

# 戲劇概論

日本岸田國士著

陳瑜譯



上海中華書局印行

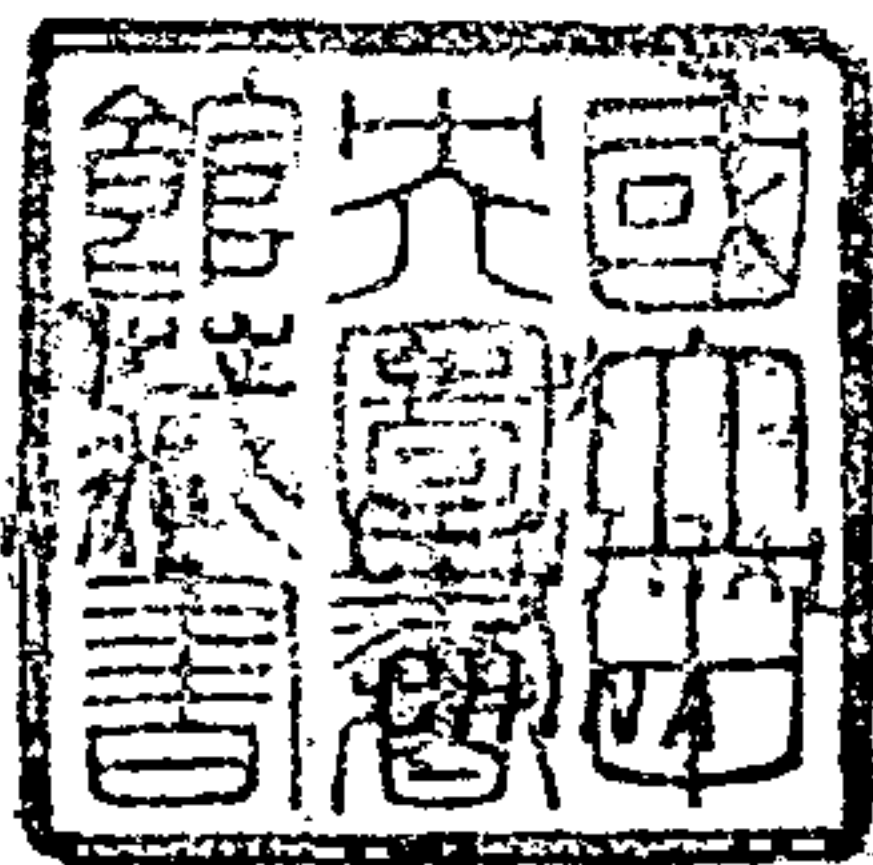


日本岸田國士著  
陳瑜譯

# 戲



# 論



NATIONAL

LIBRARY

上海中華書局印行



# 譯者的話

在1931的一月抄譯了鄰邦戲劇運動家底少則五六年多則八九年前的關於戲劇底幾篇論文，這一些論文在演進極速的鄰國底思想界應該早已或快要失去牠們的『存在理由』了罷。我現在再不憚煩地抄譯成我們的文字，這真是僅僅爲着求成春服或得斗米之粟嗎？

自然，在許多急進的或有一種堅決而新銳的觀點底戲劇論中這兩篇要算非常中和而妥當的，迻譯過來也不致於反於我國的國情，何況理想儘高而牠的實踐總是非常困難而遲緩的。我們誰都知道這樣事事落後的中國要想和人家『並駕齊驅』必然要求『突變』，但這並非說在文化演進上必經的階段而中國人可以例外地不踏過的。比如近代劇運動已由自由劇場而藝術劇場而民衆劇場了。我們中國却

剛剛開始自由劇場前期的運動。就是資產階級寫實主義的戲劇也還不會向封建的舊劇征取得霸權，（更不要說與有聲影戲爭奪觀眾了。）每年戲劇的『Season』還是嫦娥在那裏奔月，天女在那裏散花，或是黃天霸在那保施大人，馬義在那裏救主。在這樣的現實中這兩篇論文不獨可以供給中國新興戲劇運動者一些常識為讀新的理論之一助，或者也可以幫助一般做『自由劇場運動』的一些怎樣去克服舊的戲劇底法子。

春寒料峭，啊手成文覺得——也不用再多說了。

譯者。

# 內容

I. 所謂戲劇之藝術的純化	一
(a) 關於脚本	二
(b) 關於演出	四
(c) 關於舞臺監督	一〇
(d) 關於舞臺裝置	一五
(e) 關於劇場	一六
II. 舞臺表現之進化	一七
(a) 浪漫主義寫實主義象徵主義	一八
(b) 『使戲劇是戲劇』	二九

III. 戲劇底本質……………三五

(a) 一切舞臺藝術之本質的要素之檢討……………三五

(b) 戲劇與美……………四六

(c) 戲曲家演員與舞臺監督底天職……………五二

IV. 近代戲劇運動底種種相……………六三

(a) 小劇場主義與大劇場主義……………六三

(b) 本質主義與近代主義……………七〇

V. 結論——明天的戲劇……………七五

VI. (附譯) 新戲劇運動與民衆劇……………七九



- 
- (1) 現代戲曲底傾向……………七九
  - (2) 俄羅斯新戲劇底前夜……………八五
  - (3) 向將來的戲劇——表現派未來派民衆劇……………九四





# 戲劇概論

## I. 所謂戲劇之藝術的純化

說『戲劇是最低級的藝術』也有一面的真理。這句話——不如說這件事實，使近代有教養的人們離開劇場。『上戲院子去麼？——不，——就是我也懶得去。』法詩人瑪拉爾美(Stephan Mallarme 1841—1908)的這句話，幾乎是愛好藝術的送給戲劇底絕交書。

戲劇是什麼呢？這個問題從古就有人討論，直到近代也下了種種美學的解釋和定義。可是都是桌上的空談，若問戲劇底真諦究竟在那裏却一句也沒有說着。戲劇雖和文學，美術，音樂並稱「姊妹藝術」，却祇是徒然露着姊妹們的餘光。

大體某種藝術品之可以主張牠藝術底存在應該是創造者底靈

感直接而且純粹地到達了美底表現。這裏不能和凡俗的感情妥協以及期待偶然的結果。戲劇，在牠的性質上最容易被這種不純的間接的動機所束縛，所左右。而且到某一程度也是很難避免的。因此戲劇之藝術的存在就不免要危險起來，困難起來。從這種立場開始努力於戲劇之藝術的純化的最初的人誰都知道是安德列·安多昂。(André Antoine) 安多昂的事業，即自由劇場 (Théâtre Libre) 以後的運動，回頭再來說他。這裏想先研究一下形成戲劇底諸要素以何種狀態與關係引起戲劇之藝術的墮落。

(a) 關於脚本

脚本在戲劇上的地位之重要現在應該是沒有異議的了。祇有戈登克雷 (Gordon Craig) 底戲劇論豫言了戲劇文學底運命，說將來的舞台要驅逐文學。——即脚本。但這祇是一種理想論，現在不必成爲問題，

也讓到下面去說

脚本在戲劇上的地位，在今日說，譬如音樂底樂譜。像樂譜底演奏稱爲音樂一樣，脚本的演出便叫做『戲劇』。因之戲劇底價值根本爲脚本底價值所左右。這個理論自然有加以註解底必要。因爲也許人家要說任何優秀的劇本演得不好可以變成很糟的戲劇。但這個反駁可以遭遇另一個反駁，就是，任何低劣的脚本，祇要演得好可不可以變成很好的戲劇呢？那是不可能的。因此優秀的戲劇一定是優秀的脚本底優秀的演出。但所謂優秀的演出也不過『把脚本完全地生動於舞台上』，所以演出用的脚本萬不許是某程度以下的，否則那種演出不能稱爲演出。

那麼脚本底價值根本左右戲劇底價值底理由可以明白了。

脚本底價值可以離開演出存在，而演出底價值不能離開脚本存

在。這是近代戲劇運動之決定的發見。

希臘劇，莎士比亞時代劇，中世底神秘劇，……這些過去的戲劇底光輝與偉大我們祇能窺之於當時的脚本即戲曲。至於牠的演出在當時的戲劇究竟佔多大的位置幾乎無從知道。我們評論當時的戲劇有多大藝術的價值祇能想像那種演出怎樣能完全傳出脚本底生命。

那麼將來的戲劇怎麼樣呢？誰也不能說定。這祇能等戈登克雷底理想實現。可是今日最新的戲劇革新運動之顯著的傾向並沒有背叛上述的理論。

重複的說，正當地認識脚本在戲劇上的位置，由上述理由，是促進戲劇之藝術的醒覺之第一步。

(b) 關於演出

脚本底演出者自然是演員。任何有名的脚本若是演出者不得其

人仍不能充分發揮戲劇底價值，這是自明之理，可是優秀的演出者要有怎樣的資格呢？首先……不過這裏不能作表演論，那讓給另外的機會去，這裏祇要弄清楚演員在戲劇上佔何種位置，即使藝術家的演員應擔負的職分有一個明確的觀念就得了。

如前項所說，在優秀的脚本之完全的演出以前要設想一種優秀的演出是很困難的。但有才能的演員因種種情形逼着不能不演平凡的，有時甚至愚劣的脚本，他却仍能使人們充分承認他是有才能的演員，而且時常給那種平凡的脚本以一種不可思議的魔力，連愚劣的作品也被賦與一股生命，以致好像戲劇底價值為演出者的演員底才能所左右似的。在這種時候我們得考慮那種戲劇究竟有若干藝術的價值。在這裏，演員技藝底獨立性便成為問題。承認牠的獨立性便得承認為演員的劇本，為演員的觀眾，為演員的劇場，——就是為演員的戲劇。

假使演員底技藝真有獨立性——從藝術的觀點說——那麼爲演員的戲劇自然是很好的。但事實完全相反。……比如法國當代的名優柳香吉特里氏最愛演化的令郎薩沙所寫的脚本。他們父子的情愛之篤真使傍人豔羨不置；但薩沙無論如何不是大創作家，他雖然佳作也不少但未完成的作品絕多。不過他爸爸柳香都相當地使牠們生動了。而且單就柳香所扮的角色看，其人物性格之表現真乃無懈可擊。但那整個兒的戲所給人們的藝術銘感底程度，即那種戲劇之藝術的價值不能不根本爲他令郎的脚本所左右。而他一旦扮演莫里哀 (Jean Baptiste Poquelin Molière, 1622—1673) 的名劇『厭人者』(Le Misanthrope) 中的主人公阿爾色斯特時，阿爾色斯特那個人物，不，『厭人者』那個戲劇便成了『天下一品』！這可見名優而演名作是何等相得益彰。假使換了另一個凡庸的演員來演那戲劇就要減色得多了，但『厭人者



『那脚本始終是傑作，而莫里哀始終是天才。』

由這個事實推起去，演員底技藝自身不能說具備了藝術底要素。有才能的演員，雖能使某種人物充分生動，或能用他的「妙技」使觀衆感動，但他所扮的人物底思想，性格，感情之所以能特別動人的「某物」不出模倣以上的性質。所以這在嚴密的意義不能稱爲「藝術」。這裏有一樁可稱爲例外的，是演員能把脚本底價值提高到實際價值以上。那麼一來，演員已不單是演員，而已涉足作者底領域。他不單止演出一作者底脚本而是改訂或補充一作者的脚本而演出之。這事情底好壞不要去管他，而在演員有這樣的才能是了不得的長處。但到那一程度可以允許他這樣做是很機微的問題，除了一樣照他的結果判斷沒有別的辦法。但我們要曉得這與演員自身底才能技藝已經沒有關係，而是一種特殊的情形。

因之我們不能要求每一個演員都具備作者底才能，而且假使每一個演員都讓他這樣那可危險得很。過去的戲劇也常以別種動機感受着和這同一的危險。那不待說是起於演員底利己感情底滿足。換言之，爲着誇示某演員底技藝而對於他所扮的脚色施以不必要的粉飾。爲着使觀衆的注意集中於甲演員，到某程度犧牲乙，丙等演員。要之，演員爲着使他那沒有獨立性的技藝成爲至上的東西而使用脚本做他的手段（Pretext），這可以說是古今來戲劇底通病而不知何時可以根絕。……這樣想起來戲劇底前途真是暗澹得很呢。

演員底藝術和音樂演奏者一樣是瞬間的。他的藝術有不能和他的名字一道傳到後世底悲哀。由這種悲哀所生的焦慮蓋非別種藝術家所能想像，因此站在舞台上的演員底心理和小說家對着稿紙時大有不同。演員在任何時候也不能幽靜地保持藝術家創作的心境。小說

家發表了一部作品時直接間接地接觸着世間的批評和議論而爲之一喜一憂。但這種與藝人的心境不相容的一切人間的感情可以說給演員在一個時候使由舞台上感到。要能制御或是排除這種不純的心情而在舞台上造出真正的藝術空氣底演員纔是戲劇之藝術的純化所必要的演員。

