

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

第七十八冊

民國時期 話劇雜誌彙編

田本相 宮寶榮 周德明 主編
湯逸佩 黃驥功 執行主編

國家圖書館出版社



民國時期文獻
保護計劃

• 成 果 •

第七十八冊目錄

現代演劇 包時等編輯 上海：上海雜誌公司出版

第一卷第二期 一九三五年二月 一

小劇場 海風出版社編輯 上海：海風出版社出版

第一期 一九四〇年十月三十日 四九

第二期 一九四〇年十一月十六日 八五

第三期 一九四〇年十二月一日 一二一

第四期 一九四〇年十二月十六日 一五七

第五期 一九四一年一月十六日 一九三

第六期 一九四一年三月三十日 二二九

新劇藝半月刊 新劇藝出版社編輯 上海：新劇藝出版社出版

第一卷第一期 一九四四年四月二十日 二六一

第一卷第二期 一九四四年五月二十日 二八一

第一卷第三期 一九四四年六月五日 三〇九

新劇雜誌 夏秋風主編 上海：新劇雜誌社出版

第一期 一九一四年五月 三三七

中國唯一的
戲劇刊物

新劇

50



第一卷第二期一月號

每册一角五分

中華印刷廠

現代演劇月刊
發行兼印刷者



廠址：浦東楊思橋鎮

南市

辦事處：上海愛多亞路

二六〇號四樓

四三八號

電話：一九七九九轉

本廠編行：

叢書·小說·報章·雜誌

本廠承印：

書籍·刊物·信箋·廣告

本廠優點：

取價低廉·出品迅速·

本刊特約撰述人(以姓字筆劃作次序)

于 人	王泊生	王 瑛	王銘心
王遐文	王 瑩	王瑞麟	司徒慧敏
安 蛾	余上沅	沈西苓	宋春舫
吳 涓	吳瑞燕	李健吾	金 山
周伯勳	周 彥	洪 深	胡 萍
柯 靈	袁牧之	張常人	姜敬輿
唐 納	唐槐秋	馬彥祥	孫師毅
徐 韜	許幸之	許德佑	黃嘉音
賀 光	陳白塵	陳波兒	陳靜生
陳潔秋	陳萬里	張鳴琦	陶晶蓀
焦菊隱	聶 者	舒 湮	趙大年
趙 丹	熊佛西	魯 史	鄭君平
鄭君里	葉露茜	樊伯滋	潘秉心
歐陽山尊	應雲衛	聶 耳	魏鶴齡

本刊法律顧問律師

周 孝 伯

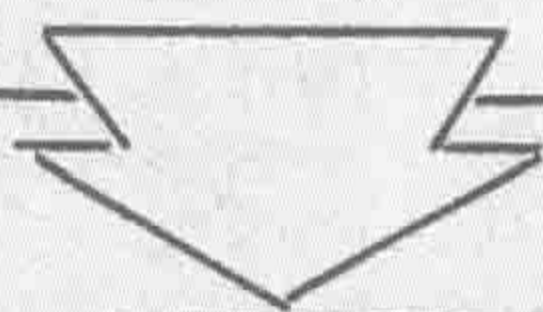
愚園路七一八弄廿七號
電話二〇六七三

上海

愛多亞路二八四號

浦東商業儲蓄銀行

電話一四七二〇一七二五



商業部

(各種存款放款匯兌代理收解國)

儲蓄部

(活期定期分期複利儲蓄有息禮券)

信託部

(經營房地產証券買賣出租保管箱)

堆棧部

(專堆農產客貨棧單可向本行押款)

服務周到手續簡捷

賴義渡分行 浦東義渡路

周浦分行 浦東義渡路

堆棧 浦東義渡路

本行信託部代收刊定戶訂費

現代演劇 一月號

▼每月座談……………(三)

論 歷史劇的題材與主題……………寒 流(四)

著 話劇的導演……………包 時(六)

▼演劇零訊……………(一三)

特 鍾靈先生對舞台劇的貢獻……………吳鐵翼(一三)

載 復旦劇社十年的經過……………守 文(一五)

▼演劇圖照……………

技 後台的組織……………王 鈴(一九)

