

民國文獻資料叢編

民國時期
話劇雜誌
彙編

田本相
宮寶榮
周德明
主編



第三十八冊

民國時期 話劇雜誌彙編

田本相 官寶榮 周德明 主編
湯逸楓 黃顯功 執行主編

國家圖書館出版社



民國時期文獻
保護計劃

• 成 果 •

第三十八冊目錄

青年戲劇通訊 魯覺吾主編 重慶：中央青年劇社出版

第十三期 一九四一年六月 一

第十四、十五期合刊 一九四一年八月 三一

第十六、十七期合刊 一九四二年一月 八一

第十八、十九期合刊 一九四二年二月 一四一

人民戲劇 塞克主編 佳木斯：人民戲劇社出版

第一卷第一期 一九四六年十二月 二〇七

第一卷第二期 一九四七年一月 二四五

第一卷第三、四期合刊 一九四七年三月 二八七

新一卷第一期 一九四八年十一月 三四七

新一卷第二期 一九四九年二月 三九五

新一卷第三期 一九四九年四月 四四三

年戲劇通訊

第三十期

目 要

論節奏及其在戲劇中之應用	何治安
展開普遍的羣衆戲劇運動	田魯
爲陪都的劇運貢獻一點意見	普
劇作家的事情	秋空
大夏的戲劇運動	張之
湖南青年劇社兩大演出	何光燭
一露重慶在桂林	尤宗乾
關於「邊城」故事的演出	重要諸家

年戲劇通訊社出版

中華民國三十三年六月一日

青年戲劇指導叢書

第一種 潘文著
編劇法

每冊定價

五角

第二種 劉念渠等著

演劇初程

每冊定價

兩元

第三種

閻哲吾著

劇團管理

定價一元，不日出版

第四種

謝雲著

演技基本訓練

定價一元，不日出版

中國文化服務社經售

本刊編輯委員

(以姓字筆劃為序)

老舍

洪深

姜公偉

曹禺

馬彥祥

張駿祥

熊佛西

魯覺吾

閻哲吾

主編

魯覺吾

編輯

祝之一

社址：重慶兩浮支路八十三號

……節奏有抑揚……
……花樣的連續……
……節奏有抑揚……
……花樣的連續……

二、節奏有抑揚式連續的連續。這跟前面第一條要旨的意義差不多，不過這一條是對於「形」與「色」方面的。前一個要旨是聽覺的，這一個要旨是視覺的。

我們看一幅「帶橫線」的圖案畫，它每一個花樣都是連續的，都是一模一樣的，我們不但不能其重複的單調，反而覺得很有興味。我們再看許多廟堂的建築，常常有許多相對稱的東西，不但色彩一樣，就是形式也一樣。依模範說，如鐘樓與鼓樓，寶鼎與酒廡，兩邊的欄杆等，我們看了，也同樣會感到有興味，絕不會說其重複上述這種形式的重複，比較笨拙一點的手法，你還是看一幅美好的圖畫，它的色彩，形式，各方面都不讓你看出它是模式花樣的連續，譬如他在左邊畫一座樓房，右邊都畫了一株老樹從外邊看來，當然迥乎不同，而實際上它的線條，色彩，虛實，明暗，比例，真正都是完全相等。它的外形不是模式花樣的連續，而其精神仍是模式花樣的連續。

再說，舞台上演員走動的地位，活動區域，譬如有五處，從甲到乙，從乙到丙，從丙到丁，從丁到戊，從戊到甲，（如一圖）要是這樣公式化連續不斷的運動地位，也可以說一幕戲演完，這公式化路線和戲劇，不就是模式花樣的連續嗎？倘是聰明的導演，只用這五個區域，而不依公式化的路線進行他，按着劇情中的需要，從甲到戊，從戊到丙，從丙到乙，從乙到甲之類的走動，便可以由五個地位而變為無窮若干個地位，表面上似乎打破了模式花樣的連續，而實際上仍是在那原來的五個區域中活動，這不過是加以變化，變成變形的模式花樣的連續而已。

所謂連續的模式花樣，換句話說，就是有一定的規律，一定的組織的意義。有規律有組織的藝術品，當然，就是藝術品的藝術品。

倘若拿一張兒童所繪的漫畫來看，東一筆，西一筆的亂抹，無論如何也抹不出節奏來，再拿一般受美術訓練的演員們所演的劇來看，他們在台上東奔西跑，沒有一定的規則，一定的組織，所以總是瞎跑而已，絕不會產生出節奏來。

