

“十二五”国家重点图书出版规划项目
中国出版集团重点扶持项目

中国话剧百年典藏

主 编 傅 谨

本卷主编 胡志毅、周靖波



人民文学出版社

“十二五”国家重点图书出版规划项目
中国出版集团重点扶持项目

中国话剧百年典藏

主 编 傅 谨

本卷主编 胡志毅、周靖波



人民文学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国话剧百年典藏. 理论. 第3卷: 1949~1977/傅谨主编;胡志毅,周靖波编选. —北京:人民文学出版社,2014

ISBN 978-7-02-010595-3

I. ①中… II. ①傅…②胡… ③周… III. ①话剧—戏剧史—中国 IV. ①J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 210094 号

责任编辑 付如初
装帧设计 黄云香
责任印制 王景林

出版发行 人民文学出版社
社 址 北京市朝内大街 166 号
邮政编码 100705
网 址 <http://www.rw-cn.com>

印 刷 三河市鑫金马印装有限公司
经 销 全国新华书店等

字 数 555 千字
开 本 890 毫米×1290 毫米 1/32
印 张 20.125 插页 3
版 次 2017 年 4 月北京第 1 版
印 次 2017 年 4 月第 1 次印刷

书 号 978-7-02-010595-3
定 价 48.00 元

如有印装质量问题,请与本社图书销售中心调换。电话:010-65233595

总 序

傅 谨

19 世纪中叶,西方侨民把话剧带入中国,数十年后,几乎是踩着 19 世纪和 20 世纪之交的门槛,话剧开始为中国人接纳。当中国人开始面向中国观众演出话剧,并且用话剧演绎中国故事时,它理所当然地就成了中国戏剧有机的组成部分。然而,在整个 20 世纪中国戏剧史历程中,话剧并不只甘心于成为各地数以百计的多剧种中的普通一员,它从出现到成熟,其过程与影响均十分引人注目。话剧一方面迅速融入中国的文化语境,为中国增加了新的戏剧样式,出现了许多优秀剧作;另一方面,更在中国的戏剧观念与理论领域,成为西方异质艺术文化移入的代表,对中国传统戏剧带来重大影响。回顾话剧进入中国短短一个世纪的历程,至少有三分之一的时间,话剧传播的范围和地位足可与其他历史远更悠久的本土剧种相比,甚至有以过之;而且它强势楔入中国戏剧引发的各种变化,且早就无法磨灭。

20 世纪中国话剧的传奇经历,就浓缩在这套十五卷的《中国话剧百年典藏》里。本书是我国话剧百年发展历史的纵向呈现,也是话剧创作成果和理论积累的集中展示。全书分为剧本、理论资料两大部分,其中前十卷是剧本,后五卷是话剧理论与资料汇编。

如前所述,本书的前十卷,是 20 世纪中国话剧最具代表性的剧本的结集。这些剧本的遴选,主要由陆炜教授和他的博士生刘叙武负责,而遴选的原则以及重点,我和陆炜教授一起经过了多轮反复讨论,最后才呈现出这样的面貌。我们经过细致沟通达成的基本共识是:本书既名为百年中国话剧典藏,那么,收录在本书中的剧目,就需要做到既体

现中国话剧创作的最高水平,同时还要通过它们展现 20 世纪中国话剧发展的基本路径。因为需要同时兼顾历史与美学这双重视角,因而具体的选择标准,就必须因应话剧发展状况的变化而有所偏重,在不同历史时期,遴选的标准不得不略有出入。读者和话剧史家们可以看到,最终选择收录在这十卷里的,既包括了话剧史上有价值、有地位或有反响的剧本,同时也有在某个时期极具代表性的作品。尤其是在话剧草创时期,人们对“话剧”的文体的理解还不够统一和成熟,假如按中国话剧成熟期的标准看,假如完全拘泥于剧本的文学水平这单一的标准,其中绝大部分剧目恐怕未必有入选资格,然而,如果缺少了这些剧目,话剧的发展轨迹就会变得模糊不清。同样,又如在抗日战争的特殊时期,主要的话剧作家和演员多数集中在国统区,或被称为“孤岛”的上海租界内,但东北与华北等沦陷区,包括上海租界沦陷之后的一段时间里,话剧创作与演出仍不能忽视。尽管因前人的研究十分零散与有限,那个年代的资料保存发掘工作也很不理想,我们还是通过各种渠道,搜集了相当部分的标志性作品,以开拓话剧研究者的视野。还有同样特殊的“文革”后期,话剧完全成了政治权斗的工具,但毕竟这是中国话剧百年里走过的一段路程,也应该收录其代表作品,以确保话剧在中国的发展演变进程的完整性得到充分呈现。

