

中法製卷社次公演特刊

魯迅先生原著

阿Q正傳



許幸之編導

辣斐花園大劇場

中法劇藝學校

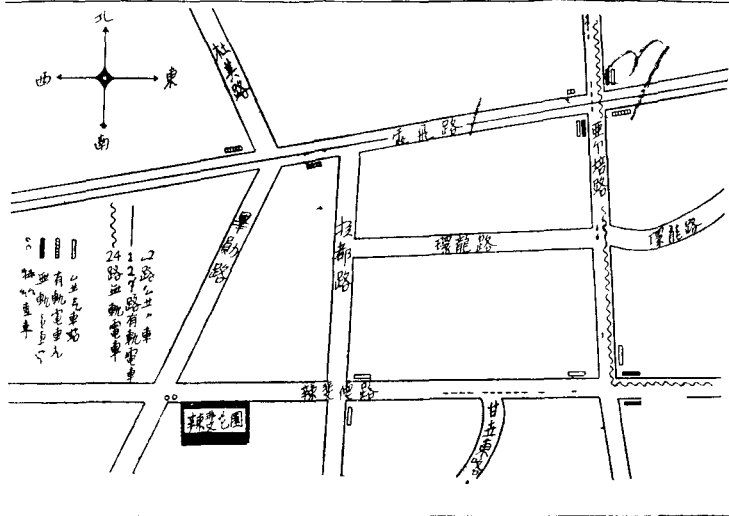
招 考 影 話 劇 科

秋 季 新 生 及 插 班 生

簡 章 函 索 即 寄

（報名處）辣斐德路一三五號 中法劇社內

電話七〇〇七號 七〇八九六號



9 5 12

中法劇社編



魯迅先生像

992
5032

KAUS/120

史鐵爾畫

阿 Q 像

佻行，長頸，大喉舌，招風耳，面孔瘦狹，頰骨高聳，眼大而呆滯，厚嘴唇，癩頭，前腦狹小，後腦平塌，髮際低下，但辮根高居頭頂，小黃辮下垂或繞在頸上，或盤在頭上。營養不良，神經衰弱，短衣袴，反包襪筒，布鞋，時着背心，束腰帶，中興後着新夾襖褂，大搭連。爲人忠實，慳吝，懸直，魯蠢，發低能，不善言語，發急時且有點口吃，常有搔癢，吐痰，醒鼻，抖身體，摸袴腰，摸辮子等等習慣，調戲尼姑後，往往捻動手指。受人打罵侮辱後每用精神勝利法以自慰。痛恨豪紳，排斥異端，而至曲革命

till 1939.7.1.



我們的願望

民國建國的最高原則，在求民族之獨立，民權之自由，民生之平等。二十八年以來，我們爲爭取國家的樂利，爲了祈求貫徹以上的目標，犧牲無數的生命，流了不少的熱血。

法蘭西共和國在創立之初，就揭櫫了「自由，平等，博愛」的大蘇。一世紀半以來的奮鬥，都是爲了維護世界和平與保持人類自由美好的生活。現在，當人類被壓制在瘋狂的極權主義者的戰爭威脅之下，法國又發出了「理性的呼聲」，籲請世界愛護自由的國家相互合作，準備共同起來反抗侵略。這和中國本獨立自主之精神，聯合世界上同情之國家及民族，爲和平與正義共同奮鬥的策略完全一致。

戲劇是文化運動的一環。中法劇社之創辦，便是建立於提倡劇藝溝通中法文化的礎石上。

雖然，目前的環境存着若干的窒礙，但是我們祇有更加努力，以圖不負文化的使命，不負東西兩大民族的立國精神，不負人類正義的德性。

我們的工作是艱苦的，可是我們已經準備以淬厲戰鬥的精神，以奮發蓬勃的朝氣，來完成我們的工作。

我們的任務那般地繁重，我們的力量却這般地微弱——希望劇運的先驅者們，給我們嚴正的指示和熱烈的援助吧！

在真理面前，沒有什麼足以搖撼我們的意志，沒有什麼足以威脅我們的精神。

中國的文化的導師魯迅先生說：「能做事的做事，能發聲的發聲。有一分熱發一分光，就如螢火一般，也可以在黑暗裏發一點光，不必等候炬火。」是的，我們雖是螢火，但也希望炬火的時代快些來臨！

