

85(3) / 9

海
藝
戲
劇
叢
書

XIJU YISHU LUNCONG



第 三 輯

庫存書



戲劇藝術叢

第三輯 一九八〇年十月

中国古典戏曲论著集成

这是一部我国历代戏曲论著的总集。共选辑校录了四十八种专门著作，分为十册。这些专著的内容，有的是关于古典戏曲的编剧、制曲、歌唱和表演等方面的理论，有的是关于戏曲源流的考察；有的是作家、演员的传记和掌故及史料方面的记载。

我国传统的古典戏曲理论有着丰富的内容，其中大量的精华部分，值得我们积极吸取、消化和发扬。这部书供文艺工作者，特别是戏剧工作者研究和阅读。对于建设社会主义民族的戏剧理论是很有裨益的。

欧阳予倩文集

欧阳予倩是我国杰出的戏剧家，中国话剧运动的创始人之一，也是著名的京剧表演艺术家。这部文集是欧阳予倩同志的话剧、戏曲剧本和论文、回忆录的总集，不仅可供读者学习阅读，也是研究中国话剧运动的珍贵史料。

卓别林自传

查利·卓别林是一位蜚声国际影坛的电影家。这部自传对自己社交生活、趣闻逸事，历尽艰险的创作生活、都描述得娓娓动人，引人入胜。这部自传，对我国文艺界研究卓别林的艺术，提供了十分重要的材料。

《茶馆》的舞台艺术

这本书包括：作者、导演、舞台美术工作者的创作经验谈和作者、导演的留影、剧照、人物造型影、演出本（详细记录了导演构思）及叶浅予的剧中人物速写等。内容丰富多采，形式生动活泼，是一本难得的专门著作。

川剧旦角表演艺术

阳友鹤是川剧著名表演艺术家，被四川观众誉为“川剧梅兰芳”。本书比较系统地介绍了他有关川剧旦角基本训练与表演等方面的经验，并附有基本动作的照片二百余幅。这对于各戏曲剧种的演员、学员及舞蹈演员、业余戏曲爱好者们，都是一种很好的参考学习资料。

中国戏曲通史(上)

郭汉城主编 一·九〇元

戏曲艺术论

张庚 一·二〇元

梅兰芳文集

孙兴作 一·七五元

戏曲武功教程

孙兴作 一·八〇元

粉墨春秋

盖叫天口述 一·四〇元

我社为配合新华书店和邮局的发行工作，解决广大戏剧工作者和爱好者，特别是边远地区读者买书的困难，设有发行部门，专门办理邮购和订阅书刊的工作。

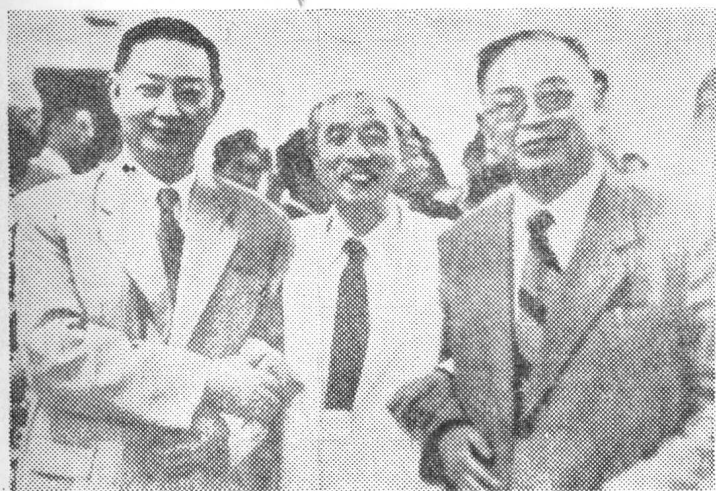
中国戏剧出版社银行帐号：北京东四分理处 4601149

编辑者	戏剧艺术论丛编辑部
出版者	中国戏剧出版社 (北京市东四8条52号)
印刷者	外文印刷厂
发行者	新华书店北京发行所

统一书号：8069·64 定价：1.20元



1960年春，欧阳予倩陪同周总理、陈毅同志在颐和园观看中央戏剧学院实验话剧院演出他们下乡体验生活后创作的小品。



左上：1956年，欧阳予倩在日本与中井一夫、梅兰芳合影。

右上：1947年欧阳予倩在香港。左起：陈歌辛、瞿白音、夏衍、丁聪、何香凝、洪道、廖梦醒、欧阳予倩。

左下：欧阳予倩在日本留学时余兴演出京剧《桑园会》，这是他第一次演京剧。右为欧阳予倩。

BCT85/01

他为中国戏剧运动奋斗了一生 田 汉(遗作) (1)

纪念中国左翼戏剧家联盟成立五十周年

关于左翼“剧联”的几个特点 夏 衍 (14)

