

民國文獻資料叢編

民國時期
話劇雜誌
彙編

田本相
宮寶榮
周德明

主編

國家圖書館出版社

第八十一冊

民國時期 話劇雜誌彙編

田本相 官寶榮 周德明 主編
湯逸佩 黃顯嘯 執行主編

國家圖書館出版社



民國時期文獻
保護計劃

• 成 果 •

第八十一冊目錄

新演劇 章泯、葛一虹主編 上海：新演劇半月刊社出版

新一卷第二期 一九三八年五月二十日 一

新一卷第三期 一九三八年六月十日 三七

復刊第一期 一九四〇年六月十日 八一

新中國戲劇 左軍主編 桂林：前線出版社出版

第一期 一九四〇年六月 三五九

第二期 一九四〇年七月 四〇三



新演劇

新一卷二期

新一卷二期目錄

論戰時工農演劇(論文).....	杜山(三三)
戲劇底功利性.....	吉爾波丁(三四)
火 燄(劇本).....	陳白塵(三五)
新悲劇論(論文).....	章 泯(四〇)
表演藝術的生命.....	龔 參(四一)
怎樣處理一個角色(技術小講座).....	喬汝荃(四二)
訓練新的演劇幹部(討論).....	舒 非(四四)
鐵掃帚(劇本).....	鮑 雨(四五)
活躍的劇壇.....	記 者(五一)
論戲劇人物的表現.....	何 連(五二)
給讀者.....	編 者(五三)
怎樣選擇戶外劇的背景(實踐).....	趙 明(五四)
排演前導演人底準備工作(技術).....	許之喬(五五)
關於戰地演劇(通訊).....	舒 强(五七)
邊 聲(連載五幕劇).....	章 泯(五八)
戰地的演劇活動(通訊).....	呂 復(六三)
最近的西北戰地服務團.....	小 童(六四)
活躍的劇壇.....	記 者(六四)

新演劇 (半月刊)

新一卷 第二期

廿七年五月二十日出版

本刊文字未經
允許不得轉載

主編人 葛章一 虹泯

編輯者 新演劇社
武昌武昌路
鳳凰園一號

發行人 俞鴻模

出版者 海燕出版社
漢口江漢一路
聯保里卅二號

總經售

讀書生活出版社

漢口：交通路三十一號
廣州：體育路銘賢坊三號
重慶：武庫街一百號

每冊零售一角二分	預 中 年	一元三角
	定 全 年	二元四角
每逢五日二十日出版		

論戰時農工演劇

杜山

演劇是一種最民主的藝術。

它一方面是最適合於表現大眾生活，而同時又最易於為大眾所接受，所運用的藝術形式。

在真正的民主社會中，演劇這種藝術總會有它長足的發展，遠大的前途的；因為演劇，在這樣的環境中，才能盡量地在大眾——這沃土中去汲取它的養料，使它的生命繁殖起來，即是說，廣大大眾的思想、情感、欲望……——整個的生活能由這種最適合的形式提供出來，而同時又能普遍地為大眾所接近。

一個時代的演劇，只有是為廣大的民眾，屬於廣大為民眾，而同時又由廣大的民眾來推動，這才能充分、完滿地發揮出它的社會效能而獲得健全的發展，遠大的前途。

如演劇單是為大眾的（即是說大眾只是演劇的被動的旁觀者，而不是主動的參與者）就算那演劇是屬於大眾的（即是說那演劇的內容和形式是大眾的，是適合於大眾的）也不能有十分健全的發展，真是遠大的前途；因為演劇——這種最民主的藝術，單由少數人來主持，而沒有大眾起來作為主動的參與者，顯然是難以質和量上獲得長足的進展的。

演劇藝術的被動的觀者之廣大，在演劇藝術的發展上，自然是要需要的，應該爭取的；不過要使演劇藝術有更高的發展，真實的普遍，還得有進一步的努力才能達到；就是要使大眾成為演劇藝術的主動的參與者。這樣，演劇藝術的種子才算是真正播種在沃土裏，才能更健全而普遍地繁殖起來。

自抗戰以來，我們的演劇蓬勃地發展起來了，這是不可否認的事實。這種蓬勃的發展，固然是因為演劇藝術這種鬥爭武器的犀利，演劇工作者主觀上的努力；不過還有一個重要的原因是我們不可忽視過的，就是大眾已逐漸從窒悶的環境中解放出來，而能將自己的力量供獻給當前的抗戰，作積極的社會活動，我們目前這向着民主邁進的社會正是我們這最民主的藝術——演劇賴以發展的最重要的力量，最適宜的環境。演劇的發展可說是與社會民主化的程度成正比。蘇聯的演劇藝術那樣發達，各資本主義國家中的演劇藝術那樣萎縮，就是顯著的例證。為抗戰的勝利，我們固然需要民主，為演劇的更高的發展，我們也需要民主！

我們的戰時演劇，就在這樣的情形之下蓬勃地發展起來了。不過我們客觀地觀察一下，我不能不承認目前的演劇還應有，還可能有更大的發展。演劇藝術本身的完成，它的社會效能，都還沒有達到它應有的程度。

要使演劇藝術有更大的發展，即是說，它本身的完成和它的社會效能之提高和普遍，自然，它的質之不斷的改進，是十分重要的；不過在目前演劇活動中，如我們演劇工作者單只從這縱的方法去作主觀的努力，而大眾仍處在被動的旁觀地位，實際上仍不能把我們當前的問題——演劇藝術的完成和它的社會效能之提高和普遍——給予十分完滿的解決，因為演劇藝術的種子沒有真正地播種在那大眾的廣闊的

沃土裏。不管一個旅行的劇團的演劇的成績如何地好，它一走，那演劇也跟着走了。那怕這個團體走遍全中國，實際所演的劇並沒有真正普遍地存在各地，發長起來，因此它的觀眾只是演劇之被動的旁觀者，而不是演劇之主動的推進者，要使整個的演劇藝術本身的完成和它的社會效能之一般的提高和普遍，要使演劇成為真正是最民主的藝術，要使演劇藝術在目前這正向民主邁進的社會中，獲得長足的發展，遠大的前途，主是要使大眾不僅是演劇工作之被動的旁觀者，而應轉為是演劇工作之主動的負責者，創造者，這樣一來，演劇藝術才算是真正深入了。