我们把所有这些剧本分为十卷,基本上以十年为一卷,但也并不完全如此机械。剧本的前后顺序大致依据发表与演出的时间排列,其中偶有少数剧本,演出时间在前而剧本整理或发表的时间在后,考虑到戏剧的特殊性,还是以演出时间为主要的参考标准。尤其是从 19 和 20 世纪之交话剧初兴到 20 世纪 30 年代的一段时间,受京剧演出体制的影响,话剧的演出剧目主要是幕表戏。近代以来,京剧等剧种的城市演出,尤其是新编剧目中,出现了大量幕表戏。所谓“幕表”,是一张包括分幕和分场、上场人物及每场所用的道具等等在内的简单表格,京剧行内有专门的后台经理(类似于现在的舞台监督),演出之前他要在后台贴一张这样的幕表,用于分派角色和提示服装、道具等部门的职员。早期话剧的演出经常是这样的,由于幕表戏的编戏师傅只给演员提供一

个相对简单的故事梗概,具体细节和剧情推进完全依赖演员的自由发挥,虽有许多精彩的演出,却没有成型剧本,当年的演出情形与剧目的具体内容均难以保存。20世纪50—60年代,研究者们根据当事人的记忆和吐露,重新整理了早期话剧幕表戏的某些重要剧目。这些剧本成文的时间很迟,但是从戏剧的角度看,它们当年的演出比其后复述整理的文字形态的剧本更具有话剧史的价值和意义,所以理应按其演出的时间安置,因此,这些剧目均依其上演时间收录在前几卷。诚然,这些剧本成文的时间与实际演出的时间的跨度达数十年之久,如果说它们无法真正复现当年演出的原貌,那是可以想见的;而且幕表戏的演出既无固定剧本,每场演出均需依赖演员的即兴发挥,所以同一剧目必然有截然不同的版本,所记载的只能是近似于其中某次演出的内容,后人只能通过剧本大致了解当时话剧演出的状况,不宜胶柱鼓瑟。其实,同一剧目的剧本有不同版本,恰是戏剧的常态,即使是那些先创作完成再交付排练演出的剧本,也难免会在排练演出过程中有所改动。如本书所收录的剧本,就既有文学本,也有演出本,从中也可见出戏剧行业文学与演出之关系的复杂性。

本书的后五卷是理论和资料。理论卷一到四,仍按照时间顺序,搜集了20世纪各年代话剧发展和理论探索的重要文献。这四卷分别由王凤霞、王桂妹、胡志毅和周靖波、陶庆梅担任分卷主编,他们都是对所负责的那一阶段的话剧历史与理论有深入研究的专家,各卷选择收录哪些文献,主要由他们决定,我只是在最低限度内提供过些许参考意见。其中理论卷一所收录的是话剧草创时期的文献,话剧的理论研究当时还只有雏形,有关早期话剧演出的记录却弥足珍贵。所以该卷的内容略有特殊性,主体是当时报刊上发表的早期话剧的演出资料。顺便提及,话剧界一般把早期话剧,即“话剧”定名之前阶段的演出均称为“文明戏”。从理论卷一所收录的资料我们可以看到,中国最早引进并演出话剧的先辈们从来都只称早期话剧为“新剧”,极少使用“文明戏”这个称呼,后人理当给予这些当事人起码的尊重,纠正以“文明戏”作为早期话剧统称的错误用法。^①

