戲劇研究

1

南洋大學戲劇會

一個有錢人家

劇作者：林晨

演出者：藝術劇場

演出日期：1961年6、7月間

演出地點：維多利亞戲院

劇照攝影：黃克

徵稿簡約：

一　本刊園地公開歡迎會友、師長、全學及社會人士投稿，熱烈徵求下列稿件（若係譯稿請附原文）：

1. 劇本（創作、改寫、翻譯）
2. 戲劇理論
3. 劇評
4. 劇作者評介
5. 舞台技術研究
6. 其他文娛活動（如舞蹈、音樂、電影、美術等）之作品

二　來稿務請用稿紙繕寫清楚，並勿兩面寫。

三　來稿請註明作者之眞實姓名及通訊地址，發表時筆名聽便。

四　來稿如不刊用，若附有退稿郵票，則負責退還。

五　本刊對來稿得斟酌修改，若不願被修改者，請于來稿時聲明。

六　來稿發表後，即滙寄稿費。

七　請勿一稿再投

八　來稿請逕寄至南大戲劇會「戲劇研究」編輯部收或直接投入南大圖書館信件發處之本會信箱。

附地址：The Dramatic Society of Nanyang University C／o Nanyang University, Jurong Road, Singapore 22

戲劇研究

創刊號 1961年10月11日出版

新刊新語

序一……南大副校長 2

序二……文化部長 2

說在前頭的話……本會 3

戲劇理論、批評

有關劇評的幾個問題……陶熊 4

舞台劇改編電影的問題……易水 6

戲劇性……劉仁心譯 7

評劇本「一個有錢人家」……米然 9

演員的通病……巴禾 11

談「水鄉吟」……小龍 15

劇力萬鈞的「清明前後」……李曉虹 17

劇院介紹

在藝術劇院的兩個晚上……信良譯 18

舞　蹈

論「土風舞」與「芭蕾舞」……方思譯 13

劇　本

潮來的時候……征雁 23

臨時抱佛脚……王里 29

文娛通訊……諸家 34

1860——1904

契訶夫爲俄國著名小說家、劇作家。馳名劇作有多幕劇：伊凡諾夫、海鷗、萬尼亞舅舅、櫻桃園、三姊妹等；獨幕劇：蠢貨、求婚、紀念日等。

藝術劇院創辦人之一丹欽科說：「他的天才，需要用一個新的而又特別的演出方法把他的劇本來處理，才能光大。」

序一

南大副校長

莊竹林博士

戲劇爲最能反映人生，批評人生，影响人生的一種藝術形式。

本邦文化工作者，極重視這一藝術形式，在戲劇界人士努力推動之下，每年都有成績輝煌的演出。同時培養了不少戲劇工作者，教育了成千成萬的觀衆。

今天，本大學戲劇會又創辦了多年來所渴望的一個定期的戲劇刊物。以後，本邦戲劇工作者們，可以在這裡，記載工作經驗，發表劇本創作，建立公正而嚴謹的批評與研究理論了。

本人對本大學戲劇會今後的希望有三點：

一、展開系統的研究。

一種藝術的學習，都有一定的步驟和程序。如舞蹈，音樂，美術等，都可以按步就班地訓練，使在規定的年限中，達到一定的水準。

本邦既無戲劇專門學校，戲劇工作者又多是業餘的。因此，他們的成就，多憑自己研究和實際工作經驗而來。至於訓練人才的方法，並無一定的程序。同學們如能對各種戲劇理論加以研究，整理，參考先進國家的戲劇學校教程和實習步驟；不難創立一種適用於本邦的，訓練戲劇人才的新體系。

二、加强戲劇界的聯系

戲劇會既擬於最近舉行座談會多次，深望同學們通過座談會和刊物的聯系，與戲劇界人士多多接觸，交換經驗，討論問題；如此，則對於推動劇運，當可大有裨助。

三、提高戲劇水準

戲劇會成員，大多來自各中學戲劇會的活躍份子。對於戲劇算是有了基本的認識。大學生活中，成員的流動性不太大，四年的時間也不算短；若能在原有的基礎上，加以深入的研究，當能提高目前的水準。

總之，戲劇會同學熱誠有餘，經驗不足，未來的種種工作，還要戲劇界先進們，多多提供意見，隨時予以指導。

同學們更應虛心學習，不斷努力，以期有一天在本邦的劇壇放一異彩。

序二

文化部長

拉惹勒南先生

我極樂意爲貴會刊物「戲劇研究」寫這一篇序文。這有兩個原因：第一，它是本邦致力於促進戲劇藝術的唯一刊物；第二，作爲一個對於本邦人民富有藝術潛能的堅信者，凡屬提高藝術水平和鼓勵創作活動的一切努力，我都一致歡迎。

由於近年來藝術活動浪濤洶湧的表現，我對本邦人民藝術潛能所懷具的信心已被証明絲毫沒有錯置，現在，不再有人敢用過去的口吻來嘲笑新嘉坡，說它是一個文化沙漠，在這裡能夠隨時找到觀衆的唯一藝術僅是生財藝術。

近來本邦文化活動的甦興是我們尋求一個共同國家意識的主要部份。這雖然涉及我們社會中的政治和社會意識形態的變革，但這些祇是屬於物質上的上層建築，祇是建國的枯乾骨架而已。要這枯乾骨架有蓬勃生氣，我們便需要血液與肌肉——我們在情感上對我們的同一性的自覺。這可更適當地由我們本地的詩人，畫家，及劇作家來供應之。政治家是從事探索興邦建國的非情感的上層建築，我們的藝術家却把它加上情感體驗的血與肉。

因此，在我們尋求建立一項共屬一體與共同命運的意識的全國性努力中，戲劇可能是一個寶貴的盟友。我願坦白承認，我們的藝術家尚未達到技術上與創造上的高度水平，以保証戲劇能夠對本邦人民發揮最高作用。但這並不是要我們的劇作家和演員們志喪氣餒。倘若貴刊能夠協助向我們的演員和編劇家灌輸眞正戲劇的技術與精神，使他們有更深刻和更廣泛的認識，那便充份証明你們大胆出版這種刊物的努力幷非徒勞的。

說在前頭的話

「戲劇研究」出版了！這與其說是我們的努力，毋寧說是戲劇界前輩，朋友們給我們的鼓勵，鼎助和匡導所致。

「戲劇研究」是大家共有的刊物。大家都有這樣的同感：當着戲劇藝術追波趕浪的時日，戲劇刊物的出現是必要的和自然的。

「戲劇研究」承認戲劇藝術的社會的和人生的作用，是有機的藝術形式。

「戲劇研究」重視戲劇理論與戲劇實踐的相成並進的事實，歡迎戲劇評論、介紹、舞台美術、劇本寫作，還有文娛通訊，以及綜合組成戲劇藝術形式的其他宗質的藝術形式的文字。

「戲劇研究」主張在「事業上取交益的提携，言論上取友道的商榷。」

「戲劇研究」之茁長、開花、結實、靠大家流汗勞動，辛勤耕耘。

南大戲劇會

有关劇評的几個问題

——陶　熊——

一　劇評者的責任

劇評者是戲劇和觀衆之間的一座橋樑。他一手拉着戲劇，一手拉着觀衆，使他們之間永遠互相了解，永遠互相帮助地前進。

劇評者領導觀衆走向戲劇更深刻的意義中去。同時，也用很嚴肅和很公正的態度，善意地把劇中眞善美的一部份解釋給觀衆，使觀衆接受；相反地則使他們拒絕！

一個戲劇的演出，必定有劇作者的劇本，它經過導演的處理，始能具體地表現在舞台上和觀衆前。所以，一次演出就必定有着劇作者和導演者的思想。他們的思想通過戲劇形式表達出來，而大多數觀衆是憑着自己的直覺去接受其中的一切；有些甚至是盲目地去接受其中的意識，或盲目地崇拜其中的人物，也有些觀衆是下意識地接受了劇中的暗示。甚至被作者濃重的筆觸所感動。無條件地，也是盲目地去達到了劇作者的目的。這時，劇評者的責任是多麼大！他必須客觀地指出，這劇中是否有毒素，是否是劇作者站在一個錯誤的觀點上才發出這樣的謬論。或是導演者的着重點弄錯了，他把劇中的正主題忽略了，而去加重了劇中的副主題，歪曲劇作者的思想。或是指出劇中某些人物是被劇作者所否定的，演出之後所以能被觀衆同情，完全是導演處理角色的失當所致。劇評者必須一方面糾正這演出的錯誤，另一方面必須告訴觀衆，劇中的不眞實及其處理的不妥，這樣可以使觀衆不致於盲目地去接受，盲的地去模倣，盲目地去崇拜，甚至是下意識地接受了劇中的暗示，去做着不該做的事情。相反的一面，假使劇作者的作品是正確的，有啓示性的，他用一個人物或某一件事物，甚至於劇中發生了一個小節，來代表着一種理想，或是象徵着一個眞理。可是這些，在一個觀衆的直覺下是不易被發現的。這時，劇評者該指出劇作者的用意，讓觀衆去接受劇作者的啓示！若是劇作者的本身是有着一顆善良的心的，但他的作品所給的啓示不是現實的。或是一個善良的創作者把他逃避現實的意識，藉戲劇的形式灌輸到觀衆的頭腦裡去，使觀衆同情他的觀點，受他的影響，假使發生了這一類現象，劇評者的責任就更重大了！他該同情這善良的劇作者，除指出他的弱點之外，還要鼓勵他積極起來，使劇作者本身有勇氣去接近現實，打破他抱有逃避現實的意見。同時，還得把劇中的弱點來源指出給觀衆，使觀衆明瞭，劇作者所產生的消極，是爲他本身的不健全，所以才會給這病態的環境所戰勝。

劇評者走進劇場，同樣地是一個觀衆。他和一般觀衆一樣地爲了欣賞藝術。但他的責任和觀衆則完全不同。爲了觀衆可以憑自己的直覺說出他所喜歡的和厭惡的，但是劇評者却不能憑自己的情感說出自己的愛好與否，他必須更理智地把戲劇和觀衆拉在一起，同時，他坐在劇場的座位上，一方面是在看着舞台上戲劇的進展，在另一方面還得注意觀衆對舞台上的反應，若是觀衆的反應不正常，或是反應流於低級，劇評者就得爲了觀衆向劇團的演出提出抗議，使劇團對自己的演出有所修正，也使觀衆不致於被低級的藝術引向錯誤的路上去。

劇場中之所以要有劇評者，是爲了他能以客觀的態度指示劇運走向它所該走的道路，謀正當的發展。同時，他也帶着觀衆走向眞正的高尚的藝術境界中去。萬一，戲劇工作者爲了本身的自私而玩弄低級的噱頭；或是庸俗的戲劇工作者一味迎合觀衆的低級趣味。假使眞正發生這一類情形，劇評者就得大聲疾呼，指出這裏面的毒素！爲了這非但使觀衆的趣味流於低級，並且還妨礙劇運的發展，我們現階段的戲劇，就受了這般庸俗的、不嚴肅的戲劇工作者之害。他們被商業氣氛所包圍，把自己養成了市儈主義者，利用戲劇形式來做買賣。他們儘量迎合觀衆的低趣味，扔掉了高貴的藝術價值，去博取觀衆低級的滿足。其唯一的目的不是藝術的成就，而是營業的贏餘，爲了有這一帮戲劇界的敗類在這樣幹，所以使眞正爲藝術而

工作的，嚴肅的戲劇工作者就感到了工作的困難。他們費盡心機演出一次戲劇，爲了水準的高度，藝術的完整，演出的嚴肅，竟使觀衆無法接受，因爲觀衆久被低級的戲劇所引誘，對嚴肅的演出竟感到苦澀無味而不能等待劇終竟致中途離座。這完全表現出觀衆和戲劇的脫節，也就是劇評人的失職。目前劇評者的責任，該擁護嚴正的戲劇演出，打擊市儈主義者把戲劇爲商品買賣，扶觀衆上正軌，提起他們對嚴肅的戲劇的興趣，而去接受高度的藝術內容及其形式。

劇評者的責任是糾正戲劇所應走的路線，領導着觀衆走向正當的藝術境界，使多接受劇中的優點，多發現劇中的缺點，然後用自己的筆觸，揚棄劇中的一切。他一面對演出有所指正和鼓勵，使劇團樂意接受而修正和保留；另一面則把揚的部份使觀衆接受，棄的部分使觀衆拒絕。他的責任必須一手拉着戲劇，一手拉着觀衆的，無條件地做他們之間橋樑。若是他只站在一方面，那就不是一個最嚴肅和最公正的眞正的劇評者！

二　劇評者的態度

劇評者的態度是絕對善意地、誠懇地、公正地和嚴肅地。否則，他就不配被尊稱爲劇評家；只配做個吹毛求疵的刻薄者，或是御用的吹鼓手。

一個劇的演出，無異在戲劇的歷史上加上一道痕跡。它可能是歷史上最好的一次演出，也可能是歷史上最壞的一次上演；更可能使演出的團永遠存在，也可能使這劇團立刻解散。在這樣的演出中，一個劇評者該如何鄭重地去批評一個戲。爲了不使自己有一絲遺漏，爲了不使自己有一絲錯誤，所以一個劇評者就得多看幾次戲。在一個新戲上演時，他第一次走進劇場，可能完全用普通觀衆的直覺和態度去欣賞新劇的演出。在再一次走進劇場時，他可能用劇評者的尺度去衡量劇中的一切。爲了更正確，更詳實起見，可能去第三次，甚至第四次。但是，在劇場中劇評者們決不能擺出一副劇評者的面孔來：一手執筆一手拿紙當場紀錄一切；假使這樣的話，這一定是一位低能的劇評者了。若是萬一在寫批評的時候忘了的話，那該在明天再去看第五次。

劇評者不能爲了劇團的送票與否，或是和某一個參加演出的工作者私交情篤，而意氣用事地故意譴責，或任意吹捧。也不能故意歪曲事實地把好的劇本和好的演出說得一文不值，也不能故意把壞的劇本和壞的演出說上天去。劇評者雖有生花妙筆，但也不能不顧到各方的客觀環境和目前的物質條件，更不能完全站在主觀的立場任意批評和責罵，故意顚倒是非。假使劇評者的態度竟是這樣的話，他非但失去了本人在劇壇上的聲譽，並且還阻礙了戲劇的發展，埋沒了劇作者的一番苦心和他的成就；更不可饒恕的是領導着觀衆走向錯誤的道路。若眞是這樣的話，劇評者如何對得起整個的劇運和自己的藝術良心！

「批評」這個字是包含着善意糾正的意義；並不會有諷諷的成份。一個劇評者若是眞正從批評做出發點寫一篇批評文字，他一定用眞摯的態度使不良的劇受到警惕；用善意的態度指出劇中的優點和劣點，使一個不完整的演出受了他誠懇的指責，走上完整的途徑。若是劇評者的意見是正確的，但他所用的筆觸是無情的，批判的形式是幽默的，略帶諷刺的。這樣，可能激起被批評的人的反感，而拒絕接受他的意見。所以，一個嚴肅的和公正的劇評者的態度，必須是善意和誠懇的，也必須有着兄弟似的仁愛，慈母似的心懷。

目前，我們所能見到大多數的劇評，它們本身的態度往往是不公正的。它們意見的出發點多一半出自執筆人個人的，或是團體的，甚至於是功利的和有作用的。它們用正義的口吻，假公濟私地抨擊對方，對藝術的處理，對人事的支配，蒙蔽觀衆及其他一切人物而達到這劇評執筆人的目的。另外一些人，明明是爲了替某一個劇的演出作宣傳，他卻不用正式的宣傳方法，而用劇評的形式來達到他宣傳的目的。也有一些人，爲了對演出中的某一個人有一點小糾紛，就不顧對方參加的工作是否是對，就吹毛吹疵地謾罵對方，爲了要出自己胸中的一口悶氣，更有些人是相反地，他們因爲與演出中的某一個人有感情，就不顧對方參加的工作是如何地壞。也天花亂墜地說他好。這些，都不能算作劇評，執筆人更不能被尊稱爲劇評者。因爲這些人的態度根本就不是劇評者的態度，而是假借劇評的形式，來達到他們個人的，或是團體的，甚至是功利的目的。一個眞正的劇評者當是不能這樣做的，也不可能這樣做！

劇評人的態度以嚴肅地、公正地、誠懇地指出被批判的對與不對。他的出發點是爲了目前的的戲劇運動，使觀衆接受和了解。他的目的是在使參加演出諸人接受他的意見和糾此所有的錯誤，同時也使觀衆走入眞正了解這尙的藝術和接受其中超然的啓示！（待續）

舞台劇改編電影的問題

易水

一、

本邦戲劇與電影的活動，都一致的發生着「劇本荒」。其實劇本荒的現象不祇是本邦，以電影而言，今日華語片最大的製作地區——香港，何嘗不是大鬧劇本荒，粵語片尤甚，多少舞台劇一拍再拍，中國國語片因取材範圍比較粵語片更狹隘，所以差不多都在鑽牛角尖。最近曹禺的「雷雨」便一連被用粵語與中國國語在拍攝着。（粵語是光藝出品的「雷雨之夜」，中國國語是鳳凰公司的「雷雨」。）這種「劇本荒」的現象即使好萊塢都同一現象，本邦戲劇與電影文化尚在萌芽時期，這種現象就不足爲奇了。

本邦戲劇的活動在這一兩年來已呈蓬勃現象。劇團公演次數的增加，據悉維多利亞劇場被預定公演日期已編排至明年六月，可是一般的情況都是感到「劇本荒」，至於電影則更談不上了，不過尚有不少有志於電影之人士垂詢於我，有沒有適合的電影劇本可以介紹他們拍片。因爲提到了電影劇本荒，在討論中就有人提議大可將舞台劇本改編爲電影劇本，那麼比舞台劇幼稚的電影，不是很輕易地就解決了劇本荒嗎？由此牽涉到舞台劇本改編爲電影劇本的問題。我曾在這個問題上作多方面的研討，覺得有很多實際的困難，我願就這些實際困難寫下來以求教於同好。

二、

不可否認的，自中國舞台紀錄片「梁山伯祝英台」在本邦華語電影史創下了劃時代突出的賣座紀錄後，影片發行商如國星、邵氏、光藝都以購得中國此類影片爲營業矯的，而影院也以爭映此類影片爲角逐中心。及至地方性之舞台紀錄片潮劇「蘇六娘」又造成另一賣座奇蹟之後，爭取地方戲之舞台紀錄片又造成一新競逐目標。連香港華語片方言影片也模仿此種舞台紀錄片的作風，大量攝製。此類舞台劇改編電影最近本邦也有人動這種腦筋，吉隆坡獨立製片廠就曾在最近拍攝過一部由本邦潮劇團演出的舞台紀錄片。關於舞台劇紀錄片的問題我祇想在此略提及而並不以此類性質之舞台劇提出討論。

更清晰的說，這裏所提的舞台劇本是舞台話劇。目前在本邦上演的舞台劇也熱烈的在上演中國古裝歷史劇，如南洋大學之上演「釵頭鳳」；華中校友會之上演「屈原」；新加坡藝術劇場之上演「林冲」；中正中學之上演「桃花扇」等。其他一些上演的舞台劇本如夏衍之「芳草天涯」及「水鄉吟」等。這些舞台劇本我想都不適宜於改編爲本邦電影劇本而供本邦電影攝製者。

當然我們不否認有文學價值的劇作是不受任何地方性的限制，譬如果戈里的「欽差大臣」在世界各國不止一次被改編爲電影，甚至在印度被改編爲印度電影命名爲「假欽差」，所有的劇中人物都「印度化」穿上了現代的印度民族服裝。類似這種劇本它不受地方及時代背景的限制。如奧斯特羅夫斯基的「大雷雨」，在上海曾被拍爲中國國語片，在香港亦曾改編爲粵語方言片，這些都無損於原著價值。如莎士比亞的「羅米歐與朱麗葉」英國美國曾拍過，蘇聯更將「奧瑟羅」搬上銀幕。可是在本邦萌芽時期的電影事業，我想是不適宜於改編這類世界名著而拍這類吃力不討好的影片的。雖然英國阿特蘭克公司幾乎把莎士比亞的劇本都搬上銀幕，（已改編成電影的有「亨利第五」，「漢姆萊脫」。）可是這種作品已經不是因爲這些劇本適宜於拍成電影，而是用電影的表現能更偉大的宣揚着原作的文學價值。在好萊塢也相似，許多劇作在百老滙上演成功之後才被電影界注意改拍成電影，如「國王與我」、「蘇茜黃的世界」等劇。

三、

這麼說來，本邦電影劇本就根本沒有辦法從舞台劇本改編嗎？我並沒有作這樣的否定。

舞台劇本是創作，而電影劇本也是創作，這是文學上的兩種不同的表演藝術的形式，這兩種劇本的創作都有其各自存在的條件與困難。即使是把舞台劇本改編成電影劇本，乍看起來，好像比創作容易得多，因爲舞台劇本已經有了主題、情節、結構和人物對白，改編電影祇需要用電影手法去表現出來而已。說倒容易，可是困難處便在怎樣用電影手法去表現呢？加上舞台劇本與電影劇本完全不同的寫作方法與表現形式，譬如舞台劇本用「對白」來敘述情節與內容，並且受了舞台面的空間限制，舞台劇用了很多的假定性，又受了幕數的限制情節緊壓在幾場戲的結構中。電影就衝破了這種限制能更廣泛與更藝術的去表現出來。這裏所指更廣泛並不是說電影劇本能更廣大的去表現，而是指電影所能運用的表現手法是更廣泛。相反的情節與對白，在電影的改編上則更要求刪斧，因爲舞台劇可以連續演上兩三個鐘沒有人可訾議，然而電影就第一必須考慮到放映的時間與影片的長度了。所以改編固非創作，但改編仍然必需作創造性的改寫。

我們明白了舞台劇在改編電影劇本的困難之後，我們對於希望由本邦舞台劇本中去解決電影劇本荒的理想就會發生疑問了。何況目前本邦劇作家的創作大多數是獨幕劇，獨幕劇限於內容與情節改拍爲電影更不容易。