民間，真正普遍了，同時真正健全，偉大的演劇藝術也才能出現。

目前的演劇還不過是作為很少的演劇工作者對廣大民衆宣傳的一種簡單的工具，要是我們的演劇僅只停留在這個階段上，不但演劇藝術本身不能有更健全的發展，就是它的社會效果難能有更大的收穫。這自然不是否認目前它對廣大民衆的宣傳作用，而是說我們目前的演劇還應更進一步，成為是廣大民衆自身的表現工具，鬥爭武器。這樣的工具或武器只有在大衆的手裏才能充分地發揮出它的機能。

我們都知道工農大衆是佔着我們人口的最大多數，這最大多數人的力量是目前我們對日帝國主義爭取最後勝利的基石，是各種社會活動的核心，是整個社會發展的原動力。所以我們戰時的演劇，如要使其能對當前的抗戰發生積極的作用，強大的效果，同時在新的國家，新的社會的建立上盡其一定的效能，是不能不把握着那作為是整個社會的一切活動的基石，核心，原動力的工農大衆。要是我們的戰時演劇忽視了工農大衆在裏面所應演——也能演的重要角色，那演劇就失去了它的基礎，核心和原動力。這樣，戰時演劇不但不能發展成為能適應新的國家，新的社會之需要的新藝術，同時就是對於它當前的抗戰任務也不能很完滿地完成。

工農大衆是戰時演劇——甚至新演劇藝術的頑強的生命，我們的演劇只有牢牢地把握着，發展着它這樣的頑強的生命，才能成為是生氣勃勃的健康的東西；否則，它將陷入病態中，萎靡下去，終於成為是死的東西。

我們目前的演劇顯然是獲得了比抗戰前較為廣大的工農觀衆，並且這工農觀衆還在因着演劇工作者們的主觀上的不斷的努力而擴張着。就演劇藝術本身和它的社會效果說，這當然是很好的現象，不過，我們已經知道演劇僅停留在這個階段上，即是說，大衆還只是演劇工作的受動的旁觀者，而不是它主動的負責者和創造者，實在還不能算是完全和根本把握到了它賴以建立的基礎，賴以發展的核心，賴以活躍的原動力。所以我們還不能以此為滿足，還應進一步使工農大衆不僅是消極的旁觀者，而成為是積極的負責者或創造者。要使演劇成為是工農大衆自己的表現工具，鬥爭武器，任何武器只有由自己來運用才能充分、有效地發揮它的機能，只是看人家運用是不够的。

就演劇藝術本身的更健全的發展，新演劇的形成，就它對目前的抗戰任務的更普遍、更高的完成，以及它在新中國新社會的建立上的機能的發揮來說，都有積極地使工農大衆本身的演劇發展起來的必要。

工農演劇應是我們目前及今後致力的主要課題。這工農演劇應配合着整個的工農大衆的文化水準的提高而發揚起來。

工農演劇在目前應有這兩方面的使命：一方面固然是更直接地更積極地，完成抗敵的任務，同時它還應對工農大衆本身的文化教育負着重要的責任，這工農演劇不僅是抗戰的一種利器，還是工農大衆的文化教育的一種好工具，並且還是新演劇藝術的基地或胚胎。

功底劇戲 性利

我們不可忘記演劇和戲曲對於我們底藝術有巨大的意義。實際，演劇是最廣泛的大衆所最容易接受的藝術。而且，實際上，戲曲遠較小說容易被觀衆接受，鼓動他們底心，使他們興奮，而獲得某種教育的效果，如果小說被幾萬幾十萬人讀，那末戲曲會通過滿佈全國的劇場網，通過俱樂部，而被幾十萬幾百萬人讀。實際，布爾階級要確立他自己底支配權時，就以戲曲來演出，通過戲曲把許多觀衆拉到自己的影響下，這不是沒有根據的。所以，我們向一切作家團體提議：一切作家在豐富的藝術能優越的戲曲底創造上應有最多的注意吧。——吉爾波丁