演員藝術還有一個大弱點是一上舞台便沒有推敲底餘地。這裏固然也同時有某種魔力，——就像卽興詩一樣。但人的肉體與精神是每一剎那每一剎那改變他的狀態的。昨日擅長的今日不必擅長，也不能說等到明後天再看。因此演員對於自己的技藝不能有絕對的信賴。尤其不便的是自己對於自己所表演的不能下適確的批評。有時自以爲是那樣表演的但結果殊不然。這也是演員藝術缺乏完全性的理由。自然，在公演以前可以做充分的準備，也可以請人家看，但在舞台上

否可以完全實行殊無把握。非常嚴格地說，越是高級藝術其自身越應具備這個程度的完全性的。

由這種見地，可知戲劇縱有優秀的脚本，和演出牠的優秀的演員，但什麼地方仍不免有分量的缺陷和駁雜。因之戲劇不能像其他藝術一樣在理想上有圓滿具足的希望。何況演員以外還附帶着種種物質的條件。如舞台裝置與觀衆席之設備等對於戲劇之賞鑒上都有重大的影響。

(c) 關於舞臺監督

演員要單獨地規正自己的技藝是很困難的。因着對於成立於演員與演員底相互關係底舞台效果得有相當的注意，同時舞台全體印象有與以統一之必要所以要求一個司音樂演奏時底指揮者（Conductor）那樣職務底人，這恐怕是自有戲劇以來的習慣罷。這職務在近代

更加認識牠的重大甚至有主張舞台監督應負脚本演出底全責任的。舞台監督萬能底風潮一時高漲到危害戲劇之將來底程度。要之，藝術上的理論其自身雖常含着一種美麗的真理和新鮮的香味，但在實行時，每易暴露其極端的，反動的偏見，陷於自繩自縛，離開美底本質而陶醉於術學的奇異。

舞台監督萬能論以此不獨與今日的戲劇——所謂藝術的戲劇——以一種致命的傷痕，同時也容易使明日底戲劇形成與演員萬能論相結合底可怕的動機。但這不過是我們的杞憂罷。現在歐洲的一角已有人標榜戲劇之本質主義，把戲劇底價值託諸舞台底生命，使演員與舞台監督保其應有的位置而創造戲劇效果底一切。我們且先來研究舞台監督在戲劇上究應佔什麼位置。

有人說戲劇和其他藝術一樣係由一個人的頭腦裏創造出來的。

作者應該同時是舞台監督和演員。因此舞台上的演員應該是受作者即舞台監督底操縱而僅僅生活於其人物的生活底『超傀儡』。

這真是很可傾聽的議論。但優秀的劇作家同時又有演劇底天才的很少。而且就是優秀的作者和優秀的演員也就很少。所以作者和演員正不妨是兩個人，祇要兩者能成爲一體就得了。舞台監督也是一樣。作者並不必要做舞台監督，祇要舞台監督能完全理解作者的意思就得了。假設說這也很困難，但已經是程度問題了。

舞台監督，如上所述，得尊重作品的精神，同時也得相當地尊重演員底獨創力。使演員成爲『超傀儡』在上演從來的脚本時是必須考慮的。那除非重新制作那樣的戲曲——或是說台本。固然此等論者底理想也在這裏。

舞台督監底權限過大底餘弊於演員之技藝練磨及頭腦啟發上

很有妨碍。這雖不能說是當然的歸結却是極易陷的毛病。舞台監督從他的職分上說，並不是指導或教育演員的。因之並不能把演員當學生看待。演員中並不妨有具有與他同等的藝術的見識甚至以上的學術才能的。關於演員底技藝許舞台監督容喙的祇在認為紊亂整個舞台底調和底時候。至於合不合脚本底精神則兩者的意見是可以不同的。這裏演員要不要服從舞台監督底意見，是要看兩者互相信賴的程度來決定的。

爲着解決這個微妙的問題舞台監督最好是該劇院底主要演員，其藝術的才能，經驗，特別是德望爲其他演員所敬畏的人物。否則作者可以參加舞台練習對於舞台監督與演員底不同的見解可加以判決。實際上沒有演劇經驗的舞台監督單從他那空虛的美學理論，乃至純客觀批判者底立場來矯正演員底技藝幾乎可以說是對於演員藝術

特別是戲劇自身底一種冒瀆。

但這是對於可以稱爲演員的演員說的。假使演員自身對於他的技藝還沒有充分的自信。舞台監督對於他還沒有相當的信賴時那又有不同。以舞台監督而兼教師底職分應該當作一種例外。

這樣說來，舞台監督底職分好像很輕，但決不然。除了演員對舞台監督的問題以外規正舞台全體效果底舞台監督底職能至少和演員扮演一個人物一樣的是重大的職務。但亦祇能是與演員底優秀的理解力與感受性不期然而一致。演員得常爲自己的舞台監督。

在舞台上演員以外的要素是要依據舞台監督底意想而實現的。這個要素受着舞台裝置之機械化以及戲劇之綜合藝術論底刺戟纔把牠的脚色加重起來。於是舞台裝置底研究纔成爲近代戲劇之顯著的特色，而且成爲支持舞台監督萬能主義底重要的柱石。



(d) 關於舞臺裝置

舞臺裝置在脚本上演時本來常用爲滿足上演者底天真爛漫的誇示慾底工具。在希臘劇還沒有什麼，在羅馬劇已達於頂點。在法蘭西當中世紀時那種幼稚而奢華的舞臺也很博得觀衆底喝采，到十七世紀這種傾向幾乎絕跡了。從十八世紀末起到十九世紀，以尊重所謂『地方色』(Local Colour)爲口實又開始考究舞臺裝置了。其結果產生浪漫派那種壯麗而俗惡的舞臺裝置，其反動又產生藉真實之名而陷入惡劣寫實底自然主義的裝置。不願意把舞臺裝置委諸職業的背景畫家之手又不高興那自然主義的實物陳列的許多舞臺研究家一齊起來走向舞臺之樣式化。(Stylization)。於是此等熱心的舞臺改良家又好像忘記了脚本與演員底存在了似的。

『舞臺的幻影是色彩底韻律。』於是大小畫家都雲集到劇場來

了。『舞台底生命是光線。』於是電氣技師又招聘到劇場來了。舞台監督『(Herr Professor)』(教授先生)正戴着近視眼細細地審查着舞台意匠底設計圖。也不管演員在台上丟了幾句詩劇底台詞，却對於他們的衣裳底褶痕，手臂底角度以及椅子的放法加以極繁瑣的注意。

近代舞台底革命運動簡直想從戲劇奪去言語(Speech)底位置。

『Herr Professor』 揩了揩眼鏡走到街頭去了，却到處碰着電影院底廣告正走鴻運似的豎在他的前面。

#### (6) 關於劇場

近代劇場經營上最可怕的敵人無疑地是電影。牠一方面對於戲劇藝術垂了極痛切的教訓，同時對於娛樂本位的戲劇也給了重大的打擊。劇場經營者底醒覺實在遲了一些。他們對於戲劇底本領並沒有明確的自覺。因此對於電影爲什麼這樣吸收劇場底觀衆幾乎不能下

一個明瞭的判斷。

他們祇好急忙以挑撥觀衆底劣情，迎合其低級的趣味爲唯一的對策。作者與演員也甘心受其頤使，於是更助成了戲劇底墮落。

以戲劇革新者自任的舞臺藝術家努力與經濟的穹乏奮鬥想開拓一條新的道路。但這事業非一朝一夕所能成就的。於是有的疲倦了，有的倒了。有的因着固守其錯誤的理論或是尊大而輕佻的態度受着有心人底訕笑與嘲罵！

在這中間却有守着正道，以健實的步調，於戲劇之藝術的純化盡過力或正在盡力的劇團自過去之十年來三三五五出現於歐洲南北。現在順着年代談一談牠的經過罷。

## II. 舞臺表現之進化

(a) 浪漫主義寫實主義象徵主義

要考察今日以前的戲劇底進化不能離開戲曲史。戲曲底變遷既然與小說詩詞底變遷平行，形成文學史底重要的內容，那麼戲劇之史的研究當然也得站在文學史的基礎知識上。

不過這裏得注意的是一部分舞台藝術家有使戲劇從文學分離底運動，這是近代劇運動中一個值得研究的現象。不過這種理論也初非無源之水。華格勒(Richard Wagner)說過：『戲劇是各種藝術之綜合的表現』。上述的理論不過從華氏此說更進一步，而說明文學，美術，音樂等其自身不能單獨成爲戲劇之一要素。

文學史的說來，由浪漫主義到寫實主義，由寫實主義到象徵主義是近代文藝進化底大勢。換言之，即由想像，誇張，到觀察，解剖，再向綜合與暗示。而且不可忘記某時代反動的氣運——除了由這氣運所生的

過激而單調的戰鬥藝術以外，常與次一時代以良好的影響而漸次使「美」底內容豐富。現在論舞台表現底進化時至少得有這樣的開端。因為浪漫主義的戲曲當然要求浪漫的演出，寫實的戲曲也當然要求寫實的演出。這裏得留意的是從戲劇底本質說，無論什麼時候得努力使舞台上表現着『活潑潑的人』，而且使人們感覺舞台上的一切都是『真實』。

那麼，浪漫的演出和寫實的演出有什麼地方不同呢？要明瞭這個最好是去讀屬於這個傾向的戲曲而想像牠的舞台。單就演出法說時，浪漫主義的演技底根本條件在注重與觀衆以效果（effect）。念一句台詞的時候與其注重人物相互關係產生底自然的調子不如以對觀衆說『請你們聽着罷』的心思為主眼。做什麼動作時也是一樣，與其注重那人物在那時候實際所有的動作，不如注重如何使觀衆注意這種

動作。

舞台裝置也是一樣，他們反抗古典劇底裝置而高倡地方色，彩實則祇求如何使觀衆目眩心迷就夠了。

這樣說來似乎浪漫的演出都是毫無價值的，俗惡的東西了。其實不然。祇因實際俗惡化了的戲劇偶然帶着浪漫主義底色彩又痛遭寫實主義者底指摘，排斥，所以『天下之惡皆歸之』了。實則由今日看來，浪漫主義的戲曲也不乏古今的名篇逸作，同樣浪漫主義的演出也不一定是卑俗的戲劇，反而許多時候凌駕低劣的寫實趣味成爲藝術的戲劇之一個重要的部門。

浪漫主義藝術給與近代藝術最貴重的要素自然『是幻想底游戲。』絕對排斥這個要素恰好隱藏着極端寫實主義者——自然主義者底弱點。一方面寫實主義的演出——或自然主義的演出底特長完

全可以看作對於浪漫主義的演出底反動。因此產生所謂『舞台是生活之斷片』底理論，及以此理論為基礎底戲曲。所謂『第四壁論』更成爲此派的演出之根本主張。

這種舞台上的革命運動實有他重大的價值恐怕可以說是戲劇之藝術的誕生，剛說的浪漫主義戲劇底真價值沒有這個反動運動是不能正確地認識也不能完成其藝術的純化的。

舞台上的寫實主義——這也不一定是近代底產物。但這與近代文學底傾向相結合纔達到完全的表現。——受了(Henri Beque)們的作品底暗示底自由劇場運動除了寫實的戲劇之樹立以外還努力從舞台肅清了藝術上不純粹的東西。這是得首先承認的功績。

例如扮演某人物的演員有不顧其脚色如何祇圖『引人注意』底習慣，因此本應該背對着觀衆的却故意轉面對觀衆說話，這都是浪

漫的演出底極壞的因襲。

在寫實的演出便完全排斥這種故意的地方。因為目的在把人生底實相，生活底如實的姿態描寫到舞台上來所以一點不許『做戲』。腦子裏不要以為是在舞台上，——給觀衆注視着。要以為舞台與觀客席之間還有一層牆壁。這便是寫實的演出底信條——即所謂『第四壁論』。

配角也好，不說話的角所謂 [Walking Part] 也好，在『生活斷片』的舞台上同一有他的生命，同一有他的職務，即同一是生活之一部。一個也不許做戲，同時一個也不許在舞台上是不活動的。這裏便產生舞台訓練底必要與效果。

西。舞台裝置不許是欺騙觀衆視覺的裝置。而得竭力陳列實在的東



扮裝沒有美的必要，但得逼真。

這個理論未嘗沒有他的真理，但是極端地實行起來便不免演着種種的笑話了。自由劇場實際便演着笑話。比如舞台是牛肉店他便掛起真正的牛肉，——剝了皮的牛來。樹木也不作興用厚紙來代替，非得用真正的樹木上台不可。葉子萎了怎麼辦呢？趕忙裝置噴水。但這在普通的音樂館裏也早已實行着了。

