


育英中學戲劇研究會  
慶祝二週年紀念

公演 **水鄉吟**

特輯



地点 • 維多利亞劇院  
時間 • 七時半  
日期 • 1961年9月3至6日





全體演員及工作人員

# 惠存

## 敬贈

### 目 錄

先說幾句話.....	2
主席的話.....	3
劇務的話.....	4
導演的話.....	6
提高話劇演員的演技.....	7
一點感想.....	9
演員的話.....	10
小插曲.....	12
論戲劇藝術的特徵.....	13
是整理星華戲劇史料的時候了.....	14
糾正舞蹈界的畸形現象.....	15
關於純下意識的表演.....	17
劇照.....	19
論戲劇藝術的社會價值.....	23
關於彩色的運用.....	26
鳴謝.....	27
編后話.....	27
商業介紹.....	28

學生演劇，在華校方面說，是有好幾十年的史實了，不過，在學校裡有了戲劇會這一類的永久性的組織，則好像是在第二次大戰後才有的事。

以本邦說，華校如華中、中正、南僑等補助中學，均早已有戲劇會的成立，即政府華文中學如德新等校也已有了學生戲劇會的產生，聽說英文中學如萊佛士等校也都組織了 DRAMATIC SOCIETY 之類，可見學生們愛好戲劇活動，是很自然而又到處都見的了。

然而，聽說尚有些所謂正派的人，對於學生們推動劇運，仍然採取了一種否定的態度。不是說他們借故來玩，無心讀書；就是說他們好多事，想搞政治把戲。實則這一類的指摘，也絕不是沒有的；不過，這究竟是少數中的少數，我們不應以一概百，一竿打死全船的人。我們必須明白，學生是年青的是好動的，師長們既不能叫他們死讀書，讀死書，就應該指導他們走正軌，做正當的娛樂，以免其想入非非，陷下邪惡的溝渠。學校裡的課外活動，除體育外、歌唱、音樂、舞蹈、繪畫、攝影、着棋、演說，以及科學遊戲等，無一不是應該提倡的；而戲劇是一種綜合藝術尤應特別注意推動。在學生羣中愛好戲劇的人，也是比較普遍的。

搞戲劇，不僅是研究一種藝術，從事文娛活動；同時，戲劇的內容，包括有歌唱、有音樂、有舞蹈，有繪

畫，有文學等，其工作範圍，又有佈景、燈光、道具、服裝等事，學生可依其興趣和天才去學習，以求得到個人的特長。這對於學生的個性修養和工作經驗，都有裨益。這是值得我們大家支持的。

育中戲劇研究會已成立了兩個年頭。它的宗旨，與其他友校學生戲劇會的差不多。它的活動，經常得到師長和同學的贊助，而我個人無時也從各方面予以鼓勵。不過，爲了避免工作的偏差，我對戲劇會同學曾經提出下舉幾點的意見：

(一) 只好利用課餘時間來搞戲劇，而絕不可因搞戲劇，妨碍正常的課業；

(二) 不可只搞戲劇而妨害到其他課外活動同時展開；

(三) 戲劇活動，須注意內容健康，尤須避免政治宣傳作用的嫌疑。

這一年多來，戲劇會諸同學，都能依照這種意見去進行，去活動。

這次本校學生戲劇研究會，在維多利亞劇院演出「水鄉吟」，是該會成立以來向外公演的第一次；初次見人，總免不了羞答答地有些失常態的地方，還望觀衆原諒。至于演出後成績好壞，

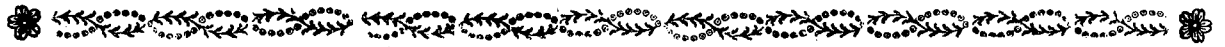
也請大家予以不客氣的批評，我們是定會誠意地接受的。

請大家  
給我們支持和指教。

# 先說幾句話

校長  
陳鍾彥





我會爲了慶祝成立兩週年紀念而決定公演夏衍先生的名著——「水鄉吟」。這是我會第一次的公演，顯然所遭到主觀和客觀上的限制和艱難是很多的；但是在演員和全體工作人員以不畏困難，堅持到底的信心支持下，我們戰勝了這些困難，使這劇得和親愛的觀眾見面了。在此，我們謹希望觀眾們，給予我們這次演出的效果多多批評和指教，使我們能在失敗或成功中吸取教訓和經驗，相信這對在「錯誤中求進步」的我們是大有好處的，對劇運的發展更有幫助的。

大家都明白，校內學生戲劇團體在本邦的戲劇運動史上，曾扮演重要的角色，在戲劇工作上有一定的貢獻。但是，我們不能滿足於這一點。戲劇運動須更普遍，更深到各階層去，成爲廣大民衆所喜聞樂見的形式，達到喚醒教育大眾的工具。最近，一些文工團體都有經常的戲劇活動和大小規模的演出，這是極好的開端；只有在校學生戲劇團體和各階層的戲劇活動，互相支援和配合，戲劇藝術才能交給人羣，成爲他們日常生活所需要的東西。我會是校內學生戲劇團體的一個小環節，以我們惡劣的條件和工作經驗貧乏，要能起較大的推動作用是困難的。但是兩年來，我會普及文娛活動，發展健康文化的原則下，竭盡所能，在我們能力所能及的範圍內出點棉力。這次的公演，也是想負起每個人責無旁貸的責任——建立愛國主義的文化，出一點小小的力量。

我會成立的目的，是使同學能參與健康文娛的活動，從而提高他們生活樂趣和對人羣的責任感，另一方面，是在剷除黃色文化和積極提倡健康文化工作上，盡自己一點的責任。大家知道，百多年星洲人民受殖民主治者所推行的黃色文化毒害太大了，要想建立起愛國主義的文化，須給予黃色文化堅決的打擊和消滅，才有可能實現。我會一向在「增進會員感情的融洽」和「培養會員對健康文娛的興趣」的宗旨下，通過各種各樣的形式，如：舞蹈，演技組排練，後台技術各組的練習，參加演出工作等，在同學們廣泛支持下，使到會務工作有一定的積極的表現；當然在會

務工作上，我們也會犯到錯誤和偏差，這有待於我們糾正的。在這次的演出工作上，同學們都熱烈支持戲劇會的號召，堅決，積極爭取演出成功。大家滿懷信心，站穩工作崗位，充分發揮了高度友愛，互助，團結的精神。

「劇本荒」——這是戲劇工作者最感棘手的問題。我會也碰到了大家所遭逢到的困難，隨着我會要從實際工作中，去求進步和發展的願望和意志下，決定來一次大膽公演的時候，「劇本」的解決就成爲眼前迫切的，具體的，急不容緩要解決的問題了。怎麼辦呢？能够直接反映本地社會情況的本地劇本有如鳳毛麟角般的稀少，而且大多數又是獨幕劇；以我們所能找到的，大都缺乏在舞台上表演的條件；在這樣的情況下，只好選擇外國劇本了。我們認爲：外國進步的劇本是反映外國人民的真實生活和願望，雖然是當時當地的情況，但是可以作爲在致力爭取美好生活的本邦人民的借鏡。如果無原則對外國劇本加以拒絕，是不現實和錯誤的作法。我們決定演外國劇本：「水鄉吟」，是有其一定的現實教育意義的。

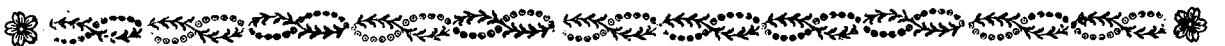
假如「四年制」的實施，將使校內學生戲劇團體帶來了很大的困難，今年的高三、高二和四中四三級年底就要離校，戲劇會的領導工作，自然要落在年紀較輕，經驗，工作能力較低的同學身上，這大大影響戲劇會的存在及發展。但必須強調指出，無論在怎樣艱難的環境下，校內學生戲劇團體提供同學們有益身心活動，協助學校當局照顧同學的福利，其存在和發展必須肯定的。我在此衷誠的呼吁：

有關學校當局，校內學生戲劇團體，以及關心和參與戲劇運動發展的社會人士，對上述問題除了關注外，應進一步的加以討論，尋找出克服這將面對的困難。

最後，希望社會人士，戲劇界的先輩和關心戲劇的朋友們，多方面扶掖和幫助我會，使我們這棵幼苗——育英中學戲劇研究會，能在大家的栽培和愛護下長大；更希望本邦先進的戲劇工作者把積極健康戲劇藝術，廣泛傳播給人民，喚醒他們覺悟，共同爲美好的生活的實現而努力！相信，在大家的通力合作，藝術的花朵將會在本邦燦爛的開放！

## 主席的話

林春順



# 劇務的話

## ☆劇務股☆

以仔細的考慮了主觀條件和客觀情況後，最後在執委會通過了以「水鄉吟」為正式公演的劇本。

我們戲劇會經過很多次的慎重研討的結果，決定以戲劇演出為本屆（第二屆常委會）的重要工作之一；由此，演出的準備工作，在各部門已熱烈的展開了。

接着整個劇務工作都落在我們的身上了。我們這些年輕小伙子，對於此類工作可以說是第一次接觸到，心理上總是有點害怕的。而且這個演出是戲劇會的首次公演話劇，演出的好壞，多少對於會的聲譽以及整個劇運和給予人民的教育作用等等，是有影響的。確確實實，要我們負起整個劇務的工作，是一件艱巨和繁雜的事情。然而，我們抱堅定的信心，認為只要大家通力合作，相信困難是可以被戰勝的。

劇務的重要工作之一，便是挑選適合於演出的劇本，這真是一個大傷腦筋的問題。我們認為所選擇的劇本必須是主題上有積極作用和富有教育意義的，並且符合目前情況的需要；其次是寫作技巧上的水準；最後應以戲劇會現有的人力物力等等作為準繩，來衡量那一種劇本才適合演出。以我們的工作能力和經驗來說，委實是一件非常艱難的事情。起初，我們一直在這個難題上兜圈子，不知如何是好。後來，經過大家積極的通過各方面的去尋找解決方法。大家一致認為，首先，必須成立一個尋找劇本小組，以作為推動此項繁重工作的骨幹。再後，也為了不使工作重蹈過去之錯誤，而且也由於時間的短促和為了提高工作上的效率，於是訂出了幾點條件作為尋找劇本的依據：（一）本地劇本——應當有優先權，但其內容須反映現實，富有教育意義，且能使人民對土地與生活產生強烈的熱愛。（二）外國劇本——以眼前的情況，外地的劇本的演出，是應該受到重視的。我們應藉以別人之長，來彌補自己之短；況且外國劇本，特別中國劇本，在內容上，有許多是富有深刻的思想性，在技術上也有它一定的水平。因此，在劇本創作上還不很多的此時此地，我們是非常重視此點的。（三）多幕劇或獨幕劇——此點並沒有值得什麼爭執的地方，不過我們以為多幕劇的演出而獻給觀眾，這將會增加我們成立第二週年的第一次公演話劇的紀念意義。

由於準備的工作進展是有了個頭緒和計劃。此時，我們大家都已認識到嚴重的判斷已至眉睫，因選擇劇本不謹慎，它不但導致演出的效果上蒙受大大不利，甚至後果上是不堪設想的。所以，我們盡了最大能力從各個有關方面去尋找公演的劇本，終於在大家通力合作和積極努力底下，我們從十多本縮小成五本，再加

正如其他的戲劇演出一樣，第一個受考慮的問題，必定是我們為什麼要演出一齣戲？這個劇本的思想內容具有如何現實意義和教育大眾的深度和廣度呢？

是的，我們對於「水鄉吟」的認識並不是說已透澈理解；但我們進行遴選劇本，既已認識「水鄉吟」演出存在着實際的內在價值，讓我們環顧中國的許多劇作家來說，夏衍先生的劇本創作具有其獨特的一面和適合於青年的智識分子的需要，且其寫作上的技巧為最善於通過平常的和細小的各種各樣的微小事件，來描繪出不平凡的事情。人們看了這類劇本後，由衷的產生某種強烈的愛與恨的感情，從而達到了以「以理服人，以情動人」戲劇藝術的教育作用。

「水鄉吟」故事的發展，指出了當時日本的黷武主義的軍閥們，他們殘暴的奴役中國人民，貪婪的為了掠奪中國人民的豐富的資源和侵佔其富饒的土地，毫無人性可講的卑鄙無恥之極，發動對中國進行經濟、政治、文化上的侵略，想緊緊扼住中國人民的喉頭，以為就可蹂躪這塊土地上的人民。劇作者於此既告訴了我們，惟有像劇中的反侵略的愛國者和支持反侵略的愛國者存在的一天，富饒而歷史悠久的苦難土地是永遠的也是應該的在變化着，一個美麗的光明的春天終將到來的。劇作者還通過「水鄉吟」暴露了當時一些大官僚，不管大眾的死活，竟與敵人串通來欺榨自己的同胞，乘機想發國難財。并鞭策了一些智識份子的通病——個人主義的錯誤思想所造成的後果，對抗戰工作是有不利的，以至應該將對個人之愛，擴大到愛國家，愛民族，愛土地，愛抗戰中的英雄們。

然而，要能成功把劇本中的愛國思想體現出來，却非輕而易舉的事。我們發覺到主觀上給予我們的困難是重重而來的。

首先，缺乏演員，這是本校一般上較為特殊的情況。開始時，大家又一直擔心有沒有人負起導演的工作。如果要在內校找一個有能力導演多幕劇的同學，真是難之又難，可是我們並不灰心，我們終於在時常關心着和指導着我們這棵戲劇的幼苗的朋友們幫助之下，組織了導演團，解決了這個懸而未解的棘手問題。然而，找演員的問題才是最難的一項工作。我會的公演是有歷史以來第一次對外演出，無可否認的，要發掘一些對於戲劇藝術這門東西有興趣的和有經驗的同學，真是困難，雖然過去也



有排過一些短劇和多幕劇，但也只是一種初次接觸到戲劇，而很多早已失去興趣了，所以據所懂得的真正愛好戲劇的只有為數很少的同學，無疑的這是我們戲劇會的演出最大阻力之一。第二個難點便是敝別會的排練工作已逐步的展開，節目表上一天天的增加，本校的一些具有表演方面有能力的同學們，大多數都投入了這項排練工作，以致使很多的同學打算參加選拔都無可能。還有一點是我們這次演出是否成功的重要關鍵之一的，就是同學對舞台藝術是處在於一種非常生疏的階段。

我們對這些困難是不會畏縮的，抱着一顆頑強的決心，堅信着不屈不撓的堅強意志來徹底的完成此項神聖而又艱巨的任務。我們採取了分析困難，解決困難的積極工作態度。當我會發出通知同學參加選拔演員的時候，已覺察到同學們的反應是不够強烈的，我們及時就展開了一項到各班去物色演員的工作，原來很多同學是不清楚這齣戲的重要意義，而抱着膽怯的心理不敢報名參加。在多方共同合作的努力下，當天的選拔結果成績非常可觀，大部份的角色都已選定，而且有些是非常的適合來担任其所扮演的角色的。最可喜的是在我們還沒有肯定誰扮演那個角色時，這時同學對於被選並沒有失望，很多同學在以後幾次選拔當中都出席了。

一般上講，以這齣戲各方面的份量來看，我們的演員是可能會有能力擔當得來的，當然對於劇中人物生活狀況和人物性格方面以及怎樣體驗與體現此類人物等等問題，是存在着。因此，導演團與我們就把從排演練到演出期間分成三個階段，這三個階段的劃分不是死板的，在工作的需要的情況下，可以和有把它更改的必要（導演與劇務）根據劇本和演員來制定排練的內容。說起來，我們的真正排練工作，也是從我們工作階段制定後才正式展開的。開始排練後不久，我們發覺到進度是很慢的，後經研究的結果，導演團及我們一致認為，演員對於角色的性格認識還是不够，加以在分析劇本的主題思想時，並沒有做到很充分的研討工作，由於作者所刻劃的事件的血肉感情還不能進入到演員的內心，既然連感性的認識都不够，何以達到體現教育和感染的目的呢？

經過了檢查演員所犯的毛病及我們缺少經常對演員的啓示後，索性再次將整個劇本重新分析。尤其以角色性格問題上，演員基本上是已經能把握人物內在生活。因此，從這樣的基礎上，我們提出更高更大的要求，那就是第三階段的工作內容，這時演員應該將自身的一切東西，乾乾淨淨漂白後，而溶化在第二自我一角色的生活中，換句話說他們所塑造的是有血有肉，有感情的活生生的舞台形象。在突出

主題的工作上，我們應該正確的把握角色吐詞的內在意義，了解角色間的關係以及對於規定情境中互相交流及反映，加強各幕中的節奏，速度，氣氛的製造，注意演員的轉變及潛台詞和內心獨白。

我們的演員雖然經驗和能力上是差的，雖然我們沒有過維妙維肖的突出表演，然而我們決傾全力以赴的精神來爭取達到不要使觀眾失望。而且，我們都已樹雄心，立大志地下了保證，在今後的排練工作上，下最大的工夫和精力來完成所未完成的工作。

現在讓我們看我們的後台英雄們的工作情況。眾所週知，後台工作是件吃力不討好的繁重工作，當我們展開招收組員時，即證明了此點。

首先，他們有這樣的感覺，一些人很重視演員們表演上的問題，而對後台工作放在一邊，以為優先地搞好演員表演上的問題就可以了。我們將問題詳細考慮結果，斷定了我們會有脫節的現象，否則，工作上必有其他毛病存在。過後，我們下去與組員解釋偏差的問題是會有的，但那不是我們故意誇大演員工作，我們是以雙管齊下的工作觀點，來完成整個演出的工作。經過這樣，問題減少了一些。可是工作人員的情緒低落，工作散漫，遲到早退等等出現了，引起不好的影響，阻礙了工作的進展。後來，檢討的結果主要的是我們詳細的和有步驟性的工作計劃表，各股也不會靈活的來處理本股的問題，而且缺乏互相了解和鼓勵，負責人的積極性不够與帶頭作用少，強調本股之困難，對工作意義認識不足，總結上只有一句話：沒有很好的工作計劃。

進行任何一項的工作是少不了經濟的支援。我會自從成立至今，經濟的來源是有限制的，除了收月捐外，別無其他收入，此次的演出經費預算又這樣的高，於是演委會一直呼吁工作人員節省開支，以免超出預算。

還有一點，同學們紀律性不強，這大都是他們年紀小，各股主任的督促工作是很重要的。此外，由於學校未有良好的排練地點，須在校外借地點排練，這對演員和工作人員都不便利，尤其進行創造角色不能集中精神，影響頗大。

以上這些，只是我們對於工作的過程一點點的了解和總結，相信還有許多的寶貴工作經驗（不管是優點或缺點）在工作中未表現出來的，在此希望所有的朋友們給正確的指導。

最後，我們非常感激導演那種堅忍不拔，和幫助分析劇本與導演工作的諸朋友們，以高度的熱忱來協助，表衷心 and 致萬分的敬意。我們謹借此，希望觀眾以母親扶育嬰兒的真摯的愛，來糾正我們的錯誤，使我們能在錯誤中求進步。

