



清末民國
戲劇期刊彙編

19

傅謹 程魯潔 編

國家圖書館出版社

清末民國
戲劇期刊彙編

19

傅謹
程魯潔
編

國家圖書館出版社

胡松青 編

劇場藝術（第二種） 第一卷第六—十二期 第二卷第一—五期

一九三八—一九四〇年

第十九册目錄

劇場藝術(第二種)	第一卷第六—十二期	第二卷第一—五期	胡松青編	一九三八—一九四〇年	
第一卷第六期	一
第一卷第七期	四一
第一卷第八期	八五
第一卷第九期	一二五
第一卷第十期	一六五
第一卷第十一期	二〇五
第一卷第十二期	二四一
第二卷第一期	二七七
第二卷第二、三期合刊	三二一
第二卷第四期	三七三
第二卷第五期	四一三

劇學月刊 第一卷第一期 徐凌霄等 主編 一九三二—一九三六年

第一卷第一期

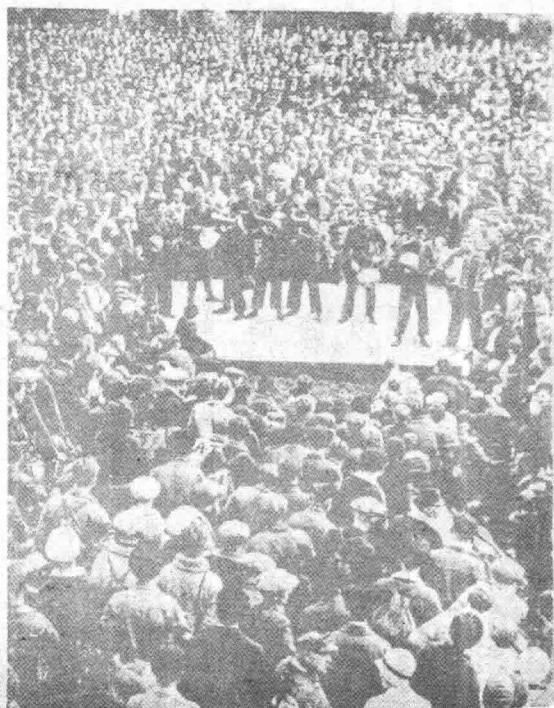
四五三

藝術戰場

THEATRE ARTS MONTH

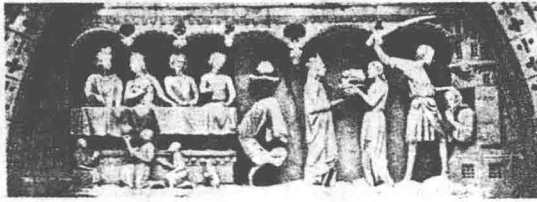
戲劇是武器

在法西聯統前德蘭精林工人演劇運動的圖片。他們把活
舞台搬到人口稠密的地方，露天演出，與觀眾打成一片。看了
劇照，令人遙想在這地運用「戲劇武器」的同志們工作的場面，
比這更雄壯更偉大！



第六期

中華民國二十八年四月份



目 錄

導演術概論	顧仲彝	1
業餘性的導演	佛萊特烈·勃萊著 陳 覺 譯	4
梅耶荷特訪問記	Harold Clurman著 藍 洋 譯	6
孤島戲劇浪花報道		6
演員自我修養(續)	史達尼斯 拉夫斯基 作 式 之 譯	8
舞台光(續)	吳似之	15
我的藝術生活(續)	史達尼斯 拉夫斯基 著 叔 懋 譯	17
在中國旅行劇團	趙慧深	20
編後		25
鬧怨(五幕喜劇)	Rudolf Besier 著 許 子 譯	26

插 圖

「戲劇是武器」	封面
高爾基名著「母親」的舞台面	13
「逍遙法外的罪犯」的舞台面	13
「浮士德」舞台面二幅	13
「鱒利魚」舞台面	14
「仲夏夜之夢」舞台面	14
「發電機」舞台面	14
「這不過是春天」舞台照五幅	23
「小英雄」舞台照二幅	24
「裝腔作勢」舞台照二幅	24
「雷雨」舞台照二幅	24

劇 場 藝 術 第 六 期

中華民國二十八年四月二十日出版

編 輯 人 松 青
 發 行 人 胡 松 青
 上海愚園路231號
 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

導演術概論

顧仲彝

第一章 總 論

現在的劇場包含着許多種活動的形式，所以要規定導演的職務是件不可能的事。我們有各種不同的戲，也有各種不同演出的方法；我們有話劇，歌劇，啞劇，歌舞劇，滑稽戲……等等，在廣義上說起來都在劇場活動範圍之內，而多少都需要一種導演術。還有一種「未來的劇場」，預備把文學的性質和傳統的形式完全摒棄，使劇場的靈魂絕對自由，可以不用演員，也可以不需要劇本，而只讓劇場的藝術家應用線條，顏色，動作，光彩，韻奏等等來表示導演的抽象的觀念；它直接刺激觀眾的感覺和感情，理智方面的瞭解倒是次要。在排演這種戲劇，導演佔最重要的位置，因為他是唯一的重要的人。

劇本的著作者供給主要的意念，決定劇本的目的，他是唯一的創造藝術家。但是戲不管它有多大文學的價值，不上演在舞台上就不能算是戲。從舞台的觀點上看起來，一切關於戲劇的寫作有許多是指導演們，演員們及其他技術人員的教訓，告訴他們怎樣可以使劇本有生氣。舞台的藝術不是單純的藝術而是綜合的藝術：劇作者，導演，佈景師，演員，樂師，舞台職員，甚至於觀眾對於劇藝的創造都有相當的貢獻；不過戲的完成的責任是在導演，而不是劇作者。劇作者雖有時也有作導演的，但在寫作的時候決不會預先知道在演出進程中的許多情形和問題。在劇作者也許僅不過是個暗示，不能下斷定，須等待劇場的全部人員，在導演領導之下努力實現出來，才能確定那藝術表達的固定方式。

