



大時代文藝叢書

商務印書館發行

大時代文藝叢書  
商務印書館發行

大時代文藝叢書第二集

轉形期演劇紀程

劉念渠 著

# 目錄

向建立現實主義的演出體系之路.....	一
給演劇工作者的一個備忘錄.....	一三
關於演員的三個問題.....	二一
零簡——斷片的感想，紀念第四屆戲劇節.....	三三
※.....	※
※.....	※
※.....	※
※.....	※
我們今日需要『賽金花』嗎？.....	五〇
『刑』之我見.....	五八
牠接近了我們的理想.....	六五
※.....	※
※.....	※
※.....	※
※.....	※
鑒往思來.....	八九
一九四零年重慶演劇的總結.....	一〇〇
一九四一年重慶演劇的總結.....	一一七

369953

# 轉形期演劇紀程

## 向建立現實主義的演出體系之路

一

建立現實主義的演出體系 在演劇發展的現階段提出了這一口號，無疑的，是非常正確的。

在內容上，建立現實主義的演出體系，正意味着演劇必須完全的，徹底的，正確的與積極的配合着客觀情勢（在目前是抗戰建國）的發展，從不同的角度上去反映牠，解釋牠，更要推動牠。

在形式上，建立現實主義的演出體系，正意味着演劇必須獲取恰足以表現其豐富內容的精煉的技術，而完成純粹中國作風與中國氣派的民族形式的演劇，並且精於運用牠，善於發展牠。

在方法上，建立現實主義的演出體系，正意味着演劇必須具有民主的作風，每一個演劇工



作者必須認真的而且自發的擔任各別部門的工作，通過一定的程序，以完成演劇藝術的集體創造。

建立現實主義的演出體系，這不僅是一個理論上的問題，主要的，乃是一個實踐上的問題，即怎樣建立牠的問題。

建立現實主義的演出體系，這不僅是理論批評工作者的任務，主要的，乃是劇作者，導演，演員，裝置設計以及一切舞臺工作人員等等共同的任務。前者僅能給以原則的提供與理論的根據；後者則能在實踐中一點一滴的去逐漸完成牠。

因此，離開了演劇實踐，即離開了舞臺，我們無從建立現實主義的演出體系；將演劇實踐（日常所做着的那份工作）與正確理論（口頭所說着的那些言辭）割裂開來，即言行並不一致，我們無從建立現實主義的演出體系；沒有不斷的自我批判，沒有不斷的學習，沒有不斷的研究，即沒有不斷的進步，我們也無從建立現實主義的演出體系。

## 二

建立現實主義的演出體系並不是斬斷三十年來新興演劇傳統而另起爐灶。恰恰的相反，是三十年來新興演劇的一脈相承的進一步的發展。

中國最近三十年來的新興演劇，由其開始，即充分的（雖然曾多多少少的受到若干主觀上

的與客觀上的障礙）盡着文化鬭爭的任務，成爲最有煽動力的並且最有效果的武器。留心新興演劇發展的人應該知道這些事實；五四時代的演劇會怎樣惹起青年知識分子的愛好，學校演劇的發展一直是新興演劇的重要部份；爲了演劇，青年們會怎樣和當時的頑固的家庭以及充滿封建勢力的社會鬭爭過；演劇會怎樣受過軍閥及其走狗的壓迫；北伐時代，演劇會怎樣爲了革命買其所能；九一八後，演劇會怎樣負起抗日的任務，會怎樣遭到帝國主義的壓迫；當我們的領袖號召全國人民奔赴神聖的抗日戰爭的時候，演劇部門是早已準備好了，立即用廣泛的實際工作響應着……這一切，不是現實主義的演劇的輝煌的紀錄嗎？

（另一方面，自然不會缺少藝術至上的演劇的活動，時間早已無情的暴露了狐狸的尾巴；殘餘的也奄奄一息了。）

然而，分別不是沒有的。過去未曾明白的提出這一個口號，現在則樹立了一個確切的指標；這就是說，過去是適應着客觀情勢的要求的自然發展；現在，我們更在主觀上自覺的認識了牠，強調了牠，並且要牢牢的把握了牠。因爲過去不過是一種自然的發展，牠會表現出步伐參差，發展的偏向，以及若干不良傾向，甚或違反了現實主義。由於現在是自覺的認識了牠，可能的調整步伐，糾正偏向，克服不良傾向，而且，如這一口號的字面所示，要求建立一個完整的體系。

三十年來的演劇有着牠自己的豐富的內容與寶貴的經驗。歷史傳統中的優良部份的繼承與

發揚，乃是建立現實主義的演出體系的一個重要部份。

三

建立現實主義的演出體系，是一個鬭爭過程：與環境鬭爭，與不良傾向鬭爭並與自己鬭爭的過程。

我們曾經有過容許大量缺點存在的劇本，未曾妥為選擇的上演目錄，過謙草率的演出，僅以把戲搬上舞臺為滿足的導演，刻板化的演技，競尚漂亮的舞臺設計，甚至於，我們也曾有過『明星制度』與『人事問題』——這些，顯然的，都是建立現實主義的演出體系的障礙。牠們的恣意發展，將導引演劇走向另外一條路子：新的文明戲。

我們必須發現招致這些現象的諸般客觀原因與主觀原因，盡最大的力量去克服牠，不能被客觀環境屈服，更不能用種種理由自己原諒自己。

因此，我們要求每一演劇集團的各個份子，具有共同的認識（信仰）。世界觀與藝術觀，只容許程度上有若干差別，而不容許有方向上的背離。我們更要求每一個演劇工作者認識自己，認識演劇的任務，認識當前的客觀環境；認識自己，演劇與環境的互相關係。然後，他才可以正確的了解什麼是現實主義的演劇，才可以正確的知道怎樣建立現實主義的演出體系。不然，這樣那樣，不過是一種時髦的裝飾罷了。

我們要求每一個演劇工作者（無論他或她擔當的是那一部門工作）都得精通理論，掌握理論，從盲目的，被動的乃至敷衍的工作中解放出來。我們珍重經驗，因為經驗可以幫助我們改正錯誤，因為從經驗可以實證理論；然而，經驗並不是一切，唯經驗是賴的結果便是停滯，退步與逆轉。另一方面，我們要求理論與批評工作的人們必須不斷的在實踐中糾正自己，充實自己，發展自己，不能拿着一支標尺或一把板斧便認為四通八達，無往不利。對於若干似是而非的，自相矛盾的，陳述教條的，懷有偏見的，未曾正確認識演劇藝術與批判對象的「理論」與「批評」，還該予以再批評。

#### 四

建立現實主義的演出體系應該怎樣在實踐中着手呢？我們不能不有一個逐漸的去完成牠的原則——向建立現實主義的演出體系之路的指標。

因為演劇是集體意志的表現，要走向建立現實主義的演出體系之路，我們得先有一個合理的健全的集團。每一個劇團有着牠的目的，組織，工作人員，工作計劃與其他必要的條件。但是——

第一，劇團的目的必須是明白確定了的，能夠逐漸實現而且實實在在是那麼努力着的目標的。牠不能是一個未來的希望，不能是一個空洞的招牌，牠必須是見諸一舉一動的，讓他人通



過劇團的具體工作可以明白認出的目的。

第二，劇團的組織不論牠是單純的還是複雜的，卻必須是健全的，能夠靈活運用的，適於推動工作發展工作的。牠不是一個商業性的辦事處，更不是官僚化的衙門。我們要求牠充分的具有真實民主的作風。否則，祇有經濟利害的結合，祇有命令，祇有相互敷衍，祇有推諉與『不得不這樣』，祇有『上下交相怨』，反映到演劇上來，不過湊湊熱鬧而已，根本談不上藝術。

第三，劇團的工作人員必須具有一種最低一定限度的文化水準。他們不但要肯工作，而還懂得工作的目的，方法和必要的步驟。任務有輕有重，責任心卻必須一樣，工作态度尤須一致，才能各守自己的崗位，積極的完成自己那一份工作。這裏不容許有一個人糊裏糊塗的過日子，不容許有一個人消極，怠工或脫節。

第四，劇團的工作計劃必須確立。牠不是對外做宣傳誇耀的工具，背負着歷史的光榮與描繪着未來的遠景都不足以保證今日的實踐有切切實實的收穫。牠乃是對內的一種共同的信念的具體說明，一種工作上的共同的約束與督促。

在一個合理化的，接近了我們理想的劇團裏，我們將看見演劇工作永遠不斷的，合理的，順利的進行着，我們將看見演劇工作者熱情的各司其事，沒有怨謗，沒有牢騷，沒有攻訐，沒有苦惱，沒有動搖，沒有任何『人事糾紛』。他們工作着，學習着，討論着，共同生活着，為

了一個目標——建立現實主義的演出體系。

## 五

演劇工作者永遠不斷的，合理的，順利的進行着，一定得從第一步開始。第一步是上演目錄的選擇。

列入上演目錄的劇作必須是現實主義的劇作。牠可以是現代的，近代的或古典的劇本；牠可以是中國的或外國的劇本；祇有一個原則：牠必須適合當前客觀環境的需要（當然是多方面的需要）。牠可以是悲劇，喜劇，笑劇或者 Melodrama；牠可以是直接反映抗戰的或觸及其他現實諸問題的；祇有一個限制：牠必須具有積極的正確的主題，不許有倒退或歪曲的意識輸入。

列入上演目錄的劇作必須是優秀的劇作。

這裏所說的「優秀的」，主要的是指着劇作的技術而言。我們不是形式主義者，但是，現實主義的劇作決不是草率幼稚的東西。內容與形式要求統一，這包括着正確的積極的主題得有優秀的技術去表達牠，因為觀眾是通過了演劇藝術的表現形式在認識作品的內容的。

我們在感到劇本荒。並不是沒有劇本，實在是缺少優秀的劇作。莫斯科藝術劇院在「鐵甲列車」之前曾檢索過某些以革命為題材的新劇本，原因正是這樣的。因此，我們要求已

有相當成就的劇作家能夠專心創作，謹慎創作，忠實於自己的藝術。草率的急就章，爲了應付市場而『趕』着寫作，祇能戕害了劇作家的創造能力，斷送自己的前途。我們要求容許新人的作品列入上演目錄，打破偶像崇拜的心理。從作品本身去評價，不從作者的名字去估計。無論是劇作家或者新人的作品，都要通過一定的方法（在華戈坦諾夫的體系中是用投票方式）定取捨。好的就演，壞的就不演。不容許感情用事，更不容許面子問題。對於可以列入上演目錄的劇作，倘有若干問題，應該在一定的的方法中將牠們一一提出來，經過研究，提交劇作者一再修正。不讓牠們留到演出之後由批評者不勝惋惜的提出來。——這方法，在華戈坦諾夫的體系中已有規定，我們過去是大大的忽略了。

## 六

劇本的導演者將如何產生，我們不必在這裏討論。無論是有固定導演（在規模大的劇團），臨時聘請導演（如一般業餘的組織）還是推選導演（如過去中國萬歲劇團的星期公演），都不妨考慮一下這樣一個起碼問題，他或她是不是一個具有真才實學的，能夠勝任愉快而且確實用功（不可否認的，我們有過不用功的導演）的導演。同樣的，不容許感情用事，更不容許面子問題。

導演的工作不僅是在排演室中進行的。他或她一定得有充分的準備。華戈坦諾夫的體系要求導演所回答的問題，幾乎沒有一個是不必要的。縱然不必一定在紙面上寫出答案，卻必須完

全的理解牠們，因為那都是基本問題。不能回答他們的或者不肯回答牠們，除了證明牠或她沒有理解一個劇本，不能有任何別的解释。

導演有他自己的方法去再創造一個劇本，這也就是說，她得用自己的語言去把紙面上的文字轉化為舞臺上的形像。這一工作，有賴於他或她與演員共同合作。他們得同樣的理解一個劇本。

導演得有一個確定的工作日程。我們難於花三兩個月（平均每天六小時吧）以上的時間排一個戲（如『一年間』樣的劇本）。但是，我們堅決反對『兩天一幕』的趕戲。這不僅是對演劇藝術的不忠實，而且是對於演員的一種無形的戕害！事實已經證明了，同一演員在不同的導演方法中有着什麼樣的不同的成績，充分的排演與粗製濫造的兩種不同的結果有何等巨大的差別。

然而，兩個月排一個戲，也還不是說把每一幕戲的排演時間由兩天改為八天或十天那樣在形式上延長了就算盡其職責了。導演還該在延長了的時間裏有真實的貢獻。多排一遍，不是單純的複習，而是向更優美更完善的演出更接近一點。每天六小時或三四小時的光陰不該有一點浪費。

## 七

演員的任務是在舞臺上創造典型。他或她怎樣創造一個角色，近頃の若干文字早已提供了若干原則。我們要求每一個演員看重自己，看重演員的藝術創造。

我們反對明星制度。明星制度將導引演劇藝術走向歧途，結果個人既未成功，整個演出爲之破壞，於事實毫無補益。我們反對演員憑藉『天才』而不用功，在排演中馬馬虎虎，僅對着觀衆做『天才』的賣弄。我們反對演員時時顧慮個人的成功或失敗，討好觀衆，而無視於全劇的演出。——因爲這些都是建立現實主義的演出體系的障礙。

每一個演員都得切切實實的準備他或她所扮演的那一個角色，當他或她接受了一個劇本之後。更重要的是平時。平時，他或她必須不斷的用功，多方面的學習（這不單是拿了一本書翻翻就算），不斷的鍛鍊自己的身體並武裝自己的頭腦。他或她必須認識中國——中國的歷史與中國的社會，向現實生活與廣大人民學習。他或她必須嚴肅自己的生活；將工作，學習與生活統一起來。

模倣是藝術的絕路。外國名演員的成就是供我們參考，而不是模倣的對象。

演員不怕一次表演的失敗或有若干疵點，祇怕失敗了或留有若干缺點而用巧辯爲自己解釋或掩飾。因爲這就是自己擋住自己的進步。

在一次演出中，舞臺工作者是不能隨隨便便敷衍了事的。

佈景設計與製作不能是形式的新奇，漂亮的色彩的堆積或幻術的變化，不能是技術的玩弄。牠得有一定的原則：適應一個劇本的特定的環境的要求。藝術離不開技術，技術不等於藝術。設計工作本身必須是創造的工作。

舞臺上的其他部門也是一樣。舉凡觀衆所看見的和所聽見的，都應該適應一個劇本的特定的環境。

這裏，我們要求舞臺工作者不以爲自己是『無名英雄』而草率從事。自最初設計起，到最後的安排，都要一絲不苟的盡其所能。一幅裝飾的畫，一個煙盒，一條領帶或一聲犬吠，都不能隨便，找出一個『爲什麼必須這樣』的理由。藝術上的根據，因爲牠們都是整個演出中不可缺少的的一個部份。

當前的物質條件固然大大的限制了舞臺工作者，這是不能否認的，但是，這不能做爲草率從事的護符。

## 九

建立現實主義的演出體系是一個繁重的課題。牠將涉及若干比較專門的理論問題，而一切解決還要在實踐中尋求。問題是針對着今天的情況提出的，我們不妨針對着今日的情況考慮

### 二下上面的瑣碎意見。

面着建立現實主義的演出體系這一課題，每一個演劇工作者，每一個不甘沒落的，時時要求進步的演劇工作者，必須時時刻刻的反省。今日以前的成績，有多少是可以保留的，把牠們保留下來；有多少是應該糾正的，把牠們糾正過來。『大處着眼，小處着手』永遠是我們的金科玉律。

若干言語是多少人說過了也聽慣了的。我們可不能因為說過了或聽慣了，就忽略了言語的內容甚或忽略了當前的若干不良傾向，自以為過去那樣做了也會獲得成功。不！沒有什麼成功，如果沒有合理的工作過。有的不過是自欺欺人，互相欺騙的『客套』。而我們願意在欺騙中欣欣自得嗎？

現在，建立現實主義的演出體系的課題被迫切的提出了，我們不能再等待，再觀望，再因循，再敷衍了。假如有什麼絆索障礙橫在路上，那就移開牠。莫讓幻想安慰自己，更莫讓陰影遮住自己。路是由人一步一步不斷走出來的，可是得走。我們有過一句老話：『前人種樹，後人乘涼。』現在，是多麼需要更多的人披荆斬棘，為後人再來種樹！

建立現實主義的演出體系這一課題告訴了我們：由今天開始的工作，不能等到明天。

一九四一年十月二十七日，渝。

## 給演劇工作者的一個備忘錄

置身於當前（抗戰第五年的霧季陪都）的演劇高潮的演劇工作者，在其所見，所聞與所親自經歷的種種活動中，可能辨識出來什麼是新的，向上的和進步的傾向，什麼是演劇發展上的危機。針對着今日的病態，已經有人提出建立現實主義的演出體系這一口號來了。這裏，我不想從理論上闡發這一口號；但是，爲了使這一口號具體的實現，卻有先就演劇工作者主觀方面的認識與行動，提出幾點基本要求的必要。

首先第一，我們要建立演劇上的共信與互信。

演劇，每一個人都已經知道了，是集體的創造意志的表現。牠不是某一個人的單獨活動，如詩人或畫家那樣。這種形式的藝術首先要有一個組織。牠包括着種種不同的各有專長的個別份子，爲着一個共同目標分工合作。舉凡參加了這一組織的人，劇作者，導演，演員，舞臺裝置者以及其他等等，爲觀衆所看見或看不見的，爲觀衆所注意或不注意的，他們一定得具有共信與互信，所謂共信，卽是對演劇有一致的認識；所謂互信，卽是人與人之間彼此獲得人格上的相互崇敬與同志間的友愛。

我不能說過去的某些演劇組織的各個份子都是烏合之衆或一盤散沙，我也不能說他們各有



各的打算以舞臺爲名利競逐的場所；但是，似乎還沒有過幾個組織，每個份子都能夠切實的認清了牠的目標與理想，是不是每個份子都會仔細考慮到自己的工作能否與之完全統一，也頗值得研究。老老實實的說，沒有真正的建立了共信而且用具體的工作表現出來，不管表面上說得多麼好聽，其實仍是一盤散沙；內部永遠存在着崩離析的危機，一旦爆發，就不可收拾；而這些不應該再繼續存在的人事糾紛，徘徊不定，不能安心工作，部份的消極怠工以至若干明爭暗鬪的現象，也就由此發生了。向一個由名利結合的組織要求建立現實主義的演出體系，完全是夢想；一個組織中倘若不幸摻入了二三把演劇做爲達到某種自私目的的工具的份子，也會逐漸腐潰以至滅亡！

共信與互信是不能分開的。沒有共信，互信就失去了基礎；人格上的相互崇敬必然包括了思想見解的一致。沒有互信，共信不過是一個概念，不可能發揮集體力量。具體的說，共信聯繫了同一組織的個別分子在同一目標與理想之下工作，互信則能讓工作順利的展開。幹部信任同志們是忠實的，同志們信任幹部有領導的力量和路線的正確；同志之間更要相信對方是忠實的合作者。在導演與演員之間，共信與互信達到怎樣程度，更明白的表現在演劇藝術上。

一個組織，可能的，在開始之際，共信與互信並不十分堅固；但是，必須在工作中積極的培養和加強牠。培養和加強的唯一方法，就是一切工作都充分的具有民主的作風。

第二，我們要求建立演劇上的民主的作風。

試想像有這樣的情形吧：導演提出了一個爲多數的（或祇有少數的）演員所不贊同的劇本，無可奈何的排演了；在「明星制度」支配之下，某一明星爲他自己合適選擇了一個劇本，使他人不得而巳的與之合作了；少數人名利觀念較重，獨斷的，分贓式的支配着工作，利用他人有所顧忌而達到了他的目的；——將會有什麼樣的結果呢？

事實早已證明了這是不合理的。獨裁或少數支配多數與演劇不能兩立。儘管工作應該有一定的系統，幹部應該負責指揮全部工作，但是，負責的人祇是共同意見的執行者。不要獨裁，不要明星制度，不要偶像崇拜；面着一個共同的目標與理想，集中每個份子的意見，合理的決定進行的方法與步驟，才可能使每一個份子自動的，積極的，熱誠的，認真的參加工作，才可能掃除了無可奈何，不得而巳與有所顧忌的心理，使每次演出對於他或她有着不可分割的關係，有着創造的意義。因此，我們要求建立演劇上的民主的作風。

我們爲什麼要在一次演出之後才由參加工作的人們，批評劇本的缺陷或指摘某些人沒有切實負責呢？我們爲什麼有機會聽到若干背後的紛紛議論，牢騷與互相攻訐呢？我們爲什麼發現「上下交相怨」的情形呢？原因當然不僅一個，而沒有民主的作風卻是主要的一個。

祇有建立了民主的作風，以獲得個別份子的自動的，積極的，熱誠的，認真的參加，集體創造意志的表現才有可能。

第三，我們要求理論與實踐即認識與行動的統一。

若干理論並沒有被演劇工作者拒絕，他們表示着理解與接受。但是，不能實踐，不能依照自己所認識的那樣行動，倘若不是用理論來裝飾自己，自欺欺人，就是昏瞶糊塗，不會真正的理解。

演劇工作者必須是一個英勇的戰士。爲了完成自身所負的任務，他或她，如果分判清楚了是非，真偽，善惡，美醜與敵友，就首先必須在具體行動中進行對一切不良傾向鬭爭，對自己的鬭爭。他不能是一個隨波逐流的庸人，他也不能是一個感情脆弱的妥協分子。堅持自己的立場，寧折不曲！沒有這種精神，不能以具體行動表示自己的認識，任何言辭都是騙人的。譬如我們已經正確的指出了在當前客觀形勢中我們演劇的任務，就不能不謹慎的選擇劇本，一個演劇工作者拒絕了參加某一似是而非的劇本的演出，完全是合理的，值得鼓勵的。如果他或她糊裏糊塗的參加了，倒是令人不勝惋惜的事情了。

看重自己前途的演劇工作者，在目前，需要密慎反省了：我們的一切行動，是否是我們理解的那樣做的？如果有若干距離，那原因又是什麼呢？把一切原因都諉之於環境，弱者的遁辭，不是戰士的行爲。演劇史會告訴我們，若干有輝煌成就的演劇工作者，都會經百折不回的爲理想鬭着，沒有彷徨，沒有徘徊，沒有妥協！特別是在今日，特別是今日的我們，應該學習並發揚那種精神。

流傳到目前仍未會消滅的不良傾向與危機，不是某些少數人造成的，每個演劇工作者都要

分擔一部份責任，推脫不掉。因為我們多半知而不行，而且不免把理論做了金字招牌，讓自己的言變成了謊話，陷入自覺的或不自覺的矛盾裏，不克自拔。

理論（演劇理論也一樣）是行動的指路牌。理論告訴了我們怎樣明是非，辨真偽，分善惡，知美醜，識敵友；那麼，我們就該一一見諸行動，不能「馬馬虎虎」。假如自己有濟世作祟，那首先要克服自己。不然，除去沒落，自己毀滅自己，不會有第二個前途。而且，這種沒落，這種自己毀滅自己，頗足影響於今後，因為這已經不自覺的成爲一塊絆腳石了。

第四，我們要求演劇與私生活的協調。

一個人的私生活，特別是青年人的，容易流於散漫，任意而爲，沒有條理，沒有節制。以前，頗有人引藝術家多是浪漫的這種似是而非的言辭爲自己辯護，抗戰已經掃蕩着牠，可是，明明白白的，還沒有連根拔掉。我們一定要反對這種積習與惰性。演劇是集體的工作，是集體的工作就要求一個連綿。每個進步的演劇工作者都要過一種合理的生活（社會應該給與保障的問題，這裏不談）：起居有定，作息依時，把一天的時間給以合理的支配，以期工作，學習與生活的統一。我絕對相信，祇有這樣，才可能有一副健康的身體擔負團體所賦與的任務，才能有時間多讀，多看，多想，以爭取個人的進步。

私生活中戀愛這一回事，我們沒有理由反對，因為這是人的生理與心理上的要求。但是牠得有個範圍。曾經有人這麼說過，在革命工作中最好不要戀愛；倘不能避免，戀愛對象必須是

革命的；而且，戀愛絕不能妨害了工作（大意）。這，我以為完全可以引用到演劇組織裏來。對於個人說，戀愛需要嚴肅，牠不是醜行，用不着躲躲閃閃。他或她必須讓理智時時刻刻支配自己。人的戀愛，並不像動物求偶那麼簡單，對於自己，對於對方，對於工作，對於社會，都負有責任。無論什麼時候，什麼情形，都不要讓戀愛糾紛影響了他人，妨害了團體；就是只妨害了自己，也是一種損失！臺上的表演與臺下的生活是兩回事，我們要認清兩者之間的界限。像臺下的戲多於臺上的戲那樣的諷刺，不應該再有機會任牠出現了。

求得演劇工作與私生活的協調，是說着容易做起來困難的事情。一般人很慣用工作上的若干成就原諒了自己私生活的不檢點，而忘記了私生活的不檢點會妨礙了進步並且會破壞了過去的成就。不久以前，曾有人引民國初年文明戲的沒落諄諄告誡今日的演劇工作者，我以為這實在值得我們警惕！

因為演劇工作者本身是一個英勇的戰士，他或她的戰場不局限於舞臺，而是他或她所身經的一切地方以及他或她言語所及的一切場合。談戲劇教育的人會提出過『身教重於言教』的口號；這實是適合於一切演劇工作，乃至一切文化工作的口號。因此，應該儘可能的求得演劇工作與私生活的協調。舉凡直接或間接給與演劇工作不良響響與若干妨礙的私生活，一定要積極的糾正，不能用這是私人的事情來強辯。這裏，我們有加強自我批判的必要，以集體的力幫助一個人糾正錯誤和爭取進步。

演劇要求有一夥真實的同志爲牠知行合一的工作。我們相信，當演劇工作與私生活有了衝突的時候，爲了組織健全與工作順利，爲了理想的逐漸實現，或者克服自己，或者脫離集團，沒有一條另外的道路可走。

