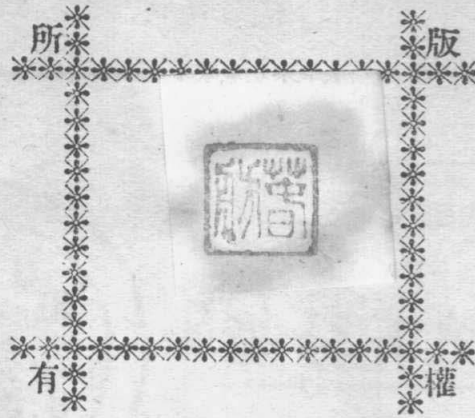


宋春舫論劇第一集

宋春舫
論劇
第一
集

Chi giustamente vive, non
muor mai—意諺

民國十二年三月三日
民國十二年三月三日
民國十二年三月三日
版
權
所
有



著者 發行所 印刷者 印刷所

總發行所

上海棋盤街

分發行所

北平天津張家口石家莊邢台保定
濟南青島太原開封鄭州西安蘭州
成都重慶長沙常德衡州漢口南昌
九江安慶蕪湖南京徐州杭州溫州
福州廈門廣州汕頭潮州梧州雲南
遼寧吉林長春哈爾濱香港新加坡

中華書局

中華書局

(三〇〇〇)

宋春舫先生著

(一) PARCOURANT LE MONDE EN FLAMMES (海外刼灰記) (一九十七年二版) 上海 Oriental Press 出版

(二) LA LITTÉRATURE CHINOISE CONTEMPORAINE (中國新文學) 一九十九年初版 北京 Journal de Pékin 出版

(三) 宋春舫游記 (印刷中)

幾句話……

丐人作序，檢直是請別人恭維我自己，所以我這本書，便沒有序。書中體裁，不一致，白話的用新式圈點，文言的連什麼符號都不用，這是我個人的主張，不必聲明理由。

這本書是我自從一九十六年回國以後，在京滬各日報及雜誌中所發表的論說及演藁……我趁此機會，對於東方雜誌、新青年、時報、申報的記者，致謝一聲。

表現派劇本「人類」是我應了時報之請譯的，不料纔譯了第二幕，隨卿先生便把他所譯的全劇寄了來，我把兩種譯本校正以後，遂在今年時報雙十增刊上發表。我應該對隨卿先生道謝，並聲明不敢「掠人之美」。

蔡正華、唐性天、伍叔儻、胡哲謀諸君，都很幫我的忙，我對於他們，

是萬分感激。

幾句話……



一九廿二年十月十六日 杭州西湖

目錄

(一)	劇場新運動·····	一
(二)	戈登格雷的傀儡劇場·····	一三
(三)	來因赫特·····	二五
(四)	「愛美的戲劇」與「平民劇社」·····	四七
(五)	小戲院的意義由來及現狀·····	五七
(六)	法蘭西戰時之戲曲及今後之趨勢·····	六五
(七)	德國之表現派戲劇 附德國表現派劇本「人類」·····	七五
(八)	現代意大利戲劇之特點·····	一七七
(九)	未來派劇本·····	一八五
(十)	戲曲上「德模克拉西」之傾向·····	二二五

(十一)	近世浪漫派戲劇之沿革·····	一三五
(十二)	我爲什麼要介紹 <u>騰皮虛</u> ·····	一四七
(十三)	世界新劇譚·····	一五三
(十四)	戲劇改良平議·····	一六一
(十五)	中國新劇劇本之商榷·····	一六七
(十六)	改良中國戲劇·····	一七五

