

康乐音乐研究会为鼓励车地艺术创作举行

文艺晚会

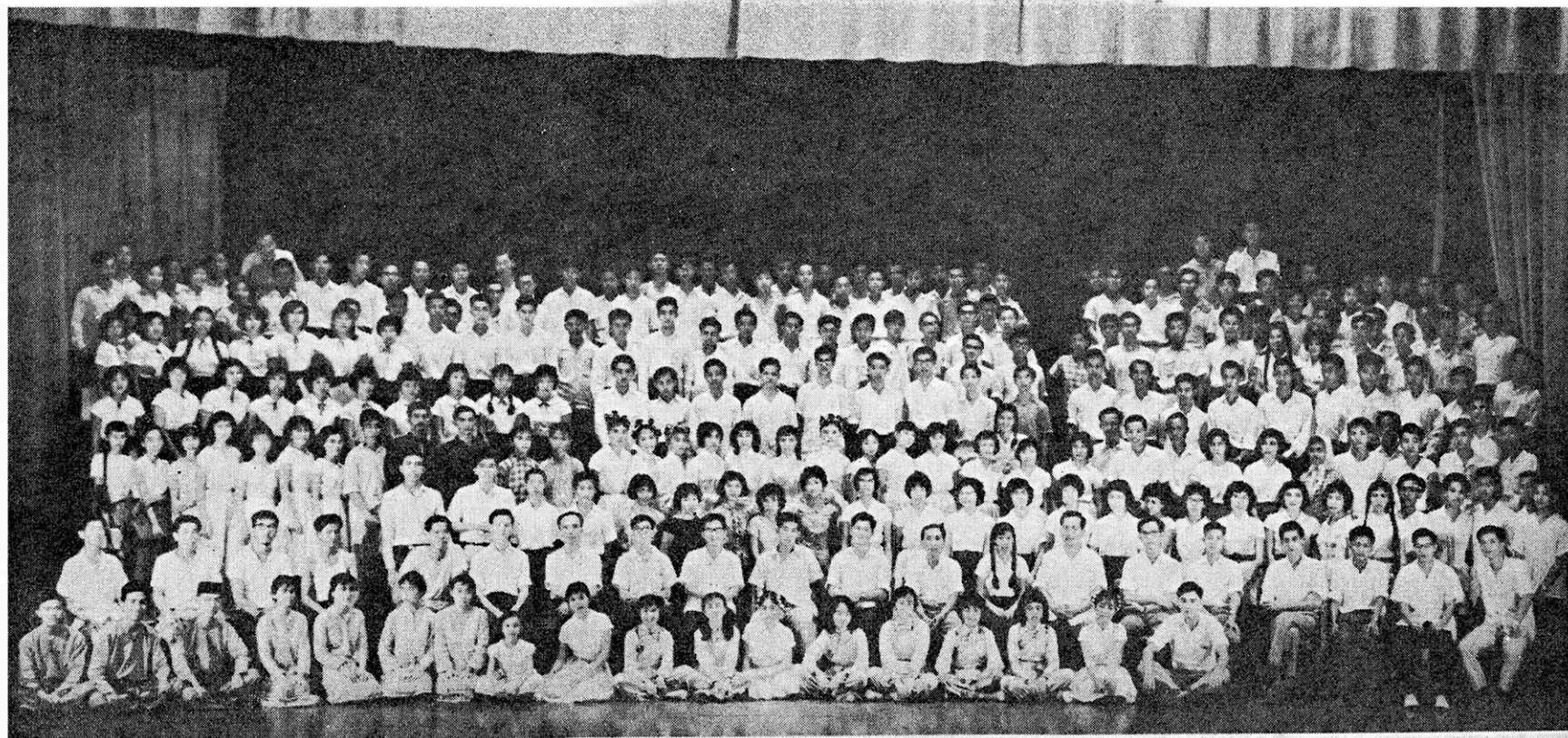
特辑



地点：维多利亚剧院

时间：七时半

日期：1962年4月9至12日



全體演職員暨後台工作人員合照

目 錄

爲這次演出說幾句話 ……劉天成(1)	堅持崗位·努力學習·繼續發展 ……李 湖(26)
本會一九六二年度會務方針 ……研究股(2)	創作、批評、調和主義者 ……阿 剛(27)
鼓起本地藝術創作熱潮 ……演出籌委主席(5)	不死的往事 ……金 天(28)
我們的工作 ……遊藝股(6)	舞蹈腳本的選擇與刪改 ……流 鳴(29)
「膠林，我們的母親」故事簡介 ……(7)	給祖母 ……白 天(30)
「漁家之歌」劇情簡介 ……(7)	劇 照
清晨的哭聲 ……白金(8)	文學與現實生活的關係 ……楊 彬(31)
「真正的愛人」劇情簡介 ……(8)	對反角形象的探討 ……趙萬菁(33)
詩歌朗誦及造型的導演工作 ……導演團(9)	漫談歌詠隊問題 ……靜 思(36)
我們排「真正的愛人」的經過 林思彰、吳正剛(10)	關於悲劇 ……吳小龍(37)
我處理「漁家之歌」的方法 ……何家棟(11)	關於本邦的口琴隊 ……鈍 人(41)
「真正的愛人」底主題思想 ……史 陽(12)	加緊學習，做好導演工作 ……李慕虹(42)
演出職員表 ……(14)	劇評的任務 ……雷史鳴(44)
演員暨導演名表 ……(15)	略談普及與提高 ……潔 鷗(47)
如何豐富當前舞蹈創作 ……方 皓(16)	短 語 ……田 民(48)
不要靠發脾氣來解決問題 ……小 楊(17)	鳴謝、編後話 ……(48)
我們這時代的文學 ……馬公葵譯(18)	賀 詞 ……(49)
糾正目前詩歌批評上的偏差 ……原 甸(20)	商業介紹 ……(52)
談詩歌創作中的幾個問題 ……蒲 克(22)	全體演職員合照 ……封面內
關於特刊的出版 ……馬 金(24)	劇 照 ……封底內

十三	十二	十一	十	九	八	七	六	五	四	三	二	一									
我們的家鄉是座萬寶山(詩歌朗誦)	真正的愛人(獨幕劇)	(C)藍花花	(B)姑娘變了心	(A)三位姑娘	小組合唱	印尼舞	漁家之歌(歌劇)	印尼舞	蓮花燈(舞蹈)	馬來亞是我們的(詩歌造型)	馬來亞是我們的(詩歌造型)	膠林，我們的母親(音樂造型)	休 息								
									(A) 煦情郎	(B) 夏 夜	(C) 統一前奏曲	(D) 傣族舞曲	(E) 印尼名曲	(F) 歡渡新春	口琴演奏	清晨的哭聲(散文詩朗誦)	扇 舞	馬來舞	歌 詠	文藝晚會節目表	
											(A) 寫封信到邊境	(B) 歌唱可愛的人兒	(C) 白 雲	(D) 歌聲盪漾							

一路來我會都這麼認為：要澈底消滅由殖民地統治者及其爪牙一手所扶植成長起來的黃色文化，並不是少數人或幾日幾夜就可以做到的。相反的，唯有依賴所有富有正義感的藝術工作者們，在統一的目標底下，結合着整個社會的改革運動，而長期的努力工作，始能收其效。我會也認識到只要早日建立起一個符合人真正生活的社會，那麼一切毒害及腐化人民思想的黃色文化便能消聲匿跡。事實告訴人們，並使人們認識一個真理，那就是世界上從來就沒有一個窮兇極惡的殖民地社會統治

者希望他的子民能具有進步的思想。這一點說明了具有進步思想的人民將會產生一股不滿現實的情緒，這種情緒隨時都有可能叫殖民地統治者高高在上的座椅四脚散開而摔得他粉身碎骨，從而終止了他所日夜夢想着的永無停息的統治權，由此我們可以進一步地認識到，黃色文化的存在與人民求上進的思想傾向是成了尖銳的矛盾的。

如果說藝術有其一定的社會作用，那它的作用應該是在於啓導人民求上進並杜絕黃色文化的侵害。假使有誰企圖歪曲藝術的社會價值及其作用，那他一定是別有居心者。

我會自成立後就一直是基於上述的看法來進行一切的會務活動。幾年來，我會始終堅信單從理論上去認識問題而不從實際上着手是不對的。因此在進行會務活動時，儘量將平時所學習到的東西通過實際的表現以與社會改革運動發生關係。諸如鼓勵會友將平時所寫的文學作品或文藝批評發表在各種報刊上，派會員出外協助演出的後台工作，派舞蹈節目去客串大小型的遊藝會演出，及在去年九月中旬乘慶祝週年紀念之便於維多利亞劇院公演的話劇「清明前後」（茅盾著）等，就是很好的例子。

雖然如此，但我會還是不敢滿足於那微不足道的點滴成績。「清明前後」的演出啓示了我會應該盡最大的能力來找機會作公開的演出。因此，在「清明前後」的演出工作一結束後，理監委們緊接着便決定要舉行一次發動會內各股（包括音樂股、文學股、舞蹈股及戲劇股）成員一起參加工作的綜合性的遊藝會演出。這個決定一宣佈出去便得到會外關心我會發展的社會人士的鼓勵及會內全體會員的熱烈支持。我會這次假維多利亞劇院所舉行的為鼓勵本地藝術創作之「文藝晚會」就是這個決定的具體表現。

消滅黃色文化是整個社會改革運動的一部份，這個担子毫無疑問的應該由文化戰士們來挑起，其實文化工作者們尤其是藝術工作者也無理由推掉這重任。我會既然是一個藝術團體，當然也應責無旁貸地來參與這神聖的工作，有一個值得提出的問題是，消滅為害甚深的黃色文化是不是號召全體人民不要看黃色的書報、電影、不要聽色情的歌曲等或嚴禁黃色書報的販賣及禁止色情影片的放映就能達致效果？這樣做法固然會有一些收效，但並不是最積極的辦法。最好的辦法莫過於雙管齊下，那就是一面展開激烈的反黃運動，另一面更積極地鼓勵藝術工作者稿出更多的健康藝術活動來爭取廣泛的

羣衆作為讀者，聽衆或觀衆。也唯有讓更多健康的藝術活動來充塞黃色文化泛濫的地盤，我們才能使羣衆認清什麼東西才是美的，什麼東西才是醜的。因此大力的提倡健康文藝活動以打擊黃色文化是當前急不容緩的任務。

我會每年度的會務方針皆根據上述的看法及會內的具體情況而制定出來的。尤其是今年度的會務方針：「明確現實主義精神、積極提高業務水平」更是結合了當前急轉的社會情勢而訂出。今年度的會務方針明確的指

出，目前的局勢要求我國的文化工作者們能配合現實的需要而積極地與黃色文化展開不妥協的戰鬥，在這場戰鬥中須要更多的熱愛祖國文化藝術的人士來參加。因此，應該加緊培養衆多的具有進步思想的藝術工作者，以便讓黃色文化受到更大的打擊，從而使祖國人民的覺悟性在健康情操的影響下早日提高。在戰場上，兵士們要善於使用武器方能打勝仗，同樣地，在反黃運動上，文化戰士們也要善於應用他們的武器：寫、跳、演及唱等始可獲得一定的成績。因此「提高業務水平」正是文化戰士們學習使用武器的最好辦法。我會此次為鼓勵本地藝術創作所舉行的「文藝晚會」就完全符合了會務方針的指示。

鼓勵本地藝術創作向為本邦重視馬來亞文化藝術發展的人士所強調，但實際的表現却令人非常失望，主觀努力的不够以及客觀環境的限制都是造成此種現象的因素。今天很多具有反映現實本質的作品不能被發表及演出正好說明了客觀環境的限制；而可以被發表及演出的作品又不被重視也道出了主觀努力的問題。但無論如何，我們總應該以主觀的努力來克服客觀上一切可以克服的困難。

這次的演出特別標明「鼓勵本地藝術創作」的用意，是因為在這次演出裏有很多節目為本邦年輕作者苦心創作出來的東西，因此想借此引起社會人士注意他們的成績。同時也想藉此鼓勵本邦藝術工作者創作出大量人民所喜聞樂見的作品來。

應該指明，所謂本地藝術作品，是指那些本質地反映社會現實而具有現實主義觀點的作品。比如我會這次推出的「真正的愛人」、「漁家之歌」、「膠林，我們的母親」、「我們的家鄉是座萬寶山」、「清晨的哭聲」及「馬來亞是我們的」等就是很好的例子。上述的節目告訴了觀衆很多平時發生在他們周圍的事情，這些事情將教育觀衆如何去憎恨不合理的社會，也由此啓示觀衆去儘早建立一個美好的社會。

可以這麼說，這次演出的意義首要是鼓勵本地藝術創作；其次是培養一批年輕的藝術工作者；再次是展示我會各股成員平時所學習到的成績；附帶的一點小意義是為我會解決一些經濟難題。

這「文藝晚會」總算在全體會員齊心協力地工作底下把它推到觀衆的面前了，但演出的成功或失敗，尚有待熱愛我會的觀衆們誠懇的評定。

我會衷心的希望，這個為鼓勵本地藝術創作的「文藝晚會」的演出，能引起更多的人士重視本地的藝術作品！

爲這次演出說幾句話

劉天成

一九六二年度

康樂音樂研究會會務方針

研究股

關於會務方針的制訂

我們在這幾年來的工作成績，是遠不能滿足廣大羣衆的要求的，因為在今天，人民羣衆的覺悟性已普遍而急速地提高，他們希望我國藝術工作者能夠創作出更多為他們所喜聞樂見的作品，要求我們的藝術能夠鼓舞他們更有信心地去生活和奮鬥。然而我們應該怎麼樣來滿足廣大人民的要求、應該怎樣來完成我們現階段的具體任務呢？這是熱愛與關心我會的會友們及各界人士所要瞭解的問題，同時也是我會要通過怎樣的工作原則與方法，來推展今年度的會務工作的問題。因此，我們不能不對指導今年會務發展的會務方針，加以密切而深刻的研討，以期今後的工作能在明確與具體的會務方針的指導下，更有效率地去完成會友們及社會所交與我們的任務。

我國的客觀現實，在近一兩年來的變化與發展可謂特別快，而這急速變化的客觀形勢，對於我國人民的生活是關係重大的。我們深切地感覺到，作為現實主義的藝術工作者，是必須在對客觀發展作透徹認識，以便配合着藝術的特性來進行創作，所以我會就不能夠脫離現實，就不能夠對於影響我會的生存、發展的重大社會問題毫不關心；我會的存在、發展也就不能不配合現實的發展與要求。事實上，如果藝術活動不能符合現實的要求的話，就不可能具有高度的現實性。我們應該知道，現實主義的藝術創作，是研究、分析與批判了當前的客觀現實的基礎上展開，所以我們有必要呼籲會友對祖國的命運深切的關心。這種關心是以愛國主義思想為出發點，而其具體表現，就是對一切美好的、有利於我國社會的發展、與有助於人民追求美好的社會生活的新事物，都給於熱烈的愛與崇高的贊揚；對於一切垂死的、阻碍祖國發展的、與違反人民願望的舊事物都給予深刻的憎恨、揭露和打擊。我們無論在創作上與理論上，都要遵循着這樣的原則去工作；我們要在創作上反映出舊勢力與舊事物滅亡的必然性與新勢力新事物欣欣向榮的蓬勃氣概，而在理論上却必須與那些代表着沒落勢力的反動藝術思想展開殲滅性的鬥爭。我們都很清楚，目前在思想意識上仍然毒害着我國人民的是殖民主義文化，它通過黃色文化與形式主義藝術來毒害人民，圖使人民消失鬥爭的銳氣，而達到其延長統治的目的。因此，我們在思想上與創作上，是反對這類文化與形式主義藝術的。我們要使到我們的藝術活動更好地服務人民，要全面地向一切反人民、反科學的沒落藝術進攻而保證取得全面的勝利，唯有積極地發展現實主義藝術，才能真實地反映現實的本質與推進社會的發展。而要打擊反派文化藝術與提高我們的藝術創作水平，我們就有必要加強

我們的思想認識與提高理論水平，提高對現實主義的認識與表現。

可是我們反觀我會會友，在這客觀現實的高度要求底下，是否已具備了高度的思想修養，是否對於現實主義的思想理論有了深刻的認識，對於現實主義的創作方法是否有了起碼的掌握呢？我們很清楚地認識到，我會是從文工團體過度到藝術團體的，我們的目標是要使我會達到無論在思想上與藝術方法上都符合一個藝術團體的標準，而在現階段，由於我們在藝術上的活動時間並不長，而且過去在組織工作上做得不很完善，故此對藝術的修養也就無法普遍地提高，當然在加強會友的現實主義理論修養，與提高表現能力的工作上，就做得不很理想。換句話說，我們的大部份會友還沒有充份掌握現實主義的理論與創造能力。因此，我們覺得，作為一個遵循着正派藝術的道路發展的藝術團體，有必要要求每一個成員明確現實主義的精神，尤其在這客觀形勢呈於複雜的目前，我們更需要具備科學的現實主義藝術的理論認識，從而具體地掌握分析客觀現實的高度能力，而在創作上才能完成反映生活真理的巨大任務。

可是單單具備了高度的現實主義藝術理論的修養，是否已經具備了藝術工作的全部條件呢？我們知道，藝術活動除了通過理論的宣揚以打擊一切服務於殖民主義的文化藝術之外，還必須通過優秀的藝術創作以反映人民的願望與歌頌美好的事物，揭露舊勢力的沒落與咀咒現實的醜惡。可是我們要怎樣才能完滿地做好這項工作呢？那唯有擴大我們的生活視野，及提高我們的藝術表現能力了。因為藝術技巧在藝術創作上，是一個很重要的問題，我們如果不能從生活實踐及創作經驗中逐步提高藝術的技巧，我們就沒有辦法創作思想性與藝術性達到高度統一的作品，我們就沒有辦法更充份地反映祖國的社會生活。而我們覺得，我會成員的藝術表現能力，還不很理想，我們有必從原有的基礎上加以提高。

從以上我們對客觀形勢與主觀情況的分析，我們覺得會今年度應該提出一個符合這樣的主客觀要求的會務方針，於是我們提出了「明確現實主義精神，積極提高業務水平」作為我們今年度的會務方針。

我們都一致地感覺到，這樣的口號提出來作為我們今年度的會務方針，是最恰切不過的，我們深切地希望，我會今年度能夠在這樣的口號之下，更有成績地推進會務的發展，更有效地為人民服務。當然這需要全體會友的落力合作，站在同一現實主義的立場上，拿出高度的學習熱情，發揮積極的工作精神，為同一的目標而努力！

關於「明確現實主義精神」

明確現實主義精神是藝術工作者所要做到的基本工作，因為唯有對現實主義精神有了明確的認識後，才能充份掌握現實主義的創作方法。我們提出這樣的口號是為了適應本會的主觀條件，因為我們不能提出我們沒有辦法做到的更高的要求。當然，我們的工作不能只是「明確」而已，也不能機械地把理論學習與創作實踐分開來，而是要相輔而行地展開的。即是在理論的指導下進行創作實踐，而在實踐中吸取工作經驗作為理論的根據。唯有在這種理論與實踐的配合下，我們才能在藝術活動上取得更高的效果。也唯有這樣，我們明確現實主義精神的積極意義才能表現出來。

我們在上面說過，殖民主義者通過各種反人民的藝術形式，企圖阻礙與打擊為人民服務的現實主義藝術，換句話說，各種反科學、反人民的文化藝術，是有其社會根源的。為什麼今天我國藝術園地上有這種惡草，還有各種黃色文化與反現實主義的藝術存在，這很顯然的，是因為舊勢力還盤踞在我國土地上。這些毒害人民的文化藝術是舊社會舊思想在意識形態上的表現，而這些反現實主義的藝術思想無論在創作上或理論上，都可能對我國某些還沒有具體掌握現實主義創作方法的藝術工作者，起着極壞的影響。因此，我們必須通過各種學習形式和方法，有效地提高我們的藝術認識，然後我們才有辦法認清那些是現實主義的藝術思想與創作，那些是形式主義的藝術、甚至是魚目混珠的偽現實主義藝術。我們只有在提高了藝術認識之後，才能發揚現實主義精神與抨擊反現實主義和偽現實主義藝術以及殖民主義文化。

我們的現實主義藝術活動，不只要在會內團結更多的人，而且要通過藝術來教育更廣大的羣眾，提高他們對生活的認識。換句話說，我們為了要達到教育人民的目的，就需要提高會友本身的思想修養與藝術認識，而這項工作的第一個步驟，應該是加緊展開對藝術問題的研究，以使到會友普遍地提高現實主義藝術的理論修養，這一方面可以批判反派藝術思想，可以作為衡量每一部藝術作品的價值，一方面又可以作為藝術創作的指導。

我們提出「明確現實主義精神」的口號，除了加強我會會友的藝術修養之外，另一方面也希望由此而引起我國藝術工作者們對現實主義理論修養的重視，因為我們同樣的感覺到，在我國藝術界里，藝術工作者們由於沒有很好地組織起來，所以形成很散漫的象現，而藝術立場的不明確與不堅強，往往是造成藝術工作者本身不能很好地團結的基本原因。所以我會提出「明確現實主義精神」的口號，更大的意義在於促使藝術工作者站在同一現實主義的藝術立場，努力完成我們所身負的時代任務。我們深深地感覺到，單靠我們康樂音樂研究會，

是沒有足夠的力量來打擊殖民主義文化與反派藝術的，我們需要更多的藝術工作者團結在現實主義的旗幟下，為創作我國新藝術而奮鬥。因此，我們希望我國所有的正派藝術工作者，都能够明確與發揚現實主義精神，掌握着正確的創作方法，創作出更多為人民羣眾所喜聞樂見的作品來。

關於「積極提高業務水平」

「積極提高業務水平」的問題，可以說是我們「明確現實主義精神」的一種表現，因為我們不能單單在理智上要求每一個會友加強現實主義的理論修養，而要在實際的學習上去完成這項工作，如果我們只是理智上有這種要求，而實際上沒有去做的話，那只能成為空談，根本就不能在社會上產生真正的作用。我們有必要通過多姿多彩的活動形式，以豐富各股的業務學習內容，從而鼓勵會友進行初步的創作實踐，進而在「明確現實主義精神」的基礎上，去達到「積極提高業務水平」的真正意義。

我們知道，我會既是從文工團體過渡到藝術團體的，所以在藝術創作水平上還不會很理想，而我們的最終目標，是要使到本會無論在思想上與藝術方法上，都能稱得上是一個藝術團體。因此，我們不能讓我們的藝術創作水平停留在現有的階段，而要從原有的基礎上積極地提高。

我國藝術創作的水平仍然很低落，這是應該承認的事實，當然這主要的原因是：一路來客觀環境對正派藝術活動的壓制太大，常常使到蓬勃一時的藝術活動陷於可怕的低潮，因此致使我們的文藝創作水平沒有辦法很好地繼續提高。這是很容易理解的：殖民主義者以及一切舊勢力，不會讓代表着新生力量的藝術活動自由發展，因為任何有利於勞動人民的社會活動，都是舊勢力的否定因素。可是，儘管客觀環境給我們以限制，我們在主觀上仍然是要努力的，因為我們不能就此放棄我們的藝術工作，我們不能就此放棄我們的理想。我們反而要更加努力地去達到我們的目的，更加積極地去推進我國藝術運動的發展。因此，我們目前仍然需要積極提高我國藝術創作的水平，仍然需要我們的藝術作品具有高度的現實主義精神。

那麼，我會本身迫切要做的事情，當然是要積極地提高各股的業務水平，使到我會的藝術創作水平不斷地提高，並且把我們的成績貢獻給社會，貢獻給人民。

這裡我們應該說明的是，「明確現實主義精神」與「積極提高業務水平」這兩個口號不是會務方針的兩個階段，而是相輔而行的，所以我們在觀念上不能不弄清楚。

關於工作原則與方法

根據我們以上對於「明確現實主義精神、積極提高業務水平」的分析，並結合我會的實際情況，我們提出

了如下幾項工作原則：

(一) 展開一般藝術問題的研討。我們爲了要明確現實主義精神，我們就有必要通過集體的智慧，來共同進行有關藝術基本問題的探討。雖然會友應該進行各別自修，但爲了普及會友的藝術認識水平起見，我們就有必要通過各種有效的方式，使到會友們普遍地對一般藝術問題引起熱烈討論的熱心。我們提出「一般藝術問題的探討」是基於我會的實際情況而言，並不是說我們不必要更深入更徹底地研討更多的藝術問題。如果我們有可能，我們還是要積極提高我們的理論水平的。

(二) 普遍提高藝術的鑑賞力。普遍地提高會友的藝術鑑賞力，應該是明確現實主義精神的理論實踐的一部份，因爲我們不能單純地具備了高深的理論修養就感到滿足，我們還必須把我們的理論用爲衡量一部藝術作品的標準。現實主義的理論，要求藝術作品的思想性與藝術性達到高度的統一，因此衡量一部藝術作品的價值，基本上有思想標準與藝術標準兩方面；前者是指作品思想內容的積極意義，後者是指作品體現積極的主題思想的高度技巧。如果我們沒有認識這樣的基本理論，我們就沒有正確的藝術鑑賞力，相反的，如果我們單單認識這樣的理論，而沒有結合到鑑賞藝術作品的作用上去，我們同樣不能真正的看出作品的價值。所以提高會友的藝術鑑賞力，是很重要的一項工作。

(三) 擴大生活視野，瞭解現實動向。作爲現實主義的藝術工作者，他絕不能躲在象牙塔裏向壁虛構作品，如果他對於現實生活一無所知，對於社會動向茫無頭緒，那麼他就絕不能創作出真實地反映現實的作品來。我們必須強調藝術工作者深入生活的重要性，因爲我國的許多藝術工作者，對於深入勞動羣衆去生活的問題，並不很重視。許多不能生動地反映生活的概念化、公式化的作品的產生，就是因爲作者對生活的關心與體驗不夠，純粹主觀主義地去想象現實的結果。因此，我們認爲「擴大生活視野，瞭解現實動向」是我們今年度在會務方針指導之下的工作原則之一。尤其在這祖國社會現實變動的很快的時候，我們更需要關心我國社會的發展與人民的生活。

(四) 豐富各股業務學習內容。我會屬下的各股，如音樂股、舞蹈股、戲劇股、文學股等，各自的學習內容自然不能完全一樣，因爲各種藝術形式不同，就有各自的學習內容充實，才能使組員學到更多的東西。

(五) 採取多姿多采的活動形式。我們除了使到學習內容盡量豐富之外，還要通過多樣性的活動形式，使到會友的學習生活更加美滿、更有興趣。如果我們只是採取一種呆板的方法，整天老是研究理論的話，可能會使會友感到枯燥無味而溜之大吉了。所以我們的學習方式不能機械，我們在實踐理論的表現也要多樣性，如學

辦座談會與各種形式的演出，都能鼓起會友的工作及學習熱情。

(六) 鼓勵初步創作實踐。我們一再強調，我們的現實主義理論，要在配合着創作實踐的時候，才能顯現出其更重大的社會意義。而且，在我國藝術創作的水平，還沒有理想地提高的時候，我們鼓勵會友進行創作，應該是具有積極意義的。我們不希望我們初步的創作實踐會有很高的水準，但我們希望這項工作會引起藝術工作者的重視。例如舞蹈、音樂、戲劇等的創作還很稀少，我們希望今後在這方面能有更大的成績。

以上是我們爲實踐會務方針的口號，所擬定的幾項基本的工作原則，而基於這樣的工作原則的需要，我們又提出了如下的幾種工作方法：

(一) 舉行各種藝術的座談會或講座會。這當然是全會或各股所要完成的工作，而這種學習方式，是我們很容易做到的。同時，這種方式往往能夠提起會友的學習情緒。

(二) 定期舉行理幹事學習。這主要的目標在於加強理幹事的思想修養與藝術認識，我們知道，理幹事在會活動中，應該起作帶動的作用的，因此不能不加以重視。

(三) 定期出版會訊及壁報。會訊是會向會友報告會的活動情況，與理監委會的決定的一個機關，而我們過去沒有重視這項工作，所以我們今後應該把它當爲會務之一。出版壁報的問題，我們不應該把它看爲只是一種點綴，而應該把它當作我會學習成績的一個表現，因此我們應該重視和搞其壁報的工作。

(四) 舉辦各種形式的演出。舉辦演出可以說是我會學習成績向外表現的一個方式，我們不單單通過戲劇演出來達到教育觀衆的目的，還可以通過舞蹈、歌詠、奏樂、詩歌朗誦等的綜合性演出，來完成我會在文娛活動上的任務。

(五) 舉行藝術創作比賽。這項工作的目的，主要在於鼓起會友對藝術創作的熱情，即是配合着「鼓勵進行初步創作實踐」的工作原則而提出的，當然，我們還可以通過其他形式來達到鼓勵藝術創作的目的，但舉行藝術創作比賽應該是我會所可能做到的工作。

以上所提的幾項工作方法，只是我們所可能做到和想到的幾項而已，當然如果有更好的方式，而是符合於會務方針的要求的話，我們是不妨採用的。

結 語

我會的會務方針和具體的工作原則與方法，都提出來了，我們希望今年度的會務發展，能在會友與理監委員的精誠合作下，搞得更有成績，在藝術創作上貢獻一股巨大的力量，爲我國現實主義的藝術運動而努力。

鼓起本地藝術創作熱潮

演出
籌委主席

緊隨着五幕話劇「清明前後」的演出後，我會全體理監委員會熱烈研討當前客觀環境與我會所存在的主觀因素，結果決定於今年四月間舉行綜合性文藝晚會。

作為一個健康的文化團體；我會堅決反對任何歪曲現實真實的所謂藝術演出，同時也反對那種沒有意義地為藝術而藝術的演出。我會一貫的鮮明立場和宗旨是在於建立發展中的祖國新文化，把藝術獻給在鬥爭中的人民羣衆，會這次的演出具有下列幾點重大的社會意義。

(一)發揚現實主義精神，教育羣衆和培養人民健康的思想品質，進一步打擊盤踞在我國土地上的黃色文化。今天，我國客觀現實的特點是人民羣衆堅決反對殖民地統治，爭取祖國領土真正完整統一，與一切殖民主義、企圖破壞人民合理要求的惡勢力的尖銳矛盾。在這兩股不同勢力的鬥爭中，沒有疑問，人民反殖的力量是在日益壯大中；然而，當一切企圖阻擋歷史發展的殖民主義勢力趨於崩潰、滅亡之際，其掙扎勢必更瘋狂，爲了挽救其最終不可避免的悲慘下場，於是更惡毒地在我國市鎮、鄉村和各個角落里散佈着海淫海盜的黃色文化。由於我會是個提倡健康文化活動的團體，正當黃色文化猖狂地麻痺人民的思想意志，模糊人民的視線，毒害羣衆的日常生活，而在一部份羣衆當中起着相當嚴重的影響時，我們是不能麻木不仁或無動於衷。

我們認爲：文化團體現階段的基本任務，除了在理性上暴露、打擊任何具有麻痺、毒害性質的文化內容與形式之外，更積極的一面應該加緊推展健康的文化活動。文化團體如果不失却其存在的作用與價值，如果它要配合人民羣衆反殖反黃的鬥爭，它就必須通過藝術的表現手段（演出）發揚藝術教育人民的潛在職能，保持文藝工作者與羣衆的聯繫，鼓舞羣衆爲爭取合理社會的實現而奮鬥。我們沒有否認眼前政治環境的惡劣將給與健康的文化團體的活動很大的制約；然而，如果我們在口頭上承認不願依附於腐朽即將滅亡的黃色文化與歪派藝術，但在行動上又不能團結羣衆的力量，以加倍的主觀努力去戰勝一些可以克服的困難，那麼，這個限制文化團體活動的客觀因素是永遠沒辦法打破的。

基於這點理由，我們演出籌備委員會是在萬重困難底下嚴肅而認真地工作，爲了不願被套上「大漢沙文主義」的方帽子，尤其對於選擇演出劇本我們顯得特別謹慎。我們所以推出「真正的愛人」（戲劇）、「我們的家鄉是座萬寶山」（詩歌）「漁家之歌」（歌劇）……等。主要是這類作品在一定程度上具有現實主義精神實質，它們有一個共同的特點是暴露黑暗、歌頌光明，鞭撻一切即將死亡的惡勢力，扶植那正在萌芽中的新生力量。我們雖不敢誇張這些作品的思想性與藝術性多麼高，但至少馬來亞來說它們是相當優秀，值得我們通過演出形式來發揚它們的精神實質。我們相信這次舉行的綜合性文藝晚會除了打擊黃色文化之外，多少會給那些還在沉睡中的人羣一些教育與啓發，以及給那些頑固不化、死抱歪派藝術觀點不放的大人先生們一些驚動。

這些應該是我們這次演出的首要意義！

(二)實踐創造本地藝術口號，培養年青的藝術人材，以求集合更多的朋友們參加藝術活動。今天，鼓勵「反映馬來亞社會現實的真實，並通過對於典型環境中的典型人物的創造，來達到教育廣大人民的目的」的口號雖然响徹云霄，然而，由於我國受到殖民地主義者百餘年來的統治鎮壓，以致造成了目前文化界的枯萎不振，真正堅持正派藝術工作的人士幾乎寥若晨星，屈指可數。至於一些有志於創作的作家往往因缺乏生活經驗與寫作技巧的不够成熟，而創造出概念化或公式化的作品，不能發揚高度教育人民的現實主義精神，這些現象的確是十分令人感到悲哀！而我們之所以上演本地劇本（比較够水平的）用意是在於鼓勵本地作家能够多關心生活和接觸羣衆，爲創造更多優秀的作品而努力，使文藝不至於脫離人民的要求，落後於現實生活的發展。同時，由於這些劇本是取材於我國現實社會，作品里所塑造的人物形象是存在於我們的環境周圍，是我國勞動人民所最熟悉的。而通過舞台形象的再度創造與再現於觀衆面前，相信它的教育性會來得更大，而觀衆也一定會感到無比的親切而留下深刻的印象。優秀的本地創作應該是最容易感動觀衆的作品。

同時必須指出：整個反殖反黃的鬥爭是不能單靠幾個自稱具有藝術天材的人士搖旗吶喊，衝鋒陷陣，目前文化團體不可忽視的一項任務是加緊培養更多年青有爲的藝術工作者，擴大與加強文化隊伍的力量，使文化鬥爭在配合整個改革社會的鬥爭中發生排山倒海的偉大作用。

(三)提高會友對藝術實踐的認識，把會歷年來在藝術上的造詣公諸於外界。這次演出對會內來說是配合今年度會務方針「明確現實主義精神，積極提高業務水平」。我們認爲，要作到真正能够明確現實主義藝術的精神實質，首先必須加強對藝術理論的修養，但如果藝術理論不能結合實踐的話，它將不會產生真正的社會效用，唯有在配合實踐的情況下，才能強化會友們對藝術的正確理解。因此，演出是普遍提高會友藝術認識的一種形式。近年來，我會戲劇股曾公演過「跟着大夥兒走」，「清明前後」，且得到一般社會人士的良好反應與評價，而會內其它各股成績如何？這是大家所關懷的一件事。而綜合性文藝晚會的演出是動員了我會各股直接負責節目，可說是我會一般成績的具體表現，我們希望能藉此得到更多社會人士善意的批評和指教。

最後，我們必須聲明：我們演出籌備委員的工作是在萬重困難包圍下進行的，而要使綜合性文藝晚會這樣大規模的演出能够成功，除了我會會友們的團結一至，嚴肅地對待演出工作與參與演出工作之外，更重要的是外界的各兄弟團體能本着一貫愛護健康的藝術活動和發揚互助友愛的精神，在物質上或精神上給予我們熱烈的支持，在此，我們向他們致衷心的謝意。

讓我們爲建立馬來亞新文化，高舉現實主義的旗幟向前邁進吧！

我們的工作

●遊藝股●

(一) 我們的任務

在「鼓勵本地藝術創作，培養年青藝術人材，提倡健康文娛、反對黃色文化」這一原則底下，我會進行了另一次的大胆嘗試——舉行文藝晚會綜合性演出，這次演出意義的重大，是不容被抹煞的。

