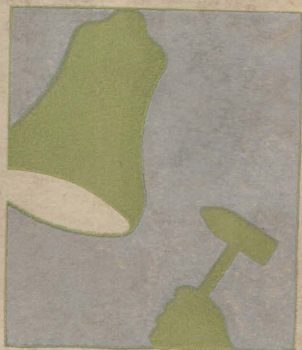


990

戲劇家的新生活



唐棣秋



上海图书馆藏书



A541 212 0002 0601B

~~1568618~~



滙英圖書館

登記 47329
書碼 392-9204/562/31
到期 25/2/15
價格 \$ 0.15
備註



新生活叢書發刊旨趣

革命以後，中國社會在表面上似已有顯著的進步，但實際上沉滯在社會底層的一切惡風舊習，仍沒有絲毫的動搖。

我們企圖推行新政，復興民族，最根本最迫切的要點，不可不使中國人的生活態度，澈底的改善。像大多數中國人生活的散漫，頹唐，頑固，決不能接受近代科學的文化的。決不能使三民主義的政治原則具體地實現的。

——起死回生的良劑。中國民族不能從根救起，就在此一舉了。

中國是世界上最富於歷史性的國家，在不與列強接觸的時候，中國即憑恃着祖宗所留給我們的遺產，已足夠享受了；可是，到此刻列強均在殫心竭慮求科學的進步，使一切文化，生活，感受科學的洗禮，而我們還是墨守成規，誇耀祖宗的遺產而自豪，從不進求「推陳出新」的方法，是萬萬不能存在的。遲早歸於滅亡的。所以，這負有重大意義的新生活運動，雖然是蔣先生所首先發起，而實在是時代自然發生的需要。生活的改造運動，可是說中國一切文化推進的原動力。

我們發行這叢書的目的，是在使新生活運動取得學術上的根據，根據學術的精神，發揮新生活的重要性和必然性，俾中國人一般的生活，求得合理化，科學化，藝術化，革命化，現代化。

同時，在古今中外的名人中，搜求其歷史，事實，分析其時代背景，敘述其奮鬥的過程，成功的途徑，以及其對於社會所發生的功效，作我們自立立人的楷模。

而後再就現代的各種職業的內容，從經驗上性質上研究其特點，講述各種業務員應該具備底條件，說明各種業務員分內應做的事，分外可做的事，以及對社會國家無可逃避的責任，使一切生活習慣，均不背於新生活的精神和原則，作我們生活的標準。

現在新生活運動的高潮，已經普及全國。但如何實踐新生活？如何發揚新生活？如何使新生活運動影響到大眾的舊生活？像這樣的切實具體的計劃，大家還在焦灼地期待着。所以，本叢書的發行實在是一件刻不容緩的工作。我們深信本叢書所包括的內容，一定能滿足大家的需要的。

新 生 活 叢 書

戲 劇 家 的 新 生 活



唐 槐 秋 著

南 京 正 中 書 局 刊

戲劇家的新生活目錄

第一章 那一種人可以稱爲戲劇家？

一 戲劇家本身應具的條件

二 戲劇家的使命和責任

第二章 社會與戲劇家的生活

第三章 怎樣去建造戲劇家的新生活

一 編劇者的新生活

二 導演者的新生活

三 演員的新生活

目錄

007350

四 劇團領導者的新生活

五 後臺工作人員的新生活

第四章 結論



第一章 那一種人可以稱爲戲劇家？

「戲劇家」，「戲劇家」，這個名詞到現在漸漸地時髦起來了，漸漸地爲人所注意，爲人所重視了。在從前，不要說遠了吧，就在民國紀元前，那時候，是無所謂「戲劇」家的。編劇本和作曲子，是一些有閒文人的玩意兒。養班子和登台唱戲，是一些號稱風雅的達官貴人消遣的把戲。上舞臺做演員的，是一些人所不齒的優伶戲子。比方，王實甫，關漢卿，李笠翁那一班人，在當時他們何曾覺到自己是一個偉大的編劇家和導演家？不過一時興會所趨，幹這些個玩意兒來遊戲一番罷了。當時的人又何嘗把他們當作一個「戲劇家」看待？高興！

的，還稱讚一兩聲他們的玩意兒有趣味。不高興的，竟至罵他們是些無聊的文人！唐明皇，阮大成等，他們玩戲班子，唱戲，完全是爲了消遣，取樂。戲劇在他們的眼裏，是和女人的肉，醇酒的香一樣看待的；當然他們是談不上什麼「戲劇家」了。至於那些演員，簡直就等於玩物，卑賤可憐的，連名字也不爲人所道及，「戲劇家」三個字更是他們做夢也想不到的尊稱。

到了清末，因爲西太后酷好戲劇的緣故，優伶戲子們才漸漸地擡一點頭。程長庚，譚鑫培，楊小樓等，他們的名字才漸漸地爲人所知道，他們的藝術才漸漸地爲人所認識，他們在社會上的地位，才漸漸地增高一點兒。但是，當時封建社會那些愚昧的思想，仍舊有力地阻

止他們正常的修養的成功，和高尚的人格的發展，使他們連「戲劇家」本身的條件，都無從去具備，當然更談不上去完成「戲劇家」的使命和責任了。直到民國，還有不少的舊戲演員在陪酒，賣淫的非人生活下掙扎着，這是何等地可痛，可恥，可悲的事！

五四運動以後，西洋的藝術侵入中國來了。戲劇是個什麼玩意兒？「戲劇家」是個什麼東西？才有人漸漸地知道，從此之後才有「戲劇家」這個名詞的產生。

究竟那一種人才可以稱爲「戲劇家」呢？

這個問題當然不是那樣簡單地就可以答覆的。分析一下來說吧：一個人首先要具備得有「戲劇家」本身的條件，而且要能夠完成「戲

劇家」所負的使命和責任，然後這個人才可以稱爲「戲劇家」。

一 「戲劇家」本身應具的條件

「戲劇家」三個字的濫用——有形的和無形的兩種條件——戲劇是綜合的藝術——

「戲劇家」是移風易俗的原動力——易卜生的娜拉——「戲劇家」不是花瓶和古董——

——修養對於「戲劇家」是必然地需要

現在我們先從「戲劇家」本身應具的條件談起。

一般人對於「戲劇家」三個字是太看得容易了，常常很隨便地加人以「戲劇家」三個字的尊稱。譬如，那班所謂文，武，崑，亂，生，旦，淨，丑一類舊戲演員；或是那班幹過文明新戲，上過話劇舞臺

的人；或是那班做過幾次舞臺裝置，設計過幾次燈光，服飾的人；或是那班寫過或譯過幾個劇本，和導演過幾齣戲的人；或是那班開戲園子，領戲班子的人……都是被人稱作「戲劇家」，同時也自命為「戲劇家」的，自然，他們所做的是，無論上舞臺做那一類的演員，無論在後臺做那一項工作，無論編，譯劇本，做導演，經營戲園子，帶領戲班子……都是「戲劇家」分內該做的事，算是「戲劇家」本身應具的條件的一部份。但這只是一部份，不是全體。這樣看來，他們——上面所說的那些被人稱作「戲劇家」，同時也自命為「戲劇家」的人們——連「戲劇家」本身的條件都不過才具備了一部份，那可以貿然地就當得起「戲劇家」三個字的尊稱呢？

「戲劇家」本身應具的條件，可以分成兩個部門來講，一個是有形的，一個是無形的。有形的是指那些能夠表現在外面的——技術；無形的是指那些蘊藏在內部的——修養。這兩部門的條件是同等重要，缺一不可的。一個舞臺人，一個編劇家，一個導演家，或者一個經營戲班子的人，也許他在「技術」方面是成功的，可是如果他缺乏「修養」的話，就不能算是把「戲劇家」本身應具的條件具備了。

何以「戲劇家」本身應具的條件，除了有形的「技術」而外，還必須那無形的「修養」呢？要了解這一點，先要知道「戲劇家」對於社會有何等重大的影響。

戲劇在諸般藝術中是最具體化，最和實際人生接近的。從最神秘

的音樂起，到最現實的對白止，都是包括在戲劇中的；所以，戲劇是綜合的藝術。戲劇既然是諸般藝術的總和，戲劇的力量也就比諸般藝術強。倘使我們能夠明瞭藝術家運用藝術的力量，對於社會有何等重大影響，當然就可以明瞭「戲劇家」運用戲劇的力量，對於社會上有何等重大的影響了。社會上如果缺乏「戲劇家」，藝術就沒有一種合力的表現者，人生就沒有一種最完美的精神糧食的供給人，這是多麼大的一個損失？英國如果沒有沙士比亞，法國如果沒有雨果，歐洲人的生活會變成何等的軟弱無力，歐洲的社會會變成何等的鬆懈散漫？

既然戲劇家對於社會的影響，有這樣的重大，所以，戲劇家的一

身，就關係社會的全體，他好比社會上的標準人物，又好比人類的指路燈。戲劇家本身的善良，可以影響到全人類的善良；戲劇家本身的罪惡，可以影響到全人類的罪惡。譬如說，現代中國的青年男女，他們的思想，他們的行爲，甚至於他們的態度，他們的服飾，他們的戀愛故事，受着舞臺和銀幕影響的，不知多少。中國有句俗話說：「移風易俗」，戲劇的本身，就是移風易俗的原動力。

你看，易卜生的娜拉介紹到中國來了，中國的女性能夠領會這齣戲的主旨的，就會知道，女子決不是像一隻松鼠，一個小鳥般地被男人玩弄的；而且，女子在做賢妻良母之外，還有她更重大的責任——就是做人。倘若中國的女子，有因看到娜拉而有如此的覺悟的話，那

麼，造成她們這種覺悟的原動力是誰呢？無疑地是易卜生——這位近代的大戲劇家。至於悲劇使人落淚，喜劇使人發笑……在在都足以使我們感到「戲劇家」對於社會有絕大的影響，這是事實。

既然「戲劇家」的一身，對於社會有如此重大的影響。所以，我們以為「戲劇家」如果只具備「技術」上成功的條件，那是絕對不夠的。「戲劇家」不是像花瓶，古董一樣專門供少數人取樂的東西；「戲劇家」是直接與人類大眾發生關係，對於社會上有很重大的影響的。這樣，「戲劇家」就不能不再具備那種無形的條件——就是對於戲劇的認識和自己人格上的修養等等；所以我們認為「戲劇家」本身的必須具備這種無形的條件。並不是苛求，而是一種必然的需要。