附錄

(甲)	世界名劇譚·····	一八七
(乙)	新歐劇本三十六種·····	二〇三

宋春舫論劇

劇場新運動。

劇場的新運動，是近二十五年來開始的。德俄兩國，首受影響，其次英法；近七年來，美國劇場，也起變化了。這不是件簡單的事，是順着學說的潮流，靠着衆人的努力，纔有這結果。中間也曾遭着幾番很猛烈的反抗。本來劇場藝術，對於人生，比別的更密切。詳細的界說，反不清楚。總之裏面有試驗，有調和，是很複雜的。從希臘到現代，經過種種變遷，今日的劇場，同希臘的固然相異，便同十九世紀的，也大不相同。現在所做成的，也祇有一部分的事業，便是「劇場的技術」。盼望有人創造新戲劇，把新技術應用起來，然後戲劇和觀者的新關係，纔能充分的表現。

新運動不是簡單的一回事。羅俄和易卜生是十九世紀浪漫派寫實派的領袖，然而同他們同時而生的，有戲劇家，有演劇家，有技術家，一齊努力去做，到如今却都忘了。新技術也有個大人物，便是戈登格蘭。和他同時的人，將來或成過去的歷史，愈遠愈淡，他却獨享盛名。但是批評家總不能把這次新運動，從一千九百年以來，發源於歐洲的事實，都歸彼一人。

一千八百零八年，德國有個批評家，叫奧古士德威廉雪利琪，曾把新技術學說的總綱，說明一次。裏面的要點，便是格蘭和阿批雅後來所主張的。以後的理論家藝術家都跳不出這個範圍，他說：

「我們裝飾戲臺的方法，都因歌劇而創設，本來很相合的。但也免不了許多缺點。例如兩旁布景，只有一方面不露出斷線的痕跡；背景之上，遠的物件，總小一些，扮演的人，大小仍是一樣，比例很不

相合；旁邊的光，下面的光，都是不相宜的；背景上畫的光線，和真的光線，又不能調和；戲臺又不能任意變更闊狹的限度。所以王宮和茅屋，大小總是一般。缺點之多，真是不勝枚舉，……畫背景的人，往往隨意雜湊，天下那裏有這種的房屋。這樣的木石……」

一千八百四十年，梯克和意默門，一千八百九十年潘福和撒尾次，也曾把莎士比亞的戲臺，相傳的布置方法，變更了一下，一千八百七十五年，古德溫也發表他對於莎士比亞戲臺布置改易的學說，一千八百八十年，德畫家安散勒費伯說：

「我很恨近今の戲臺，因為我銳利的眼光，常常透出背景之外，這種裝飾，絲毫沒有藝術的思想，確是野蠻時代的嗜好。真的藝術，用不着做作，自有能力，把真的情景，顯露出來。」

這一班人，都是新運動的先鋒，第一個有建設思想的理論家和

實行家却是阿德而非阿批雅 Appia 他在一千八百九十三年用法文發表了一本對於華格納歌劇布景的小冊子，又把他的學說，畫了許多圖樣，一千八百九十九年，他的德文繙譯本出版了，名稱是「音樂與背景」，這書對於德國，很發生影響，但在別處，却不及格蘭的著名……不過他近來又在瑞士用實驗的方法，來試驗他的學說，聽說成績是很好。（請參觀今年日奈瓦 Semaine Littéraire 上的評論）

戈登格蘭可以說自易卜生以後，劇界上唯一的天才，一千八百八十九年至一千八百九十六年，他同亨利歐文和他的母親同在一塊，後來離了歐文，專門研究戲臺經營方法，隔了好幾年，才有他的學說發表，同時威廉浦爾亨利威而孫也研究劇場的技術，又有馬克思能海特，把格蘭和阿批雅的學說，同寫實主義調和起來，在

戲臺上也有革新的試驗，其時德國戲劇界上藝術家和圖畫家，提倡革新的運動，也着實不少。俄國在一千八百九十八年，司坦納司、拉尾基和尼米路尾但却各創設了莫司科藝術劇場之後，寫實潮流和新運動的感情表現方法，漸漸融合起來，一千九百十二年，並請格蘭赴俄，然而對於寫實主義，終不免偏重一些，到一千九百零六年，纔有默耶和出來，爲新劇場的運動。

