

南开话剧运动史料

(1923—1949)

崔国良 夏家善 李丽中 编

南开大学出版社

南开话剧运动史料

(1923—1949)

崔国良 夏家善 李丽中 编

南开大学出版社

津新登字011号

南开话剧运动史料
(1923—1949)

崔国良 夏家善 李丽中 编

南开大学出版社出版
(天津八里台南开大学校内)

邮编: 300071 电话: 349318

新华书店天津发行所发行
天津宝坻县第二印刷厂印刷

1993年3月第1版 1993年3月第1次印刷

开本: 850×1168 1/32 印张: 19.375 插页: 8

字数: 469千 印数: 1-1400

ISBN 7-310-00408-6/I·31 定价: 12.00元

我看南开话剧运动

——代序

刘厚生

1984年10月，南开大学出版社出版了一本《南开话剧运动史料（1909—1922）》（夏家善、崔国良、李丽中编）。这本史料集收集了许多极为难得的文献、资料和图片，其中包括周恩来同志在南开学习时所写的《吾校新剧观》以及张伯苓先生的文章等。这本书使我得知很多南开早期话剧运动的情况，得到很深的启发和知识，使我深为编者的辛劳所感动。

七年之后，南开大学出版社在崔国良、夏家善、李丽中三同志主编下又献出了第二本《南开话剧运动史料（1923—1949）》。

当崔国良同志带着全书的清样来找我，约我为此书写序时，我不仅为他们继续以几年时间收集、整理这些珍贵史料的精神所感动，简直是受到强烈的震撼。这三位主编，都不是专业的话剧工作者，仅仅因为自己是南开人，就以高度责任感花上如许精力、时间，而且在现今话剧低潮和出书困难之时，以大气魄、大毅力编成出版，实在是值得敬佩的壮举。

当三十年代后期，我们这一辈人开始投身话剧活动时，就已听到“北有南开，南有复旦”的说法，指的就是这两个大学都有长期的师生演剧的传统。那时中国话剧中心在上海，复旦大学也在上海，复旦的老师和学生如洪深、马彦祥、朱端钧、凤子、孔包时、吴铁翼等等都已是或后来成为知名的戏剧家，因而人们对复旦话剧运动情况了解较多，关系密切。而南开，远在天津，早期

话剧人物如张彭春、时子周、周恩来、仇蘅如、陈钢等等，无一人转向专业话剧。他们基本上是在校园内活动，即使在曹禺出世，以他的《雷雨》等三部曲震动天下，大家都知道他曾是南开学生的演剧骨干之后，对于南开话剧的全貌仍然相当模糊。这种情况随着一些天津剧人和南开学生陆续南下，在上海，南京等地参加话剧工作，才渐有改变，但是终归隔了一层。南开话剧运动，主要是抗日战争以前时期，似乎始终没有能够纳入进步话剧主流之中。关于南开话剧运动在中国话剧史中的地位与作用，也一直是不够明确的。直到粉碎“四人帮”之后，思想解放，视野开阔，过去的许多条条框框被突破，观念更新，某些从事中国话剧史研究的学人开始思考并重视了这个问题。首先应该提到的是南京的马明同志，他做了相当广泛的调查研究，于1982年在《天津文史资料选辑》第19辑上发表了一篇题为《张彭春与中国现代话剧》的文章，提出了张彭春先生和南开话剧运动的评价问题。这篇文章虽然很有说服力，但因重点在于为张彭春个人说话，对于南开的整个话剧运动说得就少了。无论如何，其发难之功不可没。

