



椰林叢刊



樹膠花開的時候

新知文化企業

洪天賜教授捐贈

樹膠花開的時候



新知文化企業 1974 • 星洲

目 錄

联系实际·提高思想·····	1
向群众学·为群众演·····	18
对导演的一般认识·····	25
关于舞台美术·····	33
树胶花开的时候·····	43
我不再远航·····	47
向长堤彼岸的姐妹兄弟致敬·····	49
出路·····	52
灵感·····	53
文艺青年之歌·····	54
“巴士日”的杂感·····	56
从导游女郎说起·····	58
狗儿也不能安宁了·····	60
本地文艺书讯·····	63



聯系實際，提高認識

涓 滴

1973年的艺坛，生气勃勃，一派战后罕见的兴旺景象。我们有志气的文艺工作者，脚踏实地，埋头苦干，不断突破主客观局限，在创作演出活动中取得可喜进展，为健康文艺的壮大发展立下新的汗马功劳。

一个显著的特色是：创作风气大振，对外国节目的倚赖有了重大解脱。几十年如一日坚持气节、不愿同流合污的老前辈，大批朝气蓬勃、勇往直前的新秀，都踊跃投进各个艺术部门的创作活动。不仅传统的话剧、舞蹈、歌曲，继续取得成绩，连少人问津的乐曲、相声、快板，和近年移植的三句半、对口词，也陆续涌现了创作。这个现象好得很！尽管作品的数量，还远远地落后于现实的需求，但和往年相比，确实多了起来；而且题材更为深入生活，更主导、更鲜明地突出各民族劳动人民的处境和奋斗。

按艺术部门来看，戏剧的收获最为丰富。保持以剧为主这一特色的星岛艺术剧场，集体创作并排演了四景五场话剧《第二次奔》，把乡村劳动人民在经济上、生活上饱受欺压的情景，波澜有致地呈现在舞台上，并绚烂夺目地描绘了他们守望相助，舍己为群的高贵品质。

意气风发、敢闯敢干的星岛工艺学院中文协会，也推出了生动紧凑的双幕剧“两姐妹”，扣人心弦地展现了车衣厂劳资双方争取落后工友的历程，栩栩如生地突出了正面人物大玉。而两年来走南闯北，辛勤传播健康文艺的马大华文学会，则改编并演出了三幕五场话剧《十亩地》，感人肺腑地抒发了农民迫切要求土地的心声，一针见血地暴露了地主阴鸷凶残的咀脸。还有星岛集体创作的独幕剧《我们要生活》，很有深度地刻划了小贩挣扎求生的苦况，气势磅礴地塑造了心清骨硬、风姿凛然的常秀青，在半岛各地演出受到极其热烈的欢迎。

音乐部门方面，歌曲一枝独秀，不但新作层出不穷，而且处理手法也日渐斑斓，还萌生了一些小歌剧，如“巴士车小唱”等。许多不懂得乐理的工友和职业青年，随口把心声哼出来，然后在热情洋溢的“里手”帮忙下，谱成歌曲，取得很好效果。我们的乐手也开始尝试把本地歌曲编成乐曲来演奏，甚至埋头创作。这方面的作品有：《我们是生活的歌手》（星岛工艺学院中文协会），《站在文娱道路最前线》（新山海音）、《迎春曲》、《封港的时候》（星岛南方艺术团）。在编曲工作上，我们的正派音乐队伍其实绰有余力，他们以前既能改编外国作品，今天断无理由不能改编本地创作。我们热诚地期待着他们作出更大的贡献。

至于舞蹈创作，质、量也有所提高。既有表达正派文艺工作者的豪情壮志、歌颂各族劳动人民团结抗恶的抒情之作，也有具体反映各族劳动人民共同愿望和艰苦奋斗的舞剧。后者的增加，说明了我们的文艺工作者有意识要更广泛、更直接地去表达人民大众的爱憎。不过，总的来说，舞蹈也和乐曲一样，在诸艺术部门中显得相对脆弱。我们一般文艺工作者不重视掌握基本功和过硬技巧的弱点，在这里更加清楚地暴露了出来。目

前比较着重从事舞蹈创作的，似乎局限于星岛南方艺术团和雪兰莪琼青舞蹈团。南方艺术团的作品，和本地一般创作相映照之下，鲜明地具有细致、灵巧、优美等艺术特色，内容也能和马华文艺的优良传统相合拍。雪州琼青舞蹈团的一个优点，就是能够听取意见，不断改进作品，《胶林舞》在去年底的演出就比去年初具体、生动、丰腴。

另一个显著的进展，就是健康表演艺术得到更大幅度的普及。长期以来，表演艺术活动高度地局限在一两个大城市里。去年，除了丁玻之外，各州都有基调良好的演出。其中尤以星加坡、吉隆坡、柔佛、下吡叻、马六甲最为热闹。柔佛的表现更加突出，几乎大小各城镇都有过可喜的演出，健康的艺术种子正在州内四面八方萌芽、茁长。这是我们有志气的文艺工作者长期辛勤劳作的成果，他们辛苦了，但辛苦并没有白费。

随着普及工作的深入，各民族表演艺术的交流，受到更密切的关注。马大华文学会在校园内用马来话上演了自己改编的《十亩地》，反应热烈，效果良好，是一项意义深长的突破。与此同时，出版工作也有了较大的发展，还新辟了灌制唱片和盒式录音带这两个途径。新径的开辟，打破了舞台演出一瞬即逝的时空局限，把受过一定检验的作品，更深更广传播到民间去。事实证明，这样做，既受民众欢迎，又有助各团体的互相学习，值得坚持。

引人注目的是，快板、三句半、对口词、相声、白榄剧、朗诵剧等，具有高度机动性、灵活性、易于掌握、易于传播的“小品”，日渐在半岛舞台上占据了主导地位。这个风气似也有蔓延到星洲之势。它的产生自有其主客观因素。一方面现实矛盾日益尖锐，发展日益迅猛，极需文艺及时反映，一方面演出活动频繁，迫切需要大量作品，这就不允许我们的文艺工作

者潜心于鸿篇巨著；另一方面，我们的文艺工作者，艺术知识一般积累得还不够丰厚，尤其半岛，一时还无法普遍创演“重型”的长篇剧作和舞步繁复多变、难度较大的舞蹈，也有以致之。

不过，这一类“小品”，易写、易写、易懂，搬上舞台去，观众也多感到亲切，十分喜爱（说易写、易演、是和条件复杂的多幕剧如“第二次奔”，民族芭蕾舞剧如“渔歌”等相比较而言，并不是说可以不要深入生活，可以不要清除头脑里的污泥浊水，随便张三李四，坐下来就能写得精辟入里，站起来就能演得出神入化）。它们具有短小精悍，活泼灵巧，宣传性强，演出条件简易，不受场地限制等特点，是当前普及群众文艺阶段十分锐利的形式。我们完全有必要加以重视，并作为重点来掌握、丰富和发展。

路向与批评

这些成绩的取得，绝不是偶然的，而是和我们正派文艺工作者从理论上认识了“健康文艺”的方向——为人民服务，首先为占人口绝大多数的工农服务——并且切实落实到行动上去，息息相关的。过去一年来，在为谁而写、为谁而演的问题上，正派表演艺术工作者有了更为统一的步伐。

但是，路向的问题，还没有明确地解决，还没有完全地解决，而且在相当长的历史阶段中，还不能避免不同路向的矛盾冲突，还不能彻底解决。

首先，我们要清楚地认识到，在正派文艺的对面，存在着一个歪派的敌手，即灰黄文化。进入七十年代的正派表演艺术固然在一定程度上突飞猛进，但目前仍然是灰黄文化占统治地

位。反公兴私的电影充斥戏院，靡靡之音泛滥街巷，淫秽、颓废、腐败的书刊杂志流毒各地，时时刻刻蚀人心魂。相形之下，我们所起的作用还相对地小，我们还处于相对劣势。这就有需正派文艺工作者加强团结，奋起直追，密切配合各种有利力量，加倍努力工作，以求早日在数量上压倒灰黄文化，让正派文化占统治地位。

其次，要一分为二，正确看待团体，看待自己。不错，在我们有志气的文艺工作者艰苦奋斗下，正派表演艺术已取得一定的成绩，这些努力，应该表扬，这些成果，必须珍惜。但是，对我们大多数人来说，还存在着自己的一身，并不纯然“就是大众的一体，喜怒哀乐，无不相通”的问题，也就是思想感情还没有彻底大众化的问题。

在这样的情况下，各正派团体，在创作实践、演出实践、组织方针、工作作风诸方面，难免会出现这样那样的缺点，这样那样的错误。要克服缺点和错误，贯彻始终沿着正确的方向前进，除了深入生活以外，还必须开展战斗的群众性文艺批评，加强集体讨论，作好总结工作。在这些方面，我们还迫切需要急速改进。

我们知道，用来表达路向的语言高度概括，并不如实践那么丰富、生动，也不可能包罗万象地触及每一项实践的各个方面。在创作和演出实践中，总会浮现一些问题，需要展开细致、深入的讨论，运用正确的观点，分析、批驳、论断，逐一加以解决。只有这样做，我们对路向的理解，才有可能一次比一次深刻和全面，在贯彻和实行上，也才有可能一次比一次自觉和坚定。坚持路向问题，年年讲，月月讲，天天讲，这一点也没有错；开初讲述，仅仅阐明“文艺不是为有钱有闲者服务，就是为劳动人民服务，二者必居其一”，也是必要的。但是，接

着，就应该结合我们的实践来讲，这才能使理论生动活泼，向前发展，并具有指导我们工作的威力。如果一年，二年，三年，老是重复“二者必居其一”，而不善于引导大家结合具体的现实情况，从总结自己的工作经验来加深对文艺路向的认识，久而久之，就会滋长麻烦，觉得谈来谈去老是那三两句话，甚至萌生文学理论无补于实际的错误看法了。

但是，半岛一般团体有个通病：不但不重视克服实践上的各个问题，反而避重就轻，回避问题。例如，《黄梨园舞》（又名《黄梨丰收时》），内容是否切合客观需要，曾爆发过争论。争论的由来，一方面由于创作者似未明确所反映的对象的成分，歌词误把“梨农”当“梨工”，一方面也由于一些朋友片面理解工人带头的意思，以为作品只可以写工人，不可以反映包括农民在内其他阶层的生活，否则就是乖离正道。要很好解决这项争论，需要把问题提高到“我们的社会处在那个发展阶段”来理解，这样做非但有助于我们认识这个舞蹈确实符合马华文艺优良传统，而且也将丰富和加深我们对路向的体会。但是，有关单位并未及时组织大家围绕着争论学习，从理论上分清正误，而是简单地引述某些团体和某些人的话，肯定“这个节目还可以上演。”结果，到了去年年底，距离论争最初爆发近乎一年了，某些晚会的报幕员还错误地报告：“内容反映‘梨工’的遭遇”；围绕着这个节目而产生的疑惑并没有得到应有的解决。这是很可惜的。