術 “Oh”, “Ah” 和 “Well”……………伊 明(二四)

街頭人如何導演……………鄭君里(二六)

▼電影瑣聞……………(二八)

▼「死前的歡笑」(獨幕劇)……………凌 鶴(三一)

京劇的來踪和去路……………王銘心(三六)

演劇掌故迴憶……………葛 多(三七)

本年度電影圈的預測……………許 鳴(三八)

組 梅蘭芳的「霸王別姬」……………笑 吾(四〇)

照片：「封面」

復旦劇社第十七次公演之「約翰曼利」

女主角王瑩女士 陳景德攝

▼影片上的「却派夫」

▼舞台上的「却派夫」

「人倫」一景

「落花時節」一景

「船家女」一景

「空谷蘭」一景

▼「歡樂之街」的舞台面

▼「榆樹下的慾望」的舞台面

每月座談

凌鶴 吳鐵翼
包時 魯思

※

「一九三五年是趙丹年，我們不願這樣『捧』，這等於選舉『皇后』一樣的無聊！」

※

全國的劇社團體，究有多少？我們在這年裏頭，預備來精密的統計一下，在本期裏我們將復旦劇社的詳情，已經佈露了，還希望各地的同志，有同樣地文章，來在本刊內發表，我們預備着一月一劇社的刊登。

※

「上海舞台協會，」這新生的嫩芽，我願每一個愛好戲劇的朋友，多多的給它以灌溉和護植。

※

高明先生在「文藝畫報」第二期裏，隱在「清談主義」的題目下對影評人大肆侮蔑，並且還「含血噴人」的說：『電影去教育誰呢？以

誰為對象呢？教育姨太太，使她們去暴動嗎？』

簡直是胡說八道！

這裏我要問：為什麼姨太太不許做教育的對象？難道教育她們社會的覺醒，說明奴隸婦女的地方，教她們不做玩具，寄生蟲，洩慾器，指示她們解放的出路，就是罪惡嗎？這是多餘的事？

告訴你：高明先生太不「高明」！

※

「新中華」新年特大號刊有影夢先生的「電影與影評」，像煞有介事的引了一大篇「日本文藝批評家千葉龜雄氏底話後，便對影評人大舞七首，直是『附會得儼如宣教的牧師一樣，只令讀者乾笑罷了。』」

※

影夢先生說：『從所謂「意識」方面來說，西洋的影評者恐怕不致於連中國影評家都

不如。但讀他們的批評，很少見這一方面的議論。』

我們不必責影夢先生對「西洋的影評者」的過分諂媚，因為這是中國的民族特性（？）無條件的頌拜洋大人，看輕中國自己人。不過，我們爲了「人道主義」對一個智識淺薄者的啓蒙工作是必須的，這兒，讓我來告訴他：「影評人」不是超人，也不是超社會的，他的世界觀是有着他物質生活的決定意義的。同樣，影評人的影評，也和劇作者的作品一樣，不是浮泛在社會活動底圈外的泡沫，都是在社會生活的實踐中形成和發展的。但是，劇作者決定於他的世界觀，有的逃避現實，不能嚴肅的去表現或反映客觀的現實，更無勇氣去批判現實；影評人也是不能例外。——影夢先生，假如你懂得了這，就該知道「西洋的影評人」爲什麼不『從所謂「意識」方面來說』了。

歷史劇的題材與主題

△△△△寒流

把歷史上的故事，用新見解去做主題，改編成爲新的劇本的事，是發生了頗久了。日本菊池寬在他著的戲劇研究一書中，對於這個問題亦有談及，要是我的記憶不會錯誤的話，似乎他是主張舊瓶裝新酒這個辦法，盡可能應用新的主題，來措理原有的題材，有時甚至於對歷史上的記載予以一個嚴重的翻案。