二 「戲劇家」的使命和責任

「戲劇家」好像一個兵士——戲劇家本身應具的條件是他的武器——戲劇運動——戲劇的力量要在它成爲運動之後才能施展出來——戲劇被人輕視的原因——戲劇的出路——戲劇家的出路——戲劇家要認清時代——適合時代的戲劇運動——結

論

一個人，如果他已經具備了「戲劇家」本身應具的條件，他是不就可以稱爲「戲劇家」呢？我們以爲是不可以的；因爲，「戲劇家」還有他必須完成的使命和責任。一個人只具備了「戲劇家」本身應具的條件，而不去完成「戲劇家」必須完成的使命和責任，就好像一個兵士，穿上了軍服，拿上了武器，却不上疆場去作戰：這樣的一個兵

士夠不上稱兵士，這樣的一個「戲劇家」當然也夠不上稱「戲劇家」了。

「戲劇家」必須完成的使命和責任是什麼？

我們的答案是，「戲劇家」應該利用他本身已經具備了的條件作武器，去推動戲劇，使戲劇成爲一種有重大意義的運動。

戲劇運動就是要把戲劇的效能無限度地發展，使人類社會直接地，普遍地受着戲劇的影響，一天一天地向上，一天一天地改進。

如果戲劇不成爲一種運動，則戲劇只能始終巡迴於少數人的面前，不能與整個的人類社會接近；於是，雖然戲劇本身有可以使整個的人類社會向上，改進的力量，但是也無法施展出來。這樣，就好像把

一册非常偉大的著作，蒙在私人會客室裏，只供少數人的流覽，却不拿去付印出售，使一般的人都能受着它的利益。這是一個何等重大的損失！

既然戲劇的偉大的力量要在戲劇成爲運動之後，才可以施展出來，所以，一種未成爲運動的戲劇，在人類社會中的地位是非常的貧弱可憐，無怪乎要被一般人誤解，輕視，玩弄了。在中國。從前是無所謂戲劇運動，戲劇的偉大力量沒有表現出來使人知道，所以社會上的人把戲劇的價值，估量得很低。現在，中國的戲劇運動是漸漸地發端了，戲劇的偉大力量也漸漸地表現出來了，所以戲劇的地位才漸漸地在社會上增高。

綜合上述的理由，可以使我們明顯地知道：戲劇如果不成爲一種運動，那就沒有它的出路。

戲劇的本身既然如此，所以，一個「戲劇家」就應該在這一點上有深切的認識，把戲劇推動起來，使它成爲一種運動，作爲他自己唯一無二的，必須完成的，使命和責任。如果一個「戲劇家」不認識，或者認識了而不去完成這種使命和責任，不但我們不承認他是一個「戲劇家」，就是事實也會毫不客氣地告訴他聽：他是決不會有他的出路的。

最後，還有一點須要極端注意的：一個「戲劇家」，雖然他本身的條件已經具備了，而且他也能認識他的使命和責任，可是他一定還

要認清他所生活着的時代是個什麼時代，和那個時代所需要的戲劇是什麼戲劇，然後，他才能推動戲劇，成爲一種適合時代的戲劇運動。反之，如果他沒有認清他所處的時代和那個時代所需要的戲劇，他無論如何不能拿一種不適時代的戲劇，到他所處的時代裏來推動成爲一種運動的。

說到這裏，我們才可得到本章的結論：唯有那一種人，他既具備了「戲劇家」本身應具的條件，又了解「戲劇家」所必須完成的使命和責任，而且又能認清時代去實行完成那種使命和責任的，他才可以稱爲「戲劇家」。

第二章 社會與戲劇家的生活

人類不能離開社會而生活——社會環境直接影響到人類的生活——人類也可以改變社會環境——社會革命——戲劇家也是人類之一——戲劇家的新生活有影響到社會環境改變的力量——戲劇家最能了解人類大眾的生活——利用戲劇的力量——取媚於神的戲劇家——取媚於帝王們的戲劇家——現代的反動戲劇家——現代戲劇家應建造他們的新生活

人類不能離開社會而生活，這是鐵一般的事實；這個事實從初有人類以來，直到現在，沒有變更過，就是將來也永遠不會變更的；像

「魯濱孫漂流記」裏面所描寫的那種生活，終究是一個不能實現的理想。人類既然必須要在社會中生活，所以，社會環境——這兒所謂社會環境包括地域等類的自然環境——和政治制度等類的人為環境——就直接地影響到人類的生活。在這樣一種社會環境裏，有這樣一種人類生活；在那樣一種社會環境裏，有那樣一種人類生活；這也是一個事實。

可是，人類的生活並不完全受社會環境的支配，有時，人類的生活可以反過來改變社會環境。因為，所謂社會環境，既然除了地域等類的自然環境而外，還有一種政治制度等類的人為環境，那麼，人類雖然不能去變更自然環境，（「不能」只是一個概括的說法，嚴格地

講來，因了科學上的進步，人類是可能去變更自然環境的，人類却能夠改變他們自己造成的人為環境。比如，十九世紀以後的歐洲人把封建制度改成了資本制度，二十世紀的俄國人又把資本制度改成了共產制度，這就是人類生活反過來改變社會環境的實例。

社會環境，特別是政治制度等類的人為環境，在剛才造成的時候，自然是很適宜於人類大眾的，可是，久而久之，無論那一種怎麼好的人為環境，都要發生流弊，造成一種只宜於少數人而不宜於人類大眾的現象。在這種現象之下，人類大眾是非常痛苦的。因此，就有人類大眾中的先覺份子，領導起人類大眾來推動社會革命，一次社會革命的成功，社會環境便為人類所改變一次。

戲劇家是人類之一員，戲劇家的生活當然也離不開社會，可是，戲劇家的生活有時却不一定受社會環境的支配。如果，戲劇家所處的社會環境是很善良的，向上的，那麼，戲劇家的生活無疑地，也甘心受它的支配；但是，戲劇家如果感到他所處的社會環境是惡劣的，墮落的，那麼，戲劇家的生活簡直就可以離開它的牢籠，自己來創造一個新生活，而且，利用這個新生活去改變社會環境。

爲什麼呢？因爲，戲劇家幹的是那種最具體的，最與實際人生接近的綜合藝術——戲劇。戲劇，在另一方面講來，是人類生活的故事的結晶；一般人都這樣說，社會就好像一個大舞臺，全人類都是這大舞臺上面的演員，全人類的生活的故事就是這大舞臺上面的一幕連臺

長劇，所謂「戲劇」，就是戲劇家抽出人類生活的故事的最精彩部份，到舞臺上所演出而成的。這樣看來，戲劇家爲要能夠把人類生活的故事的精彩部份搬到舞臺上去出演，那麼，戲劇家對於人類生活的實況，和社會環境所給與人類生活的影響都應該是有一個最澈底，最正確的認識的。所以，戲劇家對於社會環境的善良與惡劣，向上與墮落，換言之，就是社會環境對於人類大眾適宜與否，他是最能明瞭的。如果，在一種善良的，向上的，即是適宜於人類大眾的社會環境裏，戲劇家在幹他的工作的時候，自然是感覺愉快的；但是，在一種惡劣的，墮落的，即是不適宜於人類大眾的社會環境裏，戲劇家在幹他的工作的時候，首先就要感到痛苦。這就是說，人類大眾的生活的愉快

，就是戲劇家的生活的愉快，人類大眾的生活的痛苦，就是戲劇家的生活的痛苦。

既然如此，那麼，處在一種惡劣的，墮落的社會環境裏的戲劇家，如果他是一個覺悟份子的話，他就該一面努力使他的生活離開那種社會環境的牢籠，另外去創造一種新生活；一面利用那種有極大力量的綜合藝術——戲劇——把那種社會環境的罪惡暴露在觀眾的面前，而且，暗示出一條必然的改革之路。這樣，如果他的戲劇的力量足以使觀眾自覺起來，共同努力去改革那種惡劣的社會環境而成了功的話，豈不是證明了戲劇家的生活不一定受社會環境的支配，而且可以反過來改變社會環境了嗎？

比方，在人類的原始時代，那時候，人類的的生活是幾乎完全爲自然環境所支配的，人類所能希望改變自然環境的，只有消極地去求助於「神」的力量，因此，原始時代就成爲一種「神權時代」。在「神權時代」裏，人類的生活的愉快與痛苦，都是操在神的手中的，人類好像是神的奴隸，人類奴隸們的最大努力，就是怎麼去得到神的歡心；在這個時代中的戲劇家所能爲人類大眾做的事，也就是拿他的戲劇，像祭神的犧牲品一樣去取媚於神。這時候的戲劇家，雖然幹着取媚的工作，可是他的生活上，不會因此就感到特別痛苦的。

後來，人類中的極少數有力份子，他們一面假托神的力量，一面用自己的暴力和陰謀，造成他們在社會上的特殊的地位，把其他的人

類大衆從神的手裏奪到他們的寶座下來，做他們的奴隸。在這樣一種社會環境裏，人類大衆的生活是非常痛苦的，可是，因爲在那個時候，他們沒有反抗的決心和力量，於是，只好忍着痛苦來度那種奴隸的生活，同時，想了種種方法去博取帝王的歡心，得到一時的苟且生存。在這種社會環境裏的戲劇家，也就逼得他們把戲劇拿到帝王的面前去取媚，自己忍受着那種玩物的待遇和優伶，戲子，(Fool)等類的侮辱的名稱。那麼，他們的生活，必然地是非常痛苦了。但是，如果他們能夠自覺起來，使他們的生活脫離那種社會環境的牢籠，首先自己另外去建造自己的新生活，然後反映到戲劇上面，利用戲劇的偉大的力量去暴露那個社會環境的罪惡，並且去暗示人類大衆起來反抗，那

個惡劣社會環境終於會改變的。後來，所謂封建社會果然被資本主義社會所代替，雖然不必全是藝術家和戲劇家的力量，可是，戲劇家總算有一分微功。這就是戲劇家的生活可以改變社會環境的實例。