第五，我們需要在工作中學學習，在學習中進步。

我們會一再回讚頌過民族戰士和導師的魯迅先生。別的不說，他一生的戰績正好是『在工作中學學習，在學習中進步』的典範。也正爲他能夠切切實實的做到這一點，才有了空前的偉大成就，千秋不朽。我們捫心自省，學到了或做到了多少呢？

什麼是阻止了我們學習的主觀上的障礙呢？我以爲：是才子氣，過分信任自己的天才；是故步自封，一點眼前的榮譽就昏熱了；是驕傲，總以爲別人不如自己；是懶惰，不肯克服自己的弱點；是謹短，根本否認自己言行上的錯誤。這些障礙不除，日子就糊裏糊塗的過去了。也許有不少的成績，而一般的說，量的增加不等於質的進步。

面對着一次演出，從選擇劇本到演出完畢，全部工作過程中，無疑的，存在着若干大大小小的問題。不放過每一個問題，不放過每一個細節，逐個的予以必要的詳細的討論和正確的解答，決不是無用的浪費。一次劇本研究不僅幫助了演員們，也使劇作者（如果他不是故步自封的）進步；一次舞臺工作會議，不僅讓工作合理的進行，也使舞臺工作者知道更多的東西。沒有討論，沒有研究，沒有批判，也就沒有了進步。

我們要相信集體的力量。如果這個集體不是烏合之衆，集體的力量一定勝過了一兩個人。在工作中的學習，在學習中進步，由於集體力量的發揮，必然減少了困難與錯誤，縮短了工作時限，加強了工作效果，和集體的進步一同，獲得了演劇藝術的進步。

這幾點基本要求，我知道，都是老生常談。但是，我們不能因為牠是老生常談而一笑置之。想想當前的若干現象，想想自己的某些行動，想想我們的共同理想，分明的，必須這樣的也祇有這樣的從基本上做去，才可能建立一種新的，向上的，進步的作風，讓每一個演劇工作者以新的姿態，腳踏實地的，為建立現實主義的演出體系而堅決的戰鬥。

話是這麼說了，更要緊的，必須堅持的，是切切實實的去做！

三十年十二月末，渝。

## 關於演員的三個問題

『爲演員的世界觀和世界感覺而鬭爭，舊演員幹部的再教育，新演員的培養，這是今天最實際的問題。』（見適夷譯『文學的新的道路』頁一四五。）

六年前（一九三四），V·基爾動針對着彼時蘇聯演劇情況所提出的這樣的『實際的問題』，移用於現階段我國演劇發展上，是再恰當不過的了。這裏，作者即企圖根據這樣的提法，試加闡述。

首先是演員的認識問題。

演員應該努力使自己成爲一個表演藝術家。爲了達到這個終極目標，他或她需要以大部份時間與精力放在表演藝術的學習與研究中，利用一切演出，排演，觀摩以及其他可能的機會，不斷的提高自己的水準，將具有創造性的表演顯示在舞臺上，爲表演藝術的發展開拓一頁輝煌的新紀錄。

一個演員沿着這樣一條路向認真的工作下去，即使未能一定獲得最高的成就，在他或她自己總是以正確的，別人也得承認這是正確的。



但是，正確並不等於完全。在今日，客觀環境向演員提出了更高的要求。

一個自由，平等，幸福的新中國的誕生，在全中國民族兒女的心目中，不復是一個遼遠的幻想；經歷了過去三年多的以及今後若干年的為抗戰建國偉業的艱苦奮鬥，牠是必可實現的，必可存在於大地之上的。演劇，這一文化鬭爭的武器，自牠開始被介紹到中國來的那一天起，就被進步的階級把握着並積極的運用着了。特別是九一八後蓬勃發展的國防戲劇，顯出了牠的偉大效能。在抗戰的三年多的時間，更消滅了過去若干客觀與主觀的困難與障礙，質與量均有着空前的進步，成為整個的抗戰建國偉業中的不可分割的一部份，成為實現自由，平等，幸福的新中國的鬭爭中最英勇的軍隊。過去如此，現在如此，將來也如此。而且，這不是理論，正是鐵一般的事實。

這鐵一般的事實要求着演員，表演藝術家同時是獻身抗戰建國偉業的戰士。

這鐵一般為事實要求着演員，表演藝術家從藝術領域中開拓自己的活動範圍，於表演藝術的學習與研究外，更要獲得一個戰士所必具的正確的世界觀，合理的生活態度與方法，堅定的戰鬥意志。

這鐵一般的事實要求着演員，表現藝術家從昨日的積習與弱點的克服中，積極的蛻變出來，以擔負當前的重大任務。

到目前為止，若干演員以怎樣的態度工作着和生活着的實際狀況，是我們多多少少知道了

一些，這裏不必再估篇幅加以敘述。假如那種種樣樣的工作與生活的方法尙未能完全滿足我們的理想與希望，也就是尙未能完全滿足客觀現實的要求。基本原因，即是認識不夠，認識錯誤，或完全無所謂認識的做着演員。

不要怪演員們。他或她不應該這樣而又不能不這樣，是有着較久的歷史根源的。

約三十年前，我們祇有非職業的演員，稍後，在職業的演員大量存在的時候，他們被稱爲『文明戲子』，他們被社會輕視着，也被他們自己輕視着。二十年前第一個戲劇專門學校由私人集資成立，不過是曇花一現。北方的藝專藝術系有較長的歷史，曾造就出一部份活躍在今日舞臺上的幹部，卻是戲劇運動者，領導者與工作者，可以說是沒有演員。南方的南國社和其他幾個堅實的團體，也是如此。國立的與省立的戲劇專門學校的興起，還不過是近五六年的事情，而限於社會環境，尙未能爲了培養演員給與較長的訓練，祇做到兩年或三年（最近才有了五年制的）的『師傅領進門』的基本工夫而已。大量存在着的並活躍着的演員，遂有着種種樣樣的出身，種種樣樣的走向舞臺的原因，種種樣樣的文化水準，種種樣樣的認識，種種樣樣的企望，種種樣樣的作風，種種樣樣的工作與生活的方法。抗戰將他們集中於一個陣營之中，卻沒有將他們鍛鍊爲理想的戰士。一般的說，他們不缺少熱情，決心，努力，學習精神與熟練技術，所缺少的，大部份是正確的認識——認識世界，認識工作，認識自己並認識三者的相互關係。學校教育與社會教育都不曾給他們一個機會，他們就這麼追波逐流的『過』下去。他或她

自己承認自己是一個演員，別人也不否認這一點，就任何問題都沒有了。

由於沒有正確的世界觀，至其極，他們不了解演劇的終極目標是什麼，人生的終極目標是什麼，表演藝術家的最大任務是什麼，因而不能合理的工作下去。

由於沒有合理的生活態度與方法，至其極，在私生活上，他們不免趨於隨便，過分的放任自己，追求物質的享受；在這方面不幸遭到打擊，就會心灰意懶，而想『改行』。更不能將生活與工作統一起來。

由於沒有堅定的戰鬥意志，至其極，他們僅將演劇作為一種職業，幹不下去的時候就不幹，可以不幹的時候就不幹。近二十年來我們分明的看見這樣的情形，不少的戲劇運動者，領導者與作者曾經十年如一日的戰鬥下去，演員們則新陳代謝，在舞臺上活躍一時，就消沉下去了。

如果今後還這樣下去，是不行的。

一個演員可能依靠了他或她的青春，他的天才和他的機會，『一舉成名天下聞』；但是，要支持下去，保持一個長時間的紀錄，歷久不衰，獲得真正的偉大的成功，成爲一個表演藝術家，他或她就待依靠了他的多年勞作，他的修養和他的逐漸進步，才可以達到。過去的社會環境不能容許這一點，牠不能讓若干職業演員有安定的工作環境；而今後的情形分明是變更。也許物質環境一天艱難一天，也許工作一天加重一天，卻給與演員更多的機會，更強的保障，要

求着每一個演員下了決心獻身於此，一年又一年的工作下去，在工作中學習，在學習中進步，以提高表演藝術的水準。

保障演員長久工作下去的客觀條件已經隨着抗戰建國的發展而具備了。問題就在演員自身如何認識。所謂認識，不僅是理論上的了解而已，還具體的運用在實踐中。

演員應該知道而且做到：自己是在戰鬪的中國生長起來的人，必須以自己的一切奉獻於民族國家。

演員應該知道而且做到：自己是一切中國人一樣的人，必須過着真正的人的生活，不放任自己，不希求名利，不追求物質慾望，直接的是為藝術而戰鬪，間接的就是為自由，平等，幸福的中國而戰鬪。

演員應該知道而且做到：演劇的社會意義不在於一時的『湊熱鬧』，自己在舞臺上表演所發生的影響決不在於一時的『出風頭』，而要嚴肅的工作着，以之為終身的事業。

演員應該知道而且做到：怎樣檢討自己，怎樣改進自己，怎樣豐富自己，怎樣發展自己，怎樣接受批評；不僅在藝術方面如此，還須兼及日常的生活，行為與思想，因為藝術與藝術家的生活不能背道而馳，而要在同一的認識之下，統一起來。

認識：認識世界（自己所依存的時代與環境），認識演劇，認識自己，認識三者的相互關係，乃是一個演員的基本條件與起碼工作。連這一點也做不到或不肯去做的演員，將會被時間

淘汰，正如過去已經淘汰了不少的演員一樣的毫不容情。

其次是舊演員幹部再教育的問題。

雖然到今日爲止我們還沒有過一個專門培養演員的機關，已有的培植一般青年戲劇工作者學校或訓練班又寥寥可數，而有着過去二十年間的努力，在今日，也使我們已經有着不算太少的舊演員幹部在抗戰戲劇的舞臺上活躍着，各以其自己的特長貢獻於演劇而獲得自己的成就。從重慶到蘇州的上海，從遼遠的邊疆到敵人的後方，到處有着他們的足跡與影響。一個投考戲劇學校的青年會說：他所崇拜的演員是某某，一個新進演員也希望自己在今後有着像某某的或超越某某的成就，觀衆與注意演劇發展的人士都在關心着某某有聲望的演員。在事實上，近三年餘的抗戰戲劇的蓬勃發展，也不能抹殺他們所付出的可寶貴的時間，精力與心血。

舊演員幹部是今日舞臺上的中心演員。他們的過去，現在與將來，是值得我們考慮的。由於這種考慮之必要，這裏提起舊演員幹部再教育的問題，針對着他們現在的一般狀況及其前途可能的發展，應該包括了思想，生活與藝術三方面。這三方面是相互聯繫的環子。

關於思想問題，在前節中所論及的演員的認識問題，對於舊演員幹部，我以為，是同樣重要的。假如到今日爲止，他們在思想上還留着認識不夠，認識錯誤以至無所謂認識的現象，是必須積極克服的現象。牠的存在，無論對於舊演員幹部自身，還是對於演劇藝術的發展，都是

一種危機。這裏，我不必重複前節中所說過的話了。

關於生活問題，是與思想問題不能分割的。認識正確的人必能過着合理化的，與工作統一起來的生活；知行相反或盲目的「混」，正說明了認識的不夠或錯誤。我們更要特別重視的，乃是舊演員幹部怎樣在實踐中起着模範作用的問題。如前所說，戲劇青年在崇拜着某某有聲望的演員，這崇拜，不僅是表現在藝術的追隨上，也有意無意的表現行爲的模倣上。他們以爲如某某聲望的演員所做的事情，一定是演員應該做的或不妨做的事情，而照樣的效法起來了。一個舊演員幹部在排演的時候敷衍或搭起『明星架子』，影響所及，必使戲劇青年不肯虛心的服從導演和認真的學習。一個舊演員幹部把排演與演出以外的時間都花在個人享樂上去，影響所及，必使戲劇青年不肯刻苦的用功，加強自己的修養。一個舊演員幹部在後臺發發脾氣而沒有適當的處理，影響所及，必使戲劇青年逐漸漠視後臺工作的紀律。這種事實，是多多少少曾經在最近三年中發生過的，必須時時警惕。舊演員幹部，無論爲了自己，爲了他人，還是爲了整個的戲劇工作，都待在生活中與工作中注意自己，不要將壞的影響與印象留給戲劇青年。不過，積習難返，立即要求舊演員幹部都做到這一點，顯然回不可能。但是，這可以在不斷的自我教育與相互批判中逐漸做到，而不是永遠不能實現的幻想。我們希望舊演員幹部特別注意這一點。

關於藝術問題，我們所注意的乃是舊演員幹部怎樣運用其久已積蓄了的經驗與技術，提高

演技水準，期有更偉大的創造性的貢獻。

向新的演員要求提高演技水準是空洞的。這祇能是一個希望，而不能馬上由他們實現，因為他們還是新生的，不免幼稚與生疏的。向舊演員幹部提出這一要求是再恰當不過的了。目前的演技水準，一般的說，是較低於抗戰以前的，但是，這並不是退步。因為目前的物質條件與容觀環境較前更為困難，而實際要求每每不容許我們從從容容的這樣去做。另一方面，演劇要求演員完全清算過去的西洋化與電影化的傾向，而創造各種典型的中國人，這又得花去一番努力。而今後一般生活伴隨着抗戰情勢的發展趨穩定，舊演員幹部可能不再過着長期流動的生活，各戰區及敵人後方的演劇也各有了自己的工作基礎，演劇的質之提高是可能實現的要求了。觀衆所要求的不再僅是演劇，而是優秀的演劇。而且，僅有優秀的演劇才能真實的達到政治的任務。

思想，生活與藝術是三個相互聯繫的環子，拉動其中一個，必然影響其餘兩個。必須在這三方面同時注意，同時爭取進步，才能使舊演員幹部成爲模範的戰士，盡着領導的責任。

舊演員幹部怎樣再教育自己呢？這，首先要加緊自學，儘可能的利用一切機會充實自己的學識，補足自己的缺欠。事實已經證明給我們，教育水準與演技水準是成正比的，因為教育水準正密切聯繫着理解力的高低。其次要積極的克服過去積習，把一切虛榮，自滿與散漫從生活，行爲與思想中清除出去。最後是實行自我批判並接受他人的批判。從批判中發現自己的得

失長短，從不斷的改進自己去爭取更大的進步。

舊演員幹部是今後舞臺上主要的幹部。我們珍視着他們，就該督促着他們。這裏提出了再教育的問題，應該不被看做一種苛求了。

### 最後是新演員培養的問題。

論及新演員培養的問題，就不免涉及目前各專門的戲劇學校的訓練方法了。這裏爲篇幅所限，卻無法一一的提出來討論。我們很知道，現在所實施的訓練方法，尙非最理想的，而是遷就客觀環境的權宜方法。譬如訓練的年限問題，普通的二年或三年，實在不夠；國立戲劇專科學校自今年改爲五年制，將來收獲如何，這時還不能預測。再如一般的分組辦法，使一個青年就其所長專攻表演，導演，編劇或舞臺裝置，表面看來是很合理的了，而在實際上，同樣的專攻表演的，經過了兩年或三年的訓練，成績頗有顯著的差異，以至離開學校之後，成績較差的每不能在表演方面有所發展，不免發生遺憾不得志或改任其他部門工作或竟「改行」的結果。追溯其原因，一方面由於青年自己資質有着高低的差別，一方面則由於最初的甄別欠嚴，訓練期中又未能普遍的注意到每一個學表演的學生的長處與短處。再如一般的講授科目，由於年限較短，不得不以十之八九的鐘頭講授有關戲劇的科目，而忽略了培養一個青年人的基本課程，而這些課程（如哲學，社會科學，心理學與歷史等等）恰恰又是與戲劇研究有密切關係



的。因此種種，從戲劇學校專攻表演出來的青年，除了一小部份特別優秀的演員以外，差不多有半數以上，在學校裏沒有幾次扮演較重腳色的機會，甚至有的具備很好的素質未被學校發現。至於少數青年生活的散漫放任，也不是沒有的事。

於是，新演員的培養，在目前迫切需要演員之際，遂值得做為問題來提出了。

新演員的培養，主要的，還是依賴於專門的戲劇學校。這不消多說，現在僅有的幾個戲劇學校是太少了。而且，限於經費（牠是少得那麼可憐！）又不能大量的容納多數的學生，聘請多數的導師。在戲劇學校數量一時未能增加，我們的希望還就是希望的時候，既有的戲劇學校卻不妨注意到這一個問題而有更進一步的改革。

第一，演員訓練的年限，應該儘可能的延長；或於畢業之後，使他們有繼續在學校中從事表演研究（舞臺實踐是研究的中心）的可能（不是僅做一個學校中的職員而已），而給與相當的生活保障。

第二，有志專攻表演的青年應該受到嚴格的甄別；訓練期中，如果發現某一青年並不可能在表演方面發展，應該讓他去學習其他部門的課程，在另一方面發展他自己的長處，不能遷就勉強也不該遷就勉強。

第三，在現行的導師制中，專任導師不能專為某一班學生排演為唯一責任，必須個別的注意到每一個青年的特長，使他們有平均發展的機會。學生人數增多，導師必須增多；將一班學

生四五十人交給一個導師，每週排演鐘點不過十小時左右，不可避免的顯此尖彼了。

第四，所謂畢業，不能是學習期滿的代名詞，而該意味着學習了一定程度的表演技術。就是說，如果規定了一個專攻表演的學生在學習期間（兩年或三年）必須擔任過十個劇本中的較重要的角色，在學校與導師就得選擇適當的方法使每一個學生有這樣的機會，而到了畢業時該演過兩三次較輕的角色的現象也會沒有了。

第五，對於一個專攻表演的學生，我以為，思想的領導應該與表演的教授佔同等重要的位置。前面已經論及演員的認識問題，在着演員的培養中，是絕對不能忽略的。倘有一個從專門戲劇學校畢業出來的演員，不能繼續努力爭取進步，過着不合理乃至浪漫的生活，或做着「明星夢」，都是令人不免失望的現象。加強思想的領導，使青年學生離開學校，開始過着演員生活的時候，就始終保持着知行合一的生活，不為習所征服，不斷的刻苦用功，遠離物質享受的追求與名利的鐵奴，奉獻自己的大部份精力於表演藝術，實在是負責培養新演員的人們必須努力達到的目標。否則，卓越的天才與熟練的演技都會遭到摧折。

另一個培養新演員的地方是劇團。若干青年限於經濟不能進專門學校讀幾年書，卻有機會通過考試或介紹而進了某一個劇團。劇團的經常工作是演出，新人也頗有機會在舞臺上扮演種種角色。但是，在劇團方面，不應該僅僅使新人有較多的登臺機會而已，還應該用種種機會（如學習小組之類）督促他或她加緊充實自己。編排一個自學的課目，使其自修；人數較多，不妨

舉行定期的講習。而思想的領導，在這樣的場合，也與表演的訓練佔同等重要的位置。

演劇的發展需要着大量的新演員。我們希望這新演員的『新』，並不是專指着名字的新而說的，新演員還要有新的風習，從思想到日常生活，都是嶄新的，有朝氣的，前途充滿了新的希望與光明的。新演員的培養，正應該從這方面去着眼着手。

儘管有人隨便的提出了『以傀儡代人』的意見，我們仍然如往昔一樣的重視着演員在演劇中的重要性，因為祇有人的演員——表演藝術家才能在舞臺上創造有血有肉有生命有靈魂的典型人物來，以完成靈魂的工程師的任務。正因為我們重視着演員，上面所說的三個問題，我以為，『是今天最實際的問題』。當這三個問題得到適當的解決不再成為問題的時候，我相信，我們中國舞臺上將有着一幅與今日不同的景象，將放出光輝的色彩，而這正是我們戲劇工作者應該共同奮鬥的目標，更是演員們應該努力的方向。

一九四〇年十一月中旬，重慶。

## 零簡——斷片的感想，紀念第四屆戲劇節

緝竣『戲劇崗位』第一卷第二、三期合刊（戲劇節特大號），個人即離開了這個雜誌，一直未曾寫過什麼。三卷一期起，昌霖兄擔任了實際的編輯人，使我在任何情形之下都不能不給他塗上幾頁稿紙。這回，臨到第四屆戲劇節，在『戲劇崗位』又有一次紀念號，他早就寫信來了。回想這兩年來自己所看到的，所經到的，所聽到的，所想到的和所談到的種種，假如時間充裕，或者可以寫篇比較像樣的東西。可惜，這時候我正伏處遷建區中，每天忙着許多別人不屑於忙的瑣事，已不能如過去那樣有系統的整理一些材料了。不得已，就採了這麼一個比較偷懶也比較隨便的形式，做為對二三友人的漫談，記下幾點斷片的感想，以為紀念。塞責之疚，還盼昌霖兄原宥。——這算是『零簡』的一點點不必要的說明。

### 之一

登：

別了山城也就是別了你。別了山城我沒有什麼留戀，它的喧囂和灰塵是多麼使人窒息的東

西啊。別了你，卻不勝悵惘了。還記得吧，在前年冬天的一個夜晚，各伴着一杯淡淡的紅茶傾談，你坦白的敘述幾年來的生活，在我們中間，不僅締結了永久的友誼，而且，開始有一個共同的理想。這理想更聯繫了較多的年青人。一道住在×××的生活，也成爲不可磨滅的記憶了。現在，迫於生活與工作，我們分別了，我們疏遠了，而這理想不是未曾破碎嗎？雖然它還沒有成爲事實，是，我們懂得，要讓這理想成爲事實，我們還須好好的奮鬥下去才行呢。

說到我們的理想，金，它實是很平凡的：一個戲劇工作者應該在一個合理的組織中認真的工作，一個演員應該在一個優秀的導演之下演出一個優秀的劇本中的某一個角色；他（或她）過着樸素而穩定（所謂穩定並不是一定要簽定幾年的合同，定居於某一都市中；心無二意的奔波於戰區也是一種穩定）的生活，有學習，有進步，將致力於抗戰建國的工作與演劇藝術的造詣統一起來；沒有明爭暗鬥（工作上的競爭是另外一回事，它是進步的根源之一，而非發展的障礙），沒有所謂『人事』，更沒有誘發捨棄了演劇工作而從事他種活動的種種因素；我們要求合理的工作，一定的工作，經常的工作，有真實社會意義的工作（別忘了我們生活在民族生死鬪爭的洪流中啊），這一切，何嘗是一種奢望呢？然而，金，試一回顧兩年來的經歷，我們的理想依然是一個理想。

伴隨着抗戰戲劇連的發展，在今日的陪都，也發展了演劇職業化（苛刻點說就是商業化）的傾向。這一點，似乎被我們的忙碌的批評家忽略了。你該懂得，這是必然的，正如有着民族

革命（抗戰）的內容的電影在基本路線上不自由的追隨了好萊塢一樣，那裡也無須在這裏多說了。於是，我們看見了儘管不合理卻頑強的存在着的某些現象。這些現象的存在，不僅壓殺了我們的理想，並不誇張，我擔心更會壓殺了演劇藝術——這幾年來由優秀的演員們樹立了一點基礎的演劇藝術啊。金，當我想到在一夥優秀的演員裏面有着你（和別的朋友們）的好的面影，你會花費過你的青春的精力與心血，我的憂慮變得更沉重了。

××等輩是什麼樣的人呢？他們的『理論』既不成為有系統的理論，而在實踐上更遠落於他們自己的『理論』之後。其間更有不學無術之流，在商業化的傾向中，他們企圖而且多多少少的做到了成為榨取青年戲劇工作者的壟斷者。以電影『××××』為例說，受到損失的不僅是你，不僅是封，還有乘輿而來敗興而返的慧。在舞臺上，這樣太同小異的事，你該比我更清楚吧。

現在，我慶賀你，因你可能脫卻××等輩的羈絆了。但，與×的合作是不是理想的或較接近理想的呢？現在，因為×的工作還未曾有計劃的表現出來，我們沒有法子遺下斷語。不過，我知道，×有他的長處，同樣的，也有他的短處。成就如何，不僅以他如何發展他的長處，克服他的短處而定，還該以他將走一條什麼樣的路子來定。這是一定的，不久之後，你會再經常的與陪都觀眾相見了。他們歡迎你，信仰你，你自己一定有更多的進步。但是這分明是不可能，演劇藝術的進步不是僅由三五優秀的演員來撐持的，得有共同的進步，而真實的進步不能

真正確的目標背道而馳。因此，我謹要求你認真一點，還要求你們，連X也不能例外，都認真起來。一種藝術上的合作，不是憑了感情或物質建立它的基礎的，主要的，在於彼此有共同的理想。金，在這一點上，你不能僅止於做一個優秀的演員而已，還得同時做一個理想的宣傳者與推動者，找到你的真實的同伴，好好的奮鬥，不要安於現狀或維持現狀啊！

山城即將被蕩平了。當我們不再聽見敵機轟炸的巨響的時候，卻不可忘記了我們的國家還處在危難中。我們的演劇藝術，我們自己的精力與心血，必是奉獻於危難中的祖國的。

『看，東方的金星正在亮！』

金，你該使自己成為那顆『正在亮』的『星』，它的光輝不同於百老匯舞臺上的，而是大衆所翹望的平等自由幸福的象徵！

## 之二

序：

到達XX後，草草的寫過一頁紙給你，之後，我就爲了一個新的工作的創始日以繼夜的忙碌起來了。這期間，我常有機會接觸更多的願意獻身於演劇藝術的青年男女。由於某些人所表現的氣質的庸俗，遠不僅使我有可能想到你，而且幾次的談到你。一度傳說你或許到XX來休息一個短時期，終於渺然，現在連我自己也從XX轉到這裏來了。再見到你，再見到舞臺上

