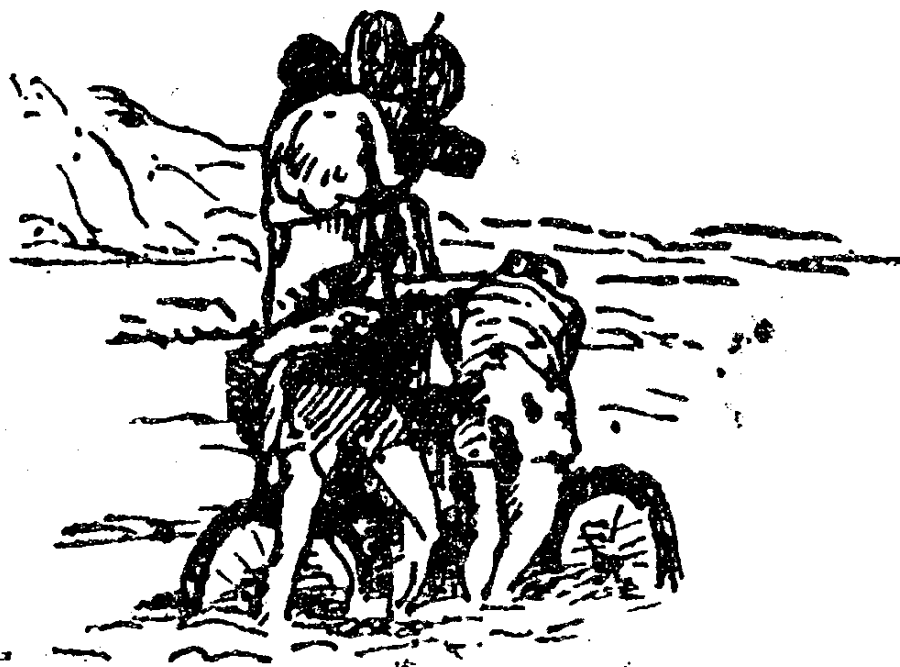




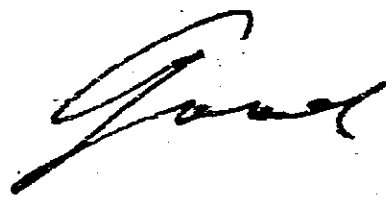
金瓶梅詞話

第五回



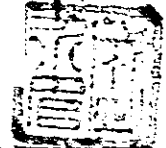
當今世界叢書

當今戲劇叢書
習劇隨筆
陳白塵著



當今出版社

今
局
藏
書



習劇隨筆



目次：

前記	一
歷史與現實	一
人物是怎樣來到你筆下的	一六
給巴人	二一
「結婚進行曲」外序	二八
「暴露」和「悲觀」	三七
需要與接受	四三
我的歡喜	四六
論大後方戲劇運動的危機	五一

前記

這里一共收了八篇文章，除論後方劇運危機一文，是我以一個事務工作者在後方劇壇裏所感到「心所謂危」的一點雜感，其餘皆是我抗戰後學習寫劇期中隨時寫下的一些短文，而大半又都是那些習作的序文之類，本沒有輯印的必要。但終於輯印者，倒是其中有幾篇文章根本不能印在應該印的書本上，如是而已。

白塵一九四四·三月二十九日

歷史與現實——史劇「石達開」代序

歷史劇創作之路上是充滿了荆棘的！

「路」是人走出來的，但這兒少有足跡。即使找到一點脚印，跟着走上幾步，前面却又是一片榛莽！

沒有指路碑，沒有來往的過路人，也沒有指南針，單靠自己的手和腳，摸索了一條好長好長的路途！雖然好像摸到了一個所在，可已經遍體鱗傷。但這兒依然人跡罕見，我迫切地向四周呼援，希望找到一個指路者，好讓我問他一聲：「我走錯了路沒有？」

其實，在半路上，我早就發出過一次同樣的呼援：那是抗戰以前，在「太平天國」第一部，金田村」的序文裏，我曾以一個學徒的身份，列出自己對歷史劇的成績報告單，要求指路者給以指點。許是抗戰的火焰把一切腐舊的物事——連同搬演死人骨頭的歷史劇都一古腦兒燒掉了。即使我自己，也以爲：在抗戰的今日，只要描寫現實的筆鋒不被折斷，我是不想再寫歷史劇了。所以我終於未遇到指路者。

但今日却又寫作這部史劇「石達開」，並不是「現實」的路上掛了「此路不通」的牌子，而重作舊窠。那條路雖然崎嶇，但並非完全不能通行。迴避現實的風波，而將頭顱縮進歷史被窩裏去的，是爲自己找尋理由。我更沒想在這歷史劇風靡一時的當口來趕



開辦。那樣一個超時的藝術家將會墮為匠人的。倒是因為在這條荒漠的路上發現了同路者的足音，而感到了喜悅。更從這喜悅裏，回顧了一下來路，然後突地發覺自己又站在一條歧路上，於是懸崖勒馬，掉轉頭來，重走幾步。而這幾步路却和現實的路是一殊途同歸一的。

但我自己却得了一個大教訓：這路的人在走上大路之前是休息不得的！

雖說又摸到了一個所在，但我知道長途迢迢，不敢再佇足了。一面向指路人發出呼援，一面還得摸索前去。不過多多回顧來路的人，是會少走一些冤枉路的吧。

但這條來路是不堪回首的。有如看見兒時光着屁股的像片，即使背着人，也不免要面紅耳赤。比如說，那種翻案法的歷史劇，如今是沒人寫了。但在一九二七年前後，却是歷史劇創作上最風行的方法。橫覽中國沒有一部可靠的歷史，你們歷史家可以將歷史歪曲，文學家難道不可以再扭直麼？但「扭直」云者，不過是文學家聊以自慰的說法。我們的史家固然不成，但我們又何嘗一定能高過那些史家？所謂「扭直」，老實說，不過是中國文人傳統慣技——「翻案」法之一新的動用而已。按「翻案」法，我們中國讀書人是訓練有素的：幼年學習作「論」，你的老師便會出個題目，要你替已經滾下地獄的古人辯護，開脫，讓他升入天堂。或者叫你對那早就登了仙界的人物重加貶責，讓他滾下雲頭來。這些，作為練習思考辯論之用，未為不可。但結果其影響所及却大謬不然。上焉者，固能對歷史的一鱗半爪予以辯正，下焉者，便去寫壽序，作訟師了。



在歷史劇上運用此道的，除了予倩先生的「潘金蓮」（實際上是一個傳說，一個舊有的故事，並不是歷史），獲得成功以外，別的也沒留傳下什麼來了。而「潘金蓮」之所以成功，並不是故意「翻」出來的，倒是爲了作者能夠深深了解潘金蓮之類人物的緣故。像我的「汾河灣」，便是中了「翻案」之毒了。薛仁貴（姑且承認是個人物的存在吧，）的真操觀念，固然不能讓我們現代人同意，但薛仁貴生活在唐朝，大概也只有那樣的想法。而我偏偏要憤怒起來，讓薛丁山死於薛仁貴的嫉妬。這樣一「翻」，我自己是滿足了；但對於讀者有什麼影響呢？——看慣京戲的觀眾，根本不相信；看出了這一「翻案」的人，也不過一笑置之：「哦！他是這末翻的！」翻的成功或失敗，都無所謂。不過像看耍把戲的「翻」筋斗一樣，至多叫一聲好，或者喝個「倒采」。表示對這一「翻」的技術的褒貶。至於「筋斗」本身，却不在「批評」之列。

於是我感到耍把戲翻筋斗的悲哀了。

翻案既不相信，乾脆來個「借屍還魂」。

「借屍還魂」一名「指桑罵槐」。根本就不管你歷史是怎末一回事，看見項羽是個個人主義的英雄，而個人主義的英雄是該打倒的，於是讓虞姬跟一個羣衆領袖去講戀愛，唱唱「妹妹我愛你」，高喊「打倒楚霸王！」而氣死項羽。一肚皮天真的憤怒與熱情都借着古人屍體發洩了，但寫成的可不是歷史；倒須點像寓言，可又不是寓言。

我的「虞姬」和未發表的「馬嵬坡」便是這末製作的。但因爲是「借屍還魂」，雖

然「指桑」，却在「罵槐」，於是有人喝采了。不過時至今日，我知道那聲采是喝在「罵」上的：只要罵得痛快，在今日的舞台上，都有千萬觀眾為你喝采的，何況當日？

我又感到「罵鷄」的王婆的悲哀了！

以懷古的心情去抒寫歷史劇的，也是一種較普遍的方法。當我在歷史上碰了兩次壁——也許是我對歷史的侮辱吧——之後，我打算規規矩矩地來寫歷史了。而所謂「規規矩矩」，當然是感到對歷史「再歪曲」的無力，不得不向它低頭了。況且，歷史上的故事儘多：有的可歌可泣，有的纏綿悱惻，或則激昂慷慨，或則盪氣迴腸。英雄則叱咤風雲，美人則柔情似水，儘夠你崇拜，儘夠你傾倒的了！一經渲染，搬上舞台，不就足以顛倒衆生了麼？又何必節外生枝，翻案還魂呢？更何況一部二十四史就足夠你一生寫作不盡，外加那許多稗官野史做你準備材料庫，又何必辛辛苦苦向現實討論題材？

於是歷史上英雄與美人，以及準英雄準美人之類都被搬了出來。（尤其在電影上，此類傾向特別顯著。）捫心自問，我自己的「虞姬」和「王昭君」也都有看若干的此種傾向。而「石達開的末路」，在寫作之前抓住我的心靈的，却正是那段足以斷腸的英雄美人的戀愛悲劇。不過後來寫成的劇本却又改了形了。——那是後話，且按下不表。

但這種原封不動的懷古，是每每不能滿足自己的創作慾的。在我想：翻案、還魂，既然無聊，單純的懷古，也未免自現其才拙。所以總想在那歷史的臉譜上多畫上兩筆。當然，這也不能完全解釋做創作慾的。當時的寫作環境既逼使得去寫歷史，則這歷史之

寫出，被要求加進一點新的東西，也似乎是種天真而純樸的企圖。

我在這時候完成了「石達開的末路」。

對於石達開，有如前述，我起初是以英雄崇拜的心情去寫他的，但到執筆之頃，一來由於我的企圖，希望加添一些什麼新的東西進去；二來，是在石達開這人物身上，實在也找出了一個大的破綻。那就是他的入川，在整個革命政策上說，確實是個嚴重的錯誤。好，抓住了這一點，我可有文章做了；石達開在太平天國裏是唯一的智識份子，他在革命遭受打擊的時候，飄然引去，這是動搖的智識份子之背叛革命！

一腔對於石達開的熱愛，頓變成憎恨了。這一恨就恨到底，在「石達開的末路」裏，簡直把他寫成個婆婆媽媽的「婦人之仁」的窩囊廢。而這，似乎就是我對於歷史所加進去的東西了。

但是天！石達開是當時革命裏的智識份子，沒有錯；他對革命的動搖，也是有的；他入川的錯誤，也是真的。不過他可愛起來，固然並不如我起初所崇拜的英雄；但可惜起來，又何嘗是個「婦人之仁」的角色？「愛之欲其生，惡之欲其死」。這未免是「一相情願」的辦法。

於是我又感到悲哀了。

×

×

×

由於「石達開的末路」失敗的自譴，由於因此而對太平天國歷史進一步的探討，我

又有寫作一部「太平天國」三部曲的企圖。

在這時候，我才真正接觸到歷史。

我發現了歷史上的作偽，而憤恨於歷史家不會爲我們留下一部真的史書。即使是不滿百年的太平天國，至今都還沒有一部可靠的專著。一個從事文藝的人，如果要爲點歷史文學，先得做個歷史研究者，這未免是件苦事。因此，對自己研究近年的史料便不忍割愛了。於是對於這部「太平天國」我不僅企圖寫成一個史劇，甚至於有了拿它來代替一部歷史教科書的妄想。所以由太平天國的政治、軍事、經濟、思想，以至風俗、習慣、言語、動作、體節、服飾，都偽了一番去偽存真的功夫。然後，將這研究所得，一古腦兒都塞進史劇裏去。在人物上，更上自洪秀全以及諸王，下至每個羣衆角色，都多方考據出他的性格、嗜好、聲音笑貌，然後也一古腦兒都推上舞台。當時我想，這該是包羅萬象，洋洋大觀的一部歷史的戲劇了吧？我在這史劇的第一部、金田村的序文裏說：我要使得這裏面細微至一根頭髮，都要合於歷史。因爲沒有歷史的真實，便沒有藝術的真實。