“剧联”的活动和统战工作 司徒慧敏 (16)

“剧联”北平分盟战斗的一年 于 伶 (18)

左翼“剧联”南京分盟的活动 吕 复 许之乔 (24)

从广州到上海 袁文殊 (30)

回忆左翼“剧联”二三事 葛一虹 (33)

“五月花”和“春秋” 赵一山 (37)

“剧联”与上海美专剧团 赵 明 (39)

我绕不过他(读扬州评话《康文辩罪》) 王朝闻 (42)

用尽方知来处难——观今宜鉴古——仁者则必智——有理不在高声——
一个定身法——一字之差——包袱已经有了洞了——不在我书中交代——耳
朵里可以种麦子——评述相生——孝敬老爷买点心吃——大刑满贯——加
倍动气——永远健康——他都拖了个尾子——贵体倒又厚了些——你我的
交情——也不能说靠得住——稍微耐听一些——你上去行吗——强词夺
理——这一刻一言难尽——噢喂不好——久等生水——有我在这里呢——
非你所知——你看这个话怎么说法

戏剧问题论坛

三年来戏曲剧目工作的成绩和问题 赵 寻 (75)

——戏曲剧目工作座谈会引言

流派·创新·冒尖	张 真 (86)
连台本戏辩	高 宜 (88)
干扰自何方来	林 生 (92)
——试论建国三十年戏曲工作的若干问题	
今日红杏又出墙	何 慢 (101)
——试与马彦祥同志商榷	
要有生命力,就要演现代戏!	张艾丁 (104)
——也谈“京剧向何处去?”	
鲁迅与戏曲	曾白融 (108)
读话剧新作琐谈	吴祖光 (111)
要使作品有较长的生命力	缪俊杰 (114)
言论·形象	効 民 (115)
随 笔 小 品	“对号入座”
	两代京剧名演员的一天生活日记
	小品二则

剧 团、剧 院 建 设

是总结剧院建设经验的时候了	(125)
——北京人民艺术剧院座谈发言摘要	
一个充满着创造激情的剧院	葛一虹 (125)
漫谈北京人艺的风格	田 冲 (126)
志同道合 团结战斗	赵蕴如 (129)
艺术创作中的默契	苏 民 (130)
我们剧院的风格来自三个方面	朱 琳 (133)
关于党的领导	董行佶 (135)
剧院和作家	叶 子 (137)
舞台艺术的完整性	于 民 (139)
继承传统 发扬传统	夏 淳 (141)
提倡“专家治院”	宁 锐 (116)

作家、作品研究

- 回忆片断.....金山 (143)
- 重读《心防》与《法西斯细菌》.....李健吾 (149)
- 辛苦了,老水手.....柯 灵 (152)
- 重演《上海屋檐下》有感.....路 曦 (154)
- 夏衍剧论.....袁良骏 (156)

表导演艺术

- 我和杨小楼合作(下).....梅兰芳(遗作) (166)
- 古典戏曲导演的方法论.....高 宇 (172)
- 浅探李渔的《演习部》及其它
- 重排《清宫外史》导演阐述.....杨村彬 (183)

报刊文摘

- 学习陈云同志对创作评弹新书目的意见.....周 良 (206)
- 文化遗产评价标准小议.....庞 朴 (207)

传统戏曲人物画像

- 《除三害》的周处.....侯宝林 文 丁 聪 图 (121)
- 鲁达——智深和尚.....侯宝林 文 丁 聪 图 (122)
- 况 钟.....吴 琼 文 滨 声 图 (123)
- 《打金枝》中唐王的人情味.....良 元 文 何 韦 图 (124)

外国戏剧研究

- 斯坦尼斯拉夫斯基关于导演和演员艺术的谈话.....郑雪来译 (200)
- 斯坦尼斯拉夫斯基体系在苏联.....白嗣宏 (221)
- 斯坦尼斯拉夫斯基体系与美国戏剧.....罗慧生 (228)

戏曲剧种研究

- 粤剧的沿革和现状.....郭秉箴 (245)
- 秦腔入黔考.....谢振东 (235)

新书评介

- 一部崭新的古代戏曲艺术史.....荆 海 (241)

——《中国戏曲通史(上)》读后

新 书 简 介	《〈茶馆〉的舞台艺术》.....	(244)
	《导演的话》.....	(244)
	《戏曲表演论集》.....	(148)
	《焦菊隐戏剧论文集》.....	(234)
	《地方戏曲选编》一、二集.....	(182)
	《京剧选编》.....	(234)

史料·动态

- 元剧方言释略.....吴 梅(遗稿) (239)

- 王九龄、卢胜奎、杨月楼.....董维贤 (237)

——京剧著名演员简介之三

- 共话友谊切磋艺术.....康洪兴 (233)