现在，《南开话剧运动史料》已出版了两本，其中包括了从1909年到1949年，从南开人所写的话剧理论文章到南开演出的部分罕见剧本、评论文章等等，共达80多万字。作为建国前史料专书，其材料之丰富、翔实，在中国各大学甚至各著名话剧院团中都可说是无与伦比的。当我拿到第二本（1923—1949）的清样时，原想先大略翻翻，不作细读；但一翻之后，读了其中的一两篇文章，立刻就放不下了。尤其是“南开话剧理论”和“南开话剧史话”等栏，实在有着强烈的吸引力。1909—1922年的第一本史料，当然材料珍贵无比，但时间上距离我们终是比较远了；而1923—1949年的第二本，虽然史料中包括的抗日战争前、抗战期间和抗战胜利后三个时期，地点则有天津、重庆、昆明和最后回到天津等几处，比第一本要复杂。但其中的理论观点，其中提到的人、戏和

活动，对于我们却要熟悉得多，亲切得多。我读了本书中绝大部分文章，感受很深，也引起一些回忆和思索。

比如《财狂》（据莫里哀的《悭吝人》改编）的改编和演出，是我的老师曹禺和他的老师张彭春的杰作，1935年演出时轰动平津，郑振铎、巴金、靳以等都专程由北平去天津看戏。我们这些学生辈的，久仰其名，但过去一些文章都语焉不详；现在史料中收集了相当丰富的资料，就给人以较完整的印象（可惜改编的文学剧本找不到了）。据此，实在应该在中国话剧史中给予它一个重要的位置。

大约也是曹禺师抗战初期在国立剧校给我们讲“剧本选读”课时，讲过如《织工》、《争强》等名剧，当我们知道这些都是南开曾上演过的戏时，印象自然就要深得多。当我们听到他在南开男扮女装演《压迫》中的女房客、《娜拉》中的娜拉的故事，同学中兴趣就更大了。

抗战期间，南开中学以南渝之名，立校于重庆沙坪坝，我们国立剧校也内迁重庆。老师中不仅有曹禺，还有天津出来的黄作（佐临）、金韵之（丹尼）。1938年秋，佐临师为我们导演田汉的《阿Q正传》，可能就因为曹、黄的关系，曾被邀到南渝演出，受到师生的欢迎^①。那一阵子，也曾看过南渝的怒潮剧社的戏，有过接触。南开教授张平群先生还到剧校给我们上过戏剧史的课，1938年剧校演出莎士比亚的《奥赛罗》时，他还担任过击剑指导。我现在还记得他那修长的身躯和学者的风度。我们上届学长孙坚白

^① 本书中收有独幕剧《牛鼻子为国牺牲》，署名陶维大。这使我想起我们在南渝演出时，大约是几个同学正在舞台上装台，忽然听到礼堂外有一个女高音在唱一首世界名曲，歌声悠扬，非常好听，我们都入了迷。后来校中朋友告诉我们，歌者名叫陶维大。那时青年中盛行阅读屠格涅夫的六本小说，最受欢迎的是《贵族之家》，书中女主人公的名字是丽莎维大。我们同学就猜想这个陶维大一定是受《贵族之家》影响，才取名“维大”。我们想象她也一定是象丽莎维大那样可爱的少女。虽然我们似乎始终没有见到她、认识她，但南渝中学中那优美的歌声和这个名字却一直记到现在。不知道这位剧作者是否就是那时的歌者。

(石羽)是受南开演剧影响才学戏的,好友黄宗江在南开读过书、演过戏。忘了在哪一场合,可能就是去南渝演《阿Q正传》这一次,我们还见到了严仁颖先生。这位鼎鼎大名的“海怪”,我是1935年上海举行全国运动会时,我们童子军参加服务,那时南开篮球五虎将(我还记的唐宝坤、李震中……)名震全国,是我们少年的崇拜对象,南开的啦啦队长大约就是“海怪”,从那时就知道了这个名字。这种种因缘,使我对南开有种特殊的关心和好感。但是多少年来,一直到建国后十七年对于南开话剧运动的情况、意义,确实所知甚少。看了书中许多文章,确实超越了感情的接近,受到关于中国话剧史的教育。特别是当我读到第一本史料里曹禺师文章中提到周恩来同志对天津和北方的早期戏剧运动的关怀,我更觉得了解和理解南开话剧运动的情况,实际上是一种重要责任。

