

新加坡書報印務業職工聯合會

一九六五 文娛晚會特輯



日期：7月5,6,7日

時間：下午七時三刻

地點：維多利亞劇院

馬來亞黃梁工友聯合會
 星洲火電鋸工友聯合會
 星洲理電髮工友聯合會
 星洲齒科技術研究會
 星洲洋人僱員聯合會
 星洲咖啡店員聯合會
 星洲特示司機聯合會
 星洲縫業工友聯合會
 星洲木器工友聯合會
 星洲駁業工友聯合會
 新加坡五金職工聯合會
 新加坡魚業職工聯合會
 新加坡車業職工聯合會
 新加坡鞋業職工聯合會
 新加坡籐業職工聯合會
 新加坡廠商工友聯合會
 新加坡工業工友聯合會
 新加坡製罐工友聯合會
 新加坡海產工友聯合會
 新加坡機器職工總會
 新加坡電氣暨電訊職工聯合會
 新加坡食品飲料職工聯合會
 新加坡酒旅餐業職工聯合會
 新加坡三輪客車工友同業會
 新加坡造船工業工友聯合會
 新加坡汽車工廠僱員聯合會
 新加坡金銀業職工聯合會
 星洲茶餐酒吧職工聯合會
 新加坡同樂鞋革工聯合會
 新加坡膠業僱員聯合會

推展健康文娛 高舉反殖旗幟

舉行「文娛晚會」誌慶

新加坡書報印務業職工聯合會

敬賀

目 錄

(1) 歡慶勞動成果結，文娛花朵吐芬芳 ……	主席團 (一)
(2) 劇務的話 ……	劇務股 (二)
(3) 關於「被摧殘了的青春」一劇的排演 ……	陳曉琳 (三)
(4) 演員的話 ……	… (四)
(5) 積極創作。大量演出 ……	艾 絲 (六)
(6) 工團歌詠隊面對的二個問題 ……	老 黑 (八)
(7) 談朗誦詩與朗誦 ……	戈 凡 (九)
(8) 漫談藝術的起源及其同人民的關係 ……	史 書 (十一)
(9) 劇 照 ……	… (十三)
(10) 興舞蹈演員談若干舞蹈問題 ……	木 風 (廿一)
(11) 中國新音樂的旗手——聶耳 ……	尚 聶 (廿四)

(鳴)

(謝)

啟會此次假維多利亞劇院舉行“文娛晚會”演出，
 荷蒙各兄弟團體，熱心商家以及社會人士大力支持，
 或刊賀詞，或登廣告，或借地點，或借用具，隆情諸
 誼，一併謹此鳴謝！



新加坡書報印刷業職工聯合會

演出委員會啟

歡慶勞動成果結 文娛花朵吐芬芳

主席團

一九六五年，是我會步入第十個年頭的一年。九年來，我會一直是處在狂風暴雨的環境中，一直是踏着崎嶇曲折的道路前進。九年來，我會不斷地遭受無情的打擊和摧殘，無論是來自客觀的抑是主觀的，都能在正義人士和會友團結的力量支持下，一一的加以克服，給予擊退。我會迄今仍然屹立於堅定不渝的立場上，與兄弟團體，一同朝向共同的目標，攜手並肩邁進！

一路來，我會深切的理解到，處在這個壟斷資本主義的社會制度中，生活在這個人剝削人的環境裏，要改善工人的生活待遇，除了政治上，經濟上展開鬥爭外，同樣的，教育工友的工作是不能忽視的。因此，我會自成立以來，在會內不斷地展開各項文教與康樂的學習活動，並在常年的年終時，通過各種形式的集會和演出，作為一年來學員的學習總結。在過去九年來的歲月中，我會曾舉行過數次演出，即：於一九五九年十月下旬及於一九六〇年十一月初旬，分別假福建會館及假文化館舉行「遊藝觀摩晚會」；於一九六一年年底展開籌備純戲劇的演出，採用了本地作品「椰林夜歌」（五幕劇），進行排練工作，準備於六二年五月中旬，假維多利亞劇院公演，當一切工作準備就緒時，却在當局一紙通令的拒絕下，胎死腹中。但是，我會並不因此而頹喪、氣餒，在同年的九月廿四、廿五日，我會又聯合縫業，籐業，鞋業三兄弟工團，聯合舉行「音樂觀摩晚會」，假維多利亞劇院演唱；又於六四年三月間，假廠商工聯會舉行一連三晚的「文娛晚會」。由於以上幾次的演出結果，極獲各方的好評和鼓勵，為着承繼及發揚過去推動文娛活動既得的成績，我會乃決定於今年，再舉辦一個綜合性的演出，以便通過這個機會，求取更多的指教和鼓勵。尤其在這個充滿着黃色文化及低級趣味的靡歌舞底惡劣環境裏，我會覺得堅持推動健康文娛的工作，是非常重要的。

基於上述的情況，本會這次的演出是有以下的幾點意義：（一）希望通過這次意義深長的演出，達到團結和教育的目的：一方面團結更多的健康文娛工作者；一方面藉演出的內容，以教育和團結更多的羣衆。（二）藉健康文娛的推展，打擊黃色文化的散播，使更多的工友羣衆，接受健康文娛的影響，參加健康文娛的學習，充實精神生活。（三）希望通過這次演出多吸收經驗，多聽取各兄弟團體寶貴的意見，以便共同為推動健康文娛而努力。（四）總結我會一年來的康樂活動的成績。

誠然，要舉辦一個綜合性的「文娛晚會」的演出，的確不是一件輕而易舉的工作，尤其是在當前這種多風多雨的環境裏，相信是會有多方面的困難和障礙存在的。不論在客觀上或主觀上，必然會產生許多錯綜複雜的事件和難題。然而這些問題的出現，可以說是一種考驗；但是，這并不意味着它能阻止我們工作的進行。因為，我們堅信，一切難事，只要我們有堅定的工作信念，鼓起幹勁，堅持工作，是足以克服的，絕不會因前進的途途上有困難與阻礙而倒退嚇跑的！這次演出的成功舉行，就証明了這點。今晚正是「歡慶勞動成果結，文娛花朵吐芬芳」的時刻。

以一個工人組織的團體來舉辦綜合性的文娛演出，缺點的存在當然是難免的；由於工友們的生活環境的關係，工作的影響以及教育水平較低，在表演過程中，一定很難達到高度的藝術水平。因此，我們謹抱着萬分誠摯的心意，期待各位朋友們多多的批評與指教，以便我們在未來的工作中，力求改進。

最後，謹在此向那些曾經給予我們多方面協助的兄弟團體表示萬分的謝意！同時，我們也希望全體工作人員不要為了現有的一點小成績而感到自滿！讓我們更加努力，以期在未來有更好的成績表現！

劇務的話

劇務股

工會計劃這次綜合性的「文娛晚會」演出的初期，原訂演出日期是今年三、四月間；然而，由於會還有些更迫切重要的工作必須完成，一直不能把籌委會產生出來。籌委會到今年正月間才正式成立，因此，演出日期不得不展至七月間。

劇務股在開始着手籌備節目的時候，首先就面臨幾個棘手又頭痛的問題：第一，人手不足；第二，選擇些什麼節目；第三，時間短促。

近幾年來，本邦文娛活動的參加成員，越來越稀少，這是大家有目共睹的現象，本會也不能例外。而舉行一個演出，是需要一批相當多的人員才能完成的；尤其是一個綜合性的文娛演出，更非有衆多人手不可；尋找演員，後台無名英雄等，的確是個相當令人頭痛的問題。好在大家都有信心，肯積極的去拚，通過各方面發動訪問，進行聯絡一些從前參與活動的成員，號召他們重新歸隊；另一方面，同一些接近的兄弟團體進行商量，要求給予我們協助。這樣，總算把棘手頭痛的人手難題克服了。

演出必然是要有節目的。好了，要選擇些什麼劇本與歌曲呢？這個問題也是使我們大傷腦筋。我們不僅要照顧主觀的條件，同時也要考慮到當局者的胃口，並且又要能作到多上演本地作品，以鼓勵本地作家多多創作。

暫且撇開當局者的胃口不談。我們毫不忌諱的說，我們畢竟是一個工團，不同於一些文化團體，在搞文娛的條件方面，我們是有所局限的。而本地創作，適合上演的又少之又少，當然還是有着一定的主、客觀因素存在。要選擇一些外地作品來上演，有時也非我們主觀能力所能勝任。因此，在選擇節目時，雖明知有責任為多鼓勵作家創作本地作品，應優先上演一些本地創作，然而，却不得不謹慎的考慮各方面的情況。

在此次演出的節目中，有絕大部份的歌曲與舞蹈，採用一些舶來品。連詩劇，我們也要選擇印度詩聖泰戈爾著的「兩畝地」另行改編，這不是說本地沒有一些成熟的詩歌可供上演，而是在主、客觀的條件的限制下，這些優秀的作品，只好受到委屈，被擱置一邊，不能被我們選用，真是很遺憾的事。其他的演出節目，我們也曾嘗試選用本地的一些創作，但為了避免徒勞無功，以及照顧主觀能力，最後還是決定採用舶來品。

不過，聊以堪慰的是這次我們到底還能取用了許可君著的「老朋友」與北人君著的「被摧殘了的青春」，兩個本地獨幕劇劇本，作為我們的話劇節目。我們一共是選了三個話劇劇本，除以上兩個外，還有一

個是從郭沫若的「屈原」劇本中抽出取名為「雷電頌」的一段。基於鼓勵本地作家多進行創作的意旨，當然，「雷電頌」是比較不符合需求的，因此，我們並不盡全力去排練它。可是，就許可君的「老朋友」與北人君的「被摧殘了的青春」兩個劇本來說，許可君的「老朋友」是要比「被摧殘了的青春」，更有社會意義，更符合我們工人階級的要求；然而，對於當局的消化器官，許可君的「老朋友」，就要比「被摧殘了的青春」使當局更難受，困難消化。是故，雖然這二個劇本，我們同時採用，進行排練。但在客觀的因素的影響下，我們還是要衡量輕重，比較着重排練「被摧殘了的青春」這個劇本。

必須提出的是：「被摧殘了的青春」這個獨幕劇，的確和我們的願望要求是有着一定的距離。作者寫這個劇本，純粹只為抒發個人的感情，這對於作品的思想是有着一定的局限的。誠如作者本身講，這個劇本還是一個不很成熟的作品。作者寫這個劇本是在幾年前，當時他剛離校不久，對於社會還未有深入的認識，這個作品又是作者的處女作，當然還談不上對社會有重大的貢獻。而且那時的整個社會環境跟現在是有很大的區別。我們基於鼓勵本地創作與照顧到演出的客觀問題，還是大胆的採用了這個劇本。作者北人君也答應要重新增刪修改劇本，俾更能符合我們的主觀願望。這個節目的上演是否能達到觀眾們的要求，就有待演出後大家給我們多多提供意見和批評了。

我們在三月間才開始着手準備一切工作。由於經驗缺乏，我們不能未雨綢繆，事前先作好一些節目與進行一些準備工作；一切都要等待籌委會成立後才着手籌備。在這種情況下，的確是難有令到大家感到滿意的成績出現的。而且，在我們着手進行排練期間，即在接近演出的前兩個月內，國際五·一勞動節的來臨，工會的改選，電影招待會的舉行以及一些工會負責人在五·一前夕與我們分離，喪失了自由等等，都和我們的演出唇齒相關，都或大或小的影響我們的工作。我們的確是在與時間賽跑啊！我們是極盡一切的努力來完成演出工作的，但恐怕還是要差強人意。

以上是我們劇務對此次演出工作的一般反映。我們不是希望大家給予我們寬諒。有缺點，還是希望大家不要客氣的批評，我們只是希望把我們的辛苦的籌備經過反映出來，一方面激勵我們的演、職員們，認清我們的工作意義，能繼續發奮圖強；另一方面，也希望通過這次演出，能够促使更多的兄弟團體來指導我們，以期今後在推展健康文娛，打擊黃色文化的事業上，並肩攜手合作。

演

員

的

話

談談郭麗娟 周洵慧

麗娟是「被摧殘了的青春」一劇的女主角，她原本是一個天真活潑，純潔無邪的少女。離開了幸福的樂園——學校之後，由於抵受不了失業的苦悶，在陳家少爺以工作為魚餌的引誘下，開始轉變了，她學會打扮，上舞廳……。最後，受到陳家少爺的欺騙與侮辱，不但懷了孕，而且遭到被遺棄的悲慘結局。

在劇中，我被分配飾演麗娟這個角色。把劇本重覆地閱讀後，對於全劇有了一定的了解，對於每一個角色，都有一個模糊的輪廓，於是，配合着角色本身的台詞，我便開始搜集創造角色的素材。麗娟的性格與形象，在我們生活的週遭中，是不難碰到的；然而在劇中，麗娟的心裏活動，是複雜而充滿矛盾的。這對於生活經驗粗淺的我，不得不更加努力去摸索角色的內心活動了。首先在劇的開始時，麗娟的心情是輕快的，但淡淡的哀愁不時的呈現於眉宇間。一方面，她憧憬着未來和國光的「快樂生活」；另一方面却擔憂着國光會拋棄她，這時麗娟的心理是存在這種矛盾的。接着當她遇到偉岸時，激起了她的回憶，使她想起學校中的一段生活；同時，偉岸的責言，使她感到痛苦，悔恨，羞愧。這時的麗娟，內心活動是很複雜的。跟着下來，偉岸與國光發生衝突，這時，麗娟感到非常為難，一個是很要好的同學，一個是和她發生了密切關係的朋友，她應該站在那一方呢？她內心矛盾的激烈，是可以想像。到將近終局時，麗娟被國光拋棄了，她感到她的一生已經完了，這時，她的情緒發局到最高潮，她傷心欲絕，悲哀到極點。她覺得對不起死去的爸爸，對不起辛辛苦苦撫養她長大的媽媽，對不起關心她、愛護她的同學們，對不起……。她的感情在這當兒最激盪。

以上幾點是我對麗娟心理活動的體驗，能不能體現於觀眾的眼前，那就有待觀眾的指教與批評了。

我所認識的黃偉岸

許永江

偉岸是這動蕩不安的社會裏的一位青年，受過中等教育，並擁有一張合格的文憑。然而，他仍然不能在星洲滿意地找到一份足以餬口的職業，畢業後一直失業。

在陰暗的日子裏，他避過了幾次的風暴。每當風暴降臨的時候，就有不少的同學、友伴被捲走，他們的不見都增加了他的痛苦與仇恨。但終因客觀環境惡劣，他接受同學們的勸告，暫離星洲回到自己的家鄉。在一個偶然的機會裏，他當起了教員。