本邦青年劇作家的作品不斷的爲當地劇團選演，這是很好的現象，最少我們可以說這對於本邦戲劇與電影文化的建設盡了推動的力量。獨幕劇如葉苔痕的「無鑾的杯葵」「第二街」，雜大章的「血腥的人」「新一代」，林晨的「打破鏡子的女人」「聖誕財神」，和這次南大在文化節選演征雁的「潮來的時候」，這些都是很好的作品。多幕劇的作品雖然很少，但在少數作品中如林晨的「浮沉之間」，朱緒的「海戀」都爲當地劇團所選演，尤爲難得。我也曾注意到當地的劇作中有沒有可以改編爲電影劇本的作品，由此我發覺了有以上所提出的困難。換句話說從主題情節方面有些作品是可以被採用爲很好的電影題材，但是要改編成一個電影劇本則尚有很大的距離。所以我們希望本邦青年作家鼓起勇氣，嘗試用電影劇本這種新的文學創作方法來寫本邦現實題材的電影劇本。不要因爲怕寫得不好而存有祇想在現成的小說作品或舞台劇本中去改編的思想，祇有大胆的嘗試，不斷的創作，本邦的電影劇本才可以適應本邦電影製片事業的發展而大量的產生出來。

戲劇性

本文作者梅耶荷德，是N・丹欽柯所辦音樂學校的學生。後來成爲著名的演員及導演。丹欽柯認爲他是戲路極寬，並且最能敏感契訶夫氣質的演員。

他做過莫斯科藝術劇院的演員，也幫助過史丹尼斯拉夫斯基創辦戲劇研究所。在這時期，史氏認爲梅耶荷德和他自己都在尋求戲劇藝術上的「新」東西。而梅耶荷德認爲他自己已經找到了，就是這種「戲劇性」。

這裏所說的戲劇性，史丹尼斯拉夫斯基認爲在其他藝術部門中（如音樂，美術，舞蹈等）早已建立過的原則，而在戲劇藝術這一部門中，還沒有運用過的「印象主義」。而且他還認爲梅耶荷德爲印象主義的表現，找到一種美麗而程式化的舞台形式。史氏以爲這是具有獨創性的，但是有許多地方是做不到的。

瓦克探戈夫却認爲，梅耶荷德是唯一懂得「戲劇性重要」的人。他雖然綜合了梅耶荷德的戲劇性和史丹尼史拉夫斯基的現實主義創造了「幻想的現實主義」（Fantastic Realism），但他却以爲梅耶荷德比史丹尼斯拉夫斯基跑前了十年。

今天的歷史雖然証明瓦克探戈夫和梅耶荷德的方法，都不容於舞台，但當作戲劇流派的研究，是有必要把它介紹出來的。既然能成爲一派的宗師，當然有他獨特的見解。——譯者・

VSEVOLOD MEYERHOLD原作　劉仁心譯

當我向那些企圖創造不同時代的各種特殊舞台形式的導演們，講述種種方法時；當我討論兩種舊戲的處理方法時，我沒有提到一個可能的例外。

在演出舊戲時，並不完全需要照顧到考古學上的種種方法。導演的再創造，並不必要忠實於再現那些古代舞台上的建築形式。一個純粹古老戲劇的演出，可能由於隨意的佈置，而創造出古代的精神。但有一點是不可缺少的，那就是從古代戲劇中，找出基本的特色，而且是最適合於在舞台上表現那個時代精神的特點。

舉莫里哀的唐璜的演出來說：爲了演出，而完全重畫莫里哀時代的舞台（當時的皇家劇院或議會大會堂），那是錯誤的。如果我們觀察那時代莫里哀的戲劇工作，可以發現他是力求發展當時的舞台，使之更適合於喜劇的情調，而超過了那些民間藝術的傳統。

文藝復興時代的學院派戲劇家們，很少利用那些可用的，固定的舞台突出的前部。結果把觀衆和演員隔離到看不見的距離。第一排的位子，不但推到樂隊席的後面，甚至於推到舞台對面的牆邊去。

莫里哀滿意這樣地把演員和觀衆隔開嗎？莫里哀高興看到從這種情況之中解放出來嗎？這麼一來，他的各種大胆的，現實的，雄渾的手法不更顯目嗎？劇作家不是可以從舞台上拋出那些痛罵的獨白，以發洩「僞君子」被禁止的傷心嗎？那些遮幕後的圓柱，不會阻碍莫里哀演員的手勢和動作嗎？

在「LEROI SOLEI」一劇演出中，莫里哀成爲第一位創造戲劇性的大師。他力求把表演從深深的舞台中心，移到舞台突出的最邊緣。

古老的舞台以及莎士比亞時代的舞台，並不需要我們所幻想的各種布景。演員也不是舞台幻想的源泉。演員利用他們的動作，臉部表情，以及造型，就可成爲劇作家思想實現的唯一媒介。

在中古的日本，也是一樣。各種踊劇中，都加上華麗的儀式。動作，台詞都時尚莊嚴。合唱隊的任務很像希臘的合唱隊。音樂的粗獷，熱狂，引導觀衆進入一個幻想的境界。導演把演員安置在舞台的最外邊，使他們的舞蹈，動作，手勢，姿態，可以看得非常清楚。

談到唐璜的演出，並無超出我所提到的那些舊日本戲的各種方法。

從描述日本戲的演出近似同時代莫里哀在法國劇壇的優勢，我們知道那些特別的跟班，叫做CORUMBO（就是京戲中的檢場——譯者），穿着教士的袈裟似的黑色大衣，時時提醒演員，叫他們要讓觀衆看得見。一個女角（男扮女）的服裝掉了，他要立刻搭起來，迅速地替她攬好雀尾，打好髮髻。另一任務是爲演員拾起那掉在或忘在舞台上的道具。在一場戰爭場面之後，他要收拾台上的頭盔，武器，斗篷等物。當英雄死在台上時，他要拋一塊黑布，蓋在屍體上，演員從黑布下逃進後台。當舞台需要全黑時，他要跪在英雄的脚邊，手提那捧着臘燭的長竿，照着英雄的臉部。直到今天，日本還保留着這些傳統。這些傳統開始於日本戲劇的創始者大野（1513—1581），薩摩（1595—）和日本的莎士比亞近松。

在今天演法國的喜劇，企圖復興莫里哀的喜劇演員的方法，不是有些相似嗎？

在極西的歐洲（法國，意大利，西班牙，英國），像東亞的極東（日本）一樣，超過了一世紀（十六世紀的下半世紀到整個十七世紀），劇院裏重行響起純粹「戲劇性」的鐘聲。

還不夠清楚嗎？這就是爲什麼在這光輝的戲劇性的時代，每一個舞台設計者，都正式採用了這一個奇異的台子——舞台突出部分。

那麼，舞台突出部分，到底是什麼呢？

像馬戲團的圓形表演場似的，是要伸入到觀衆中去。舞台突出部分，就是要縮短觀衆和演員的距離，使演員的動作，手勢，臉部表情，不會被邊幕所遮蔽。要記得，這些表情，動作，手勢，是經過怎樣地精心設計和訓練啊!?的確的，觀衆怎能忍受那些過分誇張的，缺乏適應的形體動作，呈現在舞台突出部分，像古代的英國，西班牙，意大利和日本的表演。

莫里哀巧妙地應甲舞台突出部分，就是反對乾燥無味的Corneielian方法的最好保證。那些方法是受路易十四的法庭所保護的。

尤其應注意的，莫里哀是怎樣在不利的環境條件之下，因利用舞台突出部分，而得到好處。莫里哀的演員們，可以多麼自然地，不受阻碍地，在舞台突出部分活動。這一個空間的氣氛是不受圓柱的阻碍的，燈光不受遮蔽，照射在輕快的演員身上。周圍的一切事物，好像都是增加舞台的光彩似的。

當你拒絕路易十四的舞台約束時（刪去報告員），導演可以不顧報告員的合作，和當代莫里哀所建立的形式嗎？

有一些劇本，如蘇發克魯斯的「Antigone」（蘇發克魯斯爲希臘三大戲劇家之一——譯者）或且格里波也多夫的「維特之歌」，透過他自己這一時代的三稜鏡，是會被現代觀衆所珍視的。上述兩齣劇，也可以用現代的服裝演出。聖歌已經解放在先了，隨後兩種不同方式的戲劇跟着出現。只靠語勢，在任何情況之下，都可以把原作者的意思，表達得非常清楚。

另一方面，要使觀衆重視主題的話，只有緊握要點。他要注意那些已往包圍在演員和觀衆之間的不適合的氣氛。除非他們把可以爲觀衆接受的動作，安置在過去所特有的位置，不然的話，那些劇本，怎樣會不可理解呢？莫里哀的唐璜就是這樣。如果牠一下就使人進到那一個時代的氣氛裡去的話，觀衆只能衷心地讚賞這迷人喜劇的巧妙。那就是爲什麼導演要保證在演出唐璜之時，先要在觀衆席和舞台之間創造那一種氣氛。除非投下那種氣氛的三稜鏡，否則，戲劇性的表演，將不能掌握。

如果一個人讀莫里哀的唐璜，而不去了解創造天才的時代背景的話，那怎樣可以了解他呢？就拿拜倫的唐璜的結構來比較，是多麼地拙劣。更不必說索德慕琳娜的「不拉多德絲維拉」了。當我們讀格里波也多夫的「維特之歌」，用現在的和聲時，每一頁都像有共鳴，這能使現代的觀衆覺得劇本更加有意義。無論如何，當我們讀 ELVIRE 第一幕，或唐璜的冗長獨白時，我們的注意力下降了。爲了使現代觀衆聽到結論，不至於厭煩起見，爲了使他們聽完全部的台詞，而不感到不合適，那是需要强迫地拋棄那種戲中所有 LYONNAISE ，工廠所造出的千百件事物。牠供應畸形的路易十四用的絲織品；Gobelsin旅店，眞正的屬於畫家，雕刻家，珠寶商，傢俬匠的城市；道具由著名的藝術家 LE BRUN 監製的；這些技術人員製的鏡子和花邊都是威尼斯式的；襪子是英國式的，衣服是荷蘭式的，錫器和銅器則是德國式的。

幾百支臘燭點在燈架上，兩具大燈台放在舞台突出部分。黑摩爾人從水晶瓶子裏把香水一滴滴地滴在紅衣主教的盤上。黑摩爾人越過舞台去拾起從唐璜身上掉下的一條花邊手帕，或且取一張靠椅給疲乏的演員。當唐璜和斯憂那勒（唐璜的僕人）辯論之時，黑摩爾人替他綁好鞋帶。當舞台的燈光半明半暗時，黑摩爾人爲演員提燈籠。當唐璜和强盜們拚死命地戰鬥之後，黑摩爾人拾起台上的外套和馬刀。當司令的塑像出現時，他匍匐在桌子底下。黑摩爾人還搖着鈴通知演員和觀衆休息的時間。凡此一切，都不是爲小人物消遣的舞台把戲，所有一切，都是有帮助於主題的？而是啓示凡爾賽在悲憤掩蓋後面芳香的粉飾。

所有的服裝和行頭越是華麗，（即使在舞台的繪圖學上是非常的簡單），莫里哀的小丑氣質和凡爾賽的嚴肅氣氛的對照越大。

是從一省流浪過另一省的生活，造成莫里哀銳利的，坦白的性格嗎？還是偷工減料的戲院生活所造成？還是與飢餓的鬥爭？或是他目空一切的聲調，是產生於善談愛情的女演員們。他們拋棄詩人而使他變得如此地憂鬱，悲傷和失望。無論如何，路易十四經過一段和莫里哀的朋友關係之後，他找出了充份的理由變成冷酷。

LE ROI SOLEIL演出的不調和，在於浪費地去盛飾舞台突出部分。皇帝和詩人之間的不調和，在於這些豪華的氣派使斯憂那勒抗議肚子痛（珍貴的背景，與莫里哀尖酸的怪論，成爲强烈的對照）。這種不調和，現在不是熔化在觀衆喜愛、了解莫里哀式的劇院中？這天才創造者，還有什麼細節會在觀衆面前被忽略過去嗎？

唐璜是在沒有前幕的情況下演出的。並不是在巴黎皇家劇院或議會大會堂中演出。

但是，爲什麼取消前幕？通常，不論前幕畫得多麼美，或是藝術貢獻多麼大，觀衆並不覺得有什麼不同，觀衆是來看幕後面是些什麼事物。對於前幕，他們却漠不關心地，等待牠趕快升起。當起幕時，觀衆需要多少時間才能完全注意到環繞演員們的富有魅力的氣氛。舞台始終敞開，讓觀衆看着那啞劇，那是相當特別的。在演出之前，觀衆便深深地呼吸到那個時代的空氣了。現在讀劇本好像是多餘的，高潮也像是處在完全不同的地位了。

同時，爲了休息，或爲表演的緣故而暗台，也是不必要的。明亮的燈光，使進劇院的人們感染到一種喜樂的氣氛。演員看到觀衆嘴角的一絲微笑，好像從鏡子裡看到自己的笑容似地喜悅。戴唐璜面具的演員，不但得到帶了面具的瑪都麗娜或莎樂蒂的心（兩個鄉下姑娘——譯者）。同時也得到那些閃着光芒的美麗的主人的心，他可以從觀衆席裡看到對他所担任的角色的回答——微笑。

註：這裡所談的唐璜的演出，是指梅耶荷德於一九一九年在聖彼德堡，亞里山大林斯基劇場的演出。

評劇本：『一個有錢人家』

·米然·

本邦著名劇作家林晨先生於「南洋文藝」第四期裏發表了獨幕劇「一個有錢人家」的修改本，新加坡藝術劇場於本年六月底七月初假維多利亞劇院舉行「獨幕劇欣賞會」時，更將之作爲壓軸戲演出，頗引人重視。基於對本地劇作者進行創作勞動的崇仰，以及一貫來對林晨先生作品的固執的熱愛，我塗了這篇稿子，由衷地懇望從而能獲取各方可寶愛的匡導與高見。——作者識

第一個印象

讀完林晨先生的獨幕劇作「一個有錢人家」後，我的第一個印象是：這則故事好像是在那兒讀過和看過似的？噢！想起來了，遠的不說，單說最近的，「海戀」（註一）和「火燭小心」（註二）所敘述的幾乎是同樣的一個故事，尤其是「海戀」，在劇情和人物上，如出一轍。因而，就劇本面世及演出的時間先後性來說，林晨先生的「一個有錢人家」顯然是有舊瓶新酒之感了。

馬華劇壇對林晨先生是極寶愛和重視的，林先生不倦的工作態度，不停地爲馬華劇壇作出貢獻，益使人於崇敬外，還提出更高的要求。以林先生一貫來對戲劇藝術所噴射的不竭的熱情，一瀉如注的創作魄力，若能移筆到更廣大的生活面，更遼邈的視野上去，是一定能夠寫出更廣泛、更深遠的作品的，讓我們所寶愛的劇作者的桂冠上，添加上更多片葉子。茅盾說得好：「一個已經發表過若干作品的作家的困難，也就是怎樣使自己不至於黏滯在自己所鑄成的既定的模型中。」

主題思想

「一個有錢人家」是以商界聞人吳方震破產，姨太太梁蕙珊串通其「表哥」李金釗（亦即吳方震商號裏的經理）捲款潛屋，雙雙私奔爲「脈」；以吳方震之長女吳佩貞反對逼婚爲「絡」。從「脈」與「絡」所交織成的特定家庭破落情景中，從混亂與破壞的結尾裏，寓意着劇作者所提授的主導思想：預見一個銅臭社會結構的行將支解離析。

其主題思想的積極意義是昭然若揭的；在這樣的環境土壤，時代氣候裏，能產生這樣的，能作爲腐朽社會的掘墓人的作品，是極其自然的；劇作者以豐富的生活經驗來滋養這個劇本的創作勞動的事實，也是極顯見的。作者則身於這個銅臭社會裏，作最大限度地團結和調度一切力量，對這社會裏的沒落階層先責之以無恥，繼攪之以混亂，後動之以破壞，其心意是可以理解的。

可惜這類以商人破產，姨太太私奔爲題材的劇作太多了，而描寫家庭中不同輩份者相衝突的作品，自中國「五四」運動以來，也難量數了。觀衆是希望能看到通過新事物，新形象以闡發主題思想的劇作。

人物形象

在人物性格的塑造和心理狀態的刻劃方面，如果說，梁蕙珊和李金釗是被具體地、典型地，同時是絲毫不露「塑造的刀痕」地雕摹出來，那麼，吳佩貞、陳志雄便是非常概括地、趕時代浪頭地、被當作一個時代潮流的歷史概念來描寫了。而作爲全劇主角的吳方震却是迷迷糊糊地被兩種相對立的階層所冲撞着，他的性格被抹上了一層分不出「色彩」來的顏料。

他像是個誠實的，令人同情的商人，原配妻子去世了，續了絃，但却被欺騙而破產，飲恨九泉：

梁蕙珊：「……我們的秘密（指與金釗私通與謀劃私奔——引者）誰也不知道，……」

吳方震：「他（指舊交許家聲——引者）忘了我從前是怎樣幫忙他們的，要借多少就多少，一聲也沒向他們討過，……眞是忘恩負義的東西！」

李金釗：「（吳方震）眞是糊塗够了。無怪他給他太太的「表哥」（指金釗自己——引者）許多方便！」

李金釗：「你不要以爲他（指吳家聲——引者）從前會賺錢發財，就有什麼大本事，在我看來，他其實不過是個糊塗蟲；說得不好聽，就是個飯桶！……」

吳方震：「我……瞎了眼！養了一對狗男女（指蕙珊與金釗——引者）…他們全…全沒心肝！」

在一方面，吳方震也像是個世故的，把錢看得比甚麼都重要的，幹走私販毒勾當的奸商：

吳方震：「這社會本來就是笑貧不笑賤的！只要你能求得榮華富貴，誰還敢笑你——巴結你，奉承你都怕來不及，還敢來笑你？……」

吳方震：「——佩貞！你不嫁也要你嫁！」

許家聲：「媽的！吳方震！……你把自己當好人，當菩薩？你忘了那一次，我你保守秘密，讓你發了一筆黑心錢發大財！……」

結尾時，他從日常生活的軌道上震落下來，心裏失去了理智的平衡和清醒，觀衆不知該對他施與人道上的憐憫呢，還是該憎恨他，罵他活該？主要角色之

性格刻劃不明確，對于讀者或觀衆在理解劇作者的主題思想時，是頗費工夫的。

梁蕙珊形象的塑造，是本劇全部人物中最典型和成功的一個。在特定情景中，劇作者對於她的心理活動和形體動作的指示，是下過一番細針密線的匠藝心思的。它一方面固然給排演場上的導演提供了再塑造的便利材料，另方面更給飾演者在組織貫串動作的勞動上，在通達到角色自我感覺的體驗上，搭好了一道過渡橋樑。

劇作者善於塑造梁蕙珊類型的人物形象，早在「聖誕財神」中的黃瑪麗身上顯示了璀燦的才華。到目爲止，星馬還沒有其他劇作者能在這方面超越過他。

林晨先生筆下的梁蕙珊和朱緒先生的「海戀」中的葉翠珍，完全是從同一個模子裏鑄出來的人物，性格，行徑全部雷同。可是，一旦擺在舞台橱窗裏讓人們前後仔細打量相較時，精巧細緻的工夫便有了程度上的距離了。林晨先生對於前者如何填充其精神生活的空虛，如何滿足其虛榮慾的內心世界的體察和突現，以及此種內心世界所表現在行動上的特有的機警和奸淫上，手法是很漂亮利落的。

爲了襯托梁蕙珊，劇作者喚出了李金釗，兩個暗裏來暗裏去的傢伙一唱上對台戲，眞夠瞧了。甫一啓幕，便是電話傳醜，接着鯨吞賬欵，說親事，賣房子，最後他倆還得意地說：「還要老頭子親自送我們出門，還要他用他的汽車給我們送行哩！」整個戲就串在這條主線上發展，大收牧丹綠葉之效。

吳佩貞和陳志雄是全劇的正面人物。可是，這兩個正面人物形象在劇中是顯得那麼乾枯乏味，他們只是把他們的思想認識掛在嘴上，而不是通過完整的性格潛力來獲得觀衆的共鳴。他們是概念和無光彩的，是直接向觀衆說話，而不是跟其他劇中人物說話，甚至於跟劇情脫離了血肉關係。

吳佩貞，劇者說：「她純潔坦率，熱情勇敢。……富有情感，但她的情感却常受着理智的約束；……是一個不會濫用情感的少女。」而志雄呢，他「是一個理智多於情感的青年，好學深思，辦事能力很强，而且富於責任感。處處表現得很穩重，但不呆板，……有着青年人的熱情與朝氣。」這些文字可惜還不能從人物形象中體現出來。

吳佩貞反對逼婚，這是她「勇敢」；她要到工會的夜學去教書，這是她「熱情」；然而，父親爲甚麼逼婚，她還欠「理智」去想一想。同樣的，志雄的出場，確使人有若有所失或不安之感覺，心裏頭總爲他放心不下，特別是當他被方震叱喝驅逐下場時，其茫茫無可所以然之神態，眞是尷尬得很。實際上，志雄是「常常來向阿貞借書的」，既然常常來，以他一個「深思」又「穩重」的青年人，總不至於看不出方震和梁蕙珊等人對他睥睨，而佩貞總也不會不將父親對她說過的歧視志雄的話告訴志雄的。

就劇本組織看來，劇作是需要在幕甫啓時，加上一段戲。讓志雄、佩貞和永良先上場，當時因爲距離電影開演時尙有一段時間，他們便在吳家客廳上話家常或談工作近況，以便在他們的性格成長上，加上必要的伏筆，爲後段戲開路。

不過，就劇情發展嚴格說來，志雄是可以當作一個不出場的人物來描寫的，避免蛇足的場面。

類型和結構

在類型上，「一個有錢人家」是屬於帶着隱隱的諷刺的悲劇。劇作者讓一個淫蕩的女人學會了少女的「矜持」，從客廳裏拾起了「文雅」，說着諷刺自己的行徑的道白：

「你不怕人家笑你嗎？笑你賣女求榮！」

「——算了，我還是樂得做個好人，我不做壞——人！」

「我今天才看穿你，原來你是這樣一個人，變心變得這麼快！」

在結構上，劇情是沿着兩條平行線發展的。梁蕙珊和李金釗走的是一條路；吳佩貞和陳志雄走的又是另外一條路，各不相干。劇作者企圖通過吳方震的兩隻手來拉攏這兩條線，使之交織成爲全劇最高潮，即是形成最高潮「破產」的因素是蕙珊走了，佩貞反抗。由於吳佩貞的性格尙未成熟化，這嘗試還不能達到理想的效果。

