

已出版九期

# 藝術劇場

THEATRE ARTS MONTHLY

## 戰時民衆劇場

國立戲劇學校在渝改造之劇場，原係孔廟大堂及前庭，大殿前部爲戲台，後部爲後台，觀衆則坐於露天之前庭中。



第十一期

中華民國二十八年九月份

從舞台劇改編為電影的

「閨怨」之場面

巴勒：『……可是我看見你們像一羣放肆無禮的孩子似的，在她旁邊鬧跳吵鬧。我非常地生氣。』←



(一)

伊麗莎白：『勞勃，你可曾想過，如果你以後繼續來看我，事情會發展到什麼地步麼？』→



(二)



貝拉：『……不！不！你得牽她的手……』←

(三)



## 目 錄

怎樣欣賞崑曲	趙景深	2
巡迴演劇的佈景	石叔明	5
孤島戲劇浪花報道	也 魯	8
演員自我修養	史達尼斯拉夫斯基作 式 之 譯	9
導演術概論	顧仲彝	14
梅耶荷特演出之特點	N.Houghton 章 杰 譯	17
舞台光	吳伊之	21
預告		22
閨怨(第四幕)	Rudolf Besier作 許 子 譯	23
編後	底裏頁	

## 插 圖

「戰時民衆劇場」	封面
電影「閨怨」場面三幅	封裏頁
電影「閨怨」場面一幅	底裏頁
傀儡家庭	底裏頁

### 劇 場 藝 術 第 十 一 期

中華民國二十八年九月二十日出版

編 輯 人	松	青
發 行 人	胡	松 青
總 經 售	上海愚園路231號 光明書局 上海福州路296 電話96420	
外埠代銷處	各埠生活·新知書店	

公共租界警務處登記證C字第三〇八號  
上海法公部局登記證五三五號A字

本刊文字非經許可不准轉載  
本刊發表之劇本保留上演權

# 怎樣欣賞崑曲

趙景深

崑曲就是用崑山腔來唱的戲曲，雖然也用來唱散曲醉花陰趕蘇卿（如羅鼓十番譜所載）或十面埋伏（如集成曲譜所載，但據崑戈曲詞第一集，則十面亦已加上說白，改為戲曲了。這套北曲青木正兒是曾疑為元人雜劇的佚文的。）之類，分量極少，大部分仍是唱戲曲的。

崑曲的創始人普通都說是明朝的魏良輔，更準確些說，魏良輔是使崑曲奠定基礎的人；他是改革者，而不是創始者。他是嘉隆間人，他只是把崑曲變得更宛轉曲折罷了。祝允明是嘉靖五年死的，但他的猥談裏已經提到了崑山腔。即使猥談是祝允明最後一年即嘉靖五年的絕筆，遲到無可再遲；魏良輔是嘉靖元年生的，早到無可再早。魏良輔該不會五歲就能獨創崑曲了吧？可見崑曲在嘉靖以前，即一五二二年以前，或十六世紀以前就有了。

所以，崑曲有四百多年的歷史，至今仍一線未絕，南方有仙霓社，北方有崑戈社，崑曲票友，更是不知多少。其實，我們不妨把崑曲的年代拉得更長一些。因為，元曲的唱法，在崑曲初行時就早已絕響了。但崑曲決不是一蹴而成的，她一定是從許多腔調變化出來的。崑曲也唱北曲，那末，保不定元曲的唱法在崑曲中還保存了一些型範。縱非原物，但影子總該有一點。因此，我們即使把崑曲的年代再拉長到六百年，大約也不算十分誇大吧。

實際上，崑曲的確也唱元曲的。據現在所能唱的說，則仙霓社能唱關漢卿的「刀會」、吳昌齡的西遊記「胖姑」、孔文卿的東窗事犯「掃秦」、楊梓的「不伏老」、朱凱的「昊天塔盜骨」（崑戈社還能唱激良）、羅貫中的風雲會「詩普」、無名氏的「馬陵道」等等。像這些，納書禮曲譜和集成曲譜大部分是放在前幾卷的。

因為崑曲幾乎演遍了所有古代重要的戲曲，所以她差不多等於一部活的戲劇史。要想得到一些古劇的具體印象和趣味，不可不欣賞崑曲。

我在大學裏講授我自己所編的「中國文學史新編」（北新版），其中戲劇的部分，選課者大部分不曾讀過原來的作品；我在無法可想中，便勸學生們有暇可看仙霓社的崑曲，因為他們所演的，舉凡元代雜劇戲文，明清雜劇傳奇，莫不應有盡有。現在將他們所能演的戲（據徐調宇仙霓社劇目索引，未刊）對照我的文學史詳列於下，同時也給看過我這不成材的著作的同志一個參考：

## 第二編第十二講：元雜劇（一）

（一）關漢卿：單刀會（二）吳昌齡：西遊記（三）孔文卿：東窗事犯

## 第十三講：元雜劇（二）

（一）楊梓：不伏老（二）朱凱：昊天塔（三）羅貫中：風雲會（四）無名氏：馬陵道

## 第十五講：元戲文

（一）岳飛破虜東窗記（二）蘇武牧羊記（三）周羽教子尋親記（四）白兔記（五）拜月亭（六）高明：琵琶記

## 第三編第一講：明代雜劇

（一）徐渭：四聲猿（二）梁辰魚：紅綯，紅綯女

## 第二講：明代傳奇（一）

（一）朱權：荊釵記（二）沈采：千金記（三）蘇復之：金印記（四）王濟：連環記（五）李日華：西廂記（六）梁辰魚：浣紗記（七）張鳳翼：祝髮記（八）徐霖：繡襦記（九）李開先：寶劍記（十）王世貞：鳴鳳記（十一）汪廷訥：獅吼記

## 第三講：明代傳奇（二）

(一)沈璟：義俠記(二)湯顯祖：牡丹亭，紫釵記，邯鄲記，南柯記(三)徐復祚：紅梨記，靑光劍(四)許自昌：水滸記(五)高濂：玉簪記(六)王玉峯：焚香記(七)沈鯨：雙珠記，鮫綃記(八)月榭主人：釵釧記(九)鄭國軒：鬻釵記(十)無心子：金雀記(十一)徐元：八義記(十二)無名氏：百順記，林滿笏

#### 第四講：明代傳奇(三)

(一)袁于令：西樓記，金鎖記(二)沈自晉：望湖亭，翠屏山(三)阮大鍼：燕子箋(四)吳炳：秦始美(五)李玉：一捧雪，人獸關，永團圓，萬里圓，麒麟閣，占花魁(六)朱佐朝：漁家樂，豔雲亭，九蓮燈(七)朱素臣：十五貫，翡翠園(八)張大復：如是觀，醉菩提，天下學(九)邱園：虎囊彈，黨人碑(十)陳二白：雙官誥(十一)朱雲從：兒孫福

#### 第九講：清代雜劇

(一)楊潮觀：吟風閣(二)蔣士銓：四弦秋

#### 第十講：清代傳奇

(一)李漁：風箏誤，奈何天，玉搔頭(二)洪昇：長生殿(三)鐵冠圖(四)無名氏：一文錢，爛柯山，白羅衫，千鐘祿

以上時代是元明清三代，類別則為雜劇與傳奇(戲文)，共計七十九種。

此外仙霓社能演的戲略如下列(吹腔，武班戲，小戲等不計)：孽海記，還金鑪，一種情，雁翎甲，西川圖，古城記，衣珠記，彩樓記，金不換，計九種，連前共八十八種，齣數約五百齣。

幾年以前，我在復旦大學中國文學系的茶會上曾對同學們說過，要他們在學習戲曲史的時候，到大世界去聽仙霓社的崑曲。後來這消息傳到一位筆名叫楚狂先生的耳朵裏，便寫一篇短文記述這次的談話，刊在大世界報上，託演員陳傳莫的名把報稿下，並附一封信給我。楚狂先生當然是一位熱心於崑曲的人；可惜未曾謀面。後來我拿了「陳傳莫」的信到仙霓社後台去訪問陳傳莫，起初他莫名其妙，後來他纔明白過來。這成為當時的軼話。但崑曲是活的中國戲劇史，却已經由上面一個簡表證明了。

崑曲既是活的戲曲史，所以她有學理上的價值。我們應該去欣賞。同時，崑曲的幽雅婉妙，

也是值得去欣賞的。

可是，怎樣欣賞崑曲呢？很簡單，那就是到大中華飯店樓下的仙霓社去看朱傳芳張傳芳等表演。大概去聽的人，內行固多，外行也不少。例如，我所遇見過的就作家巴金，葉紹鈞等，暨南大學外國文學系主任陳麟瑞也去聽過好兩次。

在聽崑曲以前，是否要先有一些預備知識呢？自然，對於中國戲劇史該有一些常識，那就牽涉到該看些什麼書的問題了。我以為，鄭震的「中國近代戲曲史」(北新版)是應該預備一本的。這本書是青木正兒的支那近世戲曲史的節譯本；商務另出有王古魯的全譯本。我認為對於一個不是專門研究戲曲的人，節譯本也就夠了。一來價錢只須化四分之一，二來時間上也可以節省不少。我所以不舉王國維宋元戲曲史等書而舉此書者，是爲了此書還帶有情節說明的功用。差不多每一種崑曲都有故事的說明，常演的幾齣並且特別標明，青木自己就曾特地到上海來看過好幾次仙霓社的崑曲。所以這本書等於不劇中楊彭年的「不劇戲目彙考」，有按圖索驥之樂。因爲崑曲都是演零折的，每每沒頭沒腦地從故事的中段演起，不看這本書，簡直會弄得莫名其妙。

不過，只曉得故事，看戲只能看一個大概，却不能聽戲，對於曲詞仍舊不懂，那就只好買曲本去上課，來對證古本了。普通的曲譜約有下列這些種：

- 一、集成曲譜 商務三十六冊，三十五元
  - 二、六也曲譜 校經山房，廿四冊，十二元
  - 三、崑曲粹存 校經山房，六冊，三元
  - 四、崑曲大全 世界，廿四冊，四元
  - 五、遏雲閣曲譜 著易堂，十二冊，八元
  - 六、春雪閣曲譜 朝記書莊，二冊，一元五角
- 商務的收藏最富。崑曲粹存專收激昂慷慨的崑曲如精忠記、鳴鳳記、鐵冠圖、千鐘祿等。遏雲閣被稱爲旁譜最準確的，惟係木板，頗不易看；不及其他五種的可愛。春雪閣僅玉簪、浣紗、豔雲亭三種而已。第二、四兩種體例相同，每齣均選四折。校經山房仍在四馬路世界書局附近原址，惟已縮到後進去，前進已經改爲賣自來水筆和文具的店鋪了。第六種也可以在校經山房買到。第五種可到新聞報館旁邊千頃堂去買。這六種曲譜不同者固多，重複者也不少。還有沒有旁譜



# 巡迴演劇的佈景

石叔明

佈景最主要的目的，依筆者的理想不外乎兩點：第一是便於劇中人的動作，就是劇中人的行走，坐，倚立，必須給他（她）們預備可以行走的空間，可以坐或倚立的傢具，劇中人要退出舞台，要從相當的地方進來，便要有門窗及其他的出入口，劇中人要在一個相當的地方，所以要選出房間，廳堂，市場，曠野等。第二是加濃戲劇的空氣，增重戲劇的力量，說得淺顯些，就和圖畫渲染背景，使主要的畫體要加顯豁的意思一樣。

依上的理由，我們就可以曉得，它是創造與顯示戲劇適當的環境，現實與具體地呈現於觀眾之前，會幫助演員的動作，會增強戲劇的氣氛：戰時的演劇，是流動性的，當然要顧到輕便和經濟兩原則，而攜帶不便笨重的硬景，無疑地不能適用，那惟有的方法，就是象徵派的軟景——布條，亦稱做帷幔裝置法。現在把它說出來，給讀者做參考：

一、天幕，面幕，景幕的色彩，大小以及製作法列表如下：

類別	顏色	尺寸	塊數	條數	製法
天幕	淡藍	高三十二呎四吋 闊二十七呎十吋	一	十三	上縫一夾層襠子約二吋，下加粗布邊四吋并釘銅圈六個，以便繫繩
面幕	墨綠	高十二呎六吋 闊十二呎半	二	十二	每塊一夾層半，上縫粗布邊緣約二吋，每塊繫銅圈八個
景幕	深灰	高十二呎六吋 闊十二呎十吋	三十二	三十二	將布裁成每幅十二呎六吋，每塊上端縫上夾層襠子，襠大約三吋，可以穿過較粗的竹竿即可。在夾層襠子里的上端，再加上一條寬約半吋的棉紗帶，然後每幅釘上小銅圈五個，準備找不到竹竿時用五道繩紗懸之。
頂幕 (橫欄)	灰或藍	橫長二十五呎 高二呎十吋	二	二	上釘銅圈或縫一夾層襠子，橫穿台頂。

二門與窗的製造法：

門的形式，性質，用途可分很多，大體說來分爲中式與西式兩種，可是巡迴演劇爲着攜帶的簡便起見，事實上不允許我們多帶東西，假使有準備一套複用的門窗就夠了。

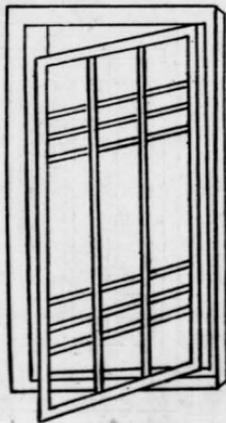
A 門框——先將木板做個高約七



圖一

呎三吋，寬約二呎五吋，深約四吋的門框；外框邊用寬約二吋的薄板釘上（見圖一）

B 門片——門片用木條作架，中間有兩根直格木，六根橫格木，橫格木要能上下活動，才會變化不同的花樣的門式。在門片與門框聯繫處，加上一條極薄的細木



圖二

(不得超過五分)，雙面用紋鏈接住，使門能够任意推外推內，開內開外(見圖二)。還有預備一塊布貼在門片後面，使裝置後不會讓人一眼穿門裏去，由於這布的色彩和質料的不同，可以表示各色套板或門幃。

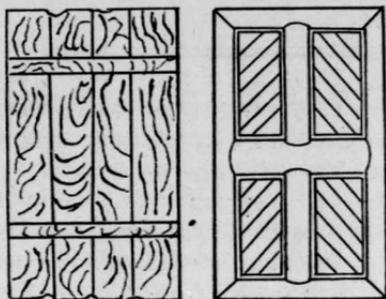


圖 三

還要用四塊布(大如門片)，繪成中式貧家的門板二塊，西式普通的門板二塊(見圖三)。並配上門鬥或門環之類的東西，那這門的用途，更可想像了！

像上述的門片，至少要做兩副，然後再按這兩個門片拚合一起的大小，做個大門框，預備將

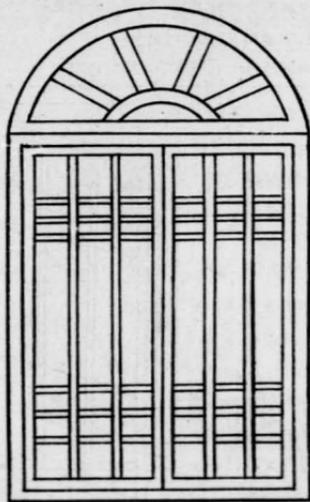


圖 四

那兩頁的門片移到大門框上，裝成一個雙頁中開的大門。大門框上面，還可以預配個半圓形的木架加上去，就可以成為教堂式的尖頂門(見圖四)。若套上兩張畫好的布片及附件，自然也可以配成中式的大門。

C 窗框——窗的製法和門的製法大同小異，先用木板做成長約三呎六吋半，寬約二呎七吋半，深約四吋的窗框，外框邊同樣的要釘上兩吋寬的薄板；但窗框的左右兩塊木板，要拉長下去，做成兩條腳，腳高三呎八吋半(合計七呎三吋與門框一樣高)。不過腳的外向(即外框邊貼有薄板的一向)要比框身稍低一點，才好釘布(即佈景)(見圖五)

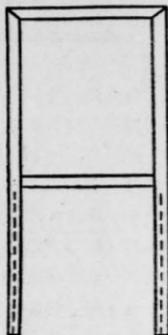
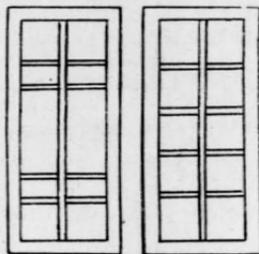


圖 五

D 窗門——窗門的結構和門片並不多，不過是雙頁的；每頁中間只要一根直格木，四根橫格木(見圖六)，使用時窗格的花樣或套上窗幃，要與門片一樣的。



已變式 未變式  
圖 六

這窗要做兩副，把窗門移下來，配上一個窗框，又可當做四頁大窗用(見圖七)。假使嫌窗身太短，上面可以加上一個西式的橫氣窗。

E 田家窗——農村裏演劇，常常要用的，就是像「田」字形的小窗(見圖八)，必須要做一个的。

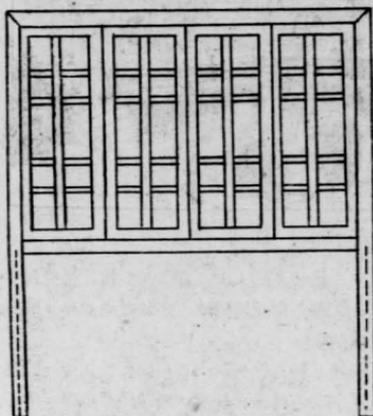


圖 七

窗幃是可以代替玻璃等這一類東西，所用的布，要注意與門片上所用的布色是否調和。例如：西式的室內景，而窗外正朝着花園或野外，可把醫院的紗布，染成綠色釘上，很能幫助窗外的空氣。

F其他——門與窗的擇色，應視景幕色彩而定，大約景幕色深，門窗色則要淺點，景幕色淺，門窗色則要較深點為宜。

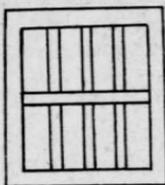


圖 八

總之，這些門框，門片，窗框（除田字窗外）均以活動為原則，巡迴演劇時，可拆卸成條，裝在布袋裏，不但攜帶輕便，而且還會損壞東西。

### 三、附件

裝置佈景時，應用附帶的工具很多，鐵撐桿（長約四呎三吋），螺絲圈（普通硬佈景所用的），解搖（裝門框用），鐵鏈，圖畫釘（釘門布及窗幃等），鉛絲（粗與細兩種），繩子（大小兩種），滑輪單雙兩種（掛天幕景幕用），鐵釘等。

### 四、裝置方法

A面幕，頂幕掛法——面幕的裝置，先應在舞台口的頂部兩端，各釘大鐵釘一個，繫粗鉛絲二條成——形，在二條鉛絲左右端上，掛一塊面幕，成——形，然後在大鐵釘處各繫一個

滑輪（左單滑輪，右雙滑輪），取一長繩，一頭穿過左邊的單滑輪，再引入右邊雙滑輪，仍以這一頭的引回穿入雙滑輪的另一輪（但須留一長繩，以便拉扯），扯左至左邊的單滑輪，和另一頭連結起來，最後的工作便是將前後邊鉛絲上的面幕向中的第一個量銀，緊緊地縛住前後邊的繩子，關閉就可自如了。

頂幕的掛法，即繫上長鉛絲，橫掌台頂。

B天幕，景幕掛法——先取一竹竿（較粗的）將天幕穿上，升至限定的最高度為止，成弧形為最好，再取三竹竿（長短視舞台大小而定）將布條（景幕）穿入，縛成U形，竹竿交叉處及兩竹竿的前端，各繫一繩，穿入滑輪，並將每幅的距離拉好，然後上升，但與天幕距離至少二呎左右。假使當地找不到竹竿時，即用五道鉛絲穿上，（夾層上所釘的鋼圈即預備此用），使力量分散，景幕平直，不會向下垂墜，但無論用竹竿懸掛也好，用鉛絲懸掛也好，總要使布條擠成波浪紋，不致發生縫隙，算是要緊的事，假使舞台太大，而景幕不敷時，可用鐵針補求之。

### C窗戶的裝置

布條成三面牆後，就要裝上門窗，才像一間房子，裝的方法也很簡單，就是把窗或門放在應放的位置用鐵撐桿撐住，然後把布條捲起至門頂，用圖畫釘釘住（見圖九）。裝窗的方法也是一樣的，但窗腳的布條，應該預先釘好，使換景時



圖 九

能够迅速（見圖十）。田字窗可用鉛絲懸掛，並要預先在要掛的位置掛好，放在布條的後面，用時拉出，極為便利。

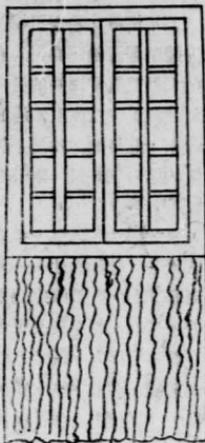


圖 十

D室外的佈景

室外的佈景，如野景，花園，碼頭等非本文所能贅述，不過完全要靠司佈景者的機動性，不刻板，會利用鄉村裏固有的工具，採取當地的樹木，利用馬糞紙做遠景等；假使運用得當，也是非常美觀的。抗敵劇



圖 十一

團上演次數最多的「三江好」里的河岸（見圖十一），大都是用長椅構成，座位覆蓋黑布，構成極綺麗的場面。

最後來補充一句話：木料要乾要實，門窗等無用的，不得靠在牆邊，應該平放地面，才不會擠濶。

換景要快，愈快愈好；開幕時絕對禁止在幕後窺視。

二八，六月，永定。

## 孤島戲劇浪花報道

八月十八日：上海劇藝社繼「夜上海」後接演林柯新作之三幕大悲劇「沉淪」，由吳江帆導演。瓊宮劇院自演「夜上海」後將「沉淪」獻演作為該院正式開幕典禮。

八月十九日：一、上海基督教學聯假八仙橋青年會公演三齣喜劇，一、「二個黑雞朋友」常貫夫導演，二、「破舊的別墅」曾周導演，三、「幽會」戈支導演。

二、工部局華員俱樂部假華童公學開第五屆聯歡大會，由工華劇社演出「啞妻」，阿標導演，「同住三家人」陳錫導演。

八月廿三日：立信劇社假寧波同鄉會公演二齣喜劇：「忍受」與「黎明」，由二劇演員集體導演。

八月廿四廿五廿六日：益友社與樂聯假寧波同鄉會合辦夏令衛生運動展覽會，廿四日由益友劇社參加演出「父歸」，廿五日演出「黎明」，廿六日由樂聯參加演出「討魚稅」。

八月廿五日：一、上海劇藝社繼「沉淪」接演莫利哀之五幕喜劇「生財有道」，由顧仲彝改編，朱端鈞導演。

二、中青劇社為青年會籌募上海難民救濟協會衛生經費，公演法憲俄原著「狄四娘」，由蔡哲博導演。連演廿五，廿六，廿七三天。

八月廿七日：藝型劇社假寧波同鄉會作首次公演四齣喜劇「石庫門裏」，「四個大學生」，「黎明」，「新的父親」，由陳明勳馬翎等導演。

八月卅一日：上海劇藝社繼「生財有道」接演于伶編劇，吳永剛導演之「花叢記」。

九月一日：一、辣斐花園劇場自八月十日中法劇社解散後亦即告停頓，現由國華影業公司張石川將國華全體電影演員組織影聯劇團，假辣斐花園劇場作長期公演。第一齣為曹禺之「雷雨」，導演鄭重。

二、由作曲家陳歌辛組織及率領之樂隊，於九月一日起在新都飯店玻璃電台演奏。

九月二日：女青年會戲劇組參加青年會同樂大會參加演出獨幕劇「忍受」。

九月三日：海關俱樂部組織之樂文劇團，於該俱樂部公演三齣劇：「破舊的別墅」，「十點鐘」，「敗女兒殺戮」。

九月七日：上海劇藝社由七日起重演「沉淪」三天。

九月八日：愛國女校之愛國劇社參加該校同樂會，演出「海之雄者」，「奇巧」。「奇巧」中之男角由女演員反串演出。

九月九日：影聯劇團繼「雷雨」接演曹禺第二部曲「日出」，仍由鄭重導演。

九月十日：上海業餘戲劇交誼社假瓊宮劇院早場作星期實驗公演三齣喜劇「吞頭店」，「高樓上」，「茫茫夜」，由天藍，李求實，凌汝導演。

二十八年九月十日 也魯

# 演員自我修養

(續第十期)

史達尼斯拉夫斯基作  
式譯

一九××年×月×日

今天上課的時候，戈伏爾柯夫懷着很大的興奮斷言，他是一個表演藝術的演員，這一派的原則是接近他的心靈的，他的演員感覺所要求的正是這些原則，他佩服這種原則；他正是這樣不偏不倚的瞭解創作的。但是托爾足夫懷疑他的斷言是否準確。托爾足夫指出，在表演藝術裏必需體驗，他不相信戈伏爾柯夫非但在舞台上工作的時候，甚至於在家裏會駕馭這種過程。但是戈伏爾柯夫却斷言說，他在舞台上所做的一切，他總是強烈的感覺到，並且體驗出的。

「每一個人在他生活中的每一分鐘，都有所感覺，有所體驗」，——托爾足夫說。「假使他無所感覺，那就成為死人了。因為只有死人才無所感覺。要緊的是你在舞台上所體驗的是什麼，是與所演角色的生活相似的自己的感覺呢，還是與這生活沒有關係的別種感覺？

「即使最有經驗的演員，時常在家裏所準備的和搬上舞台的，完全不是角色和藝術所視為實際和重要的東西。你們大家的情形也都是這樣。有些人是在表演中給我們表演他的聲音，有效果的音韻，表演的技術；又有些人是拿活潑的奔跑，舞踊的跳躍，絕望過火的表演來使看的人娛樂，用美麗的手勢和身段來轟惑看的人；總而言之，他們把他們所表演的人物所不必要的東西都搬到舞上去了。

「戈伏爾柯夫，你對於你的角色，不是從內容，不是從它的體驗，不是從表演去走近它，而完全是從別方面去接近它，你還以為在藝術裏已經有所創造了。但是，凡是沒有和所演人物類似的活感情感覺出來，就無所謂真正的創作。

「所以你不要自欺欺人，最好還是更深刻的進入和瞭解真正的藝術起迄於何處。那是你會自

己明白，你的表演是和真正藝術沒有關係的」。

「那末這種表演算是什麼呢？」

「這是職業。不錯，這種角色及其限定圖解的報告方法，並不算壞，而且是計擬得很好的方法」。

我現在放過戈伏爾柯夫所提出的類論，轉而直接記載托爾足夫關於真正藝術和職業的界限的解釋。

「沒有體驗的真正藝術是不存在的。所以真正藝術的起點是在感情走上它正軌的時候」。

「職業呢？」——戈伏爾柯夫問道。

「職業的起點是在創作的體驗或者它的結果的藝術表演中止的時候。

「在體驗藝術裏，在表演藝術裏，體驗的過程是必然的，但是在職業裏却是不必要，是偶然的。這種演員不會個別的創造每一個角色。他們不會體驗，也不會自然的把所體驗的事物化身出來。職業演員只會報告角色的台詞，隨着報告的是一成不變的舞台表演方法，這使職業的任務很單純化」。

「怎麼是單純化呢？」——我問。

「職業演技的方法，就是用我們的話稱為演員刻板法的，根源在那裏，是怎麼造成的，當你知道了之後，什麼叫做單純化，你便明白得更清楚了。你們看，這種方法是從那裏來的，是怎樣造成的：

「要傳達角色的感情，就必須曉得角色的感情，要曉得角色的感情，就必須親自經歷類似的體驗。模仿感情是不能的，只可以捏造感情外表流露的結果。但是職業演員不會體驗角色，所以他們永久不知道這種創作過程的外表結果究竟是怎樣。

「那末怎麼辦呢？沒有內心感情的暗示，怎

樣來尋找外表的形式呢？怎樣用聲音和動作來傳達沒有體驗過的體驗的外表結果呢？除了去採用簡單的規律的演員的勉強演技，沒有別的辦法。演員演角色，這角色的感情，他並沒有體驗過，所以也並不曉得，表現這種角色的感情，自然是很原始的，很形式的，很表面的。這是單純的模仿。

「職業演員藉身段，聲音和動作只能從舞台上把似乎是表現角色之『人的內心生活』，和不存在的感情的死的假面具的外表刻板法，傳遞給觀眾。爲了這種外表的勉強表演，擬定了一大批各種可能的演員表演的方法，凡是在舞台實驗上所能遇到的一切可能的感情，都把這種方法當做外表的傳達方法。在這種職業的方法裏，沒有真的感情，有的只是模仿感情的外表結果；沒有靈魂的內容，有的只是似乎是表現感情的外表方法。

「其中有一種是一成不變的固定方法，是靠了承繼前人的職業傳統保存下來的，例如，在表示愛情的時候，把五指都放在心口，或是在表示死亡的時候，裂破衣襟。又有一種是襲用當代名伶的現成方法（例如在悲劇的時分，學維拉·佛陀羅夫娜·柯米沙爾席夫斯卡雅的樣子，用手背擦額）。再有一種方法是演員自己發明的。

「對於報告角色，有一種特別的職業的方法，那就是對於聲音，對於句法和字法都有一種特別的方法（在角色的吃重的地方，用演員專門化的顫音，或是用特種的朗誦的裝飾音，使聲音或高或低的誇張）。有一種走台步的方法（職業的演員並不是在舞台地板上走路，而是大搖大擺），行動與動作，姿勢和外表的表演也都有特種的方法（職業演員的這些方法是有刺激性的，是根據於醜態，而不是美態）。還有表示人的各種感覺和感情的方法（像那士望諾夫似的，在表示妒忌的時候，咬牙齒和翻白眼；用手按住臉，表示哭；抓頭髮，表示絕望）。還有模仿各種社會階層的許多形象和典型（農民吐痰在地板上，用衣絲擦鼻子，軍人戴馬刺，貴族玩有柄眼鏡）；還有表明時代的方法（中古時代用歌劇的手勢，十八世紀用跳舞的姿態）；演話劇和角色，也有方法（如縣長的動作等）；在說『插演話』（註：演員在台上對觀眾說話）的時候，用手掌堵住嘴

