

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



第十一冊

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 •

第十一冊目錄

歌劇藝術 王餘主編 成都：歌劇藝術社出版

第一期 一九四五年七月 一

公演《最後關頭》特刊 國立戲劇學校巡迴公演劇團編 長沙：國立戲劇學校巡迴公演劇團

出版 一九三七年 二九

公演手冊 教育部第三巡迴戲劇教育隊編 (四川)雅安：教育部第三巡迴戲劇教育隊

出版 一九四二年 六七

光華附中·戲劇特刊 邢雲飛主編 光華附中半月刊編輯部出版

第二卷第三期(《戲劇特刊》) 一九三三年十一月 九三

第三卷第七、八期合刊(《戲劇特刊》) 一九三五年五月 一七一

光明·戲劇專號 洪深、沈起予編輯 上海：光明半月刊社出版 一九三七年五月 三三五

第一集



第一集

歌劇藝術

創刊號

OPERATIC

ART

一九四五年七月出版

目

錄

關於歌劇的.....	趙	潤	3
略論歌劇藝術.....	康	誦	6
歌劇綱要.....	劉	念	7
改革中國舊劇.....	傅	錫	10
民族樂劇一頁.....	放	勳	11
歌劇原委.....	王	雲	12
歌劇表現的三重性及單元性.....	王	餘	13
華洛納的藝術及其他.....	天	風	18
舞台對話交響化.....	萬	繼	21
編後.....			24
通訊數則			