在教書期間，偉岸非常地賣力，恨不得把自己學到的一切都挖出來，全部教給學生。因為他知道：唯有讓祖國的青年都具有健全的身心，學到真正的本領，長大後為人羣服務，祖國才能從桎梏中被解救出來。可是，他的認真實力的教育態度却惹來了無理的非

議與攻擊，以致被令停職，這真是祖國的一大諷刺啊！

但是，令人遺憾的是：就在他離開星洲的這一段時間裏，因為局勢的惡劣，使到很多同學看不到美麗的前景而喪失了鬥志，麗娟便是其中的一個。麗娟的變很使他驚訝。因為她在校的時候，是思想進步的好同學。想不到今天她也變了。

偉岸曾寫信給麗娟，指出她的不是，要她省悟過來。麗娟也很坦白，承認自己的錯誤並表示將改過自新，這便偉岸放心許多。

可是，誰知道過了幾個月，在星洲的朋友又不斷地來信，詳述麗娟正步入了泥沼，越陷越深。避開一切同學、朋友，整天和一位姓陳的花花公子胡混，把一切的理想都拋到九霄雲外。他聽了很痛心，也很為麗娟惋惜。而此時又恰逢他被令停職，便決定到星洲走一趟，除了能看看星洲的朋友，同時也可想個辦法來說服麗娟，使她清醒。

雖然朋友都說麗娟是無藥可救，可是偉岸却不忍眼巴巴的看麗娟走向墮落。他們過去是很好的同學，他要用他們之間的友誼去說服麗娟，使她回過頭來朝向幸福的大道邁進！

關於飾演陳國光 黃發

我對於戲劇素來就發生濃厚的興趣，然而只不過是興趣而已，從來不曾參與戲劇活動。直至這一兩年才正式加入我會戲劇組學習。此次參加「被摧殘了的青春」一劇的演出，是我加入戲劇組以來的第二次演出，兩次均擔任反角。

真的，當我被分配飾演陳國光這個角色的時候，心裏就這麼想：我能勝任嗎？在大家的鼓勵下，我到底大胆的硬着頭皮接受了。

說實話，我的腦袋空洞得可憐。雖然這個角色並非主角，然而却是整齣劇自始至終唯一的反角；飾演這個角色的我，若不能掌握這個角色的性格，個性特點，思想傾向，嗜好等等，如他的笑裏藏刀、老奸巨猾、陰險狠毒，以及熟識這齣劇的本事所處的時代社會背景，與國光的階級身份、生活行為，如他的衣、食、住、行，都是那麼奢侈、腐敗、無恥等等；即是說，我若不能深入瞭解這個角色的性格、生活，及其所處的社會環境，而扮演成第二自我的話，那麼一定不可能把國光這個角色活生生的在舞台上表演出來。

我覺得，一齣劇中的角色，無論是輕是重，並非單單拿起劇本死命把台詞背得爛熟，台位跑得定形，這就成了。不，這只不過是基本的要求而已，要做的可多哩！不瞞你們說，我到現在仍然這麼想：我將如何才能把這個角色演得較好些呢？因為自己最了解自己，我總是覺得演這個角色有點吃力；不知是否這個角色的確不容易演，還是我缺乏經驗以及其他缺點所致。

我能否把這個角色演好？惟有讓觀眾多多給予批評，尤其是搞戲劇的前輩們，請他們不吝指教，這是我最大的盼望。

慈愛、善良、但却軟弱的母親

李玉明

在導演分配角色的時候，我被分配飾演母親這個角色。對於我來說，這是一個相當重的担子。

在劇中，母親是個寡婦，靠丈夫的遺產與女兒麗娟相依為命，她希望女兒有個美好的將來。她的性格是慈愛、善良的，但同時也是軟弱的。一方面，當麗娟失業在家，感到沒有出路的苦悶時，她沒有能力去安慰與開導女兒；另一方面，當麗娟受引誘而生活日趨墮落時，她沒有嚴加勸阻和教訓。她對女兒顯然是太寵愛的。雖然她對陳國光的惡劣行為感到不滿，但却沒有阻止麗娟同他親密交往，以至釀成後來的不幸結局。軟弱是母親性格中的一個缺點。當然，這缺點的形

成是有主觀客觀因素的。

母親對偉岸的印象一向是很好的。偉岸是麗娟過去很要好的同學，經常到她家來，人品又很端正，在她看來，偉岸是個好青年。當偉岸失業到她家要求借住時，她是那麼高興，無比歡迎。在她的心裏，偉岸可以說是她的一個親人哩。她對國光、偉岸這二個不同典型人物的不同態度與感情，正體現着善良的人們對善惡人物有着分明的愛憎；而善良的人們總是站在善的一邊的。

由於我的生活經驗與認識的缺乏，是否能把母親這個角色的內心感情真實完善的體現出來呢？我一直在惶恐之中。在導演與會的負責人的鼓勵下，我還是滿懷信心的鼓起勇氣學習，努力演好這個角色。我希望觀眾能給我嚴格的批評與指教，以幫助我進步。



籌備委員會

主席團：莊玉泉 周瑞發 趙甘照
財政兼票務股：楊觀生 楊維民
劇務股：周瑞發 周金錠 陳子忠
宣傳股：楊保全 陳子忠
事務股：蔡家福 黃贊元

演出委員會

法律顧問：T.T.拉惹 陳維忠
前台主任：李瑞茂 李強興
後台主任：陳子忠 周金錠
舞台監督：周瑞發 莊玉泉
票務小組：楊觀生 楊維民 戴城波
指導團：
音樂：馮俊水 歐陽作斌
高華昌 周金錠
舞蹈：程景
劇：陳曉琳
劇：劉漢勇
催場：何金焜 蔡皎潔
司儀：馮俊英
司提幕：李朝順 戴城波
示：張慧姬
葉小芸 黃巧惜
佈景股：黃仁仲 李長峯
服裝股：周國香 鄧美好 鄭亞金
陳芸芳
道具股：陳家福 邱錦虹 陳志光
王永源 李清河 黃瑞榮
效果股：林永蘇 莊福成 鄭文泉
交通股：顏雪明 石國基
文化粧：李玉珍
燈光：楊再立
播音：熊春明
樂：龍學璋
宣傳兼持輯小組：楊保全 石國基
陳子忠 陳森煥
事務股：蔡家福 黃贊元 陳東林
張照全 鄭佩嫻 陳企賢
許贊基 曾蓮絲 李惠嫻
李湘維 林愛蓉 陳慶昌

積極創作 ■ 大量演出

—— 談述本地劇本的創作問題

· 艾 絲 ·



有關談論本地劇本的創作原是一項老問題，以往談的人更多，現在也有人在提，但是，因為談論多了，反而沒有人進一步去注視這問題，當然也有人認為單談是沒用的，應該腳踏實地去幹一番，這樣才不會有「空雷無雨」的現象產生。是的，單談是不實際的，但是從談論及研討中却可以幫助我們對一項問題的認識清楚，不會被一種似是而非的論調模糊去，甚至嚇倒去，對於推動戲劇運動的前途失去信心。這種損失只有戲劇工作者的本身，這是非常遺憾的。

目前，本地劇本的創作處於低潮的現象是不庸否認的事實，其造成的因素却是非常多而且複雜的，但是我們從事戲劇的工作者是否應該對這種現象保持沉默呢？或者讓它自然發展下去？否則，我們當前應提出什麼意見呢？或者怎樣去彌補這種缺少本地劇本的現象呢？

我們要認識這些問題及對這些問題提出意見，首先我們不妨回首想想過去，因為這問題不是現在才提出或現在才着手去做的，遠在一九六〇年度，這問題討論得最熱烈，而且那年中出版的劇本最多，演出本地劇本的數量也不少，但是這種現象在下去的年度中逐漸減少了，因此有些人對創作本地劇本的問題開始失望，失去信心，同時也有些人在同時間內提出一些似是而非的論調，他們也開始做了一些表面上的總結，他們在總結中對本地劇本的減少指出下列因素：（一）本地劇本的創作技巧比不上外國劇本。（二）本地的劇本不受觀眾的歡迎。（三）演出團體不想演出本地劇本等等。他們在提出意見的同時，也含糊地表示這樣的看法：因為鼓勵本地劇本的道路行不通了，

戲劇工作應該索性放去這項理想，集中精神去演出外國劇本。這些人的這些似是而非的意見，或多或少給戲劇工作帶來了影響，尤其是剛寫作的劇作者，他們在開始進行創作的同時，就被人潑了一身冷水，有如一株幼苗被狂風捲起，從此他們就停筆了，再不寫劇本，他最先的一本創作也就是他最後的一本，（其實，以後他可能有偉大的作品出現，但他現在已經放棄了這項理想）。結果誰損失呢？除了劇作者本身之外，當然損失最大的是整個劇運了。

年青的劇作者不能受外來打擊（不是善意批評）的考驗，也是劇作者主觀思想的缺憾，其實，他們應該認識到：一項工作，一項理想的道路都不是平坦的，更不用說是創作了，失敗一次就是一次經驗，抨擊一次就是一次考驗，在這種不斷的經驗及考驗中，你的創作水平當然會不斷地提高，但是你一停了筆，一切都完了。因此你對抨擊表示妥協根本就是放棄了你的信仰，放棄了工作的理想。

我們為什麼要強調及堅持創作及演本地劇本，其理由是簡單的，目前許多戲劇工作者對本地劇本缺少現象感到焦急，其理由也是簡單的，因為沒有了本地劇本怎樣去更一步教育人民呢？（完成演出的現實意義）沒有了本地劇本，怎樣去搞演出呢？這些理由都是非常簡單的，但是有些人偏偏不這樣認識問題，反而認為外國劇本也可以教育人民，外國劇本也可以演出，不錯，外國劇本可以演出，也具有教育意義，也就是因為這樣，我們並沒有偏面地反對演出外國劇本，而是認為在演出外國劇本的同時更應該大量地演出本地劇本，以便在不久的將來，本地劇本能成為演出的主力（目前的演出主力依然是外國劇本），這是發展劇運的現實道路，一項現實主義的藝術活動的原則。

首先，本地劇本是本地作者根據本地環境的生活

本質而概括着的作品，其反映的是本地當前的現實，其描寫的是當地的人物，當然比起外國劇本來得更容易引起觀眾的共鳴，他們在劇本的演出中看到最親切的情節，看到最面善人物，更認識到社會中最本質的問題，這些劇本的演出不但提高了他們思想認識，同時也豐富了他們的生活內容，充實了他們的人生經驗及知識。外國劇本在比較上是比較困難達到這些效果的。

其次，外國劇本來源越來越少了，以往本地的演出劇本都是以中國劇本為主，尤其是抗戰劇本，這些劇本已經一演再演出了，由此可見外國劇本在本地荒缺的現象，我所指的荒缺並不是本地沒有外國劇本，而是說缺少適合於演出的外國劇本。其實，中國的抗戰劇本及歐洲國家的劇本對於當地觀眾來說其內容是非常生疏的，缺少親切感的，而中國目前的劇本又不能在本地的演出，這樣將演什麼劇本呢？顯然答案祇有一個：演出本地劇。這種客觀上提出的需求，目前已經被演出團體的普遍重視了，因為他們根本沒有辦法從外國的許多劇中找出適合於演出的。

再次，如果我們認為藝術是反映現實的，（其實就是反映現實的），那麼我們有什麼理由不去創作及演出本地劇本呢？現實主義的藝術活動意義即是要求藝術工作者從現實中取材，創作人民喜愛的作品。這項意義及要求不但在戲劇方面，就是文學及美術等等方面也同樣存在的。舉個例子來說，如美術方面的創作，如果我們認為本地的美術創作水平不高，每一次的展覽都是外國作品，那麼這種展覽會有什麼更重大的意義呢？

第四，從世界各國的戲劇演出中，我們不難認識到他們演出的劇本多是本國劇本，這不管是古老的印度、中國、蘇聯、英國、法國、或新興國家的緬甸、錫蘭等。從這些國家的演出經驗中，完全可以肯定創作及演出本地劇本的道路永遠是正確的。

從上面的四點談述中，我們完全可以了解到創作及演出本地劇本是不二的道路，那麼為什麼有人認為不應該演出本地劇本呢？他們所持的理由是什麼呢？

他們主要提出的理由是：本地劇本的水平太低，比不上外國水平。這里所謂的水平當然是指創造技巧了。提出這種意見的人其思想是極平凡及簡單的，他們完全忽略了藝術發展的必然過程，這種發展就是從粗糙到精緻，從水平低到水平高，外國的劇本創作歷史也是這樣，他們絕不能一下子就出現了像莎士比亞，莫里哀，契可夫，曹禺這樣的劇本，而是經歷了不知多少像我們今日這樣水平低的劇本之後才能有今日

的輝煌成績，如果沒有以往的文化背景，相信他們也不會出現這樣偉大的劇作家，因此我們絕不能將我們現在劇本拿來和國際水平較量的，這完全是不現實，不符合客觀歷史的。換句話來說，如果本邦一旦沒有適合演出的外國劇本，本地劇本又不能提高到國際水平，那麼本地的演出要以什麼劇本作為監本呢？是不是演出要停止，等候到有了高水平的劇本之後才來演出，這種看法完全是行不通及錯誤的。

誠然，本地劇本的創作水平是低的，但是總有一天水平會提高的，不過這麼的一天要在怎樣的情況底下才能產生呢？唯有在不斷的創作過程中才能出現，因為作者在一次又一次的創作中，技巧一定會提高的（除非這位作者完全不想進步），在不斷的創作中，技巧也會不斷的提高（除非這位作者完全不吸收經驗及善意的批評）。那麼，現在的問題是非常清楚了，我們是要作者停筆來等「奇蹟」出現呢？還是要作者不斷地創作來提高水平？這兩條途徑那一條現實，那一條符合歷史的發展規律。顯然，後者是正確的，是符合現實主義藝術的發展規律的。

另一項他們提出的理由是說：本地觀眾不喜愛本地劇本，這一點，我不想多談，因為提出者是沒有事實根據的，其實根據筆者以往看戲經驗獲知，觀眾對本地劇本演出的反響是比外國劇本來是強烈及親切。

我們強調及堅持創作及演出本地劇本的原則是正確的，但是在鼓勵這項工作的同時，對於劇本的內容及思想性的要求也應該提出，才不會毫無原則地陷於盲目鼓勵的情況中，其實，我們所強調的本地劇本應該是指那些內容現實，思想進步的創作（雖然創作技巧稍差），至於那些內容反現實，思想頹廢，這完全不是我們所要的劇本，當然我們所鼓勵大胆創作的劇本不是指這一類的劇本。

