

虛勢  
虛勢  
虛勢  
虛勢

第三

# 戲劇春秋

第一卷第三期

## ●追悼沈先生西苓●

沈先生傳略 ..... 編 者(1)  
 追念西苓沈先生 ..... 歐陽予倩(1)  
 悼念西苓 ..... 夏 衍(2)  
 哀西苓 ..... 熊 輝(2)

## ●戲劇的民族形式問題再輯●

### 戲劇的民族形式問題

座談會前會 ..... 田漢自記(3)

### 戲劇的民族形式問題

座談會中會 ..... 田漢記錄(9)

戲 劇 春 秋	閉話「明星」作風..... 文 森(22)
	論公式化..... 杜 宣(22)

導演論(上) ..... 曹葆華譯(24)

演員論(下) ..... 天藍譯(31)

拉辛論 ..... 瞿白音譯(42)

劇 本	冬夜(一幕劇) ..... 夏 衍(50)
	命令反攻(一幕劇) ..... 易 庸(55)

一個演出檢討會(報導)..... 張 客(46)

演出了「四十一」..... 山 尊(41)

編後..... 編 者(21)

主 編 人 田 漢

編 輯 歐陽予倩 夏衍

杜 宣 許之喬

出版者 戲 劇 春 秋 社

• 桂林郵政信箱一六〇號 •

總經售 南 方 出 版 社

• 桂林太平路二十一號 •

定 價 每册零售實價七角

預 定 半年四元二角全年八元國外另加郵費

中 華 民 國 三 十 年 二 月 一 日 出 版

# 追悼沈先生西苓

## 沈先生傳略

### 編者

沈西苓浙江德清人，本名沈學誠，卒業於

日本京都工藝學校圖案科，後轉而研究西畫，再轉而入築地小劇場習舞台裝置與導演，歸國後改名葉沉，任教上海藝大，參加藝術劇社，導演名劇「愛與死的角逐」，參加該劇演出者為陳波兒，凌鶴，王瑩，李聲韻等，算是戲劇運動史上的一次劃期的上演。一九二九，又導演「西線無戰事」，一九三一年入天一影片公司任置景師，始用西苓之名，翌年改入明星公司，導演「女性的吶喊」，「上海二十四小時」，「船家女」，「十字街頭」等片，作風與手法，以寫實主義為主，對當時粗製濫造之電影界，有頗大之供獻，前二作營業不佳，被受影界奚落，但是他忍受一切，不與計較，至「船家女」(徐來趙丹主演)出，輿論始一變，鄭正秋先生尤獎掖備至，一時與蔡楚生齊名，「十字街頭」演出，乃奠定其在影界之基礎。

從事電影之餘，他仍舊不放棄舞台上的工作，在「業餘實驗劇團」，他是主要導演之一，哄動一時之「武則天」「醉生夢死」，均為他在舞台上的供獻，抗戰軍興，經滬，漢入川，任職中央電影廠，導演「中華兒女」一片，今夏正開始復原作「一年間」之電影化，不圖遽爾不起，為可哀也。

西苓為前「婦女生活」主編人沈茲九女士之弟，有弟沈學源，為化學專家，對戰時酒精工業，有甚大之供獻。妻熊輝女士，遺一子，才三歲。

## 追念西苓沈先生

歐陽子倩

西苓死了！三年之別，不得一見，終不能得見了！無論在工作方面，在友情方面，都不盡傷懷之感！在上海的時候，朋友們見着他，歡喜叫他「怪物」。但是我并不感覺他怪。——麻子近視眼；幽默的微笑，多少帶着神祕性的沉默，純任自然的導演方式；處事處世閑適恬靜的態度，這些都不是怪；不過在海派圈子裏，一個像他那樣思想前進的青年鬥士而能那樣不矜才，不使氣，悠然自得地逐漸達到他的任務，說起來也是與一般的作風有點不同。

所謂「海派」本有種種解釋，從好的方面說，「海派」是代表新穎、前進、冒險、敏活、漂亮……；從壞一點的方面說，就是過分誇張，不擇手段；再壞一點也可以變成中外合璧新舊雜揉的陰狠惡毒，卑劣無恥。西苓絕無海派的壞處而有海派的好處，而在表面，他只是一個誠懇的鄉下人。難能可貴，或者這就是他之所以為怪！

所以朋友們稱他為「怪物」不是開玩笑，而是一種親熱的稱呼。從此以後這個親熱的稱呼沒有用了！在工作當中少了一個同伴，在朋友當中少了一個談得來的！我和西苓曾在明星公司共事，平日也時相過從，但私交并不甚深，了解不夠。但朋友們對他，見時歡喜別時想念，如今他死了！

## 悼念西苓 夏衍

在中國電影界人才寥落的時候，驟聽到西苓的死訊，真是一件哀寂的事情，特別是戰時電影需要着新的幹部來創造，而這有力的藝術武器還被支配在模仿橫行，形式偏重的作風下面的現在。

中國有電影已經近三十年，而名符其實地可以說有了「中國電影」的那還是「九一八」以後的事情，電影工作的重要，已經屢屢被提出了，而「新」的文化人始終視這一領域的工作為畏途，戴白手套的「藝術家」望着這一被髒手捏着的武器搖頭，對於企圖從這髒手裏面奪回這一武器的人們，暗中報之以輕蔑和惡意的冷笑。在舊人的排擠和新人的鄙視之下，極少數不怕醜態和不相信這一領域真是醜態到底的「文化人」突入了當時被叫做「黑暗圈」的影場，在生活的泥濘中打滾，在惡意的荊棘中潛行，使中國電影能够在十年中追上了二十年來的落後不是一件容易的事情。當時的辛酸與苦戰，在今天恐怕祇有極少數當時親身經歷的人纔能理解了，這極少數的中間，西苓是最初衝入這個圈子，而又是在這圈子裏遭受了最大限的虐使與排擠的一個。

我認識西苓在一九二三，距今是十八年了，從他的西京美術學生時代，經過「藝術劇社」

「中華藝大」，「明星影片公司」，一直到抗戰爆發前一瞬的「業實」大公演，除出他在桂林的一個短時期之外，工作上有了不斷的關聯，因為相處日久，幸也許不幸，我知道了更多別人所不易知道的他的性癖和弱點。他在戲劇電影界的短短的十載生涯，是充滿了鬥爭和矛盾的歷史。在荊棘的道路上，他是一個勇敢的鬥士，但同時他更是一個徹底的弱者，爲了達成一個目的，他可以忍受有潔癖的文化人所絕對不能忍受的羞辱，但是他可以毫無抵抗地接受足以使他整個計劃，陷於無法完成之程度的讓步。他常常苦笑。這苦笑表示他的頑強，但同時也正表示他的懦弱。他酷愛卓別林，而本質上却是一個甘地主義的信徒；他的藝術是一種以柔勝剛，以弱勝強的使剛者強者看了自己覺得不好意思的苦笑，而他的人生哲學却是一種潛藏在不抵抗之深處的頑強的抵抗。

在泥濘中，他走了十年，也從這泥濘中，他生產了中國電影藝術上也許在一個短的時期之內不會被人忘記的珠玉般的作品，從「上海二十四小時」，「船家女」到「十字街頭」，這是一個飛躍，可是當他用不抵抗和妥協堆積起來的「地位」好容易草草登基的時候，運命的惡戲他不客情的將他從世界上奪去了。

不單是爲了友情，在戲劇電影界人才寥落的時候，一個真誠酷愛電影而又決心把一生獻給電影的一個「熟練工」的過去，總覺得是一件難以排遣地使人哀寂的事情。

## 哀 西 苓

熊 輝

是什麼樣的惡運在播弄着我啊？辛苦撫養了我廿多年，未享着我一絲一毫福的母親棄我長逝了。（我母親突然在去年八月中節節中風去世）。更想不到結婚才三年，年事方壯的西苓會緊接着永遠離開我。你說罷，這樣我活着還有什麼趣味呢？

這三年來，雖然我們有時免不掉吵吵嘴，但是，這一些小小的波浪僅能使生活不致十分平淡而已，一般地說來，我們確曾相親相愛相依相靠地過活的。他固然再也離不開我，我呢？做夢也不會想要離開他。X：我們相處的日子並不久，僅僅是三年啊！三年，一霎眼罷了，連給我一個準備離開的時間都沒有啊！「死」！可怕的死，他給人的威脅是這樣大，他毫無情面地奪去了我的一切希望一切憧憬，一切歡樂。X：我現在一無所有了，有的祇是一串悠長的，無味的，辛酸的日子。

是幸呢？還是不幸？他還留給我一個小女孩，使我對於這世界不能不還有所留戀。可是這小小的嫩弱的生命啊！我能把她養大嗎？重慶生活程度如此高漲，撫養一個還需要抱攝的小孩，並不是一件容易的事啊！

目前我暫在慶新小學教書，課務繁忙異常，幸而如此，免得我有過多的時間來幻想和憂傷。

# 建國的民族形式問題座談會

前會

田漢自記

時間 六月廿日午後六時

地點 重慶純陽洞一心飯店

主催者 戲劇春秋社

到會者 陽翰笙 萬一虹 黃芝崗

光未然 常任俠 史東山 任光

陳白塵 章 泯 吳作人 汪達之

熊岳蘭 幸漢文 林子葉 田 漢

午後五時半漢已和漢文岳蘭等幾位朋友到達一心飯店，這兒因為在中國製片廠的鄰近，所以朋友們來光顧的很多，我也被請着來過兩次了。食堂在三樓，憑窗望去，炊烟一抹，使這經連日轟炸的行都更帶着蒼然的顏色，祇純陽洞上的喇嘛塔反射着薄薄的晚霞。斜對過山東劇院的鑼鼓，已經鑿鑿鏘鏘地敲起來了。我們一而和芝崗兄等閒談一面等客，這天本不過請漢文兄隨便約約，到了預定的時間，大家都陸續到齊，且超過一桌原額，便發揮「南國」的作風，緊緊的擠在一桌。祇有汪達之兄因為吃素沒有人席。愉快地吃了一頓之後漢起立發言。

田漢：這次居然到了重慶了。自從武漢退出以後我老在西南工作，這次算第一次訪問行

部，此來的目的第一是看看，看看我抗戰大後方的精神和物質的建設，看看我所欣慕已久的錦江峨嵋的明媚和雄秀，看看許久不曾看見和想要看見的朋友們，因此今天能在這裏會見許多朋友是很高興的。第二是聽聽，聽聽關於政治軍事經濟文化的全般的情形及今後的動向。我們是文化人，一個離開「中央文壇」很久的工作者回到中央來當然更希望聽得一些關於整個文化運動的問題和各種問題討論的深度，即如關於民族形式問題討論的概況等等也是極想獲得的知識之一。現在政治部許多在戰地文化宣傳隊以及許多青年文化同志創刊了一種刊物叫「戲劇春秋」，將於桂林出版，我也被推為編輯人之一，雖則我遠在行都不見得能負責任，但正因為在行都我可以把這邊的情形和大家的意見報告給他們，不僅使許多在戰地的工作同志獲得一般的印象和必要的指示，也可以使前後方文化的成果形成一有致的溝通，這我想是大家贊成而且是不吝給以援助的。因為我隔幾天要到北碚去，請漢文兄就近邀了幾位朋友談談，現在請大家儘今晚

的時間多多賜教。

陽翰笙：我來談談文化界一般的情形。在武漢時代我們成立了許多全國性的文化組織。這是抗戰對文化最太的貢獻。我們也苦於這些文化組織真能發揮他應有的作用，但抗戰宣傳得到進一步的推動，但自從隨都移到重慶來，以種種客觀的原因如交通等這些全國性的文化組織事實上沒能充分得到豫期的成就，也是無可諱言的事，這首先是集體的有計劃的領導和推動的不夠。兩年來比較活躍的還算文協。她算有幾位精勤的負責幹部如老舍先生等，她已有八個分會和許多通訊處，會報能按期出版，同時也組織過作家戰地訪問團等等，竭力想圖「文章下鄉」，「文章入伍」的日號之實現，而限於人力物力所能做到這樣。劇協的活動一個時候也很可觀，去年雙十，今年四月，戲劇活動也極一時之盛，但後來慢慢的低潮了，會所你前天也去過的了，現在是吳激乎先生獨力維持，常委會常常未能開會，會刊既不能發行，甚至晚會也沒有召集得起來。比起武漢當時的聲勢要差得多了。電協運行也不

甚圓滿，爲了某些問題亦頗有爭執，常委會最近除電 委座致賀外有三十來天不開會了。美協最近舉行過勞軍美展，在組織上聽說有人提議想把她併入中國美術協會。音協最近無甚顯著活動，木刻協會已經停止了。這是我所知道的這些全國性文化抗敵組織的一般狀況，其所以比較消沉恐怕還是由於人們沒有把藝術抗敵工作看得十分嚴重之故，在重慶的人有的本身工作又忙，責任負的太多，結果工作也無法開展。話又說回來了，是不是目前重慶沒有戲劇，電影，美術，音樂等藝術活動呢？也有。不過是由個別工作同志各行其是，而沒有整個計劃就是了。現在一切藝術活動其發動大體上通過朋友關係，若完全望組織有時也不免失望，但既有全國性組織爲什麼又不望她呢？這些組織彼此之間的聯繫也似乎非常不夠，有也是人與人的而不是團體與團體的，沒有問題，在這樣的時候這些現象是畸形的，也是不應該的，我們也在竭力想法子改正而且也非改正不可。我個人最大的苦悶倒是這些「等因奉此」的所謂行政工作把我們作爲作家的學習與工作時間全給佔去了，至少是不寬裕了。這對於我們是不合算的。是不是我們應該回到更適於作家生長的內地對於抗戰更有利呢？比如你在西南這幾年，比你做六處處長時代成績反要多些，切實些。實在的，報國之道多門，祇要離開抗戰我想是可以的。

田漢 怎麼，翰笙兄頗有「思凡」之意？（大家笑了）

陽翰笙 不，這是「人窮則返本」。難道咱們田大哥還以爲我是常在「雲端」？兄弟是在這兒入「地獄」啦，（大家也笑了）：（回顧坐在他鄰近的葛一虹同志）一虹兄最近參加民族形式論戰，不妨報告一下最近的戰況。

葛一虹

重慶這兩年來的文藝論戰首先是關梁實秋先生的「與抗戰無關論」，梁先生任其報文藝編輯，開首的一篇文章態度頗欠佳，他問文壇在那裏，主將何人；他主張文學與抗戰無關也不要緊，客觀上反對以文學爲抗戰服務。這引起了大家的不滿，我們回答是文壇在文協，我們沒有主將，但有幾個常委如某某等，而對於「與抗戰無關論」集中了我們大部的火力，不使文藝與抗戰脫節的傾向生長起來，蓬鬆起來，這種偏向，感謝抗戰的新生而現實，很容易的把牠阻止了。其次是作家上前線運動，結果一部份是參加慰勞團，一部份是組織了作家訪問團，「上前線去」一時成爲風尚——把文藝帶到前方，把抗戰的新鮮，緊張與嚴肅帶到大後方，這是有意義的，有成效的，可惜沒有能使這一運動經常化。第三是作家生活保障問題，因爲一般人人工物價的飛漲，作家每千字的收入甚至趕不上排字工人，而困於社會地位之特殊與出版業商人的剝削，作家待遇非常菲薄，生活不易維持，於是有的便開始投筆

經商，做了小集館之類的伙計，有的始終守着作家本份的如葉紫便發生饑病以死，妻子無依的慘劇。這使我們作家喊出來極不願接觸的但又極嚴肅的口號——提高稿費，改善作家待遇！在重慶由於敵機不斷轟炸，文化機關多半遭受摧殘，作家的困難一時恐怕祇有增多，政府聽到了作家的呼喊，不久以前中央社會部提出了十萬元作救濟作家之用，公布了貸款獎勵等辦法，可惜作家們窮自窮，又不大高興接受救濟。至少太窮的請求的還不大踴躍。踴躍的據說有些不必太窮。關於這我們也覺得還不是單純經濟救助的問題，而是給文藝的一般發展以適宜土壤的問題。假使文藝活動得不到更大的順利條件——民主自由，整個民生狀態還沒有決定的改善，那麼大部份文藝作家依然還有失業或餓死的危險。中國民族文藝也恐難有開花之日。第四是最近討論得甚爲起勁的民族形式問題，這問題是比起前面的來更學術一點的問題。因爲大家認爲這是五四以來大眾文學國防文學等運動在抗戰中，在民族革命運動中一個新的發展。所以引起了各方的注意和討論。在許多意見中約略可分爲兩類，一類是說民族形式應該是今日革命的民族內容表現得最藝術的最有力的形式，因此是五四以來作家們所探索追求的藝術形式的進一步的完成，另一類主張民族形式應該是中國民族所特有的藝術形式，因此今日民間藝術形式雖不必就等於民族形

式，至少是民族形式的中心源泉。原來一年前毛潤之先生論抗戰新階段時曾提到「洋八股必須廢止，空洞抽象的調頭必須少唱，教條主義必須休息而代替之以新鮮活潑的，為中國老百姓所喜聞樂見的中國作風與中國氣派，」又說：「馬克思主義必須通過民族形式纔能實現」。便引起各方研究如何解決這文藝上的「中國作風，中國氣派」的問題，民族形式的問題。自九一八以來顧頡剛先生們很努力於「舊瓶新酒」的製造，最近通俗讀物編輯社在這方面也繼續努力，該社向林冰先生會極力提倡通俗讀物的文藝化，這是對的，就是主張自然科學的說明可以文藝化也是對的，但他主張舊瓶裝新酒的辦法就能解決民族形式問題，却大有問題，他說：「新文藝要想徹底克服自己的缺點，而成為中國老百姓喜聞樂見的新鮮活潑的中國作風與中國氣派，那就不得不向民間文藝學習，也就是說，不得不以民間文藝形式為其中心源泉」。而我們以為要解決民族形式問題得向科學的世界觀，現實主義的創作方法，活生生的現實生活去學習，而不必主要的向那在封建制度底下成長起來的舊形式，或民間形式去學習。因為這是五四以來一直以民族問題為中心的新文藝本身進一步的發展，但向先生却要抹煞中國的新文藝艱苦奮鬥的勞績，而罵她是「大學教授，銀行經理，舞女，政客，以及其他小布爾」的文藝。對於這一偏見乃至對新文

藝惡意的污蔑我們當然不能緘默，也沒有緘默。在西北，張庚先生在「話劇民族化與舊劇現代化」論文中也主張話劇向舊形式學習。我覺得那也有毛病。我們也非反對批判地接受舊形式而是以為應注意可能陷入的民粹主義的偏向，假使發生了此種偏向必須立即和牠鬥爭。

田漢

此來關於這問題也會和一二同志交換了幾次意見。在個別問題上我也有些不同的看法，但大體上我是同意一軒的意見的。這兒我只想多聽聽。衍仁兄，我向老友黃芝崗先生招扶，他始終是布袍料頭保有一種民族的豐度。請你談談和梓年先生的論戰經過。

黃芝崗

在這以前，某些辯證法大家們主張學術中國化，因而引伸到「文藝中國化」，如潘梓年先生（文藝的民族形式）就說：「我認爲民族形式的問題就是中國化的問題」但我的看法以為「文藝中國化」不能是拿一種新文藝形式通過一下子「中國化」便成了含有民族特性的新形式。而是因爲中國民族在壯烈無比的抗日戰爭中表現了前所未有的大團結，要充分表達這新的內容，描寫這新的時代新的民族英雄們的姿態，就得考慮到更適合他的新的藝術形式，因而纔有「文藝中國化」的要求。蘇聯的文藝口號是「社會主義的內容與民族的形式」，我們的便應該是「抗日的內容與民族的形式」。因此我們不能把民族形式單看作一種新文藝的手法或體裁

，而應該注意他的波瀾浩闊的內容，血淋淋的現實。我們只有根據這種能尋出文藝的新形式。梓年先生却強調語言的問題。他認爲「能夠表達得出一個民族的生活狀態，生活情形的只有這個民族自己的語言」。梓年先生的這種看法我沒有能完全同意。因爲一致的民族語言雖是民族精神傳統的一部分，但不能認爲「祇有這民族自己的語言」纔「能夠表達得出一個民族的生活狀態生活情形」，由於環鑿習慣的支配，同一語言有時不屬於同一民族使用。同一民族在混合的語言環境中，一樣能夠表達得出一個民族的生活狀態，生活情形。一個發展途徑不同的民族，他的種族發生接觸，「自己」的語言，「他」的語言，始要感到不能應付新的情況，而不得不吸收其他種族的語言成分來補救自己的不足。

民族性，是包含的種族越複雜，和其他種族的接觸越頻繁，共同語言所吸收的特殊成分越多而更不純粹。因此梓年指摘五四以來新文藝譯文的「競尙歐化」，作家模倣西洋文學，「用中文寫外國話」，在豐富和發展我們民族語的意義上都是不可厚非的。也正是必要的。漢唐以來大量佛經的翻譯與介紹，文人們好以「內典」作詩文，那不是「用中文寫的外國話」麼？但一旦與我們民族的生活習慣緊密結合，至今不要說我們民族精神生活起了多大的影響，甚至使我們鄉下老太婆在無可如何的時候也會念幾聲「阿彌陀佛

「因此所謂『中國作風與中國氣派』不  
但應該是『中國百姓所喜聞樂見的』，而  
且應該是『新鮮活潑的』，要『新鮮活潑』  
就不能拒絕從『來路貨』吸收新的詞彙，  
來圓滿表達我們所要表達的時代精神，  
時代情緒。爲着豐富我們的語言，梓年先  
生第一主張『從古典作品中接受遺產』，  
但古典大體上既都是『上層社會，知識份  
子的語言』，其中有中國老百姓喜見樂見  
的成分，也有中國老百姓難聞難見甚至厭  
聞厭見的成分。我們要從中挑選改作爲『  
廣大人民的語言』大非易事。第二他主張  
『從活的語言吸收新的要素』。所謂活的  
不但應是大眾的而且是時代的。楊則武大  
郎，勇則老黃忠，決不是活的語言。『起  
來！不願做奴隸的人們』纔能算是活的語  
言。像『帝國主義』，『民族自決』，『轟炸  
機』，『燒夷彈』，『坦克車』，『閃擊戰』等等  
全是『來路貨』也可以說是『用中文寫的  
外國話』，但牠是時代的恩物，已經成爲  
我們語言裏不可缺少的新鮮活潑的部分。  
因此我們不能把時代所推動的大潮，把今  
日中國民族所遭逢的大變革拋在腦後，還  
當中國老百姓是戰前的土老兒，而不知他  
們已經以民族革命戰士姿態在『自己的語  
言』範圍以外自由呼吸。他們能『喜』  
『樂』的是時代的新鮮空氣，却不希望作家  
向『舊瓶』裏找陳醋，假使說『中國人寫  
的外國話』雖是『新鮮活潑』却因爲是『  
來路貨』就有悖於民族形式，這的確又把

千年來『夏之防』搬到新文藝領域裏來  
了，豈不反成了民粹派的觀點？

記者按：七月四日梓年先生在新華日  
報民族形式問題討論的特刊上已改正了他  
原來的觀點。他說：『新寫實主義的寫作  
方法對新的民族形式的創造當然是很重要  
的。在寫作的實踐過程中作者不能不保有  
窮取之無窮用之不竭的工具使寫作臻於活  
潑生動。就是說在作者的腕底不能不備有  
豐富多用的語彙，語法，字法，手法，描  
寫法，以至體裁，結構等，作爲由以採集  
這些工具的源泉的，不只有民間文藝，向  
樣也有過去新文藝運動積集起來的成果，  
以及國際上的佳作巨著，尤其是和工農大  
衆解放鬥爭有關的佳作巨著。在這裏用不  
着懷中體兩用的狹隘觀點，在民間文藝這  
一源泉上特別加以『中心』的規定。必須  
注意到，雖然中國人自己的語法，語彙，  
天然最適合描寫中國人的生活，但近幾年  
來艱苦鬥爭中的廣大人民，其生活早已不  
是習見常聞的老套舊調，而已溶化了不少  
從外吸收進來的新東西，遠非原有的語法  
語彙所能趕得上了。』

光未然 文藝上民族形式口號的提出經過幾個  
階段了。一年以前是舊形式利用問題。在  
西北前方的工作同志以動員民衆的迫切需  
要，常常不知選擇地運用舊形式。這種管  
試成爲風尚，在北方的魯藝，劇協，文協  
已經開始討論其得失。當時各方的意見已  
有分歧。大部份主張舊瓶新酒在現階段是

可以的而且必要的。後來，劇協由張庚寫  
了『話劇民族化與舊劇現代化』。文協提出  
了『學術中國化——文藝中國化』。這個口號  
的提出至今還不曾得到真正的歸納，因爲  
還沒有得到充分實踐的解答。在柯仲平先  
生領導下的民衆劇團表演過『秦腔條』，『秧  
歌舞』等，是以新內容裝進舊形式裏面  
的嘗試，他的詩歌『邊區自衛軍』也是舊形  
式運用的嘗試。『民族形式』現成爲文藝  
政策的中心口號，在華北，在西北戰地對  
處展開着討論。從文藝的舊傳統出發，注  
重民間形式，或舊形式的學習，民族形式  
差不多等於舊形式。蕭三，柯仲平諸先生  
主此說，從五四以來新文藝傳統出發的主  
張運用現實主義的方法，於民衆現實生活  
中求問題的解決。主張此說者也很多。在  
文藝各部門中，民族形式之應用與創造比  
較有成績的是音樂，爲着『大衆化工作』  
，他們從民間歌曲，從劇，從皮黃吸收  
了有益成份獲得初步的成績，洗星海同志  
的『黃河大合唱』等就是好例。這問題雖  
已經到處開展討論，但是還不够熱烈，深  
刻和具體，也還不够有系統。我對於這問  
題的基本理解，會寫在最近發表的一篇論  
文裏。我同意芝蘭先生說的，問題之提起  
是因在抗日戰爭中我們民族性帶有極強烈  
的發露，民族生活有急劇的改變。因之民  
族的生活內容更爲豐富而多樣，舊的傳  
統的藝術形式——包括五四以來的新傳統  
——已經無法適應此種新內容，而致虛牠



的更適合的新藝術形式。特別是抗戰以來文藝活動的中心，由都市移到鄉村，由知識份子移向廣大民衆，常常在內容上應該獲得大衆擁護的作品，一到大衆面前却發見牠與大衆的受容力與興趣之間存在相當的距離。這就說明支持抗戰的新文藝不祇要求民族內容而且要求適應內容的民族形式。事實上主要的內容雖然決定形式，形式也拘束內容，沒有革命的民族形式就無法把民族內容淋漓盡致地傳達出來，因此我們不必懷疑這一口號爲什麼單提「形式」。

一虹芝崗兩先生反對這一口號的某些解釋發生民粹派的偏向是對的。但因過於強調文藝的一般性即國際性也容易發生另一偏向。——即沖淡了今天所應強調的民族文藝的特殊性。如像中國革命是世界革命的一環，今天中國的廣大人民也因抗戰掀起的大潮漸次與全世界民衆呼吸着同一的空氣，感着同一的脈搏，但也和解決中國革命問題并非可以照抄先進國的方式一樣，傳達中國民族的革命內容也自要求中國特有的作風和氣派，文藝上民族特色之儘量發揮既容易使我們革命的民族內容獲得更普遍深入的社會影響，也可以更豐富國際藝術的總體。忽略了民族形式的作品首先失去其自己的社會根據，說不上國際的貢獻，因此民族性的發揮愈充分對國際藝術的貢獻愈大，愈強調藝術的國際性愈應該發揚民族性。

關於如何解決民族形式問題，即如何更適當的傳達民族內容，一虹是們以爲祇要抓緊現實生活，把握科學的世界觀和現實主義的創作方法就夠了，而不必向舊的文藝傳統，向舊形式，或民間形式等去學習，或如芝崗先生說的「舊瓶」裏「陳穀倉」裏去找尋，這恐怕是因爲我們對舊形式的看法不一樣。文藝界對於舊形式有的認爲那都是死法的東西，或者一口咬定是封建的毒素，因此誇創造民族形式與舊形式完全無關，研究舊形式便是「開倒車」，另一面，如前面說的又有些人以爲民族形式便是舊形式，有的人把舊形式和民間形式，看成兩個截然不同的東西，而將文藝形式分爲舊形式，歐化形式，民間形式三類。而說第三類就是民族形式。這一些看法，我覺得都還有值得商討的地方。一虹先生和芝崗先生都反對「國粹主義」，或「民粹派」的傾向這我很同感。但爲了加速完成民族形式的新課題，對自己民族文藝傳統和傳統文藝取得正確認識，去進行清算，批判，揚棄，繼承的工作却是十分必要。這一態度和「國粹主義者」「民粹派」沒有絲毫本質上的相同。而且我以為每一現實主義者却都應該把繼承民族文藝傳統而使牠更豐富，健康，發展的責任担在自己的肩膀上。

我認爲民族形式問題的提出，一方面是配合了現階段政治上的需要，一方面也就是中國文藝傳統的新的光芒底吐露，也

就是五四以來的新文藝運動的很自然的發展。提出的是形式問題，自然也就包含着內容問題，而且是如何在此時此地最適當的傳達現實內容的問題。內容和形式固不可分，但却不是同一物；因此若僅僅抓緊內容，以「內容決定形式」一語爲擋箭牌，而迴避了對於形式問題，對於形式與內容的結合過程問題的檢討，那就無法解決這問題，甚至有取消了這問題的危險。

怎樣創造「民族形式」呢？從現實生活汲取，從國際遺產吸收，從民族傳統發展，從民間文藝採掘，乃至運用現實主義的創作方法和進步的世界觀，都是缺一不可的。問題祇在其輕重分量的配置，和它的具體的結合過程的檢討，潘梓年先生具體提出了語言問題，我倒是贊同的。我覺得應該站在史的發展的觀念來看語言問題，這就包括着如何從文藝遺產中汲取，如何從現實生活中學習，如何從西洋文藝中取得參考，如何豐富大衆語和創造并發展自己民族的文學語言的一連串的問題。從大衆生活中學習大衆語，從舊形式和民間形式中學習組織民族語言的最典型的範例，從西洋文藝中學習豐富語言和使語言科學化的方法，而在創造過程中，以進步的創作方法總其成，大概可以使論爭更接近一些吧。但我們同時也不可忘記，「民族形式」也正是更具體，更深入地實踐大衆化和民族化的問題，要是離開了文藝與

現實政治生活的接合過程，而修談架空的理論，那將永遠糾纏不清得不用互相接近的意見。

田漢 任俠兄，很想聽聽你對於這個問題的意見。

常任俠 對於這一問題我不甚感興趣。剛纔聽了一虹文光的話啓迪很多，在抗戰宣傳中我們運用民間小調之類固然是宣傳手段之一，因而也是新的民族形式之一種，但這不能包括全體。我們應該看對象來決定工具。在城市上演的話劇不必適宜於鄉村，鄉村農民歡迎的東西不一定合市民層的胃口。我們應該因時，因地，因人，因事制宜，儘量使我們的文藝通俗化大眾化，反對完全學習舊的，舊的東西產不出新的東西。我反對以偏蓋全。我們應全面的決定文藝發展的動向。

田漢 任俠兄教我們不要「以偏蓋全」是很要緊的，今日討論問題常常容易流於偏狹，不肯從大處着眼，從整個的方面打算也容易常常妨礙一個論爭得到平允的結論。但任俠兄說到新興舊的關係却須稍加修正，大體舊的不等於新的，而可能以辯證的關係產生新的。若否定了歷史的發展規律則新的又從那兒來呢？

我們很想就藝術各部門發展一下民族形式問題的討論。今天到席又恰恰包含了好幾個部門的專家。不可錯過這機會。東山兄您談談電影的民族形式吧。

史東山 關於電影藝術的民族形式今天似乎還

沒有展開討論。這因電影在各藝術部門中是最年輕的，同時根本又不是我們民族所固有的藝術，而屬於所謂「來路貨」的藝術。但他既是一種藝術，她的發展當然也受着一般的規律。大約電影輸入的最初我們祇是做着新奇欣賞的觀衆，接着在先進國的誘導下我們也開始小規模的試驗的攝製，這種嘗試完全是可憐的模倣，爲着觀摩學習先進的技術我們也費去十來年的工夫，因爲電影技術本身在短短的日月有了飛速的進步，從無聲無色進到今日的有聲有色，我們一步一趨都來不及，還說不上自由的運用。但因中國電影藝術在他發展的初期就遭遇着空前的困難，電影藝術工作者除了少數敗類外差不多大部分是在有意識或半意識地替國家民族服務，所以在短短的歲月中也有了不少的成就。在作風氣派上無形中也有了兩種不同的傾向，當時在聯華工作的青年工作者對先進國進步的藝術思想與技術有着熱切的渴慕，他們苦心經營的作品也比較獲得廣大智識青年的歡迎。一方在明星公司工作的以鄭正秋先生爲代表，由於他長期在社會上的乃至舞台上的經驗，對於一般小市民層的生活趣味把握得更牢，他們那種「交代清楚」同時帶着一抹中國人情味的手法也更加適合一般市民觀衆的理解。「姊妹花」的商業的成功是說明這點的。八一三以後，「中國雜菜場」所在的上海成爲鐵火四濺的戰場，除了簡單的記錄片外大規模的藝術製作一時成爲不可。及至戰場內移，正格的抗戰電影祇能求於國家直接領導的製片機關，上海成了在敵寇包圍的孤島，由於廣大避難人口與巨額遊資集中租界，電影藝術反而形成畸形的繁榮。有的在漢奸資本與敵人槍尖下做着出賣靈魂的勾當。

然而不少良心不死的藝人們與進步的戲劇運動相配合，不斷地繼續着悲壯的奮鬥。不錯，他們是讓大部份的主人公穿起各色古裝的，但關羽岳飛的忠義，花木蘭秦良玉的英勇……對於民族敵人始終是不利的，他們號召着現代不願做奴隸的人們繼續着他們的足跡。因此我疑心在敵人的高壓下雖則不免畸形化依舊可以看出民族電影的成長。