唇，身體向觀場方面彎曲。這一切演員的習慣，漸漸成爲傳統的了。

「所以，一般演員的說話從前曾經有過效果的報告角色的特種方法，特種舞台的步伐，姿勢和手勢的樣子，都是一成不變的擬定的。

「現成的機械的表演方法，受過訓練的職業演員的筋肉，很容易的便可使用，用得成爲習慣，然後又成爲他們的第二本能，用這種本能去代替舞台上的人的自然。

「這種一成不變的感情的假面具，很快的便用得穿破了，原來所具有對於現實的稍微暗示因此也失去了，於是便變成很不平常的機械的刻板演戲法，手法和限定的表面記號。這種一成不變的傳達每個角色的一大批刻板法，形成演員的表演儀式，或是報告劇本文的例行公式。職業演員用這一切表面的表演方法代替活的，真實的，內心的體驗和創作。但這無論如何是不能和真實的情感相比的，真實的情感不是用職業的機械方法所能傳達出來的。

「這些刻板法，有一部分還具有某種的戲劇效果，但是大部分愚笨可笑，對於人的感情的瞭解過於狹義，對於人的感覺的看法過於直線形或簡直太愚蠢。

但是時間和世代的習慣，甚至於使畸形的或是無意識的東西也成爲接近和親近的了（例如被時間規定爲公式的小丑和老少年的丑化老婦的姿態動作，或是客串者和劇中主人公出進的時候，舞台上的房門自動開關，有些人竟認爲是戲院中十分常態的現象了）。

「所以甚至於違反自然的刻板法，被職業演員採用之後，現在也列入演員的儀式裏；有些刻板法的產生，甚至於沒法一下子究明它們的根由。演戲的方法，是本質所產生的，它既失去內的本質，自然便成爲普通的舞台規則了，這些舞台規則和真實的生活，絲毫沒有關係，所以它會歪曲演員的人性的自然。這種限定的刻板法，充滿在舞劇，歌劇以及尤其在假古典的悲劇裏。在悲劇裏竟也用一成不變的職業的表演法，傳達主角的複雜的和提高的體驗（例如，在表示絕望的時候，用美觀，誇張的姿勢，做出從胸口『挖出』心來的樣子；在表示復仇的時候，用雙手搖動；在禱告的時候，用兩手舉起）。

「據職業演員說，這種一般的演員語法和姿勢（例如，在抒情的地方，把聲音放得微弱；傳達敘事的時候，用沉悶的單調話；表示嫌惡的時候，用演員的高音；表示哀傷的時候，在聲音中裝出虛偽的哭泣）的任務似乎在於怎樣使演員的聲音，句法和動作弄得高雅，使它們美麗，加強它們舞台的效果，和形象表情。但是可惜，高雅不能常常被瞭解準確，關於美麗的想像是有伸縮性的，表情也常常不能用鄙俗的風味表達出來，因為鄙俗的風味在世界上比良好的要多得許多。所以造成了誇張來代替高雅，醜態來代替美麗，戲劇的效果來代替表情。但是實際上，從規定的語法句法到步法和手勢，這一切都是有助於戲劇的喧嘩面，對於藝術面，則不够樸素。

「職業的語法和演員的姿勢，集合成為表演的效果和誇張的高雅，由這種效果和高雅造成種種的戲劇的醜態。

「規定的刻板法，決不能代替體驗。

「還有更糟糕的是任何刻板法都有傳染性和執拗性。它像鐵鏽似的侵蝕演員。它真是無孔不入，它只要一找到空隙，便立刻深入，漸漸蔓延，力謀佔據角色的全部和演員表演機器的各個部門。刻板法充滿角色所有空隙的地方，因為這裏沒有被活的感覺充滿，於是刻板法便得以根牢固實的站住。更有甚者，它時常在情感激發之前，便跳在前面，並且堵住情感的道路。所以演員必須十分警戒的，預防自己已被執拗的刻板法支配。

「上面所說的一切，甚至於對於天才的演員，對於那種善於作真正機體創作的演員，也是有關係的。關於職業式的演員，可以說，幾乎他們全部的舞台活動都是刻板法的靈活的選擇和綜合。這種刻板法裏的某些部分，也自有它們的美麗性和惹人性，所以沒有經驗的觀眾甚至於不能覺察，這就是機械的演員工作。

「但是無論演員的刻板法怎樣完善，這種刻板法決不能激動觀眾。因此需要一種補充的激動物，這種激動物便是我們稱爲『演員的情緒』的特別方法。這種演員的情緒，並不是真的情緒，並不是角色在舞台上的真正藝術的體驗。這僅僅是造作的模仿身體的外形。

「例如，假使握緊拳頭，緊縮身體的肌肉，

或是痙攣的呼吸，那末可以使自己弄得身體十分緊張，這種緊張，在觀眾裏看起來，好似是被熱情而動得溫度提高了。總之，毫無理由的，用冷靜的心情也可以在外表作機械的暴躁和激動。這只能在身體上造成稍微類似的奮激。

「比較神經質的演員，藉他神經的造作的興奮，在他身上激起演戲的情緒，所造成的，是特殊的舞台歇斯里，癡癡，不健全的『出神』，並且時常在內心也像造作的身體上的奮激一樣，是毫無內容的『出神』。無論是這樣或那樣，這都不是藝術的演劇，而是勉強的硬演，這不是善於演他所扮演角色的演員的活人的感覺，而是演員的情緒。但是這種情緒也能達到它的目的，也能對於生命給予什麼暗示，也能使人起某種印象，因為在藝術方面缺乏修養的人，並不深究這種印象的質地，愚笨的假造也引為滿足。這一種演員，他們自己也時常相信，他們是爲真正的藝術服務的，他們不承認，他們僅僅是從事着舞台的職業」。

一九××年×月×日

今天上課，托爾足夫仍舊談論表演劇。

可憐的維爾足夫比誰都倒霉。他的表演，托爾足夫甚至於不承認是職業戲。

「那末這是什麼呢？」我插進去問。

「最壞的所謂『四不像』（註：猶如指駱駝外國文爲『洋涇浜』一樣）。

。「我也有這東西嗎？」恐萬一也有這種壞東西，我連忙問。

「也有的！」

「什麼時候有的？！」我驚叫起來。「你不是說，我是演的本能戲嗎！」

「關於這點，我已解釋過，本能戲是從真正創作的片段一個接着一個的連續組成的」——

「那末職業戲呢？」我又提出一個問題。

「職業戲你是沒法獲得的，因為這是經過很久的功夫練出來的，像戈伏洛哥夫似的；但是你對於這個却没有用過功夫。正因為如此，所以你對戲劇愛好者的刻板法模仿野人，而這種刻板法是毫無技術可言的。然而技術是非常重要的，沒有技術，非但不能有所謂藝術，並且也不會有職業」。

「我那來的刻板法，我不是第一次登台嗎？」

「我認識兩個姑娘，她們從來沒有進過戲院，沒有看過戲，甚至於沒有看見過掛戲，但是她們演起悲劇來，却是用的最熟習的，最俗氣的刻板法」。

「這樣說來，這甚至於不是職業戲，而簡直是戲劇愛好者的『四不像』了？」

「是的！幸喜，只是『四不像』，托爾尼夫證實說。

「為什麼是『幸喜』呢？」

「因為和戲劇愛好者的『四不像』鬥爭，比起和根牢固實的職業戲鬥爭，要容易得多。像你們似的初學的人，假使有天才，能夠偶然，一霎時之間很好的感覺角色，但是他們不能用應有的藝術形式，把角色全部傳達出來，所以總是弄得『四不像』。在起始的時候，這種所以謂『四不像』是並不怎麼壞的，但是不應忘記，其中包藏着很大的危險，在起始的時候，就應當和它鬥爭，以免養成習慣，因為習慣會使演員變成畸形，糟塌了天才。你們要明白，職業戲和普通的『四不像』起迄於何處」。

「它起於什麼地方呢？」

「讓我就試把你，用你自己的例子來給你解釋。你是一個聰明人，但是為什麼在表演裏，除了幾個片段之外，你所做的是盲目的呢？難道你真個相信，曾經藉文明誇耀一時的摩爾人，和被關在籠子裏而被嘲弄的野獸一樣嗎？你所扮演的野人，甚至於和副官作平靜的談話時，也向他號叫，咬牙齧，翻白眼。那來這種表演角色的姿態？你講給我們聽，你經過什麼道路而走往盲目瞎做的？是因為，對於一個在創作道路上徘徊的演員，任何盲目瞎做都成為可能所致嗎？」

我用最詳細的方式，把我在家里預備角色的工作，都講述一遍，幾乎把我在日記所記載的一切，都講出來了。有些事物，我還用動作表明出來，為了十分清楚起見，我甚至於把椅子也照我房間裏的傢俱所陳設的樣子擺佈出來。

我的某些表演，托爾尼夫看了很是好笑。

「這可產生了最壞的職業戲了」，當我說完了，托爾尼夫說。「當一個人担当那不能勝任的，不知道的，不覺得的事情的時候，便發生這樣

的情形了。

「我覺得，在演戲裏，你的主要任務是在於使觀眾驚奇，震駭。用什麼呢？是用符合所演人物的真正的機體感覺嗎？然而這種感覺你並沒有。整個活的形像你也沒有，雖然你在表面上能夠描摹活的形象。你該怎麼辦呢？於是去抓住偶然在記憶裏閃過的第一個輪廓，也像任何人一樣，你也保藏着許多輪廓，各種生活的事情。因為每一個印像，用各種形式保存在我們的回憶裏，在必要的時候，被我們形象地表現出來。做這種形容的時候，我們在急忙裏『大概總是』很少擔心到怎樣使我們的傳達符合真實。我們常常滿意於一個錢條，一個暗示。為了化身這種形象，世俗甚至於定出模樣或表面的表現記號來。你現在對於我們中間的任何一個人說：『不加準備，你立刻就演一般的野人』。我可以給你担保，大多數人所做的將像你在表演戲裏所做的一樣，因為撲打，號叫，咬牙，翻白眼，在我們的想像中早就和正確的野人的想像混在一塊了。

「這樣的方法，『一般的說來』，為傳達妒忌，憤恨，衝動，快樂，絕望等等，每一個人也都是有的。有時候，人受到這種感情的時候，會一無關係的把這種方法應用出來。這樣的『演戲』，或者正確些說，這種可笑的瞎演，在舞台上只是初步的：為傳達實際上不存在的一種感覺的力量，叫喊得氣喘無力，大動作加強到三倍，誇張動作和行動的表現性，用手抱頭等等。所有這些方法，你也是有的，但是幸喜為數並不多。所以無怪乎在一小時的工作中，你使用它們了。這種勉強演戲的方法，是立刻之間自然出現的，很快的也就厭煩了。

「和它完全相反的是真正的傳達角色內心生活的藝術方法，雖然很難，要很久才能形成，但是在舞台上却從來不會厭煩。這種方法會自行翻新，並且經常的充實起來，總能够非但抓住演員本人，並且還抓緊觀眾。所以建築在自然的演戲方法上的角色是生長的，建築在強演，愛好戲劇者的『四不像』上的角色，便立刻成為沒有生命的，機械的。

「這一切所謂『一般人的刻板法』，猶如做親暱的的愚者一樣，比鄙人還可怕。在你的心裏，也像在任何人的心裏一樣，有着這種刻板法，

你在舞台上便利用這種刻板法，雖然這不是現成的，已經被職業戲的技術訓練成的刻板法。

「可見，『四不像』和職業戲，開始在體驗完結的地方，職業戲在機體上善於用普通的強演來代替感情，利用制定的刻板法，『四不像』並不擁有刻板法，於是使毫無選擇的把隨便到手的『一般人的』或是『傳授的』刻板法，拿來應用，雖然這些方法沒有舞台磨琢過，訓練過。

你所發生的事情，對於初學的人是並不奇怪的，是情有可原的。但是你將來要小心。愛好戲劇者的『四不像』和『一般人的刻板法』結果會造成最壞的職業。你決不要給它們發展。

「爲了一方面和刻板法作頑強的鬥爭，同時又學習體驗角色，應當不只是像在『奧賽洛』裏似的，只體驗一割真的個別的片段，而是要你在傳達所演人物的生活的時候，始終的體驗。藉着這個，你可以脫離本能戲，而和體驗藝術打成一片」。

一九××年×月×日

托爾足夫的話對於我起了很大的印象。一時之間，我竟得了一個結論：我必須離開這學校。

所以今天，在上課的時候遇到托爾足夫，我便又重新提出各種問題。我要把前幾次上課的時候所講的一切，作一個總的結論。最後我得到一個結論：我的演技一方面是戲劇事業中最好的東西，即靈感，同時又是最壞的東西，即『四不像』的混合。

「這還不是最壞的」，托爾足夫安慰我說。「別人所做的還要更壞。你的愛好戲劇，是可以醫治的，而別人的錯誤是有意識的原則，這種原則往常是難於改變，或者從演員身上連根拔除的」。

「這是什麼呢」？

「奴役藝術」。

「它究竟是怎樣呢」？學生們追問。

「威麗雅米諾娃所演的就是這一種」。

「我」？！由於意外，威麗雅米諾娃，從座位上跳了起來。「我演的是什麼」？

「你把你的纖麗的手腳和全身顯給我們看了，很美，從舞台上可以看得更好些」，托爾足夫回答說。

「我？纖麗的手和腳」？可憐的我們的美人狐疑不解。

「是的，正就是纖手纖足」。

「可驚，可怕，可怪」！威麗雅米諾娃新言道。「我所做的，我一點也不知道」！

「對於這種已經侵入心肺的習慣，常是這樣的看法」。

「爲什麼先不這樣稱讚我呢」？

「因爲你的手和腳是美麗的」。

「那末爲什麼又不好呢」？

「不好的是你對於觀場顯耀嬌態，而不是演卡達林娜。因爲莎士比亞並不是爲了讓女學生威麗雅米諾娃從舞台上給觀眾顯示她的纖足，和對於她的拜倒者玩弄體態而寫『悍女的懾服』，——莎士比亞有另外一個目的，這目的你沒有理解，也沒有使我們懂得。

「可惜，我們的戲劇藝術時常被奴役去做那與它毫不相關的目的。你是拿戲劇來顯示美麗，有人是拿來爲自己建立聲譽，虛榮或地位。在我們戲劇事業裏，這是常見的現象，所以我急要拉住你們不要去染上這種習氣。你們牢牢記住現在我對你們所說的話：戲劇，因爲它的羣業性和演出的顯露面，成爲兩面刀：一方面它担负很重要的社會使命，一方面又獎勵那些要奴役我們的藝術而爲自己造地位的人。這種人利用某些人的不瞭解，另一些人的曲解，竟施用起自捧，陰謀以及其他和創作毫無關係的手段。奴役藝術的人是藝術的最惡毒的敵人。要用最嚴厲的手段去和他們鬥爭，假使不成，便把他們趕下舞台。所以，——他又對着威麗雅米諾娃說，——你趕快決定罷——你是來爲藝術服務爲藝術犧牲的呢，還是來奴役藝術以達到自己個人目的的呢」？

托爾足夫又繼續說：「但是要分別藝術的類別，只可以在理論裏分。事實和實驗是不能和標題符合的。它們把各種派別都混淆起來了。在事實上，我們時常看見，大戲劇家由於人力的軟弱，降低爲職業戲，而職業戲演員却倏忽之間高昇到真正的藝術。

「在演每一個戲，飾每一個角色的時候，也發生同樣的事情。在作真正體驗的時候，也會遇到職業戲，『四不像』，奴役戲劇等片段的演出

(續第 16 頁)

# 導演術概論

顧仲彝

## 第三章 上演計劃的基本原則

### 勻稱(續)

可是，這並不是說一切組合的分子都要具有這『金形』的長闊比例，或是接近『金形』的比例。要是真是如此，那實在太單調了。其他不美的形式如果用得很和諧的話，這個形式的缺點可以補足那個形式的缺點，整個的效果仍能產生很好的勻稱。一個不勻稱的演員和其他演員在一起，仍能產生勻稱的一羣；一羣不勻稱的演員在某種佈景和道具之間，仍能產生勻稱的場面。有時我們掛一條長的立軸在牆上，這長的立軸本身好像很不勻稱，但在整個的裝飾計劃中這立軸完成了這全房的勻稱效果。法國最偉大最華麗的教堂 Notre Dame Cathedral 有好幾層極狹長的窗，也有幾層極短矮的窗，但在整個的建築計劃中是極其勻稱而美麗的。

在舞台藝術裏勻稱的問題包括很廣，題材與結構的勻稱，節情的緊張與鬆弛的勻稱，高峯與次高峯的勻稱，整個戲與各幕長短的勻稱，主角與配角配合的勻稱，對話與動作分配的勻稱，演員與佈景的勻稱，對話與音樂的勻稱，思想與感情的勻稱；最明顯的是舞台面佈置上的勻稱。

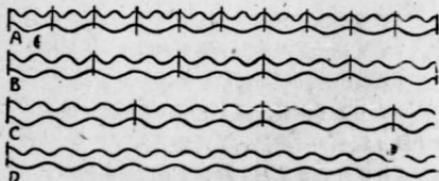
這些勻稱的問題導演者決不能拿尺規來解決的。譬如一齣戲長一百分鐘，我們決不可說高峯必須在第六十二分鐘上；或是舞台口的大小必須六十二尺長三十八尺闊；或是一齣戲必須有三分之二對話三分之一音樂。導演必須先研究勻稱的原則，然後修養訓練他自己的感覺，養成察看勻稱的習慣——不僅在藝術作品上，凡四圍一切的東西都在他觀察的範圍之內。這樣過了相當時間

之後，他對於不勻稱的敏銳感覺，猶如音樂家發現一個填寫符一樣。

### 和諧(Harmony)

明瞭了單一和舉做反應和他們相互的關係之後，和諧的原則就很容易明白了。藝術作品的各個分子引起各別的和舉做反應，要使這些反應合起來很和諧，這些分子的組合先得要和諧。

這條原則的基本定律是建築在物理學與生理學上。譬如，音樂裏音調的和諧是音波顫動快慢的問題。可以聽得出的音波的速度是從每秒鐘十六週到幾千週，每高一階的音符，就是速度增加一倍，所以低一階與高一階的同一音符，其音波速度的比例是一與二，很簡單的比例；就是，高音階的第二音波恰與低音階的第一音波相合和，結果是聲音的和諧，在舉做反應上是引起快感的。其他的組合如第一與第三音符，第一與第五音符也是很和諧，產生快感的和諧，不過速度的比例比較複雜罷了。但也有幾個音符速度上總不能配合和諧，結果產生不快樂的喧鬧。(見第三圖的D)



第三圖

音樂和跳舞的和諧節奏在數學上有極簡單的基礎。四分之二的一拍很容易和四分之四的一拍和諧起來，但和四分之三的一拍就不能和諧起來。在相當範圍內，和諧略有不同的動作是最能使人感到快感的，好像不明顯的單一所給我們的快感一樣。所以作曲家有時特意應用獨特的音符，三連拍子，休止符，約調和結尾的韻調。不過一般而言，節拍愈明顯的愈和諧，愈和諧的摹倣反應的快感也愈大。

顏色和諧的問題比聲音和諧來得複雜而精緻。顏色的不同在理論上講起來是因為光的顫動的速度有不同，但光的顫動速度每秒鐘高至幾億萬萬週，所以要找摹倣反應的數學基礎是絕對不可能的。並且，生理上的限制，使我們只能分辨三種基本顏色，其他的顏色都是這三種顏色併合而成。所以生理上的定律比物理上的定律來得要緊。這種定律發生衝突時，摹倣反應的效果就不會是快感的了。

### 優雅 (Grace)

Herbert Spencer 對於優雅 (grace) 一詞解釋為『力的經濟』。一條優雅的線，一個優雅的形態，一張優雅的圖畫都在摹倣反應裏暗示同樣的力的經濟。

優雅並不是軟弱，並不是被動。優雅的動作有時也是有力的，敏捷的，猛烈的，只要它的結果，很勻稱並且不是白費不是浪費。只有在力用得不得當的地方，或是用的力正顯出它的無能與不適合，我們才感覺到不優雅。要使我們對於某種動作起優雅之感，我們一定覺得要達到這希望的結果再沒有比這個方法更容易更富於快感了。

優雅之所以能引起快感是因為一般人的天性不喜歡不必要的努力，和不必要的努力的摹倣反應。這不是因為我們太懶惰；我們人人都喜歡身體上的各種活動，只要我們的力量用得很有好處，我們很喜歡化費精力的。但我們不喜歡把精力消耗在磨擦上，也不喜歡浪費很多的精力而得不到應得的效果。我們喜歡用最少的努力去得到最大最自由的活動效果。所以滑冰，騎腳踏車和開汽車現在如此風行，因為滑冰的人，騎腳踏車和開汽車的人有一種輕快而不費力之感。看到馬路

上你推我拉的榻車和滿載泥沙的獨輪車，我們在摹倣反應上也會感到辛苦與疲勞，因此這感覺成為痛苦的。開汽車的人一向開得不滑輕快，一旦發生變化，失掉控制力或是開得不能如意，他在身體上就會起痛苦感覺。自然界的東西所給我們的影響也是一樣的。譬如我們看海鷗不費力氣的在天空中飛翔，牠的翼膀一動也不動，跟着風勢上上下下，看了使我們真快樂；可是一只搖搖擺擺的鴨子在地面上走，看了真不舒服，尤其是給肥胖的人看了更為痛苦。一種矮足的獵犬看了真使人難受。還有我們日裏過分疲勞之後，在晚上常常做夢兩個腳好像鉛一般的重，動一動要費很大的力，真使人感覺再沒有比這個更痛苦的了。

雕刻或是一張畫，或是舞台上人物的動作，我們在摹倣反應上總喜歡它是優雅的——換句話說，容易而省力。當然也有例外——有時我們需要有些難堪而笨拙的動作和情景象。不過毫無緣故的笨拙我們是厭惡的，因為我們也感覺到那笨拙。我在前面講過一個演員拖起另一個演員走路，如果拖的時候很困難似的，觀眾立刻會起不快的摹倣反應。同樣的，一個演員站得不穩或是姿態很難看，或是佈景上有不優雅的線條，我們就會感覺到不舒服，因為牠們所引起的摹倣反應是不優雅的。

那末，那幾種線條是優雅的？那幾種線條是表示力的經濟的？

許多人以為一直線是最經濟的，因為兩點間最短的距離是一直線，在形動上可算是力的最經濟了，因此也可以算是最優雅了。但是實際上完全不對。距離上固然經濟，但要一條線劃得筆直需要極多的力。譬如在地上劃一條鉛粉的直線，一個人沿着粉線走，走上五十到一百碼就非常吃力了。在紙上不用尺劃一條筆直的線實在比任何曲線還費力，劃直線的時候需要嚴格的守規，堅決拒絕與直線相反的力，維持勉強而不穩定的均衡。這並不是說直線在藝術計劃裏毫無用處，不過牠的用處不在優雅而在其他的效果上。

圓圈也是一樣。牠是有用的，但根本上並不優雅。劃半圓圈的弧形比劃圓圈需要更多嚴格的力，所以整個的圓圈還有單一與集中的美，圓圈的弧形線在我們眼裏看來是最少快感的。

其他的圓弧線有優雅性的是：長圓形，拋物



第四圖

線，雙曲線（見第四圖的 B，C，D）。整個的說起來牠們並不見得是十分優雅的，不過牠們的彎曲線變化較多，伸展自如較為悅目罷了。更優雅的圓弧線是所謂「高平面的弧線」，這種弧線的數學公式包含有比正方形還高的三角函數或係數。螺旋形的弧線都屬於這一類（見第四圖的 E，F，G，H。）此外還有一根曲線，許多藝術家公認牠是最優雅的，這就是垂環線——這弧線是由一根柔軟的線或繩，兩頭釘住在兩處，讓牠自由地垂下來。（見第四圖的 J）這曲線在現

在的懸橋工程裏用得很多，在屋子的裝飾裏的幔窗簾都可以見到這弧線。

直線和正圓表示力量的絕對平衡，這種絕對的平衡在自然間是很少的。自然間的力是不平衡的，兩種不同的力衝激所成的為各種的弧線和比較複雜的公式。這種弧線比較優雅，因為牠們比較自然，比較不規則，比較不用費力。像幕幔的摺紋和曲線表示毫無力的存在。

上面所講的都是單弧綫，如果其他的情形相等，雙弧綫總比單弧綫來得優雅，來得有意思。相反的兩條弧綫使兩種相反的力量中和，而使我們發生快感。不過兩條相反的弧綫如果相等，那又不及不相等的來得優雅。經濟心力與體力都能產生優雅。

上面三章所講的還祇限於理論這一方面，不過這些基本的理論在做導演的人不能不先熟諳，並且要能推一反三的引伸開去，應用出來，因為以後許多導演的實際問題都要在這三章裏所講的理論上去謀基本的解決。現在重要的理論已經講過，從下一章起開始討論實際的導演問題。

（第三章完）

#### 接第十三頁「演員自我修養」

。所以演員知道自己藝術的界限，更是必要；職業演員了解藝術所由始的界綫，更是重要。

「在我們的事業裏，有兩個基本的派別：體驗的藝術和表現的藝術。這兩種藝術藉以發揚的一般的調子，是好的成績的舞台職業。要曉得，在內心憤激的一刹那，真正創作的激發也會透過俗賦了的刻板法和勉強的演出而迸裂出來。

「也應當留心自己的藝術不要被奴役，因為這毒物會不知不覺的偷進來。

「至於愛好戲劇觀，那它的益處和危險的程度是同樣的——全在於看他們所取的道路怎樣」。

「怎樣避免一切威脅我們的危險呢？」我問道。

「我已經說過了，唯一的辦法是：始終積極的執行我們戲劇藝術的基本目的，即建立角色與

劇本的『人靈的生活』，把這角色用美的舞台形式藝術化身出來。一個真正藝人的觀念便包含在這個字裏」。

聽了托爾足夫的解釋，我才明白，我們在舞台上出演得太早了，表演戲所給予學生的，害處比益處多。

「表演戲對於你們有益處」，當我把這意思向托爾足夫說明的時候，他反對道。「表演戲表明，什麼東西以後在舞台上永遠不要做，什麼東西你們應該在將來竭力避免」。

談話終了，托爾足夫和我們告別，宣佈說，從明天起，我們開始上課，這些課程的目的，在於發展我們的聲音，身體，那就是上歌唱，語法，體操，音韻，造型美術，舞蹈，劍術，武藝等功課。這些功課每天都將舉行，因為人體的筋肉，需要有計劃的，頑強的，長期的訓練以使之發達。（第二章完）

# 梅耶荷特演出之特點

(續第十期)

Norris Houghton原著

章 杰 譯

梅耶荷特在戲的構成上不僅是建立音樂的，而且是圖畫的結構。他運用空間的定律在他的劇院中。我曾說過他對於空間的先見，但那祇是一種廣泛的說法。現在我是說某一戲中實際的空間底構成。這是繪畫中主要問題之一，梅耶荷特把它像音樂一樣地仔細研究。而他特別愛好意大利古代的繪畫，這種偏愛很容易明瞭，因為我們知道他的愛好情感的傳統，和一種神祕主義與象徵主義的化合，所有這些他都能在早期意大利人中找得到。梅耶荷特之愛好奇奧特（Giotto）正如他所說，『他知道不充滿空間的藝術』。

在「茶花女」中，他嘗試去混和馬納（Manet）和雷那（Renoir）的繪畫特質於舞台構圖中。這種繪畫的影響在他後期革命時期才始顯現；這更幫助說明他近來對於靜止的本質和形態的不斷的運用。這指明他與早期動力的和構成的時期有多大的變遷，而證實他是更接近於再早期與「藝術世界」派接近時期，當他與果洛凡（Golovin）一起，他幾乎完全由感覺的舞台繪畫來創造的。自他遷入他的新劇場後，無疑地，他受的影響繪畫少於雕塑了。他從來認為演員是三乘積（立體）的，但有時他又想把他們作為二乘積（平面），而適合於二乘積的佈景；又有時候，像畫家一樣，他企圖由二乘積的媒介表現出三乘積，同時，他希望有一天，可以創造演員，使他們在空間中能表現三乘積。

甚至他的繪畫結構也是幾何學的，這是構成主義影響的遺留，自然全是幾何學的了。在「茶花女」中，他差不多全是用的對角線。那舞台是以一塊幕布，由台前右角，懸掛到台後左角，將

舞台分成兩個主要部份，而不與舞台前面的邊沿平行。他的佈景片即依此對角線排列，不是與道中線平行，就是切斷道中線。這樣使得大道具也必須排成對角地位，結果演員也得成為對角線的構圖，而這正是他所有的目的。這種空間之幾何學的運用，只有分晰後才能明瞭，像利歐納多（Leonardo）在繪畫中的幾何學一樣，在他發展的這一時期中，就是這樣來幫助繪畫效果，而很少有人知道的

× × ×

契訶夫之「求婚」，我第二次所看到的排演是由演員讀詞。我坐在劇場的第一排和不演戲的其他團員及學生們在一起，梅耶荷特坐在舞台上面對着演員。「讓我們開始吧！」他吩咐着。開頭一句只是前四個字，是由 Chubukov 唸。

「等一等！」梅耶荷特說。「你必得這樣唸」，他作個例子。Chubukov 就再讀這一句。

「停住」梅耶荷特說。「你並沒有完全照我一樣地唸。我懷疑你是不懂得為什麼要說這些字？熊耳剛才所唸的樣子唸，你必須明白我要 Chubukov 表現的是那一種性格。」

於是梅耶荷特開始分晰台詞，字句與聲音的密切關係，它的意義，性格，以及開頭台詞對於全劇風格的確定。「我要 Chubukov 表現的性格。」既不是演員所看到的性格，也完全不是那種演法。而是——「看着我！這是 Chubukov 表現其可笑的必有的表情。我現在的表情——你看見沒有？現在你試一試」。