這樣改編過的劇本，如楊袁昌英的孔雀東南飛，歐陽予倩的潘金蓮及楊貴妃，楊蔭深的一陣狂風，數目並不少。

但却有人在指摘，以爲「利用原有的題材，給主人公與一新的作家的思想」是一種「偷懶」。他所認爲理由的是「主人公給灌

足作者的思想，整個地成爲作家所企圖的人物，一點不像原來的人物，甚至於成了個完全相反的人物，」是格格不入，所以是不好。

這是一種多麼可憐的十足主觀的錯誤呀！一件素材，經過作家的腦以達於成爲作品，當然內底就孕育着作家的企圖，這企圖不特是允許，而且還是必要呢。我們常常看見同一

樣題材，但主題却有着多種，這是因爲作家所給予的主題各異。要是新的作者一定要跟舊的作者同一樣主題，或者在人物上不給予一種新的生命，那麼新的作者就成功了舊的作者的註腳專家，我們又有何需要呢？誰又能夠發下這麼一道新的應緊黏着舊的的統制命

令呢？

問題的焦點是在於這樣的主題，在題材上應該怎樣剪裁，怎樣才是不會走離了合乎情理的想像的中心線；除了這，用目前的事件或想像做題材，與由歷史上剪裁下來的題材，是不能分出軒輊的。除了作家根據了他的絕對自由的靈感，喜歡遵循作者原來的主題外，什麼都不能向作者扣上束縛的鎖練。

普通用歷史故事作題材的作品，不外是爲了要——

- (一) 用新的進步的世界觀，去重沾過去的歷史；
 - (二) 用新的心理（或其他）的分析去解剖某種變態行爲；
 - (三) 用新的想像去忖測劇中人的某種觀念，而給予假定；
 - (四) 用新的學說去解釋歷史上某件事態的必然性，或用某事件來證明新學說。
- 爲要達到前面這些企圖，故事的改插，性格的更動，是成爲要求適合新主題的必取手

段，這手段我們也可以給它叫做新主題之重塑像。

任何一個故事，新聞，它偶而觸動作者早已想好了主題的印斯披里純，那末他容易成為劇中的骨骼，這只要看看作家的編劇本領，到了什麼程度，那故事的新與舊，歷史的與未來的，都是沒什關係的。

易卜生的傑作「娜拉」，誰沒讀過。可是他的題材却是取自當日的新聞，那新聞是記載着一位主婦爲了要佈置會客室，可却沒錢，所以她就將丈夫放在抽屜裏的支票，簽了丈夫的名去取款，終於夫妻吵起來。當時是易卜生

先有了那主題，然後碰到那新聞呢，還是見了新聞以後才想出主題，我們可不必去考證；可

是被當作題材的新聞與劇中題材，相差却有那麼遠，今日却沒有人去責備易卜生，那末，爲什麼在不是在撰述史書的歷史劇，却不能把事實給以強調的化裝呢？

一個劇本，當然有一個主題，這主題就是作者在這劇裏要告訴觀衆的，是那一句話。可是雖然只是一句話，却得用一切來烘托出來，記得今年貝諾爾文學獎金的獲得皮藍得婁（Luigi Pirandello）有一個哲學觀念，他以爲人性是面具之上又加面具，我們常常欺騙

別人，我們也常常欺騙自己，但這面具是必須佩的；假使這面具被別人或自己揭去，那就是人生的悲劇。這好像中國人說的，掩耳盜鈴。可

是他必得用一個帽與鈴（Berreto a Sona）的劇來發揮這個觀念，這就可以證明主題是多麼需要一個題材來做展開的工具。

現階段之中國劇壇，還是在萌芽時期，偉大的劇本之產生既難望，就改編歷史劇來做編劇學的試金石，我們是應該給予贊許的。

一九三四，十二，廿五。

于上海旅邸。

中國道德油廠

電話：八一〇一七號

發行所：法租界東新橋街菜市街口

麻油酒醬

電話送貨

諸燮堂牙醫生

新法鑲牙

電氣治療

上海英界租愛多亞路176號

九〇四〇一話電

(一) 演導的劇話

△ 時 包 △

在各演員的角色排定之後，便開始第一次的排演，排演的時間，地點與次數的多少，由舞台管理與導演共商決定。

第一次排演開始之前，各演員均備一劇本，若此次選定的劇本沒有印就者，可由各演員自行抄寫一份或由總務責任油印，分發與各演員。

在第一次排演時，各演員都圍坐於一圓桌上，各人讀各人角色之劇詞，連接而成整個的戲。劇詞稍熟後，即可開始排練各演員在舞台上之地位。

此時導演之責任，注重於改正演員之讀劇詞及發音。同時用講授的方法，使各演員均明瞭此劇本，並深知自己扮演之劇中人之個性，及此劇中人與全劇及其他劇中人之關係。這是可以幫助戲易於連貫。