我以为,确定南开话剧运动的性质和它在中国话剧史上的地位、作用,一方面要看南开话剧指导者和评论家们所写的文章中的理论思想,但更重要的是看他们的演出实践。这需要深入探讨,不是这篇序文能够承担的。但是问题既已提出,我也在这里简略说说我的基本看法。

南开早期话剧,即1909—1922年“新剧”时期,校长张伯苓倡导话剧的目的是明确的:“练习演说,改良社会”;话剧骨干周恩来在他1916年写的《吾校新剧观》中强调话剧作为通俗教育的社会功效。当时校中所演剧目大都自编,带有不同程度的反帝反封建意味,是符合其指导思想的。他们在十三四年中演出了40多台戏,虽大都在校园内活动,但其影响已冲出校园,进入社会。而这一时期南方新剧(文明戏)却处于走下坡的状态。我们应该认为南开这一时期的话剧运动是对当时民主革命的一种呼应和配合,并且没有走上商业化的邪路。

从1923年到1937年抗战爆发,是南开话剧运动的第二期,一个明显的变化是早期自编的保留剧目如《新村正》、《一元钱》

等越演越少，而外国名剧（包括原本和改编本）大量出现，这显然同张彭春的指导思想有关。话剧作为引进的外来戏剧样式，演出外国名剧以作借鉴和继承，例如《威尼斯商人》、《财狂》等等是极有价值的、必要的。他们所演的外国戏几乎都是第一次被介绍、引进到中国舞台上，有些戏至今还没有第二次上演过。值得注意的是，这一期中，南开也演了一些北京、上海话剧作家的作品。无论是思想上还是实践上，虽然他们从没有鲜明地提出自己是进步话剧运动，但也从没有把自己置身于进步话剧运动之外，更没有放在对立面。他们尊重春柳社，关心南国社，注意中国旅行剧团，他们还很重视对苏联戏剧的介绍。他们在提到上海、北平的话剧时，完全是一种对待友军的态度。在演出上，不仅上演了丁西林的《压迫》、《一只马蜂》，熊佛西的《一片爱国心》等，还上演了（尽管数量不多）田汉的《获虎之夜》，洪深的《五奎桥》等等。而且后来好多书中都提到，张彭春同田汉的私交也是很好的。我以为，无论他们自觉与否，他们的话剧运动应该纳入进步话剧运动的行列之中。

抗战时期到建国之前，由于战争和国内政治形势的发展，南开大学同清华、北大组成西南联大，迁昆明，又在重庆建南渝中学。南开话剧运动进入第三期，出现了又一次转变。在南渝，所演剧目中外国戏少了，绝大多数都是抗战前夕的国防话剧和抗战期间重庆专业剧团上演的新戏，如《芦沟桥之战》、《烙印》、《放下你的鞭子》、《汉奸的子孙》、《黑地狱》、《日出》、《北京人》、《雾重庆》、《屈原》等等。剧运开展过程中，同重庆的专业话剧工作者的来往也甚为密切。很清楚，南开（南渝）师生已经把自己的学校演剧全部投入到抗战戏剧的洪流之中了。在昆明，南开的名字“暂存”起来，但南开的话剧传统显然在继续发挥作用。联大剧团、联大剧艺社、联大戏剧研究社等都受到地下党的领导和影响，不仅做一般演出如《风雪夜归人》，不仅同

昆明专业话剧工作者紧密联系，相互协作，如新中国剧社，而且在抗战胜利后的反内战、争民主运动中，更站到了斗争第一线，直接配合学生运动，自己编演了《潘琰传》、《凯旋》、《告地状》等等带有活报性质的戏，反响极为强烈。