最后的理论卷五名为《百年话剧记忆》，由我自己负责选编，这一卷不只是前四卷的拾遗补缺，我尝试着在百年话剧发展历程中选择一些重要和不同寻常的事件，集中、成组地收录与之相关的文献，提供给研究者和话剧爱好者。该卷或可名为“话剧记忆”，意思是说，或许这些涉及不同历史阶段的敏感话题的资料，多为话剧史家们有意无意地忽略。我期望这一卷的内容，能让我们对中国话剧的历史有新的认知视角，尤其是能让后人记住这些独特的历史片断。

20世纪中国话剧有足够丰富的内容，区区这套十五卷的《中国话剧百年典藏》，当然无法将百年话剧发展历程中值得典藏的所有剧目与文献全数容纳在此，我们的希望是，这里已经收录了20世纪中国话剧进程中最重要内容——或有遗珠，不妨待来日重新修订时，再加增补。至于坊间已有的各种话剧剧本或理论的选本，不同的选编者自有不同的偏好与思路，读者可以从中看到一定的重合，也不可避免地会发现诸多差异。这些差异并非完全出于偶然，其中固然体现了趣味的差异，更体现出不同的历史观和美学观。无论是剧本还是理论资料，如果说这个选本有其特点，那就是我们尝试着要回到话剧本身，从这门艺术出发总结它的百年历史。换句话说，希望把话剧从社会学的枷锁中解放出来，还它本来的面目。假如可以把每个剧目和理论的选本都看成某种学术思考特殊形态的结果，那么，我们不妨把这部《中国话剧百年典藏》看成一部全新的中国话剧史的雏形。而在我看来，基于这部典藏的中国话剧史，或许更接近于“话剧”的历史，而不是话剧被外力所操控的工具史。人们并不难从中找到新的历史线索，还有对中国话剧发展进程新的历史把握。

其实，这才是我们这部典藏想达成的最重要的目标。

① 有关早期话剧恢复“新剧”这一称呼，而不宜称为“文明戏”的具体论述，参见拙文《关于早期话剧的几个问题》，载《文学评论》2014年第5期。

编 选 说 明

●胡 志 毅

这里所编的话剧理论文献,正好是我和周靖波教授共同编写的田本相教授主编的《中国话剧艺术史》九卷本第五卷所用的理论文献材料,而且这卷像其他所有各卷一样都有一个话剧理论编。

我们以往研究中国话剧艺术史,不是特别重视理论的研究。一般会强调话剧运动中的论争或论辩。如田本相、刘方正和宋宝珍编写的《中国话剧论辩史》。其中也有新中国十七年的话剧论辩。这里所编的话剧理论文献,分成话剧理论、话剧作品的评论和舞台艺术的研究三个方面,因此,分成三辑。“文化大革命”十年是周靖波教授编的,因为由于“文革”十年的特殊,因此单独编成一辑。

建国十七年和“文革”十年的话剧理论,是一个历史的连续体。如果要追溯建国十七年的话剧理论,可以和毛泽东《延安文艺座谈会上的讲话》以后的历史联系起来,更能看出其中的来龙去脉,其中最重要的有两个方面,一个是政治化,一个是专业化。

政治化,是贯穿中国话剧艺术史的话剧特点。建国之后,因为中国共产党成为执政党,延安时期形成的戏剧艺术的政治化的观念成为指导建国以后话剧的方针和政策,一批从国统区过来的话剧艺术家,如曹禺、老舍、田汉等,要在政治上转向。在反右运动中,话剧的政治化,特别体现在对吴祖光的批判等。

话剧理论强调创作方法,从社会主义现实主义到革命现实主义和革命浪漫主义,但是在“文革”发展成“三突出”的理论。同时强调政治化的分类,如工业题材、农业题材、军事题材和革命历史题材。剧作家

