

康樂音樂研究会成立七周年紀念

公演茅盾名著

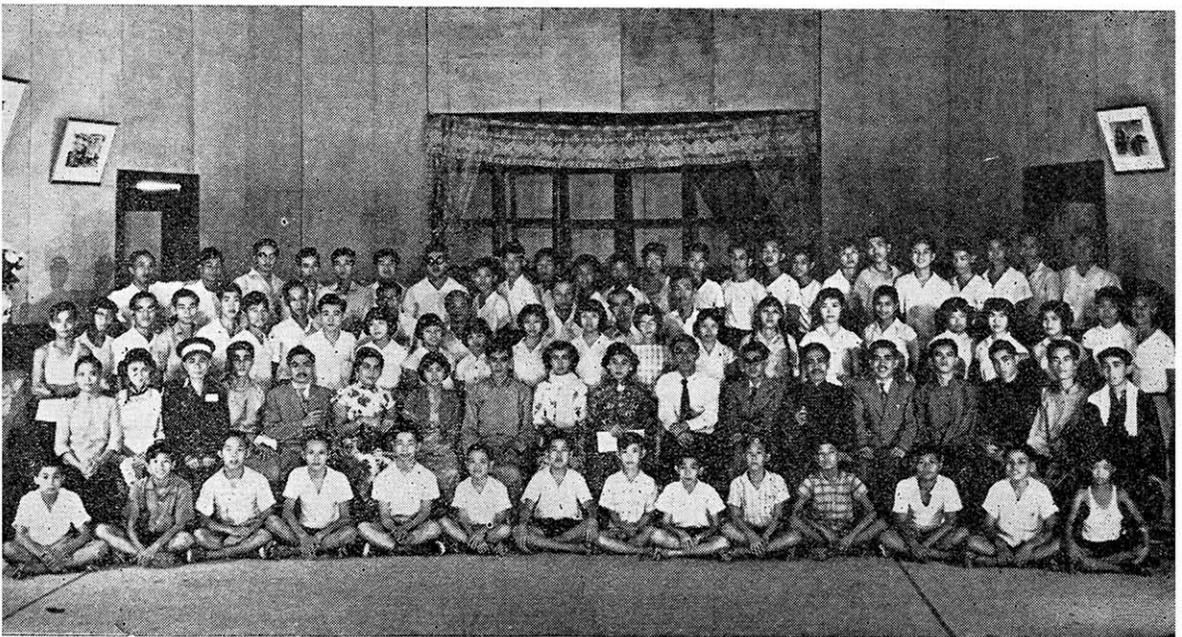
# 清明前夜



日期：一九六〇年九月十七至廿一日  
地點：維多利亞劇院



全體演員合照



全體演員暨後台工作人員合照

# 目 錄

主席獻詞	劉天成 (1)
本會一九六一年度會務方針	研究股 (2)
本會簡史	總務股 (4)
艱難的行程	劇務股 (5)
「清明前後」的主題思想	宣傳股 (7)
茅盾生平介紹	廈函 (10)
演出職員名表	(11)
我們怎樣導演「清明前後」	導演團 (12)
關於「清明前後」的創作	茅盾 (15)
談「清明前後」的思想性	黎鷹 (16)
大時代的小插曲	甘霖 (17)
演員的話	(18)
工人配不配演戲?	程丹紅 (28)
關於戲劇的方言問題	流鳴 (30)
積極發展歌詠運動	小凌 (32)
劇照	
談談本邦舞蹈導演的一般問題	集體討論 (33)
談談化妝藝術上的通病	司徒華 (35)
豐富文娛內容是當前任務	史陽 (36)
論「導演中心論」	雷宇 (39)
論民歌學習的重要意義	曾念菁 (41)
當前藝術創作的任務	黎風 (47)
上烏蘭諾娃的課	高飛燕譯 (48)
監委感言	劉傑臣 (49)
鳴謝、編者的話	(50)
賀詞	(51)
商業介紹	(56)
全體演員暨工作人員照	封面里
「清明前後」舞台設計圖	封底里

在「極力撲滅黃色文化，加緊推展健康文娛」的感召下，我會便於七年前的七月十日宣告成立。幾年來的我會會慶皆有舉行大大小小形式的慶祝會，但值得慶幸的是，今年我會有機會在一個這麼大的維多利亞劇院通過話劇的演出來紀念我會的會慶。因此，我會深深的感覺到，這次的慶祝會無論在規模上或意義上都遠較以往幾年的為大。

我會今年度的會慶，原本應於七月十日正日舉行，但鑑於當時的地點經已被其他團體租定，且籌備工作還不能令人滿意，因此才決定將慶祝會日期展延至九月十七至廿一日。

我會決定演出「清明前後」是早在去年的事，然而因為去年主觀能力的不够，以及整年中幾乎不停的忙於協助外界的演出工作，再加上後來理監委會議決參加去年八月間由政府主辦的文化節，並決定推出本地作品「跟着大夥兒走」（趙萬春著）作為參加文化節的節目。致使「清明前後」的籌備工作受到了妨礙，甚至陷於停滯不前的狀態。故此，不得不將演出的願望留在今年實現。這就是我會為何未能於去年內如期公演「清明前後」的原委。

我會認為一個藝術團體的存在，並不是單只集合一大批感情融洽的人在一個角落頭里做鑽研工作以達到個人慾望，而最主要的是應把鑽研工作當作不斷充實自己的方法，然後將鑽研工作所得運用到教育羣眾的工作上，從而使藝術工作跟改革社會的事業結合在一起而發揮其大無比的効用。戲劇藝術是教育羣眾以及教育自己最有力的工具。因此在我會宣告成立後，戲劇組也跟隨着產生。換句話說，我會將通過戲劇藝術及其他藝術形式，為參加改革社會的事業而努力！

我會戲劇組就是遵循着會的宗旨及每年的會務方針進行着不怠懈的研究工作。幾年來的研究工作不敢說得到很大的成績，但多少也學得了點滴的經驗，憑着這學來的點滴經驗，因此經常在會所內舉行小演出，同時也常常的幫忙外界的演出後台工作，諸如化粧、燈光及裝置等。雖然從上述的表現中取得了不少的成績，但我會戲劇組始終不感滿足并有個願望，那就是通過「加緊學習，充實自己」的努力下，以便來一次對外的大規模話劇演出。

政治氣氛的惡劣，對健康文化藝術事業的發展，將產生一種阻碍力；相反的，殖民地主義者豢養下的反動勢力却變本加厲地扶植毒害人民思想的黃色文化的蔓延，企圖利用這蔓延以鞏固其統治的地位。這是社會發展規律必然的現象。處於此種情勢下，也必然地造成健康文娛活動不能穩健地向前推進。

儘管殖民地主義者如何陰險，狠毒，但社會的巨輪是永遠向前滾動的，絕不會倒退的。一九五九年五月卅一日之後，星洲局勢的突然扭轉，就是一個很好的證明，這局勢的扭轉，造成了客觀形勢的稍微改觀，這一改觀使本邦的文娛活動重新呈現一片蓬勃的氣象。

新的氣象，帶來了新的工作方針。我會戲劇組在新的方針指示底下，毅然地提出了向外公開演出多幕劇的決定。經過一番選擇劇本之後，便決定以茅盾先生唯一

劇作「清明前後」作為我會與社會人士首次見面時的禮物。

我會此番公演「清明前後」具有三點意義，茲將其略述如下：（一）為正在蓬勃開展中的健康文娛活動盡點棉力。今天，黃色文化仍舊無孔不入的侵蝕着無數的無知青年乃至少年。這種危害性對正在步土力求完全自治、獨立道路的本邦將增添數不清的絆腳石。因為被黃色文化荼毒極深的人的思想，必定產生自私、道德喪盡及對國家抱着毫無關心的觀念。這種觀念小至影響個人及家庭的幸福，大至破壞整個國家的建設。我會認為令人深惡痛絕的黃色文化，雖然在民選政府成立後會受過一時的打擊，但由於黃色文化的來源為時頗久，要想在一朝一夕就撲滅殆盡，那是絕不可能的。唯有靠各富有正義感的文化藝術團體做不間斷的推展文娛活動的努力，方能使黃色文化在四面正義呼聲的圍攏底下，逐漸消失乃至滅跡。基於此，我會決將由平時會務活動所學得的戲劇常識及憑着一股熱情，通過此演出來檢查我會戲

劇組的成績，同時亦借此演出為正在成長中的文娛活動略盡棉力；（二）「清明前後」具有現實意義。誠然一次話劇的演出對社會所起的効用如何，這全賴演出時的劇本的社會價值高低來評定。因此對劇本的選擇就必須慎重。我會同意且堅持鼓勵演出本地劇本的看法。雖然今天本地創作的獨幕劇，主題明確且適於搬上舞台的委實不少，但主題思想積極同時能從頭到尾通過高超的藝術技巧使情節緊湊的多幕劇本却有如鳳毛麟角的缺乏。可是我會又決定演多幕劇，因此在我不到理想的本地多幕劇時，只好挑選一部較有現實意義的外國劇本——「清明前後」來演出了。「清明前後」是一部描繪民族工業家處在舊中國「四大家族」買辦階級勾結外來資本家壟斷國家經濟之下，如何掙扎求生存的情形。在這齣戲里，茅盾先生以其不朽的寫作技巧，將舊中國金融寡頭的醜惡面貌揭露無遺，並以其敏銳的政治眼光明確地指出：要發展民族工業，必須政治上軌道。今天本邦不也正在大力提倡發展民族工業嗎？因此相信「清明前後」的演出對正在籌劃大事發展

工業的本邦，將有很大的啓示。因為由這劇本中可以明顯地認識到，本邦如果要完全實現發展工業的理想，那必須努力擺脫殖民地經濟體系的箝制。這就是我會堅信公演「清明前後」具有現實意義的原因。（三）解決我會面臨的經濟難題，我會自成立後就有經濟短缺的情形發生，但幸好每年理監委及全體會員以及關心我會發展的熱心人士的支持及照顧下，總算度過了幾個年頭。尤其是今年，我會的經濟更顯得拮据，因此今年初曾通過電影招待會籌得些款項，但還是無濟於事。為此，我會想藉此次演出再籌募些經費，以便解決部分的經濟困難。

這次「清明前後」的演出，由於我會對戲劇藝術的認識還很膚淺及工作能力有限，因此不敢說對劇運有多大的貢獻，但祇望能從演出中獲得拋磚引玉的作用。

最後，我會衷心地希望各民間團體能本着一貫提倡健康文娛的精神，對這次演出給予多多指正！

## 主席獻詞

劉天成

# 本會一九六一年度會務方針

研究股

## 前言

我們康樂音樂研究會，在此向大家報告有關今年度會的會務方針。

我們會成立迄今，已經足足有六個年頭了。熱愛與關心會的會友們，都希望我們會在今年的文化藝術工作上有更好的表現，希望自己在今年內能學到更多更新鮮的東西，大家都把自己的希望寄在今年度的會務方針上。因此，理監委會也在制定會務方針的時候，更深入地，周密地分析了當前的主客觀條件，以及我們會六年來會務工作上的優缺點和會友的普遍願望，務使今年度的會務方針制定得更實際，更具體，更明確。

我國的客觀現實，在近幾年來有很大的變化，文化工作隨着政治形勢的發展進入了嶄新的階段。廣大人民要求過着一種正當的健康的的精神生活，尤其在藝術方面要求作家，藝術家，為他們創作並演出富有教育意義的藝術作品，而事實上，當前的藝術活動，還遠不能滿足羣衆迫切的需求，因此，作家、藝術家緊密地和生活結合堅持藝術創作與表現的現實主義路向，創作和演出量多質好的作品，是一項急不容緩的任務，可是，我們還必須指出：我國現實主義藝術要得到更好的發展，必須面對着二大問題。一方面是擴大及鞏固自己的文化隊伍，因為我們深深的認識到，沒有文化戰士的文化司令部是打不了戰，同樣的沒有在技術上和思想上經過嚴格訓練的文化戰士即使是上陣了，也打不了好戰。另一方面是全面的向一切反人民，反團結，反科學的藝術活動，展開全面的鬥爭，因為我們也深深的認識到，這些反動的藝術是現實主義藝術發展的絆腳石，在這種情況下，正派藝術底發展過程實際上就是與反動藝術鬥爭的過程中，成長起來，而要在這場鬥爭中取得全面性輝煌的勝利戰果，毫無疑問是必須加強正派藝術的力量。

作為一個藝術團體的康樂，面對着這樣的客觀形勢，完全有必要研究我們的過去歷史，總結並吸收過去的經驗教訓，作為我們今後迅速發展的保證。也唯有這樣，我們會才能在新文化建設工作與打擊反動藝術的工作上，發揮自己的力量。

過去幾年來，我們的發展是很緩慢的，會員的流動性很大，真正能夠堅持工作和學習的會員，寥若晨星，這種現象產生的原因在於理監委員不能團結一致，全心全意執行工作，在於人事問題不能及時加以制止，反而使這個潛伏着的人事問題日益成長，終於嚴重地阻礙會務的發展，造成會員對會失去信心，學習情緒低落，在這種情況下，要想有系統地提高會員的藝術修養，根本是不可能的。

理監委會特別強調指出：我們是從一個文工團體過渡到藝術團體的，會員們若不能發揮高度的學習熱情，積極提高藝術的認識與藝術的表現能力，將無從發揮它應有的作用，將喪失了它存在的意義！

因此，我們康樂音樂研究會，理監委會基於我國客觀形勢的複雜性，基於我們的具體任務和以往的工作缺點，提出了會今年會務方針的三個中心內容：（一）加

緊團結。鞏固組織。（二）充實藝術學習內容。（三）掌握技術基本知識。

理監委會希望在新的會務方針的正確指導下，徹底消滅人事問題，代之而來的是大家能在實際工作與學習中發揮高度的互助友愛精神，同時理監委會也希望在今年結束時，會友對於自己所學習的藝術部門，能有較明確的認識，我們也期待着大家把過去幾年來及今年的學習成績貢獻予社會。

## 關於「加強團結鞏固組織」

加強團結鞏固組織這個問題，不但對於我們會，而且對於羣衆性的團體，都有着最重大的意義。一般地說，健康的團體的任務，在根本上是一致的：即團結與教育人民，爭取美好的生活，不同的是，它們是通過不同的手段達到任務。我們會是文化藝術團體，她也像其他的文化藝術團體一樣，是通過培養正派的藝術工作者；創造完整的藝術型像，真實地反映人民的現實生活和願望，反映現實發展的規律，就這方面說：藝術工作者的任務，在其作品中及演出裏，除了使人們認識自己的生活之外，還要指導人們怎樣去生活，唯有這樣做，文化藝術才配得稱為改造社會的一支軍隊。正像我們上面所講過一樣，我們的土地中還生長着數量不少的藝術敗類，他們破壞我民族的團結，散播着充滿仇恨人民的反科學的臭味及敗種來毒害我人民及模糊一些思想較弱的藝術工作者，讓這種阻礙民族團結敵人和蠶食民族文化成長的敗類，無憂無慮自由自在地萌芽成長乃至開花結果，實際上就等於眼睜睜地看着善良的人們被毒害而不挽救，對於一個愛國主義現實主義藝術工作者，對於一個發展祖國文化前哨的團體，我們要高舉愛國主義大眾文藝思想旗幟。這是一項艱巨的工作。而唯有一個組織堅強團結無間的藝術團體，才能在這項工作中起着積極的作用，進而取得勝利。

而加緊團結鞏固組織這個具有重大意義的問題，却是我們一向忽視的問題，只要回顧我們會近一兩年的情況，就可以清楚地看出，在偉大的時代面前，在廣大人民渴求作家藝術家為他們寫出、演出優秀的藝術作品時，會的表現是不能令人滿意的。這種現象的產生和我們的團結問題，組織問題有着極其密切的關係。過去的會務工作，使我們認識到由於理監委員之間的步伐不一致，彼此間存有誤會，而這種誤會非但沒有及時加以糾正，反而變本加厲地傳播到會中間，這種人事問題的存在；使會的組織削弱，會務工作停滯不前，我們以為要在這樣一個錯綜複雜的現實面前，進行神聖的藝術工作，首先就必須有堅強的組織，必須上下齊心合力，團結一致的團體，培養出一批在思想修養，藝術修養較高的新血，來增加我們的隊伍，唯有這樣做，才能推動會務向前邁進；才能肩負時代賦予的神聖任務，因此，理監委會提出加緊團結鞏固組織為會務方針之一。

## 關於「充實藝術學習內容」

藝術工作是一項長期艱苦的工作，我們在藝術工作上遭遇着前人所未曾遭遇過的困難。我們知道我國社會

是多元民族的社會，我國的文化當然是多元的文化，他集合了亞洲三大民族——馬來、中國、印度的優秀文化傳統，呈現多姿多采的面貌，他們既然形成一個民族而後大批移入他地，就沒有任何力量能阻止他們不帶來自己的文化和語言，自己的風俗習慣，這種穩定共同體，不但不能消滅，而且還要向前發展，這是民族形成的發展法則，歷史實事就是最好的證明。

歷史教育了我們，馬來亞新文化的形式應該是而且必須是於三種民族固有的文化，而具於一種獨特的，新的形式，身為一個馬來亞的子民——一個新文化工作者，他們必須確立或準備確立起效忠馬來亞的觀念。培養起自己愛鄉土，愛國家，愛人民的思想感情，表現在文化學習及創作上，善於運用自己民族的傳統的文化形式，表達一種新的思想，新的感情與新的文化內容，而且這種新的思想感情又必須於馬來亞特有社會背景，社會環境為依歸。馬來亞廣大的勞苦大眾，應該成為文化藝術工作者服務的主要對象，馬來亞人民喜聞樂見的形式及大眾文藝路線，應該成為文化藝術工作者、寫作、演出的唯一路線，這是我國文化藝術工作者急不容緩的任務，充實藝術學習內容，是從我國長期藝術工作的繁重性與重要性並接合會的實際情況而提出。

過去我們會對待這個問題採取不太重視的態度。這首先由於我們的負責人，缺乏藝術修養。這樣的現象是不能再延續下來，凡有社會責任感的藝術工作者，面對當前繁重的藝術工作，面對着反動藝術力圖擴張其勢力底下，怎能讓我們的會友成為不學無術之輩。為着更好地負起藝術工作，為着壓制一切反動藝術的成長，充實藝術學習的內容就更形成必要的，因為唯有這樣，會友們才能在紛紜雜亂中辨別出，什麼是本質的，什麼是非本質的。

要特別指出：充實藝術學習內容並不是無原則的，並不是把許多藝術問題，不分輕重緩急，不從會友的接受能力出發。實際上就等於取消了充實學習內容的根本意義。理監委會認為：充實藝術學習內容的提出是要求各研究組的負責人，能按照組員的實際情況，按步就班地提高會友的藝術認識，並且要求創造性的採用學習方法，緊結當前藝術上的重要問題，着重提高個別部門的藝術認識。

（接第 6 版）

#### 四、結語

從我們這次為演出而進行排練的過程中，使我們吸取了許多寶貴的工作經驗，同時，也發現了我會戲劇組一路來學習的成果與缺點。

我會的戲劇組自從成立以來，從事於戲劇藝術的學習，探討，特別是學習正派的戲劇藝術道路，把正派表演藝術大師斯坦尼斯拉夫斯基的深湛的戲劇理論體系作為我們前進的「腳前燈」，照亮我們應該遵循的道路。我們在集體的智慧的研討下，學習與掌握了這些戲劇知識，使我們真正地認識了戲劇藝術與生活實踐緊密結合的真理。

#### 關於「掌握技術基本知識」

我們的會是一個藝術團體，正如前面所指出：我們必須在加緊團結鞏固組織與充實藝術學習內容的同時，提高會友的認識，尤其是提高會友的掌握技術能力。

理監委清楚地認識到，人民極其迫切地要求着健康的精神生活，他們渴望着作家藝術家以及所有的文學藝術者為他們創作與演出富有人民性的藝術作品。可是事實上，我國的文學藝術却遠遠地落後於生活，無論在思想性或藝術性上，都有必要進一步提高，羣眾是優秀的藝術欣賞者，他們却不能滿足於那些言之無物，技巧拙劣的作品，以及那些粗製濫造的演出，他們要求普及，同時也要求逐年逐日的提高，在這種情況底下作為一個文化藝術團體的康樂，也像其他的姐妹團體一樣，必須責無旁貸地負起這項神聖的工作。

有一句話「沒有技術，就沒有藝術」如果不把這句話的真義極端化為藝術的技術便是藝術目的本身或是唯一的途徑，而抹殺了技巧構成藝術作品的重要因素的話，是可以同意的，它具體的說明了技術在藝術創作中的重要地位。技術之樓固然高，然而並不是沒有攀登之梯，龍門盡管多高，多驚險，但是它嚇不倒鯉魚躍門的信心。技術的取得，決不是什麼僥倖或是先天的遺傳。它必須是後天依靠着長期性與艱苦性不斷的反覆練習，不竭的鍛鍊和經練的累積。

當我們清楚的認識及肯定，藝術技術取得的長期性，艱苦性及重要性的同時來檢閱我們的隊伍，依據我會的目前實際情況，我們僅能要求會友們掌握技術的基本知識，至於一些具備了比較豐富的藝術知識及比較高的藝術技術的會友，我們迫切須要組織及鞏固並提高他們的專業技術，進一步研習較複雜的專業理論，他們除了進行創作外同時負起引導及鞏固一般會友的藝術知識及藝術的研習。

#### 結語

我們理監委會，依據了會的實際情況及會友的普遍要求下。提出了『加緊團結鞏固組織』。『充實藝術學習內容』。『掌握技術基本知識』作為今年會務方針。會務方針，是作為會務工作的指南，會一年內所要達到的目標而提出與我們的整個發展休戚相關，理監委會以充份的信心和會友緊密地合作，鼓足幹勁，努力完成今年的工作！

然而，這些戲劇知識還是不夠的，從我們這次排練「清明前後」中覺察了我們仍缺乏極多必需的戲劇知識，尤其是舞台技術知識，我們懂得太少了。我們對演技上的鑽研，學習是作到了，但舞台技術的學習，例如布景，服裝等設計的原則與方法，似乎忽略了，因此在這次排練中使我們遭遇到很多的技術上的難題。所以，我們今後應該雙管齊下，吸取這次的經驗教訓，把演技與舞台技術結合起來，以期迎接今後的排練工作。

總的說來，從「清明前後」開始排練到演出，就如征服一座大山一樣，路程步步難行，又不得不行，經過一個困難到一個驚險，才到達平坦的道路。這是我會的第一次演出，我們又缺乏經驗，缺點與錯誤是存在的。我們誠懇地伸出雙手，希望所有的觀眾和戲劇界的朋友們給予幫助與指正！

# 本 會 簡 史

總務股

林棋東執筆

本會成立至今，在艱苦的環境中已渡過了七年了。在這不算長也不算短的七年會史上，它總是循着一條曲折向上的道路發展起來。它雖然在現實的時代里並無光輝燦爛的史跡，但是它在發展健康文娛的洪流中，却始終奮發圖強，站穩立場，為推廣健康文娛的發展，為創作祖國正派藝術的茁壯成長，及負起時代所賦以使命，我會於千辛萬難的環境里，不斷吸取經驗教訓，糾正缺點，而力爭上游。

## 組織過程

在殖民地長期統治的本邦，一切具有現實意義的文化藝術，文娛，無不在緊急法令下遭受摧殘與壓制，有着強大力量感動人民熱愛祖國的文娛活動，更是其眼中釘，反過來，為延長殖民統治壽命，黃色文化却得到人為的扶助而漫延滋長，造成人民精神糧食的空虛，意志薄弱的青年無形中遭受毒害：消沉，墮落。然而一些有理智，頭腦清醒有責任感的人，深切地理解到積極負起推動健康文娛，力求挽救遭受黃色毒害的人民，是熱愛祖國的具體表現，基於此種因素一九五三年健康文娛是蓬勃的發展起來。儘管殖民地統治者絞盡腦汁，挖盡心思，挫折不了追求真理的洶湧傾向，在這動盪的局勢下「會」當時幾位高度正義感的同人，認為盡能力所及應主動地起來組織一個文化團體，加強在洪濤中衝擊而發展的文娛保壘，以便更廣泛地把健康文娛的種子播滿了祖國的各個角落，因此環境的惡劣，困難的阻撓，並不能磨滅堅定的信心。在各種困難、阻礙、百折不撓、不灰心、不妥協地鼓足幹勁，展開醞釀各項準備工作，經數月的奔波籌備，「會」於一九五四年九月卅日英勇地企立在祖國的土地上，明確的會旨，配合着局勢的發展，這個興奮事件的鼓舞，會友們滿腔的工作熱忱，空前未有，對於在苦難中成長的幼苗「會」表現熱愛的程度，是非筆墨所能形容，因此給「會」奠下以後發展如磐堅固的基礎。

## 幾年來的發展

「會」初立時，我們面臨着困難跟着而來，首當其衝的，會所的狹小，人力經驗有限，財力的不足，會務的發展始終裹足不前，連串的困難並沒有嚇退基於一個信念的目標——把「會」搞好。

因此會所雖然只不到十來方尺的大小，却沒有局限會友學習的情緒，和衷共濟，為搞好會務而任勞任怨，百戰不懈的工作，就在這種情況下，同時得到漢中國術館惠借每星期兩晚的練習場地，光榮地，順利的成立了舞蹈組，戲劇組，歌詠組，雖然活動的人數並不多，可是並沒有沖淡會友的學習情緒。

一九五四年，在這不平凡的日子里，「會」却更堅強的極力謀求會務的發展，促使更有利地來推動健康文

娛，讓人民的思想意識更穩定更堅固，因此第一項工作不得不改善會所。基於神聖的社會工作任務，會友們無不爭先恐後地發動獻捐及貸款工作，在大家互相鼓勵精誠合作和團結底下，獻捐及貸款工作情緒高漲，因此當時的會雖僅僅只有卅多位會友，但是在統一步驟的齊步邁進，發揮了一股無比的巨大力量，於一九五五年七月一日遷入新會所。在七月十日召集一臨時會員大會並決定修改章程，同時定七月十日為會慶日。單從這個時候開始，「會」立下了新的紀元碑，由於會所廣大，會員的高速增加，各組的發展蒸蒸日上，當時廣泛的人民對於健康文娛的要求也益加迫切，「會」也符合着局勢的要求而成立舞蹈組，歌詠組，舞台技術組，戲劇組，華樂組，口琴組，化裝組，各組的學習在技術上也日益提高，並且開始協助外界工作，尤其化裝，燈光，口琴，為年來協助工友團體的演出不計其數，在實際的工作，「會」和友團體產生了一定的聯繫。

一九五六年五八年我們雖無大規模的演出及客串外間的公演。這並非顯示會的會務的發展不正常，究其主要根源，由於主觀上能力有限，客觀環境的惡劣，如果大家不會健忘，一九五七年五八年度林有福政府瘋狂逮捕及封閉團體，對於健康文娛的打擊是沉重的。但是由於局勢的動盪，文娛活動在一定程度上遭遇困難而比較沉靜是必然的，因此各文化團體的聯繫也因之鬆懈，因此幾年來「會」都沒條件舉行向外公演，然而這並不意味着「會」的發展是不够積極的，相反的這幾年來在推動健康文娛工作却出盡了力量。在任何局勢下皆適當地掌握在會內作小規模的觀摩會，以資砥勵會友更忠於我國的健康文娛而獻身一切。

## 會從半文工團體性質

### 發展為藝術團體性質

廣大人民經歷了無數次的考驗及在健康文娛的感染底下，已深刻烙印在腦海中，要生活得到合理保障改善，就必須通過集體的力量與智慧去爭取我國獨立與改變社會制度，工人一貫來是改造社會的鬥爭先鋒隊，因此，工友們都紛紛從各文化團體中退出而加入工人隊伍，共同爭取切身利益，當然「會」也不能例外，另一原因是藝術研究會，與中學聯兩大學生團體被封閉，許多學界人士不斷的加入，「會」從而由一個半文工團體的性質步上藝術團體，在業務學習上也依循着會的性質而改變。

為了總結「會」每年的成績，在每年的會慶日在會所舉行綜合性的遊藝會（戲劇，舞蹈，音樂，歌詠）。到了一九五九年，會務的活動更是空前未有，舞蹈組向外客串，在廿次以上，歌詠組約三四次，燈光，化裝，在三十次以上，戲劇組首次以嶄新的姿態，也是第一次對外界演出，於九月間以「血腥的人」客串南大戲劇會主辦的戲劇晚會，在文化館公演，開出了燦爛的花朵，這一年的優良成績，大大地提高了會友們的思想認識及愛好藝術的高貴品質。在掃除黃色文化的隊伍中可說不失眾望。

（轉入第5版）

# 艱難的行程

·劇務股·

## 一、前言

「清明前後」的演出是我會有史以來第一次的公開演出。「清明前後」是茅盾先生的精心傑作，是一齣非常重而吃力的戲，而今天我們斗胆來排練和嘗試演出，不論在人力和財力上，不是我們會與原有的戲劇組的人員，能力所能做得到的，但我們到底把演出的工作肩担起來了。

我們把茅盾先生這齣五幕劇「清明前後」推出去，無疑地，它在一定程度上充實了我國戲劇運動的內容。這是我們的願望。那麼，在正式的排練以至演出的過程中，是否非常順利無阻的呢？而以我們這羣戲劇藝術工作經驗非常貧乏的小伙子，憑着熱情，蠻勁，就能夠勝利地完成這項繁重的工作嗎？顯然的，這次演出的工作是缺點極多，不理想的。雖然我們遇到了許多困難，可是在大家的努力下我們極力克服了，這是使我們感到寬心與慰藉的。

「清明前後」的現實意義與教育意義極其雄厚，是富有藝術魅力的劇作，要把該劇的主題思想，精神實質

### （接「本會簡史」）

在不斷的學習、工作。人民的覺悟也日益提高，對於一般文娛的要求也已與往不同，不管在技巧上，內容上，都有着一定程度的要求，相同的「會」的成員在業務學習上，也相同地要求提高，因此「會」在一九六〇年為符合客觀現實苛求，遵循正確的歷史發展規律，再三的討論研究後，認為「會」應進一步向藝術團體的途徑，並明確地定了朝向藝術大道的會務方針。

我們在堅定的信念支撐下，狂熱的熱情，一切艱難的阻礙、困難、都不能阻擋我們的工作熱情。雖然我們不敢說「會」已經走上藝術的康莊大道，但是我們敢大聲的說「會」已在藝術門口摸索着。因此這一九六〇年任何一組的學習，以過去數年來的學習情況往然不同，同時成立文學組，集合一羣對文藝寫作學者，共同研究，對文學供獻一點棉力。終于本邦首次舉行文化節，九月十四日「會」推出了具有高度思想性與藝術性結合的獨幕劇「跟着大夥走」，及彩球舞、蛤殼舞，參加文化節演出，引起社會人士的廣泛評論和讚揚，尤其是本會戲劇負責人著「跟着大夥走」極受劇評界重視。

我們不斷的在工作中鍛鍊，在幾年的工作中獲取不少的成績，對這些微小的成就，還是不能滿足當前局勢的要求，一九六一年度會務必肩起推動、發展具有馬來亞意識的愛國觀念的艱鉅的新文化任務，「會」向來以勇敢而堅毅的戰鬥精神與客觀逆流應戰。為符合今年度的會務方針，提高我會成員進一步對藝術認識與掌握技術水平，並實踐成員們多來來理論學習成就，于今年會

一分不差地體現出來，這決定了我們工作的目標和基礎，各股工作人員都全心全意奔赴劇本的「最高任務」，堅定我們對演出工作的信心。我們宣誓：「我們將獻出我們全部底精力。發揮我們新現實主義戲劇藝術的創作智慧，堅決地負起這項偉大光榮的任務！」

## 二、演出的籌備經過

本來在去年我們便決定排演「清明前後」，初步的排演工作也有了個雛型。那時的條件很不成熟，各股的工作人員都還沒有着落，戲是一邊排練，一邊尋找演員、工作人員的。擺在我們面前的是困難重重，可是我們却在這樣的情況下進行排練。一方面，我們產生了演出籌委，以便準備一切演出的工作。劇本的申請字獲准了，我們都滿懷信心的堅持排練，克服各方面的困難。

而就在這個時候，文化部來函要求我們客串「文化節」的節目，經過我們一番的討論之後，認為應該響應政府的號召，因而決定暫停「清明前後」的排練工作。我們選擇獨幕劇「跟着大夥兒走」，而且成功地在「文化節」的「獨幕劇之夜」中演出。（轉入第6版）

慶大胆推出茅盾著「清明前後」，因此面臨此項艱鉅集體的藝術創作，促使年來的會務比以往更蓬勃的發展「會」生存在全世界的被壓迫者要翻身的大時代中，不能脫離這大時代不正視殖民主義者到處殺害善良人民的血淚斑斑罪行，我國百多年來遭受殖民統治者慘酷剝削、迫害，我國廣大人民都深切的領略慘痛經驗。

「會」站在正義立場，伸張真理，維護基本人權，于二月廿五日參加抗義比利時帝國主義者殺害剛果總理魯孟巴的滔天罪行，為削弱殖民主義者勢力，支持阿爾及利亞民族解放陣線，正義的民族解放鬥爭，聯合十二文化團體為募援助阿爾及利亞鬥爭基金，于四月廿二、廿三日假體育館舉行演出，五月間本邦河水山遭受火神酷劫，造成數萬人流離失所，「會」對河水山災情慘重，深表同情，即聯合七文化團體號召各文化團體以實際的行動援助受難的同胞，于六月十六、十七日聯合卅一文化團體為災民請命，舉行遊藝會賑災，至于今年度的文化節本會派出兩個節參加文化節演，海上漁歌，與拾玉鐲（拾玉鐲，因時間迫促音樂與服裝產生問題而流產）。

「會」將隨着歷史的發展，承担起新的任務。

我國將由半殖民地的社會地位，踏上獨立，人民自主的日子必然要來臨，我國經濟、政治、文化等也不可避免要改革，百多年來遭受壟制與摧殘我國的三大民族文化亦將改變它已往的地位，在要來臨的多元種族的新興國家里一份子的「會」，將面對着創造我國新文化的艱難任務，願我會同人不辭勞苦，而忍受忍怨的工作、學習，為我國的新文化盡一點責任。

可是，這一暫停便停了幾個月。「跟着大夥兒走」的工作結束後，我們面臨着人員的困難，例如演員的派定，各股工作負責人的分配使我們頭痛，人員的流動，使「清明前後」的排練本來就不健全的工作無法展開了。但當時各界人士都知道和關懷我們的「清明前後」以及熱切希望地等待觀看這個戲，如果我們真的一勞永逸地停止排「清明前後」是會使許多觀眾失望的，也使我會的威望不能進一步的建立起來。因此我會與演委會再次的研討，對情況加以了解，於是我們又決定繼續排練，困難大家來克服，產生了一個新的演出籌委會。我們顛顛兢兢地接受了劇務股的工作。

今年，「清明前後」的排練重新進行。演員，在導演及許多戲劇界的朋友幫助下選定了，至於後台各股人員在大家的奔波和許多愛好戲劇朋友答應協助，於是，我們的演員與前後台各股主任都穩定下來，我們鬆了一口氣。

「清明前後」的籌備就這麼地結束了，但這籌備的完成並不等於排練工作的完成。在我們籌備的過程中，經驗告訴我們：困難是存在的，我們跨過了一個困難，還有更多的困難呈現在我們的面前。我們要鼓足干劲，力爭上游，多快好省地完成「清明前後」的排練工作。跨過一個困難，就是一個勝利！

### 三、 各股工作的展開

「清明前後」的排練開始了。每個演職員，各股工作人員，都滿懷信心，好像準備上前綫的戰士一般。我們舉行了一個全體前後台人員的聚餐會。在聚餐會上，我們研究、探討了茅盾先生的「清明前後」的主題思想。劇力吸取着我們。接着，我們宣誓：準備迎接一切困難。我們的拳頭握得緊緊的，嚴肅而莊嚴地在「宣誓書」上簽了名。

「齒輪」和「螺絲釘」發揮作用，把機車向前推動了。

「清明前後」的排練計劃經過劇務股與導演團的研究後制訂和分做幾個階段來進行。各股工作也展開了。可是，後台各股的困難是相當嚴重的。尤其是人員的問題。我會這次的「清明前後」的演出工作，動員了我會戲劇組的全體人員，以及個別組的人員，但這些人員是不足夠的，因為「清明前後」的演出，所需的人員是龐多的，不是我會現有的人員所能夠應付。而且，有些舞台技術的工作，我們特別缺乏，這是美中不足的現象。

例如，佈景股、道具股、提示股、效果股以及服裝股等都需要很多的人手來工作，而可喜的是，每當一個工作階段結束，情況都有改變，人員也在每個階段中獲得解決。

而各股工作的進展一般上是良好的。從我們幾次的階段結束的檢討中，我們發覺了各股的情況。首先，是各股工作進展不平衡。有些股的工作是令人滿意的，有的股却裹足不前，這並不是這些股的負責人不懈努力，而實際上是存有許多困難的。但遺憾的是，有些股的主任經常不來，工作便不能進行，而我們便要為他們負責。

工作要主動性，是所有工作人員應該正確對待工作的原則與方法，當主要負責人積極地，主動地進行工作

，便能帶動所有的組員，或領導他們。我們覺得，口頭上承認它的重要性，並不能保證搞好工作，如果沒有從實際工作的表現中結合起來，一切理論便成為教條。我們強調工作要主動性，而實際上有沒有做到呢？個別股確實能夠正確地及時地把工作計劃制定下來並去實踐它。這是值得我們讚揚的。我們這麼說並非否定了其他股的努力，只是做得不夠，還有就是組織不健全，也是使工作進展不理想的原因。

各股工作人員有依賴的現象，不積極地去發揮他們的創造性，也是工作展進的不順利的毛病。什麼都要依賴劇務或主任，顯然的，不去動腦筋，找竅門，以適當、正確的方法與有計劃地完成工作，是足以影響整個演出工作的，可幸的是，這現象並不顯著，尤其是在每次檢討會後便逐漸減少。

戲劇是綜合性的藝術，是包括後台各方面的技術的結合發揮齒輪和螺絲釘的作用的。一個演出的工作，最難組織的便是後台的工作，而我們這次上演「清明前後」却能夠竭盡所能地解決這些困難，雖然這不是順利的工作。全體後台工作人員發揮了團結與合作的精神，為體現「清明前後」的教育作用與社會價值而奮鬥，我們在共同的理想，共同獻身於戲劇藝術事業而緊密地團結在一起。後台英雄的精神是可敬的。

在我們工作的過程中，經濟——小問題中的大問題，使我們的工作遇到了許多不順利與困難，特別是佈景股，道具股和服裝股，沒有充足的經濟是沒有辦法完成的。所以，搞一個戲劇的演出，不只人力要夠，經濟也需要足以應付各方面的開支，雖然我們的演出不是圖利，但不能沒有經濟做後盾的。

要把「清明前後」演出去，演員創造角色以及體現劇本的主題思想，創造生動可信的舞台形象，起着決定性的作用。而我們正式開始排練的時間距離演出時間很短，這是因為在選派角色時遭遇到許多阻礙。所以，我們利用下午的時間，抽場排練，當然不是每個演員都到場排練，有些演員白天是有工作的。但是，在這些演員之中，有的演員的排練不積極、時間不穩定，迫使導演不得不調動演員，例如陳克明這個角色便是一個例子。

「清明前後」中的人物性格是極複雜、與演員本身的生活經驗、時間都有相當的距離，但我們的演員辛勤的鑽研、揣摩角色，企圖把角色的精神生活體現出來。演員們曾積極地進行角色的「研討會」，通過大家的討論、分析、提意見，俾使每個演員能夠掌握角色、深刻地認識角色的精神面貌，從而豐富角色的生命，從第一自我深入第二自我。

起初，我們分幕排練時，有些演員因自己沒有戲而缺席，不來排演場，這是不好的現象。導演重視和嚴格地要求在每次的排練任何一個演員都應到場，以及指出這種作風的不正確性，幸而每個有責任感的演員在後來終於設法避免這個現象，認真地對待角色創造的工作。

劇務股是沒有經驗的，許多工作都由全體工作人員與演員通力合作、發揮集體的智慧與力量，才把工作推上軌道。

（轉上第3版）

# 「清明前後」的主題思想

· 宣傳股 ·  
林子英執筆

## 「清明前後」的時代背景

「清明前後」這故事發生在抗戰時的重慶，或者更確切的說，發生在中國的各大城市；因為，劇本所描述的人物和事件，不只是發生在金融寡頭金澹庵和民族工業家林永清的身上，而是發生在當時中國各大城市金融寡頭們和民族工業家、實業家們的身上。這些金融寡頭們在中國佈成了一個龐大的經濟剝削網，深入到中國各個城市鄉鎮，像無數條蛀米大蟲似的，在吞噬着中國人民的經濟財富，餓大了他們自己和他們的主子——外國侵略者的肚子。

當時，中國人民除了面對着國內以四大家族為代表的官僚資本主義的經濟壟斷組織外，還要捱受着外國侵略者的經濟、軍事、文化上的壓迫和剝削；人民被壓榨，工商業被吞噬，農村經濟趨於破產，這些原有的經濟財富都被搜刮，搶奪而滋補，填滿了以四大家族為代表的官僚資本家，以及他們的外國主子的腰包。