火 燄

陳白塵

時 地 人

抗戰中，某夜。

戰區，接近前線之某村。

老頭子——即吳老爹，五六十歲，自耕農。

長富——其子，十六七歲。

黃三——村中流氓，後方小漢奸。

甲長

排長

士兵 二三人

青年甲、乙

日本兵

景

一個貧農的家，是室內，一窗一門，有床有桌，主要的東西，有一個糧食囤子，一盞燃煤油或豆油的燈，無罩，幾細蘆柴，棉被。

開幕

（是晚上，屋子裏很陰暗，老頭子像個孤魂似的蹲在一隻矮凳上，屋外風雨兩聲。）

（老頭子在陰暗中吸着旱烟管，不斷的送出悠長的歎息，良久，又幽靈似的四隻床上摸去。）

（老頭子剛爬上床，外邊有人急促的敲着門，但聲音較遠，沒有引起老頭子的注意，敲門聲

就更急。）

老頭子（聽了一下）咳（繼而又躺下去）嘿，誰還會來敲我的門呢——唉……

（敲門聲停，但風雨淒厲）

老頭子（長聲歎息）噓……長富，你此刻到了那兒了呢？……（窗外人影一閃，一個人扳開那木窗棧跳進來——借着窗外燈光，看出他淋了一身雨水，衣服更襤褸不堪。）

老頭子（驚叫而起）哎呀呀誰……

人影（聲音顫抖，呼吸急促）我……

老（慌張的爬下床）你——你是誰？

人影（在黑暗中摸索）爸爸……我回來了……

老（最高的激動）啊……（捻燃了燈，疑懼的望着他）你，長富，你回……（聲音咽鳴）回來啦！

長富（畏縮的走近他，又回顧着窗子）爸爸，我回來了。

老（跑去要摸他，又縮回手）你……真真是你，長富？

長（萎頓的坐下來，一邊喘息着）爸爸，是我——我逃回來了！

老（驚）你逃，逃回來的（摸着他的臉）（又驚，又喜）

（怎麼又逃得出來的，你——他們沒有追你？）

長（突然驚覺）哎呀，爸爸，你從窗子裏看了有人沒有（躲在一邊）

老（驚）人（奔向窗子，回來）長富，別怕，沒有人，外邊下着很大的雨呢。

長（沒有……）剛才走進村子，老像有個人影子跟在後面，我走的快，他也快，我走的慢，他也慢，等我走到大門口，回頭一看又沒有了（向窗外張望）

老（到底是人呢？是鬼？）

長（別胡說了，那是你眼眼花了！——快告訴我，你怎麼逃回來的？）（用棉被披在他身上）快說！

老（頹然的）我怎麼不逃呢？前年打仗，挨大兵拉去當快子，當了半年多，還差一點把命送掉，這回拉去是打仗，我……我為什麼去送掉這條命呢？……爸爸！我不在家，你沒人服侍，地又沒人種，你怎麼活得下去呢？……

長（對，對好兒子！你這才像我的兒子！——我，我老了，餓就餓死了吧！我倒不在乎地，地是我們的命，放下地不管却拉去打仗，打仗管我什麼事！——哼，打仗是玩兒的嗎？是拚性命的！我們當老百姓的耕的是地，完的是糧，幹麼替人家去拚命？他偏要拉你去，你就偏不幹——對，這才像我的兒子！這才像我的兒子！——可是你怎麼樣逃出來的？）

長（我，我跟他們跑了兩天路，要我們朝省城開，我看越跑越遠，也就更難逃了，昨天，我在路上大便，乘他

們不防備，拔起腿就朝回頭跑。他們開槍就打我，不管怎樣，祇顧拚命逃。他們恐怕別人也逃，不敢追，我這才換了衣裳，連日連夜地逃回來。

好，回來就好了！回來就好了！好兒子，這下子再也不讓你走了！那天你走的時候，要不是他們綁起你，要不是他們用槍逼着你走，我這條老命早跟他們拚了，好，這下子我拚了命也不讓你走了！

（突然，遠處槍炮聲起）

（驚叫）哎呀！怎麼啦？

（也略略一驚）哦，這幾天前綫打得更厲害了。——可是，這聲音更加近了，好像隔不了幾里路了。（看窗外）哎呀，你看，那邊的天都紅了！

哎呀，看樣子日本人要打過來了！（兩人緊張的

看着窗外，槍聲正密）

（突然有敲門聲）

（二人大驚，長富欲藏躲）

（低聲）天已經晚了，誰來敲門呀？

（敲門聲更緊）

（仗着胆子）誰呀？

吳老爹我。

這是誰？（欲藏躲）

這是黃三的聲音。——哦，來了，來了！

黃三——這個壞蛋來幹嗎？大家不是說他是漢奸嗎？

這傢伙來沒有好事？——你躲起來吧！

（藏到床下桌下，都不合適，最後藏到一個糧食

囤里）

（敲門聲更緊）

哦，來了，來了，（忙將衣被蓋在囤子上）是黃三嗎？（去外邊開了門）（黃三隨着進來）

哦，老三，天晚了，又下雨，還出來幹嗎？

黃三（眼睛四處打轉）我來看看長富呀，

（驚）長富——長富，長富早被拉去當兵去啦！

黃三（故作驚訝）哦！長富被徵去當兵啦？

老 去了四天啦！

黃三（一邊尋視着一邊含意的）可是，他沒有回來嗎？

老（慌張）沒有，沒有，——唉！他怎麼能回來呢？能回來倒好嘍！

黃（坐下，緊緊的盯住老頭子）是呀，吳老爹，我也

是這末說，長富若是回來了，可真好了！

老 唉，可是他怎麼能回來呢？

黃（笑）我也是這末說呀，他怎麼能回來呢？——

哼，可是偏有人說看見他回來了哩！吳老爹，你說怪不怪？

老 這，這真怪！……他怎麼會回來呢？——誰看見他？

黃（在屋子裏巡視）嚟，有一個人看見他。

老 誰？

黃（拍拍那個糧食囤子）嘿，吳老爹，你還國有這末多糧食呀？

老（窘急，想過去掩護，又不敢）是，是兩担黃豆，——

哦，老三，你說誰看見長富啦？

黃 哼，長富嗎？是黃三看見的！

老（驚）啊……你……

黃 嚟——我！

老 這……

黃（哭）吳老爹，明人不說暗話，——您還瞞我幹嗎？

老 這，這，老三，你說那裏話？長富真的沒有回來嘛！

黃 嚟，吳老爹，這真是褲襠裏放屁——弄到兩岔上去了！您別錯會我的意思！我又不是保甲長呀！

老 嚟，老三，你真是越說越遠了，他……

黃（打斷他）嚟，吳老爹，你要我自己拖他出來嗎？

老（大驚）什麼？

（門外脚步声——衝進幾個人來：甲長，排長，士兵等）

排長（向甲長）這就是吳長富的家？

甲長 是的。——嚟，這就是吳長富的老子！

老（氣憤的）又是什麼吳長富？吳長富已經讓你們抓去了，還找他幹嗎？

排長 嚟，老頭子，你姓吳？

老（板着脸）我呀！我自然姓吳呀！這周圍五里地，那個不曉得我姓吳？

排 那末吳長富是你的兒子？

老（粗魯而氣憤的）不是我的兒子是那個兒子？

甲長 吳老爹，你說話怎麼這樣橫兒棒兒的？你曉得

你是在跟排長回話呀！

老 嚟，我曉得他是排長，我認得清楚，我這一輩子也不會忘掉他！把我兒子抓去當兵，抓去送死的，就是他，我怎麼不認得！

排 啊，你還記得我，好得很，那麼你說吧，你的兒子在那兒？

老 (驚) 我的兒子？

排 你的兒子逃回來了，你還想瞞嗎？

甲 吳老爹，你的兒子藏在哪兒，快叫出來吧！上邊的公事下來啦！你要藏起他，連你的老命都保不住啦！

老 (頑強的) 我的老命——好罷，我的老命拚了吧！我的兒子(突然覺得說錯了話)我，我的兒子已經被你們抓去了，我這條老命還有什麼用？你們抓我去吧！你們把我抓去吧！

排 現在，還用不着抓你去，祇要你交出你的兒子來！(掏出公文)看，公事在這兒，據我們軍隊裏報告，你的兒子逃回家來了——人在哪兒說！

老 他……(頑強的)他沒回來！我怎麼知道他在哪兒！
甲 沒有回來，祇有搜！
老 (遮在糧囤前，攔住衆人)搜？我犯了什麼法？我犯了什麼法？我拚了這條命，也不能讓你們搜！