的你，怕已是一「霧籠山城」時候了。

這是幸運的？演出一「××××」的時候，看到你的熟練的演技。稍後，在筵的宴席上正式被介紹了。當我們有機會常接近，任意漫談的時候，不僅是我一個，還有和我們共同的一夥，沒有人否認你是我們的可能的合作者之一，雖然我們的真正合作（不是被他人支配着的合作）還沒有開始。直到霧籠開山城的前一晚，幾個人談到未來的夢的時候，誰也不會忘記了你。這原因很簡單，在今日多如過江之鯽的男女演員之中，忠實於生活，忠實於演劇藝術，忠實於自己，同時忠實於團體的人並不是百分之百，而你確能誠摯的做到了這一點。舞臺上的合作，不僅基於對戲劇的共同認識，還有賴於人格上的相互敬仰啊。

我不知道你究竟是怎樣在陪都舞臺上出現的。有人告訴我，在「××××××」一劇演出的時候，你的才能已獲大家承認了，看了「××××××」之後，我沒有法子否認這種說法。而且，你在不斷的進步着。這不斷的進步保證了一個更偉大的成就等候着你。

你有他人所缺少的一種比較安定的生活。這是可欣幸的。對於一個演員，安定的生活可能成爲進步的保障，除去演劇藝術的鑽研，你無須爲了其他事情大量的消耗你的精神了。我相信，當你準備一個角色的時候，一定沒有任何可以打攪你的東西。可是，另一方面，安定的生活也可能成爲進步的阻礙，它使人逐漸消失了青年人的理想，夢幻與野心，滿於小成，而不再求百尺竿頭更進一步了。



事實上，有兩條相反的路擺在你的面前，你將走那一條路呢？能夠決定牠的祇有你自己。

什麼？演劇藝術的極限，誰也不能回答。演劇史上的偉大的表演藝術家如果再多活一二十年，一定有更光明的成就。不過，我們中國的情形總不免更特殊一點，有同樣年齡的演員，在外國還在學校裏或劇團裏『跑龍套』，在中國已是第一二流的大明星了；在外国還不過剛剛開始他（或她）的演劇生活，開始為觀衆所賞識的年代，在中國已經達到『退休』的步子了；高齡的史坦尼斯拉夫斯基未嘗稍懈於學習與研究，中國的××輩已經倚老賣老靠過去的光榮過日子了。特別是女演員方面，後浪催前浪的被時間淘汰着，似乎永遠不許有三十歲以上的『老』演員。這現象，與其說是證明了我們中國人的聰明，天才或『人才輩出』，毋寧說是我們中國人的不長進，故步自封，缺乏對於環境的戰鬥力量。二三十年如一日，不但始終沒有離開過舞臺，而且有着自身的長足進步的人，真如鳳毛麟角啊。這自然是今日以前的情形。以後，事實證明着，不會再這樣了，因為正在舞臺上活躍的青年的一代，已經正確而有把握的認識自己，認識前途，開始以全力為自己的理想奮鬥了。而這情勢，會迫使着某些已有相當成就的演員不得不認真的準備自己的角色。在舊的『××××』和××××的『××××』之後，××在『××』這裏的用功，有很多人告訴過我了，這用功使××有了空前的成就。

自然，我們不必在今日的舞臺上相互競爭，較一日之短長。在旁觀者看來，人各有其長處，也各有其短處，而笑得最好的，是笑得最後的一個啊。不過，對於你，因為我們的期望是

超過了一個普通觀衆的，也超過了善於吃葷腐的某些人，也就更爲殷切一點了。

於如何使安定的生活變爲演劇藝術進步的保障之外，我以爲，爲了你自己，爲了你的前途，你必須開始去選擇你的導演人了。這就是說，你要讓自己有更偉大的成就，你一定得與一位優秀的導演真正的合作。否則，你將一再的在舞臺上摸索着前進，而沒有法子充分的發展你自己的才力。這並不是說低能的導演埋沒了你或限制了你的；而是他們沒有法子幫助你向更高處發展。你記得××在『×××』與『××××』中的不同的成就吧？後者的成功，顯然是得力於導演人，在他們的合作之下，××得順利的完成了自己的任務。

在史坦尼斯拉夫斯基的被重視中，華戈坦諾夫的導演與演員的共同創造也同樣的被注意了。我以爲，當我們沒有如史坦尼斯拉夫斯基那樣的人出現的時候，不妨採取華戈坦諾夫的方法。那麼，我盼你今後能夠選擇一位與你能夠合作的優秀的導演。

別讓自己和環境埋沒了自己，孝，朋友們都期待着你的更偉大的成就呢。

### 之三

威：

這是別後的第三信了。一直想說而在別前始終不得說的話，到此時才得寫出，實在是忙。我原意把我的話早點告訴你，可是不願意草率而簡略的塗上幾行，像一個馬虎的學生交

試卷那樣。一再拖延，我已感到歉疚了。

我認爲頗遺憾的事情，是在X×兩個月僅得看你兩次表演，而這兩個角色又都不是你所擅長的。稍後，我就來X，不能再有機會了。僅依那麼一點點印象處下斷語，是狂妄的事情。因此，我祇有在這裏和你談一談原則。假如她可能給你一點點參考，那就不算浪費了。

幾年來，在我的思索裏有這麼一個問題：一個有真實成就的演員是怎樣一個人，他或她會經走過怎樣一條道路而且如何繼續的走下去？我接近演員，我企圖認識（不是形式上的）並了解演員，和演員一道生活，以求得到比較切實合理的解答。因此，在若干次工作疲倦了，夜晚，燃起一枝蠟燭，聽你娓娓述說幾年來參加X×X×X×工作所接觸的導演與演員們，使我們所能了解的，不僅是你的過去一階段的生活，還有你在戲劇上發展的一條路徑。讓我武斷一點的說，在X×X×X×中，你確實接受了不少的好影響（養成了讀報的習慣也是其一）和演劇的基本技術，同時，不可否認的，你也在不知不覺中傳染了某些不良傾向（演技上的）。前者是導演K給與你的，後者則由於W。你可同意我的這種說法嗎？

被稱爲「靈魂的工程師」的演員，到底是依靠什麼來雕塑靈魂的呢？他或她的天才嗎？他或她的表演技術嗎？他或她的明朗流暢的語言和抑揚頓挫的聲調嗎？他或她的豐富的感情嗎？——這些，對於一個演員，都是不可缺少的一部份；然而，在基本上，每一個演員必須有他或她自己的創造性。由於這創造性的存在和發揮，我們才可能在舞臺上看見某一角色的心理的刻

劃，看見某一角色的思想與感情的卽其整個靈魂的細微處。由於這創造性的存在和發揮，在舞臺上才逐漸消失了重外形的表演，卽形式主義的傾向，才克服了自然主義演劇的諸般弱點（瑣碎模倣卽其顯例之一）。由於這創造性的存在和發揮，演員的工作被確認為一種有創造性的藝術工作，演員可能成爲表演藝術家，不再祇是劇本的朗誦者或完全被導演支配的『傀儡』了。

你認清了這一點，且去看看中國舞臺上的演員們的成就，很明顯的，有着兩種不同傾向的表演，一種是由內而外的，一種是由外而內的。前者注意角色的感情，思想，全心理狀態及其發展過程；後者則注意外形的完整，和協和激動力。

問題就在這裏了，那一種傾向是比較合理的呢！

當我是一個觀眾坐在觀眾席裏看着舞臺上的活動的時候，首先，我會被某些具有激動力的外形所吸引的，進而欣賞它的時候，和協，熟練，自然，美，某些地方可能留下永不磨滅的印象。但是，那些自內而外的表演，卻能引起深長雋永的回味，它具有一種深切的感染力格外道引觀眾走入一種『忘我』的境界。

留心一下活躍在今日重慶的舞臺上的孫堅白，江村，沈揚，張瑞芳，舒綉文……等等，再將他們和另外某些人做一比較，你會從中知道誰是誰非；而你最熟悉的K和W又恰恰是一個很好的對比。在他們兩人同臺的一齣戲裏，這種差別更爲明顯。

你將走那一條路呢？回到開頭的問題上了。威，一條容易走的路子正是你該避免的路子。這就是說，你要克服W的影響，你要發展你的優點。今後在X X，你的機會，據我想，一定比以前更多了。在X X X的導演下，你必然可以學到更多的東西。或者說，你正有着一位優秀的導演與你合作，你必然有真正的發展。在『X X X X』，你沒有如預期那樣的成功，我以為，正是某些壞的影響未能克服所致。

在今日的若干演員中，年青而肯學習的你可能有更大的成就。到達更大的成就的途徑不是一條捷徑。別羨慕那些轟動一時的人們，他們的轟動，常常不過一時而已！

#### 之四

右：

離開X X X X之後，總算不錯，我們還有機會見兩面。可惜的是已不得無拘無束，不顧及時間遲早的恣意漫談了。

在X X接觸到一夥年青的朋友們。他們有志在舞臺上生活下去，不過他們剛剛找到了學習的門徑。幾次談話中，我再三的向他們介紹了你，他們有的看過你的幾次戲，有的祇知道你的名字。這種介紹，並不是誇耀我有這麼一個朋友，而是為他們介紹一個有成就的演員的實際生活，供他們參考。每次介紹都將我導入一種愉快的回憶裏。

無論是做爲一個一般的戲劇工作者，做爲一個組織者，做爲一個演員，或者做爲一個導演，你具有你自己的優點。第一，你是有正義感的。雖然你除了在二三知友面前，不大發表你的意見。但是你的意見最能辨正是非，分別善惡。在許多同儕中，誰做對了什麼或誰做錯了什麼，你會公允的指出。第二，你有對於演劇藝術的正確的認識。基於這種認識，你不僅使自已遵循着一條正軌向前努力，而且影響了一部份人一道熱手前進。第三，你有一份高度的工作熱情。在×××××之中你表現過，在×××××之後你表演過，在最近幾次×××公演中，我可以想得出，你一定也花了不少的精力與心血（雖然××公演並沒有完全達到最初的理想）。第四，你有你的聰明與才力，在許多戲裏，你所扮演的角色常是最成功的一個；在你演劇的戲裏，也會給我們證明。第五，你未曾驕傲過並且不斷的用功。我不會忘記你自己曾在房子裏的時候所做的練習和辛勤的研讀。當某些人以其某些長支持着拜黨生命的時候，你却一次有一次的新進步。第六，你有嚴肅的工作態度，那態度會使別人不得不稍稍的收斂了『吃豆腐』或不經心的倦怠，也認真的去完成自己的任務。

其實，這幾點本來是任何一個戲劇工作者所必須具有的。可惜的是，自從若干從事抗戰戲劇運動的男男女女定居於後方以來，彷彿消失了出生入死的時候的熱情與毅力，比較隨便起來了。特別是近一年來，我們可曾有過幾次嚴肅的演出？我們誰不會感覺到一種此風不可長的傾向壓着我們？當二三個星期的緊張工作過去之後，除了以自己的未曾拆爛污來自慰以外，可曾

有過什麼巨大的收穫？

這一切自然有其客觀的原因，說起來不是三五句話可以弄清楚的，那簡直得從抗戰前夜的工作檢討起。而主觀方面，我們不能不怪自己，做爲一個抗戰期間的戲劇工作者，誰都未曾全備上面所說的幾點。編導委員會（或別的什麼會議）未能否決一個熟人的壞作品，演劇路向動搖於「宣傳」與「營業」之間，工作上的準備不能充分，常常先慢後緊的趕工，聰明與才力在許多不必要的事物上的浪費，故步自封，馬馬虎虎……這一切，不是隨時可以遇見的嗎？我們的希望，我們的要求，我們的理想，還未被客觀的阻礙擊碎，先就遇到這些絆腳石了。當我想這些不該有而竟然有了的現象，我就想到人的問題，石，也就想到你了，「假如人人能夠像石那樣……」

石，你應該成爲我們的一個榜樣！

不僅是這樣。

我曾經說過，戲劇工作，在今日的中國，它本身就是一種戰鬥。爲了演劇藝術的發展，我們不僅要和阻撓不進步的諸般客觀原因戰鬥，而且要和自身的缺點戰鬥。所謂和自身的缺點戰鬥，應該包括兩方面的意義：一方面，自己對自己的克服，譬如發現了自己不謹慎的走向了庸俗，那就得積極的掙扎出來；另一方面，還得克服我們的夥伴，雖然是少數，而少數並不等於沒有。既有，那就不能放任它自存自長。許多事情會告訴我們，壞的引誘好的容易，好的影響

壞的困難。

我爲什麼這樣說呢？我爲什麼對你這樣說呢？今日以前的工作成績告訴了我，你是可以擔當這戰鬥的成員之一。過去幾年來的勞績使你有着舉足輕重的地位，與你合作的人（無論他是導演或是演員）將引以爲幸；而爲你所拒絕合作的人，如果他有腦子，他會反省一下而發現錯誤正在他自己身上。並且，你正開始與幾個朋友負責領導起來一個工作，至少，你該防壞份子的混入吧。還有一點，如我所知，你未曾原諒過自己的過失而勇於糾正自己。

但是，石，請原諒我說話的坦率，你也不是沒有缺點的，這缺點乃是過分的自謙。過去，你也許有一個時期感到自己的不行。自己這樣模不如人，現在，這個時期該過去了吧？過分的自謙有時具有過分的自信一樣的壞處，什麼事都做不成。過分的自信容易招致失敗；過分的自謙就什麼也不敢着手了。今後，我希望你不要再這樣。這並不是說要你追蹤那些面皮頗厚的人們，而是要你儘可能的擔當起來你可能擔當並且應該擔當的責任，譬如『××公演』，如果支持下去，必須充分發揮它的獨立性，從金錢與××的羈絆之下解脫出來，成爲真正對演劇藝術有同一認識的同志們的一個 *organo*，充分發揮它的特色，在芸芸大眾中間放出異彩。這成就，不僅是你的，不僅是你們的，而且是整個抗戰戲劇——中國戲劇的。爲了這，就得戰鬥，戰鬥，戰鬥，不要放鬆，以免同流合污（這是多麼可怕的四個字）！

請爲我致意於幾位常見面的朋友。我掛念他們，正如掛念你一樣。時間不允許我一一的寫



信了，寫給你的話，如果他們不以爲無聊，那麼，也就你轉達吧。

## 之五

洛：

在××兩月，雖然不斷的見面，始終沒有「放開」了的傾訴一切心底深處的聲音，就是涉及一般工作的意見，也是數得出來的幾次。行前一晚的兩小時，幾乎是唯一的機會了。

記得在那一晚上，你又一次的提到，由於××是外行的原故，給予工作上許多困難。這又有什麼法子呢？目前，我們還不能要求一切都合理化啊。

將××和許多別的人比較起來，他的確有着較大較多的問題。演劇，無論將它當做一種宣傳工作來看，當作一種藝術來看，或者當作一種運動來看，都該領導得人。所謂領導，並不是祇要有法子弄錢來組織一個劇團就行了那麼單純，而要在實踐中，即在具體的工作中切實的負起領導作用，才能使合作者發揮他們的才力，才能使劇團獲得真實的成績。無論是歐美的小劇場運動者，還是舊俄的幾位劇場革命者，無論他們是批評家，編劇家，導演家或是演員，他們都不能是一個外行。儘管在分工上他們的責任不同，首先第一，他們得有一種正確而深遠的見解與理想，他們的領導，就是爲了實踐他們的見解與理想而執行其戰鬥的任務與創造的工作。演劇史上不乏光輝的例子，他們的成就並不由於有着維持一個劇團的金錢。

我們的情況是可憐的，也是特殊的。

大後方的抗戰戲劇運動是發展着的，雖然那發展沿着一條變化頗不算小的曲線，你總不能否認它始終進步着。就在這發展與進步，出現了一些外行。他們或許有一份對於演劇工作的熱情，或許不過用來裝飾自己，如果僅僅做爲一個觀念或是運動的贊助者，誰能說什麼呢？然而，他們也參加進來了，不僅是參加，而且領導起來了，他們慷慨而又自信的擔任着演出家，編劇家或導演家的職務，究其實，常常不過是一種虛飾的名義罷了。洛，留心一下，不會有過竟演出是怎麼一回事都不懂，對一次演出毫無貢獻的演出家嗎？不會有過寫個牛頭不對馬嘴的劇本堂而皇之的演出了的編劇家嗎？不會有過讓別人排演而自己「掛名」的導演家嗎？我承認這祇是極少數，而極少數的存在已經使我們認爲白璧微瑕了，還能容許它多起來嗎？

你有痛苦。在這種外行的領導下工作是一種痛苦。昔時，在×××時候我何嘗不是這樣？又×等輩，什麼也不懂，卻充着什麼都懂。而最使××等輩發脾氣的事情，不是演出上的失敗，而是他們的名字印小了一點。洛，你看，這是多麼可笑的事情啊！

我們笑他們嗎？就是在「內行」中，也會有過一些又可笑可痛心的事情。這真是值得我們反省與警惕的。

演劇可能遭遇着一次又一次的失敗。但是，在某些人，招致失敗的最大原因，一是過分的自信，一是自己的不夠用功或全不用功。我們還都年青，我們還都毫無成就。足以自慰的，我

們雖有自信而不過分；我們未嘗一時的放棄了吸收新的成果以充實自己。但是，我們能否永遠這樣呢？很偶然的一次小小的成功，不會使我們驕傲起來嗎？若干物質方面的享受與誘引不會使我們變得隨隨便便嗎？洛，這是多麼可怕的事啊！當我們笑別人或以別人的失敗為話題的時候，我常常這樣的恐懼着。

你該玩過『陞官圖』的遊戲吧？幾個競爭者憑了自己的手用骰子擲出點數，忽而陞進，忽而降貶，在紙面上的宦海裏浮沈着。這是遊戲。我們的戲劇工作者也能這樣嗎？不，這不行。偶然假借某種機緣而浮起來的人物，煊赫一時，也祇能引起淺見之流的羨慕而已，終於，他們會沈淪下去，永遠沒落的。這是事實，這是一定的法則。我們所欽佩的劇作家之一的曹禺，以其『雷雨』諸作震動了中國劇場的事是他偶然的成功嗎？是所謂『時勢造英雄』嗎？不！絕對的不！他一貫的悄悄而認真的努力保證了他的成功是必然的，是有着堅實的基礎的。將曹禺與××做一個對照，我們正無須悲觀。

然而，問題並不是不悲觀就可以解決了的。不合理的事物在抗戰建國過程中是應該加以摧毀的。不合理的事物早改善一天，對於整個演劇運動總是有益的事情。而改善的方法之一，即是儘可能的使自己有真實的成績，那怕那是很微小的，我們總不能空口說白話。

你是無須擔心的。我祇希望你更堅強更——真的生活下去，工作下去，戰鬥下去。寫了上面的話，可以說是感想的傾訴，也可以說是給自己的一點警惕。我們還有一條頗長頗艱難的路途

要走，這警惕不會沒有用的，是不是？  
緊緊的握手和深深的祝願。

一九四一年「八一三」下午寫完，歇馬場。

我們今日需要『賽金花』嗎？

〔前記：戰前印出的兩種『賽金花』劇本是曾經引起過一些糾紛且被禁演過的，七七——八一三之後似乎因為『過時』也就不再有人提起了。現在，聽說上海的戲劇工作者再度演出，在大後方也有人準備把牠搬上舞臺。我們今日需要『賽金花』嗎？個人覺得這頗值得我們戲劇工作者細心研究的一個問題。下面雖是作者的一點點概括的意見（或許竟是偏見），希望獲得高明的指正。這裏要聲明的是：本文是僅站在抗戰戲劇運動的立場上，從當前現實的需要來討論這一個問題的，對於這兩種劇本的優劣以及過去的糾紛是非，都覺得沒有涉及的必要，故而從略了。〕

一

可能做爲抗戰劇本（以及其他形式的抗戰文藝）的題材的，於當前的現實生活之外，還有一個不該忽略了的源泉——我們民族的歷史。陳伯達在『關於文藝的民族形式問題雜記』中說的很對：『凡是中國民族戰鬥史績及其精神，中國人的一切固有美德，中國歷史上大人物對於民族和社會的一切立德、立言、立功，爲中國人所服膺不忘的，都應以之充實文藝的內容。文

藝術創作，不但應該注意現實生活的題材，還應該注意歷史故事的題材，以反襯現實生活，以鼓舞人心。編歷史戲劇是目前很重要的一个工作。」（文藝戰線第二期）在這樣的認識之下，對於「太平天國」（陳白塵作），「李秀成之死」（陽翰笙作），「黃花崗」（廣州戲劇場協會集體創作）與「秦良玉」（楊村彬作）等等歷史劇的編製與演出，都有其積極的意義，我們是承認的。但是，這並不是說一切以歷史故事為題材的歷史劇在今日都有其積極的意義。這裏應該有一個取捨的標準。

所謂取捨的標準是怎樣的呢？一部合於我們理想的，也就是合於當前現實的需要的歷史劇，應該具備如次的兩個基本條件。第一，牠得有一個良好的題材。誠然，中國民族五千年的歷史提供了極其豐富的戲劇題材，如果不加選擇，那樣的東西將等於傳統的舊劇中所容納的一樣的龐雜零亂，失掉了歷史劇的本來意義。當我們選擇的時候，一方面要注意到牠是不是可以反襯現實生活，是不是可以鼓舞人心。一方面要注意到牠是不是適於用戲劇的形式來表現的題材。後者是一種常識，無庸多說；前者則必須加以密切的注意。第二，一個良好的題材還得經過正確的處理。不論劇作者的目的是假借歷史的題材來對比，警惕，諷刺或使人有所師法，他都得正確的處理。這就是要求劇作者把握了正確的歷史觀，從一切歪曲，掩飾與含混中發掘歷史的真象，給以正確的解釋，使這一歷史為題材通過劇作者的藝術顯出真實的面貌來。舉例來講，如果我們寫史可法，不能將他孤立起來僅表現他的忠勇行為，必須通過當時的整個環境來

表現他的戰鬥精神，必須通過他的戰鬥史績來表現當時偏安朝廷中的腐敗情形，具體說明也可法終於失敗的客觀原因。如果我們寫太平天國，不僅要根本否定舊劇中『鐵公雞』那樣的觀點，還要具體說明太平天國運動是資本主義侵略與專制統治雙重壓迫下的農民反抗的暴動，具體說明其迅速發展以及終於失敗的基本原因。這兩個基本條件倘缺其一，那樣的劇本將不僅不足為一部優秀的，在今日有其積極的意義的歷史劇，而且，甚至於可以這麼說，將不足被稱為歷史劇了。

有了這麼一個取捨的標準，我們可以比較容易的來判斷某些所謂歷史劇的劇本是否適於當前現實的需要了。同樣，我們可以比較容易的回答『我們今日需要『賽金花』嗎』這一個問題了。

## 二

『賽金花』的故事是我們所熟悉的，這裏不必再來敘述了。無疑的，牠是一個適於用戲劇的形式來表現的題材。但是，牠是不是可以反襯現實生活，是不是可以鼓舞人心，或者說，賽金花個人的行為，其立德、立言、立功的地方是不是足為我們所服膺，以賽金花個人為中心的一串故事是不是可以給與我們某些歷史的教訓，就大大的值得審慎考慮了，特別是在抗戰建國進行中的今日有人看重了『賽金花』劇本準備演出的時候。

這裏，讓我們先來推想一下劇作者選中了賽金花的題材寫劇本的時候的幾種可能的處理題材的方法。這方法有兩種：一種是以賽金花個人為中心的，一種是以賽金花個人為線索的。

以賽金花個人為中心的方法又可以分為兩種。其一，將賽金花一生的歷史或某一片斷的歷史做為表現的對象。在這場合之下，或由於劇作者認為賽金花的歷史曲折多變，頗富於「戲劇性」，或由於劇作者同情賽金花一生的遭遇，頗富有悲劇的意味，寫成了一部歷史劇，使讀者與觀眾認識了這樣的一個歷史人物。如果劇作者在其劇本中容納的東西不多，我們將僅僅看到一個人的故事；如果劇作者在其劇本中容納的東西較多，我們將透過一個人的故事更看到當時社會的情況。設一個比擬，前者正如看一齣『挑簾裁衣』，後者正如讀一部『金瓶梅』。其二，將賽金花當做一個民族英雄，在劇本中加以表揚。這就是說，劇作者認為賽金花與瓦德西將軍的交往，阻止了當時聯軍的屠殺，在當時的混亂狀態中，賽金花做了捨己救人的犧牲者，因而有其偉大與崇高的地方，值得我們紀念，崇拜，甚至師法這個人。雖然賽金花沒有躍馬持槍，也是與花木蘭或秦良玉媲美了。如果劇作者在其劇本中支配較多的人物，還可以暴露了滿清官僚的懦弱無能，用以反襯賽金花的『拯民水火』。

以賽金花個人為線索的方法也可以分為兩種。其一，劇作者的企圖是暴露當時滿清政治的黑暗與腐敗，僅將賽金花做為一個聯絡各種人物的角色，並不著重的表現賽金花的個人事件。其二，劇作者的企圖是反映出義和團這一農民暴動的全貌，具體說明這一運動怎樣在資本主義



侵略之下發生的，以『扶清滅洋』的口號取得了滿清朝廷的信任，這一原始形式的反抗終於在現代的砲火之下消滅了的過程。這時，賽金花已經退居到不重要的地位了。（甚至於可以完全不要這個角色。）