三、節奏有抑揚抑揚的韻律。凡是提到了韻律，我們……節奏有抑揚……
……花樣的連續……
……節奏有抑揚……
……花樣的連續……

聽起來抑揚頓挫，自然會發生節奏來，可是我們演劇，現在流行的劇本，十之八九是屬於散文的，間或有一兩本詩劇，詩劇自然是以詩為主，其抑揚頓挫的韻律，十分顯明，毋須再來討論，可是散文則雖然用字也經過劇作家的選擇，但是絕沒有詩那樣嚴謹的韻律，並且韻律似乎也不存在。其實它的韻律都是日常流利的對話所組成，這流利兩個字就表示其有抑揚頓挫的韻律之謂，不過這個抑揚頓挫的韻律，並不像詩那樣明顯而已。

我們已一段劇詞交給一個有教養的演員去讀，他一定可以讀出當中抑揚頓挫的韻律；所以他一定會讀得動人，倘使叫一個普通演員去讀，不但會流利，反而拗口之至，聽了只有覺扭，就是因為他未能讀出抑揚頓挫的韻律之故，前者就是有節奏，後者就是無節奏，由此可見，節奏的產生，絕不能離開抑揚頓挫的韻律。

四、節奏有快慢長短的拍子。一首一保得其一一定的……節奏有快慢……
……長短的拍子……
……節奏有快慢……
……長短的拍子……

……節奏有快慢……
……長短的拍子……
……節奏有快慢……
……長短的拍子……

……節奏有快慢……
……長短的拍子……
……節奏有快慢……
……長短的拍子……

這「拍子」在「形」與「色」上面講，就是「比例」，比例這東西，不管在雕刻上，繪畫上或建築上，都是十分重要，如繪畫上雕刻上，人體的肢體，建築上高度與長度的比，要是錯了一點，就會令人感到不順眼，我們看東洋人穿洋服，多少有點不大好看，這便是因為身部入長而腿都太短之故，由此可見，比例在藝術中之重要性如何！

五、節奏有複音的感第一，響必有其德音。兩個音有其共同的倍音，就會發生調和的現象。小提琴與鋼琴，發出同高的音時，就生出一個共同的倍音來，而作成調和。兩個音同時發

我們所說的和聲的感覺，不僅是指「音」一種，「色」與「形」在我們視線中進行，藉以太的關係，也有其形波及色波，而這形波及色波，也有與聲音中的倍音發生同樣的效能。——各波推行速度不同，其調和之處，也有一致之點，——再擴大一點說音波的振幅是刺激我們的聽覺的，而色波與形波的振幅，是刺激我們的視覺的，這兩種刺激的結果，同時集合到我們的中樞神經中，而我們的中樞神經，會把它們三者進行的波，合攏在一起，要是音波、色波及形波，能有些同相一致之點，那便是音、形、色發生調和，必如此才會產生用綜合的節奏來。

所以我說節奏有和音的感覺，就是這個意思。

心的反應，才會完成節奏的存在，換言之，客觀的事物，它只是一種刺激的買派，必須經過主觀的組織，變成了我們主觀的目解。再把它反應出來，如是覺得調和的，就是完成的節奏，不覺得調和的，就是不完成的節奏。

從上頭六個要旨中，我們已能窺出節奏是什麼的雛形來，但是，們還得再進一步去探討，以求得一個正確結論來。現在，將上述的六個要旨，稍加提煉便可以找出三個構成節奏的元素。

從迴聲韻律中可以找出一「時間」來。

這「時間」「空間」「力」，便是造成節奏的元素，同時我們在外界刺激引起內心反應之說中，又可以找出「基本的節奏是主觀的見解」來。

對於節奏正確的認識

現在我們可以答覆節奏究竟是什麼了，依上述時間，空間，同力主觀的解釋中看來，就知道節奏的組成。

力量，互相衝突激動的時間過程。但是衝突激動，是由一個主動力所誘發，是向一個目標而進展，這樣表現在音、形、色之中，藉着大自然中以太的作用，形成了音波、色波，形波來觸了創作人同欣賞人的感官，引起創作人同欣賞人自身肌肉的反應，便有舒暢的感覺，這感覺就是節奏。」

現在將簡奏的創造過程，繪圖以明之：

(如三圖：1.是代表藝術家創造節奏的目標(主動力)，2.是代表創造人同欣賞人的感官，3.是代表和諧以後舒暢的感覺，(達到藝術家原有的目標——完成的節奏) $a, b, c, d, e, \dots, n$ 表示由主動力所達到的不同力量。(藝術家的各種手段) $a, b, c, d, e, \dots, n$ 是表示隨着人的感官，神經所受到的刺激，刺激是表示各種刺激，在中樞神經中，所發生的和諧作用。)