的创作出现了趋同化的倾向,这里收录了刘沧浪的《为什么不同的剧作会有相同的构思》一文,可以感受到当时就有人对这种现象提出了疑问。

建国后的话剧理论,虽然出现过关于话剧民族化和历史剧等有理论性的讨论,但是由于过分强调政治,话剧理论和评论,出现了非学理化的倾向,尤其是出现了简单、粗暴的批评。

其次是专业化,建国之后,将原来的民间的剧社和军队的文工团改编成国家化专业的话剧团体,在话剧导、表演方面,借鉴俄苏的斯坦尼斯拉夫斯基的理论,舞台美术也是如此。除了像焦菊隐导演学派的理论,也有了像朱光潜始作俑者的“演员的矛盾”这样具有理论水准的讨论,这次辑录了相关的几篇论文,让读者感受到历史的原貌。当然还有黄佐临的《漫谈“戏剧观”》,在那篇文章中提出了著名的三大体系,斯坦尼斯拉夫斯基体系、布莱希特体系和梅兰芳体系。

建国以后的话剧理论,发展到“文革”,一方面是大批判,如批判斯坦尼斯拉夫斯基体系,一方面是大歌颂,对样板戏的歌颂,对塑造无产阶级英雄人物形象的歌颂等,我们以前看到的有关“文革”的戏剧评论,往往只是评革命样板戏的,这次收录了有关话剧的评论,从中都可以感受到这种特殊历史时期的文风和话语方式。

目 录

戏剧的新道路

- 文代大会戏剧演出观后 陈瘦竹(1)
- 论《红旗歌》 周扬(6)
- 我对今后创作的初步认识 曹禺(16)
- 关于工人文艺创作的几个问题 吕荧(21)
- 创造积极人物的几点经验
- 《在新事物面前》一剧的创作总结 杜印(36)
- 《龙须沟》的人物 老舍(49)
- 从《龙须沟》学习什么? 周扬(53)
- 《龙须沟》演出时致于是之、叶子的信 焦菊隐(59)
- 我们需要一个新型的、示范性的国家话剧院 欧阳山尊(64)
- 曹禺谈《明朗的天》的创作 《文艺报》记者(71)
- 为什么不同的剧作会有相同的艺术构思 刘沧浪(79)
- 话剧舞台美术创作问题的探讨 刘露(87)
- 对文艺创作的一些意见 吴祖光(93)
- 关于“布谷鸟又叫了”的一些创作情况 杨履方(97)
- 曹禺同志谈剧作 张葆莘(107)
- 什么是陈白露悲剧的实质 陈恭敏(116)
- “戏”的停滞与中断 侯金镜(124)

让吴祖光在太阳照耀下现出原形

——在中国剧协、中国影联批判吴祖光右派言行座谈会上的

发言 欧阳予倩(132)

和吴祖光同志辩论 张光年(137)

从《风雪夜归人》谈到戏剧领导问题

——致吴祖光同志 孟超(147)

十万英雄人民的功绩

——我为什么写《十三陵水库畅想曲》 田汉(154)

关于《关汉卿》的通信 郭沫若、田汉(156)

谈《文成公主》的创作 田汉(162)

从《茶馆》与《红大院》谈老舍创作中存在的问题

——兼评关于《茶馆》的评论 辽宁大学中文系现代文学教研室(165)

《茶馆》漫谈 张庚(179)

答复有关《茶馆》的几个问题 老舍(184)

一出歌颂“大跃进”的好戏

——看话剧《降龙伏虎》的演出 张开达(187)

上海十年工人话剧创作演出的成就 魏照风(193)

《蔡文姬》序 郭沫若(203)

我怎样写《武则天》? 郭沫若(210)

表现派和体验派的争论

——表演艺术理论学习笔记 张守慎(225)

论戏剧冲突 陈瘦竹(241)

性格冲突思想意义及其他 谭霈生(252)

生活、题材、创作

——和几位青年剧作家的谈话 夏衍(261)

关于历史和历史剧 茅盾(275)

谈历史剧 吴晗(282)

情节、结构 胡可(286)

漫谈“戏剧观” 黄佐临(297)

