

新加坡华侨中学

半日班叙别送艺晚全地出特辑

1961



惠存

最美妙的職務

是在地球上當個人

敬贈

— 目 錄 —

刊首語	鄭安俞	(1)
師長贈言		(2)
無比的深長意義鼓舞了我們	主席團	(3)
當前舞蹈工作者的任務	李天風	(4)
演出節目表		(6)
談談燈光工作	李曉雁	(7)
關於印度舞蹈	波·維·拉茄曼那	(8)
隻言片語		(9)
關於舞蹈演員的修養問題	方 易	(10)
歡笑的青春	馬 地	(12)
重視舞蹈演員的作風問題	復 新	(15)
談談學習民歌的幾個問題	呂 珊	(16)
籌委、演委表		(18)
節目介紹		(19)
剷除舞蹈工作者的傲慢作風	劉光紅	(22)
莎士比亞的悲劇「漢姆萊脫」		(23)
賀詞		(30)
商業介紹		(31)
編後話、鳴謝	封底裏	



本校本年度畢業班同學，特定於十二月二十二日起至三十日止，在本校禮堂舉行叙別遊藝晚會，為期八天。藉着這一個機會，董教、家長、同學們歡聚一堂，對着這悠揚的音樂和美妙的舞蹈，大家愉快地欣賞，盡情地歡笑，在歡笑聲中激發同學們鵬程萬里的壯志，這是極有意義的！

音樂、歌詠與舞蹈，都有優美的旋律與調和的節奏，會產生一股強烈的感人力量，既能反映人生，又能改造人生；因此，它們既是具有高度娛樂性的藝術，又是一種極有效的社會教育工具。由一個國家的藝術活動情形，可以看出這個國家的文化水準，而藝術活動之推進與發展，青年人應該

是一股重要的力量。青年人的魄力，藉着藝術的優美形式表現出來，這種藝術是有其高度的社會價值的。同學們平時對於這類的藝術都有熱烈的愛好，這是值得鼓勵的。他們年紀還輕，體驗還不够，加上平時功課繁重，沒有充份的時間來練習，所以，演出的成績，也許還有不盡令人滿意的地方；不過，滿意的成果，是吸收了許多不滿意的經驗然後改進得來的。同學們能有這股熱忱，已經是值得欣慰的了。

這次的遊藝晚會，承蒙諸友校同學參加演出，實在增色不少，我們非常感激！最後，希望社會人士多多批評指教，使同學們能有不斷的進步。

刊

首

語

鄭安倫



凡是對人群有益的，我們無妨
小事大做，做得多了，雖小亦大。

祝本校畢業班同學叙別晚會演出成功。

一九六一年 林達

願今日悅耳的歌聲
優美的舞姿爽朗
的笑靨溫暖的友
情永遠留在大家
的記憶裏！

李紹淵題

一九六一年
十月廿日

無比的深長意義

鼓舞了我們 主席團

長久以來優秀的華文教育已在馬來亞的土地上生根發芽茁壯起來；在馬來亞的文化史上寫下了光輝不朽的一頁。身為華文教育子女的我們，經過了它的薰陶之後深深地感受到它的可貴。它不但傳授了豐富的智識寶藏給我們，更教育了我們去面對現實，去熱愛真理，去探求人生的真諦。

富有傳統意義的敍別會是華校學生在生活的過程中通過集體的智慧所創造出來的生活形式。打從它誕生的那天起，它已在人們的心田裏烙印下不可磨滅的痕跡。讓我們仔細地想一想，到底是甚麼使它如此地為人們所喜愛和仰慕。

一項工作要想取得長足的進展和圓滿的完成，最根本的關鍵是在於它必須要有着一定的意義和價值。沒有意義和價值的事情必然不會為人們所歡迎和接受。正如一項羣衆性的工作，自始至終它一定會得到人們的支持和積極地推動臻至美好的境界。理由很簡單，因為它符合大衆的共同願望，它能為大衆帶來利益和幸福。我們傳統的敍別會一路來得到同學們和社會人士的擁護和愛戴，說明了它的存在是體現了人們的生活意志和美好的共同願望。

經過了幾年的同窗苦讀，同學之間已建立了牢不可破的友誼。對於師長孜孜不倦的教誨和母校良好的栽培，我們內心不由自主地流露出無限的喜悅和感懷。在這勞燕分飛的前夕，大家以愉快的心情聚首一堂是最富有意義的。我們不要默默地分開，我們要使友誼的花朵無比深長，照耀無限遠的人生旅途。

生活告訴我們：學習是為了用。離開了實際的學習是無補於事的。我們要在工作中鍛鍊自己，學習怎樣將書本上的智識結合到實際工作中來，學習怎樣培養互助、友愛、團結、勤勞、虛心、為羣的優良品質。只有這樣，我們才能明確自己的學習路向，豐富自己的學習內容，和剷除掉從舊社會承受下來的自私、散漫、貪逸、自高自大的思想品質，從而建立起為大衆服務的人生觀，為爭取一個平等美好社會

的到來獻出自己一份應盡的力量。

現實畢竟是現實。我們還是生活在一個殖民地的社會里。在這樣的一個社會里到處都泛濫着腐朽的東西，極盡其侵襲的能事向善良的人們進攻。黃色毒素的散播就是一個很好的例子，它不知毒害了多少有為的青年，使他們走入歧途，墮入深淵的陷阱，終日留露街頭追逐低級趣味的享受。眼看着這種猙獰可惡的面目，我們難道就無動於衷嗎？我們都是年青的一羣，對國家民族有着強烈的愛，我們不願看到腐朽的黃色文化成為我們求進步的絆腳石。除了要時時提高警惕，對它有着本質的認識外，我們更要積極地推動健康文娛，讓文娛的花朵在生活的道路上四季常開，在人們的心坎裏激進濃郁的芬香。

年青人都有着蓬勃的生命力，力求一個美好的生活環境，無時無刻不在設法使自己的生生活過得多姿多彩，從而以飽滿的精神爭取良好的學習成績。在這商場社會里，同學們往往感到生活很單調，如果能够在課餘的時間裏適當地參加文娛活動來豐富自己的學習生活，那是再好不過的了。

舉行敍別會的意義和價值由此可見一般。

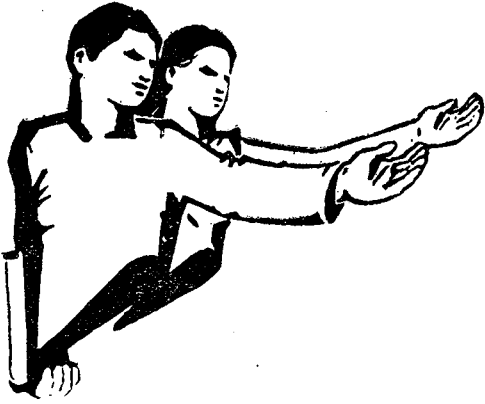
今年參加敍別會的同學為數也不少；其中不少是第一次參加的，對於這種新的生活有着深深的感受。在排練的過程中，同學們不但學習如何掌握舞蹈技術，全時通過集體的智慧進行內容豐富的學術活動，良好的生活紀律處處都在催使我們服從集體，把自己鍛鍊成一個富有紀律性的青年。在開始時也許會感到有些不自然，但慢慢是會習慣的。

這一次總共排練了廿多個節目，全部由同學們動手負責，誠屬難能可貴。鑒於經驗的短絀和能力的有限，缺點和不足在所難免，尚望師長，同學們和社會人士多多指教。

我們並不奢望過高，但願在某種程度上體現敍別會的深長意義。讓我們為優秀的華文教育預祝一個美好的未來吧！

當前舞蹈工作者的任務

◀ 李天風 ▶



舞蹈工作者的基本任務，在於通過舞蹈藝術的創造生動地反映生活的本質，在於宣揚先進的思想感情以教育人民認識生活和改造生活，作為現實主義的舞蹈工作者，絕不能也不應該放棄這一藝術原則而進行工作實踐，舞蹈工作者必須堅持這一藝術原則，必須堅持這現實主義的創作方法去完成舞蹈藝術的時代任務。唯有現實主義的舞蹈藝術才能在各個階段中完成它本身的創作任務，因為現實主義的舞蹈創作或表演基本上在於揭示社會發展的規律，在於反映社會現實中具現着社會的性質和歷史動向的典型人物和事件。因此，堅持現實主義的舞蹈運動的方向，並結合這正派藝術理論與當前的社會客觀形勢來進行實踐工作，亦是舞蹈工作者不可推卸而必須完成的任務。在今天，正當舞蹈創作和表演的現實主義精神很弱的時候，正當某些幼稚無知的或別有居心的人提出「舞蹈沒有現實主義」，「史坦尼斯拉夫斯基體系不適用於馬來亞」的有害論調的時候，我們正派的舞蹈工作者在保衛現實主義舞蹈藝術觀點的任務上就更為重大了。舞蹈工作者必須通過現實主義的舞蹈藝術理論、創作和表演等來和這反現實主義的謬論鬥爭，必須以我們的實際成績來證明舞蹈藝術是有現實主義的。

正派的舞蹈工作者要戰勝形式主義的、反現實主義的一切謬論，首先他本身必須具備高深的現實主義的藝術理論修養，必須能夠具體掌握不可戰勝的理論和創作方法，深刻透澈地暴露形式主義者的醜惡本質，描繪和批判錯綜複雜的本質的生活現象。因此對舞蹈工作者在完成任務時的基本要求是，應該建立正確的世界觀和人生觀，應該孜孜不倦而虛懷若谷地去加強自己的理論修養，應該急切地提高自己的藝術認識和藝術的表現，舞蹈工作者必須具備這樣的信心和意念：舞蹈藝術一旦脫離了現實主義的理論要求，一旦失去了反映現實和教育人民的作用，就必然走向墮落的反人民的道路，也必然被人民唾棄而趨向滅亡。因此，提出舞蹈沒有現實主義的論調，就是宣揚舞蹈可以解除反映現實和教育人民的思想；提出史坦尼斯拉夫斯基體系不適合於馬來亞應用的論調，就是反對演員的表演必須有內心感情的基礎。像這樣的

反現實主義的理論，是不堪一駁的，不能和現實主義作理論鬥爭而取勝的。舞蹈理論或批評工作者就應該密切地注意任何反現實主義的理論出現，必須以強而有力的現實主義理論毫不留情地打擊它，消除它對我國舞蹈工作者的惡劣影響。總之，當前舞蹈工作者的任務，基本上在於建立我國現實主義的舞蹈藝術體系，在於結合當前客觀形勢的需要而進行舞蹈藝術的創造，以發揮它推進社會發展的實際作用。

在當前，我國社會仍停留在舊勢力相當強大的地步，我們的國家還沒有得到真正的獨立和統一；我國社會還存在着極嚴重的社會矛盾，那就是外來侵略勢力、封建勢力與廣大人民之間的矛盾。舊勢力竭盡所能打擊新生力量，希望繼續或永久維持其壓迫人民、剝削人民的統治壽命，而廣大勞動羣衆在政治覺悟性提高的情形下，已自覺地起來爭取祖國的獨立和統一，要求建立一個合理的社會。這樣的矛盾是我國當前的社會矛盾，它具現着這個社會的性質，和歷史的動向。因此，以正確的觀點來反映這個矛盾和解決這個矛盾，是現階段我國藝術工作者的急切任務，必然也是舞蹈工作者的任務。

舞蹈創作者處在今天這樣的社會制度下，創作真實而生動地反映現實的舞蹈，描繪在這種社會關係下的人物和事件；創造英雄的勞動人民的光輝形象，揭示這個半殖民地的社會性質和殖民主義必然趨向滅亡，新的符合於人民羣衆的願望的社會必將建立起來的這個規律，是當前舞蹈創作所不能忽視的工作。舞蹈創作者要是沒有建立正確的世界觀，要是不熟悉和沒有辦法掌握社會發展法則，如果看不出我國社會中種種不合理的現象的內在聯系，如果看不出造成人民的貧苦生活和少數人的富裕生活的社會因素的話，就根本不可能創作出本質地反映生活的舞蹈藝術來。反而，有某些舞蹈創作者在進行創作的時候，並沒有對他所要反映的生活了解得非常深刻，並沒有掌握到現實主義的創作方法具體地分析社會現象，由於看不出那些現象是偶然的，那些現象是本質的，因此反映在舞蹈創作上的生活情況和所創造的人物形象往往就沒有什麼典型意義，甚至是不忠于生活地歪曲了現實。比如說「膠林風雲」的創作者，就是看不出膠工是在什麼社會關係之下生活，看不出他們的內心世界和生活願望，而將與老虎搏鬥的偶然的、非本質的現象拿來反映，所以這就不能夠揭露社會的本質，不能夠告訴人們一條坦朗的生活道路。必須知道，勞動人民要求建立公平合理的社會生活，而統治和剝削階層却竭盡所能地維持現狀，這是我國社會最本質的矛盾，而勞動人民的願望最終必將實現，這是社會發展的動向，舞蹈創作者必須從多姿多彩的現實題材中，提煉出足以具現這樣的社會矛盾和社會動向的舞蹈形象，以教育人民去認識這個社會的本質，告訴他們什麼才是正確的生活道路。因此，舞蹈創作者加強思想修養，加強各種社會科學和文學藝術的理論修養是非常重要的，因為社會科學如哲學幫助我們分

析事物能力，而舞蹈的創作方法和文藝的創作方法是有許多共同點的，除了舞蹈語彙不在文藝作品中出現外，其他如情節舞蹈中的故事情節的處理就和文藝創作相仿。所以，舞蹈創作者要負起反映時代和推進社會的艱巨任務，是不能抱着玩玩的態度來進行創作的，他必須對自己提出最嚴格的要求，要求自己的創作具有高度的思想性和藝術性。談到舞蹈創作的藝術性的時候，我們不能否認的是，我國舞蹈創作不只思想性貧乏，就是藝術性也是很低落的。一些舞蹈創作者對於題材的處理極為機械和庸俗，例如反映民族團結的主題的「兩個鄰居」，不但體現不出社會的本質，對於題材的選擇和處理都是不當的，因為通過兩個似乎有神經質的華巫婦女的吵罵和他們受了流氓的敲詐與鄰居的勸告而和好起來的故事，而體現出民族團結的主題思想，這樣的主題雖具有積極意義，但其題材是沒有很大的典型意義的，何況各民族所要團結以對付的不是流氓而是阻撓新社會實現的任何反動份子。因此，在提高舞蹈創作的思想性的時候，也意味着提高其藝術性。然而，一個舞蹈創作者有了正確的世界觀和分析事物的能力，有了高明的藝術創作技巧，如果對於生活的體驗不夠的話，是仍然創作不出優秀的作品來的，因為生活是藝術創作的源泉，脫離了生活，或在不熟悉生活的情况下創作出來的東西，必然是蒼白無力，而極為概念化的東西。即是在向生活中提煉舞蹈語彙方面，也必須熟悉生活的，因為舞蹈動作必須是現實生活中人們的動作的藝術化和典型化，如果不熟悉生活，又怎能通過優美而精煉的動作的聯貫而體現生活呢？又怎能了解每個人物在那種生活情况下的思想感情呢？舞蹈是通過人體「動的規律」而塑造出「動的形象」，體現出人們的思想感情，因此，舞蹈語彙和文學語言一樣，是非常重要的，舞蹈創作者必須多觀察生活和體驗生活，以提煉豐富的舞蹈語彙。可是，「膠林裏的故事」的創作者却是在不熟悉膠工生活的情况下創作出來的歌舞劇，以致有一些情節是不符合現實的。和「膠林風雲」一樣，這一類題材的選擇應該是具有重大意義的，因為我國絕大多數的勞動人民是膠工，創作真實反映他們的生活和他們的思想感情的藝術作品是藝術工作者的急切任務。而且，我們也不能否認過去的一些舞蹈創作，如以上所提的三個外，其他如「錫米山之歌」，「洗衣姑娘」，「割膠舞」等等都具有一定的社會意義的，其教育作用也不容抹煞，可是這些作品並不理想，而其所存在的許多嚴重缺點却不能不加以糾正的。從這些作品的檢討中，我們覺得舞蹈創作者在當前的急切任務，乃在於積極提高舞蹈創作的思想性與藝術性，從而反映具有典型意義與教育作用的我國社會生活，進而改造現實以實現美好的理想生活。舞蹈創作者必須面對批評，接受一切有利於工作的意見，從而吸取經驗教訓以創作出更優秀的舞蹈來，這才是忠於藝術和服務人民的表現，我們不應該因為受了嚴厲的批評就垂頭喪氣而心灰意冷地不再敢向創作問津；舞蹈創作者應該記取：在理論與批評的指導之下才能創作優秀的舞蹈作品。因此舞蹈創作者對待正確批評的態度應該是歡迎的而不是抵制的。

一個優秀的舞蹈腳本在創作完成以後，還需要通過演員對舞台形象的生動創造，來完成體現其主題思想以教育觀眾的目的。換句話說，舞蹈腳本的創作只完成了舞蹈藝術的一部份，而舞蹈藝術的整個創造是以演員的藝術為中心的，演員藝術的創造之是否成功，對於一個優秀的腳本之是否有生

命力是有決定性的作用的，一個優秀的舞蹈腳本可能由于演員藝術的失敗而失去其價值（當然一個很差的腳本是沒有辦法通過演員的創造而成為優秀的舞蹈的）。因此，舞蹈演員在完成舞蹈藝術的社會效用的工作上，是具有異常重大的任務的。舞蹈演員同樣是藝術工作者，是人民靈魂的工程師，然而要真正成為一個「靈魂工程師」的舞蹈演員，絕不是那些具有個人英雄主義思想，抱着遊戲和出風頭的惡劣的利己主義的思想，走江湖賣膏藥似的在表演莫名其妙的舞蹈的演員，絕不是懶于體驗生活、不以內心感情為根據、形式主義地表演、以愚弄觀眾為能事的演員；而是忠心耿耿地為人民服務、全心全意地遵循着現實主義的道路去進行創作的演員，而是任勞任怨，勤勞吃苦地去尋求更有效的方法來表演的演員。一個能夠真正感到自己對人民負有重大任務的舞蹈演員，他就必須遵循着正確體驗藝術的道路去進行創作，他必須遵循着史坦尼斯拉夫基的道路去表演，雖然史氏體系是針對戲劇表演而寫的，然而，其精神實質卻是每一個要真正成為優秀的舞蹈演員的人所必須具備的。世界成名的蘇聯舞蹈家烏蘭諾娃的成功，是因為她深刻地研究史氏體系，而具體地應用到舞蹈表演上的結果。然而我們檢討一下我國舞蹈界的活動，我們就會知道，我們的舞蹈表演的水準實在是太低落了，我們的舞蹈工作還沒有真正走上現實主義的道路。雖然我國某些虛心而肯求進步的導演和演員，在看了一些批評我國舞蹈工作的缺點的理論文章後，已經細心地在進行改進舞蹈工作，已經在作些糾正過去錯誤的、平庸化的表演的努力了，而且現在的一些肯於接受批評的舞蹈演員，也開始感覺到平庸化表演的錯誤性和走上體驗藝術的道路的需要性，並且在表演時也會有重視內心體驗的傾向；可是還有大部份固步自封、裹足不前的頑固導演和演員，不但不勇於接受批評，反而對舞蹈理論或批評文章連看都不看，即使看了，也毫不重視地認為人家在破壞他們，似乎指出他們的缺點和錯誤是罪大惡極似的，這種不重視理論和批評的態度，是有礙於舞蹈工作的改進的，是必須立刻根除的。在今天，舞蹈導演的嚴重缺點，在於純技術地教導演員，使演員機械地跟着導演的指揮而動作，對於分析作品的主題思想，故事情節（舞劇）、人物的性格和思想感情等等，却做得很不够，或甚至根本就不重視它；即使有些導演做了，也是極為概念化的幾句話而已，並沒有結合到排練的過程中，用以啓發演員體驗和體現角色的精神生活的根據。這或許由於這些導演的敷衍塞責，也可能由於他們的無能，對於這方面的知識一無所知，以致不能找到一些有關該舞蹈的資料提供給演員參考，不能把那個舞蹈的時代背景、主題思想、情節的意義和人物情緒的活動等等透澈地向演員分析，而只抽象而概念地告訴演員該舞蹈所要表現的事情和主題，排練的過程中只在演員的動作和姿態上教導，對於演員所體現的是怎樣的內心感情、是否有隨着每個動作和每個不同場合的變化而變化，而演員的每個細節的表演和整個的表演是否符合於角色的性格……，這些重要的問題往往是被導演們所忽視了，他們只在步伐和動作等方面糾正演員，做給演員學，而不告訴演員這些動作的根據，因此，致使演員也莫名其妙地亂跳亂動，結果許多舞蹈表演都陷入形式主義的泥沼，演員只是在舞台上表現姿態和動作而已，我們是很難嗅到生活氣息和受到感動與教育的，這樣的表演是極端錯誤的！雖然，「不一定每一個舞蹈的每一個動作都必須單獨地表現一種工作過程或單獨