在大搞创作和演出的过程中，不但会有各种问题产生，而且还会有各种思潮的影响，各种看法的出现。这是不可避免的，因为世界上决没有什么纯而又纯的事物。问题只在于我们善不善于及时展开批评，弄清思想。听任错误的思想存在我们队伍内部，必妨碍我们前进的步伐，包袱过重的人还可能经不起诱

惑和严峻的考验，而蜕化变质。但是，对于错误的思想，我们往往失掉警惕性，甚至加以纵容。例如，对于放手发动创作，不少单位和个人都存在着害怕的心理，踌躇不前。怕的具体情况有两种，一种害怕作品失败，脸上不好看，会损害自己辛辛苦苦建立起来的“名声”，这种情况集中在知识分子身上，和以知识分子为主体或领导的团体中；一种以为自己艺术修养很差，创作奇难，自己攀附不上，这种现象发生在正规教育受得不高的朋友身上。两种情绪都是不健康的。我们创作演出，是为了推动社会向上向善发展，并非要争风头、捞名誉。如果成绩受到表扬，那也是群众的鼓励和鞭策，要我们把工作做得更好、更多、更广，而不是批准我们搞工作可以不从人民的需要出发，而以增添名誉为念。不能增添名声就不搞，是为人民服务讲求条件的一种表现，是私心杂念的一种反映，应该力戒摒除。当然，创作不象吃“嘎尖不爹”那样轻而易举，作品要达到好的境界尤其难。不过，为了人民的利益，我们不但应该力求做好能力范围以内的事情，而且更应该力求做好我们原本不会做、不善做但却为社会发展所需要做的工作。如果一味强调困难，缩手缩脚，不敢迎难而上，那不能算对人民事业具有高度的责任感。但是，我们的队伍并未及时很好地从思想上来批评这两种情绪，直到现在，还有朋友认为“害怕有理”，有意无意间助长害怕心理。这对正派文艺的进一步发展，特别是文艺和社会挂钩，不能不说是一种妨碍。

当然，要说我们的正派团体，在这些方面的工作毫无作为，也不符合实际。在晚会上分发表格，要求观众提意见，就是开展群众性文艺批评的一种很好的方式。这种方式，先在星洲蔚然成风，现在半岛也很流行。事实证明，好处很多，十分有助于文艺工作者了解群众的心声，找出主观和客观不一致之处，

明确自己需要先学习的东西，密切了演员和观众的关系。不过，必须警惕两种倾向：一种自以为是，一种毫无主见。前者不认真研究群众的意见，轻率地认为那是不懂艺术特性的误解、疑惑和反应，随意解释了事；后者谨小慎微，不敢对群众的意见进行淘滤、集中，一遇见相反的看法便茫然无措，不知如何是好。两种倾向在半岛已经有了萌芽，要加以克服和纠正。

至于文艺批评工作者，去年一年较突出的通病，就是不善于一分为二对待文艺团体及其成员，眼睛只看缺点和错误，不善于看成绩和进展，易流于全盘否定。甚至错把非对抗性的矛盾当作对抗性来处理。

进行批评，不但要看一个团体的现在，还应该看它的过去，从今昔对比中找出其发展的主导倾向是进步还是倒退，然后给予恰如其分的评价。有个单位，以前专演《老光棍》、《山地舞》之类的东西，到了去年也演《手》（诗歌造型）、唱《我们走在文娱道路最前线》，而且节目以内容健康的占多数。就它本身来说，这是一个很大很好的进展。在这种情况下，我们的批评原应以赞扬为基调。在赞扬之余，可以也必须针对其偏差提意见，希望它纠偏扬优，继续前进。但是，我们的一些朋友却不是这样，他们的眼睛只看到晚会中的《沙里洪巴》、《天伦歌》、《百灵鸟你这美妙的歌手》，这些不健康或内容与社会矛盾冲突毫无关联的节目，据此把晚会骂得一分钱不值。象这种态度，对推广正派文艺运动并无裨益。

星岛艺术剧场对于放手大搞创作以前曾发表过一些偏颇性的言论，不过，现在它也积极投入创作的洪流，这是我们大家所应高兴的事。当然，它的作品难免有这样那样的缺点和错误，可以也应该提出善意批评。但是，有些朋友似乎毫不考虑从不创作到创作就是一个进步，从执笔到创作出好的作品来要有一

个发展过程，也毫不考虑到这个过程中我们应该预计犯错误，允许改正错误。他们偏向于指责个人，断言人家不愿意改造世界观，粉饰现实，有意对抗正确路线。其实，“如果是同一队伍中的人，所做的是方向一致的工作，就不会有原则上的分歧，也是说，在大的方面相同了。这样，会有不同的就是观点、方法、作风上的差别。当然，在这些方面，其实也反映了原则立场，但由于大家都以为在大方向上没有模糊之处，所以这些观点、方法、作风上的差别，通常不能看成是有意识的对立，而是大家的认识不一样。”要提高认识，我们应该提出尽可能充分的论据，进行系统的、具体入微的分析，而不是轻率地使犯错误的人背上可耻的罪名。我们队伍内部某些人不敢创作，在一定程度上是被这类偏责个人的批评吓怕了的。

也有这样的情形：一个晚会，两种节目，良莠分呈。这是同一团体两种不同文艺思潮的人分别推出来的。我们的批评，应该结合具体情况来进行。对那些不惧劳苦，力斥谬论，排除万难，把节目推上舞台的成员，应该给予必要的鼓励和赞扬，尤其这些成员还是初跨上正途的话，那怕他们的成绩多么微小，我们更应该极其热烈地加以赞许。关于这一层，我们的文艺批评者已能够注意到。只是对于其中背道主流的人，还普遍地忽略了把别有居心地推销灰黄文化的艺阁和受误导中毒沉迷的人严格区别开来。

对我们队伍内部的老前辈，我们也不能很好地贯彻一分为二的态度。一个小资产阶级知识分子在短期间顺大流，作一点好事，不难；但在矛盾激烈冲突的几十年内，却能始终洁身自爱，抗拒威迫利诱，决不哈腰俯首依附恶势力，而且直接间接助长正义事业，这种精神就值得宝贵。其次，老前辈拥有较丰富的经验，掌握较全面的技术，有很多东西值得后进借鉴学习。

当然，老前辈不是生活在真空中，而是生长在灰黄文化占统治地位的社会中，他们不可避免地也会有思想包袱。他们一般顾虑较大，不大敢脱颖而出，因而显得保守些。对待他们，我们应该好好继承马华文坛先驱对待郁达夫先生的态度：第一，尊重，第二，推动他们进步。要根据每个对象的具体情况提出要求，不能抱有要人“一步登天”的不切实际苛求，要郁达夫式的文人在短期间内就干出鲁迅式的事业。事实早经证明，老前辈是能够进步的，我们殷切地期待着他们做出更大的贡献。

创作诸问题

在创作活动蓬勃开展的今天，直接反对表演艺术密切联系本地实际的言论，听不到了。但有项意见，引人注目，一是反映劳苦人民的生活不能一味“苦”，要有“乐”，而所谓“乐”就是旧式诗文的田园之乐加上现代化的男女恋情；一是对思想较“落后”的观众，应该排演外国作品。

反映生活，不能孤立、抽象地规定“苦”与“乐”。我们主张，要揭示社会的本质，生活的本质，促进人民革故鼎新，凡不能达此目的，不论苦乐，都是错误的。我们农民生活的真况到底怎么样呢？只要翻翻马来报章，不时可发现稻农沉痛的诉说：劳碌终年，双季收稻，家却无隔宿粮，儿女成群失学。当胶价惨跌，黄梨丰收时，大量农民破产，流落城市。我们的作品如实地反映这些情况，道出农民要求生活有保障的心声，有什么理由好怨怪它们“苦”呢？劳动人民生活苦，是千真万确的事实。把农村描绘成恬适、宁静的乐园，青年男女置身其间，无所事事，终日大唱情歌，反倒是不符合客观实际的。我

们反映劳动人民生活苦况的作品，并非哭哭啼啼，鸣苦叫不平，而是有“乐”的成分，那就是工农迎难而进的乐观主义精神，说“一味苦”，也毫不符合实际。

外国作品，要能揭示彼时彼地的社会生活本质，必须站在正确的立场，运用科学的观点和方法、观察、研究、分析社会现象。但是，我们的观众看了，并不能够保证个个都会想到解决自己社会矛盾的具体办法，为什么呢？因为各国有各国的国情，既使处在同一阶段的社会，具体的情况也各有别，别人成功的作法并不一定适用于此时此地，他们的当务之急也未必就是我们的议事日程。我们主要的是学习他们的正确观点和思考方法，然后运用来研究解决我们自己的问题。要做到这一步，非有一定的认识能力不可。反之，如果把我们的切身问题搬上舞台，应用科学的观点方法加以分析解决，生动地表现出来，其所起的直接教育作用，就远非外国作品所能企及，其所激发的感染力也将更强、更深、更大。说对思想“落后”的观众，应该排演外国作品，显然也是不符实际的一句空话。

各国要推进自己的社会，不能单靠或多靠演外国优秀之作。文艺史上还没有过这样的奇迹，今后也将不会有。每一个正派团体，每一个正派的文艺工作者，都应该把创作当作自己分内的事，当作当务之急。

要创作什么样的作品呢？这要结合我们的具体情况来决定。

我们认为，凡是能够帮助观众分清敌友，克服自己的思想障碍，明确历史发展方向，清除魑魅魍魉，同心同德阔步前进的作品，都值得欢迎。

鉴于我们的观众，有一大部分是小资产阶级，因此针对腐朽灰黄文化在他们身上所烙下的影响，特别是发财致富，走个人奋斗道路等思想，展开深入的批判，引导他们发扬思想上的

的积极因素，完全有其必要。但我们却忽略或放松了这方面的工作，以致玩股票风靡小市民时，我们文艺不能象香港一样，及时加以针贬，除漫画外，各艺术部门反而留下一页空白，这是不符当前客观现实的需要。

不容否认，鲁迅那些暴露式的杂文，在他生前所处的环境里，曾发挥了巨大的战斗作用，就是现在，也仍然起着重大的教育作用。由此可见一定的时期一定的地区，集中把魑魅魍魉的丑恶咀脸漫画化，把他们腐臭的灵魂撕裂示众，这样的讥刺之作也自有其社会价值，可以创作。其实，就是先进社会，在巍峨灿烂的巨大的纪念碑式的著作之旁，也还有着嘲讥官僚主义等恶习的喜剧存在。但有些朋友，却以为只有歌颂才好，侧重暴露就不行。这也是不符当前客观的需要的。

我们这样的主张，和“我只熟悉知识分子，所以只能写知识分子”的抱残守缺，毫无本质上的共同点。后者藉口熟悉不熟悉，意图规避使自己思想感情大众化的坚苦磨炼。我们则认为，在一定的历史时期和地区，某一类题材有其实际的战斗作用，就应该好好地掌握，而要掌握好，思想感情就得大众化。一个思想大众化的人和一个思想“小众化”的人，同样处理知识分子题材，看法必然不尽相同，后者往往流露出偏爱、袒护甚至鼓吹这个阶层毛病的错误倾向。因此，不论写什么题材，我们都必须坚持深入生活，向劳动人民学习，持续不断清洗自己头脑里的污泥浊水。

