

夏衍剧作集

责任编辑：张 洁

夏衍剧作集（第一卷）

中国戏剧出版社

（北京东四八条52号）

新华书店 北京发行所 发行

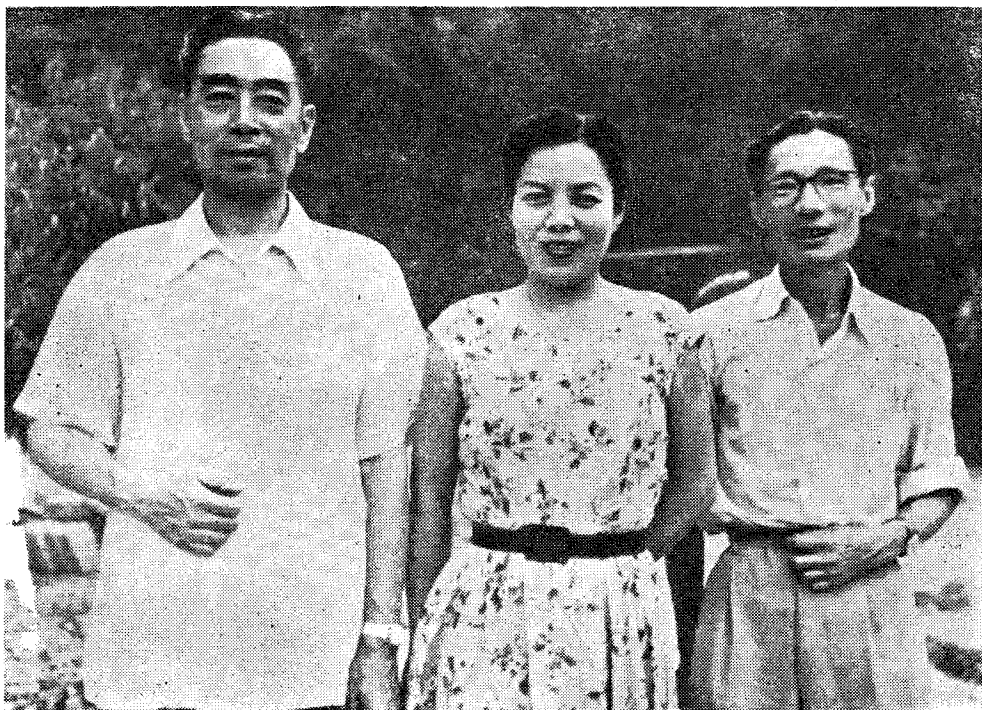
东茶坞印刷厂 印刷

字数186,000开本850×1168毫米1/32印张18⁷/₈插页4

1984年10月 第1版 1984年10月第1次印刷

印数：（平）1—6,740册 （精）1—2,180册

书号 10069·526 定价（平）2.55元 （精）3.15元

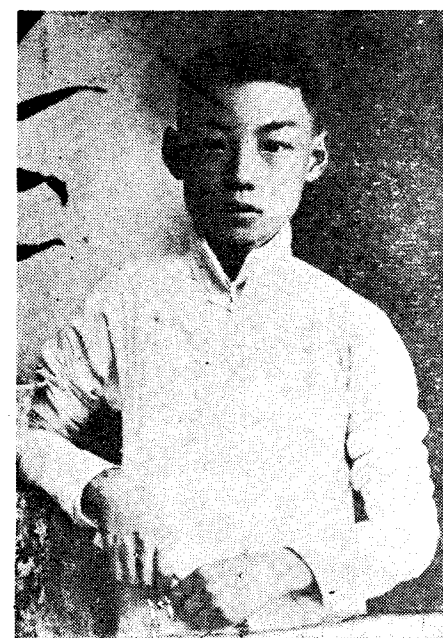


左起：周恩来 舒绣纹 夏衍

（纪念舒绣纹演剧三十五周年合影）



前排右起：廖梦醒 何香凝 夏衍 瞿白音 陈歌辛
 后排右起：欧阳予倩 洪道 丁聪 （一九四八年秋摄于香港）



夏衍与陶晶孙 （一九三〇年摄）
 左：一九一六年进浙江甲种工业学校时摄

第一卷说明

本卷收入夏衍于一九三五年至一九四一年期间创作的话剧十二部。

《都会的一角》(独幕话剧)写于一九三五年,发表于一九三五年十二月《文学》第五卷第六期,署名徐佩韦。最早收录于《一九三六年最佳独幕剧选》(戏剧时代出版社一九三七年六月出版)。现据《文学》的版本收入本卷。

