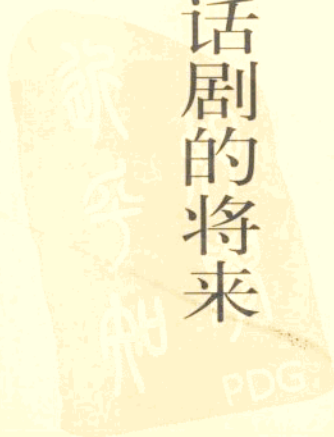


中国现代名家名作文库

宋春舫



话剧的将来



中国戏剧出版社



## 前 言

宋春舫（1892—1938），现代戏剧理论家、剧作家、翻译家、教育家。浙江吴兴（今湖州）人，出身豪富之家。1912年赴瑞士日内瓦大学留学，获硕士学位，尔后又游历了法、德、意、美等国，掌握了多种欧洲语言，并开始悉心研究西方各国戏剧。1916年回国后受聘于北京大学文科讲授欧洲戏剧课，是我国第一位在北大讲坛开设戏剧课程的人。同时在《新青年》、《新潮》等杂志上介绍、评译西方戏剧思潮和理论，并对中国传统戏剧中的封建性糟粕进行批判。后又出版了《宋春舫论剧》第一集，成为我国介绍欧美戏剧的先驱，西方戏剧理论和戏剧创作在中国的传播者。他主张中国话剧界要潜心学习西方戏剧的精华，但并不赞同“全盘西化”。他指出早期文明新戏的弊端，强调剧本是基础，导演是关键，倡导小剧场和“爱美的”戏剧运动。30年代初，宋春舫养病于青岛，专事戏剧研究，并先后出版了《宋春舫论剧》第二、三集。拟定了《欧洲戏剧史》等论著的写作纲要，并建造了私人戏剧图书馆“褐木庐”书屋，（以法国三大戏剧家柯奈耶、莫里哀和拉辛三人名字的开头字母组成）大量收集中国与世界各国的戏剧图书，被称为“世界三大戏剧藏书家之一”。他的许多重要论著未及最后完成，便于1938年病逝，年仅46岁。

《宋春舫论剧》的编写目的是为中国戏剧的现代化变



革进行理论准备。他根据对欧洲戏剧实地考察的经验和认识，在当时的《新青年》等刊物上撰写了一批评介外国戏剧的文章，后汇集成册。这些文章略述了西方戏剧发展的历史，介绍了一些作家、作品，以及导、表演艺术家，以便让人们从中理解戏剧艺术的规律。他强调对西方戏剧应该有选择地学习，主要应接受具有民主主义色彩的“平民戏剧”。《论剧》为中国戏剧做了理论上的启蒙。宋春舫著有少量的喜剧创作，如《一幅喜神》、《五里雾中》、《原来是梦》等。他的剧作深受西方“世态喜剧”的影响，大都描写旧中国上层社会的世态人情，表现了“贵族化”的思想倾向和情趣。《一幅喜神》虚构了在“中国既富且强以后”的一个“首都最繁盛的区域”的夜晚中发生的偷窃古董的大盗与被盗的赝品收集者之间的滑稽故事，深刻揭示了人性中阴暗与猥琐的一面。该剧因其独特的喜剧风格，曾频频入选各种现代文学剧作集。

