

文史资料选辑

合 订 本

第39卷

中国文史出版社

文史资料选辑

合订本

第 39 卷

中国文史出版社

目 录

话剧运动的先行官——洪深	马彦祥(1)
--------------------	----------

抗战史料

淞沪会战	张发奎(17)
沪战开始时空军动态	陈栖霞(31)
平型关战役的前前后后	陈长捷(40)
南口抗战后的形势推演——策划平型关会战—— 平型关战役经过	
“东救会”和《告东北民众书》	胡石如(69)

人物述林

陈独秀的早期活动	沈 寂(74)
章士钊和吴弱男	吴业新(83)
参加爱国学社——编译《大革命家孙逸仙》—— 主编《苏报》 鼓吹革命——组织爱国协会 进 行暗杀斗争——初会中山 游学英伦——主编 《民立报》 主张两党制——会见袁世凯 积极 讨袁护国——三办《甲寅》 三次欧洲行——营	

救李大钊，为陈独秀辩护——“三十六计走为上计”——参加“和平谈判”——巨著永存“白官”——上书毛主席——“主席想得真周到”——为祖国统一鞠躬尽瘁

林业界的一代师表

——记梁希教授生平 张楚宝(104)

书香门第——立志为林业而奋斗——桃李满天下——治学严谨，孜孜不倦——为新中国的林业建设作出贡献——主持两学会的活动——领导科协、科普工作——“愿抛鲜血荐黎明”

忆我与梁思成老师十事 罗哲文(121)

启蒙学艺——出版“汇刊”——重庆描图——古建简目——新都方案——长城审图——牌楼调查——保护团城——避雷安针——临别赠言

杨爱源轶事 卢宣朗(131)

唐绍仪史料

两次“南北和议”中的唐绍仪 陈正卿(143)

在第一次“南北和议”中——在第二次“南北和议”中

唐绍仪主政中山县期间的几件事 ... 唐有淦 唐观挺(160)

中山港建设的规划和实施——与中山港配套的港区建设——轶事数则

唐绍仪被日蒋争夺及被刺经过 郑会欣(167)

日寇对唐绍仪的拉拢劝降——唐绍仪在抗战初期的态度——蒋、孔等对唐绍仪的笼络——唐绍仪被刺经过

阎锡山史料

阎锡山与段祺瑞的勾结 周 珉(175)

联段倒洪——出晋远征——全军覆没——不了了之

阎锡山投日反共见闻 秦 驹 张仲孚(193)

派干部去太原与日寇勾结——派部队投敌改编为

“剿共”军——派干部进入日伪政府

“固守”临汾纪实 梁培璜(200)

胡宗南进犯晋南及撤军经过——阎锡山的打算

——扩军、构筑工事、抢粮——部队组成情况——

“焦土政策”与“死命顽抗”——滥事轰炸、发射毒

弹——疯狂顽抗、终于被俘

太原战役阎锡山残部被歼记 郭宗汾(215)

太原防御工事情况——太原防守部队及布防情况

——争夺机场及策反工作——最后的顽抗及全部

被歼

政坛琐记

陈棺竞选国大代表 赵遂初(231)

两广事变的前因后果 李默庵(236)

订正·补充·质疑

- 对《1939年晋西事变的前后》的补充订正 王寿山(241)
- 关于《对〈我所知道的陈诚〉的质疑》的订正..... 宋瑞珂(242)
- 《珍妃其人》失实之处 谢景芳(246)

话剧运动的先行官——洪深

马彦祥

作者系我国著名的戏剧家，曾任中国戏剧家协会副主席等职。本文着重介绍了我国话剧教育的开拓者，曾任中华人民共和国对外文化联络局局长的民主人士洪深先生对我国话剧运动的巨大贡献，以及其追求进步、追求真理，刚直不阿的斗争精神。

回顾自本世纪初才出现在我国舞台上的话剧的发展史，不难看出，它经历了一条曲折而又艰辛的道路，它始终是在民主革命和民族革命斗争的风风雨雨中成长起来的。当我们看到今天话剧发展蓬勃兴旺的景象时，便不由得回想起过去几十年来，在话剧艺术的领域内奋力拓荒、辛勤耕耘的许多先驱者的功绩。其中最使我难以忘怀的，就是我的戏剧启蒙老师洪深先生。作为中国话剧运动的奠基人之一，他对话剧艺术所做出的卓越建树，以及他那铁骨铮铮、不向邪恶势力低头的斗争精神，令人永远难忘。

