

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

國家圖書館出版社

第二十九冊

民國時期 話劇雜誌彙編

田本相 宮寶榮 國德明 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 •

第二十九冊目錄

龍溪抗敵旬刊・戲劇專號 曾迺超編輯 (福建)龍溪：福建省抗敵後援會龍溪縣分會宣傳工作團

出版 一九三八年 一

梨花雜誌 鄭醒民主編 上海：梨花雜誌社出版

第一期 一九二四年五月 一七

矛盾・戲劇專號(上) 潘子農主編 南京：矛盾出版社出版 一九三三年三月 一七一

龍溪抗敵旬刊

第二卷 第三·四期 戲劇專號



犧牲

德國木刻名作

封面畫：德國木刻名作犧牲
會迺超：希望於本省各劇團
會迺超：舞台管制
會迺超：舞台裝置
會迺超：舞台設計
會迺超：舞台照明

吳方桂：劇本選擇
常任俠：演員修養
應雲衛：導演技術
戈子：戲劇陳列事
安特夫：一個編劇
會迺超：編後小記

福建省抗敵後援會龍溪縣分會宣傳工作團發行

希望於本省各劇團

曾迺超

本省的抗敵劇團，算起來真不少，但這些劇團，是否都能名副其實，盡了抗戰宣傳的任務，却是一大疑問，據筆者所知，確有一些劇團在足踏實地的領導着大眾抗戰建國，但大多數劇團，排幾齣戲演演，湊湊熱鬧，還綽有餘力，要叫他進一步領導大眾抗戰建國，就似乎百二分的困難了！困難的原因，不在於無人材或欠經費；往往有些劇團，人材很多，經費很充足，而其工作成績反較之其他的窮劇團遜色多多，最大的原因，實在於組織的不能健全，管理的不能得法以及工作的沒有計劃現分別申論之如后：

一，組織 一個團體的生命，泰半繫在組織上面，組織紊亂則工作無法進行，工作是團體的生命，工作不能進行，便等於宣告團體的死刑，所以每一個團體，首應健全其組織，而後方可談事業，劇團為團體之一，自然也不能例外。各地的劇團，多數忽略了組織的重要，在開始組織時，隨意的製定系統，支配職員；以致到了工作的時候，發生了一種有事無人做與有人無事做的怪現象，其次是胡濫的招收團員，致令潔身自好的有為青年，或趨趨不前，或引身告退：一個劇團，充斥着惡劣份子，說他能夠負起領導民衆的任務，其誰信之？要改正這種的錯誤，必須慎密的考察實際情形，重新釐訂系統，革除一切不良的份子，從事調整，否則一誤再誤，非但不能站在自己的崗位，苦鬥，而且只有趨於死亡之一途。

二，人事管理 普通的劇團，常常鬧着桃色糾紛，

派別之爭，小者使團體停滯不前，大者使團體整個解散，為害甚烈，各地的劇團，桃色糾紛間或沒有，要說派別之爭沒有：那真是自欺欺人之談，這種人事的糾紛，多出於主持者的管理不善，所以各劇團要避免這個毛病，第一領導者必須辦事持有絲毫不苟以身作則的精神，對人亦要有一貫的和藹態度，第二要勵行有紀律的集團生活，第三要加重團員的工作，與勵行團員的修養。

三，工作計劃 一個劇團沒有長期的工作計劃，也能使劇團沒落，一個劇團的一切事業，只有計劃才能夠建立起來，沒有計劃，隨着環境的推移，或興之所至，零零碎碎，散散漫漫的做一些工作，這些工作，決不能謂之事業，也永遠無法完成領導民衆抗戰建國的任務，各地的劇團，有工作的長期計劃，十無五六，能夠切切實實依照計劃做去的，更是百不一二，我希望各地的劇團，能夠注意到這一點，沒有工作計劃的，馬上決定一個計劃，有了計劃不能實行，馬上修正實行把偉大的事業建立起來，以免受時代的排擠，由沒落而解體。

至於一些進步的劇團，能夠足踏實地做去，我們誠然覺得很可欽仰，但有幾點小小的意見，不能不向他們提出來：

一，這些進步的劇團：多數為了演出的成績差強人意，博得了大眾的讚賞，便去專意致力於演出次數的增加，忽略了演出技術的提高。明言之：只要有戲演就算數，不

管戲的內容劇員的演技能不能激勵觀眾，這是應當予以嚴重注意的缺點，我們要知道僅有抗戰戲劇的演出，而無很好的技術配合着，還是不能收到抗戰宣傳的效果，所以各進步劇團；此後固須一面致力於演出次數的增加，尤應注意於演出技術的提高，提高技術的方法，不外（一）設立批判委員會，專司戲劇的批評（二）厲行排演與預演制等