一個期望

在二十世紀初葉，人類只想向「未來」看上一眼就異常滿足了，但是，今天，千百萬人已經站在「明天」的門檻前，注視着「明天」的到來，細心地體味着勝利的喜悅。許多看來是平凡的人和物，都潛伏着不平凡的性格和緣故，需要劇作家站得穩和望得高，去寫出眞實的生活。林晨先生在這方面是能勝任愉快的，我們懷具着信心這樣的預祝。

（註一）「海戀」爲吳天原作，朱緒編著，列爲青年書局「星馬戲劇叢書」第一輯。去年十月間，由工商校友會演出。

（註二）「火燭小心」爲包蕾著，今年四月間由藝聯劇團演出。

一九六一、八、南大

演員的通病

·巴禾·

初次演戲的人，經常都免不了有些顧慮，他們一忽兒覺得害羞，一忽兒担心無法勝任表演一個角色；或者担心萬一在舞台上忘了台詞，而又聽不到提示的聲音，怎麼辦？甚至害怕在舞台上會看到坐在台下看戲的親友們，要是他們笑了，怎麼辦？自己是不是也會跟着笑出聲來？要是萬一笑出聲來，那豈不是統統完蛋？諸如此類的問題，都是新演員們的思想包袱，是非常累贅的。我認爲初學戲的人，應當想法先將這些累贅的思想包袱丟棄，然後才能放手地學，大胆地做，否則顧慮太多，排練時不能專一，影响學習的進展和成績，是非常可惜的。

一般說來，演員之所以會有這些毛病，最主要的當然是他們缺乏演戲經驗，不過，更重要的應當是他們修養自己的功夫不夠。所謂修養自己，是指自己對戲劇藝術及其表演技術所作的認識工作，這項工作是每一個人，無論學習那一門藝術所必不可少的工作。因爲這裏頭牽涉了一個極重要的問題，就是演員對該門藝術的觀點的問題，演員觀點的正誤，影响演員學習的成績極大。比方演員認爲學戲劇僅是爲了「像別人一樣」在舞台上出風頭，或藉以親近女演員，對于抱有這種觀點的演員，我們可以肯定地說，他們最終不是淪爲歌台上的一名小角，便是成爲黃色浪潮中的一堆渣滓，此外是別無所有。所以演員在學戲之前，應當先把戲劇的觀點弄清楚，然後學起來才會得心應手，也才有成績可言，同時，也只有這樣才有辦法消除那些累贅的思想包袱。至于我們對戲劇的看法應當是怎樣呢？這並不是很簡單的問題，因其不屬本文範圍，故不在這裏囉嗦，不過，可以概括性地說，戲劇是我們日常生活中的一面鏡子，它把一切善的與惡的、醜的與美的現實在舞台上重現，並宣揚善的，詛咒惡的。

現在讓我們把演員一般上所犯的毛病提出來。

（一）害羞。有許多新演員，當他們排戲的時候，會要求導演在排演場門外掛起「拒絕參觀」的牌子，否則便不敢排戲。原來他們排戲時怕人家看，因爲太「不好意思」了；要是有人作壁上觀的話，那對他們來說，簡直是在受罪。這毛病很普遍，而這種想法實是最幼稚的。演戲本來就是要讓人家欣賞的，不讓人家欣賞又何必演戲呢？爲了演得眞實，演得像，我們還得付出許多代價，諸如人力、物力、時間等等，並不是隨隨便便將一套戲排演十次八次便可粉墨登場，敷衍了事的。在排演的時候，多讓人家看看，多聽取些意見和批評，這無論對自己的表演或對整個戲都是有幫助的，「拒絕參觀」分明是硬生生地將人家的意見和批評拒於千里之外，這樣做是不是一個損失，演員心裏該會明白。演員應當知道，他們正在執行一種責任，就是學習如何把一個道理更清楚、更適當地告訴群衆；或者是正在學習如何更澈底，更有力地暴露一個惡人，激起人們對他的攻擊。演員知道自己負有如此重要和如此神聖的責任，便會盡力去表演得更眞實，這時候演員就不會覺得害羞。因爲演員已把演戲當成是一項亟待完成的工作，和一項極重大的責任。

（二）有些演員經常的演出前呈現坐立不安的樣子，好像有滿懷心事似的。爲甚麼呢？原來是担心自己演得不好，而被人家笑話。本來，演員担心自己演得不好，在演出前努力排練，盡量使自己演得更好，這是對的；然而要是平時不肯用功，到臨演出時才來作這些極易影响情緒的「担心」，這就不對了。同時，這種担心顯然是很傻的，要是平時肯細心琢磨，勤加排練，相信成績即使不是很好，也必不致於很壞，所以，這種「担心」是多餘的。要知道，戲不僅不因演員的担心而會演得更好，反而會因爲演員的担心而分散精神，影响情緒，致使原有的成績打了折扣，這是極可惜的事。比方我們曾發現有些演員在排演場演得很好，可是到了演出時便完全走樣了，這爲甚麼呢？原因之一就是臨時顧慮太多，帶着重重的思想包袱上台，結果情緒潰散了，戲自然無法演得好。幸好，這毛病並非十分普遍，也並非不治之疾，只要演員平時能脚踏實地去學，演出時能專心一致地演，不胡思亂想，不憂前慮後，老老實實地將平時所學的表演出來，相信成績一定會很可觀的。

（三）有些自卑感極重的演員，他們認爲在全部演員中，數自己演得最差，於是乎在平時不敢和別人進行研究，不敢提出問題，也不敢反映自己的意見，生怕一開口便會被人恥笑，就這樣自暴自棄地把戲隨便地對付過去。究其實，他們並不是眞的演得最差，只是自己覺得人家樣樣都强，自己甚麼都比不過人家吧了，這種毛病也是要不得的。要克服這個毛病，導演必須經常加以開導，演員必須自己努力才行。演員應該理解戲劇是一門綜合性的藝術形式，它需要各部門的精密合作才能發揮它的獨特性，就演員來說，演員的演技必須平均，至少也不能相去太遠，演出時才能精密合作，否則，有些演員表演得很突出，有些演員却表演得平淡無奇，觀衆便會覺得自己是在欣賞一部不調和的戲，心裏老是覺得像是缺了甚麼似的，總不是一個完整的戲。這樣的戲，是絕不會有成功希望的，所以演員必須彼此合作，互相照顧，經常交換意

見，提出批評或甚至辯論，自卑感是會妨礙這些工作的，所以演員應當丟棄自卑感，只要肯以虛心的態度去學，我認爲人們是沒有理由去笑話他的。

（四）舞台上有部份演員，很担心相熟的朋友來看戲，因爲害怕他們坐在座位上指着他們（演員）談論，也許是在批評吧，或竟是在控告他，笑話他。演員的這種担心也是多餘的，因爲假如演員平常的排練能達一定的水準的話，在舞台上演戲時一定不會注意到舞台下的觀衆的，因爲他已經曉得如何拋棄第一自我的生活，而深入到角色的生活中去，他所注意到的全是出現在舞台上的角色，而不是在舞台以外的人物；同時，舞台上的脚燈，也會使演員感到舞台下是一片漆黑，再加上劇院座位上的燈光被扭熄了，演員根本就不會看到台下的觀衆，所以關於這點演員大可放心。不過，有些演員老愛在舞台上利用「空閒的時間」搜索台下的相識朋友，尤其是在演員沒有台詞的時候，這是最壞的。當然，修養好的演員是不會這樣做的。

（五）這個毛病比較普遍，有些演員在排練或演出時，不敢在劇本的要求下對異性的角色表示適當的親熱，諸如互相偎依，互相擁抱等等。他們唯一的理由是「不好意思」，然而這是一個不正確的理由，須知演戲的人一定要有眞情感，才能把角色的精神實質淋漓盡致地刻劃出來，這樣的表演才是眞實的表演，才能感動觀衆。同時，演員感情上的流露必須完全自然，而非僞裝，這是我們對演員最低的要求。表演在劇本要求下的一對戀人互相依偎，互相擁抱，必須是屬於自然的、眞實的感情流露，我們表演時也應當自然地表演出這種眞實的感情，才會和現實符合，這有甚麼不好意思呢？演戲的人力求演得眞實，這是演員的責任，要是爲了「不好意思」而放棄這個責任，這能算是好的演員麼？

（六）我們有時可以見到部份愛出風頭的演員，平時排戲時總提不起勁來，要是有人在場邊參觀，他們便顯得非常賣力，甚至表演得過份了也還自以爲是；或者在舞台上演出時，這些人專愛注意台下，要是發現台下有了熟人，或竟是自己的愛人，他們便像吃了興奮劑似的，拚命表演，只顧施展個人技術，而完全忽略了和別的演員配合，也不管劇情如何發展，導演事先如何交代，一味獨來獨往，把整個戲都破壞了，這是最要不得的演員。這種演員就是英雄主義者，他們只求表現自己，而不是表現戲的主題，像這類的演員是不會在戲劇藝術的領域中生存的，他們最終必將成爲落伍者。存有這種思想的人，就是眞正戲劇藝術的敵人，要是他們不改正他們的錯誤的話。

希望以上的揭露，對常犯錯誤的演員，或犯了錯誤尙不自知的演員有所裨益。

（本文接自第十四版）

演化和形成了自己的藝術和心理形態。它還創造了自己的因襲化現實。它的美學觀，它的動律，動作與音樂的關係，以及舞蹈對行的變化，都受到一套特殊規律所支配。性格舞蹈也樹立了自己的一個派別，它的派別具有民族的背景，動作與音樂的顯著關係。可以這麼說，性格舞蹈是歸屬古典芭蕾舞蹈的派系。

不過，也有一部份性格舞蹈，由於經過好多代的天才芭蕾舞家，創作者和演員的艱辛努力，終於變成爲土風舞蹈的一種改良形式。

我們還有許多應該去分析的問題，還有許多可以從研究性格舞蹈歷史吸收的知識。爲甚麼性格舞蹈會變成多種模擬土風的舞蹈？是不是全由於舞蹈家修改舞蹈的行爲所造成的？顯然並非如此。這種舞蹈被改編，並不一定會損毀顯著的民族特色。適得其反，這些特色還可以被加强，而且獲得更明確的表現。

由此一來，一位從事改編土風舞蹈的創作者將可從性格舞蹈在舞台上的演進過程，學習到重要的東西。他必須始終記得，他對這項問題接觸的態度應該是創造性的。他的宗旨必須是爲了永久發揚土風舞蹈的眞正歷史性和民族性的例子。

當然，問題的關鍵不在於一個土風舞怎樣被改編，以及被改編到甚麼程度，而是在於改編的「態度」。如果人們在改編土風舞蹈時，對其內容和民族色彩不大理解，那麼這種改編，將注定使舞蹈流入一種模擬形式，而成爲某種微不足道的，以及虛有其表的東西。但是，如果改編者能以正確的感受去改編土風舞蹈，那麼將必然能完成一件較完整的、較富有藝術性的作品。

莫尹塞耶夫反對將土風舞蹈原原本本的搬上舞台。一個舞蹈也許能引起人種學家的興趣，但就不一定含有藝術的價值；一個舞蹈家如果將它原原本本搬上舞台，那麼他就不是一位創作的藝術家了。

莫尹塞耶夫在他的創作中，設法保存了土風舞蹈的基本樣式，它的民族形式，和情調，並且也使它獲得一種新的表現。他認爲，一個藝術專業團體所表演的土風舞蹈，應和人民的土風舞表演有所不同。對這兩者之間的不同點作顯著的劃分，已成爲他的美學原則之一。人民是爲盡歡而舞蹈，表演者和傍觀者並無界綫之分。至於專業者，則爲了帶給觀衆歡快而舞蹈，而且觀衆也希望看到他們的高超水平的表演。因此不用說，一個土風舞在舞台上表演時就必須比由人民來表演，更加多姿多彩，動作必須更加柔軟和突出，而且它的意義必須更加清楚地襯托。

關於探求新的創作形式，莫尹塞耶夫試圖從偉大的俄羅斯作曲家格寧加的遺言中獲得他的結論。格寧加曾說：「人民創造了音樂，而我們只是負責安排它。」

人民創造了一種偉大而不朽的藝術，這種藝術也就是舞蹈工作者取之不竭的創作泉源。

著名舞蹈家莫尹塞耶夫

「論土風舞」與「芭蕾舞」

朱諾夫斯基作　方恩譯

俄國文學家果戈理曾經寫道；「……一個傲慢和好戰的民族在他們的舞蹈裏表現出了這些特點；一個無憂無慮和愛好自由的國家，她的舞蹈自然洋溢着奔放無羈和興奮激情；生長在熱帶的民族，他們在自己的舞蹈裏灌注了自己獨有的艷麗和熱情。」

全世界的各式各樣民間土風舞蹈給我們提出了一個頗引人入勝的學術性問題。這些舞蹈是誕生在民族的懷抱中，而它們的歷史大半描述了民族生活的故事，反映了民情風俗以及文化。

土風舞蹈是一種極困難掌握的藝術。要想很好的掌握這種藝術，除了進行身體的刻苦鍛鍊之外，人們需要對民間傳說的背景，有深刻的認識，需要打好理論基礎，以及需要充分瞭解土風舞蹈對其他種類舞蹈的關係。

現代蘇聯舞蹈家伊戈．莫尹塞耶夫撰寫了許多論文，他在這些文章中試圖演進一種土風舞蹈的理論。

莫尹塞耶夫對古典芭蕾舞蹈和蘇聯芭蕾舞蹈的傳統是抱着怎樣的態度呢？

今天，蘇聯芭蕾舞蹈學校所取得的輝煌成就，它的舞蹈技術的高超水準，以及它所培養出來的聞名世界的舞蹈家，是和莫尹塞耶夫的貢獻分不開的。他完全清楚蘇聯芭蕾舞蹈學校對世界舞蹈藝術的重要貢獻。然而他也同樣清楚，如果要讓藝術獲得發展的話，它必須不能被套在固定的形式內。藝術必須永遠跟着生活；向前發展。他在一開始的時候就明白了這一點。因此他對古典芭蕾舞蹈的態度，在許多方面，都屬於批判性的。他認爲，許多奠定古典舞蹈基礎的概念，已經變爲陳腐的了。爲了舞蹈的進一步發展，這些陳舊概念必須被揚棄。

傳統的芭蕾舞蹈帶給人的僅僅是一幅因襲的現實圖畫，內容非但含糊，而且遠遠地脫離了眞實生活。它缺乏用來表達人類多面性的情感和活動的手段。不可否認的，特別是在藝術的浪漫主義時代裡，某些情感的確曾在古典芭蕾舞裡得到非常生動的表現。就好像「天鵝湖」中的叙愛場面；以及「吉賽爾」的第一幕劇，永遠撥動着觀衆的心弦。

不過，現代的芭蕾舞蹈應該用來表現更豐富的生活，以及更深廣的情感世界。

將現實的生活，以及生活中的新元素和新特徵，像一幅畫一樣完整的搬上舞台，是從前蘇聯藝術創作所面對着最大任務之一。新的生活是比舊的生活，更加煥發，更加多姿多彩，而且具有着更加生氣蓬勃的旋律，更加快速的步伐以及更加炫耀的變動。然而，芭蕾舞蹈怎樣才能夠去描繪複雜的活動，崇高的希望，以及極度的愉快，怎樣通過舞蹈的媒介才能夠表現人民生活的元氣和色彩？伊戈．莫尹塞耶夫的答案是：掌握人民本身的舞蹈。

無論是屬於什麼形式的土風舞蹈，總是包含着好的性質，總是健全的、和樂觀的。在民間的傳說裏，邪惡的東西一定是受到攻擊和受到嘲弄的，而人的良好的本性也一定受到歌頌和讚揚。民間的傳說曾對一切較近世故的藝術形式，起着影響作用。不同時代的作家、畫家、和作曲家從民間的傳說中吸取了創作的靈感。民間的藝術，人民的藝術是教育廣大群衆的有力工具，因爲它能講出人民大衆的語言，純樸、美麗的語言，同時它也充滿了智慧。

伊戈．莫尹塞耶夫非常重視民間藝術的教育價值。這也是他決心從事土風舞蹈的原因之一。他所追尋的目標是把舞蹈變成爲一種反映現代問題的重要藝術，一種接近群衆的核心而能被他們所瞭解的藝術。

他一次又一次抨擊古典芭蕾舞的保守趨向，因爲這類保守的趨向遠遠地脫離了一切新的運動。他是最先懂得生活本身要求在芭蕾舞台上獲得表現的舞蹈藝術家之一。新的題材，新的介紹，以及由此而來的新的形式，已成爲這個時代所需求的東西。

在舊的俄國芭蕾舞演變成爲新的蘇聯芭蕾舞的整個錯綜複雜的過程中，莫塞尹耶夫曾是一位積極的開路先鋒。這個發展的過程，曾充滿了衝突和矛盾，一方面是對古典芭蕾舞蹈一切成就的徹底否定，而另一方面是對舊芭蕾舞蹈形式和傳統的盲目崇拜。與此同時仍存在着另一種趨向——把芭蕾舞蹈視爲是一件歷史文物，認爲必須將它完整地保存起來，而不顧新的時代向它所提出的要求。

莫尹塞耶夫認爲那些突出優秀的蘇聯芭蕾舞，就好像葛烈里的「鮮紅的花」、阿沙菲耶夫的「巴黎火焰」，「巴齊沙萊噴泉」、波羅科菲耶夫的「羅密奧和朱莉葉」等等，是眞正社會主義現實主義的芭蕾舞蹈藝術創造的過渡階段的產物。它們對於芭蕾舞蹈追隨現代題材的工作，具有重要的意義。因爲這類題材還未曾打進芭蕾舞台。目前所出現的新芭蕾舞蹈是從俄國或世界的古典舞中吸取它們的題材。此外，舊的芭蕾舞也以新的精神復甦。不過，古典芭蕾舞蹈目前

已不可能眞正發揮現代的題材。

雖然莫尹塞耶夫批評古典芭蕾舞蹈，但他認爲古典芭蕾舞仍有許多值得研究和吸收的良好傳統。好像它的高超專業水準，它的美妙技術，以及它所具有表達人類思想，感情和心緒的潛力。這些傳統必須加以進一步發展和豐富。不過，新的舞蹈藝術已能夠把握社會主義時代的精神，因此必須依靠更多的，更廣的表現手法，而不必害怕和這些傳統結合。

他申辯說，很自然的，古典芭蕾舞蹈如果想作進一步發展，就必須在民間土風舞蹈中尋找生命力。由於土風舞蹈是生長在人民的歷史和傳統中，他們的鬥爭和摸索中，以及他們的豐功偉績，希望和夢想中，因此它能夠帶給古典芭蕾舞蹈，一種更廣濶的視野，更具體的形象，對一個國家的歷史有更深入的瞭解，更生動的個性，一種更現實的觀點以及無窮無盡的樂觀主義。從事古典舞蹈的蘇聯藝術家已開始研究土風舞蹈中所具備着的題材和形式的寶藏，并探尋適當的手法來將這些寶藏容納進古典芭蕾舞中。

不過，莫尹塞耶夫却警告舞蹈創作者千萬不要毫無分別地將古典和土風舞的元素融合進舞蹈中。他强調了這些元素應作有機結合的重要性，使到這些元素之間非但不會互相衝突，而且還能互相彌補彼此之不足。他在這樣的一種藝術融合裏，看到了未來的芭蕾舞，明天的新舞蹈創作藝術。

古典舞蹈能以心理的和情感的深度豐富土風舞蹈，而土風舞蹈則具有較具體的主題，和更直接的感染力。它能在舞台上表現鬥爭的白熱化，勞動的强烈節息，或者氣日的狂歡情形。將古典芭蕾舞蹈的詩情表現力和民間傳說的眞正想像力結合起來，是有可能創造出一種新的舞蹈創作形式。這也就是莫尹塞耶夫和他的舞蹈工作者所追尋的理想。

莫尹塞耶夫充分瞭解到新的創作主題要求新的表現形式。舊的形式已無條件作爲一種媒介來表現當代的題材以及在舞台上再現人民的生活。

古典芭蕾舞蹈的另一缺點是無法發揮「舞蹈團」的最高效力，同時它得依賴其明星演員的支撐。明星演員必須處在煇煌顯赫的地位上，而其餘的演員幾乎成爲無光無彩的一群，他（她）們僅僅是主角演員的活動背景，地位並不比舞台裝置來得更加重要。

然而，新的蘇聯芭蕾舞却是採取現代的或歷史的題材。它們具有許許多多的群衆場面。群衆的生活和鬥爭獲得極突出的刻劃。人民的兒女式爲了新芭蕾舞蹈的主要英雄，或爲了整個表演的血肉。因此群衆的場面必須佔着重要和不可少的地位。

這樣一來「舞蹈團」，就像歌劇的「合唱團」一樣，代表人民出現在舞台上，因此它所扮演的角色就與過去迥然不同。它的表演在整個表演中是佔着一個重要地位。目前，主角的舞蹈似乎是由「舞蹈團」的舞蹈變化而來的，而且兩者的動作都密切地交織着。個體和群體的結合，意味着新時代的歷史意義，已能夠通過舞蹈的媒介加以表達。

蘇聯藝術家對於群衆場面的創作，有了新的手法，關於這點，特別清楚地表現在「鮮紅的花」和「巴黎火燄」兩個劇目裡。一個新的時代和新的人民現在已經被介紹進舞台，給予群衆場面一種嶄新的意義。在這些場面出現的演員，不再是一律化和單調化的一群，不再被剝奪個性以及機械式地重覆同樣的舞步和動作。他們已能夠以「人」的身份出現，具備着他們自己的顯著特點。「舞蹈團」終於取得了新地位。就像一顆新的太陽，以光與燦爛的光芒照耀着舞台。

在新芭蕾舞的創造過程中，滑稽表演是另一項應該加以注意的問題。滑稽表演是古代的一種藝術，一種表情和動作的系統，藉以使舞蹈的含意表達的更加清楚和易於了解。不過有一些舞蹈理論家認爲滑稽表演與舞蹈有所抵觸，並損害一件舞蹈作品的統一性。莫尹塞耶夫却堅信它非但不會和舞蹈有所衝突，而且反有助於舞蹈的創作，而且也比舞蹈本身的動作更加討人喜歡。