但這部史劇的創作動機並沒有這末簡單：計劃是開始於一九三六年之春，完成在一九三七年的一月。這正是抗戰的前夕，救亡運動正以燎原之勢蔓延全國的時候。當時每一個中國人的腦子裏，都盤繞着一個大問題：「團結禦侮」。而在一個文藝作者呢，便不得不將它反映進作品裏去了。不過記得當時在印刷品上，（抗日）還是寫做「抗×

一的，這就是說抗日還不能完全公開的時代。而歷史劇呢，在這時候是頗能盡其弦外之音的作用。我對於歷史的看法，在上述同一序文裏雖作如此說：「對現實有關聯並不是求其『強同』給它個指桑罵槐的隱喻。一但接着却又開了一個後門，說：「只是在這關聯上加以『強調』而已。」這強調的結果，便是將「三個與目前形勢極有關聯的問題」，分配做三部劇本的主題。第二，三兩部至今未寫，且不說它。在第一部金田村裏，便是強調了「團結禦侮」的主題。太平諸王雖然階層不同，利害不同，而在對付共同敵人這一目標之下，利害雖時時衝突，終於互相隱忍，克服，以完成革命的第一步：佔領南京。

這樣自然很好了，我一方面盡量地忠實於歷史，而且是自信最可靠的歷史，一方面更目注於現實。此所謂「作古正今」，也就是求到歷史與現實的統一了。然而不然。

當我看到它的演出，尤其是第二次在成都演出以後，有這樣一種感覺：這一歷史是復活了，但如果比做一個人，則這個人太臃腫，臃腫到超過一個人形狀：因為這個人雖也穿的是歷史服裝，但他爲了求全求真，把春夏秋冬四季服裝全部給穿上了。我們所企圖的歷史的真實，並不是自然主義者那樣繁瑣的細微末節的真實。而在一個「歷史劇」裏所要的真實，更不同於一部「歷史」所要的真實。「歷史劇」所能盡的任務，不能超過「歷史劇」所能有的負荷。否則將脹破「歷史劇」的軀壳，可也壓瘦了歷史。我深悔

爲「石迷」。並允許他：「將來」一定寫一部石達開的傳記劇。

當時我愛石達開，愛他的才華，愛他的氣概，「忍令上國衣冠，淪爲夷狄；相率中原豪傑，還我河山。」和「人頭作酒杯，飲盡仇讎血」。成爲不離口的詞句。而慷慨好義，落拓不羈，英雄而才子的風度，當然更是心嚮往之的了。於是愛呀愛呀，愛得發迷。但後來發現他這些可愛之處，全在他起義前後。等到楊韋內訌，率兵入川，置天國安危於不顧的時候，不獨不很可愛，而且覺得不顧全大局得可恨了。當然，稍稍有了兩三年紀，覺得過去天真的崇拜裏面，是含有不少不純正的感情：比如對於英雄的所謂惺惺相惜，便是自己先中了封建文人意識的毒素。由於對故我的批評，不免對於石公起了反感，也是一個原因。但因此，對他恨呀恨呀，也恨得要死。有如罵起人的時候一樣，盡挑那壞的地方罵，好處全忘個乾淨。並且根據我的「認識」——不如說是根據我的「好惡」吧，編定了一頂帽子給他戴上：比如自私呀，任性呀，婦人之仁呀，背棄革命呀等等，這就是我的「石達開的末路。」

說過了，這是我「一相情願」的作法，沒走通。於是我再重新來認識石達開：我拚命找出他可恨之處，看他爲什麼可恨；更找出他可愛之處，探尋可愛的根源。再進而追究他的所愛所恨，設身處地，愛其所愛，恨其所恨，感覺其所感覺，相處既久，慢慢地了然於他爲什麼恨爲什麼愛，也才知道他之所以被人愛被人恨。石達開，一個紳士，地主，中舉之後，是大可以求功名圖富貴的。但他丟棄一切前程，傾家助餉，從事於可以

殺身，可以滅九族的革命，從事於這振救天下蒼生的革命，是所爲何來？難道不是一種崇高的人道主義的表現？參加這一革命的石達開，其最高的政治理想，在於排除韃虜之後，建立一個所謂大同之治的政府，不也是當然的麼？由於這樣的理想，對於韋昌輝的腐化表示其不屑，對於楊秀清的急進而粗野的行動表示側目，不更是當然的麼？楊韋之亂政後，感覺天京無一片乾淨土，潔身自好，飄然遠引，不又是必然的去路？在政治上昏庸，奸佞當朝的環境之下，要求入川，別樹一幟，在石達開看來，又何嘗不是爲天國着想？及至馳騁十餘省，損兵折將，尙不能入川，爲石達開想，又有何面目班師回京去見廣西父老？後來日暮途窮，被困大渡河，即使有僻徑可尋，以咤叱風雲之英雄，率領三軍之主將，又安能棄衆私逃，苟且偷生？如此爲石達開着想，何嘗不是可愛可敬的呢？但爲太平天國革命謀：衝動，任性，固執，不都是革命的敵人？稍有不合，便拂袖而去，又何嘗是政治家的風度？獨善其身的政治潔癖，更不是革命者所應有！楊韋難後，人心渙散，率領四十萬大軍西征四川，既牽去百分之七十的兵力，復引革命主力於邊陲之地，致令天朝空虛，危在旦夕，這難道不是革命的罪人？而西征以後，一意孤行，拒不班師，致使李秀成獨力難支，終遭覆滅，石達開又何能辭其咎呢？凡此種種，豈不真也可惱可恨麼？

於是我試着：不依自己的愛好而掩飾其非，也不依自己的憎恨而埋沒其美，以處理人物，這結果如何呢？——結果便寫成了這部「石達開」。

或致得失，自己當然很難了然。但對於這人物，如今既未自作多情，一味崇拜；也沒有一個憎惡，要加批評。在我是頗學於心安然了。而在這愛與恨之間，我倒看見了一個被統一下的人物；這人物才好像是我心目中真正的霸王石達開。

然後知：寫出人物的真實，便是寫出人物的批判！

然後知：寫出人物的批判，也就是寫出歷史的教訓！

任何歷史的任何歷史人物，都是教訓。這教訓對於現代是否有益，才是歷史劇作者對於歷史人物選擇的標準。丟了這標準不管，兩企圖在任何歷史題材上加以任何的「強調」，任何的「隱喻」，任何的「翻案」，或是任何「新的注入」與「還魂」，都是徒勞！都是一種浪費！

×

遊

×

然如此大澈大悟以後，覺得歷史劇是了無問題的了。過去把歷史劇當着特殊的東西看待，專在歷史的繩子裏鑽透魂陣，真是活鬼。

比如說這歷史的題材，有何玄妙之處呢？這和描寫現實中某一種特殊題材豈不相同麼？寫律師，得深知律師的生活；寫農民，得透悉農民的苦切；寫歷史，自然得熟知那歷史的真相，那在歷史的一鱗半爪，大抵其「翻案」，「還魂」之類的文章，那不和寫農民而食必而餐，行必而車是同樣可笑麼？

比如說：歷史的主題？又有何特殊之處呢？任何歷史都勉教訓，這教訓對現代的人

有益，你就寫，無益，就擱下。抓到一件歷史，硬拉它和抗戰，和現實發生關係，「強亂」，「注入」一番，說這是有益了，那不也是「自作多情」麼？現實生活並非件件都能寫入戲劇，歷史又何能例外？

再比如：歷史劇並不是寫給歷史人物看的，那末歷史劇的創作方法等等，又何能獨異於現實的戲劇？

這末一想，便覺得現代人寫歷史劇，依然是一種現實的勞作。而所謂歷史戲劇，依然是現實的戲劇了。

我更恍然於所謂歷史劇的問題根本並不存在，存在的依然是創作方法上的問題而已。

X

X

X

所以我是試圖着以現實主義的方法來創造石達開這歷史人物的。

人物是生活在他自己的環境裏的。爲這歷史人物，得創造一個歷史環境，有如寫律師，寫農民得創造出他們各自的環境一樣。在這樣要求之下，一個歷史的作者，應該寫出歷史的真實。他應該深切了解那歷史環境中的經濟、社會、軍事、政治、法律、風俗、習慣、以至一草一木，從這里，再創造出那典型歷史環境來。——我是企圖着這末做的。

人物是語言組織起來的，爲這真實的歷史的人物，得創造一種歷史的語言。也有如

律師和農民和自己的語言一樣。

但是天曉得，什麼才是歷史的語言呢？

「元曲」裏的道白，宋代的平話該是歷史語言了，但我們的觀眾是沒有這歷史的癖好，去聽那須要註解的語言的。如果讓戰國時代的人物講起當時語言。那我們的舞台邊木將要加上一盞幻燈，放映譯文字幕了？而且，如此追究下去，爲了「真實」，時間性之外還要顧及空間性，那不將如某一位批評家所主張的妙論：要屈原帶點楚音，滿口「您家，您家」了麼？

歷史劇不是歷史人物看的！

但是一個真實的歷史人物，生活在真實的歷史環境裏，而開口「製機」，「法則」，閉口「抵地」，「過程」，也似乎是楊貴妃穿高跟鞋，有點不是味兒。觀眾雖沒有一種歷史語言的常識和成見，却有一種什麼是現代語的常識與成見的。他說不出「該怎麼說」却能說出「不該怎麼」。

爲了藝術的真實，我們還是需要一種歷史的語言。這語言不是現代語，不是文言文，也不是宋元平話或元曲道白的模仿，而是另一種東西。

但這歷史語言誰敢臆造呢？

在寫太平國。第一部、金田村的時候，我試用着這樣的一個公式：

歷史語言——現代語言——現代術語、名詞、「加」農民語言的樸實、簡潔「加

「某一特定歷史時代的術語、詞彙。」

這自然是一個最簡單的基本公式。在個別人物身上應用時，或則強調其農民語言的成份，或則加以市井的口吻，或則應用文言的詞彙與成語。但共同的原則是：要像是活人講的話。觀衆聽得入耳，但又不是現代語。

當然，這只是我個人的試驗。在「石達開」裏我仍然企圖着試用這樣一種偽裝的歷史語言。

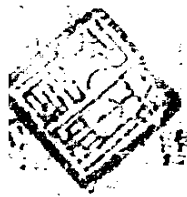
但是爲了適合於這樣歷史環境與歷史人物之處理，歷史劇的形式却可能有其特異之處。這，也許就是歷史劇唯一的特點了。但依然不是創作方法基本上有了什麼不同。比如說：我們儘管要求着深切地了解到歷史的一草一木，而由於歷史素材的缺乏，却每每不容許你達到這個企圖。一切較爲精細的敘述與描寫，有如現實戲劇裏那樣的，在客觀條件下，成爲不可能的時候，形式上之趨於簡潔樸實，該是必然的了。而由於史實的繁重，細膩地描繪爲技術上所拒絕的時候，也必然趨於同樣的結果。更重要的，則是由於歷史人物在思想情緒上與現代人有了距離，這距離更必然由內在的限制了它的形式。

在「石達開」裏我企圖着運用這樣較爲有別於現實戲劇的形式。

如上云云，我是這樣寫了「石達開」。

我一面回顧了來路，一面又摸索了這未幾步。但長途迢迢，而又停下來嚙嚙了這半
天者，便是希望找到指路者，好讓我問他一聲：「我走錯了路沒有？」

（一九四三年三月二十六日晚）



人物是怎樣來到你筆下的

習劇隨筆之一

人世間活生生的人物，是經過怎樣一種歷程才又從作者筆下栩栩如生地復活起來的呢？——這是一個饒有興趣的問題。

在這問題下面抄錄一些名家的意見作為答案，那是件極其容易的事。此如舉高爾基氏的話吧：從二十五個，五十個，一百個商人，工人，公務員當中概括出一個商人，工人，公務員來；並且對於你的人物給以特殊個性等等，就是。但是背熟了這些名句有什麼用呢，你並不能根據這些創造出什麼人物來。我們有時也看見過上百的同樣人物，但我們並不能概括出一個典型，而且也不想概括出一個典型來，這是為的什麼？有時即使勉強概括了出來，也很像一個人了，但仔細一看，那不過是臘像陳列館裏的標本似的沒有生命，這又是為的什麼呢？

我想：高爾基氏所謂的從五十人一百人當中概括出一個典型云云，那不過是對於人物創造過程中的一個分析說明而已，這正如魯迅先生所謂：嘴在北平，鼻子在浙江，眼睛則又從廣州取來的云云是一樣的。但不能據此便取一個北平的嘴，浙江的鼻子，廣州