《中秋月》(独幕喜剧)写于一九三五年,发表于一九三六年《妇女生活》第一卷第六期,署名徐至。最早收录于《现代最佳剧选》第二集(现代戏剧出版社一九四一年出版)。现据《妇女生活》的版本收入本卷。

《赛金花》(七场话剧)写于一九三五年,发表于一九三六年四月《文学》第六卷第四期,署名夏衍。由生活书店于一九三六年十一月印行初版。现据生活书店初版收入本卷。

《秋瑾传》(原名《自由魂》,三幕话剧)写于一九三六年,发表于一九三六年十二月《光明》第二卷第一——二期,署名夏衍。由生活书店于一九三七年二月印行初版。现据人民文学出版社出版的《夏衍选集》(一九八〇年九月第二版)收入本卷。

《上海屋檐下》(三幕话剧)写于一九三七年,由戏剧时代出版社于一九三七年十一月印行初版。现据人民文学出版社出版的《夏衍选集》(一九八〇年九月第二版)收入本卷。

《“七二八”的那一天》(独幕话剧)写于一九三七年七月,发表于一九三七年八月《新学识》第二卷第一期,署名夏衍。最早收录于《抗战报告剧》(上海杂志公司一九三七年十二月初版)。现据《抗战报告剧》的版本收入本卷。

《一年间》(四幕话剧)写于一九三八年,由生活书店于一九三九年一月印行初版,署名夏衍。现据生活书店的版本收入本卷。

《赎罪》(独幕话剧)写于一九三八年九月,发表于一九三八年九月《文艺阵地》第一卷第十一期,署名夏衍。后收入《小市民》(新知书店一九四〇年七月初版)。现据《小市民》的版本收入本卷。

《娼妇》(独幕话剧)写于一九三九年五月,发表于一九三九年五月《星岛周报》第一——二期,署名夏衍。后收入《小市民》(新知书店一九四〇年七月初版)。现据《小市民》的版本收入本卷。

《心防》(四幕话剧)写于一九四〇年五月,由新知书店于一九四一年十月印行初版,署名夏衍。现据人民文学出版社出版的《夏衍选集》(一九八〇年九月第二版)收入本卷。

《愁城记》(四幕话剧)写于一九四〇年十二月,发表于一九四一年三月《小剧场》第六期,署名夏衍。由剧场艺术社于一九四一年五月印行初版。现据开明书店一九四六年五月的版本收入本卷。

《冬夜》(独幕话剧)写于一九四一年,发表于一九四一年一月《戏剧春秋》第一卷第三期,署名夏衍。现据《戏剧春秋》的版本收入本卷。

编者

沁人心脾的政治抒情诗

——序

唐 弢

我最初读到夏衍同志的作品，还在他用沈端先署名的时候，读的不是他的创作，而是他的翻译，也不是他翻译的剧本，而是他翻译的小说——被称为世界第一部社会主义小说的高尔基的《母亲》（由大江书铺于一九二九、一九三〇年分上下两册出版）。我们五、六个不满二十岁的青年，有工人，有店员，有学徒，聚集在一间小屋的昏黄的电灯光下，一个人朗读，其余屏息静听着。当我们的朋友读到巴威尔在法庭上宣言：“一个党人的我，除出党的处分之外，不承认任何的裁判。……”五、六双眼睛突然亮起来。我们的年轻朋友一手举书，一手挥拳，挺起胸脯站着，庄严得自己就象是巴威尔在法庭上演说一样：“我们是革命家！直到地上消灭支配阶级和劳动阶级为止，我们永远是革命家！我们，对于你们非拥护不可的社会，坚决的开始斗争。对于你们和你们的社会，我们是永远不能和解的敌人。……”