# 導演的話

—劉天成—

夏衍先生所寫的而在本邦被搬上舞台的劇本，都為本邦熱愛戲劇藝術的觀眾所歡迎的。究其因，無非是：（一）劇作者善於運用其高超的藝術技巧及站穩其一貫的立場，將社會現實的本質血淋淋的描繪出來，從而使讀者或觀眾感到有如身歷其境而起共鳴；（二）劇作者能以富有人情味的劇情，通過巧妙的情節，從頭到尾扣住讀者或觀眾的心弦。

「水鄉吟」這個劇本也正如上述的一樣：主題正確，劇情富有人情味。更具體的說，劇作者通過複雜的事件及鮮明的人物形象，將舊中國的社會面貌暴露無餘，並明確的指出水鄉的人民所應走的道路。

我們認為，以我們這幾個見識淺陋，對戲劇藝術認識連皮毛都未達到的年青小伙子，要來擔當指導完成體現「水鄉吟」的主題思想的任務，委實是不實際的。但由於在決定演出劇本後，急於要展開排演工作而又找不到經驗豐富的人士來幫忙，及經過朋友們的再三鼓勵，因此才決定硬着頭皮，凭着一股熱情來蠻幹一番。

我們的排演工作是在戲劇會同學充滿着信心底下展開的。大家都這麼說：「水鄉吟」是育英戲劇會第一次的公開演出，無論如何，熱愛戲劇會的每位同學都應以「犧牲小我，完成

大我」的精神來完成這神聖的任務。

我們的排演工作也就仗着這股「乘長風破萬里浪」的氣勢，順利的進行着。

雖然我們有了那麼多有利的條件，比如同學們的時間集中、熱情、肯幹、對工作有恆心，但難題也還是不能避免的接連而來；而在這些難題中最使人束手無策的就是表演的問題。

大家都知道，戲劇藝術是以表演為中心。換句話說，一齣戲演出的成功或失敗是與演員的表現，導演的處理分不開的。雖然我們也認識到在一齣戲的準備過程中，演員工作應比導演為重，但這並不意味着這次「水鄉吟」的演出如果是失敗的話，那整個責任應由演員們來擔當。我們倒認為，這次的演出果真是失敗的話，那大部份的責任應歸導演來承擔。

事實上也是這樣：每次排練時，演員們都很認真地在準備角色，虛心地傾聽我們的意見，而我們却每次苦於不懂要以怎樣的方法來進一步的啓示演員去創造角色。

雖然如此，而戲也終是要和觀眾見面的。因此，我們懇切地希望觀眾們，尤其是一些對戲劇藝術造詣較深的朋友們，在看完這個戲後，毫不掩飾地給予嚴正的批評與指教。

最後，讓我們對那些在排演過程中不吝賜教及給各種協助的朋友們致萬二分的敬意。

## 演員表

俞頌平	何漱蘭	梅漪	何裕甫	阿祥嫂	大媛	張德祿	鍾老四	阿鴻	長發	何廉生
.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....
吳毓山飾	劉麗珠飾	龍春幹飾	何耀光飾	劉敬慧飾	林淑娥飾	林勝芳飾	林進良飾	許家世飾	袁三峇飾	郭金波飾



# 提高話劇演員的演技

方 菁

在我們現實主義的，以服務祖國人民為崇高目標的話劇運動中，普遍而嚴重地存在着忽視演技水平提高的現象。這個巨大的缺陷，必然妨礙話劇運動的迅速發展，必然使戲劇演出的感染力和教育意義削減。我們正派的話劇運動在近幾年是有了顯著的發展，這不僅表現在演出項目的增加和話劇運動的廣泛性，更值得注意的是表現在愛好話劇的觀眾的劇增，表現在廣大人民對於戲劇藝術的欣賞水平的顯著提高。如果說我們忠實的觀眾以往對於水平較低的演出還感到一定的興趣，但隨着戲戲知識的傳播，隨着人們的認識水平的提高（包括對於演出的需求的日益增長），觀眾們普遍上已經對於目前一般演出的水平感到不滿意了。因此之故，如果我們的戲劇演出期望繼續獲得廣大羣衆的愛好，如果我們期望戲劇演出能進一步加強它的教育意義和感人力量的話，就必須儘速而有效地改進我們的工作方法，應當重視提高演員的演技水平。

如果說我們的演員都缺乏良好的演技，這事實從何見得呢？到底我們在演技中最缺乏的是什麼？最迫切提高的又是什麼呢？具體地解決了這一系列的問題之後，我們才知道應當從何着手來提高演技，才能够有效地提高演技。

在還沒有指出目前一般演員演技的缺陷之前，我們首先要將「演技」這個概念給予正確和較完整的解釋。因為如果對於「演技」這概念有不同的理解的話，那麼，可能原是屬於演技範圍內的事情我們却把它撇開，而本不屬於演技範圍的事情我們却又可能無謂地去高談闊論，結果如不是對演技問題只解決部分，就是根本談論得不着邊際，對於原來要解決的問題却仍然是個「懸案」。

什麼是戲劇表演的「演技」呢？對於這個問題，各種不同戲劇藝術派別的人都有相異之見解。站在反現實主義演劇理論的立場的人認為演技是和演員的生活經驗，演員對於角色生活的體驗毫無關聯的，他們把演技問題單純視為演員的外部表演的問題。如果依照他們的見解，演技的高低和好壞，全視演員的聲調，表情或肌肉的控制等等的表現來決定的，如果一個演員有很動聽的嗓音或很柔和的語調（不管這語調是否符合角色的應具的語調），有引人注意和能取娛人心的表情或其他形體動作（不管這表情，動作是否符合性格的精神面貌或具體的內心活動），一一如優美，柔軟的體態等等，那麼，照那些人的說法，這個演員就是有很良好的演技了。信奉這種把演技和角色性格，身份以及豐富的內心世界割裂開來的理論或在一定程度受這種理論影響的演員，他們在表演的過程中，往往就極力地追求外部表演的「完美」「動人」，如怎樣使語調裝得變化多端，抑揚頓挫，怎樣把台詞唸得響亮而又委婉動聽，又怎樣使自己的體態裝得優美，柔軟些，而這一切都不過是為了表現演員個人的演劇資質。結果，觀眾看到的是演員在舞台上矯揉造作，裝模作樣，賣弄噱頭，這樣的表演完全缺乏角色生活的真實感是毫無疑問的。這種表演不是在創造角色——第二自我，而是在表現演員個人，這種表演的一個特點是：演員只顧表現自己，對於角色生活他是漠不關心的，對於教育觀眾崇高目標他完全不感興趣，乾脆地講，掌握這種所謂「演技」的目的是為了利用舞臺，利用觀眾對於戲劇的真實愛好來炫耀演員個人的才能，來愚弄觀眾和降低戲劇的教育意義。

作為熱愛戲劇藝術並願努力將戲劇事業成為對於人民有利的戲劇工作者，我們不需要這種演技！顯而易見地，脫離了演員對於角色生活的體驗來空談演技，不僅錯誤，而且是有害的。

所以，應該把演技問題，提到現實主義演劇理論的範圍內來解決。按照現實主義的演劇理論，一個完美的角色形象的創造，必須基於演員的體驗過程（對角色的認識過程），和體現過程（對角色的表現過程）的完成。在體驗過程中，演員要分析角色的性格，身份地位，精神狀態，在不同的情勢下的內心感應，以及在演劇中所應起的作用，角色的任務貫串動作等等問題，此外，還非常必要掌握劇本的主題思想和演出的傾向觀念。

體現過程不是可以和體驗分割開來的。當演員在體現角色生活的時候，他的體驗活動是同時進行着的。然而，演員為了更好地通過外部表演來表現角色，他在平日排練的時候，就要研究和創造各種動作適應和練習的語調，分析台詞的音節和探求表現台詞的最妥善辦法——這些都是體現角色生活的部分問題。就此看來，所謂演技，就是體驗角色和體現角色的一種能力，演技問題，就是演員應當如何去正確有效地體驗角色和體現角色的問題。簡言之，演技就是演員創造角色形象的技巧，提高演技就是提高演員創造角色形象的能力。

我們的話劇演員所缺乏的，正是關於體驗角色與體現角色的高度才能，以目前的情況看來，話劇工作者（特別是導演與演員）對於提高演員體現角色的「人類精神生活」的才能所作的努力是非常不夠的。這種忽視提高演員的表現力的缺點，嚴重地損害了演員對於角色形象的創造；在許多話劇排演中，我們不止一次地看到這種缺點的嚴重化。我們知道許多演員能十分認真，艱辛地進行研究角色精神生活的案頭工作，作了大量的排練筆記和寫了相當細緻的潛台詞；但是，關於怎樣控制肌肉，怎樣結合着體現角色生活的內心積極作必要的身心放鬆，怎樣使滲浸着濃厚情緒的台詞通過最恰當的聲量，氣語表現出來……等，這些外部表現力的問題，許多演員和導演是很少去考慮的。如果演員是飾一個具有巨大氣魄的羣衆領袖，當需要他嚴聲厲色，用震撼觀眾心靈的聲調來演說的時候，他因為體態不靈活，聲量不足，結果，演來聲音啞啞，臉部大量充血，肌肉痙攣——觀眾看來是副十足的狼狽相。這怎樣使人感到他的雄偉氣魄呢？要避免在表演中的各種由於身心不能充分自由，聲調不能充分控制的毛病所造成的損失，演員就必須注意演技的提高，注意外部表演能力的加強。

怎樣才能有效地提高演技呢？要研究這個問題，我們可以從關於提高演員的認識水平，關於加強演員的藝術修養（包括演員學習表演技術）這二方面着手。

關於演員的認識水平的提高，如果有個演員以為這和演技是沒有關係的話，這只有說明他忽視提高自己的認識水平，因此，他的演技也將得不到真正的提高。我們知道，所謂提高認識水平，就是意味着加強對於生活的分析能力，就是鍛鍊我們的思想，使我們成爲一個具有崇高的理想，具有正確的人生觀的人。在這個基礎上，我們才能培養起豐富而健

康優美的感情，正確的審美觀點，惟有這樣的演員，才能够作一個全心全意為人民服務的戲劇藝術工作者。一個腦子里裝滿低級趣味，將演員當作自己沽名釣譽，炫耀自己的才華的手段的人，我們能想像他能以卓越的演技來創造角色形象，從而教育觀眾嗎？

提高演員的認識水平，還意味着演員應當擴大自己的生活視野，使自己成功為有意義的生活的參與者，投身到正義事業和正義鬥爭生活中去鍛鍊。脫離了有意義的生活而離羣獨居，孤芳自賞，這是培養個人主義，造成狹窄的心胸和落後意識的溫床。「只有當你的生活本身開了花的時候，你的藝術才能開花。」擴大生活視野對於演員的思想意識鍛鍊固然重要，對於演員的藝術創造也有很大的幫助。一個見識廣博，生活經驗非常豐富的演員，他對於各種人物，各種生活現象必然是非常熟悉的。這就無形中為他生動而真實地創造角色形象和深刻地體驗劇中生活提供了有利條件。生活經驗，是演員藝術創造的重要源泉，是演員藝術創造的主要滋養，缺乏生活經驗，就缺乏豐富而堅實的想像力。關於這點，一位專家有過非常深刻的闡述：「一個演員如果是對生活袖手旁觀，或是體驗了生活的悲歡而又去不去探索這些悲歡的複雜根源，就真正的藝術而言，是完全談不到的。他要為了藝術而生活，必須不惜一切代價去領會他周圍生活的意義，運用他的頭腦，擴大他的知識，不斷地反覆檢查自己的見解」。他還特別強調，如果要使自己成爲一個優秀的演員，應當過一種「飽滿、有趣、美麗，多樣，奮發而向上的生活」。

請容許我作一個比喻：一個生活圈子狹窄的演員，就好比井底蛙，他所熟悉的只有井底的乾涸的生活和「一塊圓形的天空」，要他想像生活的寬濶，要他想像井外的各樣各式，千變萬化的生活現象是不可能的。不提高對生活的認識，不豐富自己的生活經驗，就意味着想像力的貧乏，就意味着藝術創造力的低能。

一個缺乏強烈的愛憎感情，明確的是非觀念的演員，他是不能真正成功地創造角色的。如果某個演員本身對於善良的受難者缺乏高度的同情心，對於摧殘，殺害善良人民的惡勢力缺乏深切的仇恨心理的話，他能在舞台上創造出令人同情的善良人民的生動形象嗎？他能通過自己的表演來激發觀眾對惡勢力的仇恨情緒嗎？就以扮演否定人物來說，如果演員對於否定人物的認識只是膚淺的話，如果演員只是「一般地」知道自己所扮演的是一個壞蛋，而不知道他壞在哪里？爲什麼會壞起來？他就不能深入地創造一個反角形象，觀眾在他身上也看不出這個反角的本質，當然很難因而產生對反角的否定態度了。這樣的表演只能說是思想性低，教育性弱的失敗的表演。

演員爲了培養豐富的健康的思想感情而提高演技，除了在生活中學習和鍛鍊之外，還應當加強自己的藝術修養。什麼是演員應該具有的藝術修養呢？這包括藝術理論知識，對於各種藝術（如文學，音樂，舞蹈）的鑑賞能力以及戲劇理論的知識諸方面。

對於我們戲劇藝術事業的從業者，藝術理論修養是絕不可忽視的。我們的藝術創造都必須符合現實主義藝術原則，都必須竭盡所能地實現現實主義的藝術目標。所以，應當特別強調演員學習現實主義的藝術理論，俾使自己深切地領會藝術創造工作的崇高目標，從而掌握現實主義的方法去進行創造工作。現實主義的藝術理論明確地指示演員：一切完美的藝術都是藝術的思想內容和表現形式的高度結合的統一體，一個完美的角色形象（演員所創造出來的藝術形象）也就是演員對於角色的體驗，和賦予這個角色的思想感情與演員對於角色的精神生活的外部表現的統一體。如果我們的演員不熟悉這個現實主義法則的話，他就不能自覺而有效地研究體驗角色和體現角色。現實主義的重要原則，在於強調藝術

創作必須通過生動，具體的形象來揭露生活的本質，揭露生活中的對立事物的鬥爭。而戲劇藝術的任務正應該是符合這個要求的。如果演員充分地掌握了這個原則，他就有可能迅速而自覺地探求劇本的主題，劇本的思想性和現實主義以及深刻地分析劇中的人物。比之不熟悉這個原則的演員，他在分析劇本方面是隨速而較少犯錯誤。

此外，培養對各種藝術的興趣，對於一個以藝術服務人民的演員是必要的。一切優秀的藝術，不僅是現實生活的真實的反映，同時也是教育和鼓舞人們熱愛生活，爲生活的發展而鬥爭的精神力量的源泉。話劇演員對於話劇以外的優秀藝術應當保持濃厚的興趣，同時還要不斷地擴大和發展這種興趣，其目的就在於從那些優秀的藝術中汲取精神力量。對於一個藝術從業者的人員來講，多接觸優秀的藝術往往能夠激發我們的創造慾望，加強我們對藝術事業的熱愛和從事藝術工作的信念。湛深的文學修養，對於話劇演員是特別需要的。具備深湛的文學修養的演員，總是很有把握地分析劇本，總是很快而沒有差錯地探求出劇本的主題思想，總是很深刻而全面地分析角色的。這是因爲文學創作的方法（如主題思想的表現方法和刻劃人物的方法以及情節的處理方法。）都是劇作家必須掌握來進行創作的。如演員理解這些方法的話，分析劇本自然就很少困難了。此外，如果演員對於文學有廣泛的興趣和深刻的認識，那麼，他就可以藉助於各種文學作品來熟悉劇本中的生活和體驗角色。比如，「水鄉吟」，如果演員能夠認真多多閱讀一些描寫中國抗戰（特別是農村抗戰）的小說、劇本、散文以及其他各種文學作品的話，自然能夠更充分熟悉「水鄉吟」的社會背景和更容易理解該劇所描寫的生活現象和人物。

關於提高演員的表現技巧的問題，這裏只想提出幾個目前我們的演員常犯的較爲嚴重的技術毛病來研究。

目前，一般演員常犯到的表現技術上的毛病主要有如下幾點：首先是不善於控制肌肉，犯上這毛病的，多數是一般新演員；其次是缺乏高度的想像力；再次是聲調表現力貧乏。現在，讓我們來談談這三個問題：

肌肉控制問題，史坦尼斯拉夫斯基在「演員自我修養」里，作了很切確而全面的分析，也指出了：身體的緊張足於毀損演員的一切動作，束縛演員的表現。要使演員能够在非常良好的境況下創造角色，必須強調「身體的充分自由以及肌肉的全部鬆弛。」在這種情況下，演員就有可能「對於自己全部生理機構」「調度有方，操縱自如」，僅有這樣，「演員也才能把靈魂中感到的東西自由自在地用身體表現出來」。我們的許多演員在舞台所缺少的，正是「身體的充分自由以及肌肉的全部鬆弛」，他們雖然在排練的時候十分認真地進行研究角色的工作，對於角色的內在精神生活也有相當深刻的瞭解，但是在登台表演的時候，演員在不應該緊張時却因不慣於舞台生活而緊張，應該清晰緩慢講話的時候演員却在連珠炮似地講話，觀眾聽來快且含糊。結果，演員對於角色的體驗現不出來，長時期的排練和研究成果都付諸東流，這是多麼令人失望和痛心的事！避免這個毛病的方法是很多的，然而，這需要演員進行經常性和長期性的訓練——如訓練在舞台上集中注意力，這不是短期間能夠做好的。戲劇工作者（尤其是導演）應當負起消除這個毛病的責任。

其次是關於培養想像力的問題，在前面談到豐富演員的生活經驗時，也有提到，這裏想指出的是想像力對於演員創造的角色的重要性以及目前一般演員忽視培養想像力的毛病。一切藝術創作都不能缺少想像，尤其是作爲現實生活的最集中表現的戲劇，更是少不了想像的因素。演員與角色之間存在着第一自我與第二自我的關係，演員的任務就在於通過第一自我來表現第二自我。而想像就是創造第二自我的橋樑，是演員創造角色的重要動力。沒有了想像，第一自我就



# 一點感想

形英

星洲的話劇，近幾年來呈現出一片熱鬧的景象；觀眾不再像前些時期那樣沒有固定而要靠拉攏與說服。今日的話劇觀眾，不但已有一定的數量，並且已大大的擴展了它的範圍：這不能不說是戲劇工作者所努力的成績。

更可嘉的，我們看到了許多話劇組織的蓬勃發展，為戲劇工作奠定了很好的基礎，使戲劇工作的成員更有發展的機會。

作為正確的把戲劇藝術獻給人民羣衆，為人民羣衆服務的戲劇工作者，必須認清：在戲劇藝術的疆場上，謹防冒牌投機份子的假藝術而荼毒天下，拆現實主義藝術的台，以達到他們歪曲戲劇藝術的目的；同時也要警惕周圍的戲劇同道的朋友們，犯上了趾高氣揚，脫離羣衆表現。

對於那些有意模糊與歪曲戲劇藝術的人，大可在適當的時機給予他們狗血淋頭的打擊，拆穿他們卑鄙的面目，使其無地可自容，以快人心。

但對於真心誠意為戲劇藝術工作的人，在無意間有了不符合人民藝術的表現，是可以平心靜氣的加以批評。這是在為了更好的做好工作，是站在愛護戲劇藝術的立場上，相提並進互相研討而提出的。