我们这样的主张，也决不是赞同把歌颂劳动人民放在第二位。无论如何，我们坚决反对写工农写得太多的讲法。不错，近两三年来的表演艺术作品，比较侧重反映工农的生活，但从马华文艺整个历史发展过程来看，能够说数量多吗？其实工农占人口的绝大多数，又是推动社会发展的基本力量，多写他们

又有什么不好？就是要多才好！

反映工农，要揭示他们生活的本质，让观众真切体会到他们的境遇和心声，从而正确地认识他们在社会上所处的地位。在这一点上，我们不少舞蹈工作者存在着偏差。他们片面地、孤立地理解劳动的意义，以为凡劳动都值得歌颂，“忽略了对于在剥削制度下的劳动人民不能机械地象讴歌大公无私的新环境的劳动那样的观点来看待的”（高湖：忆农卢杂文“劳动生活与写诗”）。他们描述我们工农一般生产过程的舞蹈，音乐是轻松活泼的，舞蹈是轻盈欢快的，自始至终给人一种悠舒、恬适的感觉。这种情调和客观实际刚好相反。试想想，吉打马来稻农，每月收入大约在卅至六十元之间，过的是半饥不饱的生活，他们怎会有舞蹈所渲染的那种甜蜜的欢悦呢？

其实，世界上只有具体的劳动，没有抽象的劳动，工农对待劳动的态度，并不是任何历史时期中、任何情况下都一成不变，漫无区别的。脱离一切联系，孤立地断言：“凡劳动都是神圣的，都值得赞扬”，并不合乎科学。日本军阀占领马来亚时，蝗军成立“勤劳奉仕队”，强迫人民开芭造路，难道说这也是“神圣”劳动吗？当时，人民把对侵略者的痛恨和不满，具体地化为对造路和开芭等项工作的冷漠和敌视，或抵制，或破坏，他们并没有一面仇恨侵略者，一面又喜爱其所强制的劳动，热火朝天地干起来。工农绝不蔑视一般劳动，以为低贱，是肯定的。但对具体的某一项劳动，他们是否宝贵，心情舒畅，干劲冲天，忘我从事，由劳动中享受乐趣，却要受一定社会条件所制约。我们的“农家乐”、“工地乐”等舞蹈著作，显然是从概念出发来进行创作的，作品因而也就不能表现出生活的本质。

反映工农，要努力塑造高大的正面形象。在这方面，艺坛初步有了一点点成绩。例如短剧：“我们要生活”中的常秀青，

有血有肉，饱满力量。但总的来看，概念化的毛病还普遍存在。作品中的正面人物，往往议论多，行动少，只有言教，少有身教，所发的议论又未能和故事浑然无间结成一体，给人一种外贴上去的感觉。有的甚至缺乏工人阶级刚毅硬朗本色，一遇上矛盾冲突，不是采取适当的手法处理，而是你一声“不干”，他一声“辞职”，人为地“解决”了矛盾，实则回避了问题，经验显示，只有让正面人物以具体的强而有力的行动，推动并解决矛盾，发挥主导的作用，正面形象才有可能突出、高大。

正确的东西，总是同错误的东西两相比较而存在，相斗争而发展。高大的正面形象，总有它的对立面。这个对立面和它的关系，既可以是对抗性的，也可以是非对抗性的。无论性质如何，只有让矛盾得到充分的展开，合理的解决，才有可能展示正面人物的丰富、高贵的精神世界，血肉饱满地突出其高大形象。如果不把人物放在矛盾激烈冲突的环境中，就会把人物写成只懂得嘘寒问暖，体贴别人，多做好事，而达不到更高的思想境界。一摆到矛盾冲突中去，高大的形象不是同魑魅魍魉针锋相对，就是对认识不清者和中了腐蚀思想的毒而犯上错误的人作斗争，在现实中，认识不清的人，犯错误的人，受到启发、教育、引导，绝少数抱残守缺，大多数翻然憬悟，跨步前进。因此，除非我们不写这一类矛盾，否则，我们没有理由说文艺作品不应描述觉悟的过程，只写觉悟后的言行。其实，一个人，由不觉悟到觉悟了，不可避免地会碰到思想落后者，要同错误的言行作斗争，在这种情况下，岂又能避免得了不涉笔新的觉悟过程呢？

反映对抗性的矛盾，应当尽量压低坏人的气焰，灭掉坏人的威风。但是，也得依据生活的真貌、按照事物的发展规律来安

排矛盾冲突，以显示对立的尖锐，较量的曲折、繁杂。只有越深刻地刻划出反角的居心叵测、诡谲多变、阴谋迭出，才能越有力地反衬出群众团结的可贵，反衬出正确途径的威力，反衬出正面人物的高大，从而令人产生衷心的敬佩。把矛盾简单化，只能损害高大形象的塑造。

不把矛盾简单化，并不是要求在作品中塞进很多东西。半岛的朋友似乎有个错误的看法，以为触及问题越多，作品越深刻。于是，创作一个十多分钟的节目，竟容纳三四个矛盾；设计诗歌造型，原作一两句话带过的东西，也在不改动原著的情况下排出造型来突出；有的甚至还把和主题漠不相关的事物硬扯进来。结果，作品头绪纷纷，蔓无中心，观众看了眼花撩乱，无从把握。其实，篇幅短小的文艺作品一般以反映一个矛盾为限，尤其表演艺术，由于受到时空的限制，更讲究集中凝炼，切忌曼衍庞杂。篇幅短，问题多，只能蜻蜓点水似的这里沾一下，那里沾一下，内容必然浮泛。

作品能不能写得深刻，取决于作者的思想水平和艺术水平。同样的材料，由于各人的思想水平不同，对它所蕴含的社会思想意义，发掘的深度和广度也就不同。但是，思想认识高的人，未必就能够写出深刻的文艺作品来。这里还有一个掌握过硬技巧的问题要解决。有一些人，分析问题，可以侃侃而谈，鞭辟入里，但请他创作，写出来的东西却不象样，一点也没有他谈锋的深度。为什么呢？就因为他没有掌握好艺术基本功，或有不多的缘故。

小 结

过去一年来，正派表演艺术活动，既有成绩，也有缺点和错误。缺点和错误的由来，主要是我们的思想认识不高，不对头。

大搞大演本地创作是好事，但是，单有这种努力还不够，我们还应该力求从实践中吸取教益，提高我们的认识。要做到这一点，必须掌握正确的社会科学、哲学和文艺理论的基本观点和方法，运用这些基本观点和方法来研究、分析、解决在发展人民艺术过程中所遇到的各种主客观方面的问题。

有一些朋友，也到劳动人民当中去。但他们并没有自觉地运用从书本上学来的正确观点和方法，去观察、研究、分析人和社会现象，得到一定的结论，然后进入创作。他们反而先在头脑中定下一些框框，一发现合用的表面现象，就赶快填塞进去，形诸笔下。他们不是到生活中去改造自己的世界观，而是用自己的主观偏见去“改造”客观的材料，结果，作品当然无法反映事物的本质，公式化，概念化，甚至不期然而然歪曲现实。这种不能把书本知识化为自己血肉的作风，理论和实践相脱离的作风，也表现在对艺术技巧的学习掌握上。一些朋友，文艺理论书读了，懂得结构的一般原理，懂得戏剧的要素，懂得什么叫艺术的真实……。但他们却停留在复述这些理论的阶段上。他们从来不想，也不尝试用这些理论，去分析别人的作品，指导自己的创作。甚至连自己的剧本，有没有高潮，高潮在那里，也茫然然。这样，又怎能设想作品会具有完美的形式呢？

只有坚持深入生活，只有坚持学习正确的社会科学、哲学和文艺理论，只有坚持运用这些理论的观点和方法来解决实践中的主客观问题，才能不断取得更大更好的成绩。



向羣衆學 爲羣衆演

集体讨论

向群执笔

马华新戏剧运动一路走来都是坚持反侵略、反封建的战斗风格。我们充分了解,作为社会生活不可缺少的一环的文艺活动,应该紧密配合社会改革运动,起着积极推动的作用。我们坚贞的先辈工作者坚持发展和发扬了这个优良传统,它一直和人民大众有着血肉的紧密联系。对于这个优良传统,我们感到自豪;也使我们觉得责任重大,因为先辈们为了群众做了那么多,我们应向他们学习,应该做得更好、更多!

从讨论中我们认识到:艺术是反映生活和服务于生活的,和科学不同,艺术有它本身的特点、手段、规律。科学是抽象、概念的。是理性的;艺术是具体的,不是抽象的、概念的。它通过鲜明、可见的、具体和有代表性的,也就是典型的个别形象,来反映一般的现象,通过创造典型形象来反映生活的本质,指导我们正确认识世界、改造世界。

各种艺术都有这种共同的特性,但个别的艺术形式又有它的独特性;戏剧,就是通过语言来塑造人物的形象,让不同的典型人物在典型的环境中(在矛盾斗争之中)表现他们的关系,从而反映生活现实,指明人们的奋斗方向。

表演艺术是在大批群众面前现场演出的,它的群众性、感

染性更强烈、更直接、更鲜明；而且，在文化不很普及的社会中（如我们本地社会），它比书面文学作品更有条件普及，广泛深入群众，传播新思想。它最易为人们接受，我们要重视表演艺术的这个特殊性。

戏剧的特点，在于它以语言为主要表达媒介。戏剧是综合艺术，以语言为主，但是，过于单方面重视语言而忽略了其他因素，会削弱剧本的力量。对于戏剧工作的一般特性，我们做了探讨，对它的各部门工作也做了一些集中的探讨，包括编剧、导演、表演、美工和组织工作。

现在，我们摘要地总结一下这些学习心得。

先谈导演：

剧本，我们称为戏剧的第一度创作，由排练到演出是第二度创作。演出工作相当复杂，它是以导演为核心，集体搞的，我们特别强调，导演是排练工作的领导者，他站得最高，居高临下策划全剧的演出创作。要做好这项工作，他需要有正确的思想，鲜明的立场，有基本的社会科学知识，同时对于文学，美术、舞蹈、语言和文艺及各有关的艺术理论有基本认识，才能带动全组成员，搞出一个思想性和艺术性都好的演出。他的责任是艰巨的。但是，我们虽然肯定他是统一剧本的思想和艺术处理的执行人，但是，他不是旧日的独裁的，不是导演中心论者所推崇的人，他要广泛吸取组员们的意见，发动民主讨论，促使大众意见涌现，然后再加以综合、分析，取出最好的意见，加以集中统一。他和其他人的分工是全局与局部的分工，不是身分高低的区分。

表演：

演员有这样的工作特点：演员是戏剧的最后体现者，一切

其他人的努力都在使演员的表演更能突出内容。在舞台上，演员无可否认的是主体，但是，那只是工作性质上的不同，他并不应有什么特殊的身分，他的地位应该也是普通的一员，“大明星”的作风，我们反对！