这说得真好，多坚定，多勇敢！对我们这些年轻的心又是多么有力的鼓舞呵！

当“沈端先”变成“夏衍”的时候，我仍然是他的读者。不仅读了名重一时的报告文学《包身工》，也读了最初发表在一九三五年十二月号《文学》上的他的第一个剧本《都会的一角》。不久，《都会的一角》和洪深的《走私》、张庚的《秋阳》由实验小剧场借

新光大戏院演出，租界当局派巡捕和翻译到场禁演，我是目击者之一。一年以后，当文化界一百四十余人抗议租界当局放映日本辱华影片《新地》的时候，我写下《从〈都会的一角〉到〈新地〉》，表示了一个中国人的政治的义愤。当时没有也不可能对剧本作详细的分析。现在看来，《都会的一角》虽是夏衍同志第一个独幕剧，但就他的整个戏剧创作而言，这标志着一个新的话剧作家的诞生，或者说，代表了一个新的戏剧艺术风格的发轫。

夏衍同志很早从事话剧活动，一九三〇年艺术剧社成立，他是发起人，但他亲自执笔写戏，却是在日本侵略军步步进逼、国难日益深重以后。他的剧本几乎都和抗战有关。夏衍同志重视生活的真实，认为只要有一个细节做假，便会破坏观众对全部剧情的印象。他十分强调作家深入生活，掌握知识，写自己熟知的东西。夏衍同志本人的剧本是：人物主要是知识分子，故事多半发生在上海或者别的他曾经住过的城市。因为他熟知。他以爱国主义为中心，展示了形形色色的社会相——首先是小市民和知识分子的社会相。风土人情，扑面照眼，生活气息浓郁，笔墨渗透了感情。他的每一个剧本，都象一首抒情诗，不过我得赶紧声明，这不是一般抒情诗，而是政治抒情诗。夏衍同志从来不忘政治。

他的剧本是一首首沁人心脾的政治抒情诗。

也许有人会说，抗战爆发前后，没有一个作家的笔簇不蘸上一点政治，夏衍在这个时候开始写戏，对政治有所渲染，不过是适逢其会而已，算不了什么特色。但我说的不是这个。我想提请评论家们注意：应当研究夏衍的政治抒情诗如何在戏剧创作中具体表达，他的富有个性特征的艺术风格怎样通过创作实践体现出来。在我看来，要说明夏衍的戏剧艺术风格的特点，这才

是重要的关键。

现在试从《都会的一角》谈起。

夏衍同志在《上海屋檐下》的《后记》里说：

这是我写的第五个剧本，但也可以说这是我写的第一个剧本。因为，在这个剧本中，我开始了现实主义创作方法的摸索。

在这之前，我很简单地把艺术看作宣传的手段。

我非常喜欢《上海屋檐下》。正如作家所说，在这个剧本中，他开始了现实主义创作方法的摸索，显示了独特的风格。不过这指的是作家自觉地对现实主义创作方法作有意识的探索，在客观上，虽然《都会的一角》是救亡运动中的宣传剧，艺术上并不那么成熟，但从生活内容到创作方法，这个独幕剧非常接近于后来的三幕剧《上海屋檐下》。

夏衍同志的两个历史剧都带有讽喻的内涵，他对高踞庙堂之上的奴才群像，毫不吝惜地用夸张的手法投以憎恶和讽刺。《赛金花》第四场写在洋务总局办事的外交官，向汉纳根和哈德曼叩头如捣蒜，通事问他会干什么，他嗫嚅着说：“奴才只会叩头，跟洋大人叩头！”接着又叩了几个响头。《秋瑾传》第三幕庭审一场，写陪审官标统李益智，几番在公堂睡熟，鼾声大作，贵福只得猛拍惊堂木去震醒他。这些都是漫画化了的夸大手法，有一点浪漫主义的倾向，从《上海屋檐下》起，作家就摒除不用了，值得注意的是，在最初的《都会的一角》里，也不见有这样的手法。