我感到驚奇的是：在現今的情況下：竟有人會說出戲劇活動目前的力量還是薄弱；甚至於有此事的嘆着「寂寞」「寥寥幾張熟悉的臉孔」。究竟提出這種悲天憫人的言論是根據甚麼事實？是以甚麼標準來衡衡「力量」的程度？

讓我們睜開眼睛從舞台上向觀眾席上望一望：觀眾席上是增添了許多陌生的，但却是愛好正牌藝術的朋友。這正說明了搞戲劇工作的對象是大大的增加了。又讓我們把眼光轉向學生界，工友的組織中看看：這裡，那裡，不正也在鬧哄哄的對台詞，走台步嗎？「寂寞」從何產生？相反的，學生界與工友正是戲劇運動中的同盟軍，非但不應把他們撇開一邊，更需要處處給予他們照顧和扶植，使學生界與工友的話

劇工作得到正確的發展，成為很好的伙伴。要知道「條條大路通羅馬」，工友、學生也正是為戲劇工作而努力的，大家的願望是相符合的，抹殺了他們的作用，忽視了他們的存在，而大嘆「寂寞」的態度是太不應該。如果不是趾高氣揚，目中無人的思想在作祟，就是脫離現實的活生生的印證。難道是這些人不足以稱為戲劇工作者，或是程度不足以配上我們的「優越感」的戲劇朋友？

今天，沒有一個戲劇組織願意把自己的戲演壞，即使是反現實主義者也都會設法把本身的意識融會在戲裡頭，以歪曲主題而取得本身的效果。更何況是處處以人民為服務對象與跑現實主義藝術道路的戲劇組織，是決不願意把戲演壞的。當然，不量力的選擇不能勝任的劇本是會遭到許多困難的，甚至會把戲演糟。但是如能在主觀上努力是多少會克服一些困難的。如果不幸在效果上受到了挫折，使戲搞壞，而又是經過努力且動機是好的，這兒只能當作一次的經驗吸收，不能單純地認為「平白殺害」。相信許多朋友都是過來人，應該曉得今日話劇的蓬勃發展，觀眾的增加是由演員們，一切工作人員們一把鼻涕一把淚水建立起來的。當日如懼怕挫折，也不會有今日的茁壯。更何況話劇工作者們已經有了不少的經驗，至少能維持一定的水平，對於這種情況不能好好的協助是理所不該；用不負責任的旁敲側擊的態度，也不是建設性的對事物的改善與批評。

更要注意的戲劇藝術的普及與提高是相輔而行的，一味的是高只能造成「曲高和寡」；單顧普及，也會使藝術平淺，久之，則不能滿足觀眾的更高水平的要求而使他們喪失信心。因此，正確的，是：一面普及，一面提高，培養出量多質好的戲劇工作者。目前這樣的情況已漸顯露出可喜的現象，戲劇工作者已散佈在各工團，廣泛地注意與發展工人話劇運動，小圈子的「死守藝術之宮」「和」「閉眼摸雀」的態度，是要不得的。

## (接) 提高話劇演員的演技

不能和第二自我達至高度的結合，角色是不可能誕生。這裡只有一個情況是例外的，即劇作者所寫完完全是演員本身的生治——這種情形是太少了，是微不足道的。劇本所提供給演員的，主要是主題思想，生活情節，和人物的語言，劇作者不把角色的一舉一動，每一時刻的具體內心活動無微不至地寫出來，演員如果只限於劇本所寫的一切來表演話，那麼，講話就在背書，該悲哀的時候就強裝出副哭喪臉，該憤怒的時候就只會亂喊亂叫，該高興的時候就只會裝出副嘻嘻笑臉的模樣，演員的內心並沒有角色的思想感情。觀眾豈不是以為演員神經錯亂嗎？所以，演員必須依循着劇本的描寫來發揮想像力，使劇中的人物成為具有真實的內心活動，具有自己的生活目標的活生生的人物。沒有想像力的演員只有讓自己作為導演的傀儡，成為一副活動的機器，導演上鍊之後便在舞台上機械地走動和講話，發條鬆弛了便下場來。

再次是關於聲調的掌握問題。這點在我們演員當中是個最嚴重的問題。聲量不足，發音含糊以及講話不顧音節和速度的合理化，這都是一般演員常犯的毛病。有一位扮演悲劇

主角的女演員，非常善於體驗角色生活，往往演得熱淚滾滾，悲哀異常，但是由於台詞含糊，聲音啞啞，觀眾難聽出講到什麼，就對於她那樣悲痛欲絕的心情感到難於理解了。如果她的聲量足夠，台詞清晰的話，就能夠感人肺腑，使觀眾也黯然淚下的。眾所週知，話劇主要是通過人物的講話和動作來表現的。如果觀眾不能聽清楚台詞，就不懂得劇情的發展，就認不清角色的身分，性格，那麼，劇作者藉助於劇情與角色的性格刻劃所要表現的思想性就體現不出來，這個戲的演出就算失敗了。話劇工作者對於這個問題是不能不重視的。

現在仍然有許多話劇組織忽視演員的平凡的學習，只一味顧着演出，好像沒有了演出，那麼，它的活動就可以停止，演員的學習就可以完全不管。這種偏向是造成了演技水平低落的嚴重化的重要原因。凡是願全心全意把話劇藝術奉獻給觀眾，教育人民羣衆的話劇工作者，都有必要和這種不良偏向展開鬥爭，努力提高認識水平和加強藝術修養。

一九六一年七月一日



演



員



的



話

## 梅漪的自白

龍春幹

小時候，我是生長在上海的富裕家庭裡，父母親只有我這麼一個女兒，所以非常的寵愛我，凡事都順從我，把我當作掌上明珠，因此也養成了我傲慢及愛慕虛榮的心理。

在大學裡，我和俞頌平發生了戀愛。我愛他，因為他功課好，工作又熱忱，待人熱心而又誠懇，經常幫助同學解決難題。

可是好景不常，就在這時候，祖國遭受侵略，人民生活在水深火熱中，我那富裕的家庭也遭遇着同樣的命運，母親因憂悒過度而死了。

母親死了，留下我和父親兩人，在幾經奔波之後，父親最後找到個公務員的職位。我們的生活是比過去清苦了許多，而父親雖盡力滿足我的生活慾望，但我常對這種生活感到惱怒，發怨言。

然而禍不單行，使我更痛苦的事情發生了。頌平爲了抗日要離開，要求我跟他一起走。然而懦弱的我，對於他的要求却躊躇不定，我一面希望能和他永遠生活在一起，可是我又受不了那爬山涉水的艱苦生活，我不願離棄年老的父親和那舒服的生活。這問題使我煩惱極了，最後我還是拒絕了他的要求，而且更苦苦地挽留他。但屈強的他，終於不辭而別了。

頌平走了，我的一切都完了，我所受的打擊是筆墨所難形容的。

頌平走後不久，爸爸就患上了重病，負了一身債，他在臨終時，把我許配給他的一個同事廉生。他爲人老實，妻子剛在鄉下死了，而且爸爸也借了他許多錢。

自我嫁了廉生後，雖然生活有了依靠，但說句良心話，我是不愛他的。他對我不了解，他所能給予我的是物質上的享受和盲目的愛惜，而我的精神却是極端的痛苦。頌平的影子始終在我腦裡盤旋，所以我對廉生也越來越厭惡，他越對我體貼，使我越痛苦。

精神上的空虛，苦悶，就是我所有的一切

了。

日本帝國的炮火把我們迫向水鄉來，在這裡我遇見了頌平。我要求他把我帶走，然而他拒絕了。可是，我打定了主意，無論如何等通行證到手了以後，我就要去找他。

恰在我去領通行證的那天，廉生以爲我發生意外，就不顧生命的危險去找我，竟被漢奸鍾老四打傷了。看着他對我那麼真情，我心裡暗自慚愧，我覺得我不應該再給他打擊了，我應該從新做人。

頌平說的對：「人除了戀愛以外，還有更大更大的人生，還有更深更深的歡喜。」我應從新走向生活。

## 心地善良的阿祥嫂

劉敬慧

阿祥嫂，是個純樸的中國鄉村婦女。她年紀大約三十歲左右，雖沒有受過教育，對事情的真相往往看不清，然而她有一顆廣大勞動婦女所具有的純潔，善良的心。阿祥嫂對生活既是老老實實，又勤勤勞勞。她又有熱愛勞動的優秀品質，性格豪爽，開朗，是令人喜愛的。

當時中國正是處在抗戰期中，在舊式的社會里，政治腐敗，社會呈現着一片動蕩不安的慘象。劇作者——夏衍先生寫「水鄉吟」這劇本，主要也是在刻划出當時中國的淪陷狀況，揭露出帝國主義統治中國的醜惡面貌。戰爭更破壞每個人民的安樂家鄉，中國人民正生活在水深火熱中，千千萬萬的人民掙扎在死亡的生活綫上，而阿祥嫂生活在這小小的水鄉上，當然是逃不了這種惡劣環境的折磨。

生長在水鄉上的人們，都是靠着養蠶，養牛羊及耕種來過活，如劇本中所講的何裕甫，他的家就是靠此類的工作來維持全家人的生活。可是阿祥嫂的生活就苦得不得了，連吃山芋的機會都沒有，而要吃葛根，可見當時中國人民生活是何等的痛苦啊！



## 愛國志士俞頌平

吳毓山

這次我在「水鄉吟」這齣戲裡扮演一個抗戰英雄——俞頌平，是我生平上舞台的第一次。對於頌平這樣的一個人物，我是把他深深地喜愛着的。

我喜愛他這樣的一個人物，不單是爲了他是我所飾演的更是爲了他的愛國精神。

頌平在民族存亡之際，能拼棄個人的幸福，爲抗戰，爲救國家而奔走，這樣一種崇高的感情，怎能叫人見了不愛呢？

自古以來，愛國的歷史人物，不知有多少個活生生地在人民心裡活着，不知有多少個死後爲人民所日夜不忘，像俞頌平這樣的一個典型抗戰英雄，也同樣地不應爲我們所遺忘。

## 純潔熱情的何漱蘭

劉麗珠

「水鄉吟」是夏衍先生運用了靈活的筆尖，所刻劃出來的一部鼓勵人民支持抗戰的四幕劇。他通過了水鄉中之一小農家，而無情地揭露了當時中國統治者的醜惡面貌，和日本帝國對中國的侵略罪行，以及反映了腐朽階層對愛國志士的鎮壓情形。

何漱蘭是夏衍先生筆下的愛國志士，她年僅二十，是一個純樸、正義感、富有進取心的好青年，她生長在浙西的一個水鄉裡，自小失去父母，由慈祥的叔叔教養長大。

漱蘭在十三歲時，便離開了親愛的故鄉，和親切如父的叔叔，到浙江的湖州市去攻讀中學。她在校中，真可說是一個才強貌美的女學生，清秀的面龐長着一雙靈活的眼睛，潔白的外表，也帶着一個純潔的靈魂。她一向積極參加愛國活動。唸完初中，剛跨上高中階段時，無情的戰爭爆發了。由於當時軍事上沒有救護設備，所以各學校都在戰事爆發之前，組織了「救護訓練班」，漱蘭也帶着極大熱情參加救護工作。

直到一九四一年，京滬淪陷後的第四年，這批抗戰的工作份子，當時受到日軍的威脅，大家都紛紛地逃跑，或被捕，或戰亡。漱蘭也就是在這種情景下，和那批抗戰工作者失去了聯繫，只得回到離別多年的鄉下來。雖然，她表面上已離開了抗戰的工作崗位，但在間接方面，她還是積極地帶動了鄉下的婦女們，如阿祥嫂等，組織了抗戰的宣傳工作隊，並在小學校裏教導一批年幼無知的農村孩子，使他們年幼的心靈，也存有一顆愛國的心。她在惡劣的環境下，始終堅持工作，後來認識頌平（破壞

日本以廉價收買蠶繭的一個部隊——保衛隊隊長）。在他鼓舞和幫助下，漱蘭便自覺地參與神聖的抗日工作，對鄉下的這些工作，做得更積極，更起勁，更有信心。

在頌平的啓示下，漱蘭終於跟隨着頌平，參加了他的隊伍，重新投身到水深火熱的抗戰工作中去。在這裡，作者明顯的告訴觀眾，人民要過自由幸福的生活，唯有像頌平和漱蘭這批愛國志士那樣勇敢地同敵人鬥爭，美好的社會才能實現。

## 懦弱的廉生

郭金波

我是未經風霜，不知黑白的中年人，正當祖國面對着敵人侵略的時候，我始終看不出我已是失去了尊嚴的人，反而只是貪生怕死，想避開這火海，而去過着和平安逸的生活。

我不懂得國家的滅亡將會發生什麼事情，我只是對我眼前的一切都感到滿足，忍聲吞氣地承担一切痛苦，我也不知道自己是在受苦……受人家的譏諷，我也不知道自己是在受辱，我只曉得人間一切都是善良，因此人家說我忠厚好福氣，我也以此引爲自豪……

後來，我被活生生的現實教訓了，我流淚，我後悔過去的畏縮，懦弱，無能與自誤，我開始向着生活的陽光微笑了！

## 何裕甫的話

何耀光

我是一位六十歲以上的善良忠厚的老農夫，一生中曾受過幾十年的炮火洗禮。我吃過了許多苦頭，經過了許外災禍，雖然我未曾受過什麼較深的教育，但是對於世態的明暗皂白，是能明辨是非的。

眼看着東洋鬼對祖國進行侵略，我恨之入骨，對於那些什麼「老刀牌」的，它恨不得把他們活埋。

「地是陰陽界，人是二面倒。」這是我們這地方的口頭禪，我可也上過這二面倒人的當。那可恨的鍾老四，將我騙了去，把蠶絲賣給東洋鬼，後來雖然我是知道了，可是，爲了一家，只得受那麼的一次。

土生土長的地方誰不愛，先輩努力種下來的根，看着東洋的侵略，生活一天不如一天，我是多麼希望有個翻身的日子。

我國的抗日軍是替百姓打天下的，因此，我個個都愛，我不只要扶救一個俞頌平，還要扶救更多更多的俞頌平，我不只希望，而且願意我的姪女去參加抗日，更希望更多的青年向她學樣。

## 小學校長張德祿

林勝方

我是個單身漢，年五十歲有餘，是一個正義，愛國的老頭兒。我在水鄉一間小學里任校長，我很愛護我的小學生們，因為他們是未來祖國的棟樑，人類的繼承者。我認為應該好好的愛護和教育他們成為有用的人。

在水鄉里，住着我一位遠房姐夫，他姓名裕甫，是一個為人忠厚的中農，我除了在學校以外，一有閒暇就常找他閒談或跟外甥廉生下棋。

自從東洋兵對中國進行侵略以來，故鄉里的什麼「老刀牌」「鍾老四」這一類人物也乘機發國難財，於是什麼通行証，旅行証，一連串的刮民脂民膏的把戲都出現了。我看了心里只是氣，但也沒奈何。

俞頌平在我們水鄉生活的期間，我開始知道了中國還有前途的，對於這一些抗日的年青人，我心里又愛又歡喜。

我總想清靜地過這後半世，下下棋，教教小學生，但東洋鬼却迫得我不能生活，眼看着故鄉，全中國的慘狀，百姓處在水深火熱中，我怎能不行動起來呢？

## 老奸巨滑的鍾老四

林進良

當一個演員真不容易，他必需要具有崇高的人生觀與正確的世界觀。如果沒有具備這基本條件，即使有熟練的演技或高深的理論修養，也不能很好啓導人民，積極面向人生，面向現實的世界。

承担了鍾老四這個角色，真使我有一點膽戰心寒，這並不是說我沒有很好的去體驗和創造這個角色，然而實在是我的知識和能力局限我對角色的進行體驗和創造，以致不能夠很好

## 小插曲

恩光

一齣戲的演出，演員的最高任務就是體現劇本的主題思想，並通過這體現過程以達到教育觀眾的作用。因此，任何一位有志於戲劇的工作者，對於本身的思想品質的提高，是應把它看成和增進演技修養一樣重要。

我們很難想象，一個思想品質惡劣的演員，怎樣能演好一齣戲；在戲的演出過程中，又如何不會破壞這戲的效果。同樣的，如果不注重於演技的修養，不隨時觀察生活，也是不能演好一齣戲的。

在我們這次的演出排練過程中，一部分的演員所犯的缺點，正明顯的說明了不把思想品質提高，而偏重於演技的修養，是不行的。

我們例舉在排練過程的二個小插曲來談談：

的在舞台上，把角色的形象體現給觀眾，使觀眾對角色產生憎恨之心。

鍾老四是一個漢奸，出賣民族，出賣人民的罪惡昭彰的無恥之徒。反動派一切的腐朽思想和生活方式都能從他身上找得到的。他是廣大人民所唾棄的。同樣的，在我們的生活中像這樣的人是不難找到的。我們對這一類型的人，應給予打擊，並盡心致力為創造美好社會而奮鬥！

## 敢怒而不敢言的長工

長發

一九三七年，上海淪陷後，日本帝國主義的炮火就逐漸地漫延開來，東洋鬼子也越來越猖狂了。

水鄉——這個可愛的鄉村，在這裡的村民也是一樣的受到侵略者及漢奸們的壓迫，欺騙，過着提心吊膽的生活。

五十多歲的善良長工——長發，自小就在水鄉裏生長，雙親在他還年幼的時候就去世了，留下他無依無靠地過着吃不飽穿不暖的生活。

日本帝國主義的炮火，農村經濟的破產，使他受盡了苦難，磨折；也使他深刻地認識了侵略者和賣國求榮的漢奸們的醜惡面目。眼看着帝國主義對自己國家進行侵略，在他心裡燃起了一股熱愛祖國的熱情，和其他的人民一樣，他對自己的土地是深深地熱愛着的。

他雖有一股愛國的熱情，但在當時的環境裡，真是英雄無用武之地了。所以，他只有將自己的熱情深深地埋在心裡。

像長發這樣的農民，在民族存亡的關頭裡是比比皆是的，他們有一顆善良的心，這顆勞動農民所具有的良心，正是抗日運動的原動力。

(一) 在戲的排練初期。由于演員缺乏生活經驗，因此在初次演到有關戀愛問題時，就呈現了畏縮不前的現象。如當梅漪會見了久別的愛人頌平時，激動的向前去要和他握手，而飾頌平的演員却把本來應該伸出來的手縮了回來，做了頃刻的停頓。在這頃刻的停頓間，正明顯的向我們說明了演員內心的矛盾（思想問題）迫得他不自覺地回復到第一個自我來。

(二) 最近的一次總排練中，當亞鴻演到用手勢譏笑梅漪的頭髮時，因為動作的奇特而博得觀眾的笑聲，就因為這樣，演員為了得到觀眾一時的歡心，就把本來動作應有的時間延長了，而破壞了這場戲的效果。