四大家族的經濟壟斷組織，以中央銀行的剝削和掠奪活動為首，中央銀行直接享有經理國庫、鑄造國幣、發行兌換券以及募集內外公債等特權。四大家族的經濟壟斷組織，除了控制了中國的金融界之外，在商業方面，他們組織了極龐大的商業托拉斯——這是一種聯合了多數公司，以獨佔市場壟斷專利為目的的組織——壟斷全中國的商業活動。

在工業方面，四大家族所進行的統制和壟斷手段大致上可以分為兩方面：1. 在官辦形式下，除開想盡辦法併吞原有官僚工業與民營工業之外，還建立了一個壟斷全國工業的「資源委員會」，管理並統制那已經開發或蘊藏着而尚未開發的原料及機器等，而他們所經營的工廠，大都是與外國侵略者合作的經營。2. 在商辦形式下，他們利用了加資、改組和高利貸等方式，奪取民營工業的統制權和所有權。

在農業方面，四大家族又利用了苛捐雜稅等種種剝削，掠奪手段，加重對農民的壓榨，把農業資本轉變為封建性買辦的商業金融資本。

四大家族這些官僚資本家就這樣的，通過了對金融、商業、工業、農業各方面的壟斷，掠奪了中國人民的經濟財富，肥滿了自己的私囊。

當然，在我們研討中國以四大家族為代表的官僚資本家對中國人民的剝削時，不應該忽略了外國侵略者對中國官僚資本家的影響與左右的。自從第一次大戰以後，外國侵略者更加緊對中國的壓迫和剝削，嚴重地打擊了中國的民族工業。為了要完滿地達到在經濟、政治、

文化上侵略中國的目的，企圖保持中國的封建的社會秩序，企圖保持中國封建剝削關係在中國社會經濟上所佔的優勢，他們多方面地阻礙中國社會經濟的發展，破壞中國社會生產力的發展，使工商業趨於破產，使中國人民趨於貧困化。

這些外國侵略者，通過直接在中國經營企業，壟斷整個的中國工業；在中國開辦工廠，經營了許多輕工業和重工業，以此限制和束縛中國民族工業的發展，並進一步勾結了中國的官僚買辦資產階級，控制了中國的重要通商口岸，控制了中國海關對外貿易，以及交通事業，並通過資本輸出，借款給中國的執政者，在中國開設銀行，壟斷中國的金融財政。他們勾結了中國的官僚資產階級進行經濟侵略，而中國的官僚資產階級却又是在他們原有的封建勢力的基礎上，依靠外國侵略者的援助，依靠他們的政治特權而發展起來的。

上述這些，都說明了外國侵略者為了要挽救自身的經濟危機，更加緊侵略，剝削殖民地半殖民地的國家，以求彌補他們在經濟上的空虛，所以，他們處處阻礙，束縛中國社會經濟的發展，企圖迫使中國一步步地走向殖民地化。而事實也經已証明了，中國在這些外國侵略者的壓迫和控制下，是更加殖民地化了。

由於這樣，中國民族工業，在外國侵略者，國內官僚資產階級以及封建統治階層的壓迫下，不僅不能得到發展，並且還要受到外國侵略者的摧殘和控制；所以，中國民族資產階級的前途就顯得非常暗淡。也就在這樣的基礎上，產生了中國民族資產階級的動搖性，最後，終於和封建勢力妥協，或投降外國侵略者，走向買辦化，或遭受了致命的打擊而趨於滅亡。

然而，有一點是不能否認的，就是：由於外國資本主義的侵入，在市場的競爭和壟斷下，使到中國的手工業和農村經濟趨於破產，導致勞動力過剩，造就了中國資本主義的勞動力市場；給中國資本主義的發生和發展提供了一定的有利的客觀條件，在一定程度上刺激並促進了中國資本主義的發展。

而在另一方面，中國民族資產階級，由於出身和所受的教育的影响，在主觀上認為：中國要擺脫外來民族的侵略，首先要中國的經濟結構和經濟狀況上予以改善。而要改善中國的經濟狀況，就必須仿效歐美資本主義國家的工作方法和發展途徑；也就是說，要使到中國的經濟得以改善並能趨於繁榮，首先就必須振興和發展民族工業。因此，他們極力主張大力發展、推進中國的民族工業，而實際上他們也在盡力維持並發展中國的民族工業。

這一個主張，是和外國侵略者，中國的封建主義統治者，官僚買辦資產階級發生直接的矛盾和衝突的；也由於這一矛盾和衝突的發生和發展，自然而然地使到中國民族資產階級和外國侵略者、封建主義統治者以及官僚買辦資產階級這三股勢力形成一種對抗性。

可是，另一項事實也不容許我們否認：實際上，有不少的民族資本家，在發展民族工業的過程中，逐漸產生了一種力圖使自己爬上「大資本家」的地位的思想，企圖使自己擁有更大的經濟能力和工業權力。這種思想，不能不是中國民族資產階級對於官僚買辦資產階級產生妥協性的因素之一。

所以，這是一個異常混亂的時代，不論在經濟上，還在政治上都是顯得異常混亂的。一邊是在巧取豪奪極盡剝削之能事；一邊是逐漸地被抽取乾淨，奄奄一息；而另一邊呢，卻在這水深火熱之中，咬緊牙關，忍受着一切痛苦，用那粗大而結實的手扭斷頸上的枷鎖，身上的腳鐐手銬。蒼蠅、蚊子、泥鰍和龍都生活在這個混亂而瞬息萬變的時代里；一句話，不論在經濟上還是在政治上，這都是一個異常混亂的時代。

### 「清明前後」所揭示的生活面貌

「清明前後」的主人公林永清——中國民族工業家，中國民族資產階級的代表者，就生活在這個時代裏。他和中國其他中上層知識份子一樣，還看不清在外國侵略者直接的，或通過中國官僚買辦資產階級間接的剝削和控制下的中國社會的發展規律，他企圖通過振興中國民族工業，富國強民，自覺或不自覺地使中國走向歐美資本主義社會的道路，然而，那是必定會失敗的。雖然，林永清是一個精明強幹的，很有工作魄力的實業家，可是，外國侵略者和中國官僚買辦資產階級正是中國經濟的劊子手，他們那毛茸茸的黑手正捏住中國的咽喉。爲了要逼使中國趨于殖民地化，使中國的民族資產階級成爲他們的代理人，他們是不會允許中國的工業得以蓬勃發展的，他們是不會允許中國的半封建半殖民地的統治情況得以改觀的，中國工業生產品除了遭受到外國生產品的大量傾銷，壟斷市場外，實際上本身的產品在價格上也是不能和外國生產品競爭的。首先，在原料方面，要是你要採購自己國內的原料吧，一切原料稅，厘捐什麼的，一重一重加上去就比外國原料貴得多了。成本重，銷路不好，資本短絀，固然是使中國民族工業家傷腦筋的問題；然而，當你的產品一製造好，出產稅，銷路稅，通過稅等等稅收也一齊來了，幾乎是貨一動，稅就來；再加上統制管制，中國工業簡直就是被重重圍困了。正如林永清所說的：「幾年來，統制管制，就是腳鐐手銬，糧食飛漲，就是壓在背上的千斤重閘，生產萎縮，市場蕭條，這些是够受的了。」可是，執政者也要表示他在照顧民族工業，說是要成立生產局，使民族工業有轉機。然而，事實是不是這樣呢？我們聽聽林永清的談話吧：「生產局固然是來定貨，可是官價太低，不够成本。」在這樣的處境下，中國民族工業能不能得以發展？能不能通過振興工業來富國強民？那是不難理解的。

「清明前後」劇中的另一個人物金澹庵，雖然從表面上看來他似乎並沒有控制着整個劇情的發展，掌握住民族工業家林永清的命運，而實際上他却是直接控制並掌握着林永清的命運，控制並掌握着中國其他民族工業家的命運的人物；他就是中國官僚買辦資產階級、中國金融寡頭的代表人物，正如作者所說的，他是「這一個複雜矛盾的社會產生並培養大的，而且反過來又能加深這社會的複雜矛盾的若干人物中的一位」。是的，這是一個極其複雜的人物，對於中國的民族工業家來說，這是一個難以應付，甚至是難以抗禦的人物，他能「慷慨」，也能狠毒。爲了有計劃，有步驟地併吞林永清的「更新」廠，他可以「慷慨地」貸款給林永清，讓林永清在資金週轉不來的時候得點甘露，暫時的轉一口氣，然後再進一步通過余爲民這腐朽幫閒人物去誘惑林永清，引誘他走上投機的道路，進而企圖通過加資的手段奪取「更新」廠的統制權和所有權，並企圖將「更新」廠的營業性質予以改變，使其成爲「辦工業其名而貿易其實」，一句話，就是金澹庵這金融界的代表人物打算在工業方面發展勢力，形成金融資本支配工業資本，操縱中國的工業，想把這些民族工業家變做他們支配下的大頭目，去幹其官僚買辦的勾當。然而，當他發覺林永清不願就範的時候，他是够狠毒，够翻臉無情的！他要直接逼使林永清走上破產、滅亡的道路。

這是「清明前後」給我們揭示出來的，兩股有着尖銳矛盾的勢力，兩個矛盾的階級。

雖然，中國民族資產階級身受着外國侵略者、封建統治勢力和官僚資本主義的陷害和束縛，存在着強烈的動搖性、妥協性；正如林永清所表示的：「只要他不再逼人太甚，不把我完全當作俘虜看待，只要他們放棄了隨便扔幾根骨頭給我啃的態度而尊重我應有的權利，我是打算再讓步的，我不希望決裂！」這些談話，完全把林永清這民族資產階級的動搖性和妥協性表現出來了。可是，當他們不願作爲官僚買辦資產階級的俘虜，因而遭受官僚資產階級的更兇狠、更殘酷的致命的打擊時，他們也會表露出其反抗性的。當林永清知道了他對金澹庵的幻想整個破滅的時候，雖然他曾一度顯得非常沮喪、消極，然而却壓制不住他內心那抑制已久的憤懣，再加上陳克明的從旁諄諄善誘，詞嚴義正的批判了中國民族資產階級的懦弱性和妥協性，並指出了中國工業家應遵循的，在中國歷史的發展過程中唯一可以走的道路；他沉疼地斥責，暴露這個在外國侵略者、封建主義、官僚買辦資本主義這三座大山重壓下中國黑暗的社會面貌，真正的沉痛地認識到『政治上不上軌道，工業難以發展』這一道理，沉痛地認識到本階級的弱點：『工業界不是沒有組織的，然而還不够堅強，不够行動化；政治不民主，工業就沒出路，我們不是沒有認識，我們從痛苦的經驗中早就認識得明明白白了，然而我們的決心還不够，我們大部份企業還以爲談政治是狗捉耗子，多管閒事！』這正是中國民族資產階級的弱點。雖然他們自己在平時不容易發覺它，當他們遭受到殘酷的打擊而深思、猛省的時候，他們是會發覺這一弱點的。在這樣的情況下，中國民族資產階級有可能會從向社會提出控訴，進而和廣大的，正處在水深火熱之中的人民站在一起

，爲促使政治上的達致民主而奮鬥！

「清明前後」除了給我們揭示了上述兩個社會面貌的側面之外，還給我們揭示了中國社會的另一個側面。通過作者那銳利的筆尖揭示了在這個混亂的時代里，小職員仍是怎樣在貧困的泥坑里痛苦地打滾。李維勤這個本來秉性忠厚的老實人，他並沒有太大的奢望。只求能在生活上過得比較安穩一點。由於經濟上的壓迫，以及公司里不請出嫁的女職員這一荒謬、混賬的章程，他和唐文君雖然結了婚，却不得不兩地分開；可是，這樣並不能使他們就生活得安穩，他們每個月還是要吃肉補瘡似的借新債來還舊債；這造成李維勤對於現實生活有着極大的不滿，而另一種投機取巧，挺而走險的可怕思想就在他的內心形成了；也就是這種可怕的思想使他落得瑯璜入獄，妻子也因這重大的打擊而被逼瘋了。

雖然，作者給我們揭示了這麼多令人悲憤的現象，然而這並不會使觀衆因此就失去了對未來美好的生活的展望，只要觀衆沒有忽略那股潛在着的力量，只要沒有忽略那悲壯而結實的勞動歌聲的主人，那些在水深火熱之中煎熬過而愈加堅強起來的勞動人民，他們也會像推動汽船一樣地，把中國社會的大船從擱淺的沙灘推到波浪壯闊的汪洋大海去自由行駛的。

### 「清明前後」的主題思想

根據我們對劇本內容的理解，以及對於劇本的時代背景的認識，我們研究並探討出劇本所體現的主題思想：

第一，通過林永清對於更新廠的苦心經營，花盡心血，絞盡腦汁，一心要把廠支撐下去，堅決要發展民族工業，不願完全向官僚買辦資產階級妥協，走向買辦化，充當外國侵略者在中國的代理人手下的大頭目；從而體現並讚揚林永清的愛國思想和克苦精神。通過林永清和金澹庵的矛盾和衝突，以及林永清在這矛盾的發展過程中思想上的逐漸轉變，以及他所身受的遭遇，批判作爲民族資產階級的林永清，對於中國在政治上和經濟上的時代特點的認識不清，對於中國社會發展的必然規律的不能理解，因而企圖單獨通過發展民族工業來振興中國、富強中國；通過林永清和金澹庵的矛盾，揭示林永清的階級思想，從而批判中國民族資產階級的動搖性和妥協性；進一步指示出林永清所代表的這一階級在遭受着外國侵略者、封建主義、官僚資本主義這三重勢力的迫害與束縛下還可能具有其一定程度上的反抗性，並指出這一反抗性怎樣在陳克明和黃夢英的啓示、引導下，在現實的教訓下發展而具備了要求改革社會現況的積極性（當然，這種積極性是與他的階級利益有着密切關係的），並進一步認清本階級的思想弱點，認清本階級的命運是和本民族的勞苦民衆的命運連成一綫的，而要改變一個民族的命運不是單靠一個階級——特別是還具有濃厚的動搖性和妥協性的民族資產階級所能做到的，這必須是，也只能是依靠全民族的力量和智慧，才能把一個民族的命運澈底地改變過來；認清了這一點，將堅決地站在廣大民衆的一邊，爲要求政治上達致民主而奮鬥。

第二、通過林永清和金澹庵的矛盾和衝突，暴露中國官僚買辦資產階級的卑鄙行徑：依靠政治上的特權發國難財，扼殺中國民族工業的發展，不擇手段地壟斷、掠奪民族工業，爲求個人私利，把國家和民族的利益拋諸九霄雲外。並通過金澹庵和黃夢英的關係，通過唐文君的遭遇，以及唐文君和嚴幹臣的衝突，暴露出官僚資產階級的腐敗的、荒唐的生活面貌和狠毒的本質。同時，更揭示在外國侵略者、封建主義、官僚資本主義這三座大山重壓下的中國人民的痛苦生活，物價飛漲，民不聊生，再加上天災人禍，難民流離失所；揭示了難民和勞動人們與嚴幹臣等的腐化生活的強烈對比，進一步使觀衆注意到這股潛伏着的雄厚力量。

第三、歌頌、讚揚黃夢英和陳克明的真正的進步思想品質，他們通過各種巧妙的手段，毫不留情地斥責、暴露金澹庵和嚴幹臣的狠毒手段和他們的真面目。黃夢英爲了營救愛國青年而機智地運用各種手段和金澹庵周旋；陳克明却冷靜地觀察、洞察並揭發金澹庵和嚴幹臣等人的陰謀詭計，處處提醒並啓示林永清，使他能真正認識到本階級的弱點，並極力鼓勵、引導林永清走向改變中國的黑暗面貌，與勞動人民共同創建國家未來的美好生活的積極路向。

「清明前後」這劇本體現了上述幾方面的思想，然而這幾方面的思想並不是各自孤立起來的，他們都形成了當時中國社會的各個側面，並使我們通過各個側面的反映，認識並聯想到中國社會的整個面貌，從而明確地體會到劇本的佔主要地位的主題思想：暴露了官僚買辦資產階級的腐敗生活，揭示出在他們那在經濟上狠毒的剝削、壟斷和掠奪手段，在政治上不民主的統治下的中國社會的發展規律，因而明確地指出了在這樣一個政治不民主的社會處境下，企圖依靠發展民族工業而振興國家是不可能的，政治不民主，工業就沒有出路，統治管制等等的法令法規所形成的腳鍊手鐐，必然會阻碍甚至扼殺民族工業的發展，於是，先得打斷那付腳鍊手鐐，先得爲了爭取政治上的達致民主而奮鬥。

### 結語

我們完全有理由相信，「清明前後」的演出是具有其一定的現實意義和教育意義的。正當我們步上興邦建國大力發展工業的當兒，多觀察、了解在其他國度裏，他們在經濟上的發展情況，——雖然各個社會的具體情形並不完全一樣，然而，當我們從這一觀察與了解的過程中，經過深思熟慮，進而認識並掌握到歷史的必然發展規律；這，對於我們是不無裨益的；至少，我們將會從而知道並確定什麼東西是應該予以發揚的，什麼東西是必須馬上予以制止的。



作者原名沈德鴻，現名雁冰。丙生，玄珠，蒲牢，方璧，MD和茅盾都是筆名。1896年生于浙江桐鄉縣青鎮。童年和少年時代在浙江渡過，後入北京大學預科，以優良成績畢業，由于生活窘迫，輟學到上海商務印書館擔任編輯工作。

1921年和葉聖陶、鄭振鐸等發起組織「文學研究會」，接編「小說月報」，在內容和形式上予以革新，「小說月報」遂成爲「五四」新文學運動以來的第一個大型文學雜誌，對文學運動有很大貢獻。作者在這時期，一方面爲報刊撰寫評論文章，從事文藝理論的建設，先後發表了「什麼是文學」，「文學與人生」等論文，反對頹廢主義；唯美主義和感傷主義的文學；他和文學研究會同人鼓吹「爲人生」的藝術，提倡「寫實主義」的文學，在「自然主義和中國現代小說」一文裏，他更主張「注意社會問題，愛被損害者被侮辱者」。另一方面，致力于世界先進文學，特別是弱小民族的文學作品的翻譯和介紹工作，出版了「雪人」和「櫻桃園」兩本集子，受到廣大羣衆的熱烈歡迎。

「五卅」運動展開，作者參加實際的社會工作，受到當局的注意和壓迫。1926年，他離開上海到廣東，隨着北伐革命軍攻下武漢，在武漢擔任政治部的宣傳工作，是當時「民國日報」的主筆。由于熱情地投入社會活動，在實踐中對現實生活作了深入一步的考察，比較清楚地看清了各階層人物在社會變革中的精神面貌，這對他以後的創作起了很大的幫助作用。現實生活爲他提供了豐富的題材。

1927年9月到1928年6月，在上海連續完成了三部曲「蝕」（「幻滅」，「追求」，「動搖」），開始終身的創作生活。他說：『我是真實地去生活，經歷了動亂中國的複雜的人生的一幕……而尚受生活執着支配，想要以我的生命力的餘燼從別方面在這迷亂灰色的人生內發一星微光，于是我開始創作了』。「蝕」在一定程度上反映了時代的面貌；但是由于作者當時對歷史的動向還缺乏正確的分析 and 認識，對前途有悲觀失望的情緒，作品是有缺點的。在三部曲中沒有肯定的正面人物的典型，作者寫小資產階級知識分子在社會急劇變化中思想動態過分強調了懷疑，頹廢的情緒，並且也并未給予有力的批判。

1929年4月6日僑居日本時，寫「虹」，此後又寫了「三人行」，「路」等作品。

1930年左聯成立，作者成爲左聯中堅強的戰士和骨幹，認真地研討先進的文學理論，學習社會科學，并着手「子夜」的創作。這一部反映在1929年世界經濟危機影響下，民族工業被買辦資本擠垮和軍閥混戰，農村破產的長篇鉅著，在1932年出版。這是作者對中國新文學的一個重要貢獻。在這部小說中，作者寫了買辦金融資本家，反動工業資本家以及工人羣衆三方面人物，寫了城市也寫了農村，在規模的廣闊和反映現實的深刻程度上，可以說是當時作品中最值得重視的一部，也是「五四」新文學運動以來的重要收穫之一。與此同時，作者還寫了許多優秀的短篇，最著名的有「林家鋪子」和被稱爲農村三部曲的「春蠶」，「秋收」，「殘冬」等。前者反映了日本侵略者和腐敗政權壓榨下，小市鎮商業必然走向崩潰的現實情況；後者描寫農民的淒慘生活和農村的破產。

抗日戰爭時期，上海淪陷，作者去香港，主編「文藝陣地」，堅持文化戰綫上的反敵鬥爭。1939年和杜重遠去新疆辦新疆學院。杜重遠被害，他離開新疆到延安，曾在「魯迅藝術學院」講課，此後又在香港，重慶等地從事文化活動。這時期的重要著作有「腐蝕」，「霜葉紅似二月花」和劇作「清明前後」。

1949年以後，曾主編「人民文學」，「譯文」等雜誌。

作者是中國當代的一位文化巨人。在他的作品里反映了幾十年來社會生活中的重要事變：「五四」前夕的社會變化，「五四」運動的浪潮，轟轟烈烈的民主革命運動，抗日戰爭時期的社會動態和大後方的生活，重慶的陰暗歲月；寫了各階層人物，有形形色色的封建地主、資本家，有反動統治者及其爪牙，有覺醒的農民、小資產階級……，這就構成了豐富多彩的藝術圖畫。

作者在他的「短篇小說選集」（一九五五年人民文學出版社版本）的後記裏，曾經回憶了他幾十年來的漫長的寫作道路。關於「幻滅」等三部曲的寫作，他這樣說：『一九二五——一九二七年間，我所接觸的各方面的生活中，難道竟沒有肯定的正面人物的典型麼？當然不是的，然而寫作當時的我的悲觀失望情緒使我忽略他們的存在及其必然的發展。一個作家的思想情緒對於他從生活中、經驗中選取怎樣的題材和人物常常是有決定性的：這一個道理，最初我還不承認，待到懷然猛省而深悔昨日之非，却已是「追求」發表一年多以後了。』「三人行」的寫作，使他認識徒有正確的見解，站在人民大衆的立場上，但缺乏實際鬥爭的生活經驗和思想感情的轉化，依然不能產生成功作品。到寫作「子夜」以後，作者更深刻地領悟這個道理了。作者認爲在「子夜」裏描寫買辦金融資本家和落後的工業資本家的部份比較真實生動，而描寫工人羣衆的部分則比較差，這是因爲前者是直接觀察了其人的事，後者則僅憑第三手的材料，即身與其事者乃至第三者的口述。也正因爲這樣，作品沒有充分地體現作者原來的創作意圖。作者說：『「子夜」的寫作過程給我一個深刻的教訓，由于我們生長在舊社會中，故憑觀察亦就可以描寫舊社會的人物，但要描寫鬥爭中的工人羣衆，則首先你必須在他們中間生活過，否則，不論你的第三手材料如何好，你還是不能寫得有血有肉。』對於短篇小說，他這樣說：『在橫的方面，如果對於社會生活的各環節茫無所知，在縱的方面，如果對於社會發展的方向看不清楚，那麼，你就很少可能在繁複的社會現象中恰好地選取了最有代表性，典型性的，即是具有深刻的思想性的一事一物，作爲短篇小說的題材。對於全面若無所知，就不可能深入一角：這是我在短篇小說的寫作方面所得到的——一點經驗教訓』。

作者深深體會到這幾十年的『寫作的摸索過程，也是思想改變的過程』，並謙虛地說：『這過程到現在還沒有完』，願意『從頭向羣衆學習，澈底改造自己』。

從上面所引的這些話里，我們看到了一個藝術家嚴格要求自己，熱着地追求真理的高尚精神。

作者對中國新文學有很大貢獻，無論在思想理論建設或在創作實踐方面，成就都很高。他是魯迅的親密戰友，許廣平曾經說過：『有時遇到國外友人，詢及中國知識界先驅，先生（指魯迅）必舉茅盾以告』。魯迅對作者的推崇并不過分。

## 茅盾生平介紹

· 廈函 ·

# 演出籌備委員會

演出顧問：陳維忠律師

主席：劉天成 柯德融

財政：劉傑臣 羅麗貞

宣兼文書：王克漢 何敦勉 張尊華

編委：謝聲遠 陳鴻舉 黃以青  
 廣告：黃以青 陳英俊  
 票務：陳克華 梁孟芳 林尤婉  
 劇務：鄭建榮 林昌同  
 事務：陳勇青 盧木龍

# 演出委員會

前台委員：林棋東 何家棟 陳鴻舉  
 黃以青  
 導演團：趙萬喜 劉天成 黃玉鳳  
 舞台監督：鄭建榮 林昌同  
 佈景主任：梁志平 李貴興  
 組員：陳白 林明建 曾貴全  
 林優欣 陳金貴 林寶廣  
 徐育儀 黃豆寶 謝進旺  
 林馬才 方光坤 林明  
 李瑞明 沈坦白 黃欣賜  
 楊廷貴 林如隆 張素霞  
 何彥航 符水牛 林光明  
 翁明富 黃進加 趙志强  
 林鴻益 賴安鳴  
 大道具主任：黃德發 歐陽基地  
 組員：廖修權 鄭樸財 陳飛披  
 史永菽 卓明月 鄭壽鶴  
 黃兆益 黃福源 馮啟發  
 林成安 劉鑫泉  
 小道具主任：唐昭南 楊俊賢 李毛斯  
 組員：白佛法 張漢發 劉國金  
 巫子榮 周雲娥  
 服裝主任：李月英 廖耀喜 葉菁萌  
 組員：余玉琴 梁小瑩 余玉柳  
 莫泰蓉 王美景  
 化裝主任：馬進財 鄭亞梅 周惠娥  
 組員：洪玉珍 何碧金 陳娟娟  
 紀查武 謝紀展

效果主任：吳隆春 蔣國柱  
 組員：何合心 鄭玩貞 嚴玉真  
 林曼玲 王偉度 陳玉華  
 陳國雲 關彩瑞 黃理仁  
 何彥超 鄭木泉 何碧星  
 戚天坤 朱廣勝 林寶好  
 林吉慶 王進財 洪廣昌  
 陳進喜 王萬欽 李大年  
 傅瑞芬 許小梅 林雪琳  
 楊小明 邱萬達 林錦清  
 張天福 鄭壽鶴 李謀慶  
 陳旭昇 陳瑞披 薛鳳炎  
 提示主任：關美珠 吳珠然  
 組員：林秀瓊 林秀梅 翁白蓮  
 許蘭鳳 謝音 郭玉梅  
 祝鶯鳳 賴秀琴 林君  
 燈光：劉傑臣 陳火秋 潘瑞南  
 催場：吳振福 陳淑馨  
 司幕：林忠平 李進強  
 交通：黃德發 馮克聲 陳克華  
 事務主任：陳勇青 盧木龍  
 組員：翁美雲 李淑珍 林常娟  
 特約攝影：黃克  
 特約效果：馮俊水 劉玉明 陳廣標  
 舞台設計：梁小瑩 葉菁萌  
 化裝設計：梁小瑩 葉菁萌  
 服裝設計：梁小瑩 葉菁萌

# 我們怎樣導演「清明前後」

· 導演團 ·

一

茅盾先生的「清明前後」是一部思想性與藝術性高度結合的劇作，其主題思想不但無比鮮明；同時栩栩如生地刻劃出了抗戰時期中國社會中的各型人物，儼然構成了戰時重慶的一幅淒厲而陰黯的現實社會畫圖。它揭示了一定歷史時期的中國社會的本質；不但現實主義地復制了中國生活的圖面，而且指示了中國抗擊外來侵略時期的社會歷史發展的某些重大特點。我們深受了劇本這麼現實內容的感慕，激起了我們第一次與劇本見面時的內心衝動及創造動機。當然，我們的能力與劇本之一比就顯得那麼蒼白及貧乏，然而我們深信通過大家的智慧來肩起這項艱巨的演出工作，雖然不能說是勝任，但我們可以在賦予工作的嚴肅工作態度的基礎上取得一定的演出效果，那怕是一點一滴的，這都是集體智慧在推動這項工作過程中所爭取得的成績。我們珍惜這些經過我們努力所取得的成績，因此，我們也鼓着勇氣來談談我們這次處理「清明前後」這劇本的一些問題。

二

劇本的創作是劇作者運用語言文字將活生生的人物和現實題材的一種概括，通過人物形象使讀者產生思想上與感情上的共鳴。導演的工作却是二度創造，他的工具不是文字，而是有機的人物和無機的聲，色，光，以及屬於自然現象發展規律的點，面，體積，與節奏等等。這是兩種不同的創造手段。我們也同樣地理解到：導演的二度創造在表現劇本的最高目的——主題上，是可以盡量發揮他的思想的，只要導演緊密地掌握住劇本的內在力量與精神，及劇本的人物與人物之間的矛盾。因此，我們在處理如何突出「清明前後」的主題思想的同時，也運用了我們的手法去誇張和加強了劇本的矛盾事件，及這些事件中的代表人物。劇本所描繪的是抗戰時期中國大城市中的民族工業家與外來勢力控制着的官僚金融界寡頭的矛盾，這是劇本的主導事件，基本矛盾，通過這事件的基本矛盾體現了這樣的一個主題：國家里的民族工業必須在合理的政治環境中才能得到發展，因此，處於政治上不上軌道國度里的民族工業家必須聯合起來，並結合着羣衆的力量一同去爭取民主的政治環境。代表着這兩股對抗性矛盾的人物是：民族工業家林永清與金融界寡頭金澹庵。圍繞着這兩個人物，同時生活於這衝突環境中但對事物觀點不同的其他人物也儼然成爲

兩部分：值得我們同情而屬林永清這道的有趙自芳，陳克明，黃夢英，唐文君，李維勤；值得我們憎恨而屬於金澹庵那方面的就有嚴幹臣，瑪麗，余爲民，方科長。當然我們這樣機械地劃爲人物的形式是不恰當的，但爲了更加強地處理人物與人物間的矛盾，我們暫且這樣分開來。因此，基本上，我們在處理這些人物思想性格發展過程中都適當地加以潤飾：加強或削弱。這項潤飾的工作，我們完全基於更理想地，更集中地突出劇本的主題思想，更充份地發揮原劇作者的意圖，及人物的生活精神面貌，所以，我們將盡力把自己的思想和感情和作者的結合成爲一體，才能掌握好這項工作的進行。

「清明前後」是茅盾先生第一部有力的劇作，因此，一些小缺點是難免有的。這裏我們且引用何其芳先生對這劇本一些缺點的看法：「全劇還寫得不够集中，某些人物，某些場面還寫得不够突出，最後部份的緊張的呼喊也過多一些，等等，這些都可以說是缺點。但是這又何損於它在一個重要的關頭，恰當其時地喊出廣大的人民的呼聲呢？」何先生對劇本缺點的指出是中肯和樞要的，雖然我們所僅能看到的這種指出是不够具體的，但它却加強了我的對劇本的認識，成爲我們潤飾劇本的一條有力的綫索。我們基於上面的劇本潤飾的基礎原則，在這次排練工作中進行了對劇本的一小部分的增刪工作，當然這都是服務於整個劇本主題思想體現的總要求下而決定的。

首先，我們非常注意及小心的處理民族工業家林永清的性格發展。作者在劇本中是以高度的同情心來刻劃這人物的思想性格的。我們認爲作者是強調了他民族性的一面，也就是加強了林永清的愛國的思想意識，當然，作爲民族工業家在種種殘酷現實打擊底下而走上羣衆道路的思想基礎是非常正確的，不過我們認爲林永清仍然是一個資產階級的人物，因此，他對階級利益的保有的思想仍然是強烈地存在着，這也就是說他的思想改變是經過兩種利益的矛盾思想在強烈地鬥爭後而才能出現的，這才促使他在兩條道路——拒絕誘惑，堅持到底；同意跟隨金澹庵——的面前，表現出那種資產階級份子的軟弱，猶豫的心境。這類型人物，我們必須經過批判以後才能去同情他的下場。但在劇中我們總覺得作者對林永清資產階級的思想弱點批判得不够強烈。因此，我們爲了更好地引導觀衆也同樣地經過批判才去同情他的遭遇，只好在幾個場面裏加強林文清的動搖，彷徨的心境，對擺在眼前的誘惑充滿愛慕，他的這種思想意識的存在，當然也就不會採取陳克明，趙自芳對他提出對工廠處理的具體意見了。同時我們對整個基本矛盾事件的突出也加強了他在幻想破滅時對現實不滿的控訴，因爲只有對幻想有着高度信心的他，才會在幻想成爲泡影時產生極深的不滿情緒。現實的打擊，對於林永清來說是非常沉痛的，但只有現實的打擊才能促使他走向羣衆道路，當然這現實也就是中國歷史發展過程的必然規律。

促使林永清思想改變的基本因素當然是現實的環境和環境中的人物，然而促使他對新事物的認識，除了他本身的民族思想意識之外，再來就是陳克明對他思想上的影響及引導了。因此，我們加強了陳克明在劇本中的地位，尤其是他對林永清，和對一切不合理事件的爭取和打擊的思想感情上的加強。這裏，我們發覺劇本對陳

克明的人物介紹和他的人物性格發展有點不統一的地方。作者在劇本中對陳克明的介紹是這樣的「……他有他表妹（趙自芳）所缺乏的冷靜，然而不如他表妹那樣有決斷；他思慮週到，觀察澄澈，可是沒有慷慨激昂的風度。……」然而我們在劇本中却見到陳克明是很有慷慨激昂和很決斷的。例如他在第一幕中的說話態度：

陳：（尖利地瞅了余為民一眼，不勝憤慨）：哎，永清，「中國的工業家，命運注定了要背十字架。」……

陳：（霍然站起來，上前一步，眼光從永清臉上掃到余為民，聲調堅毅）：喂，金先生……。

在第三幕中，我們也看到這樣的情形：

陳：（不耐，神色漸嚴厲）：可是，永清……

陳：（激昂）不然。永清，你還記得……。

我們從這些例子中研究的結果，肯定了，加強了他的性格，這說明了陳克明在某種外來事物的刺激底下是有着慷慨激昂的風度的。同時我們在第五幕戲中認為他對林永清那種啓發和開導，是決斷態度的具體表現。

黃夢英在整個劇本中是刻劃得較為模糊，同時是比較有點神秘的人物，作者把她描繪得非常含蓄，比較地缺乏性格發展的強烈的生活基礎，這當然完全由於作者當時創作環境的限制；因此促使許多人對夢英這人物的性格捉摸不清，但經過我們研究後，就肯定了夢英的進步性格，決定了他是一位從事於革命工作的人物。我們這樣肯定，並非我們意味着一部作品沒有肯定人物就會失掉作品的社會價值，換句話說，我們並不以為作品的社會價值是以作品有否肯定人物來衡量的，如果戈里的「巡按使」，我們肯定它是一部社會價值極高的作品，可是作品中並沒有一位是肯定人物。我們之所以說黃夢英是一位肯定人物（正面人物）定全依據這人物在劇本中出現的目的及她對事物的觀點或行動，或生活在同一個環境中的其他人物對她的反應。我們在這裏不妨舉六個例子來說明她的進步性格：

1. 她盡力營救喬張；喬張在當時環境中被捕，同時只有金澹庵這種亦官亦商人的人才能打聽到他的下落，由此可見喬張的為人，而夢英又是要營救他的，更可見她的生活觀念。

2. 她為唐文君的遭遇而感到悲憤，同時自己親自帶她上嚴幹臣的公館，企圖說服幹臣釋放李維勤（文君的丈夫）。

3. 她無時無刻都在協助林永清搞好工廠，並且和解着趙自芳與林承清之間的矛盾。

4. 陳克明在第四幕中，用「龍」來比喻她；說明這條從汪洋大海，萬頃碧波中飛出來的龍，怎樣地掉在泥潭里。顯然這條飛到這樣的地方來的龍是有着它的目的，為了這個目的，它被蚊子蒼蠅嘲笑，泥鯉戲弄。從這龍的故事中，我們可以想像得到夢英的性格。

5. 她為了營救喬張而和潘佬混在一起，但想不到潘佬竟想「用龍肉來做藥引子。」這種要求，對夢英來說是犧牲得太大了，因此，她只好破空飛去，靜靜地到了昆明了。

6. 她從昆明寫了一封信給自芳，同時這封信給自芳的思想改變起了很大的作用。

上面的例子就足夠說明了夢英是肯定人物，但為了加強她的肯定性格，我們在第一幕中刪去了大部份由趙自芳因女性的醋意而產生對她的惡意描述。我們認為自芳與夢英的基本矛盾不全是女性的妒忌心而已，更主要地是在自芳以為夢英慫恿永清去投機的這事件上面。然而那由醋意而產生對夢英的描繪最容易使觀眾對夢英的性格感到模糊及誤會，同時使到夢英更神密化。

「清明前後」中並沒有真正受剝削的最下層的勞動人民，這當然是由於當時客觀條件的限制，和作者所反映的社會側面並不適合於概括這方面的人物，然而在第四幕中，作者却通過了難民的飢餓聲及勞動歌聲來表現下層人民生活的一面，這些壯大的聲音不但和嚴幹臣之類的腐化生活起着強烈的對比，讓觀眾認識到生活於同一地方的兩種生活方式。依循着作者的創作意圖，我們加強了勞動歌聲的作用，這勞動歌聲將如「日出」里的勞動歌聲一樣，將給觀眾啓示一種希望，一線光明，使大家聯想到在這種社會中的一股壯大的力量，當然聽聽歌聲也會促使我們更有勇氣，信心去爭取新的，美好的新生活。因此，在第四幕里，我們也加強了這些代表着廣大人民的呼聲——勞動歌聲。

第二幕，我們認為是和全劇的中心事件發展連接得不够緊密的一幕，因此，我們也將一小部分刪去，主要是讓整個劇情發展得更緊湊。同時，我們也加強了後面的效果聲音，通過這樣來揭露李維勤脫離大夥的自私自利思想意識，另一方面也諷刺了李維勤的那種挪用公款只顧自家的不正確的人生觀念，當然，我們這樣肯定，也是要讓觀眾明白：對李維勤的同情也是必須經過批判的。

以上是我們在處理劇本時的一些主要加強部分，當然也還有一些小部分，不過這些潤飾的工作都是為了更集中地體現劇本的主題及主題思想，同時圍繞着我們劇本二度創造的傾向觀念。

### 三

我們的主要工作是如何協助演員對劇本的理解及怎樣去誘導演員生活於他所扮演的人物。演員們的生活經歷及舞台生活經驗的貧乏，促使大家對體驗及體現劇本人物的加倍困難；我們除了通過探討「清明前後的主題思想」及其他有關資料促使演員了解中國在抗戰時期的社會構成特質之外，更主要地是發動演員大量閱讀茅盾的其他作品，尤其是茅盾先生的「子夜」，「腐蝕」……「林家鋪子」……。從小說中大家同樣地體驗了當時生活於中國社會的各型人物，認識了中國面貌的一般。同時，我們也讓演員在現實生活中去體驗生活，感受生活，把自己從直接或間接得來的經驗，再去感受一次，來豐富角色的內心世界。如果說我們這兒沒有「清明前後」的社會背景，演員就不必體驗生活的話，這樣，顯然是錯誤地理解了體驗生活的真正意義。體驗生活並不是讓演員在現實生活中我尋模特兒來抄襲或模仿，而是將生活中同一階級的大性格提煉出來，然後和演員所扮演角色的小性格結合起來而完成一位典型的舞台形象。所以在我們的現實生活中是不難發現許多和「清明前後」中同一階級的人物，這些都是成為演員體驗生活的廣大的生活世界。「演員應該善於根據各種題材（包括從別人那兒接受過來的精神創作材料）去幻想，他應該善

於根據任何規定材料在想像中創造出活生生的生活，當然不能和劇本的題材分歧」（史坦尼斯拉夫斯基語），依據着這樣的理論，我們發動演員從書本上或主要地在生活中去體驗角色的精神面貌。一般上，給這項艱巨的體驗生活工作提供了有利的條件是：演員對待工作的嚴肅精神，這種精神當然是建立在對戲劇藝術發展的長遠目標認識的基礎上。因此在工作的進行過程中，大家都不停地提高自己的思想，通過思想的提高，大家才能明顯地發現工作的進展速度，尤其是演員的創造工作。

我們反對一切形式主義地、機械地對待演員的創造工作，所以，首先我們在排練工作的開始就讓演員來肯定他的舞台部位，雖然這次的排練工作由於時間的限制，這項工作仍然進行的不够理想，但我們仍然認為舞台的部位是由人物依據感情、情緒發展的結果，而不是人為的規定。這兒，我們不妨引用一句焦菊隱先生的話來說明，他說：「舞台部位，和動作姿式一樣，應該是生活的必然現象，而不是形式，更不是預先指定的形式。有人說，指定舞台部位的目的，是為了構成藝術性的舞台畫面，和強調某些主要的角色。這是一個機械論。」所以我們反對一切對舞台中心論的機械看法，以為每場面中的主導人物的重要說話都必須處理到舞台中心，而不注意生活中的自然規律。我們同意地認為一切舞台面的變化都來自生活的自然規律，這也就是生活永遠是創造的泉源。所以一切從形式主義地處理舞台部位，只能在演出時強烈地顯示出人為的痕跡。我們的這種看法並不意味着我們將單純地把自然現象照搬到舞台上來，如果這樣，那就是自然主義的處理方法了嗎？我們反對一切自然主義的表演，同時我們同意藝術是生活的提煉。因此，舞台部位的處理應該有重點，這也就是焦點，但這焦點不一定在舞台中心，而是由那場戲中人物之間的矛盾、突衝的內心行動而構成。在這次的排練中，我們就發現到這種由演員內心活動所創造出來的台位是比我們指定的理想得多，如在第三幕中唐文君發瘋的那場戲，我們排來排去都不很理想，結果還是由「瘋子」自己走出來的台位才是非常真實，因為她是體驗到「瘋子」的情緒了。