現在的社會，是處在怎樣一種環境中，這是大家可以從別方面知道的，無庸我來多說。可是，無論如何，現在的社會環境已經不是帝王們做主子，人類大眾做奴隸的社會環境了，這是誰也得承認的。然而，在現在這種社會環境裏，却還有不少的戲劇家，仍舊牢牢地守着他們祖先的遺產，把千百年前的戲劇家所幹着的取媚於帝王們的玩意兒，搬到現代的舞台上來，取媚於一些少數的有閒階級；他們自己的生活，仍舊和千百年前的戲劇家一樣，卑鄙，無恥，可憐——一種

玩物的生活！

像這些度着玩物生活的反動戲劇家，簡直不配稱爲戲劇家，只可以仍舊稱作優伶，戲子，(fool)

我們認爲，現在這種社會環境裏的戲劇家，他們應該去體驗現代人類大眾的生活實現和社會背境，先使他們的生活多多包含現代人類大眾的生活的原素，然後，反映在他的戲劇上來，才不是一種取媚於少數有閒階級的，才是能夠得到人類大眾的同情與信仰的，換言之，他才算做到了真正的戲劇家應做的偉大的工作。

所以，現代戲劇家的新生活有建造的必要。

第二章 怎樣去建造戲劇家的新生活

在第一章裏，我們已經把「戲劇家」的定義解釋清楚了，在第二章裏，我們又談到「戲劇家」的生活與社會的關係，和「戲劇的」新生活有建造的必要，現在該輪到講怎樣去建造「戲劇家」的新生活了。

「戲劇家」，在第一章裏我們已經提過，是許多幹戲劇專業的總稱，如果分析起來，大概包括五種人——第一，編劇者。第二，導演者。第三，演員。第四，劇團領導人和戲院經營者。第五，後臺工作者。這五種人雖然都是屬於「戲劇家」，可是因為他們所幹的工作不

同，所以談到他們的生活方面，就得一一地分開了。

一 編劇者的新生活

編劇者是一「戲劇之母」——沒有一種戲劇可以先沒有劇本的——編劇者的生活不能隨便——編劇者要認清楚社會和時代——中心意識——解剖人生——譬如農村問題的劇本——一個朋友的態度——通過舞臺技巧——觀眾的心理——

什麼人是編劇者呢？編劇者自然是一個「戲劇家」呢。但是編劇者是做那一項工作的「戲劇家」呢？簡單的說來，編劇者是「戲劇之母」。爲什麼說編劇者是戲劇之母呢？因爲戲劇的主體——劇本就是從編劇者產生出來的。既然編劇者是產生劇本的人，那麼怎樣去產出劇

本，就是編劇者的生活了。

沒有一種戲劇可以先沒有劇本的，因為戲劇是一種綜合的藝術，內容非常複雜，不先有劇本而去演戲，就好像不先打好圖樣就開始去建築房屋一樣，是不會成功的；所以說劇本是戲劇的主體。劇本既然是戲劇的主體，那麼，產生劇本的編劇者，其本身的重要就可想而知

。戲劇既然以劇本為主體，戲劇的好與壞，落伍與前進，當然先以劇本的好與壞，落伍與前進來決定；所以，編劇者在產生劇本的時候，不能不加以審慎，換言之，就是編劇者的生活，也是決不能隨便的

首先，編劇者對於社會和時代，要有一個充分的認識。社會因爲有自然環境和人爲環境的變遷，一天一天地不同，社會的本質也隨着一天一天地相異。社會的本質既然不能永久一樣，必須要變遷的，那麼，在這社會本質的變遷中，時代的精神也就因之不同。戲劇一定要與社會的本質和時代的精神相符合，這是誰也承認的，在上面我們已經提過了。如果戲劇離開了社會的本質和時代的精神，戲劇將爲人類大衆所唾棄的玩物，可是要使戲劇能夠符合社會的本質和時代的精神，必須要做戲劇之母的編劇者在產生劇本的時候，先對於社會的本質和時代的精神有充分的認識。

編劇者對於社會的本質和時代的精神有了充分的認識之後，他才

能分辨出什麼是現社會，現時代中的人類大眾所須要的？和所不須要的；什麼是有益於現社會，現時代中的人類大眾，能夠推動他們的生
活向上的？什麼是有害於現社會，現時代的人類大眾，能夠引誘他們
的生活墮落的？所以，編劇者對於一切事物必須經過一番正確的觀察
，得到了一個中心意識，根據這個中心意識所編出來的劇本，才能夠
合乎現社會與現時代的需要。

其次，編劇者更要詳細地去解剖人生，這種工作也不是容易的。
編劇者必須要親自去體驗各種人類的生活，並且要使他自己的生活
多多地包含着他所體驗的各種生活的原素，這樣，他才可以透澈地看
出各種人生的真相，然後他才可以正確地解剖出各種人生的成因和趨

勢。

編劇者如果不能對於人生加以一種正確的解剖，他所編出來的劇本，必定是與實際人生相隔閼的，他的劇本中所提出的人生問題，也必定沒有正確的解答的，他的劇本中所諷刺的，或是所稱贊的人生事實，也許都是不相符合的，結果使他的劇本在演出之後不僅收不到他所希望的功效，甚至於受到相反的影響；所以，解剖人生是編劇者決不可少的一種工作。

譬如，一個常住在都市中，過慣了那種舒服生活的編劇者，他如果要編一個關於農村問題的劇本，如果他不親自到農村裏去體驗農夫們的生活，明瞭農村社會的究竟，他所編出的劇本，一定不能給農村

問題一個正確的解答。

我有一位朋友曾經對我說過，他想編一個劇本，說明寡婦生活的不合乎人道，可是他從來沒有和一個寡婦接近過，單憑他自己的想像去寫出寡婦生活的痛苦，恐怕會遭失敗。他很想間接地叫他的太太去接近那些寡婦們，來幫助他採取材料，可是他的太太又偏偏的是一位外國女性，很少機會和中國女性接近，沒有法子去替他做這個工作；因此，他終於不敢動筆寫這個劇本。

像我這位朋友的態度，就是要對於某種人生有了正確的解剖之後，才開始去寫關於某種人生的劇本，這是對的，我相信每一個編劇者都應當如此。

現在我們要談到另外一個問題了，就是一個編劇者對於一個劇本的創作，必須要通過舞台技巧，可是這一點往往為一般編劇者所忽視；他們以為一個劇本只要有了一個正確的中心意識，這劇本就算是成功了，舞臺技巧不過是附帶的條件。他們這種觀念是一個很大的錯誤，因為，劇本編成之後，必須要拿來上演，上演之後，對於觀眾發生了一種效果，這個劇本才算成巧。可是劇本既然必須要上演，則這個劇本必須要通過舞臺技巧，是一點不能否認的。如果一個劇本沒有通過舞臺技巧，雖然那劇本有很好的內容，在上演之後，觀眾受不到那好的內容的影響，也許反而要得到壞的印象，這豈不是一個大的失敗嗎？

譬如，我們編一個劇本來解答某一種問題，而在這劇本中我們有一個特殊的主張。自然我們必須在劇本的對白和動作裏把這種主張表現出來，如何地去表現，這就是舞臺技巧。如果我們這種主張是對的，表現的方法又非常自然，那麼，上演之後，當然能夠得到觀衆的同情，就是說我們收到了舞臺效果。如果我們的主張雖然是對的，而表現的方法不自然，那麼，上演之後，不但得不到觀衆的同情，而且還要爲觀衆所厭棄，則觀衆對於我們的主張不免發生反感，這是一個怎樣的失敗！

觀衆的心理是喜歡潛移默化的，如果他發現了你的劇本中有故意做作的地方，馬上就會對於你的劇本起一種不良的感覺，雖然劇本有

很好的內容，演員有很好的表演，也終究補不了這個缺陷；所以一般含着宣傳意味太重的劇本，往往不受觀衆的歡迎，就因爲這個原故。

這樣看來，一個編劇者對於他的劇本的創作必須要用一種怎樣的技巧寫出，是一點也不能忽略的。所以我們希望今後的劇作家們，不要輕易地寫那些祇能供人看看讀讀，而不能上演的劇本。

二 導演者的新生活

導演者這個名詞的發見——「戲劇的監護人」——導演者的兩種工作——對於社會和時代要有充分的認識——人生解剖——領導演員去演戲——劇本的了解——

「娜拉」——「娜拉的第三幕」——劇中的 Climax——悲劇或喜劇的比喻——

感情的 Cinema——領導演員去排戲——導演的三種方法——導演的三種程序——

演員的性格和劇中人的性格——計劃佈景等項的工作——適當的配合——複雜的

工作——導演者的私德

在中國的舊劇裏面，是無所謂導演者，就是新的戲劇，在初期裏，也是沒有導演者；導演者這個名詞的發見，是近年來的事。因此，一般人對於導演者的本身是個什麼東西，都不十分明瞭；對於導演者在戲劇上所佔的地位的重要，更是一點也不知道了。殊不知，導演者對一齣戲的演出，就如司令官指揮一個軍隊作戰，全軍的生死都操在司令的手裏，全劇的成敗就操在導演者的手裏。

我們知道，戲劇是綜合的藝術，如何去把各種藝術綜合起來，成爲戲劇而搬上舞臺的人，就是導演者。所以，導演者又可以稱爲「戲劇的監護人」。

導演者的戲劇上所負的責任，既然這樣複雜，這樣重大，那麼，導演者的工作，就不僅限於領導演員去演戲而已，雖然領導演員去演戲，算是導演者的工作裏面比較重要的一部份，然而導演者的工作，實際上還要包括，凡是一齣戲在上演的時候所必需的一切計劃；如，佈景，服裝，燈光，道具，化妝，等的設計和配置，都是導演者應該負責計劃的。

所以，導演者必須和編劇者一樣，對於社會和時代要有充分的認

識，在這個認識之下，去決定他的一個中心意識。因為，導演者如果對於社會和時代沒有充分的認識，那麼，他對於一個劇本內容的主旨，和作者產生這個劇本的時代背境，就不能了解；試問，導演者對於這兩點不能了解，他怎樣能夠去導演這個劇本，把它搬上舞臺去出演呢？現在有許多導演者，每每把一個很有社會意義的劇本，導演成一齣非常無聊的，個人主義的戲，就是由於他對於劇本的內容的主旨，和作者產生這個劇本的時代背境不能了解；也就是由於他對於社會和時代沒有充分的認識。