他們提出似是而非的另一論調是：本地藝術團體不歡迎及不敢演出本地劇本，其實，凡是從事戲劇的工作者都會了解到本地團體是非常歡迎本地劇作的，問題是由於目前困難找到好的劇本（指本地水平）而缺少作演出，這僅是短暫的現象，並不是原則性的決定。這樣說並不意味着本地團體完全對當地創作沒有偏差的態度，這是有的，這完全是因為以往在一直演外國劇累積下來的影響，由於他們多演了外國劇，無形中或多或少偏愛了外國劇本，這種累積下來的態度，要一下子改變過來，當然是需要時間的，但本地團體的這種偏差不等於說他們是不歡迎本地劇作。不庸

（下文轉入第8版）

工團

歌詠

隊面

對的

兩個

問題

·
·
老黑

遇上老編要稿，的確是很麻煩的一回事。原因一來自己文筆笨拙，詞句不流暢；二來自己所知道的少，不知道的多。況且自己二年多來沒有跟歌詠隊接觸了。無奈老編的意誠，也只好東拉西扯的胡謔一下，以便塞責。

戰後由於西方的黃色文化不斷地侵襲着這多難的邦國，無數的有為青年男女因而沉迷、頹廢、墮落。這當然是殖民主子的傑作，以種種靡靡之音的「催眠曲」來保存他們的「寶座」，的確是殺人不見血的陰險手段。然而，經過戰爭的洗禮，有頭腦的人民都清醒了。接着文化團體，工人團體都團結組織起來，大力地向靡靡之音宣戰了。歌詠隊便在這狂風暴雨的襲擊下，非常艱難地成長起來，茁壯起來，而成爲當前的英勇「反黃戰士」了。

歌詠隊既然成爲當前的英勇「反黃戰士」，然而要組織一個健全的歌詠隊，的確是常令一些搞歌詠的朋友們很傷腦筋的一件事，尤其是在工團裏組織歌詠隊。一些搞工團歌詠的朋友們幾乎都有同感，就是常常面對下列的二個問題：

一：人數的不足。我們不能否認，要組織一個健全的歌詠隊，首先須具備的條件是有足夠的人數，并且男女聲要均衡。假如一個隊裏只有三、五、七個人在那裏練習，時間久了，隊員不溜光那才怪；或者，一個隊裏只有一二位女聲，練習久了，女聲不溜光也得溜光了。（對不起，我所指的是普通隊員，當然，一些「硬骨頭」是例外。）

基於上述的情況，要組織和搞好一個歌詠隊，我們就要從人數方面去着手了。要想辦法把原有的隊員鞏固起來，組織起來，加強教育，使他（她）們認清目標，認清任務和站穩自己的崗位，然後再想辦法擴增隊員到最低額數。這樣才算克服第一難關，具備了一個歌詠隊向上向善發展的起碼條件。當然，做指導的對於這方面，要有相當的耐性和不屈不撓的精神。

（文接第7版）

否認，一些團體裏成員或是領導人物對本地劇本存有錯誤的看法，他們以「老氣橫秋」的態度來否定了本地劇本創作的價值，抹煞着歷史發展中出現的事實——初期的劇本。這些人的面目揭穿了也不過等於說外國人的月亮比我國的大而圓一流人物罷了！

現在，創作及演出本地劇本的意義是不須囉嗦的了，目前的問題是我們應該怎樣去鼓勵本地劇作者拿起筆來，積極創作，寫出大家都所喜愛的劇本，其實本地有着不少年青的劇作者，他們有的是創作的熱情，以及優良的品質，但是他們缺少培養及扶植，缺少指導及善意的批評，相反地當他們的第一處女作問世，就受到無原則，無建議性的批評，來勢似乎非把他們以

二：選曲的困難。由於工友之間的文化水平不平衡和加上本地作品的貧乏，往往會使指導經常碰到一些難題，如選曲、隊員對歌曲的理解和讀譜能力等。我上面有說過，由於工友的文化水平不平衡，對歌曲的吸收力和讀譜也就會產生了不平衡的現象。通常一首歌曲，有些隊員只要指導教幾遍便會唱了；有些呢，還是不能，甚至有些新隊員在半途插進隊裏來，（當然，這是我們極表歡迎的。）連七個基本音符都還不會讀，做指導的面臨着這種常有的不平衡現象可真頭疼。要使大家都能跟上去嗎？新插進來的能力能不能做到，要從頭教起嗎？已經會唱的，又好像不感「興趣」。做指導的在這種情況底下就要靈活處理了，而且要異常有耐心。我們要使大家保持學習進度的平衡，唯有使原有會唱的隊員去照顧不會唱的隊員；或者另外抽出一些時間去指導那些比較落後的隊員，使他（她）們盡可能在短期內跟上大家，這樣才能保持隊裏的平衡。

本地作品的缺乏和一些外地作品「來路」的缺少，往往會促使一些指導對選曲方面提出這樣的一個問題：下星期練習那一首呢？選曲的困難實在是工團歌詠隊裏常有的現象。一些舊的歌曲大家都已經學過了，新的歌曲呢，又沒有。那怎樣好呢？新的歌曲真的是沒有嗎？不，只是因爲我們的音樂家有一部份不肯屈就，不肯深入羣衆罷了，他們迷戀於風花雪月的生活裏，躲在美妙的象牙塔裏吟咏，（又對不起，我不是有意侮辱我們的音樂家們，而是當前工團裏的歌詠隊，實在是存着一種缺乏適合於大衆化的歌曲——一種對工友有啓發性的歌曲。）所以要克服選曲的困難，這重担就要落在我們的音樂家們的身上了，要依靠我們的音樂家們的思想轉變了。音樂家們必須在風花雪月的生活中清醒過來，必須從美妙的象牙塔裏走出來，深入羣衆，體驗生活，創造出適合於大衆的歌曲，以補救這種貧乏的現象。

一文打跨不可，這難道是我們對年青的劇作者應有的態度嗎？不錯，我們應該將一切提出批評，但是批評的基本動機是善意的，批評的基本目的是希望作者能把以往的缺點改過，提高其創作水平。這種批評才是具有現實主義精神的，而且批評者應該根據現實的情況，我國的文化背景，創作水平提出批評，而不是大量死搬外國理論，以外國劇本水平來批評，這完全是不着邊際的「理論文」，不是一針見血的現實批評。

最後，我要強調的是：凡是有意從事劇本創作的青年都應拿起筆來嘗試，別怕失敗，至於有了一定基礎的劇作者更應該虛心充實自己，在原來的基礎上提高其水平。絕不能停筆，也絕不能受那些似是而非的論調模糊去。

談朗誦詩與朗誦

~~~~~ 戈 凡 ~~~~~



## (一) 什麼是朗誦詩？

朗誦詩是一種嶄新的文學樣式，它的蓬勃發展是跟社會鬥爭的廣泛開展、羣衆運動的風起雲湧密切相關的。就以中國來說，中國朗誦詩的創作是在抗日戰爭時期（1937年起）才開始普遍起來。在五四運動（1919年）以後抗戰時期以前，中國便開始有了詩歌朗誦活動，但當時的這項活動只局限在智識份子階層，朗誦的詩也不是「朗誦詩」（因為朗誦詩還沒有產生），它並不是一項羣衆性的活動。到了抗戰時期，中國人民展開了全面抗日運動，抗日鬥爭風起雲湧，民心沸騰，紛紛起而爲國家生死存亡而戰，而許許多多的小資產階級知識份子也拋掉背袱，毅然走向抗日救國的道路。在這全國各階層聯合起來展開抗日鬥爭的時期，羣衆迫切需要富於鼓舞抗日情緒，加強抗日宣傳的羣衆性的文娛活動。於是話劇、歌舞組織到處成立，編創出許多反帝反封建抗日劇和歌、舞。詩歌朗誦投入了羣衆運動中，於是朗誦運動蓬勃地生長起來，朗誦詩產生了，爲具體的歷史任務抗日戰爭服務，它以波瀾壯闊之勢向前發展，成爲羣衆的藝術。

朗誦詩服務於羣衆，並直接道出人民羣衆的心聲，因而，它的基礎就是羣衆，它必需有非常鮮明的傾向性，鮮明的政治立場，它宣傳時代的先進思想、革命的行動，它毫無隱蔽，也不迂迴曲折的把它的鮮明的政治傾向表現出來。它的政治立場是怎樣的呢？它就是人民的立場，廣大勞動人民的立場，對先進的美好事物的熱愛，對落後的舊事物舊社會的憎惡。魯迅先生的雜文是時代的產物，它破壞舊社會舊制度，摧枯拉朽，爲新社會催生，它是時代的戰鬥文藝。而朗誦詩也在教育羣衆，鼓舞羣衆，大聲地號召羣衆行動起來。朗誦詩生而爲羣衆，並在羣衆運動中得到它的生命，脫離了對舊社會的猛攻，脫離了對醜惡事物的批判與咀咒，脫離了對新生力量的熱烈歌頌，朗誦詩便不成其爲朗誦詩——正如人失去了血液就不成其爲人。那些溫文敦厚、文質彬彬的詩歌不是朗誦詩，那些蒼白無血、對生活缺乏熱情的詩，是不爲羣衆所喜愛的，它只配小資產者自我欣賞，自我陶醉。羣衆喜

愛的詩，是那些高舉先進思想旗幟的詩，是那些反映了廣大人民的生活，反映了羣衆的革命理想，反映了時代的前進力量的詩。

朗誦詩是在朗誦中完成的，正如劇本要能在台上演出一樣，朗誦詩就是通過朗誦而體現的。有些朗誦詩在閱讀時，看起來似乎不一定是深刻動人，但在大庭廣衆前朗誦出來，它却是非常激動人心。朱自清先生曾看過艾青的「大堰河，我的保姆」詩，但印象並不很深，然而，有一次在一個文藝晚會中，聞一多先生把艾青的這首詩朗誦了出來，朱自清聽了非常的感動，對「大堰河」產生了深愛。像田間的「鞋子」是一首朗誦詩，它富於鼓動性，它要在羣衆里朗誦才能突出那股煽動力量。原詩是這樣的：

回去，

告訴你的女人：

要大家

來做鞋子。

像戰士穿上腳的

結實而大。

好翻山呀，

好打仗呀。

再看杜紅的「馬來亞是我們的」：

我們生長在馬來亞

馬來亞是我們的母親

誰敢說

馬來亞不是我們的？

馬來亞的河流中流着的

是我們的汗

樹膠轆上刻着的

是我們的手迹

誰敢說

馬來亞不是我們的？

.....

我們生長在馬來亞

馬來亞是我們的母親

讓我們  
從馬來亞人民的心上  
唸出馬來亞的名字  
馬來亞是我們的！  
馬來亞是我們的！

這首詩的力量體現在「馬來亞是我們的」這句反殖的廣大人民心裏的話語。朗誦詩不需要華麗的詞藻，而需要飽滿的激情，它的語言必需是人民的口語，樸素而有力，富有韻律和節奏美。有些詩（或有詩的實質的其他文學樣式）並不是朗誦詩，也不專為朗誦而寫。但却也適於朗誦。我們在前面已強調過，只要能反映廣大人民的思想感情和願望的詩，就可以是朗誦詩。像本地創作「橡林，我們的母親」（原詩題名為「把青春獻給祖國」），以及印度詩聖泰戈爾的「兩敵地」都不是為朗誦而寫，但因為它的内容深刻，感情濃烈，因此還是很好的朗誦詩。

## （二）對詩歌朗誦應有的一些認識

詩歌朗誦是一項相當新的藝術活動。關於朗誦詩和朗誦理論，可見到的資料很少，尚沒有人作出有系統的論述。這裏只可能淺略地談一點有關朗誦所應知道的一般常識。詩歌朗誦在表現形式上可分為三類：

（一）詩歌朗誦——即純屬朗誦性質。把所要朗誦的詩直接朗誦出來就可以了。朗誦的方式有：獨朗（男聲獨朗、女聲獨朗），齊朗（男聲齊朗、女聲齊朗），合朗（男聲女聲混合朗）——這幾種方式可以配合應用。（如「生活是多麼廣闊」，「大堰河，我的保姆」等）。（二）詩歌造型——以朗誦為主，配以人體造型，加強朗誦的效果。它可以說是朗誦和美術的結體（聲和形的配合）。它不但以朗誦來感動聽眾，也同時以造型美來加強朗誦的形象、感染力量。（如「南大頌」，「橡林，我們的母親」，「加布里爾」）。（三）詩劇——是朗誦與舞台活動兩種形式的結合。依然以朗誦為中心，舞台活動和舞台衝突，在於使朗誦更突出，更能造成活躍的印象。（如「普羅米修斯」，「兩敵地」）。有了朗誦材料後，必須根據朗誦材料的內容來決定它的最適當的表現形式。諸中，詩歌朗誦是最普遍最輕便的朗誦樣式，隨時隨地都可進行這項活動。

要進行朗誦活動，首先要選擇朗誦的材料，選擇的朗誦材料要符合兩個條件：一，這首詩（或其他文學樣式）的內容要積極，要能表達出羣衆的心聲。二，它必須是大眾化、口語化的（或改編為口語的）。選了材料後，便要正式進入研讀和朗誦了，要朗誦那首詩，首先就得要了解那詩的主題思想，因此，我們必須對作品產生社會背景和作者的思想進行了解，然後再分析整首詩的主題思想（這是很重要的一環），一定要正確地、深刻地了解它的主題思想。然後，環繞着主題思想，進一步分析作品的每個段落的不同思想情感，以及句與句之間的情緒變轉。這些探討工作要通過集體討論及朗誦實踐來逐漸深入。對整個作品的段落有了深刻的了解後，就可以積極展開朗誦實踐

。在朗誦練習過程中，科學地分析句字裏的邏輯重音，分清音節，充份運用停頓、急、緩，抑揚頓挫各種表現技巧，而一切表現技巧都必須為詩的主題思想、思想內容服務。形式主義朗誦者的只重形式不重內容的朗誦方法是必須堅決反對的，形式主義朗誦者經常地而且不可避免地通過音調的高低、輕重、強弱的花樣裝腔作調地來掩飾他們對作品的主題思想和思想感情的一無所知。

要感動別人，首先得感動自己；正如要教育別人，先得教育自己。當我們朗誦時，我們不是只用口來朗誦的，而是要用「心」來朗誦的，例如我們朗誦這一句詩：「我們的家鄉是座萬寶山，千年萬載採不完。」如果你只是用口來朗，那一定是情感乾癟癟的，聽得人一點也不覺得我們的家鄉真是座「萬寶山」，但如果我們是從心底裏感受到這句話所包含着的飽滿的情感時，我們從心裏把它朗了出來，那麼，朗誦出來的東西就是「心」的流露，聽起來就有真實感，就覺得我們的家鄉真像是座「萬寶山」了。因此，我們要切實地去體會作品中的深刻而飽滿的思想感情，把它的思想情感化成了自己內心的思想情感，然後，自然地、真實地把它傾吐出來——朗誦出來，這才是真正的朗誦。這個過程是反覆體驗，反覆朗誦的過程，我們似乎可以把這過程列成一個簡式：體驗——朗誦——再體驗——再朗誦——。

要成爲一個成功的朗誦者，朗誦者本身在思想情感上接近於詩人；就是說要有強烈的愛祖國愛人民的思想感情。一個思想上的庸人，體會不了詩中的崇高的思想情操或它的深刻的社會意義，他絕對無法把這種思想感情通過朗誦體現出來。朗誦，需要具備基本的物質基礎——健全的聲帶，這是普通每一個人都具有的。有些人以爲自己不適合朗誦，要朗誦一定要有好的嗓子才行，這是非常錯誤的觀念。我們知道，歌唱家所以能以他的歌打動人，主要在於他的情感的充沛和飽滿，至於聲調的優美，那是完全可以鍛鍊起來的，任何一個好的歌唱，他們優美的聲調都是經過長期鍛鍊起來的。一個初學者，一聽到自己的歌聲不如別人，就以爲自己沒有「條件」或者「天賦」不如別人，這也是完全錯誤的。成功的人，都是經過了許許多多的鍛鍊而成長起來的。朗誦正是如此。朗誦的優與劣並不決定於朗誦技巧，而是決定於思想。思想深刻的朗誦者，他朗誦出來的東西一定會是好的（除非他沒有健全的聲帶），思想淺薄的朗誦者，朗誦出來的東西就像白臘一樣索然無味。而表現技巧則是在不斷的磨鍊中提高的，決不是生而具有的。

正如魯迅先生說的，革命者寫的文學才是革命文學；要寫出革命文學就要做個革命者。同樣的道理，要做一個羣衆喜愛的朗誦者，他就先要建立起（在學習和實踐中建立起）先進的世界觀和人生觀，做個進步的思想者。



# 漫談藝術的起源

## 及其同人民的關係