在這樣宏大的演出當中，負最大責任的，可說是遊藝股；所以，當我們承受了這一任務後，我們就有點顛慄、猶豫，我們所擔憂的是在我們的能力範圍內，我們是否能夠完成會的演出的工作任務，我們是否能夠給觀眾帶來滿意的效果，我們是否能適應當前整個羣衆的要求，適應整個局勢的需要，我們又是否能在本地的文化界當中起着激盪的作用……這一系列的現實問題，就展示在我們面前，叫我們來負起，來解決。

怎樣來處理這些問題，怎樣來負起這一繁重而又艱巨的任務呢？靠我們的一股熱情，抑靠我們的一股工作幹勁？是的，我們的演出工作是要靠這些的，不過，最主要的是靠我們的集體力量，靠我們的集體智慧的發揮，我們才能負起這一項重大的任務。

所以，我們敢於負起這項工作，而有把握去完成這項工作，主要我們有着一股推不倒的靠山——集體主義精神。

(二) 我們面臨的難題

好了，明確了我們的任務以後，幾個艱難的問題馬上就出現在我們的眼前，第一個是節目問題，次之是演員的招收及選拔問題。

前面我已略略提過，我們這次的綜合性演出是着重在本地藝術創作，然而，本地表演藝術的作品又不多，由本會會員自己來創作，又限於時間的侷促，對於這一難題，我們會煩惱一時，幸好，在本會的一些藝術人們通力合作下，經過三番幾次的選擇與修改後，這樣地經過一段短時間，我們對節目的難題大體上已算解決了。這些節目當中，由本會會友自己進行創作的有獨幕劇「真正的愛人」（蘇莉君著）及散文詩「清晨的哭聲」（白金君著）其他的節目詩歌朗誦有「我們的家鄉是座萬寶山」、「馬來亞是我們的」、「漁家之歌」、舞蹈有「印尼舞」、「蓮花燈」、「扇舞」、「拾玉鐲」等，音樂造型有「膠林，我們的母親」。

節目——問題解決後，演員工作就比較容易處理，必然，在招員工作當中，我們却也會碰到一些困難，不過，經過一段時間的努力，這項工作也就沒有什麼問題了。

(三) 節目的選擇原則

我們認為有必要在這裏向大家略述我們選擇節目的一些原則。

我們選擇節目的首要原則便是：創作品應具有健康的思想內容，能促進人們的思想認識、啓導人民的奮鬥

情緒，並在一定的基礎上，能鼓起整個正派藝術的鬥爭工作；次之，在一定的水平上，這作品能具有強烈的感染力，並能表現出整個社會的真實情況，那麼，我們就決定拿來表演。必然，這樣的選擇原則，有其不妥之處，或有太高要求之嫌。然而，爲了完成會的演出任務及正派藝術的教育工作，提出這一選拔的原則是必要而且應該的；其實，在我們的這些節目中，有很多的創作節目均是非常優秀的。

(四) 幾個階段的工作中心

爲了有程序地完成這一次的演出工作，並逐漸提高演員在各方面的表現能力，我們遊藝股也特地在這樣一個暫短的演出期間內分成三個階段的工作計劃。

第一階段的中心工作計劃是：發揮集體主義精神，完成排練初步輪廓。

第二階段的中心工作任務是：提高演員的表現力，搞好演出準備工作。

第三階段的中心工作口號是：完成演出總任務。

幾個階段工作的中心口號提出後，演員們就很熱忱地環繞着這幾個中心口號進行排練，有些演員的工作幹勁很是值得我們欽佩的，不過，有點可惜的是，在幾次的階段工結束時，能完成任務的只有一兩個節目，其他的節目或完成八十巴仙、或完成六十巴仙而已。對於這一點，我們檢討過，可能由於我們的階段工作時間太短促的緣故。不過，對於演員們這次的賣力、苦幹精神我們是致以崇高的謝意。願我們在此次的演出中，能共同努力來完成這項偉大的工作吧！

(五) 一次嚴重的考驗

總之，如今一切的演出工作均已就緒了，最後的一項工作，就是我們這幾個月來的精心創造的結晶品，就要在廣大的羣衆面前來一次嚴重的考驗了，也就是說，我會在祖國的藝術工作方面成績就要在人民的面前顯示出牠的優劣點來了。

我們堅信，作爲正派藝術的忠實信徒，作爲人民的忠實傳聲筒，並能堅持正義的事業，這點是會贏得廣大人民的支持與愛護的，相信我們這一次的演出也能得到一定的成績與效果的。

(六) 結語

以上這些，就是我們這幾個月來的工作概況，這次的工作，我們不敢太誇獎自己的工作效率，但是，我們也不敢草率從事。尤其值得我們感到欣慰的，就是我們這次的演出工作中，各股的聯系與關心都做得很周到，在集體主義精神的原則下，我們都能互相督促，互相照顧，所以，碰到困難均能迎刃而解，這不能不歸功於會的負責人的互助工作精神的偉大。

最後，假如我們做得不够或有缺點的話，望各位多多不吝指教。

膠林，我們的母親

故事簡介

在一個清涼的早晨，膠林里瀰漫着重重的霧氣，絲絲的微光透過了膠樹，落葉在輕輕地翻滾；播種的聲音在辟辟拍拍地响着，間雜着蟲兒的細微叫聲，交織成一個早晨膠林的頌歌；這當兒，我們底敬愛的割膠姑娘拖着沉重的步伐，靜靜的聽，細心的想；一幕幕動人的、悲慘的、苦難的畫圖在她底腦海中浮現着。她凝視她底敬愛的母親——膠林。母親底潔白的乳液哺育着她成長，母親底強悍槐梧的身體衛護着她；她仰望着敬愛的母親，不禁地掉下了幾行熱淚，她要在母親的身傍，投到母親的懷抱里傾訴着子女們的痛苦生活，低低的嘆息，靜靜地怨恨……啊！當祖國最悲慘的時候，也是祖國最需要我的時候，我是更不能離開你，我們底敬愛的母親。

在苦難的土地上，到處是痛苦的泉源，悲慘的生活，壓得他們喘不過氣來。世世代代做牛做馬，這日子是多麼的漫長呀……每天雞鳴報曉時，一陣陣的冷風，吹得他們直發抖，他（她）們還是拖着沉重的步伐向廣大的膠林進發。三三兩兩的膠工們，臉上沒有笑容，生活的担子使他們臉上刻上無數的皺紋，浮滿着青筋的雙手，用力地握着膠刀，開始嘶嘶削削地辛勤地操作着。乳白的膠汁從母親的身上流出，這是血，這是母親的血，滲雜着兒女們的血，心愛痛人的血却白白地往蚊蟲肚里送，啊！這是一個什麼世界呀！人們的怨恨，像是

個被壓在大石下的草兒，他們是要衝破這塊大石，從石縫茁芽長大。

靜寂的膠林，微微的蟲聲，輕輕的冷風，迷濛的霧氣，交織成一幅自然的美景。膠工們底雙手在不停地舞動着，肩上挑着担兒收取潔白的膠汁。一羣羣的孩兒們也在東奔西跑地忙着檢拾柴薪。辛勤勞動的歌聲與萬蟲爭鳴的。在奏着一首偉大，壯麗，熱烈的曲子。

晴天的一聲霹靂，震蕩着整個膠林，暴風雨的突襲，數不清的災難降臨了人間。「媽……」這叫聲像雷般地由遠而近。「是誰！是什麼人在叫喊！」她們很快地意識到這就是災難，這災難將帶給人們無窮的禍害。「對，快尋找呀！快去救呀！」人們不約而同的奔向聲音傳來的地方，她們拿着膠刀，手握扁担，直往衝。救出了她，可是她，滿身沾滿着污泥，衣服也被扯破，頭髮四散地，咬緊嘴唇，雙眼直瞪着地直奔過來。「媽……」跌了下去，很久很久她才慢慢地爭開雙眼，看着周圍的朋友，望着敬愛的母親，心里充滿着無數的血和淚，仇和恨，偉大堅強的膠林呀！你忍受着滿身傷痕的痛苦。她的哥哥與年青的膠工們也遭受暴風雨的災害，滿身都是血，手里仍然緊握着膠刀，目不轉睛地鄙視着，發射出仇恨的光芒，鮮紅的血，這筆血債呀，是一定要算清的呀！

「漁家之歌」劇情簡介

漁夫們的生活多悲苦，白天裏來皮膚焦，黑夜裏來身發抖，雨裏忍，風裏受，駭浪沖來挺身抖，他們，有着數不清的苦難，有着談不完的傷心事，這裏，就有一首他們的悲歌。

一個無星的夜晚，在某海邊一間破陋的亞答屋裏，林伯妻女兩人深受寒風的侵襲，又飢又冷又焦急，他們盼望着林伯的到來，他們，不希望林伯有收穫，他們只希望林伯能平安地回來，時間不停地溜過，緊張，不安的情緒充滿了她母女的心靈……

時間慢慢地溜過去了，終於，林老伯帶着沉痛的心情，顛波着回來，一回來，病魔就纏繞着他，使他不能再工作。

林老伯的命運就是這樣苦的，受盡自然的摧殘，又要受到人爲的壓迫，就在病倒的過後幾天，那吃人的漁主壽勾又來催債了，前幾天林老伯的朋友寶福送來的錢不但全被搶走，家裏的漁網又被撕毀，可恨的壽勾啊！幾時，這仇才能將你報。

爲了生活，爲了生命，在一個風厲浪蕩的夜晚，林老伯背了妻女，偷偷地出海捕魚，不幸的林老伯呵！就在這天晚上犧牲了。

哭聲，代替了大海的波浪聲，林伯母女終喊出了他們的心聲：

「我要，我要去找他……」
故事就在此結束。

清晨的哭聲

—白金—

太陽慢慢地爬上天空，帶來燦爛的花束，光明驅走了膠林的濃霧，黎明的山村像孩子甜蜜的夢境，充滿着寧靜與和平。

風，悠悠地自膠林吹來，混和着泥土的芬芳氣息。

妳早啊！清晨的風，自由的風！妳早啊！多難的膠林母親；昨夜難得有甜蜜的睡眠，勤勞的膠工清早就把妳驚醒，妳的生命跟膠工一樣，充滿憂郁和不幸！

嗚嗚！嗚嗚！……啊！這是晨風的低唱，還是少女在哭泣？聲音多麼憂傷，好比母親失去了孩子；聲音多麼淒涼，又像離羣的燕子，盤旋在寂寞的屋簷上。

嗚嗚！嗚嗚！……聲音越來越緊密，越聽越清晰：這不像晨風的呼嘯，也不是少女在哭泣，這是孩子的淒切哭聲哪，震盪在清晨的山村里。

你有什麼憂愁啊？孩子！你為什麼哭得這樣傷心啊？孩子，是不是有人欺負你？還是誰把你遺棄？悠悠的晨風自山後吹來，她不停地吹刮着，代替了孩子的回答：

那是一個可憐的孩子，他生長在貧窮的人家，從小就失去了幸福。他的父母親都是膠工，一生離不開苦難的膠林；他和九歲的姐姐跟隨爸媽住在破爛的亞答屋里，一家人渡着艱苦的生活。

那是一個可怕的日子，天空佈滿黑雲，太陽失去了

光彩，大地像膠林一樣沉默，孩子的母親，一個懷胎八月的孕婦，割完膠從膠林的小路回來，騎着腳車像翻滾在半天空，怎麼身子變得格外重。腳車踏過山路的小橋，河水倒映出貧血的面孔，眼前突然飛來滿天星，自己像掉下了懸崖；山雀飛過去了，橋上看不到人影，橋下傳來痛苦的掙扎和呻吟……

風啊！妳從膠林帶來這恐怖的消息，孩子還在睡夢里，醒來找不到媽媽，身邊的爸爸才含着眼淚說：媽媽在醫院里。狡猾的工頭不讓爸爸休息！接連來催促了三天，爸爸把憤怒埋藏在心里，明兒趕早便帶着女兒上工去，家里拋下四歲的孩子，陪伴着無限的寂寞和空虛，只好用哭聲來發洩自己的感情……

淒厲的晨風吹刮過去了，空中還有孩子斷續的哭聲。

吹刮吧，風啊！哭泣吧，孩子！你的父母親天天給人做牛馬，換來了什麼代價？不過是幾片薄膠，和工頭的無理責罵，稀少的工錢使你姐弟無法受教育，還養不活一個家！你的幸福呢？所有膠工孩子的幸福呢？所有膠工的幸福呢？都被誰剝奪去了？都被誰剝奪去了？！

悠悠的晨風又吹來了，混和着泥土的芬芳氣息；而孩子淒切的哭聲一直沒有停止，盪漾在清晨的空間，讓晨風播送得更遠，更遠……

「真正的愛人」劇情簡介

某大學的女生宿舍裏，住着一位秀麗和純樸的少女李小紅，她和許多進步的女大學生一樣，對美好的社會強烈的追求着，只可惜她受了出生階級的影響，感情很脆弱，就因為這樣，當她中學時代的一位愛人——在工作中、學習中和思想上都給了她很大影響的潘大哥，因為某些事故靜靜的離開了她時，她便由於思想空虛、生活苦悶，加以感情脆弱，險些兒被一個偽裝進步，玩弄女性的情壇聖手何榮貴所欺騙，誤認他是一個進步青年而和他相愛。

幸虧在大學裏的女同學中，有些好的如文鳳姐這類人，很親切的照顧她、影響她，告訴她榮貴的為人和思想，她才逐漸明白這人的底細，尤其在一次的同學大會中，她得悉榮貴撕毀選票之行為，使她更深一層認識榮貴的卑劣的人格，於是，便毅然決定和他疏遠，並在榮貴面前堅決拒絕了他提出要和她訂婚的要求。

當她被榮貴死纏着，要求訂婚之際，忽然她日夜思念的潘大哥底妹妹潘雅慧來找她，碰巧遇到榮貴，於是，雅慧便向小紅揭穿了榮貴的面目，告訴她榮貴和跟她

一齊從聯邦出來的黃月梅老師訂過婚，並告訴小紅，潘大哥離開她以後，在工會裏為了爭取人類的自由平等而被逮捕的愕訊，於是小紅一下子陷入了驚喜，悲憤，複雜交織的感情中，不禁傷心哭泣起來，後來經過文鳳姐的鼓勵安慰，她逐漸有了信心和勇氣，收斂了眼淚，決定找月梅來，和榮貴當面解決這件事。

月梅帶着一點誤會和痛苦的心情來了，但是經過小紅解釋和反映榮貴的思想行為之後，大家都消除了誤會，互相諒解和信任，最後由小紅把榮貴帶來宿舍，幾個女性便圍着榮貴，當場批判他和揭露他的偽裝進步，玩弄女性的真面目，尤其是月梅痛快的賞了他一記重重的耳光，並且大聲的告訴他：「要在所有女性面前，暴露他是一個玩弄女性的色狼」，榮貴見情勢不對，只好像喪家狗般，掩臉一面吠一面縮起尾巴逃走了。

眾人痛斥榮貴之後，都領悟到一個真理，心里都感到非常愉快，尤其小紅，大家都慶賀她找到了「真正的愛人」，和有了潘大哥一樣的信仰，她也發誓永遠等待着潘大哥——她底真正的愛人。

詩，往往是詩人內心最真摯的聲音外揚的結果；同時，詩也是社會生活在人們的意識形態上最集中的反映。詩人用他的整個聲音，甚至整個靈魂來歌唱。當生活在詩人的內心激起波浪，詩人爲某一生活側面吸引去他的注意，經過內心舌頭的細味慢嚼，使這種創作衝動達到飽和點，乃完成了詩作。一句話：詩人是深深地感動後才創作的。

正因爲詩歌的創作是情緒波動的結果，飽和着感情的生命力，故詩往往是最易撥動人們的心弦的文學樣式。詩通過人們的聲音再傳達給聽衆，更加容易感動人；再加上了舞台造型，使聽衆不僅從聲音上，而且還從舞台造型上感受原詩的思想感情，收效就更大了。

詩歌的朗誦，在普通集會中或偶而有出現過，至於詩歌的造型，在公開的遊藝會演出中，倒不容易看到。在缺乏明確理論指導下，負責這樣的節目，頗感棘手是可想而知的。由於我們都是年輕小伙子，缺乏高深的藝術造詣和豐富的生活經驗，接過詩本後真有茫無頭緒之感。後來經過許多朋友的再三鼓勵，我們只好硬着頭皮排下去；中間雖然碰到不少挫折，但最後還是把它們「趕」出來，搬上舞台雖難免會有「醜媳婦難見家翁」之愧，內心委實忐忑不安，可是畢竟也算卸下了肩上的重担，鬆了一口氣！

以下，我們想簡略地談談整個工作過程及我們的感受。

這次演出的詩歌節目共有三個，即詩歌造型「馬來亞是我們的」，詩歌朗誦「我們的家鄉是座萬寶山」及散文詩朗誦「清晨的哭聲」。這三篇東西，最難朗誦的首推「清晨的哭聲」。由於散文和詩歌有別，節奏感比不上詩歌明朗化，同時這篇東西也稍嫌太長，所以處理這一節目時頗覺不易。而由於缺乏經驗的關係，對待它們又未能區分輕重，給予適當的照顧，故進度上相差頗遠。一般上說，比較容易朗誦的是「我們的家鄉是座萬寶山」，這主要原因是原詩提供了極其優越的條件：音節自然和諧、感情的發展有跡可循、節奏感強烈。

在對這三篇東西的處理形式上，我們也頗費躊躇。詩歌造型和朗誦的主要分野在於：詩歌造型朗誦者僅在幕後朗誦，不和觀衆直接見面，如幾年前演出的「南大頌」便是；而朗誦則否，朗誦者經常是直接向觀衆朗誦的。爲了不至於使人感到過於單調，我們遂採用不同的方式來處理這三個節目：「馬來亞是我們的」我們處理成造型的方式；「我們的家鄉是座萬寶山」則以純粹朗誦的形式出現在舞台上；至於散文詩「清晨的哭聲」，由於原作過於冗長，我們多麼擔心演員沒有這股雄渾的藝術魄力抓住觀衆的情緒，所以便配上音樂，使演員化粧後配以適當的動作，在佈景前直接朗誦。而我們還是稱這爲詩歌朗誦。

決定了三個節目的演出形式後，我們就開始着手分析各篇詩稿的主題思想、情緒發展，並且在排練的過程

中逐段逐行地加以說明，並確定每一節詩的最高任務、感情的評價、邏輯重音以及每一句詩的頓歇次數等。這樣繁重的工作，顯然不是我們兩三個人所能勝任愉快的，於是，有時就採用集體討論的方式，務使每一個人都能把握每一節甚至每一句詩的精神實質，俾使朗誦出來不致走樣。

爲了使演員們更圓滿地通過朗誦及造型，體現出原詩的思想感情，我們除了要求他們對原詩必須有非常深刻的理解，還介紹有關詩歌朗誦及造型的材料供他們閱讀，並尋找作者其他的詩作給他們欣賞；我們相信，這樣做對於他們理解要朗誦或造型的詩歌的感情、節奏、風格、傾向，都會有所裨益的。也即是說，對原詩基調的把握，並沒有被我們所忽略。

「自己沒有感動，就不能感動別人！」這句話非但對詩人來說是完全正確的，就是對朗誦者及造型演員來說，也是正確和必要的。因爲，朗誦一首詩，倘若朗誦者並非原詩作者，那他就得代表詩人直接向聽衆交代，設想朗誦者毫不爲原詩所感動，他的聲音會有什麼真實的感情呢？他的朗誦也就談不上去感染觀衆，效果就不堪設想了。因此，對原詩有超凡的愛，和十分透徹的感受，不啻是朗誦詩歌先決的條件。爲了完成這項任務，我們乃要求演員到聯邦去體驗膠工的生活，及擴大他們的眼界，以期對原詩會有更加深切的感受，從而激發他們的感情。由於客觀條件的重重箝制，以及主觀條件的不够，這種體驗當然是够不上理想的，我們的演員未能自如地像先進國家的藝術工作者那樣，和勞動人民一起工作、一起生活一個時期，全面地探索他們的精神世界；他們僅能在倉促短暫的三兩天內，觀察膠工的工作情形，和他們交談他們的工作和生活情況；而且我們也無法到近打河畔去，到西海岸去，實際體驗錫工、農人的生活。這樣，收獲自然是不會理想的。

接下去的工作重點，就是怎樣去體現原詩的思想感情了。我們很難否認，我們的演員們的藝術修養一般上說並不會很高，同時又加上缺乏同性質的演出以資觀摩，要十分完滿地全體體現出原作的思想感情，並達到我們所規定的傾向性高度，絕非易事；怎樣在最大的限度內去利用他們的創作能力，就成爲我們最迫切最重要的工作了。於是，我們除了經常跟他們共同研究朗誦的方法之外，也企圖通過不同的方式去啓發他們的思路、激發他們的感情，希望能藉此幫助他們發揮最大的創造才華，從而光榮地完成演出任務！

在排練的過程中，我們不容許有遲到、早退、無故缺席的現象產生。但非常遺憾，這種對藝術的發展十分不利的病根，我們尚無法完全剷除，若干演員還時有這些不正常的作風存在。

而今，數月來的工作結晶，就展示在廣大的觀衆面前，我們真不免有提之汗顏之概了！

詩歌朗誦及造型的導演工作

導演團

我們排「真正的愛人」的經過

吳正剛
林思彰

「戀愛」這問題，在一個落後的舊社會中，尤其是像我們這個殖民地的家邦，是最使青年人傷腦筋，和感到難於應付的一個切身問題，你只要看看我們社會中，不知有多少的青年男女，由於本身被舊社會中的封建殘餘思想所侵襲和荼毒，因此常常製造出許多可怕的戀愛悲劇，以致毀滅了終身，甚至阻撓了社會的進展，你就會很快的感覺到男女戀愛問題，在我們社會中，畢竟是一個值得重視和不可忽略的社會問題。基於以上這點，我們為了能够替佔着本邦人口絕大多數的青年人，指出一個代表着新時代，嚴肅而正確的戀愛觀，並進而批判、唾棄和撲滅存在于這社會中，並代表着舊時代的思想意識的錯誤戀愛觀起見，在這次的演出中，我們大胆地推出本地劇作者蘇荊君著的「真正的愛人」這一部以本地某大學為背景，以愛情故事為題材的獨幕劇與廣大觀眾見面，以期達到反映本邦現實和社會的本質並取得演出的巨大效果和教育作用。

我們既然決定排這個題材新鮮、描述愛情故事的獨幕劇「真正的愛人」，我們總要盡自己畢生之力來排好它，才不致于對不住觀眾，或歪曲了劇作者的真正意圖。于是乎，我們便小心翼翼地訂下了我們的排演計劃，包括了我們導演方面對劇本的傾向觀念，然後，在排練時不斷得到我會對戲劇藝術有心得的前輩們的指教而修正，以及通過演員們集體討論，共同克服排演中的困難，總算完成這獨幕劇的排練工作。在此讓我們談談我們處理這劇本的一些問題。

首先關於處理這劇本的傾向觀念。我們有這樣的共同看法，「真正的愛人」是一部抒情氣氛很濃厚的獨幕劇，這也是劇作者創作上的特點。因此整個戲的開展節奏較為緩慢，所以我們在開始排練時，就要求演員把握緊自己的強烈的感情以較慢而切合角色性格的台詞來進行對白，這樣較適于抒發角色的內在細膩的思想感情，尤其是小紅的錯綜複雜的內心矛盾。再者，這是一部本地作品，反映和批判的又是我們社會中所發生過和人們所熟悉的戀愛問題，因此我們在主觀上必須要使整個戲令觀眾感到親切和熟悉，所以我們要求演員的對白盡量做到口語化，並且為了要使佈景更具有現實意味，我們的舞台設計參考了某大學宿舍的佈置，同時更借用某大學宿舍里的道具。但是這並不意味着單純反映該大學的生活或為某大學女生的

故事而演出。如果是有人這樣感覺，那將是忽略了從典型環境中的典型性格廣泛地反映和批判社會現實的意義，而變成局限于大學生生活的縮影；同時，文學創作的典型形象將會失去其創造意義，因此有這樣感覺的大學生也許是本身的敏感，或許是文學創作中典型形象概括了許多人的面貌吧！

人物活動的處理，在舞台上更顯得重要，因為全劇的高潮和主題思想都要靠角色的活動（結合內心與外形），因此，處理人物活動如果不小心，將會很容易導致主題思想的被歪曲和破壞，或者是使完整的故事支離破碎，所以對於這個棘手的問題，我們不得不花更多的時間來細細的推敲劇本，經過小心研討之後，我們便確立了對以下幾個人物的處理底傾向觀念。

（一）小紅。劇作者處理這人物的性格發展基本上是成功的，但是作為文學作品的「劇本」搬上舞台，却有些不同，那就是戲劇藝術的形象較直接和親切，因此在舞台上我們有必要加強和凸出小紅進步的一面，這是基於她過去受潘大哥的一段時期的影響，而在大學里又有文鳳姐等人的幫忙。所以她是具有一定的進步思想的。雖然，不可否認的，她在感情上較為脆弱（一般小資產階級的劣根性），在苦悶的日子里，受到引誘，差點上了榮貴這個偽裝進步的青年的當，是應該受到批判的。但是當她明白了榮貴的為人，却能那麼堅決的擺脫榮貴糾纏，而且發誓將永遠的等待潘大哥，這不是一件輕而易舉的事，她如果沒有潘大哥一樣的信仰，他將不能做到這點，因此加強小紅思想的進步性，對美好的一面更愛好，也就是對醜惡的一面更憎恨，這是完全合理和迫切須要的。

（二）榮貴。受着劇本的限制，他的狡猾性格不能很全面和充分的流露，輕易地被小紅和文鳳等人壓下來，因此對榮貴這角色，我們認為加強他的內心活動和言行不一致的表現，將會襯托和突現這角色的陰險，和更能顯示他是一個「獵花聖手」的大學生。比如明明心中非常的氣憤小紅拒絕他的要求，但是却還裝得很斯文和有禮以便達到他的目的，直到最後，他被月梅全面揭發時，色狼的猙獰面目才全盤暴露，這樣或許能使人更憎恨和厭惡他。這樣做，也實在符合劇作者處理榮貴為偽裝斯文和進步來吸引女孩子的主觀意圖而小紅差點兒上了他的當，誤認他是一個進步的青年人的情節發展也較為合理。

（三）潘大哥。這人物是沒有出台的，只通過劇作者的倒敘述法勾引出，但在全劇中他却起着重大的作用。因此，為了加強形象化，我們都強調了各個角色在舞台上與潘大哥的畫相底感情交流，以及與潘大哥送來的帆船交流，更重要的是與潘大哥的信交流，來達到間接激起觀眾對潘大哥形象的交流和認識，而獲得一種強烈的印象，同時我們也處理潘大哥唸信的聲音從後台播

這節目是莫兄特爲一九五八年八月廿六日本坡「公立僑南學校籌募建校基金遊藝會」而寫的，現在我們再重演，可能有些人會譏我們是在炒冷飯，可是我們的看法却剛剛相反，因爲我們認爲，一個具有現實性的作品，無論它曾被上演的次數多少，都不能因此而貶低它的演出價值，問題是再次演出時導演及演員有沒有再度創作，是否還有積極的社會意義，我們考慮了這些問題後，才決定重排這節目。

當我拿起脚本細心研究後，再依據朋友們的意見，擬好了一份計劃，同時我也將這計劃提出與莫兄商討，並且進一步要求莫兄給與較實際的協助，尤其是在音樂方面；可是莫兄只答應在音樂感情的掌握上給與幫助，其他方面他便無能爲力了。

因爲受到音樂的限制，我只作了局部的修改，將過去的第一場那是漁民在海上捕魚遇到暴風雨那場，直接歸入到林老伯的家這場中來演。因爲我認爲把這一場分開來演，要將它演得好是很不容易的事，而且這一場的時間又很短，一演完又接着要換景，這個換景時間差不多等於第一場的表演時間，像這樣處理實在有點吃力不討好。所以我索性將它歸併起來，通過母女在家中聽到漁民們的勞動歌聲，便過去將窗戶推開，歌聲也跟着大起來，這時便借着母女的表演具體的說明漁民的痛苦。接着是母女在風雨的夜晚修補屋子。林老伯被病癱倒在床上，女兒整夜不眠的坐在床前看護。寶福探病，臭狗迫債一直到林老伯不忍看家人挨餓便背了妻女抱病出海時才結束第一場。第二景一開幕就是汪洋大海之邊，林老伯與暴風雨搏鬥，不幸的林老伯就在此犧牲了，這是第二幕的第一場，在第二場開始時，從前是處理一羣出海歸來漁民，路過此地，發現林老伯的屍體。可是這次我加上一段台後戲，就是讓一大羣漁民的

家屬在台後演，從那雜亂聲中，觀衆能清楚的知道這羣人是在焦急的等待漁船靠岸。漁船終於靠岸了，又是亂

成一片，從這亂聲中，又說明了一件事，就是昨晚漁民們遇到暴風雨的驚險情形，緊接着他們便出台，緊張的述說，就在這時，突然發現林老伯的屍體。從前在這地方的處理法是將林老伯抬回家，可是這次我便索性將他留下，讓他引來更多的漁民，後由寶福跑去將他們母女引出來，我認爲這樣一來會較好演，實際上也較容易凸出整個悲劇的高潮。同時在這場戲中，我又將母女倆人拆開，讓她們一先一後地出場，因爲我認爲林老伯病了，作爲一位關心丈夫的董氏在半夜起來看她丈夫，而當她看不見丈夫睡在床上時，絕對不會安心地在家中睡大覺或是靜靜地等待的，故此我便處理她瘋狂似的在海邊呼喚。當女兒得知父親死在海邊時，便號哭的趕來，伏在父親身上，正在這當兒，林妻的呼喚聲，從另一處海岸上傳出，即是台後傳出，林妻：「惠爹阿！你在何方？你在何方……」惠女唱：「媽媽阿！你在何方？你在何方……」這段歌詞本來是女兒獨唱，可是我爲了讓劇情更緊湊更合理的發展，便加上林妻一段唱詞，曲照舊採用女兒獨唱那段，這樣就成爲輪唱，這就更能凸出此場的悲劇性。

這次我要求演員自己唱。在歌唱方面我絕對不讓演員在詞上交文嚼句，更不能據此以悅耳的表面裝飾和人聲的巧妙的表演來打擾劇情的展開。我更要求他們忠實地注意戲劇的表演，唱詞應隨着感情發展的需要隨口而出，要是感情發展到飽和時違背了曲調的旋律我反而喚一聲好。

這次我敢這樣大膽的處理，只希望我國在歌劇方面能够得到很好的發展，而漁家之歌的演出，應該是作爲拋磚引玉的一個嘗試，希望以後能有更多

我處理「漁家之歌」的方法

· 何家棟 ·

出，以便使觀衆進一步的認識和了解潘大哥的思想感情。這是我們的傾向，有沒有過份就讓大家指正好了。

(四)文鳳。她在劇本中是一位進步的女性，她具有對周圍的朋友非常關懷和樂於幫助人的優秀品質，但是一旦搬上舞台，由于台詞少，她的活動便受到牽制。所以我們只好加強她對事件關懷的態度，對待小紅的那種姐妹般的親切感，以及對雅慧、月梅等人的極之關懷和照顧，來彌補和凸現她底性格。

(五)至于雅慧和月梅這很明顯的受到劇本的限制，我們只能根據他們性格發展以及她們之間關係處理她們更親密。雅慧方面受到自己的大哥的影響，我們決定了她的進步性，因此強調了她對大哥的熱愛，對月梅的同情和對榮貴的憎恨在痛苦中帶着悲憤的感情以表現出她的發展是向更好的一方面去。月梅却是一位較純潔

的姑娘，但是我們深信在她受了這次戀愛上的欺騙，他認識了一個真理後，而且經過文鳳等人的照顧和鼓勵，她將會走向新生的道路和趨向于進步這方面。

有關台位方面的處理，我們都根據角色的情緒發展和波動而隨着調度與移動的，我們盡量避免硬性指定人物走向舞台中心來對白，以顯示其台詞的重要性而破壞了舞台真實感，變成說教般的毛病。問題的中心在于演員對角色的內在感情掌握的深淺和當時情緒的集中與否，所以我們認爲演員根據角色情緒的發展和感情的轉變來移動台位是最合理和最真實而沒有人爲的痕跡。所以排台位時都依循這原則而執行。

以上談得很多有關處理上的問題，但是，做得好不好却要讓廣大觀衆和戲劇的愛好者，客觀地給予我們嚴正的批評和指教！

「真正的愛人」底主題思想

· 史 陽 ·

「真正的愛人」是反映我國現實社會中，人們的愛情生活與戀愛觀念的剝本，因此我們應該多少也認識一下我國社會生活（愛情生活是社會生活的一部份）與社會情勢。

我國的社會環境，原來是百多年來受殖民主義統治的情形下，人民逐漸覺悟，而與殖民主義者在生活上和思想上形成了尖銳的矛盾；要求真正獨立就是覺悟了的人民，要求徹底剷除殖民地統治的表現。要求真正獨立的意義，並不單純地爲了在政治上脫離外國的控制，而主要的是爲了建設我們自己的國家與改善人民的生活，因爲殖民主義者的目的在於剝削我國人民的勞動結晶，致使殖民地的人民窮困和痛苦。

因此，在目前，我國社會的主要矛盾是殖民主義與廣大人民的矛盾，是前者企圖延長統治與後者要求幸福生活的矛盾。這兩種矛盾到現階段已是尖銳化了。

以上，是舊社會勢力與新興勢力的矛盾。

那麼，這兩種社會勢力表現在舊社會意識與新社會意識的矛盾是什麼呢？殖民主義的社會意識是一切落後的舊思想意識，表現爲黃色文化，形式主義的藝術等。這是殖民主義長期統治的結果，是有相當隱匿的社會基礎的。新社會意識是肯定殖民主義思想意識的新時代思想，表現爲宣揚有利于人民的鬥爭的思想的文化藝術。與此同時，勞動人民與資產階級的矛盾仍然表現在生產利益、生活方式與生活觀念上。我國社會中，殖民主義勢力和意識與資產階級基本上是結合的，當然他們之間還有矛盾，但最尖銳的矛盾乃是勞動人民與殖民主義的矛盾。

這些種種矛盾是直接影響到我國人民的社會生活的，當然也影響到愛情生活（因爲愛情生活是社會生活的一部份。）

我們不能認爲愛情生活是孤立于其他社會生活的東西，它同樣要受到社會經濟制度影響的，在怎樣的經濟制度下就有怎樣的社會生活，就有怎樣的戀愛觀。在我國社會中，代表着舊的社會勢力與舊的社會意識的戀愛觀，是資產階級的戀愛方式，是商業式的，以錢爲條件，以情慾爲目的的戀愛思想；代表着新生力量與進步思想的戀愛觀，是以共同的思想和工作目標爲條件，以創造人民的幸福生活爲目標；換句話說，他們的愛情是建立在攜手改造社會以建立幸福的社會生活的基礎上。

新的戀愛觀與舊的戀愛觀的矛盾，體現出我國兩種新與舊的社會勢力和社會意識上的矛盾。

「真正的愛人」就是反映這新的戀愛觀與舊的戀愛觀的矛盾的一個剝本。

「真正的愛人」主要是反映出兩種社會意識的矛盾而不是兩種社會勢力的直接衝突；當然，社會的意識的矛盾是體現着社會勢力的矛盾的，因爲社會意識決定於社會存在。

這兩種社會意識的矛盾，就是何榮貴代表着的資產階級底戀愛觀，與李小紅等人的新時代底戀愛觀的矛盾。何榮貴的戀愛目的是爲了玩弄女性，他想以「汽車洋房的生活」來引誘小紅，但小紅不會上他的當，是因爲她的腦海中已逐漸形成了新的思想、新的戀愛觀，她知道「汽車洋房的生活」在我國目前來說，是自私自利底資產階級的生活方式；她是反對的，她認爲我們應該像潘大哥一樣，爲改善社會生活而奮鬥的。

在劇本裏，潘大哥、李小紅、吳文鳳以及其他影響小紅進步的同學，是代表着新生力量的，而何榮貴，雖然不是直接代表舊的社會勢力的人物，但却體現了舊的社會意識（舊戀愛觀）。「真正的愛人」就是揭示了這兩派人物的戀愛觀念的矛盾底展開、發展、解決的社會生活底面貌。

