萬物生命，從這個神話我們洞悉希臘人崇高的信心，他們確信生命最後一定戰勝死亡，世代底連續便是光輝的保證。

古希臘人決不是眼界狹窄的人民，他們若見到近代布爾喬亞政治家，（這批國家主義者企圖把國與國之間築起中國底萬里長城），一定笑死了，他們是勤勉的學者，探索人生與自然底秘密。在他們面前伸開的亞非大陸和意大利半島，還有浩瀚的海程，因此他們視線寬遠，他們愛好科學哲學，崇敬哲學家，科學家，藝術家，因而養成敏銳的知識開詢力。

獨立和自由是養育希臘人崇高的藝術的東西，獨立和自由給了希臘藝術燦爛的幻想底大翅。

「一們國家，比如雅典，把寄食者，詭辯者，投棄者看成沒有理智的人，看成白癡的話，它是們獨立的國家，」——卡爾寫道。

「自由光輝的希臘精神，」（卡爾語）乃是希臘藝術底中心本質，它給巧匠底手以力量，給他底作品以意義，給他底意義以完整的形式。

希臘人在他們生命底開始就和藝術相逢，藝術是他嬰兒時代的乳母，孩提時代底玩伴，藝術引他成長，而伴他同入墳墓。希臘人墳前的彫刻是藝術中最完美的傑作，令人忘去死底恐怖。請看藏在盧佛宮

(註一)的墓前彫刻：一男一女緊握着手，互相溫存地凝視。

(註一)盧佛宮Louvre 是法國最大的博物館，收集些無數無價的藝術品，巴黎失陷後這些瑰奇底下落爲大家關心。

我們當然不應該把古希臘生活習俗理想化了，也不能將其哲學文化理想化。理想的制度不能在奴隸社會上產生，理想的社會中也不會。有亞里斯多芬Aristophanes這類喜劇家(註二)，也無從提供那麼多供亞氏作粗暴激烈但又聰明伶俐的諷刺底材料。

(註二)亞氏是最早最有名的喜劇家，不遺餘力地嘲笑古希臘社會的缺點。

文藝復興是古代藝術底重新研讀，而希臘底偉大文化加上文藝復興時代大師底天才和創造力，進入了一新的生活也孕育了新一代。弗萊德里赫寫道：「拜占庭(註三)陷落時救出的文稿，羅馬廢墟中挖得的古塑像(註四)，在驚詫的西方人面前展開一個新世界。中古時代底陰影在古希臘藝術光華以前消失了。」

(註三)拜占庭 Byzantium 是君士坦丁堡底古名，中古時代時爲古希臘藝術底貯藏所。

(註四)古塑像和文稿就是指重新出世的古希臘藝術。

弗萊德里赫提出爲了要吸取哲學的、文化的巨大遺產，一定要轉向希臘主義。

「在哲學同其他部門里，我們非要回顧那小民族(註五)底偉業不可，他們底才能和廣大的活動已在人類發展史上佔有了一個別的民族企及不上的位置。」

(註五)指希臘民族。

莎士比亞和古代世界接近是有其驚人的意義的，他在那兒找到支持他反殘酷、獸性的社會的聲援，他在那兒找到堅強有力的人物作友軍。

他緊緊和古代世界結合，接受它底遺產。他所以能够創作自己底偉作，就在於此。但他不是全部的模倣，同時也顯出他底新的因素。他是一位要作大師的學徒！

這一點諾瓦理在其「散片」Fragments中注意到了。

「在莎士比亞作品中交雜着絕對相反的東西——詩意與粗，和諧與雜亂，平凡下流醜惡與浪漫崇高美麗，真實與虛構。這和希臘悲劇之統一直接相反。」

莎士比亞和大衛(註六)不同。大衛想把過去拉回到現在，而莎士比亞是以當時的眼光看過去。

(註六)David聖經中的英雄。

在關於古代世界的劇本里，莎士比亞很不拘禮地把英國名姓加在古代英雄頭上，比如在Coriolanus 中有狄克Dick同郝勃Hobs。在Troilus and Cressid. 中美麗的海倫竟叫做奈麗Nellie。(註七)

(註七)Dick. Hobs. Nellie全是地道的英國姓名。當然我們不能開玩笑說這就是他以近代的方法處理古昔事物的證明。

許多年前蕭伯納Bernard Shaw 已在莎氏劇本中看出古代底氣氛，同時也承認它底現實的力量。在論文「藝術底健康」中他說：

「莎士比亞作品集合了雅典和依利薩伯時代的精神，加上華利克州(註八)的習俗」。

(註八)Worwickshire 英國的一州。

莎士比亞探討古代社會的動機是他發現了古昔的英雄全有偉大思想。他違背了統一(時間動作，地點的一致)，因此他底劇本並不陷入傳統的限制中。

因此哥德說得好：(註九)

「莎士比亞劇本中充斥着彫塑的藝術Anschaulichkeit。簡直沒有別的作品比他底更「彫塑」的了！就是希臘人也不得不承認精美無疵。」

(註九)參看他和他克曼Eckermann 的對話集。一八二五年二月二十四日。

——作者

在這些以古代世界爲題材的劇本中，白里克士Pericles 及安特尼克士Titus Andronicus 顯然是最差的，很够令我們相信其中出自

莎士比亞筆下的部分極少(註十)。Timon Of Athens (1607-00) 同樣是篇可疑的作品，可是其中的某些片段則出自一定莎士比亞之手，特別帝蒙有名的論黃金的獨白，卡爾在Capital中曾引過(註十一) Tullius Caesar (1604)，安東尼和克利奧Antony and Cleopatra (1607)，Corio Janus (1610)。三劇之材料雖然取自普魯塔克(註十二)，由於其內容和形式的一致及其高度的完整，是真正「莎士比亞的」劇作。

(註十) Pericles 及 Andronicus 許多人懷疑不是莎士比亞作品，其至於全集中不收這二篇。——作者。

(註十一) 這段為卡爾所讚許的獨白是在第四幕第三場。帝蒙恨透了世界，獨居於林中，挖食草根，却得出一窩金子，他並不喜歡，說道：

「金啊！閃耀的，寶貴的黃金；
有了你，黑的會變白，醜的會變美。
錯的會變對，賤的會變貴。
老的變少，怯弱的勇敢！
神啊！這是為什麼，為什麼？
它可以引走你身邊的牧師和僕人。
抽去莽漢頭下的枕頭，
這黃金色的奴才，會關縫宗教，
打破宗教；會向奸徒祝福，
可以把瘋子變成雅士，
把盜賊封官，受人跪拜，受人頌揚，
叫他和元老院議員同席；
可以使哀哭絕望的寡婦再嫁。
這個被咀咒的東西，
這個人類共同的娼婦。」

(註十二) 普魯塔克 Plutarch 是羅馬歷史家，著有希臘羅馬偉

人傳，許多後來的作家在這冊書中汲取題材。
Julius Caesar 同 Coriolanus 我們早在第二章中就談到了，此

地不再討論。

Antony and Cleopatra 底主題正是作者在 Coriolanus 中全力發

展的。
安東尼盲目地愛上了埃及女王克利奧，這私人的情感使他忘却自己底職責和義務，使他潰滅，使他敗亡，以戰鬥的詩人的姿態，莎士比亞在此出現，他教訓人們勇敢地對自己底任務絕盡忠。

Troilus and Cressida 是一齣諷刺的劇本，雖然是喜劇，淚却比笑多。但是它並不如一般人所以為諷刺古代世界，莎士比亞在古代世界中發現了真正的英雄性格，如優里西斯，海克托，他只朝笑渴血——特洛勒，俄萊——阿琪克，淫佚——克西達，虛榮——阿且里士，等壞的品性。若果我們批評他對傳說不忠實(註十三)，不如說他是在指導當時人民底思想。並不故意誹謗希臘英雄，莎士比亞猛烈地責備為一個海崙而流血的蠢事，她不值得這種犧牲。

(註十三) 在 Troilus and Cressida 劇本中莎士比亞把荷馬底英雄底寫得絲毫不偉大。
Troilus and Cressida 是刻薄中世紀文學和騎士文學的，作為古代世界底好鬥生莎士比亞不諷刺它的。

全部 Troilus and Cressida 劇中底主要意義盡在狄奧米特底回營中，巴里斯問他，誰配做海崙底丈夫——是巴里斯呢，還是麥尼勞？狄奧米特說：

「兩個都一樣，
麥尼勞應當據有她，因為他，
不惜犧牲這樣巨大的征戰和流血；
你也配守有她，因為你，
忍心見到許多朋友為你而死。
他是一隻啜泣的烏龜，要吃
毫無味道的殘菜冷飯；
你是一個淫棍，竟想在鏡子
肚中栽出你底後嗣。
一個八兩一個半斤不分上下，
雖然兩人比一個娼妓確高明些。」

莎士比亞是了解古代世界的。請看卡爾怎樣講吧！他在一八六一年二月二十七日給弗萊德里赫的信上說：

「任何一個羅馬將軍，即使是克拉蘇（十四）在依比魯 Epinus 戰爭中，都可以把六個凱撒消滅。可是凱撒有了龐貝底幫忙，就完全了空前的大業。我覺得莎士比亞在寫 Loves Labours Lost 喜劇時，他預先已瞭解龐貝底價值了。」

（註十四）克拉蘇 Crassus，龐貝 Pompey，凱撒 Caesar 爲羅馬歷史上的三執政，克氏無用，憑龐貝作弄，而後來龐貝留凱撒所殺。

但是莎士比亞決不僅是古代世界藝術模倣者，他不用合唱，也不寫三部曲。（薩福克里士原來遵守這原則，後來却丟棄了它。）他常常違背時間、地位、動作的一致，也不常在劇本前安置一篇序詩。

在某幾個劇本他也注意時間底統一，如仲夏夜之夢 A Midsummer Nights Dream，誤認的喜劇 Comedy Of Errors，Loves Labour Lost 溫莎的快樂婦人 Merry Wives of Windsor。可是他在寫作時只曉得一條法律，這是一——生動地表現生活。他底偉大作品之產生根基就在這條法律之上。

要把莎士比亞和依斯古拉斯，Aeschylus 薩福克里斯，優里比底斯，Euripides（註十五）、伯拉特斯（註十六）分一個高下是不應該的事，德拉可洛（註十七）在他日記中就有這一句可以參攷的話。

「希臘人和英國人各具其美，而且各有不同，我們應當承認美有千百種的形式。」

（註十五）三人爲希臘大悲劇家。

（註十六）羅馬劇作家。

（註十七）Pygeng Dagonix 法國十八紀浪漫主義的大畫家，名作爲「希臘人」，一八三〇年等。

讀了莎士比亞，我們可以了解古代更透澈些。讀了古作家作品，也可以更明白莎士比亞，對他底劇本這大廈的認識必須建在對古代事物的了解上。

莎士比亞是博大精深的作家。他論及中世紀，十六世紀的英國，古代世界，和文藝復興的世界，莎士比亞是希有的偉大作家，他底劇本是一部情感，經驗，愛慾的百科百書。

第九章 人物及動作

雖然莎士比亞處理許多過去的事實，他從不放鬆自己底「現在的」立場，仍然是他那階級底鬥士。他把無數材料變成人類的生活，他把事實放入人物的性格中去。莎士比亞的人物明明白白的屬於他生活的那時代。可是有些人却認爲莎士比亞創造的人物只是「慾望」「愛情」「仇恨」等感情的人格化，是不對的。莎氏的人物首先是思想的人，他們要求思想的權利，他們研究如何表達自己的觀念，在他們的性格中思想是和情感統一的。正因爲這樣，莎氏的人物異常複雜深奧，不容易分析，所以布蘭喬亞的批評家含糊肯定他們只是詩人幻想的產物，與現實沒有（或者只一點）關連。這個意見就引起了熱烈的爭執，——莎士比亞的人物是詩人幻想的果實呢？還是詩人取自實際生活？

摩根 Maurice Morgan 簡直「福斯塔夫」似地（註一）魯莽地宣稱：莎氏的人物與其是戲劇的形象，不如說是歷史的形象。我們不應該根據劇中人物的內心動機來解釋他的行動，甚至於動作的發展需要如此說明也不准。好多批評家重復摩根的話，和他一樣的顛倒黑白。

（註一）福斯塔夫 Falstaff 是莎士比亞筆下最有名的人物，和吉訶德，漢姆雷特，阿Q 同列世界不朽的藝術的典型人物。

之林。他是一個肥胖，狡猾，誇大的流氓酒徒。我們不必拿精力和這些妙語理論，因爲事實在這裏——莎士比亞創造的人物全是真實的戲劇人物，而這些性格所以在舞台上表現得栩栩如生就因爲他們反映的是真實。

有些批評家和讚美者想像莎氏的劇本中主要的東西是他對人民強烈的偉大的愛情。這話不錯，但只是真理的一半，他們沒有看到全部的莎士比亞。莎氏的理想是寄託在合理的人身上，這些人思念

不是卑下無聊的東西，他們不斷地求發展，要在生命的活力中吸取前進的力量。

卡爾就在莎氏人物的言語中發現許多最複雜的問題的敘述，而且這些敘述和他的意見完全一致。比如他特別引錄 Timon of Athens 中論金錢的一段，並稱它是「明確的」界說，這正說明莎氏的理想寄託在思索的人身上，那些人思想並不是爲了自私，或者因此弄得懶惰的憔悴，那些人把思想和行動聯繫起來，通過行動創造更強的人。

黑格爾在他的美學中說：莎士比亞的悲劇是情慾的火焰的燃燒。就是說我們在他劇中見到了人物的行動。不像在塞尼加（註二）底劇本中人物只是人格化的情慾。莎氏的人物不是抽象的，而是有血有肉現實的人。

（註二）Seneca 羅馬喜劇家。

莎士比亞底悲劇全鼓漲着暴風，可是決不像魏克曼 Wickelmann 所說，墮落到「粗暴的肉慾」之境。誠然在 Titus Andronicus 及 Timon of Athens 有過這一類的粗獷的情感，可是他最好的劇本是沒有這種東西的，他的最好的東西已達到人類思想和感情的峯頂。

莎氏的英雄全都是坦白可以結識的。他們並不隱藏自己的情緒，他們的內心對我們毫不神秘。

莎士比亞創造的英雄高聲宣揚自己的思想，他們把他們的靈魂向全世界敞開。奧蘭多和羅薩玲（註三），安多尼，巴沙路希和波希亞（註四），伊亞哥，台斯德蒙娜，奧賽羅（註五），全清楚地使觀衆面前出現。他們心靈向任何方面發展全明亮地讓大衆觀察。

（註三）他們是劇本「皆大歡喜」As You Like It 中幸福的情侶。

（註四）他們是 Merchant of Venice 中的人物。

（註五）Orsello 劇本中的人物，伊亞哥是大壞蛋，陰謀使得奧賽羅殺死其妻台斯德蒙娜。

但是我們決不能以爲莎氏的人物簡單得一眼瞧透。他們的內心很深奧的，越注意他們，越不容易得到全體的瞭解。

在「論戲劇」一文裏，高爾基說：

「人類常常是很複雜的，可是不幸有些人以爲這種複雜性只是裝飾。這種複雜性而且各色各樣的，只消略爲做做一下就能適應你周圍的人。」

「複雜性是性格不可見的分裂的結果，這分裂是由於布爾喬亞社會生活條件而造成的，也是思想的矛盾所造成的。這種思想的人，這種複雜的人不很多，在千百人中只有幾個。」

莎士比亞就是想找這類的人可是失敗了，當時人底慾望和感情非常低卑。他見不到今天在蘇維埃作家旁邊生活着，工作着的英雄。這一點高爾基如下寫着：

「我們的青年劇作家是非常幸福的。他們面前有着從未會有的英雄。這英雄的簡單平易正同他們的偉大一樣，而他們的偉大就在於他們決不調和地作反對強權的行動。他們遠勝過去的一般反抗者吉詞德，浮士德之流。我們底劇作家應當這樣估計他們，而且叫使得這些英雄——蘇維埃人民——知曉自己的偉大。」

莎士比亞把一個人的性格探測到極深極遠。但他決不從事微小細節的描寫如普魯斯，喬也斯（註六）甚至於幾位我們蘇維埃的作家一樣。莎士比亞不喜歡在他英雄的靈魂中作長途旅行，也不喜歡作「心理分析」，也不把情感分成小塊放在顯微鏡下觀察。不，他的方法完全不同。他提出偉大的情感，無缺地將它呈現出來，並把敵對的力量提出作鮮明的比較。他使事件發展，使情感在人底動作中呈現，而極恰當地把高潮抓住。真正的藝術產自生活，孕育生活，影響生活，照亮幽暗不明的東西，聯合已分散的東西。

（註六）普魯斯 Prust 喬也斯 Joyce 全是心理分析的作家，他們的書簡直是天書一樣的不容易懂。

莎士比亞和一些布爾喬亞的論斷正相反，他從頭到腳是位現實主義的作家，他的劇本是整個世界的再現。

當莎氏冷靜地把他人物的性格分析之後，他決不單面地把他的人物表現出來。比如奧賽羅固然妬妒，但是也勇敢，溫存；里却第三固

然殘暴，同時也聰明，果斷，慎重——他們主要性質決不掩蔽其它性的光芒，而令我們得到一個多樣又統一的概念。

在 *Troilus and Cressida* 中脫勞人亞歷山大批評希臘將阿琪克的一段話，正明白地告訴我們莎氏創造的人物性格決不是單純的。

「他勇敢如一頭獅子，粗魯像一隻熊，遲鈍像頭象。上天在他身中滲雜各種各樣的性格；他勇敢又愚笨；癡呆有時也很精細。任何人的品德他都有，可是每個人的壞處他也有。有時候他毫無理由的悲哀起來了，有時又為一點小事大開心。他是一個雞了的白里阿，手雖多却不會做事，他是一個瞎眼的亞格（註六），眼睛多却看不成。」

因此克西達說：「這個人真令我發笑。」（註七）

（註六）白里阿 *Brigandus* 是希臘神話中的多手怪。亞格 *Argus* 有一百隻眼睛。

（註七）當希臘特勞兩軍對陣時，克西達和她僕人亞歷山大站在旁邊看，亞歷山大把希臘英雄一個個介紹她聽。

許金 *Schucking* 在他「莎士比亞人物的問題」（註八）書中有一段中肯的話：

「戲劇第一個報導是劇情，然後把主要人物的性格介紹出來。不能以客觀的表現來描寫次要角色。」

當然話不能說得這樣截絕，（比如在 *Othello* 開頭有一段次要人物伊亞哥盡量糟蹋主角奧賽羅的戲，）不過許金總正確地指出莎士比亞是努力地完整地介紹他的主要人物。

（註八）許金，德國名莎學家。

因為角色的描繪常常隨着這人物的動作，所以行動決不只是一種機緣而是有其重要的意義的！

即使其間有鬥爭，莎氏筆下的壞人並不都毀謗其主角。譬如伊亞哥雖然千方百計陰謀陷害奧賽羅，同時他也承認奧賽羅的美德，致其欽敬之意。

人物性格底開朗正是莎士比亞底現實主義。他供獻的人物的輪廓無限明確，但是其性格却不如此透明，這是因為這些人是時代的反映

，而時代是不能很單純的表現的。

尼斯托在 *Troilus and Cressida* 第一幕二場中說到……

「在機會的試驗中，常常給了人的真面目……只有有命運的狂風中，才分辯出勇敢的表现，和勇敢的實質，在風和日暖的時候，羊兒們怕的是蒼蠅而不是老虎；可是當狂風拔倒樹枝的時候，蒼蠅早逃得不知去向，而真正有胆力的憤怒起來了！向嚴酷的命運挑戰。」

這段話正是對莎劇中的英雄最好不過的說明，他們置身於鬥爭之中，他們的法則就是行動，因此他們靈魂的「深奧」也不是故意做作的。

在莎士比亞的劇本中，沒有人出來調解對立的陣營，或者把鬥爭看成人生的煩惱，人生的不幸。是的，*Richard* 中有愛德華第四，*Tempest* 中有柏斯勃洛，但是他們都成了無色彩的個性，大手筆如莎士比亞都不能在生活四週找出顏色來渲染他們，爲了要描寫柏斯勃洛，莎氏甚至於不得不離開現實主義，以超自然的神力來描寫。

莎士比亞的英雄有一特徵，就是他們少有與自然發生關係。他們和人發生衝突，而不和自然。同時自然現象也在莎氏劇中起了從屬的作用而已。比如在 *King Lear* 中的暴風雨，只是被莎氏用來揭示女兒騙逐出來後老王李爾的心情的工具而已。

莎士比亞是以動作來表現人物的。

可是在他的劇本中動作並不是簡單的一個隨着另一個的。莎士比亞把動作集中，圍繞一個中心的思想。

莎氏英雄的自述，和辯論全是有意義的。互相矛盾及懺悔就構成全劇的動作，構成這個人物明確的動作的畫圖，而全劇發展的過程因此亦清楚，合理。

莎氏的人物並沒有其「宿命」的，氣運完全決定不了他們的生活。他們平靜地站在我們面前，同時一眼看過去我們就決定這樣人物是有偉大的情感，驚天動地的雄心。莎士比亞相信人的意志決定人的命運，而人底意志之強弱全在他們自己的手掌之中。莎氏的每個角色都有個和他對立的環境，誰戰勝了環境的影響，誰就得勝利。 *Alls Well That Ends well* 中的海倫娜和 *Merchant of Venice* 中的波希亞就是克服環境的勝利者。

沒有一個莎氏的人物是另一個的摹倣，莎氏的人物全不相同，各有各的性格，這一個主角佔有一個世界——他便給另一個主角一番新天地；二者決不重複，毫無相似之處。這真是無限豐饒的生活經驗的財富，這是天才的事業——創造永遠是新的不可倣效的東西。

更應當被大家重視的就是莎氏運用的不平凡的戲劇手法，據這方法他幾乎「神奇地」展開他的故事，這就是一切矛盾全由鬥爭所決定。在英國「標準」雜誌 *Criterion* 上哥諾 *John Connohos* 反對我的這點解釋，在哥諾眼中人們戰爭着，戀愛着，工作着，怨恨着，而莎士比亞是一個幽閒的旁觀者而已。這是錯誤的。

莎士比亞是他當時最勇敢的鬥士，站在他的階級前面，他的戲劇是鬥爭的作品。

他底作品是一首人類的感覺，情感，意念的史詩。他幾乎把整個的時代，整個的歷史鑄入到一個人，一個性格之中去；所以一個莎士比亞的人物就代表了整個一時期，一階段。

我們需要莎士比亞，蘇維埃舞台需要他，因為他創造了許多偉大的人物。

莎士比亞的角色直到今天還在我們面前生活着，行動着，一點也不朦朧不清楚。高爾基在第一次蘇維埃作家全體大會上就這樣說：

「莎士比亞創造的典範今天仍是存在着，例如在俄國的布爾

喬亞勒團中的德西特，布魯塞亞戈學中的憤世嫉俗的帝蒙，和政治上金錢高利貸者的賈洛克 *Dr. Faustus*」

第十章 莎士比亞風格中的人民氣質

莎士比亞底藝術是戰鬥的，教訓我們戰鬥，叫我們不要休停懈怠。

德國「狂飆突進」運動的作家吉頓堡 *Gerstenberg* 是一個自由為新藝術努力的作家，他把莎士比亞底名字題在他們旗幟上。

所有的「狂飆突進」運動的作家全跟隨着這面大旗，莎士比亞是他們底理想，他們努力學習他。

這些青年作家們是企求建立民族大眾劇的，於是在莎氏底作品中得了一塊堅牢的基石。

高爾基正確地指出：

「我們最好的喜劇如「聰明誤」(註一)，如「巡按」(註二)，如「教育之果」(註三)，全不比莫里哀和波馬社(註四)

差；但是我們沒有莎士比亞，沒有卡爾得和參加(註五)，席勒和卡斯特(註六)，沒有露俄；甚至於精巧聰明的史卡普，奧

吉耶，薩都(註七)底作品都沒有。我國底戲劇沒有達到西歐的高度，(特別是西班牙和英國)是公認的事實。這理由就是西歐

戲劇材料取自「民衆的」藝術。哥德誕生前三百年，那時馬羅也沒有生(註八)，英德二國底匠人已在他們公社的節日時演出了

樸質的「浮士德博士底喜劇」。就是後來哥德寫「浮士德」時也採用十六世紀維倫堡底匠薩克 *Hans Sachs* 底詩句。

「歐洲底作家決不看輕民間故事的——決不看輕勞動人民底傳的詩篇。他們大量收集巡行詩人，流浪歌者底民謠。」

在莎士比亞底作品中我們就很可能地看出民間故事和歌謠所產生的影響。

William Shakespeare's Plays

(註一) 聰明泉 *Wells of the wise* 是俄國格里波亦夫底傑作。

(註二) 巡按 *The Inspector-general* 果戈里著。

(註三) 教育之果 *Fruit of Enlightenment* 托爾斯泰著。

(註四) 莫里哀 *Moliere* 波馬社 *Beaumarchais* 均爲十七世紀

法國大喜劇家，前者傑作有「恨世者」，「怪吝人」等，後者以「塞維勒理髮匠」最著名。

(註五) 卜爾得 *Caldron*，委加 *Lope de Vega* 西班牙大戲劇家。

(註六) 席勒 *Schiller*，卡斯特 *Kleist* 德國劇作家。

(註七) 史卡普 *Schibbe* 奧吉耶 *Ogier* 薩都 *Sadoun* 是三位專寫佈局精妙的「善梅劇」*Well-made play* 的作家。

(註八) 馬羅 *Christopher Marlowe* 和莎士比亞同時人，早死，著有「浮士德博士底悲劇」哥德非常欽佩的一部書。

不管莎士比亞底政治觀念如何，——這觀念使他和貴族接近——他始終是一位英國人民底大詩人。

弗萊德里赫在其論文「風景」*Landschaften* 中宣稱全部莎士比亞劇作底背景（縱使有偶然場景的差異）都發生在「快樂的英格蘭」*Merry England*，他寫道（註九）……

「在英國的鄉下潛伏着多少的詩材啊！你們可以想像又回到歡樂的英國底黃金時代了！你們可以瞥見莎士比亞掃着一根鳥槍在叢林中打什麼人家底野味呢（註十）！你們可以驚訝地感到這碧綠的草地上正排演着一齣他底神聖的喜劇吧？無論他底劇本演出的的是那里，——意大利也好，法國，納伐爾（註十一）也好——他底劇本呈現我們的還是那個歡樂的英格蘭。是發發發呆的傻子底，是擱架子的學究底，是風韻動人的鄉村姑娘底英格蘭。每一舉一動都明明白白是在英國底天空下發生的，只有幾個喜劇

如 *A Mid-summer Nights Dream* 其中底人物會使你們感到南方的氣候給了他們極大的影響，正像讀 *Romeo and Juliet* 中感到的一樣。」

(註九) 這篇文章載於一八四〇年德國電文報社論中——作者（註十）據說莎士比亞離開故鄉跑到倫敦（因此却寫出這些劇本）是因爲偷了別人底鹿，所以此地是有點調侃的意思。

(註十一) 納伐爾 *Navarre* 中古時歐洲南部的一小國。

莎士比亞底偉大在於他向人民學習，向生活學習，在於他不只成爲一個宮庭侍從詩人，不甘心做局限於一個階級的作家。與莎士比亞同時的劇作家波蒙 *Francis Beaumont* 在給瓊生的信中，就贊美這「未受教育的莎士比亞」創造的卓立的人物——這些人物全是活生生的自然，並非出於書本上枯燥的常識；同時波蒙底話就確立莎士比亞加於英國文學之上的無比偉大的影響。從理智中他提出情感，同時情感加上理智。相形之下，虛喬的無味的博學真渺小極了。莎士比亞是真正的英國民族底詩人。黑格爾在「美學」中已告訴了我們：莎士比亞是一位能够把最週異的材料織入英國民族特性的詩人——但是同時這種民族特性並未消滅。（例如在羅馬史劇中，當年羅馬人底氣概，風範全在。）