演员的工具就是他的整个人：他的头脑、他的形体，他的语言器官。他必须勤学苦练基本功。但是一切表现取决于思想，他必须先要搞通为谁而工作，这样才能对自己提出严格的要求，任何角色都能用功地演，任何情况下都能不致于闹情绪。

美工设计：

一向不被重视。事实上，它是演出不可少的一个部分。美工不是简单地搬几样道具放几个门户就完事。他必须和编、导、演各方面配合，才能设计出最能突出戏的舞台环境。

在此时此地，舞台美工人员不只要负责为节目在舞台上搞设计，同时，也要负起创造演出场地的重大任务。

剧场不多，条件限制严格，我们要打破限制，主动到任何需要演出的地方，在群众需要我们去的地方，创造演出要用的舞台、观众席和一切必要的设备。

美工人员要果敢热情地肩负起这个任务。

剧本：

我们花了最多的时间探讨剧本，剧本是戏剧这个综合艺术的文学部分，它可以以剧本的形式作为文学作品而独立存在。它也是搞一个完整，活动的戏剧演出的起点。要演出，先要有剧本。

写剧本，不但是搞戏剧工作的起点，更是戏剧演出的整个内容和形式的基础。剧本好，演出才可能好，剧本不好，多么强的演出技巧也不能挽救它。

写剧本是第一重要的。

首先，我们要肯定为什么人而写？以什么人为主体而写？以什么内容为主体而写？

我们讨论后的还不全面的看法是：

我们要为人民大众而写，尤其要为劳动人民而写，要以劳动人民（特别是工农群众）的生活愿望为依归而写。要写出人民大众的要求，自己掌握自己的民族命运，写出劳动人民要改变受剥削、受压迫的不合理的生活现状！要写出他们在奋斗中日益壮大，必然胜利；腐朽的、不合理的必然灭亡！他们必然成为未来社会的主人！

以人民大众，尤其是劳动人民为主体，对一切腐朽力量予以暴露，对一切有利于人民大众的好人好事尽情歌颂——这应该是我们的戏剧的核心。

谈到写剧本，我们分析了如何刻划人物，设计情节、突出矛盾，又学习了如何运用语言表达这一切。我们特别强调生活真实和艺术真实的共同点和不同点。

艺术虽然来自生活，但并不等于生活。艺术要表现的，不是生活的表面现象的真实，而是表现生活的内在的本质的真实；艺术的表现形式有时与生活现象的原有面貌不大相同，但是通过艺术手段，它提炼了、道出了生活的本质。

艺术是“高于生活，指导生活”。

在生活的真实和艺术的真实的问题上，我们虽然还没有学好，以后要特别注意在实践中进一步研究，不然，就可能搞出自然主义的东西或是形式主义的东西来。

结合戏剧的不同样式，不同风格的探讨，我们强调了三点：

（一）形式是由内容决定的，不能生搬硬套地应用形式。应该由内容出发，看看我们所要写的题材的特点，看看它最适用什么形式来表达而后决定。

(二)我们应该积极向我们的民族的传统文化艺术学习，以及向一切优秀的外国文化艺术学习。不过，应该是批判地学习，一切对于表现我们的主题思想有用的都要继承学习，一切对它不利的都要摒弃！

(三)民族化的问题：不是只在形式上学习传统艺术，也不是把现实生活中的表面现象如色彩和习俗套在作品外表就算是民族化了。真正的民族化必须由内容来决定。我们先要肯定作品内容反映的是我们的人民大众的真实本质的生活，写的应是我们的群众的奋斗和愿望，用的又是人民大众所喜闻乐见的形式，那么，这个作品的马来亚民族风格就基本上确定了。要创造鲜明的民族化、民族风格的作品，实际上就是：“要深入地、具体地，认识我们的人民大众的奋斗生活，把它们用群众最喜闻乐见的语言、形式表现出来。”

在一般地谈了剧本写作之后，我们集中地谈了一些集体创作的问题。我们总结出这几点：

(一)现在我们所说的集体创作和旧文人的在一起吟诗作赋的唱酬是根本不同的。我们所说的是立场鲜明的正派文艺工作者为人民大众而集体创作的文艺活动。

(二)要为群众集体创作剧本，首先要向群众生活学习；体验生活是必定要做的，而且要把思想改造放在第一位，把收集素材放在第二位。也就是，第一要重视在生活体验中设法使我们的正确思想感情和劳动人民相结合。这样才能正确看待和处理那些素材。

(三)在创作过程中广泛征求意见，特别要重视劳动人民的意见。

(四)我们的集体创作反对泛民主的你一言我一语的拼凑的工作方法。广泛、深入的吸取意见必须交由小组执笔人分析、综

合、集中统一。

关于集体创作，我们特别提出了这几点：

(一)集体创作不只是为了弥补个人能力的不足，而是为了运用集体力量，针对现实的需要，更深入、更广泛、更准确、更生动地去认识和表现我们的群众生活。

(二)要搞好创作，必须要先搞好学习，集体创作的过程是一个认识和学习的过程，也是一个面对困难，克服困难的過程。我们要批判旧思想、旧理论，但不是不要思想理论了，而是在破旧的同时立新，要树立我们的新思想和新的理论。

最后，我们还谈到了演出工作的内容和组织方法。

我们认识到：演出工作不只是团体的内部活动，它而且是社会的集体活动，这活动虽然是艺术性质的，但是，由于它牵涉到人、很多的人，因此它的工作内容就包括了以下三个种类：

(一)思想——这是重要的，思想正确与否决定艺术路线

(二)组织——人手要组织好才能把艺术工作搞好。要有纪律，有了组织，发动独立思考，集中意见，统一行动。

(三)艺术——我们知道，各地各团体情况都不一样，演出工作必须按照各自的情况灵活处理。在任何方面都要抓思想第一，并且要求严密的组织系统，高度的纪律观念。这样，艺术工作才能做好。

结 语

在短短的一个星期里，我们探讨了很多，当然，一时不可能消化这么多；而且，没有结合用，也不可能真正学到。因为，真正的知识是在实践工作中彻底掌握到的。

同学们、朋友们最初接触戏剧的时候，也许单纯是为了个人兴趣，为了好玩。在这种思想状况下，我们最多只能成为一个戏剧爱好者，对戏剧没有真正的认识。现在，在积极参与正派文艺活动之后，相信大家都明白了戏剧的积极社会作用了。希望同学们、朋友们都能继续站稳这个鲜明的立场，坚持思想第一，努力改造我们的思想，把立足点转移到劳动人民的这一边来。在进步思想的指导下，大家将能成为坚贞、勇敢、热情的文艺工作者。要是有更多干练人手一批一批地涌现，那么，我们的正派文艺工作一定能更快地发展起来，为祖国和人民作出更大的贡献。



對導演的一般認識

常 紅

導演的出現約有一百年的歷史，在這之前，大多數的戲劇（例如舊中國的京戲）是以演員為中心（指主角），劇作者就是為他而寫劇本，這樣的例子很多，梅蘭芳就是其中之一。而洋戲劇也是如此，一切的戲劇工作都是圍繞着幾個主要演員，而這些大演員在舞台上的位置也是最顯著的，通常都要求站在舞台中央。這就是所謂的“演員中心”的工作方法。

十九世紀中葉（1850年後），這種以演員為中心的工作形式才漸漸取消。歐洲開始有導演的出現，他在藝術方面統帥整個演出，所處理的事項包括：進行排演、演員的台位、舞台美術設計等。我們可以這麼說，“演員中心”已被“導演中心”的工作方法所取代。在這種以導演為中心的工作過程中，導演有完全的權利，他要怎樣就怎樣，其他人是沒有插手的余地的。例如法國的理察萊因哈特、戈登克雪等導演，對待他們演員就好象對木偶，一舉一動受着導演的全權控制，不能有自己的看法。還有另外一位大導演，斯坦尼夫拉斯基，更是透澈到底的導演中心論者。最好的例證是，有一次他因為有事要外出，而劇場的公演日期計劃早已定下，他就把所要上演的劇本的全部排演計劃，從美工設計、演員台位到演員的每一個動作的心理狀況，咳几声，走几步等極盡其詳地寫下來，要演員完完全全根據所寫出的方法來排演，一點也不能有所更改。

一直到近年来，这种以一个人为中心的方式（无论是演员中心或导演中心）已在正派艺术团体中渐渐消失。然而这并不意味着导演是完全没有了作用。一个剧本的搬上舞台，所牵涉的工作还是要有一位导演来做最后的统一决定，重要的是，最后决定并不等于主要的、绝对的决定。

一个剧在进行第二度创作时（写作剧本是第一度创作），导演、演员、技术人员和美工人员都牵涉在内，剧本是他们工作的起点，大家应该对剧本所要表达的主要思想有统一的认识和看法；然后，不同岗位的工作人员亦会对其所参与的某方面有较深入的了解。例如一个美工人员会特别注意创造典型环境、舞台调度和服装色彩等问题，而演员却要塑造形象，发掘及丰富角色的生活；总的来说，各部门的人员是在分工的情况下比较照顾局部的工作的。导演的工作范围则很广，他站在最高的地方来看东西，他要照顾全局，要了解整个剧里人物与人物之间的关系，对一切在舞台上出现的东西都要了若指掌。

导演和演员或其他部门的工作人员有时可能会有不同的看法，各个看法的角度也不同，也不是每一个人所提出来的看法都会被接受，但应鼓励提意见，然后才由导演看全局的构图而作出统一的决定。

当接到一个剧本之后，导演的工作计划也相继展开，他的工作程序大致上是：

(1)带领大家（演员、舞台工作人员）认识剧本、了解情节发展、肯定主题思想、人物形象等。对台词是其中的一个简快的办法。

(2)启发演员、统一认识。

(3)设计动作以表现剧中的矛盾。

(4)细琢

(一) 认识剧本

看过剧本之后，导演对剧的主题思想、情节次序等应有相当的了解，不过对剧里所写的生活情况、社会因素以及角色的背景等很可能会缺乏深一层的认识。这是因为一个剧的创作过程是长久的，剧作者在长久的生活经历中，在许多纷纭的事件中找出典型的、有代表性的素材来加以概括，最后写出来的剧本是个经过高度提炼的作品，实际生活中的繁枝细节已不复见。所以，如果只根据剧本中的台词或提示便希望能澈底地认识剧本，那显然是不够的，那样演员所认识的角色只是个骨架，乾巴巴的。导演应该设法通过各种途径去帮忙自己、帮忙演员把剧本所没有写出来的广阔的生活内容再次丰富起来，使到演员能在骨架上添上血和肉，人物形象才真实感人。

当导演遇到一个剧本，他本身不大熟悉其所反映的生活时（例如矿洞工人的生活或四十年前的历史），他应该带动演员以及美工人员去查找有关资料。对台词是一个简单快速的认识剧本的办法，但要使演员把台词念得有感情，不是在背诵它，就需要发动大家来个讨论会，使大家对剧里的主题思想、角色的思想感情有深一层的了解，如果这样做还不能达到目的，导演就有需要组织演员深入到群众中去体验剧里人物的生活了。