李小紅體現了小資產階級知識份子氣質，她在初時愛潘大哥的主要基礎却不穩固，這决定了她愛上榮貴的可能性，潘大哥離開小紅，雖說給小紅有所打擊，但這不能作爲愛上何榮貴的理由，她爲什麼可以不明不白地愛上何榮貴呢？說是心靈的苦悶嗎？說是被榮貴滿口進步的理論迷着了嗎？這顯然正是小資產階級知識份子的氣質的表現，這也是她落後的一面；但是她的「環境」對她是有利的，她離開了潘大哥後，仍然繼續受着吳文鳳等同學好的影響。因此她的進步性有可能發展，她的思想認識才有可能提高。她的思想認識起初是不很高的，但後來在吳文鳳等同學的幫助下，才使她認識了榮貴的眞面目，才使她認識了潘大哥的偉大思想行爲，當她恢復對潘大哥的愛的時候，已不是感情的了，而是理智與感情的結合了。

何榮貴是體現舊社會意識的人物，他的戀愛觀念與生活方式是資產階級式的，上淫吧、舞廳、玩弄女性，就是資產階級的人物所常幹的勾當。雖然榮貴不一定是資產階級出身，而應該是小資產階級的知識份子，因此他在初時對月梅的愛可能是出於真心誠意，到後來，他的腦海中才裝滿了沒落階層的思想意識，而這沒落階層的思想意識在這殖民主義社會當中所普遍存在着的，它不只對榮貴發生影響，同時也腐蝕着我國廣大的人羣。

由於這些腐朽的思想意識在他腦海中盤據着，所以進步思想被它所排擠，雖然他和進步的同學有所接觸。但不但沒有影響他變好，反而促使他學到一些進步理論來吸引女孩子。因此，他後來就會把月梅拋在腦後了。他要和李小紅訂婚，與和月梅訂婚的情形就不同了，他這時的思想完全是一種佔有、玩弄的想法。但是，我們不能忘記，何榮貴是偽裝進步的，因此他的表現不會像一般反角一樣直接暴露自己，而是由事件的發展與別人來暴露他。總之，何榮貴的淪落思想與虛偽性、狡猾性是通過偽裝進步的形式出現的。

吳文鳳在劇本中雖然不是直接與何榮貴展開矛盾衝突的主要人物，但是她卻是一個非常重要的新型人物的典型，因為在我們這個舊社會的現實生活中，像文鳳這樣具有高貴品質的人物確少見，但她却是和潘大哥一樣，體現了新時代精神與新時代的人物品質，她為什麼那麼細心地關心李小紅與黃月梅，是因為她具有更為優秀的、積極的、幫助別人進步的高尚品質和精神，他多麼地希望更多的人向好的方面發展呵。因此她會那麼積極地幫助小紅與月梅進步，她也更加的憎恨像榮貴這種無聊的人物。由此可知，文鳳的思想是比李小紅她們高的，她積極的樂觀主義精神表現在對問題看得更深更遠。但她並不會了不起地擺着架子看不起別人。吳文鳳對潘大哥的尊敬，與他那麼積極地替小紅她們解決問題，正是因為她認識到許多畸形的社會現象的產生是由於這個社會的不合理，而希望團結更多的人來改革這個社會。

至於黃月梅，她的思想是比較純潔的，而且對於問題也看得不清楚，所以她對榮貴思想本質在開始的時候是沒有「完全看透他的心腸」，才會被榮貴恐嚇與侮辱的時候苦苦的哀求他，但是，後來事實證明了榮貴的腐朽本質的時候，她也知道了「誰是我們應該愛的人，誰是我們不應該愛的人」，但是她的思想在這時還沒有提得很高，還需要更多的教育來鞏固的。

雅慧是直接受潘大哥影響的人，而且時間比小紅更為長久，然而，她本身的生活環境與努力的程度，對她的思想認識是起着一定的作用的，所以她的認識有了一定的限制，不過我們仍然可以看出，她是敬仰潘大哥，有着很強烈的正義感與進步思想的人物。

從以上的種種分析中，我們應該可以理解到這個劇本的主題思想是什麼了。

首先，劇本通過暴露與批判何榮貴的卑劣本質，揭示出我國的現實中所存在的舊社會意識，這些舊社會意識是舊社會勢力的表現，從這裏，使我們看出了資產階級的戀愛觀是怎樣的不正確，是怎樣的對我國人民起着壞影響。由於何榮貴的思想行為是舊社會的產物，因此徹底剷除舊社會的存在，是唯一的方法。

其次，劇本通過李小紅的戀愛事件，揭示了小資產階級知識份子的落後的一面，並且讚揚了小紅的進步

性，而告訴我們，像李小紅這樣的知識份子，是需要更多的教育與改造的，如果沒有吳文鳳等人對她的影響，恐怕她也會墮落呢！

再來，是歌頌與宣揚潘大哥與吳文鳳等人的新思想品質，尤其是潘大哥的偉大表現是更值得我們去學習的，他為了理想，為了改革人民的生活底社會工作，而光榮地入獄，這顯示了舊勢力的存在，與潘大哥英勇不屈的偉大精神，也顯示了新主力量逐漸壯大的趨勢。

但以上的主題思想，還不是中心的，而是副的主題思想。通過這三方面主題思想的有機結合，體現了一個中心的主題思想。那就是提出了新的戀愛觀。這戀愛觀是什麼呢？就是：真正的愛情是建立在改革社會，追求人類的美好生活的基礎上，這美好的生活不是個人的，而是全人類的。因此，我們的真正的愛人，應該是像潘大哥那樣，為人類的自由平等而奮鬥的英雄，而不是像何榮貴那樣個人主義地具有資產階級的享樂主義觀念的人物。愛情不能夠只是感情上的結合，同時也應該是思想上的結合。而這樣的結合，是以共同的工作目標與行動來實踐這共同的理想的。

像這樣具有積極的主題思想與較高的創作技巧的劇本，將它搬上舞台，我們是深信它具有重大的社會意義的。在我們社會中，不是有許多像何榮貴這樣的人物嗎？他們的卑劣本質是我們有目共睹的，他們的主活的腐化與玩弄女性的醜惡行為，正是我們正派戲劇工作者所要暴露的對象。何榮貴既然體現了舊的社會意識，那麼我們把他加以批判，自然可以激起人們對這類人的憎恨，而愈加認識產生這些人物的舊社會底本質，進而改革它。同時，我們也很清楚地看見許多事實，就是有些人對戀愛的錯誤觀念，而演成許多悲劇。像李小紅這樣的人，在我們社會中是多得很多的，她們往往徬徨於愛情的十字路口，而不知所措；那麼，這個劇本的演出，正足以向大家指出，「誰是我們應該愛的人，誰是我們不應該愛的人」。真的，在現實中，有多少人在觀念上與在戀愛中對愛情抱有正確的態度呢？這個劇本即給了我們一個指示，告訴我們，真正的愛情，應該像李小紅與潘大哥的愛情一樣，其基礎是建立在偉大的理想與工作目標上，即共同為人類幸福的明天而奮鬥。在我們的生活中，工作是最重要的，愛情只不過是生活的一部份而已。在劇本裏，不是很明顯的告訴我們嗎，像何榮貴那種思想與生活都腐化了的人是根本不值得我們去愛的，真正的愛人，應該像潘大哥那樣地為真理而犧牲的人民英雄。這個劇本的演出，就是要叫人們去愛、去學習潘大哥的偉大精神。

這劇本給予我們多麼大的信心，多麼大的鼓舞力量呵，我們看見了進步事業的發展，看見了新生力量的壯大，讓我們共同努力吧！為演出的成功，為美麗的明天而獻身、而奮鬥！

演出籌備委員會

本會法律顧問：陳維忠律師
 主席：黃以青
 文書：黃萬源
 宣傳：張俊華
 財政：劉傑臣
 劇務：方冠華

遊藝股：何家棟
 何清福
 鄭建榮
 林昌同
 林艾毓
 劉天成
 票務：鄭建榮
 林昌同
 林艾毓
 劉天成
 廣告：林艾毓
 劉天成
 特輯編輯：劉天成

林耀明
 柯德融
 陳克華
 林錦清
 謝榮成
 王偉度
 許丕健
 陳英俊

演出委員會

前台委員：林棋東
 劉天成
 舞台監督：方冠華
 後台主任：何柳
 佈景股：黃亞源
 余火德
 李家欽
 吳德葵
 林燕時
 張得文
 沈亞泉
 劉光明
 林亞文
 周瑞明
 廖修典
 廖惠信
 燈光股：劉傑臣
 陳建武
 蔡成坤
 化妝股：陳勇青
 符旋評
 盧木龍
 何瑞瑤
 陳娟娟
 羅燕娣
 潘景娥
 陳春仁
 何陽基
 陳亞明
 高日光

黃以青
 邱添發
 黎燕
 李貴信
 林明旺
 謝亞華
 李金貴
 陳保華
 陳寶安
 黃明達
 李清風
 林優欣
 鄭燕松
 張鍊金
 楊庭貴
 陳火秋
 楊俊賢
 陳遠爾
 林玉珍
 莊銘德
 謝賽音
 周惠娥
 沈翁雄
 吳春秀
 馮登玲
 陳娟雲
 張漢珍
 李瑞美

王克漢
 李秀中
 林明達
 王紹福
 陸運成
 卓明月
 丁如輝
 李耀昌
 翁亞答
 高芝琳
 邱奇生
 王海文
 林如龍
 黃振成
 張瑞章
 馬進才
 陳華英
 鄭亞梅
 張賽蝶
 王淑英
 張俊磊
 葉長賢
 洪永珍
 林永愛
 吳碧金

服裝股：莫小敏
 王美錦
 黃惜芳
 唐昭南
 傅啟發
 傅榕書
 王麟傑
 鄧志懷
 林剛敏
 李漢財
 張炳南
 潘瑞清
 李亞國
 陳振財
 鄭明照
 黃生發
 杜白柱
 蔣國修
 盧虎欣
 黃志強
 趙芬櫻
 梁謙棠
 辜素卿
 蔡玉妹
 區強
 黃玉鳳
 林昌同
 王麗娟
 陳政國
 吳成林
 馮克聲
 謝醒
 許日秀

大道具：關明智
 邱惠英
 吳蘭宏
 劉梅潘
 吳廣石
 翁偉民
 藍耀輝
 林恩估
 盧祥春
 劉符賢
 李近貴
 王志川
 林明曦
 蔡加泉
 梁福安
 李鳴宇

小道具：陳錦祥
 林吉慶
 謝賽音
 陳寶芝
 鄭世筠
 劉麗珠
 林錦清
 謝美云
 莊誓文
 黃德發
 許堅

效果：黃振成
 張瑞章
 馬進才
 陳華英
 鄭亞梅
 張賽蝶
 王淑英
 張俊磊
 葉長賢
 洪永珍
 林永愛
 吳碧金

提催：司司事
 醫文設
 特約化妝

喜梅
 廖耀白
 廖振興
 彭佳坤
 林清本
 蔡炳福
 劉可式
 馮澄焰
 陳金焰
 夏振田
 洪廣昌
 孫永清
 陳瑞坡
 許岳崇
 馮啟發
 洪廣昌
 余國粹
 黃錦絲
 李玉珠

★ 導演暨演員名表 ★

歌 詠 隊

指 導：方謹俊 孫清水
 伴 奏：蔡素月
 男隊員：楊天賜 謝聲亮 吳招平 郭德財
 吳千風 蔡雲星 白華國 戚天坤
 張炳照 連榮史 曾如鵬 王奕該
 陳添福 陳得方 何彥超 林水固
 龔為浩 楊俊賢 黃漢其 楊炳生
 鍾進有 李東平 蘇榮欽 林信泉
 潘子臻 孔憲嵩 李文新 蘇炳房
 陳富源 陸光奎 莫星球 劉喜榮
 許瑞木

女隊員：蔡貞妹 林亞貞 湯玉珠 林曼玲
 鄭玩貞 許少玉 張秀英 林瑞蘭
 蔡順貞 韓蘭梅 黃良臻 王淑霞
 王偉度 莊明珠 劉借英 沈燕珍
 李東媛 侯麗萍 王書蘭 林尤宛
 陳彩雲 杜秀娟 梁孟芳 梁寶英
 尤淑珍 尤淑敏 嚴玉珍 楊順友
 胡淑嫻 胡淑潔 劉齊好

小 組 合 唱

指 導：莫澤熙
 男組員：陳得方 柯德融 嚴榮培 方謹俊
 風 寒 李 源 黃劍鋒
 女組員：陳秀美 王偉度 林尤宛 謝賽音
 黃素蓮 翁秀瓊 許毓英 郭素菁
 嚴玉珍 劉麗珠 謝玉華

口 琴 隊

指 揮：傅建國
 隊 員：林鴻益 姚亞四 蘇文華 梁順劃
 陸位永 林素美 梁志光 譚祖明
 張海蘇 盧修德 林明發 顏益鴻
 顏益德 孫永發 蔡文普 陳澤波
 郭斯城 邱錦坤 羅亦民 羅亦權
 麥康初 黃啓全 張美珍 馮利明
 蘇傑榮 梁耀忠 梁松兆 林木棟

馬來亞是我們的

作 者：杜 紅
 導 演：劉天成 黃萬源 吳建華
 朗誦者：賴熾君 吳成林 吳小兵 王偉度
 關明珠 嚴玉珍

造型演員：陳貴誠 陳耀城 謝賽音 林玉珍
 蔣國柱

我們的家鄉是座萬寶山

作 者：原 旬
 導 演：吳建華 劉天成 黃萬源
 朗誦者：陳英俊 賴湧濤 吳春識 陳淑貞
 關毅筠 梁澤波

清 晨 的 哭 聲

作 者：白 金
 導 演：黃萬源 吳建華 劉天成
 朗誦者：鍾樂鳴 林文如 陳錦祥 盧修儒
 關明珠 梁澤波

扇 舞

導 演：羅麗貞 林艾毓
 演 員：陳旭芳 郭淑偉 劉珊瑜 馮秀英
 方巧貞 華美貞 鍾亞蘭 韓桂鳳

蓮 花 燈

導 演：梁藝蓮
 演 員：卓梅英 鄭細妹 江思寶 劉麗華
 廖玲珠 張麗華 蕭蕙芳 鄭桂英

印 尼 舞

演 員：陳耀城 吳文邦 李天成 鄧求亮
 洪玉碧 趙莉仙 曾美玉 黎秀英

膠 林，我們的母親

導 演：陳仲金 中藝貝 梁應權 程景藝
 演 員：翁秀瓊 鄧蓮娣 吳文邦 唐亞鳳
 林艾毓 梁藝菊 黃淑英 蔡成福
 謝仲良 李豐香 羅亞華 嚴 鎮
 王傳發 蔡聞鐘 吳光明 陳仁強
 蔡聞聲 莫達關 紀查武 韓桂鳳
 羅麗貞

漁 家 之 歌

導 演：何家棟
 演 員：鄧求亮 劉 萍 蔡發先 黃劍鋒
 郭樹菁

真 正 的 愛 人

作 者：蘇 莉
 導 演：林思彰 吳正剛
 演 員：謝榮成——飾何榮貴
 方芳儀——飾李小紅
 陳愛娣——飾潘雅慧
 許毓德——飾吳文鳳
 龍春幹——飾黃月梅

在我國舞蹈運動的發展史中，能值得我們感到欣慰與值得提倡的一點是牠始終能站在反黃、反殖的立場上來鼓舞祖國人民的鬥爭情緒，尤其是在我國舞蹈運動發展的前一階段，那時正值我國整個局勢傾向於反黃、反殖高潮，配合着這一政治局勢的發展，舞蹈活動亦蓬勃地展開着，在一定的程度上，也加強了整個正派藝術的教育工作。

在這一連串的活動發展當中，我國的舞蹈藝術也隨着局勢的演變與需要，漸漸地從幼稚期進入萌芽與創造期，從借鑑與僅表演外國節目進展到自已也能表演自己的創作品，這是一個進步的表現，尤其是近一二年來，舞蹈創作的問題普遍上受到注意與鼓勵，也有一些作品產生，雖說這些創作品還不能令人感到滿意，但它却已能循着舞蹈的基本特質，忠實地來反映我國現實社會的實際情況了，這是一個非常好的開端，相信也會有好的結果。

雖然，目前的客觀環境對發展我們今後舞蹈活動的限制還很大，然而，我以為我們不應該因為這樣而頹喪下來，主要的還是要靠我們主觀上的努力與積極地參與工作，對創造及發掘我國現在的舞蹈藝術創作，更要賣力地來幹。讓我們看看吧，我國的舞蹈活動進展至今，有一點使人們感到非常惋惜的便是：經過十多年的醞釀與發展，如今我國的舞蹈藝術還是停留在一定的水平上，還不能創造出一部具有激動人心的作品，總的來說，還不能趕上我國當前局勢的要求，即使表演外國的舞蹈作品，還是依然故我，不能更深透的去表現，這難道還能怪別人嗎？不能的，我想，既有這樣的一些難題擺在我們的眼前，那麼，我們就應該拿出勇氣來克服牠，這才是現實主義的藝術工作者所持有的態度，反之，臨陣倒退，這是懦夫。

所以，發展我國當前舞蹈活動，提高舞蹈藝術的創作內容，加強表演藝術的表現能力，正是我國舞蹈界幾個現實問題。關於如何來解決這些問題，我的幾點意見如下：

(一) 學習他國民間舞蹈創作，來充實我國目前舞蹈創作的一些缺陷：我國舞蹈的創作，近幾年來雖有一些，然而能令人感到滿意的倒沒有幾部，就以「錫米山之歌」的創作來說，牠可說是本地舞蹈創作比較優秀的一部，無論在內容與形式上，牠都是比較新鮮，並且在一定的意義上，牠確是儘了牠的教育作用，但

是，不可掩飾：其缺點依舊在於舞蹈詞彙的貧乏及表現上的不緊湊。這樣，也就多多少少減損了牠的教育作用了，其他如「膠林風雲」，「膠林裏的故事」這些節目更不必說了。這一點，正說明了向外國的舞蹈創作學習是必須的，學習牠們的表現方法，來提高我們的創作內容，假如忽視這一橋樑作用對我們的有利，一味強調我國沒有創作的可能性，只能表演外國的作品，這正如瞎子摸象，是不會有什麼好結果的。

其次，我們知道，我們現今的舞蹈藝術創作的形式，是和外國（尤其是中國）分不開的。我們舞蹈活動

展開的最先，就是從表演他們的藝術創作當中逐漸地豐富我們的自身的創作，就是現在，我們還不時地能夠看到我們表演外國節目的衆多，這是一種好現象，只要我們能夠從他們那裏吸取養料，吸收他們的創作方式，吸取他們的舞蹈詞彙，如果只是為表演而去表演，沒有一點的批判與接受能力，那麼，這種表演，我是不大敢苟同的。

(二) 廣泛地深入生活，了解民間的生活實情，和他們共甘苦，也是豐富我們的創作的內容的主要工作之一；現實主義的藝術創作強調深入生活的重要性，並不是無的放矢，作為反映現實生活的舞蹈藝術，也是和現

實生活分不開的，即使是古典舞，抒情舞吧，也是和生活緊密相連的，生活就是創作的源泉，離開了生活就無所謂創作了。

目前，我國的一些舞蹈工作者對於深入生活，從現實生活中提煉出精華的作品來，曾作一些嘗試，然而，有些是失敗了，如「膠林裏的故事」、「膠林風雲」……等，由於他們不能從廣大人民的共同命運、災難中，科學地分析、比較、綜合，創造出典型形象及生動的故事來，而僅從局部的實事中去描寫、去創作，終於在教育性方面感到很弱，這顯明地說明了他們對於廣大人民生活的了解程度不深刻、不具體，因此，才會產生出一些思想性及藝術性均很貧弱的作品來。

更糟的是，有些作者對生活一無所知，對當前人民的鬥爭對象不明確，僅從一些口號，如「各民族團結」、「友誼萬歲」，概念化地來創作，結果，弄巧反拙，不但沒有好的效果，反起壞作用，如「兩個鄰居」等，這一切，均說明了深入生活的重要性。

並且，在積極向他國學習舞蹈藝術的同時，另一方面自己又能從現實生活中提煉出一些創作題材來，在豐富我們的創作方面，或推動當前的舞蹈藝術方面的確是一個正確與實際的方法。

(三) 從文藝作品中吸取創作材料。我們的舞蹈工作者，可能有時會感到創作材料的貧乏，或創作一部作品後，就不可能再有第二部作品產生了，這是有可能的，補救這一缺點，我以為有時從我們的一些文藝創作中吸取他們

的創作材料，改編或另外創作一些更新鮮的內容，也是可以豐富我們當前創作的，外國的舞蹈家們，有時也從事這一方面工作，如蘇聯的「足球舞」、「媽媽」、朝鮮舞蹈家崔承喜所編的「柴郎與村女」等，都是取材於文藝作品的，這一點，是值得我們現今舞蹈工作者向他們學習的，也是發展當前舞蹈的一個實際方法。

(四) 修改或模倣：發展我國當前的舞蹈活動，是多姿多彩的，修改或模倣，也是在發展當前的舞蹈活動中的一項首要工作，這項工作並不是無謂或沒有意思的，相反，這一項工作是有意義的，比如說吧！以前我

如何豐富當前舞蹈藝術創作

·方皓·

們會創作一些作品，這些作品在一定的意義上是有其現實作用，只是藝術性較差些，那麼，這樣的一個作品，我們就能因其藝術性差，不能感人而不要嗎？不可以，有這樣的一部作品，我們就應該設法去改正、修飾，使其更臻完美，這才是發展當前舞蹈藝術的首要工作。

次之，假如我們有了現實題材，但很難去表現它那又怎麼辦呢？我以為不妨模倣，（不是抄襲），模倣他國的創作形式，加以我們自己現有的題材，也一樣能創出

好的作品來，在我們的創作者自身來說，對促進自己的創作能力上是有所裨益的，這也是我們在學習創作的過程中所欲走的道路，這樣在豐富當前的舞蹈創作及發展當前的舞蹈藝術當中，往往是會有所用的。

以上這幾點，是我對於如何提高當前舞蹈藝術的創作及發展當前舞蹈藝術的一些意見，不知正確與否，還待各位商討。

不要靠發脾氣來解決問題

·小楊·

不論在舞蹈或在話劇的排練過程中，經常會發生很多不如意的事情，而作為一個節目的負責人的導演，總是首當其衝，面對這些麻煩的事。比如演員缺席、遲到、早退，往往是導演最頭痛的事。好多演員都來了，只有一兩個沒到，也不通知一聲，如果缺席者是主要演員，節目可能就排不成，就是勉強排了，也斷斷續續，實在不痛快；遲到呢，大都白停了一陣，浪費時間；早退呢，排練時間被迫縮短，都一樣苦了導演。麻煩的事看來不止這點，還有些導演說：「我碰到一些演員，和他講解到半死，又表演給他示範，還是演不出來，實在氣死人！」有些導演還要應付演員各種花樣百出的，鬧情緒現象……。於是，好多導演都叫苦連天，他們說：「當一個導演可真不容易啊！」悲觀一點的還說：「如果我有心臟病的話，包氣死！」「這些人氣到我要吐血！」牢騷之說，一言難盡。

當碰到那些麻煩的事情要解決時，一些導演就忍不住「氣殺」起來，大發雷霆，把演員或其他有關人士大罵一頓，說這個演員不好，那個演員很壞，簡直是無可救藥，如：「為什麼你這樣笨？教到死都不會！」有些是為順便顯示顯示導演的威嚴，成天板起臉孔，不問明是非曲直，動不動就把人家責斥一番，才大快其心，結果呢？弄得自己情緒很壞，其他演員也駭怕得很，沒有好心情排練，這樣一來，當然練得很差，導演更氣憤了，於是中斷排練，大發脾氣。結果是：導演與演員互相埋怨，有增無減，小事變大事，到後來弄到不可收拾。有時責斥錯了人，對於他們的心靈是一種十分嚴酷的摧殘，而內心所蒙受的創傷是最不容易治好的。

有些演員，由於生理上的缺陷或有某種很長期的習慣，使他們不將某些動作做好或台詞唸好，而導演不去發現這些原因，不去研究克服的辦法，反而沒頭沒腦地發脾氣，如果那些演員責任感很强的話，因為排練不好，心里已經是十分焦急和難過了，他們是多麼企望導

演給予他們更有勁的帮助，但是，得來的竟是導演的責斥或熱諷冷嘲，那就更難受了，他們甚至會因而絕望，放棄排練，我們能片面地怪演員自己不爭氣嗎？當導演是不應該這樣辦事的！要愛護和關懷演員，才能獲得演員的敬重，才能解決演員中的問題。不要使人對你敬而遠之，應該使人對你敬而不畏。

靠發脾氣來解決問題，問題還是存在，而且越來越大和嚴重化。什麼「人事糾紛」、「情緒」這些有害的東西都往往由於濫發脾氣而滋長起來。可見，這條路是一定行不通的。

什麼路才行得通呢？最好去調查研究這條路：認真查究產生問題的原因，細心分析發生問題的經過和環境，並且耐心尋找最好的解決辦法來。這樣當然比「發一陣脾氣」複雜一點，麻煩一點，但是，對於根治各種毛病，却是最有效的。不想解決問題的人自然走「發脾氣」的暗路，想解決問題的人就要走「調查研究」的明路。一個人身上生了毒瘤，如果他只曉得急躁和煩惱，甚至看着那討厭的瘤就「氣殺」地拚命硬抓亂捏，結果，毒瘤還在，而且還越來越大。當然，如果為導演的是個「急性鬼」，是個「火藥庫」，那末，先要把急性病壓下來，要學會和善待人。做調查工作，單靠自己往往心有餘而力不足，那就應該發動大家一起來研究和調查，羣策羣力來解決問題。

有一種情況可算例外：如果有些問題是由一些別有居心的異己份子（破壞正義事業者）搞出來的話，我們就要揭露他們的無恥陰謀，並加以粉碎。這時，導演可以義正嚴詞，聲色俱厲地責斥他的破壞行爲。但是，當需要這樣做事，一是要使其他演員也認清那不良份子的面目，否則，問題就會節外生枝，如前所述。特別要強調：這種辦法只限於對付那陰謀破壞正義事業的份子。

一九六二年三月八日

在蘇聯文學領域里沒有同等的創作才能，却有統一的創作目標。與全體蘇聯人民一樣，蘇聯文學正投身於偉大的前進的步伐中。而這最崇高的目標：一個沒有人剝削人的社會。

在蘇維埃年代里，一個史無前例的社會出現在地球上，一個在它的發展過程中將產生出在人類歷史上還沒產生過這樣英雄人物的社會。要把這些無比的人物賦予具體的文學形象是一項艱巨的任務。可是它却是作家的重要任務。

我們是否說真正的文學是一項達到發現的過程？我們的任務，現代作家的任務，不是在於重疊先人的工作，而是與他們競爭；同時我們要牢牢記得我們今天的生活特質是新的，是不同凡響的。因此，我們怎能抄襲過去的作家所創造出的人物形象來表現我們今天的生活的本質呢？

藝術的發展是產生在新的歷史環境里的典型的發現。阿列西·托爾斯泰寫道：「一個偉大的人物——一個典型——這是藝術的任務。」L·托爾斯泰創造了普列敦·卡拉達葉夫，在這個時代，蘇聯有着成千成萬像普列敦·卡拉達葉夫的人。可是今天的普列敦已經不同了。我不想從書本上知道一個人如何撕掉另外一個人的腸管，這是他們個別的事情。我想知道那些成千成萬的普列敦今天究竟怎樣了。

杜斯退益夫斯基創造了格魯森卡。在每一個俄羅斯女人的身上都可以找到一些相似的地方，可是今天的格魯森卡不同了。今天的格魯森卡到底又怎樣呢？這些新的典型在文學上還沒有名字，他（她）們在革命的火焰里燃燒，他（她）們的幻想的手正在叩着作家的思想的窗門——他（她）們等待着在文學形式里出現。我要知道這個新的人。今天，我要了解自己。

作家的最高任務是尋找新社會的成就中的特質，這是作家的成功與勝利的保證。

影片「普登金戰艦」在世界各地受到熱烈的歡迎與得到巨大的成功不單是因為它尋找出新的形式；這新的形式來自一個主要來源：影片反映了史無前例的革命時代。這也說明了N·奧斯特洛夫斯基的保爾·柯察金為什麼得到讀者的敬愛。這些人物在過去的文學作品里是沒有存在着的，這個人物表現出了我們社會的本質。就是這點使到「普登金戰艦」與奧斯特洛夫斯基的「鋼鐵是怎樣鍊成的」享有國際性的聲譽。這些作品強烈地表現出我們的新社會的秩序所帶來的新生活。這也就是革命性的藝術力量的整個秘密。

我以為在我們的作品中，作家還不能充份利用我們

的社會制度所產生的新人物、新品質的這個優點。這也是我們所要談的主要問題。人們對我們的社會經驗感到莫大的興趣，我們的社會與人民所固有的歷史樂觀主義精神是重要的，同時也是我們的藝術底基礎，而我們的藝術將永遠是人類尋找快樂的源泉。

我將永遠記得L·托爾斯泰的話「揭示人類」，難道這個不是藝術的最高號召？把那以他的事蹟來協助把人類生活推向更美好的將來的真正英雄（不是人造的「完整」英雄）放入藝術中心，難道這不是我們的目標嗎？

到底刻劃革命發展——社會主義現實主義一個特徵——是來自客觀的社會本質。

創造現代人物的正面形象作為人類學習的光輝榜樣是我們的藝術的創造方法底力量與魄力的主要考驗。這樣的形象應該有歷史地具體性。今天，我們的保爾·柯察金承繼了前輩的最優良傳統，繼續發揚它們，無時不在新的條件下豐富它們，同時也豐富這個時代。

在創造現代英雄人物形象的過程中，作家不止要回顧過去，更重要的，他要瞻望將來，因為歷史的具體性的範疇是變動着的，生活也正在進行着革命性的發展。我們很難想像出一個不具有未來特點的有說服力的英雄形象。

這是我所理解的正面英雄人物的本質，就是作家把歷史的具體性與革命進展置之不理，才會把人物「理想化」了。

在我們社會的發展中，人類的個性也就愈豐富，愈加不同。同時，階級也會隨着社會的發展逐漸消滅。我們發覺到異常困難刻劃出工人與知識份子之間的典型的差異，因為他們之間的界線已經有勁地取消，這個過程是社會主義制度社會的一個特徵，一個嶄新的人類逐漸形成，一個從古以來就是人類所欲實現的理想，而蘇聯的藝術家的最高任務就是描繪這偉大的歷史規律。

一般上說來，我們更加容易鑑別一個人的壞處，我經常受到如何反映人物的一些問題的迷惑，尤其當這個人物起初看來是謙遜的；可是在幹完一項艱巨的工作後，他的內

在火光突然變成精神陽光。以我看來，我們踏入一個更好的社會——有着新的人民品質的社會，並不是像進入天堂一樣，那只是給穿着閃亮的白衣的人們。我們的社會的新品質並不需要喧嘩才引人注意，藝術家必須以他們的才幹去發現它們。這些優良的品質可以在今天的人類與他們的事業，工作與對人民的觀點中找到。

刻劃現代的人類是多麼困難！我聽過那個在抽水站工作的女孩子——嘉耶·巴克霍曼柯的故事。她在一次意外的事件中損失了雙手。在祖國的每一個角落里，建

我們這時代的文學

一個作家的感想

築煤氣管的工人們都談論着這個女孩子。後來，我到亞斯蓋——嘉耶的工作的地方。使我驚異的是成千的人們正在嘉耶的周圍製造一種新社會固有的深沉關切氣氛。工人們圍繞着她，真誠地照顧她——連她自己都不懂，工人們甚至不願意談起這件事，怕我這個不謹慎的記者會影響到他們要幫助她的計劃。

目前，嘉耶是一個廣播員，我們所要強調的不單是她已經在勞動隊伍中成爲一員，或者她在面對這些不幸時的勇敢與堅毅。主要的是：社會主義集體的道德的一個範例，一種美好的心坎上的慰藉。

整個集體的精神文化的至微部份使我驚異，而且使我想到了藝術的高尚任務——凸現人類關係的任務。在進行反抗法西斯的年代里，A·蘇科夫曾說過：「作家不須喧嚷，他應該用常人的聲音來說話，這樣就會更加感動人，打動他們的心扉。」我覺得我們應該以真正的人的聲音來說明複雜的悲哀事件——這種人的聲音更能感染人，我在亞斯蓋聽到這種聲音——當人們在談論着嘉耶的時候。

藝術的表現工具的選擇是我們文學上的重要問題，像對待生活一樣，我們不能教條化地對待文學形式。這裏，重要的標準是藝術實踐，我深信最高技巧的取得是當形式成爲不可辨別，而這藝術創作反映了現實的效果——不是與生活現象一樣，但却是通過藝術家的靈魂，配合着他的理想，才幹與一定的精神構成的。

在蘇聯，藝術與政治取得高度統一，蘇聯人民的偉大成就也是社會主義意識實踐的結果。在真正的、最好的文藝作品中，它們表現於真正的藝術形式，塑造新社會新人物是我們國家政策的最高任務。今天，這任務不斷的被推動、實踐着，而且已經取得高度成就。

我們的國家政策光榮地宣佈道：「建立美好的新社會是蘇聯人民目前的迫切任務，從社會主義到最高的歷史階段是不可破的客觀規律，社會主義的蘇聯社會已準備好以迎接這樣一個事實。」

我們的國家政策已成爲蘇聯人民的精神世界的一個有機組成部份。目前迫切的工作是把新的道德標準帶到生活中去實踐。這解釋了爲什麼我們是多麼注重於新社會的新道德標準的問題。道德的主題已在文學上取得重要地位，這可以在許多創作中找到；有些作家比別的更成功，但是他們却全部嘗試着這個實踐。

例如新近出版的有關衛國戰爭的作品（如K·西蒙諾夫、Y·邦達列夫、G·巴克蘭諾夫、M·阿列西葉夫等）。這些作品刻劃出重要的人物，把他們在戰爭中產生的深度道德矛盾提出。V·丁德列雅柯夫在他的作品里提出這些重要的道德問題，他大胆地連根拔出人民的精神中的一切腐敗的存餘。

在我們的社會里，一個建立新的道德觀念的過程正在進行着；這新的道德觀念將成爲我們人民的日常生活中的精神需要。所以，產生了對遺留在人民中的腐敗陳蹟的不勝耐煩促使了深根矛盾的發生。

飽滿着人類與社會之間的關係的新道德的教育與新的生活習慣與倫理原則給予作家巨大的機會來深刻反映人類的精神世界。「建設新人類」成爲蘇聯文學的巨大發射基地。

文學已取得新的特質，爲了更好的發展，我們必須重視這樣的問題：例如，我們的文學工作應成爲文學中的道德範疇。今天，人類的一切工作都是創造性的工作。在此，我們看到體力勞動與腦力勞動所存在着的矛盾最終將被統一起來偉大的規律。什麼都比不上爲了表現對生活、對人民、對世界的熱愛的勞動；就是在對待勞動的態度上我們看到人的道德標準的揭示。而有一個特點是現代的「生產」小說也成爲描寫尖銳的道德與倫理矛盾的一個領域——我可以舉出G·尼古拉葉娃的「路上的戰鬥」，D·格倫寧的「在摸索中的人們」，V·柯察多夫的「葉沙夫兄弟」等。在我自己的「生產」小說「會見巴魯葉夫」（我毫無猶疑地把它歸納入這個範疇）里，我已涉入道德與倫理的範圍，這樣的結果並不單是我的執意，一方面是我們文學的客觀發展的結果。

在我們的時代，我們對於新社會制度正在生活中的實踐與人類之間的關係所帶來的真正快樂有着明確的感觸。這是我們的鼓舞，也供給我們肥沃的土壤給那本劃時代的書，同時給於我們的光輝，快樂的時代一個有價值的反映；這肯定的，一定會出現。今天，當一個新的國家計劃在被提出時，每一個蘇維埃作家都應回想過去，檢討他的經驗，他的創作，他的創造才能；每一個蘇維埃作家都應該知道他們應賦予帶他們走上新社會制度實踐的勞動人民的任務是怎樣。我們火箭在太空所達到的高度也就是我們人類的精神世界的高度標準，蘇聯文學的主要路向是通過文學藝術來達到這個高度，以創造出我們現代世界的面貌。