以上的二個插曲，雖然在演員的努力下是克服了，但這活生生的例子，正向我們一般有志於表演藝術的工作者說明了一個道理：演技的修養和思想品質的提高是應並重的。

# 論戲劇藝術的特徵

高秋

戲劇藝術是一種綜合性的藝術。因此，許多人都把綜合性看成是戲劇藝術的特徵。但是，只要具有藝術知識的人都會知道，綜合性的藝術不單單是戲劇，如歌曲是綜合詩歌以及音樂的藝術，建築是綜合繪畫和雕刻的藝術。所以，戲劇藝術的獨特性主要是在於它的綜合性與其他綜合性的藝術不同，在於它是表現生活中的矛盾衝突和集體性創造的藝術。

誰都知道，一切藝術作品要傳達思想感情，主要有二條途徑：一條是依據空間感覺而以視覺鑑賞為主的，如建築、雕刻、繪畫等，也稱為空間藝術，另一條是依據時間感覺而以聽覺欣賞為主的，如音樂、詩歌、歌曲等，也稱為時間藝術。空間藝術一類，因為它們的傳達思想感情的方法和鑑賞方法都一樣，所以在這一類裏面可以互相綜合，如建築是綜合雕刻和繪畫的藝術。在時間藝術一類，也同樣地因為它們傳達思想感情和欣賞方法都一樣，所以在這一類裏面也能够綜合，如歌曲是綜合音樂和詩歌的藝術。一般上講，屬於空間藝術的任何一種藝術，都不能和屬於時

間藝術的任何一種互相綜合，如雕刻和音樂，建築和音樂，繪畫和音樂，雕刻和詩歌，建築和詩歌，繪畫和詩歌都無法綜合而成一種新藝術。但戲劇的綜合性却不限在時間藝術或空間藝術，而是綜合了這兩類的藝術；如它綜合的有文學（如劇本），音樂（如伴奏，插曲，音響效果），繪畫（如佈景，化粧，燈光的明暗，舞臺構圖）；舞蹈（如優美的動作）雕刻（如姿態）等。所以，戲劇藝術是既具有空間性又具有時間性的綜合性藝術，而這時間藝術和空間藝術是通過演員綜合在一起，並且都是服務於戲劇藝術。

戲劇藝術的第一個特徵在於它的集體性的創造。

在上面已經談過戲劇是綜合時間與空間的藝術，因此各種藝術家都為達到表現劇作的「最高任務」而從事創作，由於這樣，就形成了戲劇是集體性創造的藝術。如劇作家的第一度創造，導演的第二度創造，演員的第三度創造以及作曲家，美術家，燈光師，服裝師和一切舞台工作人員的創造。我們不否認，在觀眾面前，用自己的內心體驗，心理技術和自己的性格來創造角色的形象，來表現角色的「精神生活」當然是演員；但這並非說除演員外，別人就沒有創造的餘地。在創造中應該表現的思想，「主導觀念」的確定，是由全體演出成員來決定，只有在所有的演出成員在這個問題上取得一致，願意為體現劇作的「主導觀念」而努力工作的時候，大家才能把自己的創造去幫助和補足演員的創造。而集體創造最終目的不是為演員個人服務，為表現演員個人，而是為劇作的「最高任務」而服務的，並且，演員的創造也是為這個舞台目的而服務的；只不過在體現過程中，演員佔着重要和突出的部份而已。

戲劇藝術的第二個特徵，在於它所表現的社會矛盾衝突和具有舞台性。

法國藝術理論家勃廉諦爾說：「沒有衝突，就沒有戲劇。」

可見，表現社會事物矛盾衝突是戲劇內在特徵；沒有表現社會事物矛盾，戲劇就不可能產生。至現在，即使是最偉大的作家，也不能寫一本沒有表現社會事物矛盾衝突的劇本：如「心防」是表現倪賈這一賣國集團與劉浩如的愛國集團的矛盾衝突；「水產專員」是表現鄧同這一昏庸的官僚集團與陳建南這集團的矛盾衝突；「林冲夜奔」是表現高球所代表的封建官僚勢力與林冲之間的矛盾衝突；「進步」（英國作家：聖依文著，最近藝術劇場上演）是表現戰爭販子的柯萊教授與反戰力量的代表查洛蒂之間的矛盾衝突。所以我們可以更具體地說，表現社會事物矛盾衝突是戲劇藝術的內在特徵，戲劇藝術的本質。因為沒有衝突，就不可能有情節，不可能深刻地、具體地表現人物性格；沒有情節，沒有深刻地、具體地表現人物性格，就不可能有戲劇。一切優秀的劇本，都建立在它真實地、大膽地反映社會事物尖銳矛盾衝突上。矛盾衝突愈尖銳，愈集中，愈深刻，戲劇性就愈強烈，情節就愈生動，戲劇的效果就更大。這就意味着矛盾衝突是形成戲劇性的基礎。所以有人說：「矛盾衝突是戲劇藝術的基本規律。」

但是，我們說明戲劇藝術的內在特徵在於表現事物的矛盾衝突，並不等於說其他藝術沒有表現事物的矛盾衝突和不需要表現事物的矛盾衝突。我們肯定，這是有的，同時也是需要的。但它們有時也可以不必表現事物的矛盾衝突，如繪畫中的風景畫，人物素描；雕刻中的人像的雕塑；還有文學中大部份的抒情詩，都沒有表現事物的矛盾衝突。但戲劇藝術缺少了表現事物的矛盾衝突，就不能成為戲劇了。

必須指出：戲劇藝術所表現事物的矛盾衝突，必須是具有階級意義的，具有典型意義的，而且又是非常錯綜曲折的和符合事物的發展規律；而不是表面的，偶然的景物的矛盾衝突，如阿狗和阿貓打架，張三與李四吵嘴這種既沒有階級意義而又缺乏典型意義的矛盾衝突，不是戲劇藝術上的矛盾衝突。

所以，劇本不僅僅像其他文學種類如詩歌，散文，小說可供人閱讀，同時要具有舞台性，可供給人上演；劇本高度的藝術性與深刻的思想性不但展示在供閱讀方面，更重要的是通過演員在舞台上表演最具體，最完整的表現了劇本的精神實質。

由於這樣，便規定了劇本要受舞台條件的限制，因此，它的描寫場面和刻劃人物就有些地方與其他文學種類不同。

首先，劇本要刻劃人物性格，塑造人物形象，表現人與人之間的關係，表現人與事件之間的關係，展示事件的發生、發展、結局，完全依據人物的對話（台詞）來完成的；它不像小說一樣作者可以從旁提示，人物的心理活動，精神面貌可以藉作者的幫忙而活躍在讀者面前，暗示讀者如何去了解人物。所以，「劇本是文學的最困難的一種樣式」（高爾基語），它不容許作者有這樣多的自由，只允許通過人物的對話來達到這些目的。所以，劇本的語言（台詞）必須具有嚴格的獨特性和豐富的表现力，即必須是性格化，動作化和像詩一般的精煉性和含蓄性的語言。我們並不否認其他文學樣式的作品的語言不須要具有這些條件，只是強調這些條件在劇本中顯得極端需要和要求更苛刻。

由於劇本具有舞台性，同時劇本的精神必須通過表演才能成為最完整，最具體的展示，因此，它和劇院發生極具密切的關係。

我們知道，戲劇的內容是劇本所給予的，但這些內容如果沒有通過劇院的成員（如導演，演員，舞台工作人員等）的再創造，則這內容只能停留在劇本上，無法活生生體現在觀眾面前。劇本中的人物形象，作者對人物刻劃的深度，劇本的思想，藝術光輝只有通過演員創造性的表演，才能更完美地得到展示，才能更有力地震撼着觀眾的心靈。反之，如

「接第十四版」



# 是整理星華戲劇史料的時候了！

米 然

星華戲劇運動的健步發展，是令人欣慰和充滿信心的。打從一九三二年以前的戲劇萌芽期為起點，邁進到今天正式公演本地創作劇本，不啻是一部值得記述的史實。

這期間，層出的戲劇工作者，堅持着向外來的戲劇工作者或本地的前輩工作者學着走，走着學。他們嘗過挫折和仆倒的滋味，有過沸騰着歡樂的時刻。

這期間，他們亦會忘我地在精神上，物質上支援生活在水深火熱中的中國人民；在整齊自己的步伐上，臉紅耳赤地展開有關戲劇工作的重點和方向的論爭，發出「提高藝術水準」的建設性原則。

這期間，更為迎接新生祖國的文化建設的召喚，他們熱烈地討論，評述，創作和上演具有馬來亞意識的劇本，特別是近兩年來，這股熱浪更是洶湧澎湃。

的確是一段揉合了歡笑，眼淚，工作，論辯，且帶着前進的腳步聲的日子。對於星，馬戲劇工作者而言，堪回憶，該腳知。

一些戲劇工作者或文藝工作者曾經在整理戲劇活動史實方面，下了一番工夫，就手頭資料所得，它們是：

一年來的馬華話劇，（作者：坡）——對於一九三八年間的當地劇運情形，有相當扼要的敘述。作者寫出了一般戲劇工作的成果，以及理論鬥爭的收穫，指出馬華話劇在協助籌賑與救亡宣傳上所發揮的性能及其啓蒙作用，表揚了一般不斷努力，巡迴各地演出的劇人的勞績，談到舞台藝術的提高，一般演技的長足進步，也談到需要補救的一些缺點。——（引自方修：「劇運拾零」）

「星洲劇人座談會紀錄」（參加者：王秋田，陳燕，適鳴等十多人）——檢討了一九三九年起四個月間的馬華劇運。……指出當時的劇運還未能配合抗戰情勢的發展，……又指出話劇在整個戲劇運動中，還沒有爭取到主導的地位。——（引自方修：「劇運拾零」）通過這座談會，他們提出了對症下藥的良方。

「閒話本坡話劇的過去現在與未來」（作者：少飛）——要略地提供了本地自一九三六年以前至一九五五年上期間的戲劇活動，介紹了其時外來劇團及戲劇工作者扶植及協助本地戲劇活動的一般情況。對於業餘戲劇團體藝術劇場的成立，作者強調它應被視為所有愛好戲劇藝術的朋友們的自己的團體，發揮「爭取到一個據點，就應該把握它，鞏固它、發展它」的意義。該文發表於新加坡藝術劇場「日出」公演特刊。

「星華話運動之回顧」（作者：安國，發表於南大戲劇會，「戲劇研究」紀念「釵頭鳳」演出特輯。）——作者將星華話劇運動分為三期，即萌芽期（一九三二年以前——一九三四年），活躍期（一九三五年——一九四四年）和復興期（一九四五年——一九五五年），着重於各時期戲劇活動特色的敘述。

「過去 footprint 與將來的旅途」（作者：王辛文，發表處同上文）——作者從演出劇本，各戲劇組織之聯系，出版，劇評等方面，作一般照顧的描述。最可寶貴的是作者於文末附上「星市一九五二年以來演出劇目表」，為以後之戲劇史料整理者提供了精彩資料。

「劇運拾零」（作者：方修，發表於星洲日報「文藝」版。）——這是一篇頗全面的戲劇文字史料，綜合了十來篇發表於一九三八年——一九三九年間的論文，作者分三方面反映當時的戲劇活動趨勢：第一，是總結性文字的層見疊出；第二，是有關發展劇運的建議與計劃的熱烈提出；第三，馬華戲劇理論與批評的逐漸建立。

「救亡戲劇」（作者：方修，發表處同上文。）——中國抗日戰爭爆發後，馬來亞華人以各種方式在精神上，物質上，行動上支援中國人民（當時尚無申請為居留地國民之舉），展開轟轟烈烈的籌賑救亡運動。戲劇工作者此時創作了形式多樣性的救亡戲劇，發揮了承先啓後的橋樑作用。作者鍥然匠心系統性地介紹了這時期的各類出色劇本，很有借鏡效果。

「日出及其他」（作者：方修，發表處同上文。）——作者報導了因一九三八年底至三九年初演出曹禺的「日出」而引起的爭論。爭論的中心為：「日出」是「社會劇」呢？還是「救亡劇」呢？在馬來亞，當祖國（指中國）抗戰正酣時，應該演「社會劇」呢？還是「救亡劇」呢？當時雖未正面展開討論，却也經過反覆研討，本文正是引錄其中較特出的論文，摘其要義。

此外，馬來亞已停刊或正刊行的各家華文報章，每每於新年元旦特刊上。多有迴溯去年間的戲劇活動的總結性文字出現。

從上述所經羅列的多篇史料性文章中，我們看出它們若不是要略的，多少憑點記憶的通史，便是頗周詳但非通史性的斷代史，一部真正貫接性的，更周詳的通史，很可遺憾的尚未面世。

目前，本邦衆多的戲劇工作者當中，幾乎都是後起者，尚在星洲戲劇活動一開始時便參加工作，到今天尚能以二三十年來如一日，仍熱中於工作的前輩們，在本邦只有可點可算的兩位先生了，即使加上稍後參加工作的，仍可稱為前輩們的，也不超過五個指頭的數目了。這事實說明了在資料蒐集上已經是不容易了。

南大中文學於今年曾舉行過「馬華文藝座談會」，現下又積極進行整理馬華文藝史料的工作，這事實又足以激勵星華戲劇工作者去從事整理星華戲劇史料的工作，我們有業餘劇團組織，大學里有戲劇會，中學里有戲劇會，甚至幾個同道也有個無形鏈鎖，這些條件為整理工作提供了許多便利和信心，當然這是項集體的細水長流的工作。

是行動的時候了，是着手整理星華戲劇史料的時候了！

## （接）論戲劇藝術的特徵

果沒有劇本，戲院就無從產生。如戲劇家契爾卡索夫說：「沒有劇本或電影脚本，就不會有演劇藝術和電影藝術」（引自「我對戲劇的一點體會」）。因為劇本對於導演，演員，舞台工作人員（尤其是演員）從劇本中的人物形象和主題思想吸取角色的創造源泉，刺激想像力的飛躍佔着首要意義。沒有優秀的演技，沒有具有現實主義藝術光輝的劇本，演員無從創造具有現實主義藝術光輝的角色形象。總的說來，優秀的演技，是從優秀的劇作中產生，而優秀的劇作要求優秀演技的表演。正如史坦尼斯拉夫斯基的現實主義表演體系是

從契爾卡索夫等人的現實主義劇作中產生，而契爾卡索夫等人的現實主義劇作要求有現實主義表演體系的表演。

劇本和劇院既然發生這段不可分割的關係，所以，劇本作者應該和劇院成員合作，應該考慮和尊重劇院的意見來修改自己的創作，並尊重演員的表演，尊重演員天才地創造的角色形象。而戲院的成員要提高演技水平，首先應該從優秀的，具有深刻思想意義和高度藝術性的劇本去吸取。要從思想傾向惡劣和庸俗的劇本中來提高演技水平是絕對不可能的。因為演員不可能將壞的劇本演成好的劇本，而只能受其壞的影響。

# 糾正舞蹈界的畸形現象

· 曹 軍 ·

我國表演藝術中，舞蹈藝術的發展可以說是比較緩慢的一部門了。研究其原因，除了和其他一切形式的藝術運動一樣遭到了種種打擊外，更重要的一點是：我們舞蹈工作者一路來都沒有堅持現實主義的藝術觀點，以作為進行任何一項舞蹈工作的指導；或是在理論上認識了遵循現實主義的道路的正確性，却在實踐工作上忽視了這個問題；並且，我國舞蹈演員向來都不注重對正派表演藝術的理論修養；更嚴重的是幾乎大部份的舞蹈演員都抱著一種不嚴肅的，遊戲似的，風頭主義的態度來參加舞蹈演出，他們都沒有基于一種教育人民的偉大而崇高的思想觀念，而誠心誠意地使舞蹈服務大眾。於是乎，舞蹈便成爲一些喜歡表現自我的個人主義，風頭主義者們玩賞和爭取名利的工具，舞蹈表演就成爲只注重娛樂性，而忽視了教育性底發揮的藝術。結果，舞蹈藝術便自覺或不自覺地走上了形式主義的窮途末路！由于過去我國藝術理論界對於舞蹈藝術的發展的指導和協助不够，所以這些畸形現象能夠繼續存在到今天，而且由此產生了舞蹈界的種種歪風。這些歪風的存在如不及時給予糾正，對於我國發展現實主義的舞蹈藝術是會起着極大的阻礙作用的。所以，一切完全爲正派舞蹈工作而獻身的人們，絕不應該滿足于過去的工作方法，而應該刻刻注意和解決當前存在的問題，從而找出舞蹈的正確道路。

當然，我上面所論述的舞蹈界的一般不正常的現象，並不是完全抹煞了我國舞蹈藝術一路來的成績，並不是否認我國有某些舞蹈演員具有較高的理論修養；事實上，我們也有着不少認清了舞蹈工作的社會效用，而熱情滿腔，任勞任怨、堅忍不拔地爲現實主義的舞蹈藝術而奮鬥，在完成提倡健康文娛從而打擊黃色文化，在完成豐富人民的精神生活，來通過生動的舞台形象來教育人民的工作上，盡了相當大的力量。但是，也不應該否認我國舞蹈演員大部份都缺乏正確的思想修養與理論修養這個事實。由於他們沒有先具備一種高度的思想修養和偉大的工作目標來搞舞蹈，所以他們也就不會認爲他們所進行的是一項要向人民負責的工作，他們也就不會抱着嚴肅的態度把工作搞得更有成績，而支配着他們的竟是個人英雄主義的卑劣思想。因此，他們只是抱着不負責任的遊戲態度來參加舞蹈演出。當我們認識了這個事實存在的根源後，我們就有必要從舞蹈演員的思想問題上根本剷除他們惡劣的思想意識，從而糾正舞蹈界的一切畸形現象，進而積極推進現實主義舞蹈藝術的正常發展。在過去和現在，我國舞蹈演員大部份都有着小資產階級的思想意識，固然這和他們的出身以及整個社會環境有關，但，如果他們今後繼續保有這些的劣是性，則對於接受新思想，正確對待舞蹈藝術的工作，是將會有着很大的阻礙的。因此，搞好舞蹈演員的思想修養，是搞好舞蹈工作的首要條件。

我國舞蹈工作的普遍落後，除了演員們在主觀上缺乏學習正派藝術理論的努力之外，客觀環境的不理想，對於我們的工作當然起着非常大的約制作用，致使我們沒有辦法更好地接受更多先進者的藝術理論的影響，並吸收其優秀的成份與經驗，從而指導我們的舞蹈表演方法，走上正軌和豐富我們的工作內容。而我國大部份舞蹈工作者缺乏理論修養的原因，當然我們缺乏舞蹈部門的理論書籍是非常主要的一個因素，但是，如果我們以爲受了環境的限制，就可以完全放棄對於藝術理論的學習來充實的話，那就是自暴自棄的錯誤表現了。事實上，客觀環境的不合理想。正是我們舞蹈工作者所要努力的一個對象，正是我們舞蹈工作者要如何從這不合