南开话剧运动的这三个时期的历程表明，尽管他们最早的演剧思想带有某种程度的改良色彩（“改良社会”），但那是清末民初的时代产物。谁也不应该要求张伯苓在1909年就能有革命的文艺思想，他那时在北方倡导话剧，这本身就具有革命精神。相反，倒应该表彰张彭春在30年代（正是中国工农红军被“围剿”之时）就那么关心、赞扬和学习苏联的戏剧艺术。南开四十年的话剧编演实践，从反帝反封建、反日本侵略者到反内战反国民党反动派，其主流显然是健康的、进步的、战斗的，在大方向上是同中国社会革命的发展一致的。

在艺术上，南开话剧运动经几代人的努力，更形成了她特有的光彩。我这里不可能评论，只能提纲挈领地说几句。

第一，从《吾校新剧观》开始，就标出现实主义（当时称为写实主义）的旗帜，在演出中也确实是坚持现实主义道路。南开很重视根据现实主义创作方法编写剧本。当自己师生编的戏不能满足需要时，就提倡选合适的外国戏改编。在文学上他们一直在走正路。

第二，南开20年代就认识到上演外国名剧的重要性。而他们所选名剧，大都是文艺复兴时期人文主义作品和19世纪批判现实主义作品。如莎士比亚的《威尼斯商人》，莫里哀的《伪君子》、《财狂》，果戈里的《巡按》，易卜生的《国民公敌》、《娜拉》，霍甫特曼的《织工》，高尔斯华绥的《争强》等等。这明显是有一个进步的选戏标准的。这决不是什么过份“洋名古”，而是为了发展中国话剧所必须的借鉴和继承。这完全是一种“拿来主义”，它同1931年上海艺术剧社演出罗曼罗兰的《爱

与死的角逐》，1935年起上海业余剧人协会演出《娜拉》、《钦差大臣》、奥斯特罗夫斯基的《大雷雨》、莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》等等，精神上是一致的（这一本史料中，收集到曹禺早年3个改编作品，这是一项十分重要的发现，有助于曹禺研究，应该深深感谢保留者和发现者）。

第三，他们四十年如一日地有着一个严格的、严肃的由导演统率的排演制度。他们演戏，有着明确的社会目标和艺术理想，决非一般的玩票、娱乐，因此他们排戏总是严肃认真，精益求精，要求高度的艺术完整性。张彭春排戏时的严格，达到了在学生演员中形成一句歇后语“九先生排戏——受不了”的程度。也因此他们演出的戏才能精采动人，达到很高水平，出现现象张彭春、万家宝（曹禺）改编、导演的《财狂》那样声名久远的整体杰作。

同时，他们在艺术手法上并不拘泥于写实方法，而是广闻博采，多种多样。我们现在常以演戏时不用大幕是一种新鲜手法，其实早在1935年南开演《财狂》时就不落大幕，舞台裸露。

第四，南开话剧运动在重视演出实践的同时，也很重视理论建设。在这两本史料集里收的理论文章中我们可以看到，南开剧人的眼光相当开阔。1916年周恩来的文章中就介绍了古典主义，浪漫主义、写实主义的文艺思潮，介绍了悲剧喜剧的分类以及一批著名剧作家。20年代、30年代的文章更是不仅具体介绍外国重要剧作家，还介绍苏联演剧、小剧院运动以至于探讨中国新剧（话剧）的出路等等。一个学校演剧的范围，竟然如此强调理论并且卓有成果，实在是不简单的事。

第五，并非不重要，的是，南开剧人相当关注中国戏曲的问题。他们看到传统戏曲的某些弱点欠缺，但令人惊异的是，他们并不把戏曲一棍子打死，以张彭春为代表，他们对戏曲基本上是以一分为二的思想对待的。甚至还预见到中国戏曲在世界戏剧发