在第二十屆國家會議後，我們的文學踏上一個新的歷史階段。從那時起，一切的變化都產生了新的道德氣象，我們社會的每一個成員都做了無比的活動，加深了對人類的信心。這新的道德氣象是各種人類活動領域里的革新探討的挑戰。這也不可避免反映在我們的文學上，反映在作家的思想上。新藝術的創造者已經知道訓練人類爲社會改革者，戰鬥者與新社會的公民是我們文學的中心任務。

V·柯斯葉尼可夫著
馬 公 蔡 譯

糾正目前詩歌批評上的偏差

原 旬

在目前文藝界，詩歌藝術是擁有最大數量的從業者與愛好者的。這事實不僅表現在目前詩歌創作的量的衆多方面；而且也充份的反映在文藝批評的活動上，凡是稍有注意目前文藝批評界活動的人，就可以看到詩歌作品經常都是成爲批評界主要的研討對象；而且這年來的幾場較大規模的論爭，也都是由一些詩歌創作的現象而引起的。一個可喜的現象是，目前的詩評者幾乎絕大部份都是爲現實主義的文藝理論所武裝，並在實踐中都無不忠心不移的以現實主義的文藝理論來作爲批評的原則，由於批評者都能對現實主義藝術路線的基本精神作不斷的強調，致使這幾年來詩壇上形式主義唯美主義的作品無抬頭之餘地，並且更促使詩作者能更嚴肅的對待自己的創作活動，重視自己作品的客觀效果，在捍衛正派的詩風上取得了一定的成績。可是，我們在肯定目前詩歌批評界所起的作用的同時，並不隱瞞或諱忌提起表現在目前詩評界的許多尚待糾正和克服的缺點，爲了更好的展開我們現實主義詩歌批評的工作，也爲了更好的推進正派的詩歌運動，我想讓我們大略的來檢討一下目前詩評界存在的一些缺點，並尋求糾正與克服的途徑，應該會有其一定的意義吧！

如所週知，作爲觀念形態的文藝作品，它是作家對一定的現實社會認識的一種表現形式。而詩歌，也是詩人對現實的認識，通過藝術上的提煉概括之後，最集中的表現出作者思想感情的一種文學樣式。但是，詩人對客觀現實的認識並不是通過理性的說教來傳達給讀者的，而是通過它本身所特有的藝術特徵來完成教育讀者的任務。什麼是詩歌藝術的特徵呢？從文學的範疇內來看，具有強烈的感性因素是所有文學作品所共同具有的特徵；但就詩的本身特點看，毫無異義的，我們必須說它是情緒的產物。詩人被外界的事物所激動，並由之而產生創作的慾望，於是，他選擇了詩的表現形式。詩，不僅在形式的特點，即語言的韻律、節奏、洗鍊上有別於散文（就韻文而言），就在它內涵的特性上說，它畢竟是偏重於抒情的。因此，如果我們無視於它的這個特點，那麼在批評詩的過程，即在理解和分析詩的過程，必然會犯上錯誤。

目前有一些詩評者，由於沒有很好的把握住詩的這個特點，因此不能對整首詩作全面和深刻的分析，也無法尋求出體現詩的主題思想的表現方法上的特點，而只是根據個別的一些詩句所表露出來的某些意思，就匆匆的給予機械的理解。至於這些被詩評者從整首詩中孤立出來的詩句，它在詩的整體中所處的是怎樣的地位，在詩的情緒發展和變化方面起着怎樣的作用，詩評者都沒有給予很好的思索。現實主義的詩歌批評必須堅決的反對這種無視於詩的特性，機械的孤立詩句，不照顧詩的完整性和情緒的一貫性的不科學的批評方法。前面我們

說過，詩是偏重於抒情的，因此，詩評者是有必要從藝術上的這個特點着手，探索並理解作者創作時的情緒發展的綫索，並把作者的「情」與其所描寫的「景」或「物」間的內在聯繫結合着來分析，進而才能準確的把握住詩作者的思想感情。如果我們的詩評者偷懶，不想探討及把握詩歌藝術上的諸特性，只想用幾條現成的文學原理，並憑着自己良好的主觀願望，那就難保不會在詩評的工作上犯錯誤了。

在最近的一場有關詩的論爭中，就由於有批評者在批評上犯了這個毛病，因此，不但不能說服讀者，反而由此模糊了表現在該被批評的作品上的一些嚴重的缺點。更糟的是，由於那位詩評者滿紙進步理論，大堆文學術語，無形中在讀者羣中混亂了正派文藝批評界的良好聲譽，這是必須給予警惕的！

又有一類的詩歌評論者，他基本上能夠避免前述的毛病，但是他在批評具體作品的時候，只急於作結論而不興趣於對被批評的作品作週詳的分析。因此拿起筆來，儼如閻王判罪，聲色俱厲，而且急急忙忙的拋送罪狀。這實在是要不得的，如果我們的這類詩評者也是想通過批評來改善被批評者的創作的話，那麼，他實在沒有理由不分析作品而專作結論的。譬如我們講某人的詩歌寫得「概念化」，可是，什麼是概念化呢？爲什麼概念化的文藝作品不能教育讀者呢？爲什麼有些寫作者會犯上概念化的毛病呢？以及如何避免概念化的重犯呢？諸如此類的問題，我們的詩評者實在有義務給予指點的。要不然，我們的一些修養不高的詩作者，對自己作品的毛病只知其然而不知其所以然，只聽到一陣「跑步」的號令而不見道路的所在，那實在是是很苦的。

目前的詩評界還有一種偏向，那就是詩評者大都是針對一些有缺點的作品展開評論，而極少作到對一些較優秀的作品給予評介的工作。詩評界的這個現象，或許是跟目前創作界的情況不無關係，可是，如果這是發展成爲批評上的一種風氣，那實在也是要不得的。積極的糾正表現在一些創作上的毛病固然必要，但盡力的介紹一些較出色的作品也仍然需要。指出缺點是提出原則原理來指導，但評論好的作品則可以通過對別人的創作實踐的總結來給予更具體的說明。當然，我們堅決的反對肉麻的吹捧，也反對一味抽象的讚「好」。向來的批評家在評論一些好的作品時，他們都能通過對這些作品思想性的強調，和藝術性特點的總結，以此來獲得更廣大的效果。我們指出詩評者少評好的作品是一個偏差，決不意味着今後大家可以不需要再接再勵的對有缺點的作品展開批評，而是說明我們的詩評界存有這樣的一個偏向，並企圖引起大家能對這個現象給予關注。詩評者在批評有缺點作品的時候，我們向他提出要求對具體作品作週詳的藝術分析；同樣的，在他對好作品作評論的時

候，我們也有同樣的要求。這是基於批評的效果而提出的。

另外有一類的詩評者，由於片面的理解愛國主義大眾文藝的理論實質，因此，他們單方面的強調作品的思想性，而忽略了與之統一的藝術性強調的意義。他們不願去探討含蓄、隱喻、借喻等詩歌藝術傳統的表現特點，甚至厭惡這些特點。他們認為唯有「張嘴見喉嚨」的詩才最「大眾化」，可是他們不僅忘了信手拈來的詩篇中外古今都不曾有過的事實，而且也忘了沒有技巧的詩難以感動人的真理；他們反對詩作者在字句的錘鍊和形象的鮮明上下功夫，他們說這是形式主義的傾向，我們雖然也堅決的反對形式主義唯美主義的詩歌藝術，可是我們也不能忘了現實主義的藝術理論從來都不曾反對，而且從來都堅決的主張形式與內容的兼顧、思想性與藝術性的統一。

一位詩的理論家曾經說過：「我們不僅對於每一個作家，而且對於每一個作家的每一種作品，都應該有一種態度，輕重不同的說法，我們不能把文藝運動的總的方針，無條件的加到每一篇的作品上，給予不及格的評價。」這句話是產生於半封建半殖民地的社會，對於我們此時此地而言，仍然是適用的。在我國的詩評界，有一些人沒有深刻的把握住這句話的精神實質，他們不能以發展的觀點去對待個別作家的作品，不能比較某一個作家在每個階段的發展跡象，他們不考慮事物（包括思想感情）的變化必然是由「漸變」轉向「突變」的規律，於是，他們急躁非常，恨不得某些作家經他們一指點後立刻就來一個思想感情上的飛躍突變。這種詩評者的急躁病，往往只能導至對那些經已向前發展但還未根本擺脫舊思想舊情感的作家以打擊。雖然我們承認這類的詩評者有着非常好的主觀願望，可是像這樣不考慮實際情況的批評方法，是不行的！有一句話是針對這類的批評者說的：「文化戰線上的鬥爭，是相當長期的，過份性急，不僅不能獲得應有的效果，反而要獲得相反的效果」，這實在是是值得我們重視的名言！

此外，還有一種似是而非的理論出現在我們的批評界，那是針對一些作品提出的作品的「無危害性」論。在詩評界方面，譬如說周祭先生的詩吧，他們說周先生歌唱花草鳥獸，對人民羣衆起不了什麼好的或壞的作用。如果這論點可以被承認的話，這無異是徹底的取消了文藝作品的客觀效果，先進的文藝理論早已闡明：作家不可能離開了他的主觀思惟來組織他的作品題材，一篇作品的完成，正是作家的主觀性與事物的客觀性的統一。一篇作品發表之後，它已經不為作家所有而是為社會所有了，因而它就必然在不同的方面，不同的程度上對讀者發生作用。基於此，說作家可以毫無目的毫無作用的來描寫花草鳥獸，這是不可思議的。古代的畫家們通過對松柏的蒼勁之姿的描繪，來表現偃蹇孤特的氣

概，就充份的說明作家對自然物的描寫是不可能離開他主觀作用的這一事實。在今天，新與舊正在作激烈的搏鬥；善與惡正在作殊死的廝殺，一個有良知的文藝工作者，為什麼不去表現這些矛盾最尖銳的現象，而去歌花唱草詠鳥嘆獸呢？這難道不能表現出作者是有意的逃避現實麼？而這樣的作品，難道就沒有「危害性」嗎？難道就不可能起什麼影響作用嗎？會的，但它的影响和作用是在於把人民羣衆從現實的鬥爭中引進了一個虛無玄妙的世界，進而削弱了人民羣衆對剷除舊社會的鬥志！這不是「危害性」是什麼？所以，我們必須正視這種不僅表現在詩歌批評方面，而且遍及其他各部門的文藝批評上的謬見，及時的給予糾正，並根除它！

以上所述的，都是表現在目前對詩歌批評上的一些缺點，可是，這些缺點都是可以通過批評的武器給予糾正的。最要不得的，倒是一些不肯遵從現實主義藝術路線前進，反而極力歪曲現實主義文藝理論的所謂「詩評家」。在他的批評文章上，一貫的堅持着貌似「寬宏大量」實則對創作毫無益處的批評態度，這類的詩評者極力的主張不要對有毛病的詩作（甚至是思想上的毛病）動用嚴肅的批評武器，他們慣於對這些有缺點有毛病的作品採取放任的態度。可是，到底要在怎樣的情況下才需要展開批評呢？這類的詩評家說：要等到這類有缺點有毛病的詩作足以「在我國文藝界里樹立派別」的時候。這種姑息缺點，寬恕毛病的言論，只能造成我國的詩壇上湧現大量的壞作品，和使廣大的讀者對詩歌創作界和詩歌評論界的信心喪失殆盡之後果。衆所週知，一個有責任感的文藝批評者，他所擔負的任務有二：一是對被批評者及其作品的「盡責」；二是對廣大讀者的「負責」。這「二責」既不矛盾，又不衝突，任何好心的先生們抱着非至某些壞作品在「文藝界里樹立派別」則不批評的批評原則，說他是間接的助長和慫恿創作上的歪風是毫不為過的。

這類的詩評家經常還以「才開始學習寫作」為理由，企圖取消文藝批評在指導習作者創作方面的積極意義。我們完全同意文藝批評（當然包括詩歌批評）必須因人因地因時的差異而採取輕重不同的批評說法，但是我們無論如何也不能同意「開始學習寫作」的作者就不需要批評的說法。難道初寫作者懂得自己的作品犯了缺點和毛病就不好嗎？當然，由於修養的問題，有些錯誤或許是不自覺的，但更由於有些缺點和毛病是在不自覺的情況下犯上的，因此就更顯得需要給被人來指點了。

在一般的檢討了目前詩評界所存在的一些缺點和偏差後，我們願意再着重的指出：無論在過去、現在、以及將來，我國的詩歌評論工作者在指導詩的創作方面都負責重要的任務，我們的詩評者唯有不斷的發掘本身工作上的缺點，並勇於面對這些缺點、糾正這些缺點，那麼才能在今後的詩評工作上取得更進一步的成績！

談詩歌創作中的幾個問題

——蒲 克——

詩歌是一定的社會生活在意識形態上最集中的反映，在一定的社會變革運動的上升時期中，政治與經濟都起了質的改變，詩歌也不能不隨着起根本的改變，而推上創作上的高峯。但另一方面，我們同樣不能諱言詩歌的戰鬥任務——促使舊的、不合理的制度的加速毀滅和培養新的、人民的事物的成長；因此，打擊殖民主義的思想武裝與摧毀殖民主義已經佔有和正在醞釀的陣營，是詩歌所不可解脫的任務。然而，作為思想戰鬥一翼的詩歌，假如本身存有不少的缺點，那末，怎能談到打擊敵人以及鼓舞人民的意志呢？故此，檢討我國詩歌藝術的現況，鞏固本身的戰鬥力就成為必要了。

我國的詩歌藝術發展到今天，在創作上已經取得一定的成績，詩的基本特質，也逐步地被我們的詩歌工作者所掌握，並發揮其重大的社會功能，成了文藝運動上一支不可或缺的尖兵，可是，在肯定一向來表現成績的同時，我們是必須注意到：對於急驟地轉變的現實，我們的詩歌藝術是遠遠地被拋在後頭，並沒有結合到羣衆的實際鬥爭中共同前進，這正意味着我們的詩歌藝術已經跟不上時代的步伐，逐漸地被冷落，如果我們還是繼續地陶醉於我們的優點而輕視或無視這個缺陷，那將導致詩歌藝術的日趨沒落乃至完全取消這一文學形式的存在。為了使詩歌工作者能夠對此問題予以密切的關心以及為了未來詩歌的發展，我們來了解一下構成詩歌創作上落後的根源，是有其積極意義的。

如所周知，我國詩歌的發展，向來都不是在健全的情況下進行，不是胎死腹中，半途而廢，便是受不良的頹敗浪潮影響，走向沒落的道路，而能堅持正派藝術立場的還不是佔很多的人數，所以，近幾年來，我們的理論界都全力以赴地去探討有關詩歌的思想性、任務以及未來的道路，並獲得可觀的成績，除了少數至死不悟的反現實主義的叛徒，大半自覺的詩作者，對詩歌的思想性都能基本地掌握和在創作上實踐，這是使我們感到欣喜、驕傲的現象，由於上述的原因，我們將準備側重於談詩歌的藝術性，相信不會被讀者目為形式主義者的叫囂吧！

我們有許多的詩作者，常常犯上這樣一個錯誤的觀念：認為只要作品里反映的內容富有高度的現實意義、傾向性強的，與具有進步的性質就是現實主義的詩作，在這里，有必要加以糾正，現實主義的藝術原則規定：詩歌高度的思想性必須完整地統一在高度的藝術性里，內容所宣揚的思想感情才有可能通過強烈的藝術魅力引

起讀者的共鳴，達到作品的教育效果。因而，一個願意真誠地遵循現實主義道路走的詩作者，不但要知道怎樣去發掘生活的本質，還必須知道尋找怎樣一種生動、活潑、為人民所喜愛的形式去組織體現這個題材，即運用高超的藝術手法去概括題材。打一個簡單的比方，假設我們要寫一個工人的形象，我們只是這樣寫道：「他是一個勤勞樸實的工人，他很願意幫助別人。」試想讀者在看完如此蒼白無力的詩句之後，會為作品所感動而尊敬工人、熱愛工人、向工人學習嗎？答案顯然是否定的，因為這裡缺少強有力的形象去感染讀者、去使讀者信服。所以，一篇優秀的作品在藝術性的完整上同樣是很重要的。

近來，喜歡詩的朋友多了，表現在我們創作的大量生產上，可是，我們同樣地不會盲目到滿足於單只量的增加，這並不能證明我們詩歌的豐收，尤其詩歌的散文化普遍而嚴重地存在於我們的文藝園地，這不是好的現象，我們認為：詩作者若欲避免詩歌不流於散文化的毛病，除了更進一步和更澈底地把握詩的特質，是沒有別的捷徑。下面我們嘗試將詩與散文這兩種截然不同的文學形式加以區別。

散文與詩這兩種觀念混淆的引起，往往出於人們粗率地把散文理解為一首短詩的延長，根據這樣的邏輯推論，於是，散文的分行便成為詩歌。事實上，散文與詩皆有其獨特性，牠們並非二而一、一而二的東西，散文的特徵正如何其芳先生所說的：「應該是一種獨立的創作，不是一段未完篇的小說，也不是一首短詩的放大。」散文創作的意義乃在於通過短小精悍的戰鬥形式，及時地反映出客觀世界的動態，牠含有濃烈的主觀情感，而在語言的應用上也比詩自由，散文是較坦白與直接地表達作者的思想感情。詩的特徵如果以余思牧先生的話來解釋，那就是「詩是以壓縮的語言，去表達在理性的約束下的情感」，同時「詩人使用的無論是一個完整的形象，或數個以上的形象，都要統一於一貫的情感之下。」我們清楚地知道，詩歌的起源是與勞動、音樂、舞蹈分不開的，詩之稱為歌也由此而生，所以，詩的語言是比任何文學樣式都顯得和諧與易於上口。

我們說過，詩的「語言」是「壓縮」性的，因此，詩歌的容量必須是大的，即所謂含蓄，一句能包括十句……一百句。通常人們都以為含蓄就是把文章中的句子寫得晦澀難懂，這是完全誤解的「其實把一句詩寫得叫人人懂，懂了還覺得好，這難，把詩難得只有自己懂這很容易。」（臧克家語）隨便舉個例子：

春晨
門外的鶯聲。
喚老翁扶杖開了柴扉，
一雙燕子從茅簷飛去。
土階一夜爬滿了綠苔，
在聽落紅底低語。
堤上飄着纖纖的柳絲，
堤外飄着絲絲的雨，
青草池塘有兩個白鷓，
漸沒入芊芊深處……

——周爲

作者並沒有刻意地去描寫春天的早晨是多麼美麗，而一篇九句的短詩也不允許作者作大事的渲染，然而，每一個讀者在看完這首詩後，都會從「門外的鶯聲」，「一雙燕子」，「土階一夜爬滿了綠苔」，「堤上飄着纖纖的柳絲」……等句中嗅到春天的氣息，也自然地連想到作者所處的地方，正面臨着一個美麗的季節。這篇淺易深刻的詩作，雄辯地說明了詩歌中含蓄的意義，是有別於佶屈聱牙的僵化的文字，相反地還加強詩歌的效果。

上面我們會提到詩歌是一種氣氛最和諧的 文學 樣式，古代的詩和歌是統一地發展的。這就決定了詩歌必須有一定的規律性，並成了詩歌創作上一個不可少的特點，詩人何達先生強調：「節奏，是詩的翅膀。」這個比喻簡直說到骨子裏去了。試想，一首詩缺少了韻腳和節奏，只剩一些說教式的句子，那在讀者中所可能起的反應，將是如何的薄弱與冷淡？可是，話又說回來，一首節奏與押韻整齊的詩，却不一定是好的作品，我們是完全不被允許像形式主義者們的摒棄內容而孤立地去鑽技巧與形式。應當指出：一首成功的詩作，必須包含鮮明的節奏與恰當的韻腳，也許有的朋友會提出這樣的問題：新詩倘若仍舊保有舊詩的格律，不就等於否定新詩的解放，把白話詩重新投入文言詩的泥坑？這個疑問，我們可以輕易地從研究古詩的結論中得到解答。這裏，我們作一個簡短的討論，相信對愛好詩的朋友不會沒有絲毫的幫助吧。

中國早期的詩歌的節奏，主要都是由有組織的頓所構成的（頓，即在朗讀詩句時，可以稍爲停頓一下，成爲單獨一個音節的地方。）一般上，五言詩以一句三頓，前兩頓二字，最後一頓一字爲普遍，七言詩則除去中間多停一頓以外，餘皆照舊，如：

人間——桂花——落
夜靜——春山——空
月出——驚山——鳥
時鳴——春澗——中

——王維

風急——天高——猿嘯——哀
渟清——沙白——鳥飛——迴

無邊——落木——蕭蕭——下
不盡——長江——滾滾——來
——杜甫

任何人在讀這八句詩時，都習慣而自然地把前一個例子停三頓而後一個例子停四頓，使到朗讀能與內容緊密地配合，更深入地發揮詩中飽和的情感，這正說明了詩歌形式上的限制，雖然在某種程度上影響了內容的發展，而另一方面却又相應地能補助詩歌的效果，不過，這並不是詩歌死板的教條，完全不可改變，在特殊的情形，內容強烈的要求之下，是允許作若干的更動，諸如李白的名詩「將進酒」中，便有一個顯著的例子：

君不見——黃河——之水——天上來。這裏詩人爲了表達他的思想感情，不惜破壞詩歌的格律，以安插優美的句子。

新詩與白話文運動的興起，在於打破舊文學中有形無形的籐籠，然而，舊文學優良的傳統，我們還是應該本着科學的態度予以批判的接受並發揚光大的，就像何其芳先生說的：「我們不能把這種傳統簡單地縮小爲五七言詩的體裁或句法。我們的文學語言既然起了很大的變化，詩歌的形式就不能不隨着發生變化。」否定舊詩的句法與體裁，並不等於否定舊詩中可效法及可採取的特點之一的格律，假如我們對新詩稍有涉獵的話，是不難發現到一些卓越的詩作中，還是有着嚴格的格律的，只是詩作者們都能用高超的藝術技巧，把人工的痕跡加以巧妙的掩飾，也不是一絲不變地承受舊詩的格律，在字數、句法和節奏的變化上是突破舊詩的束縛，賦於新的生命。我們以原句的「一封信」爲例，就可以明顯地看出這點。

遠方的——朋友
寄來——一封——信
信封的——四角
散着——春天的——氣息

貼着——耳朵——聽
一串——朗笑的——聲音
拆開來——一看
一紙的——歡喜

這首詩第一節的音組是二三二二，第二節就變爲三三二二，這很好的說明了新詩的格律是在舊詩的格律基礎上的提高，創造出口語化，爲人民所喜聞樂見的句法和體裁，尤其在長詩裏更可使節奏變化得豐富與多樣性，一個原則是：必須要有緊密的組織與規律的變化。

至於詩歌有沒有必要押韻的看法，我們是覺得既然我國的詩歌在日新月異地進展，當然，我們是不可能也不願意像老牛破車似的永遠地停留在原有的水平，當我們的詩歌藝術部門已經略具雛形時，加強詩歌的社會效用，提高詩歌的藝術性，都是切實的工作，而新詩的押韻是不局限於「空」，「中」，「崇」等同音字，「

主要是指唸起來順口，聲調圓到，有高有低，像敲小銅鑼鏘鏘順响，順嘴溜，聽起來順耳，不刺耳、不炸耳、爽神。新名詞就叫『自然音韻』。」（錢穀語）我想，在寫完一首詩以後，再花一些推敲的功夫，使到影響更廣泛、感染力更強，是不會浪費時間與毫無價值的。

接着，很值得一談的是關於語言的精煉與形象化，有人以為每行兩三字或者句子寫得比題目短的詩就算是精煉，這種看法是不對的，一首詩的精煉與否是決定於作者是不是能把語言應用得準確？是不是已經做到最恰當的表達方法？詩中的每一節是不是起着一定的效用？如果答案是肯定的，那麼，這首詩才能是精煉的創作。詩的形象是與小說中的形象略有不同的，牠缺少小說的形象的具體與完整，牠們是獨立的、但却「統一於一貫的情感之下」，通常詩人是引用類似的比喻，來突出詩中的形象，譬如聞捷在「種瓜姑娘」里寫了這樣的句子：

.....
棗爾汗眼珠像黑瓜子
棗爾汗臉蛋像紅瓜瓤
兩根辮子長又長
好像瓜蔓蔓拖地上。

.....
詩人把他的才華表現在形象的完美與比喻的貼切上，他以種瓜姑娘最接近、最密切的事物來作比喻，不淪於俗套，更富有現實意義，這是再形象化不過的詩句。

最後，想附帶談談詩的形式。曾經有一位朋友這樣

問我：「十四行詩這種形式在今天是不是落後了？」我認為我們的詩作者常常斤斤計較於形式的應用，結果把全副精力花在形式的探討上，反而削弱內容原有的思想性，許多新的形式都是作者在內容的迫切需要下，創造出來的，並不是把內容生硬地裝在形式的盒子里，呂劍先生說得好：「不要先考慮形式，有什麼迫切要說的話，覺得要怎樣說出來才合適，就怎樣說出。」這是我們每一個詩作者必須牢牢記着的。但是，在不妨礙內容的表達的情況下，我們務求作品能達到節奏整齊、用字精煉以及形象化，在可能的範圍內我們還要求詩作者能隨時照顧到詩的韻腳。

我國的詩歌目前還處於萌芽時期，並且在客觀條件重重的箝制下，不容易接受到先進國家的一些理論與作品，在詩歌創作上，一向地都由我們的詩作者辛苦地摸索（有時不免長長地繞了一個大圈子），而又由於我國是一個殖民主義力量強大的地方，過往我們的批評界多着力於打擊敵對陣營與培養人民思想覺悟的工作，較少觸及作品的藝術性，因而，反映在創作上，是使人感覺到作品的思想性與藝術性不够一致，步伐異常混亂，在讀者中所起的作用非常的薄弱，雖然，作者缺乏生活體驗，造成概念化、口號化的作品大量湧現是一個主要的根源，但，作品的藝術水平過低也未嘗不是其中的原因之一。希望今後我們的理論界在評論作品時能夠結合作品的藝術性來全面的討論。再者，我們的詩作者也應盡主觀最大的努力，去克服客觀的困難，創造出更多、更生動的作品，大大地豐富我國詩歌的寶庫。

關 于 特 刊 的 出 版

——馬 金——

舉凡校友會、工團、戲劇團體以及高中畢業班，爲了每年一次（或不止一次）的演出紀念，週年紀念以及畢業紀念等等，大都有出版紀念性的特刊的習慣。這類特刊的出版意義雖側重在紀念性，但不能否認的事實是：它們在推進文化事業的發展上也貢獻了一定程度的力量。歷來的情形都是如此：當我們的文藝界陷入週期性的低潮時期，許多文藝雜誌，副刊以至個人專集都在客觀環境的重重壓制和主觀努力的不够的情況下無法出版，許多有責任感，不願與黑暗社會同流合污，而又無法突破黑暗勢力的包圍經之流作者都不願執筆或隱居起來，我們廣大的讀者羣正因爲缺乏健康的精神糧食而感到苦悶彷徨的時候，一兩本有份量、有內容的特刊的出版是一個大喜訊，並多少填補了文藝界的一部份真空狀態，從而發揮了它們最大的作用。

因此，重視及關心每一本特刊的出版，是每一個細心的、熱愛正派的藝術並關心其發展情況的作者、讀者

、觀衆的例常義務；而這也就同時意味並啓示着：我們所有負責特刊的出版工作的朋友們應該而且必須在接受了社會光榮地交付給他們的重任的同時，毅然決然、不折不撓、嚴肅認真地對待自己的出版工作。這就是說：我們所有特刊出版的負責人，不應過份側重在特刊的紀念性這一意義，讓許多可以抽掉的個人像片、個別的「畢業感言」之類的累贅東西佔據了一大半的篇幅，而無視或忽略了社會信任地交付予他們的重大使命；相反，他們應當讓更多主題正確，社會價值與美學價值取得高度統一的小說、詩歌、散文、戲劇等等文藝作品在特刊中有容身之地，於具備紀念性質的同時也完成了一定的社會使命，對推進我國的新文藝向前發展的過程中盡了一股綿力，我們必須明確地認識這一真理：只有能夠引起社會的關注因而被更多的讀者閱讀的特刊，才具有更強烈的紀念性。把紀念性這一意義和社會使命密切地聯系起來，是我們所有有強烈的責任感，真正鮮明地

認識到特刊出版的重大意義的特刊負責人所應盡力以赴工作的，因為這正是我們用以衡量特刊的價值的準繩。

不重視特刊的出版是一種極端愚蠢的想法，這是我們會讀到馬虎從事，內容空洞無物，不值得一翻的特刊的重大原因。然而這却又是我們歷來的特刊出版負責人最容易犯到的毛病。這是必須儘早糾正的缺點。例如就拿在我國具有頗悠久的歷史的藝術劇場來說吧。在對待演出特刊的工作上他們就做得很不完滿，或者說是有太不重視特刊的出版工作之嫌，這兩年來，我們從藝術劇場所出版的大演出的特刊中所能看到的作品，除了三兩篇有關演出劇本的分析文章，主席獻辭以及一些劇照之外，就幾乎沒有東西了，這會使多少觀眾與讀者感到大失所望呵！當我們所有的年輕演員，正由于得不到很好的指導，而只能靠自己徘徊在創造藝術的邊緣摸索的時候，人材聚集的藝術劇場正需要通過演出特刊的出版，容納大量有關戲劇藝術的理論文字，或介紹先進國家的戲劇動態，翻譯外國的戲劇理論，發表本地劇作家的劇本等等，進行這些一系列的可以鼓勵本地的劇作者和部份彌補年輕的戲劇學徒的精神食糧的不足的措舉；如果我們回顧一下我們的戲劇團體或附屬於校友會、學校、工團的戲劇組織的活動，則我們就不禁要搖頭嘆息：「唉，我們戲劇界中較有經驗的前輩們對推進戲劇藝術的努力實在作得太不够了！」

除了對待特刊的出版工作有偏重于紀念性之嫌的情況外，還有些特刊出版的負責人竟有意無意地在提倡非現實主義、反現實主義的藝術思潮，或讓宣傳消極墮落的思想的作品有和讀者或觀眾見面的機會，這類情形的出現和存在，直接間接的都對社會利益有害，特刊出版的負責人以至出版特刊的整個團體對這種不够謹慎的決定是應該負責的，我們委實無法容忍這種宣揚思想毒素的特刊的出版和流通，它們的出版意義和價值是應該折扣成零的。比如，前幾年某個校友會週年紀念的演出特刊上，就赫然刊載了一篇從唯心論的藝術觀出發，來論述戲劇藝術的論文，作者不但搬出了叔本華的美學觀來論列戲劇藝術的社會效用，同時還不考慮後果地抄襲了不少朱光潛的謬論，來闡述戲劇藝術的能動性及價值，企圖藉此以宣揚其腐朽的反現實主義的藝術觀、世界觀，從而達到其「借屍還魂」，替逐漸趨向滅亡的沒落的布爾喬亞說教的極其卑劣的目的。這一事例的出現給我們說明了甚麼呢？它生動具體地說明了：一切厚顏無耻的，表面裝進步而暗地里則在販賣其反動的世界觀與藝術思想的走私主義者正潛伏在我們的周圍，時時觀機混入我們的文化領域且從中販賣其思想毒素。

在前年，我很意外地讀到了一本高中畢業特刊，讀完後我除了不禁感到大大的驚異之外，還激起了無限的感慨。我不想在這兒詳儘地逐一介紹該特刊的內容，但

我以為抄下一首具有代表性的「詩」下來給予說明是有必要的。以下就是其中一首「詩」的內容：

一朵寂寞的笑

雲烟遮隱一角濛月

這殘淡的嫵媚

這殘淡的嫵媚

不是心花已醉，是——嫩白的冷艷！

紅唇泛柔一腮微醺

這一渦够多迷

這一渦够多迷

嫣姣，多姣嫣，這嫣姣是心的幽秘！

罩不住陽天一方的熾熱！

這半慵懶的望

這半慵懶的望

沒有尺度的愁，笑裏的一朵寂寞的花哪！

她眼裏閃盪着星芒

這星芒多淒惘

這星芒多淒惘

依入素色的夢，透一絲深夜的寒光！

你瞧：這是一些怎樣的詩句呵！我們暫時撇開其表現形式具有嚴重的唯美派形式主義的傾向不談，就讓我們來看看作者所要表達的思想內容吧：這首詩無疑是作者在解剖其內心的過程中，讓我們淋漓盡緻地透視了作者的內心世界：它充滿了愛情的失意，希望的幻滅，以及對現實生活的極端厭倦，因而不惜苦心孤詣地去追求虛幻神秘且浸淫着濃厚的羅曼蒂克的味道的「靈感」；而這一切，最終又必然會糾結起來成爲無可抗拒的毒物逐漸腐蝕了作者的心靈，從而逐漸趨向死亡的無底深淵是可以預言的！

我們不妨這樣來設想：倘若我們所有的青年都變成如此，我們的社會以至整個人類還會有甚麼希望呢？我們豈不是不需要經過輕氣戰爭就輕而易舉地把人類全盤消滅了麼？而最令人感到驚異和迷惑的是：非但一兩篇，幾乎所有出現在這本特刊中的詩歌和散文都充滿着這種頹廢沒落的思想感情，這情形的嚴重性就非促使我們對之加以注意不可了。

在堅持特刊出版工作的嚴肅性與重要性的這些原則的同時，也讓我們竭儘所能、全力以赴地去打擊、抵制和遏止一切宣揚歪派的藝術觀與沒落的思想感情的特刊的出版，把販賣毒素的卑鄙無耻之徒毫不留情地自我們的文化領域乃至生活領域里堅決果敢地清除出去吧！

堅持崗位·努力學習·繼續發展

給舞蹈藝術工作者

李湖

隨便翻開一些畢業特別，遊藝晚會演出特輯或在一些報章上，我們可以看到很多關於舞蹈表演和演員的評論文章。這些文章，不看尤可，看了着實令人傷心，尤其是從事這項工作的我們，看了更加感嘆不已。這些文章，很多都是提到「演員們的理論修養不夠，認識不高」，「舞蹈演員們的作風太壞了」，「舞蹈演員們沒有遵循現實主義的表演方法從事角色創造」……。這些理論太多了，似乎給我們看得「厭了」。但是，我們細心地自我檢討一下，我們會清楚地看出，這些毛病正是我們以及同伴們所普遍嚴重地犯到的，我們是用不着加以辯護。當然，有一些「批評家」們，說我們是反現實主義的表演。關於這一點，我相信是不會這樣嚴重的。舞蹈演員的認識不高，不懂得掌握現實主義的表演方法是確實存在的，但這並不能說是反現實主義。

我們要指出，造成舞蹈藝術工作的發展緩慢，成績不高，是有着一定因素的。假如我們不及早把這些因素找出來加以克服，我們的工作效率是不能很好地提高，更好地發展。要搞好舞蹈藝術工作，我認爲：首先，我們要堅持工作崗位，鞏固及加強我們的陣營。有些舞蹈藝術工作者，對於這項工作，態度極不嚴肅，以爲舞蹈藝術在本邦，是可有可無的附庸物，它對馬來亞的社會發展是沒有作用的。於是他們就本着暫時（極短暫）的興趣來參加這項演出工作，同時又兼任其他很煩重的的工作。於是對這項工作便採取一種不大關心的態度，時常缺席，有時甚至半途退出。我們並不反對舞蹈藝術工作者兼任他項工作，

並且在現社會制度裏，在各方面都缺少人手的時候提出舞蹈藝術工作者專業化的口號是不實際的。但在這同時，我們也不贊同這樣的主張：因爲其他的工作，而輕視舞蹈表演工作，或隨便地以爲只要能上台表演應付就夠了。在這裏，我們要強調地指出：舞蹈是藝術中的一種形式，它在教育羣衆、組織羣衆方面，是起着一定性的作用的。尤其是目前本邦的各個團體（無論工團、文化團體或鄉村團體）都用它來團結他們周圍的羣衆。它在社會所佔的地位，與其他姐妹藝術的地位一樣，在反映

現實、暴露這個社會的各種不平等的現象，批判現實之後，引導人民向惡勢力宣戰，繼而走向自由幸福美好的生活道路。一句話，就是：推翻舊的不合理的社會，建立起新的自由民主的沒有人剝削人的社會制度。所以我們說：舞蹈藝術工作與整個馬來亞的愛國運動分不開的。它是獨立鬥爭中的一支尖兵。在整個獨立運動中，在那一個崗位上工作都是一樣的，只要它能够推進我國的社會發展。假如，我們在工作中有所偏差，由於其他原因而把這項工作丟開，使這項工作不能發展，這將會在我們的鬥爭中失去一項銳利的武器，我們不能不說是一種很大的損失。

