

清末民國
戲劇期刊彙編

15

傅謹 程魯潔 編

國家圖書館出版社

清末民國 戲劇期刊彙編

15

傅謹
程魯潔
編

國家圖書館出版社

章泯 葛一虹 編

新演劇

新一卷第一—三期

復刊第一期

一九三七—一九四〇年

第十五冊目錄

新演劇 新一卷第一——三期 復刊第一期 章泯葛一虹編 一九三七——一九四〇年

新一卷第一期 一

新一卷第二期 三七

新一卷第三期 七三

復刊第一期 一一七

新劇雜誌 第一期 夏秋風編 一九一四年

第一期 三九五

立北平圖書館藏

贈閱

社會與藝術

新

刊

總社版出活生書讀

新演劇

新一卷一期

目錄

劇人戰歌.....董每堪 沈星海(八)

紀念會.....章 涇(四)

太陽旗.....陳 謂(十三)

上前線去.....宋之的(二七)

戲劇工作者的歧途.....杜 山(一)

論目前的劇本創作.....葛一虹(一八)

戰時演劇導演的基本任務.....許之喬(九)

舞台上的合作.....慕 雲(十一)

怎樣唸台辭.....劉壽徵(二一)

戰時演劇的舞台裝置.....趙 明(二四)

我們怎樣跑上街頭.....徐 韜(二六)

活躍的劇壇.....記 者(二三)

致讀者.....編 者(三)

新演劇 (半月刊)

第一卷 第一期

廿七年五月五日出版

本刊文字未經
允許不得轉載

主編人 葛 章 一 虹 涇

編輯者 新演劇社

發行人 俞 鴻 模

出版者 海燕出版社
漢口江漢一路
聯保里廿二號

總經理

讀書生活出版社

漢口：交通路三十一號
廣州：教育路銘賢坊三號
重慶：武庫街一百號

每册零售一角二分	預 半 年	一 元 三 角
	定 全 年	二 元 四 角
每逢五日二十日出版		

戲劇工作者的歧途

杜山

對於抗戰前的戲劇工作者，一般地說來，我們可以看出三種不完善的現象。在這三種現象之中，我們的戲劇工作者，都不是以完全健康的姿態出現的。這不能不算我們新演劇未得到十分健全而迅速的發長的原因之一。我這意思並不是說我們的演劇沒有進展，而是說還沒有進展到我們所盼望而又很有可能的更高階段。

在抗戰前的戲劇工作者中，很普遍地存在着這樣一種現象：即只注意着演劇的內容方面，而忽視——甚至輕視演劇的技術與形式方面。我們雖然不應反對戲劇工作者特別重視演劇的內容，不過在演劇工作者重視演劇的內容時，而不同時分心到演劇的技術與形式上去，即是說，忽視——甚至輕視了演劇的技術或形式，這我們不能不說是一種歧途。在這種歧途中，演劇工作者是不能充分地完成他工作的效能的，換句話說就是，演劇不能完成其為一種完美、健全的藝術而充分地發揮出它固有的社會效能，獲得完滿約效果。演劇藝術的內容與形式或技術是統一的，它就在這樣的統一中完成其為健全的藝術而獲得完美的效果。使演劇藝術的形式或技術從一定的內容游離開了，固然會陷入形式主義或技術至上的泥沼中，不能完成一種健全的演劇藝術；可是，使內容從一定的形式或技術游離開了，也是不能使那演劇成為完美健全的藝術的。

而我們的演劇工作者（自然不是全部的演劇工作者）却意識地與無意識地，不分心在演劇的形式或技術上，以為只要有好的內容，就行了，在不知不覺中，就破壞了內容與形式或技術的統一，走上了演劇的歧途，演劇藝術在這樣的

歧途上，固然比那形式主義或技術至上的演劇健全些，能獲得較高的效果，可是我們站在演劇藝術的最高完成的理想上來說，我們仍是不希望有這樣的歧途存在的。

在抗戰前的戲劇工作者中，另一種現象是，重視着演劇的形式或技術，而有意無意地使演劇的形式或技術從那內容游離開了，結果是墮入了形式主義或技術至上的泥沼中。有的戲劇工作者是比較意識地向這種泥沼深入，而視為是自己的安樂窩，常犧牲內容來完成形式或技術上的畸形發展；有的却是下意識地往這方面發展着，一方面雖沒有明白地輕視內容，意識地犧牲內容來完成形式或技術上的畸形發展，可是因他對於內容的把握不牢或不深，在他的努力中，不知不覺地就使內容游離開了，走向形式主義或技術至上的歧途而不自知。主觀上雖還不承認，可是客觀上却成為事實了。

在這種歧途中的這兩種形態的出現，都是因為那工作者對社會現實不甚關心，對社會現實沒有正確的認識，不能正視着社會現實，有意無意地逃避着社會現實的積極的一面，強力的一面；這包含着積極性和強力的現實之光，對於常愛躲在陰暗處的他們太強烈了，那現實的粗野對於他們那纖細的神經太激動了，對於他們那雅緻的口味太不調和了。

