

中国
现代文学
戏剧版本
闻见录续集

1908 ~ 1949

张泽贤 著

张泽贤 著

中国现代文学戏剧版本闻见录续集

1908 ~ 1949

上海远东出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国现代文学戏剧版本闻见录续集 1908 ~ 1949 / 张泽贤
著. —上海: 上海远东出版社, 2009

ISBN 978 - 7 - 5476 - 0083 - 2

I. 中… II. 张… III. 戏剧文学—版本—研究—中国—
1908 ~ 1949 IV. I207.309 G256.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 188132 号

策 划: 黄政一
责任编辑: 张喜梅
封面设计: 李 廉
版式设计: 李如琬
责任制作: 李 昕

中国现代文学戏剧版本闻见录续集 1908 ~ 1949

著者: 张泽贤

出版: 上海世纪出版股份有限公司远东出版社

地址: 中国上海市仙霞路 357 号

邮编: 200336

网址: www.ydbook.com

发行: 新华书店上海发行所 上海远东出版社

制版: 南京前锦排版服务有限公司

印刷: 南通先锋印刷有限公司

装订: 南通先锋印刷有限公司

版次: 2010 年 1 月第 1 版

印次: 2010 年 1 月第 1 次印刷

开本: 850 × 1168 1/32

字数: 570 千字

印张: 21 插页 5

印数: 1—3250

ISBN 978 - 7 - 5476 - 0083 - 2/G · 83 定价: 70.00 元

版权所有 盗版必究 (举报电话: 62347733)

如发生质量问题, 读者可向工厂调换。

零售、邮购电话: 021 - 62347733 - 8555

自序

《中国现代文学戏剧版本闻见录续集1908~1949》，是继《中国现代文学戏剧版本闻见录1912~1949》之后的又一本介绍戏剧版本的图书，收入版本217种。两书总共收有版本472种，基本上把现代文学的主要戏剧版本都搜罗了进来。这两本介绍戏剧版本的图书，前集以名家名著为主，续集则收有不少名不见经传作家的著作版本，以及较为少见的戏剧史和戏剧理论的版本，有着一定的资料性。续集中所收戏剧版本水平虽参差不齐，但仍然具有一定的版本收藏价值。

在续集中，有一个版本现象要作说明：其中收有不少“翻译戏剧”版本，如从严格意义上讲，都应归到现代文学翻译版本中去，这并没有错。然而，又不能一概而论，因为从现代文学戏剧版本的来源看，主要由三大部分组成，其一戏剧创作版本；其二历史剧版本；其三戏剧译述版本。从现代戏剧文学的历史看，戏剧创作版本较弱，而后两者则比较强，特别是在“剧本荒”的特殊时期，后两者以其少费时少费力而又能产生一定轰动效应，从而形成一股推波助澜的潮流。如在这样的现实把“戏剧译述”版本抽去的话，那么就不能完整地体现现代戏剧文学的全貌。鉴于此，在续集中收有不少这类“从外国模子里出来具有中国面孔”的版本。

其他想要表达的,都已在前集的自序中表达清楚了,故仍保存原序,以存其延续性,在此只作补记说明罢了。

《中国现代文学戏剧版本闻见录1912~1949》,是继《中国现代文学翻译版本闻见录1905~1933》、《中国现代文学翻译版本闻见录1934~1949》,以及《中国现代文学诗歌版本闻见录1920~1949》之后的又一部介绍现代文学版本的图书。读者可以清晰地看到,如果再把中国现代文学小说和散文的版本作一系统的介绍后,那么也就基本上把中国现代文学版本的总体概貌勾勒了出来。可以这样说,这是一项从来没有人做过的“自讨苦吃”的事情,虽然费了不少精力和财力,但仍然感到并非十全十美。不过,如果以历史的眼光看的话,这些闻见录的传承意义非常深远。