一個舞蹈藝術工作者，對別人評論自己的文章，應有高度的分析力。要不然，人說東對，本身沒有經過思考，也跟着說東對；人說西好，也跟着說西好，那就很糟了。目前，有一種這樣的說法：「搞舞蹈工作的傢伙最沒有出息，東跳跳，西演演，一點用處都沒有。」像這一類的話，我們就要分清楚，所指的「沒有出息」對「一點用處都沒有」是指哪一方面？對於一些不嚴肅對待工作的人，只是想舞台上出風頭，或另有企圖的人，當然是刺個正着了。假如說搞舞蹈都沒有出息，跳舞，演戲都沒有用處，那麼舞蹈就會被擡出藝術領域之外了。但事實上，舞蹈卻是被全世界所公認的一種藝術形式。

我們前面已經說過，舞蹈藝術工作是我國社會變革鬥爭中的一支尖兵，所以，舞蹈藝術工作者應該站穩崗位，本着服務羣衆的精神，再接再厲地掌握鬥爭中的武器——舞蹈藝術，向前推進與發展，這是很重要的。

事實上存在着這樣的一個問題：舞蹈演員們，一般上都是缺乏理論修養的；而客觀上，却要求演員應有高度的理論修養。客觀上爲甚麼要求我們這些舞蹈演員要有很好的理論修養呢？因爲當觀衆在欣賞一個舞蹈表演的時候，他們不但要欣賞演員們優美的身段與熟練的步法，更重要的是他們想知道舞蹈的內容與主題思想。他們要從舞蹈的內容中去啓發他們對生活的認識，從舞蹈的主題思想中去提高與糾正他們不正確的思想。他們要知道我國的人民是怎樣地生活的（從本地創作中），以及外國的人民是怎樣生活的（從外來的舞蹈作品中）。但是，假如我們沒有理論修養指導我們的工作，教導我們怎樣去表達這些思想內容，那麼，觀衆就會大感失望了。我們對舞蹈藝術的看法是：它是一項團結羣衆、教育羣衆的有力武器。我們是爲了這項任務才搞舞蹈工作，爲了達到這個目的才去跳舞、演戲。形式主義地去盲搞，爲了出風頭而上舞台是完全違反了這項工作原則的。我們應該用最好的辦法去完成這項工作，用最穩當的形式去達到這項目的。而最好的辦法無過於努力學習、充實自己，磨練我們的武器，以使在鬥爭中取得更光輝的成績。

創作、批評、調和主義者

阿剛

能够寫文章，而且能得發表出來，這於作者，往往引以高興、自慰；文章寫得多了，年紀稍爲大了，這便以「家」自侃，名爲作家，作家自然就非凡人，也便和別類「家」不同了。

因爲長期受了殖民主義的統治、鎮壓和各種無形的迫害，我們的民衆不少至今還是文盲，目不識丁，但因爲窮，雖自知目不識丁之苦，對於自己的子女也毫無辦法。然而，新一代的窮家子女似乎有不安本份，居然敢在鐵蹄下的破紙堆中尋找、翻種起他們的文化種子，並且各各盡自己幼稚的想望和力量種植起來。——這便是我們今天所能看到的小小的、新的文藝幼苗。

然而，有的人總覺得這些青翠的文藝幼苗於自己的尊眼有碍，便不斷設法殘害、摧毀，以前是這樣，現在仍不肯放過分毫。這些精於摧殘新文藝的劊子手，有的直屬來自尊貴的統治者，有的是自願做爲統治當局的丑角，他們的花招可確是非凡，造謠、誣蔑、排擠，而對於自己們却力加吹捧、逢迎，想以此來鞏固行將沒落的命運。

但要沒落的命運是早已註定的了，這就並非一切惡毒的造謠和誣蔑所能擠得倒，事實恰恰相反，這只有赤裸裸地暴露出那些洋場小丑的兇相，他們

不敢用文字作造謠的先鋒，誣蔑的統帥，師甲蟲之法：低着頭在糞堆中橫行。

在文藝工作者當中，若果真的沒有懷着不良的企圖，就無論老作家，新作者，彼此都可成爲至交，老作家能以良師自侃，新作者即可成爲益友；以老賣老，迫令他人服從指揮，人們到要先看看你老賣的什麼貨色？倘若担子里盡是道亡的法螺翻版的，色情文章，那就不管你在旗子上掛紅掛綠，你賣你的老，我決不賣賬！

但奇蹟也因此出現了。這便是借古時說客的魂復活起來的文藝界中的調和主義者。

大凡人到了失却主見，苟活於主奴界線而不自覺自愛的人，往往成爲活屍：他活着，却連是非黑白的事物也無法——或不顧——分清，一見批評便惶恐，一遇爭論便急於調停，「團結」啊，「勿鬧分裂」啊，他的用心是可愛的，大有預先伸長脖子去迎敵人的劍鋒之概，實和死無異，但倘以爲這種人是死的，却是錯誤，他還是活得很好，很寫意，很熱心於人獸間的調和工作。

不過，我想，這種調和主義者，生雖於人羣無益，死也不見得於社會有損，若非虛妄，我倒願恭祝他早日昇過天國，在上帝身邊分享着特製的冰淇淋。

但是，我們要學習些什麼東西呢？要怎樣着手學習呢？相信這是絕大多數演員最感頭痛的問題了。舞蹈藝術的範圍很廣泛，所以舞蹈演員的學習也一定要廣泛。除了舞蹈技術之外，音樂、文學、美術、戲劇等知識都要具備。對於音樂，很多舞蹈演員以爲：只要學好數拍子，會哼會唱就夠了。其實從機械的拍子裏是不能體驗音樂的感情，拍子只是作曲家用來表現音樂感情的一種記號吧了，而記號卻不是音樂本身。我們應該更深入地去研究音樂的內容、形式、結構和音樂的表現方法，音樂家怎樣作曲等等，這樣才可以說我們是具有較具體的音樂知識，這樣我們就可以從舞蹈情節裏去體會音樂的節奏感情，通過動作的節奏表達出舞蹈的思想內容。

學習戲劇是最使舞蹈演員感到困難的了。大家都說「我們應該學習史坦尼斯拉夫斯基的表演體系」。一些搞批評的朋友也常常譴責舞蹈演員沒有學習史氏的現實主義的表演方法。其實，學習了史氏的體系之後，能不能拿來運用倒是一個重要的問題。很多舞蹈演員，學了這體系後，但還是跟沒有學以前一樣，不能把這種表演方法實踐到舞蹈表演中去。不像戲劇演員這樣，學了就能較順利的運用。那麼，是不是說史氏的體系不適合於舞蹈表演呢？不是的，它是完全適合於舞蹈表演的。我認爲這些學了不會用的演員是由於沒有適當的方法學習這

些表演方法的結果，想一成不變地搬過來運用就往往會遇到困難。他們沒有想到舞蹈是和戲劇不同的，舞蹈有很多優美的動作不斷地出現，隊形的變化配合音樂的節奏旋律而發展的，它的時間性是受音樂過程嚴格地限制着的。舞蹈的動作是不能稍慢或稍爲停頓的，因爲一停頓音樂就過去了，以後就不合表演程序了。戲劇是一個事件慢慢地有層次地發展的，它不像舞蹈那樣受着音樂嚴格的限制。所以我們要掌握史氏的體系要用一種特殊的方法，才能運用。否則將會一籌莫展，怪不得有人說「我們舞蹈是沒有所謂現實主義表演方法的」，這其實是最荒唐的。至於要用怎樣的特殊方法，我希望舞蹈界能展開廣泛的討論。因爲這不是一二天或一二人所能發現的。

「演員創造角色」這樣的名詞，在舞蹈演員裏，我從沒聽到過，這可能是我的見聞不廣之故吧。但絕少有人提起却是確實的。很多演員以爲跳舞是沒有什麼創造角色的，這是很錯誤的。舞蹈和戲劇一樣是要創造角色的。它和戲劇一樣有人物，有人物性格等，它和戲劇不同的，只是舞蹈往往是很多人創作相同的角色，而戲劇卻是各人創造不同的角色。所以我們舞蹈演員應該好好地學習史坦尼斯拉夫斯基的演員創造角色的理論。這樣，我們才能够提高我們的表演技術，才能有發展的前途。

不死的往事

金天

(一)

天空多寬廣啊，
山崗多寧靜啊，
我走在熟悉的小路上，
忽而湧起快樂的又郁郁的回想……

曾經在寒冷的黎明，初醒的山谷
瀰漫着雲霧；
沿着這條小路，跨上山崗，
我注視着遙遠的天空，遙遠的地方……

太陽漸漸升起，
彷彿一個巨大的紅橙；
我懷着太陽般的激情，
响往祖國的明天……

我的身邊站着我的伙伴，
他的聲音喚醒我沉睡的心靈；
在一個怎樣的深夜，斑駁的燈光
抖動在新加坡河……

我們在河畔一間古老的屋子，
緊張地忘我地閱讀着；
那一夜，那永遠永遠珍貴的回憶，
俄羅斯的聲音使我睜開了眼睛……

那時我們還在教會學校唸書，
我們的心却已大聲地震响着，
叛逆者的宣言；我們一脚踢翻了上帝，
踏住他，豪邁地高歌……

後來我們一起考進大學，
為共同的事業而奮鬥；
在「迎新晚會」上，我們第一次聽到
「青年友誼圓舞曲」……

那個夜晚，歡樂
像姑娘的彩裙，
旋轉，飄盪；
像歌聲，响在每個人心上……

「拉起手，唱起歌，跳起舞來，
讓我們唱一支友誼之歌……」
我們又害羞，又興奮，
我們的手腳，和生鏽的機械一樣……

不久，我們認識了一些新朋友，
我們的視線超過遠處的藍色的峯巒；
中學時代不會聽的鬥爭，不懂唱的歌曲，
都已迴盪在我們心間……

而且，在每個傍晚的談笑中，
我們知道了更多事情；
知道了遠方的紅的花，白的雪，
遠方的耀眼光黃的波濤……

我們走着，談着，
直到夜色鋪滿了山崗；
而後開始了夜讀，
在公式與定理間展開了思索……

(二)

在新的伙伴中，有一位
我永遠惦念他；
在我遇到挫折時，在寫詩時，
我默念着他的名字……

他和我談起火箭和蘇聯，
談起長江黃河；
他最喜愛的一本書，
使我想起光輝的名字……

他接着給我描繪遠方的春天，
冰雪開始銷鎔，風帶着泥土的芳香；
在海樣寬廣的田地上，女拖拉機手的歌聲，
彼此呼應，响在明亮的天空下面……

而後他談到馬來亞，
深深沒入無底悲哀；
夜色籠罩着山崗、小路，
風呼嘯在相思樹的葉間……

他突然握緊我的手，
久久地沉默着；
我深深體會到，
那掩藏在沉默里的萬重悲哀……

我不禁想起他的大哥的死，
那時烽火燒焦了半壁天空；
他的二哥失蹤了，
據說接過倒下的戰士手里的槍……

他說話了，
我的手被握得更緊；
他要用詩作戰，
永遠傾聽祖國的呼喚……

後來他回去霹靂河邊的老家，
向他的學生說着美麗的理想；
不久傳來了惡訊，
他被迫到處流浪……

(三)

今晚，
天空多寬廣啊，
山崗多寧靜啊，
我走在熟悉的小路上，
忽而湧起快樂的又郁郁的回想……

我將永遠用詩作戰，
祖國呵聽！我的誓言！

舞蹈腳本的選擇與刪改

·流鳴·

我們在遊藝會上時常見到一些主題思想非常模糊甚至莫明其妙，令人難解的迷語式的舞蹈演出，這點不能不使我們感到萬分的遺憾。也許會有人以為那是由於演員的表演力差，體現不出舞蹈腳本的主題思想來，其實是不盡然的，當然，如果把一個好腳本交給一般不負責任的演員去上演，它的效果差得令人難以相信，那是可想而知的。但目前的一般情況並非全是那樣；有許多演員非常賣力，演來頗盡責，然而演出所獲的效果却仍然是很糟糕的，使觀眾看了之後一無所得，有些即使是令人看得懂，但却又很成問題；其中往往或多或少地含着不健康的思想毒素，它不但教育不了觀眾，反而教壞了觀眾。像這種現象要由誰來負責呢？教壞觀眾的罪過又要歸咎於誰呢？毫無疑問的那便是由於輕率地選擇腳本所致。

一個舞蹈腳本的演出，它首先必須要具備有兩個條件：那就是這個腳本必須要有正確的思想內容和足以傳達腳本主題思想的表現技巧與藝術形式。現在先讓我們對這兩個問題來加以討論。

一個優秀的舞蹈腳本，必須是由作家從他生活的熔爐里所提煉出來的某些具有典型意義的生活側面。這個生活側面却又並非是對現實生活的單純表現，它必須是除了能夠真實地反映出現實生活的面貌而使人認識現實生活的本質之外，同時它還有一個更高的任務，那就是能夠領導人民走向生活以及使人民對於創造美好的社會有了更大的勇氣與信心。

一個藝術作品，它除了要有豐富的內容及明確的主題思想之外，它還必須要有高超的表現技巧與藝術形式。但這藝術形式却又不能脫離作品的主題思想而獨立；它必須要与作品的主題內容達到高度的統一。這樣才算是一個好腳本；這樣的腳本把它搬上舞台才會有意義，同時也才能够達到感染觀眾的目的。

目前，在我們的舞蹈界里，由於腳本的尋找困難，因而對於腳本的選擇幾乎有了很大的疏忽。例如時常把一些缺乏思想性與藝術性的腳本拿去上演，甚至更糟的是一些具有反動思想存在的腳本也竟把它搬上舞台，這點我們不能不說它是一個嚴重的錯誤。

我們搞文娛工作的任務無非是要把一些進步的思想通過舞台的形象而去感染觀眾從而達到教育他們的目的。因此一個腳本的主題思想的好壞跟我們的工作是有着血緣關係的。我們不能把一個毫無思想性的腳本拿去上演，我們更不能把一個具有反動思想的腳本通過舞台形象而去展示給觀眾。因為這種作品是具備有一定的藝術性，在一定程度上能夠吸引人及感動人的，所以它那反動的思想毒素便往往被它的藝術性掩蓋了。正如一個毒丸的外面被包着一層甜蜜的糖衣一樣，試想當你把這粒糖吃下去後果是怎樣的呢？那種把這種具有着反動思想的腳本拿來上演，其所獲得的後果就正如吃了這粒糖一樣。

還有一種就是缺少思想性與藝術性，或者是這兩者不能得到統一的舞蹈腳本，如果我們花費了演員、導演

以及所有的工作人員的一番巨大的精力去搞演出，由於腳本的卑劣在觀眾中起不了絲毫的啓示及教育作用。這樣，豈不是白白地花費精力，花費時間與金錢嗎？像這種徒勞無功的事情是笨伯才願意幹的。

上面已經講過，在本邦現今的文娛界中存在着輕率地選擇舞蹈腳本的現象，我想這種錯誤的產生除了是由於本邦「舞蹈腳本荒」所致之外，其更主要的原因是由於負責人的粗心大意；他們決定一個腳本的演出往往是由於它的情節很動人，或者是它的隊形優美，更或者是由於它的音樂很動聽等等。其實這些都是皮毛片面的問題。我們決定一個腳本，首先必須要從它的主題思想上去思考，看它是否能夠培養人民崇高的情懷，思想品德以及新美學的觀念，假如答案是否定的話，那麼就千萬別把它決定下來。其次是看它的藝術形式及其表達技巧的程度如何，假如一個有着明確的主題思想而却缺乏藝術性或表達技巧很差的腳本，這也是不足夠演出的條件。

這個問題，我們的文娛工作者也並非是蒙在鼓里而一無所知的。他們在排練的過程中就發現了許多問題，然而他們却又不好意思或不願意在半途中收盤，於是將錯就錯地找許多藉口來掩飾，甚至他們還一把抓住了「腳本荒」的把柄來堵住人們的口，然後再向你反問一聲：「在這種情況之下你又要演怎樣好的腳本呢？」

在表面上看起來這種理由似乎是很充份，然而只要你是個有良心以及有意把藝術獻給廣大的人民羣眾的藝術工作者，那就不難看出上述那種論調是一種逃避責任的說法，他們以為只要多多演出，使文娛界里呈現着一片熱鬧的氣氛便是我們文娛工作者的任務與要求！

假使果真找不到不使人民滿意而又具有演出條件的腳本的話，那麼我們寧可使遊藝會上的節目少演幾個，從而把剩餘的精力與金錢去加強其他節目的演出工作，使演出的水平能夠提高，使每個節目有更完整的藝術形象讓觀眾們欣賞。

目前還存在着一種非常要不得的現象，那就是所謂「馬來亞化」的問題，有某些人，他們對於「馬來亞化」往往是過於極端及片面地去理解，他們主張每次的遊藝會里也要有一些馬來舞蹈參插其中，這樣不但能夠使到整個遊藝會的演出中有「馬來亞化」的氣氛，同時還能使我們華巫兩族的文化交流……。

本來我們每次遊藝會的演出，不論什麼民族的舞蹈，只要它是具備有一定的思想性與藝術性，同時它的主題內容對於我們的觀眾的思想有着一定的推進作用，那就值得我們去上演，當然馬來舞蹈是更值得我們重視的。因為馬來民族是我國三大民族之一，如果我們所演出的馬來舞蹈對於巫族人民的生活有一定的反映的話，那麼它的演出也就將是更有意義、更有價值。然而那些對於「馬來亞化」過於死板的及極端片面地理解的人，他們都不管舞蹈的主題內容。他們認為只要它是馬來舞蹈，那麼它在我們的遊藝會中演出能給我們帶來「馬來亞化」的氣氛。因此他們便連那種只求隊形完美以及服裝艷麗而完全沒有思想內容的馬來宮廷舞蹈，也把它搬

進我們的遊藝會中去演出。試想這種只供宮廷中的官員及公子哥兒們享樂以及麻醉入迷的舞蹈怎麼會受我們的人民羣衆歡迎呢？

另有一些馬來舞蹈，它的名字是堂而皇之地說是描寫一羣青年男女在勞動之後快樂地載歌載舞起來，其實這種舞蹈與其說是描寫勞動人們在工作後的歡樂情景，倒不如說他們是閒着無事而起舞作樂消遣度日更爲適合。因爲其中根本就沒有絲毫勞動的氣氛與節奏存在，它只是機械地一退一進，兩手在胸部的兩側一上一下去擺動，這種舞蹈是沒有絲毫藝術生命的。其實我們的觀衆也看不懂它是表現什麼。

不過，我該聲明的是我並沒有輕視巫族的舞蹈，同時我更反對把具有進步思想及能够培養人民進步的思想意識以及新美學的觀念的馬來舞蹈，介紹到我們的文娛節目中來。

接着要講的是關於舞蹈脚本刪改的問題，這個問題在現今的文娛界中也犯了不少的錯誤。

我們要演出一個舞蹈脚本，我們也就得尊重該脚本的作者，盡量保存作者的原來意圖。如果真的是由于舞台條件的限制而至非改不可的話，那麼也必須掌握到一個基本的原則：這就是不能與該脚本的主題思想、情節，及節奏有所衝突。否則就有企圖歪曲脚本的嫌疑，然而目前有許多對於刪改脚本却沒有考慮到這原則。他們甚至很不尊重原作者而把脚本亂改一場，有時是沒有必要刪改的而他也要改他一兩下，也許這是因爲刪改者要展示他的才能吧！舉個例子吧！「竹竿舞」這是一個會受到本邦觀衆熱烈歡迎的舞蹈，毫無疑問的它是一

個好脚本，然而其中就有一些動作被刪改了，因此它越跳就越變樣，到結果幾乎有一半的「動作」是重新「創造」的了。

我們知道一個成功的舞蹈中的每一個動作甚至是每一個細節都是經原作者的對生活的精心鑽研及提煉而成功地規定下來的，當然這每一個動作也都必須是組成強大的藝術魅力的成份之一。因此我們怎麼可以任意地去刪改它呢？這種行爲未免是太過不尊敬原作者了。

還有一種對脚本錯誤的刪改便是在音樂上，最近我曾經看過一個團體的遊藝會演出中所上演的舞蹈「競爭舞」，我們索性撇開它的主題思想不談而單就在它的配樂上作一番簡略的研究吧。根據這個舞蹈的內容與節奏及其所配的音樂的情調、節奏及旋律在根本上就有着很大的差別。假如我的聽覺沒有錯誤的話，那這舞蹈的音樂便是「峇族舞曲」。「峇族舞曲」是一首抒情性的音樂，然而「競爭舞」，顧名思義，它的事情節是敘述兩個男子「競爭」一個少女，他們爭得正確或不正確我們姑且不談，但它跟音樂的節奏及其所寫的內容就有着巨大的差別，我看了後始終不明白這個舞蹈與它所配的音樂有什麼關係。

由上面的例子我們可以看出舞蹈的音樂是不能脫離舞蹈的內容與情節而獨立。它們也必須是爲着共同的藝術形象的創造而服務。一個成功的舞蹈它不但需要有着高超的藝術性與思想性，同時還必須要求它所配的音樂有着高超與明朗的音樂形象。唯有當這兩者達到高度的統一的時候，舞蹈藝術的形象性才會被明朗地突現出來。

以上是筆者對於選擇脚本及刪改脚本所提出的一些淺見。同時也希望搞文娛的朋友們能够重視這兩個問題。

給

祖

母

·白天·

我的好祖母
請您不要責怪我呵——
我讀了十多年書
却不能給您帶來一點幸福

我很清楚
您期待得好苦呵
面孔刻滿皺紋
手繭粗粗

不是我那麼忍心
不是我沒有能力
我多想使您放下膠刀和鋤頭呵
却像許多人一樣沒有出路

我的好祖母
我心里多麼的難受
當我看見你失望的神態

和那眼淚的泌出……

請您不要太傷心了
我的好祖母
請您相信我吧
我不會把您對我的栽培辜負

我知道
在我們的祖國
讀書人沒有好的出路
最多馴服地坐在人家的辦事處！

我們的祖國不能永遠那樣
就像您不能永遠流淚呵——
我的好祖母
請您不要在半夜里偷偷地哭……

請不要想起我父親了

他和我母親一樣
生活的勞碌
叫他們死的時候賺下一把瘦骨

我的好祖母、好祖母呵
請把淚水揩乾吧
我的心再也忍不住——
忍不住如火的憤怒！

我親愛的祖母
請你相信我吧——
我們的祖國有光明的前途
我不會把您對我的栽培辜負！

我們的苦難呵
將會永遠永遠地結束——
悶雷在轟隆，海洋在汹涌
祖國正跨起了有力的大步……

文學和現實生活的關係，是文學的最基本的問題，對於這個問題採取不同的態度，就反映了不同的藝術觀，表示了對於文學的作用的不同的理解。比如，主張文學應當真實地反映現實，揭示生活的發展規律，指導人生，推動社會的文學家，就是站在新現實主義立場的文學家；而認為文學只要照實地描述現實，單純地像鏡子一樣照出人生現象，只追求記錄式地精細入微的文學

家；就是自然主義者，他們和新現實主義的文學是對立的，兩者對於現實生活所起的作用也迥然不同；再有所謂形式主義的文學家，他們公開而且最劇烈地反對現實主義，對於文學與現實生活的關係問題，他們的主張是：文學純是作家的主觀產物，現實的面貌是看作家個人的感覺或理解來決定的，所以，他們斷定文學和現實是可以脫離的，因此，文學根本不需要真實地反映現實。照他們的說法明明是腐朽的東西，如果作家認為它是美好的東西的話，它就是美好的了；明明剝削制度是垂死的制度，如果作家認為這種制度是萬古長存的，那末，它便永不消滅，（自然，只有那班形式主義作家才這樣認為。）現實主義、自然主義、形式主義就是現在我們經常可以接觸的三種文學，我們也看到，許多搞文學的人都經常因為彼此基於上述不同的立場而引起劇烈爭論，人們都說：現實主義文藝是服務於人民羣衆的，而自然主義文學則模糊人們的視線，使人看不清現實中的善惡美醜，又說形式主義文學是反動反人民的，看來它們之間一定有着很大的矛盾，特別是現實主義和形式主義文學，存在着鮮明敵對關係，經常鬥得十分劇烈，像俗語說的：「不是魚死就是網破」。這原因在那里呢？若要尋找最根本的原因的話，我們可以指出：那就是彼此立場的不同，政治立場暫且不提，藝術立場的不同就是表現在他們對於文學與現實生活的關係的不同見解上。

由此可見，文學與現實生活的關係這個問題是多麼重要，正確地認識這個問題，才能保證我們在文學生活中不致走錯路，才能保證我們的文學不致於害人羣，阻礙社會的進步。

關於文學和現實生活的關係問題，主要就是：「文學是怎樣產生的？」「文學產生後對於現實生活起什麼作用？」這兩個問題。

文學是怎樣產生的呢？有人說：文學是單純作家的主觀的產物，他們的理由是：文學家在心情愉快的時候，或者感到悲傷的時候，他有了一種創作的慾望，就寫出作品來了，這和現實生活是沒有什麼關係的——雖然現實生活也有許多歡樂、悲傷的現象。如果我們問一

問：為什麼文學家有時會心情愉快，又有時感到悲痛呢？這不能是毫無原因的呀！如果作家會無緣無故地愉快起來，無緣無故地悲傷哀泣，那豈不成了神經錯亂的狂人嗎？這樣的人怎能寫出章次明確，條理分明的文學作品呢？這樣一來，大家就容易明瞭了：原來作家也像一般人一樣，他們的喜怒哀樂都是有一定的原因的。這原因是很容易了解的；即作家受了一定的外界事物的影

响而引起思想和感情的活動。比如一個詩人，他有個很要好而受人羣敬佩的朋友不幸逝世了，他當時自然是感到很悲痛的，那時，他就自然地不自覺地回憶他的朋友的高尚的品格和為人正直的作風，更感受到人羣失掉了他而產生的莫大損失，於是，他懷着十分沉痛而悲哀的心情，寫出了哀悼友人死亡的詩歌出來了，你想，這詩人寫出那首詩不是由於現實生活中的事件所影響，激發了他的創作慾望的結果嗎？再舉文學上的例子來說吧：魯迅先生之所以寫「阿Q正傳」、「祝福」、「狂人日記」這些小說都不是沒有原因的。比如寫「阿Q正傳」吧，魯迅先生就是發現了舊中國的人民（特別農民）遭受舊社會的毒害而產生的許多劣根性，並且深感到這種劣根性的危害性，為了使人們發現這種毛病，根治這種毛病，更為了揭露舊中國社會的腐朽性，才寫了「阿Q正傳」的。請設想：如果舊中國人民沒有這些劣根性，舊社會也沒有那些腐朽現象，魯迅先生能寫出「阿Q正傳」嗎？又如寫「祝福」和「狂人日記」，不是為了向萬惡的封建制度提出強烈的控訴嗎？不是為了激發人們對封建制度進行鬥爭的意志嗎？為什麼魯迅要這樣做呢？因為他從現實生活中深刻地感受到封建制度對於善良人民的毒害性，因為他看了很多使他感到無限悲憤的不平現象——封建制度所造成的各種悲劇。

如果我們這樣地來思索的話，我們能相信什麼「文學只是作家腦子活動的產物，和現實生活沒有什麼關係」嗎？顯然地，大家都會說：文學和現實生活是休戚相關的。不過，這只是了解了問題的一部份而已，因為我從上面的討論只懂得文學家受了現實生活的影響而寫出作品，至於經過作家的寫作而產生的文學作品，它和現實發生些什麼關係呢？它是不是只表現作家個人的思想感情？它是不是有反映了現實生活的面貌？這都是有待研究的問題。

作家所描述的事件，所刻劃的人物，也都是來自現實，這點大家是不難了解的，那末，也可以想到：文學作品中的人物和事件就是現實生活的人物和事件的反映

文學與現實生活的關係

楊彬

了。爲什麼我們看了「阿Q正傳」就會聯想到現實生活也有像阿Q這樣的人物呢？爲什麼看了像「青青草」、「小偷的故事」（高靜朗著）這些作品，我們會感到現實生活也確有那樣的人，那樣的事呢？這正是由於那些文學作品是現實的反映（描寫現實、刻劃現實）。以詩歌這種文學作品來說吧，有許多詩歌也描寫人物和事件，自然，我們也容易了解到它是現實生活的反映，但是，有些詩歌，如果你只從詩人所寫的事件本身或從表面上來思索的話，往往就不容易看出它是反映些什麼，表現出什麼思想感情，有時，還會理解錯呢。試看這首題爲「老馬」（臧克家）的短詩：

總得叫大車裝個够，
牠橫豎不說一句話，
背上的壓力往肉里扣，
牠把頭沉重的垂下！

這刻不知道下刻的命，
牠有淚只往心里嚥，
眼里飄來一道鞭影，
牠抬頭來望望前面。

這首詩看來像是寫一匹可憐的老馬，其實，詩人所寫的那種忍受痛苦的心情，難道真是「老馬」的內心感情嗎？不必費什麼思索就懂得：那種心情其實是人的心情，那種對於生活的感應是人的感應。是什麼人的思想感情呢？自然是受人鞭打、受盡壓迫的勞動人民的思想感情了——我們不是常把那受盡欺壓和折磨的生活比喻做牛馬般的生活嗎？由此可見，詩人不過是借對老馬的描寫來反映被壓迫的勞動人民底苦難生活和他們的思想感情，也就是說，這首詩是一定的現實生活的反映。

文學家本身的思想感情總是或隱或現地在作品中表露出來。大家看魯迅先生的「阿Q正傳」之後，懂得魯迅先生是對阿Q精神採取否定態度，因爲阿Q精神並沒有也絕不能使像阿Q這樣的人的生活好轉，使他們擺脫被壓迫被剝削的地位，也不能使社會的改革勝利地實現——這是魯迅先生在「阿Q正傳」里表現得很明顯的，我們再看巴金的「家」或本地的作品「小茅屋」（賀巾著），前者使我們很容易感受到巴金對於封建思想的憎恨，後者我也不難感受到作者賀巾對於馬建的讚許和肯定態度。至於詩歌或散文，我們往往更容易看出作者的思想感情的抒發和表現，我們知道，作者的思想感情不是和他們的生活的社會環境無關的，作者的思想感情產生於他的現實生活，那末，從作者所處的生活環境，領會到作者是受什麼現實和受現實怎樣的影響的。比如：魯迅先生的許多小說，如「祝福」、「狂人日記」、「

傷逝」、「藥」等，都具有很鮮明而深刻的反封建底思想性，這些小說都是寫於封建思想堅固存在的舊中國時代，那時，也是「五四」的民主運動掀天揭地的展開的時期，魯迅先生接受了「五四」運動的先進思想，就寫了上述許多向封建主義鬥爭的傑作來。

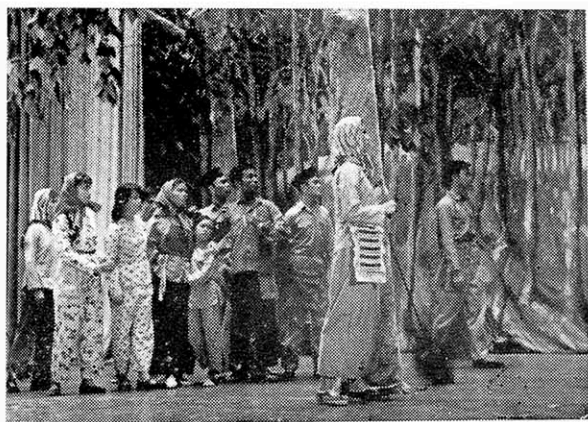
現在，讓我們將以上所討論的問題，作個簡單的歸納：文學和現實生活的關係是很密切的，而現實生活是文學創作的基礎，是文學創作的源泉。文學作品反映現實，同時也表現出作家的思想感情。

文學是不是只反映了現實生活，就沒有什麼作用了呢？是不是只要把現實生活的樣子照實地、詳細細地寫出來就行了呢？如果文學只是現實生活的翻版或複寫的話，我們還需要文學嗎？不如去看現實生活本身不是更直接、更清楚、更全面。只要我們結合自己的經驗想一想，就馬上發覺：文學對於人們是有很大的影響的。我們不是常看到：有些人迷於一些黃色小說，生活過得放蕩，言行下流卑鄙，不從事於有益於人民大眾的工作嗎？還有些青年人愛看些使人悲觀消極的文學，結果自己老是暮氣沉沉，幹起事來不起勁嗎？我們也還看見另外一些人，喜愛閱讀描寫先進人物或英雄事蹟的文學作品，他受了感染而要向英雄學習，立志成爲個有益於人民大眾的先進人物。就此看來，文學作品有好有壞，給予人們的影響自然也有好壞之分了。壞的文學就是歪曲現實生活的文學，它使我們認不清真理，分不明是非；壞的文學同時是使人悲觀失望，使我們的思想變得落後，使我們的感情變得病態反常的文學，甚至可能使我們成爲一個冷酷、反人民、自私自利的壞蛋。

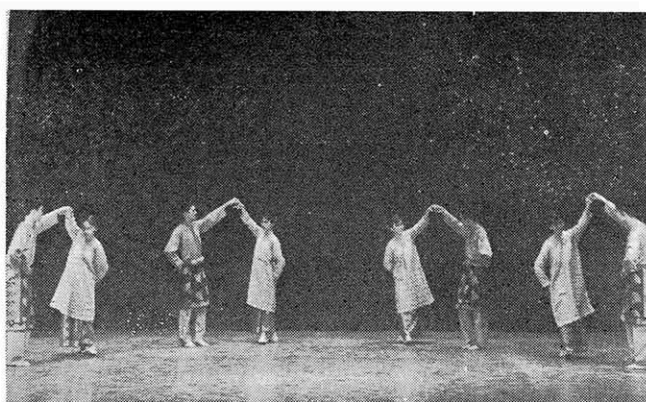
好的文學作用可大了，首先，由於好的文學是現實生活的真實的反映，是生活的真理的表現，我們閱讀這些優秀的文學，使我們認識了古往今來，國內外的各種人民的生活面貌，社會的本質，擴大我們的視野，豐富我們的知識，其次，從優秀的文學中，我們認識了現實生活的本質，懂得了什麼是腐朽的，否定的事物，認清了什麼是新生的、美好的事物，看出了正確的人生道理，它給予我們的教育是很巨大的，所以，有人說：「文學是生活的教科書」，是很有道理的。再次，在優秀的文學作品中，作家往往以十分豐富而健康的感情，通過生花之妙筆描寫了生活的各種面貌，用那健康的感情來感動我們，使我們的品質高尚，使我們無限熱愛美好的事物和對於醜惡的事物深痛惡絕，使我們樂觀向上，心靈變得美好。