~~~~~ 史 書 ~~~~~

(一)

書報印務業工會這次舉行大規模的文娛晚會，落力推展健康的文娛活動，爲着發揮正派文娛教育羣衆、團結羣衆的作用，在思想精神方面與黃色文化展開鬥爭，其積極意義是很明顯的。但同時，在另一方面也顯示着工人對藝術的社會功用的重視，體現勞動人民欲望掌握藝術這具有巨大感人力量的工具，利用它爲人民服務的崇高意願。

是的，藝術是應該走羣衆路綫，應該同人民結合的。在人民當家作主的美好社會裏，藝術爲人民（主要是工農）服務是真正徹底的實現了。在這樣幸福的社會裏，勞動人民積極參加了藝術的創作和批評；在勞動人民當中，湧出大批有生活、有才能的優秀藝術工作者，在藝術上放出燦爛的光彩。藝術確是與勞動人民緊密結合了，勞動人民的思想、感情、意志、和願望在藝術中得到前所未有的具體生動的反映。藝術真正的爲人民所掌握，而對國家的建設，對人民的生活與鬥爭，起着空前的極大的促進作用。在資本主義國家裏，儘管遭遇種種排斥與迫害，進步的藝術工作者仍然頑強的堅持鬥爭，創造了不少反映人民前進意志的優秀作品。在捲起民族民主運動的地方，進步的藝術工作者都站在鬥爭的最前綫，和人民共命運，真實的表達人民要求解放的願望。描寫社會的面貌本質及發展動向，反映人民的生活要求，是藝術自身所規定的歷史任務。全世界各民族的藝術史都明確的說明並將繼續明確的說明這點。毫無疑問，只有反映社會真實，完成歷史使命的屬於人民的藝術，才有永恆的生命，萬古不朽！人民的生活是藝術的唯一源泉；藝術應當在人民之中產生，反映人民的生活與思想。爲人民所了解和摯愛，這是藝術發展的唯一正確的道路。雖然在各個歷史時期，由於社會條件的差異，以及作者主觀方面的制約等因素，藝術所担负及發揮的社會效能是有不同的，但卻毫無影響於藝術的最深的根源是出自廣大勞動人民的最低層，藝術是屬於人民的，不容觀真理的正確性。事實證明，人民創造了歷史，創造了物質財富，也創造了精神財富。

如果我們考察一下藝術的起源，則藝術屬於勞動

人民的就更不容置疑了。

(二)

意識形態之一的藝術直接起源於勞動。它是在人的雙手和大腦通過勞動逐漸完善之後，及作爲社會實際工具的語言形成以後產生的。藝術是人類從事勞動實踐中得來的認識、思想、情感的體現，是勞動生活的再現。勞動創造了人，創造了社會和整個世界。藝術就產生在人類勞動過程中。

譬如詩歌與音樂，就起源於勞動。魯迅先生說：『假如大家拾木頭，都覺得吃力了，却想不到發表，其中有一個叫道「杭育杭育」，那麼，這就是創作；大家也很佩服，應用的，這就等於出版；倘若用什麼記號留存下來，這就是文學……。』（且介亭雜文）這就是說：在原始社會的集體勞動過程中，人類爲提高勞動的效率，自然而然的發出一定節奏的呼喚，以求動作步調一致；另外，在勞動終了，爲了恢復精力，減少疲勞，也常常發出一定節奏的和諧的聲音，音樂和詩歌即從此產生。到後來語言文字逐漸發達，人類爲保存及轉達生產勞動的印象和經驗教訓，以提高勞動效率，就用書面文字或口頭語言記錄或複述這些印象和經驗，於是在音樂與詩歌之外，又有傳說，故事等藝術樣式出現了。

又譬如舞蹈，顯然是勞動行爲的再演。我們看看原始民族的許多舞蹈，便知道「舞蹈本身只是一定的生產行爲之意識模仿。」「看看遏斯吉摩的狩獵海豹罷，他爬近牠去，他像海豹的昂着頭照樣地竭力抬了頭，他模仿牠一切的舉動，待到悄悄地接近了牠們之後，才下狙擊的決心，模仿動物態度的事，是這樣地成着狩獵的最本質底部分的。所以狩獵者發生慾望，要再來經驗狩獵中由力的行使所得的滿足的時候，則重復模仿動物的態度，於是遂創造了自己的獨創的狩獵人的跳舞，是不足爲異的。』（普列漢諾夫：「藝術論」）排戈羅斯族——南明大瑞的土人種族之一，——在稻的播種日，男人和女人們從早晨就聚在一起，一同開始工作。男人走在前邊，一面舞蹈，一面把鐵鍬插到地裏去，女人跟在後面，把稻種拋進男人們所挖的孔中，并在那上面蓋上泥土。這表明舞蹈與勞

動的結合，而舞蹈是在進行播種這個特殊條件下產生的。又如澳洲土人的女孩的跳舞，表現着從地裏掘起食用植物來的動作。這是她們仿模母親的勞動生產的舉動的。（以上二例，俱見普列漢諾夫：「再論原始民族藝術」一書）

再如原始人的繪畫，常常是以獵漁的對象和動勞着的人為題材。在世界美術集中就可以看到：距今一萬五千多年之前，分佈在皮列內山脈的兩側，即法國的西南部和西班牙的北部的穴居的民族，在他們的洞穴的壁上，畫着種種的獸類。其中有各種形狀的野牛。又如在埃及的羅比地方發現的紀元前六十五世紀的墓窟，墓窟上就畫着墓主生前從事狩獵生活的圖景。這說明繪畫藝術本身是一定的生產勞動行為之意識模仿。穴居野處的原始人在穴壁上畫着獸像，正是為狩獵時代原始民族的生活樣式所決定的。同時，他們畫下這獸像，還是用來教育他們的同居者或子孫，記取這獸的兇惡或強弱，從何處可以獵取這獸。要不然，他們也是用來記錄獵取的功勳，以示榮耀，這也說明藝術是實現的反映而又作用于現實的。

從上所述中，我們知道：原始藝術的形態是一種生活行為的重演，勞動過程的回憶，生產意識的延續和生活欲望的擴大。

原始藝術再現勞動生活，還常常把勞動所獲的印象經驗用工具反映出來。這就是說，最初藝術的內容和形式，也都由勞動決定。根據許多人研究，韻律就是產生于有節奏的勞動，樂器實際上就是人類的最早的勞動工具。例如弦樂器，是從弓弦發展下來。原始人當他抱着弓矢去進行獵獸時，常常會撥動了弦，發出纏綿的聲音來，於是就在他閑下時把弓弦成為彈拍着發音的樂器，以伴奏自己的歌舞。此外，原始造型藝術，實際上也是人類最初的勞動工具。粉陶以及後來作為裝飾品的主、璋等，都是人類製造、使用石器陶器的過程中所創造的。

總之，原始藝術是產生于原始人類與自然鬥爭的生產勞動的一切活動中，即原始人類生活中，是根據勞動的需要而產生，是在勞動中按照美的法則再創造，而且是直接服務于勞動的。只要考察一下各民族的原始藝術的活動，便能明顯的看到，它是和原始人戰勝自然災害的欲望相聯系的，是和原始人加強生產鬥爭相聯系的；它反映當時的生活的影子和氣息，也總結勞動的經驗教訓，具有教育人們、組織人們、以與自然鬥爭的目的與功用。高爾基在論及古代故事、神話、傳說的時候，曾斷言說：「它們的根本意義是……古代勞動者們渴望減輕自己的勞動，增加他們的生產率，防御四腳和二腳的敵人，以使用語言的力量，『魔術』和『咒語』底手段，以控制自發的害人的自然現象。」當然，生活實用目的與藝術的審美目的，也是結合成一體的。

藝術起源於勞動是顛簸不破，放之四海皆准的真理。全世界各國藝術史都證明這一點。只有資產階級學者才無視這真理。他們熱衷於製造、鼓吹各種各樣的唯心的謬論，如藝術起源於遊戲，是剩餘精力的發泄等等，來歪曲藝術的起源。還是值得注意的。很明顯，他們的目的無非在尋找（偽造）歷史根據，為「

藝術無目的論」、「為藝術而藝術論」辯護，建立形式主義反現實主義的藝術的完整理論體系，以便麻醉人民，使藝術更好地為剝削階級統治服務。這種陰謀，是必須赤裸裸加以揭露的，而這種荒唐的瞎說，更應給予無情的評擊。事實上，它們並經受不起批駁和事實的驗證。

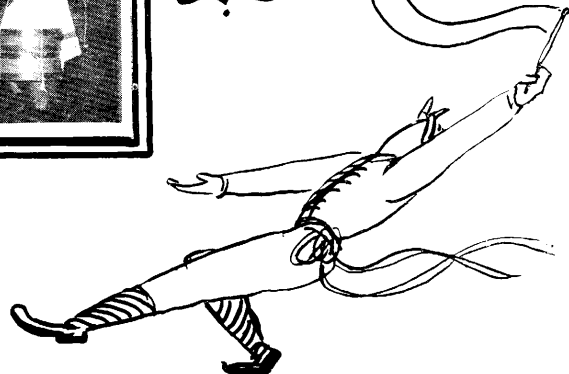
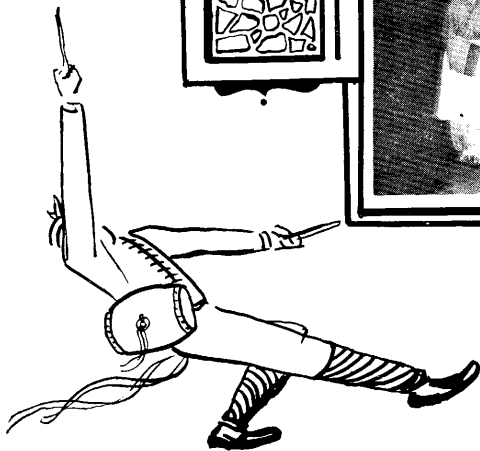
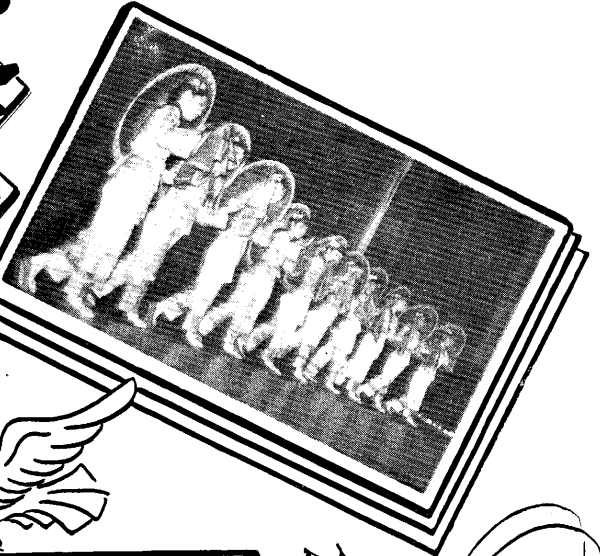
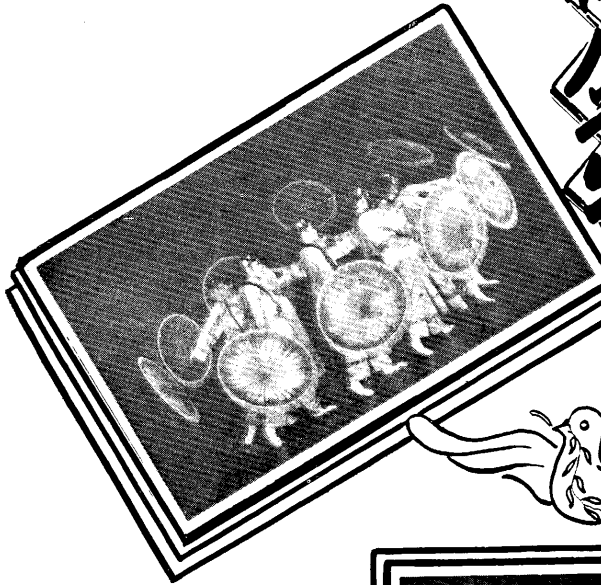
（三）