在本书出版之际,仍想以“自序”的方式对中国现代戏剧文学进行一些自我梳理,谈些见仁见智的私意我见。

在中国现代文学中,戏剧文学较之翻译、诗歌、小说、散文来说,是个较为特殊的文学体裁,个性特征十分鲜明。翻译、诗歌、小说、散文的作品,在翻译家或作家完成并被印成书籍版本之后,也便基本完成了供读者欣赏阅读的历史使命。而戏剧则不同,戏剧家写出文字剧本之后,其中的一部分被印成书籍版本,还只能算是完成了使命的一半,或者说连三分之一还不到。那是因为,戏剧这一文学体裁,除了有文字阅读的功能之外,还必须具备演出的功能,而且后者的功能远大于前者,它可以把平面的文字演成立体的演出,以戏剧的动作情节、语言对白所造成的舞台气氛,用直观的形象来感动观众(也包括读过文字剧本的观众),其震撼力远远大于文字的感染力。

其实,在话剧产生之初,也不是都有剧本的。从戏剧史料记载看,早期的演出,除了春柳社有过剧本外,其他基本上没有,而只是按照幕

表制的方式进行的。所谓“幕表”，也就是以“场”写出文字，有的注以动作提示，有的还写有重要片断的对话，还有的画成连环图画，贴于后墙上，演员看后依次上台演出，形态十分粗糙，连戏剧剧本的影子也谈不上。直到后来，参与其间有思想的文化人逐渐增多，也便开始发表演出的整理本，一则是便于演员的演出，二则是适应读者（观众）对戏剧文学的偏爱。因此可以说，戏剧剧本的演变与发展也是循序渐进、逐渐成熟的，直到后来对外国剧本的翻译与改编，以及从事尝试性的戏剧剧本的创作，这才初步形成了较为健全的戏剧文学的形态。

特别是在“五四”新文化运动之后，一大批话剧活动家、剧作家、导演和演员脱颖而出。尤其是在西方戏剧流派和戏剧作品的影响下，出现了诸如丁西林、田汉、熊佛西、欧阳予倩、陈大悲、蒲伯英、汪仲贤、洪深、余上沅、郭沫若、白薇、李健吾等现代话剧文学作家群；话剧题材形成了内容丰富、手法多变、风格各异的创作格局：有现实剧、历史剧，独幕剧、多幕剧，诗剧、散文剧，哑剧、活报剧，悲剧、喜剧，正剧、趣剧等。这些戏剧剧本，在经受了舞台实践的考验之后得以确立并“存活”，随之而来的是各种演剧团体如雨后春笋般产生与发展，特别是洪深主持的上海戏剧协社和田汉组织的南国社，在演出废除新剧舞台男扮女装的陋习之后，实行了脚本制，确立了导演在排演中的中心地位，从而奠定了现代戏剧——话剧艺术的形态与地位。如果说，剧作家写出的剧本是第一层次的话，导演便是另一位“剧作家”，排演的剧本便是第二层次的形态，也可以说，戏剧必须经过导演的再创造。

随着这一形态的确立，戏剧剧本的文学性也更臻于完美，然而这种完美也是在理论与实践逐步认识并得以成熟的。在“五四”时期和整个20年代，戏剧文学的地位确实得到了前所未有的高度重视，傅斯年在《再论戏剧改良》一文中，曾经说过一段非常精彩的话：“十年以前，已经有新剧的萌芽；到现在被人摧残，没法振作，最大的原因，正是没有剧本文学作个先导。所以编制剧本，是现在刻不容缓的事业。”与