一次又一次地演員讀着那句台詞，每一次梅耶荷特敏銳的耳朵，查考與他所認為正確的讀法

有多少不同。最後他滿意了。「唸下去」，他指導着。於是再唸下一句，於是又同樣地解釋和同樣地復習。史坦尼斯拉夫斯基在「卡門」的排演中，用了十五分鐘與女演員究討讀一句台詞的正確方法。但他祇是要幫助她找到一種對於她是最容易，最正確的讀法。在她沒有讀得準確之前，他自己也沒有成見。梅耶荷特並不像史坦尼斯拉夫斯基一樣去尋求適合於演員的讀法，而是尋求一種最近似他自己的讀法。他自己早已知道每個字的正確速度與音階；而演員只需用些工夫就可以學得一樣。

這樣繼續了三個鐘頭，讀過的還不到一個獨幕劇的十二頁，但在最後當全劇讀完後；在我以為一切都定妥了。所有這些都和藝術劇院完全不同。這兒並不探求內在意義，不討論有些台詞中所傳達的真正思想與情緒。梅耶荷特事早已分晰過了。他領導演員到一條明朗簡捷的道路，指出所有的曲徑與陷阱，使他們都能迅速地度過。他們只須跟隨。只須他們達到盡頭，他們便算成功了；他們必須記住所經過的路程，然後就能參與演出。自然，必須還有幾次台詞練習去幫助這種進行的記憶，使對話純熟流利。但是大都沒有這些時間——至少是與藝術劇院相比較——便已達到了藝術劇院排演的最後階段，就是導演給予全劇以外在形式的時期。

我另一次參觀的排演，是排動作。台上很擁擠，台的中央是預備演戲的。梅耶荷特坐在一端的桌旁；他的助理者坐在另兩張桌子旁邊；其他參觀者擠滿在兩翼和腳光部份。演員們都站好了地位預備開始。「讓我們開始！」梅耶荷特說。頭兩句台詞讀過，梅耶荷特立刻站起來。

「當你第二次說『伊凡，凡式列未區 (Ivan Vassilyevich)』的時候，拍着你的手——這樣，」他導演着：「你，伊凡 (Ivan)，把你的頭稍微偏向左面一點兒——再多轉一點。使觀眾只能看見從帽子下露出來的耳尖。還要多一點——對了！同時，伸長你的脖子。瞧我來做——那就對了！現在讓我們再試一遍——這樣好多了。只是你的拍手，史脫潘 (Stepan Stepanovich) ，必須要更親切一點。拍手的時候把手腕互相對

着，不要並在一起。這樣可以更圓熟些——那就對了。至於你，伊凡，要有一頂稍微大些的帽子，但是最初不要給觀眾看出來。你是一個鄉曲，借了你父親最好的帽子來這兒拜訪；他的頭要比你的大一些。然後，當 Chubukov 拍手的時候，你讓帽子滑下來遮住你的耳朵，好像不自覺的，這樣幫助表示你的心臟衰弱。讓你的眼睛——只是眼睛，因為你的頭現在不可以動——讓你的眼睛看這屋子的四週找一杯水喝，當找到之後，釘住它不動。這是暈倒的第一個徵象，須在說第一句話的時候，配合着拍手而立即暈過去。當你的眼睛找到水的時候，要略有停頓，這樣使觀眾能跟着你眼睛注意的方向而找到那杯水。在數了兩下之後；一，二，鋼琴便奏起音樂來，好似看見水而帶來了音樂一樣。這是第一次的音樂。在兩句話之後，你第一次去拿水，音樂再開始演奏，與第一次相同的調子。但等我們排到那兒再說，現在我們再連繫地排一遍。但在我們開始之前先奏一段鋼琴——不，這個太低了。我想最高音要到 E Flat ——對了。在我們重排這段動作的時候，能不能找一段刁旁的前奏曲，有這調子起頭的主題曲，或者至少要是那種主音。好，現在請再把動作排一遍。」

你得知道，所有這些指示的話，祇是關於這戲的頭兩行。工作就這樣地進行了一個下午。結束時只排了三頁。但是一切都已經完全確定了，每一個動作，每一個眼珠的轉動，每一段樂曲，每一件道具或是服裝，只要是在這三頁之中的，都已經明確了。這排完的一段到第四頁上面為止，簡直明天就可以公演了！這就是一天的工作。明天排另外三頁，後天再排三頁，末了，整個戲再統排一遍。

演出上的全部音樂，我曾說過，梅耶荷特是根據全劇的分段，每一段尋求一種音樂的表現。在契爾夫的戲裏；像我們所看到的，每一次暈倒都成爲一個音樂的因子，而因爲每一段都是同一主題的變化，所以音樂也用同樣的主音。鋼琴家爲排演預備了許多曲譜。梅耶荷特低低地唱着他所要的東西，鋼琴家翻着曲譜尋找；在這個戲裏，不是刁旁便是柴可夫斯基 (Chaikovski) 的

曲子。等所有的音樂收集之後，就交給演出的作曲家，他曾在排演的時候心亂過，他便從這些收集的材料中，根據梅耶荷特所指定的音樂的範圍製成曲譜。

這種動作的排演，在梅耶荷特劇院的演出過程中，許是最有趣味的了。梅耶荷特似乎知道每一個地位和每一個動作是怎樣的。他知道所以如此的原因，它的外形效果和觀眾的反應。他把這一切都向演員解釋，然後再指示他怎樣去作。一步一步，一個姿態一個姿態地，他建立起演出。演員始終站着不動，等待梅耶荷特給以動作；於是，像唸台詞似的，他摹擬梅耶荷特所作的式子。

從第一次排演起，梅耶荷特就有整個演出的形態在他心裏，弄觀眾所能看到的形態，是他隨時注意的。正如亨脫雷，卡他(Huntty Carter)所說：「史坦尼斯拉夫司基告訴演員，他不須忘記他是在演戲。泰伊洛夫告訴演員要忘掉一切。梅耶荷特告訴演員必須記着他是觀眾之一」。

由於梅耶荷特永遠將舞台組織作爲一個整體，他在排演的時候，同時創造所有的角色，除了一兩句台詞之外，他從不單獨爲一個演員排戲。他發表意見之迅速，即有一打舞台管理者來紀錄也有不暇應接之勢；因爲在創造動作的方面，梅耶荷特是執轄一切者，在一個根據外形的劇院他必須如此。他的動作似乎都是虛構設想的。實在說起來，所有梅耶荷特的工作幾乎都由靈感而來，雖然我們知道他在事先也有不少計劃。我聽說當「茶花女」排演，進行了兩三個星期，梅耶荷特沒有發表過一個字，而在演員都已感到氣餒失望的時候，他突然具體地發表了冗長而複雜的意見。

因爲他這種靈感的工作，使梅耶荷特的排演這樣地執制一切，而這對於他的學生是寶貴的。他從來不能正式對他們講述他的方法，他從不能像史坦尼斯拉夫司基一樣寫出他的體系來，（雖然他曾經企圖整理他的理論寫一本專書叫着『The Journal of Depertutto』）。所有這種工作都是批評家爲他作的，但有時它全不正確。但在看他排戲，他的學生可以學到表演，導演和監

斷——很多的是監斷——也可以學到一些繪畫，音樂和數學。在每次排演中，時常是在最後一次，他會構成幾個精彩動作，使到場的人與學生爲之贊嘆不已。我永不會忘記他排演「求婚」的末次。梅耶荷特創造了十多個動作來表明其「舞台性」，暈倒與喝水的動機。伊凡用玻璃杯與水瓶儘可能地作了不少動作。最後，排演將近結束了，梅耶荷特突然站起來。「你看我來做」他吩咐。於是他唸着那句台詞：「太太，要不是因爲自己的心裏就覺得這樣可怕，要不是爲了我的太陽穴跳動——」他停住了，眼睛發昏，抓住水瓶，伸着脛臂，一會兒，舉起手來，把所有的水都倒在頭上，頭髮與鼻上流着水，他說完那句話：「那我就決不會這樣跟你說了！」學生與演員一齊喊起來，「妙極了！」，梅耶荷特鞠躬着，擦乾頭和臉，宣佈排演停止。

這是可惜的事，梅耶荷特不再演戲了，因爲他，在我的感覺中，是現在俄國最偉大的演員。他之所以偉大是因爲他能給予其絕妙的外形以內在的精神的意義，而在演員們是屢試而不能的，但是，假使他的劇院要完成戲劇的力量，這種內在意義是必須存在的。他的許多演出之所以空洞，就是因爲缺少梅耶荷特的靈魂，而僅是軀殼的表演。無論何時，他的演出有了力量是因爲演員抓住了他們導演者的一切，而達到他內在精神的深處；可是這是少看到的。他的排演是一種興奮的體驗，不僅是因爲梅耶荷特是指導者，更因爲他要在他們之中扮演每一個角色，溶合海非芝(Heifetz)的才能和克雷司拉(Kreisler)的靈魂。

當契珂夫的戲排演了六星期至二個月後，梅耶荷特對於其中三個角色還不能作最後的決定。差不多每個星期，他要試一個新演員來扮演父親或女兒。（伊林斯基似乎決定扮演伊凡）這樣的辦法在其他戲院是不可能的，但在這兒，祇要有演員，他就能不斷地繼續工作。導演團已經作了工作的詳細紀錄，所以，假如一個角色他認爲不合適，他就換別一個演員，新角可從提示本中找到已有的紀錄繼續下去。

雖然我說過，梅耶荷特在初次排演的時候就

有整個演出的概念，但我並不是說，這已經是最後的決定而不再改變了。在創造一切具體的演技和動作之後的長時期中，梅耶荷特還要離開舞台，到觀眾席開始他的增刪工作。有時他要不時地中斷，而從這屋子正中桌旁的座位上跑回台上。所有這些時候，他是在結構，增加新的地位和新的動作。然後地開始排演一個整戲，這樣一個短劇不再間斷。現在他處理整個的速率與形式。在這裏，我們所看到的盛幕排演，較之藝術劇院為多，一個獨幕劇每次要排演兩三遍。在排演中，梅耶荷特要與演員和導演團商訂動作與速率，喝點茶，吃些三明治，然後再繼續。

這時候燈光開了。美國戲院是在佈景裝置後才試燈火的。對於梅耶荷特，燈光在演出中，除了照明佈景與演員之外是另有地位的，必須像音樂一樣，要在演出中配合起來。時常在他開始注意到燈光時，就開始試驗了。在司倍地司皇后（Queen of Spades）開演之前一月，我在列寧格拉看到 Maly Opera 戲院的排演，沒有佈景放在台上，演員們也沒有服裝或是化妝，可是當音樂奏著在排演時，梅耶荷特却以全副精神貫注在燈光上。他把聚光燈一個個地校正，對準焦點，再回到他的座位，對司燈光人講述計劃，再觀察試驗色彩，光量的效果。梅耶荷特並不以自然的眼光來看燈光。他認為在劇場中，這僅是一種美的價值；在燈光中具有情緒的力量，如果研究它的效用，比用黃色膠片作為日光，藍色用於夜景所產生的情緒要大得多。光源並不需要自然的，而用光線與黑暗對照，常常成為他的構圖的

一部份。因此，不必等佈景擺好後再創造，試驗他的燈光計劃，儘可以在空的舞台上，用演員與音樂來作他的根據。

因為梅耶荷特有時是實際的劇作者，因為他是樂譜的作者，因為他常為演員飾演所有的角色，因為他創造燈光，我們也可以說他也是佈景的設計者之一。這是的確的，在構成主義時代，這多少是必需的，因為佈景與演技是一體的。在以後幾次演出中，他仍然要設計佈景，因為他相信，他自己仍需要將佈景與動作配合一致。他對於整個戲劇的統制，已使好的演員不能與他合作，同樣地，最優秀的設計者也都不願在梅耶荷特劇院工作，因為在他那兒，他們不過比工頭稍高一級而已。

梅耶荷特是獨權統制一切的，它的弱點都須由他負責，而其偉大處也是屬於他個人的。梅耶荷特是不能和過去完全分離的，正如藝術劇院一樣——後者是保有其創立時對於文藝的布爾喬亞的觀念，而梅耶荷特是從開始進到俄國革命，而沒有再進一步。但藝術劇院却有這種優點；它會將它的已往傳至將來，因為它的藝術是集體創造的，史坦尼斯拉夫司基與坦欽柯的承繼者，都是這集體的一份子，正如他們的前代人一樣。他們會必然地從布爾喬亞的，改變到普羅列塔利亞的，而且現在已經在轉變了。梅耶荷特是個人的；他死之後，便沒有後繼者，他底貢獻，只是供給戲劇革命以動力，而其貢獻現在已經完成了。他的風格的影響，自然會繼續下去，其表現也許會更滿足普羅列塔的需要。（完）

#### 接第四頁「怎樣聽昆曲」

現在我要加以補充的，就是我在仙樂大戲院看他們表演昆曲，又得到許多很好的印象。比方說，張傳芳的佳期，做工細膩；王傳淞的遊殿鬧齋，活捉，敬歌，滑稽有趣；周傳瑛的藏舟，乘船時搖擺身軀，與張傳芳的槳合拍，這身段也極為好看，使我至今不忘。華傳浩的出塞的搖扇子和兜圈子也極好看。朱傳茗的鳳凰山占花魁表情

也極好。周傳瑛也可愛，我最喜歡他的方言，比方說，萬里圓中陳差官的南京話，義俠記中趙老四的紹興話，繡襦記中揚州阿二的揚州話，占花魁中万俟公子的杭州話，聽來別有風趣，趙傳瑛的吟詩脫靴，方傳芸的乾元山自然也是好的。

以上只是我個人對於仙樂社昆曲的欣賞。諸位所見，當不必與我相同，那末，諸位要是高興的話，還是親自去欣賞，領略其中的妙趣吧。

# 舞 台 光

吳·仝·之·

(第七期)

## 第五節 燈光用具

### 三十一 反射與透射的作用

由於凹鏡面的反射，光線便散開或平射。假使燈光僅僅利用此種反射作用，這便成汎光燈（Flood lamp）。假使這反射曲面是拋物線繞着它的對稱軸所旋轉而成的，則其反射光線都平行於對稱軸，這就是俗稱的平光燈（其實，旁邊仍有較弱的散出的光）。舞台燈所用的凹面反光鏡，不外兩種：球面鏡（Spherical mirror）和拋物線形鏡（Parabolic mirror）。

此外，平面的反光鏡（平面鏡 Plane mirror）有時也用着，大半是爲了變換燈光射影的角度。例如流水，行雲，火簇的光影的照射便常用平面鏡折射到天幕。

由於凸透鏡的透射，光線便相聚。但是舞台上不需要過分集中於一點的光，所以舞台燈所用的凸透鏡是平凸透鏡（Plano-convex lens）而不是雙面凸透鏡。並且，爲了要使照射部份的邊緣模糊，前面還加上柔邊（Soft-edging）的膠片。又爲了光的加強，後面便加上反光鏡。這般複合地利用反射和聚光透射而成的舞台燈光叫做聚光燈（Focus lamp）。通常也叫做斑光燈（Spot light）。

### 三十二 燈槽與條光

一條長的燈匣，中分多格，每格成一個小型汎光箱，這便是燈槽（Light batten）。用這種燈槽，構成長條的汎光，我們通常叫它做條光（Strip light）。條光，普通總是配上三組色光。橫幕燈（border light），邊燈（Side

light），脚燈（Foot light）都是用的條光。有時配上座子，使它直立而能上下左右俯仰自如，與平光燈同作堆光（Cluster）用。像如門後擋片，窗後部分的天幕，過道處的加光，——此等處應用燈槽放光且比平光燈來得和勻。其實，一種用具有一種用途。兩面借用雖非完美的辦法。小劇團多用社做燈槽，大劇團備了平光燈便省做燈槽和座子，這都是近乎因陋就簡。

### 三十三 脚光裝置

脚光（Foot light）亦是用的條光，配有三組色光，最好亦用燈槽。有人在三組原色光之外加一組白光或淡黃光，除非三原色的色彩不正確，否則這是多餘的。因爲三色同放光便成了白色，並且這種混和的光比較更覺柔和。脚光的色彩有用燈泡直接染色的，這不及燈槽的每格上蓋以色膠片來得好。脚光的反光器不宜用光滑的曲面。因爲光滑的曲面所反射出去的光線還不够分散，所以通常在這曲面上還加以輪環式的或是螺旋式的或是凹凸的波紋或花紋。

脚光的裝置，最好要適合於下面的兩個原則：（一）不要高出於舞台地板；（二）照射的角度恰當。爲了光源的可以更趨避至顯露和照射角度的更可以自由，於是多人主張採用平面鏡的折射。最近，歐美新式舞台更採用了一種直接反射和間接折射的兩用脚光的裝置，這當然更是完美了。

### 三十四 平光燈

平光燈不過是汎光燈裏特殊的一種。它的反

光鏡是拋物線的旋轉曲面鏡。由於光學原理和數學上的證明：當光源正在拋物線的焦點時，光線被這鏡面反射出去都平行於旋轉軸。汽車前面的照射燈和軍事上的探照燈就是這般的裝置。假使光源不在焦點上，那便散得開。舞台上需要這種變動自如的汎光燈，所以平光燈在舞台燈光裏也占很重要的地位。它的燈泡可以循着旋轉軸前後進退，它的座子可以使這燈頭上下左右俯仰自如。平光燈普通總是用的強烈光度，所以一方面要加強柔邊的作用，一方面要用來得當。否則，會破壞柔美的畫面。所以，平光是最難用的燈。可是因為它的光度強，光域可以大，好像把來照明最爽快，却會使你最喜歡用它。這倒是一種可怕的燈。

### 三十五 聚光燈

燈匣的頭上裝着平凸透鏡，匣子裏裝燈泡，燈泡的後面裝着凹面反射鏡，這燈泡和反射鏡各自可以前後活動，燈匣上更配備着散熱而又不透光的裝置，這燈匣裝在各種便利且適當的座子上，這便是聚光燈（也叫做斑光燈）的基本裝置。透鏡前，加上色膠片的滑槽，透鏡片後，加上光圈，燈座上附加電閘和小型節光器（Dimmer），有時爲了兼管放映，在鏡片前再準備着副鏡頭的附加，這樣便已是最複合的斑光燈了。短距離的聚光照射，不宜這般大型的聚光燈，所以舞台上常用一種小斑光燈叫做Baby spot。這種 Baby spot 準備得愈多，則舞台光愈有發揮。

### 三十六 節光器

節光器的效用，在於能使燈光漸明或漸暗。液體節光器（Liquid-dimmer）是比較價格低廉，並且還具有幾個效能上的優點的一種。桶裏盛着阻電液體（Resisting liquid）——鹼或

鹽的溶液，或用酸液如硫酸之類。桶底沉着二塊電極（electrodes），或者一塊固定，一塊可以活動——在鹼液中可用鐵，在酸液中可用鉛。電極最好是圓錐形的陰陽極。當兩個電極在溶液裏合併或分開時，燈光便起明暗的變化。這種液體節光器的構造不必規定，祇要做得大小適合，使用便利而安全。祇是這裏有兩點要加以注意：（一）假使溶液的分量過小，它便很容易發熱甚至於沸騰。大概在十安倍以下的節光器，每1燭光要1立方吋，大些的便可以少些。（二）溶液的濃度和兩極的最大距離。普通把兩極相距12吋左右，再將溶液逐漸加濃至略見燈光爲度。假設在10安倍以上，則100 volt 的電路最好要相距30吋，200 volt 的電路要相距40吋。

用金屬阻力的節光器價值很貴。它有個專門各詞叫做 Rheostat。裝置的式樣很多：有滑槓式的，有扁片式的，有立台式的，有連鎖式的。

### 三十七 色膠片

燈泡染色經不起熱。顏色燈泡的顏色不是原色。通常用的透明糯米紙，也是顏色不成三原色。所以最好的彩色媒介還是色膠片（Gelatine）。可是色膠片滑槽的裝置沒有全備時，便也祇好用透明色紙了。

### 三十八 其他的照射

在以上所講的之外，比較重要些的照射器要算效果放映機（Effect projector）了。這是和幻燈同樣性質的放映機。雲，霧，雨，雪，水波，火焰，以及其他種種可用光顯示的效果，都好用他。並且還好帶上小小電動機管理光影的活動。這種擴大地利用科學，過分作景物的誇張，假使無益於戲的效果的話，最好還是加以節制的好。因為分掉觀衆的注意力也就是損害了戲。

（第五節完）

預告

吳天先生翻譯的法國著名演員 Coquelin「舞台藝術論」及以禮先生翻譯的有名舞台劇「浮生若夢」，准在下期開始登載。特此預告。

# 問 加 心

(五幕喜劇)

Rudolf Besier 著  
許 子 譯

## 第 四 幕

### 輪 麗 愛 陀

幾個禮拜以後。

亞洛白兒抱弗勒虛入。她穿一身戶外的裝束，戴一頂無邊的小帽兒。

亞：(站在敞開的門戶前邊說)真的，姊姊，最後這幾步扶梯，你還是讓威爾遜攙你上來吧。

伊：(在外邊)不！不，威爾遜，別碰着我！

亞：可是，好姊姊——

[伊麗莎白入，戴着無邊的小帽兒，身上是出門的打扮。她喘息着，但臉上露出勝利的喜色。威爾遜緊緊地跟着她進來。]

伊：你看！一口氣走上來，沒有停過腳，也用不着別人攙扶！我覺得非常舒服——就不過有點氣喘罷了——(她的腳略為蹣跚一下。威爾遜和亞洛白兒倆伸手去扶她)不，別碰着我！我完全沒什麼——(她走近沙發坐下，一邊說，一邊脫下她的帽子和手套)你看，那不是很偉大的成功麼？你可知道，威爾遜，我從馬車上下來，在公園裏邊走了差不多

有——兩里路！

威：天啊，小姐！

亞：哦，姊姊——

伊：好，就算是一里路吧。可是無論怎樣，我要把這個情形報告給姜勃司醫生的。

亞：真的，姊姊——！

伊：哦，好妹妹，弗勒虛把你的外套弄得全是泥，難看極了！弗勒虛，你看你多骯髒！威爾遜，你還是抱他下去，叫珍妮替他洗個澡。他有好些日子沒有好好兒地洗擦過了。

威：(從亞洛白兒手上接過弗勒虛)好的，小姐。  
[威爾遜抱弗勒虛出。]

伊：(指着一疊函件)哦，郵件都來了。好妹妹，請你把那些信遞給我吧。

亞：(將信遞給她)怎麼，那不是白郎寧先生的筆跡麼！對不起，姊姊，我不是有心要看這封面的。可是，今天下午你是不是在等候他呢？

伊：(心不在焉地)是的——(她拆開信讀，私自微笑)是的，好妹妹，他現在快要來了——這封信不過是跟我請晚安的。

亞：跟你請晚安——？

伊：是的，這是昨天晚上道的。

亞：哦——

伊：(逐封信看)海登先生——馬田紐小姐——何恩先生——哦——(聲音突然改變)這是爸爸寄來的。

亞(關心地)爸爸寄來的！可是他不是今天就要回家麼？——

伊：也許他給公事羈留着吧——(她拆開信)

亞：(熱望地)哦，你想會這樣麼？

伊：(她趕快念完信；驚嚇的語氣)啊！——啊，亞洛白兒！——

亞：怎樣啦，姊姊？

伊：我們要離開這兒了。

亞：離開這兒？

伊：是——離開這房子。離開倫敦。你聽呀——  
[敲門聲音。翰麗愛陀在門外講話。]

翰：(在外邊)我可以進來麼，姊姊？

伊：進來吧，好妹妹。(連忙低聲對亞洛白兒說)別向她提起這個——

[翰麗愛陀入。]

翰：(極興奮地)哦，姊姊，你一定要馬上見他！你非得見他不成！

伊：他——？

翰：他穿着全副武裝。他剛才到聖吉姆斯教堂去——去朝見維多利亞女王，給女王親自封他作副官，或是什麼武官的頭銜。他好看極了！他威武極了！我可以領他上來給你看看麼？

伊：可是——

翰：我們用不着告訴爸爸的。哦，姊姊，你一定要讓我領他上來！你還沒有見過他哪——這正是你們見面最合式的時候——你再也沒有比現在看他更好的機會了——我說的是科克上尉啊，你知道麼？

伊：是，我知道你說的是他。可是，現在我不能見他，好妹妹。我在等白郎寧先生，他馬上就要來的。

翰：(沮喪地，然而順從地)哦——那末你當然不能見他了——可是我告訴你，姊姊，我有個辦法！我叫他在下面待着，等白郎寧先生走了，再領他上來見你。我想他不會見怪的。(她急急忙忙向門口走着，回轉頭說)你可以把你的詩人留在這兒，要待多久就多久。

[翰麗愛陀出。]

伊：(短促地笑一聲，隨即嘆口氣)是的，她最好還是趁這個機會跟她的軍官多親近親近吧。可憐的孩子，將來她不見得能够常常看見他了。(她拿起巴勒的信)

亞：哦，姊姊，請你快點告訴我——

伊：他是從道京寫來的。(她念着)『這封信是讓你知道，我們在本月二十二日星期一，將要離開倫敦了。我已經在雪梨縣浦肯村，租下一間佈置妥當的房子。這地方離倫敦大概有二十里路，和最近的萊特海車站，相去也有六里路光景。我現在還沒有決定我們將來是否要長住在那邊。不過無論如何，我們今年要在這新房子過冬天。住在鄉下地方，你能够享到新鮮空氣，而且可以和現在的環境完全斷絕往來。我早就感覺到，你目前在倫敦所過的那種昏亂顛倒的生活，如果再來延下去，在身體上和道德上，對於你都有不良的影響。我先給你這封信，讓你可以把我的決定，通知你的弟弟和妹妹們，並且告訴他們明天——』——就是今天——『我回家的時候，絕對不願意討論這個問題。事情都決定了，你和他們準備搬家所必需的手續吧』。

亞：哦，姊姊！——

伊：(辛澀地)這還沒有完哪。他還用一種特有的幽默口氣，來結束那最後的一筆。

亞：幽默的口氣？

伊：是的。他替自己簽上一個名——『你的親愛的爸爸』。

亞：二十二號。那我們只能在這兒住兩個禮拜了。

伊：(激昂地)我的『昏亂顛倒的生活』！——就不過坐車子出外遛遛，拜訪一些朋友，幾個客人來看看我——我奇怪他為什麼不乾脆叫我做輕佻放蕩的女人哪！他破壞我到意大利去的計劃。可是現在，他還要將我在這兒剛找到的一點點快樂也搶掉！(她把信裡纏成一團，掉到壁爐裏邊)

亞：我知道，姊姊，我明白——我很替你難過——搬家在我並不是怎末大的打擊。我在倫敦唯一的聯繫不過是教會工作，和訪問本地的教徒，可是你和翰麗愛陀——(她遲疑着不

說下去)

伊：怎末樣？

亞：(突然懇切地)哦，姊姊，你不要同我生氣，要是我告訴你這次搬家，歸根結底，也許對你是一種變相的幸福。

伊：變相的幸福！我是在這句神聖的老話下面教養大的。你的話是什麼意思？

亞：在這屋子裏邊，除了翰麗愛陀的戀愛以外，我們都互相假裝着不知道別人在幹什麼似的。似乎這樣就可以省掉麻煩。可是我們知道——我們全知道——你和白郎寧先生——

伊：怎末樣？

亞：哦，姊姊，在你等他的時候——或是他走了以後，人家只要看一看你的臉色——

伊：(傲然地)這有什麼？我愛他，他也愛我。我難道不跟任何女人一樣地有權利愛一個男子，或是給一個男子所愛麼？

亞：哦，你有的，好姊姊——可是事情將來怎末了呢？只要爸爸一天活着，我們永遠沒一個人可以得到他的允許結婚——不得到他的允許去結婚，是不能想像的事。再說，擊你的情形來講，也不完全是爸爸答應不答應的問題——當然，你現在比從前強壯得多，健康得多了。這是——這是——再好沒有的了——你剛才也夠用不着人家的幫助，自己從樓下走上來——可是——可是——

伊：可是就算我有能力走幾步扶梯，這意思也不一定說我將來就應結婚——你是不是要想這末講呢？

亞：哦，好姊姊，因為我是這末地愛你，不願意你受痛苦，我逼不得已才講這些話的呀。我對男子們沒有多大認識——我只知道他們都想跟他們愛上的女人結婚。我——我——完全不明瞭白郎寧先生的心事怎樣——可是——可是就算偉大的詩人，也終要想安定下來，自己有一個家，一個妻子，和——和一些孩子——結果是多末地可怕，要是——

伊：(亂起來)哦，別講了！別講了！你以為我沒有將這些事情想過一千次了麼？(她走近窗口向外望)

亞：我很抱歉——我——我——並不想干涉你的私事。我不過要把你——(她覺察伊麗莎白

不在聽，向着大街上的一個人招手，臉上轉露出欣悅的容色)哦——

(她起身從房內輕輕溜掉。伊麗莎白未注意到她出去。)

伊：(回轉身)白郎寧先生剛——(覺察房中無人)哦——

(她的眼睛偶然落在壁爐內捏糊了的信。她檢起它，用手撥平，欣悅的容色又消逝了。她將信放在壁爐架上。敲門聲音。

進來。

[白郎寧入。他們默然互相對視一會。之後，白郎寧走上前擁抱她。]

白：我的親愛的。

伊：勞動。

[他們接吻。]

白：(伸直手扶着她)你的神氣像是有點疲倦似的，我的寶貝。你今天幹了些什麼啦？

伊：(勉強裝着活潑的樣子)我坐車子到外面——在公園裏蹣跚了一會。後來，我一口氣走到樓上——用不着人家攙扶我，而且也沒有停過一次。

白：哦，可是你得知道——！當然，親愛的，這是非常勇敢的行動，你叫我覺得很榮幸！——走過來坐下。(他扶伊麗莎白到沙發旁邊，一同坐下)我說，你是不是稍為太野心一點兒呢？

伊：我不這末想——我覺得很舒服——

白：你瞧着我。

[伊麗莎白對他看。]

