

秋春廬

編主漢田

2
卷
1
期

售經總者書美

南京圖書館藏



戲劇春秋

第二卷第一目錄

中華民國三十一年五月二十五日出版

回到祖國 (四幕劇)

洪深 (一)

莫扎特 (匈牙利·B·披拉希作)

沙蒙譯 (一八)

一 刀 仇 (戰地小景)

王逸 (二五)

讀「北京人」 (劇評)

茅盾 (二八)

關於「北京人」的速寫 (劇評)

胡風 (三〇)

作為劇作家的普式庚 (蘇·G·維諾庫爾)

莊壽慈譯 (三一)

哈孟雷特在法蘭西劇院 (A·法朗士)

焦菊隱譯 (三八)

論鬧劇與趣劇 (G.E. Bentley)

章泯譯 (四一)

導演設計 (技術)

洪深 (四五)

「演劇輕騎隊」穿過了戰地 (報道)

梁國璋 (六二)

戰地演劇巡禮 (報道)

藍鷹 (二四)

湖南演劇六月 (報道)

丁浪 (六五)

裝幀 (封)

曹吾

徵求自由定戶

訂法無，漲高價物因現
由自設特，自價國定期長立
足寄以後到款，戶萬一月定
，止為時類價元十二滿刊本
免除，發寄先儘，版出刊本
後折元手並，外費郵寄平收
·加照費郵，號掛需如，待

每戶國幣廿元

主發編
人編輯者版出
售經總

田深
洪夏
深衍
劇戲

歐宣
杜春
劇戲

陽許
秋春
劇戲

予之
刊月
書美

漢倩
喬之
社刊
書美

號〇六一箱信政郵林桂

號四十四路桂八樓桂

元三幣國價實冊每售零期本

回到祖國 (四幕劇)

洪深

人物

陳毓芳
阿梁
馮海倫
李太太
朱大夫
張志雲
白雲
林謙
王少雲
楊洋
阿華
阿華
阿華

謝太太
蛇王何
吳美成
梁阿盛
打手甲
打手乙
阿差
印捕
海員A
海員B
旅客A、B、C
其他旅客

第一幕

——以出場後為——

時間：一九四一年秋，九月某日下午四時。

地點：香港灣仔某大酒店五樓走廊，接待客廳。

整潔的鋪着白桌布。二三待客房長沙發、茶具、花瓶之類，左手為通大禮堂的路，有一個箭頭形紅紙指示方向。上書「一碗碗運動結束大會會場」字樣。書「時速遠的再兩經過播音機的報告之聲。疏落的拍掌聲等，一年老的口」阿梁，從週到地整理着坐位和桌上。陳說，沙發上坐着女青年陳毓芳，二十三歲，漂亮機質。她在房間帶有一種無法捉摸的複雜的影子。她穿着紅綢條子，上書「再舉」二字。一二分鐘後，盛裝女子二人，匆匆由右手（樓梯口牆上有「男女字樣」），登場。走在前面的叫馮海倫。

命，微以手拍作扇狀。陳立招呼。哈囉，蠻可愛！

馮 呵，馮小姐！

陳 你這裏的奉忙嗎？

馮 還好！

陳 （聞報告聲，）已經開會了。（不停步的走着。）

馮 開始報告了，大家正等着你呢。

陳 這位李太太，認識嗎？這次她很賣力的。

馮 （點頭）是，上次見過的，方才看了報告書，你們兩位推銷成績好極了，請，（讓着她們入會場去。）

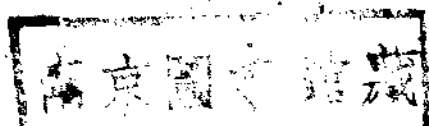
陳 （舉了一杯茶，恭敬的捧給陳毓芳）

梁 你喝杯茶。

陳 （點頭微笑，表示輕輕的謝意。）

梁 （訕笑着）陳小姐，這次成績很好吧？

陳 （看了他一眼，說不上好，因為這兒我到底人地生疏，要是在上海，我的辦法就多了。）



梁 你太太還是去上海住院？

陳 對了，連那兒。

梁 他老人家真好，我大兒子陳盛有一次在上海弄得不穩，本鬼子的氣，和他們鬥起來，給抓到捕房去了，還是你太太幫忙給開釋了，首領太太家那兒，受冤枉受壓迫的人不知保全多少。我，我真是不知道怎樣感激你太太才好。

陳 那沒有什麼，我父不過是喜歡主持正義罷了。

梁 小姐！在今天肯挺身出來主持正義的人太少了。

陳 可不是，家父在那樣的環境中，時常也受到偽的警告，可是家父毫不在乎的幹到底。

梁 這就太難得了。

陳 你們這次也難得呀，這幾天熱天，大家還熱心幫忙。

梁 還是應該的呀，你們小姐們才辛苦了。

陳 香港也不比從前了，這幾年來花錢款哪，什麼哪，差不多每人都有，夾收多了，辦事就困難。加上這一次的一碗飯運動阻礙又特別的多——

梁 (點頭)聽得這話說，可是孫夫人發起的，事情誰也得儘點力量。別的不說，單說這酒家吧，從司理和廚房裏的司務們，沒有一個不起的說，一還是爲了祖國誰也不能愛惜力量。

陳 對的誰也不能愛惜力量，這時候愛惜力量

梁 (恭敬地)是。(默記了號碼下。)(與

將來有計畫也拿不出來。

陳 你的小頭腦呢，這幾天怎麼沒有看見她？又病了嗎？她身體真弱得狠。

梁 不，你前次不是給了她幾本詩書嗎？這孩子就成了紅樓夢裏的香菱似的成了詩癡了，白天裏只要稍爲有點空，就念，晚上到很晚還不肯睡。對了，她昨天寫了一首新詩，要我帶給你剛改罷。

陳 是嗎？(接過去匆匆看了一遍。)(好，得了吧，你別太寵她了，小孩子，總爲說話，那裏能懂得上發表。

梁 (正原說下去，僑務日報的主筆朱夫登場。)

陳 (隨聲招呼，朱應場地站了站頭直向會場去，經過阿梁身邊時，(梁無意地立正行禮，朱無意地忽想起似的回禮來)。

朱 阿梁，(梁感嘆)「是」有一位王先生來了沒有？

梁 王……

朱 王少靈啊，昨晚上午這兒打牌。

梁 啊。(想了想)還沒有來，也許……

朱 (把一箱精緻的扇子放在桌上，換出一個本子來翻了一下。)(給我打個電話。(以本字示之。)(給他，請他即刻來。(回頭看了陳一眼。)(假如此地人多，講話不方便的話，你給我在那個房間。(入會場。)

梁 (恭敬地)是。(默記了號碼下。)(與

朱相交，青年張志雲從會場上出來。同樣地掛了紅綵條。)

陳 (報掛快完了。)

張 (點頭)快給獎了。

陳 (食顧着張的詩。)(喂，志雲，咱們又多了一個詩人了。

張 詩人？誰？

陳 你準猜不着，瑞華寫詩了。

張 是嗎？

陳 (聽了)交給個詩稿。)

張 (匆匆看稿，無言稱贊。)(了不得，了不得，我常說的，有生前的人，寫什麼都好。不過，(拍陳)，這都是你指導有力。(交回詩稿。)

陳 (收入袋裏。)(我想明天在副刊上發表，鼓勵鼓勵這孩子。

張 好的，好的！

陳 (心忽想起遺下的扇子，回來取扇再入會場。)

張 (低聲道。)(你認識方才進去的那位嗎？)

陳 (微微驚奇)誰？剛才那神氣活現的傢伙，很面熟，但不知道名字。

張 (笑着。)(他也來了，居然前一個禮拜，還在報上寫文章破壞這次一碗飯運動。

陳 他是朱……

張 對了，朱劍夫，僑務日報的主筆，除寫文章之外，破壞這次運動也是主要份子，真是，何必呢？同是中國人，這樣的時候還搗蛋。

張 你把他做中國人就看錯了。

陳 (有所謂及的發了一笑，不做聲了。)

張 (血氣一剛，不很理會這些。)

張 這些人是什麼心腸。不問專只對人。一碗飯運動，居然也反對起來。要不是孫夫人主辦，全港酒樓飯館，林許多愛國人士的幫忙，怕這次的運動一定垮了的。還好，預備三萬，籌了五萬五千……

陳 (不十分發說。)

張 (二人對話中會場報告聲、掌聲。)

張 (看見她不上前，自己一上來，對語氣的) 兩萬五，算不得多，不過，對於後方的傷兵難民，也有點好處。再說這運動還有提倡工農合作的意義，要是真同日本跟英美打起來，外來物資來源斷了，這次運動的意義，就會特別重大了。

陳 (轉身看，朝一眼。)

張 們這問題說得越勁，你看離人真的算前進嗎？

陳 那當然誰也說不定，不過英華對日本的矛盾不能減消，反而一天逼得比一天緊起來，這能保得會戰爭不爆發嗎？一旦戰爭爆發，那時候香港就够慘的了。

張 (傳笑) 香港，你說香港會做戰場嗎？

陳 我秀香港的右錢人，做也想不到吧，前晚防空空演習，大概八卷一片的麻蛋聲音，跳舞場通宵並且的營業，那兒看得到一

絲一毫的戰爭空氣。

張 現在也不在乎向是這些人，將來狼狽不堪也是這個人咯。

張 (青年劇人蕭安同他的愛人白蓉登上場。)

蕭安 (高興地招呼陳張。)

陳 你可來了，什麼時候來的？

蕭安 (剛下船。)

白蓉 (縮手) 嘩！痛！痛！

張 這是一點也不帶破綻。

陳 你這一來，對於我們的一碗飯運動幫助可大了。

白蓉 怎麼說？

陳 你不知道，問問你待在上海老不肯來。這兒蕭安同志每天茶不思飯不想的一點事也不能做。我們爲着讓他們多吃一碗飯，才

白蓉 他打電話催你來的。

蕭安 會怎麼樣了？

陳 報告完了，應夫人在演說，就要給獎了，我當你不來了呢。

蕭安 我因爲等他，他想見見孫夫人，一張請貼兩個人行嗎？

張 姐表演一番呢。你們快進去罷。

張 我領你們進去。(他們剛入會場)

張 (一陣相當長期的拍掌聲，陳張聽了一下，仍坐下來得意的看着蕭張的詩。)

朱 (朱劍夫走了海面上。)

朱 (不願忘的表情。)

朱 還有什麼好處，反正是這套一套，什麼傷兵難民，就是對的專賣特許。(看見陳，終止了這套，對。)

朱 是，王司理說立刻就來。

朱 梁到這兒？

朱 梁到這兒？

朱 梁到這兒？

朱 梁到這兒？

朱 梁到這兒？

朱 梁到這兒？

朱 梁到這兒？

朱 梁到這兒？

馮 (對馮) 你？

朱 喝一點好嗎，(對Boy) 一杯橘子水！

朱 (應) 下下是！

朱 今晚上有了酒沒？這天忙得怎麼樣？

馮 (搖頭)

朱 那好，昨天前天都找不到你。

馮 誰說，我整天沒有出去，在家。

朱 (發笑) 在家？對不起，我是一位新聞記者，咱們報館里有一位港聞編輯，和兩位

外勤，消息還不算太靈通。特別是香港紅入，例如馮小姐一般社會上的閒人，昨

天加洛連山道東華對海軍的決賽，一位香

港最漂亮的小姐，和一位先生在觀戰，六

點半玫瑰廳的茶舞會上，又發現了這位小

姐跟一位先生，九點整，皇后戲院門口：

馮 (作嬌態攔住了他。) 咻，既然知道得這

樣詳細，那就用不着說。(舉他的腔調，

粵語)。「昨天前天都找不着你！」

朱 今晚上王先生——你方才罵他「壞蛋」的

那一位，要我邀你賞光。

馮 (媚笑) 邀我？他要你來請我？

朱 那末你說話請你就不需要我代請，那更好

，算我有事情，拜託你呢。(附耳私語，

毓芳有意無意地留意他們的言動。)

馮 我知道你沒有什麼好事。

朱 可以來嗎？

馮 我不來。

朱 哎，這就不够朋友啦。又不用你講話，我

跟他講話的時候，祇要你在場他就知道

我不，偏不。

朱 爲什麼？

馮 他會懷疑我，說我把他幹的事情告訴你了

朱 (粵語) 即不會，他……(會場上熱烈的

拍手聲。毓芳也匆匆過去聽，由左手下場

，海倫凝神聽) 喂！話沒有講完，他幹的

事我倒並不反對，不過我想好意的告訴他

，現在不比從前了，英國對日本的關係很

緊張，而他幹得太兇，上個月一船，這

個月又……(四圍一望) 有這要多的要

運出去。萬一給什麼愛國團體知道了，那

儘管皇家人怕事，在現在這時候也會不客

氣吧，……

馮 我不管這些……

朱 海倫，你知道我從來不自差遣一個人的。

馮 你，(嫣然) 打算跟我講條件？成功了之

後……

朱 折穿了說，講條件也未始不可吧，你開出

來條件。

馮 (笑而不語，拿起一支烟。朱慌忙爲她點

火，正在此時，陳毓芳匆匆上場。)

陳 (對馮) 馮小姐，孫夫人在給獎，你是個

人成績第三，快請過去……給獎獎就

是游藝開始。我們想請你唱一個廣東歌。

馮 我那兒會唱，倒是很想再聽聽陳小姐的，

你前次募捐會唱的女高音真好極了，想不到你是位畫家，還會唱歌。

陳 行了，我那簡直是開關，比不……那本

地……

馮 好，拍吧。

(團圓坐下，會場上叫××先生，××

女士……) 拍吧。(朱起立繼續，走了

幾步，着鑼，又坐下，有幾位來賓……來又

下，張志雲陪了林登場，林四十七八歲

，清瘦，已有白髮，穿中國長衫，一見即

可憐是……得意的工作者。)

志雲 齊先生這兒休息一下吧。給獎完了，還

有茶……餘去。和平劇有歌劇說不定還有跳

舞。你沒有……吧，多坐會兒。

林 沒有。不過這幾年太嘈雜的聲音，也不大

聽得慣了。雖說我總是歡喜同年齊朋……在

一道。

志雲 前天林先生在銀聯社的講話，本來打算

來聽的，可是後來因爲——

朱 (看見了林，上前一步，) 呵，林先生。

林 (似乎和他不相熟似的) 哦，哦！久違了

。朱 請坐，這次的運動很努力。

林 那裏，那裏，都是朱先生在輿論界鼓吹之

功。

朱 不敢，不敢。(但一轉念知道刺了他自己)

志雲 (故意說) 對了，我拜讀朱先生在舊務

日報的文章。

朱 (冷圈) 那篇文章……張一定很反對吧

！可是我總有這種看法，愛國誰也不反對

。爲祖國募款，誰都贊成，不過……

志雲 那麼先生的意思香港這地方……

朱 (攔住他) 我就不來這一套，我愛講老實話，所以住在香港，不想鬧到抗戰的內地去。(聽了一眼) 內地有這樣富麗堂皇的大酒店嗎？有這麼好的舞場戲院嗎？有這麼好的娛樂場嗎？(舉手中煙) 有這麼好的咖啡嗎？加上(卑賤的) 有這麼漂亮的女人嗎？——近來香港是一個享福的地方，所以抗戰抗了四五年！近來到香港來的人反而天天的多了。

林 (慢慢的) 那末朱先生的意思，以為凡是到香港來的，都是爲着物質上的享受？差不離。(冷笑) 當然林先生是一個例外。(奸笑)

林 (冷靜的) 我倒並不想替自己辯護，不過朱先生將香港這地方完全認爲是個享受的地方，那似乎對百萬苦勞的僑胞，就不很講得過去。能住在海外享受的，恐怕是少數，別說大多數窮人了，就是在新聞文化界工作的人們，朱先生是新聞界的的人，你一定知道得很仔細的。我反對的，就是這些自稱是文化工作者的，熱心愛國，爲什麼不到國內去，到這形同小道的這一個香港，有什麼意思？

(會場上已開始遊藝節目。粵曲之後，有人報告請陳毓芳小姐唱「孫女歌」，志雲起身開門，林雲也噴嚏，哄聲從門裏湧進觀衆的耳裏——) 談話 停吧。

各位好心的女士們，先生們！聽聽這微弱的可是迫切的歌聲。

我是一個替女，一個賣唱的，爲着活命，她常常得在欄頭巷尾，歌唱到更深，也常常把眼淚向肚皮裏吞，冒着風寒，挨着飢餓，忍受着欺凌，但今天我也捐出一碗飯，爲着廣大的傷兵難民。爲什麼？

爲着他們替祖國的解放？做了英勇的犧牲，我也是人呀，我也是中華民族的子孫，難道不能守這點本份？多博的女士們，先生們，吃了這碗稀飯吧，這十圓錢可值得千金，已經是太平洋的明星，正緊點力吧，我雖是替女，却已經看見了中國的黎明。

(加兩聲的掌聲) 林 (也熱烈地拍手) 我就歡喜聽毓芳的歌。

朱 (搖搖頭) 不過替女怎麼會唱洋歌呢？不合情現。

志雲 (鄙夷地未去理他。) (陳馮高興地出場，手裏各拿一包獎品，朋友們有的送他們出來。) 我說過請陳馮兩女高唱唱得真好。我說她還是胡鬧。可是馮小姐你的廣東歌什麼人都懂。別笑話我了，你聽，我得了十隻牙籤，她(指毓芳) 得一幅麗夫人的圖畫。(故作親昵的拉拉她的手。) 那好極了，有了牙籤，回頭馮小姐應該請客了，林先生認識嗎？

馮 哦，林先生，(伸手過去，林拘謹的拉拉手。) 請教？ 林 (給他們介紹。) 馮海倫小姐，這次推銷最努力的。 林 久仰，久仰。(會場樂聲又起。) 志雲 (對林) 林先生說下去吧，剛才…… 林 (看了大家一眼) 我總覺得朱先生把香港的重要性看得低了一點……香港是民主國家本遠東的一個前哨據點，香港是祖國和千萬海外僑胞聯繫的交通站。香港也是一個祖國文化的重要輸出。香港人，大多數的香港人，都是中國最熱愛祖國的國民。說只知道享福的人吧，恐怕是少數。對不起，我不是初來香港的人，住久了也許懂得多一點，抗戰四五年了，香港對祖

國……

國盡了些什麼力量？

林 對。祇知道在香港享福的中國人是沒有盡到什麼力量的。可是一班老百姓就不能這麼說了，香港跟中國革命是不能分開的，香港是有着革命的傳統的。遠的不說，單說抗戰以後，現在全國通行的港資的偉大的工作，是那兒發起來的？不是十二個香港小販發起的嗎？剛才陳小姐唱得好，的確發誓女也盡了責任的！歷次的籌款，這一次的一碗飯運動，盡管有人從中挑撥，破壞，可是短時期之內，有了今天的成就……

朱 (勃然作色) 林先生你說對一碗飯運動表示一點意見就是破壞破壞嗎？

林 (笑着) 我沒有這般的意思，我只說公道自在人心，這是一個對國家有力的運動，一定能夠得到香港大多數僑胞的擁護，所以……

朱 (起立不耐) (頻頻點頭) 是呀，這一次四堆票比任何一次容易……

林 因此總有人不負責任的講話，我們覺得在香港工作也還有他的意義。(忽然坐下) 點，一支煙，BOY端上點心來，會場的京粉絲竹之聲)

馮 林先生去嗎？現在是平劇演唱。

朱 (看錶不做聲)

林 (對林) 方才聽夫人的話講得沈痛極了，

老太太近來身體不大好，頭髮也白得多了，看了她那樣興奮的樣子，真是使我們慚愧。

馮 (拿起餐盤) 爲了這一次的運動，她還扶病作了二十幅畫。林先生瞧，這是給斯陳的……

林 (感動的) 唔，(點頭) 我們年青的應該永遠永遠的記着她，將來作爲我們的榜樣。(起身) 再見諸位。

馮 (這一步) 林先生明後天你有空嗎？(想了一想) 有吧，什麼事？

林 有幾個朋友想跟你談談。

馮 好，帶他們來吧。(下)

林 (他下場之後，一分鐘，朱走向會場去，正在這時，王雲上，王上場時，未曾見朱，滿臉堆歡的對馮)

王 吟羅，海倫，你，你，你，也在這兒，好極了，呵，對了，今天是一，一，一，碗飯運動。

馮 (轉頭) 二人以目示意，離開他們。(倩笑) 有人在等你呢。

王 誰？

馮 今天晚上你不是請客嗎？

王 此刻那裏去了？

馮 (指會場) 你知道他們的意見。

王 我又不傻，還不是那一套！(馮頻頻注意。陳張二人見機而退，入會場去。)

馮 (看見他們走了)。她講了些什麼？你給他知道了些什麼事呀，好像拿住什麼柄似的？

王 是，怪呀，他爲什麼把這樣的事來跟你(重)商量？

馮 那有什麼怪，他知道我跟你接近！

王 你怎麼對付他？

馮 我嗎，(笑) 我着實的罵了他幾句，他什麼相信了，什麼話都講？(附耳) 他近來也走(又附耳) 那一條路，那不是大家識在一起？一嚮要向東勾搭，一邊又向西

王 講討好，天下沒有這樣便宜的事吧！

馮 他說，政府對你注意。

王 (注意，哼，那也不始於今天，看誰有辦法。)(馮) 別怕他，他爲什麼理這些事情跟你說？

馮 (附耳) 他要我合作，從你這兒獲得情報。

王 你怎麼回答他？

馮 我說條件……

王 (親密的) 好孩子，你可以將計就計答應。看他要什麼把戲。對了，甯願給那邊的

馮 (親密的) 好孩子，你可以將計就計答應。看他要什麼把戲。對了，甯願給那邊的

馮 你辦了沒有？

王 (點頭)——

馮 他怎麼說？

王 不講什麼，不過臨走的時候，他說外面情形不好，要留心一點。

王 (點頭)那當然。

王 (正在這時朱自會場裏的回，看，王伸手高呼。)

朱 哈囉！王，對不起，在你很忙的時候

王 那裏，朱先生賞光好極了。咱們——

朱 並沒有領位，斗胆給王先生定了一個房間

王 那好極了，王，馮會了吧，咱們下面坐吧！

朱 李太太，他們在等人，我有招呼一下。

王 那時候咱在這——

朱 不，你們倆位——(下)

王 (這時兩鼠耳的楊海倫登臺，看見朱連連伸手)

楊 哈囉，王，好嗎，今——

朱 唔，楊先生，找那一位？

楊 不，(有點窘)看一位朋友。

(入會場去)

(宋馮馮兩鼠耳，馮吃驚極。馮王二人相

擊下場，阿梁上，收拾茶具。不多時，楊

海倫上場，毓芳與志雲緊跟的跟在後面上

場。)

雲 對不起的很，今天的會是勉強加入場的。

楊 (故作若無其事)那到不知道，我看朋友也要請帖。

陳 找那位，請這兒坐，我跟你去請出來。

楊 算了，算了，沒有事。

(相視過去)

(二人緊張地目送馮下場)

雲 好像，忽然混到這地方來了。

陳 要是會場上人知道她會來，

梁 (吃驚)誰呀，剛才這一位。

雲 南華日報的淡好。

梁 汪精衛的……

陳 可不是！

梁 (勃然)揍他！

(這出去)

雲 (旁下場)林先生講得對，香港的老百姓是的確有著致命的傷的。

(毓芳點頭)

(海倫與李太太)

馮 (對毓芳)陳小姐，謝謝你了，再見！

陳 再見！

(下)

第二幕

馮海倫家。

阿華正在收拾房間。

馮海倫穿著睡衣，拖鞋，從右邊臥室出。

馮 等一會兒李太太他們來打牌，什麼都預備好

了？

阿 差不多預備好了。

馮 打聽聽到勃克羅夫去過沒有，替他帶一

箱香檳酒。

阿 樣樣都照小姐告訴我的打過電話了。

馮 是不是叫他們送頂好的一種？

阿 是的。

馮 那就走了。——

阿 (放下手裏的工作走過來)可是，小姐，

什麼事呀？

馮 這香檳酒，在鐘不太多了嗎？

阿 有甚麼關係。

馮 要是沒多一兩瓶——

阿 怎麼樣？

馮 可以省錢的地方還是省錢的好。

阿 省一錢又

馮 是呀，一個大官暗裏也有陰人，總在留幾

個錢的陰人呀！

阿 (得意)我們比較想得通，不過

馮 小姐。

阿 不過現在還不必過慮，王先生的生意很發

財呢。

馮 小姐，王先生到底做的是那一種生意，誰

都說現在市面不好，為什麼他的生意，還

這樣發財呢。

馮 這你不用問，我對於王先生個人的事從來

不多管的。

阿 還有，他和小姐……

馮 他和我？阿華，你看呢？

阿 我，我看不出？

馮 你看不出？

阿 對哪，我知道這屋子裏的傢俱木器都是王

先生給你買的，這房子也是王先生替你給

租的，他每月還替你付房租。

馮 是的，阿華，你沒說錯。

阿 你最近這一兩個月，這屋就是他的家，

可你好像又不是屬於誰的。

馮 (不著邊際的一笑) 是嗎？你這樣看我們

這樣的關係不好好嗎？我需要生活上的

享受，他需要一個女人，可是精神上誰

也不能滿足誰，因此各人又有各人的打算

阿 現在的生活過得還不够舒服嗎？

馮 够舒服的了，可是這樣的生活下看算是人

的生活嗎？

阿 咳，人心不足蛇吞象，怎麼你說這還不算

人的生活呢？

馮 我其實覺得就這樣過一輩子也算不錯了，

可是陳小姐說我這不算人的生活，起先

我不承認，我說莫非那得像她們那樣窮得

要死才算人的生活，我後來仔細一想，

她覺得越過越不是味兒了。

阿 你說是那一位陳小姐。

馮 就是前陣我替樹勢度便時將士命募捐的

阿 就是那位穿藍呢大衣的，她怎麼說你過的

不是人的生活？

馮 她說生活無非是求一個「安」，這是這書

管良心生活的人說得「安」的。

阿 你是不是想跳出這種生活呢？

馮 是那麼想，可是我在這種生活裏過慣了，

只要不太惡劣，我過得下去，還不想改

變牠。你知道改變是一種痛苦，我從小給

父母所養慣了，本大能吃苦，可是拖下去

是不是就不痛苦呢？我有時心裏發起急來

，又覺得一時半刻也不能忍受，阿華，你

說說看，我該怎麼辦？

阿 小姐，我明著你已經三年多了，最初你是

同余先生在一塊。

馮 廿八年底，廣州一失陷，我父親也給鬼子

殺了，我逃到香港來，獨自一個人，舉目

無親，我就做了舞女了。余先生也幫了

許多忙，後來就和他同居了。

馮 可是我早就看出這個人心思不定，有點靠

不住，後來果然他就離開了你和一位趙

小姐攪在一起了。

馮 那時候我還是初戀，什麼經驗都沒有，給

人家丟棄了，就好像眼前全黑了似的，

真够痛苦的了。

阿 後來你又和高先生同居了，這個人在我看

見的你那許多朋友中間，算是最忠實

的了，可是你的皮氣却變壞了，那些日子

中間你給高先生的苦痛恐怕比他給你的多

的多，我在傍邊看了都有點難過，高先生

，可對得你呀，就是現在你們不在一起

，他還是常常來找你，今天早上，還來過

一遭呢。

馮 (感動) 是嗎？(極力除去一種思想) 可

是阿華，別談這些了，我這心是傷過了的

，不大願意想起今天以前的事，我祇要

每天好好混過去就得了。(想了想) 哦，王

先生，可跟你提起過高先生沒有？

阿 當面沒有提過，可是常常問我，有什麼容

人來沒有，有什麼債來沒有，他好像是很

多心的。

馮 你怎麼說？

阿 當然囉，我可以不說的，我越不說。

馮 (不屑地) 哼，他還要盤問我的事，我不

疑心他不暴露他算好的了，鬧什麼鬼把戲

，當我完全不知道，(忽有所憶) 阿華，

昨天你不是對我說起你有一位小姊妹現在

生著病，要問你借點錢嗎。

阿 是呀，那小姊妹，為人蠻好的，原先還是

海南島闊人家的女兒呢，也是逃難到香港

的，我很想幫她一點忙，可是我那裏有資

餘的錢呢，唉，看起來交朋友也很難，交

情，交情，沒有錢去應酬人家，交情好

像不是真的似的。

馮 那麼我借給你一百塊錢行了嗎？

阿 那是再好沒有了。

馮 把我的手袋拿來。

阿 (阿華從皮包裏取出皮包。)

(阿華將錢袋遞給他。)

阿 小姐，手袋。——小姐，你真是大方了，

還有什麼值得開的，人家還買幾百高

的。

來的不義之財，我們取牠的九牛一毛，窮幫助人家不是很應該的嗎，真等到有一天東洋人來打香港，積了這些港幣又有什麼用？還不是一堆廢紙。

阿 小姐你不要嚇唬我，香港真會打仗嗎？

馮 你沒有聽人說過日本人在準備什麼南進嗎？這正是他們南進的第一關哩！

阿 嚇吓，這樣說起來怎麼得了。

馮 得了，你也別杞人憂天了。香港丟了也不是我們幾個人的事，況且還是苦難，我從來懶得想過去的事，也不願想明天的事，李太太她們快來了，趁早放水給我洗澡吧！

阿 就是，小姐——噯，我好像聽見有人拿鑰匙開門，也許是王先生回來了。

王 有人來過沒有？

馮 你這話什麼意思？

王 我問區帥爺來過沒有，從前到這裏也來過幾次的，吃皇家飯的。

馮 (海倫手著阿華。)

王 你說那伊華民政務司的翻譯？

馮 對啦。

阿 今天沒有來過，先生，(接過長衫問海)

馮 我現在跟小姐去放水洗澡吧！

馮 好的。

王 奇怪極了，他拿了我的錢，怎麼不替我辦事？區師爺在電話裏跟我約定的，三點鐘之前一定到這裏來，我恐怕還回不來，請他

先來等我一會，現在三點三個字了。

馮 (他微有焦燥，在室踱着)

馮 少雲，你坐下，走來走去幹麼？停會兒不好？嗎你這一陣忙得太過頭了。(上前拉住他的手)

王 好，歇歇也好。

馮 (兩人攜手同坐在一張沙發上)