二、每個前進的劇團，除了話劇的演出外，應再配合其他的工作，加強宣傳的力量，如推行歌詠運動，建立紙影戲劇動隊，舉行漫畫巡迴展覽等工作，亟待我們切實去

舞 台 管 制

舞台管制這一名詞，是我杜撰的，普通的劇團，每次舉行公演，都要設置前臺主任，後臺主任，道具，保管，舞台監督，裝置等人員。這些人員辦理的事務，都不外屬於舞台管制的範圍，所以我把這些人員和事務，統稱為舞台管制，本文的題目是舞台管制，便是在於說明前後臺主任，道具，保管，舞台監督的職責（關於裝置另有一文詳論，故略）與建議嚴密管制的方法。

各種管制人員的職責

無論前後臺主任，道具，保管，或舞台監督，都要有豐富的戲劇智識的人，才可充任，前後臺主任，有時改為舞臺正副主任，幾凡樂隊的演奏，道具的搬動，佈景的更改等等，都由正主任負責指揮，副主任僅負提示之責，但普通的前臺主任，多是辦理劇場糾察的事務，後臺主任，

做，倘使可能的話，全時一切的劇員，更可利用環境的優勢，兼負一點情報工作，以及組織工作。

三、爲了劇作的供不應求，各地都在鬧着劇本荒，各進步劇團的團員，多是戲劇修養極爲豐富的文化人，對於這個饑荒，似乎不應保持着冷淡的態度，應當亟起解決，解決的方法，不外（一）厲行團員的集體創作（二）舊劇本的改編（三）各國劇本的改譯等。

匆匆寫來。錯誤之處，在所不免，希望各劇團的全志，予以十二分的原諒！

曾迺超

則負後台糾察與指揮之責，至於道具員，在未出演前，要辦理各種服裝及大小道具的租借與購買等事務，上演時或負傳遞之責，或可免負，視各劇團人員多寡而定，保管顧名思義，就知道是在管理一切的服裝和道具，舞台監督總理劇場的一切，甚至劇本演員，都須在事先受舞台監督的檢閱，但通常多把舞台監督，看做榮譽職位，請團體中位置最高的人擔任，不問能夠負責不能夠負責，實是錯誤，又有把舞台監督與糾察混爲一談者，更爲可笑，茲將各種人員的職責，就簡見所及，願列於后：

舞台監督——一，糾正演員聲調的過大過小或錯誤，

二，攷察觀眾的情緒，三，督導各部的職員工作，四，支配劇目，五，指揮糾察人員，六，其他。

前台主任——一，劇情之說明，二，樂隊之指揮，三，觀，坐位之支配，四，司幕人員之督導，五，其他。

後台主任——一，化妝室之糾察，二，協助提示工作，三，道具，保管，裝置之指揮，演員之管理，五，其他。

道具——一，化妝品及大小道具之購置或租借，二，服裝之製作，三，道具之搬運，四，其他。

保管——一，化妝品及大小道具之保管，二，協助裝置收幕，三，一切道具損壞之修飾，四，大小道具及化妝品放置地位之編號，五，其他。

應當特別提出的是一，舞台監督不一定要在台上；他可以在劇場四周，自由活動，但不能不時常在台上工作。二，儘管於道具的排列應當審慎處置，以齊整便利為原則，保管不能有一時離開化妝室。三，各職員在試演時，均須到場工作或檢閱。

嚴密舞台管制的方法

如何嚴密舞台管制，這是當前各劇團極需知道的問題，我對於這問題，談不上什麼深刻的研究，全時又沒有什麼專著可供參攷，只好想到寫到，作個小小的建議：

一，慎重選任各部人員——欲嚴密舞台的管制，首應注意於人材之選擇，人材如果選擇的很恰當，能夠個個稱

職，那末舞台管制，便自然而然的趨於嚴密。

要怎樣慎重選擇人材呢，誰都知道選擇人材，應先立下一個選擇的標準，然後依照這標準，去物色去判斷，我的選擇標準，約有下列四端：

1. 拒任該項工作能勝任愈快，2. 從未與其下部人員發生意見，3. 團體中再無別人做該項工作比他更好，4. 與同事能夠一氣。

二，限制人員發表意見——普通劇團舉行公演，因職員發生磨擦，賭氣貪懶，以致各種工作，做得不夠，演出成績異常糟糕，實繁有徒，磨擦的發端，多是出於無意的相互批評，或指摘，甚至意見的不合，亦能發生磨擦，要遏止這種弊病，應於事先公議限制人員的發表意見，如違略于名譽上的薄罰，這樣人人具有戒心，或不能完全遏止磨擦的發生，但最低限度，亦可減少許多無謂的磨擦。

三，事務結束實行檢討——事務開始，應宣佈在事務結束後，舉行工作檢討會，檢討各工作人員之工作，是否稱職，以判斷功過，一般的工作人員，因怕工作不力受到大眾的責斥，而努力以赴，在事務結束後，檢討會應立即舉行，但舉行時應當注意的【一】批評勿過苛刻，【二】批評態度要誠摯，【三】多建議少指摘，【四】檢討的結果要紀錄存查。

明知道這個小小的建議，很是淺薄，但因出版在即，無法再事補充與修正，便只好任其淺薄了。

舞 台 製 置

曾迺超

嚴格地說，劇本是戲劇的生命，沒有劇本就無法演出，全時也可以說；裝置是舞台的生命，沒有裝置，舞台就失了效用，一般內地的劇團，因為人材經濟的限制，對於舞台裝置，很少能夠做到，以致影響演出的效果不少，殊為可惜，今後內地的一般劇團，自應採用簡易可行的裝置方法，以填補這個缺陷。