中国的话剧，就它在现代政治和文化运动发展过程中的作用来说，它一直是促进时代前进、鼓舞革命斗志的有力武器。洪深先生一贯主张戏剧必须反映社会，反映时代。他早期撰写的《贫

民惨剧·序》和《属于一个时代的戏剧》等文章中就清楚地反映了他的进步的戏剧观和现实主义的创作态度。他写戏不是以“号召观客为第一义”，从来不为“趋时”而作。他认为戏剧应该是“明显地、充分地描写人生的艺术”，而每个时代的人生、思想、精神各不相同，因之，“每个时代都有每个时代的戏剧”。他旗帜鲜明地提出“凡一切有价值的戏剧，都是富于时代性的。换言之，戏剧必是一个时代的结晶，为一个时代的情形和环境所造成，是专对了这个时代而说话，也就是这个时代隐隐的一个小影”。20年代初，洪深先生赴美留学归国后的第一部剧作《赵阎王》出版时，他曾说过：“一部剧本有没有价值，必须问作品能不能表现作者的时代精神。”他认为“一个负有文化使命的剧作家，不应该只效法‘走方郎中’，不求拔除病根，但得一时不痛就算把病医好，而应当也要负责，努力去推动促进那社会的改革”。

洪深先生的剧本创作就正是严格遵循这一思想原则进行的。所以他的作品，不论是话剧或是电影，总有一个十分明显的立场和态度，总是力图向观众指出在人生道路上，什么是对的、正确的；什么是不对的、不正确的。从而引导观众从现实中找出时代前进中具有积极意义的方面，同时向观众指出一条合乎时代要求的出路。洪深先生生前所膺服的朋友夏衍同志在40年代就曾评论他“从不开时代，从不开社会，从不开把自己和国家民族隔绝，他永远和时代共呼吸，与人民同忧喜。因此，从他的著作、剧本和电影，乃至从他的工作态度，他是一个彻底的‘为人生而艺术’的作家，一个彻底的功利主义者。他一定是有所为而写，有所感而写，为一个当前的问题而写。”对洪深先生的这个评价，我认为是非常确切而公允的。他正是这样一位与国家民族血肉相连，与人民休戚与共的时代之子。

1916年，洪深先生在清华学校毕业后，去美国留学，入俄亥俄州立大学学习陶瓷工程，想以实业救国来振兴中华。但是对戏剧的强烈爱好使他学了一些文学和戏剧的课程。当时美国正在上演译成了英文的《王宝钏》，但译本有损原著，且原著故事本身就不高，舆论反映并不好。具有强烈民族自尊心的洪深，看后很苦闷。是年底，他组织了话剧《花木兰》的演出，受到华侨和美国人民的欢迎。这一事实使洪深领悟到戏剧能唤起民族觉醒，他决心改学戏剧。1919年秋，洪深先生转入哈佛大学学习文学与戏剧，同时在波士顿声音表现学校学习，又在考柏莱剧院附设戏剧学校学习表演、导演、舞台技术、剧场管理等课程，得硕士学位。

1922年，洪深先生学成回国，当时国内正是文明戏日趋没落的时期，洪深先生以他自己富有光彩的艺术实践迅速地结束了文明戏的历史阶段，掀开了中国话剧运动史的新的一页。“话剧”这个名词就是由他首先提出来的。他认为过去称为“新剧”，是针对旧剧而言，而二者的区别则一是歌唱，一是说话。“新剧”是说话的戏剧，应该称之为“话剧”才适当。他的倡议得到了戏剧界的一致公认，此后“话剧”这一名称才逐渐通行起来。

洪深先生下决心要对文明戏加以彻底的改革。首先他要革掉的是不合理的男扮女装的恶习。但在当时要实现这一改革又谈何容易？他到哪里去找合适的女演员？于是他尝试着写了一本没有一个女角色的《赵阎王》。剧本主要描写了一个士兵由善变恶而内心矛盾而最后终于崩溃的复杂心理过程。这是洪深先生回国后的第一部剧本创作，也是他的成名之作。有了剧本，却又找不到志同道合的演员，真是困难重重。最后他只得由自己出资邀请了几位文明戏的演员来参加演出，他自任导演并担任主角赵阎王。