莎士比亞底現實主義的面貌，並不是他自己去想造成的，也決不是毫無困難而達到這樣的造詣的。我雖沒有確切的材料證明莎士比亞和文學上的法則，和守護這些法則的人的鬥爭，我却肯定一點——莎士比亞的奮鬥是非常艱苦的。

在當時劇場中正存在着兩種對立的傾向——戲劇底平民化或是宮庭化。宮庭化的代表可以舉出瓊士 *Jungo Jones*，他以低級並趣味的假面戲、喜劇、歌劇來取悅皇帝皇后。而在露天舞台上表演着莎士比亞的劇本，喧嘩的人民興奮地看着，他們喜見台上的丑角說笑，樂聞大眾的謔曲，聆聽自己底土話。

誠然在後來宮庭劇相當的影響了莎士比亞（註十二），可是能够就把莎士比亞底作品歸入宮庭藝術中去嗎？不能的！看事實吧：十七世紀時宮庭戲劇復興過一陣子，那時莎士比亞就被遺忘得一乾二淨。

（註十一）如 Tompeest——作者

更有人出來篡改，刪節莎士比亞，作儘量的歪曲——哈雷雷特娶了奧菲里亞，列地亞和愛特加成親（註十三），李爾王不死，台斯德孟娜復活——他們要「淨化」莎士比亞底語言，要把莎士比亞劇本適合假古典的形式。

伏爾泰（註十四）在他第十八封論悲劇的信上也不得不承認莎士比亞有幾場寫得很「高明」，但是有些地方太「下流」。像伏爾泰這類不滿意莎士比亞底野同人——其實這正是莎士比亞底現實風格底表現力——很不在少數。

（註十三）列地亞和愛德加是 King Lear 劇中無辜的情侶。

（註十四）伏爾泰 Voltaire 法國思想家，在英國住過很久。



Edwin Arlino Par 底兩大冊「莎士比亞與西班牙文學」（一九三五年出版），搜集了許多有趣的材料。許多西班牙「顯要」的批評家大肆批評莎士比亞，重複伏爾泰底話像頭簡單的鸚鵡。

莎士比亞底劇本和西班牙大衆劇極其近似，不能不說是一件奇事。佈景雖然缺乏，觀衆決不掃興，夜景常常在頂明亮的中午上演，海洋和堡壘（雖然有一點簡單的工具）只能存在觀衆底幻想之中了。

「我們此刻由德國一跳跳到基尼亞了（註十五），請觀衆不要生氣。我們委實不能離開這戲台啊！好在思想是最快的，請觀衆還是跟着思想同我們一塊上旁地方去吧！請跟上來，不要讓我們跑不見了！請不要疲倦！」

這是西萬提斯（註十六）對觀衆所講的話，不是也可以由莎士比亞嘴裏說出來麼？

（註十五）基尼亞 Guinea 地中海邊非洲一地名。

（註十六）西萬提斯 Cervantes「唐吉訶德」底作者。

拿破崙也利用起戲院來了——一八一二，莫斯科在他旁邊焚燒，他正發表有名的「法國戲院法典。」在那里他宣佈說：

「悲劇是偉人底學校。帝王及其臣民應該讀它，並該灌輸它以恰當的內容。因為它溫暖了靈魂，啓發人底意志，創造偉大的人物。」

在拿破崙看來，哥乃依比莎士比亞還了不起，這簡單地因為哥氏底英雄是十全十美的。

皇帝們底胃口大多是一樣的，德國佛特里克大帝曾經很憤怒地說莎士比亞：

「他寫了什麼東西？一些淺薄的笑劇而已，只配加拿大的野人看。」

史湯達（註十七）對於莎士比亞和拉辛，哥乃意之間的異同作了敏銳的觀察：

「每件藝術作品是一個美麗的謊語，寫它的人肚里知道很清楚。所以那些從不曾寫過一點東西而苦口勸別人要摹倣自然的人，真是頭號大傻瓜啊！大家都懂得，作品應該摹倣自然；但是摹倣到什麼程度呢？這是一個問題。好吧，取兩個天才來看吧，一個是莎士比亞，一個是拉辛。一個描寫依非基尼亞 Iphigeneia 被她父親縛上祭神準備犧牲她祭神（註十八）；另一個描寫年青的依摩金 Imogen（註十九）在山中爲她所愛的丈夫派來的人謀殺。」

「這兩位大詩人都在摹倣自然，可是一位底目的是要還一些摹下紳士底歡喜，這些紳士們在長久的玫瑰之戰的年代中保存了粗野和單純。另一位底目的是求多禮的宮中庭臣底嘉許，這批人

「他每日嚴肅地遵守禮儀，乞求帝王貴婦底顏色。」

(註十七) 史湯達Stendhal十九世紀法國最大的小說家，其文學論文亦出名，這篇大約引自其題名為「拉辛與莎士比亞」的批評集中。

(註十八) 這指的是拉辛名劇「依非基尼亞」。

(註十九) 指的是莎士著的「辛伯林」。

普希金在和「富麗的」藝術底讚美者作爭鬥時，宣佈：適合劇場演出的的是莎士比亞底劇本，不是宮庭風尚的拉辛底悲劇。

一八八〇年屠格涅夫在論普希金的演說中說：莎士比亞是「用詩人這字真正意義來說的」人民底詩人。白林斯基(註廿)在關於哈孟雷特的論文中亦承認如此。

(註廿) 十八世紀俄國大批評家。

莎士比亞創立了悲劇底普通形式，打破所謂「侍奉貴婦」的法則及宮中制定的傳統。他提出了人生！(由於他忠實於人類生活，所以成了大師。)我們也因此要打擊一些莎士底「門徒」，他們咬定莎士比亞沒有供獻什麼新東西到當時的藝術內容中去。

實實在在莎士比亞是對當時藝術內容有極大的供獻的；他更易了整個劇本發展的過程，給劇本以廣大的世界的意識。若果沒有他，十六世紀的英國戲劇決沒有今天這樣重要的地位。

莎士比亞不是為少數的「選出的」階級寫作，也不為一個狹隘的宗派，他為人民寫作——那末(有人問)為什麼他底作品那樣複雜呢？

我們也可以反問道：人民懂得的戲一定是極簡單的嗎？

當然不是。

莎士比亞在寫作從未忘記形式的簡單，內容底明確，這條正確的道路。他底藝術底深奧，由於他要表現的人類感情太複雜，意念太偉大了。可是形式是簡單的，他決不把藝術變成概念同文字底遊戲。這種「遊戲」本來決不會發生的，除非藝術已失去其內容及活力。

莎士比亞明白簡單地寫作。但是我們不要以為這樣輕易的膽皮，就是證明他觀察一切事物的方法。這樣就會上一些入底當，他們喜歡把莎士比亞想像得異常天真，喜歡糟蹋思想家的莎士比亞的畫面，要把他解釋成一個平庸的經驗主義者。

在莎士比亞以前英國確是有戲劇的，在地球戲院(註廿一)以前也確其他的戲院的。可是誰創造了真正的戲劇？誰把英國戲劇達到空前未有的高度？

莎士比亞給他當時的交學作了一次變革。十六世紀文學上這烈偉大的進步首先是和莎士比亞底名字聯系着的。

(註廿一) 地球戲院The Globe是莎士氏演戲的地方。

他並沒有一步一趨地隨着法則，隨着規律。他替自己創立了律法，這律法乃是取自人生脈搏的狂潮。他不在乎把挖墓人和王子(註廿二)，國王和小丑(註廿三)平列放在一齊。他底劇本中自由地交雜着社會各階級；他又聰明地使這些階級一行動和鬥爭中溶和。劇作家韋斯東 George Whetstone 懊悔在他底作品 Pomos ara Cassari da 中把各階級混亂了。雪得尼(註廿四)也以為各階級底交混乃是劇本失敗的根源。雪氏後來又懊悔在他劇本 The Pilgrimagaeta Parnassus (1598—99) 中小丑開玩笑的事佔了太多的篇幅。

(註廿二) 事見 Hamlet 五幕一場。

(註廿三) 事見 As you Like It 一幕四場

(註廿四) 雪得尼 Philip Sidney 與莎士比亞同時的詩人。

本質上這些都是反對舞台大衆化的理論。

當然在一個悲劇里小丑出現回數太多，防礙了主要劇情的進展，也是真的。可是現在問題不在此，而是在：舞台之上人民大衆底代表同樣煥然地立在貴族王公之旁。

★

★

★

莎士比亞不是純喜劇作家，也不是純悲劇家。他同時處理了人生悲與喜的兩方面，因為在現實生活里這兩者是互相錯綜的。

他決不是奴隸似的服從詩學的規律，他創造新的法則：一個為哥

乃依辯護的文學家巴爾札克(註廿五)說：

「假使哥乃依得到成功，並不是因為他違背了藝術底法則，而是因為他具有比藝術更高的秘密。」

這話加在莎士比亞身上才算得上正確；莎氏決不豫哥乃依一樣的說：

「我頂厭惡劇作家把地城混亂！把巴黎、羅馬、君士坦丁堡全搬上一隻舞台。我劇中的戲全是限定在一個城中的。」

(註廿五)這個巴爾札克不是那個大小說家巴爾札克，作者

這位 Guy de Balzac 憑着和當時的權貴通了幾封信就捧得一個文學家的頭銜。

★

約翰生博士 Dr. Johnson (註廿六)在他序莎士比亞全集的文中說：

「亞狄森(註廿八)說的是詩底語言。莎士比亞說的是生命底語言。對於他底天才，藝術還不夠由他發揮！」

在一個藝術家看來有比這更高的頌揚嗎？

(註廿七) Addison 英國散文大家。「旁觀報」編輯。

莎士比亞底語言確實是人生底語言；人生通過他底作品向我們交

話。

如果敘述陰沉的事，他用灰暗的字；明亮的事，則用光輝的字。他底風格被覆在他所描寫的東西上，其合當真和皮膚被覆於人體之生寫他底風格極切實，極彰顯地，完變地變現於人所選擇的世界。

若遇有些翻譯者被莎氏底語言嚇倒，以為過分粗魯了，須得修潤一下

，須得把調子放輕些，因此任意塗改，弄得毫無生氣。

我們決不允許這種把陽光弄成夕陽的破壞。

粗野的字眼正是莎氏所需要。

他底語言正是表現事物最確實的形式，他底作品需要這樣寫，所以他如此。我們決不能就此以為他平凡鄙下。

海涅(註廿七)曾經在他底名作「莎士比亞底女郎和婦女」中寫到：

「頂令我不快的，就是奧賽羅竟提到他夫人底淫手。」

可是海涅底憤怒正生動地告訴我們，莎士比亞如何神奇地把字句來表達心理的效果，而他底字句是如何忠誠地為他服務。

(註廿六)約翰生博士是十七世紀英國文壇重鎮，英國字典底編者。

(註廿七)海涅 H. Heine 德國大詩人。

又例如在 Richard 中里却第三殺了安夫人底丈夫愛德華之後，安夫人底咒咀，真是再優美練達也沒有了，她在丈夫屍體旁邊說：

「這個殺了你而使得我們都不幸的傢伙，我希望遭到最壞的下場，

我恨他勝過毒蛇，蜘蛛，

蝦蟆和一切個個有毒的東西。

假使他有兒子，我咀它小產

邊未成人形時就出世，

以其醜惡鬼魅的樣子，

嚇死它滿心期待的母親，

而成為他遺孀的悲傷。」

咀咒本該必優美得如申訴一般。但粗野的辭句是不能使安夫人盡量吐

醉她對里却的憤懣的。莎士比亞明白在他控制之下，語言是如何的真實，在這時是不必破壞官廳中嚴肅的文學的傳統。

但是他立刻給我們一個鮮明的比較，就在同一幕同一場內，安夫人後來已向里却屈服，聽憑里却向她的求歡，且終於受下他底戒指。連里却自己都詫異得大叫起來：

「什麼？我？殺她父親和丈夫的兇手，

被她恨入骨髓的鬼怪，

她眼中盡是淚，嘴中咀咒我。

她底理性和一切良知反對我，

我既沒有一個朋友說一句好話，

又生就這副醜臉，

却得了到她——整個的世界

調一個沒有。

哈哈，

她難道真立刻忘記了那個英武的

王子，愛德華——她底丈夫嗎？」

一幕二場

安夫人底憤怒變成了柔和，可是這柔和是太太討厭了，她底行為太令人不快了。可是這幕對話是完全自然的，是全部藝術的。莎士比亞教我們知道，當社會一天天腐敗，當世界上早已沒有光榮、理性、友誼、誠實、親情、戀愛、忠盡以後，這一類可恥的事是時常出現的。

因此這場戲是一篇令人不會忘却的向舊世界的控訴。

莎士比亞底英雄想像範圍極大，因比他們底幻想有時切實有時也不好懂。他底英雄時常向天、向星、月亮、太陽和其他身傍的東西商量人間的事務。譬如：把台斯德孟綁架死之後，奧賽羅說：

「我覺得現在一定有一場

災難，日蝕或月而受的蝕；驚地球

變得張大着嘴。」

五幕一場

海烏德 Thomas Heywood 在他底「演員底聲訴」的書中，指出戲劇的影響已把英國從粗野沉悶的語言進步到麗清越的語言中去。在英國語言底淨化和完整的過程中，莎士比亞起了巨大的作用。

莎士比亞常常嘲笑那些過分排場的說話。在 Troilus and Cressida 中依利亞作為脫勞人底使者來到希臘營中，作如下的自我介紹：

「我請問：我極力裝作恭敬，

我要令我底頰兒羞紅，

（就好像溫柔的朝晨瞥見了

太陽一樣蒙上紅雲，）

我請問，誰是領導人類的值日神？

誰是顯赫的阿加米農？」

於是，阿加米農回答：

「這個人一定在挖苦我們，要不然

脫勞人個個都是裝模作樣的庭臣。」

一幕三場

其他諷刺當時風行的綺麗華麗的文體的例子，有許多許多。（如 Kind Lear）

莎士比亞是人民大眾底詩人。因為在他作品里喚起人類最高貴的情感。因為他和舊世界作戰，（在舊世界里「狼底法律」乃是福音）因為他向人民學習，因為他不是目光如豆，受人限制的著家。

結 語

莎士比亞底戲劇是偉大美質 Great Beauty，偉大的藝術。他底作品決不是所謂「小型的美好」——只有部分的精神，而整個是散漫，割裂，分離的。他底作品乃是一個不能分割的整體，縱使某些部分免不掉缺陷，但是它正如大廈上的小石塊一樣，棄去了也不致影響全體底結構。太陽不是每天消失無限巨大的能嗎？必是依然光明奪目，我們底雙眼都承受不起底燬爛。

生活在不中止的矛盾、撞擊、炸裂之中，莎士比亞乘機努力吸取新的、人性的東西。莎氏底作品能以其豐富和完滿的色彩照射四方，就是由於他探掘了當時最基本最生動的事實，通過他創造的偉大的人物表現出來。他底每一個英雄就反應一個民族一個階級底特性。如果了解了，認識了莎士比亞，我們就走近產生莎士比亞的人生底邊沿，這人生創造了莎士比亞，也同時準備由他來創造自己。

卡爾和弗萊德里赫常向劇作者指出，需要「莎士比亞化」。

一八五九年四月十九日卡爾寫信給拉薩爾（註一）：

「當然你得更加莎士比亞化！我認爲你底主要錯誤是你底席勒主義，——因此你成爲了要 Nolteist 的傳話人」。

弗萊德里赫提醒拉薩爾……

「不要，專看到觀念的因素而忽視現實的；不要不看莎士比亞只看着席勒。」

（註一）拉薩爾 Lassalle 與卡爾同時的經濟學家，工人運動者。

布爾喬亞哲學家諾特尼 Noltenius 堅決相信現在和將都不會再有一個莎士比亞這樣偉大的天才出現。

這種意見對於資本主義社會而言是對的，可是對社會主義社會而言是大錯特錯。社會主義社會可以提供所有的必需條件，幫助個人及整個藝術發展的必需條件。

「他不是屬於一個時代，而是屬於整個的時間。」

莎士比亞底同時人瓊生加此決定了莎氏在歷史上的地位。

瓊生看清楚莎士比亞底將來：他在十八世紀時被人遺忘，而在十九、二十世紀時重新回到生活裏來了。

莎士比亞雖不是世界文學家中唯一的天才，可是是一位最偉大的代表。每一個文化達到相當高度的民族，都有他們底莎士比亞——就是說有一位表現那時代永恒藝術形式的著家。亞米 William Amiel 在「一個或二個莎士比亞」（一九三五）書中舉出這一類民族底作家在世界文學史上有二十五個。在但丁，哥德，委加，及其他大作家之旁，亞米把普希金歸入「真正的莎士比亞」羣之中。

英國著名文藝批評家卡德 Huntley Carter（註二）以極大的同情描寫蘇聯對莎士比亞的深且廣興趣，他嚷着說……

「在蘇聯莎士比亞到處都在排演」。

他更提出蘇聯目前進行的，將完成的偉大工作——閱讀和翻譯莎士比亞。

（註二）原文登在曼徹斯特保衛報 The Manchester Guardian 一九三五年十一月二十九日。——作者

社會主義社會底建設者了解和平價莎士比亞遠勝布爾喬亞觀衆，這批先生們上戲院看莎士比亞，只不過是疲憊地履行一種傳統的義務罷了。

在「大衛馬肯之一生及其死」，（一九三四）書中，作者佛蘭克 Waldo Frank 提出……

「平易的工人對莎士比亞的看法比布爾喬亞更接近真理些」。

從上下文的語氣看來，佛蘭克的意思就是說，工人們對莎士比亞了解比布爾喬亞正確得多。

我們閱讀莎士比亞時，覺得他回到文藝復興與暴風雨一般的創造的時期了！我們研究他並不是對過去作被動的讚美，而是建立我們自己底社會主義的文化。

請注意高爾基底名言：

「過去任何時期，即是能力最澎湃如文藝復興前後，人材數目之激增與健全遠不如我們自十月革命以來的十幾年。全蘇聯底天才一致努力着去改變種種生活條件，在新的生活上面建立新的世界來。」

莎士比亞詩的領域是寬廣的，他所衡量的世界是偉大的。他本人底偉大不異像伏爾泰——作爲生命底計劃者的姿態出現，而是生命底本身：靈博又激動的生命本身。莎士比亞揀取了「大的事變，動人的現實，強力的衝擊，歷史上最突然的事變」——鑄入他所創造的人物，他所創造的典型和幻像之中去。

一聽到莎士比亞這名字，我們面前就出現了奧賽羅，哈斯得孟娜，克利巴拉，布魯塔斯，哈孟萊特，李爾，馬克白，等人。他們已深透世紀的石層成爲不可毀滅的性格，他們已如彗星一樣在天空中閃爍，由我們注視。

莎士比亞底人物每個背後全有整個的一章歷史，他們底心是整個的時代底心。他們底思想是整個時代底思想，他們底情感是千百萬人底情感。

莎士比亞是位寫實主義者，站在超絕的位置上大鸞一樣地凝視着世界。

莎士比亞眼見整個封建世界是怎樣退到過去，退進死亡和滅絕；眼見新的社會怎樣來臨，科學怎樣代替了瑣瑣主義。人性底哲學怎樣驅逐了宗死教的教條，化學怎樣代替了占星術。他眼見一一的時代底壯偉的變易。

莎士比亞是一個現實主義者，他使得全部英國文學進展，他底天才傾向於大地，生民，事蹟和偉大的行爲。

我們底藝術，我們底國家需要，莎士比亞，因爲他是一個思想淵

博的藝術家，是一個熱情的詩人，因爲他是一個把全部當時的世界溶入他底戲劇的劇作家，就是在將來的世界他仍是不朽的。

莎士比亞成爲大英帝國底驕傲已好幾百年了！幾乎總有一個用英文寫詩的人獻上給不篇章詩，他沒有一個讀英國文學的人不寫篇文字頌揚他，就是別的國家裏他也獲得廣大的讚美。「莎士比亞全集成爲文明世界底一部分」已不是一句誇耀的大言。但是盲目膜拜者底香煙只能把他底金身燒黑，歷代的歌頌者有意或無意已把莎士比亞舉上雲端，當作探視他底面目就是罪過的「神」了。本來這批人也無力了解莎士比亞；發揚和吸收他那份偉大的遺產的工作，只有把握新的方法論的武器的，根據新的歷史觀的才負得起來——這批子目前首先就落在蘇聯底文學家身上，這里介紹的一篇論文就是蘇聯對莎士比亞研究底初步的成果。

如果一筆抹殺過去對莎士比亞的研究，認爲完全只是胡說和亂講，這入自己就是個妄自尊大的傻瓜；我們應當承認，歐洲的「莎學家」縱使如何愚笨也自陷入章句推敲的泥坑，如何無聊也從事枯燥的版本比較，如何歪曲了莎氏底真精神；他們已整理得許多材料，在片段的了解里他們已接實了理，乃是事實。我們應該有這樣的虛心，三個世紀來人類最聰慧的思想家，文學家，導演，演員在莎士比亞身上所努力來的成績，在今天，仍是比新參加發掘者底收獲人大得多；放在成千冊的著作之旁（這些莎士比亞研究者中包有哥德，柯勒律治，安諾德，泰內，史湯達，萊新，勃拉得萊，黑格爾等光輝的名字）狄納莫夫底論文是選得更加鞏固更加擴充的，但是正因爲如此，這篇論文底意義顯得更重大，因爲它提出了許多問題（有些已予解答）作爲新莎士比亞學者探索的方向了。

普魯塔爾吉·狄納莫夫底身此，沒有幾人了解過，但是從他作品中理論修養底精選看來，從他底意見非常爲全世界注意看來，（認爲足以代表蘇聯文學家底看法），這位六種文字的「國際文學」底總編輯，當是蘇聯文學界中權威的領導人之一。

這篇論文登在一九三九年的蘇聯版莎士比亞全集（共四冊）之前，莎士比亞全集出版固然是蘇聯文學界底一件大事；在治沙氏版本學的人看來這部「蘇聯版」底重要也決不下什麼「對折本」第一版開本」的。

譯者

莎士比亞劇作在蘇聯舞台

M·莫羅梭夫作
秦似譯

在外國古典主義作家中，莎士比亞特別為蘇聯所熟悉，無論上演和閱讀，都很受歡迎。對於蘇聯大眾，莎士比亞劇作的舞台效果，詩的素質等，是和包含於劇作中的意識有着不可分的聯繫的。蘇聯翻譯家們和導演們想盡量使這些劇作裏的哲理啓示明朗化，而同時又保存莎士比亞語言中詩的節奏和魅力。在莫斯科瑪麗劇院，A·奧斯杜契夫(A. Ostuzhev)四年來演奧賽羅(Othello)這角色獲得了極大的成功。這成功基於什麼呢？我想不但由於奧斯杜契夫的氣質，也不但由於台詞譯得正適合他那可驚的聲帶，比這一切更重要的是由於下列的事實，即奧斯杜契夫已經能夠完全把握莎士比亞悲劇的精髓，因此煽動了蘇聯觀眾的心。

據奧斯杜契夫說，他曾看過沙爾維尼(Salvini)及其他悲劇泰斗飾演過威尼斯的摩爾人這角色，「他們那眩耀的技術使我驚奇……但他們的奧賽羅沒有一個是人們所愛看，所應該愛看的。他們把奧賽羅處理成一位美貌的，如畫的，深情的，暴烈的威尼斯拉將軍。他的肖像是被粗線條畫成的。一切都極其宏大，繁重，壯觀——他的聲音，姿態，姿態，他的強烈的性愛，然而這一切却鼓不起我的同情。像這樣演出，一切都非調和，非常藝術，具有壓倒的力量，然而它不是我理想的奧賽羅。」

奧斯杜契夫和導演雷德羅夫(Radlov)耐心地挖掘奧賽羅的真正性格，「我們會嘗試用另一種見解處理這角色，用柔和，恬靜的情調，

然而沒有成功。那是軟弱，暗淡，毫無生氣，無聲無息。這也不是我理想的……因此我開始剝去一切性格的外殼，才察覺到在那輝煌的裝束和動人的觀感上的炫耀下面，有着於奧賽羅是最重要，而我的前輩和我却忽略了的東西——人的素質。」我想，在這幾句話裏面，奧斯杜契夫恰好道破了莎士比亞被蘇聯觀眾愛慕的原因，莎士比亞所寫的奧賽羅不是「蠻夷」，不是一隻「吃人的虎」，也不是天真的，有着不能克制的性愛，這性愛可以突然暴發的「赤子」。一般說來，他不是先天的懷着嫉恨的人。「把奧賽羅處理成只為嫉恨所驅使，是滅弱，限制這性格，格殺一切感人的力量，把一個大問題化為小插話，這只會使偵探之流感到興味。」作為一個人的奧賽羅的偉大，是由這悲劇的整個主題決定的。莎士比亞主張人類的天賦平等。愛情，這不賦的巨力，把黑種的奧賽羅和白種的狄瑟德莫娜(Desdemona)結合起來，在這真正人類的良心底反而，來了一個馬基雅弗里的(註)艾愛果(Iago)。他一滴一滴地「把毒藥灌進奧賽羅的耳朵」，蒙閉他的心。殺死狄瑟德莫娜後，奧賽羅才發覺她是清白的。他哭了。正如他自己所說，他眼睛淌着淚……

像阿拉伯的貓

淌着它們可供藥用的膏脂。

奧賽羅淌着眼淚，慰安的淚。狄瑟德莫娜是清白的。艾愛果欺騙了他。這個戲的結局是悲慘的，但沒有參雜悲觀主義的成分。

過去兩年中，奧賽羅和狄德莫娜底悲劇的故事曾在蘇聯各地的劇院，用各族人民的語言上演。現在又有着很多城市在預演「奧賽羅」了（連斯勒德城用烏茲堡克語演出，便是一個）。

莎士比亞另一悲劇「哈孟雷特」也非常流行。蘇聯對於「哈孟雷特」的劇場處理，得助於列甯格勒的列蘇維埃劇院（Len-soviet theatre）甚多，該院上演這戲，現在已是第四年。演出者是S. E. 雷德羅夫，除「哈孟雷特」外，他還演出過「羅米歐和朱麗葉」，「奧賽羅」，現在則從事於「安東尼和格里歐巴達勒」。在他的演出中，雷德羅夫會努力使哈孟雷特擺脫舊的傳統，作一大大的改變——依照舊傳統，哈孟雷特是一個苦心焦思的王子，一個纖弱的肩上背着過重的載負的空虛底夢想者。在哈孟雷特這性格上，他應該是一個思想者，應該和圍困着他的殘酷的世界作英雄的，人性的鬥爭。

「哈孟雷特」在蘇聯舞台無疑地有着遠大的前途。單就蘇聯最完善劇院之一，莫斯科藝術劇院的準備上演這戲說，已可窺見一斑。而且，考斯基，台比里西，和史太林格勒都正在上演或將行上演。去年由Y. M. 比羅托夫（Bebitor）導演，在伏羅尼茲（Voronezh）演出的「哈孟雷特」，得到顯著的成績。

我是以顧問的資格到伏羅尼茲參加這次演出的。我對演員們作了幾次關於莎士比亞的演講，和他們討論莎士比亞的人物性格。導演，舞台藝術家，演員都研究了有關莎士比亞時代的文學資料，研究了蘇聯，舊俄，外國上演「哈孟雷特」的經驗，以及由全俄劇協莫斯科莎士比亞支部所收集的一切資料。莎士比亞支部給導演們和演員們提供了許多關於「哈孟雷特」的，有着各色各樣註釋的札記和批評。

舊俄地方劇院演員們靠着「靈感的推動」而演戲的時代，光輝的時代們終於裝置輝煌的佈景，却只像寶石投在垃圾堆上，毫不揭露作品底暗示的時代，早已過去了。現在一幕莎士比亞劇作的演出，無論在大小城市，集體農場，或非職業劇團，都包含着文化的意義：不但製造興趣的「場面」，實際上還給大眾揭示了這偉大作家人道主義的