中法劇社的籌備經過與組織

馮執中

籌備之經過

中法劇藝學校，創立伊始，即有自建校舍，圖書館，劇場等計劃，原擬就常務校董魏廷榮先生捐助本校之地基興建，乃以地點較為僻遠，不宜於建築劇場，且因材料飛漲，非二十餘萬圓不辦，實非本校經濟能力所能担负，此議遂從緩。

但本校係一劇藝學校，除理論課程外不能無實習，實習則不能無一實驗劇場，故於本年春間商得中法校董之同意後即籌劃租借劇場以爲本校學生長期實驗公演之用。偶承學友高眞常兄之介紹，得識辣斐花園主人黃觀德范希淹兩先生，二君豪爽，且極熱心劇運，亦亟願投巨資將原有之溜冰場改建爲最新式之話劇劇場，以爲本校話劇科學生實驗演出之用，議乃定。旋經本校董事會批准後，與辣斐花園先行訂定草約，着手籌劃一切。五月十五日復承本校中法校董聯席會議核准，以中法劇藝學校主辦之中法劇社 LA SOCIÉTÉ

DRAMATIQUE SINO-FRANCAISE, FONDEE PAR L'ÉCOLE SINO FRANCAISE D'ART DRAMATIQUE 名義與辣斐花園正式訂約，由辣斐花園劇場担任前台，本社担任後台，原擬六月中旬正式公演，以改建工程浩大，且爲求盡美盡善起見，增加轉台設備，稽延至今始克與社會相見。此本社籌備之簡單經過情形也。

本社之組織

本社係以中法劇藝學校之職教員學生及特約之職演員爲基礎之職業劇團，以改良劇藝，並溝通中法文化爲目的。社之資本暫定爲法幣一萬元，計分創辦入股一百股，普通股一百五十股，股款均已由本校校董職教員學生及社友分別認足。

關於組織方面，本社之最高機關爲股東大會，由股東大會選出董事九人，共同組織董事會，另推監察人二人，復由董事會推聘社長兼總監督

一人，副社長兼監督一人，社務委員若干人，組織社務委員會主持社務。社務之處理分設總務部，劇務部，舞台部，研究部及舞蹈班。此外，視事務之必需另設各種委員會，已成立者有編導及宣傳兩委員會。

本社與劇校雖有密切之聯繫，然在行政上及經濟上彼此完全獨立。本社營業如有盈餘，則提出百分之廿作劇校之補助金。

劇本之演出

本社此後演出之劇本，除創作外，當極力介紹法國及世界有名劇本，以資溝通文化。關於劇本之選擇，絕對採取嚴格主義，本社演員合同內且載明：「乙方（即演員）對於意義歪曲，有傷風化，有辱國體之劇本，得拒絕演出。」

現在排練中及籌備上演之劇本，除「阿Q」傳外，尚有「原野」，「娜拉」，「希德」，「祖國」，「浪蕊浮花」，「亂世男女」，「復活」，「活屍」，「木蘭從軍」，「民族英雄」，「希望」，「孤星淚」，「上海岸簷下」，「萌芽」等劇。吾人深知使命之繁重，惟有踴躍從事，以求共同推動「孤島」之劇運也。

二．樂娛當正倡提

關於本劇場這次與中法劇社的長期合作，簡單的說，我們是本「提倡正當娛樂」的宗旨，尤其在目前的孤島上，一般人生活已相當糜爛，我們再予以燈紅酒綠的刺激，這實在有背國民的職責。