舞台裝置，本來包括有場面的設計與裝飾的設計，但在今日的戲劇界，多數把場面設計的责任放在導演的身上，把裝飾設計的责任放在設計的身上，舞台裝置，只是舞台工人的特稱，這種現實的解釋，是否正確，姑不置論，現在我們就依照這種解釋，假定舞台裝置的工作，只是外幕，布條，以及各種大道具（門窗等）的裝置，略加申論，關於裝置的工具及方法，約如下述：

一，工具 內地劇團，多數購備布條，很少購備硬景的，所以我們打算把硬景的裝置省去不談，單來談談軟景的裝置法：下列的工具便是只限於裝置軟景之用，鐵鏈，鉛線（要未用過，堅紮牢固的）繩，單滑輪，雙滑輪，鐵釘等。

二，外幕與布條之裝置 外幕與布條的裝置可分兩步來講，第一步是外幕的裝置：外幕裝置，首應在舞台口的頂部兩端，各釘二鐵釘，繫二鉛絲，成——形，再在這二條鉛絲上面，各在每條的左右端，挂一張外幕，如——形（外幕的上端，須置數個或數十個的鐵圈，以便

扣住鉛絲，）然後又在舞台口的頂部兩端，各釘一個滑輪（左單滑輪，右雙滑輪），取一長繩，一頭穿過左邊的單滑輪，再引入右邊雙滑輪的一輪，仍以這一頭引回穿入雙滑輪的另一輪（但須留一長段繩子，以便拉扯），扯至左邊的單滑輪，和另一頭連結起來，最後的工作便是將前邊鉛線上的外幕向中的第一個鐵圈，緊緊的縛住前邊的繩子；後邊鉛絲上的外幕向中的第一個鐵圈，緊緊的縛住後邊的繩子。

布條（每一布條的上面，均須繫兩鐵圈）裝置法如下：取三竹竿，放成（形，又將布條的鐵圈穿入，再在近舞台口的左右及後邊的兩端，釘一滑輪（或釘）然後將三竹竿的交叉處縛住，各繫一繩，穿入滑輪——左右兩竹竿的前端，亦須依樣辦理。最後的工作，是將繩子拉緊，俟三竹竿向上升至相當的高度，便又釘住。

三，窗戶的裝置 窗戶的裝置，很是簡單，門有多出的木板（製時門須令木匠在門的下部多出兩根木板，更在該木板的中部鑿出一小洞。）裝置時用鐵釘將木板（小洞）釘住，將布條捲起至門頂，用圖畫釘釘住，至裝置窗可將窗放立於桌子上，桌子的前邊釘着許多小布條，上邊的布條，也同裝置門一般的捲起至頂部，然後用釘釘住。

四，大小道具的裝置 其他如桌椅床，茶杯，一切大小道具等的裝置，既簡且易，雖無智識的人亦可辦理，不必贅述，但裝置人員，在裝置任何場面之先，應向導演索

取圖式。(各窗戶之方向，桌椅之位置等)經全體詳細閱覽後交由設計主任收執，以便裝置時根據指揮，而免混亂。

五，特殊的裝置 除上述四種裝置外，便是特殊的裝置了，何謂特殊的裝置？如花園的裝置，宮堡的裝置等，都可以說是特殊的裝置。這種裝置，最是困難，也不是本文所能一一盡述，但我們可以在這裏提出幾個原則，以備諸君的參攷：

1. 任何特殊的道具，在製作時須注意到裝置時的便利，以能夠快裝快卸為佳。

舞 台 設 計

舞台設計是舞台藝術的最有效的推進器，舞台設計不善，舞台便要失掉控制觀眾的情感的最高效用，舞台設計，亦可謂舞台的構圖，其範圍甚廣，舉凡舞台的佈景，道具，演員的動作等都可包括在內。但實際吾人視為舞台設計的工作，僅佈景製作與服裝道具的設計而已。

場面的構圖，又多由導演會意，設計略滲自己的意見，製成圖樣，道具的設計，也大部份要與導演斟酌計劃，所以設計一職，只要能夠繪畫，雖無豐富的舞台智識，亦可担任，但嚴格說來，這種忽視設計的態度是不應該有的，設計應有其處置全部舞台的權限與任務，最少除了佈景的製作與道具服裝的設計外，應再担负演員位置的計劃，場面的構圖等工作。所於設計，自非有豐富的戲劇智識與極有藝術修養的人担任不可。佈景，服裝，道具，怎樣製

2. 任何特殊的裝置，不必求其迫真，但必求其合理。
3. 任何特殊的裝置，設計者必須在事先向裝置人員詳細說明，并精繪圖式，送交裝置主任收執。

最後應請讀者們注意的是裝置前，要把各種的道具，有秩序的放置一地，勿使散亂，裝置時裝置人員不能大聲疾呼，以工作越快，言語越少為佳，裝置後各種道具尤應放歸原處，無令遺失或破損。