導演者，必須和編劇者一樣，要能夠正確地去解剖社會上的各種人生。編劇者在他所編的劇本中，雖然已經盡力地做到與實際人生相

符合的地步，但是。如果導演者對於實際人生是隔閡的，那麼，他在導演這個劇本的時候，一定會把那與實際人生相符合的地方，反而弄成與實際人生相隔閡的。譬如，一個描寫戰爭的劇本，其中有許多談到兵士生活的地方，用了一些特殊的穿插，來作有力的陪襯，如果，導演者對於兵士的生活完全不明瞭，在導演的時候，把這些有力的穿插疏忽了，結果，會影響到這個劇本上演後的效果。並且，如果編劇者在編劇本的時候，一時大意了，或者他的人生經驗不夠，一個很好的劇本，却無端地插入一些不必要的對白和動作，雖然是小疵，却也妨礙全劇的協和性；倘若，導演者也和編劇者一樣疏忽，或者也和編劇者一樣人生經驗不夠，在導演這個劇本的時候，不知把那些對白和

動作刪去，或輕輕帶過，反而用力去鋪張一番，豈不使這個很好的劇本，因了一點小疵就遭到失敗嗎？所以，導演者對於人生的解剖，不但要和編劇者一樣，而且要勝過編劇者一籌才是。

導演者具備了上面的兩種條件——對於社會與時代要有充分的認識，對於人生要能正確地解剖——之後，他就可以開始他的領導演員去演戲的工作了。

領導演員去演戲的工作的第一步，是導演者本身先要明瞭這個戲應如何去演，換句話說，就是導演者對於他所要導演的劇本有一個澈底的了解——從劇本的內容的主旨起，到一句對白，一個動作，都要有一個澈底的了解，——不，不但了解而已，他還要進一步，以劇本

作張本，利用他自己的意識與人生經驗，去發揮劇本中未盡的意思，去創造劇本中未盡的精神，去補充劇本中未盡的技巧。

譬如，導演者要導演易卜生的「娜拉」，導演者對於「娜拉」就得有一個澈底的了解——從「娜拉」的主旨起，到一句對白，一個動作，却要有一個澈底的了解。而且，要本了易卜生的意思，精神和易卜生的「娜拉」，可是，一千個導演所導演出來的戲，就有一千個不同的「娜拉」，這並不是說「娜拉」的主旨有什麼變更，這是說「娜拉」出演後的效果不一樣。

「娜拉」裏面，第三幕中，有一節——郝爾茂和林敦夫人的談話

，說了些什麼「編織」挑花等等，是一些極無意思的話，馬虎地看去，似乎可以刪去。但是，仔細看來，卻決不可刪去，因為，這是表示郝爾茂吃醉了酒之後，說的一些醉話。這雖是小地方，但是忽略了可以影響到全幕的調和性；所以，導演者必須去仔細研究這一點，然後告訴演員在做戲的時候，加重一種醉態的表演，那就深合劇情了。

導演者在了解劇本的上面，還有一點是更較重要的，就是他要牢牢地抓着劇中的最高峯，即所謂Climax。

編劇者在編劇本的時候，一定有一個中心意識，這個中心意識表現在劇本中的幾句最重要的對白，和幾個最重要的動作裏面。劇中的其他一切的對白和動作，都是拿來陪襯這幾句最重要的對白，和這幾

個最重要的動作的。這幾句最重要的對白，和這幾個最重要的動作，就是劇中的 Climax，因為，它們是「最」重要的。其他的一些對白和動作，也許是重要的，但不是「最」重要的，所以不能稱作 Climax。

導演者在導演的時候，一定要牢牢地抓着劇中的 Climax 使演員們在 Climax 的地方，以全付精神，作最加重的表演；然後，他所導演的劇本的中心意識，才能夠很明顯地，很深刻地表現在觀眾的面前。如果，導演者抓不着劇中的 Climax，胡亂地在那些不重要，或重要而不是最重要的地方，就使演員把全力施展出來，到了 Climax 的地方，反而輕輕地帶過去，這結果就使全劇的意識變成模糊，或者甚

至於使觀衆誤解。

一個悲劇，導演者要能導演它來使人落淚；一個喜劇，導演者要能導演它來使人發笑；這是誰也知道的，無庸我來多說。但是，一個導演悲劇的人，如果他只知道這是一幕悲劇，而抓不到它的 Climax，於是，在那些不重要，或重要而不最重要的地方，就盡力地使演員的表演去催出觀衆的眼淚，觀衆的眼淚未嘗不可以被催出來，但是到了 Climax 的時候，演員的表演雖然仍舊可以保持着同樣的力量，然而觀衆的悲哀的情緒却已經越過了最高點，漸漸地向下，漸漸地疲倦了；結果，觀衆的感情的 Climax 沒有與劇中的 Climax 相符合，雖然一時流了淚，過後却不能留下一個深刻的，長久的印象。同樣地，

導演喜劇的人，如果不能使觀衆的感情的 Climax 與劇中的 Climax 相符合，觀衆雖也可以發笑於一時，過後就不能留一個深刻的，長久的印象。這也是證明，導演者要導演一個劇本成功，他是非牢牢地抓着劇中的 Climax 不可。

上面講的是導演者對於劇本的了解，算是導演者領導演員去演戲的工作的第一步；現在我們來講第二步工作，就是導演者怎樣領導演員去排戲的工作。這種工作在方法方面有不同，在手續方面也有不同。

導演的的方法可以分爲三種。第一種，導演者在導演一本戲的時候，絕對地以他本身的見解爲中心，不容許演員參加意見，這種方法可

以稱爲「獨裁主義的導演方法」；大概導演一些沒有甚麼經驗的演員，這種「獨裁主義的導演方法」是合適的。它的優點是能夠使導演者始終貫徹他的主張，它的劣點是可以阻礙演員的天才的發展。第二種，導演者在導演一本戲的時候，完全居於旁觀者的地位，讓演員們憑着自己所想到的做去，他絕對不先說出自己的意見，只在自己感到不合式的地方，提出來和演員們討論修改，這種方法可以稱爲「放任主義的導演方法」；在導演那種有天才，有經驗的演員的時候，這種方法是可以用到的。它的優點是可以發揮演員們的天才和經驗，它的劣點是不能施用於導演者自己所相信不過的演員。第三種，導演者在導演一本戲的時候，一面先把自己的意見告訴演員，一面又採納演員的意

見，這種方法可以稱爲「調和主義的導演方法」；是最普通的，而又最適用的一種。它兼有「獨裁」和「放任」兩種方法的優點，而沒有它們的劣點。在目前的中國，導演者和演員都沒有十分了不起的時候，這種「調和主義的導演方法」算是最好的了。

導演的程序方面也可以分爲三種。第一種，導演者先召集演員在一塊，把劇本拿出解釋給他們聽，然後要他們去讀熟，讀熟之後，再開始來排戲。這種程序於導演者有很多的便利，排演起來也易於成功，不過有一項缺點，演員們先去讀熟了劇詞，每每發生一種先入爲主的意見，這種意見如果是對的，不必說，如果是不對的，導演者要去改正，就比較費事了。第二種，導演者在事前完全不讓演員知道劇本

的內容，立刻召集一演員們到一塊來，就開始排戲，在排戲的時候，導演者才把劇本的主旨和劇情告訴演員，一面把劇詞念給他們聽，一面教他們如何表演這種程序比較經濟時間，但是有一層難處，就是對於比較沒有經驗和天才的演員，不能用這種程序，因為在倉卒之間，他們不能有一個深刻的了解，排演起來每每錯誤百出。第三種，是折衷上面的兩種而成的，就是先使演員知道劇詞，可是又不要使他們背熟，這樣，排起戲來，演員們既不會有一種先入為主的意見，又不致倉卒之間，毫無把握。這種程序是常用的，而且，又很適宜的。

導演者在運用上述的方法程序去排戲的時候，有一點是必須注意的，就是導演者對於演員的性格和劇中人的性格，要先作一個比較的

研究，關於這一層有兩種主張，一種是主張演員的性格與劇中人的性格應該相符合的，另一種是主張演員的性格與劇中人的性格不必相符合的。這兩種主張各有理由，我們在此不能詳談；大概要以演員的才能來決定，如果演員有演性格相并的角色的才能，這是最好不過的；如果演員沒有這種才能的，那就不能不揀選與他性格相同的角色給他扮演了。

上面我們已經把導演者怎樣領導演員去做戲的工作說了一個大概，現在該輪到來講導演者負責計劃佈景，服裝，道具，燈光，化妝等的工作了。可是，這些都是屬於專門的知識，如果要談起來，便要牽涉到很遠的地方，專談其中的一種，都可以另成一冊很厚的書；所

以，在這兒我們只能最簡單地提一下。

無論佈景，服裝，道具，燈光，化妝……一次工作，在舞臺上都有它們專門負責的人，可是，這些專門負責的人只能單獨地把他所負責的那一項做到完美的地步，如何地去把各項配合起來，使與演員的表演相應，發生一種協調的效果，這就該導演者負責的。無論其中的那一項，如果配置得不適當，都可以破壞全劇的調協。所以，導演者對於每一項都應該有相當的基礎知識。

從這一點看來，我們可以知道導演者的生活應該如何的複雜了，他雖不是建築家，但是他要懂得如何修造房子；他雖不是美術家，但是他要懂得繪畫的原理，具備審美的觀念；他雖不是光學家，但是他

要懂得光線與印象的關係；他雖不是音樂家，但是他要懂得音樂的效能……導演者既是在如此複雜的生活下努力的人，所以，導演者的新生活便要在這樣雜複的情形中去建造。

關於導演者的道德方面，有一點是要特別提出來說一吓的。導演者在分配演員的時候，應該以演員的客觀條件為標準，這就是說，那一個演員可以演某一個角色，就用他去扮演；在這兒要絕對廢除私人情感的好惡。如果，因為私人情感的關係，故意使一個好演員去扮演一個不相宜的角色，或者使一個不好的演員來充當最重要的角色，這樣，妨礙演員個人的發展還算小事，破壞戲劇藝術的成功，那才是一個大大的罪人！