的眼睛而企圖創造一個典型呀，同樣，概括了五十個，一百個人而創造出來的人物，如果只說明他的職業，階層，個性等等，則這一靜止的人物，對於讀者有什麼用呢？——這不是典型，不過是一個人物的軀殼而已。

人物還有他的靈魂！

人物的靈魂是怎樣產生的呢？——產生於那將被你創造的那人物與你的第一次會晤中。

一個人物之被你描寫，或企圖描寫他，那必然是在他和你第一次會晤中，就有什麼深深地打動了你的心的。這打動你的心的，許是他一生或一個片段的歷史，更普遍的，却是他的一個很小的行動，一個很小的念頭，甚至是一個很小很小的動作。——雖然是很小的事情，却確定了這人物與你的關係。假如沒有這一點，那也許根本就不會和他發生什麼交涉。

但他爲什麼會打動你的心呢？這就是那人物的靈魂和你的靈魂相接觸的緣故。人的心，對於自己也經常是關閉着的。只有在發現別人的心的奧秘之際，才會會心地一笑。這一笑是什麼？是你對於那人物心理上的徹底了解。這時候，你自己像是鏡子，那人物的靈魂被你一照，原形畢露，你便感到大快樂。可是在第二剎那間，你便又感到那人物的靈魂像是鏡子，在那里，也發現了你自己靈魂的影子了。——就在這時候，你的心的砰然而動，你的心之扉打開了，感覺到黑暗中有雷電一閃似的，你和那人物的靈魂

相接觸了。

抓住這一接觸時的靈魂！

就在這一接觸之際，鏡子裏照出的是什麼呢？這里固然有慈惡的心腸，火道的熱情，勇敢，任俠，忠誠，正直，等等；却也有卑鄙，虛偽，奸詐，欺騙，自私之類。當兩個靈魂對面的時候，每個作者是否都開誠相見呢？看見自己善良的時候，自然可以感極泣下；但看到自己的醜惡時，如何了呢？有的羞慚於見到自己真面目，便緊緊關上心扉，拒而不見。有的震驚自己的醜惡，偷偷地改變了一下自己的面目。有的却無情地揭開自己的瘡疤，看個究竟，不惜以自己做標本去作一次解剖。在這裏，文藝之宮如果是天堂，則忠實於自己靈魂的有福了，只有他可以進入天堂。

當你和你的大物靈魂接觸的時候，只有用你忠實良心去抓住你的靈魂，加以深思，研究，反省，你才能獲得這人物更深的奧秘，你才能獲得這人物的真實所在，你才能賦予這人物以生命，以靈魂！

忠實於自己的靈魂的人，才能給予他的人物以靈魂！

X

X

X

但一個典型人物也絕不是這末靈魂一接觸，心心相印之後就可以完成的。那一接觸，不過是人物與作者的初次訂交而已。不久，當這人物從你身邊離開之後，你也許會一時忘了他，假如不再給你機會，你也就永遠地忘了他。但有一天，你偶然碰到另外一個

大的時候，而這個人又和你的第一個人物一樣打動了你的心的時候，你會脫口大叫：「這和某人是一模一樣呀！」於是這個人的靈魂又和你打了一個照面。接着還有第三個，第四個，第五個……一模一樣的又被你遇見，你便恍然大悟了：他們有一個共同的靈魂的！到這里，這典型人物的條件具備了；你不僅可以發現他們有共同的靈魂，你還可以發現他們每每是屬於同一階層，而且幾乎有一大致相同的個性，甚至有一相似的外形，這時候你將它概括起來，便是你所創造的典型人物了。——在這裏，高爾基氏所謂從若干人當中概括出一個典型人物來的說法，也可以得到一個注腳了。

不過，在這里說了半天的靈魂接觸云云，是與那唯心論者所謂靈感之類的東西絕沒有姻緣關係的。而忠實於自己靈魂，也絕不是替浪漫主義作家描寫自己靈魂作解釋。浪漫主義作家喜歡分析自己，描寫自己，表現自己，他們把自己的情感，思想，語言，填進任何一個人的軀壳去，這好像孫悟空拔下一把毫毛，變成千萬萬跟自己一般的猴子一樣，這是一以己度人。而我們所謂的忠實於自己的靈魂云者，只是從不同的客觀人物裏，個別的發現自己的靈魂，忠實於這被發現的靈魂，再讓他歸還到原有的每個人的軀壳裏去，好像是把自已的血液注射進每個人物的心臟，而使他復活起來，這是一推己及人。而這血液注射，却又是舊寫實主義，尤其是自然主義作家所不取的，他們對於事物和人，都是取着「隔岸觀火」純客觀態度的。所以浪漫主義作家是只看見自己，不

見別人；自然主義作家是只看見別人，不看見自己；而我們這里所謂的靈魂接觸，只是要從別人靈魂裏看見自己，從自己靈魂裏看見別人，讓自己主觀的感情和客觀的觀察獲得統一吧了。

但不能不強調指出的：是對於人物的一切糞括，歸納等工作，只是人物的軀壳創造，而使得一個人物在作者筆下栩栩如生而復活起來的，却在於作者與人物靈魂相接觸時，對於靈魂的真實的捕捉。

所以我敢於再一次地說：忠實於自己靈魂的人，才能賦予他的人物以靈魂！

一九四二，八，九，病中

給巴人

——「大地回春」代序——

巴人兄：

抗戰使我們離開了整整四年。不管是在南京一同爲你「歷驚」的乙輩，還是借我同訪你天潢庵滬居的天翼、牧良，甚至「月曜會」座上舊友，如今都東離西散了！乙輩離開立煌後，杳無音信，天翼在湘，聽爲琴，荃麟說，爲了「經濟所拘」，桂林避暑的計劃打破，至今還墊居淑浦。牧良據說是回鄉了。沙汀，以羣，一則北去，一則南行。連玄珠先生在滄數月，都未能一面！——那時僻處川西郫縣，等我趕回來，他已禁不住逆時而來的春寒，去了南國。至於你，留守「孤島」以後，也只有從屈軼到巴人筆名中才索隱到你，才知道點你的行蹤。有時從滬上寄來的家書中，也偶然獲得你平安消息。但據說當你搬開西湖坊後，也就沒見到你了。——而在兩年前，當我還睡在醫院裏，却聽說你會爲了我寫了一篇文章，這溫暖的友情，會給那創傷以不少友愛的摩撫！雖然那文章怎麼也不會找到，而後來事過境遷，文章難尋，你的信息也更杳然了。

前天，在一個偶然機會裏讀到你雜文集「生活，思想與學習」，而在第一輯里更發現了兩年不會尋到的那篇文章：——懷白塵。這喜歡是可以想見的！一口氣讀完，而我

感動了，流淚了。

友情的慰藉是夠多的了！若干前輩師友爲了仗義執言而遭受迫害，許多朋友，甚至許多生命還很脆弱的小朋友以熱血餽贈；多少未相識的友人從遙遠的地方給寄來熱烈的同情！（至今還引爲遺憾的，澳門不知是廣州或九龍那邊有二位未相識的友人，又，蘇北敵後還有一位朋友，他們的信輾轉週折才得寄到，而地址却又遺了，至今還未曾回他們信！）曾令我在亂世男女的序言中感慨地說：「我是在溫暖的友情中復活的！」（但是巴人，除了慰藉，並且正圖給我以嚴肅而熱情的批評的，只有你，你的這篇文章。

首先，我不能否認你對我性格上所加的批評：「中孤僻」。

但這「孤僻」的解釋，應該與一般的含義有所分別的；這不是指生活習慣及感情上的奇特，而指的是不大說話，尤其是不大願意表白自己，——巴人，你說是麼？

這不能不歸咎於我幼年的家庭環境；當時，周圍沒有和我相等年齡的伙伴。更不能不責備我所受的殘缺不全的教育。由於家庭，使我不習慣於表白自己。（除了母親，很少和人說話的。）由於教育，使我隨便表白自己，你如果知道我在寫作上的一點可憐的修養，完全是手工業的，學徒一樣，慢慢摸索得來，暗暗偷竊得來的話，你該不會把一個，癡拙的學徒錯當着一個孤僻者看的。——當然，事實上我實在是少說話，尤其是少表白自己。

有許多人是把表白自己當着一種快意或享樂事情的。而我却相反。這倒不一定是怕

「失言」——而是在一個並不了解你，甚至並不希望了解你的人面前，過多的說話，不是不必要的麼？——當然，我也並不是對任何人，在任何場合都沉默的。比如，在寫作裏並不缺乏表白自己的地方。而對朋友，像乙輩，由於十年相知，對於他，我不曾隱秘過任何心曲。因為他對我也是一樣。可是四年了，他在前方流轉，聽說會去江南，而今消息渺茫，存亡莫卜。眷戀故人，心痛何如！

說起乙輩，想到抗戰前一件事，你許知道的：有一個時候，不是流傳着一種謠言麼，不是有人說我在巡捕房或其方面領取津貼做特務工作麼，當時會有若干像魯迅先生在答徐懋庸信中所描寫的勇士們便一見義勇爲「丁」：謠言傳播了，人事關係斷絕了，最後連我生活所倚託的著作發表權都差點被對鎖了！朋友在傷心痛惜，雖也懷疑，但「大義」所在，也不敢不信。當然，不信的也還有，像天翼，在將信將疑中，竟至急得哭起來，——幸而這一哭，更幸而乙輩這情從南洋歸來，總算替我追究明白了：據說是由於某些人的「誤會」，同時也歸咎於我自己的態度不明白。——換言之：好像怪我不會清楚地表白自己。

可是我依然相信，曉曉不住的自白並不一定有用處。因為洗去這不自之冤的到底還是一個人事實上的行爲。因此。從前年以來，天大的恥辱壓在我身上，我雖然忍受着。對我從最庸俗的觀點來譏罵你的人，你表白什麼呢？對於別有用心，以風馬牛的理论企圖羅織人罪的嚼猜者，難道也要被心瀝胆？而對於既然信任你的人，又何必曉舌呢？所

以兩年來我不會對任何人自白過這全部事實。我只打算如何地生活下去。我的生活是寫作，而說明自己的只有作品。巴人，你也許認為這正是我的孤僻所在麼？

還有，你批評我的感情似乎太微弱。我不否認。這是像是我那一類家庭里子弟的共通毛病。而事實上，在這幾十年生活磨練里，雖不斷地克服自己，但稍遇空隙，這價值的情感却每每又偷偷地伸出頭來闖一點點禍。

這一類的毛病我們都是看得透亮，而且時常加以嘲笑的，比如：無端的感傷囉，把自己硬造成悲劇角色以博取「悲哀的享樂」囉，吉訶德式騎士般的戀愛幻想囉，等等都是。然而，在我們靈魂里多少還殘留着一些渣滓，當你的感情脆弱的時候，就泛上來。——就爲了吉訶德式騎士的幻想，使我義憤填胸，策馬而前。不圖遇的却是風車。我倒下了。

我又站起來了，我還要生活！——堅強地生活下去！當然，我的生活是在寫作。

從前年春天前後起。兩年半來，除了一個獨幕劇集子——後方小喜劇和一個頗長的七場街頭劇——「狂精衛現形記」以外，我只寫了三個戲：亂世男女，秋收，和最近完成的「大地回春」。不管這三個戲失敗到如何程度，巴人，我衷心却在私自喜幸着：沒有使它一個比一個更失敗下去。我沒有違背自己的諾言，沒有辜負你的期望，我自己是在偷偷地摸索，企圖使自己的生活和工作一同更接近於「現實」的路。——不管它現在距離還有多遠。

我說過：一個寫作對自己的表白是在他的作品裏的。這不僅止是狹義地說作者把自己寫進作品裏，或以作品中某個人物自況；而作品裏每個人物的靈魂深處，也莫不有着底坦然的自白：甚至作品的整個生命，都是作者人格與靈魂所組成。那麼，巴人，兩年半來三部劇作，我也不乏向朋友表白的機會了。而從每個人物的靈魂裏，更不難找到它。比如大地回春里：在馮蘭與樹蕙之間，發戩與少華之間我未嘗沒有所說明。尤其在洪春峯與李映波之間，我不是更露骨地自供？……

在我，問題却不是會否在作品中表白了自己。但是這表白並不能使自己滿意。刻薄點說，這表白裏却多少說了點謊。比如洪春峯李映波如目前所寫的，也許能滿足一部分讀者與觀衆，而在方家如兄，必定深覺得臉譜描得紅白太分明瞭。因為，人世間洪春峯與李映波不是沒有，而得多的却是他們的混血兒。——這才是現實的人生！而這種撒謊却成了我寫作中的苦痛所在，同時，自然也是生活上的苦痛所在了！