由此看來，導演者和劇作者同樣是創造的藝術家，並且必須分任創造的責任。導演的專門智識或純熟的技巧不一定能用來真正把握住劇本作者的原意。一齣新的戲常常在排演的時候一半須

得重寫，雖然不一定由導演親自修改，但在他整個排演時覺得有幾處非重改不可，提示給劇作者。如果一本戲的意思很壞，導演是無法改善的；如果一本戲寫得很粗率或不完整，那末導演是能夠把它用新的方法演出去適合新的觀眾。如果他不能算是一個劇作者，至少他是「劇本的醫生」。

從藝術創造的觀點上看起來，舞台導演第一件要務是明瞭戲劇藝術的性質和目的；要明瞭戲劇藝術的性質和目的就先得明瞭一般的藝術——尤其是一般藝術的目的。

藝術的本質

各種藝術的主要存在目的是在給我們美的快感——這快感是由欣賞美裏得來的。所謂「美」，當然有許多不同的觀念；有人以夕照為美，有的以悲歌為美，有的以平穩的汽車為美。有的以功用來判斷美，有的以為功用與美絲毫無關——注意在它本身的美。但是領會欣賞美是很普遍的，所以一般藝術的能得廣大的歡迎，用各種的藝術來滿足各種不同的美的觀念。

要適當的明瞭一般的藝術，我們必須記得藝術普通的美的目的。但僅僅美是不夠的。我們必須由題材，方法和技巧裏明白藝術和人生的關係：因襲主義的原則。藝術雖然各各不同，但有一點是相同的：它們貢獻給我們的不是人生本身，而是人生的表達，用藝術的因襲形式來表達人生。藝術是人生的解釋，是人生的批評，但各種藝術有各種不同的因襲形式——在質量上都不相同。

所以，繪畫是在平面上用線條，墨塊，和彩色的因襲形式來表達人生而給我們美的快感。雕刻的藝術不用顏色和動作而只用凹凸。照相藝術通常不用顏色，凹凸和動作，但在別方面因過於

(1)

A954289

導演術概論

準確，不得不用屏簾或對光有意不準來避免不重要的細目。用畫筆來描寫自然決不能準確，而照相機的困難就是太準確。太準確也就不藝術了。所以着色的照相至今不能流行。照相的技術用來傳達不常見的美的東西和僻遠地方的風景，或活動電影的風景片是再好沒有的了，但要用它作美的表達是不成的。它太像真的人生。着色的雕刻像，如果着的顏色很逼真，大小和真的人一樣，也決不會給我們美的快感。在真實的摹倣裏應有非真實的分子——不是不真實而是超脫凡俗和新奇——不然其結果不論美得像真實人生一樣，但決不能算為藝術。

一切藝術經因襲形式的挑選下來，人生中極自然的分子留下來，不需要的勇敢地刪除。所以藝術的技巧的基礎就是挑選這一原則。文學的藝術和戲劇的藝術都是一樣。

抽象在藝術中

有的藝術在因襲的形式上更進一步；他們把人生一切具體的因素一概拒絕，把思想和感情用抽象的語言來傳達出來——純粹是形式因素。這抽象藝術中以音樂為最純粹最普遍的一種。它用音樂的音調和韻節來表達性情和情感，音調和韻節純粹是抽象的，但它們有直接激動感情的能力。我們享受音樂，因為直覺告訴我們音樂是美的。我們對於音樂接觸愈多，就愈不喜歡音樂變成合理化，使音樂裏滲入具體的分子。對於音樂有修養的人決不喜歡聽所謂「描寫音樂。」

近年來一般的藝術裏都有加強抽象的趨勢。繪畫裏的圖案化，音樂和詩歌裏的未來派，劇場裏的表現主義都是藝術抽象化的好證據，雖然有許多機會主義的藝術家却以此標新立異來自誇自大。導演家對於這種藝術趨向當然不能不知道的，因為藝術的美愈抽象愈增加我們欣賞的機會；不過趨極端的藝術家，以為非有極多的抽象分子便不能算為藝術。抽象的藝術果然能夠給我們很精緻的美，如音樂和跳舞；但具體的藝術如繪畫，寫實的小說和戲劇也能給我們美的快感。如果能把新的抽象美也放在舞台藝術裏去，那當然應當儘量的採用。戲劇的藝術比較上是最具體的，因為戲劇表演的是實際的生活，實際的說話，實際的動作，有聲有色；不過其普遍永久性却僅次

於音樂而已。

美的感覺的本質

美的感覺究竟是怎麼一會事，雖經過二三千年的討論，至今還沒有得到一個公認的解釋。

古代人以為美只限於藝術，自然的美很少有人提起。不過，矛盾得奇怪，也有人以為摹倣是藝術的美的主要成分。藝術家的成功與否，全視他摹倣的對象準確不準確；還有更進一步的說，如摹倣的對象本身並不美的話，那你摹倣下來的也決無美的快感。

柏拉圖和亞里士多德最先修正這個觀念。亞里士多德說醜惡的東西在某種情形下表達出也能給我們美的快感。他以為崇拜摹倣的技巧就是快感的來源，這個理論為近代現實作家所最崇奉的。柏拉圖解釋美的快感是從紛亂裏找出和諧（unity in variety）而得來的。這個理論至今還是美學裏主要思想；不過這是講藝術的方法，不是美的目的。希臘的哲學家以為和諧一致是官感的，所以後來有藝術是官感之一說。

近代的作家大多對於「摹倣是美的關鍵」一說以為是可笑的。因為摹倣既以像真為美，那末原來的東西總比藝術來得美，那末藝術又何必存在呢。又悲劇是悲哀事實的摹倣，悲哀事實只能給我們痛苦，怎麼能夠給我們美的快感呢。所以他們否認美的快感，是由於摹倣對象的本身的美或於摹倣技巧的準確裏得來的。