三 演員的新生活

——戲劇無演員便無由表現——身體藝術——正確的中心意識和各種人生經驗——
——嚴格的訓練——不可專恃天才——讀劇本的比喻——演員訓練自己的兩大目的——
——向縱的方面求深造——向橫的方面謀發展——自己實驗的結果和導演者的判斷——
——「明星制度」——打倒「明星制度」——「小生」人材的缺乏——「小生」的扮相——
肉麻的稱呼——年齡問題——演員的修養——「心」的修養——責任心和服從性——
「爲戲劇」的立場——臨場推諉——主觀的錯誤——「私德」和「名譽」——
先入爲主的印像——「身」的修養——不良的嗜好——演員是社會上最爲人所注意的人——
戲劇有神祕性——演員應少出入於社交場所——克服

社會的惡勢力

演員在戲劇上，無疑地佔了重要的地位，戲劇無演員，便無由表現。編劇者和導演者雖然拿出他們的意識和技巧來獻給戲劇，可是，演員除了這兩點而外，還要將他們整個的身體貢獻出來；所以，戲劇又有身體藝術之稱。

演員既然是除了意識和技巧而外，還要拿身體來獻給戲劇，那麼，演員的生活所影響於戲劇的，較編劇者與導演者還要重大；所以，我們對於演員的新生活的建造，應當是必需而又必需，急切而又急切的了。

演員和編劇者，導演者一樣，必須要有一個正確的中心意識，和各種人生的經驗。因為，演員如果沒有一個正確的中心意識，那麼，他對於戲劇的社會性和時代性就不能明瞭，雖然他的技巧和別的都成功了，可是，他終於抓不住他所演的戲的主旨，把它表現出來，結果，他所演的戲必然地會演成一齣徒有表面而無內容的東西。演員如果沒有各種人生經驗，那麼，他根本無從去了解劇情的發展，和劇中人的性格的必然性，所以，他就不能深刻地去描寫和發揮了。在這種情形之下，雖然有着很大天才的演員，也是不能成功，因為，他不能離開了現實，專憑天才去臆造一切。

演員有了正確的中心意識和各種人生經驗之後，他必須受一種嚴

格的訓練。現在有一班演員，每每恃着他們的天才，不肯在訓練上用功夫，其結果無有不失敗的。我們知道，天才這東西在表面上似乎很 useful，至少易於成功。可是在實際上，天才是不可靠的。天才的發展，是一種畸形的發展，往往陷於一種主觀的錯誤而不自知；而且，因為在表面上似乎容易成功，不免養成演員的自滿，自滿的人，一定不肯努力再求深造，結果，反而落後，成功的希望就為天才所誤。

一個成功的演員，必定是具有天才，而經過嚴格的訓練的。比方，單拿讀劇本來說，無天才的演員要十個鐘頭才能讀得熟的劇本，有天才的演員只要兩個鐘頭就可以讀熟，如果，有天才的演員因此就只讀兩個鐘頭，那麼，他的成績也不過與無天才的演員的成績相等，所

以他如果能夠照無天才的演員一樣地讀十個鐘頭，那麼，他對於劇本的深刻的了解，和新穎的發見，豈不是遠勝過於無天才的演員嗎？我們並不是不重視天才，天才固然可貴，但是演員不能專恃天才就可以成功的，必須還要加上一番嚴格的訓練；所以我們認為訓練對於演員是絕對地重要的。

演員訓練自己的目的大約可分兩種，一種是向縱的方面求深造，另一種是向橫的方面謀發展。所謂向縱的方面求深造的，就是一個演員由各方面證明他在舞臺上宜於扮演某一種性格的角色，他就始終不變地向著這種性格的角色上去努力，務必使他的藝術精益求精，達到某種標準的最高峯為目的，換言之，就是向着「淵」字上去做工夫。

所謂向橫的方面謀發展的，就是一個演員能夠扮演多種不同性格的角色，而且他所扮演的多種角色的成績，都能達到水準線以上，於是他就利用這種才能向着多種不同性格的角色上去努力，以達到在扮演多種不同性格的角色上有相等的成功爲目的，換言之，就是向着「博」字上去謀發展。

一個初上舞臺的演員，必須先在一個相當的時期內，憑藉着他自己實驗的結果，和導演者的判斷去決定他宜於向「淵」字上去做工夫呢？還是宜於向「博」字上去謀發展。無論向「淵」字上去做工夫也好，或是向「博」字上去謀發展也好，祇要能夠達到成功，都是對的。可是，我們每每看見有許多宜於向「淵」字上去做工夫的演員，他們

偏偏地要向「博」字上去謀發展；又有許多宜於向「博」字上謀發展的演員，他們又偏偏地要向「淵」字上去做工夫；結果，反而弄到一無所成，他們既因此阻礙了自己的前途，而且，每每使一齣戲的演出而遭到失敗；所以，一個演員在決定他的前途的時候，是應該經過慎重的考慮的。

在中國的舊劇裏面，各個演員的訓練，大都趨向於「淵」的一方，因為向來舊劇裏面的角色，就是按身份的不同，分爲生，旦，淨，丑等類的，各個演員大都專習一種，所以在技術上面易於達到精的地步，但是，因為「博」的人才太少之故，戲班子裏常常鬧配搭整齊不整齊的問題，久而久之，就形成一種以演員爲中心的所謂「明星制

「(Star System)，一個演員的去留會影響到全班的盛衰，這是很不經濟的現象。

至於談到話劇，尤其不能有這種現象，因為在一個話劇團體裏，我們決不容他有這種所謂「明星制度」，蓋話劇的組織，根本就與舊劇不同，牠至低限度是以一個團體為單位，而不是以一個或兩個特殊的演員為中心的。而且一個話劇劇團的人數，是應該非常地經濟，所以每一個演員，大都以能扮演多種角色為最適合，因此「博」的人才在一個話劇團體中，也就比較的適合。不過「淵」的人才在話劇團體裏，也是佔着重要的地位，極其需要的。

我們現在將「明星制度」之不適合於話劇團體的這個問題，再來

加以討論。因為一齣話劇的上演，我們所要求的是欲得到整個「戲」的成績，而不是在一兩個演員的成功；所以全劇中所有的演員，職務上固然有輕重之別，然而原則上的地位是人人相等的。而且為調劑各個演員的責任起見，也許演員甲任此劇的主角，乙，丙……等為配角，而在彼劇則以乙或丙等為主角，甲為配角，如此類推，以求得全部演員的平均發展。照以上看來，「明星制度」不適合於一個話劇團體，那不僅是理論如此，蓋事實亦如此。

在這裏，我還要提出一個問題和大家來討論的，就是目前演員中的所謂「小生」問題。我們知道目前的舞臺上和銀幕上的演員中，最缺乏的是所謂小生人才，這是不可諱言的事實。為什麼會有這種現象

呢？說起來，原因也是很簡單的：第一，普遍地說，中國人體格強健而線條優美的男性，實在不多。第二，無論在舞臺上或在銀幕上，扮演「小生」的技術，比較其他的角色難於成功。

我們也許偶然地發現了一些體格上的條件適合於扮演「小生」的人才，可是未必這些人都有演戲的志願和天才，何況扮演「小生」的技術，又是那樣地難於訓練。因為無論在那一種戲劇裏，「小生」這種角色，較之其他任何一種角色的誇張性小。譬如扮演一個老年人的角色，有面部濃厚的化粧和假髮假鬚等等，來陪襯着，使他能用比較誇大的動作，表情，和聲調，幫助他調和地演出，即稍有不足或過火之處，也比較地容易掩飾。可是扮演「小生」，既得不到化粧上較大

的幫助，因而動作，表情，與聲調稍欠調和，就容易被人發覺，所以扮演「小生」戲的演員，非有較多舞臺經驗人，是不能勝任的。至於扮演「小生」戲的演員的年齡，是否一定是採用年紀輕的演員？那還是一個問題。固然，在「小生」這樣一個名詞上看來，在劇中無疑地是扮演一種年輕的人物，那麼，以年輕的演員去扮演，是比較地適合的。可是根據上述的情形，「小生」這種角色在表演技術上，是比較地難，所以一般年紀較輕的演員，在他的舞臺經驗上，和技術的訓練上，是否已經足夠這種條件，那是必需品加以斟酌。如果用一個舞臺經驗不夠水準，而技術的訓練又未成熟的年輕演員去扮演「小生」，這是一件很危險的事；因為演出之後，在表面上也許可以得到某一

部份人的歡迎，可是在藝術的實際上就不易收到較好的效果。這就是說，比如我們用一個身材相貌較好的年輕演員去扮演「小生」，在他的扮相的外表上，也許會得到一班小姐，少奶奶們的賞識，加以什麼東方或西方的美男子，舞臺或銀幕的皇帝等一類肉麻的尊稱，可是他的真實的評價到底如何，那就是一個大大的疑問了。

所以扮演「小生」的演員，在扮相上固然要經過嚴格的選擇，可是尤其重要的還是要注意到這個演員的舞臺經驗和技術的水準。我們就拿外國一般的情形來說吧，一個扮「小生」的好的演員，必定是富於舞臺經驗，經過了不少技術訓練的人，而在年齡上也很少發現年紀輕的，這就是證明扮演「小生」的人才確非容易；所以我們盼望目前

中國的劇壇上能造就多量的「小生」人才，來充實戲劇運動的力量。

現在，我們要來談談演員本身的修養問題了。關於演員的修養問題，我們姑且分爲「心」與「身」的兩方面來講：

演員在「心」的方面的修養非常重要，小則關係演員本身的成功與失敗，大則影響到整個戲劇的成功與失敗；所以每一個演員都不能沒有「心」的修養。我們認爲演員必須要有對於戲劇的責任心，和對於導演者的服從性。

所謂對於戲劇的責任心，演員要明瞭他的精神和身體都是屬於戲劇的。「爲戲劇」就是演員唯一的使命，除了「爲戲劇」而外，無論其他「爲什麼」都不能成爲理由，演員站在「爲戲劇」的立場，其他