本文库收录了宋春舫论剧、剧作以及诗文创作的代表作品，读者可以由此了解我国戏剧萌芽时期的发生发展情况。



## 目 录

|                          |       |
|--------------------------|-------|
| 剧场新运动 .....              | ( 1 ) |
| 戈登格雷的傀儡剧场 .....          | ( 7 ) |
| 来因赫特 .....               | (13)  |
| “爱美的剧场”与“平民剧社” .....     | (24)  |
| 小戏院的意义由来及现状 .....        | (29)  |
| 法兰西战时之戏曲及今后之趋势 .....     | (33)  |
| 德国之表现派戏剧 .....           | (38)  |
| 现代意大利戏剧之特点 .....         | (85)  |
| 未来派剧本 .....              | (89)  |
| 戏曲上“德模克拉西”之倾向 .....      | (110) |
| 近世浪漫派戏剧之沿革 .....         | (115) |
| 我为什么要介绍腊皮虚 .....         | (121) |
| 世界新剧谭 .....              | (124) |
| 戏剧改良平议 .....             | (128) |
| 中国新剧剧本之商榷 .....          | (131) |
| 改良中国戏剧 .....             | (135) |
| 凯撒大帝登台 .....             | (142) |
| 一七七七年至一八九三年(一八九二?) ..... | (152) |
| 唐格兰的夫人 .....             | (158) |
| 从莎士比亚说到梅兰芳 .....         | (164) |
| 戏剧家王尔德 .....             | (175) |
| 大战时欧洲各国戏曲概况 .....        | (246) |



|                 |       |
|-----------------|-------|
| 比利时的戏曲 .....    | (253) |
| 表现派的末日坎 .....   | (258) |
| 戏剧的对白 .....     | (263) |
| 观众成分的变迁 .....   | (268) |
| 话剧的将来 .....     | (273) |
| 我不小觑平剧 .....    | (281) |
| “五里雾中”之经过 ..... | (284) |
| “原来是梦”序 .....   | (287) |
| 《蒙德卡罗》序 .....   | (290) |
| 蒙德卡罗 .....      | (291) |
| 巴黎（一） .....     | (302) |
| 巴黎（二） .....     | (305) |
| 威尼斯 .....       | (312) |
| 英丝勃罗克 .....     | (315) |
| 石尔子堡 .....      | (319) |
| 蒲达配司脱 .....     | (322) |
| 日内瓦（一） .....    | (325) |
| 日内瓦（二） .....    | (330) |
| 北平 .....        | (335) |
| 杭州（一） .....     | (339) |
| 杭州（二） .....     | (342) |



## 剧场新运动

剧场的新运动，是近二十五年来开始的。德俄两国，首受影响，其次英法；近七年来，美国剧场，也起变化了。这不是件简单的事，是顺着学说的潮流，靠着众人的努力，才有这结果。中间也曾遭着几番很猛烈的反抗。本来剧场艺术，对于人生，比别的更密切。详细的界说，反不清楚。总之里面有试验，有调和，是很复杂的。从希腊到现代，经过种种变迁，今日的剧场，同希腊的固然相异，便同十九世纪的，也大不相同。现在所做成的，也只有一部分的事业，便是“剧场的技术。”盼望有人创造新戏剧，把新技术应用起来。然后戏剧和观者的新关系，才能充分的表现。

新运动不是简单的一回事。嚣俄和易卜生是十九世纪浪漫派写实派的领袖，然而同他们同时而生的，有戏剧家，有演剧家，有技术家，一齐努力去做，到如今却都忘了。新技术也有个大人物，便是戈登格兰。和他同时的人，将来或成过去的历史，愈远愈淡，他却独享盛名。但是批评家总不能把这次新运动，从一千九百年以来，发源于欧洲的事实，都归彼一人。

一千八百零八年，德国有个批评家，叫奥古士德威廉雪利琪，曾把新技术学说的总纲，说明一次，里面的要点，便是格兰和阿批雅后来所主张的。以后的理论家艺术家都跳不出这个范围，他说：



“我们装饰戏台的方法，都因歌剧而创设，本来很相合的。但也免不了许多缺点。例如两旁布景，只有一方面不露出断线的痕迹；背景之上，远的物件，总小一些，扮演的人，大小仍是一样，比例很不相合；旁边的光，下面的光，都是不相宜的；背景上画的光线，和真的光线，又不能调和；戏台又不能任意变更阔狭的限度。所以王宫和茅屋，大小总是一般。缺点之多，真是不胜枚举，……画背景的人，往往随意杂凑，天下那里有这种的房屋。这样的木石……”

一千八百四十年，梯克和意默门，一千八百九十年潘福和撒尾次，也曾把莎士比亚的戏台，相传的布置方法，变更了一下，一千八百七十五年，古德温也发表他对于莎士比亚戏台布置改易的学说，一千八百八十年，德画家安散勒费伯说：