今日，抗戰建國進行着的今日，我們需要的是用那一種方法來處理的『賽金花』劇本呢？回答是很簡單的。任何一種方法的處理都未能充分滿足我們的需要，未能完全吻合當前的客觀的情勢。第一，如前所說，如果企圖反映義和團這一農民暴動的全貌，賽金花已經退到不重要的地位，甚至於可以完全不要這個角色，直捷了當的從正面去寫義和團是更適當的方法。第二，如果企圖暴露當時滿清政治的黑暗與腐敗，賽金花不能是劇本的主角，這主角讓給李鴻章也許更好一點。第三，賽金花一生事蹟，雖然曲折多變，富有悲劇的意味，都不是一部歷史劇中主要的成份，個人的悲劇與歷史劇中間應該有一個顯明的區別，不可混為一談，我們今日所需要的不是歷史劇而不是個人的悲劇。『日出』之所以獲得較高的評價者，因為作者沒有寫陳白露個人的悲劇，而展開了『損不足以奉有餘』的現象。那麼，剩下來的，第四，那就是將賽金花做為一個民族英雄來表現了。退一萬步來講，即使我們承認賽金花當時的捨己救人是一種民族英雄的行爲，在抗戰建國進行的今日，我們所需要的是一種新姿態的，卻不再是賽金花型的民族英雄了。何況賽金花當時的行爲不足稱之為民族英雄呢？

每一個參加抗戰戲劇運動的進步的戲劇工作者，特別是劇作者與演出者（演劇團體的領導

者）都應該具有對於當前的情勢的正確的認識。當日寇大舉進攻中國，要滅亡我們民族之際，我們應該用全民族的力量擊退日寇。這不容許有一個中國人希望日寇『慈悲』一點，希望在日寇的親善的假面具下苟且偷生。如果不幸我們的民族英雄竟是賽金花型的，則每一個偷生怕死的懦夫，每一個恐日病患者，每一個和平主義者，每一個對於日寇存着某種幻想的人，即使不會成爲民族英雄，也無須我們在文藝作品中，在實際工作中一再給他們嚴重的打擊了！所以，不管賽金花的行爲在那種特殊情勢之下會收到了多少效果，不管賽金花的晚年落魄如何值得我們同情，在今日，我們已經沒有任何理由給賽金花的行爲以積極的表揚了。否則，在今日還搬演這種劇本，最低限度的說法，那也是足以證明這樣的戲劇工作者是有些糊裏糊塗的，缺少對於抗戰建國的正確的認識。

### 三

抗戰以前印出過兩種「賽金花」劇本是事實。這種劇本的產生不是偶然的，正如一切劇本的產生不是偶然的一樣。我們可以坦白的說，在七七——八一三之前，一部份的人不免懷有如次的心理，或者是對於當時的政治表示不滿，或者對於當時的情勢表示悲觀。對於當時的政治表示不滿，不能積極的反抗，就出之以消極的諷刺，通過了賽金花個人事件在劇本中反映出滿清末年的屈辱外交，和當時的現實做一個明顯的對比，使讀者與觀眾有所領悟。對於當時的情

勢表示悲觀，認為八國聯軍進佔北京的歷史勢將重演，不能不想起曾經捨己救人的賽金花來，希望還能再有這樣的民族英雄出來搭救生靈，免遭塗炭，就對之加以同情的表揚，使讀者與觀眾有所嚮往。

由於曾經存在過的政治情勢，由於那種政治情勢所促成的某些人的不滿或悲觀，反映在劇本中，有了『賽金花』那樣的歷史劇，是不必否認的。但是，七七——八一三的抗戰烽火掃蕩了一切陰霾的雲霧，全國同胞共以最大的熱情，至堅的決心與無限的力量，在一個主義，一個政府與一個領袖的統率之下，向我們的敵人做生死存亡的鬪爭了。經過了兩年又七個月的艱苦撐持，不管遭受了多少物質損失，我們始終是在日益團結進步中的，不斷的增強着自己的力量，使戰爭進入了相持階段，並且積極的準備着反攻，把日寇驅出中國去。這種情勢的轉變，已經逐漸消除了抗戰以前的不滿與悲觀的心理。除去極少數的漢奸與動搖分子，沒有一個真正的中國人不是擁護政府，充滿樂觀的了。這就是說，曾經產生『賽金花』劇本的客觀情勢已經不復存在，『賽金花』劇本在今日演出，已經失去牠的意義了。這就是說，『賽金花』劇本已經過時，今日不再需要牠了。

抗戰戲劇運動是整個抗戰建國偉業的一個構成部份。爲了完成抗戰戲劇運動所負的任務，必須使抗戰戲劇運動的步伐與抗戰建國的步伐統一起來。無論寫現在題材的劇本，寫歷史題材的劇本，無論演現在題材的劇本，演歷史題材的劇本，在實踐中，要求戲劇工作者澈底的認清

了當前的情勢，認清了演劇的政治作用，認清了自己的使命，不要僅以演出或寫出一個劇本來滿足自己，結果無益於自己又無益於國家民族。

這樣，讓我們來考慮一下『賽金花』劇本是否適於今日演出，結論祇有一個：我們今日不再需要『賽金花』了。因為我們既不需要不滿與悲觀，更不需要賽金花型的中國人，我們今日不再需要『賽金花』了！

一九四〇年一月二十二日，重慶。

## 『刑』之我見

在現代中國劇作家中，宋之的是比較多產的一個。由於多產，一方面供應了演出的迫切需要，一方面則使作品不可避免的留有較多的缺點而不暇仔細的修正了。但，宋之的是進步着的。因為不斷的寫作，這勞力磨煉着他的筆，他的作品遂可能逐漸接近着成功。由『權』到『刑』，再以『刑』與『自衛軍』以及更早的『烙印』等等相較，我們分明的看到了他的發展：更接近了現實，並且，更深入的去發掘了現實，比較精煉的表現出來。這也就是說，當他更牢固的把握了現實主義的創作方法而能充分的去運用的時候，他就遠離了攝影主義，傳奇主義與『噱頭』主義了。

『刑』是描寫兵役與食糧的問題劇。我們可以這麼說，因為兵役與食糧問題是目前最迫切的問題，現在在『刑』中提出來的並且企圖給以解決的，而成爲劇本的中心材料。但是，我們能深入一層的去理解，『刑』乃是表現進步與黑暗鬭爭的劇本，兵役與食糧問題，不過是表現這種鬭爭的具體事件而已。在這意義上，『刑』就不是一般的具有時間性的宣傳劇本了，而有着時代性：牠揭示着在抗戰建國中反封建的重要任務，爲了抗戰建國偉業的完成，必須與一切阻撓進步的黑暗勢力肉搏。每一個身當其衝的鬭士，必須扭斷黑暗勢力以種種卑污無恥的手段

造出並加在關士身上的刑具。正因為兵役與食糧問題是劇本的中心材料，反封建的任務不是憑空提出來的，而有着最現實的根據。作者極其明顯的指出，玩視兵役與囤積居奇的主謀者乃是土豪劣紳——地方上的（擴大了即是國家中的）反動分子——社會中的黑暗勢力的把握者；不消滅了他們，抗戰建國的偉業就要受到若干阻撓，不能順利的完成。

作者的創作方法是現實主義的，他提出了問題，暴露了黑暗的一方面，同時，就在提出問題與暴露黑暗的過程中，肯定了問題的解決方法並表現了進步的一方面。進步終於獲得壓倒的勝利，做到了『如果敵人不投降，那就消滅他』，這不是作者的主觀的希望，而是事實合理發展的必然的結果。如果我們的政治始終沒有任何改革，輕視着抗戰建國要求團結進步，黑暗勢力是不能動搖的；反之，如抗戰三年又半的過程中所看到的那樣，中國是在進步着的，而且將不斷的進步下去，舉國一致爲了抗戰建國的完成而鬪爭着，那麼，我們相信，勝利必屬於進步的一方面。翻過來說，也祇有澈底的消滅了黑暗勢力，纔可以獲得勝利。

土豪劣紳的代表人物是施景雲和顧榮軒。兩個人雖然出身不同，企圖也不一樣，卻有着一致的利害與相等的作用。而着他們自己的共同的敵人，他們可以『團結』在一道。作者在創造他們的時候，並沒有把他們寫成了百分之百的惡魔，還展開了惡魔的脆弱的人性的面。在施景雲，當『嚴禁米價高漲，違者決予重懲』的佈告貼出之後，他要逃跑，他又決定了『明天的米價跌落五——六——八塊』，以圖自保。在顧榮軒，則寵愛着女兒顧玉錦，不願意讓她知

道他是一個買放壯丁的罪犯，是全城民衆的敵人，到最後，尤不忍看見自己的女兒遭受侮辱。這，正和寫施策是一個意志薄弱的青年，寫顧玉錦是一個學識，經驗與見解全未成熟的女性，寫黃皓終不能完全克服了女性的脆弱，同樣的使人物更具有真實性。

站在進步一方面的是衛大成和李不楞。衛大成以革命青年官吏姿態出現，有着以其堅定的性格。這，可以用曹禺的『蛻變』中的『梁公仰』來比擬。我以為，這樣的人物，是一種新的典型。雖然在現實中並不能隨處皆是，卻也不是全由作者的幻想中塑造出來的。A. 法伊珂夫在『戲劇家責任的巨大』一報告中說得好：『我們的事業不是模倣，不是老實的紀錄。和現實密切而緊張的關聯中所產生的考察，產生出在戲劇中作預言，洞察，展望計劃的可能性。』（引自適夷譯『文學的新的道路』頁一七〇）至少，這樣的人物，是現實中可能產生的人物。而事實上，在今日，我們已經看見，且不祇一個了。至於李不楞，出身是農民，抗戰覺醒了他的民族意識，卻未曾改變他的直率的性格。這也是很合理的。

因為人物不多，故事也不算曲折複雜，使這個劇本具有一種樸素的風格。作者的最大努力，一方面用在人物創造上的，一方面用在結構安排上的，都沒有浪費，而各有相當的成功。有些地方還該注意。首先是對話還嫌不夠精煉。其次，施策這一人物的發展，到最後僅以『我不是人』一句話結束了，是和前面不相稱的，我們應該使他有一個更具體的結局。再次，是第四幕中沸騰了的民衆似乎因顧玉錦的一番自白就安定下來，嫌太容易了一點。最後，是風

賄勢力逐漸加緊逼來之際，衛大成的胸有成竹，鎮定如故的原因沒有具體的表現出來，直到顧玉錦去對民衆講話還沒回來的時候，我們難能明白他一定不會失敗的根據何在。——這種種，我以為，是迅速寫作中不經心而招致的。因此，在說明了「刑」是宋之的的，也是近來諸劇作中的相當成功的劇本之後，我更希望作者在今後不憚一再的修改原稿，在可能範圍之內，減少創作的量，精益求精，有更成功的劇本在舞臺上演。

X

X

X

X

「刑」的演出是使大部份觀衆滿意的。其原因，一半由於劇本接觸了當前最實際的問題，特別是食糧問題，衛大成與施景雲和顧榮軒之間的是非，觀衆是非常明白的，而其結局又恰恰滿足了觀衆的期望；一半由於演出成績的良好。

導演章泯是一向負有盛譽的。這是他在重慶導演的第一個劇本，也是我第一次看到的。雖然這個劇本尙未能盡展其所長，卻給我們看見了一種新的作風。而這作風，不僅是我個人所偏愛的，而且，我以為，正是演劇藝術所應該向這方面努力的一種：他以樸素代替了繁複，以肅靜代替了熱鬧，而使觀衆能夠屏息的去領略劇本的內容與表演的意義。

在「夜上海」的批評裏，我曾指出：「舞臺上的人物是求遠在動的，沒有絕對的靜。但是，這動不一定是外形的動，還該在外形的靜中使觀衆看到人物的內心的動，這是更有力量的表演。」章泯最成功的一點即在這裏。祇有在靜中，我們纔能體會顧榮軒與顧玉錦衝突時（第



二幕)的心理狀態，纔能體會衛大成被施景雲與顧榮軒等奚落時(第四幕)的情感起伏。其次，是導演者對於劇本主題的把握。因為他理解到在兵役與食糧問題的後面存在着進步與黑暗的鬭爭，在舞臺上，他就着重表現衛大成與顧榮軒和施景雲之間的對立，處處以這一點為主，而不從表面上強調兵役與食糧問題。這促使着觀眾更深切的去認識了現實。再有一點，是他對於『噱頭』的輕視。在這個嚴肅的劇本裏，也有不少令觀眾發笑的地方。但，在導演的合理處理之下，除去一二直接有關全劇發展的對白，如第一幕結尾，施景雲匆匆跑出又匆匆跑進來說『明天的米價跌落五——六——八塊……』，卻沒有故意的加重，以博取觀眾的哄堂。

樸素與肅靜的演劇是不是觀眾所反對的呢？我以為，如果認為觀眾是這樣，那不是低視了觀眾就是低視了戲劇，祇得永遠把笑劇放在第一位了。事實完全相反，大部份的觀眾可能接受牠，僅有一個條件：演出優良。『刑』的導演這樣努力着，牠的演員也沒有走出這個路線。

白楊(飾顧玉錦)在諸演員中是最成功的一個，大大的超越了春季她在『塞上風雲』的成功。這成功，不是偶然的。第一，她首先理解着表演藝術的創造的重要，克服了西洋化與電影化(老實說，那不過是模倣而已)的傾向，使她的才能有了正當的發展；第二，由於她的用功，不僅把握住了這個人物的性格，而且能以完美的去創造她，使顧玉錦成爲一個典型的縣城裏的女學生。這成功，正相等於張瑞芳在『國難正上』中飾演張孝英一樣。一個缺點，那就是

有幾句着重的對白，她僅提高了聲音，而沒有加重了語氣。

顧而已（飾顧榮軒）與施超（飾施景雲）各有自己的成就，滿足了劇本的要求。苛刻的說，施超還嫌不夠身份。無論在態度上還是氣度上，我們難看出他是一個可與顧榮軒處於同等地位的土豪劣紳。我以為，這一個『壞人』，也同樣的需要着沉着一點。

沙蒙沉着恰好是衛大成的沉着。在幾場與顧軒等處於對立地位的戲裏，他雖然不太開口，那氣質是足以與之抗衡！但是，我還嫌他的聲音從一開頭就低弱了一點。據說，他在其他的戲裏，飾演老年人，聲音是響得起來的。那麼，也許不很宜於年青人吧。就全劇說，他並不失為一個頗盡職的演員，正如王蘋（飾黃皓）一樣。王蘋在哭勸衛大成離開縣城那一段中的表演是很能感動人的，但三闡釋主題的對白中，其力量就不及沙蒙了。

幾個較吃重的角色裏，施策的飾演者李緯是最弱的一個。本來，這一種青年角色最難於扮演，而李緯又缺少較豐富的舞臺經驗，就顯得吃力，尤其是與幾個演技優秀的演員同場，也難得討好了。不僅是他，其他諸人，除了溫容（飾李不楞）外，都是如此，雖然他們的戲比較少的。『夜上海』的演員陣容較整齊，佔很多的便宜，而『刑』在這方面則多少吃了一點虧。『好花還得綠葉扶着』的話，在舞臺上也是一樣。

裝置也趨向樸素與肅靜。第三四幕的景是好的，第一幕的酒店就幾乎完全沒有酒店的氣氛，顯得大而無當。第二幕的位置，按導演規定的部位說，則與第一幕相同（衛大成都左

方)。假如將亭子與几凳對掉一下，或者竟利用亭中，也許能夠更活動一點。我們向舞台裝置所要求的，不能僅是佈出一個地方來而已，這該佈出一個適應着劇情，幫助劇情的地方來。因此，『刑』的佈景就成了問題，雖然在燈光上會花了一番工夫。

『刑』是一齣樸素的戲。導演，演員與裝置也都走着樸素的路。這一點，是這次演出最大的成功。我以為，必須從這裏出發，我們纔能以最大的力量專用於演劇藝術的創造與發展上，纔能走向深刻化，纔能導引觀眾提高自己的鑑賞水準，纔能不永遠在『噱頭』翻筋斗。

二十九年十二月二十三日，重慶。

## 牠接近了我們的理想

——論「北京人」的劇作，導演與演技——

一

已有四年歷史的抗戰戲劇，在其不斷的戰鬥中，曾經獲得了空前的蓬勃發展與若干超越了戰前演劇水準（那水準是由上海業餘劇人協會實驗劇團所到達的）的新的成就；同時，難於避免的，也曾經留下了若干錯誤和弱點。每一個演劇工作者都確切知道糾正錯誤和克服缺點的必要，在實踐上，卻往往由於主觀上的和客觀上的種種原因，表現了曲諒，因循，虛飾與自驕等等現象，而導引演劇走向歧途。這也正說明了理論批評的孱弱無力和牠的被漠視。

由於未能積極的糾正錯誤與克服弱點，在整個抗戰戲劇工作上，有着演劇發展的不平衡，演劇的無政府狀態與「商業化的功利觀念深深的浸蝕了演劇」（錢烈：『建立現實主義的演出體系』）的傾向，這裏不暇論及。在歷次演出——主要的是近一年來重慶的演出——上，「多半表現一些浮誇的形式角逐，各分工部門的傾軋，各工作者間的不同創作方法的錯雜，這兒甚至看不見顯著的獨佔的意念，有的是各個個人間的零碎的競技，比武！」（同前）因之，在

劇作上，我們可以看到某些尚欠完整的原稿，或由於時間的匆迫，或由於創造態度缺少嚴謹，或由於過分信任自己與被人信任，劇作者未能一再修改，就被搬上了舞臺。在演出上，我們可以看到倉促草率，沒有充分準備就在萬千觀眾面前揭幕了，若干不應該有而竟有的缺陷留給觀眾一個支離破碎的印象。在導演上，我們可以看到天才的閃爍超過了必要的用功，部份的成功代替了整體的完美，以至於演員個人的成就湮沒了導演的創造。在演技上，我們可以看到明顯制度的復興，形式主義的滋長與刻板化等等。自然，這並不是說每一次演出都同時具有這麼多的缺陷，而僅有其中之一二，已經值得我們深思熟慮，不敢以小有成而豪誇了。

我們不能在今日奢望每一次演出都是無懈可擊的。建立現實主義的演出體系也不是一朝一夕之功。但是，我們該有一個理想，讓牠導引着演劇藝術不致誤入歧途而且不斷的進步；我們要求演劇藝術逐漸接近我們的理想，不斷的反省。自我批判，糾正錯誤與克服弱點。這理想，在今日，即是建立現實主義的演出體系。就一次演出說，我們希望牠是比較完整的，較諸過去為進步的，可能做為建立現實主義的演出體系的階梯與勞作，莫讓演劇工作者的時間與精力有一點虛擲。

不可諱言的，就我個人所看見的歷次演出來說，牠們雖然或多或少的達到了某一點，卻不免得失參半，瑕瑜互見。因之，牠們和我們的理想之間仍然存着一個相當的距離。而且，偶一不慎，還有背道而馳的危險。我們必須加速的縮短這個距離。事實告訴我們，若干進步的演

劇工作者正『都在摸索，思考，實驗着合理的創作方法』（同前）。中央青年劇社的『北京人』演出，給了我們一個良好的例證。無論從哪一方面說，牠都接近了我們的理想。

牠接近了我們的理想，我就這麼說。我不以為牠是百分之百的成功演出。而在今日的演劇藝術水準上，『北京人』的演出分明的劃上了一條新線。牠怎樣的劃上了這一條新線，即在劇作，導演與演技各方面有着怎樣的成就，是很值得我們研究的。

## 二（註）

『北京人』一經與觀衆相見，立即引起廣大的注意。除了一般人認爲這是一部成功的作品之外，也有人以爲在這一劇作中『仍可見到作者過去處理題材所運用的技巧與手法』（黎華：『北京人』種痘），『戲劇批評』增刊第二號），更有人以爲『北京人』這種精神，部分的是足以效法的，可是，在『實社會和時代意義上，這種精神，不但違背了中國的民族思想，而且阻止了社會的進步』（關於『北京人』，同上）。這裏，我不能不爲指出這些沒正體的澈底的認識作品而遽然提出的皮相見解的謬誤所在，予以批判；這些皮相見解，恰恰證明着批評者對於『北京人』這一劇本『也需要予以再考慮』。

做爲一個優秀的劇作家被廣大的話劇觀衆所熟知着而且熱愛着的曹禺，繼『鴉片』和『正紅旗』（關於這一個獨幕劇，也有未曾正確的澈底的認識作品的皮相見解，容當另論。）之

後，在抗戰第五年開始之際，完成了三幕劇『北京人』。在這裏，他突破了由他自己所創造的並且保持着的劇作水準，即超越了『雷雨』，『日出』（我們該記得當時中外人士的一致推崇），『原野』和『蛻變』的造詣；在這裏，他給與中國劇作樹立了一個新的，前所未曾觸及的指標；在這裏，更明白的顯示了他自己的特點——永遠不肯草率從事，不肯浮光掠影，一再向現實深處發掘的特點。

不可否認的，十年來曹禺的創作的道路是一條進步的道路。『雷雨』是命運的悲劇。那個時候，作者選擇了他最熟悉的一些人物與故事，運用了他由勤研得來的大量的戲劇的技巧，一經搬上舞臺，立即獲得了無數觀衆的好評。在客觀上，『雷雨』蓋着暴露封建家庭中的黑暗的任務，卻有着未經繼續發展的，而在當時卻存在於他的思想中的宿命論的觀念。但，無論如何，牠是證明了這一劇作家有着無限前途的一篇習作。也許『雷雨』曾遭到若干指摘，我們必須知道，對於一個藝術工作者的批評，我們必須從他的創作活動的發展過程出發，我們不能從一部『少年維特的煩惱』去衡量到後來貢獻了不朽的『浮士德』的哥德，我們也不能僅就『下層』（或譯『夜店』）去判定高爾基的思想。『日出』的問世，說明了曹禺已經跨出了家庭的小圈子，接觸着廣大的社會。在社會現象中，他認識了，暴露了而且強項的反對着『損不足以奉有餘』的人與人的關係，給與我們潘月亭，李石清，黃省三以及陳白露，翠喜，小東西那樣的典型。他有意的（這是與寫『雷雨』時不一樣的）揭發了黑暗面，同時，也指出了光明的所

在。（限於當時的環境，他沒法子讓光明的人物出場；而方遶生並不是一個積極的進步的典型。）

『原野』充滿了原始的氣息與原始的情感。通過仇虎，焦氏，焦大星和金子的關係，作者不是在寫一篇『傳奇』；就算牠是一篇『傳奇』吧，顯然的，他表現了強烈的愛與強烈的憎，他要人們分辨愛與憎，他要人們強烈的去愛（不是狹義的性愛！）和強烈的去憎（我以為，這裏伏下了『北京人』寫作的一點動機，在時間的順序上，『北京人』是在『原野』之後就預告了的。）必須這樣，是非善惡美醜纔能分明；必須這樣，纔能寫了真理與正義而鬪爭，而犧牲。可是我們，懦弱的我們恰恰缺少這個，於是，曾經度過一陣子不算短的（由二十年九一八到二十六年七七）恥辱的生活……

偉大的抗戰沒有震撼了劇作家的曹禺嗎？誠然，開頭兩年，當許多劇作家熱心服務於抗戰，加緊編製各種抗戰劇本的時候，他是沉默的。假如不以爲是有意誇飾的話，我想舉出史坦尼斯拉夫斯基到一九二一年纔演出伊凡諾夫的『鐵甲列車』的事情做比擬（詳見盧納卡爾斯基紀念史氏七十五歲誕辰的文字），他要完全的理解了抗戰建國的內容然後去反映牠，並且陳述了他自己的思想。抗戰將誕出一個新的中國，新的中國是由舊的中國蛻變出來的，並且，新的中國需要新的人。於是，他寫了『蛻變』。在『蛻變』裏，他創造了如梁公仰那樣，如丁大夫那樣，如丁昌那樣的典型。



然而，廣大的中國人民並不是全如梁公仰，丁大夫或丁昌那樣的堅強，剛直，認真，充滿了生命力。反之，有多少人，他們是畏葸的，懦弱的，自私的，營營苟苟的。原始人類的，也是作者所希望的『要愛就愛，要恨就恨，要哭就哭，要喊就喊，不怕死，也不怕生，他們整年儘着自己的性情，自由地活着，沒有禮教去拘束，沒有文明來綑綁，沒有虛偽，沒有欺詐，沒有危險，沒有陷害，沒有矛盾，也沒有苦惱……沒有現在這麼多人吃人的文明，而他們是非常快活的』（『北京人』第二幕袁任敢的臺辭）生活，在舊的一代中早已消失了，作者將他寄託在新的一代。因此，『北京人』即成爲一曲舊社會的輓歌，他寫出了沒落的人們的悲哀；同時，『北京人』又是一篇新時代的讚頌，他寫出了光明的人們的成長。

不僅是視野角度的展放與思想深度的透入顯出了作者的進步，而且，在技巧上，同樣的，他不曾停留在過去的成就。假如說他在『雷雨』中曾運用了大量的戲劇的技巧，那麼，到『北京人』中，就更加洗煉了。牠是單純的，同時又是時時刻刻震撼着讀者與觀衆的神經的。牠樸素，但不沉悶；牠平凡，但不呆板。結構謹嚴，他不曾忽略了每一個細節；語言精煉，每一句都是活生生的性格化了的語言；而曾皓，曾文清，曾思懿，曾霆，曾瑞貞，愨方，江泰，曾文彩，袁任敢，袁圓，陳奶媽，小柱兒……這些人物，又是那麼明晰，生動，活躍。這樣，『北京人』與『雷雨』之間已有了頗大的距離。這距離，是由作者自己不斷的進步——思想上的逐漸深刻與技術上的逐漸純熟——所造成的；同時，也反映着近十年間中國劇作的發展，他將劇作

水準提高到新的階段。

前面說過，當多少可敬的劇作家熱心編製抗戰劇本以供客觀需要的時候，曹禺是沉默的。沉默並不是擱筆。做爲一個戲劇工作者——青年戲劇幹部的培植者的曹禺，未曾稍稍休息；做爲劇作家的曹禺，同樣的未曾稍稍休息。到今天，他送出了『北京人』——而『北京人』裏並沒有抗戰烽煙！這是曹禺的沒落嗎？這是曹禺的逃避現實嗎？這是曹禺的避重就輕嗎？不！我們應該說：不！誠然，如果這四年的光陰讓曹禺置身抗戰烽煙，即接觸了抗戰中最積極，最緊張，最壯烈，最富生死鬪爭的場面，而且不是走馬觀花的看看問問，乃是長期的生活在那裏面，讓抗戰烽煙鍛鍊着他，讓他熟悉了那廣大的爲着爭取民族自由的出生入死的人物，我相信，曹禺可能寫出另一種題材的劇本。事實不允許有這個機會。於是，他向另一方面發展了。他依然選擇了他所最熟悉的素材，最熟悉的環境與最熟悉的人物，用一把得心應手的解剖刀去解剖他們的靈魂——思想，行爲與感情。