本劇場過去與辦溜冰場，其目的亦在提倡正當娛樂與健康運動，這次承高真常先生介紹得與中法劇藝學校校長馮執中先生認識，馮先生對劇運之熱忱，已無庸我再來贅喙，同時該校師生對藝術修養之深，早為戲劇界一致推許，這次我們攜手合作，另一目的亦即聊盡推動上海劇運的一點微力。

關於劇場建築，這次循中法劇社之請，不惜巨資，我們建造一轉台，還在上海雖不能說是創舉，可是在目前亦能算是僅有的了。現在我不想再說別的，所希望的，就是各界的批評與指教！

阿Q的上演

景宋

阿Q，差不多成了中外聞名的角色了。他的所以成名，是有很大的意義的；就是通過阿Q等人物形象，來諷刺國民性弱點，祇要這國民性的弱點存在一日，阿Q也就活着一日，所以有些人想一躍把阿Q踢開，說：死去！是不那麼簡單容易的，理由就是忽略了現實的社會性。

阿Q不但是代表中國國民性的弱點，同時也代表世界性的一般民族弱點，尤其農村或被壓迫民族方面，這種典型很可以隨時隨地找得到。所以當阿Q正傳被譯成俄文而呈獻於蘇聯讀者之前，蘇聯的文化人就說：「我們這裏也有很多的阿Q」。

既然阿Q是代表複雜的國民性的多方面，所以要形容阿Q出來，或表演出來，這角色是很不容易做得好的。當田漢先生把他寫成劇本時，彷彿聽見說：他打算自己扮演阿Q。可見這位藝術家對阿Q的尊重，也就是說，找一位足以表顯阿Q身份恰當的演員的不容易了吧：不過這一兩年來，隨着劇運的進展，預備把阿Q搬演上台的已經有好幾方面了。在魯迅周年紀念的時候，許幸之先生就想把劇本寫好，預備在紀念裏面借地方排演，但那時救亡情緒非常高，救亡工作也非常之忙，時與地的不許可，終於把許先生預備久了的盛意擱下，現在是打算由中法劇社來負起這個責任，他們就要依照許先生的劇本和上海人士相見了。

以土豪劣紳的面目出現的趙太爺，兒子做了秀才公，在鄉裏就目空一切，偏偏遇着一個不懂事的阿Q，想來攀本家，還要「細細的排起來，他還比秀才長三輩」。這那裏能忍受得過，所以趙太爺之流就說：「你怎麼會姓趙，你那裏配姓趙！」在百家姓，趙居首名，而且是大宋皇帝的尊姓，趙太爺雖然不是皇帝子孫，但是已經做到太爺，總以為有些「配」了，這裏刻劃出門閥之見的传统思想，也

就是說：你們奴才，那裏配想同我們相比量。這是代表壓迫階層的積存的根性，保持自己們優越，惟恐別人來打破他。

然而阿Q也不示弱，「閒或瞪着眼睛道：『我們先前——比你闊的多啦，你算什麼東西？』」這一面描寫出迷戀過去的人們的心理。但好好地善用，也是增長自己勇氣的要素。無論現時是怎樣的受壓迫，「先前」總不如是，惟其時常想念這，纔是恢復應有光輝的起點，纔是做骨自振的國民。

所以，「阿Q很自尊，所有未莊的居民，全不在他眼裏。」而且他也希望後一代一定比他自己好，也就是社會進化了。因此，「他想，我的兒子會闊得多啦！」

阿Q也未嘗不想反抗，而且戰術也很能够活用，似乎頗聰明。譬如「估量了對手，口訥的地便罵，氣力小的他便打」；仍然「吃虧的時候多，」他就會「變換了方針，大抵改爲怒目而視了。」仍然被打，不勝，於是阿Q祇得說：「我是蟲豸。」可是立刻有一種精神勝利法，以爲「被兒子打了，」「第一個能够自輕自賤的人，」「立刻轉敗爲勝——用力的在自己臉上連打了兩個嘴巴……：便心平氣和起來……心滿意足的得勝的躺下了。」但實際阿Q幾乎是每回都失敗的，他甚至對看不起的王鶴，和比他小的D都鬥不過，這一時代的阿Q是終於失敗了。