舞台上的寫實主義以此不能滿足觀衆的期待。這和自然主義的小說之枯淡無味漸漸使讀者厭倦起來了一樣。

這時代（十九世紀末葉）波特雷爾（Baudelaire）之名已風靡詩壇，年輕的象徵主義者們爲自由詩而鬥爭，華格勒底戲劇論也在歐洲的一角放出非凡的光彩。

自由劇場底首領安多昂高叫道：『現在可以拿出來的東西都拿

出來了！』不錯，可以拿出來的東西也許都拿出來了。但他一定知道『可以完成的東西却並沒有完成』。自由劇場後來便陷於極端的經濟貧乏，終於像一個志士的最後一樣，很悲壯地倒了。但當時在俄國却產生了一個有力的後繼者同時是這志士的事業底完成者，那就是莫斯科藝術劇場（Art Theatre）！不待說，藝術劇場就在經濟的基礎上也像自由劇場那樣貧弱。斯坦尼斯勞佛斯基（Stanislavsky）和達正科（Danchenko）底藝術的才能不一定在安多昂之上，但藝術劇場底素質却遠非自由劇場所能及。並且在團體的訓練，及演員之藝術的精進諸點說從沒有出藝術劇場之右的。——這是事實。

法國自由劇場運動不會遇着給牠以決定的勝利底偉大而受一般歡迎的戲曲作品確實是很遺憾的事。反之莫斯科藝術劇場却可以說由紫霍甫（Tchekow）找出了永遠的生命。由此可知一個戲劇運動必

由優秀的戲曲奠定其堅固的基礎，而由那戲曲底價值之發揮收得良好的結果，這是毫無疑義的事。

安多昂在自由劇場沒落後開始幹古典劇，——同樣莫斯科藝術劇場也並非專演寫實主義的作品。這不必對於他們失望，他們已盡了他們的責任了，新的時代底藝術的殿堂是要留待新的人物之手來建造的。

新的時代的初期戲劇運動者都一齊走向反寫實主義的方向。但過去三十年間歐洲劇壇並沒有大的變動。一個理論產生另一個理論，一種主張激起另一種主張，舞台就好像成了美學研究室似的。而產出了那麼許多才能的寫實主義文學和建立在那上面的寫實主義底舞台却很根深蒂固。而且在寫實主義——前此視作自然主義——時棄置不顧的作品中看出其反對者所要求，鼓吹的非寫實的要素，加

之以其敏銳的觀察力在觀索各種表現底妙味時不難發見所謂寫實主義之古典的價值不知不識之間結根於其反動的運動中底事實罷。要之。這新運動的動機可以說是以寫實主義的之眼光重新觀察寫實主義所排斥的浪漫主義的『美』或『幻想底世界』這好像是一個 *para doxical* 的說法，但更詳細地說，即以觀察做想像底證明，以解剖做誇張底根柢。終則在極綜合地去暗示那超越現實與夢底人生之神秘的存在。

舞台美術家感覺得要把脚本內容如實地再現於舞台是不可能的，而且反而減少其效果。所以首先研究怎樣把作者的理想『暗示』於舞台上底手段。這是他們所一致的。但他們分歧點，他們的獨創也在此處。

但理論與實行不一定必能够一致的。雖說機械的裝置之改良，繪

畫的表現之考案，配光之絕對價值等成爲主要的論題而且舉了奇蹟的效果，但戲劇底生命却一刻一刻的窄狹起來。電影與舞劇(Ballet)之出現及其完成對於戲劇是絕大的威脅。過去四十年間底舞台革命對於戲劇本身底進化究竟留下了多少的實績，是真正愛好戲劇而且理解戲劇的人們所同抱的疑問。

今日歐洲劇壇最顯著的傾向是『使戲劇是戲劇』(Let play be play)底觀念。大家討論着戲劇底傳說，探究着牠的本質。前面已經說過一下的戈登克雷的理論在發表當時可以說是『汝南晨鷄』。

但克雷底戲劇本質論理想固然很高而在現在却是危險的思想。何以呢？因爲像他說的那種冶作者，演員，舞台裝置家，音樂家，跳舞家，舞台監督爲一爐的舞台藝術家恐怕不一定會有。卽算將來會有，就是說將來可由一個人的頭腦創造出一個舞台，可是在那種超羣絕倫的藝

術家產生以前今日的戲劇可怎麼辦呢？克雷自己也一面倡着那樣的理想論一面還演出着從來的脚本。不錯，在那種演出中他的理論確也實現了多少。但當他解釋沙士比亞，繆塞，和梅特林底戲曲時他沒有參雜着許多術學的獨斷嗎？比如用一兩種色來表示那些作品的調子很有點類似兒戲。尤其是說演沙士比亞，繆塞的人物底演員祇要是隨着舞台監督底意志而動的傀儡就得了。這真是祇好付之一笑的暴論！

在還上演從來的劇本就是否定戲曲之存在的現在的狀態要想給戲劇以何種貢獻那祇能在戲曲中去找出戲劇底本質。戲曲就是『戲劇的詩』，就是由主題 (Thema)，結構 (Composition) 與文體 (Style) 三者之融合所生的氣流。就是由言語的幻象所感得的生命之躍動，顫慄之波。言語——這是廣義的言語。是直接間接的知情意底表示。演員底技藝，在這個意味應該是言語之整個的表現。

把戲曲底精神完全表現在舞台上——這事并不是新發見。不過今日以前把手段弄錯了，至少甘於消極的手段，或是太注重間接的手段了。更正確地認識『言語』在戲劇底位置與本領而托之於舞台底生命——首先注意這個平凡的真理的維悠歌倫比野劇場的主腦雅克戈博(Jacques Copeau)

(b) 『使戲劇是戲劇』

『使戲劇是戲劇』底主張——這與戲劇之本質問題有密切的關係。

關於戲劇之本質下章再說，這裏我們得先注意從戲劇驅逐文學，即在感覺的要素中尋戲劇之本質底努力，這是現代戲劇運動中兩大潮流之一。

這個主張確實由美術，音樂之近代的傾向受了許多唆示。就是在

音樂上有對於旋律派 (melodist) 底交響樂派 (Symphonist) 底運動，在美術上，特別是繪畫上有對於古典派底印象派 (Impressionist) 底運動。他們各在『音』或是『色』底感覺的效果中間去追求音樂或繪畫底美的要素，而承認其本質的獨立性。這種運動是從音樂與繪畫排除『心理的要素』的『詩的情緒』而各在音樂乃至繪畫本身的美中尋出其存在價值。

於是，便有人主張戲劇也應該像音樂和繪畫一樣，在感覺的要素中求牠的本質，驅逐『心理的要素』的『言語』即『文學』而使戲劇本身的美獨立。——這確是有趣的議論但這議論中含有矛盾。何以呢？假使可以從戲劇排除『文學的要素』那麼剩下的所謂『感覺的要素』是不是會侵犯美術或音樂底領域呢？這樣一想可知戲劇本身的美不必是像這些論者所想的那樣的。實則和默劇 (Pantomime) 之完



成相等，文學形式之一的戲曲之上演，何嘗不是戲劇底很正當的部門。何況最有特色的藝術底戲劇反不如在古來許多天才的戲曲中去找牠本身的美呢。

從這個見解便產生雅克戈博底理論，他以為『戲劇底本質就在精光的舞台上也可以充分表現』。他說『一切的舞台裝飾，舞台設備都完全是第二義的戲劇內容。』從言語關係所生的一切表現上的美找出戲劇的要素——這是最舊而又最新的舞台上的發見。

因此他們漸能脫離演出一戲曲時縈繞着的一切舞台上的拘束而開始新的『舞台上的語言』之研究。『某一台詞之最正確的唯一表現法，』這重新成了演員努力底對象了。他們纔發見祇以為有兩個說法的一句話會有十個以上的說法，甚至發見『是』這一句話會用成『不是』。把這個重要的要素附之等閒而專闢背景，光線，衣裳，自

然是本末倒置了。我們既然以戲曲之上演爲戲劇，則舞台上的革新當然得從這裏出發。

實在，雅克戈博對於墨守古來傳說的古典劇之演出不獨在形式上，就在內容上也加了許多新味。他的運動引起了歐洲劇壇的注意。

俄國卡美尼(Kamenny)劇團把法國十七世紀拉辛(Racine)的『費陀勒』(Phedre)用立體派的手法變形上演了。戈博却很透切地知道戲劇的本質離開上演戲曲底內容底危險，他說『所謂新的演出不必是戲曲之新的解釋，而是由對於戲曲更深的理解所生的更正確的舞台表現』。他很謹慎地遵奉着這個真理。這個陳舊的真理迄今使維悠歌倫比野劇場產生了多少新的創造，不但演古典劇如此，就看他以未熟練的演員演近代劇時那樣的『正確』而『有生氣』也可以知道了。要之，戲劇之舞台的進化在近代經過了三個階梯。第一是反對浪

漫的演出底不良的傾向而提倡寫實的合理的演出，第二是因爲那種又陷入實物陳列與現實模倣底惡劣傾向了，而有象徵舞台底要求，促成標榜暗示 (Suggestion) 與綜合 (Synthesis) 底審美的戲劇發達，至是戲劇的效果之間接手段成爲舞台革命底主潮。第三是這個又發生了陷於街學的獨斷底危險，單靠這個來謀戲劇底向上，大家知道是不可能的，於是最近一部分舞台藝術家一齊叫着『使戲劇是戲劇。』這是因爲又發見了戲劇之本質在『言語』，所以在『聲與形底幻象』中去求一切戲劇的效果。③

在最近的戲劇感覺的要素之舞台表現已經走到水窮山盡了，於是心理的要素之更完全的，更直接的表現便成爲一般的要求，而有撰擇這種要素中之最優秀的傾向。戲劇到這裏快要完結牠一切舞台上的旅程而達到一個安住的地點了。但這個旅行決不是無意義的。舞台

上的言語將被賦與以新的象徵的內容，實現由散文到詩底飛躍，促成由『說明』到『暗示』底顯著的進化。這便指示了『明日的戲劇』所應有的特質。在這個意味要求着『新的戲曲』。

『使戲劇是戲劇』底主張還含着的一種重要的傾向那是『由舞台驅逐考證家與美學者』。『把舞台還給真正舞台藝術家之手』。換言之是『排斥寫實萬能和術學的誇示，使舞台成爲有生氣的幻想世界。』在這里，自然主義的第四壁論已經不是絕對的真理，舞台與觀客席底境界應着必要無論什麼時候都可以撤廢。這便給了過去浪漫的演出以新的精神。給不自然以『自然』，給不可有的東西以『真實』。把觀衆引入『戲劇所獨有的陶醉境』。這確是古來舞台藝術家所企圖的。但想真有藝術的效果那種不自然決不可以是爲誇張的誇張。不可有的也決不是爲想像的想像。新浪漫主義演出底生命實在牠的象

徵的，精神。

### III. 戲劇底本質

(a) 一切舞臺藝術之本質的要素之檢討

近代戲劇運動，一面說來，是跟着過去一世紀間藝術運動底後面走來的。今日的戲劇——至少藝術的戲劇已明明指示其應進的道路。關於戲劇之本質我們用不着再費許多議論了。

音，形，運動，色，光——以這些要素來創造一種非美術，非音樂，非彫刻，非建築，非跳舞，非文學的東西底藝術家我們假定他是舞臺藝術家。此種舞臺藝術家恐怕又各以其不同的理論，趣味與才能創造近於美術，近於音樂，近於彫刻，近於建築，近於跳舞，或是近於文學……的東西罷。有的許叫牠做『光之舞蹈』罷；有的許叫牠做色彩的音樂』罷；有

的許叫牠做『動的浮彫』罷；有的許更叫牠做『可見的詩』，或『能言的繪畫』罷。可是這些東西，爲着和別的藝術有分別，得有一種共通點，因爲牠們都得叫做『戲劇』。

『在舞台上供公衆視聽』——單止如此當然不是共通點底全部。因爲音樂與跳舞也包括在內了。因此要找出更本質的共通點表面上殆不可能。於是戲劇學者乃迴溯戲劇底歷史而探究其本質。

希臘劇很顯明地是由兩種美學的要素成立的。就是故事(mythos)與動作(agōn)這兩者何者爲主還不能輕輕論斷。像某美學所說，希臘底戲(Theatron)是『看』的，所以『動作』爲主而『故事』副之。但此說今日已無人置信。比如在希臘劇場，觀客席便叫做『聽聞席』(auditorium)就是『演員』一字羅馬以來到現在雖稱『actor』卽『做動作之人』，但在希臘原稱『答話人』(hypocrites)卽指與合唱團(chorus)問答的脚

色。因此我們不能以言語上的因襲來考察藝術的本質。

又由戲劇(Drama)一字之語原學上的詮索出發因而建立偏狹的理論引起鑒賞上的錯誤的也往往而有。不錯，戲劇的希臘語是由『活動』或『動作』之意引伸而來的。但這並不必單指『眼睛看得見的动作』還有『活動』也許是指『意志的活動』意志的活動遇着『阻碍』纔發露到外面來。所以戲劇底本質在『意志底爭鬥』。(Struggle of Wills)

有的說戲劇是最富於『動作』的人生之一部。就是『事件』(event)就是『葛藤』(Conflict)就是『危機』(Climax)。「戲劇的」(dramatic)這話底內容和『小說的』(Romanesque)這話一樣不過就習俗的『境遇』說。實在近代藝術底各部門幾乎無制限地擴大了牠的表現底範圍。非『小說的』小說甚至成了小說的本流。這也許就暗示着非『