展中将会发生何等重大的作用。张彭春对梅兰芳访美访苏所起的积极作用现已被人们熟知和肯定。这同“五四”时期那些民族虚无的过激派完全不同，许多看法至今都值得我们参考。

当然，南开话剧运动在她的具体时代和具体环境里，不可能没有她的局限性。南开早期主要是在每年校庆时演戏，后来非校庆时也演，终还是课余性质，不可能太多，观众范围主要是校内以及家属，偶或出校，甚至去北京，是很难得的。除少数突出剧目外，对外宣传也不够，作为学校演剧，也不需要大肆宣扬。这些情况，限制了南开演剧的社会影响。抗战以前，中国话剧以上海为中心，开展半专业的（爱美的）、专业的、民间的、进步的、左翼的、国防戏剧的演剧活动，成为当时的主流；而南开话剧是在这样一个重要大学的当局直接倡导下开展的，其中期所演的中外剧目有不少比较偏离现实斗争甚至带有阶级调和色彩，或者是校内编写的戏，不被外界所知。这些自然也会影响人们对南开话剧运动的看法。现在这两本（特别是第二本）的出版，可以使话剧界对南开话剧运动得到全面的、历史的认识，我以为称得上是功德无量。

这篇序越写越长，似乎不象是序，象是书评了。好在诗无达话，序无定式，请读者宽容我的啰嗦吧。

我感谢崔国良、夏家善、李丽中三位同志的辛勤努力，赞赏南开大学出版社的胆识。我更希望这本书对于其他有过演剧传统的大学成为一个先行者。

1991. 9. 1. 北京

南开话剧运动再探

我们在第一集《南开话剧运动史料（1909—1922）》一书中，曾经写过《南开早期话剧运动初探》一文。那篇文章初步地阐述了南开话剧的产生和南开早期话剧的发展过程、南开早期话剧理论的建树、南开早期话剧剧本创作的特色及其表演艺术风格、舞台美术特色，以及南开早期话剧活动对我国早期话剧运动的贡献，从而对南开早期话剧运动进行了初步的探讨。

第一集《史料》出版后，受到了我国戏剧界、文学界及史学界等各方面人士的瞩目。先后被陈白尘、董健主编的《中国现代戏剧史稿》、中国艺术研究院话剧研究所葛一虹主编的《中国话剧通史》、朱维之著《中国文艺思潮史稿》等及其他一些论著所广为引用，其中有的还吸收了我们的观点。这些都使我们感到欣慰。

这一集《南开话剧运动史料》，我们汇集了从1923—1949年建国前南开话剧各个时期的史料。这一阶段南开话剧又是一个五彩纷呈的景象。同时起到了摇篮的作用，培育了一批对我国乃至世界话剧发展产生具有一定影响的剧作家、剧译家、导演及表演艺术家。如张彭春、曹禺、黄作临、张平群、张骏祥、鲁勒（吴博）……对我国话剧运动的发展做出了新的贡献。

一、

这一阶段，南开学校又有一个较大的发展^①。然而，南开学校的各个部分一直发扬着南开编演话剧的传统。

这一时期的南开新剧团做为南开学校统一的话剧组织，一直延续到抗日战争爆发之前。该团的老团员一批批地毕业走上了社会，有的在社会上继续发扬南开话剧的传统或者走上了专业戏剧工作的道路；一批批新生加入了新剧团的队伍。

抗战爆发以前南开学校各部都建立了各种不同范围和规模的大中小学部乃至班级的话剧演出组织。如1924年南开中学选举建立了以杜联齐为主席的五人“新剧委员会”^②。同年，南开大学学生自治会成立了游艺股，下设新剧系^③。1925年南开大学女同学会组织演出了《少奶奶的扇子》^④。同年，女中和小学均曾组织演出了新剧。1930年南开学校青年会组成了“灵剧团”，演出新剧。

抗战爆发后，南开学校被迫迁校，虽然统一的南开新剧团已不复存在；但是在重庆，南渝中学组织了名噪一时的“怒潮剧社”。在此前后，仍有“一三剧社”（初中同学组织的，不久即

①1923年8月新学年开学后，南开大学从南开学校老校址析出，迁入八里台新校址。同年9月5日南开女中部成立，并起建新校舍。1927年南开大学社会经济研究委员会成立（1934年春发展为经济研究所）。1928年8月南开小学成立。1932年3月南开大学应用化学研究所成立。1936年重庆南渝中学成立。1937年8月南开大学被日本帝国主义炸毁，被迫迁校先到长沙，后至昆明与北大、清华合组“西南联合大学”，同年天津南开中学迁渝后，