要是在這種歧途上越見深入，也就越見脫離現實；越見脫離現實也就會越見深入這種歧途。

在抗戰前的演劇工作者中的第三種現象是這樣的：他們既未在內容上作更高的努力（像第一種現象那樣），也未在形式或技術上作更高的努力（像第二種現象那樣），它集前二者的缺點於一身，即是說，既忽視內容（第二種現象中的缺點），又忽視形式或技術（第一種現象中的缺點）。結果是在內容和形式或技術上都無較高較深的表現。雖說沒有走入前二者的極端歧途中，可是墮落進了平庸而膚淺的情況中，顯得特別貧弱，而不能完成較高的效果，這也不是演劇藝術的正軌，也不是演劇工作者正當的工作路線。

以上的三種畸形的傾向，是存在於抗戰前的演劇界中的，這三種畸形的傾向使演劇藝術不健全地發展着。

在抗戰前的演劇界中，除這三種畸形的傾向而外，還存在着一種正當的傾向，這是不可否認的事實。這種正當的傾向就是，演劇工作者明白地意識着演劇藝術是在它的內容與形式或技術的有機的統一中完成的；它只有在這樣的情形中才能獲得充分的效果和健全的發展。因此，他們不但要求演劇的內容的充實、健全，同時，還要求着那內容由最高而相當的形式或技術來充分地表現出。在這樣的正當的努力中，確實是有了較高的收穫。

抗戰前的演劇工作者的這幾種畸形傾向，是有其一定的社會關係的，那是說，這些傾向並不是單純地由工作者個人的愛好產生出來的，而主要是由於工作者的社會生活形成的。一定的社會生活決定着工作者的一定的認識——對社會和藝術，這認識就決定着工作者的工作傾向。因戲劇工作者與社會的一定的關係決定出來的三種畸形的傾向——歧途，對於藝術本身的完成，及社會效果的獲得，都有或深或淺的妨害的，陷入了這三種歧途中的戲劇工作者，如不逐漸醒覺，一直發展下去，是會發生種種不好的現象的。

這種種不好的現象在抗戰以來的演劇活動中，特別顯著；這現象的形成，固然是劇戲工作者對戲劇藝術的認識仍不夠或不正確，同時那暴風雨般的社會現實，也是重要的力量。

現在我們就來檢討一下那陷入了歧途的戲劇工作者，以怎樣的姿態出現在這抗戰以來的暴風雨般的社會中。換句話說，就是他們在這樣的現實舞台上表演着怎樣的姿態。

我們首先來檢討具有第一種畸形傾向的戲劇工作者在抗戰中的工作態度。在這種歧途上的戲劇工作者，他們本來是只重內容——社會效果，而忽視——甚至輕視那內容賴以充分完成其表現而獲得最高的社會效果之相當的形式或技術的。就在這樣的情形中，我們的戲劇工作者因暴風雨般的現實的激動，更急切而更高地要求着他們的工作——論劇的效能，可是結果却很難如願，就懷疑起戲劇藝術本身的社會效能，不是根本否定了戲劇的一定效能，就是過低地估計了戲劇的效能，而離開了戲劇的崗位。我們自然不反對戲劇工作者去作更積極的工作，不過他之離開戲劇崗位惟一的主因，如是否定演劇在抗戰中

可能有的社會效能，或過低估計演劇的社會效能之結果，那我們就不能不提抗戰，雖然他對於社會現實的正視和熱中，是很值得我們敬重的。

要知道戲劇藝術這種武器在這樣的工作者的手中未充分發揮出它的效能，達到運用它的目的，實在不是這武器本身不夠鋒利，而是運用它的人——工作者——的能力不夠，他還不能正當地使用這武器。這是由於他對於他所運用的武器還沒有正確的認識，更高、更健全的努力。所以說，演劇藝術之未獲得完滿的效果，滿足工作者的要求，工作者自身實應負其責，不能歸咎於演劇藝術這鋒利的武器本身。工作者對於那樣的事實應給以客觀的、正確的認識，不能只憑着不正確的主觀或偏見來估計或武斷。

有些工作者在他們的實踐中和客觀的自我批判中，已從這樣的歧途中跨出來，踏進了正當的途徑，那是認識了戲劇藝術的內容和形式或技術之統一的總體，不能使形式或技術從內容游離開，也不能使內容從形式或技術游離開；演劇藝術的完滿效果是在這樣的統一中完成的。這樣的戲劇工作者，在目前雖還沒有獲得完滿的結果，可是在這正確的認識和努力中，是會使演劇健全地發展着，完成更高的效能的。這樣的現象自然是值得我們慶幸的。

不過有些戲劇工作者已陷進那歧途而不自知，憑着自己的偏見，武斷地否定着戲劇的效能，或過低地估計着戲劇的效能。結果是離開了自己的戲劇崗位。這是使我們深感遺憾的事情。我們希望這種現象能迅速地克服了，難說它並不罕普遍。

意識或無意識地踏上了第二個歧途的戲劇工作者，在抗戰中，他們是取怎樣的姿態出現呢？我們已經說過，這或深或淺，有意或無意地踏上形式主義或技術至上的歧途上的戲劇工作者，是不甚關心社會現實，不正視社會現實的，這抗戰中的暴風雨般的現實之粗野對於他們那纖細的神經和雅緻的口味太刺激了，太不調和了，那暴風雨的現實的閃光對他們太強烈了，在這樣的現實的強烈威脅和與這樣的現實更不調和中，他們失望了，他們彷彿感到英雄無武之地了，不是抱着自負不凡的心理退隱了，就是自甘墮落他混跡江湖，他們臉上的那付藝術的假面具，也懶得戴了。有意無意地把「醉生夢死」作為安樂窩而向前踏