你有什麼心事，伊麗莎白？

伊：沒有什麼——

白：你父親已經回來了麼？

伊：還沒有哪。可是他今天就要回家。

白：(用手抱着她的臉)。你那雙會說話的眼睛，把你的心事都暴露出來啦。一定有什麼事情發生。什麼事呢？你得告訴我。

伊：你去看一看壁爐架子上面那封信吧，勞動。

白：(走近壁爐架，舉起巴勒的信)你父親寄來的？

伊：是的。

[他念完這封信；之後，他看着伊麗莎白，顯出一種奇妙的笑容。]

怎末呢？

白：（還是這種笑容）從這封信的樣子看起來，我想你剛才一定是很生氣地把它抓成一團——而且我知道你曾經將它摔到壁爐裏面。

伊：是的，我這末做過。可是——

白：爲什麼呢？

伊：哦，勞勃，難道你看不出這封信的意思，對我們是怎樣的麼？

白：我看得出——也許比你看得更清楚。

伊：比我更清楚？哦，你不要騙你自己！你以爲這次的搬家跟我們沒多大關係。你以爲你將來可以從倫敦坐車來看我，好像我們在這兒互相見面似的容易。可是你錯了！你錯了！你沒有像我一樣地明瞭我的爸爸。他對於我這兒的生活，幸福，和朋友，已經起下了妒忌心——他要叫我漸漸地，可是肯定地和這些關係斷絕來往。我早就覺得這事情總要來的。哦，勞勃，我恐怕沒多久就不能再看見你了——

白：這封信所的意思也許是這樣。可是它另外有一層更重要的意思，是你到現在還沒有了解的。

伊：更重要的意思——？

白：那就是說：在這個月底以前，你得到意大利去。

伊：（低聲地）意大利——？

白：是的——跟我一塊兒去。

伊：勞勃——

白：那就是說：我們一定要馬上結婚。

伊：（立起來）你可知道你正在說什麼？

白：我知道我在說什麼。我再說一遍。我們一定要馬上結婚。（他走近伊麗莎白）我的寶貝兒，你聽我說——（他正要執她的手）

伊：（嚇得向後退）不！別碰我！你說的話簡直是瘋狂！——我不能嫁給你——我永遠不能嫁給你。

白：（情感突然迸發）你能够嫁給我，你一定要嫁給我，就算我逼不得已要抱你出這個屋子，抱你上禮壇，你也得嫁給我！（控制着自己）你當真以爲：我肯僅僅爲了要滿足這個我已經認爲是瘋狂的人，爲了要滿足他的自私心和妒忌心，就隨隨便便讓我自己給他從

你的生活中推開麼？到現在你也應該明瞭我是怎樣的一個人了——

伊：（迅速地插進去）哦，勞勃，妨礙我們的，不但是爸爸一個人，是我自己——是我——

白：那個問題我們已經考慮過有一百次了，而且——

伊：是的，可是現在我們一定要再考慮一次。說實話，這是最後一次的考慮。

白：可是——

伊：（用手勢阻止他說話）勞勃，我們不用再欺騙自己。無論我的健康將來有多大的進步，我終究是個殘廢的人。你告訴我，不管我的身體好壞，你也一樣地要我——你的話說得非常感動，我也知道你心裏的確是這末想——可是我——勞勃，我還不够慷慨來接受你的貢獻——你要說我太驕傲也可以。我澈底地感覺到，隨便你怎末說也好，你對我的貢獻是你生活上一個重大的犧牲。我如果做了你的妻子，我要整天整夜地想念着你應該可以享到的幸福，爲了我而犧牲掉的幸福——自由，冒險，光榮，性愛——我永遠不能使你滿足的性愛——

白：不——不——你聽着——

伊：（以全副精神寓於語氣中）哦，勞勃，我將來要給你那些爲了我而不能養出來的孩子——給他們的靈魂整日地纏擾着。——我剛才看見那封信的時候，整個世界好像要崩潰似的——可是現在我感謝上帝，它來得正是時候，因爲我們還沒有受到什麼限制，我們還有勇氣互相拉拉手告別——（她伸出手來）

白：（態度完全改變；只當看不見她的手，以一種理所當然的語氣沈靜地說）總而言之，我以為這是我們同他們爭最好的計劃。你們在——（參看手上的信）——在二十二號離開這兒。唔——我們只剩下兩個星期的時間來辦理一切的手續了。上禮拜你告訴我，海特理先生請你的妹妹們下星期六到列蓮門公園去野餐。到那時候，這屋子裏邊就空着沒有人了。我們可以在瑪麗拉朋教堂碰頭，早上選一個時候安安靜靜地結婚禮。我馬上就去領一張結婚證書，回頭再拜訪這兒牧師。

伊：（露出迷亂和驚嚇的神氣，眼睛一直凝視着

他) 勞勃——

白：(態度如前) 在同一天，我們決不應該莽莽撞撞就離開英國。沒有動身以前，你得安定下來儘量地休息一會。所以，我們一結好婚之後，我想你還是回到這兒來，費一兩天慢慢地整理你的行李。如果我們在第二個星期六動身，那你還有六天工夫。現在——(他從口袋裏掏出一張紙頭)

伊：哦，別講了，我不能再聽你說了。

白：(態度如前，參看手上的紙頭) 爲了萬一要應付像現在這種意外的事情，我早就將沙山頓開出去的輪船日期表，都仔細記下來。每個星期六晚上九點鐘，有一條郵船離開皇家碼頭。我們一定要在華士霍爾車站趕上五點鐘那班快車。這班車八點就可以到沙山頓。

伊：哦——(她狂笑起來，笑聲逐漸轉成啜泣) [白郎寧擁着她，扶她到沙發跟前一同坐下來。她的啜泣漸息，斷斷續續地說：  
我——我還常常以爲我的爸爸是世界上最具有權威的人——

白：(微笑着) 可是你已經認識我好久啦！

伊：可是我一定不能對你讓步，勞勃——我一定不能——我不敢——

白：親愛的，還有一件最重要的事情，我們一定要立刻解決。在路上你不能沒有一個女傭人來伺候你。威爾遜一定也很熟悉我們倆的關係。你說她對你完全忠心。可是你想她是否願意跟我們到外國去呢？

伊：(停一會。低聲地說) 勞勃——你可曾想過：我在半路上也許會病倒的麼？

白：我知道。

伊：假使我在你手上——你手上死了呢？

白：(停一會。輕輕地) 你怕麼，伊麗莎白？

伊：(傲然，憤怒地) 怕？我？你知道我不怕！你知道，與其叫我沒有了你活一百世，我寧可在你面前早點死掉——可是——可是如果我就那末死了，那你心裏覺得怎樣呢？社會上的人又怎樣批評你呢？——

白：(鎮靜地) 我所得到的罪名，不過比謀害人命稍爲輕一點兒。至於我心里覺得怎樣，我——我讓你自己去想像吧——

伊：這樣，你還叫我跟你一塊走麼？

白：是的。我預備將你的生命冒着危險——比我自己的生命冒着更大的危險——從這個可怕的屋子帶你到太陽光底下，要你做我的妻子。

伊：你這末愛我？

白：我這末愛你。

[長頓。

伊：勞勃——你可以——你可以給我一些時候考慮麼？

白：我們沒有剩多少時候了，親愛的。

伊：是的，我知道。可是我需要一點時候考慮。我現在不能決定。我不敢——我覺得不久一定有什麼事情發生，可以確定地指示我走那一條路——給我幾個鐘頭。今天晚上沒有睡以前，我會寫信給你，告訴你我的決定——請你允許我吧，勞勃。

白：你答應寫信告訴我？

伊：我答應。

白：好的。

伊：謝謝你。

白：我現在可以走麼？

伊：你請吧——

[白郎寧跪下，拿起她雙手熱情地吻着。她以被動的心境接受白郎寧的撫愛。白郎寧站起，默然離開這房間。她坐着不動，眼睛瞪瞪直望着前面。停一會。很輕的敲門聲。再停一會。較重的敲門聲。伊麗莎白從沈思中甦醒。

進來。

[翰麗愛啞入。

翰：我看見白郎寧先生從扶梯走下去了——我可以領他進來麼？

伊：他？

翰：他在外邊的扶梯口站着——(她輕輕地搖伊麗莎白一下) 你醒一醒呀，姊姊！我說的是蘇提士啊。

伊：哦，是的，當然是的——我改一個時候見他不成麼？

翰：不！不！我告訴過你他現在穿着軍裝，你剛才答應看他的，姊姊。

伊：(嘆一口氣) 好吧，妹妹——

[翰麗愛啞很感動地吻伊麗莎白。然後她走

到門口，把門打開。

翰：（向門外走廊說）進來啊，蘇提士。

〔蘇提士·科克上尉入。他是個體格魁梧，相貌英俊而坦白，留着鬍鬚的男子。他整身穿着雄壯華麗的軍裝，臂下抱一頂軍帽。〕

這位是蘇提士·科克上尉，姊姊——這是我的姊姊，伊麗莎白。

〔伊麗莎白站起迎接他。科克拍答把腳拍擺立正，癩着身一鞠躬。〕

科：下官非常的榮幸，巴勒小姐。

伊：（伸手給他）你好啊？

科：（接着她的手，欠身）非常的榮幸，我的確是非常的榮幸，巴勒小姐。聽說你不是輕易在這兒接見客人的。

翰：唔，真的，蘇提士。除了自己家裏的人以外，從來就沒有幾位先生可以到姊姊的房間裏邊來。

科：你知道，我今天得到兩次的光榮。先給女王陛下賞賜恩典；現在又蒙你接見我，巴勒小姐。我不知道有什麼功勞來享受這些光榮。

伊：哦，我倒忘了！你剛從皇宮回來。我從來就沒有見過女王。她是怎樣的一個人呢？

科：是個身材很小的太太，巴勒小姐。可是從頭到腳滿是皇家的氣氛。

翰：蘇提士，你還沒有掛上劍哪！

科：我告訴過你，在屋子裏掛劍是不合禮節的。

翰：哦，管它什麼禮節！我要姊姊看你帶着全身披掛。你把劍放在那兒？

科：在客廳裏邊。

翰：我去拿來。（她向門口跑）

科：不，可是，真的——巴勒小姐不見得要——〔翰麗愛陀入。〕

伊：不過我倒真的想看看，科克上尉。我想，我從來就沒見過一位帶着——全身披掛的兵官，除了在檢閱軍隊和舉行典禮的時候——可是那是許多年前的事了。

科：真的麼？（略停一會）呃——巴勒小姐——

伊：怎末呢？

科：巴勒小姐——

伊：（以鼓勵的語氣）怎末呢，科克上尉？

科：我說，巴勒小姐——

伊：你要跟我講翰麗愛陀的事情麼？

科：（懇切地）就是這個，巴勒小姐，就是這個。一點兒也不錯。你知道，巴勒小姐——你知道——（他說不下去了）

伊：（很和善地）是的，科克上尉，我知道。雖然我完全沒有能力幫助你，不過請你相信我，我對你有誠懇的同情。（她伸手給科克）

科：（雙手執住它）謝謝你。你太看重我了。謝謝你，巴勒小姐。你知道，我從來就沒有碰見過那末一個女孩子——我的意思是說翰麗愛陀。我不知道有什麼功勞來享受——

〔翰麗愛陀擎劍入。伊麗莎白和科克仍然互相執住手。〕

翰：啊，是的，我早知道等我出去的時候，他要抓住這個機會告訴你一點事情。他真的講出來了沒有？

伊：（微笑）也許沒有完全講出來。是不是，科克上尉？

科：唔——呃——你知道——可是，像多半的小姐一樣，用不着說幾句話，她很快就明白我的意思——

伊：是的，我明白。（吻翰麗愛陀）我的好妹妹，我多末希望我能够幫你們倆一點兒忙！

翰：可是你不能够幫我們，雖然說你是爸爸最痛愛的女兒！沒有人能够。（她坐下，將劍橫放在腿上）蘇提士想得到爸爸的允許跟我求婚——像一個正當當規矩走的求婚人似的。我可沒有方法叫他明白，這些事情在溫布兒街五十號簡直是不可能的。

伊：（誠懇地）哦，請相信我，科克上尉，你這末辦非但沒有用，反而將情形弄得更壞！我父親要不客分說地把你哄出去——至於翰麗愛陀因此而受到的痛苦，我可更加不能想像了！

科：巴勒小姐，我明白我的身份還够不上跟你們配親。你知道，我是個窮人，除了薪水以外，我沒有什麼別的收入。不過，我是個品行端正的人。身家也很清白。如果需要的話，我倒非常情願放棄軍人生活，隨便改行做些什麼賺錢的生意，可是——

翰：可憐的寶貝兒，這末着，你一定要把事情弄得更糟！

科：唔，那個說不一定。我當然承認從軍是我的專門的職業。我恐怕也沒有顧及幹什麼了不起的工作。然而，如果有翰麗愛陀這樣寶貴的代價來報酬我的努力，你可永遠想不到我有什麼做不來的事情。

翰：哦，姊姊，你有辦法跟他講得明白麼？我可沒有！

伊：（直截了當地）科克上尉，倘若你是愛爾多拉着的皇太子〔註〕，到我們這兒來求婚，一只手擎一份家譜，表明你是月亮裏某一個貴族的正宗後代，還有一只手擎一張在附近教堂領來的證書，證明你是品行端正的人——就算這樣，爸爸也要哄你出去！現在，你明白了吧？

科：我還不能說我明白。

翰：好吧。不過隨便怎樣，你不准跟爸爸談起這個，而且我不許你放棄軍人生活。我現在已經看到你的威武的儀態，你想以後要是沒有了這一身軍裝，我還肯要你麼？站起來。我要把你的劍掛上。

科：噯，我說——（站起，羞怯地微笑着）

翰：（開始工作）姊姊還以為詩人——至少，某一個詩人——是男子當中最漂亮的人物。我可要叫她瞧她錯了——

科：我說，你弄錯了。你得知道，劍是掛在左邊的。

翰：為什麼？

科：呃——

〔巴勒入，以愕然的神色抓住這一幕活劇，他的面容立刻冰硬成忿怒的塑像。兩個女孩子都驚駭地凝視着他。科克覆着不動。〕

伊：爸爸——你——我想不到你這末早就回家，爸爸。

巴：我想我還沒有拜見過這位先生的光榮。

翰：科克上尉，這是我的父親。爸爸，這位是蘇提士·科克上尉。

科：下官非常的榮幸，先生。

〔兩人互相僵硬地一欠身。〕

翰：（停了一會）科克上尉是喬治和奧塞的好朋友。

巴：哦？（對科克說）這個時候，我的兒子是不常在家的。

科：是這末回事——我剛打這屋子走過——想趁着有空的時候進來瞧瞧，你知道，先生——也許湊巧碰到他們有一個人在家——

巴：哦。

伊：（打破沈默的空氣）科克上尉剛從白金漢皇宮回來——翰麗愛陀想，我也許喜歡看他穿着一身美麗的軍裝。

巴：唔。（他擎一只表出來看）

科：其實，這也沒有什麼好看——不過小姐們都喜歡顏色漂亮的東西，呃——天啊，時候一定不早了！

巴：（把表放進口袋裏）五點零九分半。

科：天啊！正是我應該走的時候了——

〔巴勒將鈴繩拉了兩下。〕

再會，巴勒小姐。

伊：再會，科克上尉。（她伸手給他）

〔巴勒走到門口，撐開門等科克出去。〕

科：再會，翰麗愛陀小姐。

翰：我送你出去吧。

〔科克向房門走，後面跟着翰麗愛陀。〕

科：（對巴勒說）再會，先生。

〔巴勒沈默地回他一個欠身。科克出。翰麗愛陀剛要跟着出去，巴勒用手勢阻止她。〕

翰：我要送科克上尉出大門口。

巴：傭人自然會送他出去。

〔巴勒關上門，一聲不響地走近壁爐，在它面前直立着。他說話的時候，眼睛一直向前望。〕

伊麗莎白，上這兒來訪問你的男客人，好像一天一天地增加了。

伊：這是我第一次和科克上尉會面。

巴：哦。可是從我剛才走進這屋子所瞧見的情形，我可以推想到翰麗愛陀和這位先生的友誼，是比較長久一點。我弄錯了沒有？

翰：我認識科克上尉，已經有好些時候了。

巴：啊。可是你是打那天起頭養成這個替他敲軍器的習慣呢？

翰：我從前也沒有看見過他穿軍裝。

巴：我想你將來也不見得會常常看見他穿着軍裝，或是平常的衣服。

翰：（拉緊聲音）為什麼？

巴：（將她的問話置若罔聞）我也許又弄錯了，

可是，伊麗莎白，我好像記得吩咐過你，在陌生客人沒有上這兒來見你以前，應該先通知我一聲。

伊：爸爸，喬治和奧塞的朋友，我們也很難叫他做陌生客人啊。

翰：你是否因為我幫科克上尉掛劍，就不許他再到我們這兒來呢？

巴：（不理翰麗愛陀的問話，對伊麗莎白講）你已經接到我的信了？

伊：是，爸爸。

巴：剛才發生的情形，完全證明我的決定是有遠見的。這個屋子快要變成倫敦一半人口的招待所了。我沒有那末些工夫，也沒有這個心思來調查到我這兒的客人，是不是我的女兒應該結交的朋友。憐憐得很，我們的新房子離開城市這末遠，你的倫敦的朋友，至少在這個冬天，不見得來打攪我們。

翰：（茫然）我們的新房子？

巴：（對伊麗莎白講）你還沒有告訴你的妹妹？

伊：亞洛白兒已經知道了。

翰：我不明白你。我們是不是——是不是要從溫布爾街搬走呢？

巴：（不對翰麗愛陀看）我已經在雪萊縣浦肯村租下一間房子。我們在二十二號搬過去。

翰：為什麼？

巴：我從來就不對人家解釋我的行動——尤其是對我的孩子。

翰：可是有一件事情我可以請問你的，爸爸。倘若你不准科克上尉來看我們，那是不是因為你剛才瞧見他在姊姊的房間，瞧見我在替他掛劍呢？

巴：（略為停一會，注視着她）我似乎聽見你說，科克上尉是喬治和奧塞的朋友。

翰：是的——可也是我的朋友啊。

巴：啊。

翰：是的——既然是我提議叫他來見姊姊，是我自己請他教我怎樣掛劍，你爲了這個就罰他，不許他來看我們，這是不公平的——

伊：（提醒她）翰麗愛陀——

巴：（以嚴厲低沉的聲音對翰麗愛陀說）到這兒來。

翰：（地向他走近幾步，講說的時候有點氣喘）

是，爸爸——？

巴：（擱着眉頭凝視她一會，然後用手指着他前面的地板）到這兒來。

〔她一直走到他面前，很急促地呼吸着，臉孔露出驚嚇的樣子。他的眼睛直釘着她。之後，他以低沉兇惡的語氣說：〕

這個傢伙是你什麼人？

翰：我——我已經告訴過你——他是我們的朋友。

巴：他是你什麼人？

翰：我的——我的朋友——

巴：就不過是朋友？

翰：是的。

巴：（突然抓住她的手腕，他的嗓音好像鞭子的撻擊聲似的）你說謊！

伊：（尖銳地）爸爸——！

翰：（喘着氣）你放手！

巴：（手抓得更緊）這個傢伙是你什麼人？回答我。

〔她想掙脫他的手，呼喊着。〕

回答我。

翰：哦，爸爸——請你——

巴：回答我。

翰：哦，不要——不要——

巴：回答我。

翰：（空息的語氣）他是——他是——哦，爸爸，我愛他——

巴：啊——（把她還有的一只手也抓住，擲下去逼她跪倒，說話從牙縫裏迸出來）啊——你——你——你——（她痛極，號叫）

伊：（抓住巴勒的手臂）放了她，爸爸！我不要這樣！立刻放了她！

〔巴勒將翰麗愛陀甩開。她在地板上倒做一堆，用手抱着臉啜泣。〕

巴：（回轉頭向伊麗莎白說）你——早知道這——丟人的事情！

伊：我早已知道翰麗愛陀愛上了科克上尉，而且我對她完全表同情。

巴：你竟敢告訴我——

伊：是的。如果當時我有能力的話，我也早就會幫助她。

巴：我等一會兒再來對付你。（對翰麗愛陀說）起

來。

翰：（突然緊抱着他的膝，以感動的哀求語氣說）哦，爸爸，請你聽我說——請你聽我說。我不是個壞孩子——我對你發誓我不是的。我知道我欺騙了你——我抱歉——我很抱歉——可是我非這樣做不可。我——我愛他——我們互相戀愛——如果你知道了，你會從這屋子趕他出去的——哦，難道你不瞭解麼——難道你不肯瞭解麼？——他沒有錢——我們現在還不預備結婚——他可是個好人——我愛他並不能算錯。別的女人都可以戀愛——爲什麼我不准戀愛呢？我需要愛——沒有愛我活不了。請你想想你從前是怎樣愛媽媽，她是怎樣愛你的，你——你就會瞭解我，可憐我了——

巴：（鐵石心腸地）起來。

翰：爸爸，你可憐可憐我吧——

巴：起來。（他使勁將翰麗愛陀抱着他的膝頭的手掙脫。翰麗愛陀蹣跚地站起來）坐在那邊。

（他用手指着一張椅）

〔她倒在椅子上，垂頭喪氣地坐着。〕

這件事進行了有多久了？

〔翰麗愛陀不說話。〕

你聽見了沒有？你跟這個傢伙混了有多少日子了？

翰：我——我認識他已經有一年多了。

巴：你常常跟他在一塊麼？

翰：是的。

巴：就只有你們兩個人？

翰：是的。

巴：在什麼地方？

翰：我們——我同他在公園裏相會，在——

巴：在——這兒也相會過？

翰：是的。

巴：在這兒，沒有第三個人。

〔翰麗愛陀不作聲。〕

你自己一個人同他在這屋子相會過麼？

翰：是的。

巴：哼，我一向認爲最純潔，最無辜的人，竟然在我自己家裏，鼓勵這種淫蕩無恥的行爲——

翰：不——不——

伊：（忿怒地）你怎末敢說這種話，爸爸！

巴：不准開口！（對翰麗愛陀講，他的語氣嚴厲，冰一樣地寒冷）現在你聽着。同樣的事情在一兩年前也發生過一次。那個時候，我還以爲你這種魔鬼似的企頭，已經給我鏟除了。可是我錯了。我應該用更忍心，更嚴厲的手段來對待你——所以現在，除非你真心誠意地答應我，以後不再跟這個男人見面，或者用什麼方法同他來往，你馬上離開我的家，除了此刻你身上穿的衣服，其他的東西一概不准你帶着走。在這種情形之下，你可以自己作主，你喜歡怎樣墮落，就怎樣墮落。不過有一點你可以認清楚的。一走出我的大門，只要我一天活着，無論你用什麼藉口，也永遠不准再進來。我想到了今天，你已經知道我從來不做無謂的恐嚇，從來不後悔我自己的說話。好了。你有兩條路走，你自己去選吧。

翰：（心裏痛苦地鬥爭一會之後）難道你就不關心，我將來因此要一生一世恨你的麼？

巴：我一點兒也在不在乎。

翰：可是——可是我先得通和科克上尉——

巴：我自己會對付他。

翰：（絕望地）可是爸爸——

巴：你肯不肯答應我不再見這個人，不再同他接觸？

翰：（停了一會，以呆滯的語氣說）我——我沒有別的路走。

巴：伊麗莎白，把你聖經給我。

伊：爲什麼？

巴：我不預備毫無保證就接受你妹妹的答應。可是我想，她要是將自己的手放在聖經上發過誓之後，就算他將來要反誓，她也得先考慮一下。把你的聖經給我。

伊：我的聖經是媽媽留下來的。我不能把它派這種用處。

巴：把你的聖經給我。

伊：不。

巴：你不肯？

伊：我不肯。

〔巴勒拉鈴繩。停一會。沒有一個人說話或

走動。威爾遜入。

巴：我要你到我的房間去，拿我的聖經來。你的手乾淨麼？

威：（看看自己的手）我的手，老爺？

巴：你的手乾淨麼？

威：（語氣有點辛澀）乾淨的，老爺。我剛替弗勒虛洗澡哪。

巴：我的聖經就放在床旁邊的桌子上。

威：好的，老爺。

〔威爾遜出。在她未回來以前，三個人全默然不動。威爾遜再進來，手上拿着巴勒的聖經。她將聖經交給巴勒，回轉身出去。〕

巴：（對翰麗愛陀講，一邊很虔敬地放聖經在桌子上）到這兒來。

〔翰麗愛陀起身，走近桌子。〕

把你的手放在聖經上。

〔翰麗愛陀依他的話做。〕

跟我說一遍：『我真心誠意地答應你，以後

不再見科克上尉，或者同他發生任何關係。』

翰：（沒有音調的語氣）我真心誠意地答應你，以後不再見科克上尉，或者同他發生任何關係。

巴：你現在到你自己的房間去，待在那邊，等你得到我的允許才可以出來。

〔翰麗愛陀不說一句話，可是抬起她的頭，走出房外。停了一會。〕

伊麗莎白，你可有什麼話跟我說。

伊：沒有。

巴：那末我要在非常悲痛的感覺之下離開你。除非等上帝感化你的心以後，你懺悔自己的罪過，懇求他的饒恕——和我的饒恕，我不再來看你，我不能夠同你有什麼關係。

〔他拿起自己的聖經出去。〕

〔他一關上了門，伊麗莎白就站起來拉鈴繩。她以果斷的態度這樣做。停一會。威爾遜入。〕

伊：請你把門鎖起來。（感動地）威爾遜，你是我的朋友麼？

威：（迷亂地）你的——朋友，小姐？

伊：是的，我的朋友。我此刻非常需要友誼和幫助。

威：我——我不明白你，小姐——可是我是那

末地愛你——我願意隨便幹什麼事情來幫助你。

伊：你願意？那末我可以信任你了？

威：是的。真的，小姐。

伊：威爾遜，下星期六我要嫁給白郎寧先生。

威：（喘一口氣）嫁人——！

伊：噓——是的。當然，家裏還沒有一個人知道——我們一定不能讓他們知道。

威：天啊，小姐，我想這倒真不能讓他們知道的！

伊：我們預備秘密地在瑪麗拉朋教堂結婚。你肯跟我一塊兒去麼？

威：我，小姐？我肯，小姐——而且很喜歡去——

伊：一結完婚之後，我要回到這兒來住幾天，再——

威：（無限驚訝）回到這兒！跟白郎寧先生一塊兒回來——！

伊：（歇私的里亞地笑一聲）不——不——不！就同你兩個人回來——然後，在第二個星期六，我要和白郎寧先生會面，我們到外國去——我們到意大利去——你肯跟我們一塊兒去麼？

威：（低聲地）到意大利——？

伊：是的——你肯跟我去麼？

威：哦，小姐，我想不出我怎能叫自己不跟你去。那倒並不是我住得慣外國地方——我不。可是不管你有丈夫沒丈夫，我要不跟你在一塊兒，你就永遠不能活着到意大利。

伊：那末你肯去了？那末你肯去了！哦，我是這末地快活！我要告訴白郎寧先生——我現在就寫信給他。我要你你立刻將這封信寄出去。你去換衣服——等你預備好我也就可以寫完了。

威：是，小姐。

〔威爾遜出。伊麗莎白拿起筆紙開始急速地寫。〕

〔幕漸落。〕

——（第四幕完）——

〔註〕想像中虛構的黃金國。

從舞台劇改編為電影  
的「閨怨」之(四)↓



「傀儡家庭」之舞台裝置

演出地點：Coloradom 之 Central City 歌劇院。

設計者：Donald Oenslager

該舞台設計被譽為最能正確地依照易卜生劇中描述之郝爾茂會客室。此孤島話劇活動中，正有二劇團在從事演出「娜拉」（即傀儡家庭）之準備，並聞其一為中國化之娜拉，亟製版刊出，以供參考。

## 編 後

在紙張，油墨，印刷，銅版等等的價格較前漲上三四倍，許多定期刊物都在停刊聲中，本刊仍能勉力與諸位相見，我相信雙方都會感到異常高興。這一期，為了成本關係，不得不把編排的體裁上略為變動，同時減縮了四頁篇幅，雖然是這樣，但內容的數量上並不多大減少，我們把封底面的裏頁都利用了；實際上，本期與過去相較是相差了兩頁銅圖。雖在這種情形下，不增加價格，而在我們仍得虧上不少的數目。希望這畸形的現象能迅速地恢復過來。

過去在編後中對讀者說過，我們很希望能擴充篇幅，目前的情形當然更談不到，因之，有許多好文章不能很快地與諸位相見；朱端鈞先生的劇本等等為我們擱置了好久，最近更有吳天兄翻譯法國有名演員的舞台藝術論及以禮兄的「浮生若夢」的三幕劇，雖排好了但無法放進，這在負編輯的我，真是感到異常歉疚與不安。

最近收到過兩位讀者的詢問，問本刊收不收外稿；我們非常抱憾，過去在這一點態度上做得還很不够；在這裏我想答復來函詢問的兩位以及其他多數戲劇朋友，本刊並不是一個同人雜誌，我們非常



願意把它開放給任何愛好戲劇的朋友，任何人的來稿，都非常歡迎；我們祇問本身的內容，作者的有名與否，我們是不問的。短篇論文及獨幕劇等更為我們需要，因本刊特約連續的長稿已太多了。

孤島上已有兩個職業劇團在作長期公演，我希望它們的演員都能細心一讀本期上的「演員自我修養」的文章。在目前所見到的現象下，我們非常擔心劇藝會做着營業的尾巴，遠超過史氏文章所指出的危機，我們非常希望關心這一現象的朋友來討論一下。

封面「戰時民衆劇場」照片為該校教授黃作霖先生所贈，附此誌謝 編者



# 上海劇藝社舞台照的一頁



武則天(一)



賽金花(一)



賽金花(二)



武則天(二)



武則天(四)



武則天(三)



生財有道



## 目 錄

譚孤島的喜劇與磨鍊	松	青	2
預告及徵求			4
我怎樣演戲	Paul Muni作	費明譯	5
我看過裸形舞台的演出		金定	8
約翰曼利(獨幕劇)		朱瑞鈞譯	9
孤島戲劇浪花報道		也魯	14
導演術概論		顧仲彝	15
舞台光		吳仞之	19
閨怨女主角的一封信		鄭通譯	24
閨怨(第五幕)	Rudolf Besier作	許子譯	25
編後			32