（註一）Machiarelli —— 藝術主義。

作品。

一月間，我看了「哈孟雷特」在伏羅尼茲的演出。上演的成功出乎一切意料之外。當這地方劇場第七次上演時，可容一千二百人的座位滿座了，擁擠到門口。門票在兩星期前便被預定精光。這次演出的舞台裝置是非常藝術的。我特別記得那霜凍的北天，星星鑿着眼，皇家城堡的礮臺上，站着伏爾登巴勒的兵隊（生動的畫像和草人十分成功地造成「二萬人」的印象），那墓地的佈景：在夕照中，墓碑的輪廓矗立着，後面的背景是飄逝的雲。亡靈出現的一場，處理得非常好，不是來自另一世界的幻象，也不是虛構的鬼。哈孟雷特碰見他那慈愛而哀傷的父親了，亡靈是由很多演員同時飾演的，舞台的這裏那裏，同時出現者。正像哈孟雷特說的：「嗚呼，遍地都是了」。亡靈出現在皇后的坐椅上，也演得很好。哈孟雷特緊緊盯着牆上的他父親的肖像，它漸漸活過來。波爾雅可夫（Polynov）飾哈孟雷特獲得很大的成功。他的哈孟雷特是健壯的，溫文的，情感的，波勞尼育斯（註二）出場的幾幕特別值得稱述。波爾雅可夫以非常的情感演出「捕鼠機」的一幕。他對哈孟雷特這性格的把握，沒有別的，只是熱情，不可克制的情感。上演後的次日，我和導演比羅托夫參加當地一個工人俱樂部召集的關於莎士比亞和哈孟雷特的座談會。到會的工人多是好幾個業餘劇團的人員（其中一個劇團正計劃着上演「威羅那的兩位紳士」）第二天，劇院裏召開了一個「哈孟雷特」檢討會。劇評家們，演員們和好些觀眾都出席。參加討論的人數在六百以上。他們檢討這次演出的成就和失敗，而最重要的則在於指明這劇團的演出是否忠實於莎士比亞的要求。自然，須加以改進的地方還是很多的。譬如所謂「次要」角色就並沒有達到圓滿的成功。馬賽留斯，賀里特奧，奧斯力（註三）他們不僅是哈孟雷特的襯景，而且是活的人物，莎士比亞的大悲劇不是一個人的獨脚戲，而是許許多多活的人物的穿插。祇有通過各個人物間的交互影響，換句話說，祇有正確地了解了每一個人物，才可以最大限度地把莎士比亞劇作底藝術的和哲理的富藏

（註二）Polonius，乃哈孟雷特劇中之一角色

發掘出來。

「哈孟雷特」在蘇聯的流行，可以由近年來有三種不同的譯本這事實看出：一本是米加爾·羅辛斯基（Mikhail Lozinsky）所譯，他曾譯過但丁和羅普·德·維加（Lope de Vega）——一位在蘇聯十分被愛好的劇作者——的作品，譯筆信實；另一位是安娜·雷德羅娃（Anna Radlova）和詩人布黎斯·巴斯特涅克（Boris Pasternak）。

另外一個演了六年而叫座力不稍弱的戲，是莫斯科猶太劇院開演的「李爾王」。這是蘇聯上演莎劇最成功的一個。舞台裝置（由A. Tishler設計）一律按照古代英國的稗史所載，並且配以沙士比亞時代英國的古裝。飾李爾王的米詞依露斯（Mikhoels）盡量揭示了這悲劇的哲理含義。他的李爾王不是一個瘋癲的暴君，而是一位「沉默寡言」的老人，這老人創造了一個主觀幻象的世界，自己相信這就是實在的世界。而這世界所必然要引至的，對那包圍着他的殘酷的現實底認識，就構成了李爾的悲劇的全部過程。這道路引導李爾由自欺為自得到達必須瞭解活的現實方始獲得的真正的自得。呆子一角由V·邵式金（Zashkin）飾演得很好。誰都不會忘掉他那怪誕的臉譜的：一邊在笑，一邊卻像是在哭。

蘇聯第一次上演「李爾王」的，是猶太劇院。他們的成效立即為別的劇院所追隨。兩年前「李爾王」由俄羅斯劇院在亞述克哈伯特演出，去年又在舍拉托夫城演出。現在上演這戲的計有莫斯科瑪麗劇院，列甯格勒布爾梭劇院，巴庫的亞薩爾巴扎劇院。

「羅米歐與朱麗葉」是另一個大受蘇聯觀眾激賞的戲。瀟灑在這戲中的年青的氣息，由於一些青年演員們的演出優良，特別明顯而濃厚。「羅米歐與朱麗葉」現在蘇聯好些城市演出，莫斯科當然也在內（革命劇院）。列甯格勒最近的演出和卡辛城離劇院用雜粗語的演出，都獲得很大的成功。

在蘇聯最常用演的莎劇，是他那帶有真摯的樂天主義的喜劇。「（註三）Marcellus, Heratio, orio 均哈孟雷特劇中次要人物。」

（附）

第十二夜」，「悍婦的馴服」，「威羅那的兩位紳士」，「無事的紛擾」，「溫莎爾的詭妾們」，經常在蘇聯上演。其中值得特別記述的是「悍婦的馴服」在莫斯科中央紅軍劇院的上演。導演A·D·波波夫（Popov）把卡達魯連娜和比達魯契奧之間的矛盾底痕跡表現得非常顯明。卡達魯連娜並非天生的潑悍和倔強。她是一個在沉悶的中層階級環境裏感到窒息的女人。因此她潑悍。這不是她的本性，而是環境所造就的，因此這潑悍又是表面的。比達魯契奧十分機智地把握到這一點。他開始剷除卡達魯連娜的假面，用俗語所謂「以火驅火」的方法，誇大地詆毀她。比達魯契奧和卡達魯連娜之間的決鬥於是開始了。在這場決鬥中，雙方都得到勝利，同時雙方又都為愛情所征服。

以史律（註四）為中心人物的序幕被刪去。但一羣類似的典型却被介紹出來了——比達魯契奧和巴波梯斯特的僕人們。A·D·波波夫寫道：「我們或者在沙士比亞原劇情調中「預定」一些噱頭，（史律只在第一幕里說兩次話），或者把史律變成啞劇的人物。只有這兩個辦法。當然，我們可以叫史律演該諧的假面戲。要是只把「悍婦的馴服」當作情節談話的喜劇，這樣做法是再適宜沒有的了。這樣做法就會需要一種不同的情調。比達魯契奧就要鼓起喜劇演員的小髭，而且服裝也須加以改變……觀感完全不同了。然而「悍婦的馴服」裏面却包含着嚴重的哲學問題，把這戲演得叫觀眾從頭至尾感到是一個單純的趣味問題，就我們看來，等於破壞它那深刻的哲理含義。當我們想更動沙士比亞原作時，我們非常謹慎，把序幕刪去後，我們便設法填補這一刪略的缺陷。史律能使這劇產生粗俗的氣氛。因此我們一面刪除了史律，一面卻叫半打「史律」型的人物上場——比達魯契奧和巴波梯斯特的僕從們。他們的動作是有機地配合的，而且，他們的動作說起來完全沾染有不出場的「史律」的色調。舞台裝置用的是意大利文藝復興時代的情調。舞台藝術家N·A·西弗林（Svirin）對我說：「我所努力的是使曼特格涅（Mantegna），卡爾醉奇奧（Carpaccio）及其他文藝復興初期卓異的藝術家，能夠通過一個蘇聯藝術家（註四）Sly·莎劇中人物，小丑之意。」

所作者色的形像，被介紹過來。「那些很容易使這個戲變成滑稽劇的偽作的舞台技術，在這次演出中被無慈悲地摒棄了。舞台藝術家也依據着這路線。西弗林說：「莎士比亞的人物底真正的人類情感，他們的活力和熱情，是不能存在於一個木屑和紙板的世界的。舞台上每一件東西，都必須加以藝術的製作，它必須是一件藝術的工程，這是我們設計桌椅和其他道具所依據的主要原則。這麼做是很費力的，但我們可以獲得多少有價值的成就。必須對足以刺穿舞台生命的一切裝置作無情的鬥爭。這結果會使我們發現真正的領域，發現一些真正具有生命的東西。」現在，紅軍劇院的演員正在波波夫導演之下，趕排「仲夏夜之夢」。

在新近上演的莎士比亞劇中，我想報導一下莫斯科耶爾摩羅瓦劇院演出的「如願」。在才能卓越的尼古拉·克米里育夫 (Nikolai Khmel'ov) 和 M. O. 克尼比爾 (Knebel) 的導演之下，(按克尼比爾是該劇院演員)，年青的演員們演出莎翁這個戲，不像一幅山水畫，而是一幕現實的喜劇，充滿殘酷的鬥爭，充滿古代英國關於羅賓漢 (Robin Hood) 的民間故事那種詩意的想像。我特別記得那大個子，獨肩膊的奧蘭都 (Orlando)，充滿生活的愉快；那小丑——一個對生活採取機智而懷疑的沈默態度的人：和遮喬斯 (Juggins)——他那含諷刺的悵鬱，多少令人想起善於冷嘲的 J. 史惠爾特 (註五)。

蘇聯上演莎劇的劇目在一九四〇年大大地增加了。從未在蘇聯舞台演出過的戲，也有好些已經開始公演，喜劇方面，除上面已舉述的外，還有正由莫斯科兩間劇院同時上演的「錯誤的喜劇」，高爾基城上演獲得很大成功的「冬天的故事」，(這戲莫斯科列爾可姆梭莫爾劇院也正在上演)，莫斯科巴曼劇院正在上演的「沁比林」，及另兩間劇院正在開演的「安東尼與格里歐巴達勒」。蘇聯有約莫五百個職業劇團。它們中大多數的劇目單上都列有外國古典主義作品。在這些古典主義作品中，莎士比亞的劇作保持着第一位。蘇聯劇院接受莎士比亞遺產的更遠大的發展，不僅在於演出莎劇的劇目增加(除「理查第三」外，莎士比亞歷史劇從不會在蘇聯上演

過，最近一間省區劇院或可演出「亨利第四」)，這種發展同時在於演出者們和演員們對莎士比亞的人物有更深刻的理解。在這裏哲理的主張和舞台效果是有着不可分的聯繫的。我曾經指出所謂「次要」角色對於顯示一個作品的全部意義之重要。在莎士比亞的戲劇中，絕不能容許洋囡囡穿上戲裝，「朗誦」台詞。即使劇本不能給性格以十分成功的描寫，演員也應該創造一個性格。

要真正能够密化莎士比亞時代的精神，還有待於更大的努力。全俄劇協莎士比亞支部經常警告各劇院和劇場工作人員：導演，演員和舞台藝術家們。支部分發的圖片、文學資料中，有大部分是專門研究莎士比亞時代的英國的歷史常常是對戲劇團體作特別講演的主要題目。一切關於家具，服式，建築物，室內佈景等的圖畫示範，一切關於古代習俗風度的講述，其主要目的不在於再現，也不在於加強考古學的要素，而在於使演員們熟習這一切事物的印象，從而能够一如莎士比亞去應對人，物，及日常生活中最平淡的瑣事。同時，莎士比亞劇作的演出，我以為應該依據下述的路線：即一方面着重人物的不朽性，一方面加強演技，用更偉大的情感獲取更圓滿的演出效果，莎士比亞劇作中的「節拍」，以及那種注於恆久不變的溪流的情節之蛻變，仍須蘇聯劇院在實際經驗中細心學習的。

今年四月末，全俄劇協在莫斯科召開莎士比亞三百二十五年紀念大會，一切劇場工作人員，莎士比亞研究者，莫斯科，列寧格勒及各省的戲劇批評家，均將出席，大會中所作的報告計有：「莎士比亞與蘇聯劇院」；「莎士比亞——文藝復興的奇異的花朵」；「藝術家對於戲劇所負的任務」；「莎劇中的音樂」；以及多種專門分析莎士比亞劇作的報告。

以上所述，是關於戲劇在蘇聯舞台的幾件事，這位偉大劇作家在蘇聯日益被愛好並不是偶然的。他的思想的深刻，他的對人類的鐘愛(記得哈孟雷特會說——「人是怎樣一種造物呵！」)，他的充滿激情的(註五)史惠爾特 (Jonathan swift) 一六六七——一七四五，英國愛爾蘭籍諷刺作家。

情的描寫，這一切都使得蘇聯人民發生理知上的和情感上的直接的傾慕。這位有力的，以寫實主義結合於驚人的構思的藝術家，今天非常接近蘇聯人民們，好像就是他們自己中的一個。導演們拿着鉛筆細讀劇本，藝術家們設計舞台，演員們上演和觀眾們看戲：這些人誰都感到光榮，因為他們生活在一個懂得如何推崇人類文化史中最優秀的成就的國度。

原作於一九四一年三月

譯於一九四一年七月

關於作者

M·莫羅梭夫 (Mikhail Morozov)，文學教授，全俄劇協莎士比亞組及西歐古典作家研究部領導人。著有關於莎士比亞專論多篇，並註釋在蘇聯印行的各種版本的莎士比亞作品。若干種俄譯莎劇，均由莫羅梭夫校訂。

蘇聯科學院最近將出版的「英國寫實主義發展史全輯」，有他的一篇「莎士比亞的風格及語言」。

西 南 劇 訊

記 者

軍委會政治部劇宣七隊（原抗宣一隊），現在曲江工作，該隊對新戲劇之排演，頗為努力。最近會演「秋收」。成績甚佳。

一

前抗劇七隊同志洗羣，諸葛明等應×××師之邀，去湘北前線組織劇團，長沙會戰，曾突圍，已於週前安抵衡陽。再捷後即將再返前線。

二

新中國劇社於五日在桂林三明大戲院開成立大會，按該社首次公演劇本為「大地回春」。並預告將演之十大劇目：一、家（巴金作，吳天改編）二、希特勒的傑作（吳天譯）三、火城記（

田漢作）四、夜上海（于伶作）五、妙峯山（丁西林作）六、慈城記（夏衍作）七、勝利日報創刊號（洪深作）八、大明英烈傳（于伶作）九、中國六十年（夏衍作）十、北京人（曹禺作）。

四

田漢、歐陽予倩、巴金、熊佛西、等因湘北再捷，乃發起文化界團圓會。參會者百餘人，每人贈軍費至少三元。其請帖如下：

自洞庭生波，灘江滅其澄碧，而長沙再捷，明月增其清輝。自然與人生之傷感蓋親切如此，今者鼓聲警遠，江山如畫，士女歡騰，花月爭媚。但一念西南今日泰山磐石之安者，皆前方將士浴血抗戰之賜。佳節未容空過，豐功尤待心酬。同人等因定明（六）日晚八時假桂東路三教咖啡廳舉行桂林文化界團圓之會，復承三教主人唐君慨允將所有茶點費全部捐作慰勞湘北將士之用。席間或慷慨陳詞，或引吭高歌，或背手微吟，或揮毫落紙，皆聽諸同志之便。東帖未週，敬望聞風而至，濟塵不起，何妨步月而來。

戲劇春秋

迎第四屆戲劇節

一九三八年十月，在武漢舉行了我們盛大光榮的第一屆戲劇節，我們的戲劇節是迎著祖國艱苦的長期抗戰而誕生的，在第一屆戲劇節中，正表現了我們的戲劇界在「抗戰高於一切」的原則下堅強的團結了起來，全國的戲劇家都堅決的執著自己的武器，站在自己的崗位上，為祖國的自由解放而戰鬥著。

四年了，我們勝利的第四屆戲劇節正迎著來了。

在這四年中，在祖國大地上任何的一個角落里，都散佈了我戲劇工作者，在艱苦的開墾著，播種著，新中國的戲劇已經到處在萌芽了！

正因為全國戲劇家們的努力，使我們的戲劇從都市的鏡框舞台走出到農鄉與戰地的舞台與戰場了，從前只限於知識份子與小市民所欣賞的戲劇，現在已一躍而為全同胞老百姓所最喜愛的形式了。這三年來，戲劇它已很驕傲地完成了「文化下鄉」「文化入伍」的先鋒者的任務。

務。

由於量之驟增，而引起質上的突進，從前專門由西方輸入的舞臺形式與表演方法，在實踐的過程中漸漸地被揚棄了，我們的戲劇家們已盡量地從中國的現實中去吸取舞臺的新形式，從中國的老百姓的日常生活中，吸取他們的表演方法，中國戲劇的新姿態，在全國戲劇家們努力的推進下，已由無條件模仿外來的形式，一進而向「中國作風與中國氣派」的這一新方向去尋求了。這種傾向就已充分地說明了中國戲劇界在這四年來一種可驚的進步。

當今日全國戲劇界正在準備慶祝第四屆戲劇節，並慶祝我第二次湘北大捷之際，尤其是在西南一帶的戲劇工作者，應更積極的開展今後的工作，乘著戲劇節這一次總檢閱，我們努力的來改善我們的工具。

敬祝第四屆戲劇節勝利！（杜宣）

關於前方的演劇

也許是因為前後方工作同志的聯系不夠；也許是因為從來沒有人寫過一篇詳細地，有系統地介紹前方演劇隊的活動的文字；也許是因為：總之，有一部份在後方從事戲劇工作的同志，對於前方的演劇隊和演劇隊的同志，似乎非常不了解。因此，從他們嘴裏常常聽到一些多多少少含有輕視意味的批評。

這些批評，歸納起來大約可以分三種：

第一種是——前方的演劇，只是一種比較進步一點的化妝宣傳。這種「救亡戲」是不能與後方的「藝術戲」相提並論的。

第二種是——因此，前方演劇隊只是一種宣傳團體，不是正式的藝術團體；演劇隊的同志只是宣傳隊員——只能幹幹「救亡工作」，不是真正的戲劇藝術家。

第三種是——然而，那些救亡工作的却偏偏不滿意後方的劇團與後方的劇運。這種幼稚狂妄的態度是在前方「山中無老虎，猴子充大王」的環境中培養成功的。

這些多多少少含有輕視意味的批評，我不想從理論上去檢討它，反駁它，批判它。最好是談談「事實」；用「事實」來解釋誤會是比較用「理論」更切實，更具體。

（一）除了前方工作同志在前方自己創作的劇本外，凡是後方上演過的劇本，前方都上演過。獨幕劇不用說，多幕劇——「廢窟」，「一年間」，「鳳凰城」，「心防」，「秋收」，「鞭」，「刑」，以至於「明末遺恨」，「日出」，「雷雨」，「天長地久」……這些需要提出的事實之一。

（二）關於演出的藝術水準的高低，最公平地說法是——前方的物質條件不及後方。前方演員的技術個別地比較不及後方的幾個戰前就被人認為是優秀演員的技術。但是拿整個的演出來比較，後方却不及前方奪齊，舉一個例子——重慶中國製片廠外景隊（參加這外景隊的有國內的名導演，名演員，以及有名的技術

工作人員)曾在西北前方X地看過一次「日出」的演出，據他們說(差不多是異口同聲地說)這演出是超過了戰前大都市中大劇團的演出水準的，(這不過是「一個」例子)。這是需要提出的事實之二。

三、前方的演劇水準不僅不比後方低，他們還創造了不少後方未曾想到的新的演出方法(包括新型劇本，新的舞台器械，新的導演方法，新的表演技術)，這些新的方法、將來是會代替(至少部份地代替)後方現在所用的舊的方法的。這是須要提出的事實之三(請參看各

演劇隊的工作報告——有油印本)

四、前方的演劇隊(除了極少數不健全的團體)沒有一個不是每天都在辛勤地工作着，每天都在虛心的學習着的，他們從沒有一閒坐幾個星期或者幾個月不做工作，也從沒有放鬆過一天學習和自我訓練的機會。

前方的演劇隊的同志(除了極少數從來沒有離開「集體」而生活，而工作，而考慮利害得失，也從來沒有要求過享受，逃避過艱苦工作的。這更是需要提出的。

上邊提出的些「事實」，都是千真萬確的。我提出這些事實來，不是為了替演員隊的同志們辯護，更不是為了替他們表揚或者吹噓。而是希望藉此消除——至少減少一些對於他們的誤解。而是希望因此再聽不到——至少聽不到對於他們的含有輕視意味的批評。

當然，這篇短文不能算是——前方演劇隊的詳細的，有系統的介紹。我希望有人做這件工作，這工作對於劇運是有極大貢獻的。

(洗羣)

編後

最近紙價與印刷費「飛」漲得嚇人。使我們這個自費刊行的刊物又不能不脫期。現在承白虹書店與我們做一次試驗的合作，或許將來可以打破「脫期」的困難。爲了紀念第四屆戲劇節，我們這一期是加工趕出的。因爲「趕」，錯字恐怕要比以前多，這只有向作者及讀者諸君道歉了。這是一。其次，因爲成本加重，這一期份量也加多了數十頁，定價也不可不高。

編者

本期篇幅增多。但仍有許多稿件，因爲擁擠被抽了出來。下期將提先將這些稿件刊出。

最近我們將出個「戰地演劇特輯」，稿件正向各劇隊徵求中。更希望在前方工作的同志，多多賜稿。稿多時可一輯再輯。

今年十一月十六日是郭沫若先生五旬大壽。本市各文藝刊物都有祝壽的紀念文。重慶香港的朋友們聽說已正在籌備慶祝。我們發表的郭先生的詩篇及短簡，和「南山之什」，均作爲提先慶祝之意。

三二

導演的任務

·專載·
洪深

(一)

戲劇藝術

戲劇寫在紙上，祇是戲劇藝術創作的初步：猶如工程師建築時所根據的圖樣，樂師演奏時所根據的樂譜，劇本不是戲劇的文字紀錄，作爲戲劇藝術者完成創作時的根據的。戲劇應以具體的情事去接觸觀衆底視聽。非得劇中人物有形有狀地出現在觀衆之前，言語被觀衆聽到，行動被觀衆看見，真正的戲劇藝術不能算是存在。僅僅文字紀錄，固然有時可以引起那些讀劇有經驗的人尤其是那從事戲劇的「內行人」底欣賞與感動；但是一般的人，大部缺乏「內行人」底能力，不能勝任愉快地「轉化」文字爲活潑的生活情況，而須要有人代做這個轉化工作，將劇中情事補直補漏地應有盡有地搬演出來。有些劇作者，如英國的蕭伯納與巴雷等，爲了便利閱讀，會將劇本中對話以外的說明部分，擴大加詳並作小說化的寫出；這當然使得理解與欣賞較爲容易，但所用的已不是戲劇而是小說的方法了。至於所謂「書室的戲劇」Close Drama，十九世紀後半葉的英國詩人的作品，作者祇爲祇準備給人閱讀而不求有上演可能的，在本質上不是戲劇，儘可稱爲「用戲劇格式寫出的詩」而已。戲劇是以「演給人看」爲藝術創作底完成的。

爲什麼

在劇本寫作完畢以後的戲劇藝術的創作，是由若干人分擔着進行的。主要而絕對不能缺乏的是演員，而演員除了那甚少見的二三角色的劇本以外，就有若干數的多人。又如果戲的演出不預備是過於簡陋而還企圖適當地運用舞台物質工具以補充增加戲的感動力，那就得辦台裝置，照明，道具，

服裝等的設計者與管理人。又如果欲用音樂伴奏，便更得有音樂的設計者與伴奏者，這樣聚合多人在一起工作，可能的是：各人有不同的見解，甚至有競勝的私心，某些人的或某一二部門的工作有了畸形的發展；結果乃至破壞全戲印象的統一，妨礙劇本底命運的建立。因此戲劇的演出必須有一個深切理解而且真實同情於原作底主題，同時又熟悉，各種舞台工具底功能並能預計本劇內每種工具應有的發揮程度的權衡者，來統籌，配合，調節各方面的努力，以求演出時不致有一詞不達意，「文不對題」，甚至「歪曲原作」的流弊。這樣一個權威者，不論是否稱爲導演，在任何戲劇的藝術創作中，無有不存在的。即如中國的平劇或地方戲，每排一新作，必有一製成一提綱」並規定那上下場，身段，唱調，鑼，鼓等等的人。又如文明戲，也有一解釋「幕表」並說明每幕故事底發展的層次的人。甚至於如電影中的活動卡通——這里根本沒有平常所謂演員與舞台工作者——也有一個監督那繪畫，配音，與剪接的人。在戲劇藝術的創造過程中，導演者底工作，是銜接着那劇作者底：導演者的責任，從劇本完成時開始，至實際可以「演給人看」時爲止；導演者的義務，是指揮一切工作，以充分實現劇本的要求。

劇本

有時那戲劇藝術中的某一部門工作，會得被人格外重視。在一個戲劇作者發現某一工具經他運用可以必定可靠地發生某種預期的藝術效果的時候，自然的趨勢是他根據個人的心得去作一概括的理論：於是乎他便主張與堅持某一工具或某一部門的工作有超過其他一切的重要性；例如貝拉司果的對於極端寫實手法的佈景，阿比亞的對於造成情緒的燈光，雷茵哈特的對於人多熱鬧的排場，梅伊荷德的對於工程式的積極表現主觀的置景，史坦尼斯拉夫斯基的對於「心理的」表演等等。這一類的偏重，在不但不損壞並能加強地顯露劇本底意義與精神的時候，當然是無害而有益的。但如不問劇本的需要，千篇一律地應用某項偏重到一切的劇本上去，「喧賓奪主」式的「工具的遊戲」便勢所難免；這不

是選擇方法以解決客觀要求，而是強拿不同的劇本來硬就導演者底一

入安富樂業，物質的享受日增，汽車無線電收音機等，幾乎家置戶有；一般人自必不去思量將來，考慮改革；大都安於現狀，而祇求現狀中增進個人地位與財富；於是色情的，該奇的，以意外刺激博取一時興奮的鬧劇，舞劇，歌舞劇風行一時；這又是一個例。深刻的說起來，不敢表示與無意表示，並非絕對的對於一切事物不表示是非愛憎，而是求其所以所愛與所非所憎，不會引起問題惹出災禍。譬如描寫富人，不指出在資本制度社會中，出資勞力者必為那操縱生產工具者剝削，而祇是指摘某個人的為富不仁；或如描寫軍閥，不指出地盤主義與擁兵內戰的毒害人民，而祇去攻擊某個人的荒淫漁色；這樣的表示，可謂毫無危移，因為「荒淫漁色」「為富不仁」即在普通的軍閥與富人，也未必視為正當而對於指摘攻擊者起反感；旁人自更不會有異議。這是畏事省事所為，也在說明他們對於時代的態度主張的。

劇作者
自己底
聲明

劇作者在一部劇本內所要說的對於社會人生的話，有時他會在一篇序文里，或在劇本的前奏 Prologue 或尾聲 Epilogue 里，或如蕭伯納，霍爾斯華綏（註）白里歐等的相當巧妙地寄放在一個或數個劇中人底嘴巴裏，再行明白直捷地複說一遍。有些導演者竟不免為這種事實所誤；往往從從序之前奏尾聲（如果有的話）以及對話中去尋找劇作者的主張，而忽視了劇本底整個故事整個結構所含帶所暗示的主題。這是十分不妥的。

第一，故事所敷衍所表出的的人生哲學與社會主張，不一定與那劇作者在序文或序文內公開聲明的人生哲學與社會主張，十七世紀後葉英國在查理第二即位後流行的喜劇，將種種淫靡放縱描寫得有極種種忠實善良形容得癡呆可笑，雖然作者們竭力揚言他們的劇本並無「不道德」的目的，但終不能掩蓋他們底受了法國路易十四時宮庭與都市中淫靡的影響，由言動上的亦步亦趨，到寫作時的不由自主地推崇這類生活為「時髦」「俏皮」「應當效法」的這一事實的！第二，劇作者們有時借劇中人的口來說話；但某句特殊對話是否為作者的哲學，導演者離開整個故事整個結構是沒有把握可以決定的，在同一劇本中劇作者常是發出不同的相反的甚至互為排斥的議論——譬如