對於這消極的理論他們都是一致，至於積極的理論，則各有各的論調。有的說美是在摹倣的象徵裏，又有人說美是在藝術家的主觀見解裏，又有人說美是藝術家運用創造的天才在想像中創造的結果。甚至有人以美與真理混為一談，所謂「真即是美，美即是真」，這一類的話。不過大多數的主張仍然是希臘的：即美的感覺是從形式的官感的欣賞而來的。

美是不是官感的

上面最後一個主張已在近代心理學上找到了根據。不過也有一點無法解釋。美的欣賞既不是純粹形式在感覺上的一種反應，那末藝術中的思想內容是怎樣的呢？譬如文學和戲劇。是不是思想一部分是偶然的呢？還是不關重要的呢？如果

在思想裏找到快感，那末這種快感是不是不算美的快感？

Ethel Puffer（著有美的心理學一書）就是這樣主張的。他承認純粹理智的快感，但他不承認這是美的快感。Gordon Craig 對於舞台藝術就抱這個主張，他主張感覺的效果一致後才有美感，思想的穿插只能損害感覺上的美。

如果上面的理論真是對的話，那末蕭伯納和高爾華綏兩人的戲都不能算是藝術的了。蕭伯納只能算是一個宣傳家，高爾華綏只能算是道德家。甚而至於莎士比亞也有問題，因為莎氏的作品偉大不在韻節和形式的美，而在思想的美。莎氏給我們聲色的感覺上的滿足，遠不及人物描寫人生了解上來得重要。他的作品給我們的快感當然達到美的最高點。不然的話，那美的範圍過於狹隘，過於細瑣。感覺的美決不是藝術的目的。所以美的快感所包含的範圍無論如何得好好的加以擴大。但擴大到怎樣程度呢？

欣賞的心理

有許多藝術家和美學家都輕視心理學，以為藝術是在科學之上，並且是獨立的。這種觀念在相當範圍內是對的，因為科學研究必須反省分析，而反省分析在藝術上就毀損了平易和自然。不過有許多事實我們不能有意不理會牠們，因為有許多人類的行為，對於我們美的觀感有重大影響，這種行為所引起的反應，創造的藝術家不應該不知道的。也許在不知之中也能達到圓滿的目的，有許多藝術家純粹根據天賦的才能和激動而在創造藝術的作品。但戲劇的演出不是一個人的事，而是合作的藝術，更需要了解與分析。導演的工作偏重於批評和調和別人的工作，比其他的藝術家更需要理智上的認識，他必需澈底明瞭他應該怎樣做。

心理學上有所謂「自動反應」(motor response) 這名稱。大概看過一點普通心理學書的人都明白。我們人體的組織是由神經系統控制着，腦是神經系統的總樞紐。神經系統大致分兩種：一是官感神經，(sensory nerves) 一是自動神經(motor nerves)，官感神經專門記載五官所得的經驗，自動神經專門控制肌肉的活動。所謂「反應動作」(reflex action) 就是感官上受到一

種刺激，立刻自動的發出一種機械反應，這種反應不必經過腦，所以不覺不知的。只有幾種特殊的刺激才達到腦部。譬如，一點灰塵落到眼裏，眼睛立刻會發出一種自動反應，把眼睛霎了一下，這是最簡單的反應。大一點的如走路轉彎，上階沿跨步，也都能用自動反應來完成，不必用腦去思索了再做。當外來的刺激如果是特殊的，生動的，相反的，才會傳到腦裏去思索；不過久而久之，一部分也會變成「自動的反應。」

不論身體那一部分每一刺激都有一直接的「自動反應」，不過這自動反應的性質須視（一）刺激的性質（二）身體反應部分之過去經驗的性質而定。所謂刺激有真的刺激和想像的刺激兩種；想像的刺激也能引起「自動的反應」。所謂「自動的反應」是由自動神經傳達給身體某部的肌肉，在不受壓迫和抑制的情況之下，這肌肉就會起一種動作。不過有時自動反應太微弱了，引起的動作在外表上看不出來，有時因教育或文化的抑制而反應動作完全消滅；又有一部分反應成為思想或感情，而不是動作。所以我們看，聽，用手觸，用嘴嘗，或是用鼻嗅，都一定會引起「自動的反應」，但這自動的反應不一定看得出來。這看不出來的反應在試驗室裏仍舊可以測驗出來，譬如測驗他血壓的高低，肌肉的伸縮和身體內部化學上的變化。

自動反應對於美的欣賞

藝術作品的欣賞必須經過官覺的，尤其是看與聽。所以藝術作品所給我們的刺激也會引起自動的反應，而這自動反應的性質和強弱與藝術作品所引起的快感有密切關係。美的欣賞全視我們自動反應的態度如何來決定。

這句話似乎跟我先前講的話有點矛盾。我先前說過美是包含官感的和理智的兩種。不過我們須記得自動反應的態度須視（一）已有的經驗，（二）刺激的本身來決定。理智的分子是在我們已有的經驗裏。這個經驗不僅是我們所看見的和聽見的一切，並且是那些看見和聽見的事物所引起的直接或間接的思想和感情。感覺刺激的本身是毫無意義的；這刺激在個人的經驗上發生了關係才有意義。一個小孩子一定要等他對於某種印

(續第5頁)

一個民衆或業餘的劇場的導演，常遭遇到許多問題，而爲百老匯或大學劇院所不會碰到的。不過在原則上說來，他們的目的是同樣相同，就是：爲滿足觀衆而演出。這是需要有一個確定的策略，用特出的方法，在民衆前公演，同時要有進步的志願，使觀衆滿意和劇院的發展。所以他不但導演劇本而且掌着全事業的命運。

在印第安娜的首都民衆劇場裏，我們曾經用過上面所說的那種確定的策略，因爲他們普通對於劇場是異常的不感覺到興趣的，結果是因爲沒有較好的劇團去表演，所以那邊的民衆希望他們的民衆劇場能夠看到像百老匯最近一般成功的表演，而對於一種實驗性的戲劇，在他們心目中，是引不起什麼興趣。因爲那邊的劇場，並不是受到私人補助費來豢養幾個藝