莫尹塞耶夫在他的作品裡，採用滑稽表演，不使它成爲强迫人接受的東西，結果証明滑稽表演可以有效的存在舞蹈的創作中。揚棄多餘的和自然的技節，而和舞蹈作有機地結合，它將有助於發揮動作以及表達動作的含意。在莫尹塞耶夫的創作舞蹈「做糕舞」內，顯示了滑稽表演是多麼有機地和純舞蹈結合起來。

莫尹塞耶夫對性格舞蹈的態度幫助我們瞭解了這位傑出蘇聯舞蹈藝術家的美學原則，以及幫助我們爲這位舞蹈藝術家從事修改土風舞蹈的權利而辯護。性格舞蹈的特有語言和表象，和土風舞蹈有着許多共同點。不過，在藝術的本質上，兩者大有不同。

我們已經說過土風舞蹈是人民創造的。它是生活本身的結晶品，充分反映了勞動，節目慶祝，宗教儀式，歷史，地理環境，以及民族的風俗習慣。這一切構成了土風舞蹈的重要部份。

在追溯性格舞蹈的歷史之後我們發覺它是從土風舞蹈的源流發展而來的。在很久以前，土風舞曾被原樣納進芭蕾舞蹈，保存了土風旋律，節奏和動作。但逐漸的，它們起了變形，並被剝奪了它們的基本元素，一直發展成爲一種獨立性的舞蹈形式，也就是我們現在所稱呼的性格舞蹈。民族的眞正特色由此幾乎被完全滅跡。接着，這類舞蹈又進一步被一代復一代的舞蹈創作家和表演者所修改，這些藝術家們所熱切關心的並不是民族的性格，而是舞蹈創作的「花樣」。因此，這類舞蹈就愈來愈遠的脫離它們的源流，而喪失了和民族文化的聯系。它們變成爲了舞台的優雅產品，結果，相繼誕生了匈牙利舞，西班牙舞以及其他舞蹈，它們的傳統所具有劇場性成份遠較民族性成份爲多。性格舞的劇場性傳統和古典舞蹈的傳統一樣存在着因襲的成份。

依照莫尹塞耶夫的意見，性格舞蹈必須在芭蕾舞蹈中佔着一個重要的地位，不過必須以嚴格的批判態度進行處理。舞蹈創作家曾經不只一次地把它變成爲一種純表演形式，他們用它來再現人民生活的場面，但他們的創作却非常模糊和粗糙。這種嘗試反使性格舞蹈更進一步脫離它的原型——土風舞蹈。

很重要的，我們應在舞蹈創作中確定性格舞蹈的位置，而不能以它來和土風舞蹈相提並論。古典舞蹈

（本文轉入第十二版）

談「水鄉吟」

——寫在「水鄉吟」演出前

（小龍）

育英中學戲劇研究會將于九月初旬公演中國著名劇作家夏衍先生的四幕劇：「水鄉吟」。它是一個反映中國農村生活面貌的創作。

「水鄉吟」是通過反映農村生活來描寫中國人民在抗日戰爭中可歌可泣的事件。夏衍先生表現，中國人民抗日衛國的愛國主義精神的劇作，如「法西斯細菌」，「芳草天涯」，「心防」等都是，在這些劇本中，我們看到的愛國人物的理想皆相仝，却具有不同性格，就拿「心防」和「水鄉吟」這兩個劇本來說，夏衍先生塑造了兩個愛國英雅形象：一個是文化戰士劉浩如，一個是游擊隊隊長俞頌平，可是他們之間不論在性格，和精神狀態上都迥然相異的。

「水鄉吟」是描寫農村生活及農民對日本軍閥主義者的反抗性格的劇作，在劇本裏，我們看到中國農村受凌辱于戰爭的炮火中，統治階層不顧人民生活的官僚買辦作風，以苛捐雜稅，榨取民膏民脂。它本質的揭露了中國在抗日戰爭時期，城市經濟破產，農村崩潰，中國人民處在水深火熱之中的生活圖景。可是，在另一方面，却有許多有熱情的，忠心耿耿的愛國志士，冒着重重的危險，堅強不斷地和敵、僞鬥爭。它鮮明地指出了中國并沒有因此而滅亡，中國人民已經覺醒及認識了現實生活的本質，開始爲殲滅日本帝國主義者和實現中國的統一而戰鬥着。「水鄉吟」中的俞頌平便是積極領導人民堅持鬥爭的英雅，雖然如此，却還有許多發國難財如鍾老四這類卑劣品質的人物，他們向民族敵人卑躬屈膝，獻眉，對人民搾取，恐嚇和損害。他以低廉的價錢，連威連嚇的購取農民辛苦工作所得的蠶繭，爲日本奸商工作。同時，我們也看到了在這戰亂時期，那性性格軟弱的人們，像何廉生，梅漪，還幻想那奢侈，腐化的生活，然而，現實環境是不從人願的，最後，他們在慘酷的現實教育下才慢慢醒悟過來，在劇本中還貫串着一個情節，便是俞頌平與梅漪之間的戀愛關系，這個情節的穿插，使我們更充分地認識了劇本人物的思想感情，揭示具有崇高理想及忠于事業的英雄志士的精神面貌，和批判那愛情至上者的梅漪。在這兩個人物的對照下，我們更容易認識他們之間的思想情緒和性格，并告訴我們應該以俞頌平作爲學習的榜樣，爲國家，民族而犧牲個人利益，拋棄思想上的包袱，這是難能可貴的品質的表現。人們在正確的「戀愛觀」的指導下，認識了什麼是眞正的愛情，什麼才是不正確的愛情！但這個并不是主要的主是，只是通過這樣的一個副主題揭示人物的思想狀態。

現在，讓我們來談談劇本中的幾個人物：

俞頌平是「水鄉吟」里的主導人物。他是一個投身于抗日隊伍的游擊隊隊長，在第一幕里，他的出現，便給我們一個印象：他雖然受了重傷，而他那頑强，堅韌，忍耐性痛苦的精神，立刻知道他是一個怎樣的人物。他爲甚麼受傷呢？原來他帶領同志們破壞敵人的繭行，但却被發現了，在抵抗中受了傷。他的堅强性格，使我們立刻意識到及對他欽佩。非常凑巧地，他在這裏遇見了他的舊情人：梅漪，她是一個眷戀，懷舊而傷感的人物，這是頌平想不到的事，他並不因此而就和她比翼雙飛，相反的，他懺悔過去同她搞戀愛；而現在他又不能愛她，在這矛盾的心情底下，他堅決地放棄了舊觀念。他知道他身負着怎樣的重担：在這樣的情形，在這國家危急，民族存亡的時候，他是不應該被這些拖累的，他已經把整個身心獻給民族鬥爭的事業，像這樣的人物，在我們的社會裏是少有的，然而，我們看到許多人爲了個人前途，生活，而不願繼續堅持高尚的事業，妥協于環境，浸醉於愛情的美夢裏！他的正義行爲，終于感動了梅漪。

在抗戰中，像何裕甫這樣的中農，也意識到國難重重，民族壓迫的不可忍受。他雖然忠實，而在鍾老四的恐嚇下又不得不妥協，這正是中農階層動搖性格的表現，他不是一純正農民階層的人物，在個人利益受損，以及戰亂的困苦，給他帶來了不滿。

通過劇本的描寫，通過鄉役鍾老四的靠敵人吃飯的醜惡人物的表現，我們也窺探了中國統治階層的面目，他們正如水鄉裏的人們的口頭禪一樣：「地是陰陽界，人是兩面倒」，他們是在進行不抵抗及把槍口轉向自己人的反動階層，這些僞軍僞警的「老刀牌」給人民帶來無限的痛苦。

像鍾老四這樣賣國求榮，向敵人鞠躬作揖，奴顏卑貌人物，是被廣大中國人民所唾棄的，這種人物必定爲時代所淘汰的，但我們必須去暴露這類人的面目，使他們無身自容。

「水鄉吟」的人物是純僕的，何漱蘭，祥嫂，德祿等人都是具有愛國熱忱，憎恨民族敵人的思想感情，但何廉生，梅漪却不是這樣，人們都在爲國家災難而担憂及對敵人進行反抗時，他們却還有閒情逸緻享樂，沉醉于田園似的生活中，可是，廉生也不能逃避戰爭的苦難，他在受到打擊之後，才好像睡個大覺似的醒來了！

夏衍先生是有份量地來描寫人物的，他刻劃先進人物的精神面貌，也暴露落後人物的醜惡，他描寫班實生活裏舊事物和新事物的鬥爭，歌頌先進的形象，否定落後形象，并正確地指出新事物的必然勝利，增强人們爲新事物而鬥爭的信心。

這個戲的演出，它的教育意義是非常深刻的，本邦人民正在培養愛國主義及效忠祖國的今天，「水鄉吟」給予我們的啓示，鼓舞是深厚的！它通過人物的强烈愛國情緒感染着我國人們，激勵人們爲實現一個自由民主的國家而奮鬥！

劇力萬鈞的「清明前後」

——略談「清明前後」的劇本——

康樂音樂研究會即將公演茅盾先生的五幕劇作「清明前後」。茅盾先生卓越的寫作技巧，豐富的生活經驗和觀察力，是我們所熟悉、所敬仰的；他筆下的人物形象，人物性格都具體、典型而生動，通過人物與人物、人物與事物之間的矛盾與冲突，深刻而尖銳地暴露現實社會的本質。凡是閱讀過茅盾先生的著作的人們，都不會忘記「春蠶」裏的老通寶，「林家舖子」裏的林老板，「子夜」裏的吳蓀甫、趙伯韜……以及在劇本「清明前後」裏的林永清、金澹庵。從這些作品和人物，反映了中國眞實的社會面貌。這一方面暴露黑暗，另一方面也指出了中國社會的發展規律。

「清明前後」是茅盾先生唯一的劇本，但我們沒有理由因爲它是茅盾先生的初次嘗試而輕視它。這個劇本，具有雄厚的雷霆萬鈞的威力，它是中國近代民族工業的辛酸史。作者非常準確地概括了中國腐朽剝削階層的醜惡品質，給予暴露和鞭策，對具有崇高美好品質、忠實於大衆事業的人物形象，給予讚美和歌頌。或許會有人覺得，「清明前後」這個戲很沉悶，沒有生氣。既然它是描述醜惡事物與美好事物的斗爭，一定得有冲突的劇烈場面、情節，正面人物如何戰勝反面人物等等斗爭。因爲：「沒有冲突，便沒有戲劇」，而「清明前後」就沒有這有趣的、刺激性的場面、情節，把這個戲演出去，可能致使觀衆打「瞌睡」。這是一種片面地理解戲劇的特質的錯誤看法。

是的，「清明前後」沒有上述的外在冲突的場面與情節，是否就此削弱了劇本的藝術感染力和價值呢？沒有通過人物之間的正面冲突，而失去啓示觀衆、教育觀衆的意義，作用呢？其實，「清明前後」裡的矛盾與冲突是非常尖銳的，但這些矛盾與冲突是潛伏的，內隱的，只是它沒有表面化而已。這些矛盾、冲突是包含在人物各自與彼此之間的思想、性格、利益中的。例如劇中趙自芳對林永清的誤會，金澹庵、嚴幹臣與林永清，黃夢英與金澹庵等人之間的矛盾都是。

「清明前後」就是通過人與人之間、人與事物之間的矛盾與冲突來反映現實生活的本質的。劇本中所描述的社會背景，是中國面臨外族侵略的戰爭時期。人民在帝國主義、封建勢力、買辦資產階級這三座大山的重壓下，苦不堪言；國家經濟的危機，民族工業的破產，農村的崩潰，腐爛的統治階層不能自持，內戰外患，使整個國家處在混亂之中。而在當時，中國的經濟命脈壟斷在官僚買辦資產階級「四大家族」的手中。中國的民族工業萎縮不振，投機取巧，購買公債，却非常興旺，許多民族工業家、實業家爲了擴充資本，都捲入了公債的浪濤中去。所以金融資本因而控制了民族工業家。「清明前後」中的民族工業家林永清，便是被扼住喉嚨中的一個。

作者對于當時的社會背景是極其熟悉的。雖然他以同樣的題材寫了長篇小說「子夜」，但在劇本「清明前後」中對中國民族工業及民族工業家在中國官僚買辦資產階級、金融寡頭以及不合理的社會制度壓迫、榨取下所處的地位，描寫得更深入、更具體。作者不但揭露了社會的黑暗、官僚買辦階級的卑劣、醜陋，也批判了中國民族工業家的善於幻想、苦惱、彷徨、動搖和軟弱的缺點。

在「清明前後」裡，劇作者無情地、尖銳地暴露了當時中國社會的統治集團的汚濁，腐化無能，使國家陷于絕境。但作爲一個新現實主義的作家，他不能拘泥于把現實再現，而要從現實生活發展的規律中，歷史地眞實地反映現實生活的發展方向。茅盾先生雖然以犀利的筆鋒揭示中國官僚買辦資產階級的醜惡面貌，統治階層的腐化、民族工業家的命運，但也沒有忘記描寫在這重重壓迫、剝削底下生活的下層勞動群衆，刻畫具有愛國熱情的、從事于群衆工作的人物形象。茅盾先生反映現實生活的深度與廣度，使我們更易於認識現實生活的本質。

劇本是環繞着民族工業家林永清的事件而發展的。林永清是一個極力發展民族工業，并選擇了辦「機器廠」爲終身事業的精明强幹的民族工業家。在那戰亂時期，爲了保存「更新機器廠」的生產，把廠的設備與員工內遷，從上海拖到重慶，靠他二三十年的能力與經驗，工廠在極其困難的條件下發展着。然而，客觀環境愈來愈惡劣，國家的不安定，官僚買辦資產階級的壟斷經濟，生產品抵不住舶來品的傾銷，工業原料缺乏，以及「幾年來，統制管制，就是脚鐐手銬，粮食飛漲，原料飛漲，就是壓在背上的千斤重閘，生產萎縮，市場蕭條」，按照林永清這樣的說法，「更新機器廠」變成個「無底洞」。爲了恢復生產，購買原料，他向「乘抗戰之風雲而騰達」的金澹庵貸款一千二百萬元。可是他并沒有立刻去買原料，原來他在余爲民的慫恿和極大的誘利的威迫下購買了「黃金」。他企圖投機「黃金」與「美鈔」來擴充資本。而在這種社會、這種時期，似乎只有「投機」才有出路

似的；不用說林永清，連李維勤這樣的小職員也想「二萬變做三萬五」。可是，金澹庵的比期，余爲民的「鼓勵」都是一種圈套；宣佈「黃金無効」似乎也是金澹庵和嚴幹臣搞的把戲。林永清以貸款購買的「黃金」，如今全盤落空，金澹庵却乘機追迫一千二百萬元的比期。林永清和「更新廠」的命運便捏在金澹庵的手裏了。

故事發展到第四幕達到了高潮。「更新廠」爲金澹庵的吞併是勢所必然的。林永清和金澹庵的講條件、談判，討價還價，是他們之間的矛盾尖銳化和冲突：林永清的退讓、妥協，金澹庵的强硬、頑固狡猾具體的表現了這一點。這不是林永清個人與金澹庵個人之間的矛盾，是兩個對立階級的矛盾。這裏我們看到的是：中國民族工業家命運的蹇逆，就好像被扼住頸項的鷄一樣在掙扎、哀號；金澹庵他們哈哈大笑，譏林永清爲：想吃天鵝肉，「羊肉沒上口，先惹了一身騷」。林永清的遭遇，是所有中國民族工業家的遭遇呵。

金澹庵和嚴幹臣都是中國投機巨頭和神通廣大的「不官不商，亦官亦商」的典型人物形象。他們互相勾結着。他們就如「子夜」裏趙伯韜，專和民族工業家「故意開玩笑」，「扯」他們的腿一樣。金澹庵和嚴幹臣都是那腐朽社會的產物，體現着中國的政治、社會的汚濁。有這樣的政治、社會，這樣的人物，民族工業就不能發展，民族工業家就立不住脚。我們聽林永清向社會的慘痛的控訴吧：「……我要向社會控訴！我要代表我這一個工業部門千千萬萬有良心的人民控訴！我沒有做過對不住國家的事。八年前，戰爭一開始，我就响應政府的號召，把工廠遷來內地，我不會觀望，更不會兩面三刀，滿口愛國愛民，暗中卻和敵人勾勾搭搭，我相信我對於國家民族，對於抗戰，也還盡過一點力，有過一點用處。可是現在怎樣？焦頭爛額的我，走頭無路！我不是早已給拋在馬路上了？……」「……統制管制，抽乾了我們的血，飛漲的物價，高利貸，壓得我們喘不來氣，那怕我們絞盡腦汁把效率再提高，勒緊褲帶把成本再減低，難道就能起死回生不是？……我們的血給抽去了做什麼用呀？滋補了公家還是滋補了私人呢？」這就是如劇中人陳克明所說的「工業要發展，先得政治上軌道」所造成的現象，林永清不是看不到這點，他也知道「政治不民主，工業就沒有出路，我們不是沒有認識，我們從痛苦的經驗中早就認識得明明白白了，然而我們的決心還不夠，我們大部份同業還以爲談政治是狗耗子，多管閒事！」可是，他還期望着金澹庵他們不再逼人太甚，不把他當着俘虜看待，尊重他應有的權利，放棄隨便扔幾根骨頭給他啃的態度，他「是打算再讓步的」，他「不希望决裂」！林永清的這種游移不定、妥協的態度，就是中國民族工業家最大的矛盾、軟弱和動搖的弱點。

茅盾先生嚴厲地批判了中國民族工業家的軟弱，看不見中國民族工業發展的基本方向，看不見中國民族工業只有從根本上變革了社會制度才有前途，看不見中國廣大人民爲徹底翻身建立新社會所進行的斗爭！個人的幻想，個人的奮斗，沒有依靠人民力量來發展工業，一定不會成功！除非「打斷那把工業拖得半死不活的脚鐐手銬」！顯然的，林永清是完了，可是他何去何從呢？中國民族工業家今後的道路是什麼呢？劇本在最後告訴我們，林永清應該走黃夢英的道路，應該參加實際的改革社會的運動，中國民族工業在新的社會，新的政治環境，新的生產關係，服從國家的利益，才能得到眞正的發展。

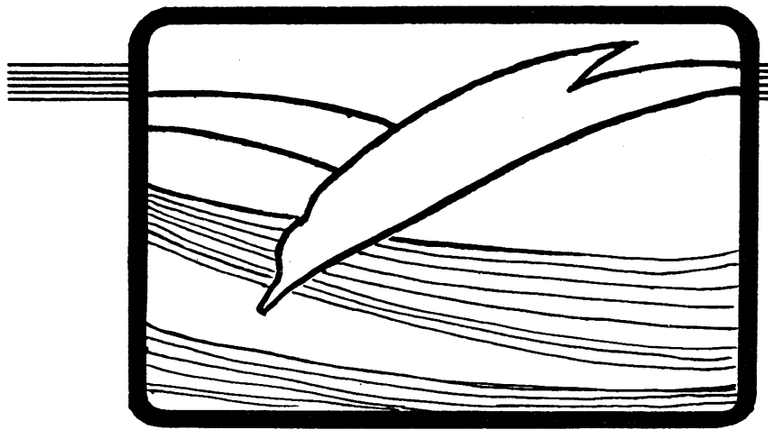
在第四幕，劇作者描寫着江中船夫的勞動合唱，與自前綫撤退的啼飢號寒的難民鏖，同舞台上我們看到的上層人物腐朽生活的强烈對照下，使我們認識了這些人物的必然末落性，中國人民不是波瀾壯濶地在進行着社會改革的運動嗎？

劇本中的另一個人物——黃夢英，是值得一提的。劇本對她的來歷、身份并不直接的描寫，但我們看她爲李維勤、唐文君打抱不平，嘲笑、戲弄金澹庵、嚴幹臣，便可以知道，她是一個有美好品質的人。陳克明把她形容爲掉在泥潭裏的一條龍，黃夢英爲了要救喬張，而和金澹庵、嚴幹臣周旋。她的兩面性格，我們要分辨清楚，而她——「那泥潭裏的龍，把它滿身的爛泥燒得乾乾淨淨，把它自己化成一道青烟，一堆白粉！」最後是到昆明去找喬張了。

喬張，是劇本中唯一不出場的人物。黃夢英爲了她化盡心血，我們是可想而知的。劇本一開始便提他失踪的事，他爲什麼失踪？他的失踪或被捕和黃夢英、陳克明又有什麼關係呢？我們從黃夢英、陳克明、林永清等人的談話中知道他是一個「血氣太旺，心太好的」青年。劇作者描寫他是非常重要的，雖然他沒有出場，却是劇本中的一條主綫。我們可以理解，他是金澹庵、嚴幹臣他們最感苦惱的人物，他爲了社會工作，爲了使中國的政治上軌道，看清中國社會發展方向，他是個具有崇高意向的青年。我們閱讀過魯迅先生的「藥」，他雖然沒有直接描寫「夏瑜」的反清救國，然而通過其他人物的口，反映了夏瑜堅强的愛國品質。劇作者在這兒指出了：中國必須有成千成萬的「心太好」的如喬張這樣的人們來變革社會制度！

「清明前後」所描寫和揭露的事件，不是在我們的現實生活中存在着嗎？這個戲的上演，給我國的民族工業家的鼓舞、啓示是無窮的。要使民族工業得到順利的發展，必須取得一個合理的、自由民主的社會，而只有在一個政治民主的社會裏，民族工業始得扶持和發展。

·李曉虹·



在艺术剧院的两個晚上

V.KOMISSARZHEVSKY 著

◀信頁譯▶

本文作者爲今日蘇聯最負盛名的戲劇演出者與評論家之一，他同時也是電影導演。經常在報章、雜誌上發表學術性論文及有關解決舞台藝術活動的各項難題的文字。在本文里，作者介紹了藝術劇院的成長歷史，「海鷗」徽章的來歷，演出契訶夫、高爾基等偉大劇作家之作品的情形，以及闡述斯坦尼斯拉夫斯基如何創造其體系。