一方，在國營的幾個製片機關，許多工作者由於三年來抗戰電影在大後方，在前方，都市農村甚至在接近敵人的戰地，在千千萬萬軍民中所獲得的反應已漸次改正了，戰前戰後許多題材上手法上的錯誤。我們開始學着更清楚明快的表現法，選擇更適合大眾教養，趣味，更生動有力切合當前政治需要的題材。當然電影異於其他藝術部門在國內文化遺產中除了歷史題材以外是沒有什麼可以汲取的養料。可以資我們學習的是外國的作品，在今日，其他先進國的作品難於輸入的時候主要是蘇聯的作品。他們那一種強烈的人道感，奔騰的革命熱情，鬱勃蒼涼的歌聲，光明的展望，在在都足以資我們的學習。他們的影片，那些雖然傳達着國際感情而帶着濃厚的民族香味的作品好像一盞明燈，在這一盞燈的引導下，再加對於現實生活的接近與學習我想我們也必能漸次創造出足以傳達我們民族內容的嶄新的民族形式。

記者按 那一天發言的還有任光，吳作人諸兄，他們分別地談了音樂與美術上的民族形式問題，作人的發言頗長且有很多獨到的見解，可惜紀錄以日子太久都遺失了。關於戲劇部份曾請章泯白曉雨兄發言，章泯先生謙退未遑，伯塵因爲須於翌日赴成都未能從容發揮，至今悵然。祇好請他們以文字補寄了。

七月一日

# 戲劇的民族形式問題座談會

時間 民國二十九年十一月二日

地點 重慶天官府街

主權者 戲劇春秋社

參加討論者 郭沫若 陽翰笙

杜國庠 胡風 老舍 鄭伯奇

陳望道 茅盾 孫師毅 洪深

趙望雲 姚蓬子 辛漢文 朱潔夫

安娥 施白無 力揚 章泯

凌鶴 龔嘯嵐 應雲衛 賀綠汀

常任俠 程夢蓮 盛家倫 蘇怡

王瑞麟 馬彥祥 黃芝崗 田漢

這次的會距前會約五個月，討論已有了很大的發展，首先就有了郭沫若先生「民族形式商兌」，又有茅盾先生的「舊形式·民間形式·與民族形式」等，繼續發表。此次談話場面變化頗多，論點亦較為深入。參加討論的人有作家，有詩人，有批評家，有戲劇家，有音樂家，有畫家，有社會科學家，有電影導演，有明星作家，有戰地歸來的記者，除關於民族形式的見解而外，還提供了許多新鮮翔實足供考察的報告。所以我樂意費數日之力整理記錄，獻給我前後方關心這一問題的青年藝術家。

作者 田漢

為着戲劇春秋社那些青年朋友們熱烈的期望，我們有了今天的會，想把一年來關於民族形式問題的討論向戲劇方面展開。自從郭先生發表了「民族形式商兌」以後關於這一問題無形中得了一個初步的結論。各方面也都翕然無間。接着茅盾先生也發表了「舊形式·民間形式·與民族形式」，這郭先生也看過了。現在請郭先生先發表意見。

郭沫若 茅盾先生的文章寫得很週到，而且論點上也有了發展。首先他把各時代的文藝形式與社會經濟基礎緊密地聯係起來了，這可以補我們的缺憾。第二、我們祇說到宋代「評話」及其後發展為章回體的小說係受印度宗教文學的影響，他就進一步指出因為宋明已有了廣大市民階級之故。即與當時商業都市發達有關。第三、他指出向林冰先生關於民間形式之觀念論的見解。即文藝形式的評價不應以民間的或非民間的為斷。大眾自己所創造的東西經過廟堂或讀書人沾手以後，形式實在更進步了。假使我國固有文藝而有可取或必須有所取，那麼民間形式以外的舊形式也要接

受，不應只推崇民間形式。——他的文章是我們的主張的最好的補充與發展。田漢 您曾說民族形式不過是達到文藝的世界形式的橋樑。可否就世界形式作一簡單的描畫？

郭沫若 將來的世界形式當然應以社會主義為內容，今天蘇聯的文藝不過是過渡期的文藝，所以是「社會主義的內容，民族的形式」。這因各民族狹隘的特異的生活習慣，風俗，傳統等一時不易掃掉。這些特異性或因經濟基礎或因交通關係而存在，到了新的社會當然可以漸次消滅或減少。而各民族間的共通性必然加強。當然，大同中還容許小異，這不僅男女性別或人種的膚色不可變易而已。但過去因貧富懸隔而引起世界觀的懸隔，對事物的看法以及感情的懸隔，這些懸隔決定了文藝在社會階級間的特異性，在新社會的新文藝中大約是不會再有了。過去的民族文藝。將成為中國的青銅器，希臘的彫刻一樣的東西。到了那時候也許就可以有真正的新文藝了。關於世界形式的預想說到這裏够了，再說下去就要變成幻想。但世界文學的

到來是必然而不是幻想。今天我們竭力正確的描寫民族現實，追求適合新內容的新的民族形式，無非到達世界文學的一個過程。茅盾先生也指出了我們遲早會看見一種世界文學，他說這種文學「不是拋棄了現有各民族文學的成果，而憑空建立起來，恰恰相反，這是以同一偉大理想，但以不同的社會現實為內容的各民族形式的文藝各自高度發展之後互相影響溶化而得的結果。」——這也正是討論這個問題的應該說而不會說的話。

**田漢** 關於藝術與宣傳的關係，前次郭先生的論文裏似乎有兩元的說法。這我們認為頗有一些詭辯。比方某次夏衍先生曾經指出社會上還存在一種把藝術戲與宣傳戲截然分開的觀點。似乎應該請你就此點申說幾句，這對於青年藝術工作者是有益的。

**郭沫若** 廣義的說，「藝術就是宣傳」。厄普東·辛克萊的話已經成了我們的常識。作為改革社會的原動力藝術有他偉大的作用。因此可以說藝術的藝術品也就是最高的宣傳品。但就狹義的說，今日為着迫切地動員民衆而使用的文藝形式如章回小說，彈詞，鼓詞之類可以是很好的宣傳品，却很難得成為藝術品。像章回體小說，做到最好也不過添一種擬古的作品。不能使藝術前進一步。至於彈詞鼓詞我實在不能看出何種偉大發展的前途。

當然這屢說，也並非一味替新的東西辯護。任何新的文藝形式倘使新到脫離了

羣衆，脫離了現實，那就變成了個人享樂的東西。如現在歐洲階段的東西，不要說一般人不容易懂，就連不善慣現代都市生活的智識份子也不容易懂。我非主張一定要平敷直敘，交代清楚，但我們要注意到今天廣大讀者或觀眾還不習慣高度經濟的或暗示的手法。中國老百姓，當然更可憐。他們以教育關係，沒有養成敏銳的神經。如像武漢外圍戰時我們帶了幾個抗戰片子到陽新前線去放映，鄉下老百姓看了「八百壯士」的某些新的手法完全莫名其妙，甚至分不清敵我，我軍出來也拍手，敵軍登場也拍手。因此我們覺得，今天中國民族現實所要求我們的還是堅實的現實主義的手法。

關於運用舊形式與創造新形式也許戲劇音樂方面比起文藝方面天地要寬一些。平劇和各種地方劇有的得加以變革，有的甚至還得儘量幫助她發展，提高。這工作做得好，非止是對目前抗戰宣傳的方便，而是一種建設。不過得避免觀念主義公式主義的缺點，應該根據客觀需要選擇值得改革的加以改革。有發展前途的加以發展。

關於地方戲記得在大火前的長沙同壽昌在遼東大戲院看過「蔣世隆搶傘」，這戲在四川高腔戲裏也有。還有，在桂林南華戲院看過小金鳳的「拾玉鐲」，去年我回嘉定也在鄉間看到。我直感到這些地方戲，儘管因為方言的關係唱的調子不一樣

但似乎是同一個「源」的。這許多地方戲隨着土壤不同，有的已開出相當濃郁的花，有的仍不免非常幼稚。或是同一種地方戲有些方面已經有特殊的發展了，有些方面仍不免非常落後。必須地方戲的一般的發展提高，然後民族戲劇文化的滿開纔有希望。

至於話劇照現在這樣發展下去就行了。形式方面可由對象及時機作適當的採取，這兒不妨和歌劇一樣是多型的。今日三幕五幕的呆板的形式在大都會演出時恐怕很難打破。但由大都會的舞臺跳到廣大的農村山野，這種呆板的分幕法和程式化的表演法天然就用不着了。

（因為有人請沫若先生寫條幅，他接了一枝筆，抱了一捲宣紙，點了點頭就起身離席了。）

**田漢** 郭先生關於這一問題有了許多新的啓示。第一他指出了茅盾論文對問題的發展，第二他描畫了到世界文學的路，第三、他統一了宣傳與藝術并指出中國需要的是堅實的現實主義的手法，第四、啓示了我們怎樣更批判地運用舊形式，創造新形式。他現在有應酬，一回兒還席我們還要聽他的高見，現在不過一個開端。

說到開端，我想請翰笙兄就抗戰戲劇全般的發展經過作一概括的說明。順便請接觸到戲劇形式問題以及將來的展望——陽翰笙 這題目出的太大了。也太多了。我恐怕做的不好。我們這風流自賞的翰笙兄老

是自謙的。他不忘記革命者的禮貌。在抗戰初期我們的戲劇家對於救國的熱忱，從事抗戰宣傳劇本的寫作，從八一三到武漢撤退寫得最多的主題第一是反漢奸，第二是動員民衆參戰，第三是鼓動國民團結一致。形式上的探求也甚爲活躍。各種舊形式如舊劇，大鼓詞之類都被爭先採用。各種新形式如報告劇，街頭劇，播音劇也都經廣大試驗，收了很大的效果。

當然，這一時期的劇作是有他的缺點的，一般是不夠真實，不夠深刻。如寫日本人常常會成爲單純的惡魔，而不能進一步更迫真地理解敵人，寫漢奸簡單地爲功名利祿而墮落到萬劫不復之境，忘了今日淪陷區漢奸們常有的兩面性。這就反映當時劇作者們理解現實的深度。因而感染力也不够大。採用新形式也未能充分以廣大民衆真正的理解與愛好爲根據加以批判的溶化，而只是將新的生活內容硬塞進去。所謂新的生活內容其實也還不過那麼回事。

但前期戲劇已經盡了他的任務了。今天我們要求更深化，更進步。一切在改變，本年度已經和前期不同了。再重複前期的那一套將得不到民衆的擁護。問題在如何把握現實，我們要求着更現實的主題和題材，更生動的人物性格！

中國的現實三年來起了激烈的變化。汪精衛和他的徒弟徒孫們脫離抗戰陣營當漢奸去了。這因某些社會層在初期雖然也

勉強參戰，到了抗戰進入艱苦階段，信心動搖必然會從革命的百尺竿頭顛落下來。但並非都是如此，和他們同時有些社會層和個別的人却更堅決，更進步，更英勇，更活躍。在某些洋場才子倒在肅奸勇士們的鎗口的時候有些鄉下小腳老太太却會肩着紅纓槍打游擊。這就是現實。現實真是豐富而多彩。真正深刻地把握現實反映現實的也就是偉大作品。

本年度戲劇作品反映的現實面已經比前期寬的多了。但還有許多重要問題如糧食問題，少數民族問題等都不會接觸過。如在敵後奮鬥的飛速崩潰，新的飛速生長，人與人之間變化也非常之多。平、津、滬、甯、杭、廣各地無論軍事政治上文化上都已在惡戰苦鬥中。就上海方面說尤競的「夜上海」，夏衍的「心防」就是比較正確的反映。但其他地方却很少看到人家寫到。敵後如此，大後方亦然。今天大後方問題很多。如廣大工農在光明的生產過程中所表現的英勇悲壯。首先是軍事工業部門的工友們，在極艱苦嚴格的生活條件下從事抗戰武器之修繕與生產。水電工人們冒着敵人的狂炸強刺不屈地供給着陪都的飲料與光明。打防空洞的工人和其他部門的工人一樣不盡是四川人，許多是從各地流亡來的，他們都有着慘苦的記憶，然而他們不分晝夜用鑿子和錘，開闢着千百萬市民的安全。還有粵漢湘桂滇越各鐵路交通工人怎樣用不斷的迅速的修復回

谷敵人的破壞，最近北方大戰時對於井陘煤礦徹底的破壞，還有各戰區前線上的士兵，有的每天吃兩頓稀飯，有的只吃點包穀，在寒風凜冽的時候棉衣也沒有穿，因爲交通運輸的困難而一兩月不發餉也是常有的事。然而他們奮其熱血捍衛國土，初無怨言，——這一些偉大悲壯的史詩，我們却很少反映，或反映得還不够深刻。我們今天亟創造偉大歷史性作品，必須加強主題的積極性，題材的廣泛性。由通信員運動，報告文學運動培養文藝青年，在大後方國防生產中，在交通運輸部門中，在敵後大城市中廣大戲劇青年迫切地要求着戲劇的理論領導和劇本供給。廣大抗戰軍民更迫切地要求適合他們消化營養的戲劇文化食糧。我們當然有滿足他們要求的義務，這是我能想到的一個大概。

田漢 翰筌兄這一證明對於廣大青年戲劇工作者是有益的，可以使他們省察過去的工作成果和展望今後努力的方向。但我們今晚的中心問題是戲劇的民族形式。可否再請單就這問題發表一點意見？

陽翰笙 關於這個問題我想在前面也簡單地接觸到了。從文學史上看從無百年不變的形式。中國戲劇從元曲，蠟曲到皮黃，經過不斷的演變。今天的京戲曾經統治過一個時候，牠也是從地方劇綜合衍變而來，至今也還在變動着。從這樣的觀點看村寨樣的戲劇形式才算民族形式呢？有人以爲舊戲地方戲便是民族形式，至少從這裏可以

找出牠的中心源泉。但我同意田先生的意見，舊戲地方戲不就是我們今日要求的民族形式。不過根據民族新現實的需要加以改造，可以產生出民族形式的重要因素來。舊戲包含着毒索的封建觀念，甚至漢奸意識在內，這已經有人批判過。但因其較近完成的樣式，又因中國目前沒有完全脫離半封建狀態，所以至今依舊有人歡喜。我從前和田先生談過中國有很多歷史劇很適於用舊劇形式來表現。問題祇在能不能用正確的歷史觀來處理牠。

在技術方面，舊戲的鑼鼓音樂都應該加以改革。使牠能適合新的生活，然後內容與形式配合，舊戲將不僅可以表現歷史題材也可以表現現代生活。

但我們必須知道戲劇的民族形式是多樣的。並非只此一家，別無分店。話劇和歌劇絕不離，而同為大眾所需要，因此是並存的。但我們要求向前推進一步的話劇，而不是對於西洋話劇的照抄。同時最民族的東西應該是最大眾的東西這也應該沒有疑問。

關於創造新歌劇的問題和新音樂運動雖不開，抗戰以來新音樂的發展是向着大衆走的。牠吸收了民歌的精華，具備了大衆化的基礎條件。今天中國戲劇家音樂家對於民歌的愛好是普遍的，而且也能普遍的得着大衆的愛好，在這樣的基礎上可以創造出為大衆所喜愛的新歌劇，除了民間音樂之外，舊歌劇的精華，和西洋歌劇的

優良成果，都可拿來批判地運用。因之民族形式的戲劇，我想有三條道路可走。一條是話劇的再高揚。一條是改革了的舊歌劇，一條是新歌劇的創造。

田漢 翰笙兄是我的老戰友，他的意見常常是我們共通意見。現在我想聽聽我們另一老朋友——我們的杜老的話——假使他還十分醉，我知道他一定能給我們很大的啓示的。

（杜國庠先生在三廳時人們稱他「杜老」而不名，雖則更精嫺，但因潮海人舞，使「杜老」在精神上變成「杜少」了。而「杜少」今晚是醉了。）

杜國庠 凡是能適合民族生存和發展的，便是好的形式。同時民族的精神也應該發揚。（他的舌頭有一點點轉不過來，但他還力自矜持着。）一個民族，大多有他自己的特殊的東西。中國民族，在其週遭的豐富的大自然中生活已久，養成自己的特殊的情趣和風格。印度的太戈爾雖然也寫英國詩，但絕對和西洋任何一個時代的詩人不同，這正是民族性的表現。人類的發展有其共同性，但地方環境可以使各民族有自己的特點。就其優良的特點加以發揚是每一自覺民族的任務。

在戲劇上，我對舊劇很生疏，但覺得它和中國的生活情趣，是比較調和的。其場面的調節中，有一種樸素的美。不能因其舊而一概抹殺。（在這兒「杜老」引起了在北平的教授生活的回憶。那時他也是一

個藍天使。）如果從社會的觀點看，舊劇的形式，還是受着物質的決定的。士大夫在自己家里看家伶演劇值錢的時候，需要幽雅的簫笛；而農民集會唱草台戲的時候，需要大鑼大鼓。今天的錯誤不是鑼鼓，而是在資本主義化向時候，把舞台戲的鑼鼓搬進近代的戲場內。在今天談問題，不要忘記了時間和空間，特別是抗戰建國的時間和空間的特點。凡是適合今天抗戰需要的，舊的東西固應該改革和發揚，那怕外國東西，祇要拿過來通過中國人的生活，中國人的語言，中國人的情感表現出來，仍然還是中國的；這也就是文藝中國化的問題。（說到這裏「杜老」終於吐了。我們覺得這已經足夠傾軋一進步的社會科學家的觀點。）

（在陽翰笙先生談話中，胡風先生科頭大罵爛飛入場。他和老舍先生坐在對面。）

田漢 前次請胡風兄發表關於這一問題的意見給你逃走了。後來聽說你寫了一篇五萬字的論文，可否在這兒吐露一部份關於戲劇的民族形式的意見。首先關於改革舊歌劇？

胡風 （他稍為躊躇了一下）好，我知道今天逃不了，就概略地說一點罷。關於改革舊歌劇，我以為應當和創造新歌劇相聯係。照我所看見的被改造過的舊劇，還看不出什麼新因素。就內容方面說祇看見他們企圖使舊劇去接近新任務的努力，但沒有完成

這任務。就形式方面說，音調和旋律也還沒有脫掉舊美學的特點。因此我覺得舊歌劇改革到新歌劇創造還有相當長的過程。

田漢 那麼你覺得應該怎樣改革呢？

胡風 我覺得今日舊劇改革用最大可能也祇能處理歷史題材。不容易甚至不能處理現代生活的題材。舊劇之力量是他的封建意識（？）很適封建社會。但舊劇對於某些觀眾的力量，不僅僅在於它的封建意識形態，而且還在於它雖然是通過封建意識但却也在某一個程度上反映了一點歷史生活。今日我們的改革就祇有在這一視角上找出什麼道路來。但從現實主義的觀點，要希望被改革的舊劇能正確反映歷史真實這一企圖馬上能成功，我看（他連搖了搖頭）沒有把握。

田漢 但你看有沒有可能呢？

胡風 可能當然也有些。但舊劇的劇本，導演作曲以及其他一切是整個的一套，我們若就某一部份加以改革，我看抵不住。

田漢 不過（我笑着說）現在像×先生那樣，劇本，導演，作曲表演整套全會的也大有人在。——不要說笑話了。胡風兄是不是覺得這一改革工作頗為必要呢？

胡風 在目前抗戰期間他們企圖做些宣傳是必要的。但這一必要到今日非前進不可。抽象的愛國主義在今日不如說是有害的。如簡單的說：「東洋鬼子太猖狂」之類。今日需要把民族現實告訴民衆。因而更需要現實主義的方法。

田漢 那麼，具體地說應該怎樣前進呢？

胡風 暫且不談內容，單就形式說，我們更自覺地更意識地創造新劇。首先我們要接受國際進步的遺產。因其保障了我們最大可能地反映現實。在這中間我們要學習的一是現實主義的方法，二是技術上的東西，靠這才能在現實主義的要求下來形成一種藝術形式的要素。

其次是大眾生活更深刻的了解。從大衆生活學習表現各種思想感情的方式。最後是民間藝術如地方劇，山歌小調的研究。

但這一切又統一在整個政治鬥爭中，而成為藝術創作過程中世界觀的發展。在這麼一天舊劇實際上已被揚棄了，而真正能反映歷史真實與現代生活的新劇也才出現。同時現代生活與歷史真實之間的表現法的矛盾也克服了，因為同樣是反映現實。若在今日這矛盾是很難克服的。

田漢 謝謝，胡風兄已經結構了一篇大論文了。雖然某些論點也有尙待商討之處，但已充分代表了一部文藝家對歌劇改革的看法。我們所得參攷已經很多。不過我很想知道胡風兄過去看過一些什麼老戲。一些什麼已經被改過的老戲？

胡風 老戲我看很少。舊的看過梅蘭芳的「霸王別姬」，被改過的看過王泊生的「岳飛」。還有一個「雙回國」是漢戲，寫楊四郎帶鐵鏡公主雙雙回國。

田漢 「雙回國」是探母の後段，恐怕不是被

改過了。王泊生先生的一「岳飛」也未必是被改過的舊歌劇的代表作，我頗希望胡風兄再看得多一點，也就可以更豐富更正確的給我們改革工作者以必要的指示。現在我們想請老舍先生發言。

老舍 關於民族形式是本年度爭論得最多的一件事。但我不會說過話。今天可以趁此答復一下。我這答復並非根據任何人的理論而是根據我自己的試驗的結果。

在當初，在武漢時代，最急迫的事是如何讓廣大民衆懂得抗戰，支持抗戰。由於這客觀的要求，我寫過許多老戲之類，台兒莊勝利中我寫過「二期抗戰」鼓詞，郭先生會親自大批地散發過，很有點效果。那時候我們與廣大民衆都很興奮，但對抗戰內容都懂得不深。那時我們感到的主要的是形式上的困難。幾乎沒有想到內容該怎麼樣。舊的東西，又挾其各種各樣的形式來誘惑我們。我們以為祇要學習了這些套子，把套子形式便盡了職。反正把擺弄那些東西——大鼓詞，舊戲的形式，第二步，怎樣把內容裝進去便成爲問題。我們生活在戰爭中，隨着抗戰的發展，我們才知道抗戰的內容有這麼複雜，這麼豐富，了解的急深便覺得舊的形式裝不進去了。本來祇能插兩朵花的，現在裝得更多了，這瓶子就得破了。以前的誘惑，此時便成了我們的痛苦。因此我不寫這個了，我放棄這個了。這就是對這問題的答復。因爲我否定了舊形式了。經改過的「二黃班」的

岳飛和漢調的「岳飛」我都看過了。這沒有能使我們滿意。我覺得我們與其停留於利用舊形式，不如努力去創造新形式。

田漢 老舍先生對於抗戰宣傳盡力之多，對於各種藝術形式探求之熱烈，是我們素所佩服的。因而在文藝的各方面如詩歌，小說，戲劇；戲劇中又不光是老戲，話劇，說書幾乎攻無不克，戰無不取。但中國傳統的藝術形式的遺產其深其廣都與整個中國的深與廣同其程度。要說我們一兩年的研究嘗試，或是看過人家一兩齣「改良舊劇」便對舊形式的運用做下否定的結論，是不免稍欠妥當，或是太急躁的。

當然舊劇以及一切舊藝術形式將來是一定要被否定的。實在說，今天我們去運用舊形式，把舊內容裝進舊形式裏去，這本身便是舊形式的否定。因為形式同內容是有機的關係。你把新內容裝進舊形式裏面去，舊形式要起質的變化，經過相當溶匯擴大的過程他也將變成適合傳達新內容新現實的形式。那就接近了新形式。因此我始終反對「舊瓶新酒」的說法。這個譬喻是不適當的。新酒裝入舊瓶，祇是無機的關係，酒是那酒，瓶是那瓶，不能起任何決定的變化。這一種不適當的譬喻是妨害我們對這一問題的理解的。

有些人把前期對舊形式的運用，僅僅看成抗戰宣傳上一時的方便。覺得現在關於通俗化已有通俗讀物編刊社之類的機關去專門辦理了。作家們可以放棄此一特性

的工作而專心於原來的創作業務。似乎依然把宣傳與藝術看成兩事。在我們却以為廣泛運用各種形式不僅做了抗戰宣傳，也提高了藝術水準。前期如此在抗戰初期如此，在抗戰的新階段還要運用得更廣泛更深入更完全。祇有這樣纔能賺得過去我們究竟有些什麼東西，該如何去把握他，改造他，磨礪他，便成爲我們新時代的文化武器。

好了，今天我們主要的想聽聽大家的意見，伯奇最近也發表過一篇論民族形式的文章，但關於戲劇領域不知有何高見。

鄭伯奇 關於戲劇的民族形式問題我還沒有具體地想過。但就文藝全般說，我以為還是「中國化」的問題。因爲中國文化帶着若干質的性質，到今天爲止，中國新文學主要的接受外國傳統，還沒有能充分接近中國廣大民衆和滿足地表現中國民衆的生活。

但所謂中國化，所謂追求民族形式也不以單純接受舊形式爲滿足，更不是如某些人所彈調的那樣狹小的東西，而是從活生生的中國民衆生活中產生的爲一般所樂聞喜見的形式。他是活的，不是死的，是創造的，不是因襲的。接受舊形式不過是初步的，比較容易的工作。主要的還是從民衆生活中創造出新鮮活潑直接反映民衆生活的東西。

總之，我們今日要求的民族形式不

於固有的文藝形式而是應有的文藝形式。

分開來說，文藝作品以語言爲質料。作家的責任首先是熟習民衆的語言。假使民衆活的語言，不能反映在作品中這就不能說是「中國的」「民族的」作品。但這也并非一切，這不過是其初步。就戲劇說，除了採用民衆的活的語言之外，對於中國人及其各種社會層的表情，發音，發想等特殊方式也應以深刻注意和學習。然後表現在舞台上的纔是活生生的中國人。比如同一表示不滿或失望，外國人用聳肩，捧手，而中國人則用另一種比較特有的表情。我們看日本戲常常覺得他們過度描寫日本女人的哭，很有些討厭。我們描寫中國人當然應該選擇較優良的動作和習慣，至於任意吐痰，挖鼻，捻腳，隨口罵娘之類的惡習是不必加以表現的，儘管那是中國人常有的動作。

關於寫劇，舊劇上處理故事的方法是

可以參攷的。這甚至影響過西洋的作劇法，如 *Verdini* 以及某些表現派劇作家的作品，在不分際諸點雖然受了中國戲的影響。舊劇之應加以改革是沒有問題的。但第一步是整理舊劇。舊劇從內容形式雖則大部份是沒落的，但也不盡然。全可以拋棄的。中國直到現在還是個半封建的社會。處理封建社會生活的劇本主要是站在積極的民主的科學的立場還是可用的。比如平劇的「打漁殺家」，「夜奔」，「四進士」等之暴露封建剝削與貪污，



秦腔的「串龍珠」「徐達起義」，「王虎墜」(馬武南陽起義)等等寫農民烽起。都是可以保存或應加整理的劇本。

過去批評舊劇的主要的注重演技，今後應該注重牠的意識。有些舊劇本質甚好，效果亦佳，而以或涉神怪或流蕩蠻，遂使美中不足，若稍加澄清刪削，即成佳品。因此我們必須改去他的不好的，保存較好的，多多創作新的。特別是新的。我們若能多多供給新劇本再改革舊戲班生活，必能通過戲劇對社會發生絕大影響。

田漢 獲得望道先生遠道來渝，請發表意見。陳望道 關於這問題的討論，現在已有了兩個不同的傾向。一個以為民族形式應該從固有的東西去學習；一個以為應該從歐化的東西去學習。有的人恐怕前者生出國粹主義的偏向因而強調歐化；有的人又恐怕過於忘了自己因而強調固有的東西，於是都不免生出毛病。

照我看，文藝形式可以說是滾成功的東西。上下有變遷，四圍有交流。拿魯迅說，他的成功一方是接受了中國舊文藝的傳統，一方很顯然的受了日本及俄國文學的影響，而主要的則是他的激盪戰鬥的實際生活，乃至他的紹興生活。魯迅個人如此，國家也是如此。任何文化發展的運路，總是受社會經濟的影響，由簡單而複雜。同時與外面交涉愈多，吸收外來的成份也愈豐富。如像佛教本是印度的東西，由於不斷的文化交通，其理論與文學深入

我讀書社會，成為宋代理學。但這二外來文化經中國人消化的結果已經和原來的佛教不同。即流本於源而不必同於源。正和郭先生說的中山裝一樣，這雖是由西裝變成的，但已經不是西裝。不過文藝形式之形成都必須經過多數人長期的運用。少數人短期的好奇運用決不成為形式。因而改革舊形式建立新形式也有待於多數人長期的努力，蓋不待論。

關於中國戲劇的舊形式，應根據我們現在的需要加以改造，在目前說，當作歷史劇什麼都可以演，而當作抗戰宣傳劇似乎還有些問題？照我看，舊劇在通俗性上，在表演技術的具體，細膩，概括上也有可取之處。舊小說也是如此，手法上有時雖不免囉嗦，然而看的人容易懂。各種地方劇中像崑曲那樣曾經是在大劇場演出的領袖的戲劇，而今天因為觀眾狹小落入小劇場去了。甚至在小劇場都不能支持。他的缺點當然是詞句太文雅，不適合一班的理解。但也還有人愛好他，似乎不必打倒，而在相當時期可任其存在。

田漢 崑腔戲在今天不是打倒的問題而是扶翼保護的問題。純崑腔班子沒有幾個，南有仙霓社，北有韓世昌自雲生劇團，如此而已。而這兩個劇團今日都不知流散在何處。一般不願理會唱崑腔的沒有幾個。再不由國家加以保護，這一戲劇的寶貴的源泉就不免枯竭了。崑腔之不為大眾所接受不是音樂家之罪而是士大夫之罪。崑腔戲

有好一些表演法反而是我們亟需學習的。這且不說。望道先生對於我們話劇有什麼指示呢？

陳望道 話劇對於有智識的人影響大。而對於一般民衆是不是太歐化一點呢？過去因為票價關係，所吸收主要的是多少有文字教育的人，當然比平常人更容易接受新的東西，抗戰以來話劇深入農村，是不是會遭遇到一些新的問題，要求我們相當改正我們的劇作法與表演法？

田漢 這是當然的。話劇工作者已經在實際工作中改正了許多缺點了。但還需要更多的指示。

陳望道 五四以來我們的新文藝，包括新興話劇，主要的從西洋學習，而不免忽略了固有的東西，甚至完全和固有對立。在今日革命的新階段，我們開始對本身特點即民族個性的醒覺，這當然是可喜的。我們對於西洋影響的吸收并非就停止了，不如說還非常不夠，既不够豐富，也不够系統。這一民族的醒覺恰好足以幫助我們更意識地系統地吸收外來的東西。

田漢 再加上今天神聖而莊嚴的抗戰生活，我們的民族戲劇必然可以溶匯成長像一個海綿體向巨輪似的滾成更偉大的文化的壯觀？

陳望道 一點不錯。

(茅盾先生戴着皮帽子，打着皮綽腿，着了件適於北方旅行的短大衣，啣着一枝菸斗和他的夫人微笑入場，雖則風塵僕僕但

身體似乎反比以前結實了。他的來引起了  
一個熱鬧場面大家一時圍着他談這樣，談  
那樣。）

田漢 茅盾先生自從由昆明飛蘭州迪化轉  
西北各地，最近纔由公路回重慶，見聞  
既多，研究亦深，今天請多多地給我們指  
示。

陽翰笙 先請談談西北的印象。

茅盾 要談西北最好先拿四川比較。第一次從  
飛機上看四川祇看見一塊塊的深綠，淺綠  
，或赭色。而一入陝甘漸漸地都像牛糞堆  
似的黃土層了。人烟也漸漸地稀少。陝南  
還好一點，陝北和其他各地對於我們南方  
人不能無奇異之感。比方你到了延安幾乎  
看不見房屋。你若當沒有人住却是錯了，  
他們都在窯洞裏面住，雖說是窯洞，也有  
很漂亮的。像丁玲住的窯洞，門口不用短  
牆，全裝的窗格子，掛上薄紗，光線雪洞  
似的亮。裏面還挖出各種天然的大櫥，以  
及沙發似的椅檯之類，佈置得簡直像摩登  
的小洋房。

田漢 黃土層應該容易挖掘吧。像重慶的防空  
洞就相當費事了。

茅盾 快的有兩三天就可掘成了，不過新掘的  
太潮，不好住。因為是黃土層也不甚經  
久，據說祇有百來年的壽命，過此就容易  
崩裂。

田漢 將來經下一輩子的「郭沫若先生」們發  
掘開來，考證考證哪一個窯洞是誰住過的  
倒也有趣。（大家笑了。）

陽翰笙 蘭州一帶可有米呢？

茅盾 有米，但陝甘貧民主要的吃包穀。或把  
包穀磨成粉子用開水調成糊吃。此外是麵  
和小米。菜蔬很少。

田漢 那邊的民情呢？

茅盾 那邊的老百姓意外地似乎非常懶，冬季  
常在零下十來度，有人說極冷和極熱的地  
方的人民都有些懶。但我看恐怕主要的是  
封建剝削太厲害，因此他們祇有勉強够吃  
就成了，也不願意多生產。鴉片烟禁是  
禁，當然還沒有完全禁絕。花柳病異樣的  
多，這一由生活困難，二由醫藥少。因此  
西北人眼睛多不好，小孩死亡率也非常之  
大，這却是民族的隱憂。

陽翰笙 那邊蘇聯文化輸進來的深度怎樣？

茅盾 幾乎沒有什麼。頂多是商店的俄文廣告  
罷了。這僅因從蘇聯來的技師航空員很  
多，為招徠他們而設的。但最近也減少  
了。一時蘭州生意最好的是手錶和皮錶，  
蘇聯人似乎喜歡精製的手錶。