(本文承廖爾健先生供給許多材料特此聲明并致謝意)

廿八年一月十三日

曾迺超

作，場面怎樣構圖，位置怎樣計劃，這些問題，都是設計必須深切瞭解的事情，作者敢以一得之見，寫出來就正於讀者諸君們：

一，佈景服裝道具的設計——每一個戲，最少都有一個發生地點，而這一地點的人情風俗，往往不能與別的地方儘同，所以每一個戲的佈景服裝，道具，要有合於該地情形種種的特點，否則便會失掉它的現實性。進一步說，就是一個地方，因年代的變遷，其人情風俗，也未能儘全。所以每一個設計，在製作某一個戲的佈景，服裝，道具時，應當注意該戲的地點，年代，依照該地該時的種種特點，製成需要的佈景，服裝，道具，這是製作佈景，服裝，道具的一個最高原則。

其次，要能經濟合用，便於搬移，我們知道：無論是

服裝，道具，佈景；都需要輕巧，否則會妨礙動作，及裝置，最後：才是技巧的問題。

應着這問題而來，是表現派構成派未來派等等學說的應用，他們認為設計必須通過思想，沒有思想就不能有舞台藝術，而結論便是應利用各種學派的表現方法，到道具服裝，佈景的製作上面去——關於這些理論，爲了篇幅關係，只好省略了！

二，場面的構圖 設計要構成一張場面，先要對劇本下一番研究的工夫，探索劇中的精髓，然後着手，構圖的原則，第一要求場面的統一，就是說無論佈景的色調，道具的陳設等，須能調和一致，不能有割裂雜湊的缺點，第二無論採取對比方式、襯托方式，暗示方式，象徵方式，要能充分的表現劇的內容所需的空氣和情調，第三要給

舞 台 照 明

Tevence Gray 說：「戲劇底表現力，有三分之一，只有藉（舞台照明）這一媒介之生動的運用，才能獲得。」這一句話，雖然不能說是舞台照明的定評。但至少可以從這句話，看出舞台照明的重性，舞台照明，確是戲劇工作者不可不知的科目。

舞台照明，亦可謂舞台燈光。普通多稱燈光而不稱照明。照明管理的任務，是燈的設計與光的運用。

爲了篇幅有限，我們丟開一切的理論，開門見山，來談談燈的設計，光的運用

予劇員有充分表演的機會例如「一致」的皇座，假如不高大堂皇，劇員便無法做出各種兇暴的動作，即使勉強做出來，一定不能使觀眾感到威風十足。

三，位置的計劃 每一個戲要演出的成績很好，其導演和設計，應當要有親切的合作，關於演員一切的位置，導演必須徵求設計的意見，雖然導演不必把設計的意見個個接納，但有關道具佈景的部份，導演便不能不加以相當的考慮與採用，最好每一個導演，將劇員的位置計劃清楚之後，把他送給設計看一看，假如設計再沒有什麼意見，便算完成，假如設計認爲得修正者，導演應當重新把已計劃的位置讀一遍，斟酌採用設計批評做標準，加以修正。

曾迺超

（一）燈的設計 都市的燈光，多是採用電光，所以燈光的裝置也特別的繁複，除有聚光，斑光，汎光等的裝置之外，尚有條光，腳光，放映機等的裝置，這些器械的設計方法，我國已有專書詳論，不必我們加以贅述，全時也不是讀者所想知道的，我們在此要以內地的實際情形做起點，計劃一些簡而易行的燈光的設備給內地的戲劇工作者們參攷：

斑光燈 聚光燈用以移動照射，造成台面的無窮變化，在燈光器械中，佔有異常重要的地位，普遍的聚光燈

，均採用電，內地沒有電，便無法製作，但可改用斑光燈，斑光燈與聚光相同，斑光燈可用煤氣燈代替電燈，雖然不能像電光那樣的美滿，但仍不失他的效用，煤氣聚光燈的裝置方法如下：用鉄片作一燈箱，以能裝入三支的煤汽燈爲限，（做成長四方形）前面裝一個可卸平凸透鏡，（以便卸起來做汎光之用）下置一座，要做到可以自由移動。

汎光 汎光之用途，只在供給一般的照明，最多可以加強某處的光度，汎光燈最簡單的製法，只要取一箱子，前面有一敞口，（敞口仍須裝一門，繫一長繩，以備開關拉扯）箱子內裝汽燈便成。

脚光 脚光的主要作用，在於改正斑光或汎光所放射的光線，以減少其強烈的對照，脚光的裝置方法如下：普通的脚光多裝於舞台前地板空溝之內或地板上，我們改用煤汽燈，就不能不變通辦法，改裝於台前我們可取一長方形鉄箱，一面（向台前）去其一半，使其透漏光線，頂部靠觀衆地位之後半段，亦須毀去，再在邊沿釘一向內斜傾的鉄片，全時并裝以鏡子，以資還光，用時將煤氣燈放入，將箱懸於台前，分置於舞台兩端亦可。