在排练之前，导演可以召集演员开一个“家庭会议”。所谓“家庭”是指同一生活背景、同一心理状态的人的组合，例如《我们要生活》就可以开两组“家庭会议”，一组是法官、推事和地牛，另一组是所有受迫害的小贩们。在会议里，各个演员把自己对角色的认识讲出来，最好是连剧里没有提及的生活背景也讲出来，如饰常秀青的演员就应自己想过，也告诉大家常秀青的家里有几个兄弟姐妹？他们在做什么？父母怎样被折磨死了？她是如何在小贩叔伯的扶养教育下成长起来，如今才有这样一副乐于助人、威武不屈的硬骨头。“家庭会议”能

让演员深一层地认识自己、认识别人，在和另一组“家庭”对垒时，大家的行动、思想才会一致。

在适当的时候，导演也可以召集演员来个即兴表演，表演剧里某一段只是口头上交代、但没在舞台上出现的情节。例如《我们要生活》，地牛殴打小贩的一场并没有在舞台上出现，但为了使演员加深对地牛的憎恨，也明白自己是如何被殴，卖的东西如何被抢被推进沟渠里去，大家或许可以来个即兴表演，把那一场的大略情形表演出来（当然到时是不会出现在舞台上）让演员们脑海里有一个深刻的、具体的、统一的印象。

(二) 启发演员

一个导演应该知道演员在感情上是敏锐的，所以应该设法多帮助他，设法使演员没有受到精神、情绪紧张的压力，要帮助他建立信心及培养他对工作的热情，帮助他认识剧本，鼓励他学习。也就是说，导演应该提供有利条件使演员成功。在排练前，应该使演员之间有很好的认识，使他们感情上没有隔膜（包括工作上），取得思想上的统一。每次排练之前，做一些形体操，可以使身体松弛，也帮助演员精神集中。指导演员时应该避免利用概念化、抽象化字眼，应该用较具体的例子，如“你今天演得太过火了！”这句话会显得抽象，若能改说：“你这样打他是否太凶点，因为你的出发点只是要劝他，不是把他当着敌人，你应该是抱着爱护他的心情去骂他，对吗？”这样也许会较具体。在指导新演员时，不能操之过急，要马上看到成绩。有这样一个例子，一个演员讲完一段台词后，导演批评说：“没有感情！再来一次！”，演员落力培养情绪再演一次，导演还是摇头：“没有感情”。如此这般二三次，最后该演员

不住哭了起来，这是很难堪的场面。但导演也应从而得到教训：演员的感情是敏锐的，抽象的批评，使演员抓不着边际，然不知所措。新演员技巧还嫩，需要具体的指引，如一看见们演得不好就急性起来，满脸埋怨烦躁，这只能破坏演员的绪，叫事情越弄越糟！

启发演员时，有时会发现演员只是在交代事情，不是在表，所以叫他们走，他们就走，但不明白为什么走。导演在这种情况下应帮助他了解每个动作的目的（动作都是建立在目的上）。

启发方法：先让演员把戏中的外在动作从头到尾讲一遍，他明白自己在做些什么，然后再帮忙他分析内心活动。

演员要用真感情演戏，所以导演应该尊重他的感情，在不要时不可去打断演员的情绪。但如果一发现演员的情绪是发错了，就要立刻停止他。尊重演员的情绪，但不是他们有什么特权，若要演员重演，需要给他们一小段时间培养情绪。

各个导演的指导方法不同，有的只是一味叫演员自己负责切，把责任完全放在演员身上；但有些却相反，太热心，时要以“我做给你看”的方法来示范。其实，导演应该避免示，除非是万不得已。上面的两种方法都是极端的，较好的方是大家（演员和导演）都提意见，一起讨论，然后才由导演统一决定。

排戏时有时排来排去都没有情绪，也没有进展，在这种情况下，宁可停止，大家坐下来讨论分析也许更会有效果。

（三）设计动作

导演根据剧本来设计动作，目的主要在于使演员更有效地

表现矛盾。在和美工人员配合后，设计出全剧的布景道具，其后导演应费一些心思去构思高潮的场面，其他主要的场面，过渡性的场面，最后做全面的配合。台位的设计完成之后，排练就可以开始了。

在排练之前，舞台美工设计的模型应早已做好，布景和道具在可能的情况下也应该准备好，这样演员一开始就有道具可以使用，排练的进展就会更快，因为他能看到具体的环境从而去适应它，更具体地利用环境。最理想的是让演员亲自在已经设计好的环境中走动，去适应和了解环境，鼓励演员找出最适合的台位，其好处是可以从中看出演员本身对环境有何感情，从而给导演提出更具体的意见。

在排台位时，每一个动作的目的都应使演员有澈底的了解，失去目的的动作，或单为了构图美故意安排的动作，对演员来说，是没有意义的。例如一个本地上演的话剧里，一位演员被另一位邀请坐下时，这位演员理应就最近自己的椅子坐下，然而导演为了照顾构图美却叫他不知所然的走向较远的一张椅子上坐下。这样的动作，演员对自己的动机和目的蒙然不懂，观众更落个莫名其妙，可说是个失败的设计。

设计动作必须照顾到几点：

(一)突出人物性格

例：粗心的人，一进门就把手上的东西乱扔。活泼的小孩跑路蹦蹦跳跳，有路不走，偏要从矮篱笆上跳过去。

(二)表现情绪

例：一个烦闷不得志的青年，走到钢琴边，打开琴盖，胡乱弹几个调子，再用力“碰”一声把琴盖关上。

(三)突出人物间的关系

例：幕开，几个渔民在烈日下晒鱼，额渗热汗，不远处站

着一名神态悠闲的人物，口含烟，手插腰，两眼不时斜扫过来。很明显的，这是渔霸手下在监视着一群为其主子卖命操劳的渔民的场景。

(四)表现环境

例：一人踏进屋子，摸摸桌椅，再用手去扫，这是个布满尘土的地方。

(五)突出事件

例：《十亩地》烧芭的一场，端哈基诺率众匪摸着黑、蹑着脚上芭地。这样的设计使观众能形象地、具体地看到事件的发生、对端哈基诺伙的暴行就有深一层的愤恨

(六)突出主题思想

例：《我们要生活》中最后的造型突出了劳动人民必胜、腐朽势力必败的光明前景。

(四) 细 琢

初步的台位排完之后，接下来就是细琢和调整，目的是为了达到上面所提到的几点。在进行细琢时必须做一番自我问答，例如：剧里所要交代的事件以及所要表现的主题思想是否全表达出来的？剧情发展，动作设计是否有不合理的地方？在美术构图上是否表现了所应突出的人物和动作？人物是否都能明了他们所有动作的目的？有没有演员被另一位演员完全遮住？有没有不应背台而背台的？人物事件是否主次、正反都分明？

在细琢时，导演应该把自己放在观众的角度去看。曾有一位导演说：“导演是一个人的观众，这就是说，在排戏时，导演应该先在前面看，而且如果可能的话，应该坐远一点，设法想象观众是否能看得懂，是否演得太抽象或动作太小看不到！”

在排练的过程中，最好能请工友群众来提意见，这样对演员了解工友的生活，以及他们的思想感情会有很大的帮助。工友的意见往往是最具体、最深刻的。

总的来说，在排练的过程中导演要注意以下事项：

(一)导演的计划要严密、明确、各个阶段都应该交代清楚，以方便演员做好准备工作，舞台工作人员携带所需之道具等。

(二)每一次排练后导演应该把下一次的任务交待清楚。

(三)安排排练时间表时要注意设法调动最少的人员，不要使很多演员来到排练场而无事做。虽然这样的现象有时很难避免，演员也应该知道迁就、了解，但同样的事如果再三发生，必会影响演员的情绪和工作热诚，所以应该特别注意。

(四)排练时给演员的提示要抓要点，不要样样都提。

(五)排多幕戏时会遇到一个问题，即没有办法在同一天把全剧从头到尾排完，导演应该注意全局，每一幕都有平均的发展。

(六)发动演员的主动性。

(七)注意每一次排练时各演员的心理状况，协助演员在彼此之间建立起融洽的友谊气氛。

一个导演是一个剧从第一度创作开始至上台与观众见面为止这段过程中的策划者以及一切有关工作的最后统一决定者。这个过程也是个集体工作的过程，导演必须与演员、舞台美工人员以及群众紧密地配合起来，才能把工作更好、更快地完成。

關於舞台美術

这是南方艺术团的一篇学习报告，该团希望借此文和大家一起学习，共同研究。）

舞台美术是舞台演出中一个重要的组成部分。它包括了出现在舞台上的布景、道具、服装、化装和灯光设计。这些布景、道具、服装、化装和灯光，能使人物的塑造更加真实、更富有感染力，使节目的主题和思想更加鲜明、更加突出。

这是因为布景不纯然是机械地摆设或框出表演区，或只是告诉观众那是一个什么地方而已，布景勾划出剧中的典型环境并为节目主题的展现提供有利条件。例如：去年三月在维多利亚剧院上演的四景五场话剧《第二次奔》。有两个景设计得很好，它不但告诉观众那是一个什么地方，设计者还巧妙地运用了石头的结构，藏着录音机，给剧情的发展创造了条件；又运用了石头的高度，提供条件，烘托出劳动人民的高大的形象。

道具也不纯然是机械地供演员使用或摆设，道具的选用应该有助于观众对剧中人物的认识，为塑造典型性格提供条件。例如：一九七一年在维多利亚演出的《心肝宝贝》里，有一个



《第二次奔》的布景设计，注意石头的摆设。

摆设道具，那是个弹簧博士头，看过这出戏的观众相信还会记得，它融汇了书呆子阿楷的愿望，当阿楷敲那博士头许愿时，“博士”总是点头，生动地突出他的性格和全剧的主题。

同样的，服装和化装也不纯然是机械地提供演员的衣饰和装扮，它们是塑造人物形象不可缺少的条件。舞台灯光也不只是照明作用，而是同时也肩负着完成舞台设计、营造气氛等重大任务。

因此，要使舞台演出达到一定的艺术效果，就不能忽视和发展舞台美术，以及摆正舞台美术在演出中的位置，发挥布景道具、服装、化装和灯光在舞台上应有的作用。

以下整理的是伙伴一年多来学习舞台美工的心得。由于我们的思想认识及理论水平有限，希望广大支持正派文艺的朋友指正。

评定舞台美术的标准

(一)我们评定一个舞台美术设计的好坏，不能单从形式上看它是否标新立异，或艺术技巧是否到家，最重要的是看它体现的内容是否站稳劳动人民的立场。一切不符合劳动人民的立场和观点的舞台美术，形式再好，技巧再高，只能起更大的误导作用，根本上就不是好的设计。

例如：一九六七年十二月在维多利亚上演的一出名为《高加索的母亲》的舞台设计，其中有两场的设计如图A、图B所示：图A代表的是一个贫苦农民的家庭，图B代表的是一个宫殿里的法庭。由于节目内容本身的局限及设计者当时受资产阶级形式主义的影响，它们几乎是一个模样，这就混淆了统治者奢侈的生活本质和受压迫、受剥削的人们生活本质，模糊了剥削者和被剥削者的矛盾。因此虽然它的风格新颖，但是这就违反了我们应该坚持和贯彻的为劳动人民服务的现实主义道路，因此它并不是一个好的设计。同样的，去年六月在维多利亚上演的《婴儿杀戮》，它的布景设计也有类似的偏差，我们看不到黑暗残暴的旧社会的痕迹，反而是感觉到宽敞、簇新和富裕。