戏剧语言

- 在话剧、歌剧创作座谈会上的发言 老舍(310)
- 舞台美术评点 张正宇(322)
- 狄德罗的《谈演员的矛盾》 朱光潜(327)
- 论演员的矛盾 司徒冰(333)
- 关于讨论“演员的矛盾”的报告 焦菊隐(345)
- 社会主义话剧的戏剧冲突 李健吾(354)
- 略论话剧的民族形式和民族风格 焦菊隐(359)
- 试论表演艺术三题 丁里(389)
- 谈话剧接受民族戏曲传统的几个问题 焦菊隐(408)
- 关于在戏剧上如何继承民族遗产的问题

——一九五二年六月十一日对中央戏剧学院的同学和干部的

- 报告(节录) 周扬(417)
- 漫谈话剧中新英雄人物的塑造问题 顾仲彝(424)
- 发挥话剧创作的战斗性

- 谈几部反映社会主义新生活的话剧创作 陈恭敏(431)
- 为繁荣戏剧创作而努力

——一九六二年在全国话剧、歌剧、儿童剧座谈会

- 上的讲话 阳翰笙(441)
- 《霓虹灯下的哨兵》的导演构思 漠雁(455)
- 《年青的一代》导演札记 徐晓钟(467)
- 反映最新最美的生活,创造最新最美的图画

- 关于现代剧若干问题的研究 姚文元(476)
- 话剧的新收获

- 《千万不要忘记》观后感 曹禺(514)
- 在阶级斗争的熔炉中锻炼

- 话剧《千万不要忘记》观后 薄一波(533)
- 高举毛泽东思想红旗,进一步实现戏剧革命化

——一九六五年二月二十五日在华北区话剧歌剧观摩演出会

开幕式上的讲话	邓拓(544)
不要轻易放过斯坦尼这个反面教员	鲍蔚文(561)
评斯坦尼斯拉夫斯基“体系”	上海革命大批判写作小组(565)
毛主席领导的红军是英雄汉	
——批判反共历史剧《石达开的末路》	钟岸(577)
卖国主义的黑样板“人性论”的黑标本	
——批判“国防戏剧”《赛金花》 ...	天津师范学院中文系大批判写作组(591)
反共卖国文学的黑标本	
——《上海屋檐下》	龚学斌(599)
创作话剧《西南的春雷》的体会	贵州省话剧团“九五”革命造反团(609)
激动人心的好戏	
——评话剧《风华正茂》	燕向青(613)
在革命的大风大浪中锻炼成长	
——话剧《山村新人》观后	石声文汛(617)
毛主席的革命路线指引我们跨越万水千山	
——话剧《万水千山》观后	洪城(622)
文艺创作中一个重大的新课题	
——从《战船台》《主课》等反映无产阶级文化大革命的作品谈起 ...	宋一新(627)

戏剧的新道路

——文代大会戏剧演出观后

●陈瘦竹

这次在中华全国文学艺术工作者代表大会上演出的剧目,从大会开幕前两天(6月29日)至大会闭幕后七天(7月27日),一共演出大小戏剧25种,参加的演剧团体(各地文工团)23个,工作人员两千多人。这在中国演剧史上真是空前盛举,而且只有在解放后的新中国才有这种可能。这是文艺工农兵方向的实践,值得我们虚心学习。兹将个人心得略述于后。

一、真人真事:曾有人说,文艺并不就是人生,文艺作品并非人生现象的抄本。这就是说,人生现象过于错综复杂,表面上看来缺乏因果性,或者过于平凡琐碎,无声无色不够动人,因此,便不限于一个真人一件真事,而采取多种模特儿,或增或减,综合起来,创造成新的人物、新的事件,而使读者、观众透过现象看出真实来。但是,假如所谓真人真事本身就是这个时代的真实,其广度和深度都远超过一般平凡的文艺作品,那么,文艺作家的任务,便在于认识和表扬这些真人真事。在这次人民解放战争中,工农兵所表现出的伟大的力量和事迹,实为人类史上所仅见。所以在这次演出的戏中,十有八九都是真人真事。例如劳动英雄王秀鸾(歌剧《王秀鸾》的主角)前不久还在北平出席青代大会,而《刘胡兰》演出时,她的妹妹刘爱兰还在幕前演说;《不要杀他》中的刘参谋和通讯员,现在还在部队中工作……实例太多,不胜枚举。这些真人真事,本身足够动人,不必渲染,本身就是一首诗、一支歌、一出戏。正如法国人推崇莎士比亚的奥赛罗,说奥赛罗不仅是一个“妒忌的人”