## 插 圖

「麵包」莫斯科藝術劇場上演舞台照	封面
上海劇藝社上演舞台照	封裏頁
「賽金花」二幀	
「武則天」四幀	
「生財有道」一幀	
著名的化裝術與幕帷	底裏頁
M.柴霍甫化裝照四幀	
“Twelfth night”街景的幕帷	底裏頁

## 劇 場 藝 術 第 十 二 期

中華民國二十八年十月二十日出版

編 輯 人	松	青
發 行 人	胡	松 青
總 經 售	光	明 書 局
	上海福州路296	電話96420
外埠代銷處	各埠生活·新知書店	

公共租界警務處登記證C字第三〇八號  
上海法公部局登記證五三五號A字

本刊文字非經許可不准轉載  
本刊發表之劇本保留上演權

# 譚孤島的喜劇與磨鍊

松青

如在中國話劇的演出史上作一統計，可以發見喜劇演出的次數是出奇地稀少；而中國創作喜劇的劇本更是寥落可數。這種現象，是不是可以證明中國劇作家輕視喜劇？或者中國的演員不喜歡表演喜劇，還是中國觀眾不歡迎喜劇？這答案，在理論上推求，決不會是肯定的；那末為何喜劇被中國舞台所疏遠，它的真實原因在那裏？這問題是戲劇朋友們所不應該忽視的。

在孤島一年來無數次的演出中，有兩次喜劇「啞妻」和「生財有道」的出演值得我們注意。它們在舞台上演出的狀況，及由它所引起台下觀眾間的反應，是一般從事戲劇者，特別是關心喜劇冷落的的朋友們所值得思索及討論。

「啞妻」本是法國劇作家法朗士原著，由陳治策先生改編為中國形式。內容是描寫縣長太太是啞叭，不會說話固然不好，但醫好了大說特說起來，唔吵得使縣長頭痛要發瘋，結果祇有請大夫來把他自己治成聾子的故事。這劇本在北國的劇運中很受歡迎；在上海還是在去年四劇團慈善聯合公演上第一次與觀眾見面，由洪荒劇團演出，導演者華沙。之後，原班人馬（換去一個縣長太太）在新光大戲院作第二次上演。兩次上演時，台下觀眾間連續的笑聲，不時遮蓋了演員間的台詞，收到了很好的喜劇效果。但我聽到一部份戲劇朋友們的批評它是文明戲，同時說有些動作太京戲化。在一月前，在藝宮劇院作長期公演的上海劇藝社上演第三個劇目「生財有道」（原名「慳吝人」），作者是法國畢生為喜劇努力的戲劇家莫利哀，由顧仲彝改編為中國化的劇本，導演者朱端鈞。劇情是一個老守財奴與兒子爭風吃醋，結果兒子勝利，女兒許給年輕情人的哥哥，自己亦依然保得已被偷去的錢財。獻演的一晚，到了很多孤島上的文化人。在演完第二幕休息間，某位作家對我說：「這次演戲大不如前，演得很糟，太文明戲化了」，旁邊有好多位文化朋友都同意他的見解，他們問我的意見時，我的答復是不同意這是文明戲，同時我還說莫利哀當時上演他的原著「慳吝人」，或者說句笑話，如請他來導演「生財有道」，一定還要誇張，也許會使大家認為更文明戲化了。這意見，我並不承認是在和朋友們開玩笑，或者是太武斷的偏見。

在「啞妻」第一次上演後不久，恰逢到法國僑民組織之業餘劇團，在蘭心大戲院上演三幕劇，法朗士氏的「啞妻」亦為其中之一。看過中國「啞妻」，並且熱烈討論過它演出手法的朋友們聽到了這消息，都非常興奮。那天我們去了很多人，中國「啞妻」的導演華沙兄也在內。看過法國「啞妻」演出後給我們的印象是，華沙導演的中國「啞妻」太不夠誇張，因之有很多場面，不能收到劇本上所能發揮的更譏諷更諷刺的舞台效果，同時認為把如此誇張而近乎漫畫化的演出形式，來搬上中國舞台，無疑地會給一部份人認為這是更低級的文明戲，而受到更譏笑的批評的。但以這種演出方法與中國觀眾們在舞台上相見，我們相信一定會受到熱烈的欣賞與歡迎。所以我覺得橫梗在這現象中間的阻隔，多半是一般話劇工作者及愛好者，囿於輕視文明戲而起的「潔癖」的觀念，不瞭解喜劇的演技方法，及一般演員的演技上，不習熟或不能應付上演喜劇需要等等的原因。

我們大家都知道所謂文明戲者，是它在演技上，什麼都加以不合理或過分的誇大，處處不忘記加上「噱頭」；劇本祇有分幕的故事，沒有台詞；這種演出方法倒近似十六世紀意大利流行的演出形式

，但因他們本身修養上的限制，及迎合一般小市民觀衆的心理，故所能做到的祇是低級的趣味。戲劇上文學的及舞台藝術的價值，它們都沒有，沒有台詞的劇本根本談不到文學上的價值，而舞台上所活動的各部門，（指動作，表情，裝置，燈光，服裝，化妝等等），一切都在矛盾與不統一之中，與戲劇藝術的條件也相差太遠。當然在這裏我們還應當指出，以低級趣味為舞台效果中心所反應起阻礙社會進步上的影響。

一部份「潔癖」過甚的戲劇者，不認文明戲是話劇，甚至不承認它是戲劇（我曾聽見有人這種說過），我認爲有點近乎偏激的見解。窮本究源，我們不能否認它們原是從一個的運動上生長出來同一的戲劇形式，只是在發展中，也相等於社會上一切文化運動中各部門發展的分歧，由於它們內部份子的認識與目標的不同，蛻化爲兩個陣營，各進行其在本質上相異的路線與方法，所以我以爲有一位朋友把它們分爲進步的與退步的話劇，也頗可同意。

文明戲能存在，且較前更有發展（綠寶劇院等是他們優秀的代表），我們不應全部同意一部份的意見，認爲這全由於觀衆文化水準低落的原因，我們不能抹殺文明戲本身上有若干可取之點。由於他們在舞台上長時期經驗的積累，在演技上已形成一種特殊發展的職業戲的類型，（見史氏「演員自我修養」之「舞台藝術與職業藝術」一章）即史氏所謂演技刻板法，且因他們爲了營業與迎合趣味等的原因，造成偏於喜劇的類型，這種偏喜劇的職業戲的演技類型，當然非藝術的，但我們不能否認文明戲已賴了這中心主力，已吸收了更廣大的觀衆。

因爲文明戲廣泛地濫用了喜劇的演技法，而形成了偏喜劇的職業戲的演技類型，使一般有「潔癖」的，及不熟諳喜劇原理和手法的戲劇朋友們，在鄙視文明戲的心理下，非常警惕自己在工作上不要循着他們錯誤及不藝術的道路。見了模仿「真實」的賤品影子非常厭惡痛恨，日子久了，這種嫌惡心理，會造成不敢去接近「真實」，似乎去接近了，反有去模仿賤品的影子的嫌疑。這一種變態的心理，在社會上時常可遇見，我以爲它也正是在戲劇上有「潔癖」，及一部份戲劇工作者對於喜劇的心理狀態，這種心理不糾正，會影響了中國喜劇的健全發展。

自然，我決不會同意某一部份人的見解，主張去文明戲學習，認爲文明戲的演技已是非常優秀和成功，（似最近某報上所說）。藝術與不藝術之間，很多地方在表面上似是而非實非；不是對劇藝有修養者所能認識與鑒別，而深惡痛恨亦無補於實際。所以我以爲我們固不該過分痛恨冒充「真實」的影子，反而不敢去接受「真實」，並且我們更應該把「真實」發揚光大；我們在喜劇方面努力，有似拭拂垢鏡，使它重放光明。

在演技上講，一般戲劇朋友的見解都認爲喜劇比悲劇難演，因它更需要圓活熟練的演技。有經驗演戲的朋友們，都同意這見解。所以我在上面說過大家不熱烈採用喜劇的原因，一方面固爲一般人的「潔癖」等觀念作祟，但另一方面是他們不明瞭喜劇（喜劇內有許多種類）的演技理論與方法，尤其是一般演員的演技不敷應付上演喜劇的需要。

過去看過幾次優秀的喜劇劇本上演，幾乎可說全部失敗，演時枯燥無味，全沒有把喜劇的氣氛傳達出來，這問題全在於演員的演技能力。演員如不會在演員藝術上有過鍛煉。則任何上演的成績一定不會有多大成就，而扮演喜劇的演員更需要較特殊的訓練，這裏我想舉「生財有道」內一場面、來說明喜劇的演員更需要有音樂的素養，方能在音調，表情，姿態等等上傳達出美感的情緒，而不致使觀衆們感到庸俗與胡鬧。「生財有道」第三幕開幕時，有一段喜劇的近乎管弦樂化的場面：幕起，台上因爲守財奴忽破例要請客，在佣人們認爲是破天荒的喜事；四五個人在收拾客廳時，每人把台詞以歌詠的調子唸出來，把每人在收拾東西的動作都合乎歌詠的節拍；之後，由他的賬房先生以強烈的歌詠化的台詞率領大家在廳內轉圈，表示興奮歡舞，後爲守財奴所呵斥而猝然中止。導演如此的處理，能

把場面美化而活潑，產生非常優秀的喜劇氣氛。但因演員們缺乏音樂的素養，故在動作台詞等等上，一切都陷入混亂無節奏的狀態中，舞台上所表現的，在觀眾看來是非常滑稽可笑與不近情理的舉動。這一場面，如有人批評為更不及文明戲，也並未過份，因文明戲決不會弄巧拙成地來暴露他們自己的所不習熟的東西。喜劇中演員的演技能力是非常重要的，「生財有道」的上演能有部份的成功，賴於扮飾守財奴的鄭重的優秀演技。有數場因鄭重累乏由別人替代，（他們都演過或排過）舞台效果便相差甚遠。所以演員個別的演技能力及全體演出的和諧統一，是構成喜劇成功與否的重要因素。（當然這原則並不狹義地僅限於喜劇）。

在本刊第七期『論「此時此地」的劇運』中，夏衍先生曾指出目前戲劇活動的演出問題：「百分之八十以上的希望，寄托在劇本身上，情節曲折和劇情的熱鬧，是決定是否可以上演的準繩。」這確是普遍的現象，但他們選擇的條件還很少及於喜劇，因他們既「過重地依賴劇本而過輕地估價演出和演技的傳統」，而喜劇劇本演出的成功與否，依賴演出和演技之處是更多於依賴劇本的本身。

所以由於一般人於戲劇上的「濼癖」，及演技能力薄弱，因而使舞台疏遠了喜劇的現狀下，不但阻礙了喜劇在中國戲劇活動中的健全發展，也同樣有力地影響了劇作家在喜劇創作上的努力。

在抗戰建國的偉大的使命下，因孤島上情勢的特殊，我同意朋友們提出孤島上劇運當前的任務是「磨鍊時期」的階段。配合着廣大開展話劇領域的工作，我們更應該雙倍努力於舞台藝術的建立，以求它能牢固地深入觀眾中去。在這要求上，喜劇大量地採用與上演，是有助於這一目標。我們應該掃除阻礙這一企圖進程上錯誤的觀念，互相切磋地來解除技術上的困難。

（附錄一位對於導演有豐富經驗的朋友，曾把話劇業餘演員於演技進步程序上，分為四個階段；謂一個演員初接觸戲劇，總是覺得喜劇容易，悲劇難演，所以建議排喜劇；但他會很快地越過這階段，喜演悲劇了；之後，就覺得再演喜劇的困難；等他自感演技能力堪演喜劇時，又會感到悲劇的不易，再進步下去，便相當可以說是一個全村的業餘演員了。根據他的意見是：喜劇→悲劇→喜劇→悲劇。他說第二演技階段走上第三演技階段是比較最困難的時期，而目前孤島上的演員平均地說來是在第二階段，特此以供參考。）

## 預告

上期預告吳天先生翻譯法國著名演員 B. C. Coquelin 的「演員藝術論」，及以禮先生翻譯的有名舞台劇「浮生若夢」，因本期數文結束，篇幅不敷，故准延至下卷一期起開始登載，幸希諒察。

## 代徵本刊創刊號

本刊創刊號，除存留備訂合訂本外，均已補售無剩，但新定戶及外埠讀者來函要求補購者甚多，今特代為徵求，如讀者中有願讓去者，請開明價格或其他致本社為盼，創刊號之需要量，約在四十冊左右。

劇場藝術社發行部啓

## 注意

讀者諸君如欲續第二卷全約者，請即日起向本社定閱，本社為紀念一卷完畢及與讀者求更密切起見，特舉行第二次徵求直接定戶運動，定價低廉，定戶另有其他優待，請閱本期封底廣告。

# 我怎樣演戲

美國 Paul Muni 作  
費 明 譯

電影攝影機向演員提出了無限的限制，在電影裏演戲——那就須要經常顧及這些限制。演員一出現在攝影場上之後，他們步履便被地板上用粉筆所畫的記號和對象鏡頭的距離所限制，他的聲音要對着錄音機發出，要被測量器控制，如果他能顧及電影攝影的一切特點和條件，他的表演才能在銀幕上顯出。——

為銀幕所演出的角色，就是在膠片帶上一同接合着的幾個表演。

演員自己並不把這些表演湊合起來，也不把它們——折開。他所表演的一切，是規定在影片的總圖（計劃）裏的，這種預定的連貫的意思，在表演的形象湊合（前接，蒙泰奇）的時候，會完全被變更，對於這種工作，演員絲毫不能加以控制。

一個演員在影片裏創造一個形象的時候，他所經歷的一切階段，最後也不過是製作一部影片的複雜過程裏的一小部分罷了。

我們來從脚本談起。選擇脚本，對於演員是否適合，向來並不和演員商量。在這一方面，我的情形却特殊：每在開拍一部影片之前三個月，影片公司先向我提出四個電影脚本，讓我審閱，我有可能去選擇其中的一個。我把作品加以翻選擇，這種作品的形式，簡單的是幾十頁劇情的簡述，完全是詳細製作好的工作脚本，現成的對白，演員性格的分析和分幕都已包括在內。假使只是劇情的概述，那末電影公司的藝術負責人總是拿它來和我一同商量的，以便在電影脚本作者開始製作的時候，我們便能夠一同給他們必要的指示，向他說明，我們希望從故事裏擷取出來的是什麼。對於一個故事，我們搜集了並且揚棄了它的各種不同的評價，絲毫不遺漏的，把脚本詳細——討論。

然後把故事還給作者去作最後的複製，這項複製的工作，平常總要延續一個半月到兩個月。藝術負責人時常和脚本的作者談話，以便設法使

我們的指示，儘可能的完全在作品裏執行。這時期屆滿的時候，脚本的「第一次草稿」便出現。草稿交給我，我拿去詳細的研究和考慮。然後導演，作者和我再舉行新的會議。

現在電影導演已經積極的參加討論了。他提出新的觀點，怎樣把故事用觀眾所要的形象傳達出來，他的實際經驗，和他的電影技術。他的指示是給我們工作的很寶貴的保證。現在我們可以看出這脚本的最後結論了。

再過兩個星期，在這兩個星期中，作者從事他新的改正本——這是製作脚本的第二階段。導演利用這個時候挑選演員和攝影工作人員，以及進行開拍的最後準備。

至於我呢，我便研究我的角色：他的環境，他的內心實質，他說話和動作的姿態。但是最先我須確定他的身體的外貌。

假使題材是一個具體人物的傳記，那末我便設法弄到他的照片或是畫像，然後閱讀一切我可能弄到的記載材料：可以把他的生活和時代告訴我的書籍，可以幫助我瞭解他的世界觀的一切材料。在創造左拉形象之前，我搜集了極其豐富的畫像的材料，他的著作，他同時代的人論到的一切書籍，一切特萊孚斯的紀錄文件。

在「大地」這部影片裏創造王龍的形象，向我提出了完全另一種的問題。這並不是一個歷史的人物，只是某種的典型。我企圖把王龍創造成一個某種綜合的形象。說句實在話，我不相信，我在銀幕上所傳達的正就是我自己對於他所得印象的內心的形象。

絲毫用不着原封不動的做出歷史人物的背影——要緊的只是把歷史人物做成寫實的，對於觀眾是真切。我從來不以為必須把所表演的歷史人物的一舉一動完全確切的復活出來。

可惜世上並沒有一種法則，可以使人充分去駕御演員的演技。假使我知道演什麼戲該適用什麼方法，我是樂於去遵循這種方法的。甚至於即

使有什麼研究過演員技術的演員，他擁有某種數量的基本知識，同樣是够作演技的一般方式的；他須要一步一步的逐漸深造。他遠遠不是一個完成的演員，當他只知道演技的理論原則和一些實驗的時候。也許他是很靈敏的，有美妙的聲音，俱有天生的技能，出衆的語法，活潑的想像和可愛的外形——他能够熟悉一切演技的原則，會很順利的把這些原則適用在實驗裏。但是他假使並不俱有最偉大的敏感，極寬廣的心地，假使他不做永久的學生——每一個創作者都應該做學生的，——他便永久不能習熟角色的一切奧秘，因為他只會利用他所學會的基本的形式。他可以自以為是完成的演員，但是事實上他只是一職業業者，即使可叫做耍戲法的。

至於我呢，演技對於我是經常的學業。每一個新的角色都向我提出新的問題，我必須把這些問題很實驗的予以解決。世界上並不存在着我可以介紹的學生或學校。所以我認為，演員不必受制於學術的公式，只要倚恃自己的本能，靠自己的經驗作指導，便能真正的深入他的角色。

但是為記住角色的對話，我所發明的方法，恰巧和我剛才所說的「感覺」角色，完全相反。這方法對於我非常有用。我是像鸚鵡似的把我的對話硬硬記住，讓它們直接印刻在記憶裏，以使我不用分析，甚至於不加思索它們的意思，便能够毫不打頓的背出來。時常我須把長句獨自一人再三誦讀，直到個別的句子自動而有音韻的能從我的腦經裏迸發出來的時候。

用這樣的方法硬記對話，於是角色，角色的意識，角色的思想便在某種程度中下意識的深入我的內心，使我表演的規範確定到某種程度，但是還沒有到達我可以不變更它的定型的程度。當角色的言語已經開始自動的能在我的記憶裏迸發出來的時候，我便把它們完全擱在一旁，而開始去思索這些語言所表示的意義。我時常用一種話來更換另一種話，直到我相信，所有對話都完全成為我自己的話，我也不用再去思及它們的時候為止。

有時候我改變個別句子的音調，因為新的音調，會給我帶來新的意義。在這時候，台詞已經開始活起來了。當我從事這工作的時候，我時常在腳本的邊緣上劃記我在硬記台詞時所發生的聯

想和感覺。比如，左拉在法庭上的一篇演講，歷時六分半，我把這篇演說，寫了整頁的附註，這些附註把我最初原定的語調完全改變。我第一次練習讀這篇演詞，讀得聲高氣壯。後來我開始思索這些字的意思：「法國人啊，我知道你們，我知道你們所過的生活」。當這篇演講對於我竟成為活的時候，我便隨着愈是清楚的覺得，應當把這篇演講讀得比較平和，同時又要有力。於是我的聯想便幫助我確定我台詞的音韻。

我歡喜用蓄音機來進行我的準備工作，因為這樣可以使我聽見我的台詞，如果必要的時候，可以批評和改變它們。我開始記錄我的講述的時候，只是在我已經把台詞讀過幾百遍之後。這可以證實我的思想，語法，音調的印象。錄用機更應用應有的方法去幫助台詞弄得美麗。我用這樣的形式工作，一天能做一兩場戲。

當一切已經詳細準備好了的時候，便開始拍攝的第一天。

導演着手工作，我們研究他的方法。當演員們第一次出現在攝影場上的時候，他們把自己的台詞說個一兩篇，並且嘗試去適應自己對手們的表演。這第一次的排練，平常總是不用燈光的照亮便舉行。過了半點鐘或是一點鐘，演員們都離開攝影場，到自己的化妝間去休息，溫習自己的角色。或是吸烟。休息繼續一小時或一小時半。這時候攝影場上裝置機器和照明的用具。然後演員們再出現在攝影場上，再把自己所有的台詞，練習一兩次。之後，導演便發信號，開始拍戲。

在戲劇裏，演員因為倚靠了和全體人員在全部劇本裏不下一個月的排練，相信自己的表演，相信自己本人。他可以漸漸的進入自己的角色，他可以完滿的控制角色的節拍和音韻，把這過程達到潛意識的程度，然後再把生命放進去，去改變，特別是去豐富自己的音調。

但是在電影裏，演員沒有這種信仰的感覺。佈景變換，個別的各場戲，只能看那個場子有空，便拍那場戲，而不能進行得有一貫性，一等等個別場面的拍攝進行得滿意的時候，拍戲又中斷了。演員已經沒有可能變更什麼了。他不能像在戲劇裏似的，老是靠着不斷的排練一場戲來造塑自己的形象。

時常在拍攝的過程中，修改腳本，那時就得

天天硬記新的對白。有時候，台詞發給我們，已經很晚，我們沒有時間去背熟它，於是只得把它用粉筆寫在黑板上，放在開麥拉視線之外。或是拍攝外景，因為天氣的變化，中斷了，以後再另外重拍——

時常有很多人說，演員是把自己的角色「代表」出來，他們所演的不過是把自己氣質的特殊線條，搬出來表演。我以為，一個好演員應當是新典型的創造者，他所造出來的形象，與他個人絲毫沒有關係。至於我本人呢，我演那與我不相似的角色，比演那我應當把自己「代表」出來的角色更歡喜，後者時常是好萊塢的電影演員演的，他們只是廣泛利用自己的天賦本性。

我拒絕演類似的角色。我已不止一次拒絕很好的角色，只是因為這種角色的性格，太和我不久所創造的相近了。

在我在電影裏所創造的形象裏，我試圖每次向觀眾說些有意思的話，說些對於我們這時代也有意義的話，但同時也避免說教式的。

「萬古流芳」裏的盧義，巴斯德和「左拉傳」裏的亞燕爾，左拉這兩個入對於我們這同時代的人都有有力和直接的影響；他們每一個人對於他們自己的時代也都有很大的意義。巴斯德奮力的和當時落後的醫學鬥爭，把實驗科學研究的範圍，大大的擴大。左拉把他的一生用他的作品去為被壓迫者鬥爭，永久頑強與不倦不怠的追求社

(接自 18 頁)

重要的出入口必須放在容易注目的地方，使觀眾時刻有等待的感覺。重要演員從不注目的入口上場可以使觀眾吃一驚，他在顯著的入口進場，觀眾是早等待着而不可避免的，二者比較之下，後者較優於前者。

## 窗的安置

窗的安置雖是舞台美觀設計上的問題，但在導演設計上也是很重要的。有時劇本裏需要演員從窗外望進來，或是從窗內望出去，或是從窗外射進一條光，或是從窗內望見一個風景，那窗的安置實與進出口的安置一樣的重要。如導演要觀眾看見窗外的景物，那扇窗必須放在後台，或極其斜放的片子上，切不可放在旁邊，只讓觀眾的

會的公理。這兩個人決心把全身心獻給自己的事業：為社會服務的意志，在他們是高於一切的。

我深信，無論我們有什麼表演方法與技術的知識，我們演電影，我們就必須高舉這一個知識，我希望我上面所說的一切，足夠清楚的說明我的這個信仰。

我們應當善於去幫助觀眾把握藝術和情緒。電影藝術應當獻給一種偉大的事業，不應該只是隨便複述一個題材，或是純粹把一個什麼人物作繪畫的描寫。

在 Nansy Naumburg 主編之下，美國出版了一本對於從事電影戲劇的人極有興趣的書：好萊塢當代最大明星親自所寫文章的集子，書名叫做「注意，開麥拉！」

這書出版之後不久，巴黎便出版了 Paio 出版公司所發行的法譯本。法國權威電影雜誌 Sine Mond 優先發表了這集子裏的一篇最名貴的文章——包羅·茂尼關於他演技的自述。

向來不登載美國影人動態或文章（除了論述卓別麟的作品）的蘇聯電影理論刊物「電影藝術」也把這一篇文章翻譯了出來用世界上最美好的技藝的題目發表。

我們還沒有看到這篇文章的原文和譯文，當我們接到載有這篇文章的最近一期「電影藝術」月刊之後，便把它先譯出來，藉資觀摩，不過暫轉翻譯，恐怕字裏行間，已經很有出入了。 譯者附誌

一半看見。有這種用處的窗，必須特別放大，使窗後的影子雖在窗後放得很遠，仍然可以在台下看得清清楚楚。如果窗外的景物是很低的，窗也得放低。如果演員站在窗口，看見窗外的景物而使她起強烈的反應，這扇窗最好放在邊上靠近台口，因為窗外的景物不必使觀眾看見，而演員臉上身上的表情却非常重要，對着邊上的窗，至少臉的四分之三和身體的側面完全在觀眾視線之內窗放置得好可以幫助重要的出入口。譬如，演員在進門之前，先看見他走過窗口，這使他進場更加有力，更其有興趣。這種加強演員進場的效果絲毫沒有勉強的痕跡。有經驗的演員最喜歡利用這個方法。反過來說，一層沒有用的窗放在極顯著的地位上是極有害於劇情的，因為窗是極容易引起觀眾注意的東西。（結束）

# 我看過裸形舞台的演出

金定

松青：

——劇場藝術第一，二兩期我都看了，理論的文字占多數，恐不合「一般人」的胃口，銷路如何？材料相當充實，我倒還感到相當興趣，紀念史達尼司拉夫斯基的文字，我覺得在材料及編排上都很有系統，使我對這藝人有了相當的認識，藍洋的兩個患難朋友，我以前曾經讀過一遍，再讀了一遍，很覺可以，默生君的寄念，該是追念××女士吧。誰做的？放棄聽說有人排演了，但我想如觀衆水平線較低，或演員說白不够清楚，表情不能抓住觀衆，那麼珍珠同拉萊的關係很不易叫觀衆清楚，珍珠的內心含蓄，更難叫觀衆了解，要能把劇本不留一些的全給搬上舞台表現出來，怕不是很易見好的事吧。所謂裸形舞台的話劇，我倒看過一次，在廣州嶺南大學，我們臨時大學的同學過道廣州演，嶺大同學爲表示歡迎我們，開了一個歡迎會，中有一英文話劇即是沒有佈景道具，全是抽象的。那劇本名字忘了，劇情大概是夫婦二人，窮極，夫至一成衣匠處騙得一段衣料，回來裝死，把成衣匠嚇走，後來不知怎樣鬧到法庭，結局如何也忘了。但記得他們（都是美國人，僅一中國人）裝着路門檻，開門，把椅子作櫃台，二個椅子疊起來當法官座位，長棹作床，裝着手劈縫衣，剪布，怪有趣的，所以印象特別深。法官上場時，也是由台前觀衆座前上去的，我們那時以爲他們因簡就陋，馬馬虎虎開玩笑的，我現在才知道這種表現自成一派呢——

自昆明臨時大學 五，廿三。

本刊創刊特號上，曾登載「推行不用佈景的演劇」一文，及鋼圖三幅，介紹兩年前在美國風行一時的裸形舞台的演劇。演出的形式非常簡單，換言之，即台上除了必要的幾件椅桌之外，毫沒有其他裝置細節，同時所有的椅桌有時還要象徵地被替代爲其他物件，我們可以想像它有很多地方，一定與我國平劇的演出形式會有若干相似之處。

這一裸形舞台運動發生的主要原因，是在美國有一部份獨立小劇場，他們要在每星期日上演戲，可是他們沒有錢，無力購買佈景材料來裝置舞台，又不願就這樣停止他們愛好的戲劇活動；在這種情形下，便產生了這樣的演出形式。經過了多次實驗結果，很爲一般觀衆所同情；並且由劇作者們專爲這一形式編製劇本，（其著名的是Thornton之「我們的鄉鎮」，曾得「普立滋」榮譽獎金。）及他們在技術上不斷的努力，創造了舞台上特殊的藝術效果，得到社會上廣大的贊美和歡迎。

自本刊登載該文後，孤島上的戲劇界對它很

感到興趣，有一部份戲劇朋友很想把它來實驗一下，後因忙於他事，未曾實行。編者至今尚覺不能一見這形式的演出爲憾事。

上月接到金定自昆明臨大寄來的私人通信裏，述及去年赴滇時，過道廣州，在嶺大同學的歡迎會上，看到英文話劇，即用裸形舞台的形式演出，非常興奮，現把它節錄刊此，雖報告不够詳盡，但對於這一形式感到興趣的朋友讀了，也可略窺一二了。

我依然抱着很大的熱忱，希望最近能在這裏看到它的嘗試。我相信這一運動的移植過來，不僅可以解決目今小劇團演出上種種的困難，並且對於在現階段的孤島戲劇活動上應提高演技能力的課題上，一定會有很大的幫助。同時吾國觀衆因傳統地在平劇等等的戲劇裏，非常習慣及理解這類形式，所以在接受性上決不會有隔閡之虞。

在某次閒談中，我聽到一位戲劇先進的朋友要爲裸形舞台的形式創作一劇本，也許已在開始了吧，我們熱忱地期待着。

松青

# 約翰曼利

朱端鈞譯

## 補記

一九三三年的下半年，復旦劇社繼「五奎橋」排演「香稻米」，排了一幕，作者的續稿未到，其時耶誕已過，新年將屆，社友們不甘落寞，欲乘年假之暇，赴常州作短期旅行公演，並以參加該地中山紀念堂的落成典禮，囑改排「月亮上升」，「壓迫」，「盜貨」三短劇，並出「約翰曼利」原本一冊，囑為譯出漢數，以此劇未經公演，或可一新耳目，又以其時演員中有一二表演能手，堪勝任的發揮劇中所含之情緒也。爰於興奮中，窮二夜之力，為之譯成，又於積雪嚴寒的新年中，隨着劇團，到了一次常州。忽忽六年，人事變遷，離亂幾經，不作此事之回憶者久矣。一星期前，松青先生出示「約翰曼利」抄本，誦名驚心，閱卷更有羞對故人之感。余譯作從不留稿，問之松青先生，則知為復旦劇社由常州歸來後，在滬公演時，抄付審查之舊稿也。細讀一過，不獨當時情境，即台辭聲音，亦熟稔在耳，為之撫然。松青先生欲刊此於劇場藝術以廣篇幅，余不可否，囑作短跋，作之如上。所歎原作者名字已忘，一時亦無從查得，則缺之以待考。 朱端鈞於一九三九，六，八，補記。