主編 王餘 編輯委員

王雲階 蔡紹序
王紹清 劉念渠
王常任 萬籟天
吳曉邦 蕭養
趙越 趙光耀

經理人
傅家祚
戴昭祺

出版者

歌劇藝術社

成都
祠堂街孝天大樓

號 蓉 元 寶

街 馬 走 : 址 地

較
選
擇

歡
迎
比

美
禮
券

發
行
精

廠
產
品

推
銷
名

用
百
貨

經
售
日

一六實業公司

青石橋北街

供應各項文具

製銷一六墨水

各色墨水

買一送一

自七月一日起

營本大的料燃市本決解

客貨存放收費頗微

經營各種炭類

品質最優 價廉無比

大孚煤業商行

運輸敏捷 歡迎採購

行址：椒子街九九號

代客賣買手續簡單

廠砂翻成益

本廠專鑄銅鐵大

小機器及鋸活鑄

各號補胎機汽缸

彈簧圈及套筒建

築花窗欄杆各貨

迅速定期交貨若

蒙惠顧毋任歡迎

新外南建國

廠址 西街二九號

·春熙北段·
恒義昇襪衫廠
樣樣花色新穎超人
件件物品價廉出名

牌子老當然第一
定價廉亦屬無雙

彭泗興源織工廠

廠址——成都南區上池正街六一號

辦事處——走馬街三五號

電話——七五五號

最新出品

各色全絲軟緞	各色上紡素緞
各色克利花緞	各色全絲新葛
各色全絲嗶嘰	各色花素寧綢
各色蜀錦被上	各色時花件料

趾脚

濕癢靈

膏水
·能功·

成都上西順城街59號

·痛止癢止，菌殺濕除
永，效神見立不無之用
症癩頑頑切一，根斷久
·效奇見立之用
貨代有均房藥大各國全

藥良腐皮

濕特靈藥

水膏

專治各種頑癬 癩疥 濕氣瘡

熱毒瘡黃水瘡爛脚均奏奇效

各大藥房均有售出

藥膏 藥水
藥治 藥效

街大東西
角轉口市墜

我說歌劇就是歌劇，首先因為牠不是純粹的音樂也不是純粹的戲劇。

關於新劇的

結語

羅可斯特羅說：歌劇是一種戲劇，悲劇或是喜劇的；通篇始終歌唱；用適當的佈景和動作，一個管弦樂隊用作伴奏。

這個定義好像是很邏輯的，其實這還只算是一個皮面的形容。

記得莫斯科劇場雜誌登過一篇加波維契的論文：甚麼是舞劇？他也對舞劇這形式作了些定義似的界說，但接着人們寫篇文章反對他，篇名叫：舞劇就是舞劇。

對的，舞劇不是別的，就是舞劇；正像歌劇也不是別的甚麼，也只是歌劇一樣。

× × × × × × × ×

我說歌劇就是歌劇，首先因為牠不是純粹的音樂，也不是純粹的戲劇。

因為，她不僅僅是樂音的渲染，樂音的抒寫；她也不僅僅是動作的描繪，語言的刻劃。

華格納在歌劇史上有他特殊的地位，但我看重他的，還是他替歌劇換了個名字：樂劇。對的，歌劇，無論在形式上或內涵上都該叫她為樂劇：音樂的戲劇。

× × × × × × × ×

整個歌劇史也就是音樂的成份和戲劇的成份在歌劇中互爭主導的紀錄，意大利歌劇代表前者的勝利，德國歌劇代表後者的反動。這二者的代表作家我覺得是羅西尼和華格納。

羅西尼寫的東西華麗，機巧，浮淺而却誘人，華格納寫的東西誇張，偽飾，炫耀但却沉重。

× × × × × × × ×

意大利是歌劇的搖籃，歌劇的故鄉，但我却寧可看重法國人，德國人，俄國人。（意大利人中間只有一個鶴立雞羣的浮第。）

有三個名字，過去在歌劇史上沒有被人看清楚他們的地位。他們是格呂克，韋伯，莫索爾格斯基。另外，有三個偉大的名字也必須提到，這是莫扎特，悲多芬，斐迪士。

× × × × × × × ×

誠摯和嚴肅，是德國作品中時常發見而意大利作品中最容易缺少的。（但歌劇之外意大利有個帕萊士特里那），但華格納在德國人中間是個例外：他缺少誠摯。——華格納，自私的站在一切先師的成果上，由一個概念出發，藉着他超人的生命力，硬要別人相信他的偉大是前無古人的。

但他的理論是對的：樂劇，她集合了一切藝術，一切藝術為了她犧牲自己的獨立。

他的實踐也有些是成功的：戲劇不為傳統的形式而割裂；主導動機的應用；配器法的改革……

× × × × × × × ×

歌劇「劇場」上的革命，倒真的是華格納造成的。就是他，第一個要求演員，樂隊，舞台工作者向作家負責；第一個要求整個舞台上的人為一個意念而工作；第一個企圖「征服」聽眾，第一個要求觀眾「歸順」（激頭激尾的征服和激頭激尾的歸順）。他的劇場里只有台上有聲，樂隊和指揮不見了，沒有突出的體育家似的表演和劇間的歡呼。……

× × × × × × × ×

格呂克是華格納的先驅（當然，某種意義下，悲多芬也是的）；也可以說：格呂克所沒有完成的，他想繼續他；也可以說：他把格呂克的原則更擴大了些。

韋伯，雖然和他的同時代的偉大人物比較起來，他似乎像淺薄，庸俗了些。但這個音樂家

中最通達世情的人，補足了莫扎特，貝多芬，修伯爾特這些偉大的德國人所沒有完成的事。

莫索爾格斯基，他不僅繼承了格林卡，並且還啓示了里姆斯基可沙可夫，是他開拓音樂上現實主義的新路，雖然他做的不多。

× × × × × × ×

現實主義決不是自然主義，去年我翻譯了蕭斯塔可維契的『姆真斯克地方的馬克白夫人』，看見他的辦法更是自然主義的辦法，譬如，這歌劇差不多沒有曲調，完全是按着自然語法的抑揚頓挫來寫的。（忘記了，他這歌劇是杜標西的『斐利和馬利桑德』的仿製品，不過比原本更進一步的大胆，粗獷而却世俗些而已），雖然這是沒有價值的失敗的嘗試，但總是不足為訓的（至于他在音樂上其他部門的成就和後來被批判後的作品怪誕作風的消失，雄偉而清新的風格的形成，那應該是另外的事）。

但這歌劇還是有個特點，就是合唱，這歌劇構成中的重要份子，第一次被重視，而且精心的與別的部分結合着，發揮了自來歌劇中合唱所沒有達到的力量。

× × × × × × ×

十年前，我曾經替我自己開過一個大得驚人的書單子，關於歌劇部份的我想至少讀完以下的著作。（這大書單用了三十張打字紙，其中有許多到現在也沒有看見過，不要說硬了）但這書單很費了我些時間，我抄下這單子，也很有意思。

悲多芬：斐代利奧。

斐遼士：特洛依人（兩部：特洛依城的沉淪，古加太答的特洛依人），本汶奴托塞利尼，浮士德的永劫。

比才：加爾曼，阿萊城的少女。

包依圖：梅非斯托非爾。

包羅丁：依各爾王子。

查利比尼：美迪亞。

唐尼才蒂：愛樂。

杜標西：斐利和馬利桑德。

德伏扎克：阿爾米達。

達爾哥米斯基：石客，雅沙爾卡。

格呂克：奧斐斯，依斐金尼亞。

古諾：浮士德，羅米歐和朱麗葉。

格林卡：依凡蘇沙金，盧斯藍和盧德米拉。

萊翁卡伐羅：伶人。

馬斯卡尼：田間騎士。

莫扎特：笛，菲加羅的結婚，塞拉吉的

當然，這些著作一將不能完全讀到，但這是歌劇文獻中，我以爲值得留傳的有價值的作品，（雖然有的是藝術上的價值，有的是文獻上的價值。）

× × × × × × ×

意大利人的本事是詠唱調（羅西尼，浮第），法國人（德國人）的本事是朗誦調（格呂克，杜標西），俄國人的本事是合唱（莫索爾格斯基，蕭斯塔可維契），德國人，法國人，俄國人都很會弄管絃樂（華格納，斐遼士，莫索爾格斯基）。