「戲劇的」——戲劇之發生。至少「戲劇的」——這話在新的時代被賦與更寬廣的更自由的內容了。現在我們稱爲戲劇或是除這樣稱呼以外還沒有別的名稱的各種舞台藝術與我們認爲戲劇之要素的幾乎沒有關係但都正堂堂地主張其藝術的存在。於是有意義底廣狹來區別戲劇底必要。

但問題在戲劇究竟朝着什麼方向走。祇要懂得這個，有志戲劇的便可以自己找出自己的出路，不必憂慮這「可不可以叫做戲劇，」祇要考慮這「可不可以叫做藝術」就得了。

戲劇這迷宮曾誘惑許多近代藝術家跑進牠的中間而找不出門路。我們要免掉這同樣的困頓當先就我們今日所稱爲「戲劇」底各種形式——來摸索牠的本質。照常識上的順序說，當然先論以最單純的感覺的要素爲主的，其次纔進到以複雜的心理的要素爲主的。



「僅以感覺的要素構成的戲劇」在理論上是不成立的。音色，形，運動，光，以至香，——這些要素單由訴之感覺底美感可以產生怎樣形式的藝術呢？這祇能隨讀者諸君的想像。試把這些要素結合配列起來作成某種場面看。這若不是使人聯想某種自然現象底一個光景便是使人想起立體派的繪畫，未來派的音樂，達達派的詩那樣的舞台表現。而且假使心理地不能誘起何等的情緒，那印象的範圍自必非常局限的。

其次，假設是用此等感覺的要素由某種心理的效果例如喜悅，恐怖，悲哀等情感進而表示更複雜的印象。這能成功到那一個程度很成問題。尤其是能到那一個程度是藝術的很是疑問。造出風雷底聲音，放出電光，幻出雲物底形與色，而題為『暴風雨』——但這總覺得不過是一種『幻術』。縱能與人們以恐怖與悽愴底印象而決不能有多少

藝術的銘感。反不如止於感覺的美快倒意味深長一些。

那麼，進一步考察『以感覺的要素爲主的戲劇。』就是於感覺的要素之外加進『心理的要素，』如聲及動作，『其中最單純的是形成純跳舞的肉體及代替牠的樣式的運動。加上『擬態』(mimic)便複雜起來了，再發展爲『主題』『情節』『故事』而心理的要素更加完全。由此而產生所謂『舞劇』(Ballet)。

舞劇雖以多少複雜的心理的要素爲『主題』但這並不超過抒情詩底程度。在其不注重擬態而注重跳舞之點，特別在想以背景，衣裳，音曲等感覺的要素，來暗示『主題』所有的心理要素底企圖佔主要部分一點牠終不失爲『以感覺的要素爲主的戲劇』。

這主題漸漸複雜遂成純粹的『故事』，於是不重跳舞而重『擬態』，音曲之外加以『歌曲』，終於發展爲『用歌詞的故事』，這便成

了『歌劇』底形式。在這種形式的戲劇裏，心理的要素已和感覺的要素爭地位了。由不用跳舞，擬態變成科介，歌詞的一部變成賓白底喜歌劇到所謂 *Vaudeville* 這種傾向更顯著。

所謂『感覺的要素與心理的要素爭地位，』就表示牠的印象底混亂，美的效果底損傷，而減少了藝術之統一性與完全性。因此歌劇之藝術上的存在價值常成爲問題。華格勒底綜合藝術論在當時許多戲劇藝術家都視爲暗夜的明燈，但今日嚴肅地考察戲劇之本質問題而絕叫『使戲劇是戲劇』的，却發見了戲劇的效果之源泉在以感覺的要素或心理的要素爲主的有統一性的表現形式。

現在且討論以『心理的要素爲主的戲劇。』

從歌劇除掉歌詞卽心理的要素之大部分而仍保持很高的藝術的存在底『舞劇』確給了『以心理要素爲主的戲劇』一個很大的

教訓。就是不得已而要攝取感覺的要素時決不可以把牠的作用看得過大以致反而妨害心理的要素所給的美的效果。換言之，在『以心理要素爲主的戲劇』感覺的要素無論如何祇能是第二義的，從屬的。而且務必使牠來做暗示心理的要素之用。這在今日雖成了戲劇藝術家底常識但仍有大聲疾呼之必要。

假設要問到『以心理要素爲主的戲劇』究竟包含何種形式？那祇要把今日所使用的戲劇的意義更狹窄一點就得了。狹義的戲劇，可以這樣定義，就是『由演員或代替他的人以言語，擬態，或科介將某種編成的故事實在化底藝術』。這個定義也許學者們要抗議。比方說背景，道具，衣裳，光線不是戲劇底內容嗎？

但這個抗議可以簡單地答復。——因爲演員並不必赤條條的上台。既稱爲故事，當然要曉得那故事發生的地方。不曉得是在什麼地方，

怎麼好表出一件故事呢。時間也是一樣。就是說，那些要素都含在那定義中了。要之，適合這種定義的戲劇底本質就在故事之中。更明白地說，在怎樣表出那故事之中。

這故事有求之於文學形式中的，有求之於不成文學形式的主題或梗概中的。前者發端於最簡單的舞台表現底『朗讀』，後者發端於不用台辭的傀儡劇或影子戲。其次是默劇。無聲電影除去字幕是位於影子戲與默劇中間的。結合這兩端的有做擬態或科介的脚色與道白（即台辭）的脚色同時併用的一種形式存在，日本底歌舞伎劇便與此相當，希臘劇也是如此。近代法劇曲家克羅德爾（Paul Claudel）底某作便是這樣演過。還有不用演員而使用傀儡，影畫或幻燈却在後面說唱的。無聲電影之派人說明或對唱台辭也可以屬於這一部類。

及至故事的內容更進步而對於言語表現底要求也更複雜。於是

戲曲即脚本乃爲此種戲劇所必要，文字上的『戲曲底語言』化成聲音動作的『戲劇底語言』。而戲劇之本質乃不能不求之於戲曲。最普通使用的『戲劇』一語蓋即指此種戲劇。這有明白地知道之必要。

『戲劇』(drama)這個字底內容底考察也得從這裏出發。我們不必徒事語原的詮索或以傳說的解釋自甘，正不妨從近代戲劇所生的種種舞台表現探求更廣大自由的戲劇藝術底本質。然後我們會懂得可以嚴密地稱爲戲劇的東西是屬於那一部類。

爲着使戲劇真不愧『藝術』之名我們所求的這在上面也說過了應該是美術，音樂，跳舞，文學中所不能具有的『戲劇自身底美』。

文字成爲形，成爲聲，成爲動作。這雖是同一樣東西之不同的表現，但牠的印象在美的本質上是不同的。實在在我們的『生活』中有用文字表現效果更多的，也有用形，聲，動作去表現效果更多的。戲曲底目

的自然不是單靠文字表現的。牠可以說是用文字來暗示聲，形，動作底一種文學形式。因此戲曲這句話要求着和『小說』『詩歌』等不同的內容。但這依靠文字的聲，形，動作底暗示卽算是戲曲底生命之所在，而在戲曲之中要求文字以上的力是不可能的。何況用文字寫的戲曲既要求文學的存在那麼戲曲家所能驅使的當不出被寫的文字底一定的能力以外。

戲劇從戲曲所依賴的文字底生命重新創造聲，形，動作底生命，像藝術家似的出現於公衆之前。聲，形，動作底生命，不錯，這在戲曲裏面是尋不出的。有的祇是可以成爲聲，成爲形，成爲動作底東西。甚至連這個也不屑求之於別人戲曲中的舞台藝術家其可取的唯一的方法便是自作自演。假使自己一個人不能演便仍得借別人的力量了。假使一切演員都主張自作自演而不肯演別人的作品那祇好各人在舞台上創

造自己的脚色。雖是動機不同，在法國曾見所謂『即興的演出』。演員各人在舞台上創作自己的脚色演下去。假使不要準備演得好時這倒可以說是戲劇之一大革命。祇可惜就有準備也很不容易弄好。

以上我們把稱為戲劇的一切藝台藝術之本質的要素檢討一過了。

(b) 戲劇 (演曲的演出) 與美

以『戲曲底演出』為戲劇底最狹義的解釋在探究戲劇底本質上最為便利。這問題又可分為兩種，(一)『戲曲』是什麼？(二)怎樣叫做『演出』？但這種研究法得從文藝底一般論入手，好像再把『戲曲』從舞台上拖下來察看似的。但本論底目的始終以舞台為中心而竭力找出戲曲中所含『戲劇美』底本質。

普通所用的『戲劇的』或『戲曲的』諸語究竟與戲曲底本質



有多少關係呢？

稍有希臘文底知識的都知道 drama 一字是由『活動』或『動作』底語意引伸而來，這前面也提過了。其結論便達到在『爭鬥』之中有着戲劇底本質，因而把握『無爭鬥之處無戲劇』(No Struggle no Drama) 底真理。因此說我們應當選擇一切人生底危機，人事底葛藤，以及事件之發生，發展，結局為戲曲之主題，這是古來戲劇論者所提倡的作劇術 (Playmaking) 底要諦。

因之又產生一說，謂人生之中有『戲劇的部分』與『非戲劇的部分』。而且有時雖表面上極不戲劇的境遇牠的裏面實在潛流着極戲劇的要素，因此拿這個來說明那些『非戲劇的』而又極優秀的『戲劇的本質』。

『無爭鬥之處無戲劇』確是近於真理的話。同樣也可以說『無

爭鬥之處無人生』。更可以說『人生即戲曲』。要之，一切決定於各人觀察人生底眼光。人生底一切局面，一切瞬間在小說家底眼裏是小說，在詩人底眼裏是詩，在戲曲家眼裏是戲曲。

剛纔說人生有『戲劇的部分』與『非戲劇的部分』要明白此點當先決定『戲劇的』這話之意義。

我們對於『美』這一個字已經有許多疑問。我們知道『藝術的美』就在『醜的事物』中也是具有的。爲什麼在論藝術作品的戲曲之『戲劇的』與否却像一個女人評一朵花底美醜一樣的说法呢？『詩的』一語用於與『浪漫的』『感傷的』相近的意味時決不能算做到達到『詩底美』底使命。以同樣的理由，我們若用從來的意味解釋什麼是『戲劇的』也決不能懂得『戲曲』之本質的價值。和近代小說漸漸不『小說的』一樣近代戲曲也在某種意義漸漸不戲劇了。

以上的議論並非排斥所謂戲劇的『戲曲』。不過從來戲曲底評價常因此錯誤，產生以『戲劇的境遇』為戲曲生命底偏見，復以所謂『戲劇的感動』之大小來判斷戲曲之本質的美醜。這個把戲劇本身底發達致命地阻止了。今日以前為什麼把這問題附之等閒，優秀的劇評家，戲劇學者為什麼絕不指摘到這一點真有些不可思議。

恐怕是自希臘以來成於天才名匠之手的戲曲在這『戲劇的』一點多達了及第點，或是因為那『戲劇的印象』給『藝術的感銘』提高了所以一致牠的區別混淆起來了罷。但是到了近代，『樂劇的』(Melodramatic)一語不已經含着冷笑底意思嗎？『戲劇的』一語和『做戲的』(Theatrical)一語不已經有區別嗎？而且不是在 Sophocles, Shakespeare, Corneille, Schiller, Ibsen 的戲曲裏面都發見了牠的『樂劇的』、『做戲的』成分而不復替他們辯護嗎？

現在請進而討論人生之戲劇的表現的戲曲要真算得是藝術的  
當具備何種要素

戲曲自然是文學創作底一種形式，因之得和小說詩歌一樣先受文學之審美的規範——假使有這樣東西底話——底規定。其次我們想到小說的表現，詩的表現之外可以有戲曲的——戲劇的——表現。這裏應該注意的是藝術作品的戲曲可以文學的價值很高而不必有很高的戲劇的價值的；其反對，戲劇的價值很高的作品可不可以沒有文學的價值呢？假使可以的話那麼某種戲曲可以不承認是一種文學形式。

但戲劇文學所以和別種文學形式不同，如前所說，是在借文字底表現企圖聲，形，及動作底表現。即文字離開文字本身底生命而暗示聲，形，及動作底生命。這和詩歌在離開文字本身底生命而圖着由聲音而

成的韻律 (Rhythme) 及和諧 (Harmony) 底效果一樣。……戲曲之文學的價值似乎祇在由文字表現的『科介』及『舞台說明』但這與戲曲的——戲劇的——價值毫無關係。那樣的東西在舞台上演出的戲曲中並不殘留文學表現底痕跡。但也不能拿這一點理由來否定優秀的戲曲之文學的價值。在對話底部分表示非常戲曲的才能的作家對於科介及舞台說明沒有含糊的。

還有以為文字的表现所與讀者底感銘和用聲音動作所與讀者底感銘有本質的不同。所以用文字寫的戲曲即算文學的缺點很多，價值很少，而上演時訴諸眼耳的魔力完全不同，因此在文學上所沒有表示出來而且認為很平凡的『美』一旦在舞台上可以發揮很潑刺的生氣。但這也是知一而不知十的議論。何以呢？因為批評戲劇文學時假使不能捉牢牠的舞台效果即聲音動作底幻象，那種批評是完全沒有