基本上，在排練的過程中，我們無時無刻都要演員認識到我們不是在演戲而是生活，生活於劇本的環境中；從生活觀念而進行創造角色的同時，演員就會自然地重視角色的真正感情的流露，如果是從演戲觀念而進行創造角色的話，演員就會努力從外表，從技術着手去設計角色的外形，忽視了角色的內心情感。這樣，顯然就是形式主義程式化的表演。一路來，我們都着重在啓示，誘導演員進行對角色的創造，而比較地不重視演員外形動作的設計，因為我們認為只要演員體驗到了角色的內心世界，那一切角色應有的反應，行動也就是第二自我的了，也當然是合理的。所以，我們在協助演員深入角色的工作不只是依靠單純的技術，而更主要是生活。在這裏，我們坦白地承認，到現在為止，還有許多演員犯着嚴重表演技術的錯誤，還有很多地方沒有解決。我們希望整個戲擺在觀眾面前時，觀眾所看到的不是幾個人在台上演戲，而是真正生活於指定環境的人物。這只是我們的一種希望，我們深信我們這次的工作和希望還相差得很遠呢！

這次的排練工作中，我們不立即要求演員化身角色，不時或處處指責演員表演錯誤，換句話說，就是讓演員在一種和平的氣氛中自由發揮對角色的創造，這樣，倒給我們發現了許多演員在進行創造角色過程中的許多形式主義的或自然主義的表演；例如有些演員正帶着他在以前扮演另外一個角色的形體動作來於「清明前後」

中，當然這些都是沒有內心根據的空殼，我們只好在它自然地出現在演員的形體上時加以削弱，另一面更重要地將角色應有的內心活動加以擴大，慢慢地讓這些合乎一定情境中的合理動作更集中、更精練。演員第一自我的日常生活的習慣動作也在一種自由發揮的過程中表現出來，我們也將它削弱，同時我們覺得這些都是完全可以通過一種很好的方法來削弱它的。我們會有這些發現，主要地是我們一開始時就讓演員自由發揮，這樣演員才不會把那些「表演法寶」隱藏起來，而更自然地顯露出來。這次，我們還發現有些演員處理潛台詞的不適當，促使許多對話中不合理的停頓，這主要是忽略了藝術加工與現實生活不同的地方，才會自然主義地把人物在現實生活中了刺激應有的內心活動搬到舞台來，因此，有些演員的潛台詞缺少高度的概括，才会有停頓太久的現象。這類不良的現象我們也都盡力地給予一一糾正。

#### 四

除了上述的主要工作外，我們對於後台各股工作的創造性的發揮也特別重視。因為戲劇藝術是一種集體性的綜合藝術，無論表演，佈景、道具、服裝、化粧、燈光及效果等，都應為一個統一的目標——齣戲的最高任務而服務。因此我們認為一部經過劇作者絞盡腦汁而苦心創作出來的劇本的推出，只要在這集體性的整體工作中的某部門工作稍微削弱或馬虎，則不容置疑的，將破壞了這個劇對體現主題思想的完整性。這種對藝術工作採取敷衍塞責及馬虎從事的不嚴肅態度，將不是我們所要學習的，相反的應對它進行嚴厲的批判，當然只一味想在本位的工作上做得很好而忽視了全劇的統一進展的做派也是錯誤的，此種不正確的作法也同樣的會影響到一齣戲的完整體現，因此我們也應避免犯到這種錯誤。

基於上述的原則，我們為了使後台的工作能很好的結合演員的創造工作，因此我們便經常利用排完戲後的時間，與後台各股負責人進行討論有關「清明前後」中的舞台、服裝、燈光等的設計，對於化粧方面，也要求化粧負責人提前研究角色的性格，并作無數次的化裝練習，俾使劇本中的人物形象借助於化裝而更生動鮮明。上面我們提過第四幕難民飢餓的啼哭聲及勞動歌聲，以及第二幕的唱戲聲音對整個戲所起的作用。因此，對效果工作的要求也特別高，並為了能實現這要求，特地動員了本會歌詠組的大部份成員來負責唱劇本中勞苦大眾的歌聲，同時也邀請了幾位華樂界的年青朋友來負責配京胡及三絃的工作。

事實證明了戲劇藝術的集體性，試想，只要我們忽略了效果的工作，那第二幕及第四幕的戲將如何演下去呢？如果因難就簡的演下去，整個戲的效果又將如何呢？這不就破壞了劇作者的意圖！

我們深怕任何一部門工作的草率從事，會影響到「清明前後」的演出效果，因此，總的處理原則就是要求各部門工作必須認真配合演員創造角色的工作的進行，從而完成體現「清明前後」主題思想（即劇作者的意圖）的最高任務。

最後，我們要鄭重地說幾句話：以我們幾位對戲劇藝術才開始探討及見識膚淺的年青伙子來擔任導演「清明前後」的工作，似乎不很實際。不過在大批充滿熱情的伙伴們的鼓舞及合作下，才鼓起向來還未有過的勇氣接受這項工作。

相信，「清明前後」在觀眾面前出現時，毛病的百出是極難避免的，但我們抱着一顆衷誠的心，等待着戲劇經驗豐富的人士及觀眾們的嚴厲指正！

萬一演出時果能獲得些微的成果，那應該歸功於集體的智慧與力量！

# 關於「清明前後」的創作

·茅盾·

這是大時代的小插曲。

怎見得是大時代呢？請看「清明前後」在歐亞美三洲發生的一些事情，——人類未來的命運，至少是此後二十年三十年中間能否享有和平，都要從這些事件的發展來決定。

在歐洲，法西斯狼的老巢業已四面合圍；紅軍進迫維也納，美軍已進入希特勒德國的魯爾工業區，而在柏林近郊，幾百萬的紅軍，兩三萬尊大砲，五千坦克和五千飛機，正在待機作最後的一擊。慣吹法螺的戈培爾也不得不承認仗已打輸，想用什麼「地下運動」的空頭支票來恐嚇盟軍。同時，又在繼續加強執行「東併西讓」的陰謀，妄想引起盟國間的猜疑乃至分裂。

只有二十多天，舊金山會議就要開幕。大洋彼岸的報紙譁然大呼：英美蘇三強之間觸到了暗礁了，爲了波蘭臨時政府要求參加舊金山會議以及美蘇的額外投票權問題。蘇聯是支持波蘭臨時政府的，而英美政府已拒絕波蘭的要求。

英國國會議也開幕了「星期日觀察報」記者說：「這一會議的目的，在形成一個帝國集體」，——這是英國在舊金山會議以前的準備會議。但同時，在英國的印度聯盟卻提出十項要點請金舊金山會議鄭重考慮印度的民主要求。

在太平洋，美軍六個師登陸琉球羣島中的大琉球，參加作戰的船艦一千四百餘艘。太平洋上空的血戰展開了，日寇的自殺飛機和陸軍的頑抗，表示這一戰役將是極端艱苦的。中國大陸上，鄂北、豫南、豫西、贛西，都有戰事；老河口一帶，敵人尤爲猖獗。而南陽，襄陽，亦已在巷戰中。同時，華盛頓傳來了消息：美駐華大使赤爾利（時在華盛頓）招待記者，宣稱美國的武器將不供給那些在敵後對敵血戰的中國遊擊隊。

蘇聯宣佈：廢止日蘇中立協定。小磯內閣應聲而倒，七十九歲的鈴木貫太郎繼起組閣；一位似瘋不瘋的「預言家」趁勢大放厥詞，說鈴木內閣就是準備投降的。

物價在猛漲，公務員的待遇說是在調整了。物價在猛漲，鋼鐵廠的煙窗冒不出黑煙來了：「官價失時，成本太貴」。物價在猛漲，紗廠也有停工的危險了：原棉存底不够支持兩三月之久。報上消息，官方正想辦法，從印度飛越駝峯運棉花來，但一說，與其運棉，不如運布，棉乎布乎，籌議未決云云。物價在猛漲，川北鬧災荒；遼寧等六縣人民代表到成都請願，又到重慶來了。沱江流域產糖區的農民和糖戶也派了代表向當局呼籲。

這時候，美國來的「新聞自由」三使者也經過重慶，他們看到了中國的「新聞自由」：某日某報編輯室啓事，登不出的稿子共十多篇，其中一篇是「美國新聞處電，美軍總部政治顧問魯登在華府記者招待會上，盛讚中國解放區抗戰民主的成就。」

然而在大時代的這一個「清明前後」，典動了山城

的上中下社會的，還有一件事呢，——這一件事，說它大罷，在某些人眼中看來不算大，說它小呢？無奈千萬的人民眼巴巴地望着。這部劇本所寫的，就是這一事件中幾位「可敬的人」以及二三可憐的人，他們的喜怒哀樂。

## 二

學寫劇本，這還是第一次。主要是受了朋友的鼓勵。去年夏初就有過這意圖，但終於只是個意圖。

朋友們的用意我是懂得的。「你使槍使了這多年，也不過如此，何不換把刀來試試呢？」朋友們的希望期待之心，我是了解的。一個人縱使無能，仍然應該有進取之心，因此，我就決定要學着使一回刀。

「清明」前某一天，把一天之內報上的新聞排列一看，不禁既悲且憤！這是什麼世紀，而我們還在做着怎樣的夢呵！我們應該以能爲中國人自傲，因爲血戰八年的敵後軍民是我們的同胞，而在敵後解放區挺着筆桿苦幹的，也正是我們的同業；除了英勇的蘇聯人民，老實說：我以爲這次在戰爭中的其他民族都還沒有像我們似的經得起這樣慘酷的考驗呢，我們怎能不引以自傲？然而，一看到那些專搶菓子底下的骨頭，舐刀口上的鮮血的人們也正是我的同胞，也有我的同業，我恨得牙癢癢，我要聲明他們不是中國人，他們比公開的漢奸還要可惡。但是，非但這樣的聲明曾無發表之可能，甚至在所謂盟邦眼中，這班人還正是中國人的代表，還正是往來的對象！那時，我這麼想：如果隻手終不能掩盡天下人耳目，如果百年以後人類並不比現在退化，那麼，即使焚盡了一切說真話的書刊，但教此一日的報紙尚傳留得一份，也就足夠描畫出時代是怎樣的時代，而在戰爭中的我們這個中國又是怎樣一個世界了！我不相信有史以來，有過第二個地方充滿了這樣的矛盾，無恥，卑鄙與罪惡；我們字典上還沒有足量的咀咒的字彙可以供我們使用。

我把那一天報上的新聞剪下來，打算用個什麼方式寫成一天的紀錄片那樣的東西。但是，朋友們鼓勵我寫劇本的空氣，又使我不好意思再不試試。於是從那天報上的形形色色中揀取一小小插曲來作爲題材，而仍然稱之曰「清明前後」。

劇本的寫作方法，我還沒摸清楚。雖然將大綱請教了幾位朋友，並承他們悉心指示，可是正像人家把散文分行寫了便以爲是詩一樣，我把小說的對話部份加強了便亦自以爲是劇本了。而「說明」之多，亦充份指示了我之沒有辦法。剛寫了兩幕，敵人投降的消息來了；鄉下並不像城里那樣狂歡熱鬧，但多少也有點嚷嚷然吧，我還是頑強地寫着。明知這一來，經濟界將有大變，我這題材有點過時了，而且又愈來愈覺得技術上不像個樣，可是轉念一想，公然禍國殃民的文字還在大量生產呢，我何必客氣而不在這烏煙瘴氣中喊幾聲？我終於在勝利聲中把五幕寫完了。

藝術作品的思想性是藝術家的世界觀、階級立場、對於生活的看法、思想傾向在作品中的具體表現。因此，藝術作品的思想性高超與否，是取決於作品對於事物的發展規律（尤其是社會的發展規律）所揭示的深度和它對於人與人之間的關係的本質的表現的深度的。這就是我們評價一部藝術作品的標準。

茅盾先生的「清明前後」寫於一九四五年，在當時的中國，是一個充滿着泪水、不平、悲憤的中國。人民生活於水深火熱之中，當時的生活，就像粗大的腳鐐手鐐扣鎖着每個中國的老百姓。人民在三座大山——封建地主、官僚買辦階級、外國侵略集團的壓迫下掙扎地生活着。死亡、迫害、飢餓、破產緊緊地跟隨着每個老百姓。另一端却是貪污、奢侈、吮吸着老百姓的血的權貴們的糜爛生活。

「清明前後」的高度思想性，在於它替中國民族資本家指出了一條路——要使民族工業得到發展，首先，必須要有一個能保護民族工業，促進民族工業發展的政治制度。並且，這劇本也批判了那些不從政治上來解決這個問題，而想從改良生產技術，減低成本，節約材料，改良出品來解決民族工業問題的錯誤思想。劇本的思想主題是完全符合當時中國社會的發展規律，完全和中國人民改革社會的主張、步伐取得一致的。

因為當時的中國是處于一個半殖民地半封建的社會，國家的政權是操縱在官僚買辦大資產階級的手裏，而官僚買辦大資產階級的政權是靠外來的列強勢力的扶持而建立起來的，他們是列強勢力統治中國人民的代理人和工具。他們的命運，完全受到列強勢力的操縱，他們要無條件地受列強勢力的指揮。由於列強侵入到中國，不是為了別的，而是為了掠奪他們工業上所需要的原料、燃料，並且把中國當為他們工業的市場，把資本和商品輸到中國來，從而發展和維持自己國家的生產，保證列強的資本家能取得最大限度的利潤。列強要從經濟上去掠奪中國人民的財富，必須在政治上找到他們的代理人——封建地主、官僚買辦資產階級。因此，中國的民族工業是不可能在那時社會政治制度下發展起來的，它一面要受着列強國家所流入的商品的打擊，另一面又受着列強利益密切結合着的封建主義的壓迫。

劇本明顯地指出：當時中國民族資本家的利益和列強、封建地主的利益是衝突的。如果民族工業發展起來，列強就要失去在中國原料、燃料供給地，失去廣大的市場和大筆的利潤。另一面，中國民族資產階級要獲得發展，就必須解脫封建主義的束縛，才能建立自己的專政權。但要剷除列強勢力和封建勢力，就要靠很大的力量才能完成的。而中國民族資產階級在經濟上在政治上是很軟弱的，力量是微小的，所以單靠他們自己的力量是辦不到的，他們必須靠當時老百姓的力量才能徹底解脫列強們和封建地主的束縛與壓迫。但要靠自己從改良技術，減低成本，節約材料來發展自己的工業也是不行的，因為當時中國工業尚幼稚，技術低劣，產品粗陋，在沒有自己國家保護扶植下，是決不能和具有堅強的

工業基礎的歐洲列強競爭，況且，當時的政權是和列強勢力緊密地勾結着，所以，如果有人要沿着這條路來發展工業，那只有「背着十字架」，死路一條。

劇本不但指出了這一經濟發展規律，全時也無情地暴露了當時以種種「××計劃」來替列強掩飾着對中國財富的公開掠奪。揭穿其虛偽的面目，更進一步指出：「政治不民主，工業就沒有出路」的真理。

劇本也深刻地反映了當時中國經濟的破產和官僚買辦政權趨于窮途末路的時候。劇本描寫當時鈔票發行過多引起紙幣貶值。因為紙幣與黃金的規律是這樣：國家發行的幣幣的總額在正常的情形下是相當於流動所需要的黃金量的，在這種情形下，幣幣購買力同金幣的購買力是一致的。而國家只能改變貨幣單位的含金量，却不能改變黃金和其他商品間的價值之比。如果國家減少貨幣單位包含的黃金量，這時候，市場將大波動，糧食價格飛漲，原料飛漲，生產萎縮，這種情形，通常發生在戰爭，政治紊亂，社會秩序動盪不安，經濟危機的時候，國家發行幣幣就不顧商品流轉的需要，只顧挽救自己的危機和彌補自己的開支。這時，掌握國家機器的人就借此把國家的開支強迫地壓在百姓的身上，加緊對他們的剝削，使百姓更趨向貧窮化的破產，在當時的中國，這種通貨膨脹的現象，帶來列強在中國更大的利潤、官僚買辦資產階級發橫財，中國民族工業破產，人民處於飢餓與死亡掙扎的邊緣上。另一方面，也表現了官僚買辦資產階級的政治地位和經濟地位日益動搖，日益走向毀滅的道路。

在這樣的一個經濟和政治制度下，安份守己的人想規規矩矩地生活下去，就要「落得死無葬身之地」。它只許壞人得勢，天天飛黃騰達，不許人家學好。心地善良，安份守己的小職員李維勤就這樣被那個社會逼迫去鋌而走險（盜用公款買黃金），成為這個罪惡社會下的代罪羔羊。其實，李維勤做的，也就是那些大官僚買辦天天在做的，而且做的比李維勤還大宗。而李維勤做了一次就犯罪，却不是因為李維勤的「技術」比那些人差，也不是他的命運不祥，而是李維勤沒有像大官僚買辦那樣的社會地位與經濟地位。

劇本一端無情地暴露了當時的中國社會幹罪惡的事究竟是那一般人，一端深刻地反映了建築在這種政治經濟基礎上的社會秩序，社會道德，完全淪落腐迂，這意味着這個政治經濟基礎將面臨動搖和瓦解的風暴，也指出這個政治經濟基礎沒落的必然性。

劇本的思想精神，完全以科學和先進的觀點來反映現實、批判現實，指出現實的發展規律。一點也沒有迷信、虛無、宿命論的觀點。正如作者通過李維勤說：「不是命！文君，把我們弄得這樣苦的，不是命，是人！是那些不管別人死活只顧自家升官發財喪盡了天良的人們！」它正確地指出：要改革自己的不幸的生活，應該從「人」這方面着手，而不是從「命運」出發。

所以，我們肯定：「清明前後」是完全具有高度現實主義思想的光輝的劇本。

## 談「清明前後」的思想性

· 黎鷹 ·

29.8.1961 稿

# 大時代的小插曲

「清明前後」故事的縮影

甘霖

讓我們把時間拉回十餘年前去吧——

這是中國抗戰勝利前後（一九四五年）的一個清明時節，發生在重慶的一個大時代的小插曲。故事不能沒有背景，就讓我們先認識故事的時代背景。艱苦的抗戰堅持了七年了，中國的人民生活在水深火熱中，他們用全副精力，甚至整個生命，去支持全面的抗戰。沒有疑問，這是最艱苦、最難挨的時代，下層人民不但遭受外來黷武主義者的武力侵略，同時還遭到帝國主義的經濟侵略；而不爭氣的買辦資產階級，爲了維護自己的利益和地位，不惜出賣良心勾結外國勢力，壓制和摧殘中國民族資本家，對下層民衆進行了更殘酷、更貪婪的剝削與榨取。中國廣大的人民，就在這樣的境況下苟延殘喘，真所謂到了「山窮水盡」的地步了！

然而，當時政府不是在提倡工業嗎？不錯！事實確是如此，那麼，夾在外來資本與投機的買辦資產階級結合成的經濟勢力的封鎖、壓制與摧殘，和廣大的掙扎在死亡邊緣過日子的勞動人民之間的民族資本家，應該是得天獨厚的天之驕子，大有作爲了吧？事實是不是如此呢？這正是「清明前後」的故事所要告訴我們的。

「更新」機器廠的總經理——林永清，從美國回來後，便雄心勃勃地打算幹一番轟轟烈烈的大事業，冀望貢獻出自己的力量予國家民族。他試辦過好幾項事業，都是和他的本行——工程有關係的，但都不順手。最後，他總算擇定了終身的事業——開機器廠。抗戰爆發後，他從上海遷廠到了漢口，之後又遷到重慶，暫時在重慶立足並支撐下去。自然，這之間，他那由大學法科畢業出來的太太——趙自芳，曾做了不少的幫助。然而，「辦工業，對於國家，對於自己，到底有什麼好處呀？」這問題幾年來一直縈繞在他的腦子里，這是他動搖心的根源。

特殊人物——經濟特務——余爲民，乘「更新」廠的資金週轉不靈的當兒，向林永清獻議了：鼓勵他買黃金，做投機生意；「您這是天大的機會。……二十四小時之內，一個翻身，好比睡了一大覺醒來，憑空您就多了這麼五六百萬，這多麼够味！」這是余爲民投下的餌子。是的，這是一種有力的誘惑，我們的主角林永清，原本就存有動搖的思想，又正逢資金來源成問題的時候，當然受不住這種誘惑，便毅然決然聽從余爲民的慫恿，拿向金澹庵借來的錢去購買黃金了！

這是一個陷阱啊！林永清走向陷阱邊緣了！

已經有人掉下陷阱了：前更新廠職員、現任「某半官事業駐渝辦事處」會計李維勤，由于長期被窮困所逼、債務所纏，便不顧一切地挪移了公款四十萬的支票購買黃金，夢想發一個大橫財。然而，這是一個圈套，——由其總務科長方英才設下來的圈套；李維勤自己投入了羅網，在人們的嘲笑與同情聲中陷身囹圄，連妻子也發瘋了！

現在，從事買辦投機事業的金澹庵及其爪牙余爲民，漸漸露出其獍豸面目，策劃下一步棋——可怕的經濟侵略者和剝削者的魔手漸漸向林永清伸過來了。在有計劃的布置下，晴天一個霹靂；賣出的黃金宣佈無效！林永清的幻想破滅了，一切希望也化爲泡影！而陰險狡猾的金澹庵，勾結「某半官事業駐渝辦事處」主任的嚴幹臣的第一個步驟成功之後，便馬上進行第二步陰謀——一面以短期（十五天滿期）借款作爲威脅，一面又投下了更多的釣餌威迫利誘兼施地打算借「更新」廠的名義，做投機生意以牟利，間接凍結了「更新」廠的生產！也即通過這手段來捏殺林永清的工業，使「更新」機器廠名存而實亡。這怎麼辦呢？林永清能夠答應嗎？矛盾的思想在林永清腦中產生了。事實是能夠教訓人的，前車可鑒，同時，趙自芳的表兄陳克明的勸告及進步青年黃夢英在旁協助、提醒，也起了作用，民族意識與愛國意識萌發了，最後，林永清終于提出自己的條件，間接地拒絕了金澹庵的條件——背後隱藏着陰謀的條件。

金澹庵能夠這樣輕易放開到口的一塊肥肉嗎？他既不能接受林永清的條件，又無奈他的何，只好通過跑腿余爲民進行強硬手段；挾借款之威迫使林永清就範！吃過了許多虧，領受過多次教訓，林永清總算真正認清了血淋淋的現實，完全理解了事物發展的趨向——

「統制」、「管制」、「限價」等等才是真正的，根本的對工業的束縛，光有充裕的基金，而沒有從本質上去剷除這不合理的政治環境，還是徒勞無功的治標辦法。

因之，他咬緊牙根，選擇了自己最後所要走的道路；決心團結起來、組織起來、行動起來，聯合當時正熱火朝天開展着的民主運動，徹底剷除腐朽、黑暗的官僚政治！因爲，他了解了這句話的真正意義：

「政治不民主，工業就沒有出路！」

# 演 員 的 話

## 我對林永清 兩種思想的接觸



林永清  
謝 榮 成 飾

上，是感到非常棘手的，恐怕是會令人失望的，因而對這項艱巨的任務曾一度產生猶疑；不過終于在朋友們所給予的鼓舞底下，而本身慶幸又能有機會與大夥兒參與藝術的創造工作，惟有抱着認真的、嚴肅的嘗試態度來接受飾演。

基于上面對這個人物——林永清的概要敘述，我們發現，存在林永清這個民族資本家的思想里是有兩種觀念的：階級性與民族性。也就是說他——林永清在準備屈服于敵人的同時，又要照顧民族事業的不受損害。至于他為什麼會這樣做，這里不想多談了；只是要談到一點：我怎樣對待及掌握這兩種思想的發展與變化的線索。

既然我已接受擔任這個角色，就必要去進行對這角色的探討與理解的工作，並從實際生活去體驗他（但遺憾得很，由于本身具備的條件不足，致使這項工作不能很好地進行，這不能不說是創作上的一個嚴重問題，不過還是要儘量克服一切困難去進行這項工作），通過不懈的排練後，以期使他能生命地、典型地存在于這個戲里。也就是說我要經常地接觸他，了解他，才能達到演員與角色的有機結合。

那麼又怎樣去達到這個目的呢？

我認為這必須先要對這個角色的兩種思想性的形成因素做個探討與理解，及研究它們的特征，它們之間的相互關係；但是對這兩種思想的研討是必須將它們聯繫起來的。比如研究林永清的出身是什麼階級，為什麼兩種思想又會同時存在，或者是這兩種思想當中又是以那一種為基礎才產生另一種思想等等這些問題。

現在要談談我是怎樣去掌握這兩種思想的發展與變

化的線索；因為對於這個問題的掌握正確與否，是關係到這個人物在劇本結束時思想上轉變的發展因素（當然也還會有其他的外在因素的影響，不過這些外在因素是協助促使強烈的階級性轉變為強烈的民族性）。不過限于個人的智識與生活經驗的貧乏，因此我在很多的有關問題上是需要導演及朋友們的協助及研討！就在導演于平常排練中為了取得更好的戲劇效果而不厭其煩地屢次向我提出了有關我在創造上的毛病，以及在某些朋友的熱忱協助與提供意見底下，找出與發現了這些問題（林永清的兩種思想）的掌握原則。

多數的民族資本家，由于出身是資產階級，那麼他們在處理很多的問題上都是以照顧本階級利益為大前提的；但是他們在舊中國的命運却是跟其他中國人民的遭遇一樣的，都是受着外來勢力所壓榨和摧殘的一羣。在我們這劇本里的民族資本家——林永清雖然是具有進步性的思想，但這只是在一定程度上的，因為資本家所具有的動搖性與妥協性還是存在他的思想領域里。那麼對於這個人物兩種思想的體現完整與否是在于對他的時時猶豫、彷徨的心情的掌握程度如何。在這個戲里除了第五幕最後的那一場控訴的情節外，林永清在其他所出現的情節裏，都是表現他的彷徨與猶豫的心情（當然，他既然是具有進步性的思想，也是會有表露出他的反抗性的場面）；到底要不要購買黃金呢？或者是要繼續辦工業呢，還是走上幹投機生意的道路而將工廠的營業性質給予改變？而這些猶豫、彷徨的產生，都是環繞在他的廠存亡與否，他的民族性與階級性及他的資本家所具有的動搖性與妥協性的種種因素互相鬥爭、掙扎的情況底下的。那麼在這種彷徨與苦悶的心情交織底下，逼使他產生了這樣的一個念頭：拒絕誘惑而貫徹初衷，堅決把民族工業搞起來呢，還是屈服于誘惑之下，只單純照顧個人利益呢？更確切地說就是他的階級性與民族性的思想觀念在產生着激烈的鬥爭。

上面所談的，是我通過各方面的意見及研討的結合，并加上本身所體驗到的結果。

但是在目前的排練中，我對於這個角色的兩種思想性還是不能完整地表達，與刻劃不出，這也就是說我對於這個角色的體驗工作仍是做得不夠，至少是體驗得不够深入，而不能使角色的形象強烈的、頑強的存在我的腦海里，那麼也就不可能將他——林永清通過完整與深入的刻劃而體現在舞台上。那麼這就意味着除了我在排練過程中要作更進一步地去體驗角色外，也是需要演技這方面多作加強的練習——因為能夠體驗到的並不一定就能夠完整地體現出來——方能將所能體驗到的運用自如地體現出來，而完成角色的最高任務！

但是這種「幻想」是否能達到，這還是需要各位熱愛戲劇藝術的觀眾們，戲劇工作者們能給予嚴格的批評，那是再好也不過的了！

## 剛強而有決斷的趙自芳



趙自芳  
許毓德飾

趙自芳——如此暴躁的女人，經常由於她的「理想」不能實現而動了感情時，經常是不大能控制的，就是連她的底下人都都畏懼她的那種脾氣，而尤其是林永清和她那表兄——陳克明，更是奈何她不得。然而有時在嚴酷的現實的打擊底

下，也會使得她的心情略為冷靜一些！但這還不能使她的脾氣稍微有所改變。

趙自芳和林永清這對有着共同理想的夫婦，但經常由於彼此之間的某些看法不同而發生爭執，且他們的爭執幾乎可以說全是為了工廠的事，並非是為了林永清與黃夢英之間的關係。趙自芳在大學時是攻讀法科的，因此她經常把廠裏不能解決的問題都用法律的公式條文套上去，這種做法有時也能得到完滿的解決，但有時却也使得她碰了一鼻子灰；林永清則認為某些事件是有需要通過人事關係始能解決的了，如果只是一味的應用法律公式去死套，那是很難得到解決的。

至於黃夢英，在趙自芳最初之感覺簡直就是一個眼中釘，而尤其是當黃夢英與林永清在個別談話時，黃夢英斷斷續續的發出笑聲，使得趙自芳很想找機會去參與他們之間的談話懂個究竟，但又得不到林永清的歡迎，這使到素來不大能控制自己的感情的趙自芳更是暴躁起來了，很想在他們面前罵個痛快，可又連想到本身是個律師，深怕會失去自己的尊嚴。然而，趙自芳這時不得不對林永清產生了懷疑，她懷疑林永清與黃夢英一定有超出了友誼的關係，再加上自黃夢英混進來之後林永清的苦心保存的工廠也正處於經濟的恐慌中，而趙自芳又以爲林永清此次會去參與投機的事業是由於黃夢英之在旁慫恿的，處於此情此景中之趙自芳，真是傷心！又是氣！又是恨？一種女人的妒忌的心理便自然的顯露出來，這也是不可避免的呀！然而，趙自芳除了氣憤、暴躁之外，又將奈何？她是無理可以阻止林永清與黃夢英之間的來往，可又尋找不出有關於林永清與黃夢英之間的不尋常的關係證據，故此趙自芳唯有聲色俱厲地說要和林永清在法庭上會面，但最終趙自芳是否真的有這麼做呢？這還是留待給觀眾自己去體會吧！

當林永清想發展民族工業之美夢被粉碎時，趙自芳恰於此時收到了一封由昆明寄來的黃夢英的信，信裏面的一言一語的確感動了趙自芳，從這封信上趙自芳知道黃夢英已經到昆明去了，在那裏的生活情況黃夢英在信

上都敘述給趙自芳知道，同時又提起趙自芳與林永清過去對解決工廠的問題的錯誤觀點，以及給予思想上的鼓勵，趙自芳這時深受感動，以往對於黃夢英之誤解也冰釋了，意識到黃夢英到底還是一個好人！心裏委實興奮極了！這時趙自芳也開始認識到，要真正「打斷那把工業拖得半死不活的腳鐐手鐐」所應走的道路！而趙自芳與林永清這時也彼此間得到了諒解，夫婦間深摯之感情於是很快的恢復過來，且勇敢地攜手朝向新生的大道！

當導演分配給我這個角色之後，內心感到又驚又喜！驚的是接受了這個角色後，能否把這個角色的性格掌握得住，進而將這個人物之性格融化在我的身上，而最終體現在舞台上呢？喜的是，我非常喜愛這個角色，這是由於她的「剛強而有決斷」，「敢作敢爲」的行動的表現，這也難怪有人稱她的性格是「賦有男性」，而她亦因此而引爲自豪！這個角色一旦在觀眾面前出現時，缺點一定很多，唯有希望戲劇藝術工作者和朋友們給予忠懇之批評，則感激不盡！

## 我體驗角色的過程



金澹庵  
方冠華飾

我深深被金澹庵這角色的腐朽生活和思想本質所吸引，因此我決定把這角色創造好，以便揭露當時中國官僚買辦階級的腐化荒淫無恥的一面及他們勾結外國侵略者到處搜刮人民的經濟財富的卑鄙的行爲。

我在體驗角色的初時是不够

深入的，雖然，曾經蒐集反映當時時代背景的作品，例如：茅盾先生的長篇小說「子夜」，這部作品反映的事情與刻劃人物的精神面貌都有與「清明前後」相似的地方。這對我們瞭解劇本的時代背景、社會面貌及人物性格是有着一定的幫助的。除此之外，我們還收集舊電影刊物，還我尋有關角色這方面的材料，從而豐富角色的生命。然而，還是不够，生活是一切藝術創造的泉源，沒有它藝術就失去光彩，所以，體驗生活是很重要的。可是，那個時代人物的精神面貌與我們今天所目睹耳聞的人物是不盡相同的，那怎麼辦呢？過去年代的人物已一去不復返了，還好，天下的烏鴉一般黑，他們的面貌不同，但階級的本質是一樣的。

我飾演的金澹庵，他是個官僚買辦階級的代表人物，他的思想是反動的，生活是腐朽不堪的，他的幸福是建築在人民的痛苦上，這和我目睹的現社會資產階級剝削工人階級不是有本質的相同的地方嗎？不過，他們還有不同的是生活特點和性格特徵。我在體驗這個角色時

，確實是忽略這個問題。記得我曾經把現實生活人物的動作，很生硬地沒有經過整理的套進角色身上。當時，我理解的資產階級人物，表面上是個正人君子，眼睛生在頭上似的，走起路來搖搖擺擺，對不喜歡的人們總是板起冷酷的臉孔。然而，我飾演的澹佬却恰恰相反，他是大方，隨隨便便的人，不管在甚麼場所，只要心血來潮，即使是在眾目睽睽之下，還是我行我素幹其醜惡的行爲。這與我想像的人物確是有點兩樣，難怪起初把角色演成「四不像」。在導演的啓示下，我逐漸認識到在現實中所收集的材料，必須經過一段提煉過程，然後集中，統一地融化到人物性格裏，而這些動作才會合理化，才會符合角色的思想感情。唯有這樣，才能豐富角色的生活，進而使角色更富有生命、更有血肉。

在這裏應該坦白地說一句，我對角色還在體驗與揣摩中，由於學識淺薄，生活經驗缺乏，因此相信在角色的創造方面很難令人滿意，缺點也在所難免。希望觀眾們，尤其是戲劇界的朋友們多給予指教。

## 我對陳克明教授的認識



陳克明  
梁以明飾

當我接受了扮演劇中一角色——陳克明教授時，心里一直戰戰兢兢的，不知如何進行創造這角色才好，更何況我又是在半途才加入排演這齣戲。老實說，我對於戲劇的認識，非常的膚淺，文化水平又不高，擔任起這較重要的角色；確實

是顯得吃力與難應付的。後來在導演及伙伴們的孜孜不倦底多方面指導及提供意見之後，再經過自己的「盲人摸象」的研究之下，才使我對這角色的思想性格，逐步有了一定的把握，也具有了信心。

「清明前後」是一部使人民從籠罩着濃厚陰霾的舊社會，看到了陽光燦爛、幸福的明天底現實劇本。

在我反覆的閱讀這角色的台詞過程中，慢慢的體味到陳克明教授，在這千瘡百孔的舊社會中，是一個值得肯定及歌頌的人物，腦子裏也就慢慢的潛藏着他的影子，並深深的敬重他的正義行爲了。

陳克明教授是一位從美國留學返國的經濟學士；由於他具有着強烈的民族思想，及冷靜而穩重的分析問題的性格；因而對於統治並壟斷中國政治、經濟發展的劊子手，產生極端的不滿與憤怒。他清楚的認識到，在這混亂的、不民主的時代，國家的經濟體系是很難建立起來的，所以當他在林永清與金澹庵的談判發生矛盾與衝突時，以他思慮週到、冷靜的態度，處處提醒永清，也

時時用話語來諷刺嘲笑那些反派人物，揭穿及暴露那些扼住中國人民咽喉的黑暗統治勢力。從而爭取和影響永清擺脫金澹庵的糾纏與企圖，並引導他走向中國發展工業應走的路。

另一方面，陳克明教授過去曾跟學生們生活在一起，思想上一定程度的被學生們那股愛國熱情、要求改變現實的驚天動地狂潮所影響。他深深的意識到學生們那種聯合着許多羣衆的力量，將是一股改革社會、建設社會的強大無比的新力量。雖然，陳克明只是從理論上對待問題，而不能在行動上和學生們站在一起，然而，他是非常的關心甚至指導學生的正義行動。他覺得自己將來的前途，和這股力量是起着緊密的關係，也是和林永清的工廠及將來的國家經濟發展分不開的。

對於陳克明教授，有了基本認識之後，在排練過程中，我竭盡所能的依據這些線索去刻劃他的進步性格，使他在那些蚊子及蒼蠅撮中，較突出的體現出來。當然，黃夢英，不出台的喬張——陳教授的學生，及勞動歌聲，更具有意義及潛伏着更巨大的力量，也就因為這樣，這些進步的力量，才鮮明的與那些反派們形成更強烈的對照了。

同時，對陳克明的思想性格他和與劇中人物的關係，作了一定的理解之後，就必須進一步的在形象上掌握住他的特點，可是，我是一個好動的年青人，性格與年齡和陳教授有了相當距離，但爲了使自己能生活在這角色的環境中，我是必須拋除自己的性格，來創作陳克明教授的形象。

在排練的初期，爲了學習角色的台步，我好像練習舞蹈動作一樣，腳心酸了好多天；爲了學習抽煙，應用煙斗，也鬧了不少笑話。可是，我除了在排練中練習之外，在平常的生活中也盡量克服自己的性格。慢慢的對於陳克明教授的外型動作感到自然些了。

除了上述之外，我還大略的研究劇作者的生平及作品，記憶過去看過的電影中的舊中國人物……想藉此獲得一些參考的資料；我的地理非常差，所以，也曾翻翻地圖，了解故事的發生地點，有隴地方……但是，儘管有這麼多的可供我參考的資料，有導演及熱心的朋友們底友善協助，可是還不能令我完滿的創造陳克明的形象。我慚愧的向同道及觀眾告罪，並祈望大家坦率的給予我最嚴格的批評。

## 我對余爲民的愛

一個矮方巾而兼流氓、厚顏無耻的反派人物——余爲民，我對他卻產生了愛而不是恨的情感，這豈不是有點兒奇怪嗎？也許有人會產生這樣的疑問，然而，我覺得一點兒也不稀奇，因爲我曾經聽過、看過，而且也牢牢的記得這麼的一句很實際的話，「演員爲了要真實、完整的體現，深刻暴露和批判任何一個反派的角，從而激起觀眾對這反角的憎恨和厭惡，他首先必須站穩在人民羣衆的正確立場上，去接觸、去瞭解去愛這角色。」我深深的體味到這句話的實際意義，和感受到它的真正功效。



余為民  
林思銘飾

所以在創造這位厚顏無耻、不求實際，一味追求名利的吹牛大王，而且是中國壟斷資產階級跑腿、幫凶的余為民這人物的過程中，我就一直遵循和試圖實踐上述的那句話，爲了要在廣大的觀衆面前真實的深刻的，暴露和批判余為民以激

起觀衆對余為民的厭惡、憎恨，我必須去愛他，瞭解他底思想感情，接觸他的生活習慣。一句話，和他生活在一塊兒；然而，理論與實踐總是容易結合起來的，說句坦白話，最初我心中實在就不愛這人物，我只有耻笑、厭惡、憎恨他的感情，尤其在第四幕，和瑪麗勾勾搭搭的極其腐化、荒淫和無聊的一個場面，我確實有某些強烈的反感，爲的是我到底是一個血氣方剛的青年人，體現這類充滿着資產階級的道德觀念和思想感情，的確是一件不好受和不自然的事，可是，當我想起演員的最高任務，想起那句話時，我又冷靜下來，加上導演的啓示，朋友的協助，我慢慢的領悟到，在舞台上演員絕對不能以自己的思想感情、道德觀念去對待那正在體現的「反角」，必須暫時放棄本身的思想感情，學習有意識的裝進「反角」的思想感情、道德觀念！這樣他才能與角色的思想感情相結合，體現一個完整典型，深刻的藝術形象，從而達到完成演員的最高任務，從暴露批判中，激起觀衆的憎恨、憤懣、厭惡的深沉的情感，並對善良一面產生更強烈的愛底感情。

因此，爲着完成創作的最高任務，我下了最大的決心去愛余為民，去和他生活在一塊兒，在大家的鼓勵下，和本身欲深切瞭解余為民的性格、個性、思想感情，我耐心和詳細的讀完了茅盾先生的「子夜」，一部與「清明前後」有着接近的年代，類似的人物、故事的長篇小說，而故事中的人物——周仲偉（紅頭火柴）啓示了我許多問題，例如，他與余為民的道德觀念荒淫無恥的個性，不求實際只爲名譽等等，都有着類似或相同的本質。在現實生活中，在馬路上，在咖啡店，我都尋我這類無聊，腐化的人物，我看見他們帶着舞女，從流線型的汽車裏鑽出來，左抱右攬是那麼大方，自然和毫無顧忌時，就啓示和解決了我創作上的某些困難，最低限度使我懂得這一切，在余為民看來都是合乎「邏輯」，正確的美事。從我實際的去接觸、瞭解、觀察類似余為民這類的人物之後，加上我明白本身的責任之時，我逐漸吸取融洽這些人物適合余為民底道德觀念、思想、感情，於我的創作上，此後就覺得演到那一場腐化的片段時，再不像開始時那麼不自然和約束，尤其是對人家的冷嘲熱諷，我真的處之泰然一笑置之，我也有點詫異，後來我想這就是那句話在演員內心活動境界中，所奏的奇効

吧！

但是，由於經歷、學養都短缺的我，愛他瞭解他，接觸他都掌握得不够深入透澈，而內心活動亦隨之貧乏，因此，對於達到體現一個完整、真實、深刻，被暴露和批判的藝術形象這方面，還有一段很大的距離我只祈望演出時得到我們的導師——觀衆多多指教和批評，則感萬幸！