这次演出，成绩很不理想。几年之后，当他为复旦大学剧艺社重又排演《赵阎王》时，曾对他的学生说：“我回国后第一次导演的戏就是《赵阎王》，同台合作演出的都是过去演文明戏的演员。我当时的意图是想通过导演来改变他们的一成不变的形式主义的表现方法，结果我失败了。”经过那次实验，他终于认识到：“当前最重要的是必须取得自己在社会上的信任和可以合作的同志。”^①不久，经人介绍，他正式加入了欧阳予倩、应云卫等同志主持、由一些爱好戏剧的青年学生组成的业余剧团——戏剧协社，并由他担任排演主任，规定了严格的排演制度。当时协社计划要排两个戏，一是胡适的《终身大事》，一是欧阳予倩的《泼妇》。据洪先生说，当时剧社里只有两位女演员，角色不够分配，而且有些社员还赞成以男扮女。洪先生刚参加剧社不久，亦不便多作主张。于是他想了一个办法：将两个剧目排在同场演出，一出男女合演，排在前面演；另一出用男人扮女角，排在后面演，让演员亲自去体验一下。果然，台下观众先看了男女合演，觉得说话动作都很自然；接着再看男的扮女的，憋尖了嗓子，动作扭扭捏捏，实在觉得可笑。观众的笑声使台上的演员感到十分难堪。从此，在戏剧协社的演出节目单上，再也看不到男人扮女角的怪现象了。

1924年初，洪深先生又为戏剧协社改译并导演了英国王尔德作的《温德米尔夫人的扇子》，更名为《少奶奶的扇子》。这种改译的方法也是洪深先生的首创。它忠实于原著的情节内容，却把故事中所表现的风俗人情和人物的对话中国化了，使观众看了，听了，觉得完全合乎中国的风俗习惯，剧中的事情就像是发生在中国的一样。同时洪深先生在舞台艺术方面的大胆革新，也使看惯了文明戏的观众耳目为之一新。这些新的措施，如导演制度的确立，灯光、布景、服装、道具的合理运用，在60年后的

① 见《我的打鼓时期已经过了吗？》。

今天来看，自然是司空见惯，不足为奇，但在当时，却都属创举。这些变革，使新生的话剧舞台艺术达到了前所未有的新的水平。茅盾同志 1942 年在一篇祝贺洪深先生 50 诞辰的文章中曾这样说：“当时（按指 1924 年）看了洪老导演的《少奶奶的扇子》的观众都大为惊异，说这种话剧是在京戏和文明戏的夹缝中露头角，争得了生存的。”还说“洪老当年当了先行官，然后经无数人的斗争，才有了今天（按指 40 年代初）话剧蓬勃旺盛的局面。”这评价丝毫也不过分——洪深先生就是一位为我国话剧艺术奠定基础的先行官。

《少奶奶的扇子》在上海首演，不仅受到广大观众的热烈欢迎，而且引起了上海新文艺界的极大注目。在报纸舆论的一片赞扬声中，洪先生意外地接到了一位不相识的看客的一封信，信中除对《少奶奶的扇子》的演出表示出一定的满意之外，还提出了一些不同意见。这位看客就是田汉。后来洪先生常对人说：“大家都称赞我的《少奶奶的扇子》，独有田汉写信骂了我一通。我认为他倒是我真正的知己。”由此他们两位就开始建立了友谊。不久，田汉又给洪先生写了一封信，信中写道：“上海于剧文学及舞台艺术有真知灼见者不多，而旧势力、似是而非的势力又特大，望兄莫误于浮名，莫与旧势力握手，否则成功之希望有限也。”这是田汉向洪先生委婉地提出的一次诚挚的劝告。洪先生以当时第一位留美的戏剧专家、大学教授的身份，竟能从善如流，这是极为难能可贵的。1928 年冬天，洪深先生参加了田汉领导的南国社。此后终其一生，他和田汉同志在共同献身戏剧事业的战斗中，互相切磋砥砺，互相支持合作，为我们后辈戏剧工作者树立了光辉的榜样。