從上圖中，可以看出。一個藝術家心中起了一個美的感情，遂發生藝術的衝動，於是他就有了一個創造有節奏的藝術品的目標。就是所謂內衝品。既然有了目標之後，當然必須設法達成這個目標。這即是上述所謂主動力，如圖中1所示，有了主動力之後，便推動他着手去做。在做的時候必須經過過一些手段如：文學，繪畫，雕刻，建築，音樂，舞蹈等，每一種手段，都有它本身的力量，這力量的來源，當然是受主動力所推，而各種手段所表現的力量，並不一致，有大有小，（就是上述所謂大小不同的力量，同時每種力量自己本身在進行時，發生一些衝突激動，如檢查中對比，虛實，明暗等；如音樂中快慢，強弱，高低，大小，長短——拍子——等）但是它們進行的目標都是一致的，進行的方向都是平行的，如圖中a、b、c、d、e、f、g等平行箭頭所示，於是便造成了一件藝術品，就是所謂外衝品。（在這

藝術品中，那些大小力量，還是存在，於是刺激人的感官，如圖中各箭頭向心所指示的，感官感到之後，便達到神經中，可是欣賞的人們，各人當時的心境往往不同，如劇場中的觀眾，雖然都是來看戲的，但是不一定個個人都能真正的欣賞者；同時他們各人都在想各人的事，當然多少會影響到藝術的本身，因而藝術的刺激，到了他們的腦中總得打了一個折扣，如圖中a, b, c, d, e... x 線線圖所示，然後這些刺激，總合到中樞神經中，發生了和諧的感動，激動他們賞美的神經，起了一個適當的反應，而這反應正與藝術家原來的目標相同，這就是節奏的真正完美。

當然許多欣賞者，不一定個個都能反應出與藝術家的原來目標相符，前面已經說過，各人心境及能力的關係，可是，藝術家就得在這一點上下功夫，以期達到他們全體都能反應得完善為目的，尤其是做戲劇藝術家所表演的人，更得多多研究觀眾的心理及增進觀眾效能的方法！這是應該特別注意的一點。

現在我們再拿鐘錶中的機械來做個實際的例子來解釋節奏：

用鐘錶中的機械……
鐘錶中的機械是非常的複雜，輪齒的直徑各有不同，輪齒的大小多寡各不一樣，走動方向也是各不一，有的輪盤一分鐘旋轉一週，有的輪盤十二小時旋轉一週，甚至於有的一秒鐘就來復一次——如游絲鐘擺，但是它無論如何，總是在動，有的向右轉動，有的向左轉動，它們輪齒與齒輪相接，互相都有着自身的力量，互相在推進，在激動，在衝突，但是他們的原動力，只有一個——發條，而這發條則受時辰的目標所支配，它們每一輪盤也是有一定的Time 一定的 Tempo (註1) 一定的 Periodicity，而整個的鐘錶也是有一定的Time Tempo Periodicity。

這些大小不同的力量(輪齒)相連續着，就是節奏的組成。
這個在動的機械的形及聲，帶着大自然中的以太所波動，刺激到我們的神經中，引起我們主觀的自身肌肉的反應，覺得非常調和，同時又可以得到它所報的時辰，就是節奏的完成。

即使這機械中出了毛病，配合得不巧，馬上各個輪盤便得到均衡，不再動了，這就表示，在節奏進行之中，各即大小力量

不可得到均衡，如果得到均衡，不再發生所喚激動，於是節奏的重複性停止了連續的模式花樣消滅了，韻律拍子等都停頓了，當然節奏也就沒有了，所以斯賓塞爾(Herbert Spencer)說：「節奏的各種力量，不能得到均衡的結果」就是這個意思。

但是，到此又發生了一個疑問，就是矛盾與統一的問題，我們知道，節奏既是由一個主動力所操縱。

節奏中矛盾……
統一的問題……
向一個目標而進展，當然很有統一性(unity)的東西，可是它的內部又需要大小的力，互相衝激，而不統一的問題，可得均衡，這不是矛盾了嗎？其實，這不是矛盾，而是矛盾的統一，矛盾的統一，是哲學中動的邏輯三原則之一，要知世界上一切有機的事物，都是一個統一體，統一着各種矛盾，矛盾的統一是一切事物運動的內部的動力，沒有矛盾就不能發生動力，節奏本身既是一種動力的作用，當然就說不了矛盾統一的定律。

