

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



第六十八冊

民國時期 話劇雜誌彙編

田本相 宮寶榮 周德明 主編
湯逸佩 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 •

第六十八冊目錄

戲劇與文藝 熊佛西主編 北平：文化學社出版

第一卷第七期 一九二九年十一月	一
第一卷第八、九期合刊 一九三〇年一月	一二五
第一卷第十、十一期合刊 一九三〇年三月	三四五

裁缝又来啦

戲刻五又稅

• 期 七 第 • 卷 一 第 •

最近出版

文藝叢書

兼任八部總長之

一世怪傑莫索里尼

鶴逸述

現代意大利的莫索里尼，真可說前無古人的怪傑，身為意國內閣總理，不但威震全歐，權高意皇，並且身兼八部總長，演出種種驚人的怪劇。著者係現代文壇健將凡他的少年軼事，政治績業，無不包舉靡遺，讀者得此書，不但可作小說讀，了然這個怪傑的面影，並可藉知意國現在的國情，世界的大勢，愛好文藝，留心時勢者，當以先睹為快。

國語四千年來變化潮流圖

黎錦熙製 每幅 五角

此圖包含四千年來中國語言文字之變遷，及文學之源流派別，有金文，甲骨文，碑帖，直到注音字母，國語羅馬字之形體比較舉例。有梵文與三十六字母對照表，國語羅馬字。及利瑪竇手書的明代以紅色線劃分時代，以綠色線內潮流分合線表明各時代語言及文體之種種變化，來源去路。一覽而知要之點。付印前，又用藍色將各時代之詞書，字典，韻書，所有一小學一類之要籍，略舉內容，列成系統，注在上方。將歷代文學上重要作家及作品，考其生卒年代，分別體製宗派，注在下方，均與中間所繪潮流相應。研究國故學，小學，文學者，得此懸之壁間，可以執簡馭繁，隨時稽檢。在普通國文科，尤當備此，使上下四十年間國學要籍，詩聖文豪，雁行魚貫，盡列目前，求學門徑，自然不亂。惟著者要旨所在，乃在圖中二十世紀一欄，軒然巨波衝破言文之界，（所注斜行的作家都是在這新潮流中的）匯成大澤，將來疏導，必成最後的六道安流，是即國語前途之建設了。初版所印綠色潮流多錯誤致讀者不明其旨現已訂正