孫師毅 看蘇聯影片「金山」知道蘇聯人對於  
錶的熱愛。這也就是對於時間和機器的熱  
愛。

茅盾 俄國的錶製造太不精緻，所以他們歡喜  
買精緻的錶，航空員和技師在瓜代時多由  
蘭州歸國，歡喜帶些土產回國送人，所以  
需要皮箱。

孫師毅 一般抗戰情緒怎麼樣？

茅盾 蘭州一帶都市自然不同，但抗戰文化很  
少活動。

孫師毅 聽說新疆民族很多？

茅盾 大小一共有十四個民族。我記得的除漢  
、滿、蒙、回之外，有歸化族，即白俄，  
約一兩萬人，有維吾爾族（即畏兀兒族）  
人數最多。有烏茲魯克族，韃靼族，哈撒  
族，柯爾吉思族，撻蘭其族，塔吉克族，  
滿族中另有自康熙時由東三省移來的錫伯  
，索倫族。像我在迪化住的那大院子，房  
東是維吾爾族，他會幾句漢話。同住的房  
客中有歸化族的白俄，有蘇聯的大夫，有  
哈撒族的某君，而我是漢人。也可謂集民  
族之小成。新疆漢人不多，約二十萬人，  
漢語兄的同胞非常少。

田漢 那當然是左宗棠的影響。「新栽楊柳三  
千里，引得春風度玉關」，那些楊柳還看  
得見麼？

茅盾 靠關這一邊的還有些，那一邊的早變成  
木橋了。因為修公路要用而無處得許多木  
料，便祇好犧牲這三千里的春風了。不過  
主要的是楊柳不是柳。——

孫師毅 新疆各民族關係怎麼樣？

茅盾 從前互相仇殺，代不絕書，最近在團結  
抗戰的大前題下當然好的多了。不過也時  
常有問題。

田漢 新疆的文化呢？

茅盾 從歷史上，南北朝時西藏諸國，如龜  
茲，有過很高的文化，但現在新疆人數最  
多的畏兀兒族的文化已經低落了。音樂曲  
調非常簡單。使用一種特有的琵琶。像三  
絃一樣的長長的。也有用竹槌敲打的洋

琴，有曼陀玲，有三角琴。跳舞還不壞，但我看來看去似乎祇有三四個形式。內容大抵一男一女情歌互答，而加入所謂「六大政策」的新內容。

田漢 什麼叫「六大政策」？

茅盾 六大政策是「反帝」「親蘇」「民族平等」，「建設」，「和平」，「清廉」。

他們認為這是適於世界潮流，中國國情，新疆環境的主義。

孫師毅 新疆同蘇聯的關係究竟怎樣？

茅盾 經濟關係較為密切，這很簡單，新疆不靠蘇聯就沒有茶和糖吃，沒有衣服穿，工業建設的技師，醫院里的醫生也頗多聘用的蘇聯人。

孫師毅 和外蒙古的關係呢？

茅盾 幾乎並無來往。

孫師毅 (他笑着問) 那兒的男女關係呢？

茅盾 那兒是封建社會。男女不同校，不合演，戲院里分坐，這樣說似乎新疆是「君子之邦」了。然而，那兒風化却不怎麼好。婦女不處理家務，而喜歡上茶館，交男朋友，離婚也非常容易。

陽翰笙 那麼旅館一定繁昌了。

茅盾 不，那兒却幾乎沒有旅館，雖有驛馬店只一個大坑簡陋非常，我們旅行那兒遇了前不巴村，後不着店的時候，祇有住民家。

孫師毅 那兒知識層的水準呢？

茅盾 各種新名詞，標語，口號，大體都可以聽得見，但也是公式主義最好的標本。

田漢 許多青年戲劇工作者很關心徐希趙們在那兒的情形——

茅盾 我在那邊的時候他們是屬於新疆文協。

工作不大。他們一共演過四五次戲。第一次演的是章泯的「戰鬥」，本來是四幕劇加一序幕的，因為人少，縮成三幕。第二次演的是章泯的「故鄉」，把故鄉改為無錫，時間也改為抗戰以後了。「塞上風雲」預備演可沒演出。爲着「適應環境」集體創作了一個五幕劇叫「新新營萬歲！」但儘管這樣，自從杜重遠被扣，他們也被限制了自由，現在他們的劇團還存在，偶爾也演演劇。團員朱今明的太太還生了一個孩子。

田漢 茅盾先生經過延安的時候必然知道那邊是怎樣討論文藝之民族形式這個問題的。現在請發表一點關於戲劇之民族形式的意見。

茅盾 勞希向林冰先生回答郭先生的文章中有涉及陳伯達先生處。陳先生在「中國文化」二卷二期發表了一篇文章回答向先生。說明他的主張并不是以爲向先生防身之盾。大體那邊關於這問題有幾個段落。起先，蕭三陳伯達發表了一點個人的意見。不免對於舊形式估價過高。但也并不會取消五四的傳統。同時也有相反的意見起來。到了去年年底，他們的意見受了批判，他們也不作那樣的主張了。接着毛先生發表了「新民族主義的文化」，洛甫先生生了一個很長的題目（按：即「抗戰以來

中華民族的新文化運動與今後的任務。）下指出了新文化應具的四個特點，即民族化，民主化，科學化，大衆化。在民族化的主張下接觸到民族形式的問題。也是從五四以來的新文化講起。與向先生們的看法完全不同。向先生強調民間文藝的口頭告白性，證這是民族的東西。好像是說民間的歌謠經過帝王的採用，成爲廟堂文學便成了死的東西，因而說：民間文藝「生於民間，死於廟堂」。但所謂口頭性實在不能說的民族的，而不過是封建社會的產物。在封建的經濟基礎上一般文化水平低，文盲多，印刷術又不發達，文化供給的技術條件非常惡劣，便決定了過去民間文藝的口頭性。這在西洋封建社會亦是如此。希臘羅馬故事都通過引歌詩人的口頭傳唱傳播民間，至於對五四以來新文藝成果的解釋我們也有相異的意見。我寫過一篇文章：題爲「舊形式。民間形式。與民族形式」。我以爲一切文藝形式都與社會經濟基礎有關。封建社會有封建社會的文藝形式，資本主義社會有資本主義社會的文藝形式。文藝形式是上層建築。因着民族的特殊情形而文藝形式大同之中有獨特的小異，這就是這問題所以提起的緣故。我以爲建立中國文藝的民族形式要緊的是深入今日中國的民族現實。比如我們要寫中國必須其聲普笑貌，憂愁，煩惱，爭論時的手勢等完全是中國農民的，而不是外國農民的，同時是現代中國農民的而不是

前一時代中國農民的。當然新的民族文藝形式之成長得徵取前一時代的遺產，即得向中國文學的優秀傳統學習。但不只是民間形式，而包括一切舊形式，甚至文言文學，範圍應更廣大。在世界文學中我們要學習的如 Shakespeare, Balzac 之外，還有許多新現實主義諸大師。蘇聯文學給我們的啓示刺戟應該更多。他們竭力把各少數民族的文藝形式整理發展起來，——便成爲國際文化開花的準備——這一種賢明的企圖尤其值得我們學習。但超於一切的我們應該向現實生活學習。因爲現實生活是主導的東西。只有根據現實生活的需要纔能更正確地接受固有的或外來的影響。拿電影說吧，今日中國電影演員的缺點是表情動作專向外國電影去學習。而少和中國現實生活接觸。以致常常用美國式的表情演中國鄉下人。不僅沒有真實感，有時反使人生厭。我們寫一農民必須其表情動作以及思想方法是典型的中國人。明星公司曾將我的一篇小說——「春蠶」電影化。更衍編劇，程步高導演，我去看過試映。總覺得劇中的農民無論如何不大像我們浙江的農民。他們的憂，樂，悲，笑，不是太誇張，就是不夠。所以然者皆由他們沒有充分接觸現實的農民生活，最聰明的演員也不過憑想像去理解。機適爽的「鹽場」也會電影化，我不能充分判斷表演的真實與否，因爲我不會看見過浙邊的鹽民，當然要服裝像農民或鹽民是比較

容易的，問題是表情動作。中國的話劇這幾年也有了進步了。我在延安看過他們演的「雷雨」，「日出」，很受歡迎。但我們應該知道那兒的觀眾多半是「老幹部」。他們平常老在鄉村工作，原野馳驅，很少接近都市生活。他們看了都市生活裏產生的戲劇異樣覺得新奇可喜。雖則戲中間我們看去還有些不够真實的人物，他們因爲沒有比較也都接受了。相反地他們於農民戲不甚感興趣。理由是農民生活是他們天天接觸的，編演得稍不真實，他們都覺得可笑而厭倦了。這也可見古人說得好「畫鬼易，畫人難。」我們要把一個身邊時常看見的人物寫得栩栩欲活是件至難的事，但也不是不可能的事。問題就在你觀察現實生活是否細密和深入。中國話劇必須要進步到使農民歡喜看農民劇，都會人歡喜看都會劇，而毫無折扣地感覺得一種迫人的真實。那纔算真正的成功。

田漢

茅盾先生在前次的論文給了我們文藝研究者週密的指示，於今更具體地指出了怎樣到達真正的民族形式之路，那就是除了接受固有的和外來的優良傳統之外，主要的要面向現實生活學習。比方如何生動深刻地刻劃一個真正現代的中國的農民的姿態應該是我們努力的焦點。而這一努力的成功與否全以我們和實際農民生活接觸的深淺爲斷。我應該從創作實踐來實現這些好的意見。

現在我們應循着改良方向，請望意見

談談美術上的問題。是不是中國畫就算中國美術的民族形式呢？我們知道望雲見也歡喜戲劇特別是舊劇，希望也談談對這方面的觀察和要求。

趙望雲

中國畫應該是中國美術的民族形式。但也不是。這因現代中國畫有他的毛病。第一是題材不肯擴大範圍，老是那一套，畫家們不忠實於自己的視覺，其能表現的自然都是前人能見的自然。能表現的人物如張大千的畫中所見的如梳着小辮，第二技巧如構圖之類故步自封，不肯接受外來影響。我們今日要求的藝術的民族形式是望其能充分表現的中國生活。然而畫家們却沒有看見現代中國。他們也不敢畫電綫桿，汽車，飛機，坦克……之類，因爲這事物從來不曾入過畫，沒有底稿，便也不敢嘗試。我們從中國畫看不見中國的動態，看不見爲生存與自由而必死力戰鬥的中國。因此中國畫雖是中國民族特有的文化遺產，而不是我們今日要求的活生生的民族形式。

洋畫呢？

也一樣，大部份人根本不看中國畫。不研究中國民族過去以怎樣的視角，怎樣的手法怎樣的感情接觸自然，表現自然。同時描寫的範圍不出裸體，靜物，肖像之類和同畫家一樣也不甚注意社會動態。在洋畫系統中比較能表現社會動態的是漫畫和木刻。徐林森大師在把握社會動態一點也遠不及漫畫家們。木刻方面的成就也還有限。他們過重題材而在技術上

還跳不出蘇聯教法的學步與照片的模寫。很少人注意中國木刻錢畫的特有的美妙。我以為藝術的形式與內容是分不開的。決定藝術的民族性的不在能使用的工具而在對中國的認識。要畫一個現代中國人而形神逼肖，必先認識現代中國民族。理解他的生活。要寫出一中國農民而不是別的任何別的人，你必須正視中國農民懂得中國農民的一切。

近來的戲劇作品中祇有「國家至上」裏面抓住了北方農民的典型。這因作者都是北方人，熟悉北方農鄉，所以纔能如此。

至於戲劇。話劇與中國舊戲那一種是我要求的民族形式呢？我以為也和美術方面一樣。都是都不是。我從小看慣了舊戲所以也歡喜舊戲。我十一歲起就學會拉二簧胡琴，對於舊戲也有些知識與興趣，要不是我太高，我幾乎想去學唱青衣。我知道舊戲的好處，但我也知道舊戲的缺點，常常想如改革中國畫一樣去改革中國舊戲。我自己雖不曾幹過這種運動，但我覺得王泊生先生那套辦法也不錯。我看過他們的「岳飛」，內容上不去說他，音樂上。鑼鼓頗引人注意。但我以為鑼鼓用得好在實可以增加動作力量。當然以舊戲的原有的動作與鑼鼓常成爲表現現代生活的桎梏。有時甚至引起滑稽之感。我們希望有一種新戲劇以新音樂的配奏增加動作力量。最好能像舊戲一樣不用幕，上下自由，佈景可寫實而不要太笨，祇要抓住要點就

成。因爲藝術的真與實是有點不同的。但這種工作會幹舊戲的人幹不了，全不懂舊戲的人也不能幹。必須有新到教養和見解的人對各種地方劇作深厚的理解，把他們的好處綜合起來。歌劇雖不開音樂，似乎又應該集中許多幹音樂，——新的，舊的音樂家共同研究，互相理解，再有一個總的領導，恐怕改革工作就有基礎了。

田漢 洪深先生開過關於民族形式論爭文獻的油印目錄，可知對於這一問題有深刻的理解，現在請談談——怎樣才算理想的戲劇的民族形式呢？

洪深 我以為今日中華民族最需要的文藝形式應該是最習慣的，最能適應（可讀）最易理解，便接受的。今日民族形式問題的提出主要的還是由於擴大抗戰宣傳的要求。因此他的特點我以為應該有下列各點：  
一、故事有頭有尾，應有盡有。  
二、從頭至尾，不用跳敘。  
三、夾敘夾議，可能有電影的「總說明」一樣的東西幫助觀衆理解。

關於這一問題我雖以前也曾寫到郭先生的論文爲止的各種爭辯民族形式的文章編目筆記，一時難於細說，但有些人主張通俗文學或民間文學代表民族形式，我以為是不夠的。民族形式決不等於民間文藝。

田漢 洪先生對於戲劇舊形式的運用以爲如何呢？  
洪深 我們過去也會用話劇的方式編過舊戲。

結果不曾獲得圓滿的成功。我以為舊劇最大的缺點表現在描寫人物的轉變上。話劇寫人物的轉變是用細磨細琢的工夫，逐層逐層的如符到衣直到露出赤袒裸的性格。而舊劇似乎不大講究這些，他可以把一個壞人一下子變成好人。手法是過於單純了。其他的表現法也是如此。記得我們在廣州的時候一同去看過河南芳村的玩獅子。中有老和尚洗臉，原應拿那桶的。檢場的忘了豫備道具，演老和尚的改用開自來水的款式，我們都恭維那位演員的聰明，但聰明的演員也不容易完全克服舊形式與新事物間的矛盾。余交通工具說，前一時代祇有馬和船，舊戲裏關於乘馬乘船的姿勢已經相當滿足地樣式化了。但他們沒有飛機與汽車等新的交通工具，因而創造此種新的身段還有待於我們新的努力。顯然地單是舊有方法是不夠表現新的事物的生活的。就拿馬上姿勢說，一個穿軍服的現代軍人拿起馬鞭子在舞台遶馬，總覺得有點不倫不類。當然，如果故事十分親切緊張也可以使觀衆忘記這一矛盾的。

田漢 洪先生新從前方來觀感必多，覺得今天中國的現實該怎樣表現纔不會有毛病呢？  
洪深 六戰區現經陳長官極力整頓已經不是從前的樣子。那一帶產米本來很少，再加十多萬軍隊在那兒駐紮，作戰，食業當然更加不足。現長官部命令森嚴，部隊不得任意徵用或濫殺民間穀物。違者槍決。因

前

此前方食米公賣價格二毫五分一斤，黑市也不過三毫一斤。但部隊就苦了。團長以下都吃包穀。而包穀也不怎樣够吃。最近由四川省府運了X百担米來了。問題應該可以解決。陳長官的決心和辛勤是使人感動的。每天都在外面巡視軍民的情形。車轎也不坐。頭髮雖然白了許多而精神煥發。爲着我們演的幾個戲他會約我談過一次。他知道藝術家是不大肯聽人家話的，但於我們幾位覺得是自己朋友不妨說說。他曾舉「花子救國」爲例。戲是從「雙拾金」改的。一花子抓藥中的說法他以爲很有毛病。他希望我們在下筆時特別慎重。如過於暴露後方的糜爛在前方演時容易頹喪士氣。描寫前方困苦的作品在後方演時又頗易影響兵源。在軍言軍，你不能說陳長官的話不對。而作家處理現實的問題就苦了。但我以爲在抗戰的實際需要之下更正確地處理現實也就是真正的現實主義。

田漢 蓬子兄隨慰勞團南征，一路上看過很多戲，話劇也有，平劇也有，地方劇也有，希望把當時所得的印象報告一番，最好根據廣大軍民的要求指示戲劇民族形式應取的道路。

蓬子 到桂林就過了你（他對我說），也看了平宣劇團的「新雁門關」，和幾種話劇和電影，這除改過的平劇外都是大都市比較常聞習見的且不必說。到九戰區由高橋的關總部到渣津的楊總部，楊總司令演劇招

待我們。看到一個戲一開始就是打拳，題目忘了，好像是「流亡賣藝」之類。故事是一位拳師因日寇侵入燒其村莊，被迫攜帶村中男女逃奔他鄉，一路有流亡者參加，某日在一小村中賣藝，賺得兩元，適有寒衣募捐號召，其中有二少女聞而感動，竟將所賺二元捐出，但他們已饑餓兩日，老拳師對此甚爲反對，憤欲散伙，卒被衆說服，旋又以賣膏藥被衆目爲漢奸，對此老拳師痛加毆打，最後方知彼此間的誤會仇視都是給日本鬼子害了，共誓以其身手殲敵報國。據說該劇即爲演「拳師」的國術教官自編，用的是大衆語，故事亦即其真實經歷。他們雖都是戲劇外行，無甚舞台經驗，而演來感情逼真，甚爲動人。當時深覺抗戰使中國從民衆中產生了許多編劇家，演員，真是可喜。又從軍人中也產生了戲劇作家，楊將軍自己也編了幾個劇本。

從渣津到修水附近的王總部沒有看到什麼戲。到盧總部又看他們政工隊演的「國際舞台」，那時候英國還沒有參加大戰。人們對於張伯倫先生的妥協調和各方討好的政策有些不滿，因而寫成這個諷刺劇。以一「女子」象徵張氏而以流氓象徵日德，少爺象徵法國。結果此「八方美人」雖多方敷衍終於消解不了他們間的深刻矛盾，仍是打起來。一般士兵雖不甚懂得，而亦非常歡喜，表示他們對於國際問題熱切的關心。由盧總部到羅總部，看的

新戲較多，水準也較高，這是因爲政治部抗敵演劇第二隊在該部工作，他們不懂演了許多，也寫了許多，爲着動員民衆挖公路，他們就臨時編演「挖公路」，以當前現實爲題材，推動當前的現實，收效甚大。還有「水碓下」一劇取材布景都很新穎，民衆也非常接受。在彭位仁部也看到一個戲，是副官們編演的，雖技術不必太佳而效果甚好。最大特點是民衆佔觀衆成份三分之二，而且興趣極高，夜深不散。實在也是前方無甚精神食糧之故。

彭將軍遠道相送，情極可感。在路上他同我們談了許多。要我們多多供給劇本，特別着重四種材料：第一種是描寫古代英雄的。這因任何民族都有崇拜英雄，我國關岳幾乎家喻戶曉，提起了過去的英傑容易喚起士兵的民族精神。在江西如文天祥，如王守仁也都是極易喚起崇敬與親熱的名字。第二種是關於國際知識的，一般士兵很想知道些國際大勢，我們也應該讓他們知道，但他們百分之七八十是國民教育不完全的。再加前方也得不到什麼書報，最好是通過戲劇形式有系統的不斷的向前方輸送。第三種是處理抗戰建國的各種現實問題的劇本。第四種是本軍的及抗戰以來的英勇的戰鬥史劇。這種劇本不僅可以提高一般國民的抗敵情緒，而且可以拿起來訓練新兵，叫他們知道本軍過去光榮的戰鬥傳統，提高他們的勝利的信心。彭將軍這四個要求都很有要領，應該

由我們以集中的創作力作回答。

到了顧長官部之後我就到錢塘江前綫去了。其間曾由黃山唐總部集中徽戲名班演過三天，可惜我沒有這個眼福，隨即到金華集合。——同赴上官雲相部。那兒是一種名橋的產地，上官將軍請當地名優替我們演了一齣「月下追韓信」，雖嗓音失潤而做工頗佳，地方觀衆似甚感興趣。在上饒時政治部抗演第五隊的王夢生君會選道趕來相見使我曉得一些情形。

由長沙經衡陽赴韶關，在衡陽又遇了壽昌兄，在成章中學看了他的「江漢漁歌」。在韶關沒有看戲。後來經湘西輾轉回重慶，這經過大家都知道了。綜合起來，關於抗戰戲劇得有幾點實感：

(一) 前方的演劇其劇本很少是後方供給的，多半是根據當前迫切要求自己寫作的。技術有的雖不免幼稚，而以頗能反映當前實況，士兵民衆都能接受。

(二) 熟練的演員不够用，政治部各演劇隊頂多起點模範作用，但以客觀的要求的迫切與廣泛，却從士兵民衆中產生許多優秀演員，題材多半是他們生活過來的，或至少接近那種生活，所以演來非常親切有味。

(三) 假使能設法加以訓練，提高其技術，在抗戰宣傳與劇藝建設上，收到的成功必定更大。

(四) 舊歌劇在一般民衆中顯然還有極多觀衆。他們和話劇不應該是相替代的

，而以其範疇不同，應該是并行不悖的。從「新雁門關」「江漢漁歌」的演出，我們相信這一形式可以愉快地反映歷史真實，而其能充分適宜地反映現代生活尙待我們今後繼續的努力，這包括詩人，戲劇家，美術家，舞蹈家特別是音樂家的努力！田漢（望王瑞麟先生，他正低着頭在想着什麼）瑞麟兄，你的意見呢？

工具與形式究竟是次要的東西，祇要抓到一種無妨利用，或某人更接近某種形式即不妨選用某種形式。……總之，我對這問題頗爲淡泊。田漢 形式固然好像是次要的，但一定的內容也要求一定的形式。內容與形式高度統一的作品應該是我們所追求摸索的境界。何況今日要使文藝或戲劇充分有效的爲抗戰建國服務，當然要求文藝作品具有高度的民族形式，即充分有效的表現現代激盪複雜波瀾浩闊的民族生活，同時能充分有效地獲得全民族的理解與愛好。——

(下期續完)

### 編

這一期因着種種關係，不得已的脫了期。實是遺憾之至。除了使第四期加緊排

### 後

出，接踵而上下外，別無他法了。重慶所召集的「戲劇民族形式問題座談會」，原文甚長，因爲篇幅關係，不得不分期刊載。關於此問題的討論，經過一年之久，有些已有結論，有些還在開端，諸家的座談，歸結了我們論爭的要點，也供給了若干豐富的實際的材料。環繞着戲劇這問題的討論，我們可以聽到蒙古，新疆，陝北，孤島，香港，廣東，江西，湖南，湖北，四川等地劇運的報告。也可以聽到關於各種戲劇：平劇，湘劇，桂劇，川劇，粵劇，秦腔，河南梆子的敘述。對於民族形式的研究，實是重要的參考資料。

### 著 編

「導演論」的作者瓦·B·查哈瓦氏，爲有名的斯坦尼司拉夫斯基嫡派之一。曾任瓦克坦哥夫戲院導演，在蘇聯及世界有着很高的地位，原文載於美國的「戲劇工場」上。葆華先生的這篇譯文，定爲讀者歡迎的。因爲稿擠。抽出了若干稿子，並且連劇本也減少了。我們在以後數期中，當補足這個缺陷。又，因目前紙價及印刷費均漲了價，故不得不加了價，請原諒。

# 戲 劇 春 秋

## 閑話「明星」作風

不僅是少數從事戲劇工作的女同志這樣，有大部份男同志，也同樣因為認識不清犯了這樁毛病。這些人是這樁子犯上了毛病的：比方演了幾次戲，當上幾回主角，力氣的確是賣了一點，演出也有若干的成功，也確確實實有人家寫文章或在口頭上捧過，於是于他（她）自己便不得了了，以為是「明星」了。照一般習俗的看法，「明星」好像也應該有點「明星」的架子，以示和那些非「明星」的不同。於是乎便傲慢，看不起人，要他（她）演戲嗎？行的，但非主角不演；要他（她）做點小事嗎？又來了，儘拿那些事務工作來麻煩，這是飛霍藝術天才的。於是我們這些害了「明星」病的先生，變得什麼都不想幹，無法幹下去了。這是一面。

第一 卷  
 另一面，據說在上海、香港、甚至於美國好萊塢的明星們，都要有行為不檢，生活浪漫的事情發生的，才能算是正牌貨，不相信嗎？在電影雜誌上或什麼小報上，不是明明這樣刊着嗎？於是乎我們這些熱中於明星病的先生們以為自己非行為不檢，生活浪漫不足以成了一個明星了，結果是把自己生活弄得一場鬧劇。

我在上面已經聲明過，這僅僅是大多數中的少數認識不清的一部份，但是這種傾向正在發展着，已從一般的職業戲劇團體，發展到抗戰戲劇團體，或一般的工作團體里來了，這種傾向的繼續發展，對於我們的工作同志和整個工作的影響是相當大的。工作態度嚴正，生活態度嚴正，這是一般工作者應有的美德，藝術工作者也正和其他的工作者一樣，需具有嚴正的工作態度和健康的生活方式。從工作上來講，我們是一個教育者，組織者，要影響要教育要組織千百萬羣衆，自身如果不能做模範人物，起模範作用，給與被教育者的印象終會怎樣？實在是不堪設想了。再從私人的修養來講，我們還是一個學徒，還在學習過程中，要真正和人家比起來還差得很遠很遠的，因此有些在藝術圈子裏工作過的朋友們，一離開那個圈子後便不知道幹些什麼是好，如何幹起了，與人無法相處。這與其說是思想上有了距離，與其說是自己在處事上無一技之長，還不如說是我們對人處事的作風，我們的生活態度，有了問題。當我們一和人家接觸，第一個給人家不良的印象是驕傲，生活態度不嚴肅，再次才是沒有一技之長，除了動作故作爲矯作，說話像背台辭一樣外，還有什麼？這一個，實在是需要我們的工作者，仔細的反省一下。「明星」時代已經過去了，就是還沒有過去我們也不需要它，在我們的圈子裏只有工作，切切實實的工作，只有工作者，堅強勇敢的工作者，沒有明星和明星主義！

## 論公式化

（文森）

在我們的劇本創作上，我想提出「公式化」這個問題來談談，雖然曾經有過些人發表過很多這方面的意見，但是在一九四一年剛剛開始的今日，拿來作爲我們過去劇作上的一種傾向來討論，我想也不算明日黃花吧。

「公式化」即所謂「抗戰八股」它的意思，是指作品的共同性太多，千篇一律的運用着「反、正、合」的形式邏輯，沒有藝術的獨到的地方。其原因大概是因爲作家對現實生活的體驗不夠深刻，所以對他表現出諸事物的諸現象，不能加以具體地藝術地分析，是空空洞洞的，無生命的，一些概念的形象。

我們的作家，他們都喜歡開熱，也許是因爲文化人非住在文化中心不可，老還留在大後方的幾個中心來寫前方英勇的抗敵故事，他們所寫出的英雄，都是一些激昂慷慨的人物；他們所寫的民衆鬥爭，都是一些由一種不平所起的義憤。這些英雄、民衆、甚至日寇、漢奸、都幾乎是由一個模型所鑄出來的形象；其實在我們抗戰當中，我們的英雄，並不是激昂慷慨的，相反的，是理智的，冷靜的，我們的民衆鬥爭並不是由一種不平的義憤所起的烏合之衆，相反的，在前方參加游擊戰鬥的民衆，是有組織，有訓練的。因爲作者沒有這種實生活的經驗，憑臆測的武斷寫出來的東西，當然不能成生動的典型，所以也不能發揮最大的動力，而成爲沒有辯證生命的作品，這就是所謂「公



「公式化」的一種傾向。

這種傾向，是急待於克服的，展開在我們作家面前的是極其廣泛的題材，我們並不一定要去無條件的去表現英雄，恰恰相反的我們可以嘲笑一些卑劣的非英雄的俗物和懦夫，民衆自動組織起來殺敵，這固然是我們民族的崇高的感情，但是固執居奇，不正是許多民族敢於所幹的喪心病狂的勾當嗎，在這里，在那里，在我們整個祖國的土地上，正有了我們歷史上少有的時會，空間和時間都像縮成了一片，每一個現象，都是以震撼世界，使後世的人們所憧憬嚮往的，但是在我們的劇作上所表現出來的，竟是這樣的貧乏，單調！

所以和「公式化」鬥爭，這個口號是應該提出來的，我們要避免，空洞的，泛泛的，千篇一律的作品，我們希望能夠讀到充實的，有力量的，典型性格的東西。

不過在這里我還得解釋一下，所謂「公式化」與寫作題材的雷同是有差別的，題材的相同，不能認為「公式化」，如果這種見解存在的話，那未避免「公式化」的意義，就成爲了鼓勵作家去標新立異的去尋求寫作對象了。

作家不必顧慮自己已選定的題材，是否被人採用過，主要的還是在於作家對於他所想寫的諸現象，是否熟悉，是否仔細地，具體地，去探求過和分析過。

只要作家對於他所寫的是熟悉的，題材雖然相似，因爲作家各自藝術的感受性互異，所以他們所表現出的作品，一定不會「公式化」的，一定可以做到「抗戰」非「八股」的。

在抗戰後的一些劇本創作，大概可以分做二期來概括，前期的一些作品，內容多半描寫日寇的殘暴行爲引起了民衆的奮起殺敵的故事，當然在這當中也不乏優秀的作品，如「張家店」，「死里求生」，「生死關頭」等，但是因爲我們整個的民族文化在抗戰中進步得很利害，同時我們戰爭的勝利，是需要有長期堅定的忍耐，一剎那因激奮所掀起的熱情，他不能支持這長遠艱苦的鬥爭，這些內容因着抗戰的進步而被擱置了，另外在二期中，也許作家爲了避免前期作品的概念化，「公式化」，描寫後而腐爛的黑暗面的作品，又如雨後春筍般的萬長了起來，在技巧上比起前期作品來是有着驚人的進步，如「亂世男女」「殘鷲」等，正因爲它所描寫是黑暗面的一羣腐臭的蛆蟲生活，它給予人們的除了沮喪之外，還有什麼呢？

我們整個民族文化還在幼年時代，距離

成年，還相當的遼遠，美化人，讚美人，提高民族的自尊心，堅定大家對未來社會創造力的信心。這在我們是急需的。但是我們的作家，在這方面表現出來的力量還是太弱了，大家像趕關市一樣的老愛濼洞在幾個固定的範圍中，把創作的領域，弄得非常狹小。在這三年多來，每日每夜地。在我們南方陰鬱的森林里，漠北冰凍的湖沼上，不知道發生過多少人類最美麗的感情的記錄，但是在我們的舞臺上，每天給予我們觀衆的還是那末單調和空洞的生活。

這已顯明的表示出了我們今日的演劇，已落在現實的尾巴上了，所謂「公式化」，也就是尾巴主義的另一個代名詞，我們的作家要跳出這「公式化」的門檻，只有去接近現實生活的各方面。克服「公式化」的作品，首先必需

### 桂林美術界籌募工作室基金美展徵求出品

- 一、宗旨：爲團結美術界力量發揮美術在抗戰建國中的效能，特發起美展籌款
- 建立「桂林美術工作室」作爲集體研究集體工作的場所。
- 二、出品種類：不拘國畫西畫木刻金石攝影均所歡迎，最好能自行裝璜。
- 三、參加作品：供大會義賣，概不退還。
- 四、展覽日期：暫定三十年二月中旬。
- 五、收件日期：三十年二月一日至十日。
- 六、收件地點：桂林榕蔭路四十六號本美展籌備會。

(杜宣)

# 導 演 論 上 篇

前 言

要充分闡明演員與導演間的關係，我們必須了解演劇藝術底兩種特質。第一、戲劇演出底基礎是集體的；第二、戲劇演出底基礎是演員，是具有生命的人——雖然可以被導演用作實踐他的藝術的材料，然而在自己權利上却是一個創造者。

B·E·查·哈·瓦  
曹·葆·華·譯

上演戲劇，不是像其他藝術只要求運用單獨的一個藝術手段，而是要求許多藝術形式綜合的運用。劇作家，導演，舞台設計者，音樂家，服裝設計者和演員們——每個人都把自己所有的一部份藝術力量呈獻在整個演出上。所以演劇藝術不是作為個人底表現而出現，而是作為集體底表現而出現；集體是完滿的戲劇成果——即演出本身——底創造者。

如果從事演出的許多組成部份中有任何一部份『創造者』底職務據為己有，那它就會損害其他組成部份底創造力，而戲劇就會失掉流利，圓熟和自由。與此密切相聯的，就會失掉說服底力量——任何較大藝術成就中的不可缺少的一種因素。只有當參加藝術過程的每個成員在演劇藝術底規律所限定的條件中自由而不拘束地從事創造，並且得到其他藝人底積極的合作，戲劇才會獲得一種結構上的和諧的一致。出現在演劇中的不應是單獨的個人或任何特別的技术，而應是那作為一個集體藝術家的全體成員——這個集體藝術家在演出底錯綜複雜中始終保持着戲劇底真實性。

我們很熱習演劇史上一些這樣的時期：演劇底專門藝術中的某一

種藝術強佔了與戲劇演出底集體性非常無稱的一種地位。

因此，在當時很享大名的梭羅格布 (Solonov) 相信演劇是劇作家獨有的財產。一九〇八年他寫過下列的話：「第一個必須排除的障礙便是演員……演員愈有才能，他對於創作家的專制愈更厲害，而對於他所扮演的戲劇愈更不利。」依照梭羅格布意思，戲劇底演出應當照這樣的方式進行：「演員應當被一個讀者代替，或者更好些，演員就是讀者本人，並且讀者應當靜靜地！耐心地坐在靠近舞台的僻靜的角落裏。他可以有一張桌子在上面放着那即將上演的劇本底原稿。這一切安排好了，他就開始！他首先就讀劇本底題名，作者底姓名，人物表，劇作家底舞台說明。在這中間，台上幕便開啓，並且顯出那些根據台本所要求的動作而表演的演員們。」