應該是：詠唱調，朗誦調，合唱（包括重唱），管絃樂有着相等的地位，不能有任何偏廢。

× × × × × × ×

楊逸。

莫索爾格斯基：波利斯郭杜諾夫，科凡金娜。

梅耶比爾：先知者。

馬斯南：泰伊斯，維持，曼儂。

奧芬巴哈：大公夫人，霍夫曼故事。

普西尼：波希米人，托斯卡，蝴蝶夫人。

龐區利：喬弓達。

羅西尼：威廉退爾，塞維利的理髮師，奧塞羅。

利姆斯基可沙可夫：殘暴的伊凡，金雞，沙皇的未婚妻。

史特洛希：沙樂美。

柴可夫斯基：尤金奧涅金。

浮第：瑞郭萊托，花茶女，阿依達。

韋伯：自由射手，奧伯爾，優利安。

華格納：尼伯龍鐸（四部：萊因金，瓦爾爾苦利，西格弗利，諸神黃昏），特里斯坦和

依索爾特，泊西發爾。

演員，歌劇演員，只是個好歌唱家固然不夠，而且是一個會唱歌的好演員也不夠，歌劇演員的表演藝術是應該自有體系的。——這方面應該感謝丹青柯和史丹尼斯拉夫斯基的試驗所，他們在這方面所作的實驗的價值是很大的。（只就馬克白夫人的演出，已經應該算是歌劇史上的一件大事了。）

× × × × × × ×

建立中國歌劇，更是個千頭萬緒的大問題。

自然，歸納起來還不過是幾句老套。

第一是中國化的音樂語言問題（調式，和聲，樂音言語彙，靜止樂器……的中國作風中國氣派）。

其次是西洋歌劇和中國歌劇（京戲，地方戲……）的學習，西洋舞蹈和中國舞蹈（秧歌舞，雲南燈戲，少數民族的舞劇……）的學習；西洋演劇藝術和中國演劇藝術（京戲地方戲的表演手法，演技；吟唱藝術……）的學習。——這好像是符咒似的公式，但却是真理。

× × × × × × ×

如果想偷懶，最好先從歌舞劇（恕我杜撰，我想這是西洋歌劇，輕歌劇，西洋舞劇，中國歌劇，秧歌舞，燈戲……的混種）入手。先，不妨寫小形式的；樂隊里適當的加入中國樂器啦，演唱藝術的中國化（吐字，Vibrato，舞台動作……）啦……這些看起來是末節的小問題也必須考慮。

× × × × × × ×

多介紹吧：多創作吧！不是麼？多看，多讀，對於作家，對於公衆不都是很好的教育？多寫作，多試驗，對於作家，對於公衆不都是很好的實習？

並且，別忘了批評。（批評就是公衆的意見），善意的批評和虛心的學習，對於作家，對於公衆都是最好的鍛鍊。

一九四五年新年。

【上接第 12 頁之「歌劇譚義」】

，我可以說總有一千次，統計在美國每年共約一千五百次的歌演出。

問：一個歌劇演唱者必須具備什麼樣的基本條件？

答：我想，我在前面已經充分詳細的說出了關於一個歌劇演唱者的基本條件，僅憑音樂的能力和技巧是不能充分造成一個歌劇演唱者的，在上面的必須條件之外，歌劇演唱者必須具有音樂家的修養，具有理解力，戲劇表演力，想像力，以及至少會三四國的語言，這其中每一種質素都是在訓練一個歌者擔任歌劇角色之前極其重要的。再者，一個歌者的音聲必須能發展到他的歌聲不致被五十以上的歌劇管弦樂隊的聲音蓋過。還有，舞台訓練也是造成一個圓熟的歌劇藝術家的一個要件，許多歌劇者企圖去演唱歌劇卻因了少有甚或沒有舞台經驗而怯場以致，能合理的發揮他們可能賦有的天才。爲了糾正這種情形，在歌劇院裏和一個歌劇者反對的事，應該盡可能的在教師的研究室裏以及，規模的演出中加倍鍛鍊，一個歌唱者可以細心的準備着少許歌劇獨唱曲甚至整部歌唱，這他

可得做得很好。但是他卻不見得能準備了一個角色的其他部分。因此，時常當衆表演是可貴的，這樣歌唱者可能克服舞台恐懼，且得免去在那綜合的藝術歌唱的演唱上所有的附帶的拘束。