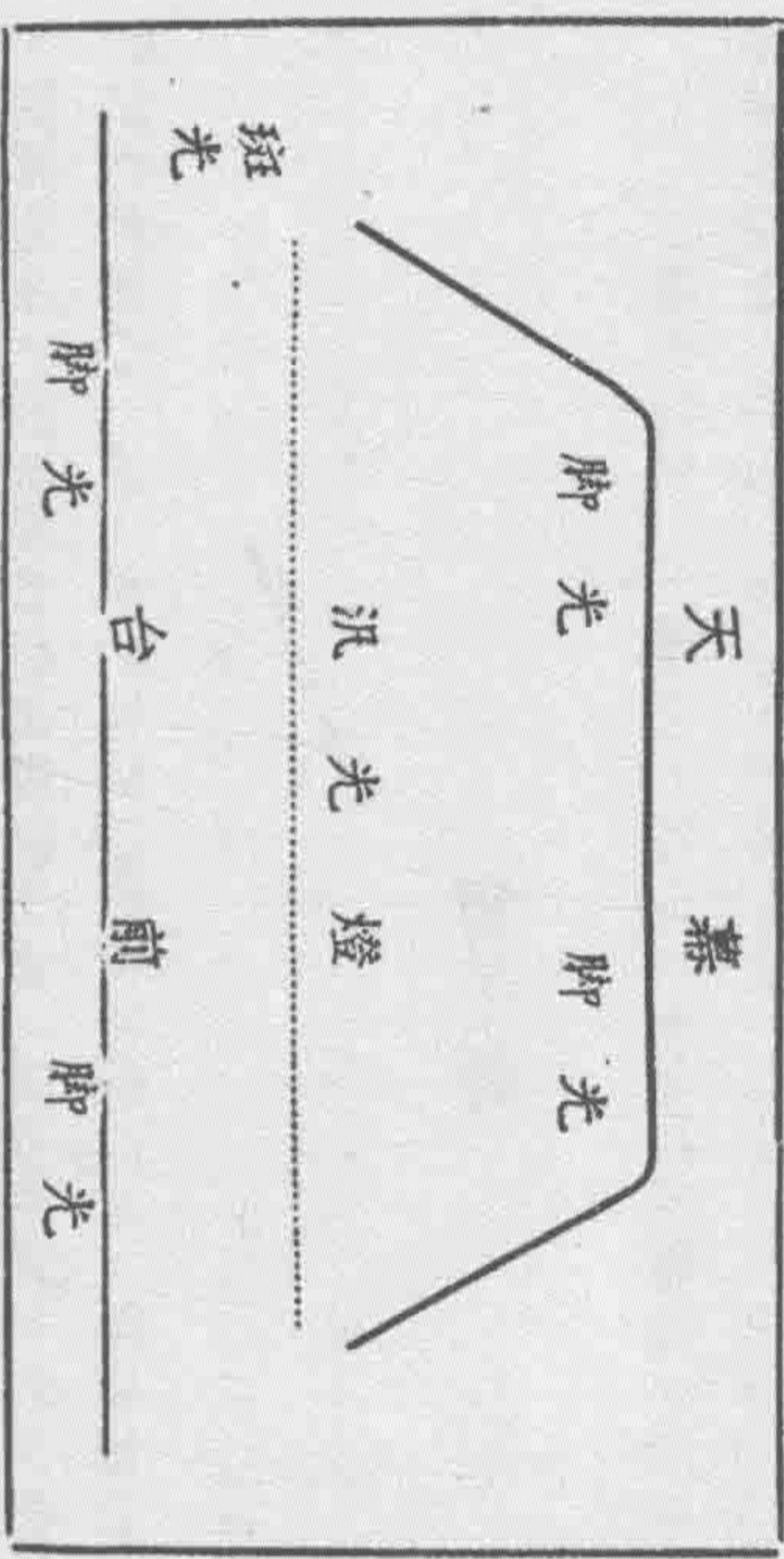
以上是最鄙陋的燈光設計，比較麻煩的，恐內地劇團不能辦到，均不加論列，至於都市應用的燈光，不妨附帶簡單的說一說：

都市的燈光，有聚光，聚光斑光，汎光，條光，脚光，放映機，聚光斑光汎光前邊略有所述茲不多贅，條光的用途是作爲一般的照明，減除陰影，條光包括有吊桿燈，橫幕燈，（即懸於台口內上方或台頂的燈）通常的條光，是

一排小的散光裝在一個長條上，長條上有許多槽，每隻燈泡佔據一個槽，放映機又稱做效果放映機，用以放映特殊效果，如雲霧等爲歐美大歌劇場所必用者。

（二）光的運用 燈光設計已如上述，現在再來說一說，有了如許的燈光，應當如何運用。

燈光的裝置，如果只有上述的幾種煤汽燈改造的器械，比較電光簡單而容易，現將配置方法列後：



說明：斑光燈可置右側，亦可置左側，視需要而定，全頂光燈概用虛線表示。

第一道頂光 在台前頂部，應置若干的汎光燈，有了這種設備，即使沒有其他的燈光，亦可演戲，由此可知這種燈光的重要。

台側斑光 斑光放置台側，可以代替聚光，而且斑光用煤汽燈，已經失却了自由活用的價值，不能用之作代替遮簾的小聚光，更不能不放置台側，但斑光如用作太陽或月亮（放置幕後即成），即可以不必代替聚光。