但是在馮蘭這個人物的創造上，却給了不少的快慰。在創造中雖也被我多抹上一點顏色，但大體上我是不曾扭曲了她的。其原因當然是由於先有一個真實的人物存在着。由於這人物的存在不僅使我在創作上獲得許多便利在生活中，由於她的堅韌，更使我感奮，更使我頑強地生活下去。而在前面所說的寫作與生活上的苦痛也就變爲對現實的一種幻想瞭。而這種幻想正是引導我更向前生活下去的力量。——但我不知道：這種幻想是不是也可以引導讀者呢？

同樣，在黃裳說這個人物身上，我也塗抹了很多幻想的顏色我不是沒有看見過他的形的，但我終於把他的性格發展到如今這形象的，與其說是「撒謊」，毋寧說是作者另一種形式的表白——這也許無異於洪春峯的臉譜畫得太紅的原故，我是有意把他創造成一個理想人物的。（自然，這理想應該是生根於現實的土壤中的。）我企圖把他作為引導某些人物的一種力量。

我也許是太樂觀了吧，尤其是在這風雨飄零友朋星散的今天。但這題材的產生是遠在一九四〇年之春前。那時，前邊說的那個真實人物以其艱苦的行動完成了自己的故事以後，更把他周圍的人物為我鈎了一個輪廓。這些人物的輪廓逐漸為我所改變，而逐漸互相接觸，衝突，鬥爭，便也逐漸形成一個粗粗的結構下的輪廓了，當時秋收剛剛完成，接着又去了陣濕多蚊的縣。到初冬才把自己拉回到這題材的構思上來。及至構思成熟，骨架初具，而風雲變幻已經是寒風刺骨，大地蕭瑟的嚴冬時候了。當時他曾再三踟躕，幾經擱筆。但在抗戰為三週年前後產生的東西，還是讓它以紀念「七·七」三週年的面目出現吧。況且大地必然是徘徊春前，為什麼不樂觀呢？在今年春回地轉以後，我便把它寫成了。雖然，初稿完成已經在五月二十九日，改作又修正，直到七月二十五日才完全收了工。

哦！話扯遠了！巴外，一個不愛表白的人居然說了這許多話，已經是例外了。讓我收住腳吧：普式庚例子的援引不是適當的，但普式庚的命運還在我們的頭上。你祈禱

念的朋友答覆你：他會堅韌地生活下去！而且他要不斷地以作品來表自己。
再會了。——我們是要相見的！

弟白 塵
一九四一年九月三日

「結婚進行曲」外序

其實，我是沒有心緒再寫這「外序」的了。當「結婚進行曲」上演之際，那些遭受，是不堪回憶的；演出上固然磨難重重，到第二次復演時，還鬧到「自動停演」。而意思不夠的「批評」之類，更使你啼笑皆非！比如說：演出者的廣告上。大概有了什麼「笑破肚皮」一類的詞句，這本是商業廣告的濫調，固屬不雅，而批評家居然引此以批評劇本，似乎是爲人受過。再比如：有些高等婦女，大罵陳某反動，說這劇本是侮辱女性的！這可使人想起易卜生的國民公敵了。又比如：一個小報在隱約地罵我抄襲，但他似乎還不知道「未婚夫妻」原是出於一個作者之手。還有，「迎合觀衆」，「玩笑人生」，「悲觀消極」等等罪名都不加思索地扔到作者身上來。而更妙的是一家小報，配合着演出上的磨難，每天都大肆謾罵，演了半個月，就罵了十五天。除了「不好」，「不好」七十二個「不好」之外，還加了一個很冠冕評語：不現實！——例子呢，便是如今中國根本沒有打麻將，抽鴉片之類的事，而我造了謠。——當然，在這情形下，只好給他個不理！常言說得好：「見怪不怪，其怪自敗！」我是早將這些忘到九霄雲外了。

不過在演出當中，我也不是毫無自慰之處的；而已，鶴齡、白楊、茂國、施超、吳茵、路曦諸兄的創造，和饒庭兄的導演，使得這個戲有了超越本身應得的成功；若干善

良而又婉順的太太們，流着淚，壓住一個沉重的心走出劇場；活潑而天真的小姐們也對她現實的周圍投了一個「？」號。——這些，不是很夠一個作者的滿足了麼？

但正因為這點自慰之處，而今而後，恐怕是不可復得了。（但我負責聲明：我們賢明的政府對這個戲並不會明令禁演，請勿誤會！）連那本錢，將來怕也要絕跡人間。這懷既往。細想未來，有許多話，還是吐了吧，將來怕也沒有機會了。

好比一個垂死的人，對於自己的一生功過，作個坦白的自剖；對於別人的誤解，作個必要的解釋；我想是該被允許的。否則，帶着冤屈走入墳墳，那是太殘酷了。

我沒有作過批評，但想來一個批評家任務該是兩方面的：指示讀者與說服作者。而後者也許更加重要。因為一個批評家如果連作者說服不了，也就難望他指示讀者了。而所謂說服，該是從作品本身挖進去，指出一個作品失敗的癥結所在給你看：「這里少一個螺絲釘，哪里斷了線，因此，你的毛病是怎麼治。」而不是個粗裏的工頭，向別人咆哮一番：「看！怎麼被你搗壞！要不得，壞透了！」這不能算作批評的；至多算是責罵而已。

然而責罵也是應該被允許的。難道一個批評家沒有責罵一個愚蠢的作家的權利麼？但是有一種場合，那工人在製造一架飛機，而工頭大發雷霆：「你這是做的什麼！那里像坦克呀！胡說！」天可憐兒！他本來沒有做坦克！責罵就未免冤枉了。

結婚進行曲裏的黃瑛這人物，可就被罵過：「這不像坦克！」

結婚進行曲裏所要表現的當然是整個的婦女問題。但因為它是個劇本而不是論文，它得抓取婦女問題中較普遍、較典型、較戲劇的一面來形象它。而在今日，除了小資產階級的職業婦女，還有什麼是更爲普遍，更爲典型，更爲戲劇性的呢？請試看一個職業婦女之生長吧，她是遭遇着怎樣一個歷程呢？最初先得和她那古老的家庭作一次搏鬥；在她家庭裏許還存在着買買婚姻的遺制，她許是她父或母的資本，企圖嫁個財主。在她自己或丈夫的家庭裏，又或許把婦女當作奴隸，企圖役使她。其次，她即使突出了家庭的樊籠，而被她幻想着的自由天地又是何景象呢？她或許做個機關的花瓶，也或許做個洋行、公司、或銀行的職員。而在這兒等候着她的，又是個半封建半殖民地的社會：這兒也有着男女平等的幌子，但更真實的却是對於婦女的善意或惡意的歧視，有意或無意的壓迫，以及誘惑？玩弄，侮辱……；逼迫你退敗，或者投降：——一條路是：不堪屈辱，辭職不幹；另一條路是：與較高地位者結婚，做太太，而結果也還是不幹。——總之，是把職業婦女消滅掉！也許，這說得過火，你可以保持着地位。但你必然要結婚，結婚是你雙料的死對頭；我們的國度是尊敬小姐的；而你的丈夫也許爲了他的身份要請你做太太，即不然，他的嫉妒也寧願把你關在家裏。於是冷淡會逼你回家，感憤也會拖你回家。而有些過來人還會勸你「算了囉！自己是攪不出個名堂來的！做個賢妻良母也好！」好，就算你有勇氣，不回家庭，硬幹到底吧，但你能制止你不生男育女麼？能制止你不爲孩子的撫養問題，經濟的窘迫，家事的繁瑣而不得不放棄你的職業麼？如果

放棄，那你最後的歸宿，還是你過去所要跳出的那古老的家庭。——當然，比較地也許新了一點的家庭！——然而，這還不是歷程的全部；在那一切客觀的環境之外，還有一個主觀上弱點；一般職業婦女自身認識的淺薄。比如那些皮毛的自由平等主義；以及愛虛榮，意志薄弱等等，更使自己走回了家庭！——這，就是職業婦女的悲劇！而且不僅僅是職業婦女底悲劇！

黃瑛，便是在這樣客觀環境下產生，而有着這樣主觀弱點的一個代表人物。這樣人物，自然是城市，特別是小城市的小資產階級裏的產品，我說她「天真，活潑，亂蹦蹦，亂叫亂喊」充滿了朝氣。但也充滿了滿了空洞而皮毛的理想。「我想是離不中，不遠矣！並沒多大錯誤的。但作為批評家的趙甯先生，（見現代文藝六卷一期）却提出了抗議。他說：

「因為我們不能抹煞幾千年來中國社會所走過的曲線道路；我們尤其不能忽視主角黃瑛所遭遇了的一切：不能忽視二十年來中國底革命運動底艱苦歷程。而該記起：黃瑛出身於這樣一個時代和社會底「農村」，又有着那樣一位父親，二三十年來國內新舊勢力間的鬥爭，以及二十世紀中國「農村」所經歷忍受了的折磨與苦楚，在在都使得來自「農村」的我們新的一當中的人物，有了深沉靜默的性格表徵；而此時此地，一切的刺激與覺醒，也只有促使我們這新的一代底人物變得早熟。這是血的經驗，這是歷史的教訓，任何沖刷，是都不足以使它褪色或隱蔽的。作為新的一代底人物之一，在作者筆

下以肯定的代表希望的人物而出現的黃瑛，當不會也不該例外。因此我們反對陳白塵那樣歪曲不全的看法。她不該是那樣浮躁，那樣一股子意氣的性格。她應該有她深沉謹飭的血分——她除了失望和夢幻，還有鬥爭，還要掙扎，還應該有她別的一面。

後來又說：

「現實所給與我們的，是更多的，『更能沉着鬥爭的中國女性』。跑進社會來所遇到的冷眼和不幸，不是黃瑛那樣的，更不僅僅是黃瑛那樣的……」

這樣的責罵，就未免冤枉了。先不用此時此地的人物是否像一個模子印出來的，每個人都「有了深沉靜默的性格表徵」，而不許她有一個活潑的性格；單說黃瑛這個人物吧，我說她出身於小城市，而趙先生說她是出身農村；我說她是個有主觀弱點，但是個不明世故的無邪的普通的女子而已，而趙先生硬說她是「在作者筆下以肯定的，代表希望的人物而出現的」。我說她是個一般小資產階級職業婦女，而趙先生却說她該是個「更能沉着鬥爭的中國女性」。——這不完全是風馬牛麼？

當然，我也很懂得趙先生所說的那樣一種新女性。我的能力也許寫不出那樣人物，但我根本就沒打算寫那樣的人物。如今偏要責罵我不像坦克，那我有什麼辦法呢？我本來是在造飛機呀！

所以，接着，下面的責罵：

「主角人物性格底存在，缺乏了充分的現實的社會基礎，……主題不免是懸空

的，不健全的。」

「這是缺乏對現實充分的理解的。」

我也就未便接受了。因為我製造的雖然不是坦克，但我却依了飛機製造法的。黃瑛，小城市裏小資產階級出身的職業婦女黃瑛，她是有她自己的現實社會基礎的。

但批評者可能還有這樣的責備的：即使你製造的是飛機吧，但你為何不製造坦克呢？——沉着鬥爭的中國女性，多的是呀，為何不創造呢？老實說，我也許創造不出來，我不願意創造我尚未完全熟悉的人物。況且，如果黃瑛是個積極的，進步的，鬥爭的新女性，那她在社會上所遭遇的歷程，根本將不同於現在我所創造的黃瑛，那一下，主題可真個要「懸空，不健全」起來了。如果另外寫個「沉着鬥爭的中國女性」，而「所遇到冷眼和不幸又不僅是黃瑛那樣的」，那恐怕是另外一個主題的另外一篇劇本了吧？那樣一個主題的劇本，可以讓我們看到一個「在作者筆下以肯定的代表希望的人物」來鼓舞觀衆，當然好的。但我所能寫的却只是如此這般的人物與主題。我想，在職業婦女中，尤其是大後，黃瑛這樣的人物却是多數的。我寫黃瑛，喚醒黃瑛之類的靈魂，還未必全無用處。如果因為黃瑛不夠一個積極、進步、鬥爭的新女性，而它的主题便算「懸空，不健全」，我想批評者也不會慮淺到把人物的積極性與主題的積極性混爲一談談！我並沒有把黃瑛當作一個「肯定的，代表希望的人物」；我只說她是天真而無邪的，但又是淺薄而空想的女性。我同情她的不明世故，同情她的一切遭遇，但我也不能完全