地具備動作的目的性或內容。」然而却不是一連串的動作都不能表現一種情緒的，尤其在情節舞蹈或舞劇中，演員却「在舞台上所做的一切，必須是爲了某種目的的」。總之，舞蹈導演今後再不能是純技術的教導了，他們的當前任務是幫助演員走上體驗藝術的道路，建立我國舞蹈表演的現實主義方向。要建立我國現實主義的舞蹈表演體系，並非導演個人的責任，舞蹈演員的任務也是非常重大的，除了以上有關導演工作的論述必須注意外，演員必須加強自己的思想修養和理論修養，必須孜孜不倦地鑽研史坦尼氏體系，把其中的精神實質吸收過來用在舞蹈表演上，以創造真正的、生動而有血有肉的舞蹈藝術，完成推進我國舞蹈藝術向現實主義的方向發展的艱巨任務。如果舞蹈演員再默守於過去平庸化的表演，其藝術生命將走向窮途末路，因爲人民對藝術的要求已隨着他們政治覺悟性的提高而提高，過去的那套腐朽的表演再不能欺騙廣大的觀衆了，人民不需要以沒有藝術生命的舞蹈表演來愚弄他們的演員，新形勢的發展和人民的要求促成演員必須負起豐富人民的精神生活、教育人民爲真理、爲美好的明天而奮鬥的任務。難道身負這樣大的社會任務的舞蹈演員，能够不自覺地去提高自己的演技水平嗎？難道能够再聽而不聞地對批評和意見置之不理嗎？難道能够再以客觀環境的困難等等的藉口來推逭責任而不作主觀上的努力嗎？總之，舞蹈演員必須清楚自己同時是一個社會工作者，他不是高于人民一等的「藝術家」，他是爲人民服務的工作者，他就必須努力去完成自己所身負的重任。

舞蹈導演或演員，對待批評和理論的傲慢作風是必須澈底根除的。我們的工作實踐不能沒有理論的指導，我們的工作成績和缺點不能沒有批評來作檢討，因此我們應該重視理論和批評，而且，我們必須使批評工作更積極地展開，在建立我國現實主義的舞蹈藝術體系的工作上盡一股力量。在今天，我們可以看見一些批評我們舞蹈活動的一般缺點的文章出現，諸如批評演員的作風，批評演員的演技，導演方法及創作的一些缺點等等，都是有利於舞蹈工作的，因爲大部份的批評者都能够根據現實主義的理論而提出批評，因此我們有必要繼續發展這種現實主義的舞蹈批評。舞蹈批評者的基本任務在於總結舞蹈活動的成績和缺點，在於糾正錯誤的表

演技術、創作的缺點、以及分析一切有關舞蹈運動的問題；總之是指示舞蹈工作者向正確的道路走。而當前舞蹈批評者的基本任務，在於結合當前的政治要求來指示舞蹈工作者的工作方法，亦即要求舞蹈工作在社會改革運動中，取得輝煌的勝利。然而，還沒有真正走上現實主義的道路的舞蹈活動，是不可能更有效地完成這時代任務的，因此，當前舞蹈理論和批評工作者的更迫切的任務，是使舞蹈運動真正走上現實主義的道路，然後才有可能使舞蹈藝術在改革社會運動和建立獨立自主、自由平等的符合于人民願望的國家底社會運動中發揮其巨大的效能。

當然，建立我國舞蹈藝術的現實主義體系的同時，亦即正在實踐其工作任務，然而我們不能否認這項工作是非常艱巨而複雜的，是需要更多的人去完成的。我們希望一些具有較高的理論修養而有實際的工作經驗的舞蹈工作者，能够認清舞蹈批評的重要性，和現有的一些舞蹈批評者一樣，爲糾正當前舞蹈工作的偏差而積極地寫作批評，藉以改進我國落後的舞蹈工作。舞蹈批評者的態度應該是公正無私的，不應該感情用事，對一些與自己有私仇的演員或舞蹈創作亂殺一通，也不應該因爲朋友關係就盲目地讚揚他的工作成績，這些朋友主義或宗派主義的批評是我們所要剷除的。我們應該建立嚴肅的批評工作，以現實主義的理論原則結合當前客觀形勢的發展來批評舞蹈工作，使舞蹈批評能和其他藝術批評一樣，在建設我國愛國主義現實主義的大衆文化的過程中發揮真正的作用。自然，對於一些黃色的、形式主義的舞蹈創作或表演，批評者是絕對不能寬容他們的，他必須及時地提出殲滅性的批評，以消滅這一類毒害人民的舞蹈的繼續出現。

在當前，舞蹈創作者、導演、演員和理論及批評者的任務是多麼的重大呵！我們不但要負起建設我國舞蹈藝術的現實主義體系，同時還要和其他藝術活動與社會運動一樣，推進當前的社會發展到更高級的地步。因此，要如何使舞蹈藝術能够反映現實，能够教育人民，能够培養人民向上的思想和優良品質，促使人民爲美好的明天而奮鬥，就成爲舞蹈工作者所要急切解決的問題。我們一切具有正義感和崇高的理想的舞蹈工作者，必須義不容辭地去負起這項任務，不惜付出任何個人代價去完成它！

(演)
(出)
(節)
(目)
(表)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
歌	春	草	竹	葛	紅	溪	印	鈴	段	手	華	踩	印	蘆	甘	花	對	印	板	獻	捶	青
詠	到	笠	巴	網	村	度	錢	鼓	龍	絹	姑	拍	笙	榜	棍	花	土	凳	花	布	草	坡
間	人	舞	舞	舞	舞	舞	鼓	舞	舞	舞	樂	娘	舞	舞	的	燈	風	龍	舞	舞	舞	舞
												遊			事							
												戲										
												舞										



舞台技術工作處在文娛活動蓬勃開展的今天，由於客觀環境的需求，它們的地位已經大大的提高了；尤其是負有「現代舞台的生命」的光榮稱譽的舞台燈光藝術工作，更加負有了新的使命而進入了另一簇新的里程。可是，相信大家如果能够客觀地看待問題的話，不難的會發覺，本邦的舞台燈光藝術水平，還停滯在一定的程度上不能向前提高，許多從事於舞台燈光藝術的工作者都忽視了這一點，他們認為目前本邦的舞台燈光工作已經達到了客觀需求的水平，而他們正為了這些表面的成績沾沾自喜。近幾年來，綜合了星洲各種大小形式的演出（包括戲劇、舞蹈及地方戲等），只要大家能夠身歷其境地傾聽一下觀眾對舞台燈光殊多的意見，都必然的會感覺到舞台燈光藝術並沒有給觀眾留下良好的印象，相反的，從前舞台燈光藝術所享有的聲譽，也一落千丈，只能成為我們美麗的憧憬吧了。

誠然，我上面的論述並不是一口抹煞了舞台燈光工作者一路來的成績，平心而論，本邦的舞台燈光藝術水平的確是比開始的時候提高了，舞台燈光工作者也較從前增多，而且有許多理論修養很高的燈光工作者還在保持他們一貫的精神堅持他們的工作，這是值得我們鼓舞的事實；可是，舞台燈光工作目前還存在很多缺點，這也是客觀存在的一個事實，基於此，我覺得在這里談談有關舞台燈光工作者的一些問題是有必要的。

舞台燈光藝術在舞台上所佔的重要性，在許多有關舞台燈光藝術的書本上及若干有關的論文中，都有非常明確的闡釋，在此不想多談了。無可否認的，它的重要是完全呈現在它的作用性里。舞台燈光藝術在舞台上的作用性就是：（一）照明表演區域。（二）協助舞台上的裝置。（三）增加劇中（不論舞蹈或戲劇）的氣氛。（四）協助演員的表演。從上面的四種作用性中，我們不但可以了解舞台燈光藝術在舞台上的重要性，全時，我們也得出了一個結論，舞台燈光藝術對舞台表演藝術有着息息相關的輔助作用的。但是它必須服務於舞台表演藝術，它在舞台上呈現了它的價值，才具有了它的重要性；換句話說我們從事於舞台燈光藝術的工作者必須遵循舞台表演藝術的需要運用舞台上的燈光器具去執行工作。上面所論述的四種作用性，是缺一不可的，如果離開了這些作用性而談燈光，其價值也只表現在實用上而已，那已不成為藝術，所以是沒有意義的。

在明確的認識了舞台燈光藝術的重要性及燈光工作者的任務之後，讓我們再深一層的研討燈光工作者的一些問題吧！

由於文娛活動的蓬勃發展，各種形式的演出像「雨後春筍」般的不斷湧現，本邦戲劇團體內有燈光組織存在的並不多，有燈光組織存在而經常展開研究的，那更為數不多了。這樣，要應付那不斷湧現的演出，未免就產生應接不暇的現象。經常會有一團體的工作人員一晚身兼數處演出的燈光工作，甚至有些每晚都得執行他們的工作；這本來是一個好現象，正是我們爭取實踐的機會，可惜，這些客觀的需求卻被一部份的燈光工作者認為，這些都是他們表現的成績所致，因此每晚非他們則不行。雖然這些現象僅屬於少部份，可也是我們所不希望有的。

事實上，每個燈光工作者都承認從事燈光工作必須具有基本的燈光知識（理論）及思想修養。然而，我國的燈光工作者大部分都缺乏了正確的理论，追究其原因，不外乎在客觀上受了種種的限制，如有關方面的書籍的短缺，在學習理論上就產生了一定的困難。最近出外協助又遭受到極大的限制和阻礙，在實踐上我們也就失去了一個有利的機會。主觀上的強調客觀的困難，不利用一切有利的條件，進行更好的創造，這也是因素之一。如果沒正確的理论修養及思想修養，在工作執行中產生偏差，那是必然的。

正如上面所述的，舞台燈光必須服務於表演藝術，換句話說，燈光工作者必須根據劇本（戲劇或舞蹈）的需要去執行配光，因此，燈光工作者必定要首先了解劇情，也就是要先研究劇本，跟有關方面（導演）取得一切問題的協商，然後才能執行工作。目前，燈光工作者沒有先對劇本深入研究，靠個人過去的經驗執行配光工作，這是常有的現象。譬如在某次遊藝晚會上就發生過此類的事情：當時正在上演的是一齣悲劇，負責燈光的就把整個舞台配成暗暗的，當導演向他提出太暗的時候，他就將燈光突然變亮，這樣一明一暗的不止一次，過後觀眾的感覺也只有舞台上祇見燈光忽明忽暗。其實，悲劇的發展並不一定由始至終都表現「悲」，如果機械地了解悲劇而配上冷色調的色彩，久而久之，就會不自覺地走上了形式主義配光的窮途末路。

在舞台燈光的作用性里，有兩項是增加劇中氣氛及協助舞台裝置。當然，增加劇中氣氛是根據劇情的需要而定的，如果增加了劇中的氣氛是可有可無而對舞台裝置卻起了衝突，這樣，不但對劇情無所幫助，反而起了破壞的作用。一部分帶着不正確的風頭主義思想的燈光工作者，他們企圖通過間接的使他們的配光在一次演出中成為一枝獨秀。這時的燈光已經變成了他們達到自私目的的工具，到頭來，也只能博得觀眾的讚賞，稱道燈光配得「很好」，而對於演出，他們則失去了作用，嚴格的說：他們破壞了演出。記得某個劇團在上演「蘇六娘」的時候，就有這種現象產生，該劇團的燈光工作者

為了使景色更加栩栩如生，利用燈光使樓台前水面的水形成活動，結果觀眾有的被活水平吸引住，有的卻在議論活水的形成，至於台上正在進行的表演，就變成不值一顧了。這種喧賓奪主的作法，我們姑且不論他是否有意表現個人的技術；總之，他已經破壞了此次演出的完整性了。

上面所談到的各點，只是我的一些感觸。最後，我希望燈光工作者能夠提出更多、更廣泛的問題加以研討，以便在普及的基礎上，為提高我國舞台燈光藝術的水平而奮鬥！



談 談 燈 光 工 作

李
曉
雁

關於印度舞蹈

——波·維·拉茹曼那——



印度舞蹈起源于很古的時代。同其他國家一樣，它曾經是宗教儀式的一個組成部份。到那蒂亞·沙斯德拉時代，它已發展成爲一種高度的藝術。的確，舞蹈仍然是廟宇祭神儀式中不可分割的一部份，但是它已在非宗教性的文化生活中佔有很重要的地位，舞蹈已被認爲值得公主們欣賞的藝術。迦梨陀婆的一個劇本瑪拉維卡和尼米德拉就是以皇宮里的舞蹈比賽作爲開端的。

印度古典舞蹈的唯一特點是高度運用傳統的姿態語言。姿態包括全身運動以及四肢和眼、鼻、唇的動作。當熱，每一種習慣的動作有它現實的起源。但當它一經變爲一種傳統，原來的現實性已經消失或者已變爲次要的了。

那蒂亞·沙斯德拉是現在被保留下來最早的舞蹈理論，它用精闢的理論來闡述了這種姿態語言，但是世界上其他各種舞蹈中已沒有這種理論了。這裏共有十三種不同的頭部表情，卅六種眼皮表達方式，九種不同的眼臉毛的動態以及七種形式不同的睫毛動作等等。

然而，頭部的表情是姿態語言最重要的部份，婆羅多舞有六十七種不同的表情，後期作者又加了幾種。每一種頭部表情都有明確的意義和一定的運用。現在我們可以發現在許多古典印度舞派中都運用着這種姿態語言。

在印度南部，印度舞的古典傳統仍舊保持了它的純潔性。就單人舞的演出而言，鄧喬歐派的技術要算是最完美的了。近年來這個派別，所採用的舞蹈被稱爲婆羅多舞，在二三十年前，這種舞蹈叫做沙地兒·娜怯。那時這種演出往往限于獻身子廟宇的特殊婦女界——特瓦大雪斯。這種舞蹈所以全被命名爲婆羅多舞的唯一可能的理由是因爲它還較爲純粹地保留着像那蒂亞·沙斯德拉的作者婆羅多記載的傳統。在印度南部其他各派別的舞蹈中，也同樣地在不同程度上歸功于婆羅多以及後期在這個舞蹈藝術方面的理論。

鄧喬歐派的沙地兒·娜怯舞由于十九世紀服務于鄧喬歐王朝著名的波·瓦提范羅兄弟的努力而變成現在的形式，在他們的家庭中，繼續不斷地出現了不少音樂大師，波·姆波萊是最後的一位大師，他在最近才逝世，享年八十六。獲得國際聲譽的羅·達維太太，拉·戈培爾先生，塔·周得蘭太太和姆·沙拉芭太太都是他所教出來的學生。還有其他一些著名的舞蹈大師，他們也承繼了這一舞派或者在這方面有相當修養。

雖然婆羅多舞現在已成爲單人或雙人舞，包括了動作和表情；但是很明顯從那蒂亞·沙斯德拉時代起，舞蹈已與戲劇有很密切的關係，並已成爲戲劇中不可分割的部份。在南部，婆羅多所說的古典舞劇已發展成爲主要二種，即卡塔卡利和柯契普提米拉。卡塔卡利是一種舞劇，在瑪拉巴特別盛行。雖然它有它獨特的高度完美的技巧，但是它肯定地起源于

婆羅多的那蒂亞·沙斯德拉。在卡塔卡利舞中權威性的姿態語言理論——哈斯塔·拉克斯坦那笛皮加——和婆羅多很接近，不管它有些變化。卡塔卡利舞和鄧喬歐派的單人舞不同，它是通過舞蹈來敘述一個故事。這些故事一般是史詩中的片斷如羅摩衍和摩訶婆羅多；而它所用的服裝是豐富多采的。婆羅多在他的書本中對舞台上演員的臉譜等化妝問題都作了詳盡的指示。其中許多指示被今日的卡塔卡利舞所採用。因爲戲劇中男女角色都有，所以就有足夠的機會來表演二種不同形式的舞蹈，即雄壯的舞蹈與溫雅的舞蹈。在表演中，有古典音樂以及梵文和馬來雅拉語的韻文件唱。

柯契普提舞派是安特拉的貢獻。這個名字是從克里希納區的一個村子得來的。在那里，巴拉明家族歷代以來一直把基于那蒂亞·沙斯德拉和阿別納維·頓巴納的舞劇傳統保留了下來。這個舞派早在十六世紀就已開始昌盛并先後受到鄧喬歐的維迦雅納蘇諸王的贊助。到十六世紀晚期，有幾個職業藝人的家族移居到鄧喬歐附近的曼拉透兒村，在那里到今日還表演着用特魯古寫等的舞劇。在那些世襲職業藝人的演奏節目中也包括着單人演奏、特別是著名的帕達斯作曲家克希脫拉格納所作的曲子的伴奏。

卡塔克舞是北部的一種典型的古典舞蹈。雖然這個舞派的基礎和其他舞派一樣是婆羅多，那蒂亞·沙斯德拉，但是卡塔克舞是一種印度和蒙兀兒文化的一種表達歡樂的結晶。它是比較更爲優雅而更有生氣味。或許因爲這個緣故，它較之南方各舞派就較少活力并缺乏變化。它的表情和姿態有限制性并且感情的表達能力很差。

卡塔克舞最大的特點是足部的動作。有人說卡塔克舞是用足擊地面的表演。這個舞派的專家所能表演的韻節錯綜複雜到使人驚奇。這種舞藝在阿克巴時代達到最高峯，以後在英國統治下就開始衰落；但是近年來，已由平達·亭，阿契張和山姆卜等大君把它復興了。

曼尼普利派的舞蹈不能算是一種印度的古典舞；但是特別要指出的，它是一種土風舞，其技巧完整可與古典舞派比美。這些舞蹈往往敘述拉達和克里希納的許多傳奇戀愛故事。這個舞派的高超藝術是爲泰戈爾所發掘出來的，他把這個技巧用于他的歌劇中。曼尼普利舞的教師被邀請到山蒂尼開丹來訓練學生。現在，沒有一個舞蹈愛好者從沒欣賞過曼尼普利舞的。由于印度總理的深刻關懷，現在已有可能在布姆貝爾建立一所中央舞蹈學院來傳授這種舞蹈。

除了古典舞外，還有無數的土風舞。一九五三年和一九五四年在德里舉辦的土風舞聯歡節上，印度土風舞這一難以形容的寶藏已初露面目。從喜馬拉雅山中的古魯小谷一直到西南端風景優美的特拉南柯兒，各省都派遣了舞蹈團來表演各種土風舞——從貝哈的富于生命力的舞蹈一直到喜馬却爾潑拉達希區昌區的緩慢而優雅的舞蹈，音樂舞蹈學院負責了一九五四年一月舉行的聯歡節的組織工作并由它把獎品授給最佳的舞蹈團。這個學院也已經開始把印度各地典型的土風

舞攝成電影。

與音樂不同，在印度各個地區對舞蹈藝術有較普遍而廣泛的愛好者。印度北部有些學生已很熱情和專心地學習，鄧喬爾地區在練習婆羅多舞，而馬拉把地區在練習卡塔卡利舞。同樣地，南部印度人對克塔克舞感到莫大的興趣。在舞蹈表演中經常可以發現著名的職業藝術家把婆羅多舞的一些節目同卡塔卡利舞、卡塔克舞甚至曼尼普利舞的節目同時演出。越來越多的人意識到土風舞有純樸的美并富有旋律，所以人們都認為土風舞在印度的文化生活中佔有一定的地位。

印度的民間舞蹈是如此親密地交織在人民的生活中，以至于它勢必要從與日常生活有關聯的動作中吸取主要的靈感。在有些民間舞蹈中，與播種、收穫和打獵有關的動作具有合乎節奏的格調，因而看起來很美。

農民的孩子們早在地幹活之前通常就學會了這些舞蹈，因而當他們長成參加農業勞動時，他們進行操作的每一動作都是熟悉和愉快的。部落民族的小伙子在遇到野獸時也不會感到驚惶失措，因為自從幼年時代他們就已學會了獵人舞，這種舞不僅僅是一個象徵性儀式，而且也包括了在森林中為了戰勝野獸而確實需要的動作。這些例子是很多的，它們着重說明了民間舞蹈和人民生活的關係的特性，而民間舞的實用性則是次要的。

印度的民間舞蹈不僅根源于舞蹈者的日常生活，而且也和大體上指導着它的發展并為它的表演提供一個適宜場所的自然環境有很深的關係。像創造舞蹈者的生命一樣，大自然沉寂和溫和地締造了這些舞蹈。

這一事實不少部份地說明了卓越的印度民間舞蹈的多色多樣性。山區的舞蹈者的搖擺和曲身的動作描述了喜馬拉雅山的廣闊和崎嶇起伏的山嶺。具有溫柔節奏的曼尼坡舞蹈中的令人激動的動作和姿式的突然變化象徵着狂風暴雨以及樹木的連根拔除。

納加部落人民的舞蹈緊張而使人注目，它說明了叢林中已知和未知的危險。沙拉施特拉的漁民舞蹈暗示海洋中怒吼的浪潮。相反地，平原上的民間舞蹈給予人們以一種寧靜和諧和感，這說明大自然的比較溫和的一面。

我們看到在印度爭取自由的鬥爭中那些領導民族復興運動的人們充分認識到印度民間藝術的價值。雖然後者由于它的深遠根源所遭受到的摧殘程度較之一些都市藝術所遭受到的要小得多。

新印度在恢復曼尼坡和桑塔里民間舞蹈的工作中幾乎應完全歸功于泰戈爾。泰戈爾發揮了自己的舞蹈形式，并在山提尼克且他自己創辦的學院內進行教學。喀拉拉邦的一位詩人，瓦拉托爾，非常熱愛當地人民的舞蹈形式，于是他以充沛的精力從事于恢復和整理卡塔卡到古典舞的形式。與此同時，在國內的其他地方也有着程度不全的類似的舞蹈的復興活動。

印度的民間舞蹈，若干世紀以來一直被遺忘和埋沒，到今天又在我們的文化生活中占有它應有的地位，這的確是時代的一個特徵。舞蹈的復興應歸功于為了民間文化事業而進行忘我工作的熱心的先驅者，其次應歸功于印度政府。由政府主辦的印度民間舞蹈節現在已成為每年一度在首都舉行國慶日慶祝活動的一個特色。這些舞蹈演出所以這樣各受歡迎，部份地說明了羣衆熱情的程度，但它着重說明人民對被忘懷的一個傳統的復興的歡悅心情。

一些民間舞再度成為體育訓練中的一個組成部份。列齊姆、本加地和加巴等這些舞蹈形式已在多數學校內採用。

印度人民對他們自己的民間舞蹈感到自豪，他們開始認識到固有文化傳統的新價值和豐富多采性。他們樹立了一種新興的自尊感和得了進行創造性努力的寬闊園地。這樣就使得一個地區的人民對於另一地區的人民產生尊敬感，從而加強了印度人民一向賴以以生存的文化統一的紐帶。