(二)评定一个舞台美术设计的好坏也不能孤立地看它是否符

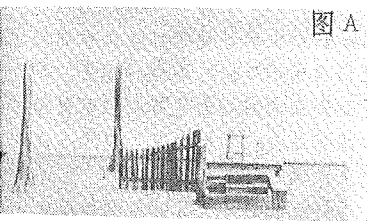


图 A

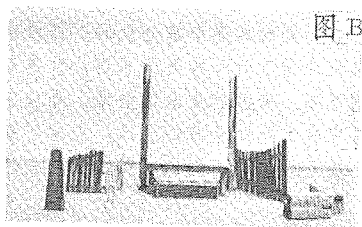
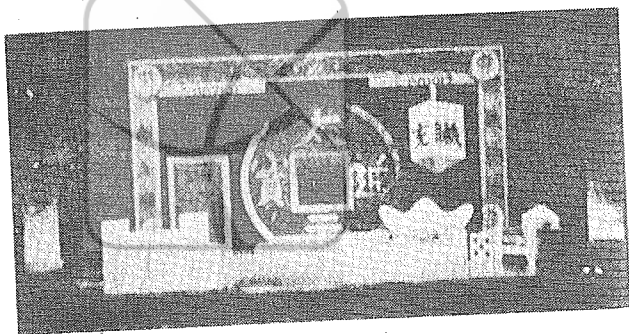


图 B

《可敬的亲人》剧照



《升官图》布景设计



合生活真实，更重要的是：它是否和节目的主题有机地联系着，是不是有助于主题、人物和矛盾的冲突的展现，是不是高于生活，指导生活。

例如：前年上演的《可敬的亲人》第一场布景，在第一阶段的演出时，表现（设计）出码头工友家庭的贫困、居住条件的简陋，孤立地反映他们的生活条件，而没有和剧中的主题、人物及矛盾冲突联系起来，结果观众反映，整个景给他们的印象是一个贫病交困的家庭。这不但不能加强突出主题，反而

削弱了劳动人民坚韧乐观的形象。后来，我们进行了讨论和修改，增删了一些布置，加了一张白求恩医生的画像和一幅朝气蓬勃的体育画，效果就好了一些，帮助使这家庭的精神面貌提高加强了。

一九六八年十一月在维多利亚剧院上演的《升官图》，它的布景设计和道具设计都使主题和人物更鲜明、更突出、更富有讽刺意味，是一个很好的设计。

(三)评定一个舞台美术设计的好坏，除了看它体现的内容是否符合劳动人民的观点及是否与节目内容取得有机的内在联系，做到更典型、更集中之外，我们也要看它的艺术技巧，即美术的部分，如风格的统一、构图和色彩的运用，绘画技术、制作技术等。一个好的舞台美术设计，必须达到形式和内容的统一。

在这一年多来的学习和实践中，伙伴们都感到自己的绘画技术很弱，一致认为：要抓好思想，也要学技术；有好的意图而没有相适应的技术来表达，这好的意图是不能实现的。

舞台美术在演出中的位置

舞台演出最主要的是依赖演员的表演来传达演出主题和思想，而舞台美术完全是为突出人物，开展矛盾和突出矛盾制造条件的。这个关系和小说中对环境的描写与人物外形的刻划是类似的，是完全为了突出人物的形象和小说的主题服务的。

因此舞台美术的设计在风格上，处理上一定要和节目的风格和处理相适应、相配合，决不能“我行我素”和“抢尽风头”。摆正这个关系，对于我们认识舞台美术及搞好舞台美术设计工作是非常重要的。

我们在工作中就犯过一些偏差。例如：我们在去年的演出中为民族化芭蕾舞剧《渔歌》的第三场设计的海浪幻灯景，由于没有和舞台处理结合起来，结果打在天幕上的海浪，不但线条粗，而且视点高，抢尽了风头，使观众的视线都向上看而不看表演，这是非常错误的。如果海浪的线条细一些，视点配合表演，它将起着很好的烘托作用，更能体现坚强的渔民和风浪搏斗的英勇气概。

设计的步骤

我们在进行设计时，一般地把它分成四个阶段：(一)分析剧本，(二)收集资料，(三)设计初稿，(四)修改、丰富。

(一)分析剧本

前面我们说过，舞台美术是为突出节目的主题和人物服务的。因此，在开始设计的时候，设计者一定要跟演员一样，澈底了解节目的主题、人物和矛盾冲突。概括起来，这个阶段的主要工作是：

1. 深入分析作品的主题思想，了解剧作者和导演的主观愿望，即这个节目要给观众得到些什么，使舞台美术准确、充分发挥作用，完成设计任务。

2. 了解剧中人物的性格，他们的生活环境及社会背景，从而有根据地去塑造人物形象和典型环境。

3. 了解剧中情节是怎样展开的，主要矛盾冲突是什么，导演又是如何去处理这些矛盾？使舞台美术能为此提供有利条件，更好地展现主题。

4. 分析节目的风格，使舞台美术不但获得内在联系，而且

取得外部整体的和谐统一。

5. 列下有关的有形的条件，如剧中需要几张桌子、几张桌子、几个进出口等。

6. 找出这个节目的环境（环境的布置及气氛的营造）在演出中要担负怎样的具体任务。

我们初学设计时，由于尚未认识舞台美术的真正涵义，没有认真分析剧本，只是列出所需的有形条件而已，即剧中需要几张桌子和椅子等，结果不能和舞台美术发挥其应有的作用，不能使演员的人物塑造更加真实，更有感染力，使节目主题更鲜明、更突出。

（二）收集资料

设计者深入地分析了节目内容后，接下去的工作便是收集资料，进行调查研究，这样才能符合生活的真实，揭示生活的本质，并在现实生活的基础上进行提高。这个阶段的工作有：

1. 直接或间接地了解生活在环境中的人们，他们的生活习惯、性格、遭遇、愿望。

2. 直接或间接地了解类似节目需要的物件。如建筑结构、环境气氛、布置、人物的穿著装扮及光线的分布等。

我们开始学习设计时虽然知道收集资料的重要，但收集时却是非常片面的。当时以为舞台美术设计是设计一些死的东西，如建筑结构、环境气氛、布置和衣著装扮等，在收集资料及过程中也只抓这些死的东西，忽略了活生生的人，因此也不能很好地发挥舞台美术的作用，不能衬托出典型人物的性格及典型环境中的典型性格。

（三）设计初稿

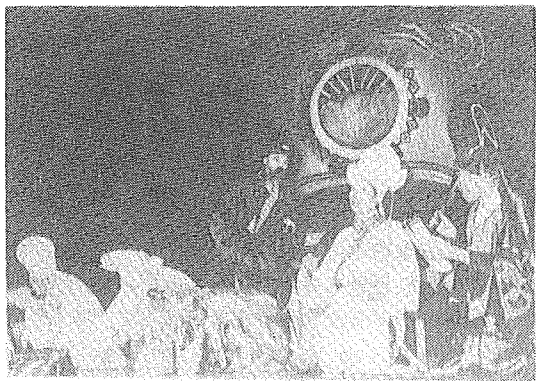
当我们全面地分析了剧本，并拥有足够的素材，我们便可以着手设计初稿。设计初稿要注意以下几个要点：

1. 先确定风格。这是由于不同风格的剧本有其相适应的表现手法，写实的话剧例如《第二次奔》是用写实的手法来教育观众；讽刺剧如《升官图》则是以浪漫主义的夸张、讽刺的手法来达到宣教的目的；漫画讽刺剧如《连升三级》（一九七〇年在维多利亚剧院上演）则采取闹剧的形式，也是用浪漫主义的手法。舞台美术除了内在地和主题、人物和矛盾冲突有机地联系着，在外在的表现方法上也应是和谐统一的，才能起红花绿叶的烘托作用。即在风格上，写实的话剧需要写实的布景，如《第二次奔》的布景设计，讽刺剧的舞台美术设计则需要更夸张及更富有讽刺意味。

不同的艺术形式，有不同的表现手法，舞台美术设计也要有不同的处理。如舞蹈的表现形式重抒情，而且更集中提炼，能突破时间与空间的限制，舞台美术也应有相应的重抒情，更集中提炼的设计。

确定风格，是开始设计初稿的第一个步骤。

浪漫主义的
《连升三级》



2. 围绕着节目的主题，一切从服务主题出发。布景设计要特别注重剧的主要矛盾冲突，人物的服装、化装及道具的设计要切合人物的社会地位及性格特征；灯光的设计则要把握戏的气氛、节奏及观众的情绪。

（四）修改丰富

当我们设计初稿后，便可以进一步与导演讨论，将它肯定下来，再进行修改、丰富，一直到演出结束为止。这是最后的阶段，主要工作有：

1. 完成纸上设计，把它画出来。
2. 制作模型，检查立体的效果。
3. 绘制制作图，进行创作。
4. 排练时要跟戏，不断丰富、补充、检查。
5. 彩排时，检查实际的客观效果。
6. 演出期间，不断检查、修改和丰富。

总之，舞台美术设计在演出未结束前，设计工作不能说是结束，设计者要不断地检查、不断地丰富。

小 结

舞台美术是演出中一个重要组成部分，我们学习运用舞台美术，为舞台演出设计布景、服装、道具、化装和灯光，应该和其他艺术岗位一样，要认真严肃对待，要坚持贯彻劳动人民的立场和观点，要坚持学习新现实主义创作理论原则，使它更典型、更集中、更强烈及更有普遍意义；绝不能搞和劳动人民的思想感情格格不入的设计，不能搞自然主义和形式主义的设计。

在一年多来的学习和实践中，我们深深感觉到，要做好一个为劳动人民服务的舞台美术工作者，一定要不断地努力改造世界观，虚心认真地向生活学习，向劳动人民学习；同时要认真学习哲学、社会科学和先进的文艺理论；并且要刻苦磨炼绘画和设计技术，唯有这样，才能为正派表演艺术作出更大的贡献。



樹膠花開的時候

迎 風

当树胶花开的时候
河边的野花开得多么灿烂
割胶姑娘望着远去的河水
她的心啊，就象河水一样哀伤……

去年的今天
树胶花开得同现在一样
河边的野花开得多么灿烂
姑娘在河边送别未婚夫阿强
阿强哥，干起活来真能干
他当过矿工，闯过多少荒山
不是他不爱家乡
而是贫困把他驱赶
象大地上的风一样
流浪了一个地方又一个地方