『北京人』裏的人物，不是歷史上的，也不是屬於明日的，恰恰是現在的，恰恰是生活於我們週遭的人物，說不定就是我們自己。我們不否認抗戰的現實會大大的鍛鍊着中國人，他們一直不停的在經歷着苦痛的蛻變過程。同時，我們也不能否認還有大量的人們（不一定是即將死去的舊人物）未曾改變自己，或僅僅披上一件抗戰的外套。他們，即使不是自私的，卻如會文清那樣，欲愛而不敢明白的愛，欲憎而不敢澈底的憎，讓環境消磨了翅膀的力量，想飛，

不能飛，飛飛看——終於經不住外面的風浪又落回了原處。這樣的人，可能博得我們的同情，卻永遠不足為我們讚頌的對象。作者了解他，同情他，可憐他，同時，又鄙薄他，批判了他。安於舊的環境，安於舊的環境所加在「心上的痛苦」，決定為了一個空幻的慰藉，不惜犧牲自我，如慄方那樣的人物又有怎樣的前途呢？雖然作者對她有着無限的同情與無限的熱愛，而作者的進步的觀點——他對於現實的正確的認識，同時的否定了這種幻夢的可能性。現實是可以改變人的意識的，人的意識卻不能隨意變更現實。於是，慄方的『愛』，首先遭到一個無情的質問：『這麼一個苦心腸，你為什麼不放在大一點的事情上去？』跟着，是那麼迅速的，她的幻夢完全破滅了。一條歧途擺在她的面前：生或死。她不是沒有自覺的，不是茫昧無知的，她知道『人總有忍耐不下去的時候』，她要求生——一種有意義的生。當環境更趨惡劣的時候，慄方毅然的摔掉舊的一切，甚至連那唯一的一條氈子，走出了舊的環境。在舊的環境裏留下的是畏葸的，懦弱的，自私的，營營苟苟的一羣：曾皓這個老頭子，曾文清這個『飛不動了』的鴿子，曾思懿這個自私的女性，以及曾家『有的是』的耗子。對於他們，作者明白，除了讓一首輓歌葬送了他們之外，是沒有其他道路的。

我們不願意聽這一首哀婉的輓歌嗎？不。當輓歌普遍的唱起來的時候，舊的中國不復殘存了。我們應該讓沒落的沒落，不必加以回顧嗎？是的。然而，我們不要忘記了我們現在的環境與我們現在的任務。現實需要我們從這樣的輓歌中澈底認清繼續存在的腐朽的事物，加速他們

的死亡。

曹禺不是一個單純的輓歌的歌手。在這個劇本裏，他不僅用了北京人這樣的原始人類做對比，一邊是小耗子，一邊是『一拳頭可以打死一百人』的老虎，更寫出了一個浸染了敢生敢死的精神的袁圓，更寫出了一個不斷奮鬥，終於走出舊的環境，到『更需要我們的地方去』的曾瑞貞。這走，在瑞貞和懷方，是不同的；前者是自覺的，對於舊的環境痛深惡絕；後者是被逼的，對於未來祇有一個朦朧的希望。另一方面，也完全不同於易卜生所創造的娜拉（『傀儡家庭』），更不同於屠格涅夫所創造的麗莎（小說『貴族之家』）。無論走的方向怎麼樣，無論走了之後有什麼樣的遭遇，她們必須首先打開舊的環境的鐵鎖。被扮飾為北京人的模特兒的那個機器工匠幫了他們的忙。他說：『我們打開，跟我來！』（他一直被當做一個啞叭，僅僅說了這七個字。）瑞貞回答的是：『你在前面走，我們跟着來。』——這需要嚙舌的人代作者加以申釋或注疏嗎？

這裏，我們分明的聽見了作者的讚頌——一篇對新時代的讚頌。而這讚頌，不是向着遼遠的未來的，更不是逃戀原始生活的，而是向着當前現實中最積極的，最進步的，光明的人，事與物的。他們已經從舊的環境中萌芽了，已經存在了，已經在成長着了。

由於有着一個『一身都是毛』的原始北京人的模特兒在劇本裏出現，由於有着『吃生肉，喝鮮血，太陽曬着，風吹着，雨淋着，沒有現在這麼多人吃人的文明』和『人為什麼要穿那麼

多的衣服呢？」的台辭，就會達到了「硬把這一羣封建時代的牢獄裏衝出來的人物，再倒轉來走向原始時代的社會中去，而破壞了現實社會的物質文明，敲碎了現實社會的革命思想」（「關於「北京人」，「戲劇批評」增刊第二號」）的結論嗎？祇有不曾了解劇本的人，懷有偏見的人，眼睛上蒙着灰布的人，纔能從「浮士德」中有梅菲斯脫這一魔鬼出現而達到了這個劇本是提倡迷信的淺薄的昏聩的可笑的結論。作者在「北京人」中有所景仰也有所詛咒。但是他所景仰的是那種敢生敢死的精神，是那種「我們打開」的勇氣，是那種「到更需要我們的地方去」的決心。他所詛咒的是那種畏葸的，懦弱的，自私的，營營苟苟的生活，是那種「人吃人的文明」（不是有益於人類的物質文明），是那種會思懿所講究的「臭規矩」。——對於頭腦清晰的人，這是不會引起任何誤解的。

在這樣的意義裏，「北京人」雖然沒有直接的反映抗戰，卻深刻的反映了當前現實的某一面，而盡了一個劇作家的應盡的任務。分明的，在「北京人」裏，我們看見了一羣人的衰老，沒落，痛苦，掙扎和進步，在黑暗中透露了光明，在死亡中萌芽了新生。每一段經錘鍊的對白裏，都流溢着作者對於中國民族的熱愛——由於熱愛而發出的激憤，憎惡，悲痛，同情與無限的希望。牠們不僅感動着觀眾，而且啓導着觀眾。牠具有一種潛在的力量誘迫着觀眾追隨着作者去深深的思索。儘就表面上看，「北京人」不過是一個曲折的家庭故事，可是，通過這一個家庭故事，曹禺正為轉形期的中國畫就了一幅真實的又親切的圖畫。

（註：本節係據『抗戰與讀領』一文重新寫的；該文曾用另一個筆名發表於十月二十四日重慶大公報（增刊版）。）

### 三

重慶舞臺上的『北京人』，由中央青年劇社演出（十月二十四日至十一月××日，在抗建堂），導演是張駿祥。以前，他曾導演過曹禺的『蛇變』，袁俊的『邊城故事』和李健吾的『以身作則』等等。對於格體不同的劇本，他以不同的方法去處理，而保持着他自己的一貫的作風，在目前演劇中，是張駿祥不同於其他導演的一個特點。

『北京人』是一個寫實主義的劇本。處理一個寫實主義的劇本，導演常常受到許多限制，幾乎他沒有多少自由發展的可能。特別是曹禺的劇本，因為作者是兼長導演與表演的，他寫下了最詳細的人物介紹與舞臺指示，彷彿有那麼一種力量迫着導演一一依照作者的安排。但是，這並不是說導演把原劇搬上了舞臺就算盡其職責。在一個優秀的導演，一樣的有他自己的創造：以導演的語言做第二次的形象傳達。在這一創造過程中，包括了導演對於劇本的理解，導演技術的運用，導演與演員的共同創造。牠們將通過觀眾所看見的與所聽見的一切告訴觀眾：導演的創造達到了什麼程度，導演在其自己的工作範圍內獲得了多少成就。『在演出方面，沒有什麼』之類的『批評』，倘不是有意的抹殺一切的說法，就是批評者的水準大大的落後於戲劇實踐，使他們無從着墨了。

首先值得我們注意的是張駿祥以他自己的謹嚴而樸實的作風，衝破了當前演劇所流弊的『搬場演劇』（萬一虹語）和『噱頭主義』。

多少人曾經有意的或無意的將重慶觀衆估計得過低。爲了吸收觀衆，就選擇了熱鬧的劇本。並且，聽由一部份天才的演員在觀衆面前有突出的表現，導演的着重點僅在於某些場面的緊張和怎樣『加噱頭』之上，再因時間匆迫，不能有充分的排演，結果，當觀衆離開了劇場之後，他們祇有一個支離破碎的印象。他們記得某些真正精彩的部份，他們也忘不掉某些不必妥的庸俗的表現。當觀衆一連看過幾個戲而感覺到『老是那一套』的時候，我們不能不希望大家反省一下了。不可否認的，一部份觀衆的水準較低，而演劇實踐必須提高觀衆水準，並不是遷就觀衆，迎合觀衆，討好觀衆，終於使演劇庸俗化。近頃頗有人談建立現實主義的演出體系，不克服『搬場演劇』和『噱頭主義』是什麼也談不到的。現在，『北京人』給了我們一個明白的例證。由開始到閉幕，全劇一直在圓熟的進行着，沒有中斷（牠不同於停頓 [Pause]，而且完全是兩回事），沒有差誤，沒有因爲臨時變更臺辭或加入動作而顯出的不協調，分明是有過充分排演的收獲，其結果也大大有別於『搬場演劇』。爲了正確的傳達劇本的思想，爲了忠實的再現劇本的人，張駿祥沒有安排一個『噱頭』而故意的博取觀衆的哄笑。這會使觀衆倦乏嗎？沒有。這是導演的低能嗎？不是。觀衆完全可能接受反『噱頭主義』的，樸實的演出，但是，導演一定得有他的『噱頭』以外的表現。

觀眾是通過舞臺上的表演了解劇本的。做爲劇本與觀眾的媒介物的是演員，而演員在一定限度內則爲導演所控制或支配。這就是說，劇本是否被正確的傳達給觀眾這一件事，在基本上，被決定於導演是否澈底的理解了劇本而且是否能夠正確的做第二次形象傳達。『北京人』的導演不僅適當的處理了全劇，而且，強調了劇本的主題。他看得深也懂得透，如前節論劇本所說及的那樣，給與我們一幅具體而生動的轉形期中國的真實的又親切的圖畫。我們知道了這樣的一個家庭故事，卻不能被囿於窄小的圈子，不會繫心於每一個人物的命運，雖然我們對於某些人物的性格不能沒有愛憎。而觀眾最後所獲得的恰恰是這樣一個認識：舊的沒落了，新的誕生了，要生活下去，必須毅然的打開舊環境的鐵鎖。而且，他顯得是那麽平穩，那麽冷靜，那麽理智，有如一個科學家對待實驗品一樣。他自然也有他的藝術家的創造熱情，這熱情可不表現於對某一人物某一細節的愛好，而表現在對全劇本的忠實與認真。顯然的，他愛這個優秀的劇作和劇作中的深遠的思想，而以全力將牠完整的再現在舞臺上。他付過時間與精力，他也收獲了真實。

我們常常談到或聽到『節奏』。節奏是什麼，我不能在這裏下一個定義或給以任何解釋。在事實上，從歷次演出來看，真正懂得節奏，在導演的創造中充分運用節奏，把握節奏的人卻不多見。在僅有的少數人裏，張駿祥是其中之一。

向未曾看過『北京人』演出或劇本的人，向僅僅注意劇本情節的人，向對節奏毫無理解的



人，用文字敘述導演在這方面的成績，是一件困難的事情。但是，每一個觀眾，如果回憶一下他坐在觀眾席裏整整的四小時，幕與幕之間的距離不過三四分鐘（『北京人』三幕，僅用一景，更換的不過是兩三件道具的位置），場與場之間（第三幕分爲兩場）的距離不過一分鐘，以全神貫注到舞臺上，情感爲表演所左右着，那時候，他會經感覺到什麼，也許可以從中體會到導演在節奏方面的貢獻吧。將『北京人』演出，比做一支樂曲的演奏，我們感到牠的變化：由輕快轉到沉重，由浮動轉到冷靜，由熱鬧轉到空虛，由和緩轉到緊張，由企待轉到幻滅，這是牠的主調；同時，又諧和的織入了由消極轉到積極，由隱忍轉到反抗，由頹轉到新生的音韻。這樣的變化，具體的表現在區位的變動由多而少，各個劇中人的地位由強而弱或由弱而強，語言與動作的速度的變化等等上；這樣的變化，還具體的表現在停頓的適當運用上，舉（以人物上下而區分的場）與場的銜接上，同一道具的位置的變換與二三道具的增減上。指揮者沒有在觀眾面前出現，每一個演奏者有着他或她自己的樂器，共同的熟練的演奏了這一支樂曲，而達到了諧和適度。控制了這一支樂曲的，正是導演經過細心考慮而賦予的節奏。我想舉兩個例子。在第三幕第一場的最後，曾瑞貞和愷方談到出走了的曾文清。那時候的愷方正用一個幻想安慰着自己，在淒涼的晚號中，她感覺到自已的心突然溫暖起來了，含着淚以愉快的調子說着：『人生不就是這麼一串又淒涼又甜蜜的日子嗎？』然後，她檢起了一件一件的小孩衣裳，而瑞貞突然發現曾文清就在門口。愷方問：『誰？』瑞貞回答一句：『我看天是塌了！』

憐方變了顏色，慢慢的，慢慢的轉過身子去看，曾文清一直的走進他自己的屋子；曾思懿匆匆上場追了進去，憐方頹然的坐下。在第三幕第二場的最後，曾文清已經吞鴉片自盡（暗場），曾文彩扶着曾皓下場，差不多走到左上的地位，曾皓緩緩的問：『方纔那屋裏是什麼？』文彩低低的回答：『關耗子。』閉幕之前，留了一個空的舞臺。——這裏，當我們沒有一點不自然不協調的感覺的時候，當我們完全被舞臺所吸引的時候，當我們的情感隨着表演而變化的時候，正是導演的創造上的收穫。換一個導演，當然可以有另一種同樣諧和適度的安排，而在複雜的處理中，倘有他的理解與方法，如我們所看見的，正如面着悲多汶的交響樂。不容許變更一個音符，也不容許忽略一個音符。

我們應該承認，在重慶的舞臺上，我們不很容易看到這方面的成就。沒有節奏創造，那演出不能不是片斷的，支離破碎的，缺少活躍力量的，沒有生命的演出。

劇中人的舞臺區位的變換，不僅是依其個人的必要由強而弱或由弱而強的機械的安排，主要的，牠關聯着每一場而內容。這就是說，組合與繪意是不可分割的，雖然牠們在導演技術上是兩件東西。假如一一解釋為什麼在曾文清與曾思懿的爭吵中，憐方上場，走成了一個等腰三角形的地位，文清與憐方是底邊的兩端，思懿是頂點（第一幕），為什麼曾霆和袁園的那一場戲放在舞臺的上半部（第二幕），為什麼憐方的『人生不就這麼一串又淒涼又甜蜜的日子嗎』那一段對白是在舞臺下半部中間說的（第三幕第一場）……這實在是近於笨拙的事情。但

是，我們必須指出的是：『北京人』的導演未曾隨隨便便的，憑着『天才』的靈感，僅僅追求形式的美（豔而帶圖的美），去安排劇中人的地位。從舞臺上的具體表現中，我們分明的看得出導演會怎樣的通盤計劃過，企圖給與一定的意義，或者說，在一定的意義下，給與合理的安排。

在導演與演員的關係上，從『北京人』的演出中，我們看見了一些什麼呢？

這裏沒有『明星制度』的傾向。『無論是史坦尼斯拉夫斯基（我不能不提出這個時髦的名字）還是梅伊荷德，即無論是演員中心論還是導演中心論，都不容許舞臺上的表演漫無節制的任意自由發展。而若干時候，特別是由於時間的匆迫，不得不聽由一部份演員自己在舞臺上隨着演出次數而豐富自己的表演，以致無從獲得協調與統一，並不是合理的『方法』。（羅庚：『我看過『北京人』排演』）這種正不時被應用着的不是合理的『方法』，即是『明星制度』的具體表現。現在，『北京人』糾正了這一點。看過一場戲的人可以知道，演員們的舞臺合作十分緊湊，未曾稍稍脫節，沒有突出的表演，那裏是演員的成就，那裏是導演的創造，也涇渭分明。看過兩場戲的人更可以知道，他們的表演有着一定的準繩，前一晚和後一晚幾乎沒有什麼差別。我以為，導演與演員的共同創造在目前有着牠的優越性，『北京人』正適當的運用了這個方法。導演為演員劃就了一個必要的範圍，在這個範圍以內，演員的創造得到了最高的發展。導演有所控制，為了演出的完整，不容許脫節或突出，而沒有把演員當做傀儡。因

此，我們看見了在一定的情調與氛圍——這也是導演所細心認真創造了的——中活躍着的一羣有血有肉有生命有靈魂的人物，我們看見了貫澈始終的，一氣呵成的，起伏中節的，富有創造性的表演。

總之，「讀過「北京人」劇本的人，在這一次演出中，將發現導演怎樣盡了他全份的才能；他用了自己的語言實現了細心讀者的想像，比所想像的更加細膩，更加完美，更加具有誘引的力量。」（同前）因為張駿祥不僅正確的澈底的理解了劇本，不僅把握住了劇本中的要點與細節，而且能夠與演員共同創造，以熟練的技術完成導演的任務。

#### 四

「北京人」的演出要求有一組水準比較整齊的演員扮演每一個或輕或重的角色，要求每一個演員有純熟的（但不是刻板化的）演技，更要求每一個演員對於整個劇本，自己準備扮演的角色和所有劇中人的相互關係，有正確的澈底的認識，正如其他的優秀的劇作一樣。

一般的說，中央青年劇社這一次的 *Opera* 是相當整齊的，雖然還不夠理想的那樣。他們都很嚴肅，都很認真，都很努力，都顯示了自己的長處，都企圖充分的完成自己的任務。但是，由於不同的原因，其個別的成就並不是一致的，有的獲得了最大的成功，有的則不免留下了若干缺點。

在舞臺上被正確的又完美的創造出來的人物是曾皓（沈揚飾），曾文清（江村飾），漆方（張瑞芳飾），江素（耿鷗飾），袁任敢（張雁飾）和袁園（鄧蔚飾）。演員們的表演獲得了真實的成功。他們不會僅僅致力於外形的相似，不會將自己原樣的搬上舞臺，也不會應用一套刻板化的技巧。他們的成功，主要的，在於他們精緻的，細膩的又深刻的刻劃了角色的靈魂——行爲，言語，思想與感情。通過他們的表演藝術（我們必須把表演視爲一種富有創造性的藝術），我們明確的看見了若干不同的典型。

曾皓，在沈揚演來，不單單是一個自私自利的，類似阿爾貢（莫利哀的『撞客人』的主角）型的老頭子。他還懷有傷逝的情感，有如萊內夫斯基夫人（柴霍甫的『櫻桃園』的女主角）；某些地方，又有點像『紅樓夢』裏的賈母。觀衆一定要嗤笑他對於棺材的留戀，一定要嗤笑他把煙蒂檢入懷中的吝刻，但是，觀衆也一定會同情於他深感家道中落，子孫未能守成的那一段對白（第三幕第一場）吧。曾文清，這個沒落的世家子弟，有着多方面的『雅』的嗜好和才藝，還有着憂鬱的性情。處在那種『牢』一樣的家庭裏，他消失了與風浪搏鬥的力量，壓抑着『感情上的苦悶』，讓鴉片麻醉着身心，而沒有人真正的懂得他（除了懷方）。這樣的一個人物，不是單純的士紳階級的殘餘，不是單純的公子哥兒，不是單純的鴉片嗜好者，而是一個畏葸的，懦弱的，『一輩子不說話也沒有做什麼』的典型。江村更充分的具體的表現了這一人物由被壓迫，出走，重新回來，有所憎惡而又無法反抗，以至消極自殺的心理發展過程。懷

方，這個在舊的環境中長大的女性，不管她的思想怎麼樣，是有着善良性格的。她柔順而知道『人總有忍耐不下去的時候』；牠處於逆境卻不惜犧牲自我；她讓一個幻夢安慰着自己，可沒有忘記人生的意義在於給與別人一點快樂；她不大說話，卻有着自己的言語；她外形顯得楚楚可憐，卻懷着一顆金子樣的心。在張瑞芳的表演裏，我們看到這些，我們更忘不掉她那一段『我的心突然溫暖起來了……我的眼淚明明是因為歡喜而流的啊』感人頗深的臺辭，也忘不掉最後留下了那條氈子，說着『再來給您捶——再來給您捶』而走出『曾家的門——這個牢』的情景。她不是一個進步女性的典型，卻永遠在觀眾心中留下了可愛的印象。江泰，和曾文清相反，是『一輩子好說話也沒有做什麼』的人。他喜歡批評別人，也沒有忘記批評自己；他有一個『我要是能發明一種像萬金油似的藥多好啊』的希望，可是他什麼也不做，祇是喝酒，發牢騷。但是，他不是一個跳躑的小丑，也有他性格上可愛的一點，那就是爽直。耿震用了他天賦的聲音讓這個角色說着流利的激憤的語言，而獲得與『邊城故事』的楊誠不同的造就。袁任敢的戲，在這幾個角色中是較少的，張雁恰恰在很少的戲裏表現出一種與曾家人完全不同的形象，他的年齡不小了，還保持着天真樂觀的調子。袁圓是個十五歲的天真的女孩子，從小浸染着『敢生敢死』的精神，在明快的言語與活潑的行動裏，洋溢着正在健全滋長着的青春的生命力。假如讓鄧茂木偶似的呆立在舞臺上，觀眾會覺得演員自己的形像與年齡超過了劇中人的要求；但是，她克服了這一點，因為她不是一個木偶，和前面說及的幾個演員一樣，是一個理解

並且能夠運用自己的創造性的演員。

其次，我們應該提到陳奶媽（傅惠珍飾），張才（李尚超飾），北京人（葛克飾），小柱兒（張天健飾）和那一羣要賬的小商人（劉厚生，張家浩，李天濟，陳思，俞劍浩等分飾）。除了陳奶媽，都是較輕的角色。因為演員們能夠忠實誠懇的去扮演他們，恰如其份的去扮演他們，正大大的幫助了全演出的成功。不忽略較輕的角色，認真的扮演較輕的角色，永遠是一件重要的事情。

陳奶媽這個角色，稍嫌被刻劃得身份低下了一點（第一幕的服裝也有關係）。同樣的情形還有曾思懿（趙韜如飾）這個角色。我以為，像曾思懿這樣的人，處在曾家那麼一個家庭裏，不管如怎樣的虛偽，自私，狠毒，刻薄，是個『母叉』，卻不能缺少一個大家庭的主婦所應有的大家風範。曹雪芹在『紅樓夢』裏所創造的王熙鳳，很可以供扮演這個角色的演員參考，雖然曾思懿不是王熙鳳的寫。王熙鳳不是被寫得那麼玲瓏剔透，八面討好，而又那麼工於心計，不肯讓人嗎？不僅如此，曾思懿還有她的比較善良的一面——她的母愛的表現，這就是說，這個角色的扮演者必須從最細微的地方去辨清她對待兒子和兒媳婦有着怎樣的的不同。趙韜如在虛偽，自私，狠毒，刻薄……這一方面是完全表現出來了，卻忽略了大家風範與母愛，而有着過分做作的小家子氣。

在扮演曾霆（張正通飾），瑞貞（羅蘋飾）和曾文彩（姜韻笙飾）三個角色的演員工作中，

我們可以看幾個值得注意的問題。

首先是一個演員爭取自己演技進步的問題。在『邊城故事』中，飾劉唯一的張正通差不多是失敗了的。到會霆的扮演，他顯然有着頗大的進步。至少，在基礎上，他已經得到了怎樣創造一個角色的門徑，他懂得而且能夠賦予角色以真實的情感。在『邊城故事』中飾青哥媽的姜韻笙顯出了過分做戲的痕跡，使那一部份表演成爲虛偽的東西。到會文彩的扮演，她已經大大的克服了這種傾向。這種進步，對於一個演員說，是必要的，對於整個演劇工作說，也是必要的。沒有這種進步，演員必然沒落。而這種進步的獲得，主要的，在於他們能夠發現自己的缺點，在於他們有着正確的領導。我永遠相信，一個演員應該認真的選擇他或她的導演，是非常必要的事情。其次，是一個演員怎樣縮短自己與角色間的距離的問題。不可否認的，曾建缺少文弱書生的氣質，某些地方被觀衆看成了一個小傻子，曾文彩在聲音上所傳達的不是『病剛好』與『身體不好』的軟弱，而是有意的低壓。我以為，這些是不能糾正的缺點，不能完全歸之於演員不合適扮演這種角色。鄧葦的袁圓和鳳子的鳳娃（『邊城故事』）都是縮短了自己與角色間的距離的範例。當演員從性格上去認識並把握一個角色的時候，當演員能夠完全支配表演工具（就是演員自己，所謂『第二自我』）的時候，這並不是困難的工作。最後是一個演員怎樣在舞臺上賦予角色以真實情感的問題。從張正通，姜韻笙和羅蘋的演技裏，我們看出了他們的嚴肅和規矩，而彷彿缺少了一點什麼，遂減低了觀衆對於他們的正確認識與親切之感。