隻言片語

利害、共呼吸，才能有人民的情感。
爭中的人民保持密切的聯系，和人民共
我們的作家只有和人民、特別是鬥
感動的事物，它才能感動讀者。
只有當作家在其作品中描寫着使他
是一具死屍。
藝術沒有思想，就同人沒有靈魂
的教訓。
承認自己的失敗和怕從中取得一切必要
失敗並不那麼危險，而危險的是怕
散佈惡臭和傳染病菌的。
垂死的東西，會向我們周圍的空氣
警惕了。
當敵人稱讚你的時候，就需要更加

關於舞蹈演員的修養問題

方易



關於舞蹈演員的修養問題，是歷來舞蹈界所從未認真關注的，因此便造成了舞蹈界有不重視修養的傳統傾向，也因而出現許多畸形現象，成了被人指責的把柄。我覺得問題既然已經被提出來了，姑不論提出者之目的如何，我們都有加以重視而進行探討的必要。

首先，讓我們從舞蹈工作的意義上着手研究這個問題，負責任的工作者都強調，對業務工作意義的認識是非常重要的，只有十分了解自己的工作意義，才有可能掌握熟練的操作技術，運用高明的技巧達到自己欲達的目的。可是，無庸諱言，如果我們向舞蹈演員提出一個這樣的問題，「爲什麼要跳舞呢？」我們大多數的演員，都會瞠目結舌地答不出話來，不然就是回答的令人感到不够圓滿，甚至會使人啼笑皆非。

我完全沒有蔑視舞蹈界，低估舞蹈演員的能力的存心，我倒是覺得，在推廣健康文娛，並在一定程度上教育民衆，這些成績上，我們的舞蹈演員的確曾經盡過不少力量。就是因爲這樣，我們才特別關注我們的舞蹈演員的工作、學習和生活。我們大部份的舞蹈演員，對他們所從事的工作的高度意義，沒有明確的認識，徹底的了解，那實在是相當危險的事。如果他們腦中還存有「不健康、不正確的思想，譬如：爲了出風頭，表現自己而舞蹈，或乾脆爲了「名」和「利」而舞蹈，有一天當在工作中不能滿足他們自私的願望時，他們會輕易離開自己的工作崗位，或者投入反動集團中去，就一點也不奇怪了。我們的舞蹈演員流動性是最大的，其原因和這也不能沒有關係。

舞蹈是八大藝術之一，所以，舞蹈創作必須從藝術的經濟原則，舞蹈的表演是爲了完成創作者的意圖的手段。說得清楚一點，就是：藝術因爲是社會上層建築，有其教育民衆、推動社會向前發展的重大任務。舞蹈創作者創作了能够真實地、本質地、並且符合歷史規律地反映現實的作品，就需要通過演員優美動人的表演，使觀衆感覺到生活的美好，勞動的積極意義，從而能够激勵他們去熱愛生活，爲建立美好的社會而奮鬥。

這樣看來，舞蹈表演是一種多麼有意

義的工作啊！舞蹈演員能够從事這工作是多麼光榮啊！

我們大多數的舞蹈演員，在認識並了解了自己所從事的工作的高度意義之後，對於從前不嚴肅對待工作，不重視學習，忽略思想修養的一系列的不良作風，就應該好好加以檢討，加以糾正。

不重視理論學習，不關心時事，工作散漫，生活不嚴肅等等，都是舞蹈演員忽略提高修養的具體表現。爲了方便說明問題，我想分別輕重地對這些問題逐一作些闡述。

衆所周知，理論是前人經驗的總結。理論可用以指導工作，全時，不斷的工作實踐又可檢驗，並且提高理論。理論不啻是我們工作的指針，寶貴的遺產，如果我們不願意閱讀理論，不善於吸收並利用理論，就好像白痴放棄了遺產，或浪費了寶貴的遺產一樣，這是多麼可惜的事啊！

然而，我們大部份的舞蹈演員，就嚴重地犯到這一個錯誤——不重視理論學習。他們嘆着：「理論書難找呀！」或者煩躁地喊道：「理論太枯燥啊！」試問：這些都是理由嗎？這不是姑且自己的缺點的表現嗎？舞蹈理論不容易找，這是事實，但並非完全無法看到，這也是事實。爲了做好自己的業務工作，爲了加強我們的學習，豐富我們的理論知識，也即爲了向羣衆負責，我們的舞蹈演員完全有必要破除客觀環境的困難，設法搜羅更多的舞蹈理論書籍，並孜孜不倦地去研究它們。而在有關舞蹈的理論書籍還異常稀少的今天，重視並閱讀一些特刊或雜誌副刊上發表的、有關舞蹈問題的文章，顯然是十分必要的。可是，一路來如果稍微有注意舞蹈界的情形，我們就會很清楚，我們的舞蹈工作者（包括導演和演員）其實是很不重視這類文章的，有的壓根兒就沒有去看，有的草率瀏覽了一遍，便擺出很不屑的口吻：「還不是從書本抄過來的理論，永遠是那一套！」甚至有些演員及少部份導演，看到了批評自己的文章時，竟氣呼呼地叱罵作者：「嘿！你厲害，就跳幾個舞給我看看吧！」言下之意，彷彿就是說：不懂跳舞最好就不要開口，像這種閉關自守，不求上進，拒人於千里之外似的態度，實在要不得！這些年來，我們讀過不少有關戲劇問題、文學問題的論爭文章，却難得看到有關於舞蹈問題的論爭文字，並且寫這方面的文章的作者也越來越少了。這是什麼緣故呢？這就是因爲寫了沒有人要看，並且也容易得罪人的緣故。

問題不在於是抄襲理論（我們也是反對不照顧實際情況而機械地照抄的理論的），應該看看理論引用的對不對，實際不實際？對舞蹈工作者有沒有幫助？如果是正確而又符合本地情況的理論，則不管是不是作者自己的創見，我們都應該認真去研究，虛心地接受。不管理論正確不正確，對自己有沒有用處，一律以否定態度來對待，正是自己不求上進、不够虛心的露骨表現。問題也不在於要不要很會跳舞才能談舞蹈，只要有基本的舞蹈知識和藝術修養，同時分析問題又正確清楚，對舞蹈工作者有所幫助，根據「旁觀者清，當局者迷」這句話，我們也不能輕易加以抹煞。否則，「以己之長，輕人之短」這帽子就無法脫掉。這只有向人說明自己修養不够，不肯接受人家善意的批評。

當舞蹈藝術的現實主義體系還沒有很好的建立起來的時候，對史坦尼斯拉夫斯基的表演體系的學習和掌握，是很有用處的。史坦尼斯拉夫斯基體系所確立下來的藝術原則和表演原理，體現着高度現實主義精神的原則原理，完全適合於舞蹈表演。我們今天的舞蹈演員之所以會出現平庸化或純技

術的表演；到了現在，還有人發出「舞蹈領域沒有現實主義」這樣幼稚可笑的論調，和不善於研究並掌握史氏的體系也很有關係。我們如果希望現實主義的舞蹈藝術體系及早建立起來，我們如果希望舞蹈表演有更豐富的更持久的生命，我們如果希望自己的舞台形象更生動，更具藝術魅力，我們的演員們就沒有理由不積極地去研究並掌握史坦尼斯拉夫斯基本體系，從而豐富自己的藝術生命了！

也許有人在這時產生了猶豫，發出了疑問：「我們又不做理論家，讀這些理論書幹嗎？這類枯燥無味的東西，還是留給搞理論的人去研究吧！」如果舞蹈演員們以為讀理論書只是理論家的事，演員可以絲毫不涉獵理論，那就大錯特錯了！理論家或批評家自然應該不斷去研究理論書籍，就是演員，也應該而且必須不斷地去鑽研理論，一個完全沒有理論知識的演員，就是有很熟練的技術和很高明的舞蹈才能，充其量也僅能做到純技術的表演，是不會或者說很難會有豐富久遠的藝術生命的。一個跳了幾年舞的演員，假使你問他「什麼叫做舞蹈？」他却目瞪口呆起來，不是很笑話的事嗎？所以，舞蹈演員，在提高自己的修養的具體內容上，不但應該去研究自己業務工作——舞蹈的理論，同時還必須去研究與舞蹈有血肉不可分其他藝術形式——文學，音樂，美術等的理論，乃至哲學，社會科學的論文，從而明確自己的世界觀與藝術觀，豐富自己的思想修養。

這種學習工作當然是十分艱苦的，必須付出不少的代價的。但是，作為一項對人民有益的事業的從業者，如果不負起自己的責任，不為完成自己的任務而不懈地作最大的努力，就沒有資格被稱為「人類靈魂的工程師」，無法享受應得的榮譽和尊敬，其藝術前途的逐漸趨向窮途末路，也就是意料中的事了！

在強調理論學習的重要性的全時，我們也沒有忽略了學習時事對於舞蹈演員的重要性。所有的藝術家都是社會的一份子，藝術不能和現實隔絕，藝術家當然也就不可能超逾現實。社會的每一變動，都和藝術家息息相關，不斷地影響着藝術家的生活和創作，因此，藝術家也就不能不關心現實的發展了。作為一個舞蹈演員，也即屬於藝術工作者的一份子，自然也不能例外，他們必須十分關注現實的發展，這就要求有很高的政治素養，和掌握正確的分析事物發展規律的法則。現實主義的藝術原則，要求藝術工作者不但要關心現實的每一個變動，而且必須親身參與變革社會的運動，以盡國民一份子的責任。這是非常正確的，我們應遵循這一寶貴的藝術原則來從事我們的工作，因此，作為藝術工作者的一份子的舞蹈演員，如果願意為發展現實主義的舞蹈藝術而努力，如果希望自己的工作不與社會隔絕，就應該認真地去學習時事，提高自己的政治素養。

同樣的，舞蹈演員不重視修養工作的弊病也表現在生活態度和工作作風上。由於基本觀念上的不明確，我們的舞蹈演員不了解舞蹈工作的真正意義，同時還由於時常在舞台上蹦蹦跳跳的緣故，過慣了輕鬆的生活，要嚴肅就很難辦得到，所以他們的生活的嚴肅性是很難令人滿意的，同時自由主義的作風也把他們緊緊套住，有些演員跳過了幾次舞，就不願再做配角，一定要擔任主角或導演，有的勉強屈就做了配角，排練時却又擺架子，不聽導演的話，或者在演出時不照顧大家，盡量利用怪動作和怪表情來討好觀眾，搶鏡頭，完全破壞了舞蹈表演的完整性。像這一類極其惡劣

的作風的出現，委實使人難以樂觀。我並不是說演員不能擔任導演或主角，像某些所說的那樣，擺出一副不屑的神氣向他們喝道：「你有什麼資格當導演！」不是的！我完全沒有這個意圖，有了幾次舞蹈的經驗，在舞蹈導演異常缺乏的情形下，當然可以嘗試當導演或主角，但如果把這當着藉口，跳了幾次舞就「非導演不當」「非主角不演」，那就不對了；這就不得不看成是基本觀念錯誤，或思想有問題了。一個小資產階級出身知識份子就是這樣，個人主義的思想根深蒂固地在他們的腦子裡，表現在工作作風上，就是極端表揚和誇大、盤據自我，意識地抹煞他人的存在，一露面就要做領導工作，希望自己成為人家心目中的英雄，這種極端思想和行為，使他們不適於生活在集體生活中，自然而然的就成為集體的絆腳石，終難免會遭到排斥和壓擠的厄運，我們的舞蹈演員是應該警惕的！

在從集體創作為基礎的舞蹈藝術領域裡，是不容許有個人英雄主義的思想作風存在的，所以不論是主角配角，排練或表演時都必須照顧大家，使舞蹈表演的統一性完整性不致被破壞。同時我們的演員還必須認識清楚，一個舞蹈表演的成功，也就是大家的成功，每一個人的臉上都有光彩；一個舞蹈表演的失敗，也即意味着大家的失敗，每一個表演者或執行表演工作者都有責任。因此，在以人民利益為依歸的事業中，每一個工作者都是一樣重要的。舞蹈表演也是一樣，不管你是主角或配角，都一樣重要！

至於舞蹈演員排練時的任意遲到，早退，無故缺席，工作不認真等，還是很普遍的現象，有的口頭上贊成「普及文娛活動」、「文娛向鄉村」的口號，却又不能用實踐來代替口號，不願輕易到鄉村去作演出，像這類自由主義的思想作風，如果長久讓它殘留在舞蹈界，實在是對健康文娛活動的蓬勃展開的一個可怕而嚴重的威脅！

舞蹈演員們在認清了自己的工作的積極意義後，還必須了解，教育民眾，推進社會是一項嚴肅而又艱巨的工作。舞蹈演員如果向羣眾負責，自己首先就應該培養起強烈的工作熱情和信念，以及嚴肅的工作作風；不然的話，羣眾向你提出問題：「你口口聲聲要教育我們，可是你自己呢？不也需要教育嗎？」這問題提得很對，我們的舞蹈演員將難以回答了。所以，我們的舞蹈演員還是先教育自己要緊。這就是說，舞蹈演員們為了有效地完成自己的任務，必須剷除一切不良的思想和作風，培養正確的工作觀念，以便更好地為人民服務。而這，又不能不從提高思想修養上着手。