此同时,欧阳予倩则把剧本的创作看作是“根本的创设”。根据有关资料记载,从1919年至1929年的10年间,创作和改编的话剧剧本有400多部,其中的优秀作品至今还是话剧舞台上的保留剧目,随着优秀剧本的产生,也便产生了一大批至今仍留在人们心中的戏剧文学大师,如丁西林、田汉、洪深、欧阳予倩、熊佛西等。特别是被戏剧界称之为“独幕喜剧的圣手”的丁西林,毕业于英国伯明翰大学,是一位物理学家,然而却酷爱戏剧,可谓“无心插柳”,却获得了可观的收获,而且还不是一般的收获:形成了独特的机智和幽默的现代新喜剧。既是他的处女作又是他的成名作的《一只马蜂》,虽为“小题材”,却折射出了浓烈的时代气息。他的这一剧本,几乎在所有戏剧全集或选集中都占据了一个显著的位置,并由此引起人们对戏剧界的特例——“丁西林现象”的关注与研究。至于其他一些著名剧作家,如田汉、陈大悲、汪仲贤、熊佛西、欧阳予倩、洪深、余上沅等,大多是戏剧科班出身,有的甚至还远涉重洋喝过洋墨水,这些剧作家,不是以剧作多产而出名,就是以写过有深刻社会影响的剧本而留名。然而,正因为戏剧有着无可抗拒的特殊性,也就出现了剧作家对戏剧舞台表演的隔阂,仍专注于个人情感的抒发,创作的剧本,文学性强了,却不适合于舞台的演出。这种剧本,被戏剧界称之为“案头剧”。在著名剧作家中,郭沫若是个典型人物,他的三部以妇女解放为主题的历史剧:《卓文君》、《王昭君》、《聂嫈》(后合编为《三个叛逆的女性》),就是典型的“案头剧”。另外还可以开列出一大串类似的戏剧,如徐志摩、陆小曼合著的《卞昆冈》,王独清的《杨贵妃》,杨骚的《迷维》,陶晶孙的《黑衣人》,胡也频的《狂人》,高长虹的《一个神秘的悲剧》,李霁野的《夜谈》等,都存在着“可看不可演”的弊病。因此,可以这样说,纵观中国现代戏剧剧本,大致由两大类组成,一类是“案头剧”,另一类是“舞台剧”,两者唯一的区别,就在于能否“演出”。至于“演出”能否成功,唯一的区别就在于“观众的认可”,而不是“读者的认可”。如果能达到观众与读者一起“认可”的话,那就是戏剧

中的上佳之作了!

由上所述,戏剧固有的特征,在其演变过程中的关键,并不在于剧本的本身,而在于剧作家能否达到一个“理想的境界”:写出既能阅读又能演出的剧本。遗憾的是,纵观中国现代戏剧史,戏剧家不少,而能够留存下来的理想剧本,其数量并不多。

戏剧的这种既能阅读又能演出的特征,正是“文学性”与“戏剧动作性”既矛盾又糅合的一种结晶,两者要达到相吻合的统一,并非易事。文学性强了,却无法演出或演出得很别扭;能演出的,有时却又缺乏起码的文学性,毫无耐人寻味之处。这种矛盾现象,在抗战期间表现得尤为突出。抗战时期,艰难困苦,剧本创作却一反平静时期的滞后,以一种火山喷发似的状态出现。剧本在很短时间里创作出来,或个人创作,或集体创作,一切都表现出快速与和谐,写出的剧本,大多可供演出,不过从艺术角度分析,粗糙草率之作不少,然而却又能在演出中获得“满堂彩”,这种反差现象只能说明一点:抗战时期,人们需要的是激情,而不是文学性,只要能煽起激奋情绪的戏剧都会达到前所未有的成功,而且不只是创作的剧本,包括改编的历史剧同样如此——戏剧固有的特征,在这个时期完全被“异化”,戏剧成了一种向民众宣传最为直接的有效形式,也正是这种在舞台或街头演出所激起的力量,最终融进了滚滚向前的抗日洪流之中,在中国现代戏剧的历史中留下了一条鲜明的印记!