這樣，演員便變成一種傀儡了。然而這絲毫不是以驚嚇「單一意志」底演劇底創造。「究竟還有什麼差別呢，如果演員是一個傀儡？」梭羅格布問。

除了降低演出與一般戲劇底水準，這種被一種藝術窠臼而引起的結果將是什麼呢？劇本之清晰的朗誦決不是戲劇的演出。只有劇本底文學價值才能在朗誦中實現出來。要實現劇本底戲劇價值，就必須把它表演。在戲劇寫作底範圍之外可以看到促進這種「單一意志」底原理的類似的嘗試。我們在導演中間常常發現一種相似的機會主義。譬如，以與莫斯科藝術劇院演出「哈孟雷特」而名聞俄國的高爾登·克拉格 (Konon Glinka) 就是一個例子。在演出底期間他主張：演劇既不需要劇作家，也不需要演員。克拉格之反對劇作家乃是對於劇作家把演劇文學化的這種傾向的一個美學的反響。可是克拉格也因而反對演員。他在當時寫道：表演不是藝術。他結論又說：演員必須走開，代替他的是一種叫作超傀儡的無生命的人物。

所以我們常常看出劇作家和導演各自堅持着自己得意的「單一意志」底信念。上面所舉的例子中每個都夢想着用無生命的傀儡來代替有生命的演員，希望這樣獨自創造而把一切功績歸於自己。

演員也往往是集體工作底違犯者。「明星」壟斷了戲劇，在他或她的特殊才能不能很好地顯現出來的地方，他們就把劇本中這些地方

無情地給犧牲了。這樣的明星從未真正地表現出一個典型，他們只是表現出他們自己。這樣的明星通常是被任何一種角色包圍着。他的需要變成滲透了整個演出的「單一意志」，結果是觀眾在演出中聽不出整個的劇本，譬如說「哈孟雷特」或「奧賽羅」。在這樣的演出中，觀眾只注視着明星，忽略了其餘的角色。爲了演出中這一因素，其他的許多因素都給犧牲了，結果觀眾不能真正了解這種歪曲的表現。如果普婁尼阿斯 (Polonius) 羅桑克蘭茲 (Rosencranz) 及其他所謂二等角色性格化的工作做得不好的話，那末要了解「哈孟雷特」，乃是不可能的。

在創造的權利被某個藝人給強佔了的每個例子中，演出總是給破壞了，不論是因爲把戲劇機械地適應於導演個人的意念，或是因爲劇作家不願接受導演擬定的計劃而阻礙演員底發展以滿足他的自我的意念。這些事實底結果是：人變成了自動機械，活潑的藝術變成了無味的勞役。此外，演劇底本質需要着它的組織中的每條綫索都交織在鼓勵的生命底精神中。這種精神孕育演員底每一句話，每一個動作，以及每一個舞台效果。這一切組成了完整的人生底表現，人類情感底有機的和諧，由此將產生演劇的創造意志。

我們在上面所敘述的有害的傾向，乃是資本主義制度沒落時期資產階級社會中的「畸形個人主義」底產物。不論是梭羅格布或克拉克，他們能够了解一羣藝術創造者怎樣可以把藝術發展到一致底最高點嗎？不，他們是絕對不可能的。對於他們，除了誇大的，偽善的「我」，世界上並不存在着什麼。在他們看來，沒有「我」，那就會是一片空虛——宇宙和整個人類底滅亡。這些都是主觀個人主義底教授們底幻想。如我們所理解的，演劇藝術底永久性是不容許有這些幻想存在的。

在戲劇上異常重要的演出，並不是一個單純的創造家底主觀慾望底效果。同樣，它也不能被任何一個藝術家底「單一意志」給統治着。參加演出的藝術創造家不應有意志，只能有集體底聯合。

因此，每個有價值的演出都需要着那爲單一的創造意志所支配的集體底表現。如果全體人員在一般的展覽上，在政治和社會的信念

上，是密切聯合着的，如果他們給自己創造了一個藝術製作底共同方法，那末這個集體底表現才成爲可能。集體主義底基礎就是在彼此幫助與互相合作上。真正的表現自由乃是早經公認的權利與義務。在戲劇上演底建設過程中。參加者底創造自由，乃是這個集體對於這種關係的需要底實際底結果。這樣，每個參加者都完成了他自己的特殊的任務。他們的創造的自由只是被他的專門工作和其他參加者底專門工作之界綫給限制着——即演員表演，導演家導演等等。

在開始執行任務的時候，從這演劇的集體底絕對平等中，我們看到了演劇底一種新的特質——它的綜合性，在演劇裏，不僅有着許多的藝術家，而且有着互相混合的許多藝術。有文學，表演術，美術，音樂，舞蹈等。論到這些，我們注意到只有一種藝術，即表演術，是演劇獨有的東西，至於其他的藝術都是在演劇之外。所以問題是在把這些藝術組織起來，綜合起來，完成一個戲劇效果，而不讓任何單獨的一個藝術有過多的表現。每個藝術必須變成演劇的條件，執行一種戲劇的職務，在完成這種任務的當中，每個藝術具有一種新的性質，一種負有演劇目的性質。舞台音樂之不像其他的音樂，猶之舞台美術之不像其他美術，其餘的藝術也莫不如此。

把這些專門工作分配給戲劇創造底參加者們究竟是什麼目的呢？是什麼東西給與了他們以這種演劇的性質呢？首先，我們決定這整個集體必須注目的焦點吧。大家立刻便會明白，演員底地位就是這個焦點。

表演底藝術只存在於演劇方面，演員只能在演劇中把自己顯露出來，至於劇作家可以寫出東西出版，美術家可以塗繪壁畫等等。

讓我這樣說吧：一個演員能够踏上舞台以他在舞台上表演的同一姿態向他的朋友敘說一番故事。然而究竟什麼是演劇呢？是那表演戲劇的建築物嗎？你難道不曉得演劇起源於演員當衆表演的地方嗎？一個寫出而未上演過的演本並不是演劇；一間掛有圖畫的房子——的確不是劇場。但是一個簡單的故事，藉助於演員底自覺的技巧，姿勢，聲調，動作，而聰明地敘述或表現出來——這就是演劇，至少是演劇底胚胎。演員不能執行任務於演劇之外，因爲，可以這樣說，他伴同

演劇在一起，或者說得更好些，演劇是在他本人裏面，他是演劇，他不能同演劇分開，而且演劇也不能同他分開。所以我們說，演員是演劇中最重要的基本因素。

我們可以把演劇底各個組成部份逐次除去而來考核這點。我們看出，如果把其中任何一部份除去便會減少了演劇底趣味，那末除去演員一定會引起演劇底整個破壞。

我們且問，在最後分析中，演劇是否沒有劇作家而能存在。它是能存在的，因為演劇的形式，啞劇，是存在着的。因為演員能負起戲劇家寫作對話的任務，猶之乎整個集團能担任起導演的演出計劃的設計。這種辦法，必然缺乏鍛鍊，然而它曾經是，而且能够是發生效果的。演員並不要求劇作家底幫助，因為沒有他也能表演，可是他出自好心地情願放棄他的一個基本任務以求其他任務如音詞，動作等底專門化。在這種自由底感興中，他犧牲了他的戲劇家的可能性，而為他的演劇的天才尋求新的深度。

這個問題的歷史的處理，便可完全證實這點。演劇不是由戲劇而產生的，然而戲劇却是演劇底產物。演劇產生於人民底祭典——他們的社會的與宗教的典禮和儀式。在演劇發展底某個階段上，產生了一種分工，寫劇底任務便落到了專門家底手裏。這些最初的劇作家並不是純粹的文學家，他們是積極的戲劇工作者，一個演出對於他們具有着戲劇的意義，而非文學的意義。只是到了近代，隨着演劇底衰落，劇本才開始當作文學作品而出版。這樣，劇作家便同演劇分開了。

這種情形不能不引起許多戲劇工作者底抗議。最初的劇作家是演劇底小孩子，而現在的不是了，這使高爾登·克拉格十分難過。而且他的悲哀是狠有理由的。但是，他不僅要催逼戲劇家回到他們真正的戲劇地位上去，而且要完全除去他們。他要把演劇底發展倒轉回去。我們不難看出，他之對於演劇底過去的光榮的戀慕，與那為沒落時期資產階級制度辯護的許多理論家沒有兩樣。要掉轉歷史車輪而回到原始野蠻主義底「快樂幸福」裏，這簡直是一種無稽的夢想。

我們的反應是不同的。在担任指定的任務的專門演劇工作者中間的關於演劇的爭論，並不如克拉格所認為的是一種病態底標記。它是

戲劇文化底一種進步底標記，而且是戲劇文化底美學發展上的一種成果。只有通過專門化，才可能達到參加創造過程的每個成員所必須具備的優美技術的水準。但是演劇中的專門化，像其他任何地方，也許由於它的本質而變成否定，產生相反的結果。帶着個人主義的專門化，是會被壞演劇的。在我們社會主義文化裏的專門化，伴同着對於集體精神的進一步的深入，是會建設演劇的。所以根據我們的邏輯，要把演劇回轉到原始的階段，或者要否認那些成為演劇歷史發展底問題的種種現實，這是絕對沒有用處的。

劇作和劇作家顯然是不應該被排斥開的。不過劇作家一定得明白：演員是演劇中最重要底因素。在演劇中，戲劇家，導演，舞台設計者，音樂家等等都不是直接地，而是通過演員，向觀眾說話。所以演員不僅是演劇中最基本的要素，他並且是演劇藝術中的中心人物。他獨自走進劇場在觀眾與藝術之間建立起那種活生生的溝通。他們只有通過他才能談話。每種技術都把它們的思想交給他，以便他把它們實現出來，否則這些思想將永遠是沒有生氣的。演員接受別人所給他的東西，估定的價值，把在麥子和皮殼分開，讓它滲透着他的藝術的生命，然後跨過腳燈把這些精神的寶藏投射出來。作劇家底那些話語，如果演員不賦與他們以生命，如果不使它的成爲他自己的語言，將依舊是死的東西；一個美麗的支柱或一幅美麗的佈景片擺在舞台上，如果沒有經演員的肉體地和感官地接觸過，將依舊是死的東西，而且應當從舞台上撤開。舞台上每個戲劇思想底戲劇意義都是由演員傳達出來的。所有的因素和觀念，因為在舞台上被賦予了生命，這才具有着戲劇性。凡是要求自我滿足的權利的事物，都不是具有戲劇性的。依據這個標準，我們可以區分一個劇本不同於一首詩或一個故事，一幅舞台面不同於一幅繪畫，一個舞台裝置不同於一個建築工程。

組成演劇藝術的種種東西，只有在作為演員創造活動的材料的時候，才是極端重要的。凡是對於演員是否定的東西，對於演劇也是否定的，因為演員是演劇底焦點和基礎。既然這個根本的基礎是對於觀眾有着人類關係的人，那末後者就成爲演劇底一種特殊的因素，把演劇藝術判然分開了。

## 作爲導演底材料的演員

直到現在，我們只談論了下列幾個前提：第一、演劇藝術是一種集體藝術；第二、演劇藝術底基本材料是演員；第三、導演應當在整個演出中以平等的地位而出現；第四、他應當是這個集體底意見底代言人。

但是，既然我們已證明了演員是演劇藝術底基本材料而且導演是這個藝術表現底技師，所以演員對於導演就具有着一個新的立足點了。

演員是一個人，在他裏面包含着頭腦，身體，情感與知覺。總之，他不僅僅是導演用作試驗自己創造力的材料，而且他本人就是一個創造者。他何時（對於他自己和導演）是創造底主體，又是創造底對象。我們可以說，演員底什麼東西是導演底創造力底工具呢——他的身體嗎，靈魂嗎，或者他的個性嗎？

上述的演員底一些品質中，那個是導演用作開發藝術的基本工具呢？對於這個問題的回答是極端重要的。

許多導演認爲演員底身體是他們使用的唯一工具。他們感覺演員底肉體活動底處理是他們的主要問題。他們強迫演員變成那很難有創造的表現的機械的模型。

他們的工作方法是怎樣的呢？我們在他們細心設計的舞台計劃中看到了一個例子。如果演員把計劃實行得愈精密，如果他們把導演底指示做效得愈完整，那導演就愈更喜歡了，我們很容易看出，這樣的方法將引起演員底機械化。在這樣待遇下，演員不再是具有創造才能的人，而是變成克拉克式的傀儡了。

對於導演底材料問題，還有一個同樣錯誤的回答。他們認爲導演注意的主要對象，不是演員底身體，而是演員底靈魂。所以導演不再關心在既定的時刻裏演員底身體將取怎樣的位置，他只關心在那個特別的瞬間演員必須有怎樣的感覺。導演深信，只要演員感到正確的情感，他的身體一定會落到與此適合的位置上。所以他進而向演員灌輸在他認爲是某一特殊角色所必需的那些情感。在這種形下，演員成爲

導演操縱的對象，而非一種創造力量，真的，這一次他是更有生氣，更活動的傀儡，然而仍然是導演手中的傀儡。在前一種情形下，導演利用演員底身體作工具以表現他的諧和；在後一種情形下，導演利用演員底靈魂。不論在那種情形下，都不存在着創造的才能。

但是導演工作可能有第三個方法。這個方法否認這種理論；只是演員底身體或靈魂是導演的唯一材料，它主張演員的創造性是導演主要底材料。導演底創造性底材料乃是演員底創造性，不僅演員底身體，或他喚起各種情感的能力，是導演藝術底材料；而且演員底內在的思想和夢幻，他的藝術的概念和原則，他的感覺，情緒和想像，他的生活中的社會和個人的經驗，他的教育，嗜好，氣質和幽默，都是導演藝術底材料。

這種材料既不是固定的，也不是靜止的。表演乃是一種過程——而過程就包含着變化。接受了這個因素——爲了要管理它和領導它——導演必須努力克服對於它的生長的一切障礙，努力撫育它，培養它，像園丁培養幼芽一般。經常的流動，迅速的轉變，不斷的前進——這些都是導演自己必須習以爲常的東西。

## 藝術與現實

發現了導演底生產性與演員底創造性是密切相關的，我們就充分理解演員底內在力量之喚起是如何的重要。如果導演不能引出演員方面的自足的創造性，那他手中將沒有那種唯一可以構成有價值的戲劇演出的材料了。否則他的材料也將是次等的；代替演員底活動的生命力，導演只有着演員底沒有創造力量的身體，易受影響的屈服的意志，沒有靈魂的木偶，克拉克式的傀儡。

那末，把演員放在自足的創造性底正軌上，導演得作些什麼呢？回答這個問題，絕對必須把「創造性」這個名詞加以界說，並且指出藝術的創造性與工匠的手藝有什麼不同。

藝術領域裏的各種理論家，美學上的各種導師，通常都拒絕承認戲劇是一種藝術。他們堅持舞台設計者，導演和演員等底工作都不適合於藝術底界說，因此戲劇不是一種藝術。例如，在當時很著名的一

位文學批評家愛欽瓦爾得 (U. Eichenwald)，在一篇論文中（在一九一三年出版的一本論文集「關於演劇的論爭」裏）堅決主張：既然表演不過是站在台上，朗誦一些爲別人而寫的話，對於朗誦者完全生疏的話，所以它完全不能叫作創作，因而不能算是藝術。愛欽瓦爾得又說：對於一個有修養的人，演劇乃是多餘的事，因爲一個爲人所愛的劇本最好是在自己幽靜的家中欣賞，不必在喧囂的庸俗的劇院中賞鑒，在劇院裏一切沉思底可能性都給破壞了。他覺得有修養的讀者底想像力要豐富得多，比起用虛假的裝飾與粗俗的唯物主義所加於劇本的任何解說。如果演劇是有用的，那是因爲它迎合着觀眾中不識字的或半識字的那些人底趣味。很好，就讓這些不能閱讀劇本的觀眾去看演劇吧；至於有修養的讀者，在他自己的想像中能創造一個比那極有才能的劇團所能辦到的還更特出的表演。

我們應當認清愛欽瓦爾得辯論底邏輯。這些辯論只適用於把劇本機械地搬上舞台的那種演劇。對於把戲劇當作生活底代替或生活底逃避的一種演劇，這也是正確的。這樣的演劇很難有權利把自己列入藝術，凡是照像一般的演劇，或把文學作品重述一遍的演劇，對於有修養的觀眾，的確是多餘的事情。

那末，依據什麼標準，導演與演員底工作才能變成創作呢，導演與演員都根據戲劇家給與他們的材料而工作；後者本來也絲毫沒有減少他們的創造的權利。沒有一種藝術是藝術家從虛空中創造出來的，每個藝術家都利用那積聚在他的特別領域裏的文化遺產。他一定從他的藝術裏的這種遺產獲取利益。除此以外，我們知道，在藝術史上，偉大藝術家都利用前人底作品以創造他的最好的傑作。例如，誰都知道莎士比亞是依據那保存於丹麥學者賽克梭·格萊馬提克斯 (Saxo Grammaticus) 底儲藏室中而在莎士比亞以前被拜萊弗里斯特 (Beiliforest) 和湯瑪斯·基特 (Thomas Kyd) 訂正過的斯堪的納維亞的故事而寫他的「哈孟雷特」。奧斯託洛夫斯基常常從法國喜劇中借用情節，這也不是新奇的事情。這絲毫不會減少我們對於莎士比亞或奧斯託洛夫斯基的讚仰。藝術家是否利用他人底作品以完成自己創作的目的，這是毫不重要的。可是，另外有重要的事情，這重要的事情是

我們應當知道劇作家怎樣利用這個材料。他也許是機械地利用了它，或者他也許是創造地利用，是指利用一定的材料以表現自己對於生活的反應。如果藝術家昧於生活，他就辦不到這點。了解生活，乃是任何領域中的真正藝術之先決的條件。如果一個藝術家把其他藝術家底材料併合起來以完成他的作品，這並不是甚麼損失。如果他對於生活現象了解得更深刻，更真確，那末他的產品將比較他所借用的原來的材料更有價值，更有意義。

與「哈孟雷特」連在一起的莎士比亞底名字，是全世界底文人所十分熟悉的；至於賽克梭·格萊馬提克斯，拜萊弗里斯特與基特等底名字，却只有幾個學究和文學學生知道。

因此，我們不能只是因爲導演與演員利用劇作家底作品就認爲他們是沒有創造性的人了。

真的，如果導演和演員對於生活與現實採取被動的態度，如果他們始終通過劇作家底眼睛去看劇本，絲毫不覺得有觀察和吸取生活（與劇作家對於生活的說明完全不同）的必要，那末他們就沒有權利自稱爲藝術創作者了——他們不過是技術家而已。但是，如果他們的工作基礎建立在對於生活的正確的和嚴肅的理解上，那他們就是真正的藝術家——真實的創造者。

如果一個演劇集團機械地接受劇本底思想與劇作家底一切經驗和解釋，好像是自己的東西一般，那末這種演劇將建立在虛假的榮譽上面。這種演劇之沒有創造性，是絲毫不成問題的。關於這樣的演劇，愛欽瓦爾得是不錯的。在這樣的演劇中，導演與演員都隸屬於劇作家，而且這樣的演劇藝術決不能超出一般或好或壞的照像似的實例之上。如果演劇的工作者——導演，演員等等——不依賴劇作家而達到他們被要求去留給的種種現實，那末情形就完全不同了。如果他們經過相似的經驗，作過相似的觀察，有過相似的訓練，那末這種演劇就有權利向劇作家伸出手，而且邀請他（或者接受他的邀請）合作，因爲只有這樣，劇作家與演劇之聯合作才有可能。

我們當前的問題不是劇作家與演劇之間的關係，而是演員與導演之間的關係。不過了解前者關係之基本原則是能幫助我們了解演員

與導演底藝術標準所憑藉的那些因素以及演劇當中的其他一切創造活動。

因此我們說明了：爲了導演與演員底真實的創造性，必須建立一些基本的原則，這樣一來，他們之間的創造的交互關係當然就有着一種適合的和諧。沒有這種適合，演員與導演都會墮入劇作家底偏角中，而變成演劇的匠人了。

### 創造的交互關係

現在讓我們來決定演員與導演間的關係之種種可能的類別吧。

(一) 如果導演是一個社會和個人經驗很豐富的人，具有很好的文化和教育的背景，對於那將演出的劇本所反映的某些方面的生活抱有正確的意見和信念；另一方面，如果演員只有極少的經驗，有限的背景，而且他的教育也不足担任這個特別的演出；那末，演員與導演間的這種合作將有什麼結果呢？

導演底工作在這裏是具有創造性的。至於演員底工作在這裏却絲毫沒有創造性。這很明白，導演與演員間的創造的交互關係在這裏是不可能的。這樣的合作是不平衡的。

在這樣的情形下，演員無論如何不能影響導演（如果我們不管藝術家的手段如何，只把他的材料所給與他的困難當作影響）。在這種情形下，導演所開發的並不是演員的創造性，而是演員底身體，這被用作以表現劇作家與導演底思想和經驗的工具。換句話說，導演把一個神經和骨骼的系統架在演員身上（這個系統完全機械地反應着它的主人）以完成他的目的。

(二) 現在讓我們想一想另外一種情形吧。在這種情形下，演員具有本根本解答當前問題所必需的極豐富的經驗，學識和判斷。另一方面，導演缺乏對於劇作家所提供的某一特別方面的生活的洞察力。這樣會發生什麼結果呢？憑藉他的創造力量，演員會支配着導演。演員經常會意識到導演的缺點，感覺導演並不了解他的主題，因而不能談論他的主題；總之，他並不了解他正努力描繪的生活。不了解生活或研究過生活，我們是不能有什麼創造的，因爲生活是一切創造藝術

底根源。如果演員個人的生活經歷比導演的更豐富些，那末後者自然會失却他的創造的特權以及他對於演員的領導力量。如果演員從導演手中得不到任何教益，或者這些教益，模糊的，游移的，矛盾的，那末演員本能地會傾向於隨意行動，以表現他的個人的思想。因此，不論從內容，形式和風格底觀點去看，他們的演出一定會缺乏一致性。

導演無須對於各種舞台技巧都非熟習不可，他之不必作一個演員，猶之乎他之不必作一個劇作家，美術家或音樂家。但是，對於戲劇所反映的那幾方面的生活，他必須具有一種更深入，更廣博的知識，比較劇團當中的任何成員。假如他不具有這些品質，他不可避免地會失掉他的領導地位。他將不僅在劇作家而且在演員底壓迫之下曳着脚步在其他的成員當中前進着。

我們已經提到那因其他部份把導演底創造性壓抑着而產生的不良的結果；至於導演中央掉領導地位而產生的結果也是同樣很壞的。在這兩種情形下，最後的結局都是同樣的，導演底基本的組織任務——組合各個部份爲一和諧的整體——完全沒有實踐。

(三) 最後，演員與導演間的關係可能有同樣重要的第三類。我們無須說，這是發生在導演與演員對於劇本所反映的現實具有真正理解的時候。從這樣的創造的關係中，才可以發展出一種真正的合作。

讓我們更詳細地考查這種合作的過程吧。導演開始寫作草本。他決定它的主題。他依據草本所提供的主題而開始研究。他聚集他的一切感覺，記憶和個人與社會的經驗以從事這件。他利用各種材料，文學，印刷物，電影等等。他努力吸取極大限量的觀察，而且總注意着從實際生活裏吸取新的具體印象。他把這種收集的豐富材料付以細心的分析，以確定現實所有的活動的現象與不變的真實之間的種種差別，這種研究底結果，他達到了他自己對於這個主題的概念。這個概念或思想存在於他的意識中，他收集的豐富材料所環繞着的意識中。現在他又重行接近草本。這次他對於既定的現實有他自己的觀念，他轉而考究作者底思想，於是與作者進行一種創造性的合作——他開始寫作他的演出計劃。

當這個演出計劃預備好了，導演就把它交給演員。他要求每個演員依據整個劇本和他的中心思想以理解他所担任的角色。

但是，如果演員是真正的創造家，那他接收了導演給他的草本以後，他在開始工作之前會把他的個人的經驗，觀察和思想動員起來；他會開始注視當時引起他的興趣的那幾方面的生活以豐富他的這些經驗，而且依據草本把它們加以攷察。把自己的思想和導演的思想擺在一起，作一個比較，發現自己與導演互相一致之後，他就開始研究他的角色，構成他自己的創造的說明以與導演合作。

但是，你們要問，如果演員與導演間沒有這種一致，那將怎樣呢？假設他的在同一主題上意見不同，那將怎樣呢？對於這一點只有一個回答：合作的工作是不可能的，這兒只做開着兩條路；或者集體討論導演底說明以解決這些差異，或者個別的演員把他的角色讓與別人。我們已經確定了這個前提：演戲是一種集體藝術，因此每個參加者必須遵守集體底意志。所以演員與導演間的一切個別的差異必須與以廓清，以保證集體底單一意志底統一的力量。

那末，我們且假定他們之間沒有顯著的差異，或者這些差異給相互的勸導消除了，而且就劇本底社會的觀念形態的說明與人物的描繪而言，演員與導演都傾向着同一的方向。這樣一來，排演開始了。導演給予演員以關於特殊動作，一定的瞬間，某句言辭或某種聲調的命令。這種命令也許採用解釋或指示的方式——這在目前是不重要的。演員接受了這個指導，依據他對於現實的理解把它加以思攷。如果演員對於生活十分熟悉，這個指導和這些經驗融合起來，綜合起來，於是一種完全的互和透澈便產生了。完成導演所指派的工作，演員明白了這種綜合作用底本質。他不是僅僅機械地實踐了導演的要求；他向他自己證實了他的創造的個性。給了演員以他的定則，導演又把他收了轉來，然而上面增加了演員底舞台技巧。雖然它的意義潛化在演員底創造的個性中，可是却因演員增加的種種技術而變豐富了。這樣一來，導演從演員手裏收回的比他給演員的還多一些。因此，實踐導演的指導，演員影響了導演。這對於導演將是一種刺激，使他以後在給予另外指示中不再重複他自己。這樣一來，這些指示總就有着一種新

鮮的品質，可是如果演員表現不出自己的創造性，只是機械地執行導演所要求的工作，這種品質就不會有的。新的指示將在演員底意識裏經過同樣的週期而又用以刺激導演。換句話說，發展當中的每一個新階段，都是依賴先前的一種階段的。這樣，而且只有這樣，演員與導演間才有着真正的交互影響。在這種方式下，導演的創造性才植根於演員底創造性當中，才不僅僅是對於演員底肉體存在的一種嚴格的控制。在一次排演裏，瓦赫唐哥夫責難他的學生們沒有創造地反應他的指示。他說，「你們總高興守着給我與你們的材料。這是不夠的。如果你們這樣繼續下去，凡是看到上演的人都會說，「這些演員沒有一點個性」。」

那末，瓦赫唐哥夫把什麼介紹給他的學生以幫助他們對於他們的角色得到一種創造的處理呢？他首先要要求他們在家裏扮演他們的角，然後把結果帶到排演上去，「養成反省你的角色的習慣吧，」瓦赫唐哥夫說。關於「反省」，他意思是讓想像自由活動。所謂在家裏預備角色，就是指的這點。

但是，人類的想像，是否足以代替活生生的經驗來作工作資料，這是一個問題。了解人生，乃是想像力底生產力所必需的先決條件。例如我們試看一個極其空想的東西雌人魚吧。究竟雌人魚是什麼呢？一個女臉魚尾的生物。這樣的東西當然在實際生活中並不存在。然而構成雌人魚的這些原素却是十分真實的。女臉和魚尾對於我們是異常熟悉的，不過你如果要藉助你的想像，創造一個在人類經驗以外的東西，便立刻會看到這簡直是一件不可能的事情。

因此，想像底功能完全根據於生活的經驗，生活底知識。想像底窮困與貧乏，大半是與缺乏廣大的生活背景和沒有很好發展的觀察力密切地關聯着的。

如果藝術家熟習多方面的生活，那他就有着想像的食糧了。剩下的事情就是學習把這種知識聯結起來以達到自我指定的目的而趨向於藝術問題底和諧的解決。這使我們回到這個論旨：要能够「反省」他的角色，演員必須熟習作為這個角色的主要因素的那些現實。只有依據同樣的方法，導演才能保證一個創造的而非機械的演出。



## 演 員 論 (下)

蘇聯·I·拉波泊著  
藍 譯

## 公開的孤獨

對於練習舞台的態度，你必須更進一步來擴展你對象的範圍。好比做這樣一個練習：走上舞台去（當劇團人的面前）先同大家講好，這就是你自己的房間。對於這周圍對象做一種態度，就好像這裏什麼東西都是你自己的，並且是「在你自己的房間內」，你願意做什麼就做什麼，念書，複習你的那腳戲，縫衣服，寫字，設使你在你自己房間內所可能做的動作都做。這樣一種練習，我們叫做「公開的孤獨」。其次，假想你一個人在樹林子裏面。你對你四周的對象的態度就必須改變，同時要適當的合理化。那末你就認為椅子是小叢林，樹林，枯枝，認為舞台地板是松針鋪成的大地，等等。隨便你怎樣動作都可以：你可以散步，躺下，想什麼事情都可以等等。努力限制你的注意，使之只及於現在舞台所假想得到的對象範圍。同時，你要使自已覺得完全孤獨（在觀眾的面前）。

假如你假想舞台是一座樹林子，因而採取一種嚴肅的態度對它，那麼，你的思想和感覺都會變成好像你就真正地在樹林子裏一樣，你會繞着椅子走，好像採香蕈一樣，你看到一個釘子會驚奇起來為什麼在密林中會有這樣一個東西，等等。經過這樣一合理的結果，你會對你預定的環境取得正確的態度。你會相信，你是在樹林子裏面，而你的行為是正確的，符合於樹林景色的，同時，你也就會強迫觀眾覺得這座舞台真正是一座樹林子。

讓每一個學員都做「公開的孤獨」這個練習（「在樹林中」，「在野地裏」，「在船上」，「在家中」等等）。以後再討論，誰做得最動人，同時看他為什麼獲得了這樣現實的效果。

依照着這練習，繼續再做其他的練習，用什麼態度對付什麼東

西，什麼事情，什麼人。譬如你回到家裏來，接到或好或歹的消息的信等等。做出一種態度，把手杖看成：一、一枝槍；二、一條蛇；三、一種樂器，等等。再兩個人兩個人走上台去，各以不同的態度相對待（啞劇）。一、相互畏懼；二、相互愛好；三、相互厭惡，等等。記住：你合理化的地方愈細微，你的態度就愈能動人。譬如，接信的那個練習中，知道里面說的是什麼，誰寫來的，從那裏寄來的，等等。又如在「吵架」的練習中——為什麼吵架，你是從那裏來的等等。

## 身體動作的回憶

現在讓我們來講一下一個比較複雜的態度的練習：試準確地複述幾個身體動作，譬如：點燈，但是不用燈也不用洋火，而是用想像的物體。

要記住怎樣擦洋火，怎樣移動燈罩，要記住那些物體的大小，形狀，重量，構造，心裏記着這些東西，然後儘可能忠實地再做那些動作。縫紉——把一根想像的線穿入想像的針孔；縫一個想像的紐扣。選擇最簡單普通的動作：劈柴，提壺燒水、捕魚。

讓每一個學員開始選擇幾種不很複雜的動作，在家裏練習以後，在上課的時候複述。讓在場的人糾正他，以取得最準確切實的，最能表情的「身體動作的回憶」。

此地，你要好像是在溫習一切以前的練習——你的注意必須要有機地集中在這樣或那樣對象上，你要筋肉自由，用你創造的幻想，使你每種態度都嚴肅地合理化，要把必須有的事物看成真正存在的事物，總之一句話，所有我們表演體系的個別部份，都要在此地織成一個整體，同時，從這個特殊練習的結果，你自己也一定能判斷以前的

習慣熟練到什麼程度。

下一節，我們開始講一個很重要的新的題目：舞台動作，但是暫時還讓我們打斷這體系的繼續，來檢在一下這樣的可能性，是否你能應用學過的一切到你演戲的日常工作中去。

試研究一個劇本的材料，用你創造的幻想來描繪一個角色的一生：他的童年，他怎樣長大，他的性格怎樣形成，他怎樣過日子，他的愛惡，他的需要，他在生命中尋求些什麼等等。在你的想像裏面，把你演的角色安排到種種不同的環境底下，然後當着上課和排演的時候，你就按照那些環境狀況來行動，一直繼續到你自已感覺得到，旁觀者也看出，你使自已真的能適應那環境了，同時，你的行動一如你演的那角色的行動。

在任何的條列下反復所有以前的練習——練習注意：筋肉自由；姿式的合理化；身體動作；創造的幻想的發展；態度，和對各種不同的東西，事情，其他演員的態度的變換；身體動作的回憶；「公開的孤獨」。所有這一切，都能供給給你日常工作的材料，而尤其重要的，是給你一串嚴肅的工作做了，準備無論在排戲上，讀詞上和你要演的角色的性格上。

### 舞台動作

當着我們讀一個劇本，不管是戲劇，喜劇，雜耍劇也好，或者是任何預備在舞台上演出的文藝形式也好，我們立刻就遇着「多少幕」(in so many acts) 這名詞。演員這個字很顯然是說「動作的人」(he who acts)。演員的任務是在以再現人的動作來創造舞台角色的。

試想一想實生活中人的行為，你可以看見他在不斷地動作 (moving)。但是我們必須正確地來了解這個字。動作不光是外表的，那即是說，不光是與人在空間變換位置時的運動聯繫在一起的。同時它還是內在的(心理的)，發生於人的意識，而促成他心裏狀態的變遷。

設使你思索某種動作，達到一個決定，又執行你所思索的動作。你能否斷定，你在什麼時候是最「動作的」呢，在思索時，在決定

時，抑或是執行這個動作時呢？不，這是不可能的，因為沒有決定(內在的動作)也就不會有行動(外表的動作)。

我們的環境，通過我們的感官(視覺、聽覺等等)，以作用於我們，而且反映到我們的意識裏(思想感情)；在我們內心形成的思想與感情，引起我們作為反應的種種動作，而這動作回轉來又作用於環境。整個的生活就是由這些動作與相互作用湊成的。