D是阿Q的縮影，阿Q是的後一代。但是他勝了阿Q，他的戰鬥功績，雖然沒有寫出來，可是已經對阿Q露一些端倪了。魯迅先生特意留下這一伏線，據他自己說：「阿Q正傳還可以續寫，就是從小D身上發展，但是他不像阿Q。」關於這，他似乎說了不止一次，如果寫起來作爲被壓迫者擡頭典型的小D，一定對我們現實生活的指示很有意義，可惜他一直沒有動手寫，這原因，是不是現實社會還沒有產生足表顯這一典型的豐富的材料，致使現實主義的他，沒有引起動筆的興致呢？還是另外的實生活確不容許他假託小說來描寫呢？

總之，阿Q裏面，確是對國民性弱點或民族病作有力的暴露與打擊的。尤其阿Q本身，也是中國

民族劣根性的象徵人物，他自負，誇大，用精神勝利來自欺自慰，以及戰略的乏，對「氣力小的便打」，吃虧上當，便「改爲怒目而視」，或自認是「蟲豸」，這種長強凌弱，自與一般士大夫和一切人們的脾氣相像，所不同的是阿Q有樂觀，以前不是這樣，兒子的時候也不是這樣，所以他有勇氣，有新的精神，有求得解放的希望。

於此我們想到阿Q如果變成劇本表演出來，有沒有意義呢？查一九三〇年魯迅先生覆王喬南先生的信中說：「我的意見，以爲阿Q正傳，實無改編劇本及電影的要素，因爲一上舞台，將只剩了滑稽，而我之作此篇，實不以滑稽或哀憐爲目的，其中情景，恐中國此刻的「明星」是無法表現的。」況且誠如那位影劇導演者所言，此時編製劇本，須偏重女主角，我的作品，也不足以值這些觀衆之一顧，還是讓牠「死去」罷。」

到如今，已經是一九三九年了。這九年中的進步，小D的時代形成了，而且劇運的進步，觀衆程度的加深，尤其抗戰以來的「明星」式的「偏重女主角」等的積習已經改進不少了。看到果戈里的「巡按使」公演時觀衆的修養，看過中法劇藝學校公演「小英雄」，「罌粟花」的成功，演員與看客的合流一致，趣向的高邁，在此時此地來演阿Q，我相信不會像魯迅先生預想那樣。一定有他歷史的意義，廣生活的諷刺，和被壓迫者向各種方式反抗的眞精神。

「阿Q正傳」的改編經過及導演計劃

許幸之

一 編制的經過

自從歷史的辛亥革命發生以來，這反映了辛亥革命當時的情景，而建立起中國新文學運動之紀念碑的魯迅先生的「阿Q正傳」，幾乎成爲全國的青年們家喻戶誦的讀物了。阿Q雖是魯迅先生在他那生花的筆下所創造的人物，但在一般人的心目中，阿Q是確有其人，而且在今日的農村中，也彷彿到處可以找出他的暗影。

恐怕還是十年前吧，我靜靜地在東京帝大的池水邊上，初次誦讀了先生的「阿Q正傳」之後，在我的下意識中立刻幻起了一種假想，特別是因爲我那時學畫的原故，便在腦海裏浮起了一幅江南的農村的畫境。因此，我早就畫過一幅阿Q的水彩畫像，那是在一九三五年我個人繪畫展覽會中的往事。後來，在我參加電影的生活期中，再度翻閱先生的偉構時，又在我的幻覺中，浮起一層破落的農村未莊的全景，并且，更具體的把