而且像“妒忌本身”一样。这些真人真事的戏剧,对于工农兵观众,乃是一种示范性质,具有高度教育意味。看完之后,人人想做王秀鸾,人人想为刘胡兰报仇。

这些戏剧,非但其中人物事件取自现实生活,而且演出方法,无论布景和表演,都是非常现实的。演员方面,有些本身就是工农兵,即是知识分子,亦是非常熟悉工农兵生活,所以无论语言动作,无一面不真实。妇女纺棉花、工人打铁、士兵打仗、农民碾米,本身就是生活,随处令人发生实感。至于布景方面,无论机器房、矿洞、战场,都是实实在在,竟将舞台上变成了人生。不过,这种追求实感的企图,近乎自然主义的演出方法,若是超过一定限度,反而足以削减戏剧的效果。例如《二毛立功》剧中,表现工人打铁一场,台上有个炉子,炉火熊熊,煞是好看,但同时不免让观众提心吊胆,万一那炉中的火焰伸长红舌烧毁舞台,岂非弄巧成拙?又如《硫磺厂》(戏名)中,真从井中打出一桶水来,而水之有无对剧情关系并不大,那么,这项设计,似乎亦可减省。因为戏剧并非完全全就是生活,所以舞台上的布景以及表演方法,只要能观众产生近似真实的幻觉就行。当然,工农兵对于真实的东西容易相信,但是只要运用得法,幻觉亦可产生实感,工农兵决不会不相信。

总而言之,今日的工农兵是历史的创造者,他们以无比的热忱、英勇以及牺牲精神,推动历史巨轮,迈进新的历史阶段,因此,他们的行动和事迹,正是今日文艺的泉源,我们一方面要去采访这些壮丽雄伟、灿烂光辉的真人真事;同时还要用高度技术来处理他们,以最经济的方法达到最大的效果。

二、歌剧与话剧:在这次演出的25个大小剧目中,除9个话剧外,其余都是歌剧。这件事实,证明工农兵对于歌剧比话剧还要欢喜。这个理由非常简单,因为各地的地方戏都是带唱的,而且看完之后,观众可以随着调子哼,不会感到单调。这些歌剧,大都采用当地流行民歌再酌量吸收一些外来歌曲。这些歌剧,有两种表现方法,一是话剧中夹着歌唱,一是采用秧歌舞形式。话剧带唱,本身不甚调和,即说话与歌唱

之间缺乏适当的过程,有时难免突然之感;而且,在唱完之后,乐队继续演奏,有时盖住演员说话的声音,使得观众不能完全了解剧情。这些歌剧中,最成功的部分,是将歌唱和舞蹈相结合的秧歌舞剧,可惜这次看到的仅是几个短剧,或是歌剧中的几个场面。例如《大庆功》一剧是个很完整的作品;《王秀鸾》中表现王秀鸾担粪、耕地、拉犁、浇园、打场等场面;《硫磺厂》中最后一场,都是佳例。在这些地方,歌舞和劳动相结合,非常动人。我想,新歌剧的发展,不仅要使语言音乐化,还得要使动作舞蹈化。