滑稽的淺薄，無知與空想。在這樣的關係下，我所能給予這人物的，當然是含有不同成份的「幽默」，而不是憎恨的「諷刺」了。諷刺，是被用在黃瑛夫婦以外的人物身上的。所以我讓他們小夫婦一再遇到難堪的尷尬，可笑而又可憐，但不是可愛，自然更沒有讚揚為「代表希望的人物」。同時也不是諷刺，也沒有「玩笑人生」。諷刺與玩笑的卻是父母的守舊，黃父的貪吝，科長的好色，經理的虛偽與欺騙，主任的不理解，方丁素華的開倒車。——換言之，是他們周圍的社會。我想，只有對照着那樣可恨的週週，他們的可笑才變為可憐。這樣的處理，這樣的表現，自信的能與所企圖的主題取得統一。然而批評者卻要這末說：

「作者的表觀手法，卻使得題材的現實性變得更顯色更隱晦了。」
「我們除了讀到諷刺以外，很少別的東西。」

除了「諷刺」與「幽默」，對於這樣一個題材，似乎還找不出其他的表現手法。但如果這裏只有諷刺，沒有別的，那又是叫我沒有辦法的舉了。如果一個工人做出兩件東西，而工頭閉眼睛說：「爲什麼只有一樣？」那還可以讓他用手去摸。但一個作品如果用手去摸的話，那只是幾張紙，連字都沒有了。

如果不向我這個製飛機的工人要出廠，那我還相信我的人物是有其現實的社會基礎的。如果不閉着眼要「別的一什麼」，我也還是相信除了諷刺以外，還有幽默。而且在這裏，是比諷刺更爲主要的東西。

一個創作的甘苦，只有作者才能深知。而創作的得失，也只有作者自己才更加明白。（當然要不自欺欺人。）「結婚進行曲」我自己並不十分喜歡它，就因為它實在也在看許多毛病：第一，喜劇的製作，所需要的理智是多於感情的。我理智地諷刺了黃瑛周圍的人物，也理智地幽默了黃瑛夫婦。但到了第五幕，爲了對於黃瑛，——這無知而善良的靈魂同情太多之故，理智被壓縮，結果寫成了一個悲劇的尾巴，以致破壞了整個形式的完整。第二，因爲這劇本原本脫胎於我自己的獨幕劇「未婚夫妻」，遂又影響了並且更加強了第三幕以前的喜劇效果，全劇便失去平衡。——而凡此種種，未嘗不想在初次演出後加以修正。但書本與演出，都限制得我無法修正；此後，這夙願是更無補償了！——但批評者在這些地方却寬恕了我，偏在我創造的人物以外找出人物來，隔靴搔癢，真是哭笑不得！

我倒又想起兩位批評家來了；一位是批評我劇作「漢奸」的，那本是個不值得提的東西，批評家却恭維了我一頓，說是「不愧名手之筆」，不過呢，故事的發展好像太不夠了一點，這倒是實情；因爲那位批評家看到的只是劇本的一半，他忘了那雜誌並沒刊完它。另一位批評家是反矇頭主義者，他引了我「亂世男女」裏浦是今在講「飛進一條女人火腿的故事」做例子，大罵我一通：把血淋淋的故事當做矇頭。真是太無心肝！可是批評家弄錯了：那太無心肝的該是被我諷刺了的人物浦是今，而不該是作者！

但這些例子的舉出，卻沒有菲薄批評之意。相反的，是說一個作者如何企望着一種

嚴正有力、爲之默然的批評啊！而這些「批評」却是說服作者固不足、貽害讀者倒有餘的！

其實，關於這劇本的一切，都將變成被遺忘的歷史了，以上云云，也都不免成爲廢話。那就讓這篇外序和那劇本的一道被遺忘了吧！

「暴露」和「悲觀」

——「秋收」序——

一九四〇年六月三十日下午寫完了一「秋收」全稿，不禁深長地吐了一口氣，全身如釋重負。而門前山坡下，那家茅屋中的織布機依然規律地「七里八托」地那末唱着。

這三年來的寫作生活像命定了遭受磨折似的。前年寫「魔窟」，逢了一天大雷雨，屋頂吹壞了，樓上成了水國，據說一架郵航機都被吹得在山腰上豎蜻蜓。結果是跑到一個小旅館裏去完成它。去年寫「亂世男女」，當時倒一帆風順，可是發表後，却橫遭各式各樣的半公開的攻擊。比如某個人物按卽某某，某個人物又影射了誰，考證索隱，有憑有據，於是，定讞了：「陳白塵寫劇本罵人」！這當然是大逆不道了。——此其一。既然罵別人，當然捧自己嘍，於是那裏面唯一的一個正面人物（其實是何止唯一的一個！）也就當然是「自況」嘍！——這簡直是不害羞！此其二。而這一種攻擊者居然可以指出在這文章寫出以後所發生的事實爲證，好像我是個能知未來的預言家！這三種，那好像是正正經經的批評了：暴露太多，使人喪氣、悲觀。尤其是給前線將士看了，將會動搖抗戰心理！再從某一意義上說，它更不是統一戰線底的。——好傢伙，差一點，我就成了挑撥離間的託派作家了，另外，還有各式各樣的說法，比如這個戲只可以在延安



和東京演出等等。——然而，却從沒有將這些意見形諸筆墨，却僅在口頭上傳來傳去。但是，有一次演出好像就在這種「批評」之下被勒殺了。

但憤激却不是由於公演之被勒殺。（這劇本發表後，它的流產了的公演已經是好多次了，演出上的困難本不少。）而是這一類的批評家爲何不光明正大地來對它抨擊一下呢？既然它已經罪大惡極。

假如這裏面的人物有部份地像誰像誰，那本來是免不了的。否則，我只好寫寫風花雪月，或者描寫月亮與金星裏的人物了，硬要做索隱則大可不必。記得一本小學教科書上有末幾句：「寶寶的鼻子像媽媽，寶寶的眼睛呢，又像爸爸又像媽媽。……」寫一個人物比養一箇兒子更加複雜吧？硬指一張畫像的嘴吧說是：「這是我！」他又何必呢？

然而，有人偏那麼大驚小怪，疑神疑鬼的！所以在不好說：「某某人物就是我」的時候，便說：「那個光明人物是他自况呀！好不害羞！」其實，我真沒那末不害羞。只有小孩子扮戲才會那末說：「你是曹操，我是關公。」然而我也原諒這種「批評家」，他是用了一種不得已的戰略——反噬法。

所以，拍桌大罵，罵我悲觀、失望、動搖抗戰心理，因爲這樣他可以避免「反噬」之嫌，而又儼然像是個批評家。但遺憾的是：他把「暴露」和「悲觀」故意混淆了，同時也故意把「護短」和「隱惡」混淆了。而且把「動搖人心」之罪不歸之於被暴露的事

件之本身，却歸到暴露者頭上來。好像天下本無「動搖人心」之處，經我一寫就會「動搖」似的。我不知道這是故意顛倒因果呢？還是掩耳盜鈴在自欺欺人？在「亂世男女」再版次序中我曾說過：「由於熱望光明，而對黑暗痛加鞭撻的，是暴露；專意誇張黑暗去掩蓋光明的，是悲觀，是投降。」我熱愛着光明。」在此，我再重複一句：「我熱愛光明，我要暴露。但，我決不悲觀！」但我更希望這類「批評家」別故意把「暴露」和「悲觀」更那麼混淆！

但有些朋友善意的詢問，比如：「我們固然有黑暗的一面，也有光明的一面，你爲何不再寫點光明面？」這倒是一個正當的詢問。在「亂世男女」中我固然也寫了光明面的人物，而且還不止一個，但是我也知道他的力量在比重上是薄弱了。但着重描光明面，是不必求之於一個作者一篇作品之中的。當那種光明面的人物出現在你面前的時候，你會不寫麼？——那除非是漢奸汪精衛之流。

因此，在後一部劇本中，我打算寫范樂先先生或楊秀琳先生。但范先生的材料搜集尙少，而楊秀琳先生的事蹟雖一再搜集，並專訪了許多目前及過去與楊先生接近的友人，但總嫌所知者少，不敢輕易動筆。所以決定暫時放下，先以艾蕪兄小說「秋收」爲劇本，寫一個三幕喜劇。

說到這個故事——寫民衆與傷兵間關係的演進，在我看本是屬於光明的一面，但我不願意，（也是艾蕪兄不願意的）把過去的歷史上的傷兵所遺留下的罪惡，以及由於我

們農民的自私心而造成的許多錯誤用金色玻璃紙包起來，所以又多少做了點無情的暴露。而我認律正因為過去了造下那許多惡罪，如今才需要以加倍的代價去償清那筆宿債。——所以軍民合作不是樂觀者那樣，以為叫幾句口號就會合作起來的。但這次，我不想致於再有人罵我悲觀失望了吧？——因為這次所寫的不過都是些細民，而沒有什麼文化人在內。

不過，這劇本所遭受磨折可更多。從四月裏動筆起，便遭遇到敵人獸性的轟炸，到六月三十日完成為止，其間，空襲在三十次以上，而重慶被轟炸，也超過了二十次。平均是隔日一次地揆未完成的稿本，挾着憤恨的心情，走進防空洞。但是每次警報解除走出洞子以後，不到三五分鐘，我就可以回到家，而在回家的路上，就是說在解除警報三五分鐘之內，在路上，我就可以聽到門前山坡下，那茅草屋中的織布機已經在愉快地有節奏地歌唱了。這歌唱，使得我回到家裏抹抹汗水不敢停留地就握起筆來繼續寫作。這歌唱使得我有兩次當敵機臨頭都忘了進洞，以致遭受了相當的驚怖；這歌唱，更證實了「抗戰必勝，建國必成。」

這「秋收」，就是在這樣敵人獸性畢露，使重慶接受了上萬炸彈的狂炸之下完成的，但也是整個時間陪伴着那愉快的織布聲完成的。

這題材，如上流所說，是以艾蕪兄的小說「秋收」為藍本的。但同為遠不夠一個三幕劇所需要的，所以新加入的材料約佔三分之一到三分之二左右。這增加的部份之成敗

，當然是由我負責的。不過第二幕以後的發展以及這些材料之增加，我都勉力使它從原有人物的性格上出發。最後的結尾，他改變了原作，而且是和原作幾乎相反了。但是從這故事的後半段的發展上說，這個結尾該是必然的。另外，人物的數量上均有大量的增刪，地方語言也有所變換。——凡此等等，都應該加以聲明的。

最後，這個戲的演出，尤其是在農村或小城鎮市，希望能使用地方語言。當然，導演者要對語言——尤其是許多成語之類先來一下仔細的統一的繙譯。因為這戲在寫作時爲了許多口語和成語的運用，根本就不不是根據北平語寫的。

前記寫完了，那愉快的織布聲還清脆而嘹亮地在歌唱着。

白塵·一九四〇年七月六日

上面這篇自序，還是七月間在重慶寫的。寫成後十日，寫這篇自序的那間房子，就被敵機轟炸得粉碎，——但門前山坡下的機聲依然未斷。而我便來到這個古刹。這篇劇本原定在當時「抗戰文藝」上發表的，也就因轟炸下印刷困難，延遲了許久。這單行本，是較原稿略爲改動了幾處，比如那隊長，在原稿上是不曾上場，觀眾只能「但聞其聲」的——當時，我自己意識到那不是一個「真的」人物。——但現在爲了演出上他佔的時間太長，便只好硬拖他上場了。

又，這劇本馬上將在成都及重慶上演，成都方面並改題爲「大地黃金」，——瞿白音兄並擬爲此劇改題爲「陌上秋」，——這兩個題名我都很喜歡。但第七、八、九、

下正在寫着一個長劇，題名爲「大地回春」；第二，我不願捨棄艾蕪兄原作的名字。所以就仍了舊。

白塵·一九四〇年十二月十九日在鄆縣吉祥寺

「需要」與「接受」

——關於「大地黃金在重慶」

「天下文章」的編者徐昌霖君前寄來兩份新民報「電影與戲劇」周輯，知道馬彥祥先生與馮惠生先生爲了拙作「秋收」——即「大地黃金」的演出，有了點不同的意見。而編者的意思，更我在這「論爭」裏自己也說幾句話。但我以爲這並不是什麼「論爭」，而是一相不同的看法。即使再生先生也多少批評到那劇本，但我倒想去反省自省，並不打算面紅耳赤地爭長論短。因爲像再生先生這樣不帶火氣的批評，一個作者理應加以尊重，讓我們的劇壇也增加幾分活氣。否則，阿諛的捧場和惡毒的漫罵以及虛偽的謙讓是不能激發劇藝的進步的。