北平文化學社 印行
地址 南局 電話 〇八五四
電報掛號 二四二 門牌 九

戲劇與文藝第一卷第七期

目次

藝術與宣傳

熊佛西

書報介紹

張繼純

導演技術

王瑞麟

中國文學概論講話

純

梅伊阿特的劇場觀

謝興

中國新詩壇的昨日今日
和明日

介紹一篇好文 耀璉 蠢

鮑明遠的純文藝

甘塾仙

藝術趣話

倫敦劇場內的打通

詩

我不思量

羅曼絲

傑范遜忘形

治策 治策

水聲

楊鍾健

古希臘的陳世美 治策

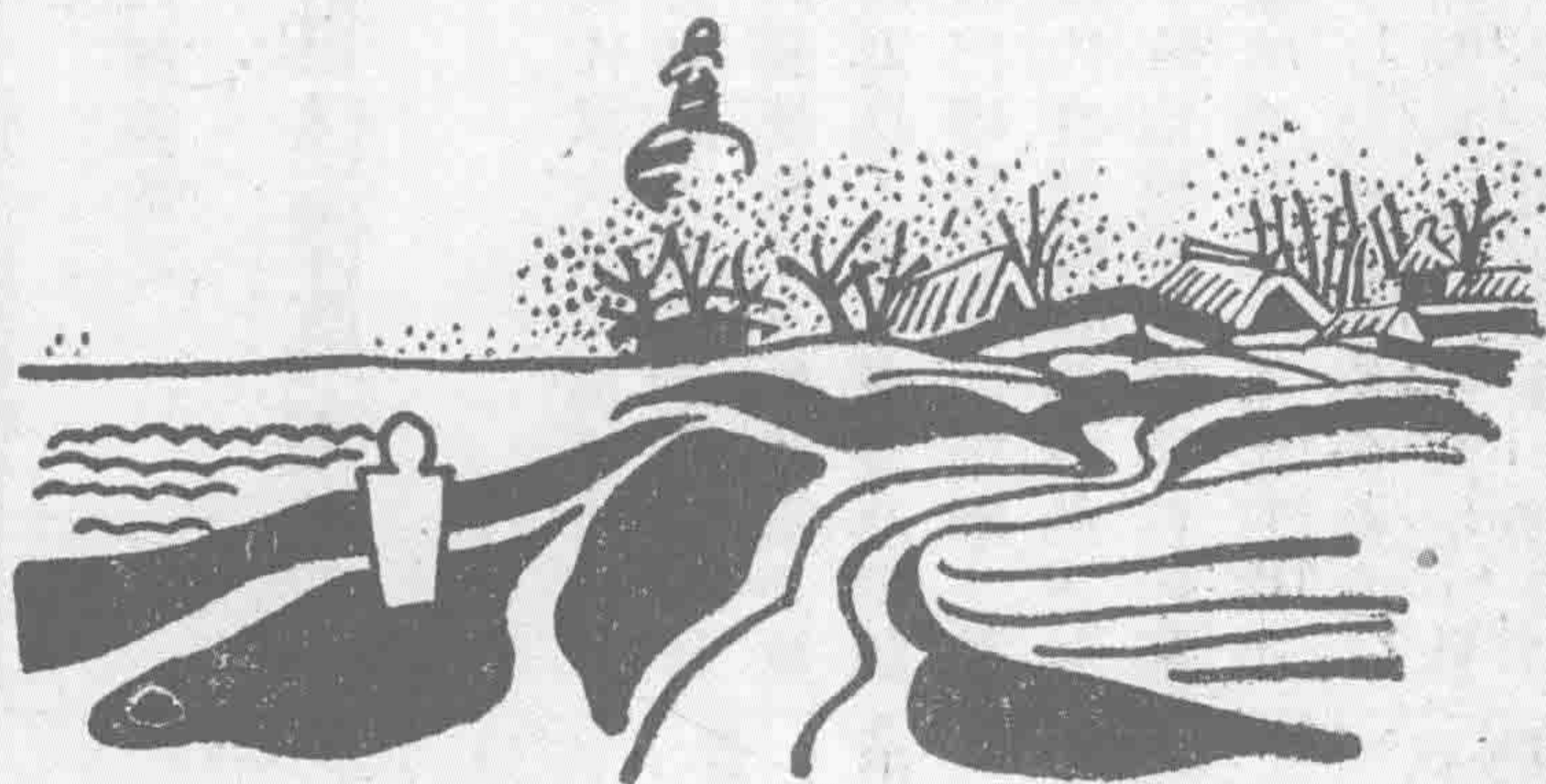
夢之札記