「在研究劇本和那一角戲的時候，我們要確定那角色的年紀，嗜好，職業，主要性格以及和他角色的關係。我們試問自己把他儘可能地描寫得充分和清晰。用我們創造的想像力，把關於那角色的任何事物都合理化，想像他們應該如何走路，說話，如何作手勢，他們的性格是如何形成的，他怎樣消磨時間的。我們必須把他的過去與將來都在我們的幻想中描寫出來，描寫他在具體環境中的行為，而不只是戲中的行為，我們必須衷心地與他們共同生活，過他們的全部生活，這麼一來，我們在戲上所再現的，將成爲一幅像，我們對自己一樣熟悉的一個生活圖畫。我們就這樣用我們的幻想來描寫那角色內心與外表的特點，並且努力儘可能地誠實地表演出來。」（拉波伯：『演員論』，天藍譯）這一基本原則，無論如何，是要切實把握住了而且認真去做的。『別在舞臺上「描寫」任何事物，可是要把激動人們去這樣或那樣行動的內心衝動和你自己一同帶上舞臺來。』（同上）缺少了或忽略了這一點，必然的使演技陷於平凡虛偽，沒有了真實情感與一貫的情緒。

基於我自己的理解與認識，如上面那樣個別的提到了每一個演員。可能的，演員們的理解與認識與我並不一致，好在我們並不想在這裏要求一個結論。就整個的表演說，我這想再提一點自己的感想。

拋開個別演技上的若干缺點，大體上說，他們的表演是成功的。在舞臺的相互影響的建立上，在每個角色自己的節奏的建立以及適應全劇的節奏上，在角色的性格化上，都有着值得讚

美的成就。這裏找不出個人主義的，形式主義的或噱頭主義的傾向。這正是演員們能夠好好的準備角色，導演與演員共同創造的結果。在今日的演技中，我們要求的正是這樣的東西。縱然牠不是百分之百完美的，卻是走向一條正確的路的表演。至於一個演員，假如他或她潛存着討好觀眾的心理，時時不免注意到觀眾的反應（因而眼睛離開了一定的注意對象），有着不由自主的『做作』，我想，當他或她自知這些缺點而肯於糾正的時候，對於整個演出會有更多的貢獻。不僅在這次『北京人』中，就是在今後的其他演出中，也是一樣。

## 五

演劇藝術的真實進步，主要的，一定要表現在質的方面。在一串不斷的演出中，如果給與觀眾一種『老是那一套』的印象，不可諱言的，那是一種不幸的失敗。今日以前，確曾存在過這樣的危機。理論批評工作者敏銳的發覺了這一點，就在剛剛度過的第四屆戲劇節中，已經明白的提出來了，其具體的主張乃是建立現實主義的演出體系。

『建立現實主義的演出體系——這不僅是一個理論上的問題，主要的，乃是一個實踐上的問題，即怎樣建立牠的問題。』

『建立現實主義的演出體系——這不僅是理論批評工作者的任務，主要的，乃是劇作者，導演，演員，裝置設計者以及一切舞臺工作人員等等共同的任務。前者僅能給以原則的提供與

理論上的根據；後者則能在實踐中一點一滴的去逐漸完成牠。」（『向建立現實主義的演出體系之路』）

現在，舞臺上的『北京人』正接近了這一要求，這一羣演劇工作者不期而合的走向這一條道路。顯然的，他們不僅有純熟的優秀的技術，還有着嚴肅的態度與合理化的工作方法。因此，他們獲得的也就不僅是演劇藝術上的成功，還獲得了演劇方法上的示範作用。事實上，這兩者是不能分割的，沒有合理的工作方法，未曾認真的工作過，永遠不會有真正的成功。

『北京人』的演出接近了我們的理想，我就這麼說。展在這一羣演劇工作面前的，展在所有演劇工作者面前的，將是一條無止境的進步的道路。過去所走的，不過是很短很短的一程，而且時時有傾入歧途的危險。就在今後的道路上，仍然存在着若干阻礙，羈絆陷阱和斜路。我們必須堅定的向前走，必須拋開一切誘引，必須時時刻刻的反省，必須不驕不餒，必須更深入的向現實生活去學習，纔可以保證最終任務的光輝完成，纔可以保證現實主義的演出體系的建立，纔可以保證中國民族的新演劇放出牠自己的萬丈光芒。

三十年十一月，渝。

## 鑑往思來

——一九四〇年戲劇工作雜感——

一

「我冀希着，在今後，由於戲劇工作者的加倍努力，我們可以得到超越過去的新的收穫。」去年此時，我曾寫了這樣的話。現在，又匆匆的度過一年，重憶起牠，再試回顧過去一年的戲劇工作，不可否認的，這一點點冀希還被大部份的保留着——收穫並不如預期的那麼美滿。

將一九四〇年的戲劇工作總成績和一九三九年或一九三八年的比較起來，雖然仍舊是不斷的向前進步着的，卻顯得沉寂多了。

沉寂的原因在那裏呢？

從主觀方面講，有兩種不同的，互相矛盾的，不能並存卻是並存着的解釋。其一，由於真實的戲劇工作者在其本位上耕耘，不復僅僅的注意其之增加，而轉向質之提高的努力。這就是說，演劇的次數雖然減少了，演劇藝術水進卻得上昇了。在某些演劇裏，我們可以看見劇作

家，導演，演員，舞臺裝家的一切舞臺工作者的聲譽從事，因而獲得優良的結果。其二，則由於一部分的戲劇工作者會連續的在艱苦中工作了二年或三年，還不能看見顯著的使自己滿意又使他人滿意的效果，而所得『疲』了。因之，多多少少的懷着敷衍應付的心理，『做一日和尚撞一日鐘』，卻提不起當初那種興高采烈的勁兒來了。無論是埋頭於質之提高而努力，還是流於敷衍應付，都一樣的使戲劇工作顯得沉寂。而這兩點究竟是那一個佔較大的比重呢，我以為正是半斤八兩。

從客方面講，抗戰到了第四個年頭，一般的困難不可避免的增加着。困難雖然是在我們意料之中的，卻禁不住牠直接間接的影響於戲劇工作。這影響，一方面表現於不能經常的演出，特別是轟炸期內的後方大都市，幾乎全然停頓了。另一方面表現於生活程度高漲，收入較少的戲劇工作者已發生了不能安心在本位上工作的現象，這當然會影響到一般的工作情緒。雖然英勇的戲劇工作者未嘗稍稍放鬆責任，在艱難窮困中撐持，而整個的戲劇工作卻難得澎澎勃勃，如火如荼了。

## 二

大後方各都市的戲劇工作，不是沒有一點收獲的，而這一點收獲，恰恰是在艱難窮困中，由多少青年人——多少無名英雄共同撐持（這中間並沒有只會『賣膏藥』而不能動手不會流汗

的「領導者」的份兒！」得來的。

日寇不斷的，有時是夜以繼日的，轟炸後方都市，重慶，成都，桂林，昆明，貴陽……都一樣的，差不多從五月初到十月中約半年的時間，演劇沒有能夠順利的進行。重慶是到了第三屆戲劇節纔開始有戲可演的，成都則一直的被禁止着各種戲劇與電影在城市開演，延到十二月初纔準劇院復業。

一半是因爲轟炸，一半是因爲演劇團體不夠堅強的，後方都市的演劇仍然脫不了蕭條式的忽冷忽熱。在我們的理想中，倘一個都市內有二兩個劇團，各能以一定的計劃每月有一次演出，則由冬初到春末，至少可以有十次到十五次的正式公演了。可是，現在卻不行。以重慶爲例，戲劇節僅舉行了一個晚會，之後，爲了徵募冬衣，一時熱鬧起來了，而正式演出，還祇有中國萬歲劇團。其他，種種原因造成了非常的難處——千呼萬喚「不」出來！

農村，敵方與前線的流動演劇，因爲消息的隔閡，我們難得詳述。就零星得來的簡報看。在這上並不比近年增加多少；在質上，也沒有顯著的進步。而且，一部分工作者懷着不必苛求的心理，較有修養的人不會大量的參加了這種有意義的工作，還是沒有克服的現象。需要着並且羅致着戲劇工作者的地方，多數沒有注意到戲劇工作者的實際要求，特別是沒有練習使他們進步，也不免有若十人在那裏工作得「疲」了而想換一換地方——多看看，多學習學習。無疑的，對於青年戲劇工作者想，這是十分迫切的需要，應該給以方便的機會。可惜，負責任

的人似乎完全忽略了。

敵後方與游擊區內的演劇，據說，在這一年內是頗有發展的。我們應該承認，這種發展，乃是政治工作積極發展的結果。

戲劇工作，從抗戰開始即將藝術目的與政治目的統一起來了，這是已經熟知了的事情。但是，所謂統一，並不是演劇必須演抗戰的劇本，或演劇是爲了宣傳，那樣的簡單的理解就算達到了的。牠意味着：演劇的內容必須時時刻刻配合着客觀情勢的發展；戲劇工作本身必須是整個政治工作中的一環，是政治工作的先鋒而不是政治工作的尾巴；政治的進步必須反映在演劇的內容上；進步的政治應該盡量的幫助戲劇工作發展，而不是任其自生自滅；戲劇工作者自身必須是一個戰鬥員，澈底的了解戲劇與政治的辯證的關係，等等。一定要從這樣的認識出發，也祇有從這樣的認識出發，我們纔能克服主觀上的『疲』，纔能克服客觀上的演劇條件的困難，纔能使戲劇工作有長足的發展與飛躍的進步，纔能使演劇不永遠的成爲政治的尾巴！

三

從抗戰戲劇運動開頭就有着的演劇藝術水準發展不平衡的現象，在這一年內，我以爲是非常顯著的。

少數幾個劇團，具有較優秀的人員，可以演出很好的戲來，而且那成績是常常突破昨日的

水準的。這樣努力下去，當然的，演劇藝術水準是逐漸的提高着。反之，也頗有幾幾乎是看不下去的演出；倘僅看了這一點，那就令人感覺到演劇藝術水準是大大的退步了。

爲什麼到了抗戰的第四年中，還有着非常惡劣的演出（包括劇本，導演，表演與裝置等等）呢？

首先第一，這是批評活動太不夠了的結果。直到今天，我們還不能算是建立了戲劇批評。無論是對於劇本還是對於演員，都缺少深刻的銳利的批評。沒有是非，沒有好壞，於是，無論什麼都可以在『演劇宣傳』的金字招牌之下搬上舞臺了。偶然出現的批評（連我自己寫的一點也算在裏面），顯然的，在量上是太少了，在質上是太空虛了。在那麼多的戲劇工作者，無論是成名的一輩還是年青的一輩，總該有着懷有卓見的人吧，卻少有人肯說真心話。在虛偽的應酬，敷衍與『恭維』之下，演劇藝術水準就失去了平衡的可能：好的雖然會慢慢的好下的，壞的不自覺其壞，他人不肯公開負責的說聲壞，也就難得好起來。

其次，這是不肯虛心學習的結果。參加戲劇工作的人有種種，未必一定都有着若干年的刻苦學習。有機會一顯身手的人祇爲了自己的獲得機會慶幸着，似乎從來沒有認真的檢查一下自己究竟有多大的能力。小有成就即不可一世，忘記了還該不斷的爭取進步。一般的希望祇是把劇本寫出，把劇本排日，把劇本演出，如期開幕有滿坐的觀眾，以爲這與『成功』之間已經畫了一個等號，再無須研究是好是壞了。



最後，這是沒有經常工作的結果。不說某些業餘組織，他們祇在籌備演劇的兩三星期中忙碌一番，就是正式的演劇團體，除了少數有堅定的政治領導者參加的團體外，都是爲了演出總排戲，難得爲了研究與學習在經常的排練，或是用其他的方法做不斷的研究與學習。而且，就是爲了演出總排戲，總也免不了掉開頭緊張，中間鬆懈，到最後趕着忙一陣子的積習。於是，倘有優秀的演員，一切還不成問題；反之，那就沒有任何辦法讓演出的成績稍爲好一點了。

我以爲這是一種危機。

沒有批評或藐視批評，不虛心，放棄經常的研究與學習，無論對於戲劇工作，對於演劇團體，還是對於戲劇工作者自身，這都是極可能招致惡劣影響的現象。如果我們不去積極克服牠，不僅壞的不會好起來，連好的也會牽累壞了，初學者更永遠難得好起來了。

#### 四

劇本的產量實在不能使人滿意。供不應求差不多是一種普遍的現象。每一個職業的或業餘的劇團公演，都要爲劇本的選擇花去若干時間，因爲他們已經不願意隨隨便便的演出『抗戰劇本』就算，還要劇本的內容新穎一點，技巧高明一點。

產量少的原因，可以指出的是這麼幾個：第一，我們不會耐心的去發現新的劇作者，使他們的作品公開的，廣泛的印行。第二，印刷比較困難，一部份付排的劇本遲遲不得出版，後來

的原稿也就積壓起來了。第三，因為交通阻隔，各地演劇團體自己編製的劇本難得互相交換。第四，若干戲劇工作者仍免不掉「偶像崇拜」的心理，新人作品既不屑一顧，劇作家又是有限的幾個，雖不斷的寫作，也難於不斷的供應。

從質上衡量，不可否認的，如曹禺的『蛇變』，夏衍的『心防』，陳白塵的『秋收』與蕭軍的『幸福之家』等等，是優秀的作品。同時，也有着比較粗糙草率的『急就篇』如宋之的的『鞭』；缺點多於優點的，如谷劍塵執筆的『牛頭嶺』；根本不成爲東西的，如吳太威的『抗敵綠林』，以及其他等等。

將大後方的劇本與孤島上海的作一比較，實在使我們覺得慚愧了。從上海送出來的作品，如歷史劇之『明末遺恨』與『陳圓圓』，改編西洋名劇之『天長地久』，以及反映抗戰現實的『橫山鎮』，都是值得推薦的。

獨幕劇的產量尤其少。似乎劇作家都在埋頭寫作給大劇團演出的大劇本，而忘記獨幕劇的迫切需要了。除去兩三種戲劇期刊登載過一些，單行本殊不多見。書店已經預告着的，據我所知，也不是最近的作品，而是舊作新集。於是，偶然出現的一二佳構，即成爲珍品，如陳白塵的『未婚夫妻』卽是一例。

印刷困難影響了劇本印行，也影響了戲劇期刊的出版。在廣大的後方，我們祇有三種：成都的『戲劇戰線』，重慶的『戲劇崗位』與桂林的『新中國戲劇』而已（也許還有，但是我沒

有機會看到)。而且，都是五六萬字一本，又不能按期出版。『新演劇』復刊後祇出了兩本又擱置起來；『抗戰戲劇』的復刊號在兩次付印後因轟炸而毀版，結果還是放下了。在上海一隅，卻有『劇場藝術』，『戲劇雜誌』和『獨幕劇創作月刊』三種。——這，我以為，客觀困難固然多，主觀努力的不夠也是不能否認的原因。事實是這樣：這時候辦期刊，實在是非常吃苦的事情，遠不及寫寫劇本，拿到版稅與上演稅來得寫意了。

劇本與期刊不會長此『飢饉』下去呢？不會的，因為我們有着廣大的戲劇工作者，而其中更不少認真努力的人在勞作着。時間將推動着他們和他們的成績彌補了現在的空白與不足。

## 五

舊型戲劇的運用，使之成爲抗戰宣傳武器的努力，在今年，祇有少數人悄悄的從事。如第二戰區之歌劇宣傳隊，膚施之民衆歌劇的試驗，歐陽予倩在桂林改革桂劇，田漢在長沙改革平劇與湘劇，雖然各有其收穫，卻沒有形成一個總的運動。在大都市裏，依然是『濟公活佛』，『開天闢地』，『西遊記』，『四郎探母』與『玉堂春』之類佔着優勢。

在這一點上，我們不能不想及一九三八年上半年在漢口時候的工作及其成績。

那時候領導這一工作的是中華全國戲劇界抗敵協會。而今年，全國劇協的工作也非常消沉起來了。不知道是不是經濟困難，『戲劇新聞』早已停刊，各方面的活動既失去了聯繫，全國

劇協的消息也就茫然。第一二屆全國戲劇節曾如火如荼的在戰時首都舉行過，第三屆戲劇節僅僅舉行了一個同樂性質的晚會！這樣，應該由全國劇協領導起來的抗戰舊劇之演出，也就無能爲力了！

無疑的，這是一種錯誤，也是一種損失。造成錯誤與損失的原因，想像之中，一定複雜得很。但是，這不是少數負全國劇協實際責任的戲劇工作者的罪過，而是全體戲劇工作者，特別是在渝的戲劇工作者共同的罪過，因爲大家都把這組織丟下不管了。今年十月，遠在孤島的戲劇工作者還發來了一份賀電，說第三屆全國戲劇節的成功，看到牠，應該不勝慚愧之至了！

## 六

往者不可追，來者猶可及。

今後，我們的戲劇工作，無論在任何一方面，都不應該再如今年這樣的沉寂了。也許客觀環境的發展將給我們帶來更多更大的困難，而我們的努力卻不可因爲有着更多更大的困難而趨於消極。正正的相反，我們要加倍的工作，以擴展戲劇的戰鬥力量。要這樣，我以爲，下述幾點是特別值得我們注意的。

第一，加強全國劇協的力量，負起領導的責任。具體的說，會報必須恢復出版，充實內

容，使之成爲全國戲劇工作的中心刊物，以建立理論基礎，大量介紹作品，溝通各地消息。研究性質的集會，應該經常的舉行。各種必須由全國劇協加以組織與領導的活動，全國劇協不應該放棄責任。

第二，加強各地戲劇工作者的密切聯繫，交換工作經驗與心得，交換劇本，使散在各地的戲劇工作者在精神上如同聚於一堂一樣，我想，這一定可以省去若干在工作中的時間與精力的浪費，而增加進步的速度。

第三，各個演劇團體應該做有計劃的公演，在各個城市維持一種經常的演出。否則，單從量上看，在十家娛樂場所中，每日兩場或三場的美國電影與舊劇等等，偶然演出幾場話劇，實在不足以爲榮！

第四，用種種方法補助各業餘劇團及小的演劇團體的公演，使他們的活動，在與正式公演的配合中，不至於演劇藝術水準相差得太多。過分的懸殊，對於整個的戲劇工作乃是一種無形的損害。

第五，提高劇本創作的水準，增加劇本創作的數量，特別是各種場合（如後方，農村，前線與敵後方等等）所需要的獨幕劇，選拔新人的作品，使流傳於劇團中的手抄本與油印本大量的印行。

第六，加強批評活動。從事批評工作的人更應該充實批評的內容。

第七，加強舊型戲劇的運用，無論是完全採用舊形式，還是部份的選用舊形式，還是採用一部份舊形式以創造新的大眾化的形式，都可以一再的試驗，用新內容的作品代替了舊有的陳腐的東西。而且，我們要使牠成爲一個總的運動，讓多數人共同分擔少數人的責任。

第八，戲劇工作者自身方面，我們要打破互相敷衍與自己驕傲的積習，在團結合作中，要澈底做到互相砥礪與自我批判，以爭取個人的與整個工作的進步！

必須這樣也祇有這樣，戲劇工作，在一九四一年，纔能夠突破今年的消沉，纔能突破今後的更多更大的困難，纔能以輝煌的成績迎接抗戰的勝利與建國的成功！

一九四〇年十二月十七日，重慶。

## 一九四零年重慶演劇的總結

### 開端贅語

以敵寇飛機肆行轟炸的期間爲界限，一九四〇年重慶的演劇可以分成兩個階段：一是春季（三月和四月）的演劇，一是秋冬（十月到十二月）的演劇。

在前一階段中，因爲不斷的演出，有人稱四月爲重慶的演劇月或戲劇月，雖然後一階段是同樣的熱鬧，其接二連三的情形不遜於前，都因爲有着五個月以上長時間的停頓，在演劇發展中很明顯的存在着一種不能避免的頓挫；秋冬的演劇差不多在轟炸後的瓦礫上開始，其成績就不能不較弱於春季的演劇了。

這一年間的重慶演劇，大體上可以分成三種：第一種是單獨舉行的演出（在名義上有種種不同，不必管他）；第二種是參加在一般遊藝會中做爲遊藝節目之一的演出。這兩種都是公開舉行的，頗有機會做一個觀衆。第三種是在某種特殊性質的集會裏的演出，牠的觀衆常常被限定是某一些人，就難得看到了。我預備在這一總結裏論述的，乃限於前兩種，並且以第一種爲主。因爲祇有從單獨舉行的演出中，我們才可以真切的看到演劇發展的路向。

大大小小計十幾次的演出，雖然我想一次也不放鬆，卻以時間關係或其他關係，終於沒有如願的完全看到。這裏將加論述的，當然以我自己看到的爲對象。不過，在比重上不應該略去而偏偏我未能看到的演出（如『明末遺恨』即是），我將轉引我認爲可靠的一點批評，對或錯，應該與我自己的意見同樣的，由我自己負責任。

### 春季的演劇

今年重慶演劇的第一個戲是『塞上風雲』（陽翰笙編劇），由留渝劇人魏德齡，顧而已，白楊，施超和錢千里等等，在三月中，假國泰大戲院演出。這是我沒有看到的一個戲。稍後，由三月尾到四月裏，差不多是接連着的，在同一地方，演出了下面的五個戲：

一，『黑地獄』：凌鶴編劇兼導演，國際劇團演出；演員有宗由，楊露茜，陶金和陳光等等；日期是三月二十八日到三十一日。

二，『岳飛』：顧一樵編劇，楊村彬導演，國立戲劇學校演出；演員爲該校三年級學生；日期是四月一日到四日。

三，『國家至上』：老舍，宋之的編劇，馬彥祥導演，中國萬歲劇團演出；演員有魏鶴齡，孫堅白，張瑞芳，錢千里和張立德等等；日期是四月五日到十日。

四，『從軍樂』：余上沅，王思曾編劇，楊村彬導演，國立戲劇學校演出；演員爲該校三



年級學生；日期是四月十一日到十四日。

五，『蛻變』：曹禺編劇，張駿祥導演，國立戲劇學校演出；演員為該校二年級學生全體，一部份三年級學生，教員蔡松齡，郭蘭田和沈蔚德等等；日期是四月十五日到十八日。

春季的演劇結束於『輾轉動物』（即『寄生草』）的演出，沈浮導演；演員為陶金，章曼蘋，謝天與楊露苗；日期在四月下旬。這是我沒有看到的又一個戲。

跟着，是不斷的警報，是猛烈的轟炸。國泰大戲院一部份被毀，戲劇工作者大部份遷離都市，演劇暫時的停頓起來。

### 一條進步的路

從『黑地獄』到『蛻變』，這幾個戲的演出，較之過去，顯示了一條進步的路。

這一條進步的路，首先是表現在公式化與概念化傾向的克服上。『黑地獄』是戰前的一部較優秀的國防劇，那時候公式化與概念化的傾向還沒有抬頭，這裏可以不論。這一傾向的發生與蔓延是抗戰以後的現象。造成的原因，簡單的說，客觀環境要求着大量的抗戰劇本供宣傳之需，劇作者不得不加緊從速執筆，而劇作者又未能深入的體驗抗戰現實，更將題材的範圍局限於直接描寫抗戰中的英勇故事和反漢奸的範圍內，不會廣泛的擴大視野，發掘平凡的生活與抗戰之間的密切聯繫，結果不免有千篇一律之病了。當然，這一傾向必須克服，劇作者也正正在其

創作實踐過程中克服着。於是，我們看見了各有其自己的特色的『岳飛』，『國家至上』，『從軍樂』與『蛻變』。尤其是『國家至上』與『蛻變』，前者指示了民族與民族間以及民族內部應該加緊團結，後者表演着新中國的誕生必須經歷而且正在經歷着一個艱苦的蛻變過程，應該獲得較高的評價，

這一條進步的路，其次是表現在題材與表現題材的形式多樣性的努力追求上。於寫實主義的演出外，我們還看見了歷史劇（『岳飛』）和音樂喜劇（『從軍樂』），雖然後者僅是一次未便稱為成功的嘗試。這正值得我們注意的一個發展。抗戰戲劇同樣的需要歷史劇，因為我們要從歷史中取得教訓，要以歷史反襯現實，要繼承和發揚民族傳統的美德。『從軍樂』的演出，雖然保存着若干尚待解決的問題，卻是音樂喜劇建立的先鋒。

這一條進步的路，還表現在克服物質條件困難以爭取演劇藝術水準之提高上。戰前的演劇藝術水準，由上海業餘劇人協會實驗團團的幾次演出，提到了一個相當高的階段。抗戰開始以後，一方面因為要以演劇服務於抗戰，不免爲了宣傳而犧牲了藝術，（這裏不能批判將藝術與宣傳對立起來的二元論了，但是牠是曾經存在過而且影響了一部分工作者。）雖然，這是一種錯誤的見解。我們知道，戰時演劇一樣的需要當時努力提高藝術水準。就那軍中的演劇來講，（因為這一綫限於重慶，鄉村演劇暫時不論。）物質條件的不充備是大大影響了這種努力的。但是，經過了三十個月的奮鬥，到目前爲止，逐漸克服了若干困難，便較偉大的宣傳效

果在較高的演劇藝術中獲得了。

我說這裏顯示着一條進步的路，並不是說牠已經到達了理想的程度，祇是接近了牠。我們還需要更多的警湯與更大的努力，保持這一進步。

### 演劇民族化實踐的初步

伴隨着演劇藝術水準之提高而發生的西洋化與電影化的傾向，是曾經被批評者指摘過的。（參照張庚的『話劇民族化與舊劇現代化』，載『理論與現實』第一卷第三期。）這裏傾向的發生，自有其社會的根源，這裏不暇論及。爲了使新興的，由歐美移植過來的話劇成爲我們中國民族自己的戲劇而得發揚光大，爲了使話劇成爲正真的『爲老百姓所喜聞樂見的中國作風與中國氣派』的戲劇而得充分的發揮其教育大衆的效能，演劇民族化的問題被提起了。這個問題要在實踐中求得澈底的解決。我們應該繼承和發揚中國民族戲劇傳統及精神道德傳統的優良的積極的部份；我們還應該吸收並消化歐美戲劇的成果。這就是說，我們要求在現代化的舞臺上常見表現中國人的生活，習慣，思想，感情與行動的戲劇。這也就是說，劇本要具體反映中國的社會，導演要表現中國的氣氛，演員要避免荷萊塢電影演技的模倣。這也就是說，演劇工作者應該向中國社會與中國大衆中間去發掘，去學習，而在舞臺上具體的表現出來。