前面說過，藝術產生于勞動而又鼓舞勞動，產生于生產鬥爭而又為生產鬥爭服務（原始人類的生活，主要就是生產勞動。）為社會鬥爭服務是文學藝術自身所規定的歷史使命。自人類社會有了階級分化后，藝術便是階級鬥爭的神經器官，反映着階級鬥爭的事實。因此，藝術就客觀地具有階級性，並且客觀地為階級鬥爭服務。每個時代的藝術作品，反映每個時代的社會生活，階級矛盾——階級關係，為我們提供了不同階級的不同生活的圖畫和精神面貌——階級意識。藝術從此分裂為人民的進步藝術與反動的藝術。人民藝術始終在現實生活的廣大土壤上發展着，表達了人民對統治者的憎恨，對自由勞動的嚮往，對愛情、友誼和美好生活的追求；培養人民的美感，鼓舞人民的鬥爭。歷代民間藝人和進步藝術家的創作，都屬於這個范疇。儘管統治階級用收買藝術家的辦法，建立為它服務的藝術與相適應的藝術理論，甚至不惜用最卑鄙最殘酷的手段，包括牢獄和血腥屠殺在內，對人民的藝術家橫施迫害，以及禁絕和燒毀進步的作品等；但人民是不屈服的。人民藝術在鬥爭中發展着，頑強地表現人民的意志，維護社會進步的利益。歷史證明，為人民的利益服務的藝術作品，才被人民所熱愛，流傳千古，永垂不朽。與此相反，反動的藝術只是貴族的奢侈品，它們歪曲歷史真實，或是粉飾現實，掩蓋殘酷的階級壓迫與剝削，對統治者歌功頌德，阿諛獻媚；或者逃避現實，「墮入到自己內心世界的無益的深淵中去，墮入到人生的命運之謎，愛與死等思想中去。」或者反映貴族統治階級窮奢極欲的生活，宣揚及時行樂等等。這種藝術是為腐朽的統治政權服務的，是維護舊社會現狀、阻礙社會進步、歷史發展的，是違背人民利益的。這種沒有人民性的藝術，它不可能生根在人民之中，正如泥沙一樣，很快就被歷史的浪濤沖走。

原始社會時，藝術屬於全民。在階級社會裏，屬於人民的進步的藝術始終是各民族藝術的主流。進步作者的代代輩出與民間藝術的源源不斷，便是明證。一些出身於上層階級進步的藝術家在歷史潮流的沖擊下，有機會接近人民，遭遇與人民有共同之處；因而也就幫助他們更深刻的了解人民，了解現實，從人民的生活中去吸取無窮無盡的創作源泉，從民間藝術中吸取寶貴的滋養。然而，大體上，屬於剝削階級，為剝削階級服務的藝術家，由於階級立場限制了他們對於實際社會的任何事象不可能觀察透澈，思辨明晰，因此，雖然他們也從事藝術創作，但不可能從勞動人民生活中發掘豐富的藝術寶藏，不可能反映客觀世界

（下文轉入第3版）

花
年
生



偉岸：「不丽娟，
你不该向生活低

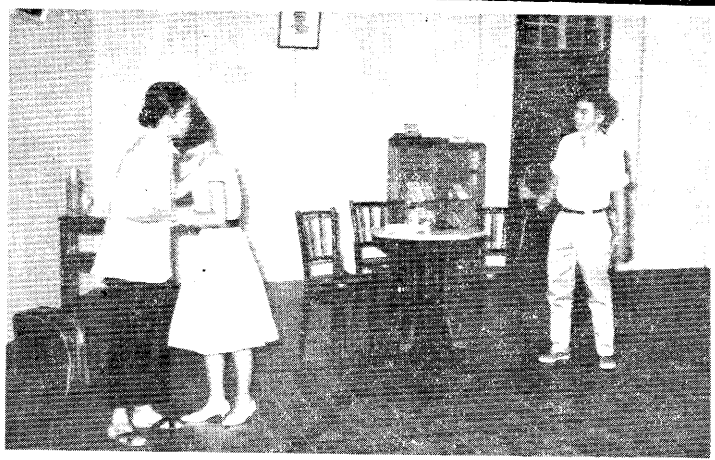
头，你该有勇气来……」



偉岸：「我寄住在这
兒，难道还受你喜欢
嗎？家又不是你
的，你有什么权力来
干涉？」

母亲：「娟兒，讓他去
吧！这种人会带坏

你的。」



演員表：

母亲：李玉明飾。
郭丽娟：周詢慧飾。
黃偉岸：許永汪飾。
陈国光：黃 发飾。

独
幕
剧

被摧殘了的青春



巫·被搶去了一切的我，倒變成了
 冥·強盜！這是什麼奇蹟！

詩
 劇

兩
 敵
 地



巫·王爺，請保留我窮人家這一
 冥·小塊土地吧！

節 目 表

大合唱：

1. 五哥放羊
2. 大河邊上桔子熟
3. 阿細山歌
4. 我們青少年
5. 和平友誼之歌
6. 夏夜圓舞曲

地方戲曲：

拾棉花

對 唱：

1. 讓我開花結蓮蓬
2. 你的心連着我的心

民歌小組：

1. 月光光
2. 採蓮曲
3. 送郎一條花手巾

舞 蹈：

豐收之夜

男聲獨唱：

1. 雲雀呀雲雀
2. 明白了咱們的瑪麗亞

女聲小組：

1. 擠奶場上的姑娘們
2. 姑娘生來愛唱歌
3. 水鄉的春天
4. 海島之春
5. 在果園中
6. 搗起背蘿
7. 綉花曲

詩 劇：

兩畝地

休 息

民樂合奏

1. 金蛇狂舞
2. 劉三姐序曲
3. 和平友誼之歌
4. 武術

男聲小組

1. 放馬山歌
2. 美麗的姑娘

舞 蹈：

印度舞

混聲小組

種田對唱
落水歌

女聲獨唱：

1. 茶林曲
2. 牧羊姑娘
3. 搖籃曲

舞 蹈：

花傘舞

地方戲曲：

李連生賣什貨

話 劇：

被摧殘了的青春

完

演 員 表

獨唱：

女聲：胡美容（伴奏：民樂隊）
男聲：羅兆基（鋼琴伴奏：莊端慧）

對唱：

指導：林 錚
女聲：梁寶儀
男聲：陳森煥

女聲小組：

指導：歐陽作斌
伴奏：民樂隊
領唱：胡美容
組員：姚觀英 黃亞英 李月珍
林彩珍 蔡景蘭 王奕蓉
蔡月娥 杜亞葉 林 錚
郭寶金 陳玉堅 陳永玉

男聲小組：

指導：周金錠
鋼琴伴奏：林 錚
領唱：高華昌 梁滿堂
組員：文錦良 周金錠
楊錦明 鍾漢瑤
歐陽作斌 林江海
杜泰盛 羅兆基
陳裕財 劉亞平
連天仁 薛錦勳
何金彝
蔡景嵩
賴泉生
廖細歷
鮑亞丕

混聲小組

指導：歐陽作斌
領唱：高華昌 姚觀英
女聲：郭寶珠 郭寶金
林 錚 杜亞葉
男聲：歐陽作斌 梁滿堂
周金錠 何金彝
羅兆基 杜泰盛

民歌小組

領唱：郭寶金
組員：與女聲小組同

大合唱

指揮：馮俊水
鋼琴伴奏：蔡素月
女聲：姚觀英 蔡景蘭 王奕蓉
林彩珍 陳玉堅 胡美容
黃亞英 梁寶儀 鄧容珍
蔡順明 李月珍 朱秀英
陳永玉 黃海珠 杜亞葉
張蓮友 姚秀治 蔡月娥
何玉翠 李婉瑩 柯金蓮
周翠容 林 錚 郭寶金
郭寶珠 郭寶英
男聲：歐陽作斌 高華昌 文錦良
梁滿堂 楊錦明 林江海
鍾漢瑤 陳海發 賴泉生
廖細歷 鮑亞丕 羅兆基
朱文榮 劉亞平 黃水發
鄧錦富 周金錠 連天仁
薛錦勳 杜泰盛 林福泉
韋天安 譚良奇 蔡景嵩
陳森煥 何金彝 陳裕財

拾棉花(地方戲曲)

張老伯：連天仁飾演
王翠娥：葉小芸飾演
李玉蘭：郭細妹飾演

印度舞(舞蹈)

演員：黃少平 吳光明 林美福
陳惠娟 林惠珍 岑君平

花傘舞(蹈舞)

李婉瑩 符翠蓮 柯金蓮
梁寶儀 林漢珍 梁寶英
何燕飛 許毓秀 李桃英
翁秀秀

李連生賣雜貨(地方戲曲)

李連生：張寶珍飾
小 姐：林亞妹飾
蘭 香：蘇蘭琴飾
姐妹甲：薛寶妹飾
姐妹乙：李詩梅飾
姐妹丙：李詩寶飾
姐妹丁：李詩玉飾
宋老伯：陳楚迎飾

歌

詠

陳森煥



梁宝仪

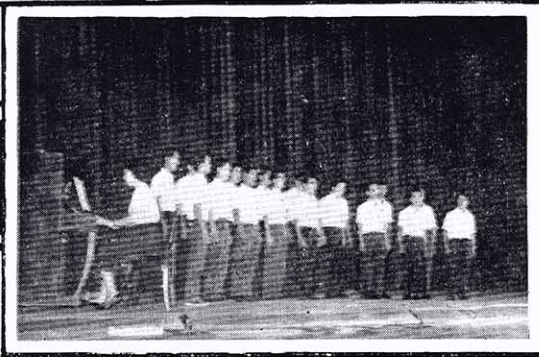


男声



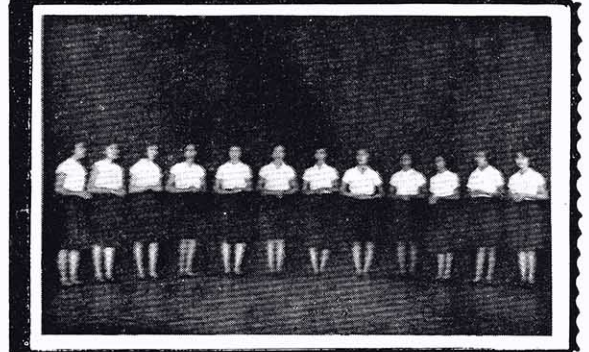
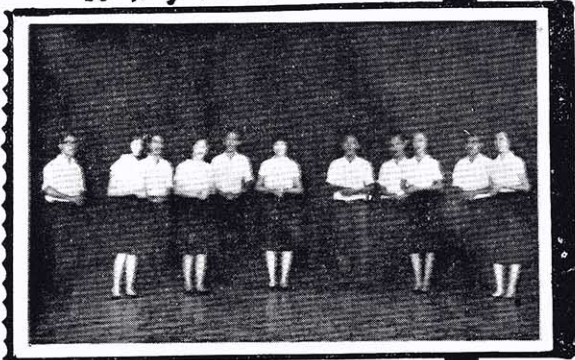
女声

混声小组



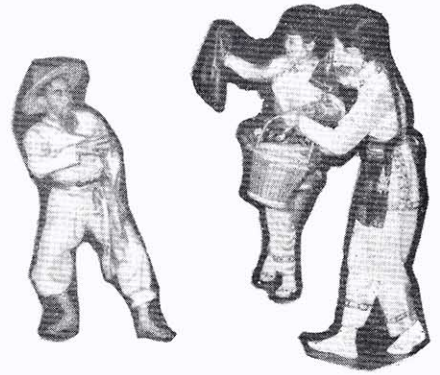
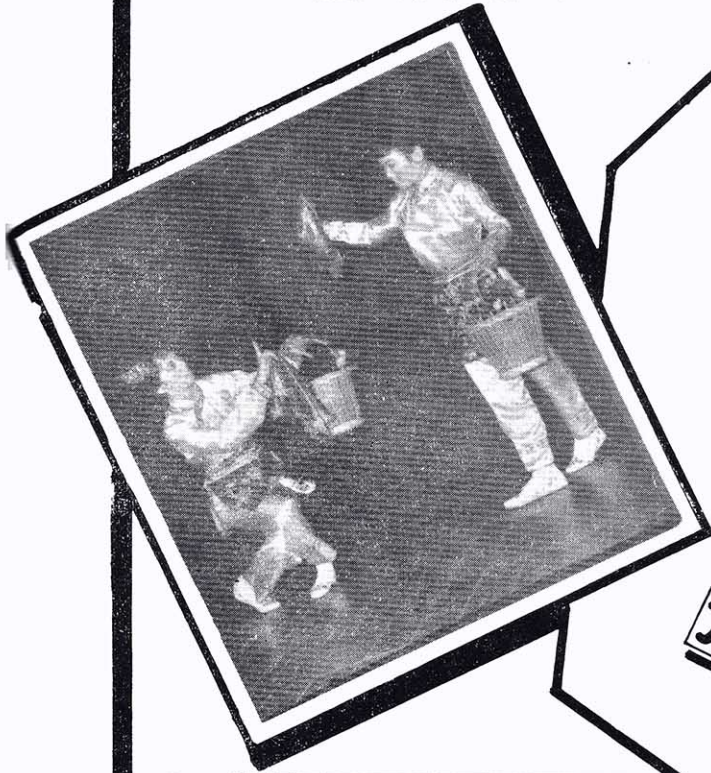
男女声小组