外表的動作是與內在的動作不可分地聯繫在一起的，而前者是後者的結果。

在與我們的環境的相互作用中，我們的行動沒有一刻時候是失措的，就即使在那習慣上叫做「不靈活」的時候也一樣(我們把這名詞放在括符裏面，是因為那種不靈活的行動只是表面上不靈活的行動，一個人的情狀不表現到外面來而已)，譬如想像一個「不靈活的」打信號的人，會使火車出軌；一個「不靈活的」看門的人，會使公共物被人偷去。「不靈活的」行為是許多事情發生的原因。

舞台與實生活動作的區別到底在那裏呢？第一、實生活中實在的東西作用於我們的感官，因而引起我們的思想，感情與動作；在舞台上呢，實在的東西是不存在的，只是虛構的。因此，爲了要引起適當的反作用，舞台上的東西就必須用我們的想像力使它們好像是有着生命一樣。這就是一個演員爲什麼一定要能够善於運用他的想像力和豐富的創造的幻想(記住講合理化和舞台態度的那兩節)。第二、在實生活中，我們常常下意識地動作着，不知道決定我們行動的原因，我們所追求的目的——但是在舞台上，我們必須知道我們要做些什麼，而且爲什麼要這樣做。

### 舞台任務

依次抓住一個角色同外在世界關係的環節。說明促成這個或那個行動的原因，和那行動所針對的目的。這就是創造一個角色的方法。這是必須要認清楚的。演員不單是要動作，講出他那部份的台詞(外在動作)，同時最重要的是：他必須強制自己具有和他所演的那個角色的同一的目的(內在的動作)。他所給自己的舞台任務在於決

定他所追求的是什麼目的，他出現在舞台上任何時間的願望是什麼。而完成他的任務的即是舞台動作。

我們說過了，演員必須使自己與他所演的角色同一目的。他必須用他的意志力來完成任務。這就是說意志是舞台動作的基本。

我們曾經把在舞台上演戲比作小孩子的遊戲。再借用一次這個譬喻吧，我們說小孩子玩，第一必須是他們需要玩。假如這個願望沒有了，他就不玩了。我們在舞台上全個的時間內，必須意識地支配我們的願望和審慎地進行着舞台動作。

注意，我們把小孩子玩和演員演戲相比，並不是把它們看為同一的東西，或相等的東西，我們說這一個比喻，只是說明表演的性質，說明某些東西，可是在小孩玩的那方面是無意識地表現着，而在演員演戲這方面則成為有意識的形式，其中有新的素質，並在更高的一個水平上。

### 舞台任務三要素

舞台任務三個主要的要素是：一、動作——我做什麼；二、立意——我為什麼做這個；三、調度——我怎樣做（行動的性質與形狀）。

頭兩種要素——動作與立意都是由演員有意識地所決定的，而第三種要素「調度」却是由於前二者執行的結果而無意地出現的。譬如：一、你用拳頭打桌子；二、爲了使會場靜下來；三、相當於他們的「調度」也就出現（這拳擊的性質與形狀）。讓動作偽善，意思改變，一、打桌子；二、爲了試驗桌子的牢固性（估量它）。由於工作第二個要素（立意）改變的結果於是出現一種新的「調度」——這個打桌子與第一種情形的打桌子便不同。再讓我們在同一動作中改變立意的要素：一、打桌子；二、爲了同一個打瞌睡的朋友開玩笑（嚇他）——這個打桌子再又變得不同——立意改變，「調度」也就跟着改變。

這樣的練習多做幾次，同時記住：別預先想好你怎樣動作，也別預先計劃「調度」（就是你怎樣打桌子），可是你得集中一點：爲什麼動作（你爲什麼打桌子），然後，十分自然地，適當的「調度」就會出現。

會出現。

做以下的練習。找一個朋友來，告訴他壞消息，或者使他愉快（送他一件禮物），或者找什麼事情罵他。在做這些練習的時候，記住我們所有以前練習過的東西，即是：對於周圍環境的態度，和因之而用的創造幻想的合理化每一種情況中，你必須要知道：一、這消息是給誰的，是從誰來的等等。二、這禮物是什麼東西，和什麼事情有關係（生日，中了彩票等等）。三、你爲什麼發怒，爲什麼要罵他等等。

做許多這樣的練習，從簡單的開始，不用伴侶。或者，你有伴侶，那末，試用完全不說話而能達意的合理化的形式。例如：你看一個朋友，而朋友不在房間裏，他出去了，或已經睡了——因此，你可以置身於這樣的環境之下，你不說話，可是能影響一個時間的動作，因之你的靜默是很自然的、有機的。此地還有其他幾個例子：一、你一個朋友同住在一間房子裏，可是你們彼此是不談話的，就好像最近吵過架一樣。你覺得你錯了，想跟他言歸於好。二、整理房間，預備學習（了解你的鄰居是怎樣的，也許他們在吵鬧，正妨礙着你的學習）；或者更複雜些：爲了希望朋友來，你整理房間，等候，穿好衣服之後，你又接到一封信，信上是壞消息，致使你不得不立即離開。三、你帶着開了彩的彩票號碼回來，知道你自己的號碼中了，這號碼筆記本上是有的，可是你却找不到彩票，之後，你又記清楚了你放在什麼地方，把它找着了，然後出去領獎去。

從舞台上的四周環境裏，找出妨礙你的工作的障礙來，即是好比上一個練習，你要學習，可是鄰居却吵鬧得很，或者房內的蒼蠅打擾着你等等。障礙愈多——你對工作的完成也就更有力量，你的舞台動作也就愈有表現性，而你這個練習也就更做得正確。由於你的動作和障礙物，干涉物掩擊的結果，舞台情緒也就發生了。決不要以情緒爲兒戲，或者用力榨出情緒來——好比你需要學習，旁人妨害你，而你與這妨礙物鬥爭的結果，憤怒，激動等等情緒也就生出來了。試驗你自己，讓導演看着你，到底動人與正確的程度如何。

我們所謂的真實感一定會大大地幫助你。切莫「描寫」任何東

西，爲的要在觀衆面前取得效果，也切莫強作調度，但必須看重當時的環境來生動的完成你的工作任務。你一定要經驗到一種有機的必然性來達到你上舞台所抱的目的。在這樣的情況之下，真實的舞台情緒才會產生：喜、憂、怒、恥等是完全依靠着工作和合理化而定的。舞台動作是與一種一定的內在情緒聯繫相伴在一起的。這種內在情緒，我們名之曰真實感。它總是檢驗着舞台動作的，告訴你什麼地方演得對（合理）你什麼地方演錯了，如我們所說的「做作過火了」。

你必須在自己的工作中和仔細觀察別人的工作中來發展你的真實感。留心那個做練習的人，什麼地方與真實的情緒不符，什麼地方他「做作過火了」；同時爲什麼不相信他的誠實，他的舞台情緒的確實性，把這些地方指出來，加以討論，努力改正它們，用別的方法來做。讓幾個學生輪流做同一的練習，各做各的，然後看誰做得最好，可以想一想許多討論過的同樣練習。拿任何主題來（暫時不用伴侶，或者在這種情況下同你的伴侶談話是不需要的；假如由於動作的結果，說話是自然必須的時候，停止這個練習）決定這工作的頭兩個要素，「我做什麼」（動作），之後「爲什麼」（立意）。由於完成這些工作的結果，適當的調度也就會無意地產生出來。讓導演觀察你的舞台動作是多麼動人和合理化吧。

### 舞台動作與反動作

舞台任務的適當的表演只有在克服它面前障礙的時候才是可能的。舞台任務在與障礙的鬥爭中產生，發展，以至於完成。由於鬥爭與克服障礙的結果，舞台情緒發生了。我們說障礙是同時指反作用於我們的任務的外在內在的環境而言。

譬如，我要趕火車，可是包好了預備好了的東西還在房子裏，我回來取它們，而門又鎖起來了，找不到鑰匙。這樣一種情形，我所遇到的是一種純粹的物體的障礙——那就必須要打開鎖着的門才能把東西取出來。

克服這個障礙愈是困難，這任務的發展也就愈生動，而由於完成這任務的結果的情緒也就愈加深刻，富表現性。我會被我自己的粗心

所苦惱激怒（因爲我錯放了或丟了鑰匙）等等；一句話，要是在我的實際的生活中真的發生了這樣一件事，那我將會經驗着因此而引起的同樣的一些情緒。

### 舞台情緒：完成任務的結果

所有這些情緒，都將是我的任務與環境的反作用衝突的結果，不應該是做出來的或「榨出來的」也不應該表現得與環境無關係，我們是置身於所指定的練習的環境之中的。

切莫尋求純然抽象的情緒狀態，切莫做如「一般的恐怖」，「一般的悲哀」樣的練習。

尋求所謂的舞台「條件」常常會得着壞結果：或者是「做作過火」（或者是神經失常、歇斯特里——那是舞台一切現象中的最有害的現象）。

唯一正確的法就是合理化（具體細微的環境），之後，要根據舞台態度（對於虛構就如對於真實一樣的態度），最後是動作（如同我們剛才講過的）。只有經過這種辦法我們才能達到真正的舞台情緒。

就以恐怖作例吧。什麼是一般的恐怖呢？恐怖是一種情緒，由於外界現象威脅的危險的結果，而在一個人心中所發生的。有些不可理解的東西也會引起恐怖，因爲我們不知道它預示着什麼。所以原始民族也就從恐怖感當中把一些不可理解的自然現象神化。

但是這種解釋用在舞台上是不夠的，因爲這是「恐怖」的概念的定義，即是說，那是一般存在於各種恐怖情形中的東西。實生活中，舞台上也一樣（要是真實的生活的反映），「一般的恐怖」或者任何「一般的」情緒是不存在的。

有多少人，就有多少個別恐怖的實例。

給蝦蟆跳到腮上所嚇倒了的是一回事，給一聲爆炸所嚇倒了的又是另一回事。一個年青的女孩子驚嚇與一個健壯男孩子的驚嚇不同。每一個人有他自己獨特的各種環境各種情緒的表現。

因此表演「一般的」情緒是不可能的，我們一定要完成引起特殊

情緒的任務。

你在某一環境裏出現，你就要把某一種環境合理化。弄清楚有危險性的對象，想法子規避它；只有這樣，適當於當時形勢的單純的舞台恐怖感才會產生。

再舉別種情緒的例子——悲哀。「一般的悲哀」是沒有的，每一個人有他自己獨特的不同的悲哀。在每一個指定的例子中，我們一定要找出那特殊的環境和那特定的情緒所根源的任務，這樣在觀眾看起來才是可信的動人的。

讓我們做以下的練習：你見到一個人病的很厲害。你要幫助他，減輕他的痛苦，但是却辦不到。你的任務就在此，完成它，為這個人的健康而鬥爭，用一切的誠意這樣做——那末這會引起你一種單純的舞台情緒，相當於我們所說的悲哀的情緒。

讓我們回轉來說舞台任務障礙的問題。

頭一個鎖門的練習是說明外在的（物體的）障礙。

在最後這個病人的例子裏，我們遇到另一種任務和反作用。想像你坐在那睡着的病人的旁邊，你正在等着醫生。你望着那個病人，外表的動作是沒有的。可是在內心呢，你可動作得厲害，你的內心在向疾病作鬥爭，你滿心滿意地要幫助你的朋友好起來。但是疾病却在進攻，這是在病人的臉上和動作上看得出來，同時你也可以從他的呼吸中判斷得出來。在這種情形下，一樣是有衝突，鬥爭，動作，反動作的，然而，他們是內在的，從你的眼中，你的整個外狀中，你的行為中反映出來，雖是你的外表完全不動，保持着沉默。

因此，在舞台任務的概念中（記住那基本的部份，動作，立意和調度）我們包括一種必然的條件——反動作。

你一定會記住我們說過的，整個的人生都是由於我們與周圍世界的相互動作湊成的。那些相互動作通過我們的感官作用於我們的意識而我們的意識反轉來影響外界的現實。

障礙，反動作的泉源，可以是任何的東西——一種物體的障礙物（鎖着的門）一種外在的環境（疾病）或者是一種內在的環境。

這樣的反動作的泉源，也可以是劇中另一個角色。

### 舞台的相互影響

我們現在要講到我們體系中新的一節了，這一節我們叫做舞台的相互影響——演員與演員之間的相互影響。

讓我們照以前的老法子來研究活生生的現實，來仔細觀察生活中的事實。

只有了解與通曉人類行為的規律後，才能建立舞台行為的規律，然後，依照那些規律來建造我們所演的角色的舞台生活，這便是創造一個角色。

舞台的相互影響我們可以界說為演員們之間的相互影響，他是以演員間不可分離的內在關係為其條件的。一人行為的任何細微變動都必不可避免地引起他人行為的相應變動，反過來也是一樣。

這些變動怎樣表現出來，它們怎樣相應，我們能否預先列一個相互影響的定好了的表格呢？

我們導演一個練習，兩個人演，我們能否叫一人看旁邊，另一人看前面，之後，又叫第一人咆哮，而第二人只是平靜地回答一聲？我們對於演員的工作能不基於這樣的動作和聲調等的表格上呢？顯然這是不可能的，這樣會把一個角色的生命去掉，會把一個演員最重要的情緒的真純性剝奪掉。

總之，我們能否在生活中預見什麼事情要來到，能否預見和我們談話的人有什麼樣的表情就會說什麼樣的話，因而他對於我們行為的反作用又是什麼？自然，我們不能夠。和一個人任何特殊的遇見，即使這個人是很熟悉常見的，也決不能在下次遇見中重複前一次情形。

在實生活中，我們相互影響，不但是由於相互看到，聽到，而且直接由於我們的見面這個簡單的事實。假設比方說，兩個人是相愛的或相恨的，想像他們坐在同一房間內的兩個角落裏沉默不語，清楚地覺得各人的存在，不可避免的，相互影響會在他們兩人間發展起來。

怎樣表現這種相互影響的勾通，對於我們目前所說的，暫時是不重要的；相反的，我們所要着重說的事實是：人們可能直接相互影響

而為眼睛所看不出來，關於相互影響，內在關係，人們間各自影響他人的這條有力的規律，必須要理解到和移用到舞台上來。

我們談到有機性的注意，筋肉的自由等問題同樣都是要從實生活中來學習，舞台的相互影響也是如此，不過我們必須指出來，它却是一個更加複雜的問題。

此地有一種重要的理解，戲中需要我們互相談話，互相望見，互相要求，並不是用一種規定了的方式，並不是用一種記憶好了的外在動作來表演，而是很有機性的基於人們間活生生的關係來表演的。這樣，我們的相互動作才會顯得如同實生活一樣，才能打動觀眾。我們一定要這樣學習：在舞台上注意聽，注意看並不是定型地，僅僅假裝着注意聽，注意看我們對手的動作，而是要理解到他的動作與語言的本質；我們竭力去了解的，不是動作，而是動作後面的東西。

為了這些理由，我們第一個舞台的相互影響的練習就從不說話的練習開始。

在這樣一種情況來使相互影響合理化，好比：人們之間有一定的相互關係，可是強令不准談話，在這些條件下，我們很容易就知道那舞台的相互影響。譬如：他坐在一間房子裏，傍着窗子念書，你的父母哥哥都在那裏。你從關着的窗子裏面看見你的朋友來了，他要你去散步，房間內別的人箝制着你，於是你不讓他們看見，向你朋友表示你不能跟他一塊去。

或者另外一種練習：在一房間的帷布後面，你父親病得很厲害的躺在那裏，你侍候着他，你的弟妹都在場，你在等着醫生。任何的談話或響聲對於病人都是有害的，你在帷布後面拿着開水和藥等等。台上這三個角色中，一定要發生一種沉默着的舞台的相互影響，對於父親共同的愛，對於他的病的共同悲哀，對於那診斷病的醫生的共同期待的態度，都把你們聯系在一起。

你的和旁觀者的真實感，將會幫助你來批判，是否這種舞台的相互影響是有機地發生的，同時，是否你因此就能強迫你的觀眾來相信你的動作。

做過這樣一套不說話的舞台相互影響的練習之後，再做說話的舞

台相互影響的練習。預先決定好你的關係與環境。把它們合理化，如同做以前的練習一樣。判定好這指定的任務（你怎樣演、為什麼演）以及你對手反動作於你的任務。

這使我們回轉到我們課程的主要問題了：——遭遇障礙的動作。此地作為障礙的是你對手的舞台任務（正如同你的任務是反動作於他一樣）。

舉例說，你要從你的朋友那裏借一本教科書，他却要用，拒絕你的要求。結果，你們吵起嘴來了，互相譴責，清算舊賬等等。假如有一個活生生的相互關係在你們之間發生了（相互影響），那末，你們不用思索說些什麼或怎樣說了。這個相互影響本身就可以決定你行為的和言詞表現的全程。記住這樣的任務（「我需要這本書」，「我不給你」）；試影響你的對手，勝過他的任務，不要注意那表現的階段，讓言詞自然流露出來好了。因為，在實生活裏面我們并不停下來想一想，我們的言詞是否美麗的，緊練的，或含有文藝性的。我們知道我們需要什麼我們就簡單地，往往任其自來而不很流暢地把我們的思想說出來。所以，在用語言相互交通的練習中，我們的思想必定要用簡單，誠懇，不會預先想好的話句表達出來。

現在，我們來講到說話的練習：——這體系中所有要素的不可分離的相互聯繫。

相互影響的說話的練習，成為你在這課程中所應該學好的一切東西的頂點。你的注意必須是有機性的。你應該肌肉自由；你應該用適當的合理化的方法來取得舞台態度（對物，對事，對你對手的態度）。你在舞台上的表演必須與你所自覺地定下的任務一致地，而最後與你的對手衝突中你必須與他發生內心的聯繫；你們互相影響着；於是，你的舞台相互影響才建立起來。

記着這點：要是只能掌握這體系個別的要素，那是不够的。你必須能夠把它們聯合起來成爲一個整體「他們必須是不可分離地相互聯繫着的」，結果你就能產生真純的舞台行為——實生活中行為的反映。

假如有一個要素迷失了，那末，一切的東西都塌台了，因此也就

沒有舞台生活。尋找誠懇動人的相互關係吧，一切都要單純而自然。觀察和研究生活，人們活生生的言語，行動和情緒的單純性吧，別在舞台上「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台來。

常常記着，測驗你舞台行為的正確與否的最好方法就是我們每人原來都有的記實的感覺。因為我們在做觀眾的時候，我們有能力看得出來，好演員只是很不平常的。用表演來感動我們，可是壞演員却裝腔作勢，對於生活不真實，而我們也就不相信他。

在想到說話的舞台相互影響的練習題目的時候，你和你的對手可以處在各種程度不同的互相依靠的相異環境之下，而同時你仍舊保持你自己的性格，你自己的聲調以及你自己生活中自然的表現和習慣舉動。舉例，你們其中一人做修錶的人，另一個人到他那裏修了錶，可是結果不滿意，第二個人的任務就是要修錶的人把錶拿回去。第一個人的任務却是要證明錶修理後走得很好，不願意讓錶務地再修理第二遍。景便是鐘錶修理店。第二個例子——你請求船夫渡你過河，可是他不肯，因為風浪太大了。景便是過渡處。

在這兩種情況中，你都可以看出來，這種相互關係是不平常的——因為你們必得以生人互相看待。你要把環境的詳細情節合理化；修錶須具備必要的工具，錶等（當然不是真工具和錶，只要代替的東西都可以）。第二個例子，客人可以着件大衣，夾一個公事皮包。

在這些相互關係和環境中，你必須十分像一個修錶的人或渡客或船夫來執行你的任務。你做船夫，那末另外一人就來勸導你在風浪中渡他過去。你做修錶的人，那末另外一人就來勸導你把剛修過的來修第二次等等。你必須把你的行為合理化到這樣的程度，就是那旁觀者真正相信你是一個修錶的人。你必須很靈活地使用錶（或其他代表錶的東西），使別人不疑你是一個修錶的外行，雖然你的外貌，聲音，舉動都不會變過。

多找不同的題目，不同的環境，不同的相互關係，衝突和任務等等，那就是說你要找你熟悉的人，你不熟悉的人，你愛的人；父親和兒子，兄和妹，丈夫老婆和岳母等等。環境：家中的集會或車站上等

等。你也可以利用你正在排演的戲裏某一場的主題。

每一個練習都要盡可能做得長點，試實際地了解察覺我們所學過的一切的東西，尤其是要了解和熟悉舞台相互影響，如果不能掌握它即是最聰明的演員的技術都會是無生命的，不動人的。

### 担任脚色的工作

如果觀眾為演員所感動，那末，演員自己就必須為他那脚色所吸引，為他所演的那個人物的情緒所感動，因而我們必須選定担任一個脚色的工作的最好方法。讓我們假定在一個特殊的戲中我們担任了一脚。我們了解，要演這一脚，光是背誦台詞，記住別人的結尾語是不夠的。我們必須知道把我們所學過的關於演員應如何訓練自己的一切方法都應用到我們讀劇詞和表演的動作上來。

在考慮研究的那劇本的台詞和你表演的那一脚色的時候，首先決定下列幾點：這劇本寫的是什麼，其中發生了什麼事情，你演的那角色的動作怎樣。同時，你必須把主要的和次要的事情與動作分別清楚。

在舞台上出演的一角色的動作愈是忠實動人，那一脚色的表演也就愈好。早就已經說過了：光是人的動作之外表上的再現是不夠的，因為外表的動作是整體地與內心的動作聯系着的，倘使你的行為要成為有生命的：動人的，有機的，那末，你也必須再現內心的動作（思想與情緒）。所以，研究一個脚色，就必須斷定什麼引起那一個脚色在戲中這種和那種動作的直接原因，即是什麼樣的慾望激動他這樣的動作。

我們也知道，內在的動作（思想、情緒）是作為外界現實作用的結果，而發生於我們的意識中的。因此，為了要尋找那人物的動作（他的慾望）的直接的理由，我們也就必須尋找那更深刻的內因。我們必須確定究竟在什麼樣的人和事件的影響之下，我們所說的那個人物就這樣行動而不那樣行動，換言之，我們必須確定一個人物和外在世界的關係。

就此說到第三個所要決定的基本點：一特殊人物對其餘每個人

物，對戲中事件，對外在世界的一般態度是怎樣？以後我們就會知道，這是我們工作中最複雜的一部份，同時，這也即是建立一個脚色的性格的方法。

所以，演員在演這一角或那一角的時候，他必須表演一種有規性的動作。爲了演員的言詞與動作能動人，那末，他必須能夠刻劃出他那角色內心的機構並且追求那角色所追求的同一的目的。

爲了使內心的世界同化起來，演員必須在劇本的可能極限內確定他對外在世界的態度和他與外在世界的相互作用。結果：演員對於這一個脚色的思想與情緒也就明確了。對這一角色表同情，過這一角色的生活，演員也將經驗着這一角色的情感，傾倒他的觀衆。

### 分 節

劇本和它的各部分首先分成幾幕，然後又分成幾場；要麼是新脚色上場，要麼是某脚色退場等等。最後，在事件的過程中來一個急變也許是另一節（一場）的末尾或開頭的標記。

找着主要的任務——那主導的動作把一脚戲分成幾節，確定每一節的基本任務，而將其他一切次要的都放棄，因而我們就得出一個明確的任務，動作與慾望的系列。由於這，我們面前就開始出現了，一個脚色中心的主要的動作和他在全戲中所要求達到的目標，我們將這名之曰一個脚色主導的動作。

### 劇辭與潛劇辭

你必得學會脚色的劇詞，如同你做着一項任務的練習一樣。你必須把那脚色的語言看成爲自己的語言。這一點，只有等你不單只是懂得那人說些什麼，還要懂得爲什麼說這些之後你才能達到。這樣以後，你能獲得有生命的表現力（調度適當）

寫下的脚色的話語，組成了劇辭。可是說這些話語的目的即這些話語的內在意義我們叫它做「潛劇辭」。只有當話語是通過了它的意義（潛劇辭）去有意地影響你的對手時，說話的聲調和表情才是有生命的，令人相信的。這也是我們以前討論過的舞台相互影響的手段之

### 性格化的主要特點

在分析決定一個脚色的節目，任務以及其主導動作的時候，確定那脚色與戲中別個脚色的相互關係這工作便在進行中，而工作的進行是依據對於劇本的細心的思索的研究，同樣也是依據對於劇本中所描寫的那現實的仔細的研究。

時代的風俗習慣，反過來反映社會關係當代作家的作品，報紙、雜誌、照片、圖畫、藝術作品、式樣等等，都應該給我們創造的幻想供給材料，而創造的幻想把那最其特徵最富於表現的特點選擇出來，聯系在一起，於是結果就成爲我們對於這脚色的說明。在選擇和聯系那些特點的時候我們在思想上，情緒上，態度上將要受到那特定時代和特定人物在我們心裏所發生的影響。

脚色的性格，他的內心世界在他的動作語言中得着表現，同樣也在他四周的人們的動作與意見中得着表現。越是好的作家——他的語言的圖畫也就越清晰和生動。而角色的形態也就越富於表現地特出在我們面前顯示出來。自然，演員外在的容貌必須與那脚色的諸特性一致。

### 各節的重要

在把一個脚色分成幾節，決定其內容，提出每節的任務和每節所包含那脚色主要綫索（主導動作）的時候，我們要決定每節重要性的差別程度。那一節的任務愈近於那脚色的主導動作，而那一節也就愈加重要。當然這並不是說，某脚色的表演在某些節中不重要。相反，每一節，即使是極不重要的，却有助於去創造那整個的脚色。雖然如此，但決定一腳色中那節最重要，那節次要（過渡的），了解什麼是本質的東西，因而估計一腳色的各節，分配其「着重點」，也仍是必要的。

如果你要造一所房子，你先把那幾點最重要的設計好——臥室，廚房等等，其餘的——樓頂屋簷，窗架等等，也都是十分必須的。可



是在全所房子上來說，那是次要的。我們知道，所有房子的各部份對於房子的形狀大小都是要相適合的。如果不依照比例——把次要小的部份造得比主要部份還大——那便創造了一所不像樣的房子。當然，一個人可以造一所沒有屋基或只有樓頂的房子，但是那却把一所建築物的性質改變了；那不是一所房子而祇是好比鴿子籠一類的東西。一個腳色各節份量的比例是必須要注意的。要不然，我們了解那一個腳色既不可能，而觀眾也是不會了解那個腳色的。

將一個腳色許多部份戲分別權其輕重，將他的標本的特點提到顯著地位或馬虎過去，便是演員，導演對一角色的態度的工作。這就叫做表演一個角色。

現在我們來嘗試說明對於一個人物的工作的技術問題，即描繪其外在諸特點的過程，等等。

讓我們再提一次觀察生活，學習生活的話吧。我們在舞台上再現一個角色所包含着的動作，我們要儘可能使這些動作真實於生活。已將台詞記熟了之後，我們必須要努力很樸實地把它們講出來，使我們的對手易於了解。因此我們也必須好好地聽和懂得我們對手所說的台詞意義。

我們對一個角色所有的工作都必須以我們的真實感為依歸。

### 角色的設計（內在的與外在的）

我們已經說過對於一角色的工作，我們必須澈底的融化了我們戲中的台詞。為了這個目的，我們要了解台詞，把握它內在的意義，因而我們可以在任何時間決定，這句台詞為什麼要這樣說。

這樣我們就把潛劇辭建立起來了。依照着它，表演的品質就在唸台詞的時候產生出來了。

在界說舞台任務之要素的時候，我們指出來過，第三個要素——調度（動作的性質與形式）是作為頭兩個要素——動作（我做什麼）以及動作內在的目的（我為什麼做）——的結果而出現的。我們也說過，決莫自造調度，即是說怎樣做一個動作。表演一個動作必須專心注意於「為什麼我做這個」之後，動作相應的形式與性質（調度）

就自己會流露出來。

一句話的意義，就在這同一的過程中說明出來。我們不要預先決定好我們的表現，我們不要用耳朵來尋求那表現語言的音調。而相反地，在唸出台詞的時候，我們要專心注意到，我們為什麼說我們要努力用語言本身的意義來影響我們的對手（舞台相互影響）。只有如此我們才能找到適當表現。這便是導演與演員自己的任務，依據真實感來抓住那最準確的表現之後，確定它，記住它。實在在在，以其記住許多定型的表現，倒還不如多記住激起那表現的內心的情緒。

這樣在排演的過程中，各種不同調度都積累着，而這劇辭的表現也就建立起來了。

從選擇和聯結那適於說明一個角色的最動人的舞台動作中，就產生了一個角色的基本的模型。在工作的過程中，我們經常應用我們的真實感與舞台表現感來完成那選擇的工作。此後，我們便完成了並且要熟記着我們已經決定的計劃。

如果，「記憶」這個字是指不了解意義的瞎背，那我定是不用這個字的。演員必須要用他全個的人來有機地記憶那角色的模型，思想與情緒整個的連續，以後我們在排演過程中主宰那角色的創造工作裏面建立起來的相當的外在動作，都必須深深地印在演員的心裏。

### 對於人物的態度

如此，我們熟習了一個角色的言詞與動作。我們熟習了他的思想與情緒，然後我們便將自己來代替他，再現他的行為。我們創造一個舞台人物，同時要努力引起觀眾對於這人物這種或那種的態度。假如我們同情這人物，贊成這人物的動作，那末，我們的目的便是要引起觀眾對這人物同樣的態度，假如我們覺得，我們台上演的那角色的悲哀賺得了觀眾的同情之淚或那角色的快樂也叫觀眾快樂，那我們對於我們的演出就十分滿意了。倒過來也一樣，假如我們對於角色的態度是否定的，要和那角色開玩笑，而我們從觀眾那裏得着了相當的反應，他們對我們所創造的性格發笑，那末我們的目的也就算是達到了。某場合，笑可能是諷刺；另一場合，笑也可能是好意的，觀眾笑

的性質全視演員對那人物的態度如何。在這種情形下，也即是在所有的情形下，我們都必須活在這人物裏面，感覺着他的感情。可是當着我們已把那角色的設計確定好了，調度也選好了——即所謂角色的「色彩」——之後，我們就必須以我們對這角色的態度為主導，而這便組成我們對於這角色的概念和說明。

我們對於我們所表演的角色的態度是由於研究劇本材料和它所反映的現實的結果而形成的。在許多的實例中，我們對於角色的態度可能與作者的態度相吻合，作者所呈現於角色的概念是我們熟悉的——那末，我們只需要徹底充分地來研究那人物，而表演着作者的概念。但是，有時也可能發生這種事情，在研究過時代之後，作者所描寫的現實與我們所要取的态度不同，這樣一來，對這人物新的概念便產生了，而我們自己的概念就成了作者的概念的糾正與補充。

這是很顯然的，作者的材料與角色愈靠近於我們所熟悉的現實，那我們對於材料熟練的處理以及我們在說明時糾正的補充也就更容易。

### 性格化：內心與外表特點

讓我們重說一遍，你要做些什麼才能取得上述的效果呢？研究那角色的材料，分析那角色在戲中所做的是一些什麼，那激起他的動作的目的與慾望。

通過你所決定了一個角色在各箇中的舞台任務的連續，通過主要動作及那動作所針對着的主要目的，一個角色的主導動作是像一根紅線一樣，在其中貫穿起來，主導動作大部份決定一個角色在戲中主要的特徵。

如果我們建立對於一個角色的態度，或者就此選擇與那角色相當的性格特點，以上演他那一角戲，那末光有一個角色的主導動作的決定是不能夠作為我們建立對於他的態度充分基礎的，我們還必須要了解一個角色與周圍實現的關係如何。我們必須要研究那種現實，因而斷定，那決定他的行為的原因何在，他所追求的目的何在。我們要這樣地來做戲中的和那角色的社會的分析；同時也只有在這點

上，我們才能够最後決定作為我們尋求與創造人物基礎的態度。不同的社會環境要求不同的態度。我們同情一個因飢餓而偷竊的僱農，我們可不取笑他，但我們却取笑一個欺騙存款人而自強法網的銀行家。這樣的取笑，其中是有惡意的：我們一點也不同情他。

因此，決定角色的主導動作，同時決定他的社會價值，這是構建一定人物的基礎。之後，我們將這構造用外在的特徵衣飾起來

在研究劇本和那一腳戲的時候，我們要確定那角色的年齡，體格，職業，主要性格以及和其他角色的關係。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，想像他應該如何走路，說話，如何作手勢，他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，描寫出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動作將成爲一幅像我們對自己一樣熟悉的一個生活畫圖。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，並且努力儘可能動人地誠實地表演出來。

演一個肥笨懶惰的銀行家需要相當的體態適應。學一個胖子走路，胖子轉頭是很困難的，他怎樣轉法？胖子坐下與站起也是很困難的，他怎樣坐法與站法？他怎樣吃嗎？照這樣來再現一個胖子的體態行為，那末，將沒有人會懷疑你不是一個真正的胖子。可不要假裝，不要作過火——（好像你是一個胖子）。觀察實生活中的胖子，同時，儘可能正確地將他們在舞台上再現出來。在掌握一腳戲外表的特點時，別種情形也可以同樣地應用這種方法。假如你演一個老頭子，學會了適當的步伐，便任何人在背後一看都以為你是一個老頭子，說話的聲音與用字眼，一定要這樣的改造過，倘使你在幕後講話，人都以為是一個老頭子在說話。選擇特殊的能和你本來面目混合起來，而給人家一個老年印象的化裝。表現那些特點定要自然，不要做作，那些特點必須與你自己所固有的特點結合起來。使其結果得出一個我們所指望的印象。

可要記住，這一切中最重要便是舞台態度，他是建造一個角色

的基礎。而尤其不要忘記，角色的本質是出現於一個演員眼光中的。讓我們假設你演一個愉快的角色：任何事物都叫他快樂，他所見的任何事物也都有意思。他的眼中有着愉快的光芒。試用這樣快樂人的眼光看周圍的世界，而你的眼中也將有着愉快的光芒，這便是一個腳色內心的本質。或者相反地，你演一個急躁的人，易怒的人，尋求並表現他對於世界的態度。

從你腳色的眼光中來看世界。這是演員担任一個腳色最重要的必備條件。前面所說過的關於外表的特點（步法聲調）的任何事物，一部份是內心特點的結果，而另一部份是其補充。內心的特點主要地是從眼光中表現出來。