——日本著名戏剧家河原崎长十郎在中央实验
话剧院座谈和排练《鉴真东渡》

- 河北梆子史座谈会在石家庄举行.....谢振东 吴桐祺 (232)

- 故宫藏清人戏剧人物画(封三照片说明).....冯 川 (250)

- 来函照登..... (165)

- 编 后..... (250)

Selected Essays on Theatrical Art No.3 Oct. 1980

Main Contents

Life-long Struggling for the Movement of Chinese Theatre

—Preface to («Essays of Ou-yang Yu-chien»)

Posthumous work of T'ien Han (1)

In Memory of The Fifty Years of the Association of the "Left-wing"

Dramatists

by Hsia Yen, Si-to Huei-min,

Yu Lin, Yuan Wen-shu and others (14)

"He Beats me. I'm not his equal in the debate."

—An aesthetical analysis about Yangzhou Storytelling

«Kangwen's Argument»

by Wang Chao-wen (42)

Achievements and Problems in Tasks of Drama in the past 3 years.

—Introduction to the Symposium on Tasks of Drama.

by Zhao Xun (75)

Artical School, Creation, Sprouting up to top

by Zhang Zhen (86)

Argument on Serial Dramas.

by Kao Yi (88)

Where Does the Obstruction Come from

—Some Questions in the Theatrical Work Since 49.

by Lin Sheng (92)

It's high time to sum up the experience of reconstruction of theatre

—From Speeches on the Symposium of PPA Theatre

by Ge Yi-hong, Tien Chong, Zhu Lin, Hsia Chun and others (125)

Fragments of Reminiscence

by Jin Shan (143)

Restudy on "Defence in Heart" and "Fascistic Germs"

by Li Jian-wu (149)

Hsia Yen's Treatises on Drama

by Yuan Liang-jun (156)

I Cooperated With Yang Hsiao-lou. (I)

Posthumous work of Mei Lan-fang (166)

The Theory of Directing in Chinese Classical Theatre

by Kao Yu (172)

他为中国戏剧运动奋斗了一生*

田 汉 遗作

—
请允许我谈一些和欧阳予倩同志个人的接触，我是从这些接触逐渐加深对他的人和艺术的认识的。

予倩同志一九〇四年到日本东京读书，从中学读到大学，一九〇七年参加了李哀、曾孝谷们发起的“春柳社”，演出了《黑奴吁天录》、《热血》，一九一〇年扶他父亲的丧回国，一直住



在广西桂林他祖父中鹄先生的住所，一九一一年秋正当辛亥革命前夜，他祖父去世，他才从广西回到湖南。这时湖南革命后局面扰攘不宁，封建官僚勾结军阀在长沙举行政变，杀了都督焦达峰、陈作新。焦达峰是予倩的老友，予倩只得避地浏阳，随即回到上海，参加了陆镜若组织的新剧同志会，演出《家庭恩怨记》等。直到一九一二年冬天，予倩一面演新剧，一面学习旧戏。到一九一三年予倩又回到长沙，起先参加了一个戏剧组织叫社会教育团，演出《家庭恩怨记》很是成功。后来独立组织文社剧团，演出《热血》、《不如归》、《猛回头》、《运动力》、《社会钟》和红楼戏《鸳鸯剑》等，在长沙起了很大的影响，给湖南播下了新剧的种子。

我是十岁进城到选升高小读书的，辛亥革命长沙反正的时候我刚由修业中学转入长沙师范，在庆祝革命成功的大示威的晚上在都督府看见过那位革命家焦达峰。北洋军阀大举南下，汉阳危急的时候，在他的号召下，我还当过几个月学生军。后来还在城东亲眼见到焦都督被害后的血淋淋的头，使人们无限悲愤。予倩他们在长沙搞新剧活动的时候，我还是一个十四五岁穷师范学生，我只经过左文襄祠门口，看到文社演剧的广告，也看到那位日本布景师在

制作影片，心里十分羡慕，但没钱，看不起戏。所以予倩在《自我演戏以来》的文社条中说：“田汉那时来看过戏”，这只有一半对。我看过他们戏的布景制作，却不曾看过戏。我那真是“过屠门而大嚼”，虽则没有看到他们的戏，却引起对新戏剧事业的无限向往。我当时不认识予倩，但对予倩不慕荣利，不去考“洋进士”却毅然投身戏剧事业是非常钦佩的。他是世家子弟，留日学生，竟把戏剧当作光荣职业，在当时那样的半封建社会是要经过很多斗争、忍受很多委曲的。事实也正是这样。

文社运动最初很得到长沙一些革命党人和开明绅士的支持，后来袁世凯的爪牙汤芑铭来了，一些支持文社的人有的被杀，有的被押，剧团也作为“革命机关”被封闭了。予倩和他的同志们只好又回到上海。

