

中国抗战戏剧的

嚆矢

——夏衍《上海屋檐下》研究

● 严 肃

(续本刊 2005 年第 2 期)

栖身到“屋檐下”来的风雨三友为弄清匡复、林志成、杨采玉三人之间的关系，我们不妨上溯到十几年前，去寻觅人物走过来的道路上的遗迹，以便为他们的生活遭遇和思想性格找到确凿的历史原因。那时候，正是他们血气方刚、雏凤凌云的年代，有热情远大的理想，有旺盛的斗争精力；匡复更有履险如夷、视死若归的胆识，已是英勇的新民主主义革命家了。他同林志成在学校里是“闹饭厅的老对手”，即学生运动的头面人物，在斗争中是亲密的朋友与同志。他之与采玉，鼓舞激励其追求革命，使她抛弃了贵族家庭，走上“黛莎的道路”，并结为夫妻。随着时间的推移，革命形势发生了急遽的变化，轰轰烈烈的第一次国内大革命由于大资产阶级的叛卖而遭致失败，白色恐怖的阴云顿时笼罩了这个中国，匡复这个革命急先锋手脚被镣扣上了沉重的镣铐，像一只猛虎囚禁到铁丝笼里，英雄无用武之地了。他怕诛连亲朋眷属而断无书信寄往，这又种下了个人生活的孽根。而志成和采玉，则为环境所迫开始了同居……。这是剧作家告诉给我们的“前史”。剧情发生的时间已经是临近抗日战争全面爆发的时候了，他们各自带着难言的隐痛和由此而形成的新的人物关系出现在剧本中，出现在观众的面前。

林志成，现在不再是革命者了。自大革命失败后，小资产阶级的软弱性抬头，他不愿再同肆虐的风雨搏斗，以致干了五六年介乎“狗”与“牛”之间的纱厂职员工作，这是社会生活的凄风苦

雨迫使他躲避到几乎与革命风暴完全隔绝的弄堂房子里来的，栖身在这“屋檐下”过平静日子。然而，生活本身是严峻的，为了活下去，他不得不充当“三十五块钱一个月”的职员，并一度做过拿起皮鞭抽打工人的“监工”，这使他感到苦恼和不安，因为他毕竟尚存一颗善良的心，“一方面欺负人、另一方面又受人欺负”的生活于心不忍。他以忧郁和沉默来压抑自己的精神苦痛，以焦躁和牢骚来发泄内心的怨愤，但不敢向社会、向工厂老板、甚至是比他“晚进厂两年”的工务课长大声疾呼提出抗议，只是忍气吞声地过着惨淡的岁月。

志成就这样渐渐地变成了类似于 19 世纪俄罗斯文学作品中的特种类型：“小人物”。他的可悲不仅是放弃革命斗争，以致陷入被欺侮的低微社会地位，而且在于政治觉悟的低落和个人感情生活上的疾痛。在他看来，“最不行的是我们……‘长衫班’。有钱，住洋房，坐汽车，当然不坏；没有钱，索性像阁楼上的李陵碑一样，倒也干脆，有得吃，吃一顿，没得吃，束束裤带上阁楼去睡觉，不用面子，不用虚名……”。显然，这种说法偏颇，是自我解嘲下对底层劳动人民的不关痛痒之词。尤其使他不安的是，匡复——他的好友、采玉的前夫、葆珍的生父——突然闯入了他的家庭，在表面平静的生活中激起了层层涟漪。他带着惊悸不已的神色接待了匡复，以犯罪者的心理等候对方的审讯，并追悔过去“一种奇怪的感情遮住了我们（他和采玉）的眼睛”，歇斯底里地喟然长叹着、百感交集着。事实上对于林、杨的结合，我们不应加以过分的苛责。志成在采玉母女潦倒于阁楼、断绝生计之时，伸手救扶了她们，这不能不说是一种见义勇为的行动。他“足足等了他（匡复）三年”，而且“想凑一笔整数的钱交给采玉”，可是等待不见形影，凑钱又毫无可能，倒是双方在风雨飘零中的同舟共济、同命相怜使他们产生了真挚的爱情，这决不能以“乘人之危”视之的。