總之，提高自己的修養，加強學習，是舞蹈演員們當前急務！

我們熱忱地期待着一個新的開始：舞蹈界不再有任何畸形現象存在！



(歡) (笑) (的) (青) (春)

~~~~一個事務股員的成長

馬地



是進餐的時間了，各節目的演員都整齊的排着隊湧向餐廳來。

「請問你們是什麼節目？」

每一小隊走到進口處時，雲嘯總和顏悅色地問道，同時在薄子上巧妙地一鉤，然後吩咐他們到適當的坐位去。

「噓，噓，噓……」的爐火聲，交織着「叮叮噹噹」的碗匙聲，餐廳一片嘈雜。同學們往來進出，吃粥添粥，而事務員却忙得滿頭大汗。

「肥佬，你的食量倒大呀！」

「不，我才吃四碗而已。」

「噢，小花，妳怎麼只吃一碗？」小花紅着臉不答。忽然他們聽到：

「外面『碰』，外面『碰』，外面『碰』來裡面『碰』！」

他們不示弱，也回敬：

「裡面『碰』，裡面『碰』，裡面『碰』來外面流水！」

「哈，哈哈……」

在歡笑聲裡，每一個人都吃得津津有味，每一個人吃得飽飽；吃完了一碗又一碗，以至到粥沒有為止。

這時，雲嘯指示事務員收拾碗匙，抹好桌子，洗滌用具，而他自己忙着煮水，時間在他的工作裡溜走，在他的工作裡歡暢；他精神百倍，毫無倦意地工作着。

「雲嘯！雲嘯！雲嘯！」

餐廳外傳來一陣緊張的聲音。

「呵，小民，出了什麼事？」他把來人看清，原來是同房的小民，接着就問。

「你家裡來了電報！」

「電報？」

雲嘯把電報拿到手裡，充滿紅光的臉色頓時消失，一陣陣氣窒的感覺湧上心頭，平時靈活的頭腦，這時也變得遲鈍了，他木然立着，小民也靜默地立在一旁，不知所措。

「雲嘯，請問茶煮好了嗎？」一位舞蹈的負責人把雲嘯震醒過來。

「呵，等一下就送來！」

「雲嘯，你臉色不對呀，有什麼事沒有？」

「沒，沒有什麼事，只是身體有點不舒服。」雲嘯裝着笑臉回答。

工作的責任在呼喚着雲嘯，他覺得工作不應放着不顧，所以他打發小民先回去，他隨後再來。

雲嘯抑住了悲傷的心情，盡量把事務的工作做完，然後他才把另兩位負責事務股的同學拉在一旁，和他們商量商量他的事情。

「有生，向海，我有一件事想和你們談談。」

雲嘯帶着痛苦的語氣先開口。

「什麼事？」有生和向海驚愕地問道。

「我，我決定今晚回家……」

「什麼，你要回家？」

「是的，我要回家。」

「事務股不負責了？」

「不，你們不要誤會我的意思，工作我是不會拋掉的，不過，我之所以這樣忙着要回家，是因為我的哥哥被樹柙壓死了！」

「吓，你的哥哥被樹柙壓死了？！他們好像不相信自己的耳朵。」

這時，雲嘯真捺不住性子，差點要把淚水落下，一股酸溜溜的淚，在喉間上下滾動。

「向海，有生，真對不起，請你們暫時多負一份責任吧。」

「好，請你放心回……」

雲嘯沒等他們說完，就走出餐廳。

平時，在工作完畢時，輕鬆、爽朗、馥郁充滿着整個胸懷，他每每要花上一些時間來享受這美好的一刻，慢慢的在這條柏油路，兩旁長着崇高的「木麻黃」的柏油路，往山崗下走。

可是，今天雲嘯的思想已飛到遙遠的家，可憐的哥哥身旁，這一刻的美景已黯然無踪，完全融化在悲感裡……

小民煮好飯等着他，他只勉強吞了一碗，就收拾一小袋的衣服，準備到「丹戎百葛」火車站趕搭七時五十分的一趟火車。

雲嘯買了一張到文德甲的火車票，便走進月台去，讓關稅人員檢查，他順利過了關，便往三號車箱走去，選擇了一個靠窗的位置。

人們高聲的談笑，人們低聲的祝禱，貨物搬上車的震動，引不起悲苦的心情注意。

「鳴，鳴，鳴，鳴……」一陣劃破天空的汽笛催着別離的人們，當火車徐徐開動時，他望着密密麻麻的手在月台上揮動，他在朦朧的眼光中，彷彿看見許多親愛的同學在對他告別，他又彷彿看見其中一位結實的身子，和可愛臉孔的青年在微笑，高舉着手呼喚他……

「轟隆，轟隆，轟隆隆……」火車作等加速前進，火車向着空曠的野外奔馳，像一隻黑馬迅速向黑暗中飛奔。

雲嘯從窗口望向遼遠的天空，在那幽暗的天空裡，天空的星對他眨眼，閃呀閃的，好像要迸發出可怕的光芒來，可是，為什麼今晚月亮不見了？為什麼那一顆最亮的星不再發出奪目的光？為什麼所有的星星都像在哭泣？

「呵，哥哥，請你原諒我的叛逆吧……」他覺得對不起他的哥哥，他發出哀告的低微聲。

火車經過鐵橋，經過小車站，經過大車站，他不知道，也沒有感覺到，他只是望着窗外凝想：

他父親本來在第三學期剛放假時，來信要他回家，起先，他猶疑着，思考着；回家該是一件多麼高興的事呀！照情理來講，一個在外地求學的學生，回來看看父母親是理所當然；何況他一年已沒回過家，不過，今年跟往年不同，今年他在敘別會中負有事務股的工作。

他想到敘別會的意義，敘別會能提高同學的工作能力，提高同學的認識，這樣，他就希望自已的一點火花，能投入這黑暗的一角，熔合許許多多的火點照亮敘別會的空室；他

更想到祖國人民的生活，需要健康的文娛，讓健康文娛鼓舞他們前進，把祖國更美好的建設起來，他盼望能把彼別會的這一點意義發揚光大；他又想到哥哥的話，要站穩工作崗位，沒有工作，就沒有建設。最後，他決定不回去了。

彼別會在雲嘯的心中燃燒着，翻滾着，他再度讓身體浸沐在冷風中，望着這親切的黑夜，呵，讓冷風把他的心思帶到往日的的生活吧：

一個幼弱的生靈，在黝暗的一角生長，一絲陽光從罅縫中射進，他感到全身溫熱，他追蹤這一隙的甘露。盡力前進，盡力游向陽光，盡力把身體鑽出罅縫，朝向太陽，托開個人的小天地，他感謝陽光溫暖了他的心，友誼的手把他拉出黑暗。

澎湃的江河在祖國的大地咆哮，欣欣向榮的青翠寶藏在祖國的平原和山地生長，生命有歡呼的日子，也有沉痛的日子；經過了黑暗的時刻，光明的日子才會出現。

「雲嘯，你真是一個書呆子！」

當他的腳踏中上學梯級的第一級時，就有同學給予他不客氣的批評，他不反省也不檢點，認為自己的態度是正確的；課本是他的食糧，用功是他的本份，不聞不問是他的做人道理。

「雲嘯，你是個自私者！」

當他走上中學第二級時，他就戴上一頂高帽子，他為了功課的繁多，又在快要考試的緊急關頭，他把班上的小圖書館責任推掉不幹，他討厭工作，工作防礙了他的功課，剝奪了他的時間，限制了他的興趣發展，所以，他輕視戲劇會，感到參加戲劇會對他一點用處也沒有，他站穩自己的立場，在學生時代讀書是第一，把個人充實，把功課搞好，將來畢業，個人會受莫大的恩惠，那時，要為社會服務也不遲。

「雲嘯，你已是個快要初中畢業的學生，而你的生活，你的學習，却和初時一樣，從你兩年中的來信看來，你的生活只在課本中打滾，你的歡樂只從課本得來！你沒有驕傲的日子，也沒有羨慕的生活！你應珍惜你的生命，把你的生命燃燒起來！」

當他唸到初三時，他就被他哥哥責備了。可尊敬的哥哥，他的話把雲嘯的心震撼，使雲嘯苦惱，煩悶，難過，他回味他哥哥的話，他哥哥的道理；他接受了他哥哥的意見：「不在黑暗中爆炸，便在黑暗中死亡！」

恰好，沉靜多年的彼別會又被級長會議提出來，文娛的花朵，又再從綠葉中開放，又將在山崗傳播芬芳的香味。

雲嘯被選為五人中之一的班代表，然後又被選為籌委，成為事務股的負責人，他不推辭他的責任，欣喜地把工作承受下來。

他開始工作時的一刻，困難，迷茫的心理阻撓了他，他不能把應付功課的手段拿來應付工作，他不能和其他同學談工作方法，不順心的日子壓抑了他的心，在這工作的實踐中，他才發現輕視平凡工作的錯處，自鳴清高的人，在工作中就會暴露原形。

困難阻撓不了有心人，困難鍛鍊了向上的心，這個微弱的生命就在工作中成長，在生活中茁壯。

在成立叙別會的大會上，雲嘯注視着台上每一位發言的同學，他們堅決的口氣，熱情的聲音，保證演出成功，保證不向困難屈服，這些充滿信心的話，把他的心照亮了：年青的心是永遠不會消沉的！

在板報的字行裡，他窺見各節目的生活情況，演員們的排練情緒，演員們的學術情況，演員們的康樂氣氛，他的心隨着字眼飛進他們生活領域裏，呵，這生龍活虎的生活，多姿多采的生活，嚴肅的生活，顯示了集體的力量，集體的偉大！雖然雲嘯沒有參加節目，但是他的心已滲透了他們的歡樂；他感到驕傲，他是集體中的一員，鐘錶裡的一枚小螺釘，大海中的一滴水……。

在野餐的隊伍裡，雲嘯忙着食物和冰水，但他聽到嘹亮的歌聲在飄揚，看到青春的生命在歡笑，他的心也隨着飛舞，隨着開花……。

在蝦池的夜晚，夜晚的景色有如今晚的一樣冰涼，幾個堅強的年青小伙子圍繞在蝦池的閘口上，他們看着滔滔的海水湧進閘口，他們的心跟着海水波動，隨着嘩啦啦的聲音盪漾，他們談吐個人的理想，個人的願望，也談到祖國，人民。那時，他們看見幾個黑影在黑暗中移動，這些黑影是生活在這黑夜裡的人們，他們照顧着蝦池，他們不怕冷風，他們和冷風作戰，他們和生活周旋，所以，這幾個年青的小伙子更感到，更親切地體會到，還有許多的人們生活在更黑暗中，更困難的環境裡，他的希望，他的理想應該與這許多的人結合在一起……。

「金馬士到了！」

車箱裡的人高聲一喊，把雲嘯從思想中驚醒過來。他忙着下車，尋找往東海岸去的車箱，他通過鐵道人員的告知，找到了往「道北」的車箱，現在，他又安心地坐下繼續他的冥想。

對邊軌道上一車車的樹柵，吸引了他的注意力，撩起了他的眼淚。

「哥哥，我現在雖是回家，可是再也見不到你了！」

他暗中自言自語，暗中對他的哥哥雲鳴的追尋，他又暗中傷心，暗中担心：

「父親一定會生氣，一定把他老人家的傷心發洩在我身上……可是，並不是我的過錯呀！……父親，你寬恕了我吧……」

火車又再開動，把他損傷了的心載向北去，漸漸，他的眼皮隨着穩定而又有節奏的轟隆聲蓋下去了；他那無主的頭，倚在窗旁的角落頭，他那雙倦了的眼角上，被一絲絲的眼淚浸濕了……哥哥，哥哥……他的嘴彷彿在顫抖着。

「MENTAKAB！ MENTAKAB！」

不知經過了多少時候，他被這突如其來的聲音呼醒；原來是查票員來收票。

天空灰暗，景物迷濛。雲嘯急忙下火車趕搭巴士車到遠離丹約二十哩的家。

他在淡馬魯換車，又在馬蘭換了車，最後，他回到可愛而又可悲的家。

「爸，媽！」他把痛苦的口吻換上喜悅的口吻喊出，當他一踏進門時。

「雲嘯，你回來了！」他母親帶着驚愕的語氣，親蜜地叫他一聲；而他父親也和藹地應了一聲，他父親已原諒了他，認為他兒子的做法是不會錯的。

他把氣喘了，換了衣服，休息了一會。

「媽，哥哥是怎樣去世的？」

待雲嘯出了口，他母親就把全部遭遇告訴了他，他咬着嘴唇，忍住憤懣，帶着悲憤的神氣聽着：



「一清早，雲鳴就跟着亞松哥把樹桐上好，就把整車的樹桐載去板廠；雲鳴是跟在車上，到廠後，亞松哥先到辦公室登記，而雲鳴却一個人在車上撫弄，準備把鐵練鬆開以便把樹桐放下，誰知，腳一滑連人帶樹桐滾下車！亞松哥把事情交代好出來，他看不見雲鳴也看不見車上的樹桐，但看見樹桐雜亂在橫車下，在兩樹桐間，一個屍體被壓着，他驚叫起來，最後他發現是雲鳴時，頭顱破碎，四肢不全……雲鳴，他，他就一聲不響地和這世界……」

他母親嗚咽着把經過說完時，她已是個淚人，他却把眼淚化為悲憤，把哀傷他哥哥的怒火吞向肚裡，睜大眼睛遠眺窗口的高空，躲開了他年老母親的眼光。這時，他多麼渴望成爲一隻雄鷹，飛翔在高空，向世界發出憤怒的呼號，向這個社會要回他的哥哥！

他像失了理智似的，衝進他哥哥的寢室，向掛在壁上的一張肖像望着，祈禱着，呼喊著：

「哥哥，你前次來信告訴我，我們生活在這社會裡，生命沒有保障，生活沒法改良，許多的祖國兒女，生活在大森林中，生活在砍伐木材的日子裡，生命像被死神扼住，沒有自主可言。許多人往往意外地被砍倒了的樹壓死，許多人被樹旁的枯枝擊中要害；有誰敢把握自己的生命沒危險？我們的日子，就像風雪中的小花！我們的生命，就像在戰爭中的生命！我們的生活，就像君主對待奴隸！你又告訴了我，亞滿叔的死，就是這樣的下場，就是這樣喪生，那時，你是多麼痛苦，如今，你自己却步上亞滿叔的後塵……呵，我們的日子就永遠在死亡的邊緣上嗎？哥哥，你告訴我吧！」

他把心中的話發洩到疑問的時候，他漸漸冷靜下來，坐在椅子上思考，他的思想在激動着，在跳動着，在追尋幸福的日子……

過了一會兒，雲嘯再把雲鳴的肖像詳細來看，深邃地探入哥哥的靈魂處，欲想把他的心鑽入那沒靈魂的心，讓它跳動，讓它告訴他的疑問。

「呵，哥哥！」他從幻想中醒來，走向屋外尋找他的哥去。

雲嘯的父母被這突如其來的舉動感到驚奇，發出責問：

「雲嘯，你要去那裡？」

「我要到屋外吹吹風，屋裡太悶了。」

「不要去得太久，就快吃飯了！」

「好，一下子我就回。」

屋外的晚霞，把天空染得嫣紅，把樹梢染得通紅，樹梢閃着炫目的紅光。

雲嘯一口氣跑上對門的小丘上，他的心，他的手，彷彿連着一顆心，好像牽着一隻手；這是雲鳴的手，雲鳴的心，他爲了尋覓雲鳴往日的足跡，他來到這爽朗的小丘。他們曾在這小丘追逐，曾在這小丘翻筋節，也會在這小丘引吭高歌，他聽到雲鳴的讚美，雲鳴的呼號：

「你看，這美麗的土地，壯麗的森林，就是我們的祖國！」

不過，雲嘯那時還聽不懂雲鳴的話，他只得把它隱藏在心裡，經過三年後的今天，他又來到這可愛的地方，如今，他不只明白了雲鳴的話，更懂得許多事情，他想把心中的話告訴雲鳴，然而，雲鳴不見了……

他懷着失望的心情走下小丘，吃他一頓豐富的晚餐。

經過一夜一日的奔波，雲嘯的確不能再支持下去，他很早就上牀，當他醒來時，家裡的人早已醒了。

「鳴，鳴……」三架「山大王」（用以在森林裡把樹桐拖出的大型車輛）正向森林進軍，「公司」裡的人們早已上工了。

時間雖已近八時，但如薄紗般的霧，還籠罩着屋子的周圍，而太陽却像害羞的姑娘一樣，遲遲未露面。在這片四周長着樹木的空曠地方，只能從林縫間窺見一兩隙的陽光。

雲嘯起身後，在這清冷的早晨，漫步在密林的小路間，他需要那富饒的土地，無窮的寶藏，偉大的自然洗濯他心中的悵結、胸中的塵垢。他把清冷的空氣吸進，新鮮的空氣打開他的思想，振奮他的精神，他覺得他不應悲傷，悲傷是弱者，悲傷只有增加他的痛苦，對死的兄弟一點也無濟於事；他應該做對得起他兄弟的事，他望穿那密密的森林，想起他哥哥告訴他的事，森林裡的一切痛苦的事。所以，他了解到，一個人的生命，是最寶貴的東西，他要把這寶貴的生命點燃着，把這一片殺害他哥哥的森林燒盡，把它化爲平地，變成一個平等，自由，快樂的土地！

一股無窮力量的洪流衝擊着他的心靈，他收斂了悲苦的臉孔，顯出堅信的神氣，他覺得心中變得那麼舒暢，歡躍，他又想起了學校的工作，想到演出的日子已剩兩星期，他要回到彼別會的懷抱裡，參加演出工作，使到演出的成績更加美滿，更加理想，也願此演出的花朵永遠開放，把山崗的小夥子永遠照亮，他要把損傷了的心化爲行動，回到遙遠的山崗上。

一星期很快就過去，雲嘯向父親請求：

「爸，彼別會快演出，學校也快要開學了，我想今晚回到學校去。」

「好，你去吧！但願你能好好求學，別忘記我們的辛苦就好了。」

雲嘯又再度背上他的小皮袋，走向幸福的道路，回到彼別會的懷抱。

雲嘯一出現在山崗上，許多同學都向他問好：「雲嘯，你這麼快就回來，應該在家多住幾天，這邊的工作很順利。」

友誼的關懷，友誼的撫慰，使他對工作充滿着莫大的信心、莫大的希望。

雲嘯在工作的召喚底下，把悲傷拋棄，努力把工作搞好。一個平凡的生命，堅強的意志，就這樣出現在山崗上。他不表現自己，只求腳踏實地，他不放鬆自己，只求搞好學習，他不只顧自己，却要「把心中的火點燃燒着旁人的火。」

一個人之所以生的偉大，就是他能守住自己的工作崗位，以及在平凡的工作中創造出不平凡的工作來。

在美麗山的崗上，許多的年青生命，一個接着一個來的生命，在歡笑，在探求真理，在工作中成長。

美麗的山崗，妳笑了……



(一)

綜觀我國表演藝術的進展當中，無論在創作抑或表演上，舞蹈藝術總較為緩慢些；我並不想毫無原則地、咒罵式地來抹煞舞蹈工作者幾年來對本邦文娛活動所起的一定功績，一筆抹掉舞蹈工作者幾年來的努力，只是在與其他表演藝術（如戲劇、音樂等）的比較之下，來論証這一事實。

和其他一切的藝術相同，舞蹈自身也負有着重大的任務及目的，舞蹈藝術也想藉演員的創造及表現來感染觀眾、教育觀眾；無視它的現實教育作用，把它當着有閒階層的消遣品，這是對舞蹈藝術的一種侮辱、抹煞；反現實主義的、黃色的舞蹈，是不能在人民大眾中生根的，從「搖擺舞」，「查查舞」等一切黃色舞蹈的逐漸衰退、受到廣大階層打擊當中，我們是明顯地可以看到這一點。

作為舞蹈藝術的主要創作者之一——舞蹈演員，在這一明冊、重大的任務召感下，他們應義不容辭、倔強地負起這一任務才對，然而，產生在我們的演員當中，他們並不能成功地負起這一重大任務，促使到十多年來舞蹈藝術的進展吊在現今的空中，創作與表現均不能有更良好的進步及動人，演員的創造——即表演，永遠停頓在一定的表現水平上，這怎不令人惋惜與痛傷，其次，演員自身不重視檢討與批評，也是影響到舞蹈藝術進展的另一面。

所以，重視當前我國舞蹈演員的作風問題，批評他們的一些不良作風，糾正他們的一些壞傾向，鼓舞他們向更好的、進步的一面進展，掀起他們勇敢地糾正自己的一些不良作風，這原是我們文娛工作者當前的主要工作，責無旁貸，由於筆者幾年來均參加在舞蹈的活動當中，故僅以自己的所見，提出一些意見。

(二)

舞蹈之具有集體性，正如它具有綜合性一樣；一部舞蹈表演成功與否，完全決定在參加者的集體性的發揮所得方面；所謂集體性，即是由參加演出者為着共同的目的與任務而工作，假如演員在參加演出當中，沒有一點集體精神，各掃門前雪，試問：這種烏合之衆能算是集體嗎？共同的目的及任務不明確，能去感染、教育觀眾嗎？

不幸的是：對於集體性、集體精神的特點，很多演員並不明瞭；他們僅以為我參加舞蹈演出，時間到來練習，練習時聽從導演指導，練完回家，到時上台表演就是；這不是揮盡了集體精神了嗎？我有什麼妨礙着集體？我說這種態度僅對集體精神負一半責任而已，另一半更重要的責任卻被忽視了。就是深入地研究集體的共同任務及目的，明確集體的路向及羣衆的要求，如何體現及滿足羣衆的願望，這才是我們參加演出中的首要任務，這一重要的任務卻被我們演員的輕浮作風掩飾了，代之以能上台取悅觀眾就是集體精神的發揮。莫怪，幾年來的表演藝術，停留在一定的水準當中，這怎能推動舞蹈藝術向前一步進展；怎樣發揮集體的創造呢？這時所謂集體的創作僅是成爲一種笑柄了吧！

集體精神的發揮，除對集體的共同任務及目的負責任外，演員自己的努力、創造，是演出當中一項重要的工作；舞蹈演員（包括其他一切表演藝術的演員，如戲劇、音樂等）的創造與其他別類的藝術創造大不相同，文學家、詩人等在創作後，才把作品展示給讀者觀看，舞蹈演員卻不能等創作

後才來讓觀眾欣賞，而是一面創作一面讓觀眾欣賞；創作完觀眾也跟着欣賞完，這是表演藝術的一種特點；另一特點是創造者與創造手段是統一的，畫家把他內心想感情表現在畫布上，文學家、詩人表現在他所創造的人物形象、語言上，而演員却表現在自己的身上、心中；這些特點構成了表演藝術與其他藝術表現上差別的特徵，這特徵除了靠演員自己天才地創造、努力地加強自己的表現力來感染觀眾外，其他一切外在的都不能左右他的。

那麼，再看本地舞蹈演員在「創造」方面的成績吧！這可說是一種悲哀的現象：目前普遍上一般的演員，他們的整個創造力完全依賴在一個人的身上，這演員創造力的主宰者便是導演。似乎有這樣的一個現象：沒有導演，便不能有作品上演；於是乎，演員成爲一種導演的庸奴，但演員自身也似乎甘願這樣做，一是自己不必花什麼精力在創造方面，二也省了自己很多的腦力及時間，「一舉幾得，何樂不爲？」這一疏懶、依賴性、奴役性很強的不良作風，是應急時加以改正過來。嚴肅的現實主義表演藝術，並不會在偶然地、機會地當中就能達到教育觀眾的真正目的：相反，只有靠演員自己的刻苦奮鬥，頑強地發揮自己的創造力，才能在現實主義的表演藝術中，積極地去完成藝術爲大眾的目的。