馮 我叫阿華替你煮一杯咖啡嗎？

王 不要，不要。

馮 吃一點點心嗎？

王 也不要。

馮 (撒嬌的)那裏有什麼事情我可以做，讓你更舒服一點呢？

王 就這樣子坐在這裏陪着我好了。

馮 (看着王)你這兩天好像有什麼心事似的。

王 (王忽然站起又在屋中獨步)

馮 誰一轉給我聽聽好不好。

王 (轉了轉念頭)是的，這一切都是碰到了些困難。

馮 困難？很嚴重？

王 現在還不算嚴重，可是幹得不好，將來可以很嚴重。

馮 是怎麼一回事呢？

王 總而言之，是我自己不好。太信任人空了，我信許多朋友；可是這些朋友們，到了要緊的時候，並不能盡一點朋友的義務，真正的幫一點忙，我信托我信托的同黨和我手下辦事的人，可是在要緊的時候，他們並不能真正的替我出點力。

馮 是不是公司裏又損失了一點貨？

王 貨？豈止一點，這幾個月來公司什麼事都沒有，就是損失，損失……

馮 (想了一想)那真是太糟糕了。

王 (看了看海倫又轉出笑臉來)哦！海倫絕對沒有問題，絕對用不着着急的，也許公司是可以設法活動一點。可是最近幾年中，公司曾經賺了不少不少錢，幾百萬幾百萬的往裏賺。想前頭的困難，有辦法消滅的——海倫，你又在想什麼？

馮 (忽然一笑)我在想那部新汽車，那部新到的一九四二年式的「司徒得」。

王 呵！改不好的壞脾氣，又要買汽車了？

馮 香德祇到了一輛這樣新車，這是一九四二年式的新汽車，你知道樣子好極了，全香港的人，見了都無限熱的。

王 (低頭走開)噯！是的。

馮 聽人家說，美總統用了汽車的生產，明年的汽車要比今年的減少三分之一。這利汽車行的工廠對我說至少以後三五年之內，不會有第三輛一九四二年式的車運到香港來——你不是看見過那部車子嗎？

王 是的，我見過的。

馮 小鐘對我講，要是我能先付兩千五百元，他就可以馬上把車子開來給我用。這部車子，因為新鮮的附屬品豐富，要值一萬港幣呢？其餘的單價小鐘說要慢慢地分期付。你看怎麼樣——自然囉，我不會不為你難的。

王 嗎。

馮 我所見聞的小額我保幾八——我不知
道，你多麼多，這樣一頓新鮮東西都
要一着二的。

王 (遞給支票) 海倫，這真是四千五百元錢
，就這公司裏的支票，也不露半錢，地錢
，口頭至少比別處不至於如此呢！

馮 (接過支票) 少去你要我怎麼樣的謝你
呢？

王 你洗臉的澡去，我這裏還有一點事情要處
理。(海倫獨自走入臥室了)

馮 (王等門走後，從口袋裏取出信封來看
了又看，臉上一種不平態度——門鈴響
了——王自己去開門——一位穿著長衫帶眼
鏡的老年人進)

王 嗚！區師對你算是米到了。

區 (對王靜) 今天出了什麼事情？少爺完
全跟往它不一樣，我——

王 我們都是出去談談吧。
(兩人一同出去了。)

馮 (阿華敲上門，將牌桌斜均放好，舖上桌
布，阿華麻子牌在面前放兩個籌碼——
門鈴忽響——阿華去開了，走向寢室。)

馮 小姐，陳小姐來了。
(在室內問) 那一位陳小姐？

馮 就是剛才你說的那位陳小姐。

阿華 她來了，請她進來好了。——哦，
阿華快把桌子上的東西都收掉！
(阿華急忙用桌布把牌包起去過一邊。)

馮 (陳婉芳進入。)

馮 (含笑和道) 呵！陳小姐。(他們握手)
請坐。剛才我這阿華驚起你呢，
是嗎，你們可是那兒罵我，幾條家詞才
在桌上打噴嚏呢！

陳 婉兒的話！這兒放罵陳小姐，我們是常常
拍馬小姐罵我。

馮 馮小姐，我什麼時候罵過你的？
並沒有罵過我，可是聽見你那樣的罵着
公衆的存精力都好侮辱着我的。

陳 (阿華忽失手把牌牌撒在地下了。)

馮 (海倫驚極了。)

陳 聽了這聲鬧的，阿華！客人在這裏就把這
牌拿出來！陳小姐，你看我可能是該挨罵的
(急幫着掩牌) 沒有什麼，我小時常也常
打的，我們太太頂常玩這個，又打疼我
，我學校裏回來沒一兩，時常陪着她老人
家打，我生氣好，總是受罵的，我們太太
太氣不過常常敲我呢。

馮 嗚嗚，是嗎？你手氣好，我天咱試試。
好嗎？這一年每天忙忙着，不大玩這個，
恐怕都不大在行了，說說現在名譽多了，
是不是？

馮 現在講究新奇不有(牌都極好。)

陳 今天原
是李太太她們有電話來，請同她先生吵架
，要我陪她解悶，阿華是個性急鬼，老
早就把這套行頭擺出來了，哦，我記起來
了，你今天一定是收捐冊的吧。阿華，快
把我衣櫃抽屜裏那包東西拿來。

馮 是。(急將雀牌包進去。)

陳 (坐下) 是的，慰勞反侵略將士的募捐這
月快要做一吹結束。
可是，陳小姐，我這一次的成績太糟，真
對不起人，這一陣子說忙吧，實在沒有什
麼了不得的事，會閑着吧，不知怎麼樣，
老是忙不過來。

馮 我們都忙了半天的，不管怎麼樣，你於
於每一次募款的事，她是一聲肯出力。
可是這一次數目太少了，真難為情。
這。募捐在擴大反侵略的意義，倒不在乎
數目的多少。
(從阿華手裏接過捐冊) 這這這這這這這
一冊不用功的學生捐的要空白卷了。你看
一本書子上，差不多都是无光的，沒有寫
行字。
(接過那包東西) 不要緊的，有幾行字就
成了，至少多了幾個反侵略運動的支持者
了。

馮 你發捐了，這就是支持反侵略運動？

陳 哪。

馮 我好像聽說有一位軍火大王賺了不知多少
錢，到了臨死的時候，把他所賺捐出來做
和平獎金，有這極的喜嗎？

陳 (含笑點頭) 有的。

馮 這這這這軍火大王的罪惡算完了嗎？
這就叫「放下屠刀，立地成佛」啊。
那麼可不可以有這樣的人，一面在支持反
侵略運動，一面又做相反的事呢？

陳 是。

馮 (坐下) 是，慰勞反侵略將士的募捐這
月快要做一吹結束。
可是，陳小姐，我這一次的成績太糟，真
對不起人，這一陣子說忙吧，實在沒有什
麼了不得的事，會閑着吧，不知怎麼樣，
老是忙不過來。

馮 我們都忙了半天的，不管怎麼樣，你於
於每一次募款的事，她是一聲肯出力。
可是這一次數目太少了，真難為情。
這。募捐在擴大反侵略的意義，倒不在乎
數目的多少。
(從阿華手裏接過捐冊) 這這這這這這這
一冊不用功的學生捐的要空白卷了。你看
一本書子上，差不多都是无光的，沒有寫
行字。
(接過那包東西) 不要緊的，有幾行字就
成了，至少多了幾個反侵略運動的支持者
了。

馮 你發捐了，這就是支持反侵略運動？

陳 哪。

馮 我好像聽說有一位軍火大王賺了不知多少
錢，到了臨死的時候，把他所賺捐出來做
和平獎金，有這極的喜嗎？

陳 (含笑點頭) 有的。

馮 這這這這軍火大王的罪惡算完了嗎？
這就叫「放下屠刀，立地成佛」啊。
那麼可不可以有這樣的人，一面在支持反
侵略運動，一面又做相反的事呢？

陳 是。

（想了一想。）在這樣的社會，這樣的情形，也許可能的吧。你是指的誰呢？

我沒有指誰，是比這還說，可是假使這樣的舉動可能的話，這社會不是太矛盾了嗎？

哦，陳小姐，醜媳婦終見家娘了，你請坐，你看，我該不該打，這一次我才拿到三百廿塊港幣。（數一數包內的鈔票）成績真差透了，第一，當然是太懶，太不努力。第二，是家問題反侵略的意義我自己也不大懂，有的人甚至跟我開玩笑。

說我反侵略將，募捐根本是一種諷刺，你想我還問他要錢嗎。我爲着擁護這個運動，我自己捐八十磅，四百港幣。

謝謝你，（坐下寫字）

我照理應該再多捐一點，可是現在生活真不容易。好些東西因爲來往的海船少了，價錢都那麼貴，上一個星期我買了一套嘴膠帶，化了二十八塊錢，現在聽說又漲了。

是嗎？（出收據）謝謝馮小姐。相信廣大的反侵略戰士一定能得着你的鼓勵的。（要起身）

那麼，陳小姐就這裏吃了茶廳再去，回頭李太太她們要來……

不，不，謝謝。我還要到別處去呢。我走了，謝謝你。

（沉思）哦，你把報章再留在這兒，等一會兒來拿好，李太太金露西他們就要來的，我不想放過她們。

是嗎？我到跑地去找一個朋友，轉來的時候，我再來看你好哪。

那好極了，一定得來，我等着你了。

（門鈴響，阿華去開門——朱劍夫走入）

（整理好東西）馮小姐，我去了。

（朱劍夫先生來了。）——你們二位認識嗎？

朱劍夫先生，常日的，好，那麼我去了，等一會兒來。再見，（笑着走出）

（海倫，陳轉來。）

（指門外）她來幹什麼的，海倫？

她不可以來的？

誰說不可以來。

她來收捐冊的。

收什麼捐冊？一年到頭就收錢看她們募捐。

你捐過多少？

我？他捐我的錢，那真是一「除非日從西起」。

他們發起一個反侵略將士的運動。朱先生是報館主筆提倡反侵略的，應該捐幾個吧。

你們王先生是侵略運動的大功臣，更應該多捐幾個啊。哈哈，哈哈，別說閒話了。

海倫有點消息嗎？

沒有。

一點沒有嗎？

一點都沒有。

你到真向他提過沒有？

提過好幾次，可是每次提到你的事，他就

不接下文。

這就叫「飛鳥盡，良弓藏」這就叫做「過河拆橋」，這就叫做「世界是忘恩負義的

世界」。

誰忘游魚呢？

人家用你的時候就叩頭作揖的求你，什麼話都說得出來，有一天用不到你就一脚把你踢開，把你忘得乾乾淨淨。

（玩笑的）朱先生，朱大主筆，我可沒有忘掉你呀！

（從背後伸掌摸她的臉）你沒有忘掉我從前在報上捧你？

（動打他的手）爲什麼總要這「動手動脚」，你幾時才學會這一點上紳士的派頭。

咳，「人窮志短」等發了財再學紳士派頭還來得及。

也許你從來沒有發過什麼財吧！

你憑什麼說這話？

（朱劍夫）你憑什麼說這話？

（朱劍夫）你憑什麼說這話？

（朱劍夫）你憑什麼說這話？

（朱劍夫）你憑什麼說這話？

（朱劍夫）你憑什麼說這話？

（朱劍夫）你憑什麼說這話？

（朱劍夫）你憑什麼說這話？

（朱劍夫）你憑什麼說這話？

（朱劍夫）你憑什麼說這話？

（朱劍夫）你憑什麼說這話？

（朱劍夫）你憑什麼說這話？

（朱劍夫）你憑什麼說這話？

（朱劍夫）你憑什麼說這話？

（朱劍夫）你憑什麼說這話？

（朱劍夫）你憑什麼說這話？

（朱劍夫）你憑什麼說這話？

馮 一個人想在社會上做點事，總免不了要受人攻擊的。

朱 可是這不比普通的攻擊呀，這都是關係重大的。哪一樁事暴露了都能叫他「吃不了，兜着走。」

馮 你說說他些什麼呢？

朱 攻擊他些什麼？你心裏還不明白嗎？三篇都罵王少雲和他的公司違法走私，偷運違禁品，把中國內地的物資偷賣給日本人，祇要有一篇稿子在報上登出——香港有血性的人還是不少啊——你們王先生就完

馮 你相信這罵他的話都是真的嗎？

朱 問我要證據我可沒有，不過不管真不真，我不登這些稿子就是天大的交情，——每一篇稿子至少也值得一千塊錢吧！

馮 那麼你是要來敲他的竹槓的了？

朱 不是敲竹槓，是替他償錢。

馮 還差着幾省錢？

朱 到那，如果把這一稿子隨便在報紙一登，就算把真名字印掉，人家也會知道是王某人的，於是他去請那個律師，發幾張辯白的廣告，恐怕花費也不只三千塊錢吧！少雲倒是肯肯花錢請律師的，這就是做酒不吃醋酒哪。

馮 (門鈴響)

朱 大概是少雲回來了。
(門鈴去開門)
(李太太、謝太太、金露西，同入。)

李 (拖住海倫) 怎麼呢？海倫，怎麼辦呢？趕快拿刀把我殺了吧！真正對不起你，我邀不來牌兒，今天三缺一，麻將打不成了。

馮 你還沒有介紹你那位朋友呢！

李 該打，該打，這位是謝太太，剛從重慶來的——你和露西是相熟的。

馮 (點頭為禮) 呵，謝太太，——哈囉露西，大家請坐，(對露西) 咱們還是上次在孫夫人開會那兒見過的，這向好嗎？

金 好，這些日子可見過陳小姐沒有，那些新派小姐裏面就是她還可以談談，其餘的人都不好做不是我們這一類的，我們彼此都看不順眼。

馮 謝那，我也這麼說，她剛才還在我們這兒呢！她來收捐冊，我知道你們要來，叫阿華把麻雀牌預備好，聽說她來了，趕忙又叫阿華收起，阿華這傢伙不留神，在我們談話的時候，把牌都派下來了，把我可窘死了。

金 是嗎？哈哈，(大家笑了) 可知道裝正經人是不容易的，他來收什麼捐冊？

馮 是什麼惡劣反侵略將士的墓捐。

金 這她同我談過的。

馮 我知道你們要來，就讓她把捐冊留在這兒了。

李 那是什麼意思。

馮 那意思是不肯放過你們。

李 哼，可是我偏願打牌給你也不願意再捐

馮 給你。

李 這又不是捐給我，這是捐給反侵略將士的呀！

馮 那不一樣，別說那些了，說正經話吧。馮小姐，聽說香港也在挖防空洞這幹嗎呀？

馮 準備啊。

謝 準備太平洋戰爭爆發。

金 真有那樣的嗎？

李 日本鬼子會憤「出其不意，攻其無備」的。

金 你說日本人會不會今天或明天打香港？露西。

李 這是誰也說不定的。

金 假使今天真打起來那才遭糕呢。我什麼東西也沒有收拾，一件新旗袍還在裁縫店，鑽石戒指也沒有鑲好。

李 你真別嚇唬我了，要是明天真打起來，我才寬哩。好偷特地趕來嚇嚇我的。我就想香港安全，誰知也不穩當。

金 比起來，上海好得多了，日本鬼打上海的時候，我們一面看熱鬧一面照樣打牌。

李 那定有租界呀。太平洋戰爭一起日本鬼一定打進租界，將來還不是一樣！

馮 可是上海到底有退步，這兒你看四周圍都是海，要是打起來，我們可上那兒逃呀？(笑) 沒有地方逃，送到我們這兒來好嗎

謝 你這兒來，還不是在香港嗎？

金 (心直口快) 馮小姐，這兒雖是在香港，到是很安全的。他們王先生和日本人有情。

李 對哪！王先生和日本人有情，馮小姐替反侵略將士募捐他們是各行其是。

金 這樣的事那兒都有。

李 也許有這錢人才真得過日子哩，地獄裏住慣了，又到天堂裏去看看去。

馮 (自嘲地) 給你們這樣一說我到不好意思向你們捐款了，好吧，咱們還是打「太極拳」憑我的手氣，我也得讓你們好好的拿出來。

李 好吧！祇要你有本事，謝太太是我們的生力軍哩。

謝 對不起，我不會打太極拳，李太太。你對真打太極拳，是這個(做手勢)。

李 可是剛才說的問題還有解決。

馮 甚麼問題？

李 三缺一呀。

馮 咱們人不是够了嗎？

李 露西無論如何不肯打，我死拖活拉得來，海倫看有什麼辦法說勸她沒有？露西，露西，別裝模作樣的，咱們陪陪謝太太吧，她不遠千里而來咱們不該歡迎她嗎？

金 對不起，我有一個約會，再說，我早已發誓不打牌了。

朱 事情好做哩？

金 (注視朱) 噫！我正想着呢，除了朱大主筆誰還能發這樣高明的議論。果然就是朱先生。

朱 露西的嘴還是這樣利害難怪找到了愛人又給逃跑了。

金 子齊回內地去工作，是我同意的，怎麼說他逃跑了呢？

朱 子齊回內地去又有了新愛人這你也是同意的吧。(好笑)

金 (生氣) 那有那樣的事？你除了挑撥離間還有什麼事好做呢？

朱 你說誰挑撥離間？

金 (念起詞解) 噫呀，得了，得了，露西我大不該拖你來的，我們回去吧！

李 不回去，我非得開一間道何朱大主筆感什麼離開人家夫妻的感情。

朱 啊呀！「夫妻的感情」別把人家笑死了。(逼近去) 夫妻有什麼好笑？有什麼好笑！(要動武)。

馮 (馮謝急急拉開)。

謝 怎麼天堂也有吵架？

金 因為天堂也有壞蛋。(王少雲上)

王 哦，你們都來了，怎麼露西今天好像生氣似的，哦，今天天氣不好，哈哈。(對眾笑)

馮 剛才幾聲和朱先生吵起來了呢？

王 寫的什麼？

馮 寫的小事，回頭告訴你。

王 哦，朱先生來了，失迎得很。

朱 我有要緊事跟你講，等了你好半天了。

王 海倫，請幾位客人到裏面去坐坐。我約了幾個朋友來商量一件事。

李 好哪，好哪，我們走了。(對馮) 海倫改天我們再來吧。今天就是你不該說什麼打「太極拳」幾聲真打起來了。

馮 (一面笑) 坐一坐吧，算什麼呢？都是自己人。

金 是什麼自己人，這傢伙是混蛋。(一面轉來要打，給拉住了)

朱 誰跟你這樣的女人……

馮 朱先生，少說幾句，還不是在你家裏吓謝太太真對不起，明天我開車子來陪你買衣料子去。

李 我們走了。(李謝急急露西下，海倫送出)

馮 (朱倖倖然後出好笑)

王 (入) 朱先生說有事找你，說他幫了你許多忙，你沒有給他應有報酬。

馮 (好笑) 哈哈，是嗎？我這人常常是媽媽虎虎的得罪朋友，你請他到，那邊房子裏喝喝酒，一會兒我就來「負荆謝罪」。

王 (海倫很勉強地請朱到別室)

王 (走出門口，對外) 對不起楊先生請裏面坐。(楊海清與蛇王何入)

何 這楊海先生我前和你提過的，他才從上海來，是七十六號——不，現在可以說是代表南京派來的。

王 (吸煙) 是，是，那一次在一碗運動結束的那天見過一面，可是沒有招扶。

何 因為環境關係，楊先生這是不公關他自己的地，不過他手下有好幾十個人。

王 請用一點一點。

(王略、何將木)

(何爲他滿酌酒)

楊 (一吸喝者，而說者，) 王先生的困難，我們也知悉一點。的確有不少人在和你們爲難。

王 不少人！

楊 學生、水手、茶房、店員、小販、新聞記者，什麼人都，最利害的還是那些新聞記者。

聞新報的人。

王 你說「動筆頭的人」是不是指朱劍夫他們

楊 朱劍夫那人沒這道道的，他的目的，不過是想一窩帶吧了。我是指另外的

一批人！

王 是本國人呢，還是外江佬？

楊 廣東人也有，外江佬也有，他們是真正的反自份子。都年青，都不大懂世故，都有點魯莽氣，正因為有點魯莽氣，所以都難辦。

王 (點頭) 唔！唔！

王 (點頭) 唔！唔！

王 表，橫衝直撞的，不怕出頭，可是碼頭上的事，他懂的最清楚，對了，那次什麼一確做，動結東大會上，他也在。

何 這個人最不好弄！

楊 真是拿他沒有辦法。我們注意他好久了，香港政府也注意好久了，可是孤不到他的錯，還沒有把他驅逐出境。

王 (取筆來寫) 叫什麼？「張雲雲」。

何 弓長張，雲雲的氣，風雲的雲。

王 得了。

楊 你們這一次派的楊少，事前算是佈置得很週到的了，我知道貨物已經上了船。上了一隻後天早開往上海的法國船。

何 本來是，應該有什麼問題的。

王 (手蛇王何一眼)

楊 藏在船上什麼地方，據說這船主都不知道，可是——

王 怎麼？

楊 不知怎麼的一個姓梁的小孩子，居然會知道。

王 姓梁的小孩子？

楊 正是那艘法國船的小茶房，叫梁阿燦的。中法飯店茶房頭而梁的兒子。

王 呵！梁燦的兒子？

楊 阿燦在香港的時候，就在父親家裏，母親已死去了，還有一個妹妹在由學與讀書。

何 這都是我們打聽得千真萬確的。

王 (眼有一眼，何才說之色)

楊 這一次你們的楊少，不但是我的知道——我們當然知道，我們當然是幫忙的——聽說有新聞記者也知道，張雲雲的那個通訊社，聽說已經發稿子，消息一定是從梁家漏出去的。

何 (問王) 今天的問題是怎麼樣把梁阿燦對付住，不讓再出更大的餿子？

王 依你說怎麼樣呢？

何 化錢把他買倒。

王 (搖頭) 不會這容易買倒的。

楊 如果這件事給他們來，那就容易極了，我可以派派人釘着，而且在那裏的時候

(摸一摸袋中錢) 我們也不吝嗇了。

王 (搖搖) 這種皇家政府最吝嗇，我們不要惹火上身，弄到梁阿燦沒有對付住，我們反倒在香港站不住腳。楊先生的英意，我非常領情，將來不忙沒有合作的機會。

楊 那麼我先一走了(起)我的地方，阿何知道。有事隨時可以。

王 (王送楊出——何在、內等候)

何 (回中——聲俱備) 你，你真會辦事！你把汪精衛手下人的約束嗎？

王 利用他們？這幾年來，我運過不少次楊少，從來用不着利用他們。我們當前的生意是怎麼做的？

何 不換我想！

朱 你說不出吧，現在該介紹她的「真言」了。

馮 說起來我很有同情，我們這位老大哥，（

問王）你在外面充了半輩子好漢，却給一

個女人騙了，這真叫「英雄難過美人關

你，胡說！

王 你說我怎樣給一個女人騙了？

馮 不要聽他胡說。

朱 我一點也不胡說（出一個名片）你認識這

個人嗎？

王 （看了一下）唔高難果，知道的。怎麼樣

朱 我也知道你一定曉得的。因為老高他是一

位香港小姐以前甚至現在的愛人。（眼睛

睜着海倫）你不曉得說說他的了？

王 你說他怎麼樣？

朱 那位香港小姐拿這名片來問我這位先生要

到什麼地方去，說想要找他。並且她還

發了一大套牢籠，說她這種生活無論如何

過不下去了。

馮 你胡說，你造謠，我那裏說過這樣的話。

朱 我因為今天早晨正在這大門口碰過老高，

我答應他打聽去，其實……

王 你在我門口碰過老高？

朱 不只一次了。

王 （暴怒地）阿韋！（阿韋急上）

阿 先生什麼事？

王 今天早晨什麼人來過？

阿 （張皇地）沒有有人來過。

王 （住）平常可有一個姓高的去找小姐？

阿 沒有。

王 （憤然地）再不實說……

朱 （惡意的觀察）咳，少爺……吧 同過幹

嗎，做大事的人那裏管……多……事。

問清楚了什麼樣。雖然自己……過，別人

家笑話。還不如張一……閉……眼，讓入

家都過得去。你說對嗎？

王 （想一想）對的，朋友，可是把王少雲

當什麼人，我是聽得傍人的……語……好人的

的嗎？海倫和我不是……天……交情的了，你

這幾句話就能破壞我的……

朱 這教育不信由你。

馮 少雲，你信這鬼果四的話嗎？

王 海倫，別着急，你看我……信他的話呢

？相信你的話呢？今天早晨我……是發過一

張支票嗎？二千五百塊……用，快拿來

換一張三千的，讓朱去……吧。（

取支票簿作再發狀）

朱 哼！你願做冤大頭我氣什麼？

馮 （信以為真手取支票交給……）……這……少

雲，我知道你不會相信他的。我沒有見過

這樣的壞蛋。

王 （取過支票，撕的粉碎向海倫擲去）我也

沒有見過你這……壞的女人。你當我可以買

一光四二的新車子讓你去……愛……

少雲！

朱 （拍）……的王少雲，少爺了不得，有志

氣，有聰明！有勇氣，算有……不測之威

，將來一定要辦大事，你剛才同楊……有他

們談什麼呢？

王 你怎麼曉得是楊海清？

朱 前華日報的楊海清，這……音……聽不出嗎？

王 你找他幹嗎？你該找我呀。

朱 你嗎？

王 別的辦法沒有，對付楊……份子的辦法倒有

有幾個。

朱 （修進一步）那……讓……我領教領教。

王 我這人是頂……快的，有什麼主意恨不得馬

上全告訴人家，不過（有難色）過去我幫

你的忙已經不少。剛……還同海倫談過我們

撥館……近……

王 過去的事別……吧。祇要……公司的業務能

够……發展。

朱 現在的問題是，如何……停止……所謂愛國份

子的……這……易……得，我有一……法子包

管……把……一……打盡。

王 一……打盡？

朱 這辦法很……練，可是很簡單。到……差館去

告……這……所謂愛國份子……說他們鼓動……潮

王 （望着他）鼓動……？

朱 對啦。香港政府對於各種政治活動一視同

仁，可是最忌刻的……一件事就是鼓動……潮。

王 屢，是鼓動……潮。祇要他們……罪名可以

成立，少爺你的困難不是完全沒有了？

可是我怎麼能平白地告他們……動工潮呢？

朱 你想想他們這些搗亂份子弄的是些什麼人

？不錯，是碼頭上和船上的工人！祇要我們說他們（耳語）……：嫌疑不是成立了嗎？

王 唔唔，不錯，辦法好是好，就是太毒了。

朱 這就叫「毒毒小丈夫」。（起立取帽）好，再見吧。

王 （伸手）等一等。我也要出去。我們一塊兒走吧。

朱 好。我借你的車子去看一個朋友。

（海倫哭著一本相簿落在地下）

王 （拾起相簿看了一下）唔，寫著「反侵略將「募捐」」。（笑了笑）這工作倒不壞呀。（俯身溫存）海倫別難過吧。我剛才的話是一時之氣。你動動根有意義，可以讓「家相信我們也是支反侵略運動的，我也可以大大的捐一筆數目，那麼一來，說不定那些「愛國份子」就不搗亂咱們了。你說是嗎？這是兩千的支票。

阿華

王 先生。

王 要是再有什麼人來你瞞住我就別想活。

阿 是，先生。（朱王兩人出門。）

阿 （撫著痛哭的海倫）小姐，你怎麼把那名片問姓朱的那鬼東西呢？

馮 他起先說得挺好的。

馮 這些本意是著張嘴說說的，小姐，你以後得提防啊。

馮 以後——阿華你以為我以後的日子還可

以過下去嗎？

阿 （收拾桌上的酒瓶之類）沒有法子啊。給我！（伸手取了一瓶剛開的酒舉杯狂飲）

阿 小姐？（門鈴響阿華急出門）

馮 （陳蘭芳匆匆走進）

（海倫掛淚起進）

陳 怎麼啦，不舒服？

馮 （苦笑搖頭）……

陳 （從桌上收過相簿看了一下）怎麼她們沒有來？

馮 來過了。

陳 不肯捐錢！

馮 有的肯有的不肯，不過我沒有向他們捐。

陳 那沒有關係。（見酒瓶）怎麼，馮小姐喝酒嗎？

阿 真的陳小姐你勸一勸吧，小姐常常喝酒人家害怕。

陳 （溫情的同情）馮小姐這要傷身體的，剛才碰了一位高先生還談起來你著，我才知道，廣州淪陷的時候，你老太太是艱難的。那麼你就更應該保重身體替你老太太出口氣才對啊。

馮 我們女人能整祖宗出氣嗎？

陳 怎麼不能？

馮 我看不能的，陳小姐（斟酒勸陳）你也來一杯吧。

陳 我不大喝酒。

馮 那麼抽一根香煙吧！

陳 我頂多只能抽一口，有時頭痛常常容易忘

掉事，才抽一點。

馮 陳小姐，我們有一點不同的地方。

陳 什麼不同呢？

馮 你總是教人家記起以前的事。我總是拼命忘記以前的事。不，我簡直想拼命忘記一分鐘以前的事。

陳 那是什麼樣的事呀，該忘的事自然是忘記的好，該記得的事無論怎麼樣總得時常記在心裏。有的事不惟我自己一個人要時常記在心裏，還要讓每一個人人都記在心裏。

馮 什麼事該忘記的呢？

陳 像我們戰友之間的小間隙之類是應該忘記的。

馮 什麼又是該記着的呢？

陳 像我們民族國家的恥辱，父母的窮也是無論如何不能一刻半刻忘記的，但是忘記也忘記了罷？我們應該用血還血。

馮 那麼一來我們這樣的日子過得下去嗎？

陳 假使覺得過不下去我們就會下決心會努力了。你說對嗎？

馮 （爆發的拉着阿華的手）陳小姐你救救我！

陳 （撫著她的手）暖呀，這多冷，一定是

有病。讓我給你戒一個好醫生吧。

馮 不，我沒病，你，你，你救救我的靈魂。

陳 （哭倒在阿華懷中）

馮 哦？（望著特立的阿華。）

陳

馮

陳

幕

莫札特

歌劇
三幕劇

B. 拔拉希原著
論沙·出蒙·譯

登場人物

- 雷奧波德·莫扎特——沃夫岡·莫扎特之父
- 南內兒·莫扎特——沃夫岡·莫扎特之姊
- 哈根臘——香料商人
- 麥岑麥耳
- 阿洛西亞·威拜爾——威拜爾媽媽長女
- 威拜爾媽媽
- 女裁縫
- 宮斯湯斯·威拜爾——威拜爾媽媽次女
- 蘇菲·威拜爾——威拜爾媽媽三女
- 沃勒夫岡·莫扎特
- 希康代——劇院經理
- 西洛海爾
- 僕人甲，乙
- 阿爾勾伯爵
- 總主教