——譯者

在藝術劇院衖里堂

五十年來，原本座落於現時的赫米苔茲公園里的莫斯科藝術劇院，已經移址至一座三層樓的綠色建築物里，新劇院爲建築師謝克底爾所建，完成於一九〇二年。在庫次特基路的入口處，饒有風趣奇特的淺凸雕花。今天，這一段路已被改名爲藝術劇院衖堂」。

我們將能欣賞及安東・契訶夫底「三姊妹」，一部被劇院演出達五十年以上的劇本。眞的，契訶夫已不再是五十年前的模樣了，生活改變，藝術也隨之改變。

讓我帶領讀者們到劇院底博物館來，這兒蒐藏了多資料，照片，信件和戲裝，還有許多舞台設計圖。這些事物叙說劇院約六十年來的故事。

在甬道兩旁，那嚴肅而柔和的牆壁嵌板上，懸掛着劇作家與演員們底畫像——奧斯特洛夫斯基、托爾斯泰、契訶夫和高爾基，他們天才的作品影响了劇院底風格。此外，還有莎士比亞、莫里哀、易卜生和霍普特曼（１８６２——１９４６，德國戲劇家，小說家與詩人，１９１２年曾榮獲諾貝爾文學獎金。——譯者註）底畫像。這些劇作大家們的作品，是劇院底歷史的一部份。我們也瞧見那些被劇院引以驕傲的，令人慕愛的演員們底照片——莫斯克文、卡察洛夫、李安尼托夫、莉莉娜、塔爾卡諾夫、應米爾尤夫、托布倫拉俄夫等。他們都離開人間了，他們是屬於劇院的過去。許多街道以他們底名字來命名，許多書籍謳歌他們，而年輕一代的演員們，更使他們的藝術永生。高爾基曾對一位藝術劇院的演員寫道：「死去的，永遠光輝燦燦。明天將投向我們這兒來的，萬歲。」

今天，衆多的青年伙子們，已經替代了那些過去的演員們；但仍有飲譽多年的演員們，爲觀衆帶來歡樂。我們發見塔拉蘇娃、李娃諾夫、楊辛、科多雞夫、依藍斯卡耶、史捷潘諾娃、托波爾科夫、史坦尼辛、布魯根、史夫欽科、馬爾科夫等——組成劇團中堅的馳名演員與演出者們。

不久前，藝術劇院演出時的觀衆席上，當能睹及一位鬢髮銀白的文雅婦人，她很容易使人聯想及她是多麼地漂亮和具有女性美，她便是契訶夫的伴侶奧爾加・克妮波爾——契訶娃。臨終前，如仍不消失對劇院的貪婪的興趣。

從生活中攝取典範

我們登樓，穿進博物館，那兒最先映入我們眼簾的，是一幅史切普金底大畫像。畫像下端，我們讀着斯坦尼斯拉夫斯基的題詞：「在蘇聯藝術中，所有可驚異的事物的最可驚異者，便是史切普金遺留給我們底訓誨：『從生活與自然中擷取典範。』」

年輕的藝術劇院在藝術創造上的探索，是與蘇聯舞台藝術的傳統分割不開的。然而，在斯坦尼斯拉夫斯基與丹欽科向前邁進的當時，此等傳統，伯林斯基、奧斯特洛夫斯基，果戈里和史切普金的傳統，曾被皇家劇院行政機構的常規，及劇院官吏們、檢查員們的官僚作風所窒息。

「當時，舞台藝術的生命是操在衙吏與官僚們的手中。」斯坦尹斯拉夫斯說。丹欽科同意道：「行政機構的常規，是多遇藝術家的本領。一個最優秀的演員，在尊嚴上所受的損傷，是更甚於一個下級官員所受的。……假如劇場觸犯常規，即使是很輕微的，那麼，不論是經過如何適當的考慮，劇場總得要改組。」

自然，當時的優秀演員們也只遵循着自己底機智，做出自以爲切當的表演。實際上，其時無並導演，最多只有所謂的引導人。他的工作是指示演員們從台右的出口處下場，且不准兩人同時上場。對於同一齣戲，有關導演、演員、作者與佈景師和諧合作的努力問題，是不加過問的。劇院里掛着「城堡」、「花園」、「哥斯式宮殿」及「市中亭閣」等畫景，一齣戲接另一齣戲，都沿用它們。演員們自己選擇和縫製自己的戲裝，戲裝愈多，喝彩也愈多，舞台經驗是被漠視的。節目里的小型傳奇喜劇和歌舞表演是很盛行的。「明星們」棄法規於後，風行起放浪主義的沒落表演。梅里劇院却不同，他們肩並肩，共同努力地表演出生活底眞實。出類拔萃的演出，是蘇聯演員們底毅力的共同事業。

斯坦尼斯拉夫斯基，從本是一個殷富廠主的兒子，轉變爲一位托爾斯泰・霍普特曼與莎士比亞之戲劇的業餘表演員與演出者，他是莫斯科藝術與文學學會的熱心會員，嘗試向當時的舞台常規展開格鬥，使其演出劇的各種因素和諧而眞實地表演出來。丹欽科，一位劇作家，舞台評論家，莫斯科音樂學會的演出者與教師，也同樣夢想着一間新型劇院，一間能表演出淺白而眞實的偉大文學的劇院，以建立新的倫理觀與舞台藝術。他們兩人終於會晤了。

斯拉維揚斯基的會晤

藝術劇院博物館的其中一個陳列櫥內，我們瞥見丹欽科寫給斯坦尼斯拉夫斯基的拜會信：「你曾收悉我的信嗎？我聽說你明天，星期三將到莫斯科；也許我們能會晤了，或者你可就下端地址通知我於何時何地相晤。」在斯拉維揚斯基餐館內的一間私人室里，他們會面了，並交談了十八個鐘頭！當他們於破曉時分分手時，一間大衆化的人民藝術劇院的謀劃已經孕育了。「人民」這字眼，是往後被檢查員所加上的，這也正好確立了劇院的精神與信念。「不要忘却我們的目的是要描畫出窮苦大衆底不幸面貌。我們務必給他們以愉快感，並啓發他們，……我們必須獻身於這崇高的目標。」斯坦尼斯拉夫斯基對演員們疾呼，他們其時正聚集在一間鄉下大屋子里，準備作第一次排演。

斯坦尼斯拉夫斯基說：「我們所演出的節目，是革命性的，我們反對舊的表演態度，反對爲演戲而演戲，反對虛僞的悲哀，說教和誇張，反對醜陋的因襲慣例和佈景，反對對劇團有損的『明星』制，反對劇本的寫作方法，反對貧乏的演出節目。」

斯拉維揚斯基餐館的會晤，也肯定了下列原則：「只有典範的文學作品，才有權利被搬上舞台，唯有全部藝人們的整體表演，而非個別藝人的技倆表現，才能確立演出的水平與質地」；「戲劇中沒有細小的肢節，只有渺小的演員們」；「詩人、演員、佈景師、成衣匠與舞台監督只爲一個目標而工作，那目標便是詩人在他劇本中所豎立的。」

一八九八年十月十四日，莫斯科藝術劇院正式揭幕，首輪劇目是托爾斯泰的悲劇「沙皇費多爾。」

新劇院底誕生

沙皇費爾那套綉飾以金子與珍珠的戲裝，現陳列於劇院博物館中。當日費多爾一角，係莫斯克文扮演，那時候他是個寂無名聲的初來者，之後，便名聞遐邇了。

「仁慈的沙皇」是個簡單，懷着贏弱的信念的傢伙，他企圖藉娓娓動聽的詞令，壓制當時恐怖動亂的局面，爭取民心。

該次演出最顯著的成就，就是內部演員們整體地、和諧地合作。除開斯坦尼斯拉夫斯基（飾蘇依斯基），維斯湟夫斯基（飾果都諾夫）和克妮波爾（飾依莉娜）等幾位演技拔卓越的主角外，還有啞丐們；老媪們，八弦月琴演奏員們，上鐐銬的犯人們，衛士們及貴族們。在「依尤察」一場中，他們生動地描摹出莫斯科王國情景。

莫斯科從未出現過如此辛勤地、如此具深湛滲透力地，使歷史重現的事實；劇中衛每一根杓子，每一件貴族的裝束，都爲歷史文物展覽會提供了方便條件

。它的成功是無從並駕的。

可是，藝術劇院的眞正突出的表現，是它那風格上的顯赫成就，那是較後將契訶夫的作品搬上舞台的事。

爲什麼幕幔上綉着海鷗？

藝術劇院那塊馳名的灰黑色幕幔上，綉着一隻白色海鷗的標誌，劇院裏每一個老成員，都別上同樣的一隻海鷗的徽章，劇院的海報與招貼上，也都印着這隻海鷗。海鷗代表什麼？

「海鷗」是契訶夫的一部詩劇劇名，他塑造了一位年輕女演員妮娜的悲慘命運，以及作家特里波列夫。它讓讀者思考着天才，愛情和平凡的生命底「原質」。

「海鷗」係契訶夫首部優秀劇本，他遵循着舊日的正統劇院的規定，在供排演之前，將一切事物都給寫上了。「海鷗」宣佈了一個完全新型的劇院底誕生，它要求劇院裏的每一項事物的眞實性與詩意性。劇中沒有地方可以容納氣象萬千的佈景和戲劇性的糾纏，因爲人生中，「人們不再繼續自殺與談情說愛。」「一生中，人們將大部份時間浪費於吃、喝、調情與打哈哈，這些情景是必須在舞台上表現出來的，我們應寫一部劇本，敘述人們之來、去、吃、談天氣、打紙牌，……讓生活中一切繁簡粗細的事物，都體現在舞台上。「人們宴筵，同時也是吞下他們所建立底財富，毀滅他們底生命。」契訶夫說。

生活中，我們經常能瞧見一個蘊含着莫大悲哀的人，時時低聲地講述些瑣碎的事情，甚至連吹一次愉快的哨子也要告訴別人。在如此表面性的老生常談中，他結束了一生。這就是爲什麼必須在舞台上表現出來。爲什麼一個演員要睥睨，搓扭着雙手，用不自然的聲調唸白；當表露愛慕時，要將雙手按在胸前；當失意時，要爆裂歇斯底裏的笑聲。這一切都不是生活中所有的。生活中的每一個字，每一次停頓，都有它的「潛流」，它的「兩面性」，它的雙重意義。除非我們能從字裏行間去構思，我們將永不能理解該人及其所處時代。這就是爲什麼契訶夫用智力所完成的作品，受挫於十九世紀末葉的陳腐且庸俗的蘇聯人民生活；這就是爲什麼他寫下他的哀傷劇本，這些劇本在未來的蘇聯社會裏，由於他那不可屈服的、堅毅的眞誠，於是又復活了。

契訶夫的作品要求劇院具有另一種完全不同的表演技巧，另一類完全不同的演出者，一個人將能從掌握契訶夫的戲劇中，找出新穎的表演方法。它也要求有完全不同的佈景師，這佈景師須能重視日常生活中底詩章，瑰麗的蘇聯景色，傳遞契訶夫全部的細膩情愫，這不是一幅「花園」或「亭閣」的畫景所能表達出來的。

「海鷗」在聖彼得堡皇家劇院上演時，是完全失敗的，然這不足爲大驚，因爲舊的「鑰匙」已不適合了。「海鷗」在藝術劇院上演時的偉大成功，可說是新劇院，新演員與新演出者的眞正誕生，也就是什爲麼「海鷗」是劇院的標誌，永遠綉在幕幔上的原因……。

燈亮了，幕幔開了，呈現着的是一間明亮的客廳，有許多大圓柱子。這是契訶夫的普洛佐洛夫將軍底故邸灰色的簾幔上飾以海鷗圖案。這些海鷗强調了繼「海鷗」後「三姊妹」的演出是基於年輕的莫斯科藝術劇院底光榮傳統的。莫斯科藝術劇院約在四十年前便上演了這個劇本。

「人們盛筵，而其時……。」

凝視着舞台，我們對契訶夫所說過的話，有更新一層的認識，他說：「人們盛筵，而其時也是吞下他們所建立的財富，毀滅他們的生命。」

春意濃郁的五月裏，令人思戀起歡樂與情愛，內心充滿喜悅。這是幼妹伊莉娜底誕辰紀念日，賓客們皆來道賀，斯時，適有一軍團在城裏紮營，因此也來許多軍官們。他們對世間事無所不談——工人的歡樂，將來，「兩三百年後」的生活，姊妹們行將赴莫斯科渡假，總之，從一個話題跳到另一個話題，所談論之事，其間全無任何關聯。

「海岸上，生長着一棵橡樹，綠葉叢叢，」漂亮的瑪莎，忽然吟誦出普希金的一句詩，打斷了大家的泛論，老醫生契布齊金只管記下防止掉頭髮的配方。大家都立刻停止談話，圍攏來聽陀螺的營營旋轉聲，這陀螺是一個軍官送給伊莉娜的生日禮物。美麗的小娜塔莎也來了，她穿着一襲粉紅色的長衫，繫上條綠腰帶。三姊妹的哥哥安得列熱戀着她。這就是第一幕裏所演出的全部。

但是從藝術劇院的演出中，我們感觸到契訶夫所提授的信念，那似乎未曾組織過的史料是包涵了廣，博的和全部的。演出者丹欽科總括這劇本時，說它是：「渴望着更美好的生活。」這個信念，明顯地包涵在每一句詞彙中，每一個觸覺裏；這個信念，表現在瑪莎所吟誦的普希金詩句裏，老醫生滑稽的詞彙裏，以及陀螺的旋律性的營營旋轉聲裏。

若干年後，本富進取心的娜塔莎，現在是安得列的太太了，她變得庸俗了，死心塌地的眷戀着那可愛的小家庭，貪婪的慾念無情地在她身上滋長着，她的丈夫在戲劇結尾時，形容她是「粗野的禽獸」契訶夫不再維持其表面的情感與溫柔，他向潛藏在小資產階級裏的腐敗與自尊的慾念，作大力地打擊。

第三幕的結束是壯麗的。城裏失火，每個人都精疲力盡，灰色的曙光從窗口射進來，人們徹夜未眠的慵懶神色，演員們是細膩地表露無遺了。你能感覺到演出者是如何賣力地來編造這慵懶的「身體狀態」（丹欽科術語）。伊莉娜和她的大姊奧爾加蜷臥在屏風後的牀上。這時，你所得的印象使你覺得並不是處身在劇院裏，而是當清晨時刻，窺瞥某些人的舉止行動。但當她們入睡前，她們的哥哥安得列走近屏風，他曾對着她們許願，要拉小提琴，夢想當大學教授。如今，他是地方自治議會的委員，議會主席正是他太太的情夫。他已經墮落了，在紙牌堆裏消磨了許多夜晚。他雖是個破滅的人，却還固執地告訴他的姊妹們，就像是說服自己似的，說他太太是如何如何的賢淑，人們對她的態度是不公平的。可是，驀然間，淚水塞

息了他的自白，他嘶聲地哀悼他那破滅的生命：「親愛的好妹妹們，不要相信我這些話吧，不要相信。」

這正和契訶夫一樣。他的每一個角色，用丹欽科的話，是「掌握了那些不可言說的，一齣隱藏着的戲，一個隱藏着的夢，隱藏着的痛苦，一個完全不可言說的生活。驀地，在某些場合中，以一詞彙或一場戲，便將那不可言說的生活浮現到表面上來，完成藝術家在官能上的眞正的完滿，這樣，藝術劇院底聲譽便建立起來了……」

演出期間，我們再走上博物館去，看看陳列櫥裏所記載的有關一九〇一年「三姊妹」首演事跡。高爾基於首演盛舉時寫道：「『三姊妹』是卓越的，它是音樂，不是戲。」當時，蘇聯人不說到劇院去看「三姊妹」，而說：「去拜晤普洛佐洛夫的姊妹們。」無人引以爲怪。其時，藝術劇院的知識份子演員，本身就等於是契訶夫所塑造的形象。丹欽科回憶道：「事實上，我們全是契訶夫份子。」這就解釋了爲甚麼希莫夫能那麼剴切地再醞釀了氣氛，也解釋了如丹欽科所記錄的，爲甚麼一九〇一年的演出，是包涵着對契訶夫底潛意識的頓悟力，這頓悟力較之戲中觀念的浸透力，是更強烈的。

契訶夫底樂觀主義

一九四〇年的演出又很不同了，「渴望更美好的生活」的願望，在已經享有更美好的生活的蘇聯人民看來，是更深入地接觸了樂觀主義。

最後一幕確是蘇聯舞台藝術的一顆璀燦純麗底珍珠，它所敘述的生活故事，是全劇的最高潮，那些忙於盛筵的人們，其生命是毀滅了。軍團離開了城市，帶走純潔，仁慈與不幸的威爾什寧上校，瑪莎曾熱戀上他；在這之前，夢痴的屠森巴赫男爵，在一次愚鈍的決鬥中，被槍殺了，他本欲和伊莉娜締結良緣的。大姊奧爾加，則是一位女校長，命中注定要獨身的。

伊莉娜（史捷潘諾娃飾）因恐懼那破滅的希望，疲憊地跌落在長凳上，俯身低頭。奧爾加（依藍斯卡耶飾）和瑪莎（塔拉蘇娃飾）則倚身於身後的白樺樹幹上。她們眼眶裏都浸盈着淚水，眞正的人性的淚水。後台，軍團樂隊奏起軍樂，她們傾聽着，目送將士們遠去，漸漸地，她們化淚水與哀傷爲勇毅與眞誠。她們無一處像戲人底自白，無一處像慣常幕落前底自白。她們以純眞，內在潛力抑制哀痛，表現出勇毅；她們是眞正的詩章，在這詩章裏，契訶夫與莎士比亞是融合爲一了，在這詩章裏，眞正與羅曼蒂克奧妙地揉合了。依藍斯卡耶（奧爾加）虔誠地說：「隨着時間的消逝，……我們現在的苦痛，一定會化爲後代人們的愉快的；那時候，幸福與和平，會在大地上普遍建立起來的。後代的人們，會懷着感謝的心情來追念我們的，會給活在今天的我們祝福的。……我們要活下去！」音樂逐漸地低遠下去，幕慢於是落下。

靈感底秘密

劇團裏的年青演員們，都在藝術劇院自己設立的戲劇學校裏受訓。學校裏所教授的，是斯坦尼斯拉夫斯基的演劇基本方法。在斯坦尼斯拉夫斯基的密友，也是演出者科多羅夫底匡導下，各班級在實習中發展起來。

斯坦尼斯拉夫斯基的舞台藝術，最好稱爲他的著名的體系，並非是其智力的代替品，他是經過細心體察和他同時代的最偉大演員們——葉爾莫洛娃，莎陀夫斯基，連斯基，察利亞賓，莎爾維尼和杜斯等的藝術勞動後，發覺出來的舞台藝術的規律。斯坦尼斯拉夫斯基驚異於甚麼東西引發他們，何以他們扮演同一個角色，雖超過一百次以上，但仍能保有深度相等的感受與眞實？

他們是那樣有意識地，毫不費力地，且愉快地提高他們在藝術上的創造，難道他們本身的存在，就是生活的規律？自然的規律，斯坦尼斯拉夫斯基懷疑是否能歸納出一種方法，使一般演員，而非獨如葉爾莫洛娃與莎爾維尼等天才演員，於每晚七時三十分演出開始時，不是演得頂呱呱，便是演得令人滿意。

一個偉大的演員現身於舞台上，便應如一個滿懷熱情與特性的生靈。演員的熱情能夠被喚起嗎？斯坦尼斯拉夫斯基從一切可能的角度來研究這個問題。初時，他感到不耐煩，以爲感受與特性的重現，是能從直接探索中獲得的。後來，他又發覺其實不然。有一次，他想自一演員處求得感受時，感受却像驚弓之鳥似的溜掉了；又有一次，一位演員企圖傳達其特性時，他却陷於摹仿，僅只是爲表演而表演，不能如名演員們一般地生活在角色中。如此過了許多年，直到斯坦尼斯拉夫斯基的最後十年間，他才認爲他已經找到「藝術鑰匙」，那便是演員的決心，它使舞台上出現奇蹟，塡滿我們生活底全部的，是許許多多，大大小小的願望的不斷實現——從立志做一個演員，運動家或政治家，到希望抽根煙等都是。斯坦尼斯拉夫斯基稱這些能矯飾人的一生的願望是「角色的額外任務」，而主角完成這項「額外任務」的方法是「貫穿性的表演」。

所有細微的任務，都應視爲如串珠似的貫穿性的表演。當需要表演願望的實現時，演員也得下意識地配合以情感。願望與實現方法的總和便產生特性。在他建設性的方法中，只有唯一的危險點，即是：演員的決心是特常懈怠的與鬆散的。演出者對演員說：「你要贏得這女人，這是你要表演的工作！」他却懶散地回答：「但我不要。」於是演出者揶揄與誘導演員的想像力，但後者鬆散態度並不服從指示。

顯然地，斯坦尼斯拉夫斯基已經探索一條新的更有效力的道路，以喚起舞台上生動的情感和思想。他在蘇維埃時代所發見的新鑰匙，便是他的功績。他不需要用甜言蜜語來誘導演員，他只需表演出一些很簡單的身體動作，一如斯坦尼斯拉夫斯基所印証過的基本動作，這樣就能喚起演員的想像力。演員要求演出者給他講述更多有關他所扮演的角色，分析其活動，其餘的便都留待排演時來處理。一個人的特性，是他的一切活動，以及他是如何進行其活動的印証。

舞台上，主要的工作是找出戲劇中的實位事件，指出在這些事件中，每一個人的舉止行爲，同時，更

將這些舉止行爲組織起來。劇中的觀念必須時時在演出者的腦海裏佔優勢，且必須決定所要擷取的舞台動作。這，簡言之，便是「身體生活的方法」——斯坦尼斯拉夫斯基體系中最根本的部分。

斯坦尼斯拉夫斯基是個不倦的探索者，不倦的藝術道路的發見者。他厭惡教條，毫無保留地攤開他自己的發見，同時，又再愉快地向新眞理繼續探討。

斯氏最後的排演

斯坦尼斯拉夫斯基臨終前的一個月，曾作最後一次排演，我獲准前往參觀。當時參與排演的，都是他的戲劇學校裏底青年演員們，排演場是假借其座落於里昂特尤夫斯基的私宅，如今，這條巷已易名爲斯坦尼斯拉夫斯基巷了。他從臥室裏走下樓來，形色憔悴，顏色枯槁，令我們驚愕不置，但是，經過數小時的排演後，他回復從前的樣子了——豐沛、端莊與充滿活力的。