对于文社剧团在长沙的厄运，予倩只是慨叹于谭祖安的被迫下台，却没有从焦达峰的被害、谭的上台和汤芑铭的入湘找出因果关系。谭延闿初则假借民意杀害革命党人，攘夺政权，后来又不敢出兵抵抗北洋军阀，把湖南卖给了汤屠夫。这其间隐藏着很大的政治阴谋，我们这些使酒纵马、豪气凌云、疾恶如仇、高喊“炸弹炸弹”的艺术青年们对此没有能作细致的观察，因而较难得到深刻的经验教训是很自然的。

当然，予倩对革命初期湖南的一些腐化堕落的情况是十分深恶痛绝的。他说：

使我最难过的，就是辛亥反正以后，许多穷朋友都忽然讨了姨太太，住了大房子，我有些同学当了官，让护兵叫他们大人，纵情嫖赌，不干正事。

恰巧湖南省议会正在选举议员，许多人花钱运动，真是花团锦簇，热闹异常。城门口挂起八九丈长的白布，上写着某党招待处；街上车马络绎，家家栈房都是住得满满的。招待员四处拉客，请洗澡，请吃饭，请花酒，请打牌……好忙的银钱号！好多的轿子！

（见《自我演戏以来》第37页）

予倩曾用这些叫人痛心的材料做背景，编成了一个五幕剧叫《运动力》，对于当时那些活动人物尽情讽刺，戏的结尾是由于这位绅士贿选议员，迫使佃户加租，于是农民激愤起来把这绅士的房子烧了，重新举出纯洁的代表励行村自治。

这个戏现在已经没有存稿了，但予倩对我兴奋地谈过几次。由于他所根据的材料是当时真实的情形，他又有一股革命热情，对这一痛心的现象不肯轻轻放过，所以有一些现实的描写，社会效果也不错。据说人们看过戏都说“该骂的！”“骂得好！”只是湖南绅士们对戏的结尾有意见，说那“有社会主义的嫌疑”。予倩说他那时“还不知道社会主义是什么东西”。当时湖南农民烧地主的房子的事是有的，他把这和贿选加租联系起来，增加了剧的戏剧性。至于重新举出纯洁代表来励行村自治，却只是小资产阶级改良主义的幻想，所谓“村自治”显然还受了日本某些新村运动者的影响，那不是社会主义的东西。但这个戏又的确反映了辛亥革命后的社会风气，接触了当时政治问题。予倩在《回忆春柳》里说：春柳的戏反映时事不多，可以说都是传奇味道的，故事完整，情节曲折。就算《运动力》反映了时事，替

春柳剧运开拓了一个新的方面。但因文社在湖南受了挫折，他们回到上海就一直没有演过直接反映政治问题的戏。有也不过一些消极的抒发忧愤的东西，未能通过生动有力的形式对当时从人民中涌现出来的民族思想、爱国主义进行有力的宣传。予倩后来很深刻恰当地对春柳运动做了自我批评：

我们当时艺术热情有余，政治热情还是不够。作为一个走在前面的、想开辟道路的艺术团体这是个缺点。（《自我演戏以来》第186页）

我们只是想演正式的悲剧，正式的喜剧。依镜若的想法，把团体巩固起来，介绍一些世界名作。这不但在那个时候行不通，后来一直也没有行通。中国的话剧是按照另一条道路发展的。那就是利用新的戏剧艺术形式，结合中国社会发展的丰富内容，继承中国戏剧的优秀传统，因时因地，用各种不同的、生动活泼的斗争方式推进运动，建立为中国广大群众所喜闻乐见的、为人民服务的话剧艺术。五十年来的经验证明了这一点，我们那时候不懂、也不可能懂。（见《自我演戏以来》第184页）

二

我真正认识予倩是在上海，是他还当着京剧职业演员，但已经有些厌倦，要回到新剧活动的时候。

予倩从长沙回到上海之后，参加新剧同志会、上海春柳社、民鸣社、笑舞台等当新剧演员，也参加过第一台演京剧。一九一九年应张季直之聘到当时所谓“模范县”的南通，主持南通伶工学社，同时在更俗剧场演出。他原想竭忠尽智培养一批具有旧戏的技巧和新文艺知识的戏曲接班人，但因遭受多方掣肘，他从汉口回南通局面已经大变，他只好放弃坚持了三年的戏剧改革和演员培养事业回到上海。为了维持生活，他依旧搭班演出。