其次我們再看美的形式法則，便可以更清晰的明瞭矛盾統一體的真理。

一幅畫上，許多的色彩及線條，這些色彩與線條，往往是在互相對比，如色彩中極濃與極淡，赤色與綠色，黃色與藍色，青色與紅色等，如線條中極粗與極細，方形與圓形，簡單與複雜等，音樂上也是如此，如高音與低音，長音與促音，極強與極弱等；像上述這些對比，不都是矛盾嗎？音樂理論中說：「美是表示美的特性之統一，醜是表示美的特性之多樣」，由此可見真正美的，必須要能統一，我們把各種矛盾有條理(注重條理二字)的統一在一起，不使它表現出多端來，便會令你發生美感，這就是因為它的能力的集中，能得充分的表現，(這力是承受藝術家創造節奏的原動力而來的)，這些對比要是不發生矛盾以激動，那就沒有力的產生，也就是所謂均衡，既然均衡了，那還有節奏呢？

同時節奏可分為簡單的與複雜的兩種，複雜的節奏，觀看是非常之紊亂，但是紊亂之中，有着極嚴密的規律，如最後的樂段(意大利名畫家Leonardo所作)那幅畫，畫中十三個人的手，一共有二十六個部位的變化，有二十三隻手是看得見的，三隻手是看不見的，各有不同的姿態，但是，有一

乙，節奏在戲劇中的應用

……節奏在戲劇中……
……應用的理論……

節奏的好壞，就以其節奏為標準，就是這個緣故。

節奏不但創造不易，尤其是創造之後，如何來繼續的保持，更是一件難事，而且戲劇藝術，又是時時變動的藝術，它的節奏而是一個一個繼續變換的，它的節奏是一刻一刻不斷變化的，……要想保持這活動的節奏，當然更要藝術家去特別的努力，才可以達到目的，否則，雖然是短時間的節奏造成了，可是一要經久，就很難繼續下去。

現在開始說，節奏在戲劇中應用的開端，Per-Cival Wilder M. I. 先從末場向前看，一直到前場，再順着動向下來，這便是開端，由此可見，我們導演的人，要想創造節奏，必得先從劇本的末尾，向前找，找出裏面所有的頂點，（所謂頂點，就是一齣戲中人與自然或人與人的衝突，這衝突必為有意義的掙扎，而力量並不平均，終於必爆發，此即為頂點，可是暴烈之後，又換新的陣容，又對抗，又來新的局面，這樣一波未平，一波又起，直到一個大頂點，（Chinax）威爾斯（Willow Arkner）說：「戲劇是頂點藝術，就是這個意思」，然後再根據頂點的形態，順序的從頭到尾去着手創造，這就是創造戲劇節奏的開端。

再看戲劇的動向，在開始的動作，及作者的基本動作，都是與頂點有關，所以我們導演戲劇的程序，從基本動作中來看頂點，俾便遇有頂點無關的動作及對話，都應當替他刪掉，所謂戲劇動作必帶流動性——每一部份的動作，都須有前後因果——並且必帶連貫性，這連貫工作，最為要緊，也就是創造戲劇節奏的最主要工作。

前面我們曾經說過，節奏中有許多大小不同的力在動着，這些力是非等數的，稍一不慎，時間的長短拍子的快慢，或佔空間的大小，出了一點點的小子，就會發生毛病，譬如前而所說的那個鐘錶，要是內中某一個輪齒

意時間空間，而力這三件東西，配合得恰當，可以造成戲劇中的節奏，若問同力的配合，比較不易解釋，因為說到是人的藝術，它的內涵有智慧，時刻，變通，音樂，建築，主要元素等的成分，非常的複雜，我們必得使所有的成分，都調和統一起來，才可以產生節奏，這調和統一的原則，就是時間、空間同力配合的巧合，要是配合得不巧，當然不會調和統一的，譬如舞台上表演的是一幕近代劇，而演員後置却是古典風的，譬如此類，這實在一起，當然難以調和，再如演員正演着一段非常悲劇的台詞，但是他却用誇大而興奮的動作，當然不能配合到一起，這就是時間、空間同力，沒有配合得恰巧之故。

我們再把一齣戲中的最高點，及若干個次頂點及小頂點，細加分析使其分界。——分界並不是斷開，仍然還是連在一起，不過要點點下了一些而已。——把它分成各個個體，此時我們可以看見一個頂點的尋找，與那一個頂點的昇降，都有週律的頂貫性，（因為都有相應的起伏）雖然表面上看來，空間中力的活動之形式不同，但是它們的空氣（註三）及背後的主動力，總是一個，而且這些頂點是互為因果的，互相照應的，每個小頂點都有向着最高點大頂點的「趨向力」，及一促成力——而每個次頂點是受小頂點的趨向及促成來發展自己，同時又向最高點趨向及促成，最高點受小頂點及次頂點的趨向及促成，來發展自己，這中間每個頂點都不能忽視，倘一不慎，也會關係到全局，正如：斯賓塞解釋節奏說：「一個節奏風所吹，針把那個頂點推動，然後慢慢的波及，活的那個不飛走了起來，同一岸上的樹木也一起的搖動，雖然風與樹木所搖動的姿態不同，但他是為一個風力所鼓動，這便是節奏的存在，一由此可見，這風好比是劇中的最高點，一些岸上的樹木好比是次頂點及小頂點，必得延續東西互相照應，才會調和統一，不然樹木向東倒，船帆向西倒，那就不調和，統一了，（當然也就沒有節奏了）同時風一次來，針把那一頭的帆先推動，最後全帆齊舞，這不正是小頂點及次頂點趨向及促成最高點，而最高點受小頂點及次頂點趨向及促成，不是一樣一脈嗎？