“我很恨近今的戏台，因为我锐利的眼光，常常透出背景之外，这种装饰，丝毫没有艺术的思想，确是野蛮时代的嗜好。真的艺术，用不着做作，自有能力，把真的情景，显露出来。”

这一班人，都是新运动的先锋，第一个有建设思想的理论家和实行家却是阿德而非阿批雅 Appia 他在一千八百九十三年，用法文发表了一本对于华格纳歌剧布景的小册子，又把他的学说，画了许多图样，一千八百九十九年，他的德文翻译本出版了，名称是“音乐与背景，”这书对于德国，很发生影响，但在别处，却不及格兰的著名，……不过他近来又在瑞士用实验的方法，来试验他的学说，听说成绩是很好。（请参观今年日奈瓦 Semaine Littéraire 上的评论）

戈登格兰可以说自易卜生以后，剧界上惟一的天才，



一千八百八十九年至一千八百九十六年，他同亨利欧文和他的母亲，同在一块，后来离了欧文，专门研究戏台经营方法，隔了好几年，才有他的学说发表，同时威廉浦尔亨利威而孙也研究剧场的技术，又有马克思能海特，把格兰和阿批雅的学说，同写实主义调和起来，在戏台上也有革新的试验，其时德国戏剧界上艺术家和图画家，提倡革新的运动。也着实不少。俄国在一千八百九十八年，司坦纳司拉尾基，和尼米路尾但却各创设了莫司科艺术剧场之后，写实潮流和新运动的感情表现方法，渐渐融合起来，一千九百十二年，并请格兰赴俄，然而对于写实主义，终不免偏重一些，到一千九百零六年，才有默耶和出来，为新剧场的运动。

在巴黎，安多尼是第一个创设自由剧场的人，然而进行甚缓。一千九百零七年，雅克罗先始设艺术剧场。在他之前，尚有雅来庵福尔路乃布诸人；在他后的，最著名是雅克苦伯。安多尼今年刊了一本“我对于自由剧场的回顾，”很引起巴黎一辈文学家的注意。

以上所说的，多是创造新剧场学说最重要的人物。自二十世纪开始的数年，直到战前，才有些效果。但是这班人，也有素不相识的，大家却同心合力去做。他们所争的究竟是什么？他们的艺术，究竟是什么？这到不可不研究一下。

我现在且把提倡新剧场的技术两位首领阿批雅与格兰的主张，略说一下，然后再来介绍新剧场的技术。

新技术运动中，格兰和阿批雅位置的高下，实在不易判决。格兰虽享盛名，然而阿批雅的贡献，确不可没。阿氏对于旧的技术最深痛恶绝的，是死的背景，活的人。一张帆布上，胡乱画了一些，硬把他装在扮演的人后面；令





人一看，便知是一种欺骗的行为。须知真的人和假的景，决不能混在一起。所以他主张背景要把剧中四周的情景显露出来。要简单，要有美术思想，要与活的扮演人联成一气，要达这目的，另有一样重要的分子，便是光线。他以为戏台光线的来源；共有四处：上面灯光，台底灯光，两旁灯光和台后灯光。上面和下面的光，是平直的，所以没有影子；台后的光，要透过的时候，才有用处；都不占重要地位。最重要的是从一处来的浓重光线，像两旁的光，才能黑白分明，异样动人。所以阿批雅的艺术根本观念，便是光的作用。活动的人，须要活动的光配他，然后人体的美，不但人体的美，连舞台上各种的布置，可以完全表露。这种学说一发表，后来的人，都受他的影响了。