《都会的一角》是现实主义的，突出地体现了夏衍个人那种充满抒情气氛的艺术风格。当年上海租界当局禁演这出戏，据称剧本里有一句：“东北是我们的！”但到场的巡捕和翻译查阅了上演的本子，找不到这句话，原先发表在《文学》上的也没有，论理

是不该禁演了。但他们还是支支吾吾，让观众等着，要带回本子去研究。这样说来，是不是错听传闻，闹成误会了呢？不！实际的情况是：剧本里的确没有这句话，作家却用自己的方式表达了同一的含义，戏的结尾处写：

弟 （惊奇地）姊姊……姊姊……（拾起地上的铜板，站着，不知所措，回到桌边去。翻开书来念）“我国地大物博，土壤丰饶……”
〔邻居买了火油回来，上楼梯，看见地上的包饭，轻轻地揭开来一看，偷偷地检了一些什么塞在嘴里。走到门口，将耳朵贴近门。

弟 （读）“东北以东三省，接俄国东海滨省及日领朝鲜……”

邻居 （猛然地推门而入，对弟）你这教科书是什么年代的？不行啊，你……你在什么学校？

〔远远的灯光明灭，楼下房东太太骂人声又起。

——幕下

写得婉约而又分明，这段戏意味深长，牵人思绪，使全剧有余音袅袅、不绝如缕的感觉。如果剧本里直接出现“东北是我们的！”那就只见政治，没有抒情，不象是夏衍的艺术风格了。我还认为：《都会的一角》在某种意义上正是雏形的《上海屋檐下》，这个“都会”不消说就是上海。但作家的构思是不同的，主题互异，人物则有承袭，有发展：舞女是未来的施小宝，邻居象赵振宇，失业青年身上有黄家楣和林志成的影子。当然，最主要的还是生活——大都市里一群小市民的无可奈何的生活。我这样讲，目的是要说明：夏衍同志运用自己熟识的生活，在第一个话剧创作里，已经开始了现实主义的创作方法，同时，也是在第一个话剧创作里，几乎情不自禁地流露其个人的情趣与爱好，预示着他的艺术风格的趋向和前景了。

话剧是外来形式，话剧作者大都受有外国作家的影响。老一辈作者如欧阳予倩、田汉、熊佛西等，同时受过民族传统戏剧的哺育，在作品里有所体现；他们中间采取欧化手法较多的，当推宋春舫与丁西林。三十年代开始写戏的作家，互有取舍，各宗其是。夏衍和曹禺一样，接受西洋影响比传统戏剧为多。抗战爆发以后，民族意识上升，连丁西林写《妙峰山》，也焕发了一种象是中国民间传说似的传奇的神采，更不必说夏衍和曹禺了。不过“风格是人”，他们三位的艺术趣味迥不相同。曹禺的是浓墨重彩，刻意经营，读来淋漓尽致，回肠荡气，使人不能不为剧中人的命运神魂颠倒。丁西林却只轻描淡写，漫不经心，仿佛行云流水，似有意，似无意，时而妙手偶得，到幽默处逗人莞尔一笑。夏衍别有夏衍的特点，浓重不如曹禺，轻淡不如丁西林，却又两者兼而有之。鲁迅说过：“悲剧将人生的有价值的东西毁灭给人看，喜剧将那无价值的撕破给人看。”夏衍的风格是：将喜剧的表现手法和悲剧的主题内容揉合起来，立意奇重，落笔很轻，他有举重若轻的本领。读完夏衍同志的戏，往往给人留下一丝余味，一缕怅惘，一绺淡淡的哀愁。因为在看似轻松的表皮下面，别有一点沉重的东西。

我不大佩服清朝那位收了许多女弟子的诗人袁子才，却欣赏他在《随园诗话》里说的一段话：“得之虽苦，出之须甘；出人意外者，仍须在人意中。”借以说明夏衍同志戏剧的风格，倒很合适。这里的苦是重，甘是轻，意思十分明白，不必多加解释。我要补充的是：一篇作品如果没有一点出人意外的地方，就不会有什么新东西；但出人意外的，又必须在人意中，它应当是日常的东西，平凡的东西，人们看到听到而没有想到讲到的东西。就这点说，夏衍同志的确是从《上海屋檐下》开始，更多地发挥了他的现