問：有人說音樂，特別是大歌劇，在戰時幾乎不可能有任何發展，你覺得怎樣？

答：那不是怎樣發展大歌劇音樂的問題，而是有沒有創寫這樣作品的天才者的問題。今天，算起來這種人物是很少的。這末一個真正的著名的歌劇作家蒲契尼，死於一九二一年，以後就沒曾有過堪比擬的作曲家，在以往五十到一百五十年間，許多偉大的歌劇產生了，我們幸運的有過貝利尼（Bellini）董尼察提（Donizetti），羅西尼（Rossini），莫札爾特（Mozart），裴才特（Bezet），戈諾（Gounod），費爾狄（Verdi），華格耐爾（Wagner），馬斯卡格尼（Mascagni）和蒲契尼（Puccini），這些天才者，除了少數的音樂大家而外，我們極少有曾經留下過任何永久性的作品的人。如看來，那主要的不是戰時與平時問題，而是音樂天才者出現的問題。

中國新歌劇應該是音樂與劇的結合，
音樂與戲劇相輔而行，同等並重。

異論歌劇藝術

康詠

甚麼叫做歌劇？一般人常有不同的解釋，爲了避免含糊與混淆，似乎有先加界說的必要。我國的劇，實際上凡劇都有歌，如：『平劇』，『川劇』，『漢劇』『崑腔』……等。音樂只是劇的附庸罷了。組織既嫌簡陋，歌曲亦頗單調而乏味，近數十年來新劇——即現在的話劇漸漸發達後，始有舊劇（歌劇）與新劇（話劇）之稱，但是筆者這裏所要討論的不是上述的任何一種，而是目前客觀環境所需要的新的歌劇，是一種採取西洋歌劇的長處，而滲入中國的色彩與風味，以適合國人口胃的中國新歌劇。

中國新歌劇的定義

中國新歌劇應該是音樂與劇的結合，音樂與戲劇相輔而行，同等並重，好像西洋稱爲『Opera』的一種綜合藝術，這種歌演，是複雜的融合，凡戲劇、音樂、文學、舞蹈、繪畫、彫刻、建築（舞台背景）都包含在內，這是一切藝術的綜合表現。所以它的定義應該是：『中國新歌劇乃音樂與戲的融合，是以聲樂與器樂曲伴著立體的舞台，人物的動作和扮演而成的綜合藝術。』

中國新歌劇之路

年來音樂與話劇在橫的（即普及）方面，的確有了相當的收穫，而在縱的（即技藝）方面，也的確已經有了差強人意的進展。時代不斷的演變，我國舊歌劇，亦漸告失勢，它雖尚有它的存在價值，但已不能佔有全部的聽衆了。爲了客觀環境的需要，於是產生中國新歌劇的呼聲，便愈叫愈響！最近數年內，有志發展新歌劇者，先後曾經嘗試演出過『秋子』，『荊軻』，『蘇武』等，它們有優點，也有缺點，而且爲了種種客觀條件的限制，無論在方法，效果及演技各方面，有不能令人滿意之處，是意料之中的事，但是他們這種努力，和苦幹的精神，確是值得欽佩的。他們的嘗試，已經引起了社會的注意，所以在中國新歌劇的發展史上，他們是有勞績的。

筆者認爲今後中國新歌劇之路，只有依下述幾條原則，力謀發展，才是正確的。

一、內容與情調要本國化 一般人認爲所謂新歌劇，勢必是全盤搬取西洋那一套，一切都是模仿外國的，僅僅在文字上加以改動而已，其實，這是不正確的，各國國民都有它的特殊的情調與生活背景，爲要適合本國人的口胃與反映本國人的生活，必然是要歌劇的內容與情調都本國化，換言之，爲了爭取聽衆使他們發生一種親切感，要得到他們的歡迎，不但要在劇情本事上，盡量描繪中國社會的可能的諸種形態，而在音樂的——無論聲樂或器樂的情調上，也要盡量發揚東方的色彩，與本國的風味。

二、無妨採用西洋的技巧與工具 社會是進化的，人民的感受力（或慾望），也是向上的，所以一種簡陋無進步的工具，與單調乏味的技巧，都沒有保留或繼續採用的價值，我們應該拋棄它，讓它僵化！我們無妨運用西洋製曲的方法，唱奏的技巧，和科學的工具（樂器）。西洋的樂器，誰都不能否認是發音準確，音量豐富，音域廣大，構造科學化的一種演奏工具，何況『音響』的本身，是沒有國界的，只要不襲用西洋的情調，自然仍不失爲本國的音樂。

三、要發揮批評與檢討的威力 年來話劇的足進展，而有今日優良的演出水準，它的主要原因，固是由於工作者的努力，而常予以正確的批評和虛心的檢討，未嘗不是一種最大的促動力，（目前國內劇壇，便缺乏此種批評與檢討的風氣），所以要能使新歌劇在正確的條件下逐漸發達，對於發揮『正確的批評』與『虛心的檢討』這二種威力是不能忽視的。希望熱心新歌劇運動的朋友們，在努力從事著作或推進工作之餘，還要盡量發揮偉見，不含絲毫惡意的，在正確的學理的原則之下，予以無情的而善意的批判，才能使中國新歌劇走向佳期的境界。