這就是文學對於現實生活所起的好作用和壞作用，總而言之，文學是產生於現實生活又對於現實生活起着巨大作用的。我們要的是對於現實起着好的作用的文學。

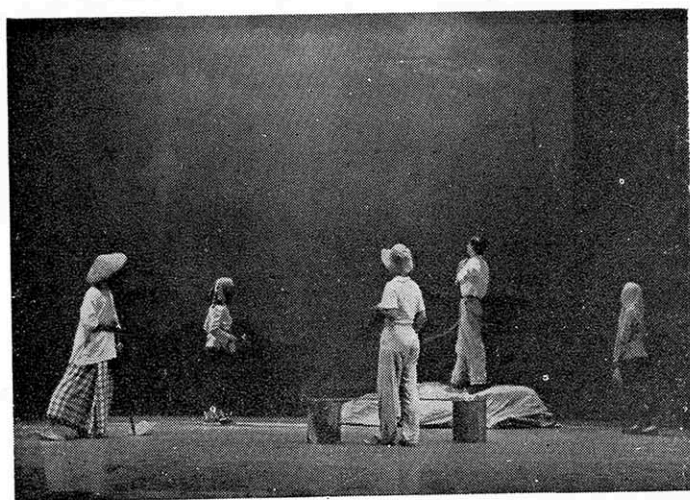
六二年三月二日



「膠林，我們的母親」場面之一



印 尼 舞



「馬來亞是我們的」

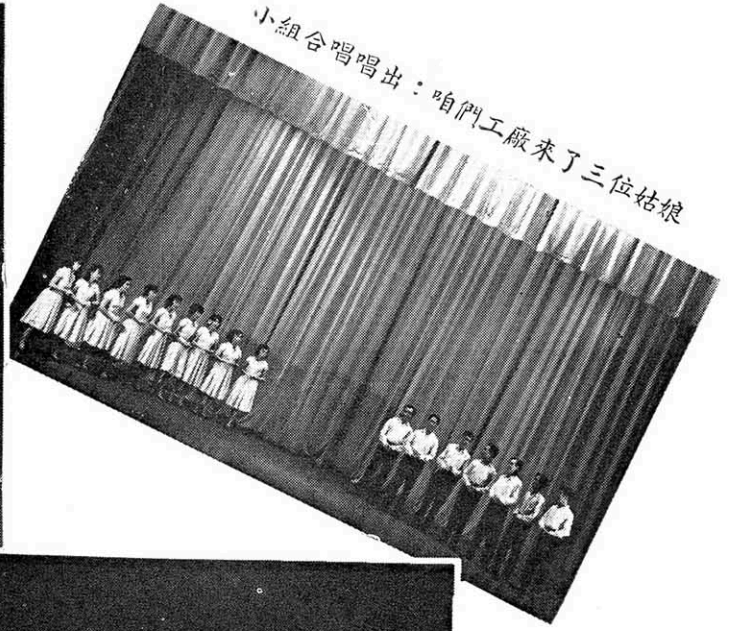
印 尼 舞

印 尼 舞

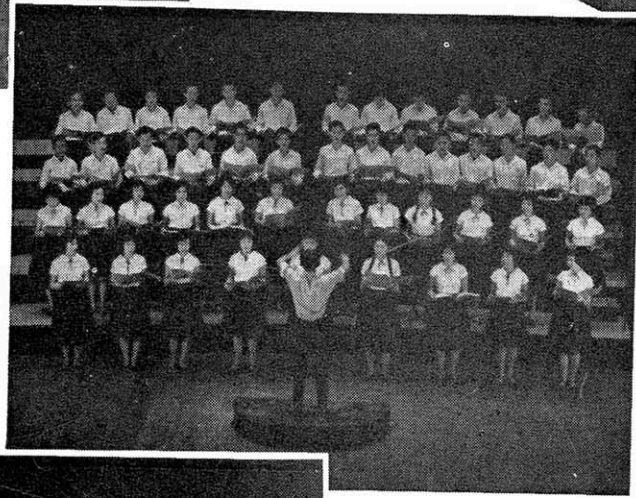




唱出一個春天來
(蓮花燈)

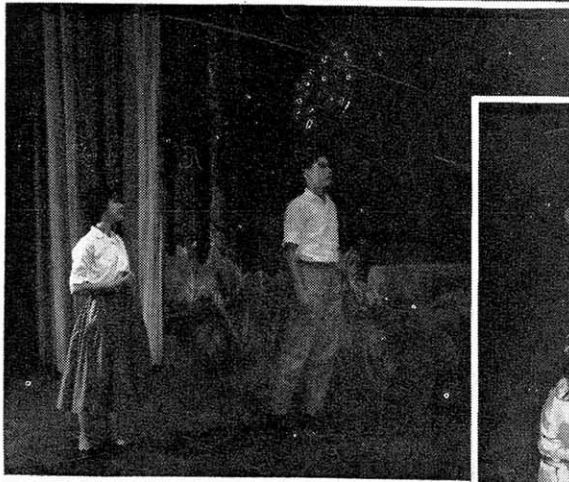


小組合唱唱出：咱們工廠來了三位姑娘



歌詠隊唱出：歌聲盪漾

節目



兩位詩人朗道：吹刮吧！風啊！
哭泣吧！孩子！



充滿自由氣氛之「蓮花燈」

林老伯病倒在床上(漁家之歌)

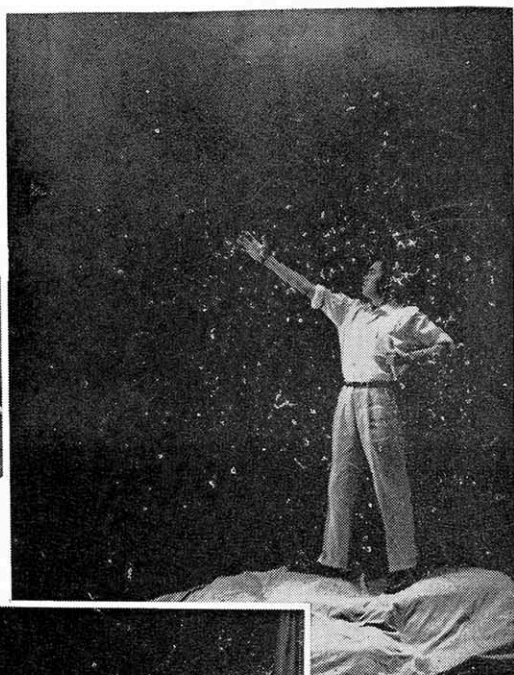


圖 片

優美動人的舞姿
(扇舞)

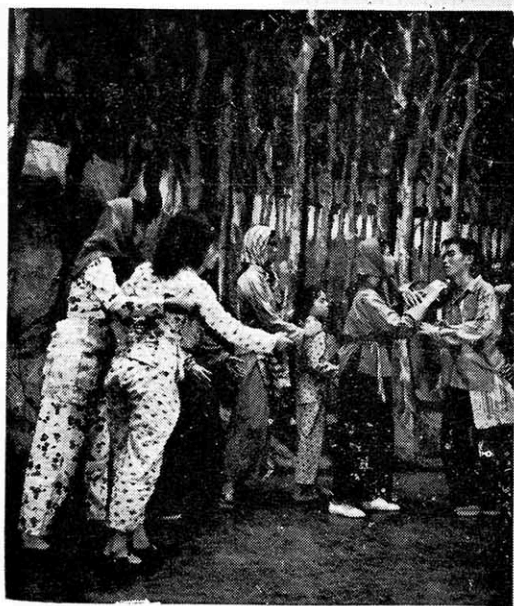


詩人：馬來亞
是我們的！

★

★

文鳳：……李小紅中選今年度的學生代表……
(真正的愛人)



誰害了我的兒女？(膠林，我們的母親)





「真正的愛人」全體演員照



李小紅：我現在有客人，請你有禮貌點。

“真正的愛人”

黃月梅：……………有！有！

李小紅：……………那怕是滿天烏雲……………
潘雅慧：你的亮光，還是在照耀！



對反角形象的探討

—趙萬菁—

對具有現實地啓發觀衆而引起強烈作用的反角形象在戲劇藝術創作範疇中的長遠存在問題的研討永遠是新鮮和值得的，更因其是我國從事表演藝術的工作者處於我國戲劇發展的開端階段而對此問題產生了偏差看法的現象，因此我們對反角問題作比較深入的研究是必須的。反角形象出現在劇本創作中永遠將視爲是一個作者在反映現實生活的創作中所暴露生活的側面和角度的問題，通過反角，劇作者即可在熱愛進步的、正面的正義事物的基礎上更深入地引導觀衆去認識反面人物的思想本質而產生強烈地憎恨腐化的、沒落的、將死亡的勢力，加強羣衆對新生活新社會的爭取信心，所以反角形象問題在文學藝術的創造過程中也是一個現實問題，——暴露黑暗或歌頌光明；它不止在表演藝術的範疇里引起一些不同的看法。

反角基本上是根據劇本中人物的矛盾衝突的兩種思想基礎來分別的，即作者在依據現實生活的題材而通過藝術加工（經過作者主觀的思想感情）而概括出來的人物形象，引導觀衆清楚地認識出現在劇本中人物品質的優劣，同時讓觀衆吸取、學習其正面人物的英勇、向上的思想行爲，拋棄其反角形象的低劣、儒夫主義的思想行爲；人物的塑造過程必須經過作者的形象思維的，並且主要是滲透作者主觀的思想感情在內，最後完成人物出現在劇本中的思想性格，因此，對反角形象的認識並不只是現實生活中的問題，而更是劇本中人物的思想性格發展的問題，如果片面地將那些經濟利益客觀地和廣大人民對立的資產階級，或思想認識上反人民的反動者指爲唯一具有反角性格的人物，那顯然將會使到現實中的反動者和藝術領域里的反角形象含混不清，否定了作者對客觀事物主觀地形象思維過程的作用，例如出現在「清明前後」中的林永清，出現在「未完成的三部曲」中布利喬夫，這兩個人物在現實社會中的經濟地位是客觀地和廣大羣衆的經濟利益矛盾的，但出現在劇本中的人物形象却被作者置於比他們更反動（本質上），更毒辣（手段上）的資本家對比底下而以正面人物來和觀衆見面，說明了這些人物在劇本中並不是反角形象，不管他們在現實社會的反動地位。由上面的例子看來，生活中的反角人物和出現在文學作品（劇本）中的反角是有所不同的。反角形象在狹義方面來說是專指一般出現在劇本中因經濟地位、政治信仰、生活觀念和廣大人民對立的，這些人物對於羣衆來說基本上是應該引起打擊的作用，

對觀衆的感情上應該是憎恨入骨，毫無依戀地決裂的作用；這類型反角普遍地存在在反映階級社會的歷史階段的現實劇本中，作爲打擊人民公敵而廣泛地激起反殖運動的我國當前社會發展階段中，我們必須，同時堅決地要求通過本質反動，思想沒落，感情低劣的反角形象來暴露現實中暗黑的一面，這樣就更鮮明地襯托出正面人物思想的純正。反角形象以本質反動地出現在劇本中只限於階級的社會中，但當階級社會中兩股對抗的經濟利益矛盾社會組織發展達到頂點而瓦解，進而達入一個經濟地位完全平等的生產關係的社會主義社會中，是否反角就此消匿在文藝作品（劇本）的人物矛盾中？我們認爲是有存在的，但已不是以本質反動的思想基礎而存在，而是廣義地指一般在劇本中和正面人物起着矛盾衝突作用的人物，不管他們之間矛盾衝突基礎是主觀的思想弱點或工作作風問題，但這代表着落後一面的人物即以反角的身份呈現在觀衆前面，活動在劇本的生活中，雖然觀衆並不會用來和本質反動的反角一樣來對待，而是通過這些人物的行爲缺陷來加以批判及認識其感情低劣的一面，但基本上是以爭取他們的態度上來對待這類型的反角形象。劇本創造既以人物的矛盾而產生情節發展而形成，因此在歷史向前的無限發展中，只要人與人之間，或人與自然事物之間的矛盾還是存在，那做爲反映現實而必須具有矛盾衝突的劇本即可肯定必有反面人物和正面人物的矛盾，那一切和正面事物起着對抗性，阻擾作用的人物都是反角。這樣劇本中的矛盾對立場面才俱有永遠存在的肯定性，也即是戲劇藝術發展前途的無止境。

從狹義地肯定反角以本質反動的地位而出現在劇本中，用來反映階級社會的生產關係的事物是正確的，肯定的；但更應該廣泛地將一切出現在劇中和正面事物起着矛盾作用的人物稱呼爲反角形象。只要劇本中所反映的現實圖面既有肯定的的一方面，當然也即有落後的一面，而作爲與肯定一面進行沖突作用的反面代表人物就是反角形象。

觀衆對於反角形象除了在理智上採取嚴厲打擊，感情上斷然決裂，或進行思想批判，去蕪存菁地對待思想弱點之外，再來就是通過嘲笑，諷刺來對待喜劇中的反角形象。反角形象在喜劇中並不以毒辣，陰險的手段來進行破壞，阻止正面事物的向前發展，而是以其本身的醜陋面貌來自我暴露；喜劇中的反角在觀衆中引起情緒

反應並不是怒目而視，而是狂然大笑，但其對觀眾引起內在感情的共鳴却是一致的，不過在喜劇中，觀眾却從狂笑中來唾棄，否定了生活腐化，思想墮落，行為充滿着醜化的反角之後，進而肯定新生力量的龐大，可愛。理智上認識了這些人物存在對歷史發展的阻塞作用，因此運用具體行動來推翻非正義社會的慾望油然而生，如觀眾看了果戈理的「巡按使」而在認識俄國時代醜陋的社會的產物發出狂笑後，即有欲建立一個美好的，新的道德觀念的社會環境。

現實主義地反映生活而進行創造工作的表演藝術永遠必須追隨着我國廣大人民的具體願望和信仰來展開魄力雄偉的藝術勞動，配合着我國政治局勢發展的具體狀態及傾向來歌頌新生的，進步的力量，暴露落後的，黑暗的一面，但由於我國是走向獨立的過度的特定歷史階段，因此黑暗一面的反角人物仍然勢力雄厚地盤據在我國的社會環境中，屬於舊社會中的必然產物：即社會發展達到經濟被個人壟斷的歷史階段而產生壟斷者與勞動人民，地主與農民，統治者與被統治者之間對抗性的矛盾（經濟地位的截然不同）這矛盾被統一在社會環境中發展着，形成階級社會中的正面人物與反面人物的矛盾，這矛盾顯然是跟隨現實主義而進行創造的藝術工作者所肯定為是當前最積極的主題，因此出現在劇本的反角也即是社會本質反映的必然現象，唯有通過反映社會中對抗性的矛盾本質事物才能真正體現得出社會的發展法則，從而教育觀眾走向新生的道路。現實社會環境中既然普遍地存有這些本質反動的人物，那作為反映現實生活的文學作品（劇本）也必然通過反角形象的概括來引導觀眾認識社會的本質。即使社會組織發展到沒有階級對抗性矛盾的階段，人物仍然會由於承襲前些時候遺存下來的腐化的資產階級思想的劣根性而和先進的道德觀念起着矛盾，此等具有思想弱點的反角形象也仍然是社會的產物；即任何反角的出現於劇本中其思想基礎仍是客觀地存在於現實生活中的，絕不是脫離生活基礎而由作者虛構的。由於反角人物現實地，客觀地存在社會環境中而又對社會的發展起着一種阻塞作用，這鮮明地說明了作者概括反角形象的積極意義，同時也正確地指示了從事表演工作者（演員）應以怎樣的態度來對待反角形象。

反角形象一路來都被一些思想幼稚的演員以不正確的態度來進行創造，顯然創造者本身基本上不能從反角產生的社會因素中探索出暴露反角的劇本對推動社會發展的積極作用，因此主觀上，情緒上產生抗拒對反角的全面創造，或局部地美化、丑化反角的表演，更嚴重地是概念化，一般化重複反面人物的形體動作，產生此等對反角的不確的態度固然是社會風氣的影響，但表演者本身那種以為扮演反角即會降身份或創造了反角即會受到壞方面影響的小資產知識份子思想基礎的作祟仍然是主要因素，形成反角形象在創造過程中不能深刻地體驗與

體現出作者的創作意圖，影响到劇本的演出教育效果。反角形象被肯定為體現劇本主題思想產生積極作用的人物，那表演者即應立刻剷除以往對反角不正確的創造態度，進而通過深愛反角的現實思想認識上來進行創造。反角與表演者的思想意識既有着基本的不同，或局部的差異，這種關係即是演員（第一自我）與角色（第二自我）的矛盾，欲促進這種矛盾統一而成功地，完滿地塑造反角的舞台形象，首先演員必須對創造對象（反角）產生創造情緒上的衝動，或且理智上明白反角的現實作用後而培養起深愛反角的主觀情緒，這就是結合角色與演員存在的矛盾的首先原則，否則不管盡力地從形體動作上去加工，也是不能彌補演員內心情緒的抗拒作用；那麼即使表演者的形體動作做得維妙維肖，但內心仍然是空虛，蒼白的。

反角形象的創造工作是嚴肅的，認真的，在捍衛現實主義的表演藝術的道路上，也即必須嚴肅地進行對反角的創造，同時更應無情地打擊有些故意地丑化反角形象來削弱觀眾對於劇本所反映的現實本質的認識，企圖通過藝匠式的表演來博取觀眾對演員演技歪曲的廉價的讚許，或且通過表演演員本身的一些噱頭動作而將觀眾的注意力停留在演員的本身上，而不能通過演員的表演去認識反角形象的精神實質，這種有意的歪曲反角的創造工作的態度顯然違背了以現實主義基礎的史坦尼斯拉夫斯基的表演體系，企圖建立一種由外形至上的形式主義的表演方法。反角形象的錯誤創造除了有些人故意歪曲之外，其餘多是由於不很悉熟怎樣去創造反角形象，掌握不住創造反角形象的法則，這也就會犯上一般化的表演毛病。

欲生動地，俱有鮮明個性地塑造人物性格，作者本身必須全面地，深入地到生活中去體驗生活，分析生活，感受生活，才能塑造真正具有生活基礎的人物出來，那演員進行創造反角形象的過程中也唯有在生活中，感受人物的遭遇才能體驗和體現出人物的本質。生活是藝術創造的泉源，一切脫離生活而創造出來的作品都是違背了現實主義的創造方法的，那為什麼反角形象的？創造工作就不能深入生活而體驗呢？是否因為反角形象多數是身份卑賤的，內心兇狠的人物，例如社會中的妓女，豪商，金融家，地主等等，如果演員是由於不喜愛或鄙視到生活中接觸他們，那就是演員本身主觀上錯誤地理解體驗生活的工作；驗體生活並不意味着演員一定要去過着那種生活，當然在可能做得到的範圍底下，全面地去進行生活的體驗工作是必須的，假設不能親自去過着那種生活，也必須接觸生活，在接觸生活的過程中去感受人物的內心感情，例如扮演受社會壓迫的妓女來說，誰敢說在我國目前社會中不能接觸這種生活，只要演員在正確思想的指導下，我們到處皆可以體驗到這種我國社會里不正常的生活面貌，同時一切在體驗生活中可能引起不良的影響是完全可以不必憂慮的；曹禺在寫「日出」時曾經在娼寮里住過幾天，有沒有產生其他的副作用？沒有！這就足以證明體驗生活本身並不會引起

旁的問題，除非創造者本身的思想腐化，利用體驗生活為藉口來進行其本人的不軌行為。直接體驗生活或接觸生活之外，間接通過其他親身經歷者的口述的方式仍然是體驗生活的方法，但存在我國的演員，尤其進行創造反角形象的演員更少在生活中體驗人物的精神實質，這是一種歪風。這種沒有生活基礎的人物形象出現在舞台上即是沒有個性的一般化的反角形象，抑或一般化地在生活抄襲幾種反角人物的形體動作而沒有經過提煉就運用起來，這種表演同樣地是俱有人物性格的共性而沒有個性的公式化表演。反角形象的創造對於我們來說，尤其生活面不廣的青年們更顯得體驗生活的重要，可以說沒有體驗即沒有角色的生命；演員如果滿足於劇本所提供的人物性格而閉門創造的話，這樣既不能了解不同類型的反角在特定環境的特殊動作，因此就不思考地將一般反角形象的形體動作，如笑，捺鬍子，八字脚走路……。這難怪觀眾會對這類反角的表演感厭倦。有另外一種情況：一路來都從事創造反角形象的演員，照理應該比其他剛從事表演工作者來得優秀，其實不然，反而更容易形成表演本身的嚴重毛病，這都是脫離生活而主觀地進行創造的毛病。這類似的表演工作怎樣讓它出現在嚴肅的創造者身上？這又怎樣能感染觀眾，顯然是不能的，我們必堅決地糾正它。

欲剷除反角形象一般化表演毛病的唯一道路是：深入生活去體驗人物的面貌；同時在正確的思想的指導下認識生活，分析生活，感受生活，否則演員在生活中將被一切現象所迷蒙，辨別不清現象和本質，光明與黑暗，敵人與朋友，所以演員的正確思想永遠是體驗生活首先必備的武器。

反角形象固然在本質上或思想上和我們有所距離，但這並不意味着我們不可體驗得到這反角人物的精神面貌，反而我們應該深信對反角的創造是可以通過化身，即統一了第一自我和第二自我的矛盾而完整地體現了他們的內心活動，這主要因素是我們必具有更崇高的思想認識，更精密的分析能力，因此對這些在歷史發展階段而屬於落後的人物思維狀況的理解將視為是完全可能的，只要我們掌握了社會經濟發展規律，因此屬於上層建築的思想意識也就可以分析得出來，如以資本家來說，基本上由於這類人物處於社會經濟地位而促使他與工人的對抗，更為了照顧其本身的利益而客觀地進行對工人的剝削，因此形成他的享受和剝削思想行為，這種思想行為也即是反動的本質表現。

有些人覺得反角形象對於思想發展達到完滿階段的正角形象的創造來說即顯得容易，這首先是因為演員思想發展局限了他們對正面人物先進思想認識的可能性，因此人物英勇的行為常常會因為創作者本身感受的不徹底而只是表面地表演出來，不能細膩地體驗着人物內心的活動，這除非演員本身也俱有這麼高度的思想認識，否則對正面人物面貌的體現比之反角形象就來得困難；這樣，說明了在表演藝術中對正面人物的創造將比反角形象來得複雜，艱巨。當然，演員的思想先進，對於反角形象也有着根本上的幫助，因為這種先進的思想越會引導演員去憎恨反角而產生暴露醜陋一面的慾望，同時對於分析角色也越精細，體驗起來也就更完整。

進行創造喜劇中的反角形象顯然不能和其他劇本中

的反角一樣，因為出現在喜劇中的反角基本上是在否定人物的基礎上加以誇張其弱點來取得演出效果的，那演員對喜劇人物的本質的深入研究及其生活各面的了解就更顯得重要了，否則出現在舞台上的滑稽的形體動作就不能有強烈的生活基礎，而是停留於表演者本身虛構的笑料舉動上，這種笑對於觀眾只是生理的刺激，不能讓觀眾通過笑來領略生活的真理。

反角形象的創造問題永遠視為是藝術作品的現實生活的反映，那反角的歪曲創造不但影响到反角形象的本身，更主要的是影响到劇本主題思想的體現，同時促使正面人物由於不能更尖銳地打擊反角而使到其思想性格缺乏鮮明性，因為通過反角形象，除了讓觀眾認識其本身之外，更主要是引導觀眾去認識社會的本質，一位思想腐化的演員永遠不能成功地創造一位出現在劇本中的反角形象，因為演員在進行創造工作時受到他思想認識的限制而不能透視反角的本質，而只是自我表演地將本身在生活習慣的動作搬上舞台，這已經不是創造而是現實動作在舞台上重複罷了，表演演員自己罷了。這種思想低劣的演員在進行創造反角形象的時候，不但不能通過反角的精神實質來教育觀眾，或啟發自己，反而會受到反角思想的壞的方面影响，因為由於演員本身思想的限制不能辨別角色的產生根源及其思想的基礎，而只是照着劇本的台詞或指示進行表演，不是在理性分析劇本和人物後而進行感性的創造，因此反角的某些不正確行為反而被演員的羨慕而學習起來。

出現在劇本中的反角形象也常常由於作者生活的貧乏而將社會中的反面人物簡單化，也即是將人與人之間的矛盾簡單化，只是表面上通過正面人物和反面人物在舞台上爭吵一陣就認為是主要的矛盾衝突，而結果又很輕易地將反角處於死亡，為了滿足某些部份觀眾的低趣味來促使正面人物的必然勝利，（不管環境、時代），這種對於反角的創造基本上是沒有生活基礎的，並將現實中的事件簡單化，更不聯系着社會中的內在力量的關係，當然對於觀眾來說即不能產生一種共鳴作用。

對反角形象的評價必須完全以羣眾的觀點為依據，如果脫離了人民的觀點而隨意地，主觀地指明劇本中的人物為反角形象是不正確的，如「清明前後」（茅盾著）中的黃夢英，有些人曾經認為是以反角出現在劇本中的身份不良的女性，其實她却是一位從事革命工作的人物，這種理解人物思想性格是主觀的，沒有人民觀點的。喜劇所嘲笑的對象如果是人民的領袖小缺點的擴大來當為主要的諷刺對象的話，顯然是說明了作者思想有着極大的毛病，弄錯了反角形象，更是因為作者沒有人民的觀點。那麼出現在舞台上的反角舞台形象也同樣必須以人民的觀點為根據，絕不是因為反角能引起情節的活躍氣氛，或且因為反角表演得非常神活而肯定他是成功的創造者，這是非常錯誤的，這種錯誤地理解反角形象的創造問題常常出現在我國剛剛寫劇評的評文中，這點不但不能準確地評價反角形象的藝術創造工作，同時更不能正確地引導觀眾去認識反角形象的本質。

對反角的研討雖然是整個戲劇藝術許多問題中的一個，但對它作比較深入的研究將會使到我們對戲劇藝術的各方面的認識加深點，因此，我期願大家一起來討論這個問題。

漫談歌詠隊問題

· 靜 思 ·

我國的文化藝術，由於長期的受到殖民地統治者的壓制，不能很好的向前發展，就以音樂藝術來說，還是處在不能令人滿意的境地。

我們知道：歌詠隊在音樂領域中，是重要的一部份。它是通過歌唱來表達人們的思想、感情的一種藝術形式。而且它不像學習其他樂器一樣，要付出昂貴的代價，才有機會學習。所以，促進歌詠運動的發展，也就是發展音樂藝術的主要步驟。

唱歌除了能表達人們的思想感情外，它也像其他藝術一樣，給人們一種教育作用。好的歌曲，能激起我們對生活的熱愛，鼓舞我們向上向善，培養人們的高尚情操，同時也能喚醒人們對現實的不滿，促使人們對美好的生活的嚮往，對不合理社會的憎惡，配合着其他社會運動有效地負起推動社會前進的任務。

雖然歌詠隊對人們有着這麼大的影響，對社會運動有着一定的作用，但是，反觀現有的合唱團或歌詠隊，顯然還不能積極地滿足廣大人民的要求，還不能很健全地發展，而且還不難發現到普遍存在的一種不良現象——流動性很大。常常會有這種現象：當某個團體的歌詠隊要演出時，常產生團員不夠的現象。於是只好招兵買馬，到處討救兵，勉強湊成一支歌詠隊。一旦演出結束後，這些團員又各奔東西，消聲匿跡了。

這種不良現象的產生，直接妨礙了歌詠運動的發展，削弱了對殖民主義文化與黃色音樂的打擊，因此，追溯這種現象的產生根源並克服它，倒是完全必要的。

有些團員認為：自己對唱歌很感興趣，而時間又無從打發，倒不如參加歌詠隊，每個星期來唱唱，輕鬆一下精神。又能多學幾首歌，當自己煩悶的時候，可以娛樂一下，就心滿意足了。像這種為歌唱而歌唱的不良態度，是對我國音樂藝術運動的發展，有所妨礙的。就是因為他們對待歌詠隊的態度不夠嚴肅，因此常常缺席和半途退出的現象就出現了。

也有一些是抱着為演出而參加的。當某個地方要演出時，他們就積極的參加，一旦演出過後，他們連影子都不見了。當然，無可否認的，在這些人當中，有的是有着他們一定的成就的，但是如果個人的成就脫離了集體，那麼它的作用也就不大了。

而且這種為演出而參加歌詠隊的人，多少具有表現自我的個人主義思想，或者由於思想認識的低落，不知道歌詠隊的發展不是幾天而是要長久的努力才能達到較高的階段。

所以，造成這種流動現象的原因，總括起來，就是不明確學習目的。其實學習任何藝術和做任何事情一樣，如果對學習或工作的目的不明確的話，常常會因遇到挫折而放棄，不能持久。如果不能真正理解歌詠隊對於發展音樂運動、與推動社會發展的真正意義，就不會有毅力地去堅持這項工作了。

所以，我們清楚的看出，歌詠隊的領導者，除了教隊員們音樂知識和歌唱之外，更重要的還是要注意怎樣去認識他們，提高他們的思想認識，使他們明確本身的學習目的；從而強化他們對音樂的興趣，如果能做到這樣，那麼，歌詠隊所存在的困難，就會迎刃而解了。

但是，要怎樣去克服這些困難呢？我覺得：

(一) 領導者必須多關懷隊員：一般來說，隊員缺席往往是對隊失去信心。如果領導者又少和隊員接觸，無心去了解他們，這樣漸漸的隊員就會對隊產生一種反感，索性就不來了。相反的，假使領導者能關懷隊員經常和隊員接觸，使他們感覺到友誼的溫暖，這樣他們自然會留下來了。但是如單靠領導者一個人，要做好這項工作是很難的，他必須善于把隊員中，最積極和具有技術修養的隊員組織起來，通過他們去組織隊員。

(二) 充實學習內容：每個有思想的青年，都是富有進取心的，他們希望能通過集體學習的方式，學習更多的東西，所以，如果每次歌詠練習時只是死命的高聲歌唱，弄到聲嘶力竭，這樣，隊員們不但感覺到單調無味，反而覺得學不到東西，浪費時間。所以，歌詠隊除了唱歌練習外，還應該教導一些基本的音樂理論，基本的唱歌方法。這樣才不會使到隊員們感覺到學不到東西。

(三) 採取多采多姿的學習形式：集體學習最忌呆板，學習唱歌也是一樣，如果採用千遍一律的方式，隊員們一定提不起勁的。所以採用各種新鮮的形式是完全需要的。例如定期舉行獨唱會，小組演唱等，這些都是很適合的。

我相信，在我們熱情的音樂工作者的努力耕耘下，我國的歌詠運動將會普遍地、迅速地發展起來的。

關於悲劇

吳小龍

一、什甚是悲劇？

我們經常聽到人們說過：這個電影或戲是個悲劇的，那個戲是喜劇的，到底什麼是悲劇與喜劇呢？這裏，讓我們就悲劇來談談吧！

什麼是悲劇呢？有些人以為，一個戲的不愉快結局，或人物遭遇着不幸的命運，甚至死去，這就是悲劇。這樣簡單來理解「悲劇」的意義是不明確的。在我們的現實生活中，時常會有許多不幸的事件發生，如車禍、謀殺、跳樓自殺、天災、疾病……等，都有許多人遭遇着這些極大的痛苦與不幸，而把這理解為悲劇，至少會覺得這是悲劇性的事件，或與悲劇這一觀念分不開的。不只是一般人有這種看法，一些古典的劇作家或藝術家也有這種看法，例如古典劇作家狄德羅和萊辛的作品中，都把人們的各種苦難和不幸的事件處理為悲劇。哲學家黑格爾更認為人們的不幸與死亡是不可避免的等等。

社會中的各種不幸事件，不能或為悲劇現象，而是紛紜複雜的社會現象，這些複雜的現象是藝術家創作的素材，當藝術家要把某一事件當作他的材料來描寫的時候，藝術家要從這些雜亂無章的現象中概括、選擇和提煉出具有典型的現實意義和教育意義的事件來加以表現，進行藝術加工。因此，我們不能把社會現象解釋為悲劇現象，就如不能把素材解釋為題材一樣。如果只是指出那些不幸的悲慘的事件為悲劇，不能說明及理解悲劇的特徵。即使我們親眼看見一個人被汽車活生生的碾死，慘不忍睹，固然這是極悲慘的事情，但它是否就是體現了悲劇呢？人們常常會同情這類事件的。然而，怎麼樣的事件才是悲劇現象呢？通常能引起人們的同情心或難過的某些人的不幸遭遇，而他們的不幸與死亡又是和社會有關的事件，它就具有悲劇的性質，也就是說，這悲劇事件之所以會令人同情，是要看他們是為什麼而遭遇着不幸與苦難的。例如，自殺的事件，在我們的社會中經常發生，自殺的因素各有不同，有的是殉情，有的是不堪生活的壓迫而萌短見。了解了他們的死因，就使我們不禁想起社會道德風氣的墮落及社會中貧富懸殊的不合理來。那麼，我們同情他們，除了批判之餘，還要視事件產生的因素，同情的程度也不同了。

總之，同情心每個人都有，各種不幸的事件往往會引起人們的同情。但是，當我們看到民族罪魁、戰爭的發動者的被處決，或對敗類進行處罰，為什麼都不能引起人們的同情呢？因為他們做了對人類不利的事情，他

們的死只能使人們感到歡欣與大快人心，以及因此使人憎恨他們的罪行。所以，不能把他們的死亡認為是悲劇性的事件，雖然他們臨死發出痛苦的哀求，却永遠不能使人們同情他們的下場。這些事件，沒有人可能理解或認為這是悲劇事件。人們看到「秦香蓮」中的陳世美被包拯斬首而振奮，看到「告親夫」中的蓋良才被親父處死刑而替死去的顏秋容吐氣伸冤而大快人心，絕對沒有人會去同情或以為陳世美、蓋良才的死是不幸的、悲慘的。

根據黑格爾的見解：人的不幸與死亡是不可避免的，他的見解與宿命論是有密切關係的。宿命論者認為死是必然的現象，是命運註定的，把人們的不幸與死亡形容為是恐怖的事件。人們的不幸與死亡與社會沒有關係，人們即使他今天不自殺，走在街上時必定被車撞死，今天是他的死日，他不得不起，這種荒謬怪誕的談話，我們隨時都可以聽到的。這種唯心主義的宿命論觀點是應該極力反對的。

現實生活中的悲劇事件，不能與藝術中的悲劇混為一談。因為現實不等於藝術。現實生活中的現象是多樣多式的，藝術家通過對生活深刻觀察與體驗，通過對生活中的悲劇性現象的具體描繪來表達自己的思想感情，並體現他對生活的觀點、立場。藝術家以悲劇性事件作為題材來表現，激起人們對悲劇的產生根源，人物的苦難或不幸給予無限的痛恨和同情，反映了生活衝突及矛盾的基礎。

蘇聯文藝家伊·斯莫爾耶尼諾夫在論「悲劇」與藝術家的關係時，正確地指出：「藝術上的悲劇是現實中悲劇性事件的概括的反映、是體現悲劇觀點的反映、是體現作為這個或那個時代，國家和階級的人們對悲劇的特有概念的反映。只有當生活中的悲劇性事件暴露了人們主要的規律性的相互關係、揭開了生活中的典型衝突時，這些悲劇性事件才引起真正藝術家的興趣。」悲劇劇作家莎士比亞在他的許多悲劇如「羅密歐與朱麗葉」、「哈姆雷特」、「李爾王」及「麥克佩斯」等作品里，通過悲劇人物的崇高理想與舊封建勢力的矛盾、糾葛，揭露了社會歷史的衝突與發展。

藝術家通常都在自己的作品中有意或無意地顯露自己的思想，世界觀，描寫悲劇人物來確定自己的理想。作者站在什麼立場來寫作，也在作品中表示出來。我國有一些劇作者的許多劇作中，都是以悲劇性事件作為主題來描寫的。而我們發現，有的劇作反映了宿命論的唯心法則，因為作者把人物的悲慘處理為命運的安排，人生是命運註定，是應聽天由命的。在一篇由征雁君著作

的「潮來的時候」，它描寫悲劇人物周珍萍，被李高明玩弄後拋棄，以致患病自殺，李高明已另愛上楊露絲；李小特偷了楊露絲的皮包而被捕。故事的梗概，糾葛是這樣的。劇作者在結局中告訴我們：周珍萍的下場是活該的，她以前不應該愛上李高明，所以她就得被命運折磨及尋死。李高明是對的，他是一個不可侵犯的紳士。李小特是個小偷，他偷了人家的東西，觸犯了社會的法律，「犯罪」是社會所不容許的，應該被維持治安的警察捉去。社會沒有錯，李小特不應該當小偷。劇作者完全把人物的悲劇性遭遇與不幸歸罪於人物本身，社會制度是莊嚴的，與社會毫無關係。我們不難覺察：「潮來的時候」體現了劇作者的「宿命論」觀點，更可窺探出作者是站在什麼立場來對待悲劇人物的。劇作者的宿命論思想在他的另一劇作「雨夜」里顯現無遺：王山叔一家人遭遇了悲慘命運，最後不得不乞求「天」來挽救他們的命運。

同樣是以人們不幸和悲慘遭遇的悲劇人物為題材的劇作「嬰兒殺戮」，劇作者山本有三在此劇中把人物的一切苦難，沉痛悲憤地向黑暗社會控訴與抗議，暴露了社會制度的不合理。作者把人們的遭遇和社會聯繫起來，劇作的深刻的社會意義，教育了觀眾，啓示了觀眾。使人們認識了這個腐朽萬惡的社會，並產生了對改造這不合理社會的信念與理想。任何劇作如果脫離了對社會生活的描繪與暴露，便失去了它的美學價值與社會價值。