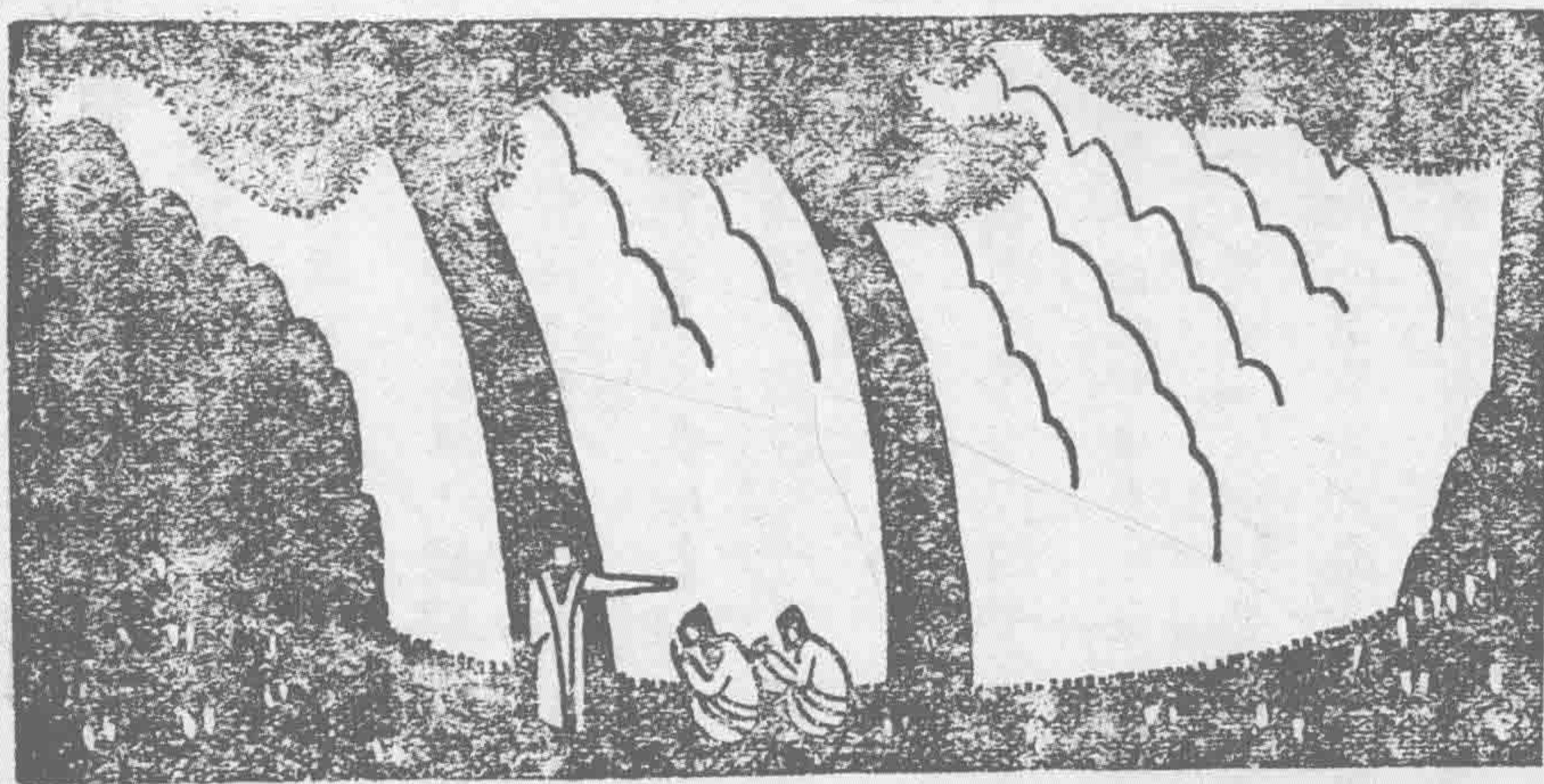
張皇

戲劇消息

鳴琦

編輯者言





藝術與宣傳

熊佛西

這個年頭是宣傳時代。不管那一界。無不注重宣傳。政府注重宣傳，黨部注重宣傳，官僚注重宣傳，學界注重宣傳，士農工商，無不注重宣傳。所以今日的中國無處沒有宣傳。這種現象的好壞，是另一問題，我亦不便在這裏廢話。

時下宣傳的方法怎樣呢？這一層我沒宣傳過。故沒研究。聽說方法不很妙。因為他們以為宣傳，就是造謠生事。宣傳就是欺騙，就是說謊話。所以愈宣傳，愈暴露自己的弱點，弄得一般民衆聽到宣傳就頭痛。於是就有人妙想天開，借藝術來作宣傳的工