林志成的性格是沉默寡言、忧郁不欢和软弱、动摇的。但他在革命失败时能洁身自好，没有背叛这一伟大事业。当匡复重新出现在面前，他对忍辱屈从的“狗”与“牛”的生活终于采取了反抗的态度，尽管从此将失掉职业，但在精神上却得到了可贵的东西，令人高兴地看到十年前的某些革命热情又在他的身上萌发出来。最后他毅然决然地以出走——抛弃温情的家室成全朋友幸福，说明他不是只顾自己、不通人情的个人主义者，应该认为是心灵的美德。林志成企图走出风雨无碍的小家庭，去经受社会风雨的簸弄，这是思想情感上的转变；虽然最终没有走成，但他已经“凛然地抬起头来”，日后定会迎接新的生活波涛的冲击，从个人生活的“屋檐下”奔上艰险的革命道路，重新汇集到反帝反封建的洪流中去。

假如说林志成栖身在“屋檐下”是心甘情愿的话，那么，杨采玉则是在强烈的社会风暴袭击下被迫栖息到弄堂房子里来的。原先采玉是个大革命时期的叛逆女性，匡复被捕之后，她看不到革命前途在哪里，在举目无亲、母女无依无靠的状况下，与志成结为患难伴侣，先前的革命热情渐渐淹没在残酷的现实冰水之中，代之以对平静安稳的家庭生活的固守。——作者对此是有所揭露和批评的，但更多的则给予同情，即如他自己所说是“含着眼泪”来写这个人物的。我们可以设身处地为

她想一想，一个懦弱的女人带着仅四岁的女孩，面对惨淡的人生，于迷茫、血腥的路途中将何去何从、孰吉孰凶？何况，在志成那里也得不到真正的家庭幸福，感情的陈伤、生活的窘迫时时绞痛她的心。至于她的再嫁，我们丝毫没有理由指责，难道要三十年代的新女性从一而终吗？在匡复闯进林家、出现男女关系上最为难堪的局面时，采玉成了漩涡的中心点：把匡复留下来……，然而这是不可能的事，虽然他俩是结发夫妻，她爱他胜过志成；而当林志成真要离开的时候，她阻留了对方，并不忍心就此了结相依为命的八年同居关系，眼前的实际向她提出了严肃的问题并须作出迅速的回答，是唤起旧情还是抛却前情，抑或安于现状还是改变现状？二者必择其一；可是尖锐的、相对立的问题和剧烈的感情冲突把她折腾得喘不过气来，十分尴尬的处境使她陷入精神痛苦的深潭而不置可否。当听到匡复出走的时候，她带着半狂乱的神态从雨中奔出去，是想叫他回来吗？恐怕当事人也不能作出合乎时宜的答复。因为在我看来，作为十几年革命斗士的采玉，早已丢盔卸甲、不复存在了，她现在只想做一个安稳闲适的家庭主妇，更确切和现实一点说，尽管家庭生活并不得十分安稳和舒适，但已经习惯了和满足于“弄堂房子”的二房东太太的生活地位。我不否认，在匡复唤起他与采玉爱情的同时，也激起了对革命的怀念与向往之情，要求匡复再度把她带上“黛莎的道路”，但那是缺乏坚实的思想基础的，像一时吹出的肥皂泡，霎那间又大又饱满，还在阳光下晶莹闪光，可惜瞬息即逝。她要他给予的“幸福”，仅仅是沉溺在狭隘的个人私念里的爱情，而远非“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”的博大襟怀。所以作者对她的同情与怜悯，是出于她的优秀品性和贤妻良母的美德，而对她的批评与某种程度上的针砭，则开掘了造成这种难堪局面的社会原因及其意义。