理的環境中去爭取美好的社會生活的問題。我們必須記住：「沒有實踐的理論是空洞的理論，沒有理論的實踐是盲目的實踐。」唯有理論和實踐的互相配合，才能把工作搞的更有成績。如果我們的舞蹈工作者都沒有起碼的理論知識的話，那不是很容易在盲目的摸索中陷入「爲表演而表演」的形式主義的泥沼嗎？所以，竭盡所能地去學習正派現實主義的理論，是我們一切舞蹈工作者當前的重要任務之一，這無論對於演員本身的藝術生命的光輝前途，或對人民的利益都是高明的正確做法。事實上，我們大部份的舞蹈演員都沒有誠心，或忽視對於我們所能學到的舞蹈藝術，他們甚至感到理論的枯燥而沒有信心和耐性去接近它，他們甚至還以爲學習理論只是搞藝術理論或批評的人的工作，舞蹈演員只需要在技術上訓練怎樣使姿態和動作優美就可以了。至于整個舞蹈所要宣揚的是怎樣的思想感情，每一個動作的意義是什麼他們是不會理會的。總之，他們認爲學習理論並不是重要的。由於他們沒有理論認識，因此在表演中，有許多不符合舞蹈內容的動作都表現出來了，甚至演員爲了表現自己，不惜破壞舞蹈的完整性而做出一些過火的動作來。

我國舞蹈界還有什麼畸形現象呢？只要是對於我國舞蹈工作稍爲關心的話，我們就會知道，由于一般舞蹈工作者缺乏藝術理論的修養，所以大部份導演和演員，常常流于純技術的教導和表演，他們可以不必向演員解釋作品的主题思想，可以不必要求演員體驗生活和體現作品的思想情感，只要在技術上訓練得優美和純熟，就可以心滿意足而不知其所以然地在舞台上蹦蹦跳跳，就可以在舞台上向觀眾炫耀，有某些跳過一兩個舞蹈的演員，居然可以不必充實理論地擔任起導演來了，自然，他教給其他的演員的仍然是那一套純技術的表演，這種舞蹈表演的繼續發展，說得嚴重一點，是走上了形式主義的沒落藝術道路。在這種情形下，舞蹈水平怎麼不普遍地降低呢？當然，我不否認我國舞蹈界實缺乏優秀的導演，要找幾個具有較高的理論修養，較豐富的工作經驗的導演的確不容易，但是，作爲一個指導演員的導演，作爲一個影響與教育人民的舞蹈工作的導演，難道連起碼的理論知識都沒有嗎？不自覺地去充實自己的學習內容難道不是應該指責的嗎？事實上，有某些想過「導演癮」的舞蹈員，是沒有考慮到這種作風所引起的是什麼壞影響的，他們就這樣地去到鄉村去出出風頭了，這必然影響於文化落後的鄉村得不到正常的文娛活動的。

說到舞蹈工作者的作風問題，我又想起了這樣的事實：某些所謂「老經驗」的舞蹈演員或者曾經做過導演的人，擺架子特別高；不是最受觀眾歡迎的舞蹈不跳，不是大場面的演出不跳，不擔任主角不跳，鄉村演出不願去，沒有風頭可出的舞蹈表演總不願參加。儼然似「高等藝術家」而老氣橫秋，自以爲了不起地看不起其他演員和知識水平較低的人。還有所謂「小導演怕大導演」的怪現象，這所謂「大演員」者，當然是指那些較有經驗或者曾經受人稱讚爲「天才」而飄飄然的演員，或者是做過導演或擔任主角的演員，他不但輕視其他的演員，當然，導演也不放在眼裏，只要他喜歡，就可以隨心所欲而自由浪漫地亂跳一通，「搶鏡頭」，至于會不會破壞整個舞蹈的完整性，是否有損于主题思想的體現，他是不管的。像這樣不負責任的個人英雄主義的表現，是我們正派表演藝術中所要絕對根除的。因爲其危害性不只是破壞了集體創造的舞蹈藝術的完整性，同時還摧殘了它培養人們的高尚思想感情，特殊性等的發揮，戕害了它所具有的

（接第十六版）

# 演出職員表

演出者：	陳鍾彥校長										
主席股：	林春順	黃亞興	林覺彬								
文書股：	章金美	黃民強									
宣傳股：	章金美	黃民強									
票務股：	林美明	傅金柳	邢少容	黃居容							
劇務股：	梁謙棠	鄧權勢	林遠邇	吳瑞騰	吳振福						
舞台監督：	梁謙棠	吳瑞騰									
導演團：	劉天成	梁謙棠	吳瑞騰	吳振福							
燈光股：	曾繁榮	陳火秋									
佈景股：	林遠邇	蔡永傑	梁健海	蔡成坤	黃振成	張金生	施皓影	李成和			
	周經棟	黃居容	陳火秋	楊志明	洪庭鐘	李奕志	陳亞義	黃銀好			
	鍾健武	黃淼源	呂先炎								
化裝股：	林玉香	陳紹川	林詩鳳	李亞林	林覺彬	吳亞花	楊霜喜	蔡賽鳳			
	陳岳華	蘇波波	謝秀花								
提示股：	莫泰華	許來福	李俊玉	黃玉秀	郭澤蘭	卓玉蘭	蔡素貞	黃素蓮			
道具股：	鄧權勢	韓道疇	陳祥禎	邵祥國	謝星洲	葉忠尼	楊亞妹	馮金華			
	邱明圍	林亞賢	梁揀華								
效果股：	林覺彬	李安源	陳世毅	沈錦雄	翁錦源	盧家才	林通榮	林克福			
	姚克玲	王月香									
服裝股：	王治	歐玲	鄭惠梅	蔡黎明	何秀岑						
司幕：	陳桂林	梅笑英									
催場：	謝玉鑾	黃劍鋒									
特輯編委：	黃能端	周清海	莊長泰	何碧源							
廣告股：	黃民強	陳桂林	陳士華	林詩鳳							
事務股：	余業英	邱連發	羅梅花	王月華	陳文嬌	黃美玉	王宏川	梁華淼			
	施皓旋	陳正明	鄭連瑞	何耀棠	蔡坤發	陳藻生	李玉瑞	陳評			
	張清業	林春發	余業信	史榮界							
交通股：	陳時奉										
特約攝影：	黃克										

(接第十五版)

## 糾正舞蹈的畸形現象

生命力。而這些現象的產生，實在還是由于他們沒有具備正確的世界觀人生觀和正派藝術觀所致。所以，我要再強調，每一個舞蹈工作者，如果希望自己的工作對人民能够起着教育作用的話，如果不希望自己的表演被人民唾棄的形式主義話的話，那麼，他就有必要從實際的工作中確立正確的人生觀，確立以新興哲學為基礎的世界觀。舞蹈工作者唯有具備了正確的思想意識，才會有對於舞蹈藝術的正確態度，才會

拋棄萬惡之源的自私自利，個人英雄主義與風頭主義的惡劣思想。舞蹈工作者唯有具備了高度的正確思想修養，正派藝術理論的修養，才有可能發展我國舞蹈藝術到更高階段上去，才有可能發揮它的特殊戰鬥！

我國舞蹈界的落後與存在的許多畸形現象都有必要即時加以改進和糾正，從而提高整個舞蹈藝術的水平。這就需要靠我國具有正義感與願意全心全意為人民服務的舞蹈工作者去繼續努力，為發展現實主義的舞蹈藝術而奮鬥了。

一九六一年六月廿四日



戲劇藝術中演員的創作是極其複雜的一項工作，然而他底創作道路最正確和最受公認的却僅有一條，那就是我們天才的戲劇大師史坦尼斯拉夫斯基，從實際的表演經驗中所創立的現實主義的體驗藝術底創作道路，也是本邦的具有崇高理想和優秀品質的正派藝術工作者，須致力推動的一項長期而艱苦的首要任務。因此，過去在本邦許多次的演出，凡是演員對角色的創作方面如有越軌，走上形式主義的噱頭表演，或過火的匠藝似的表演時，我們不少忠於現實主義的青年戲劇藝術工作者，就會通過各種形式：如寫劇評，討論會，檢討會等等，都不厭其詳地對演員提出批評，客觀的分析其所以走上不正確的藝術創作道路的原因，同時明確的闡述形式表演藝術的危害性。所以對演員起着積極的效果。這種具體優良的表現，正顯示了我們的戲劇藝術朝向優秀底現實主義體驗藝術創作的道路上，這也是值得所有正派的，有良心的藝術工作者額手稱慶的一樁美事。

由於我國的戲劇藝術還處在萌芽時期，整個戲劇藝術的創造水平還很低落，當然有時也難免會忽略了一些創作上值得研討的問題，如演員無意犯上不很正確的失去有意識控制的純下意識表演，這方面的問題即使有提及也是輕描淡寫的過去，沒有做到全面的探討，因此，我想藉此與演員談談有關純下意識表演的幾個問題，希望能達到啓發和激勵演員對創造角色方面有更深一層的研究，認識和掌握，然後依循着它進行更正確和有效的創作，以期取得完整和細膩的體現，一個具有血肉的劇中人物的內在精神生活實質的巨大成績，那就不失此陋文的真正意圖了。

(一) 體驗藝術的創作基礎，在我們還未深入探討純下意識表演這問題之前，我以爲對史氏的體驗藝術這方面的角色創作底基本方法，有必要建立一種明確的認識及堅強的信念，有了這正確的角色創作基本立足點作爲依據，然後才慢慢向前求進，這樣才會深入和透徹的掌握史氏的正確表演體系，所以，爲了能使演員建立上述的態度起見，我不避引經據典的嫌疑，直接引述史氏在「演員自我修養」巨著上所提及的演員創作角色的基本原則或方法的一段話爲例証：他對扮演奧塞羅的一位演員說：「你扮演的那一段激動地叫着：『血啊！埃古，血』的戲是成功的瞬間，可以被認爲體驗表演的部分，因爲你的真實感情把我們吸引住了，然而，你演完了這一段戲之後却表示，當時你什麼都不知道，什麼都不記得，那只是說明了你當時只是單純作下意識的表演。可是，後來他補充說：「作爲我們體驗藝術的創作主要基礎之一的原則是通過演員的有意識的心理技術來達到天性的下意識的創作，」從以上談話中，我們很清楚瞭解到體驗藝術的創作角色基礎正是由演員有意識心理技術的啓發和誘導下，對周圍正在發生的事件和人物，或將要發生的一切事物產生了真實感就會引起一個人的信念，如果那個人的天性相信了這些正在發生或將要發生的事物，那麼他就會自然而然的行動起來，所謂下意識的動作就正這樣的情況下源源不歇的產生，並不是他憑演員靈感的到來，即突起的純下意識去進行角色性格和他的思想感情，演員必須明確和掌握這點的基本原則。

## 關於純下意識的表演

林平

(二) 純下意識表演的利弊：純下意識表演就是即突的本能的表演，演員單憑此而去體驗和創造角色，不是正當的由有意識控制下進行有系統的創造。不過它有一個小小的好處，就是純下意識表演者他所扮演的角色的感情是最能感動和激起觀衆對人物底愛與恨，從上面的側子，扮演奧塞羅的

演員那一段：「血啊！埃古，血，」的純下意識表演，吸引了在場所有觀衆不是沒有理由的因爲純下意識的表演其角色所流露的感情，正是演員被角色的遭遇而激發的悲憤哀傷或慷慨激昂的台詞所激動，當場產生與角色相一致的真實感情。所以，即使一個技術訓練達到登峯造極的演員，無論他如何運用巧妙生動的技術來表演，還絕是對比不上純下意識的那位演員的真實感人。可是，我們對純下意識表演的稍微讚頌，並不是意味着我們苟同這種純下意識的表演方法，問題在於我們如何有意識的節引下意識地去創作，否則其弊必勝於利。爲什麼這樣說呢？讓我們來找尋其中的因素：所謂純下意識的表演那是演員被角色的慷慨激昂或悲憤的情感所激發，因而失去了有意識的節制，即突產生與角色相似的真實感情。舉一個較顯著的例子：如某演員飾演一個苦命的村姑，貧苦忠厚的父親被地主誣告坐牢，而自己又被地主強迫做他的小老婆，只在誓死不願服從和哀慟悲泣的時候，某演員演到此地，被她的悲慘遭遇和堅強的意志所激動，演員的眼淚和不自覺的就如江河潰堤般的湧現出來，這就可以說演員與角色達到高度的結合，也是最感人之一刻。問題的關鍵就於演員被激起的感情不能收縱自如，往往造成角色本應停止哭泣，吐露他底可憐的遭遇或身世，可是演員還在不斷的哭泣，設法休止，甚至中新其創作所導致的效果是具有危險性的。

中正戲劇研究會所演的「桃花扇」，有些演員就犯了上述的毛病，如飾演李香君的演員，有些時候，尤其是當角色非常激動的含着滿眶熱淚痛罵侯朝宗沒有骨氣，出爾反爾屈降清朝，懦弱無能的最后一場精彩的情節時，由於演員深深地被香君那守氣節，愛國家愛民族的義烈精神所感動，演員的感情（由同情而生適於角色的）盡情奔放和流露，失去了先前有意識和有系統節制，所以常常哭泣得很悲傷和不能停止，由於這樣演員的台詞就半吞半吐的說不出來，一般觀衆不瞭解個中原因，以爲是演員舌頭太短，這還不打緊，有時演到最后時演員甚至會感到心痛和陷入昏迷狀態，這無疑是犯上純下意識表演的弊病，純下意識表演弊病不僅僅在「桃花扇」的演出出現，在其他演出上甚至是老經驗的演員會犯上這毛病，不過在表現上有輕重的區別吧了，如一般老經驗的演員演到激動時，嗓子就要變調或發出歇斯底里的怪叫，演到憤怒時身體和四肢就會麻木或顫抖。可見純下意識表演的弊病是存在着，如果讓與發展下去，就會變成嚴重的無意識表演了，演員就會時常失去了感覺，做出許多不堪設想的愚蠢的，含有高度危險性的動作來，雖然這是少有的事，但確是可能發生的事。

(三) 如何有意識節制下意識？對於純下意識表演的弊病，我已經做一般闡述，而我認爲：演員必須有意識的節制下達到天性的下意識創作。但如何不能達到這目標？這不但

是許多忠實的演員都關注和感到苦惱的問題，也是在實踐中感到最困難的一項工作，我對於戲劇理論或修養方面認識不深入，然而，冒昧把我個人的意見提供出來共同討論。首先我要提出產生純下意識表演的因素，然後方對症下藥。依我個人認為其產生純下意識的因素可分為兩種情形；一種是，演員經過體驗之後深深愛上自己扮演的角色，表演時他（角色）的部份激昂，憤慨的台詞所激動，忘了自己的任務，下意識的哭泣着或狂笑着不能制止，另一種情形較為少見和純粹出於偶然巧合的，如某演員扮演一個剛剛失去了愛子，而傷心哭泣着的角色，可是很巧的這位演員正和一般角色，不久前失去自己的親生骨肉，在這種情況底下，演員受到環境的刺激，回憶起自己的心愛兒子失去時的幻景，那麼就會自然的即興產生了悲傷哀慟（適合角色）的感情，淚水滾滾地大量湧出眼眶，不斷的哭泣着，使人看了大受感動，可是，演員就絕不能收縱自己的感情，像這樣下去，演員怎能有力維持表演幾幕的悲劇呢？

對以上兩種情況下產生的純下意識表演。雖然流露出真摯的感情，可是却不是正常的創作，我相信這樣的表演方法是很難完成多幕的悲劇，即使能勉強完成多幕的悲劇，這位純下的意識表演的演員也是會被煎熬得痛苦難以支撐，而致昏倒的。必須明確的指出創作角色的精神生活不是忍受痛苦和磨折的過程。凡是忠誠的演員們就必須認真的掌握正確的創作方法和跟隨體驗藝術方法，應學習達到有意識的心理技術來啓天性下意識創作。要做到這點最基本的是從演員本身實踐做起，其他如導演，戲劇理論書籍都基於指示和輔助的地位，但是，演員本身又如何進行這項重要的工作呢？我們根據以上兩個例子分析，在第一個例子裡，演員之所以會如此地忘了第一自我而純下意識的哭泣，我認為主要是演員對本身的最高任務還沒有很明確，清楚的給予決定。因此演員雖然有調好體驗角色，也對角色產生了無限的愛，可是，就是最高任務沒有確定下來，或是確立了但是模糊不清，同時圍繞着最高任務，而進行的舞台細小的任務，就沒有明顯的加以有程序規定，所以在某一個激動的情節時，他就會自然而然的忘了往下應該執行的任務而恢復了演員感情，如上面所舉過的例子，飾李香君的那位演員他底最高任務是體現李香君這位歌妓的愛國家，愛民族的內在精神意識，所以在創作這位角色的過程中，演員除了基本掌握好真實感和信念規定一切事務，人物都認為真實之外，他們必須為角色定出一系列的環繞着最高任務而進行的舞台細節的任務或單位，如最後一場香君和侯朝宗（已變節了）再見面時香君哭了，他為什麼哭？演員要表現出香君的什麼思想感情？是極度傷心呢？還是悲喜交集？後來發現朝宗穿了滿清的朝服時，他又有什麼感覺，演員又要表現些什麼和做些什麼？角色傷心到極點了而哭泣，還是悲憤，打他，或是痛罵他，一直到香君怒罵朝宗而昏倒以致跌死在菴前，這一切細小的任務和單位都是圍繞最高任務而制定和進行的，演員必須依序給規定出來，同時要嚴格執行；除了演員在這項工作上做到主觀上的努力之後，他的創作才能正確地達到有意識下進行的天性下意識的表演。我所指的香君的例子，並不是指演員從劇的開始到結束都是純下意識的表演，而是演員所熱愛的或是有

深刻印象某個情節上或是一高潮中才出現純下意識的表演，順此澄清。

第二個例子也是可以說是偶然巧合的事實，然而，這畢竟是說明和暴露了演員沒有很好的進行體驗角色，因為作為人的演員與作為人的角色顯然是兩個不同性格和思想感情的人物，豈能不分我他混為一談，也許在一瞬之間的感情有相似的地方，如同樣的為兒子的死而傷心落淚，可是，却不能盡同！傷心的程度就有其差別，如一個養不起兒子和一個養得起兒子的母親，都同樣死去兒子，前者與後者所感受就有顯著的差異，所以，這位演員第一點所必須給於糾正的，應該好好地進行體驗角色的性格和他的思想感情，然後，他可以利用情緒的回憶，幫助他誘導和啓發對兒子底愛的真摯感情，可是同樣的他也要明白確定自己的最高任務、規定其他的舞台任務和單位，如他要明白他是否只要體現一個母親對兒子底偉大底愛的真摯感情，還是更重要的要暴露這一個黑暗的社會剝奪他心愛兒子的寶貴小生命，確定了這個最高任務之後，那麼，當演員主觀思想上有做到這些努力，知道自己是服務於一個崇高的任務時，而這崇高的任務又是由細小的單位或舞台任務所組合而成的，那麼，他自然而然的就會有意識的進行創作，再也不會不分第一自我，和第二自我，忘記了自己在舞台上所應執行的任務，不斷的哭泣或狂想。總之演員唯有在主觀思想上確定最高任務和圍繞它的整個情節中的細小任務，他才會順序去完成它，才不會毫無控制地在某一個激動的場面，就如長江大河地感情流瀉奔放出來而不能制止，甚至到了更激的場面就會進入完全下意識和昏倒。