演員在第一次排演之時，可以不必表演，但導演指定之地位必需牢記。若恐怕自己的腦力不足，可用筆在劇本上寫明，在某時自己在舞台上的地位是何處。

第二次排演開始，演員必需施展其表演之本領，導演亦開始指示演員應如何表演，並糾正演員的一切錯誤。

演員在第一次排演與第二次排演之間，他需要私下讀那劇詞及究研表演，更應研究怎樣能使戲在精神與情感上都是很調和而正確的。

非職業劇團與職業劇團因演員之時間與本能的關係，在排演之次數上及排演需要的日期上都應非職業劇團花費的多些。但事實上因各團員私人的其他事務所帶累，不能多花費時間於排戲上，不過於可能之範圍之內，非職業劇團的管理者及指導者不必要求在產生上迅速，而要使產生品能達到良好的成績。導演者在分配時間上亦不要求速成，戲應多排，且每次排演都要很認真的。

最普通的方法，多幕劇要先分開排演，然後再總排數次，在多幕劇中，若每次能排完一幕，即一幕一幕的排，若一幕過長，則將一幕分為數段，每次排一段，俟一段排熟後，再排第二段，獨幕劇中短的，可以一次排完，長的也要分段排演，然後再總排。

導演者在排演之先，應先將佈景及道具的安置法設計構成。各演員之地位的變動亦須事先定好，有的劇本中關於舞台的佈景及道具都述說的很詳細，但有的述說的很簡單，每遇着述說簡單的劇本時，導演應自行設計決定他們的地位，但決定這佈景及道具的地位必需以適合於劇中應用為原則，現在先舉一例，說明劇本中對於道具及佈景的安置述說很簡單者導演應如何設計，更從這說明中介紹出導演對於舞台上佈景與道具的佈置方法及導演如何支配演員在舞台上變動地位與構成優美的舞台面。

佈景——在長街上張其昂的晨室中，室內陳設的家具都是很奢華而美術化的。從隔壁的室中傳過來鋼琴的聲音。

「李升正在桌旁佈置午茶的用具，這時隔壁的鋼琴聲音停止了，張其昂走入。」

張其昂 李升，你聽見我彈的鋼琴嗎？

李升 我覺得那聲音聽上去並不愉快。

張其昂 那我真對不起你了，我彈鋼琴並不十分的好——任何人都可以彈得很好的——但是我在彈時的姿態很了不得。雖然我彈鋼琴常傳出傷感的聲音來，但我仍能保持着理智的人生。

李升 是的，先生。

張其昂 說到理智的人生啊，你可曾給梁太太預備好了三明治了嗎？

李升 預備好了，先生（他用手指着盤子）

張其昂 （他看了看那個，拿了二塊，並且走到沙發上坐下）
啊……我想起來了，李升，我從你的賬本中看見星期四的那天晚上黃老爺同周老爺到這裏來吃晚飯，一共吃了八瓶香檳酒。