在六個鐘頭內，他和他的學員們一起研究台位，教導他們如何準確地、忠實地表現出眞實生活的簡單事物。他聆聽他們朗誦散文和詩歌，提醒他們將作者所寫的，在舞台上完全體現出來。他稱之爲「電影幻象」的創造，缺少這種創造，演員便不能提出作者所欲向觀衆傳達的每一個字。他說，作者是清清楚楚地表達了他所寫下的話。

之後，斯坦尼斯拉夫斯基排演了「漢姆萊特」中的一場戲。他譴責舞台上的騙術與虛僞，但對於即使是表現了人類眞理的細微痕跡，他也會如孩子般的歡悅。排演莎士比亞的作品時，他分析劇作者對一個演員所要求的精細演技；分析作品中的文字，說它是鎔裁匠心的完善成品，一舉手，一投足，也都具有雄辯才略的，並且引中國演員梅蘭芳的出神入化的啞劇爲証。

總之，在格里包耶多夫（１７９５—１８２９俄羅斯偉大戲劇家。——譯者註）的劇本「智慧的痛苦」中，斯坦尼斯拉夫斯基唸着法穆索夫的自白，這自白是眞實地體現舞台藝術創造上的美好的課程。

臨終前，她再三地說：「我不要死，我覺得我只是開始理解舞台上的事物，我只是站在我底道路的起點。」他創造了一個體系，他奠基了藝術劇院，他身爲許多劇院的導演，是舞台藝術的聖人，旁人都這麼想，他已經掌握了一切應該掌握的，而他，却說了那些話。

在他的戲劇學校裏，科多羅夫指導他的演員們重視斯坦尼斯拉夫斯基的體系，沿着體系的道路，每一演員必須盡其最大努力，尋求其目標。科多羅夫本身已完成了對這體系的實習課程，這課程是斯坦尼斯基夫斯基自排演莫里哀的「僞君子」使開始的。他繼續潛心研究，排演過蘇維埃劇作家亞歷山大·克隆的「前途」和列夫·托爾斯泰的「教育的果實」，這二齣戲都是藝術劇院近年來的優秀演出。

名演員當學生

斯坦尼斯拉夫斯基最後的發見中，包括無數有趣的，新穎的與不平常的事物，致使許多科多羅夫的同事們，都從其他劇院前來向科多羅夫領教。過去兩年里，莫斯科演員俱樂部一些馳名演員們，都曾經參加過科多羅夫的訓練班。其時，在有關如何適當使用新方法的理論性辯論場合中，有些演員是高談濶論，其他的則以身作則，推行開去。

藝術劇院的戲劇學校

在藝術劇院的戲劇學校完成四年的課程後，學員們中，有些參加了劇團，餘者則即身於其他劇院。例如，哥薩哥夫離開藝術劇院的戲劇學校後，便加入奧克羅甫哥夫所排演的「漢姆萊特」的演出。有一個新近畢業的畢業生尤非里莫夫，他是個年青的演員與導演，自己籌設了一所戲劇學校，取名爲「同時代的人」，以遂其苦心經營其舞台藝術觀點的願望。

藝術劇院的戲劇學校，其重點是表演。一年級生被教導以即興啞劇，他們所選擇的場景，靜默是很自然且需要的。二年級生則從事排演世界各地劇作家們的作品，其中包括有莎士比亞，安思托耶夫斯基，韋卡（１５６２——１６３５，西班牙國民劇的創始者與詩人。——譯者註）以及同時期的蘇維埃劇作家們的作品。

有人主張說，斯坦尼斯拉夫斯基的體系不適用於羅曼蒂克的戲劇，但是，我們的劇院經過實驗後，已經推翻了此種不正確的爭論。戲劇學校繼續累積其經驗，繼續將體系應用於最具舞台藝術與風俗習慣性能的戲劇中去，其他各形各類的事物也同時影响着未來演員們的個性成長。

三年級學生在富有經驗的藝術劇院演員們的指導下，開始排演作爲畢業考試的戲劇。

除了學習舞台藝術外，學員們尚得學習其他科目，讓我們進入其中的一些班級瞧瞧：有一班在講授藝術史；另一班則講授哲學史；第三班里，學員們練習劍術；第四班里，蘇聯一八二五年十二月黨人伏爾剛斯基的孫女兒正指導學員們如何培養「儀態美」，這禮儀對於朝廷的場合是需要的。休息鐘過後，接下來是上舞蹈、發音、歌唱、音樂、體育和化裝課。

所有這些課程是互相聯系的，不是爲劍術而劍術，而是要掌握使用尖長利劍的方法，以備鬥劍的舞台場面所需；儀態美不是爲學員們個人着想，而是要演員熟悉在舞會的舞台場面上，該有怎麼樣的儀態；餘者亦如是。然而，還有一個科目，這個科目，斯坦尼斯拉夫斯基以爲是對劇院絕頂重要的——一個不曾被教授，但却灌輸於一天中的每一個時刻，每一個學科里的科目，那便是「倫理學」。它教人們如何與劇團生活，如何與劇團工作；如何將個人的藝術理想結合到全體的利益上去，結合到劇院的利益上去；如何結合到藝術所欲服務的社會上去。

白天的課程上過了，傍晚時分還得再學習，但有一部分高年級的學員們，將被安排到劇院的舞台上去表演，這是實習。

劇院底史蹟

我的讀者若要向藝術劇院的歷史挖掘得更深入，那麼，有許多書籍將會告訴他，這個劇院經常是如何熱切地照顧到時代對它的要求，如何不倦地傳播世界

（本文轉入第33版）

潮來的時候

（獨幕劇）

•征雁•

人　物：李高明：男、四十歲，一個白領階級的人物。

楊露絲：女、三十歲，高明的達令，一個打扮入時的摩登小姐。

周珍萍：女、三十八歲，女傭出身，被高明遺棄了的病婦。

李小特：男、十歲，珍萍的兒子，一個街頭流浪兒。

林頭春：男、五十歲，網蝦爲生的漁夫。

馬　末：男、十八歲，遊覽勝地常見的馬來看車童。

文連第：男、四十五歲，印度人，海邊咖啡攤主。

朱　健：男、二十歲，青年學生。

其　他：一個小流氓、散步者男女數人，警察兩名。

時　間：一個夕陽無限好的熱帶黃昏。

地　點：星加坡南部，一個風景優雅的海邊。

佈　景：海濱的入口處。

左邊一道住家低矮的，褪了色的圍牆，由于久經風雨，牆角已長滿了青苔。幾處土敏土從牆頭崩了下來，像一件破了的衣服一樣，裡頭堆砌的磚頭分明可見。牆內的長青樹伸出牆頭來，樹枝婀娜無力地低垂在牆外。印度人的咖啡攤就設在牆角，在這裡，我們可以看到水喉，椅子和堆在牆下的水桶、木箱等。牆的里邊向左因爲是一個停車場，所以有一道相當寬濶的走道。走道的旁邊有一枝路牌。

正面是海的背景。我們只能看到彩霞飄浮在海上，蒼茫的遠山橫在天脚。一道長長的欄杆從左到右貫通整個天幕。中間偏左有兩支路燈並立。路燈之間有一條欄杆圍起來的，突出海灘的過道，向左可通沙灘。中間偏右也有一枝路燈，但被右邊的大樹遮住。風來的時候，在樹影飄搖中，我們可以閃閃爍爍地看到它的銀光。路燈的後頭緊接着是餐室的屋角，由於它設在海灘上，我們只能看到它的糢糊的輪廓。

右邊的一道矮牆，比左邊的更陳舊。除了青苔和破洞外，向海的牆角整個塌了下來，石柱和磚礫橫堆在牆角，看來是間無人管理的家園。一株粗大的熱帶樹木矗立在牆角，由於它的密葉濃蔭，使這道牆外顯得格外幽黯。一張長石凳靠在牆下，經常是作爲馬來看車童的指揮站。牆里邊向右也是一樣，有一條相當寬濶的走道，牆內一間無人居住的屋宇，窗戶破舊，板壁失修，夜裡路燈亮起之後，窗內一片漆黑，陰森恐怖。

幕　起：暮色蒼茫，天邊留下最後一抹餘暉，只見晚霞密聚在遠遠的山頭。潮水拍岸的聲响時隱時現。晚風從海上拂來，牆頭的長青樹，熬過了一天的暑氣後，開始以一種輕飄飄的姿態出現。印籍咖啡攤主獨坐無聊，連打幾個呵欠後，索性伏在攤上打盹。馬來看車童因爲時間還早，顧客未到，就仰臥在樹下石凳上抽煙。散步的閒人三三兩兩，有的憑欄小立，望風懷想，有的並肩暢談，悠然而過。（漁夫滿身潮濕，扛着網蝦用具和一籮蝦，從左邊上。一道鮮紅的血從他的右脚流下來，走起路來，有點跛。他把用具放在咖啡攤邊，坐下。）

漁　夫：茶一杯來。

（文連第泡茶。看見漁夫伏下身子，抹去小腿上的血。）

文連第：怎麼啦！傷了脚？

漁　夫：哎！衰！在海裡摔了一交，給一塊石頭——哎！

（文連第端上茶後拉開抽屜，拿出一塊破布，撕成兩段，遞給漁夫。）

文連第：哪，給你綁一綁。

漁　夫：（接過）哦，謝謝你。（開始綁傷口。）

文連第：噯，老伯，我以前怎麼沒有見過你在這網蝦？

漁　夫：哎，說來話長，我的屋子給大火燒了，才搬來的。

（流浪兒小特從右邊上。他一身髒衣服，頭髮也不梳，吹着口哨，一幅小流氓相，洋洋得意地走過馬末的跟前。）

馬　末：（喚住）噯，小特，來。

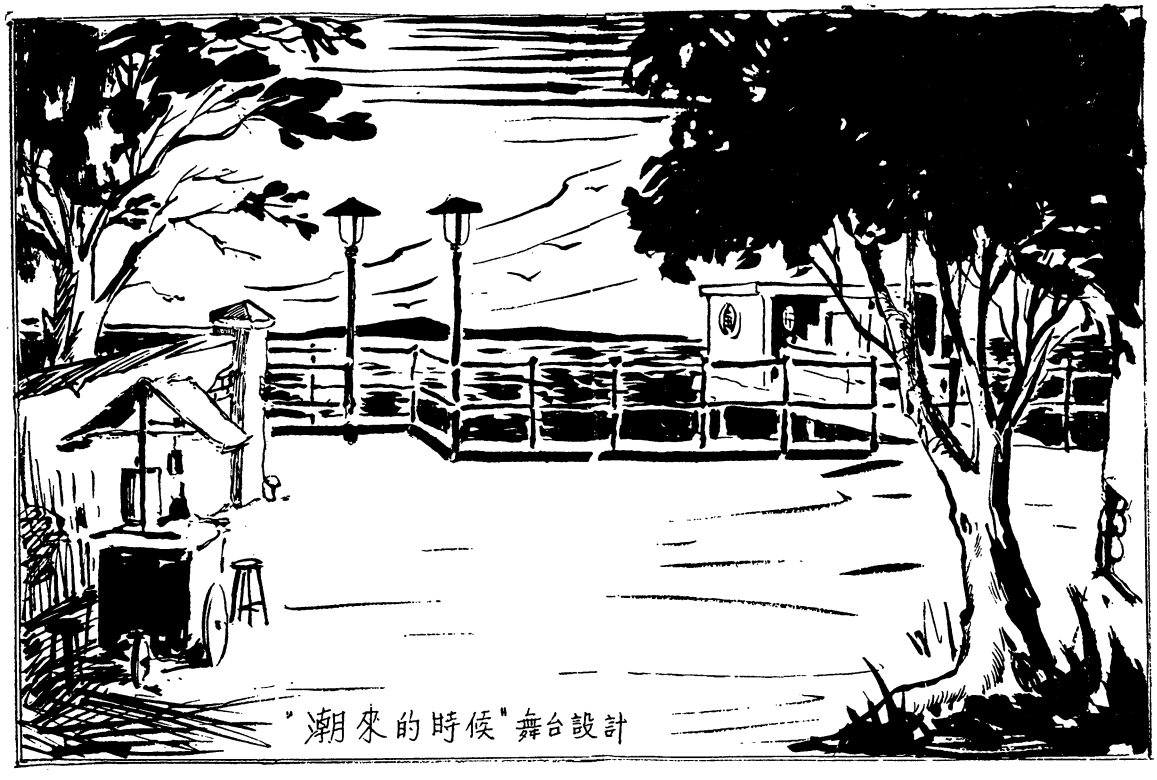
小　特：（轉身）幹嗎？要請喝咖啡？

馬　末：哼，亞清找你，要請你吃拳頭！

小　持：亞清？他找我幹嗎？

馬　末：他說你偷了他一個手錶！

小　持：我？（有點尷尬）我那裡有偷他的手錶？（轉身向咖啡攤。）咖啡烏。五分！



"潮來的時候"舞台設計

文連第：（帶着懷疑）有錢嗎？
小　特：有呀！（指拍衣袋）
文連第：拿來看看。
小　特：峯密，你看衰我？（從袋裡掏出幾個銀板，擲在桌上，文連第手快，要拾錢。小特手更快，馬上取回，做個鬼臉。）
文連第：（含笑泡茶）你上次還欠我兩毛！
小　特：等我有錢就還你！
文連第：噯，你現在不是有錢了嗎？
小　特：這個？不夠，我要吃飯。
（文連第端上咖啡）
（舞台陰暗，路燈亮起）
漁　夫：天黑了，你還不回去？
小　特：回去那里？
漁　夫：回你的家呀！
小　特：我沒有家！
漁　夫：沒有家？那你的父母親呢？
文連第：他的父母，統統馬地了！
小　特：呸，峯密，你不要把我講衰！
漁　夫：你父親是做什麼工的？
小　特：我的父親？我不知道？我不知道我的父親是誰？
文連第：哪，我就是你的父親。
小　特：峯密，我是你的公公。
漁　夫：你的母親呢？
小　特：我的母親在醫院！
漁　夫：生病呀？
小　特：唔，很多年了！
漁　夫：什麼病？
小　特：我不知道，醫生說他的肺生蟲了，醫不好的。
漁　夫：你沒有去看她？
小　特：很少，醫院的那些穿白衣的女人很兇，看到我，就把我趕出來。
漁　夫：那你有讀書嗎？
小　特：沒有啦，飯都沒得吃，還有錢讀書？
（小特喝咖啡，立刻噴了出來）
小　特：喲！這樣燙！
文連第：燙？那里會燙？來來來，我弄給它冷（接過茶杯，一邊用罐倒來倒去。一邊忍酸不住。）
小　特：峯密，你想要把你公公燙死？
漁　夫：（在一邊也覺得好笑）現在，誰給你錢吃飯？
小　特：我自己去賺。我天天在街上拾牛奶罐去賣，沒錢的時候，走過雜地店，拿一粒雜地就走。（頑皮地作一作偷的手勢）
漁　夫：你是說去偷？那給人家抓到了怎麼辦？
小　特：那天，我才給雜地店的大肥拉到，他踢我一下，（拉起褲角）你看，我三天不能走路。
漁　夫：你爲什麼不知道你的父親是誰？
小　特：我不知道，我問我的母親，你就叫我不要問。
（左邊傳來汽車聲，汽笛聲。）
（馬末爬了起來，走到左邊。）
馬　末：來來，這邊可以放車，（作手勢）轉過來，轉過來，吼！吼！（馬末走出，開關車門的聲音）
小　特：（喝完了咖啡丟了五分錢）哪！拿去，給你