实主义风格的特点，他写得真实，平凡，素淡，象生活本身一样自然。他从不说教。包含在作品里的许多哲理，一一来自生活，来自社会内在的矛盾。本来是那样不引人注意，但又是那样值得人注意。作家一下将它挑破了。我们且看《上海屋檐下》第三幕里的一段：

阿牛（又拿了书到他妈妈面前）妈，姓王的一个月薪水三百五十块，姓李的一个月薪水两百八十块，三年之后，两个人……

……

赵妻（气烘烘地）你去问有钱的人，我一生一世也不曾见到过三百五十块……

阿牛（没法，走到他父亲身边）爸爸，三年之后，两个人有的钱相差多少？

赵 唔唔，三百五，两百几？

阿牛 两百八……

赵 你先要求出一个月两个人的相差，懂吗？（用笔替他算）

赵妻（余怒未息）一个月薪水三百五十块，一个月存进六十五块，做梦！

阿牛（回头来，反抗地）这是书上的事呀！

赵妻 书上的，这种书有钱人才配念！

在一般人每个月只有二十块、三十块薪水的社会里，却让孩子们去算每个月三百五十块、两百八十块薪水的账。你说这很滑稽吗？不！这太阴毒了！但描写是真实的，我们读过这样的教科书。作家不满这一社会现象，没有直接予以谴责，他的方法是将它客观地揭发出来，婉转，含蓄，不着一字。目的并非让人笑一笑，而是要人想一想。这是政治的。夏衍同志写的是政治抒情诗！

同样的手法也在《法西斯细菌》里出现。剧本主要写医学博士俞实夫从不问政治到投入战斗的转变过程，从侧面画出了日

本法西斯侵略军的暴行。作家对暴行怀着深深的仇恨。他没有直接描写这种仇恨，却将自己的感情灌注在俞实夫的日籍夫人静子和女儿寿美子——两个处境微妙的人物的身上，这样便大大地增进了全剧的抒情气氛。剧本第二幕写“八一三”战争爆发后一星期，赵安涛和钱八小姐到上海法租界西端一所住宅里拜访俞实夫夫妇，进门遇上已经八岁的寿美子。钱八抚着她的头发说：“啊，真漂亮，叫什么？”赵安涛回答：“Sumiko，寿美子。”寿美子听了摇摇头，微微背转身子说：“不，不叫那名字，改了。”赵安涛问：“改了？为什么？”寿美子说：“我叫寿珍，俞寿珍，日本名字不要。”呵！日本名字不要，记住这是在战争的年代呵！不说不好，只说不要，作家以抒情的口吻轻轻一点，恰如春波微漾，读者便觉分外沉重，许多话尽在不言中。第四幕第二场，香港沦陷两天之后，在俞实夫的港寓里，日本兵正在挨户抢劫，大家担心他们找上门来，阿妹提着篮子出台，戏里有这样一段：