過路人甲，乙，丙

開場的人——小茲

賣乞丐

護送阿洛西亞的人們

議員

布賀別爾

市長

男演員三人

女演員三人

使者

人

蘇斯麥爾

唱歌者三人

第一幕

雷奧波德·莫扎特底薩勒茲堡住宅。一間簡陋的單，但有一種極端清潔的房間，左右有門，正面向兩個充滿時代風味的窗戶；穹窿和厚厚的壁牆。

中央有一張桌子，雷奧波德·莫扎特和他的女兒坐其旁，一盞油燈懸於桌之上空。

南內兒，一個二十六歲的美麗姑娘，正在非常注意地繡織花邊。她已經疲倦了，不時地揉着常常使她不舒服的眼睛，可是馬上又重新用着固執的毅力俯身在她的手工上。

雷奧波德·莫扎特六十五歲，是個衰弱瘦削的老人，生着一付髯鬚的和被長年的愁苦所憔悴的條道者似的面孔，這付面孔表示出它蘊藏着一種汲取不盡的明智，一顆近於堅究氣的良好心。他的態度流露出有如忠厚人家的老僕一樣的自尊。他正在數着銀幣。

雷奧波德：這是房錢，這是給那個香料商的錢。

南內兒：（頭伏在手工上，沒有拾起。）四個佛洛安，（Florins）幣名約二洋郎。

雷奧波德：（四十五參）二十格洛辛（Groschen）

雷奧波德：噫，我到底剩下這一點錢啦……飯廳裏還有麵粉嗎？

南內兒：還有兩斤。

雷奧波德：這就是我應該付給哈根臘的利息……這就是全部，這是我所有的薪水。

南內兒：你還沒有到那兒去支你教提琴的學費哪。

雷奧波德：（凝視着油燈。）那也不像這區一件冬大衣用的。

南內兒 今天晚上，我就織好這些花邊啦，馬力亞尼老板底習慣是當晚就付錢的。

（揉揉眼睛。）
雷奧波德 （如上）「不要一件袍子嗎？一個年青的姑娘應該出線囉，你怎麼能出門呢？」

南內兒 （在這以前，她一直是似淡漠的態度呆板地說着話，這時突然把頭低下去，帶有一種克制的愁苦黯然地說。）「我嗎？……我還可以等些日子呢，爸爸，你的外邊更急要穿哪。」

雷奧波德 要是沃夫岡在維也納還要繼續呢？

南內兒 （輕輕打了個冷戰，抬起頭來，不禁感激。）「上帝啊！（她回過頭去注視着地板。數法克制自己，鐘樓的鐘聲在寂靜中沉重地響着，爲了要注視地聽，她低聲地說，）「半夜啦。（她的聲音顫抖，她用一種迅速的動作又繼續工作。）我應該織完它。」

雷奧波德 （不動一動，一直注視着油燈。）

南內兒 可憐的孩子！你說得很對。

南內兒 （不看他，用小心的語調說。）「爸爸，我什麼話也沒有講啊。」

雷奧波德 （起來，拿起譜紙，墨水和鴉羽筆，伏在寫字台上開始抄寫。）「你說得很對，可憐的南內兒……」

南內兒 （收拾頭。）「你去睡罷罷！爸爸，三更半夜工作，會鬧出病來……」

雷奧波德 那是一天沃勒夫岡底戲劇演出來了，他就會有一百德卡特（Ducats）金幣名約合十至十二法郎，（他一定會寄錢回家的，你曉得他是好心的腸的，你知道他對於他的父親和姐姐是多末敬愛。）

南內兒 那末你爲什麼還想他會用家裡的錢呢？

雷奧波德 就是到上演的最後一分鐘也會有人出來攔的。

南內兒 你爲什麼這樣想呢？

雷奧波德 不然，沃夫岡在上演之前，早就給我們來信了，之後，他也讓我們聽得觀察對於他的音樂反應如何的。你想維也納底堡格太戲院是個多末有地位的地方……

南內兒 爲什麼他不在薩勒茨堡等着上演的那一天哪？等在家里總不會更有價值的，你還能爲他工作多久呢？

雷奧波德 沃勒夫岡不能老待在這兒，待在這偏僻的小地方，不願讓他也永遠當薩勒茨堡小教堂唱詩班的教師，他的紅衣主教給他那樣菲薄的薪水，那只好讓他的父親維持生活而巳。沃勒夫岡應該到社會上去給人們認識認識，就像當日我帶着他到意大利、到巴黎、到倫敦去旅行演奏的時候，大家讚美

雷奧波德 那是到上演的最後一分鐘也會有人出來攔的。

南內兒 你爲什麼這樣想呢？

雷奧波德 就是到上演的最後一分鐘也會有人出來攔的。

南內兒 你爲什麼這樣想呢？

雷奧波德 不然，沃夫岡在上演之前，早就給我們來信了，之後，他也讓我們聽得觀察對於他的音樂反應如何的。你想維也納底堡格太戲院是個多末有地位的地方……

南內兒 爲什麼他不在薩勒茨堡等着上演的那一天哪？等在家里總不會更有價值的，你還能爲他工作多久呢？

雷奧波德 沃勒夫岡不能老待在這兒，待在這偏僻的小地方，不願讓他也永遠當薩勒茨堡小教堂唱詩班的教師，他的紅衣主教給他那樣菲薄的薪水，那只好讓他的父親維持生活而巳。沃勒夫岡應該到社會上去給人們認識認識，就像當日我帶着他到意大利、到巴黎、到倫敦去旅行演奏的時候，大家讚美

雷奧波德 那是到上演的最後一分鐘也會有人出來攔的。

南內兒 你爲什麼這樣想呢？

雷奧波德 就是到上演的最後一分鐘也會有人出來攔的。

南內兒 你爲什麼這樣想呢？

雷奧波德 不然，沃夫岡在上演之前，早就給我們來信了，之後，他也讓我們聽得觀察對於他的音樂反應如何的。你想維也納底堡格太戲院是個多末有地位的地方……

南內兒 是嗎，三個「好學生」，當然可以維持生活，可是幾時才能找到報酬高的學生呢？除非有人找上門來，可是幾時才有人找上門來呢？等到他有錢的時候，南內兒，我們花在他身上的錢，要拿到利錢了。

（聽到街上的驛車的號角聲和一輛車子的軋轆聲。）

南內兒 （聽着。）維也納來的馬車。

雷奧波德 哈根應該今天晚上回來的。

南內兒 明天早晨準八點鐘，他一定會來收房租跟利錢來的。

雷奧波德 那已經成了他的死規矩啦，十八年以來，從我住進這所房子，他哪一次不都是准日期收錢？

南內兒 你整天晝夜地抄樂譜，一年一年地抄

樂譜，就是爲了新編的……
雷奧波德 這並不是什麼極大的奇蹟，他總算很
辛苦很正直地賺他的錢的，他自己在
這兒，在深夜下有個生病的兒子，整
天整夜地給着。整天整夜地給着。

南內兒 今天早晨十點鐘鐘請過醫生呢。
雷奧波德 只要他總算底心腸稍寬大一些，
能夠多幫助一點，這種個莫扎特，我們不會忘恩，我們總能使他的
名望更響亮些。

南內兒 紅衣主教並不知道重現莫扎特底才能
的，哎，是呵，要是沃勒夫岡能有這種
和屈服的才能……

雷奧波德 你無辜了他的總主教了，他懂得的
比那些研究多年的樂隊長還好，而且
他非常非常曉得上帝給他預備了什麼
樣的禮物，就因爲這個他才把沃勒夫
岡留在薩勒茲堡，也因爲這個原故
，他的名望不能不耀非常燦爛的光芒
，他的總主教也怕一個比他知識還博
的人，而且這個人就不能嫉妬也不能
把寶藏帶走。

南內兒 (響亮的) 那末誰來幫助沃勒夫岡呢
？誰？

雷奧波德 (起來) 上帝，我相信是它，我確
實知道沃勒夫岡底天才，而且也有
我們兩個，南內兒？我們知道他的父
親和他的姐姐對他最忠實，假 我們
的生活像你母親在世的時候那樣的生

活下去，那時候也就會過得好些，我
想將來沃勒夫岡會百倍地報答我們。
(他當父親說話的時候，南內兒底
手從手工上懶懶地滑下手了，他的頭
也垂在桌上。)

雷奧波德 (停住，驚異的) 南內兒，……
我曉得……我什麼都曉得……至於我
，一聽上了年紀的人犧牲了自己的生
命，這是不算一回事；可是當你犧牲
了你的青春和愛情，犧牲了你的幸福
和音樂家擅長的才能呢，這又是一件
事啊！

(南內兒哽咽起來。)
雷奧波德 (撫摸着他的頭髮。) 南內兒，這
樣的光景不會再延長多久囉！神童底
聲譽命跟着我周遊歐洲的時候一樣，
會和從前一樣被人們認識了的，他這
個小教堂唱詩班的教師不久會在皇宮
里一舉成名，格魯克先生在維也納皇
宮有二十萬金幣名) (Gold-
piece) 海頓在倫敦賺三千，你想想看
，南內兒，沃勒夫岡又要寄回家這
個數目的一半，我們就可以很快的還
清欠債，我們還可以留一些給你做妝
奩。

南內兒 (站起來擁抱她父親。) 爸爸，你寬
恕我，我只是給你增加痛苦，給你添許
多牽掛，再不要記起我的苦惱罷，你知
道，我愛沃勒夫岡，我愛他的音樂像我

自己的一樣……要是我只能在這一次里
把我的血給他，就讓我在這一次統統給
他罷，(用一種 烈的手勢，突然地宜
洩出了她) 制了許久的溫和而密度的醫
生的感情。) 是的，從今以後，我就這
樣做，我站在上帝面前發誓！立刻，這
對於我自己是這樣好的行爲。(她將頭
伏在父親底肩上。)

雷奧波德 這樣的日子不會再延長多久囉，不
會換多久囉！他的歌劇也許明天就上
演，他立刻會把那一百德卡特寄
給我們一半，一定的，成功和好消息
正在等着他，然後他會想到我們怎樣
爲的工作，他會像我們想念他同樣的
想念着我們。

南內兒 去罷，你去睡覺罷，親愛的爸爸！不管
怎樣，你去睡覺罷！(門開了，他們兩
人同時聽見了，南內兒走向左邊半開着
的房門走去，剛到門前，驚慌的。) 哈
根醫生到我家裏來了。

雷奧波德 在這樣晚的深夜里？他是剛剛開門
回來罷？

南內兒 正當他兒子生病的時候？
雷奧波德 他一定有什麼事情要跟我們談。
南內兒 也許是帶來了維也納底消息？
雷奧波德 他不能等到明天再告訴嗎？
南內兒 還有一位不認識的人跟他一齊來囉。
雷奧波德 奇怪！(他拍拍衣裳又重新整理着
頭髮。) 南內兒，你到房裏去，在你

等着的時候：……彈點什麼：……誰個快樂的曲子罷！心里不要想到別的事情……

（南內兒離開門口，但懷着不安的心情又走回來，雷奧波德用兩對她做了一個暗示，她反關上了門。）

雷奧波德（很快地把手內掃了一眼，開開抽屜把錢放在裏邊，急忙把手工和譜紙收拾起、之後，又重新把架譜放在桌子上，這時從鄰室傳出動人的琴聲，有人敲左邊的門。）請進來！

黎岑麥耳

（是個快活的人，襯衫，中等年紀，着旅行裝；帽子拿在手里，鞠躬。）我首先向他表示我的敬意。（他停留門旁聽着音樂，驚異而出神的。）

哈根腦

（一個瘦小的人，眼神不定而且動作踴躍，他那生病的腿肢證明了他的情感的濃度。）晚安，親愛的鄰居莫扎特！請原諒我們在這樣晚的深夜到你府上來……

雷奧波德

（向黎岑麥耳答禮）你好！（又伸手向哈根腦。）我的房東不論什麼時候都便利到會來，我應該對這種意外的會面感到高興罷？……（他注視着哈根腦和客人，當時預感到一種不幸。）

哈根腦

（不安的，好像一個人不願告訴什麼

人一件爲難的事情一樣，時時從旁斜睨着黎岑麥耳。咳嗽着。）……

這位是黎岑麥耳先生，我很高興介紹給你，他剛剛從維也納來的，今天夜里馬上還要到慕尼黑去，在車夫換牲口的時候，我想乘這個機會……

雷奧波德

（現露出一種真正的愉快聽着音樂，並且帶着一種不知如何讚美是好的手勢，但是他依然傾聽着，過了一會，問道：）是不是莫扎特在里邊？我前天在維也納才見過他的……

黎岑麥耳

（面帶苦笑的。）這不是莫扎特，恐怕只有他……

雷奧波德

不是莫扎特，這是力一個莫扎特，怎麼？

黎岑麥耳

不是，是南內兒。（黎岑麥耳驚疑地望着哈根腦。）

哈根腦

（領首），嗯……這是南內兒，莫扎特小姐，沃勒夫岡，莫扎特底姐姐。

黎岑麥耳

（非常驚異。）莫扎特小姐也是？她在音樂上的才能不比她弟弟少多少的。

雷奧波德

（那末爲什麼？）……

黎岑麥耳

（那末爲什麼？）……

（你並不是第一輛向我這發問的人，不過，這原因也不是音樂，也不是我錢袋里的錢不夠借給這兩個天才的

孩子……請坐！（大家都坐下了。）

雷奧波德（雖然她只有很少的時間練習，現在她也不得不犧牲她這樣的才能。（音樂停止。）那末，我應該對這道到光榮嗎？……（望着他的兩位拜訪者。）

黎岑麥耳

（請你原諒，莫扎特先生，和你相識我感到非常榮幸，且聽到莫扎特小姐的演奏，真是非常感謝……在我的記憶中還從來沒有聽到過這樣的……尤其在這深夜一鐘鐘的時候……要不是哈根腦先生你是威迫的樣子想我……

哈根腦

（嗯……我想談談沃勒夫岡，莫扎特，他……維也納過到他；我想……

雷奧波德

（在這深夜更半夜的時候，你是忙碌着這一件緊要的事情嗎？）

哈根腦

（對黎岑麥耳看了一眼。）……

雷奧波德

（起身。）什麼消息……重要的消息？

黎岑麥耳

（面帶微笑，做個否認的姿勢。）一點也不重要，親愛的，扎特先生，的確不重要。

雷奧波德

（什麼消息？）……我的小孩子底消息？

哈根腦

（嗯……

哈根腦

（嗯……

雷奧波德 而且也沒有什麼意思……當然你是早已知道了，他的歌劇非常成功。

雷奧波德 (感動。) 他的歌劇成功了。

雷奧波德 當然你是知道上禮拜五在維也納

格大戲院演出的。

雷奧波德 (恢復了平靜。) 是的……是的……

我時小孩子來信也提的。

哈根腦 噫……噫……

雷奧波德 我特地來誠心誠意地給你賀喜，給你同令媛賀喜的，在戲院里，不斷地反復地唱着，演奏的時間因此比往常延長了兩倍以上，全維也納都唱着他的歌，就是在到薩勒茲堡的馬車里邊都聽到：Ja-Ja-Ja……(他低聲地却有技巧的唱着「L'Enlèvement」底一段。) 這真值得欽佩！值得欽佩！

哈根腦 (向雷奧波德丟了一個眼色。) 他那歌劇底一百德卡特的報酬當時就付給他了，噫……噫……你知道罷，親愛的鄰居？

雷奧波德 (肯定的語氣說。) 當然，親愛的鄰居。

哈根腦 (眼睛半閉着) 噫……噫……(一個難堪的短暫的停頓。)

雷奧波德 (不自然的。) 莫扎特先生，請你答應把這金額令媛，允許我獻上我無限的讚賞。

雷奧波德 可以，你可以和她認識認識？(他

指着鄰室，那裏又傳出新的音樂。)

不過，最好你不要談到她的音樂。

(雷奧波德慢慢向前移動着，靜靜地走進鄰室。)

雷奧波德 (臉上充滿着疑惑的神情觀察着哈根腦，他不能保持他的眼神底正常態度。) 你不想把這好消息漏到明天，真是難得，親愛的鄰居……可是你出門回家也應該疲倦了罷，你身上這樣濕，下雨了嗎？再說你也不掛念家里那些煩心的事情。

哈根腦 (直截了當地。) 沃勒夫岡那一百德卡特一點也沒有寄給你們嗎？

雷奧波德 你從那兒知道的？你已經到郵局調查過了嗎？(開開抽屜。) 你掛憂你的用錢了罷？哈根腦先生？你不敢心的利錢嗎？(在桌上數着錢。) 假使是這樣，你大可不必犧牲你休息的時間，這筆錢不是沃勒夫岡，是雷奧波德欠你的債，你說一直到今天，雷奧波德對他自己的契約從來沒有不履行的。

哈根腦 (退回他的錢，誠懇的。) 噫……

噫……你怎麼誤會了我的意思呢，老朋友！十八年了，難道我不曉得你是世界上最誠實最可靠的人嗎？

雷奧波德 沃勒夫岡底天才已經為我們的生命了，哈根腦先生。

哈根腦 噫……噫……我是預告告訴你……我是

爲着這件事情來的。請你相信我。

雷奧波德 你是爲着什麼事來的？

哈根腦 趕快把沃勒夫岡從維也納叫回來。

雷奧波德 (懷疑。) 爲什麼？

哈根腦 噫……噫……我不過想告訴你……如果他在演奏完畢之後立刻就回家的話，他還可以帶一百德卡特回來。

雷奧波德 沃勒夫岡應該留在維也納，爲了他的前途，他應該這樣，他應該在貴族的大門開里使他們認識認識，因此他不能把他的一百德卡特寄給我，因爲他要維持自己的身份地位，他需要穿得整齊些，你要知道，即使在皇宮里而，對於威爾斯的人，他們也祇是給一點點施捨而已。

哈根腦 噫……噫……可是親愛的鄰居……當你整天整夜的辛辛苦苦地爲他工作的時候……

雷奧波德 即使這這這壞，這也是我一生的本分，是我神聖的義務。

哈根腦 噫……噫……可是這樣的日子你還要挨多久呢？

雷奧波德 不會多久，如果上帝保佑他，以沃勒夫岡那樣的才能，若是遲早都得不到應有的報酬，是不會有的事情，到了那一天，他會把他所有的都給了我，而你呢，你不僅可以收到你的利錢，還可以收到你借給我們的全部的借貸，你是確實知道的，你也十分確

得沃勒夫心底心腸的，他不會忘記他
哈根腦 噫！噫！我要說的是他的家。
假使他在維也納也有了三個家呢？（對
京 自己剛剛說出口的話感到恐怖，於是他
語的咳嗽便發作了。）

雷奧波德 （看看他，不講話，沉默，在屋子
中間，馬定來走去，忽然反身向哈根腦走去
哈根腦 （什麼？……這不是真的！）

雷奧波德 我這不願知道這件事情的。噫！
噫！這就是爲了這件事了我才把黎岑麥
耳先生請到維也納來的。請他請替這個「
家」；這是什麼告訴我這個消息，我因
爲對他的利益有子動，所以我讓
他先知道這件事情。

雷奧波德 （用一種迅速的動作推開門，底門
，一面牽制着自己。）黎岑麥耳先生
，請你出來一下。
黎岑麥耳 （喘着氣不對，想推辭。）謝
謝，爲我感愛到的愉快，我非常感
謝。

雷奧波德 這是我也很感激你，哈根腦先生
，由於這意外的快樂，確實是
。不，現在，我應該，非常抱歉……

雷奧波德 （向京）無論如何答應我，我
坐。

黎岑麥耳 我很忙，惠多正在等着我呢，我
非最後再把你這件事，

雷奧波德 （向京）無論如何答應我，我
坐。

雷奧波德 （向京）無論如何答應我，我
坐。

黎岑麥耳 （坐下，顯得很不舒服。）好的，
好的，好的，好的，請你在的，我一點也
不清楚。

雷奧波德 沃勒夫岡，莫扎特果真結婚嗎？
黎岑麥耳 （笑着。）怎麼！你是很清楚的，
戲園左右總隔有幾家讀書的。
雷奧波德 什麼話？

（南內兒在門口出現。）
黎岑麥耳 有人說莫扎特很多情，哪一個少年
男子不愛情？

雷奧波德 跟誰？
黎岑麥耳 跟一位叫做什麼阿洛西亞。威拜爾
的。

雷奧波德 威拜爾？怎麼一個威拜爾？（轉向
哈根腦。）這是怎麼一個人家？

哈根腦 噫……噫……父親在曼海姆大戲院當
攝景的，有四個女兒，家里沒有錢，名
譽不怎麼好。

黎岑麥耳 不，你不應該這樣說，哈根腦先生
，雷奧波德因爲有人常常到那兒威拜爾小姐
家里去玩，所以……

雷奧波德 常常有人去玩？
黎岑麥耳 一班演員，你曉得的，阿洛西亞
跟着莫扎特唱劇。

哈根腦 （很快地走出去。）白羅特務的性質。
雷奧波德 （生氣地說他在義務地教人家。）
黎岑麥耳 這真女孩子愛非非的好，並且是
雷奧斯位絕代美人，還論，我可以告訴你

雷奧波德 這真女孩子愛非非的好，並且是
雷奧斯位絕代美人，還論，我可以告訴你

……可是現在，請你原諒，我實在
不能再……一處工夫也沒有……我
再一向你道謝，（向南內兒）特別向
你——親愛的小姐，（吻她的手）永
遠忘記不了，（大家都像驚呆了似的
，也沒有誰答禮，他向周圍看了一眼
，走出去，顯得很當窘。）

雷奧波德 （冷淡地。）不會讓你不放心的，
親愛的哈根腦先生，無論如何你可以
收齊你的錢的。

哈根腦 我是將來你效勞的，莫扎特先生，
噫……噫……

雷奧波德 我當然知道……下一班到維也納去
的馬車幾時走？

哈根腦 明日上午十一點。
雷奧波德 早一點的車子沒有嗎？
南內兒 （她一直站在門口。）夜班向車一點
鐘走。

（雷奧波德走向衣櫃去，取出手提箱
和他的旅行外套。）

哈根腦 （站起來，吃驚的。）啊！你打算馬
上就動身嗎？這時候天氣很討厭的，再
說你還沒睡過覺，這樣一來你必鬧出
病來嘍！

雷奧波德 這裏我非常感謝你能够趁早告訴了我這
種危險。向南內兒，把手提箱提給
她。）雷奧波德用的東西

哈根腦 可是你也不必這樣急著去鬧這大危

哈根腦 可是你也不必這樣急著去鬧這大危

雷奧波德 (但他沉着地繼續做他的旅行準備)

雷奧波德 那末你以為我會領債嗎?

南內兒 (從門前穿過) 我簽這張借約，我

孩子很容易相信別人的話，爲了對他一點用處也沒有的人，他很輕易地犧牲他自己的名譽和前途的，實在的，應該有人去把他從陷阱里救出來才是。

雷奧波德 是我阻止你去睡覺嗎?

雷奧波德 (爲使自己不哭，減默了許久) 上帝保佑你，孩子！這一去不是沒有用處的；這一去不是徒然的！他走出去，南內兒提着箱子送他，哈根

哈根 要是你遲走幾個鐘點呢?

哈根 不要以為你家的門檻高會絆着我，我倒要聽一聽你心跳的聲音，再不要兒戲似的又去：新借約，請你當心！你還不清的，我很清楚你們的情形，你不能再簽半張新的借約啦。

幕落

贛北戰地演劇巡禮

藍鷹

一、贛北的戰地演劇較兩年前活躍了。在二十八年八月初，我曾在修河前線。那時戰地演劇非常沉寂，頂多不過是一些附屬在政工隊和一般服務團中，類似「化裝常備」，缺乏藝術性的演劇，並且這種服務團演劇，爲數還是很少很少的。

「我們必須藉着戲劇的力量和功能來輔助軍隊教育，幫助軍隊中的教育和訓練，使軍隊能修成一把真精神。」

二、這些劇團是怎樣組成的呢？現在我們先來看贛前一般劇團組成情形吧。那必 要從頭說起，自二十九年春，各軍師政工隊奉命合併軍政宣傳部，以後，演劇活動，只有軍政工隊可能，戲劇中，各師即告缺乏戲劇團隊。而軍部時，在短期內，大部份不

二

完全換了新的面目，以一種相當活躍的姿態出現於部隊之中了，我們可以看到一位師長演劇藝術的昇昇來，解一般部隊長官對演劇的認識和深切的要求。他說：

而戲劇工作者在抗戰中更認爲了降已兩任義務，要使中國的話劇與抗戰適應抗戰要求，開展戰地演劇是迫不及待的工作，因此，在這

(下文接二九頁)

一刀仇

戰地小景之一

王逸

抗戰第四年的湘北戰地。

鄉村大道邊一座孤立矮小的茅屋，這爛不堪的茅屋和這屋主——

一位殘疾衰老的孤獨者一樣，有着不堪的命運。茅屋的前面，實際是個簍棚，那是供來往行人休腳的地方，那後面陰暗的小屋，就是老人的住室，從這房屋的構造就明白這老人是依靠着供來往行人的茶水，維持那清苦的生活。

將近黃昏的時候，遠方槍炮聲漸漸可聞。

這耳聾眼花滿臉駝背的老人，癱坐屋前沒有一些兒聲息，也沒動作。

片刻後，二三個從前方退下來的士兵（甲）踉踉地走來，背着沉重的步槍，他是那樣疲乏之與飢餓。

兵甲（發見老人，驚喜地。）喂！老頭，你沒走。

老人（毫無發覺。）
兵甲（走近大聲叫。）喂，老頭。

老人（仍然不動。）

兵甲（憤然地舉起槍柄，對着老人的臉威嚇地。）喂！

老人（這突然的動作使老人恐慌萬分，爲着讓開這猛烈地襲擊，龍鐘的身軀和着破爛的小椅一同傾倒在地上。）

兵甲（自己也覺得自己的魯莽可笑。）他媽的。這無用的老東西（又板起面孔。）喚你爲什麼不理人！

老人（恐懼地連連搖頭。）

兵甲（搖頭。）

老人（搖頭。）

兵甲（仍然搖頭。）

老人（仍不動身。）

兵甲（仍不動身。）

老人（仍不動身。）

兵甲 還說軍民合作呢，軍民合作個屁，一開

戰老百姓就逃光了，要帶路沒人帶，要

點吃的，唔的沒處要。（對老人）你碰

他一下，他給你裝死。喂！起來。

老人 起來。你壓下來拚命是？（狠狠地

站起）起來。

兵甲（懼怕地縮成一團。）

老人（上前拖他）起來，起來……

兵甲（就勢反而跪下，可憐地求起饒來。）

老人（就勢反而跪下，可憐地求起饒來。）

兵甲 他媽，誰要你明頭。起來。你真……

硬把他拖起來。）老頭，我跟你說，別

他媽裝腔作勢。

老人（搖頭。）

兵甲 你他媽搖頭瘋又發了。（舉槍示之。）

再搖頭我槍斃你！

老人（閉口等死。）

兵甲（氣急。但無可奈何地）唉！急警瘋遇

着個慢郎中，你真拿沒有辦法。（走

開在另一旁，坐下。）吃稀米飯也沒有

這天力氣。跟他扯皮，別說他媽。肚

子都餓扁了。（沉默片刻）

（等了好久。日沒有動作。睜開眼看，

兵甲已走開坐在另一邊去了，他自己也

拾起椅子坐下。）

你他媽的又不裝死了，喂！老頭，有什

麼吃的東西嗎，弄點吃吃，我快要餓

死了。

老人 (毫無反應)。
兵甲 又裝睡。(發覺)也許這老頭子真是個騙子，一句話也沒有聽見。(走上前，)以手作勢，向老人要吃的東西。

老人 (漸漸)沒有，沒有，可憐我還沒有吃的呢！
兵甲 (以手作勢令往室內取來。)

老人 沒有，沒有……
兵甲 (推開老人)去你媽的，我自己去找。
老人 (往去)

老人 (上前推住)沒有。
兵甲 (揮開老人。)走開，(往內去，至門前忽停止。)怎麼，裏面這麼暗，一定有吃的東西。(進內)

老人 (眼又停止，最後還是咬着跑進去)你別動，你別動。
兵甲 (帶着一個粗大碗，裏面剩着大半碗飯。他媽的，還剩下這些飯，搗得一下飢。(得意地坐在小椅上。))喂！老頭，有飯子沒有？

老人 那是我的晚飯！
兵甲 (推開他)請你的。(就以手代筷，大吃起來。)

老人 (呆立在旁邊，看着他把飯吃完。)

兵甲 (吃完拍肚子。)差不多。(隨手把碗往地下一扔，沒有打碎。)

老人 (急忙拾起，詳細查看。)

兵甲 (站住了伸懶腰)總算吃了他媽一餐了？(打了個哈欠)怎麼，想睡覺了。

對。兩天沒睡過好覺了，裏面有床，就舒服一下再說。(欲往內去)

老人 (擺正)真沒有，真沒有了。
兵甲 什麼有沒有，老子抽空睡一覺。
老人 沒有，沒有……

兵甲 (忽而起)睡了鬼子兵了怎麼辦？(對老人)鬼子兵快睡時，喊我一聲啊！

老人 (搖頭)
兵甲 (欲進又回)哦。靠不住，這老東西。鬼子兵殺到面前也弄不清。別睡吧……實在是睡得很……那那那巧管，他呢。睡一覺起來再走。(入內)

老人 你，你，(無可奈何地看他又進去了，想追進去，但又停止。默然地看着手中空空碗。隨後端着碗進去了。)

老人 (靜場片刻)

老人 (空手出來)飯給他吃了。他又睡覺了。這惡鬼……這惡鬼，這惡鬼兵。(又坐回椅上)

兵乙 (發現老人)老伯伯，有沒有去逃難。
老人 (完全沒有發覺。)