在巴黎，安多尼是第一個創設自由劇場的人，然而進行甚緩。一千九百零七年，雅克羅先始設藝術劇場。在他之前，尚有雅來庵、福爾路乃布諸人；在他後的，最著名是雅克苦伯。安多尼今年刊了一本「我對於自由劇場的迴顧」，很引起巴黎一輩文學家的注意。以上所說的，多是創造新劇場學說最重要的人物。自二十世紀開始的數年，直到戰前，纔有些效果。但是這班人，也有素不相識的，

大家却同心合力去做。他們所爭的究竟是什麼？他們的藝術，究竟是什麼？這到不可不研究一下。

我現在且把提倡新劇場的技術兩位首領阿批雅與格蘭的主張，略說一下，然後再來介紹新劇場的技術。

新技術運動中，格蘭和阿批雅位置的高下，實在不易判決。格蘭雖享盛名，然而阿批雅的貢獻，確不可沒。阿氏對於舊的技術最深痛惡絕的，是死的背景，活的人。一張帆布上，胡亂畫了一些，硬把他裝在扮演的人後面；令人一看，便知是一種欺騙的行爲。須知真的人和假的景，決不能混在一起。所以他主張背景要把劇中四周的情景顯露出來。要簡單，要有美術思想，要與活的扮演人聯成一氣，要達這目的，另有一樣重要的分子，便是光線。他以爲戲臺光線的來源，共有四處：上面燈光，臺底燈光，兩旁燈光和臺後燈光。上面和

下面的光，是平直的，所以沒有影子；臺後的光，要透過的時候，纔有用處；都不占重要地位。最重要的是從一處來的濃重光線，像兩旁的光，才能黑白分明，異樣動人。所以阿批雅的藝術根本觀念，便是光的作用。活動的人，須要活動的光配他，然後人體的美，不但人體的美，連舞臺上各種的佈置，可以完全表露。這種學說一發表，後來的人都受他的影響了。

.....

格蘭不僅是個畫家，却又是一個演劇家。所以他另有一種創造的精神。他的主要觀念是：「戲臺上要有統一的精神。」他又說：「劇場的藝術，不單是動作，不單是劇本，不單是背景，是動作劇本背景等種種原質合併而成的。」他又有一句警策的話：「凡是美術，都是一個頭腦指導的。」他的意思，以為劇場之上，不能有兩個主

人翁。這句話很可以見他創造的能力。但是他的學說，也有很趨極端的地方。他以為扮演的是人，人有感情，往往有「個性」的表示，所以有創造能力的，不能指揮如意，他的主張是不把活的人，加入藝術一方面去。他說：「扮演的人，有時竟可以做美術家的大敵。他的舉止動作都跟着他一剎那的情感，往往失去統一的精神，這便與美術不合。美術是不能有意外的事的，美術家所選用的材料，都可以預計。像扮演人的動作，決不是美術家的材料。美術家只好從圖畫入手。因此他主張恢復「假面」以及提倡「傀儡戲。」他以上所說的，很可以見將來藝術的前途。至於實際方面，他也主張廢除臺底的光，和假的布景，注重劇中四周的情景，傾向於情感的一方面。

.....

新劇場的技術，大略寫實派劇本可以應用，理想派劇本也可以應用，可以發生幻想，也可以引起理解，可以補舊的不及，也可以樹新的基礎。他的範圍，從極美的寫實主義到絕對的抽象主義，無所不可。惟有一項，是他們所最反對的，就是照像式的寫實主義，戲臺之上，用不着把真的境界，胡亂的一件一件描摹出來。美國劇場的新技術家奧塞霍布金，有一段批評照像式背景的話，講得甚好。他說：

「刻意摹倣，觀者心裏，不免起了比較的意思。譬如佈的景是菜館，觀者便把真菜館的影片，在那裏逐一校對。這時候的心理，覺得身在劇場裏面，看見了一座很像真的菜館。最可使人驚嘆的，便是這座菜館，委實不是真的。所以極端的寫實主義，反使人覺得不真不實，和他的目的，完全背道而馳了。」