戏剧,可以说是最与现实关联的一种文学样式,一旦它脱离了现实,特别是火热的现实,它就将萎缩,就将消失。由此也可见,戏剧剧本的产生,主要得力于现实的催化。

然而,笔者总感到,作为戏剧这一文学体裁创作主体的剧作家,他的主观意念同样不能忽视。笔者在研究中国现代文学翻译版本时,曾经归纳出翻译家从事翻译工作的五大动因,同样,笔者发现剧作家在从事戏剧创作或改编时,也存在主观动因,如果要归纳的话,可分六

类,其中有些动因很“朴素”,但却相当有意思:

一、为“使命”而写。笔者在阅读了大量戏剧版本中的序跋文字之后发现,这种“使命感”一直存在于具有正义感的剧作家心中。熊佛西在编著《赛金花》时,曾在序中写道:“我对于赛金花这个人本来不怎么重视,从她个人来说,实在毫无写成剧本的价值,不过我觉得她一生所经历的社会环境,颇有教育的价值,戏剧的意味,很可以把它写成剧本而针砭未来的社会。因为今日的戏剧已不是消遣品了,应有其更大的社会使命。”又如,顾仲彝着力于“学校剧”的推广,也是受“使命感”驱使的。他认为:“学校的园地虽小,但丰盛肥沃,大有兴展的可能。所以我们提倡学校剧运动就是间接促进整个的新剧运动。在社会上未能立时建功树业,我们先在学校里下个基础罢。我们不用失望,不必沮丧,不可彷徨——这就是我编译学校剧本集的目的,苦心和使命。”

二、为演出而写。剧团演出没有剧本,如同煮饭没了米,急死了导演和演员。在这种情况下,一些剧作家为了“救火应急”便写剧本。比如于伶著的《花溅泪》,就是因为“青岛剧社因等待排演预约的一个创作剧本而不得时,曾于两个夜间写成了第一幕。”但是,也有在并不怎么急的情况下,慢悠悠地书写与推敲的,如胡云翼写《新婚的梦》就是:“这剧本原是为中央大学无锡中学女生励精会的排演而编的。”

三、为灵感而写。宋春舫写的独幕趣剧《一幅喜神》,就是在西山养病期间与张岱杉和蔡彬畅谈天时,谈到了当代通儒要学贯中西、博古通今,对瓷器、字画、篆刻不能不有深切的研讨,而且对昆腔、唐戈舞也要略懂一点……在谈话之中产生了“灵感”而写成的趣剧。

四、为约请而写。洪深写的《黄白丹青》就是受中央银行剧社的约请而写的,这种情况类似现今的“赞助文章”,别人出钱,你执笔,难免受人所制。不过洪深在序中特别作了“声明”,其中一点是:“我虽然是

受了中央银行剧社之托,并且由他们供给素材,但材料的使用与处置,应由我自用;站在一个创作者的立场上,暴露丑恶,批评过失,与叙述艰苦的奋斗,赞扬英勇的牺牲,同属重要,我很高兴他们同意我这个见解,而我这个剧本,也正是这样写成的。”

五、为当礼物而写。李健吾的三幕剧《这不过是春天》,据李本人说,“原是二十三年暮春的一件礼物,送给某夫人做生日礼的,好像春天野地的一朵黄花,映在她眼里,微微逗她一笑。”剧作家的最好礼物正是“剧本”,这也是不言而喻的。

六、为“出风头”而写。洪深在《五奎桥》的《写在剧的后面》中说道:“我最初从事戏剧的动机,恐怕只是自炫其长,所谓出风头主义;登台是如此,就是我那时的编剧,也不外乎找一个适当的情节,在其中安排下一个出风头的角色,预备给我自己表演而已。”

估计这样的动因还能找出不少,不能一一胪列。笔者之所以如此列出,原本是想从中窥探著名剧作家与一般剧作家之间在动因上的差异与类同,然而却一点也看不出,无法印证,也就是说并非名作家的动因都很有“使命感”,而一般剧作家的动因都很低级,没那么一回事。因此,用动因来区分剧作家的优劣和剧本的好坏,缺乏科学根据。

然而,有一点仍可作为区分的标准,那就是剧作家的“专业”与“非专业”。纵观中国现代文学戏剧史,涉足戏剧领域、创作或改编过剧本的剧作家不计其数,多如牛毛,其资历、年龄、性别等是些“硬指标”,无法改变;然而,“专业”与“非专业”的“软指标”,却能给剧作家“定性”——是真正的“剧”作家,还是勉强戴上“剧”字的作家,两者是有明显区别的。这种区分法,虽非百分之百准确,但十有八九不会错。如以这个观念来审视一些著名剧作家的话,那无疑是件很有意思的事情。