正面人物與反面人物，主要人物與次要人物，甚至同此人物在未經一時之前與既經一事之後，對於某個問題，見解不會盡同——導演者究竟應當以那一句話為準！尤其有一類話句，在某個特殊環境中，由某個特殊人格的人，說給某個或某些與他有特殊關係的人聽，是真實，有力，在常理上可以成立的；但脫離了原來環境而被「斷章取義」，「如少數人永遠是對的」或「成千成萬的女子為着真愛都已犧牲她們底人格榮譽」等有激之談，在原劇中確有精彩而決不會被人誤會的句

對話與
口號

子，竟變為違反常識，絕對不應存在的見解了。對話中不能尋出精警的詞句，可以普遍地應用到一般生活上；但一個誠懇的劇作者必不肯不用故事形象來具體發揮他底哲學，必不甘願隨便地容易地偷懶地借重口號在對話說掉就算的。假使導演者在整個故事整個結構中尋不出作者底哲學而在對話中祇可摘取一些孤立的故事無關的標語口號，這樣的本子，在戲劇藝術的初步創作上，就沒有盡其能事。（註：Galsworthy 第 1 個字母 G 讀 H 音）

(三)

結局與「
光明的尾
巴」

有些導演者重視一部戲的結局，以為問題解決的方式正可顯示作者對於問題本身的態度與主張。誠然，同樣的事實被發展成不同的結局——譬如關於一羣受盡壓迫遭盡苦難的人，一羣寫他們最後是挺身而鬥，奮為玉碎；一羣寫他們始終是忍氣吞聲，屈服到底——確可見出寫作時不同見解與態度；但重要的先決條件是結局必須是那整個故事的必然發展，是那整個結構底有機的一部，而不是生硬地強裝上去的「聊慰人意的「大團圓」或所謂「光明的尾巴」。中國舊有「章回體」描寫性生活的雜亂與變態的小說，何嘗不是一律的有一個「福善禍淫」的結局！但是那種「福善禍淫」，絕對不是那些作者底對於所記錄所描寫的人事的真正態度與主張，而祇是一種掩飾——讀者們無有不識道

的。「光明的尾巴」，和作者的自序與戲院的廣告一樣，有時是不大靠得住的。

劇本本身所暗示的態度主張

劇本底社會目的，必須從整個故事整個結構中尋覓；這一點是不祇反覆說明的。對話中一二贅語固未可斷章取義；而問題的解決，亦須視其是否出於必然，才可斷定其是否真為作者底主張。劇作者底哲學，存在於劇

本的每一部門中；在劇中人的言語，更在劇中人的行動；在故事最後的結局，更在故事本體的發展；在正面人物的成就，更在反面人物的出色。那些反面人物，也是劇作者所經意創造的。導演者對於他們，至少和他們底對於正面人物，應當同樣誠懇與同情地去理解，估量，與批評。反面人物的言動，正是代表劇作者對於問題底另一面的認識。反面人物創造得好，而後故事的發展才會合理，故事的結局才會真實。這就是說，導演者應注意的，不惟為「故事的結局是什麼」，亦為「這樣的結局是經過怎樣的掙扎奮鬥到達的」；不惟為「劇作者底結論是否正確」，亦為「這個結論是用怎樣的辯證得來的」；劇本本身所暗示的態度主張，才是劇作者底真正的態度主張，儘管他沒有明白地說出；儘管他不肯承認；儘管是和他所公開聲明的完全相反！

(四)

服從的演出

如果劇作者底「社會目的」是在說明糾正與改善一種生活上的不妥不平和恰適合於當前的社會情形；如果劇本（不問其為前賢名著或時人新作）所表示的態度主張正是針對着我們所處時代中某些狀況，導演者在這里應當做到的，便祇是繼續完成那劇作者所已開始的創作：忠實地「活化」Vividly

與適當地充實那原作以外，幾乎沒有其他需要。這樣的演出——姑且造一個簡短的中文名詞——可稱為「服從的演出」；在這裏演出的一切，完全服從劇本底社會目的；導演者可以運用舞台工具把劇本底文字記錄「轉化」為活潑生動看得見聽得到的具體言動，因此把「

劇作者所要說的對於社會人生的話——說得更加易懂更加動聽，但這還是劇作者自己的話，導演者並不會絲毫的加以更改；導演者可以運用各種技巧把劇中某些有意義有關係部份依其重要性「高唱凸出」在其他部分之上，因此無形中影響觀衆在紛繁複雜的事務中辨出主要，襯

托，中心與附屬，但這只是原來主題底明朗化與強調而不是「故作別解」或修正；導演者可以不僥倖從事於單純的搬運——某導演者嘗戲謂，導演如搬場汽車，祇求得劇本搬上舞台或銀幕時，中途未有損害與遺失——而可從他個人生活經驗的積蓄中，提取有關的親切，來支持與補充那劇本（因為劇作者的生活經驗或在某些方面猶有限制與欠缺而不免發生）的若干單薄，軟弱，小誤之點；把握住劇本的主題，他在此處略增，彼處稍減，此處刪改一晦一的詞句，彼處消除了一矛盾的細節，此處留連頓挫地提高某種激動情緒的效果，彼處輕描淡寫地帶過某些無關痛癢的事物；因此使得演出的結果統一而「深入淺出」，格外的深刻與精彩，但這只是力量的擴大而不是本質的變易，只是企求那戲劇底社會效果的實現，而不是在劇本底社會目的之外「妄自作爲」；這樣的演出，本是正常的方法；可是除非劇本的命題是十分正確，也難於百分之百的去應用的。

批評

演出的

次之，劇本在別一時期或別一環境中寫成的，雖然不完全合於時代要求，但仍可有適當地演出的價值。「藝術底思想力決不是一時的東西；所以，即使是在不同的歷史條件下的，被作家的世界觀所限制的劇本，只要是好的，反映了人生真理的，也能够通過導演的正確的解釋，在新社會的觀衆面前演出，而收到教育觀衆，提高觀衆的效果。」（註）這樣的演出，可稱為「批評的演出」；是比較困難的；導演者進行創造時，一方面須指出那劇本對於它原來時代的或劇作者原來所希望接觸的觀衆可能發生什麼作用，而另一方面更須顯示那劇本在此刻我們的觀衆之前尚有什麼價值與意義（使得觀衆毫不疑問當前再行演出的必要）；一方面不可擅自改掉那原作底中心思想，（即主題，原作者底社會目的），整個主義的形象，（即原來的故事），以及一些比較重要的個別

形象，（即原來建立空氣或人物性格的小動作小接觸），而另一方面更須能使觀衆，在大體上同意接受與被感化之中，對於劇中那些在自前顯已過時甚或不適宜的事物，能够不言而喻地有深刻的理解與認識。總之，「導演底」（對於劇本的）「正確的解釋」，都須包藏於演出之內；如果離開演出而另作解釋，觀衆所看到的便不能是一個經過批判而毫無流弊的演出。所謂批判，一種常用的方法是將劇中正確之點予以稍爲過分的強調，同時亦將錯誤之點予以稍爲過分的誇張，兩者顯露地時地對比着，使得觀衆無須劇外。底講解而已瞭然於孰是孰非何去何從。這個工作，應是增加在前節所言發揮原作哲學，繼續完成創作的工作上面；而不能是簡單的作爲全部的替代。這種演出，最爲適用於往昔的名作家（從希臘悲劇者到易卜生等）底較佳的作品；但有時也可適用當代作家，雖「被世界觀所限制」而仍是「反映人生真理」的好的劇本。至於那些「社會目的」荒謬絕倫，形象故事違反現實諸作——除在學校或學術團體中，爲了技術上的或歷史上的研究，在少數專家與學習者之前，竟不妨「悉照原意」的展覽一番之外——最好不在多數觀衆前公開演出。解釋或批判，可用其他方式，用演出是有危險的。因爲原作既不會反映人生真理，導演者決不會真實同情於原作者底社會目的；不加修改的演出，不但於心未安，亦且是代爲傳播惡影響；如舉爲了當前觀衆底利益而澈底加以修改，也難免有誣蔑古人之嫌；絕對是利少害多的——（註：新演劇復刊第一期，胡風——從劇本荒想起的）

誣蔑原 另一種演出政策，頗爲若干名導演家所採用，而嚴格

的講起來，實在是不道德的；那就是導演者利用一部有名

的劇本爲起點，進行他自己底社會目的，只管說他自己所

要說的話，全不算重那劇作者原來的用意與他在劇本中所

暗示的態度主張。時常的，劇本底名稱，作家底名字，劇中人的姓名

，一部份情節，還被保留着；而整個底意義却全被改易——甚至改易

成與原作底意義，恰是相反！試看莎士比亞底威尼商人。在他寫

這個劇本的時代，借錢給人而索取利錢，尙爲一可鄙而衆所不齒的事

；而猶太人因受政治限制（不准從事農工商等行業），不能不恃可鄙的「利貸」爲生的，到處成爲人們嘲笑侮辱的對象。猶太人底不幸，如高利貸者的連本無着，在當時直是一件值得痛快與歡笑的事；而莎士比亞的使用席洛克，正是爲要引起一般人底痛快與歡笑——他描寫席洛克在先索肉時的殘忍，與後來敗訴時的狼狽，無非爲增加猶太人的不堪與當時英國觀衆底痛快程度。莎士比亞寫的是喜劇；劇名爲單數商人而非多數；當然不是以席洛克爲正面中心人物的；（雖然因爲席洛克底一番熱烈抗議極爲動聽又他底處於復仇在多數人看來不爲無理由，席洛克自始即不能是一個有真實性的悲劇人物）！這部戲從寫成時起，直到十九世中葉，一向是當作喜劇演的。可是當狄士拉里 Disraeli 一個猶太人在英國掌政以後，作風遂有顯然的轉變——席洛克突成爲劇中正面中心人物，而猶太人底被輕視被虐待與種族上的不平等乃成爲威尼商人劇中的主要呼號——莎士比亞被完全掉轉一個身了。改好改壞且不談，但這是戲劇史上最有名的（亦是證據最充足的）改易原作，再試看現代美國電影，不是有一些作者在抗議抱怨，多數作者在搖頭嘆息，以爲他們所寫的舞台劇與小說，經過製成電影，因製作者底只顧營業求利，已改變到如此地步，假使不是在戲院門口見到廣告，與片子開頭時映出自己的姓名，任何作者不敢也不能相信與認識，這部電影實在還是他底作品麼！這樣抹殺原作的意見，演出者只管說他所要說的話，同時却把說這番話的責任，仍推放在原作者身上（例如廣告中利用他底名字），使得觀衆誤認眞爲原作底主張——這對觀衆是愚弄，而對原作者，實不下於是誣蔑侮辱；有正義的從事者，決不肯這樣做的。

(五)

演出是「 像一切藝術，戲劇也是一種語言，作者用來影響與

第二次形 說服觀衆，使得他們發生某種情緒的態度與心理的活動

象傳達」 的。在任何藝術的創作中，怎樣把作者底者情緒思想毫

不更改地傳達給觀衆，使得他們發生同樣的情緒思想，

實是一個嚴正問題；它底適當解決，可以決定藝術的效力。可是戲劇還有它的不同之處。比如繪畫：它有第一次形象傳達，差不多就是創作的全部；在作者將他底主題化成形象而用線條色彩記錄在紙或布上之後，創作即告結束；第二次形象傳達——如果在適當的光線之下展覽以及精巧的印刷或攝成彩色照片可算爲第二次傳達的話——固然可以稍微變化作品的效力，但完成的圖畫却早已完成，沒有什麼根本的重要的事物可以加入或減除，以改變原來創作底性質或成就。至於戲劇：它的第二次形象傳達——劇本完成後才開始的工作，即演出——至少是和第一次形象傳達——作者底理論與哲學底形象化，即劇本的寫作——有同樣的必要；而在某一意義上，第二次傳達，更爲重要；因爲一部劇本，無論寫作得如何佳妙，不經演出，便不能到達所預期的觀察；而惡劣的演出，更使得一部很好的劇本減色，甚至把劇作者在初步創作中苦心孤詣的成就，一舉而盡付東流的。戲劇的演出，需要一套新的工具，各自有它的使用的技巧。戲劇演出的成功（能於觀衆中間發生它應行的作用），在於導演者的善於運用舞台工具，不亞於在他的能够把握住原作底社會目的。沒有成功的演出，沒有勝任的第二次傳達，戲劇底社會目的始終只是社會目的，絕對不能成爲社會效果。在目的與效果之間，事實上還存在着很長一段距離。

同一劇本 在目的與效果之間，事實上還存在着很長一段距離。戲劇再有一特異的點，一部劇本底第二次傳達不必底不同的 目的——或者應當說，正因爲每次都能實現劇本底社會目的——同一劇本不妨在不同的時機作不同的演出。在

美國便常是這樣的。一種是百老匯 Broadway（紐約市的戲劇街）的演出；在這裏，美國的職業戲劇可算是達到了最高峯；優秀的人才大都集中在此；可能有的物質工具幾乎無一不備；觀衆的欣賞能力非常之高，雖然有時不免流於「索非斯帶慨脫」。演出的條件既十分有利，而觀衆的要求又是相當苛刻，所以百老匯的演出，在種種方面總是力求完美，不作省錢省時省工省事的打算。（美國一般教授戲劇或舞台工作的學校，總希望所造就的學生底工作，能合於百老匯的

標準；而一般工作者亦以能在百老匯一獻身手爲榮）第二是「暑期劇場」The Summer Theater 的演出；據一九三九年八月的統計，這類劇場美國有八十餘處，分散在各地鄉村山谷之中。這裏所演的戲，常是百老匯所演過的名作；這裏的演員，大多數是職業的，通常參加有一二位已成名的「明星」；這裏的物質工具雖不備具，但至少尚可用；這裏的舞台工作人員才雖不超絕，但至少都能勝任；這裏的觀衆，一部份是由那都市來此避暑的人士，一部份是本地的居民，欣賞能力也相當的高，但態度較能體諒，嗜好亦較爲單純，這類的劇場在一般的人力物力方面既較遜色，而在時間方面又受有甚大的限制（因一兩星期必須掉換節目一次，往往一戲猶在上演，另一戲已在排），不能充分準備，自難去模仿百老匯的演出而與之爭一日之短長；它

所致力的大都是「運用舞台工具」底技巧上的新創與試驗，求能以少許物質替代多許，而不影響那演出時應有的成績。第三是學校或他種愛美國體的演出。這裏演出的舞台條件，當然是更不如了。但物質工具與工作經驗上的缺乏，工作者底熱情誠懇努力，常可補之而有餘。所以演出時仍可有很好的成績。因爲戲劇藝術的創作，萬不得已而減至最低因素，祇須三個分子：劇本，演員，觀衆！有此三者，即可完成創作；舞台尚可不要，何況其他燈光佈景之類。這樣的演出，當然對於原作不能不有若干損失；但如導演者處理得宜所損

演出底 傷者均可爲枝柯而非根本。換言之舞台的藝術效果或許減最低三 少，而戲劇底社會效果，正由於工作者底熱情誠懇努力，個因素 照樣可以實現。第一次世界大戰時歐洲前線戰壕中的演劇

，已在事實上說明此點，而抗戰以來，我國千餘戲劇團隊在小城市，在鄉村，在戰區，在游擊區，在無電燈無劇場無舞台的場所，多次演出所獲得成績，更是有力的證據，再不容有人否認。是的，在不同的時機，作不同的演出；使得每種演出都盡了第二次形象傳達的責任，使得戲劇任觀衆中發生所預期的社會效果——這是戲劇者所應督促自己的一件事。祇有那太主觀的導演者才會固執地說，一部戲祇應當有一種演出（大約是百老匯式的演出吧）！只有那完全「生意眼」的導

演者才會失望的說。物質的舞台工具不够，恐怕演出的成績不會好！祇有那狂妄的導演者才會大膽地說觀衆底觀賞能力太低，不配要我爲他們導演此戲！這三種都是「自我打算」，都不會爲觀衆着想的。

(六)

演出是「爲觀衆」

第二次形象傳達，完全是爲了觀衆：這是不待論說而自然明白的事實。導演者所殫思焦慮的：就是怎樣使得觀衆對於劇中的一切能够理解；能够承認其爲真實；能够發生一種態度主張，正如劇作者所期望。導演者底運用舞台工具，除了須根據劇本底社會目的所決定的需要，並受眼前備有的物質工具底限制以外，更得考慮那觀衆對於劇中事物與工具技巧底熟悉、習慣，與可能接受的程度。如果全不理會觀衆，導演者單就劇本底主觀要求「我行我是」地以從事演出，縱非存心輕視觀衆而在有意製成「高不可攀」High-brow 或「藝術做作氣甚重」arty 的作品，但勢必至於使得觀衆混亂迷夢，不敢強作解人，不能真正領略原作底好處。又如果太以迎合觀衆，導演者准許甚或引導演員及其他工作者，在劇本底主觀要求以外，大事添加那與主題無關聯無幫助無必要而自身確能引起觀衆底興奮與愉快的一些事物，所謂「不計代價的討好觀衆」Courtine applause at allcost，又勢必至於使得觀衆錯解誤會，轉入歧途，仍不會真正領略原作的好處。前者可舉民國初年的演出蕭伯納底華倫夫人底職業爲例：觀衆們對題材既非熟悉，對話劇底「在言談中補敘已往」的講述故事的方式亦非習慣，雖用心觀聽，而始終茫無頭緒，又因其爲世界名作，不便報以「貓鳴」(註：英國「三層樓觀衆」施倒彩的方法)，於是陸續地悄悄引去；到第三幕開場時，台前已經差不多沒有什麼人了。後者可舉民國初年的演出小仲馬底茶花女爲例，其時男女交際，既極拘束；觀衆聞爲戀愛名作，大都抱着「一開眼界」的希冀入場，台上偶有超過彼時習俗所許的男女親近的舉動，台下譁然笑樂；演出者遂亦不能自止的專向這一方面去滿

足觀衆，馴至流爲絕對無意識的放肆胡鬧；而嚴肅的觀衆，乃對於西洋生活陡增懷疑，對於西洋戲劇也從此不敢領教了。這兩種錯誤的演出方法，在今日自屬罕見，但一般導演者在作戲劇的二次形象傳達時，堅持「直譯硬譯」的態度以保持藝術家底尊嚴，或濫施「曲譯改譯」的手法以博取觀衆們喝彩，還是多少有這種趨勢的。前者可說是不完全的傳達，後者當然是不正確的傳達，同樣是不會發生那應有的社會效果的。

了解觀衆的重

一個導演者底成功，不僅在他有獨得的舞台經驗，更須仗他有豐富的與觀衆共同的生活經驗(但不必是一致的)生活經驗。熟悉觀衆底生活，而后他對於觀衆才有真切的了解；而后他才能有把握地決定在演出時何者無用辭費，何者不須多及，又何者必須強調，何者必要留連；而后他底演出才成爲對於所預調接觸的觀衆的適當傳達。聘請一位在美國甚有成就，但對於中國情形一點不熟悉的名導演來爲中國的觀衆演出一部戲，無疑地演出的本身的可是好看有趣，但在社會效果上，便全得是偶然碰巧，大部分的時候免不了隔靴搔癢；美國導演者其實不知從何着手，更不必說有把握了。在美國成功的電影，在中國也有被歡迎的；但中人所欣賞的是情節，笑料，熱鬧，至多是人情的描寫；對於人物已少真正的理解，至於社會意義，可謂「毫無感覺」所以像化石的森林 Petrified Forest 這樣一部對現狀抗議的力作許多人把它當做「強盜戲」看。

換言之，導演者須有正確的世界觀，那是不待說的；但如果理解得觀衆不充分，他底正義感，他的同情心，他從劇本接受過來的社會目的，便都無法實現；因爲他其實不知道到底用什麼方法可以把一句對於社會人生的話，於觀衆有益但或許他們不同意甚至不願聽的，說得明白懇切，說得至情至理，說得爲觀衆們所接受。這不單純的是舞台技巧而是觀衆心理的問題。導演者既已不知觀衆的愛好、厭惡、慾望、禁忌、信仰、偏見等，他在運用舞台工具時的一取一捨一輕一重，何嘗能是針對着觀衆心理，作爲使得他們認識與接受劇本的藝術手段；祇是無可奈何地在抽象的技巧上求出路，終竟不免是雕蟲小技的賣弄

而已！不會理解觀眾，因而不能將舞台工具的技巧完全服務於劇本底社會目的，較之第四節所言「謬度原作的演出」，自覺聊勝一籌；但導演者未能盡其二次傳達的能事而徒多浪費，也是無可諱言的。

怎樣理

所謂理解觀眾，就是導演者能確切地知曉劇本中凡是有其犧牲的情事，那些為觀眾所習見所熟悉；那些為他們所詭會觀察，異所懷疑，那些為他們所贊成所同情，那些為他們所反對所厭惡，而用舞台手段予以適當的解釋與說明，以便利觀眾對於整個戲劇的了解與接受。這個概括地可分為四項：

- (一) 觀眾所習見熟悉的情事，用為解釋其他一切的根據；
- (二) 觀眾所贊成同情的情事，應顯示他們底可能與真實；
- (三) 觀眾所贊成同情的情事，敘說清楚即可毋事曉曉；
- (四) 觀眾所反對厭惡的情事，則須反復申言，指出它的不平常情，合於真理。

這里所謂「解釋」「顯示」「申言」「指出」，不是謂導演者底須加寫一段對話或戲文，而是指他運用舞台工具時的取捨輕重所給與劇中某些部分底強調與對比；不是在演出之外，另作佈置，而是在演出之內，「以其所知及其所不知」。這在前面第四節討論「批評的演出」一段中，也已說明了。至於有時候觀眾底文化水準較低，或欣賞戲劇的經驗較少，導演者便又得在演出時注意這個觀眾羣底對於講述故事底幾個要求：

- (一) 他們要求「依次講述」——把一串事實，按照它們發生的先後來講述，最易教人聽懂；所以導演者在演出某種「補敘情成分甚多」，「頭緒錯綜複雜」的劇本，應當注意將事底前因後果，解說得十分清楚；
- (二) 他們要求「首尾完整」——事應有原由，人應有結局，故事講得原原本本有頭有尾的，容易使人相信；所以導演者演出某種「在糾紛將結束時開始」，「糾紛未全了時終場」的劇本，應當注意將事物底原由結局，交代得十分明白；

明白：

- (三) 他們要求「詳細具體」——抽象概念，不如具體有聲有色底吸人觀聽；長篇大論，不如具體行動底喚起興味，所以導演者演出某種「鬥爭純屬內心」，「對話滔滔不絕」的劇本，應當注意將心理變化詳細地「表面化」「動作化」——不厭求詳地創造動作以與對話相呼應相平行，作為它的「插圖說明」(註：這樣說法頗有語病，因為表演時一切動作本是心理變化底流露，並非可從外另加；但「插圖」二字，此處最可說明導演者處理舞台的意思)；
- (四) 他們要求「直捷明瞭」——台上情事，稍縱即逝；而一語忽略未聞，常至後文盡失意義。昔有作者曾言：劇中一件重要事，至少應說三遍：第一遍告訴觀眾，我們將做某事，第二遍告訴觀眾，我們正做某事；第三遍告訴觀眾，我們已做某事。所以導演者演出任何劇本，都應注意將劇情底關節轉變，人物與動機打緊，重複地時時地，以強調底給觀眾以一個(對於後來事物的)心理上的準備。

運用舞台工具的基本企圖，是實現劇本底社會目的，同時也就是克服某個特殊觀眾底關於接受劇本的某些阻礙與困難。這二者本是一件事：劇本在不同時機對於工具常作不同的要求，原是為不同觀眾所決定的。

(七)

如果經濟寬裕設備充足，導演者底運用工具，在理論上應可儘量實行他的理想而不受任何限制。例如美國去年完成的電影風流雲散；因為所根據的原作——長篇小說——為若干富室舊家所稱賞，以為在某種政治意識上可作甚佳的宣傳，因而有人自願出資助養此片，不計利得；而製造電影的商人，自得此意外經濟援助，遂亦真正的不惜工本，以求技術上的完美。就去冬十二月十日美國紐約時報雜誌版所發表的數字而

限制

論，辨此製片時在工具上的不計代價，真可謂空前未有。

(一) 佈景——設計畫三千張，設計的佈景二百個；實際構造九十個；構造費美金十九萬七千八百七十七元；

(二) 道具——大小一百二十五萬件，共費九萬六千七百五十八元；

(三) 服裝——女主角四十四件，女角服裝所用材料三萬五千碼；男角所用假鬚三百碼；男女服裝共有五千五百件(另有九萬三千八百八十八元)；共費十

又，加省衛生律規定，服裝每著一次，應洗滌消毒一次；洗衣費共為十萬元；

(四) 底片——現在剪接完成在戲院放映的影片僅長二萬零五百尺；但實際攝成的影片共長四十七萬五千尺；所費為十萬九千九百七十四元；

(五) 戰演員——四千四百人(內中有臨時演員二千四百人)；薪給為五十六萬六千七百八十八元；

(六) 工人——約一百萬個工作鐘點；工資為一百五十四萬三千二百元；

(七) 其他尚有編劇費、導演費、電燈、運輸……等……共計全片成本為美金三百九十五萬七千元。

這樣無限制的運用工具的機會，即在美國，也是可遇而不可求的。而我們根本不是戲劇「唯武器論者」！無論物質工具如何缺乏，甚至在無電燈無舞台無戲院的場所，同樣還可演出很好的戲劇——也許和老百姓或荷來隔相比，我們的不够稱為「藝術的演出」；但如果能够發生所預期的社會效果，還不是藝術是什麼呢！

最後，導演者對於演員及其他工作者應當曉得他們的才具長短，而不作超過「事實上可能」的苛求。演出的政策，導演者當然可以決定與堅持；但進行的辦法，大可尊重與採取各工作者底意見。導演者對於他底共事

者的態度，應當是嚴格而友誼的；所以爭論不如詳細的說明，命令不如啓導其自發。除掉下列四事，即(一)浪費而於事無補的，(二)好勝而各自為政的，(三)偷減而未盡能事的，(四)貧乏而做作太重的作風，其實是個人主觀的表現，應當堅決地制裁而外；其他方面應讓各個工作者有充分發揮與自由創作的機會，使得人人對於整個的效果有所貢獻，人人能在他底能力範圍之內盡其長，以共同完成戲劇藝術的創造。關於這些，有經驗的導演者，早已盡知，這里所說，僅是為供新來從事者參考而已。

創作過程表

這一個表是說明戲劇藝術創作底全部過程的：

社會目的	創作初階
	第一形式
	完成劇本

服從的或批判的演出	導演者
	其他工作者
	社會目的

社會效果	觀眾
	發生這些
	主觀
	預期的
	對的
	於此
	某
	動行
	無後

導 演 論 下 篇

· E · B
· 曹 葆 華 ·
查 哈 瓦 作
譯

前 言

在任何藝術的努力和表現中，我們必須感到藝術家對於抽象的與具體的一切組成的細節有着完全的統治。如果具體的與抽象的要素在藝術家底頭腦中不會闡明清楚，那我們怎樣能完成它們的適當的結合呢？

假設我自己與演員之間發生一個顯明的差異。如果我們對於一個人物的觀點因了許多理由而不大相同，那我們怎樣能達到對於這個人物的單一的觀念呢？

在我預備上演高爾基底「多斯提卡夫及其他」的當中，這種情形發生了。青年演員，生在沙皇時代之後，想像不到劇中的人物是活的人，他們只看出是過去死亡時代的人，他們只看出是過去死亡時代的人，我催促他們閱讀戰前的文學與詩歌，以及這個時代底雜誌與報章，並且研究這些材料的結果，每個演員開始感覺他自己也可以生活在這個時代裏。我的導演底草本經過一連串漫長的聯想而開始具有意義。自己增加了新的能力，演員就不能不反省這些變化了。他的眼前閃出一種新的火花，他的動作具有一種新的力量；他獲得了均衡與信念。這種處置的最後結果是演員方面發展了更大的獨立性與創造性。他不再機械地聽從導演的命令，——他與導演已進入一種創造的合作，恰如