術學徒的，而亦不是一個大學劇院負着教育的使命的，它僅是一個目的在謀利的一種商業組織，仲言之它既得不到補助費來維持，只能完全以門券收入來維持的一種劇場，因此它所抱的一種策略是「滿足觀衆的需要」而已。

導演者，當他在挑選一季中的上演劇本時，要牢記着給觀衆們以材料上的變化，但更重要的是要考慮到他所選的劇本，他的演員是否能演到他理想中所定的標準。譬如說，許多觀衆要求他們上演 Winterset 時，他們覺得沒有幾個業餘劇團演員能夠克服像這本劇本裏所需要的技術問題。因此只得把它展緩起來。對於業餘演員最合理的劇本是要劇情緊湊，和個性明顯，這樣能使觀衆迷戀在劇本的本身而忽略了演員的表演技能上所有可能的缺點。所以劇本本身的良好，就可以把握着事業成功的一半了。

再說到觀衆方面呢，他們喜歡瞻仰一個新演員的面貌，所以許多劇團裏，常因有一個演員扮演兩個角色的原因而失敗，當然除非是幾個爲公衆所歡迎的盛名演員，不過他們在一季中露面一次，終究比時常出演還更能得到觀衆的讚賞。

在這樣的一種組織裏經過一二十年的光陰，自然地產生了許多富有舞台經驗；表演技能；和扮演一個重要角色而能有把握地成功的演員，這

種演員就成爲劇團裏的重要人物了。爲蒐集人材，我們常到城市裏去，當每一季開始的時候我們有集會，在那裏面選出了大批的未來演員，把身材適中和有希望的登記起來，以備將來採用。從這裏我們再挑出幾個來，作進一步的試驗，並根據他們的性格，讓他們分任角色。結果有一個問題——在每一個演出裏要發展到一羣演技純熟的份子，是有着演出上的困難的。但在求得觀衆的信仰上講，是很重要而必須去克服它。

我們常依着演員的典型，來指派角色，因爲沒有幾個業餘演員能夠超脫或改變他們原來的個性和生理上的外形；很自然地去扮演一種個性相反的角色，而能得到成功的。當我們把演員集合攏來的時候，我們會見到這裏面有保險業者，銀行家，醫生，低級職員，理髮匠以及縮寫員等等，因此我們不僅是把他們導演在一個戲劇裏面，而且還要把他們融和在一個互相諒解的友情當中。一個份子複雜的團體裏，一定要使他們能夠互不感覺得隔閡，然後才可以安心地來演劇。於是我們開始來念劇詞，直到兩三晚之後，劇本被了解，而需要開始工作了。導演者，此時要把所召集的演員，或者曾經調動過的，自己判斷一下。

在這個時期裏，我們切要記住的是這些演員們並沒有支薪的，就不過是想從娛樂上得到一些

演戲的技能和姿態，所以對於他們的批評和解釋，都是要做得很圓滑的。

關於支派男演員的問題我們亦要注意到。大凡一個另有職業的演員，在一天的繁忙職務工作後，對於深夜的排戲亦是於他不相宜的，所以排演的時間要固定在晚上從七點半到十點半，這樣才不致影響到他的睡眠時間。而且在冬季的上演目錄上，大概是八次演出（包括一次樂劇），每一個戲的排演時間，不能超過三星期；或者是十七次的排演。時間是不很長，工作自亦不能不加緊認真。

第一星期的排演工作是着重在排地位和動作方面。比較說來，第一幕的時間佔得多一點，因為演員在各面都有點猶豫不決，譬如說：該哪個動作先來，甚至哪只脚先起步這種小問題上。到後面的幾幕就比較意識上有了把握，而容易對付。在排演的時候，最好是儘量的採取演員自己對他擔任的角色的想像，假使堅決地要演員依照導演者為他這一角色所想像的去做，那演員是容易變成一個傀儡，結果反會損壞導演的整個戲劇的效果。而且演員能體念劇中人的個性去發揮他的技能，常常會得很大的成功的。

在第二個星期中，演員應當要了解他的劇詞和動作的自然，期待一個周密的批判，和從事於細膩的修改。這時候導演亦應當盡量地指示演員要怎樣去訓練他們自己，並技術上的方法。因為有許多演員完全缺少技術上的訓練的。縱然關於動作，上下場等等是可以在排演時候解決，但姿勢覺得不够穩定；或語氣說錯了；或是高潮的劇詞念的不够有情感，這種種都需要個別去指正，

（接第3頁）

象熟悉之後，能作聯念和推測時，他才能有欣賞的反應。如果美是純粹形式上的事，沒有思想，那末不啼不笑的嬰兒一定跟最有經驗的藝術鑑賞家一樣的能够欣賞了。最高的審美的欣賞必須由經驗中學來的。換句話說，能有快感的自動的反應去賞識藝術作品的的能力，一定須從熟識那藝術作品裏得來的，並且還得明瞭他與人生整個經歷的關係。

導演家的問題是要觀眾對於台上所演的戲發出適當的自動反應的態度。要達到這個目的，他必須研究那戲情刺激的性質和觀眾已有的經驗。

或是不憚煩地在每幕裏夾數遍地去訓練着，這樣才能中節和奏效。亦有些演員在某一個姿勢上不能做對，或是需要情感的支持，那麼亦可以用別一個來替代它。如果有演員他具備着特出的創造意識和節奏的理解力，我們可以藉重他的力來影響其他。

有時在演員表裏，我又遇到了有的演員是具備着演技的技能，而有的不能用我們的方法去指導他，那麼這對付他們的方法是：前者激進地訓練他，而後者是任他自己的趣向去發掘。我們亦不要對一個不能改進他的原來姿勢的演員發愁或是換棄他，我們只要專注在他的劇詞和解釋，那可以確信一般觀眾會同情他的努力而寬恕那種我們認為能潤飾我們演出目錄的「表演技術」。