去。這是意識地或無意識地只在藝術的形成或技術上用心，而使藝術的內容從它的形成或技術游離開，致戲劇藝術陷入另一種歧途之戲劇工作者，很可能有的前途。這樣的前途是毒害戲劇藝術，而取消戲劇工作者應有的責任的。

具有第三種畸形傾向的戲劇工作者在抗戰中是沒有把他們的力量提供給我們偉大神聖的抗戰的。其實他們仍舊繼續着那種既不重視內容又不重視形式或技術——也就是既忽視內容又忽視形式或技術之傾向，是無法使他們的工作健全起來盡其應盡的社會效能的。不過這樣的戲劇工作者，在抗戰中，雖未發揮出他們的積極性，可是因為他們並不負不凡而感到英雄無用武之地，所以還企圖盡可能地接近當前的現實，活動下去。然而，對於現實的接近或把握，在他們並不是件很容易的事情，實在是須要他們對社會現實和藝術本身的認識作更高的努力，才有可能，因為他們在抗戰前的那種工作態度，在抗戰期中，是難以獲得正當的社會效果的。在這樣的矛盾中，就產生出他們的苦悶和徘徊來了。他們只有把他們對社會現實和藝術本身的真實熱情提高，腳踏實地的努力，這才能從那苦悶和徘徊中救出，進到更高階段。

顯然地，戲劇這種藝術，抗戰以來，是相當地盡了它一定的職能。它的活躍雖可說是空前的了，可是事實上，在質和量上都還值得我們作更大的努力，因為在

給讀者——

與讀者讀着這已已久的「新演劇」（去年六月創刊於上海，出版五期後，因戰事影響而停刊）現在又與大家會見了。這次的見面是在漫天的抗戰的烽火中，彼此都懷着比以前更緊張的心情。在這樣新形勢底下「新演劇」願繼續着以往的堅毅的精神，更努力服務於蓬勃生長中的抗戰戲劇運動！

我們希望「新演劇」將成為抗戰戲劇運動中的一支勁旅，我們願以菲薄的力量全部奉獻給它。但這「事業」並不是少數人所能完成的。這裏，伸出了待援助的手，盼等着同情者的力量的參加。

× ×

「新演劇」是一個理論，創作和技術並重的戲劇刊物。我們以為，創作的恐慌固然是目前很嚴重的問題。但抗戰戲劇的理論的建立也是刻不容緩的。同時，對於湧起的成羣的新人和目前一般祇重內容而忽視了技術的戲劇工作者，技術的究討也是一件必需的工作。

× ×

這一期因為稿擠，有幾位先生的文章須待下期才能刊出。又因為時間急促，有幾位先生的文章事忙未能寫就交來，約好的稿件也須在下期與讀者見面。

.....

編者 五·四。

質和量上都還不能滿足客觀上的要求。量還得要不斷地增大，這量的增大之客觀條件是很好的，只要有戲劇工作者的主觀的努力，就能很順利地達到。不過我們如只求量上的發展，而忽略了質的提高，我們的戲劇不但在當前不能獲得更深的效果，同時還會有逐漸萎縮下去的危險。所以我們對於戲劇的質的提高，也是不容稍緩的。我們戲劇的量的不斷發展是需要它的質的不斷提高來支持的。為使我們現有的戲劇陣線堅固，並健全地展開起見，這戲劇的質的提高，是絕對必要的。這不僅保障着戲劇的質方面的發展，而同時保障着演藝效能的增強之質的提高，在目前應是我們戲劇工作者特別致力的要點。

這演劇的質提高，顯然不是踏上了上述的幾條歧途的戲劇工作者所能辦到的，因為戲劇一陷入那樣一些畸形之中，它本身已不是健全的藝術，已不能充分而正當地發揮出戲劇固有的效能。要使戲劇能充分而正當地發揮積極的效能，成為一種健全的藝術——也就是質的提高，戲劇工作者非跳出那些歧途而致力於更高的戲劇藝術的整體——更高的內容與形式或技術的統一——不可。

我們戲劇工作者只有這樣努力去，才能在目前這全面抗戰中，使戲劇陣綫全線地，積極地參加進這偉大而神聖的行動中，發揮出它固有的戰鬥力！

紀念會

章 泯

人：

陳小紀（小學生）

胡廷生（小學生）

何道生（小學生）

劉運明（小學生）

何明遠（教員）

陳紀成（教員）

校長（日人）

教員 三人

老金（校役）

日本人

景：一個小學的禮堂裏，講台上，有一條棹，數條椅。後壁上交掛着日滿國旗。台口上面點綴着這個大字：「日滿小學四週年紀念會。」

開場時，場子裏已坐滿了小學生和大人，講台上已有幾個教員在那裏，或立或坐，有的閑散，有的沉悶。惟有何明遠却特別活躍。他整理棹布和棹上的瓶花，又斟酌了棹子的位置。怪自地地審看了一回，轉眼望見壁上的日本國旗掛得不整齊。