他之與劇作家一般。

我們不能過甚地強調這些地方，導演在演劇裏的功用之重要，這些年來已逐漸被承認了。無疑地這是很有意義的。不過這種構成的要素很容易就給破壞了，如果演員把他自己的寶貴的創造權利委棄給了導演。在這種情形下，不惟演員遭受損失，就是導演和整個演劇也沒有好處。於是演員像笨重的東西吊在了導演底頸上，他不得不憤養他，領他四處瞎跑。

我常常看到演員對於導演採取這樣的關係而發生的可憐的情況。例如，我們假定導演向演員解釋了他的腳色的某一方面。不滿意只是口頭的解釋，導演於是登上舞台，用地位，動作，聲調底各個細節以說明他的要點。演員實行這些指示。他是馴服而且樂意的。但是，到了導演的解釋與說明雖然停頓的地方，他將怎樣辦呢？還會發生什麼情形呢？演員手垂兩腰，面靨和氣，只得說，「現在我怎麼辦呢？」他像一個機械的木偶，質絲跑完了，須得重行絞上。這樣的演員敢於叫自己作藝術家，創造家或技術家嗎？

加強導演在演劇裏的地位，只有在演員與導演根據創造的交互作用的原則而實行合作的地方才能辦到。加強導演地位並不是指演員屈服於導演底個人意志之下，如果演員被逼而放棄他的藝術的特權，這就成爲不可能的事情了。

演員底創造任務

因此，導演對於演員的第一個問題是他對於演員底創造性的充分的開發，演員底力量之正確的導引將決定排演底整個過程，導演底職守是在留心他的指示總得在演員理解底範圍之內。導演不應要求演員姑且承認任何事物。演員在整個工作過程中必須保持着完全的創造的伸縮性。導演不僅一定要避免機械地支配演員，而且一定要經常竭力保持演員底創造的自由，留心不讓它在排演過程中受任何的擾亂。

什麼是演員底創造情況呢？演員底創造情況存在於這樣的地方：他對於早已料到的刺激的反應與他對於不期而來的刺激的反應是同樣自然的，同樣真實的。

我們且把這點加以分析吧。演員底創造任務是在反應底完全自由。這是指演員底不受外力拘束或限制的自由聯想之表現，這是在他的說話底自然的，有特性的方式裏，他之不作一件事物，並不是因為導演告訴了他不要作，也不是因為他在腦筋裏思索過不要作。一個反應是臨時忽然出現的，是完全沒有預料的。如果演員在排演中感到導演方面經常的壓迫，他的創造性一定會給拘束著的。但是，在我們的創造情況底界說中，我們不但要求自由，而且要求真實。演員會立即理解那既定的舞台指示，如果他覺得它在既定的劇情裏和整個排演中是合乎邏輯的。於是，這個特殊的手勢，那個特殊的聲調，以及這個特殊的動作，將顯得是不可避免的，而且他將不再摸索其他的了。

但是把這個原則加以實踐却是很艱難的。導演可以向演員說，「你應當這樣反應。」演員依據自己對於他的腳色的分析，看出這個提供的反應合乎邏輯，於是同意了。然而，在他竭力實現這個反應的時候，它顯得是造作的，有意的，勉強的，於是導演會說，「我解除你的一切責任，作你自由要作的吧。」演員作他自己要作的，然而這顯得是乖張的，不適合於劇本底情節或劇本底一般計劃。只有在完全自由地把事情作正確了，這件事情底邏輯和執行這件事情的自由才併合起來使它顯得非常合式。

演員必須這樣反應他在舞台環境裏所接受的每個刺激，使得他的反應是新鮮的，不費力的；這是說他之在這要特殊方式下反應是因為他不能在另外的方式下反應。同時這個反應必須與那自覺地建立的計劃（導演的或是演員的）是一致的。這個要求是很苛刻的，然而這是絕對必要的。

那末，演員怎樣非把這個預定的計劃加以實踐不可呢？我們且假設演員必須表演導演所要求的某一段，他必須在每次排演中表演這一段，而且最後在每次出演中也得如此。他之必須表演它，是因為它的

出現決不是偶然的，而是有着一種預定的效果的；它十分適合於戲劇底其餘部份。幫助性格化戲劇裏面的人物，或略微指示出他們的活動。這一切證明着：只有演員能給與一種預定的說明，如果真如我們所說的他是在創造的話。如果他把他的自由作一種自我的，主觀的表現的工具，或者如果他只是機械地經過他自己或導演事前發明的一串舞台技巧，那末他是沒有創造的，不論在那種情形下，都沒有任何真正的創造性。

那末什麼是實際的解決呢？導演應當使用他的一切武器讓演員信服他的導演底正確性。我們把分析過我們對於舞台上演員方面的聯想與反應底自由的要求。導演又必須把這些反應底邏輯過程加以闡明。然而還有第三個必要的條件存在着，即是，演員對於自己預料的刺激的反應必須與他對於不期而來的刺激的反應是相似的。這是說：即使演員預先知道戲劇裏的每一樁事件，然而他必須把它當作完全出乎意外的新的事件而接受。只有在他這樣接受而且這樣反應的時候，他才能表現出永無窮盡的創造底新鮮性。

什麼因素發展演員底創造情況呢？而且什麼因素阻礙着它呢？

導演底解釋

在排演的開始時候就專橫地要求演員有即時的效果，這乃是一切導演原則中最有害的一個。不幸地，這種情形却常常發生。

所謂「效果」，我們是特別指那表現在舞台模型，聲調和動作中的「感動成分」。如果導演在最初幾次排演中就要求演員有完滿的演作（一種表現在特殊形式裏的特殊情感），那他就像於向他要求一種不可能的事情。「這兒你應當笑一笑」，導演說：於是演員忸怩不安，勉強笑了起來，不可避免地，這個演作是造作的，牽強的，不真實的，「這兒你應當哭了。」於是演員用盡方法裝出一種悲哀底表示。然而這分明是虛假的，過火的。情感和表現情感的真實形式，乃是一

個長長的過程底結果。要表現內心的情況，演員必須遵守一個井然有條的過程。根本沒有其他的捷徑；只要循着這條路前進，演員一定會達到他的真正目的地。

我們必須怎樣發展這個過程呢？每個情感，以及它所採取的真實形式，乃是個人與他的環境衝突的結果。任何人類要求都引起一種滿足這個要求的企圖。如果個人滿足了這個要求，結果也許會發生苦痛。此外，與企圖滿足這些要求的活動並列着的，是那預料可以成功的愉快的感覺，或者是那猜想可能失敗的悲慘的心情。

因為我們看出，每個感覺之愉快或悲苦，是以個人慾望之能否得到滿足轉移。首先我們有着意志或慾望，於是個人底活動趨向於滿足這個慾望。在這個過程當中，由於環境的結果，以及不管個人怎樣，而情感發生了（我不要哭，然而我禁不住）。

演員必須首先考察他（作為戲裏面的角色）需要的是什麼，於是再考察他要怎麼去做。在他企圖滿足他的某種特殊的慾望當中，他的情感，以及這些情感底表現方法，自然而然的就出現了。

「你不能表演情感」斯坦尼斯拉夫斯基說，「演員不應該担心情感。情感會自然出現的。」演員企圖描繪情感，這必然使他成爲一個橡皮圖章，或者給與觀眾以真實情感之一種虛偽的庸俗的代替。這使我們得出結論；演員不應該在腳燈後面去感覺，而應該去動作。只有這樣，他才能是有生命的，才能有感覺。「別等待情感，開始做下去吧」，斯坦尼斯拉夫斯基又說。「演員不是舞台的一種裝飾，他是一個職員」。如果導演立即向演員要求情感，那他是推他到泥濘中，不讓他踏上那走向創造的正路了。這是大多數導演底極明顯的錯誤。

導演不應該要求演員摹倣情感，而應該要求他執行特殊的動作。他必須告訴演員作些什麼，不必告訴他怎樣感覺。

動作與感覺不同，主要是由於動作的裏面所有的意志：勸導，安靜，請求，欺騙，道別，等待，驅走，忍住眼睛；這些都是包含有意志力的動詞（我願勸導而我就勸導我願安靜而我就安靜）。演員就能

在這既定的時間執行這些動作，設若他了解這些動作背後的動機，導演可以而且應該利用這些動詞指導演員表演他的角色。其他的動詞：興奮，憐憫，苦笑，發怒，忍耐，輕視，戀愛等等；這一切都是表現情感的（我不要興奮，然而我興奮了；我不要憐憫，然而我憐憫了。）因此不應當用作舞台指示。

下等演員時常作出恰與自然動作相反的動作。他使用一雙「空手」抓着一種情感，「把他所有的一切都給了它」，「他總是在末尾開始，即是，從他的藝術底總結上」，斯坦尼斯拉夫斯基說。導演必須知道怎樣把排演問題呈給演員，同時暗示關於劇情與人物的兩個基本問題的回答：

（一）人物在作什麼，以及

（二）他爲了誰，或爲什麼，正在作這個，（換句話說，他在那個時候是需要什麼？）

讓我們首先回答第二個問題。這個人物怎樣期望獲得他所需要的東西呢？演員自己必須與劇團其餘的人員合作起來求得這個問題底解答。

於是我們依據三個原素去觀察表演底問題。

（一）活動（我作什麼）。

（二）慾望（我要什麼，而且爲什麼要）。

（三）解答（我怎樣作）。

前兩個問題，在把角色討論和分析以後，就顯得十分了然，第三個（解答），像情感一般，是劇團各個分子間交互作用與交相活動底結果。我們試舉一個例吧。假定演員須得扮演一個曾經囚禁在孤寂的。黑暗的小土牢裏的人。研究了這個人底心境之後，導演得出結論：這是一種極端絕望底心境，但是，如果導演當即要求演員表演絕望，他就會犯重大的錯誤。絕望是一種情感，而我們已會同意不應企圖表演情感。我們必須表演舞台問題，於是情感隨之而至。如果導演提出絕望底問題，演員必然會採取服從的途徑，變成一個橡皮圖章。他會抓他的腦袋，拖他的頭髮，悲泣，哭號等等。這一切都不會令人心

服的。代替那活動的，新鮮的藝術解答，觀眾會獲得演員的技術底庸俗的，平凡的例證。

避免這個，導演必須指出演員能用以引起真正的絕望情感的方法。他必須向演員提供兩個問題：在當前情況下這個人物在做什麼？他為什麼這樣做？

如果導演向演員說，「你在尋找從獄中逃走的出路，你將考查門門有多硬。地上可能有疏鬆的石頭……」，演員就會有機會立刻忙碌起來，在這件事務的進行中，導演就警告演員獄中的牆壁很結實，門門很堅硬，地上石頭沒法搗壞，因此演員既然真心誠意地執行了這些提供的指示，自然而然就開始感到他的囚禁他的地位之沒有希望。如果現在導演告訴演員找些事情來佔據着他的注意，來幫助他忘記自己悲苦的處境，那麼演員在執行這些指示的當中會明白任何一種逃走都是不可能的，而且在心裏會感到一種絕望。提供一串與此密切相關的臨時的動作，出乎演員理解之外，導演能把他提升到差不多任何一種情感的狀態中。演員底注意力將不斷地被他正從事的動作給佔據着。他不會想到他應當有怎樣的情感，或者他的情感應當採取什麼形式。這樣，藝術的效果，情感和他的表現，將是這個活動過程底一種副產物了。

我們從舞台人物較近的關係裏也看出這點。譬如，草本要求兩個人物間的爭吵，一個是攻擊者，另一個是防禦者。導演要那個扮演攻擊者的演員表示震怒。要那個受欺負者表示可憐到快要落淚。如果導演向一個不斷地重複着，「你在生氣，你顯出憤怒吧」，再向另一個，「你感覺羞恥，你該起來」，那就不會達到任何真實的東西。但是，如果導演細心研究草本，他就能把握着隱藏在仇恨後面的動機，而且向演員闡明清楚；如果導演把這些解釋明白了，那所渴望的情感就會從演員間的交互活動裏產生出來。

只有導演斷定了演員能夠用舞台技巧把他的指示轉述出來的時候，只有在導演看出演員是在創造心境中而且能以極大的伸縮性吸收他的指示（不管是怎樣陳述出來的）的時候，導演才可以直捷了當地要

求表現感情。

導演的指示

導演底命令可以用兩種方式表擬出來：——一種是解釋，另一種是指示。第一種方式要好些。因為不管導演怎樣說出他的解釋，它總是要要求着演員底積極參加。因此，不論導演在什麼時候需要借助指示，他不應當企圖指出任何特殊的內心狀況，他只應該指出一個特別的舞台問題。

如果我們承認指示是導演技巧的一種，那我們必須考查它的價值，以及那些利用它而能收到最大效果的環境，在這個方法裏有着一些危險。它也許使演員成爲導演底人格底複寫本。把他完全屈服於導演底意志之下。毫不奇怪，這個方法實際流行於一切顯示着機械化和形式主義的演劇中。但是，我們不能完全忽視這個方法。這種迴避將奪去導演一個最能刺激演員底創造力的方法。時常只有藉助指示，導演才能有力地表示他的思想，因為只有通過指示，他才能指出語言與動作間的有機的一致。在漫長的解釋成爲無效的時候，這個方法常常有着鼓勵和刺激演員的效能。最後，然而須得說一說，他可以節省我們很多的時間。凡是解釋須得經過一兩點鐘才能生效的地方，指示只要兩三分鐘就可以成功。顯然地，指示底方法對於導演是有着用處的。既然我們不能摒棄它，我們就必須規定一些原則以領導我們使用這個有價值然而危險的工具。

這些原則是什麼呢？

在規定這些原則之前，我們必須澈底明白這方法不能被當作導演工作中的基本方法。基本方法不是指示，而是解釋，說明。指示底方法只有在某些條件下可以用作最後的手段。

一個最主要的條件是演員底得到了發展的創造情況。這將保證演員不去機械地抄襲導演底指示底細節。如果這種創造情況是存在着的

導演底一切力量可以用來推動它，而且指示可以像解釋一樣勝任地完成這個。只有在他看出演員有着獨立的創造性的時候，導演才有權力憑藉指示以充實和擴大演員底視野。如果演員是在被動的狀況中，指示不但不能幫助他，而且會引起無數的損害。這起着反比例的作用：導演底指示愈精闢，愈透澈，就愈使演員感到驚駭，或者一比較導演底顯赫的才與他自己的微小的努力就會爬回自己的老巢：或者他竭力機械地摹仿導演底表現。這兩種反應都是同樣很壞的。

但是，即是導演使用這個方式，他也必須把他的指示適合於特殊的情境。例如，重要的導演應當讓他的指示包含着一般的情境以描寫一個特殊的情境，包含着一個特殊的事件以說明一個一般的狀態。這意思是指：導演不必指出一個特殊的說白裏所需用的正確的聲調的姿勢，他可以給一個各種不同的處理方法的觀念。不使用草本而臨時提供些意義相似的說白不運用特殊動作於所討論的人物底刻畫上而運用其他可以刻畫和表現這個人物的模型，這對於導演是更聰明的。導演底最駭人的錯誤是他在腳色裏一個特別的地方學究似地堅持着一種特別的聲調和特別的動作。

非常善於使用指示方法的是已經逝世的瓦克赫爾哥夫。他的指示有着一種大方氣。他從未企圖定下言語與動作底任何獨斷的方法，他反而臨時在草本上加上許多說明，讓演員可以自由選擇。依據演員底反應，他能說在出那一個是最恰當的，於是給與演員最大的鼓勵去擴大它。

導演必須指出一般的狀態，決不要指出特殊的動作。然而甚至這也是一個不精確的說明。在指示一個動作的當中，導演決不能給以一個完成的演作，一個表演底小小的傑作。他只能向演員建議，向正確方向給他以親善的一推，暗示他以一個腳色底種種可能性。在指示中作了這些暗示，他應當讓演員去尋找那所需要的藝術材料來加以琢磨。演員自己會發展和完成他從導演手裏所得到的簡略的東西。即，用以從事這個的創造力會從他的個人經驗與生活觀察中顯現出來。

我們知道導演往往從前是一個演員。對於這個工作賦有才能，他

現在向他導演的演員指示：如果他被派作演員，他自己會如何表演這個腳色。這是一個嚴重的錯誤。既然說他自己將怎樣扮演這個角色，導演就必然地利用他的個人特點，他的氣質，他的身材，他的表情，聲音等等。這正是一個演員接觸他的腳色時候所常作的事情。然而對於作指示的導演，却不是這樣了。導演不但應當忘記他自己個人的表演材料，而且還應當忘記他所指導的演員底表演材料。

在與演員進步工作關係之前，導演應當讓自己在演員底地位上，而且應當能夠把自己適應於演員底表現力。他應當把這個表現力底程度當作他給與演員的指示中的一種衡量器。只有這樣，導演才能夠安全地說出：不僅他自己會怎樣表演某個腳色，而且這個演員應當怎樣扮演這個腳色。一個高明的導演決不能給與任何兩個演員以完全相同的指示，即使這兩個個人排演的是同一的腳色。只有了評價了他的能力之後，導演才能在他自己與演員之間建立一種真正的交互關係。

一個名副其實的導演總是想法發展演員底創造的個性。他發現這些個別的財產，保護它們，擴張它們。相反地，一個忽視演員裏面這種創造材料和阻礙這種個性的導演，會毀壞演員這種最富生產性的創造泉源。他獨斷地和機械地使用演員。不管這位導演是怎樣的偉大和漂亮，不管他使參觀他的導演的特別的觀眾怎樣大喜大樂，大多數的演員却依然是平庸之輩，沒有感興，只滯得像鉛板一般。他們的工作顯得是這個漂亮的導演計劃底慘白的影子。而且引起對於這個獨創的完整著作的親切的懷想。在這樣的導演面前，演員不會創造地成長起來：他們停滯着，而且在分手的時候，他們依然像原來一般是依靠導演而存在的可憐的寄生蟲。

如果導演不願在自己與演員之間建立創造的交互關係，他至少應當高與使演員底創造力自由活動。他必須能夠在一堆非現實的，混亂的材料中發現一些有價值的，適當的東西，以便可以領導演員一步一步地前進。於是這些寶貴的細節就不會失落，反而可以保全起來幫助整個工作底開展。在這樣的情形下，演員自己會發現應作的事務，而且導演會以批評家的資格勸告他保存什麼，拋棄什麼。

然而這是不夠的。導演應當能夠幫助演員分曉那些在他裏面盲目地尋找出路和表現的未成形的思想。這些思想來到演員靈魂底門限上，要求進門，然而他不能使它們結晶化，把它們從晦暗中提升起來。就在這裏導演必須幫助演員看出什麼東西存在他裏面，而且這些東西沒法找出一條藝術的出路。導演必須把他的觸角深深地投入演員底心理組織，他必須能夠經常地把自己擺在演員底地位上。只有這樣，他才能不用強迫或壓制去調整和組織演員的創造性。

我又不能不記起瓦赫唐哥夫了。我不知道那個導演比他更精密地觀察演員底內心生活。我常常觀看他所導演的公演或排演，在這兒瓦赫唐哥夫看過了演員表演之後，就向這個演員詳細敘述他（這個演員）作爲一個人而出現於舞台上的過程中所經歷的每一個經驗而使這個演員大爲驚嚇。他說：

「在某個地方你大吃一驚，你就集中力量改良了。於是高興作得不壞，你就想作得更好一些，你就作得太過火，不滿意自己，於是你就機械地作，從比較就是一套「老規矩」。」

瓦赫唐哥夫對於他的一些學生作出了這樣的批評，而且這些批評往往當場立刻說出來的。我們很難了解一個人能在這樣多的集中點上依然這樣客觀。這是每個導演應當盡力爭取的一種才能。

瓦赫唐哥夫在他的日記裏寫道，「斯坦尼斯拉夫斯基對於演員有着完全的了解。他從頭到腳，從心臟到皮膚，從思想到精神都了解他。」瓦赫唐哥夫從斯坦尼斯拉夫斯基那裏吸收的就是這個知識，演員與導演間的真正的交互關係就決不會實現。

直到現在。在討論導演底指示當中，我們只有定下了那些落在導演肩上的責任。然而，不僅對於導演，而且對於演員也有着一些義務，即是，演員必須了解怎樣利用導演底指示。

如果演員只存心機械地摹倣而去接近導演計劃，那末導演用以激發他的創造力的一切努力就白費了。演員必須接近導演所提出的問題，而且用一種富於機變的方式去把握它。他必須能夠抓着這個特殊的指示。固有的內在意義或「本質」，而且能夠用舞台技巧獨立地把這

個思想表達出來。演員用活動去分析導演底指示，這是最好不過的了。他在做什麼？他需要什麼？這爲什麼？回答了這些問題，演員靈敏活動，毫不掛慮怎樣表情或談話，必然會把工作完成得令導演滿意。一個好的導演，不是一個個斤斤於外表的人，他唯一留意的是工作底現實性和意義。一個誠實的導演決不接受演員底膚淺，機械，即使沒有疵病的表演。演員很輕易地摹倣的聲調或動作，對於誠實的導演是討厭的，而且他竭儘力量要把它改成更新鮮一些。他輕意改了又改，免得演員有任何平滑的或膚淺的舞台技巧。

總之，我們可以說，像其他任何方法一樣，指示不過是趨向這個目的（正確導引演員底創造力）的許多手段之一。導演與演員只有這樣對付指示，才能在他們之間生產一種有價值的藝術合作。

創造的絕路

現在我們可以考查導演在解決他與演員的關係問題中所碰到的一些阻礙了。我們往往看見導演經過了把演員擺在獨立創造底正途上所需要的一切步驟：他已經盡力發展了演員底創造的想像力，他已經闡明了演員與劇團其他份子的交互關係，他已經小心避免了舞台指示中任何獨斷的命令，但是仍然沒有發生什麼。演員仍然沒有達到一種創造的地位。在這種情形之下，導演將怎樣辦呢？讓演員離開這個腳色嗎？這並不很好。我們認爲演員是有才能的，適合於這個腳色，那末怎麼辦呢？

首先，導演必須在演員底內心狀態中尋找或猜出那限制他的創造表現的條件。他必須尋得這種不產底原因。只要原因發現了，那就很容易把它消除。

在假定這個對於創造的阻礙是在演員身上之前，導演把自己徹底檢查一番，看一看這種妨礙是否由於自己的過錯，這倒是很有好處的。

這類的錯誤大致由於下列兩個原因之一，一個是阻礙演員底心理的，另一個是阻礙導演底心理的。往往導演因希求不可能的效果而磨折演員。受過訓練的演員好意地執行舞台指示，然而，有充分的理由說，這不會有什麼結果，如果這些指示不是真正有效果的。有時候不論演員也好，導演也好，都瞧不出這個失敗；他們愈加深入地擠進藝術的虛空。讓我們說導演把他給與演員的問題陳述得不正確。也許它與前後的東西有邏輯聯繫，簡直沒有溶入全部的模型。顯然地，演員不能如他高興地執行這些指示，因為這個問題在那正被描繪的有機的生命裏是一個完全不相稱的東西。

也許導演曾經向演員要求過對於劇中另外的人物或情境的一種非現實的觀點。不管怎樣努力，他總不能實現導演底要求。這是一個絕路。最後，導演向演員提出一個出乎他的經驗和理解之外的問題。如果這個問題與他的背景和解毫無關係，演員一定不能產生所期望的結果，這是無須討論的了。

因此，在責備演員身上這種創造絕路之前，導演應當檢查和再檢查他的舞台指示可能有無錯誤。這是富有經驗的導演底工作方式。他們是小心的，他們試了又試，小心地摸索他們的道路。出乎意外地，缺乏經驗的年青導演，尤其是那些夜郎自大的導演，往往規避他們對於演員的責任。這樣的導演總是苦惱着演員給與一個確切的動作或說白；看見他這種值得用以從事其他更好的工作的堅忍力，確是令人難過。每個突現在他的腦中的活躍的觀念，他認作是一種靈感，而且一直固執到底。

但是，難道他這樣珍視他的一切思想，不可能是因為它們實際上稀少可貴，而且又遠不可及嗎？這種導演底一個典型的特點是對於演員缺乏信心。對於他每個演員都似乎缺乏才能。他對於演員不希求什麼，他是急燥的，逼人的，他了解創造是一種並列的過程，整個演出和每個個別份子都是我們必須加以保護的胚胎。這種導演在起初的幾次排演裏就要求結果；如果得不到，他就加上他自己的足堪懷疑的獨斷的指示：如果演員拒絕接受這種指示或者他們執行得不成功，他

就怒形於色。不論在那個情形下，這種導演總是責備演員，而不責備自己。

了解表演和演員（他的藝術材料）底本質導演，對於他所喜愛和重視的演員，舉動却是十分不同。這種導演，在責備演員之前，總是在他自己錯誤中尋找失敗的理由。他是他自己的最苛刻的批評家。是竭力使他的指示對於演員不但真實，而且明白，簡單，易於了解。他知道凡是包含糊塗凌亂的思想的指示都是沒有效力的。他竭力用簡單的話語和表現來闡明一個特殊關係或一個特殊舞台問題底意義。他不用過甚的理論來勞勞演員。他說話很少，然而鼓勵演員盡量地討論他們的腳色。他對於演員是當心的。他在必要時是嚴厲的，而同時在必要時也是和需可親的。他讓他自己適應於演員，當他向演員提出要求的時候。他決不忘記他的藝術材料（演員）是世界上最柔弱的，最易壞、最敏覺、最銳感、最複雜的機械，即是一個具有生命的人。

現在我們且假定導演已經細心地考查了他向演員提出一切的要求。在一度相當的嚴肅和廣泛的研究之後，他發現自己身上並找不出什麼錯誤，於是必須向演員身上追尋這個絕路底原因了。他必須怎樣才能消除這個障礙呢！

我們且檢討演員有着什麼普通的障礙？

（一）注意力底缺乏。舞台行動主要的規則之一是：在舞台上的每一分鐘，演員必須把他注意力固定在某個對象上。首先他必須注視着與他一同表演的人，不是伴爲注視，而是實在注視；他必須傾聽着他的對手所說的一切，不是伴爲傾聽，而是實在傾聽，而且不僅傾聽，還要了解對方向他說的是什麼。只有專注着給與他的一切，演員才能對於他的同伴們有着很恰當的動作。

往往有些演員，既不傾聽也不注視舞台上當時發生的一切。看起來這種演員是在昏睡狀態中，像一個夢遊病人。這樣，創造地完成舞台指示，就變成不可能了。他不能引起人們的情感。他的表演變成很像蹩腳的。因此發生一種創造絕路。

「如果演員在離開舞台的時候」斯坦尼斯拉夫斯說：「只記得

他表演得怎樣好，這就等於他表演得很壞。相反地，如果他記得他自己怎樣表演的，而只記得他的同伴表演得怎樣漂亮，那他是表演得很好的。」

還是容易了解的，如果演員記得他的同伴是怎樣表演的，這意思是指後者是他的經常注意的對象。他注視着和傾聽着：觀察他的面貌，他的姿勢，他的擬態，他的聲調。觀察了他的同伴，演員能把自己更適應於後者，影響後者，以及被後者影響。他既非爲他自己也非爲觀眾而存在和動作，而是爲了他的同伴，他是在創造。

集中注意是演員創造狀態中基本因素之一。沒有這種因素，結果對於創造性將有嚴重的損害。往往因爲集中注意，可能消除困難，而且不留一點創造絕路的痕跡。有時候導演只須要稍微提醒演員經常傾聽，經常積極地而非消極地傾聽；或者積極地注視着他在舞台上處置的對象。這樣一來，演員能够使他先前所不能把握的舞臺問題變得生動起來。許多被抑制着的創造衝動經過集中注意之有系的方法而最後得到表現。