到了最後一星期，是把一個劇本通排幾遍，可以整個地調整，和增潤姿態，情感如有不够的地方亦要把它加強。動用道具的排練要有三場，而用佈景的有兩場就够了。導演要計劃出一個劇裏的景幕和詳細地說明怎樣適當去安放道具。因為一個業餘的演員，對於這樣陌生的東西，已經感到很困難。要是地位擺錯，這是更會使他起恐慌的。

還有一種私下的預演的機會，如在救濟會裏演出，最好能找到一兩次，因為那裏面的觀眾都是演員們不認識的。在這樣的地方上演他們的處女作，可以訓練「怯場」的慌亂，那麼公演時候，不會受影響。這種演出還有一點好處，就是告訴演員在怎樣的時間和動作上所博得和抓住觀眾的歡笑和情緒。所以這種在百老匯舞台上不覺得

（續第12頁）

既然那刺激能否收效須視觀眾的過去經驗來決定，所以這兩方面是不能分開的，並且須同時研究的。

這種研究對於劇作者很重要，對於導演更是極不可少。導演不能選擇觀眾，一切的觀眾都要在他研究之列。畫家詩人可以讓社會上能賞識的人去賞識。但導演不能顧到任何一部分觀眾。如果一齣戲引起一部分觀眾的冷淡或仇恨，這一部分觀眾就能影響其他的觀眾。畫家只要能表白自己就够了，對人們的印象完全可由牠去，但導演家都得顧及觀眾的印象，換句話說，就是觀眾的心理反應。（待續）

梅耶荷特訪問記

Harold Clurman 著
藍 洋 譯

自我們去訪問斯坦尼斯拉夫司基後，立即訂約去訪問梅耶荷特。他也在他的公寓裏接待我們——數間大而安適的房間，但決不是靠華美的裝飾與奢侈的鋪張。他的妻子，女伶齊納台·梨綺，來為我們開門，被介紹後就不見了，後來在我們的談話將終了時發現，她是來提醒梅氏還未吃東西，同時告訴他必須到戲院去的時候到了。

梅耶荷特的人很樸實，談話很爽快。令人同情而可親。在告訴他我們對他工作的欽佩，及對他演出的茶花女的深刻的迴憶後，我即將我預想好的話問他，那是關於新戲的問題。

「你的演出，」我開始說：「是與任何人的方法不同。在形式上，與十八及十九世紀的古典寫實主義劇本不同，在你編劇上是不是有一種特殊的見解？」

「有的，我相信爲了新的戲院而產生的劇本，應當與過去的不同。爲了這個我曾經與我的編劇者們發生不少堅決的論爭。所以我又成了一個著作家的導演了。」

「但是你的劇作者，他們自己爲什麼不努力學習來適合你呢？難道你過去的演出中具新形式的劇本，不能影響他們產生新創作麼？」

「沒有，這些作家們不要學習。」

「那你爲什麼不指導他們呢？」

「我沒有時間，雖然我相信在戲院內有創作

者的學校會有些幫助的。在我導演一個戲時，我任何事都不做了——即使一封信都不寫。我不想其他事，不看其他東西。我不能與助手同工作，也許他們在導演方面可以輔助我的。……不錯，劇作者的困難問題，是我們現在最重要的問題。此外，還有新戲院的建築問題。這兩個難問題很有關係的。」

「你不曾把茶花女改了多少，是不是因爲它有很好的結構符合你的理想麼？」

「我把它改了的，雖然改得不使人注意地那麼多。倘使你查考和比較法國和俄國的主題上，你可以看出極小的改變，但它是非常重要的。並且我相當地採用了小說中的對話，把它放入劇本中去。」

「你爲什麼要選這劇本呢？」

「我很高興把布爾喬亞的醜態，呈現給婦女們。馬格利特被視爲好像一個奴隸或一個女僕。男子們把她作買賣，把錢擲在她的臉，侮辱她——這些都因爲說他們在愛着她。我還有把它演出來的其他原因，是因爲在蘇聯，對於戀愛及婦女有錯誤的觀念。我們的態度是太生理化了。這裏什麼都是很好，但對戀愛的見解很有高低。我們在建築新道路，新房屋，我們正在努力來改善我們的衣服，及使我們的生活更美化，同時也須對於婦女們有更美化的關係。這一個任務是每個黨

孤島戲劇浪花報道

中法聯誼會主辦之中法劇藝學校於上月中旬作首次公演，地點假法工部局大禮堂，劇目，舞踊劇『罌粟花』吳曉邦編導，陳歌辛作曲。2 童話劇『小英雄』許幸之編劇，由吳曉邦導演。3 諷刺喜劇『裝腔做勢』馮執中改編，由許幸之導演。並於一星期後再作第二次演出。（本期有該演出之銅圖照片）。

藝林劇社主辦之藝林星期小劇場，因歷次演出開支過巨，業已宣告停辦。

銀聯劇團上旬初假滙風中學參加銀錢業聯誼會演

出『兩個患難朋友』與『黎明』，『黎明』一劇分二組作競賽演出。

職婦劇團參加錦繡聯歡會演出『忍受』錦繡演出『啞妻』導演爲魯與賈濟川。錦繡劇社之『啞妻』一劇因演員系福建籍，故用福建語演出。

上海劇社於上月十五日爲上海兒童保育會籌募兒童救養院，假開心大戲院公演『忍受』『結婚』前者爲張珣導演，後者導演爲莫言。

上海業餘戲劇交誼社舉行第一次演技競賽，劇目

員要開始去努力的；這任務是要改造人民的心理，使它適合我們正在建造新的真正平等的社會。現在的法律（也許在最近即將修改）允許每一對婚姻能最自由的離婚。這自由很好的，但也很壞。我們必須知道男女間的問題，比我們平常相像的要複雜得多，所以我們必須要有一比現在已有的更親密的互解，及幽雅的態度。一般人常常會想普羅列達利亞特及社會主義的一切是野蠻的，粗魯的，但是我們現在要改變它，指導他們在一純潔的社會裏，良好的態度是不可缺少的……茶花女的形式是舊的，但它的社會意義是好的。」