人物：

台麗絲 約翰曼利 佐厄兒

佈景：

市勒塔尼，海濱之一小屋

時間：

一八七一年

佈景：

一家勃來頓地方的農家的內景。靠台前右手是一個又高又深的壁爐，近處放着一隻破舊的椅子。壁爐之旁，靠近台後，有門以通鄰室。台前左端，是一個破舊的碗碟廚。台中靠左，設一桌，一皮椅，及幾數事。室之左上端，闢一窗，可窺海濱懸崖。台後正中，為弓形之戶道，由此海天一色。

暮昏時，台麗絲立窗前，正忙以針織物。她一面工作，一面曼聲歌唱

台：（唱着）

『雙桅帆船海上浮，帆與桅桿高相伴，  
亞柴諾神飛鳥疾，萬星點點充斗牛。』

（她突然把歌聲中止了，走向門前眺望）今晚的海鷗叫得多悽慘呀！在那海灘之上，牠們鳴叫的聲音，夾雜着海浪的呼嘯；我一聽

見這種聲音，沒有不想起這首古老的歌曲來的（她坐下復唱）

『勇敢船主命垂休，洶湧怒潮任奔流，  
無限歸程憑推進，家門喜接一帆收。』

（又打斷了她自己）寫那首歌的人是再也不願意離開他家的了——我也曾在上帝，聖女的前面祈禱過；可是我的香燭都是白點的——上帝再不來理我一理了，那帶去了水手的海，再也不把他放回來的了——（她讓她的針線跌下了，兀自一個人浸在淒涼愁慘之中）

（佐厄兒自後入）。

佐：（把一包東西擱在凳上）。我回來了，親愛的。

台：（驚異地）佐厄兒！（趕快擦乾了眼淚，一面站了起來）。

佐：你沒有想到我在天黑之前會回來的罷——但是我今天做了幾筆得利的生意了。這一次我沒有留在外面跟朋友們喝酒，我可帶了滿袋的錢立刻回家來了。

台：（含笑）好的。我相信自己家裏的酒，一定要比外頭的好喝一點罷。這裏有點東西可以讓你忘記了想念那些小酒店的——（她走向

碗碟廚取出了一瓶酒，一隻杯子，擺在桌上）。

佐：謝謝，謝謝，台麗絲。（他喝酒）。好極了！看着那剛揀起針線的台麗絲）怎麼了；你好像一點也不盼望着我似的？我剛從城裏回來——而且今天又是一個市日——可是你儘坐在那裏，一點也不感到興趣似的。你甚至於問也不問一問，市場上熱鬧不熱鬧，——或者是你不願意聽這些消息麼？

台：（搖著頭，好像是硬的要把她腦子當中什麼東西追出去似的）我很抱歉，請你原諒我。

佐：你總是這樣的心不在乎似的——好像在想些什麼——老是這樣恍恍惚惚的。你到底想些什麼呀？

台：（把瓶和杯放入廚中後，轉向佐厄兒）現在，佐厄兒，我願意你講給我聽關於市場上一切的事情了。你可曾把你的穀子賣了麼？

佐：我想我已經把牠賣了罷！你可從來不曾看見市場上有那麼多的人呢。每過一分鐘，總多來一些人，多來一些牲口。叫號着的人羣，不斷地擁塞到街上來。這樣熱鬧的街道，這樣擁擠的放舍！（他過去把他剛進來的時候擺在凳上的包裹檢起來）。我買的東西當中，有你的份兒呢，請看我帶給你的東西！（他打開了包裹，取出各式顏色的綢料給她看）。我對於這些東西是不大內行的，可是你告訴我，你喜歡這些麼？賣這些東西給我的人告訴我，這些東西是從遠處的地方來的：日本，我好像聽見他們說，還有中國，想想那些可憐的水手們——。

台：（戰慄着）水手！

佐：（失望的）怎麼，你一句話也不說？我以為你——我笨極了！這些東西好看麼？

台：這些東西太好看了！你太好了。佐厄兒——你待我太好了。

佐：（站起來。太好了？上帝在天上，我願意把所有的綢料和珠寶滿滿地把你穿戴起來！但是無論我怎麼做，你總是愁容滿面，心事滿腔的。怎麼了，你眼睛裏，含着眼淚呢——你的臉腮是濕的。你會哭來着呢！有多少次了，你幾乎迫得我發瘋了。我以為那是你母親死了的緣故，我還說來着呢，她慢慢的

會忘記的！別人不是老是傷感着的，而你的傷感是沒有窮盡的。

台：我很希望能夠把這些悲傷的事情忘了。現在——你看？我是笑着呢。（她想笑，可是反而大哭起來了）。

佐：（怒惱地）你看你看，比以前更糟了。告訴我，是什麼事情讓你痛苦了？是你願意屋子裏多添上些傢具麼？多買些牲口麼？多做點新衣服麼？告訴我，你喜歡要些什麼，我沒有不替你辦到的——

台：一切你替我做的，祇有讓事情更糟的。你總是這樣子，我越覺得自己的罪惡更大了，佐厄兒！

佐：（驚異）罪惡？什麼緣故，台麗絲，什麼——？

台：我瞞着一樁很不好的秘密呢。我常常責備我自己。——我以為我這樣的瞞着你，是一種不能饒赦的罪過呢——？

佐：一樁秘密？你什麼意思？假如這是跟我有關係的，那末為什麼你從前沒有跟我提起過呢？

台：就在我答應跟你結婚的那一天，佐厄兒，我打算把一切事情都講給你聽的，可是我的母親很害怕，她叫我把這事情瞞着你。這是我的不好——但是現在，我一定得對你說明了。在好幾年以前，在克蘭寺得走到『特路昂得』的路上，住着一個青年的漁夫，他的名字叫做約翰曼利。我們從小就認識，從小就在一塊兒玩的。過了些時候，我們就訂婚了。約翰曼利是很窮的，我也沒有嫁粧——當他到了二十歲的時候，他當了水手了；他說，他希望能夠把他的銅幣變成金葉子，這樣可以讓我們的的生活過得舒適一點。他坐了羅加龍的船，出發到日本去了。路是很遙遠的，但是愛情是堅固的，當我想看他的時候，他好像離開我沒有那麼遠。一年過去了，兩年過去了——我等着他——後來我聽到了一個關於他的消息：不知道在什麼地方船闖了禍，沉沒了。完了，以後我就再也聽不到關於約翰曼利的一切了。

佐：誰知道呢？有時候走得亡得水手也許會來的呢？

台：我用了種種的方法去打聽。我祈禱着，我向每一個回來的水手去打聽；上帝不來理會我；一點消息也聽不到。要是我不十分的確定他是死了，我也許會老等候着他呢——（她停了一回。佐尼兒很不高興的，很注意的聽着她；然後她恢復原狀了，再對自己講）可是——我還是不能自己的想着他——我沒有辦法的，祇能照着我意志所衝動的去做。在冬天的時候，我一聽見海浪打到海岸的叫喊，我總以為是聽到了他的聲音了；當船裝進口的時候，我總是這樣的問着自己：「要是他沒有死怎麼辦呢？」（佐尼兒坐下了，不知道做些什麼好）我真對不起！我請求你原諒！這是不對的！

佐：不對的！啊，不——我祇發現了我，自己是多麼的錯誤呀。現在我明白了為什麼你常常哭泣的——現在我什麼都明白了！我還以為我買了這些——這些玩意兒來，可以讓你忘記你的悲哀的——（他檢起了綢料等物，忙忙的把東西收拾了起來）在晚上，有時候，當我計算着我的錢的時候，我還常常這樣想，我們可以買些鏡子，或是衣箱放在這屋子裏了，台麗絲會喜歡的。於是我滿心都充滿着希望了，可是現在我明白——！你是永遠也治不了的了，我不能再想了！（他把綢料攤在地上，站了起來）。啊，我的白頭髮啊！祇要我再年青的話，我能使你忘了一——現在是太遲了。我是醜陋的，我是傷心的，而且我年老了。祇要再給我一個二十歲——。

台：我親愛的佐尼兒，我讓你痛苦了好些時候了，但是現在我希望能够使你快活了；我要做一個你的善良的，忠心的妻子。你在這所我父親所造的房子裏，住得太久了，這裏傷心的紀念是太多了。帶了我去吧——去到你的家裏，在那黑山的後面，在那橡樹的林中——那裏我可以不再看見這海和海口了。

佐：你願意離開你的家嗎？你的田地嗎？以及這——整個的親愛的故鄉嗎——？

台：請你把我帶了去吧！

佐：但是這是跟流亡一樣的，離開之後一定要後悔的。

台：可是你怎麼離開你的家到這裏來的。

佐：是的——我有時候也後悔的。

台：那管不得了，讓我們去吧。

佐：謝謝你，台麗絲，但是這些事情不能立刻就決定的，我現在不能再想了——（他以手撫額）。我的老腦筋實在太壞了，讓我到冷的空氣當中去散一回步，我回來之後，再告訴你我的主張。我準回來吃晚飯的。（他執她的手，半響，然後自後出）。

台：（走向窗口，整理針線）是的，這樣會好一點的；我一定得忘了你了，約翰曼利！多熱呀！（把窗打開了）海好像是睡着了——我聽見海鷗叫的聲音！天恐怕要下雨了吧。佐尼兒是真好！要是我祇給他我的手，不給他我的靈魂，那真是罪過的。我一定得使他的家庭快活，有時候，我還得唱點歌——（她唱了）但是我祇曉得這幾首傷心的歌曲。（稍停，她又柔聲的唱了起來）

『勇敢船主命垂休，洶湧怒潮任奔流，  
無限歸程憑推進，直送家門一帆收。  
既抵家園把門叩，三叩家門——』

（她忽然不唱了）啊，我忘不了他！

（約翰曼利自後入，他在門口站住，注視着台麗絲，那年青的女子忽然間轉過身來，狂叫了一聲）

約：是的，這是我，台麗絲！我的最親愛的，這是我。

台：（戰慄着）約翰曼利！

約：（突衝向她）終於！我看見你了，我可以撫摩着你了，聽到你的聲音了！——我想使你驚異一下的——一點也沒有讓你知。船——到我就上來了，在田野間，抄那最近的路走——那田野是多美麗呀！當我從樹葉的當中，看到你的紅色的屋頂的時候，我幾乎站不起來了！（他停住了，集神的注視着她）但是——看！——你的臉色多蒼白呀！為什麼你不看我呢？你的手發抖？你怕我麼？

台：（顫栗的）起初，我還以為站在那裏的，是你的鬼呢——我們等了你這麼久了——而且傷心的哭——！

約：我也以為我不能够回來的了——這真是跟奇

蹟一樣，我遇到了救了。我們從中國回來；我們看不到一片陸地，但是我們曉得離開得不遠了。天黑了，風色是很險惡的；第二天，滿天的大霧——還以為離陸地很遠呢，一下子擱在沙灘上了，船也立刻毀滅了。我跟還有旁的三個水手，祇打算救我們自己。我們那隻小船，在水上浮了一整天，後來是風，風把我們送到一個荒島上，待了幾個月，幾乎沒把我們餓死了。但是有一天晚上，我們遠遠的在海上，看見一隻船行過——這是生命，得救了！天哪，當那隻船答應我們呼救的旗號的時候，沒把我的心都跳出來了！我們上了船——這船還是到東方去的——我就在船上當了一名船夫，你知道，我不願意空手回來。我對自己說：『這是為她呀！』我做工，我積了一點錢了，我離開的時候，我心理很快活——現在，你看，我回來了。這幾年你們怎麼樣？快活麼？安靜麼？你們的田地看上去不壞呀——（笑着）現在你的父親，再不能不收我做他的女婿了罷？

台：我的父親死了。

約：（把帽子脫了）那麼快麼？我還覺得他還是很年青，很健旺的呢！那末你的母親呢，那個老安尼？

台：去年冬天，我們把她葬了——。

約：死了！都死了！我離開得這麼遠！你一個人在家裏，幫手也沒有，親戚也沒有的，讓你一個人懷痛他們。那時候，台麗絲，我們沒有在一起！現在，我回家來了，我的台麗絲，我的最親愛的，我再也不離開了，過來，讓我們擁抱罷！

台：（恐慌的向後退了幾步）不，不，你快走開。

約：（懷疑的）你想試一試我？是不是？為什麼你不說話呀？（他抓住了她，直直的注射着她）你——你沒有出嫁罷，你？

台：兩年之前，就在聖誕節的那一天，我嫁了老佐尼兒了。

約：（扶着桌）嫁了！天哪！

台（祈求他）請你原諒我！

約：那個老佐尼兒的妻子！

台：聽我說！

約：（很快的站了起來）在晚上，當工作完了的時候，我們這般水手，時常聚在一起閒講，請我們家裏的最親愛的人：我就請我的愛人，我說她等着我。那些水手們取笑我，他們說，她也許在想些旁人呢，也許把我忘了呢，但是我回答他們說：「不會的，台麗絲會等着我的！她不會把我忘記的！」當我躺在床上的時候，那千萬顆的星，不知怎麼的，好像是在安慰我。但是你——你以為一個實際的丈夫要比一個理想的丈夫——一個海上可憐的孩子——強些。為什麼我在那個可以溺死的時候不溺死呢？我還是死了不知道這些的好——台麗絲把她自己賣了，把她的肉體和靈魂都賣了。

台：你聽我說！

約：（把她推在一邊）不，我受罪受够啦！我一定得走了，再見吧！

台：（在他出去的時候阻止了他）不，你得等我說了！你等一等。假如過去的事情，跟你是有關係的，像過去的事情跟我有一樣，那末你一定得可憐我啦！你一點也不曉得我曾經怎麼樣的受罪吃苦呢。你只要這樣的一想，我的父親母親都死了；我得勤勞的工作；我得服侍我的母親在她害病的時候；我們差不多得把每一件東西都賣出去了；收稅的官來了——我多麼需要你呀——我是多麼的心痛呀，約翰曼利！我為你痛哭着，祈求着——但是你的船，很遠很遠的在天的一方，我們的痛苦，我們的悲哀，是這麼的深，我實在再承擔不起了。勞羅倫那裏的佐尼兒曉得我們的苦惱，有一天晚上他過來看我們——他在小孩子的時候就跟我的父親很相熟的。他提議願意幫助我們，我的母親接受了。以後他就常常的來看我們。有一天，只有我跟他兩個人在一起，他把我的手攔在他的手裏邊。他說：「你的母親不會活多久的了，假如你愛她而且願意幫助她，那麼把你的心給我吧。」但是我的心，是寄托在遠方的海上，我怎麼回答他呢，我祇好向他哭了。後來呢，我就得到了你們的船沉滅的消息。所有的希望都變成泡影了。佐尼兒天天跑

來，一次又一次的，對我求婚，要我答應他。我的母親不說什麼，她祇是看着我，但是她的那種看，就是一種祈禱。我是這樣的可憐她——於是我就說，好的，我答應了——那時候，我以為我快死了！（稍停，坐在桌上的約翰颤抖，雙手捧着頭。）

約：我們做了些什麼？該受到這樣的懲罰呀？上帝應該幫助我們的。我們是這樣的相愛着！我還記得從前我們兩個人坐在樹底下——我拉住了你的手——！

台：（底聲）你決不可以再想那個了。

約：（猶豫了一回）但是——他能讓你快活麼？假如我知道了，我就不會這樣痛苦了。

台：（旁白）我不能告訴他！——佐厄兒待我很好——我的生活很舒服——我們這家庭是平安的——。

約：讓我再說一句話：假如剛才我對你所說的話，讓你傷心了，那末你原諒我！我不應該再打攪你了。我祇要求一種事情，台麗絲：可不可以讓我住在你的相近的地方，在那裏，有時候我能够遠遠的瞧見你的屋頂，也許有時候我能够在你的屋子的前面走過，有時候——。

台：不，你一定不可以留在這裏——你得立刻走了！

約：讓我一個人住在一些清靜，冷僻的地方——不讓一個人知道。你也決不會再看見我的。

台：不，不！

約：我對聖女發誓我決不再說一句，或做一種事，會讓你害怕的。我得意志堅強！你以為我能够——？台麗絲慘淡的低了頭）那末你怕些什麼呢？

台：我怕我自己！

約：（突然衝向她，執住了她的手）那末你還愛我！別說假！你不能够忘記我們兩個人以前的關係。我們的愛情，不是那種可以忘得了的愛情；是沒有東西可以打得斷的——你愛我！

台：（再也制持不住）約翰曼利！

約：你相信了我死的假消息。他們就利用了這個機會，所以你的答應也就等於不是答應了。他還勢欺騙你，你沒有答應他的權利的！你

的心是我的，你的愛情是我一個人的！

台：佐厄兒是我的丈夫，我的心是他的——

約：但是聽我說：我剛坐了來的那兒荷蘭的小帆船，今晚就開了。坐船的都是跟我們一樣苦惱的僑民。船是開到遠方的一個比較好一點的國家去的。現在——一個人也沒有——忽兒天就黑了，沒有一個人會瞧見我們的——你愛我！——快點，把你的手給我——跟我一塊兒走！

台：（打斷他）你要我怎麼樣呢？

約：讓我們一塊兒逃走！

台：不！——你離開我！

約：但是你在這裏還有什麼留戀呢？還有什麼希望呢？這裏是這樣的寂寞——而你是這樣的年青。你不能否認我們的愛情。你願意生活着沒有愛情麼，沒有家庭麼，沒有希望麼？

台：約翰！你不應該對我說這些話！

約：（又執住了她的手）來呀！讓我們在海的那一邊——造起一個新的家來！是的！我知道亞得來思那裏的一個幽僻的小島。那裏我們可以開始一個新的生活，讓我們過着快快活活的日子。我們可以種我們自己的田。我們的愛情，在那裏——（他把她拖向門口）。

台：（恐慌的）等一等！啊——我——我要暈了！

約：等一等？我們沒有時候了！我們為什麼還要等呢？佐厄兒就許回來了——。

台：（掙脫了逃向台的那一面）佐厄兒！我一定得留在這裏！你現在就走！我不能跟你去。我——我不願意去！你想一想：他是一個老年人了。我是他的唯一的希望，我是他的生命當中唯一的安慰了。他離開了他自己的家來跟着我。你再想一想，當我們快將餓死，凍死的時候，他救了我們。你想想我發過誓要做一個他的忠實的妻子。假如他今晚上回來，發現屋裏的人逃跑了，那他怎麼辦！那簡直是一種背叛——他也許因此而死的！我們得老考慮着他，在我們跟我們的幸福的中間！

約：（悽苦的）我還以為你愛我！

台：沒有東西影響到我對於你的愛情，沒有東西

曾經影響到過：就是你死的消息，也不會改變我對於你的愛！可是假如我做了你要我做的事情，那我會慚愧死的！我也許甚至於到死都要恨你的！不，我最親愛的，我們一定得分手了——就在現在！（她跪下）我求你。讓我保藏着我對於你的愛，像我們站在一塊兒同聽安格臘斯那時候，一樣的清純。現在你離開我。我們從不希望有這樣的幸福的。走吧，讓我仍舊愛着你！

約：（抱住她扶她起來）那末，再見了。

台：我還得請求你替我做一種最後的事情：此地沒有一個人曉得你回來嗎？

約：沒有人。

台：那隻荷蘭小帆船今晚就開嗎？（約翰曼利點頭）好的，你再坐了那個船去——用不着有人曉得你到這裏來過了。讓每個人都以為你死了——像你對於我是死了的一樣。

約：我今晚就走。

台：上帝保佑你；該他保佑你一路平安——我的心跟你一塊兒去——（她支撐在桌旁。暫停。）

約：（在門口）台麗絲！（她即轉向他）台麗絲

——給我一個接吻——這最後的一次。那會給勇氣的。

台：（軟弱的）不！（稍一堅強）不！

約：那末——再見了！這最後的一次。（他慢慢的走出門，以至於不見了。台麗絲一絲不動的站着，依着桌子。過了一些時候，佐厄兒入。

佐：一個人嗎？

台：（戰慄）是的。

佐：我好像聽見有人說話似的。

台：那是一個過路的，他走失了路了。一個水手——他——他累了——。

佐：你叫他坐下休息休息嗎？

台：是的。

佐：他一定告訴了你些興奮的事情，我可以從你說話的聲音當中聽出來的——

台：（沈寂了一回）他曾經當過“罷加龍船”上的水手——船沉滅的時候，他也在船上，我問他關於——約翰曼利——。

佐：（走到她旁邊）怎麼樣——？

台：他——他——他決不會回來的了（他坐下，佐厄兒捏住她的手）。（幕）

## 孤島戲劇浪花報道

九月十二日：1.上海劇藝社接“沉淵”重演于伶編劇水端鈞導演之“夜上海”

2.影聯劇團仍假辣斐花園劇場公演曹禺之第二部曲“日出”由鄭重導演。

九月十八日：“九一八”第八周紀念上海劇藝社與影聯停演一天。

九月十九日：影聯劇團繼“日出”公演曹禺之第三部曲“原野”導演為舒通。

九月二十日：上海劇藝社重排“人之初”仍由吳仞之導演。張伯南一角因顧德剛不能參加，由電影“金銀世界”演張伯南之劉復申演。

九月廿三日：影聯劇團接原野演程雲編劇之“楊貴妃”張石川導演。

九月二十四日：聯華劇團假辣斐花園劇場早場作第三次小公演四獨幕劇 1.“破舊的別墅”易喬導演

2.“孝順店”吳涇導演 3.“走”華沙導演 4.“幽會”鄭通導演。

九月廿六日：上海劇藝社接人之初公演“賽金花”為熊佛西編劇，魏如海改編，集體導演吳江帆執

行，由藍蘭飾賽金花。

九月三十日：未名歌劇社為梅慕陳明勳張吳所組織，上月三十日接影聯“楊貴妃”後假辣斐花園劇場公演三幕歌劇“上海之歌”由蔡沐白編劇，張吳作曲，岳楓導演。參加演出者為新華國華之電影演員：姚

萍，孫敏，夏霞，白虹，王夢綺等。

十月一日：上海戲劇生活社假卡爾登大戲院早場公演莫里哀的“理想夫人”，孫福編譯，張徵宇導演。

十月八日：互助劇社與影聯劇社假戲園早場公演“石庫門裏”“誰殺我”“劊子手”由曾周，易喬等導演。

十月九日：1.上海劇藝社接“賽金花”公演五幕歷史劇“武則天”，宋之的編劇，集體導演徐復執行，由夏霞飾武則天。

2.影聯劇團接演陳錦之譯之“茶花女”由鄭重導演，策劃中之阿芒，陸露明飾茶花女。

廿八年十月十日 也魯

# 導演術概論

顧仲彝

## 第四章 戲的準備

現在我們要討論戲的演出的實際問題了。在實際問題裏隨時要提到上面討論過的許多原則，使讀者知道這些原則的用處。

### 挑選劇本

最先的問題是挑選劇本。挑選劇本是因時因地而不同，沒有一個普遍的方案可提。職業的演出者挑選劇本以賺錢為目的；非職業的劇團挑選劇本往往受演員技術和舞台裝置的限制，因此往往流於兩個極端：一是挑選淺薄的流於文明戲式的戲，專以噱頭來討好觀眾，容易排演，容易受歡迎，但這些戲毫無意義，在藝術上也毫不會有進步；二是專講藝術的，挑選些極深奧，極難演，極難懂的戲，排得古里怪氣，使觀眾看得莫名其妙。

以一般而論，挑選劇本以能得各方面興趣為最得計，同時也要够文藝化使排練的精神和時間費得非常值得。戲的好壞可拿對於演員的效果來作試驗。如果演員排練的時候，愈排愈有興趣，多排一遍，多發現一些新的意義，新的幽默，新的美，甚至於上演了好幾次，還會有這樣的新發現——那末這本戲一定是好戲，這本戲是值得細細的排練，細細的咀嚼，對於劇團精神上的改良有極大的幫助。如果排練五六次之後，演員都感覺疲倦，情感粗俗淺薄，笑話平淡無奇，那末最後的效果一定很壞。

挑選多幕劇呢還是獨幕劇？關於這個問題爭論很多。按劇本而論能上演的獨幕劇比較多。愛美劇團因為沒有富於經驗的演員，沒有充分時間的準備，往往喜歡挑選獨幕的，既容易排，又容易演。不過我們按過去的經驗，獨幕劇不及多幕劇來得受觀眾的歡迎。最近一二年來小劇團在上海的獨幕劇演出，不很能引起社會的注意；觀眾

心目中都以為獨幕劇是沒有經驗的劇團和演員演來作試驗品的；而真正有經驗的演員在一本獨幕劇裏似乎也沒有充分發展他天才的機會。所以獨幕劇的演出除非是愛美劇團作為訓練演員的試驗外，還是演多幕的容易討好，容易成功，對於演員也是演多幕的容易有進步。

### 研究劇本

劇本既已挑定，第二步就是研究劇本——研究劇作者的宗旨和目的。可是許多導演的人喜歡刪除這一步，拿到了劇本就排，他們以為在排練的進程中可以逐步研究劇本。這在富有經驗的演員裏面，跟隨那導演的最後觸機，也可以排出很好的戲來，但不很有經驗的導演們千萬不能冒這個險。沒有經驗的演員最大的缺點就是學壞了的地方，不容易糾正過來，如果開始導演的時候沒有整個導演的計劃，勢必會有錯誤的地方，將來糾正就成了一個難題。並且導演對於劇本如在第一次排練時就非常純熟立刻會到演員的尊敬，而演員對於導演的尊敬在工作效能上是非常重要的。所以聰明的導演事先把劇本詳細研究一番，明瞭牠的結構，組織，題材，人物的個性和作者的使命。

導演在排演之前應該先明瞭劇情衝突的性質——每一個戲裏面都有衝突；衝突的力量那一部分是普遍的，那一部分是個別的；他應該知道這戲是喜劇呢，還是悲劇。他應該知道主要的情節是什麼，次要的情節又是什麼，兩方面的關係又是怎麼樣的。他應當知道戲的最高峯在那裏，這最高峯就是主要情節轉軸的所在。這一點導演非事先知道不可，不然這戲劇高峯的暗潮無從預先埋伏。那幾處比較重要也無從指出，如何得到均衡和勻稱先無從預斷。

導演應該明瞭的不僅是情節的結構還須明瞭戲的主題；戲的精神和戲的性質須視戲的主題而決定。譬如一本諷刺戲，情節是很嚴重的，演員們只抓住了它的情節而忘却了戲的主題，一定會演成浪漫漫的喜劇或是英雄式的悲劇，把原意完全改變了。例如蕭伯納的聖安Saint Joan是一本諷刺戲，但表面上看起來是很嚴重的，如果不能把諷刺的意味演出來，那根本就喪失了作者的原意。戲的「味兒」全靠導演對於戲的主題的認識。

情節結構容易找尋，只要閱看一遍就成了；但主題和精神有時非常精緻非常隱蔽，需要相當研究之後才能辨別得出。作者的認識和作者其他作品的研究在這方面很能幫助導演。戲劇史和同一時代戲劇的種類和派別的研究也可以給導演極大的幫忙。如果可能的話導演和作者有一次懇切的談話，其效果是很偉大的。最理想當然導演就是作者本人，這樣他不但完全明瞭戲的內容，作者的目的，並且可以把作者想像中的佈景和人物都能夠具體化起來。導演如果不是作者本人，那他一定得以作者的眼光和心胸去看這本戲。導演以作者自鳴而改變或歪曲原作家的意思，這是道德和法律問題，而不是藝術的問題。在道德法律上似乎不很好，但在藝術上是無所謂的；不過我們還希望導演忠於作者的原意，儘力使原作家的目的達到為是。

### 改修劇本

一本新戲上演如由作者自己導演或由導演商同作者排練，那一定有許多臨時修改的地方，甚至於到最後一分鐘還有。只有自誇自大的作者才堅持不准別人改動他的劇本，以為他所預先見到的一定不會有錯。比較老的戲導演認為太神聖了，不敢隨意改寫。對於文藝的名著用這種態度也許是對的；可是，一般而論，在不同時代不同地域不同舞台不同佈景不同觀眾下，一本戲那裏能夠一點不改動而依然墨守陳法的演出。導演應該適應新環境而在不失原作的原意的條件下儘可能的修改。不過這並不是說導演應當重寫劇本，或加新材料進去——重寫和加新材料這嘗試是很危險的。記得去年在蘭心大戲院演出的情情(Romeo and Juliet)，導演兼改作者把莎士比亞原文完全重寫，結果是一團糟。所謂修改是指刪節，

場子重排，或對話的刪改(因文字變化，或引證之失去時代性，或因演員口語之限制而刪改之字句)或因設備的欠缺不得不修改原作而言。

戲劇演出上種種限制的認識和接受是導演者第一件任務，這些限制如果使某一類的戲無法上演，那末只好不演，另換他戲。這些限制如果不損壞劇本的原意，那末導演的任務是設法使這劇本適應這些限制。譬如，劇本裏需要女主角的暢快的笑，而你挑選的主角不能作此笑；那末你就問這暢快的笑聲取消了會不會損害全劇的主要意思。如果會的話，那末只好另換角色或另選劇本。我們決不可讓那女主角用不自然的笑來損壞整個的戲，我們應當把劇本修改，刪去這段暢快的笑。再譬如劇本裏需要一架可以應用的扶梯，並且樓梯頂上的門在觀眾視線之內也是可以應用的，而舞台的限制無法裝這扶梯和樓門。現在我們就得問這個扶梯在戲裏是不是必要的？如果是必要的，那末就得換舞台或是換戲。如果不是必要的話，那末把扶梯去掉，把劇本的某一段修改。不可能的事還是盡情刪去的好，因而要把劇本大為改動還是值得的，比勉強要好得多。如果舞台設備不允許的話，還是讓觀眾想像那扶梯是在門的外面，只要演員走出門口的时候抬起頭來或是低下頭去，表示要上樓或是下樓，一般的觀眾都是富於想像力的。勉強的事最容易引起觀眾不需要的注意，而使觀眾對於戲的本身反而不注意了。