何明遠

混帳！（說着就衝過去，將閑坐在那旗子下面的陳紀成一下推開，自己踏上椅子去整理那面日本國旗。整理完了，下來觀望了一下，頗為滿意而神氣十足。望了一下手錶。）

校長怎麼還不見來，時候兒不早了。

何明遠

台下有些人在嚷着：「快開會——開會——開會——快開會……」

（威脅地）不要瞎鬧！靜靜地等着！

台上的人們各自交談着。

從禮堂大門進來了兩個小學生，一個是陳小紀，另一個是胡廷生。他們一望禮堂裏坐得滿滿地，就走到台前前去覓座位。

（忽然記起了一件事情，忙靠近台前去）

爸爸，爸爸！

爸爸，爸爸！

（走近台口）什麼事？

媽媽要你早點回去。

曉得了。

陳紀成

陳小紀

別忘了呀！

鬧什麼，還不給坐下！

是要坐下呀，這不正在找位子嗎？

少廢話！

陳小紀

陳小紀

你這裏有空，幹麼不讓我們坐？

有人了！

有人，怎麼還沒有來呢？

要你着什麼急！

不，坐下！（引胡廷生同坐下）豈有此理！

何道生

胡廷生

你才豈有此理！

劉運明

你們才豈有此理！

四個小學生都站起來爭吵着。

何明遠

你們鬧什麼！

他們搶位子！

空位子，幹麼不能坐！

混帳！

陳小紀

怎麼罵人？

罵了你這個小壞蛋！

罵了你，敢怎麼樣？

何明遠

罵了你，敢怎麼樣？

何明遠

道生，你不要理他。

（走到台口）小紀，規矩點，不準着聲！

一點兒大就這樣，將來長大了怕不……（

一下望見校長到了禮堂門口外面）啊，校長來了！（變過臉色，忙迎上去）

校長和另一日本人走進禮堂，他們都穿着很不合身的舊西服。當呢帽至戴着。校長有一點小鬍鬚，手裏拿着一根馬鞭子。神氣活現地擺上了講台。教員們都顯出卑恭的樣子，以何明遠為最甚。

校長

（同台上的教員們打了個招呼，就轉過身來將馬鞭往上一拋，馬鞭却掉在地上了）

……

何明遠

（忙去拾起來放在棹上）……

校長

（將那彷彿是白色的手套脫下來放在棹上。見教員們恭恭敬敬地站着）你們坐下！

（說着就順手摘着瓶裏的花）

何明遠

（搬過一個椅子放在校長背後）校長請

坐。

校長 (摘花老摘不下來，很不耐煩地) 忙什麼！
何明遠 是是是！(退了幾步)

校長 (終於摘下了一朵花，嗅了一下，插在西服上，坐下) 怎麼，開會了嗎？

何明遠 可以了，可以了，時間早到了。

校長 早到了！早到了！怎麼樣，你們等得不耐煩了嗎？

何明遠 (忙解釋) 不敢，不敢！

校長 難道要我來等你們嗎？

何明遠 不敢，不敢！

校長 以後說話當心點兒！

何明遠 是，是，是。

校長 你宣佈開會，先對他們講幾句，我要抽煙。(掏出香煙來)

何明遠 (忙掏出火柴來去點煙)……

校長 叫你講話去，誰叫你來點煙！(自己用自已的火柴點燃了煙，傲然地深吸着)

何明遠 (對台下) 今天是我們「日滿小學」成立的四週年，在這整整的四年中，得力我們這位很有學問的賢明校長，使我們學校有現在這樣的好成績。我相信每個學生都會覺得當「滿洲國」的人民是幸福，光榮的，因為「滿洲國」是王道樂土，還有更幸福，更光榮的是我們「滿洲國」得到了大日本帝國的莫大的補助。就拿我們這個學校來說，要不是有這位大日本帝國的校長先

生來主持，能有現在這樣的好成績嗎？所以說，我們現在的幸福和光榮都是大日本帝國賜給我們的。

校長 (很興奮地把煙頭一扔，站起來，走向前去) 可不是！

何明遠 (忙陪着笑臉，讓開)……

校長 要是你們現在還是中國人的話，你們能這樣安心唸書嗎？能有這樣和平安樂的日子過嗎？你們看，大日本帝國的皇軍和你們「滿洲國」的軍隊，現在在中國多威風，佔了那麼多地方；大人小孩，男男女女，不知殺死了多少萬，你們說，你們光榮不光榮？

台下沒有一點回聲。

何明遠 (趕忙湊趣) 當然光榮，莫大的光榮！

校長 你們要不是作了「滿洲國」的小孩，恐怕現在也像許多中國的小孩一樣，早就給殺死了！你們說，你們幸福不幸福？

台下仍無一點回聲。

何明遠 (仍舊是他來湊趣) 當然幸福，莫大的幸福！

校長 沒有問你，不要着聲！

何明遠 是，是。

校長 (對台下) 你們說，你們在我們大日本帝國的保護之下，幸福不幸福？

台下仍無回聲。

校長 你們說呀！(等了一會兒) 你們都是啞巴嗎？

陳小紀和胡延生笑出來了。

何明遠 (斥責) 笑什麼！

校長 (轉身對台上的人們) 你們是在學校裏幹什麼的？你們教了些什麼給他們？都給教成了啞巴了！

衆人 (無言)……

校長 趕快教他們說話！

何明遠 (對台下) 校長先生特意來給你們訓話，你們要好好聽着，問你們的話，你們應該馬上答應。聽見沒有？快答應校長先生的話什麼話？

劉運明 校長先生問你們幸福不幸福？

何明遠 台下沒有人說話。

何明遠 快說呀！何道生你是頂好的學生，你快說！

何道生 當然幸福，莫大的幸福！

何明遠 (轉對那深為不悅，頗有怒意的校長) 這個好學生的話，是可以代表全體體的。

校長 (恨恨地) 可以代表全體！我非處置你們一下不可！(思考着，來回地走着)

這時台下的何、劉與陳，均已爭執起來。

陳小紀 亡國奴！

何道生 我是亡國奴，你是什麼？

陳小紀 我是中國人！

何明遠 誰在說什麼話？

何道生 (站起來) 陳小紀和胡延生說他們是中國人。

校長 (突然跳起來) 什麼，這還了得！給我抓出來！

何明遠 (忙下台去抓出陳胡二人來)……

校長 說呀!