## 破空而飛的一條龍



黃夢英  
陳愛娣飾

人生最痛苦的，莫過於去做他所不願做，而又不得不做的事了。

就以黃夢英來說，她是一個革命工作者，有一顆愛國家、有民族意識的心；但是爲了營救她的全志，也就是她的愛人——愛國青年——喬張，她不得不週旋

於金澹佬這類卑鄙的傢伙之間。以她那種豐富的經驗，以及那圓滑無比的交際手腕，再加上那冷靜而能清楚及正確分析事情的靈活的頭腦，週旋於他們之間，她是應付自如的，全時更曉得，如何去討好他們，使他們對她發生了興趣，而來達到她的目的。因此，在我們看起來，她是披上了一件玩世不羈的外衣，然而，在她心裏却是隱藏着一股要爆炸出來的力量呢？

由於她實際的參與改革社會的戰鬥工作，她那天賦的正義感，全情心，不會因她目前的生活而埋掉。當她看到了唐文君那悲慘的遭遇時，更激起了她的不滿，更加的痛恨那般狐羆狗黨，因此她運用了巧妙的手段，盡情的暴露他們的罪惡。

同時對於永清的癡，她又那麼的關心着，也就是她的從中幫助，永清才能從金澹佬那兒借到了一千二百萬的款子來作爲週轉資金之用。雖然，她這樣做引起了永清的夫人自芳的誤會，但她是深切的了解他們的情況，因此她只是很耐心溫和的給以解釋，並沒有因此放棄了對永清的關心與幫助，相反的，她更加關心永清與金澹佬的談判。她非常清楚，金澹佬有野心要吞沒永清的廠，但是爲了她和澹佬的關係，爲了她心中也還有另一件事，因此她心裏也矛盾起來了，對於他們的談判，她不便插進去談些什麼，只能從旁協助和暗中的爲永清擔心。

永清與金澹佬談判破裂了，這破裂對於夢英是一個很大的刺激，它驚醒了夢英，使她更加透澈的了解到他們心狠手辣的程度及真正醜惡的面目。同時卑鄙無恥的澹佬，更抓住了夢英與喬張的特殊關係，想乘機要挾

竟妙想天開的提出要釋放喬張，就得用龍肉來做藥引子的條件。雖然，夢英爲了喬張可以忍受莫大的侮辱、委曲求全的跟他們鬼混，然而這是有限度的，這樣的犧牲是太不值得了，同時喬張也不會原諒她的做法，因此她毅然與他們決裂了。她的遭遇正好引用陳克明教授的一段話來說明：「……從汪洋大海，萬頃碧波中，飛出來一條龍，忽然掉在泥潭裏，不能翻身，蚊子蒼蠅都來嘲笑它，泥鰍也來戲弄它……。」然而她自己却說，只要這條龍還沒有變心，還有一口氣，龍之所以爲龍也還不可知呢。同時她更堅定的說，這條龍要把它滿身的爛泥燒得乾乾淨淨，把它自己化成一道青烟，一堆白粉。

果然，她衝出這惡劣的環境，到昆明去參與抗敵的工作，就有如陳克明教授所說的，這條龍是破空而飛了。

## 笑里藏刀的 官僚——嚴幹臣



嚴幹臣  
梁謙棠飾

我對這人物的認識，根據導演的啓示和借助於一些書本及參考朋友的意見草案的總結，基本上只能提出以下種種的看法：

抗戰時期的中國，無論以政治動態，經濟面貌等方面來看，都是最爲引人注目的，但在這樣變動繁多的熱烘

烘的年代里，歷史上許多事實告訴我們，它必然也應該會產生很多的怪事和不平凡的現象。然而，此類種種的史跡，究其因，真正推動着的與播弄着的，無非是大家時時所高唱着的萬物之靈——人——之間的生存競爭的結果之所致。

由於這，人的生存又可分爲兩大方式：一是爲捍衛自身生存上基本應有的權利而掙扎，另一是想以強權之枷鎖來扼殺其他人的生存機能。

劇中的嚴幹臣就是這充滿剝削和掠奪的舊中國之產物。他代表着當時的舊中國的腐化不堪的官僚們。無可否認的，交遊極廣是他的特長，所以他既精明又能幹，說到置人於死地，於他來講，根本不必揮拳弄棒，只要眉頭一皺，眼角一閃，什麼的深仇大恨都拋之於九霄之外。因爲善美與丑惡的距離是有如天地之別的，人們認識它也就特別容易了，在這點上，他好像能洞悉人們的

心理要求似的，就決定以「八面美人」作爲其終身事業，來掩蓋着其本身的各種骯髒之極的勾當。

政治對於他，原本是可有可無的，無奈它既能穩定其本身的壓迫權力，控制別人的權益，但更重要的用途，便是在整個金融資本與工業資本互相爭奪戰中作用，它能將民族工業的資本從根的毀滅掉，亦協助了他們這些買辦階級的大官僚們盜竊中國人民的豐富資源，變賣給外國的侵略者，而從中取得民財，來餵大了這些人的肚皮。

總一句話，壓在中國人民頭上的大石頭和民族的工業、農業被摧殘，他負有最大的責任。

以上這些是我對這人物所能體驗到的和認識到的，在我體現此人物時，自感到非常的棘手，因爲他（角色）的生活的廣濶和人物的性格都是屬於社會上層而且積惡滿身的，叫我對這人物的各方面作很完整的體驗和體現，相信是有很大的困難存在。但我會這樣的自信，只要我能和導演、朋友們生活在「清明前後」的劇情中，一切的阻撓和困難都能通過集體的智慧來克服的，在進行這項工作上，不能例外的便是我自己應該加倍的努力是必然。

## 上流社會的女人——瑪麗



瑪麗  
陳淑勤飾

關於瑪麗是一個怎樣的女人，我相信大家只要從她那所謂的時髦的名字，就可瞭解大半了。她不只是一位風騷賣俏的女人，而且還很尖酸刻薄的，比如她對於劇中的貧窮夫婦——李維勤和唐文君，不但不同情，却加以毒辣的陷害等。然

而，對於那些比自己更有財勢的人，却奉承的了不得，如對那有錢有勢的金澹庵。除此以外，她還是一個非常浪漫之女人，她雖嫁給嚴幹臣做姨太太，但彼此間對某些男女問題的處理却很放肆，互不過問，故此，她是非常不守婦道的，有時爲了要滿足自己的某種慾望，就故意騷弄弄姿，詭媚撒嬌，以引誘異性，其實她的容貌是很平庸的，却自以爲是絕代佳人，而且還自以爲有異性的追求爲樂事呢！

如此一位奇形怪狀之女人，而要我這對戲劇認識膚淺以及人生經驗缺乏的人來飾演，實在是很危險的；何況我與此角色的性格又是完全兩樣，我不但不會嬌聲嬌氣，相反的，我却有點老粗呢！

雖然這一類人在電影上或某些場所的出現是非常之

多，然而，我一向來是敬而遠之，不加以留意，所以她的一舉一動，我都一概不懂。現在瑪麗這怪女人的靈魂要我來體現它，實在是件不易的事，最初我把台詞讀了幾遍，雖有了點概念，抓不到角色的性格，連她那最皮毛的基本動作如走路啦，抽煙啦，塗胭脂抹粉等等姿態都不曉得，那就更談不到什麼內心感情、體驗角色等等了，所以現在每當我一出門就特別注意行人或巴士車上的搭客，以尋找一些綫索，那怕是一點點我都要的，尤其是在看電影時我再也不敢不留神那些討厭的女人了。另一方面有關此類的書報成又非常缺乏，因此在收羅材料方面，就大大的打了個折扣，幸好，我們的導演先生經常給予我提供意見和批評，而我便根據這零零碎碎的資料去扮演，故此，瑪麗的形象慢慢走入我的心里，我呢！也慢慢體現着她。當然對瑪麗的體現也就很不完整，所以希望各位愛好戲劇的朋友給予批評和提供意見，則感激萬分！

## 我對方英才的理解



方英才  
劉梅宏飾

當本會決定演出「清明前後」的時候，我很榮幸的被選為飾演方科長這一角色，心里真是驚喜交集：驚的是我對演員藝術的認識一竅不通，再加上生活經驗貧乏，要創造一個在年代上、年歲上、生活上、有一定距離的人物，實在感到萬

分困難；喜的是有機會跟大夥兒生活在一起，從而學得更多平常不甚注意的東西。

當我第一次閱讀劇本時，所理解到的只是金融界和工業界的糾紛和當時的中國是操縱在外國侵略者、封建主義統治者以及官僚買辦資產階級者的手上而已，而方科長的出現對整個戲是無多大關係，只不過是一個廢物出現在舞台上。然而再經數次的細讀，才片面的了解到方科長的本質。他是當時官僚買辦階級的幫兇，協助嚴主任摧殘無數的無辜生命，如陳科長，李維勤（包括被逼瘋了的唐文君）等，這種奉上欺下的行為，有如「見大菩薩拜一拜，小菩薩踢一脚。」

方科長的台詞並不多，而在舞台上的時間又短，因此就有必要靠內心活動、臉部表情的傳達，才能使觀眾理解這人物。而這內心活動又不是演員所擁有的，跟他是有有一定距離，然而為了更完整地體現這角色，便在各方面尋找有關材料，如茅盾先生所著的書籍，以及跟這年代最有密切關係的「子夜」。這些只是理性的我尋與方

科長這人物的共同點，而實際的形體的動作，是無從理解到，惟有在現實生活中尋找，但是現實生活又是那麼的廣闊，而必須肯定的，那就是兩個人，絕對不會有完全相同的性格、思想、頂多是外型上的像或思想、性格上的有點類似吧了！雖然是這樣，又不能不理解他，也就不能不在各種不同的人，吸取有關創造方科長的素材，然後再經理性的加以溶匯。但到第三幕的後半段，瘋子唐文君的出現，在瘋瘋顛顛的述說李維勤的被害，正面指出方科長的陰謀時，這時角色的內心活動，情感的變化，我始終沒有辦法體現出來，然而我還在努力中。

角色的生命是不容許你有半刻的忽略，須要更完整地、有血有肉有靈魂地予以體現，才不會使角色枯燥。於是，我便觀察了這樣的事件，「甲乙兩人合股經營生意，後因資本短絀，行情不振而收盤了，按據常規，所得餘數兩人均分，然，甲的心腸狠，將乙的股分吞沒了，乙向他要時，却要乙取證據，因他們在合股時未曾有任何立約，故兩人便爭吵了，乙指斥甲人面獸心，把甲的醜事一一搬出來。」雖然，這件事和第三幕內的事件截然不同，然，它却能促使我連想這鼓勵李維勤舞弊而陷害他，根據了外來的線索，再在排演場中努力體現他。誠然，我還是沒有能力完整地體現方科長，然而我還是無時無刻不在體驗他，培養他，孕育他，俾使這幫兇者的真實面貌，臻至完整性，從而使觀眾體會到方科長的思想本質。

以上是我擔任這角色所進行的體驗角色的過程，當然不能使觀眾滿意，祈望大家多多批評，指正。

## 我所同情的唐文君



唐文君  
彭美玲飾

唐文君是出生在一個小資產階級的家庭里，從小嬌生慣養，被父母當着掌上明珠，這應該算是幸福的了。但是，殘酷的戰爭却毀了她底溫暖的家，迫得這位還有幾分稚氣、熱情的青年女子踏入當時複雜、混亂的社會，並在正義的召喚底

下參加當時的如火如荼的抗戰工作。後來在武漢認識了趙自芳，一同辦過難民教育，由此可見她的熱情和善良的一面。可是，要從事一項工作，必須建立在正確目標的認識基礎上，再加上堅強的意志，才能在任何困難的環境底下，堅持下去，肩起任何考驗，而唐文君却由於出身階級與家庭環境的影響，使到她幹抗戰工作，只是

出於一時熱血奔騰而已，並沒有正確的目標和堅強的意志作後盾，所以，抗戰時在惡劣社會環境中，她終於受不住人們的歧視，經不起殘酷現實的沖擊，因此她變得疑慮，從前的熱情都蒙上一層冰霜。

向現實低頭的當兒，她實現了個人的理想——和趙自芳介紹的一位小職員李維勤結了婚。希望此後安份守己的過着快活的日子。可是，在當時被一般資產階級統治着的中國的社會，加上外來勢力的侵略，人民都過着水深火熱的生活。唐文君和李維勤既老實又不會鑽門路，怎能快樂過日子呢？就只是他們結婚時欠下的一筆債就把他們拖得半死不活，弄到連一間小小的房子都租不起，只是個把月租一次旅館偷偷摸摸的相會。而且，連懷了三個月的孩子都沒能力保留下來，含着淚水，要打掉它，這對於一個人是多大的侮辱和打擊啊！然而，更大的不幸却接踵而來，丈夫李維勤爲了在重重的壓迫下急於還債和租間小房子過活，便上了方科長的當，挪用公款買黃金，結果，被捉進牢裏去，而唐文君就因爲刺激過深，使神經錯亂發了瘋。她對金融巨頭的控訴，也就暴露當時社會政治的黑暗和反動的一面。

唐文君的悲慘下場是值得我們同情的，但是，她的思想不堅定，意志薄弱，看不清社會的政治方向，只爲個人幸福打算，也是值得給予目前社會的一般女性警惕的。爲了塑造和達到深刻的體現這人物，以激起觀眾對她的可憐遭遇發生同情，並對不合理社會里的政治、經濟產生巨大的不滿和憤恨，我在導演的帶領下曾經參觀板橋醫院，藉以體驗、觀察那些被不合理社會迫瘋了的人底生活情況。這一切給予我在創造角色上很大的啓示，然而這在體現方面還是不夠的，主要是本身的觀察力，經歷都很不足，所以角色體現得不够完整在所難免，尙望觀眾們給予我多多批評和提供更多有關創造瘋子形象的寶貴意見，則感激萬分。

## 大時代中的小可憐蟲



李維勤  
陳英俊飾

李維勤本是一位秉性忠厚的老實人。然而這種能吃苦的老實人正是百孔千瘡的社會制度得勢者所進行剝削與壓迫的對象。因此淒慘的事情終於發生了。

當我們在同情維勤的不幸的遭遇的同時也必須去批判他的錯誤的小資產階級

思想的一面；正當着無數個熱血沸騰的青年在和敵人掙扎的困苦期間他却在後方偷閒地心想組織小家庭，且還不顧一切的後果，借借錢把地獄佈置爲天堂來迎接他心

目中的仙女——唐文君，這爲他們婚後的生活佈下了一道爛泥路，而這爛泥路的終點却是爛泥塘。

寒來暑往婚後快要一年了，文君肚子也一天一天大起來了，然而他們身上所負的債是加重了。每月都得挖肉補瘡似的借新債來還舊債，更可悲的是他們雖然是結了婚，然而却又分開過着獨身生活，其因一則租不起一間房，二則文君公司里的混賬章程是不收出嫁過的女職員，在此情形之下，人非草木，孰能無情。每當天色昏黃時，千愁萬緒都湧上心頭，孤身在床夜夜苦思到天明。

文君呢？她本來出生于小康之家，寒天蓋暖被，夏日納涼風，如今却和維勤草上眠，這不能不說是夫妻倆同舟共濟，患難共當吧！也更不難察出他們之間的恩愛，然而妻雖賢慧，當她望着肚子愁滿懷，不知何處棲身的時候，多少也會發些牢騷吧！這是當她們每月一度旅館相會的必有節目。總之她們的相會是三分喜來七分悲。

還有最使他們頭痛和傷心的事則是要不要留下文君肚子裏的孩子，如果讓他生下來了，可以養得活嗎？如果忍心不要這心愛的一塊苦命的肉吧！又那里來一筆費用孝敬醫生呢？這在于世態炎涼人情薄如紙的魔鬼世界里，真是山窮水盡無所依，滿懷哀怨慘淒。負債累累的維勤呢？他更不好過了，雖然他還受得起風霜雨露，然而當債主臨門追債而又沒錢還債，受辱的當兒，總不免要怒髮衝冠了。還有夫妻不能堂而皇之的生活在一起，反而只是「偷偷摸摸，比狗還不如」的旅館相會，這一相會花去的費用且不用說，光是他們精神上的負擔已經是够受的了，就是平日在職員宿舍里會面也要受到旁人的「不堪入耳的調侃」，再加上公司的職員老瞧着文君的肚子，含意深長的淫笑，人被嘲弄忍受也得有個限度，維勤此刻是忍無可忍怒氣沸騰的時候了，他要「鬥爭」，且看維勤是怎樣的「鬥爭」吧！

他認識到，好人在這社會上只被人欺罵爲膿包，傻瓜，安份守己，受盡冷落，偷天換日，飛黃騰達。他認爲做好人只是一板三眼，永遠翻不了身，他想翻身，他也認識到把他弄得那樣苦的不是「命運」而是人，是那個人吃人的社會制度，然而，維勤却沒有面對現實，去參與改造社會的工作，他的翻身的方法是不實際的逃避現實的「捷徑」，他用了一覺醒了二萬變成三萬五的投機方法來翻身，這終于造成了悲劇：維勤入獄，文君發了瘋，苦命鴛鴦被拆散，生離死別，苦味一言難盡。

然而是什麼原因造成這悲劇呢？是誰不讓他們安份守己的活下去呢？誰剝奪了他們生活上的基本權利呢？我們可以斬釘截鐵地說：是那些人吃人，人剝削人的腐朽的半殖民地與半封建社會制度下所造成的罪孽。是那可咀咒的魔鬼般的社會制度扼殺了他們的孩子的生命，剝奪了她們生孩子的權利……。

維勤和文君的不幸的遭遇和下場，無餘地暴露了中國當時的社會面貌，也是完成了「清明前後」情節發展中的第三條線索。

在茅盾先生的銳利的筆尖的描繪之下，維勤這一角色是栩栩如生的，相信我這棉薄之能力和膚淺的藝術修養是不能完滿地體現出來的，正如螞蟻搬巨石，魚兒學唱歌，難免會失敗吧！希望各位賢能的觀眾賜教！

## 我對演嚴家僕人的感受



嚴家男僕  
陳勇青飾

記得當導演選派這個角色給我的時候，在我的心目中，就有這麼一個念頭：一個僕人有何難演！因為他在劇中只是個配角而已，因此擔任這個角色是件輕而易舉的事，不必加什麼功夫。然而，我這種錯誤的觀念，結果與現實有所出入。

事情是這樣的，一旦我和這角色開始接觸的時候，而許多問題就由此產生了：這角色既然是個配角，那麼在舞台上的活動時間就少了，無論在舞台上經過一下，或向上司僅對一句台詞，而只把我們原原本本的「第一自我」搬到舞台上去，那末這不是完全破壞了整個演劇的效果嗎？這雖然是個小問題，卻影響了這個藝術作品的完整性。從這裏我才領悟到在劇境中的一刹那的情景畢竟跟我目前的現實情景完全是格格不入的。因為劇境中的人物必有它自己擁有的特性，（即思想性格）是與他人所不同的。那麼我們要如何生活到這個角色中去呢？換句話說，我們要怎樣由「第一自我」化身到所飾演的角色的「第二自我」中去，那就牽連到創作的問題了。當我要演這個角色之前，我認為要對這角色的出身，思想，情感等先作一番了解，然後更進一步的去瞭解當時的整個時代背景，再經過藝術的加工，才能够顯出這角色的完整性格。依我對這角色的理解，只能達到下列的這些過程：

十多年前的舊中國社會是極為黑暗的，說明白些，當時的中國是在一個極混亂動盪不安的局面中，身為統治階層的反動勢力以「四大家族」為首的官僚買辦資產階級，爲了要飽滿自己的私囊，竟不擇手段向人民開刀（如苛捐什稅，強迫服兵役等不合理的措施），對外則勾結及討好外國勢力，壟斷中國的一切經濟，使中國社會處於停滯不前的狀態中，很明顯的，中國就這樣陷爲一個半封建、半殖民地的國家。處在這樣一個水深火熱的國度裏，中國人民在這種內外的重重壓迫之下過生活，其痛苦是可以想像得到的。

而我就是生活在這種內憂外患、民不聊生的社會裏，跟千千萬萬的受苦受難的人民一樣，過着流離飄泊的生活。我原是住在鄉間的，由於當時的整個農村經濟破產，使我無立足之地，生活逼使我跑到這人浮於事的都市來（重慶），幸得後來經朋友的介紹，我才到「某半官事業駐渝辦事處」的主任，嚴幹臣寓所來當僕役，由

於經驗的告訴我，爲了要穩定我這「難得」的飯碗，所以我對於我的上司從未說過一句反話，只有的是「唯命是從」、「逆來順受」、「貼貼服服」就是了。

## 排演老莊的雜感



老莊  
蔡發先飾

第一次排練留給我的印象是多麼的深刻，多麼的美好啊！除了導演之外，同場的演員們，不同場的演員都幫我分析角色的性格，給我指示，給我提意見，和我討論台位，討論角色之間的關係，態度是那樣的嚴肅，氣氛是那樣的輕鬆，這

使我在未到排練場時的顧慮消除了，我的顧慮是以我的薄弱的力量是否能完成「會」所交給我的繁重的任務，我開始相信我是有可能完成我的任務的。這並不意味着我重新估計了我的能力，而是我看到了，感覺到了集體的強大的力量在那兒幫助着我。

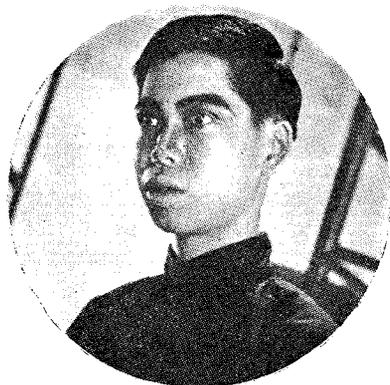
然而，好戲在後頭，出乎意料之外的更令人振奮的事出現了！道具股的伙伴，還有佈景股的師傅，滿頭汗珠還來不及擦乾就滔滔不絕地給我提供了許多有關角色的寶貴意見。啊！我那時候真高興死了。

提意見的人多了，所發現的問題也就更廣、更深、更細，這能使我減少更多的角色創造上的缺點，使我更接近角色的精神生活，使我更加强了完成任務的信心！

在創作的過程中，我所碰到的最大困難就是在形體動作方面。老莊是個習於放蕩不羈的享樂主義者，在維勤的宿舍中出現之前又是剛喝過酒，因此在動作上可以說是「多姿多彩」的，往往是超乎常態的。我沒有這些習慣，因此表演起來就很困難。後來，由於導演的一句話：「嚴格的說，演員在生活中也應該深入角色。」這給了我啓示。我開始在生活中「動作」起來，「豪放」起來，比如，在走偏僻的道路時，我就假設自己是喝過了酒去走路。不過，到目前爲止，所取得的成績是極其有限的，我還必須更加倍地用功、努力，以期能跟得上大夥兒。

最後，希望眼睛雪亮的觀眾們能不吝口舌惠賜我一些批評。

## 從逃兵變僕人的我



林家男僕  
張 炳 才 飾

「敵人」了。

可是，在一連幾次的戰爭中，我發覺到我們却是自己人打自己人，並不是爲了打東洋鬼子而打仗的。我是個有良心的人，我也曾受過幾年的教育，不願繼續再做違反人民的勾當。於是，在我被派往別處的一個夜里，我幸運的躍車逃走了。

逃到上海，因人地生疏，很難找到活幹，還好，當我生活極難支持之際，遇到了舊朋友，在他的幫助之下，在林家當了僕人。主人——林永清真好，他不但做事起勁，而且對工人非常關心。他雖知道我是逃兵，却不告密，反而同情我的遭遇，叫我安心做下去。女主人也不錯，真能幹；他們雖然有時脾氣發作就把我們下人大罵一頓，可是，過了一會兒，待我們又好起來了。我在他們的家里做事，待遇總算不錯，生活也就安定下來。

本來，我是一個安份守己的農民，在鄉間過着牛馬似的生活，受盡了地主的壓迫。不幸的戰爭侵入我鄉，所以就逃難到南京；在南京我當一個搬運工人。又不幸的，政府派了一隊人拉了我，說什麼去「剿匪」，我就這樣的當了兵去打

## 我所認識的張嫂



張 嫂  
謝 賽 音 飾

我是第一次參加戲劇的演出，對一切問題，都感到很陌生并覺得困難重重。在排練時我總以爲觀衆的眼睛一定是注視着我，致使我感到緊張，精神分散，而不能掌握住角色的內心活動；尤其是在對話時，台詞如背書似地念出來，行動時

也很不自然。所以，我很擔心是否能把這個角色創造的好。幸好，在導演及多位組員多次的鼓勵與指導下，總算有所改善，讓我慢慢走入角色的內心世界。

在這齣戲里，我擔任的角色是張嫂。她是一個伶俐且富有生活經驗的婦人，年齡卅來歲，在林家當僕人。這家的主人林永清，是個性格倔強而辦事有毅力的工業家；女主人趙自芳，是個精明能幹的法律學士，可惜脾氣很暴躁，當這對夫婦意見不合而發生爭吵時，張嫂便成爲他們的出氣筒。在這種情況下，張嫂還能很好地去招待一些來訪的客人，顯示出她是多麼的能幹。

要演好張嫂這個角色，並非一件易事，況且我又是初上舞台，相信缺點很多，在此，懇切地希望觀衆們能給予多多的批評和指正。

## 舊社會底下的門警



門 警  
盧 木 龍 飾

這次「清明前後」之演出，我有機會擔任扮演一個司關的角色，心中感到萬分高興，因爲在這次演出工作中不但可以學得很多東西，同時也可在這次集體工作中感受無限的溫暖。像司關這類角色由於出場較少，一般對戲劇藝術會抱不正

確觀念的人是不大願意演的。現在既然分配給我這項任務，我就盡我做爲一個康樂會員的責任來盡力完成。雖然這個司關的角色在整個戲的出場只有三四分鐘，然而在出場的每一分鐘也要演得真實，要化身成爲中國舊時的一個門警也不是件容易的事。爲了完成這項任務，我決定認真對待創造角色的工作，儘量避免把自己的角色演壞，而破壞了整個「清明前後」演出的效果，所以我努力體驗角色內心動活。但由於劇本對這角的描述極爲簡單，因此使我在體驗的過程中，感到非常棘手，幸好得到導演的啓示，和朋友提供給我許多寶貴的意見及經驗，這才能解決了我在體驗上的許多困難。司關就是出生在政治制度極不合理的舊中國時代裏的一個門警，爲了一家人的生活而服務於嚴氏的公館里。當黃夢英帶着這瘋了的唐文君來見主人的時候，我是聽從主人的命令，不敢讓唐文君進屋子里來見主人，但我們這底下人却又同情她的遭遇，這一剎那的矛盾思想，我真不知如何體現才好，這當然由於我對角色體驗不深入所致，這些缺點只有衷心祈望觀衆們給予多多糾正。

## 我怎樣演嚴家女僕



嚴家女僕  
關美珠飾

人類美麗的理想途徑。

這次「清明前後」的演出，我飾演嚴家女僕，這個角色在一般沒有正確觀念的藝術工作者底眼裏，也許會認為是多餘的，但是我却不以為然，我敢肯定和完全的相信劇作者設計此角色時，必有再三思慮過，而且對全劇的主題思想，有其一定的作用性。

這位富有正義感和憐憫心的女僕，出生在貧苦的家庭中，亦是屬於勞苦大眾的，她的命運跟廣大的勞動人民一樣，只懂得辛勤地工作，卻得不到片刻的安息，然而，他們的人權、自由卻被無惡不作的官僚資本主義者剝奪得一乾二淨。當我第一次接觸這角色時，就對她的精神面貌發生了好感，我熱愛着她的生命。接着精讀劇本，通過演員的對台詞，排練，導演的分析，尋找出主題思想、事件與事件的矛盾衝突、劇情的發展及人物與人物間的關係，在腦海內有了些輪廓，便着手鑽研本身的角色，極力將女僕的形象，精神面貌深深烙印在腦海裏，熔化了第一自我而進入第二自我。在現實生活中，經常觀察工人的生活，尤其是僕人的。吸取能夠符合角色的動作，細心研究他們的內心世界，再經過思考和消化，豐富了角色的思想感情而體現出來，誠然這在於我還做得不夠。

到了排演場，我儘量生活在劇境中，雖然，很少出場，但是角色的內心活動，並沒有停頓的，比方台上的女主人呼喊：「來人呀！倒茶。」女僕在幕後就應該有反應。排演完畢，犯到的錯誤，經導演的指示糾正後，回到家裏便思考着導演指正的問題，為想更深入地體驗角色，甚至對着鏡子，在那指手劃腳不斷表演着，顯然的，這樣的練習是要配合角色的內心活動。對於這角色的揣摩，我只能遵循這簡單的途徑去摸索，演出時有待諸位觀眾多多批評。

## 受盡壓迫的車夫



車夫  
吳成林飾

窮人是永遠受到壓迫，壓迫者不僅在物質上剝削我們的財產，而且以最賤的工價換得我們的勞力，甚至在精神上也遭到他們的壓迫。

我只讀過二年書，連閱讀報紙的能力也成問題。然而，在這個社會上的醜態，即使不會閱報

紙，單就親眼看一看就夠了，以現在來談吧！難民們啼飢號寒的聲音，就令人忍不住的掉下眼淚，憤恨的握緊拳頭了，而那些老爺們却還在那兒摟住女人的細腰、飲酒作樂，慶祝他媽的太平世界呢！

最近他媽什麼的「黃金案子」鬧得滿城風雨，我根本不知道這是什麼一回事，可是，前幾天當我拉車經過了銀行門口，總見黑壓壓的人頭在攢動，想往前去看，警伯老爺們立刻氣兇兇的，揮動着棍子，怒目的叱喝着走過來，我這衣衫襤褸，臭汗薰天的車夫，當然被他們看成是企圖「打腳骨」的大盜了。

為了生活，我忍氣吞聲的在嚴主任的公館里當車夫，但誰又知道嚴主任是一個怎樣的人物呢？他的太太，嘻嘻……說出來真令人掩口也來不及的要嗤笑出來，嘿，她那扭妮的肥腰，竟也能吸引住那滿是頭銜的余為民來了。

唉！富人家有富人家的玩意兒，我們這一大羣窮人就是世世的被人騎在頭上，受盡奚落，受盡歧視。

呵！在這吃人的世界里，我們窮人幾時才能翻身啊？！



# 工人配不配演戲？

·程丹紅·

我們拿「工人配不配演戲？」這個題目來談，不是爲了和那些說工人沒有教養、演不得戲的人鬧意見，也不是爲了和那些看不起工人，說工人太老粗、不配演戲的人比高低，而是爲了要使工人兄弟姊妹們認識自己，懂得自尊，懂得工人階級的特點，懂得工人階級是擁有豐富智慧、擁有巨大力量和無限創造力的先進階級。因此，工人階級絕對能夠從事任何勞動（包括文學藝術），並且取得勝利的。

本來，像這樣一個既粗淺又普通的道理，是人人皆知的不須浪費筆墨來爲文討論的了。但是，爲什麼我們又要提出來談呢？——理由是：其一，工人階級因爲挨受了長時期的剝削與壓迫，又被統治者的愚民政策所荼毒，缺少或沒有受良好與正規教育的機會，所以，大多數的工人兄弟姊妹便在有形無形的情况下，養成了看不起自己，不尊重自己的自卑心理和保守思想。其二，爲了以上的原故，又被一些自以爲是超人之流、知識階層庸夫俗子之輩所輕視，抓住了工人的一般認識較爲膚淺的這個弱點，便沾沾自喜地發出一些足以加深工人的自卑心理，和誤導工人對新事物、新任務望而生畏的論調。其三，爲了生活，工人兄弟姊妹們日以繼夜地勞苦奔波，一生忙忙碌碌地辛勤勞動，尚且未能獲得三餐的溫飽，所嘗者又盡是辛酸苦澀之味，很難有較好的精神和較充份的時間來參與這種藝術的活動。這樣，前者便使工人錯誤地自慚爲笨頭笨腦的人，好像生來就是做牛做馬的老粗，那敢問津於看來是文縷縷的藝術工作；次者更使工人莫名其妙地覺得滿頭霧水，聽到做戲當演員，就搖頭擺腦道：「不行呀，不行呀，我們粗工人，沒知識、沒涵養、又沒資格，那里可以做演員哪?!」；而後者，也就更加成了工人智慧和力量的約束與障礙，使他們潛在的無比創造力無從發揮，無從造就了。爲了這三種因素的存在，而且爲了它的存在對我們工人劇運的推動有害，所以我們就要提出來談。

那麼，是不是說：工人當真不應該，或不配演戲了？——不是的。因爲，首先我們要搞清楚：現在的工人，已經不再是以往的工人。以往的工人只懂得被人剝削，被人壓迫，應該忍氣吞聲、應該任勞任怨、應該束緊腰帶、應該任人宰割，應該看做「賺人家的食，受人家的欺侮是理所應當」，是不應該予以反抗的；但是現在的工人完全不同，他們不但反對壓迫、反對剝削、反對戰爭，而且還懂得如果要徹底翻身，如果要爭取做人的基本權利，就必須去向黑暗的社會和惡勢力展開長期的持久的生死鬥爭。因此，工人便在自己的組織——工會的教育下和領導下普遍地覺悟起來。在整個時代的激變中，除了普遍的工人羣衆都認識了真理之外，許多具有強烈正義感和具有高度積極性品質的工友，就在工會的培育下，一批又一批地成爲優秀的工作者。有的：成爲熱情工作爲工友福利而奔走的廠店幹事；有的：成爲工人運動的工會負責人和領導者；有的：成爲宣教屬下如文教班、識字班、歌詠隊、舞蹈組、戲劇組等等活動組織

的成員。所有這些在有效的啓導下組織起來的活動組，它們的性質雖然各異，但目的却是一致的。那就是：爲了教育工人自己，也爲了教育社會上廣大勞苦的羣衆；起來改造腐敗的醜惡現實，共同創建美好的新社會。基於此，工人運動的發展，就不僅僅局限於最基本的爲工人生活待遇的改善而存在而已；同時，爲了要徹底改變社會不合理的制度，它就必然地要直接負起消滅殖民主義者的鬥爭任務；更同時，正因爲這樣的鬥爭任務並不是一件輕而易舉的事，而是必須通過全民的覺悟基礎，通過全民思想認識的提高而團結起來，共同去創建和完成艱巨的事業；這就要求我們必須通過工人組織的本身，主動地起來採取和掌握各種各樣的、各形各式的、多姿多彩的、有效的教育方法來達到這個崇高的目的，和完成這項偉大的任務。那麼，除了實際的鬥爭之外，戲劇藝術運動在工人階級隊伍里由於它的客觀需要而產生，而存在，甚而蓬勃發展起來的現象，就顯得很必然，而且將會很自然地形成工運發展上在爲提高工人覺悟性和思想認識的教育方面所需要的一項工作方法，成爲一項工人藝術的教育工具。這個道理，我們可以很明顯地從許多工團都有戲劇的組織，戲劇的演出，並且也已經造就了不少優秀的工人演員，工人戲劇藝術工作者的例証中，獲得無可爭辯的例証。這樣說來，所謂「工人不應該演戲」「工人演戲起不了作用」等等的主觀說法，不就不可成立了麼?!——一點也沒錯。這種錯誤的偏見早就應該丟進垃圾桶里去與蚊蟲之類相依爲伴了。

世界上最不知耻的人，莫過於那些自以爲了不得、自以爲很厲害的傢伙，他們眼睛長在額角上，處處唯我獨尊，依仗着一套老把戲，比別人多讀了幾年書，多做了一點微不足道的事，比別人多了一點搞工作的經驗和業務知識，就自以爲是地把普天之下一般人都踩在他腳底下，看都看不順眼。我們工人搞工作，特別是搞戲劇藝術的工作，就更加要惹他們這種人的冷言冷語和耻笑。比如他們說工人沒知識、太老粗、沒教養、不配演戲等等歪論，就是其中的一種。就因爲有這種聽起來只是欺人太甚的見解，而實際上却已經變成了資產階級特權集團誣蔑和愚弄工人羣衆的論調，其動機已從鄙視和妒忌轉而變成要使工人抬不得頭的反動宣傳手段，不知阻塞了多少具有自卑感和保守思想的工人兄弟姊妹們不敢接近新事物，接近求進步的道路，使工人藝術的運動不能迅速而有效地建立和發展。但是，不管他們說得怎樣無稽，多麼瞧不起工人都好，然而有很多事跡却往往說明着工人階級的特質是比之世界上任何其他階級的能爲顯得更加優秀和高貴。「勞動創造世界」的至理名言，就是鐵的佐証。世界上大大小小的任何一項成就，沒有一項是可以不必通過工人就能完成的。資本家吃的、穿的、住的、用的、甚至是他們依仗着來騎在工人背上作威作福的大把金錢鈔票，如果沒有工人的勞動，沒有工人的血汗，沒有像工人那樣鋼一般的決心去從事生產，他們便能擁有麼？事實上，本邦工人團體「木器工聯」、

「書報印務工聯」、「建築工聯」、「電器暨電訊工聯」、「泛星工聯」等等工會的許許多多小型或較大規模的話劇演出，不都有過很好的成績表現出來麼？不都也會收到極其良好和重大的效果麼？不都也會出現過不少具有很好的演劇資質和藝術天才的工人演員及工人戲劇藝術工作者麼？他們不都像其他文化團體的演出一樣，能够使舞台藝術生活上的一切喜、怒、哀、樂的情感去感染觀眾而使觀眾獲得藝術的教育麼？——在在事實，不斷地証實着凡工人肯做肯為之事，無一不能成功達到的。雖然，由於工人劇運的發展目前只是處在萌芽的階段，演出時在各方面的表現必然地也就難免顯得較為粗淺了一點；但這都只是暫時的現象，凡事開頭難，這是無可厚非的。一些初次排練話劇的校友會的演出情況，不也都差不多是這樣的麼？雖然，這樣的演出曾經遭受到一些劇壇上不得志、不受歡迎的、鼠胆老虎臉的「地下劇評家」所喻為「不成樣的演出」。但是，儘管如此，儘管工人羣衆勞動創造的辛苦結晶被蠻不講理地抹煞，然而做爲工人藝術一種的話劇，還是會不斷地演出，不斷地獲得應有的讚美，不斷地和這類喻「普通演出」爲「不成樣的演出」的劇藝界「權威」見面，而且會不斷地使他們驚嘆和發抖！因爲，以往工人由於自卑心理與保守思想的作祟，搞演出總是不敢昂首闊步。但如今我們却擁有多麼多的積極工人，用虛懷若谷的謙誠學習與研究的態度和勤修苦練的工作精神去代替使人却步不前的自卑心理和保守思想而投入工人劇運的隊伍；這一工人的高貴的品質，必將使工人藝術的花朵像春日景和一般的遍地盛開，必將使工人劇運的發展勢如乘長風破萬里浪似的勇往直前！這是無庸置疑的。

我在上面這樣談論問題，也許有人會這樣說：「嘩，你把工人說得萬能似的，請問你有什麼憑據」——那麼，我只好重覆這樣的話作爲申明了。那就是：凡能够通過勞動、血汗和決心去換取得來的，就是工人所能够創造、所能够成功達到的事情。當然，又有人會問：「你在上面又說：工人兄弟因爲日夜爲工作、爲生活而忙碌勞動，無心顧及藝術的活動，那麼，還能搞出些什麼呢？」是的，我是這麼說的。但，這是對大部分的，普遍情況的說法。世界上沒有一個人可以不必從事勞動而獲得溫飽，沒有一個人能够不必做工就可以維持生活。然而，我們這里所說的，是指特殊的情況而言，是針對那些在生活上、工作上、時間上和精神上各方面的允許底下而積極參予工人教育工作活動、戲劇演出的工友而言的。因爲祇有這樣，也祇因爲這樣：好多的工友一方面爲着生活、工作而奔波，一方面在本身環境的允許下利用工餘的時間，來從事正當的戲劇藝術活動，從事以戲劇作爲教育自己、教育廣大工人羣衆的有意義的康樂活動；所以，工人劇運的存在與發展就顯得更加意義重大和深長。這比之那些大頭家和那些惹是生非的流氓吃飽飯無事做，閒得無聊而去過那種無益於造福人類的事業反而危害於社會的、尋花問柳的、糾衆毆鬥的消遣生活，不是要强得多，好得多，而且顯得更加崇尚和高貴嗎？——如果不是這樣，爲什麼在一些工團的演出中，都有許多工人參加表演或後台工作而受到熱烈與崇高的讚譽呢？

這樣說來，「工人配演戲！」的答案，不是就很明白的了。但是，「工人能演好戲麼？」這個問題就接踵而來了。這里，就讓我們簡單扼要地進一步來証明工人有充分條件和能力來搞戲劇藝術活動而且能够演好戲的肯定因素。