具有高度現實主義的表演藝術，並不能在輕浮的、粗率的、漫不經心的表演當中獲得。殘存在一般輕浮的演員意識中，對於這一嚴肅的工作似乎聽而不聞，視而不看，不在乎這一集體鬥爭的主要工具，輕率地以爲這是一種簡單又容易搞的集體工作，因此，一人當幾個地方的導演，一個人在幾個地方表演不同的角色，蝴蝶式地從早飛到晚，忙東又忙西，比「華威先生」還忙，結果沒有一個地方能有出色的表演水準，弄得有名無實；這也是值得大家重視與檢討的一種不良作風；我以為，與其量多，不如質精，這也是對羣衆負責任、對高度現實主義的表演藝術盡一分力量。

最後，我想略提一下，這也是演員導演之間的一種最不良的作風。就是對於藝術、社會理論的學習不重視，孤立起舞蹈藝術與其他藝術及社會的關係，因而便有這種歪風的論調在演員的口中脫出：「舞蹈是沒有現實主義的」，「舞蹈主要是以音樂與優美的步伐感動人，沒有所謂內容的動人」，「舞蹈的產生在於天才的想像……」這種歪風的論調，真是枚不勝舉；這也說明一些演員的短視及歪曲舞蹈藝術的現實作用。從這一歪風的論調產生，也不覺地使我想起鼓起演員加緊學習理論修養，剷除輕視學習理論等不良作風的重要性。希望演員們能在學習理論中掌握正確的人生觀、世界觀，以期將來能以舞蹈的表演更積極地來啓導人民、教育人民走向一條康莊大道的路上去，這是我的祈望，也是大家的願望。

(三)

演員們，正當祖國、人民需要你們的時候，希望你们們不要自暴自棄，以爲有不良作風的產生就是你們的失敗；鼓起你們的勇氣，正視缺點，勇敢地糾正、改過之，重新樹立一種嚴肅、生活的工作態度，在現實主義的表演藝術領域中，希望你们們能開出一朵奇葩來。

前進吧！演員們。

## 重視舞蹈演員的作風問題

復新

# 談談學習民歌

××：

關於民歌體的詩歌創作問題，我的理解可說還是十分膚淺，很難提出新鮮的意見，在這裡，我只能說一說我的感觸。

一、你問：在目前的馬來亞社會環境里，提出學習民歌，與發展民歌體的詩歌創作的主張是否實際？在實踐過程中將會有那些困難產生？

你這個疑問，目前確實是相當普遍地反映在一些詩作者之間，他們嘗試遵循民歌體的詩歌創作道路，但又懷疑民歌能否表現繁雜錯綜的現代生活？這種現象的存在，並不足為奇，反而是足以提醒那些願意遵循民歌體的詩歌創作道路的作者，能夠愈加慎重地對待民歌的學習與發展，因為學習和發展民歌的問題，並不可能機械地搬運外國的現成辦法，也不應當毫無顧及馬來亞的客觀社會環境，馬華的文藝傳統，以及文藝工作者，尤其是詩作者的思想與藝術修養等問題，如果只一味地把外國的結論，當作我們學習和發展民歌的唯一不二的教條，顯然是無助於問題的解決，甚而，可能由此而否定學習和發展民歌的重要意義，及其具體實踐。

對於學習與發展民歌體的問題，現在所感到疑惑和需要闡明的，自然不單是在於要不要學習和發展民歌？或是學習民歌能否提高文藝工作者的思想修養與藝術創作水平？以及學習民歌可以不可以致使作者的生活與民歌的創造者——勞動人民相結合，進而來豐富馬華詩歌創作的生命力，實踐文藝的大眾化……等等。

上述的問題，我以為是可以給予肯定的結論，如果我們是站在現實主義的角度來分析的話；沒有疑問，現實主義的精神與方法，向來都在於要求作家與生活的結合，文藝與人民的結合，因而學習民歌的實際意義，照我們的理解，當然不會是胡適之流的所謂「推廣材料的區域」和「注重實地的觀察和個人的經驗」，那種實驗主義的文藝理論的推展或延續，而是在於改造文藝工作者的思想情感，在於與勞動人民的生活結合過程中，使自己的思想感情起了變化，並由一個階級轉變到另一個階級，這是學習民歌的主要意義，有了生活和思想情感的與勞動人民相結合，才會有發展民歌體詩歌創作的可能，離開了這一點，所謂學習民歌，發展民歌，至多也只能成爲一種刺耳的高調而已。

由此看來，學習和發展民歌的真正動機，如果是在於使文藝工作者與勞動人民相結合，那麼它將完全是實際的，並有可能獲得令人歡欣鼓舞的成就。

當然，我們不能認爲闡述了學習和發展民歌的主要意義，既是在於促使文藝工作者與勞動人民結合，就等於解決了學習與發展民歌的全盤疑難，不，這只是解決了其中的根本原則問題吧了，至於發展民歌體的詩歌過程中的具體方法，則有待於客觀的分析。

在目前馬來亞的社會環境里，學習與發展民歌，是有着其獨特性的困難，主要的自然是決定於社會的性質，一個無法自主地掀起文化學習與發展高潮的國度，顯然是不會興越於民歌的發展，也不會同意文藝工作者與民歌的創造者、傳繼者的勞動人民相結合，這是第一點困難，第二點困難是馬來亞民歌的構成因素的特殊，在

整個社會性質沒有得到徹底變革之前，民歌的學習與發展，終究只能被局限於一定的族屬範疇內，馬華文藝的工作者，難免會被限制於採集、整理和學習馬來亞民族的民歌，而馬來文藝工作者，只能在處理馬來班頓的工作上，或許會較為方便，馬來亞印族的文藝工作者在對待民歌問題下的實況，相信也是我們所能了解的。第三點困難是：馬華文藝傳統的短暫，雖然，馬華文藝的源頭是來自於中國，來自於一個具有五千多年文化歷史，而現在正在鼓起文化學習發展的大高潮的國度，不過，我們却不能否認，馬華文藝之所以爲馬華文藝，也就是說，馬華文藝自從真正具有馬華文藝的特色時算起，一直到今天也只是一個極其短促的時間，因此，勞動人民對於民歌的傳繼與發展，難免會比較貧窮和稀少，這原是無可厚非的，但是，它還是客觀存在地成爲學習，和發展民歌的一個困難。至於第四點困難，應當是來自於文藝工作者本身，馬華文藝工作者由於長時期的離開勞動和人民，所以，無論在思想意識上，思想方法上，或生活作風，生活方式，都表現了與勞動人民格格不入，瞧不起羣衆，在對待民歌的問題上，自然未免會不大重視勞動人民的創作，認爲是一些「庸俗」的東西，所以，要立刻要求他們完全拋棄這些思想上的舊包袱，一時是難以做到的，唯有經過長期與勞動人民的結合，才能逐漸地加以克服。

我指出的這四點困難，不是在於相對地取消學習與發展民歌，而是強調在民歌的學習與發展過程中，必需正確地面對這些困難，並爲克服這些困難而作思想上的準備。

二、你問：收集與整理民歌，既然是發展民歌體詩歌創作的基礎工作，我們應如何去對待它？

這個問題是很難一般而論的，在正確處理流傳於民間的藝術財產的問題上，決不會找到一個一勞永逸，或「一法千應」的方法的，在整理任何一首民歌的時候，只有根據該民歌的構思，以及作品本身的内容和形式，而作各種不同的處理。這里可以舉出一個例子作爲參考，即是光未然在整理夷族的長篇民歌——「亞細的先鷄」（敘事詩）的過程中，曾爲我們提供了一個極其寶貴的經驗。

「亞細的先鷄」的原詩中有一段是這樣的描寫：

我的母親生下了我這個傷心的孩子，  
我爲要忘掉我的傷心，  
成了愛說話的人，  
愛玩的人，  
所以到處說，  
所以到處玩，  
不然的話，  
我也不會說，  
我也不會玩，  
也不會唱深奧的調子。

但是經過了重新的組合，潤飾排列和修改之後即成爲下列的樣子：

可憐的母親，  
生下我這個傷心人！  
我要忘掉我的傷心事，  
所以到處玩，  
所以到處唱；  
我要忘掉我的傷心事，

# 的幾個問題

所以喜歡說，  
所以喜歡唱；  
倘若我不是傷心人，  
我又何必說？  
我又何必唱？  
倘若我不是傷心人，  
我還有什麼說？  
我還有什麼唱？

光未然所以要把原詩改爲現在的樣子，顯然並不是按照自己的興趣，更不是在標新立異，或作文字遊戲；而是在不破壞該民歌的構思，以及所傳達的思想情感的前提下，作了藝術的加工，使之思想情感的傳達更爲明快，語言，節奏的更爲鮮明，優美。

在總結整理「亞細的先鷄」的經驗時，光未然曾經這麼寫道：「直譯，改寫，潤飾，修改，伸展，補綴，刪節這七種方法，就是我整理這部「先鷄」的基本方法，這些方法的融會和揉合，便是我整理這部民歌過程中所發現的一個對自己實用的體系。」

這里所謂的「對自己實用的體系」，當然是根據該民歌的內容與形式的獨特點，以及詩人對於這首敘事長詩的充分理解之後，所建立起來的。我們可以這麼設想，倘若對於這部民歌所傳達的思想感情，沒法充分的給予理解，對於詩中所描述的人民的生活狀態一無所知，難道可能分析出作品的構思嗎？既然不能分析出作品的構思，那又怎能談得上整理呢？

三、你問：怎樣學習與創作新民歌？

學習與創作新民歌的意義，顯然不是在於摹倣，抄襲與偽造民間歌謠，而在於語言與音調上模擬民謠的腔調，押幾個腳韻，當然也不能是學習了民歌的現實主義精神，或創作了新民歌。民歌的學習與創作，決不是只精通了民衆語言，或掌握了作詩的方法等技術就能解決的。

這樣說來，民歌的學習與創作是否有其一定的法則和秘密呢？

如果有此種猜想，那是不正確的，其實學習民歌與創作新民歌，是不會有一定的法則和秘密的，這就誠如伊薩柯夫斯基所指示的一樣：「一般的，普遍的，對於生活的一切場合都可以適用的詩（民歌——作者）的「秘密」是不存在的，而且也不可能存在。」這個指示，難道不是正確的告訴了我們，若是企圖向技術方面去尋求學習民歌與創作新民歌的法則和秘密，必然會遭致失敗的。

要學習好民歌，或者要創作出新的民歌，如果也一定要有「秘密」的話，那就只有一個，即是向人民羣衆學習，現實主義的文藝工作者，無論他從事那樣式的文學創作，只要他希望他的作品，能夠感動成千萬的人民羣衆，那麼，首先他就只有先被成千或成萬的人民羣衆的生活和鬥爭所感動，否則，「無動於衷」是不會創作出好作品，尤其是民歌的創作，在過去由於受到時代和歷史的限制，因而未免多少含有不盡完美，甚且是落後或陳舊的東西，在還沒有經過藝術加工過程之前，它是屬於自然形態的，所以若是無法對人民羣衆的生活有着深刻的理解，也就難以體會民歌中所傳達的那種思想情感。

這里有伊薩柯夫斯基的一首出色的詩：

蘋果樹開花的時候，  
沒有比這花更美的了。  
我的愛人來到的時候，  
沒有比這一刻更好的了。

一看見她，一聽見她，  
我就渾身都激動了；  
我的靈魂整個兒炎炎燃燒，  
我的靈魂整個兒炎炎燃燒。

我們面面相覷，  
熾熱的手相握，  
不知道上那兒去好，  
如醉如狂地漫步而行。

我們只揀小路走，  
這兒有青青的草，  
難忘的知心話兒，  
一到這兒就滔滔不絕。

四周花園里白色花朵盛開，  
花園里喧鬧着五月天。  
天空中月兒彎彎——  
地上的針都能拾到。

對河飄來手風琴聲——  
一會兒響，一會兒停……  
蘋果樹開花的時候，  
沒有比這更美的了。

這首詩的構思，以及所體現的精神和風格，顯然是按照俄羅斯的民歌——小調兒發展而來的。詩人能把只有四個句子的小調兒，發展成爲六個小節的民歌體詩，是因爲首先詩人善於深入生活，善於到羣衆中去，長期耐心地與羣衆學習，充分理解他們的內心世界的活動，在思想情感上能夠和他們取得和諧的融會，所以也就能夠在這藝術源泉之中得到了鮮明的啓示。其次是因爲詩人對於這個小調兒，有着深刻和明澈的體會，於是，不僅擴充了小調兒原有的意境，畫面，並且還進一步地發展了它的內容，使之成爲一首完全是新的詩，它富有現代生活的氣息，充滿了現代人們充沛真摯的情感與活潑的情調。其三，是由於詩人在作品中靈活地運用了樸素的語言，民間口語所特有的色彩和音調，故此，又能讓我們感覺到它飽滿着民歌的特點。

我們列舉這個例子，並不是在於主張無原則的追隨民歌的後面，而是在提醒你在學習與發展民歌體的詩歌時，應當把詩的構思，詩的形象和色彩，有機地「溶進民間文學中去，而民間文學也溶進它們中去，因此互相豐富起來，結果就產生了根本新的詩歌語言的「合金」——如果可以這樣說的話，就產生了新的詩作，它已經有了自己的獨立的生命了。」

總之，我們主張學習民歌與發展民歌體詩歌，決不是要求我們的詩作者盲目地，奴隸似地追隨民歌，只在節奏上和韻腳上摹倣民歌，成爲一個學習民間文學的尾巴主義者。我們的詩作者，尤其是願意遵循民歌體詩歌的創作道路者，應有更高的才能和向羣衆學習的忠誠信念，那麼，他就能富有創造性的利用民歌，並根據自己的詩的構思來發展它。

呂珊

## 一九六一年度敍別會籌委名單

|         |     |     |     |     |
|---------|-----|-----|-----|-----|
| 主席團：陶祚強 | 曾勝來 | 李朝來 |     |     |
| 遊藝股：黃成發 | 李錫泉 | 陳文珍 | 許乃聰 | 鄒星介 |
|         | 廖欽鈴 | 羅永威 | 余錫茂 |     |
| 宣傳股：陳亞暹 | 林水金 | 李滋長 | 李瑞發 | 朱德其 |
|         | 麥亞南 | 劉秋慶 | 楊業謨 |     |
| 財政股：李亦強 | 楊煥興 | 許統熙 |     |     |
| 事務股：馮裕盛 | 黃良堅 | 鄭錦坤 |     |     |

## 演出委員會名單

(一九六一年度)

|          |     |          |     |
|----------|-----|----------|-----|
| 演出者：鄭安倫  |     | 後台主任：羅永威 | 黃成發 |
| 主席：陶祚強   | 李朝來 | 服裝：鄭錦坤   | 廖欽鈴 |
| 前台主任：曾勝來 |     | 道具：許統熙   |     |
| 招待：黃素旺   |     | 化裝：白金招   |     |
| 糾察：李滋長   |     | 交通：麥亞南   | 鄒星介 |
| 舞台監督：陳文珍 | 李錫泉 | 事務：馮裕盛   | 吳保全 |
| 佈景：林水金   |     |          | 黃良堅 |
| 燈光：鄭觀摩   |     | 財政：李亦強   | 楊煥興 |
| 效果：陳德榮   |     | 特輯編委：曾玉清 | 蔡瑞文 |
| 催場：余錫茂   |     |          | 謝聲遠 |
| 司幕：劉秋慶   | 朱德其 |          | 吳立江 |
|          |     |          | 楊秀逸 |

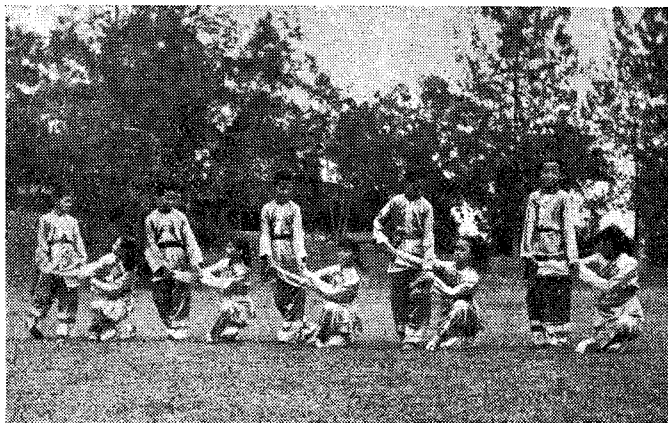
## 節目介紹

### 一幅富有詩意的畫——歌舞劇青草坡

在一個晴朗的早晨，勤勞的少年學生黑蛋子乘着學校放「忙假」的時刻，也幫助鄉村的農場放牛去。女學生小辮子也帶了一羣羊，到野外放牧。路上，兩個小伙子碰面了，便結伴而行，直往青草坡——廣濶的草原，美麗的風景區，趕着牛羊去了。

在青草坡，他們那熱烘烘的心，被那遼濶的一片青草及美麗的晨色迷醉而感動了。他們歌頌這祖國美麗的疆土，他們讚美這自由幸福的勞動生活，更嚮往於未來的憧憬。他們想着他們長大的時候，一個鋤地一個放牛羊。啊！那是一幅多富有詩意的畫呀！忽然，想到牛羊上面來了，小辮子的花羊不見了。他們找不到，急了。小辮子便到後山去找，黑蛋子看住牛羊。過一

會，大風來了，羊羣散了，黑蛋子趕不攏，只得



到後山找小辮子。小辮子找了一陣折回來，無意中發覺了小花羊，正高興時，牛却打起架來，黑蛋子却又不見，嚇壞了小辮子，她只得焦急地到後山找黑蛋子去

景的時候，他們發覺黑蛋子。在他們合力底下，小辮子終於給找到了。最後，在一陣熱烈的舞蹈過後，牧童送走了二個好朋友，也離別了和靄的太陽伯伯，滿足地回家去。

在青草坡這歌舞劇中，我們看到一幅畫，一幅有詩意的畫。本劇通過一羣天真爛漫的小孩的載歌載舞，表揚了他們對祖國衷心的愛情，進而感染了觀眾，激起人們的愛國主義精神，通過他們對幸福生活的讚美，鼓舞了人們對爭取一個自由幸福環境的決心；最後，本劇以兒童們的合作友愛的團結作為，教育着數以千萬的觀眾。總之，本劇的中心思想應該是非常正確，並且很適合今天學生的學習生活的，它是一部很值得推崇的兒童歌舞劇。

同時，黑蛋子經過一番尋找，不獲，只得回來。這時，天色漸晏，已近黃昏，急得黑蛋子如鍋上螞蟻，趕緊又去找她了。

這時，一羣經過一天辛勤勞動的牧童正興高采烈地蹣跚跳跳地回家。當他們正愉快地欣賞美

### 春到人間（歌舞劇）

內容介紹：

冬魔王是一個兇暴，專制的統治者，他為了要永久統治世界，不惜用種種手段來制止春天的到來，最後他採用了貓頭鷹（冬魔王的幫兇）的計謀，把花童的梅花搶了，藏

在冰箱裏，不讓梅花開放，花童為了要奪回梅花，却被冬魔王的冰雪凍僵在王座旁，幸虧有麻雀，野兔等善良的小動物的救護，花童才醒轉來；全時又靠了百花鞭的協助，花童終於把冬魔王打倒了。這個故事表明了：「不合理的制度是不會永久存在的。」

### 印度土風舞

內容介紹：

這是印度的一個民間舞蹈，伴隨着優美的節奏，一羣熱情而酷愛生活的青年男女，他們以矯健而輕盈的步伐，和樂安祥的跳着舞，這正表現出印度民族所具有的獨特風格。

### 草笠舞

內容介紹：

這是一個黎族的民間舞蹈。她的劇情是這樣的：一羣少女拿着心愛的草笠來到草坪上，她們一邊撫弄刷去因走路而染上灰塵的草笠，而後就互相整理髮辮，打扮着。她們的神情就像在說：「瞧！我們多漂亮啊。」



印度拍手舞

## 印度拍手遊戲舞

內容介紹：

描寫一羣天真活潑的小女孩，高興地吹着樂器在草場上玩拍手遊戲。

## 溪村舞

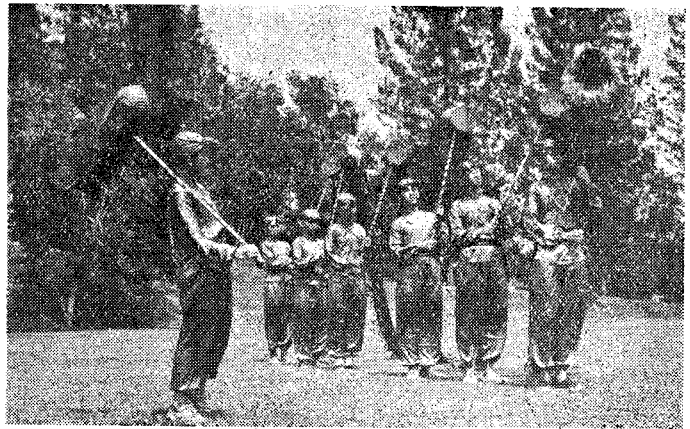
內容介紹：

是外喀爾巴阡省的民間舞蹈，它產生在烏克蘭，外喀爾巴阡省、斯代里雅夫區的溪那其也慶村里。當地青年男女經過一天勞動後，在晚上空閒時，聚集了一些同伴們，愉快的跳起舞來，流露出青年人活潑的性格，表現出純潔樸直的友情，藉以鼓勵咱們更加踴躍參與勞動。

## 段龍舞

內容介紹：

段龍是流行於中國江南一帶的民間舞蹈，表現了農民在五穀豐收時歡欣鼓舞的情緒。龍頭，龍身，龍尾各不相連，分爲幾段，因此名爲「段龍」。



段龍舞

## 板凳龍舞

內容介紹：

是信陽專區息縣一帶羣衆最熱愛的一種民間舞蹈。形式簡單靈活，便於學習，跳起來非常熱鬧，表現出勞動人民對幸福生活的嚮往。「龍」自由無拘地生活在遼闊的天空，舞姿健康宏偉，精力充沛，生氣勃勃，並能鼓舞勞動人民的生活熱情。

## 苗族婚禮舞

內容介紹：

苗族是中國的少數民族，男的勤勞動，長歌舞，女的善刺綉，喜裝飾，他們從生活中創造了許許多多的舞蹈藝術。這個優美的舞蹈反映了他們婚禮的風俗習慣，也表現了他們純樸、熱情的性格。

## 蘆笙舞

內容介紹：

是根據黔東一帶苗族在節日裏跳舞整理編成的。蘆笙是苗族最喜愛的樂器，節日裏小伙子們帶上它到花板（草原）上和姑娘們一起歡舞歡跳，表現他們對幸福的愛情和美好的生活的心情與願望。

## 對花燈

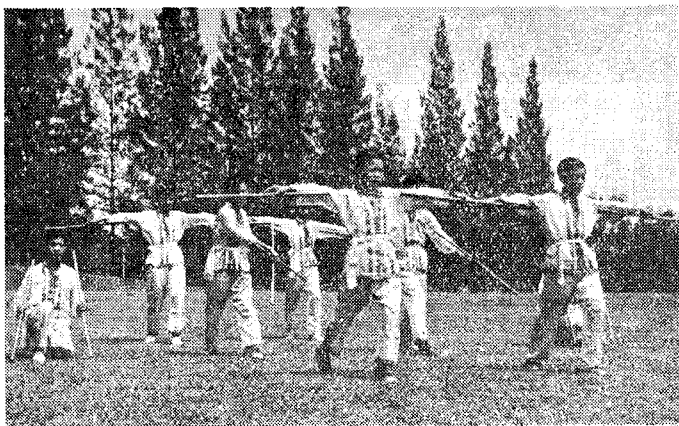
九位仙女各持兩對蓮花燈，以這十八對蓮花燈來對出各式各樣的「燈花」，如蛇皮、鵲天橋、皇羅傘、船、花轎等，花樣非常活潑，變化無窮。

## 鈴鼓舞

內容介紹：

這是一個少年兒童舞蹈。在舞台上我們可以看到兒童們，手上各拿着玲瓏的鈴鼓，配合着音樂的節奏以熱情豪放，歡欣無比的情緒和整齊而活潑的動作，敲擊着鈴鼓發出動聽異常的鈴鼓聲。在這個舞蹈裏，我們可以看出兒童天真活潑的歡暢的情緒流露於舞台上。

## 花棍舞



花棍舞

內容介紹：

這是表現在節日裏，人們歡聚在一起興奮地歌唱和舞蹈來互相祝賀。

舞蹈由八位天真活潑的孩子手拿著花棍，輕鬆地愉快地舞著，顯示出生動快樂和富有生氣。

## 葛巴克舞

內容介紹：

這個舞蹈在快速的音樂中通過其熟練的動作融洽明朗地表演出來，表現了青年人的青春活力，豪邁奔放的性格和他們幸福美好的生活。

## 紅網舞

內容介紹：

紅網舞是中國民族傳統藝術的古典舞蹈之一。全舞動作優美熱烈，舞姿悠雅。充分顯示出勞動人民智慧和熱情，並對幸福生活的嚮往與熱愛。