洪深先生在戏剧方面的才能是多种多样的，他能编、能导、能演，还能管理舞台。在戏剧实践活动中，他无所不能，是位多面手。这里，我想就我记忆所及，谈谈当年我追随洪先生所受到的教诲，虽然是一鳞半爪，不成系统，却也可以从中了解到一些

洪先生在表、导演理论上的基本观点。

洪先生虽然在许多大学任过教，就我所知，他却从来没有开设过专门教授表、导演的课程。他认为要研究表、导演艺术，只空谈理论是无济于事的，必须结合舞台实践进行实地学习。20年代他在复旦大学讲授“戏剧编撰”课程，由爱好戏剧的同学自动组织的复旦新剧社，曾多次邀请他来给我们排戏，他总是推托。直到1926年，学校开始招收女生，实行男女同学，他才主动来找我们，要给剧社排戏，并建议把剧社名字中的“新”字去掉，正式改名为“复旦剧社”。这时我们才明白他过去之所以不肯接受我们的邀请，主要是因为剧社没有女演员，因为他一向是反对男扮女的。

洪深先生为复旦剧社导演的第一个剧目是意大利哥尔多尼所作、焦菊隐同志翻译的《女店主》。在此之前，我在复旦新剧社时期已演过好几次戏，并多次扮演主要女角色，自以为是有些舞台经验的演员，这次洪先生却派给我一个不很重要的角色——茶房范升。这个角色在剧中出场次数不少，但大都是过场戏，没有一场可以让演员“过瘾”的戏，我心里有些不自在。有一天，排演刚结束，洪先生忽然找我谈话，他问我：“Mr. 马，你对范升这个角色感兴趣吗？”我不明白他的问话是什么意思，只得言不由衷地回答：“很感兴趣。”

他笑了笑：“我看不见得。”

听了这句话，立刻使我联想到排演前他曾讲到“在排演场上，我是导演，你们是演员，演员必须无条件地听从导演的指挥”。我的心里不免有些紧张，我说：“洪先生是不是说我排戏还不够认真？”

他摇摇头：“不，我不是这个意思。你排戏很认真，台词也背得很熟，但是你的表演却毫无进步，你至今还没有钻进角色中去。”接着他就给我上了一节表演课。他说：“你要知道，演员不是搬场汽车，不仅仅是把剧本中所规定的对话和动作照搬到舞台

上去就算尽了责任，演员是要有创造的。演员的创造就是要把剧作者所没有写在剧本里的东西挖掘出来，丰富它，发挥它，要有你自己创作的东西。”他还形象地比喻说：“演戏好比挤柠檬汁，你一定要把最后一滴汁都挤出来，这样，你的人物才能显得饱满。”

谈到范升这个具体人物时，他进一步启发我说：“范升这个角色在全剧中接触的人物最多，出场的次数也最多，几乎每场都有他。他所接触的人物各不相同，所以他对每个人物的态度、感情和反应也应该有所不同。现在你演的这个人物，对待每个人物的态度、和每个人物的关系却没有不同的变化，因此你觉得这角色单调了，无戏可演了。其实这个角色的戏很多，而且复杂多变，只是你还没有挖掘出来就是了。”他这一席话，使我开了窍，初步懂得作为一个演员的职责。

20年代，中国话剧刚刚开始萌芽的时期，那时的所谓演员，都是一些业余爱好者，既没有受过什么专业训练，也缺乏演剧经验。洪深先生就是在这一片荒漠似的艰苦条件下，开始他对演员的培育工作。所以，他对我们这些初出茅庐的演员，从来不讲那些高深的学术性的表演理论，他总是从实际出发，用深入浅出的为我们所能理解的、通俗的语言，向我们灌输表演基本知识，而且学了就能运用。

洪先生还十分重视舞台上的整体表演。他最反对有些演员在舞台上只知照顾自己，不知道帮助同台的其他演员。轮到他自己时，他就行动，就表演，一到别人有戏时，他就休息了。他不断地在戏台上跳进跳出。这样的演员，他的表演就不可能是连贯的，而全体演员也就不可能成为一个整体了。遇到这种情况，他总爱说一句话：“Art of doing nothing”，就是说“不做什么的艺术”，或是“没有表演的艺术”。意思是一个演员只要一上了台，尽管没有动作，没有对话，也应该入戏，不能像旧京戏中跑龙套的演员那样，身在舞台上，心里却想着后台。