假如说,工农兵喜欢歌剧,因此就不喜欢话剧,这是一种错误的论断。在这次演出的几个话剧中,不仅有几个分量很重的大戏,而且有几个是工农兵自编自演的,这实在是很耐人寻味的故事。这不仅因为话剧演出较歌剧演出简便,例如不需要乐队,亦不要求演员能唱,而是在表现剧烈的斗争以及进展迅速的动作等处,话剧要比歌剧适宜得多。例如《反翻把斗争》中的农民与地主特务的斗争,《红旗歌》及《民主青年进行曲》中关于人物性格的细腻分析,戏剧情节的惊人发展;《炮弹是怎样造成的》中关于思想行动的精密检查;《喜相逢》中那种轻松幽默的情趣,假如不用话剧而采取歌剧形式,恐怕难以收到效果。因此,我就想到,颇有些人看到新歌剧获得工农兵热烈拥护之后,认为歌剧可以取话剧而代之,甚至因为话剧演出一向限于城市而斥为资产阶级的文艺,实在是错误的。只要是从工农兵立场出发的话剧,一样会被工农兵所接受的,而且效果更为直接有力。

三、幕的问题:假如工农兵对于话剧最初不感兴趣的话,我想,大概由于下列一些原因。(一)话剧形式来自西洋,而且深受易卜生影响,结构力求谨严,故事每从中间说起,或者甚至倒叙,初看的人,常有摸不着头脑之感。(二)话剧分成数幕,不仅每幕情节都受限制,而且换景之时,戏就中断,观众实在等得很不耐烦。老解放区的戏剧,因为配合工农兵的需要,演出场所并无一定,有时在广场,有时在山坡,有时在庙会,有时亦在新式舞台,故可不受幕及换景限制,极为活泼自由。这次在北平的演出,虽然是在镜框式的舞台上,却有一个简便的方法,解决

了幕与换景的困难。舞台上除台口大幕之外,另有小幕,悬于舞台前部,距台口约三尺光景,小幕拉开,台上便是布景,换景之时,小幕闭上,而人物在小幕之前过场,这样戏就可以不必断,而观众亦不必很心焦地等着里面换景。这种方法,地方戏中常用,我认为以后编写话剧,不妨经常采用。

四、方言戏剧:我国土地广大,各地方言不同,自有其历史上的原因。过去话剧,向以北平话为正宗,所以只能在各大城市流行。假如今日戏剧要深入民间,必须要采用各地方言。这不仅因为当地方言易被当地人民接受,而且还可以鼓励当地人民编演戏剧。这些演出的戏剧中,大都采用各地方言,如东北、山东、冀中、晋中、陕北等地方言,很值得我们参考。尤其是在新解放区内从事戏剧工作,倘将老解放区的戏剧翻版演出,不一定能收到好效果,一则各地人民风俗习惯不同,所发生的问题亦不同;二则例如吴语区域的江南乡下人,根本听不懂东北陕北之类的方言。因此,在目前这个阶段上,编演方言剧是有必要的。

五、学习政治:旧写实主义的作家,以暴露黑暗为能事,而新写实主义的作家,不仅要说出病状,而且还要对症下药。因此,今日的戏剧工作者,不仅要提出问题,不仅要了解工农兵,而且要用正确的思想方法去指导工农兵。假如一个戏剧工作者不学习政治,不了解马列主义以及毛泽东思想,他就不会正确了解工农兵,无论他的技术多么高妙,因为他的作品缺乏正确的政治立场,对于工农兵是有害而无益的。今日的戏剧工作者,不是一个冷眼旁观的人,而是实际问题的处理者。例如《红旗歌》《民主青年进行曲》《炮弹是怎样造成的》等剧,假如没有正确的政治思想、丰富的实际经验,是无法着笔的。

六、鼓励自编自演:戏剧起源于动作的摹仿,而摹仿本能人皆有之。演戏比其他文艺形式更为简便而有趣,故在任何一个民族的文化史上戏剧发达最早。假如我们承认文艺是工农兵的精神食粮,那么要靠极有限的文艺工作者来营养全体工农兵,实在是不可能的事。因此,我们有提倡并辅助工农兵自己编演戏剧的必要。在这次演出中,有不少工农兵自己编演的戏,而且成绩很好。这样不仅使得工农兵经常有戏可