印度錢鼓舞

## 錢鼓舞

內容介紹：

錢鼓舞是印度的一個民間舞蹈，描寫一羣賣藝者，在一個熱鬧的市集裏，表演雜耍並反映他們平日生活的清苦，以這一種形式向觀眾求乞以度日，以及充份表現他們精幹豪放的民族風格。

## 竹舞



竹舞

內容介紹：

竹舞是中國的民間舞蹈。每逢節日集會，人們興奮地揮舞著五彩的花棍，跟著優美，活潑的音樂，跳出手萬種姿態，各色的花樣來。人們就通過這種大家所熟悉的形式，來表示對幸福生活的嚮往。

## 甘榜的故事

歌舞劇

內容介紹：

這是某地方的一個傳說。據說當初此地人民的生活處於美好幸福的日子，他們在生活中具體地表現出人民的熱愛勞動，彼此間都過著安定，無憂無慮的生活。後來由於遠處來了一隻兇惡的魔鬼，就使甘榜裏的人民生活不安了。經過了此地人民的團結底下，終於趕走了魔鬼。



# 剷除舞蹈工作者的傲慢作風

劉光紅

在以現實主義為基礎、服務于廣大人民的舞蹈工作中，必須絕對剷除任何舞蹈工作者的傲慢作風，因為舞蹈導演或演員不肯虛心向人民學習，不願意聽取他人積極的意見和批評，反而以抵制的態度對批評者提出無謂的嘲笑與諷刺，就意味着他沒有誠心誠意改正缺點，沒有積極的精神來改進舞蹈工作，使舞蹈工作更有效地服務人民。

近來有一些具有正義感的、希望舞蹈工作能成為爭取人類理想實現的有力武器的理論工作者，由于感覺到舞蹈工作上存在的許多缺點，有碍正派舞蹈藝術的發展，甚至可能導致舞蹈藝術成為毫無社會價值的東西，所以針對當前舞蹈工作者的一些嚴重問題提出了誠懇的批評，可是，不但不受舞蹈演員或導演的重視，他們反而傲慢地指責別人「不了解實際情況」、「你根本不會跳，要批評什麼舞蹈？」諸如此類的言論，正顯示出他們不肯正視缺點，不願意自我檢討，只一味杜絕批評而已，難怪人家好心指出他們的缺點就要不高興了。試問，難道你們希望自己所從事的事業永遠是不受人民歡迎的嗎？難道舞蹈工作者不應該從批評中發現缺點和錯誤從而豐富自己的工作經驗嗎？只有那些小資產階級的知識份子，才會那麼不自愛和自棄進步的門徑的，而他們這樣做，竟只為了保全面子，那不可笑？在今天，一切具有偉大而崇高的思想意向的藝術工作者，都必須摒棄任何足以引導自己墮落的個人英雄主義思想，從而積極地，不計較個人利益地為崇高的人類事業而奮鬥。所以舞蹈工作者的傲慢作風不應該被視為是合理的存在，而應該徹底地剷除它，讓自己成為一個有優良品質的人。

事實上，由于舞蹈演員一路來就具有自由浪漫的作風，對於理論文章藉口找不到而不看，而現在有人寫了幾篇舞蹈理論的文章，他們也仍然看都不看，即使看了，因為批評了他們某些缺點，便大發牢騷起來，如上面所談的一樣，對批評者冷嘲熱諷，這事實上就是一種傲慢的態度。由于他們存有了傲慢心理，自然看不起理論和批評。可是就由于這個原因，就由于舞蹈工作長期沒有理論的指導，所以水平才到現在還提不起來。

我們知道，舞蹈藝術在本邦活動的歷史不會比戲劇藝術短，可是在今天的戲劇活動水平提高得多麼多了，而舞蹈工作却仍然消極地停留在一個低落的階段，遠遠落在人民覺悟性和藝術要求的後頭。這個事實說明了什麼？說明了舞蹈工作者沒有正視缺點，沒有積極地為改進舞蹈工作而努力。當然，我並不抹煞某一些曾經或正在整頓舞蹈工作的人們的努力和成績，但我們必須承認的是，這樣的人畢竟是少之又少，對於整個工作的改進並不能起着很大的作用。因此，我希望所有的舞蹈工作者都能拋棄自己的缺點，全心全意地獻身這偉大的工作，為提高舞蹈表演的水平而奮鬥。一般人指出舞蹈工作上的缺點，自也希望對於這藝術的迅速發展有所幫助，並沒有打擊的意圖，可是由於某些舞舞導演或演員的傲慢作風令人齒冷，致使一些藝術理論工作者望而却步，原想提出許多建設性的意見也只好保藏起來了。這不是某些個人的損失，而是作為整個人民事業的舞蹈界的損失。

直到現在，我還沒有看見有一篇批評我國舞蹈工作的理論文章，是我國理論工作者在「不了解實際情況」之下寫出來的，我也看不出那些批評文字會是脫離現實而具有打擊的意圖！因此，以為不會跳舞的人不能批評舞蹈工作的看法是幼稚的，就像「不會做菜的人不能批評菜的味道」一樣的可笑。當然，舞蹈批評者全時是舞蹈導演或演員是最好不過的理想，但以落後的我國舞蹈藝術來說，我們是否能夠找到一個半個這樣優秀的人才？我們為什麼一定要考慮批評者會不會跳而不檢討他的批評是否正確？為什麼我們不接受正確的批評反而要冷言冷語地諷刺批評者？難道說自己的錯誤和缺點被指出來就必須懷恨在心嗎？追根溯源，還是因為舞蹈工作者的傲慢心理在作祟，並不能虛懷若谷地去學習更有效的方法來提高自己的表演水平，並沒有真正希望舞蹈表演能夠教育人民更有意義地生活，鼓舞他們為祖國美好的明天而奮鬥！

我們再檢討一下，一般人對於舞蹈工作所提出的批評，有什麼不正確的地方嗎？我們指出舞蹈工作者沒有具備必須的理論修養，沒有建立正確的工作態度，才會使舞蹈藝術的水準不能逐步地提高，一般的舞蹈工作者才會抱着個人英雄主義的思想來搞舞蹈演出，希望在舞台上蹦蹦跳跳地出出風頭，這些難道不是事實嗎？這些難道是無中生有的嗎？我相信，只要是稍微有注意舞蹈界的活動的人，就會知道，舞蹈工作者的缺點，不只這些，其他的怪現象還是層出不窮的呢。這些事實是不能掩飾的，我們必須正視而糾正它，為什麼有人却偏偏要逃避批評，不但不敢勇敢地承認它，反而要怪批評者「不了解事實情況」而傷了他們的自尊心呢？我們必須永遠記住，沒有理論和批評，就不可能發展現實主義的舞蹈藝術。當然，這所謂理論和批評，必須是人們在無限的工作經驗中所建立起來的，以現實主義精神為基礎的舞蹈理論為根據的。

此外，我們還指出，舞蹈工作者由于缺乏理論修養，並沒有根據正確的表演藝術理論來進行創作，他們常常在不了解舞蹈的主題思想、不了解每一個或全部動作的意義之下作純技術的表演，所以對於觀眾不能引起共鳴和教育作用。這也是事實。因此人家提出演員必須學習史坦尼斯拉夫斯基體系，他們却連聽清楚這個名字的耐心都沒有，就指責別人要求過高，又是「不了解實際情況」。事實上史氏體系所強調的內心感情的體驗是每一個演員表演的基礎，否則就必然流于形式主義的表演。

總之，舞蹈演員或導演的傲慢作風是必須及時剷除的，許多舞蹈界的畸形現象，都是由于他們不肯虛心向人民學習，不肯正確對待批評，在自由浪漫的思想之下產生的。在今天我們應該勇敢地面對現實，承認和糾正自己的不良作風，再也不能以「客觀環境的限制」來推塞責任，再也不能以傲慢的態度來對待批評者了。我們不應該斤斤計較於個人的得失，應該為了整個舞蹈的發展而獻出力量來！

是的，我們不能忽視有某些舞蹈工作者是具有優良品質的，他們不但肯虛心地聽取意見和接受批評，還正作提高舞蹈的表演水準的努力。我希望舞蹈工作者都能夠成為一個真正的藝術尖兵，為美好的未來而奮鬥！



# 莎士比亞的悲劇

## 「漢姆萊脫」

莎士比亞被公認為是世界最偉大的藝術家之一，他一生不朽的創作，給現實主義藝術創作提供了無窮無盡的寶藏。正確地認識莎士比亞的創作，對於我國的藝術從事者或愛好者是有着深刻的意義的。這是一篇轉載的譯稿，作者以其關於莎士比亞的豐富知識，歷史主義地批評了莎士比亞名劇「漢姆萊脫」，在這裡，我們不僅可以窺視到偉大藝術家的創作，同時可以學習到現實主義的批評方法。

莎士比亞（一五六四）的創作，是世界藝術的高峯。它是在文藝復興時代的社會生活和文化生活的基礎上生長和發展起來的。這是歐洲社會史上的一個轉變時期。對於這個時期所經過的歷史過程中的社會政治基礎的特點，一位德國哲學家寫道：「這是一個從十五世紀後半期開始的時代。王權，依靠着城市居民，擊潰了封建貴族的權力，建立了強大的、在實質上是民族國家的君主政體，使現代歐洲各國及現代資產階級社會得以發展起來……」

莎士比亞的祖國，英國，就是經過了這樣一個過程。一四八五年建立的都鐸王朝的君主專政體，依靠着新興資產階級的支持，徹底摧毀了殘滅性的紅白玫瑰戰爭後已經削弱的古老的封建貴族階級。教會封建主的被摧毀使更削弱了非教會的封建主。亨利第八拒絕服從羅馬教皇，宣佈自己為英國國教的首領，封閉寺院，將所有教會領地沒收為王室所有，然後拍賣給一些小貴族和暴發戶。

市民階級的財富就增長和繁榮起來了。工業發展了，海外貿易擴大了，殖民地的掠奪開始了。

新興市民階級的發跡首先是由掠奪人民來實現的。很多的人民被迫脫離其生存資料，首先是農民的土地主強佔。由於國家施行新政，其他階層的人民也深受其禍，遣散封建主的扈從和封閉寺院，便增加了許多流離失所的人民的龐大隊伍。難怪伊麗莎白女王巡視英格蘭之後指出：「到處皆是待救恤的窮人。」

文藝復興時代的英國是一個社會矛盾極為顯著的國家。一方面，古老的封建制度的崩潰，使社會生活脫離了中世紀的停滯狀態。文化繁榮；哲學、科學、文學、戲劇發展了。另一方面，人民又被陷入貧窮和難以形容的災難底深淵裡。

文藝復興時代的先進思潮就是曾經和中世紀底封建的和教會的思想意識作過鬥爭的人道主義。人道主義者要求從封建農奴制的社會中解放個人，宣佈人人都有自由和全面發展其天賦才能的權利，反對對宗教的禁慾主義，承以人有追求幸福，和滿足物質與精神需要的自然慾望。

莎士比亞與人道主義者的見解是相同的。在他的全部作品中滲透着關於人生意義的新觀點。他不承認中世紀把人分為「白骨頭」和「黑骨頭」的階級偏見：「要是把人們的血液傾注在一起，那顏色，重量和熱度都難以區別」（「終成眷屬」）。莎士比亞否認世界的力量對於人生的影響：「魔鬼也會引証「聖經」來替自己辯護哩」（「威尼斯商人」）。按照他的見解，金錢是「更壞毒藥」（「羅密歐與朱麗葉」）。作為對中世紀禁慾主義觀點反對者，莎士比亞了解並指

出人類慾望的巨大力量：「因為每個人都是生來就有他自己的癖好，不是外力所能把它壓制的」（「愛的徒勞」）。對於他「知識就是力量，引導我們登上天堂」（「亨利六世」）。

作為莎士比亞創作基礎的人道主義的世界觀，具有深刻的人民性。它反映了普通人民的善良願望和意圖。這就是人道主義的世界觀最偉大的力量。但他並沒有超過為時代特徵所制約的一定的局限。由於愛人民，由於關心人民的需要，大多數的人道主義者都以為，要使人民羣眾擺脫壓迫，應當由現存的政權自上而下地來實現。當時的人道主義者，還沒有歷史發展規律的知識，他們只是誠懇地相信，只要消滅了封建主義，就可以達到普遍的幸福。

莎士比亞也同意人道主義的學說和它的幻想底積極方面。研究這位劇作家的創作道路，我們可以看到，他並沒有改變自己的觀點，但是改變了社會政治條件却不斷地影響着他，促使他在各個時期中對於現實採取了不同的看法。因此，批評家將莎士比亞的創作分為三個時期。

莎士比亞創作的第一期（一五九〇——一六〇〇）——這是他的人道主義世界觀和現實主義方法形成的時期。莎士比亞在這年頭已經看見了社會生活的矛盾，並且反映在他的作品裡（史劇「亨利六世」，「理查三世」，「約翰王」，「理查二世」，「亨利四世」，正劇「威尼斯商人」，悲劇「羅密歐與朱麗葉」，「裘力斯·凱撒」）。但是當時莎士比亞相信，這些矛盾是可以現在現存制度——君主專制政治的範圍內予以解決的。由此就產生了樂觀主義，這種樂觀主義甚至貫穿在他第一期的悲劇作品中。在他這些年頭所創的一些樂天的喜劇當中，則表現得特別明顯（「錯誤的喜劇」，「馴悍記」，「維洛那二紳士」，「愛的徒勞」，「仲夏夜之夢」，「皆大歡喜」，「無事煩惱」，「第十二夜」，「溫莎的風流娘兒們」）。

然而，整整十年間觀察社會生活的經驗，已經使這位劇作家知道，當時存在的社會政治制度是不可能根據正義的原則來建立生活的。伊麗莎白女王統治的最後幾年，以及後來英國王位轉入斯圖亞王朝的時候，英國政治上的反動勢力尖銳化了。由國內資本主義發展過程所產生的矛盾，更加深刻了。

莎士比亞和其他人道主義者面臨人民的災難和社會的不義，並且由於這樣就使得這位偉大的劇作家對現實採取了新的觀點，構成了他第二期（一六〇〇——一六〇八）創作的基礎。莎士比亞在這年頭，創造了他的最具悲劇性的作品：「漢姆萊脫」，「奧瑟羅」，「李爾王」，「麥克佩斯」，

「科利奧萊納斯」，「安東尼和克莉奧佩屈拉」，「雅典的泰門」。就連這一時期的「喜劇」——「終成眷屬」，「星罪記」——也帶上了莎士比亞式悲劇性的痕跡。

但是如果認為莎士比亞的悲劇性的世界觀表示着他已經轉向悲觀主義的立場，那就不對了。如果莎士比亞放棄了他的人道主義信念，悲觀主義就可能產生，但事實上並非如此。莎士比亞對人道主義的本身並不絕望，他想到絕望的只是無由實現人道主義理想的現實環境。這就是莎士比亞這幾年的作品中悲劇性的根源所在。正因為莎士比亞並沒有失去對自己的理想，也就是對人民的理想底信仰，所以才有可能使自己轉變到新的創作階段上去。

莎士比亞創作的後期，即第三期（一六〇九——一六一三）為時最短。這是劇作家作總結的時期了。第三期作品無論在內容上和形式上都有其特點。這幾年的劇本在批評時常被稱為「浪漫主義的劇本」。由於難以自信的偶然性，由於任意解決生活中的衝突，這些劇本的確是浪漫。「冬天的故事」，「辛白林」和「暴風雨」等劇中充滿着戲劇性衝突却被烏托邦式地解決了。劇本的情節達到了悲劇性的緊張，但是這種緊張場面的結束，是按照作者的願望，用出乎意外的偶然的命運的轉變，使人物引向幸福的港灣來實現的。莎士比亞在這些劇本中企圖確立一種信念，就是任何生活中的矛盾都可以按照人道主義的理想最後得到解決。他在這些劇本中表現了人民對於幸福的未來底幻想。

「漢姆萊脫」在莎士比亞的創作中佔了一個很重要的位置。莎士比亞從這篇作品開始發表了一系列的偉大的悲劇，他在這些悲劇中最深刻和最完全地反映了他當時生活着的時代所存在的矛盾。這部偉大傑作所提出的生活問題的深度決定了它的永久性的意義。但在研究這部悲劇以前，首先應該論及產生它的歷史。

## 二

莎士比亞通常並不為自己的劇本設計題材。他從文學中選擇現成的題材，並把它們改編為戲劇的形式。而且，他有時還按照自己對於性格和事件的理解，將別人已經寫好的戲劇作品加以改編。「漢姆萊脫」一劇的題材也是這樣。

關於漢姆萊脫的歷史，到了莎士比亞的時代，已經過了四個世紀。在丹麥編年史家薩克遜·葛拉馬蒂克的「丹麥史」（一二〇〇年左右）中，它第一次被提到。這裡敘述了丹麥王子漢姆萊脫的故事。漢姆萊脫是霍爾溫狄爾和赫露達的兒子，向殺死了他的父親並奪取了王位的馮恭報仇。在這個古代的故事裡，已經包含了未來悲劇題材的基本要素，但對於這事件的解釋却是中世紀的典型。故事的中心是復仇問題，而問題的解決却是在中世紀道德精神的範圍內。

文藝復興時期，法國作家貝爾福萊改編了漢姆萊脫的故事，列入他的「悲劇的歷史」（一五七〇）一書中。一五八九年左右，即是，當莎士比亞在英國戲院才開始他的戲劇活動的時候，關於漢姆萊脫的悲劇已經存在了。該劇作者不詳。據推測，可能是莎士比亞的前輩，由於寫了另一個以復仇為主題的戲劇作品——「西班牙的悲劇」而出名的湯麥斯·基德（生於一五五七年左右，死於一五九四年左右）寫的。雖然關於漢姆萊脫的這個早期劇本並沒有保存下來，但有可能從一齣德國戲劇「弑兄報，又名丹麥王子漢姆萊脫」中尋到一些梗概。該劇手抄本寫成於一七一〇年，其印刷本見於一七八一年。英國演員在十七世紀的時候常常旅行到德國各地去公演，由此可見，上述的那個劇本可能就是莎士比亞以前關於漢姆萊脫的英國戲劇的德國改編本。

莎士比亞的這部悲劇，創作於一六〇一年左右。這個劇本顯然是成功的，因為在一六〇三年它的第一次版本就出現了。這個版本是很不完備的：不但有些錯誤，並且特別簡短

。有些人以為，這個版本或者是最初的草稿，或者是舞台上用的節本，未經作者許可就出版的。多數現代莎士比亞學者傾向於第二種觀點。

本劇第二次版本於一六〇四年間面世，封面標明，本書「較舊本幾已擴充兩倍，並與真正和準確的手稿相符」。

正如採用同樣題材的幾種前人的著作一樣，莎士比亞的這個悲劇也以復仇為主題。流血復仇在莎士比亞時代是常有的現象。許多與莎士比亞同時代的作家都會涉及復仇的問題。這在當時是作為一個實際的道德問題而提出的。大多數作家在解決這個問題時都帶着當時的一些殘酷風氣。但就在莎士比亞以前，關於復仇問題的一種人道主義觀點也已經形成了：復仇的理由應該是正當的，應該報復那些害人的邪惡。莎士比亞在他的悲劇「羅密歐與朱麗葉」（一五九五）中，早就表示過反對中世紀式的復仇觀念，他在該劇表現了蒙太玖和凱普萊脫兩大家族毫無意義的封建式的血債深仇。然而文藝復興時代的人道主義者也完全不主張對邪惡採取消極態度。所以「漢姆萊脫」中的復仇問題在當時引起了廣大社會的興趣。

對悲劇主題的概括，沒有再比莎士比亞本人所寫的這一節更好的了。

你們可以聽到

奸淫，血腥，反常背理的行為，  
意外的判斷，偶然的誤殺，  
還有陰險和毒辣的謀殺，  
到頭來陷人自害的結局  
落在陰謀者身上。

劇本的結構很明顯地表示出，在悲劇的情節上體現了復仇這個主題。每當莎士比亞在自己的作品中企圖給觀眾構成一個明確的主題的時候，他總是在題材中兩次或三次重複這個主題。

在「漢姆萊脫」一劇中有三個類似的情節主題和三個處於同樣境遇的人物。這就是漢姆萊脫，勒替斯和福丁勃拉斯。三個人的父親都被殺死，按照那個時代的思想，他們每一個人都應當為父報仇，他們按照各自不同的性格、對生活不同的觀點和不同的狀況，來解決同一個問題。

勒替斯對於解決這個問題，是極其簡單的。獲悉他的父親（普隆涅斯）被殺以後，勒替斯便不問其死的原因如何，情況怎樣，就急速地趕回丹麥，煽起人民的暴動，率領叛眾打入王宮，對國王拔刀相向，把他當作不幸的禍首。雖然在實際上，勒替斯並不愛他的父親，他譏笑他父親的缺點，討厭他的管教，但他還是這樣做了。勒替斯不關心普隆涅斯的死因。如果勒替斯考慮一下實際情況，不難明白由於普隆涅斯積極干預了漢姆萊脫與國王之間的鬥爭並且公然支持後者，普隆涅斯是咎由自取的。普隆涅斯是漢姆萊脫無意中的犧牲者，而勒替斯根本不問這些。他志在復仇，對待自己的責任深信不疑。勒替斯被關於道德的形式主義的理解所推動。他的原則是——以眼還眼，以血還血。為了自己的出身和家庭的榮譽，在復仇的要求下，甚至連眼從君主的名分也可以不顧。

福丁勃拉斯卻放棄了為父報仇的要求。我們在戲劇中很少看見這位挪威王子，因此就不可能判斷是什麼動機驅使他忽視了復仇的責任。那時候，當在丹麥人們惶恐地以為福丁勃拉斯率領人馬將要到來，企圖為父報仇並奪還失去的土地時，這位挪威王子却跟波蘭人作戰去了。不管他放棄復仇的原因是什麼——是否可能他很明智地承認了，戰爭原來是他父親挑起的，對方除了殺死他或被殺死以外並無別的辦法；是否是一個政治家底冷靜的考慮，自知自己的力量不是武裝充足的丹麥人的對手，——總之福丁勃拉斯是沒有復仇。並且，他對殺死自己父親的人底兒子，也不抱任何敵意。

勒替斯和福丁勃拉斯代表相反兩種對待復仇的態度：一個是無條件地幹到底，一個是完全放棄復仇的念頭。這兩個人人都感到容易解決，他們兩個都是極端注重行動的人，沒有很多的顧慮足以使他們躊躇和動搖。

漢姆萊脫却不是這樣。

復仇的責任，由他父親的鬼魂託付給漢姆萊脫，深深地印入他的心坎，而他發誓要報仇。漢姆萊脫真誠地和深刻地愛他父親，他把父親當作高尚的先人。漢姆萊脫的父親被害是一件卑污的罪行。總之，漢姆萊脫的這種「熱情的感召」，在福丁勃拉斯和勒替斯身上都是沒有的。而且在他完成這件復仇行為以前，經過了很長的時間。

漢姆萊脫躊躇的原因何在？

這在有關莎士比亞的評論中是一個中心問題。就在這個問題上，使無數致力於發掘這個悲劇本質的研究家們，陷於許多相互矛盾的意見中。關於阻礙漢姆萊脫完成復仇任務的原因底問題，必然會轉變為關於這個人物的個性的問題。在這個問題上又聯系到整個作品的一些基本問題。