他经常教导我们，如果你想胜任做一个演员，你就必须要能眼观六路，耳聆八方，必须有敏锐的感觉和观察的能力。凡是人生中所能发生的事，哪怕是极琐碎的人和事，你也得注意，甚至于亲自去体验；哪怕是极为复杂的事情，你也必须进行分析，把它搞清楚。这样你的生活阅历才能丰富，一个缺乏生活经验的人是很难成为称职的演员的。此外，你还得有丰富的感情，不但要能为古人担忧，还得能设身处地把别人的喜怒哀乐当做自己的喜怒哀乐。你还得有理智，并具备一定的学识，对于科学中的生理学、社会学、心理学以及人类文化史等方面的知识，也必须要有相当的研究。这样，你才能把直接从人生中得到的感性知识，上升为理性，才不至于因为表面上的复杂混乱而茫然无所适从。一个称职的演员，如果他想在舞台上创造一个角色，就得这样去准备他自己。他认为这都是演员的基本功，属于最起码的要求。

洪深先生最不喜欢那种演员，就是在排演的时候，不肯认真用功，自以为一上舞台就什么都会的。洪先生认为这样的演员，根本不懂得表演艺术，不懂得什么叫了解人物、创造人物，因此也就不能成为一个合格的演员。

洪深先生排戏的办法很多。因为当时演员的水平很不一样，所以他的排演方法也因人而异。有的舞台经验比较多的演员，导演只要稍加分析、指点，他立刻就能心领神会。有的演员舞台经验比较少，甚至从未上过台，导演就用演员生活中所经历过的经验来启发他、引导他。当他还不能领会的时候，洪先生就不得不示范表演给他看。洪先生擅长表演，无论男女老少各种人物的各种动作，他都能做给你看。但做完以后，又立刻告诉你：“我做给你看，只是让你理解我的意思，你不要完全学我。”

作为一位导演，他对演员总是那么亲切、热情，但又要求十分严格，排起戏来，丝毫也不放松。他经常对我们说：“在教室里，我们是师生，你们必须听我的，在排演场上，我是导演，你们是演员，也必须听我的。除此两个场所之外，我们完全平等相

待，我们是朋友。”排戏中，一些有舞台经验或是有点名气的演员，当他们不够严肃或不能认真执行他的指导时，他也要发脾气，以至责骂演员，使得演员十分难堪。记得1930年，我从广州回北平，路过上海，那时我已离校一年多了，特地到母校去看望他。他正在给复旦剧社的同学导演法国新浪漫主义作家罗斯当的《西哈诺》，演员大都是没有登过台的新手。他自己不但担任导演，而且兼演主角西哈诺。这是一出古典剧，全剧五幕，需五堂布景，演员有六七十人。从布景、服装以至化妆头套的设计，都全部由他一人负责，工作实在是繁重。他见我去了，对我说：“你来得正好，我既要担任导演，又要兼任主角，还要负责全部舞台工作，精力和时间都不允许。”他一定要把西哈诺这个角色让给我演。我推辞再三，推辞不掉，只得勉强答应试试看，因为外国的古典戏，我从来也没有演过。

排演中，有一天排到第三幕时，有一场戏，西哈诺需要跑着步上场，到了场上，要一边脱帽，一边行礼。洪先生做了个示范动作给我看，我随着照样的排了几遍，他总说我的动作不够潇洒利落。当时他对在场的副导演朱端钧同志说：“你替我看着他排20遍。”说完，他自己到一边坐着读剧本去了。我服从导演，一遍一遍地跑着，跑到大概是第十遍时，我实在跑得很累了，而且，这样机械地做着模仿动作，显而易见是越做越不像样。我实在沉不住气了，我说：“洪先生，我已经排了十遍了，是不是请你来看看，好不好？”他回过头来说：“好，那么你再走两遍吧！”我没有话说，只得再排两遍。当时，在旁边看排戏的几十位演职员也都看得纳闷，不知是怎么回事。等我排到第十二遍时，洪先生走过来，并不要求我做给他看，却对我说：“好，今天就排到这里，明天再接着排。”等大家都散了，我对洪先生说：“今天你把我整苦了！”他笑笑说：“对不起，这叫杀鸡吓猴。”我不明白他说话的意思，他说：“你不知道，现在这批演员，大都没有演戏经验，不知道排戏要这么认真，演员应该那么服从导演。你是