排 (向士兵)拖開他！
(士兵拖開老頭子，老頭子呼號)
黃三 (一直默然的看着，至此走出來)你們要抓吳長富嗎？

排 怎麼？
黃 要抓吳長富就來問我呀——我曉得！
排 你曉得，你是什麼人？

黃 我叫黃三，吳長富欠我的錢，今天我親眼看見他

逃回來，特爲追到他家裏來的。

甲 他躲在家裏？

老 (看着黃驚惶的)他，他沒有呀！

排 不要講話！(問黃)他躲在房間裏？(目光搜索)

黃 他呀，他從那屋窗子裏跑出去了！——看，那窗子已經壞了！

排 (排長等奔向窗口)

黃 剛才他走村子外邊溜回來，我就跟着他，等他進了大門，我就預備找人來抓他。偏巧他媽的外邊下着雨，找不着人。我自己就一頭撞進門來，哼，誰曉得他一見我進門，就從那窗口上呼——跑了！

我現在在跟(扎老頭子)他要錢，你們就跑來了，我可不能曉得你們要抓他看，跑啦！
甲 (急)你怎麼不早說！
排 (看窗外)天晚了，他不會跑多遠的，快去追他！
(槍砲更近衆人傾聽)

(一士兵進)
士兵 報告排長！前方戰事緊急，我方士兵恐怕支持不住了，連長請排長馬上回連部去！
排 (驚向士兵)你們替我快去追吳長富，讓我回連部去！

(排長等去)
黃 (等人去後，突然揭開糧囤的棉被，拖出長富)出來吧，老哥！
長 (驚惶失色)你，你……

老 (驚喜莫名)哦，老三，你要得我好苦呀！你到底是怎么回事！

黃 (拍長富用)傻小子，瞧嚇得那副形兒！你躲在那糧食囤子裏就行了嗎？老子早就看見啦！

長 (強笑)我，找不到地方躲呀！
黃 找不到地方？找我呀！長富，咱們是老朋友了，我看見你回來就替你小放心，所以特地跑來看看你的，哎——喂，你爲什麼不找我幫忙嗎？我勸你這糧食囤子，——哎呀呀！吳老爹，你糊塗啦！你放着這幾石糧食在這兒幹嗎？

老 (驚)糧食怎麼着？
黃 (恐嚇的語氣)哼！你還在作夢裏！外邊已經鬧翻了！保甲長又說過了，公家要把我們的糧食都收去哩！

長 要收我們的糧食——那幹嗎？
黃 嘿，還不是爲了打仗嗎？——他們當兵的打人家日本——喂，打日本鬼子打不過，沒有得吃，却拿我們老百姓的糧食去充公！——哼，老百姓不要吃飯啦！

老 (憤怒起來)那，那不行，兒子是我的命，田地是我的命，糧食也是我的命——誰拿我的糧食，就跟誰拚命！

長 糧食是我自己地裏收的，錢糧已經完過了，就是我們姓吳的東西——他們要收。這是什麼話呢？真正是沒有王法了嗎？我辛辛苦苦忙了一年，就剩了這點糧食，還要收了去，那不是不要我們活了嗎？

黃 (冷笑) 嚷什麼呢,你們收聽他收嗎?別作夢!

1 想法子,把糧食藏起來呀!

老 藏望哪兒藏?統共這兩間屋子呀!

黃 活人給尿漲死了!——這兒不是蘆柴嗎?搬過來,統統堆在園子前邊!——這不是看不見了?

老 對對……

長 對了!對了!後邊還有一堆爛木料哩!都搬進來! (欲行)

黃 (攔住長富) 不要跑!——還有你,你得好好的藏起來呀!咱們當老百姓的,也沒吃過軍糧,幹嗎替人家去送死?我告訴你,此地你是登不下去了,明兒我替你找個地方去安身,可是今兒夜裏他們要再來抓你,你就把這蘆柴堆在園子上中間留個空,你就登在裏邊。連糧食運人,誰都看不見!——萬一再被他們找到,你們快來找我黃三! (拍胸口) 有事,姓黃的替你扛好了!——你聽我話嗎?

老 哎呀!老三,你真是救命的恩人!多謝你多……

長 好,我聽你話!我聽你話!

黃 好了,祇要你什麼都聽我的話,就好辦! (掏出一元鈔票) 長富,咱們老朋友了,我曉得你剛逃回家,身邊爲難,這點錢留着零花吧! (轉身就走)

明早會! (下)

長 (驚奇的看著鈔票) 這,這是幹嗎……

老 (驚喜) 哦,黃三這傢伙爲人這樣的好!真是……

(鑼聲四起,有人在大聲吶喊着)

長 (驚惶) 又是什麼事?

老 聽!

(遠處有人敲着鑼,這樣叫喊着!——「各家聽着!日本鬼子就要打過來啦!年青的人都快點出來,組織義勇隊!年紀大的跟女人孩子快些收拾行李,去避難呀!各家的糧食都搬出來,能帶走的帶走,不能帶走的,放火燒掉它,不要讓日本鬼子拿去呀!」)

老 (慌慌而憤怒) 什麼話?又要抓人,又要收糧食嗎?

長 (懼怕) 這怎麼了?怎麼了?