買棺材，（文連第帶笑，順手就往他的頭上輕輕摑過去。）噯，亞伯，你的紅煙，拿一根來請，可以嗎？

漁　夫：你也會抽煙？（取紅煙盒給小特，小特捲了，燃上走開。）

文連第：這孩子是很頑皮，但也怪可憐，沒有父母親，在外頭常給人家欺侮。有一次沒東西吃，在餐室（指餐室）偷了一塊熟豬肉才給老板踢了幾脚。

（李高明西裝畢挺與楊露絲上。露絲手上帶個手提包，一邊走，一邊拿着鏡子在整理秀髮。馬末走回原位。）

高　明：（看到漁夫的竹籮），露絲，我們買一些新鮮的蝦，回去煮咖哩，好嗎？

露　絲：煮咖哩？吃到我都厭了，還是買點回去，今晚炒麵吃吧！

高　明：好，好，（對漁夫，一副上流人物的氣派）喂！有蝦賣嗎？

漁　夫：有有，（打開竹籮），這些你都拿去吧！

高　明：多少錢？

漁　夫：隨便啦，算你兩塊錢。

露　絲：哼，這麼貴！

漁　夫：不貴了，這些都是剛才潮水退的時候撈的。你看，現在潮水漲得這麼高，要撈也沒有了，太太，兩塊錢不會貴的。

露　絲：誰說我是大太？你沒長眼睛呀？

漁　夫：噯噯，不好意思，我不知道。

（小特望着露絲在偷笑。）

高　明：（感到難堪，馬上插入）一塊錢，要，我就跟你買。

漁　夫，一塊錢不能呀！

露　絲：不能就算了，我們走吧！（拉走高明）

（小特站起來，故意學露絲走路的姿態，搖着尼股，哼着小調：「你可願意嫁給我做老婆，嫁給我做老婆。」走向欄杆。）

（露絲聽見，轉過身。）

露　絲：（指着小特）你，你唱什麼？

小　特：我，我唱什麼？唱歌呀！（抽煙）

露　絲：你這小雜種，你說什麼嫁給我做老婆？

小　特：嘻嘻，我又不是說你。

（高明一巴掌猛力地摑過去，小特兩手一攤，跑到馬來身邊，又哼起小調：「呵，女人呀，女人呀，天生沒用，她裝腔作態，把腦筋亂用！」轉向馬末。）

小　特：喂，馬末，今晚不去跳舞迎？

馬　末：「避掉」啦！

高　明：（對露絲）走，別跟這小三星計較。（兩人憤憤地走進餐室。）

小　特：噯，馬末，今天好賺嗎？

馬　末：不好啦，你看，很少車來！

小　特：噯，你吃飯了嗎？（掏衣袋）

馬　末：（會意）噯，不必，不必，我有辦法的。

（小特忽有所見，他驚慌地，對馬末說）

小　特：噯，馬末，亞清來了，你不要向訴他我在這！（連忙從牆角的破洞鑽了進去）

（亞清，一個小流氓上。他在欄杆邊站了一會，東張西望，然後走向馬末。）

亞　清：哎，馬末，小特有沒有來過。

馬　末：沒有啊，你找他幹嗎？

亞　清：哼，他偷了我一個手錶，我要找他算賬！

馬　末：要算賬你去找他，你來找我幹什麼？

亞　清：（自討沒趣，對自己說似的）哼，不要給我碰到。（從右邊綏步，神色地出）

（周珍萍從右邊上，她穿着破衣，形容憔悴，披着蓬亂的長髮，綏步而來，站在欄邊望着海，按着沉思，咽泣，然後像不勝留戀地向四面張望一下，向左邊綏步而去。）

漁　夫：（對文連第）怎麼，這孩子沒有父親？

文連第：我是聽人家說的，這孩子是個私生子。他的母親從前做人家的傭人時，給頭家的兒子騙了，生下小特，就拋棄了他們兩母子，他的母親勞作過度，病了……！

（小特伸出頭來張望一下，走了出來。）

小　特：（對馬末）走了？

馬　末：有沒有聽到，你給他碰到時，你就知道。

小　特：我才不怕他。

馬　末：不怕？不怕爲什麼要像狗一樣溜進洞裡去？

小　特：（無言以對）哼，他假如去芽籠給我看到，我才不放過他。

（左邊忽然傳來聲响，有人在喊，：「哎呀，有人跳海，跳海呀！快來救呀！快呀！」台上一陣騷亂，大家紛紛走到欄杆去張望，高明與露絲也停在屋角觀望。）

（風也稍微吹得緊）

漁　夫：哎呀！是呵！你看那水面上有東西在浮着！（指着海上）來我去救！（欲下）

（文連第把他拉住）

文連第：你傷了脚，不能去呀。（望海）哦！沉下去了，沉下去囉！

（馬末急忙脫了上衣和褲子，穿着短褲，走過通沙灘的走道）

馬　末：來，我去救！（往左邊奔去）

小　特：馬末等一下，我也去！（跟着跑）

漁　夫：快呀！你們快點呀！

（高明與露絲走出來看熱鬧）

露　絲：哼，小雜種也要跟人家去救，淹死才爽快。

高　明：這種三星死了也不會有人來哭的！

露　絲：哎，你看那人是誰呀？

高　明：哼，管他是誰，要自殺跑來這邊跳海，那里會死。哼！Silly！假如有心找死的話就應該到單邊街或是亞洲保險大廈去！

露　絲：是呀！我看這個人一定是裝死的。

高　明：Come on, we better mind our own business！走吧！我們喝茶去！（從右邊去）

文連第：啊！馬末游過去了，你看！
漁　夫：咦，你看那小鬼也跳下去了。
文連第：抓到了，抓到了！
漁　夫：你看！浪這麼大。
文連第：扶起來了！來了！來了！
（朱健匆匆追到欄杆。）
朱　健：什麼事？什麼事？
漁　夫：有人跳海，你看救起來了！
（小孩與女人的哭聲由遠而近。）
（馬末與小特扶着周珍萍上，三人都成了落湯鷄。）
小　特：（哭哭啼啼）媽，媽，爲什麼你要跳海？媽。
漁　夫：啊？他就是你的母親？
小　特：（抹着眼淚）唔！
（珍萍在欄杆邊坐下。）
珍　萍：哦！孩子呀！（緊緊地擁抱着小特）媽再也活不下去了。你們讓我去死吧！讓我去死吧！（悽慘的哭着，掙扎着要站起來，衆人把她按下）
小　特：媽，你不是在醫院嗎？爲什麼你又出來啦？
珍　萍：媽的病是不會好了！再住下去也是等死，孩子！你要乖！你還小，媽是沒有希望了……
（哭泣顫抖）
（馬末連忙過去，拾起剛才扔在地上的衣，披在珍萍的身上。）
朱　健：對，對，蓋在她的背上，她冷得發抖了。
漁　夫：喂！燒茶，燒茶去泡一杯來。
文連第：哦！好好，我泡，我去泡。（匆忙走去咖啡攤泡茶）
馬　末：亞嫂，你，你還會冷嗎？
朱　健：手，手跟她擦幾下。
（小特與馬末拉着她的兩手，出力地擦。）
文連第：（上前），來，來，喂，茶，熱茶。
（漁夫接過，送到珍萍的嘴邊。）
漁　夫：你先喝口熱茶，就不會冷！
（珍萍顫抖地接過茶。）
珍　萍：啊，阿叔，你們，你對我眞好！
朱　健：亞嫂，你，你爲什麼看不開，要跳海呢？你的丈夫呢？
珍　萍：（咽泣）我，我沒有丈夫，他……他是個沒有良心的人（哭得很傷心。）
小　特：媽，你不要哭了，媽！
朱　健：他現在地那兒？我們可以叫他來帶你回去。
珍　萍：哦，不必了，我，我也不知道他現在在那兒？（咳嗽）
漁　夫：亞嫂，我們叫一輛德士，送你回去好嗎？
珍　萍：哦，不必了，我又沒有家，要回那兒去呢？
朱　健：你本來是住那里的？
珍　萍：我本來住在樟宜，這幾年我進了醫院，屋子人家已經收回去了，（咳嗽）啊，我，我，我，活下去有仃麼用呢？人家有錢有補品吃，我們沒有錢，只有等死呀！留在醫院里給逃西賜，我，我受不了，（又緊抱着小特）小特呀，你要乖，你要好好地做人。
（小特流着眼淚叫媽媽。）
（潮聲响亮。）
（一陣晚風吹過，樹葉在悉悉作响，黃葉片片落下。）
（珍萍縮成一團，又顫抖起來。）
馬　末：啊？你又冷了嗎？（擦手）
（文連第脫下上衣，交給漁夫。）
文連第：給她穿上，快！
（漁夫又把衣披在珍萍的身上。）
朱　健：怎麼辦？要不要叫警察來，先把她送到警察局去？
文連第：不能，不能，跳海的人被抓到了，有罪，你知道嗎？
（李高明與楊露絲也出來看熱鬧，他們站在人叢的外圍，因爲看不到，所以望來望去。）
露　絲：誰呀！有沒有死？
高　明：沒有死！I told you already！這海這麼淺，那里會死呢？
露　絲：你看，他還會講話呢？
高　明：哎，這那里是自殺？她是下去游水呀！
馬　末：（站起來），你說什麼？
高　明：我說什麼？我不能講話？
馬　末：峇密，人家跳海，你還說這種話？
朱　健：你看到人家跳海，又何必講這些風涼話呢？
高　明：（無可奈何）哼！（拉拉自己的領子）
（小特已從人叢中鑽了出來，他走到露絲的身邊，望着她的手提包，再望望四周，忽然地，他用力把手提包一奪，奔向右邊去。）
露　絲：哎呀！打搶呀！我的手提包，給那小流氓搶去了！
高　明：啊！跑了！（追出去）
露　絲：快呀！快呀你們快點把他抓住呀！
（衆人帶着驚奇的眼光，望向右邊望去。）
珍　萍：誰呀？誰打搶呀！（掙扎着要站起來）
馬　末：（按着她）你坐下來，坐下來！
（高明一手拿着手提包，一手拉着小特上。高明把手提包交給露絲，小特拚命地掙扎。走到台中時。小特忽然掙脫，正想再跑時，高明立刻一脚踢過去，小特哎喲一聲，伏倒在地上，高明連忙過去，抓住他的頭拉了起來，一道鮮紅的血從小特的嘴邊流了出來……）
露　絲：打，打，打死他！
高　明：哼！你人小鬼大，敢搶東西！（順手就是霹嘩地兩巴掌送過去）
馬　末：小特，你跑呀！趕快跑！
珍　萍：（珍萍看到是小特又掙扎着站起，悽慘的呼喚）小特，小特呀！
（小特正準備蹓，高明又上前揪住他。）

漁　夫：亞叔，你做做好事，他小孩子不懂事，放了他吧，你看，他母親病得很重，剛才她跳海才給人家救了起來，亞叔，好心必有好報，你放了他吧！

高　明：哼，她跳海，他想找死路，那是她的事，爲什麼她的孩子搶人家的東西？

（珍萍撥開人群，掙脫出來，扶住高明的手，這時高明背向着她。）

珍　萍：（哭泣着）亞叔，你做做好事，放了他吧！他，他是我的，我的兒子。（哭泣）

朱　健：是呀！東西拿回來了，也就算了。

高　明：（回頭望了她一眼，順手把她撥開）哼！沒這麼容易！

（珍萍被她一撥，倒向人叢中去，漁夫，文連第，與朱健連忙上前扶住。）

高　明：走，到警察局去！

露　絲：（爲了報復，上前揪住小特的耳朵）走，（對高明），高明把他拉走。

（馬末從後頭殺氣洶洶地上前，雙手出力把高明一推，三人散開來，露絲大吃一驚，高明顚簸了幾步，小特乘機掙扎，奔向左邊去。）

珍　萍：小特呀！小特……（咽泣）

露　絲：（朝左邊望去）好，警察來了，（提高嗓子）把他抓住，把他抓住！

（警笛聲响。）

（高明上前準備揪住馬末，馬末站穩脚步，準備一鬥。）

（珍萍驚奇地望着高明。）

露　絲：（有點怕）高明，走，走，不要跟這些三星打架！

（珍萍上前，拉着高明）

珍　萍：你，你不是高明嗎？

高　明：（望着她一陣，良久說不出話來）你是誰？

漁　夫：（對珍萍）呀！你認識他？

（衆人驚奇地面面相覷。）

珍　萍：高明，你，你忘了！（咽泣）十年前你拋棄了我……我，我就是珍萍呀！（哭泣）

漁　夫：哦？剛才你說的就是他！

珍　萍：是呀！

露　絲：（上前拉住高明）你爲什麼會認識她？

高　明：你別聽她瞎說，我不認識她，走，我們走…

露　絲：（氣憤）不，我要你說個明白。

高　明：你別聽她的鬼話呀！

珍　萍：（哭泣）高明，你拋棄了我不要緊，可是，可是剛才你打的，就是你的，你的兒子呀！

露　絲：呀？（對高明）原來他就是你的兒子！哼！（氣憤，轉身就走）

高　明：（上前拉住她）你別誤會了，我不認識他！

露　絲：（一把掌送到高明臉上）哼！你騙我。

（露絲正想從左邊出，兩個警察强拉着小特上。）

警察甲：什麼事？什麼事？

露　絲：他搶我的手提包！

（警察乙開始紀錄。）

警察甲：呵！誰看到？

露　絲：這裏每個人都看到。

警察甲：（指着朱健）你有看到嗎？

（朱健哎哎地說不出。）

警察甲：請你跟我們到警察局去，你一下子就可以回來的。

警察乙：來，（對露絲）你也跟我們去一趟。

警察甲：（看到珍萍和馬末衣服潮濕，指着珍萍）你什麼事情呀？

漁　夫：（怕惹麻煩，連忙插入）哦，沒什麼，她剛才不小心，跌到海裏去。

警察乙：不要緊吧？

文連第：哎！不要緊的，不要緊的。

（警察欲走。）

珍　萍：小特，小特呀！（指着高明）他，他就是你的爸爸。（泣不成聲）

（小特驚奇，望了很久，走上前幾步又驚慌地退了回來。）

小　特：（哭出聲來）抹去嘴邊的血）爸…爸…爸…

朱　健：（上前對高明）這小孩子是你的兒子，你爲什麼把他打成這樣呢？我看你還是請警察放了他算了！

小　特：（恐懼地）爸，爸，你，你叫他放了我吧！爸，爸。

（高明非常尷尬）

露　絲：不能放！沒這麼容易！

漁　夫：（走到警察，求情地）哎，你們，你們——

警察甲：（知道他的意思）不能夠，我們是執行任務的！

警察乙：走吧！

（警察拉着小特出，露絲氣憤地哭着跟去，朱健回過頭來望着珍萍，然後跟着出。）

珍　萍：小特，小特呀……（哭不成聲）

漁　夫：哎！你別難過了，等一下再想辦法吧！

（高明無地自容，也準備溜出。）

（文連第與馬末上前揪住高明——）

文連第：你不能走！

馬　末：哼，你拋棄了你的妻子，你把你自己的兒子打得這樣，你這個沒有良心的傢伙，我問你你現在要怎樣？

文連第：（提高嗓子）說呀！

（高明掙扎開。）

高　明：（盛怒）告訴你，我不認識她，這不關你們的事，（撥開兩人匆匆出左邊）

珍　萍：高明，高明……

（文連第急忙回到咖啡攤抓起小凳就朝向左邊扔出去。）

文連第：狗生的。

（馬末追到右邊，拾起石頭就扔。）

漁　夫：好了，讓他去吧，這種沒有良心的人！

（珍萍哭聲揚起。）

（車門聲，機聲响。）
（一道烟射了進來，車聲由近而遠。）
（潮水拍岸的澎湃聲。）
（風聲又起，樹葉隨風起舞。）
（珍萍在衆人朝左邊望去時，扶着欄杆，走向右階。）

珍　萍：（哭）我要死，我要去死呀！
（衆人奔上攔住她。）

漁　夫：哎！這怎麼辦呢？要送她上那裏去？

文連第：是呵！她又沒有家，這怎麼辦？

漁　夫：亞嫂，你有什麼親戚朋友嗎？我們送你去，好嗎？

珍　萍：呵，不必了，我沒有親戚朋友……我沒有……他們，他們也不喜歡我，我這個病人去住的！（咳嗽）

馬　末：（扶着她）不要緊，你先到我的家去住。

文連第：咦，好呵！馬末，你的人眞好。

漁　夫：你肯收她，那最好了！
（風聲，潮聲。）

珍　萍：你們，你們都對我太，太好了，我，我不知道要怎樣感謝你們。可是，可是我的小特呢？……

馬　末：走吧！我們先走吧！等一下再打算。

文連第：（追上）嗳嗳！慢點，這些麵包你們拿去吃吧！（馬末接過麵包。）

珍　萍：我要我的孩子呀！

漁　夫：他不要緊的，多一兩天就會出來，你還是先去休息吧！
（小特在左邊牆角鬼鬼祟祟地回頭張望了一下）然後奔向他的母親，緊緊地擁抱着她——

珍　特：媽媽，媽媽

小　萍：（緊緊地擁抱着，流着眼淚）孩子，你怎麼又回來了！

文連第
漁　夫：（驚奇地）咦，你怎麼會回來的？

小　特：他們拉我出那個小門，馬打拉我先走，我出力踢他們，他們放手我就跳下沙灘，你看我的衣給他抓破了！媽媽，爸爸呢？

珍　萍：（流着淚，摸着小特的頭）爸爸，不認你，孩子，別問了……（哭泣）

小　特：媽媽，我們快走吧，等下警察會追來的！

珍　萍：媽教你要乖，爲什麼你去搶東西？

小　特：媽，要不，我們沒有錢？今晚你要吃什麼呢？

馬　末：快，小特，跟你媽到我的家去，趕快！

文連第
漁　夫：（同聲）是呀，你們趕快走吧！
（晚風狂吹，浪聲。）
（左邊傳來急促的脚步聲。）

文連第：快呀，快走，你看他們來了。

漁　夫：是呀，不要再說了，快走！
（馬末與小特正扶着珍萍欲逃，兩名警察追到，小特躲在母親的背後，警察上前擒住。小特放聲哭叫媽媽。）

珍　萍：先生，你可憐可憐我，放了她吧！

警察乙：（推開她）不能呀！
（小特給拉到右邊。）

小　特：媽媽，媽媽……

警察甲：哼，你還想逃？（拉走）
（文連第與漁夫上前欲言又止。）
（小特被拉出，頻頻呼喚着媽媽。聲浪由近而遠漸漸隱去。珍萍哭得死去活來，也頻頻呼喚着小特，聲音越來越响亮，越顯得悽慘，衝前幾步跌倒！）
（潮聲，風聲也越來越响，一陣大浪揮上欄杆，濺起一陣浪花。）
（兩道圍牆內的樹木也大風中搖首嘆息！）

——幕急落。

編者按：本劇曾獲本邦文化部主辦之全星馬華語獨幕劇創作競賽特別推荐獎。南大戲劇會於本年度文化節假維多利亞劇院公演此劇。

本刊啟事

本刊為配合本會于十月三、四、五日舉行之「喜劇會演」，特提早於十月三日出版第二期，望踴躍投稿，截稿日期為九月二十日。

——編者——

臨時抱佛脚

(獨幕劇)

南大・王里

時間：凌晨，大約六點。

地點：新加坡，一個有錢人家。

人物：父親：大約四十五歲，商人。
母親：大約卅七歲，受過中等教育，不管家務的家庭主婦。
大女：十七歲高中二學生。
二女：十六歲高中一學生。
三女：十五歲初中三學生。
阿秀：女傭，大約四十歲。

景：臥房，左邊有一個窗，兩張牀，兩牀之間有一張比牀稍微高一點的小桌子，上面放有鬧鐘、台燈、和一些課本等。正中靠右，有另一張牀；一張寫字桌，桌上有台燈，恰好放在靠近這張牀的尾部。桌子旁邊，有三張椅子，舞台的右邊有一個門，這門是通到客廳的，房內佈置可隨意，不過一定要適合女孩子的臥房。

幕啓：大女坐在靠近桌子的一張椅子，低着頭，正在忙着抄寫。二女捧着課本在牀邊讀，但沒有讀出聲來，三女半臥在牀上，手上拿些小紙塊，正在喃喃地默唸着。

三女：（自言自語）今天考試所出的題目，如果都在我這些紙塊上，（對着手上拿的一塊小紙，露出得意的微笑）我只要拿出來抄一抄，一切都解決。（停了一會）大姐，你還沒有抄好？差五分鐘就六點了。

大女：（繼續抄）就好了。

三女：二姐。

二女：嗯。

三女：你眞的不想抄一些（故意把聲音拉長）準——備——偷——看。

二女：（冷淡）不了。

三女：二姐，別太固執了。平常你又沒有讀，一時怎麼記得了這麼多？我看，你還是抄一些，準備偷看，以防萬一……

二女：不了，昨天抄了五十題，結果一題都沒有出，如果不是所出的，我都大概懂一點，我昨天準吃雞蛋。

三女：偷看，本來是要碰運氣嗎！（稍停）昨天你所抄的五十題，雖然都沒有出，但是，你不是少讀了五十題……

二女：（不等她說完）但是，抄那五十題要費多少時間，你知道嗎？字又要寫得那麼小……

三女：慢慢來，聽我說下去，你說昨天所出的題目你都會，我問你，如果你不是少讀那五十題，我說，你就不一定會。

二女：我不明白你的意思。

三女：你不明白？理由很簡單嗎！如果你不是少讀那五十題，你要讀的份量就多，要讀的份量一多，讀起來就亂，就不容易記得，誰還敢保証，昨天的題目，你就一定會。

二女：（生氣）你別再跟我辯那些似是而非的理論好嗎？反正……

大女：（搶說）反正我不偷看，（伸一伸懶腰）——總算抄完了。

二女：（雙目閉着，走來走去）東部地形高……東部地形高，雨量……（背不下去）

大女：（對着手上拿的小紙塊）小紙塊，等一下我要你從裙子裡跑出來，你可一定要聽話啊！可別一下子落到地上，一下子又給風吹走了，要小心啊！別跟我開玩笑，我的命運全掌握在你的手裡。（隨着是一陣會心的微笑）

三女：大姐，抄完了。你的字，一定抄得比我小而且清楚。

大女：本來嗎！這還用說。偷看！我是老將，你還是個新手呢！

三女：大姐，如果今天運氣……

大女：（搶說）好：

三女：那麼我們回來不是就可以大事慶祝。

大女：我請你看麗都的戲。

三女：我請你看首都的戲。

三女：（讀書，被她們吵得有點不耐煩）發神經，你們沒有看到別人還沒有讀完。
（三女向大女使了個眼色，大女明白她的意思。）

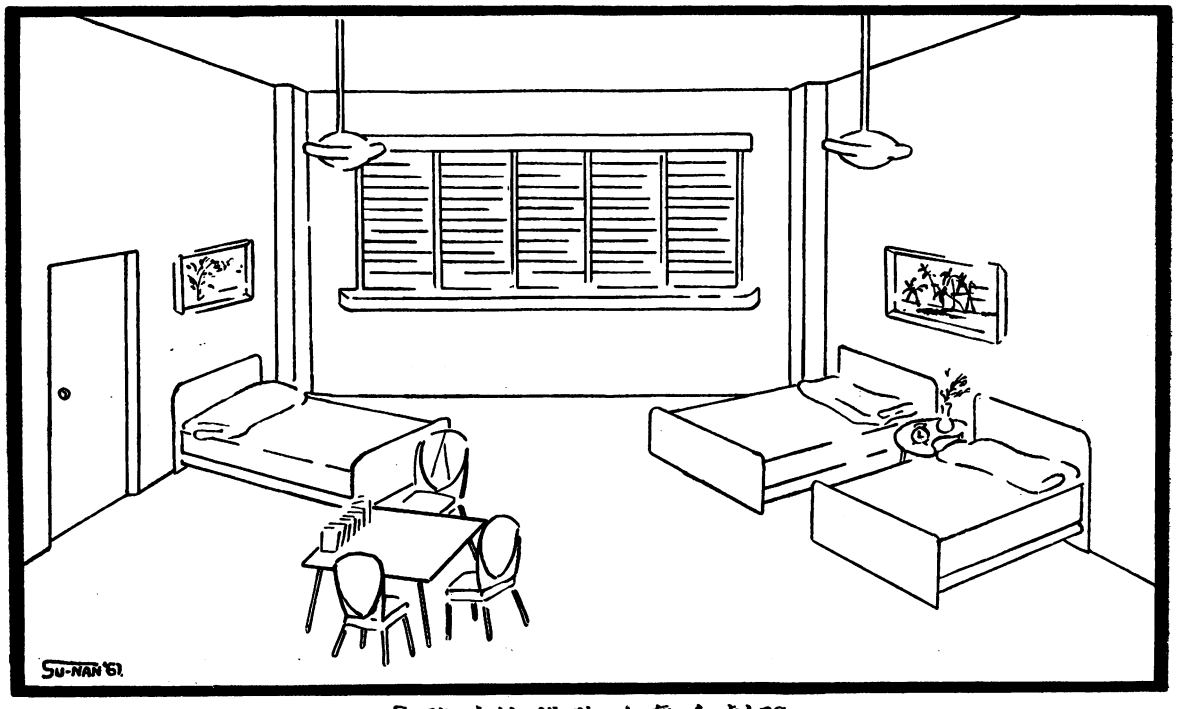
大女：（對二女）你今天眞的（故意把聲音放低而拉長）——想作一個誠實用功的好學生，是嗎？不偷看，眞的不偷看？

二女：（不出聲，背她的書）……

三女：大姐，我知道，二姐一定是怕失手。

大女：啊呀！這根本就不可能發生的事。以我來說吧，我偷看的歷史你是知道的，我從來就沒有失手。（作出得意的表情）其實，只要夠胆量，是不會有這種意外發生的。

三女：對！只要夠胆量是不會有意外發生的。（作了一個手勢）就以我昨天來說吧，監考我那個考場的，是全校有名的「捉拿手」葉先生。起先，他走來走去，兩個眼睛大大地，好像總是在看着我。我有點怕，（越說越起勁）但是，當



「臨時抱佛脚」舞台劇照

我想到，不偷看就吃雞蛋時，我就胆壯起來了……

大女：你就馬上偷看。

三女：不！不！不！還沒有這樣快。（帶着表情）我等到他站在我後面的時候，我就表演一個一百八十度大轉身，假裝打背後蚊子，這一下我發現他的眼睛並沒有瞪着我，我就順手把小紙塊取出來。一取出來，我就一口氣把五題答案抄完，大姐，你說我表演得精彩不精彩？