同時我們要注意，一齣戲自始至終，只能有一個節奏存在，雖然有時快

變態急不同，但其精神仍是一貫的。（這一點在前面曾經述過務必特別的注意。）

戲劇中創造節奏的方法……
節奏的方法……
（一）分析劇本——注意劇本中起承轉合、分段之後，找出裏面各頂點，（不管情緒的，動作的，對話的。……都應當注意）再拿出一張帶着比例方格子的紙來，依其頂點的大小，畫上高低不同的記號；然後連起各記號，成功了一種起伏情況的曲線來，依此曲線作為創造節奏的標準。

頂點大的劃分，在史坦尼斯拉夫斯基所定的訓練演員節奏的十種方法是：（一）死亡。（二）痛苦。（三）悲哀。（四）驚慌。（五）幽靜。（六）喜悅。（七）快樂。（八）恐懼。（九）憤懣。（十）瘋狂，通常是以（五）為正常，以（一）為前點，在正常以下的，是前四種；在正常以上的，是後五種。比如某劇共有十三個頂點，依其情形作表如左：

作表的目的，在使導演，更親切明瞭劇中頂點大小的情況，同劇中情緒進行的起伏大勢，然後才可以進一步去創造節奏，不然導演者無所憑依，怎能能手去創造節奏呢？

（二）認識各段的情緒——研究各段中主要的情緒，如「悲壯的」、「滑稽的」、「嚴肅的」、「活潑的」、「興致的」、「激烈的」、「恐怖的」……等，分條，它寫了出來。

第二步的工作，便是研究劇本中的連貫性，分段劃出每一頂點的接觸處，依情緒決定動作，對話，等連貫的快慢，連貫的長短（註二）同燈光的光度與變化，佈景的色調與式樣，音樂的性，與輕重，舞蹈的姿態與步法……等，都要加以慎重的考慮，務使其與整個的情緒相調和，務使其配合得恰當，以能使演員自己覺得很統一很舒暢，不致感到不安為度；這樣便是第二步工作完成。

第三步工作便是研究劇本中的緊張性，不管是情緒的還是情節的，都得注意，我們知道緊張性是這習慣的背景和暗示的，而發生的，心理學中說：「精神緊張的產生，必須具有四個條件：（一）對於某種特殊的情境，已

有一種習慣的反應；（二）須有一種事件可以暗示此種特殊情境產生的可能性，而因此可以引起這種習慣的反應；（三）必須在實際上感受這種暗示的影響；（四）此種特殊情境，尚須有不曾發生的可能性」，我們必須根據上述緊張心理產生的條件，來處理劇本中的緊張性。

譬如劇本有這末一場：一個人拿着一個玻璃杯來喝啤酒，可是這玻璃杯裏已有人放上了毒藥，而他自已並不知道，這是很可以造成緊張性的，處理時，我們必須設法使觀眾具備上面四個條件，讓他知道此人必死，因為觀眾自己已經有了服毒必死的習慣反應，我們就得暗示他此種習慣反應的行為，來引起他那習慣的反應，同時還要讓他們知道劇中人有不喝啤酒的可能性，這樣與雖然在劇中一種嚴重的效果，但是此種結果尚有避免的可能，所以他更特別的替劇中人擔心，也就是更可以取得緊張性的效果。

因為緊張性所佔的地方，往往在最高點，所以我們得特別來研究它。第四步工作是研究劇本本身之外的一切，凡是與劇本有關的，都得注意，如觀眾的性，是屬於那一類的，觀眾的了解本能高或低，如何使觀眾更聚精會神在觀看？……這些問題總得探討一番，比如觀眾多是工人，階級高，了解力根本不高，而當在排戲時，不須說到這點，結果未創造出來的節奏，是非常高與，可是他們不能接受，即作這番研究工作也白費了。