在積累了許多組成一個人物的特質與特徵，又在排演中多次再現之後，你將會達到一點，那時你覺得你已經找到了它的本質了，而你主宰了這一個角色。其中你覺得很自然，那個性格有定形了，變成了有機的東西。無論從那個角度看，你都有着它完全的了解與情緒，你抓住了他的節奏，他已經變成有生命的東西了。

「節奏」這個字雖很難界說，但在一個演員的實踐中却是很熟習的一個字。演員知道，任何一個角色。只要好好地演。都有着他自己特別的節奏。一個人思想與情緒的狀態，他自己的表現情緒的方法，

他動的樣子，看東西說話，總之，他全部的行為都表現在那個人獨特的一定的節奏裏。

我們用下面的例子來說明這個概念：一隻貓能跑，弓着背，蹣跚着尾巴，很快的跑，或慢慢地走，可是這一切都是在他那輕柔狡詐的節奏中來動作的。比如：再看象，它能慢慢的走或跑，或舞，或彈彈其耳朵——一切都帶着很合於象的節奏。

在排演一個角色的工作中，一定有一個時候是會來到的，那時候會把一個腳色行為的個別部份聯系起來成爲一個整體。動作連貫，端會相遇。那時，這一個角色的工作便完成了，他的節奏也建立起來了。

當然，在這一篇文章範圍內，要把演員工作的各方面這工作各方面必要的準備都說到是很困難的。其他部門經驗的教決不像我們這樣全靠長時間與學員們直接接觸，要全靠與舞臺上的演出對照說明的可能，而這種事實就更加使我們在這一方面而任後複雜起來。要利用所謂函授法是十分困難的。倘若現在這篇之章還不能充分說明演員技術的問題，我們至少希望它能引起讀者相當的興趣，對於一般的舞臺藝術，特別是演員工作來作一次嚴肅的深造。

用在馬料充當食糧的地區

## 「十四」了出演

山

最近我們演出了一個外國戲，名叫「四十一」，是從「七人集」中的一篇小說改編的，共分三幕五場，要演三個多鐘頭，演出蘇聯劇，在這個地方還是第一次，要把一些習慣了農民劇的演員訓練來演外國戲，那真不是一件簡單的事，但是爲了將藝術水準更提高一步，我們是不畏懼任何困難，以全力赴之的；此外，道具服裝，佈景等問題的解決真是大大的費了一番心血，但是在我們熱情地工作之下，戲始終是演出了，戲的演出是在我們自製的一個蓬帳舞台的當中，雖然沒有戲院，但是我們也做到了鏡框式舞台的要求，用六盞汽燈加上自己發明的燈殼，居然也大變燈光，用洋油箱製的 Box，用三絃改造「切路」(Cello)，用二胡做「懷阿令」，再加上幾把自己改造的半音口琴，組織了一個樂隊，也很熱鬧地配起樂來，總之演出的成績雖不能說很好，在敵人冬季「掃蕩」的期間中，在用馬料充食糧的地區上，演這樣的一個戲是不容易的呀！

# 拉辛論

BORIS PESIS 原作  
瞿 白 音 譯

在這次大戰的前夜，一位替法國平官報紙時報 (Le Temps) 撰稿的批評家，很懷疑地論述法國文藝雜誌 (musée Française) 編印的拉辛三百週年誕辰紀念特輯。這位批評家寫道：「我希望在那大標題之下，有一個小標題：『我們為何不喜歡拉辛？』——對於我們這一世代的興味的研究，我覺得，那是與拉辛的世代迥然不同的。那情形是這樣，上述那位批評家，並沒有說現代法國的興味，已遠勝於專制時代。他坦白地承認，對拉辛的冷淡，可由『一切詩對我們都成為生疏和不可解的了』這一事實來說明。

戰爭確已把那以偉大的莊嚴所稱揚的「拉辛年」棄置了。但與其以為侵略與恐怖的現代法國，連她的人民的光榮的革命史跡都不願紀念，而却仍能珍視藝術的和文化的某些偉大的作品與成就，這是不可以憑信的。不，達拉第和勃魯姆的共和國，是無論如何也看不見自身的任何偉大前途的。曾於某次向我們宣稱法國是明劇，神聖和英勇的國家的那位新，吉拉度，現在——以官方宣傳的主持人資格——坦白承認這些大戰祇是「銀行的戰爭」。他寫道，金子鑄在三合土的地窖裏，而士兵坐在三合土的戰壕裏。二者都必須合理地擴張開去。就是這樣而已。無需乎偉大，什麼都不需要，祇要金子和大砲的填料。這實在就是吉拉度給那位批評家底「現代法國為何不愛藝術」？這問題的答復。

至於拉辛——吉拉度對這位不能被利用作排外主義之宣傳的古典

作家，現在是不會有何愛好的了。民族底仇視，與拉辛絲毫無涉。這不僅可從他的 Esther 一劇，且亦可從 Alexander 和 Mithridate 等等的悲劇來充分斷定的。拉辛把猶太人 (Esther) 可驕傲的德國 (Mithridate) 和印度 (Alexander) 一律表現為值得尊敬的民族。印度王保力世 (Porus) 批評亞力山大 (Alexander) (拉辛描寫此人為法蘭西王) 說：「他怎敢把那些以他為唯一仇敵的民衆，置之卵翼之下呢？」在現代的法國這「大殖民帝國」裏，這些語句，能激起像大革命前夕觀衆們讚美 Athalie 一劇中的那些名句，使福熙 (譯註一) 狼狽不堪的那種不恰當的影響。在某時以後將提述的私傳裏，拉辛把路易征伐荷蘭之役稱為「可怕的殺伐」。

因此，保護拉辛底悲劇的責任，就落到了我們蘇聯人的身上，這些悲劇——不像時報的批評家那般的看法——是伏爾泰，史丹特兒 (見譯註十二) 和法朗士之流的大作家們所喜愛和珍視的。

雖然我們可以充分證明羣衆很熟悉拉辛的悲劇，而且一般平民——廚子，馬夫，挑水夫等——凡會看過他的 Andromache (譯註二) 這戲的，都深為拉辛的藝術所感動，而且熱烈地討論着，但因此而把拉辛改稱為人民悲劇家，却沒有必要。

雖然，人都知道，當路易十四患失眠症的時候，常常喚召這位法國最好的朗誦者，Phelipe 的作者 (拉辛) 到他無聲之旁，但如若因此而把拉辛視為不過是路易十四的弄臣，這也絲毫沒有必要。

拉辛的意義，祇有站在「歷史的立場」上，才能評價。所以，引述拉·勃魯易 (譯註三) 論悲劇效果與人民的話，是有意思的：「人民在悲劇中發現快感，因為在這裏，在社會劇場的舞台上，他們看到他們認為最可恨，且會為大害於他們……為他們所深痛絕的那些人的毀滅。」

評價拉辛的人格，我們首先必須研究年輕時的拉辛，正如他描寫的希包里德 (Hippolyte) (譯註四) 那樣的少年氣盛的青年拉辛。當拉辛最初顯身於文學的時候，他和莫利哀，拉方泰有密切的聯繫。他挺身反對悲劇作家的舊的傳統，特別反對高乃爾以維護他自己的悲劇，而且，幾乎是同時，他挺身反對 Fortinoy 的頑固教徒，

以維護一般藝術，維護高乃爾和自己，維護莫利哀和莫利哀劇團的演員。(原註一)當時，Port-Royal的一位僧人尼古爾，發動了對藝術的攻擊，他把藝術工作者稱為「大眾的毒害者」。拉辛猛烈地反對 Port-Royal 對這些嘉生主義的老頑固們肆其刻毒的諷刺：「是，是：先生們」，他寫道：「請你們即以另一世界的封贈為滿足吧，不必把這些贈賜，分配到這世界上來」。拉辛很巧妙地證明，那位支持 Port-Royal 派的柏斯克爾(譯註五)並未存心把他的作品當作嘉生主義的福音書，而却祇是耶穌信徒的一種諷刺，和描寫「一位貪婪的市民，一位放浪的侯爵，以及一般地，一切應受嘲笑的事件。」

拉辛本身，是在 Port-Royal 寺院裏教養大的，而且正如許多企求事業的青年市民一樣，有個時期，他幾乎同僧侶聯合。因此他的反戈一擊，產生了巨大的印象。

他以後和莫利哀分離，而與嘉生主義者重行契合，這是事實。但這些包含他青年時底衝動的文獻，保留着比他的第一部悲劇 *The hair* 還更能充分說明這位青年拉辛之生活的材料。

渴望從黑暗中走入光明的青年市民拉辛，努力設法接近宮廷。但他偶然地發現了宮廷的專制比嘉生主義更壞。下面這事，就是拉辛已成名詩人和法王的御用史官時，不能不忍受的一種待遇：

「某次，拉辛和孟德農夫人談及人民慘苦。孟德農夫人本討厭這位詩人，於是她就詭稱要備作自用，請拉辛把所說的話寫下來。然後，她又設計把拉辛寫在紙上的意見，向國王誦讀，使國王驚訝。路易生氣了，說：「他是否以為自己是一個成功的詩人，就懂得一切了嗎？他是否因為微倖成了一個大詩人，就想充當國務大臣了嗎？」

如其我們用這些話來推斷，那末，拉辛應孟德農夫人之請而寫下的語句，並不如何特殊的大胆。無論如何，這些語句，比那表現一幅真正慘怖的人民疾苦圖的哲學家樊龍(譯註六)以這題目寫的文章，要溫和得多。但當拉辛得知了路易的不滿時，還深以失歡於王為慮。

當詩人與王另一次失和的時候，某日拉辛和孟德農夫人在凡爾賽皇家公園裏談話。忽然聽到馬車駛近的聲音。「那是國王的御駕！」孟德農夫人喊着，並勸拉辛隱身到樹叢中去。

作為弄臣的拉辛，決非一個「叛逆」。但是詩人拉辛，却比弄臣倜儻。這在一切例證中，就以他為諷刺法國貴族階級的某些業餘批評家而寫的諷刺詩，可以證明。而且，又可以由下一事實來證明，即弄臣拉辛，往往不得不替詩人拉辛辯護，且時常表白自己作品之存心良善，以答復權貴者對他的誣毀。

我們無須乎窮究拉辛的悲劇的意義，以期尋求劇中觸犯宮廷和國王之處。下引 *Athalie* 一劇中的語句，就是一個充份的例證：

你不知道專制權力的狂妄，和佞臣的諂媚。

他們立即會告訴你：

那統治着下層人民的長神聖的法律，却是服從國王的意志的；

沒有別的，祇有國王的意志，

才能够存在；

為了他的崇高的偉大，他將會犧牲一切；

眼淚和勞役，是人民的運命，

人民必須由鐵棍來管治。

這些詞句，在路易看來，是自明之理，但拉辛把這些詞句表現為佞臣的諂媚，這表示他所反對的不是國王而是佞臣。

在大革命的前夕，*Athalie* 一劇中這段現時著名的詞句，常常激起觀眾的煽動底掌聲，而在王政時代，福熙(見譯註一)根本禁演這個劇。至於路易十四本人，是否祇把這些危險性的語句視為拉辛對嘉生主義的「過激派」的偏好之表現而刪去，這就不得而知了。

有一次，拉辛坦白地寫信給法后，無意中流露了冒犯的語句：「夫人，如其事實與我的辯解恰相反的時候，那叫我怎樣味心地同後代人證明：我們這位偉大的君王，是從不聽信那些諛報，即使是關於那些最不顯著的人的諛報的呢？」

拉辛和鮑盧(譯註七)往來的書簡，表示他自己的思想，時常和他所寫的官面文章的頌辭的意思迥然不同。這是當他以御用史官，路易的軍功歌頌者的資格，扈從路易出征時，寫給他的契友論軍事征伐

的一封信：「……一切都被播入（這次戰爭中）了——衝突的壯烈，兩派之敵對，英勇氣概和戰士的數量……「一次可怕的殺伐」……你自己去想想吧，論歷史家記述這些事，該是如何合式呀……」

在另一封信裏，他說：

「刀光，劍影，使我神困自迷，鼓鉦，號角，使我震耳欲聾，因此，說老實話，我迷迷糊糊，一無所知地被人扶上馬去，而我真心企望着：我在這裏見到的一切人，都回到他們自己的竹籬茅舍去，和他們的妻兒相處，而我也回到馬康路我的家去，和我的家人們相共以生，相守以死。……」

但是，這些還祇是拉辛和「別人」交往時，所表示的意見，儘管這位「別人」是他的契友鮑盧。

這裏還有幾段摘錄，是拉辛讀希臘作品時寫給自己看的摘記和批評：

「一個人不能不隨波逐流，……哲學家 and 聖賢是生活猛獸羣中的人……如其他不想被裂成齏粉，那他就該緘口不言。他應該藏身於自己的小天地中，向外窺視那些被雨淋泥濘的人，而以自己終世潔身為幸。」

另一段這樣說：

「社會是一頭巨獸，牠會踢蹴跳躍，除非你用牠的語言向她講話。」

這頭「巨獸」的祕密思想，和牠對詩人的威脅態度，正說明了何以拉辛決不能成爲真正的弄臣，以及事實上之終於失寵。雖然王對他是仁慈的，擢用他爲史官，叫他扈從隨征，又雖然拉辛確得以獸語向獸講話的技巧（原註三）。

迄於晚年，拉辛確乎退隱到他的「小天地」中去了——但那是怎麼的一個避地，又是以什麼代價換來的！

在 *Phedre* 一劇演出來後，（一六七七年），遭受了「一般權貴者對這戲的攻擊，拉辛經了一個危機，於是最後又和嘉生主義者重新結合了。也就在這時候，他決定根本否認藝術。

當時仍充任康第王子之侍臣的拉勃魯易（見譯註三）也跟着「隱

身於他的「小天地中」了——但拉勃魯易並不和那些被雨淋泥濘的人民分離（他常關心人民之慘苦），而祇與那「野獸」告別。拉辛最怕的是自己被害延擯棄，所以，實際上，終其身未曾和宮廷絕緣。

經過了十二年的沈默，拉辛寫了兩個悲劇，*Esther* 和 *Athalie*，二者都是寫宗教題材的。這兩個戲，是應孟德農夫人之請，爲聖西爾義務貴族女學校學生寫的。*Athalie* 一劇，原初似乎尙受歡迎，但以後却被認爲有害聖西爾女學校學生的品行而見擯，那位虔敬的孟德農夫人，就是這女學校的管理員。

這是拉辛的最後兩個悲劇。他的名著 *Port-Royal* 史終生沒有完成，而他的隨筆筆記被毀於火。

拉辛想把他一生對於藝術的記憶消滅掉。他是一位對他的悲劇除略識名稱外一無所知的女人結了婚。他禁止他的兒子們去看戲。

但是，從他給鮑盧的信上看來，拉辛很難忘情於詩。在這些信裏，我們發現關於詩的許多有趣的意見。就中之一，是在多年後，拉辛曾以一種懷舊之感，追敘他在 *Phedre* 一劇中用過的一個適當的形容詞。

拉辛的兒子們，把一切與拉辛晚年情趣不洽的作品都銷燬了。但拉辛在書簡，語錄和日記等文獻中，實在沒有表現過自己。他的從早年起的一切書簡，除少數外，都以嚴謹和孤高著稱的。然而拉辛的一生，却深印着鬥爭，戀愛，友誼，和朋友之契合或背離（他背離了莫利哀）的烙印。實際上，我們並未獲得這些關於個人戲劇的任何參攷文獻。*Francis Mauriac* 的拉辛傳，表示如其拘泥於小說體的傳記，則想再造這位詩人的形象是何等艱難。我們必須更深刻地研究拉辛，但 *Mauriac* 受了宗教思想的毒害，不能盡此任務。

除了拉辛的書簡之外，存留至今的，最「親切」的文獻是拉辛讀書時所作的富豐的註釋，摘錄，眉批和割記。那有着浩瀚的註釋和批評的梅斯納版的巨冊，告訴我們，這位巨匠研究別人作品的深入體奧之透澈和毅力，但他自己的創作過程却隱藏着。拉辛的全部作品——十二個悲劇，一個喜劇 *Placurus* 諷刺詩和詩——祇合兩小冊。

拉勃魯易在他的「論現代性格與道德」（見譯註三）一書中寫着：

「如其世界至今還祇存在了一萬萬年，那末世界可說還在嬰孩時代，實則祇在發軔期；我們本身是接近原人和族長的……但如其我們以過去推測未來，想到藝術上，科學上，自然中，以及我敢說，歷史上我們未知的一切事物，那末還該有如何樣的發明我們尚未下乎！如何樣不同的許多革命，必將遍佈全球，在各邦和各帝國內發生！我們是怎樣地無知，我們的經驗是怎樣地稀薄——僅祇六七千年的經驗！」

在十七世紀，祇有拉勃魯易能寫出這樣的話。他的話至今還使讀者激動，而且還要繼續激動一千年。在「論人」一章中，拉勃魯易敘述那個僕着的，與土地顏色無可分辨的農奴們，像「野蠻的畜牲」一樣在幽暗的田野上流浪。在那一章中，並無一言提及十七世紀的農民革命，可是在拉勃魯易所作的這一幅十七世紀法國農村圖畫中，泛映着農民們的鮮血。而拉勃魯易僅僅是一位記述者而已。但無論他的環境要求他怎樣小心謹慎，如其需要他在貴族和平民二者之間抉擇的話，那「我甯願做一個平民。」

他儘可能明白地表示他的意思，這不僅因為他確信着未來，那必將來臨的億兆年快樂光明的歲月，而也因為他痛恨着現在，痛恨法國的專制政權。在他的「性格論」一章中，他說，真正的野獸和野人，產生於路易十四的弄臣羣中，而且，儘管他們有着可憐的光輝，總有一天，在一個新世代的人心中，這光芒萬丈的宮廷——不，不僅是宮廷，而是專制主義所創造的，即使被譽為偉大文明的一切事物，都要和人猿所住的洞窟一樣，與草木同朽。

讀了拉勃魯易的文章，使我們想起馬克思論資產階級進步之準備性的話，他說，祇有在社會主義革命以後，「人類的進步，才不像那非把神酒裝入被害者的頭顱中，他就不喝的異教神。」

拉勃魯易雖然抱着淡泊的悲觀主義，但却要比除莫利哀外的任何十七世紀作家都更注視於未來。這是他的作品特點。在專制文明的時代，以豐盛和完美自豪的時代，他能從外表上似乎垂之萬世而不變的現象中，辨拆出歷史的真正偉大的進程，正確的路線。

這位拉辛的同人拉勃魯易，可作為衡量拉辛底偉大的嚴格而必要的規範。

拉辛的許多特質，早已經湮沒於過去中，和「原人與族長」的形態相溶化了。他的許多文字，情感和思想，曾經激動過他的同代人的，現在已成陳跡了；同時，他的作品底一切光輝，承受自那神似地閃耀着的「太陽王」的一切的光輝，而今已祇能博人一笑了。從他作品中發現的許多材料，業已屢次被用——也有是善意的——以引起我們的悠然懷古之思。

那末拉辛到底是什麼人呢？——僅僅是一位給那鍍金的偶像路易十四送神酒的人呢？還是曾在他的作品中撿和過更烈性的酵母的人？拉辛會描寫過些什麼人物呢？羅馬的和亞洲的君主，還是僅祇喬裝為羅馬人的法蘭西貴族？後者是希包里德·泰納（譯註八）的意見，他認為拉辛是路易十四宮中的弄臣之流的人。

說拉辛與高乃爾不同，他是一個懦夫，他描寫感情戰勝理智，愛情戰勝義務，但他不懂得英勇，果敢等等，這是正確的嗎？

從拉辛所描寫的羅馬人和希臘人身上，從他們的言語和禮節上，他們彼此間的「夫人」與「先生」的稱呼上，我們認識了 *Fontaine*（譯註九）以後的法蘭西貴族的形態和特性，這是確實的。而且，當 *Achilles de Iphégenia*（譯註十）的母親保證把女兒救出 *Calchas* 之手時，他（*Achilles*）用了像法蘭西騎士向他所敬愛的女人保證，呵護她不為暴徒所侵一樣他表示。拉辛太偏好愛情和女性感情的描寫，因而缺乏高乃爾那樣堅強的正直感，這也是確實的。

這就是何以我們從拉辛作品中發現的東西，會是非常古遠，和「原人及族長」的死滅了約過去相溶合，而那許多動人的字句，其效果又祇是曇花一現，瞬息即逝的原因。

那末，在拉辛的作品中，何者並未和死滅的過去相溶合，並未黯然無光，在當時以及傳諸後世，依然亘古常新的呢？

作為藝術家的拉辛，參加了對於人的研究和發掘的工作，那是在克服了他們的形而上的態度，粗野的偏見和宗教後——笛卡兒（譯註十一）（在他的感情之辯正上）拉勃魯易，和部份地由拍斯克爾和莫利哀之流的人，在十七世紀時從事的一種工作。

因為渴望真實，明白，和單純，拉辛反對那與形而上學底道德律

相符的人物之抽象的描寫，而以人類情感和性格的實際衝突的現實主義描寫與之對抗。他在這方面，是向莫列哀和笛卡兒學習的，而且接近拉勃魯易。

然而，十七世紀的進步人士所喜愛的對於人底道德的解剖，是在特殊條件下進行的。

史丹特爾（譯註十二）曾用如下的卓越的文句，巧妙地指明了專制法國的相貌：

「這是顯然的，李却盧（譯註十三）和路易十四的最大業績是壓制市民的勇敢」（重點係史氏原加）。

路易十四的另一「傑作」，據史丹特兒說，是他的統治所產生的「放逐之苦」。據史丹特兒的意見，這種苦惱，是「空虛」的人的最普通的表现，是他們惶恐與宮廷文明絕緣，深恐因自己瞭然於這種文明的陰暗面，致被剝奪了掩耳盜鈴醉生夢死的權利的種種心情底最普遍的表现。

這是顯然的，藝術家們，即使不是「空虛」的人，却也不會例外，而且不能避免這種心情的。

這種被壓制了的市民的勇敢底心情，惶恐於被逐出專制統治底文明的溫室，被逐出於周遭湧着澎湃的激情，和巡邏着拉勃魯易可描寫的可怕的農民羣的小天地之外，流放到冷漠的荒原中的這種心情，在拉辛的生活和作品中（以不同程度）表現着。

這並非拉辛的悲劇中熱情戰勝了理念，情感制服了義務。這些矛盾，產生於生活的實質衝突中，真實人物的身上。而這種現實衝突底悲劇，這些情感和人物底悲劇，就是那會一度熾燃，旋被撲滅的市民底勇敢底悲劇。拉辛的人物，都富有恐懼和苦惱，他們都感受着一種被壓制了的人品底痛苦。

這樣一個描寫勇敢底悲劇，不可避免地要成爲宿命的，這可以拉辛的最勇敢的悲劇 *Andromache* 爲例。在 *Berenice* 一劇中，*Fitrus* 忠心地爲他的愛情奮鬥，但最後他的忠誠終於消失，佩莉妮斯終於俯首帖耳地護身於奸徒了。

這悲劇的甜美的結局——佩莉妮斯之甘心屈服——使人毫無悲

感。勇敢的熱情熄滅了，牧歌燦耀着黯淡的光芒。這不是拉辛的非悲劇結局底悲劇的唯一例子。

說到描寫勇敢和熱情的悲劇，則拉辛的最佳劇作 *Phedre* 應受特別注意。

希里移爾（譯註十四）說，在 *Phedre* 一劇中毫無勇敢，尊嚴和純潔（原註三），這話是對的嗎？不，希特爾從裏面於一種非其力所能逮的鬥爭，一種無望的掙扎，以求得純潔和自由。席西烏斯死了！希特爾相信了她丈夫的死訊，自不能禁於哀傷。現在她可以自由了，不再是一個囚徒了！希里移爾對於拉辛，改編作的不滿，實在是不正確的。……就全劇說，*Phedre* 的路綫仍然是一條再三退讓的路綫。她從婚姻義務上退讓下來，她又從戀愛上退讓下來，聽任奧農誣陷她所愛的人，她畏懼法律的制裁而自殺。她遺棄了他的養母。

至於希包里德那個人物，據拉辛說，（牢記亞里士多德的名言：以悲劇淨化人的感情），寫他爲一個在父親面前是「懦弱」而「有罪」的人，因此他寫希包里德和席西烏斯的仇家的女兒和姊妹阿莉西亞戀愛。爲了引入猶列辟迪斯劇中所沒有的阿莉西亞這一「糖質」（希里格爾語）人物，拉辛把希包里德的性格也改變了。在這位王子身上，沒有勇敢。他的死是無意義的。而且，這裏又用一個牧歌式的結局——席西烏斯以父性的戀愛安慰阿莉西亞——來替代猶列辟迪斯劇中的悲壯的結局。

這是值得注意的，即在拉辛悲劇中，那希臘人認爲勇敢之必要行爲的自殺，使人想起了「近代的」自殺——退讓的最後行爲。在這點上講，希特爾是拉辛劇中最近代化的女主人公。

在 *Alexander* 一劇中，我們看到關於保力世王的勇敢——他反抗偉大的征服者亞力山大——和塔克西爾斯的懦怯和諂媚的輝煌的描寫。在那描寫中，拉辛表現了對叛逆的深惡痛絕。但保力世王的勇敢，最後是毫無成效；這勇敢確實在亞力山大的寬洪大量面前消失了。

拉辛作了一幅專制暴君壓制人慾的可怕圖景。但他所寫的暴君是各等各級的，有像 *Zeno* 那樣爲數寥寥的低級暴君，有像 *Mithridate*



Titus, 和部份的 Agamemnon 等高級的暴君(譯註十五)。

說拉辛描寫所謂感情戰勝義務，這是不確的。那樣會對他劇中的主人公理解得太簡單的，那些主人公的感情，時常充滿着肉欲，充滿着對自己意見之是否正確，以及自己爭取自由的權利之懷疑。但除此而外，描寫人類實際鬥爭的拉辛，決不能把人類行為中如此重要的一個因素——義務，以及忠於義務的這一意向，驅之於寫作範疇以外的。例如，他讚美愛國的義務，——這不僅因為他是路易十四的御用史官，而也因為愛國心是勇敢的刺激劑。(原註四)

在 *mitridate* 一劇中，米索里台德王的兒子後來不再愛米索里台德的夫人了，這不僅因為他是他父親(王)的親生子，而也因為在對羅馬人的抗戰中，他是他父親的忠實同盟者，這一點是值得注意的。

我們還必須注意下面一點，即當統治者互相戰爭時，拉辛總同情那些反抗殘暴的征服者，以保衛自己國家的君主們。印度王保力世稱亞力山大為「暴君」，「使全世界成爲一所牢獄的暴君」，而把他自己的同盟者稱爲「暴君之敵」。

然而亞力山大是被視爲與路易十四不相上下的人物形象的！拉辛描寫亞力山大屈服於婦人之下，「以作掩飾」。但那被賦予了勇敢的保力世王，却引起了批評者的抨擊，使拉辛不得不有所辯白。

個人的運命，不僅像 *Porus* 那樣的君王，如 *Etheocles*, *Titus*, *mitridate*, *Agamemnon* 等等的君王底運命，如其不和他們的民族底和人民底運命聯系起來，是不可理解的。這些英雄們的性格，就是他們民族底性格。他們的悲劇，產生於他們的民族底悲劇中。( *mitridate* 領導人民對羅馬人抗戰，*Agamemnon* 領導人民對特洛伊人抗戰……等)。

在這一點上，我們似乎必須懂得普式庚論拉辛的話：

「在悲劇中寫的什麼？它的目的是什麼？是個人與民衆。個人的運命和民衆的運命。此可以儘管那悲劇的形式是狹隘的，而拉辛終竟是偉大的……。」

普式庚的另一評語——論拉辛之流的詩人底「民族性格」——，除了一貫地讚賞拉辛外，他還承認拉辛作品的民族性。

那末在拉辛的悲劇中，民衆被描寫爲怎樣的人物呢？他描寫爲一種可憐的力量，一種反對宮廷之崩潰，守護君國之尊嚴，當君國走上死滅之途時，鏖起而革命的力量。

*Antoine* 和他的僱位的弟弟爭吵時說：

讓民衆和上帝聽着：

如其民衆允許，我就把王位讓給保里尼葛斯，

但如其民衆要斥逐保里尼葛斯，那末就讓他遜位吧！

當 *Titus* 決定個人的運命之前，他要聽一種聲音，那「不是虛偽的弄臣們的聲音，因為他們心上祇有一件事——如何承歡於君王」，而是全羅馬人的「心聲」。他想知道：「羅馬對於佩莉婭斯是殘酷還是仁慈？」

但在拉辛的悲劇中，民衆祇有在守護君國的任務上——雖然歷史的地說，這任務是正確的，——才能算偉大的。而整個民衆的運命，以及民衆層中的個人的運命，在他的悲劇裏是向不描寫的。卑賤的人是沒有運命的。民衆的悲劇是充任忠心的奴隸抑或反叛的奴隸，他們的勇敢是奴隸的勇敢，以至於奴隸的陰謀，奴隸的罪惡和奴隸的死。這一切是不可與統治者的勇敢，罪惡，和陰謀相比擬的——在拉辛的作品裏，祇有統治者才有運命可言。

這是拉辛在悲劇中描寫時，他以為最勇敢的女奴隸：

「我以為這種講話，出之於一位具有如此高貴和淑德的公主之口，太下流和惡劣。依我看，這種下流的口吻，更適於一個保姆，這種女人是可能有最諂媚的嗜好的，但也祇有在她挽救她的女主人之生命和名譽的意義上，他才會施用這些詭辭。」( *Phedre* 序 )

這是拉辛認爲適於奴隸而不適於統治者的下流和尊貴的尺度。這種尺度，與他所設想的民衆之任務的意念是相稱合的。

在拉辛的悲劇中，我們看不見自由的民衆，或爲自身的自由而鬥爭的民衆，即便像我們在拉勃魯易的作品中所看到的歷史底預見也沒有。

這大概就是爲何在拉辛作品中沒有未來底形象的原因。未來就是放逐，未來就是分離，未來就是那「太陽王」安然不動地確立於歷史

底蒼穹，或是那些企圖在自己的蒼穹中各自放射他們自己的光芒的人們之彼此不可和解的鬥爭。這種鬥爭是毫無結果的。

廣義地講，拉辛傳達了十七世紀末和十八世紀初的第三階級的情感和思想。但他把它們作爲一個藝術家的來表現，在藝術家看來，未來底感覺被「現在」底感覺所蒙蔽，被「野獸」的崇高偉大所隱蔽了。此所以拉辛要從遙遠的不可復返的過去中，尋找真正偉大的原因。

拉辛的面對未來，祇有當這未來成爲個人與社會的不可能的矛盾底戰場時。在這一點上，他比那些看不見社會鬥爭在資產階級社會體制以外的任何出路的資產階級現實主義大作家們，要超勝一籌。

拉辛的這些特點，表現在以戀愛爲主題的作品中，這主題在拉辛的作品中被認爲佔有顯著地位的。

拉辛是一位描寫戀愛心理的空前偉大的巨匠，特別在拒絕了的愛情，愛情的犧牲和愛情的壓迫的描寫上。

他的人物們對戀愛苦的觀念是非常超現實的，似乎祇有孟德農夫人和西維尼先生之流的貴族，那從上下古今的一切典籍中研究戀愛苦底儀式的廷臣們，才能爲其流亞。

在這一點上，高乃爾稱拉辛和其學派爲「甘美而戲謔」，也是正確的。

但拉辛的主人公們，並非終日祇追逐於戀愛苦的；他們終日忙碌於自己的意圖，自己的人格——一種新的人格。他們的意圖，不是莽撞的追求快樂，追求「舒適而空虛」的消遣，那是宮廷的色情狂者的特徵。

他們所追求的不是那種烟雲過眼的快樂，他們執着於一種無望的激情，他們希望這種激情能垂之永世，但實際上也是曇花一現。祇有愛人們彼此的刻骨相思，才會海枯石爛，永不消逝。在拉辛的悲劇中，愛人們必須千百次疑，懼，絕望，憤和怒；他們認真地以他們自己的意志和情緒作可怕的遊戲，忽而自欺其意志，忽而自誑其感情；雖然他們時常清晰地看到生命的純潔，自由的形象（祇須解脫戀愛苦），但他們準備沉溺於自欺中。所以宋理安和勃里泰尼柯斯（譯註十六）

沉緬於夢中，所以番特爾爾願投身叢林中，透過烟塵，遙望希包里德的戰車（原註五）。但這些也並非出世之幻想。「放逐之苦」，被斥逐於安全的神仙境界之外的那種惶恐，有時代之以另一種感情——努力使這小天地和外界的衝突尖銳至爆發點，以期衝出這小天地，求取不可得的自由。

拉辛完全理解那使文學成爲「字的描繪」（高爾基語）底藝術的特質。在三一律的嚴格的架框中，他成功地表現了如此遼闊，遼遠和廣大的一幅圖景，使人忘記了那架框。一般地說，三一律這種習規，本身就是習慣性的，因爲文字，形象是一種能傳達廣大空間，無限遠的未來，和最複雜的情景的媒介物。如其我們以爲拉辛的作品會受各種習規之制害，那末他受三一律這習規之害，應是最少——拉辛是戲劇藝術形式之非常熟練的巨匠。

在奧特賽那篇故事中，我們看到白浪滔天的海，即將起碇長航到特洛伊去的船，那會由神施咒的帆，迎風飄揚。在 Alexander 一劇中，我們看到亞洲的無邊的廣大，亞力山大由此通過，我們看到幾十個載負着「過重的枷鎖」，正在掙脫的人。

拉辛把文學的描繪和「數學的」精確性聯結起來。那些最複雜的情景，——心理的，政治的或其他，都已完美的證證的公式表現着，像格言那樣的精闢。這些明白的，同時又是錯綜的邏輯的結構，和那抒情的，有時甚至輓歌似的詞句，這二者之相互交綫，組成拉辛悲劇的一種魔力。

在悲劇到達高潮的那些最緊張的場面中，拉辛仍然保持他所獨有的思想之特別鎮定和明白。

史丹特兒對於「反對」和「擁護」拉辛的兩方面的論爭恰當地發表過如下的意見：

「他（拉辛）將永遠成爲亙古以來使人驚歎和受人欽敬的偉大天才之一。當凱撒大將在征伐了我們的祖先高爾人後，是否能因當時槍砲業已發明，就否認他是一位大將呢？我們堅信，如其凱撒復生於今世，那末他的第一大計，將是以槍砲裝備他的軍隊」。