（四）其他：以上凌亂無序的泛談，不過是指出一般掌握正確的有意識的心理技術節制下意識創作的的方法，適于一般演員參考，然而對於一些感情特別脆弱或易受激動的演員，偶爾遇到傷心或緊張事情就嚎啕大哭，和大驚小怪的嚷起來的演員，我認為他們有必要多受一些磨練，和心理技術的訓練，如胆量的訓練和體驗一些痛苦，如多看一些悲劇，然後學習控制它等等，這對演員有很大的幫助。經過這些訓練之後，多多進行試驗，那麼就會較為方便得多，否則，在實踐中必然由於本身的感情脆弱，如帶來許多阻撓，在激動又會容易犯上下意識表演的弊病。

（五）小結：最后我懇切的盼望，對於這個純下意識表演的問題研究我心得的朋友能夠提出更多的寶貴意見并進一步加以討論，讓本邦的年青忠誠的演員們，在這方面獲得更多參考的資料，作為他們創作角色時的指南或警惕，幫助他們從純下意識表演的窘境中脫身出來，使他們更完整更深刻的由有意識誘導天性下意識的體現角色，有效地教育啓發廣大的觀眾，這也是間接的推動了本邦戲劇運動的發展，讓我們一齊來努力吧！年青的演員，導演，劇評者戲劇界的朋友，把一切不很正確，或絕對錯誤的表演方法驅逐出我們年青的正展出光芒四射的劇壇外，為祖國為人民建立下一切正確的。現實主義基礎的體驗藝術的創作方法，以期在祖國爭取獨立鬥爭運動過程中，在文化運動事業上貢獻出更大的力量來！

# 劇照：



梅漪：「又是，又是，把手指頭浸在茶里……」



祥嫂：「不瞞少奶說，以前幾天還可以吃兩頓山芋，現在……。」

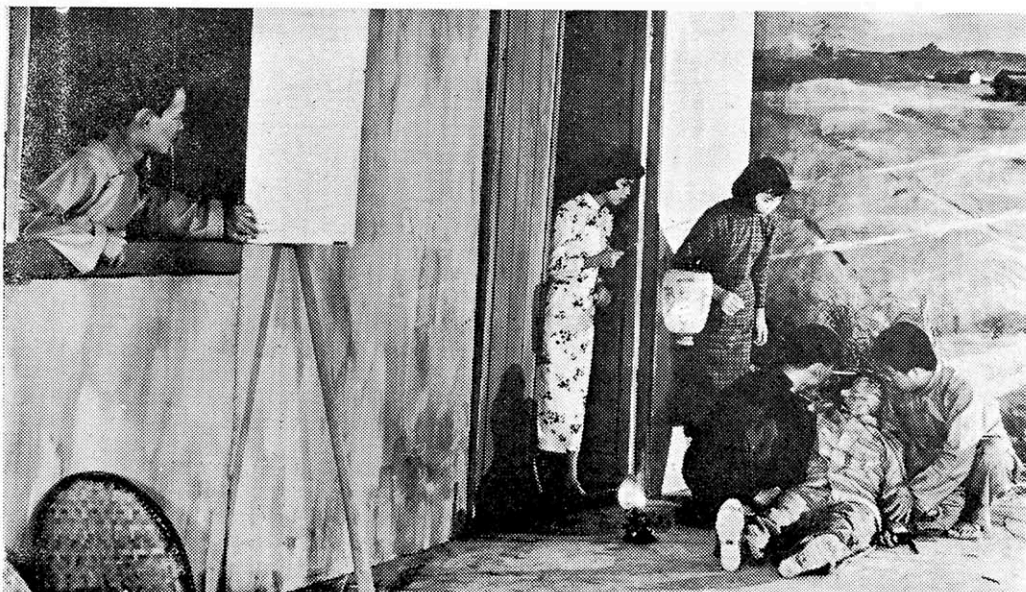


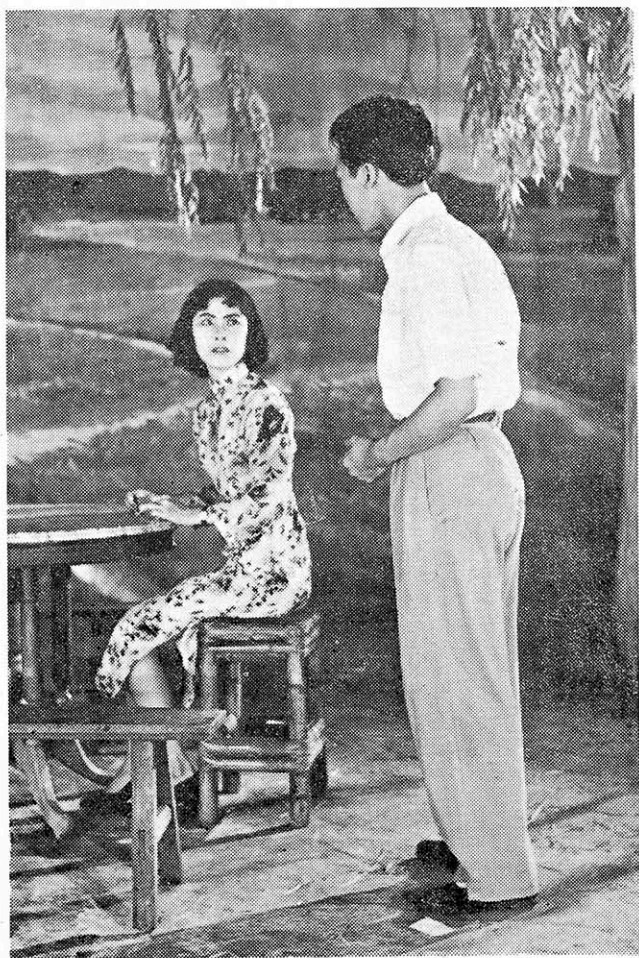
梅漪：「這是你的通行証。」



鍾老四：「那，那怎麼好意思……」

廉生：「半夜三更，別弄出什麼亂子來。」





梅漪：「那麼，我的幸福呢？」



梅漪：「我，我覺得我快要死了……」

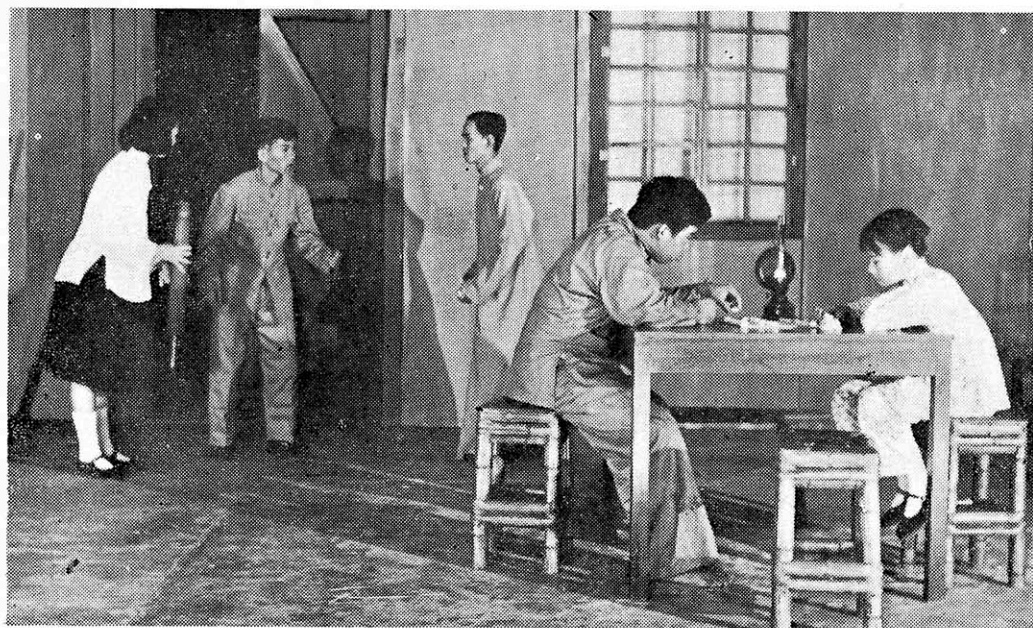


裕甫：「真的，××隊放的火！」





何裕甫：「什麼，是槍聲？」



德祿：「阿裕伯在家嗎？」

# 論戲劇藝術的社會價值

高藝民

## 一

對於認識戲劇藝術的社會價值，是每一個願意獻身於正派戲劇工作的演員以及舞台技術工作人員所必須具備的條件，一個根本不理解戲劇事業的人，就根本不會誠心誠意和有決心有意志的來搞戲劇工作，而每一個具有崇高的思想意念的戲劇工作者，如果不理解戲劇藝術的社會價值，如果沒有認清舞台藝術的最高目的，那麼，他所作的努力也將成為沒有理論指導的盲目的實踐。事實上，搞戲劇藝術的人，如果不是先認清了表演藝術的巨大的社會效用，不是具備了戲劇是為了幫助人類的偉大理想的及早實現而存在底思想概念的話，那麼，他參與戲劇工作的目的性就不會明確或是錯誤的。許多抱着勾名取利的個人主義利己主義的惡劣念頭來參加戲劇工作的人，就是因為他根本沒有認識到戲劇藝術這集體創造的事業，是為了達到它一定的社會效用的完成而發展的，所以許多風頭主義和種種惡劣的現象才會在劇壇上出現。我們也會發現這樣的事實：某些沒有真正認識戲劇藝術的社會目的的演員，由於沒有具備偉大而崇高的思想意向和工作觀念，當然也就沒有堅決的信心與不屈的意志，以致不能在正派戲劇表演中謀取個人名利，而投入反動集團的懷抱中，去搞他違反人民利益的歪派戲劇了。這些事實足以證明，戲劇工作者沒有具備正確的戲劇藝術觀，那麼他的藝術生命是沒有前途的。一個沒有正確戲劇藝術觀的演員，他也就會孜孜不倦地為鑽研世界卓越的戲劇大師史坦尼斯拉夫斯基的表演體系而努力，在這種缺乏正確理論指導之下的演員，也就必然容易陷入形式主義，噱頭主義或匠藝式表演了。當我們檢查我國演員在思想修養上所作的努力的時候，我們會發覺到，仍有不少的演員還沒有真正認識戲劇藝術的存在意義，還沒有理解到戲劇藝術的社會效用，以及它通過什麼來發揮和完成的問題。演員或舞台技術工作人員不理解本身所從事的事業，是一種極不正常的事情。所以，加強戲劇工作者的理論修養在目前是每一個演員或舞台技術工作人員的一項非常重大的任務。

在這里，我們想通過對於戲劇藝術的社會價值的探討，來說明戲劇藝術的存在意義，以供我國戲劇工作者的參考，冀望在加強戲劇工作者對於高戲劇藝術的信心和毅力有所幫助，亦希望藉此引起大家對理論修養的重視，從中更深入作戲劇問題的研究。

## 二

戲劇是通過以演員的表演為中心的舞台形象的創造，來反映人物事件的衝突，從而解決矛盾的一種藝術，所謂「沒有矛盾與衝突就沒有戲劇」就是這個意思。它是根據劇本來演述故事的發展與結果，告訴觀眾劇本的主題思想從而達到教育的作用。也就是說，戲劇的表演與完成，必須具備供給故事與創造舞台形象的根據的劇本，把劇本所反映的人物與事件再創造成舞台藝術的演員和舞台技術工作者，以及欣賞戲劇表演從而接受教育作用的觀眾，等等幾種的重要條件。

作為表演藝術的一種，戲劇藝術與其他部門的藝術如文學美術及音樂等有其基本的共同點，也有其相異性，這就是說，戲劇藝術具有它本身的一般基本的特殊屬性。當然，在論及戲劇藝術的一般屬性的時候，我們不能忽略戲劇藝術是宜於上層建築的一種社會觀念形態的這個問題。戲劇藝術所以屬於上層建築，是因為它是建立在一定的社會經濟基礎之上的一種社會觀念形態，它在一定的社會基礎上發揮它一定的社會效能，隨經濟基礎的變化而變化。有一定的社會經濟

形態就有一定的文化風貌，而戲劇藝術發展就跟着時代的變革（亦即社會經濟基礎的變革）而具有它不同的社會效用。我們不能否認戲劇藝術在某種情況下可能超越時代的制約性而具有它特殊的活動意義，但是，唯有在作為基礎的經濟結構有了根本的變革，社會政治的發展進入了新的階段以後，戲劇藝術才具有它完全向新的方面發展的優良條件，才具有它更新的活動內容。這也就是「一定的文化是一定的社會政治在經濟在觀念形態上的反映。」的問題。但是，我們必須注意的一點是，建立在經濟基礎上的戲劇藝術却不是科學技術一樣直接指導經濟生產的東西，而是反映現實的本質從而教育人民的一種工具。在對於上層建築的戲劇藝術與下層基礎的經濟形態的關係有了一個概念以後，我們便可以進一步來研究戲劇藝術的特性問題了。

任何人都不能否認戲劇是一種綜合性的藝術。而戲劇藝術的基本特性就表現在綜合性上。戲劇藝術是綜合了文學，音樂，舞蹈，繪畫，彫刻和建築等來協助演員藝術的創作而完成的。劇本是文學作品的一種形式，是供給創造舞台形象的根據，由於演員藝術是根據劇本而進行創造的，所以劇本的主導觀念規範了演員的表演，也決定了演員藝術的最高任務。換句話說，演員的活動是要把劇本再創造成為舞台的真實形象，從而體現劇本的主題思想。在戲劇演出的時候的布景，道具和配樂之類的東西，已經包括了繪畫，彫刻，建築和樂等的藝術創造了。但是，必須認識的一個問題是：任何其他形式的藝術，一旦成為戲劇藝術的一部份以後，就各自失去了它本身具有的獨立性，必須在不損害演員的藝術創造而去幫助他體現角色的精神生活的情形下去表現和發揮。如果其他藝術在戲劇藝術上不是環繞着演員藝術的需要而發揮的話，如果是喧賓奪主地超越演員藝術的需要而表現的話，如果是損害了演員藝術的創造工作的話，就是違反了綜合性的基本原則，或破壞了戲劇藝術的完成，也破壞了戲劇藝術的社會效用，結果有可能促使戲劇藝術成為沒有價值的東西。比如說，配樂如果不是為了提高舞台氣氛和觀眾的欣賞情緒的需要而存在的話，音樂高低不能與劇情的需要而配合的話，則有可能嚴重的破壞了演員創造角色的情緒，或把觀眾的注意力吸引到音樂上來，這不是很嚴重地損害了戲劇藝術的創造與其社會效用的實現嗎？所以在戲劇藝術的領域里，其綜合性的基本要求是，其他藝術必須協助演員藝術的創造與完成，從而達到舞台藝術的最高目的。

由於戲劇藝術是綜合性的，所以必須由集體來創造。集體性也是戲劇藝術的基本特性。認識戲劇藝術的集體性，對於演員或舞台技術工作人員都是非常重要的，因為某些忽視戲劇藝術的集體性的人，常常個人英雄主義地把戲劇的成果據為己有，以為一切都是由他一個人創造出來的。「導演中心論」應該就是忽視集體性的一個表現，「導演中心論」替否定演員藝術的創造，而把戲劇藝術的完成認為是導演的功勞。這種個人英雄主義的論調自然不是我們需要的，我們遵循的是「演員中心論」，但也不是極端的，而是說，戲劇藝術是演員為中心而綜合了其他藝術的創造而完成的。我們除了演員之外，還需要導演以及舞台技術工作人員。單靠一個導演，單靠一個演員，單靠一個舞台技術工作人員，都不能把戲劇藝術完整地創造出來。因此，作為集體中的每一個導演，演員或舞台技術工作人員，在集體中都是重要的，但一旦脫離了集體，就顯得非常渺小了。

## 三

在認識了戲劇工作者對於認識戲劇藝術的社會價值的重



要性，以及對於戲劇藝術的一般屬性有了一個較為明確的概念以後，我們已經可以進入正題來探討關於戲劇藝術的社會價值的問題了。

在論述戲劇藝術的社會價值的時候，我們不去把戲劇與其他部門的藝術的社會價值分隔開來看，因為它們的社會價值基本上是相全的，只是由於它們本身的表现形式不全而在完成社會價值的方法和程度上有所差別。比如說音樂藝術是通過有節奏和旋律的聲音給人的聽覺以美的感受，而從中陶冶人們的思想和性情，好的音樂藝術全樣是具有高度的教育性的；而文學藝術則是通過語言的有機組織來反映生活利傳達思想感情，以達到教育的作用。可是戲劇，却是通過藝術的綜合底發揮來完成其社會價值的。由於戲劇藝術有它特殊的表現形式和發展過程，它的形成和演變對於其社會效用也有所發展和提高，那麼，就讓我們以戲劇的起源與發展的簡略認識中來了解它的社會效用吧。

世界戲劇起源的初期，都以祭祀的儀式而存在，這種戲劇、內容是宣揚當時的道德觀念或宗教意識，歌頌神鬼的威力而表示人們的敬畏，反映出人們內心的生活願望。也就是說，人們，對待戲劇的態度，是以神靈為主要服務對象的人們之所以具有這種思想觀念，當然是那個時代的社會環境對人們較低落的思想的影響，他們把自然界一切不可理解的現象都當作是神的支配，為了希望神鬼不降禍于人，他們只好以各種儀式來祭鬼神以表示人們的尊敬。這種戲劇發展的更進一步，即是到了宗教興盛時期，戲劇在宗教上的作用就更大了，它被用作宣揚宗教的教義道德觀念從而教導人們對神靈的服從工具，也即是說，此時的戲劇是宗教的附屬品，是服務於宗教的。社會政治的發展，對於戲劇的存在意義有着很大的影響，當時封建社會確立而發展的過程中，戲劇又被用作娛樂君王和貴族們的東西了。封建時代的戲劇，就為了取悅于皇帝或給貴族有閒階級消遣時間而存在的；也即是說，這時的戲劇，其服務對象是帝王和上層剝削階級。戲劇的這些發展過程及其社會作用，都在社會經濟的各階級發展中有其活動的條件，其服務對象也在各個時代有所不同。而戲劇藝術發展到了今天，其存在和活動已經具有了更大的社會效用，已經具有了真正的社會意義了。而它的服務對象已不是少數有閒階級，而是具現社會的性質與歷史的動向的廣大的勞動人民。

在今天，唯有廣大的勞動人民能夠具現社會的性質與歷史的動向，唯有廣大的勞動人民是歷史的創造者，戲劇藝術服務於這絕大多數人的人民羣衆，就成為最正確的做法了。我們反觀形式主義的戲劇藝術，它却是為沒落的布爾喬亞服務的，它違反了人民的利益和願望，它是為促成上層階級繼續統治人民而存在的。因此，在我們發展為人民服務的現實主義戲劇藝術的今天，堅決反對形式主義戲劇的存在和活動是我們當前的重要任務之一。正派現實主義的戲劇藝術正在揭露和打擊發展的形式主義戲劇的活動的最好工具。因為形式主義的戲劇常常對劇本的歪曲或演員對角色的歪曲來粉飾現實，或通過反動劇本的演出來宣揚不正確的思想意識，而現實主義的戲劇藝術則是通過演員等對劇本再創造出舞台形象以暴露一切黑暗的現實本質與歌頌光明的一面。在這種互相對立與抗之下，站在人民的立場為真理而鬥爭的現實主義戲劇藝術是必然會取得輝煌的勝利的。