在前章中，我們曾討論過：劇場中的觀眾，各人當時心裏所想的各式各不相同，各人有各人的情緒，女性的觀眾，或者在想情郎及小孩的事情；男性的觀眾也許在想次日所要討論的問題，而時間則還有其他談話，……這些都是足以影響舞台上節奏的本身，他所做出的一切刺激，結果不能滿足的刺到所有觀眾的神經中，當然節奏完成絕不會如導演者所想像的那樣美滿，因此我們創造節奏時，必須顧慮到這些問題，務期能設法使全體觀眾都聚精會神，達到最大歡喜，功德圓滿的地步。

把上述四步工作做完之後，便開始第五步工作。——實際去導演，根據自己所定的各頂點及緊張性加以演習起來，務使演員之間，互相照應，以完成各頂點之前因後果，尤其是注意空氣，停頓（Pause）速度（Tempo），比例（Proportion），優美（Grace）——等藝術原則，如是做下去，戲劇中的節奏，方可

悲劇與喜劇節奏的不同是這樣：悲劇的頂點較喜劇的頂點爲少；同時喜劇頂點的起伏，也比悲劇頂點的起伏要大；喜劇的速度較快，悲劇的速度較慢，喜劇的Time較短，悲劇的Time較長（此處的Time是頂點與頂點之間的距離）喜劇的力極輕俏。活潑，悲劇的力較肝臟沉重，除此之外，其個步驟與方法，完全一樣，

丙，附註

1. Tempo 這個字有譯成速度的，也有譯成拍子的，這兩種譯法都可以解釋得通，總之，它是表示時間快慢的，有人以為它就是節奏，這就錯誤的，我們亦可以說它是構成節奏的一個成分而已。

Tempo 的快慢，有時竟與節奏相反。比如瓊斯量的第七場，當巫醫把瓊斯同鯉魚過一小時，那 Tempo 宜用慢的才比較有力；但是節奏並不是慢的，而是快的緊張的。

就Technique講求，要注意兩方面：1是一個場面與一個場面連接快慢的程度；一般演員動作與對話快慢的程度，同時在climax這一點上，無論整個情節是怎樣的連貫，但在開展到頂點的時候，速度總是快的。

2. *Pause* 就是停頓，停頓的妙處，真是說不盡的，借用一句古詩吧：「此時無聲勝有聲」一般人亦知道「有一的用處而不知「無」的更有用。停頓的運用，在促成空氣的嚴緊只補无時間的不足，而增加節奏的力量，所以一個導演的人，不但對於作者所寫出「半晌」，「暫時沉默」，「略停片刻」等，加以注意，尤其是要下功夫到字裏行間去找出停頓來。

3. 空氣是隨情節而起的東西，與節奏有密切的關係，（有人叫它做「氣氛」，也有人叫它做「氛圍」），他能助成節奏的成功，同時也打破節奏的成功，他唯一的表現，是左右觀眾的情感。他能令嘈雜的劇場變為沉靜，也能使沉靜的劇場成為喧嘩，假如創造得不好，可以叫整個的戲劇歸於失敗。譬如：舞台上好長一大段對話，可以造成沉悶的空氣；全武打可以造成緊張的空氣；許多停頓在一起，可以造成懸騰的空氣；總之，他也是構成節奏之元素中的一種力量。

一九四〇，六，八，於劇校。

一九四〇，六，八，於刺殺。

動運劇戲衆羣的通普展開

抗戰時期的戲劇運動，被迫的任務是適應抗戰形勢的力量，擁護抗戰，在這一個總的任務之下，根據目前的形勢而展開工作。當前主要的任務，就是要緊民衆的政治動員。抗戰以來的移動戲劇運動，雖然開展了戲劇工作的領土，作了初步到民間去的運動，但是這一個運動，一方面還祇是一個極小的範圍，亦還是不夠，不能在宣傳上收到更成功的效果，在組織上，起更實際的作用。

根據四年來的血的教訓，對於前線將士的激勵，對於後方民衆的教育，以及傷兵難民的慰問，都是最緊要的任务。所以我們要與抗戰取最緊密的聯繫，在形式上吸收各種藝術，以及各種戲劇的優點，適應抗戰的需要，適應廣大的民衆的要求，同時在這一個豐富的戰時生活中，在這一個廣汎的觀衆要求之下，也正是戲劇本身獲得內容上的充實，與技術上進展的時候。因此戲劇運動祇有不斷的充實，不斷的教育，才有更廣度的發展。

但是目前的戲劇運動，不僅還祇是有限度的範圍以內的活動，而且也是有限度的整個戲劇團體的活動。我們要使戲劇真正深入羣衆，就先要使戲劇爲羣衆所有。所以，目前戲劇運動，必須要大量的吸收羣衆中積極的工作者，一方面離他們加以訓練，一方面對他們學習經驗和教訓。這樣不僅可以培養了戲劇的新力量，同時，這也是組織羣衆的一步工作。