校長 (打着) 還說不說——還說不說……

校長 帶上來!(馬鞭拿在手裏)

陳紀成 校長,請原諒他們年幼無知……

陳小紀 (奮然) 還要說——還要說!

校長 你們說你們是中國人,是不是?

校長 什麼原諒?

校長 (更凶狠地打着) 還說——還說……

陳胡 (均無言)……

陳紀成 是的,他是我的孩子……

陳小紀 還要說——還要說——打死也要說!

校長 快說!

校長 在家裏,你是他的父親;在學校裏,你又是他的老師;你是怎麼樣教的?教成這樣個壞蛋!

校長 我今天就打死你,看你還說不說!(鞭子不住地抽着)

校長 是不是?(舉鞭威脅)

陳紀成 現在當然是……

陳小紀 (終於被打來倒在地上了,可是他只是個強地忍受着,並沒有哭出聲來)

陳小紀 不是他說的。

校長 不准你開口混帳!(轉對陳胡)快說!說不說?(舉鞭威脅着)

陳紀成 (忙去扶起小紀來)……

校長 是誰說的,是你說的?

陳小紀 中國人!

校長 你還敢說你是中國人嗎?

胡延生 我也說了。

校長 (個強地)我本來是中國人,為什麼不能說!

胡延生 (忙去扶着陳小紀)……

陳小紀 不,他沒有說。是我一個人說的。請校長不用怪他。

校長 我看你還說不說——還說不說……(邊說邊用鞭子打陳小紀)

陳紀成 他沒有說什麼,校長。請你饒了他這一次吧!

何明遠 (對台下)是一個人說的,還是兩個人說的?

陳紀成 (忍不着,忙走過去想阻止對方)請校長不要……

校長 別廢話!(轉對陳小紀)你知道大日本帝國的厲害了吧?你還敢說你是中國人嗎?

何明遠 不是他們兩個人說的。

校長 (轉身對陳紀成)你想幹什麼?你以為我不處置你嗎?(說着就用鞭子亂打陳紀成)

陳小紀 你厲害你的。你不怕?

何明遠 劉運明還想說什麼,却被何道生推坐下

陳小紀 (忙上前去想阻止對方)這事與我爸爸不相干,你不能……

陳小紀 你不怕?

何明遠 不管了,這兩個小傢伙平日都是不很守規矩的。

校長 (轉身對陳小紀)你想幹什麼!(打對方)

陳小紀 真的不怕?

校長 你們說,你們是「滿洲國」人還是中國人?

校長 (欲去解救,又不敢再上前去)……

陳小紀 怕你的,不是人!