与南渝中学合并于1938年改名为重庆南开中学。抗战胜利后，1945年11月天津南开中学复校，1946年10月17日南开大学复校开学，至1949年1月天津解放。

②《校闻·新剧委员会》，《南开周刊》第87期，1924年3月22日。

③《南大周刊》第7期，1924年9月25日。

④《校闻·演剧筹款》，《南开周刊》第121期，1925年5月1日。

加入“怒潮剧社”）、南友剧社（由在重庆的南开校友组织的）、1940年由外省来的同学又组织了“芦烽剧社”。

在昆明，在地下党的领导下，于1938年由南开大学、北京大学和清华大学三校学生，其中以南开大学学生为骨干组织了“联大剧团”；1940年成立了“联大戏剧研究社”；1944年又成立了“联大剧艺社”等许多戏剧团体。

抗战胜利后，天津的南开大、中学各校又各自成立了自己的话剧组织。南开女中成立了“公能剧团”。男中则成立了“南开话剧研究社”、“初联话剧研究社”，而南开大学在1947年的“反饥饿、反内战、反迫害”中成立了“虹光剧艺社”，1948年暑假改为“南开大学剧艺社”。重庆南开中学在解放战争时期在党的领导下许多班级都有组织地进行广泛的话剧活动。①

二、

这个时期的话剧活动，与早期相同，在编演话剧的同时，仍然相当注意于话剧理论的建设，并且有了新的发展。

首先，对于话剧作用的认识，已经不止于“改良社会”的要求，而是把戏剧做为向旧社会展开进攻，为实现社会的自由和解放的武器。这在曹禺早期的思想中已经有了强烈的要求：

种种社会的漏洞我们将不平平庸庸地让它过去。我们将
避去凝固和停滞，放弃妥协和降伏，且在疲弊困惫中要为社会
夺得自由和解放吧。怀着这同一的思路，先觉的改造者委
身于社会的战场，断然地与俗众积极地挑战：文学的天才鉤

①由地下党领导的民青组织于1948年纪念五四大会演出了多场话剧做为联络感情、团结青年的一种形式，为掩护演出的革命性内容演出海报加注，“不欢迎校外人士及小朋友，节目文艺性较强欢迎有兴趣的同学参加。”见本书剧照。

烂地造出他们的武具，以诗、剧、说部向一切因袭的心管攻击。他们突进不止的冲突与反抗，形成日后一切的辉煌。①

到了抗日战争时期，更明确地提出“为民族解放的抗战”而演剧。怒潮剧社认为戏剧“不但要宣传民众而且要组织民众”。②

第二，戏剧应当表现时代和人生。张彭春认为：在现代戏剧中话剧最能表现现代社会复杂的社会生活。在话剧遇到困难的时候，他呼吁：

我们依然要鼓起精神去努力的。因为话剧之能描写现代人的生活，批评现代社会的缺陷，以及指示现代人前进方向，较之歌剧是有力量得多。试观现代生活的经验及人情，已经很复杂；若不用散文的话剧来表现是不成的。歌剧所善长的是表现抒情的、有定律的、比较简单的人生。现代生活既愈趋复杂，歌剧决不能道出其中的奥秘。③

张彭春从观察苏联的话剧运动中认识到文艺必须接近大众为大众服务。

只有大众才有人生经验的各方面，他们的欣赏与批评才是戏剧的真指导。④

张彭春注意到戏剧反映广泛的社会生活，并且较早地提出了话剧反映工业无产者的问题。他说：

一个明显的倾向，一些作家已经开始尝试写作新剧。他们感到由于社会的变化，新的经历要求戏剧要有新的内容和

① 万家宝：《杂感》，《南中周刊》第20期，1927年4月18日。

② 郑玲才：《怒潮剧社的过去和未来》，《怒潮》季刊创刊号，1938年10月。

③④ 张彭春：《苏俄戏剧的趋势》，《人生与文学》第1卷第3期，1935年6月。

新的生活哲学。旧的戏剧是传统道德观念和传统价值观念的载体，而这些正在经历着不可避免的改革。新的白话话剧反映复杂的社会生活，例如有些反映新的工业无产者的情况……新的生活经验要求新的表达方式。①