「你在着手演出到正式排演前，你是怎樣準備的？」

「我考慮了巡按十年才把它演出的。我常知道我將要着手它，我應該進行了，但我總是想它而不動手，有許多劇本我常對自己說：這劇本我要在三年或五年之內進行的。」

「但是你說屬於古典的劇本。」我反對地說：「對於新的呢。」

「莎士比亞的罕姆雷特，」梅耶荷特答道：「現在還給批評家，教授，及劇場觀眾們所討論着。他是不是瘋的？為什麼他做這個或那個？莎士比亞是不是自己矛盾着？罕姆雷特是不是愛他的母親？為什麼要問這許多，因為莎氏放了許多思想及情感在他劇本中，因為他全人生及全時間多埋在裏邊。我們近代的劇本的寫作是較輕易的，所以我是有能力在六星期內把它完全演出，也用不到費多大心思。」他有點笑着。

「真的」他續完地說：「我必須對你很坦白地承認，我們蘇聯現在還沒有莎士比亞呢。」

「你把你在工作演出時的思想，舞台的裝置為『劊子手』與『教訓』，競賽結果，雪影劇社之『劊子手』獲得優勝。

上海劇藝社由上月廿六日起，假新光大戲院每星期日上午十時，作星期實驗公演。第一次上演的為李健吾編劇之『這不過是春天』，導演陳西禾，劇作者與導演均親自登台參加演出（本期有該演出之銅圖照片）。因觀眾熱烈要求，故第二星期重演該劇。第三次演出為戈果里之結婚『結婚』導演莫言。

海燕劇社參加粵東中學發起之籌款救濟兩廣難胞公演，地點假大新公司遊藝場，劇目『啞妻』『約會』『求婚』。

立信會計學校組織立信劇社，上月底於寧波同鄉會參加該校之同學交誼大會，演出『醉了』『藝術家』由二劇演員集體導演。

及其他等等記下來麼？」

「在我年輕的時候常這樣做，但現在我常希望其他東西不要放在頭腦中。無論如何我是歡喜想出了一場面，也許在十天後排演時又完全換過了，對於我每一次排演就是一篇草稿，那些演員們並不把走向這裏那裏的寫下來，因為他們知道我是喜歡在下一一次排演時，要變換的。」

「是不是你自己去選茶花女裏那些可讚美的道具及服裝的？」

「是的，我差助手到各種店中去找定二十個樣子。在他們找得了後，我親自到店中去在二十個之中選一二，或竟是不在二十之中的。同時我們也刊廣告，如：『梅耶荷特的戲院要某某時代的器具及服裝。』一男的來應徵說他有一椅子，我去看過。有一次一高年的女伶——約八十多歲——寫給我們說，她有一箱大約是1870年代的服裝。我們去把它取了來，再把它根據了那時代法國報紙上所刊登的照片，經過Manet and Revoir的考證，然後由我們的設計者為它選擇顏色。」

我們談及我們看到的，那「生物學訓練班」Bio-Mechanics Class，還告訴它我們如何地喜歡它。

「不錯」他說：「那是戲院為演員們姿態訓練的方法。每一個訓練是一個鬧劇（Melo drama）每一個動作可給演員們感覺到在台上的表演。」

「要是把它教給美國演員們，每一個人要學多少時候呢？」

「一個冬季」梅氏回答：「那是不很難，實際上，它是很簡單的。」我們決定要找一個人，把他留在莫斯科學會它，然後回去，把它們來教給美國演員們。

益友劇社參加益友社一週紀念大會，於寧波同鄉會演出華沙導演之『啞妻』。

上海約翰劇社與天下劇社為救濟失業難童於本月八日九日假關心大戲院聯合公演徐許創作之『月亮』，導演賈濟川。

星星影藝社主辦之春蟬劇社，上月底假皇后劇院作二期星期公演，劇目，1『不負責任的爸爸』2『小丈夫』。

本月九日益友劇社慰訪××，演出『贖罪』以禮導演。

華聯劇社參加華聯俱樂部一週紀念會，演出劇目計有『殺人』『黎明』『劉三爺』『冷飯』『父親』『男人』『棄兒』等劇。

1939. 4. 10 也魯

演員自我修養

史達尼斯拉夫斯基作 式之譯

第一章 愛好藝術觀

一九××年×月×日

今天第一天排戲，在它開始之前，我老早便去了。拉赫馬諾夫讓我們自己佈置房間，按放傢具。幸喜我的一切提議，蘇斯托夫都完全同意，因為他並不歡喜外觀。我却非常鄭重的佈置傢俱，佈置得和我自己房間裏的一樣，以便我能在中間活動自如。不這樣，我是不會引起靈感的。但是預期的結果，並沒有能夠達到。我只是竭力使自己相信：我是在自己的房間裏。但是這究竟難於使我相信，不過却反而妨礙演戲罷了。

蘇斯托夫已經把全部台詞背熟，我却不得不一會看着台本讀台詞，一會用自己的言語傳達我所記住的相近的意思。真奇怪，台詞非但不幫助我，反而妨礙我。于是我樂於不用台詞而動作，或者縮短它一半。非但台詞，並且連原作者的思想我都覺得異樣，他所指示的動作，都限制我的自由——在家裏練習時我所享有的自由。

更不愉快的，是我連自己的聲音都不熟悉。除此之外，我發覺，無論是我在家裏練習時所確定的位置，無論是形象，都和莎士比亞的劇本不能配合。比方說，怎樣把我所演的雅歌和奧賽洛的露白齒，轉眼珠，「老虎似的」猛撲插進開頭的比較安靜的那場戲裏。

但是要拋開這些野人的演出方法，拋開我所佈置的位置也是不成功的，因為我並沒有什麼別的方法和位置來代替它。我讀台詞，——尤其是演野人——更是彼此之間沒有聯系。演戲妨礙說話，說話妨礙演戲，有不統一不調和的不愉快的情形。