姑娘同阿强从小一块儿长大
阿强的爸妈都被贫病折磨死了
阿强把姑娘的妈妈当作亲娘
姑娘的娘家和婆家都一样

阿强哥到半岛的南方找活干
姑娘有千言万语在心房

千言万语啊，不知该怎么讲
她把一件破烂的衣裳
郑重地包好交给阿强
那是阿强的父亲当年做牛马的衣裳
那衣裳有阿强父亲的血和汗
姑娘千嘱咐万嘱咐
叫阿强别忘了劳苦人的苦难辛酸
去到半岛的南方不要学了坏样
不要学人家抽烟
不要学人家喝酒
工作太累要休息
要照顾身体健康……

阿强紧紧握着姑娘的手
接过父亲生前那件破烂的衣裳
紧紧地按在自己的胸膛
啊，多好的姑娘
阿强就是走遍天涯
也要把姑娘的话牢记心上

阿强到南方来当建筑工
一天工钱六、七元
他从不舍不得多花一角钱
他不赌钱、不抽烟
一年只进过两次电影院
他还劝工友们要节俭
不要乱花自己的血汗钱

姑娘的话他牢记心间

这里的物价象潮水一样猛涨

阿强他节衣省食

日子过得实在勉强

每天日晒热难当

晚上睡最简陋的板房

流汗出力建豪华酒店餐馆

一座一座真是富丽堂皇

却让那些寄生虫去放荡

每天夜深人静的时候

阿强想起了自己穷困的家乡

想起那好心的姑娘

阿强拿起了父亲的破衣裳

悲愤不平满胸膛

人间为什么这样黑暗？

工地开工日夜不停歇

阿强日也干夜也干

一连几天没有得休息

那一天，艳阳当空照

阿强的身体正在发高烧

却在十二层高楼上操劳

脚下不稳的木板在摇

阿强觉得头昏眼花

他只好把工作停下

谁知这时老板来巡查
见阿强没干活，开口就骂
阿强咬紧牙关，正想反驳
突然木板折断
阿强从十二层高楼摔下
当场摔死在火热的地上！
那殷红的鲜血啊
溅红了这酒店的门墙
他永别了他的伙伴
他永别了他的姑娘
他留下满地的鲜血
那鲜血写尽了工人的不平和苦难！

.....

当树胶花开的时候
河边的野花开得多么灿烂
割胶姑娘望着远去的河水
悲愤的心啊，就象河水一样高涨！

我 不 再 遠 航

周 向 海

远航了三年
一直怀念着故乡
在这迷蒙的夜晚
我终于回到了故乡

为什么啊我热泪盈眶
因为妈妈割胶的手
瘦得象枯树枝一样
抚摸我时不停地颤抖
两行老泪
淌湿了千补万补的衣衫

为什么啊我悲愤满腔
因为弟弟被机器辗断了左手

隔壁的沙益失去了土地
村口的沙里病死在“万山”
他的弟弟啊
也跌死在工地上！

啊！故乡
苦难的故乡！
我不能再远航

不能再远航
我要象那胶树一样
坚守在你的身旁
贡献出我的力量！

故乡啊！
苦难的故乡
我不再远航
前进的号角啊
已经响遍翠绿的山峦

.....

向长堤彼岸的

姐妹兄弟致敬

星岛文友

〔作者按：半岛的文艺团体及爱好健康文化的青年朋友，经常到星岛来看演出，给予星岛健康文化极大的支持与鼓舞。半岛的兄弟姐妹总利用到星岛的机会，访问星岛的一些健康正派团体。作者特作这篇朗诵诗习作，表示对来访的半岛兄弟姐妹的敬意与谢意。〕

欢迎你们！

长堤彼岸的姐妹兄弟！

象久别重逢的亲人，

我们在南方小岛上团聚！

南方劳动者

用那握惯铁锤的手

紧紧地握着

北方劳动者

那握惯胶刀的手

我们大家的手臂

紧紧地挽在一起

久久不分离！

一股股热流

从我的手臂

流进你的身体

从你的手臂
涌进他的内心
长堤两岸的同胞一家亲
柔佛海峡再宽再广
隔不开两岸人民的骨肉情！

向你们致敬！
长堤彼岸的姐妹兄弟
你们带来了
北方同胞的亲切问好
你们带来了
北方文化战线的捷报！

你们带给了我们
浑身的力量！
你们带给了我们
无比的勇气！
在艰难的日子里
你们昂首挺立
象不屈的椰树
迎战狂风暴雨！
在乌云重压的日子里
你们毅然奋起
象彭亨河的巨流
奔腾不息！

当灰黄文化大泛滥
你们力挽狂澜！
顶着万丈巨浪
把健康文化发扬！

在黑暗的夜晚
你们燃起了篝火
把黑暗射穿！
在偏僻的山村
你们唱起豪迈的战歌
驱赶豺狼！

向你们致敬！
长堤彼岸的兄弟姐妹
两岸人民的手要挽得更紧
两岸人民的团结是铜墙铁壁！

出路

萤火

睁着一双茫然的眼睛
你呆立在犯人栏内
听通译员宣读“罪状”

没有钱请律师
钻不过法律的罗网
——你就认罪吧
不然……

大人先生铁板似的脸
冷冷地笑
听你怎样犯下“罪行”
你不承认我可不能下判
——要知道法律是公平无私的

找不到工作你怨天可别尤人
谁叫你生来命贱
没有资格领粉红色“IC”
你老母生病妻子待产
这都不关法律的事

去吧！监牢藤鞭等着你
这也许就是自由社会给你的出路
你出狱之后要找活路吗？
这还是不关法律的事……

靈 感

螢 火

咬烂了笔杆子
脑袋也快想破了
怎还挤不出半个字
海！灵感灵感
你究竟去了那里？

灵感说：
我在平凡的日子里
我在伟大的生活中
去吧！
跨出你的小天地
在大众生活中
睁大你的眼睛
在大众生活中
擦亮你的眼睛
我就在那里！

文 藝 青 年 之 歌

1 = D $\frac{2}{4}$

严小梅词
集体作曲

(1 . 3 | 5 -- 3 . 5 | 1 -- 5 . 1 | 3 1 2 5 6 7 | 1 --) 1 . 3 |

拿 起

5 5 . 5 | 5 5 6 3 | 5 — | 5 1 . 3 | 5 5 . 5 |
笔 我 们 需 要 导 师 唱 起 歌 我 们

5 5 6 3 | 2 — | 2 0 | 3 3 5 | 3 1 |
需 要 朋 友 劳 动 人 民 是

2 2 2 2 3 | 6 — | 6 6 1 | 5 . 3 | 5 5 4 3 2 |
我 们 的 导 师 劳 动 人 民 是 我 们 的 朋

1. 5 — | 5 1 . 3 || 2. 1 — | 1 5 5 5 5 | 5 — |
友 拿 起 友 我 们 的 笔

6 5 | 3 3 3 2 | 1 6 | 0 5 5 5 | 2 . 3 |
要 为 劳 动 人 民 挥 我 们 的 歌 为

4 3 4 2 | 5 — | 5 0 | 6 6 6 | 6 5 6 |
劳 动 人 民 唱 字 字 是 血 和 泪

| 2 2 3 | 2 1 6 | 6 6 5 | 6 2 | 5 — |

句 句 是 仇 和 恨 句 句 是 仇 和 恨

转 D 调
| 5 5 1 3 | 5 5 · 5 | 5 5 6 3 | 5 — | 5 5 1 3 |

我们的 笔 是 投 枪 是 投 枪 我们的

| 5 5 · 5 | 5 5 6 3 | 2 — | 2 0 | 3 3 5 |

歌 是 炮 弹 是 炮 弹 投 枪

| 3 · 1 | 2 2 2 2 3 | 6 — | 6 6 1 | 5 · 3 |

指 向 人 民 的 公 敌 炮 弹 炸 毁

| 5 5 4 3 2 | 5 — | 5 0 | 6 6 1 | 5 · 3 |

罪 恶 的 社 会 炮 弹 炸 毁

| 5 5 4 3 2 | 1 0 ||

罪 恶 的 社 会

“巴士日”的雜感

刘 错

今天，是“人民奖学金的巴士日”，每一辆巴士都贴了一张大大的海报，很是醒目。

“人民奖学金”，这个名字非常动人，意思是给人民的子弟继续升学的鼓励和资助。于是想：是应该出一分力，多买它几张票了。

但又似乎觉得有什么不对。“奖学金”，是给有能力念到高中而想出国或进入大学攻读的学生的。这里便出现了两个问题：

能够念到高中，而且有“大志”念大学的，其家庭环境，就算差，也总该比那些一天赚两三块钱的人来得好，比那些十二、三岁就抱了大迭报纸满街叫卖的小孩幸福多了！

第二，那些用“人民奖金”去念大学的人，是不是就会记得那些曾经不拿薪水，饿一天肚子去帮助他们升学的可敬的巴士工友呢？

这样想着，我终于只掏出一毫，买一张票子，但毕竟不敢完全肯定，还有些疑惑。

这时，车厢后面传来售票员朗朗的声音：

“这次你们都是自愿的吧！”一个搭客问。

“没有这样的事，有谁愿意呢？”

“这是好事嘛！”

“算了！”

“算了？”

“如果是给××医院，那还不同，最少对穷人有一点帮助！”

“这是‘人民奖学金’呐！”

“‘奖学金’？那是给有钱念书的人的，我们穷人的孩子，能念完小学就偷笑。我的孩子，小学没念完就出来卖马票报了……”

他讲到这里不再讲了，那个搭客也不再问，大家都陷于一股沉闷的气氛里头。这时，我猛然记起，当年广大劳苦大众筹建的南大，今天成了什么样子？



從導遊女郎說起

何不言

不久前，一个年纪还不到十六岁的导游女郎，“神秘”死亡，死在一家豪华阔气的大酒店的游泳池中。后来，报上透露这位十五岁多的少女已在该酒店开房住了好多天，每日房租要几十元。她是本地人，为何不住自己的家呢？她哪来那么多钱，一天可花上几十元呢？原来她干的是“应召”工作——有人指出，她是个雏妓。

雏妓，这在泰国是很普遍的，然而，在新加坡，却少有听闻。现在，该是让人们开开眼界，知道在旅游业高度发展的新加坡，也有了雏妓，这样，就不让泰国“专美”于前了。

导游女郎兼卖淫的事，早已不是什么新闻，但是，这回一个十五岁多的导游女郎的死，却引起了社会上一阵议论。有些人又抛出了“自行失足落水”的法宝来，说是这个女孩子刁蛮成性，似乎甫出娘胎就有一脸的“淫气”，如今是自甘堕落，与人无尤云云。

我的看法就偏与这班“有识之士”不同。

这班“有识之士”只知道鄙视导游女郎，却不去鄙视那些把导游女郎“导”出来的人。没有人去“导”，是不会有那么多导游女郎的。是谁把少女们“导”进大酒店佬、洋水兵的怀抱呢？是谁把少女们“导”进大酒店开房呢？没有这些人的“导”

何来的导游女郎？

再深一层追究，这些兼营淫业的导游女郎，不是被几个人“导”出来的，整个糜烂的社会，都参加了“导游”工作，在她们年纪小的时候，有老师“导”她们，“导”给她们一套个人主义的人生观，有广告、黄色电影、黄色歌舞、黄色书刊“导”她们，把她们的脑子给污化了，把她们塑造成为一个个人主义者、享乐主义者。