(原註一) Port-Royal 學院是嘉生主義者的文化中心，嘉生主義者是加特力教的一個個人嘉生所創立的一個教派，嘉生曾寫過一本論奧古士丁的書，書中有五條教條，被加特力教會認為那端異說。嘉生主義者主張，不是每一個基督徒都可被救的，有些人，他的靈魂是命定了的，即使教會也無法拯救他們。他們的教義的基本精神是苦行的超脫，壓抑人的意念和慾望等。

(原註二) 拉辛有一次在學院裏的演講，是一篇對路易的甜蜜的頌辭。但路易却傲慢地說：「拉辛先生以弄臣自命。」

(原註三) 在某篇名為「兩個番特蘭」的專文中，希里格爾把猶列辟迪斯和拉辛二人所作同名的悲劇 (Phèdre) 作一比較，並以自己的武斷的道德觀猛烈地抨擊這位法國悲劇家。但是關於拉辛所作的 Phèdre 一劇之有些缺點，特別是希保里德這人物的性格描寫上，他所得的批評是可信的。

(原註四) 這裏有他的一個顯著的公式，表示他的悲劇的兩個類型：悲哀和英勇。他說，在悲劇中，「動作必須有意義，人物性格必須英勇，情感必須激昂，而這一切又都必須貫注以那成爲悲劇底魔力的壯偉的悲哀。」

(原註五) 我們企圖把我們的一切註釋，都根據於拉辛作品中的古代題材的處理上。拉辛習于把幾個古代作家之各個不同作品結連起來，於此完成自己的意思，但，有的作品，他祇是把古代作家再表現了一次，有時甚至使他們失了值。例如關於叢林的那些詞句，在猶列辟迪斯原作中是非常光輝的，而在拉辛作中則成爲下乘了。

(譯註一) Fouché, Joseph (1763-1820) 法國大革命時之貴族反動政治家。

(譯註二) 是寫比爾王與 Hector 的寡妻之戀愛史的悲劇。

(譯註三) Jean de La Bruyère (1645-1695) 法國名作家及哲學家，曾作性格論一書，描寫當時之社會相，實屬於時，曾充康第公爵 (Duke de Condé) 之孫的師傅。

(譯註四) 拉辛悲劇 Phèdre 一劇中之男主人公，與其母番特蘭相愛，

後爲父所殺，母亦自縊。

(譯註五) Blaise Pascal (1633-1662) 法國著名數學家及哲學家，中年信仰嘉生主義。

(譯註六) Fenelon (1651-1715) 法國主教及作家。

(譯註七) Solenn (1638-1711) 法國名詩人和批評家，與拉辛和拉方翁等交甚篤，當一六八四等，且與拉辛同爲基督。著有 The Reading Student and The Art of Poetry, 尤以後者著稱於世。

(譯註八) Hippolyte Adolphe Taine (1828-1893) 法國史學家和文藝批評家。

(譯註九) The Grande — 當法王路易十四幼小時，在法國掀起內亂，與在胡爾斯實戰之黨派。

(譯註十) Achilles 爲希臘的最偉大的英雄，在特羅伊戰爭中曾殺死勇一英雄 Hector, Iphigenia 是 Agamemnon 的女兒，在希臘人對待洛伊戰爭中被作爲祭品而犧牲的。

(譯註十一) Descartes (1596-1650) 法國著名哲學家及數學家。

(譯註十二) Stendhal (1783-1842) 是法國小說家 Marie-Henri Beyle 的筆名。

(譯註十三) Richelieu (1585-1642) 路易十四朝的红衣主教，曾掌握政治大權。

(譯註十四) Voltaire (1717-1778) 弟兄二人俱爲德時人相評評家。

(譯註十五) Agamemnon 羅馬王, Mithridate (132-63 B.C.) 龐杜斯國王海東南的古國王, Mithridate 羅馬王, Agamemnon 古希臘王, 曾領希臘人征伐特洛伊。

(譯註十六) 拉辛悲劇 Phèdre 一劇中的主人公，熱戀朱瑞安，後爲情敵尼龍所殺，朱瑞安終生爲尼。

# 冬夜·一幕劇

夏行

現在。

東京「場末」(郊外)的細民街，離開省線不遠，不時可以聽到火車來往的聲音。殺風景的木板臨時建築，黝黑破舊，舞台正面是土間，稍後是破舊的席台，零亂的家具，正面壁間是一個小小的佛台，似乎久已無人理會。壁上是一枚相本良三——這一家的主人——的出征照片，稍右，狹長的窗，從窗可以看見街道上行人的下半部，這表示着這屋子低於街路，右側是板門。已經經過了幾次的修繕。

左側是故事場，同樣的零亂貧乏，再左，是通屋後狹路的小門。

一個冬日的傍晚，透過塵煙，夕陽的殘暉無力地從窗口斜射進來，在土間上畫了一塊小小的方格，窗下，雜亂地排列着一些空瓶，洋鐵罐，破爛什件，這一切更增加了貧窮與黯淡的程度。

幕啓時，良三的妻子靜江正在整理那塵埃來的舊貨，三十五六歲，瘦削，但是

相當端正的輪廓，面色蒼白，時時咳嗽，席台上鋪着臥具，表示她新病初愈，將幾類相同的瓶子之類揀別開來，等待什麼似的時時注意門外。

一二分鐘之後。

遠遠的賣豆腐的喇叭聲。靜江注意，

站起來。

喊聲，

「豆腐——」由遠而近。

靜江開門，站在門口，

喇叭聲。

賣豆腐的！

賣豆腐的(聲)對不起，現在，不掛賬了……

靜江 可是，……

賣豆腐的吹着喇叭，頭也不回地去了。靜

江慢慢地回到原來的地位，垂着頭，站了

一下，走到故事場去，……

嘩場。

火車聲。

靜江拿了洋鐵水桶，打算從後門去打水。

靜江 停停，對眼，停停孩子。

人聲 小偷！  
——小偷！  
——不要臉的！

靜江吃驚地回頭來。她的女兒阿花被兩個十歲左右的孩子糾纏着，逃進屋子裏來，阿花也是十歲左右，背着一個揀垃圾的竹籠被踏破了，衣袋零亂，正和一個男子爭奪着一只破爛的皮鞋，靜江很快速趕過去。看熱鬧的擠在門口。

男孩一 還不放手！

男孩二 不要臉！

靜江 阿花！(去拉開他們)幹什麼？

男孩一 幹什麼，幹小偷，……

男孩二 揀垃圾，哼，把好好的皮鞋也揀來呢，小偷！

靜江 阿花，放手！

阿花 說謊！揀來的，……明明是我從路上揀來的。

男孩二 路上？吧加！(去搶)

靜江 (把阿花拉過來，奪下她手裏的那只破鞋) 出去！出去！(把皮鞋重重地丟在門

口)

男孩三 什麼，你反兇。不要臉。

男孩一 (趕快把鞋子搶過來) 喂，大家看，這小偷，要臉，偷人家的，……

男孩二 (誇張地裝姿勢羞她) 識相點，停停的兒子！

門外 女孩起鬧。

婆二 所以偷東西了。

男孩二 (向着門外) 杉本打死了是謊話，給

支那人捉去了，……前天，街公所的青西

伯伯喝醉了酒跟我爸爸說，我聽見的。(

羣孩起鬨)(罵聲)怎樣?聽見了沒有?

(惡意地)哈哈。

靜江 (惶急)出去，叫你出去!

男孩一 (裝着大人的口吻)吧加!堂堂的日

本軍人，可以給支那兵捉去嗎?

：對啦)

靜江 (要想趕他們出去)走，走，出去，小

鬼!

男孩一 (對她伸出舌頭做個鬼臉)呸!俘虜

的老婆!

靜江和阿花趕小孩們出去，正想把門推上

的時候，一個四十多歲的漢子推門進來，

工人服，疏疏落落的鬚子，披着一件破大

衣，提着一個飯盒子，似乎放工回來的樣

子，這是他們的隣居，吉村謙二。

吉村 幹嗎幹嗎?唔?

男孩二 (指着阿花)這傢伙，偷東西!

阿花 說謊!他搶我揀來的皮鞋，……

吉村 算啦算啦，(撫着男孩的頭髮)大家是

鄰居的小朋友，應該和氣，好啦，爸爸也

回來啦，回去啦。

男孩一 那裏，我不跟小偷偷做小朋友!

男孩二 不止小偷，俘虜的孩子!

吉村 (驚愕的表情，一轉念，威嚴地對孩子

生病，知道吧，別胡鬧，走吧。(把孩子

們闖出去，反手關了門)

人聲 俘虜，俘虜!

——噓，不要臉的!……

靜江帶着寂寞的表情，把阿花帶回席台邊

去，無言地替她整了整亂了的頭髮，阿花

睜眼凝望着母親。

吉村 (靜了一下)怪啦，爲什麼——(望着

靜江)連小孩們也知道了。

阿花 (無言)

阿花 媽……

靜江 (攔住她，但又講不出話來，好容易對

吉村)吉村先生，請上來坐!

吉村 別操心，就要走的。

靜江 (對阿花)方才，爲什麼?

阿花 (咬着嘴)走了半天，什麼也揀不到，

……現在的垃圾箱，連好一點的紙也揀不

到了，別說破布，空瓶……(又轉念)媽

，他們說……

靜江 (又攔住她)好孩子，去打點水來吧，

煮稀飯給你吃……

阿花 (癡望了她媽一眼，才懶懶地拿了洋鐵

水桶，從後門出去)

靜江 (望她出去了之後)吉村先生，方才對

不住。

吉村 別這麼說。可是，杉本的事，爲什麼連

小孩——也知道啦?

靜江 靜江，像好了一點，可是……半年不下

雨，天氣太熱了，……

吉村 可不是，近來爲了不下雨，什麼地方都

沒有水啦，大家讓着什麼「渴水」，連廠

裏的電氣，也沒有動了。

靜江 是嗎?(咳嗽)

吉村 (憂慮之貌)還是躺着好吧，別客氣，

有病的人。

靜江 多謝，不相干的。

吉村 (坐下來)杉本的事，我看，你用不着

擔憂，說起來，擔憂也沒有用，……

阿花 (担了空桶回來)媽，井裏，一點水也

沒有了，儘搖，儘搖，一點水也不上來。

(放了桶)

吉村 真麻煩啦，……這樣沒有，那樣沒有，

現在連水也沒有了。這時世，是。

靜江 (無言)

吉村 天老爺也像在跟人開玩笑，整整的五個

月不下雨，這樣的天氣，要是有什麼火災

，那可够麻煩啦。

靜江 (低聲的)是啊。

阿花 (慢慢的走到她媽媽身邊)媽媽你說，

爸爸怎麼樣了?

靜江 (低了頭)你不知道，……別管。

阿花 可是，(擡起了嘴)大家都說……

靜江 阿花，天暗了，把我看，有臉燭嗎?

阿花 早用完了。

靜江 這兒的電燈……

靜江 (寂寥的苦笑)早給剪斷了。

吉村 囉，阿花，（從身邊摸出幾個錢來）去買支臘燭來吧。（頓一頓）還有，買點米來，今晚上吃乾飯，好嗎？

阿花 當真？

吉村 （點頭）

靜江 你，別花錢，反正……

吉村 十字路口轉灣，靠左的那家雜貨舖有賣的。

阿花拿了錢，很快地出去。

靜江 （追上一步）阿花，別跟人吵架啊。（回身來。無言）

吉村 （想了一想之後）靜江……

靜江 （看了他一眼，無言）一次又一次的，要

你花錢，……

吉村 不，方才講的話……

靜江 （好像不會聽到他的話，獨語似的，低聲）是啊，祇是阿花，太可憐了……

吉村 （接上去）對啦，他……

靜江 （好容易面對着他）一個人在路上走的時候，這一帶的小孩們用石子打她，罵她賣國賊，俘虜的……（不成聲）

吉村 囉。

靜江 （振作一下）吉村先生，你看，杉本的事情……

吉村 （帶着變愛）最初，是說失了蹤，後來街公所的人說，給中國兵捉去了，（看了她一眼）因為，那一仗打得很兇，大概是負了傷，在不省人事的時候，……

靜江 （着急）那麼……

吉村 是啊，像杉本這樣忠厚老實的人，碰到

了危險的時候，又不會騙人，又不會拐彎，看起來……

靜江 （着急）那麼你說，他已經……

吉村 （有點狼狽地否定）不，那也不一定，不過……

靜江 街公所的通知，說他的失蹤是在三個月以前，那麼算起來，已經快四個月了，担心的

是杉本太老實，相信了別人的話，爲了什麼軍人的名譽，也許，真的會做出傻事情來，……

靜江 這樣的事，……那倒，我早已打定主意了，可是，……

吉村 對啦，要是負了重傷，變了殘廢，給中國人捉了去，死又死不得，那可……（又否定自己的話似的）可是，靜江，我看，放開點吧，反正就

殘廢也沒有用，你身體不好，多牽掛，倒反而……

靜江 （憂傷地）我，倒沒有什麼，反正這一世，給人欺負，看不起，也已經够了，算不得回事，……祇是阿花，（啜泣）小小的年紀，給人家講這樣的話，太可憐了。（伏泣）

吉村 （無話可以安慰她，無手勢地走了幾步）唔，這世界，實在太殘酷，……

靜江 （多少的興奮起來，半是述懷，半是憤慨）出征的時候，大家那樣起勁的歡送他，喊着什麼「不要想家」，「家里大家替你照管」，可是現在，誰都在後面裝鬼臉，吐口沫，還要欺負什麼也不懂的小孩，好像我們住在這條街上，也沾污了他們的

名譽……

吉村 （重重的）可不是，打了三年仗，人好像都發了瘋，自己吃了苦，就希望別人吃的苦比他們多一點，……所以跟他們不相干的事情，也要罵罵人，出出口氣，……

靜江，我看你，還要看開一點。

靜江 杉本的事情，我倒不多想啦，像他那樣的又老實，又沒有學問，與其丟了一只手，一條腿，變了殘廢回來，給別人笑話，那還不如死在中國的戰場上，……（啜泣）可是，阿花還小吶，不明不白的給大家

糟踐，……

吉村 唔，（黯然）那倒你不用太就心，要是

有什麼要我幫忙的時候，……

靜江 謝謝。可是，你，不是也很困難嗎？

吉村 那當然，不過，祇要能够做到……

靜江 （突然想起似的）吉村先生，有什麼地方可以去嗎？

吉村 什麼？

靜江 我躺着的時候，想了又想，這地方住下去，對於阿花，實在太殘酷了，我想逃，逃到很遠很遠，沒人認識的地方，……

吉村 當真？

靜江 住下去，好像會發瘋。祇要身體挨得住，討飯也不妨，我想離開這個地方。

吉村 是嗎？……不過，你的病還沒有好痊，阿花年紀還小，……像這樣的時代，我事

做比登天還要難，況且，……你們又沒有親戚，朋友……

靜江

靜江

靜江

靜江

靜江

靜江

靜江

靜江

靜江

靜江

靜江

靜江

靜江 那是，即使倒在路上，也甘心的，反正在這兒住下去，什麼時候餓死，誰也說不定。

吉村 靜江！(欲言又止)

靜江 咳？

吉村 (把視線離開他，獨自似的)說出來，也許你會生氣，……

靜江 什麼？(好奇的眼光)

吉村 突然的講出這樣的話來，你聽了覺得奇怪，可是說起來，實在是很早之前，就想跟你說了，……

靜江 (振作起來)什麼啊，你說呀。

吉村 靜江，(打定主意)要走，跟我一起走吧。

靜江 一起走？跟你？

吉村 對啦，說不出什麼理由，總覺得讓你們兩個走，有點不放心，……你知道我很窮，又不肯賺錢，可是在大阪還有幾個朋友，聽說那邊要在碼頭上找點事情做，還容易……靜江，可以嗎？(好容易講完了一段話，像鬆了一口氣似的，又像憂慮又像害臊似的地看着她)

靜江 (兩人視線相遇，一時想不出話來，垂着眼臉)可是——

吉村 對啦，照道理說，講這樣的話，似乎對不住杉本，可是，靜江，看情形，杉本能夠安安全的的回來，希望已經很少啦，大家都在說，因為在南京那一次，對中國人幹得太利害，所以他們捉住了日本兵，就也很兇暴，況且，杉本又是那樣的老實，

不會講話，……(反問)靜江，你真的打算等他嗎？

靜江 (混亂)等他？……可是……

吉村 靜江，替別人想之前，還得先替自己想一想啊，你還年輕，阿花還得有人照顧，在這兒給人家糟踐，不如找一條出路，(鼓勵她)拿出胆量來！這樣的一天天的下去，即使死了，也不會有入稱讚你啊！

靜江 (講不出話來)話是這麼說，……可是，對不起，我不知怎麼說才好。

吉村 不要興奮，仔細想一想，儘管沒有用，我也是個男子，我一定盡我的力量，使你幸福……對啦，你不是說阿花太可憐嗎？

靜江 可是——(垂頭不語)

吉村 (望着她，似乎等待她的回答，少頃，低聲地)不行嗎？

靜江 (擡起頭來)可是，爲了我這樣一個不中用的人，把一份重担子加在你身上，總覺得很……

吉村 (不等她講完，好像一種新的生命力從他疲乏了的身體中迸發出來)那麼，那麼你答應了，是嗎？好，靜江，我一定盡我的力量，照顧你們。

靜江 (低聲的)謝謝你。(慢慢地擡起頭來望着他)

吉村 (愉快地走近她身邊)那麼決定了，好，要是走，今晚上也可以啊，好在今天拿到了一點工錢，……

靜江 (有點意外)今天？  
吉村 對啦，就在今天，晚上的特別快車，好

嗎？……身體怎麼樣？

靜江 (淡淡的露出了點笑容)身體倒不相干，不過，說着就走，不是……(思路混亂)

吉村 什麼，很快啊，趁大家不知道的走開，明天，就在大阪啦，好嗎？就這麼決定吧，……

突的開門，阿花進來。

阿花 沒有臘燭燻了，走了好多家，一直到尾巴，才找到，……這是米，媽。

靜江 好，快燒飯吧，吃了飯，今晚上，……吉村 (很快地)等一等，我去收拾點東西，立刻就來，……(很快地出去)

靜江 (把臘燭點起來，對阿花)累了？

阿花 (搖頭)媽，方才說，吃了飯，……做什麼？

靜江 (帶着幾分興奮)今晚上，到大阪去呢，……

阿花 (跳起來)大阪？

靜江 對，高興嗎？

阿花 真嗎？(一轉念)你騙我。

靜江 不，真的，吉村叔叔帶我們一起去。

阿花 (很快地)去了，還回來嗎？

靜江 不，這討厭的地方。

阿花 (跳起來)好極了。

靜江 (笑着)好，快燒飯吧，阿花，此刻沒有人打水了，再去打點水來吧。

阿花 (很快地提了水桶，自後門出來)  
靜江匆匆忙忙地準備燒飯，動作比方才興奮得多了，但是，突然阿花在這門外發出

了尖銳而短促的喊聲：

阿花 (聲) 啊，——誰？

聲 噓！

靜江 (吃驚奔向後門去)

一個青年人很快地從後門進來，阿阿花

怯地眼看，他敏捷地隨手將門帶上。

青年 (西服，晴雨兼用的雨衣，深深地戴著

頂呢帽) 對不住，你是，杉本先生的太

太？

靜江 是啊，……

青年 來得很冒昧，對不住。(除下帽子，微

微的低頭行禮)

靜江 爲什麼事嗎？

青年 對啦，別害怕，我來給你報告一個消息

，杉本先生在中國……

靜江 (惶急) 什麼？

青年 (安定她) 這是一個好消息，杉本先生

在中國很平安，很健康的在活動。……

靜江 很平安？那麼，被中國兵捉去的消息……

青年 (用手示意，要她低聲) 那是真的，爲

了他在腿上負了傷，退却的時候被逮來在

戰場上，他打算自殺，可是後來給中國的

弟兄救出來，……

靜江 中國的弟兄？

青年 是的中國的弟兄在危險中救了他，受了

優待，現在他的傷已經好了。

靜江 那麼，還是給中國兵捉去了？

青年 不是被捉，而是被救。他們救了他。在

這次危險裏面，他認識了這次打仗的性質，後來跟在中國的日本入同志們談了話，

他決定了要好好的活下去，做一些應該做

的事情，他參加了在中國日本人革命……

靜江 那邊也有日本人……？

青年 對了，很多，好容易到最近才和國內接

上了關係，

靜江 那麼，你是……

青年 是的，我是救濟會派來的，你不要怕

，這是一個窮人自己組織起來救自己的團

體。

靜江 (很性急) 那麼，杉本可以回來嗎？

青年 現在當然還很困難，不過，(有自信地

) 不久，他一定會回來的，杉本嫂子，你

放心，他已經換了一個人了。這兒的那些

糊塗虫常常欺負你們，弟兄們都很同情

，不過你要知道，除出這些糊塗東西之外

，還有很多很多的人，都在同情你，願意

幫助你。(從胸口換出一個小紙包來) 這

是會裏派我拿來送給你的慰勞金，很少，

但是這表示大家都在關心你們，不要洩氣

，好好的活下去，(將紙包遞過去) 收下

！

靜江 (無意識地望東西接過來，顯然的思路

混亂) 謝謝，但是……

青年 你放心！他一定回來的！有什麼困難的

時候，我們會來幫助你，膽子大一點！我

們立刻把你們平安的消息想法子通知他，

……(作告別的準備，帶上帽)。

靜江 等等，……方才的話，是真的嗎？

青年 當然啦，爲什麼不真？

靜江 可是，想起來，有點不像；像杉本那樣

老實到被人當作傻子的人，能做出這樣的

事來……？

，親熱地撫了一下她的頭) 對啦，爲着她

，拿出勇氣來，好好的活下去！(敏捷地

扯開門，影子一般的消失了。)

靜江 (癡了似的站着，無言)

阿花 馬，怎麼的？

靜江 ……

阿花 燒飯吧，噢。

靜江 (失了神似的站着，低聲，獨自似的)

這樣嗎？

阿花 媽，怎麼了。

突然的吉村拿了一個小小的箱子，背著一個

包袱，與沖沖的進來。

吉村 怎樣？東西整好了？

靜江 (無言)

吉村 (不會留意她的回答) 阿花，快，燒飯

吧。火車是八點四十分，(望著阿花) 啊

，沒有水嗎？我去打打看。

靜江 (提起水桶，正要從後門出去)

吉村 (突發的) 吉村先生！

靜江 什麼？(回頭來)

吉村 大阪不去了！

靜江 爲什麼？(放下水桶，走近去)

吉村 (視線注視着前面) 我決定等他回來，

杉本……

靜江 什麼？等杉本回來？你——

吉村 (點頭，依然直視着前面) 是的，他會

回來的，我得等他。

靜江 靜江，你怎麼了？

靜江 (稍稍鎮定的口吻) 他還活着，他會回

來，他一定會回來的！

吉村 ……

阿花 (拉着她的衣服) 媽！

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……



# 命令反攻

一幕三場

易庸

人物：

總司令

夫人

女友甲 記者

女友乙 政工隊隊長

女政工隊隊員 甲乙丙丁

參謀長

湯副官

衛士甲、乙、丙（門崗）

程參謀處長

參謀甲、乙

李謀長

曾謀長

張參謀

陳參謀

傅令兵

蕭先生

地點：

前方某地一高級指揮所

時間：

景：

初夏

總司令私宅的客廳，右首為大門，門外懸高梁樺門簾，向外撐起。從簾隙可以看見外面是一個小庭院，新植花木，圍以竹籬。竹籬之外，還露着一線屋頂。

舞台前方的壁上懸一大幅地圖。圖下是一張長靠椅！右側是通內室的門，懸布帘，出入頻繁，可以想見那是一間個人的辦公室。

台左靠前方的牆角處是一張門，通到空室；從門旁起，一個長書架，直到台口，但只有三尺多高，上下兩層，書籍圖冊雖很多，却沒有插滿。書架頂層放一具電話機和其他茶具。

室中一長方桌，覆白色桌布，圍着若干條

## 第一場

時間是下午三時左右。開幕時場內無人。

大門外隔着簾子有人來問。不久書架上的電話

機鈴響，同時布帘內也有電話鈴作響。——原來是兩座電話機掛着一條線。——門外立即有衛士一人進來接聽電話。

：請總司令，那是……是！

他放下電話機，迅速走到布帘的門口，立正。

衛士 報告：程處長電話，請總司令講話。

（他揭開門帘，躬身而入，但隨即退出來。）哦，那兒去了？

門外的站崗警衛，從簾外探進頭來。他手中提着盒子槍。

警 剛纔出去了。

衛士 誰跟他出去的？

警 老馮。

衛士 向那兒去了？跟太太一起去嗎？

警 好像是向那邊參謀長公館去了。（向竹籬

指去他發覺後面有脚步声，他立即轉身立

正敬禮。）

衛士（拿起聽筒）報告處長，總司令不在。

……到參謀長公館去了。（放下聽筒回身

正迎著外面進來的人。）

進來的是夫人和兩個女友。後面還跟着幾個女政工隊員。

夫人（她穿着男式西裝，下面是馬褲）誰的

電話？

衛士 程處長請總司令講話。

夫人 總司令不在嗎？

衛士 是，參謀長公館去了。

夫人（向她的女友）隨便請坐。累了你們

了。鄉下走路看來一點點，走起來要老半天。(向衛士)倒茶。

女友甲 (灰色軍服，但沒有帶帽。她是一個戰地記者。) 那裏？這一點點路算得什麼？

夫人 真的？您這趟到前方來，身體比從前好多了，不但氣色好，身體也好像長高了許多。(向另一女友) 你看對不對？

女友甲 會長高？那纔是怪事呢。

女友乙 (她是一個政工隊隊長，全身軍裝掛着皮帶。年紀在四十以下) 高是不會長高的，改了裝，穿上軍服，所以看起來好像比從前高。

夫人 是嗎？

(她推開左首的寢室門進去了)

女友甲 那麼你也比從前高了咯。(她走近乙跟她一比，兩人差不多，不覺笑起來。)

回身看見同進來的政工隊員們拘拘束束的站在門旁) 噢，你們不坐？(她望望她們，又望望乙)

女友乙 隨便請坐吧。張先生是不用客氣的。

(她們推讓了一陣，擠在長靠椅上坐下) 我們這裏一切工作都還在開始，她們幾位也剛來不久，我想我們現在第一件要緊的是內部教育工作。你覺得怎麼樣？

女友甲 (略點頭) 不過，我這次從前方來，感覺很奇怪，大家在後方都認為前方政治工作很重要，可是真正從前方來工作的人却總是不多。她們幾位，是從後方來的嗎？

女友乙 不，她們都是本地的。

女友甲 那一個學校的同學嗎？

政工甲 我們三個是縣立女中。

政工乙 我是從淪陷區來的。

女友甲 淪陷區？

政工乙 河南信陽。

女友甲 喔，相隔不遠，也算是本地。本地人來作本地的工作是很好的。

夫人 從裏面出來，換了一件旗袍

夫人 對不起，熱得很，換一件衣服。

女友甲 這麼說，現在我們要換過來了。(笑)

夫人 (瞪了一眼) 哦，你要佔我的便宜了。

(她看見女友乙不覺) 你們不知道，去年在武漢，有一次我穿了一套新軍服去參加什麼集會，她看見我，就說：「要是你是一個男人，我一定要愛你」，從此我們見了面都把她當我的太太。所以她現在要反過來。

女友甲 當真，她穿上那套軍裝真是太美了，像一個最美麗的美男子。

女友乙 (點頭贊嘆) ……

夫人 大家請喝茶。你們誰不餓？講了大半天話。

女友甲 不，我很喜歡跟她們談話。只是我講不好。

夫人 你講得太好了。怎麼樣？你覺得我們這兒的工作有些什麼缺點嗎？

女友乙 是的，要請你批評批評。

女友甲 很好很好，我覺得很好。

夫人 不，你一定要發表一點意見，你覺得她

們那些方面有不夠的，幫我們想想。我要請你當顧問，在這裏多住幾天。

女友甲 她們都很好，很努力。

女友乙 譬如她們的教育方面，你覺得怎麼樣？

女友甲 你剛纔不是說過嗎？能注意到這個問題，就一定不會錯，不過我覺得，她們的教育要多從實際工作着手，從工作中去學習。

夫人 (點點頭) 我們也這樣想，所以一方面增加她們的訓練時間，一方面也進行一些工作，比方慰勞傷兵，訪問民衆……

女友甲 對了，我剛纔看見許多木製的標語牌，這都是慰問抗戰軍人家屬的嗎？

女友乙 是的，我們準備每個出征軍人家屬，都送他們一塊。

女友甲 除開這個呢？

夫人 我們還想在實際生活上對他們有些幫助，比方開辦抗屬子弟學校，設立抗屬醫院。

女友甲 很好很好，只有這些實際的工作纔會有效果。現在都開始作了嗎？

女友乙 學校已經辦了，醫院正在籌備。

夫人 可是一動就得有錢，沒有錢什麼也做不起來。這裏的老百姓生活這樣苦，沒有一家的孩子不是有病的。你想辦醫院還能收費嗎？所以你來得正好，你看了以後，回頭寫點文章，幫這裏的老百姓宣傳宣傳，向後方募集點捐款。

女友甲 (笑) 也幫你們的工作表揚表揚。

夫人 (笑) 那是當然的。不過也是實在，不  
到前方來親自看見，誰會知道這裏的老百  
姓這樣苦？

總司令從門外進來，參謀長跟在他的後  
面。大家看見他，站起來迎接。

總 (身體高大，穿軍服，但沒有繫皮帶。也  
不覺得有什麼威嚴，溫和地點頭微笑。)

這位是張女士 (他給參謀長介紹)，南  
僑日報的記者；這位是黃參謀長。——請  
坐。

女友乙 帶領政工隊員們告辭。

女友乙 張先生請坐坐，我們回頭再來陪你。

夫人 不再坐坐嗎？

女友甲 你工作很忙？

女友乙 不。你今晚到我們那兒住吧。

女友甲 要是不走，我一定要來麻煩你。不過

我還是準備今晚進城，明天清早動身。

(乙與其他政工隊員退出) 好，再見。

夫人 剛才不是跟你講好的嗎，在這裏多住幾  
天。

總 得了得了，你也不用留她，前方已經發生  
情況了，我想不該要讓她快點走，你也得  
準備撤退。最好就是今晚。

女友甲 怎麼樣，前方有戰事了嗎？

總 剛纔前方有情報，昨天早上開始接觸。

女友甲 那麼正好，我要趕快到前綫去。這回

算是給我趕着了。

夫人 你不害怕？

女友甲 怕什麼呀，前綫不是有那麼多弟兄們  
作戰嗎？(向總司令)您說昨天早上有接

觸，是在那方面？

總 就是我們當面的敵人，分三路進擾。

女友甲 那好極了，錢師長前些時候寫信給  
我，叫我去看他們弟兄們，料不到竟遇  
到這麼大規模戰鬥。我明天一早就走。

——可是您看這一次敵人是不是真正發動  
攻勢？今天的情況怎麼樣了？

總 今天早上六點左右，敵人又開始了一次砲  
擊，隨後是步兵進攻，但不到八點就停止  
攻擊了。大抵這還是一種試探。——

剛才接電話的衛士，送好茶，說：  
報告總司令，剛才程處長有電話請總司令  
講話。

總 知道了。(向夫人)你真的去收拾收拾。

夫人 忙什麼呢？你看她，不是還要到前綫去  
嗎？

總 對了，密斯張還是不要去好。

女友甲 不，要是這回真正發生戰事，倒正是  
我的好機會。可是您看，這一趟會不會打  
起來啊？

總 目前還不能一定，不過依據最近各方面的  
形勢却很有可能。(向參謀長)程處長的  
估計我看是不對的。他估計敵人現在已經  
沒有力量來進行攻勢，華北牽制了多少兵  
力，華南又牽制了多少兵力，敵人現在的  
進犯，只是一方面試探，一方面調防。

——這種估計，我是不能同意的。  
參 (五十多歲，抽着香烟，沉着地)我也  
是不對的。敵人的力量雖然分散了，但是  
他抽調一些力量，在一兩個地方進攻還是

可能的。尤其在這一方面，擴大武漢的外  
圍，減少側背的威脅，這是敵人隨時都想  
要實現的企圖，也許他還有西進宜沙的欲  
望。我總覺得，我們過去把敵人太看不起  
了。每一次失利都是由於疏忽。

女友甲 可不是嗎？前年的廣州，去年的南  
寧，我想到是平常大家警惕一點，敵人是  
不會那麼冒險嘗試的。

總 (他走近壁上的地圖)我們要是看看地  
圖，也會明白，江北一大片，江南一大片  
都是在我們的手中，敵人不過佔據沿江  
的一條綫與武漢外圍的幾個點，只就軍事  
上敵人也有發動攻勢的必要。況且敵人現  
在的軍事行動都有政治的意義。汪兆銘的  
傀儡政權，剛才成立，國際上更有人希望  
遠東也有慕尼黑出現。所以敵人這次的發  
動，很有可能是一個大規模攻勢。

女友甲 那麼我的運氣真是不錯，碰上這一個  
好機會。

參 你可以得到不少的文章材料。

夫人 不過我想你不要到前綫去好，太危險  
了。

總 你勸她不要去，自己為什麼不準備撤退  
呢？

女友甲 天不早了，我應當從你們這兒撤退了  
。今天謝謝你們。

總 你當真明天上前綫去嗎？  
女友甲 怎麼不當真去？哦，對了，你能不能  
給我介紹王軍長認識認識？我到前綫去找  
他。

總 當然是可以的，不過……

夫人 你還是不去好。

女友甲 一定要去。謝謝你們。(她還想提出

一個要求來，但又不好開口)