老 (堅決的) 「怎麼了?——拚了你這條老命,我也不讓他把我兒子抓去,把我的糧食搜去!——藏起來呀!黃三不是教了你嗎?

長 (慌亂地) 啊,啊……

(於是父子倆就動身搬蘆柴網子,堆在糧食園上。)

(這時外邊人聲漸高,火光更明,如前的叫喊不斷的忽遠忽近地重複着,此外可以聽到各種呼喊叫號之聲,大地在顫動着。最明晰的是如下的呼號——)

「米搬出來!小麥也搬出來!帶不走,放火燒掉!」

「放火燒呀!燒呀!」

「小順兒出來,當義勇軍去!」——

「走呀!打日本鬼子去!」

父子倆一邊搬,一邊聽着外邊的聲音,不由得全身都顫抖着,等蘆柴搬到一大半了!——)

老 (堆兒子躲進去) 快進去,快進去!有人來了!

長 (慌慌張張的) 這,這不會看出來嗎? (畏懼的躲進去)

老 不要怕呀,躲進去! (繼續推集蘆柴)

(外邊叫喊聲,奔跑聲更近,有若干人從窗下奔過)

(衝進兩個青年,甲是個農民,乙像是個小學教員,老頭子一驚,退避着那柴堆)

(這時外邊的聲音還繼續着)

青年甲 吳老板,你的糧食呢?快點拿出來!

老 (逐漸鎮定) 糧食?——我那兒有糧食?

甲 你家裏不是存有兩三担黃豆跟小麥嗎?

老 (固執地) 我沒有!我沒有!我沒有呀!

甲 (怒) 沒有?——我搜出來怎樣辦?

老 (更強硬的) 告訴你,我沒有!

乙 (和平的) 老伯伯,你不要生氣。我跟你說:我們並不要你的糧食……

老 好,你們不要,就請你們走吧!

乙 聽,老伯伯,你聽我說呀!——日本鬼子要打過來了,你要趕快逃呀!……

老 我逃什麼?隨他天王老子來我也不逃!

甲 你不逃,大家要拖着你逃!

乙 我們橫豎要逃走了,糧食藏在裏邊有什麼用呢?能帶走的帶走,不能帶走的放火燒掉,我們不要把糧食留給日本鬼子去吃呀!

老 (冷然的) 我不管! 我不管! 我也不逃走, 我也沒有糧食!

乙 驢老伯伯, 怎麼跟你說不通呢? 前回要你兒子去當壯丁, 你也是不肯, 這回搬糧食, 是為大家好, 也是爲你好呀!

老 (頑強的) 我不要你們管, 我不要你們管! 我死也死在我的田地上, 我不走, 糧食, 我一粒也沒有, 好, 沒有——讓我搜! (要衝過去搜查)

乙 唉, 這個老頭子真是講不通。

老 (像隻老牛似的跳起來) 放屁! 你們! (攔阻乙) 你們是強盜, 還是什麼? 你們要搶我的家嗎? 啊? 你們還有王法嗎? 啊?

甲 強盜也好, 王法也好, 我們是爲了大眾兒的事! (推開老頭子) 讓我們搜!

老 (一個踉蹌沒跌倒, 轉身, 用頭頂猛撲過去) 好, 你們這些強盜, 我跟你們拚了! 這條老命了! 我拚了這條老命吧!……

(青年甲架開老頭子, 老頭子拚命的哭鬧, 乙去搜查, 正要推開柴堆時, 外邊人聲鼎沸, 奔跑聲, 呼號聲雜然大作, 只聽得中間有這樣的叫喊——)

「快跑呀! 日本鬼子過來啦!」

「逃呀! 日本鬼子來啦!」

(大地像在動搖, 屋子裏的人都驚呆了)

甲 哎呀, 日本軍隊衝過來啦!——快點出去看看!

(青年甲乙下)

(外邊奔逃呼號聲震天價響)

老 (驚恐地向窗外張望) 看呀! 怎麼啦!……

長 (從柴堆裏慢慢伸出頭來) 爸爸! 什麼事?

老 (搖手) 進去! (又向外看)

(外邊人聲漸遠, 但另一個聲音——)

日本兵兩聲喊聲由遠及近)

長 (再伸出頭來) 到底什麼事?

老 (顫慄地跑過來, 把兒子又藏起) 不要動, 日本兵過來了!

長 (驚) 啊!…… (又藏起來了)

(衝鋒聲從窗下通過——漸遠)

(老頭子偷偷地恐怖地張望着, 台上沉默)

(突然, 有腳步衝進門來——日本兵及黃三上)

老 (撲過去) 哎呀, 老三, 你幫幫忙罷!……

黃 (推開老頭子向日兵) 這兒! (走進推開柴堆, 拖出長富, 推給日本兵) 去吧!

長 (驚叫) 哎呀, 幹嗎?

老 (奔護其子) 你, 你要幹嗎?

黃 (命令地) 聽我的話, 跟日本皇軍作事去!

日兵 (用槍托子推長富, 強暴地) 走走, 走!

長 (恐怖, 畏縮) 我, 我不……爸爸!……

老 (奪長富回來) 你們是強盜嗎? 我的兒子是我的命! 你們要我的命嗎?

黃 (拖開老頭子) 滾開!

日兵 (拖長富) 走!

長 (掙扎) 我不去!

日 (毆打) 中國豬走!

(長富反抗, 老頭子奔過來向日兵反抗)

日 (開槍擊長富) 媽的去!

長 哎呀! (倒)

老 (驚叫) 哎——呀! (奔向其子) 長富長富……

黃 (向日本, 指糧食) 這個, 怎麼辦?

日 這個, 好的, 叫人來挑了走!