兵乙 (上前，拍拍老人的肩膀。)老伯伯，你沒去逃難嗎？
老人 (發覺)哦！你 (見他和顏悅色並不畏懼)

兵乙 老伯伯，你一個人坐在這里嗎？
老人 (搖頭)

兵乙 你不怕日本鬼子打來嗎？
老人 我聽不見。

兵乙 哦！你耳發聾。(靠近耳邊大聲的。)

老人 (也大聲地)老了，逃不動了，一個人活著沒意思。該死了。
兵乙 前邊很吃緊啊，鬼子兵，怕會衝過來。

老人 呀！
兵乙 我說鬼子兵會衝過來，你不怕嗎？
老人 鬼子兵怎麼？

兵乙 我說鬼子兵來，要搶你的東西，要殺你的人，要燒房子。
老人 是的。鬼子兵來了。搶我的飯吃。要殺人。

兵乙 那你怎麼不怕呢？
老人 我老了。該死了。我閉着眼睛等死，他也就算了。

兵乙 (自語)閉眼睛等死，就會昇天了？你這辦法想得倒好。(四面打量)不過這老子也是難辦。
老人 (客氣地離開自己身下椅子)讓坐，(你請坐。)

兵乙 哦！謝謝。謝謝。(就坐)老伯伯。你有吃的東西嗎？饑餓我。

老人 (未聽見)俯耳過來。(你說什麼？)
兵乙 我說，有沒有吃的東西，賣點給我吃。

老人 沒有哪，我飯給鬼子兵吃去了。
兵乙 鬼子兵？
老人 給那鬼子兵硬搶去吃了。

讀「北京人」

盾 茅

讀了「北京人」以後，首先，我想起了曹禺先生以前寫的四個劇本。如果說「雷雨」是打算表現出資產階級家庭中的以及「事業」上的矛盾，「日出」是打算描寫金融資本家的投機性及其不可避免的失敗，那麼，「原野」是由都市到了農村，作者所要表現的，似乎是一羣同命運的人兒爲什麼要那樣仇殺！——這一問題（我以爲倫理好的方面去看「原野」，就只是這提問，而且要把這問題看作劇本的主題）。這三個劇本都是爲抗戰以前的。「蝴蝶」是取了抗戰的題材了，我只看過演出，尙未讀過脚本，聽說演出的台本因爲經過檢查，和原作頗有出入，作者自己也不滿意，但倘使大體還不失原樣，則在此一劇中，曹禺的處理題材的手法，形象思想的過程，特別是提問的方式，和他以前的三個劇本是不同的。

這三者，就優細，不是現在所要討論，這裏只是帶便提起而已。可是「北京人」，作者又回到了從來一貫的作風。這實是可喜的。「雷雨」和「日出」的重心在暴露，些荒淫，貪婪，然而命定要沒落的一羣的生活，同時，和這「照」的，也寫到（如在雷雨）或暗示（如在日出）了光明的前進的一面。這黑暗中的光明，在「雷雨」中還是一個形象，但在「日出」中却只剩了個概念或理想，現在在「北京人」中，這是一一個象徵了，——就是位人類學家袁先生當作四十年前前的原人「北京人」的現代標本。野人似的大漢，據說是一個「頂好的機器工匠」，然而又是囉吧，又是思想意識情緒都狠笨「原始的」一個人，在劇本中以「北京人」名兒出場的那個「怪人」！會講一家，不說，是屬於沒落的封建階層，會吃的那個會經營

學外國學化學的女婿也是這樣的人物，只有他的孫媳瑞真是例外。這一羣人物，寫得非出色，每人的思想意識情感，都刻劃得非常細膩，非常鮮明，他們是有血有肉的人物，無疑問的，這是作者極大的成功。而和會家一羣人同住的，那個人類學家袁先生和他的女兒袁圓，則是一個鮮明的對照。兩方面的生活，思想意識，都像黑與白似的，截然不同，斷然是兩個世界，這是任何人一眼都看了出來的。但是，也正因爲是那鮮明的一個對照，也正因爲會家父子夫妻翁婿這一羣怎樣看世界以及人與人的關係是該發現得清清楚楚的，所以我們不免要問道：作爲會家的鮮明對照的袁家子女，他們對於社會人生，人與人的關係，到底抱定了怎樣一個看法？換言之，他們的理想意識，在我們這個社會裏，相當於那一類人？自然，袁先生是一個科學家，但科學家也不是能够脫離了他所處的社會的關係而成爲一個抽象的人物的。從這一點看，袁氏父女的形雖然鮮明，而他們的「內容」却頗費猜詳：這一對人物，倘在現實生活中出現時，將是一個「奇蹟」，而在劇本中，則是一個暗謎了。

其次，會這一家，當然不是在沙灘上，而且由於他一家決定的沒落，我們可以言，圍繞於會家的社會的一切，正在劇烈震動的過程中；事實上，作者也已經暗示了一二，他家門鄰有幾廠的暴發戶杜家，瑞貞這一對小夫妻各有他們的和會家大不相同的同學，更不用說，還有同院住的袁先生。但是，除了袁先生的「奇蹟」似的存在外，杜家以瑞貞他們的同學，在劇本中只有極少極少的帶便提起，而且在劇情上，杜家不過是會家故事發展中一個條件，而瑞貞他們的口裏提起的同學（其實倘沒有幕前的詳細說明，我們幾乎感不到），則亦不過用作他們的理想何以有「不同的說明罷了。究竟在袁心齋以外的世界是怎樣一個世界，是什麼變化在進行着？我們還不能得到一個明晰的印象。杜家和瑞貞的同學不曉得是一個豐富複雜的聯想。

最後，在那作標本的「北京人」的身上，也似乎有些暗謎頗費猜詳。首先，「北京人」既如象徵，他象徵了什麼？從劇本上，我們可以得到一個印象，和一個假想。印象是什麼呢？這是一個在思想感

職階上近於原人的「人物」，這是從作者的筆下直接感到的。然而他又是一個「象徵」，向光明的「象徵」，於是我們不得不問，作者的暗示，難道是要從「開始」中找到光明麼？據聞作者曾經在給朋友的信中，表示了並不是這個意思。我們細讀文本，也相信他不是。於是來了一個假想：「北京人」是象徵了勞動人民大眾的。作者用袁先生與「巴」介紹「北京人」是一個頂好的機器「匠」，似乎是一個暗示，而在最後一幕，這個「巴」開口，帶領瑞貞和愷小兩姊妹而出，似乎又是一個暗示。如果我們接受了這一個假想，那麼，一方面弄來問題似乎簡單，而另一方面看來却轉為複雜了。因為現代勞動人民大眾的思想意識情緒不是「原人」那樣的，而在劇本上這一點却顯為強調，而且因此，這光明的「象徵」對於觀衆不將是一個嘲諷。

(上文接二四頁)

的要求。因此，部隊長官若果「加強士兵教育」而自行舉辦劇團。但因「訪求不及，人材的感缺」。尤以有深湛的藝術修養的演劇人材為缺，至為難演，更難物色。因此，有的劇團的總負責人不是政治部主任自身，便由政治部課長兼任，或是師長及其他軍事人才兼任。而參謀主任，有由衛生院長來兼理，爲了解決藝術上的問題，總負責人下附設秘書，正副導演亦來負責。很少有一個劇團的負責人完全寄託於演劇藝術的專門人材的，以至使一般劇團不能依適合藝術條件的正常的發展下去。

至於劇團中的成員，比較普遍的是有着一些熱衷戲劇藝術並以之爲終身事業的青年，和一般政工青年日漸轉向到戲劇途徑的，比較特殊的還有一些戰地青年工作者，如電務人員，

尤其對於比較落後的觀衆，則將產生違反了作者本意的感想。以上三點，是「北京人」中未能圓滿解答的問題。但這並不是說，因爲有了這一些「北京人」的優點，他的成功的人物描寫，他的對於封建的揭露和對人物的揭露和諷刺，就失了光彩。這方面，曹禺先生的光榮的努力和成功，依然是值得佩服的。會家一家的無色彩的貧血的生活，就像一個抽子，將打擊了觀衆的心靈，使他們戰慄，當然也將使他們痛苦，用更深刻一點的眼光來看他們周圍的社會和人至，不，絕不能估低「北京人」的價值，估低他的社會意義。但是也正因爲如此，我以爲沉默便是冷淡，而客氣又同於敷衍，所以率直地說出了我的感想，不知賢明的作者和賢明的觀衆讀了以後覺得怎樣。

醫務人員等(如某師劇團以紅十字會醫務員

之義務職員爲劇團的中心砥柱，因此，劇團負責人或被支配到衛生院房頭上來了。)有些劇團在初成立時非缺乏演劇人才，部隊長官急於戲劇工作的展開，就選拔了一些可能一動而認爲有演劇才能的下級幹部，如連排長等。來負有戲劇工作。甚至，還有些是從士兵羣里發掘出來，但這是很少數。

從上面的組成份子來看，戲劇戰地是相當普遍的感染了各階層的人們，這當然是一個可喜的現象，但，反過來說，正因此此雜亂，加上戲劇專門人材之修養不足，我們可以看出目前戰地演劇確實缺乏着中心的藝術領導，更不知道正確的藝術表演方法。

因此，形成了現階段兩種不同的現象：了解一點演劇藝術的，顯得高傲，自滿，不懂得的，虛心，要求上進，而無門可入。

於是我們可以看出目前戰地劇團組織基礎

的現況，它雖然向前進步了，但迫切地需要正確的藝術營養！

三、他們的工作是相當複雜的

由於劇團本對藝術總與程度把握得不夠確切，同時，參演人員不能獲得領導的信任和以經常是無條件的接受命令。在這種情勢之下，造成相互地影響：工作者對戲劇工作感到棘手和苦悶，而領導人對工作者也沒有過高的希望和信心。

在艱難的形勢下，他們的工作還是相當活躍的——他們經常的跟隨着部隊，定一個地方或轉移一個地方，演出的次數是相當不少的，他們在很短的時間里，選擇排演戲本，由於部隊的普遍習慣是以迅速爲原則，因此往往不得不從事於藝術的突擊工作，演出時間常常縮

(下文接三一頁)

關於「北京人」的速寫

胡 風

「北京人」底單行本到了，我忽然地讀了一遍。有一點感想。S君勸我寫出來，我也想試一試，題目就叫做「北京人裏面的多餘的人和托夢的人」，但在目前無論如何是做不到的了，現在只好拉雜地寫幾句。

平面地看，「北京人」是對封建社會的輓歌和對於一種新的生活的嚮往。然而，在我們底感受上，作者底輓歌是唱得那麼淒傷，那麼沉痛，我們可以毫不躊躇地說，有些地方是達到了藝術的（我是在它原來的意義上寫下這個形容詞的）境界，但當他在輓歌中終於嚮往了的那「一種新的生活」，却使我們感到飄忽，渺茫，將是在痛苦底重壓下面黑透了的人底，一個僅僅爲了安慰那痛苦的夢。所以，作者愈把他底夢染上濃烈的色彩，我們就愈覺得那夢和現實遠離，好像是兩種不能精在一起的東西被勉強地縛在一起了。

如果說，新生活是從舊生活底崩潰裏面誕生的，在舊生活底崩潰裏面要透出新生活底脈絡，如果說，現實主義的成分能引起浪漫主義的成分，浪漫主義的成分本是現實主義的成分開花，那麼，現在的情況形到是出於什麼呢？

這當然也應該從作者底整個發展過程上去看的，但現在我們底追求還只能限於這作品本身上面。那麼，除了作者自己決不可能是那樣的，僅僅爲了增加舞台底變化這作用以外，我想有兩可能的解釋。種

第一，打斷了作者是封建家庭（以及封建社會）底那一幅悲慘的圖畫，哀婉的心情使他禁不住要歌唱它底崩潰和滅亡，但作者的期望不能在輓歌裏頭得到滿足，於是他在廢墟上面創造了一個夢（他自已當無認爲是一條出路），使這够不死的人向那夢裏逃去。

第二，作者原也看清了圍繞着這家庭底更具體的情勢和這當中的可能的發展，但爲了他底作品能够多讀者和觀衆面前出現，於是只好用一個不說話的夢來代替了許多要說出來的，複雜的東西。

我們應該向那一個解釋呢？

但無論是哪一個解釋，都圍繞到作者創作方法上去。依前一說，這是作者底創作方法被他底題材拖住了。藝術，不但不可能是某一個現象底紀錄，而且也不能是某一個現象底孤立的發展，孤立的發展，應該是社會的情勢上對於它底現象性和可能性的綜合。把握和提高。當然，我們不能懷疑作者忘記了這個創作底基礎，他所選的一個人物（瑞貞）就說過有一些朋友，且知道「這是一一個地方」，這是封建社會的殼骨，然而，我們雖然也求夢，但我們要求由現實到夢的道路。如果僅僅是一個夢，那作者就我們提出了實例：一方面，他只好逃出「家」式的「北京人」和「氏父女」，另一方面，他不得不擺脫了和這家庭相糾纏着的一些關係，如「這家庭底所有和封建社會的牽連着的血緣，和所起而資本主義勢力（隔壁的「晏家戶

「」的更複雜的糾葛，以及和無論怎樣解釋，這事件都是應該發生在抗戰前幾年的北平的這個有牛力量的時代激流之交涉……也許在場者看來，擺脫了這些觸手也能或者更能寫出那個人生的悲劇性，但我們却以為在真實性底意義上的悲劇性，只有和那些觸手的更大的具體鬥爭裏面，才能够完全地獲得。在這個意義上說，作者所造出來的藝術性格凸出的活的人物，似乎是枝葉繁茂的，但實際上却遺棄各各經過了被單純化了的一面。我們的分析是從作者所把握的對象本身出發的。

依後一說，我們當然同情作者底苦惱和他的奮鬥，但也依然不能不回到上面所說的創作方法上的問題去。因為，即令是在今天的處境

（上文接二九頁）

時通知，而這些工作者竟能如期完成，雖不免有些粗糙，但相當富有突擊精神，在藝術創造上，大都是暗自摸索。不管他方法上是不正確，却相當胆大勇為。

他們曾經演過：「鳳凰城」「牛頭嶺」「塞上風雲」等劇，我們看到的有「亞利西先聲」（×師長編劇）「黑字二十八」「麗窟」和「林左芬」等，於此可以看出他們活躍的情況。

他們的演出範圍只限於本身所隸屬的部隊單位，難得的，也有一兩次到後方城市（如西安）去公演，這種公演的目的雖是部隊要表揚自己，但為使戲劇工作人員到後方觀摩的成份也是有的。可是部隊之間缺乏相互交換地演演出，簡直沒有什麼聯繫，這是件很大的遺憾。選擇多幕劇成了一種風氣，且往往不適合

下面，作者對於他所把握的對象也可能做到某一限度的掌握和發展，而且，在藝術的要求本身上說，恐怕那發展也只能到某一限度為止的罷。我們底分析原是先就拋棄了所謂「意識」的底影響這一個有害的要求的。

但無論是由於那一個原因，作者在這裏給與我們的是在滅亡的路上痛苦的生靈，我相信，在努力的演出裏面，演員和觀眾會和作者一同嘆息，苦惱，低泣，甚至痛哭。然而，在這嘆息，苦惱，低泣，甚至痛苦的孽海裏面掙扎着向求生的意志和奮鬥，還只有寄托在一幻夢裏，沒有能够在「現實社會」這個原野上面沖出一道水光四射的，滾滾的洪流。

農村民衆和士兵，這種多幕劇排演和演出的魄

力和勇敢自然值得讚揚，而這種不估量自身人力能力以後演出對象的接受可能性。確實，也為戰地演劇發展之危機。

四、刻苦的生活缺乏集體化

他們和一般戰地戲劇工作者的生活，一樣是相當刻苦的。

但他們的生活，缺乏集體性。

那是在自覺紀律上，在同志間的爱上，在相互的嚴苛批判上，發揮不出集體力量。而演劇藝術最不能缺少的就是這種集體性。

同時，他們更忽視學習生活的重要性。他們演劇藝術的知識極其缺乏，他們的藝術認識也只停留在原則的了解上。缺乏基本常識，也缺乏藝術的基本修養。在他們的生活中很少看到對演劇藝術的追求，較有能力的，自覺心又常使他們不能虛心的求教別人，他們自己

相互間也沒有集體的學習和匯通。

因為他們缺乏一藝術的共同認識，對演劇藝術的前途沒有共同的展望。因此他們自然精神散漫，不持久。

往往因為待遇的不同，工作地位也有了明顯的區別，以至有爭奪角色，兩名重利的不良現象。人事糾紛常常纏繞着集體生活，許多工作者常時以不安的心情反映工作與生活上，以至於有人跑到後方尋找別出路，雖有嚴密的請假制度，也不能限制這種離心的現象。

如何解決戰地戲劇工作者的苦悶，及吸取後方健全的戲劇工作者的經驗，使他們在生活上得到新的途徑，同時更應建立集體生活的，把纏繞在人事問題上的精力，運用到對演劇藝術的追求上，加強他們最缺乏的學習生活，更是重要的問題。

（下文接三七頁）

作爲劇家的普式庚

譯者 莊 燕 譯

普式庚一生都是從事於戲劇寫作的。不幸的是爲位詩人在童年和青年時代所作的戲劇的嘗試沒有一件保存下來。我們只是從他同代人的回憶中才知道一點點。

據說普式庚在杰爾斯科·奧洛(註一)的列齊伊(註二)做學生的時候(一八一七——一八一七)就精確地研究俄國的戲劇。學了。一八一五年普式庚記錄了一本筆記「夏利夫和考易之我觀」。我這本筆記裏對那時俄國戲劇的偉大名著作過大膽而嚴格的批判。當他從列齊伊畢業以後，將軍到南俄以前，在彼得堡所過的三年當中(一八一七——一八二〇)，普式庚常常到劇場中去，而且在那時，數百名的劇作家們交結朋友。這三本戲劇的印本在普式庚的作品中留下了明顯的痕跡，同時又是一個非常重要的因素促使他發展爲一個劇作家，而且鼓動他到戲劇藝術的寶藏。

那時候的俄國戲劇文學，水準還很低。這在戲劇方面更其是如此，十九世紀的初葉，俄國悲劇由於平凡地摹仿拉辛、十八世紀的後半葉產生了一大批這樣的劇目，因之太大的衰微了，已經不

能適應那時的需要。在十九世紀的最初十年間，俄國產生悲劇還很少。那時最多產的悲劇作家就是奧什魯夫了，他照著感情主義派加以改革，想將古典主義之類死的傳統中投入一些生命。然而，他的努力卻沒有得到一點有意義的結果。

奧什魯夫和他的同輩中曾享過一時的盛名，可是在普式庚却常常的批評這稱平庸者。他以爲，而且也是很正確的，奧什魯夫不能夠祛除俄國戲劇之主要缺點——摹倣。普式庚認爲看那時戲劇的喜劇，在那些作者中間，年輕的格利波夫(註三)後來會以其著名的喜劇「聰明誤」而永垂不朽。

普式庚初寫戲劇的嘗試是在喜劇的範圍以內，這些試跡是現在他的原稿中發現了。普式庚於一八二一年寫他第一部喜劇，那時他正充軍在基希涅夫。可是，他馬上又放棄寫了。我們現在所能看到的這部喜劇，是大約三十行的序詩和一個詳盡的計劃而已。這一喜劇的主要人物乃是一個世俗的青年人，他之酷愛牌，使他將他一個老年或一部揭露社會之罪惡的戲劇。這戲，社會的主題佔着大部分，這和普式庚整個的政治生活非常符合。據說他充軍到南方的初年，普式庚就認與左派十二月黨人觀點一致了。

普式庚在幾年所具的急激的政治思想，在他另外一部戲劇的試作中，去完備的悲劇「瓦爾姆」(一八二二)，更映得更其清楚。這部戲劇的主題是瓦底姆所領導的普式庚的諾夫高魯德暴動，瓦底姆乃是反對第九軍團外國准報者盧列克(註四)的一個民族共和思想的戰士。選擇這一題材，其本身顯出十二月黨人的思想對普式庚所發生的巨大的影響了。在十二月黨人看來，瓦底姆乃是爭取政治解放的歷史的象徵。這戲劇試作的全文顯示普式庚是，這悲劇當作煽動的作品而寫的，因此它充滿了對他當時政治現狀的諷刺。全文涉及人民對政府一致的仇恨，涉及那些因憤怒而激動的「青年公民們」。另一方面值得注意的是：就戲劇的技巧而論，普式庚直接近慣例。這篇東西的兩份手稿都是以古典的抑揚的六韻詩寫成的。

普式庚第一部完成的戲劇創作，有名的悲劇「鮑里斯·郭杜諾夫」(註五)顯示出詩人乃是一個成熟的有創作天才的戲作家。「鮑里斯·郭杜諾夫」是於一八二五年在齊哈伊洛夫斯科(註六)的一個村中寫的，普式庚自一八二四年以來就被放逐在那裏了。可是，由於延了好幾年的檢查的麻煩，「鮑里斯·郭杜諾夫」在一八三一年經過刪略和檢查官強迫作者更改才出版出來。

普式庚沒有見過他這悲劇的上演。在一八七〇年以後，沙皇的檢在官才准許上演這一古典的俄國劇之刪略的審定本。原文中許多部分都禁止演出，或是被迫作過某些改動。

「鮑里斯·郭杜諾夫」乃是一部普式庚賦予巨大的文學與社會之意義的著作。這部戲劇有兩個理由使其作者心愛：第一，因為它是對於激動他的歷史與政治之重大問題的全般答覆；第二，乃是由於它是審慎熟慮地決定推翻俄國戲劇的慣例，並造成俄國戲劇文學之徹底改革的產物的原故。

「鮑里斯·郭杜諾夫」底歷史的形相，和普式庚對俄國歷史的研究密切有關，在這些歷史的材料中，普式庚尋到了關於他自己的時代和自己的命運底社會意義這一問題的答案。

「鮑里斯·郭杜諾夫」的歷史題材與古典悲劇之歷史的慣例迥然不同，在古典派看來，歷史的重要是因為它底裝飾以及它底人物之傳統性。

關於莎士比亞的研究，普式庚乃是「一個真正的啓示，而迫使在「鮑里斯·郭杜諾夫」中繼承了莎士比亞的方法。在莎士比亞底這多麼偉大的三個人物呀！普式庚感嘆道：「我底不勝驚異之至了拜倫，這位悲劇作家和他比起來是多麼渺小啊！」莎士比亞底豐富的現實主義，滲透於他歷史劇中的歷史事實之糊活的意義，推動普式庚終於取消

了他青年時代的「拜倫主義」的觀念，同時也向他提供了與俄國戲劇中之法國古典主義的傳統鬥爭的方法。

當他全心全意做著詩歌天才的時候，他就明確地轉向莎士比亞了。莎士比亞不但影響了普式庚底文學思想，而且影響了詩人整個的看法。一八二六年的二月，當十二月黨的活動失敗之後，普式庚在非常激動地期待著關於與他同理想的友人們命運的消息的時候，他寫與俗爾維格(註七)道：「我們不要像法蘭西的悲劇作家那樣，迷信或是片面的，我們要用莎士比亞的眼光，來看悲劇。」

這種莎士比亞的歷史觀點，試將歷史看做是自然法則支配的客觀的過程，而它的內容是「人的運命，人民的命運」，這乃是普式庚的特徵。當一八二四年之末，他熟讀那時剛出版的卡拉姆辛(註八)底「俄國史」之第十和第十一卷的時候，普式庚又充滿了同樣的感覺。

這兩卷書論十六及十七世紀俄國所發生之緊張的戲劇性的事件。普式庚採納這種極有興趣的事件寫了一部考量到俄國命運之重大問題的偉大著作。這便是普式庚想以莎士比亞劇性的故事形式來答覆的問題。

沙皇、貴族，和人民。普式庚把他們寫在一種不可避免的對立狀態中。而且在這種歷史的矛盾中間，人民的運動起着決定的作用。人民，羣衆在普式庚的戲劇中寫來並不是僅僅寫著舞臺的效果；他們在事件中起着有力的作用，而且對於矛盾的爭端有著直接的影響。出現在「鮑里斯·郭杜諾夫」中的人民或羣衆，乃是世界上任何戲劇中之最有創造性的了。無疑的，在這些場面裏，普式庚是比莎士比亞更進一步的。

普式庚在「鮑里斯·郭杜諾夫」中初為他底對象的俄國戲劇形式之改革，和他用那麼偉大的詩才具體表現於該劇中輝煌人物身上的歷史概念是緊相聯繫着的。普式庚學着莎士比亞，摒棄那古典的三大一統的原則，而且用五步句的無韻詩以代替傳統的十二音節的詩體。普式庚也引用了一些散文的場面在他底戲劇裏，而且用許多的太衆語來豐富它的語言。無論如何，這些改革對於普式庚，比單單改革形式，

其意義還要大。不同的編劇術和戲劇表現的形式，在普式庚看來，就是作為藝術與人生之關係的問題之不同的看法和不同的解釋。

普式庚在下面的名言中表明了這種理想：「我堅決地相信，適用於我們底戲劇的並不是拉辛悲劇的宮庭的慣例，而是莎士比亞戲劇的通俗的法則。」於是普式庚把戲劇形式的問題與那些戲劇就是演給他們看的觀衆底性格結合了起來。普式庚便自己面對着這一個問題，即在俄國可不可能有流行一時的悲劇。他對這一問題的答覆是傾向反面的。「鮑里斯·郭杜諾夫」之不受大多數普式庚同代人的歡迎，表示了俄國在那時確實沒有適合真正平民主義的戲劇藝術的發展，表示了普式庚巍然地高聳於讀者與批評家之上。

普式庚預感到他的悲劇一定不能爲他的同代人所了解的。他擔心着他的「鮑里斯·郭杜諾夫」的失敗會就俄國戲劇的改革。在這點上，普式庚的擔心是毫無根據的——並沒有回復到過去。不過俄國的戲劇却很久沒有產生過能和普式庚的「鮑里斯·郭杜諾夫」相比的戲劇了。總之，普式庚早在他底「鮑里斯·郭杜諾夫」初次出版之前就開始追求戲劇方面新的途徑了。

三

一八三〇年的秋天，在一個短期內，普式庚曾寫過一組小悲劇。它們只有二百到五百行詩那麼長，幕數則自一幕到四幕。這一組中包含着下面的四個劇：「貪婪的騎士」、「莫查德和薩里哀里」（註九）、「石頭客人」和「瘟疫期的宴會」。這些小悲劇，普式庚天才之最特殊的創作，構成了作為劇作家的普式庚之發展的特殊階段。

這些小悲劇最顯著的特點主要是這事實，即它們的主題都是從西歐的生活和文學中借取過來的。普式庚特別注意他的小悲劇以一種悲劇的色彩。其中第一篇便有一個副標題：「取材於顯斯頓（註十）悲劇的，「貪婪的騎士」，普式庚明顯地會熟讀過顯斯頓的，四顯

斯頓的作品却沒有一點關於「貪婪的騎士」的暗示。

這一個悲劇中的主角是一個叫做菲列普的中世紀的男爵（他爲愛好積蓄所迷）和他的兒子柯爾伯特。男爵的貪婪引起了他和兒子之間尖銳的戲劇化的矛盾。

普式庚的第二個小悲劇是根據莫查德和薩里哀里的天才的薩里哀里所寄的傳說而作的。有一個時候，普式庚曾經打算稱這個劇爲「石頭客人」，而且打算把他寫成從德文譯過來的樣子……

「石頭客人」是普式庚用顯·居恩這不朽的題材而改作的。這個悲劇的主題，普式庚是從莫里哀（註十一）著名的喜劇和莫查德的歌劇中採取來的。

第四個小悲劇的主題從標題上就可看出。這是魏爾遜的悲劇「瘟疫之城」的翻譯或者毋寧說是一種戲劇的改編。

普式庚的小悲劇有幾分是和「鮑里斯·郭杜諾夫」相反的。在小悲劇中，通俗戲劇之廣闊的歷史題材讓位於特殊的精神和心理問題之詩的處理。它們屬於貪婪、嫉妬、愛和死作了一連串的非尋常而巧妙的研究。

普式庚在選擇西歐的材料作爲他的題材的時候，他無疑地是在心將他的作品提高到世界習慣的水準，而且將它們從民族之偏狹的印象中解放出來的。如果說普式庚全部的作品代表了俄國文化之民族的和歐洲的要素之最高的配合是正確的話，那末，他的小悲劇就應當看做是這一配合之最生動而且最光輝的表現了。

從文學的和戲劇技巧的觀點看來，小悲劇不過是代表了「鮑里斯·郭杜諾夫」形式中特殊場面的一種發展罷了。「鮑里斯·郭杜諾夫」中之迅速地改換場面（活動，一會兒在俄國，一會兒又在波蘭；一會兒在沙皇的房間裏，在廣場上，在修道院裏，一會兒又在戰場上。但大體上還具有獨立性和內部的完整性。每一個這樣的場面就好像包含着一個作品的中心一樣。

據說普式庚還想寫一點小悲劇，包括題爲「歐爾布斯基」和「狄察特里和瑪利娜」的這兩篇。這兩個悲劇無疑地會是「鮑里斯·郭杜

「各個的場面和人物發展」——普式庚存心涉歷小悲劇這新的部門，他遂傲然地讀了巴雷·康維爾（註十二）的「戲劇的場面」。這終於使他決心實現他的理想。普式庚非常尊重這位英國詩人底巧妙的創作力，但是在他構成他底場面的時候却不追隨着他。普式庚的小悲劇與康維爾各個作品之間的主要差別乃是在普式庚富於戲劇的效果，完全缺乏抒情，這就是在世界文學中偉大的戲劇作品裏也常是用得太多的。

在語言和詩的裝飾上，很難找到一部能與普式庚的小悲劇相比的作品。華麗、活潑、音樂的雅緻，與光輝、深切的表情在這些小悲劇中集成一個和諧的整體。

普式庚最大的成功總算在「瘟疫期的宴會」中，宴會主人在飲宴時所唱的對瘟疫的讚美詩了。在魏爾遜的悲劇中就沒有這樣的讚美詩。

在「食婪的騎士」中，當那勇健走下地窖去看他的財寶以自娛，打開他們所有的珠寶箱，珠光寶氣射滿地窖的時候，他的那真誠白給入一個難忘的印象。

在「莫令德和薩里哀里」中，普式庚對比了兩種藝術家的典型——一方面是「閒蕩的浪子」莫令德，他沒有一切的顧慮，他底嫉妬的對手對他說：「你莫令德，是一個偶像，而你可不知道！」另一方面是薩里哀里，他以「手工就是藝術的基礎」而且把「和聲學弄進代數的試題裏」。「莫令德和薩里哀里」乃是普式庚最深刻的詩的綜合之一，而且是俄國文化中之重要的一部分。