戲曲批評底權威的。因之戲曲之全體的價值祇有能「感覺戲曲」的批評家纔能決定。

要之，戲曲所有的美『在於別種文學所不能有的——至少不是第一義的——語言底種種意義的妙味在於人生最直接而又最暗示的表現，在於人類靈魂之最韻律的音響。而且這種音響有時像『馬克卑斯』一樣的高亢，有時像『櫻桃園』一樣的低微，但一種調和與統一底美感常流貫着全篇。主題，結構，文體——這三者渾然的融合便在這裏。於是人生神秘的豎琴按照戲曲這種樂譜演奏於舞台之上。

(c) 戲曲家演員與舞臺監督底天職

戲劇底美，如前所說，是一種心理的波動，而由『語言』『動作』之最韻律的排列產生的。

我們的日常生活無論如何富於波瀾曲折但總是充滿着平凡的，

受限制的，不調和的，曖昧的，有時甚至虛偽的語言和動作。要描寫這樣的生活並且要飾以某種藝術的美便得有種種的選擇 (Selection)，種種的說明 (explanation) 特別是種種的暗示 (Suggestion)。要是小說的話，作者可以自己對讀者『發揮』一切。但在戲曲，作者很少能親上舞台演這樣的脚色。便祇能藉作中人物底言動表示作者所要『發揮』的東西。就是讓他們說出我們日常所說的話底裏面。那會成爲多麼可怕的東西啊！因爲我們平常的所做的事所說的話很有表裏。我們心裏雖然怎麼想着，其實很少表現到外面來，而常人也很不容易感覺得。戲曲家便得捉牢這常人所不容易感得的『心的活動』 (Inner working of human heart)。怎樣來暗示這『心的活動』呢，這裏這藏着戲劇文學所獨有的妙味。那是由『對話底呼吸』進一步接觸『對話之心理的機微』。這種心理的機微與性格的興味相結合而產生人物底構成 (Composition)。

③。由此等人物底配列與關係而有主題底發展，而奏着靈魂底Orchestra。

戲曲之演出常與樂曲之演奏相提並論。但這也是某程度底問題。演員對戲曲家底關係比演奏家對作曲家底關係更加複雜，更加微妙。在戲劇，演員與戲曲家之間還有作中人物底存在。公衆在舞台上感受着三種不同的生命之「滲透」。這三個生命以何種狀態與關係造成戲劇底興味呢？

首先，戲曲家使公衆站在自己的「立場」。至少作者把自己觀察人生底見地讓給觀衆，觀衆也努力從那個見地來觀察人生。觀衆對於這一個「立場」底同感或是反感直接左右那戲劇本身底興味。假設觀衆不懂得作者的「立場」，那麼舞台的印象便淆亂了。結果也就沒有興味了。還有作中人物這也直接成爲興味底對象。舉最簡單的例，便



是由善，惡，強，弱等概念的批判所生的一種感情。此等人物之相互關係，及對於運命底期待都包含在這中間。這是戲劇（以及整個故事文學）之通俗的興味。再進一步便生出對於人物之性格，教養，趣味等的各種價值感情。

還有對於扮演此等人物底演員所抱的個人的感情，特別是對於肉體的條件之批判的興味也常常可以離開他所扮的人物來考慮。那個演員身體很高，或是很低，面孔漂亮或是醜陋，甚至臉長或是口大——這種印象必然的與戲劇底興味相結合。演員的性癖也是不可看過的。此等興味嚴密地說並不是戲劇賞鑒底內容但又實際引起一般公衆底注意。

作者怎樣觀察人生，這不必是指哲學的或是倫理的立場。因之任何立場不同的觀衆必須能理解藝術家（作者）對於人生底態度，希

望，興味，或是幻想纔能摸索他的作品底妙味與價值。於是問題便落在作者底企圖究竟成功到什麼程度，作者底靈感到達何種表現，即作者底戲曲家的才能發揮到怎樣。

論作中人物所給的興趣不能離開作者底創造力。作者寫着怎樣的人物，和他怎樣描寫那人物本是不可分離的問題，但在某程度未嘗不可另談。做演員的首先得明確地理解作者要寫的是何種人物。這是演出批評底主要點。作者所描寫的人物與演員所扮的人物之間難免不生距離，這距離寬到怎樣程度，而且是怎樣生出來的。——這是演出批評家萬不能遺漏的。這兩點實際給了演員的技藝兩個重要的基準。

演員首先得理解 (understanding) 作中的人物，然後把那人物來適合自己的理性，使他生動，使他肉體化 (incarnation)。這兩種努力產生演

員技藝的一切。演員最應致力是牢牢的根據戲曲底本質以收一切的舞台效果，這是藝術的戲劇與娛樂的戲劇所由分的關頭！

還有得知道的是演出一個戲曲，決不是怎樣表演一個人物底問題，而是對於優秀的戲曲中常可看出生命底韻律底極端的敏感，同時得知道一白，一科，一身段，一動作都是造成此韻律之一刹那底貴重的要素。

韻律 (Rhythme) 一語在戲劇上常與音樂上的那個混同。比如說要使台詞很音樂的。這結果使演員底聲音與歌劇底歌者一致，甚至有相信台詞可用音階來規整理的。這可以說是很滑稽的錯誤。因為戲曲所有的韻律當然不是覺官的而是心理的。這心理的韻律當然會規整演員底科白。再去要求官能的美感那在舞台效果底統一上反有弊害。但演員底聲音本身所備的特質決不可輕視。就是其他肉體的乃至性

格的條件也是一樣。從這裏便產生演員底脚色之擅長與不擅長，『吻合的脚色』與『勉強的脚色』可以是與演員底才能技藝沒有關係的。這也成爲戲劇批評之一部，同時造成舞台興味之有力的動機。

這樣說來使人要疑問我們上戲院子到底是看什麼去的呢？這也正是戲劇之藝術性與娛樂性底分歧點，論者對於這問題也祇好搔首問天。

我想賢明底讀者對於『戲劇之藝術的存在』已經有懷疑的。就是這樣談着戲劇之藝術的本質底論者也不能不斷言今日以前的戲劇實在還距人類之遊戲衝動不遠，因之真正的藝術的戲劇應該是今日以後的事。

『去看戲去』應該要進步到『去聽音樂去』的那個程度。戲劇之藝術的本質，因此，可以說不能離開戲曲底本質一步。上面

所說的三種生命之滲透——作者，作中人物，演員這三個不同的生命，在每一觀衆底心魂中誘起怎樣的交感，從那裏能否得到印象底統一，能否生出純粹藝術的感銘，這個問題祇有把戲劇底本質與戲曲底本質結合起來考察纔能得到滿足的解決。

我們得注意流動在舞台上的生命——卽算是由無數的生命構成的，但必須使人感覺得祇是一個生命的時候纔能產生戲劇之本質的『美』。這在演員，在觀衆都是必要的。作者底才能，作品底價值，演員底伎倆在某一點渾然融合着，在這裏纔有充滿着道出人生底真理的活鮮鮮的靈魂之和諧底聲音動作。那便是人類一切感情底旋律，一切心理的表示之交響樂。此種舞台的幻象 (image) (由耳目以訴於心魂的一切) 與觀衆底幻影 (illusion) 乃至想像 (imagination) 相合而實現一陶醉境。祇要做到這樣就得了。

這種戲劇底本質觀容易使人拿來應用到所謂『氣分劇』。這是偶然因為這種戲劇代表着由思想的背景，敏銳的心理解剖，事件底興味，機智底橫溢等特殊內容游離底一面，就戲曲說，其本質的部分最為強烈而顯露故能使人們的興味集中於此點。但這並非說『氣分劇』是最上乘的，最藝術的戲劇。人生的真理却非單靠氣分情調可以表現的。所謂『本質』總是指造成某種事物所『必要』的東西，而並不是說那樣就『足夠』了。要使本質成為優秀的本質不妨『加上』些什麼東西。在這意味悲劇也可以；喜劇也可以；悲喜劇也可以；笑劇，思想劇，心理劇，社會劇，諷刺劇，史劇，神秘劇，夢幻劇也可以；再而浪漫劇，寫實劇，象徵劇，表現劇，詩劇，散文劇，也可以；乃至野外劇，劍劇，翻譯劇無不可以。（這是些多麼無聊的名稱啊！）

不過不可以的是蔑視戲劇本質的假劇，和沒有戲劇生命的骸骨

劇。在那中間，思想，心理，事件，機智，什麼都不過『那麼點興趣』。也許是文學罷。但不是戲曲，不是戲劇。

這裏又有一不妨加以考察的事實，一個優秀的小說家偶然寫戲曲。他的戲曲就戲曲說有着很大的本質的缺憾。同時有許多平庸的戲曲家不斷的寫戲曲。那些戲曲看去都很平凡但都不失為戲曲。現在這兩種戲曲同時上演或是同時朗讀。但這小說家所寫的戲曲比起戲曲家所寫的更加有趣，更加美麗，更有動人的力量，更富於藝術的魔力，這時我們應該怎樣讚美這小說家的戲曲呢？論者祇好請他們看看法蘭西劇壇，可知道 Flaubert, Zola, Goncourt, Maupassant 乃至 Hugo, Romain Rolland 們的戲曲和 Henri Becque, Renard, De Porto Riche, de Curel, 乃至 Musset, Roetand 們的戲曲是不成比較的。

結果，戲曲之文學的價值與戲曲的價值在某種情形是得分開討

論的。而優秀的戲曲常常是優秀的戲曲的本質融透在優秀的文學價值之中的。

最後，談談舞台。在『外行』的眼裏舞台是戲曲之演出必要不可缺的要素，有舞台然後戲曲纔可以登場，有舞台然後演員纔顯得美麗，有舞台然後壯麗的宮殿，明媚的風景纔能立時出現。所以舞台是可貴的。但實際恰好相反，舞台這東西常常是窄狹戲曲底生命，束縛演員底自由，妨害觀衆底幻想的極麻煩的東西。

可是這沒有法子。我們一時找不出代替舞台底東西。我們祇好竭力想法子來利用這個舞台。『利用』首先是『征服』底意思。我們不能對舞台『讓步』。我們得把舞台的拘束變成舞台底妙味。把『勉強』與『不自然』變成『正因如此所以有牠的味』，這便是『戲劇底空氣』，這空氣必帶着藝術的香味然後戲劇纔更發揮牠固有的美。作



者與演員若不深懂得這個呼吸不能叫真的舞台藝術家。舞台監督也不必專門費盡心機去欺騙觀衆底眼睛，而應該有把觀衆引進這『戲劇空氣』裏來的手腕。現代最進步的舞台裝置既不是華美的背景，也不是實物底陳列，更不是獨斷的美學者們所謂樣式的裝置而是以能『感覺戲曲』的舞台監督底卓越的理解與趣味爲基礎底暗示的裝置(Suggestive Setting)。戲劇底本質要到這樣的舞台纔能到達完全的表現。

## VI. 近代戲劇運動底種種相

### (a) 小劇場主義與大劇場主義

近代戲劇運動的諸相一面跟着舞台表現底進化而此消彼長，一面近代戲劇之審美的傾向在劇場本身也投射着牠的影響。本章主要

的在討論後者。但在討論之前以爲得先知道近代戲劇運動有兩大流派，許我獨斷的分類時一方面可以叫做藝術的貴族主義，另一方面可以叫做藝術的民衆主義。這雖不限於戲劇，但原來認爲是民衆的戲劇經過藝術的純化而以少數被選的觀衆爲對象當然戲劇上會產生藝術的貴族主義。另一方面雖承認戲劇之藝術的向上而且致力於此，但仍可以主張戲劇是民衆的產品應還給民衆。這兩者結果雖不必完全不相容而努力底焦點不免偏於一方，於是而有大劇場主義，小劇場主義。前者主張藝術的戲劇祇有在小劇場纔可實現，後者主張就是藝術的戲劇若不是在大劇場滿足廣大的觀衆仍違背了戲劇原來的存在意義。以爲要能在大劇場的舞台發揮藝術的價值纔算真正偉大的戲劇。

這裏得注意的今日以前產生於歐美各國的藝術劇團大抵都以

『小的劇場』爲根據。觀客席普通容六百人也。有祇能容三百人上下的。但不能根據這個以爲他們都是『小劇場主義者』。

當『寫實劇』或『自然主義劇』勃興的時代那些戲劇運動家以種理由不能使用普通的劇場，祇好借那媽媽虎虎合用的場子或利用不甚花錢的舞台拚命地演戲，當時的公衆特別是批評家們對於這種『穹幹』的，堅忍不屈的『半外行劇團』的運動稱之曰『小劇場運動』，他們知道就借用大劇場也沒有那麼許多看客來。舞台一大，裝置也更花錢，現在祇好忍耐一些，這纔擇了『小劇場』。就在觀客方面與其晨星似的孤懸在遼闊的觀客席上悄然地對着那動作很少的舞台，反而不如在小的場子裏，人數雖少却有相當的密度，任望那一邊都可以遇着相熟的面孔，心裏既有一種舒服親密底感覺，舞台上的動作雖少，却可親切有味地觀索牠的一切，這就是『Théâtre Intime』之名所