台前脚光 台前裝置脚光，要以不射及地板為佳，如有必要，亦可在天幕前列左右裝置脚光一排。

條光 普通條光多裝置於台前左右側，我們如嫌側光過暗，也不妨用煤汽燈代替，以桌子墊托，加強光度，以上屬於燈光的裝置，現在折入本題，來談談光的運用。

陰影的投射 在某種場合，舞台需要最多的陰影。

那末燈光管理，便要控制一切的光度，加強斑光與條光的光度，例如辛克萊的「賊」，開始時就需要我們這樣去做。陰影投射，往往能使舞台起種種的變化，所以不可隨便應用，但在需要時，燈光管理不可不盡力以赴。

光度的飽和 在某種場合，舞台光度需要飽和，這時燈光管理，必須減少陰影的投射，使光能平衡，充足，例如富室大宴的場面，便要求這種光度的運用。

光的靈活 燈光常能影響動作，例如某一演員在某一場面，做着緊張的動作，燈光管理，應以代替聚光之斑

劇本選擇

戲劇為感人最深的一種宣傳工具，所以自抗戰以來的宣傳工作，一大部份是由「戲劇」支撐着，可是學校團體或者劇團演出戲劇，的確能夠得到十分的宣傳效果的並不多，其原因第一是真正能夠演出的出色劇本缺少，第二便是演出的劇本沒有妥善地去選擇，這亦是互相表裏的。關於前者，如何解決劇本慌，較為複雜，當另撰專文討論，至於後者選擇劇本這一問題，先在這裏談談。

光照射之，這樣才能造成美麗的場面，圓熟的動作，否則動作往往無由表現，光的運用，便等於死的，不能靈活，所以燈光管理應注意到這一點。

因為煤汽燈不能有色片的控制，所以對於光色的作用，我們只好省略了，但是我們應當附帶告訴讀者的，并不是煤汽燈就不能有色片，（透明色紙代替）仍然可以的，不過極為麻煩，最後我們提出幾個燈光管理的原則：

- 一，各種燈光，以適合移動活用為佳。
- 二，戲劇演出時，如有妨礙戲劇的進行的燈光裝置，一律不得進行。
- 三，燈光管理，應儘量利用繩子及器械，以控制燈光，全時身體應躲隱於觀眾視線不及的地方。
- 四，燈光管理，應使燈光的變化，能配合劇情，（如較複雜者，則由導演製一燈光表交燈光管理根據執行）。

吳方桂

首先我們應該注意，在現階段的抗戰期中，如何激動大眾配合抗戰，如何鞏固抗戰的環境，這是宣傳戲劇最大的焦點，找劇本亦應該從這兒着眼。像鼓勵人民服行兵役，獻金救國，救濟難民，準備游擊戰，暴露倭寇暴行，激勵士兵壯丁殺敵，提倡生產建設，鼓吹自力更生等等課題。我們先要訂定宣傳目標，選擇適當演出的劇本，以最大的努力，達到最大的效果，最少亦要八九不離十。如果一

味以普遍性的抗敵劇本演出，結果很多是無法抓到宣傳的實效的。這無異有病便吃八卦丹，二天油之類的成藥，我們雖然不能說八卦丹，二天油不是藥，可是很多的病非八卦丹，二天油所治得了的，却是事實，我們需要的是對症下藥。這是屬於劇本上的選擇。

其次，要談到劇本的藝術問題，所謂戲劇大衆化，並不是公式化的，說教式的。如果公式化，根本就變成化妝口號隊或標語隊了；如果是說教式的，那根本不要勞師動衆，一個會說話的講古書的便足應付。我們要的是激動時代的劇本，有感召力，有共鳴力，人家看了這戲以後，深受感召，一致共鳴，由於感召與共鳴而發生行動的力量。如果這戲未演之前，觀眾是怎麼一回事，演後又是怎麼一回事，那根本就是失敗，觀眾人山人海，未必是說成功，一時抗敵空氣緊張，那只是衝動式的效果，一時之後不是依然風流雲散了嗎。或人要問那麼戲劇大衆化，究竟怎樣的劇本才算賬，我想，大衆化的劇本，最少應包括三個要素，（一）向上意識的內容，（二）雅俗共賞的藝術，（三）深入淺出的技巧。如果說得更具體一點，我們可以引用熊佛西先生的一句話：「運用巧妙的手法，多用具體的動作，少用冗長的對話，表演一個動人的故事」。於此我們要明瞭，非富有藝術的劇本，不能收到戲劇宣傳的使命。