大家都知道，戲劇藝術的工作是一種集體的創造工作，需要有集體的工作制度、集體的紀律行動、集體的學習方法、集體的智慧與力量、以及通過集體的生活方式來完成的。它的演出，要靠演員、導演和一切舞台技術工作者，如佈景、道具、燈光、化裝、服裝、效果、提示、舞台設計、舞台監督甚至演出文學顧問及其他負責人等等來一起實現；少掉了其中的一個部門，任務就不能完善地完成。這一點，正好與我們工人階級的勞動方法，生產的過程具有着最接近、最共同的地方。工人兄弟在工廠里做工，不也是過着集體生活的方式麼？不也是通過集體的工作制度、通過集體學習、集體勞動、集體力量與智慧的結合，以及集體紀律的行動來完成生產的麼？比方說：就業於印刷工作的工友，你控制着機器，幹的是車間的工作，沒有排字房里排字工友拾字，你印什麼呢？你的工作有保障麼？又比方說：你是排字工人，沒有鑄字工友，缺少了或沒有了字粒，你拿什麼來排？是否可以含糊塞責地去亂檢別的、不同字義的字就去隨便填補呢？當然是不可以，不應該的。因爲這樣必然要替自己招來一大堆無謂的煩惱。可見這之間的關係是誰也少不了誰，任何一個技術部門同樣是誰也離不了誰的。總之，彼此間的關係勢必建立於集體利益，集體需要的基礎上，生產的效能才不會受到損傷。戲劇藝術的工作也是這樣，少了一枚小螺絲釘，稍爲有一個部門出毛病，合作不了，整個機器就很難開動；就是能够開動，也是很危險的。這里頭，所不同的是在於：做工，爲了要求生活。搞戲劇，却是從教育作用方面進一步去使人懂得要爲什麼而工作（活着爲了什麼？）以及生活的正當方法（怎樣活？）前者是物質方面的需要，而後者却是精神上的需要——即：爲了使人類的倫理觀念與道德品質朝崇高與完美的方向走，從而創建幸福的新社會。而既然，工人在這方面具有着集體觀念的基礎，不像一般具有個人英雄主義功利主義劣根性品質的小資產階級份子一樣，常常爲了芝麻般大小的利益而互相勾心鬥角、鬧性緒、甚至損人利己；相反的，一路來，工人却傳統地由於長久性的生活方式的形成而保有着爲集體的利益而工作、而奮鬥、而團結友愛、而互相幫助、互相學習的精神；同時，由於大家的命運與遭遇都是一樣，也就比較能够互相體恤、互相諒解、互相合作而不致因小小事故鬧得四分五裂，滿城風雨，事不能成。這樣的一種優越的、有組織、有紀律、有道德的工人品質，不是爲工人劇運的建立與發展的基石，提供了非常寶貴和有利的條件麼？問題只在于在工會搞戲劇工作的組織者們能不能好好地掌握這些條件，是不是能够很有方法、很有步驟、很有效地去推動這方面的工作（包括組織、教育、鞏固和發展的工作）。

此外，工人具有着不畏任何困難，能够不屈不撓地克服任何困難的艱忍的工作態度，這也是一種優越的品質。戲劇藝術的工作也是一項艱巨而繁重的工作，不是

# 關於戲劇的方言問題

流 鳴

語言在戲劇藝術中是佔着首腦的位置。不論人物性格的交代、劇情的發展以及生活與思想感情的傳達等過程，也都必須要在劇中人物所操有的台詞（即語言）中去展開。所以演員在台詞的傳達上對於整齣戲演出的效果是有着決定性的作用。因此，我們對待戲劇語言的基本原則是欲使觀眾聽得清楚、聽得明白，使他們的思想感情感受於這有節奏、有生命的藝術語言之中；從而達到戲劇藝術的教育作用。

目前，在本邦的話劇壇上曾經有過幾次是以方言來

演出；因此，便引起了戲劇界人士的一番議論。在此，筆者認為有重新提出來討論的必要。

要談論這個問題，首先我們必須對本邦的話劇觀眾的欣賞條件以及他們與劇院之間的關係有所了解。這裏所謂觀眾的欣賞條件主要是指他們對於出自演員口中的語言在聽覺上所能了解的程度。根據目前的話劇觀眾，普遍上都是一班知識份子、商店職員和青年的中學生，他們的文化水平大體上都會比那班勞苦工人階級來得

（轉入第 31 版）

（接第 29 版）

一兩天所能完成的，它的發展道路，也是困難多多阻礙多多的。但工人的這種不畏任何困難，能夠克服任何困難的艱忍的工作態度，正是搞戲劇所必須有的先決條件，缺少了這種工作態度，工作就必然受到阻礙，必然很難持久展開。而這一點，我們又可以從工人日常的工作中看得一清二楚。比如：建築一座高樓大廈，不是頂頂困難的事麼？不是很需要有持久不息的耐性、堅忍不拔的、不屈不撓的工作態度與毅力來把它蓋成的麼？——工人就是以這樣的工作態度和毅力來完成任務的；搞戲劇，也是如此。製作佈景也好，創造角色也好，這其間就一定要經過失敗的階段，和自始至終堅定一貫的辛勤刻苦勞動的過程，然後通過這種持久不屈的工作態度來獲得成功的效果的。而這些，特別因為這是工人的，非別一階層人士所能充份擁有的這一堅忍不拔，刻苦耐勞與持久的工作態度的高貴品質，不正是搞工人劇運的一決牢固堅定的好基石麼？

事實上，一般技術工人多是經過學徒生活，在歷盡千辛萬苦之後，勤修苦練而成功的。我們學習做戲劇藝術任何一部門的工作，也是這樣。就以做演員來說吧，我們扮演一個角色，不但在開始時就要去摸索和探討角色的生活和他由于生活所造成的內心世界，他的精神面貌和思想感情與性格，同時還要了解到整個劇本的內在生活及其規定情景，和發生在他的角色周圍與本身的事物的關係，然後還要在精確細緻的體驗之後真實而生活地去進行體現，而創造出一個真實的人，在舞台上把他的思想感情和他的遭遇傳達給觀眾，從而達到感染、影響與教育觀眾的效果；這里面，這過程，就包含着對舞台藝術多方面廣泛的深湛知識和奧妙的表演技巧的勤修苦練的學習與研究才能獲得，不是你能在舞台上輕易地想哭，便能哭出真眼淚，想笑，便能自自然然地笑出真聲音，想做人，就能自由自在地做出個活生生的人來的事情。所以，搞戲劇，除了必須具有上面談過的兩種品質之外，還必須具有這個戲劇藝術的全部舞台知識和表

演技巧的耐勞苦學的精神；而這，正像由學徒時期的一無所知到技術成熟時期的老練工人一樣，脫離不得這個耐勞苦學的過程。因此，正由于工人兄弟姐妹一般都具有這個第三種的優秀品質，所以才使我們認識到工人不但能夠演戲，可以演戲，配演戲，而且能夠演得好的肯定道理，並且也由此使我們樹立了工人劇運必能發展的雄厚信心。

當然，不能因為有了以上的憑據，以為我們既認識了工人一般都兼有這麼好的搞戲劇的品質與條件，就可以不顧客觀情況，不看特殊因素地把它當做死的教條來濫用和盲撞。事實上，顯然在目前工人戲劇工作方面是存在着許多不好的、和却步不前的，由于有些工友還對參加活動的目的模糊不清、不正確而產生的自由散漫，不認真、不嚴肅、個人英雄主義的表現，都是無法隱諱的缺點與錯誤。然而，這些現象仍然是非本質的，在我們工作者主觀努力方面，還要求我們自己必需積極尋求在思想工作方面下極大的工夫，才能使工人劇運得心應手而順利地循着正軌而發展起來。這就要看我們從事工人劇運者是否能傾全力以赴，去達到在認識與掌握工人階級所具有的優秀特質的基礎上將他們的智慧與力量匯集一道，發揮起來，積極組織起來，推動起來的努力了。

最後，讓我重覆地說：世界上沒有一件事不是工人所不能為者，凡能夠通過勞動、血汗和決心去換取得來的，就是工人階級所能夠以全力去創造，所能夠以勝利者的光榮身份去成功達到的！——工人劇運的建立與發展，完全掌握在我們工人兄弟姐妹們自己的手里，任誰也抹煞不了，阻遏不了！

「一個巧皮匠，沒雙好鞋樣，兩個笨皮匠，做事好商量，三個臭皮匠，抵個諸葛亮」，寄語對工人劇運沒有信心，缺乏信心，和失去信心的朋友們，永遠不要忘記在尋求解決集體的創造工作或利益的疑難時，忽略了這樣一個簡練而精明的比喻對我們所起的極大的啓導。

## （接「關於戲劇的方言問題」）

高深。當然，普通話（華語）在他們之中是最普遍的。所以戲劇用普通話來傳達，這對於他們是再也適當不過的事。其次是觀眾與劇院的關係。這主要是在劇院中的售票情況。眾所週知：本邦劇院的售票工作大都還是在推動的情況之下展開。由此可見：劇院和那班勞苦羣眾之間的關係還是非常生疏的。因此，話劇的教育工作如果要普及地深入到勞苦羣眾中去，據於目前劇院的情況，恐怕還是難以達到的事。所以我們話劇目前所演出的對象（即觀眾）主要的還是那班小資產階級的知識份子。

因此，以本地方言來作為戲劇藝術的語言，這對於本邦的話劇觀眾並非是件明智之舉。

記得在去年，曾經有過某個劇團應用方言演出本地創作的獨幕劇本。這點，它在觀眾中所取得的效果以及他們的反應是不會令人感到理想的，因為它在觀眾欣賞的過程中已有了許多的困難與障礙。也就是說他們沒有辦法聽懂方言，而不能接受其所傳達的思想感情和教育作用。

更糟的是，他們對於方言的處理並非是一律化的，而是在方言中參插着華語，忽而又在華語中參插了方言。結果弄成一隻雞和一隻鴨般地在舞台上表演。無怪乎在劇情發展到極為悲沉的時候，竟會引起觀眾一番的哄堂大笑。並且他這樣的處理方法對於觀眾也不是好受的。因為他們之間有許多對於該劇所用的方言是一無所知的。這樣如果要叫他們耐心地看下去，那還不是等於叫他們去活受罪嗎？

也許有人會認為：由於演出的劇本是反映本地現實的本地創作。如果應用這種方法來處理方言的話，它將會來得更加「精采」；同時也能增強戲劇的真實感。因此屬於知識份子之類的「人物」便講華語，那些沒有受過教育之類的「老粗」便講方言，這樣不但會符合本地的現實生活，而且也是符合於劇中人物性格及故事情節的發展。但筆者要提醒的是他們根本就忘却了藝術上的真實和生活上的真實在基本上的異同點。雖然，藝術上的真實是從生活上的真實而來的，但它和生活上的真實都有所不同。其實，它比生活上的真實要來得更高超、更強烈、更集中與更概括。所以我們可以這樣說藝術是生活，但生活却未必是藝術。

如果一部文學作品，或是一個劇本，其中所敘述的人物故事是把平時的現實生活不經批判及提煉地就把它自然主義地寫出來，這樣的東西畢竟不能稱之為藝術作品。如果說它是一本日常生活的流水賬這倒還適合。同樣的，在舞台上的一切聲響、動作以及語言的傳達如果只是依照日常生活的真實原封不動地把它搬上舞台，這種表演方法我們不能稱之為舞台的藝術，而只不過是自然主義的表演方式而已。但這自然主義的表演方式却是件沒有絲毫藝術生命的東西，而只是一片沒有思想、沒有魄力的、刻板的生活模式罷了。

再說如果把上述多樣式的方言應用在話劇裏果真能夠增加戲劇的真實感的話，那麼，如果我們演出一個外

國劇本，又為何不應用外國的語言來上演呢？因此操縱方言的關鍵並不在於真實感或不真實感的問題，而主要是在於觀眾是否能夠接受的問題。

像這種以多樣性的方言出現在同一齣戲劇中，它不但不能具體地體現出藝術上的真實，反而有時還會破壞了舞台上藝術的完整性。例如在舞台上，一個知識份子講的是華語，而另一個工人講的又是方言，這樣一隻雞一隻鴨般地在對話、在演戲；試想，這除了能夠給觀眾製造了一大堆的「笑料」之外，它又能夠在觀眾之間起着什麼作用？得到什麼效果？並且還會使觀眾感到為什麼會這樣巧妙？——那些知識份子對於方言只會聽而不會講，而那班工人對於華語却又不會講而只懂聽？這豈不是很滑稽的事嗎？這樣，它不更是大大地破壞了戲劇藝術上的真實性嗎？

不過，這裏我該聲明的是：我並沒有否定話劇應用方言演出的價值與意義。其實，如果我們的觀眾對於方言的認識都很普遍的話，那麼應用一律的方言來上演話劇，這也是可以取得高度的效果的。甚至它對於本邦戲劇教育深入民間的壯舉也會帶來更加卓越的成績。

基於目前話劇觀眾中一切普遍的情況看來，應用方言演出的話劇在觀眾中所取得的效果並不會比華語所上演的話劇來得高超，同時對方言話劇能夠欣賞的人也不會比華語話劇的觀眾來得普遍。因此，關於提倡方言話劇的論述這是筆者所不能苟同的。同時也不會使觀眾所歡迎的。不過，我認為在農村中或者在那批文化水平低落的勞動羣眾中，如果能應用一律化的方言來演出話劇，那麼它所取得的效果必定是高超的。同時，演出的意義也會比應用華語所上演的話劇來得深厚及明確。

在此，我想順帶提出有關應用方言上演話劇的幾個不能忽視的原則：首先，我們所要注意的就是劇本的台詞是根據哪一種語言來寫的。如果劇作者是根據華語來寫的話，那麼應用方言的演出者可就無法把台詞的每一個字及每一句都按照原本意義地把它翻譯為方言。如果這樣，那麼演員所唸出來的台詞必定是生硬的、勉強的，同時還會形成裝腔作勢、虛張聲色，這正如我們在日常生活中應用文言來講話一般，顯得贅沓煩瑣，令人晦澀難解。這樣在基本上生活的真實都未能具備，那又何況能談得上藝術的真實呢？因此，在這種情況之下，我們必須要把劇本中的台詞改寫為方言，然後才可以進行演出。

其次就是上面所提過的關於方言一律化的問題。在戲劇上我們是盡量渴求語言的一律性。否則在舞台上的知識份子講的是華語，福建人講的又是福建話，廣東人講廣東話，而馬來人，印度人，他們所講的又是別一種語言；這樣唯一能夠欣賞此戲的觀眾恐怕就只有那些懂得多種語言的採訪記者或在法場上的翻譯員了。

如果我們運用方言上演話劇能夠掌握以上兩個基本的原則，那麼它對於劇本內容的體現才不致於陷於自然主義或生硬化的表演。因此，以方言來表演話劇也和其他藝術一樣，必須遵循着現實主義的表演方式而才能達到預期的效果。

# 積極發展歌詠運動

凌

我國的文化藝術，由于長時期的殖民地統治的結果，不但沒有得到發展的機會，而且是陷於窒息不前的現象里；雖然，近年來的局勢的發展，對於推動文化藝術的活動，是提供了較為有利的條件，但是，這不就是說我國的文化藝術已經得到了鼓勵和發展的機會，仍然的，殖民地的統治勢力還在繼續阻撓着我國文化藝術的發展，馬來亞的音樂藝術水平和其他的姐妹藝術一樣，一直是陷於普遍低落，不能推廣開來，而且多少是被淤塞於落後的泥沼里。馬來亞的文化藝術。由于長時期的處於這種惡劣的境地，音樂運動不能成長茁壯，亦是一種必然的現象，更加上落後的，陳腐的而帶上包裝的腐敗的音樂，還佔據着廣闊的地盤。

不能否認，一定的社會環境，是會影響文化藝術的發展；好的社會環境，是必然地為文化藝術的創作和活動創造出好的條件，相反的，便阻梗文化藝術的前進。顯然的，我們不能等待好的社會環境的到來，方進行各項活動，必須在困難的條件下創造條件，在落後的基礎上追求進步。我們的音樂運動是在這種困難和落後的條件下展開起來的，這亦是說：我們要在這種落後的基礎上來建立我們的音樂運動，就必須要掌握一定的音樂的技術與理論，只是空談「實際經驗」，而不學習技術，只是空叫口號，不研究理論，一定是要遭遇失敗的。我們應該廣泛地，多方面的學習與研究，我們不但要學習民族的遺產，還必須研究其他民族的藝術。我國是一個多元種族的社會，文化藝術亦是表現了多姿多采，各自不同，我們的音樂藝術要能夠真實地，有感情地表現他們的豐富和緊張的生活，要能夠傳達他們的願望和呼聲，我們不但要深入羣衆，和他們共呼吸，了解和學習他們的生活情況，獲取豐富的生活感情，還必須學習與批判地接受西洋的音樂技術理論，和馬來亞民族的音樂的傳統、技術，以豐富我們的創作經驗和常識。從我國今天的社會情況，和音樂運動的基礎看來，歌唱是最直接與人民的生活發生密切的關係，也是最容易與最具體的表現羣衆的情感的，它既不需要花錢也沒有攜帶上的麻煩，是最容易為羣衆所接受的一種表現形式，所以，積極發展並推廣歌詠運動，是發展音樂運動的主要力量。

也許有人要說：今天我們不是擁有多合唱團或歌詠隊了，為什麼還說我們的歌詠運動不夠蓬勃呢！是的，我們雖然擁有一定數量的歌詠團體，無論在音樂理論上或演唱技術上，都有着顯著的進步，但是，歌詠運動却是範圍越縮越小了，漸漸地變成只是屬於一些合唱團，或歌詠隊在活動吧了，只是成為遊藝晚會或文娛晚會一個點綴的節目罷了。

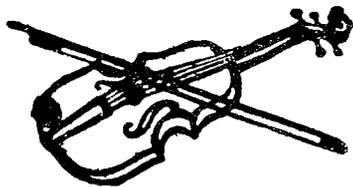
一路來，歌詠運動只有限制于一般的文化團體或校

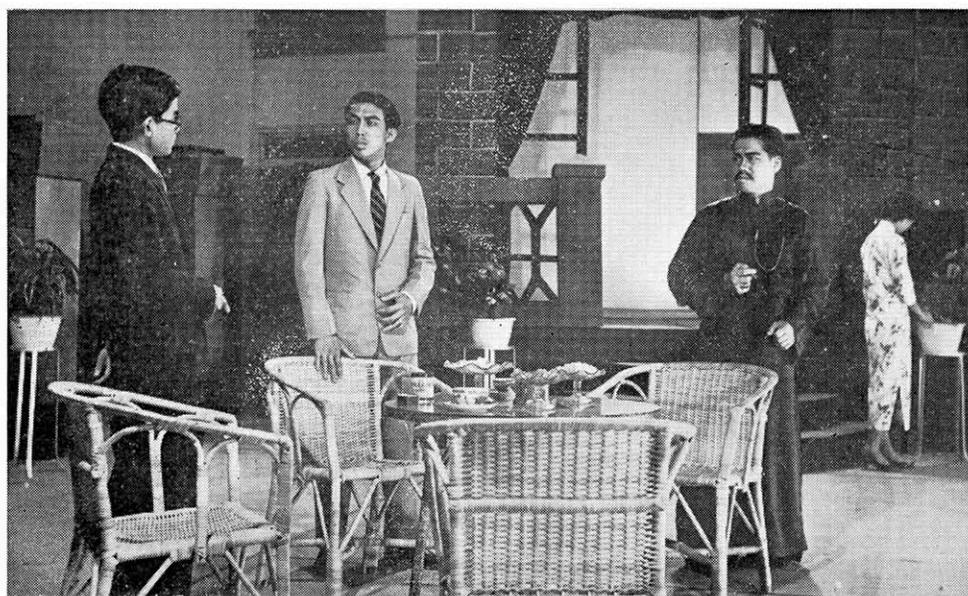
友會，而這些團體又只是為了演出，參加歌唱的成員，又都是用拉來的，並沒有加強地對他們說明歌詠運動的積極意義，對提高人民精神生活的積極作用，更談不上提高他們的音樂的興趣，遊藝晚會結束了，歌詠隊亦跟着完了，這是非常普遍的現象。

在新的形勢的發展底下，人民大眾的要求亦不斷地提高。文化藝術需要更密切地和人民的生活、工作結合在一起，音樂藝術必須深入民間，和羣衆的生活結合，使人民有自己的音樂生活；這種結合是可以通過歌唱為主，也只有這樣，才能够使大眾有他們自己的歌唱生活，也就是說，我們應該能夠照顧與滿足人民大眾的歌唱生活，使他們在工廠、工場、農村等一切勞動地方，能夠從新的音樂得到快樂與鼓舞。所以，我們在展開音樂工作的時候，應該以人民大眾的要求為一切工作的依據。

所以，今天我們談到工作問題時，不應該再以舊的觀念去想像，我們的工作範圍，我們既然肯定工作的重點是使廣大的勞動大眾，都享有自己的歌唱生活，那麼，我們的對象就不應該只限于學生或知識份子的歌詠團；我們的地點亦不應該只限于城市。我們應該，而且一定要把我們的對象，擴展到工廠或農村的工人或農民中去；把我們的活動範圍，擴大到農村去。這就是說，新的歌詠組織的任務是通過這種歌詠團的組織形式，去推動廣大羣衆的歌詠運動。所以，許多過去的、舊的想法也有了新的發展，過去，我們的各種活動，都被強調繫于演出，沒有演出，什麼都完了。大家都要發問，不演出我們練習做什麼？花時間浪費金錢，誰也不想參加。今天的觀念應該是強調使歌唱和勞動生活，緊緊地結合在一起，這就是說，演唱、表演等主要的作為介紹作品，推廣音樂運動的一種方法而已，主要的目的還是在于使人民大眾的生活里，充滿着愉快與鼓舞的歌聲，而不應該把音樂只獻給於喜歡音樂的一部份的人，應該使人民大眾不但只限于聽音樂，而且唱他們自己的歌。

最後，必須再加強調的是：做為一個音樂工作者（大眾音樂工作者），應該努力學習並掌握音樂的各種技術與技巧，同時應該深入羣衆，體驗生活，以便豐富創作經驗，更好地以音樂為人民大眾服務。





←陳克明：「可是官老爺們撮起三個指頭  
玩弄的當兒，那又是可大可小，可嚴  
可寬……」



→余為民：「……不過，永清兄，你  
手里的黃金存單該值多少？……」



→黃夢英：「可是，嚴主任，也許你不會  
同意尊夫人這句話？……」

↓趙自芳：「嗯，克明，我看你是永清搬來的教兵吧！」



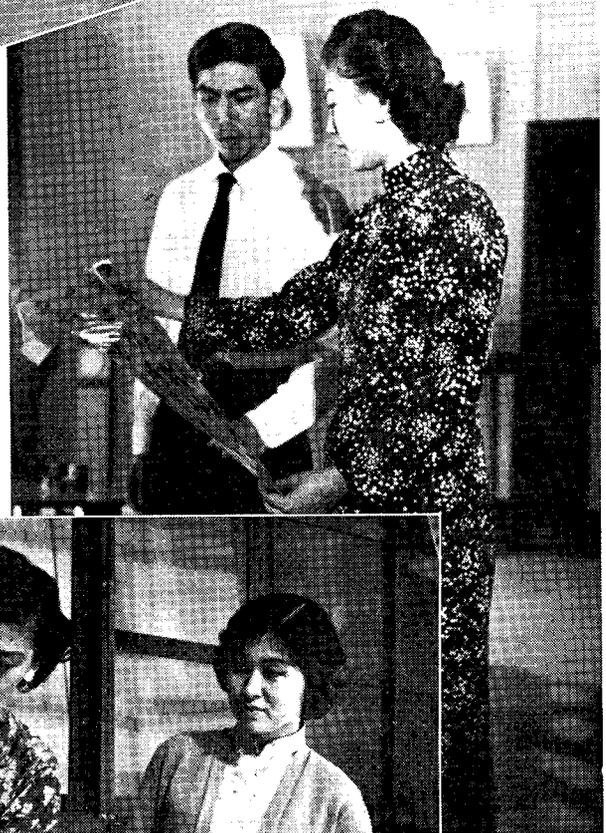
←瑪麗：「萬事齊全，  
只等你一句話！」

## 「清明前後」



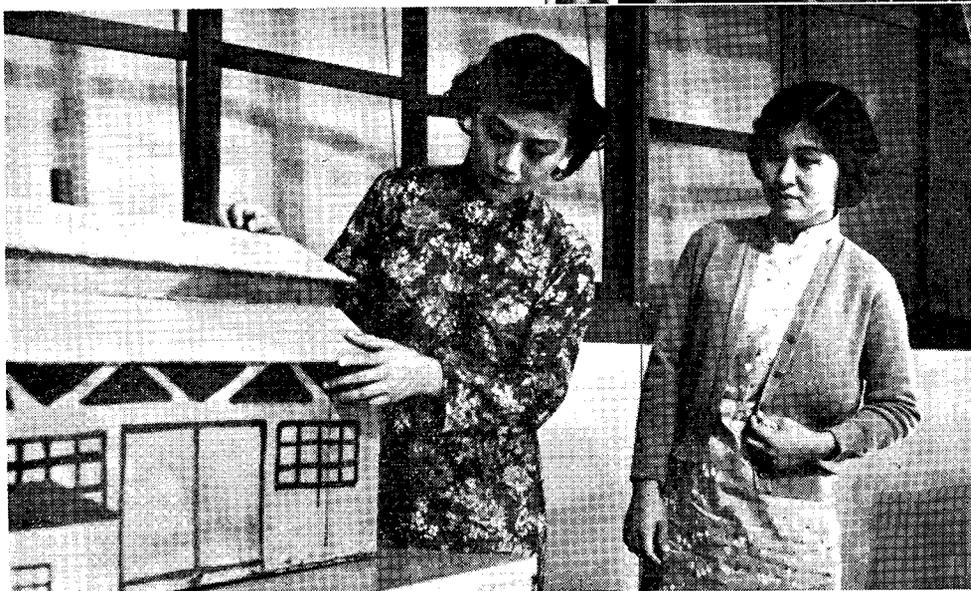
←金滂庵：「永清兄，這是你慎重考慮的結果嗎？」

↓余為良：「哦，對不起，兄弟到遲了！」



→趙自芳：「炸彈可以毀滅物質，不能毀滅精神……」

# 劇照



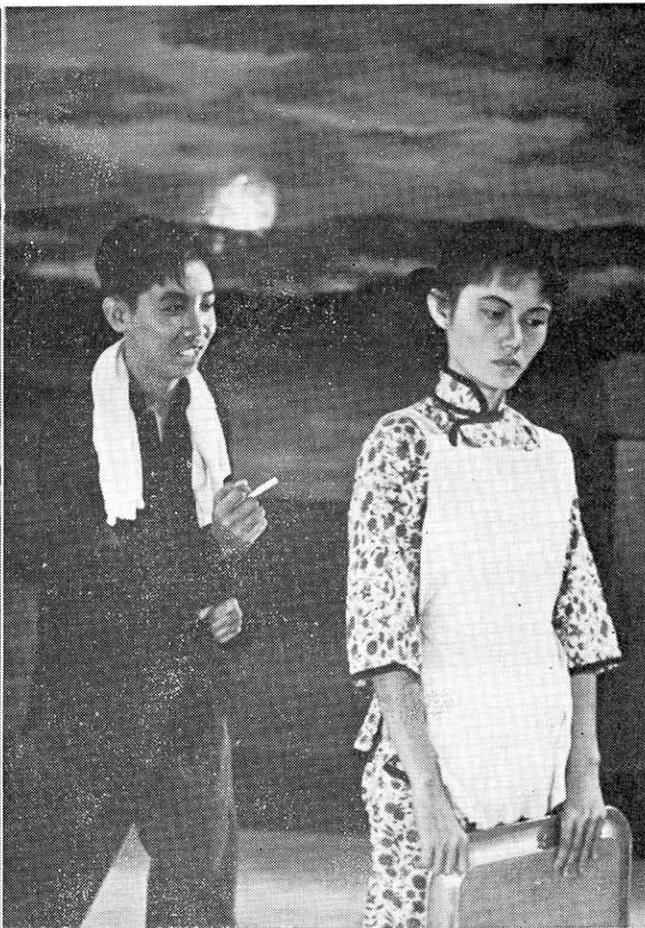
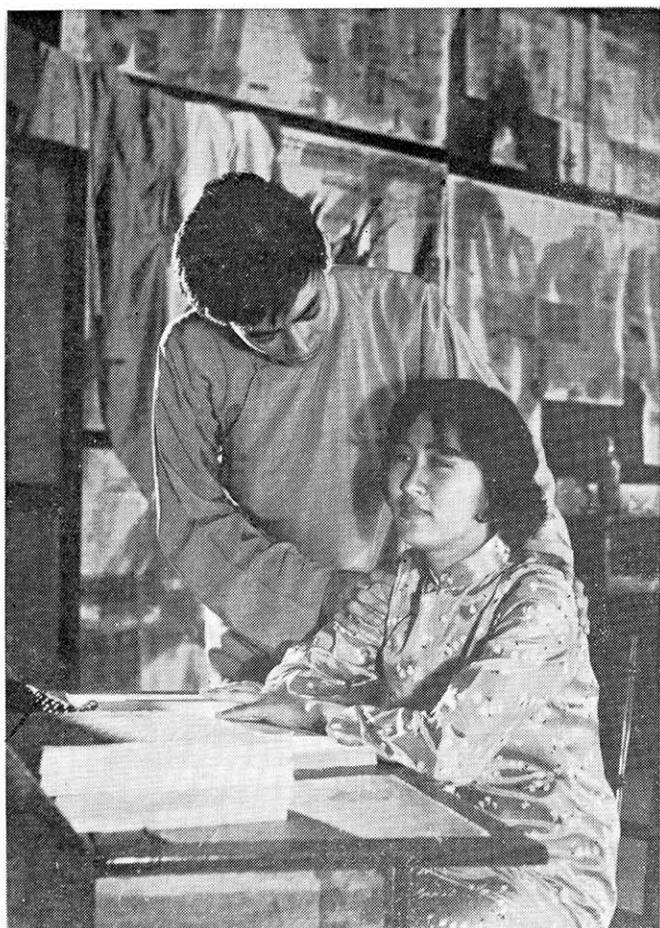
←趙自芳：「這一座是正面廠房……」



↑唐文君：「……這是黃金麼？磨片大的黃金，壓得死千千萬萬人的黃金？」

↓李維勤：「文君，不要緊，你別擔心，出不了岔子。」

↓車夫：「今兒你真累斷了腰肢了，給你捶幾下，好麼？」



# 談談本邦舞蹈導演的一般問題

——集體討論 獻藝執筆——

在今天，大家都很清楚看到這樣的一個事實：本邦的文娛活動在各個地方蓬勃地開展着，人民對文娛的需求也日益地增長着；兩年多來，單從一般大大小小形式的演出來看，就有數百次（最大規模的演出，參加工作的人員幾達兩千之衆，較小規模者有一百多位。）除演出之外，各民族學校、文化、藝術、鄉村、工友等民間團體，都熱烈地展開了各種多姿多彩的文娛活動，所參加的人員更無可計數了。因此，處在這文娛花朵處處開的當兒，文娛工作者的隊伍也不斷地成長壯大，大家都在各個不同的工作崗位上發揮了強大無比的力量；尤其是舞蹈，參加的人數最多，範圍最廣闊，幾乎遍佈每個角落；而且直接參加這項工作的朋友是不斷地在增多，也湧現了許多新的導演，這個令人歡欣的局面，大大地鼓舞了我們，使我們深深地認識到自己底責任的重大，面對着客觀現實的要求，促使我們不得不跨大腳步，走得更快。所以，我們覺得，做爲舞蹈推動者的一——舞蹈導演，更加需要提高自己的素質，豐富個人的生活經驗，學好並掌握業務知識；基於此，我們一羣搞舞蹈的朋友，通過了集思廣益，互相研討，提出了舞蹈導演應注意的幾個問題的意見，我們希望能通過大家共同的討論，集合更多的意見，總結大家的經驗，作爲今後工作的借鏡，這就是我們最大的願望；以下就是我們所要討論的問題和我們的意見：

（一）舞蹈導演對藝術品的態度——當一個導演拿到了一個舞蹈劇本時，第一步工作就是做好案頭工作（在書桌上的讀寫工作）也就是說要有一個周密的排演計劃。然後根據劇本的記錄研究舞蹈的內容和主題思想及作者的意圖，做好了上述分析後，再着手掌握人物的性格，時代背景，民族風格（包括服裝、道具的設計與民族的生活習慣等。）音樂的特性、動作與步伐的特點，舞台構圖的完美。第二步的工作是根據案頭工作所擬定的全盤計劃，按步就班的去執行，如學好音樂的節奏和旋律，動作做得準確清楚，步伐的節奏要明晰，表情和姿態要合理真實。這些工作，導演都必須在家里做好嚴格的訓練和充份的準備；正確的掌握和應用。但是，一般導演都不很重視或沒有注意到上述對藝術品的處理方法，因此，就產生了下列幾個問題和現象：

（1）關於排演問題：有部分導演，凡是新腳本就搶先排，完全沒有考慮自己的能力和時間，不做好準備，不嚴肅地隨便亂排，結果是常常把一個好腳本排得一團糟，試想這樣的演出怎能表達舞蹈的內容，怎能對得起原作者和觀衆呢？甚至又有一些導演往往在一兩個月間，一口氣排完了兩三個節目，有時還要自己親身下馬。這種做法，未免是太過份，讓我們冷靜地想想看，做爲一個業餘的舞蹈工作者，在時間和業務的認識都很少的情況下，是很難在一個短時間內完成多項工作的。當然也有一些導演是有跳過這個舞，但對舞蹈劇本根本沒看過，只憑自己的感受與記憶就去排，像這樣是難免要

打折扣的。

（2）關於音樂問題：導演應該具有音樂的基本常識，可是目前的導演在音樂修養上都很差，譬如有些導演完全不注意音樂知識的學習，因此就在排演過程中，只是拚命地數拍子，結果，演員在上台時，也不知音樂的所以然地跟着數口令；這樣，不但使舞蹈與音樂完全脫了節，更造成了不調諧的混亂局面。所以，不管音樂是怎樣高潮起伏，悠揚動聽，而演員的情緒是平淡無味，像體操似的搬上舞台。像這樣，不但不能感動觀衆，吸引觀衆；反而使觀衆感到索然無味，有厭煩不愉快的感覺。

曾經有位藝術家說過：「一個舞蹈家，也可以說是半個音樂家。」又有一位舞蹈家說：「音樂是舞蹈的靈魂。」從這裏，我們可以看出音樂在舞蹈中的重要性，它們之間有如血和肉的關係，是不可分割的。爲了糾正上述的錯誤，我們是必須學好樂理，加強掌握音樂的節奏和旋律，分析樂句與舞蹈動作的關係，並深入研究舞曲的內容是什麼？描述的是什麼？

（3）關於動作問題：往往有些導演對動作不了解或沒法掌握，就亂改動作，別開生面地自己獨創一格，把自己認爲「美」的動作硬套進舞蹈中去，破壞舞蹈的完整，甚至歪曲了原作者的本意。也有些導演因動作的繁雜難學，就避重就輕地簡化舞蹈動作，這樣做是破壞了人體的動態美和所要表達的情感之要求。我們認爲「舞蹈動作是取自現實生活中，是由生活中的動作加以提煉而成；如果要掌握動作的明確，完美和真實；就必須深入生活，體驗生活，研究並了解動作的來源，然後依據劇本的指示絲毫不變的把「動作」鑽磨苦練；並注意感情與動作的發展，完盡地，真實地體現舞蹈所要求的內容。」

（4）關於服裝與道具問題：一個舞蹈的服裝往往與一個民族的風俗習慣和日常生活分不開的，各國民族的服裝都含有很濃厚的民族色彩和特色。因此舞蹈的服裝是必須很慎重的處理，了解它的來源與民族的關係，顏色，樣式和圖案。除此之外，還必須能反映出生活的真實，要能很好的烘托出人物的情緒。可是，很遺憾的是有些導演却受「歐風美雨」的影響，常常是把舞蹈服裝做成「緊身束腰」，「袖窄褲短」，「色彩妖豔」，「摩登時髦」。這種不良的傾向不但不能表現舞蹈的內容，爲舞蹈的要求而服務，反而是一種很庸俗的、低級趣味的、有如服裝展覽式的市儈們的玩意兒。

舞蹈的道具，很多導演都處理得很隨便，這是不對的。我們要知道，「道具」是一種表演工具，是演員們的情緒發展和表演的依據；失掉或忽略了它，都會使舞蹈的內容不能充份表現出來。有些「道具舞」如「龍舞」、「獅子舞」、「雲牌舞」、「鯉魚舞」等，道具是非常重要的，整個舞蹈的主題思想與內容必須依靠「道具」所刻劃的形象來表現的，所以必須把道具製造得準

確和逼真。絕不可因難就簡地亂做或投機取巧地亂改。

(5) 關於編創問題：最近嘗試編創的朋友都很大胆，雖然作品都能在一定程度上反映出當前的現實生活，但卻顯得不够成熟。有些嘗試創作的朋友對主觀的估計錯誤，犯了不謹慎和不細心的毛病，喜歡大塊頭，想一鳴驚人，這是非常錯誤的。我們要知道，編創是一件很艱難的工作，也是一種集體的勞動，不是靠喊或談談說說而已，而必須從實際的工作中去實踐，要深入生活、體驗生活，腳踏實地的與勞動人民共呼吸；從最熟悉、最親切、最感動的現實中搜集素材進行創作，像這樣的創作才是最真實，最能感動和教育人民的有價值的藝術作品。

(二) 舞蹈導演對演員的態度——大家都知道，搞文娛工作的目的在於：啓發與教育羣衆，頌揚真理，暴露社會上一切醜惡的面目，促進社會走向更美好、更幸福的道路。當然，身為舞蹈導演的我們，是應該更清楚地認識和努力實現這目的。所以，導演的任務不僅是劇本的導演，也應是搞好與提高演員的素質之思想上的導演。因此，導演本身必須是以身作則、腳踏實地、任勞任怨、自我犧牲地工作；而且更要經常關心演員的生活，能諄諄善誘、耐心指導和以理說服，真正地做爲演員的好模範。但非常遺憾的是還有部份導演還不能糾正自己的缺點，如「遲到」、「早退」、「缺席」、「漫不經心」、「高談闊論」、「擺架子」、「保守固執」、「不接受人家的意見」等。這些不好的現象，小則使演員無形中染上了導演的壞作風，大則對推展文娛工作造成了極大的損害。當然，還有一些導演，要演員完全模倣自己所規定的動作，若是演員做不來，就說：「你們真笨！教了你們幾百遍還不會！」「你們的手腳是木頭做的嗎？」這種態度，不但不能使演員演得更好，反而更機械地表演，甚至對導演不敢領教，敬而遠之。因此，要完全糾正上述的缺點，必須隨時檢查自己，不明知故犯、不空談、不呆板、不死愛面子，從實際的工作中去改正錯誤，在演員的意見和監督下盡力克服不良的傾向，爲演員們立下優良的作風。

(三) 舞蹈導演對演出工作的態度——一個演出往往都要動員了很多的人員參加工作，尤其是後台工作人員如化妝、服裝、道具、佈景、燈光、播音……等，都一致地服務於演出工作。因此，各個崗位的工作人員必須精誠合作，才能保證演出成功。當然，演員與導演在整個演出工作中是佔着最重要的部份，從籌備演出工作開始，就在遊藝股領導下從事排演工作。所以排演的進行必須要有慎密的計劃，才能達到演出的效果和目的。但有部分導演，在排練開始時沒有做好準備，常常漫不經心地，一旦距離演出日期約一兩個星期的時間，就加緊排練，甚至在快要演出的前幾天，才趕忙配樂，企圖創造奇蹟，像這樣趕出來的節目，怎能吸引觀衆和教育觀衆呢？也有一些導演，經常選擇較大的演出場面才出場，對於民間團體的小演出却不放在眼里，這當然對文娛工作和舞蹈的發展是一個很大的障礙。更有一些導演，每日東奔西跑，到處忙着排節目，像「華威」似的喘不過氣來；甚至有些人在同一個時間內答應了幾個地方的演出工作，一旦時間分配不來，就索性溜之大吉；追

問起他來，他就製造出許多「漂亮」的理由辯白道：「你不曉得我那邊正在演出嗎？」「你不替我想一想，我等下還要去排節目呢？」像這種有如「蝴蝶式」的工作歪風是必須注意和澈底剷除的。所以，我們對演出工作的態度必須是：「積極主動」、「任勞任怨」、「堅守崗位」、「有始有終」，有步驟有計劃的進行工作。

(四) 舞蹈導演對批評者的態度——事實上，一般批評者的觀點有些是對的；也有些是不正確的。但不管怎樣，我們的態度是必須虛心聽取人家的意見，然後再加以分析和批判；如果是合理和正確的而有建設性的意見。我們是一定要樂意接受和堅決去執行和實現的。相反的，如果是「吹毛求疵」、「無的放矢」、「不務實際」和「誣蔑攻擊」，則我們盡可置之不理，一笑置之。當然，不可否認的，我們的演出對象就是觀衆，還有在一起工作的朋友；他們都是我們底工作的試金石，好或壞他們是可以鑒別清楚的。因此，我們無論在排演過程中或在正式演出過程中都必須主動地接近觀衆和文娛界的朋友，懇求他們提供意見。這樣，我們才能有則改之，無則加勉，使我們所導演的節目臻於更完善、更精練、更純熟、更感動人。

(五) 其他的問題——(1) 關於新導演問題：有些朋友對一些新導演的批評是：「上了一兩次舞台，就當起導演來！」這話似乎含有這樣的語氣：「你有什麼資格當起導演來！」講這話的朋友，可能忘記了當前的實際情況，這是不對的。我們要知道，本邦舞蹈發展的歷史，屈指算來，也不過是十多年吧了，何況本邦的演出次數又多，每次節目又要十多個，動員的演員需約數百人；如果沒有更多的演員出來負責導演的工作，試想舞蹈的活動將怎樣展開呢？所以，我們認爲是應該鼓勵更多的朋友來參加導演工作，最好是集體討論導演的工作或與有經驗的朋友商談，這對一個新導演是有很大的幫助的。