李升 是的八瓶還另外打了一斤呢。

張其昂 怎樣你這樣的一個尚未結婚的男用人，也順便喝起香檳酒來呢。我並不是怕你喝我的酒，我是研究研究爲了什麼。

李升 我的酒量是很大的，先生。我想結婚以後，酒更成了我

唯一的飲料。

張其昂 天呀！結婚更使你多喝酒了，結婚這樣的壞嗎？

李升 先生，我以為那到並不是壞事，那到是一件很快活的事，也許旁的青年，不如此因為那可使我的家庭快樂。

張其昂 （很疲倦的）李升，我到很想知道你的家庭生活是怎樣的，這卻是一件有趣的事。

李升 不是的，先生，那並不是什麼有趣的題目，我從來沒有想到那是有趣的。

張其昂 很好的，我想一定是很好的，李升。

李升 謝謝你，先生。（李升出）

張其昂 李升他結了婚一定是很快樂的，他們的家庭間的爭吵一定比我們少，他們一定能享些家庭的快樂和幸福。（李升入）

李升 周先生來了（周林琪入，李升出）

張其昂 好嗎？林琪，你怎麼會進城來啦？

周林琪 啊，快樂，快樂！我這兩天那裏都高興去呢，只要有吃的，其昂。

張其昂 很好。林琪，你從上星期四以後到那裏去了。

周林琪 （坐到沙發上）在鄉間。

張其昂 你在那裏幹些什麼？

周林琪 （脫下他的手套）在城裏只能自己同自己玩，在鄉下却可以同許多人玩。

張其昂 同你玩的是那些人呢？

周林琪 （空虛然）哦！鄰居，鄰居們。

張其昂 你最好的鄰居汪賽也在那裏嗎？

周林琪 真可惜，不要再說這個啦。

張其昂 多好呀，同那些人在一塊。（走過去拿三明治）真的，汪賽在你的鄉下沒有？

周林琪 啊，汪賽是的，當然在了。喂，怎麼這些個杯子，誰來吃茶啦？

從這一段戲中，我來說明在排戲時導演應怎樣佈置舞台上的裝置及演員的地位與動作。

第一件事應提及的就是這類的劇本的舞台指示是很少的，關於佈景的說明也不完全。全劇只於開始的時候說了地點是在長街上張其昂的晨室中，室內的佈置也沒有詳細的述說，只是「室內陳設的家具都時很奢華而美術化的。」