阿Q的形象，及其周圍人物的各種狀態，如像電影似的一幕幕在我的幻覺中展開。

待至一九三六年，魯迅先生愴然長逝的那天，我在殯儀館中，描下了先生瞑目長眠的遺容，并且參加了先生的葬列之後，我好幾天之內，彷彿喪失了一個溫厚的祖父一樣，接連好多夜也不能安睡。正如聽到高爾基的惡耗傳來，我胸中肅穆着，連夢寐中都會憶起他的形影。

當我在書齋裏，加工地重行描出先生的遺容的時候，我又從他的畫像中，理想起先生的偉大作品「阿Q正傳」了。我再翻開「阿Q正傳」來閱讀，這時，在我的腦海中浮起的已不是「畫像」，而是塑造起阿Q及其周圍人物的「彫像」了。這時候，我有把阿Q及其周圍的人物，從「平面的」，移向「立體的」要求，然而，遺憾的是我不善於彫刻，當時，我并且悔恨我自己爲何不學彫刻？要不然，我一定會鼓起勇氣，塑造出

彫刻的阿Q羣像來。

可是，阻撓越多，而在我胸中創造的慾望越發增高起來，適值上海各劇團春季聯合公演之後，而準備着盛大的秋季公演的前夜，在從來渴於創作劇本荒的中國劇壇上，作為中國之戲劇節的聯合公演，如果沒有自己的創作劇本，實在不足以發揚民族藝術的光華；因此，便激起我把先生的代表作「阿Q正傳」改編為舞台劇本野心。於是，讓平面的「畫像」，變而為立體的「彫像」，讓文字形容的「假想的阿Q」，變而為活生生的「有目共賞的阿Q」走上舞台，這就是我把「阿Q正傳」改編為舞台劇的唯一的動機了。

當時，有許多親切的朋友們曾對我下過友誼的忠告，告訴我「阿Q正傳」本身的缺乏戲劇性，要我切勿作大膽的嘗試。而且對我說，即連魯迅先生生前，也頗不願把「阿Q正傳」改編為戲劇或電影的事情。然而，一個研究藝術的人，往往是很「固執」的，也許這「固執」就是他產生作品的一種牢不可破的堅強的意志吧；而在我，經過幾次閱讀之後，對於先生這偉大的作品的深

切的愛慕，已經超越了親切的朋友們對於我的忠告了。於是，我便拋除了一切的阻撓，毅然決然地開始我劇本的起草。

第一次的草稿完成後，連自己也感到貧乏之極，草率地加以修改，便由露明女士為我騰清了。但通讀了一遍，又徵求了幾個知己的朋友們的意見，覺得動作多過語言，不適宜於舞台條件。這樣，便完全拋棄了第一次的草稿，作第二次的嘗試，且專從語句及舞台條件上加以修改。於是，第二改本，就在許晴先生日夜加工的抄寫下完成了。但仔細的研究一下，仍舊缺乏戲劇性，尤其是缺乏紛爭，於是，又從這兩方加以改動後，便用騰寫版把牠第三次的改本油印出來。

記得在一個晴和的下午，在我這小小的書齋中，邀請了好幾位戲劇界的先進，夏衍先生，阿英先生，沈西苓先生，宋之的先生，孫師毅先生等舉行了一次「阿Q正傳」的劇本批評會。但這次集會的結果，使我大大的失望了。親切的朋友們都認為這是失敗的作品，有說太拘束於原著，有說太缺乏故事性，有說在戲的結構上有許多問

題，這批評會的結果，認爲是一齣不堪入目的劇本，我這時灰心已達極點，竟讓我把第一二次的原稿撕掉，幾乎連油印本也想點火來焚燒。同時間，十分關心我的工作的北虹先生，發表了『阿Q在舞台上』一文，暗地裏對於正在工作的我，下了一個警惕的忠告，同時，我也在報紙上發表了『改編阿Q正傳的我見』，以待關心我的朋友們給與我以嚴正的批評和指示。