那么把排在前列的几位著名剧作家依次分析,并审视他们的学历与专业背景,是否能区分真假剧作家以及其优劣呢?看来,好像也

未必：

田汉,1916年长沙师范毕业后赴日本求学,先学海军,后改学教育;洪深,1916年清华大学毕业,考入美国俄亥俄州立大学陶瓷工程专业,后转入哈佛大学,专攻文学与戏剧;欧阳予倩,1904年赴日本留学,1907年在日本参加话剧团体春柳社并参与演出中国第一个完整的话剧《黑奴吁天录》;熊佛西,1919年考入燕京大学学习教育与西洋文学,1923年经燕京大学戏剧教授柴斯介绍,赴美国哥伦比亚大学研究院学习戏剧、文学,1926年获硕士学位;丁西林,1914年赴英国伯明翰大学攻读理科,阅读大量外国作品,1918年获理科硕士学位回国,任北京大学物理教授;余上沅,1920年入北京大学英文系读书,毕业后到清华大学任助教,1923年到美国留学,在卡内基大学戏剧系和哥伦比亚大学读研究生;郭沫若,1913年考入天津军医学院,同年赴日本进东京第一高等学校预科,后转入岗山第六高等学校,升入九州帝国大学医科;白薇,1917年长沙第一女子师范毕业,考入东京女子高等师范理预科,后学历史教育及心理学,自学文学;李健吾,1925年考入清华大学国文系,后转入西洋文学系,1931年赴法国留学;宋春舫,1910年入上海圣约翰大学读书,1914年到瑞士留学,入日内瓦大学研究社会政治学,获硕士学位……

以上所分析的十位剧作家,有一个共同点就是都出洋留过学,地点不同,日本、英国、美国、法国、瑞士等等,学的专业也是五花八门,有的跟戏剧沾不上一点儿边。而真正称得上“科班出身”且以剧作家名世的只有两位,一位是熊佛西,另一位是余上沅。其他的,除少数人是先读其他专业,后转攻文学或戏剧,属于“半吊子剧作家”外,大多数则属于“专业不对口”,有点儿像玩票——看来,用这样的区分法也未必科学,简直无法划等号。

在这些剧作家中,最为典型的是丁西林,一位颇有成就的物理学家,居然成为早期著名的剧作家,被时人称作“天才的剧作家”。另一位

宋春舫,学的是社会政治学并获硕士学位,居然也有传世的剧作留存,他还是大名鼎鼎的戏剧版本收藏家,书斋名为“褐木庐”。郭沫若就更不用说了,学的是医科,却在文学领域里恣意驰骋,潇洒自如,戏剧作品虽被称为“案头剧”,但戏剧文学的味直浓到化也化不开,应该说达到了戏剧的最高文学境界。

这样的例子太多,而结论看来只有一个:由于酷爱戏剧!——不论是什么专业背景的剧作家,甚至连什么专业背景也没有的“布衣剧作家”,他们的成功,唯一能够解释的就是因为他们“爱好戏剧”。看来,“爱好是成功之母”,无论是文学的哪一个领域,应该说这是最准确的结论。

当然,“爱好”确实重要,且是第一位的因素,然而不了解戏剧的ABC,也未必能写出好的剧作。笔者在读了众多戏剧版本的序跋文字之后发现,有不少的剧作家一开始对戏剧什么也不懂,甚至认为:“正像人家把散文分行写了便以为是诗一样,把小说的对话部分加强了便亦自以为是剧本了”。熊佛西有句名言:“写剧虽不一定要规矩,但你必须知道一切的规矩。”这“规矩”是什么?就是戏剧作为艺术所包含的“技术”。比如戏剧的“三一律”,即时间、地点和动作,三项均要一律。又比如独幕剧,一个剧本必须要有三部分:头、身、尾。头部介绍所有脚色,把彼此关系弄清楚;身部要有风波,风波要有意义,要有来路和去路,简称“发展”;尾部就是剧尾,剧尾要含蓄而有余味。再比如,写戏时必须在脑海中建起一个舞台,因为戏是为演而写的。在未下笔之前,让剧中人在脑海的舞台上先演给你看,看他们的动作是否生动,言词是否得力,彼此的关系是否清晰,这是最稳妥的方法,用这种方法写出来的剧本是没有不能演的……