女声小组



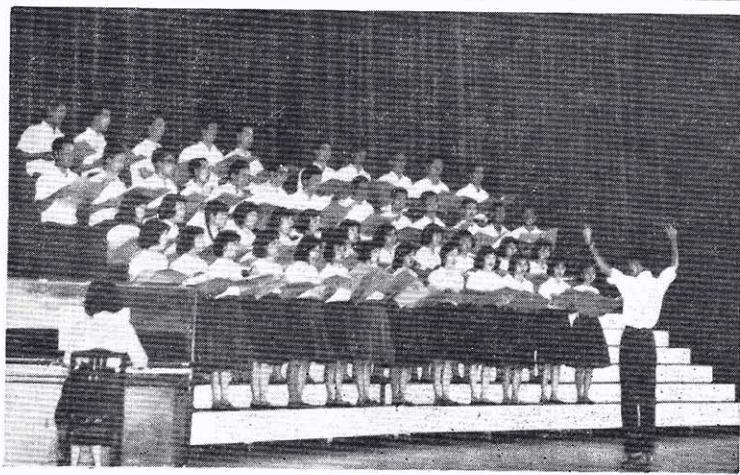


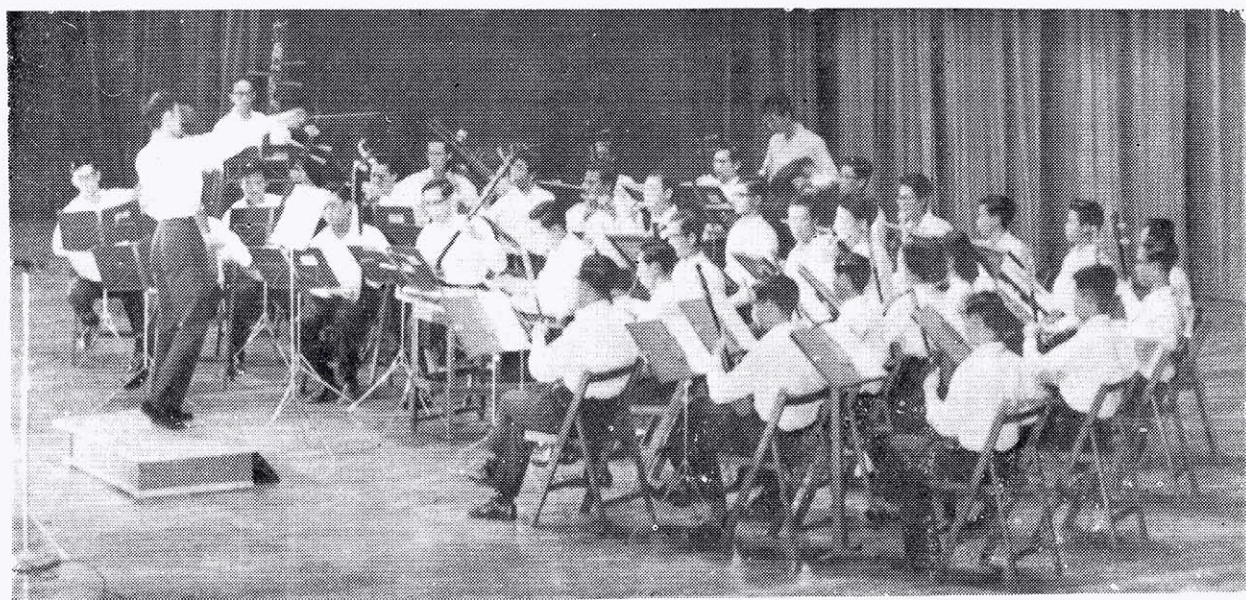
豐收之夜



招 徠 花

女組合唱





(民 樂 合 奏)



(演 職 員 全 體 合 影)

與舞蹈演員談若干舞蹈問題



· 木風 ·

當我們在觀看演出時，不難聽到觀眾的批評說這舞蹈演來沒有表情，那個舞蹈沒有情緒等。是的，這是舞蹈演員普遍的缺點。一個舞蹈如果演得沒有感情，也就不能表達角色的性格與舞蹈的思想內容，算是演員沒有完成舞台的任務，觀眾未能取得藝術的感染，那不是真善美的表演。舞蹈演員嚴重的偏差是只注重於形體的鍛鍊而缺乏表演理論的認識，沒有舞蹈的修養。所以在表演愉快的舞蹈時，便露着牙齒從頭笑到尾。表演威武的舞蹈時，便以一付冷冰冰的臉孔出現。一旦要表演有故事體裁，有典型人物性格的舞劇或情節舞等，那演員定會像丈二金剛摸不着頭腦了。（當然，也是有一些優秀的演員有相當的修養的。）

一個沒有理論修養的演員，單憑熟練的技術和技巧，是不能跳好舞蹈的。如果比喻劇本是一顆花的種子，動作是水份，技巧是露水，那麼表情應是陽光了。這棵花的種子要在舞台上壯大成長，開出藝術的花兒，是必須要有適量的水份和露水的滋潤，尤其更要陽光的照耀，否則活不了的。當然，它還要有個適當的花盆來襯托。（服裝，佈景，燈光，效果……等。）

舞蹈是感情最豐富的一門藝術，「詩經大序」中說“情動於中，而形於言，言之不足故嗷嘆之，嗷嘆之不足故詠歌之，詠歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”由這段話，我們可以說舞蹈是感情最豐富最集中的一門藝術。這一段話意味着演員要表演感情豐富的藝術——舞蹈，內心就要備有飽滿的情感，一股由演員對劇本的體會，對角色的了解而感受到的情感，一股抑制不住的創作熱情，讓它在表演的時候配合舞步盡情地流露出來，把藝術形像在舞台上體現。這才是真摯的情感，不是形式的表演。就如「笑」，有歌頌幸福生活真情的笑，老太婆慈愛的笑，少女含羞恬美的笑，武士英雄豪爽的笑，古代婦女的笑與現代婦女的笑……等。各種各類的笑都不同，各有特色。而各種各類的笑也並不是絕對的，它會在不同情狀

或不同的對手中起各樣的變化。如「薔蘿花」的女主角，在第一場慶豐收情節中的「笑」和與獵人在竹林裏的雙人舞的「笑」就大不相同了。

如果演員不要虛偽，不强裝表演的話，那麼，必須腳踏實地，確實地體會角色的性格特點，研究角色的思想與行動的變化，從中吸取它的情感以充實我們的表演資本，這才能「笑」得準確，「笑」得不含糊或表錯情。也只有這樣的感情，才是真正由內心流露的情感，演員成了角色的化身，是「情動於中，而形於外」的正確表演方法。

如何創造一個角色？怎樣才會有表情？像這樣的問題，並不是簡單就能說明白，也不是一說就通的問題。最重要的，是演員們能瞭解學習理論對表演的重要性，多增進這一方面的認識，並經常加以實踐，能善于把理論學習結合實際的經驗。只要大家有學習的決心，深信是會逐漸成為富有創作能力的演員。

在此，我僅提出一些粗淺的建議，供大家參考。

第一，進行觀察，認識生活。舞蹈是生活的反映，生活是一切藝術取之不竭的泉源，這是無可否認的事實。也就是這樣，演員們有責任去體驗生活，認識生活的一般現象和本質，擴大我們的視野，啟發我們的頭腦，以刺激我們的創作靈感。在生活中由最粗淺的事物上，觀察客觀的自然現象，人物的生活狀況，人體的形態等。就算是一朵雪白的雲片，一棵蒼老的松樹，黃昏的太陽，老人的走路形態，青年人的勞動形象……等也都是我們去觀察和認識的對象。這一點一滴平凡的事物，可能在將來的舞台上是個美麗的構圖，是角色的借鑒。有如一個從來未注意老頭子走路形態的演員，一旦要他擔任一個老頭子的角色，他如只憑想像去演的話，相信一定是會走樣的。這就如一個對語彙認識不够的人，一旦要寫文章時方發現沒有適當的詞句。

進一步來說，演員應該認清社會矛盾的因素，瞭解那些是我們要歌頌的可愛的人，他們為什麼可愛。

那些是要咒罵的人，他們的醜惡在那裏。善良人的思想和行動怎樣，醜惡人的思想和行動怎樣，他們之間有着什麼矛盾，有什麼不合理的地方，這一切都是我們所要知道的真理。雖然，演員不是一個社會考察家，但是，演員要是不清楚社會的現象和認不清社會的本質，那何以樹立我們現實主義的藝術觀點，何以豐富我們對生活的情感——人民性的情感，更何以反映現實呢？所以，一個不熟悉生活的作曲者，是難寫出人民喜愛的曲子，一個沒有生活經驗的演員，是無法創造動人的角色。

第二，重視理論的學習，舞蹈是一門由人體動作爲主要表演手段的藝術，所以造成許多演員只傾向於形體的鍛鍊，而忽略了其他方面的學習。（如舞蹈知識和表演課程的學習）不錯，形體鍛鍊是重要的，可是舞蹈不單是形體的表演，更重要的是要有感情，有典型人物，有明確的角色創造，能善于表現故事的真實。因此，舞蹈演員必須進行多方面的學習，不要開小差，更不允許說沒有興趣。只要有決心，有耐性，漸漸就會被這些記載在書上的文字所吸引的。它會告訴我們「舞蹈」到底是什麼，爲什麼會有舞蹈，它所包括的內容是這麼的廣闊，這樣的豐富和有趣。有時，我們看來是很平凡細小的事，但它卻分析得那麼的深入，多麼多的道理和原因。同時，我們會發覺已往的許多表演上的錯誤，對將來的演出具有信心，有更多的表演方法和內容。

今天的現實社會是意味着一切藝術的成就唯靠「無師自通」。所以，我們不要嘆息學習的條件不夠，也不要等待，一切唯賴自己的努力和奮鬥。今天，舞蹈的學習資料是非常的奇缺，不過，可借鑒於戲劇的資料或戲曲的表演資料等。（雖然，戲劇資料也不多，不過，至少在書店裏還買得到演員自我修養，演員道德，或其他戲曲表演評論等等。）學習理論，在於我們的決心，能隨時隨地重視，那麼，我們漸漸就會發現我們的成績。

第三，談談角色的研究，一切舞蹈都要進行角色的創造，不論是情緒舞或舞劇，差別只在於明確或較爲含蓄而已。如「蔓蘿花」貪殘殘暴的財主惡霸和獵人的豪放勇敢等是爲明確的一方面。「荷花舞」是形象和象徵性很強的舞蹈，是含蓄的一方面。有人說，「荷花舞」不過是表現一種情緒，並沒有什麼人物性格。其實，這是錯誤的看法。「荷花舞」同樣也有人物性格，也需要角色的創造，只不過是演員的性格是一致的吧了。「荷花舞」的演員要瞭解荷花的特性和一般的情景，如荷花出污泥而不染，白的，紅的荷花輕輕地漂浮在清淅的湖面上，是那麼的清淡雅麗。同時還要認識這節目的代表性，它是中國人民聰明智慧

美麗形象的化身，強烈說明了人民對幸福生活嚮往的熱烈。演員要演好這個舞蹈，唯有認真地研究「荷花舞」的特點與民族性格及時代背景。這也就是對該舞蹈角色的研究，不然是什麼呢？

我們懂的，舞蹈要跳得好，除了技術要高之外，還要演得真實，才能具有強烈的感染力和受觀衆所喜聞樂見。因此要演得真實就要創造角色，這項工作有賴於演員能多看幾本書，多多豐富自己的經驗，多多思考和研究，才能一筆一筆地描出演員所需要的藝術形象。研究角色時，值得我們注意的幾個問題。

一、主題思想和故事內容。我們演一個舞蹈時，最先應懂的這舞蹈的主題思想是什麼，以怎樣的故事來表現主題思想，情節如何等等。如福建民間舞蹈「走雨」，它的主題思想是歌頌中國婦女不畏困難，堅毅的性格和樂觀的鬥爭精神，這是明確積極和富有思想性的主題。故事是以姑娘們趕集的經過並摻合趕集，中途遇到暴風雨並與之搏鬥，雨過天晴，愉快地趕上集會等情節來完成故事的完整性。演員應注意每個情節的變化和要點而有不同的表演內容，同時，也要隨時注意故事與主題的高度結合，舞蹈才不會表現錯誤。有如有的演員在表演「走雨」的暴風雨一段時，顯得懼怕和擔心，這就完全與舞蹈的原意相反了。說明白些，主題思想應是整個舞蹈的羅盤。

二、規定情景。人的生活情況會因時代的變化而改觀，思想行動也都不同。也就因爲這樣，人是會受客觀的影響而起變化，所以在不同的時代背景，不同的環境，不同的時間就有不同的表現。以最平常的情形來講，在郊外或室內，早晨或黃昏；人們就有不同的心情。

舞蹈是反映生活的一門藝術，要反映得合情合理，適合生活的現象，那演員非注意以上所述之生活節奏，明瞭人們在生活中的變化規律。如上所述，演員要跳一個舞蹈之前，必須先弄清楚這舞蹈的時代背景及其流變，在怎樣的環境之下表演，甚麼時間，有什麼人物，自己演的角色比重如何等。當確定了演出的情景之後，並不是什麼都解決了，要看你所演的角色如何，不同的角色對同樣的情景有不同的心情。如一個朝氣勃勃有生活熱情的青年，對海的感覺是遼闊，偉大和富有詩意。一個沒有生活趣味，失望潦倒的人對海的反映，卻可能引起更多傷感，更感到自己的渺小和孤獨。我們明白了在不同的情景之下應有的表現，這種表現和意境並沒有一定的公式可套，而要靠演員自己去體現它。曾經，有一位朝鮮的名演員，如演一個革命戰士的女兒，她的父親爲奪取日本敵人的情報，故偽裝爲敵人的走狗，充當敵人的村長，最後並引誘三千敵兵進入遊擊隊的包圍圈而被一網打盡，但

她的父親也壯烈的犧牲了。父親因機密不便向她表白，故引起她無限的痛心，不滿她父親的出賣祖國和通敵的行爲，結果在深夜中從家中私奔向那遼闊黑色的森林。在這一場舞蹈中，演員爲了體驗該情景的思想意境，曾經在平常的練習時間，一人獨自徒步跑了十幾里路到平壤附近的一個森林中，到古木參天的大森林去體會人物內心的真實感情。這是一條深入情景創作道路的示範。

三、風格與民族特性。風格就是舞味。我們不難看到許多跳慣華族舞蹈的演員，一旦跳起東歐的舞蹈，時常感到抓不住它的底兒，蠻不起勁。就算勉強把動作學好，也沒有東歐民族的神情和氣概。這是爲什麼呢？是演員沒有掌握該舞的風格，對該民族的生活習慣不瞭解，故在腦子裏沒有人物的印象，那怎樣能演得確實合味呢？所以，應該于掌握風格，理解舞蹈的特點和民族特性。

舞蹈風格會因歷史文化背景和地理情況的不同，以及人民生活習慣的差異而差異。就以中國來講，大致上，北部地帶較多高山峻嶺及氣候的影響，故人民較愛喝酒，性格豪放熱烈，而在舞蹈的表現上，正多是這樣。如安徽的「花鼓燈」，山東的「腰鼓舞」等。在南方卻是山明水秀，鳥語花香，故人民較爲含蓄，活潑和調皮，而在舞蹈的表現上也是這樣。如建福的「採茶燈」，廣東的「綉花舞」等。在西北一帶，多是高山和遼闊的草原，以及他們的生活多是以打獵或畜牧爲生，從小就在馬背上成長，所以人民的性格粗獷，豪放和善武，而在舞蹈的表現上也多是這樣。如蒙古的「顎爾多斯舞」。少數民族又因生活習慣的特點，又產生了許多各有特色的舞蹈風格。

同樣的一個舞蹈，它在不同地方都產生了許多不同的表演形式和格調，有如「獅舞」和「龍舞」等，它在各地的表演上都有差異。

我們知道，不同的生活條件會產生不同的民族特性，這在舞蹈的表現上就有不同的格調。這種差異有時是非常利害的，就是同一個民族，舞蹈的特點也不完全相同。牧區的舞蹈和農區的舞蹈不同。交通塞閉地區的舞蹈和小城市的舞蹈也不同。有時，這個寨的舞蹈與隔鄰幾里的另外一個寨的舞蹈也有不同。所以，我們應該對節目進入更深入的研究，善于掌握風格，以免演來跑樣而乏味。如有人因對「顎爾多斯舞」的研究不夠全面，而被表面的動作所誤導，于是把蒙古人民粗獷豪放和熱情的性格演成板着臉孔，跳來傲慢和無情，這實在是很不應該。