現在戲劇運動最主要的對像，是廣大的羣衆，所以，目前的戲劇運動祇有加緊本身的團結，有計劃的開展，擴大羣衆演劇運動，配合着當前政治的演變，從組織上使戲劇工作發展到廣大的羣衆中去。這應是劇運工作者時下努力的路向。

四
月
末

「第一」的數量是驚人之數，這是一個極大的問題，我要為戰時的演藝前途，而來執行我們有意義的公演，希望全國戲劇協會為這問題，統籌出一個盡善盡美的辦法來實行。

其次就是「哭窮」與「囤積」及人才問題，在前線各戰場上都感到戲劇人才的缺乏，導演沒有人，演員沒有人，前方人才缺乏到這地步，然而後方各地就以重慶二處來說，每個戲劇團體的人才都擁擠非常，經常比較活動的團體如：「中萬」「中電」「中宣」「青劇」等各團體，他們的人才更多，苦於有人才過多而無法支配之勢，人才都在後方被一般所謂「藝術的資本家」囤積居奇的收儲起來了，如此現象，是不應該的，百分之百的應該普遍的把我們的戲劇工作者派入到小城市和鄉村去，前方戰線，深入到各階層去，戲劇工作者在這新階級中的任務是應該把我們的「意志」及「力量」集中起來，站到抗戰戲劇的崗位上，發揮組織與訓練的力量！完成我們目前最迫切之任務，來保證和爭取我們的抗戰勝利和建國成功！

最後希望我們的戲劇工作者勇敢跑到前線去，同時在後方的也更需要我們充分的大量的演出，流「真的汗」，我們要不畏艱苦，不惜犧牲，拿出自覺自動的精神獻身於「抗戰」，大家在這大時代的旗幟下親切的握起手來共同努力，共同前進！

劇作家的事情

1. 人物的創造

秋室

現在一些劇作家的需要急於完成他的故事，也是為了他自身環境的迫切要求，所以更迫切的寫，多寫一些去描寫，因之所寫的劇本不免太深刻化，抓不住其主，有的竟流為一種「一團糟」，簡直失去了文藝的本來面目。這就所產生的劇本裏面所表現的人物，以及所刻劃的個性都並不鮮明起來，即如六個描寫民族英雄與愛國志士的英勇戰士們，在這百上清場的時代，也都不過引引起觀衆們心裏的同情與最高的崇敬心，使他們刻劃到一個一個的印象。同時，可以看到對敵人的敵人使用他的毒藥手段，為露骨的陰險的行爲，像是一樣出現的時候，也並沒有使觀衆們在觀衆的心裏扎上根，使因於行動而顯出火來。有的僅僅只是「敵人」一個可笑的怪物，如原：「等候一個無聊的野人一樣，只眼使觀衆們感到一陣陣狂笑，博得一些無聊的掌聲，而並沒有確實的激發着觀衆們的熱情。

記得在抗戰時期「風波亭」時，常常口下的觀衆竟跳上台去將葉翰梅打了一頓；現在舞台上雖說沒有日本的事實，或愛國的漢奸被打過，這多少是觀衆們的人物缺少了真性，刻劃到不形同虛設；他不是一個現社會裏面一個有血有肉有活力的八種，而僅僅是劇作者經過腦子的幻想，所畫出的一個影子，一個傀儡，一個假貨。

關於一個劇本的發展，最好是採取適當的步驟，合理的分配，慢慢的進行，不要急於要達到頂點，去減少觀衆的興趣，必須將裏面的衝突點，新事件完全佈置好！必須裝備上天羅地網將劇中的主人籠包圍起來，一點點將這逃跑的小道都要塞住，使他無門可走，強迫他只能順着這一條路徑上去發展；同時必須使自然很有效的使他走到劇作者替他已經預備好了的坦途上。

其次是人物的個性，這一點劇作者必須要圓滿的使它發展出來。假使是卜生，蕭伯納的劇本的人，都知道在他們的劇本裏，很難找到一個相似的人，具有共同特點的個性，這就達一劃後，給予讀者觀衆們是同等舒適的印象。塔底達不僅代表了現時歐洲一個惡露的指掌管理丈夫安慰丈夫敬愛丈夫的良善的妻子，同時願意盡忠勤勉朋友、友好天意入兒、作一個大好俠義義熱情的女友，可是我們再翻閱另一個劇本，例如華倫夫人之職業，華倫薇薇姑且自己是如何相信她自己，以爲她自己的能力高過於一切，她不懂得內心的快活、心理方面的愉快，只知刻苦的工作，忽視了兩性間神密的熱力，她不知道接收她母親由蕭蕭而傳的金錢，願意自己工作，吃自己的勞力，充分表明她是一個爭取經濟力量的獨立，能够自謀生活，衝破傳統的觀念，走向自新的道路，創造一個新的女性的人生觀。在我們本國到現在還常常被戲弄的有劇作家，曹禺先生，在他的劇本裏，我們可以獲得一個一貫的人物個性發展的概念，你可以知道「日出」裏面的顧八奶奶很像「黑字廿八」裏面的瑞姑的個性相似，這些中外有石劇本裏面所描寫的人物，在目前現社會中日常生活發展時出現在我們的眼前，會找到他們真正原來的形狀的。