在人剝削人、人壓迫人的不合理的社會制度里，往往是產生悲劇的因素。只有在階級社會中，人們過着不平等的生活，悲慘的悲劇性事件才不斷發生。由於生活矛盾與衝突的結果，促進了社會衝突前進的法則。大多數人遭受着不幸，少數人則享受，悲劇產生了。人們為改變悲慘的生活而發生了尖銳的衝突，或通過各種不幸的悲劇性事件來反映他們對不合理的社會制度的不滿。藝術必須深刻反映社會中的悲劇現象，使人們對生活認識及對懂得悲劇現象產生的社會因素。

自從有悲劇產生以來，悲劇衝突與社會生活的發展緊緊地結合着。在希臘時代，人們在傳統的祭祀中，以合唱的形式來歌頌英雄人物的苦難或勝利的神話，配合着表情舞蹈，因而「悲劇」有了雛型。後來各種神話充實祭祀儀式而有了戲劇表演的形式與場面。悲劇形成後，在公元前五世紀，悲劇在希臘達到了繁盛時期。當時並稱為「希臘三大悲劇家」的愛斯左魯斯、索福克里斯及歐里庇得斯，他們以悲劇人物的命運反映了奴隸制度的形成。索福克里斯在他的悲劇中表現了人們怎樣死於宿命的的原因，但他却顯示人也有自由意志，要與盲目的命運作鬥爭。歐里庇得斯以希臘神話為題材，反映當時的社會生活，描寫了人類的高尚與卑劣的感情的衝突。愛斯古魯斯最有為的「被囚的普洛米修斯」悲劇中描寫

着普洛米修斯的苦難和他的不屈的英勇精神。「命運」幾乎都是古希臘悲劇主要內容。到了文藝復興時代，藝術家才慢慢從對命運的神話的現念中解放出來，由於社會生活的改變，藝術家開始描寫悲劇事件與社會生活的衝突的題材了。社會與科學的逐漸發展、進一步，古希臘的悲劇中的神話故事也逐漸消失。封建社會開始走向崩潰，資本主義社會的發展，是當時的巨大的歷史的變動，是主要的社會力量的衝突。不論是甚麼歷史時期，社會衝突永遠是悲劇的主題，它是不容許受宿命觀點的束縛的。

例如，在莎士比亞的悲劇中，體現了他的人道主義的理想和當時舊勢力的不可調和，他的悲劇衝突建立在新的思想和落後腐化的生活的矛盾上。在中國的許多偉大古典藝術作品的悲劇衝突是包羅萬象的。古代的作品。「孔雀東南飛」的故事一直不斷地傳誦着。它描寫一對夫婦焦仲卿與劉蘭芝的矛盾，他們的遭遇和代表封建勢力的母親是分不開的。他們的死是向封建勢力反抗，揭示封建勢力的壓迫和破壞婚姻自由。曹雪芹的鉅著「紅樓夢」更暴露了封建家庭的醜惡、腐朽不堪的一面；他塑造了賈寶玉和林黛玉這兩個悲劇形象來與封建勢力對抗。「寶、黛」的遭遇顯示了對舊勢力鬥爭原則的不可戰勝性。這類例子是不勝枚舉的。一句話：社會衝突是悲劇的基礎。

二、悲劇中的人物

藝術作品是以生動具體的藝術形象來反映現實生活，悲劇也是一樣，它之所以有深厚的感染力，取決於對悲劇人物的塑造。悲劇人物在悲劇中佔着非常重要的部份。誰是悲劇中的人物或者誰可能成為藝術中的悲劇人物呢？

有一種人覺得：只有偉大的人物才是悲劇人物，他的死是崇高的，偉大而光榮的，可是一般的人的死亡是多餘的，毫無作用的，沒有人會去敬仰他們。這種見解曾經引起人們反對。這種見解假如是這樣，剛果總理魯孟巴的被殺害，使剛果失去了一個主要人物，所以他的犧牲是悲劇的，只要這樣的人才是悲劇人物。那麼，剛果許許多多的人民遭遇殘殺、被侮辱，就不是悲劇人物嗎？這顯然是不正確的。只要人們遭受不幸與死亡，是表現了生活衝突，就可能作為悲劇人物來描寫。有一些被認為是「渺小」的人物也能是藝術中悲劇人物。如果戈理「外套」中的阿卡基·阿卡基耶維奇，同樣是悲劇人物。

藝術家不僅要描寫偉大人物，更要描寫一般人的苦難，並對人們的悲劇事件深深地同情。「在藝術中作為悲劇人物而反映出來的，主要是當藝術家在描寫人物的苦難或死亡時，能揭示出自己美學理想的那些人物。同樣藝術家又常常以人物的本身的死亡在人們意識中肯定

這種理想。」所以，藝術家應該熱愛、同情一般人的不幸與遭遇，把他們的苦難表現出來，把他們為生活而掙扎、而鬥爭的圖景有血有肉的描繪出來，並告訴人們，他們是為什麼而與生活發生衝突？為什麼會有這樣的重重的不幸？到什麼時候這種不幸才能消除呢？

現實社會中，人們以不同的方式生活着。我們看見許多善良的人們被迫去鋌而走險，為生活而墮入火坑的婦女，雖然這些人做了不道德的事件，但是，難道這是他們心甘意願去幹的嗎？這些原是善良而正直的人的遭遇是多麼值得人們的同情，不平等的社會造成他們違悖良心，而他們為了生活有什麼辦法呢？即使是一個兇手，也可能為悲劇人物。莎士比亞的「麥克佩斯」，描寫了麥克佩斯的悲劇。他在做兇手之前是一個勇士，殺了國王之後他經常後悔，像這的一個性格，如果在正確的思想、良好的環境中是會成爲一個偉大人物。麥克佩斯殺人後懊悔，這是他的優點，但那些自甘倫落的不知懊悔的人不能是悲劇人物，因爲他的性格的醜惡、可怕而卑劣，沒有任何值得人同情的地方。

那些否定人物、壓迫者、剝削者、官僚們，他們也不是悲劇人物。這類人應該給予無情的諷刺、嘲笑和鞭策。如果劇作家把他們處理爲悲劇形象，將是一種錯誤。我們對於悲劇人物是憐憫和同情，對這類否定人物只能憎恨，他們可能因飲酒過度而死去，但沒有人會同情他們。例如沒有人會對「孔雀東南飛」中迫死焦仲卿、劉蘭芝夫婦的焦母而同情她因他們死去無依無靠。

而舊社會的人物，他們自覺自己的不幸下場時，可能成爲悲劇人物。高爾基的劇本「未完成的三部曲」中的人物布利喬夫，他臨死前認識了他的錯誤，而他「理解了本階級的局限性」，懊悔以前的罪惡，是那個不合理用社會制度使他變成個喪失人性的人，可是他「又受到了自己出身、教養和全部生活條件的限制而不能找到走向新世界的道路。」布利喬夫是個舊社會的人物，但他同樣地與其他人民遭遇到社會的迫害的命運。布利喬夫是能夠引起人們的同情的。

在歷史發展的過程中，廣大人民也遭遇着不幸與苦難。人民不滿現實制度，而紛紛起來聚義，他們是以新的姿態出現在歷史上，他們代表着新生的力量，可是他們在與舊社會勢力戰鬥過程中有時遭受失敗。這些歷史悲劇在藝術中得到了表現。人們爲改革舊社會制度，建立美好的社會，或人們爲擺脫殖民地統治而鬥爭中，都經常是悲劇性的。「三國演義」中描寫黃巾起義而致鼎立，他們不滿當時的統治階層而起來反抗。「水滸傳」中描寫一百〇八個英雄及人民被迫上梁山泊。這些偉大的事件給藝術家提供了豐富的題材，並在作品中反映出來。

人們對任何現象的美學評價，都顯露着他的觀點、看法，他的人生觀與世界觀。因而，人們對悲劇的各種

看法都有他的立場、階級根源的。一個人被他（藝術家）作爲悲劇人物來表現，他的人物便體現了藝術家的悲劇觀點。

黑格爾的「悲劇的過失」的理論觀點把人們的不幸與死亡理解爲不可避免的之外，更進一步的認爲人類爲命運所主宰，人物的悲劇產生於人物本身惹來的錯誤和過失，「暴露自己某種弱點，然後又因此受到懲罰」。正如前面指出的，「潮來的時候」體現了這種觀點。周珍萍之所以有悲慘遭遇，原因在於她犯了錯誤，如果她不和李高明發生愛情的話，不至於有這種塞命。李小特如果不是小偷，就不會被捉。他們的下場就是命運對他們的「懲罰」。按照這種理論，梁山伯與祝英台同樣是犯了過失，他們不應該戀愛，抵觸了封建制度，所以他們就得死去，這死也就是懲罰。多麼荒謬的怪論！

黑格爾的解釋是，人類社會是「神」的安排。人的意志必須服從於神的，服從地生活，不能有什麼怨言或不滿，世界是上帝創造的，他是個「萬能」的人，有誰如果企圖對生活有所意見，便犯了罪——過失，他就得以行動來懊悔，順從自己的悲劇命運消極地死去。黑格爾的「悲劇的過失」論點反動本質在於：任何一個悲劇人物的遭遇、不幸與死亡都是「咎由自取」的。但是，我們知道，有些悲劇人物的死去並沒有犯錯誤、過失，也有罪犯並沒有被懲罰；而犯了錯誤的人也並沒有立即死去。這種從宗教的道德觀點來認識悲劇，使悲劇喪失了它的衝突性。

如果按照黑格爾的觀點，人們就不應該起來改革不合理的社會制度。而在歷史上的許多悲劇事件，悲劇人物並不因此而放棄了鬥爭。

三、悲劇的時代意義

「每一個歷史時代都產生了特有的悲劇形式。但是，不管各個時代藝術中悲劇的獨特性如何，它始終保持着這一體裁的一般特徵。」悲劇的社會力量在於：「藝術家通過他對社會的悲慘生活狀況作了暴露，目的在於激勵人們對這個社會制度的痛恨，對改變舊生活和嚮往實現新的生活的意念就更加堅強。在各個歷史時代中，悲劇都起了積極的作用。

我們已經理解了：社會沖突是悲劇的基礎。悲劇在那歷史時代的轉折時代，在那新舊交替時期，悲劇達到了高潮。人民對改革舊社會的信心是不可動搖的。然而，在從舊的事物的擺脫而進入新事物的歷程中，許多人將在這壯烈的鬥爭中犧牲。人們爲新的理想而鬥爭，雖則遭遇到不幸與死亡，它的美學理想、美學價值却是崇高的。

古典作家的作品中，經常也表現了這個才能與意圖。如悲劇詩人愛斯古魯斯和索福克里斯，莎士比亞，普希金和歌德，以他們的作品反映了當時歷史的變遷。

由於廣泛的生活真實體現人們的精神面貌與願望，因此，產生了這樣能夠寫出他們的心聲的藝術家。在這歷史時期，不僅是悲劇，而在許多的其他藝術品也表現了悲劇性的主題，都深刻地以人們的遭遇來作為寫作內容。可是，有人說，「悲劇畢竟是藝術史上專為反映悲劇沖突的特有的體裁。」

四、舊的悲劇觀點

不同的社會基礎，對悲劇的理解也是不同的。舊的悲劇觀點在資產階級社會的生活和藝術對悲劇體裁作了歪曲認識。他們以自己不正常的生活來解釋悲劇，「認為庸俗生活的一切雜亂現象都是悲劇」的。他們庸朽的世界觀承續了「悲劇的過失」的論點。為了使人們服貼地生活，接受那樣的生活制度，把造成人們不幸與悲劇因素完全推到人物本身。資產階級學派的「人格主義」把人們的神秘命運和缺陷認為是悲劇的原因，以為人生是痛苦的，不幸是悲慘與恐怖的，而人的這一切的不幸是永恆的，因為人們本身命運蹇劣，他們必須順着生活的秩序，否則便悲慘地死去。

我們從許多的西方的電影、藝術中不難看到：它描寫着人們互相殘殺、犯罪，而這種產生恐怖行為的根源是什麼呢？是人的「生理反常現象和獸性本能」，它解釋着人們的悲慘行為，是人們咎由自取，是生理失常，而與社會是沒有關係的。這種藝術完全避開社會制度不談，而它正是要宣傳這種悲劇衝突的本質，推開社會的責任。

這種藝術作品不僅描寫生理失常的現象，更非常惡劣描寫着性慾、心理變態。這種黃色的藝術，電影把人們的道德引向墮落。它的目的在於削弱人們的鬥爭意志，解除人們的反抗力量。

舊的資產階級的觀點，以為人們的一切不幸與死亡，不是社會的過錯，而是人們「本性上是醜惡的」，他們只能服從命運，「不配有好的遭遇」，他們沒有可能像其他的「人」過着正常的幸福生活。如果人們能夠向現實妥協，不要對社會有所不滿，就可能比較好些，因為他們在現實而是「完全無能為力」的，接受社會的安排。

悲劇衝突在這種情況下被曲解，代替以庸俗乖謬的觀點。悲劇被理解為人們的過失，不是社會制度所造成，更無恥地與人們分界綫，下層的人們祇能接受他們卑劣的命運，做奴隸，誰如果表示什麼便得死去，受懲罰。因此，悲劇的實際意義被瓦解了。

所以，「哪里有庸俗的見解，那里悲劇就要毀滅」。

五、新時代中的悲劇

在新的歷史時代中，合理的社會制度中，「悲劇」獲得了新的見解，重新的來理解悲劇的實質。

首先，在新的社會中，由於社會經濟基礎的徹底改變，社會制度里已沒有了不平等的階級之分，是不是就沒有悲劇產生了呢？不是的。在資產階級社會中認為悲劇是人的過失，是「永恆」無法避免的，在這里完全消失了。人的死亡是命運的註定的宿命論也跟着消失。人們所感的興趣的是建立新的社會，新的生活。人的命運和整個社會、國家的命運緊密地聯系着，結合着。

人剝削人的，人壓迫人的不合理現象已沒有存在，人們過着平等自由的生活。人們的社會理想，是建立在新的世界觀上了。它已經把消極的命運貫穿着新的世界觀，以樂觀精神來培養人們的積極性。人們的悲劇仍然會發生的。在建設新社會，在向自然界進行改造的過程中，人們為了更快地建成新社會，忘我地工作，他們最大的悲劇在於不能繼續參加建設工作，不能繼續造福人羣。可以說，「停止戰鬥」是最大的悲劇。奧斯特羅夫斯就是苦惱着不能參加鬥爭，對他來說，這是不幸的。

由於人們以樂觀主義的精神來對待悲劇，決不是把悲劇寫得很隨便。決不是以為人們的死亡時嘴邊必帶着微笑，以為死是輕鬆的，這樣的來理解悲劇顯然是不正確的。悲劇的「樂觀主義」，不是依靠削弱悲劇衝突的方法來取得的，而是通過確立崇高思想的方法來取得的，而英雄人物就是為着這種思想而戰爭而犧牲的」。

人們遭遇着不幸，除了獲得同情之外，還對禍首產生憎恨，在許多國家的衛國戰爭中，英雄們英勇地犧牲了，但人們不會忘記「希特勒」的罪魁。這個悲劇還能使人們加強對敵人鬥爭的意志。因此，在很多的藝術作品中，都是以樂觀的、積極的浪漫主義精神來對待悲劇的。由於英雄的犧牲、就義，使人流露着敬仰，以及為他的英雄行動所感動而引起對生活的堅強信心。

悲劇在新時代中負起艱巨的歷史任務。它以崇高的美學理想鼓舞着人們，教育人們，要求人們為新的生活、新的社會的嚮往和奮鬥的決心！「一個人的遭遇」中的安德烈夫的遭遇是悲慘的，但在他的身上體現新的生活原則。

結語

悲劇，不是可怕的，恐怖的，也不是命運的主宰，它充滿着改革舊社會的潛力，對新社會的憧憬與追求的信心，掌握悲劇沖突來教育人們是所有藝術家的任務。以積極的浪漫主義的精神來啟示人們，解除人們消極的觀念，而為美好而崇高的美學原則、美學理想的實現而奮鬥。

一九六二年四月

關於本邦的口琴隊

· 鈍人 ·

編者要我寫一篇有關口琴的文章，一天的時間在一個常寫文章的人當然不成問題，但在我覺得比吹口琴還要困難百倍以上；然而，在編輯老爺面前又不好意思推却，只好硬著頭皮拿起筆亂塗，最後才請讀者們多多指教。

向來，本邦的口琴隊雖然沒有什麼特別的表現，但口琴隊的組織，却不能算少，尤其近年來還出現了不少的重奏隊，個人在口琴這方面鑽研的也很多。誠然，這顯示本邦有不少愛好吹奏口琴的人士，對於發展口琴吹奏藝術來說，這是一股積極的推動力。然而，這些隊與隊及個人之間似乎缺乏一種聯系和互相切磋，彼此間的感情還不够融洽，以及各隊在客觀環境底下，受到一些打擊和各方面的影響而都在一種苟延殘喘的情況下進行練習，以致本邦的口琴藝術不能有積極的創造性表現與適當的發展條件，這的確是本邦口琴工作者尚待加速解決的一個重大問題。今後如果要使口琴能有創造性的、革新的發展，必須有賴於本邦口琴工作者做多方面努力，進行聯系，繼而號召本邦所有口琴隊及口琴界朋友們經常舉行討論，或舉行座談會，然後才有機會更進一步發揚口琴藝術的作用，及灌輸真正具有人民性的藝術內容之音樂到民間去，使到廣大的人民羣衆也能受到口琴藝術的陶冶、教育。

我們很清楚，而歷史也告訴我們：音樂應該是為廣大勞苦人民服務的，音樂是能表達人民的痛苦、喜怒哀樂的情緒，表達廣大人民思想感情，口琴也唯有向這一條道路前進，才能獲得廣大人民的愛好，才有光輝的前途。

口琴這種樂器雖然是被廣大民衆所喜愛，但口琴隊的組織為何時有時散，不能有更好的表現呢？這一點說起來就不簡單，就以各隊成員對口琴的觀念來說：有些隊員對學習口琴只不過抱着一種消遣玩玩的態度，今天來吹吹，下次練習有空就來，不高興時就遲到或缺席，對於一些音樂理論以及對於口琴以外其他音樂藝術很有直接關係的問題似乎就不是他們的份內事，毫不關心，這樣的一個成員根本就不是在研究音樂，思想修養也不够，不知道口琴的真正作用是什麼；我們必須知道，口琴只不過是一種樂器，我們吹口琴也就是要通過這樂器來表達思想感情，既是這樣，我們就應當要懂得音樂理論，否則我們就無法站在音樂工作的崗位上吹奏出人民的心聲，更不能成爲一個真正稱得上藝術工作者的口琴隊隊員。

一個口琴指導者是最直接影響學習者的一切表現及口琴藝術的發展的，因此指導者的責任是非常重大的，

然而，有些指導者卻忽略了這一點，從來沒有想到自身是否有能力而就接受起指導的責任來，我們並不反對本邦能有更多的指導，但他本身的思想修養與理論水平必須逐漸提高，才能維護口琴吹奏藝術的發展而不會走下坡，才使隊員的藝術修養不斷提高。

正如一齣戲劇，導演首先要了解整個劇本內容情節意義，然後處理演員台位、動作、表情等等，這些工作導演負了很大的責任，如果一個導演不能全面懂得處理這些工作，那麼一齣戲怎樣搬上舞台呢？同樣的，一個口琴指導者不懂得怎樣全面處理一切工作，又怎能有好的表現呢？我們是非常敬佩一些指導們的精神，更歡迎一些有耐心而願意跟口琴界朋友們站在一起工作的指導們，但首先我們要強調的是：必須先做好一切準備工作，充實自己，對於各種口琴特性及音樂理論要做更多的了解，要更努力去尋求新的智識與創造出更多的新技術，然後才將所學的傳授出去。

有些人對搞口琴吹奏藝術以為沒有什麼意思，沒有什麼前途的，如果我們能作全面的分析及稍為注意世界的口琴界消息就不難消除一切的錯誤觀念及輕視思想，在音樂史上口琴本來就不被認爲一種正規樂器，只不過是當一種玩具而已，更談不到登大雅之堂了；然而，今天不同了，遠在約十年前中國口琴家黃青白先生到過美國紐約開過口琴演奏會，其票價不亞於當時美國的其他音樂會；再以我們眼前的維多利亞紀念堂來說，世界口琴家（據說是猶太人）阿德拉氏先後不到十年來過該堂演奏過三次，其票價昂貴到使筆者兩次無法前往欣賞（還好電台也有請他播音），以及去年來過本邦的美國口琴家羅利羅根氏在文化館演奏，也大受音樂界所稱譽，只不過其來本邦是有其他工作，沒有作公開演奏而已，更可喜的是世界有名作曲家也為口琴作曲，從這些例子就可證明口琴在音樂藝術上的地位了，今天已經是被公認的一種樂器了。（但必須指出，他們是以半音階口琴演奏的。）

目前本邦的口琴隊所用的口琴，幾乎全是用複音口琴，很少採用半音階口琴，然而今後口琴隊應採用何種口琴呢？這點的确是值得我們口琴界的朋友們去研究的一個問題，我們認爲在經濟能力允許下最好是純採用半音階口琴，如果經濟做不到用複音口琴也無不可，或兩種口琴同時兼而採用是最好不過了（當然我們了解複音口琴的音色會遜色于半音階口琴的音色），但爲了不願放棄研究口琴吹奏藝術的工作，我們也可以等到能力所及時才改換半音階口琴。

最後我們寄望本邦口琴界的朋友們多多互相聯系、切磋，以期能更好地去鑽研口琴的一切技術，以備為口琴吹奏藝術的發展起着更大的作用，我們更希望本邦的口琴隊及個人重奏隊能經常到各適合的角落作公開表演，或常到電台廣播一些健康音樂介紹給廣大民衆欣賞，更進一步打擊殘餘在本邦的黃色音樂。

加緊學習，做好導演工作

李慕虹

目前，話劇運動是相當蓬勃地展開了，話劇的演出次數有增無減，研究話劇的組織如雨後春筍，而且取得良好的成績。演出多了，大家隨着就要求演得好，要求戲劇工作者不斷地提高演出水平，如果老是停留在一定的水平上的話，人們對話劇的興趣是必然逐漸減低的。如果我們能夠使話劇不但演出多而且演得越來越好的話，那麼，愛好戲劇的人就會逐漸增多，戲劇藝術的發展才有無限寬濶而美好遠景。

要怎樣提高話劇的演出水平呢？這自然不單純屬於演員、導演或舞台工作人員的問題。因為話劇演出是由劇作者、導演、演員和舞台工作人員的各方面的工作結合而成功的。然而，我們不能忽視了一個演出的指導者——導演的重大作用。我們強調導演對於演出的成功所起的作用，並不等於說只靠導演的努力就能把演出搞好，我們並不否認演員、舞台工作人員的作用，導演的作用之所以重大，正是因為導演善於組織演員和後台工作，善於發揮演員和後台人員的積極性，使他們的作用發揮出來。

要做好任何一項羣衆性的工作，都不可缺少一個具有領導才幹的領導者。這個領導者應當具備兩個條件：一是組織的才幹，另一是對於該項工作性質的熟悉（即豐富的業務知識）。作爲一項演出的領導者的導演，他的工作也是羣衆性的，自然也需要一定的組織才幹和豐富的業務知識，才能把導演工作做好。

這裏，我想將自己所發現的一些有關導演工作上的問題提出來，希望和愛好話劇的朋友們一起研究，藉以幫助我們的話劇工作者把他們的工作做好。

不過，在問題還沒有提出來之前，我想談談對於目前導演工作的不合情理的指摘的現象。有好多團體都設立了話劇組，但是演員和後台工作者缺乏，往往是個很頭痛的問題，但是，更棘手的問題還是找不到導演。爲了工作的需要，只得「拉」幾位愛好話劇的成員來學習當導演，這幾位導演有的受限於組織能力，有的則受限於戲劇的修養的不足，所以初初担任毛病很多，這也是自然的事。但是，有些不了解情況的人，對於新進話劇工作者缺乏愛護和關懷，往往對於那些「新手」加以揶揄或冷落，說什麼：「沒有演過戲不可以做導演！」又故作驚異之狀：「嘩！演過一兩次戲也可以當導演！」這種態度是不好的，因為這就只有把導演的工作當作只有專家才能幹的事，使到好多人不敢學習當導演，這種態度是有礙於話劇活動的展開和擴大的。至於當導演是不是一定要演過戲的問題，應當是不難解決，因為有沒有演過戲，不是一項主要的決定性的條件。我們知道，在當導演的條件裏頭有「應當具備戲劇修養」這一項，而我們所指的戲劇修養包括演技，後台各項工作的知識，這些知識可以從多觀看演劇，多研究並從事後台的各項工作便可以得到。演技的知識只是導演應當具有的許

多知識中的一項而已，如果有親身去演戲，自然能更好地學習演技知識，但是，我們總不能死硬地規定凡當導演的都要演過戲，而且一定要演過很多戲。

應當體察到：許多初當導演的人心里是有多顧慮的。他們擔心經驗少，戲劇修養差，又怕別人譏笑，這種原因就促使他們不能安心工作了。所以，任何人對於這些「新手」都要多鼓勵和協助，切切不可嘲弄或蔑視。

我們也應當承認這事實：好多初當導演者的確在經驗上，修養上都很不夠，這是不能靠顧慮，靠乞求別人同情原諒來解決。經驗少和修養差都不怕，正因為經驗少，就更需要多參加實際工作以豐富經驗，而不是逃避工作，推卸責任；正因為修養差，就更需要學習，不懈地學習戲劇知識，使自己具有深湛的戲劇藝術修養。

不僅初學習做導演的人需要加緊學習，就是一些已經有了不少經驗、有了相當修養的「老手」也還要加緊學習，這樣才能把自己的工作做得更好，而且也可以把豐富的經驗和知識介紹給「新手」，幫助他們學習和工作。

二

對於目前話劇導演們的工作所存在的毛病，首先要談的是導演的作風和工作態度問題。

對於一些初當導演的人來說，作風和工作態度不好往往有兩種情況：第一種情況是：當起導演來，就要裝得與衆不同，彷彿高人一等，從前做後台工作或做演員的時候，頭低低，看見當導演的多羨慕！現在，自己居然也當上了，頭抬高，高到目空一切，旁若無人；好揚眉吐氣一番，這種人，做起事來，固執死硬，不聽取別人的意見，不接受人家的正確批評，結果沒有人願跟他合作，沒有人願服從他領導，自己變成個孤家寡人，光棍一條，弄得名聲狼藉，一事不成，這有害的還是個人，更糟的就是把集體的利益弄壞，把演出搞壞，造成大家的損失。

另一種情況比較不嚴重，但對於工作還是有害的：那就是「長頭畏尾」，過多的顧慮，使自己纏足不前，承當了導演的工作之後又不敢負責到底，不安心工作，要調換，鬧情緒。這樣的人是自己信心不夠，缺少青年應有的「敢想敢做」「接受下來，負責到底」的氣魄和幹勁。導起戲來暮氣沉沉，自己失掉了學習和鍛鍊的良機，對演出也是一個妨礙和損失。

此外還有一種大毛病就是：濫發脾氣，犯這個毛病是不分老手或者新手的。大家知道：濫發脾氣是解決不了問題的，而且往往是把事情弄糟，破壞了彼此間的感情。這些導演當工作出現了難題不能解決，工作展開不開的時候，不去尋找產生問題原因和尋找解決難題的途徑，不依靠大家的努力，只一味發脾氣，困難不會因為你發了脾氣就消失，結果是降低了大家工作的情緒，困難反而增多。這是解決問題最錯誤的途徑最不智的行爲。

三

台位的處理，是目前許多話劇導演感到棘手的問題。有部份導演在處理這項工作時還會陷入形式主義的窠臼，還不能充分掌握「內容決定形式」的原則。對於這項問題，筆者僅提出幾點不很充分和不成熟的意見和大家研討，希望藉此和大家一起學好處理上述工作。

對於台位問題的重要性，以往我們大家都認識不夠。有些導演以為台位是很簡單而且可以隨便處理的，當他們處理台位的時候，往往是模稜兩可，隨演員的高興，不管這樣處理會不會引起觀眾觀賞的難受或不符合劇情和符合角色性格及角色間的關係。如果我們有仔細注意的話，我們將會發現，台位處理得是否恰當，對於演員的表演，戲的節奏——整個演出的效果影响之大，是難以估量的。只要舉幾個簡單的例子就可以看出：比如有兩個人打架，周圍又有些人來規勸的場面，而劇情又不允許兩個人大打出手而被勸止，如果台位的處理是把衝突的兩人安排在與其他人距離很遠的地方，其間又有若干道具擺設，而當兩人由劇烈的爭吵而至要動武的時候，其他人又受限於台位而不能及時過去勸止，結果，那兩個要動武的演員只好一直作着動武之狀而不真的動起武來，藉以等待其他人趕來勸阻——這是多麼可笑，多麼不合情理的局面！如果該劇的高潮正在此處的話，這高潮就不能突現了。這例子看來並不普遍，但是，對於一個不根據角色性格、不根據劇情、不顧觀眾的視覺的導演，可能犯更嚴重、更可笑的錯誤。

為作爲一個導演，他應當充分理解舞台活動的慣例或法則，但不是受舞台慣例或一切陳舊的台位公式所束縛。演員在舞台上的活動，是受着時間和空間的限制的，舞台不像在實際生活的場所那樣寬大；同時，演員的活動應該被觀眾看得到，儘可能看得清楚。演員的表情是體現角色的性格和精神的重要因素，所以，一般上演員要經常面對觀眾，而不宜過多背台活動。但是，何處何時應該面對觀眾和背向觀眾，都要看具體情況而定。如果背景是一個陽光煦和的郊野，其間又有幾道清流，劇情是演員欣賞這大自然的美景，台詞假定是：「啊，多麼美麗啊，這自然的景色！」如果演員不能背台的話，這段戲他要怎樣演呢？難道可以教他不看那景色來講出那讚美大自然的台詞嗎？他只好身體向前，而拚命把頭轉向後面，使他面部向着佈景來講出那句台詞，這是多麼可笑而不自然！

此外，還有一個舞台慣例，如果不善於利用的話，也會致使表演失去真實性。這舞台慣例就是所謂要充分利用舞台中心，多注意合理地利用舞台的中心是必要的。因爲舞台中心是觀眾視覺較容易較自然地集中之處。但是，把演員的活動安排在舞台中心，並不一定是合理的。這點，我想和舞台設計很有關係，如果舞台設計者把表演區不定於舞台的中央的話，那麼，導演要利用舞台中心就有很大的困難。按通常的情況來說，演員的活動如果過多的偏於舞台兩旁的話，在觀眾的感覺上就經常失去平衡感，覺得舞台某一旁或兩旁太「重」太「

擠」而中間很「空」很「輕」，如果活動過多側重於舞台的前沿或舞台深處的話，觀眾不是感到舞台似乎有向前倒的趨向就是舞台彷彿向後倒。這種舞台構圖上的限制不能克服的話，就有礙於演員的表演，但是克服限制不是取消舞台應有的構圖原則，而是要一方面充分照顧舞台構圖，另一方面也能使演員的活動不受到不合情理的的限制。要做到這點自然不是很容易和很快就做得好的。長期地觀察實際生活和學習些美術構圖的知識，有可能的話，不妨看些美術大師們的情節性的傑作，也可以學習到處理台位的知識和經驗。有好多現實主義的美術家在創作表現人物和事件的作品的時候，給我們留下處理人物活動地位和安置道具的光輝典範，值得我們向他們學習。

學習些必要的美術知識，不僅有助於台位，也有助於我們合理而完善地處理舞台技術，如色調和情調的確定和創造，這是創造規定情景，創造氛圍的重要因素。缺乏美術知識的導演往往對於這點就感到頭痛，對於工作是有很大妨礙的。

在醒華校友會公演「霧重慶」特刊里初習君的「談台位的調度問題」，對於現實主義地處理台位的方法，有很好的闡述，上面所談，只是一點補充的意見。

四

最後要說的是：我們的話劇導演很需要提高分析劇情和分析角色的能力，有了一個善於講解劇情和角色性格的導演，對於演員創造角色的工作幫助很大。爲什麼呢？因爲導演通常是最熟悉劇本的主題思想的人，整個戲的節奏進行如何也由導演負責掌握，什麼人物要突現，什麼地方要突現也要由導演來交代，如果導演不善於分析和講述劇情和角色的話，演員就只得自己去摸索了，結果是否符合主題思想，是否配合全劇的節奏是沒有把握的。導演即是演出的指導者，當然要指導演員去創造角色。

目前，我們還看到有些導演在談到角色性格和指導演員表演時，總是用簡單的表面的話語去代替具體的，複雜的分析。如要演一段歡笑的戲的時候，導演不詳盡地向演員講解這段戲的氣氛，有什麼事情值得歡笑，怎樣地適當地表現出這種歡笑，演員不知道這時候爲什麼歡笑而笑不出來，導演在旁喊：「笑！笑！在這里要笑！」結果弄得演員放聲大笑起來——笑導演的這種叫喊，而不是生活在劇情中的歡笑，這場戲當然沒法排練好。類似這種情形是很多的，它說明了我們的導演學會分析角色和劇情，是多麼必要！

我們有好多話劇導演還缺乏分析文學作品的的能力，缺乏許多必要的文學知識，這就是不善於理解劇本分析角色和講述劇情的主要原因。此外的原因就是對於如何創造角色的問題認識不多和不深。有的是沒有學習我們的藝術前輩的（如史丹尼斯拉夫斯基）先進經驗和豐富的戲劇知識，有的是看了許多優秀的、先進的理論書籍而不能消化，不能運用到自己的工作上來解決實際問題。這兩種傾向都應該糾正。

一九六二年四月

劇評的任務

雷史鳴

一

認識並徹底了解劇評的任務，對於從事劇評工作，並願意誠心誠意地為發展我國現實主義戲劇藝術體系而努力的朋友來說，顯然是非常重要的。過去的事實充分地顯示了：劇評界由於難以得到正確的理論的指導，對於人民事業的一部份工作——劇評的具體任務沒有明確的認識和深入了解，表現在劇評上就是輕率不負責任，盲吹瞎捧或明鎗暗箭兼施，以達到劇評者個人的極其自私的目的。這現象已經產生了極壞的作用，使戲劇界對劇評工作者失去信心，對其工作勞績也就不會加以重視，或且模糊了人們對劇運發展方向的認識，從而造成戲劇界的混亂現象。

必須指出：劇運的發展亟需要劇評的指導和督促，劇評對劇運發展所可能起的積極作用，在任何國度，任何時候，都不應該也沒有理由加以抹煞或忽視的。沒有或缺乏科學的劇評的指導和督促，戲劇工作者（導演、演員以及全體舞台技術工作人員）就有可能停頓或遲緩了前進的腳步，並造成戲劇界步伐的不統一，以致使劇運的蓬勃發展受到阻撓。因之，積極地為發展嚴肅的、科學的劇評而努力，以期進一步指導和推進劇運的發展，是任何一個戲劇工作者和劇評工作者無可推卸的責任。基於這樣的論點，結合劇運的發展與現實情況，探討並確立劇評的具體任務的工作，就顯得意義重大和異常重要了。

二

要正確地探討並確立劇評的任務，對於劇評工作的特殊屬性，是不能不先作一番認識的。

劇評不僅僅是對戲劇演出的批評，應該而且也必須包括對劇本的批評，這就是說，劇評是屬於文藝批評的一環，劇評工作者必須有文藝批評的基本常識和高明的分析作品的 ability，並善於操縱及駕馭語言，運用準確的語言工具達到劇評的目的。劇評工作者要有文藝批評家應有的誠懇和耐心，掌握豐富的理論知識和分析事物的卓越能力，抱著極其崇高的目的：「治病救人」和推進劇運的目的來從事劇評工作。這就意味着：劇評工作者在從事劇評的實踐工作之前，必須先訓練好操作技術，並且不斷地提高和豐富自己的操作技術，也即是說，熱忱地閱讀文學作品，認真地研究文學及戲劇理論，也成了劇評工作者份內的重要任務之一。而對這些東西的學習重要的還必須統一於豐富的生活經驗中來完成。是的！豐富的生活經驗對於劇評工作是十分有用的。一切