事隔不久，聽說中國旅行劇團的唐槐秋先生坐守南京，敦促當時寄居在首都的田漢先生，將『阿Q正傳』改編爲劇本，以備卡爾登作職業的演出，我聽到這消息之後，便寫了一封信給田漢先生，并乘友人赴京之便，把我的油印本贈送了一份給他，作爲他寫作的參考資料，并在信中希望他能早早寫出，作爲我改編工作的模楷。但田漢先生的改本遲遲不出，而『光明』半月刊的編者沈起予先允許我把『阿Q正傳』的劇本給『光明』發表，於是，我又鼓起我的勇氣，再作第四次修改，終於從油印本變而爲鉛字了，這樣，這難產的『阿Q正傳』的劇本，才榮幸地公開和

讀者見面，在同一時間，田漢先生的『阿Q正傳』的改本也發見於『戲劇時代』的雜誌上。

然而，時間相隔了好幾個月，直到『八一三』的前夜，在末一期的『文學』雜誌上，讀到了歐陽凡海先生的『評兩個『阿Q正傳』的劇本』的大文，非常榮幸地把我的劇本和田漢先生的劇本並列在一齊，而給我以十分嚴格的批評。歐陽先生根據了原著，像校對原稿似的指摘出我對於原著的不忠實，曲解，甚至任意創造人物，并且證實了我這劇本是『失敗』之作。可是，對於歐陽先生的這種批評，且不能使我灰心，大概因爲歐陽先生是一位文學家，至於如何站在劇作者的立場創作劇本的苦心，歐陽先生是不能瞭解的。『一般的門外漢，單從閱讀上去判斷戲劇時，是如何地容易陷入誤謬呢？』這是聰明的漢米爾登（C. Hamilton）先生的警句。是的，歐陽先生不會把『平面』的『文字』，作『立體』的『形象』來觀察，也難怪他對我大加譴責了。其實，根據同樣的『故事』或『原著』，而創作出形態不同的劇本，在文藝史上的先例已不勝枚舉，我

想，對於文藝有着深刻修養的歐陽先生早就知道了。

可是，等到全民抗戰的烽火在祖國的土地上燃起，於是，私人的事業和企圖，統統擱置在一邊，而上海的各劇團和劇人組織了十二大隊，紛紛地走向內地去作運動公演，而適合於都會公演的我的「阿Q正傳」的劇本，遭遇了種種的危難，被擱置在書齋中已整整地三年，終於沒有搬上舞台的機會。

現在呢，這難產的「阿Q正傳」的劇本，經過了幾位對於戲劇有深刻研究的殷揚先生，陳西禾先生和吳天先生等的批評和指示，再作第五次修改，而演出的條件和機運也逐漸具備了。我帶着無限的歡欣，而同時又懷着無限的惶悚，因為我正不知道我這劇本，對於魯迅先生的原著是一種傷害呢？還是能獲得戲劇方面的發展？這要等待公平的觀眾和批評家們給我公平的判斷了。彷彿犯了盜劫之罪的罪犯，願意受公正的裁判官的裁判一樣，我有着把魯迅先生的「阿Q正傳」這寶物，被「愛慾」所驅使地盜劫過來，而重

行加以「裝置」或「創造」的罪名。

二 創作的意圖

至於我怎樣來創作我的「阿Q正傳」的劇本呢？這在我「改編阿Q正傳的我見」一文中，已約略地說明過，縱然，現在發展已和從前的企圖有些兩樣，但創作的動機（Motive）並沒有多大的異動。

試假想舞台是一所神祕的殿堂，在那兒建築着半封建的經濟制度的基石和棟樑，樹立着辛亥革命時代背景，塑造着各種態度和典型的彫刻羣像，並且，這當中成爲中心造像的阿Q，尤其刻劃得深動而感人。這已經有着充分的「噱劇性」，和凝固的舞台場面了，何況，這些殿堂中的塑像，固可以用無機體的泥造或木彫來表現，更可以用有機體的活生生的人來扮裝。並且，在這羣塑像與塑像之間，有階級的對立，有身份的高低，有經濟的矛盾，有愛與慾的糾紛，有奸詐和正義者對抗，有壓迫者和被壓迫者的鬥爭，有人性本能的衝突，有真正革命者和冒充革命者的葛藤。因此，我確信了「阿Q正傳」有戲劇性存