陳胡

陳小紀

校長 你也用不着這樣嘴硬。我看你頂好還是說,

你是「滿洲國」人，不是中國人。

陳小紀

陳紀成
快說了，小紀！

陳小紀

校長
說不說？再不說我就……我來數一二三，要是我數完了，你還沒有說出來，我就一槍送掉你的狗命！（拿出手槍來）

陳小紀

校長
你把我打成這個樣子，我還能聽你的話？

校長

好的。（高聲）一……二……三……（剛要數出三）

陳紀成

（忙衝過去抱着小紀）校長，你饒了他吧！

校長

（推開父親）爸爸，你走開！

陳紀成

小紀，你就答應了算了吧！

陳小紀

我不，他把我打成這樣了，我偏不！

校長

你真不肯說，你是「滿洲國」人，不是中國人？

陳紀成

快說，孩子！

陳小紀

我偏不說，他把我打成這樣子，我偏要說我是中國人——我是中國人！

校長

（衝上，去一把拖過陳小紀，舉槍威脅着）

陳小紀

（已發協的手臂被對方握得痛極了，苦楚地掙扎着）……

校長

你還敢說不敢說？

陳小紀

（實在忍受不住了，憤然地）我是中國人——我是中國人……

陳小紀
（苦痛地掙扎着）你這鬼子……你這……（倒下微弱地）我是中國人——中國人……（終於斷氣了）

陳紀成

（又急又快地走上前去）……

校長

不准攔去！

陳紀成

（只得停步，望着自己的孩子死在那兒，不敢攔去）……

校長

（對另一日本人）你把這個孩子帶到他家裏去，他家裏的人都給捉去。

胡延生

（望着同伴死在那兒，不忍離開）……

胡延生

（還不住地回過頭來望台上，終於被拖出去了，連好同伴的屍體都看不見時，他一下

悲哭出來了）

胡延生

（場外哀悼好友的悲哭聲漸漸遠去，台上哀悼愛子的悲泣聲漸漸高起來）

陳紀成

（實在忍耐不住了，一下衝近孩子的屍體，蹲下去抱起來。無話可說，只有望着那親切

可愛的面孔，悲泣着）……

校長

叫個聽差來！

何明遠

（忙跑出大門去叫着）老金——老金——快來（回到台上）

老金

（走到台前）什麼事兒，先生？

校長

（運命上台）……

老金

把這條死狗，拖出去丟在荒地裏，喂野狗。不

准埋在土裏！

陳紀成

校長，我求你讓我把孩子拿去安埋！可憐他……

校長

沒有時間讓你去安埋，你得馬上同我走！

陳紀成

到那兒去，校長？

校長

這還用問。（對老金）快抱走！

老金

（很爲難地遲疑着，不忍上前去）……

校長

你怕什麼？你怕這個不怕？（示鎗）

老金

（勉強走過去，站在那裏）……

校長

抱起走呀！

老金

（欲抱又不忍）……

校長

快快快！

老金

（只得俯身下去，欲抱起孩子屍體）……

陳紀成

（緊緊地抱着他心愛的孩子，掩護着）……

校長

快給放開！不，我就……（示鎗）

何明遠

（走去拖陳紀成）……

陳紀成

（不放）……

（兇狠地走過去，硬把陳紀成推開了）快給抱走！

F調 2/4
(莊嚴, 雄偉)

劇人戰歌

董每戡・洪星海

5 1. | 3.5 1 2 | 3.2 3 0 | 5 3. | 3.2 1 5 | 3.2 1 0 | 5 5 5 |
一 致 一 致 起 來 爭 自 由 一 致 一 致 起 來 謀 解 放 我 們 雖

6.5 3 5 | 1 1 2 1 7 | 6 0 5 5 | 2 3 2 | 1 6 1 | 5 3. 1 | 2 5 3 |
不 是 携 槍 殺 敵 的 戰 士 却 有 演 劇 的 武 器 捍 衛 家

2 — | 2. — | 5. 1 | 6.5 1 2 3 | 2 1. 3 | 2. 2 | 1 7 6 0 |
邦 我 們 參 加 神 聖 的 反 侵 略 戰 在 電 台

3.1 2 0 | 2 1 5 | 6 — | 5 — | 5 5 0 | 3 3 2 2 1 | 1 7 6 0 |
舞 台 街 頭 和 廣 場 看 侵 略 者 已 經 戰 慄

2.1 6 5 | 0 5 5 3 5 | 2. 1. 2 | 3 2. 1 | 3 2. | 2 1 3 5 | 0 3 2 1 |
仿 徨 我 們 面 前 顯 耀 着 勝 利 的 榮 光 我 們 面 前 顯 耀 着

5 3. 1 | 2 — | 1 — | 5. 1 | 6 0 5 | 3 4 5 0 | 1 7 6 0 |
勝 利 的 榮 光 同 志 們 快 站 住 站 住

3.2 1 2 3 | 5 1 3 | 2 0 5 | 3.5 2 1 | 3 — 4 | 5. 1 | 3 2 |
站 在 藝 術 的 崗 位 拿 武 器 瞄 準 敵 人 的 胸

1 — | 5 3. | 2. 3 1 | 3.3 5 5 3 | 2.3 5 0 | 3.1 3 4 | 5. 3 1 |
腔 一 致 一 致 一 致 起 來 爭 自 由 一 致 一 致 一 致

5 — | 6 — | 6 — | 3.2 5 3 1 | 2. 5 | 3 5 | 1 — |
起 來 一 致 起 來 謀 解 放

1 — ||

老金

(望了) 望孩子的父親, 又
回過頭來望着手中的孩子,
只得硬着心走下台來, 雙眼
直視着, 一步一步地沉重地
走向外面。

陳紀成

(懷着一顆悲痛的心, 悽慘
地目送着永別的愛子。老金
和孩子剛一在他眼前消失,
他——孩子——一下撲倒
在地上。)

校長

你們把他弄到後面來。(下)
有幾個人忙去扶起陳紀
成來。

教員一

紀成——紀成!

教員二

快倒點水來!

教員三

(灌水)……

陳紀成

(慢慢地醒過來) 孩子——
可憐的孩子——可憐的孩
子——孩子……

教員一

(暗示扶陳紀成到後面去
了。)

衆人把陳紀成扶到台後
去了。

(完)

戰時演劇導演人底基本任務

許之喬

士兵們作戰必須有指揮的長官，打家劫寨的土匪也有他們的頭目。如果樂隊的演出沒有指揮人，我們只好聆受那亂雜無章的嘈音。排演一劇的導演，正如軍隊中的指揮長官或樂隊的指揮人一樣，假使沒有他，演出將是無政府狀態的。各個演出人員會表現出對劇本之不深切的了解，不同的處理方法等等，這個演出的混亂，和它的效果之薄弱，自然是想像中的事。

要深切的注意着，一劇印在紙上的劇本，只能當作一劇的草案。它的真正完成是在於從排演到演出的舞台的實踐。而戰時演劇的實踐的極端任務，不用說是服務於抗日戰爭之民族革命的政治目的。

因此，一劇從排演到演出的舞台的實踐，是一次政治的教育與訓練過程。問題當然還不是這麼簡單。

演劇的意義雖是政治的鼓動與宣傳，但藝術的功利性的完成，決不是簡單的標語口號式的吶喊。「鼓動宣傳一點不是一種口號的演劇，鼓動宣傳必定要努力成為創造的，如那最好的藝術劇場那樣。我們必定不要輕視鼓動宣傳的必需的訓練。」（沙克斯）