具。借戲劇小說來鼓吹什麼思想，什麼主義。借繪畫來表現什麼主張。甚至把它們當着攻擊私人的工具。他們以爲這是最好的宣傳。他們以爲用了藝術的方法，一般人就可以接受他們的宣傳。其實這種方法亦係等於零。其實這種宣傳不但得不到宣傳應得的結果，而且糟蹋了藝術。因爲藝術根本就不合於宣傳。藝術能表現的只是一「情」，只是一「美」，沒有什麼學說，沒有什麼主張。而宣傳包括的只有真理，只有實事。情與美，真理與事實，倘若我們站在純粹藝術的觀點，是很難調和的。倘要勉強湊攏，必是兩敗俱傷——宣傳不是宣傳，藝術不是藝術。我們覺得世界上妙的宣傳方法很多，譬如宣教有教堂，宣講有講堂，宣傳新聞有報紙。假如你宣教不在教堂而在劇場，我敢擔保，必會使你大失所望。因爲人進劇場是看戲的，不是聽教的。所以用藝術作工具，亦不見得是宣傳的妙法。反倒妨害藝術的發展，破壞藝術的本身。

或者有人說我國現在流行的文藝宣傳方法是從蘇俄學來的。聽說前幾年他們用這種方法很得勝利。不錯，他們前幾年很勝利。現在呢，他們怎樣？俄國近幾年的藝術墮落到如何的地步？您知到俄國現在也反對「文藝政策」嗎？唉，何苦呢，我們何苦要跟到人家失敗呢？中國古代的藝術有許多是專爲承歡皇族而作的，都是爲宮殿的裝飾而作的，難道中國現代新的藝術又要爲宣傳作牛馬嗎？