在，有充分的理由搬上舞台。

以上，我們既把「阿Q正傳」之戲劇性，和可能搬上舞台的價值確認了，但同時，我們也得承認原著的「阿Q正傳」有戲劇性而不充分，能搬上舞台而需要重行裝置，且作為舞台劇本之改編者的任務即在於此。而負荷着這重任的我，於是不得不使「阿Q正傳」從「文學的」變而為「戲劇的」，「平面的」變而為「立體的」，書齋中「閱讀的」變而為舞台上「扮演的一東西，且不得不完全站在戲劇的立場來處理了。

誰都知道戲劇的特徵，就是「人開意志的鬥爭」，誰也都知道「沒有鬭爭，就沒有戲劇」(No struggle, No drama)的這句成語吧？因此，劇作者任務並不在於忠實原著，而在於如何使原著的主題明朗化？如何使原著的故事成為有規律的發展？如何加重牠們的糾紛和葛藤？如何展開牠們之間的鬥爭的場面？如何使牠們的個性明顯而具有典型？如何使全般的戲劇成為舞台藝術的形象化？如何使原著向着另一方向的舞台領域來發展？劇作者，要使原著在獲得多數的讀者之

外，獲得更多數的觀眾，這才是劇作者忠實於原著的唯一方針，因此，我的改編「阿Q正傳」的劇本，是大胆地在這方向之下進行着我的計劃。

1. 爲了強調在辛亥革命這典型的時代中所產生的典型的環境，我首先就在序幕中，佈置了辛亥革命前夜的時代背景。農村人民心理的苦悶和矛盾，豪紳地主對於革命的厭惡，貪官污吏對於革命的投機出賣，以及阿Q及其周圍的人們，對於革命的憧憬和模糊的認識。其中再穿插着畸形的階級戀愛的糾紛，農村破產，失業，飢餓，搾取者和被搾取的鬥爭，貪倭，荒唐，暴戾，獸行，倚仗自己的權勢借刀殺人，貪官污吏與土豪劣紳互相勾結，蹂躪人權。對於辛亥革命的不澈底的，及其妥協精神，封建社會的崩潰，及其轉換期的黑暗的氛圍氣，不得不借用戲劇的有利條件，與以更辛辣的諷刺和暴露。

2. 爲了分析那典型的環境中所產生的典型人物，我特爲把「阿Q正傳」中的人物分爲四種集團：一是以趙太爺爲中心，趙太太，秀才，秀才娘子，趙白眼，趙司農，鄒七嫂等處理成封建的

豪紳地主及其走狗的一羣。二是以假洋鬼子爲中心，縣官，差人，地保，劊子手等半封建的貪官污吏及其走狗的一羣。三是以老拱爲中心，藍皮阿五，掌櫃，酒保，單四嫂，王九媽，老尼姑，小尼姑等，處理成小市民的中立主義者的一羣。四是以阿Q爲中心，吳媽，孔乙己，王籬，小D等，處理成在以上兩大勢力之間被壓迫害的一羣。其中，尤其是男女主角的阿Q和吳媽，成了兩大勢力互相勾結與陰謀之下的犧牲者了。但不同的，一是具有反抗性的悍烈的婦人，而一是愚昧低能的精神勝利的懦夫。然而，在這黑暗的環境，和一羣魔鬼的世界中，還有一個爲着人類謀幸福的靈魂，活躍在舞台背後，並且影響了未莊上懷着正義的一羣，那就是犧牲在黑暗的政治之下的夏四奶奶的兒子。

3. 爲了加強在那辛亥革命典型的環境中，這些典型的人物身上，所產生的典型的故事起見，我特意在原著的暗示之中，或從原著的可能性之內，增加了故事本身的葛藤和糾紛。將他們的人與人之間的愛慾，貪倂，虛偽，奉承，拍馬，愛