四、角色與角色的關係。創造角色並非容易的事，也沒捷徑可走。演員除了進行多方面的思考和研究外，另外應看看角色與其他角色的關係如何，在故事

中，他佔着怎樣的比重。同時，也要懂的該角色在故事的演變中，心理上應怎樣隨着變化和表演。如與他有沖突的人物演在一起時，有怎樣的感覺，起怎樣的反應。與他的角色較爲一致或有密切關係的人物演在一起時，又應起怎樣的反應。演員除了對本身角色做充份的體會外，是要非常重視與其他角色的關係的。如「娶新娘」的新娘，她與母親和小妹表演的一段，和與姊妹們表演的一段，以及和新郎會面時的一段表演，皆因關係的不同而有不同的心理感覺，在體現上也不同，故表演上也就截然不同了。

四、重視音樂的修養。音樂給舞蹈以生命，舞蹈給音樂以形象。這句話雖然不很集體，但至少說明了舞蹈與音樂之間關係的密切。舞蹈動作的展開如能善于結合音樂的節拍，舞蹈的動作就能跳得較穩，更有節奏性，有更突出的舞蹈形象。所以演員應特別重視音樂的學習，爭取做個能歌善舞的演員。另外一方面，演員也可以從音樂的描繪中得到舞蹈形象的啓示和豐富角色的情感。不是有許多編舞者，皆因得音樂的啓示而編就許多優秀的舞蹈嗎？

六、演員應善于聯想。舞蹈是一門高尚的藝術，是由生活的真實化爲藝術的真實的美的科學。生活的真實達致藝術的真實的美學過程是一項艱巨的藝術創作。演員除了體力的勞動外，還要善于想象，構思，把角色的特徵，典型和其他有關的一切資料做有系統有機的聯想，在腦中塑造所需的舞蹈形象，然後，再由我們的動作，把這個形象在舞台上體現出來。

一個優秀的演員必須具備豐富的情感，情感的產生在于演員肯動腦筋和有較豐富的想象力，不肯動腦筋的演員，是無法創造有血有肉有感情的角色，演員本身如不會被角色所感動，那怎能感染觀衆呢？

構思，聯想對掌握舞蹈的情緒有很大的作用。假設我們正要跳「採茶撲蝶」，我們如果只向舞蹈的一般內容去認識這個節目的情緒，而認定是在表現姑娘們採茶時的愉快生活，沒有進一步的聯想的話，整個舞蹈將多麼缺乏產生感情的內容，只局限于勞動的愉快而已。如果，我們能善于聯想，採茶姑娘爲什麼愉快，愉快的程度如何。是因爲社會改觀了，過去採茶是爲了別人，今日採茶爲自己，一切都爲了人民的自由和平等。也就是因爲這樣，她們採茶的時候仰制不住幸福愉快的心情，她們要唱歌，要撲蝶，要舞蹈。你想，這是多麼激盪人心的情感，多麼豐富的內容的情感。以這樣的情感跳起來的「採茶撲蝶」與上述一般化的「採茶撲蝶」就有天淵之別了。

以上文字是由雜亂的感想寫成的，相信是不很完整，也可能有許多錯誤的地方，希望朋友們不吝指正。

中國新音樂的旗手——聶耳

紀念聶耳逝世卅週年

在新興音樂的運動中，我們特別不能忘記聶耳的勞績，他當着先鋒……

—— 洗星海

偉大的中國人民新音樂運動的旗手——聶耳，是中國新現實主義音樂的奠基人和導師；他的名字和洗星海一樣，在中國人民的新文化、新音樂運動的史冊上，將永放光芒，千古不朽！

長期以來處在半封建、半殖民地，以及軍閥割據等重重壓迫下的中國人民；他們不但生活困苦，挨餓受凍，在文化藝術的各種領域上，也得不到自由；以音樂來說，主政者害怕人民思想開通、覺悟，總是千方百計地聯合外來的東西方侵略者，實行對中國工農大眾灌輸灰黃色的靡靡之

音，用以麻醉和蒙蔽人民，使廣大羣衆受它的毒害而喪失斗志，以遂他們的願望，任由他們宰割。在這樣艱難困苦的時代裏，聶耳以他剛毅的精神，不屈的意志，在受頹廢派音樂重重包圍下，站穩工作崗位，堅持鬥爭，堅持前進，用蘸着自己鮮紅熱血的筆，衝破了傳統性的束縛和迫害，第一次在音符上記錄了中國勞苦大眾的呼聲；發出了震撼中國，震撼全世界的戰叫。

聶耳出現在中國人民危機深重，內憂外患最嚴重的時代裏：一九三一年九月十八日，日本帝國主義者大舉侵略中國，進攻東北，次年「一二八」事變中，又進攻上海，並於一九三三年佔領熱河和察哈爾北部，對中國的侵略步步逼近，層層深入，中國領土一塊又一塊地被蠶食和蹂躪，然而，中國主政者却步步退

却，實行投降政策；同時在這國難臨頭的情況下，還不斷地聯合英、美等帝國主義者，加緊對中國人民實行剝削和壓迫。在這一嚴重的時刻，聶耳首先激於愛國主義的思想，爲挽救民族危機，毅然投入了抗敵救國的偉大行列中，緊密地把音樂同廣大羣衆聯繫起來，作爲教育羣衆、團結羣衆、喚醒羣衆和組織羣衆的最鋒利的武器，奠定了中國新現實主義音樂的基礎，照耀着後面緊跟着上來的許許多多的音樂工作者和廣大羣衆。

聶耳在音樂創作上的成功和發展，是經過了一段艱辛困苦的奮鬥過程的，在這一整段過程裏，主要是靠了他堅強不息的毅力，和一心一意抱着爲羣衆服務的思想；他驚人的毅力，頑強的勞動，是促使他成功的一個重要因素，然而，他的熱愛羣衆，在音樂裏加入了人民羣衆的血肉、眼淚和反抗的呼聲，把音樂作爲人民羣衆同敵人戰鬥的武器，却是他成功的絕不可少的條件。任何藝術，假如失去了這個服務羣衆的條件，任憑作者有多大的毅力和多麼頑強的勞動，也絕不會成功，最終必將碰壁、失敗。

今年七月十七日，是聶耳逝世卅週年的紀念日，在這樣一個意義重大、發人深省的偉大節日裏，我們新馬的音樂工作者，雖限于時局，對於這位音樂界巨人，無法作任何重大表示；然而，我們却有既使鎖鍊也無法禁錮住的思想，可以運用我們靈活的主觀能動作用，突破困難，鼓起學習聶耳的熱潮，學習聶耳堅忍不屈的工作精神，學習聶耳穩重踏實的工作態度、工作作風和方法，學習聶耳對待音樂的立場和觀點。總之，學習聶耳所曾經走過的一切爲人羣服務的道路，這不但對於新馬的音樂工作者、藝術工作者本身有裨益，同時對於新馬音樂的發展，音樂同羣衆的關係上，都必然有幫助。這才是虛心誠實的藝術工作者、音樂工作者的工作態度。

二

聶耳是中國雲南省玉溪縣人，於一九一二年二月十五日生。他原名聶守信，又名聶紫藝，父親聶鴻儀，以行醫爲業，母彭淑寬，據說也是位醫生。聶耳有三位哥哥和二位姐姐，他在家裏排行最小。聶耳四歲那年，父親便去世了，一家人開始同殘酷無情的生活搏鬥。聶耳一生的堅忍、刻苦的精神，和負責任的態度，便是在這樣的艱難困苦的環境中培養起來的。

聶耳對音樂的愛好，是從小開始的，而他好與同勞苦大眾結交，更是促使他加強對音樂嗜好的一個重要因素。他自小就表現出了聰明、智慧、大方，不拘泥的特點，很得同鄉的喜愛。九歲那年，同一位木匠結成好朋友，那木匠教他吹笛子、拉二胡，嗣後他還學了彈三絃和月琴，在學習的過程中，表現了他個人的聰敏和光芒萬丈的音樂才華。這段學習，可以說是形成他往後在音樂道路上前進的一個良好開端。

聶耳在他一段崎嶇不平的人生道路上，曾經同疾病和貧窮展開過最劇烈的鬥爭，但是這對他並不是沒

有好處的，使他更能深切地體會到勞苦大眾的生活情形，更了解他們的真情實感，從而充實了他的音樂創作。

家境貧窮，幾乎斷送了聶耳受教育的機會，幸好得親友的幫忙，才暫時得到了解決。因此，他從小學到中學，一切讀書費用都是靠向親友借貸來的。

在學生時代，他就已經是一位學生運動的活躍份子和領導人，學校中的話劇演出、歌詠、音樂會，以及一切文娛活動，都少不了他的份。他十六歲，在雲南師範學校時代，就已開始受新思潮的洗禮，正是因為在這種新思潮的影響下，他對當時的學習環境很不滿，當他眼見封建軍閥採取殘暴血腥手段來鎮壓、摧殘手無寸铁的學生時，他激於義憤，終於在一九二九年離開了雲南，到廣州、上海等地流浪。在這段流浪期間，他當過兵，做過店員，也曾到歐陽予倩在廣州設立的戲劇研究所學習了三個星期。一九三〇年，在上海流浪時，他所任職的商店倒閉了，爲了生活，迫得暫時進入黎錦暉的「明月歌舞團」去當提琴手。

在「明月歌舞團」期間，適逢「九一八」日本大舉侵略中國的事變發生，此時聶耳已認識到音樂同廣大人民的血肉關係，堅決以音樂參加抗敵救國，然而，其時的「明月歌舞團」，不顧民族的生死存亡，仍繼續散播它那頹廢、靡靡之音的毒素，歌舞昇平，醉生夢死，粉飾現實，這使到聶耳很氣憤，於是寫文章嚴厲地攻擊「明月」，然後憤而離開「明月」，並於一九三二年八月七日前往北平。

聶耳同田漢的認識，那是在他從北平回到上海以後的事。他同田漢認識後，加入田漢所領導的音樂團體——「友社」。這個團體也是當時領導新音樂運動的核心理，對於聶耳，這裏所給予他的影響是不小的。當時和聶耳在一起工作的還有其他音樂家如張曙、任光、呂驥等人，這幾個人都是當時新音樂運動中的重要人物。

聶耳由于同田漢在一處工作，友誼日漸增進，雙方都真誠相待。一九三五年，田漢寫了反映上海碼頭工人抗日鬥爭的劇本「揚子江的暴風雨」，全劇都由聶耳寫曲。這個劇本首次在上海八仙橋青年會劇場演出時，飾演劇中主要角色周桂生的乃是聶耳，其他飾演者爲露露（已故）、王爲一、徐韜、鄭君里、童角田申等人。「揚子江的暴風雨」於一九五六年三月田漢重新修飾出版，並由音樂家茅沅擔任音樂構成，把聶耳原來的許多歌曲聯成一個歌劇整體。田漢在該書後記裏還說：「他相信茅沅的工作基本上是成功的。當然，經過演出的考驗，和各方面的教正，劇本和音樂將會得到進一步的改進，以致獲得跟首演當時約略相等的感染力，足以成爲對聶耳創作精神有力的紀念。」田漢對聶耳的悼念以及對聶耳創作精神的敬佩，不難從這段文字裏看出來。

聶耳的音樂創作，是從一九三二年開始的。他把音樂同民族危機結合在一起，當他把音樂的服務對象弄清楚，知道音樂藝術同其他藝術一樣，落在不同階級的人手裏，就產生出不同的服務對象，表現出它的階級性時，他爲工農寫曲作歌的心情焦急極了，革新

音樂的堅強意志，馬上鼓舞着他赤熱的心。在這之前，他除了爲文攻擊和批評黎錦暉以及一切有毒素的頹廢派的音樂之外，他還毫不客氣，毫不隱瞞地進行了自我檢討，把自己也批判了一番，對於這一點，他在自己的日記裏會寫上這樣的一些話：「一天花幾個鐘頭苦練基本練習，幾年，幾十年後，成爲一個小提琴家又怎樣？然後他又很嚴肅地回答道：「不對，此路不通，早些醒悟吧！」就這樣，從此他同那些舊傳統、舊思想的所謂「音樂家」，劃分了一條明顯的界線，他所走的是爲千千萬萬受苦受難中的羣衆而歌唱的道路，這是一條最寬廣、最光明的大道，在同羣衆緊密聯繫的基礎上，他沿着這條道路，大踏步地向前走，在短短的兩年多的時間裏，爲處在水深火熱中的中國人民，創作了卅四首歌曲，其中革命歌曲佔了最重要的一部份，反映了工農羣衆革命鬥爭的呼聲，堅實地豎立了新現實主義音樂的基礎。其中例如號召人民進行自衛，反抗敵人侵略的「自衛歌」，表達勞苦大眾勞動情緒的「開鑛歌」、「碼頭工人」、「打樁歌」，鼓舞人們永往直前的「大路歌」、「開路先鋒」，激發青年學生對未來美麗的遠景和理想的「畢業歌」，反映藝人處在不合理的社會底下，遭踐踏、蹂躪、過着悲慘生活的「鐵蹄下的歌女」等等，都是一些激動人心的力作，此外，一首將同日月爭輝的「進行曲」，已成爲新社會中的不朽的國歌，每天人們都要高聲唱它。

記得世界著名音樂家貝多芬曾經說過這樣的一句話：「音樂必須使人從精神裏迸發出火花。」而羅伯特·舒曼讚譽蕭邦的音樂是「藏在花叢裏的一尊大砲」，這些名言和比喻，雖然出自不同人的口，但它却說盡了音樂真正的作用和效能，而這兩者聶耳都光榮地兼備了。聶耳的歌曲的確每一首都激發人們精神迸發出火花，鼓舞着千千萬萬戰鬥中的人們；聶耳的歌曲又是一尊大砲，但他並不藏在花叢裏，而是藏在工農羣衆的隊伍中，因爲他的歌曲是豪邁壯健而粗獷的，並沒有蕭邦的音樂那樣柔美，而他的砲也不同于蕭邦那十九世紀古老式的砲，而是廿世紀威力猛烈千萬倍的大砲，攻打得敵人無法抵擋，頻頻求饒。