假如說稍前的『塞上風雲』還不免有西洋化與電影化的傾向存留着（這是據一位看過這劇

的朋友告訴我的)，那麼，『黑地獄』以後的幾個戲，如我所目視的，這傾向不復存在了，特別是『國家至上』和『岳飛』的演出。

『國家至上』的背景是華北（河北省），人物是中國的回民和漢人。從張老師這一角色，我們看見了一種倔強到底的性格，一種中國人的生活，思想與感情；從張孝英這一角色，我們看見了一個純粹的中國風貌的少女的姿態。導演與演員們所共同追求的，所共同創造的，正是中國作風與中國氣派的表現。牠不僅帶着濃厚的中國色彩，更帶着濃厚的地方（北方）色彩。至少，生長在北方的觀衆，應該感覺到這一點。『岳飛』是中國歷史劇，更容不得一點西洋化或電影化的傾向。牠的導演會緊緊的把握住了這一點，又使之不至於中國舊型戲劇化。（一個朋友告訴我，演歷史劇而能避免西洋化或電影化的，戰前在上海演出的『武則天』就做到了，可惜我沒有看見。）不僅劇作者所寫的是一個中國封建社會中的英雄，扮演者所創造的也是一個中國歷史上的大人物。

沒有了荷萊塢電影的模倣，會使演劇減色嗎？不，恰恰的相反，越是充滿了『中國作風與中國氣派』的演劇，越能給與觀衆以深刻的感染。沒有了荷萊塢電影的追隨，會使演員在舞臺上遇着種種不方便或難由表現嗎？不，恰恰的相反。祇有低能的演員才會有穿長衫不如穿西裝好做戲的觀念。在表現『中國作風與中國氣派』中，導演與演員能有更多的藝術創造，由『黑地獄』到『蛟變』，正證明了這點。

演劇民族化實踐，這回不過是一個初步。我相信，祇有向這一條路上邁進，才可以使話劇與中國民族血肉相連，才可以不做歐美戲劇的尾巴，而發出自己的光輝來。

### 好劇本要好演員

這是沒人能提出異議的，好劇本要好演員。

『國家至上』與『蛻變』兩個劇本那一個好？固然這是很難比較的，倘若說兩者都是水準以上的劇本，各有其自己的優點（同樣的也各有其自己的缺點），該是公允的說法。但是，從觀衆的意見中（他們所獲到是對於整個演出的印象），後者則不如前者。這是什麼原因呢？首先第一，是演員的問題。『國家至上』有着頗不弱的演員陣容。魏鶴齡（飾張老師）和孫堅白（飾黃子清）被譽為爐火純青，恰到好處；張瑞芳（飾張孝英）顯出了游刃有餘的才力。觀衆將永遠記憶着第三幕裏，張老師對張孝英說：『孝英！過去給你三叔跪下！』黃子清跑過來哭着叫『大哥』這一場面。此外如張立德（飾趙縣長）與錢千里（飾金四把），不妨用『工力悉敵』四個字來批評。『蛻變』呢？恰和『黑地獄』一樣，在諸演員中僅有少數是成功的。『蛻變』中的蔡松齡（飾梁公仰），郭蘭田（飾孔秋萍），沈蔚德（飾丁大夫）與寇嘉弼（飾況西臺）等，可以說是很不壞了，而這一劇本卻需要更多的稱職的演員。『黑地獄』中則祇有宗由（飾蕭漢生）和楊露茜（飾金姑娘）等獲得了觀衆的讚許。我並不是說『蛻變』的演員很壞，

本來他們還是在學習期的學生。但這卻證明了演員對於劇本的關係永遠不可否認，單靠了劇本是不行的。其次是導演的問題。馬彥祥是有經驗又有才能的導演，『殘霧』和『國家至上』向重慶的觀眾介紹了他的成績。楊村彬憑藉了他的聰明補救了劇本的缺陷（不可否認的，『折飛』與『從軍樂』是這幾個戲中缺點最多的劇本，尤其是後者。）和演員的不夠。張駿祥或為時間所限，或由經驗較少，沒有澈底實現他的理想，而使劇本受到相當的損失。凌鶴也是這樣。不過，看了『蛻變』，我們應該承認牠的導演是頗有前途的一個。

對於演員表演的成功或失敗，劇本應該負一部份責任。我舉兩個例。『國家至上』的李漢傑，是怎樣一個青年？劇本中所表現的似熱情又似幼稚，似赤誠又似糊塗，飾者也就無從捉摸了。『岳飛』中的韓世忠與梁紅玉，劇作者未能給他們一個適當的安排，飾者也就無聲無色的把自己擺在臺上了。

好劇本，好導演與好演員，是一次好的演劇的三個決定的成份。我們要永遠的記着牠並退求着牠。

### 秋冬的演劇

經過了五月到十月的停頓，從十月半，重慶的話劇演出又逐漸活躍起來了。因為沒有較大的舞臺（國泰戲院被炸在修建中），這活躍是以獨幕劇演出開始的，地點則移於實驗劇院（黃

家門口），而且，因為該劇院每日晚場有經常的皮黃演出，又都是祇能在日場演出的。

因為客觀的困難與主觀的努力太不夠，第三屆全國戲劇節，僅能由全國劇協在十月十日舉行了一個同樂性質的紀念晚會，而節目中沒有話劇。稍後，在十五，十六，十七三天日場，中國萬歲劇團在紀念第三屆全國戲劇節並捐募定表代金的名義演出了三個獨幕劇：一，『浪淘沙』，集體創作，姚亞彭執筆，孫豎白導演，演員為田琛，虞靜子與郭壽定等。二，『未婚夫妻』，陳白塵編劇，陶金導演，演員為陶金，章曼蘋，張立德與錢十里。三，『一齣戲』，寇嘉弼編劇兼導演，演員為項堃與張瑞芳等。地點在實驗劇院。

十月中，先有勵志社話劇股的『人的黃昏』（獨幕劇）與『突擊』（三幕劇，集體創作，塞克執筆）；稍後則是上海童子軍演劇隊的『抗敵綠林』，吳太川編劇，李衛導演，演員全為該隊隊員。地點同上。

十一月初，重慶大學友聯劇社演出吳祖光的『鳳凰城』，宗由導演。地點同上。

十一月十日到十六日，節約建國儲蓄運動擴大宣傳勸儲週遊藝會中，演出有幾個獨幕劇：『未婚夫妻』（中國萬歲劇團），『海濱漁婦』與『瑪琳』（中央青年劇社）等。地點同上。

十一月二十一日，陪都防空節紀念遊藝會中，也演出了幾個獨幕劇：『抽水馬桶』，陳豫源編劇，李施導演，勵志社話劇股演出；『紅色馬』，張家浩編劇，李衛導演；『未婚夫妻』，

導演未詳；均交通部新運社話劇股演出。地點同上。

之後，是四個大戲了。

『夜上海』，于伶編劇，馮彥祥導演，中國萬歲劇團演出，演員有孫堅白，章曼艱，江村與鳳子等。日期是十一月二十八日到十二月五日，僅演晚場。

『明末遺恨』，魏如晦編劇，張雪峯導演，重慶市銀行業學誼勵進會演出，演員除該會會員外，尚有安妮秦，朱銘仙與夏光華等。日期是十二月六日至八日，日夜六場。

『刑』，宋之的編劇，章泯導演，中電劇團演出，演員有白楊，沙蒙，顧而已，施超與王頌等。日期是十二月二十日，二十一日。

『霧重慶』（即『鞭』），宋之的編劇，應雲衛導演，中國萬歲劇團演出，演員有舒綉文，陳天國，江村，孫堅白，鳳子與黎莉莉等。日期是十二月二十六日至三十一日。（註：因為這篇總結趕着在二十二日交卷，這一個戲是我還未及看到的，祇得暫不論及了。）

在『夜上海』演出的前一週，國泰大戲院復業了，這幾個戲遂得有一個比較廣闊的舞臺。事實上，實驗劇院的小舞臺也沒法容納較大的戲。

因為捐募寒衣代金運動正熱烈的展開，這四個戲也和以前的『抗敵綠林』與『鳳凰城』一樣！是以其全部收入捐獻寒衣或募集藥品的。於是，票價除去榮譽券（五十元至一百元）外，也都不很便宜（三元，五元至十元）。



### 湊熱鬧的把劇本搬上了舞臺

在這些次演出中，有一點是應該首先提出來的：就演劇藝術水準講，存在着過分的懸殊，甚至有非常惡劣的如『抗敵綠林』那樣的演劇，而不能如春季的演劇保持着一個比較平均的水準了。

爲什麼會有非常惡劣的或尚嫌草率的演劇在重慶舞臺上出現呢？

第一，在捐募寒衣代金運動的號召之下，各團體都爭先恐後的響應。爲了達到這一任務，而且又可以推銷若干榮譽券保證着準有一部份觀衆，就隨隨便便的把劇本搬上了舞臺。彷彿這種熱情就可以彌補了演劇藝術上的過失，而忘記了購買入場券的觀衆雖然在名義上是捐出了寒衣代金，在實際上他們仍然要看好的演劇。

第二，幾次游藝會中的獨幕劇的演出團體，不免有一種『反正是湊湊熱鬧』的心理存在着，把演劇看得太隨便了。

第三，許多參加演出的都是規模較小的劇團，人力物力雙方都受着若干限制固然是可以原諒的，而他們之缺少耐性學習與認真工作，卻難能獲得觀衆的同情了。

於是，不能準時開幕，演員已經化裝完畢還缺少某種道具，根本不該給觀衆看的壞劇本也搬上了舞臺，根本缺少訓練連初步知識也不夠的演員擔任頗重要的角色，等等早該消滅了的現

象，竟在今年秋冬一一出現了。雖然觀衆是飢餓的，他們究竟有所選擇，能夠辨識優劣，上當也祇是一回而已。

這種湊熱鬧的把劇本搬上了舞臺的風氣，殊不可長：牠不僅使演出團體受到損失，更使整個的演劇受到損失。這，乃是每一個忠實的戲劇工作者應該特別注意的！

### 獨幕劇與上海的劇本

很久很久沒有人重視獨幕劇了。除去參加游藝會，沒有人把獨幕劇列爲正式公演的節目；除去初學寫劇本的人，沒有幾個劇作家再寫獨幕劇了。這種現象，固然可以做爲演劇進步的說明，反之，也可以做爲一種畸形發展的說明。就演出說，與其力有未逮的去演大戲，動輒捉襟見肘，結果吃力不討好，倒不如演幾個精粹的獨幕劇；就觀衆說，與其看一次非驢非馬的大戲，不如看一次嚴整的小戲；就劇作者說，寫大戲固然可以「一舉成名天下揚」，而且有上演稅與版稅可拿，而寫小戲卻更合乎實際的需要：特別是對於活動於大城市以外的演劇團體。我並不輕視大戲，正如我並不輕視小戲一樣。我僅希望平均發展，而各有優秀的作品由劇作者寫出，由演劇團體演出，使觀衆得到真實的東西。

今年秋冬，頗有幾個獨幕劇在重慶演出了。但，這並不是由於主觀上認識到了應該演出獨幕劇，還是由於客觀環境促成的。一方面，在小舞臺上祇好演出獨幕劇，大戲不可避免的受到

若干限制。另一方面，游藝會中也祇能容納獨幕劇。雖然如此，也還有着優秀的劇本與演出。這，當推『未婚夫妻』了。作者陳白塵以雋永的風格畫出了後方的一細微的景象，而給以諷刺。導演陶金實現了作者的企圖，更得幾個優秀的演員的合作，遂達到了超越其他的成功，且為觀衆所承認了。

對於人力物力較弱（這並不是恥辱的缺點）的演劇團體，我以為，認真的排演獨幕劇是最妥適的方法，不必勉強的去和人力物力俱強的演劇團體爭一時的『風頭』。祇要演出的成績良好，一樣的可以獲得觀衆的信任，中國萬歲劇團的幾個小戲即是最有力的證明。而成績良好的基礎則在工作態度的嚴肅。我們應該承認這一點：幼稚並不是壞事，草率卻是致命的過失，牠永遠是藝術工作的敵人。對於劇本創作，道理也是一樣的。

七個多幕劇中，『抗敵綠林』是不成熟的劇本，這裏不必說了；『突擊』與『鳳凰城』是舊的作品，姑也不談；此外，最後的四個大戲，倒有兩個是上海的劇本。

我們不必反對在大後方演出上海的劇本。『明末遺恨』是一歷史劇，從牠可以收到反襯現實的效果。『夜上海』反映了被日寇佔領了的上海的生活景象，雖然是『此時此地』的產物，也不妨使大後方的人士從中認取『此時此地』的實際。但是，假如我們能夠使重慶的觀衆看到更多的大後方的現實的時候，我們不該放棄這一重要的任務。因此，『刑』與『霧重慶』是特別值得重視的。雖然『霧重慶』劇本本身有着不少的缺點，卻與『刑』同是最現實的題材。

## 逆流回轉

由於湊熱鬧的把劇本搬上了舞臺之故，在開頭若干次演出中，演劇藝術水準會大大的降低了一些時候。直到『夜上海』演出，這纔使逆流回轉。孫堅白（飾梅嶺春）保持了過去的成績，章曼蘋（飾趙貞）特別顯出了她的熟練，獲得了超越『輕體動物』的批評。江村（飾錢霞之），吳茵（飾陳太太），鳳子（飾梅尊輝）與虞靜子（飾吳姬）都各有自己的成就，雖然成就的比重不盡相同。

『明末遺恨』，（據幾個可靠的朋友們的意見）因為大部份的演員是非職業的，導演又對國語非常生疏，遂難得有良好的成績。飾葛嫩娘的安妮泰，根本不適於擔任這一角色，她更無法把握人物的性格。以我看過她的『鳳凰城』中的夏川菊子來說，她演戲的缺點多於優點，聰明越過了用功。而在這齣戲裏讓朱銘仙（飾田氏）得到最高的評價，並非偶然，正是多年舞臺經驗的結果。

在『刑』的演出中，我們不能不首先提到白楊（飾顧玉錦）。抗戰後，她演過不少的戲，我祇看過一次並無導演的『日出』（在成都，她飾陳白露）。春季的『塞上風雲』，她飾金花兒，據說，還大量的帶出了西洋化與電影化的傾向，使蒙古女兒成爲電影中的吉波賽女郎了。但是，這種不正確的，不應該繼續發展的，不是引以爲能的演技傾向，在這一次竟完全掃蕩淨

盡了。她非常正確而堅固的把握了一個普通縣城中的十九歲的女學生的性格，刻劃了她的天真，熱情，正義與嬌柔。前面曾經提及張瑞芳飾『國家至上』裏的張孝英，兩人正有着同樣的成功。在白楊，這一進步，是她自己覺悟到西洋化與電影化演技並不是正確的路線，而毅然改變作風的結果，是導演章泯提出了正確指示的結果，也是年來理論批評一致的打擊西洋化與電影化傾向的結果。此外的施超（飾施景雲），羸而已（飾顧榮軒），沙蒙（飾衛大成）與王蘋（飾黃皓）等等，他們過去的努力保證着今日的成功，雖然未能盡善盡美，卻也堪稱珠聯璧合了。

導演中，馬彥祥與章泯題示了兩種不同的作風：前者嗜愛複雜與熱鬧，後者喜歡單純與冷靜。這不僅從他們對於劇本的選擇中表現出來，主要的，更從他們處理劇本的手法中表現出來。在我自己的偏好中，是比較看重後者的。我曾以『演員在舞臺上嫌太活動了一點』的話評『夜上海』。『我們知道，舞臺上的人物是永遠在動的，沒有絕對的靜。但是，這動不一定是外形的動，還該在外形的靜中使觀衆看到人物的內心的動，這是更有力量的表演。』——這樣的話，我從『刑』的導演手法中得到了有力的證實。我們且看顧玉錦與衛大成吧。祇有在靜裏，我們才能體會到她與他心裏的變化與情感的發展。這是章泯的成功，也是我們今後應該努力追求的一點。當演員在臺上不聲不響又不動的時候，觀衆也同樣的不聲不響又不動，而藝術感染的力量也就非常顯著的表現着了。這也就證明着重慶的（以及任何地方的）觀衆不盡要求

「噱頭」，完全可以接受樸素，深刻而嚴肅的演劇。

### 幾點不算過高的希望

回顧這一年間重慶的演劇，不能不算是相當使人滿意的。但是，即使牠有着若干前所未有的成功與貢獻，我們還要指出牠的若干需要加倍努力的地方，以期獲得更大的進步。做爲結束本文，我願意提出幾點不算過高的希望，呈教於努力不懈的戲劇工作者們。

第一，重慶的優秀演員們，十之八九集中於兩個電影事業機關（中國電影製片廠與中央電影攝影場）。雖然在名義上有着中國萬歲劇團與中電劇團，在實際工作上，則不可避免的，使話劇成爲電影的尾巴，如潘子農所說的那樣。雖然我們不反對電影與話劇相互輔助，不反對舞臺演員上鏡頭或銀幕演員上舞臺，卻堅持話劇與電影平行發展，即當攝影場中的工作日夜開動的時候，排演室也不可空閒起來，即經常誇分工，必要的時候合作。而反對使話劇做爲電影的附屬品，使話劇團體成爲電影演員的養成所或臨時演員供應所。就演員自己的才能與志願，也不盡是兩棲的能手。可能分開，在演員可以各展所長，在演劇中可以有着了一批專心努力又得經常工作的幹部了。

第二，試來研究這些個劇本，都於若干優點之外，同時存在着缺陷，有的多，有的少，有的明顯，有的隱晦。因此，我希望劇作者在演出之前不憚煩勞的再三再四修改自己的作品，演

劇團應該審慎的選擇劇本。舉例而言，『從樂』不但有着一個違反現實真象的主題，而且，在劇作者所企圖表現的範圍內，也留下頗多的問題；『抗敵綠林』尤其不好，劇作者應該從基本常識注意起。結果，不免成爲諸劇本中評價最低的兩個，使導演與演員束手無策，使觀衆感到空無一物了。

第三，演員的成功與失敗的把握是操在演員自己手裏的。我願意提醒演員諸君的注意：藝術永遠排斥怠惰與自滿。一個最成功的劇員必然是一個最肯刻苦用功的演員。這用功不僅是熟讀劇本而已，更主要的是在於平素的修養——學習與研究，從書本與實生活中充實自己，教育自己，進步了再求進步。

第四，前面未曾提過的是舞臺裝置。一般的說，設計者雖然花去了相當的心血與勞力，還未能完成一個舞臺裝置設計者的主要任務；使裝置充分表現出劇本所需要的氛圍來。自然，物質條件有多少限制，我卻希望設計者有適應目前環境的創造，不要僅僅做一個打樣師的工作而巳。必須有創造，纔能使裝置成爲戲劇的一有機部份，纔能使舞臺裝置獲有自己的生命。應風變壓器，裝天花板，天空上有星，月，雲或虹，不過是技術而已。

總之，我們倘不滿於小成，必須不斷的研與學習，不斷的爭取進步，不斷的和主觀的弱點和客觀的阻礙戰鬥下去！

五十九年十二月二十一日，重慶。

## 一九四一年重慶演劇的總結

### 一

一九四一年重慶演劇是在種種艱苦與困難之下展開的。無論參與演劇的人們的見解，路向，方法與態度有着什麼樣的差別，都不可避免的要和他們所遭逢的環境進行鬭爭，以完成一次又一次的演出；或者，則被某些原因所限制，無力克服，在一個角落裏停頓着，不能有什麼表現。

種種艱苦與困難是祇有身處其境的工作者纔能切實知道的。我不想先在這裏指摘某些少數人由於不合理的與盲目的企圖，然招致的失敗；而一般的處境，就無庸諱言了。演劇所需的物質條件日漸缺乏；劇本選擇的困難；劇場稀少到祇有一兩個；連續四個月的敵機轟炸；物價飛漲使演劇工作者生活陷於貧困，更缺少應有的保障；演劇工作者的不夠支配；不能不在演劇藝術以外種種問題上花費無數的時間與精力；凡此種種，當然是整個民族解放戰爭踏入更為艱苦與困難的一階段的反映，同時，也正是整個演劇工作未曾合理化的推進，以及演劇上的個人主義不會澈底清算的結果。



雖然如此，一般的說來，一九四一年重慶演劇，比較過去，仍然不能不算是相當豐收的一年。

根據不完備的統計，以夏季約四個月的新炸期爲界，上半年曾經演出的劇目有：『霧重慶』（原名『鞭』，宋之的編劇，應雲衛導演，中國萬歲劇團演出），『女子公寓』（于伶編劇，應雲衛導演，中央宣傳部實驗劇團演出），『花淚淚』（魏如晦編劇，應雲衛導演，中電劇團演出）。『歸去』（姚亞影編劇，王萍導演，教育部第二社會教育工作團巡迴施教隊演出），『國家至上』（老舍，宋之的編劇，馬彥祥，孫堅白導演，復旦中學叱咤劇社演出；又一次，馬彥祥導演，中國萬歲劇團演出），『樂園進行曲』（凌鶴編劇兼導演，政治部孩子劇團演出），『天長地久』（卽『茶花女』，許幸之改編，應雲衛導演，恆社演出），『秦良玉』（楊村彬原著，徐昌霖改編，熊佛西導演，中央青年劇社演出），『國賊汪精衛』（馬彥祥編劇兼導演，中國萬歲劇團演出），『邊城故事』（袁俊編劇，張駿祥導演，中央青年劇社演出），『贖罪』（夏衍編劇，黃田導演），『人的黃昏』（孫師毅改編，陶金導演），『皇軍的刺客』（萬流改編，孫堅白導演），『青春不在』（郭藍田改編，江村，舒綉文導演），『走』（吳天編劇，孫堅白導演），『正在想』（曹禺編劇，陶金導演）——以上六個戲，是中國萬歲劇團在接連三次星期公演中演出的。下半年演出的劇目有：『秋收』（陳白塵編劇，馬彥祥導演，中國萬歲劇團演出），『大地回春』（陳白塵編劇，應雲衛導演，中華劇藝

社演出），『北京人』（曹禺編劇，張駿祥導演，中央青年劇社演出），『愁城記』（夏衍編劇，賀孟斧導演，中華劇藝社演出），『棠棣之花』（郭沫若編劇，凌鶴導演，留渝劇人爲慶祝郭沫若先生創作生活二十五週年紀念演出），『天國春秋』（陽翰笙編劇，應雲衛導演，中華劇藝社演出），『農村曲』（王震之等集體編劇，奚立德導演，政治部孩子劇團演出），『美國總統號』（袁俊編劇，楊村彬導演，中央青年劇社演出），『遙望』（李應華編劇，凌鶴導演，中央廣播電台演出），『閨怨』（Booth編劇，賀孟斧導演，留渝劇人演出）。

這些個戲的演出成績究竟是怎樣的呢？或者說，在演劇藝術各部門有着什麼樣的成就呢？當然，我想在這篇短文中試着給以回答。但是，我該聲明，事實不允許我把每一個戲都看過，有些意見不得不根據幾位我自己認爲可尊敬的朋友們的談話。（恕我不指明他們的名字，公允與否的責任，當然由我自負；『以耳代目』之咎，我也不想推脫。）至於我所提出的問題是不是比較重要的，我所得到的回答是不是錯誤的，敬謹希望相識與不相識的朋友們不吝指正，爲着演劇藝術的進步，展開理論的檢討與爭辯，期能達到正確的結論，並不是筆墨遊戲。

## 二

不久以前，沉沙先生在『如何迎接今年霧季的劇運高潮』（『戲劇崗位』第三卷第三、四期合刊）中談到劇本問題，認爲所謂『劇本荒』，對於重慶演劇運動，是『事出有因，查無實

據』的。馬彥祥先生在一「抗戰戲劇在那裏？」（同上）中更說「至少，在重慶，這一年來我們沒有看見抗戰戲劇」的話，其理由都是值得今日的「演出者」認真思考的。戰時演劇，我們要求反映戰時現實的劇本大量的（縱然不是百分之百的）演出，毫無疑問。我們不反對研究並繼承世界演劇的優秀成果，而富於戰鬥性的演劇一定得是戰時演劇的也是今後演劇的主流。

顯然的，一九四一年重慶演劇沒有達到這樣的要求。雖然「劇作者回去想，寫什麼？女演員，噱頭，效果，別出心裁……」（馬彥祥：前文）的情形不是沒有，而實際上，倒是「那些喜歡把自己的姓名綴在「演出者」三字下面登到報紙上去的先生們，應該負點責任了。」（沉沙：前文）然而，問題也不盡如想像的那麼簡單，劇目選擇常常受到多方面的牽掣與限制，遂使一部份劇本僅是手邊的贖物了。我們反對商業化的傾向，着眼於「叫座」與「噱頭」的演出是演劇的逆流，此風殊不可長；同時，也盼望有優秀的抗戰劇大量產生。這一定得分辨清楚，抗戰劇不一定是優秀的，優秀的劇作不一定適合一般劇團演出。「國賊汪精衛」需要比較雄厚的人力物力；「反間諜」適合了規模較小的劇團的條件，又難於儕於今日一般的創作水準。而演員「看了劇本，都搖搖頭」（馬彥祥：前文）的確是事實，這一事實又是不能忽略的。於是，從前節的「流水賬」中，我們看見了各種各樣的劇本在重慶舞臺上出現了。