(2) 關於導演應具有的一些知識：舞蹈是一門綜合性的藝術，諸如音樂、美術、文學；是與舞蹈有血肉的關係的，是必修科。當然還有其他一般藝術的知識，如戲劇、雕塑、電影等等也是不可缺少的。尤其有關表演的問題，是必須學好舞蹈基本技術，學習怎樣表演。這些知識的取得，絕不可能是一朝一夕就學得的，是必須依靠自己的努力，勤學苦練，長期的堅持學習，從實際的工作中，邊做邊學；從工作中學習，在困難中前進！

(3) 關於導演的總結工作問題：一般導演對總結工作常是不重視的，例如對排演過程及演出過程的優缺點及觀衆的意見，沒有做好整理工作，因此在工作中所產生的毛病就很難發現和注意；造成了所排演的節目不能進步，工作遭遇到困難不能解決；這都是很不好的，必須即刻糾正，注意平時排演過程的總結及重視演出後的效果，使我們的節目精益求精，工作和學習能不斷的進步。

總之，有關上述問題的提出討論，都是根據我們在這幾年的工作中的發現和一點心得，我們衷心地希望舞蹈界的朋友，文娛工作者和關心我們工作的朋友們能多多提供意見和指示，俾讓我們學得更多的東西，把工作做得更好！

一個演員是不能用他（她）自己的原身份和面貌出現在舞台上，而是以劇本中所創造的角色身份和面貌出現在舞台上的。要使觀眾一看到角色，大體上可以知道他（她）的身份、年齡、性格、思想感情及種族、國別等等，就必須通過化妝藝術來協助表現。因此化妝藝術在戲劇、舞蹈表演藝術中，是一個不可缺少的部分。同時不論在電影藝術中或舞台藝術中，它和演員的創作是有着同等的重要意義。正如蘇聯劇作家普·烏·列斯里說過：「一個角色的完整，服裝，化妝（人物的外部造型）佔百分之五十。」可是有些負責化妝的朋友們，他們就沒有很好的去重視它，把它看成無關緊要。有的是初學者，他們還沒有精通自己的業務智識，因此也還有犯上了以下的毛病。另有些演員也還不甚了解化妝的目的與意義，或是不很重視它。他們常常這樣的要求化妝員給畫得所謂好看、英俊一點，或所謂自己外型太瘦、太胖等等，藉口舞台型像難看，企圖用化妝彌補他們本來外型上的缺陷，全不顧或忽略到角色的要求而只是想借化妝來怎樣美化自己，這是一種非常錯誤的觀念。

我們也會常常見到，化妝上的一般化，抄襲作風及公式主義等。比如化老年人妝，就在年青的演員額頭上和眼角上畫三條橫條紋（皺紋），都是一樣長和深淺，每一遇到化老人妝就「千篇一律」，完全沒有去研究各個人物的出身、性格、環境等等，因為各個人物的面部皺紋都與他（她）的出身、性格、環境是有着很大的關係的，不了解這一點就更談不上了解皺紋的式樣。有的是對骨骼與肌肉的生理結構只是一知半解。他們只知道老年人肌肉都是鬆弛的，於是就除了在額頭上和眼角上畫三條皺紋外，在面頰上、顴骨上、下眼皮上等處同樣加上了些莫名其妙的條紋，完全不符合肌肉與骨骼的結構。還有的是遇到了畫好人（正派人物），就畫得眉清目秀，劍眉，雙眼皮等，英俊非常，總之是盡量美化他（她）。畫壞人（反派人物），就畫一對倒眉、一雙三角眼、八字鬍子，盡量醜化他。其實在現實生活中

，我們常見的阿飛，除了外表上妝得「飛樣」，不見得全都是生得怪眉怪眼，很多都是眉清目秀。或許有的朋友會這麼說，這是吸取典型加以誇張。這說法是對的，可是，我們總不能否認這樣的一項事實；「一個壞人，並不是一生出來就是壞蛋，也並不是一生出來就是長得怪眉怪眼，而所謂獐頭鼠目之類的表現，却是人物在成長的過程中，受了不良的社會環境所刺激和影响方才逐步形成的」。所以，我們不應該只在人物的化妝形式上盡量丑化，應該對角色的身份、經歷……等等加以精密的分析和研究，然後方才肯定他的外型塑造。犯上了一般化的毛病，若不即刻加以清除，漸漸的將會由一般化走上了公式主義的道路。再有的是看到一些老輩們的化妝或團體怎樣畫，常原封不動的粗眉毛、大眼睛、藍眼窩、肉紅底子油采，撲白粉等等的「模型似」照印。這麼說來，是不是意味着我們太不尊重老輩們，他們的畫

法是完全錯誤了嗎？問題不在這，原則上我們是應該多向老輩們學習，吸取他們在長期創作勞動中所積累的豐富優點；但，學習和吸取經驗並不是叫我們毫無批判的去抄襲。正如有些老輩在畫中國古典女妝時，把她畫了一雙鳳眼，一對現代生活中常見一般女人所畫的「最流行的風騷眉」。雖然歷史悠久，可是中國的祖先在雕塑和繪畫藝術上已有了高度的藝術成就。雖許多藝術品中有着藝術加工和創作者的想像，然而，這些也是和當時的社會，人們的生活和風俗習慣分不開的。這給我們畫古典人物妝，提供了有利的參攷材料。當然在古代生活中，我們可以肯定的說，女人不一定是鳳眼，但是，為了表現人物生活的歷史階級，美化人們外貌，根據劇本和角色的需要，生理特點加以藝術誇張，是可以的。而對畫眉，也是應該這樣的進行，我們從歷史上去攷究，當時的社會是受封建制度所統治，女人在化妝上全是受到當時環境的限制，是決對不可能出現「現代歐美的風騷眉」。就是民國初年的「風騷眉」形和現代的也是有着一定上的差別。象這類全沒有攷究歷史階級社會和人們的生活，風俗習慣的關係，我們是否應該吸取或抄襲？或是應該加以批判？

也還有這樣的情況：畫老年人妝，為了表現他（她）是一個老人，就在演員的臉上像繪畫似的畫了很多的粗細深淺的皺紋。就鏡子看（近看）實在是非常滿意，骨骼和肌肉的結構都處理得非常。可是就忽略了觀眾與演員是有着一段距離，結果因條紋太多，看去却好像是「大花臉」或「眉目不清」。另有一種是在進行上底油彩工作時，理解成這樣，底子彩與某些部份要加亮或加暗分開來進行，而不是在臉上先塗了角色所要求的底子彩後，才在底子彩上某些部分須凸或凹加亮色和暗色。結果色彩是沒法調和，定妝後也顯出許多痕跡，變成了「花臉」。犯上了將繪畫方法硬搬入化妝的錯誤畫法。

再有一種是最常見的通病，就是在進行塗口紅的時候，不是讓演員自己塗就是很隨便的塗得紅紅「似血」就算了事，這種現象在畫女妝時最為顯著。全忘了嘴也是臉部化妝中極重要的部分之一，也全忽略了上唇與下唇是有着受光與背光之分，色彩上是決對不會相同的。

另有一些負責化妝的朋友和演員們，把化妝創造工作理解成爲只要設計者在紙上畫出他所想像的圖樣，或把演員的照片拿來，在照片上加工，把眉畫高或低一點，眼睛長或圓一點，嘴畫大或小一點等等。就可交給負責化妝的朋友，他（她）只要跟據這張畫去練習就得了，不必去熟悉演員的臉部或看一次就得了，「閉門造車」的錯誤理解。因紙上畫是可以隨意畫，畫胖、瘦、老、少。同時紙是平面的，而臉是立體的，可就沒那麼簡單，像紙上取消那一塊都行。結果到演出時，化妝員才真正的接觸到演員的臉部或第二次接觸，過去所練習的

（轉入第 49 版）

## 談談化妝

# 藝術上的通病

· 司徒華 ·

# 豐富文娛內容是當前任務！

史 陽

文娛工作是一種社會性的活動，它是通過舞蹈、音樂、戲劇等藝術形式來完成教育人民和推進社會發展的任務的。必須肯定而堅持我國文娛工作一路來的優良傳統：爲了豐富人民的精神生活而存在，爲了教育人民去認識生活的真理而鬥爭，爲了鼓舞人民更有信心地去爭取未來美好的生活的實現而異常蓬勃地展開和活動。換句話說，文娛工作的服務對象就是我國廣大的勞苦人民，它應該是建立在以廣大人民的利益爲依歸而實踐的基礎上。因此，文娛工作是富於羣衆性和人民性的，它絕不是爲了提供少數有閒者玩賞和消遣時間而存在的！任何片面地強調文娛工作的娛樂性而忽視其社會意義的看法都是錯誤的，應受批判的！

我國文娛工作在以往的整個活動上，都曾經表現了它積極的活動意義，即是：通過各種表演藝術的演出來提倡和鞏固健康文娛的正常發展，以其特有的戰鬥性能強而有力地打擊了舊殖民地勢力，和有效地制止了戕害我國人民的靈魂與心靈的黃色文化的蔓延，而在培養我國人民的偉大而崇高的思想感情和優美的品德的工作上盡了一份責任，而在推進我國政治運動從封建殖民地社會向前跨進到半殖民地社會這一作用上出了一股不小的力量！而今，在建設馬來亞愛國主義大衆文化的大前題下，爲了建立我國藝術體系，爲了更有效地在文娛工作上取得更高度的成績，爲了促進三大民族的精誠團結和培養人民對馬來亞的愛國精神，爲了讓文娛活動繼續成爲豐富人民的精神生活、提高人民的思想水平、以及推進我國社會政治的發展的一種社會運動，我們的文娛工作進者所負的任務就更爲重大和光榮的了。我們的一切熱愛國家和人民，熱愛表演藝術的文娛工作者們，必須繼續維持着一貫的赤胆忠心的工作精神，任勞任怨而工作地爲了發展我國真正能夠爲人民而服務的文娛運動而奮鬥！以實現我國以現實主義的表演藝術爲內容的文娛活動能夠蓬勃地展開的理想，而讓它像燦爛的花朵一樣地盛開在我國藝術園地上！

因此，我國現階段的文娛工作在具有更重大的社會意義、負有更偉大的時代任務的情形下，就應該更爲蓬勃地展開，我國一切負責任的文娛工作者，也就不可推諉地應該爲豐富文娛活動的內容而努力、而奮鬥！

文娛活動的蓬勃展開，除了必須經常有演出外，還要看演出的內容是否豐富而精彩。否則，每次演出都是

那幾套舊節目，沒有新的令人喜聞樂見的節目的話，盡管演出的頻繁也是流于表面形式而已。目前，我國文娛活動可說是相當熱鬧了，各個社團和校友會的組織都經常有推行大大小小的演出，在表面形式看起來這是可喜可賀的事，然而實質上大部份的演出內容却不很理想。這只要是關心我國文娛工作的演出活動的人都會很清楚，每次的演出都沒有濃厚的新鮮氣息，反而大部份都是觀衆欣賞過多次的舊節目在翻來覆去地重新演出而已。這一點尤其表現在舞蹈表演上更爲顯著，往往有許多同一個舞蹈節目在各次的演出中都要和觀衆見面，而新的節目却寥寥無幾，在每次演出中能多出幾個新鮮的或創作的節目就不容易看到了。難怪一般人一提起遊藝晚會之類的文娛演出，都要表示失望地搖搖頭，提不起興趣來，爲什麼呢？因爲要他們花了時間和金錢再去欣賞那些看得厭膩了的演出，委實沒有幾個人願意。當然，我不否認好的節目是百看不厭的，而且累累重演也無可厚非，只要是不失其教育作用的話；可惜的是，有許多累累重演的舊節目，由于創作者不能通過高度藝術性的表現手法來本質地反映生活，或由于演員沒有辦法以熟練的演技把他所體驗到的生活和內心感情具體地表現出來，以致不能很有效地達到教育的目的。總結一句話是：舞蹈創作者或尤其是演員不能通過美的形式體現出美的內容來，於是引起觀衆的厭煩。又有一些舊節目，雖然能夠實切地反映生活，而且具有一定的教育性，却由于演員的演技在每次的演出中沒有提高，反而有越演越差的趨向呢！有些同一個舞蹈節目的許多次演出中，演員雖然照舊，可是演技却一次比一次地退步，這是不能令人置信的，然而事實却是這樣，這也許是由于演員對於該舞蹈所反映的生活沒有一次比一次感受得更深刻，體驗的工作只停留在一定的階段而沒有進步，或甚至完全沒有生活的體驗，只機械地重復各種外型動作而已。像這樣的表演，觀衆怎麼能夠從中獲得優良的影響和強烈的感染力呢？觀衆怎麼能夠引起或繼續保持欣賞興趣呢？而這樣的演出嚴格地說起來，是無法豐富人民的精神生活的，對於整個文娛活動的發展也將起不了什麼積極的推動作用，反而，只有阻礙文娛活動的迅速發展而已。由于這個原因，改進文娛工作應該是我國一切具有高度責任心的文娛工作者們當前的任務了。

我們必須具有這樣的觀念和認識：我國文娛活動，必須通過具有豐富內容的演出活動，必須通過多姿多彩的藝術形式來傳播正確而健康的思想感情，才有可能在教育人民和推進社會發展的作用上取得更大的成就。因

為唯有多姿多彩的演出才能引起人們的欣賞興趣，才能豐富人民的精神生活，否則人們對文娛節目的喜愛程度越來越低落而冷淡，就顯示着文娛活動的演出意義越來越微小。這是一個非常嚴重的危機，如果文娛工作者不更為自覺地去負起改進文娛工作的任務，不更為積極地為豐富文娛的演出內容而努力的話，則將來的文娛活動不但不能更為蓬勃地展開，反而將會因為人們欣賞興趣的降低而冷落下來，這應該是值得所有搞文娛活動的工作者們密切注意的事情。在今天，在隨着人民政治覺悟性的普遍提高，而對於藝術有更高度的要求的時候，在建設馬來亞愛國主義文化的口號被提出而正在進行實踐工作的時候，我國所有的文娛工作者就不應該仍然落在人民要求的後頭裹足不前，而應該堅決地負起豐富人民的精神生活、和教育人民更有意義地生活的責任，以豐富我國文娛活動的演出內容為當前急務，而以提高創作的思想性、和提高演員的思想水平和藝術修養為先決條件，從而逐步地，在普及的基礎上去提高整個文娛演出的藝術水平！

### 三

既然豐富文娛的演出內容為當前的急務，那麼，我國所有願意忠心耿耿地為文娛事業而獻身的文娛工作者們，就應該急不容緩地去解決新鮮節目的來源問題。我以為：這除了學習外國舞蹈、音樂等之外，更積極的辦法就是進行創作實切反映當地現實的節目。過去會有好幾個較吸引人的創作節目如歌舞劇「膠林裏的故事」「錫米山之歌」與舞蹈「浣衣姑娘」等等的出現，不能不說是一種可喜的現象，只是這些節目還不是理想的創作。在今天，我們必須這樣肯定：在建立馬來亞新藝術的同時，有必要接受與吸收外國藝術的良好影響和優秀成份，這種做法在目前應該被認為是發展我國文娛運動的一種正常方法。所以，表演外國節目如中國舞蹈，在今天仍是極為需要和頗具意義的。然而我們應該認清的是：發展我國文娛運動最終應該以本地創作節目為演出中心才是正當的途徑。因為唯有通過反映當地現實的藝術作品才能在教育我國人民的作用上取得最高的效果。雖然我國藝術基礎還很薄弱，我們還不能做到以本地作品為演出中心的地步。不過，肯定這個發展方向却是很重要的。我們今天雖然還是以吸收外國藝術優秀成份為重要工作，但是，更積極地以我們所吸收與學習到的先進國家的藝術理論，來指導我們創作真實反映馬來亞現實的藝術，應該也是我們豐富文娛的演出內容的一項極有意義的工作。

我們過去在創作節目的工作上存有許多的缺點是必須指出來的，最普遍的就是不能真實而本質地反映現實，不能夠使人們從這些表演中看出我國人民生活的真貌，不能夠使人們在欣賞了這些節目的演出之後認識了生活的真理。例如「膠林裏的故事」就是由於創作者不熟悉膠工生活而創作出來的不能典型地反映膠工生活的一個較大型的歌舞劇。當然，他們的工作熱情我們是應該給予極大的鼓勵的；不過我們同時必須向所有的文娛工作者提出這樣的要求：在創作作品的時候，必須深入羣衆中去透澈地了解所反映的生活，然後通過現實主義

藝術的創作方法來進行創作。這不僅對於創作者提出這樣的要求，對於演員歌唱者、演奏者或詩歌朗誦者也是一樣的要求。因為文娛節目是要通過演員的表演來傳播其主題思想的，如果演員像木偶一樣全無辦法把作品的主題思想體現出來的話，則整個即使是具有高度價值的作品，也是無法達到其教育的目的的。所以，我們必須要求每一個演員都加強自己的藝術修養，必須具備他所表演的生活的深刻體驗，必須以現實主義的表演技法來體現整個作品的主題思想。

我們對於文娛工作者的起碼要求是：加強理論修養。這就是說，我們必須加緊提高自己的思想水平和努力加強藝術修養。我們在進行創作作品的時候，必須對於現實主義藝術的基本理論原則要能夠清楚認識和具體掌握。現實主義藝術的創作方法是：通過典型形象的創造而本質地反映生活，對於社會現實具有改造的作用。基於這個原則，我們就必須具有分析現實生活和高明的藝術表現能力，以揭示出生活的真理來。否則沒有理論根據的創作，將會由於創作者認識的低淺或由於表現方法的笨拙而引起觀衆的錯覺。這種不能明確而本質地反映現實的藝術作品是很有可能引起反效果的；雖然某些節目還不致於有這樣壞的作用，而還是具有一定價值的。不過，這樣的問題，却是我們所應該密切注意的，即是：創作者絕不能由於對生活的不理解而創作出歪曲現實的作品來，絕不能由於不能具體掌握現實主義的創作方法而創作出一些令人厭惡的形式主義的作品來。我們應該檢討和立刻糾正所犯的錯誤！我們不應該由於所創作的節目具有許多缺點而受到人家的嚴厲批評，就垂頭喪氣，心灰意冷地沒有勇氣再進行創作了；也不能被人稱贊幾句就飄飄然地自滿自足而不求上進了。

舞蹈節目的創作或表演是最容易陷入形式主義的泥沼的，因為一般人往往對於舞蹈有一種不正確的看法，那就是以為舞蹈只是創作優美的動作和姿態來娛樂觀衆而已，於是創作者便絞盡腦汁地去尋找更多優美的外型動作，集合成一種不具正確思想內容的舞蹈，這就不免流形式主義舞蹈創作了。這種舞蹈創作是違反了現實主義藝術的理論原則的，它不但導致舞蹈失去反映現實和教育觀衆的能功意義，損害了現實主義舞蹈藝術的發展，同時還可能由於那些外型動作是代表某種卑劣的思想慾望，或是只體現了創作者或表演者個人主義的頹廢情感，而對於觀衆具有極為惡劣的影響作用。一些表現色情動作和卑劣情感的黃色舞蹈，也就是形式主義藝術的產物。像這樣的具有危害人民心靈的形式主義舞蹈創作，是我們正派現實主義藝術工作者所應該自覺地拒絕和制止的。如果演員沒有認清舞蹈的社會意義和具體掌握舞蹈藝術的表演技法的話，也會流於為舞蹈而舞蹈地去表演一些沒有目的性或有惡劣的目的的外型動作的；即使一個具有高度思想性的舞蹈，也可能由於演員沒有生活的體驗而表演成形式主義的舞蹈的。我們對於舞蹈藝術應該有這樣的正確看法：它是通過優美的動作或姿態來體現正確的思想感情的。因此，舞蹈創作者或演員就應該遵循這個原則去進行工作。

既然一些形式主義的表演藝術，如舞蹈創作或表演的陷於表現藝術的泥沼，對於我國文娛運動將起着非常

壞的影響，那麼我們就不應該爲了豐富文娛內容而讓它們有存在的餘地，不！我們不能愚蠢到讓那些損害我國正派表演藝術的發展的形式主義藝術在我們面前耀武揚威，我們應該毫不客氣地把那些形式主義的舞蹈，音樂或甚至是戲劇澈底地剷除，不讓它們繼續沾污我國神聖的藝術園地。

在這樣的原則下，我們就不應該不顧作品的主題思想而創作出對於觀眾不能起着教育作用的節目來了。同樣的情形，我們不能爲了豐富文娛內容的情形下需要更多的舞蹈演員，而不顧一切地把一些根本不了解文娛工作的目的性的人也拉進來做演員，因爲一個根本沒有具備偉大而崇高的思想意向的人，就根本不會了解文娛工作是怎麼一回事，也根本不會自覺地去提高自己的思想水平和演技水平；特別要指出的是：把一些具有卑劣的思想本質的人也拉來做演員，是一種不可原諒的嚴重錯誤！在這種情形下，整個的演出水平就必然降低，而豐富文娛的演出內容的工作也根本失去了積極意義！

在豐富文娛的演出內容而又必須保持演出水平的原則下，我們必須要求每一個演員都自覺地去搞好自己的藝術理論修養。作爲一個熱愛祖國和人民的文娛工作者，作爲一個願意全心全意地獻身於爲人民服務的文娛工作的演員，就沒有理由不積極地爲提高自己的思想水平和演技水平而努力了。因爲演員唯有在提高了自己的思想水平之後，才有可能根據正確的理論指導來提高自己的演技水平，而唯有提高了演技水平之後，才能達到表演藝術的更高度創造，從而發揮更高度的社會效用。

演員要怎樣才可能達到高度藝術性的表演呢？演員要通過怎樣的表演技來體現作品的內在精神才不致於墜入形式主義藝術的泥沼呢？這樣，我們又必須對我們的演員提出這樣的要求了：在表演一個節目的時候，演員必須對於作品所反映的現實生活有透澈的了解和深刻的體驗，他必須善于應用熟練的演技，基于內心情感的激發，用多樣性的適當的外型動作來體現作品的內在生活和主題思想。

如果一個演員（包括一切表演藝術的演員），沒有體會到作品的精神實質，他對於作品所反映的生活根本不熟悉的話，他就不可能實切地去表演那個生活。演員和作者一樣，都必須深入體驗藝術源泉的生活，才可能達到符合實際生活的、思想內容與表現形式統一的表演。有些演員，尤其存在於舞蹈界，他們不但對於舞蹈表演的目的性非常模糊，就是在表演的過程中也可能全然不知道他所要表現的是什麼。有許多舞蹈演員，看見別人在變化多端地表演一個優美的舞蹈，覺得非常有趣，於是自己也不知其所以然地蹦蹦跳跳起來。這種演員沒有理解和體驗作品的內在生活的表演，必然由于體現不出一個具體的形象，反映不出中心內容和思想而完全沒有教育的作用的。這種現象目前還非常普遍地存在于我國文娛界。在進行豐富文娛內容的工作的時候，以上的問題是必須密切注意的，我們不能讓這種不正確的表演方法繼續存在，而必須立刻地剷除它。也就是說，改進正演員的表演技法也是豐富文娛內容的一項工作。

「自己沒有感動，就不能感動別人。」這永遠是一

個藝術真理。如果演員沒有深切爲作品所感動，他就根本體會不到作品的精神實質，也就創造不出能够感動別人的舞台形象來。然而一個能够深刻地體驗作品的內在生活的演員都不一定能够淋漓盡緻地把它體現出來，爲什麼呢？主要的原因是由于演員不善于利用舞台藝術的表現工具（即耳眼口鼻手脚等身體器官和聲音）來表演，不善于應用更多適當的外型動作來創造的緣故。在今天，不論是戲劇演員、舞蹈演員甚至一切表演藝術的演員，都必須對於世界上最卓越的戲劇家史坦尼斯拉夫斯基的表演體系的一般原則有一定程度的認識，從而具體地掌握它，進而去用以創作實踐，因爲史坦尼斯拉夫斯基的表演體系是適合于任何表演藝術的。我們不要一聽見史坦尼斯拉夫斯基這個名字就害怕，以爲他的表演體系是一個怎麼深奧莫測和遙不可及的東西，甚至還有些演員以爲，學習和研究史坦尼斯拉夫斯基的表演技法不是一般人所可能做得到的，而必須是天才演員或權威的理論家與批評家才有資格去做，這種自塞進步的門路的想法和做法都是幼稚可笑與不求上進的賤視自己的表現。事實上，史氏體系並不是從天上掉下來的，而是從實際的舞台經驗中建立起來的，只要我們有堅強的信心和意志，是沒有什麼困難可以阻止我們學習史氏體系的。我想，只有那些堅持形式主義藝術或自甘落後的人才會對史氏體系懼怕或深惡痛絕。總之，一切願意遵循現實主義藝術道路的演員，都必須堅持學習最具現實主義精神的史氏體系。我們要在不降低甚且要提高演出水平的情形下來進行豐富文娛的演出內容的工作，我們演員和工作人員就應該不怕困難和不怕吃苦地去完成一切任務！使文娛工作更具社會價值。

#### 四

當今我國政治運動已從殖民地過渡到自治的政治階段，我國一切爲推進社會發展而存在的社會運動，都負起和正在實踐新的時代任務。和其他藝術工作一樣，文娛工作面臨的問題是：應該如何來完成建立更好地爲人民服務的馬來亞新藝術體系的工作。這原則上在前面已經論述過了。我們在明確了自己的工作目標之後，是否能够更有效地去完成它呢？這就要看我國文娛作者的努力程度如何了。作爲「人類靈魂的工程師」的文娛工作者，是必然會毫不猶豫和勇往直前地爲建立和鞏固現實主義的文娛工作而努力，爲豐富文娛的演出內容而奮鬥！

讓我們加緊工作吧！



# 論

# 導

# 演

# 中

# 心

# 論

雷宇

在一連串有關戲劇問題的激烈的論爭中，有些朋友提出了反對「導演中心論」底藝術主張，但這却使某些人因不了解「導演中心論」對戲劇藝術所可能發生的破壞性與危害性，因而對上述反對論的提出深感費解，致使「導演中心論」底擁護者和推行者在放了一陣巧妙的烟幕後狡猾地把讀者們和觀眾的視線模糊了，而進行其一系列的對正派戲劇藝術的破壞和反動勾當。因之，我深切地感到有必要就「導演中心論」的思想根源、形態本質及其對科學的現實主義戲劇所可能產生的嚴重的破壞性與危害性，作一番比較全面和深入的研究與闡述。

首先，讓我們闡明我們對戲劇藝術底觀點。

科學的戲劇藝術觀認為戲劇是一種上層建築，戲劇和文學、繪畫、哲學、政治等等上層建築是同樣從屬於其經濟基礎，為其特殊形態的經濟基礎所決定而又同時提高經濟基礎，使其作飛躍式地推向新的境界的藝術整體，因此戲劇藝術負有這樣的明確時代使命：它通過劇作家、導演、演員以及全體舞台工作人員的集體努力，以其鮮明、生動而且充滿藝術魅力的舞台形象的創造，去感染、激勵并教育觀眾及塑造舞台形象的藝術家——演員本身，從而潛移默化地使觀眾培養出健康的思想感情、堅強的生活信念以及對美好的未來的無限嚮往，以至積極地為推進歷史的向前邁進而獻身。也即是說：戲劇藝術擔負着極其

光榮的、極其艱巨的反映、批判、推進社會向前發展的任務。

戲劇是一種綜合性的藝術。它綜合了文學、美術、音樂、建築等等藝術形式而完成了藝術的整體。戲劇藝術底綜合性是其一種特殊屬性，它表現在時間藝術（例如音樂）與空間藝術（例如美術）底密切携手上。如果違反現實主義底藝術觀而形式主義地來看，戲劇藝術乃是一種難以理解的、極其複雜而且異常特殊的藝術形式，因為只有戲劇這種特殊藝術形式才有可能把傳達感情沒有共同通路的藝術形式綜合在一起，以完成藝術的創造工作。這種在有意無意之間彈奏着「不可知論」底顛音的論調的先生們，永遠無法完成真正底藝術創造是極其自然和有其原因的。他們不理解：戲劇藝術在現實主義的藝術工作者看來乃是一種完全可以把握、完全可以利用的藝術形式；他們不理解：戲劇藝術若從其中心內容看來乃是一種服從藝術底經濟原則而出現、發展的一種藝術形式。為什麼戲劇藝術能把有着不同通路的傳達感情的藝術形式綜合起來呢？戲劇藝術有着何種萬能的力量能夠綜合這些藝術呢？現實主義的戲劇藝術觀的回

答是：戲劇之有這種特殊能力是一點也不奇怪的，戲劇是以演員藝術為中心而把這些傳達感情有着不同通路的藝術綜合起來的。戲劇因為有了中心要素的演員藝術其綜合性才有可能完成。因為演員藝術不僅具備空間性同時也具備時間性，演員是在一定的空間和一定的時間中完成其藝術創作的，這樣，演員藝術的空間性便自然而然地與空間藝術結合；這樣，演員藝術的時間性與時間藝術的結合也就具備了條件。就從演員本身這一側面來看，那些不同的藝術形式是演員藝術的合理的延長：以演員為中心由於其藝術的造型性的向外延長戲劇乃有了造型藝術，由於台詞的抑、揚、頓、挫、節奏感與旋律性因而向外延長為音樂藝術。這樣看來戲劇藝術還會是一種無法理解的藝術形式嗎？還會需要彈着「不可知論」的顛音而茫然不知所措嗎？

再從戲劇藝術的另一重要屬性——集體性來看戲劇藝術也是很重要的。現實主義的戲劇藝術體系科學地確定戲劇是集體創造的藝術，這不僅是指戲劇必須由集體來共同從事其創造工作而言，更重要的是這集體是為了一個共同的目的——把由集體所確定下來的傾向觀念完滿地通過以演員藝術為中心的創造體現出來，從而達到其崇高的藝術目的。戲劇的集體性非但淋漓盡緻地體現了可貴的集體主義的精神，同時就戲劇藝術的本身來說也是一種把戲劇藝術推向更高級的階段的屬性，集體性結合了劇作家、導演演員和所有舞台工作人員共同為完成一件藝術創作而努力，集體性把戲劇從原始狀態的羈絆中解脫出來作了一次高度的飛躍，集體性使戲劇藝術成爲一種更完整、更具社會價值的藝術形式。

那麼，在集體創造的戲劇藝術中導演有着怎樣的地位呢？導演底主要任務在那里呢？科學的戲劇藝術觀是這樣來規範導演的地位和任務的：導演是統一集體共同為完成藝術底創造工作而努力的人，導演的工作必須服從於由集體所確定下來的劇本的傾向觀念，為體現這一明確的傾向觀念而與集體共同努力。導演的創作素材是集體中每一個單位每一個人的創造力，高明的導演必須十分熟悉這些創造力並具體地掌握它們。不同程度的創造能力影响着規範着導演的創造工作，因而導演必須把自己底意念具體化在集體的創造力中而形成一個藝術整體，這一統一的、具有特殊風格的藝術整體並非導演個人的，也不是演員的，更不是劇作者個人的創造成果，而是融匯着體現着集體的智慧、集體的勞動、集體的心血的藝術品。因此科學的戲劇原理不會蔑視導演的存在，否則就可能破壞了戲劇藝術的集體性而成爲無政府狀態的烏合之衆，使戲劇的完整創造成爲不可能；同時科學的戲劇藝術觀也絕對不允許導演的獨裁，寬容或助長這種獨裁作風無異是對正派的現實主義戲劇藝術的倒行逆施，有意「把集體性自戲劇藝術的諸般屬性中驅逐出去」從而使戲劇回復到原始狀態中，輕易地解除了戲劇藝術的時代使命因而扼殺了它的生存條件。

而「導演中心論」的提出正具體地代表着這種惡劣傾向。

「導演中心論」特別強調導演在戲劇創造工作中的重要地位，以為導演是最重要最偉大的「藝術家的指揮者」，而演員和一切舞台工作者都必須是導演的工具，

必須完全服從導演的意志而工作。因此「導演中心論」者否定演員是藝術家，哥登·克雷（Gordon Craig）說：「演技不是藝術，所以把演員稱為藝術家怕是不當的吧！為什麼呢？因為「偶然」是算不得藝術的。」「藝術是不許偶然的事，演員所給予我的東西，不是藝術上的作品，只是偶然的告白而已。」同時克雷還有一段更詳細的冗長的敘述：『演員的動作，面部的表現，都是在他感情的風所吹拂之中，這風必須永遠在藝術家的周圍吹蕩而又不要不擾亂他才行。但是，演員是受感情所主宰的，感情抓着他的四肢，隨便把他們移到什麼地方去，這對於他的動作和面部表情都是一樣，當內心掙扎了好一會才把眼或面部筋肉移到某一點，當好一會之後才把面部全然馴服下來，可是一下子就被燃燒着的感情一掃而光；像閃電似的，當內心叫出抗議之前，火熱的感情已經打斷了演員的表演。他的聲音動作也一樣，感情傷害了演員的聲音，和聲音結合在一起，使它反乎內心地震動着，感情既然支配了演員的聲音，便產生了不和諧的感情的印象……』這樣，演技便不是藝術，演員即不能成為藝術家，這是一種怎樣狂妄的說法呵！為什麼「導演中心論」者如哥登·克雷之流要再三否定演員成為藝術家的可能性呢？為什麼他們會如此可笑地蔑視演員在戲劇創造中的重要性呢？因為「導演中心論」者過份重視導演底創造勞績，因為倘把演員稱為藝術家即可能影响到導演高高在上的獨裁地位和重要性。因此，演員以及一切舞台工作人員只有成為導演發展個人的野心的工具，沒有創造自由可言；故梅耶荷特就自作聰明、標新立異地把演劇稱為「機械動力學」，以便把演員訓練成活的傀儡更好地受自己的驅使和利用。但由於演技畢竟是一種藝術，演員的表演必然不能一百巴仙合乎獨裁導演的理想，故「導演中心論」者不得不異想天開地廢止演員而以超傀儡來代替。史坦尼斯拉夫斯基在『我的藝術生活』中回憶到哥登·克雷時這樣寫道：『克雷夢想一所沒有男人和女人，沒有演員的劇場。他要用傀儡代替演員，傀儡沒有惡習慣或壞姿態，沒有勾畫的臉，沒有誇張的嗓音，沒有心靈的卑下，沒有不值一文錢的野心。傀儡會淨化劇場的氣氛，他們會給劇場事業帶來高度的嚴肅性，造成傀儡的那種沒有生命的材料，會給克雷一種機會，來表現生活在克雷本人的心靈，想像，與夢想中的那種「演員」。』這樣發展下去，戲劇還可能成爲一種教育人們的藝術嗎？還可能作為社會上層建築之一而存在嗎？它所裝備起來的思想性戰鬥性已經輕易地被解除了！

「導演中心論」法西斯式的橫蠻作風也具體地表現在導演對待劇作家的不尊重上。我們且看看梅耶荷特怎樣來任意刪改劇本吧。霍頓寫道：『梅耶荷特是蘇聯改編劇本適應自己底意念的傑出的演出家，不論它是外國或俄國古典劇本或現代劇本，他都要任意自己寫過。』因為『不具備他底創造特質的東西他是不滿意的，正如他可叫演員如何作，裝飾家如何設計佈景，音樂家如何製譜，因此，他也要教劇作家如何寫劇，作家如果死了一百多年，不能聽他的勸告，那麼他就得自己來動手。』梅耶荷特這樣改編劇本的原因何在呢？『因為以往及現在作家中沒有一個能依他所需要的劇場底內容與形式而

創造的。』這種純粹以導演個人的主觀喜惡來任意刪改劇本以適應自己的工作「導演中心論」者一貫的作風，爲了更好地使劇作適應於自己的演劇內容與形式，體現着「導演中心論」的精神的導演哥登·克雷乃要求導演必須『能創作又能排演一個劇本，能設計和監製佈景和服裝，能製一切必需的東西，發明必要的機械和必要的燈光。』然而除了罕有的天才之外這是可能的麼？

爲了更好地說明「導演中心論」的思想本質及其危害性，我才不惜浪費巨大的篇幅作了冗長的轉述。把上面有關「導演中心論」的論點具體化起來便是：

第一、「導演中心論」從導演這方面來看是導源於個人英雄主義思想的昂揚，是個人英雄主義在演劇藝術上的具體表現與流露。這里有一個極有趣的例子：當哥登·克雷受聘爲莫斯科藝術劇院的導演而初次來到莫斯科的時候，史坦尼斯拉夫斯基這樣記述道：『……我們從「聰明誤」一劇的服裝中找到一件毛皮大衣，一頂皮帽，和一雙靴靴，而克雷在莫斯科的時期便穿戴這些東西。他穿了這些服裝看上去很別致，以致他在街上走的時候，吸引了普遍的注意。這情形使這位多才的舞台導演大爲高興，他立刻覺得自己在莫斯科，尤其在我們劇院中很自在。』瞧吧！這樣單純的心情還不容易理解麼？爲了極端地發展個人「導演中心論」完完全全破壞了戲劇的集體性，故不能不看成是對集體精神的一種抗拒、對集體主義的一種蔑視和打擊！

第二、「導演中心論」徹底破壞了真正戲劇藝術的創造。「導演中心論」的提出和實踐不但完滿地破壞了戲劇藝術的集體性同時也破壞了它的綜合性。這尤其是表現在對待文學這一藝術形式的綜合觀中，「導演中心論」的導演們那種對待劇作的不負責任的任意改編態度，是驅除文學要素或減少文學要素的作用的表現，再發展下去即可能驅除劇作家遠離劇場，提出『劇作僅是一種文學作品』的口號而有意無意地使戲劇回復到原始狀態中去。原來文學要素之加入戲劇的綜合中是帶來兩重任務的：其一是加強戲劇的思想的明確性；其二是豐富戲劇語言的形象性。而驅逐劇作家遠離劇場也即意味着貶低了文學要素對戲劇的影響。

第三、「導演中心論」是反現實主義的戲劇藝術觀。現實主義的戲劇藝術體系認爲：演技是一門獨立的藝術，演員是藝術家，演員通過對生活的體驗和訓練有素的形體器官的體現完成其藝術的創作，演員在把「第一自我」化身爲「第二自我」的過程中達到其藝術的創造。但「導演中心論」却否認演技是藝術、演員是藝術家，它所唯一推崇的藝術家是導演。這便極其明顯地違反了科學的戲劇藝術體系的基本命題：戲劇藝術以演員及其藝術爲中心。因此，「導演中心論」反對史坦尼斯拉夫斯基體系，因爲這一體系是現實主義演劇藝術的強而有力的堡壘。

總括地說，「導演中心論」的提出是一種對正派戲劇藝術體系的反動，企圖把戲劇藝術所負的時代使命輕易地加以解除或減輕，而使戲劇於不知不覺中回復到原始狀態中去。它表現在導演的身上就是擴展了發揚了法西斯式的獨裁作風、橫蠻作風，而且使個人主義得到極端的昂揚並意識地反抗着集體主義，深徹地破壞了戲劇藝

# 論民歌學習的重要意義

·曾念菁·

## 一 緒 言

不論對於詩歌工作者、對於文藝工作者來說，學習民歌是重要的。對於馬華的詩歌工作者，學習民歌更顯得意義重大，能够使詩歌工作者打開眼界，創作的題材更加豐富起來，使詩歌工作者在創造單純優美的詩歌語言的藝術技巧上提高起來，使詩歌工作者走上正確的現實主義的創作道路，從生活出發而不是從概念出發來進行創作，從而掌握到現實主義的創作方法，而在創作實踐中有把握地寫出更多具有民族風格民族氣派的詩篇，寫出更多為廣大羣眾所耳熟能詳的大眾化詩篇，寫出更多反映社會矛盾的本質的優秀詩篇，真正做到把詩歌交還給人民，詩歌工作者來自民間，回到民間，而與勞動人民溶為一體，這樣，馬華的詩運就能大大的跨前一步，發展至一個空前的高潮的局面，真正做到既普及又提高，詩歌成為勞動人民日常生活不可分割的部份，就再也不會聽到詩歌只有智識分子閱讀和寫作的慨嘆了！

## 二 向民間詩歌學習語言的意義

古今中外的文學史上，偉大的詩人很多都能虛心向民間詩歌學習，甚至採用民間詩歌的通俗形式寫出家傳戶誦的名篇來；中國文學史上最先出現的大詩人屈原以楚語楚聲寫詩，寫離騷，寫九歌，開創了楚國文學發展的新局面，楚辭成了承繼詩經以來中國文學的主流。俄國文學的創立者普希金，曾大量搜集俄國民間詩歌及

計劃付諸出版，也正因為他汲取了俄國民間詩歌里清新樸素的文學語言的有益滋養，他才能成功地把模倣西歐文學階段的俄國文學推進一步，確立真正的民族的俄羅斯文學，其中一項重大的貢獻是他創造了純潔優美的俄羅斯文學語言，而這種文學語言又接近白話（敵對普希金的批評家所攻擊的「俗語」和「鄉下佬韻」）。從這兩個淺顯易見例子里可以看出：學習民間詩歌，汲取其中語言的樸素純美的力量，不但可以豐富民族的文學語言，而且，也可以促使文學語言發生革命，進入一個新的更高的發展階段上。