然而這一範疇最燦爛的代表要算是「石頭客人」了，許多論普式庚的權威者都認為這是他所有的作品最成功的一部。倍析斯基對於這個事實所說的名言之稱讚是無可否認的，那便是：照普式庚的理想，頭·居恩的Zemestis就包含在牠為一個女人，——「爲庚納、安娜」所懷的其初的眞止熱情之中。這種熱情雖說並不是不需要，但却是頗滿了有力的、深刻的悲劇的。

四

普式庚會想再寫幾個小悲劇，這幾個我們現在儘知道它們的題目了。除去上述的「喀爾布斯基」和「狄密特里和瑪利娜」之外，普式庚想寫過「魯穆勒斯和雷米斯」、「耶蘇」、「保羅第一」還有幾個別的。可是他一直沒有寫它們。在一八二九年到一八三二年這幾年中間，當他寫着小悲劇的時候，普式庚又寫了一部詩劇「水神」，這個劇一直沒有寫完而且未經修飾過。然而，我們都見到很多普式庚的手法。

在結構上「水神」使我們想起了普式庚的小悲劇，可是「水神」與它的分別是在它底俄國民族的色彩。「水神」，普式庚是用俄國民間故事的材料寫成的。這個劇的女主角是一個磨坊主人的女兒，她被一個王子誘去了。當有了孕的時候，他聽說王子正在和另外一個人結婚，於是跳到德亞泊河中自盡了。老磨坊主人發了瘋。水神的女兒上岸來引誘王子，沈入河底。原稿就在王子被一種「不能理解的力」拖到河岸上那塊熟悉的地點；遇到了那個從水中跳出來的小水神時作着獨白的地方中斷了。

「水神」中的民間故事的材料只有很少的地方被普式庚從戲劇的對話中刪去，而且分別地寫成歌的形式但保持着民歌之語言的和韻律的特色。到今天，文學家們還不能夠最後斷定水神的悲歌（在王子的婚禮的場面中）究竟是原來的民歌抑或是普式庚的做造。

小悲劇和可以屬於同一種類的「水神」，不管它們巧妙的戲劇形式怎樣，不過只是構成了普式庚戲劇創作歷史的一個階段。普式庚自己將這類東西看成一種試驗。普式庚想給他所有這一類的作品所起的許多封面標題中，有一個就是「戲劇研究的實驗」，大的戲劇形式仍然使普式庚感到興趣，在他死前不久，他又轉回過來寫它們了。一八三五年，普式庚幾次試用從西歐近代封建社會的歷史中採來的主題，以大的形式寫一個散文劇。普式庚的天拆使他的理想沒有

能够全部實現。除去一些小草稿和一個以女教皇珍妮州名的假說爲主
題的戲劇性綱之外，普式庚又寫了一個大劇本的一年的光景，這劇劇
用版者已同意叫作「騎士時代的風光」。

這一個劇的主角是一個布商的兒子佛朗茲，因爲他卑下的身份而
感到煩惱，而且懷着想做一個騎士的理想。他離開了劇裏他的繼父
的父親，騎士阿爾伯特使佛朗茲做他的掌馬官，可是，不久以後又因
爲他和佛朗茲把佛朗茲逐了，佛朗茲於是爲首領導農民暴動反對騎士，因
之被捕，等待着受校刑；可是在阿爾伯特的妹妹克勞蒂爾德的說情之
下，佛朗茲的刑罰才被到無期徒刑。照普式庚的筆記判斷起來，這劇
本再往下寫去佛朗茲是恢復了自由而且達到了他的目的。

農民反封建地主的鬥爭，和封建社會的瓦解構成了這劇的歷史背
景，普式庚的劇中有趣的細節乃是關於火藥和印刷的發明。普式庚
這個劇的大綱的結尾寫道：「這篇東西以瑞士圖斯出現於魔鬼的尾巴
上而結束（印書術和炸藥的發明）」

照普式庚的意思，這個幻想的場面是象徵着那構成「騎士時代之
風光」之主題的歐洲文化過程中之重大變化的。

毫無疑義，普式庚在這裏是被西歐和俄國歷史之明確的類似所引
導着的。一八三〇年普式庚相當擴大了他歷史研究的範圍，而且經常
地閱讀西歐歷史文學最近的出版物。我們發現各種的筆記和稿寫，這
都是他研究的結果，其中普式庚曾企圖以西歐人們的歷史眼光來詳述
俄國歷史的程序，貴族的沒落，布爾喬亞的興起，地主與農奴間之壓
張的鬥爭——這都是從他周遭生活之實在的內容中所得來的主題。

「騎士時代的風光」未曾寫完。因之對於普式庚在這一劇裏究
竟得出怎樣的結論來很難作一斷評。然而，無疑的，普式庚對於歷史
的客觀性及其依據自然法則的發展的意識已經顯示在普式庚這最後
的一個劇中。比之他以前的歷史創作中這要來得明晰得多。普式庚
這要歸納他最後的幾年所發展的一般散文的傾向。很以前就有人說
過梅里美的「Jaqueline」或者是普式庚寫這一個劇時所依據的範本

之一。但是，儘管它們的主題相似而兩作者的機軸之主要的差別
却是顯而易見的事。普式庚的「騎士時代的風光」
中，歷史的描寫是於被描寫的專件之後，而全劇的動機是以更大的
明瞭的描寫色彩。普式庚在這劇中比梅里美要更進一步了。普式
庚底「騎士時代的風光」中，他將歷史中於其理想，而普式庚散文
之平常的描寫的，顯明瞭歷史語言所寫成的整劇，則保持歷史
的綜合之原則的風格。

因此，我們可以說普式庚這一個劇作家的經歷是多才多藝而
且內容豐富的。且普式庚的「騎士時代的風光」他絕未發展到最高點。我們可
以肯定地說，普式庚的天折使俄國的戲劇少了幾部重要的戲劇作品，
如普式庚將將幾年，這一定可以寫成。然而，就在他這短短的一生
中，他的戲劇領域裏所寫的作品，使他在世界戲劇作家的羣中佔一
極貴的地位，已經是綽綽有餘的了。

(註一) Isakov Selio 後改名叫 Detshko Selio 於一九三七年
二月十日普式庚逝世週年紀念時，蘇聯政府命令改稱爲「普式庚
紀念劇院」。

(註二) L. L. 是查爾斯科。普路姆立的一劇學校專門預備青
年充當戲劇職務者。

(註三) G. G. 是查爾斯科。普路姆立的一劇學校專門預備青
年充當戲劇職務者。

八六五年國君士但丁堡，舉行掠奪，爲人民所恨。

（註八） Boris Godunov (一五五一—一六〇五) 俄國皇帝，
 在位一五八四—一五九八，時代利用帝之稱號，
 其妹嫁給沙皇而攝政權，一五九一年殺帝之異母弟，時年九歲，
 一五九八年帝（俄皇克王朝斷絕）後即位，自他即位後，努力於
 一五九九年之移入，於國境，經營都市，繼西伯利亞之征服，於因國
 民之病在已矣，死於敵軍之中。

（註九） Mikhalovskoye。普式庚父親的職業，他曾被放逐在那
 裡，他父親親監行刺。

（註十） D. Davig (一七九八—一八三二) 俄國詩人，普式
 庚的祖父，全圖五希爾詩聖之復活，代表作有「夜鶯」。

（註十一） Karauzin (一七六六—一八二六) 俄國文學家，
 歷史家，合編「俄國文學史」，其代表作有「可憐的里薩」。

（註十二） Slyen (一七五〇—一八〇五) 意大利音樂家，
 修伯特，等大多數音樂家均曾受他的指導。

（註十三） Spensone (一六一四—一七六三) 英國詩人。

（註十四） Moliere (一六二三—一六七三) 法國的大劇作
 家，世界有名的喜劇作者，作品有「上流人」、「偽君子」等。

（註十五） Bory Cartell (一七八七—一八七四) 英國
 劇家，與拜倫同輩。

（註十六） 譯自一九三九年 V. O. K. S. 所編「普
 式庚紀念」。

（註十七） 據說是上海中法劇藝社的。
 也許因為他們的生活受着些微西洋戲劇的
 影響，以致造成這齣戲的演出，大都歐化了。
 在開演以前，他們來了個「演員介紹」，
 據說浙江金華一帶大劇團很時興這一套。那是
 用活動的扇子形的布幕帽子，配上燈光，當扇
 子漸漸展開，演員以劇中最重要的台詞配口動
 作，作一「特寫」的表情，並用一個號筒來說
 明 X X 角色由 X X 飾演，一個戲的「演員介紹」
 看起來很新奇，但覺得有點浪費，多餘。
 左表演方法上，不管是士紳，學生，年青
 的教工人員，摩登小姐，都下他，輪到大段的
 台辭時，總會用同一的姿態——兩手撐開，雙
 眼望天，等等的表情。既不是中國人的恣態動

劇的理論與技術的灌溉，培養。因為他們不發
 得方法，缺之創造力，不是顯得機械，刻板，
 單純，就是直白，簡單。這套「演員介紹」
 現在，從我們看過的幾個戲來看，他們
 實際演劇法吧。

「黑字二十八」是 X X 劇團所演，他們的
 的組成份子大都是學生，其中頗有些稍具戲劇
 認識和熱情的青年。「黑字二十八」的導演人

專的先驅，有歷史的意義，普式庚之「奧尼庚」即受其影響。一八〇
 〇年以後，研究歷史任職歷山大一世之史官，著有「俄國史」兩大部

（註十七） Slyen (一七五〇—一八〇五) 意大利音樂家，
 修伯特，等大多數音樂家均曾受他的指導。

（註十八） Spensone (一六一四—一七六三) 英國詩人。

（註十九） Moliere (一六二三—一六七三) 法國的大劇作
 家，世界有名的喜劇作者，作品有「上流人」、「偽君子」等。

（註二十） Bory Cartell (一七八七—一八七四) 英國
 劇家，與拜倫同輩。

（註二十一） 譯自一九三九年 V. O. K. S. 所編「普
 式庚紀念」。

（註二十二） 據說是上海中法劇藝社的。
 也許因為他們的生活受着些微西洋戲劇的
 影響，以致造成這齣戲的演出，大都歐化了。
 在開演以前，他們來了個「演員介紹」，
 據說浙江金華一帶大劇團很時興這一套。那是
 用活動的扇子形的布幕帽子，配上燈光，當扇
 子漸漸展開，演員以劇中最重要的台詞配口動
 作，作一「特寫」的表情，並用一個號筒來說
 明 X X 角色由 X X 飾演，一個戲的「演員介紹」
 看起來很新奇，但覺得有點浪費，多餘。
 左表演方法上，不管是士紳，學生，年青
 的教工人員，摩登小姐，都下他，輪到大段的
 台辭時，總會用同一的姿態——兩手撐開，雙
 眼望天，等等的表情。既不是中國人的恣態動

作，也不合乎劇中人物的情感與性格。
 部長長官們導演活動，極力努力。化裝
 頗為龐大。因為裝置人是幹過電影佈景的，
 以這齣的舞台就非常宏大。佈景也非常考究，布
 條顏色很多，金銀硬片，並以十二個木工兵，
 組成「裝置班」。等於一個大劇團的排場。汽
 車有廿餘輛，同裝置一樣，並組成「燈光班」
 。但運用得並不能如理想上那麼靈活。
 因為有這樣的物質條件，所以他們的佈置
 是非常龐大富麗的，別說在北地是首屈一
 指，恐怕後方劇團也望塵莫及。

但這樣的景只是眩耀觀眾的眼睛，對於戲
 劇的幫助，配合，却未能適合正確的要求，比
 如他常用深遠的風景，電影上是用來作為背景
 （下文接四頁）

哈孟雷特在法蘭西劇院 (一)

A. 法朗士作
焦菊隱譯

「夜安，可愛的王子，祝成羣的天使用歌聲撫慰你安眠！」這是星期二，半夜，我們走出法蘭西劇院，舉着荷拉修(二)對青年的王子所說的話。同樣的，我們該向使我們度此良宵的人祝夜安。是的，哈孟雷特，真是一位可愛的王子。他美貌，他不幸，他什麼都懂得，可又什麼都不知道怎麼辦。他是一個人，他是人，他是一切人。在塵滿的揚子裏，我敢說，感覺到這一點的，只有二十人。「夜安，可愛的王子！」我們離開你時，腦中禁不住充滿了你，而現在已有三天了，除了你，我什麼別的思想也還沒有。

看到你時，我感到一種傷感的欣悅，我的王子，而這却比愉快的欣悅更愉快。我要低聲告訴你，我看那些觀眾有點不專心，有點輕浮：不要太報怨，也一點不要驚訝。要知道組成這職業的是法國男女。你沒有穿晚禮服，你又沒有財政家們的戀愛故事作結構，你的衣扣上連一乘櫃子在也沒有戴。因此，坐在包廂裏的婦人們，才吃着糖菓，一邊輕輕咳嗽了幾聲：你的遭遇不能夠使她們感到興趣。你沒有世俗的遭遇，僅是人類的遭遇。而你偏勉強那些人去思想，這是我們一點也不能對你原諒的錯誤。然而，在劇場裏，這兒那兒的，也有幾個被你深深感動了的心靈。他們談你時，你向他們談他們自己，這就是在天才詩人所創造的人物中他們最喜歡你的原故了。一個榮幸的技巧，使我，在劇場裏，坐在 Auguste Darchain 的身邊。他了解你，我

的王子，和他了解拉辛(三)一樣，因為他是詩人。我相信我也了解你一點，因為我是從海上來的。……啊，不要怕我說你們是兩個海洋人物。我知道你是不歡喜的，但我只能用這種話。我只想說，我了解你，因為經過廣闊天幕下的兩個月休息與散逸，我就覺得很簡單，很容易接收真正華麗的，偉大的，深刻的東西了。在我們巴黎，冬天，大家對美麗的東西，時髦的裝束，和小市民的繁瑣客氣風尚，開始頗感興趣。但在田間和海上，四望無恨的天邊內，返樸的散步之餘裕的閒散中，感覺才真能昇高，才真能純淨。一回到都市，人們便會全心無親近莎士比亞的古樸的天才了。這是你為什麼受歡迎的原因，哈孟雷特王子；這也就是你一切思想錯綜地逡巡在我身邊，你的思想藉恐怖，詩，悲哀來包住了我的原因。你見見了，在「藍色評論」(四)和其他地方，人們在問着，問你的憂鬱是從什麼地方來的。人們正確地判定你的憂鬱太深了，所以相信縱使是最可怕的家庭災禍，充其量也不會造成這樣深的憂鬱。一位很著名的經濟學家，Emile de Laveley，以為這一定是一種經濟學家的悲哀。他特意寫了一篇文章，把這意見提供出來。他又指明，他的朋友 Landrey 和他自己，在一八五一年政變之後，都親自受過同樣的經驗。他說你，哈孟雷特王子，你在一切事情中，都感到痛苦的，是那權權的 Claudius，在你那時，把丹麥的一切都弄到極壞的情狀。

我相信，事實上，你是對祖國的命運懷着極大的關心的。Fors Inlras命令四個軍官把你的屍體，依軍禮，葬放到寶庫上層，所說的話，我很贊同。他呼着：「如果哈孟雷特活着，他一定會作一個高貴的王給我們看。」（五）所以我不以為你的憂鬱完全像 *Emile De Favele* 所說的。我相信這憂鬱是更高的，更智慧的。不僅是丹麥，連全世界對你都是昏昧的。你對任何事情都不存希望，甚至於，像 *Faveley* 所說，對公法的原則上你都不去希望什麼。不信這話的人，請回憶一下：從你那已被死亡所冰冷了的嘴唇裏所發出的美麗而痛苦的新詩（六）：「啊，好荷荷修！如果你會把我當作知己，就請暫離開一會兒幸福，並且請在這艱苦的世界中呼吸一點痛苦，好來替我敘述我的歷史。」這是在臨終的話。聽這些話的人，沒有像你似的；中了罪惡之毒的家庭，他又不像你是一個失敗的謀殺者。他有一種明哲而忠心的，自由的精神；他是一個幸福的人，如果是真的話。但，你知道，哈孟雷特王子，你知道他永遠不會是的。你知道宇宙一切都是壞的。你是悲觀者，對你應當用這三個字。無疑的，你的命運逼你失望；你的命運是悲劇的。但你的天性和你的命運相同。這也就是使你如此可憐的地方：你生來就專是為嘗不幸的，你又有用此口味的天性，什麼都給你預備好了，王子。因此，你就得在滋養着你的痛苦中玩味。你有多麼敏銳的味官！啊，你是一個饕餮家，一個苦楚的知味者。

劇 戲

莎士比亞產生下一個這樣的你。我十分覺得，當他創造你時，連他自己都不是個悲觀者。自一六〇一年至一六〇八，他用他感人的手賦活了相傳大的一班人物，我認為，那是被蹂躪的或憤怒的人物，就在那個時期，他未以 *雅雅文* (*Yago*) 所陷害的 *Dos demonia*，未入以污了 *Macbeth* 夫人纖手的一位老父王的血，示人以可憐的 *Cordelia*，和他所偏愛的你與 *雅典的 Timon*。

(59)

是的，*Timon*，這是一堅決地要我們相信，*莎士比亞*是，像你一樣的，一個悲觀者。那麼，*莎氏*的同行，*Moreau* 先生，那位第二部 (*Gerfaul*) 的作者，他，每晚，據人對我說，在 *Vauville* 劇

院裏，對悲觀主義者那樣苛薄，他會在這一點上說些什麼呢？哈！他每晚都叫悲觀主義者過一刻鐘難受的時光。我替那些悲觀者報屈；到處都是幸福的人在無情地嘲笑他們。我若處在他們的地位，真不知往那裏飛躲。但哈孟雷特應當給他們勇氣。他們這一邊，有 *Job* 和 *莎士比亞*。這樣倒得把天秤稱平一點。好了，這一次 *Paul Bourget* (七) 在法國却逃脫了嘲弄。這是因為你的原故，哈孟雷特王子。

在我寫本文時，手頭有一份舊的德國木刻，是刻着你的，但從這個木刻上，我幾乎不能認識你。它把你刻成一七八〇年左右德國舞台上的人物。那時，你絲毫沒有穿你母親所提到的嚴重喪服，也沒有穿那種緊上身，那種縐褲，那種披穿，那種無邊帽子。那種 *De laerrix* (八) 在他拙笨而卓越的圖裏為按排你的典型而給你如此高貴地戴上的帽子。這種帽子，叫 *mouquet - sully* (九) 戴起來却非英雄而盈溢着莊嚴而詩意的態度。不，你在十八世紀的柏林人面前所穿的，在我們今日看來，很是離奇。你那時穿着——我的木刻可以作證——當時法國最時髦的服裝。你的頭上戴着鴿說，臉上塗了粉；你穿着繡花領圍，縐褲，絲襪，帶扣皮鞋。宮廷短風，總之，完全是一套凡爾賽宮臣們的裝束。我記不清亨利第四時代的帽子，那種貴族所戴的圓制帽子的樣子如何了，而你穿這樣裝束，身旁帶着劍，倒在 *Opheelia* 的脚下。她呢，天哪，她十分和藹地穿着帶裙的長衣，梳 *Maria Antoinette* (十) 式的高頭，上邊插着一束鴉鳥毛，其他人物也穿着類似的衣服。他們，陪着你，在看 *Gonzago et Baptista* 悲劇。你那漂亮的路易十四式靠椅靠着，椅上繡畫上的花紋都看得見。你已經倒在地上；你向丹麥王的臉上，窺值你所要報復的罪行之自供。

丹麥王呢，也戴着一頂亨利第四式帽子。你一定認為我要微笑，要嘲笑，同時，還要懇切地自矜於我們法國佈景服裝之進步。你錯了。自然，如果你不再穿我這舊木刻上的式樣的衣冠，如果你不再穿像南法伯爵 (*Comte de Provence*) 給維也納伯爵所穿的喪服，而你的 *Opheelia* 也不再粧飾得像一個法國官廷貴婦，我絕不會有絲毫惋惜。遠甚於此，像你今晚這樣，我反喜歡得更多。但，服裝對你是毫無

意義的；你可以喜歡那一種就穿那一種；什麼衣服對你都合適合的，只要它們美麗。你是屬於一切時代，一切國度的，三百年來，你連一小時都未曾顯老。你的靈魂的年紀，和我們每個人現在的靈魂年紀一樣輕。我們和你是在活在一起的，哈孟雷特王子，你和我們一樣，是一個處在普遍痛苦中的人。人們在你的話裏，和你的行動上，故意挑剔。人們指出，說你和你自己都在矛盾，說，怎麼捉摸這個不可捉摸的人物呢？他思想的方式，有時像一個中世紀的和尚，有時像一個文藝復興期的哲人；他有哲學的頭腦，而又滿了邪僻。他恐怖虛慌，而他的一生又只是一個長的虛慌。他不堅決，這很看得出來；然而某些批評家說他滿心是堅決，當然也不地說這話完全錯。總之，我的王子，人們以為你是一個思想的雜貨店，一個許多矛盾的大堆積，而不是一個人。然而，這也就是你人性深刻的標徽。你敏捷而又遲緩，大阻而又怯懦，慈善而又殘忍，相信而又懷疑，你是明智的，而，超於一切的，你又是個瘋子，一付話，你在活着。我們中間誰能有種地方不像你？誰能毫無矛盾地毫無雜亂地在思想？我們誰不是瘋子？誰不用可憐，同情，讚美與尊敬的錯雜心情向你說：「夜安，可愛的王子！」

譯者註：

(一) 原文收在法朗士 (Anatole France) 的文藝批評集「文學生活」(La Vie Littéraire) 裏。譯文根據一九二六 Gallmann-Lévy 出版的譯本。法朗士的文體，以簡練著稱，尤喜用短小的斷句。譯文盡量保持他的作風，因為他的批評文字，本身就是篇極好的文學作品。

(二) 哈孟雷特死後，他的朋友荷登修 (Horatio) 說(原文)

Now cracks a noble heart: Good night sweet Prince,
And flights of angels sing thee to thy rest!

(三) Jean Racine

(四) 「Revu pleure」

(五) 「哈孟雷特」劇終。Fontenbras 說：(原文)

I let four c'plains

Bear Hamlet, like a soldier, to the stage;

For he was likey, had he been pit out,

To have proved most Yoyally: and, for his passage,

age,

The soldiers, music and rites of war

Shook loudly for him.

(六) 第五幕第三場，哈孟雷特說：

If I thoudidst ever hold me in thy heart,

Alsat from thee felicity awhile,

And then this harsh word draw thy dr ath in pain,

To tell my story!

(七) Paul Bourget, 法國小說家，生於一八五二。

(八) Delcroix, 法國劇家，浪漫派的領袖，一七九六—一八六三。

(九) Mossahtully, 法國悲劇演員，一八四一—一九二六。

(十) Marie Antoinette, 路易十四王后。

本刊歡迎定閱，訂閱者請與桂林集美書店接洽。

論鬧劇與趣劇

G. F. Bentley 著
章 泯 譯

鬧劇 (Melodrama) 與趣劇 (Farce) 是不及悲劇和喜劇重要的兩種戲劇形式，這並不是說它們沒有戲劇和喜劇一樣所受歡迎，因為好些個舞台上的成功之作都是些趣劇。鬧劇，大多做流行的影片，就是這兩種形式中的這一種或那一種，它們之所以比較不重，是因為它們是規定來完成一種比較那兩較高的戲劇形式更淺薄而暫時的描寫，一個人休想從這些劇本中帶走些什麼；它們沒有一內在的意義 (Inner meaning)。我們只能期望這種戲劇形式的劇本在它們的描寫上比悲劇和喜劇更為淺顯，它們是保存不動的，它們的基本衝突是一種外在的東西，如像兩個男人為一個女人的爭鬥，或是個一欠債者捉弄他債主的那些暴力的企圖；它們不是在於那些較深刻的衝突，像哈孟雷特的那些內心的鬥爭，或亞里斯 (Alceste) 對那些社會習俗的鬥爭那樣。在鬧劇和趣劇中，那種和個別對偶然偶然是比那些人物或作為是動作的動機之含意更為重要的。鬧劇的最高目的是激發。鬧劇的最高目的是哈哈大笑。

就一般的情形說來，可以說，鬧劇是悲劇的一種低級形式，趣劇是悲劇的一種低級形式，不過這類似點只是浮面上的。鬧劇也像悲劇那樣，處理着人生中的那些最痛楚的，苦痛的成分——各種的死，恥辱，和不幸，可是戲劇家的態度和他對他的素材的處理，在一劇中，是比悲劇更靈敏的因素。就在這基礎上，鬧劇大異於悲劇。喜劇與悲劇之間的類似和相異，也是這樣的情形。它們在那較少苦難

的生活形態上，在那娛樂和可笑的興趣，是相似的；不過喜劇的那種銳敏的觀察方法與趣劇的那種不負責任的，粗劣地誇張的方法之間的差異，似乎也是悲劇的方法與鬧劇的方法的差異之大的。

鬧 劇

許多不戲的人總以為鬧劇是流行於十九世紀的一種戲劇形式，那時我們的祖先們總以為「Uncle Tom's Cabin」及「The Girl of the Golden West」這類的劇本，在我們近代那些熟悉世故的劇場中就少見到了。這樣的看法是遠離真實的。鬧劇現在正如它從前那樣流行的，更我們拿電影來看，鬧劇之受近代觀眾歡迎，甚於它從前的情形，這變化出現於劇本宣傳方法上，甚於在觀眾的趣味上，因為許多人都有了一種流行的觀念，以為鬧劇是一種過時的，不熱悉世故的東西，稍低於那些近代的諷刺的，所以劇團裏的宣傳員們（他們深知公眾的愛好，公眾所願接受與不接受的），給予那同一種舊型劇以新名稱，對於那舊型的所謂「壞人」的鬧劇之近代的翻版，被宣傳為「支加哥」的匪窟中的一種緊張的戀愛戲劇；那種陳腐的善人落難的鬧劇，在現代被稱為「絕望的生活背景中的一種令人腸斷的戀愛故事」；還有那陳腐的軍事鬧劇，變為「爆炸！流血！光榮！驅逐機」在西線最後的大進攻中出死入生！」在這劇中，只不過是名稱地點和運輸的工具上有所變罷了，那主要的動作仍同於五十年前流行的那些鬧劇的。

鬧劇這個名詞，在十九世紀初才在英國開始應用，雖說這樣的戲劇很早就有了，原來這個字眼——正如它的字原所指示的——是適用於一種伴有音樂的嚴肅戲劇；不過音樂的伴奏現在再不是一種必要的東西了，雖說仍有用它來激動觀眾的。在鬧劇中實在主要的東西就是刺激。為產生那些刺激的必要，不惜任何浪費，這就是這種形式的顯著的特性之根源。

因為有這樣的關係，鬧劇中人物就只是些標本式的形象，他們往往是很粗率的；那些人物總是受情節的支配，如果要使那些刺激

常常而又容易為每個觀眾所經驗到，那就難免有這種情形了。劇作者對聰明必須妥為考慮在那些緊張的情境 (Situation) 的計劃上，在這類情境的處理上，戲劇家就沒有時間來描述那主人公的性格的微妙處了。要是他停下來作性格描寫的話，觀眾就一定會厭煩那緊張的動作中的遲滯，而厭倦去思考一個職在動作而不存思想的主人公的心理。只要使觀眾知道了那主人公是一般鬧劇中的類型——勇敢，機敏，良善，一如近代的觀眾所說的，「忠於其愛人」這就夠了。

不過還有一種這些情形更基礎的原因，使得鬧劇中的性格描寫潦草或粗索。一種性格的充分發展不但是不必要和牽制，並且還會明白地妨害情節。那些發展完好的性格是要把情節控制執在它們自己的手中的；不能使它們正好作出作者以為是緊張的任何東西，它們必定要作出它們的觀念，偏見及性格上的特性，在所予的情境中，它們不得不去作的事情，在鬧劇中就絕不會這樣作了。忠實而着力的性格描寫，一定會迫使鬧劇作者——他的那些情境我們剛才已約略提及——陷入各種的困難中。長遠以前，鬧劇的作者們就知道，最好只給予那些性格一些最淺顯的故事書的特性，使那些遭遇的事情迅速來使觀眾沒時間去懷疑那些不合理的情形，或注意到那主人公不過是一個沒有什麼個性的所套的人物。

甚至在一種非常巧妙而發展完善的戲劇中，就像「The Green Goddess」一劇，亞里斯 (George Arliss) 使它大大地成功了，可是那些人物也絕未成爲是充分真實的。克利斯賓 (Cespin) 少校，在那種節制而忽忽他那長期的殖民地經驗，而去侮辱那些七人時，就是最蠢的，在那種節制要求他聯想起他的無線電知識時，他却是最聰的了，在引一觀眾對他妻子的同情之必要時，他就是個酒徒，在他去救那部隊的岸上，他又成爲堅強的男子漢了。那女主人公，當其需要母愛來造成她 (Rajah) 的那個大誘惑的場面時，她就是個渴念她天真孩子的慈愛的母親，當她依賴她的愛人，以便在那命定機者的場面裏引起必要的悲哀時，她却是個平常審相患病的女主人公了。甚至拉賈，因爲他具有一些生動却表面的特性，並有許多話語來說，有

點像是個發展完善的性格，可仍是遵循那情節的指示來活動，而不能循他自己的性格，當他的文會極顯着地對那野蠻的背時時，他就是敏感而有教養的了；當他的流血慾會加強那激動時，就是殘酷的，原始的；當他的聰明會使觀眾驚異時，他就是冷靜的，有遠見的，當他演出一種熱鬧的收場，必要上，他却又是幼稚地輕率，無用的了。