我不知道各個劇團演出的劇目是怎樣決定的。如果牠不是一二人的私見，而是合理的，由演出者（假定他們不是「僅僅把姓名綴上三個字而已」的），導演，演員，舞臺工作者以及

一切參加演劇的人們共同決定的，即以民主方法產生的，那麼，我們希望每一個參加演劇的工人員都確切的了解當前演劇的任務，不要脫離了抗戰！演劇的政治目的與藝術目的不能分割，二元論的見解原是被批判過的。

再翻一次前節的流水賬，那一串劇目裏有抗戰劇，歷史劇，『不抗戰的』劇，外國劇，改編的外國劇等等。如果牠們有一個合理的百分比，我們不必反對這種兼陳並列的劇目。現在，卻不是合理的。再就劇本所給與觀衆的影響看，雖然我們會經知道其中還沒有完全與抗戰無關，完全遊離了現實的劇作，卻頗有強弱之分，也就有了研究的餘地。同是歷史劇，同是表現一個明確積極的主題，由於寫作的着重點與技術的不同，是不是有時會被模糊了呢？同是改編的外國劇，『茶花女』和『天外』變成了『天長地久』和『遙望』之後，是不是就成了優秀的抗戰劇呢？牠們的價值會不會超過了出於一個青年劇作者的『歸去』或『范築先』呢？根據演出後的各方面對劇本的批評，如『北京人』，『秋收』，『大地回春』，『美國總統號』，不也多多少少大大小小的有值得劇作者考慮的意見提出了嗎？『花濺淚』和『女子公寓』是不是完全適合大後方的客觀需要呢？——由於這些問題的存，雖然我們承認『北京人』是一部力作，『霧重慶』，『秋收』與『大地回春』具有豐富的現實性，『國賊汪精衛』在反汪鬪爭中盡了頗大的任務，『棠棣之花』與『天國春秋』的主題的積極性，卻不能不向劇作者（無論知名的還是未知的）提出這樣的要求：一是深入現實，澈底的又正確的理解在抗建中不斷進步

着的中國社會，從不同的角度，通過藝術形象，去解剖牠，去暴露牠，去督促牠，去領導牠；  
 二是重新寫作，讓自己的創作逐漸趨向更高的水準，祇有最優秀的藝術纔能最真實的傳達藝術  
 家的思想與感情。同是一幅戰士的畫像，傑作的畫家一定可以表現他的戰鬥精神，倘出於畫匠  
 之手，就只祇剩下了一個軀殼。在演劇團體方面，希望能夠改革定貨制度，要迫使劇作者匆  
 匆趕製，以致一向慎重寫作的劇作者，不得不應付市場；更希望他們打破偶像崇拜的心理，廣  
 泛的搜集新的劇本，使比較優秀之作也有演出的機會。

嚴格的說，但是一九四一年二年，就是抗戰以來，優秀的抗戰劇，又有多少部呢？但  
 是，我們不能忘記了我們所處的環境與所負的任務。面着種種不同的劇作，應該知道誰主誰  
 賓，應該檢討一下每次演出後的收獲到底有些什麼。演出一個戲，在今後，並不是一件輕而易  
 舉的事情，在多少人力物力消耗之前，我們不能不慎重的選擇劇目。

三

所謂「演出者」既然每每是一個空的頭銜，甚至於連他們懂不懂什麼是演出也還是疑問之  
 際，一個劇本被表演於觀眾之前的責任遂完全是導演的了。

重慶的導演多半是為行家所熟知的。他們各有各的長處，也不免各有各的短處。事實使他  
 們在實踐中所遭遇的困難並不算少。首先是時間，霧季裏的戲是拚着演的，是多多少少趕排

來的，『粗製濫造』固然不是可以讚美的，也往往成爲無可奈何的情形；其次是人力；沒有一個導演不會遷就現有的演員，即使必要時『借』用外力，『難得排出一張整齊齊齊的 Orchestra』；最後是物力，沒有比較合適的排演地點，排演室的面積總比舞臺的表演區小，佈景，燈光，服裝，道具，化妝與效果不得不在『第一晚』才準備就緒，與演劇第一次見面，幾乎不可能有一次正正的，認真的『彩排』（完全與正式公演一樣的化妝排演或試演）。此外，還有無數大小問題要耗去他們的時間與精力，不能全部集中於導演工作上。如果拋開這些，僅就舞臺上所表現出來的導演藝術加以論列，其成就就不可一概而論了。

『邊城』事』與『北京人』的導演張駿祥，差不多獲得了一致的讚許。尤其是『北京人』，牠的成功確確實實是一次整個演出上的成功。同樣，在『愁城記』與『閨怨』，一般批評都讚美着導演賀孟斧，他們恰恰再創造了這個劇本，表現了他們的才能足以勝任。普通說法常提到導演用功或不用功，實在是很庸淺的，因爲不用功的導演就不該排戲；真正決定導演成功與否的條件還是他們的理論修養的基礎。

是不是其他的戲就是失敗了的呢？不。『國家至上』和『天國春秋』等等，都各有其自己的成就，也不能抹殺。而且，如『天國春秋』，較之『天長地久』，較之更先的『女子公寓』，我們可以看出一個導演怎樣在進步着。當理論批評工作者先後指摘了『搬場演劇』（葛一虹語），並提出了建立現實主義的演出體系（錢烈）之後，這種進步正表現了批評對於實踐的助

益。這不是誰致導演的問題，而是在不斷的實踐中共同攜手爭取進步的具體說明。然而，在演出中表現了導演弱於演員，不會完全的盡其職責，不會充分運用『導演的語言』的例子，也是沒有，如『棠棣之花』與『遙望』即是。

幾次不太被注意的演出中，有幾位青年戲劇工作者負擔了導演重責。因為那幾次演出的各方面都是較弱的，我不能在這裏一一指出由於理論修養不夠與經驗不足所招致的缺點，但是，我願意提醒他們，正如我願意提醒一切青年戲劇工作者（連我自己也在內）一樣的，一兩次工作表現，成無可喜，敗無可憂，演劇藝術的學習與研究是沒有止境的長途，牠要你永遠虛心的，認真的，嚴肅的，一步一步的走去，勿為空虛的名與眼前的利所誘。

許多演出上的過失，當然不能完全歸咎於導演。可是，也不能因為有着時間，人力與物力的限制就把過失的責任完全推開。雖然我們了解導演的困難乃至苦衷，卻不能不要求導演一方面努力克服諸般困難，一方面也得加緊的再學習——不斷的學習，認真的學習，『做到老，學到老』。至少，我自己是這樣的想法；雖然我不能不有所論列，而爲了整個的演劇藝術，不是希望某一導演超羣卓立，而是希望所有負責導演的或演出的人，都一致的共同努力爭取整個演出成功。這，應該是提高演劇藝術水準的一個因素。

表現藝術在過去一年間並沒有什麼特殊驚人的成就，但是，牠是進步的。

首先，這進步表現在『明星制度』的傾向開始被克服上。一方面，事實已經指明，僅僅依靠了過去的光榮來支持一個演員的地位：已經不可能了。進步的觀眾對他們搖頭，進步的導演也不免要加以考慮。一方面，沒有新的進步的明星，當他們出現在舞臺上的時候，確確實實是不行的，別人的進步就是他們的落伍。

其次，這進步表現在大部份演員的認真的學習與研究上。做爲一個演員，僅僅準時到場排演，讀熟臺詞，記住地位，還是不夠的。他們知道這，當拿到一個劇本時，爲了完美的創造這一個角色，他們不僅要研究角色，研究劇本，更要多方面的尋求自己所必需的參考，深入的研究表演藝術的理論基礎。因而，在舞臺上，一般的熟練之外，遂有了某些程度上的差異。

再次，這進步表現在新的演員漸漸興起上。雖然在舞臺上仍不免轉來轉去的老是某一部份人，因爲團體多，演出次數多，自然要求更多的演員。新的演劇漸漸興起了，他們也許祇擔任一個小角色，但是，由於他們的認真，嚴肅，忠實，用功與虛心，同樣的博得了自己的成就，預示着未來的希望是無限的。

最後，這進步還表現在演員對於他們的合作者的注意上。所謂合作者，主要的是導演。他們明白了自己的進步有賴於與一個優秀的導演合作，同一演員在不同的導演方法下的成就，頗



是說明了這一認識的必要。如過去那樣，有一夥演員要演戲，很輕易的就搬上舞臺的事情，雖然差不多完全絕跡，而那種匆匆演出的結果則給我們一個有力的反證：演員是演了戲，但是，除了多一次紀錄，他或她在這樣的演出中，可沒有什麼進步。

從自舞臺上所表現出來的技術，認識，態度與不斷的進步來衡量每一個演員的成績，而不以他們所扮演的角色多少與輕重為標準，那麼，在男演員中，如沈揚（他演過『邊城故事』中的老荷，『北京人』中的曾皓和『遙望』中的黃守愚等等），孫堅白（『霧重慶』中的萬世修，『國家至上』中的黃子清和『棠棣之花』中的韓山堅等等），周峯（『邊城故事』中的萬老）和『棠棣之花』中的聶政等等），江村（『霧重慶』中的老艾，『北京人』中的曾文清和『閨怨』中的勃郎寧等等），張正通（『邊城故事』中的劉唯一，『北京人』中的曾靈和『美國總統號』中的鍾國祥等等），項堃（『天長地久』中的胡亞敬，『天國春秋』中的韋昌輝和『遙望』中的黃志蘭等等），李恂超（『邊城故事』中的侯德立和『北京人』中的張順等等），張隱（『北京人』中的袁任敢，『美國總統號』中的劉文富和『遙望』中的保長等等），耿農（『邊城故事』中的楊誠，『北京人』中的江泰，『天國春秋』中的楊芳清等等）等等，在女演員中，如張瑞芳（『國家至上』中的張孝英，『北京人』中的愷方，『棠棣之花』中的酒家女和『遙望』中的田愛珠等等），吳茵（『大地回春』中的戴媽媽，『美國總統號』中的周太太，『閨怨』中的威爾遜），章曼蘋（『秋收』中的黃老太婆，『棠棣之花』中的酒店老板娘

和『閨怨』中的貝拉·海特理等等），舒綉文（『霧重慶』中的林卷好，『天國春秋』中的洪宣嬌，『棠棣之花』中的蕭榮和『閨怨』中的伊麗沙白等等），秦怡（『大地回春』中的黃樹蕙等等），鄧嵐（『北京人』中的袁園等等），熊暉（『閨怨』中的亞洛白兒等等）等等，都值得我們特別重視。我不以為他們（上面提及的和沒有一提及的演員）的表演藝術已經登峯造極，有的還不過剛剛『入門』；但是，在過去一年間，他們的努力並沒有空擲，而且，以自己的成績獲得了多數人的讚美固然不可以竊竊自喜，而表演藝術上的造詣則必須珍重，牠是向更高更遠發展的基礎。

在上面提及的和沒有一提及的演員中，他們有的出身於國立戲劇專門學校，正規的基本訓練無疑的給與打下一個堅實的基礎；有的曾在各劇團中獲得豐富經驗，經驗中的失敗與成功使他們逐漸認識了一條正確的路子；有的實在是『初出茅廬』，在好的領導與好的影響之下，他們可能學習也可能進步。而急於『成名』的心理與既經『成名』就故步自封的態度，無論如何，是必須克服，不容許一絲一毫的殘存；否則，那便是自己毀滅了自己。

雖然新的演員已經漸漸興起了，在事實上，還少得很，不能滿足實踐的需要。這並不是新的演員不求進步，主要的，還是缺乏使他們在舞臺上多多嘗試的機會，更缺乏在舞臺下幫助他們學習研究的機會。這一點，我認為是過去所忽略的，今後一定得求得補救之道，增加小公演（如星期公演）的次數，為晚會準備的短劇並要特別嚴肅的排演，劇團中成立研究會甚或舉行

定期的訓練，都不是不能做到的事情，問題只在做不做。沒有大量的優秀的新的演員出現，不僅使演劇運動難於廣泛的展開，而且，不免引起了某些人事上的糾葛。

五

舞臺裝置之被忽視，如沉沙先生在『如何迎接今年的霧季劇運高潮』中所提到的，當係事實。那原因在那裏呢？這是不是說擔任這一部門的工作者在主觀上就馬馬虎虎的對付了呢？不。如我所知，過失不在他們。那麼，爲什麼說是『被忽視』呢？第一，是一般演劇批評中很少觸及。也許他們明白戰時物質條件的艱苦，也許他們已經滿意於現有的成就，也許他們不能說出裝置藝術的究竟而『藏拙』。第二，是擔任這一部門的工作是在埋首苦幹的，他們不發表理論或他們的心得，而顯得冷落起來。第三，是確實存在的物質條件的艱苦這個現象，不能使他們有顯著的進步。

這是事實，而下面所說的也是事實。

舞臺裝置工作者並沒有停止在某一階段，並沒有引以自滿。擔任了歷次演出的舞臺工作的人們，如姚宗漢，張堯，李恩杰，蘇丹，蔣廷藩，任德耀，章超羣，張駿祥，盧澐與其他等等，無論在程度上有若干差異，他們是同樣嚴肅的。尤其是比較年青的一部份，深知自己所學所得還不夠得很，不斷的在相互研究，一絲不苟的在從事。他們的工作使他們集在一起，爭取

共同的進步。

他們對於重慶演劇的勞力是不能忽略的。第一，他們克服了當前的物質條件的艱苦，在僅有的一些設備之內，不會忘記了藝術上的創造。我沒有看見過抗戰以前的上海演劇，所以沒法斷定是否已經突破了彼時的水準。但是，我相信，如果物質條件能夠如彼時那樣，他們一定有更高成就的。第二，他們在這一年間是不斷進步的。由『女子公寓』到『閨怨』，這是很明顯的。他們克服了會被指摘的趨向新奇漂亮的傾向，而走向舞臺裝置的正軌。第三，是多方面的發展，抗戰劇，歷史劇與外國劇的演出，正給與他們以較多試驗與較高發展的機會，他們並沒有輕易的放過去。第四，他們更深入的理解了舞臺裝置的樣式怎樣吻合演出體格的問題，發揮他們自己的創造才力。

自然，這不過是一個開始，而這開始恰恰是一個良好的開始。也許有人以為他們進步得很慢，也許有人以為他們弄來弄去並沒有特別的花樣。但是，我們不能忘記了他們還是頗為年青的一羣，其中很少有人獲得廣泛觀摩的機會，僅僅從文字和圖片上去學習，無論如何，是不夠的。現在，有着這麼一個良好的開始，有着較之過去三年為進步的成就，一方面他們自己仍不斷的努力，一方面期待物質條件逐漸的改善（事實上，今後將臨着更艱苦的階段了），飛躍的發展是很可以預期的。

這裏，還有兩點應該提出的。到今天，在重慶還沒有一個合於理想的舞臺，這不僅給與工

作者若干不方便，更使他們格外的辛勞。換戲的時候，他們必須通宵的工作，指揮着工人，或者，親自動手。這是一點。物質條件的艱苦，使他們的設計，無論佈景，燈光，服裝，還是道具，都被打了折扣。特別是燈光方面，器材不足，還有電源的供給上的不便，忽強忽弱的『自備電機』，雖然『停電無虞』了，卻使燈光管理員束手無策。這又是一點。

## 六

這一年間的理論批評有着什麼建樹呢？在此，首先，我願意介紹幾篇重要的文獻，因為他的針對着一般發展，提出了正確的意見。

葛一虹的『抗戰以來的中國戲劇』發表於九卷一期的『中蘇文化』上。他指明了：『抗日戰爭中的中國新演劇運動——我們今日的爲民族革命解放鬥爭而鬥爭，呈現着十分蓬勃，顯示了無限前途的中國新演劇運動，是過去二十多年中國新演劇運動的一個一定的發展。這個一定的發展必然地有着較前更具體的內容和更廣大的形式，也必然地能爲將來的新演劇運動預約下更高的發展，更充實，更巨大，更遼闊的前途。它在整個中國新演劇運動中一方面繼承了我們光榮的優秀的新演劇運動的傳統，又一方面，展開了未來的三民主義共和國的新社會中的新演劇藝術的遠景。』第四屆戲劇節的時候，在一張特刊上，有三篇論文，錢烈的『建立現實主義的演出體系』，於批判了當前的諸傾向之後，提出了具體的希望：『一，每個工作者應有共同的

世界觀。上演的劇本應服從這共同的信念，或用這信念把牠重新演繹，闡飾，再生，使每個劇本成爲這團體自己的文化思想的表現。二，替每個劇本的內容尋覓最真確的藝術形式，使我們劇本都有其自身的表現方式，獨特的風格。三，厲行各工作部門間的集體主義的分工，建立各工作者間的共同創作方法，調整各工作者的創造上的地位。導演在整個演出行程中以平等的地位出現，他應該是集體的創造意志的代言人，組織整個演出。四，演員是演出底基礎。他個人的品質不被拋棄，反而是自己的特有的創造性的出發點。他客觀地批判角色，同時主觀地「體驗」角色，以達到自我與角色間之有機的統一。五，在舞臺裝置方面要發揮那「三次元的」舞臺造型藝術底特性，要克服照相式的繁瑣的自然主義，內容脫節的，唯美的形式主義。我們要求根據劇本內容和演出風格把裝置單純化，使牠能夠劃出「典型的人物在典型的環境中的傳達的真確性」。六，要培植專司服裝，化妝，效果，音樂的專門人材，確立他們在整個演出中的創造的地方，補償目前的演出體系中的殘缺。」以「演劇之友」爲署名的「演劇之友座談報告」，提出了「後方的戲劇運動者要怎樣跟功利的，買賣的傾向鬭爭」的問題，「我們的結論是：有一部分功利的，買賣的傾向，已使戲劇運動僵化了，打破這僵局的手段是競賽！作戲劇買賣並不壞，但在我們戲劇運動的立場上，是希望不取巧，不單做戲劇現貨的小買賣，希望作兼顧新戲劇的生產的企業家！厲行集體主義在演劇實踐上！這將是防止功利的買賣傾向的一切惡果的有效手段；同時這也是保證演劇工作者成長，保證新戲劇文化的創造與勝利的基本

原則之一！』再一題，是歐陽凡海的『今天我們應該怎樣來寫劇評』。

稍後，江村的『現階段文化鬭爭中的戲劇藝術』發展了，認為現階段的戲劇藝術是『反法西斯的』，『民族的』和『大眾的』，正代表了一部份戲劇工作者的要求。

關於戲劇的民族形式問題，繼文藝的民族形式問題討論之後，春間，也曾展開了一番討論。在怎樣克服形式主義，怎樣批判的繼承中國舊有傳統和接受世界演劇遺產，怎樣創造中國民族的新演劇，都會涉及。這一討論，雖不曾達到最後的結論，也多多少少的，並不顯著的影響了實踐。

演劇批評，以各報紙副刊為發表的地盤，差不多每一次演出之後都有幾篇不同的意見，仁者見仁，智者見智，各執一詞。在一次偶然引起的關於批評的爭辯中，我自己曾先後提出如次的意見，到此刻，我還不想否定牠。『我會讀過一些關於「陌上秋」，「大地回春」和「北京人」的批評。一方面頗欣幸於這部份工作頗有人辛勤從事，一方面也不免以某些批評而嫌隔靴搔癢與幼稚浮淺為遺憾。譬如「××演技，不成問題是成功的」，「關於演出沒有什麼可談」，「……都是問題，但是這是一次成功的演出」（這都是大意，不是原文摘錄，故未便註明出處）之類，並不能給與什麼切實助益，幾乎等於沒有說。另一種是只見樹木不見森林的武斷。如指摘「北京人」的若干意見，以為劇作者在提倡迴返自然，實難使劇作者心折接受。』因為方紀先生的異議提出了，我遂加以申說：『說到怎樣建立權威劇評，我同意方紀先生的說

法。但是，我以為還有幾個問題是值得我們注意的。第一，不可否認的，戲劇批評一向沒有發生較大的作用，我們應該不應該找出原因來，特別是批評自身的？第二，發表了一些批評的人們（連我自己在內，當然也有方紀先生）應該不應該都精通演劇的基礎理論，假如沒有或不夠，應該不應該加緊學習？第三，爲了批評自身的進步，我們應該不應該認真的檢討一下若干錯誤（我們自己來，別等被批評的人說話），指摘出來隔靴搔癢與幼稚浮淺的地方？——無疑的，這回答是應該。……我們要求「民主式的戲劇論壇」，還得參加這一工作的人，能夠從理論上相互檢討，能夠加緊學習，能夠厲行自我批判，不然，重說一次吧，批評之類永遠不會使工作者傾聽，批評自批評，實踐自實踐；無論「經過多少年」，我們所要求的「民主式的戲劇論壇」仍不過是個幻影。

概觀一年間各種各樣的理論批評文字，不能不指出牠們所表現的不平衡。顯然的，這一部門的工作，還待更大的努力。

## 七

倘滿足於現狀了，倘以小小的成功就竊竊自喜，那於人，於事，都沒有了進步。總結一九四一年重慶演劇，簡略的涉及了上面諸節的工作，我感覺還有迫待解決的幾個問題，應該在今後的實踐中特別注意到。



第一，是劇本供應問題。是的，我們還有若干未曾演出的劇本；是的，各大劇團都曾預告過若干新的劇本。但是，我們所迫切需要的，適合各劇團選擇的劇本又有幾個呢？沒有人演出的劇本，縱然不一定就是壞劇本，至少是不適合各劇團選擇標準吧。我不能苛責已被承認的，已有其成就的，少數的劇作家們，事實上，他們一年能寫出兩部作品，已經不算少了，沒有理由要他們變成一架編劇的機器。那麼，所謂『劇本荒』的問題，又如何解決呢？我以為，可能的擴大選求劇本的範圍，廣徵各地青年劇作者的作品，修正牠們的幼稚與缺陷，在重慶舞臺上演，讓重慶觀衆也有機會多多看見真正進行民族解放戰爭的場景。另一方面，可能的鼓勵青年戲劇工作者從事編劇，以訓練新的幹部，即使是『沙裏淘金』，也會得到真正的金粒的。在青年戲劇工作者方面，祇要具備基本條件，不以『青年編劇家』自居，勤懇的學習，可能寫出優秀的作品來的。十年之前的曹禺和陳白塵，不正是在勤懇的學習中獲得成功的嗎？

第二，是轟炸期的工作準備問題。下半年的工作，應該在不能演出的轟炸期充分準備的。事實上，去年暑期，各劇團在這方面做得太不夠了。中央青年劇社祇有『北京人』，中華劇藝社祇有『大地回春』。其他的戲，仍是『進城』以後趕排出來的。時間匆迫，自然就不免留下過多的缺點。我以為，可能的早做一個合理的計劃，以三個月的期間，嚴格的排演三個戲，那成績一定會超出現在的水準，於導演，於演員，都是有利無害的。

第三，是人員支配的問題。『借人』之風，在過去一年之中，已經是不可避免的。這使一

部份人沒有休息的時間，卻不能不加以注意。特別是一個人同時排兩個戲的現象，已經應該避免了，而一個人同時演兩個戲，在甲戲院中演過，匆匆卸裝，趕到乙戲院，化了裝又登臺，實在是一個演員自己的損失，而不是收穫。

第四，是戲劇工作者的認識與要求的問題。「一個戲劇工作者應該在一個合理的組織中認真地工作，一個演員應該在一個優秀的導演之下演出一個優秀的劇本中的某一個角色；他（或她）過着樸素而穩定（所謂穩定並不是一定要簽定幾年的合同，定居於某一都市中；心無二意的奔波於戰區也是一種穩定）的生活，有學習，有進步，將致力於抗戰建國的工作與演劇藝術的造詣統一起來；沒有明爭暗鬥（工作上的競賽是另外一回事，它是進步的根源之一，而非發展的障礙），沒有所謂「人事」，更沒有誘發捨棄了演劇工作而從事他種活動的種種因素；我們要求合理的工作，一定的工作，經常的工作，有真實社會意義的工作（別忘了我們生活在民族生死鬪爭的洪流中啊）。」（拙作：『零簡——斷片的感想，紀念第四屆戲劇節』）這，不僅要求一般戲劇工作者為實現這理想而努力，也需要負責領導戲劇運動的人們為一般戲劇工作者好好的打算一下，正確的領導他們走向無限光明的前途。

第五，是今後的實踐路向問題。我們如果承認了建立現實主義的演出體系是一個正確的口號，那就得不斷的和演劇商業化的傾向，和個人主義的傾向，和壟斷劇壇的傾向，做徹底的鬪爭，以最大的力量使一次又一次的演出逐漸接近我們的理想，期求建立現實主義的演出體系最

後的完成。祇有這樣，纔能使演劇藝術達到抗戰建國所賦與的任務，也祇有這樣，纔能使演劇藝術成爲中國民族的新文化的輝煌的一翼。

展開在我們面前的，還是一片有待墾殖的大地，牠需要更多的人的更勤懇的勞作，負在戲劇工作者雙肩上的擔子並不是輕便的。

附記：這篇『總結』，原擬寫得更詳盡一點，因爲陳師治策爲了編輯上的便利，希望縮至萬字左右，就成了上面這樣了。初稿承幾位摯友看過，並給我若干校正，是頗該道謝的。××兄更指出這篇文章顯得浮泛，不夠深刻，我更得坦白的承認，並願在另外機會有以補過。『國立戲劇專科學校季刊』允許牠佔了不少寶貴的篇幅，尤爲感荷。

三十一年一月八日完稿，重慶。

中華民國三十一年八月初版

(85133 渝粉)

大時代文藝轉形期演劇紀程  
叢書第二集

渝版粉報紙

定價國幣壹元柒角

印刷地點外另加運費

著者 劉念渠

重慶白象街

發行人 王雲五

印刷所 商務印書館

發行所 商務印書館

各地

\*\*\*\*\*  
版 翻  
權 印  
所 必  
有 究  
\*\*\*\*\*

其價 140

711  
721083  
37

市圖書雜誌審查委員會  
登錄世圖字第二七九四號

721083