演員排演他的脚色。他竭力壓出他所有的一切情感；他吹破他的頭上的屋頂；他令人難受地表演過分；同時他感到他的表演底乖戾和虛偽。他對自己 and 導演都很生氣。他不高興地停止了，接着他又開始這整個令人苦惱的工作。在場面上的一個動人的地方停止着這個演員，而且提議他仔細考查他的同伴的衣扣。要他注意衣扣底顏色和形式。要他觀察這個人梳理頭髮的方式。在演員完全專注在這些觀察上面的時候，就向他說，「你可以在我們剛才停止的地方恢復表演。」你將十分驚異於演員底立刻的改變。他會活潑起來，煥發起來，而且顯出敏銳的羶熱的情感，這是一個消除絕路的方法，然而不是總發生作用的。自由創造力的阻礙不是總發生於注意力底不集中。顯然，還有扼制演員的另外的障礙。

(二) 筋肉的緊張，演員創造工作最基本的條件之一，是他的筋肉系統之自由伸縮。這意思指：對於他的身體底每一動作和每一位置，他必須使用恰當數量的精力，不可過多亦不可過少。

身體的精力之這種適當的分配，在日常生活裏不自覺地就辦到了的，當演員走上了舞臺，就弄得完全不見了。他發見自己充滿着筋肉的緊張。因爲神經系統與筋肉系統十分密切，所以這種緊張就引起很大的神經不安，往往在開演時因惱演員，或在表演過程中麻煩演員。最後的結果是演員底呆板以及由於筋肉底過度縮緊而有的動作底節奏或變形性之喪失。

如果演員集中注意在各種人物和對象上，他就失掉很多他的最初的膽怯和恐懼。這漸漸地就解放了筋肉的緊張。

然而，相反的過程也是可能的，如果演員去掉了筋肉的緊張，那他更容易克服他的膽怯，這轉而幫助他集中注意在整個舞臺問題上。導演應當立刻向演員指出浪費動作的危險，而且在看到有筋肉緊張的時候，導演應向演員警告：「鬆弛你的面孔吧，你的額頭吧，你的頸項吧，」於是演員從壓迫中解放，同時覺得擺脫了創造工作底障礙。

(三) 合理化的缺乏。只有在他的舞臺環境（包括劇本和他的發展）對於演員有着現實性的時候，演員的創造活動才是可能的。舞臺上的一切東西必須具有一種確定的意義，每一段落，每一支柱，每一姿勢，每一主要或次要的人物刻畫，每一說白，每一動作，每一聲音，每一事實，每一意外事件，每一瑣碎的細節，都必須具有它的存在理由。

什麼是這種舞臺的實現性呢？而且怎樣去理解他呢？這種品質主要奠基於理由底闡明上，在動機底激發上。每個舞臺動作必須發生於一個合乎邏輯的動機。這種動機底激發必須與人物和劇情完全一致。一個既定的動機必須「飼養」演員，必須給他以達到更新鮮的、更明晰的創造形象的機會。扮演同一脚色的各個不同的演員以各種不同的道路達到這個演劇的意義。一個扮演哈孟雷特的演員會用一種理由說明他對於奧菲麗亞的愛情，另外一個演員會用另外一種理由，也許一切合理化都是莎士比亞劇本裏所固有的，不過演員的傾向是在選擇那最接近於他的個性和氣質氣質的一個。使用他自己的思想，他能把舞臺活動變成個人信念。這些信念是觀眾所要求的最基本的特質。

因此，如果舞台任務裏真有爲演員所不明瞭的東西，例如，爲什麼他必須向他的同伴說某些話，爲什麼他必須採取某一個姿勢等等，導演就必須把這個任務底動機闡明清晰，否則演員就不能創造了。在極微末的細節中缺乏信念，會使演員失掉平衡，危險地威脅着他的創造活動。這是說明爲什麼導演必需保證演員對於一切都十分明確，即使是一點極瑣碎的東西。

(四)創造的。「食糧底缺乏也可能是一種絕路的原因。適合於舞台問題的許多觀察和事實往往在過去幾次排演中就給消耗了。工作還沒有完成，然而材料彷彿是用盡了。重複昨天的思想將是不可能的。那些言詞與思想不再具有新鮮性或刺激性。排演沒有進步。演員是到了一種絕路。顯然地，如果演員停止前進，他就會迅速地往後退倒，當至失掉自己已經獲得的據點。

導演將怎麼辦呢？最好是完全停止排演，因爲演員向四週尋求新的「滋養」的材料。要求這個，他又必須鼓勵演員去與他們的人物有關的個別方面的生活裏作研究工作。在這種與他的人物底背景有關的知識的誠實的探討當中，演員就不會找不到任何新的真實的東西。同演員一起，導演應當討論和思索新鮮得到的知識。這些新的思想將以舞台技巧供給他們繼續排演的材料。

(五)演員造作情感的企圖。導演只要開始猜疑演員有摹擬矯揉造作的情感企圖，這就等於警告他立刻演員這種表演。最好是他給與演員一個特殊任務去完成。

(六)在虛偽混入的時候。演員方面未被導演注意到的似乎不重要的虛偽混入的結果，往往可以引起創造的絕路。如果讓虛偽表現在某種瑣碎細節中，如一個身段中，那會招致許多有害的結果。一個虛偽將讓許多虛偽隨之而至。甚至絲毫虛偽的存在就徵兆着演員沒有一種真正的信念。如果缺乏這種信念，演員是不能創造的。

這是爲什麼我們再三說導演必須排除演員心上的可能的疑團了。這是爲什麼？斯垣尼斯拉夫斯基在執行最細微的肉體的工作上附以這樣的意義了。實際上，經過了這些簡單工作底完成，才能有最堅強的

信念對於這些簡單任務有了控制能力，演員才能把握複雜的心理問題。導演輕視這些簡單的任務，至少可以說是有害的。

有時候演員上某個小小的細節顯出虛偽。導演躊躇着不去停止他，心裏以爲，「我以後提醒他吧。」他知道他們立刻會遇到一個需要很好的表演的場面，他是在爲着這個寶貴的場面節省時間呀！這是不正確的。他要在將來的場面裏保存的藝術真實性正在目前的場面裏給抑遏着。當他到了將來那個場面的時候，他就發現必須回轉去糾正起初的錯誤，去掉那個虛偽底原因。

這是導演的一個基本原則。在既定地方未達到表演之真正的誠實性以前，絕對值不得繼續下去。消耗兩三次排演在某個閃爍的詞句上，這不應當使導演生厭。時間的損失將得到更多的賠償。在似乎瑣碎的細節上費了兩次排演，導演將驚異於演員在以下的場面中表演時的輕易。理解了這個特別的藝術必需性，演員會敏捷地把握着每個新的指示，真實而且有力地給以施行。

導演把草本略看一遍，讓許多虛偽混入表演當中，希望在渺茫的將來改正目前的錯誤——這樣的方式我們總得避免，試想這許多虛偽的差誤，要點是一個虛偽將如一個真理一般堅實地增強自己。一種虛偽，發生於演員意識的疑團中而在重複裏加強了力量的，他們即使還沒有完全明白和透澈，那也不用考慮。只要基本動作不成問題，生動，漂亮與完整，都是在排演裏可以鍛鍊出來的。

我們已經達到關於演員創造情況的一些基本原則了；違反這些原則將引到一種智慧和藝術的絕路。演員注意力一貫的集中，筋肉的鬆弛，動機底考查，實際生活的知識和由此而有的想像力底自由，實際舞台問題底執行和因而發生的演員們中間的諧合的關係，以及藝術信念底必要。這一切乃是演員創造情況的系論。這些因素缺少一個，立刻會引起其他許多因素的損失。他們都是密切相關的。沒有集中的注意，就沒有筋肉的自由，沒有信念的感受，只要容許絲毫虛偽，就會損毀集中注意的能力以及舞台任務的完成。

在每種例子中，導演必須決定確切需要加強什麼以保存演員底創

這情況。他必須除去那對整個計劃最危險的缺點。有時候必須不斷提醒演員留心他的集中注意的對象，有時候警告他提防可能的筋肉的緊張，有時候進一步闡明戲劇的舞臺動機底激發；有時候阻止他努力造作情感，轉而讓他從事於舞臺計劃；有時候必須艱苦工作以消除那走入了演員底下意識裏的誤解和虛偽。在每種情形下，導演必須給以正確的診斷。他必須找到顯著的錯誤，創造的絕路底基本原因。他必

能夠指出最弱的一環如果他想修補這條鐵鍊。從這一切上，我們十分明白導演必須怎樣細心地把演員當作藝術材料儲存起來；他必須應用什麼理解力，什麼感覺力，什麼判斷力於他身上。這一切品質自然而然會發展出來的，如果他愛護和尊重演員，如果不機械地硬造出戲劇場面，如果他非到演員達到了內在的與藝術真實的最完美的表現便不滿意。

(二) 訊 劇 南 西

者記

一

軍委會政治部抗敵戲劇宣傳隊第九隊(原二隊)自今春出發湖北，繼北前線工作，凡數月，成績極優。總部聞訊，已予電獎，現在江西工作。沿途演出「勝利進行曲」，「一年間」，「秋收」等劇。湖北會戰再捷後，該隊即將開返長沙云。

二

軍委會政治部抗敵戲劇宣傳隊第六隊(原八隊)自今春調赴湘西後，在辰谿，沅陵等地，對發動當地劇運，頗有成績。該隊演出之「國家至上」，「刑」，在提高當地演劇水準上，亦有極大之意義。

三

軍委會政治部抗敵戲劇宣傳隊第二隊(原三隊)現在山西興集工作，並出有油印月刊，報導該隊工作及演劇經驗頗詳。

四

軍委會政治部抗敵戲劇宣傳隊第五隊(原九隊)，在戲劇節演出「國家至上」後，即入戰幹團受訓。該隊前在南路工作三月，詳情已請該隊另寫專文報告。

五

第X軍鐵血團團自在柳演出「陳圓圓」，「明末遺恨」後，現在柳演出「秋收」，湖北再捷，該團聞訊後，即開赴前線。

六

軍委會政治部抗敵戲劇宣傳隊第四隊(原一隊)之「悅變」在柳演出後，擬來桂一行，該隊前在戰幹團受訓，七週間演出「秋收」，「國家至上」，「流寇隊長」(以上多幕)「希望」，「死亡線上」，「最後一顆手榴彈」，「報仇」，「反正」，「人約黃昏」，「第二連」，「人命販子」，「夜之歌」，「兇手」，「不是賊」，「二斤米」(劉年作)，「兩兄弟」(方平作)，「悔」(李超作)，「國難財」(張客作)等劇。

七

國防藝術社在桂演出「明末遺恨」後，聞雙十節擬在廣場對民衆演出一次，並將有出發他處說。

逃

作客張 · 劇幕一

時間：最近。

地點：一個市鎮裏。

人物：

郝大正。

趙玉明。

盧振家。(即高四。)

宋永安。

張錫麟。

丁魁。

李副官：師管區新兵押送官。

兩個押送兵。

景：一個市鎮的小廟裏，似乎被炸毀過，佛

像什麼的皆顯得十分破落。地上還零散

着什物稻草之類。

正面是一道欄柵，中間有小門出入。

天色是傍晚了——廟裏黑黑的。

幕啓時，廟後邊，有人羣的吵雜聲，停

會，師管區的李副官走過來，繞走邊

說着。

李 (即李副官之簡稱，下同。)這邊還可以

再睡幾個！(天色暗，只見李副官是個彪

形大漢，眉眼醜不清。接着，李副官大聲

向後邊——)丁魁！

丁 (即丁魁之簡稱，下同。)有！(在後邊

。)

李 把馬燈提過來！

丁 是。(說着，提上一盞小馬燈走了來，黑

暗里便劃了一條亮光，照着英姿煥發的李

副官，和結實硬朗的丁魁——師管區的押

送兵。)

丁 報告李副官，還只有五個人沒有地方睡。

其餘的在那邊都可以將就了。

李 那麼——(說時，提燈照着手上的壯丁名

冊，查驗一下之後——)好，那麼，你就

把他們五個帶過來吧。

丁 是。(敬禮後，便轉身走了，停會，押着

郝大正等五個人走來，郝大正被麻繩細着

。)

李 你們五個就睡在這里。

進去，進去。(說着便用槍把子推着五個李

人進去，郝大正走在前邊，一個相當大的

包袱擋着了身子。)

郝 (即郝大正之簡稱，下同)你別推，我自

己會進去的。

丁 快，快！

郝 快，要多快！我又沒長上四條腿。

丁 別囉嗦，少說話。

郝 鼻子底下有張嘴。生來是說話的嘛。

丁 媽的，你真是狗養的。(說着便氣兇兇的

推五個人進去。)

李 丁魁。

丁 有。

李 不要這樣子，這態度太不好，應當和和氣

氣的。

郝 是嘛，都是中國人，幹嗎見了就眼紅，我

又沒欠你的賬。

丁 報告副官，這小子(指着郝大正)靠不住

，一路上就是他頂麻煩，事情最多，說不

定是兵販子，專門做頂替壯丁生意的。

宋 (即宋永安之簡稱，下同。)那傢伙，真

是……

李 你說那話才沒眼脣，當初，民國十五年，

我在軍營裏也吃過糧。那時候，是爲了沒

法活着，可是，眼下，我當兵，全憑了沒

救國，我大看不上日本鬼子這麼欺侮咱們

，媽的，誰要幹那頂替壯丁的買賣，讓他

絕子絕孫。

宋 你，你就少說兩句吧。(止住了郝大正。)

你姓什麼？

那 那，名字叫那大正，XX人，二十八歲，家裏有七畝地，一個哥哥，父母都在。

李 你在家裏幹什麼生意？

那 種莊稼，我哥哥讓我做小買賣，我沒本錢，沒幹，再說，我也不在行那一套，現在，我要當兵。

丁 這傢伙多嘴。

宋 他大約……

那 我這個人就是直桶子，肚子裏有針尖大的事，存不下，有話，我就要說。

李 好了，你坐下歇歇。

那 我不累。

丁 (大聲) 坐下！

那 咳，我不累嘛。

丁 叫你坐下，就得坐下！快！(說着又推！)

李 丁魁，不要這樣，他不累，就算了。

丁 這傢伙不守紀律。

李 他們都還是老百姓，不懂軍隊的紀律，要慢慢訓練的。

丁 他不說他吃過軍糧嗎，老兵油子，還不懂紀律！

了，現在只剩下我一個，我願意把生命貢獻給國家。

宋 裏了不起。

丁 少說話。

李 (向着衆人) 大家都聽到了吧，這位趙玉明同志是初中的學生，學問是很高的，爲了保衛國家，自動請求入伍，這種尚武精神，實在太叫人佩服了！

丁 中國人耍都像他，早就把鬼子打跑了，趙同志，你的學問資格都很高，希望你時常和他們講救國的道理，他們都還是新抽來的壯丁，對於救國的事情還不大明白。

李 是，我當然盡我國民一份子的責任。

李 你呢？姓？(說着一邊看名冊，一邊向盧振家！)

盧 (即盧振家的簡稱，下同。) 我是：盧振

李 盧振什麼？(又看一下名冊！)

宋 盧振家。

丁 (向宋永安！) 不用你說。

李 (向宋永安！) 你們認識？

宋 嘿，認得一點兒，還是在路上！

李 (向盧振家！) 你叫盧振家嗎？

盧 是；是；

盧 明白！

丁 叫你大聲一點，聽見沒有？

宋 (向盧振家！) 你大聲一點說話！

那 真是怪事，他長的是小喉嚨，硬要大，真難辦！

李 你少費話，閉上嘴！

李 我們做軍人的聲音應該洪亮，比方，將來命令你「叫操」，叫幾百人的操！「立正」——聲音不響，就不行。

那 是，是，這麼一說，嘿……

李 你說，盧振家，爲什麼要當兵？

盧 ……

宋 說呀！

盧 我心裏明白……

李 明白就說出來。

盧 日本人是強盜，燒，殺，欺侮咱們，我都知道，我：我心裏明白的。

李 你讀過書嗎？

盧 (搖搖頭！)

李 (看名冊，指着張錫麟！) 你叫：宋永安嗎？

張 (即張錫麟之簡稱，下同。) 不，我叫張錫麟。

宋 我叫宋永安，我當兵是……

李 你叫張錫麟，你說說，爲什麼要當兵？

張 我，我……

丁 快說。

那 這傢伙性子比我還急，慢不得。

李 我們軍人的動作一定要快，一定要迅速，

比方，跟日本鬼子作戰，搶一個山頭，你越快，就越佔便宜。慢了，讓鬼子得了上風，就要吃虧的。

那 這話有理，有理，（向着張錫麟）喂，你快一點。

張 我：我是想當兵的，凡是中國人，誰不想當兵保國啊！可是，我家裏孩子老婆一大堆，我走了，怎麼得了，都指望着我糊口

李 你家裏沒有弟兄嗎？

張 有是有，可是，都是廢物，不濟事，我呢，是老大，我要是死了……

丁 真是洩氣，還沒摸槍呢，就想死。

趙 死，有什麼關係，一個人早晚是死，我們保衛國家，死在火線上，是光榮的。

丁 我告訴你，死也不像你死的那麼便當，在火線上，你越怕死，就死得越快。這是一定的道理。我打過三回鬼子，掛了兩次彩。到今兒還是活着，胳膊腿子都沒少一點兒。

李 對囉，這位丁魁同志在戰場上是有名的勇將，是英雄好漢，他作戰的經驗很多，大家可以多和他談談，就知道作戰並不是多麼可怕的事。

丁 作戰都靠經驗，幹久了，就像吃飯一樣的自然平常了。

李 我也打過鬼子，是在大前年的古兒莊。日本鬼子沒什麼可怕的，在火線上，胆子大，心裏有主意，不慌不忙，就行。致於你

——張錫麟！你的家裏，政府規定有優待出征軍人家屬的辦法，我看你不必担心。

張 我離開家的時候，我的老婆病了……

那 一個人有老婆，也麻煩，還是光桿一個，來的乾淨利羅。

張 我的老婆，正要生孩子……

丁 你算了吧，說了這麼一大套，你還是有點怕當兵，捨不得家，捨不得老婆。

趙 不，不是那麼說。

李 家，老婆，有什麼要緊呢，日本鬼子打來，家還不是被燒了，妻子還不是被強姦……

丁 對，這是實話。那種慘事我看的可太多了

李 說到家，誰沒有家呢。可是，在這種時候，國都不太平，怎麼還顧到家。現在，就只有大家多服兵役，踴躍當兵，早把日本強盜打跑，才能回家過好日子。你可以托人給家裏寫封信去，叫他們放心，說你在軍隊裏很好，不必惦着。你呢？宋永安？

宋 唔，我叫宋永安。

李 多大年歲？

宋 二十九，再過一年，就上三十了。

李 你家裏有什麼人呀？

宋 沒什麼人了。

李 當兵，你情願？

宋 情願，心甘情願。

李 你是抽籤抽中的嗎？

丁 有。

李 你在這裏看管，態度要和氣，不要亂打亂罵，你的脾氣要改，太燥了。他們都是新兵，對軍隊裏的生活都不慣，你該好好的勸導。

丁 是。

李 （向着五個人——）大家聽着……

丁 （向五個人——）站起來，立正！

李 諸位都是爲了保護國家而服兵役的，這種精神，是值得全國同胞敬佩的，希望大家好好的受訓，將來訓練好了，開上火線，殺鬼子，保衛國家，替死難同胞報仇！今晚就歇在這兒，明天再從新編隊，等會兒，把制服發給大家，大家穿上制服就不是老百姓，是軍人了。軍人吃的是國家的糧，要替國家服務。要對得起國家。希望從明天起，大家拿出精神來，每個人都成爲革命軍人，成爲一個英勇的將士，爲國家，爲自己，爭光榮！完了，請稍息。

（說罷，反身，想走——）

丁 副官。

李 說，「報告副官」。

丁 什麼事？

李 你看我這個麻繩多難扯，給我解開吧，我要逃跑，讓雷霹死我！

丁 報告副官，不能給他解開，說不定，不留神他偷着跑了，這傢伙，頂靠不住。壯丁逃跑的事，我看的可太多了。

那 （向丁魁——）你這個人怎麼專找我的麻煩

丁 好了，你們五位就睡在這兒吧。丁魁。

李

那

丁

李

，你專纏着我，我當兵要是心甘情願，我就不跑。

丁 我就看你個不願，媽的，你是專門幹這筆頂替壯丁生意的，你想撈一筆錢，又偷着跑了，你騙不了我。

那 我才不做那個虧心事，我要跑，你抓住就槍斃。

宋 你少說兩句吧。

李 本來當兵要大家情願，不該打罵，用繩子

細的，可是，有好多喪盡天良的人，專門做這種事，就不得不這麼對付，你說的要是良心話，那麼丁魁，給你他開吧。

那 我說的是真心話，我要跑，你就把我槍斃

丁 哼，看你跑的了！（把繩子解開了。）

李 好了，大家歇一下，我去領制服發給大家

。（說着走了，出門之先，把馬燈掛在欄柵上。）

（那五個有的躺下了，有的坐着，只是宋永安一個站在欄柵邊，朝外偷望着——鬼鬼祟祟的）

（丁魁拿着槍，坐在欄柵外頭守着。）

（忽然爬起來，仰着身子，）喂，誰知道這兒離××有多遠？

別說話，不准說話。

那 喂，我問一下老家××離這兒多遠，又離

什麼事？

丁 怎麼着，你是××的人？

卷 一 第 一 幕

那 不錯。

丁 媽的，咱倆還是老鄉。

那 你離開家有幾年了？

丁 五六年了。

趙 你有時候，也回家嗎？

丁 想是想，可是這年頭，你回了家還不是吃鬼子的炸彈。

趙 所以，咱們一定得抗戰到底，把日本鬼子趕出中國去。

丁 日本鬼子一定會打跑的，現在日本鬼更不

行了，在上海一開仗的時候，那真有點兇，擲擊砲，「轟隆」「轟隆」，一個勁的老「轟隆」，可是，現在，不行了，兵也不多，砲也不「轟隆」了。我們呢，可反而兜起來，槍，砲，兵都越來越多，比方

，你們幾位都是新兵槍，都不錯哈，依我看，再幹個一二年，中國不得最後勝利，你們砍下我們的腦裂。

那 還要幹一二年就行了嗎？

丁 那還不敢保準，讓我看，差不多了。

趙 不管幾年，反正，我們要持久戰，持久戰的最後勝利一定是我們的。

丁 喂，「持久戰」三個字，可是這麼寫，（說着從懷裏掏出一個小本子和一小截鉛筆

，寫好，遞給趙玉明看，）

趙 「，特別的「持」，「持」字沒有這麼一

撇。

丁 對了，對了。真是，寫字太傷腦筋。（說

着，他很專心的坐下又寫。）

趙 你讀過幾年書？

丁 啥？

趙 你讀過幾年書？

丁 哼，我若是唸過書，那敢情好了。（頗有點感慨。）

那 沒唸過書，你就會寫字？

丁 這都是逼出來的，沒法子叫

那 你說說。

丁 上年，我們在廣東作戰，我病了，掉下隊，跑到一個老百姓家裏，想養幾天，再走，可是，說話，戰戰兢兢，一點不懂，虧得老百姓好，給我拿筆來寫，我他媽的一個「大」字都不認識，看着筆乾發急。心裏真是難受。以後，我就發誓要跟營部指導員學寫幾個字。

那 啥叫指導員？

丁 咱們都是老粗，什麼都不懂，指導員教我們，像學堂裏的老師。

那 當年我在軍營裏沒這道呀？

趙 時代不同了。

那 你多大歲數了？

丁 二十八。

趙 這麼大了，寫字還行嗎？

那 怎麼不行，只要自己有決心，什麼事都可以成功的。

丁 （向着另外三個，）喂，你們三個別鬼裏

鬼氣的，媽的，我調到師管區來快半年了

，聽見多好混蛋逃跑，我真恨死。要是叫

我抓住，就非宰了他不行。

趙 只要大家明白當兵的道理，就不會有逃跑的事，再說，大家的日子也真難過，心裏惦着家，要是家裏有依靠，你叫他跑，他都不會跑的。

郝 這話很對，我要當兵，你們用藤繩捆着，我心裏怪不高興。這回，我們家裏抽壯丁，是我哥哥抽中的，我說：「還是我去吧，我打槍有點把握。」我就來了。

趙 好多人捨不得家，家裏的日子不好過，這是實實在在的事情，可是，我們忍受一下，也就行了。

張 我知道的，我可以忍的，可是，我的老婆……

郝 他的老婆快生孩子了。

趙 你怎麼知道的？

郝 他剛才說的。

丁 你別儘想那個，你橫一下心，心一橫，什麼事都沒有了。

趙 對了，下決心，爲國家，爲民族爭光榮。

張 唔……

(外邊，吹熄燈號音。)

丁 大家睡覺了。

郝 睡不着，——這是熄燈號，嘿，多少年沒聽見過了。

丁 睡不着，也睡，這是紀律。

郝 我說，老鄉，你真是死胡塗不透氣，我睡不着，你硬教我睡，太不講面子。

趙 這是軍隊的規則，軍號一響，要一齊動作

，不能任着自己的性子，要是各人有各人的主意，一盤散沙，那打起仗來，怎麼能勝利。

丁 這話很對，睡！

郝 唉，我真睡不着。(但他躺下了。其餘四個也先後跟着睡下。)

李 李副官又上來，後邊跟着一個押送兵，滿懷抱着新製的軍裝。

郝 (看着手上的名冊)郝大正：

郝大正：

郝大正：

郝大正：

郝大正：

郝大正：

郝大正：

郝大正：

郝大正：

郝大正：

郝大正：

郝大正：

郝大正：

郝大正：

郝大正：

郝大正：

郝大正：

郝大正：

郝大正：

郝大正：

郝大正：

郝大正：

郝 快，快。(說着，先領頭走)

丁 你別忙。

郝 你看我多快，你又要我別忙了。

丁 等大夥集齊一道走。

李 要大家一齊動作，不能亂，不能你先，他後的。(說着，令各人集齊了，走出去，盧振家在後頭，他打算留下。)

丁 (向盧振家)你也走。

盧 我……我……

宋 走啊，快！

盧 這個……

宋 快啊！……

李 跟着大家一齊動作，快！

丁 快。(說着擁衆人下場，丁魁持槍押了去。)

李 (向另一個押送兵)你在各處多派幾個弟兄守衛，多留神，這些都是新來的壯丁，當中難免有壞東西，偷着逃跑，使我們沒法向上邊交待。

兵 (即押送兵之簡稱，下同)是。

李 你們這兩天也太辛苦，幾天沒睡精神一定不足，要特別當心。

兵 這是這裏的鎖，回頭交給了魁。(說時交鎖與押送兵，之後四週照顧一下，走了。

丁 接着，丁魁又押着那五個上了來。)

丁 (向盧振家)你這傢伙真像娘們，忸忸怩怩的，什麼樣子！

宋 他這個人是草包，生來只會吃飯。

丁 你少說話。

兵 丁魁，這是鎖，把門鎖上，小心有人偷跑。

那 誰偷着跑呀？誰要想跑，也不來當兵了。

丁 別說話，快睡覺了。（向押送兵，）這傢伙靠不住。

兵 多留神，剛才李副官已經命令了，你別睡着了啊。

丁 那可難說。幾天沒睡了。這兩隻眼睛不像是我的。

兵 多賣點力氣，回頭我來接你的班。（說着下場）。

（丁魁把門鎖上，宋永安，張錫麟，盧振家，偷偷的望着。之後，各人穿軍裝，趙玉明，郝大正，兩個十分喜愛這軍裝，郝大正想蓋着當被子，捨不得，摺起來，枕在頭下，趙玉明穿上了，笑嘻嘻地。