參 那麼派一兩個人陪你一起去，順便招扶

你，好不好？

女友甲 那就好極了。

總 馬上要走嗎？

女友甲 現在就進城，明天一早雇牲口。

總 請參謀長派兩個人，特務營或衛士排的。

女友甲 一位就夠了。工役也使得。

參 好。湯副官。

湯 (在門外等着)有。(在門口敬禮)

參 把我的勤務派一個跟這位張先生到前綫

去，馬上就要走。

湯 是。

女友甲 那麼謝謝您，我現在就走。前綫回來

再來問候您們。

夫人 你走得太快了。明天住一天再走不好

嗎？

女友甲 不，前綫的變化太快了，要是不趕緊

走，也許看不着。

夫人 (羨慕)你真的上火綫去看嗎？

女友甲 要是沒有這個機會，我一定得去。再會

了。(大家起身送她出門。他們握手告別

的時候，書架上與布帘內的電話機大聲)

總 (最先回進來，一步跨入裏面的辦公室

去，衛士忙代他掀起布帘。參謀長怒然地

點燃一支煙，坐在長桌椅上聽着)喂，是

我，程處長嗎？……怎麼樣？王軍長電

話？……唔，唔，……三四十輛，唔……

由左翼女王店，……給突破了？……唔，

……現在還在戰鬥？唔，唔。我們剛纔的

命令已經發出去了嗎？……是的。你現在

再給他打一個電話，把命令的大意，傳達

給他，叫他無論如何阻止敵人前進，一面

調預備軍，進入第二綫。依照我的命令。

總，唔。(回身出來)拿我的地圖來。

衛士甲乙同由門口奔進辦公室去取圖

怎麼樣？

總 女王店一綫，下午二時被突破。敵人用三

四十輛戰車。——我知道敵人今早的試探

不是偶然的。(地圖鋪好在桌上，他們圍

住桌子指點着)右翼，女王店，就是這

裏，這一帶是開路地帶，在我們前次的作

戰計劃中，已經預算到了。我叫他們當心

這一帶。

參 還在繼續戰鬥嗎？

總 唔。(向衛士)鎗斃呢？

衛士乙向書架上取來呈上。

總 要是這一綫爭不回來，就得趕緊準備第二

綫的阻擊。

參 唔。

總 (抬頭見夫人緊張地站在他的對面。)好

吧，你趕快去收拾，今晚你帶着眷屬們先

撤退。

夫人 難道敵人明天就到了這裏嗎？(她表示

不信任)

總 不是敵人明天會不會來的問題，他們留在

這裏，有的老，有的小，不但沒有幫助，

並且是大家的一種累贅。趁現在到後方的

公路沒有破壞，先撤退好。你應當領導他

們。

夫人 那麼你呢？

總 我？我跟你們一起去嗎？

夫人 不，不是，我是說，公路破壞了，沒有

車，你們將來怎麼走。

總 (正色)我們是不用走，也不會走的。

(見她很擔憂地注視着他)我還有馬。

夫人 那麼，我今晚就要走嗎？

總 立刻。馮德奎，揚嘯！

衛士甲乙 有。

總 給夫人收拾東西。(他們答應「是」，奔

入內室)

夫人 讓他們有老太太有小孩的先走不就得了

嗎？

總 你不去是不成的。你是他們的領導者啊。

夫人 我也想看看作戰。你看密斯張不是還趕

到火綫上去。

總 但是你領導這些眷屬更重要。(用鉛筆向

她一揮，又回到地圖上去。)

夫人 (轉身向內，欲言又止。)參謀長請坐

坐。

參 戰事一過去，馬上就可以回來的。

她慢慢地走進內室。

電話機又大響。總司令向架上取電話機，

燈光忽暗，轉入第三場。

### 第一場

參謀甲乙分坐在長桌的兩邊，書架上

的電話機已移到桌上。他一手握耳機，一手握筆，桌上放着記錄的簿子。

布帘已經掛起，我們可以看出見辦公室中有人在打電話。

室中雖懸着洋燈，但桌上却點着土臘燭。外面的客廳也一樣，朦朧與洋燈錯亂地點在桌上。

長桌的一端，覆着地圖。

時間是下午六時以後。門外漸漸黑暗。參謀長在客廳裏徘徊。

辦公室裏的人聲（他背朝着門，幾乎是伏着身體）喂，喂。（他再搖搖電話機）喂，

總機嗎？接青山鎮王軍長。……唔？為什麼？……等一等。快點接過來。（他放下

耳機坐下）門外開汽車喇叭鳴聲。不久開車，向遠處

駛去。一部，兩部，三部都駛過去了。總司令走進來。

參 已經出發了嗎？

總司令 已經走了。把她們送走，減少了一個大負擔。怎麼樣？程處長電話打過了嗎？

程 （從辦公室走出來。軍服，可以看出他精神勇敢。）沒有打通。總機說，在修綫。

總 （走到桌前）剛才的命令再看。參謀甲立即站起來，打開卷宗，我出呈

上。總 讀一讀。前面的略去，止從部署起。

參甲 一、機動軍××軍軍長，×××師師長劉家棟。以一部守備×××至×××綫，及×××前進據點，主力仍向××之敵側擊

二、××軍於××，××各南北綫節節抵抗，遲滯敵之西進。主力轉移於××綫及

××（不含）××綫前進陣地。三、××軍除以一部於××綫逐次抵抗外，主力取

捷徑轉移於××附近地區，為總預備隊。四、兩軍作戰地境為×××之綫，綫上屬右。……

總 （和參謀長一面聽，一面在地圖上指劃）我想這樣是差不多的。敵人的前進無論怎樣猛，總不能不顧忌兩翼。我們就抓緊他

這個弱點打擊他。

參 只要前線的部隊能達成任務，我想是不怕敵人冒進的，他愈深入愈好。

總 （滿意地笑）可是程處長，我想除開命令，再寫兩封信，派人送去好不好？教他

們一定要貫徹命令。（向參謀長）就請您擬稿。——拿紙筆來。（衛士忙拿紙筆放在長桌上）你不妨說得嚴重一點。要是不

能達成任務，大家要負責任。

參 是，是。（他坐下來執筆稍一凝思，寫）電話鈴響。程處長奔入辦公室，參謀甲乙

也同時拿起耳機。把命令告訴他。

總 喂，總部。你那裏，……啊？王家河，是的，王橫王，……是的，家庭的。……

參 唔，……敵人多少？……是的，……是的，……今天（總司令急看地圖）下午四時三十分，是的，……從龍王潭竄來，

……是的，是的。……現在……唔，是的，離楊家店三十里。……是的。……

總 （變色）這裏快嗎？就讓他闖？（憤然）……是的。損傷若干，……楊家店怎樣？……唔，唔。（放下耳機）

楊家店完了。（用力使鉛筆在地圖上一頓，然後擲下）右集團該死！

參 （擱筆，索參謀乙記錄）下午四點三十分現在當然過楊家店了。

總 （出到客廳）我們集團的側背在威脅中。（坐下去沉思了片刻突然起立）後面已經被敵人截斷了，我們要準備突圍！

參 但是前線的部隊，——

總 叫他們向兩邊山地撤退，轉移到敵人的後方去。

程 這裏一綫還得守，這是退却的掩護。

總 （再看地圖，擱起筆來）這一綫，這一綫，我們的態勢一直是有利的，你們看，

你們看，只要敵人進到這一帶，我們就可以來一個殲滅戰。

參 可是別一綫不能配合是沒有辦法的。這樣的仗很難打下去，局勢變化得太快。

總 （頹然地坐下來）我看現在重要的是不要把我們指揮部和部隊的聯絡失掉了，指揮部要轉移一個適當的地點。

參 有人突現在門口

來人 報告。

總 進來。（敬禮）報告總司令××軍部派來了兩個人，據他們報告，左翼×××師已經和

軍部失去聯絡，情況不明，恐怕已在敵人的包圍中。

總 他們是什麼時候離開軍部的？

來人 (退後，讓他後面的兩人前進一步) 這是X X軍派來的，張參謀，陳參謀。(他說完進來，走到桌前，檢查兩個參謀所記錄的情報)

張 報告總司令，我們是今天下午四點鐘離開軍部，現在軍部已經轉進到三陽鎮。在離開軍部之前，纔知道X X師電話不通，今天早上經過敵人一度攻擊，據說敵人已經退了，下午二時敵人再度攻擊，四時電話不通。大概在激烈戰鬥之後，已經轉移陣地。

總 (看地圖) 他們的陣地是——  
張 報告總司令，是女王店一綫。  
總 (參謀長程處長同就地圖，似乎要從地圖上尋覓出來) 唔，他們可能是向女王店東北退却，因為敵人突破這一綫，一定向西北迂迴。他們是應當估計到的。

參 唔，唔，應當估計到。  
總 軍長呢？  
張 在三陽鎮。  
總 就請他們再派一個人同我們這裏的人把命令送去吧。

程 可以的。但是我們得從新佈署，適應剛才右集團方面的情況。請你再擬一個稿。  
總 是。  
李 參謀長帶他們兩位先生休息。  
李 (即剛才領他們來的) 是。

他領着他們撤退，下。

程 報告總司令，我們指揮部是不是準備轉移，轉移到什麼地方？

總 你看呢？

程 (看桌上的地圖，) X X軍轉進西面的山地，X X軍轉進東北山地，爲了聯絡上的便利，我們不能移到楊家店以西。

參 但是一旦與後方完全隔絕，和戰區的聯繫也是要顧到的。

總 那麼就是這裏，朱家壩，行不行？

參 也可以的，萬一再要行動，還可以西移。

總 那麼這裏呢？

程 X X軍部先移到這裏固守。

總 但是我有一個意見。(電話機響)

程 程處長趕到辦公室去接電話

程 喂，是的，總部。你是……三陽鎮軍部。

……(大家振耳聽。)

程 X X師找到了沒有？……唉，找到了。損失呢？……唔，不大。……總司令的意思嗎？……

總 讓我來。(接住) 喂，繼助兒嗎？唔，我是，是的。X X師找到了，好極。他們現在在什麼地方？……唔。是的。……我下午的命令收到了嗎？唔……現在情況稍有變化，我們的佈署也有變更。我已經和戰區商議過，上面是同意的。……命令馬上下來，另外還有信給你。……我想這一次敵人的進攻，是一個開始，只要我們能堅持多少時間，敵人是一定要退的。因爲……唔，是的，是的，他決不能持久。所

以我們的關係很大。爲了整個戰局，整個國家，我們不能怕犧牲，一定要堅持。誰的決心堅定，誰就能取得最後的勝利。這一戰是我們和敵人力量與決心的測驗，也就是我們對國家民族忠誠的一個表現。……是的，我們倘不能堅持，誰也不能對國家卸脫責任。是的，我希望我們大家努力備一下。我們無論如何要死守這一綫。是的。再談。(放下耳機)

參 (他步出客廳) 我現在已經決心，我們不走，留在這兒等到最後的時間。大家覺得怎麼樣？

總 只要前面能頂得住，我們是應該留在這裏的。因爲我們的移動，要影響軍心。並且在移動的時間，難保不和前方失去聯繫。戰局的發展是異常快的。

總 對的，我們留下來死守！

參 報告：

總 進來！

程 會課長回來了？

總 是，剛到。

程 吳鎮方面怎麼樣？

總 報告總司令，我去的時候，把總司令的命令傳達給王團長，並且說明這一綫的重要，他很熱心地接受命令出發了。

程 你知道楊家店方面的情形怎麼樣？

總 下午三時左右，龍王潭方面已經發生戰鬥，這時候敵人的騎兵恐怕已經到楊家店

了。那方面只有龍王潭一綫，過來是沒有兵力的。

總 但是我們的計劃已經遲了一步了。誰也想不到有集團這樣沒有用，讓他闖進來。好吧，你休息去。

會 是（敬禮退出）。

總 程處長，請你繼續擬剛才決定的命令，叫他們固守陣地，遲滯敵人的前進，爭取時間。（向參謀長）您的信還是寫。

參 是。（他們伏案執筆）

室內歸入沉默，總司令步出門外，外面是一片漆黑。舞台燈光漸暗。

### 第三場

燈光再明的時候，已經是午夜十二時以後，門外微現星月之光。

參謀長在長靠椅的一端合目養神，程處長在辦公室裏寫着什麼。

桌旁的兩個參謀已經不在。

總司令引着蕭先生進來。

蕭 （聲音低啞）坐坐吧，蕭先生。

蕭 （他穿着長衫，四十歲以上，畏怯地在門口一張凳上坐下）是。

總 這樣晚還不睡嗎？

蕭 是，我聽見總司令打電話，通晚不能就寢，心裏很過不去。所以我起來走走。

總 攪擾你們了吧。

蕭 不，不。我只覺得總司令太辛苦了，這都

是爲了國家，爲了保護我們老百姓。

總 這是我們軍人的責任。

蕭 敵人這一次進攻，總司令看我們這兒不要緊嗎？

總 緊是不緊的，即使敵人來了，也要被我們打退。不過單靠軍隊是不行的，老百姓也要能起來幫助軍隊打。

蕭 是，是。總司令不知道，這裏的老百姓教育太不普遍，都不能明白自己的責任。有幾個稍微明瞭大局的，也是孤掌難鳴，有力量地方紳士，又都是怕事，不敢出來領一個頭。像我們，在教育界做一點事，講話不發生影響，真是慚愧極了。

總 只要你能够在自己的本位盡責任也是好的，你要把國家民族的危險多向人宣傳，他們明白了，自然會起來自衛。

蕭 總司令的話是不錯的。老百姓身家性命誰不看得重？敵人來了身家性命不保，當然是要想方設法自衛的。譬如去年敵人來到這裏，就有不少的人參加游擊隊，和敵人幹。

總 後來呢？

蕭 去年敵人來也正是這個時候。本地地方參加游擊隊的人真不少，大多數是那些逃走不了的窮苦人，可是後來敵人一退，上邊有命令下來要收編，大家就散了，有的被壞人誘惑，去作了土匪，槍枝也大半散失。

總 要是敵人現在來了，大家又都是赤手空拳，只要有決心，空手也是能幹的。

蕭 身強力健的人是應當幹的。可是像我們這

種人。沒有用處。國家到了這樣田地，我們一點力量也不能盡。說起真是慚愧。家裏人口又多，拖累得很，要不然我也早出

去了。

總 我想蕭先生還是把家庭裏老的小的送到安全地方去避一避好。學校停課了嗎？

蕭 這兩天學生來上課的少，明天恐怕要停下來。

總 那麼蕭先生可以送家眷到偏僻地方去躲避一個時候了。

蕭 是，是。（沉思片刻，）可是，可是，有錢的人是容易逃的。我們要逃也不知道逃到那裏去好。

總 譬如鄰近有什麼親戚。

蕭 （想了一想，覺得茫茫無着）總司令現在還不走嗎？

總 不走，可是軍事上的變化是不能一定的。

蕭 那就好，只要總司令不走，我們還是留在這裏。

總 不過老人和小孩，萬一有危險，吃不起驚恐。

蕭 是，是。我想，就是要走也走不開，只好靠總司令的福氣。

總 （默然）唔。

蕭 總司令不知道，寒門一家。就靠我一個人舌耕度日，所以，所以移動一下很不容易。

總 這一個村子的人家都不走嗎？

蕭 都不能走。去年敵人來了，也只向幾里外的山上去躲藏兩三天，就回來了。

總 (向參謀長) 有人說「地失人民在」，就這

個地方看，離開這個理想還很遠，我們要  
是失去這個地方，也就不能保障這裏的老  
百姓了。所以我們一定要守住這個地方。  
參 這句話的意思是說，失去地方不要緊，不  
要失去了人民。只要有人民，地可以復，  
國可以興。可是我們現在地也不可失，人  
也不可失。

總 是的。要保障人，先要保守地！  
總司令這兩天太辛苦，應當休息休息。  
參 (他起身告辭)

總 天晚了，蕭先生也應當休息了。  
蕭 不，不，我們不休息是不不要緊的。總司令  
得休息，總司令要為國家保重身體。這兩  
晚聽總司令打電話，實在太辛苦了，我不  
知道怎樣來感謝總司令，我想您這樣為國  
家操勞，我們當老百姓的應當怎樣來報答  
呢？所以我這兩晚總是睡不着，在那竹籬  
外面站着走着，一聽到總司令的聲音，……  
：(聲音哽咽)我心裏就感覺難受。……  
總 這是我們應該有的責任，不能算什麼。  
蕭 謝謝總司令。

總 (送他出門) 好，好，明天見。看見走嗎？  
蕭 (在門外) 看見的，看見的。  
總 參謀長也得休息去吧？剛纔的信呢？  
參 我不睡還可以支持。信稿在這裏。(起身  
向桌上拿起來)

總 (接過來看)……唔。(他放在桌上，指  
着一個地方。)這裏還要嚴重一點說。至  
少得限定一個支持的時間，要是他不能在

這個時間堅守，責任可負不了。  
參 那麼(提起筆來修改)這樣加上一行，您  
看怎麼樣？  
總 唔：(唸)「無論戰況如何，至少須  
支持一週以上，縱受損失亦所不惜。否則  
弟與吾兄實難負此重大之責任。」……  
參 唔，可以了。——程處長，剛才的命令  
呢？發出去了嗎？  
程 (起立) 發出去了。  
總 電務室不會就擱嗎？  
程 不會的。  
總 好。剛才沒有什麼情況來嗎？  
參 沒有。  
程 戰區有一個電報。  
總 說什麼？  
程 左右兩集團的情報。  
總 左集團情況怎麼樣？  
程 他們已經把部隊轉換到敵人的後方去了，  
正在追擊。  
總 妙得很。現在到了那裏？  
程 (把電報拿出來給他) 這是今天的情況。  
總 他們從前天就接觸了。  
程 唔：(對着桌上的地圖) 我想敵人的  
兩翼迂迴得這樣遠，而且是輕兵深入，一  
定不能持久。只要我們正面能爭取時間，  
遲滯他的西進，也許不久敵人就要潰退。  
參 危機好像是過去了。  
程 可是關鍵在我們這裏能够支持多少久。  
參 這就看總司令這封信效果如何。  
總 現在把批發出去吧。喂，請李謀長。

衛士 (在門外) 是。  
參 參謀甲從門外進來。  
總 (交信) 把牠封起來。  
參 參謀乙 剛剛進來，在迎看電話機大響，  
他接住耳機。  
程 (接電話) 喂那裏？……三陽鎮？……我  
是總部程處長。……總司令嗎？……  
總 叫他跟你說是一樣。  
程 總司令聲音不好，您跟我說是一樣。前方  
情況怎麼樣？……  
總 問他命令收到了沒有。  
程 今天七點鐘有一個命令收到嗎？……剛收  
到？那麼前方情況呢？……不能支持？……  
：爲什麼？總司令的命令不是說不惜犧牲  
嗎？……那麼現在敵人到了那裏？……二  
十里左右？……撤退？  
總 叫他死守！  
程 唔，唔，總司令命令堅持到底。……你要  
督促他們死守啊！(他憤然地掛上耳機)  
總 怎麼樣。  
程 他已經準備撤退了。他要求總司令原諒。  
總 (大怒) 胡說，我能原諒他，國家民族不  
能原諒他！  
程 他的軍部已經開始撤退。  
總 簡直是混蛋。  
參 這一退一定是不可收拾的。  
總 不行，再叫他死守陣地，失去了要他的  
頭。

程 (回到辦公室去搖電話) 喂，總機，接三  
陽鎮軍部。……怎麼樣？線撤了？(重重

的)

的)

的)

的)

的)

的)

的)

的)



地放下耳機)

總 這不能聽他。

參 請總司令快作決定吧。

總 他一定向這裏轉進。我們在這裏等候他。

程 不過總司令還是要依照預定的計劃，轉移

指揮所。要不然和別部分軍隊的指揮不能

靈活。這裏一定是要發生戰鬥的。敵人一

定要向這方面追擊。

參 那是一定的。并且我們的左右兩翼都在敵

人的包圍之中。

總 (沉思)真是痛心。

參 決定今晚轉移。衛士呢？

衛士 有！

參 把總司令的行李收拾起來，準備馬。

程 傳令兵！

傳 (從外面進來)有。

程 通知衛士排，特務營，集合，馬上出發。

總 慢，我想，倘使我們一走，他們來到這裏

一定也守不住。我們決不能再放棄這個地

方。

參 那麼我們留下幾個人在這裏等候他。

總 誰留在這裏呢？這是要準備突圍的。

程 (勇敢地)我留在這裏等他。

總 很好，程處長能留下更妥當。此外還把李

課長留下來，幫助你。

程 是。

總 楊昭！

衛士甲 有。

總 剛才請李課長爲什麼還不來？去看看。

參 XX軍方面也得派一個人去送命令。同時

取得聯絡。

總 那麼派會課長，帶一個參謀去。

程 楊參謀去走走，行嗎？

參 參謀甲，是，我去。

程 馬上動身。

總 備兩匹馬。

楊 是。(下)

李 不久外面有人馬的聲音。李會同時入。

總 報告總司令，——

李 總部決定今晚轉移，你和程處長留在這

裏，等王軍長來，把命令交給他，幫助他

們佈置堅守，任務完畢就到朱家堡來。

李 是。

總 會課長同楊參謀到XX軍去，傳達命令，

一定要打破一切困難，把命令送到，楊參

謀留在那邊聯絡。你自己回家。

會 是。

總 外面準備好沒有？

衛士乙 在門外已經集合了。

總 東西呢，收拾好了嗎？

衛士乙 好了。

衛士甲 (從寢室拿出馬鞭和夾大衣。跟在總

司令後面。)

總 (走入寢室，又轉身出來)參謀長準備好

了嗎？

參 我沒有什麼要準備。湯副官，準備好嗎？

湯 (在門口出現)有，準備好了。

總 (向辦公室巡視一眼)把黑板拿出來。

總 這些書和地圖，回頭得收起來。

衛士們 是！

總 好，(他向程處長伸出手來)程處長，這

裏的責任都交託你了。你叫王軍長一定要

堅守，再不能退一步。你告訴他，只要他

能堅持到一星期，至多十天，敵人是會潰

退的。他要挽救他的過失，就得堅守。要

不然我不能聽他，國家的法律不能聽他

他。……

電話鈴急響，大家紛紛接聽。

李 (他最先拿起耳機)喂，總司令部。你

兒？……戰區？……命令，是的。左翼開

始潰退，是的。……反包圍？是的。……是

的。……立即，是，是。……總司令在。

……當面開始轉移陣地中。是的，是。

……是(放下耳機)。

李 怎樣說？

總 戰區本晚所得的情況是左翼敵兵已開始潰

退，右翼敵有一部回竄，戰區預備軍佈置

反包圍，準備在本集團地滅滅敵軍。戰

區請總司令馬上下令反攻，務速殲滅敵軍

的目的。

總 是真的嗎？(他回到桌前的地圖)

參 有這個可能。總司令剛纔的估計已經實現

了。敵人的輕裝前進，決不能持久。

總 是。

程 那麼時間很緊要。

總 對的，我們馬上下令反攻。——叫外面的

隊伍不要散了，我自己上前去。

程 是！

總 程處長，請馬上擬製反攻計劃。

程 是。

總 在我出發以前，先把反攻的命令發出去！

人們立即緊張起來。紛紛退出。

總司令與參謀長俯身到地圖上去，外面的

馬嘯鳴起來，步聲雜沓。遠處有炮聲。

(幕徐下)

# 一個演出檢討會

張 客

## 一篇前

十一月十二日，這天，全國皆在火熱的慶祝國父誕辰和克復南甯這歡笑和眼淚織成的紀念節日。第四戰區司令長官部舉行了盛大的游藝晚會。其間，有歌，有舞，有平劇，有話劇，情景十分熱鬧。且參加演出者皆屬長官部的官長士兵，味道就更其新鮮。

別的，按下不說，單提一下那話劇的演出。劇本是呂復、趙明兩同志兩年前寫的「榮譽大隊」，演出者是長官部特務營的「話劇班」。爲了這劇作的內容和弟兄們的生活接近；且部分弟兄會是幾次負傷的榮譽將士，故演出，極生動。幾個弟兄「刻劃人物」的表演才力，竟然使得一些官長士兵誤會是演劇一队伍的同志——

「嘿，那個演班長的是演劇一隊的同志？還是第九隊的？」

一句話說完；大家都很驚訝。「話劇班」的弟兄格外興奮。刻下，一面再另找新的劇本排練；一面把這回的演出給了嚴格的檢討。我這份報導，就是那檢討會的記錄，除去經過筆者加了一番整理，餘下的皆是弟兄們的意見。這是該聲明在先的。

## 二 檢討會

先介紹一下出席人：

張克臣：排長，在上海保衛過浦東。在浦東的時候，有這麼個故事：「有一回，一個弟兄不小心，槍走了火，他大發脾氣，馬上叫衛兵把那人禁閉三天，可是，這天，他自己的槍也走了火，他便大聲喊說：「衛兵，來，跟着我！」於是衛兵便跟着他走進了一座空屋，進去之後，大聲命令說：「把門鎖上！」他便也三天沒出來！」

張振元：當了七年兵，抗戰之後，負過一次傷，作戰經驗挺豐富，很會說話，話，和他的人一樣，乾淨利索，簡捷快當。

劉廷芳：當兵的日子還不多，但負過兩次傷，初小程度。

高桂生：不大愛講話。據說他在徐州被圍時，爲了怕漢奸知道自己不是當地人，曾四個月沒開口說話。

韓馮章：班長，當兵已經五年多，不識字，但記憶好，鄉下小路，只走一遍，便永不再忘，在牯嶺作戰時，一排弟兄奉命抄小路出擊敵人，等回來，都走錯了路，只他一個按原道歸隊。

萬少成：平常視槍如命，沒事就擦槍，他的槍在全班頂亮，誰碰一下，他便不痛快，這回，被選做管理道具。

楊東如，彭友松，陳子華，曹汝斌，何金山，張智賢，還有連上的沈指導員，和負責排戲的劉指導員。

檢討一開始，首先發話的是劉指導員。他說：「主席，諸位同志，我們今天的檢討會先從劇本說起，先說一說，這個劇本在我們長官部上演，合適不合適？」

張振元：主席，指導員，諸位同志（註），我以為這個戲，在我們長官部上演，合適，可以鼓勵士氣，可以叫別的弟兄們上前綫，完了。（註：開會時，弟兄們的習慣，在站起講話之先必說：「主席，指導員，諸位同志」，然後才入正題，最後必說「完了」，記錄者爲了省事，下略。）

張克臣：這個戲，在那兒演都可以合適，在長官部和士兵們面前演，可以鼓勵士氣，在老百姓面前演，可以叫他們知道我們當兵的受了傷以後怎樣的要再上前綫，不過，再好呢，那當然在傷兵醫院里演。

彭友松：我以為這個劇本在長官部演不合適，這話怎麼說呢，噢，我們盡是跟着張司令長官做衛兵，沒打過日本，受傷的少，所以，不合適。

張振元：那個說受傷的少，這里邊（他指着會場上那一圈人。）就是你沒受過傷。

高桂生：這個戲，挺好，對於士兵教育的意義很大，我們連上有人看了要請假上火綫，這就是效果！

韓馮章：我有兩點意見；第一，我們連上都說這個戲新鮮，沒日本人，換了一個味，第二，我們連上也有像戲里何德潤那樣軟弱的傢

伙，這個戲，可以跟他們宣傳宣傳。

劉廷芳：只要對抗戰有利益，都是有意義的，這戲和士兵同志的生活很接近。還有一點，我認爲戲里的何德潤，起先不願上前綫，後來經過大家的教育願意了，這個轉變，不大近情理。

劉指導員：好了，大家的意見都是說合適，我的意見也認爲這個戲還可以演，對於鼓勵士氣，教育士兵同志的意義都很大，同時，這劇本當中看護長的那一段時事報告，和慰勞隊長的演說，我們給改做關於克復南甯勝利的消息，對於負傷將士的鼓勵，堅定爭取最後勝利的信心，也都很好。現在我們說戲吧，那點演的不好，或者很好，大家多發表意見。

張振元：大家演戲的精神很好，不過，有幾個眼睛的表演不夠，沒有看準目標，我自己演的不好，表情不行，不帶勁，看人不自然，我頭一回上台，心里老害怕，和我頭一回上火綫一樣。

萬少成：以前，我在金華看過一個宣傳隊演這個戲，不過，沒這回好，這回大家搭的好，那回，一個人講了半天話，別個才接上去說，鬆懈極了。

高桂生：何德潤轉變以後，樣子不堅決。楊東如：小搗亂的身子亂晃，沒道理。那個演醫官的不神氣。何德潤向看護長說：「你寫的那兩封信，到現在還沒有回信呢，」那一句話說的太不客氣。跟平常他向我說話一樣，太粗了。

韓馮章：看護長接話太慢了，排戲的時

候，劉指導員叫我在看護長把傷口包紮好了就說話，可是那天在台上，我說完了，看護長還沒有把傷口包紮好，所以，話不能馬上說，戲鬆了，這都是平常排戲的時候沒用工夫。

張克成：以前，我以爲演戲很容易，那算啥，可是，一上台，我慌了，台底下那麼多眼睛看着我，真不好過，現在，我明白了，演戲真不容易。還有一點，張金標講話的表情沒有講話和動作沒聯起來，說話的時候他的聲音沒有發抖，不像個受傷的。還有一點，換藥的時候，他沒表情，應該咬牙，才像。

高桂生：慰勞員喊「中華民國萬歲」，不帶勁，沒力量，得像我們排長叫操的口令才行！

張振元：全個戲在慰勞隊沒出來之前，很緊張，慰勞隊出來得太慢，慰勞隊長說話不緊張，戲鬆了。

張智賢：你們說話，竟說壞的，那麼下回我們不演了，「話劇班」解散算了。

張振元：這是批判，說壞的就是叫他好，不是叫大家洩氣！

張智賢：這麼說，還差不多。韓馮章：吳班長說話太緊張了，有時太高，小搗亂給他點烟，看小搗亂一眼那個動作忘了。

萬少成：我是管道具的，別人拿道具不交還來，這個是很不好的，我們是革命軍人，革命軍人應該自己管自己。

劉指導員：好了，現在時間不早，我們可做個結論了，就是：這回的演出很好，雖然有許多缺點，只要大家努力改正，將來一定會更成功，以後，排戲的時候，要更認真，更努力，演的時候，精神要集中，接話要快，個性要把的準，話要說清楚，動作一定要做的像，要

做的合乎情理。

三 篇末

——拖一條尾巴。

有許多所謂「仁人君子」之流的戲劇家，看不起士兵能演戲，彷彿新演劇只是受過好教育的，有才智的張家少爺和李家小姐，才能稱職。不久之前，一位戲劇先聲跑過前方工作一頓回來之後，還竟然說「前方士兵不須要有教育意味的戲，只要娛樂。」（大意）這種說法，和看法，是不「現實」的，絲毫沒看見祖國抗戰三年間士兵文化水準的進步，就發出那種「不近情理」的「謔言」，倒反而說明了這流戲劇家自己的「腐敗」。在上面那個檢討會中，不僅告給我們士兵「能」演戲，且能批判演戲，而批判的是極其中肯，非常樸實的，其中的許多寶貴意見，頗值我們戲劇工作者深深體味的，就如關於排戲必要下苦工夫，必要認真這點，我們戲劇工作者是該做爲「箴言」的，同時，還指示出劇作者必須把寫作範圍放大，不能老是那一套，必要「換一個味」，而更主要的是劇作者筆底下的「形象」，必須「實」，越真實，才越能引得觀衆喜愛，感染力才越強大，從而作品的價值也越高，不消說，做到這一點，首先是作家的生活圈子擴大和深入。倘不，任你怎樣「只有娛樂」，也不能使士兵「真個」接受。

中國的新演劇運動，在抗戰三年間，有了頗不小的進步，但到今兒，推動工農士兵演劇工作做的太不夠，廣大的工農士兵依然是新演劇的宣傳對象，尙未做到由工農士兵大眾自己手握這武器作保衛自己的戰鬥，這事業的成功，因有待民主政治的實現，但在敵寇正以政治攻勢加緊進攻我國的當前，推動工農士兵的演劇，使得他們自己能演，能寫，能導，能更強烈地發揮戲劇藝術偉大的效能，面對敵寇做直接戰鬥，這該是我們戲劇工作者當務之急吧！

一九四一年本刊之貢獻

# 戲劇春秋叢書

二月底出版三種

## 壹 • 新演劇教科 演劇方法論

天藍 曹葆華譯 本書包括兩篇論文：「演員論」和「導演論」。是蘇聯名戲劇家

I. 拉波泊與 B. E. 查哈瓦爾氏，為美國新戲劇學校所作的講義。「演員論」是作者根據許多年工作經驗寫成的。「導演論」的作者是著名的斯坦尼斯拉夫斯基嫡派之一。文章寫得有條有理，譯筆亦不生澀難解。對於熱衷新演劇方法研究之青年演劇者，必有很大的幫助，不可不手持一冊也。

## 貳 • 柳巷 四幕喜劇

丁西林著 曾以「一隻馬蜂」，「壓迫」等劇哄動我們的文壇的丁西林先生

，不寫劇作，已有十年之久了。現在為我們創作了這個四幕喜劇，實在是值得興奮的事。在這齣戲裏，丁先生仍以其幽默之筆，寫出了他所熟悉的一羣。趣味非常，意義深刻。本書尚未出版，各方聞訊，已紛紛來函詢問，並欲準備排演了。

## 參 • 劇的民間形式問題

茅盾·田漢等 本書輯有茅盾先生的論文「舊形式·民間形式·與民族形式」和

桂林·重慶兩地關於此問題之座談會。參加者重慶有郭沫若，茅盾，田漢，洪深，陳望道，胡風，陽翰笙，杜國庠，鄭伯奇，辛漢文，章泯，黃芝崗，光未然，萬一虹，史東山，應雲衛，安娥，趙望雲，老舍，姚蓬子，施白燕，力揚，凌鶴，賀綠汀，盛家倫，馬彥祥，翦喻嵐等。桂林有歐陽予倩，夏衍，宋雲彬，黃藥眠，聶紺弩，易庸等，內容豐富，可供研究此問題者之參攷。

本報刊載  
中宣部登記  
內政部登記  
新刊號

本報零售每份一角