但在劇本以外，對於馮顯世先生的看法，頗願意略道一點從寫作甘苦中得來的微末的意見。

重慶的觀衆不接授「大地黃金」這樣的戲是個事實。馮顯二先生意見也都是「一致的」。問題剩了一個：「重慶是否需要這樣的戲」？

所謂「這樣的戲」是什麼戲呢？我想丟開「大地黃金」這劇本而抽象的說來應該是「一種與抗戰有關而描寫都市以外的傷兵農婦之類細民的，「樸素」而「真實」，「動人」

的劇戲。——這就是這樣時期（請恕我不喜以『大地黃金』作代表）因為這個戲本身也許有很多缺點，而我到加今所要討論的是一這樣的戲中的一般問題。（重慶及其類似的都市是否需要呢？）

再恕我迂腐一點，把『這樣的戲』分析開來，就是：

1. 與抗戰有關的；
2. 描寫傷兵農婦之類鄉民的；
3. 樸素的；
4. 真實動人的。

「真實動人」的戲劇是不會單獨被都市觀衆所摒棄的，「需要」的考慮，只剩下三點了。其中「描寫傷兵農婦」這一點，再生先生以爲是底適合於士兵和農民欣賞，而爲都市所不需要的。——這似乎也太機械這現象是不是合理的？對於已經吃慣了大魚大肉的重慶觀衆，「大地黃金」這種樸素戲，我們固早知必不能投其所好，但我們目的既不在迎合，就何妨明知吃不下而硬給他吃吃看呢？如果重慶各劇團都能不尊重營業，都不賣大魚大肉，我相信，譬如「大地黃金」之類樸素的戲，也一樣可以「吃」下去的。

當然就「大地黃金」的劇情內容而言，在農邨中或前方演出，其效果必將十倍於重慶，這一點，在我們選擇這一節目時，是早已想到了的。當一個半月前，大公報還沒有呼籲劇團到前方之時，我就與有關方面談過，如果有機會，我們願意把「大地黃金」這

樣的獻送到前方去。在前半個時候，我又曾經和全國慰勞總會，更具體地談到了這
計劃，我們希望這計劃能實現。

我的歡喜

——「亂世男女」序——

當這劇本發表於時事類結時，曾引用魯迅先生在一篇叫做「沉滓的泛起」雜文裏的幾句話寫在篇首。其實，那幾句話的引用，是並不適當的。原因是，幾個看過我的初稿的朋友說：「在這裏面被諷刺的人物太多，恐于未便吧？」顯然是該有的，便找出魯迅先生這幾句話來蒙在面上。意思是說：這都是人類的渣滓，與袁袁諸公是無關的，請勿多心。但作偽總沒有好結果，有若干神經過敏的人物，轉而當我罵他是一「人類的渣滓」。這真是絕大的冤枉，天曉得！然而自作孽，沒話說，這幾句話還是抽去吧。況且，這裏面還有許多並非渣滓，也有許多並不完全是渣滓。

記得洪深先生在他的劇作「飛將軍」中說，像他所寫的高鵬飛那樣人物，在空軍中幸而是少數的特殊例子。（好像是劇中人徐卓午說的。）其實這是他的苦心是他故意欺人的烟幕。假如這不是多數的，一般的例子，洪先生是不會，也不可能把他寫進劇本裏，而且更不會成爲一個典型的人物的。後來，這劇本公演於成都時所引起的一些人的干涉與憤恨，便說明了這層烟幕的無效。而我因此也不想再欺人了。

一個服務於現實的文學作者是不該爲了「顧忌」而撒謊的。否則，他儘可以寫出

作品，但那決不是「文學」。——即使能夠成爲「文學」的話，也是一種貧血病的萎縮了的——所以一個文學作者，他儘可以在社交場合跟大家說點撒謊的話。但當他浸沉在反映現實的創作過程中，他會忘了利害，無視顧忌，而無情地把一個赤裸的現實剝脫出來。——而這就是一個作者的在創作上的最大的快樂處。也就是他對人類最大的服務處。

在這劇本裏，我的快樂是被打了折扣的。雖然上引的幾句烟幕是抽去了。但這裏邊的一部分人物，我私心裏知道，對不起他們在他們身上撒了一些謊。這一些謊，使我終身將感到苦痛。比如王浩然與吳秋萍，本來是兩個極端相反的人物，我認識他們的不同猶如認識黑與白。但是我爲了「顧忌」，我不會對他倆盡最大的無情。以致這兩人的輪廓不清，甚至相在模糊起來。然而，我不能怨天尤人。明知故昧，我理該自食其果。——但我得向讀者要求赦免的是：這裏的「顧忌」例不是爲了我個人恩怨利害。應該多少視爲例外。加予寬容。

再比如蒲是今與徐紹卿太太，我雖然沒爲他們撒謊。却有朋友以爲我對他們太過苛刻了一點。苛刻，却却相反。我們覺得是太寬容了些。以蒲是今說，那樣一位鑽營家想辦一個小報，替自己說說話辯辯護，我以爲是夠無恥的了。但是世界上辦小報的（倒不在乎紙張大小。）却有更多的花樣；描風捉影，造謠生事以沒經法律證實的虛假事件誇張渲染，故甚其辭，用卑鄙下流的禮拜六派濫調與色情的暗示刺激低級趣味，來增加報

紙鑽鐵。這是我所未前知的寫社論的對國家大事——比如說罷，在精衛的叛國罪行從不
 評獎的，却在某種作用下一再地以私人事件，也是我所未見過的。至於利用「新聞」
 壓迫一個瀕於死境的人，在精神上加以虐待，必欲置之死地而後快的事，更是我聞所未
 聞了。以徐紹卿太太說罷，那樣一個暗傷於舌味，而又不忍捨棄其安樂生活的女性，最後
 終於發達了自盡的意志，走進她自己咀咒過的牢籠，我也以為是相當真實的人物了。然
 而，世界上居然還有不僅發覺自己，甚至到了危急關頭，爲了換取自己生命與安樂，却拿
 自己的朋友去作犧牲的這樣醜惡與醜惡的女性，更是我意想不到的。以徐太太說罷，
 歸罪於我對現實的認識之不夠，猶如我對於她丈夫的認識不透一樣。
 所以，在這劇本裏，尤其在這一個例子裏，我從創作中所獲得的，不是最大的快樂，而是
 最大的悔恨與悲。

苦痛還不僅僅一個地方，還有有人把我誤會做悲觀主義者。理由是我在這里只
 有「揭露」。

一切所謂「愛國主義」者，幾乎把「暴行」做「一樁罪惡」。既經抗戰，凡「大吉利」
 笑話，但問題在於那些該暴露的人與事，並不消滅，且或有增加。我們是否就應該諱
 疾忌醫？

對內說：不洩氣固然好。如果把洩氣的漏洞都設法補塞上，豈不比欺騙大家更好些？豈不比日日提心吊胆去防止洩氣更好些？——況且，如果是洩氣的事，又何能隱瞞防止得了？

對外說：如果不是軍機大事，如果不是國防秘密，即使有些禿瘡疤被敵人發現，也不致罪同漢奸。怕只怕人家已經看見你的禿瘡疤？——反倒得意洋洋地在刷司丹康，那倒是把自家人蒙上眼睛，聽人家——「暴露」，在某個限度以內，是不該被非議的。諱疾忌醫不是一個民族的美德；而一個誇大的，不自知自己短處的民族底命運，只有滅亡——大和民族未來的命運便是個好例子。

可是「暴露」和「悲觀」並非同一血統，正如「樂觀」並不是「護短」一樣。只有強烈地傾向着光明的人，才會更加憎惡黑暗，而給以無慌的暴露。悲觀主義的「暴露」，那只是向敵人告密的代名詞。他的結果是倚俾在敵人懷抱裏去獻媚。——那是汪精衛之流的戲法。但不能拿來侮辱暴露這一名稱的。熱愛着光明，因而對黑暗痛加鞭撻的，是暴露。諷張黑暗而去掩蓋光明的，是悲觀主義，是失敗主義，是投降。

我是熱愛着光明的！

X

X

X

X

雖然如此，這劇本的產生，對於我還有着一種極大的歡喜的。它，產生在一個劃分我自己生活時代的界線上。在亭完歲之前，我的寫作進着我的生活，都殘留着雜會全

圖擺脫而不得的羅曼諦克的餘渣。但在寫這序文之今日，人類的無恥與卑鄙和偉大的同情，使我對人類的恨與愛的鴻溝更加寬深：一面是謬蔑，陷害，恐嚇、威脅和謀殺，另一面是深不可測的愛；熱情的慰藉，切骨的關懷，甚至是以生命之泉的血作爲贈予的友情。這些，給予我以「新生」。這新生將使我洗刷淨身上的殘渣，而向現實主義的路上邁進一步。

爲了愛，爲了友情，爲了自己，我應該說出我這盛大的歡喜！

一九三九、六月作

一九四四、一月補正

論大後方戲劇運動的危機

——一個事務工作者庸俗的看法——

我是一個服務於大後方戲劇界的事務工作者。

因此，我的看法是最庸俗的：我不能從國際形勢，抗戰前途去看劇運，只能根據那些不啻於藝術家的營業報告和市場行情之類來論斷。但我敢以人格保證的還是這些報告和行情是百分之百的正確，有如演員們在公演第三四場戲時所背誦的台詞那末正確。

因此，我所報告的一些事實，許是劇團行政者所不願公開。而為某一些人物所幾於公開的；而另一些衛護劇運的善良人士，又將以為將戲劇界的內幕向外洩露，多少是失面子的。但我不打算對這一切加以顧慮：瀕於死口的人再無須諱疾忌醫，山河與倒道遇到危機了！

也許，是我這個事務工作者的杞人之憂。劇運前途所謂危機云云，在領導劇運者看來，感覺不值一笑，但看法雖然庸俗，事實畢竟存在。這一事實的提供，決不會無關劇

這所以我們依然要天聲地應

我們戲劇運動的危機與前途

——我要預言着：新的「文明戲」行將臨盆了！

首肯洗，我不能不告最後的痛恨於那幾國集居者，操縱市場因而大發國難財的商人。由於他們，不僅使我們極端激，在浩劫難及，更嚴重的還是由於他們投機的積蓄，給抗戰的中國帶來了這股瀰漫天地的殺機氣氛，它影響到每個人的心理健康，它腐蝕了我們的一草一木。它使得我們「今朝有酒今朝醉，再不作想，再不作想，再不作想，再不作想」的計劃，它使得我們在台前行爲上投機取巧，再不作堅實的打算，它浸蝕到我們戲劇界來，演劇活動便帶了這濃厚的殺機。

同時，我們也不能不對我們當局的戲劇政策精緻其遺憾。無疑的，這政策之消極作用，是超過了積極的領導的。當然，若干黨政首長都在不遺餘力地倡導劇運，我們有戲劇學校，有若干戲劇教育隊，有若干抗戰演劇隊，更有若干團營戲劇團體。戲劇被目爲教育，而且是最有效的社會教育；戲劇被當作宣傳武器，而且也是最有力的宣傳武器。事實上，抗戰六年餘，戲劇確也教育了大眾，宣傳了抗戰。但同時，我們也有一些可恥的事實存在着：演劇被視爲娛樂入課以爲戲；演劇被認爲「不正當行爲」，與娼妓同被取締；一切戲劇從業員，則又處於饑寒交迫之中，生活毫無保障。——其在此種場合，所謂「教育」，「宣傳」一類美名可就完全不存在了。而且，除此，更有若干消極的限制

甲種券 價五十元 除捐得二十五元共四百張合一萬元

乙種券 價三十元 除捐得十五元共四百張合六千元

丙種券 價二十元 除捐得十元共四百張合四千元

十足滿座共計二萬元，除特別證章及「歡迎券」外，一切天災人禍都不計算，實收九成，淨收一萬八千元。每戲平均演三十場，（普通演十五場）每場平均以舊座七成計，是共收二十八萬元整。但又請注意，戲院老闆以最客氣的院租賃，是每場一萬元，二十場除去二十萬元，淨收法幣八萬元整。

而一個劇團演一個戲的資本呢？

經常費 每月八萬元，兩個月計十六萬元，

佈景費 四萬元

燈光費 六千元

化妝費 一萬五千元

服裝費 三萬元

效果費 三千元

道具費 四千元

劇務費 八千元

廣告費 二萬五千元

劇界心算演戲，一萬四千元

一這是根據法劇團最近二十次演出平均數字制定的，總計二十九萬元整。

這是說，在官辦劇團，有經常費的，每演一個戲平均貼本五萬元，民營劇團無經常費的，貼本三十一萬元。

超過三計場呢，除院租一萬元外，每場可增收四千元，但廣告、劇務、化妝、燈光、佈景、效果等等消耗費用每日總在千元以上，則每場增收二千元，須演至四十五場，或可保本。且，這是依官辦劇團論。如果私營劇團收支八萬元經費者，則難演至無窮。盡場數亦亦無盡止之望了。