格兰不仅是个画家，却又是一个演剧家。所以他另有一种创造的精神。他的主要观念是：“戏台上要有统一的精神，”他又说：“剧场的艺术，不单是动作，不单是剧本，不单是背景，是动作剧本背景等种种原质合并而成的。”他又有一句警策的话：“凡是美术，都是一个头脑指导的。”他的意思，以为剧场之上，不能有两个主人翁。这句话很可以见他创造的能力。但是他的学说，也有很趋极端的地方。他以为扮演的是人，人有感情，往往有“个性”的表示，所以有创造能力的，不能指挥如意，他的主张是不把活的人，加入艺术一方面去。他说：“扮演的人，有时竟可以做美术家的大敌。他的举止动作都跟着他一刹那的情感，往往失去统一的精神，这便与美术不合。美术是不能有意外的事的，美术家所选用的材料，都可以预计。像扮演人的动作，决不是美术家的材料。美术家只好从图画入手。因此他主张恢复“假面”以及提倡“傀儡戏。”他以上所说的，很可以见将来艺术的前途。至于实



际方面，他也主张废除台底的光，和假的布景，注重剧中四周的情景，倾向于情感的一方面。

新剧场的技术，大略写实派剧本可以应用，理想派剧本也可以应用，可以发生幻想，也可以引起理解，可以补旧的不及，也可以树新的基础。他的范围，从极美的写实主义到绝对的抽象主义，无所不可。惟有一项，是他们所最反对的，就是照像式的写实主义，戏台之上，用不着把真的境界，胡乱的一件一件描摹出来。美国剧场的新技术家奥塞霍布金，有一段批评照像式背景的话，讲得甚好。他说：

“刻意摹仿，观者心里，不免起了比较的意。譬如布的景是菜馆，观者便把真菜馆的影片，在那里逐一校对。这时候的心理，觉得身在剧场里面。看见了一座很像真的菜馆。最可使人惊叹的，便是这座菜馆，委实不是真的。所以极端的写实主义，反使人觉得不真不实，和他的目的，完全背道而驰了。”

至于建设方面；新技术注重把剧本里四周的情景，传达到观者的心里。他们的目的，要把“色”“光”“线”三者支配起来，包含着一种情感，与剧情相合，要做成这件事，全看他的格调若何。写剧本的人，有他的格调；艺术家也有他的格调。不过艺术家的格调，不像写剧本的人能自由选择。很有许多艺术家，一面能布成一种极合剧情的格调，一面又能保持他的特性。这要看表现的方法如何了。

新技术所用的方法，大概有三种：①简单，②暗示，③融洽。吾今逐一说明如下：

简单两字，是各种美术的试验品。效果要他简单，方法更要他简单。戏台上不是单把背景给人家看。还有演剧



的人，最是最重要的分子。旧式布景，太把演剧的人遮住了。所以要求他简单。

和简单两字相辅而行的，便是暗示。简单只管简单，总要把精神上的美质，尽量表现出来。用的物件虽然不多，内容总要很丰富的。这却非暗示不可。真正艺术家的暗示，自然方面，抽象方面，事实方面，情感方面，都有方法可以表现出来的。

最后却还要他融洽。背景啊，光线啊，演剧的人啊，只能有一种特质，看不出有东拼西凑的痕迹，才能使人满意呢。

欲用上述三种方法，各人的眼光，却又不同。格兰注重图画，阿批雅注重光线。但是新运动的趋向，总是在抽象方面居多，那倒可以断言的。

参考书

Macgowann: The Theatre of Tomorrow

Moderwell: The Theatre of Today

Rouché: L'art Théâtral moderne

一九二二年九月三十日杭州西湖



## 戈登格雷的傀儡剧场

欧洲戏曲，到了十九世纪告终的时候，忽然起了两次大革命。第一次革命首领，当然要推易卜生；第二次却是戈登格雷。易卜生的剧本，读过“新青年”的人，差不多都知道的，他的影响，是古今无二，但是他革命的宗旨，是专在剧本上一方面着想。

“剧本之构造法，”自从希腊阿里斯多德以来，经过了多少文学家的“推敲，”到了十六世纪的时代，法国“复古派，”（Ecole classique）又想了许多方法出来；什么“三一律，”（Théorie des Trois Unités）亚力山大诗体，（Alexandrins）种种苛律，无非是要束缚思想的自由。

“复古派”的势力，直到了十九世纪，才被“浪漫派”（Le mouvement romantique）打破。但是复古派对于剧本的构造，曾经用过一番苦功夫，对于欧洲剧本的进化，极有影响，这个我们是不可忘记的。