还在一九一八年到南通以前，予倩曾在《讼报》上发表《予之戏剧改良观》。这《讼报》可能是在上海的日本人办的华文报纸。予倩在文章开始，说他“歌场汨没，于今数年，随俗浮沉，无所表示”，他的感情是非常低沉的。由于他对戏剧有他自己的理想，而当时“上海的所有戏馆都控制在流氓手里，要搭班子就不免要演些无聊的戏，还要恹些莫名其妙的戏。新剧落到不可救药，京戏也走了魔道，我仅仅是靠搭班维持生活，越来越感到空虚。”再加受了五四运动中全盘西化、极度贬低传统戏曲的影响，他也“以否定的看法批评了京剧”，如说：“试问今日中国之戏剧在世界艺术界当占何等位置乎？吾敢言中国无戏剧，故不得其位置也。何以言之？旧戏者一种之技艺，昆戏者曲也；新剧萌芽初出，即遭蹂躏，目下已知枯草败叶，不堪过问，是更何戏剧之可言！？”

形成予倩对中国戏剧这种虚无主义的看法，一方面由于长期职业演员生活的空虚感，一方面也由于前面说的对中国戏剧发展道路还缺乏明确的认识。他当时提出的改革中国戏剧的主张分为两方面：一方面是文字方面的，他以为（一）应当用浅显易懂的白话写出具有优美思想的剧本；（二）剧评应当根据剧本的内容和表演技术诱导演员断弃其顽梗主张，趋重于

人情事理；必须有精确的剧论，分析名剧本，研究舞台艺术，淘汰不近人情和无价值的戏，扶翼真戏剧的诞生。另一方面，是养成演剧人材。他主张用四、五年工夫办一个“俳優养成所”，募集十三、四岁的学童，除授以戏剧知识和基本技艺之外，还让他具备应有的文艺常识以及了解世界变迁。因为他深信四、五年后的中国剧场“决非腐败之俳優所得而左右”。

予倩否定中国有戏剧和有戏剧文学，当然是近于偏激，而他的戏剧改革主张就在今天也还是正确的。他在南通三年办伶工学社，办更俗剧场，应该是这种改革主张的初步实践。在当时那样的社会，他的主张会碰到困难是必然的，但他认清了中国戏剧已经到了必须改革的阶段，所以当他回到上海遇到许多能够和他一道战斗的朋友，那种高兴是可以想象的。

予倩从南通回沪后，一度到杭州和南京搭过临时班。从南京回来就由汪仲贤（优游）的介绍，认识了应云卫等戏剧协社的一班朋友，后来他就参加了这个团体。一九二一年我由东京回来，在中华书局工作，住在民厚北里，由梁绍文兄弟的介绍，予倩和我也认识了。恰好此时洪深兄由美归国，在笑舞台演出他形式上受奥尼尔的影响但主题是攻击中国军阀混战的《赵阎王》，予倩去看了戏，在后台认识了洪深，不久便介绍了他加入戏剧协社，洪深替他们导演了王尔德的《少奶奶的扇子》，很轰动，这之后“上海才有正式男女合演的话剧”。

我和予倩一相识就成了好朋友，一九二三年秋到一九二四年秋整整一年间，予倩重进了新舞台。汪优游也在这里，他在新舞台演出肖伯纳的《华伦夫人的职业》遭到很大失败但也表现了他的很高勇气。我还看过这位早期戏剧战士的一些小型的表演。在新舞台我也看过予倩的戏，他们好象是在演《徽钦二帝》，予倩和赵君玉各扮一个妃子，予倩曾穿着戏装领我到后台的各部，甚至地下室（新舞台是有转台的）参观。新舞台在南市九亩地，一九二四年冬天受齐（燮元）卢（永祥）战争的影响，剧团亏损到无法维持，予倩只好冒着黄浦江的夜寒登上一只小轮船到大连去。这晚我曾去送行，在舱口对着江上闪烁闪烁的水光谈起许多事，他虽则游兴正浓，豪情犹昔，但这时已在岁暮，他母亲和韵嫂都有病，而他不能不远去东北搭班，想到艺人的行路难，我免不了一抹悠凉之感。

随着交往的频繁，我们跟予倩谈得较深。读予倩的自传有这样一段话：

北伐时期，有些朋友在争论共产主义与无政府主义的得失，我渐渐知道所谓“阶级意识”。第一次为我阐明阶级斗争的是田汉。在此以前我曾根据唯心的心理学说分析人物。自从接触了阶级斗争的学说，我的眼睛似乎亮了很多，我也学着用阶级的观点分析社会。

我不记得我是什么时候和予倩谈及阶级斗争问题的，但决不是在北伐时期，可能是三十年代初期我受了党的教育以后。在北伐时期我虽然也有些蒙胧的社会思想，但基本上还是很糊涂的，甚至对当时的大是大非，如宁汉分裂问题也没有闹清楚。因为南国社拍《到民间去》电影遇到困难，一旦得到陈铭枢的邀约，就和一些朋友到南京去了，看不清蒋介石政权的反动本质，做上了他的政治部的艺术顾问，终于把予倩也拉到南京搞国民剧场。