這並不是一个滑稽可笑的例子，也不是荒唐無稽的奇談，而是一個嚴重的事實。這一個事實引着劇團走向一個危險前途。這便是兩三季來大後方戲劇演出都掛上一塊「爲××××籌募××基金添演××招牌之戲」的。

我不打算再爲戲劇界保守這一個可憐而可恨的祕密了。劇戲界在物價高漲的壓迫下，在經濟困難與百分之高的捐稅壓迫下，爲了自保的生存，爲了「教育」與「宣傳」，爲了戲劇藝術不致絕跡計和別的機關團體合作，使得自己在不餓死的状态下更工作下去，不是光明磊落的。我們並沒有逃稅，也沒有接受不義之財，大多數是在每天淨收包銀若干的條件下，將整團演費給承包機關的，而承包機關由於政府的獎勵而減稅收，由於機關的紅利而能募集一筆有益社會的基金。在我們也是感覺得「爲善最樂」的。即

使那募捐的機關或團體以少數資金獲取大量捐款，在我們也認為正當；即使他們在手段上有何不正當之處，而在我們也是無需乎自咎的。

但我又不能不深深地痛惡那些卑鄙的商人；他們把那投機的毒菌帶進我們這一向視為高貴，純潔的戲劇園地裏來了。我們雖也替一些機關團體募集了不少真正有益於社會的事業基金，可也替一些投機的野心家募集去很多的金錢。雖然這些錢並不是我們的，而募集的功勞也不一定歸於我們。比如，那些買賣證券的可能是一些小學生的家長，也可能是保甲下的治民；而推銷者也可能是熱心公善的警士，也可能就是保衛閭閻的保甲長。但我們不能不痛恨所謂「教育」的宣傳「的武器，而今竟成爲某一些特殊人物的發財之具了。

於是戲劇界招來了一羣寄生階級，他們不會演戲，不會編劇，不會導演，自然也管不了燈光道具，更不能設計佈景。但他却像寄生在你腸子裏的那種骯髒的蛔蟲一樣，使你瘦了，而它却肥胖了。他並不一定有錢，不過可以剝奪你的錢，他也不一定有什麼特殊勢力，但他可以利用一些勢力。你要演戲麼？他可以借給你拍演戲的錢。他可以爲你擔腰。然後，他攜着你這塊招牌到市場上去了：——

「你們這些機關團體誰敢說不是？我可以無條件的爲你們募捐。——」

「用你的招牌就行。」

這是誘人的善舉，投入很小的一筆資金，換回一筆可觀的數目。對於一個有所作爲

的團體與機關，何嘗不是一件美事。

戲演出了，劇團工作繼續了。團體機關的基金募到了，事業開展了。這是兩全其美的事，應該感謝這寄生蟲的播客。——不，他倒是暗地裏感謝他們的。因為他已經肥壯了。

這種寄生於戲劇界而起來的，在後方幾個大都市裏已經是數見不鮮了，這其中有失意小政客，有地方上頗為知名的小閒人，有嘗過報紙總編輯但從來不看報紙的新聞記者，甚至還有五世祖傳的花柳醫生。但最痛心的，這其中也有那頗抱遲暮之感，恐怕自己的時代即將過去的劇人。我看見過他們在戲院裏以前的潦倒生涯，我也看見過他們後來那奢侈豪華的享受。比如一擲萬金的賭注，一席數千的豪飲，和那從頭至腳的嶄新「行頭」，……這些在一個商人，本也不足為奇，但在這裏面斑斑可見的，却是死搬硬套崗位的劇人們的血和汗，就不免令人黯然了。

演劇既被視為商品由人包買包賣，則一切商業上的行為也似乎不足為奇了。比如下這個劇還不錯，三十萬包去了。但等到營業不佳時，懶掉幾萬包錢，這不是商場上習見的麼？而貨物銷路不暢，減價廉價不也常見麼？於是榮譽券之類以人情進銷了；人情推銷不動，便大打折扣，大批地廉價傾銷了。大批傾銷自然還不肯商場慣例，但是這些大批傾銷之承受者，既不能大批請客觀光，又不能囤集居奇。而這批榮譽券只好在半權力的離派之下，轉到並不一定需要消費的消費者手中了。——這可又不僅也是商業行為

了。又如那包工頭，你看了有利可圖，那末，好，我就轉包給你。於是乾得著千萬。這當然也是商場慣見的。再比如買空賣空，頂打轉替，也都是商業經營所應有的。而爲事實之所常見的。一位承包人簽訂合同，租下戲院了。而另一位承包人也想演戲：「院子讓給務吧？」這位說：「好，讓給你！」三萬元。於是連戲院的日期也被當做商品了。這事固但更奇妙的是這位賣日期的承包人对戲院並無正式合同，於是受買日期的承包人掏出槍了。

演戲是如斯這般地被投機家當着商品了。

頂當演劇被寄生階級承包去的時候，是被當着商品。但既被承包去以後，它自身也慢慢地變成爲商品了。

起初，是戲園有頂戲招來了寄生階級的戲劇擔客。後來，是戲劇擔客來向戲園定戲了。因爲商品是裏層的，所以——

「你這個戲賣幾錢？」

「這戲的藝術幾錢？」

「那並不保障賣錢！——我要賣錢的戲！頂頂賣錢的戲！」

於是藝術從戲劇中退位了，抗戰從戲劇中退位了，留下的僅有一「香豔」。一「哀感」。一曲新曲。一「離奇」的情節戲了。所以在某報諷刺地爲某地劇運推測其前途必演「潘金蓮」，「楊貴妃」，「新西廂」之後，某些劇團居然認真地預告出「陳圓圓」，「董小

施」，「潘金蓮」一連串「古裝戲」來。這倒不在乎他們不懂得諷刺，而在乎說明了，戲劇編客的真正需要，已經被某些劇團所接受了。

而且，即使劇團不演麼，編客們可以自己組織演出。來一個各個擊破。他首先拿了一束鈔票向劇作者要求，「我要一個香豔肉感的戲！」你接了錢麼，他勝利了；你不接錢麼，他可以找那些「禮拜六派」之類作家來寫。我們不是知道一些禮拜六派作家早就在躍躍欲試，想跨進劇壇麼？——如果我的預測沒有錯，則新文明戲的編劇似補人是早經存在了。

其次，他將導演稅先塞進導演的口袋裏，「替我選個好戲罷！頂好頂好的戲！」好的意思當然是賣錢。但如果熱愛藝術，不幹麼，有的是不需要藝術的導演，甚至於他可以不要導演。你幹了，好，他要貢獻意見了：「這兒來一隻歌曲，如何？這兒加一段跳舞，怎樣？那不是正有『藝術氣氛』麼？」於是導演投降了。

其實，最重要的是演員，我們的編客知道得很清楚。那一個賣相好，哪一個叫座能力高，哪一個戲演得好，我們編客也很了解。我們話劇演員一向是抱住「藝術」，抱住「抗戰」，却不會抱住「法幣」的，我們的編客也能明白。但在這生活窮困而又充滿物質誘惑的環境裏，在由於編客們的剝削，我們演員同志每月收入不夠養活自己的情況下，在我們話劇界善良的傳統——比較平均的待遇制度中，他掏出一把鈔票——其實可憐得很，不過是他可能的盈餘中的一點剩餘渣滓，但對我們窮苦的劇人却是可觀的一個數

自來：「這些鈔票都是你的，請替我演一個戲！」却也很難保證我們的演員同志就沒有大把他所抱的「藝術」和「抗戰」丟棄了而去別抱「法幣」了。——於是演員也有了。

最後，「誰幹裝置五千元！誰幹燈光？五千元！誰幹劇務？五千元！……至於戲用，用好了，開得出名堂，就報得了賬！」各個「破」遊藝式的演出成功了！○客的寄生生活又勝利了，他更加肥胖了！

在如此編劇，如此導演，如此演員，如此舞台工作者所演出的戲，在如此迎合觀眾，趨向低級趣味而演出的戲不是戲劇藝術的墮落麼？不是新文明戲產生中必由的路徑麼？

戲劇運動的危機降臨了！新文明戲在產生中，而且已經產生了！假如我們的天氣不能正常，低的氣壓不能掃除，對於這不祥之物的滋長是極難有利的。那時候，我們的戲劇運動真要停一停脚步，它，這新文明戲便如過去的文明戲摧毀民初的新戲運動一樣，還要把我們艱苦締造了二十餘年的戲劇運動，加以摧毀了！

但我沒有這個意思：想把這一切的責任全推卸在戲劇界以外的人身上。正如我們之中也產生了戲劇擁客同樣可恥的，是我們的陣營裏，自身也染上了病菌。

抗戰以前，戲劇工作者是以苦行僧的姿態在支持着劇運的。他們曾經不求名利不求聞達地苦鬥了近二十年，他們曾經在鄙夷與蔑視之下艱苦撐支那不絕如縷的戲劇史，他

們幾多人爲了戲劇脫離了家庭，脫離了職業，更有幾多人典賣了衣物家財來換取一個劇團的生存，甚至只換取了一個戲，一天戲的演出，更有幾多人爲了這一切而犧牲了健康。甚至於犧牲了生命。而在演出裏，他們可能爲了一百元以下經費的籌措而焦頭爛額，因此，他們能在幾十元的預算中演出藝術上無疵的戲劇，他們能在每天以大餅果腹的生涯下熱烈地從事工作，他們每個工作者能自兼前後台職務而且演戲，他們能爲僅僅三個觀眾絲毫不苟地演完一場戲而毫不氣餒，他們被摒於大戲院的門外但並不能阻止他們的工作實現，他們沒有高貴的油彩但也不致於減弱他們藝術的成功！。這一切在今日將視爲奇跡與神話的事實爲什麼會存在於當時剛墳呢？此無它，當時每一工作者都具有一虔誠的信心，便是以戲劇是一種藝術，藝術並不是爲個人圖名利的工具，而是爲人類的進步而服務的。

我們一方面痛恨那瀰漫天地的投機毒菌之損害了全民族的心理健康，我們同時也不能不悲悼於今日之戲劇工作者此種虔誠的信心的消失了。而正因爲這一信心的消失，那毒菌才乘機而入。也正因爲這內在與外在的兩種因素之存在，才使得今日劇壇內部產生了那些可悲而可恥的污點。

在痛恨那些戲劇界寄生蟲階級——攪客之流的時候，我們首先該羞慚於我們爲什麼會讓他們存在。要不是某一些劇團的領導者以及某一戲劇演出的組織者自甘出賣，難道世界上真會有拿手槍來估價估賣的攪客麼？經費困難和需要工作不能作爲空幻的理論的

。因為沒有掮客存在而爲一些正當機關團體募捐演出的例子是不勝枚舉的。而最充足的理由，却是他竟却了甚至背棄了戲劇的運動的道路。而所以使其背棄了這道路的，却不能不使我們懷疑到是由於太熱中名利所致。這造成自己地位與財富的名利慾望，與藝術，尤其是作爲一個運動的戲劇藝術是個生死對頭。我們不否認任何一種藝術的成就，在我們這社會裏是可能造成地位與財富的。但一個藝術運動決不是爲了製造地位與財富的。你要拿戲劇運動來博取名利，那你不失掉前者，便會兩者全都失掉。所以，我雖不敢去斷言某些領導者是否名利雙收，但我却敢斷言他們是背棄了戲劇運動的道路了。

於是某些領導者或組織者將鼻子伸給戲劇掮客，讓他用繩子去牽起來了。掮客要賣錢的戲；爲了地位和財富，賣錢的戲上演了，因爲只有近合低級趣味的戲才能更賣錢，低級趣味的戲便上演了。到後來，不僅運動藝術都丟棄了，爲了財富的獲得，連地位都可丟棄了。一位從事劇連十餘年的所謂「劇壇名宿」，僅僅爲了錢的緣故，竟被人讓那所謂五世祖傳的花柳醫生與他共同列名演出者，而且列名於他之上。這就是一個好的例子。

既然是「上有好者」，則在其下的工作者，又焉能不熱中於名利？演員，在觀衆面前是最直接的工作者，他以血汗製造藝術，這藝術却又製造了財富流入掮客的衣袋，也製造了名利推到所謂演出者的身上。而他自己呢，也許正處於饑寒交迫之境。在這樣殘酷的對照之下，又在這瀰漫着毒菌的空氣之中，一部份演員同志便消失了信心，而不免