到了十九世纪的中间，司格立白（Scribe）的剧本，大受欧洲社会欢迎。各国的剧场，差不多被司氏的著作垄断去了。其实司氏的剧本，从文学与思想上二方面看起来，是毫无价值；不过他的构造法，确是别出心裁，起首往往很平淡无奇，但是看到末了，竟可以使人拍案叫绝。所以当时评剧家称他的剧本为“妙品。”（Well-made plays）就是易卜生自己也是司氏私淑弟子，不过他加了他的新主义在里面。



所以有人说：易卜生在欧洲戏曲上的位置，并不是革命家，（Revolutionist）不过是一位“改良家”（Reformer）罢了。

真正革欧洲戏曲的命的，要算戈登格雷。这就是我才所说的第二次革命的首领。

戈登格雷（Gordon Craig）英国人。他的母亲（Ellen Terry）是世界上一位最著名的女伶，他的父亲是英国一个剧场工程师，所以他对于戏曲一道，竟可以称为“家学渊源。”

格雷自己在十六岁的时候，已经“粉墨登场，”又跟了一位著名画家，叫做聂可生 William Nicholson 的去研究图画布景，所以他的剧曲革命主张，是从实验一方面得来，不像人家专凭理想所及，建造空中楼阁。

格氏所主张的第一步：就是戏曲是一种纯粹的科学；非但是一种科学，而且包括无数科学在内。演戏是一种科学；剧本如何构造，也是一种科学。至于光线的位置，剧场的建筑，是更不容说了。

但是欧洲戏曲，虽然包含着许多科学，向来是无统一的机关。演戏的人，只管演他的戏，“出他的风头；”戏园经理，只要博看客欢迎，不顾曲本的恶劣，即如布景的画师，也只求将几张画片，画得维妙维肖，至以他所画的，与剧中情形，有无“矛盾”的地方，他却可以“置之不问。……”格氏以为舞台既然是一种科学，而且是一种应该统一的机关，不能无一种统一的表示；不过统一的手续，是很费事的。

照格氏的意思，统一手续的责任，应该卸在戏园经理肩上。欧洲戏园经理的学问，虽然和我们中国戏园的领班，天天排演几出红面孔与黑面孔打架的戏，大不相同，



但是格氏以为凡是戏园经理，非但要知道各种科学，而且对于“图画”“机器”，“光学”种种科学，一定要有实地的研究。

格氏第二步主张，是吾人对于舞台，须另有一种特别评判的态度，就是“剧场的目的到底是怎么样？”

我们不是常常说：“曲本是有移风易俗的能力么？”小仲马（Alexandre Dumas Fils）曾经说过：“曲本对于社会的影响，比小说还利害。”易卜生不是借曲本来讨论人生最紧要的问题么！

格氏的意见，全然不同。戏曲的影响，断乎不在曲本。英文中有两个字；一个是（Drama）现在我们译作“戏曲，”（Drama）是从希腊文字脱胎来的，这个字原有的意义，是和（Action）“动作”差不多。格氏的见解，以为（Action）就是（Movement）“姿势。”第二个字是（Theatre）也是从希腊文（Theatron）生出来的，（Theatron）是一种“观览场，”（A place to see）既然（Drama）的原意是“姿势，”（Theatre）的原文是“观览场；”我们就可以晓得戏曲本来的目的，是只要供人观览，戏曲应该注意的是人家的“眼睛，”不是人家的“耳朵。”戏曲应该让美术家去研究，不必去供文学家思想家的玩弄。……

那末，曲本还有什么用处呢？

除了“姿势”两字以外，还有什么东西可以动目呢？自然是布景光学这几种科学了。所以格氏对这两种，非常注意，对于剧本一方面，渐渐疏忽起来；不但疏忽起来，而且将有文学价值的曲本，完全废弃。