第二段指示也僅說「李升在桌旁佈置午茶的用具。」但從這一句話中可以使我們知道李升一定是站立在一個茶桌的旁邊，而那茶桌上有飲茶的器具。

第二段指示也僅說「李升在桌旁佈置午茶的用具。」但從這一句話中可以使我們知道李升一定是站立在一個茶桌的旁邊，而那茶桌上有飲茶的器具。

第二段指示也僅說「李升在桌旁佈置午茶的用具。」但從這一句話中可以使我們知道李升一定是站立在一個茶桌的旁邊，而那茶桌上有飲茶的器具。

第二段指示也僅說「李升在桌旁佈置午茶的用具。」但從這一句話中可以使我們知道李升一定是站立在一個茶桌的旁邊，而那茶桌上有飲茶的器具。

第二段指示也僅說「李升在桌旁佈置午茶的用具。」但從這一句話中可以使我們知道李升一定是站立在一個茶桌的旁邊，而那茶桌上有飲茶的器具。

第二段指示也僅說「李升在桌旁佈置午茶的用具。」但從這一句話中可以使我們知道李升一定是站立在一個茶桌的旁邊，而那茶桌上有飲茶的器具。

第二段指示也僅說「李升在桌旁佈置午茶的用具。」但從這一句話中可以使我們知道李升一定是站立在一個茶桌的旁邊，而那茶桌上有飲茶的器具。

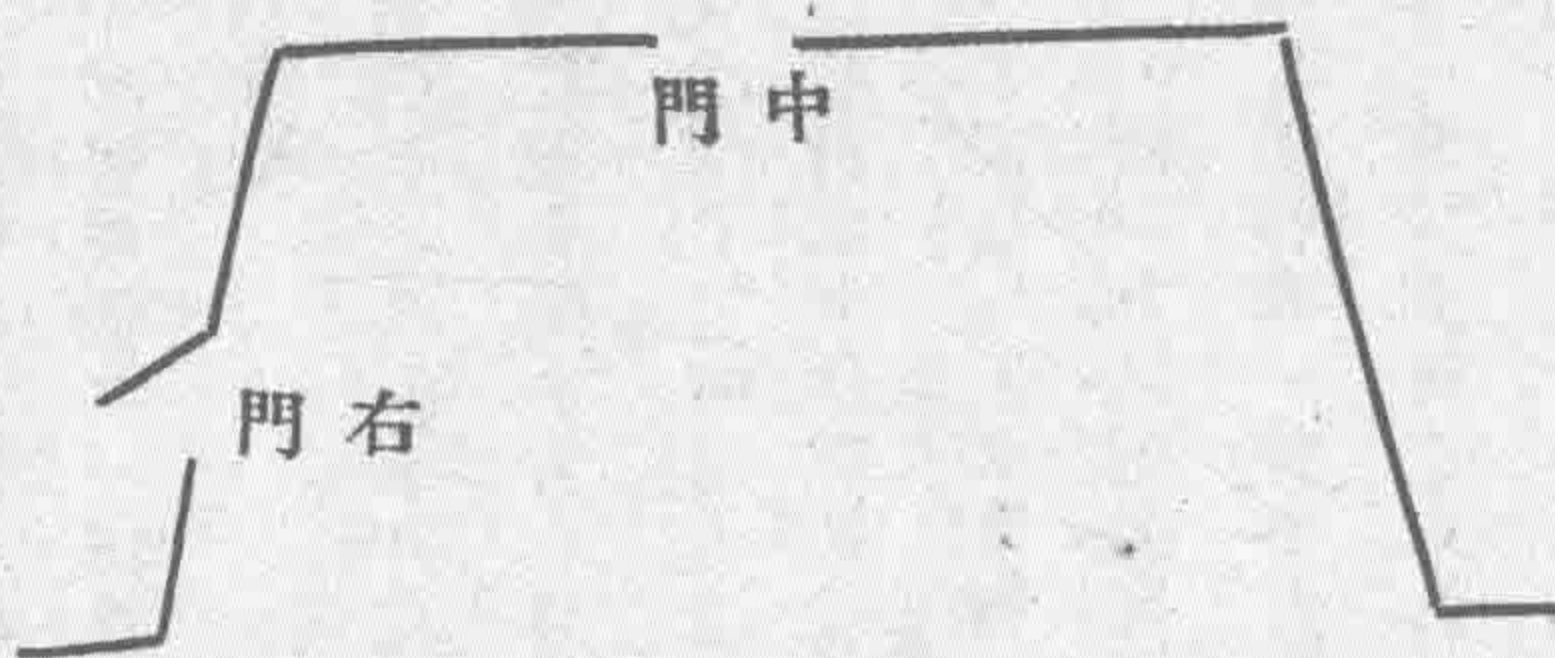
第二段指示也僅說「李升在桌旁佈置午茶的用具。」但從這一句話中可以使我們知道李升一定是站立在一個茶桌的旁邊，而那茶桌上有飲茶的器具。

第二段指示也僅說「李升在桌旁佈置午茶的用具。」但從這一句話中可以使我們知道李升一定是站立在一個茶桌的旁邊，而那茶桌上有飲茶的器具。

再從這劇中的對話及演員的出入場，可以想像出這屋子一定是有兩個門。一個門是通隔壁房間，一個門是通外面的，這時導演及舞台管理就要用他們的腦子去計劃這兩個門是應當安放在什麼地方。