大女：眞精彩，眞精彩，不過……

三女：不過，不比你「表演」得精彩，是嗎？

大女：不！不！比我「表演」得更精彩，但是，不比我「表演」得緊張。

三女：（摸摸頭，若有所思）你的緊張？

大女：A！聽我說，昨天監考我那個考場的是全校有名的那個「狐狸精」，雖然她由始到終總是站在我旁邊，但是，我根本就不把她放在眼裏，照常偷一一看。

（當大女和三女在對話的時候，二女走到桌邊，從抽屜裏拿了兩團棉花，把自己的耳朵塞住。）

三女：對啊！我有一次，比你的更緊張。

大女：怎樣？

三女：那一次的監考先生是林老頭子，（一面講，一面表演）他的眼睛近視得將近兩千度，你是知道，所以我以爲他……

大女：你以爲他一定看不見你那些小紙塊。

三女：（眉飛色舞）是啊！就是這樣才糟，當我正在抄得頭昏腦漲的時候，他忽然出現在我的面前。你說我那時候怎麼辦？

大女：我知道，你就把紙塊抓在手心裏，然後假裝摸一下鼻子，就把紙塊往嘴裏一送，紙塊就自然地跑到肚裏去。回到家裏妳就馬上吃瀉藥。

三女：奇怪，你怎麼知道？

大女：妳忘了，這功夫還是我教妳的啊！

三女：喲！是，是，我現在才想起來。

（二女眼睛兇惡地瞪着三女，三女却假裝沒有看見。）

三女：（眼睛一轉）大姐，從前爸爸和媽媽在學校唸書，不知道有沒有像我們這樣偷看？

大女：有！一定有！只是偷看的方法各家不同，（若有所思）也不會像我們的這樣「科學化」。

三女：是的，一定沒有我們這樣「科學化」。（順手拿起一張小紙塊，得意洋洋）你看這張小紙塊就能抄了五題答案，眞是了不起，了不起。

二女：（到了無可奈何的地步）你們眞是豈有此理，總是廢話這樣多。

三女：你塞住了耳朵，還能聽到我們的談話？

二女：你們安靜一點好不好，我要讀書。（拿起書）你們看，我還有這麼多沒有讀完。

大女：（望了二女，不作聲）……

三女：我老早不是對你說過，你一定讀不完。

大女：（順手拿起一張小紙塊）要不要我幫你抄一些。三女：我也願意幫你抄。

二女：謝謝，你們只要安靜一點就好了。

三女：（埋怨）看你啊！總是死讀書，讀死書。像你這樣的讀書法，除了讀完後面的忘前面，讀完了前面忘後面之外，還有……

二女：好了，好了，我笨。那麼，我請你們安靜一點可以嗎？

大女：二妹，我們話可說在前面，萬一妳今天考不及格，可別怪我們沒有幫忙你。

二女：（不作聲，雙目半閉在默唸書）……

三女：（拿起一疊抄好的準備偷看的小紙塊交給大女）大姐，給我背一背。

大女：怎樣背？

三女：老方法。

大女：（拿起一張，看看角頭寫的號數）第五張。

三女：（看看二女，故意大聲喊）共有五題答案：一是世界上產鉄量最多的國家，二是日本的工業，三是馬來亞的氣候，四是馬來亞的物產，五是馬來亞的交通。

大女：對！（看另一張紙）第三張。

三女：（故意更大聲）也有五題答案：一是新加坡的地形，二是新加坡位置的重要性，三是……

二女：你背小聲一點可以不可以，你總是故意跟我搗蛋。

三女：背書！（稍停）各家有各家的妙法。

二女：那只好請你到客廳去背。

三女：你也可以到客廳去讀，你去或是我去，還不是一樣。

（這時外面有走路的脚步聲。）

大女：別吵了，可能是媽咪來了。

（阿秀上，雙手捧着一個大盤，盤內盛滿許多早點）。

阿秀：小姐們，早安，（指着盤內的早點）這是大小姐要的咖啡，這是三小姐要的咖啡精，這是二小姐要的香煙和火柴，這是雞汁，這是雞蛋。

大女：（責備）我叫你三點半拿來，你爲什麼到現在才拿來。

阿秀：爲了妳們考試，我已經有好幾個晚上沒有好好地睡了，昨晚我實在是太疲倦了，所以……

三女：你看，我們還不是好幾個晚上沒有睡。

阿秀：你們和我不同。

三女：有什麼不同？

阿秀：至少妳們從昨天下午到現在，每人都喝過了雞汁，而我却連想都不敢想。

三女：妳也可以喝嘛！

阿秀：我怎麼敢。（阿秀下）

大女：（倒咖啡）昨天，我班上的同學對我說，喝咖啡比喝雞汁還要提神。

三女：（倒咖啡精）我班上的同學說，咖啡精提神的威力比什麼都高。

（當大女，三女正在喝咖啡和咖啡精的時候，二女燃了一根香烟，一面吸一面讀。大女和三女互相望一望，都不約而同地笑起來。）

三女：大姐，抽煙，爲了提神，妳試過沒有？一定很好玩。（對大女偷笑）

（大約有一分鐘，大家都沒有講話。）

大女：啊呀！阿秀泡咖啡的水到底有沒有煮開？……我的肚子好像不大對，（摸肚子）

三女：（沒答腔，只是對大女笑一笑）……

（過了一會兒）

三女：噯！我的肚子好像也不大對。

大女：噯呀！我的……很痛。

三女：我看，我們還是躺着讀，或許會好一點。

（大女和三女先後躺在牀上。這時三女忽然不斷地以雙手抱她的頭。）

二女：啊呀！我的頭……，我的頭怎麼現在好像會轉……

大女：快！快！妳躺一躺，躺一躺就會好的。

二女：可是我還有很多沒有讀完（一面說一面走到牀邊，躺下來）

（過了一會兒，她們都迷迷糊糊，不知不覺地睡去了。這時有一道陽光從窗口射到她們的房內。）

大女：（夢囈）三妹，你偷看時，可千萬要小心，不好失手，一失手，一切都完了……

三女：（夢囈）大姐，你放心，我是你的好徒弟，不會失手的。……

二女：（夢囈）我爲甚麼讀了總是不記得。……（阿秀上，手裡拿着掃帚等，來打掃房間。）

阿秀：到處都是這些廢紙。（她掃完地上的廢紙，就順手把桌上大女和三女的小紙塊也掃掉，一不小心，把桌上的一個茶杯也掃落了，驚醒了大女。）

大女：甚麼事？

阿秀：沒甚麼。（把地上的破茶杯拾起，阿秀下。）

大女：（看看鐘，跟着搖一搖三女）快七點了，還不起來。（搖一搖二女）快七點了，還不起來？

二女：（起身，揉一揉惺忪的睡眼，拿起課本亂翻）我整個腦袋空空的，好像一點東西都沒有，……我怎樣去考……

三女：（忽然大喊）噯呀！壞了壞了。

大女：甚麼事？

三女：（聲音比較小）壞了，壞了……

大女：噯呀，你眞是，到底甚麼事，快說……

三女：壞了，我現在忽然想起來，我昨天好像把一張偷看的小紙塊，挾在考卷里交上去，完了，完了……

大女：（拉一拉三女），你……你是在夢遊吧……

三女：是眞的啊！

二女：活該。

大女：不會的，不會的，你不會這樣糊塗……

三女：是啊！我自己怎麼會這樣糊塗……可是……

大女：你再回想回想一下，你眞的會這樣糊塗？不會的，不會的，大概你是太緊張吧！

三女：可是，又分明好像是這樣……

大女：妳醒一醒，（搖三女的身子）相信自己，妳不會這樣糊塗的。

三女：是相信自己——my god！

大女：來！（拉三女到桌旁），提起精神，準備今天的考試。快點，把那些小紙塊整理一下。

三女：噯呀，我的小紙塊不見了！

大女：別這樣慌張，怎麼會不見呢？

三女：眞的啊！

大女：（走到桌邊，發覺自己的小紙塊也失落了）啊！我的也不見了，（向四週探索）奇怪？

三女二姐，別開玩笑，一定是妳拿，快點拿出來。

二女：我自己的書都讀不完，還有功夫跟你們開玩笑，眞是活見鬼。
三女：不是妳拿，那麼誰拿呢？
二女：我怎麼知道。
三女：不知道？……黑心鬼，存心害人。
二女：妳是不是親眼看見我拿？別隨便冤枉好人，眞是狗咬呂洞賓。
大女：妳眞的沒有拿？
二女：沒有。
（大女聽完二女的回答，就緊張地找尋那些失落了的小紙塊。）
三女：我今天要是考不及格，妳要負責。
二女：妳越說越不像話，妳考不及格，我要負責？
三女：除非妳把那些小紙塊拿出來。
二女：我——沒——有——拿。我警告你，你要是再這樣跟我嚕嚕囌囌，妨碍我讀書，倒是我考不及格，妳要負責。
三明明是妳拿，妳還要賴？
二女：（大聲喊），我——沒——有——拿。
大女：算了，算了，三妹，來，快點找吧，時間緊得很。
（大女和三女東翻西找，手忙脚亂。）
三女：找到了沒有？
大女：沒有。
（再找）
三女：找到了沒有？
大女：沒有。
（大女和三女忙亂地在地上爬來爬去，一會兒在牀底下，一會兒又在桌子下。）
三女：找到了沒有？
大女：沒有。
（母親上）
母親：（對二女），甚麼事？是在夢遊吧？
二女：我不知道，你問她們。
母親：你們在搞甚麼？（拉拉大女）
大女：找東西。
母親：找甚麼東西？
三女：找小紙塊。媽咪，你幫個忙，替我們找一找好嗎？很重要的。
母親：好吧！
母親：（發現桌上時鐘底下壓有一張白小紙塊，拿起來）是不是這張？
三女：（跑向母親，看一看）不是，（再爬進牀底找）
母親：（被單里抖落一張白小紙塊，拾起）是不是這張？
大女：（跑向母親，看一看）也不是。
母親：（看見枕頭底下有一張白小紙塊，拾起）是不是這張？
三女：我看看，（從牀底慌忙爬出來，頭撞着牀沿）噯喲！
母親：當心，當心！
三女：（摸着額角，走向母親，看一看）更不是。
母親：你們要找的小紙塊是甚麼樣子的？
大女：（忙着找，隨口說）上面寫着許多很小的字的。
母親：（看鐘）算了，不早了，考完試回來才找吧！
三女：媽咪，不行，不行……妳不知道……
母親：我眞不明白——那些小紙塊對妳們考試有甚麼用？
大女：媽咪，妳別多問好不好？快點幫忙找啊！時間眞的不早了。
母親：就是因爲時間不早了，所以才叫妳們回來再找，可以嗎？爲什麼一定要現在找呢？
三女：噯呀！跟妳說不可以就是不可以……
母親：（生氣）不可以，不可以，不可以也要可以。快出去吃早餐。
（當母親、大女和三女忙着找小紙塊時，二女一直是緊張異常地坐在自己的牀舖上背書。）
二女：（這時，她忽然對母親說）媽咪，我……
母親：什麼事？
二女：我昨天讀過的題目，不知爲什麼，現在……現在全部忘記了。……
母親：噯呀！讀過的，怎麼會忘記，眞是。
二女：是啊……我現在整個腦袋是嗡嗡嗡的，好像蜜蜂叫，（假哭）媽咪，妳說我這個樣子怎麼去考呢？
母親：不行，一定要去考。
二女：媽，我眞的都忘記了。……
母親：不行，一定要去考。（對三個女兒）快，快出去吃早餐。
（父親急步上場，手上拿着一封折開的信。）
父親：太太，太太……
母親：什麼事？
父親：丟臉，丟臉，眞丟臉，眞氣死我了。
母親：一大清早，跟誰生這麼大的氣？
父親：（拿信給母親）跟妳的好寶貝女兒們，妳看！
母親：那兒來的信？信上說我女兒們什麼壞事？
父親：學校派人送來的信，信上說昨天她（對三女）考試作弊。
（這時三女呆呆地坐在牀上，大女一動也不動地站在桌邊，二女靠着牀，好像正在背書。母親轉過頭去滿腹疑雲地望着三女。）
父親：（對母親）妳平時是怎樣管教她的？
母親：我會生女兒，我當然會管教。
父親：會管教！妳整天除了管教妳的麻將牌之外，妳什麼都沒管教。
母親：這麼說來，你是很會管教女兒的？
父親：我沒有這個意思……我那兒有時間管教她們。……
父親：（稍停，向三女）妳過來，我有話問妳。
三女：（不動）什麼事？爸爸。
父親：我問妳，妳昨天考試，有沒有作弊？
三女：呃，我……我本來……呃……
父親：回答我的問題。
三女：我是說……
父親：直接了當地回答我的問題。

母親（看看三女）快點回答妳爸爸的問題。

三女：我……我沒有……

父親：好啊！妳還要撒謊，你沒有……

母親：喂，你這是要强迫她承認作弊？她說的話，你就不相信，學校說的話，你就完全相信。我看你啊，是越老越糊塗了。

父親：都是妳教壞的。

母親：我問你，學校有什麼証據証明她考試偷看。

父親：（從信封裏拿出一張寫得密密麻麻的小紙塊）喏，這個就是証據，挾在她的考卷裏的。

母親：（指着小紙塊）誰能証明這些字是她寫的？

父親：（無語）……

母親：老頭子，我們是體面人家，這件事不能馬虎，我要你馬上去學校，告訴校長說，我們的女兒是不會偷看的，並且要他道歉。

父親：你，……你這樣做，不是有意使我爲難她，考試偷看，校長暗中通知我，這完全是看在我是董事長的緣故，這已經是很給我面子了。

母親：給你面子？哼！這完全是一種侮辱。我問你，你去不去？

父親：我……

母親：我問你，你去不去？

父親：噯呀，妳別逼我好嗎？

母親：好，不逼你，你不去，我去。

三女：（三女見情形不對，便佯裝生病）噯喲，媽咪，我肚子痛，痛得很厲害，……噯喲，媽咪妳快來。（倒在牀上）媽咪，噯喲……

大女：（也佯假病倒）噯喲，媽咪，我肚子也很痛。……（倒在牀上）痛死我了，痛死我了，……

二女：（看出她們的詭計，也佯裝頭痛）媽咪，我也頭痛，痛死囉，……噯喲，（倒在牀上）噯喲，噯喲，……

（台上只聽得見三個女兒噯喲噯喲地喊痛，母親呆呆地木立着，不知所措。父親則氣唬唬地站在那裏，瞪着她們。阿秀上）

阿秀：太太，林太太打電話來，問你今天去不去打牌。

母親：去，去，一定去。喂！阿秀，快點打電話請黃醫生來。

阿秀：是，太太。（正欲舉步下）

父親：停步，不用請，這種「平時不燒香，臨時抱佛脚」的病，新加坡是沒有一個醫生會醫的。（父親氣急敗壞地下）

三女
二女：噯喲……噯喲……噯喲……痛死了……痛死了
大女
……媽咪，媽咪，痛死了……痛死了……

（幕急下）

（本文接自第22版）

劇作品種，如何演出約三十齣外國古典作品，五十齣蘇聯古典戲劇和超過三十齣蘇維埃戲劇。那些書籍也將告訴他，劇院是如何通過排演妥思托耶夫斯基憂鬱的，深情的悲劇，托爾斯泰的奧妙的社會劇，屠格涅夫精巧的，富戲劇性的劇作，比尤瑪爾加依斯（１７３２——１７９９法國戲劇家與文學家。——譯者註）的輝煌璀燦的喜劇，以及象徵斯堪第那維亞詩篇的易卜生的作品，來創造出劇院本身的舞台藝術慣用語言。

高爾基使劇院馳名

藝術劇院永誌着高爾基底名字，但劇團要從契訶夫那精巧且帶神經質的角色中，回復到由蘇聯無產階級所描畫的，具有大丈夫氣概的，殘酷的鬥爭世界里來，並非是輕而易舉的。一九〇二年，藝術劇院上演高爾基的第一部劇作「小資產階級」時，雖然劇中主角奈爾，一個駕駛員，曾向全蘇聯大聲呼籲：「權利不是被賦予，而是被遞奪。」劇院還是不能把握緊劇里的革命精神。自從演出高爾基的劇本後，藝術劇院發現自身是處於鬥爭中。高爾基劇本的首演夜，憲兵隊騎着馬，在劇院周圍巡邏，警察局長官們穿上外長套，代替了引位員查票，斯坦尼斯拉夫斯基回憶說：「一個人將會以爲，這不是一次演出，而是激烈鬥爭的前夜。」

大革命前，每一回上演高爾基的劇本時，都發生這種現象。藝術劇院的博物館里，有一張照片，那是高爾基的「太陽底兒子」。一九〇五年，正值第一次大革命時，藝術劇院演出了「太陽底兒子」，當晚，保皇黨烏合之衆掀起一陣攻擊，演至第四幕「霍亂症騷動」一場時，扮演科學家巴羅塔索夫的卡察洛夫，被包圍着，觀衆們皆以爲攻擊已經開始了。緊張的局面絲毫未減，直等到卡察洛夫提起腿，向每一個人再三証明他並沒有受傷時，群衆的情緒始斂息。

多麼驕傲啊——人！

就所有藝術劇院曾演出過的高爾基劇作中，「在底層」是獲得最大成功的，劇中，高爾基摹畫出寓居在陋屋中的社會渣滓們底不幸，並號召消滅那置人於墮落底層的社會制度。「人，是多麼奇異啊！人！這字兒响着時，是多麼驕傲啊！」這是劇里的一句台詞它已經成爲年青的革命性的蘇聯最流行的口號了。

「在底層」曾被藝術劇院演出過不下一千四百回，它獲得世界性的成功。

當這個劇本進行排演時，斯坦尼斯拉夫斯基，佈景師希莫夫與記者吉爾雅洛夫斯基，曾聯袂到莫斯科奇特洛夫市場的一座危樓上去，這些「臨場上陣，體驗生活」的工作，是藝術劇院一貫來的傳統，斯坦尼斯拉夫斯基在該處所觸見的事物，並不比但丁的「地獄篇」中所描寫的來得短少，他在其劇本上寫道：「爭取自由，不惜任何代價！」自由，隨着大革命到來了。在「我的藝術生活」一書中，斯坦尼斯拉夫斯基說：「是高爾基，我們的劇院在社會政治陣線上的奠基人和組織者。」一九三〇年，上演了「仇敵」，這是一齣偉大的戲劇，它把這陣線更推上另一個新高峯。這就是爲什麼高爾基的名字與藝術劇院的歷史，是不可分割的整體，藝術劇院永誌着高爾基底名字的原因。

育中戲劇會將演出「水鄉吟」

本邦育英中學戲劇研究會爲慶祝該會成立二週年紀念，特訂于九月三日至六日，假維多利亞劇院公演中國著名劇作家夏衍先生四幕劇「水鄉吟」。夏衍先生是者稱于塑造知識份子形象的藝匠，其作品之大部份經先後在本邦上演過。

作爲該會成立以來之首次公演，其受本邦劇壇之重視，是可以理解的，該各參與演出工作的同學們，正乘假期之便，竟日排演，成績之斐然當在意料之中。（言圭）

康樂音樂會將演出「清明前後」

本邦康樂研究會雖爲一研究音樂之團體，然對戲劇活動亦不遺餘力，去年曾參加本邦「文化節」之「華語獨幕劇晚會」，演出該會會員趙萬春君之「跟着大夥兒走」。

下月十七日至廿一日，該會又將假維多利亞劇院演出中國著名作家茅盾先生之唯一劇作「清明前後」（五幕劇），以慶祝該會成立七週年紀念。

本劇乃描寫中國抗戰期間人民之杌隉不安之生活、民族工業家與金融巨頭、官僚買辦階級的矛盾與冲突，頗具現實意義。

參加此次演出工作者，包括工友與學生們。

（過山雲）

華中戲劇會將舉行遊藝晚會

本邦華僑中學學生戲劇研究會，爲慶祝該會成立九週年紀念，特于九月十六與十七日，一連兩天，假座該校禮堂，舉行遊藝晚會。節目精彩，內容包括舞蹈、合唱、華樂，及獨幕話劇：「嬰兒殺戮」。

據悉：該會爲了籌備此次之遊藝節目，以及貫澈本年度之會務方針——廣泛展開文娛活動，積極培育技術人員；故乘此次假期，熱烈展開各種活動，加緊排練節目。目前，大部份之節目已告完成，且已進入緊鑼密鼓之階段，相信屆時將不會令觀衆失望，預祝他們演出成功！（華）

齒科技術研究會演出「樓上人家」

本邦齒科技術研究會自今年初成立戲劇組以來，即展開話劇排練工作，由豐子俊君負責導演，目下正加緊排練征雁君之獨幕劇「樓上人家」（此劇）將於九月下旬在維多利亞舉行的遊藝晚會上演出。聞該劇已排練半載，組員學習態度認眞，預料屆時必有優越成績。（南潮）

三山校友會排演「壓迫」

本邦三山校友會屬下之戲劇組，于去年假其母校演出獨幕劇「黎明」之後，今再度排練丁西林先生之獨幕喜劇「壓迫」；該劇除作爲平時會內活動之一部份外，並定于中秋節假其母校演出。聞該劇現正加緊排練中，相信屆時當可如期與觀衆會面。（弦）

南大戲劇會慶祝、演出、講座

本會亦訂於十月三、四、五日假維多利亞劇院舉行「喜劇會演」，劇目爲洪謨之三幕劇「黃金萬兩」，香港奧聞之獨幕劇「收音機畔的風波」（刊於長城畫報第１１０期）。

自下月開始，亦將舉行一系列有關戲劇藝術問題的講座，歡迎校內外戲劇藝術愛好者前來聽講，計：

王秋田先生：「導演上的幾個問題」。

鄭民威先生：「演員如何創造角色」。

劉仁心先生：「如何研究斯坦尼斯拉夫斯基體系」。

陳子權先生：「化裝理論及實習」。

黃天能先生：「舞台設計的問題」。

陳天雁先生：「業餘演員演技上之偏差」。

劉仁心先生：「著名劇作者評介」。

上述各講座舉行之時間，地點將另行公佈。

（蕭畝）

康樂音樂研究會公演茅盾名著

清明前後

日期：九月十七日至廿一日

地點：維多利亞劇院

票價：一元、二元

南大戲劇會「戲劇研究」雙月刊創刊號誌慶

宣揚愛國主義藝術

南大
美術協會
英文研究會
中國語文學會
史地學會
教育學會

南大戲劇會「戲劇研究」雙月刊創刊號誌慶

促進各族文化交流

南大云南餐室敬賀

南大戲劇會「戲劇研究」雙月刊創刊號誌慶

引導藝術走向人民
推動劇運教育群衆

全賀

華中戲劇研究會　育中戲劇研究會
南僑戲劇組　中正戲劇研究會
康樂音樂研究會　德新戲劇研究會

新嘉坡全國新聞記者協會敬賀

南大餐廳
理髮店敬賀
洋服店

南大戲劇會
戲劇研究 創刊紀念

劇運先鋒

香港長城電影公司敬題

南大戲劇會「戲劇研究」
雙月刊創刊號誌慶

把藝術獻給大眾

曾友會	晉江校友會	光洋校友會
華校友會	三山校友會	愛同校友會
醒儀校友會	養正校友會	啟發校友會
平道藝研會	廣福校友會	崇正校友會
赤文校友會	克明校友會	崇福校友會
宏	同	賀

戲劇研究 雙月刊

南大戲劇會出版

請訂閱，請介紹！
請批評，請投稿！

戲劇研究雙月刊徵求基本訂戶：

本刊爲廣泛徵求基本訂戶，特定優待郵費辦法，凡星馬婆各地訂戶，定閱本刊五期以上者，一律免收郵費，即五期每份二元，十期每份四元，餘照類推，其他地區訂戶，酌加郵費，訂閱者請填妥下列訂閱單，直接掛號寄交

The Dramatic Society of Nanyang University
Nanyang University,
JURONG ROAD, SINGAPORE, 22. 即可。

戲劇研究訂閱單

No.....

戲劇研究編輯部：

請按下列姓名地址寄上戲劇研究一份，由第.....期起至.....期止，

共.....期，現掛號付上叻幣/滙票.....元正

定閱人：（中文）.....

（英文）.....

地　址：（中文）.....

（英文）.....

Kong Hua Printers, Singapore.

日期：　　年　　月　　日

戲劇研究

出版者：南大戲劇會
編輯者：秘書部出版組
承印者：光華印務公司
出版日期：1961年10月11日
定　價：四　角