格氏对于伶人一方面，亦起了大大的一个革命。剧本既然完全废弃，伶人的口舌，也是没有用的了；以后伶人应该研究的，只是姿势。



格氏不是说过么？戏园的经理有统一戏园内各种机关的责任。再进一步说，凡是与戏园有关系的人，必须听戏园经理的命令。从前剧本有效的时候，伶人是听“戏曲家”（Playwright）的指挥。但是听“戏曲家”的指挥，比较起来，是容易得多，因为除了“戏曲家”以外：还有剧本，可以帮忙，使伶人容易领会。现在既然没有剧本，姿势一方面，处处要摹仿经理的意思，除非天资过敏的伶人，是办不到的。即使办得到，也是枉然。因为伶人是个活人，往往不知不觉之中，露出他“个性”的表示，断断不能一步一趋的去摹仿。所以格氏起初对于伶人，就抱极深的悲观。他说：“活的伶人，是美术剧场（Aesthetic theatre）最大的障碍。”他后来就极力主张不用活人，另外造了一种巨大的傀儡来代替。人家以后就把格氏理想中的剧场，叫做“傀儡剧场；”（Super marionnette）又因为他是提倡“美术运动”的始祖，所以又把他叫做“美术剧场。”（Aesthetic Theatre）

格氏主张最激烈的一段，是在反对“写实派”戏曲的布景。我现在把他所著的一本 *Towards a new Theatre* 里面结束的一段，译了出来，可以知道他所最痛恶的，就是“写实派”一流的布景！

无非是拿最丑恶的东西，当作是极美丽的去骗大众，这岂非是“美术”极大的罪人么？

所以我现在把我几张布景印出来，给人家看看，显出我对于“写实派”的戏曲，是根本的反对。

现在流行的戏曲，将“美术”二个字，完全忘却，偏还要自称为“代表现代的潮流，”真正该死！

仔细看起来，他们所能够代表的，是极微细的一部分，反把现代的生活，奇形怪状，各种丑态，都宣



布出来！

要知道美术的宗旨，并不是要将种种丑恶的东西陈列出来，使人越看越觉得可怕。美术是要将美丽的东西更加变得美丽，使看的人，有一种特别心灵上的愉快。……

格氏主张，发表的时候，受了英国社会上无数人的唾骂。有人简直说他是“疯人院中出来的。”但格氏态度，非常强硬。他就离开英国，到意大利飞来士 Firenze 城中，建设了一个他理想中的剧场，去实行他的主张了。

同时德国有一位来因赫特氏，Rheinhardt 听了格氏的议论，非常佩服。就在他自己所建设的剧场内，试验起来。所以“美术剧场”发端，虽在英国，第一次发现的地方，却在德意志京城里面。

来氏虽然是推重格雷，但他实验的效果，却并不是一个“傀儡剧场，”不过他另外发明了一种（Mimo Drama）“无声剧；”又竭力提倡“美术跳舞。”（Aesthetic Dance）果然不到几年，欧洲各大都会，无一处没有（Russian Ballet）的足迹，因为“俄国跳舞队”对于美术跳舞是有特长的研究。

后来俄罗斯莫斯科的剧场，又把格雷氏去请了来，排演了几出梅德林克“绿鸟”（L' oiseau Bleu）“盲人”（L' Aveugle）的戏曲。莫斯科剧场的经理，是（Stanislavsky）司泰格来夫，也是极崇拜格雷的人。对于美术剧场的进行，非常注意；不完备的地方，又竭力的改良。所以不到几年，莫斯科的剧场，就变为天下第一的美术剧场了。

自从二十世纪以来，欧洲“自然派”的学说，渐渐衰弱起来。“象征派” Symbolism 的学说，一天盛似一天。易卜生的剧本，如（Hedda Gabler, When we Dead Awaken），





虽也含有“象征派”的气味，但是到底还是“自然主义”的首领，所以也有人起来反抗。格氏所提倡的傀儡剧场，与“象征派”是可以互相表里的。说他成功的原因，一半虽然是学说的新奇；一半也是现代思潮变动的影响。……

参考书

Rouché: L' art théâtral moderne

Cheney: The Art Theatre

Cheney: The new Movement in the Theatre

Maderwell: the Theatre of Today

Fuchs: die Revolution des Theatres

Huntley Carter: The theatre of Max Rheinhardt

G. Craig: Towards a new Theatre