懂得了这些写剧的规矩,什么问题都迎刃而解了,不管是创作剧本,还是改编剧本,一律管用。纵观现代戏剧史,剧本占有较重量分的一些改编的西洋剧和历史剧,据说这“未尝不可济一时的空乏”。向

培良曾把德国诗人席勒的《威廉·退尔》一剧改译为具有中国味的《民族战》。他坦言道：“写剧本是需要较长时期的工作；在这时期，执笔者多半转徙流离，无暇多思，就是这一事件，全民族的抗战，也太压迫我们，还不易观其全面。少数抗战剧类皆流于‘敌人肆虐——汉奸作依——大家觉悟——打死汉奸’的公式。”由此可见，改译外国名著为中国故事是一个方法，改编历史题材为现代故事又是一法，但不得不承认，两者都是不得已而为之的办法。在历史剧的改编中，确实也出现过不少著名的剧作家，可以说有了半边天，值得一记：郭沫若、顾一樵、周贻白、魏如晦（阿英）、孔另境、杨晦、徐葆炎、王独清、袁昌英、阳翰笙、顾仲彝、吴祖光等。

历史剧在现代戏剧中确实可以成其一派，是很值得今人探究的。有一种说法是：拿历史上的人物作题材去写成新的文艺作品的企图，却有两种极端的方法：一是造成翻案，即利用原有的题材，给主人翁以一种新的灵魂和思想，而这种改变不妨由作者的主观产生出来。二是依据史实和一般人的共通观念而客观地保留原来的人物典型。结论是：写历史剧不外以下几点：一、用新的进步的世界观，去重估过去的历史；二、用新的心理（或其他）的分析去解剖某种变态行为；三、用固有的想象去表现某一个时代背景所产生的剧中人的某种观念；四、用新的学说去解释历史上某件事态的必然性，或用某事件来证明新的学说——这些说法，是一个叫谷剑尘的剧作家在写成《岳飞之死》后的感慨，很有典型性，也很有道理。不过这些说法，在当今仍然是议论的焦点：戏说和以史写剧——看来，只要“历史存在”，这种有意思而又无聊的争论将会永远地存在下去，直至历史“消亡”。谷先生讲的第一种情况，最为典型的剧作家是王独清。那位曾经为世界书局编过一套“剧本丛刊”的主编孔另境，对“王独清现象”很有“想法”，他在《连环计》的序中说：“王独清貂蝉一剧，其旨趣殆完全发抒个人之诗思。不惟于史事全不相侔，即其间人物之处理，亦似近于欧化。且独白特多，

分幕至繁……王独清之貂蝉，实代作者本身狂呼口号之宣传员也。”孔先生是取第二种观点者：“至于本人写作剧本之主张，凡取材历史者，必先征之正史，正史不足，始旁及其他记载。而后小说也，杂剧也，传奇也，择其可从者从之。但能不背大旨，仍于其中自留回旋余地。所谓死躯壳中注入新生命，原不必以违背史实为能事。”看来，编史剧实在是在畏途。有一位叫“卜万苍”的，在为周贻白的《李香君》写的跋中说明白：“编史剧难，编我国之史剧尤难，盖取材较古，则时代悠远，史迹难于爬梳；取材晚近，则载籍纷繁，闻见易趋歧误。钩稽考证，既已煞费苦心，而关目之安排，人物之穿插，则又不仅须明于史实而已。且能形之于笔墨者，不全能表之于言辞；通行于当时者，不必能契合于现代。”