老 (突然猛虎似的跳起來) 好吧! 我的兒子不要了我的老命也不要了! (猛向日兵撞過去)

日 (一槍托將老頭子打倒) 去吧! (向黃) 走! (下)

(黃向長富身上掬回鈔票下)

(外邊喊殺之聲漸漸遠去, 窗外火光燭天)

(老頭子慢慢醒過來, 爬到兒子跟前)

老 (抱起兒子的頭) 長富長富……

長 (微微睜開眼睛) 爸……爸……我……我錯了!……早曉得……死……死在日本鬼子手裏, 也……也不……也不逃……不逃……逃……回……來……了……(死)

老 (老淚縱橫) 長富……長富……(咽嗚) 長富……

(怨恨地) 你錯了, 我也錯了! 長富我害了你了!……

(外邊人聲漸近)

老 (急掙扎而起, 慘痛的) 好! 我的兒子也死了! 田地也沒有人耕了! 我這糧食也不要了! (端起油燈)

燈 (燒蘆柴) 好吧! 我把它燒成灰, 也不讓你——日本鬼子——也不讓你日本鬼子吃!……

(火簍升起)

老 (慘然狂笑) 好好笑! 燒吧! (對火簍舉臂狂呼)

(燒罷! 不要讓鬼子吃了我一顆糧食!……)

(幕閉)

——完——

——39——

9

新悲劇論

章 泯

一提到悲劇，我們很容易就想到希臘悲劇，同時也就聯想到那位希臘大哲學家亞里斯多德的悲劇理論。

本來希臘的悲劇，就戲劇藝術本身說來，確實是戲劇史中很光榮的一頁。它——希臘悲劇——不能不算是戲劇園地中很燦爛的一朵鮮花。它對於歐洲後來戲劇藝術給予了既深且大的影響。

同時亞里斯多德的悲劇理論，根據當時社會的需要及悲劇實踐歸納出來的那種悲劇理論，到現在，在戲劇藝術中，仍有其潛勢力，或隱或現，或強或弱地支配着戲劇藝術的理論與實踐。

關於希臘悲劇的思想，亞里斯多德說得很明白。他說，悲劇的目的是在喚起「恐怖」和「憐憫」的感情。這種悲劇的理論並不是亞里斯多德個人的腦子裏想出來的，它是有一定的社會根據的。換句話說，就是它是由社會的要求及悲劇的實踐產生出來的。

希臘的悲劇，無疑是代表着統治階層的思想，擁護統治階層的利益的。當時是以宿命論作為有利於統治階層的主要思想。那時俾着當時統治階層的悲劇，就宣說着，命運或神的力量是高於一切的，它的威力是不可抗拒的。人們，不管怎樣，只有屈服在它的威力之下，不應起來反抗，也無法反抗。為一般民眾更能馴服地被統治着，當然，在他們裏面，喚起對命運或神的「恐怖」情感，實在是必要的，有利的。所以希臘當時的統治階層的代言人亞里斯多德也就說「恐怖」應是悲劇的主要目的之一。

亞里斯多德所說的悲劇的另一主要目的——「憐憫」，也是有它一定的社會關係的。我們都知道，希臘悲劇中的主角，都是最高貴的人物，換句話說就是統治階層的最高代表。（一般的古典悲劇都是這樣的。）在希臘的悲劇及其

他的古典悲劇中，是不容許下層民眾——非高貴的人們——作悲劇的主角的。在這樣的情形中，使一般民眾對於悲劇中的主角（高貴的人們——統治者）的悲慘或犧牲表示惋惜，「同病相憐」，因而協調了彼此的關係情感，在統治者實在是有利的，實在是必要的。

希臘的悲劇就以這樣的實踐和理論來盡了它一定的社會機能。

希臘悲劇的這樣的實踐和理論，對於現代——甚至我們目前的悲劇創作活動，是不是合用呢？即是說現代——甚至我們目前的悲劇是不是要喚起「恐怖」和「憐憫」的感情呢？

我們都知道，藝術是一定的社會現實的反映，它的實踐和理論都是受着一定的社會思潮之支配的。在現代的社會中，以怎樣的思想作為推進着社會發展的主潮呢？顯然地，舊的世界，舊的社會在那裏崩潰着，新的世界，新的社會在那裏發長着。因為舊勢力急劇地崩潰，新勢力也就加速地進展；同時也因為新勢力的進展，更促進那舊勢力的崩潰。在這樣的情勢中，舊勢力無疑是會以全力來作困獸鬥，作最後的掙扎的。

在這新舊兩種勢力的搏鬥中，那新生的勢力無疑是會受到很大的犧牲的，尤其是在那舊勢力對新勢力作困獸鬥時，更會特別大。可是這能使新勢力對那舊勢力發生恐怖，因而失望，悲觀，妥協嗎？不能——絕不能！因為，只要是正視着現實的人，他是深知這樣的辯證的發展的，黑夜終會消失，天明就會到來。在那悲慘的犧牲中，是潛伏着新的生命，新的希望的，有這新的生命，新的希望，當然不會為那悲慘的犧牲所屈服，因而悲觀。所以，用悲劇這種藝術形式來反映現代的社會現實時，是不應對那促成悲劇的現實之力量發生「恐怖」，因而失望，悲觀，妥協。在希臘悲劇的實踐和理論上的那種要素——「恐怖」，在我們現代的新悲劇藝術中，是沒有它的地位的。我們的新悲劇的目的，不是在於使觀眾對某種勢力「恐怖」退縮，恰恰相反，新的悲劇是要使觀眾從那悲劇的犧牲中鍛煉出更堅強的意志，正面着那有利於新勢力的現實前進！它要使那犧牲的鮮紅的血，在觀眾的眼前繪出一幅堅強，偉大的巨人的英姿來。

在這樣的悲劇中，我們的英雄雖然作了很大的悲慘的犧牲，可是他的意志，

他的精神，並沒有溶散在那犧牲的血液中，正相反，他的意志和精神正為那犧牲的血液所培養着。新悲劇中的英雄，是不能不以這樣的姿態出現的。

劇作者只有把握着這樣的意旨，才能使觀眾對於那促成悲劇的現實之力量，不致感到「恐怖」，而能正視着那現實，保持着堅強的意志和情緒。

在希臘悲劇的實踐和理論上具有重要性的「恐怖」這一要素，因社會現實的發展，在現代的悲劇中已不應該存在了。

在希臘悲劇的實踐和理論上的另一要素——「憐憫」，在現代的悲劇中，仍有其一定的地位。不過在希臘的悲劇中，那「憐憫」因為是伴着「恐怖」所

表演藝術的生命

龔 參

當你聽柯柏蘭這樣的人演奏巴黑的曲子，或一種西班牙的 Habanera 時，你就意識到某種根本是音樂的東西，那曲子從頭到尾都讓你覺得是流暢的。不應存在於它前後關係中的那種急促和停頓是沒有的。它的全部就是一種旋律，一種完美而相互感應的連續，這樣音樂的這樣演奏，就像一種完美的建築物，顯示着所有各部分之完整的統一，各部分都從全體上取得它的生命。那全部的進程確定地進展着，它是有變化的，可不斷脫。