演 員 修 養

要希望做一個優良的演員，則優良的修養是必要的，

有如要得豐美的收穫，則先須要勤懇的耕耘。

常任俠

第三，我們不能忽略時間，空間與對象。選擇劇本，不能不注意時間，時間近一點的劇本，當比時間久一點的來的容易激動觀眾，（粗製濫造的當然例外）。空間近一點的劇本，自然更爲觀眾賞識，最好是與觀眾有切膚之痛的劇本。至於對象這一問題，大家更加明白。「夜光杯」，贊友們未必看得懂，就說勉強看得懂，也沒有多大成果。作爲宣傳的戲劇，不能選擇觀眾，我們雖然不能爲對象另寫劇本，却不能不爲對象選擇劇本。

此外如選擇劇本，要與表演團體人力物力相配合，自無需多說。不過我們的意見，在此提倡流動演劇時期，當以選擇成果較有把握而需要的人力物力較爲簡單的劇本爲宜。在大都市上演的劇本，自可別論。至改良新平劇一項，事亦可行，利用大衆對於平劇有深長歷史性的關係，編選富有抗敵的劇本。其成果亦未必比話劇爲下，不過由於平劇不同的程式與音韻，要編出一個妥善改良新平劇劇本，並不容易就是了。

最後筆者應該提的，就是劇本不是戲劇的全部，牠不過是戲劇的一環，綜合藝術各部門的一門。戲劇演出的成果的好壞，與這一環或這一門確有重大的關係，所以我們對於選擇劇本不能再三致意。

普通人應具的常識，凡是一個演員都應該具有，然後再加深其專門的知識。一個舞台即是一個社會的縮影，而且是多方面的人生的映現，從古代直到現代，從任何一個地方，任何一種身份，任何一類場合，任何一種情態，演員都負有表演的責任，則知識之需要豐富，應該說超出任何一種職業以上。所以演員要隨時隨地求知體驗，任何一類典型的人物，都是學習的對象。

演員固然需要天才，然而純恃天才，不能成爲一個最好的演員，還需要良好的鍛鍊。

演員要有長時期做這事業的決心，一個短時間的成功，與一個短時間的失敗，都是一種事業常有遭遇，最大的成就還在待於長期努力。

像過去的莎氏比亞，與現時的萊因哈特，都是從極卑微的事情作起，以長期的努力，隨時的修養，都留下不朽的成績，名字傳遍到每一個國度。

演員不止對於本身演技的各條件，要去練習，同時對於音樂，舞蹈，繪畫，電影，燈光，佈景，等部門，都要有些知識，可以幫補演技的成就，雖然這裏都是有專門家在研究着與管理着的。

演員要有真確的歷史的與社會的知識，而且要深切的認識現實，要了解社會的動向，否則將無由建立起戲劇理論，演藝成爲徒勞而無功的工作。

驕傲爲一切事業致命的重傷，一個演員要虛心纔能受益。演員固然要仔細研究劇情與所表的演腳色的個性，但事前接受他人合理的指導。與事後接受他人合理的批評也

是必要的，驕傲是失敗的原因，正是自阻其成功的道路。

在國外常參加觀劇後的集團批評，或者集合許多戲劇界有歷史的工作者，或者是自己劇團內互相的批評，爲求對於事業的進步，批評者態度認真，而接受者態度也認真。

爲了使演員得前進修的機會，前一個演劇博物館，一個演劇圖書館，與一個演劇講習會的創設也是必要的。在東京坪內博士的演劇與博物館，我就得到不少益處。如日本的兩個著名的劇團——新協興與築地——就都有講習會與演員讀書會的設立。因此鍛鍊舊的份子與吸收新的份子，都有向前精進的氣象。一個演員必要繼續讀書，去研究新的理論，批判地承襲舊的遺產。若果停止前進的話，也將同其他工作者一樣是要落伍的。

演員爲了鍛鍊聲音上的表情與肌肉上的表情，則身體的鍛鍊是基本的條件。使其深刻有力，洪亮動聽，能夠引起觀眾的心折，這都是強健的演員的收穫。聲音保持得完美，與肌肉發育得堅實，可以增加表演的精彩，而且在種種心理的變化上，也不是一個衰弱的身體能夠愉快勝任的。尤其當排演一個大的繁重的劇本時，不是強健的演員，簡直就不能擔當。

在許多藝員中，常常爲愛愛自己，而禁絕一切有害的嗜好，過着清教徒一樣的生活。反之不能愛愛自己者，也往往一蹶不振，毀滅了他所造的成績。京劇的藝員常有這種情形，話劇的藝員也一樣，要有規律的生活，常常注意自己的健康。在國外著名的藝員中，還常有終身不結婚的

爲了自己的藝術，而犧牲家庭的幸福。

演員應該有演員的道德與演員的紀律，一個藝術家往往流於放縱與自私，於是不能作團體的活動，成爲個人主義者。在目前的戲劇運動中，個人主義與英雄主義是絕對須要排除的，惟有集團纔有力量。演員的堅苦耐勞負責守信，與互助的精神，是這成功的基礎。

導 演 技 術

中國戲劇運動進展到現在的階段，顯示了輝煌的前途，同時更需要着切實的努力。導演人才的缺乏，同劇本荒一樣，依然是一個很嚴重的問題。要我們把自己的導演經驗寫出來，我想，是應該把它當作研究的參攷和批判的對象來看的。