對於向民間詩歌學習語言的問題，早在1828年，普希金就有了真知灼見的，他勸告青年作家們：「傾聽通俗的民間語言吧，你們可以從那裏學到很多在我們的雜誌上面所找不到的東西。」普希金在十九世紀初期能够有這樣正確的見解，在那個時代來說，當然是非常卓越的。然而，把這個問題的要點分析得透透徹徹，明白準確的，還是新現實主義的奠基者高爾基，在十月革命前，1904年高爾基就說過：「在民間創作當中，隱藏着無限的富源，一個真誠的作家，應該把握住它，只有在這裏才能研究本國語言，我們的這種語言是豐富而光輝的。」而且，當他在1910年向初學寫作者的女詩人雅爾采娃推薦讀俄羅斯童話故事和歌曲集的時候，他已經全面地分析出民間文藝的語言特質了；「鑽到通俗民間語言的幽美裏去，鑽到歌曲和童話故事的句字的結構里。」「你在這裏可以看見驚人的豐富的形象，比擬的確切。

### （接第40版）

術真正的創造。它表現在演員的身上，便是使演技墮落為極其機械和平庸的走江湖賣藝者的「技藝」，演員盲目地贊成或擁護「導演中心論」是扼殺自己的藝術生命的開端，因為「導演中心論」窒息了演員的演技，使演技流於機械化、公式化、刻板化，這樣的演員不可能創造真正的藝術，頂多也僅能深化到匠藝的表演中去。它若表現在劇評上呢？維護「導演中心論」的劇評家在從事戲劇批評工作時，便可能片面地強調導演的勞績而意識地抹煞演員的創造，或者用固定的三言兩語來「批評」演員的演技致使劇評流於公式化、教條主義，還美其名曰「略評」以蒙蔽讀者與觀眾的眼睛。貫徹着「導演中心論」的謬論及體現着其精神實質的同時，「導演中心論」的劇評家猖獗地強調演員必須無原則地模仿、抄襲以達到「維妙維肖」的藝術境界，並在「批評」的過程中對這類演員給予極高的評價與褒揚，以期在混亂人們的視線的過程中乘機散播毒素而達到其卑鄙的目的。同時，「導演中心論」的劇評家固執着死的邏輯，狂妄地提出許多要求導演隨意刪改劇本的謬論，並且還倡導劇評者可以不看劇本而寫劇評的論調，而一百巴仙地信賴導演的處理，其蔑視劇作者的勞績已經到達了如此可驚的程度！進一步的行動顯然是着手把劇作家野蠻地驅逐出

劇場，而由導演來一手包辦戲劇藝術的全部創造工作，這是一種多麼瘋狂多麼有害的論調呵！有良心的戲劇藝術工作者必須出面加以制止！

史坦尼斯拉夫斯基體系體現着高度的現實主義精神，並且倡導了與「導演中心論」尖銳對立的演劇藝術觀；因此學習史坦尼斯拉夫斯基體系便是對「導演中心論」的一種敵視，「導演中心論」的劇評家操縱着法西斯式的大斧負着反對、摧殘和壓殺的使命，並相適應地以「特殊環境」等等作為藉口提出『史坦尼斯拉夫斯基體系，不適合在馬來亞應用』的荒謬無稽的論點來，以便使「導演中心論」有了存在和發展的根據，更直接地更徹底地捏殺了科學的戲劇藝術的發展生命！

一句話：「導演中心論」的任何一種形式的表現都是有害的，讓這一戲劇藝術觀的得到發展即宣判了科學的戲劇藝術的死刑，因此必須強烈反對以任何一種形式出現的「導演中心論」，徹底全般的揭露其反動本質及其可怕的破壞性危害性！我們絕不能以「演員中心論」雖應該提倡，但「導演中心論」也有其優點」似的模稜兩可的態度來看問題，這種中庸哲學只有使我們陷入五里霧中而莫知其底蘊，讓我們呼籲：戲劇界必須徹底肅清以任何一種形式出現的「導演中心論」！

## （接「論民歌學習的重要意義」）

有迷人力量的樸素和形容動人的美，深入到民間創作中去——這是很好的，好像是山澗的清水，地下的甘泉。接近民間語言吧，尋求樸素，簡潔，健康的力量，這力量用兩三個字就造成一個形象。」在這段話里，高爾基將民間文藝的語言特點概括地指出；即驚人的豐富的形象，迷人的樸素美，比擬的確切，而這，却剛剛是平庸作家的文學作品里的致命弱點，相形見拙之下，形象的貧乏和歪曲，語言的浮華綺麗，比擬的不倫不類，這些弱點暴露無遺了。同時，高爾基所用的譬喻也很恰當；山澗的清水不含沙帶泥，才不會渾濁，所以會清澈見底，這個譬喻貼切地說明了民間語言（也可以說是民歌語言——這是更加突出而集中的表現）的單純美；地下的甘泉，噴湧不絕，清新的甜美，一方面說明了民間文藝的語言是作家創造文學語言的豐富源泉，取之不盡，用之不竭的，另一方面又說明了民間文藝的語言所具有的樸素新鮮的迷人力量，一和那些自稱為作家或詩人之流滿是拖泥帶水的「文學語言」相比，民間語言就如珠圓玉潤般地光輝燦爛！是的，統治階級及其御用文人徒只塗脂抹粉來掩飾其蒼白貧血的「文學語言」，或硬梆梆死板板而艱澀得要命的古人語言與模倣古人的語言，這一切脫離了現實生活的語言，簡直如源泉斷絕的枯井，醜陋難看，污水一潭，失去了清涼甜美的感覺，如無精打彩的紙花，仍然紅艷，却缺少了濃郁的生活芬芳！

正統的文人學士看不起村夫野老的口頭創作，認為不能登大雅之堂，排擠出正統文學的大門之外。其實，人民羣衆的創作才能，根本是文人學士所不能及的，民間文藝的作家才是偉大的藝術天才，至於那種眼睛長在頭頂上的文人學士們，却大多數是模倣多於創作的庸才！相反的，往往是偉大的詩人作家反而會虛心向人民學習的，努力的掘取這發掘不盡的寶藏來豐富祖國的文學財富；因為這無窮無盡的寶藏供給了作家們「一切著名的形象和典型」，就如高爾基所舉的例証：「米爾頓和但丁，米茨凱維奇，歌德和席勒，當他們裝上了集體創作之翼，他們從民間詩歌，那無比深刻的，難以勝計的多樣的、強力的和智慧詩歌中汲取了靈感的時候，就比誰更為揚名了。」當然，如俄國的普希金和涅克拉索夫，蘇聯的詩人伊薩科夫斯基，中國的大詩人李白、杜甫、白居易、黃遵憲，匈牙利的革命詩人裴多斐，英國的農民詩人彭斯，捷克的詩人加夫里喬克，現代古巴的優秀詩人紀廉，皆是如此，都因為如此而出色地為祖國的詩歌藝術做出輝煌的貢獻，都在當時的歷史階段上起着承先啓後和發揚光大的重大作用，這個雄辯生動的事實也証明了：不向生活獵取語言，不向勞動人民的文藝創作學習，輕視羣衆的創造能力，把民間詩歌看成粗鄙俚俗，以為不堪入耳入目，反而脫離了現實生活的基礎，脫離了人民羣衆，脫離了人民羣衆的藝術創作去從書本尋章摘句，搬弄古董，不管是搬弄中國的古董或西洋的古董，憑空製造出一些只能發出空洞的聲音，閃爍虛幻的色彩的語言，就沾沾自喜於聲調的鏗鏘和色彩的濃烈，以為別出心裁，獨特創造，這樣只有走上形式主義愈走愈險的暗巷死路的。衆所皆知的一句成語：「江郎才

盡」，里面就包含着這個道理，傳說江淹得到了神授的文筆，所以，寫起文章來，文采煥發，才思不絕，但是到了晚年，文筆被收回了，江淹從此文思枯竭，再也寫不出好文章來了。事實上，在各國文學史上大放異彩的偉大作家和詩人都握有一把生花妙筆，然而，他們的文筆却是神所收不去的，因為這把文筆是人民羣衆授給的，是現實生活授給的，是民間文藝所授給的，這樣的話，就根本不必擔憂什麼才盡不才盡的問題了。

### 三 對建立民族風格的馬華詩歌的意義

要建立民族風格民族氣派的馬華文學也好，要建立民族風格民族氣派的馬華詩歌也好，學習民歌，也有着不可忽視的重大意義。關於這個問題，普希金的推動俄國文學從模倣西歐文學的階段進展到真正的民族的俄國文學，是個再好不過的借鏡，可以幫助我們把這個問題搞得清楚些；首先得搞清楚普希金對待俄羅斯民間文藝採取的態度，普希金在1820年已經瞭解學習民間文藝對建立俄羅斯的民族文學的重要意義，他勸告青年作家研究俄羅斯古代歌謠神話的目的是精通俄國語言，精通俄國語言的目的是建立俄羅斯的民族文學，而且，他對於俄羅斯語言的見解是驚人的深湛，他非常重視民間文藝，把民間文藝當為俄羅斯語言的精華，普希金這種充份重視民間文藝的態度，當他拿俄國文學和法國文學來比較的時候，就可以明顯的看出來：「我不能決定什麼樣的語言，但是我們有我們自己的語言——風俗、歷史、歌謠、神話」，也許這樣的說法，還不充分肯定，但差不多在同時，由於受了十二月黨人汎斯泰爾的進步觀點的有力影響，普希金堅定不移地肯定了作為俄國語言——風俗、歷史、歌謠、神話是建立俄國民族文學的重要基礎，從他對俄羅斯的風俗、歷史、歌謠、神話的態度上，可以幫助我們搞清楚一個問題：就是建立民族風格民族氣派的文學，必須承繼民族的文藝傳統。

其次，還得搞清楚普希金對民族風格民族氣派的問題採取了狹隘的觀點或是廣闊的觀點；我們現在所謂民族風格民族氣派的問題，在當時俄國文學界稱為民族氣質的問題，而且是十九世紀二十年代三十年代中討論的中心，一些短視的批評家把俄國文學的民族氣質，圈定在從俄羅斯歷史上採取題材和俄文的辭句，語法，字彙的狹小籬籬內，高瞻遠矚的普希金却採取了卓越的廣闊的觀點；他認為否認了莎士比亞，卡爾德龍（西班牙詩人），拉辛（法國古典主義偉大作家）的偉大作品里有「民族氣質」的價值，是愚昧的事，換句話說，這些偉大的作家和他們偉大的作品；應當被視為打破了民族的界限而成為國際性的全世界各民族的。並且，普希金也反對只有從俄羅斯歷史上採取題材才會有民族氣質的錯誤看法，他以他傑出的創作實踐推翻了那種短視的看法，在普希金創作活動的後期，他廣泛地從俄國和西歐的民間傳說採取創作題材，這些題材落在普希金的手上，都緊密而靈活地結合着「民族氣質」的，藝術上和思想上也有所提高，有所創造，並非原封不動的照搬過來。最鮮明的例子：「漁夫和金魚的故事」，這首詩原來取材自法譯的德國格林姆童話，但通過他優越的藝術

手腕，把它寫成一篇極為成功的童話詩，深受全世界各國的成人和兒童們的熱烈歡迎和喜愛。但這首詩，和普希金其他取材自俄國的優秀詩篇一樣，也具有俄羅斯民族的氣質。由此可見，普希金這樣的看法和做法也可以幫助我們弄明白一個問題：學習世界性的偉大作家和光輝著作，和建立民族風格民族氣派的文學，並不排斥、並不矛盾，而且是應該吸收和消化外國文藝的優秀傳統，取長補短，兼收並蓄，而非閉關自守，固步自封。

有人分析出普希金的看法和做法的本質：「俄國文學的發展必須循着西歐的教育與精通本國文化這樣廣闊的路綫前進，民族形式應當表現出國際的思想財富，世界文學底前進的思想應當變成一切民族的財富」，這就是建立民族風格民族氣派的文學的正確方向，可是，還有一個問題懸而未決，究竟本國的文藝傳統與外國的文藝傳統何者為主？何者為次？由於歷史條件的限制，普希金沒有能把這問題看得更透澈，更全面，只有到了文藝理論發展到新現實主義的高度之後，才可能有深入一層的看法，才可能把這問題的整個方面彼此之間的辯證關係，給予比較科學和完整的說明，文藝理論家蕭殷說：「不管是普及也罷，或者提高也罷，我們主要的方向應該是沿着民族文藝的傳統去發展，去提高。我們一定要把握住這個主要方向，一切輕視本國文藝傳統或者把外國文藝傳統作為主要方向來發展的觀點，都是不正確的。因為離開了民族的文藝傳統，我們不能消化一切外國文藝的優良傳統，離開了人民羣衆的文藝傳統，我們就不能批判地吸收舊文藝的長處，也就無法創造民族形式和發展民族形式。結果，只會搬運舊文藝或外國文藝，勢必造成以搬運來代替我們的創造。這樣的作法，不是豐富我們的民族形式，而是破壞，或妨害我們民族形式的創造與發展。」

那麼，這對於建立民族風格民族氣派的文學來說：是放之四海而皆準的原則。這一條原則結合到馬來亞的具體情況來，基本上仍然合用。馬來亞的文學運動雖然也是以馬華文藝和馬來文藝為主要環節，但由於華人有華人的風俗習慣和生活特點，民族的氣質，馬來人却有馬來人的風俗習慣和生活特點，民族的氣質，基於這點，在建立和發展民族風格民族氣派的文學藝術的問題上，馬華文藝的主要方向和馬來文藝的主要方向也就不相同，也就是馬華文藝的民族的文藝傳統和馬來文藝的民族的文藝傳統不相同；加以，所謂民族的氣質是歷史的範疇的問題，馬華文學史告訴我們：馬華文藝的源頭是中國文藝，一路來就直接承繼中國文藝的優秀傳統，這是馬華文藝全部歷史發展的結果。馬來文藝的源頭是印尼文藝，一路來直接承繼印尼文藝的優秀傳統，這是馬來文藝全部歷史發展的結果。這是無法可以變更的事實和歷史發展的結果，從前這樣，現在這樣，以後也會是這樣，因此，我們就不能把中國文藝的優秀傳統當作外國的文藝傳統來看待，正如也不能把印尼文藝的優秀傳統當作外國的文藝傳統來看待一樣，馬華文藝今後繼續承繼中國文藝的優秀傳統自是理所當然，順理成章的事了。這麼一來，馬華文藝在建立民族風格民族氣派的路綫上，主要的方向應該是沿着華族文藝的傳統去發展，去提高，而馬來文藝在建立民族風格民族氣派的路綫上，則

應該是沿着馬來族的文藝傳統去發展，去提高。

根據這個原則，馬華詩歌工作者所面對的創作民族風格民族氣派的詩歌問題，也能得到很好的解決；馬華詩歌工作者主要的努力方向應該是發展和提高華族勞動人民所喜聞樂見的民族文藝的形式——中國的民歌民謠，而不是馬來族所喜聞樂見的民族文藝的形式——班頓。在這裏，必須指出：特別是中國南方的民間詩歌，應該成為馬華詩歌工作者在學習上和創作上所努力的主要方向。這裏所指中國南方的民間詩歌，包括廣東歌謠、福建民歌、潮汕歌謠、客家山歌，這些多彩多姿的民族形式的詩歌；這是因為這些地區的民歌民謠與我們最為接近，與我們進行的方言口語最為接近，至今，馬來亞的勞動人民中間還流傳着這些地區的民歌民謠，潮汕人會唱潮汕歌謠，福建人會唱福建歌謠，福州人會唱福州的兒歌童謠，海南人也會唱海南歌謠，客家山歌更是名聞遐邇，雖然，此地所流傳的民歌民謠有不少已經被歪曲了原有健康的思想內容。這些中國南方的民歌民謠就是華族勞動人民所喜聞樂見的民族的文藝形式，馬華詩歌工作者不可能忽視不理的，而應該努力去加以發展，加以提高，來為結合當前的推動社會現實發展的迫切任務服務。

把中國南方的民歌民謠，當為馬華詩歌工作者在學習上和創作上的主要的努力方向，這樣做法，會不會縮小自己的視野？會不會縮小自己的立點？是不是等於不要學習中國其他地區和世界各國的民歌民謠呢？不！這樣做的目的恰恰是為使詩歌創作的立足點更廣闊，更堅實，更深厚，為使詩歌跟勞動人民更密切的結合起來，為使勞動人民所喜聞樂見的民族形式豐富起來，發展起來。我們是以華族勞動人民所喜聞樂見的民族形式為主流，去匯合源源不絕的許許多多的支流，發展成為浩浩蕩蕩，波濤壯闊的長江大河。不過，在我們學習中國其他地區和世界各國的民歌民謠時，必須注意到那些民歌民謠的形式和語言的特點，並非一味照搬過來，硬硬亂套。假如要採取和我們比較隔膜的民歌民謠的形式，進行詩歌創作，那就必須結合了馬來亞華族人民的民族氣質，運用華族勞動人民在日常生活中談話的語言，加以提煉，加以創造，保持着生動活潑的生活氣息，讀起來不但不覺得陌生，反而覺得新鮮、親切，這樣才是融會貫通地創造性地豐富了馬華詩歌的民族形式；這類成功的例子，並不會沒有的，馬華詩歌工作者就曾以中國陝北信天遊的民歌形式進行創作，也取得了不小的成就，如謙君的長詩「默奴」和杜紅的「鄭雙好」。

#### 四 對詩歌和勞動人民結合的意義

學習民間文學，學習民歌，最重大的意義不僅在於汲取民間語言來豐富詩歌工作者自己創作，不僅在於民間文藝本身的美學價值，而在於向文學藝術的創造者的勞動人民學習。這意味着詩歌和詩人從羣衆中來，回到羣衆中去，意味着詩歌工作者和勞動人民的結合，這不但是在詩歌形式上和勞動人民結合，不但是在詩歌思想上和勞動人民結合，而且，是詩歌工作者親身和勞動人民的結合。

談到創作民族風格民族氣派的詩歌作品的問題，是與詩歌創作和勞動人民結合的問題分不開的，實際上，最能通俗的詩歌形式，也就是最有民族風格民族氣派的詩歌形式。要使詩歌走向民間，向民歌民謠學習，雖然不是唯一可走的路，但這的確是一條難走得通的路，因為民間詩歌的特點就是在形式上是大眾化的，在思想內容上也是大眾化的，所以才能成為勞動人民日常生活中不可缺少的重要部份。學習民間詩歌，就能使詩歌工作者在詩歌的形式上和思想內容上更為接近勞動人民，但不一定就能使詩歌工作者和勞動人民完全化而為一，水乳交融。因為，假如學習民歌的出發點，向人民學習的出發點，只是為了豐富個人詩歌創作的題材，提高詩歌創作的技巧，為了使個人的文學生命萬古常青，那麼，就犯了很嚴重的錯誤，應該把學習民歌看作是一個思想改造的過程之一，看作是詩歌工作者與勞動人民同甘共苦而溶成一片的過程之一，而豐富創作題材，提高創作技巧，對於一個人民的藝術家來說，這還不是最重要的。最重要的是他之所以會受廣大人民羣衆的熱烈愛戴，主要是因為他的思想感情與勞動人民結合在一起。讓我們說說十九世紀五十年代的捷克人民詩人加夫里喬克吧。加夫里喬克以他民歌形式的詩篇和當時專制的奧地利政府進行堅決的戰鬥，那時，每一個捷克人都不僅可以朗誦，而且也可以唱出「道莫災」中的諷刺詩句：

誠實的政府  
不害怕代表機關  
假猩猩模樣的統治者  
不可能不滿是毛病。

儘管維也納專制政府怎樣千方百計地堵塞加夫里喬克的歌聲，但他的歌聲反而越來越响亮，就放逐他到布列克辛，終致把他折磨至死。然而，加夫里喬克是屬於捷克人民的，當他出葬的時候，他的靈柩被捷克的工人階級包圍着，工人們沉痛悲憤地喊道：「把我們的被難者交託給我們吧！」加夫里喬克和當時捷克的勞動人民同甘共苦，溶為一體，他的詩歌作品都是表達了當時捷克勞動人民的意志和願望，況且他的詩歌形式又是真正民間形式，所以，加夫里喬克的詩篇就經常被人們當做歌來唱，直到今天，仍為廣大的捷克勞動人民所重視和傳誦。這就是一個生動的例子，說明詩歌工作者學習民歌民謠的重要意義是和勞動人民結合。

當然，還是會有許多問題產生的；有些人可能會存有這樣的顧慮；以為學習民歌民謠會掩蓋個人創作的獨特風格，會限制自己的創作才能，其實，這種顧慮完全多餘，沒有事實根據的；就以唐代大詩人李白來說吧，李白忠實地承繼了漢魏以來民歌的優秀傳統，寫出很多優秀的新樂府，李白的樂府不但把樂府古詞的妙處完全寫出，而且發揮得更加鮮明，但李白的詩詞仍然使人一看就知是李白的作品，所以問題不在於學習民歌民謠會限制自己的創作才能，反而在於自己究竟有沒有創作才能，是不是高度創造性地繼承民間詩歌的優良傳統，從中國的文學史來看，李白能夠在中國文學史起着偉大的作用，正是因為「他能夠全面地、富有創造性地承繼了漢魏以來樂府民歌的豐富遺產，同時也在一定程度上總

結了這樣悠長的一個歷史時代中詩人們向樂府民歌學習和對樂府民歌加工的經驗。」（舒無語），也許有人會提出反駁，認為李白並沒有向唐代的民間歌謠學習，只有向漢魏樂府學習，當然，這是不確實的，李白所寫的兩首詞就是採取當時民間流行的詩歌形式，況且李白單是繼承漢魏以來民歌的遺產，就已經擁有那麼雄厚的藝術力量，就能够在文學史發揮那麼顯著而正大的作用，倘若李白能夠直接向唐代民間詩歌學習的話，那麼，他在詩歌和人民結合這方面，相信，比起他以古體詩和新樂府這些只是較之律詩絕詩會接近人民的詩歌形式寫作，將會取得更大的成績。

假如這種顧慮還不能消除，也好，我們也不妨拿今人為例，「王貴與李香香」是採取陝北信天遊的民歌形式寫成的，被中國文藝界一致認為是中國新詩壇的空前大收穫，轟動一時，影響深遠，可稱為五四以來第一部最具有民族風格民族氣派而又為勞動人民所喜聞樂見的成功詩作，但作者本身，也曾有過這樣的顧慮，也曾只在理論上認識到民歌是人民文藝的主要寶庫之一，甚至於有些瞧不起民歌，他認為「民歌是很好的，但它限制太大，不適用於表達新的生活，和新的思想感情，至多，可以作為「古典作品」欣賞罷了。」這種不正確的看法是經不起現實的考驗的，在經過一段痛苦的思索過程之後，便整個地粉碎了，他好不容易的才發現到隨着社會的發展，民歌不僅在內容上，而且在形式上也不斷發展，不斷提高。譬如同樣是勞動問題，舊的信天遊這樣唱着：

風吹日晒淋大雨  
世上苦不過受苦人！  
新的信天遊却熱情，洋溢地歡唱！  
一把鋤頭滿臉汗  
勞動賽過活神仙。

由於李季有了新的認識，消除了民歌定型了的顧慮，才使他有信心和勇氣以信天遊的民歌形式寫作。這一觀點的轉變過程，也就是李季的思想改造過程之一，是他在深入羣衆利用工作餘暇進行民歌搜集工作以後的事，是他不但在理論上認識到勞動人民的無限藝術創造才能，而且在感情上認識到了以後的事，是他對民歌真正的發生了愛情以後的事。李季總結了自己學習民歌的經驗，反對有的人以民歌形式創作就只單純在韻腳上模倣，或只按着民歌的調子硬填，他明確地指出：「忽略了學習民歌的基本問題——學習勞動人民的思想感情，以及他們表達傳述這些思想感情的方法，實際上這只是對民歌在形式上的模倣和皮毛枝節的剽竊。」不用說，這個見解是非常的鞭闢入裏，無可置疑，也無可辯駁。

## 五 對於反映社會矛盾的重要意義

沒有誰能像高爾基給予民間文學以正確而崇高的評價：「不知道口傳的民間創作，就不能知道勞動人民的真正歷史」，不但如此，高爾基也道破了民歌民謠的本質是反映社會矛盾的有力工具，他從被封建統治階級和專制教會歪曲了和刪改過的俄國民間詩歌中，看出了反映農夫和公爵中間的社會矛盾的一些斷片和暗示，他還

說：「在知書識字的羅馬教堂非常注意地審閱和訂正的羅馬的敘事詩里，武士們很關心於「聖者格拉亞爾」的保護和其他的教會事件，而武士和農奴關係則反映得非常之弱。在斯拉夫的敘事詩中，由於莫斯科教會的不學無術，農夫勇士伊里亞才會射擊教堂的尖頂，而海盜諾甫戈德人伐斯卡、布斯拉伊才會冒瀆聖物。」這是指俄羅斯封建時代的民間歌謠而言，由此可見，民歌民謠倘若沒有被專制的統治階級加以歪曲和刪改的話，那麼，它所反映的社會矛盾就會更加尖銳、明顯，也使得民歌民謠是為被剝削的階級服務的本質，是為勞動人民改造現實的迫切要求服務的本質，更加顯而易見。

中國古代的民間詩歌，以收在詩經里的國風來說吧，也有碰到這樣的情形，我們知道：詩經是中國古代詩歌的總集，它反映了從西周初期到春秋中年（約公元前1134年至公元前597年）的社會面貌的實質，收里頭的，大部分是當時的民間詩歌，而在這豐富多彩的民間詩歌中，最使統治階級驚心動魄的是傳達農民和農奴們憤怒心聲的詩篇，如在伐檀里嚴辭厲色地指斥貴族領主階級：「不稼不穡，胡取禾三百塵兮？」「不狩不獵，胡瞻爾艇有懸貌兮？」，然後又加以刻薄地嘲笑道：「彼君子兮，不素餐兮！」，在另一篇十月之交的詩里，更加強烈地體現了被壓迫階級的唯物思想和反抗情緒；這首詩斥責一個貴族領主：「你這位高貴的老爺呵，你毫不替我們想想，突然在這農忙的時候命令我們集城，並且叫人拆了我們的屋舍，害到我們失了農時。你還說：不是我害你們，而是禮制規定如此！」詩歌作者怎樣的回答呢？他大膽地發揮了樸素的唯物思想：「下民的罪孽，並非降自上天，一切紛爭與禍亂，都是由人製造出來的！」正是這首詩歌里的進步思想，使到領主封建制的統治基礎動搖了，逐漸崩潰了。難怪後世維持封建正統的儒家士大夫階級，極力反對民間詩歌，惡毒地詆譭國風，說什麼鄭聲淫，說什麼鄭、衛、宋、齊，是亂世之音，說什麼桑間濮上（衛）是之國之音，然而，即使封建統治階級也知道儘只詆譭仍舊無濟於事，他們聰明得很，雖不濫加刪改，却別有居心地任意曲解，詩經的註釋部份很多就是歪曲了其原有的精神。這個事實，告訴我們；這不是偶然的，恰恰是在文學史上必然會發生的階級鬥爭的一種尖銳而露骨表現；這事實也說明了一個真理：即國風這種西周到春秋時代的民間詩歌是為被壓迫階級服務的。它的本質是農奴和農民為改造當時現實環境的迫切要求服務的工具，但是，封建的統治階級却想通過曲解來歪曲其原有的精神，企圖改變這種民間詩歌的本質，改變成為封建統治服務的工具，然而，這種企圖失敗了，徒勞而無功，因為人民羣衆知道怎樣分辨真偽，去蕪存菁的，民歌民謠是屬於人民的，它不能不為人民而生存而發展的。

任何好東西，脫離了人民羣衆，也只有變成壞的。中國文學史也證明；任何一種新鮮活潑的民間文藝的形式，一旦落在剝削階級的手上，必定會失去原有活潑的東西，漸漸定型了，僵硬了，不能發展了，衰退了，終至奄奄一息，死氣沉沉，這就是因為剝削階級把這種原是民間的文藝形式掠奪過來，加以變質的結果，把它

利用來歌功頌德、粉飾太平、內在的思想內容空虛貧乏轉而進求外在的形式典雅華麗的結果。不妨我們深入一層去分析這個問題，究竟為什麼中國文學史上為什麼會有這樣的發展規律？究竟為什麼學習語言掌握語言就一定要向民歌民謠學習呢？為什麼不向那些被稱為雍容典雅和華麗莊嚴的正統文學去學習呢？如果說是民歌民謠的文學語言大多新鮮活潑，正統文學的文學語言呆板生硬，那麼，又為什麼會如此呢？這個根本的原因就是：內容決定形式這條規律在起最大的作用，並且，也就是這條規律造成中國文學史上正統文人一次又一次把民間形式漸漸搗壞去了。然而決定文學作品的思想內容却又是作者的立場問題，決定於作者為誰服務的立場問題，民歌民謠的文學語言之所以會保持新鮮活潑的生活氣息，民歌民謠的思想內容之所以會健康和堅實，就是魯迅所謂的「清新剛健」的優秀風格，主要是因為民歌民謠的作者是勞動人民，站在勞動人民的立場上，為勞動人民服務。這個問題，矛盾說得很清楚明白：「為誰服務，這一個原則不但決定了這兩類詩篇（指詩經里的「風」「雅」和「頌」）的不同的思想內容，也決定了這兩類詩篇的不同的表現方法和文學語言。第一類的詩篇（指「度風」「度雅」），多用「比」和「興」，第二類的（指全部的「頌」，小部份的「風」以及大部份的「雅」），多用「賦」；第一類的詩篇，雖然基本上還是四言句，但已有變化，而「章」的結構，則變化更多，重句疊句，反復詠嘆。可是第二類的呢，篇章結構和造句，就都是呆板；從前人把這種呆板稱為「雍容典雅」表示了非常的欽佩，這真是嗜痂成癖的。至於兩類詩篇所用的文學語言，其不同也很顯明。第一類詩篇多用清新活潑，音調和諧，色彩鮮艷，近於日語的文學語言；第二類的可就詰屈聱牙，蒼白乾枯。」總之這些話，簡單說一句，就是為誰服務的立場立定了創作方法和文學語言，矛盾還指出民間詩歌的創作方法和貴族廟堂詩歌的創作方法有何不同：「詩經里頭，顯然有兩種不同的創作方法。屬於第一類的詩篇，其創作方法可以說是現實主義的；屬於第二類的，也許有人還不大願意稱之為反現實主義，但至少也應當稱之為「非」現實主義的。」不止詩經里的國風和小雅最基本的精神是現實主義精神，其基本的創作方法是現實主義的創作方法，不論中外古今的民歌民謠都有這個特點，這是因為勞動人民以民歌民謠來反映社會的矛盾，而現實主義的創作方法最為適用，最能夠深刻地本質地表現出社會的矛盾。

音樂家冼星海也看出了民歌民謠的現實主義精神，他從中國民歌的歌詞特性上看出了民歌的現實性：『一般的民歌，都是描寫大眾現實環境，現實生活。一首民歌假如沒有現實性，決不會流傳下來，比如德國的「萊茵河之歌」，蘇聯的「囚徒之歌」，假如沒有描寫出萊茵河畔的現實生活及俄國囚徒的真實心理，這兩首歌是不會流傳下來的。中國的「送郎上前綫」，真實的表現出人民的情緒，所以，能為一般人所歡迎。』是的，一首民歌假如沒有現實性，決不會流傳下來的，從這點上，就足以使我們相信民間詩歌具有強烈的現實主義精神。上面所談的，歸納起來，可以總結為三點；（一）民歌民謠的本質是反映社會矛盾的有力工具。（二）民歌

民謠是為勞動人民服務的，所以，思想內容健康堅實，語言清新活潑。（三）民歌民謠的基本精神是現實主義精神，其基本的創作方法是現實主義的創作方法。詩歌工作者學習民歌民謠的最重要的意義就在此；站在勞動人民的立場，為勞動人民服務，學習民間詩歌的現實主義精神，掌握民間詩歌的現實主義的創作方法，從而去掌握這反映社會矛盾的有力工具，配合當前的現實環境的迫切要求，湧現出萬千真正的民歌。

或者有人還有懷疑；認為民間詩歌大部分都是描寫男女戀愛的情詩，學習這些情詩，怎能使它配合當前現實環境的迫切要求呢？又怎能反映出社會的矛盾呢？其實不然，即使情詩也能反映社會矛盾的，只不過採取較為曲折的方式罷了，也可以說，比較不明顯罷了，而並不一定就要開門見山，明言直說的方式才可，譬如在封建禮教還沉重地桎梏着婦女的社會環境里，竟然有一個婦女敢於這樣豪放明朗的歌唱愛情。

哥在那崗妹這崗  
隔條山路不得上  
拿把鋤頭來開路  
哥是敢做妹敢當。

#### ——引自客家情歌

那麼，意義就不平凡了，不能純粹當做情歌來看。這種行為被封建頭腦的假道學先生看起來，豈非要被目為離經叛道，要被當做有傷風化嗎？這就是反抗封建禮教壓迫的勇敢的呼聲，這就是向封建禮教的大膽的挑戰！因此，學習民間詩歌，不能不結合當時的歷史條件和社會背景，全面的進行研究和批判，有所揚棄，有所吸收，才對。而且，即使作為「情歌」的形式，也會發展成為直接反映社會矛盾的詩歌形式；譬如青海的民歌里，有所謂「花兒」和「拉夜」的，本也是情歌的意思，然而却有很多作品是反映社會矛盾的，這可見「情歌」所抒的愛情並不能和社會矛盾完全割開的，也正由於社會矛盾的深刻化和尖銳化才使這愛情顯得深厚和忠貞，顯得更加感人肺腑，銘心刻骨，當青海受着臭名昭彰的馬步芳統治的時候，到處傳唱着「新媳婦訴五更」，歌詞纏綿哀怨，如哭如訴：

一更里月兒照花台，  
情郎哥兒今夜晚上在，  
小妹妹忙打四兩酒，  
四個茶碟兒急忙端上來。

二更里月兒往上昇，  
情郎哥半夜被抓了兵，  
端起了碟兒收起了瓶，  
馬步芳拔兵太狠心。

三更里月兒到天心，  
空房里守下者空心人，  
想見情郎萬不能，

撲簌簌兒淚水像雨淋。

四更里月兒冷冷清清，  
小妹妹忙把火爐兒生  
火爐兒好比情郎的身  
連叫十聲九不應。

五更里天明一場空，  
睡在坑上不起身，  
萬樣茶飯懶的吞，  
萬樣的針線活不用心。

我們彷彿親眼見到這位青海婦女含着淚水歌唱的情景，抑制不住地感染了她那份深沉的悲哀怨懣。這首情歌在反映社會矛盾的程度，鮮明得多了，雖然仍舊採取曲折的方式，雖然僅僅不過抒唱出心中的哀怨而已，但由哀怨發展至憤怒，由悲泣變成了怒吼的時候，人民就會針鋒相對地歌唱另一種的「情歌」；

「馬家的青海沒太陽  
五穀花草們長不長  
百姓們吃的麩皮糠  
馬步芳天天喝人湯。」

當然，民間詩歌里面，也不是沒有純粹描寫愛情生活的優美情歌，有的，相當多，就是這相當多的情歌也要學習，這並不妨礙詩歌工作者利用民歌形式去反映社會矛盾，去配合當前的現實環境的迫切要求服務。就好像青海人民創造性地將「花兒」和「拉夜」本是情歌的民歌形式加以發展，加以提高，去反映當時的社會的矛盾，傳達出萬千青海人民反抗和不屈的心聲一樣，我們的詩歌工作者也可以這樣做，而且，會做得非常出色的。正如李季以信天遊的陝北民歌形式寫出了王貴和李香香這類新人物的誕生，使中國的新詩運動跨前一步，普遍受到廣大的讀者歡迎一樣，正如馬凡陀以山歌形式來為當時的現實要求服務，擴大了新詩在城市讀者羣的影響一樣，我國的詩歌工作者，倘若是真心誠意的站在勞動人民立場上，為勞動人民服務，認真和熱誠的學習民間詩歌，掌握了民間詩歌的現實主義的創作方法，以勞動人民所喜聞樂見的民歌形式進行創作，像民間詩歌一樣不論以直接或間接的方式，都能深刻地本質地反映出社會的矛盾，密切地配合當前現實環境的迫切要求，那麼，他的詩歌作品，將會被廣大的勞動人民看做是屬於他們的作品，他唱的歌，就是勞動人民心中所想要唱的歌，這樣，他的詩歌將會吟誦不絕，傳唱千年，但如果仍然孤芳自賞，即使他唱的是怎樣進步的歌，怎樣高的調子，那也是白費氣力的，只不過標榜標榜自己而已！做一個人民的歌手，就必須具備一個先決條件，不要只會寫出迎合個人狹隘興趣的詩歌，而要不斷唱出人民喜愛的歌，一直不屈的勇敢的唱到老，唱到死。

# 當前藝術創作的任務

· 黎 風 ·

我們的藝術創作的任務在於真實地、生動而具體地反映現實、在於鼓舞和引導人民進行改造生活的正義鬥爭。為了完成這個作為人民靈魂的工程師的任務，我們的藝術工作者首先必須深刻地認識現實生活的發展法則，必須熟悉社會生活中的一切重要現象，懂得怎樣去分析重大的社會事件。特別是那些足以決定整個社會面貌的改變的重大社會事件，藝術工作者絕不能做一個冷漠的旁觀者，如果我們藝術工作者不能瞭解廣大人民對這一切事件的反映的話，我們就不可能以藝術來正確地啓導人民和鼓舞人民，我們就會被拋棄在現實的後頭，我們就不能完成藝術的任務。一切真正先進的藝術家，一切忠實地執行教育人民的藝術原則的藝術家，應當而且必定對於現實社會中的最尖銳的問題，對於以決定祖國和人民的前途的重大社會問題具有堅實和正確的看法，在他的藝術創作中對於廣大羣衆最關切的問題應當而且必定提出確實可行的辦法，在他的藝術創作中同時更要用富有感染力的藝術形象去激勵人民朝向那光明的，確實可行的道路奮勇前進！如果不是這樣，我們的藝術能算得了教育人民嗎？能算得上服務人民，有利於祖國人民的先進事業嗎？

我們的藝術應當揭示生活的矛盾，而這矛盾是聯繫着社會的發展的，即是這些生活矛盾的解決與否，是影响着社會的發展的。這是最值得寫、最迫切需要寫的。在我國現實生活中，最根本、最嚴重的社會矛盾是殖民地主義勢力和封建勢力同被統治、被壓迫的廣大人民羣衆之間的矛盾；是人民要求建立一個合理的新社會和舊社會勢力竭盡所能來維持其腐朽政權的矛盾，這是最尖銳的，不可調和的矛盾。造成我國人民的貧困，不自由和少數人的富裕生活的根源就源於此，必須使人民大眾認識這個真理，使大眾了解惟有向壓迫他們的一切舊社會勢力，以及造成這一些現象的根源進行堅決、徹底的鬥爭，才能有生路，才能過幸福的、自由的生活，當人民大眾自覺地、自動地進行正義的、改革生活的鬥爭時，他們無限需要大量的文學藝術作為鼓舞他們的鬥志的有力工具，需要文學藝術作為他們吸取巨大的精神力量的泉源。然而，能夠作為激勵人民的鬥爭意志和推動改革社會運動的文學藝術必須是能夠真實地反映現實生活的本質，尤其是人民的生活為題材，真實地，生動地表現出人民的鬥爭意志，歌頌人民的力量和團結精神的作品，它所起的作用要更大、更受廣大人民所歡迎。

我們的藝術創作對於實現那崇高的藝術目標所作的努力是不能令人滿意，人民完全有權力，有義務對於目前藝術創作的 unhealthy 的現象提出他們的嚴格批評，提出他們對於藝術創作的要求。文藝工作者如果願作為人民大眾中的一員，願成為先進而偉大的社會事業的從事者的話，就不能脫離人民。要不脫離人民，就必須接受人民的批評，傾聽大眾的呼聲，口頭上承認「藝術要為人

民服務」而對於大眾的呼聲「聽而不聞」的人，他們的承認是虛偽的。

現在，大多數人對於我們的藝術創作的意見是尖銳而嚴格：主要就是我們的大多數的藝術作者並沒有自覺地用藝術品來滿足他們最迫切的需要，這就是我們藝術創作最嚴重和迫切需要克服的缺點。在社會中發生過的好多重大的事件，而這些事件又是那麼直接而明顯地影響人民的生活、影響祖國的前程的，人民大眾進行着熱烈的反殖鬥爭和爭取掌握自己的命運的烈火朝天的鬥爭，在我們的文藝作品反映了多少？在我們的音樂里反映了嗎？在我們的舞蹈能聞到這些氣息嗎？……再有，我們的文藝、戲劇、舞蹈、美術等創作者在關切人民的生活和祖國前程，在火熱的鬥爭洪爐里是否受到真實而深刻的感染？我們是否作了一切努力，用我們的藝術才能去反映這些一切有意義的現實生活，去歌頌人民大眾排山倒海，掀天揭地的力量和改造世界的磅礴氣勢。——這是人民大眾對於藝術創作者的強烈要求，他們渴望着他們的面貌，他們的思想感情能够在藝術作品中得到忠實，生動而完美的體現，他們特別喜愛的必然是忠實描寫自己的面貌的藝術創作，這是不可否認的。倘若說我們的藝術創作是要獻給人民的，我們能說上述要求不合理嗎？我們能說這是不必要，或不重要的嗎？既是必要且非常重要，那麼我們能不努力去滿足人民的正確而良好的願望嗎？

社會的重大事件，人民大眾感到最迫切、最嚴重的的事件應當是藝術創作者在創作中首先考慮的問題，有關這些事件的作品應當寫得多，寫得好，寫得快！因為這些的作品是最多人最熱切期望的。