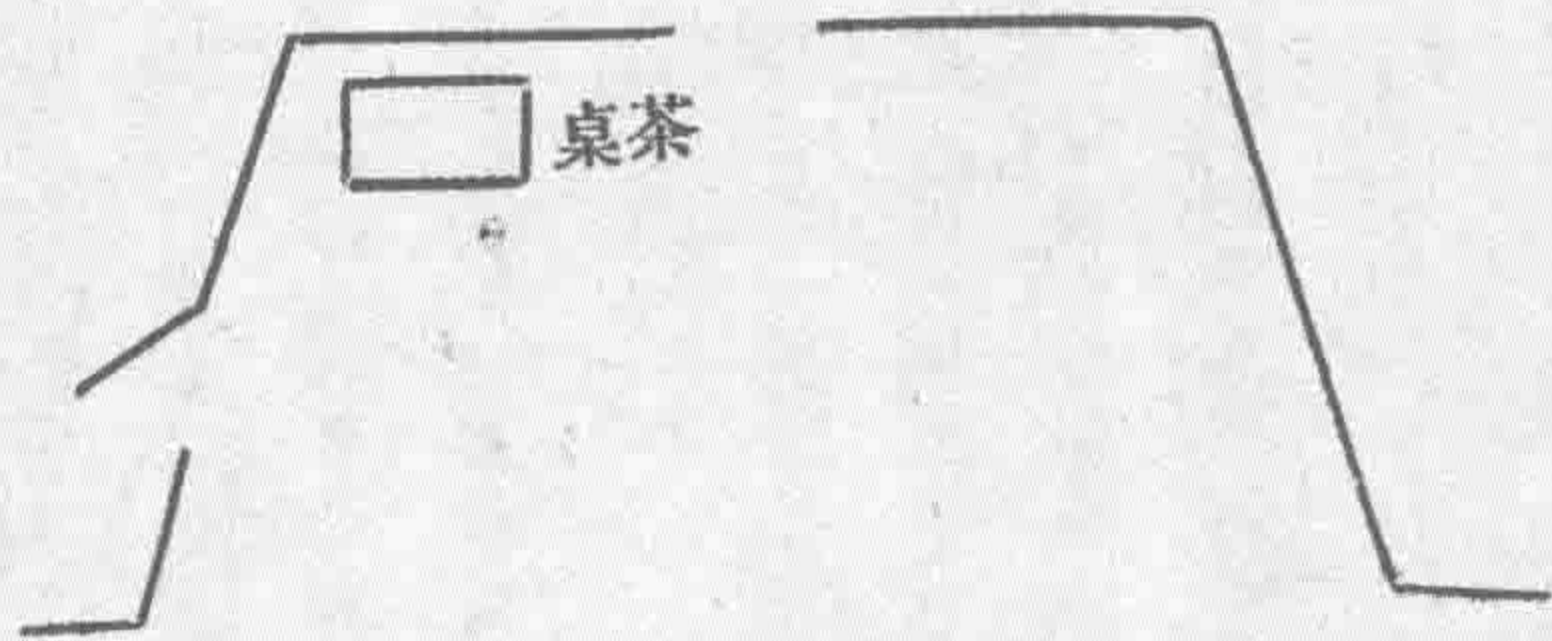
爲了合乎情理及適於舞台上的應用，導演就應當把這兩個門一個安放在舞台後部的中央，這個門當然是通外面的，另一個門就應當安放在舞台右面，這個門是通隔壁房間的，現在就按這樣設計，畫出一個圖在下面：

圖 一 第



在張其昂還沒有走進來之前，李升是正在佈置午茶的用具。那麼這擺午茶用具的桌子應當放在那裏呢？因爲將來還有些重要的戲而不在這午茶桌子上或桌子旁做。所以它可以不必安置在舞台上最好的地位——舞台中心或舞台的前部。那就把它安置在舞台後部的右邊。如圖：

圖 二 第



接着就應當研究那舞台上所用的沙發應當安放在什麼地方。在這舞台上已有一個午茶桌放在舞台的右面，而且右面又有一個門，若再把沙發安放在舞台的右面不但使這舞台面的道具不平均，