在表演中作手勢，應注意的是，那動作和任何動作的一部分，單在它本身上都是沒有什麼意義的，只有在它承先啓後中才能完成任何意義。比如一個女演員放一隻手在一個男人的肩上，僅只那手的出現的動作，是沒有生命，沒有效果的。那手勢必定要從那肩上開始，從整個身體發展出來，甚至從整個的心境發展出來，或快或慢地達到它的目的。又比如一個演員進一間房裏，那跨入的動作之要點，是他在他所由出現的門與他所趨向的地點之間建立起一種連貫的關係。當這種基礎一建立起來時，演員就可以隨心所欲地或快或慢地行走，而不致使那觀念模糊了。

以不能發揮出什麼積極性來。「恐怖」鎮壓着他們，只能有單純的消極的「同情相憐」之感而已。可是在現代的新悲劇上，觀眾對於那悲劇人物的「憐憫」（同情），却會發揮出一定的積極性來。那是說，當他們對悲劇人物「同情相憐」（同情）時，他們是會對於促成悲劇的現實之惡勢力表示憎惡，反抗的。這是由於「恐怖」已在新悲劇中消失去了。那「同情相憐」是含有積極的意義的。舊的悲劇是使人屈服的，新的悲劇是喚起反抗情緒的。舊的悲劇是消極的，新的悲劇是積極的。這樣的新悲劇，是現在這個時代決定出來，而為這個時代所需要的！

夏理亞賓 (Chaliapin)——當那魔鬼走向 Boris，他就跪到地上時——實際上只有三四個動作形式；可是它們與他整個的身體是很連貫的，它們本身也都是很有關連的，所以它們能够表達出它們後面的那種重大的意義。卓別林的表演的確定效果，沒有一點不是由於這樣的事實得來的：他所把握的每一場戲，從頭到尾可說是一種不斷的水流，就像音樂。一種手勢的純正性，是存在於它流暢地通過那與其本身有密切關連的那些變化；當這些關連一被破壞或混亂了時，它的純正性，就失掉了。普通演員的手勢作得不好，就是因為他只能從零碎和不相關連的實例上去思想，去演作。

藝術是藉另一種東西來表現這一部分的生命之一種手段，一個建築家是藉他的生命伴以那些可見的固體來表現他的夢想和觀念的生命的。一個歌人可以把他戀愛的經驗注入聲音中。因此，藝術如不是活生生的東西，它就根本不能算是藝術。生命的特點，就是在它絕不是靜止的，而是一種不斷的變化的旋律。它剛達到它最完滿的建立，同時它也就破入後起的情形中了，如無這種向前發展而又出自本身的旋律，就是死的東西；只有在這種相互關連的生命中，才是活的。舞台上的一切動作也都是這樣的，它全是從演員的思想中之一種連續的旋律上發展出來的，它只有在演員從進來到出去的動作是連貫的——這種身體的旋律中，才能是活生生的東西。

（譯自斯達克楊的「演劇實踐」）

怎樣處理一個角色

波斯沃士著
喬汝荃譯述

表演不僅是一種情緒的靈感的激動，它包含着理智或認識的重要過程。雖然情緒上的靈感的激動，在表演上是極重要的，但當他開始表演時，他必須先獲的他所扮演的角色的一個明確的概念，也就是說他必須完成了他的對於人物個性的研究，然後能夠進行他的戲劇工作。

爲了適當地進行戲劇工作，演員必須研究到人類生活的諸方面。他必須充分地瞭解人類的心理，人類的動機，人類的德行以及人類的缺陷。在他的工作里面，對於人們的行爲和它的動機作着解釋是十分必需的事情。當他試驗着去判定人物個性的動機的時候，他便要時時向自己發問，在如此的場合下，這個扮演的人物將做些什麼，這無疑，他是在研究了。那麼在同一相似情景底下，將怎樣做才是最好呢？假使他要得到一個正確的答案，那他對於人類的德行，缺陷，和目的等必先要有一個完全正確的理解。

於是可知一個演員要得到驚人的成功，他必定要廣泛地懂得人類的本性，一個醫生必先知道了病人的病兆，他才能好好地醫治他的病人。

有許多人以為演員要懂得生活，他便要有實際的生活。另外的意見以爲理論和實踐是同樣重要的。對於生活能够小心地注意着，其實和參加到實際生活中去所得到的經驗是可以一樣有用處的。一個演員不必一定要喝了酒才能表演出十足的醉態來，假使他平日能够觀察並體驗到酒醉的人的細微的地方也就足够了。一個演員最好能有一付照相機式的頭腦，在他的記憶上能够攝出人物性格的印象，日後用到時便可取來一閱。

一個演員僅僅研究他所扮演的角色是不够的，他必須研究整個劇本。他得到了整個劇本的正確的解釋，才能得到自己所扮演的部份的正確的解釋。在別的角色語話中，他的角色的個性也許很生動地被刻劃着，他的行爲的動機被

明確地說明了。雖然有時在第一幕里他僅出現了一下，以後就沒有登場的機會，但是他的性格的描寫可能在最後一幕的最後說話里有着說明。

可是有些導演以爲一個演員無需乎如此的，他祇要研究他所扮演的部份就是夠了。他們以爲一個劇本的導演就像一個樂隊的導演，樂隊中的演員是沒有十分必要熟悉全部工作的。這樣的方法是會限制演員對於角色的理解的。