阿 妹 （对秦正谊）渠地话，拈日本话同渠地话一下，就可以哐来抢咯啐。

秦正谊 对啦，老俞，请你太太讲一下，要是日本兵来的话，让她出来用日本话说一说，……也许可以……

〔俞实夫对他轻轻看了一眼，不语。

秦正谊 怎么样？（望着，似乎征求他的同意）

俞实夫 （经过思索之后，摇了摇头）你，不懂得她，这几天，她也够苦痛了。她不愿意人家知道她是一个日本人，她还说，以后不要提起这一类的问题。

秦正谊 （起劲）那，那为什么？这不是乐得给大家方便……

作家以素朴的笔墨平静地展示了一个普通日本妇女的心——一颗平凡的心，一颗伟大的心。看到自己的同胞在那里抢

劫，奸淫，屠杀，她痛苦，不愿人家知道她是一个日本人，不希望以后再提起这一类问题。如果说对侵略应当谴责，我以为再没有比这个更严厉的谴责了！作家的描写是真实的。他要告诉我们的还不只这些。当俞实夫说静子不会用日本话去同日本兵面谈时，竟还有一个人，一个中国人发问：“那为什么？”唔，那为什么呀？你们这些卑鄙、自私、没有心肝的市侩先生们，你们想过没有？作家没有用历史剧里刻画外交官、陪审官那样夸张的手法刻画秦正谊，只让他淡淡地问一句“为什么？”这一笔很轻，然而重极了。它比一切夸张手法都要重，重到把秦正谊剥得精光，连最丑恶的灵魂也给赤裸裸地暴露了出来。这是一幅出色的淡彩画。夏衍同志说，他“痛切地感到有从速毕业于素描阶段之必要”，开始从事于“画油画”。我们希望读到他的“油画”。但我认为，一幅成功的素描有时也能胜过一幅油画，比油画更美，更真实。对夏衍同志说来，无论油画、素描，重要的是保持和发展自己的具有性格特征的政治抒情诗的风格。因为我们非常非常需要真实的、能够揭示人们心灵世界的那种政治抒情诗！

许多评论家认为夏衍的戏剧艺术风格接近契诃夫，他自己却说受狄更斯的影响多一些，大一些。就作家笔底那些性格和易、灵魂善良的小市民形象而论，我同意他自己的说法。岂止赵振宇是狄更斯笔下米考巴式（Micawbarist）的“乐天派”，黄家楣失了业要瞒过父亲，施小宝沦落了还受人勒索，赵妻成天絮叨，刘绣笙遇事迷信，以及崔承富的忠厚，何廉生的诚实。这些平凡人的形象，不是以他们常见的外形，而是以他们突出的性格，通过各种方式在那位英国小说家的作品里同样出现过。夏衍的戏剧创作当然受有契诃夫的影响，不过契诃夫比较冷静，不动声色。夏衍同志对他的人物的爱，以及那种充满人道主义的同情，

使我信他的风格不仅仅是契诃夫式的，同时也是狄更斯式的了。

我很喜欢这些人物。这些人物是夏衍政治抒情诗的一部分，是构成他的艺术风格的重要因素之一。他的人物富于生活情趣，真实，有个性，稍稍带一点狄更斯式的夸张。我以为写得成功的还有：不问政治、埋头实验的医学博士俞实夫，饱经风霜、无所作为的报馆撰述孟文秀，热心读报、乐天知命的小学教师赵振宇，这些人物个性鲜明，血肉丰满，在社会生活中有一定的代表性。妇女形象生动多彩，是作家创作的一个特长，《芳草天涯》里的孟小云，《法西斯细菌》里的静子，《心防》里的杨爱棠，《水乡吟》里的梅漪，《一年间》里的喻志华，……或老练，或深沉，或活泼，或娇柔。姚黄魏紫，各尽其妙。至于更加年轻一辈的，如钱裕、赵澍、葆珍，还有那个十五岁的朝鲜少年崔大吉，作家总是怀着期待和喜悦的心情去描写他们。我说夏衍同志给他的人物抹上一层感情的色彩，决非随口说说，连搁楼上的“李陵碑”（《上海屋檐下》），临时监狱里的小偷（《离离草》），在痛苦中也都悠然自得，别有会心，多么难得的生活的感情呵！作家写了抒情诗，但这是政治的，他们活在我们的记忆里，他们是曾经和我们这一辈人一起生活过的实实在在的人物。

这些人物形象的一个共同特点是真实。夏衍同志严格地遵循真实的原则，具体地说，这个原则有三方面，即：生活本身的规律，人物性格发展的规律，构成作家风格的艺术的规律。夏衍同志说：“我有这么一个经验，就是：最初是作者写角色，后来，当角色的性格形成之后，他就逼着作者按照他的性格去发展了，要勉强是很难的，勉强了就不真实。”许多现实主义大师们都有这样的经验。无论鲁迅怎样同情阿Q的要求革命，最后还是不得不将他送往法场去枪毙。这是辛亥革命前后生活的规律，也是阿