复旦剧社的老社员、老演员，今天我拿你开刀，做个样子给他们看看，作为一个演员就该这样无条件地听从导演的指挥。”我这才恍然大悟，他是有意地拿我来开刀的。

以上所叙只是我还记得起来的一些零星回忆。我们要了解洪深先生对于表、导演的理论，还可以读他的著作。他在30年代曾写过两本专著：一本是《电影戏剧表演术》，一本是《戏剧导演的初步知识》，都是中国最早的关于戏剧表、导演技术的著作。田汉同志在给它写的序文中说：“如果周信芳先生是中国伶人最懂得 Acting 的，那我们洪深先生便是新戏剧家中，学理地、实际地最懂得表演艺术的。”这确非过誉之词。洪深先生是从心理和生理入手，研究表演的技巧；又从社会研究入手，说明人生在不同环境、不同条件下的各种反应。我认为他在解释表、导演和处理艺术问题时，他的方法是唯物主义的。

三

洪深先生在1925年国共两党第一次合作期间，曾一度加入过国民党。但在“四·一二”蒋介石叛变革命以后，他认清了形势，转而向共产党靠拢。1930年，他参加了地下党领导的“左翼作家联盟”和“左翼剧作者联盟”，从此他不断追求进步，追求真理，在左翼文化运动中贡献出了他的全部热忱和力量。

在党的关怀和影响下，1930年冬和1931年春，他接连写了农村三部曲中的前两部——《五奎桥》和《香稻米》。在这两部剧作中，他对剥削农民的地主乡绅、放高利贷的资本家和代表帝国主义者深入农村进行经济掠夺的买办们作了无情的揭露和抨击，反映了当时的江南农民的悲惨命运以及他们和反动阶级之间进行的自发斗争。中国话剧舞台上出现这样的农民，恐怕也是第一次。在这戏里，他已初步触及了封建社会的阶级矛盾，但由于思想的局限性，还没有能为农民指出争取生存的光明大道。

“七七”事变前夕，他和一些同志集体创作了《走私》、《钨》、《洋白糖》、《汉奸的子孙》等剧本，充分揭露了日本帝国主义和汉奸的罪恶活动。这些戏在广场、街头和剧场广泛演出，对于激发广大群众的抗日情绪发生了巨大影响。

不久，抗日战争爆发了，洪先生高昂的爱国热情就像一团烈火，他放弃了从事十余年的大学教授职位，积极投入当时由党领导的上海文化界的救亡运动，组织了上海救亡演剧队第二队，自任队长，深入大后方致力于抗日救亡宣传工作。在徐州、郑州、武汉等地，演出了《九·一八以来》、《保卫卢沟桥》、《放下你的鞭子》等活报剧。他身为队长，不仅要负责演剧队对内对外的许多事务性工作，还得从事编剧、导演，甚至亲自登场参加演出。尤其值得称道的是，每次演出以前，他还要亲自向群众作一番演说，宣讲抗日救亡的道理。熟悉洪先生的同志都知道，他不但是位杰出的戏剧家，还是一位天才的演说家。他的慷慨激昂、富于煽动性的讲演，最能激励群众情绪，因而使得二队常常能收到意想不到的演出效果。在 13 个救亡演剧队中，二队因为有了洪先生，这方面可说是得天独厚，为其他队所不及的。

尽管他在队里的工作这样繁重，但他在生活方面，丝毫不肯接受任何照顾，他和全体队员一样，睡通铺，吃大锅饭，每月只领取三元钱的生活费。以他的年龄（当时他已是 44 岁的中年，为全队中最年长的）和他一向的生活标准来说，他能这样和集体同甘共苦，一点都不特殊化，这种精神实在是难能可贵，值得我们向他学习的。

1938 年春，国共二次合作。军委政治部在周恩来的主持下，成立了专司宣传的第三厅，由郭沫若任厅长。为了工作需要，洪深先生不得不暂时离开二队，到第三厅负责戏剧工作。虽然为时不久，由于武汉沦陷，三厅撤退了。但就在这短短的不到半年的时间里，洪先生把分散在各地的戏剧从业员重新组织起来，进行业务和军事训练，最后组成了 10 个抗敌演剧队，配备到分布在