因此，一劇從排演到演出的舞台的實踐，也是一次藝術的教育與訓練過程。但政治與藝術的教育與訓練之實踐，是相互作用着的，是統一的。

藝術的政治效果，是要依靠通過一定的藝術手段，把現實的各色各樣形象化了的去激動觀眾，才能獲得。藝術的表演是社會現實的加工，一切的表演正是一定的社會環境所產生，一定的社會動機所決定的。這裏，也正顯現着藝術的表演是有着一定方面之政治的目的，藝術的活動與政治的效果正從這裏顯現着密切的血緣關係。那麼，很明白的，一劇演出的各方面的分析，研究，探討，及藝術的完成，其效果，是與一劇的政治要求之收穫是不可分離的。

正因為戰時演劇是一種藝術的政治活動，導演人在這個負了重大使命的進軍中，有着他的特殊作用。他應當而且必需是擔負起政治與藝術的雙重任務。——導演人不僅是在排演一劇的過程中去完成他的藝術的目的，而是相關聯的完成他的政治目的。導演人不僅是戲劇藝術之專門的技術幹部，而且也是清醒的戲劇藝術之政治幹部。

導演人的任務，就他的目的和職權上而言，應該說是對外同時也是對內的。這個任務是相關聯的要求着：即給予觀眾以統一的概念，和完成演出各部門人員概念的統一。要給以觀眾鮮明的、激動的民族革命的政治的感召與教育，也必須要完成演出各部門工作人員對劇本之統一的認識和演出。

那麼，劇本的選擇便是導演任務的第一着，這個選擇是根據着當時環境，以及演出對象而決定的。要估計這個選擇了的劇本是否適合於這次演出的時間和空間。客觀的現實是在不斷的變化着，新的形勢產生了新的要求，新的需要新的藝術活動。在千變萬化的時代激流中，戰時演劇的活動必須發揮它的特殊的機動性。要針對着當時當地新的急需解決的問題，要給予觀眾生活問題的解答，從這個迫切的實際的解答中，才能完成民族革命的政治感召與教育。

此外，因為要針對着當時環境，因為要回答與指示當前的急迫問題，就不得不突擊的拿出發刺的新節目。演出集團並不能永久攜帶適合任何時間空間的創作，新的，即時的節目需要在最速過程中產生出來。導演人從這個機動性的任務上，不僅意味着劇本的選擇，而且還意味着劇本的創造。因為這即時的節目之產生，多半是從社會實際問題的糾紛中去取得題材，或自當時觀眾的報告裏尋得故事的梗概，而由工作同志集體的或個別的去計劃一個「劇本的綱領」。它是一次幕表的，或活報的，所謂臨時的（Improvisational）演出。這個活動的開

始，只能給以一劇綱領的，幕表的，某種一定的範疇與形態。因此，在即時演劇的排演過程中，不僅需要着他的排演手段，而且還需要着他的劇本的編製手段。他必須從事這即時劇本的洗練與整理的工夫。在這個過程中，「編」與「導」的工作是並行的進行着。

劇本的選擇，即時演劇的創造或整理，一方面也是整個演出集團的任務。但作為舞台幹部的導演人，是有着他的選擇與決定權。當然，這選擇與決定是需要依靠他的相當的政治的水準的。

有了適合的劇本，明確的計劃，一劇的演出，是導演任務的第二着。一次戲劇的演出正如一次襲擊的進軍一般。軍事戰略要處處取得主動的地位，戲劇的活動則須處處保持控制觀眾的吸引力，決定這個條件的，在演出的範疇上，便是事先周密的估計和準備。導演人應當思索，分析一劇主要的旨題是什麼，要如何才能把握和發揮其主題的積極性，同時要估計它的演出效果和它給予觀眾的影響將是怎樣的，怎樣的演出方法才能達到創作的目的。總之，他比之其他合作者，應該是事先便具有着一個總括的演出概念的。

能够事先明瞭「三江好」的主題，是在於表現為祖國解放而堅苦鬥爭着的義勇軍的典型——三江好，和他的圓熟的革命技術與說服力，以及警長從家破人亡的實際教訓中，對為祖國的解放而爭事業之深切同情與贊助，這個戲的政治的目的才得把握和揭揚。它的演出方法才能找到方向。如果將三江好誤解為江湖遊客，那就不能表現他的革命形態，如果將警長誤解為從頭到尾的漢奸或糊塗虫，那就不能伸開「釋放三江好」和「一切不願做牛馬的人們都站在一起」的發展。更不能闡明這戲的政治說服力。

在估計與計劃上，導演人並不是死板的服務於劇本的原形，在特殊需要和可能範圍之內，而且是要注意發展與加強一劇的效能，在導演的任務上，這是他計劃的重要的課題。一齣經他排演的腳本，在他的機能上說，是有他的創造的職權的，一劇的排演，應該說是藝術的再現，他可以掩去甚至修改劇本中陳味與不良的成分，而更新鮮的意識的去表現其主要的積極的旨趣。

此外，導演人還可以甚至必須活用他的演出方法，由於戰時演劇地域的廣

大，我們必須學習利用環境，地點當作我們所活動的舞台，土地廟，小山坡，梅頭巷尾，目前正需要着我們的活動，而且我們也一定要千方百計的從事在這些地域上從事活動。

一劇演出效果的獲得，並不是導演人個別的努力之結果，所以，導演任務的第三着，是在獲得各部門演出人員見解的統一。對於劇本的認識，批判，修正，以及故事發展的靈活的把握，人物性格的確切的分析等等演出方式的決定，必須達到各個人的了解的共同性，才能進行排演的工作。因為有了共同的瞭解，才能有共同的行動，演員的一舉一動，舞台氣氛的製造，甚至演員的吐詞發音，都從這個認識，分析的過程統一了之後才能決定。