非職業劇團的導演所遇到的限制一定多於職業劇團的限制。職業劇團的設備裝置都比非職業劇團來得完備，演員也比較有經驗。非職業劇團的導演受舞台設備的限制，受經費的限制，受時間與助手的限制，受演員缺乏經驗的限制，使他在這種痛苦的情形下工作，不得不刪改劇本來適應。

刪與改之間當以刪為比較重要。許多長劇本在現在舞台上演出都嫌太長，尤其是無甚經驗的非職業劇團，必須加以刪除。非職業劇團的演員因經驗缺少，往往浪費許多時間在換佈景和等待裏。沒有經驗的演員對白也比較慢得多。一本戲要演多少時間要到最後彩排纔能知道；所以許多導演常常到最後彩排才想到刪減，這是多麼危險的事呀！導演應在開排以前預先作一個估計，把

應該刪除的預先刪除掉；這樣他的刪除不僅是縮短，也使戲更加緊湊更加清楚更加有力。

一般翻譯的劇本十九都有生硬的毛病，語氣不自然，句法仍然有外國意味，所以使觀衆對於翻譯劇本的演出，在興趣上至少打了一個折扣。翻譯的人往往但求把他原劇的意思搬移過來，沒有顧到舞台上演出時候的困難。因此導演對於翻譯劇本不得不加以仔細的修改，不容易懂或過長的對話只好加以刪除，語氣不自然的導演得重寫，甚至於要演員試驗幾種翻譯語句的好歹，比較一下，再決定採用那一種。

還有一點必須要刪改的是由於演員技術修養上的不足。譬如劇本裏往往有中斷的語句，作者的意思要另一演員不等他說完就插下去，他的用意是要使對話非常自然。這在有經驗的職業演員或可做到，但在沒有經驗的演員不是插得太快使第一個人的話設法說清楚，便是插得太慢使對話間有一筆的停頓；更壞的，第一個演員預備給人家斥罵的，說到那個地方便會用一種等待的口氣，好像說『來罷，你的話快插下來罷，我的話已經說完了。』與其有這種不自然的對話，還不如刪去那種「斷話」的好。作者的原語要說得自然，但其效果却相反——更不自然——還不如刪除的好。

有許多劇本的文字不是對話的而是文藝的，要把文藝的對話說得很幽默很自然非有天才和經驗的演員不辦。有許多文藝性極高的劇本，演的時候有意說得富於文藝化使觀衆領會到牠的美——不過有時不但不能領會到牠的美，並且覺得老朽陳舊，那導演就不能不加以修改。文縷縷的背書立刻在觀衆失去戲的真實性。

可是導演自己也得量力而行，不要自作聰明把人家完整的劇本亂刪亂改；如果他覺得能力有所不及，最好商同作者合作，或請教比較高明的人來幫助。

坊間的劇本大多印的很密，排得很緊，本子又小，導演刪改加註，往往沒有地方。我個人常用這個方法：向書店買兩冊，拆開來，一頁一頁貼在一本大白紙本裏。要買兩冊的原因是因爲一面貼掉了，只有一面可用。這樣一頁的四圍有許多空白的地方，可以刪改，可以加各種的註；導演記錄啦，地位啦，聲調啦，警告啦，快慢啦一

一等等。全憑記憶的導演往往會出亂子，有了這樣一個底本就是導演有時不能來，演員都可以根據那本詳細註明的劇本自己排練下去。

## 設計佈景

劇本既已研究得純熟了，應刪應改的地方也已經弄妥了，第二步導演的工作就是設計佈景。使佈景設計得很美麗是一個特殊的問題，將來我們還要討論到。並且這部分工作普通都不是導演自己做的。我們另有佈景設計的藝術家專門來管這件事。導演在設計佈景的工作上僅不過是決定要用幾個佈景，大致的佈置是怎麼樣的，每個佈景裏的主要情調是什麼，出口和入口如何安排。這出入口的安排是導演設計佈景中最重要的一件事。

導演對於佈景設計這問題的約可分爲兩方面：一是如何設計一新的合式的佈景，一是如何利用原有的佈景來改成一個適用的佈景。要新做一套佈景容易得多，要用舊佈景來做出一套新佈景導演就要煞費苦心了。

## 出口與入口

導演對於出口入口的安排要非常謹慎，因爲對於舞台面的美觀和舞台動作的便利都有極大關係。普通舞台佈景的出入口有三處：左，右和後部。後部的出入口平常是雙扇的門。這普通佈置方法一再應用未免有點單調，不過這簡單的佈置可適用於許多戲。一個劇團至少應該有一兩套這種現成的佈景，一兩套現成的門。應有出口而沒有出口對於戲的發展上非常有妨害。所以舞台上應有够用的出入口，但不可有沒用的出入口，一個出入口空放在那裏沒有用是最使觀衆分心的，觀衆時時在心裏猜疑這個出入口是通那兒的，誰會從這門裏出來。有時用固定的佈景，有一扇在這戲裏用不到的門，那末最好改成窗，或是一個凹壁，或是用幕簾窗帘或道具（如書架之類的東西）遮蓋起來（見第五圖上的D）。出入口決不可太多，普通二三個就夠了；不過喜劇或滑稽戲有時原要很多的門。

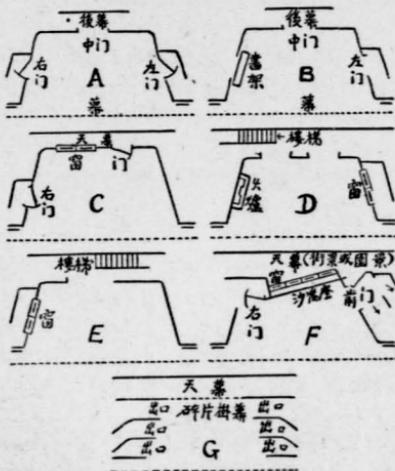
每一個門通什麼地方必須在劇本裏交代明白，如果是通臥室，那末到臥室去的人必須走這扇門，上場的人也是如此。如果有演員走錯了門最容易引起觀衆的注意。不過一個門通幾個地方也

是可能的，譬如，一間樓上坐起間的門，到街上  
去和到別的房屋去同樣走一扇門。一個比較大的  
門口，向左可以到街上，向右可以到另一房間  
去，不過演員下場的時候就得注意走的方向。

舞台上的出入口雖不一定完全逼真，但至少  
是摹仿真實房屋的佈置的，不然觀衆會弄得莫明  
其妙。譬如，後面開閉的雙扇玻璃門外面明明是一  
個花園，而玻璃門旁邊同一平面上另外一扇門  
是通書房的，觀衆就奇怪這所房子是如何構造的。  
第五圖上所佈置的幾個室內佈景是最普通的，  
也是最真真的。A, B, C, 三圖是坐起室和書房的  
普通佈置，D 和 E 是洋房內的精緻會客室，F 是  
鄉間別墅的大會客室，左邊有大門和兩過道，一  
條過道通廚房，一條過道通樓梯。這 F 圖的佈置  
非常像真，不過太偏重於左邊，一切的戲都集中  
在左邊；導演在設法想出一個勉強的方法：  
在右邊後面也開上一個門，不過這扇門一開觀衆  
就奇怪這房屋的建築究竟是怎麼樣的。設計佈景  
時最重要的倒不是如何使佈景像真化，而是避免  
像真空氣的破壞。

出入口要放在使全部觀衆極容易看得見的地

### 第五圖



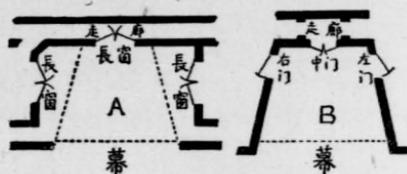
A, B, C 是普通屋內的室內佈置。D, E, F 是精緻洋房的室內佈置

G 是外景兩邊有極多出口。

方。最使觀衆感覺不舒服的是像第六圖的佈置。  
舞台口比佈景來得小，所以右邊的門差不多有一  
半觀衆看不見，左邊的門是另一半觀衆看不見。  
一個演員踏出門口之後至少要走出五六尺才能給  
台下看見，出去的時候，有一半人在懷疑究竟他  
走出去了沒有。所以導演佈置出入口時須顧到兩  
邊和樓廳包廂裏的觀衆。

出入口不可全放在後台，如第六圖的 B。如  
果一幕戲很長，人物上上下下又多，那最忌把門  
全開在後面。演員出場個個要走很多路走到前台  
才能演戲，要出去又要費許多事走到後台去才下  
場。這種佈置不但太難看，並且演員都會懶得走  
到前台來。演戲非走到前台來不可，那是多麼不

### 第六圖



自然的事，在現代寫實派的戲裏這種走來走去更  
是要不得。只有技巧很純熟的導演才能處置得自  
然。

門的開口處必須靠近前台，如第五圖上 A 與  
C 所示。一般門都向台後開，如 A。但也有向台  
上開的，如 B，演員要偷看台上的時候這種開法  
比較好。在特殊情形下也有門的開口處在台後，  
不過這樣開法演員上下非常不自然。

台口和佈景間的缺口決不能當出入口用。正  
式台口之內佈景的外框可說是個「假台口」，在  
這假台口的缺口裏上上下下破壞台上像真的空氣  
，尤其在寫實派的戲裏。

第五圖的 G 是一個外景的佈景安置法，用  
鏡片一塊塊疊置而成。鏡片與鏡片間的空隙是外景  
的出入口，不過這些出入口不得胡亂應用，每一  
個出入口必須指定一個用途，始終如一，不得更  
換。如果空隙太多不易弄得明白，那末把不用的  
出入口用樹木，石塊，矮樹，籬笆，建築來堵塞。  
不過切不可堵塞在台後，因為演員萬一走錯了  
，他一定進又不能，退又不可，窘到萬分。

(續 7 頁)

# 舞 台 光

吳·仞·之·

(續第十一期)

## 第六節 燈光管理

### 三十九 舞台光變化上的要求

燈光的管理和舞台光的運用是互相為表裏的。要舞台光能够運用自如，必得使燈光的管理能够應付裕如。這該從舞台燈光應如何分組裝置講起，再講到電開板（Switch board）上的如何排列和如何接線。但是，任何為着便利管理而設計的裝置必得以滿足舞台光變化上的要求為第一前提。因此，我們在未論裝置之前應先綜合變化上的各種要求而加以整理，歸納成簡單的幾條。我們可以從下面的幾方面看：

第一，屬於色彩方面的。這裏的要求很顯然，就是需要各色分組管理，這才可以使色彩的變化比較多。

第二，屬於區域方面的。這裏的要求往往被一般人所忽略。因為光明平衡幾乎已成為大家所公認的原則之一，陰陽面的不為人喜歡也就是說明了蔭影與光亮處的光度差率不宜過強，於是舞台上固定燈光的不分左右兩組也就成為大家所不知不覺地不加考慮的問題。但是，碰着的例子却隨處都有，像如：「人之初」的結局需要兩邊明暗分明，象徵着光明與黑暗；「夜上海」裏的前後樓的對照，需要兩邊有強烈的光度差率；「最先與最後」的第一幕需要部分的半邊腳光，補救無可避免的面部黑暗等等，這些都是要求着至少將左右兩邊分成兩組。

第三，屬於光量方面的。前面二點都是有關分組裝置的問題。現在却是直接關於管理，控制的問題了。不過在要求的形式方面却很簡單，不外四種：（一）漸明，（二）漸暗，（三）驟明，（四）驟暗。隱藏着的困難在於：（一）如何使許多組燈隨時聯合受控制？譬如說，在同一時

間，有五組燈要漸明或驟明，另五組燈漸暗或驟暗，我們決不能使十個人同時管着十只節光器或是十只電開。要是預先把他們聯接着的話，那末中途分開時又將如何敏捷地去管理。（二）如何使每一組燈光隨時改變隸屬於四種控制裏的任何他一種而不使觀眾覺察？譬如說，某組燈本是受着電開的控制，現在要受節光器的控制，我們決不能使他在脫離電開控制時燈光暫熄。這中間的過渡辦法要簡便，要經濟，要普遍到每一組燈都能辦到。

這些解決的辦法，從來只在線路的裝置上想法。但是通常採用的線路並不能够根本完全解決這問題，因此常常增加臨時裝置，以致管理不能簡捷。這裏，我設計了一種裝置，貢獻給朋友們採用。小型的，曾經大同小異地試用過，成績很好。這擴大後的圖樣，在實施時不知有無困難。但無論如何，在理論上是够便利的了。不過這個計劃，還得留在後面講。因為我們還得先講一些怎樣運用光量變化的情況。

### 四十 漸明漸暗

舞台光，應該適當地去運用，不該炫耀地去玩弄！與戲劇效果不生影響的燈光變化，以及寫真式而非舞台的燈光變化，都是屬於玩弄。常看到備有節光器的劇團演劇，幾乎每幕的開始是「漸明」，甚至每幕的結束總是「漸暗」。這種的濫用舞台技巧，比不會運用技巧更為罪過。（其實，稱他是濫用也許成爲一種過分的恭維，因為他也許根本不懂得舞台技巧），但是却也會有一種解釋，說是不傷害觀眾的眼睛。大概這是把銀幕上光度的跳動來相比擬。這是多麼地不倫！更有根本把自然界的現象和實況來相比擬的。譬如

當風雨欲來的時候，窗外天色驟變，有人便想到要連帶影響室內的明暗，主張把舞台的照明也跟着暗下去，而並不注意到當時舞台上所需要的氣氛和應加保留的光的支配。這簡直把舞台面的叫做演區都忘了。這種，稱他是炫耀地去玩弄燈光，或者也是一種過分的恭維，因為他根本便是近乎胡鬧。

舞台上時間的變化，大半總是顯示在天幕和襯幕上，與演區的照明無干（自然，色彩的相稱總是應當注意的）。這和情緒的操縱，用到光的變動大半總是在演區而與天幕和襯幕的光影無干正是一樣。天色將曙，黃昏時近，風雨欲來，暗光漸透，——這些都是天幕上的色光，有的漸明有的漸暗所能達成的效果。新的開展，舊的沉淪，餘韻未盡，雄心漸起，——這些都是演區燈光可以酌量運用漸明漸暗來襯托的地方。

## 四十一 驟明驟暗

驟明驟暗，除掉實況的描寫像如景內電燈的啓閉之類以外，很少看到應用。其實，它的操縱情緒的力量是很大的。在熊佛西的「王三」即「餽子手」的演出裏，王三疑神疑鬼時的燈光驟滅，同時綠光驟放，和醉後持刀說「殺人去」時的燈光應着刀的拍桌聲大部驟滅，還有結尾時的刀砍趙五，也是燈光驟滅。這些，都曾收到極好的效果。問題倒是在於如何恢復原來的照明。在前面舉的例子裏，第一次驟滅之後，當王三倒地時綠光即滅（此時台上僅餘微光），直待凝聽奶奶呻吟聲時，照明始隨着呻吟聲的漸聚而漸明，王三也就順着漸漸強起。第二次驟滅之後，王三慢慢地轉身望着房門問取「這是誰的聲音」（奶奶呻吟聲），後更轉向過去望着中門的門問取「這是誰的聲音」（趙五敲門聲），照明也就順着王三的身子轉過 180° 有餘而漸明。第三次在全劇的結尾時，本應黯淡着無須恢復。如此，一方面加重了情緒上的效果，一方面却並未破壞劇空氣，而且還反使節拍顯然。由此可以看到，驟明驟暗的技巧是不易運用的，尤其是難在善後。

## 四十二 最複合的地裝置

要滿足舞台光運用上的要求，我們必需最複合的地去設計裝置，却又能够最機械式地來管

理！所謂複合的地去裝置，便是同時要能顧到

(一) 光射地域劃分得愈細愈多愈好，(二) 色彩要分配得精要而又各組獨立，(三) 非固定燈光也得安排恰當而自成系統。現在取最複合的原則作最經濟的支配條述於下：

(一) 天幕光（分上部光和下部光兩部）

天幕光以上部光為主光，所以上部光的泛光反光罩不宜簡陋（通常裝在燈槽裏不用個別反光罩時尤宜注意），並且最好是凹凸波紋或花紋的曲面，用的光量亦宜較大。

天幕上用的色光應當比演區用的精緻，並且支配上可以有些偏重。現在我們選取四種做基本，未備的配合色彩，以及需要加厚或沖淡已備的色彩，則可以臨時接插平光燈。（接在後左後右地插上）選取的四色是一，青綠（暴風雨的氣候，可將此色與深藍配合着用），二，深藍（深夜的天空用它），三，中藍（月色的天空獨用，平時的天色則與深藍合用），四，橙黃（與藍色合用顯出天明或日落時的天色）。

天幕上部的色光在橫線上比較的勻和，所以祇分左右。下脚光則分四段。下脚光的燈槽，除非用埋藏式的裝置，安排在地板底下，上裝活動蓋板，否則宜裝地面接插（圖中簡稱地插），臨時安排。

天幕光：上部分 2 組（左，右），下部分 4 組（左邊，中左，中右，右邊），每組分 4 色（青綠，深藍，中藍，橙黃）每色各自成組。共計全部天幕光分成 24 組。

(二) 頂光（包括全部，台口第一排頂光及橫幕後各排頂光）。

演區頂光的排數可依照舞台深度而定。現在假定分成台口及橫幕後共三排。我們在台口遮簷（Teaser）之後設左右角燈，用小斑光燈，中間第一排頂光分設左，中，右三只小斑光燈或深口平光燈。橫幕後第二三排頂光各設左右兩組條光，每組分四色。那便已經不是小型舞台的設備了。當然，在這裏不過是舉個例，較小較大的舞台都可準此增減支配。

演區裏用的色光不能像天幕上的那般有所偏重。普通用的總是紅，藍，黃。其實這

裏的紅是紅 (red) 與品紅 (Magenta) 之間的紅，藍是藍 (Blue) 與青綠 (Blue green) 之間的藍。黃是黃 (Yellow) 與綠 (Green) 之間的黃。這三種，也應成爲一組三原色 (就是三種音量合來應成白色)。但是爲了光度和費電的關係我們在這三色之外最好還是加一組白色。並且有時候還可以在這組白光上臨時改成需要的色光，增添光度。

頂光：角燈分 2 只 (左，右)，第一排分 3 只 (左，中，右)，第二排分 2 組 (左，右)，每組分 4 色 (紅，藍，黃，白) 每色各自成組。第三排與第二排同。共計全部頂光分成 21 組。

### (三) 邊光 (分左右兩部)

固定的邊光最好是不用。假使用的話應設四組，每組一色 (紅，藍，黃，白)。其實，邊光儘可在必需時用活動燈槽，臨時接上地面接插，或前腳光的燈頭上。因爲邊光所用的色彩大致和腳光一致的，所以不妨接在同條線路上一處管理。有的舞台設有固定邊光的也可以用插卜，平時接在左右兩節腳光的燈頭上 (腳光上不妨多裝四個空燈頭)，需要分別管時便可接在前部的地插上。

### (四) 腳光 (分左中右三部)

腳光不宜強，最好分三段，才便活用。每段分四色。

腳光：分 3 組 (左，中，右)，每組分 4 色 (紅，藍，黃，白) 每色各自成組。共計全部腳光分成 12 組。

### (五) 對面照射光 (分左右二部)

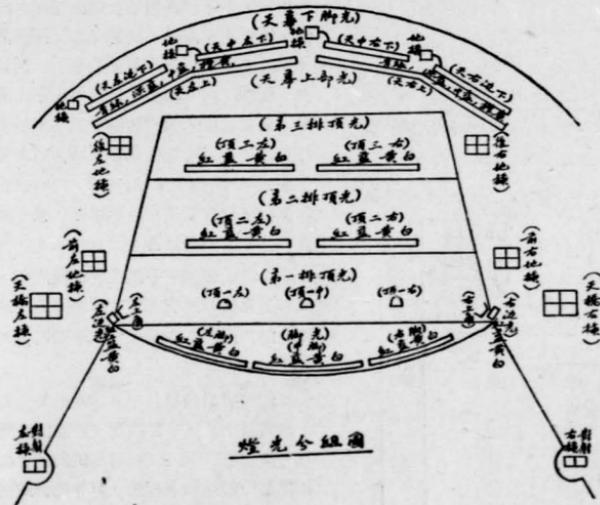
對射光離舞台面不宜過近。其俯射角以  $45^\circ$  爲最適當，不宜過小。分左右兩部，每部最好備大型中型斑光燈各一只。所以對射光雖是固定光，但是用的接插。

對射光：分 2 部 (左，右)，每部備 2 只。共計全部對射光 4 組。

### (六) 非固定光 (分頂上和地面兩部)

非固定光：分 2 部 (頂上，地面)，頂上分 2 組 (天橋左插，天橋右插)，每組 4 個接插 (No. 1, 2, 3, 4)，地面分 4 組 (前左地插，前右地插，後左地插，後右地插)，每組亦設 4 個接插 (No. 1, 2, 3, 4)。不够用時可接分插。共計全部非固定光 24 組。

在如此支配之下，全部共需分設 85 組，如左圖：

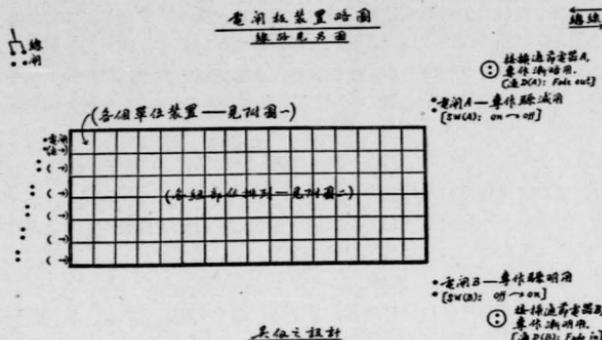


## 四十三 最機械式地管理

前面說過：我們雖然最複合的地去裝置，却需最機械式地來管理。這問題便全在於電開板的組織系統 (System) 了。所以電開板通常也叫做管理板

(Control board)。

在這裏，我們最好是先放棄前人所提出的組織系統而自己想。在這裏，我們最好是先不要去考慮各組燈光的應該如何歸併和統屬。我們最好是先從燈光可能有的變換的種類來決定管理部分的機構。這倒是頂明顯的：每組已經亮着的燈，可能的變換祇有「漸暗」或「驟暗」；暗着的燈，可能的變換祇有「漸明」或「驟明」。因此，我們可以決定：燈光變化的管理機構至多是四件——兩只節光器 (Dimmer)，一司漸暗，一司漸明 [ D (A) 專司 Fade out, D (B) 專司 Fadein ]，兩只電閘 (Switch)，一司驟暗，一司驟明 [ SW



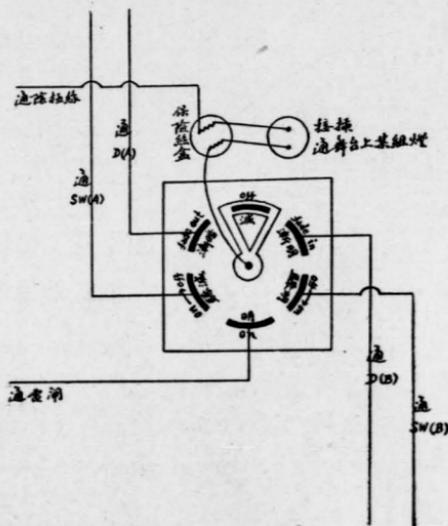
暗，一司驟明 [ SW (A) 專從 on → off, SW (B) 專從 off → on ]。

爲了要能夠同時管理多量或少量的燈光，所以這裏的節光器應該用連鎖式的。

跟着來的問題，便是怎樣使每一組的燈光都能隨時接上四種管理機構？這祇須

使每一組的燈，除去可以接通那四條電路之外，另設兩個停留站，「明」和「滅」。在下圖所示的構造裏，中心的轉軸順着時針旋轉的方向轉。因爲轉軸的角度闊，所以在未脫離「明」的時候便已接上了「驟滅」。因爲司「驟滅」的電閘是開着的（司「驟明」的電閘是關着的），所以燈光並不因轉軸的旋轉而熄滅。同樣，因爲司「漸暗」的節光器是開着的（司「漸明」的節光器是關着的），所以從「驟滅」到「漸暗」燈光也還不生變動。這當組燈經過「驟滅」或「漸暗」作用之後，便可立即轉在「滅」站上停留，自身等着下一次的使用，同時把管理機構讓別組燈使用。反過來，從「滅」到「明」也是同樣。

(附圖一)



管理的方便，不僅在於機構的巧，並且要靠排列的有條理，同時還要注意地位的經濟。下面是適合這原則的排列法之一：

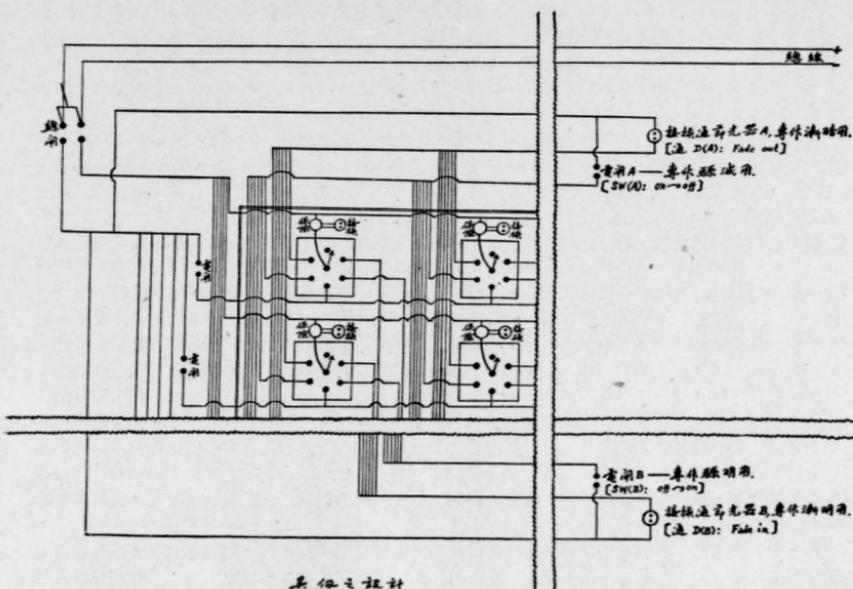
最後要講到線路了。每組的舞台光，必需接上接插才受控制。左邊的總閘和分閘管着「明」，右邊的四種管理機構每種都連接着每組，只等轉軸的接通。

(附圖二)

天橋左橋 (1) (2) (3) (4)	天幕上部 (左) (清幽) (深幽) (中幽) (靜幽)	天幕上部 (右) (清幽) (深幽) (中幽) (靜幽)	天橋右橋 (1) (2) (3) (4)
天幕下脚 (左邊) (清幽) (深幽) (中幽) (靜幽)	天幕下脚 (中左) (清幽) (深幽) (中幽) (靜幽)	天幕下脚 (中右) (清幽) (深幽) (中幽) (靜幽)	天幕下脚 (右邊) (清幽) (深幽) (中幽) (靜幽)
側射左橋 (1) (2)	上角 (左) (右)	第一排頂光 (左) (中) (右)	上角 (左) (右)
第二排頂光 (左) (紅) (藍) (黃) (白)	第二排頂光 (中) (紅) (藍) (黃) (白)	第三排頂光 (左) (中) (右) (紅) (藍) (黃) (白)	第三排頂光 (右) (紅) (藍) (黃) (白)
腳光 (左) (紅) (藍) (黃) (白)	腳光 (中) (紅) (藍) (黃) (白)	腳光 (右) (紅) (藍) (黃) (白)	腳光 (右) (紅) (藍) (黃) (白)
前左橋 (1) (2) (3) (4)	後左橋 (1) (2) (3) (4)	後右橋 (1) (2) (3) (4)	前右橋 (1) (2) (3) (4)

據着製定燈光表。燈光表上不妨打着格子，按照附圖二畫着部位，準備填寫接通那方面的記號。另在四種管理機構的部位上註出使用的時間。如此，燈光負責人一經簽出燈光表，即使是交給工人也不類管理無誤了。

電 源 統 線 路 圖



## 四十五 尾言

本篇動筆之初，真想好好地寫得詳盡些，多夾些圖表說明之類，多舉些燈光運用的實例（最

好把它另立一節），可是真真抱歉懊惱之至，事情的忙，身體的壞，每期總是到臨時才寫，既寫不出好東西，還常常要誤期。回過去看看，簡直祇成了一個摘要似的。如何補充，祇得留待將來付刊單行本時再補償這個缺陷了。（完）

## 四十四 燈光 負責人與導演

導演把劇中燈光的  
要求告訴了燈光負責人  
，燈光負責人根據着製  
造計劃，在計劃的過程  
裏也許有更多的發揮貢  
獻出來等導演的贊同。  
一切都議定妥了，甚  
至經過了試光，於是根

# 閨怨女主角的一封信書

鄭通譯

大家看過魯道夫倍細亞的名著閨怨，（舞台劇裏伊麗莎白一角是由奇文法蘭根台維斯 Gwen Ffrangon-Davis 飾演，電影裏是由瓊瑪希拉 Norma Shearer 飾演。）都很熟悉，伊麗莎白和羅勃白朗寧熱戀的故事了。

大詩人羅勃白朗寧是一八一二年五月七日在倫敦康白威地方誕生。（比伊麗莎白小六歲，）他父親是一位在國家銀行服務了五十年的老行員。——像他父親一樣，他有鐵一般堅強的性格，思想力和愛好音樂的性格，却又很像他母親。他後來能對於他妻子的始終熱愛，未始不是受了他母親遺傳性的影響。

一八〇六年，伊麗莎白巴勒誕生於賽罕地方。她父親愛德華巴勒很有錢，因為他的外祖遺給他強梅卡地方很多的地產。

伊麗莎白的童年時代是大部分在馬爾文山那邊的家裏銷磨去的。他父親很寵愛她，但性情却是非常頑固和怪僻。巴勒有一個很大的家族。家人們都不准結婚，但是這條禁令後來是終給戕對有情人打破了。