丁魁鎖好門把鑰匙收在衣袋里，坐在門這守望。打了一個哈欠，伸懶腰。怪無聊，順嘴便哼着：「嘿嘴嘿，嘿嘴嘿，我們軍民要合作……」

里邊，每個人都躺下了，郝大正和宋永安睡在一個土坑上。其餘三個睡在地下的稻草堆上。

每個人都睡不下，都在翻着身子。各人有各人的心事。

郝大正聽見丁魁唱，仰起脖子來看，看！

笑一笑，躺下，望着天花板也唱起來！

（唱）王寶釧在金殿，

偷眼觀看，

那一響，那呀嘿，呀嘿嘿，嗚呀嘿……

那一個，不准唱了。

丁 好，我不唱。（又翻了一個身，看着趙玉明——）你穿上這套軍裝神氣多了。

趙 嘿……

郝 當初，我們穿上軍裝弔兒郎當明，像怪物，如今，穿上是神氣！

丁 郝大正！

郝 啊，哦，「有」！

丁 你要唱，可別唱「那呀嘿嘴嘿」的玩意，唱個「軍民合作」！

郝 那玩意我不會。

丁 慢慢學，有指導員教的。

郝 你唱給我聽聽。

丁 不行，要守紀律，睡覺的時候。不能唱，明兒再說吧。（說着，又打哈欠，急忙走來走去提精神，一眼看見盧振家望着軍裝發呆。便生氣地——）

丁 媽的，你怎麼還不穿上睡覺啊！

宋 你快穿上啊！

盧 我……我……

宋 快穿上。

（盧振家在還遲疑，宋永安暗地推了一把，盧振家看他一眼，這才慢慢的穿上，他沒把裏邊的衣服脫下來，樣子顯得很臃腫。大家又躺下。

沉靜。小油燈的火苗一跳一蹶的。

郝大正的鼾聲——呼呼地。

丁魁勞累了幾天，眼睛老合縫，他拼命的揉着。但終於也睡着了。

停了一會了——靜靜地。

張錫麟翻了一個身。盧振家也翻了一個身。宋永安却偷偷的爬起身來向四處望了望，其間，正好郝大正也翻了身，宋永安急忙躺下。

張錫麟又翻了身，換着爬起來，輕輕的走到欄柵門邊去，內外望着，內心頗矛盾，頭痛苦，想伸手到丁魁袋邊，又猶疑。反身回來，躺下，又坐起來，又站起。這一切。宋永安都着在眼裏，他怪怪的咳嗽一下，張錫麟的急忙伏下，這唱聲，驚醒了丁魁，急忙喊——）

郝大正！

（似乎在夢里！）有！

丁 你在幹什麼？要偷逃？你別他媽的耍我，叫我抓住就槍斃你。

郝 呼，呼……

丁 你別裝蒜。（說着，不見郝大正聲響，便不再理會，又來回蹦蹦兩趟，才坐下，精神實在太差，又睡了）。

又靜靜地過一會兒。宋永安偷偷的爬下土坑來推了盧振家一把，盧振家想說話，宋永安急忙止着，然後，他輕輕的走到門邊去，先向四處望望，便動手掏了丁魁衣袋，恰巧丁魁翻一下身，宋永安忙從閃閃。過一下，就以十分熟練的技巧，偷取了那鑰匙，且十分沉着開了門，脫去軍裝，先讓

盧振家走，盧振家猶疑着，他便先走了，已走了的盧振家想招醒丁魁，但又猶疑，這之間，外邊×子聲。人聲，槍聲，一齊響了，丁魁，郝大正，趙玉明等都被吵醒了，丁魁一看門開着急的便暴跳如雷！

媽的，壞了，壞了！

快，快！他逃跑了。

誰？郝大正？

我沒有，我在這兒！

媽的，誰呀？（說着急忙持槍想追去，但恰巧迎面另兩個押關兵把麻繩纏着的宋永安押上來！）

（向丁魁！）你怎麼啦！他差點跳牆跑了！

我睡着了，我真該死！媽的，原來是你這小子，我說你多嘴多舌的。去解手的時候，你在那兒東張西望的，媽的，你是發好！（氣的打過去一個精練的耳光。）

這傢伙，真快，在小便所那兒差點兒叫他爬上牆去！

這小子一定是老手，不然胆子不會這麼大！

他不是真心來當兵的，不是想救國的，挨他！

你知道不知道，開小差要槍斃的！

這小子一定是專門吃這行飯的，把他綁起來！（說着就想動手，正這之間，李副官急忙跑來了！）

什麼事？

報告副官、這傢伙逃跑！

什麼，居然有人逃跑？哼，剛才我和大家所講的話，都算白廢。

像這伙內行的很哪！一定是專吃這碗飯的！

剛才問大家當兵救國，都說是心甘情願的，就是你含含糊糊，多嘴多舌，你一定是專幹這門喪盡良心的買賣，說，是不是？

把他槍斃吧！

來，你是不是想來這兒騙一下，再跑回去？你不是誠心想當兵的！我要槍斃你！

這！這！

（順手一耳光！）這什麼！

真是，這種人啊，真是害羣之馬，當兵是多麼光榮的事，來你這麼一來，還像什麼樣子，真是痛心！

快說，你是不是「兵販子」！不說，我就槍斃你！（說着舉槍對準宋永安的胸膛。）

我……我……

快說！

大家看一看，這種人多麼叫我們痛心，當兵是多麼光明正大，他居然這麼下流，（一眼望見盧振家！）你怎麼……

（正他好和盧振家站在一起的！）我，我我心里是想當兵的……

我說的是你！（向盧）你為什麼把軍裝穿的這麼難看，你里邊衣服不脫，是不是也

想逃！

你們為什麼要這樣呢！不想當兵，說出來

呀！怎麼能够把當兵這件國家大事，弄成這般卑賤，你們太自私自利了！

真是他奶奶多丟人！

你們知道不知道。開小差要槍斃的！

我……我實在……

你也不是好東西，當兵的要像你們這樣，那中國早亡了！

國家受日本軍閥欺侮到這樣地步，非得個個壯丁踴躍當兵，不能打跑，像你們這樣怎麼行！人家都說壯丁用麻繩纏着去當兵是最痛心的事，你們看，像他們（指着宋永安，盧振家！）這樣的人，不用麻繩纏着，怎麼行！

像他們這種究竟還是很少的，我們大家都是誠心誠意救國的。

我說的也是指着這種沒心肝的人！

我們不該讓這種少數害羣之馬，糟踏了大家，這種拿國家大事當買賣幹的，應當請政府槍斃了！

對，槍斃！

丁魁，把他們（指着宋永安和盧振家！）綁起來，押到禁閉室去明天請求上邊處理！

我……

少說話！（過去綁住宋永安。）

盧——我……我……不是的……

李：像他這種人，真是漢奸一樣，殺頭都便宜

（另一兵綁着他！）我實在……實在恨

枉……

丁 過去又打了盧振家一記耳光！你還冤枉

？

盧 這……這不甘我的事，這都是他！（指

着宋永安！）

李 他？怎麼樣？

盧 他……

宋 你……

李 （向宋永安！）別聽！（向盧振家！）說

，他怎麼樣？

宋 （盧振家！）高四，你要說，當心要我：

李 怎麼，你叫高四？

盧 唔，我叫高四，不叫盧振家，我是他用九

十五塊錢買來頂替的……

趙 （指宋永安！）原來是專門做這種生意的

那……（指宋永安，）他也是頂替的吧？

盧 唔，他幹好幾回了，這回是兩百塊錢頂替

宋財主家的二少爺；

李 啊原來是這樣，我說剛才點名的時候，點

到你的名字，你結結巴巴的，還是他唸出

來的；

丁 把他馬上押出去，請示上邊槍斃了吧？

盧 我是心甘情願當兵的，我平常做人就老實

，可是，日本鬼欺侮咱們的事，我也氣不

過，他當初叫我來，我心里就難過，剛才

他叫我一塊逃，我也沒有……

李 丁魁，（指着宋永安！）先押他下去，馬

上請示上邊槍斃，這東西太沒人心了！

丁 （立即動手推宋永安跌出去！）媽的，你

算了去你祖宗的臉！

兵 報告副官，這幾個也綁起來吧！

那四個！（同時地！）不要綁，我們當兵是甘

心情願的！

幕。一九四〇年尾

完稿在南甯。

將「軍毡」用到舞台裝置上

碧青遺作

部隊的戲劇工作者，時常遇着物質上的困難。有時爲了幾塊幕布不易借到，演劇活動也因之感到麻煩。

在過份流動的演劇生活中，戲劇除了以突擊姿態出現外，在戰地也可作大規模的演出。但有的團體，因爲沒有多大經費作文化活動當然難於抽出過大的經費購置戲劇上一切用具。然戰地的演劇工作者却常千方百計的使我們的演出做到臻美完善。因爲舞台上所須要的一切用具可以「隨機變應」，可以「廢物利用」。於是身邊的軍毡，包袱皮，蚊帳，雨衣，綁腿帶，草蓆，和廚房上的水桶，行軍灶……

之類的各式各樣的東西，都被我們靈活的製作了。

現在所提出的將「軍毡」用到舞台裝置，不過其中一例罷了：

（一）軍毡的色澤是灰色的，可以說，在舞台色彩上是一種保護色，任何燈光底下，它也不會起反射作用，無論有錢人家或窮人家庭都很適用。

（二）照目前以團爲戰鬥單位時，團下的戲劇活動有時碰到這種有幕布也不易攜帶的困難，而軍毡呢？只要我們什麼時候用，馬上可以拿出來，而且數量很多。

（三）軍毡特別有重量的，掛起來自然垂直，很平滑，沒有摺皺

的毛病，所以特別表現得莊嚴偉大，與硬片相較，另有風味。

（四）如果把軍毡做成很整齊的線條，很容易運用圖案的表现方法，使觀衆發生不同的感覺。

同樣軍毡裝置也有如下的缺點：

（一）它的長度不够，需要接駁，所以做起工作來比較繁雜，也現出邊沿的痕跡。

（二）換景很不容易，它太笨重了，如演兩幕以上的劇，用時一定要重疊景，不然費了半小時裝置的時間，還不能開幕。

（三）軍毡的色澤太單純，沉重，表現活潑，爽朗的氣氛很難，而且因軍毡深淺不同的原故，也需要我們用工夫去選擇。

（四）對演員說話的聲浪也吸收一點，但影響很微。

最後我們要說到使用方法了：

（一）我們製定裝置圖後，先把舞台的面積測量好，才決定運用軍毡數量，不然臨時改變，工作就麻煩了。

（二）在軍毡接駁的地方，用針線縫好，掛橫掛直都可以。成水平時，可以用長竹竿穿，其實連前幕也可以臨時用軍毡製成的。到相持階段的今日，一切都是艱苦的，中國新演劇也是從火堆裏鍊出來的，今天我們爲了節省物力，利用各種廢物到舞台上，明天也會從這若干次的利用機會中尋找些新的方法嗎？

一家人

· 一幕劇 ·

路風

時：農曆除夕下午一——三時。

地：迫近戰地一農村。

人：老婦，次子，保長，班長，日兵
景：老婦家一堂屋。

幕開：老婦在整理屋子，次子坐在靠大門的小竹椅上悠閒地唱着不成調的「大刀進行曲」。外面間斷地傳來陣陣的機槍聲，步槍聲，間或還雜着些砲響。

老婦（獨自個囁咕地說着些聽眾無法聽懂的話。）……越來越不像話了。往年過年蠻熱鬧的，今年就像見了鬼似的，大大小小地全跑了……丟下家裏的事不幹，去當壯丁隊……給當兵的拉去挖戰壕，挑担子……連祖宗都不要了……

次子……咱們中國軍隊勇敢前進……大刀向鬼子們的頭上砍去，把它消滅……

老婦（繼續）……打仗，把命送掉了才好呢……過年了連個豬頭都賣不着……真是一年不如一年……

次子（繼續）……咱們中國軍隊勇敢前進……

……後面有全國的老百姓……大刀向鬼子們的頭上砍去……把它消滅，把它消滅……衝呀

，殺……（唱到得意處，順手拿起一把鋤頭舞弄着，突然一聲重砲響，震嚇得連人帶椅地摔在地上）（驚慌地）哎喲，媽，大砲，大砲。

老婦（吃驚，停止了獨語。）什麼事，傻小子（回頭，扶起次子）哎，整天這樣瘋瘋顛顛地倒底是幹嗎呀！

次子（摸摸屁股）大砲，大砲。媽！痛，痛！老婦（沒好氣地）痛，活該，過了今天，便是十七歲了，還連個人樣都沒有……

（外面連接地砲響，中間還夾着槍聲。）次子（靠近媽，）鬼子！怕，媽，鬼子！怕，媽！

老婦（好笑地）鬼子怕媽倒好了。你給我安安靜靜地坐會兒吧！（至對牆墩雞處）真是

，鬼子好像不過年似的，大年三十了，也不肯息一陣子，還是那麼砲呀槍呀的。把人給

煩死了——（弄雞，忽然）呀，傻小子，快

到後面看看雞籠門闔好了沒有，一會兒給當兵的撞見了可不得了啦。（次子應下，一會兒，後面雞噪。）

老婦 怎麼的啦，★小子，你在幹嗎啦！（急下，次子上，恰好撞個滿懷，）哎喲，你見鬼了。

次子（手裏拿着一個雞蛋）媽，老母雞下蛋。

老婦（好笑又好氣，一手奪過雞蛋。）老母雞下蛋又值得你大驚小怪地，老母雞要是不下蛋。早就拿去賣了。

次子 花公雞，花公雞不下蛋。

老婦 花公雞留着做種的，下什麼蛋，快到門外去看看你哥哥回來了沒有，別這麼瞎扯了，給人聽了才笑話哩。

（門外又是槍砲聲。）

次子（驚恐地）媽，怕，媽，怕。

老婦 有什麼可怕的，你再吵，待會兒叫鬼子給殺了你。

次子 不，媽，我——我們搬家，

老婦 搬家？搬什麼家？次子（略呆）哥哥說搬家。

老婦 你聽你哥哥說說，次子 不，日本鬼子怕，日本鬼子怕。

次子（大子上。）

老婦 你回來了。次子 回來了。老婦 你一大清早就出去了，怎麼到現在才回呀！

太子 有事。

老婦 (沒好氣地) 又是有事，這兩天你天天說有事有事，老是連個影子都見不着，你到底是在忙些什麼事呀！

太子 這個，媽，你問他幹嗎哩。

老婦 問他幹嗎？我連問一聲也問不得嗎？

太子 不，我是說和你講了，你也不會懂。

老婦 有什麼不懂的，你不過是瞞着我不肯講罷了。

太子 媽，你真是，我又有什麼事要瞞你的。

老婦 那你爲什麼不講呢！

太子 這個——講起來還不是些平常的事兒

老婦 是些什麼事。

太子 還不是因爲這幾天這兒吃緊了，去打聽打聽消息。

老婦 這兩天消息好不好？

太子 不大好。

老婦 那「你們」打算怎麼樣呢？

太子 「我們」？媽，你真是，我們又能怎樣呢。

老婦 哼，你不要以爲我什麼都不知道，老是騙我。祇是，老實告訴你，你不要再癡迷了

心了，想當什麼壯丁隊油榨隊地整天跟那些當兵的在一塊兒，當兵的幾時有過一個好的。你反整天地跟他們在一塊兒。

太子 (放心地) 媽，你說當兵不好嗎？

老婦 當兵的都是些挨刀鬼，強盜，死完了我才高興。

太子 媽，你可不能那麼說，當兵的即使不好

，可是沒有他們在前面打，恐怕我們這地方早就遭了殃了。

老婦 我們在這裏過得好好的，會遭什麼殃，自從他們來了，我們才遭了殃呢！

太子 唉，你這話真不知是從那裏說起的。

老婦 從那裏說起的，見了好吃的就吃，見了好用的就拿，橫行霸道的，這還像個世界嗎

太子 這——真是，媽，你爲什麼那末喜歡胡說呢！

老婦 我胡說，你才昏頭呢，你去問問左隣右舍看，誰不是那麼說呀。

太子 可是這樣久了，也沒看見他們怎麼地招惹我們呀！

老婦 是的，你就是瞎子，聾子，你還記得他

們剛來時候的樣子，在門口弄白粉畫上兩個圈，硬硬叫人搬出來給他們住，人家裏的

禾草成担給挑去打地舖，門板給下了去當床睡，連桌子凳子茶碗水桶菜刀掃帚什麼都給

搬個一空，簡直把頭都鬧翻了。

太子 那是向我們借的呀，他們走了自然一件不少地會還我們的。

老婦 我看就不見得。再說是借也要我們肯借呀，無論什麼東西，拿了就走，也不跟人說

一聲，你要是問一聲呀，那樣子才可嚇人呢

太子 拿了人家東西不講一聲，自然是不對，

不過，媽，你也得想一想，那些當兵的多苦呢，他們拚着性命，丟掉了家不替。幫我們

來打日本鬼子，他們要什麼，祇要我們有

，爲什麼不借給他們呢，反正又不要我們的

老婦 不要我們的。祇有你那樣想呢，遠的不說，就講昨天罷，不是還來了兩個當兵的，揀來這裏來給搶了四個雞去！

太子 那不是向你買的吗？

老婦 買的，四角錢一斤這樣便宜的雞那裏去買呀，到說得好聽，買的——這還不跟搶一樣？

太子 四角錢一斤嫌少，你可以不賣呀！

老婦 不賣？！你還沒見那股煞神似的兇樣呢，不賣不行！

太子 不過四角錢一斤也不算少了。前兩個月他們還沒有來的時候，不才賣三角五。

老婦 可是現在漲了價了呀，賣價都要六角錢一斤，你不能拿從前的事來比呀！

太子 其實，媽，你真是，這個時候邊計較這

個，萬一日本鬼子打進了這裏，不要說是

幾個雞，就連這屋子也不是我們的了……

老婦 呵——你原來是這末個好想法，你真想得

得開，要是讓你來當這份子家，恐怕連家裏

的都送給人了罷……

太子 好好，算了，算了。咳——今天不是大年三十嗎，過年了該有點好吃的吧！

老婦 哼，這今年頭，還說過什麼年哪，什麼東西都沒得買！

太子 (打開燉雞的罐頭看了看) 媽，你還宰了個雞，那就不壞啦，(無聊地) 呢。傻小子，你怎麼站在一旁老不作聲。

太子 哥哥，買——豬頭。

太子 買豬頭？本來到是想買個豬頭過年的，

昨天媽還說了，可是眼前這個樣子，不要說是豬頭，連塊豬皮都買不着了，鎮上的走得乾乾淨淨的，——噢，媽，今早晨保長又對我說啦，這裏老老小小的這兩天裏面全搬走啦，你也應該早點帶着僕小子到姑姑家去避一避，這幾天前面打得挺緊哩！（老婦不理）媽，今天就搬搬吧。

次子 媽說過了。過年，不搬！

老婦 那怎麼行呢？

次子 有什麼不行的！

老婦 這裏太危險了呀！

次子 我不怕。

老婦 可是這附近村子裏的人全都走了，你留

在這裏也太不方便了呀！

老婦 人家搬讓俺搬，我不搬。

次子 前面打得挺緊得很哪！

老婦 日本鬼子打來了我也不搬，

次子 那爲什麼呢？

老婦 我說不搬就不搬。

次子 （默默地嘆口氣。）唉——

次子 （悄聲）哥哥。日本鬼子，打進來，

次子 是的，日本鬼子打來了，怕不怕？

次子 我怕。

次子 那你跟媽到姑姑那兒去。

次子 （拉老婦）媽，走。

老婦 到那裏去！

次子 搬家，到姑姑家去。

老婦 你再嘈，我揍你。

次子 唉！我真不明白你硬要留在這裏幹什麼

！

老婦 我留在這裏做什麼，你不明白？你說我家世世代代住在這兒，好容易掙下這份家私，就這樣輕易丟掉了不管！

次子 話是不錯的，可是誰又願意離開自己的家呢。這也是沒法想的事呀——媽，就聽你兒子一句話罷，到後面去把東西檢一檢帶着弟弟到姑母家去避一避，好在這裏有我在，沒事了，還可以回來的——今天還趕得及呢

老婦 （不理）

次子 媽——

（外面有人在喊着飛毛腿。）

次子 誰呀，是四順子嗎？（至門口）

人聲 是呀，隊長找你呀，叫你快到隊部去。

次子 有什麼事嗎？

人聲 這個誰知道，反正指着名要找你飛毛腿

，總一定有什麼事非你飛毛腿辦不了的啦。

次子 唔，進來喝杯茶再走罷！

人聲 不，你快去罷，隊長在等着你啦！

次子 好，就去（轉問老婦）媽，我現在有事

去了，你老收拾收拾，一會兒我事完了，回

來送你和僕小子到姑母那裏去。（急下。）

（老婦望着次子出去，默默地嘆口氣，突然

像記起了什麼似的，急趕至口門。）

老婦 （大聲）飛毛腿，飛毛腿——唉，不知

又是什麼隊長找他幹嗎去了。就像有鬼在背

後趕着似的。（無奈何地走向內室。）

次子 （無聊地問了一會，一點不成腔調的歌

曲，慢慢地走到燉雞的鍋邊，嗅了嗅那鍋裏冒出來的香氣，饑涎欲滴，便打開鍋蓋，伸手想偷雞吃，不幸沒有吃到雞，反盪了手）

老婦 （上）你又怎麼的啦。（看下情形，明白地。）哼，你想偷雞吃——。

次子 不，媽，我盪。

老婦 盪死也不多你的。（保長上。）

保長 唐河嫂，你好哇！

老婦 噢，保長，請坐，請坐。（倒茶遞煙）

你老喝茶抽口煙。

保長 （接過煙袋。）謝謝——唐河嫂你忙呀！

老婦 那裏——呀，真的，今天是大年三十，保

長怎麼有空來玩呢。你家不過年嗎？

保長 嘿，這時候還談什麼過年哩。風聲緊得

很哪，這裏老老小小的全走完了，我家的前

天也帶着小保到他娘家去了，你怎麼，還準

備過年嗎？

老婦 那裏，祇是一年到了頭，得祭祭祖呀！

保長 唉，你真是——哎，你準備那天走呀，

老婦 我懶得走。再說走到什麼地方去？

保長 這可不是玩的呀，飛毛腿沒有勸過你嗎

？這裏緊得很哪，剛才大炮機噐槍還響了一

陣子，連步槍聲都聽到了，說不定是鬼子在

衝鋒了罷！

老婦 （不在乎地）是嗎？保長，你怎麼不走

呀？

保長 我是走不了，這裏還有事哪！

老婦 唉，你老人家真是辛苦呀。

保長 這是公家的事，有什麼辛苦的，好多年青的小夥子還自動地要求留在這裏幫軍隊打鬼子哩，何況我還是個保長，——不過，上了年紀的，女人和小孩還是早走的好，反正做不了什麼，留在這兒反而礙手礙腳，——

老婦 傻小子，你在幹嗎？

保長 啊，傻小子，保長來了你也不問個好。快過來見見保長！

次子 保長，好，

保長 唔，好，——飛毛腿不在家嗎？

老婦 這個孩子真弄得我一點法子都沒有，這兩天整天就在外面轉，剛才不知從那兒回來，凳子還沒有坐熱，又不知是個什麼長的把他叫去了，保長找他有什麼事嗎？

保長 沒有什麼要緊事。

老婦 哦，那末對我講吧，他回再來了告訴他

老婦 哎、哎，這，這，對了，我正是早幾天在他那裏借了兩担米，現在剩的也不多了，黑嘿，保長今晚在我們這裏過年罷，

次子 (悄悄地)媽，四順子，前天來——借米！

老婦 別胡說。

保長 反正要籌足那兩百担米，只有按戶來派。不過我們也不叫人爲難，只是斟酌實在的情形，給他定一個最低的數目，如果他能够多出些，那怕是一斗一升都好。——唐阿嫂你想哪，眼見得鬼子就快到我們跟前了，我們還忍心把米藏在家裏，眼看着我們的弟兄們挨餓嗎？再說我們把藏在家裏的米拿出來給弟兄們吃，不單是爲了弟兄，也是爲了我們自己，爲了保全我們地方呀！何況他們——

老婦 那是他們當兵的事呀，我們一年忙到頭，好容易有點收成，可不能白白地給人。

保長 他們原來就沒有白要我們呀，他們只是有錢買不到罷了，只要我們能拿出米來，他們是肯出公道價錢的，十塊一担，一塊一斗

老婦 哦，是這樣嗎？——不過我看有點靠不住，(望望門外，悄悄地)昨天有兩個兵到這裏來買雞，開頭講得好好的，什麼老表嫂，你有雞拿出來賣吧，我們不會讓你吃虧的，什麼人家給你六角錢一斤，我們給你八角錢一斤，好了，等我把雞拿出來了，他們就變了，說你這個雞那裏值八毛錢一斤，給你四毛錢已經太多了，我不肯賣，他們說，有雞就一定要賣，不賣要拉我到縣政府去當漢奸辦，還有一個更兇了，手裏面拿着一把

保長 (略沉)也好，反正唐阿嫂你也要知道。——我們這裏離前線不過幾里路，可是在這一帶陸軍的部隊可不少；近來因爲風聲太緊，做買賣的人全跑了。所以部隊就買不到米吃啦。昨天駐在離這兒十里路王村裏的一個團長把我叫去，要我給他代買兩百担米，你看，眼前情形這樣困難，這事可真有點難辦哪——

老婦 是呀，這時候那裏去弄那末多米呢，你當時就沒有回絕他們嗎？

保長 這那兒能够！這是我們地方上應盡的義務！再說他們到這裏來，也完全是爲了我們

——唐阿嫂，你想想，如果沒有他們在前線和日本鬼子拚命，這地方也許早變成鬼子的了，我們還能像這樣隨便的談天嗎？所以他們要米，我們無論怎樣困難，也得替他們想辦法。

老婦 (應付地)是的，是的，保長說得有理，不過——你到那裏去弄這兩百担米呢！——

保長 哦，對了，保長家裏大概存米很多，湊個兩百担，自然不是一件難事了。

老婦 不，不，我家裏只要有一百担，不要說兩百担，那怕是三百担四百担的我也可以拿出來，可惜我家種田不多，秋收下來，除掉人工和自

保長 是的，如果叫那一個個人獨自個拿出來，這的確不是件容易的事，在這兵荒馬亂的時候，誰還能在家裏存上個兩百担三百担大米呢！所以只有大家想辦法。

老婦 (吃驚地)大家想辦法？

保長 (肯定地)只有大家想辦法。

老婦 怎麼個想法呢？

保長 按戶來派——

老婦 (益驚)按戶來派！保長，這，這個，講老實話，我家在實一粒米都沒有了。

保長 (微笑地)

老婦 你可以去問問四順嫂，前天我們還是在她那兒借米做的飯！

保長 你說的是四順子他媳婦兒嗎？她不是早幾天已經到娘家去了嗎？

老婦 哎、哎，這，這，對了，我正是早幾天在他那裏借了兩担米，現在剩的也不多了，黑嘿，保長今晚在我們這裏過年罷，

次子 (悄悄地)媽，四順子，前天來——借米！

老婦 別胡說。

保長 反正要籌足那兩百担米，只有按戶來派。不過我們也不叫人爲難，只是斟酌實在的情形，給他定一個最低的數目，如果他能够多出些，那怕是一斗一升都好。——唐阿嫂你想哪，眼見得鬼子就快到我們跟前了，我們還忍心把米藏在家裏，眼看着我們的弟兄們挨餓嗎？再說我們把藏在家裏的米拿出來給弟兄們吃，不單是爲了弟兄，也是爲了我們自己，爲了保全我們地方呀！何況他們——

老婦 那是他們當兵的事呀，我們一年忙到頭，好容易有點收成，可不能白白地給人。

保長 他們原來就沒有白要我們呀，他們只是有錢買不到罷了，只要我們能拿出米來，他們是肯出公道價錢的，十塊一担，一塊一斗

老婦 哦，是這樣嗎？——不過我看有點靠不住，(望望門外，悄悄地)昨天有兩個兵到這裏來買雞，開頭講得好好的，什麼老表嫂，你有雞拿出來賣吧，我們不會讓你吃虧的，什麼人家給你六角錢一斤，我們給你八角錢一斤，好了，等我把雞拿出來了，他們就變了，說你這個雞那裏值八毛錢一斤，給你四毛錢已經太多了，我不肯賣，他們說，有雞就一定要賣，不賣要拉我到縣政府去當漢奸辦，還有一個更兇了，手裏面拿着一把