試想想看吧，兩支戰略主張不同的軍隊怎能在前綫協同作戰呢？三江好與警長的演員如果有了兩種基本不同的見解，這個劇的發展豈不矛盾，而且效果相反的在舞台上表現着？

導演人應當注意一劇演出的統一性，導演人應當注意到一劇演出所給予觀眾的完整的印象。就是說，要決定一劇演出的大前提，總目標，不允許各演員在演出時突出的，破壞的，畸形的發展，一劇的演出要是只注意到某個演員的片面活動，一些支離破碎的事件的表演，或傾向於迎合觀眾的瑣碎的噱頭之耍弄等等，那麼，這個演出就是失敗的錯誤的。

例如，表演日寇搶掠奸淫的場面，如果扮演日兵的演員只注意到發展其誇張的漫畫式的動作，往往會引起低落的觀眾滑稽感的哄笑，這劇的悲劇性是給破壞了，它的煽動觀眾之「敵愾同仇」的作用是無從發展了。

在求得見解的統一之先，導演人可以預先宣佈他對劇本的見解和分析，以及排演的計劃和步驟等等。這是排演一劇的必要過程。

所謂導演，可說是一劇演出的綱領之起草人。導演人不是權威的獨裁者，他應當是執掌舞台民主制的指揮者，他應當集合演出劇各部門的工作人員，舉行座談，去解釋，研究，整理以及削去同說服那些支離與差別的理解和意見，統一的共同的演出綱領。

在這些步驟的進行中，他的目的不僅是求得對外的演出效果，而且是相互

的在求得演劇集團本身的政治與藝術認識的提高。民族革命演劇運動的目的，不僅是求得對外宣傳的功效，而且也是須要求得對內教育與組織的功效。在分析、解剖的排演過程中，導演人要幫助所有合作者對世界、社會的新的科學認識和藝術的理解與訓練。也唯有這樣，才能逐漸的鍛鍊出新的舞台幹部，才能加強與發展戲劇運動之新的堅實的陣容。

這裏，要特別闡明的，是導演人與一切合作者的特殊關係。導演人和他的一切合作者，應當養成親如兄弟姊妹的友愛的交誼。不錯，導演人的自身條件，被他的任務要求着，他應當是有着較高的政治認識、藝術觀和技術水準，但他決不是高傲自居，嚴不可犯的發令人。一切合作者，不是他的政治的或藝術的工具，他們同樣是表演的藝術的戰鬥員。導演人之於他們，不但不可抑制他們才能的發揮，而且要啟示、誘發他們的各別表現。在導演人的機能上說，他是意味着指導或

約束其他合作者，某種出軌的、個人主義的藝術傾向和錯誤的發展之權威而已。導演人不是萬能的，許多人以為其他舞台工作人能做的事，便是導演人也能做的事。這在事實上是不可可能的。但舞台各部門的學問的一般原則，常識，導演人是必須具有的。他在這裏，不過是意味着理論與辨別的領導而已。

同時，導演人也必須是行動的領導者，因為，只有在實際的行動中才能獲得旁人的信仰。這個信仰可以確定他從事執行職務與工作的。因為演劇的行動，也是社會的行動。導演人不僅處理劇務上的事件，而且也會遭遇到事物上的人，人事上的事件。此外，就導演人本身而言，他不僅僅是要起着教育同志的作用，而且應該是從實踐與排演的過程中，去尋找豐富自己，教導自己的作用。

因此，在導演的任務上，正意味着演劇活動的三重意義：
教育觀眾、教育同志、教育自己。

舞臺上的合作

慕雲

隱士的生活是反常的，因為這種人企圖使自己的生存個人化。社會生活是一種合作的生活。作為實生活反映的舞台藝術，如欲求其忠實於生活，就必須把握住合作的原理。

劇場裏的合作，並非指個別的表演，而是指集體的效果，把演出作為一個整體的。在大仲馬的三劍客中，有一句名言：「人人為我，我為人人。」這話充分表示出合作的意思。個人主義具有與合作正相反的意義：「人人為我，我為自己。」

所謂「明星制度」，是利用許多配角來烘托某一明星在戲中的特殊地位的。這一制度，並不一定有妨於合作的原理，但時常沾等這一原理的。在嚴格的意義上講，許多所謂明星者是個人主義的，他們把一個劇的全部效果從屬於他

們自身的傑出和利益。他們把劇情更改，犧牲現實中應有的別人的效果，來求得自己的。任何一個明星寫劇本時，會把對白寫的很不平衡，把有一切效果的劇情和喜劇性場面都支配給自己。此外，他還會這樣來排別自己的地位和大動作，使自己時常佔據舞台中心。在這樣情況之下，衆人是在幫助他一個人，而他是在幫助自己。所以這裏沒有合作。合作的目的是要產生一個完整的演出，使之沒有一人一物是孤獨的，相反，他們彼此間互相適應，表現一個整體。任一演員在戲中的價值，無論其為主角或配角，是在於他所給與整體的效果之成份的多少，明星的價值，並不在於他個人的單獨的功績，而卻在於他給予這戲的整個效果之成份。合作是包含正動與反應兩方面。正動是正，反應是負。如其一個明星永遠想