由起。這個名稱譯做『小劇場』很有毛病，不如譯作『家族的劇場』。所謂『家族的』不單是指劇場內感到一種親密的空氣，同時也因觀眾覺得和舞台本身很接近。從自然主義的舞台『第四壁論』說，舞台與觀眾之間應有一層無形的牆壁，但因與舞台接近使觀眾甚至幻想着那層壁在他們的後面。

由今日看來，可知此等『小劇場』——*Théâtre Intime*——決不都是對於大劇場主義的小劇場主義底產物。安多昂的『自由劇場』要算法國小劇場的濫場但他做夢也不會主張小劇場主義。今日的維悠歌倫比野劇場雖也是『小劇場』但他們領袖戈博實在希望將來有一個能容兩千人的劇場。

那麼純粹的『小劇場主義者』是怎樣一種人呢？老實說是沒有的，有之便後面說的那種貴族主義者，不過不可以以為非小劇場主義

者都是『大劇場主義者』因為大劇場主義者決不滿足於今日存在的普通劇場。這主義的特色在理想一種能容5,000,或10,000,可能的時候,乃至20,000,或30,000人員的劇場。這樣看來大劇場主義現在還不過一種傾向,我們且從種種立場來考察這兩種不同的傾向。

真正小劇場主義,如前所述,是主張藝術的戲劇祇能存在於小的劇場的。那麼與經濟的及其他理由沒有關係,其對於舞台及觀客席底大小應該有以藝術的效果為標準的一定的理想。……這便達到『室內劇』的精神了。

廣義的『室內劇』決不是近代的產物,但這與近代劇底某種傾向相結合成為代表戲劇之藝術的貴族主義底一種運動。在法蘭西『adam Lara 所組織的『藝術與活動 Art et Action』社便是以『室內劇』為戲劇底純藝術的形式的。『室內劇』的精神自然是以藝術的貴

族主義底思想爲根柢。因爲若從戲劇這種藝術形式去掉其中所最容易涵容的不純的以及通俗的成分，剩下的應該便是 *Malarme* 的詩，*Cézanne* 的畫，*Wagner* 的音樂一類的東西了。這些大體都與『俗衆』無緣，因爲越是高級的純粹的藝術越要求賞鑒者底資格。就連賞鑒的時間地方有選擇的必要，因爲得排除一切妨害美的印象底空氣。就在藝術家方面也不願以『不必要的東西』來填塞舞台底空虛，尤其爲着最有效果地利用物質的以及肉體的努力也不願超過適度的制限。這種要求必致產生以少數觀衆爲對手的戲劇。

在這裏戲曲與舞台，戲曲家與演出者便當分別來說。就是會生出『宜於小劇場的戲曲』與『小劇場主義的戲曲家』，因而一定有以小劇場主義的立場演出任何戲曲的演出者。這就大劇場說也是一樣。結果『宜於小劇場的戲曲』拿到大劇場去演，或是『適合大劇場的

戲曲『搬上小劇場，任在那一個觀點都是不合理不自然的。因此在原則上可以有『爲小劇場』，『爲大劇場』，以及『爲普通劇場』的戲曲。

大劇場主義者不像小劇場主義者那樣完全由藝術的立場來觀察戲劇，而由社會的見地把力點放在戲劇之使命與本領上，民衆劇運動便代表大劇場主義底有力的一面。不過不可以把兩者看成同一樣東西。比如萊因哈德便把大劇場的舞台做滿足演出者藝術的欲求底手段。爲着個人的趣味，傾向，至少是爲着戲劇本身而主張『大規模的演出』的決沒有參與民衆劇運動的必然的資格。但不管其立場如何，而一切大劇場主義者必然地想要在最大的場所，吸收最多的觀衆，演出最雄大的戲劇，因之必然地要求能與廣大羣衆以滿足的脚本與演出法！

然則戲劇藝術到底是不是民衆的呢？這個問題祇好讓讀者自己去解答，因為藝術作品之「藝術的部分」與「通俗的部分」祇是概念的區別，實際上是難有的。我們祇覺得有線條很粗大的藝術與線條很纖細的藝術；有色彩純一的藝術與富於『Nuance』（色調）的藝術；有高歌絕叫的藝術與細語低吟的藝術；有搖撼的藝術與撫摩的藝術；有使人熱狂睛突的藝術與使人幽然深思的藝術。這種區別雖然也不是有判然的境界，却可以說明大劇場與小劇場各有的本領與特色。

和小劇場主義必達到『室內劇』一樣，大劇場主義底歸結便是『野外劇』，這兩者的理論各有長短而要在向着戲劇自身之藝術的完成各發揮其特色與妙味。（下略）

(b) 本質主義與近代主義

藝術上的近代主義 (Modernisme) 是向着一切既成美學底挑戰，是



傳統底破壞運動，是新奇與自由底探究，是由客觀向主觀底突入。未來派(Futurisme)與立體派(Cubisme)已經有光輝的歷史。達達派(Dadaism)也會擴大牠的勢力。表現派(Expressionismus)底消長也可以窺見藝術傾向與社會思想底關聯。這種種種樣樣的新派別合成一個『近代主義』底大潮流奔突於今日的藝術界。

戲劇自然也不能不受近代主義底洗禮。不過因着種種條件，其步調遲緩，不甚惹人注目，然而德國的表現派，俄國卡美尼劇團，法蘭西的『Art et Action』(即Tara夫人之『藝術與活動』社)等很顯明地使戲劇參加了近代主義運動。還有近代主義的激流中所發見的傍支別派或滑稽的矛盾底古代主義，原始主義底讚美，對於古代及中世底願望，對於異國及未開民族底憧憬，這些在近代戲劇藝術運動上也有相當的反映。而站在近代主義底立場所最當敵視的自然，是留戀於昨日藝

術底那種保守的，退嬰的，微溫的官學主義！和那些祇知墨守法則與規範成了因襲底俘虜的似而非的藝術家。

但我們一方面對於近代主義底潑刺的魔力表示敬意，一方面也覺得那中間伏着可憂的病根。那便是由自由與放縱不分，新鮮與奇巧不分產生出來的。

但幸而戲劇是不容人們『自是』底藝術。這一方面是妨碍天才的飛躍底原因，同時也能使平凡的自衛的野心家自取滅亡。因此聰明而愛美的新時代的藝術家，特別是從那尊重節制與和婉底法國人中產生一種新的戲劇運動，那是在進步的一點與近代主義相結合，而在求永遠性一點與傳統主義相結合。這種主張論者名義曰本質主義。

近代主義否定過去的藝術，傳統主義厭惡新奇，但本質主義者愛古典，相信『美底永遠性』，而尊重完成，獨創，與靈感。他們從舞台排斥

流行與因襲，使戲劇發揮其本質的美，使劇場藝術地純化。他們不走入純粹近代主義的傾向，而對於藝術底進化表示充分的敏感與同情，而徐徐努力戲劇本質底探求與完全的舞台表現之研究。

例如在演出古典劇之際近代主義者非與以近代的表現不可。如卡美尼劇團演拉辛(Racine)的『費華力』(Phedre)時便是這樣。他們很大胆與那以希臘神話為主題的法蘭西十七世紀的悲劇以立體派的演出。

一方面在巴黎國立劇場對於古典劇底演出有一定的『傳統』，對於古典底解釋也全依官學的見解，其缺乏藝術家底感受性，蓋不待論。同時使今日的演員一步一趨地模倣古來名優定下的『典型』又十分輕視了演員底個性底話。

古典的演出應該是由於演出者卓越的趣味與感性對於古典自

身的美底一種自由而新鮮的表現。——這就是本質主義底特色之所在。就是對於上演目錄 (Repertoire) 之選定也依這個標準。同一作者的作品首先選他那在戲曲上最完成的，最富於魔力的，即含有多量最良的戲劇自身的要素的。

但戲劇作品底藝術的價值是不容易很簡單地決定的，每每高下懸殊的兩個作品單就某一點看價值批判可以完全相反。即如拉辛 (Racine) 底已有定評的最大傑作『費陀勒』(Phèdre) 在文藻底華妙與韻味底渾成一點實非同一作者底『Bérénice』之比。假使『Bérénice』再含有多量戲曲底本質美，那麼最刺激本質主義者們底演出慾的一定是『Bérénice』而不是『Phèdre』了。但不幸『Bérénice』在 Racine 底戲曲中是最『不戲劇的』。

話雖如此，論者一面却充分承認戲劇上近代主義運動底功績，相

信其偉大的未來而且對他們有相當的期待。在歐洲今日漩渦似的，目不暇給的，極容易流於浮薄的新運動中本質主義的運動不失為一種中流砥柱，救時的良藥，但其弊也易流於反動，他們說『戲劇沒有革命底必要，古來的天才君臨於我們的頭上這是我們的光榮。』這真是好一種安份的，卑屈的藝術家！在這裏不能不使我矚目更新的運動之出現！

## V. 結論——明日的戲劇

本論文底主要的目的在研究戲劇之本體與藝術的戲劇今日有着何種的運命。以上我想多少發表了我的意見了。現在我想有與讀者諸君從『今日的戲劇』掉轉眼光去考察一下明日的戲劇之必要。：

偉大而有光輝的戲劇底將來可以說在戲劇之藝術底純化。而這

種藝術的純化祇能靠極懂得戲劇之本質的有先見的藝術家之真摯的努力。戲劇在牠的構成上雖任何天才也不能一手包辦的。因之要完成一個戲劇須得許多人的協同動作。因之戲劇底「創造者」不是一個戲曲家，不是一個舞台監督，也不是一個演員，而是一個劇團，一個有機的組織之精神的及肉體的存在。但這個存在和一個人底存在沒有兩樣。這裏有着一切的秘密，也有着一切的希望，苦悶，歡喜，以及一切的意志與運命。

一個劇團像一個人一樣的活動——這事實既不承認「組織劇團人們的合議制」也不承認對專治君主似的盲目的服從。實在統率一個劇團底人格有着一切社會組織中所不能看見的一種特別的地位與職能。今日許多劇團以絕大的抱負產生，結果不能不實現牠的抱負就瓦解了。這主要的原因之一便是對於劇團底組織缺乏明確的觀

念。

祇有莫斯科的藝術戲院在這一點算近於理想底劇團。但一個劇團，也和一個人一樣，在種種意味會失去他的『青春』與『精力』同時把『未來』也喪失了。但我們既知道新時代的戲劇是要靠新時代藝術家之手完成的，所以我們不必費許多眼淚去憑弔劇壇昨日的殘陽，不如抖擻精神去迎接牠的『明天』底曙色。『明天的戲劇』雖不必是『未來永劫的戲劇』，至少我們活在新時代的世界人不能不注意新的戲劇已經『披着紅衣踏着朝露』從歐洲劇壇之一角出現了。

『明天的戲劇』將向着什麼方向前進呢？這由前幾章的議論也暗示了一個大概了。大體除社會思想上的當然的變革外，在演出上當更加發揮舞台獨特的魔力，與戲劇之藝術的純化以強固的地盤，在戲劇文學上在戲劇發見更豐富而純粹的『戲劇美』底表現形式，誕生

完全的近代的詩劇。

一方面，倡「戲劇之獨立」的戈登克雷底理論倘使真能排除文學的要素（戲曲）使演員傀儡化，完成他那種樣式的舞台表現，那麼也將不失為戲劇之一新天地，不過在一個實行的天才出現以前那不過是值得戲劇研究者一顧的理想論。

戲劇，隨着文學史的進化，現在方由舊的寫實主義脫出向新的象徵舞台之完成進行。簡純化（Simplification），暗示（Suggestion），綜合（Synthesis）——所謂三S底觀念與本質主義底堅實的調子，近代主義底革命的色彩相合一定會產生更鮮艷光輝的舞台表現。一方面更窄狹的走到高踏的，貴族的，小劇場乃至沙龍劇場的戲劇，一方發展為壯大的，素樸的，民衆的大劇場的乃至野外劇場的戲劇。這兩種形式也許要永久平行地下去罷。



## 新戲劇運動與民衆劇

### I. 現代戲曲底傾向

二十世紀是舞台藝術家底世界。自從易卜生，史特林堡等先驅者死了，郝勃特曼，梅特林等中堅作家也衰老了，戲曲文學界一年年的寂寥，連牠的存在都幾乎要給舞台藝術家們否定了。新浪漫劇底作家們具有易卜生史特林堡那樣自己創造舞台驅使舞台底力量的很少。這固因比起易卜生時代來，舞台藝術進步得不可以道里計，但新浪漫劇作家們也多半給絢爛的舞台藝術眩惑了，站在那進步的舞台器械之前有些畏縮起來，因此豈祇沒有驅使牠們的力量，反而被牠們驅使了。