自然我不反對藝術化術的宣傳，但我却極端反對用藝術作宣傳。

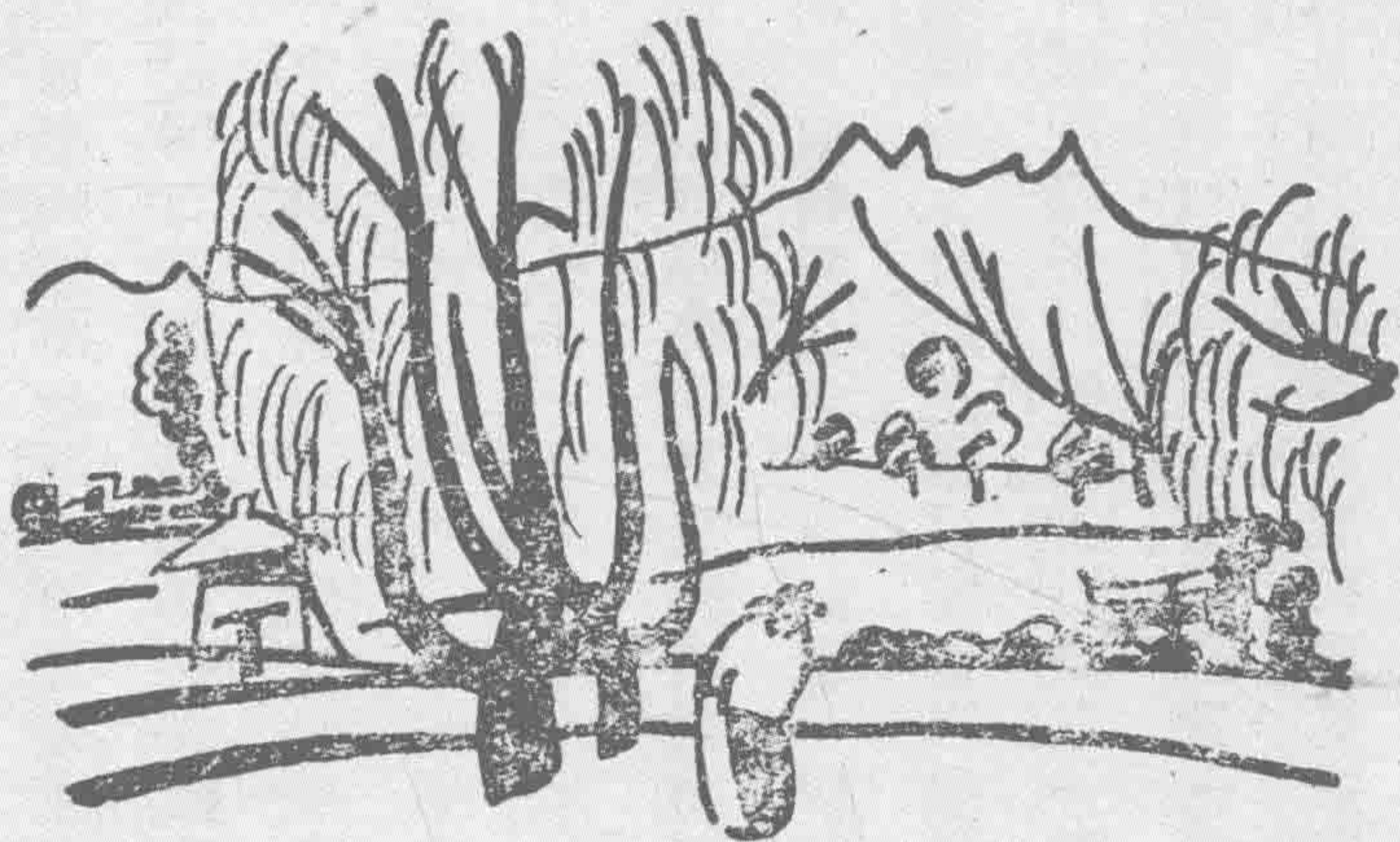
導演技術

王瑞麟

一

導演藝術是將詩人的意象，本劇的精神，演員的人格，運用演員的音調，動作，情緒和舞台裝飾傳達出來，給觀眾以正確的暗示。

我們知道舞台上的聲音，動作，情緒和裝飾不是戲劇藝術的本身，而是導演家運用它來表現他所要表現的工具；這些工具所傳達出來的消息，不是工具的本身，而是導演家表現他所要表現和觀眾看他所要看的戲劇藝術的本身。明乎此，如何去「運用」這完全不是藝術上的問題，是無疑問了。



動作，聲言，情緒，舞台裝飾是戲劇家的工具，戲劇家的材料，觀眾是不須去研究聲音高低，動作的快慢，與背景，燈光，服裝是否調和，祇須去領略從開幕起到閉幕止的那幅完整圖畫的表現。

導演，從藝術方面來講，不是可以從書本上領會得到，也不能用文字把他陳述出來，技術是可以傳授，可以說明，二者絕不能混為一談，雖然二者是分不開的。所以我寫這篇論文，是絕口不談藝術的，假如你一定要問，那麼我可以告訴你一個秘訣：

「到劇場去！」

二

演員表演戲劇藝術是發動於內而形成於外，導演家導演戲劇藝術是先有外面的雛形而引起內心的創造。演劇家只與他演的那一個劇中人有關係；導演家則與全劇的表演有關係。演劇家用他自己為表現的工具；但是導演家是以他劇中人物的每個演員為工具。

導演家是處在一個客觀的地方。一個人登東山而小魯；登泰山而小天下，導演家處於這樣一個登高視遠絕對相似的地位。演劇家目光所及的地方，完全只能看見他能看見的一部分，明足以察秋毫在演員是辦的到的，要是教他看見與薪這正是苦他所難；因為（一）他就沒有站有一個俯高臨下的地位；（二）難免他自己就是那一車薪。所以說導演的工作是劇場裏最重要的一種。一般演劇家就是軍隊裏的軍人，導演家就是軍隊裏的長官。舉一例：拿破崙有他的成功和名譽，是因為有服從他的

人，和他提吊軍隊的能力，使這個世界成爲他自己的世界，雖然他從來沒有放過一槍動過一彈。一個職業劇團的成功，不是有了演員和劇本，而是有了導演劇本和運用演員才能的導演家。阿格絲丁打勒（Augustin Daly）的劇團就是這種情形，他的劇團不是沒有很好的演員，但是他們的聲譽，完全依在他的天才使用上面。亞得乃罕（Ada Rehan）是他唯一的女演劇家，至打勒死後，她的聲譽，給打勒一同裝到棺材裏去了。至於爲什麼這樣，這在導演的原則上是容易解釋這個問題的；不過集團生活中一個人絕對不能說，他們的聲譽，多半是他自己的天賦而來，有多少是受導演家才能的影響。