予倩在《自我演戏以来》中对南京国民剧场时代的一段注解很足以代表我们大部分人那

时的想法：

当北伐节节胜利直达武汉，赶走吴佩孚收回英租界，我和大家一样，异常兴奋，感觉国事向好的方面有了新的转变。当时我对宁汉分裂究竟是怎么回事并不清楚。由于阶级意识模糊，不能从政治方面考虑问题，以为只是派系之争。当时南京是怎样一个局面，我没有详细了解。

……例如我想成立一个演剧宣传队，说是宣传革命，究竟宣传什么革命，为谁作宣传，并没有明确的纲领。……

所幸南京那个局面由于孙传芳威胁着要过江，蒋介石下野，很快就结束了，予倩辛苦经营了一个月的国民剧场只演了三天戏，挨了一个炸弹，死了三个人就给解散了，在南京演出的戏也还没有一个为反动政权宣传的戏。同时我们都受了一次深刻的反面教育，正如予倩说的：“有一个好处，就是我看出了蒋介石一伙和其他的军阀没有两样！”

我们在创作上也还有些微小的收获。我回上海就写了一个独幕剧叫《江村小景》，写龙潭附近江边一民家，参加孙传芳队伍的大儿子回来，因把自己妹妹当花姑娘调戏而与他兄弟相杀的故事。予倩为国民剧场突击了一个京剧《荆轲》。写荆轲刺秦王，为天下除暴，虽说这秦王应该是影射当时的北洋军阀，但也可以指蒋介石这个暴君，这也可能是开演第三天何以就挨炸弹的缘故。

三

同予倩在艺术上合作较多的是在一九二七年冬他参加南国社以后。当我们办的艺术大学需要一些经济支持扩大社会影响的时候，我们举办了一个“鱼龙会”，就在学校大厅里搭起舞台，举行为期一周的话剧和戏曲的演出。为了支持我们的事业，予倩和周信芳、高百岁、周五宝和唐槐秋、唐叔明诸位合演了一出《潘金莲》。这据予倩说是他自编自演的最后一个戏，也是和信芳、百岁同台合演的最后一个戏。其中演何九叔的是唐槐秋，演郢哥的是唐叔明，可以说是京剧演员和话剧演员合作得很好的一个戏。由于把潘金莲作为封建势力下被牺牲者加以同情，又有很好的做唱，影响很大，学的人很多，但这个戏在今天看，是有思想错误的，潘金莲原是值得同情的，但她与恶霸西门庆勾搭，毒死武大就很不好了。予倩曾说他和陆镜若都沾染过当时在日本流行的唯美主义思想。这个戏在潘金莲的唱念中就有一些无原则地崇拜力与美的词句，象最后愿死在自己心爱的人刀下的那些地方更表现了被虐待狂的倾向。在南京写的《荆轲》原作中，那位燕太子丹派去伺候荆轲的玉姬也是愿意趁年轻貌美时死在英雄之手的，而荆轲就当真杀了她。那就不止写被虐待狂也写虐待狂了。予倩在自传中曾诉说他一个时候“艺术思想极为混乱，一方面要求进步，喊着艺术是武器，另一方面艺术至上思想还在纠缠不清”。可知年轻时所受的思想影响，不下很大努力，是很难摆脱的。

如同予倩支持我们刚开办的艺术大学一样，一九二九年春南国剧社也应予倩的邀约到广州演出，替广东戏剧研究所“打开张锣鼓”。那次予倩自己也演出了《人面桃花》和昆剧《贞

娥刺虎》。好象还是洪深先生扮的一只虎。认真说《刺虎》攻击李自成的农民革命，是不宜演的，因其艺术上有可取之处，予倩还是演了。话剧《车夫之家》外也演了谷崎润一郎的《空与色》，那时我们显然还有唯美主义的残余。尽管如此，予倩他主要是一位爱国者，是一位民主革命家，是一位进步戏剧运动的积极分子。我感动地读了董锡玖同志记录的予倩在逝世前不久谈的一段话，那是对于他自己的正确评价：

我是一个什么人呢？我是一个戏剧运动的积极分子，尽管犯过错误，走过弯路，但我是彻头彻尾的积极分子，我自己肯定我一直为此奋斗了一生。我当过演员，当过导演，写过剧本，搞过研究工作，搞过话剧、歌剧、地方戏，这一切都是为了运动，有错误那是水平所限，但我一生为戏剧运动没有退缩过。过去曾和田汉、洪深同志合作，但有时也不合作，这是在运动中常有的事。在那个环境中就是闹，乱闹，在总的方向上我没有妥协过。在广东一段，从我的作品可以看出来，那时我不是马克思主义者，但是向往民主。在广西我所排的戏完全为了抗战，我自己写的戏，也是为了抗战。