在排演之前，演員必須先研究他的劇本。在初步的研究之中，他得到一個他的個性的大概的輪廓——他的人物是怎樣的，他的動機和目的是怎樣的，他和別的劇中人物的關係又怎樣，以及整個的故事等等。

當演員明白地得到了這些概念之後，其次的工作進一步的去研究他將以何種性格賦予他所扮演的角色，才能傳達出角色的意識和情感。作者固然在創作里規定了演員的演出，但演員依然有着他的創造性的工作的。對於較差的劇本，譬如若干含意曖昧的人物性格的描寫，演員可以使它充實起來；就是對於優秀的劇作，演員忠實地如劇作者所規定下來的性格加以具體形象的表現，那也是一種創造。假使一個演員能够達到這樣境地，他無可否認地是一個好演員了。

演員對於自己所扮演的部份有了正確的認識以後，就是說對於所扮演的角色尋覓的了性格之認識以後，他便得進行決定出現在各個場面中的那時的表演來。性格的心理上的轉變過程是很複雜的，在連續的兩個場面里，性格的表現可能是迅速的完全變換了。同一的表現先後出現在各場中當然要招受到失敗的危險了。在某些作品里，據說是沒有一定的特殊模樣的表現的，這種作品往往不是完備的成果。很明白，表演是情緒的表現，而情緒呢，與人物的性格有着密切的聯繫的。

當一個演員把握了角色的個性，又把握在每一場面里角色的性格的表現，那他必須在舞台上使他的認識實現起來，並好好地把握着，那才算完全了他的表演工作。假使一個場面上有着不至一個演員，而整個的空氣是爲某一種特定的空氣所籠罩着，那末大家便要注意到整個的空氣了。譬如說在某一種場面底下，那時的空氣是並不和諧的，而一個演員竟然很斯文地說出「謝謝你，」「早安，」或「你好嗎？」諸如此類的說話那是不適宜的，在那里他最好以較爲暴烈

的態度出之。有時整個劇本，那是由許多場面合組起來的，是有着一個特定的空氣，一個演員自然必須把握着這一個貫徹全劇的空氣，然後能够使他的演作成功。

演員的創造一次演出的氣氛是十分重要的。

有時，在一個場面中間，也沒有一定的空氣的，從這一句對話，到那一句對話，情緒上也許又起了很迅速的變化了。也許第一句是充滿了快樂的調子，第二句是抑鬱的，而說第三句時是表示同情的了。所以演員必須明白含蓄在每一話語中的感情，並予以緊緊的把握。當然，爲要達到一次成功的演出，他必須適當地噙出台辭，把話語中的真正的意思傳達出來。

從一個演員嘴里說出的話語，他自己必須充份地瞭解其中的意思。有時有些台辭所含的意義對於一個演員全然是陌生的，那他非加以鄭重的研究，一直到領悟其中的全部意義才止。有這樣的一個故事，一個名演員在排演時他唸出了一節很漂亮的動人的台辭，導演先生問他：「你知道它的意思嗎？」他回說：「抱歉得很，我可不知道呢。」於是那位導演便幫他理解了所說的台辭的含義，他以後再說的時候便顯得更動人更有力了。單靠着靈感，而忽略了認識作用自是不夠的。

在研究的時候，有一件事對於演員是很重要的，他最好能够在腦子里先想像自己是在舞台上，應該怎樣表演才好。但當以後在排演的時候，他必須逐漸修改他的預先擬定的表演形式。這就是說一個演員不能完全根據了他一個人的想像而表演着，他不能完全爲所預期的那麼做去的。

排演一劇的主要的目的，在演員方面說，就是要他在他的腦子里存在着一種影像，這一種影像是他和其他的演員在舞台上一起活動時的相對關係的紀錄。當初在研究一個角色的時候，他是不斷的在計劃他的演作技術，思考着在動作之中怎樣表達情感，怎樣在舞台上發揮他的表演技能的。這樣的思考應當是極細微而深入的，包括着表演時身體、精神和情感的每一細微之點。當然這樣憑

了演員一個人的天才與經驗猶是不足的，而且也是十分必要的，當他參加排演的時候，因須協調於其他演員的活動，必須隨時改正他所想像中的一切動作，以合於整個的演出。如此一次復一次的排演，動作和對白等的諸方面的問題都解決了，決定了。那麼在先後演出的時候可以不致於「走樣」。

台辭必須記得爛熟，能够流利地背誦出來，要不把台辭唸熟，即使對於一個角色在思考的過程和排演的過程處理得很適當也難能收得好效果的。在上演的時候，要如還不能把辭兒背熟，那演員往往爲台辭所困惑而顯得手足失措起來了，但是演員在舞台上說出他的台辭，並不是背書一樣的背出來就算了，他在舞台上的作用是把一個角色用話語和動作，特別是後者來加以具體的形容和描寫。

對於所扮演的角色是須加以具體的形象和具體的描寫的。那麼在研究的過程中，演員必須分別何者是可以用來達到這個目的，何者是用於無所裨益或甚至足以破壞這個理想的，一個優秀繪畫家用了幾筆便勾勒出了一個生動的人像，同樣，一個優秀的演員也可以用最經濟的幾個動作傳達出角色的意旨。排除一切不必要的動作，排除一切與性格描寫無關的動作，這是要求每一個演員予以特別的注意的。

同時，一個演員爲了對於自己所扮演的角色獲得具體的形象和具體的描寫，除了排除不必要的動作以外，他還得設法創造動作或加添別的東西以獲得這種演出上的效果。然而必須注意的，創造動作是有一定的限度的，它決不能和一個角色的性格有着不相合的地方。

最後，一個演員在自己所扮演的角色上是容許他自己的個性的存生的。他可以以自己的個性來演劇本中的人物，他可以以自己的個性來創造一個人物。自古以來演哈姆雷特而博得極大成功的演員當有不少了，然而出現在舞台上彼此是決不相同的，因爲他們各有各的個性，通過了各個不同的個性而表現出一個特定的角色，當然是各有特點，各有風致的。