在家裏練習的時候，仍沒有發現什麼新的東西，只是重複我已經不滿意的舊動作。同樣感情的重演和同樣方法的重演，這算怎麼一會事呢？這種同樣的感情和方法，是屬於誰的——是屬於

我呢還是屬於野蠻的摩爾人？為什麼昨天的表演和今天的相像，今天的表演和明天的相像？是我的想像已經消失了嗎？還是在我的記憶裏沒有角色的材料呢？為什麼起初工作進行得很活潑，但是後來却老是停滯在一個地方呢？

當我這樣檢討的時候，主人們已經在鄰室裏聚集起來喝晚茶了。爲了不吸引他們對於我的注意，我只得把我的功課遷移到房間裏的另一個地方去做，把台詞儘可能的低聲些說。我真奇怪，這小小的變動却使我興奮起來了，對於我的練習，對於這角色的本身，似乎覺得有些新穎起來了。

秘訣被發現了！秘訣是：不能長久滯留在一個地方，沒頭沒尾的重複一個老套。

決定明天排戲的時候，我對於一切都臨時插進花色：對於位置，對於角色的處置，對於角色的體驗，都插進「隨機應變」。

一九××年×月×日

今天排戲，從第一場起，我便插進隨機應變：本來應該走動的，我却坐下來，決定不用手勢不用動作來演戲，把野人的普通動作都拋棄了。怎麼樣呢？我剛說幾句話，便弄得摸不着頭腦了，台詞忘了，已經習慣了的音調也失却了，于是便停了下來。只得趕快回到起初的演法和位置上。似乎，不用表現野人的限定的方法，我已經不能演戲了。並不是我駕馭這些方法，而是這些方法指揮我。這算什麼？是奴隸嗎？

一九××年×月×日

排戲時，一般的情形比較好些：我對於進行工作的地方，參加工作的人們，都已習慣。除此之外，不統一的也開始統一起來了：以前我表現野人的方法無論如何不能和莎士比亞所描寫的統一起來。初次排戲時，當我把假想的非洲人的特質的姿態，插進角色裏去的時候，我曾覺得這是虛偽與強迫，但是現在似乎却能把某些事物和排

演的舞台接合起來。至少我對於原作者的隔膜之感，已經比較不這麼尖銳了。

一九××年×月×日

今天在大舞台上排戲。我滿以為後台的空氣一定是奇異而興奮的。可是怎樣呢？代替我所期望的明亮的脚光，擁擠的人羣，堆私的佈景的，却是昏暗，寂靜，無人。龐大的舞台是洞開而空曠的。只是在靠着脚光的地方放着幾把柳條的椅子，這些椅子表明未來佈景的輪廓，不錯，右面放着一個支柱，其中點着三隻電燈。

我一走上舞台，我的面前便長出一個舞台的大穹門。穹門之外是一片深邃得好似毫無止境的暗黑的空場。我第一次，從開着幕帷的舞台上看見空曠無人的池子。在一個我覺得很遠很遠的地方，有一盞小小的電燈在燈傘下點亮着。它照亮着放在桌上的幾張白紙；不知是誰的手在準備紀錄「一事一物，一舉一動」……我猶如全身全心的整個溶解在這空間了。

不知是誰叫了一聲：「開始」。我被命令走進那用柳條椅子所佈置的假想的奧賽洛的房間裏，坐在自己的位子上。我坐下了，但並不是坐在那依我的位置所預定的椅子上。連原作者本人都不知道自己房間的圖形。別人來解釋給我聽，那一張椅子是代表什麼的。好久我無法把我自己適合在用椅子圍着的小小的場子裏；好久我不能夠對於週圍所發生的事情，集中注意。我難於迫使自己觀看站在我旁邊的蘇斯托夫。注意力一會伸到池子裏去，一會伸到和舞台為鄰的房間——工場裏去，我們雖然在排戲，可是工場裏還是進行它自己的生活——人們走來走去的，搬運什麼東西，並且鏗啊，敲啊，吵啊。

我不願這一切，仍是繼續自亂的說話和動作。若不是在家裏的長久練習使我練熟野人的演法，台詞，音調，那末我一開口說話，便要停下來了。但是打頓的事情，終於仍是發生了。這完全是提示的不對。我第一次知道，這位「先生」是絕望的陰謀家，並不是演員的朋友。據我的意思，提示若是能夠整個黃昏都默不作聲，而在緊急的關頭，只說出一個演員突然忘記的字，那才是好提示。可是我們的提示却一直毫不停歇的囁嚅着，真打攪得利害。簡直不知道怎樣從這位熱心得

沒有分寸的幫手手裏掙扎出來，並且躲到什麼地方去，因為他簡直經過耳朵爬進靈魂裏去。我終於戰勝他了。我弄得糊塗了，我停了下來。我請他不要打攪我。

一九××年×月×日

在舞台上舉行第二次排戲。我早早的跑到戲院裏去，決定不在化妝室裏獨自預備工作，而是當着大家在舞台上預備工作。舞台上沸騰的忙着工作。給我們的排演佈置佈景和道具。我開始自己的準備工作。

在一團混亂中找尋那我在在家裏練習時所習慣了的舒服，那就徒勞無益了。應當首先設法對於週圍的環境——我覺得是新異的環境，習熟起來。所以我走近舞台的前部，開始注視舞台框的醜惡的黑洞，藉以對它習慣起來，免得再老向池子裏去觀看。但是我愈是不注意池子，愈是想到池子，愈是要看池子——看那大穹門之外的醜惡的黑暗。這時，在我面前走過去的一個工人，把釘子翻撒了。我便幫助他拾釘子。我突然覺得很不錯，甚至於在大舞台上也很舒服了。但是釘子拾起來之後，我的那個良善的談話者便走了，於是空曠的池子又來壓迫我，我又開始宛然溶解在那空曠的池子裏了。不是我剛才還覺得很適宜的嗎？這是很顯明的：在拾釘子的時候，我不想到穹門的黑洞。我趕快離開舞台，坐到池座裏去。