財，失業，失戀，擗取，盜劫，結合在封建制度的崩潰，農村破產，與辛亥革命의 浪濤之中，而捲起種種色色的鬥爭的波瀾。我假借了代表土豪劣紳的趙太爺的勢力，誘奸女傭人，待發覺對方有了肚皮而無法逃避時，就借刀殺人，把一筆帳算在性慾本能要求的阿Q身上。同時，把染有維新思想而代表了買辦階級的假洋鬼子，用洋貨勾引小尼姑，盜劫宣德爐的罪惡，也推到以「造反」爲光榮的阿Q身上。阿Q受着失業，貧困，飢餓，和失戀的打擊，爲人所不齒，而做了一批偷竊的生意回來，反而人人對他畏敬，這使阿Q的精神勝利法格外滋長起來。於是在酒醉之後，談革命，想造反，意識模糊地把竊盜，和革命，造反混爲一談。於是，在封建地主及買辦階級的雙重欺壓之下，貪官污吏與土豪劣紳的互相勾結之下，糊裏糊塗斷送了他的生命。最後，還要吸取他的鮮血，來營養一個無用的社會寄生蟲。因此，社會的罪惡集於阿Q一身，而社會的黑暗及其弱點，也從阿Q身上暴露無遺。

三 演出的計劃

在形式上，「阿Q正傳」是一種悲喜劇。然而在整個的演出上，是偏向於一種幽默的喜劇形式，但從前後阿Q被槍斃的效果上看來，又是一幕令人悽然落淚的悲劇。因此，我決定了「阿Q正傳」的演出形式與方針：是悲喜劇的交流，是「幽默」與「諷刺」的並用，是「會心的微笑」，與「淚往心底潛流」的交織，是用現實主義的表現手法，同時，也用超現實主義的象徵的暗示，總之，希望能從雙重的演出方法中能獲得單純而統一的效果。

爲了使「阿Q正傳」不要僅限於智識層，而更廣泛地接觸到廣大的羣衆起見，所以，自頭澈尾我儘量地採用了寫實主義的方法，但有時爲了拆除「第四道牆」，和突破「左右進出場」，而使演員和觀衆取得緊密的關係起見，我又用了超寫實的手法，使地保宜講革命，阿Q中興回來，和押上法場時由觀衆席的走道登場，（日本稱爲「花道」）這樣，可以深深地刺戟觀衆的視覺，聽覺，和記憶的官能感覺，而使觀衆對於全劇的演出效果，可以獲得格外深刻的印象。

他如序幕（Prelude）中的幕前戲，是採用了歐美古典戲和中國京戲的演出方法，爲了幕後的充分準備，我以爲這種老法，儘可以舊瓶裝新酒地使牠向上發展。又如序幕中的木頭人戲的應用，是採取了文藝復興期歐洲劇壇上最流行的「戲中戲」的方法，以增加喜劇的趣味性，而引起觀衆濃烈的興趣。又爲了使「阿Q正傳」不僅局限於智識層的觀衆而要吸收更廣泛的市民層的觀衆起見，有許多地方我採用了文明戲的優點，特別強調，或是特別誇張了牠的敘述說，使觀衆容易瞭解，而可以獲得「大衆化」的效果。如第五幕的對簿公堂，充分地暴露着貪官污吏任意的蹂躪人權，以及對國家法律的兒戲，這也可以說是超現實的誇張，這在莫利哀與郭戈里的喜劇裏也常常可以看見的方法。

總之，我對「阿Q正傳」搬上舞台的觀念，不希望牠成爲書齋中幾個人誦讀的文字，也不希望牠成爲永垂不朽的文學作品，因爲牠的文學價值，已被「阿Q正傳」的創造者魯迅先生所獨佔，用不着我來畫蛇添足了。至於我的企圖，在前