藝術的創作源泉既然是人民的生活，而劇本所反映的自然也離不開生活，甚至演員的角色創造也必須從生活中提取有用的養份來完成，則作為藝術工作者之一的劇評工作者，具備豐富的生活知識並不斷地提高分析生活現象的能力，就顯得十分重要，否則，不但無從正確地批評劇本和演員的角色創造，而且也根本否定了「生活是一切藝術的創作源泉」這一無法推翻的真理。

我們還應當從劇評工作者與戲劇工作者的關係上研究劇評的特殊屬性。劇評工作者和戲劇工作者是很難分開的，有時候劇評工作者也是一個戲劇工作者，一個實際戲劇工作者也可能成為出色的劇評工作者。而我們以為一個劇評工作者雖不一定同時也是實際戲劇工作者，但在他從事劇評工作之前却必須有戲劇實際工作經驗，這種經驗對於劇評工作者的工作所起的作用十分巨大，在他從事劇評工作時才能深切地體諒戲劇工作者的困難，洞察其缺點從而結合實際情況更深入地提出自己具有建設性的意見。這樣的劇評，才真正對戲劇工作者有所幫助，並且在推動劇運向前發展的意義上能起最大的作用。也就是說，劇評這一特殊文藝形式限制劇評工作者離開劇場，這也是劇評本身的一種特殊屬性。

對於劇評的特殊屬性有了一個雛形的認識後，再來探討並確立劇評的任務，就有了理論根據且顯得較易於着手了。

劇評既是從屬於文藝批評而發展的文藝形式，其任務基本上和文藝批評的任務並無抵觸，只是由於劇評還有其本身的特殊屬性及內容，故而其具體任務就必然和文藝批評的具體任務不會完全相同，即劇評還具有它自己所欲完成的特殊任務。而不能否認，劇評的具體任務在不同的歷史階段，不同的國度，由於具體條件和文化傳統的不同就必然有其相異的內容；而劇評的具體任務又必須遷就或從屬於現實的發展，隨時局的變異不斷地豐富和提高自己的內容，否則，所提出來的劇評的任務不過是死的教條，毫無靈活性可言。

劇評既然不僅是戲劇演出的批評，還必須包括對劇本的分析與評論，則劇評工作者就有扶掖劇作家，提高劇本創作水平的任務。劇評的發表給予劇作家十分有益的作用，從而建立劇評高度的信用。劇評工作者必須運用現實主義的藝術觀點，作為衡量一部劇作的標準。優秀的劇本除了必須能夠真實地、符合歷史發展法則與事物發展規律地反映現實之外，還必須包含濃厚的戲劇性，即有伏線和高潮從而使它能搬上舞台提供了極有利的條件。換句話說，優秀的劇本必須是藝術價值和社會價值的統一，並具備優厚的舞台條件。劇評工作者就根據

這樣的藝術準繩來衡量每一部劇本，從而客觀地給予褒貶。這一準繩不只適合於批評本地劇本，同時還適合於評述外國劇本。對於外國劇本的分析，同樣是對本地劇作家有利，借此可以提高我國劇作家的藝術認識，從而豐富其藝術生命。而對於形式主義的劇作家，絕不能得到與現實主義的劇作家一樣的待遇，形式主義的劇作家那樣卑劣地粉飾現實，那樣愚蠢地強調戲劇趣味，那樣無聊地宣揚低級趣味和沒落的思想意識，從而達到癱瘓和毒害人民的精神世界，意識地為垂死的殖民主義者及封建集團服務。任何一個有良心的藝術工作者，都不能容忍形式主義藝術敗壞的胡作妄為，劇評工作者完全有必要通過其雄辯的藝術理論才能，給予無情的打擊，從而進一步遏止和消滅形式主義藝術。

「創作和演出本地劇作」的口號雖然喊了許久，由於客觀和主觀的種種困難和限制，我們的劇本創作還有供不應求之感，同時僅有的一些劇本也距離理想水平還遠，不能滿足讀者與觀眾的要求。存在於本地劇本中比較普遍的缺點，就是題材的不够新穎、人物刻劃不够生動（有些甚至出現概念化和傀儡似的人物），缺乏強烈的戲劇性等，這些缺點主要還是屬於創作技巧的問題，劇評工作者對這點必須加以指出，並善意地提出補救的方法，從而大大地提高了劇作家的表現能力和操作技術。

戲劇團體在作了一次大規模演出後，總冀望會有所反應，而不希望就這樣默默無聞地過去。在這一點上，劇評工作者的地位就顯得舉足輕重了。作為一次演出的批評，劇評工作者必須十分謹慎十分中肯地掌握劇評固有的性能，給予客觀的評述。劇評雖說也應該包括對劇本的評論，但重點還必須放在演出的批評上，否則，就變得有點本末倒置，輕重不分了。

戲劇藝術的創造是以演員為最後完成，現實主義的演劇藝術體系最根本的命題，就是演劇藝術中演員乃中心組成部份。故而願意遵循現實主義的藝術道路而勞動的劇評工作者，在從事劇評工作時就沒有理由不特別着重於對演員角色創造的關注了。我國大多數的演員，由於沒有受過長期艱苦的訓練，也難以得到正確理論的指導，再加上個人主觀上的不够努力，藝術修養一般上都還是不够理想的，有的還走上錯誤的藝術道路上，成為徹頭徹尾的匠藝，或自覺不自覺地替表現藝術做了有力的宣揚。劇評工作者對這不能視若無睹，他必須誠懇地指出角色創造上的不完美，激發演員們努力鑽研戲劇藝術的豐富遺產。經過無限艱苦的實踐工作，我們的前輩們付出了不少血汗代價，才寫下科學的表演方法的理論，那就是現實主義的表演方法理論。現實主義的表演理論要求演員深入角色，俾使在舞台上不致成為毫無血肉的傀儡，也只有真正地生活到角色中，並在舞台上十分真實地動作，十分自然地說話，才有可能感動觀眾，並收到預期的效果。怎樣才能成功地完成角色的創造呢？

不同的角色就有不同的個性，即使是反角，也不會有「一百巴仙」相同的，演員在接過劇本，負起指定的角色創造任務後，除了深刻入微地去研究劇本的主題思想，探討並確定傾向觀念之外，整個工作重點便是研究角色，特別得有機地去體驗角色的精神世界，把握角色的個性；一般化的表演技法之所以會產生，主要原因正是由於演員未能把握到角色的個性所致。一切的藝術創作都不能沒有生活內容，劇作家創作劇本如此，演員創造角色也如此。要賦予角色以生命，從而真實地在舞台上動作起來，演員倘使沒有豐富的生活經驗，往往無法勝任愉快。生活本身是千變萬化、錯綜複雜、充滿着虛假的表象的；作為生活中的人物的化身的角色形象，他們的動作正如生活本身一樣複雜多樣，假使我們的演員不首先從生活出發，深入地體驗，在最大限度內認真地去觀察、研究與角色近似的一切人物的動作、生活、思想、感情、作風、嗜好、習慣……總之是人物的一切，那他能夠成功地完成角色的創造嗎？顯然是不可能的。從這里，我們就可以十分清楚地了解到：演員如果願意遵循現實主義的表演道路走，則逐步培養觀察能力、分析能力是多麼重要的工作啊！

我們的劇評工作者在這方面的工作做得如何？關心劇評界活動的人們都明白：成績是並不够理想的。

劇評工作者執着劇評的有力武器，假使不能充份發揮它的作用，那是多麼可惜的一回事！

劇運的發展未能達到理想的境地，缺乏優秀的導演也是個很重要的原因。導演是演出工作的策劃人，他統一了集體的意志化為自己的創造才華，設若導演工作做得不好，直接使演出蒙受失敗，或降低了演出水平，對劇運的發展是十分不利的。我們的導演大部份都是半路出家的，藝術修養一般上都還未儘理想，要發揮極大的作用顯然不可能；有若干導演，甚至走入了藝術的歧途；比如導演中心的理論，就為某些導演所熱中提倡（有的是自覺的有的是不自覺的）。大家都非常清楚：在我們這樣的國度，藝術工作倘若脫離了實際，純然在搞個人，使布爾喬亞的特質——個人主義得有發芽滋長的餘地，則沒落的命運就迎接他了。劇評工作者對這現象不能無動於中，他必須站穩立場，執着現實主義的大旗，給予適當而有效的糾正。我們的擁護「導演中心論」的朋友們，難道還沒有看到過有關梅耶荷特的下場資料嗎？難道還不知道哥登·克雷的史蹟嗎？這些，多麼生動而有力地給我們說明了：個人主義的昂揚的導演中心論，在新的社會里，新的道德標準和集體主義精神的衡量下，顯得多麼醜陋多麼無能多麼卑微啊！就好像石子在珍珠面前顯得黯然無光一樣。不僅「導演中心論」不足以效法，就是一切非現實主義、反現實主義的表演理論，都不是我們適於接受和運用的。我們的意思並非反對導演們研究各種派系的戲劇表演理論，如某些人所說的

那樣；不是的！倘若能夠掌握現實主義的表演理論，並結合實際地去研究別種派系的理論，對豐富自己的戲劇知識和強化正派的戲劇理論觀點，是能起積極的作用的。這樣的研究方式當然不成問題，也沒有人敢表示不同意。問題在於：我們的若干導演，是在蔑視或否定現實主義的表演理論，並漠視我們的藝術發展方向的情況下，直接並意識地向演員灌輸歪派的表演理論；設若我們的演員們尚未能很好地掌握現實主義的理論，缺乏高度的分析辨別能力的話，會產生怎樣的效果呢？這是不言而喻的。這個時候，我們的劇評工作者就不能再緘默了，他有多麼大的責任去矯正這股歪風，並給這類導演以有力及善意的批評啊！

我們並沒有忽視戲劇界「導演荒」的嚴重現象。一些工團、鄉村團體或校友會，時時爲了缺乏導演而取消了戲劇演出的決定，這對劇運的發展非常不利。劇評在這方面就顯出了它的巨大能動性。這就是說：劇評工作者對於新導演的工作，應當做到鼓勵多於打擊。我們既缺乏導演訓練班專門負責培養導演人材，對於導演中的新血的工作結晶，即使這結晶距離理想水平還遠，我們都應當儘量的加以鼓勵，使他們更有信心地去學習，更熱忱地去工作。如果我們不照顧實際情況，拿起大斧便大聲叱喝：「這樣的東西也敢獻出來？蠢材！」難免會把他們嚇跑，我們的隊伍就要少了一個戰士，並且也會使得其他人不敢再作導演工作的嘗試，也即使許多生力軍無法納入我們前進的軌道，這種損失是多麼驚人！劇評工作者不能不加以注意。

三

離開了人民，就沒有藝術。這是千真萬確的。任何藝術工作一旦和現實脫節，就註定了它沒落的命運。基於這樣的原則，我們在探討劇評的任務時，迴顧一下我們的社會現實是很有必要的。我國社會現在所存在的主要矛盾是殖民主義者和反殖的人民之間的矛盾，一切腐朽的東西都依附到前者的陣營，所有新生的力量都投入了人民的隊伍。前者在儘一切可能，通過各種方式作垂死的掙扎；而後者則以磅礴無比的氣勢，逐步壯大自己的隊伍，作摧毀舊制度的努力。作爲意識形態的反映的戲劇藝術，也非常自然地利用爲打擊敵對勢力的有力武器。卑鄙無恥的反現實主義者，爲了維護自己的階級利益，正不遺餘力地提倡着反現實主義的藝術思潮，且利用戲劇的藝術形式，宣揚着墮落、頹廢、色情的思想內容，這一切努力，都是有着明顯的目的的，他們演出一個戲，不是爲了教育觀眾，使人們了解生活的真理，並且着手去創造和改造生活；剛剛相反，他們是想通過演出的形式，使人們因而受到感染，逃避現實而且逐漸腐蝕自己的靈魂，軟化自己的思想，對社會的不合理制度不致產生憎恨和反抗，這樣做對殖民地主義者十分有利，但對人民却十分不利。

對於這樣的劇團，從事着這樣的工作，我們的劇評工作者還能袖手旁觀嗎？現實主義者從來就是踏實的工作者，從來就不會無視人民利益的蒙受損害而不顧，我們的富有正義感的劇評工作者，這時就有發揮才能的機

會了。劇評工作者必須運用雄辯的文筆，科學的分析，給予無情的打擊和嚴厲批判。歷史的發展是無法阻撓的，客觀的發展法則鮮明地點明社會發展的必然趨向，只有無法看出事物的本質及其發展的必然性的庸俗的「不可知論」者，及愚蠢地企圖以人爲的力量來扭轉時代巨輪的主觀主義哲學的信徒，才會做出違反人民利益的傻事來。

就這一點看來，我們就會得到啓示：我們的觀眾的欣賞水平和分辨事物的好壞的能力，委實不應爲我們所忽視。執着反動的招牌公開販賣毒素，或表面上偽裝進步而暗地里却進行卑劣活動的寶貝們的無恥行徑，所以得有存在的事實，正好給我們說明了我們對觀眾的教育工作做得很不够。設若我們的觀眾都有高度的欣賞水平，及卓越的分析事物的能力，他們是不會受到蒙騙而上當的。

戲劇的演出既然不能沒有觀眾，演員的表演且直接間接和觀眾產生交流作用，則觀眾的道德水平對劇運的發展也就有一定的影響作用。觀眾正當演員在舞台上表演時，便在台下肆無忌憚的交頭接耳，大聲談笑，或發出不適宜的笑聲，或戲未完場便開小差；這些和道德修養有相當密切關係的作爲，應當爲我們的劇評工作者所關注，這就是意味着，劇評工作者在從事劇評的實踐工作時，有必要重視觀眾的問題。矢忠于現實主義藝術的劇評工作者，不僅時時須把扶掖演員的重任掛在心上，同時也應該竭盡所能地幫助觀眾，逐漸提高他們的欣賞水平、道德修養及對事物的分析能力。

四

我國的戲劇藝術發展到今天，已經進入另一個新的階段，即使還不能圓滿地完成在意識形態上鬥爭的最大任務，但也可說已儘了它的一股綿力。我們的藝術界所提出來的總的方向是現實主義的大眾方向，現實主義的藝術體系在自身的發展歷程中一直沒有脫離實際，脫離人民，甚且愈來愈和人民接近，從而不斷豐富了自己的內容和生命力。我們的戲劇藝術工作者倘使漠視了這一點，就會趨向可悲的藝術道路上去，宣佈了他們的藝術生命的死刑；尤其是我們的劇評工作者，更不能不時時提高自己的藝術修養，站在現實主義的旗幟下積極地工作。因此，結合着現實的發展情況，透澈地理解及把握其份內工作的具體任務，並且完滿地去完成這些任務，就顯得迫切重要了。

我們的戲劇工作者有沒有重視劇評的發表呢？我們的報刊編輯會不會很重視劇評呢？只要一路來有留意這門工作的人，都會清楚，一般人對劇評的重視是很不够的。我們除了要求我們的劇評工作者對自己的工作作一番虛心的檢討之外，也得奉勸我們的戲劇工作者、報刊編輯，及廣大的讀者羣，不應因噎廢食，爲了出現少部份不嚴肅的劇評，便漠視劇評的發表意義。反之，報刊的編輯先生應多讓劇評有發表的機會，我們的演員、導演以及廣大的讀者羣，都應該十分注意劇評的發表。這樣，我國的劇評工作者自然會更認真地對待自己的工作，我們的劇運發展也就有了可靠的指南針了！

假如我們肯定愛國主義的大眾藝術是作為我國藝術今後發展的路向的話，假如我們肯定正在建設中的藝術主要是為廣大的勞苦大眾服務的話，那麼，為了更好地發展愛國主義的大眾藝術，同時也為了更好地服務於勞苦大眾，很明顯地，在藝術工作中，就有必要重視普及與提高的問題。普及與提高並不是新鮮的問題，關心我國藝術發展者，在幾年前就會提出這個問題。但，有必要指出：對這個問題作廣泛的討論或闡述，好像還沒有。這裡，舊言重提，目的是希望大家能熱烈討論這個問題；以便得出較具體的結論，更好地指引我國藝術的發展。

既然我們要發展的是大眾的藝術，因此所謂普及，必然是對大眾（主要是勞苦大眾）普及，所謂提高，也必然是對大眾提高。這是基本的原則。在我們的藝術工作中，或多或少地忽視了這個原則。譬如有些藝術工作者，自覺或不自覺地犯上了這樣的錯誤：他們常以為對大眾要普及，原因是大眾藝術水平低，藝術水平高的作品或「高級演出」大眾不易接受，故必須「降低程度」，迎合大眾。至於知識份子，則應該創作或演出一些藝術水平高的作品，因為他們已有一定的藝術修養——對他們說來，這就是提高。於是乎，在藝術工作中就產生了這樣的現象，即：當創作或演出的對象主要是勞苦大眾時，就隨隨便便，或者，當作者自以為自己的作品是為大眾服務時，自己的作品具有「高度的思想水平」，就有權利粗製濫造；反過來，當創作或演出的對象主要是知識份子時，好像是這種「高級創作」或「高級演出」有什麼魅力似的，使他們重視這些工作，並且盡量迎合知識份子的口味。這絕不是簡單的一回事。這裡，存在着一個根本的問題：即藝術工作者本身的世界觀問題。我們的藝術工作者大部份是小資產階級出身的，小資產階級的兩面性——如高爾基所說：理智傾向未來而感情却依戀過去——造成他們在理論上雖然承認藝術為大眾服務，可是在實踐中却不知不覺地流露出他們對本階級的偏愛，而輕視其他階級。正是由於他們階級的成見，造成在普及和提高問題上產生上述的錯誤。周揚曾經指出：五四時期新文藝之所以不能普及到大眾中去，主要由於當時只向文藝工作者提出如何將勞苦大眾的意識灌輸給廣大人民，而忽視了文藝工作者本身思想意識的改造。今天我們的藝術工作者是否也同樣忽視了這個問題呢？

略談普及與提高

· 潔鷗 ·

事實上，普及和提高並不是對立的。兩者都是為了貫徹文藝大眾化和實現大眾文藝手段。普及固然要在大眾原有的藝術基礎上普及，而提高則必須在普及的基礎上提高，提高脫離了勞苦大眾，去為知識份子服務，那是「空中的提高」，違背了藝術為大眾服務的原則。所謂「在普及的基礎上提高，在提高的指導下普及」，是在藝術為大眾服務的原則下，指出了普及與提高的辯證關係。

可是，具體的情形是如何呢？怎樣的作品才是普及？怎樣的作品才是提高？同時，要怎樣在普及的基礎上提高以及在提高的指導下普及呢？有人說：「所謂普及和提高主要是看作品反映現實的深度的廣泛，亦即作品所包含的思想意義」；也有人這樣以為：「普及和提高主要是看作品的藝術水平的高低」。照第一種說法，普及的作品思想性低，提高的作品思想性高；至於第二種說法，則認為普及的作品藝術性低，提高的作品藝術性高。我認為：普及的作品必須是所喜聞樂見，也就是說：都必須是他們想知道的東西。許多具有深刻意義的東西並不是羣眾一下子就能接受，這裡常常需要通過藝術工作者不斷的努力，這個努力是依據羣眾現有的接受能力和欣賞能力，同時是在提高指導下進行藝術工作，經過了一段時間，羣眾必須不會滿足原有的內容和藝術水平，於是就需要提高，因此，普及和提高是相輔而行的。羣眾要求普及，接着也要求提高，而這些，都是根據羣眾本身的現有的接受能力和藝術水平，我們的藝術工作者，應該了解羣眾的要求並善於發現他們的變化。

要做好普及工作，藝術工作者必須深入羣眾，了解他們的接受能力藝術水平，同樣，要做好提高工作，也是不能脫離羣眾，閉門造車，也不能以少數人的愛好取代廣大羣眾的。的確，要怎樣在普及的基礎上提高，有時候並不是一件容易的事。譬如，有些作者常以自己愛好的藝術形式當作提高的形式硬硬送給大眾，而不管這種藝術形式是否為羣眾所樂見者。大家知道：羣眾有自己愛好的藝術形式，這些有待藝術工作者積極地去發掘，藝術形式的提高，同樣必須在原有的藝術形式的基礎上提高。

我們的藝術是為廣大勞苦羣眾服務的，普及與提高的根本意義就在於更好地貫徹藝術工作。普及向大眾普及，提高向大眾提高——離開了大眾，就失去了一切！

鳴謝

本會此次舉行文藝晚會，承蒙武德學校惠借場所以供排練之用，南大戲劇會幫忙解決總彩排之地點問題，陶融儒樂社、愛同學友會、建築工友聯合會及晉江校友會協助配樂，各團體惠借道具、服裝，以及各工團、文化團體暨熱心人士惠登賀詞，作者們供給稿件，諸商翁刊登廣告，使演出得以順利完成，特輯得以如期出版，隆情盛誼，本會不勝感激，特此一併致謝。

康樂音樂研究會謹啓

編後話

編完一本刊物後循例須寫篇「編後感言」之類的東西，發一點感想或牢騷；即使無話可說，有時也得勉強胡謔幾句，正如我現在一樣。

這本特刊內容如何？自己當然不便說話，看過後的讀者自然心里有數，用不着多扯。但儘量使它容納更多的文章，以彌補文藝界的半真空狀態的奢望，讀者大抵是會看得出來的。付印後，自己一直覺得尚做得不夠，因為裏面沒有小說，沒有劇本，而且理論也稍嫌太多了一點。這個時候，應該是多耕耘少發表議論的時候。

其他牢騷自然也還有，但我一直不曾忘記這句話：這不是發牢騷的時候，乃就此擱住。

這算是「編後話」。

短語

田民

說話是容易的，但要實際去做，就頗感棘手了！

目前寫寫有關舞蹈界的批評文章，似乎已成了一種時髦，即使對箇中情形未必十分熟悉，也喜歡發發議論，以示自己也不乏真知灼見。於是，什麼「舞蹈工作者不重視理論學習」啦，「搞舞蹈的缺乏集體觀念」啦，「跳舞的人作風使人看到就討厭」啦等等指責，就不難從談舞蹈問題的篇章中看到，有者甚至強調了又強調，重複了又重複。更有若干「取消主義」者，動輒便套人以「反現實主義者」、「反動」之類的大帽子，氣勢汹汹不亞于豬八戒逞威，真是使人不禁有非把對方殺頭便不足以謝天下之慨！

這個時代，冷靜的頭腦是完全需要的。

聲色俱厲地連喊帶喝，即使喊破了喉嚨，問題也不見得就能解決。不斷重複着相同的指責，會產生什麼效果？不過使親者痛、仇者快而已！

生了什麼病，便得吃什麼藥。倘若你看到人陷入泥潭中，於是便站在岸上口水濺飛地喝喊對方趕快爬起來，但或者是泥潭太深，或者由于確無力拔起，那你又怎樣呢？

用行動去說明自己的思想，往往是最有力量的。與其空發牢騷，倒不如激發更多有認識的人實際地進入舞蹈界工作，逐步去影響舞蹈工作者們，幫助他們提高思想修養，以期更有效地完成「人類靈魂的工程師」的重任，不是更實際、更有效嗎？

管窺之見如此，對與否，尚望高明賜教！

康樂音樂研究會舉行文藝晚會誌慶

把青春獻給祖國 將藝術交還人民

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
星洲縫業工友聯合會
新加坡魚業職工聯合會
新加坡海產工友聯合會
新加坡藤業工友聯合會
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
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

康樂音樂研究會舉行文藝晚會誌慶

發揚現實主義藝術

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

康樂音樂研究會舉行文藝晚會誌慶

掀起祖國新文化運動巨浪

華中校友會
星幼校友會
新民校友會
克明校友會
民主校友會
工商校友會
平儀校友會

華僑校友會
愛同學友會
崇福校友會
崇正校友會
三山校友會
廣福校友會
彰德校友會

晉江校友會
醒華校友會
光洋校友會
培青校友會
啓發校友會
宏文校友會
擎青校友會

養正校友會
正華校友會
公教校友會
岡州校友會
醒南校友會
應新校友會

道南校友會
介穀校友會
勵德校友會
樹羣校友會
西山校友會
陶蒙校友會

同 賀

康樂音樂研究會舉行文藝晚會誌慶

為發展羣衆性藝術活動而奮斗

新加坡藝術劇場
赤道大藝術研究會
赤南洋戲劇會
同賀

康樂音樂研究會舉行文藝晚會誌慶

用雄魄的藝術力量 喚起對生活的熱愛

中正中學戲劇研究會
華英中學學生戲劇會
育英中學戲劇會
同賀

康樂音樂研究會舉行文藝晚會誌慶

創深 造入 典生 型活

少輝 敬賢 時輝
松發 敬賢 時輝
進寶 敬賢 時輝
岳鵬 敬賢 時輝
田菁 敬賢

康樂音樂研究會舉行文藝晚會誌慶

為人民而藝術

隴西李氏總會敬賀

康樂音樂研究會舉行文藝晚會誌慶

發揮藝術 教育作用

新加坡華校教師總會敬賀

星洲書店

新加坡大坡大馬路一八七號

電話：七〇六一四
七二二六五



SIN CHEW BOOK STORE

187, SOUTH BRIDGE ROAD,

Cable "SINSTORE"

SINGAPORE, 1.

Tel: 70614 & 72265

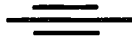
馬華體育用品

新加坡吉寧街一六八號

電話：七四七三二

信箱：一二三四

代九膠廠種籃經亞司種
理龍球出籃球理羽出羽
香永製品球鞋馬球品各
港強造各及。來公各。



Mahua Educational Supply Co.,

168, CROSS STREET,

SINGAPORE-I.

合源公司

新加坡巴叻禮峇大成巷
門牌六三五又八號

電話：八九九五五

本備椅帆棚播機出兼喜輓花
號有棹布及音等稅做帳軸圍

HUP GUAN & CO.,

No. 635-8, Lorong Tai Seng,
(Off Paya Lebar Road)

SINGAPORE, 19.

TEL: 89955

FOR HIRE:

Generators, Amplifiers, Canvas
Tents, Chairs, Crockerries, Etc.

承印報刊物
雜誌特刊
社團課本
中學西文
五彩商標
服務週到
價格廉宜

新加坡滙發律十二至十四號

文
化
公
司
印
務

BOON HUA PRINTING CO.,

12-14, HOY FATT ROAD, S'PORE, 3. TEL: 62112 & 62113.

莊布生益

號九二五路馬大坡小坡嘉新
五八四二三：話電
品用業縫·花膠·疋布綢絲辦統

YIK SANG TEXTILE STORE.

No. 529, NORTH BRIDGE ROAD,
SINGAPORE, 7.

Dealers in Textiles, Piece-goods,
Artificial flowers, Tailor's
requisites.

Telephone: 32485



歐美罐頭
羔丕粉總發行

友聯公司

新嘉坡七區連城街十九號
電話：二二八三九五九

胡椒粉

德美號 CHOP TECK BEE

自製上等羔丕粉

營業地點

後港五條石林大頭律吧剎
樓上及樓下攤位

大成巷吧剎內
批發零售一律歡迎

坡嘉新

所習學剪裁代現

(邊左行銀僑華)號二十九百二牌門律切如

「現代」問，請住
剪學，習所
請到現所
欲知詳情
合你學習
學習所才
慮，那須
，你必考
有學習之
！在你還
剪的姊妹
計劃學習
裁

裝服髦時西中女男授教門專所本

MODERN TAILORING INSTITUTE

292, JOO CHIAT ROAD, SINGAPORE.

顏學明羅哩出租

電話：二三八四四

Telephone: 23844

專各工體家用夜可用宜務到
供文團商租日皆費便服週。

歡 迎

各界人士惠顧租用

興和順

(下樓天南即)號八十三牌門街旋東余坡加新

一八〇三號掛報電 九四〇八七：話電

口出布孛赤顧潮用棉線港專蚊時各督
商入疋帳白綉汕品織衫滬營帳髦款造

衫線牌刀老理代總

SOON HO HIN

No. 38, EU TONG SEN STREET,
SINGAPORE, 1.

TEL: 78049 CABLE: 3081

Importers, Exporters & Wholesale Merchants
Dealing in Mosquito Nets.
SOLE AGENTS "PIRATE" SINGLET & VEST.

德華船務有限公司 TECK HWA SHIPPING CO. LTD.

SHIPOWNERS. SHIPBROKERS AND MANAGING AGENTS

No. 12, BOAT QUAY, SINGAPORE.

Cable Address: "TECKASHIP"

TEL: Nos. 95641 (5 LINES)

陳茂豐皮業

D 號六六一及六六一石條五律崗籠實巴盒坡嘉星

○一九二八・五八三九八：話電

專收各種生皮 鱷皮 琴皮 四脚皮 蛇豹皮 虎羊皮 牛各種皮 土產皮 親自製造 督革 批發 出口 商入

TAN MOH HONG REPTILE SKIN

166 & 166-D, Upper Serangoon Road, Singapore, 19.

Cable: "CROCKSKIN" TEL: 89385 & 82910

IMPORTERS & EXPORTERS OF ALL KINDS OF REPTILE TIGER,
GOAT, COW, SKINS ETC. & TANNING SPECIALISTS.

新嘉坡銀業有限公司 SINGAPORE FINANCE LTD.

No. 294, LAVENDER STREET,

SINGAPORE, 12.

PHONES: 25113 32231/2
27487

Cable Address: "HELPFUL"

寶興金莊

有限公司

！新式款！好質金
！多美聯！足頭稱



君以最平宜之工價
便可購得
寶興金莊所出品
的名貴金飾

電話：二〇三八六

POH-HENG GOLDSMITHS LTD.

NO. 691, NORTH BRIDGE RD., SINGAPORE. TEL. 20386
號一十九百六牌門路馬大坡小洲星

箱皮江三

活動長鎖箱

一樣價錢
双倍容量



SAN KONG LEATHER TRUNK CO., LTD.

13-15, South Bridge Road, Singapore.

楊兄弟印務製簿公司

號八十牌門律順安坡加新：處事辦

九三六四七·八三六四七：話電

號一十八及九十七，七十四街源俊坡加新：廠工

YEO BROTHERS CO.,

PRINTERS & BOOK MANUFACTURERS

Office: 18, Anson Road, Singapore, 2.

TELS: 74638 & 74639

Printing & Book Binding Factory:

47, 79-81, Choon Guan Street, Singapore, 2.

本號承印
中西文件
美術五彩
商標精製
各款中西
賬簿學校
剪貼畫冊
應用簿冊
批發零沽
一律歡迎

南洋圖書公司

新加坡分行：新加坡小坡大馬路四百一十八號 電話：三三三七五
 總行：香港德忌利士街三十八號 電話：一〇六八

NANYANG BOOK (SINGAPORE) CO.,

410, NORTH BRIDGE ROAD, SINGAPORE. TELEPHONE: 33745

Chief Office: 38, D'AGUILAR STREET, HONGKONG. TELEPHONE: 31068

本商店新近辦到有的：
 中國文學批評史
 具有精美裝平
 新書出版：
 真正的人愛

本店除發售學校與
 房中所應用的文
 具外，並具有各
 種文藝小說，以
 及各國地理、歷
 史、文學參考資
 料。

• 營業要目 •
 經營滬港文藝新書
 健康
 讀物學校本簿冊
 文具
 口琴圖片
 價格廉宜
 批發零售
 一律歡迎

星馬華中學校四適用 · 華文會考手冊 · 華文畢業會考 · 世界史複習資料

老虎牌
 OLD TIGER BRAND
 MOSQUITO DESTROYER

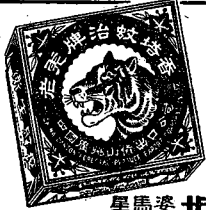


除二害
 AND THOROUGHLY
 BUG-KILLING-OIL

中國治蚊塔香

根治木虱油

每盒五袋
 色味特優



驅蚊滅虱第一
 無效保證來回



數天斷根
 久不復發

星馬總代理 振豐公司

13, AMOY STREET, SINGAPORE. TEL: 74647 76587

各埠均有經售

星洲郵票社

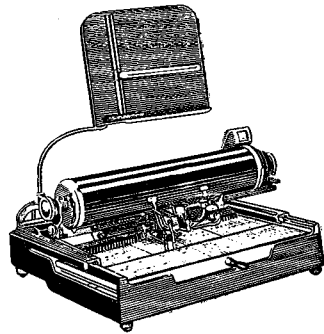
經營各國郵票
 價格廉宜
 中華人民共和國郵票齊全
 紀念票 91 種
 特種票 47 種
 備有目錄免費寄送

地址：363, North Bridge Road,
 Singapore - 7.

負責人：陳聯結

白鴿牌

新品
 新價格
 每台 \$420.
 萬能式中文打字機



每月只付三十元

總代理 陳佳福烟草有限公司
 新加坡絲絲街 125 號 A 電話：78142.
 TAN KAH HOCK TOBACCO CO., LTD.
 125, CECIL STREET, SINGAPORE. TEL: 78142

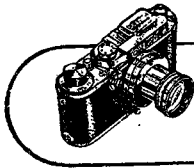
康樂音樂研究會舉行文藝晚會誌慶

社會明燈

新國聯茶室敬賀

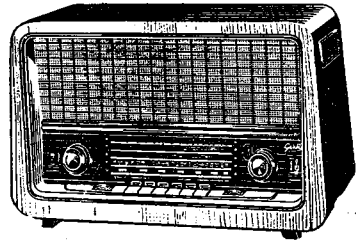
大放、晒、冲

到請



FEE FEE PHOTOGRAPHIC STORE
THE LEADING PHOTOGRAPHIC HOUSE
社品用影攝非非
160, CROSS STREET, SINGAPORE

Graetz
RADIO
克麗士收音機



悅目怡耳·視聽並佳

瑞興貿易公司

SWEE HIN TRADING CO.,

No. 166, CROSS STREET,
SINGAPORE, I.

星聯書局

SING LIEN BOOK STORE

新嘉坡小坡二馬路域多利亞街
門牌二四五號

No. 245, VICTORIA STREET,
SINGAPORE.

經理部電話 營業部電話
三二九三七 二七九二八

圖工之家！ 教具第一！
課本齊全！ 年咭總匯！

通順合記公司

樓二A號十四街中坡加新

九七五七七：話電
七八四八七

事|駁|水|專|羅|駁|自|本|
業|運|陸|營|厘|船|備|號|

Thong Soon Hup Kee Lighterage Co.

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

Tel: Nos. 71579 & 78487

SUPPLIERS OF LAND
and
SEA TRANSPORT.

四海源有限公司

新嘉坡源順街三十七號

專營樹膠
土產布賂
鹹魚雜貨
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.

鞋等平
鞋柳細
鞋蓮美
箭標
鞋步健
鞋球羽
拖涼清

華新
Sinwa
Arrow
REG. NO. 23549

新華鞋廠有限公司

新加坡坎美頓律四十二號
電話三九四八二六〇六

星記 協德有限公司

(歐南路美孚油站)

祝 各位快樂

With the Complement
of

HIAP TECK SENG KEE LIMITED.

231, Outram Road, Mobilgas Station Singapore.

民生電版電鍍

星洲大坡吉寧街一百三十六號

TEL: 71861 電話: 七一八六一

MUN SANG PHOTO-ENGRAVING

No. 136, CROSS STREET,
SINGAPORE.

王長江

五金機械以及各種零件供應

辦事處: 新加坡小坡芳律門牌八十號
電話: 三九一三四

(線五)九至五四〇五七：話電 · 號一律葛巴戎丹坡嘉新



光藝有限公司

· 務業院戲業事影電營經 · 片影語潮語粵語華製攝 ·

KONG N GEE CO., LTD.

1, TANJONG PAGAR ROAD, SINGAPORE, 2. PHONE: 75045 - 75049

友聯茶業有限公司



UNION TEE MERCHANTS LTD.
167, TELOK AYER ST., SINGAPORE-I. TEL: 73309

康樂音樂研究會舉行文藝晚會誌慶

從人民中來
回到人民中去

傅耀明敬賀

康樂音樂研究會舉行文藝晚會誌慶

從人民中來
回到人民中去

本會屬下

戲劇股
文學股
音樂股
舞蹈股

全賀



口琴隊演奏之場面



扇
舞



我們的家鄉是座萬寶山



出版：康樂音樂研究會
編輯：劉天成
封面設計：青草
承印：文化印務公司
日期：一九六二年四月九日
定價：每本三角正