实际上也不止在广西、广东如此，他解放前的大部分作品都是直接间接地与民主、抗战有关的主题。予倩也说过，他从编《潘金莲》起，创作思想有所转变，写出了一些暴露国民党反动统治的短剧（见予倩《我自排自演的京戏》）。如一九二九年写的《屏风后》、《买卖》、《车夫之家》，一九三一年的《小英姑娘》、《李团长之死》，一九三二年的《同住三家人》、《不要忘了》以及一九三七年的《青纱帐里》，一九三九年的《我无损失》、《越打越肥》等。从《屏风后》到《同住三家人》都是予倩在广东戏剧研究所时代写的。据说《屏风后》里写的那位满嘴仁义道德的老绅士确有其人，当时广州也确有所谓“道德维持会”一类的组织。《买卖》里则刻划那些向外国买军火、扣佣金、做尽一切丑事的党国要人们。一九二九年予倩到广州看到许多阔人盖洋楼、逼着穷人搬家，使他写了《车夫之家》。陈铭枢、李济深下台后一九三二年换上陈济棠当省主席，汪精卫也到了广州，他们号召反蒋抗日，却让警察开枪屠杀检查日货的群众，又同奸商勾结，巧立“中央纸”、“原新”、“拣新”、“旧毫”等名目，随时贬低兑价剥削人民，使薪水阶层和升斗小民无法生活，这使他后来写了《同住三家人》。予倩的这一现实主义的创作态度也保证了他政治上的进步。那时汪精卫写了很客气的信约他谈话，汪以反蒋抗日为名拉他反共卖国，予倩用鄙弃的沉默回答了他。一九三一年十月他断然离开广州，经香港回沪，这时艺术剧社、南国社已先后被国民党反动派解散了，我们虽转入地下，但很高兴地欢迎他回到我们中间来。不久我们同去炮火中迎接“一·二八”淞沪抗战。

在广州写《李团长之死》的时候，予倩承认他当时对马占山之流还存在一定的幻想，但在“一·二八”事变中，他看透了蒋介石热心反共无心抗日的真面目，以及豪绅地主的堕落，一部分知识分子的软弱，使他深刻认识到只有在党的领导下的工人农民才能救中国，为此，他写十九景的《不要忘了》，发挥了的这种思想。正因为有了这种思想，当一九三三年十月他从欧洲回来参加福建“人民政府”的时候，他才不同意李任潮、陈铭枢的做法，建议既要积极反蒋抗日，就该把十九路军全部加入中共，走中间路线必无是处。他的这一建议当

然没有被采纳，而福建“人民政府”和十九路军的结果是大家都知道的。

四

“八·一三”抗战爆发，我和翰笙先后突破南京的软禁，回到了上海，参加了上海文化界救亡协会的活动，恰好郭老回国了，夏衍同志也在上海，我们常常同去战地慰问抗战部队。这时予倩和信芳同志等也在上海，我们在卡尔登戏院召集戏剧界同志，组成了上海戏剧界救亡协会，并分京剧和话剧两部分。后来上海局面紧张起来了，我们组织了十几个上海戏剧界救亡宣传队，分路出发内地进行抗战宣传，信芳和予倩也分别组织了剧团在孤岛坚持救亡活动。

予倩组织的叫中华京剧团，第一个戏演的是《梁红玉》。当上海南市沦陷，我辞了予倩和同志们、朋友们由金家码头上船到内地去的时候，正是《梁红玉》演出的首夜。我多么想看看这个戏啊！但是我不能，只是后来我们的平剧抗敌宣传队在湘桂一带却演出这个戏很多次。这是一个对抗战期间很有教育意义的戏。

其后中华京剧团又演出了从《打渔杀家》改编的《渔父恨》和歌颂秦淮歌女、乐工们的民族气节而讽刺知识分子的软弱动摇甚至两面三刀卖国求荣和攻击勇于内战暗中勾结敌人的反动派的《桃花扇》。这些刺入敌人心脏的文艺尖刀不能不招致敌寇的注意和汉奸的迫害，结果，予倩只好离开战斗着的孤岛，辗转来到他旧游的桂林。

予倩到桂林是应他的留日旧同学马君武博士之招，目的是要他帮助改进桂戏。但到了桂林之后，马的意见却跟予倩的不一致，也不欢喜他的《桃花扇》，因此予倩替桂剧团排了一出《梁红玉》就走了。但《梁红玉》演出后很卖座，剧团获利甚丰，他们又想起了予倩。第二次由马君武和白经天出面，又把予倩从香港接回桂林，不止把桂剧团全部交给他，还让他管广西省立艺术馆。他这次在桂林住得最久，从一九三九年初冬一直到一九四四年桂林沦陷。我跟予倩的关系也是以桂林时代最深。我自己也是两入桂林，第一次是军委会政治部三厅由武汉经长沙撤退到桂林的那次，这次没有遇到予倩，却遇到马君武先生，是他邀我看了小金凤（尹羲）的《桃花扇》，我当时写了一首小诗：“无限缠绵断客肠，桂林春雨似潇湘。善歌长美刘三妹，端合新声唱李香。”