舞台藝術家們無壓足的藝術的慾望使他們不能單以近代劇作家爲滿足，進而求他們的『Repertoire』（上演目錄）於近代劇以前，從

莎士比亞，莫里哀，歌德，雪勒，赫伯爾到希臘古典劇，中世的奇蹟劇，乃至印度劇，中國劇，日本劇，以及『天方夜談』，『神曲』之戲劇化，但凡富於古典的與異國的色彩與情調的莫不成為他們的好材料。一方面俄羅斯底跳舞團又以其美麗的律動的線條與奇幻的色彩出現，電影戲又把成為舞台藝術家底問題的繪畫舞台與彫塑舞台，寫實與夢幻底一切用機械力明快地解決了，挾其嶄新的魔力逼人而來。默劇底成功又是對於以對話為生命的近代劇底獨立宣言了。其他像 Cabaret（酒家劇），木人劇，Vandeville（俗謠戲），Revue（時事諷刺戲）等變形戲劇也流行起來，這樣紛紛攘攘的四周圍底目不暇給的刺戟與變化特別使戲曲家底腦筋陷於昏亂。

1906年易卜生死了。1910年脫爾思泰與般生下世，1912年史特林堡也不在了。以那前後為回轉期而立足於寫實主義乃至自然主義底

近代戲曲和在自然主義的宿命觀底陰鬱的影響下所寫的前期梅特林底象徵戲曲都很顯明地成了過去了。『青鳥』在梅特林本不過迎合新時代風氣底餘興的製作。因此以梅特林爲先驅的新浪漫劇雖不會像自然主義一樣的滅亡却過着墮落的生活。

在這樣低迷的空氣中間，在史特林堡死後的第二年開始了全世界的大戰了。

在大戰中接着在大戰後約十年間的近代戲曲不過像戰爭底烟塵中燦爛的火花似的很斷片的，好像也沒有整然一貫的力量與理想。就形式說易卜生那種堅縮的三一律式過去展開式底三幕劇或四幕劇底形式因爲一來麻煩，二來不便，三來不能滿足舞台藝術家藝術的野心幾乎棄置不顧了，而回復到莎士比亞，歌德底事件逐敘式，場景并列式，於是新的劇場景連續不斷的敘事詩劇，或是不如說活動電影劇

登場了。

試舉一舉新的戲曲底三兩種特徵，第一是不高興易卜生式近代劇那種一大半叫人們靜聽深思底辦法而直接訴之視覺底成分加多。這是舞台本位，演員本位，以及新跳舞和電影底影響。第二是連續着事件逐敘的短的場面。這表示易卜生手法底棄除而祭典行列劇(Paggarf)底復活。第三，恢復了獨白 (monologue) 與傍白 (aside)。獨白之恢復係因牠在表白潛在意識有心理的必然性，傍白一來是因反對自然主義講究『做戲』，同時恢復昔日演員與觀衆親和底良習。第四，對話尙簡潔，務使一刀見血，有時以沈默的身段代替語言。這因日常對話易流冗漫而缺乏精確與銳利，照樣模倣不算藝術。第五，使用韻文的或半韻文的對話，使日常語富於詩味與韻律。這因散文的日常語過於平板，因取有戲劇效果底對話。第六，尙離奇的情節，如戲中戲，有夢境的戲，每幕變更時

代的戲，乃至偵探電影式的 *film* 戲，或賣關子的倒敘戲，等等。大體是這樣了。

以上所舉的新戲曲的形式實反映着現代工藝科學底進步與社會文化人底紛紛擾擾的神經過敏的生活，再加上新的舞台藝術與器械的發達，活動電影底影響，那種戲曲形式底變革可知是當然的歸結。同時沒有古典與哲學背景單以器械的頭腦創造新事物的美國人成爲近代劇底賞鑒者並且加入近代劇作家之林了。這固然使全體很陰鬱的近代劇底調子大大地輕快起來了，一方面却又使牠成爲非常事務的，精神的雰圍氣很稀薄的東西。但大戰以來歐洲劇壇也比前輕浮得多，神經過敏的就像做了什麼怪夢很興奮着似的。然則這可以說是世界共通的特色罷。所不同的不過是各國民不同的氣質染出來的色調。因此在愛爾蘭則以現代紳士底機智運用着 *Celtic* 民族底鄉士的

空想底檀雪泥爵士的童話喜劇一時最受歡迎。在愛談靈魂的俄羅斯則葉佛列羅夫的一人稱劇 (monodrama) 成爲一時的問題，而情熱的宣傳狂的意大利人則以未來主義，愛思索的哲學的德國人則表現主義表現各現代文化底過剩與其過重的負擔下的他們的煩惱。

在這種混沌中什麼是未來近代劇底中心思潮呢？自然主義新浪漫主義以後戲曲上也有種種的『Isms』，但那一種也沒有前二者那樣大的力量。上面說的那些實亦不過新浪漫主義底主情的主靈的思潮底變調。而且自然主義雖然過去了，自然主義所高倡的現實的精神却通過新浪漫主義分化爲今日各種主張。不過在形式上則易卜生所定的近代劇底規範幾乎破壞完了。未來的戲劇形式會落在那裏，我可不知道，MacGrawan 說這是個一切都講快便的世界，當然會要使電影字幕那樣的辦法省略許多舞台上的做作加速戲劇底進行，總之什麼

都免不了電影底影響，未來的戲劇除動作，音樂，跳舞，色彩，線條及運動之種種要素外則民衆中最單純而偉大者所使用的莊重的散文日常語將成爲戲劇底語言。（這裏所謂莊重的散文日指辛孤（Synge）檀雪泥（Dunceny）們的平民社會的戲曲所使用的很詩的而且富於含蓄的對話）總之，易卜生死後不過十數年而以他爲中心的近代劇運動已達到這樣的結局，雖說是當然的却也不能無『Much ado about nothing』之感。

## 2. 俄羅斯新戲劇底前夜

由柴霍夫及莫斯科藝術劇場之親密的協合所生俄國寫實主義的戲劇其後漸漸成爲過去的了。從大戰前後起許多俄國的舞台藝術家都走向反藝術劇場反寫實主義的路線。作家們一方因着俄國文壇的大勢所趨，一方因着舞台藝術底傾向都由柴霍夫的世界走到安得

列夫的，頹廢象徵派的世界了。

但俄國舊的戲曲家底創作力量也和其他大陸諸國一樣漸就衰竭了。而盛極一時的是劇場底實際運動。在政治上成就了空前的劃時代的革命底俄國人在舞台藝術上也開始了種種別的國家所不能有的嘗試。

在俄國底革命的劇場中首先應舉莫斯科的『卡美尼』(Kamenny)了。1913年之冬莫斯科設立了俄國最初的自由劇場。但祇演一回戲便分裂了。舞台監督戴羅夫(Alexander V. Tairoff)與女優顧憐女士(Alice Geor gienna Koonen)率領該劇場重要的男女演員於1914年冬組織『卡美尼』其他一部分另織一個劇團。顧憐女士原是在藝術劇場最初的研究所由 Stanislavsky 氏一手薰陶出來的學生，藝術劇場第一次演『青鳥』時她演密棣兒，又在易卜生劇『Peer Gynt』中她扮過阿



麗陀拉都得過令譽。但她的藝風漸漸和藝術劇場的齟齬起來，因此她離開她的先生和戴羅夫組織新團體。

卡美尼劇團底藝術的主張大體分爲次之三點：

1. 實行關於戲劇藝術底新形式底理論。

2. 除了彼得格勒的邁野鶴德 (Meyerhold) 及葉佛列羅夫 (Yevrei-Yud) 底實驗與製作之外脫離一切支配莫斯科及俄國全國劇場底傳統與因襲。具體的說反對極端寫實的戲劇特別是莫斯科藝術劇場所用的方式。

3. 充其完全，豐富，及廣泛的可能性之極限表現戲劇的動作。戲劇不必僅自限於藝術底一部門，應該自由變化，融通無碍，富於柔軟性而且足彫塑的。單看這幾點可知『卡美尼』底事業是藝術劇場底巢裏孵化出來雛兒，從那享有長遠的支配勢力底舊巢脫出來的新運動。但

『卡美尼』一方面固然反對藝術劇場底寫實主義太注重精細的心理描寫而忘記了戲劇原有的形式美，一方面也看出了空想中心的童話劇不過是表面熱鬧而缺乏使人感出其內部情緒底力量，所以他們站在中間由綜合的演出以求實現形式與情緒之美的融和。他們努力想免除從前過重脚本，或過重舞台裝置等不自然的，走入邪道的過失，而想實現那獨立於文學要素，繪畫要素以外的『像戲劇的戲劇』。

爲着要用盡戲劇藝術所含的一切可能的形式美，『卡美尼』底背景畫家葉克思達(Alexander Exter)便以立體派的意匠製作『沙樂美』(Salomé)底衣裳，因爲戲劇不單是言語底藝術而同時是肉體底藝術。所以在科白底戲劇以外屢次嘗試默劇使演員練習以姿態表出情緒。又戲劇之音樂的要素從來不過用以加強舞台面的效果，『卡美尼』却以爲牠那種特有之韻律及旋律的要素應該直接與演員底身段相

融合而產生一種韻律的旋律的表現。

『卡美尼』劇場底立體派表現底嘗試最初從背景畫開始，次及舞台裝置與演員底服裝，姿態，最後對於演員底動作也與以有一定韻律的立體的表現。就是從繪畫到彫刻最後到運動之立體化，使用角（angle）與塊（mass）以表立體之感。不管戲劇底進行如何，與舞台光線以表現氣分底變化，對於演員服裝底褶痕和牠的陰影加以大大的誇張，就是演員在舞台上的排列，姿態，以及出入的身段都一一運用立體派底形態，因此『沙樂美』底演出雖徹底地表現出官能的世界而充分流露着離開實感的樣式藝術底雅味。

『卡美尼』除了『沙樂美』之立體派的演出以外還幹了種種新奇的嘗試。開始第一年（1914—15）底戲劇季節用未來派或後期印象派的舞台裝置演了印度劇『沙崑達拉』（Shakuntala）最成功的演出

要算莎士比亞的『Merry Wives of Windsor』，亞寧斯基寫的酒神祭底公衆劇，復活了意大利底風俗喜劇的『丑脚大王』，德比雪底兒童默劇『玩物箱』此外還有克洛迭爾 (Paul Claudel) 古爾芒 (Rami de Gourmont) 等法蘭西新作家的作品。葛斯當 (Rostand) 的『西哈洛』與約翰辛孤的『西方健兒』等也在這裏演過。無論從上演作品說，從演出法說卡美尼實代表這時代世界最近的潮流。

把『卡美尼』一像戲劇的戲劇一底主張更進一步而主張恢復原始莎士比亞舞台乃至日本歌舞伎劇場底樣式或加以改造的是當時在彼得格勒的 Alexandrinsky 劇場及 Mariinsky 劇場做舞台監督的邁野鶴德 (Vsevolod F. Meyerhold) 和畫家歌樂雲 (Alexander Y. Golovin) 底事業。

邁野鶴德底根本的主張是一切舞台藝術底根幹在把演員和他

的技藝直接搬到觀客們的中心。就是要演員在前舞台演戲，不要落幕，舞台與觀客席浴着同樣的光線。使演員的一舉一動成爲觀客注意底焦點。無論從前面看，側面看，後面看都禁得起藝術的鑑賞表演赤條條地露出而看不出破綻的表演，這便是邁野鶴德底理想的表演。所以不落幕者爲着最初就使觀衆的眼睛親近舞台在演員登場以前使觀衆對於脚本所暗示的世界有某種準備。（邁野鶴德以爲關着幕的時候觀衆呆然地半無意識地望着幕底模樣。對於幕後會展開怎樣的光景一點也無從想像。幕一開，突然現出另一種舞台底世界。這個世界還沒

有充分印進腦子裏演員已在開始演戲了。這不是讓人們親切地演賞戲劇的辦法），又他所以使舞台和觀客席浴着同樣的光線者是一方使觀衆充分看得見演員底一顰一笑等極細微底表情，一方使演員看見自己的表演在觀衆底心版上所投的陰影，好像把自己的樣子映在

觀客席的那一面大鏡子裏。可以使自己緊張策勵，從這裏產出演藝者與羣衆同樂的即與古代祭典劇相類似的親和 (Intimacy) 底氣分。

邁野鶴德導演莫里哀的『方先生』(Don Juan) 時從劇場的上部垂下三個巨大的花燭臺點着好幾百枝臘燭。前舞台底兩傍擺着一對大燭。在演劇中使管場的黑衣少年走到舞台上來剪燭芯，灑香水，替演員結鞋帶，接汗巾，掇椅子給無事的演員坐，舞台黑了時拿手燭給演員，拾奪舞台上散亂着的刀劍，外衣，搖着銀鈴把人們集到舞台上，一幕完了不落幕却由這管場的告訴觀衆說『現在休息一會，』這都是原始舞台底復活。

邁野鶴德底主張簡單的說是舞台與觀客席底親近，演員與觀衆底精神的一致。把他這種主張更進到極端想做到演員即觀衆，觀衆即演員，使演員成爲舞台到觀客席底橋梁，使觀衆都覺得是藉着演員的