不但是导游女郎，就是很多吧女、舞女、红灯区的妓女、飞男飞女，难道不是这样“导”出来的吗？可是，人们却要硬说她们是“自行失足落水”。

这个社会制造了导游女郎、吧女、妓女，现在又由这个社会来鄙视她们、责备她们、惩罚她们，而那些靠她们卖淫导游以赚大钱的人，却照样过安逸的生活，这样的事情，却有人说是很“公平”的呢？

狗兒也不能安寧了

秦飞

我现在不再相信“狗儿优越论”了；不过，大概在不久之前吧，我还是相当羡慕狗儿们的生活的！

当然，这不等于说我曾经想成为狗族中的一员，因为作为堂堂正正的、顶天立地的人类中的一员，那四脚爬地的叭儿样是我所不屑的。但说回来，或许神经系统过于衰弱，每当看到报纸刊导出骇人的抢劫啊、绑票啊、自杀啊、谋杀啊、奸杀啊……的新闻多如九牛之毛的时候；每当物价象灌了氢气拼命飞上天，拿出一张红底眨一下眼就用完的时候，就不免心惊胆跳了；呵！当一个生活安定的人可不容易的。

于是，我开始以铁棒磨针的精神，去寻觅美好的、优雅的生活途径。经过孟轲所说的那样劳累了一番筋骨之后，终于给我找到过优雅闲适生活的窍门：狗族的生活，是优雅闲适不过的，尤其是哈叭狗儿！它那“虽然是狗，又很象猫，折中、公允、调和、平正之状可掬，悠悠然摆出别个无不偏激”的雍容华贵的风采，真是羡煞了许多在火热水深之中的人们的。

这样的发现，是化了六天伤风鼻塞的代价换来的，可不简单。那天放工，在一个四处没有骑楼，只有一根擎天铁柱的车站，很多人在伸长脖子等车；忽然间，大雨倾盆而下，搭客们顿时成了落汤鸡；这时候，一辆冷气设备的280S改良型的“马失蹄”，却故意徐徐驶过，车上就坐着一只毛色明艳的哈叭狗，似笑非笑地看着我们这群人类，似乎有着无比的骄傲。

或许有人把这现象归入社会两极的分化，当时也的确引起等车的人们一阵子的愤懑，有的咒骂几句之外，还朝车后吐了

一口浓痰。这种心理反应，固然可以理解，但毕竟是太伤害我们的神经系统了。人们有必要正视这样的现实，在这个社会里狗儿们毕竟比我们优雅闲适过一筹的。

这样的结论，是趁着伤风躺在床上冥悟出来的：

第一、最低限度，狗儿们不用等车，追车、挤车，而是坐在汽车里头盯着我们，所以不容易发脾气，一派高贵的样子。

第二、就算下大雨，狗儿们也淋不着，在汽车里享受着冷气，所以不怕被淋得伤风。

第三、狗儿们每天都睡在六寸厚的垫褥上，舒舒服服，不象我住在阿答屋，一天到晚担心着逼迁的到来。

第四、尽管现在黄潮泛滥，色狼当道，但狗儿毕竟是狗类，所以不会有被奸杀之类的危险。

第五、狗儿们的主人有的是钱，每天三餐，不是羊肉就是牛肉，而且有人服侍，不象我们天天吃腐乳和豆芽，天天为百物飞腾而提心吊胆，所以不会有神经衰弱。

第六、虽然狗儿们的主人有的是钱，而且现在的强盗多如脚毛，凶如饿狼，但钱都不是狗儿们的，不用担心被绑或者被抢，所以绝对不会患心脏病，免受医药之苦。

第七、……………

我不是写博士论文，就此带住吧！不过总该阐明的，是狗儿们主人的现状。俗语说：“打狗看主人！”如此优雅闲适的狗儿，其主人的优雅闲适是可以想象的；但也许是这个社会的悲哀吧，狗儿们的主人比起狗儿来是不幸的；狗儿们除了朱颜老去，担心失宠之外，一无所忧，它的主人却要担心着被绑票、担心股票下泻、担心对工人欺压得不够、担心着第几姨太太红杏出墙、担心自己患着不名誉的疾病……………真是惶惶不可终日。也因为不是为狗主们立传，就此带住。

但前个时候在床上冥想的大概不能成为真理了，事实也似乎如此证明：

前天早晨，一向反对我的“狗儿优越论”最强烈的老三拿着报纸乐呼呼地冲着我高喊：“嘿！狗儿也不能安宁了！”

我翻报一看，报曰：一富商的爱狗被绑，匪徒索取高额赎金。（大意）

果真连狗儿们也不能幸免于骚乱了。尝听说事物不是静止而是不断发展，腐朽的事物将越来越腐朽，以至生蛆，以至毁灭。难怪有警官强奸少女，各种犯罪案件绵绵不绝了。

或许，强盗事业一枝独秀，“犯罪天堂”的名堂可能吸引大批富于冒险精神的旅客，但也毕竟是“哀绝人寰”而“哀绝狗寰”的。

但我还是一直探索新的途径，“狗儿优越论”可不能不抛弃了。

“连狗儿也不能安宁”这句话是值得探索者深思的。究竟有没有化腐朽为神奇的可能呢？我想必然是有的，不过先要埋葬了腐朽，然后才能立新。

那就得寄望于“革新论者”的努力了！

本地文藝書訊

南飞的箭

著者：马田

出版：四月出版社

101, LOR. TAMPAYANG

SINGAPORE 25

十年前，马田出版了诗集《多情的小伙子》，获得了好评；十年后的今天，又出版了第二本诗集《南飞的箭》。

马田是个被疾病纠缠、折磨了逾十年的青年文艺作者，他身在病院，而心飞向火热的生活天地。在这火旗燎天的时代中，《南飞的箭》的出版，有其现实的、历史的意义。

这本诗集的内容，有对坎坷生活的控诉、有对工人斗争的支援、更有对红遍人间的向往……

里程集

著者：纪铎

出版：万里文化企业公司

75, ROCHORE ROAD

SINGAPORE 7.

收在本书中的文章，是作者一九五七年至一九七二年所写的，里头包括杂文与文艺评论这两部分。文艺评论部分收的，有好几篇是作者与别人论战的文字。那几场论战发生在一九七二年的半岛地区，当时十分引人注意。

轻 评 浅 介 剧 与 画

著者：文 烽

出版：洪炉文化企业公司

104-A, KILLINEY ROAD,
SINGAPORE 9.

本书收集作者近年来在报章上发表，有关某些文艺活动及画展的评论。作者对艺术工作者所负的任务以及应走的道路，提出了自己的意见。评论演出的文章计有：“关于本地华族地方戏曲”“漫谈潮剧”“评表演艺术学院七一年度文艺晚会”“观实验剧场迎春观摩晚会”“没有春天的百燕迎春——谈青年与儿童剧社联合演出的文艺晚会”。

我 要 阳 光

著者：尤琴

出版：洪炉文化企业公司

本书是尤琴继中篇小说《小岛醒了》之后的一本散文结集。所收的十三篇散文是作者在中学及大学时所写的，在一定程度上反映了正在校青年的苦闷、徬徨又不甘于消沉的心情。

人 生 百 态 四 集

著者：岳 文

出版：新知文化企业

61-A, BEACH ROAD

SINGAPORE 7.

本书是作者《人生百态》文集的第四册，主要收集了作者在一九七〇、一九七一年间写的一些杂文。这些杂文保持了《人生百态》前三集的风格，但取材较前三集更为广泛，除讽刺与批评社会百态之外，还有一些文章涉及了文学与历史问题。

两 姐 妹

著者：集体创作

出版：新知文化企业

这是一个本地青年文艺工作者集体编写的剧本，反映一个工人家庭中的两个姐妹与母亲的思想冲突，刻划了妹妹觉醒的过程。本剧在一次综合性文艺晚会中演出，受到了观众的欢迎。

我们是一家人

著者：集体创作

出版：新知文化企业

本书包括两个部分，前一部分是叙事诗。这首叙事诗，是根据四十年前发生在马来亚半岛渔村和胶园中的一个真实故事发展而成的。作者描述了各族渔民与胶工在英殖民主义者铁蹄下的苦难生活，并以饱满的感情，揭露了殖民统治者的暴行，歌颂了兄弟民族劳动者的深情厚谊，以及英勇反抗压迫的英雄气概。

本书的第二部分，是一个演出脚本，是为了适应舞台演出条件而改编，内容与原诗一致，同时出版，是为了方便表演艺术爱好者和工作者参考。

方修新书二册

《马华新文学及其历史轮廓》

《马华新文学简史》

出版：万里书局

《马华新文学及其历史轮廓》，是一册马华文艺史料及文学评论的合集。其中保存了许多原始资料（如王君实的书信），都是目前坊间成书所未见的。主题篇《马华新文学及其历史轮廓》，为日本朝日新闻社大型学术杂志《亚洲展望》季刊的特

约稿，曾译成日文，载该刊一九七三年夏季号。内容泛论马华文艺思潮的演变，下限已延至五十年代，是著者研究本地文学史的一个新进展。全书凡一百五十四页，分为三辑。第一辑中除主题篇极值得阅读之外，《本地戏剧作品演出述略》是著者在星加坡大学中文学会戏剧座谈会上的讲话纪录稿，对于关注与爱好表演艺术的人们来说，是必须详阅的文章。

《马华新文学简史》是方修的近著。内容扼要地叙述一九一九年起至一九四二年止二十余年马华新文学的发展过程，也包括了表演艺术的茁壮成长的过程。著者从事马华新文学史的整理、研究工作近二十年，本书是著者在这方面的重要工作成绩之一。本书不仅对于爱好文艺、关注本地文化事业的人们是重要的参考与学习资料，对于想知道马来亚社会发展史的人们，也是必备的资料。

全书凡二百二十五页，用优质书纸精致印刷，严肃大方，本书之出版，是文坛一重要事件，势必引起广泛的注意与热烈反应。

本社小启

本社拟出版一系列文艺丛刊，欢迎各地爱好文艺的朋友们供稿，单篇作品尤感需要。如有足够出版单行本之分量，本社亦考虑单书出版。来稿请用稿纸抄清，并附作者姓名、通讯处（使用笔名听便）。本社编辑对来稿有删改权。来稿如附退稿邮资，稿件不用则退还，惟一万字以上长稿，由本社负责退稿。稿件出版后，即付稿酬。

新知文化企业

另 启

为推动本地文艺事业，本社在力所能及之范围内，将尽力推介本地健康文艺出版物。文艺界、出版界友人同行，如有新书出版，请将消息提供，至盼！

新知文化企业

本社已出版書籍

年青人的問題

(章明著)

我們是一家人

(叙事詩·演出脚本)

兩姐妹

(短劇)

國際組織·會議·條約

(東風編)

人生百態四集

(岳文著)

迎風等著

新知文化企業 61-A, Beach Rd., S'pore.

9 - 1974 出版

列號 D1.006

知識報社承印

定價 S\$0.80