三十三年十二月十六日脫稿于重慶張家花園。

我們相信中國歌劇一定有着輝煌的前途，牠將在新中國的民族藝術中佔一個重要位置。但，必須積極的推進牠。

歌劇論綱

謝志榮

一 實踐的推動與進展有賴於理論的建立與深入；理論的產生則必以先行的實踐為根據。

中國歌劇問題是需要實踐中予以決解的問題，却需要理論為實踐的指標，以避免可能預見的錯誤和走冤枉路。

因此，我們不但不該忽略而且必須重視前此的實踐與成果，從其得中決定取舍。

二 歌劇，一般的說來，是別於歌劇而言的，是以歌唱為主的戲劇，是以歌唱為傳達思想與感情的主要媒介的戲劇。

在歐洲，歌劇是沿着音樂的發展而產生和發達起來的。

在中國，假如說平劇和川劇等等的舊型戲劇是歌劇的話，音樂（文場和武場）的重要性不及歐洲的歌劇。

這裏的差別，主要的，是由於社會經濟結構不同而決定的。

三 今天，我們所有的歌劇，已經呈現了多種的樣式——分屬於不同時代，不同社會經濟基礎的樣式，正是轉形期中國社會的反映。

首先是傳統的舊型戲劇。

舊型戲劇也有幾十種，各具有獨自的地方色彩。但，牠們具有共同的特徵，即內容上不外忠孝節義，形式上有一定的程式。

流行於農村的秧歌之類，也屬於此。

這是封建社會的產物。

封建意識不僅表現在劇本中，也表現在演出形式上。最普通的如男上（左）女下（右）的坐位即是。

四 封建社會的經濟基礎開始崩潰，舊型戲劇隨着變樣。

代表了半殖民地半封建的中國的戲劇是民國初年出現的海派的連台本戲和夾有歌唱（皮黃）的文明戲。

平劇加上魔術（機關布景）是海派戲。

平劇加上話劇（初期的）是文明戲。

牠們最初出現並流行於沿海的的商埠。現在，我們還可以在內地找到這類東西。

五 抗戰之後，為了普及宣傳，舊型戲劇曾被重視，有人企圖在這種形式中試予以新內容。

老舍寫過一些新的平劇劇本（以及鼓詞等等）。高蘭的『戰臨沂』更把現代軍人搬上了舞台。

比較有較大貢獻的，當推田漢與歐陽予倩，他們編過一些劇本，搬上舞台，收到了相當的效果。

由於舊形式的束縛，這祇能達到某一限度的發展。

六 魯藝同人在這方面的努力也不能忽視。據茅盾的介紹：

「……他們的研究工作分為三個步驟。第一是要澈底把握平劇的技巧規律，先鑽進去，然後再走出來。……第二是利用平劇的藝術形式來演出新編的歷史劇……這一步工作，是具有「樞樞作用」的，新的成份將逐漸加入平劇的藝術形式內……第三，才是站在第二階段的實踐成果上再前進一步，用現代生活作為題材試編新歌劇……」（引自『戲劇的民族形式問題』）。

（可惜我們還不能看到演出。）

七 魯藝的實踐，已經有了幾年的歷史，可以說是根據同一原則而應用在秧歌上的，有了如「牛永貴受傷」那樣的脚本。

秧歌的應用，已經成爲一種廣大人民的文化娛樂。

周揚曾如此說過：

『在組織上，第一，根據各地具體條件不同，可以採取各種不同的形式，如文化台，自樂班，秧歌隊等。……要做到每個地方的老百姓都有新的文化娛樂活動。第二，要以民間藝術家爲骨幹，通過當地的學校，讀報組，冬學，夜校等基層組織來組織秧歌隊。第三，組織秧歌隊一定要是從下而上的，根據自願的原則。……第四，鄉間的秧歌，要同附近的機關密切聯系……其次是脚本的問題。主要靠自己編，老鄉們自己編的比知識份子編的還好……再則，寫的是本地方的事情，真有其人，真有其事，看起來就會更有味道一些。……』