我們在鬧劇的性格描寫上所指示的這些不合理的情形，應非由我們去注意這劇本中的穿插性質，比起別的戲劇形式來，鬧劇更特別不是寫作來表現諸事件的一種論理的連系的，而只是表示出一套個別的場面。每個場面都在它本身中，爲它本身激動着，與喜劇和悲劇的情形比較起來，它的效果是更少依存於在前場面的。在這種情形上。鬧劇有很多地方是與報紙上有趣聞共通的；這個星期日的報紙上展示出的人物同於上週的，但是，不管你讀過在前刊行的，當是一點不難於了解那情境的。那長套的舊鬧劇的電影就充分利用了這種特點。因爲鬧劇實際上沒有包含有性格發展，而在情節上又少有進展，所以只靠「可憐」波林 (Poor Pan line) 在逃脫的快車上的冒險情形，而沒有看到上週「可憐的波林」乘潛水艇去了的影片，也是不會有損失的，我們說任何鬧劇中的任何一幕戲都能從它自身上去充分理解到，這自然是不正確的，不過在鬧劇中的幕與幕之間，場與場之間，是比喜劇或悲劇上，更少相互關聯的。

關於鬧劇之情節支配人物和穿插的構造的這討論，已指示出鬧劇這種形式的第三種特點——它的根本不忠實，在這種情形上，鬧劇正與悲劇相反，悲劇的戲劇家要向他自已，「在這環境之中，這些人一定要作的事情是什麼？」鬧劇的作者就問他自己，「這些人可以作的最緊張的事情是什麼？」跟着就問「我怎樣才能使其顯得他們可以實際上完成這樣一種不可信的事情？」他完全沒有興趣去真實地顯示出生活，而只是寫出一種緊要的娛樂，其接近現實生活的程度足以維持着顧客們不走開就行了。

鬧劇的這些特色——它那簡單不合理的性格描寫，它那穿插的情

節，它那忠實的生活描繪——只以一時的誇張為目的，別的什麼也沒有，這就使它成為戲劇形式最幼稚的一種。在舞台上所見到的人物和事件都是沒有意義的，只是表面地類現生活，鬧劇的作者是不要望使他的觀眾思想的；實際上，觀眾越少思想，他們好像越見喜劇那劇本呢。十歲或十一歲的孩子都能同成年人一樣欣賞普通的鬧劇。這些就是最高明的宣傳員們不承認他們那些刺激的戲是鬧劇的原因，它們還是喜劇。悲劇的支持者遠不及鬧劇之多的原因。

趣 劇

關於鬧劇所說過的許多事情也適用於趣劇，其顯著的區別只是鬧劇是處理那些激情的事件，而趣劇則是處理那些可笑的事情，鬧劇的最高目的是刺激，而趣劇是以哈哈大笑為目的。

近代的戲劇觀者不趣劇上仍舊承認他們喜愛那些更粗淺的戲劇形式，正如在鬧劇上的那樣，於是那些劇場就乘機宣傳它們那些通俗的趣劇為「快人心脾的喜劇上的大成功」，「男女老幼全家都覺愉快的戲劇」。「新樣的笑容」，那些稱作喜劇的電影短片，也都是那些最粗淺的趣劇之類的東西。

雖然這些廣告顯然是有意寫來欺騙的，可是在企圖將低級的娛樂冒充真實的戲劇作品的情形上，它們是不很像鬧劇的廣告那樣言巧語的，因為喜劇與趣劇之間的區別並不像悲劇與低級的戲正戲劇的形式區別那樣明顯。有些劇本，就候戈特末士（Goltsmith）的「She stoops to Conquer」一劇，是很區別開來的，它們有時稱作趣劇（Face Comedy），甚至還有劇本，有比「She stoops to Conquer」這樣劇本更高的智力水平，在某些場面中也採用着趣劇的技巧。在莎士比亞的「Twelfth Night」一劇中，維奧拉（Viola）與亞格希克（Sir Andrew Aguecheek）一劇中的普露（Pue）小姐之追求達特（Tartie）就是典型的趣劇，然這兩個劇本可都有被稱為喜劇，因為那些喜劇場面是佔着優勢的，因為全劇的調子是遠在趣劇的那種誇張，不負責任的情形之上的。

喜劇之時時墮入趣劇，這就是剛才所說過的那種事實的證據，就是這兩種形式之間的區別是不像悲劇與鬧劇的區別那樣大，實際在戲劇史上，許多年來對於這兩種談話的戲劇是沒有加以明白區別的，我們看見了亞里斯托芬（Aristophanes）常常把諷刺（Satire），甚至諷文混雜於趣劇中，據說在許多方面都不像希臘的，可在喜劇與趣劇的混雜上，却是相似的，實際上，在「復辟時代」，趣劇這個名詞被引用時，絕非不是用來指示喜劇中獨有一種特殊形態的，不過是用來指示那在當時正流行着的那種談話的類劇，一種三幕的而不是那正常五幕的戲劇，這些短劇常處理得不及那些長劇精密而光輝，這一特性逐漸就與那些短劇密接起來，終於趣劇這個名詞成為不是指那劇本的长度，而是指他那比較粗淺的誇張和滑稽的技術，我們今日所講的趣劇，就是這種意義。

趣劇技術上最顯著的特點，大概就是它對事件和人物特性的誇張，及情節之必然支配那些人物，這種誇張是超出那提高效果的情形的，這種提高效果的情形當是戲劇方法的一部份；它把性格和動作簡單化到這樣的程度：很少有性格的存在，動作多半是從情境上得來的，只存在有一點簡單的意義。

在最低薄薄的一類趣劇中外形的動作是更重要的，那戲劇家的興趣不是在人們想到什麼，感覺到什麼而是在他們作什麼。在「查理的姑母」（「Charles Aunt」）一劇中，那個青年無賴漢，打扮成一個年長的婦人，衝撞在牛津市上（Oxford）引起各種可笑的轉彎，在那所謂喜劇的電影中，那胖子走在肥皂上，跌倒了。這類的趣劇是容易與喜劇區別出來的，但是對於，那具有同樣的趣劇技術，却較少依賴那些外行動作的劇本，戲劇觀眾們就弄不清楚了。這種比較不粗淺的趣劇的最好例證之一，就是王爾德（Oscar Wilde）的「Importance of Being Earnest」一劇，在這一劇里就沒有混雜着那種奔跑或滑稽的事情，而是充滿着靈敏的機智的話語，然而把這劇本加以研究時，顯然就看出，這一劇的基本的幽默感是建立在情境上的，而不是在性格上的，還有大部分談話場面都是從粗淺的誇張來完成的。

的，布勒克夫人 (Cecily Braken) 對於她女兒的求婚者那種可笑的笑問，他收入的幾數，他開家裏的臥室的數目，他的政見——就是趣劇的根本誇張的誇張，那種可笑的，不足信的情境支配着那劇本的動機淺作，正如在劇中那些更爲趣中趣的。

趣劇中的這種誇張和情勢的重要，幾乎必然要引起性格的簡單化。正如在劇中那樣，必使那些人物單來不會干涉情節。不是爲了目的，甚至，爲了諷刺的效果而誇張某些特性，使得那趣劇中的人物滑稽的，在布勒克夫人這個人物上，王爾德如此誇張着那有財產的寡婦的那種傲慢態度及那可恥的圖利的興趣，以至他的人物是極不近人情的，誰說她是很有趣的。

趣劇的那種滑稽的性質，就像它那種簡化的性格描寫那樣，更使其趣劇的兩種戲劇形式都以一時的娛樂。爲其惟一的目的。因

(土按三七頁)

的，而舞台上的舞臺過於新奇奪目，影響前面的戲。尤其是演員上下場，前一戲的演員台辭還沒有說完而後台土場的演員就要在舞臺上走動了；這樣，觀衆注意了上場演員，就忽略了舞台上正在進行的戲。如果演員在前面戲光輝走入舞臺，那前面一定要冷場，對戲時進行反起破壞作用。

再說舞臺，是近乎自然主義的。在舞臺上的裝飾器具常常掩蓋了重要的舞臺。這沒有用的舞臺的器具只是使得觀衆眼花瞭亂而已。

「魔窟」是一個舞劇演出時，大體還相當複雜。舞劇演出會經過觀衆的安和共舞地方，這却又是使他們只知道舞劇，忘記了舞劇的結果反有些淨而不實。因爲東西的借用或演出的方法，表演

爲性、描寫的合理性和動作的真實性是不重要的，所以那些場面是個別存在的，那些人物是逼得服從那些情勢的。不管那些可能性，只求大笑或淚流，不過趣劇這種根本不忠實並不像劇中那樣容易引人誤解，因爲趣劇中的那些誇張的誇張性是不會使那些誇張被視爲是嚴正的，如開劇中那些不足信的情境所具有的那樣。

趣劇就是那比較簡單的戲劇形式之一，對於它的欣賞，並不需意思，它是依賴一些簡單的性上的特點之誇張及外表上粗魯的動作來獲得的。那些誇張的效果，它並不假裝來描繪真實，它經常依據動作和性格上的那些粗魯的不足信的情境。如開劇上那樣，趣劇的這種根本不忠實和它純以一時的目的爲目的之限制，使那能具有恆久興趣的趣劇就不見了，不過趣劇的描訴上的這種簡單性，同開劇一樣，正是使其成爲戲劇形式中之最通俗的東西。

(完)

失去中心，不統一。表演不會利用舞臺中心烘托主要的戲。大場面和每幕結尾處理就不夠有力。

所好的是沒有多大的錯誤，祇是「不夠」，他們都很虛心，想多學習，而苦於不知門徑。如果他們能得到藝術上的指導，是相當有發展的。

第三四戲我們看到「林友芬」。

了內容上值得我們商榷外，在結構上也很難辦。人物的上下場沒有明晰的理由，情節發展的不連貫，在人物語言上，往往劇作者滲入自己的語言，每個角色都是知曉份子，所以主人公林友芬來說，合辭佔去全劇對話十分之五，每一段台詞，都以各種名詞和詞義而深奧的詞句所組成，因了劇作者賦予每個角色以同一的類似的語言，在角色之間也分不出個性，身

份，習慣來。

這劇作在農民士兵觀衆之前能收到怎樣的結果呢？我們當然可以想像得到的。戲劇工作者因爲劇本粗糙和貪婪新穎，對於劇本的選擇還缺乏適當透澈的認識劇本的好壞，合與否對於演出效果以及演員技術的訓練上是有着有利或無益的作用的。

總之：我們以爲舞地演劇活動，要求更順

利的發展只有迅速充實地戲劇工作者自身對戲劇的理論認識和技術修養，培養藝術領導人材和適應藝術條件的行政機構。爭取觀衆上對戲劇藝術的深切了解，改進本身的工作和生括態度，同時一定要在短期內建立起劇團之間相互的聯繫和協助。

具有這種戰地演劇才能躍進的發展。(寫自江西上高)

導演設計

洪 深

本文第一節四段，又第三節「表現主觀」一段，均在本人另文中說及，但從前說法，自己未能愜意，且與本題關係密切，故特在此修正重說，尚祈閱者鑒諒。

三十年八月十二日作者識

演出

演出是否成功的唯一試驗，就是台上的一切是否為觀衆所承認所接受。這個，文藝批評者或者從美學的觀點來說，

真實

，喚作「建立人生底幻覺」(Creating An Illusion of Life)；(即「戲劇的演出，雖為藝術而非人生的實事，但應令觀衆幻覺其爲「無人生同樣真實」)。又或從工作者底觀點來說，喚作「忠實於人生」(True To Life)。又或從審密的觀點來說，喚作「入情入理」(Vari Similitudo)。但實際上祇是一件實事：演出的結果，須使觀衆感覺得那人物故事有真實性——故事必然，人物有生命！如果這一點不能做到，觀衆根本不會相信不會承認在人生

中真有這麼一回事，他們不會肯關心，不會「替古人擔憂」，不會把劇中的人事糾紛，來和自己的生活經驗對照比較；這次演出對於他們不會發生絲毫教育影響的。真實性底基礎，當然還在劇本底本身。倘如原作是虛偽歪曲似是而非的，無論演出時是如何的富麗輝煌熱鬧生動，又無論導演者是如何費了氣力，結果到底是一「不可信」。導演者去演出這種劇本，本來是不應該的。但如劇本在大體上尚非空想，祇

在小節上有欠缺——大多數未經試演而修正過之劇本，都不免在小節上有此欠缺——導演者應可補充與強化原作，使得劇本的真實性可以毫不疑義爲觀衆所接受。這是導演者應當爲劇本努力的。

表面

得「表面事物的真實」(Surface Reality)——如果這與

事物

能的話，這里所謂表面真實，當然是指那事物本身所要求的即是主觀的真實。(註：以後本文凡言表面真實，意

實

都謂主觀的真實。)(我國的繪畫理論者，從來有講究這一點；如謂：「若昭君則有帷帽；二疏則有芒屨；陶母剪髮，則手戴金釧；漢祖鴻溝，則旁有槍在；鬥牛則舉尾，飛雁則頭足俱展；擲骰呼六則張口……謂非忽於研究之故乎！」所以一般的講：台上應當是「裝龍像龍，裝虎像虎」；扮一人像一人，做一行像一行；一切要「像」！舉例來說，軍隊有一定的禮節，檢閱應是制服

武裝；見官應得肅立致敬；這類表面事物，觀衆不必自己參加軍隊工作，即使生活經驗僅限於是如此，觀衆也會看到曉得的。導演者在處理這類事物的時候，應當儘可能的注意；勿使那些熟悉軍隊情形的觀衆，有機會指摘，「兵士檢閱時不致這樣隨便穿衣，見長官不致這樣毫無禮貌！」表面事物的真實，是觀衆最容易看出與判斷的。

人格

心理

的 真

實

第二是求得「人格心理的真實」Psychological Reality——這在兩種不同情形之下都得到：在佈景道具服裝化妝等備有表面真實的時候，或在一般舞台工具毫無表面真實可幫助的時候；而後一情形之下尤為重要。所謂求得人格心理的真實，就是不管舞台上一切表面可能「像」至如何程度，劇中人物底行為必須事事被觀眾認為合於情理。這里可以參證亞理士多德底話：他在「詩學」里說，詩人與其使用那顯然不合理的或然之事（即是，事雖或有，但背情理）；無甯使用那未必然的顯、合理之事（即是，事雖或無，理所必有）；這是「更高的真實」Higher Reality 在戲劇的演出上，有時不宜或不便求得一般的表面真實，有時甚或劇中人物外表是出於意料地怪異奇特，但如其人之「心事」「動機」「情緒」「企圖」確是不背常情常理，劇中人物便確可有真實性，而台上一些表面事物的「不像」，未始不可為觀眾所無視所原諒；這個不靠仗表面事物的「人格心理上的像」，就是舞台上的「更高的真實」了。再舉兵士為例，如果他底心事動機等等合情合理，即使服裝不齊整或禮節有錯誤，觀眾未必僅僅因此還抹殺全劇而目其其人為虛妄；這是我們自己為觀眾時，常有經歷時的。

形相

感覺

的 真

實

第三是求得「形相感覺的真實」Empathetical Reality——這也是在缺乏表面真實的時候格外重要。這是說，台上一線一形，一光一色，一音一調，縱然細微間接，初視似乎無關宏旨，而演者亦不能任其無意中刺擾觀眾，以致破壞他們內心的對於當前真實的承認。這則要在處理佈景燈光道具服裝化妝以及台上的人物組織地極移動時，善於抽象地運用所有的「線」「形」「色」「光」「音」「調」，因為線形色光音調，自身原是一種語言；固然大多數的時候是應用在事物上面而成為表面真實的一部，但它們到底也抽象地存在着，可以有一種不依傍事物的配合，獨立地引起觀眾底情感，而有助於觀眾底對於當前事物的承認。這里的承認，是感覺的而不是聯想的；是它們底抽象配合所引起直接刺激，與它們成為表面事物的一部所引起聯想活動。

截然為兩事。當然 這種抽象配合所獨立引起的情感，必須與那劇本在某一時刻所須要並已由演出底別種手段（即，通過聯想）所引起的情感，恰相符合。例如步入廟堂而所見所聞的線形色光音調，都不足以使人感得莊重嚴肅；或如參加喪葬而所見所聞的線形色光音調，並不足以使人發生悲痛惻哀，其時人們底情緒就百分之十的不舒服不自然；甚至莫名其妙地感覺「當前所歷似非真境」。這就是缺乏「形相感覺的真實」的結果了。

二

直接

刺激

與 通

過 聯

想

一般的藝術品可視為含有兩個成分：一是作品上的線形色光音調的配合，尋常稱為「形式的成分」或「直接的成分」；一是題材。或作品所記錄的生活中的一種情景，尋常稱為「表現的成分」或「聯想的成分」。藝術家運用形式成分，直接地引起觀眾身上的有線變化，使他們在觀聽時發生某種抽象的如「緊張」「流動」之類的感覺，或某種普通的（即不與特殊人事相關聯的）如「欣喜」「虔敬」之類的情調——這後手段，可名為「直接刺激」。又，藝術家運用表現成分，引起觀眾另一複雜的心理活動，從眼前的小部分事物聯想到過去的更大範圍生活，「再發發生」Re-create 那原來經驗中的感覺情緒——這樣手段，可名為「通過聯想」。在藝術部門中，音樂是用直接刺激為主要手段的。音樂不能表達具體的人事或那有特殊對象的構思。音樂者欲將他自已底被某種生活經驗所引起的情緒傳達給聽者，他決不依賴「音樂的模仿」——即是，決不單純從事於抄錄他底原來經驗中那些事物的聲音——而是另外地配構新的音調，去在聽眾力而喚起那預期喚起的情緒。如果聲音節奏竟也在普通抽象的情調之外引起具體人事的聯想，那便不成其為音樂，而相近於舞台上的音響效果了！（註：但音樂亦不能完全不起聽者底聯想或幻想，說見另文）。至於以通過聯想為主要手段的，無過於美文中的用典。譬如庾信哀江南

賦「一禁歌非取樂之方，魯酒無忘憂之用」簡句；倘若讀者不悉史記項羽記「夜聞漢軍四面皆楚歌」一節或不閱「莊子」法篋應「魯酒薄而邯鄲圍」句下釋文，焉知楚歌爲敵人示威的訣要，魯酒是編發侵略的淡酒；更何能領會那言者在作此二語時的沉痛！讀者見詞典故而生情感，幾乎是全由通過聯想而來的。（註：文字在聲調音韻方面，也有直接刺激，說見另文）。這兩種手段，在一切藝術上，當然是同時並用的；即或有時須如音樂美文的有所側重，但決不對於另一手段，排斥廢棄。

製作

在理論上，藝術者創製作品時應可在直接刺激與通過聯想之間，按照已意隨便地側重。但事實上，一種藝術的性質往往規定了作者在手段上應有的選擇，不容作者有無限的自由。戲劇是距離人生最近的藝術，劇作者所企圖的，是記錄那現實的社會情事或問題，人與人的關係或糾紛，人們底解決困難與處付環境的經驗與智慧。導演者

所企圖的是促成觀衆們的以自己生活經驗，來和劇本中所記錄的事物比較對照，從而發生一個是非愛憎的情感態度。戲劇的所以能有教育作用，不僅因劇作者有他底豐富生活經驗，表現在他底劇本里；更因觀衆們有相類的生活經驗，在接觸劇本時能取兩者來比較對照。因此，這個用當前事物爲象徵以喚起觀衆「各自經驗」的同情（即通過聯想），實爲製作戲劇尤其在「演說段的主要手段。倘若有意廢缺，譬如有些人的主張「作戲劇逼近音樂」，不啻是本質的地違反戲劇的要求；而過分減少，亦會削弱戲劇感人的力量的。

喚起聯想的實

用事物爲象徵以喚起聯想，在實踐上就是增多與加強那表面事物的「像」。但選用表面事物，也爲客觀條件所限制；既不是在任何場合都屬適宜而爲必要；且有時困難重重，亦非簡單可以做到。以夏衍底「一年間」爲例：假定美國有「劇團欲演」劇，所應考查理解的中國事物，除却

傳統的禮節習慣（如燃花燭，開新房，辦年物之類）以及特有情事（傳事裁判權之類）因係比較複雜而姑置不嘗外，單論生活中最表面的

，如在

- (一) 衣飾——衣、褲、鞋、帽、之類；佩物如耳環、戒指、手鐲、花朵之類；裝扮如梳髻、打辮、塗脂、燙髮之類——的各方面；

- (二) 飲食——茶、飯、酒、餅之類；用具如杯盤、碗筷、茶壺、煙袋（賓客用）之類；閑食如瓜子、糖菓、早煙、水煙之類的各方面；

- (三) 民宿——房屋、花木、傢俱、帳幔之類；用具如舊枕、被褥、痰盂、掃帚之類；陳設如屏架、盆景、字、古玩之類的各方面；

它們的式樣，大小，製造的材料，使用的方法等等，項目繁多；目前尚無詳細與系統地記載這些事物並附有圖樣的專書，困難已不待言；如再按照考查所得，去一一仿製服用，即使可能完全「弄像」，而在時間上物質上的化費，甚恐是得不償失了。這是值得考慮的問題：在美國「演」一年間」是否應有表面真實？主觀的表而真，是否有益？中國觀衆是否非此即不能理解與接受？在中國上演外國的劇本，在今日上演古代的劇本，是不須一貫地遵守主觀的表而真；放棄了主觀的表而真實，又以何物作象徵，去引起觀衆的聯想？原則的講，主觀關於觀衆們十分熟悉的生活，本地風光的真實，應是引起聯想活動的最容易最有效的象徵；因爲在這里，觀衆的認識和主觀的規定二者是統一的。但關於觀衆們不甚熟悉的人生，每一象徵底喚起聯想的能力，便視觀衆和它的特殊的「經驗關係」或「接近歷史」而定；在這里，觀衆的認識和主觀的規定，既未必是一致，所用象徵，就不必定是主觀真實的表而事物；而主觀真實的表而事物，或反爲不適宜，或反不如那主觀非真實但被觀衆認識的事物爲有效了。喚起聯想，不必定須使用狹義的自然主義的手法，去在每個戲的每個事物上求得主觀的表而真實的。

犧牲的實事

犧牲的實事：如表現主義，構造主義的演出等，見第三節。犧牲表而真實的意味，是強調劇本底較有「普遍性」(即雖被搬置到另一空間時間而仍不減弱真實性)的一面，是令觀眾去觀察與理解那不免多少已與本身的社會背景分離了的故

事與人物：這樣極易損害那原作者底社會目的，所以犧牲表面真實，祇有在一種情形之下可行：那就是犧牲可使演出的結果比較不犧牲更為觀眾所了解所接受。因為建立劇本的真實性，雖可在「表面事物」「人格心理」「形相感覺」三方面從事；但最基木最重要則還是人格心理；表面事物與形相感覺可說是服務於人格心理的真實的，舞台上一切努力，從安排地位創造表情，直到佈景道具服裝化裝底設計，念詞聲調與動作節奏考究，沒有一項不是為了求得人格心理的真實；這個網對不可有希微的減低，更無犧牲！其次，形相感覺的真實，稍有欠缺，觀眾便感得不安；也同樣是不可犧牲的。祇有表面事物的減少「通過聯想」能不妨礙演出的效果，而是因為犧牲表面真實所受的損失，尚可使用其他方法為作同等的或更好的補償。劇本裏須引起觀眾底反應，實與量兩方面，在犧牲表面真實時，都不准許變更改變的；但導演者底手段與工具，却可不必與原來所取，盡然相同。一個如何常用的補償方法是使用「替代象徵」；即是使用那雖在主題觀上非真實，但因其前會存在於觀眾生活經驗之內，故而此刻能有明確意義的一些事物，以喚起那表面真實如果存在時可能喚起的同樣聯想。另一個常用的補償方法是加強「形相感覺」；即是使用線形色彩音調底純粹更響亮的抽象配合——「自然主義」的手法儘是少用，形相感覺便愈加強——以激動那表面真實喚起聯想時可能激動的同樣情感。前者如舞台工具的「程式化」；導演者雖放棄主觀的表現真實，而始終仍企圖引起聯想，不過以新事物替代舊事物，新象徵替代舊象徵而已；雖亦同時增加直接刺激，但那是份外

的舊收穫，不在主要的計算之內。後者如「構造主義」的演出；導演者不計舞台上佈景燈光道具甚至服裝是否「形似」自然事物與是否可喚起聯想，而祇企求它們的線形色彩音調能夠獨立地強迫觀眾發生那預期發生的情感；這是以形相替代象徵，以刺激替代聯想的。

三

導演

設計

決定

風格

設計時最先要解決問題是，演出究竟應採用何種「風格」Style，才最有效地發揮原作的意旨，獲得應有的社會效果。「風格」在一個人看來是屬於藝術家底個性的，為他個人的修養與情緒所影響，不可捉摸不可解釋的一件。而其風格的造成，祇是使用直接刺激與通過聯想兩種手段的多少比例上的不同。最多的使用通過聯想的是「自然主義」；這是一端極端。最多的使用直接刺激的是「構成主義」；這是一端極端。狹義的自然主義與嚴格的構成兩極端之間，聯想與刺激兩種手段，可有種種不同的多少比例，成為種種不同的風格，被稱作各種不同的名目；或為某某主義，如「未來主義」Futurism，「表現主義」Expressionism之類；或為其他名詞，如「風格化」Stylization，「程式化」Conventionalization之類。風格乃是藝術家為欲達到他底藝術目的，對於自己所用手段的一種控制；有時在他人或許是不經意的；但在美學的分析上，它是刺激與聯想兩種手段配合比例，可以具體地把握，應當理智地從事的。

風格

與

程式

化

式

化

「風格化」與「程式化」都是為了增加觀眾底接受，故意地多少犧牲表面真實，企求能因改用新的事物與象徵更容易地喚起那應有的聯想的；而二者又有若干不同！「風格化」是自我獨創，單次適用的。某人某個演出底風格化，固不必與別人底作風相同，甚至可不必與本人底其他演出一致。每次不妨用一種新的風格化；唯一的限制，為「新勿過度」，仍可使觀眾「望文生義」，無礙預期的效果。

第一 而已。史坦尼斯拉夫斯其在俄國，格郎諾爾——巴克及威廉——波爾
在英國，羅柏特——仲斯等在美國，都會用風格化演出莎士比亞底戲
劇——譬如台上樹木，都不逼真或「像真」的樹葉幹枝而用「幾何形
體」——但各劇演出，自定規律，並無共同的標準。在這個意義上，
風格確是一個人的。至於「程式化」，却是習俗相傳，較有定型，
其種戲劇演出的「程式化」，必須恪守成規；不許一人隨便立異，而
致多人無從索解。因為每一程式，乃是許多作者與許多觀眾長期實驗
長期合作的結果；程式不屬於個人而是屬於集團的。程式化的發展，
是逐非走向「指事」的證明，逐步趨離「象形」的摹仿。譬如中國的
各種地方戲，初起時都是扮演鄉土的人情故事，摹仿自然的言語行動
的；過後因材料增廣而摹仿於應付，才逐漸地改用程式。但就是
程式化，其先趨是顯列表面而真實的。惟因程式化而集體決定，有時十
分偶然，難有邏輯；祇須眾人同意，無事不可通行。所以發展至高度
時，程式與原來事物的關係雖猶存留可見，而往往添出奇異與細節。以
直捷痛快地表達特有的意義；它們離開最先時的發力摹仿，已是甚
遠了。現就中國地方戲底語言動作，擬分三項試一探討程式化底基
過程與作用。

第一步，以現成事物替代那不可能的事物——(一) 一地的方言替；
代各體的方言。元楚戲中，一切人聲，都說湖北話；湘戲中，湖文
南話；河南梆子中，河南話；瓊劇戲中，漳州一帶土話；其他州
戲、雜戲、淮戲、徽戲、越戲、梆戲、粵戲、潮州戲、漢戲等，
無不如此。間或爲了特殊效果，如漢戲四郎探母中公老說北平話
，或爲了博取當地觀眾底笑樂，准許小丑學說觀眾底方言，如川
戲「跌成衣」的小丑在上海演出演說上海話，漢戲「陳世美拜
堂」的小丑在重慶演出演說四川話或重慶話是例外。地方戲解決語
言困難的方法是外省人外國人都可說戲里的方言，不像在自然生
義的舞台或外國人說外國話，須帶「別帶」的。(二) 以摹擬的動
作，替代實際的行爲。楚戲「藍玉蓮」，演員使用一種橫放的方
桌和那一端打結的繫帶，做出那放桶滾滾，抖繩盛水，兩手輪索，

提桶出井等動作，表示他在吊水。漢戲「磨頭珠」，演員三人
祇用一繩一桶，做出白日移舟，夜曉移舟，打魚拉網，移舟靠
岸等各種舟身動容時，人在舟上的擺動姿態，表示他們是在舟上
生活。湖南梆子「桃花巷」，一位坐轎的夫人和四名抬轎的轎夫
，不用任何道具，但憑他們複雜的合作的動作，表示行轎；四名
轎夫，既合作地表示出那轎子在前進轉轎身一高一下的節奏，又翻
別地仿做那由於各人抬轎的部位不同而樣式不同的如揮臂撐腰扶
扛等動作；而坐轎的夫人，既是呼應轎身上下的節奏而向爲飄落
，又依照轎夫行步的速度而隨向前進；這遂成爲地方戲底最奇觀
的典型的「程式」之一，而觀眾仍不能不承認轎的存在。徽戲「
烏龍院」中的樓梯，當然佈景道具，兩俱不用，但因所有演員都
作登臨樓梯的動作，觀眾自中無梯而心中有一梯在；其次閣梁上
樓跨十四步，下樓祇踏七一步，認真觀衆竟大呼「你跌死」
。(三) 以傳統的「行頭」，替代異時的服裝。地方戲中，祇有小
丑與丑旦，准許偶爾時裝，其他角色，都穿行頭。這些行頭，大
約原是明代衣冠。在明朝，戲台上的服裝動作，都是摹仿當時的
一切的。(註：侯朝宗「馬伶傳」中所記，或可作「旁證」。除
至清代——某筆記會載，滿清強迫漢人易服時，有「男行女不行
」(即「男子必須剃髮打辮，而女子不妨仍是纏足繫裙」)，「官
行吏不行」(即「正官必須翎頂袍套，而吏役不妨仍是紅氍毹衫
」)，「生行死不行」(即「生時必須遵守法令，殮葬不妨准用前
朝衣飾」)，「今行古不行」(即「今人必須穿着今裝，描畫或扮
演古人，可准許沿用原來服制」)……等等「十行十不行」之說
——大部行頭，因襲未改。於是上下三千年，不論周漢唐宋的人
，在地方戲的台上，服裝祇用一式。甚至如「蕭公案」，本是清
代的故事；清明兩代的官服迥不相同，而戲中文武官員，從施世
綸到黃天齋，都穿傳統行頭，祇金大力，戴紅纓帽，着袍套(註
：大約因爲他是丑的原故；丑在各種地方戲中享受最大的自由，
說見拙作「地方戲初論」)這些替代，這種成規，並無「非然不