一八三三年，伊麗莎白出版了幾本詩集。一八三四年她出版的一本詩集裏，有一首對於羅勃白朗寧的詩，很傾倒的描寫。一八三五年羅勃所出版的一本巴拉賽兩色斯裏，對於女詩人伊麗莎白也表示印象很深刻和非常欽佩。

這時她伊麗莎白和她的家族是住在倫敦溫布兒街。她已經不幸染了不良於行的癩疾了。

伊麗莎白的詩集出版後，她的一位堂兄弟送了白朗寧一本。一八三五年一月十日白朗寧寫給伊麗莎白一封信告訴他是怎樣的敬佩她的才學。這封信就是他們的通信開始。白朗寧的信開首是——「親愛的巴勒女士。」結尾是「永遠是你的朋友，羅勃。」伊麗莎白回給他的信開首是——「親愛的白朗寧先生。」結尾是「永遠是你的朋友，伊麗莎白巴勒。」——但是不久伊麗莎白這名字是改用了美麗的縮寫巴代替了。

他倆的通信裏有一封伊麗莎白寫的信，寫得很是纏綿甜蜜。發信的日期是一八三六年六月二十四日。信的內容如下。

『我最溫柔和最愛的愛人。我該從我充滿了你的思想的心坎裏感激你。我常常有這種感覺，宇宙裏是充滿了憂愁，苦悶和罪惡。——可怕的死和生對比着。強與弱就在一旁。——所給予我的是那麼沉悶和刺殺，我是多麼的毫無生氣。你待我是太溫柔體貼和實在太好了。的確，我是常有這種感覺而是永遠不會停滯或消逝的——。

我整個的心是給你所佔有了，我最親愛的。我能生存在這世界上一天，無疑地都完全是得到了你的助力。我現在是多麼的快樂而有生氣。祇要我和能接近在一起，我就覺着我的病好了很多。我沉重的身軀也輕鬆了。——現在我要夢見和你在一起，在一處神祕而遙遠的地方會見，好讓我的內明天更能够好些。啊，我相信我們不久總能够打破惡劣的環境，不會苦悶得太久的。讓我們常常接近在一起，在我們眼睛裏的離人裏，在我們心坎裏，在——啊！我最親愛的愛人。你該不會見我懼怕。我們大家都朝自己注視着，好比我看着你一樣。——啊！天上的雷也許會轟毀杉樹的頂，但是我們得鎮靜。如果真有什麼不測，也得死我而不能夠死你；因為無論哪一方面你都勝過我啊。你是世界上最好的人，沒有誰能够比得上你了。你能看清楚我所亂的東西嗎？記住，你不能够愛我太少了，你以為我們隔了這麼遠就不能感覺着你的愛嗎？如果你真的少愛我一點點的話，那我馬上會發覺，並得要知道是爲了什麼緣故。因為我是爲了你的愛而才能够生存的啊。』

巴。

白朗寧隨後不久向伊麗莎白求婚，起先是被拒絕的。她說結婚固然是她朝夕所盼望，但總覺有違她的心願，不過最後終於答應了。

爲了老父不准兒女們結婚的禁令森嚴，伊麗莎白才主張秘密舉行婚禮。她倆是九月十二日在聖瑪利雷朋教堂行禮，婚後伊麗莎白還留住在她父親的家裏一個星期才動身到意大利去。她倆婚後的生活始終是非常愉快和美滿。

數月前偶然在一本英文雜誌上看到了上面這篇東西。那時候恰巧許子兄正開始翻譯閨怨這個劇本。爲了他足供作參考的材料，我就把他翻譯了下來。可惜原文作者的姓名給遺漏了，這是我十二分抱歉的。

譯者附啓

# 開門

(五幕喜劇)

Rudolf Besier 著  
許子 譯

## 第五幕

### 爸爸

#### 第一景

伊麗沙白跪在弗勒虛旁邊，拿一條帶子繫在他的領圍上。她心不在焉地拍拍他的頭，站起來，從桌上拿起一疊用信壳入好的信，逐封看一遍，再把它們放在壁爐架子上。之後，她打個寒噤，嘆一口氣，走近窗口；她暴躁不安的，緊握着自己的手隨又放開。在窗口站了一會，她又嘆一口氣，回到壁爐跟前，拿起信，重新一封一封地擺在桌上。她的披衣，小帽，手套等物都放在床上。

威爾遜急忙地走進房間，手臂上搭着兩條旅行用的氈子。

威：哦，小姐，我真對你不起，昨天我送行李到火車站，因為一時匆忙，倒完全忘了把這些氈子也打進包裹裏面。放氈子的口袋，還空着許許多多的地位哪。

伊：由他去吧。

威：(將氈子橫放於椅背上)我實在希望我們沒有漏掉什麼別的東西。

伊：要是我們漏了也沒有多大關係。白郎寧先生主張說，我們在路上應該盡可能地少帶點行李。我們所需要的一切都可以在巴黎買。

威：天啊，小姐，想不到我們明天就要到巴黎！

伊：是的——(她看看手表)哦，時間這得多末慢啊！我們還要這樣焦急地等一個半鐘頭——威爾遜，你確定知道馬房那邊的人已經弄清楚，這架馬車應該在什麼時候，什麼地方跟我們碰頭麼？

威：哦，是的，小姐。我特意留心要那個小伙計把我的話都記下來——這架馬車三點鐘正就得停在溫布兒街拐灣兒的地方。在車上用不着十分鐘的時間，我們就可以到霍格遜圖書館——到那個時候，白郎寧先生自然會當心我們。(她的說話轉低，帶着溫和親密的語調)，你的丈夫，好小姐——。

伊：哦，噓！噓！不要在這兒提起這兩個字——

威：可是，小姐——。

伊：我簡直忙得發呆，我沒有辦法算下來。這四堵牆就像是偷聽我們說話似的。我知道，除了翰麗愛陀以外，這屋子裏面沒有別人——她現在也應該已經出去了。不過——。

威：我在走廊經過的時候，翰麗愛陀小姐剛戴上小帽兒。

伊：哦，威爾遜，我完全不能相信，一個多鐘頭以後，我要離開這屋子，將來多半不能再看

見它了——。

威：小姐，這是你最後一次看見它，我想你一定是很快活的吧。

伊：是的——也不是的——我在這兒的生活很憂鬱，可是也很快活過——哦，我希望時間過得快一些！這末等着簡直是要我的命！

威：小姐，你的信都寫好了麼？

伊：（前經幾乎失常）寫好了。寫好了。我給他們每個人一封信，告訴他們我所做的事情，而且跟他們告別。我剛才把寫給巴勒先生的信念一遍，看看還有什麼話要加進去——隨便什麼話。可是我想不起來——我想不起來——。

威：小姐，說話越是講得少，情感越容易恢復。（含笑地）哦，小姐，我知道不應這末說——可是我情願出很大的代價，如果今兒晚上我能够待在這兒，親自看看老爺念你的信，才覺得你是已經結婚的女人，差不多有一個禮拜了。

伊：（迅速地）不要說，威爾遜，不要說！就這末想一想也够嚇壞我了！我可以看得到他的臉色——我可以聽得見她的聲音——（她看手表）還有一點另二十分。時間難道永遠不會過去的麼？

威：（停一會）你為什麼不做幾首詩呢，小姐？

伊：（目瞪口呆地）做詩？

威：是的，小姐。我看那一定可以叫時間過得更舒服一點！

【伊麗莎白突然狂笑起來。翰麗愛陀入，圍着圍巾，帶上小帽兒。她手上拿一封信。伊麗莎白遽然停止笑聲，以驚駭的眼光看着她。

伊：（趕快將桌上的信覆轉來）我——我想你已經出去了。

翰：威爾遜，我要跟伊麗莎白小姐講話。

威：是，小姐。

【威爾遜出。

翰：我剛要出去的時候，在門口碰見一個送信的人。他帶這封信來。是給你的。

伊：（關心地，伸手接信）給我的？

翰：（仍然握着信）是的。可是信封上面是——是他的筆跡。

伊：科克上尉的筆跡？

翰：是的。

伊：你拆開它，好妹妹。

翰：（折開信念）『親愛的巴勒小姐，我知道我非常不應該再麻煩你，叫你過問我跟翰麗愛陀兩個人的事情。可是這件事情是那末緊急，我想你一定會原諒我的。我們的隊伍已經接到命令，在最短期間出發到新馬塞去——未動身之前，我非得看一看翰麗愛陀不可。倘若我直接寫信給她，巴勒先生一定會打開來看。我知道他在檢查翰麗愛陀的書信。因此我不得不攪擾你，請你將這裏面附上的一封信交給翰麗愛陀。我十分地感謝你。蘇提士·科克』——新馬塞——（她丟掉手上的信，折開其中的附函，很急切地念着。伊麗莎白檢起地上的信，攙成粉碎）現在什麼時候了？

伊：兩點一刻。

翰：（聲音低沉緊張）你還記得那天爸爸恐嚇我，要趕我出去，除非我對着聖經發誓不再寫信給蘇提士，或者是跟他見面麼？

伊：我記得。

翰：（反抗地）好，我今天可要反誓了。

伊：（鎮定地）是麼，好妹妹？

翰：（態度更堅決）是的——而且我覺得還是很光榮的行動！蘇提士說，一直到下禮拜三他動身為止，每天只有在四點到六點鐘之間才有空，他在——等我——什麼地方，我可用不着說出來！下禮拜——我們就要搬家；所以今天或是明天我得跟他碰頭——我兩天都要見他。要是爸爸問我上那兒去的——我就用欺騙手段，盡我的能力對他撒謊。

伊：（鎮定地）哦。你為什麼要告訴我這些話呢？

翰：（挑戰地）因為我要你說我是個反誓欺詐，放蕩無恥的女人，讓我也可以用同樣的話來回罵你！（突然用手抱住伊麗莎白）哦，好姊姊，請你原諒我，這幾天我心裏亂得很。我只有愛和恨——我不知道有什麼比這個更痛苦的折磨——。

伊：（以懇切的慈愛態度）好妹妹，好妹妹，你以為我不明白！哦，可是我明白的！我明白

的！我整個心都同情你，可憐你——我沒有法子幫助你。我連教你怎末做也不敢——可是你永遠不要失望——永遠不要失掉勇氣——永遠不要——

〔威爾遜突然閃進房內。她驚慌得不能自制。〕

威：（喘着氣）哦，小姐——小姐——！

〔姊妹倆全注視她，翰麗愛陀現出詫異的神氣，伊麗莎白很吃驚的樣子。〕

伊：什麼事呀，威爾遜？（對翰麗愛陀說）把門關起來。

威：老爺啊，小姐！他——他剛回來——。

伊：（低聲地）爸爸——。

威：是的——就是現在呀——他一定聽見了什麼——一定有人告訴他——

伊：不要響。

翰：（茫然向他們倆看看去）可是姊姊，這到底是怎麼回事啊？

伊：沒什麼。沒什麼。就——就不過因為爸爸有十天不來看我了——從那天起——你還記得麼？呃——呃——僕想人家的時候，他的神氣往往是很難堪的——（連忙對威爾遜說），把我的帽子和披衣擺好。快。

〔威爾遜將衣帽藏好。〕

翰：我不相信事情就只有這末簡單。你的臉色像紙一樣的白。威爾遜的話是什麼意思？姊姊，你有什麼需要我的——

伊：（輕輕地，緊張地）不，不，不！你不要講話——不要開口問我——你什麼都不知道——你明白麼？——隨便什麼你也不知道——

翰：可是——

伊：不。（對威爾遜講）這兩張氈子——。

〔威爾遜拿起氈子。敲門聲音。威爾遜喘一口氣。伊麗莎白低聲說。〕

進來。（她咳一聲，然後再響些）進來。

〔巴勒入。她們都很緊張地站着。伊麗莎白控制着自己的聲音。〕

爸爸，你回家倒早啊。

〔巴勒不回答她，挨次地逐個看她們；然後他走到壁爐跟前。威爾遜駭怕得慌，從房內溜出去，手臂上搭着氈子。〕

巴：（對伊麗莎白說）那個女孩子是怎麼回事？

伊：你說的是威爾遜麼？

巴：是的——你也幹麼這末驚慌？

伊：沒有什麼，爸爸——。

巴：（沉默地凝視她一會，他回過頭向翰麗愛陀講）：你上那兒去？

翰：我沒有上那兒去。

巴：你現在要上那兒去？

翰：跟海特理姑母吃茶去。

巴：這話是真的麼？

翰：是的。

巴：你記得你已經發過誓麼？

翰：記得。

巴：你沒有反誓麼？

翰：沒有。

巴：你將來預備遵守它麼？

翰：是的。

巴：（注視她一會之後）我要同你姊姊講話。你可以走了。

〔翰麗愛陀頭也不回就出去了。伊麗莎白坐着完全不動，等他開口。巴勒走到窗口；然後再回轉身走近她。〕

你可知道我今天為什麼這末早就回來？

伊：（低聲地），不知道，爸爸。

巴：（語氣低沉而緊張）因為我再也忍受不住了——我已經有十天沒有看見你——。

伊：那你能怪我麼，爸爸？

巴：（控制着怒氣）你竟敢這末問我？你不是參加過你妹妹的無恥行為麼？你不是鼓勵過她的麼？你不是幫助過她的麼？你不是袒護過她的麼？你惹我生氣，你還想抵賴自己並沒有錯麼？（以劇烈的姿勢壓下憤怒）可是我不是來講這個的——我要撤開它——忘了它——忘了它——我的孩子，這十天以來，我不知道你可像我那末一半的傷心。

伊：傷心，爸爸？

巴：當我很痛心地不跟我最愛的人見面，你以為我還快活麼？你可知道我每天晚上，都要振作全副精力來控制自己，不肯讓我到這兒來饒恕你麼？

伊：爸爸——

巴：振作全副精力，我告訴你——堅守着我對於

責任，道德，和正義的主張——然而今天我再也忍受不住了。我需要你的聲音容貌，我感到痛苦。我不得不來。我不像人家想像的那末堅決。我不得不來。我藐視自己竟會到這兒來——藐視自己——痛恨自己——。

伊：不——不！（突然站起，將手放在他的肩上）哦，爸爸，難道你不明白，你永遠不會明白，剛強也許就是弱點，你對於責任，道德，和正義的主張，也許是完全錯誤的麼？

巴：（將她的手從肩上推開，嘆聲地）完全錯誤的？你的話是什麼意思？——（趕快禁止她講話）不，別開口。不要回答我——完全錯誤的？你不知道你自己在說些什麼。

伊：爸爸，只要你肯聽我講下去，我——

巴：不。

伊：可是，爸爸——

巴：不。（他走到窗口站着，臉孔一半向着伊麗莎白。停一會。他回轉身），如果你說的話有半點真理，我整个人生都變成可厭的嘲笑。所以我能够經過多少艱難辛苦，仍舊保全我自己，就因為我知道那一件事情一定是對的，並且毫不懼怕地去做它，無論它的結果怎樣地痛心——然而我得到的結果總是痛心的——多末地痛心，只有天知道！我覺得非常苦悶，因為上帝賜給我指導和管理的人，常常反抗我的主張，我認為是正確的主張——叫我不得不負起我的責任，強迫他們遵從我——你也這樣。你母親也是這樣。

伊：（低聲地），我母親？——

巴：是的，你母親——然而她起先做人不是這樣的——你——你，我的最大的孩子，是在愛情之中，純粹在愛情之中養出來的——可是其他的孩子——他們還沒有出世以前，我和你母親兩人之間的感情，早就已經開始破裂了。我並不是說她反抗我——她一次也沒有反抗過，也沒有把她的感覺用言語表示出來。她很沈靜，安分守己，並且服從我的意見。然而在她心裏頭，愛情已經死掉——給恐懼佔據了它的地位——恐懼——

伊：（尖銳地），不！不！

巴：就因為我知道什麼才是對的——而且實行它。

伊：（眼睛直向前望，低聲的），哦——哦，天啊，她在世的時候，受了多大的痛苦啊——。

巴：她？——她？——那我怎末樣，我怎末樣？

伊：你？——哦，爸爸，那末你——她對你的愛情雖然已經死掉——你仍舊愛她麼？

巴：（眼睛避開她的視線，含糊地），愛情？什麼是愛情？——她不過是我事妻子——你——你不會明白的——

伊：（恐怖而低聲地）那末這些孩子都是在恐怖之中生下來的——哦，可怕——可怕——可怕——（她震顫地哭泣着，用手掩住臉）

巴：（驚駭和窘困），伊麗莎白，我的孩子——你別——你別——我——我不應該講出來——我不應該告訴你這些事情——忘了它吧，孩子——（走近她）把你的手放下來——（他輕輕地碰她的手腕）

【伊麗莎白驚跳地避開他，以畏懼的目光瞪着他】

別那末看着我。（眼睛閃避別處，語氣低而沈濁）你不明白的。你怎麼會明白？你還一點兒不知道情慾的兇暴殘忍的力量，那怕最堅強，最有道德的人，也要給它打進地獄。你難道肯鼓勵你的妹妹去——

伊：（激昂地）翰麗愛陀的戀愛——你怎末敢舉同樣的口氣去糟塌它——

巴：（粗暴地）她的戀愛？你這個不懂事的蠢貨！你知道什麼是愛？愛！色情的滿足——肉體上最卑賤的要求——

伊：（跳起來）我不要聽你的話！

巴：（抓住她的手腕，逼她再坐下）你一定得聽——你非聽不可！現在正是我要把你從夢中驚醒，給一點事實讓你瞧瞧的時候。要不是我從自己的生活中，經驗着這所謂愛情，它帶我的不過是殘暴，厭惡，墮落，和悔恨，你以為我會像一條龍似的提防它，恐怕它侵害我的家庭麼？（他恢復鎮定的神色），得到上帝的幫助，經過多少年痛苦的節制，我從自己身上把愛情絞死。只要我一天活着，我不讓它接近在我保護之下的兒女。你明白我麼？

伊：（對正他的臉看，低聲地）是——我明白你

——我明白你。

巴：那很好。

〔停一會。伊麗莎白坐着不動，眼睛直向前望。他再說話的時候，聲音已經改變了。我痛恨不得已要對你道末解釋。可是我非得坦白地說話不可——不然你的無辜的行動，污辱我決意在家庭裏要維持的清白。——因為我覺得你是在無意之中犯了錯誤，我現在完全饒恕你，我的孩子。（他執着伊麗莎白的手）你冷得——像冰一樣——你為什麼發抖呢？

伊：（把手縮回來）我永遠不會忘記你剛才所講的話。

巴：永遠不忘記——可是——那末，就由它去吧——（突然孔急的）可是看上帝的情分，我的孩子，不要讓這件事再妨害我們兩個人的感情吧！我已經告訴過你，這幾個月以來，我感覺到你是一步一步地離開我——在這個世界上，我剩下來的只有你的愛了。

伊：你曾經得到過媽媽的愛。你應該可以接受其他那幾個孩子的愛。

巴：是的，如果我肯做一個沒勇氣的人，逃避我的責任，選一條比較容易的路走。與其叫我得到那種愛，我寧可整個世界恨我。

伊：（語氣斷續的）哦，爸爸，你不知道我多末可憐你——

巴：（粗暴地）可憐？我不要你的憐憫——可是如果我將來沒有了你，沒有了你的愛——（他抓住伊麗莎白的手）我的寶貝，下禮拜我們就要離開這屋子，我希望我們永遠不再回到這兒。我已經漸漸厭惡它。在新房子裏邊，我們又可以互相親近了。在鄉下地方，不會有什麼事情叫你分心，不會有人來離開我們的感情。（他將伊麗莎白的僵硬的身體摟入懷抱）我的孩子，我的寶貝，你要叫我快活。我所知道唯一的幸福是你給我的，或是你接受我的。你一定要尊敬我，倚賴我，靠着我。你一定要將你的思想，你的希望，你的恐懼，你的禱告都分給我。我要你整個的心，和你整個的靈魂——（他熱情地抱住她；伊麗莎白向後傾縮，臉上露出恐懼和痛苦的神色）

伊：（啜泣）我受不了——我再也受不了——放開我，爸爸——請你放開我——

〔巴勒鬆手；伊麗莎白從他身上倒出去，用手臂蓋着脸。巴勒站起來，彎身附向她。

巴：請你原諒我，孩子。我講得太多了。我剛才忘了自己。我現在走吧。

伊：（低聲地）你請吧——

巴：今天兒晚上我可以再來看你麼？

伊：（語氣如前）你不用來看我。

巴：那我就為你禱告吧。

伊：（半自語地）為我禱告？——今兒晚上——（她回轉頭仰視他），好的，要是你願意，今兒晚上你為我禱告吧——

〔巴勒輕輕地吻她的額頭，返身出去。伊麗莎白直瞪瞪地坐了一會。然後，她恐懼地向房間四面望。低聲說：

我一定要馬上走——我一定要走——我一定要走了——（她迅速站起來，從衣櫃內拿出披衣和小帽。）

〔威爾遜偷偷摸摸很匆忙地走進來，手臂上掛着氈子。

威：他已經到書房裏邊去了。

伊：（戴着帽子）我們一定要走。現在走。立刻走。

威：可是，小姐——

伊：立刻就走。替我把披衣穿好。

威：（幫她着披衣的時候）可是那邊的車子還沒有到哪——要再等一個鐘頭。再說——

伊：那我們可以在馬路上走走。我再也不能在這兒待下去。我怕。我怕。去拿你的披衣和帽子來吧。

威：在馬路上走走，小姐？你不能——你不能。再說——老爺還在家哪。他也許會看見我們出去的。看上帝的情分，小姐——

伊：那些信我放在那兒啦，哦，在這兒——（將書信一封一封安放在桌子上的時候），去拿你的披衣和帽子來。快。

威：可是倘若他看見我們離開——

伊：我們一定得冒一冒險。

威：可是，小姐——

伊：他留不住我。我現在已經不是他的了。我是我丈夫的人。爸爸可以殺了我。可是他留不

住我。

威：我不敢，小姐，我不敢。

伊：那末我自己一個人走。

威：你不能這樣。

伊：（以逼人感動的誠懇態度）威爾遜，我和爸爸兩個人之間，已經發生了一些事情，叫我不得馬上離開這個屋子。不到今天，我還不明白我自己一向是多末罪過地在蒙蔽他。不到今天——我還不知道他到底是怎樣的一個人。他跟別人不同。他——他和別人相差得簡直可怕——我——我不能再對你說什麼——如果你要後悔，那你用不着埋怨自己。因為這到底不是你自己的事。可是我一定要現在走。

威：小姐，那我馬上就去拿我的披衣和帽子來。

〔伊麗莎白抱住她的頭頸，吻她。〕

哦，小姐——

〔威爾遜趕快走出。伊麗莎白把信攤放好。然後，她從胸前佩着的絲帶上，抽出她的結婚戒指。她戴在手指上，看了它一會，再套上手套。威爾遜提輕腳步急速地再進來。她已經穿好披衣和帽子。〕

伊：我已經預備好了。你拿着銜子，威爾遜。這是讓我來拖弗勒虛。

威：（喘着氣）是，小姐。

伊：現在你先溜下去看看書房門關好了沒有。

威：是，小姐。

〔威爾遜出，讓房門在後頭開着。伊麗莎白抱起弗勒虛，站着，臉上露出不可形容的神色，向房間周圍望望。威爾遜又入。〕

威：（低聲地）書房門關着——一切都靜得。

伊：好吧。

〔伊麗莎白出，威爾遜後面跟着，輕輕地把房門關上。房內於是空無一人。〕

〔停一會。暮徐下。〕

## 第二景

暮起時室中仍空無一人。已經過了一兩小時了。從窗口望出去的天空，反映着晚霞夕照的光彩。停一會。亞洛白兒入。

亞：（進門的時候）好姊姊，我要——（她覺察房間空着，茫然四周望望。她的眼睛落在伊麗莎白留下的書信。她讓房門開着，走近桌子去看。她拿起其中一封，低聲地顯出迷惑神氣）給我的——這是什麼意思呢——？

（她折開信念，間以喘息及驚愕的語氣）哦——！不，不——！結婚了——！不——！

哦——哦——！（她從信紙上抬起頭，臉孔轉色，露出恐怖和驚慌的樣子；她突然倒坐於沙發上，遍失嗓子號叫，一陣陣地狂笑起來。她的聲音非常可怖。〕

〔停一會，門外有嘈雜聲和腳步聲。喬其，却爾司，和奧台維司同時入，喬其穿着夜寢的禮服；可是其他兩個人尚未打扮好。〕

喬：亞洛白兒！

却：看上帝的情分！你——

喬：亞洛白兒，你還是怎末回事——

奧：喔唷！天啊！

〔亞洛白兒笑下去。〕

喬：（擎起她的手拍打着）別笑了，亞洛白兒！別再笑了！

亞：（一邊喘息，一邊喊叫）結婚了——走了——結婚了——走了——（她又一陣陣地狂笑起來）

喬：你靜一點！（再拍她的手）你們去拿點水來——。

奧：或是拿點可洛尼香水來——。

〔阿爾佛萊，塞德墨司，和漢理忽忽入。先進門那兩個穿齊禮服，後頭那個尚未打好領結和着上外衣。〕

阿：什麼事啊？

漢：亞洛白兒！姊姊害病了麼？

亞：（喘息着）她已經結婚了——她已經走了——結婚了——走了——。

〔翰麗愛陀入。她穿着披衣，戴一頂小帽。她站了一會，瞪着眼睛茫然看房內的混亂情形。〕

已經結婚走了——已經結婚走了——（她呻吟悲泣）

〔她的弟兄們漸漸醒悟她的意思了。〕

却：她這是什麼意思？姊姊到那兒去了？

塞：已經結婚走了——她瘋了！

喬：（抓住亞洛白兒的臂膀）亞洛白兒，你這話是什麼意思？

奧：結婚了——！

〔翰麗愛陀突然推開他們，抓住亞洛白兒的臂膀，用力推她。〕

翰：亞洛白兒！亞洛白兒！你得馬上靜下來！——姊姊在那兒？——回答我！——姊姊在那兒？

亞：（喘息着）她——她已經嫁——嫁——嫁給勞勃·白郎寧先生了——

翰：（低聲地）結婚了——

〔兄弟們都驚訝駭異地喊起來：——『結婚了』！——『結婚了』！——『這不是真的吧』！——『勞勃·白郎寧』！——『天啊』！——

翰：（對亞洛白兒說，她仍然啜泣）她在那兒呢？

亞：她——她已經走了——那些信——她給——給——給我們每個人一封——她已經走了——。

〔奧台維司跳過去攫取桌上的書信。〕

奧：這是給——給你的。（遞一封給翰麗愛陀）〔翰麗愛陀折開信看。〕

喬其——漢理——阿爾佛萊——塞佛墨司——却爾司。

〔每人都拿到一封。他們連忙撕開信念着，嘖嘖地喊叫：——『天啊』！——『不可能的』！——『結婚了』？——『一個禮拜以前——』

喬：是的，她在上禮拜六結婚了。

奧：（舉起一封）這封信是給爸——爸——爸爸的。

〔恐懼的沈默空氣籠罩着他們。唯有翰麗愛陀帶着不可思議的笑容向前望。〕

亞：（戰慄地輕輕喊一聲）爸——爸——爸爸——。

塞：他在家麼？

喬：他在穿禮服預備吃晚飯哪。

奧：那怎末辦——辦——辦呢？

漢：一定要有一個人把姊姊的信給他的。

翰：（語氣明朗地）讓我來。我愛幹這個。

亞：（駭怕而低聲地）哦，噫——噫——。

〔她震顫地指着房門。他們都屏息着。在沈靜中，聽見漸漸走近房門的脚步聲。巴勒，穿着夜禮服，在門檻跟前出現。他以嚴肅詭異的神色看着這羣孩子。沒有一個人動。〕

巴：這是什麼意思？

〔沒有一個人動，或是回話。〕

剛才那一個喊叫得這末討厭？

〔沒有一個人動，或是回話。〕

為什麼你們的衣服只穿了一半？

〔沒有一個人動，或是回話。停一會。嚴厲地。〕

伊麗莎白在那兒？

〔沈默。他走進房內。亞洛白兒窒息地喊一聲，站起來緊拉着翰麗愛陀的臂膀。〕

你們聽見了沒有？——（對翰麗愛陀說），你的姊姊在那兒？

翰：（甩開亞洛白兒，拿起那封信）她留下這封信給你。

巴：（手不碰着信，臉孔變成面具似的，低聲說）留下來給我——你這話是什麼意思？

翰：她留給我們每個人一封信。這是你的。

〔他的眼睛釘着翰麗愛陀，慢慢從她手上接過信來。他正要拆信的時候，翰麗愛陀突然抓住他的臂膀。〕

（誠懇地，懇求地）你一定要原諒她，爸爸——一定要原諒她——不是爲了她——是爲你自己！我還以爲我恨你，可是我不。我可憐你——我可憐你——如果你對自己有一點憐憫心——你原諒她吧——

〔她向翰麗愛陀凝視一會，然後推開她，拆開信看。他心裏沸騰着的憤怒情緒，唯有從急促的呼吸中顯露出。他的臉，最後由信紙上抬起的時候，簡直是一塊灰白的面具。他站着不動，直向前望，將手中的信機械地摺了又摺。他回轉身走到窗口。他的步伐給人家一個印象，似乎他是個盲人。他打開窗門，背朝房間站着，後面鈎住的兩只手，緊握着那封信。他的肩部起落，顯示他在急促地，沈重地呼吸。沒有一個人動。〕

巴：（回轉身，半自語地）是——是的——她的



## 著名的化裝術與幕帷



(一)

M.柴霍甫，為莫斯科藝術劇場的名演員與導演，現在於紐約百老匯從事戲劇工作。他能演多樣性的角色，並善於在化裝上顯示出劇中人的內心，使人無需說明便瞭然這角色的性格。此處刊載四圖（一）戈果里「巡按大臣」內之克萊司太考夫，（二）醉漢，是他有名劇作家的叔父的小說改編之劇本，（三）男巫，（四）學生，視圖可見他化裝神似的一斑



(二)



(三)



(四)



“Twelfth night”之街景。為英國 Stratford-on-Avon 紀念劇場於1932年的幕帷。