### 三

莎士比亞在漢姆萊脫的形象中體現了他那時候一些優秀的先進人物的輪廓。一個王子，生來就是屬於社會統治階級的上層人物，但漢姆萊脫，在本質上，是和這個環境極不相容。他曾求學於威登堡大學，這個大學是當時一種新思潮——人道主義的堡壘。漢姆萊脫——人道主義者，他生活着的世界很像莎士比亞時代的英國。但是漢姆萊脫在社會中的地位，向來是脫離生活中的矛盾和貧困的。生活對於漢姆萊脫在開始時是充滿了歡樂，而他的環境，他所看見的主要方面，是生活中的光明方面。漢姆萊脫，在他父親被害以前，在悲劇開始以前，就是這樣。

然而不幸的事情發生了：國王崩駕。父親的死對於漢姆萊脫是一個重大的悲哀。他失去了過去的歡樂，我們認識他的時候，他已經變成了一個憂鬱病者。漢姆萊脫自己的「心事」一開始就感到，父親的死是很不自然的。先王的鬼魂向他揭穿了克勞迪斯犯罪的秘密，並且囑咐漢姆萊脫負起復仇的責任。

關於漢姆萊脫何以躊躇不決的問題，論壇上曾經發表過無數的意見，逐漸匯集為兩種相反的觀點。

第一種意見在歌德的「威廉·邁斯特的求學時代」（一七九六）一書中早就提出過，他假借人物之口說出自己獨創的見解：「我很明白，莎士比亞想要描寫的：是一件偉大的事業，託付給了一個不能勝任這個事業的靈魂……一個生來美好的、純潔的、高貴的、有德行的人，只因缺乏一種作為英雄的魄力，在他既無力負擔，又不能放棄的重担下毀滅了」。漢姆萊脫躊躇不決的原因，在歌德看來，是由於這個人物的軟弱性。

相反的觀點，曾由十九世紀後半葉德國批評家卡爾·魏爾德爾詳細地加以論述。在他的「論莎士比亞的「漢姆萊脫」講稿」中，斷言問題完全不在丹麥王子軟弱性上，而在於外在的情勢妨礙了他實現復仇的計劃。

對於我們，生活在最有偉大成就的時代底人們，具有偉大的意志和剛毅的人們，不理解什麼是怯懦，什麼是意志薄弱，什麼是缺乏行動的力量。所以我們的某些批評家和劇院活動家就得出了一個結論：為了使莎士比亞的人物和蘇聯人民相接近，就應當把它當作一個堅強的果決，在對敵鬥爭中毫不遲疑的人。不過這種判斷也未免太簡單了，可以說簡單到比對於作品的抄襲還更糟糕。那些如此解釋漢姆萊脫性格的人，歪曲了漢姆萊脫，也歪曲了我們，毀滅了構成這個悲劇的根本內容底那種要素；人物在尋找真理時所走的迂迴曲折的道路。

我們在偉大的批評家別林斯基的一篇古典著作「論莎士

比亞的戲劇「漢姆萊脫」和莫洽洛夫扮演漢姆萊脫一角」（一八三八）一文中發現了對「漢姆萊脫」問題底最正確的解釋。應當附帶說明一下，就是這篇論文中有些觀點反映着觀念論的錯誤，這在別林斯基寫作這篇論文的時代來說也是不可避免的，而我們不注意到這一點，是不對的。不過別林斯基對於莎士比亞這個悲劇的主要分析是正確的。這位偉大的批評家辯証地評價了這個人物的形象。他研究了漢姆萊脫發展中的性格，攻慮了他所持有的內在矛盾、以及這個人物與周圍環境的衝突。

無論歌德，魏爾德爾或其他評論過漢姆萊脫的許多作家，都只從這個人物內心發展中看到兩個階段：他父親去世以前和以後。按照大部份研究家的意見，漢姆萊脫以悲劇的開始到最後都處在同樣的一種內心狀態中。由這個錯誤出發，對於人物性格的問題就得出片面的、不正確的結論，某些人認為他是軟弱的，而另外一些人又認為他是性格堅強的人。

別林斯基指出，在漢姆萊脫的性格中既有堅強性，又有軟弱性。他發現這個悲劇人物在其發展中經過三個階段。

漢姆萊脫在父親去世以前「在生活上足滿足的和幸福的，因為現實和他的夢想還沒有發生分歧……」。但是當災禍連連打擊着他——父親的死，母親匆促的改嫁，發現克勞迪斯罪行的秘密，——「這使漢姆萊脫看出，對於生活的夢想和生活本身是完全不同的一回事……」。別林斯基把漢姆萊脫以前對於現實的和諧的感覺，稱之為「幼稚的和諧」，因為它的基礎是建築在對生活及其矛盾與災禍的無知上面。隨後這種世界觀讓位於別的思想了。於是產生了別林斯基稱之為「崩潰」的狀態，這是由於漢姆萊脫意識到現實和自己的理想不相符合而發生的。

我們跟漢姆萊脫見面的時候，正是生活的災禍粉碎了他的理想的時候。這種情況保持了很久，對於他個人的描寫佔了這個悲劇的中心位置。這就是人們在談到關於意志和性格的軟弱性底典型現象時，所謂「漢姆萊脫型」。

由於別林斯基規定了一般戲劇的本質，給這個悲劇以最深刻的發現。在「詩歌的分門別類」中，別林斯基指出，戲劇的本質是「鬥爭」，或者，用我們現在的話來說，是衝突。這種衝突不只是意味着兩個鬥爭着的互相反對的人物或互相反對的集團底外部力量底衝擊，並且意味着人物心靈中的內部矛盾。「事變的力量——別林斯基寫道，——將劇中人物放在歧途上，他必須從自我鬥爭中，在兩條完全相反的出路之間選擇一條……」。

在悲劇「漢姆萊脫」中含有兩種衝突：一種是由高貴王子和以克勞迪斯為首的丹麥朝廷的殘酷卑劣人們之間的對立所構成的外部衝突，另一種是漢姆萊脫本人心靈中的內部衝突。別林斯基很好地揭露了這個主角的內心悲劇的本質，我們可以充分引用他的見解，因為他的見解應該可以作為分析這個作品的基礎：「發現了父親被害的可怕的秘密以後，漢姆萊脫並不是只充滿了一種感覺，一種意圖——即每一分鐘都準備好去行動。復仇的感覺和意圖，——這個可怕的發現不是使他不能自制，而是使他沉沒於冥想之中，使他深入到自己的心靈內部，喚起了他對生和死的問題、時間和永恒的問題，責任與意志薄弱的問題底看法；使他注意到自己本人的個性，注意到自己個性的卑微和可恥的軟弱；使他產生了對自己本身的憎恨和蔑視。漢姆萊脫不再相信美德和善行，因為他看到自己既無能力懲罰傷風敗德的事，也不能改變美德和善行。並且：他也不再相信愛情的現實性，不再相信婦女的品格；他像一個瘋子一樣想入非非；他殘忍地親自破壞了自己和一個純潔的、美麗少女的神聖結合，而這個少女是如此忠誠、如此無辜地把一切奉獻給他，他也曾經情深意重地愛過這少女；這樣一個溫柔善良的女子，不啻是醇精、曙光和音樂做成的，而他竟這樣粗暴無情地凌辱她，好像他一

下子要斬斷世間一切足以令他回憶起幸福和美德的東西。顯然，漢姆萊脫的天性純粹是內在的，冥想的，主觀的，生來富於感情和思想的；而可怕的事變要求他的却不是感情和思想，而是行爲；召喚他由空想的世界中出來，到現實世界中去，到和他的精神氣質不相同的行動的世界中去。很自然地，從這種情況中就產生了漢姆萊脫內心的激烈的鬥爭，這種鬥爭構成了全齣劇的本質。」

漢姆萊脫的思慮是沉重的和陰暗的，他的飽經世故的理智對一切表示懷疑。人生的一切價值在漢姆萊脫的心目中化爲塵土。他自己提到這一點：「我近來不知爲了什麼緣故，一點興致都提不起來，什麼遊樂的事都懶得過問，在這一種抑鬱的心情下彷彿負載萬物的大地，這一座美好的框架，只是一個不毛荒岬；這個覆蓋衆生的蒼穹，這一頂壯麗的帳幕，這個點綴着金黃色的火球的莊嚴的屋宇，只是一大堆污濁的瘴氣的集合。」

漢姆萊脫懷疑，動搖，顯得意志薄弱，但這不是他的性格。別林斯基說得對，他認爲：「漢姆萊脫天性生來是堅強的人，他的辛辣的諷刺，他的突發的情感，他和母親談話時的熱情和機智，他對於叔父的蔑視和毫不掩飾的仇恨，——一切都證明他的毅力和精神的偉大」。軟弱不是漢姆萊脫的天性，而是他的一種狀態。別林斯基揭露了這個問題的本質，說到關於「漢姆萊脫的思想：意志薄弱，只能是他的精神崩潰的結果，而不是他的天性」。活活地折磨着漢姆萊脫的不只是周圍的環境，並且還是由於他自己無法對付這幫東西。他的意志薄弱是他經受到的最大悲劇。莎士比亞經常指出，一個人處在這種狀態是多麼苦惱。從漢姆萊脫對於自己無數次的責難中，都強烈地表示出他了解到，處在這種永遠動搖和懷疑的狀態中生活下去是不行的。應該解決「生存還是毀滅」這個問題。那末這個問題的本質是什麼，而漢姆萊脫又是如何解決這個問題呢？

#### 四

復仇對於勒赫斯和福丁勃拉是一個很簡單的問題，因爲他們兩人都把它當作個人問題來解決。漢姆萊脫對於這個問題的理解不是這樣。

漢姆萊脫性格中最重要的一個特點就是他對於概括的能力。他是一個真正的思想家。他認爲他自己家族中的不幸是一般的邪惡現象。個別的非正義的事件驅使漢姆萊脫環顧周圍，而他確信，周圍都被不義所統治着。漢姆萊脫得出結論，「丹麥是一所監獄」；當羅森克蘭茲企圖反對這個見解，說那末全世界也是一所監獄了。漢姆萊脫回答道：「一所很大的牢獄；裡面有許多監房、囚室和地窖，丹麥是其中最壞的一個。」

漢姆萊脫的憂愁不只是因爲自己的父親被兇殺，並且也因爲，克勞迪斯的罪行在這個世界上是一種平常的現象，在這個世界上，邪惡是以最複雜多樣的形式到處統治着。當漢姆萊脫對自己提出了「生存還是毀滅」這個問題的時候，他極少想到自己的父親。在這個時候他想起的是：

一人世的鞭撻和諷嘲，  
壓迫者的凌辱，傲慢者的冷眼，  
愛情被輕蔑的慘痛，法律的遷移，  
官吏的橫暴，和微賤者  
費盡辛勤所換來的鄙視……

漢姆萊脫的這些話和莎士比亞著名的第六十六首十四行詩互相呼應，這首十四行詩很可以作爲對於「漢姆萊脫」和對於這位劇作家的其他偉大悲劇的題詞：

我呼死亡，一切使我厭倦，  
眼看着有用之人被淪爲乞丐，  
無惡不作的傢伙享受無邊，  
忠誠的信仰不幸遭受到破壞，

高尚的榮譽完全被可恥地忽視，  
處女的貞操也被粗暴地蹂躪，  
完善的禮貌換來無理的排斥，  
渾身力量已被無謂地用盡，  
藝術在權威的壓迫下噤若寒蟬，  
無聊的庸醫搬弄着誤人的法術，  
真理和正義既然不能伸張，  
善良也公然遭受到邪惡的侮辱……

「漢姆萊脫」是齣社會性的悲劇。裡面的問題不只是主角對於其本人所遭受到的不義和邪惡的衝擊。這部偉大的作品的內容實際上是對於社會中的不義與邪惡提出的抗議。漢姆萊脫從一開始時就正確地理解到，他父親的被害不過是邪惡生活中被默認的一種現象。和鬼魂見面以後，得知了克勞迪斯的秘密，漢姆萊脫感歎道：「這是一個顛倒混亂的時代」。這一句生動的話很明顯地表示出一切生活都不符合他的高尚的人道的理想。

然而這還只是漢姆萊脫從他所發現的事實中做出的一半結論：

這是一個混亂的時代；真倒楣，  
而我却生來要去把狂瀾來挽回！

在漢姆萊脫的思想中，他的任務不只是要替被害的父親復仇，並且還要消滅在生活中統治着的邪惡，伸張正義，使丹麥不再是個監獄。個人復仇的任務就發展成爲社會的任務，發展成爲懲罰這個暴君和兇手所造成的一切不義的任務。這樣的任務當然不是仗劍一擊就可以解決的，漢姆萊脫也知道這一點。所以在上面所引的漢姆萊脫的感歎中，才響出了悲觀失望的調子。

漢姆萊脫在沉思默想中逐漸了解了生活，了解到他面臨着一個多麼巨大的任務。上面已經說過，漢姆萊脫的猶豫不決，缺乏行動和思慮過多表示了他的軟弱性。但是別林斯基是對的，當時他說，漢姆萊脫「在他的軟弱中也是偉大和堅強的，因爲一個靈魂堅強的人在他頹喪的時候也比一個軟弱的人在把他興奮起的時候高明得多」。這個道理，從勒赫斯的「奮起」和漢姆萊脫的「頹廢」比較之下就可以看得出來。勒赫斯顯得有精神，有力量，可是他行動起來不用腦筋，給克勞迪斯做了卑污的陰謀的工具，被指使去反對漢姆萊脫，做了陰險罪行的幫兇。漢姆萊脫不急於行動，但從沉思默想中理解了生活中重大的和複雜的問題，漢姆萊脫認識到社會生活中的不義行爲。這說明漢姆萊脫軟弱的時間同時也是他獲得重大成就的時期。不錯，這還是在思想領域內的成就，還不是行動，不過漢姆萊脫的動搖和苦惱也不是徒然的。他在尋找問題的解答：

默然忍受暴虐的命運的毒箭，  
還是對海一樣深的苦難拿起武器，  
用反抗的行爲來將它消滅，  
要怎樣做才更爲高貴？

當我們聽見漢姆萊脫說這種話的時候，他還沒對這個關鍵性的問題得到解答：忍受呢還是反抗呢？不過很明顯，問題不在於單純的復仇，而在於反對生活中的一切不義行爲。面臨着這樣一個困難和複雜的任務，漢姆萊脫就不能不有所遲延，因爲他不只是要消滅克勞迪斯，而是要消滅一切和暴君兇手相聯繫的邪惡現象。因此漢姆萊脫的動搖，其原因之一，問題不在於是否應該做，而是在於怎樣做。

因此，我們可以看到，當漢姆萊脫疑慮和懷疑的時候也完全不是徒然的。這正是他在痛苦地尋求生活的意義，尋求爲正義而鬥爭的方法和手段的時候，這正是漢姆萊脫的人道主義確定方向，和他的人道主義由抽象的理論轉變爲社會行動的時候。漢姆萊脫王子由此而成爲對同樣的問題尋找答案的人民的思想感情的代言人。所以莎士比亞着重地指出，人民愛戴漢姆萊脫。當克勞迪斯蓄意排除這位王子，對他加以迫害

的時候，也每每想到「庶民羣衆」對於漢姆萊脫的愛戴。

漢姆萊脫從來沒有直接提到過他和人民的關係。但他所憎恨的生活中的一切禍患正是人民所遭受的苦難。莎士比亞的悲劇「漢姆萊脫」正是對於人民生活的權利，對於配得上稱為人的生活的權利底戰鬥的宣言。

漢姆萊脫認為最可怕的一種邪惡現象就是不只是從肉體上毀滅一個人，並且從精神上毀滅了他。漢姆萊脫做爲人道主義者，認識了人生的高尚價值，可是同時在他看來，現實又使人變得塵芥不如。

「一個人是多麼了不起的一件傑作！——漢姆萊脫感嘆說道。——他的理性多麼高貴！他的能力多麼廣大！他的儀表和舉動多麼深刻和優美！在行爲上多麼像一個天使！在智慧上多麼像一個神明！真是宇宙的精華！萬物的靈長！可是在我看來，這個泥土塑成的生命算得了什麼？人不能使我發生興趣；不，女人也不能……」

漢姆萊脫爲什麼對人們表示失望呢？首先是母親的行爲刺激了他，因爲他母親給丈夫送葬時穿的那雙鞋子還沒有穿破，她就穿着那雙鞋子去改嫁新夫了。刺激漢姆萊脫的還有他的叔父，爲了篡奪王位居然殺害自己的親兄。漢姆萊脫看不起那「無事忙的丑角」普隆涅斯，他斷定了過去的朋友羅森克蘭滋和基騰史登的不忠實，他們完全是照了克勞迪斯的命令來行事。甚至我菲莉霞也在無意中做了漢姆萊脫的敵人的幫兇，她被利用來試探王子的意圖。

幾乎所有爲漢姆萊脫知道的人，都有意無意地成了罪惡的幫兇。只有霍拉旭一個人不屬於這個罪惡的世界，所以漢姆萊脫和他保持了友誼，但仍然沒有把自己的全部思想信託給他。

漢姆萊脫反對克勞迪斯，並且反對那些甘願或因偶然的環境關係而做僭王的幫兇的人。他不單是爲了仇視這個世界而鬥爭，而且是爲了一定的理想而鬥爭。這個理想就是要實現真正的人，能够真正成「萬物的靈長」，「宇宙的精華」的人。

## 五

思想與意志，希望與實現之間，理想與實現之間的混亂構成了漢姆萊脫精神悲劇的頂點。但是漢姆萊脫的個性發展並不停留在這上面。別林斯基正確地描繪了漢姆萊脫性格發展的特點，將它列爲辯證的三個階段。漢姆萊脫發展的第一階段是「幼稚的和諧」，由於自己對生活的無知而產生的對生活的和諧的感覺。然後到了「崩潰」的時期，進而是「不和諧與鬥爭」的時期。正如我們所知道的，這是漢姆萊脫最苦惱的時期，這是懷疑與探求的時期，然而他並不是徒然的，正如別林斯基認爲他創造了「必須的條件，以便轉入勇敢的自覺的和諧底階段……」

漢姆萊脫在進行自我鬥爭以及和敵對環境作鬥爭的過程中，在克服着自己的弱點。他找到了明顯的目的性和從事鬥爭的正當理由。如果像許多人認爲的那樣，漢姆萊脫是一個性格軟弱的人，他絕不可能戰勝自己的懷疑和動搖。漢姆萊脫的力量表現在他分析自己的時候底勇敢和無情的態度上，表現在他對自己的嚴格要求上。

漢姆萊脫的性格，從開始到結束，表現在他所有的行爲上。衛兵害怕鬼魂，而他却勇敢地地和鬼魂見面。知道父親屈死的秘密和擔負起復仇的責任以後，漢姆萊脫斷然地割斷了往時的生活方式。他和我菲莉霞分手，是因爲他惟恐跟她的關係會妨害他履行自己的責任。爲了確定僭王的罪行，他採取了一系列的措施：假裝瘋顛，並用自己奇怪的舉動去引起克勞迪斯的恐慌；佈置演劇，使演劇做成對於僭王的「捕鼠機」，迫使他當衆承認自己的罪行。不錯，漢姆萊脫看見克勞迪斯在祈禱的時候並沒有殺死他，因爲在這種時候處罰兇手還不算徹底報仇。漢姆萊脫希望在克勞迪斯從事什麼邪

惡行爲的時候碰上他，讓他和他的罪孽一齊滾進地獄。漢姆萊脫刺殺了躲在幕後的普隆涅斯；他本來是預計要刺殺僭王的。漢姆萊脫打發了羅森克蘭滋和基騰史登代替自己去送死。漢姆萊脫接受了勒替斯的挑戰並且和他比劍。所有這些事實都證明漢姆萊脫完全不是缺乏行動的人，他在劇中不但是最有思想的角色，並且還是最有行動的角色。漢姆萊脫的思想和行動曾經長時期處於混亂狀態，他自己也不能不承認這一點，所以說：

決心的天然的色彩，  
被思想蓋上了一層慘白。

但是漢姆萊脫的意識中發生了轉變。這個轉變是逐漸的。漢姆萊脫看到那般家次積極佈置作惡的計劃，這是促使他轉變的決定性的因素，他料想到，僭王爲對付演劇中的「捕鼠機」，一定會設下圈套來暗殺他的生命。羅森克蘭滋和基騰史登奉命將漢姆萊脫「護送到英國去」，他當然不能束手待斃。因此漢姆萊脫決定了採取行動：

讓開砲的人給砲轟了，  
給他們開一個玩笑；  
我要比他們埋藏的地雷埋得更深，  
把他們轟到月亮上去，這才是  
將計就計，多麼有趣的事情。

當漢姆萊脫看到福丁勃拉斯的挪威軍隊行進的時候，他的決心更加成熟了。

爲什麼還在空談「應該這樣做」，  
我既然有理由，決心，力量和方法，  
就可以動手。

他斜眼看到福丁勃拉斯軍隊的榜樣：

爲了博取一個空虛的名聲，  
兩萬人面臨着死亡前進，  
他們視敵如歸地走向墳墓，  
原來是爲了一小塊地方作戰，  
那裡還不够埋葬這樣多的死者？

和這種情形相比，漢姆萊脫有的是高尚的目的；即使爲了達到這個目的需要使用暴力，現在也不能阻止他了：

哦，從今以後，在我的思想中  
要充滿了血，否則不值一文！

漢姆萊脫獲得了鬥爭的力量，他充滿決心地去迎接任何危險。「……隨時準備着就是了」，——他現在這樣說。關於漢姆萊脫性格發展的這個時期，別林斯基寫道：「漢姆萊脫已經不是軟弱的了……他的鬥爭正在宣告結束；他已經不在尋求決斷了，而實際上在決定着，他從此不再暴燥了，不再對自己作內心的爭執了，只剩下一種憂愁，就是在這個憂愁中也顯出安靜，預示着一個新的更好的安靜」。

漢姆萊脫把握了自己，獲得了思想和意志中已經失去的和諧，但這不是由於對生活無知的「幼稚的和諧」，而是「瞻前顧後」的、思想成熟的和諧。然而憂愁並沒有離開漢姆萊脫，我們也不應該忽視這一點。難怪一位理論家對這種解釋——「莎士比亞的漢姆萊脫，不但是欠缺了丹麥王子原有的憂鬱病，也欠缺了王子本身的特點」——早就加以諷刺了。

## 六

憂鬱的丹麥王子有一個幾乎和他同樣有名的同道，而且也是由天才的創造性的想像所製作出來的。這就是塞萬提斯小說中的主角，愁容騎士，著名鄉紳拉曼却之吉訶德先生。屠格涅夫把這兩個作爲永久典型的形象作了一番比較，這是對的，雖然我們並不完全同意他對於漢姆萊脫的評價，首先是不能接受他關於漢姆萊脫的利己主義的看法。

漢姆萊脫，正如吉訶德先生一樣，是爲消滅世間所有的邪惡底高尚願望所推動，他們兩人都曾經長期生活在書本中間，和實際上的現實生活是衝突的，原來現實生活不符合他

們的理想。他們二個同道由於憎恨一切邪惡，就誠懇地希望能把生活改變得更美好。可是吉訶德先生不過是虛擬自己的敵人，而漢姆萊脫則真正是與現實的敵人打交道。吉訶德先生對於一切生活中的問題只有一個決斷：戰鬥。因此他一會兒挺身去攻擊羊羣，一會兒又去和風車作戰，他是慫恿得像他那枝想用來樹立人間正義的雄赳赳的長柄矛一樣。然而不止一次，他對人家不但是沒幫到忙，常常弄到自己挨打還不說，並且反而惹得別人也遭殃。但人們還是不能不愛這位魯莽的遊俠騎士，愛他的光明磊落、正直和勇敢。他始終沒有達到自己的目的，而其所以達不到目的是因為他缺少了一種最重要的品質：對於現實的感覺，知識和理解。

漢姆萊脫對這種感覺達到最高的程度。這種敏感的天性是漢姆萊脫的長處，也是他的短處。那位西班牙鄉紳絲毫沒有注意到他所處的是那樣的環境，而在漢姆萊脫則對其周圍世界却分析得如此精密，一個因魯莽而失事，一個因過分細心而猶豫不決，我們得預先說明，在這裡討論的是「漢姆萊脫式」的漢姆萊脫，經歷着內心的鬥爭而與世界不和諧的漢姆萊脫。