看起来马先生对予倩的《桃花扇》还是有一定的喜爱的。

由于政治部三厅原有人员改成了以郭老为主任委员的文化工作委员会，我奉周恩来同志命去到重庆，参加了文委会工作。皖南事变爆发，国共关系十分紧张，为了保存党的文化力量，周恩来同志对许多同志做了安排，命我由六战区经湘粤相机避地南洋。我到了湖南正逢日寇进攻湘北，就和老母、兄弟在南岳住了一些时候，后来敌寇入侵长沙，南岳有陷入敌后的可能，我们由衡山扶老母的车子走到衡阳，挤上湘桂客车又到了桂林，这次才遇到了予倩夫妇。我们也在桂林住了四年，一直到这西南文化城沦陷的前夜才离开。正如予倩在他逝世前说的，

他和我与洪深合作，但有时也不合作。回溯一下予倩和我的关系，完全不合作的时候是没有的，但我们之间有争论，这种争论有时甚至是很激烈的。他到过英、法，两入苏联，而且参加了第一届苏联戏剧节，很容易用欧洲和平时期的技术水平来要求我们的抗战戏剧、革命戏剧。他常常批评话剧演员不会说话，这话击中了要害。为着提高我们话剧的艺术水平，完全应该加强演员们在语言方面的基本训练，但不应把技术问题绝对化了。对儿童力量的过早运用也是如此，儿童完全应该让他多学习，但在民族危机深重的时候组织起来让他们也参加抗战宣传工作，并让他们在工作中学习，这也是不得已的。有时候也证明组织起来在革命工作中受锻炼的小朋友比让他们流离转徙、单纯个人挣扎要好得多。在这个问题上予倩也有过不同意见。有不同意见是完全应该的，在今天大家一定都同意他的主张，但在当时也不妨更多尊重孩子们的积极性。

特别是在艺术思想上，许多戏剧工作者是因要革命、要抗战而搞上戏剧的，换句话说，多半是“半路出家”的，很少是戏剧学校出身的，过度强调正规训练就不能不引起一些矛盾。桂林那时有三种话剧力量，一是以予倩为中心的艺术馆话剧团；一是广西学生军后身的国防剧社，焦菊隐先生和熊佛老先后参加过这个剧社；另一是军委政治部抗敌演剧队系统的新中国剧社，主要负责人是瞿白音、严恭、杜宣、汪巩、石联星等，刁光覃、朱琳夫妇是这个剧社的主要演员。这个剧社跟我关系较深，我们从来不是轻视技巧的，但我们更多地看重政治任务所在，我们不惜夜以继日地把戏剧突击出来，因此我们被称为“突击派”，而予倩的艺术馆代表着所谓“磨光派”。谁不愿把自己的艺术磨得更光呢？但我们不主张为磨光而磨光，我们是主张在突击中磨光的。那时艺术馆与国防剧社有经费，有宿舍，有剧场，一切是比较稳定的，只有新中国剧社真是“穷棒子社”，好不容易找到一个宿舍，但经常得为剧场和演出费发愁，有时还得等借得钱来买油盐柴米。这样困难的剧团要在桂林站住脚，就得靠群众的支持，我们若是单止有标语口号而没有技术，是不会得到群众支持的。

我们和予倩虽则在当时桂林一家三教咖啡厅楼上为艺术问题常常争得面红耳赤，但我们的观点显然慢慢地接近了。我们的矛盾很自然地解决了。

这有几个原因：第一，日寇入侵湘北之后，步步深入西南，有良心的文化人都在党的团结救国的号召下一致为保卫大西南而战；第二，太平洋战争之后在香港的左翼文化人大批进入桂林，使桂林文化界进步空气十分浓厚；第三，予倩对国民党官僚军阀的不顾民族危亡、民生疾苦，倒行逆施只顾发国难财十分痛恨，一九三九年写了《越打越肥》，其后他写了四、五个这样的短剧，连历史剧《忠王李秀成》也包含对当时发国难财的军阀们深刻的讽刺。这一种革命的倾向使予倩更靠近党，更追求党。在艺术思想上也因旺盛的革命感情使他抛弃过去较为繁琐的艺术要求，而追求给当时不良现象以及时的揭露，他们也写得快，演得快。这样“磨光”和“突击”就更加接近了。

越到后来我们就合作得越好。

我们为了由香港入桂的左翼文化人同去找过李任潮，那时李还是桂林行营主任。我们请