提桶出井等動作，表示他在吊水。漢戲「磨頭珠」，演員三人
祇用一繩一桶，做出白日移舟，夜曉移舟，打魚拉網，移舟靠
岸等各種舟身動容時，人在舟上的擺動姿態，表示他們是在舟上
生活。湖南梆子「桃花巷」，一位坐轎的夫人和四名抬轎的轎夫
，不用任何道具，但憑他們複雜的合作的動作，表示行轎；四名
轎夫，既合作地表示出那轎子在前進轉轎身一高一下的節奏，又翻
別地仿做那由於各人抬轎的部位不同而樣式不同的如揮臂撐腰扶
扛等動作；而坐轎的夫人，既是呼應轎身上下的節奏而向爲飄落
，又依照轎夫行步的速度而隨向前進；這遂成爲地方戲底最奇觀
的典型的「程式」之一，而觀眾仍不能不承認轎的存在。徽戲「
烏龍院」中的樓梯，當然佈景道具，兩俱不用，但因所有演員都
作登臨樓梯的動作，觀眾自中無梯而心中有一梯在；其次閣梁上
樓跨十四步，下樓祇踏七一步，認真觀衆竟大呼「你跌死」
。(三) 以傳統的「行頭」，替代異時的服裝。地方戲中，祇有小
丑與丑旦，准許偶爾時裝，其他角色，都穿行頭。這些行頭，大
約原是明代衣冠。在明朝，戲台上的服裝動作，都是摹仿當時的
一切的。(註：侯朝宗「馬伶傳」中所記，或可作「旁證」。除
至清代——某筆記會載，滿清強迫漢人易服時，有「男行女不行
」(即「男子必須剃髮打辮，而女子不妨仍是纏足繫裙」)，「官
行吏不行」(即「正官必須翎頂袍套，而吏役不妨仍是紅氍毹衫
」)，「生行死不行」(即「生時必須遵守法令，殮葬不妨准用前
朝衣飾」)，「今行古不行」(即「今人必須穿着今裝，描畫或扮
演古人，可准許沿用原來服制」)……等等「十行十不行」之說
——大部行頭，因襲未改。於是上下三千年，不論周漢唐宋的人
，在地方戲的台上，服裝祇用一式。甚至如「蕭公案」，本是清
代的故事；清明兩代的官服迥不相同，而戲中文武官員，從施世
綸到黃天齋，都穿傳統行頭，祇金大力，戴紅纓帽，着袍套(註
：大約因爲他是丑的原故；丑在各種地方戲中享受最大的自由，
說見拙作「地方戲初論」)這些替代，這種成規，並無「非然不

沉鬱纏綿；各種牌調，亦各有性質不同。地方戲民從平常聲口的對話道白，到吟誦使腔的叫頭引子；從近似說話的「高調」（註：紹興戲）「高腔」，到抑揚轉折的曼聲歌唱；從「高腔」收尾的吶喊「幫腔」到絃管樂器的伴奏過門；從平直簡單的少數曲調，到快慢平反的諸腔諸板；台上的語言，離開表面氣，愈遠，但它底表，劇中人心情的效能，却大見增加了。（二）「做工」的組織。作戲花且細步走場，兩手微啟表示飄逸；嘴嚼花且，眼珠轉射，連連登肩，表示輕狂；湘戲花臉，橫舉一足踏踏案桌，表示反抗；川戲老生，兩手旋轉，拂袖飛揚，表示憤怒；這都是創作。至如徽戲水淹七軍中，水時的多樣姿勢，弋腔鍾馗嫁妹中行路時的諸般身段，豫戲打花鼓中賣藝人的各種動作，平劇朱仙鎮中陸文龍的無數亮相；儼如驚狀，變化多端，而又一氣呵成，前後連貫，如一場完整的跳舞；本身既極美觀，同時亦有力地強調了劇情。這時候，台上的動作，離開表面愈愈遠，但它底表達劇中人行爲的效能，却大見增加了。（三）「臉譜」的形成。「教坊記」云：代而出自北齊蘭陵王長恭，有阻勇而貌似婦人，自嫌足以厭敵，乃刻爲假面，臨陣著之。地方戲中的臉譜是否起源於代面，姑置不論。它底目的，却自始就是想藉面容上不同的顏色與式樣，說明戲中人物身份與性情，俾得觀衆一見即知其忠奸賢愚，爲何等人物。如左表所例：

臉式	顏色	眉眼	人名	說明(註)
黃臉	紅	以鳳眉，丹鳳眼	關羽	「一身忠義高，面多紅花紋」一勾紅臉者大概皆赤胆忠心。
紅臉	紅	直眉，道眼窩	姜維	「直而不濁之意，多屬良善尊貴之人，故於額間勾一木極細以破之」。

大臉 (抹)	老臉	花「三塊瓦」 (同前，增添花紋)	歪臉	豆腐臉	神仙臉 (整三塊，加金色)
白	粉紅	綠	上下兩色	眉下鼻間抹成長方形豆腐塊	金
本眉，細三角	老眉，老眼窩	鑲齒眉，方眼角	左右各異	垂眉，角眼	直眉，圓眼角
曹操	嚴顏	程咬金	劉彪	湯勤	二郎神
「白粉抹滿，保其奸險之人，慎閉目深思，決無怒目，淨以向人者」。	「一月紅臉，老年老，衰血必亦轉淡，必長而下垂，如長眉佛之狀」。	「一月性躁好動而身綠林者，多勾綠色；以綠色示綠林人，以示不調良」。	「刁鑽之徒，俗謂歪眼斜不正者，一眉夫機盜之外，尚有扮校尉者亦多勾此臉」。	「備人格卑劣，尙不配抹大白臉」。	「莊嚴及面現金光之意，一他如金兀術，以金邦之金，亦被用爲勾臉之資料」。

(註：錄自徐慕雲著：中國戲劇史。)
臉譜雖有附會可笑之處，如兀術的額上塗「金」，張飛的「張手飛去」，但亦如「柳莊相法」：

「兩眼光浮，雙輪噴火，殺人賊，好好謀，請如點漆，

(13)

應不是常流；
 眼大者多攻藝業，上視者勿與交遊；斜視者狼顧獨勝，恆吝
 更貪求；圓大眼光露，心機凶狠，訟獄堪憂；似龜蛇鼠目，
 不淫須偷；
 三角深藏毒害頻，偷視定無良儔。神清爽長如鳳鶴，身早作
 王侯；

大體是根據一般人論世知人的經驗或誤解的。論譜與裏面實質，
 並未脫落聯繫；但因距離較遠，看來似覺怪異；觀衆非有訓練，不
 能準確地知曉；單憑生活經驗，紅臉或能喚起忠勇之聯想，黑臉或
 能喚起粗莽的聯想；但「整三塊」不能喚起善良高貴之聯想，「豆腐
 塊」不能喚起人格卑劣的聯想——這是要素「看戲經驗」的。程式化
 發展到這個階段，台上許多事物，孤立地看去，似乎不合常理，不可
 思議；無怪乎一時非謂它的人，又目它爲微妙神秘，爲自然主義的話劇所
 不能及！其實，程式化的一切，祇是爲了替代表面實質，它是一喚起
 聯想的手段」的延長——一種不能不有的補償方法，在何文藝作品
 中，或多或少，或粗或細，總在不斷地試驗，修正，採用的。譬如
 自然主義戲劇的「三面牆」佈景，與劇終時演員不下場而閉幕；又
 如自然主義電影劇的「特寫」「幻想」以及「淡進」「淡出」「化
 入」「劃過」等鏡頭，何一非程式化；惟因觀衆習慣，所以不覺其爲
 奇特。中國地方戲的程式化，自有它的原因與效用。最近幾年，因爲
 環境的需要，若干戲劇者，即在演出現實主義的話劇時，亦曾多少的
 試驗與採用這種流行民間的「程式化」了。

表現

主觀

更審時候，戲劇者願望觀衆們對於演出的劇本或全部或
 一節段，特殊的看出某種事實，或發生某種印象，或起動
 某種情緒，或領會某種意義。戲劇者在這個主觀，可能是
 十分強烈的；他會覺得，僅用普通演出方法未必能獲得他所想像的成
 就；他要尋求更有力刺激觀衆心情的方法，以確保他所預期的效
 果。在這方面，現代的西洋諸畫派，有豐富的製作經驗與理論，足供

戲劇者參考。而若干戲劇者，也有形或無形地受到它們底影響了。
 舉幾個例子來說：(一)「立體派」(Cubism)是主張物底「同時性」
 或「同存性」的。他們以爲在「同一時間」內可以看見「時間關係」的
 事物；看見物底「一面」的空間中也可以看見物底其他面；在「一瞬間」
 可以一齊看見一切的部分。譬如看見一本書時，我們豈但看見書底外
 表，我們何嘗不是同時看見裏面的書頁，插圖，一部分有特種印象的
 文字。這「哪得按照我們底主觀」，一齊在畫面上表達出來。立體派畫
 家畫一本書，不是這樣畫的。而奧爾爾所作「天人勃朗」劇中，重要
 角色，都有兩個面目；有時露出本來面目，有時帶面具，不戴時，面
 具便隨身攜帶，仍在觀衆眼前。這樣創作希望說明那在複雜的社會
 生活中的人們底雙重人格的「同時性」的。(二)「未來派」(Futurism)
 是主張表達「激情的爆發」與「瞬間的積聚」的。他們研究怎樣可把
 連續的必然現象表現在只有一個瞬間的畫面上；他們要求畫畫的時間
 化。一個激精人看一匹馬底飛馳，好像看見二十隻馬蹄，他們就畫這
 樣畫。他們爲要在畫面上表達瞬間中的「力與活動」，常把「形象混
 疊」的。劉別讓導演「如此巴黎」他把跳舞場中舞客舞樂器酒瓶彩
 汽球彩紙條等重疊反覆拍攝若干次；畫面驟約模糊，辨不出人是物
 。這樣，他希望可以強調那舞場中熱鬧混亂瘋狂歡樂的場景的。(三)
 「構圖派」亦名「抽象派」(Compositionism)是主張把自然的外觀
 ，還原而爲完全抽象的「線」與「色」底諧調的。他們以爲繪畫不應
 是外界物象的再現，而須爲脫離寫實的特殊構圖。他們畫二匹奔馬，
 不欲有物質的形似，但求那純粹的線與色能够構出他們內在的情感的
 。他們在畫時，是「無視形體」的。亞塔爾——霍布奈司上演沙士比
 「底亞麥克密詩」，用羅格特——仲斯設計的舞台裝置。其中一個背
 景幕爲中古世紀封建貴族所居的堡壘；而台上所佈的，非僅非景，無
 際無涯，祇有幾塊上寬下尖的薄片(板)像幾個從人口中吐出來的病句)
 ，在這上面，照射一些色光。他穩地，上演者希望在這里顯示，劇中
 主人翁是怎樣地在受着環境的無情威壓，是在何種強烈的情緒底支配
 之下進行他底罪惡的。(註：紐約某劇評者曾開玩笑地說，「大約沙士

比更甚牙痛，所以才寫出這本夢魘式的戲本；如今演在上，還是不合能不使觀眾牙痛！(四)「表現派」Expressionism 是主張一切外象底主觀主義化的。劇中強烈的意力，應在畫中作強調的表現，使觀者胸中也起同樣的興奮，「表現」不是說明，不是報告，當然用不着純客觀的寫實，只要能傳達主觀的意力就夠了。他們作畫時，是「隨意地使色彩，隨意使用形體的」。德國電影影片「卡里伽利博士」，全部背景中，沒有一塊平坦的地，或「塔」豎立的橋，處處都是歪斜的線條，危險的傾角；連那路燈桿也像枯樹枝似的，橫伸而側立。主人翁是一個精神病患者；一切正當事物，從他眼裏看去，無一不是醜怪；他的世界，顯已具形，他的天地，全然變色；心理變態時的情況，戲劇者希望可以這樣具體表達的。——上述的幾個例子，相同地，戲劇者都不能放心於一般的「通用表面真對或替代象徵以引起聯想」的方法，而堅決地改取那更直捷的表現主觀的手段，以強觀衆底反應。惟須注意的是，這裏的「直接刺激的手段」以強觀衆底反應，不是副產物而是戲劇者故意地與目的在設計與佈置的。

「襯」——自來主義所要求是，在舊存在的东西都要逼真地完全再現於舞台上，如它在自然中一樣。這種對人生作艱苦的摹仿，在台上塞滿過剩與多餘的「細節」Details 的演出；

「場」——這種「近身的狎習的」Intimate 風格，祇適宜於某一類戲劇；而另一種不必有照相似的精確，只用兩三種筆觸而

「與」——即能完備表現的手法，反倒可以對於一類如表揚那非常的大而行動與精神的戲劇，更更好的服務——在事理上是必然的。不久之前，蘇聯底戲劇，因為適應時代的需要，

「主」——蘇聯底「襯托劇場」Conventional Theatre 與太伊洛夫底「構

「義」——蘇聯底「構感主義」Constructivism——

「劇」——蘇聯底「構感主義」Constructivism——

「戲」——蘇聯底「構感主義」Constructivism——

「本」——蘇聯底「構感主義」Constructivism——

「名」——蘇聯底「構感主義」Constructivism——

「稱」——蘇聯底「構感主義」Constructivism——

「謂」——蘇聯底「構感主義」Constructivism——

使用房屋底空洞架子，機器底純粹形式；以及不加修飾的「頑強的材料」，如寒冷的鐵，光亮的鋼，堅硬的木；以表現新時代底生產精神與生活的力。他要求演員們能够準確地控制自己的身體，一貫地做出有目的的動作。他是把劇場作為演員們底強健，輕快，活潑的行動底「襯托」的。

(註一)——蘇聯底「構感主義」Constructivism——

(註二)——蘇聯底「構感主義」Constructivism——

Theater 他使用「本層」Levee 如梯、階、平台、木架

等；與各式「容體」Volumes，如同柱、圓錐、角錐、立方、

長方體等；給演員以一個有節奏而便於創造形象的「動作空間

Acquired Space，他要求演員們有着「音樂般的說話，彫型

般和諧的動作」；「扮演一般化的典型；代表着這些典型里面

的實質，這代表現實人物底本質」。——(註一)——他喜歡用他與

「細節，日常生活度量表」的「本」(註二)——

他們底共同原則是：「整個的舞台裝置，必須配合劇本底觀念。

舞台上必須擁有一件東西是多餘的；每一處細節，必須有它自己的特

別目的，並且打算在觀衆上取得它底效果」。——(註一)——這一原則是小

錯的。所以「構感主義」或「構感主義」在被運用得恰好時，即劇本

底命題要求這種形式強調時——因為在這樣的舞台上，演員底運動

，有自由開展的空間；運動底力，又因為有剛勁的襯托物或支

持物而格外顯出；運動底力，並得隨時與台上的建築，配合調和，不

斷地「立體造型」，被為強烈的直接刺激——無疑地有益於一劇底藝

術的社會的效果。但如陶醉於這種形式，不加辨別地或超過地隨

便採取來應用，也會招致內容與形式的分離；往往「劇本底主觀和觀

衆觀念，和新的說話，衝動，節奏，動作，顯著的裝飾，和被人

蘇維埃劇中的舞台藝術家們，正企求那「有幫助於創造一種具有明快的劇場色彩」的演出的方法……最近的那些演出，對於那動作所由展示的地點，給予了一種概括而簡潔的觀念……比如……起居室……它不是任何平常的起居室，而恰是那特別劇本中的人物可以居住在那裏的一種起居室……在實質上是現實主義的，在形式上是劇場的——即是，排除自然主義的。

(註一：馬科夫著：蘇聯的劇場——魏南濤譯)

(註二：蘇聯戲劇概況，章洪譯，民國二十八年九月號中蘇文化)

四

設計

設計的第二步是選擇舞台工具，規定某種工具在某一時的機担當某項確定的任務。所有工具，從音樂到演技——是的，演技也是工具，它不能離開劇本而自己存在——在整個演出中，都不應有自由活動，都須在導演控制之下，共同服務於劇作！有時工具甚不齊全：譬如需要音樂伴奏而難得合格的樂隊，或需要光影變化而缺乏可用的器材，或佈景道具服裝等，不能不儘手頭所有，雜湊應用；這時，第二次傳遞的任務，幾乎全部須由演技負擔，導演工作的困難自不待言。但假如「事有可為」，導演的運用工具，可注意下列幾種作用：

選擇

(一)使得觀眾更省力地看出地是何地，時是何時，事是何事，人是何人——

(二)即是，因有工具的原故，戲劇發生的地點，區域，社會背景，家庭環境等；又年代，季節，時日，辰光等；又劇中人物言語，行動，心事，情感等，可以表現得格外明白；而台上人物儘管多雜，亦可不致認錯；

工具

(一)使得觀眾更迅速地承認當前事物底真實——

(二)佈景太像佈景，燈光太像光，固有不佳；但真實感亦不全在燈

「形似」，說已見前)；

(三)使得觀眾擁有適當的「心理準備」Psychological Preparation 更容易地接受劇本底命題——

(即是，工具的運用，能進一步的建立「舞台氛圍」與「戲劇情調」——「氛圍」或「空氣」Stage Atmosphere 不是情調，而是情調底準備與預兆；是一種生活的狀況，可能發生那足以引起某種情緒的事故，隱隱地誘導着逼促着觀眾對於這項未來事故，惴惴然不能忘懷，常在那種情緒的傾向中的。「情調」Dramatic Mood 其實是劇作者所希望所預期的觀眾在看戲時的情緒反應，引導觀眾對於劇本所記錄的人事，建立一個是非愛憎的態度)。

在消極方面，導演者必須時時警惕，第一不為貪功銜的私念所驅，從事「工具遊戲」——

(此即工具的全部運用，祇求擴大本身的效果，全不理會劇作底需要；賣弄技巧，反客為主，結果或可增加看客底興趣，但不能犧牲劇本底教育性)；

第二不為僻嗜偏見的素習所誤，從事「虛物崇拜」—— (此即工具的一部分，過份他被重視，而其他部分，未令分担應負的責任；如光影，聲調，地位或小動作等一種兩種單獨發展，結果可以妨害全局，破壞劇情)；

並在積極方面，導演者必須考慮周詳，事先估計戲劇進展中每一時刻應當發生的以及現有工具可能做到的效果——

(顯然，這僅在相當範圍之內可能；因為演出時觀眾亦參加創造，效果不能完全預知；不過如一八五三年巴黎上演草爾諾 Yeri 所作歌劇「誤入迷途的人」La Traviata 底失敗——這原是根據小仲馬底茶花女改編成的描寫當代生活的時裝劇，不幸所選派的演唱那「久患肺病的少女」的歌者肥體過人，遂至一敗塗地——實為不可恕的疏忽)。

而導演者更不能不切實地理解工具底功能。比如管絃樂隊底從「長笛

「到」低音提琴」諸般樂器，指揮者雖毋庸件件都能奏弄，但如不熟知每一樂器在樂音上的一切可能，他便不能勝任指揮。戲劇導演者，雖然難得在特殊困難的環境中總以一身兼任佈景燈光道具服裝化妝以及個別演技等的設計，但因他是這些工具底最高的支配者，應能勝任地去判別，選擇，與審定別人底工作，他不可不熟知每種工具在舞台效果上的一切可能——以及各個工具底限制與弱點。

音樂

的

作用

現在從那最能發生直接刺激的音樂開始；再依照那直接刺激逐漸減少——同時自然是聯想作用逐漸增多——的次序，略談音樂，燈光，佈景，道具，服裝，化妝，與演技等每一工具的作用：

一、音樂——(一)音樂不僅能影響聽覺神經，還可以影響週身的肌肉和血脈底運動。悲傷的音樂使脈跳變緩，愉快的音樂使脈跳加速，迅速而愉快的音樂甚至可以消除筋肉的疲勞。音樂的引起聽者情緒的變遷，是無須靠仗聽者底生活經驗的；缺少生活經驗的兒童，以及教育環境不同的人們，聽聆同一樂調所引起的情緒變遷，往往很近似，但音樂——這是指「純音樂」Absolute Music——祇能引起抽象的普遍的聯想，使聽者有一種欣喜或悽惻或虔敬或眷念的心情，而不能引起特殊的有具體對象的如對某事情或對某境長懼或對某人妒忌等等情緒。(二)音樂應用在戲劇中的，可分為三類：第一類是「配樂」Musical Accompaniment，這大都是沒有劇本，再覓取適當的音樂，在演出時或前或後地伴奏，以強調某一部分的劇情的。用音樂說明外在的情事，這是「標題音樂」Program Music 的方法(這種音樂有時利用「聯想」與「聯想」與「聯想」)；用音樂來表演白底「即誦」，這是古典戲劇底「程式」。而最早應用於戲劇的，大約是在維多利亞的英國。那時一戲一演，劇情緊張恐怖，樂調必是強烈的；劇中「生」的門答而「，樂調亦極強而；台上一任何變化，樂調亦不加注意而與以供托」直至廿世紀廿年代，在電影影片中，這種「即誦」的辦法，伴奏有時能獲甚佳的效果。例如巴赫(Bach)在 St. Matthew Passion 神劇中，以舊式鋼琴或風琴伴奏那傳道者及其

他人物底說話，而特用小提琴伴奏耶穌底發言，立刻顯出他底言詞的神秘！(註一)但有時亦可因樂調不常而損毀原作：例如巴爾夫(Balfour)為英詩人太尼松底戲劇獨語「茂茂」(The Maid)所作樂譜，音樂所強調的，是「茂茂女士本人而非別人應來花園」；但原文所強調的乃「茂茂女士應來花園而不去別處」；以致樂與詞之間，時時給人以太不諧和的印象——引起原作者太尼松底極大不快！(註二)這個劇情與樂調的諧和問題——即，配奏音樂是不有助於形相感知的真實——是導演者應得留意的第一點。又，一般的配奏音樂，尤其是那用來伴奏電影劇的，甚少專創的新譜，而多數是「湊合舊作或篇」Arranged Score。有些舊作，往往因流行較廣而造成羣衆對它們的特殊聯想；譬如我國的「打牙牌」或「蓮花燈」，音調節奏的刺激之外，斷不能不計算它們底聯想作用；外國的許多樂曲，最甚的是民歌與「爵士」，在熟聽的觀衆中間，也各有特殊的聯想；胡亂取來伴奏，必致發生可笑的效果。這是關於配奏音樂，導演者應得留意的第二點。(三)第二類是「副屬音樂」Incidental Music：凡間雜與組織在話劇中的音樂，都入此類。普通有五項：「幕」Curtain Music，「預奏」Prelude，「插樂」Interlude，「進行曲」March，「舞蹈曲」Dance，與「歌曲」Songs。這里是以戲劇為主，音樂為附的。音樂無連續性，儘管劇情的發展在這些插樂需要音樂，而音樂亦必須與劇情統一，但音樂到底不是主體！不像瓦格那(Wagner)之後的歌劇，音樂與劇情交結為一，音樂就是戲劇，兩者不能分別主次的。副屬音樂的加入話劇，有時還是沿用一樂歌劇的程式；即不開故事有不容許的理由，大膽地使用序樂、插樂與歌唱等，以增加情感的效果。但有時亦與劇情聯繫，這些歌曲、舞蹈曲、進行曲等，作為故事的一環，例如劇中人本是歌者或舞人或技師，在情感高揚時，自能引吭而歌，或揮袖起舞或奏一曲的。這演者的處理這類音樂，除非他自己是一個勝任的音樂者，還得靠專家與聽取專家底意見；且始終把攝劇情，祇以音樂的直接刺激，來強調劇情與動作劇情，而不任令其喧賓奪主，以致音樂替代了戲劇而成為主要吸引，那是必要的。(四)第三類是「歌劇」Opera 中的樂器樂：這里是完全用

音樂表示劇情，而劇中人底言語，也全然不是說出而是唱出的。而然初期的歌劇，祇是那用簡單樂器伴奏的「歌誦」(Declamation)；但逐漸地發展，不僅歌唱底種類與分量加多，而朗誦亦變為「宣敘曲」(Recitative)，改由擴大的管絃樂隊執行伴奏；再經過瓦格那與韋爾諦底改革，宜絃與歌唱的界限，愈見渾微，樂調連綿不斷，全劇一氣呵成，而一曲既終，響得鼓掌，歌者步入後台的慣例，幾乎是完全絕跡了。在今日流行的歌劇中，樂樂的運用方面，有「獨唱」(Solo)，是獨自發揮人的思想情感的；有「重唱」，是兩個人(Duet)或四個人(Quartet)或七八個人(Ensemble Of Perplexity)在一處談話，辯論，吵架；或當面表示愛慕，憎恨，憤怒，悲哀，或其他情劇的；有「輪唱」(Chorus or Round) (一人歌唱未畢，第二人在中間加入，第三人，第四人……反覆輪唱那原來歌曲)，是諸人共同慶樂或互致祝賀的；有「合唱」(Chorus) (分為兩部至八部，每部至少二人，多至數十百人)，是直接表達音樂底感想，無形中強調那故事發展至某一階段的比較重要的劇情的；有「幕終大合唱」(Finale) (將近閉幕時劇中人物一齊上台合唱)，是說明眾人對於整個事件的「情緒的結論」，暗示這事件在此已告一段落的；這些祇是歌劇中習見的樂樂種類，未稱完備，且在一齣歌劇中亦未必全用，而用法亦有例外；但一般地是不出這個範圍的。又，器樂的運用方面，或用為描寫背景(例如辣姆在其他作家的在樂曲中表現怒海風暴)；或用為建立氛圍(例如韋伯如在魔彈鎗子中的表現恐怖神秘)；或提綱挈領，解釋劇本旨趣(例如 Lohengrin 一劇的序曲，表現人類向上求進的精神)；或畫龍點睛，說明曲折劇情(例如 Der Ring der Nibelungen 劇中，使用若干「母題」Leitmotive，表現不同的大，事，物，情，境，幫助台下人底理解與觀聽)甚至有時表現主觀，如瓦格那所主張，歌劇中的管絃樂，不應祇為樂作消滅的伴奏，而應積極地代表音樂者發言，對於劇中情事作一連貫的「音樂的詮釋與批評」；歌劇底「故事與音樂的交錯而嚴密的組織」，其中樂樂所器樂的複雜而微妙的效用，在一個沒有受過適當的音樂訓練，缺乏經驗與修養的人，斷斷無

能掌握，決不可去冒昧從事導演的。但歌劇音樂的原則，却可應用於其他劇情：即，一切音樂，都是為了激動情感；戲劇的音樂，一方面聯繫劇情，一方面直接刺激，以誘導觀眾，使其發生預期的情緒傾向；升舉觀眾，使其進入更高的情緒階級；在最高成就時，使得觀眾在偉大的情緒激盪之下，竟然超越日常世界，而生活於「更高的真實」中的「註」：英國劍橋大學音樂教授鄧脫 Edward Jentzsch 著：歌劇 Opera) (註二：英國音樂作家遠恩登 Christian Darton 著：大眾與音樂 You And Music)

燈光

底生理組織的，能使他愉快，否則反是：這是直接刺激。而人們看到紅色時，因為紅是火的顏色，便覺得溫暖；或看到青色時，因為青是田園的顏色，便覺得安靜：這是聯想作用。在舞台上，除了音樂，有色的光，最便於建立氣氛，加強情調：幾乎能和音樂一樣有效的「光」，在光底色相強度之外，還可運用那光在舞台上所造成的「陰」(Shadow)與「影」(Shadow)這兩者在無法處理的時候，可使背景假偽，人跡隱隱，原為工作者所畏忌的；但意識地適當地操縱，陰影能變平的風景，陡成立體；呆板的靜物，變化活潑而有生命。即在相當寫實的佈景中，也是可以部分做到的。(二)使用紅綠藍(即紫青)三種色光的電燈，並在每條線路上連接一個調節光強度的 Dimmer，使得每一種色光的強度得以隨意增減，即可配成世界上的一切色，忠實地模仿任何自然現象。美國已故的名導演貝拉果 David Belasco 對於寫實手法使用燈光，最為擅長，在劇中 Tiger Rose 劇中，胭脂虎和她的戀人爲加拿大警署所追捕，半夜逃入深山；初燃大取亮，覆以瓦鉢，時開時覆，舞台亦隨之照明時暗；繼而東方有一線微明，繼而天色白如魚肚，繼而大白，繼而日出，繼而日愈高，陽光愈大……真是「漸移默轉」，都有一種不是身自自然；那祇是在舞台上變換燈光底地位，方向，色相，與強度，以及那間接造成的「陰」與「影」的結果。(三)舞台燈光最基本的功用是照

能掌握，決不可去冒昧從事導演的。但歌劇音樂的原則，却可應用於其他劇情：即，一切音樂，都是為了激動情感；戲劇的音樂，一方面聯繫劇情，一方面直接刺激，以誘導觀眾，使其發生預期的情緒傾向；升舉觀眾，使其進入更高的情緒階級；在最高成就時，使得觀眾在偉大的情緒激盪之下，竟然超越日常世界，而生活於「更高的真實」中的「註」：英國劍橋大學音樂教授鄧脫 Edward Jentzsch 著：歌劇 Opera) (註二：英國音樂作家遠恩登 Christian Darton 著：大眾與音樂 You And Music)

明。照明的強度，可視導演者在某一時期須使觀衆所看的事物顯區而定。如果須要觀衆精細地看劇中人物相感應的——即是，必須看見演員面部表情的——照明應強；這正如電影中的使用「近景鏡頭」。但如祇須觀衆看見劇中人物的一般關係，或全身動作的——即是，祇須看誰在跳舞，誰在鬥毆，誰在步履不齊，或誰在追着誰，或逃避着誰，或恭敬着誰等等，祇須辨別面貌而不看見面部表情的——照明便不妨較弱；這正如電影中的使用「中景鏡頭」。至於僅僅須要觀衆看見背景，使他們領略這個背景的特點；甚至其中人物底面貌，雖不能辨別亦無妨害；這時的照明可以更弱，或竟可專照背景而不去理會演員；這便如電影中的攝取「遠景鏡頭」了。