在發展個性的時候，決不要使他的轉變太突然了，假使你的人物在某一個時期必須轉變，那麼你就讓劇中的環境、故事的本身，他自己內心的傾向來作用他吧！切記不要強力的迅速的閃電式的將他生硬的裝入一個預定的模型裏去，使他變成一個殘屍。

現在許多劇作裏面的人物，給人的印象，都是「差不多」，也「僅是那樣子」，觀衆們常覺得劇中的人物總是幾個出演多少次的熟識人，這就是因爲劇作者將這些人物的現實靈魂給剝奪了，破壞了，成爲一個無意識，無生活力無思想的傀儡了。

Wingon說：一個故事和其發展，或任何情形，在劇作中，除非和劇中人物有密切的聯繫，都是幼稚，愚笨的，這些東西僅是人物發展的一種必要的階梯。「所以劇中人物的心情之發展，十分的重要。當劇中人物的心現在時時變化的時候，他的外形所受的影響是不可忽視的，要時時順着他的環境自然的發展下去，要抓着他唯一的個性，特有的內質，不要在第一幕

爲一個人物是描寫的，阻快的，而第二幕竟成爲一個堅強的勇敢的；第一幕是一個自私的無恥的，實國自榮的漢奸，第二幕則突變爲一個有正義感熱心公益、愛國的民族英雄。這種很顯著的轉變，對於劇中人物的一個致命傷，即是想讓劇中人物由懦弱到剛強，由自私到愛國，由心理的變壞而下而發展去，不要突然來個奇蹟，破壞了劇中人物的一致性，全劇走入無法進展的境地，因之也就毀滅了劇作的變美的價值。

在目前，抗戰三年多的今日，到處聽到演員們的呼聲，我們前方需要戲劇的朋友們，應該切實的留意這一點，改進劇中人物的描寫，增加劇中人物的生氣，堅強戲劇抗戰，戲劇結盟，在戲劇裏，使中華民族獨特的民族精神和平精神，充分的顯示出來。

一九四一，五，城固

歡迎批評！

歡迎投稿！

歡迎訂閱！

歡迎介紹！

啓：本刊下期爲十四，五期合刊革新號每冊三角外埠加郵二分

介紹各地青年劇社

甘肅青年劇社

(十六)

組織人選	本社選委 中央規定組織理事會，理事人選為張叔儀，王世正，張曼若， 張方述，張開選，段致和，蘇耀江，負責人為張叔儀，張曼若，蘇耀光。	
歷次公演概況	二十八年十一月公演「寒上風雲」 二十九年五月參加青年節宣傳週公演「代用品」「一顆手榴彈」「大風」 八月五日參加聯合徵募寒衣大會公演「一齣劇」「孤軍殉黨」九月五日公演「 國家至上」 十月十七日宣傳反轟炸上演「人約黃昏」「不能演出的」二劇。	
器材	道具	略有
	佈景	天幕面幕軟景一套硬片二套
	服裝	略備
	燈光	略備（無電壓器）
經費	開辦費	二千元
	經常費	八百元
	補助費	每月中央津貼一百元
其他	成立日期	二十九年二月
	成立地點及現在社址	蘭州部門街
	固定劇場	暫無

靖遠青年劇社

(十七)

組織及人選	本社設幹事一人幹事六人并分總務幹務宣傳化裝陳設歌詠等六股，各股 股長由幹事兼任。 總幹事——張 蕓 總務股長——王守禮 宣傳股長——李 剛 化裝股長——陳宗時 陳設股長——葛中軒 歌詠股長——陳兆壽 社員及演員由各學校團員担任。	
歷次公演	三十年元旦在縣城公演四日，近正積極籌備出發本縣各鄉村作巡迴 宣傳。	
器材	道具	幕帳一套套門二
	服裝	臨時借用
	佈景	臨時借用
	燈光	無
經費	開辦費	由團員捐贈
	補助費	無
	經常費	無
其他	成立日期	二十九年十一月二十八日
	成立地點及現在社址	靖遠分署部
	固定劇場	無