其他片段開始排演；但是我沒有看見舞台上所進行的事情，——我慌張的等着，什麼時候該輪到我。

困憊的等候，也有它好的一面。它會使人到達到那種境地，就是急要那他所害怕的事情快些來到，然後快些完了。今天使我也經歷這種情緒了。

當我的一段戲終於輪到的時候，我便走到舞臺上去，舞臺上已經佈置了佈景，佈景是用個別的戲劇棚的板壁，幕帷，臺架和別的東西所佈成的。有些部分是用舊佈景的背面翻轉來的。傢俱也排齊了。舞台的一般外觀，在燈光照亮之下是很愉快的，為我們所預備的奧賽洛的房間也很舒服。在這樣的環境裏，用高度緊張的想像，可以找到一些類似我房間的東西。

幕一拉開和池子一展開的時候，我全身全心的

完全處在池子的支配之下了。這時，在我身上，產生了一個對於我是新的，突然的感覺。原來是這樣：佈景和天花板把演員和後面的龐大的後台，上面的暗黑的大空間，兩側的和舞台為鄰的房間及佈景堆積室隔開了。這樣的隔離，自然是很愉快的。可是糟糕的是，在這樣情形之下，戲棚含有反射鏡的意義，把演員的全部注意力都拋射到池子上去。猶如音樂台，像貝殼似的把樂隊的聲音都反射到聽衆方面去。還有一件新聞：由於恐慌，我產生了一個使觀衆娛樂的要求——上帝保佑！別使他們太寂寞了。這想頭刺戟我，妨礙我深入到我所做所說的東西裏面去；並且這時背誦讀熟的台詞和習熟的動作確定着思想和情感。出現了忙亂與快說。這樣的忙亂把手勢和動作都改樣了。我這樣飛快的讀台詞，就像着了魔似的，連我自己都不能改變節拍。甚至於連角色中原來所喜愛的地方，也像坐火車看電桿木頭似的閃逝過去了。最小的停頓——和突變都免不了。我屢次帶着祈求的態度把目光射到提示的身上去，但是他好像什麼也沒有看見似的，却在努力的開着錶的發條。無疑，這是對於舊事的報復。

一九××年×月×日

我到戲院裏來彩排，比平常更早，因為應該關心到化妝和服裝。我被安插在一個很漂亮、很漂亮的化妝室裏，給我預備了一件「休洛克」裏面的摩洛哥王子的東方式的陳列品長袍。這一件都是要叫我們必須好好的演出。我坐到化妝桌跟前，桌子上已經預備了幾套假髮，頭髮，各種化妝用品。

從什麼開始呢？……我用一支毛筆去蘸櫻色的顏色，但是顏色是這樣硬，我好不容易才蘸起一小層，但是擦在皮上，不留一些痕跡。我用塗抹來代替毛筆。結果仍是一樣。我用顏色抹在指頭上，然後用指頭在皮膚上塗抹。這一次我得以很便利的把皮膚塗糊。我對於其他的顏色也用這樣的經驗去弄，但是其中只有一種青顏色比較好弄些。然而青顏色似乎對於摩爾人的化妝是用不着的。我試用漆擦在面頰上，把小綹的頭髮黏上去。漆膠着，髮翹着……我試戴一副假髮，試第二副，第三副，一下子弄不明白，那是前面，那是後面。所有三副假髮，在沒有化妝好的臉上都顯得「太假了」。我要稍為洗去些好容易才擦在

上的顏色。可是怎樣洗呢？

這時有一個身材高長而又很瘦的人，戴着眼鏡，穿着白長衫，臉上有著翹起的小鬍，長長的三角髻，走了進來。這位「吉訶德先生」把身體屈了一半，並不多說話的便開始「泡製」我的面孔。我在臉上所塗抹的一切，他都用凡士林很快的揩去了，他重新抹顏色，預先用油抹了一遍。油滑的皮膚上，顏色抹上去容易而均勻。然後「吉訶德先生」又在臉上抹一層淡淡的薰黑，這是摩爾人所必要的。但是我却惋惜那以前用巧格力糖所塗抹的比較灰暗的顏色：那顏色使眼白和牙齒更強烈的閃亮。

當化妝完畢和衣服穿好之後，我看看鏡子，真個佩服「吉訶德先生」的藝術，並且自己愛戀起自己來了。身體的角度消失在大袍子的襞褶裏，我所擬定的野人動作，很適合總的外表。

蘇斯托夫和其他學生走進化妝室。我的外表也很使他們驚佩，他們毫無嫉妬的同聲誇讚。這興奮了和回復了我從前的自信。在舞台上，傢具不習慣的佈置，很使我吃驚：一張安樂椅不自然的從牆壁那幾乎移放到舞台的中央，桌子太靠近提示處了，簡直放在舞台前部，顯在外面，放在最顯要的地方。我激動得在台上走來走去，衣緣和曲劍時常碰着傢俱和佈置的角落。但是這還不擾亂我機械式的讀台詞和不停的在台上走。似乎我能够成敗參半的把一段戲做完了。可是當我演到角色的焦點的時候，突然在腦袋裏閃過一個思想：「我就要停下來了」。慌張抓住了我，我失驚了，默默的一聲不響，眼前盡是白色的圈子……連我自己都不知道，是怎樣，是什麼又使我回復了自動性，救了一個失敗的人。

之後，我用手向自己一揮。一個思想佔有着我：快些演完，卸裝，逃出戲院。

我在家裏。獨自一個人。但是又覺得，現在對於我最可怕的同伴是我自己。精神上羞愧得忍受不住。想去看看朋友，散散心，但是並沒有去；似乎覺得，大家都已知道我的恥辱，大家都在用指頭指我。

幸喜，親愛動人的普世慶來了。他曾看見我坐在觀衆中，他要曉得我對於他所演薩里葉爾一角的意見。但是我什麼也不能對他說，因為我雖然也在後台的幕後看他演戲，但是由於激動和等