有些藝術創作者擔心自己寫人民大眾中的有意義的事件，不能在維多利亞劇院見人，不能對着雅麗的禮堂對着上千人表演，或不能夠登在大報上拿稿費。這種顧慮是不必要的，是不應該的。我們難道以為惟有在維多利亞劇院、在雅麗的禮堂、在領取得到稿費的報章才能發表，表演我們的藝術創作嗎？為什麼我們不把作品交給工人們、交給鄉村的人民呢？我們的文學藝術不是要獻給人民嗎？為什麼我們不能在工團里、在鄉村表演，發表藝術創作呢？為什麼我們不把自己的藝術交到人民羣衆最多，最有力量的地方去呢？是不是我們的藝術是他們不能接受的？

目前，我們是非常需要一切能夠尖銳地揭露殖民地社會的本質，無情地向腐朽的社會勢力進行殲滅攻擊的藝術創作。我們要求有更多的具有教育意義的漫畫、政治諷刺詩、雜文小品、諷刺喜劇、活報劇等這一切輕便的匕首式的藝術形式。而這些藝術創作是太少了，即使有也很少理想的，能發揮高度的教育性和鼓舞作用的。

（轉入第 49 版）

# 上烏蘭諾娃的課

·高飛燕譯·

當你正在看烏蘭諾娃舞蹈的時候，你將會有一個這樣的感覺：她是帶着非常濃厚的感情很細心地跳着舞。你將會感覺到，烏蘭諾娃有表現任何一種東西的能力——表現最複雜的思想感情的莊嚴。

當烏蘭諾娃在演居雪爾這個角色的時候，你好像聽到那女孩子的笑聲和清廉的妄語聲，和接着雜亂的內心的憤怒叫聲和斷斷續續的驚喊聲。

你可以區別烏蘭諾娃在舞蹈中的「說話」或「沈默」。

在「居雪爾」的第一幕裏，她作生動的「獨白」、「驚喊聲」和「叫聲」。在第二幕裏，她很「沈默」，她只觀看着，靜靜地祈禱；以她的眼神，以她那悠靜的姿勢來保護自己。

當她的角色朱麗葉正狂喜地述說她的愛情時，我們有這樣的感覺，當她的瑪麗亞（在「巴居沙萊的水泉」里）被人拋棄，默默無言之時，我們能感覺到她的痛苦。

烏蘭諾娃不僅舞蹈，她也同時教導別人在舞蹈中怎樣「說話」。她主要以她所主演的角色教導別人。她的演出，她在班里的每一個排練，說明了她對工作的熱誠，有鐵般硬的修養和她對待藝術工作的嚴肅性。

烏蘭諾娃認為，藝術的工作是神聖的，而她已非常細心地完成了這項工作。她受着最嚴肅的自我修養和她堅強的毅力所指導。她可以不受外界的影響，不受任何容易影響她工作的擾亂而進行她的工作。她避免作沒有必要的工作，她已學到怎樣將自己的精神集中在一個事件——她的藝術里。

繪圖師兼伯羅基非夫的羅密歐與朱麗葉的演出者里奧尼·拉夫羅斯基對烏蘭諾娃有這樣的批評：『我無法記得烏蘭諾娃怎樣為謀一件事情而為她的排練犧牲她一切。我只記得有一天晚上，我們幾個人參加了一個茶會。我們玩得很快樂，每一個人的情緒都很高漲，我們談笑。但是，半夜一到，烏蘭諾娃就想離開。她對我們說了一聲「晚安」。我們要求她多留一會，我們儘我們的能力使她多留一會，可是我們失敗。烏蘭諾娃說：「我明天要上課，過後，還要排練舞蹈。我應該守時間。」』

『很多劇團的朋友知道他們明天要上課和排練舞蹈，但是……這個劇團都已經很勵害了，所以他們很想坐到天亮。為什麼要記得明天有課？明天可以睡到中午。因此，明天就沒有上課了，也沒有排練舞蹈了。可是，這並不是烏蘭諾娃的行爲。

『我從未聽過她去排練舞蹈遲到，或在排練還未開始的最後一分鐘在整理她舞蹈鞋的鞋帶。點鐘一到，她一定完全準備好了。在排練中，若有一個團員失神、或精神不集中、或和其他團員講話，烏蘭諾娃將會顯示其怒容。她將會非常嚴肅而對這些團員深感不愉。

『當我們在倫敦演出的時候，她這種非凡的自我修養使她本身和我們走上勝利的軌道。

『在倫敦，我們作了很多公開演出，我們不僅作芭蕾舞和其他遊藝會的演出，也出現在電視和電影裏。每個團員感到非常疲勞。然而，烏蘭諾娃的耐力和堅強的毅力是我們團中的模範。有時候，一些年青的團員將會說：「我們無法繼續。我們的腳已無法支撐我們了。」這時，她們所得到的答覆將是「烏蘭諾娃呢？烏蘭諾娃可以，你們怎麼不可以？」烏蘭諾娃真的可以。這些年青的舞蹈工作者就這樣受到她優秀的精神的鼓勵而堅持到底。

那就是她個人的榜樣，一個真正為藝術而工作的模範。在年青人的眼中，給於她解答藝術問題的權利。然而，她不僅僅是這樣。現在，烏蘭諾娃正與青年的舞蹈工作者一起工作，幫助他們排演新角色，教導他們，非常細心地照顧他們。

有一次，我問一位舞蹈工作者，說他認為烏蘭諾娃與年青的男女舞蹈者一起工作有何感想。他告訴我，「烏蘭諾娃要我們創造出一個純樸的形式，深入了解我們所作的動作。她以為兩者一樣重要。」

烏蘭諾娃堅信，年青舞蹈者應該保留藝術的原來形式。她對這點非常靈敏，要求非常嚴格。她不允許創作的不精密、不細心和絕對的自由。

烏蘭諾娃和年青的舞蹈工作者一起工作，是受着這種責任感和感情的深刻的指導。從她每一個舞台演出的例子中，我們可以看出這一點。在導演一位名叫依卡德瑪·瑪西莫瓦的年青舞蹈家如何創造居雪爾這個角色的時候，她不僅和她在班上工作四個月，和在舞台上導演她，而且也為她計劃和選擇服裝，尋找最適合她的化裝。

當瑪西莫瓦在排演「居雪爾」的時候，烏蘭諾娃細心觀察這位年青舞蹈家的每一個動作。在每一排練里，她非常照顧她，在每一舞步中，她傳給她她所有的舞步「秘密」，教導她如何在舞蹈的每一個部份中尋找出其思想和美。瑪西莫瓦是一個特出的年青舞蹈工作者，所以烏蘭諾娃沒有教導她怎樣跳，而是為了要達到藝術的純樸和精密，不斷為她作修改，鍛鍊她的舞蹈。

舞蹈這部門藝術是要在每一課里、每一排練中，非常耐心和不疲勞地，進行工作，才能完全達到成功。其餘的條件是從事舞蹈者本身的智力和直覺。當烏蘭諾娃開始和年青的依卡德瑪·瑪西莫瓦工作的時候，她勸她小心閱讀屠格涅夫的「阿細亞」和「春塔」，因為她認為，屠格涅夫的靈敏的詩人感情，他對年青女孩子的精神世界的明敏，將會幫助舞蹈工作者尋找他們所需要的感情和意念的聯繫。

烏蘭諾娃的雙親瑪麗亞·羅瑪諾娃和舍區·烏蘭諾娃，兩者都是芭蕾舞家。她的老師亞格麗賽·瓦加諾娃是一位嚴格細心的人。在烏蘭諾娃的早年，她就教她若要獻身於藝術，就必須每天作艱難的工作。現在，烏蘭諾娃要將同樣的觀點貫徹於年青舞蹈工作者的腦中。

# 監委感言

監委主任：劉傑臣

「會」的成立雖僅僅有七年的時光，在這七年過程中的進展，是由于大家堅持共同的願望和長遠的目標，由于大家不懈的努力負起這項具有重大社會意義的工作，向着艱巨長遠的路途邁進的結果。

歷史的教訓，使我們認清目前的客觀環境、提高警惕。同樣地，殖民地主義反動勢力還是不遺餘力地從事破壞工作，企圖鬆懈「會」的團結。所以，團結的重要性是更加要強調，唯一一致的行動才能克服重重的阻礙和困難。

明顯的，在半年來工作上的檢討，我們承認會務工作有着很大的缺點，造成這種情況的因素，是很複雜的，同時在團結工作上也發生了問題！必須指出：這種傾向的產生所導致的危害性，該隨時加以理智的檢討。

在目前的政治形勢方面，大家都認識到在我們的背後所潛伏的殖民地主義勢力，他們正不擇手段地散播黃色文化毒素，從事麻醉人民的思想意識，幻想延長剝削壓迫人民的美夢，而這蠶伏着的毒菌，單靠表面上和部份的力量去清除是很不夠的。作為一個健康的文化團體，在殲滅黃色文化旗幟下的感召下，當然應負起更大的努力，配合整個新環境的需要，有系統的、有目標的、釐定明確的方針，加強我們的力量去完成我們的職責。

同時，我們更迫切需要積極地提倡健康的文娛，把各民族的文化介紹給我國人民，促進各民族的文化交流，以便建立我們共同文化的意識，雖然這是長遠的問題，但在我們這個多元民族的國家裏終究要實現的。

## （接「當前藝術創作的任務」）

藝術創作者懂得：為了真正地與勞動人民結合，必須深入到他們中去，和勞動人民——主要是已經覺醒起來為掌握自己的命運而鬥爭的勞動者——結合起來，成為他們中的忠實的伙伴，用自己的才能為他們服務，和他們一起鬥爭，和他們一起享受勝利的歡樂。惟有這樣，我們才能真實地表現他們的鬥爭，他們的痛苦和歡樂，我們的作品才受到他們的喜愛。現在，勞動人民正向你們——熱愛人民的、真正的藝術工作者呼喚，歡迎我們參入他們的隊伍。不要猶豫吧！藝術工作者！

自然，我們除了必須重視，必須優先考慮以社會的重大事件作為題材外，還應當繼續發展現有的——一切正派的藝術活動：如上演具有現實意義的外國藝術創作。藝術創作的範圍可以是非常廣泛的：我們可以而且應該去盡力描寫小販、漁民、學生……以及其他各階層的人們的生活面貌。但必須注意的是：如果要使我們的這

些創作達到高度的思想水平，有利於人們對於社會現實的本質底認識，我們應當在描寫各階層人們生活在社會發展中的作用，或他們的正確出路是什麼。我們需要描寫小販、漁民以及其他勞動者和下層人民的作品，然而，這些作品應當是能夠真實，具體而生動地描繪出小販、漁民、以及其他勞動者在殖民社會中所遭受的壓迫，剝削的真實情況，深刻地揭示出造成勞動者的生活貧困化的真實根源，並號召人們為澈底剷除這個根源，為改造社會而團結起來奮鬥。

從事藝術理論和藝術批評工作的人們有必要結合着當前藝術創作的任務來從事他們的研究和批評工作。對於一切努力實現目前藝術創作任務的作品都儘量地給予鼓勵和建設性的批評；對於不願接受或破壞創作任務的個別文藝創作者或其他一切不良現象應當給予嚴格而有益的批評，如果這是來自對立的陣營的，就有必要給予有力的反擊。

## （接第 35 版：「談談化妝藝術上的通病」）

行不通，只能按自己的臨陣想像畫，圖樣就很少起作用或甚至成了廢紙。

普·里夫茨曾這樣說過：「戲劇美術家似乎應該創造一種能行動的肖像，舞台不同于畫架，要創造一個型像，絕不能只借助于外部的特征和外部的描繪。演員是在行動中創造形象——這是肖像畫與舞台形象畫主要不同之點。」這不是很清楚的告訴我們，在一張立體的、有生命的臉上進行創造工作時，是必須了解及熟悉演員的臉與化妝的限度。了解熟悉臉上骨骼與肌肉的生理結構和在不同的表情時，由于肌肉的活動造成深陷和突起的陰影之間的互相關係及通過化妝方法彌補缺陷的限度。

最後，讓我們來談談要怎樣克服以上的通病？首先我們是應該承認客觀條件的限制，有關化妝問題的書籍甚少。可是如果我們主觀不努力研究，而只是整天的強調客觀也是不正確的。我們是應該精通自己的業務。研討怎樣提高思想水平，豐富生活經驗。經常注意觀察現實生活，積累化妝素材。從不斷的試習，提高化妝（繪畫）技術，加強對骨骼及肌肉生理結構的學習與研究。使理論與實踐相配合。堅決剷除化妝上的通病：一般化、抄襲作風、公式主義等。養成要使一個完整的化妝設計完成，須從閱讀劇本，研究主題思想，主要事件，構思人物形象，同演員、導演交換意見，一直到畫出了草圖。演員、導演基本上通過了，才可開始進行制作。制作完成了就可開始試妝。從多次的應場和試妝中熟悉演員的臉和化妝限度的正確道路。

# 鳴謝

本會此次公演茅盾先生五幕名劇「清明前後」藉以慶祝成立七週年紀念。承蒙光華學校、彌陀學校惠借禮堂供排練，及各團體惠借道具、服裝等；更承蒙各民間團體、工團、熱心人士及各商家惠登賀詞與廣告。同時在排練期間得到戲劇界朋友無微不至的關懷和指教，在此本會一併致衷心謝意。

康樂音樂研究會謹啓

## 編 • 者 • 的 • 話

「清明前後」這本演出特刊，本該在早一些時候就出版了，但是由於碰到許多大小的主客觀困難，以致延遲到今日才與大家見面。

從這本特刊的份量上看來，確實是與經常的一般演出特刊有所差異，我們所以這樣處理是基於下列的原因：

首先由於此次的演出是為本會七年來，第一遭的大規模向外演出，也是本會把七年學習的情況公諸於大家面前，因此在有關藝術諸問題研究的稿件的容納上，也就比較沉重些。

其次，為了讓更多的人了解本會的成立、

發展以及目前的一般情況，因此我們也就增添了一些有關會的發展簡史及今年度會務方針等類的稿件，此種做法相信是有助於社會人仕，對我們團體有更進一步的認識。

當然，至於這本特刊是否能夠適應大家的要求，是否符合一本演出特刊所具備的條件，這則有待於大家的批評。

此次我們所收到的稿件頗多，但因篇幅的關係，無法一一容納，在此特向有關之撰稿者深表歉意。

### （接「上烏蘭諾娃的一課」）

依卡德理瑪·瑪西莫瓦說：『當我還是布爾蘇依劇院芭蕾舞學院的學生之時，我學到烏蘭諾娃的話，學舞蹈須要每天作艱難的練習。就是在夏天的假期裏，你也應該繼續練習……只有不斷地練習才能使你的舞蹈跳得輕快，優美和有靈覺。』

『現在，我有機會和烏蘭諾娃一起工作。她經常叫我「工作，工作，又工作！只有工作，才有結果。」』

『每個人都懂得烏蘭諾娃是一個世界出名的舞蹈家，但是我們舞蹈工作者懂得烏蘭諾娃是一個舞蹈教師，一個很關心別人、謹慎、堅韌的人。』

『當我聽到烏蘭諾娃要我和她一起創造居雪爾這個角色的時候，我心里有點緊張。我只是一個剛剛離開舞蹈學院的人。我看過烏蘭諾娃在舞台上表演，在我們班上和在畢業考試的考場里。我也讀過她在報章上發表的文章，和關於她的書。我非常羨慕她。作為舞蹈學生，我們有機會在同一個舞蹈里和她一起舞蹈——在「新德列望」里，烏蘭諾娃飾演新德列望，我們飾演小鳥。當我和加麗娜·烏蘭諾娃第一次接觸之時，我心里有點緊張。』

『然而，當我們在一起的時候，她只微笑着對我說：「讓我們開始罷！」』

『開始的時候，我有很多工作不上軌道。烏蘭諾娃很耐心地、很細心地向我解釋我的錯誤。當我無法好好地工作的時候，她向我提議她的意見、勸我、叫我重新想過我所做的工作。』

『我作了第一次登場。當然我無法自己批評我的角色居雪爾。我永遠記得，烏蘭諾娃對這角色的創造，全是為了我。她沒有在台下看我舞蹈；她在台邊。當我要上去表演的時候，她給我予鼓勵。我表演後，她向我祝賀。那天真是我最快樂的日子。』

『烏蘭諾娃經常對我們說，芭蕾舞工作者應該非常有說服力地通過動作表現一個思想感情，而使舞蹈代替了語言文字，使舞蹈和語言文字一樣的清清楚楚，一樣的富有表現力。但是，當我們問她如何達到這個目的時候，她總是微笑着對我們說，這和一首好詩的創作一樣，我們只須要不斷地作研究、工作、不斷地工作。』

『對於她對我和許多舞蹈工作者的關心和培養，我們應向她致尊敬的謝意。她和尼娜·克里斯多娃一起創造「巴居沙萊的水泉」中的一個角色瑪麗亞；也和尼娜·娣莫菲依娃一起創造「唐·吉訶德傳」中的克弗里；和很多其他的舞蹈工作者創造其他的角色。』

對於烏蘭諾娃在她的藝術生活中所學到的東西，她是非常樂意將它傳給年青的一代的。在第六屆世界青年節里，她非常勤勉地負起國際古典舞蹈比賽評判員主席的任務。她寫過很多關於芭蕾舞問題的文章，在布爾蘇依劇院里，她的教授足以鼓勵年青的舞蹈工作者。這些都說明了一個偉大藝術家的寬宏大量的精神，說明了她對藝術的深沉熱愛，對把生命獻給藝術的藝術工作者有深沉的愛護。

康樂音樂研究會七週年紀念公演「清明前後」誌慶

# 加緊推展健康藝術 極力撲滅黃色文化

汎星各業職工聯合會  
全星建築工友聯合會  
星洲咖啡店員聯合會  
星洲駁業工友聯合會  
星洲齒科技術研究會  
星洲縫業工友聯合會  
星洲貨倉工友聯合會  
新加坡廠商工友聯合會  
新加坡魚業職工聯合會  
新加坡海產工友聯合會  
新加坡籐業工友聯合會  
新加坡鞋業職工聯合會  
新加坡磚業工友聯合會  
星加坡膠業僱員聯合會  
新加坡洋人僱員聯合會  
新加坡紡織工友聯合會  
新加坡商店職工聯合會  
新加坡特士司機聯合會  
星洲理電髮工友聯合會  
新加坡木器工友聯合會  
新加坡製罐工友聯合會  
馬來亞黃梨工友聯合總會  
新加坡巴士車工友聯合會  
新加坡火電鋸工友聯合會  
星洲茶餐酒吧職工聯合會  
新加坡輪船潔淨工友聯合會  
新加坡機械工程僱員聯合會  
星洲輪船起落貨工友聯合會  
新加坡汽車工廠僱員聯合會  
新加坡電器及電訊職工聯合會  
新加坡書報印務業職工聯合會

全賀

康樂音樂研究會七週年紀念公演誌慶

# 促進戲劇界大團結

## 積極發展戲劇藝術

新加坡藝術劇場 華中學生戲劇會  
赤道藝術研究會 育英中學戲劇會  
南洋大學戲劇會 南僑戲劇會  
中正中學戲劇研究會 德新中學戲劇會  
醒華校友會戲劇組

同 賀

康樂音樂研究會七週年紀念公演誌慶

# 發展愛國主義文化

愛同學友會 醒華校友會 工商校友會  
崇福校友會 星幼校友會 養正校友會  
崇正校友會 光洋校友會 華僑校友會  
三山校友會 培青校友會 華中校友會  
廣福校友會 啓發校友會 正華校友會  
彰德校友會 宏文校友會  
晉江校友會 擎青校友會

同 賀

康樂音樂研究會七週年紀念誌慶

# 高舉祖國新文化的旗幟

新加坡鄉村住民聯合會

星洲小販總會

新加坡鄉村人民聯合會

星洲小商公會

## 全 賀

康樂音樂研究會七週年紀念誌慶

### 為 民 服 務

新國聯茶室敬賀

康樂音樂研究會七週年紀念誌慶

### 豐富精神生活

美化樹膠敬賀

康樂音樂研究會七週年紀念誌慶

## 發展藝術運動

巴爺禮峇大成市場有限公司敬賀

康樂音樂研究會七週年紀念誌慶

# 把文娛獻給羣衆

一羣巴士工友敬賀

康樂音樂研究會七週年紀念誌慶

# 站在反黃最前哨

王錫添敬賀

康樂音樂研究會七週年紀念誌慶

# 努力建設新文化

一羣文化工作者敬賀

康樂音樂研究會七週年紀念誌慶

# 發展藝術運動

任雲英 吳貴  
陳惠仙 黃明 同賀  
陳亞明

康樂音樂研究會七週年紀念誌慶

# 以藝術教育人民

新加坡華校教師總會敬賀

康樂音樂研究會七週年紀念誌慶

# 推廣健康文娛

新加坡學校食品公會  
隴西李氏總會 同賀

康樂音樂研究會七週年紀念誌慶

發揚健康文娛  
建設祖國藝術

文化印務公司敬賀

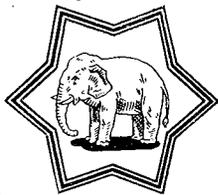
全世界各地人士  
 要急治  
 傷風，及各種酸痛症者  
 現皆採用

# 虎油



虎標永安堂

譽滿全球 虎標萬金油及虎標良藥之  
 製藥廠最新出品



象標



膠鞋



勝利  
涼拖  
最舒適

南洋鞋廠出品

# 寶興金莊有限公司

星洲小坡大馬路六八九一號

電話：二二五三二四

POH HENG GOLDSMITHS LTD.

No. 689-691, North Bridge Road,

SINGAPORE, 7.

Telephone: 20386  
25234

Cable Add: "POHENGOLD" 電報掛號

研究馬來文者的好消息！

## 國語月刊出版了！

*Bulanan Bahasa Kebangsaan*

• 每本 30¢ • 各書店均售 •

巫華對照，內容精彩，歡迎訂閱

全年訂費 \$3.60 半年訂費 1.80

### —— 劇本介紹 ——

芳草天涯	夏行	著
一僕二主	哥爾多尼	著
水鄉吟	夏行	著
愁城記	夏行	著
茶花女	小仲馬	著
恨海	柯靈	著
上海屋簷下	夏行	著
最新兒童劇選	孟嵐	編
心防	夏行	著
斷腸紅	水之音	編

### —— 文學名著介紹 ——

歸途	許地山	著
不想死的人	魏金枝	著
胖子	魯彥	著
生命的叫喊	臧克家	著
夢	劉半農	著
荷塘月色	朱自清	著
出奔	郁達夫	著
某夫婦	巴金	著
金蠟子	李廣田	著
不成問題的問題	老舍	著
愛的實現	冰心	著
林家鋪子	茅盾	著
傷逝	魯迅	著

## 上海書局

新加坡小坡大馬路三四九號

電話：22724, 29501, 23593.



菓拿鮮

菓拿鮮

無日一可不

飲該應人人

多康健益增了飲

菓拿鮮

品出國德



高理代辦洲羅婆北及亞來馬  
司公限有木汽國中  
八七〇七八及〇四一七八話電

您買了沒有？ 文藝電影歌唱全部原曲唱片

密紋33轉12寸

畫·中·人

一 全 十 首  
片 部 九 歌



密紋45轉加長行

五 金  
朵 花

一片全部五首歌

總發行：

廣聲唱片公司

電話：三四五零一

星洲禧街一零四號

建設祖國新藝術

康樂音樂研究會

七週年紀念誌慶

本會

音樂組  
舞蹈組  
戲劇組  
文學組

全賀

藝 星

辦事處電話：四六二二四  
住宅電話：四三三八六

新加坡芽籠律門牌四百六十三號

無任歡迎  
諸君惠顧  
依期交貨  
價廉物美  
大椅發行  
骨交椅及  
椅時代鋼  
彈弓沙發  
各款新舊  
敞號精造

NGAI SING

463, GEYLANG ROAD, SINGAPORE, 14.

Office Tel: 46224 Resd. Tel: 43386

Suppliers of Furniture Upholstery, Steel Bedsteads, Steel Sofa Easy Chair, Deck Chairs, Cushions etc., etc.,

# 明興金莊

Meng Heng Goldsmith

工 作 美 化	名 貴 飾 品	文 連 寶 石	珍 貴 玉 器	赤 金 白 金	本 號 專 營
------------------	------------------	------------------	------------------	------------------	------------------

歡迎參觀

地址：新加坡小坡亞瓜街門牌九十五號  
電話：三三二〇

No. 95, Arab Street, Singapore, 7.

TEL: 31302

# 新華膠鞋

彈簧球靴



新華鞋廠有限公司

總廠：新加坡亞答街門牌五十二號  
電話：三三〇二  
分廠：檳榔嶼亞答街門牌五十二號  
電話：六一三〇

# “戲劇研究”南大

星馬唯一

戲劇刊物

內容豐富

材料新鮮

請閱讀

請批評

• 南洋大學戲劇研究會出版 •

# 陳培樑公司

代理：“華都”及“槍牌”出品

100%特麗綢恤，的確涼恤及其他日常恤衫等。

蓮花嘜出品之最新力吉等。

新加坡怒叻里芝律四零六號

電話：二零七一二

Sole Agent:-

“Waldorf” & “Spear” Brand

100% Terylene Shirts, 100% Totoroh Shirts,  
65% Dacren & 35% Cotton Shirts, Etc.,

“Rofina” Brand Jackets.

# 四海源有限公司

新加坡源順街三十七號

樹膠土產布賸魚雜  
貨出入口商兼理船務

## SOE HAI GUAN CO., LTD.

No. 37, Telok Ayer Street,

SINGAPORE, 1.

Cable Address "SHGCO" 號掛報電

Phone 77904 (5 Lines) 話電

RUBBER, PRODUCE TEXTILE SALTFISH.  
IMPORTERS & EXPORTERS, SHIPPING  
& GENERAL COMMISSION AGENTS.

# 平民保險有限公司

總行吉隆坡

分行新加坡 檳城 怡保

請即投保

「家庭儲蓄保險」及「儲蓄保險」  
附有雙倍賠償利益

以最微之投資，得最大之保障。

# 新泰有限公司

出入口商

新加坡巴沙球勝律門牌二十九號

電話：七〇八八七  
七三八八七

## SIN THAI & CO., LTD.

IMPORTERS & EXPORTERS

No. 29, Upper Circular Road,

SINGAPORE.

TEL: 78807  
78835

Cable Address: "SINROAD" 號掛報電

# 黃國

紙盒廠 · 機器廠

星洲直落亞逸街門牌三百三十三號

星洲俊源街門牌三十七號

電話：七一九四七 · 七二二八九

## WONG KOK ENGINEERING WORKS

330, TELOK AYER STREET, SINGAPORE, 1.

73, CHOON GUAN STREET, SINGAPORE.

TEL: 74817 & 72298

Specialists of Repairing of Printing Machines,  
Cutting Machine Knife Sharpen Experts.  
Die Cutting Moulds, Paper Bags And  
Cardboard Boxes Makers

本廠專門  
啤製咭盒  
紙袋標紙  
修理印刷  
機器精工  
磨刀皂紙  
過臘日曆  
夾錢諸君  
光顧無任  
歡迎。

# 美 術 影 室

星洲芽籠律門牌八四二號

電話：四〇〇〇九

迎無君應供本備照像室內  
。任光用顧和和有片美內  
歡顧諸客服日兼術人

**MODERN ART PHOTO STUDIO.**

842, Geylang Road, Singapore, 14.

Telephone: 40009

# 哥 倫 比 亞 影 社

冷 氣 設 備

新加坡大坡大馬路二百一十號

電話：七七一九一

特 別 優 待  
藝 術 人 像  
結 婚 儷 影  
社 團 學 校

# 合 源 公 司

新加坡巴爺禮大巷門牌三六五八號

電話：八九九五五

本號備有各種帆布棚架音等稅出兼喜帳  
花輓軸帳

**HUP GUAN & CO.,**

No. 635-8, LORONG TAI SENG,  
(OFF PAYA LEBAR ROAD) SINGAPORE, 19.

TEL: 89955

FOR HIRE:

GENERATORS, AMPLIFIERS, CANVAS  
TENTS, CHAIRS, CROCKERIES, ETC.

# 振 和 隆 公 司

新加坡大坡朱烈街門牌四十六號

**CHIN HO LONG & CO.,**

No. 46, CHULIA STREET,

SINGAPORE.

專辦各國  
化妝用品  
諸君光顧  
無任歡迎



# 中 華 體 育 用 品 社

新加坡美芝律(新娛樂戲院對面)八十七號

電話：三五七五五

• 專營各種運動器具用品及球類 •

**CHONG WAH SPORTS GOODS SHOP**

No. 87, Beach Road,  
(Opp. New Alhambra Theatre) Singapore.

TEL: 35755

DEALERS IN ALL KINDS OF  
SPORTS EQUIPMENTS.

# 南 僑 橡 膠 製 造 廠

**NAM KIEW RUBBER WORKS**

設廠：柔佛新山惹蘭拿督亞拉打希三十號D

電話：三〇二二

分廠：星洲密陀律一三二號B

總行：星洲小坡大馬路六〇六號

電話：三二七五六



# 黃 羽 佳

新加坡加賓打街二十九號

電話：七三九八六 電報掛號：一七九八

專營中國歐美香港日本罐頭什貨發行

## NG WOO KIA

29, CARPENTER STREET,  
SINGAPORE.

Cable Add: 1798 TEL: No. 73896

# 瑞 發 有 限 公 司

新加坡加賓打街門牌五卅至六卅號  
經營各港出入口商

Cable Add: "SWIFT" SINGAPORE. 電報掛號

P. O. BOX 634 信箱：三六四

電話：七四九七 七五九七  
電話：七四九七 七五九七

## SWEE HUAT & CO., LTD.

Importers, Exporters & General Merchants.

Nos. 35, & 36, Carpenter Street,

TEL: 74651 74653  
74652 79497

# 元 成 利

新加坡加賓打街三十三號

電話：七三六五七  
電話：七三六五七

專營中國各款食貨歐美日本罐頭食品

## GUAN SENG LEE

30, Carpenter Street, Singapore, 1.

TEL: 76575 & 93417

# 永 發 棧

新加坡加賓打街(戲館街)三十三號

電話：七四〇八六

## YONG HUAT CHAN

No. 33, CARPENTER STREET,

SINGAPORE.

TEL: 78046

各港生貨雜貨出入口商

# 聯 華 行

新加坡加嗎吉街(中街)一〇九至一一一號

電話：七五九一六

信箱：二〇四三

日本著名治雞病良藥優美大小型式  
各種自動保溫器各種溫  
度表及附屬品畜舍農園  
消毒殺蟲藥肥畜良藥及  
各種用具人用藥品及出  
入口商等。

## LIAN WAH HANG

No. 109-111A, Market Street, Singapore, 1.

P. O. Box 2043 Tel: 71511 & 74936

# 通 順 合 記 公 司

新加坡中街十四號A樓二

電話：七五九一七  
電話：七八四八七

本號自備駁船羅厘  
專營水陸運輸業務

## THONG SOON HUP KEE LIGHTERAGE CO.,

No. 40-A, MARKET STREET,  
SINGAPORE, 1.

Tel: Nos. 71579 & 78487

Suppliers of Land and Sea Transport.

# 綠洲書局

新加坡丹戎加東路三六六號

電話：四六九五

|| 經學課文運用各用薄冊 ||  
|| 營校本房具動品種冊 ||

## OASIS BOOK STORE

366, Tanjong Katong Road, Singapore.

TEL: 46695

# 南興沙籐帆布發行

批發處：新加坡吉寧街一百三十九號

電話：三七二七

工廠：新加坡金律門牌十二號

電話：二五六一

## CHOP NAM HING

Office: No. 139, Cross Street, Singapore, 1.

TEL. No. 73237

Factory:- No. 20, Kim Keat Road, Singapore, 12.

TEL. No. 52650

# 南洋圖書公司

新加坡分行

新加坡小坡大馬路四百一拾號 電話：三三三七五  
總行香港德忌利士街八十八號 電話：三一〇八六

## NANYANG BOOK (SINGAPORE) CO.,

410, NORTH BRIDGE ROAD, SINGAPORE.

Telephone: 33745

Chief Office: 38, D'AGUILAR ST., TEL: 31068  
HONGKONG.

營業項目：經營新文、健讀、學課、簿文、圖文、廉價、批發、零售、歡迎  
營目業：營、港、藝、書、康、物、校、本、冊、具、琴、片、格、宜、務、到、發、沽、迎

本行新到之  
中國文學批評史  
具有精美之裝平  
世界史複習資料  
華文中學畢業會考資料

本店除發售學校與文之具外，並有各種文藝小說，以及各國地理、歷史、文學參考資料。

# 慶新

新加坡巴沙路勝律五十五號

電話：二四七二六

專營：糖、麵、土、雜、出、口、商、入、貨、產、粉、米、營

## KHENG SIN

15, Upper Circular Road, Singapore.

TEL: 24726

# 平平眼鏡公司

新加坡大馬路(水仙門)門牌九十一號

電話：二五九一五

遠近知名  
貨品上等



工驗  
精眼  
價配  
廉鏡

## PIN PIN OPTICAL CO.,

91, North Bridge Road, Singapore, 6.

TEL: 29515

# 利華鐵廠

星洲麥申波律一八四號(即信立對面)

電話：八五六七五 TEL. 86755

## LEVER IRON FACTORY

No. 184, Macpherson Road, Singapore, 13.

本廠承造鐵門、鐵窗、鐵板、鐵架、鐵工、鐵料、築門、鐵鐵、鐵鐵、鐵承、本

MAKER OF ALL KINDS OF ENGINEERING ACCESSORIES AND BOILERS.

Chong Foo Koon

坤富莊

服洋都美

本號選辦各國呢絨布料精製各式時裝諸君惠顧無任歡迎

Mido TAILOR  
 No. 90, MIDDLE ROAD, SINGAPORE. (7)

程工築建生亞

(場球籃築兼)

號五十八牌門街肅坡加新  
 一五八四二：話電

AH SENG CONSTRUCTION

No. 85, SHORT STREET, SINGAPORE, 7.

Telephone: 24851

司公易貿誠友

號二十九至十九牌門街中坡加新

九二四六七·九四六二七：話電

Cable Address: "YEWSENTRAD" 號掛報電

◀商口入出產土港各營專▶

YEW SENG TRADING CO.,

Nos. 90 & 92, Market Street, Singapore.

TELS: 72649 & 76429

Produce Merchants, Importers & Exporters.

得獲欲

品用教文美物廉價及食糧精神康健

局書馬星：到請

(頭車士巴色綠)號三十四百一牌門街因奎坡小坡加新

教手學適齊顏各非利意大運新本  
 材工校合全色種草拉大批到近局

SIN MA BOOK COMPANY

No. 143, QUEEN STREET, SINGAPORE.

成報

公藥博  
 司業愛

坡加新

樓二號六十九牌門(街中)街吉嗎

三四三三七：話電

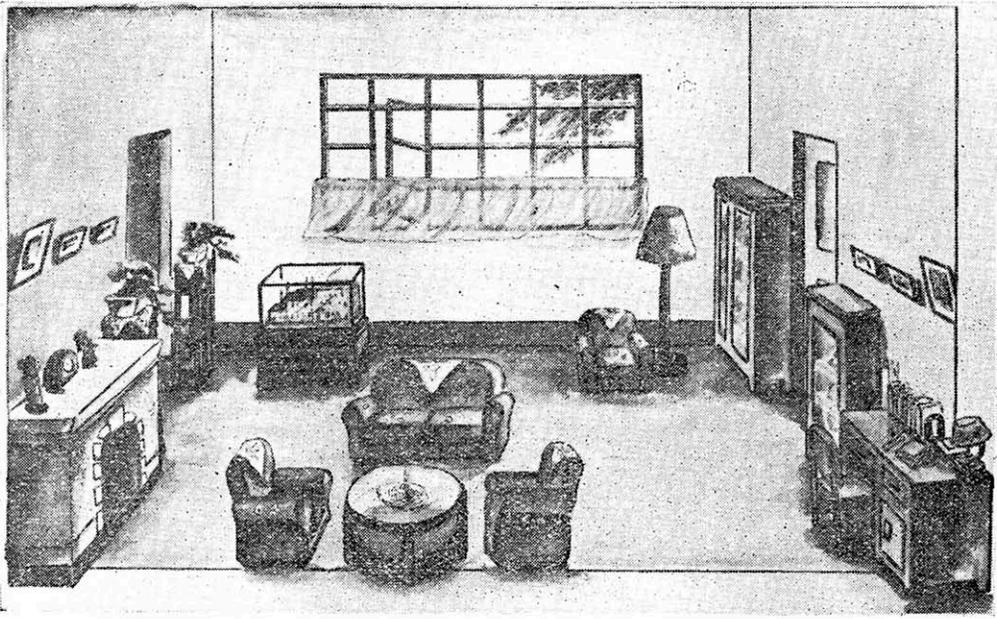
"POKAIMEDCO" 號掛報電

理代總、婆、馬、星

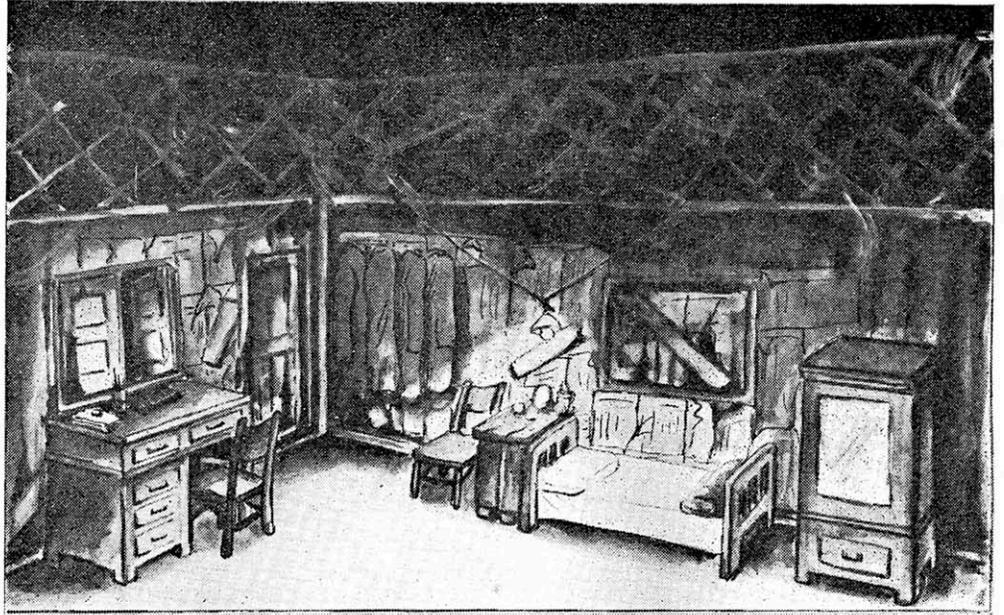
藥良品出廠名本日

- |           |       |
|-----------|-------|
| 209 惠郎邁新  | 貴婦百補靈 |
| 202 美美啤   | 驅風博愛油 |
| 200 銀粒安兒丸 | 博愛正露丸 |
| 909 滅痛神   | 珍珠眼藥水 |
| 505 胃力能   | 樟腦膏   |
| 205 博愛疳癪露 | 銀粒大仁  |
| 303 安特舒   | 止痛靈膏布 |
| 500 虎乳補胃素 | 美香膏   |
| 808 痢士寶   | 美婦白帶素 |

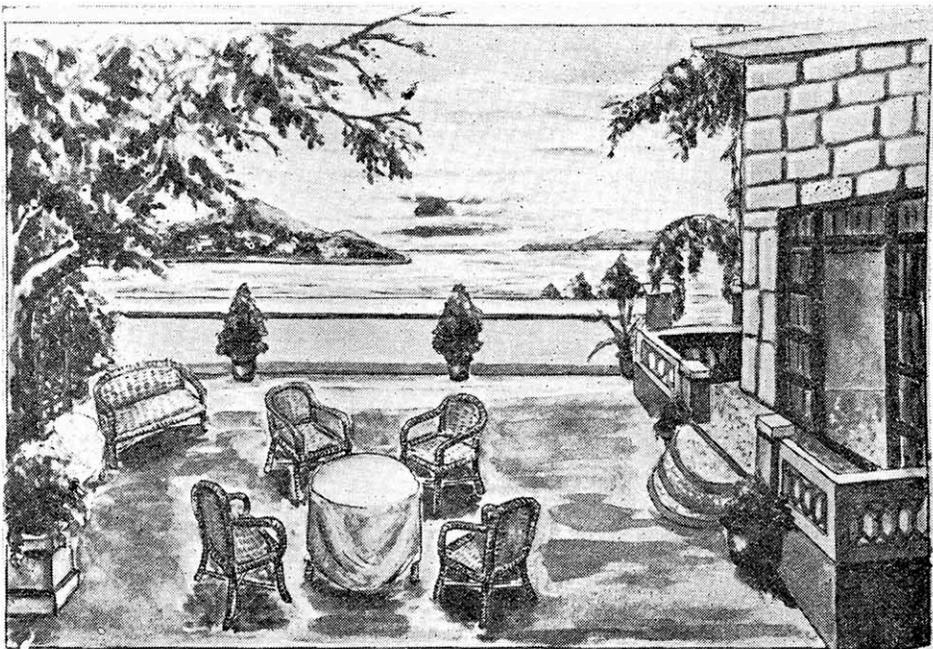
第一、五幕



第二幕



第三、四幕



「清明前後」舞台設計圖



---

出版：康樂音樂研究會  
編輯：特刊編委會  
承印：文化印務公司  
日期：一九六一年九月十七日  
定價：每本三角正

---