的一切都要犧牲。譬如演員在要登場演戲的時候，無論有什麼天大的事故發生，除非他害了急病，他是不得臨場推諉的；因為演員在「爲戲劇」的立場上，決無其他什麼可借之故。如果演員在臨場的時候，一定要借故推諉，那就是他失掉了「爲戲劇」的立場，在他的本身不配做一個演員，在戲劇方面，他是一個絕大的罪人。

所謂對於導演者的服從性，就是說，演員要明瞭導演者在戲劇上所處的地位的重要，他必須要虛心地去服從導演者的命令。導演者在導演一齣戲的時候，他是有一個全盤計劃的人，所以他就像軍隊裏的司令官，他對於演員所發出的命令，必定都有他的理由，演員決不可憑了自己主觀的意見去加以反對。雖然有時候演員也可以把自己的意

見提出來貢獻給導演者，可是，那是在平時，而不是在導演者行使他的職權的時候。而且演員對於自己的認識，常常會陷於主觀的錯誤，不如導演者以客觀的地位去認識來得正確。譬如演員自己以為適宜於扮演某一齣戲中的某一個角色，導演者却認為他適宜於扮演這劇中的另一個角色的時候，演員只有犧牲自己的成見，去服從導演者的命令。不但對於角色的分配如此，就是其他關於劇本的解釋，對白和動作的修正等，演員總以服從導演者的命令為原則。現在有一般自逞天才的演員，總覺得自己的意見比導演者高明，不肯虛心去服從導演者的指揮，結果，不但會使他自己誤入歧途，而且會影響到一齣戲的失敗，像這種演員我們也同樣地認為他本身不配做一個演員，在戲劇方面

，也同樣地認爲他是一個絕大的罪人。

演員本身的「心」的修養，除了必須具備的責任心和服從性而外，還有很重要的一點，就是演員必須要注意他自己的私德，使他在社會上保持着一种非常好的名譽；因爲演員如果在他的私德方面不講求，自己在社會上的名譽有了污點。那麼，社會一般人——觀衆的腦筋裏對於他就存了一种先入爲主的壞印像，這種壞印像能使觀衆減少了對於他在舞臺上表演時的信仰心，雖然他在舞臺上有很好的表演，可是始終補救不了這種先入爲主的壞印像所造成的損失。我們知道有些演員不注意他的私德，連最卑污可恥的事情都做得出來，名譽喪失殆盡，他本身甘做一個十足道地的玩物而不顧，這個結果，即使他在舞

臺上演戲的時候，觀眾對於他的觀感也會成爲一種玩物看待。請問這個損失，豈僅是他個人的損失嗎？不，這簡直就因爲他的個人而影響到整個的戲劇；所以說演員的私德，關係於整個的戲劇者甚大。

演員除了「心」的修養而外，「身」的修養也是非常重要的。因爲戲劇的表現要借重演員的身體，沒有任何一個身體不健全的演員能夠演戲成功的，同時，一個已經成功的演員，他不去保護他的健全的身體的話，他也終歸要遭到失敗的。我們也知道有些演員，他們不去保護自己的身體，反而任意斲喪，染上了許多不良的嗜好——吸食鴉片，淫慾無度，醺酒，賭博，這不但是直接造成了他們本身的沒落，而且間接影響到他們所幹的事業——戲劇，所以一切不良的嗜好，在

我們做新興戲劇運動的集團中的演員們，是絕對地應該禁止的。

我們還有必須注意的，演員既是以身體來代表戲劇的，因此演員就成爲社會上所最被注意的人，這是事實；所以演員的起居，行動，言語，所給予社會的影響頗大。演員爲他的自身打算，爲顧全他的團體，爲忠於整個的戲劇起見，就該處處對於自己加以檢點，務必予社會一般人以良好的印象，使一般人對於他始終保持着一種良好的觀感。再進一步說，一個演員的起居，行動，言語既能給予社會上以很大的影響，那麼，演員之於社會，尤其不應該以本身的墮落，去增加社會上許多人的墮落，這是一個演員千萬不可忽略的。

戲劇是帶有充分的神祕性的，所以演員也應該保持着一種神祕性

，然後才不至於破壞戲劇的神祕性；所以演員平時最好是少出入於公共交際場所，或公共遊戲場所，因為演員平時的生活狀態，倘若為社會一般人所熟悉了，那就不能保持他在戲劇上的那種神祕性了。

至於社會的惡勢力儘管是那樣地來侵襲我們，可是我們自己只要很堅強地建立了自己，無論那種惡勢力的威權是怎樣地大，我們始終是不要有絲毫的恐懼，本着我們自己的正確的認識，來建造我們的新生活，然後反應在戲劇上面，憑了戲劇的偉大的力量，我相信任何惡勢力都可以克服的。

四 劇團領導者的新生活

那一種人可以稱爲劇團領導者——老闆和經理——戲劇運動家頭銜——大海中行船的風景線——船與船長——船長的學識和經驗——劇團好像船——劇團領導者好像船長劇團領導者的特別使命——巡行各地——宣傳文化——劇團領導者的生活是其他戲劇家的表率——

那一種人可以稱爲劇團領導者呢？

那些帶領着一羣做戲的，跑江湖，走碼頭，在這兒停留兩月，在那兒度過半年，把營利當做目的，把迎合觀衆的低級趣味當做手段，被人稱做什麼老闆，什麼經理的人，是不是就是劇團領導者呢？

還有那些在伶界裏混過幾時的，或是熟悉伶界的情形的，弄幾個錢，在大都市中開設一個戲院，東邊去請來一個戲班子，西邊去聘來幾

個名角，投機取巧地來一下子，賺幾個錢使用，也被人稱爲什麼老闆，什麼經理的人，是不是就是劇團領導者呢？

還有一些愛好戲劇的，高興起來，集合起幾個同志，組織一個劇社，排練一兩個戲本，假座戲院或學校禮堂公演一下，過後便煙消雲散，別人送他一個什麼戲劇運動家的頭銜，自己也儼然以戲劇運動自命的人，是不是就是劇團領導者呢？

不，都不是。這些人雖然表面上似乎領導着一個劇團在幹戲劇，但是他們的目的，不在營利，就在消遣；雖然也曾有過人直站在戲劇立場去真正幹一下，可是因爲沒有正確的認識和堅強的決心，終歸幹不出什麼結果來；所以，這些人，實際上是不能稱作劇團領導者的。

我們所承認的劇圖領導者是那一種人呢？在這兒且讓我作一個實際的描寫。

一條大海中行船的風景線：——

四無邊際的大海中，風像發了狂的，舞着，吼着；浪水像受了傷的惡龍一般，跳着，滾着；有時，陰雲遮蔽了天空，整晝夜不見陽光；有時，濃霧佈滿了海面，幾丈外不辨東西；有時，颶風逞威，好像要刮盡海水；有時，海嘯爲虐，好像要吞沒天地；有時，還有碩大無朋的巨鯨，和隱藏海底的暗礁，……在這樣險惡萬分的大海中，有一隻大郵船在鼓輪前進。船上載的是非常重要的貨物，郵件和行人；而且這些貨物，郵件和行人，不但他們本身非常的重要，對於社會

的關係和影響，尤其非常重大。這隻船，但他們是在如此險惡的大海
中前進着，前進着。船上有一位穿白色制服，戴白色制帽的人，手裏
拿着一付望遠鏡，不停地動，不停地跑，指揮全體工作人員，推動這
船隻，前進，前進，突破一切的危險前進！這個人是誰呢？他便是這
船的船主。他是那麼一位沉着，老練，又是那麼有胆量的人；他憑了
他的毅力和決心，憑了他的學識和經驗，指揮全船的工作人員——領
海，大車，二車，大副，二副，機器艙的工人，全體水手……——
苦鬥着，和那一切的危險——陰雲，濃霧，颶風，海嘯，巨鯨，暗礁
——苦鬪着。……

當着危險襲來的時候，他在表面上非常地鎮靜，可是他的內心也

焦急不堪。如果，這隻船不幸而遇了禍，那影響所及是多麼大呀！旅客們的生命損失，貨物的損失，郵件的損失，這是無疑的了；但是，重大的損失還不僅此。旅客中有的是在社會上佔非常重要的地位的人物，他們的一身，也許可以關係社會上多數人的禍福；貨物中有的，是社會上最難得的，而且最重要的不世之寶，比如發明家的計劃和圖樣，文學者作的孤本等等，它們的存亡，關係全人類的文化的興衰，至於郵件，那更重要了，也許裏面有甲乙兩國停戰條約的副本，社會最有關係的人物的密函，如果遺失了，會引起兩國的戰爭，或者於社會發生重大的糾紛……這樣看來，船的本身和船上的旅客，貨物，郵件本身的損失還算小，但因此而造成人類社會的損失，卻非常的重

大了；你想，他——負着這樣的重大的責任和使命的船主，——如何不兢兢業業用全生命力來負他的使命呢？

然而，不妨事的；如果，他努力，他有胆量，不斷地前進，前進，終於可以使他的船突破一切的危險，平安地到達目的地。

上面的一大套，無非在刻畫出一條大海中行船的風景線；現在我們再來正式的說到一個戲劇領導者所負的使命

劇團，便是這一隻郵船，在這社會的大海中進行；劇團所幹的事——戲劇運動——就如船上的貨物，郵件和旅客；社會上種種阻力和種種困難就好像大海中險惡的風浪，暗礁……一切的危险；劇團中的團員就好像船上的領海，大車……全體工作人員；劇團領導者便

是這船上的船主。

船上的貨物，郵件和旅客對於人類社會所生的影響非常重大。劇團所幹的戲劇運動對於人類社會所生的影響也是同樣的重大，船主所負的責任和使命，在表面似乎只限於他的船和船上的貨物，郵件與旅客，但實際上他對於人類社會都負有重大的責任和使命在；同樣地，劇團領導者所負的責任和使命，在表面上似乎只限於他的劇團的本身和所幹的戲劇運動，但實際上，是對於人類社會都負有重大的責任和使命。

因此，劇團領導者的本身也必須和船主一樣，他要有豐富的學識和經驗，他要有堅深的決心和毅力；他要不一切一切的困難和危險，不

斷地努力，努力，這樣，他才有達到他的目的的一天。

在這兒，我們對於劇團領導者還有一點特別的要求。

在目前的中國，文化是普遍地沒落，戲劇運動更是薄弱得可怪，一般的劇團只知在某一兩個大都會中公演，即使他們幹的成績不壞，能在社會生出一些影響，可是受他的影響的人，不過是都會中的一小部份，所以，無論他們怎樣地努力幹去，所及的範圍也太小。中國的戲劇運動已經鬧了一二十年了，直到現在還不能普遍，這是重要原因之一。