保長 (略沉)也好，反正唐阿嫂你也要知道的。——我們這裏離前線不過幾里路，可是在這一帶陸軍的部隊可不少；近來因爲風聲太緊，做買賣的人全跑了。所以部隊就買不到米吃啦。昨天駐在離這兒十里路王村裏的一個團長把我叫去，要我給他代買兩百担米，你看，眼前情形這樣困難，這事可真有點難辦哪——

老婦 是呀，這時候那裏去弄那末多米呢，你當時就沒有回絕他們嗎？

保長 這那兒能够！這是我們地方上應盡的義務！再說他們到這裏來，也完全是爲了我們

——唐阿嫂，你想想，如果沒有他們在前線和日本鬼子拚命，這地方也許早變成鬼子的了，我們還能像這樣隨便的談天嗎？所以他們要米，我們無論怎樣困難，也得替他們想辦法。

老婦 (應付地)是的，是的，保長說得有理，不過——你到那裏去弄這兩百担米呢！——

保長 哦，對了，保長家裏大概存米很多，湊個兩百担，自然不是一件難事了。

老婦 不，不，我家裏只要有一百担，不要說兩百担，那怕是三百担四百担的我也可以拿出來，可惜我家種田不多，秋收下來，除掉人工和自

保長 是的，如果叫那一個個人獨自個拿出來，這的確不是件容易的事，在這兵荒馬亂的時候，誰還能在家裏存上個兩百担三百担大米呢！所以只有大家想辦法。

老婦 (吃驚地)大家想辦法？

保長 (肯定地)只有大家想辦法。

老婦 怎麼個想法呢？

保長 按戶來派——

老婦 (益驚)按戶來派！保長，這，這個，講老實話，我家在實一粒米都沒有了。

保長 (微笑地)

老婦 你可以去問問四順嫂，前天我們還是在她那兒借米做的飯！

保長 你說的是四順子他媳婦兒嗎？她不是早幾天已經到娘家去了嗎？

老婦 哎、哎，這，這，對了，我正是早幾天在他那裏借了兩担米，現在剩的也不多了，黑嘿，保長今晚在我們這裏過年罷，

次子 (悄悄地)媽，四順子，前天來——借米！

老婦 別胡說。

保長 反正要籌足那兩百担米，只有按戶來派。不過我們也不叫人爲難，只是斟酌實在的情形，給他定一個最低的數目，如果他能够多出些，那怕是一斗一升都好。——唐阿嫂你想哪，眼見得鬼子就快到我們跟前了，我們還忍心把米藏在家裏，眼看着我們的弟兄們挨餓嗎？再說我們把藏在家裏的米拿出來給弟兄們吃，不單是爲了弟兄，也是爲了我們自己，爲了保全我們地方呀！何況他們——

老婦 那是他們當兵的事呀，我們一年忙到頭，好容易有點收成，可不能白白地給人。

保長 他們原來就沒有白要我們呀，他們只是有錢買不到罷了，只要我們能拿出米來，他們是肯出公道價錢的，十塊一担，一塊一斗

老婦 哦，是這樣嗎？——不過我看有點靠不住，(望望門外，悄悄地)昨天有兩個兵到這裏來買雞，開頭講得好好的，什麼老表嫂，你有雞拿出來賣吧，我們不會讓你吃虧的，什麼人家給你六角錢一斤，我們給你八角錢一斤，好了，等我把雞拿出來了，他們就變了，說你這個雞那裏值八毛錢一斤，給你四毛錢已經太多了，我不肯賣，他們說，有雞就一定要賣，不賣要拉我到縣政府去當漢奸辦，還有一個更兇了，手裏面拿着一把

、刺刀說什麼，你有了雞不賣就是漢奸，說要把我的雞拿去充公，——保長，你想想，四個雞總有七八斤重呀。給了我三塊錢就算了，所以跟當兵的作買賣可真靠不住，真可讓它爛了，也不願意拿出來賣給他們，保長，真的，你也得當心點，不要再上他們的當了，現在說得好好的，等會兒你把米拿出來了，他們又會說，你這個米不好，給你五塊錢一担，那可就倒了霉了，我看最好還是不管這這些事好，省得將來麻煩。

保長 這個——（略沉吟）我想不會的，部隊裏人多，其中自然也有幾個壞的，不過現在是好的多，壞的少，我們不能看見一兩個壞的弟兄便說部隊裏的人都是壞蛋，你昨天碰到的，我想一定不是這個部隊裏的人！

老婦 哎喲，保長，住在我們這一保裏的，還不只有一個部隊嗎？這些事情我見得多了

保長（頓窘）這個——哎，那大概是——是這個部隊裏面兩個最壞的弟兄罷！不過這一次我敢担保，決不會騙你，只要拿出多少米來，便按照着剛才說的價格給錢，如果少了一個，你可以問我要，唐阿嫂，你能拿出幾担米來，我可以先給你錢。

老婦 我——我，我不是剛才對你說過了嗎？我沒有米。——哎，我剛才不是已經告訴你了嗎，我們自己吃的米還是前——前幾天向四顧嫂借的哩！

保長（沉默接着嘆了一口長氣。）唉！——

唐阿嫂，我真不懂你，爲什麼藏着有米，不肯在現在拿出來，難道你真的要等日本鬼子殺來了，留着給日本鬼子吃嗎？

老婦（陪笑）那裏，那裏會有這種事呢，保長，你放心好了，我真的沒有米。

保長（沉吟半晌）好罷，只要你是真的沒有米，不過我是知道你有米的，等會兒飛毛腿回來你叫他到我那兒去一論。

老婦 好的好的，不過我們家裏沒有米，一會兒叫飛毛腿上你那兒去也是一樣的。

保長 不，我還有旁的事要找他。（起身欲走）

老婦 是是，怎麼保長不再多坐一會兒，保長 好了，我還有事呢！（將出）

次子（悄悄地）媽，我們——沒有米！

老婦（瞪眼）沒有米。

（保長回頭微笑了一下將下，迎面進來一中士班長，一手提一菜籃。）

班長（問保長）老表，你這兒有雞賣嗎？

保長 呃——呃，你問她罷，（指老婦。）

班長 怎麼，你不是這屋裏的人嗎？

保長 嘿，我是這裏的保長。

班長 哦，你就是保長，那好極了，我要買兩個雞，請你代勞一下子，問問這個老表搜有雞沒有，價錢貴一點到不要緊。

保長（略躊躇）這……

班長（明白地）對不起，保長，我知道這是不對的，不過爲了買兩個雞，我不知道跑了多少家了，大概因爲我是個軍人的緣故吧，說

了多少好話也沒有用，所以請你代勞一下，反正稍微貴點也沒關係。

保長（略思索）好，我替你問問看。

班長（禮貌地）謝謝！

保長 唐阿嫂，你有雞嗎？

老婦 沒有。

保長 你放心好了，這位先生剛才不是已經說過了嗎，價值貴點不要緊，祇要你有雞。

班長 老表嫂，你有雞儘管拿出來好了，我可以多給點錢給你。

老婦 我沒有雞。

保長 呢，我前幾天來的時候，你不是還有很多雞。

老婦 沒有了。

保長 真的？

老婦 你不信到後面去看好了。

保長（故意地）真的，我到要看看。（想進內室）

老婦（攔住）保長，你……

保長 怎麼——那你裏面有雞？

老婦 我還能騙你嗎？我真的沒有雞？

保長 那你的雞呢？

老婦 還不是給那些當兵的搶走了。

班長 怎麼，當兵的搶了你的雞！

保長 你聽她瞎說……

老婦 真的，昨天上午來了兩個老表，說要雞

，我把拿雞出來，他們便搶走了。

班長 有這樣的事，他們搶了你幾個雞？

老婦 我祇剩下四個雞，他們一齊搶走了。

保長 呢，你剛才不是說給了錢的嗎？

老婦 哎喲，保長，你真是，四個鷄少說也有十來斤重，才給了三塊錢，那還不是跟搶一樣嗎？

保長 (不好意思地) 你聽她講話——

班長 (大概少給了錢是有的，(問老婦) 你還記得換你雞的是屬於那一部份叫什麼名字嗎？)

老婦 什麼？

保長 這位先生問你呢！你知不知道那些捉你雞的弟兄是那一部分的，叫什麼名字？

班長 是的，老表嫂，如果你還記得那兩個捉你雞的弟兄是那一部分的，叫什麼名字，我回去報告我們的官長，查明了一定會嚴厲地處分他們另外還可以賠你的錢的，因為我們團長是最注重軍風紀的，我們是革命的軍隊，我們都是爲了保護老百姓才參加軍隊的，所以我們的官長絕對不允許任何一個兄弟隨便的騷擾老百姓，更不許任何一個弟兄強奪民間一草一木的。

保長 是呀！這位先生說得很明白的了，你還記得那些人的番號和名字嗎？快講出來，這位先生可以替你去調查呀！

老婦 (呆了一會) 這我怎麼知道呢，他們那種吃人的樣子，我還敢問嗎，連多講幾句都怕被挨打哩！

班長 那你可以看他們的符號呀！

老婦 他們都把符號藏起來了呀，就是有我也不認得。

保長 唉，那你還有什麼話講。

班長 這樣吧！老表嫂：離這裏東北向大概有一里多路的地方，有個叫熊家的村莊，我們的營部駐在那兒，以後如果再碰到這種事，你馬上打發人去報告，我們一定可以派人來把他們帶走的。

保長 聽到了沒有，唐阿嫂！——是不是，我早就對你說過了，部隊有好的有壞的！你看，像這位先生這樣多好多和氣，像這樣的先生向你買東西，你還怕他少給你錢嗎？你趕快把雞拿出來賣吧，

老婦 (稍感動) 是嗎！不過——不過，我沒有雞！

保長 哎……(被班長打斷)。

班長 保長，我看這樣吧，照官價雞是六毛錢一斤，也許是他嫌少，就給他八毛錢一斤吧，反正我祇要在營長面前銷得了差就行了。

保長 噢，原來是貴營長要吃雞嗎？

班長 是的，今天是大年三十，營部裏沒有菜，特地派我來買兩個雞，我想營長也決不會在乎這幾個錢的，就請你這樣對他說罷，

保長 是呀，一呀，唐阿嫂，你聽見了沒有，官價是六毛錢一斤，這位先生現在願意加你兩毛錢一斤，出八毛錢一斤來買你的雞，你有雞還不趕快拿出來賣嗎？

老婦 (動搖) 真的嗎？

保長 誰還騙你哩！這可以賣了罷，快去拿來，這位先生買了雞還要回去銷差哩！

班長 (拿出錢) 老表嫂，賣嗎？我先給你

錢！

老婦 我上我……

保長 快點吧，先給你錢還不好嗎？

(老婦上前接過錢，慢慢轉身來忽然似有所觸，又把錢退還給班長。)

老婦 我上我上沒有雞。

保長 怎麼，又沒有雞？

班長 先給你錢還不行嗎？

老婦 我。我沒有雞。

班長 你沒有雞！

保長 呃，唐阿嫂，你一會兒說賣，一會兒又說沒有雞，到底是怎麼一回事！

老婦 (狂燥地) 我沒有雞，我沒有雞。

保長 (生氣) 我要是搜出來了你怎麼樣？

老婦 雞是我的，有沒有你管不着！

保長 (益氣) 我怎麼管不着，我怎麼管不着……

班長 保長，保長，隨他去罷。他一定不肯賣，就算了，(招呼保長坐下。)

保長 (略沉默) 唉，其實這也祇能怪我們軍人的自己不好。但是，唉，怎麼辦呢，老表嫂，你真的沒有雞嗎？拿出來賣吧，我不會讓你吃虧的，

老婦 我真的沒有雞。

班長 保長，怎麼辦呢，賣不着雞可交不了差呀！現在該有兩點多啦，再遲晚上可來不及吃啦。(從口袋內取出紙煙，遞一枝給保長。)

保長 (保長，這件事我想得麻煩你了，請

你——啊呀，我忘了帶火了。

保長（望望燉雞的爐子。）那邊有火。

（班長擬往爐邊點火，老婦像想起什麼似的）

老婦 哎，老表老表，別過去，我給你點火，

班長（一呆）謝謝你，我自己來吧！

老婦 ……………

班長（點完了火，忽聞到一般燉雞的味道，不禁打開鍋看了一下，驚喜。）啊！雞！

老表嫂，這個不是你的雞嗎？

老婦 這個……這個……

班長（得意地遞火給保長。）哈哈保長，他真有雞。

保長（接過火）我早就知道他有雞。

班長 保長，這樣罷，既然他說沒有雞了，就把這個賣給我罷，攔下去的作料，燒了多少柴火，另外算錢給他，請你對他說罷。

保長 好，（問老婦）呃，你剛才不是說沒有雞？這個雞是那裏來的？

老婦 我祇有這個雞——

保長 剛才你不是說連一個雞都沒有嗎？——好了，這些不給你多講了。這樣吧，你把這個燉着的雞賣給這位先生，作料錢柴火錢另外加算給你……

老婦 不，我祇有這一個雞，要留着今晚過年供菩薩的。

保長 那你不肯另外宰過一個嗎？

老婦 不，不，我沒有——我不賣，我不賣！

班長 老表嫂，這就是你的不是了，趁先你說

沒有雞，那也只好算了，現在你明明擔着有雞，還硬不賣，這太不對了，

老婦 我祇有這個雞，我留着——過年用的

班長 好吧，我知道你是留着過年用的。可是我又不是不給你錢，你不可以另外買過一個嗎？反正你們老表是有辦法的……

老婦 這不行，我——我不賣，

班長（微怒）你有雞，硬不賣，算什麼意思！

老婦 我！我……

次子 老母雞留着下蛋，花公雞留着做種，不——不買！

老婦（怒視其子）瞎說——

班長 你聽，你有雞不賣，難道我是白要你的——

老婦 我——我沒有雞。

班長 你兒子都說了，雞是有的，就是不賣，你這不是故意給我們當兵的搗蛋嗎？

老婦 這個，這個——唉，老表，你真是，相信孩子的話，他是個傻小子，什麼都不懂的，就會瞎說，這個你問問保長就知道了……

班長 我不問你這些，你到底肯不肯賣，

老婦 賣？我沒有雞怎麼能賣呢！——（後面雞叫。）

班長 你還要撒謊，我——（往內門走去。）

老婦（急攔住）你，你要做什麼？

班長 我，我要買你的雞！

真的沒有雞！

老婦 這——你你你管不着，你不能強買強買呀！

班長（呆了一會，硬忍住氣。）強買強買，你不能這樣講，我又不是不給你錢，又不是少給你錢，官價六毛錢一斤，我給你八毛錢一斤，而且你自己也說，祇要有一定賣，這能說是強買強買嗎？

老婦 雞是我的，我說賣就賣，不賣就不賣！

班長 什麼！你不能太欺侮人哪，你說賣就賣，不賣就不賣，這還得了！如果人人都像你，我們當兵的還用幹活！不行，我今天非叫

你賣不可，（欲闖入。）

老婦（攔住門）不，我有雞！就是不賣！

班長 好，我再問你一句，你賣不賣？

老婦 我不賣！

班長 那可不要怪我不講理，（硬闖入。）

老婦（硬擠住）你不能進去！

班長 我偏要進去！

老婦 我一定要你賣！

班長 你就強買強買！（闖入。）

老婦（拉不住了。狂叫。）你你——救命救命呀！

（這邊鬧得不可開交，大子忽然地從外邊回來，見了這個場面不覺一呆。）

次子（急跑至大子面前。）哥哥。大兵——打媽，大兵打媽。

大子 什麼，大兵打媽。(急至班長前，拉班

長) 呢！你怎麼不講理，打我媽！

班長 (憤極，恨恨地一推。) 誰打你媽啦！

大子 (因未提防，被推倒，急起身，氣沖沖

地奔向班長。) 你講打嗎？

班長 誰打你啦！(又一推。) 你再這樣糊塗

，我就打你這個糊塗蛋！

大子 好，你打，你打，打打看，看誰行！

(二人將動武，保長上前勸阻。)

保長 好了，好了，你兩個都別打了，

班長 這簡直氣人透啦！

大子 你爲什麼打我媽！

班長 誰打你媽啦！

大子 你，就是你！

班長 你看見了嗎！

大子 我還能寬你！

班長 你問明白了再講行不行！

保長 好了好了，飛毛腿你不要再講了……

班長 這簡直是混蛋！

大子 噫，你罵人！

班長 就罵你混蛋！

保長 好了好了……

大子 他媽的，你簡直是……(衝向班長。)

保長 好了好了……

班長 你來，你來，我揍死你個忘八蛋！

來長 好，飛毛腿你不要再講了，有什麼事情

一會兒再說。(向班長) 我們走吧，看看那

兒有幾買，如果再買不到，我一定給男設法

，給送到營部去！

(班長朝大子瞪了一眼，嘴裏講着些氣話，隨保長下。)

保長 (回頭) 飛毛腿，一會兒到我家來一下

。(下)

大子 是！(略停，轉向老婦) 媽！到底是怎

麼一回事，那個兵打了你了嗎？

老婦 沒有。

大子 沒有——(向次子) 傻小子，下次不許

你再亂說。

老婦 不過那當兵的可真不講理，你看他兇樣

子，要是你再來逼一步，也許真會打呀！

大子 那個兵來做什麼的！

老婦 他要買雞。可是不賣。

大子 爲什麼不賣呢？

老婦 哼！我們上一次當，可也得學點乖。一

又跟昨天一樣，官價六毛錢一斤，現在給我

八毛，我差點兒忘了，要是把雞拿出來了，

又是不行，祇給四毛錢一斤。也許還拿不到

四毛錢一斤哩！老實講一句，和大兵做生意

總靠不住，不如乾脆說沒有還省事點。

大子 唉，其實他們當兵的也苦得很，我們吃

一點虧也算不了什麼呀！

老婦 啊！你說得好，我們吃點虧算不了什

麼！真是，人家說拳頭往外打，胳膊朝裏擡

，祇有你的胳膊就老是往外擡，老是說人家

的不是，來批駁我的不是！

大子 這個，媽，你又何必分得那麼清呢？他

們和我們還不是一家人麼！

老婦 除非你和他們是一家人，我不是！

(全場沉默，約半分鐘，外面散亂的槍聲

。)

大子 (突然驚醒，) 啊，我怎麼弄的，幾乎

誤了大事了。(想走，又站住。) 媽，你趕

快帶着弟走罷，剛才我在前面得到一個消

息，鬼子已經在側面劉村那裏竄進來了，總

有二十幾個人，你快走罷，一會兒鬼子來了

你可不得了。

老婦 (不在乎地) 什麼，鬼子會到這裏來！

大子 媽，真的，你快走罷，我不騙你的，現

在我馬上還得上營部報告去，你快走罷！

老婦 你去你的好好了。

大子 那末你是馬上就走！

老婦 哎，你這個人真噁，你去吧，我就

走！

大子：真的嗎？

(這時，剛才那個班長又攙了進來，籃子

不見了，看樣子像是受了傷。次子最先發見

，不禁呀了一聲。)

大子 (猛回頭見到班長，急迎前)。怎麼的

同志！(視其傷處)。你怎麼受了傷！

班長 (痛極) 你們快走罷，這個村子裏已經

發現敵人了！

大子 怎麼，發現敵人啦，有多少，在那裏？

班長 離這村子裏把路的地方，祇有一兩個人

。樣子慌張得很。——起先我還想不到哪，

後怎看樣子不是自己人，誰知已經給他看見

了，就換了他一槍……

大子 他們現在到那裏去了？

班長 好像是到後邊村子去了，也許一會兒會摸到這裏來。——老表，我實在不能走了，請你代我到常部去報告一聲，我叫馬德勝，

大子 好好，我就到你營部去報告的。

班長 好好，那你快去吧。

大子 是。(不安地)同志、剛才的事，真對不——

班長 好了，你快去罷！

大子 那你就在這兒憩一憩罷！——媽，你暫時緩一步走也好，好好地照顧一下這位先生，不要給鬼子撞見了，我去去就來。(急下)

班長 (有頃)老表嫂，請你給我一杯水好嗎？(老婦先不理，後若有所悟，慢騰騰地倒了一碗茶給班長，班長拿起就喝，一會兒，

老婦 (推班長)老表，你出去！
班長 (驚訝地)叫我出去！
老婦 我不要你在這裏。

班長 什麼！(想發作，又忍住)。唉，老表嫂，何必呢，咱們都是中國人哪！
老婦 不，你給我出去！

班長 那怎麼行呢！我已經受了傷，沒有帶槍，要是出去再遇見日本鬼子不是送死嗎？
老婦 你在這裏，給日本鬼子撞見了我們可不得的。

班長 你這個人簡直就——(突又忍住)。好，叫我出去是不行的，既然你怕鬼子來了不好，就讓我到廚房裏去罷！
(班長說完，逕自進內門，老婦想阻止已

不及，這時，外門傳來一陣急促的脚步聲，少頃，一個日本兵極狼狽地撞進來。)

次子 啊！(急躲至桌下)。

老婦 (在平地坐下)。

日本兵進來時，似乎已餓極，來不及看人，頭昏眼花地祇是找吃的東西，一會兒到嫩雞的鍋旁，聞出一股香氣，不禁大悅，馬上打開鍋大嚼起來。)

次子 (一見日兵吃雞，不禁大急)，媽，他吃我的雞！

日兵 (一嚇，回頭見是一個傻子，恨恨地拔出刺刀，一刀就在他刺死)。八個野郎！(繼續回身吃雞)。

老婦 (欲阻止已不及，又不敢上前，祇有低頭暗泣)。

(日兵吃完了雞，又喝湯，喝完了湯，摸摸肚子，回頭看見老婦，不禁淫慾大發，上前拉老婦，扯其衣襟)。
老婦 (先不明其意，等到知道了以後，不禁大恐)。啊你這日本鬼子，你要做什麼……

日兵 (猥笑)。哈哈！
老婦 (急欲逃，一過大罵)你這鬼東西，你不是人！

老婦逃日兵追，在室內跑了一個圈，忽然班長從廚房裏出來，一躍身，抱住了日兵後背，但被日兵摔倒在地下，日本兵拔出刺刀想刺，班長一挺身起來，又接住了日兵的刺刀，於是兩個便在室內翻來覆去地肉搏起來，

最後班長騎在日兵身上，抓住了日兵的喉嚨，但無法可以制死他，眼看著又將被日兵翻過來了，老婦急進廚房拿起一把菜刀在日兵頭上亂斫一頓，日兵被斫死)。

班長 (困乏已極，鬆了手伏倒在日兵身上，按住傷口叫了一聲)。啊——

老婦 (扶起班長，使安坐在一張椅子上，羞愧地)。老表。你不要緊吧。

班長 (硬忍住痛)。不要緊，是創口痛得很！

老婦 我去找點水來給你洗一洗好吧！
班長 好，謝謝你！

(老婦進廚房，拿出一碗白水，一塊棉花和一些白布，搬一張矮凳，在班長旁邊坐下先給他洗淨創口；繼又小心地代為包紮)。

班長 (微笑地)老表嫂！
老婦 (溫柔地)。啊，你痛啊！

班長 (搖頭，稍停，感情而又愉快地)。咱們到底是一家人哪！
老婦 (感動地流淚，低頭，繼續包紮)。

保長 (忽忽地進來，一手拿着一面鏡，一邊叫着)。飛毛腿，飛毛腿，飛毛腿不在家嗎？你——呀，班長你還沒有走，剛才好危險哪！

班長 怎麼，鬼子兵打跑了麼？竄進來的十，保長 全打跑了，偷偷竄進來的十幾個鬼子兵，也完全被我們壯丁隊殲滅了。

班長(同時)怎麼日本鬼子全完了!

保長 是呀，怎麼飛毛腿，飛毛腿上那兒去了

(見到地上的日兵屍)。呢，怎麼這兒也死了個日本鬼。

老婦 到營都去了還沒回來，你有事？這是

剛剛這個老表殺死的，要不是他……

保長 哪好極了，我們回頭再談！又要到西村去找鄉長，又要打羅來集這一帶的壯丁，這

這這真要命，——啊，班長，麻煩你，就請

你給打打羅罷，我得馬上到西村去。

班長 (接過繩)，好，我去！

老婦 (接過繩)，不行，老表你已經受了傷

不能走啦，讓我來打羅。

保長 好好，快去，轉身向班長)。班長，我們回頭見！(急下。老婦提繩急隨下。一會

兒羅聲人聲壯丁集合聲口令聲在外面交響成

一片，班長興奮得忘掉了劍痛，站起來，抽

下了日兵的槍衝了出去，幕在各種聲音的交

響中徐下)。

——完

抗劇九隊三團隊慶

記者

抗敵演劇第九隊(現更名抗敵戲劇宣傳隊第五隊)自南路宣慰工作

完畢返柳後，在九月一日他們舉行了「三團隊慶紀念會。」到張向華

將軍，田漢，長官部諸官佐、抗劇一隊(現四隊)鐵血劇團，百餘人

。在柳州中學禮堂聚餐。席間張向華將軍鼓勵諸同志要「堅持抗戰，

堅守自己的工作崗位。」並嘉獎一、九兩隊自桂南會戰起到南甯收復

前後兩隊在戰區所努力的功績，尤以努力促成軍民合作，最見功效。

田漢氏繼續請同志看清世界大勢，看清國際間民主與軸心兩大陣營鬥

爭的明顯化，以及抗戰的有利前途。要求諸同志努力「堅持抗戰，堅

守自己的崗位」。宴後並由三團隊演出自編短劇。以一隊的野蠻舞，

溶中西舞法於一爐，最為精彩。田氏親寫壽聯一，詩四首。上聯云：

「採藝苑血般花蕊散播民間足跡遍西南誰如一隊誰如九隊」？下聯云

：「鵝峯如劍劃新愁，特帶愁腸到柳州。風雨忽停雲物媚，劇壇今日

賀千秋。(其一)當時救亡青年羣，三載卓然鋼鐵軍。却憐創業艱難

甚，秋水連天憶曙雲。(張曙字曙雲實手創九隊)(其二)羅池柳色

渾如昨，風雨危亭寫史詩。三十餘兒皆虎虎，粵南千里凱旋時。(其

三)青年精力柳江波，嗜血為君慷慨歌。莫讓乾坤猶涕淚，詠龍齊試

劍新磨。(其四)三日向華將軍復在某地宴鐵血劇團。宴後由一、九

隊及鐵血劇團三團體聯合演出集體創作兩幕劇「戲中戲」，該劇描寫

演劇隊生活，頗有教育意義。鐵血劇團另演出獨幕劇「新橋河畔」。

白虹書店出版新書：

壹·魯迅詩集

(詩集)

奚名編
每冊實價二元

貳·寫作經驗講話

(文藝論集)

高爾基等著
實價一元八角

叁·岳

飛

(新歌集)

田漢著
實價二元一角

肆·最

強

音

(新詩集)

徐遲著
實價一元二角

伍·木刻新選

(木刻集)

余所亞編
十一月初出版

• 戲劇春秋叢書 •

妙峯山

丁西林著 · 四幕喜劇

丁西林先生是全國聞名的科學家，也是衆所週知的劇作家

。中國新演劇澎湃的初期，他曾以「一隻馬蜂」，「壓迫」，

「酒後」等劇哄動我們的文壇。但丁先生不寫劇作，已有十年

之久了。現在爲我們編就這個四幕喜劇，已是令人興奮的事。

而在這齣戲里，仍以其與衆不同的幽默作風，描寫他所熟悉的

抗戰期中的大學教授，大學生的「游擊」故事。趣味非常，含

意深刻。本劇尚未出版，各方聞訊，已紛紛來函詢問，並準備

排演了。每冊定價大洋二元，由桂林文化供應社總經售。

預告..

貳 · 關於抗戰話劇運動的報告 田漢著

參 · 關於抗戰歌劇運動的報告 田漢著