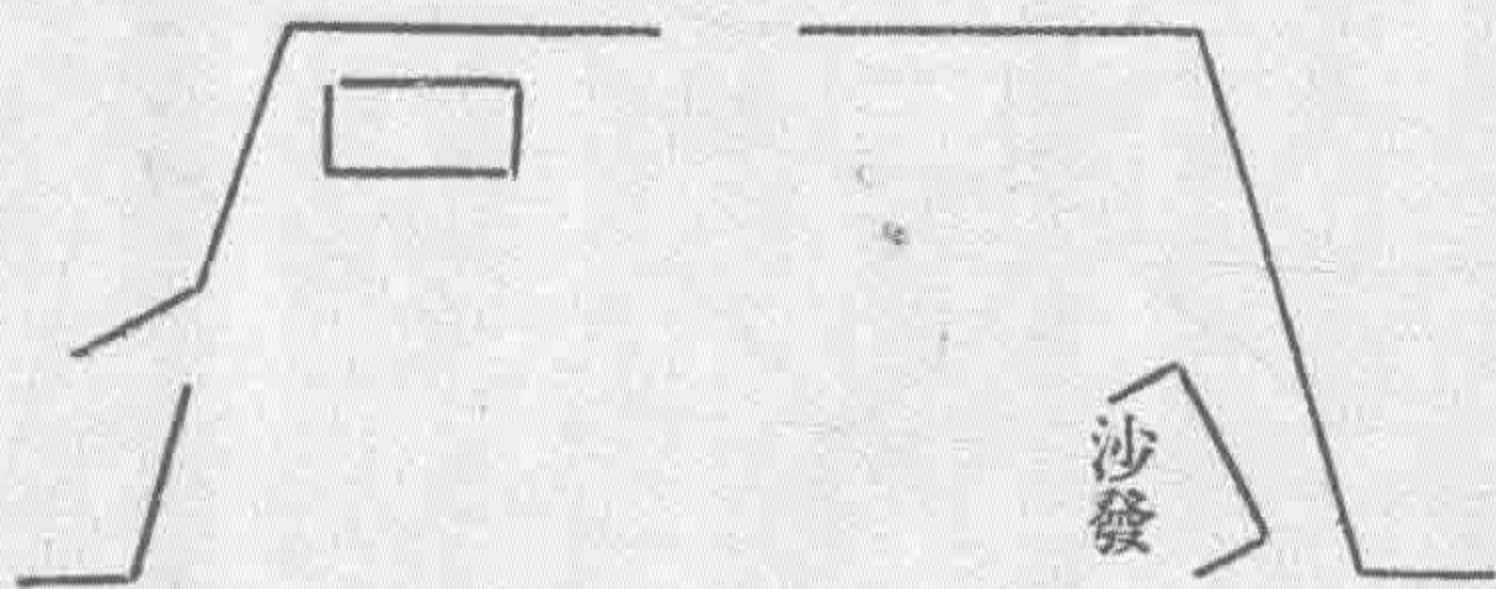
更使舞台面很難看。在演員做戲上說，那沙發放在舞台右面也是很便利的。因此就要把沙發安置在一個很適當的地方。那必須先對演員們的一切再加以研究。

在這段戲中，演員們是這樣的，李升在那幕升起之時，他正忙着佈置午茶的用具。同時從舞台的右方台外傳過鋼琴的聲音。聲音停了不久，張其昂即從右門走出來。他進來之後沒有什麼特別的事情可做，便走到舞台中心，臉對着李升，李升這時暫停他的工作而來回答主人的問話。當張其昂說出：「說到理智的人生啊，你可曾給梁太太預備好了三明治嗎？」時，張其昂應很自然的注視那桌子一下，也可以把他的身子稍向桌子移動一步。李升應當在這時走到桌旁，把那放三明治的盤子拿起來送到他主人的前面。但是在劇本的指示上只不過寫着：「他用手指着盤子，」那麼為什麼導演要讓李升把盤子拿過來呢？這是爲了下面還有一句劇本的指示說：「他看了看那個，拿了兩塊並且走到沙發上坐下。」根據這句劇本的指示張其昂要拿兩塊三明治。按理應當李升送過來，所以導演者讓李升拿着三明治走上來而免除了不合理的動作。張其昂走上去拿。在張其昂拿了三明治之後，他應走到沙發上坐下。於是舞台上第一次要用這沙發了。

沙發應安置在那裏呢？前面已經說過把沙發安置在舞台的右面是不合宜的，那只有把沙發安置在舞台的左面。因爲在左面可以

使舞台面上的道具均衡，更可以把很多的戲放在這沙發上演，也不致於使觀眾看不清楚。下面的圖便是沙發應安置的地位：

圖 三 第



當張其昂拿了三明治走向沙發上坐下之後，他仍繼續和李升說話，李升就應當從舞台中心跟上兩步，站在張其昂的旁邊答他的問話。但爲了後面還有一句劇本的指示上說：「走過去拿三明治」（此劇本的指示在張其昂與周林琪對話時，）導演者便不得不把三明治仍放回那午茶桌上，因此，便要當張其昂走向沙發坐下時，讓李升將放三明治的盤子放回午茶桌上，如圖：