我們現在要使戲劇運動能夠推行於全國，劇團領導者便應該領導他的劇團到各個地方去巡行，使戲劇深入各地的民衆；爲此不但戲劇

運動可因此普遍，而且，在這交通不便的中國，有許多內地，尚保留蠻荒時代的野蠻風俗人情在着，戲劇便是一種最好的文化宣傳工具。

這樣看來，劇團領導者的一身，不但對於戲劇運動有直接的影響，而且對於溝通文化，普及教育上面，也有直接的關係。

劇團領導者的一身既然於社會有如此的關係，所以，我們對於戲劇團領導者的新生活的建造，覺得比其他一切的戲劇家還要迫切，還要重要。他最應該注意的，就是他的日常生活與他所領導的一羣戲劇家最相接近，因此，他必須要以身作則，自己嚴格地檢點他自己，給他所領導的一羣戲劇家以一種頂好的模範。

然後，他才能領導起他的劇團，去完成他的偉大的使命。如果，

他是一個真正了解他所負的使命的人，他就必然地知道如何去建造他的新生活；所以，我們就不必去訂立些什麼呆板的形式什麼新生活的條款了。

五 後台工作人員的新生活

後台工作人員是什麼——後台工作人員是不是戲劇家——我們的「肯定」——綜合藝術的解釋——後台工作人員是戲劇家的理由——後台工作人員應具備戲劇家的條件——後台工作人員應了解戲劇家的責任和使命——觀眾不注意後台工作人員的錯誤——後台工作人員不可因此灰心——工作的表現和光榮——站在戲劇家的立場去建造新生活

所謂後台工人是指佈景者，化裝者，道具管理人，燈光管理人，配音者，提示者等等而言。

這一般人是不為觀衆所注意的，他們是一向被人當作「舞台工人」看待的，就是到了現在，也只有極少數的人敢大胆稱他們一聲戲劇家。

究竟這一般「舞台工人是不是戲劇家呢？這倒是一個很重要而且很有趣味的問題，值得我們在這兒討論的。

我們不要忘記了，這一節文字是在「戲劇家的新生活」這本小冊子內出現的，那嗎，我們當然是已經先肯定了後台工人是戲劇家。我們所以敢於有這麼一個「肯定」，當然有我們的理由。

我們在前面已經說過，戲劇是綜合的藝術，所謂綜合的藝術家怎樣解釋呢？這是說，戲劇是由文學，美術，音樂等各種藝術綜合起來而成的。比方，劇本是文學，化裝，佈景，燈光，是美術，一切的配音和歌唱是音樂。所謂「綜合」二字又怎條解釋呢？綜合就是說，把各種藝術很適宜地配合在一塊，而能發生出一種調和的效果。這個解釋有兩層重要的意思：第一，就是各種藝術一定要齊備，不能缺少其中的某一種，因為各種藝術在戲劇的立場上，都是同節地重要，沒有什麼輕重的分別的。第二，就是各種藝術一定要配合得非常適宜，然後才能發生出一種調和的效果，如果，別的藝術都配合得非常適宜，只有一種失敗了，也可以破壞調和的效果的。

依據了上面的兩層意思，我們可以明白，戲劇決不是單獨地由編劇者，導演者，演員等等發揮他們文學上的，或表演上的天才與創造就以成功的，戲劇的成功必須還要靠負着化裝，佈景，道具，燈光，配音等等責任的人發揮他們美術上，或音樂上的天才與創造。這樣看來，編劇者，導演者，演員，他們只算是造成了戲劇的一部份，那另一部份是由負着化裝，佈景，道具，燈光配音等等責任的人，造成的。既然，編劇者，導演者，演員他們是戲劇家，那嗎，化裝者，佈景者，道具管理人，燈光管理人，配音者他們當然也無疑地是戲劇家了。

這一般人——後台工作人——既然是道道地地的戲劇家，那嗎，他們本身就應當具備戲劇的條件，了解戲劇家的責任和使命，然後，

他們在工作的時候，才能勝任愉快，如果，他們只有一種專門的學識和技能，譬如，化裝者的化裝學和化裝技巧，佈景者的建築理論和佈景經驗，道具管理人的審美觀念和實際，燈光管理人的光學知識和運用……：配音者的音樂修養和訓練等等，而沒有具備戲劇家的條件，了解戲劇的責任和使命，那嗎，至多他們能夠把他所負的那項工作機械地做到非常巧妙的地步，但那項工作終竟是機械地，沒有靈魂地，不能算作一種藝術，不能與其他的各種藝術綜合起來成爲戲劇；這樣，他們雖然做了一種工作，但是那工作不能算作戲劇的一部份。所以，戲劇家之一的後台工作人員必須要具備戲劇家的條件，了解戲劇家的責任和使命。

所以，我們的理想中的後台工作人，絕對地不只是一個「舞台工人」，而是一個戲劇家。

現在的一般觀眾，不注意後台工作人，不承認他們是戲劇家，這責任不在後台工作人的本身，完全是觀眾的認識的錯誤。我相信對於戲劇有正確的認識的觀眾，也必定能夠了解後台工作人的。因此，我們希望現在幹後台工作的人，決不可因此灰心，不要介意于觀眾的不注意，不要羨慕演員們之為觀眾所歡迎；他們只須牢牢地抱着「為戲劇」的決心，專一地以「幹戲劇」為目的，假如，他們的工作有表現，他們的工作有光榮，他們的人格就有了表現，他們的本身就有了光榮。這一層，我們誠懇地要求現在一般後台工作人加以深切的注意。

至於後台工作者的新生活，那很簡單，只要他們認清了自己是戲劇家，然後，站在戲劇家的立場去建造，一定會自然地有很好的標準，而且也一定很自然地就能身體力行，這比起什麼條文，款項較有效力得多了。

活生新的家劇戲

第四章 結論

本篇的毛病——中國沒有真正的戲劇家——沒有以幹戲劇爲終身事業的人！
——舊劇演員——中國的環境阻止真正戲劇家的產生——環境的惡劣正是成功的基礎——希望真正戲劇家的產生——戲劇家的生活是一個真正人的生活——「人」的條件；純潔與真誠的赤子之心——戲劇是人的事業，不是英雄的事業。

結
論
綜起以上各章所說，我們可以知道一個真正要負起戲劇運動使命的人，對於他的生活應當要如何嚴格地督促他自己，因爲他的本身所及的影響是這般的重大。然而我們以上所說的一切，大多偏於理論，

而少及到一個戲劇家的生活狀態，在這篇的命題之下，似乎是這篇文章有些病於「空泛」。

然而，我們要知道，無論是描寫那一種人的生活，必需在這社會上已有了這種人的產生而形成，可是我們現在所要說的戲劇家的生活，試問在全中國已否有過一個真正戲劇家的產生？

在這裏我可以大膽的說一句——「沒有！」這話我一點也沒有對於我們國內曾經熱心地幹過戲劇運動的先生有絲毫輕蔑的意思，試問（再來一個試問），在我們全國內是否曾經有過以幹戲劇為終生事業的人？偶然的熱心，一時的高興，曇花一現般的，幹幹劇運，我們似乎不能這般輕易的就將一個戲劇家頭銜硬放在他的頭上吧！

有的，是一般舊劇演員，這到確是終生在幹着戲劇的，然而我們站在真正戲劇立場上說，這些過去所有的拿唱工，身段等完全以技巧爲標準的舊劇演員，是否也當得起一個戲劇家的頭銜呢？這我們前面已經談過，不用再瑣及了。

既然現在已經可斷定我們還沒有過一個真正的戲劇家產生，所以我們不得不先從理論入手，而只能作一個空置的戲劇家新生活的標準。

結 論

本來在我們所處在這樣外憂內亂天災人禍的國家，文化及一切事業整個沒落的社會，新舊過渡時代所形成畸形的環境，要作什麼戲劇運動，或希望有什麼戲劇家產生，該是多麼困難！所以過去一切曾經

熱心幹過劇運人的失敗，可說都是山窮水盡萬分不得已的情形，我們應當原諒。然而話又要說回來，雖是在如此的情形下，戲劇家的對於戲劇運動是否應因此而停止其進行努力，——不，決不能的，本來無論某一種事業的成功，都須在萬分艱難中經過，從來也不曾有過一種事業的成功是一帆風順式是僥倖而能得到真正的結果。再進一步說，愈是環境艱險愈應堅固所從事事業的努力，才愈見得結果的功效，愈可有偉大的力的產生。

曾經有過一個譬喻：「天下本來沒有路，人走了才有路」。一切的事業的起始正是如此。

所以若是對於戲劇運動真正具有熱心，必需同時具有顛撲不破，

再跌再起的精神，如過去種種動則灰心短志，或竟是望望然而去之的態度，是沒有作一個戲劇家資格的。

在這篇用空泛的理論入手而預先來擬定一個戲劇家的新生活的情態下，我是具着一十二分的熱心希望在最近的將來有真正的戲劇家的產生，而與這篇命題發生了關係，使得這篇文章有了着落；雖然這是一篇無甚價值的文章，但在目前確是找不出牠的主人翁呢。

誇張地說，一個戲劇家的生活和整個社會發生間接的影響是比較一切其他的人都密切，因由他的生活直接影響他的工作——戲劇，關係到社會的效能是如此的大。每每一個熱忱忠實的戲劇家，他自己的生活的與他的事業融和成一片，他的思想及人生觀，被藝術引導超過

了人羣，他的品格個性，被藝術修養成純潔真誠，然而戲劇的事業決不是英雄的事業，而是人的事業，因為藝術將他內部陶冶成高超，純潔，真實，這是真有赤子之心，而用敏銳的觀察力而去經驗豐富的人生舞台，而在人工的舞台上和整個人羣團結起來。所以戲劇的生活是一個真正人的生活。