我第一次的導演是替復旦大學的學生劇團導演四個獨幕劇。那時彷彿以爲導演很容易，到現在有了幾十次的經驗，却越覺得自己的造詣不夠了。

導演並不一定要負責選擇劇本的責任，然而事實上演出的劇本却往往是由導演決定的。我最初選擇劇本的標準，「爲演劇而演劇」的。大段的對白太多的「冷戲」，我不大願意排，我要排熱鬧的戲。二十二年秋戲劇協社在黃子布先生等的努力之下上演怒吼吧中國，由我導演。我看到演員和觀衆的反帝情緒之激昂，感動得幾乎流淚。從此，我更堅定了我的信心，我認清了中國究竟需要怎樣的戲。

最初我不過是把別人演過的戲大同小異地搬上舞台而

演員尤其要有堅固的信仰，認爲演劇是一種永久的事業，作不斷的盡力的活動。這樣纔能盡力傳播文化與對社會奮鬥的使命。

總之演員對於知識思想體格與道德各方面，都要有相當的修養，然後纔有成功的希望。

應雲衛

己。後來我拿到決定了的劇本以後，首先閱讀幾遍。第一遍看故事，第二第三遍尋找主題。在全劇裏具有重要意義的部份，我把他劃出來。然後再請教原作者或是我所敬愛的朋友，看他們有沒有異議。假使他們的見解和我的不同，我一定要追問下去，直到他們用真理說服了我以後，我才照他們的做。

我根據各人的意見，根據全劇的內容，根據自己的生活經驗，創造出一個角色的外形和個性來，讓他們一個個都在我的想像裏生活着。然後我再告訴演員：我要求他們照我這樣做。一個個重要的場面，也是老早就在我腦子裏構成了。我注意整個場面的調和，尤其是不講話的角色的地位。

我利用各種顏色的鉛筆在劇本上做種種記號，自己注意的，要演員注意的，關於佈景的，關於地位的，關於動作的等等。

怎樣緊緊地把握住全劇的頂點，怎樣有力地強調着全

劇的主題，這是最苦心焦慮的事。我認為這是成敗所繫的。

非學校劇，對於角色的支配，比較得沒有把握，分配劇團就沒有這種麻煩；那些劇員都是平時相當熟悉的，分配角色是很便利的。

角色派定以後，我給他們講劇本的主題，故事的發展，和每個角色的個性。我要劇員在排劇之前先讀劇本，只要記得各人對話的轉接，不必讀得爛熟，以免上了台有背書式的毛病。排地位的時候允許劇員帶劇本，要他們在劇本上註好動作，把這些註文同劇詞連着讀。排到相當時期，不許帶劇本了，必須全體劇員同時放下劇本，不准有一個例外。這時用提示人來補救劇員的遺忘。

關於我所導演的戲的舞台裝飾，即使有專門設計的人，我也要堅持自己的意見。美術上的問題我自然不如設計

戲 劇 與 雜 耍

戈 矛

這裏要說的，不久以前我們會寫了一個有趣的舊形式的新劇，叫做『三打雁門關』，這是完全利用了舊劇的形式寫成的一個獨幕劇。化裝，唱白，插科，打諢，純粹是舊形式的。然而，內容却是以奪取雁門關，穿插新的真實的戰爭的故事，在這幕劇裏主要的登場人物都是現實裏的人物。譬如：朱德、賀龍、蕭克、板垣等，這幕劇寫成後，只上演過一次，但意外地得到了觀眾的愛好。我想，觀眾們愛好這幕劇的原因，不外有二：第一，故事是真實

者內行，但裝飾之有關表演的部份我却有建議的必要。拿道具來說，我要每一件道具上都有戲做，我反對設置只是爲了美觀而在表演上不必要的道具。又如，當劇情充滿着某一種情調的時候我要從窗戶裏射進一道光來，爲着一對情侶談愛的方便我要求有一張特殊形態的沙發，或者在某一個角色說一句很漂亮的話時我叫他亮一下手裏的打火機。這些，設計者不一定會想到，但我却非請他照我的思想做不可。

我對於觀眾的用心決不下於對劇本，演員等等。在別人演戲的時候，我總要去看，一面注意着台上的演出，一面留心着台下的觀眾。我很客觀地研究那戲劇所引起的觀眾的反應，由此批判那位導演的得失，作自己的參攷。在我自己導演的戲上演時，我也一樣鑽在觀眾中間，從他們對於劇中的反應尋找教訓。

的；第二，是新奇。大家在戰地上看膩了話劇，突然演出齣新奇的舊戲，換一換胃口，自覺別有風趣，當然值不得大驚小怪。但這幕劇的缺點是不能普遍的上演，只限於在某種情形下的演出，而且還嫌缺乏嚴肅性。如果另有新故事材料，這種形式是大可以利用的。

短短數月來的演劇經驗告訴我們，一般民衆所歡迎所愛好的劇是：短小精悍，簡單活潑，意義明瞭，含有煽動性和趣味性的短劇，與舊形式新內容的舊劇。因爲劇情太