甚麼是戲劇成功的真正的秘訣？排演任何劇本都有這種需要，它是爲觀衆而演的，當然有許多事情，要歸之於觀衆。當一個劇本演出的時候，它的成功是依賴在幾個原素上：首要的是劇本的自身，這就是說，要有一個永久的成功，不能沒有一個很好的劇本；此外在出品的各方面都有他功績；有的認爲劇本的價值是最重的原素；但是舞台管理覺得這個成功，那是因爲他管理得法；舞台工人也可以想，假如沒有他來製造布景，這個劇，定不能受任何人的重視；劇中主要的演員也是同樣的想，這是他們廢了全付的精力來扮演這個脚色；布景家當然更這樣覺得，要不是他來設計，絕不能產生這樣美麗的背景；於是道具家和女裝飾家也說了話了，他們說此劇的成功，完全是因爲他的器俱和她的服裝。其實任何劇本的成功，是在劇本，事務，管理，導演，表演，和背景統統協和，才能產生一個整個的戲

劇。

一個導演家與一個音樂指揮不同，他知道光線從什麼地方來和如何形成光線的明暗，或者是音調在什麼地方需要快慢，他更應該比別的任何人了解劇本的組織更清楚，同時他也知道，怎樣把這劇本練習到完善的地步。

「叫座」這不是一個很壞的名詞：一方面是指這個劇本好；一方面說演員演的太好了，頗能受觀眾的歡迎，所以編劇家爲了要受觀眾的歡迎，拼命的製造劇本；演員爲了叫他們的座，拼命努力，促其實現；但是事實上不盡然，有很多好演員的劇團演不出好的劇來，簡直的不能叫他們的座，反到吃了一鼻子灰，縱然他們表演的才能是如何能的高妙。一個劇團裏沒有導演家指導，就失了他們的維繫，這種事實證明了好的導演家的價值。

現在讓我們來看看導演家工作的情形：第一他是站在與演員同一關係上，把理論當作實際，一個人看準他的目標放槍，搬動他的機柄，彈就向着他的目標飛去，打沒有打中他的目標，這是要看放槍人的技術，導演就是放槍的人，演員是一粒槍彈，他是導演家用來射擊的；但是導演家的權限是有限制的，這一點在下面講。

那麼導演家站在這種理論中真是矛盾極了！從這個理論推論出來，導演家一定要知道怎樣表演，他不但知道表演的理論的知識，同時還要會表演技術的一切，如演員和他自己一樣。最好的導演

家，比演員知道的更清楚，這一點應該特別注意。許多唱歌的教師，他們不必自己會唱，但是要有全付唱的知識，沒有這種知識，他就不能教授他的學生。導演包含在戲劇裏邊這是爲許多演員所反對的，因爲他們覺得這不是任何一個人的事情，要告他們怎樣去表演。他們說「導演的職務只是在告訴他們怎樣用表演的知識去做，那種表演的知識他們以爲他們已經有了。」這話真意是說導演家的觀察是在內心裏邊，沒有發表出來，導演家的了解，不能補助演員的缺陷。

如此說來，成功的導演家，一定得，一定是一個成功的演員。導演家的眼光從外到內，固然是無論怎樣說來都是很真確的，假如他曾經做過演員，他以從內到外的背景，摸猜演員的意見，供給演員的需要，所以在世界上的一切職業的劇團的導演家，是曾經過好做演員或者是與表演藝術有特別研究 and 觀察的。這真是一件很奇怪的矛盾，有些很好的導演家都是不好的演員，這中間的第一個是莎士比亞，他是一個導演家，這是沒有問題的。演員是直接可以表現的，只有理論是導演的東西，世界上絕對說不過去的一個旁觀的人能夠把理論變實際的。

但是表演我們可以分兩個部分：情感的，技術的。演員有了感興，必然發生一種情感，然後運用他的技術表現出來。同時導演家的工作之大部分是技術的，他常常說「你這兒不對！」其實正確的技術的改正，與情感的表現是分不開家的。所以說：不好的演員可以作好的導演家，好的演員不一定可以做好好的導演家，因爲他有了從內到外的背景。