佈景
 員底動作：在線形色彩的運用上，強制觀衆底注意；使得台上的全部動作，與動作底力與美與意義，格外容易爲觀衆所領會。襯托一有不當，全劇的效果便受到打擊。一九三六年，在倫敦第一次上演的那部據相樂家 Bachor 底音樂編成的「舞劇」Ballet 奇巧的交響曲 La Symphonie Fantastique，就是因爲佈景太黑暗與服裝太灰素，襯托不出演員底精彩的動作細節而致失敗的。在第二次上演時，改用淺色顯色的佈景，全劇的好處，才爲觀衆所領受。（註三）當然，適宜的佈景，必須有適當的燈光，而後相得益彰。佈景正如演技化裝等其他工具，在效果的估計上，不能無視舞台光所能給予的影響。那裏可以襯托演員底動作的「三向度」Three Dimensional 的裝置——使得演員能升降於不同的高層，進退於不同的光度；一切動作有更大的變化與美觀與自由——主要的

是依靠燈光與佈景的合作；活潑地操縱色光，在一立體的佈景上。（二）佈景可以說明有景，建立氛圍。說明不必定須「形似」。有些劇本，如表現派的，加時機，從晨到午夜等劇，其中故事人物，作者有意地不作狹義寫實，所以根本不可佈景底表而真實。有些如莎士比亞時代的作品，故事敘述完整，對話富有時間地點的暗示，原來並未要求佈景底表而真實。有些，如黃死病。把死人葬埋掉等，雖

都爲寫實作品，但絕不宜用那「三面牆」式佈景，而表而真實的程度，也大有迴旋餘地的，祇一部分自然主義的戲劇，佈景須要十分「像真」。貝特可果導演同病相憐 The Boomerang 喜劇時，醫生診室一佈景中，真是應有盡有；例如那專盛卡片之櫃，雖然觀衆未必看見櫃內諸物，但櫃內仍滿盛卡片；而每張卡片上且都真的寫有就診者底病狀！貝氏以爲背景中事像真，至少可以引起演員底對於自己所處環境的真實感。他是最醉心於表而真實的人，常是這般精製極端的像真佈景的。此外，一場戲底氛圍，大部可由佈景顯示。氛圍不是單純的物質背景；而是一種含有那「可能發生某項事變的威脅」的生活狀況。佈景最能使觀衆看出這種生活狀況（註：當然，佈景以下的工具，即道具能使觀衆看出這種生活狀況；不過佈景底顯示，最爲簡單明瞭）。（三）更積極的用法，是加強佈景中的線形色光與抽象配合，說明主觀：佈景雖不在外表「形似」那發生劇情的時空，而它能明顯地表達自然界的或社會上的一種精神與動力，正是那使得劇中人不這樣行動不能不這樣決定，不能不這樣成功或失敗的。（註：在前節「表現主觀」與「構成主觀」兩段中，已說過了）這時，舞台上的聲調，動作，裝飾，真是平行地發揮着同一故事，同樣思想與同樣情緒。（註二）

（註三：英國文藝批評者哈斯門亞 Arnold Heskell 著：舞劇 Ballet）

道具
 一部分：劇本中若干人事，原是與某道具不可分離的；沒有了這些道具，人事便不是那樣進行。這類「故事道具」

作用（註：與「空氣道具」有別，見下文），不管爲那安在佈景中供演員坐臥立靠而作爲一部分動作根據的桌椅床几沙發之類「大道具」（註：有人把這些屬於裝飾的道具，歸入佈景部門），還是爲那由演員隨身攜帶或臨時取用以便完成某項特殊行爲如鏡夾照片手槍之類「小道具」，都是幫助劇情的進展，不可離缺少的。現取手頭所有的一冊劇本爲個：單祇第一幕規定的演員使用的小道具

就是——

水煙袋，花生米，鈔票，小水桶，抹桌布，竹籃，茶盞碗，廣州，籤詩條，紙煙，雞蛋，瓜子，糖果，開水壺，文書皮包，壯丁名冊，毛巾，肥皂，牙刷，牙粉，小拍紙簿，八卦丹，萬金油，厚棉被，蒲扇——

十五種之多，而桌椅板檯等大道具以及在排演時自然須添加的如火藥鉛筆之類小道具尚不在內，這些，如不照式齊備，表演不知有何法進行！所以，歸根的講起來，道具底用處，是一利演員的演戲，(二)道具更可以引起聯想：使得觀眾「觀物思情」，面對着某種物件即引起某種生活情況。這有四個具體辦法：第一，增加陳設，安放若干與故事進展無關的道具即「空氣道具」在佈景內，第二，增加劇中人的底層動作，不妨因須要而增添如鼻煙壺，板鬥，唇紅膏，撲粉盒，紙扇，手杖之類也是「空氣道具」；第三，創造特殊的小動作，同時增添那與劇情有關聯有幫助而且「甚能說明人物底性格或心境」的「故事道具」；第四，增加那使用原來規定的「故事道具」時的小動作，使得它們不僅推進故事，亦起「說明人物」的副作用。(三)道具的運用，又須顧到風格。如果演出是表現主義的風格，便不應仍有一部分道具為那不能擺脫表面真實的日常生活中的物件，如果演出是自然主義的風格，那末民國初年的傢俱中，不可幾難彼時無有而現今盛行的「流線型」的輪椅！在許多表面真實的道具中雖有一二非表面真實的道具；與在許多非表面真實的道具中雖有一特有表面真實的道具，同樣可以攪亂觀眾底聯想(註：道具不一致的毛病，最為刺目，固然，一切舞台工具，自己與彼此間，都應是調和統一的)。講到某一道具為什麼所引起的是「一種而非別種聯想，這個不在物件本身，而在觀眾根據他們底生活經驗對於這一物件的認識。譬如中國的瓜皮小帽，不知何故，以前在美國的舞台上總是不用帽結的，十餘年前一位謹慎的看過上海的美劇演者，在口頂披一紅結，而一般美國觀眾竟反謂這不是中國帽！所以演者如果只知其一，不知其二；拘守主觀的表面真像，而不理會觀眾對於某一物件的過去經驗；也許真的

道具竟然引起錯的聯想——倒不如試用「程式化」的有救了。

服裝

五、服裝 stage Costume 與化妝 Stage Makeup

與化妝

形，須俟服裝化妝兩方面手續齊全之後，纔算初步完成。服裝與化妝，更是無法避免引起聯想的；因為觀眾對於

作用

聯想到那常見的人物個性。而過於怪異的狀貌，必然使得觀眾無從捉摸而不得不好奇地獨別地加以猜測與研究；這樣，觀眾的注意力，須經過相當時間，纔能重新集中在那人底行為(即劇情)上。因此，用服裝化妝「美化」演員底身材與容貌，雖然有時是必要的，亦須不背情理，不違反觀眾底正當聯想，不超出觀眾底生活經驗所能容許與許可的程度(註：演員在台上，無論如何美麗，如果打扮得使觀眾認他為劇本以外的人，總不會使得他底表演更加容易的)。服裝化妝，也有時候放棄表面真實而程式化；例如中國地方戲中其項角色必穿其式行頭，與義大利早期喜劇中丑角 *Hollegin* 的以白粉塗面並着花紋綉縐的衣服；但這仍是利用聯想：中國戲前已說過，茲不贅言；而義大利喜劇丑角底打扮，乃是因為歐洲中古時期一般人假定魔鬼底形狀是如此的。(二)服裝化妝底第一個作用，是使觀眾認識「誰是誰」！那有表面真實的服裝與化妝，不僅能使觀眾一見即可看出劇中人物底時代國籍種族職業地位與(社會的)身份等，並須各有特點，庶幾在台上許多人時來時去的當中，觀眾能一一認清，不把此人誤作別人。在中國的地方戲里，同樣是戲套，便得分紅袍藍袍；同樣是花臉，便得分紫藍綠黃；同樣是戲套，便得分紅綠白黃黑五色；這是有必要的，即在現代歐美話劇的舞台上，女子們各人的打扮不同不必說，男子們的使服或襯服固然不能不大體相似，但總須在裝扮的細節上略見小異，使得在各人間有容於容看出不同的。祇有在電影中，因為可用「特寫鏡頭」指明人物，纔不嚴格地注意這一點。(三)服裝化妝底第二個作用，是使觀眾認識「誰是怎樣的人」！觀眾如果單能看出台上誰是少在，誰是職員，還是不夠的。同為現代中國富貴家

庭中的少女，但她可爲一天真純潔的少女，亦可爲一荒唐放肆的少女。同爲抗戰後方生產機關中的職員，但他可爲一奉公守法的職員，亦可爲一舞弊營私的職員，一個人經常過着某種生活的時候，在他底外形上不能不留下述。所以劇中每一個人可以有各自的「足以說明他是怎樣人」的服裝化裝，不備如此，一個原來是天真純潔的少女，可以墮落爲荒唐放肆的少女；一個原來是舞弊營私的職員，可以改善爲奉公守法的職員。一個人改觀他底生活態度的時候，十分可能地他也改變外形。這時台上的轉變後的少女或職員，又可以有一種與前不同的但又足以說明他是怎樣人的服裝化裝。凡是劇中人底人品上，境遇，做人態度上，一時心情上，氣質性格上的特點與轉變，都可用服裝化裝，給與觀衆有刀的光示。雖然，有時一個暴戾流氓，看上去像倒像一個文雅的藝術家，而一個文雅的藝術家看上去像一個拘謹的小商人；這便不能單靠服裝化裝而須利用別種舞台工具去說明他，但這在人生中間不是普遍的现象，而觀衆底因爲長久的生活經驗於是「一貫地從一個人底外形去想他是怎樣人」的那種聯想活動，作爲舞台上運用服裝化裝的根據，始終是可靠的。

主力

六、演技——演員底聲音與動作的作用——的本身，賦有基本的即不能再低減的表 真實。因爲戲劇演出的目的，是使觀衆感覺故事人物有真實性；這

員底

個全衆觀去把自己的生活經驗，與戲中的故事人物對照比較；而在對照比較之先，尤須能把故事人物看懂。但如

聲音

演員底聲音動作，離開人生習慣太遠，故事人物又如何能動作 使觀衆索解！所以別的舞台工具，多少在刺激與聯想之間

動作

可有一些伸縮。雖然像服裝道具等，大都縱然獲有果，過份不

「形似」，有引起觀衆誤會的危險，但尙不是致命創傷，因尙有演技支撐大局，而動人的演技，它亦可以彌補演員們底欠缺。惟獨演技本身所受限制，至狹至嚴，刺激的使用與聯想的權衡，不能稍越界限。譬如咽揚的腔調，非不悅耳，而觀衆苦於不能聽出字句的意義；旋轉的舞態，非不美觀，而觀衆苦於不能看出行動的目標；在觀衆聽不出看

不出台上是在說什麼做什麼的時候，這些原爲討好觀衆的直接刺激，不免都變爲求榮反辱，弄巧成拙。最澈底地講求，演技必須永遠求得表裏真實，即是永遠做人專說人話！儘管劇中的動作是舞蹈，但做來必須爲觀衆看得懂的人事；儘管劇中的言語爲詩歌，但說來必須爲觀衆聽得懂的人話——否則將不期而然的擊敗自己目的——這是無可通融，沒有例外的。(二)因爲演技賦有這個基本的表 真實，它便成爲舞台上的「主力工具」。所謂演出時求得人格心理的真實，這一職務，差不多完全是由演技負擔的。往往在沒有表面真實的佈景燈光道具服裝爲輔助的時候，單憑「說人話做人專」的演技，就可使觀衆理解舞台上人底心事動機情緒全圖，而承認故事爲必然，人物有生命。這是演技神偉的作用。演技雖然能够這樣單獨作戰，但如獲得其他工具底輔助與合作，效果當然可以更好，自來成功的演出，都是合作的結果。舞台上真正優秀的裝設，從自然主義的到構成主義的，風格雖然因環境底特殊須要而各自不同，無不抱持同一目的與執行同一任務：是專爲演技佈置更便利的工作環境，使得演技更自由地獲得更好的成就的。在舞台史上，還不曾有過一個天才工作者真止做到把裝設或任何工具替代那「表 人底聲音動作」的演技。導演者在計劃整個演出時候，自必以劇本爲中心，絕無其他可能；而在他配合舞台工具的時候，又當以演技爲中心，亦絕無其他可能。一切佈景燈光等「輔助工具」，應當配合着演技這個「主力工具」，不「賣弄」，不「遊戲」，在導演的指揮之下，從事導演劇作者底哲學見解主張，獲得所預期的社會效果的。

五

戰 略 重 於 戰 術

其書上說得好：「戰略與戰術乃二個全異之行動。戰術關於戰鬥諸種行動之指導法，戰略乃聯繫配合各種戰鬥之謂，戰略爲作戰之根源，即創意定計，戰術爲實行戰略所要求之手段。戰術上有過失，則戰略上之目的無從達出

秋 春 劇 戲 (60)

戰術與藝術比較，戰術爲重。又說：「若戰術與藝術衝突，或戰術與藝術利害相反，則以維持戰術爲主……戰術之關係大，而藝術之關係小。如戰術善而藝術不善，縱然失敗，不致影響全局。」在上演一劇本時，通籌全局，運用一切舞台工具，以發揮劇本底涵義，以證明與強調劇作者對於人生某些精專問題的見解主張和哲學，是導演的戰術。導演演員與舞台工作者在一時一地使用某種工具以獲得當前的有限度的效果，是導演的戰術。

戰術

下列許各問題，須要導演在作戰術設計時逐條答復：

戰術的

(一) 此劇在此時此地是否有演出的必要？是否有演出的價值？

設計

(二) 劇本涵義如何？命題如何？是否可服從原作？或應從事批判的演出？

(三) 此劇此時，準備演給那些人看？有無特別觀眾對象？

(四) 此時此地演出，應當使用何種風格？

1. 劇本原來是何風格？

2. 觀眾對於題材是否熟悉？恪守原作風格，是否須要？是否有益？

3. 此時此地，是否有可用的工具？是否有工作上的便利？實踐原作風格，是否可能？

導演設計第一表

爲了整個效果，應當強調的事物

工

具

與

方

法

一、	
二、	
三、	
四、	
五、	
六、	
七、	
八、	
九、	
十、	
十一、	

(五) 那些任務應交由那一種或那幾種工具負責？

1. 什麼任務必須由演技以外的工具負責？

2. 怎樣使各種工具盡其最大貢獻？

3. 怎樣調整各種工具底效果？

4. 怎樣防止工具底遊戲或賣弄？

(六) 什麼是預期的在觀眾方面發生的效果？

1. 什麼應是他們對於整個演出的結論？

2. 對於每個人物的感想？

3. 對於情節劇情的反應？

(七) 一切佈置與運用，是否可以適當地充分地強調劇本底命題？是否可不引起那非預期的偶然效果，甚至不良的反效果？是否可以實現劇本底社會目的？

導演者爲了整理自己，加強把握，可將所作決定，逐項填入左表——而以後隨時翻查，亦可幫助記憶。

(註明：(一) 第一表是「備忘錄」，供導演者隨時記寫，隨時修改；

(二) 第二表須經思考，始可填寫。是第一第三表的準備)。

「演劇輕騎隊」穿過了戰地

梁國璋

喬允：

寫給你這一封長信，祇怕我數月未寫信給你的過失吧！我們實在太忙了，休息的時間少得可憐，所以不能說我是完全爲了懶的原故。

一九三九年的秋季，我們會到過南漳縣，一九四〇年的嚴冬會去過湖北鄂南的戰地，今年算是第三次的前方軍事工作了，這次不僅僅到了湖北的戰地，同時也走過了雲南的每一個縣，從暮春的四月，農人剛把金黃的稻種播到田裏的時候，我們就出發了。我們渡過了涪羅江，穿過了湘水，沿着贛江之濱，行進到錦江岸旁，在途中我們越過了驛馬，爬過了九嶺，走過了許多的驛鎮鄉村，到八月中旬地黃金的時節，我們的工作才圓滿的作一結束，步行了將近三千里路行程，這是多麼驚人的數量啊！而這次工作使我們得到了豐富的收穫和很多新鮮動人的見聞，在這里我願意一段段的說給你聽，讓你也分得一些我們的愉快和舒服。

(一) 兩個演劇隊伍

我們剛到湖北的××總部的時候，正臨到他們每星期一次的軍民聯歡會，每次的節目是由特務連的士兵同志，軍官等屬組織的太演劇隊，和總部政工隊共同擔任的。這里值得特

別介紹，同時使我們感到異常興奮的是士兵們的演劇和太太們的演劇，這兩種組織的建立是我們流動在戰地五年來沒有見過的新場面，而它不正是我們新演劇陣營中的新部隊嗎？

士兵演劇

士兵同志他們都非常愛好戲劇，在空暇的時候，大家聚堆起來敲鑼而活潑的尋找劇本，或粗草的自製劇本，而後熱情謙虛的去排演，較懂得點的同志就被選爲導演，大家都很用功的研究劇中人物，在日常生活里時時留心觀察效做某些人們的表情動作，哎，對了，告訴你一個有趣的事情，他們中間有一個年青的生得很醜的士兵，於是大家認爲他什麼角色都不適合，所以他就沒有上台的機會，可是他極端的熱愛着戲劇，像熱戀着一個情人一樣，這當然使他很難過，在他受着這種未被看中的痛苦而想解脫的時候，他就起了一個念頭，「……也許我可以演老太婆吧？」從此他更特別用功起來，他細心的察看着每個老太婆的起，坐，行，動，有的時候他就跟着人家老太婆的屁股後面轉，人家到廚房他跟到廚房，人家到天井他跟到天井，人家笑他他也不管，後來他終於爭取到上台表演的機會，而且是成功了，那天的晚會上他就扮演一個窮婆子，在某些動作和表情上，他的確演來很真切。他的嚴肅認真的

態度使我們每個人都感動了。當他聽到我們稱讚他的時候，他孩子樣的裂嘴笑了。這羣士兵同志熱情虛心的研究精神，比起我一般大演員們的自以爲是的態度，真令人想來慚愧，我們和他們開過很多次座談會，除去談一些戲劇的初步理論和演技方法等。我們特別告訴他們戲劇是一個有力的教育宣傳的武器。這個新的認識給了他們更多的熱情和決心。

太太演劇

太太演劇隊這種組織我們從來沒有聽說過。可是這次却親眼看到了。她們差不多都是軍官們的眷屬，她們都爲了工作離開了丈夫和家庭而在過着嚴整的團體生活，她們中間是有已經有了孩子的，並且還負着哺乳和料理的責任，但因為她們有合理的規程（如哺乳有一定的時間，在她們工作的時間有一定的入來代她們照料等等）。因此她們並不以有孩子爲累，她們之中的幹部是沒有孩子的太太，因為幹部需要把整天的時間都用在工作上。取以有孩子的太太也會對我們訴過苦呢！牠們沒有薪金，都是義務的工作者，吃苦肯幹。這種精神太真得我們學習。

她們戲演的也還好，爲了適合她們本部隊的需要，是用四川方言演出的。所以對這羣四川的子弟兵們是更加親切，更加真實而收到出人意外的效果。

我們常在工作之中憶起這兩支野生的藝術軍，我們將和他們不斷的取得聯繫。

(二) 爬過九嶺

從平江到贛北經過一聳高的九嶺，瀾瀾曲曲忽高忽低，真是難走極了，沿路上聽人家說山上有虎狼，整個山嶺上沒有一家人家，這種傳說使我們決定了「結隊爬九嶺」。

這正是初夏時節，山中長滿了一兩人高的野草，雖然沒有遇到虎狼，但也相當的荒涼寂寞，我們彎曲着背爬着，談笑着，歌唱着，戲謔着，有的同志打趣着說：「老虎爲什麼還不出來呀！讓我們來跟它搏鬥一番才有味呢！」當我們爬到山頂的時候，忽然憶起了南嶽的祝融峯，於是互相端量着。

「九嶺高？還是南嶽高？」

「九嶺高多了！」有的人確定地說。

「那里，我說南嶽高，當然南嶽高，去年到祝融峯的時候走得真疲倦極了。」

「不，那時候怎麼跟現在比呢，現在我們粗壯的多啦。他帶着驕傲而得意的神色辯着：「是的，我們從戰鬥中鍛鍊出來啦，山嶽的高低怎麼能以疲倦與否來較量呢？」

而今年我們又到過南嶽了。的確，南嶽高不過九嶺。

(三) 演戲劇輕騎隊

我們越過九嶺，就踏上了贛北戰地。到了贛北的戰地後，我們步行的機會就少了，從這軍到那個軍，從那個團到這個團都有馬匹接我們，二十九個人一齊都跨上馬很自然地排成一條行列走在前方的破壞過的路途上。這在種機會當中，我們都學會了騎馬，一開始的時候，我們就叫着心，整個的神經都專注

在馬上，夾緊了腿，眼睛不時地注視馬的動作，兩手捏緊了繩繩，生怕跌下來，我們默默的諦聽着馬夫的言語，像徒弟聽老師的話那樣的虛心，不準馬夫離開各自騎的馬，而現在呢？哼！我們每個同志都像一名的騎士般的勇敢了，我們折了竹條做馬鞭，輕鬆的坐在馬上，發野的奔馳着，奔馳在田野間，一匹追逼着一匹，馬蹄掀起了泥土，馬夫們落在很遠很遠的塵霧里，在飛騰着的馬背上，我們笑着，唱着，馬也興奮的喘着氣，有時還輕微的咳嗽着。在炎日下，我們頂着沾滿了在土的毛巾，斜披者寬大的制服外套，真是一縱隊健美的騎士呢。

這個輕騎隊走遍了贛北每一個部隊，每一個戰鬥的大小單位。

(四) 戰鬥實彈演習

那是劇場——當我們下回訪問的時候，參觀了好幾次實彈演習，曠闊的田野作爲戰場，在灼熱的日光下，一場戰鬥展開了。

全付武裝的士兵們從樹蔭下跑出來，在他們身後響起了轟隆一聲。這是我們的大砲，接着一架敵方的偵察機，（孔明燈代替的）由戰士們頭上掠過，班長指揮兵士們匍匐前進，瞄準射擊，他們穿着田鞋，穿着水塘，邁過溝渠，爬過丘陵，在勇往直前的命令之下，甚麼都不能阻攔我們的前進，汗珠頻頻的流着，弟兄們的精神也不斷增長着，生龍活虎的活躍着。公路上發現了坦克車，是印着紅太陽的鐵牛，笨拙的爬行者，班長機警果決的派遣弟兄

伏在公路旁，在這同時，前方又馳來了四五匹馬，班長叫喊了：「右前方敵騎五名，弟兄們沉着射擊。」班長的叫聲未完，槍聲密集，過遠的騎白馬的敵兵由馬上跌下，另一匹馬失前蹄，其餘的騎兵已逃之夭夭了。而鐵牛也倒在路旁，前面弟兄們的喊殺聲響徹在田野上，穿黃軍衣破黃馬鞍配紅兩章的敵敵們，橫七豎八也倒下了。

戰鬥完畢了，這是「班門演習」，另外還有「加強排戰鬥演習」，「加強演習」。

爲了爭奪一據點，一排人分三批出擊，機關槍設在左邊的小樹叢底下，拍拍的響，槍口發出火花，小樹叢都被燒枯焦了。迫擊炮設置在右翼的小山坡下，士兵們提着槍，頭上裝着樹枝，悄悄前進，機關槍超極地確的射擊着，炮彈和槍彈掀起了遠遠陣地上的泥土，在槍林彈雨之下，步兵已經到敵人的陣地的外圍，那里，濃黑的煙幕升起，敵人和我們之間造成了一道牆壁，士兵們活躍了，敏捷的邁過梅花棒，衝過溝溝，剪斷鐵絲網，槍彈轟斷了障礙，好了，衝到陣地裏去了，躲在陣地裏裏的敵人死也不出來，戰戰兢兢的鬼子們發狂似的狼狽而逃，然而跑不了幾步都吃了一顆槍彈，就被刺刀砍倒下來了，我們的機關槍和迫擊炮就停止發射了，他們衝上來，戰士們興奮地笑了，從心坎的深處笑出來，愉快而驕傲的細觀充滿在戰士們的面孔上，裂着嘴等待戰鬥完畢的集合號聲。

這種戰鬥實習完全和在戰地打仗一樣，弟

湘西川東演劇六月

丁

在「一、二、八、九」會師長沙——那空前的熱烈時期過後，一、九隊隨第×戰區宣訪團南返了，二隊即將出發湖北戰地工作，而我們也在那時奉命調赴×戰區，於是離開了合作三年的三哥以及長沙無數的好友。

我們新的工作地區是湘西、川東、鄂西這一片廣大的山地間，高山重重連綿不絕，水上險灘，簡直是像吃人的虎狼，人與自然的鬥爭雖說是十分原始，可也够得上說緊張了；人民是渾樸的，他們的生活除子自然界的長期鬥爭以外，就終日勤於生產。

抗建工作×戰區是艱苦的，大量的工友在深凹的山村中埋頭建造；學生羣在湘西、鄂西分佈得很廣，荒山僻野中常能聽到書聲；士兵在最貧苦的物質條件下，英勇地拱衛着陪都，最近策應湖北戰事，會獲得了絕大的勝利。

我們踏進這塊土地，經歷着沉水、酉水，我們已嚼到蜀道的難行。湘西、川東、鄂西這廣大的土地，有着極多的人，最是一塊肥沃的農地，這里的流轉活動，我們聽到的既不多，看到的更少。因此，我們這幾月工作中，是十幾的困難，同時，也缺少可用的劇場，精神食糧更不易得到，也使我们感到一些苦痛。

離開長沙以後，我們的演劇工作是在辰沅一帶山城開始的。

到了沅陵，就被各界萬分熱烈的歡迎着，文化界接連的來訪問，學生們不斷的來看望；於是在各方面積極會商中很快的就進行了一「沅陵難童小學籌募基金公演」，在轟炸甚烈的情況中準備了這次與×戰區的見面公演，我們的節目是「大鬧天宮」、「最後一顆手榴彈」、「鬧元宵」及「四幕劇——國家至上」，三天來，賣票收入在六千元以上，最後一天並招待了沅市的榮譽軍人。

公演以後，除了協助雅禮，福湘，藝芳等校男女同學演出外，還經常為××電台播送歌詠，出席男女青年會主持的團契及音樂聯誼會。

炎夏中，我們再溯沅水而上達辰縣，工作上與生活上跟海軍人有了很好的感情，×軍監遠處的官兵都有年青，負責，苦幹，踏實的印作精神，他們的「抗敵劇團」給我們很好的印象，於我們留辰的時間中，給他們歌詠，導演，舞台技術，各方面的協助，他們的「漁村之夜」經我們整理後在辰縣「七七」紀念會上演出了。

我們爲了招待辰縣各界，歡迎海軍同學分

發，以及宣慰××兵工廠、湘西電廠、鋸木廠、煤礦、華中水泥廠等工廠團接連在大學坪上搭了個舞台上演「國家至上」、「刑」這兩個戲給予大家新的認識，因爲這里有電燈，舞台工作更是力求完美。

同時在浦市鎮浦市義實教養院義實募集軍衣又連續演「刑」三天，「刑」對着浦市的現象，給了米商財富們一個當頭棒喝，他們羞慚得幾天不出門，但因此在我們票款的收入上無形間減少了很多。

在辰沅工作的階段裏，我們受×戰區政治部的改編，於是在三湘工作三年的「抗劇八隊」一變而爲新生的「劇宣六隊」了！

這次行軍的里數足足一千里。

湘西公路是一條人跡罕至的公路，十分的荒野也十分的僻靜；見不到農家也遇不見行人；路是曲折得很厲害，高低不平，而且陡峭，在萬山峻嶺絕壁懸崖間路面很窄，因此軍車、商車、糧車在這段路上行駛很困難，翻車、撞車等不幸事也偶而會不可避免的發生。

我們是在九月里開始行軍的，爲了預計到長途行軍的困難以及地方情形的不熟悉，於是機械的把大隊分成了幾組，各組的進行了一次分組行軍；

第一部分是前站的同志及女同志在辰沅接軍車直達黔江。

第二部分是演劇器材及較笨重的物件裝上糧船由三位同志負責押運。(下文接六四頁)

風雨歸舟

四幕劇

田漢 洪深 夏衍合作

每冊實價四元

「風雨歸舟」是田漢，洪深，夏衍三先生最近合寫的四幕話劇。這里有光明與黑暗，有各色各樣的人物。有愛國志士，有漢奸私商。有嚴肅正義的事業，有紙迷金醉的生活。有精彩動人的警句，有為國搏鬥的場面。誠是描寫港僑生活和太平洋戰爭爆發前夕的氣氛的力作。

桂林集美書夜發行

地址：桂路十四號



文學散論

高爾基著 孟昌譯 每冊國幣四元

高爾基的「文學散論」一書，早已公認為二部文學的碑石。本集譯文乃根據此書原文出版。論文共十三篇，計六萬餘言，都是在中國尚未譯過的。作者於文藝的各種問題，精警透闢，意境雋永。而對文學青年更提供親擊而嚴肅的指示與珍貴的經驗。譯筆亦忠實流利。誠愛好文學者的一本良書讀物也。

飢民們的橡樹

西維爾加爾著 莊慈譯

每冊國幣六元

這是一個蘇聯短篇小說集。其中一部分是反映一九四〇至四一年間的現實的作品，從這裏可以看見蘇聯幾個新加盟國如何渴望，贊美着新的生活，而從前又如何沉痛，認罪活過來的；其中又一部分是介紹了幾個小民族諸如西島蘭，阿狄蓋等的作品，它們都有濃厚的民族色彩，和蘇俄諸作家所作比較，未為無益。全書一百七十餘頁計十二萬言，並附有精美插圖多幀，印書無多，請儘先購讀。

桂林文獻出版社發行

本期零售實價國幣三元

中國書店
改正定價 \$3.60

內政部雜誌登記證警字第七六四九號
廣西郵政管理局登記證警字第一二八號
本期經廣西省圖書館登記證警字第一二八號