力自己在台上演戲，——這便是葉佛列羅夫(Тевреынов)所主張的一人稱劇(monodrama)底本領。他說『一人稱劇底根據是在台上演戲的人物底生活經驗直接成爲觀衆底生活經驗。觀衆由演員所表演的協同的生活經驗乃與演藝者合體。就是一人稱劇底工作在把觀衆帶到舞台本身上而使他覺得好像在自己在演戲。『我』(演戲底人物)不過是由觀客席渡到舞台底橋梁。……』

葉氏是一個四十來歲的壯年作家，他從小就具有豐富的才能，七歲時便寫過脚本，後來他也演過戲，作過樂曲，畫過未來派的畫，發表過舞台藝術底理論，做Kommissarzhenskaya劇場底舞台監督時曾嘗試過各種劇曲的創作。1907年發表『monodrama』的序論第二年在彼得格勒試演他寫的『愛底表現』算是理論底實行。其後所發表的『靈魂之綠寶』一劇甚爲知名。但這種演出底實際頗不易把握，大體是把我們

抽象的「我」<sup>ooo</sup>做舞台而以在「我」中活動的心靈分子做登場人物，以機械的裝置把人類心的生活底動態顯現出來，比方說靈魂的跳舞底木人戲罷。

3. 向將來的戲曲——表現派未來派民衆劇

大戰後的歐洲一時好像倒亂人類文化史似的混沌。但雖是混沌却並非是歸於原始的虛無。幾千年間堆積起來的無數文化底壞片像火燒場底瓦礫似的散亂着，向那裏，怎樣着手去清理幾乎是使人茫然。

在這種混沌中人類已經不能重復自然主義時代那種不痛不癢的懷疑和焦燥了。在那種懷疑焦燥底時代隨便一點什麼社會制度底革新個人道德底改造便使人覺得前途有光明的希望。實在基礎雖然腐敗在形體還保存着的時候還可以想法子修理修理，但在破壞得形影全無的今日便已經超過絕望悲觀底境界覺得啼笑皆非。留下的紙



有目前怎樣活下去底機械的努力。

戰爭底慘苦固是課於勝敗兩方平等的苛責。但敗者不斷地受着勝者殘酷的追逐與迫害不獨奪去了一切物質上的幸福就是心裏也別想有一時的寬舒。一個頭腦明晰而健康的人給勉強地戴上枷鎖，奪掉他的自由假使他不狂人似的自暴自棄地反抗，必然會異樣的陰沉而耽溺於奇輕的幻想。關係大戰的大陸諸國民在大戰後的環境中都有幾分狂易的樣子，德國人本是深思的國民又加受損失最大，他們對於物質幸福知道怎樣掙扎也是徒然，便不覺在心靈底偉大中求他們重新活下去的力，不顧現實世界可傷的混沌，努力在內心底世界建設新的秩序與幸福，由此以征服外的世界。現實世界不過虛偽與欺騙底混沌，祇有恒久的心靈是人類未來的理想與文化底源泉。——德國人所倡的表現主義 (Expressionismus) 底藝術大體是本着這個要求。在從

來的藝術——自然主義也好，新浪漫主義也好——人類底心靈太受着現實或自然底桎梏所以忠實地再現由牠所受的印象而能事已盡，但現實世界或自然界已有的東西再以藝術的形式複製一套實在是沒有意思的事。人類的心靈應該征服現實，征服自然，以此為材料，為媒介，把他內部創造的新的努力與秩序底世界強有力的表現出來——這是這個新藝術底理想。

表現主義因為是立足於各人的「自我」底藝術所以牠的表現底方向和樣式都人各不同，不過他們有一種共通的特色是社會的，人道的，理想主義的，世界主義的，非藝術至上主義的。——這也就是戰後歐洲文藝底通質。

表現主義在詩歌，小說，繪畫，音樂各方面都有他的影響。在戲曲方面產生了凱撒（Georg Kaiser）等多數作家和許多代表作，凱撒作有名

的『卡列底市民』便已經不是寫傳說上的義士而是以立足在世界的人道的觀點上的新的偉大的犧牲精神爲主題。但那種主題和技巧比起席勒，赫伯爾以及近代新古典主義作家們底理想主義的傳奇劇或象徵史劇來不見有多少新味。……但牠的特色是主人公握着全劇底行爲，動機，與展開的鎖鑰，其他許多人物底言動好像是通過這主人公的眼睛然後看見，通過他的耳朵然後聽見一樣。這有些帶葉佛列羅夫的一人稱劇的韻味，並且凱撒愛用的那冗長的獨白不單是主人公心理底抽象的，概念的，像長於幻想的狂人底謔語似的告白，同時把其他人物底一切言動都浸潤在主人公底幻想之中。在這一點使人想起史特林堡和威第欽。

與德國表現派底精神的特色相對而有物質的，肉慾的，機械的而且情熱的意大利底未來派。

未來派以崇拜精力與近代文化爲中心。速力是最高之美，『馳走着  
着的汽車比撒摩特拉克底勝利更美』。主張賣掉埋在過去塵埃中的  
美術館博物館購買大礮，軍艦，飛機飛船。主張踢翻威尼斯，掃除羅馬的  
古蹟遺物而代以工場，要塞與機械，力應該支配世界。一切人智底最新  
發見應該集注於物質的進步。主張破壞博物館圖書館，反對道德主義，  
女權運動，及一切功利的怯懦。一言以蔽之，以現在與現實之名反抗歷  
史與藝術。

未來派向藝術底一切方向伸其破壞之手。文學，繪畫，彫刻，音樂，跳  
舞，戲劇。——例如在音樂方面他們主張把雨音，汽車底爆音，火車底馳  
走音，工場底汽笛及其他現代生活底噪音加進 Orchestra 之中。他們的  
主張甚至由藝術徹底到實生活方面，例如說人類的悲哀與病苦是至  
可笑的事。病院應該改作假裝跳舞底餘興場，寺院應改作酒店或戲館。

關於戲劇底未來派底主張在1915年以馬里涅梯，(Marinetti)，色第墨里 (Emilio Settimelli) 及柯爾拉 (Bruno Corra) 之名發表了『未來派綜合劇場底宣言』其中非笑從來寫實劇底皮相的寫實，嘲罵其理論之戲劇的展開，他們以為近代人在電車，咖啡館，車站偶然相遇而起的爭鬥決不是那樣有秩序地進行的，那不過是動作，言語，音，光底動的，斷法的交響樂。他們的戲劇理論要約起來不外(1)舊式的Dramaturgie (作劇術)之絕對的廢止，(2)把潛在意識世界底發見搬上舞台，(3)使舞台上做的戲侵入觀客席與觀衆。(4)觀衆與演員底親和，(5)廢止風戲，雜耍，乃至純正戲而代以『battute in liberta』(自由打擊)『Simultanetta』(同時動作)『Compenetration』(協合闖入)等，此外的要素是『生動的詩』，『場景化的感動』，『對話化的歡喜』，『消極動的動作』等。

馬里涅梯博士，——未來派的首領——底戲曲便是根據第五條

那種奇妙的規定寫的，他的作品有二三頁為一個戲曲的，有時舞台上祇從幕底上下露出人物底手或脚，還有表示『同時演作』和『協同闖入』底技巧的是兩三個不同的場所同時出現於舞台或是兩三組人物在舞台上混和動作而互不相知。彼此的關係純粹是精神的，在他們本人祇能以潛在意識知道的却呈現於觀客底肉眼裏。……

但一人稱戲曲，表現派戲曲，未來派戲曲都不過大戰後的環境產出來的半顛狂却又腦子很好的藝術，無論牠們怎樣大大地伸張也結不成未來的偉大戲劇底美果。因為牠們中間雖表現着對於更新，更大，更理想的世界底憧憬而終於是對於自然主義與新浪漫主義底反動，出發點既有消極的弱點，其本身復帶着不自然的頹廢的傾向。

然後將來的戲劇應向着那一方向進展纔對呢！

近代戲劇運動已經由自由劇場 (Free theatre) 進到藝術劇場, (Art

theatre) 又由藝術劇場進到民衆劇場 (People's Theatre) 了。照這個趨向戲曲家當然得與其他一切姊妹藝術家携手以完成將來的大民衆劇。一方面派生了藝術劇場底自由劇場底精神，卽以易卜生，史特林堡爲頂點的小劇場底理想或者離開直接的演員表演術而向假面戲，默劇，木人戲底方向伸張，卽藝術劇場分爲兩個方向，其主脈走向大民衆劇而其支脈則走向非人格的木人戲或假面劇場。

但民衆劇場也不限於萊因哈特底五千人劇場或格迭斯底 Madison Square Garden 那樣的大劇場。在門外明朗的日光與自由的空氣之下演不盡各種各樣的戲劇，野外劇，公共劇，平民劇，聖者受難劇，兒童劇，或者希臘底祭典劇，中世的奇蹟劇，一代記劇，乃意大利式的假面喜劇，過去數千年來的東西文化史堆積下來的戲劇形式真是取之無窮，用之不竭，如何運用牠們以豐富將來的大民衆劇也每一個時必有牠的

天才，問題祇在如何造成廣大民衆賞鑒戲劇藝術或藝術的戲劇底餘裕與受容力而已，這樣的運動已經有着牠的先驅了，我們應該知所努力。





國語羅馬字

對話戲戲譜

# 最後五分鐘

A. A. MILNE著

趙元任博士編譯 一册七角



趙元任先生的語音學是人人知道的，「五分鐘熱度」的諷刺話也是大家聽慣的；現在趙先生用國語羅馬字編成一部最後五分鐘的戲譜。牠在形式上的特點有下列各項可述：（1）凡例有大學院公布的國語羅馬字拼音法式全文及單字音表，並有一篇漢字羅馬字對照的長序，詳論白話文、拼音文和對話戲三者相互的關係。（2）這是世界上第一次用樂譜註「對話戲」語調的書。（向來只歌劇有譜）（3）是中國語調的第一次詳細的研究。（4）是唯一的註輕重音又註語調的長篇國語讀物。至於這最後五分鐘裏所講的是諷刺還是教訓，是愛還是恨，讀者一讀便會知道，用不着多說的。

中華書局發行

# 宋春舫論劇

宋春舫譯著

一冊  
一元二角

宋先生談劇之作，有西洋名劇之譯本，有關於戲劇之論文，曾在京滬各報及雜誌上發表，又經詳加校訂，全書約十萬言，為研究西洋文學及現代西洋戲劇者所不可不讀。

## 演

徐公美著

本書內容分四大編：(1)是關於演劇術的概論；(2)講

## 劇

戲劇的發音術；(3)講戲劇的動作術；(4)講戲劇的化裝術；每編之中，又各分章節，按次敘述。此書係作者融會經驗與心得而成，處處切合實用。和徒以理論見長，而使人無所適從的作品不同。凡演劇家、電

## 術

一冊 一元二角半

影家、及愛美劇社、校學劇團等，均宜採為參考書。

中 華 書 局 發 行

# 新 文 藝 書

## 劇 戲

妹	威廉退爾	琪琬康陶	春青的夢	羅密歐與朱麗葉	日本現代劇選	沙樂美	第一種	莎翁傑作集	咖啡店之一夜	聖女的反面	孤獨之魂	武者小路實篤戲曲集	詩人柏蘭若	金絲籠
妹	.....	.....	.....	.....	.....	.....	哈孟雷特	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....
.....	周白棣	馬君武	張聞天	田漢	田漢	田漢	田漢	田漢	蕭石君	蕭石君	崔萬秋	崔萬秋	李萬居	陳楚淮
.....	一册	一册	一册	一册	一册	一册	一册	一册	一册	一册	一册	一册	一册	一册
.....	四	三	五	六	三	六	五	六	三	五	七	六	七	
.....	角	角	角	角	角半	角	角	角	角	角	角	角	角	角

中 華 書 局 發 行

對

訂改

# 文藝概論

錢歌川編著 一冊五角

中華書局發行

本書共分四章，於總論藝術之後，又將文學美術音樂三種姊妹藝術，分別說明；在文學概論中並論及新興文藝，俾便知道我們時代的產物，不致專囚在古人的象牙塔中。全書皆能擇要節繁，敘述簡潔，使讀者於極經濟的時間中，得到一個藝術的輪廓。與坊間出版的文藝概論，內容單就文學一方面而立論的，迥不相同。所以本書不僅為愛好文藝者所宜備閱，即中學校用作教材及補充讀物，亦極適宜。

民國二十二年三月印刷  
民國二十二年三月發行

戲劇概論 (全一冊)

◎ 定價銀三角

(外埠另加郵匯費)



有著作權 不准翻印

著者 岸田國士

譯者 陳瑜

發行者 中華書局有限公司

代表人 陸費逵

印刷者 上海靜安寺路 中華書局印刷所

總發行所 上海棋盤街 中華書局

分發行所 中華書局

北平 天津 張家口 石家莊 邢台 保定  
濟南 青島 太原 開封 鄭州 西安 蘭州  
成都 重慶 長沙 常德 衡州 漢口 南昌  
九江 安慶 蕪湖 南京 徐州 杭州 溫州  
福州 廈門 廣州 汕頭 潮州 梧州 雲南  
瀋陽 煙台 香港 新加坡

(六九八五)

標商冊註