這，是另外一種東西，牠是民族的，民主的，大衆的，現代的秧歌——一種歌劇。

八 王泊生的新歌劇又是一種樣式。

他企圖把古今中外的歌劇於一爐，從而創造民族本位的新歌劇。

先有「岳飛」，試着打破了平劇的規律，加上了合唱合舞，音樂則帶有濃重的崑曲風格。

後有「荊軻」（僅試演第三幕），伴奏的是西洋樂器，舞姿頗多西方的樣式。

問題是：劇本所表現的生活與意識，不是現代中國的。演出形式並不協調。

九 沈星海的「農民曲」是另一種樣式。牠的特徵是充分採用了民謠的旋律製作了新的樂曲用以表現今日的大衆生活。

與這類似的還有凌鶴的「樂園進行曲」：

十 曾經在重慶成都演過的「秋子」是仿歐洲歌劇的嘗試。

劇本、音樂、舞蹈、歌劇、舞台裝置……都有部份的收穫，也留下了若干問題。

另一個是「苗家月」，還沒有演出。

十一 我們有着這種種樣樣的歌劇。

問題是：牠們是否就是中國歌劇呢？不。中國歌劇是否將由此種種中產生呢？是。

怎樣創造中國歌劇？問題，從這裏，已經有了一些端倪。有的試由變革舊劇入手，有的由介紹西歐歌劇入手；有的，也另有人主張該由話劇出發。

假如有機會，不妨都試試。但，問題的癥結不在怎樣着手，不在我們要求的是怎樣的歌劇。

十二 中國歌劇問題是怎樣創造以爲中國人民所喜聞樂見的形式表現現代（歷史）生活的內容的歌劇的問題。

形式不能離開內容而存在，歸根結底，是內容問題。

思想必須是進步的，健全的。一切倒退的，病態的，及科學的，反民主的思想必須從根清除。

意識必須是大衆的，明確的。即是要求透過人民大衆的觀點去認識事物。

【上接第 11 頁之「民族樂劇——貝爾」】

在一隻活牛犀角所掛的針孔上射箭比武，這真是蒙古人可愛的，原始的，無飾的比賽特質。整個舞台底景物——薩彥山麓的風景，古秦坦（Titans）神族底光榮的禮節，游牧民族，大汗，朝臣，僧院中裝潢的祭壇，掛着猛禽獸底頭顱的鎗矛，龍袍，化裝人物的神形怪狀，各種面具——這都表示了奇突的異樣的，極端興奮的背景。

作曲家楊西樂夫（B. Yampilov）和貝爾

斯基（P. Belinsky）對於這第一部樂曲已經有了五十種作品。他們將輕嬌的布里亞特底樂曲修作得像與舊。斯結的蒙古歌音一樣。

這種修作的結果，既不是一個民族腔調的重奏，亦不是一個普通歌音的創作。兩位作曲家亦曾屢次想仿照西歐的方式用到民族腔調上來，這畢竟是一個冒險，幸而沒有成功。有很多特質是來自哈脫曼（Hutarman）單調佳音作品中的，這種作品往往是作家即席而就的單音民歌，亦就是貝爾和布輝合唱的 D 調高音

主題必須是積極的。

題材必須是現實的，我們並不排斥幻想，却要求現實的根據。我們不妨有神話或傳說，可不要封神演義或劍俠之類的虛構。

十三 音樂問題和語言問題是重要的，兩者是傳達內容的主要媒介。

中國音樂，如在舊型戲劇中所見的，失之於狹，牠不足以表現現代豐富的生活內容。西洋音樂，如在西洋歌劇中所見的，自然不能依樣葫蘆的搬移。

這需要創造。

柴可夫斯基的成就值得我們參考。

語言必須是大眾的。詩人的成就已有不可磨滅的造詣，是一個有力的幫助，不必再乞靈於七字句，十字句或長短句，文縷縷的排偶文書，根本聽不懂的，更不能有。

十四 形式問題有兩方面，一是劇本的形式，一是演出的形式。

劇本的形式可以有各種，在今天舞台條件允許之下，都不妨嘗試。

演出的形式較複雜，主要的是動作（舞）與服裝的形式問題。

一定的內容要求一定的形式，『秋子』的主角是日本青年，可以採用日本舞踊；『希飛』中的舞全部是舊（平劇、崑曲）中的，尚能協和，『荊軻』中就大有問題！

現代服裝是否合於舞，還待研究。

可能的辦法，是依現代服裝樣式加以美化（裝飾化）。戴愛蓮的舞蹈服裝（葉淺予設計）已經打開了一條路。其『空襲』，『賣』表現的都是現代生活。

十五 歌劇的創造要求內容與形式的統一，更要求形式諸要素的統一。

在這個原則下，古今中外的歌劇都可能供我們採用，但，不是七拼八湊，東攬西拾，弄成了不古不今，不中不外的四不像的歌劇。

首先，創造者得了解古今中外歌劇的諸特徵，吸收其優良的部份。

其次，創造者得把握現實主義的創造方法。

最後，創造者得認識現代中國人民的生活，思想與感情。

十六 歌劇的演員不僅需要聲樂的訓練，還要有表演的訓練。

在這方面，我們感到了人才的缺乏。

現有的歌劇訓練團體，似乎還沒有送出何等卓越的演員。

十七 今天，想具體的描繪一個中國歌劇的輪廓是不可能的。我們僅能就原則上提供若干意見，用實踐來求得正確的答案。

為了解決這個問題，我們希望，有人經常的做集體研究，演出實驗，虛心檢討各種實驗的得失，不能固執一己之見，否認其他的成就。

我們相信中國歌劇一定有輝煌的前途，牠將在新中國的民族藝術中佔一個重要的位置。但，必須積極的推進牠。

十一月末渝。

作家將布里亞特音調的樂律，運用得妙如人意。

歌音的本身，原是不完全的——每部作品的處女作都是如此的——但是對於劇情却增加了統一性和原始性。然而，戲劇中最令人驚嘆的地方，就是上述的民族舞蹈，各種儀式，禮節，以及臉譜。