笔者之所以用了这么多的篇幅来阐述历史剧的有关论述，那是因为，一则在现代戏剧中，改编的历史剧占有较大比例；二则在改编的西洋剧与历史剧中，历史剧更具典型性。相反，在现代戏剧史中，纯创作的戏剧剧本虽有一定的数量，但就其质量而言，佳作并不多，就其形态而言也没有改编历史剧那么繁复而具有趣味。

其实，在戏剧领域里，最令笔者感到趣味的是有关戏剧剧本的版权问题。戏剧区别于其他文学体裁的版权，就在于戏剧的排演权与演出权。在这一点上，几乎所有的戏剧版本都印有关于拥有版权的声明，文字有长有短，有几百字的，也有几十字的，不过，核心就是声明拥有剧本的转载权和剧本的演出权，这些版权声明很有意思。在此可举出几个表述比较完整的版权声明，从中能感受到当时维护版权的氛围：

最为典型的例子是：现代书局1928年出版的“现代戏剧丛书”，陈大悲著五幕剧《幽兰女士》“愿排演本剧者注意”的告示，表达得极完整，近于啰嗦：“这个剧本的版权，为现代书局所有。任何形式的翻印，都为法律所不许。现代书局为赞助新剧运动起见，对于爱美的戏剧团

体,大批购买,当特别从廉,以便排演的团体多买若干份,分派给各位演员。这有一个要求,就是为尊重排演权起见,凡已决议采用这个剧本的爱美的戏剧团体,请直接邮汇排演税‘每次二元’交苏州娄门传芳巷廿三号陈学慎先生收。这排演税在各国不但很通行,而且是很习惯的。我们相信,凡是加入新戏剧运动的同志们决不至于反对这种鼓励编剧人才的排演税罢。现代书局出版部特启。”又如开明书店出版茅盾著五幕剧《清明前后》的版权附记:“此书专供阅读之用,作者保留转载,翻译,演出,改编,广播,摄制电影及其他一切著作权益。不论职业的业余的个人或团体,如欲取得上列任何权益者,须事先征得作者或其代理人之同意,否则则照中华民国著作权法第二十三条办理。其演出权益按照剧作者联谊会所订剧作上演税暂行办法办理之。”类似的表述较少见,而更多的是:“排演此剧须得著者许可”或“此剧排演权由作者保留”。其实,不管是何种方式维权,都可以从中体会到剧作家的版权意识远比其他作家来得强。

不过,笔者在所见到的戏剧版本中,还看到过另外两种“放弃版权”的特殊情况。如黄嘉漠著的拒毒剧本《芙蓉花泪》有着一篇“排演本剧者注意”:“作者为宣传拒毒起见,愿放弃排演权。欢迎各地学校公团排演。惟排演团体须将筹备经过情形,以及公演成绩,函告作者。”另一篇是《保卫芦沟桥》中中国剧作者协会的启事:“一,本剧放弃上演权,欢迎国内外各剧团自由排演。二,本剧本除由本会赠送各剧团外,如尚有大批需要以剧团名义购买时,可照实价再打七折发售(外埠免收邮费),以示优待。”

放弃版权的理由很简单:为了扩大宣传面。宁要社会效益而放弃经济效益,宁愿自己吃亏,而让大众得益。

戏剧所固有的特殊性,使与其相关的链接都变得丰富与复杂起来,然而与这种“复杂”相比,戏剧的版本却显得纯粹得多了。虽然戏剧

的版本较之其他文学体裁的版本要朴实无华,但它曾经在戏剧史中所产生的效应却是无法低估的,特别是抗战时期的戏剧,更具有轰动效应,而这一时期的版本也正是这一部闻见录的“看点”。

是为自序。

张序

2008年8月28日写就

2009年8月1日补记

于上海浦东犬圈斋

目 录

1908~1938	1
夜未央	3
新剧考证百出	7
三民鉴	10
肺病第一期	12
天韵楼上	15
寄生草	17
弃妇	20
七姊妹游花园	24
爱的革命	27
宇宙锋	30
小小画家	32
中学生戏剧	35
歧途	37
天鹅歌剧	40
一条战线	44
儿童史剧	47
金丝笼	49
荒年	52