現實主義的戲劇藝術要促使一定的政治理想的實現，必須從反映現實，批判現實和改造現實這些工作上着手。

也就是說，戲劇藝術必須從紛亂的社會生活中去描繪本質的現實生活，對於醜惡的，違反人民的願望的人物和事件予以批判和打擊，對於正義的，對社會的向前發展具有推動作用的人物和事件給予歌頌。這也是說，戲劇藝術是通過反映現實生活中的種種矛盾與衝突，從而告訴人們問題的本質；通過反映社會經濟形態及人們的生活動向，從而告訴人們社會發展的規律性與動向，告訴人們什麼是好和什麼是壞的

，怎樣的思想意識和道德觀念是正確的而怎樣的人生觀與世界觀是不正確的。例如歷史劇「桃花扇」，就是通過對明末清初的封建社會的生活動態的反映，來暴露上層官僚階級的腐敗生活和欺壓人民的情形，從而揭示了這樣的真理：封建舊社會必然滅亡的歷史規律，使人們認識了社會發展的基本法則。總之，戲劇藝術能夠向人們提供不少的知識，使人們認識客觀現實從而積極地去掌握社會發展法則，去追求人類的理想和美好的生活。當然，戲劇藝術底知識意義的存在，首先必須要求所演出的劇本是一個現實主義的文學作品，因為，不能真實地反映現實或歪曲現實的劇本，根本就不可能在沒有刪改下而去通過演員的舞台形象的創造體現出正確的思想意向來。當然，作為正派戲劇工作者，是必然會謹慎地去選擇現實主義的劇本來上演的，也就是說，他們演出的劇本，必須是能夠符合歷史規律和事物發展的必然性地反映現實的。在這個意義上，我們首先還須要求現實主義的劇作家具體掌握現實主義的創作方法，去創作能夠提供那些生活知識的劇本。

既然戲劇藝術能夠提供人們生活的知識，也就具有教育意義了。我們可以從對客觀現實的認識中，了解某種社會的經濟結構，可以從客觀現實的本質反映中從而掌握社會發展法則以外，戲劇藝術還教育人民去熱愛生活和創造生活，使人們培養起偉大而崇高的思想感情來。戲劇藝術是在知識的意義上來教育人民，它常常通過對於否定人物違反人民利益底思想行為的批判，從而教育人民去認識反派人物的醜惡本質而去憎恨與打擊他，通過對於肯定人物的英勇行為的歌頌，從而教育人民去敬仰和學習他。例如「桃花扇」中對於上層腐敗的官僚階級的揭露，讓人們看出了他們醜惡的面目，使人們對他們引起了深惡痛絕的感情，使到人們對於現實社會中具有全樣醜惡的本質的人予以無情的打擊；再比如「屈原」的演出中，我們從舞台上看見了一個熱情滿腔，正義凜烈的愛國主義者的偉大形象，被他那種吸引人的正義行為感動，被這齣戲的演出深深地感染。而對屈原的遭遇寄以深切的全情，對於他愛國愛民的思想感情有所共鳴，而有學習他們的精神實質的決心（要達到這個目的當然需要演員對角色的成功創造）。總之，戲劇藝術對於人民的教育，就是通過典型的舞台形象的創造，教育人民怎樣生活，怎樣去追求理想，要憎恨些什麼，要學習些什麼。使人們把壞的，足以引導自己墮落的思想觀念拋棄，培養出優美的品質來，把人們改造成為完善的，正義的人，使他們都具有正確的世界觀人生觀，願意為人民服務。

戲劇藝術是文化活動的一種，它本身的發展和提高就意味着社會文化水平的提高。它在提供人們生活知識從而教育人民的過程中，也即是提高了人們的文化水平，使人們懂得在物質生活的要求以外，還要過好精神生活。人民文化水平的提高，也就意味着國家的繁榮與發展得到了更優良的條件。因此，戲劇藝術在提高人民的文化水平社會效用中，也具有其極大的能動意義的。

現在，我們已可以接下來談到戲劇藝術的社會效用中的娛樂性問題了。

一向來，為藝術而藝術的形式主義者，特別着重於強調戲劇的娛樂性，他們認為戲劇是純粹給人以美的感受，供人消遣而已，他們是根本否定戲劇藝術的正確社會效用的，他們認為戲劇藝術的真正目的不在於教育人民，而是讓那些飽食無所事事的人消磨無聊的時間，求得下意識的快慰。他們追求娛樂性的結果，不只造成戲劇藝術解除反映現實和教育人民的任務，全時還對人們有着非常惡劣的影響。因為形式主義的藝術家，常常通過戲劇來表演一些低紙趣味或具有濃厚的色情毒素的東西，藉以麻醉人民，消弱人們的向上意志和創造美好生活的努力。深研起來，這種片面強調戲劇的娛樂性而實質上在戕害人民的形式主義者，是有其一定的目的。

「演劇藝術里的所謂「美」，是要在舞台上提高人類的精神生活，也就是提高演員與觀眾的思想感情。」（馬加歇克語）我們並不否認戲劇藝術的娛樂性的存在，因為它完成了感情上的價值，即由舞台形象的創造給人們以美的感受，由於其強烈的藝術感染力而引起觀眾的共鳴，使觀眾接受了戲劇的思想教育而成爲一個具有高尚的品質的人。因此，正派戲劇藝術中的所謂娛樂性，是爲了發揮與完成它的社會價值而存在的，現實主義的戲劇藝術和其他任何形式的藝術都是着重於教育性的，如果失去教育性而片面地強調娛樂性，無疑是促成戲劇藝術失去社會效用的形式主義者的論調。娛樂性應該是藝術性的結果，也即是美學價值的完成。藝術性愈高的戲劇，就愈富藝術魅力，愈能喚起觀眾的欣賞慾望，吸引他們的注意力，給予他們精神上的一種「美」的感受，而通過這樣的過程，觀眾便能夠受劇情的發展而引起感情的波動，愛他應該愛的人物與事物，恨他所應恨的東西。因此我們說，藝術性的表現使戲劇藝術具有高度的娛樂性，而娛樂性的發揮，促成戲劇的美學價值與社會價值的統一而完成。總之，如果戲劇藝術失去了它的娛樂性的話，就會成爲說教式的東西，而不是藝術，也就沒有人喜歡欣賞了，那麼，它的教育性也就不可能存在了。因此，我們必須強調：娛樂性的發揮，是爲了更好地完成戲劇藝術的社會價值。

#### 四

在認識了戲劇藝術一般的社會價值以後，我們還必須了解，應該通過什麼來完成的問題，也就是研究戲劇藝術在實現其社會效用的過程中的一些表現的問題。

我們都已了解，戲劇是綜合性的集體創造的藝術，也就是說，它是通過藝術的綜合表現來完成其社會價值的。在這集體創造的過程中，每一部門的工作都是有意義的，每一部門的工作和每一個人的力量都在協助戲劇藝術底社會價值的實現。因此，戲劇工作者對於每一部門的工作都心須重視而誠心地去努力奮鬥。

關於戲劇藝術的綜合性與集體性等在完成戲劇藝術的社會價值的作用的問題，基本上和前面已經論述過了，我們現在想就對於完成戲劇藝術的社會價值有着相當大的作用的演員藝術的問題，作一般原則性的論述，以說明演員的基本任務。

演員的任務基本上是完成戲劇藝術的社會價值的問題。當然，單有演員不能完成戲劇藝術的社會價值，但沒有演員戲劇的存在就根本不可能，而演員藝術是戲劇藝術的中心部分，他們的表演是把劇本的主題思想直接交代給觀眾，而觀眾是從演員的表演中接受教育的。因此我們可以這樣說，演員藝術是完成戲劇藝術的社會價值的中心部分，也是最後完成的一部分。也許這樣的說法，對於「演員是什麼」的概念還不够明確，那麼我們可以這樣說，演員就是創造角色的人物形象從而反映其生活態度以體現劇本的主題思想的人。演員是藝術家，是人類靈魂的工程師，然而能夠真正稱得上人類靈魂的工程師與藝術家的演員，是指那些願意全心全意爲人民服務，獻身於偉大的戲劇事業，永遠求上進，永遠向人民負責的演員。至於那些個人英雄主義與風頭主義的演員根本就不配稱爲戲劇工作者。當談到演員藝術的時候，我們仍然不能忘記對於「導演中心論」者否定演員藝術的論調底批判，我們不能承認演員只是承襲導演的創造，而沒有自己的創造，我們只能承認導演協助演員藝術的創造，因爲角色的創造不是機械的，而是有機的，必須在體驗的基礎上去體現，否則，完全承襲導演教給的外型動作而沒有體驗的基礎，就沒有真實性可言了。而缺乏真實性的表演，就絕不能感染觀眾而引起共鳴，則其教育作用也達不到。

在了解演員藝術的時候，我們不能忽略演員藝術的兩個基本的特性，即是創造者與創造手段的合一和創造過程與欣賞過程的一致。認識這兩點是非常重要的，因爲作爲藝術創造者與創造工具的演員，如果本身的外型條件很差，比如動作遲鈍或聲調不好等等，儘管你站在創造者的立場具有怎樣強烈的主觀願望，也是沒有辦法成功地創造角色的。如果演員忽視了創造過程與欣賞過程的一致性，他便會在表演的過程中受觀眾影響或與觀眾發生關係起來，不知道舞台生活是不和觀眾發生直接關係的，而觀眾欣賞的時候也就是演員在

表演的時候。

那麼，演員的任務的具體內容是什麼呢？或者說，演員在完成任務的過程中具有那些工作呢？我們以爲，演員的首要任務是搞好修養的問題。一個思想修養不完善的人，或者說，一個沒有具備偉大而崇高的思想觀念的演員，他就根本不會具備工作觀念或工作目標，他就不會了解戲劇藝術是爲了協助人類的理想而活動的這個概念，也就不會全心全意地獻身爲人民服務和爲現實主義戲劇藝術而奮鬥。總之，培養正確的世界觀人生觀與戲劇藝術觀是每一個演員成爲「人類靈魂工程師」的先決條件。一個已經搞好了思想修養的演員，他才會對正義事業的戲劇工作發生興趣和信心，他才會自覺地去搞好自己的理論修養，他才會真正的認識戲劇藝術的社會價值而與大家共全去完成它。

一個具備了正確的思想修養和理論修養的演員，他就會對自己的工作負責，他就會知道要創造一個角色先從那方面下手，他會了解到，正派的演員藝術是體驗的藝術，也就是演員的一切表演都是在體驗的基礎上產生的，而要真正的體驗角色的精神生活，就非研究劇本和分析角色的性格與思想感情不可。研究劇本的目的，在於確立其主題思想和傾向觀念，認識了它所能夠達到的社會效用是什麼，才有信心和意志去工作，其次是從劇情的發展以及台詞等等方面去理解和體驗角色的精神生活，然後才能達到正確的表演，才能根據內心需要地去做外部動作。

演員藝術的基本問題是體驗與體現的問題，現實主義的表演藝術要求演員創造角色必須是內心體驗與外部體現的統一。演員有了內心的體驗之後，還必須多加訓練身體器官，例如手，眉，眼，口，鼻，發音器官等，因爲這些身體器官是演員創作藝術（角色）的工具，如果演員不能很好地控制這些東西，他就根本沒有辦法把角色演活，即使他內心活動多麼強烈也是無濟於事的。關於訓練演員的外部演技的問題，研究世界偉大的史坦尼斯拉夫斯基體系的一部分的「肌肉鬆弛」問題是很重要的，因爲它提供了不少控制自己的身體器官的方法。演員要達到角色的成功創造，要達到體驗與體現的一致，首先必須理解規定情境與角色的本質思想與性格，然後才有一定的目標由於內心的激發去做外部表演當然，要做到內部活動與外部演技的有機結合還需要注意，許多事項，例如「假如」、想像、注意集中、真實感與信心、情緒記憶、交流等等的心理技術，演員都必須是善於掌握或控制的。而這些事項，正是史坦尼斯拉夫斯基體系的重要部份，因此，演員學習史坦尼斯拉夫斯基體系從而掌握它，做爲創造角色的指導，就成爲每一個人負責任的演員的基本任務了。史坦尼斯拉夫斯基體系就是現實主義的表演體系，唯有遵循着這樣的表演方法，才有可能達到演員藝術的真正創造，才有可能達到舞台藝術的最高目的，才有可能達到主題思想的體現從而教育人民，任何純技術的形式主義的表演，都不能創造舞台生活的真實性，也絕不能完成戲劇藝術的社會價值。

我們從上面的論述中，可以了解到演員的創作過程是一件極爲繁雜而又艱苦的工作，並非一般匠藝之徒那麼輕鬆和虛偽，作爲正派戲劇藝術的演員，是會虛心而誠意地去學習史坦尼斯拉夫斯基體系的。既然演員對於完成戲劇藝術的社會價值起着很大的作用，對於教育人民具有艱巨的任務，那麼，作爲社會工作者的演員是光榮的。

#### 五

戲劇藝術的創造是一種社會運動的表現，它是服務於一定的政治目的的，它具有變革社會的巨大效能。現實主義的戲劇藝術爲廣大的勞動人民而奮鬥，爲了實現人類的理想，即實現合理而美好的社會生活而存在與活動。換句話說，戲劇藝術是一項偉大的人類事業。

由於戲劇藝術是集體創造的東西，因此完成其社會效用就需要靠集體的智慧和集體的力量。作爲現實主義的戲劇工作者，作爲願意服務人民和全心全意地爲偉大的正派戲劇藝術而獻身的劇作家，導演，戲劇理論家，演員以及一切舞台藝術工作人員，讓我們同心同德地爲美好的明天而奮鬥！

一九六一年七月七日

# 關於彩色的運用

雜

雁

緊隨着整個客觀環境的急驟轉變，文娛活動也較前更蓬勃及普遍地發展。新的轉變，帶來了文娛工作者更多的任務，也賦予了更新的需求。如所週知的，一齣戲劇的上演或是一次遊藝晚會的演出，動員的人力財力在所不免，尤其是後台的工作人員，更成了演出的核心。基於此，他們的責任是異常重大的，由於他們對一次演出的效果有着密切的關係，相對於客觀的需求，後台工作人員除了急需在量的增加外，在質的原有基礎上提高也是必須的；就是說除了需要積極培養後台工作人員外，還必須是特別重視在理論認識的基礎上提高及鞏固他們。

後台各股的工作人員（提高效果及事務股除外），他們的工作，無一不與色彩發生密切的關係，因此我覺得他們除了對本身工作的基礎（不論是佈景，大小道具，服裝等）應該有着明確的認識外，最重要的，還必須在色彩學中做到一絲不苟的認真學習，吸收並加以具體運用。因此，我想謹將我個人所理解到的關於色彩在運用上的一些常識，並結合着參考書本上有關的說明加以摘錄及補充，以便能與從事於色彩研究，或有志於研究此項學問的同道們互相切磋，研討；并希望能在錯誤中提出建設性的意見。

色彩，在自然界中它佔了極其重要的地位，只要我們張開眼睛，所接觸的全是色彩，就算它是一道白光，其實它是由七種色彩所組成的，其他則由吸收及反射作用而具有不同的色彩。在舞台上的一切表演（包括戲劇或舞蹈），都是以反映現實為其最高目的，因而，舞台上運用色彩是有它的現實意義的。

肯定了色彩運用在舞台上的重要性之後，讓我們再來詳細的研究一下有關於色彩運用的幾個問題，我們可以大略的分為原理與原則兩方面：

## （一）色彩運用的原理

在還沒有深入研究到運用的問題之前，我們先談談色彩的基本概念，我們之所以會感覺到色彩的存在，是因為光投射到各種物體上所起的作用，由於光是七色的合成，而物體對於光都有吸收或通過或反射的本能，因此透明的物體所呈現出來的色彩，是因為它吸收了白光中的其他色彩，只通過了它所顯示的色彩的緣故。例如紅玻璃會呈現出紅色，是因為它將白光中的其他色彩加以吸收，只通過了紅光；因此，它顯示了紅色。不透明的物體所呈現的色彩，是由於它們對於某種色彩起了強烈的反射作用的結果，如在大自然界中植物的葉子，它們將綠色光譜起了強烈的反射作用，其他大部份的色彩都被吸收，所以葉子就呈現出綠色。因此，我們可以這樣說：色彩是光形成的。而白光中的七色，也要在分光鏡中，才能看出七種色彩的本色（即物理學上所謂光的色散，七種色彩的排列就是光譜）。這原理的運用，早在幾十年前就出現在舞台上了；當時，是利用光源通過於有色彩綢緞的照射於舞台上，到後來才改用各種透明體（如玻璃，塑膠板或紙等）代替了綢緞。從那時候起，舞台上就有了更立體的感覺，觀眾對於舞台上的一切就更加起了運動的感覺了。

色彩在運用上的原理，是根據了光譜分析上所得的結果而訂出的，根據光譜的分析，白光是由紅，橙，黃，綠，青，藍，紫所組成的，而且它們是很有次序地像上述一樣排列着的。根據了上述原理，我們可以將色彩依照下列的次序排成一個圓形；就是紅，橙，黃，黃綠，綠，綠青，青，青紫

，紫，紫紅十色。其中的橙，黃綠，綠青，青紫及紫紅，因為它們都居於兩色之中而含有它們的成分（如橙就有紅與黃的成分），所以叫做兩色的調和的，而紅，橙，黃能使人發生熱烈的感覺，因此，被稱為熱色。綠與青就恰好相反的成為冷色；紫色既沒有熱色的強烈，也沒有冷色的單調，蕭條，因而就被稱為中間。這些色彩中，紅，綠，紫青（藍）是三種原色（在光譜也是這些顏色最為顯著）。因為這三種色彩是相互獨立的，不能用某幾種其他的色彩的配合而取得，反之，任何一種其他的色彩却可以用這三種原色通過一定的分量而取得。

色彩的配合（二色或三色），也是遵循着上述色彩圓形的排列所制定的，我們可以用色彩中比色法所建立的三個基本定律來作為我們理論的基礎；（一）對所有的顏色來說，總是有另一種其他的顏色，和它相混能形成消色，特別是白色，這樣兩種顏色稱為互補色。（二）按光譜程度來說，互補色更相近的兩個不全的顏色相混時，能形成一種新的顏色。它的色彩處於相混兩顏色之間。（三）當兩種同樣的顏色相混時，便形成同一顏色，與相混的兩種顏色的物理成分的差別無關（即混色只跟顏色的分量有關）。色彩在舞台上運用，必須掌握這三個基本的定律。關於色彩配合的其他問題，那已屬於題外了，且有關書籍也相當多，此地不便多談。

## （二）色彩運用的原則

色彩運用在舞台上除了必須正確地掌握原理之外，還必須有原則性，才能使色彩有更完美的表現，收到更大的效果。基於此，我想提出幾個原則與大家研究一下。

戲劇與舞蹈主題的突出，除了靠演員的演技外，就要靠色彩的協助了。所以色彩必須與主題緊密的聯繫，就是說，在色彩的配合及轉變，一定要以一種色彩為主調，其他兩種色彩（指三原色）只能作為支配色，跟着劇情的發展而變化。如「林家鋪子」中就是採用紫紅為整個劇情的主調。