確實的，這才是一個真正人的生活！努力，是任何種事業都需要着的，堅忍，也是任何種事業都需要着的；惟有純潔與真誠的赤子之心則為一個戲劇家生活所獨應具有。我們試觀察一下社會各種人羣，入社會愈深本來的真誠愈易汨沒——也就是本來的人性愈易汨沒，這是普遍情形，而藝術獨反之。所以一個戲劇家的最基本條件便是須完

全具有「人」的條件，否則，他縱有努力與堅忍也只得在他種事業成功，而獨不能成功一個戲劇家，因為戲劇的本身是愛全人類，而不是促起人類生存的鬥爭。

所以我最後須有一個緊要的聲明，這篇的命題雖是「戲劇家的新生活」，但戲劇決不是某一個人事業，生活也決不僅限於某一個人的私人的生活，因為戲劇是大眾的，戲劇家的努力也是為大眾的，每一個人的成功不是整個戲劇的成功，而每一個戲劇家的事業是屬於全部戲劇。在這裏讓我重說一句，戲劇是人的事業，不是英雄的事業。

新生活叢書全部四十種書名

- | | | | |
|---------------|-----|-----------------|-----|
| 新生活運動…………… | 蔣介石 | 新生活與娛樂…………… | 顧仲彥 |
| 新生活與民族復興…………… | 汪精衛 | 新生活與農村建設…………… | 鄒樹文 |
| 新生活與心理建設…………… | 陳劍脩 | 新生活與世界潮流…………… | |
| 新生活與唯生史觀…………… | 陳立夫 | 新生活與國民經濟…………… | |
| 新生活與公共衛生…………… | 劉瑞恆 | 新生活與近代哲學思潮…………… | |
| 新生活與健康…………… | 劉瑞恆 | 新生活與舊社會…………… | |
| 新生活與情操…………… | 葉楚傖 | 新生活與政治改革…………… | 章 穎 |
| 新生活與禮樂…………… | 唐學詠 | 中國國民新生活運動…………… | 陳立夫 |
| 藝術與新生活運動…………… | 林風眠 | 青年的新生活…………… | 潘公展 |
| 新生活與婦女解放…………… | 陳衡哲 | 店員的新生活…………… | 王漢真 |

- | | | | |
|--------------|-----|--------------|-----|
| 兒童的新生活…………… | 胡叔異 | 政務官的新生活…………… | |
| 新生活與優生…………… | 潘光旦 | 公務員的新生活…………… | |
| 新生活與家庭…………… | 邵洵美 | 軍官的新生活…………… | 朱培德 |
| 銀行員的新生活…………… | 張公權 | 教育家的新生活…………… | 汪懋祖 |
| 農民的新生活…………… | 范苑聲 | 校長的新生活…………… | |
| 文藝家的新生活…………… | 王平陵 | 警士的新生活…………… | 陳焯 |
| 戲劇家的新生活…………… | 唐槐秋 | 憲兵的新生活…………… | 谷正倫 |
| 電影家的新生活…………… | 洪深 | 士兵的新生活…………… | 張治中 |
| 音樂家的新生活…………… | 蕭友梅 | 縣長的新生活…………… | 梅思平 |
| 勞動者的新生活…………… | | 婦女的新生活…………… | |

正中書局初中教科書內容介紹

——二十三年秋季出版——

初級中學
教科書

公民

汪懋祖錢安毅趙祥麟劉悉規等編校

本書遵照教育部規定教學時數，並參酌公民課程標準起草委員會所定大綱編輯，計分五冊。第一學年授道德及政治，第二學年授經濟及法律，第三學年授地方自治。道德部份：主在擴充我國固有美德，并闡明新生活之意義，自家庭出發而以人格救國作結。政治及法律部份：闡明本國現行法制，并給予學生關於政治的法律的基本知識，而以培養政治觀念及守法習慣為歸宿。經濟部份：以國民經濟為對象，并說明帝國主義經濟侵略之情形及生產、國貨、節約運動、勞資協調等問題之重要，而以總理實業計劃為歸宿。地方自治

中正書局初中教科書內容介紹

每份：根據建國大綱，說明自治之意義，準備、組織，各種事業及實施方法而以達到自治之目的。每章之末，略附參考或問答以便討論。

初級中學
教科書

國文

汪榮祖沈榮齡周傑于汪定齊等編校

本書按照教育部編訂編制規定教材。全書內容：以合於中國國情之體制及政策者，合於喚起民族意識而增加奮鬥者，合於涵養國民道德而增進生活常識者，合於宣揚新生活旨趣而改進社會習俗者各點為標準。第一學年文七語三，注重讀敘文及散文，參照學生生活之經驗，供實際的體會；第二學年文六語四，注重說明文及敘文，對於生活事項之性質，做分析的說明；第三學年文五語五，注重論說文應用文，歸納青年時代之思想，作系統的整理。語類文以狀敘為切，詞意顯豁，能引起學生之興趣者為準。並有友誼的徵

壯，意味雋永，能發揚學生之情意者為主，講論文以說理透澈，平正條達，能啓發研究之興味者為主；由淺入深，分配於三個學年。每冊選定精讀教材四十篇，附選補充教材十篇，全部六冊，成一整個系統；便於學生自動研究及教師活用。注釋以特殊語彙及重要參考為限。

初級中學
教科書

本國地理

王益厓 編著

本書遵照教育部課程標準編輯，以經濟地理為經，三民主義教育原則為緯。關於交通的現狀和物質建設的計劃，特別注重，使學生明瞭本國國內的地人現象，一方面發覺主權建設的基本志趣，了解總理實業計劃的重要。同時如邊疆形勢，國防概況，被外人侵佔的領土和利權，也詳細敘述，養成愛護國土的概念。全書分三編：首為概說，從天體的變化說到本國自然地理的大概；次為各論，先分全國為六個自然區，作一概括的敘述，

然後再就一區所屬的各省，分別說明其地人狀況和異同；又次爲結論，把全國地的人文現象作一總結、由綜合而分析，再由分析而綜合，前後相互呼應，條理清楚，易得一系統的地理知識。材料力求正確新穎，圖表統計盡量插入。每節後附提問要點，書末附有多表，以類隨時稽考。

初級中學
教科書

植物學

王守成 編 著

本書依照教育部課程標準編輯，取材以日常習見，並與人生問題有切近關係之植物爲主。全書分上下兩冊，計十四章。大半部先分論高等植物之形態、構造、生理及生態，使學生明瞭植物生活上普通之事實與原理；後數章就植物界主要門類，依天演程序，作簡括之陳述，俾知植物界發達的順序。對於一切學術上術語，力求省用，插圖務求簡明正確。每章之末，附有習問，以便學生溫習與教師提出討論之參考。

正中書局發行九大雜誌內容介紹

時事月報

每册二角五分 全年大洋三元

(時事月報社編)本刊爲國內研究時事之唯一定期刊物。解析時事之前因後果，推測世界之未來趨勢。執筆者均屬國內第一流專家，對於各種重要時事問題，莫不有精詳之論述，並供給具體的系統的每月重要新聞。關心世界大勢及研究吾國情況者，均不可不閱本刊。

開發西北

每月一册二角 全年一元八角

(開發西北協會編)本刊爲國內研究西北問題之專刊。由各專門家擔任撰述，介紹西北實際情況，討論開發西北之各種方法。開發西北，爲中國當前非常重大之問題，國人對此，亦已日漸注意，本刊實屬研究西北問題之唯一參考物，亦爲欲知西北實況者所不可不讀之書。

地政月刊

每册二角 預定全年大洋二元

(中國地政學會編)本刊爲國內僅有之研究土地問題之專刊。以研究關於土地之一般問題，及促進中國之土地改革爲主旨。由對於本問題研究有素諸專家執筆，內容約分論著、譯述，參考資料，書報述評，時論摘要，法令彙錄，通信，新聞等，至爲豐富。

日本評論

每月一册三角 全年十册三元

(日本研究會編)本刊爲研究日本之唯一定期刊物。凡關於日本之一切，無不摘要介紹，或加以批評判斷；與中國有關之處，更特別注意。吾人欲了解日本，及日本與中國之關係，並欲覓一完善之對付日本途徑者，均不可不閱本刊。

日本研究會小叢書

每週一册 每册一角 全年五元

（日本研究會編）本叢書以日本為研究之對象，以每一個問題為中心，予以精詳之論述，為留心日本問題者最必需之參考物。每週出版單行本一冊，現已出至五十餘冊，書名限於地位，不克備載。

政治評論

每週一冊五分 全年二元二角

（政治評論社編）本刊為研究中國政治問題之唯一專門刊物，每週出版一冊，將每週中政治上之重要問題，各由對該種問題素有研究之專家作文研究之，見解準確，立言正大，為國人研究最近政治狀況之南針。

新社會科學季刊

每季一冊四角 全年一元六角

（中華社會科學社編）本刊為研究社會科學最有價值之刊物。執筆者均屬研究有素之士，內容研究社會科學之各種理論，探討解決中國各種社會問題之方案，材料至為豐富。

研究社會問題者不可不讀。

讀書顧問

每季一册二角五分 全年一元

(讀書顧問社編)本刊指導讀書方法，並供給青年必需之參考資料，為讀書界最實用之刊物。材料至為豐富：內容分短論，思潮，書報評介，評傳，當代作家，讀書法，科學講話，電影講話，戲劇講話，文藝等。全書三百二十六面，銅版紙圖版三頁，三色摺金封面，裝璜美觀，售價便宜，因成本關係，初版售完，不再重版。

文藝月刊

每册三角 預定全年大洋三元

(中國文藝社編)本刊以普遍民衆文藝爲目的，發揚中國文化爲宗旨，爲國內最純正最有力之純文藝刊物。內容所載，無論一鱗一爪，均屬經心之作，求其博觀而後取之中國文壇，獨放燦爛之光輝，爲研究文學及愛好文學諸君不可不讀之刊物。除文字外，插圖封面等，亦精美異常。

版權所有

(49)

中華民國二十三年八月印刷
中華民國二十三年八月初版

戲劇家的新生活

一册實價一角五分

(外埠酌加運費險費)

主編者	葉楚傖
著作人	唐槐秋
發行人	吳秉常
發行者	正中書局
印刷者	總店 南京太平路 分店 南京鼓樓 正中書局

上海图书馆藏书



A541 212 0002 0601B



中華民國九年

五月

戲劇家的新生活：實價一角五分