見獵心喜了。起初，他可以藉口找尋工作機會以自慰，但實際是向擴客投降了。於是因為找尋工作而獲取金錢逐漸變到為獲取金錢而找尋工作了。起初，他也可以藉口不違背藝術良心以自慰，所以他選擇工作機會，但後來是他被工作機會所選擇。起初是他在獲取金錢。後來是金錢獲取了牠。——到這時候，他是完全為戲劇擴客所俘虜，藝術的良心丟棄了，運動的道路丟棄了。甚至連那作為做人的良心都丟棄了。我們曾看見一位一向以忠實於藝術良心忠實於真理自命的青年，他在前一天同樣地甚至更殘酷地詛咒那些戲劇擴客的，但在後一天，只爲了幾千元的代價，他藉口着我要工作，和那擴客拉手了。這又是一個實例。

舞台工作者談起來是很悲哀的。他們不被觀衆所知道，他們是所謂「無名英雄」。但這也許正是在名利場中他們不十分注意於地位之事的緣故。但那帶有毒菌的空氣是早就在他們一部份人之中傳播開了。他們是最了解數目字的藝術工作者，他們掌握着可以決定一個劇團經濟生命——「戲用」支出的大權，他們有百倍於他們自己生活費的巨款經手支出，而他們的物質生活是那末簡陋，投機商人的生活又是如此窮極奢華。相形見絀，是人之常情，「取不傷廉」，又是有口可借。更何況「回扣」之類隨處在中國是「古已有之」的呢？但世界上決沒有「取」而不傷「廉」的事。起碼在「取」而成了習慣之後，「廉」也逐漸會變成「貪」的。於是我們單單舞台裝置一項，一個戲就動輒十萬餘金了。（開頭那段設的預算列四萬元，在三十二年重慶劇壇上幾乎是決不能的事了）

舞台上不必要的雕龍鏤鳳工程出現了，數幕一景的戲不被舞台工作者所歡迎了。——這和任何機關的業務主任都希望着不斷地大興土木是同樣的。但一個機關的大興土木，是數年難遇的，而一個劇團是經常演出的，這一種浪費遂成了劇團的致命之傷了！更何況這不僅止於「浪費」而已呢？

如果祇是「浪費」，那我們可以某一個劇團為例。他們在二十次演出中，單是釘子一項，是每次平均一百斤。總計二千斤釘子。如果完全以八分長的釘子計算，每斤約一千一百顆，那我們的一個小統計是：

$$2000 \text{斤} \times 1100 \text{顆} \times 8 \text{分} = 17,600,000 \text{分}$$

一千七百六十萬分的長度，等於一萬七千六百丈，也就是約等於一百華里了。這是說，他們二十次的演出所費去的釘子，如果完全以八分釘計算，可以接連成一百華里的長鐵索！然而據我所調查，他們二十次公演所有全部的佈景木條，連接起來，也不一定有三里路長，而釘子不是全釘在木料上的。

再一個統計，是這二千斤釘子如果以寸半釘的時價計，每斤約二百元，則：——

$$2,000 \text{斤} \times 200 \text{元} = 400,000 \text{元}$$

他們應該有價值四十萬元的釘子。但可惜，他們連佈景帶釘子都不存在了。

但從下面一個例子來看，便找到這釘子的去處了：在同一個劇團裏，某一個戲的預算，在某一個舞台工作者的計算，是共需洋釘八十六斤，而另一個工作者，依佈景需要

按枚計算，結果是共需洋釘十五斤。到製作出來，也沒有超過十五斤的預算。這是說，實際的需要是不足百分之二十，那其餘的百分之八十以上，能說僅止是「浪費」麼？

每一個劇團的每一次演出，在它與觀眾相見之前，經濟上先就在如此這般的「浪費」和並非「浪費」的情形下掐死了生命了！

這一種舞台工作者的陋規和攤客制度相結合，便「如魚得水」了。攤客希望的佈景是富麗堂皇，偉大壯觀，而他們的希望也正如是。攤客到底是外行，在佈景製作上企圖的是包工制，而他們的企圖也正如是。於是演出資本龐大，影響到攤客想演那更賣錢的戲，而更賣錢的戲又必然開支更大的演出預算。所以就在舞台工作者這一種陋規上，也是推使演劇運動更趨向於迎合低級觀眾的。

在劇作者當中，除了那些生來便寫些卿卿我我，薔薇玫瑰，與鴛鴦蝴蝶之類近似禮拜六派肉麻作品的所謂劇作者姑置不論外，一般說來，似乎是比较超然於此種流行性毒菌傳染之外的。但我們不能說劇作者對於這種投機性病菌就會有完全免疫作用。因劇本關係完全拒絕了低級觀眾，而使戲院冷落起來，這對於所有劇作者，並不是全都安然處之的。同樣，對於戲院門口「客滿」的牌子以及池座裏雖然是很討厭的掌聲與怪聲叫好，也難於是全都無動於中的。但你只要對那冷落稍感不安。對那熱鬧稍稍動心，那你的劇作便將不由自主地為一般觀眾的愛好所左右了。更何況當一篇藝術成就較高的劇作在營業上轉失敗於另一篇成就較低的劇作的時候，（這種情形，在一個事務工作者的統計

裏是最爲易見的例子。)使一個劇作者有廢然之感，也是人情之常呢？但觀衆的這一些些左右的力量，這一點點廢然之感。便能使劇作者在藝術上或多或少有了讓步。而由這讓步所得的營業上的勝利，將會使得我們的劇作者有了更較多的讓步的。——而那時候，我們的戲劇掮客之流又要現出勝利的微笑了。

掮客們止限於「微笑」者，是因為我們的劇作者到底還不會完全爲他所左右之故。那能使他大笑的，還是那批禮拜六派以及近似的準禮拜六派之流的肉麻作家。只有他們，才能澈底地供給那低級趣味於落後的觀衆。只有他們的作品，才能攫取觀衆的大批法幣。因此，我可以斷言着我們的劇作者如果不肯降格相從爲掮客們製造財富時，那些禮拜六派作者之流，便將被掮客們邀請進我們的劇場來了。

在把演劇當着一個完整的藝術來創造時，我們必然要尊重一位導演在藝術創造上的崇高地位，但在掮客們把演劇當作商品時，導演的地位可被降爲一羣「藝術」奴隸的總管了。但他們眼裏，好演員是第一、好故事是第二、好燈光佈景是第三。而導演不過是使一個戲更走得熟練點的事務員罷了。至多，也不過是一個邀集演員的經紀人而已。所以，在掮客們製造商品的過程裏，起初，也未始不想裝點門面聘請一些在藝術上有造詣的名導演，但等到那些導演爲了藝術而不居與任時，他們可索性現出本來面目了：「導演有什麼關係？無論什麼導演都還不一樣賣座？」於是一些鬱鬱不得志而自命導演的導演們出現了，一些不學無術，不見經傳的導演被掮客們用廣告和宣傳給舉出來了。——

但這其中，導演們在觀客的眼光中到底也還不是「一樣」的，也只有那最能迎合低級趣味的導演才是被觀客所賞識的。

對於這一類導演，似乎本無須致其慨憤與惋惜的。但我們可不得不悲痛的，是我們導演工作者之中，如冷可池不乏為觀客們而失節的例子了。

在我們劇壇裏，既然存在着如此熱中於名利的領導者和組織者，也存在着如此不擇手段只求機會和報酬的演員，更存在着本就腐爛侵蝕着劇運生命的舞台工作者，也存在着劇作者後備軍——那些禮拜六派和準禮拜六派的作者們打算混進劇壇來，也存在着那許多候補甚久而且如今已經授了實缺的導演，又焉能不為那充塞於天地間的毒菌所染？而集合這些領導者，組織者與編劇，導演，演員和舞臺工作者在起，他們都消失掉劇運的信心，都熱中於地位和金錢的追求，都有意無意地直接間接地趨向於迎合低級趣味，都在把演劇變質為商品，都在背叛了劇運道路，背叛戲劇藝術，而這一切行為將匯合成一股巨大的暗流，這暗流不會趨向別處，唯一的歸宿是去製造出一種新的文明戲！

這又焉能不讓我如此吶喊呢？——

「戲劇運動的危機降臨了！新文明戲在我們劇壇裏產生了！」

這決不是危言聳動，根據筆者跟隨幾個劇團在渝蓉兩地從事事務工作所獲得的經驗，是這盡告訴我們：戲劇工作者被物質生活的艱苦所壓迫，被周圍窮極奢侈的生活所炫

癩，被投機空氣的環境所引誘，本就苦悶，悲觀，憤慨，頹廢，充滿自暴自棄的情緒。一方面工作不能向正常軌道上發展，而且遭受着許多不必要的阻礙和限制；另一方面投機商人以戲劇擷客資格闖進劇場，散播着投機性毒菌，則誘導演劇活動成爲商品，是極其自然的事實。在我們這文化水準落後的國家，背棄了藝術而專門迎合低級趣味的戲劇商品，欲不走向新文明戲的途徑，幾乎是不可能的。

危機明白地擺在我們面前，問題是讓新文明戲來摧毀我們二十餘年艱苦締造的戲劇歷史？還是讓它正在生涯中先就根本消滅掉它？

我們也知道，消滅掉那投機毒菌，不是我們的力量所能做到，而且，這也不僅止是一個投機毒菌的消滅問題。所以我們除了寄最大的期望於抗戰情緒的再度高漲，使那些戰時變態情事全部消滅以外，不能不向我們戲劇界以及倡領愛護劇運的社會人士作懇切的呼籲：

我們首先呼籲於倡導劇運的政府機關首長們之前：目前大後方劇運上最迫切的需要，並不在於增加若干劇團，也不在繼續增高的追加預算，而在於擴大固有劇團的工作效率。這工作效率的最大阻礙，便在於那重重的捐稅。我們相信這些捐稅上的阻礙，絕非倡導者始料所及。但此種阻礙不除，一切倡導的努力不僅止完全歸於無效，且將引導劇運於歧路，這也決不是倡導者所企望的。去年，教育部曾爲音樂演奏會通令豁免一切捐稅，因爲音樂不是娛樂，而是一種教育；因爲音樂演奏會曾爲抗戰而服役，不是商業行

爲。戲劇是更加通俗而更加普及的社會教育，戲劇也會爲抗戰而努力，而且有着不可磨滅的光榮戰績在。我們可以不自慚作地請求教育當局給予我們以同等優遇。這是給正軌劇運開闢一條寬廣的前途，便也無形地根絕了一切文明戲的產生。

我們更呼籲於主管戲劇部門的首長之前；祇有無情地制止一切低級惡俗的戲劇之刊行與演出，才能根絕那新文明戲的產生。同時保障那些提高藝術水準的戲劇之演出，才能使劇運納入正軌。——這裏我們以藝術水準之提高爲標準而不以抗戰爲標準的，是因爲凡是水準較高的藝術，必然有助於抗戰。而提高了觀衆的藝術水準以後，才能使文明戲無寄生之所。

對於戲劇界裏那些正義與藝術的衛護者，我們作這樣的建議：我們對一切戲劇編客的遊藝活動取着誓死不合作運動：我們不爲他們寫作劇本，不爲他們導演戲劇，不爲他們演戲，不爲他們做一切舞台工作。在新文明戲尙未強壯地站立起來之前，他還不能不借重我們的一切力量。這一切力量裏任何一種不與之合作，都可以制之於死命的。我們看重我們的武器，毫不徇情地打擊這新文明戲的傾向，打擊這些攔客，置之死地而後已。

我們更不能不向戲劇界一切善良的工作者要求聲援：我們要剷除一切唯利是圖，一切浪費以及比浪費更可恥的行爲，建立苦幹，節約與廉潔的作風！恢復對於劇運的虔誠的信心！我們不怕正面的敵人侵入，只怕自己隊伍的腐爛！一切違反苦幹，節約與廉潔

的行爲，都是不可容恕的。他們都是劇運的罪人！都是引導自己走向新文明戲的路上去的罪人！我們對於這些人應該取着嫉惡如仇的態度，我們要向他們宣戰似的叫喊出來：

「能爲劇運苦幹，節約，而廉潔自守的，到劇運的大纛之下來！否則，乾脆滾到文明戲的窠巢裏去！我們要肅清戲劇運動的陣容！」

一九四四年四月版

習劇隨筆

(當今戲劇叢書)

著作人 陳白塵

編輯人 徐昌霖

發行人 唐秉彝

發行所 當今出版社

總經售 建國書店

重慶林森路家巷三號

重慶林森路特二十四號

版權所有 · 不准翻印

#82
7.5.29.20
27

寶善社藏書



今日劇
編劇 徐昌霖

新華書店
上海分店
文藝部
1950年