舞台上所用的色彩，不論是佈景，服裝，化粧，大小道具等，它們之間都發生了不可分割的關係，因此，它們之間的色彩是調和的，而不是對立的。如佈景，大小道具是屬於全劇情的，而服裝，化粧則屬於人物角色性的，然而它們都是服務於主題，因而是以互相調和來互相襯托的。可是，調和並非是絕對性的，有時也需要衝突，如為了表現兩種強大勢力的嚴重鬥爭，或正反人物間的鬥爭等，都非靠色彩的衝突來激起觀眾的情緒不可。

上面所說的色彩能激起觀眾的情緒，這是由於色彩對人的視覺所引起的刺激作用，如紅色，黃色等，使人看了有鮮明的感覺；而灰色，青色等，看了不免會有單調，憂悵的感覺。所以，在舞台上色彩的運用，要比在日常生活中來得濃烈。

除了要注意上面幾個原則外，其他各種裝置在燈光下的反映，也是應該注意的，尤其是色彩，在燈光下的轉變更加明顯，如紫色的物體，在紅色的燈光下，它完全失去了紫色而趨向於紅色；而紅色的物體在綠色的燈光下則失去了它原來的紅色，變成黑色。因此，在作各種裝置的設計時，我們必須要着重研究它們在燈光下所起的影響，以免弄巧反拙。

最後，我想強調的一點是：從書本上得來的知識是不夠的，理論一定要與實踐結合，才能充分的發揮作用。願大家都能以積極的精神，從工作中吸取更多的經驗，以推進文娛工作。

## 鳴謝

敝會此次公演承蒙諸文化團體及社會人士的深切關懷和落力援助，尤得中正中學戲劇研究會，康樂音樂研究會之諸多幫忙，使敝會能攻克重重困難勝利完成演出工作。

並幸得諸商家惠登廣告，諸文化團體、校友及本校小販惠登賀詞，以資誌慶，實給予甚多之鼓勵與援助，敝會在此謹致衷心之謝意。

育英中學戲劇研究會 謹啓

## 編后話

我們接受了編輯工作，在各方面碰上了困難；但在同學們的重托下，我們始終是抱着堅定的信心，相信困難是可以被戰勝的。這本特輯和大家見面，我們內心的興奮是自不待言；但是一想起大家的寄望，以及這個責任的重大，我們才嘗到什麼是慚愧的滋味了！

由於我們學識淺薄，經驗缺乏，而且是初次嘗試這種工作，因此這本特輯必然存在着許許多多缺點，我們懇切地希望大家給予我們寶貴的批評與指正。

這次多蒙幾位老師抽出寶貴的時間替我們改稿，及校長在百忙中為我們寫刊首語，在此我們一并致衷心的謝意。



育中戲劇研究會二週年紀念公演誌慶

# 把戲劇交還給人民 促進本邦劇運發展

南洋大學戲劇會  
南僑戲劇會  
中正中學戲劇研究會  
華中學生戲劇會  
德新中學戲劇會  
全賀

育英中學戲劇研究會二週年紀念公演誌慶

普 及 戲 劇  
教 育 人 民

一 群 校 友 賀

育中戲劇研究會二週年紀念公演誌慶

# 發揚愛國主義文化

一羣第一屆校友賀

育中戲劇研究會二週年紀念公演誌慶

# 剷除黃色文化 提倡健康文藝

宏	文	校	友	會	全 賀
彰	德	校	友	會	
星	幼	校	友	會	
康	樂	音	樂	研	
				究	會

育英中學戲劇研究會二週年紀念公演誌慶

# 發揚愛國精神

本校小販檔敬賀



育英中學戲劇研究會二週年紀念公演誌慶

推 動 劇 運  
教 育 羣 衆

一九五八年度高中畢業同學 敬賀

育英中學戲劇研究會二週年紀念公演誌慶

發 揚 本 邦 藝 術

徐 影 題 贈

小販們敬賀

# 效忠本邦

二週年紀念公演誌慶

育中戲劇研究會

人民書局敬賀

# 自強不息

二週年紀念公演誌慶

育中戲劇研究會

張逸民敬賀

# 勇往向前

二週年紀念公演誌慶

育英中學戲劇研究會

無名氏敬賀

# 再接再勵

二週年紀念公演誌慶

育英中學戲劇研究會

無名氏敬賀

# 再接再勵

二週年紀念公演誌慶

育英中學戲劇研究會

育中戲劇研究會二週年紀念公演誌慶

## 學習爲了用

## 一切爲羣衆

育中同學賀

外埠旅客。遊覽星洲。最好住宿

# 請到最馳名的

## 域多利亞大酒店

小坡域多利亞街八十七號  
(二馬路)

旅店部電話：三二三八一至五  
酒吧部電話：三〇九九七

## 東南亞大酒店

小坡哇打魯街一九〇街  
(四馬路)

旅店部電話：三二三九四至六  
酒吧部電話：二五五二九

# 明星影社

(冷氣設備)

新加坡樟宜律四條三須古石一四四號  
(即芽籠士乃巴士車頭斜對面)

## BRIGHT STAR PHOTO STUDIO

(Air-Conditioned)

No. 144, Changi Road, 4 $\frac{3}{4}$  m.s. Singapore, 14.

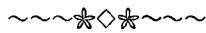
ALL KINDS OF ASSOCIATIONS WEDDING  
PHOTOGRAPHS ARE WELCOME.

社 團 學 校 結 婚 儷 影 美 術 人 像 一 律 歡 迎

# 捷成有限公司

星洲中街門牌三十九號  
電話：七三一九一及七七五二一  
**TJIAT SENG & CO., LTD.**

39, Market Street, Singapore-1.  
Telephone Nos. 73191 & 77521.  
Cable Add: "GUMBENJAM" : 號掛報電



本營干各出諸格  
公樹文港入君外  
司膠烟土口賜歡  
經椰及產商顧迎

# 四寶文印務滙兌局

新加坡小坡巴米士街十四號  
電話：二一八六三



# SOO PAU BOON PRESS CO.,

14, PURVIS STREET,  
**SINGAPORE, 7.**

TEL: 21863

Cable Address: "SPBPRESS"

# 星馬文具公司

新加坡叻基二十四號  
電話：七七三一〇 TEL: 77310

**SENG MAH STATIONERS & CO.,**  
No. 24, BOAT QUAY,  
**SINGAPORE.**

SPECIALISED DEALERS IN CHINESE &  
ENGLISH ACCOUNTS BOOKS, PAPERS,  
SPORTS GOODS, ENGLISH & CHINESE  
SCHOOL REQUIREMENTS & STATIONERIES  
FROM SOURCES OVER ALL THE WORLD.



專中賬各紙運用美用中課學簿歐文  
營西簿色料動品術具英本校冊亞具

# 遠東銘記工藝社

新加坡直落亞逸街門牌一百九十三號  
(禮拜堂附近)

# Far Eastern Meng Kee Industry

No. 193, Telok Ayer Street,  
**SINGAPORE.**

TEL: 73195 電話：七三一九五



本標學運綉工書兵籃價諸無  
社準生動字精棹兵球廉君任  
承旗制背印色黑用木快光歎  
製幟服心字美板品架捷顧迎



# 新明電鍍牌業公司

星洲小坡密駝律一一四號

電話：三三三六〇

## 牌業

銅鋁塑膠招牌社團學校徽章  
衣鈕古銅大字商標牌仔賀牌

## 電鍍

鉻鍍金銀古銅紅銅黃銅勿隆

## 承製

鍍鉻彩色鑼鼓深波音樂旗架  
霜水桶車頭牌燈籠架靈前屏

電話：七六二三七 TEL. 76237

# 今日畫社 To-day Studio.



電舞商圖立人  
影台業案體像  
街佈廣設雕寫  
招景告計塑生



Specialists in all kinds of  
Signcraft, Poster Screens  
Sculpture Statue, Designers  
and Portrait Artist.



星加坡直落亞逸街三〇六號

No. 306, TELOK AYER STREET,

SINGAPORE, 1.

# 僑通企業有限公司

總行：53, Telok Ayer Street.

TEL: 73614

門市部 157, Beach Road, Singapore.

TEL: 22822

## 請飲



鐵橋標

大眾飲料

最新出品



△ △ △ △  
各種優美  
▽ ▽ ▽ ▽

★ 蘆柑汁  
★ 楊梅湯  
★ 新果汁

財記

# 順利機器廠

# 興隆印務有限公司

新加坡俊源街廿六至三十號

電話：七九三三三·七七〇八七



專精中巫書雜特  
門印英文籍誌刊

# 馬來亞電版公司

星加坡大坡吉寧街七十六號  
電話：九三四〇一

承學學畢念目  
製校生業特版  
社徽衣刊刊等  
團章鈕紀網：

請用一杯



## 裕香茶

大方 名貴 佳賓 款待

新加坡美芝路一七一  
電話：二二二四四

# 上海光明皮件製造廠

新加坡芽籠廿九巷門牌六至十號  
SHANGHAI KONG MING  
LEATHER MFG. CO.,  
No. 6-10, Lorong 29, Geylang,  
SINGAPORE, 14.

TEL. 42620 〇二六二四：話電

We Select Superior Quality of Materials and  
Invites Expert Shanghaiis Manufacturing  
all kind of Modern Leather Bags Good  
Workmanship and price are Moderate  
wholesale and Retail are  
all welcome.

無任歡迎 諸翁惠顧 定價公平 批發零售 督造尤精 滬籍技師 均係上等 辦選原料 式樣時新 旅行用品 各種皮箱 本廠專製

Phone: 25007

Post Box 1553

# Chee Heng Electric & Co.,

227, Serangoon Road, Singapore, 8.

H.M. Registered Contractors.

Suppliers of Electrical Machinery and  
Sanitary Fittings.

Dealers in Radios, Transistors,  
Tape-Recorders, Refrigerators  
and Electrical Appliances.

# 協發磁器

新嘉坡美芝律門牌二四八號  
電報掛號 "UTIGLASS" 三六四二二：話電

歡迎一律 發沽批發 零沽批發 園用器具 什貨鼎鑊 玩磁器古 玻璃器古 中西美觀 本廠專製

# HIAP HUAT POTTERY

No. 248, BEACH ROAD, SINGAPORE.  
Tel. No. 22463 Cable Add: "UTIGLASS"

DEALERS IN ALL SORTS OF GLASS AND PORCELAIN  
WARES, TOYS, SAUCER PANS AND RUBBER  
ESTATE REQUISITES ETC.

# 阜川布傘行

星嘉坡小坡密駝律門牌卅一號  
(即海南一街)

# FOO CHUAN UMBRELLA MAKER

No. 31, Middle Road,  
SINGAPORE, 7.

TEL: 21148 八四一一二：話電

一律歡迎 廉價沽批 光顧諸君 音唱代調 及總代君 傘鳥紡綢 布女綢君 督造用鳥 傘社團布 洲鐵傘骨 行鋼社辦 專辦歐

# 民宜布莊

新嘉坡小坡衛律門牌十五號  
電話：三三七一

(龍文林)

本號專辦歐洲呢絨布、麻呢、花布、縐布、雜貨、羊毛衫、兼製毛織品、及各種皮貨、回國船票、批發零售、歡迎一律。

**MENG KEE DRAPERY**  
(LIM BOO LEONG)

No. 15, Weld Road Singapore.  
Telephone No. 33751

Wholesale and Retail

Dealers in all Kinds of Felts, Tweeds, Silks and Other Textiles, Cosmetics and Toys.

# 經緯有限公司

新加坡直落亞逸街門牌七號

**KINWAT COMPANY LTD.**

7, TELOK AYER STREET

SINGAPORE, 1.

# 合泰行有限公司

新加坡直落亞逸街門牌六十八號

**HAP THYE HUNG LIMITED**

No. 68, TELOK AYER STREET,  
SINGAPORE, 1.

TEL: No. 70267 & 74909

# 商口產土

# 龍兄弟汽水公司 Long Brothers Aerated Water Co.,

318-320, Tg. Katong Rd., S'pore, 15.

TEL: 40971

電話：四〇九一七



請飲本廠新品

德國果汁

Portello

波特露

# 友聯貿易公司

新嘉坡多利亞街四九六號

電話：二八四九

本公司專營各國水喉衛生器具等並承接各種工程修理打字機、兼有零件出售、歡迎賜顧。

# 大光明女子電縫學院招生

學習時間自由 · 可以隨意選擇

(個別教授)

家庭婦女  
職業女性  
在學女生

工餘課餘  
不論識字  
與否均可  
參加學習

本院院長親自教導教法獨特  
技術精巧必使越學越感興趣  
保證成功不令失望學費可分  
三期繳納外埠學員膳宿俱備  
留學日本美容時裝專家  
院長 **陳靜芬**  
新嘉坡芽籠律三二七號 A

# 利成車業公司

新加坡惹蘭勿殺門牌三十一號

## LEE SENG MOTOR COMPANY,

No. 31, JALAN BESAR, SINGAPORE, 8.

TEL. 27361 電話：二七三六一

Dealers in Motor Vehicles on Hire Purchase  
and Insurance Agents.

本司營舊車期款代保  
公經新汽分付兼理險

# 定昌有限公司

新加坡小坡美芝律門牌三百二十四號

電話：二二〇八六 二七五七一 三一三二五

## TENG CHEONG CO., LTD.

No. 324, Beach Road, Singapore, 7.

TEL: 22086 27571 31325

General Merchant, Ship-Chandlers,  
Estate and Building Materials Suppliers.

本專美銅灰用賂航圍貨行光  
公辦砂鐵建料油船各物歡顧  
司歐厘洋築索漆梘種發迎。

# 上海 華新木器

新嘉坡芽籠律門牌三百四十八至三百五十號  
(十八巷口)

本造木各面等美格傢租歡  
號新器種設油觀克俚一迎  
精式及店計漆價己出律。

SHANGHAI

## WAH SIN FURNITURE

Nos. 348 & 350, GEYLANG ROAD,  
SINGAPORE, 14.

Tel. No. 40032 電話：四〇〇三二

# 環球工業社

新嘉坡小坡密駝律(近美芝律)二十八號

Tel. No. 29621 電話：二九六二一

## UNIVERSAL INDUSTRY WORK

28, MIDDLE ROAD, SINGAPORE, 7.

(NEAR BEACH ROAD)

Specialist in making: Children school bags  
Travelling hand bags Modern hand bags  
All sorts of leather goods.

本造皮童摩袋手文各包手發一迎  
號航噫書登雙用手種旅袋零律。  
精空兒包手用公袋銀行批沽歡

# 合和鞋廠

星洲小坡亞拉街二四一號

## Hup Hoe Shoe Co.,

241, ARAB STREET, SINGAPORE, 7.

電話：二四五五一 TEL. 24551

Producers of any design of  
food-ball boots, running shoes and  
all other kinds of sport shoes. All sorts  
of sport materials are available here.

精造鞋跑及運，耐兼種用  
工足，鞋各動舒用售運品  
製球賽，種鞋適；各動。



稱一四二街拉亞坡加新

廠品出成志

章徽 本廠專造  
鈕銅

電話：二四五五一 TEL. 24551

**CHEE SENG & CO.**  
241 ARAB STREET, SINGAPORE 7



# 明藝影室

新嘉坡惹蘭勿殺一百八十九號  
電話：二三二一九



結婚  
團婚  
拍儷  
照影

## MING NGAI STUDIO

No. 189, JALAN BESAR  
SINGAPORE.  
TEL: 23219

七彩  
粒油  
冲晒  
像

# 平平眼鏡公司

星洲小坡大馬路(水仙門)九十一號  
電話：二九五—五

## 驗眼配鏡



## PIN PIN OPTICAL CO.,

91, NORTH BRIDGE ROAD,  
SINGAPORE, 6.  
TEL. 29515

# 遠方教育運動用品社

新加坡小坡美芝律二八八號  
電話：三〇八五四

## Wan Hong Educational & Sports Goods Store

288, Beach Road, Singapore-7.  
TEL. 30854

### 專營：教育運動用品

星馬中醫師會考第一名  
前任同濟醫院首席醫師

## 李會章

### 診症時間

上午八時至十時	上午十時至一時
中午一時至三時	下午三時至六時
夜診六時至九時	星期日九時至四時
(面對斜院戲華大) 二〇七號	小坡大馬路 海南二街口四二四號
泰山大房藥 電話：七一三二六	天和堂 電話：二六六二二

# 四新公司 SEASON COMPANY



No. 31, Purvis Street,  
SINGAPORE.

# 施合成珍廠

## See Hup Seng Tin Factory

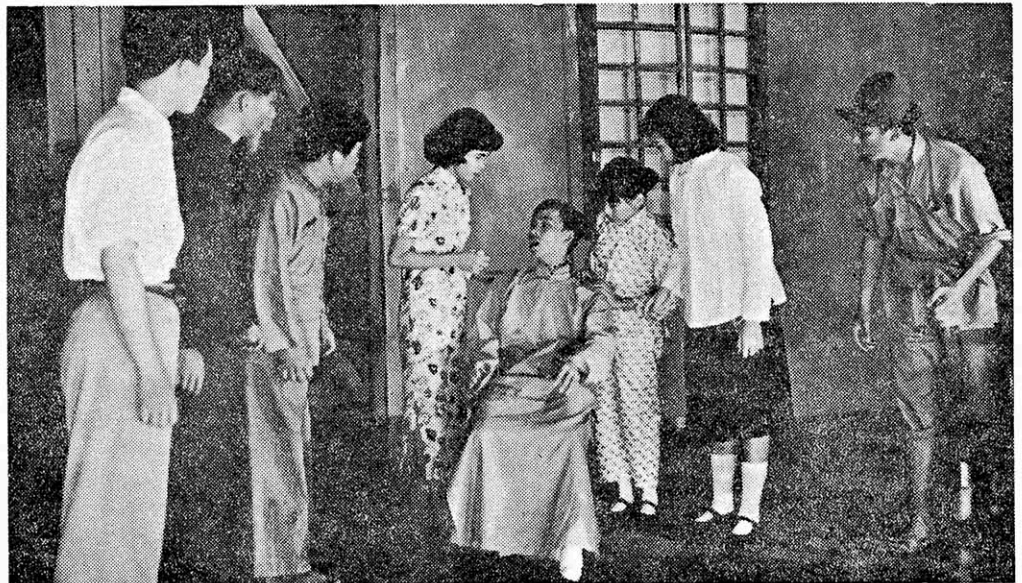
新加坡巴爺禮峇律門牌三三〇連一五號  
廠址：羅廊大成門牌三二五號A  
330-15, Paya Lebar Road, Singapore, 19.  
Factory: 325-A, Lorong Tai Seng Singapore, 19.  
TEL. 81025 電話：八一〇二五



·本號專造各種白鐵珍盒等件  
SPECIALISTS IN MAKING  
ALL KINDS OF TINS, ETC.



全體演員





---

出版者：育英中學戲劇研究會

出版日期：一九六一年九月一日

承印者：興隆印務有限公司

新嘉坡後源街26至30號

電話：七九三三三

---