聶耳爲了全中國人民的需要，決定把畢生精力貢獻給音樂藝術，貢獻給受苦難中的中國人民，通過音樂來啓發和教育他們，他抱着這遠大的理想和抱負，爲了加深自己的音樂知識，決定到蘇聯和日本去學習。一九三五年四月，他終於抵達日本，開始過他一段新的生活。然而，不幸得很，當我們偉大的聶耳一顆爲羣衆服務的赤誠心還未完全實現之前，却不幸於一九三五年七月十七日在日本鵜沼海濱游泳時遭海浪吞沒了！他死時年僅廿四歲，就此同中國以及世界一切戰鬥中的人民永別了。這不但是中國音樂界的一重大損失，也是世界革命人民的一重大損失！

三

任何一位決心同羣衆結合，走羣衆路線的作家或音樂家，他首先必須是一位品質優良，人格高尚的人物，他除了在藝術上有突出的表現，能够以他的作品

去反映或歌唱羣衆的生活現實，思想感情而外，他還必須是一位工作負責，待人對事懇直熱誠和虛心的人，而聶耳就是這樣的一位優秀的音樂工作者。反過來說，假如聶耳不是這樣一位品質高尚，對人對事肯負責、誠實的音樂工作者，他就必定無法同廣大人民打成一片，他就不可能站在羣衆的立場觀點上，真誠地創作出思想性這樣廣博的革命歌曲，他當然就得不到人民的愛戴、擁護。

聶耳對待工作和向人民負責的態度，是同他的愛國愛民思想，決心走羣衆路線的工作作風分不開的，而他所堅決豎立的工農階級的藝術路線，正集中地反映了他這一切思想和態度。他對人民負責的工作態度和精神，我們不難從一些同他共事過的人的回憶或記錄裏得到印証。

中國著名電影導演蔡楚生先生，站在他同聶耳共事者的立場，在他寫的一篇題為「回憶聶耳」的文章裏，舉出了在平凡工作中的三個例子，說明聶耳在這方面的優秀表現。

第一件事是聶耳對待勞動羣衆的態度。那是在「九一八」和「一二八」之後，蔡先生同聶耳同在聯華共事，當時迫於時局，大家對工農的態度都不敢表露，而描寫貧苦的勞動人民生活的電影，在上海却很受觀衆的歡迎。其時，「某位半資方的負責人忽發怪論，慨嘆那種『下流』的電影（即描寫勞動人民生活的電影）不知怎麼大賣其錢。」蔡先生聽了雖然很氣憤，但不敢表露，只順着該人，用諷刺的口吻說，自己正在準備寫作一部「下流」的電影。當時聶耳也在場，因此，引起同聶耳的誤會，聶耳不久即用「黑天使」的筆名，在刊物上爲文攻擊他，「文章的內容是諷刺有人把勞動人民看成是『下流』坯子，並說如果用這樣的觀點來從事創作，必然會是反動的作品等等。」這雖然是個誤會，經過解釋後事情當然很快就會真相大白，但從這件小事上，也可以清楚地看出聶耳對待工農的真誠態度，他是決不容許別人歪曲或污辱勞動羣衆的形象的。

第二件事是他們共同在拍「漁光曲」外景時的石浦之行，聶耳表現了他對事物強烈的愛憎和對工作高度負責的精神。

石浦之行的全隊工作人員，因遭受了接連不斷的陰雨的影響，使到原定在一個多星期完成的工作，拖了一個多月還無法進行，全隊人員的工作情緒非常低沉，加上那些有孩子的成員，由於孩子的終日啼哭，更增加他們的愁容，聶耳爲了鼓舞大家，加強團結，親自主持了一個文娛晚會，自己又親自化裝表演了大部份節目，用以娛樂大家，這才再度鼓起了大家的情緒和朗笑聲，很有勁而合作地把工作做好。但是當那些國民黨黨棍把他們當作大明星請去表演時，聶耳却堅決拒絕，認爲表演給這些人看，「是對一個藝術工作者的侮辱」！

在拍片的工作進行時，他已身患嚴重的扁桃炎，但當他聽到已拍好的鏡頭不理想時，却堅持要求補拍，說自己沒有病，「甚至從床上爬下來跳躍着，言笑着，用以表示他的『沒病』！」補拍過後，他的病情加劇了，終於送他回上海醫治。

第三件事是在電影「新女性」的製作過程中，再次証明了聶耳對工作態度嚴肅、負責、熱情和忘我的精神。他感於當時缺乏女聲合唱團，決定成立一個「聯華聲樂團」，所有應徵的團員，從考試到訓練幾乎全都由他一人負責；他爲「新女性」作插曲，爲了把歌曲唱得更好，他忘我地給歌唱員練習，工作遲了就睡在攝影棚中窄小的錄音亭上，其時他腦部正患嚴重的疾病，每到深夜，即痛苦難堪，但他並不管這些個人的事，每天只知道堅持工作，一心一意把工作做好。聶耳在譜「新女性」的歌曲時，「作了很多實際的體驗和研究，耗費了很多時間和心力，他對工廠的生活，他對婦女在剝削的勞動中所受的痛苦，以及在鬥爭中明天將獲致怎麼樣的勝利，都有着極深刻的體會認識，因而他能以他充沛的感情思想賦予這個歌曲以血肉生命，從而完成了一個這樣完美生動的創作。」

這只是聶耳在許許多多平凡工作中的三個例子，單就這三個例子，已經足夠說明他的爲人，他對待工作的熱情、負責、誠懇、虛心和忘我的精神了。

聶耳不但是在對待自己的創作上、羣衆工作上、待人對事上嚴格地要求自己，他在自己的學習上，在加強理論與政治認識上，也嚴格地要求着自己。他堅信，要把工作做好，就得把思想搞通；把認識提高，因此，他在一九三一年八月十六日的日記裏，曾寫了如下的話：「不論你從那條路跑，你對於哲學的基礎不穩定，終是難得走通。」他還說：「腦筋若無正確的思想的培養，任牠怎樣發達，這發達總是畸形的發達，那麼一切的行爲都沒有穩定的正確的立足點。」他的這些話，說明了這樣一個真理：正確的行動，需要正確的思想和指導。他並不是胡謔，說了不算數的，而是確確實實地執行的，他在對待創作和其他工作中的實際行動，正是正確地反映了他的這個觀點。從這一點上也可以看出，他學習理論不是在空洞的幻想中去學習的，而是在實際工作中，就是在實踐中學習的，他是抱理論同實踐統一起來學習的，這才是正確的學習方法。因此，聶耳的一生，也包含了一連串的對待自己思想進行改造、加強的鬥爭過程。他這樣作，目的還是爲了提高自己的階級覺悟，保證自己永不落伍，不掉在現實形勢的後面，或者脫離現實，而能永遠站穩爲工農階級服務的立場。這說明他的正確行動，正是在他正確的思想指導下得以進行、完成的。

四

聶耳逝世不知不覺已經三十年了，這些年來中國社會和世界局勢都發生了根本的變化，世界舊面貌逐漸在改變中，新國家和新社會不斷地在誕生、成長，然而，偉大的聶耳，他崇高的精神，光輝的形象，却永遠存留在人們的腦海中，他爲了贏得他的祖國的自由、新生，曾經在激烈的戰鬥中，同廣大的羣衆一道，攜手前進，用他的音符爲武器，向敵人、舊社會進行了猛烈的進攻。他雖然已經死了，但是他的精神不死，他的戰績永遠存留在史冊上，當他多難的祖國，從腐朽中走上新生富強的今天，仍然不忘記這位曾經爲了它的翻身而付出高昂代價的兒子，以最光榮的稱

號來稱呼他：「人民音樂家！」而他的名字更是活在每個人的口中和心中，他的歌曲已成為嚴肅的國歌，每天每時人們都要歌唱。這是聶耳的成功，也是聶耳的光榮，然而這一切都是聶耳付出了高度的勞動代價換取來的，並不是憑空而降的。

聶耳的偉大，他在新音樂上的貢獻，就是和他有着相同功績的冼星海，也對他敬佩不已。在冼星海寫的一篇題為「民歌與中國新興音樂」的文章裏，在談到中國新音樂運動時，以非常欽佩的語氣稱讚聶耳，說：「在新興音樂運動中，我們特別不能忘記聶耳的勞績，他當着先鋒……。」而在另一篇為答覆朋友的慰問，寫他學習音樂經過的文章裏，曾叙及他於一九三七年武漢時聽到那些在國民黨控制下的音樂團體，把原先進步團體決定以聶耳逝世那天定為「中國音樂節」的決議取消，使他感到很痛苦。這是冼星海站在他同聶耳同道者的立場，對聶耳的頌揚。

聶耳的音樂知識，完全是靠自學而成的，他從來未進過任何音樂學院或專科學校；而他的音樂知識和修養，都是靠了在實踐中逐漸提高的，靠着這樣的資歷，竟然也能作曲，還成為著名的音樂家，國歌的作者，這件事的本身，不正是告訴了人們：任何一種藝術，都必須是服務羣衆的，也唯有服務羣衆的藝術，才是有生命力的藝術。

在新加坡和馬來亞，搞音樂的人不是沒有，只是大多數人都把它當作一種成名撈錢的手段，結果個個都鑽向牛角尖裏去，脫離羣衆，脫離現實，搞來搞去，就是那麼一套香港小調，或玄妙空洞、灰黃色脫離實際的詩詞，這些東西假如作曲者本人關在房子裏獨個兒欣賞還不要緊，甚至還舉行什麼本地作品大「會」，拿到堂皇的劇場去演唱，還通過電台電視廣播出去，叫人欣賞，結果就害得更多人，使到更多人跌到他們那空洞玄妙的幻想的陷阱裏去，這實在是一大罪過，害己又害人！但不知道這些先生小姐們臉紅嗎？

在新馬，也還有一些正派的音樂工作者，他們本來可以積極從事創作一些有意義的歌曲，反映當地人民的思想感情，配合各個陣地上的羣衆運動，但是很多人都因為生活問題搞到團團轉，無心創作；也有的人，生活是沒有問題的，但却因為他少和羣衆接觸弄得越來越悲觀，反而在一旁自嘆孤獨，沒有人商量、觀摩，而不願意創作等等，像抱着這樣觀點的人，同聶耳的精神比較起來，是多麼不調和啊！

生活問題雖然是一個重要的問題，生活不安定，很容易影響到創作的情緒，這是任何人都明白的。但是一個負責任，誠心誠意搞羣衆工作的人，他應該是會妥善處理他的生活問題的，他假如睜開眼睛看看，把大多數人所處的情況同他相比起來，他就不再感覺自己比別人苦了多少，問題重要的還是看他站在什麼立場、什麼觀點上，他有沒有決心從事於音樂藝術工作，有沒有為羣衆工作的真正熱誠。至於後一種情況，就真有點嚴重了，這要不是創作者本身思想認識水平不夠，就是已經準備走上末路了，必須即刻挽救為是。

老實說，一個脫離羣衆，不正視現實生活的藝術

工作者，即使他有意繼續創作，也決創作不出任何像樣的東西了，勉強這樣下去，日子越久了，最終就只能創作出像那羣害人害己的所謂「本地作家」一樣的東西，到那時，他實際上已經上了一条和他先前相反的道路了，這還稱得上是正派的音樂家嗎？因為假如我們承認同羣衆的生活是一切藝術創作的泉源的話，而一位音樂工作者既脫離了這最有生命力的生活，那麼，他的「源」從何處來呢？這不是顯而易見的事嗎？

總之，無論藉口生活問題或者是哀嘆自身孤獨問題，這其實都關係到思想上的問題，從這些人的感慨上可以發覺，他們其實是缺少同羣衆發生連系，才造成他們思想上這麼多的多餘憂慮。這些人如果投身到熱火朝天的羣衆鬥爭裏，同廣大羣衆一道，到團體或工會裏去負責一點工作，改造一下自己的思想感情，邊實踐邊學習，有困難大家自然會帮他解決，這樣他自然就不再有這些感慨了。

至於客觀環境壓力的問題，這不單是音樂工作者面對的問題，其他藝術工作者，一切進步力量都面對的問題，尤其是羣衆團體所受的壓力更甚，但一切要求新生和發展的事物，在這樣一個黑暗重重、不合理的社會裏，都必須經過曲曲折折的鬥爭，發揮我們主觀上的靈活性，創造形勢，這是最重要的。有磨鍊才能够考驗自己，也才能够生活得更堅強。

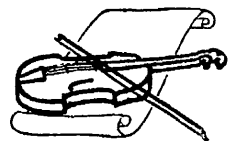
學習學習聶耳的精神吧，把自己投身到火熱的鬥爭中去，同羣衆共呼吸，同甘苦，就自然會創作出好的作品，這也是學習做人的一種正確行動。記得十九世紀法國藝術家羅丹曾說過一句很有名的話：「在作為藝術家之前，先學做人！」一個投入羣衆生活中的藝術家，就是一邊學做人，一邊也就是學做藝術家，一位從艱苦中熬鍊出來的藝術家。

著名藝術家米勒說：「藝術不是一種快樂的職業，乃是一場猛烈的鬥爭。」

聶耳正是把自己的藝術投入同敵人猛烈鬥爭中去的藝術家，因此，他成了一位既是藝術家，又是偉大的革命家的英雄，今天我們紀念他，正是要吸取他的經驗和學習他的精神。

新馬的音樂工作者們，請你們即刻投身到鬥爭中去吧！奮發起起來，學習聶耳的榜樣，學習聶耳的精神，糾正自己的思想，提高認識，創作出一些有血肉，真正反映當地羣衆鬥爭情緒和生活現實的作品，到時，我們也可以有一天舉行本地作品觀摩會的形式，把這些抒寫工農羣衆生活現實的作品，給同廣大羣衆欣賞、品評，同那些頹廢音樂的什麼大會相抗衡，這是在爭取羣衆工作上必須盡的責任，免得給那些有背景的「本地音樂家」（？）毒害更多的人。

積極掀起學習聶耳的熱潮吧！



• 尚聶 •

發揚 現實主義 藝術

南和工業社
新加坡如切律門牌七十九號
電話：四二四四六
吳錫川賀

好消息！新貢獻！

非洲詩選

戈丁譯

熱風社出版

七月出版·每本定價 50c

新嘉書報印務業職工聯合會舉行“文娛晚會”誌慶

為發展正派藝術而努力
為實現人民事業而奮鬥

赤道藝術研究會
民聲音樂會
康樂音樂研究會

敬賀

“TERUSKAN PERJUANGAN

ANTI — IMPERIALISME !

HIDUP-LAH SOSIALISME !”

堅持反帝斗争

社會主義萬歲

— DARI RAKYAT —



新加坡書報印務業職工聯合會
文娛晚會特輯

編輯者：特輯編輯小組
承印者：ABC印務有限公司
出版日期：一九六五年七月五日

Permit No. 1399 (M.C.P)

◀ 非 賣 品 ▶