第三，提出批判地吸收传统戏剧的表演技巧和话剧演员要进行基本功训练问题。

张彭春在谈到对待中国传统戏剧的态度时认为：必须“以世界创造的眼光来重新看自己的旧东西，才能真正知道什么是在现代还有价值的，什么是没有价值的。若是没有世界的眼光，还未进展到现代的‘创造边’上去，决不会认清这些东西的。”②他的关于传统戏剧技巧的表现形式源于生活又使之程式化，以“使表演动作增加了某种表现力”③的观点，对继承传统戏剧艺术经验却是很有指导意义的。他总结了这个发展规律指出：

传统的技巧显然不是以单纯再现现实为目的的。中国传统戏不是以精确地摹仿现实生活而著称的。在中国传统戏剧中，台步、道白、服饰、化妆同日常行走、说话、穿着和面部外观都有着显然不同。然而，为了舞台效果而从现实生活中提取精华的过程，可不是任意或异想天开的。即使在异想天开中也有一定之规。艺术和现实的区别是逐渐地以协调的方式程式化了的。④

他据此认为：话剧演员也必须进行基本功的训练，他说：

根据中国戏剧的传统，演员必须经过长期艰苦的训练，……必须学习和训练得非常细微。中国传统戏剧演员的和谐和优美就是这种强化训练的成果。就是在这种对身体的灵活

①③④张彭春：《中国的新剧和旧戏》，《南开大学半月刊》第3—4（142—143）期合刊，1933年7月15日。

②《苏俄戏剧的趋势》。

性的重视中，我们发现了传统戏剧的一种辉煌成就。①

他主张对演员“动作的姿势、语调的高低、布景的合适及其他基本演剧术进行训练”。②他认为这是新剧的成功与失败的一个关键问题。因此，他在导演戏剧时要求是十分严格的。

第四，总结了表演艺术的若干指导规律。

张彭春在长期的导演实践中，特别是在导演了《财狂》以后，他总结了表演艺术的若干规律，至今仍有很大的指导意义，并且为后人所进一步阐发为一般的艺术原则。如关于艺术生活中的“一”和“多”的辩证关系，他说：

特别是戏剧，一定要“多”中求“一”，“一”中求“多”。如果我们只做到了“多”忘掉了“一”就会失掉逻辑的连锁，发生松散的弊病，不过，我们只有概念，缺乏各方面的发展，那就太单调，太干燥。这只算是达到了“一”的目的，没有达到“多”的好处。在舞台上，无论多少句话，若干动作，几许线条，举凡灯光，表情、化妆都要“合乎“一”和“多”的原则。③

又如关于“动韵”的原则。他认为：“一”和“多”的原则是静态。还必须注意到“动韵”。他说：

凡是生长的，必不死板，必有“动韵”。舞台上的急缓，大小，高低，动静，显晦，虚实等，都应该有种“生动”的意味。这种“味儿”就是由“动韵”得来。④

这里凝结了导演者的深刻的艺术哲理的思索，他认为“得到”‘多’中的‘一’的成绩，要靠理智力；求得‘一’中‘多’的收获，却凭想象力。如要把握‘动韵’，须有敏感。”⑤

①②张彭春：《中国的新剧和旧戏》，《南开大学半月刊（英文副刊）》第3、4（142—143）期合刊，1933年7月15日。

③④⑤张彭春：《关于演剧应注意的几点——原则和精神》，《南开校友》第1卷第3期，1935年12月15日。