然而漢姆萊脫到底完成了復仇的責任，他的躊躇延緩，實在是使他付出了太大的代價：他自己也做了敵人陰謀的犧牲品。漢姆萊脫總算是在自己死前的一刻間達到了殺死克勞迪斯的的目的。這樣就發生了一個問題：漢姆萊脫那樣做究竟有沒有解決他給自己提出的「最高任務」呢？他有沒有消滅他所反對的邪惡呢？他有沒有解除壓迫的凌辱，傲慢者的冷眼，法律的遷延，官吏的橫暴，微賤者費盡辛勤所換來的鄙視？

漢姆萊脫相繼除了幾個壞人——普隆涅斯，羅森克蘭滋和基騰史登，勒替斯，克勞迪斯——所有這些傢伙都是罪惡的同謀共犯。可是他對於邪惡的本身有沒有斬草除根呢？漢姆萊脫是不知道的，也缺乏信心的。他臨死時還明白，應該做的事並沒有做完，所以遺言霍拉旭，將他——漢姆萊脫的鬥爭事蹟昭告世人：

冷痛呼吸在這冷酷的世界上，  
替我傳述我的故事吧。

「在這冷酷的世界上」——這就表示，漢姆萊脫知道，他雖然為了改變這個世界而和克勞迪斯鬥爭過，但是這個世界還沒有改變。漢姆萊脫只是成功地完成了他的一部份任務：對這個惡人施行報復。但是漢姆萊脫知道，他的鬥爭和苦難並非徒然。所以他遺言要傳述自己的故事，並非他想沽名釣譽，而是希望他的鬥爭能夠有助於別人。他在身後留下了教訓和實例，而不是榜樣。

漢姆萊脫所以不能完成自己重大的任務，是因為他雖然在許多方面和吉訶德先生相反，但却有一點跟他相同。正如那西班牙的遊俠騎士一樣，漢姆萊脫也給自己提出了一個恰好相似的任務，就是要徹底改變生活。而他們兩人都想一個人去完成這個任務。對於拉曼却的鄉紳還不難理解：他是一個瘋子，雖然他的瘋狂是高貴的（他因熱中於行俠而發狂）。

漢姆萊脫，雖然不像吉訶德先生那樣地魯莽，但當他也像吉訶德先生那樣決定面對面地去反對社會的一切不義行為的時候，也同樣是輕率行事的。不待證明，像這樣的任務不是一個人擔負得了的，不管他有多麼偉大；這種任務只能由人民去完成，並且還須具備一定的歷史條件。

在莎士比亞時代人民的起義不止一次地震動了英國。這個有沒有反映在這部悲劇裡呢？或者說，提出漢姆萊脫與人民之間的關係這個問題會不適當嗎？不，這個問題的提出完全是正當的，人民的問題貫串在莎士比亞所有的創作中，也反映在「漢姆萊脫」這個劇本裡。在這個劇本裡表現了人民。人民不但在厄耳錫諾城堡的牆外起哄，並且打入宮門，威脅到國王本人。

人民的不滿達到極點，有足够的火種可以爆發起義；這個火種就是勒替斯的煽動。他由法國回來，要為自己的亡父報仇。勒替斯率領起義人民打入宮門。下面就是一個恐慌的侍臣所敘述的洶湧的人民的巨浪：

海潮湧過了堤岸，  
浸吞着平原，那凶猛的來勢還比不上  
年輕的勒替斯，率領一羣暴民，  
打敗了你的衛士。叛衆稱他為主上，  
好像這世界才開始一般，  
忘記了古代，不懂得習慣……

莎士比亞表示出，人民已經準備好起義了。需要的僅是能夠領導起義的領袖。勒替斯利用了這個醞成熱的局勢，但不是為了人民的利益，而是為了他私人的目的。國王順利地避開打擊，將勒替斯的怨忿轉移到漢姆萊脫身上去。勒替斯和國王妥協以後，就勸告起義者退出城堡。起義就毫無結果地結束了。

莎士比亞表示過，漢姆萊脫對國王的仇恨不是孤立的；人民可以支持他去反對克勞迪斯，但是漢姆萊脫寧願孤立作戰。

這裡揭露了悲劇最重要的一面。漢姆萊脫和人民的理想是一致的。漢姆萊脫所進行的鬥爭符合人民的利益，然而王子雖然知道了解在「生活重擔」下呻吟着的普通人民的痛苦，但和他們仍然有很大的距離。漢姆萊脫甚至想也想不到，他的最大的弱點就在這裡，但是現實主義者莎士比亞的偉大天才曾經猜想到這一點，並且當作悲劇提了出來，因為漢姆萊脫悲劇性的社會歷史根源就在他的脫離人民。漢姆萊脫也不能不是這樣。這是時代使他如此的。當時使人民與先進思想構成不可戰勝的聯繫，這種歷史條件還不存在。

漢姆萊脫的形象是那些先進人物的藝術的概括，典型的體現。這些先進人物熱心地尋求解放人類，脫離壓迫的方法和手段，但由於歷史條件的限制而沒有找到。然而他們和社會的邪惡現象是不調和的，他們的尋求底本身就是對社會非正義的反對行動。漢姆萊脫以他敏銳的思想去探索真理，並且手執寶劍去進行鬥爭。他在勢力不均的鬥爭中倒下了，但不是徒然的，他留下了一個與邪惡不妥協的榜樣。

在埋葬漢姆萊脫的時候表現了深刻的意義。福丁勃拉斯命令以軍人的禮節來對待近世的王子。對於福丁勃拉斯來說，漢姆萊脫只是一個王子，但是我們認為，在解放人類的光榮的戰爭中漢姆萊脫的確是一個軍人，一個戰士。

## 七

像「漢姆萊脫」如此豐富的作品，在這樣一篇論文裡很難把它的內容說得詳盡，我們不得不只限於分析一些基本的、主要的觀點。但是，如果我們連這部作品藝術的特徵都不去試圖說明——即使是簡要的闡明——那麼也是不正確的。

莎士比亞是現實主義藝術家。歌德寫道，「他（莎士比亞——作者註）的作品底偉大的基礎就是真實和生活本身；因此他所寫的一切都顯得如此實在和有力」。在「漢姆萊脫」一劇中，莎士比亞的現實主義達到了最高峯。

莎士比亞的現實主義首先是表現人們的性格。莎士比亞的人物都有顯著的個性。這位作家是個時代的巨人，而「這個時代正需要巨人，而且也產生了在思想、熱情和性格上相稱的、又是博學而多方面的巨人」。正如普希金所指出，性格的多方面構成了莎士比亞藝術方法底最重要的特徵。莎士比亞的人物是「有生命的，充滿着多種情慾，多種缺陷的人」。莎士比亞的一些人物形象，都是深刻的典型，同時又是個性化的。每一個人物都有自己的特點，不可能彼此混淆。莎士比亞戲劇中的「每一個人物都有愛，有恨，有悲哀，有歡樂，但是每一個人物都按照自己的方式……」。

莎士比亞的現實主義底重要特徵是在發展中去描寫性格

。正如普希金寫的，「在觀眾面前，不同的環境發展了它們多樣的和多面的性格。」

普希金說莎士比亞的廣泛和隨意的筆法。這種廣泛，幅度，表現在各方面。劇本的情節，在實質上，把握了全部的人生，而不是一部份！廣泛地涉及了社會的各個階層：國王，宮庭貴族，侍從，學者，藝人，普通人民。讀者 and 觀眾都會得到這樣一個印象，就是覺得他看到了整個國家，同時又看到了每一個個別的人。

結構的廣泛是表現在它的情節在基本上是悲劇的，而又包含了喜劇的成分。悲劇和喜劇成分的結合一般地是莎士比亞的特點。在他的一些劇本中，從偉大的事物到可笑的事物，實際上，只有一步之差。莎士比亞運用這些不同成分的混合，而達到了巨大的生動的說服力，摒除了任何裝腔作勢和矯揉造作。

莎士比亞一方面是現實主義，一方面又在他的悲劇情節中引用了幻想的成分（漢姆萊脫亡父的鬼魂）。但是，應該注意的是，對於莎士比亞時代的人來說，這並不是什麼幻想。那時人們相信神怪，對於莎士比亞劇院的觀眾，鬼魂的出現只是有些可怕，却完全不當作是虛構的。在現代人的意識中，就不會把鬼魂當作真實的東西。關於這個問題，勒辛寫道：「古代的人都相信神怪。因此古代的戲劇詩人有權利利用這種信念；如果他們有人描寫世間以外的人物，我們也不應該根據我們比較開通的觀點去反對它。」勒辛進一步指出，如果作家描寫了相信神怪的人物，那麼他有作為藝術家的權利來利用這一點，「……不管我們在日常生活中相信什麼，他（劇作家——作者註）能夠和舞台上使得我們相信他願意描寫的東西。」

勒辛正是舉莎士比亞為例子：「看見他的『漢姆萊脫』一劇中鬼魂出現，使人毛骨悚然，不管相信不相信精靈的人，都不能無動於衷」。勒辛指出，把莎士比亞的鬼魂和伏爾泰的悲劇『賽蜜拉彌德』中的神怪比較一下，後者的幽靈「只是為了聯系劇情而使用的詩的筆法；其本身不大使我們感到興趣。相反的，莎士比亞的神怪實際上是一個劇中人，我們都很關心他的命運；他引起我們的不只是恐怖，並且是同情。」伏爾泰用哲學的方式思考，「而莎士比亞更着重在詩情上思考」，這一點，在研究『漢姆萊脫』中的鬼魂問題時不能忽略。

莎士比亞悲劇中的語言具有特殊的重要意義，因為，正如歌德曾正確地指出，「莎士比亞用了生動的語言來使人感動」，莎士比亞的語言也如同他創作中的其他組成部分一樣，極為廣泛。我們在其中可以發現高雅的詩句，也可以發現最粗俗的散文；有深刻的哲學論調，也有市井俚語；有情感的語言，也有事務性的語言。每一種情緒的狀態，每一種思想，都有它最適合的語言形式。莎士比亞人物的語言沒有什麼矯揉造作。如果語言被寫成咬文嚼字，例如，像普隆涅斯說的話，那就恰好適合這種人的性格。這部悲劇中人物說的話一般地適合他們的性格，觀點和處境。論及法國古典主義作家的悲劇中所特有的誇張的口氣時，普希金指出，莎士比亞沒有這個毛病，「……如果莎士比亞悲劇中的人物描寫像馬夫一樣，這也不奇怪，因為我們感覺到，就是高貴的人物也不能不像普通人一樣表示普通的概念。」

莎士比亞的人物不只是說一些具體的事實和情況，並且也表示自己處世的態度，自己對於事物的觀點，自己的感覺，普通劇中人物的發言，我們走進了他們的內心世界。關於莎士比亞戲劇中語言的作用，歌德寫得非常好；「不錯，我們可以按照性格的輪廓來塑造某些形象，但只有通過語言的連貫性我們才能知道人物的內心；這就似乎要使所有人物的

交談都能準確，不致令我們有任何不明白和懷疑的地方。在這一夥之中有英雄也有無名小卒，有紳士也有奴僕，有國王也有使者；在這一方面次要配角有時表現得比主要人物更為活動。凡是世界上發生重大事變時傳佈中的一切東西；凡是在緊急關頭隱蔽在人們心坎上的一切東西；凡是懦弱地緊鎖和埋藏在靈魂深處的一切東西——在這裡都自由自在地體現出來；我們認識了生活的真實，但我們却不知道究竟是那種樣子。」

統一性和多樣性——也許就可以簡要地概括莎士比亞創作方法的特點。在他的作品中一切都具有內在的調和，一切都服從於一定的藝術目的，而這個目的非常廣泛：完滿地描寫生活的圖畫，全面地反映各種人物，揭露每一個人物的內心。

莎士比亞並不給自己規定直截了當的說教式的任務。他的藝術和任何的教學法不同，它並不用來證明這個或那個論題。我們所討論的悲劇就不能歸結為任何狹隘的公認的『思想』。在最具悲劇性的緊張時機中的一段生活——這就是『漢姆萊脫』的思想。因此我們對於這個悲劇的分析就不應歸結為有限的結論，相反的，應有更廣泛的解釋，要包括情節、性格及其相互衝突等各個方面。

在結束時必須指出，正如莎士比亞的其他某些作品中一樣，我們在『漢姆萊脫』中也可以遇到那樣的情形，就是普希金一方面崇拜着這位英國劇家的偉大，一方面却不能不指出他『作品中的不平衡，不細心和畸形的現象』。

『漢姆萊脫』一劇中有一些細節顯然有矛盾，只能解釋為作者的疏忽，或者是在我們以前的版本不完善的結果。例如，關於漢姆萊脫的父親逝世時他本人在那裡的問題。可以認為，是在威登堡，他在那裡的大學求學。如果這樣，就不符合王子的年齡，他那時是三十歲了。在那個時候，人們進大學的年齡是十六歲，到二十歲就已經畢業了。更引起猜測的是漢姆萊脫此時在劇中和霍拉旭會面。他們是大學的同學。他們的會見是在分別兩個月以後，可是漢姆萊脫似乎對他的朋友很不了解，好像不見他有幾年了。漢姆萊脫和羅森克蘭滋及基騰史登會面時也是這樣。

在悲劇中這種不清楚的地方略有幾處。當我們在舞台上看過這悲劇時，那些缺點完全不顯著，只有在細心閱讀之下才會發現。所以這還不關重要。歌德分析了莎士比亞類似不準確的地方，指出對這種問題應有的看法：「一般地說，莎士比亞對他的劇本幾乎不大考慮到它們會印成書本，擺在讀者面前，以供考據和比較；他寫作的時候，更注意的是看見他們面前的舞台。他在他的劇本中看見的是某些活動的和生動的事物，在觀眾和聽眾的面前迅速地湧現在舞台上，絕不會引起什麼吹毛求疵的批評；因此他唯一的任務是在一定的時間內呈獻出最鮮明和最有效率的東西。」

要理解『漢姆萊脫』一劇的意義，絕不可用刻忽略這部作品的詩意，作者把有關人生根本問題的深刻思想體現在充滿了莊嚴的美感形式當中。這不是外表的美，而是表現在具有巨大感受力的形象當中的、真實的美，而這就構成了莎士比亞偉大作品的不可朽意義。



祝敘別遊藝晚會演出成功

把健康文娛帶到羣衆中去

王兆璇 賀



商

業

介

紹

# 集 志 公 司

新嘉坡梧槽律門牌一百一十一及一百一十一號  
專營各種汽車及油屎車機件什品出口入口商

## CHEAP CHEE CO.,

IMPORTERS & EXPORTERS OF MOTOR SPARES  
& ACCESSORIES SPECIALISE IN PERKINS  
DIESEL ENGINE PARTS.

110 & 111, Rochore Road, Tel: 34702 & 24438  
SINGAPORE.

# 金 盛 芳

新嘉坡文達街十九號

“OENTAH”：號掛報電 二九六八七及一九六八七：話電

營業部  
吧東煙絲  
各種土產  
出入口商  
代理船務  
承辦樹膠  
歐美什貨  
什產八九

## KIM SENG HONG

19, BOON TAT STREET,  
SINGAPORE. (S. S.)

TEL. No. 78691 & 78692  
Cable Add: “OENTAH”

IMPORTERS - EXPORTERS  
SHIPPING AND COMMISSION AGENTS ETC.

# 司公限有和仁

號九十街達文洲星

Jin Hoe Co., Limited.

19, BOON TAT STREET, SINGAPORE.

P. O. Box No. 2408

Telegram: "JINHOCO" "OENTAH" SINGAPORE

Telephones: 72995, 78692, 77980.

Head Office: KUCHING

Branches: SINGAPORE, SIBU, MIRI.

總經理：蔡肅仁

# 輸運司公居

號七十二街立披坡加新

五二〇八七：話電

KEE & CO., TRANSPORT SERVICE,

No. 27, PHILLIP STREET,

SINGAPORE.

TEL: 78025

蔡注主

Chua Choo Choo

**鞋膠標箭**

鞋等平  
地里高  
鞋連美  
鞋步健

用探衆皆·界働勞·界生學\*  
用耐証保·美堅地質\*  
心信具請·顧光君請\*

品出司公限有廠鞋華新

新加坡文達街

南方飽檔

# 新亞洋服

星洲大坡文達街門牌十六號

(即福建會館附近)

## SIN AH TAILORS.

No. 16 BOON TAT STREET,  
SINGAPORE.

本號專辦綢緞  
呢羽歐亞布疋  
巧製中西時麾  
服裝裁剪合度  
保君滿意價格  
從廉諸君光顧  
無任歡迎

# 達利有限公司

新加坡中街三十六號

電話：七九四一三

電報掛號“TATPROFITS”

信箱：一七五二

## Tat Lee Company Limited

(INCORPORATED IN SINGAPORE)

Registered Office:- 63, MARKET STREET,  
SINGAPORE-1.

Telephone No. 79461 - 3.

P. O. Box 1752

Cable Add:- "TATPROFITS"

# 永和餐室

新嘉坡文達街門牌十二號

電話：七二八四三

## ENG HOE RESTAURANT

No. 20, BOON TAT STREET,  
SINGAPORE.

TEL: 72843

# 巴西班讓有限公司

工廠及辦事處

新嘉坡吧西班讓路九百四十六號

電話：六三六八

本廠設備  
新式快捷  
機器承做  
各種木器  
窗門傢私  
各式樓板  
花樣及建  
築用具等

## Pasir Panjang Woodworking Factory Ltd.

Office & Factory: 946-C, Pasir Panjang Road,

SINGAPORE, 5.

Phone: 63638

Fully equipped with the latest machinery for  
joinery, furniture and teak parquet flooring.

# 賣鷄飯

# 金 協 利 有 限 公 司

三四四五八 二四四五八 一四四五八：話電 三三九牌門律崗籠實坡加新：行總

## KIM HIAP LEE COMPANY LTD.

(INCORPORATED IN SINGAPORE)

933, SERANGOON RD., SINGAPORE. 12. Telephone Nos. 85441 85442 85443

Cable Add. "HIAPERECT" SINGAPORE. 號掛報電 P. O. Box 1613 箱信

廠分濟民利  
(二一二甲六馬多巴) 話電

廠分律文佛柔  
九〇二：話電

廠分鄰不冷加  
八三九四八：話電

廠壹律崗籠實  
一四四五八：話電

### Hock Seng Teck Sawmill Co., Ltd.

Jalan Wayang, Kota Tinggi, Johore.

Telephone No. 37

### Nanyang Sawmill Co., Ltd.

9¼ Milestone, West Coast Rd., Singapore.

Telephone No. 63905

### 司公限有鋸火德成福

七三：話電 宜丁打高佛柔

### 司公限有廠木鋸洋南

久須個九讓班實巴洲星

五〇九三六：話電

祝叙別會演出成功

向 羣 衆 普 及

向 羣 衆 提 高

一羣文藝愛好者 敬賀

# 我們的感受 · 編委 ·

像往年一樣，我們華中師生在臨別之前都舉行了敘別遊藝晚會，同時，爲了紀念這樣的一個晚會，每年在演出時都照例編印一本特輯。作爲這本特輯的負責人，我們都是一羣在學的學生，談經驗，當然是無從談起，不過，值得慶幸的是：我們還有一股年青人的工作熱情，也許正是這股熱情，促使我們接受了這一項繁重的工作。

工作是難免會碰釘子的。正是無數的釘子，使人們從無知逐漸學到一些知識。一開始，我們就是抱着這樣的態度的。特輯就要與讀者見面了，在這個時候，談談工作中的一些感受，也許不會全無意義吧。

首先，是稿件問題。稿件的來源是一個問題，而被認爲是「適用」的又是一個問題。我們所指的「適用」，不僅包括編委，也包括學校和政府當局。我們的校長不止一次勸導我們：敘別遊藝晚會特輯，主要是登載有關敘別的稿件以及節目的介紹。不過我們認爲既是遊藝晚會的特輯，刊載一些有關藝術問題的稿件，應該是被允許的。儘管這樣，部分的稿件還是由於所謂「離題」及其他原因，只好割愛了。我們謹此向有關的同學致以歉意。

其次，是校對問題，出版刊物的校對在出版工作中具有重大的意義。過去不少的刊物，在這方面並沒有給予重視。常常由於校對工作的粗心大意，以致使文章部分「差之毫厘，失之千里」，令讀者莫明其妙。在這次編輯工作中，雖然我們盡能力細心校對，但由於時間的逼促，致使我們常常感到心有餘而力不足，錯誤之處，自當難免，這只好求諒於讀者諸君了。

末了，我們對正副校長，李訓育主任在百忙中爲我們寫稿、題字、看稿，一併致崇高謝意。

## 鳴謝

此次敘別會演出，承蒙各文化團體惠借道具，服裝等物，致使演出獲得成功，特申謝意。

又，此次出版演出特輯，蒙各商翁惠登廣告，隆情厚誼，不勝感激。謹此致謝。

華中敘別會籌委會啓



## 華僑中學畢業班

叙別遊藝晚會演出特輯

---

出 版：鄭 安 俞

編 輯：特 輯 編 委 會

承 印：興隆印務有限公司

日 期：一九六一年十二月廿二日

---

封面設計：青木