臉譜上，有很多談話的地方，很多逼真的熱情，和樂觀，使觀眾一目了然。這種表情，顯明了英武的武士，爲了人類的生存，用他們

赤胆忠心在善的武士精神與惡的死魔中作傳統的掙扎奮鬥。我們感覺到的布里亞特蒙古人從神秘的奴隸裏，解放出來，嗤笑着邪教。對於許多還在革命前夕，屈膝在巫醫和喇嘛教徒的權威下的人民，這部戲劇正可證明向舊勢力鬥爭後人民的凱旋勝利。

（四）『要得！要得！』

虛飾、愉快、憎怖、接踵着而來；動作逐漸地緊張；節拍愈是劇烈，變幻亦愈精彩。每

中國的舊戲是一種特殊的藝術形式，當然有它絕對的優點。

改革中國舊戲

歐陽予倩

我從學習和實驗中，研究出了一個改革舊戲的方案。這個方案在已經出版的文學創作，「後台人語」裏曾經大略提及，你不妨拿來參考一下，並盼能給我一點意見。

舊戲在抗戰以後已不像從前那樣被進步青年所唾棄，而且很多人已經在注意這個問題，廣西有「戲劇改進會」，陝北近來也成立了一個平劇研究院，歷史最長的有陝西的易俗社，不過我的方案和作易俗社以及以前山東實驗劇院都不同。

中國的舊戲是一種特殊的藝術形式，當然有它絕對的優點，譬如把唱樂、器樂、文舞、武舞（古代文舞以昭德，武舞以象功）土風舞、說書、表情、動作、說白、武術等雜湊在一處成爲一個東西，一個特殊的表現形式的，別國沒有。舊戲處理時和地的自由，別種戲裏沒有。——這是優點，但爲機械的寫實主義者所訕笑。亂彈雖然打破了崑腔戲十行角色的束縛，但是本身的編製始終沒有完全，但其片段的完整，所以齣戲大半可看，整本戲便看不得。

關於內容，我在此不談，只談形式和技術。我想從編劇方面使它故事的排列，情節的佈置，人物個性的描寫，（舊戲裏沒有）場面的安排，弄得妥貼，成爲整個的作品，表現一個整個的思想。一貫的情緒。

我想改去它呆板的舞台面，而代以生動的畫面，利用色彩，線條，和適當的背景——平面或立體——襯托出浮彫似的單像或羣像。這種背景，如果運用得好，其功用并不止於襯托，它也可以跟着生動的人物，生動的場面而成爲有生命的；并不是幾條布幾張圖案畫。這一樣東西都在瘋狂似的變遷。鑼聲伴奏着表情，編織了一幅驚絕的嬋音旋律。每個人都嘆美讚絕以爲不能再有更好的了，以爲已經到了閉幕的時候了，大家都要想叫出：『要得！要得！』的聲音來；誰知舞台上還有更倏忽的變幻，舞蹈亦來得更緊湊和奔放，然而，這股旋風不僅是普通的樂場中的表演而已，因爲在臉具跳舞的場合裏還有着貝爾大汗底皇宮裏向着布

屑因爲物質不充分，我還沒有完全辦到。（沒有完全辦到就等於沒有辦到。）

「戲劇的」部分，要整理，要加強。

歌舞的部分要有新的組織——如武戲能從新組織，可以使之成爲東方舞蹈戲。

最近舊戲界受了從前的影響，編出些話劇化的二黃戲，把對白加多，歌舞減少，或者就生硬地加上幾段唱，我都不贊成。

音樂部份問題最大，聲樂和器樂都有問題。此時我來不及詳細分析，倘若假日有機會，不妨見面談一談，最好先打個電話約一約，我的電話是二九七八。

至於話劇和舊戲是兩樣不同的東西，沒有甚麼可以相強的。而且就是話劇也有種種不同的演出法，并非機械的寫實主義所能概括。但是舊戲有些地方可以向話劇學習，例如人物個性的處理，對話的處理，場面的處理等是。不過所謂學習不是生吞活剝的抄襲，如果舊戲也照話劇那樣每個人說一長篇那就糟了。

詞句的改良是極小的問題。

古裝與時裝的問題值得研究，但我不說時裝絕對不能搬上舊戲舞台，小花臉和花旦的裝束就與有水袖的古裝不同，有些完全是清朝的時裝，而且當時跟着流行的服裝變樣子。問題是西裝能否用得？我以爲古裝有古裝的美，時裝要配得得好也未嘗不能造成另一種美、着時裝也未嘗不可以造成另一種舞姿，但說舊戲的形式比較宜於歷史的古裝戲是不錯的。你以爲怎麼樣？