Q 性格发展的规律。在《故事新编》的《出关》里，鲁迅将老子“加以漫画化，送他出了关”，他自己说对这位古人“毫无爱惜”，但又拒绝“更将他的鼻子涂白”，认为这样一来，“是不只‘这篇小说的意义，就要无形地削弱’而已的，所以也只好这样子。”“只好这样子”便是生活的规律，是现实主义作家需要遵循的真实的原则。

夏衍同志的戏剧创作谨守这一原则，也许这正是他从《上海屋檐下》开始不断探索的结果。有的评论家说在国民党监狱中坚持斗争将近十年的革命者匡复（《上海屋檐下》），不能说服彩玉狭小的感情，结果撇下妻小，单独出走，这是“思想上的让步，政治上的退却”；回到桂林的俞实夫（《法西斯细菌》），决定到贵阳红十字医院去，把这个当作“扑灭法西斯细菌的实际工作”，当作人生的“再出发”，“这要求显然是有点过低了”。我不同意这样的意见。分析一下匡复和俞实夫两人的性格，分析一下他们两人和周围环境的关系，我以为原来的处理是真实的，合情合理的。如果匡复打破这个使葆珍幸福的已经安定下来的重新组合的家庭，带着彩玉出走，这就超越了生活许可的限度，不是一个革命者的行为了。如果俞实夫放弃能为伤兵难民服务的医术，不去贵阳红十字医院，留在桂林充当一个政治宣传家，那就违背了他的性格发展，一下子将他的觉悟程度“拔高”了。我还认为：在《芳草天涯》里，从尚志恢、石咏芬、孟小云的三角关系看，孟小云答应石咏芬“帮忙”，尚志恢终于克制了自己的感情，也是符合于生活的规律和人物性格发展的规律的。根据戏里接着的表现，石咏芬在逃难中有所觉悟，有所改变，虽然尚志恢的“我会坚强起来的”还是一个宣告，而始终带着愉快的笑容的孟小云，却已经以实际行动表示她走向人民，参加了服务队，整天在外面奔跑了。说

《心防》是用工作去解决，而《芳草天涯》不是用工作去解决，对吗？

从《上海屋檐下》、《心防》、《水乡吟》一直到《芳草天涯》，凡是涉及恋爱问题，夏衍同志总是强调尊重别人，牺牲自己，这倒是确实的。不过，既然不是阶级斗争，朋友之间，特别是因恋爱而发生纠纷，要求多一点自我牺牲的精神，我不懂有什么不好？有人说，所谓“不要为自己的幸福而轻易牺牲别人的幸福”，这是资产阶级信奉的恋爱观。也许确有这样的说法吧。但我们决不能由此推论：“为了自己的幸福而轻易牺牲别人的幸福”，倒是无产阶级应当信奉的恋爱观。正如西方文学中有一些作品宣传在恋爱问题上尊重别人，而更多、更普遍的作品却描写了因恋爱而发生的恶形恶状的冲突与决斗。事情不能一概而论。在我看来，虽然自由恋爱在中国是新鲜事，而知识分子自我牺牲的精神，却是我们民族的相当悠久的传统。因此，认为作家在《芳草天涯》中提倡资产阶级民主，很难令人信服。至于什么宣扬阶级与阶级之间的容忍、调和，那就愈说愈远，简直和剧本毫不相干了。

广义地说，一切文学作品都是作家的自传。夏衍同志写了许多知识分子：新闻记者、教师、剧作家、文化战线的革命工作者，显然有他自己的影子在内，有他周围那些昕夕与共的同志和朋友的影子在内。他了解他们，熟悉他们，懂得他们的甘苦，明白他们的高兴和委屈，因此在他们身上灌输了过多的同情，过多的原谅，成为许多人指摘的他的作品的弱点。的确存在着这样的弱点。但是，我觉得在夏衍同志的话剧创作里，又有我开头提及的高尔基的影响，时时起着作用，这倒不是因为高尔基写过剧本《小市民》，而夏衍同志也曾将《都会的一角》、《相似》、《重逢》（即