這封信就此收束，下次再談吧，匆匆不盡敬祝

康健

嬋傳情的情節，那皇宮正是布嬋做俘虜的地方。

從劇本的整部上說，這一幕底清朗的穿插，按照『貝爾』的劇情是夠得精采的。關於這方面韻律底作品，有剛波，契丹哈博夫和蕭達耶夫（A. Shadyev）的合作文獻。

一九四一、十一、十八日，沙坪壩

關於布里亞特蒙古最偉大的

民族樂劇—「貝爾」

M. Lerin 著
放 勳譯

雄奇的薩彥嶺底山麓上！有一塊高峻的巖石，它綠油油的活像一塊草原，一片牧場。巖石上站了一位戰士——雄壯，結實，美健。

神勇的貝爾（Bair），他加力地拉開了碩弓之弦，凝視住他底目力，瞄正那矢的；正在這一霎那，靜坐在那裏的許多人民，爲着替他預祝而都屏住了氣息。他們將要奔下山去，檢取貝爾所發射的箭矢。

還有其他不少勇武的戰士們，已先在這塊巖石上站定了。——西利脫（Shirait）血流裏的名手西丹（Shidan），亦就是光榮的都丹（Dolions）民族中的蘇達，朱爾乾（Su'mergen）。他們都是著名的射手，可是他們底箭矢在標朵上祇是毫髮之間的得失。獨有健美的貝爾——布拉格提（Bulagat）底後裔，發放他底箭矢能直貫一頭活牛犀角上的一顆針孔。人民歡歡着布嫺（Bulgan）拿了草原上最可愛的鮮花，用虔誠的心呈獻給他。

（一）苦鬥

但是邪惡和狡黠的蘇達末爾乾對於這在武壇和情場上競爭的勝利者，陰蓄了痛恨和嫉妒的念頭，妒嫉他底名聲，和他底已得着美愛布嫺底愛……。

這就是樂「貝爾」底劇情，布里亞特蒙古底藝員，已在莫斯科底舞台上上演了。

自從在莫斯科舉行首屆民族藝術遊藝會以來，又是數度寒暑。

人總有這樣的想法，就是在這個時候，對於色調和情緒方面的紛繁奢麗，人才的美滿，以及諧音和設計的逼真，我們多少要有設身處境的態度去諒解它。因爲事實上是沒有一種演技，無論它是怎樣綺麗，和諧，能夠讚服一位見過不少異彩的民族舞台面的老練觀眾。

喬治亞山民底情愛的怡魂蕩魄，阿采拜疆（Azerbaijan）人民底激昂的樂音，阿美尼亞人民底溫馨的典型，烏克蘭人民底斯文的脉脉求愛，白羅俄斯人民（Belorussians）底舞蹈

，阿茲柏格（uzbeks）人民底日光憧憬，以及啓耳其茲（Kirgh'z）人民底慧語悟辭，事實上這種種都是民族藝術中創造情緒所產生的昇華。

蒙古人的臉譜，在布里亞特蒙古遊藝會中第一次搬上舞台，使我們追溯到戲劇的起源，以及酒神（Dionysian）的宴會。把我們慰藉駭異到這步田地：現在我們深信：戲劇是沒有等第的，非優等的藝術，有時比最優等的還更有美滿的地方。

（二）仇逆與愛情

「貝爾」第三幕演出的化裝表情，全部引人入勝。「貝爾」底作者是民族藝術家喇波，契丹哈博夫（Gombo Tsydzanzhapov）。它蘊蓄着民族歷史的芬郁，兩顆心靈間不可遏制的情熱，以及光明與黑暗間的苦鬥；在每個場合裏，和每個「貝爾」的歌曲中，都配合有仇逆和愛情。

愛情是很簡單，正如所有的民族詩歌一樣。在各種不同情景，又反映出一種事實：就是每個民族都承襲了一個相同的原則。特殊民族的反應，會使這戲劇立刻起「共鳴」或是「相斥」的作用，（尋常的和反尋常的）。貝爾愛戀着布嫺，布嫺亦傾心於貝爾。然而狡黠的末爾乾爲了情場的失敗起了報復的情緒，去拐誘布嫺。使全民和她都歸附到隣國的大汗。末爾乾幫助了仇敵去誘騙這位小姐。貝爾領導了人民，將這個外侵的元兇驅除了，並且懲罰了。一對情侶，又得重圓。「愛國主義」和「戀愛」——兩種情緒充溢洶湧起來。

這個簡單的故事，如此肖妙地運用布里亞特蒙古歌音，風俗和詩韻，編配而成。使溫婉的遭盡折難的，和樂觀團圓的一冊戀愛名劇，更覺得鮮明和新穎。

（三）真正的布里亞特蒙古的精神

【F接前第8頁左下角】