匡复，是在我党伟大的抗日民主统一战线政策的感召下被释放的“政治犯”，出狱后前来寻找妻女，以重温鸳梦和同聚天伦，——这是人之常情，无可厚非。可一跨进林家门槛，接待他的是惊惶失措的志成，原来梦寐以求的爱妻采玉已跟自己的好友重组家庭。于是匡复陷入了无限惶惑苦痛的境地，始而感到惊悸如遭电击，继而思绪混乱、万念俱灰，觑面着志成百无聊赖的反悔、歇斯底里的自谴，他只是学语似地喃喃着：“同……居……了！”感情挣脱了理智的约束把他带到往昔的回忆里。换言之，活脱脱的现实打破了他的全盘计划，粉碎了他的美梦。什么是他的“全盘计划”？剧本里写得很清楚。第一幕，匡复与志成的冲突是他内心矛盾斗争的第一个回合，只点明寻找妻女的目的，还看不出决斗胜负的趋向（这是分析戏剧冲突，请别误解为谁是情场的胜利者）。第二幕戏才是匡复与采玉这两个直接对象间的感情纠葛全图。匡复近十年来的种种遐想、出狱后的种种计划、更重要的往后生活的种种打算和盘托出来了——找到采玉和葆珍，重建温暖的家庭，绕过被腥风血雨泥泞了的革命道路、风餐露宿的斗争生涯，而做一个蛰居于小家庭、栖身在琐屑的日常生活“屋檐下”的普通老百姓，在平平安安、隐隐当当中度过余年；不愿再当一只翱翔在暴风雨里的雄鹰。因为他已“对生活失去了自信心”，承认自己是“弱者”和“残兵败卒”，再也没有那种“寻根究底的精神”了。展望前景，一片暗淡：“我前面的路很艰险，我没有把握……。”事实上，一个“沮丧了勇气”的人是不可能焕发生趣盎然的乐观色彩的，正如灯尽油干了不能闪耀璀璨明辉、琴弦断残了不能弹奏出雄浑音响和激越高歌一样。剧作家简扼地用“身心俱惫”四个字概括了匡复出狱时的精神状态，真是独具慧眼，再也恰切不过了。要是上述说法还嫌依据不足的话，我想再引用几个例子反证这个观点。姑且不提匡复举止言谈中的颓丧与绝望的语气神情，不提他在采玉的一连串问话前不置一辞也无法招架的窘相，单单看一看他是如何对待采玉、志成思想认识上的缺陷就够了。志成与采玉，经不起严酷的斗争考验，退却到“弄堂房子”过起了二房东的平庸生活，匡复同情他们的遭遇，体恤其沉重的精神负担，这是必要的，也是革命者“人情味”的表现，但问题在于只是一味的同情与体恤，而丝毫没有对他们小资产阶级软弱性和错误言词作适当的批评与诱导。对于志成的政治觉悟低落和自我解嘲下的理屈之词，他不加提醒和指正；对于采玉的狭隘幸福观，短视的理想，他未能以无产阶级的思想原则和宽大胸怀去感化和教育，反而唱出了同样调子的凄楚哀歌；对于采玉昙花一现式

的革命要求，他不承诺承受，更谈不上批判其缺乏思想基础了。可见，匡复不是一出狱就想继续投入革命，还不能算始终如一的坚强革命战士；否则，他怎么会表现得如此软弱怯懦呢？政治嗅觉会如此迟钝，斗争性会如此缺乏呢？在我看来，假如没有目前的变故，匡复出狱后要走的正是林志成、杨采玉已经走过来的，革命意志消沉、衰退以至近于妥协的政治道路，难怪乎面对他俩口将言而嗫嚅，足将进而越起了。

不必否认，匡复受到了监狱生活的锻炼，且没有变节，没有绝望到自刎，无疑是可贵的。但在经受法西斯的炼狱考验的同时，也染上了消极等待维系求生希望的颓丧情调，他说：“当初，我把世上的事情件件看得很简单，什么人都跟我一样，只要有决心，什么事情都可以成就，可是，这几年（在监狱里）我看得太多，人事并不这样简单，卑鄙，奸诈，损人利己，像受了伤的野兽一样的无目的地伤害人，这全是人做的事……”在这里他把人的阶级属性弃之不顾了，却反以此引为“教训”，好像窥透“真理”一般；他不是还说过：“……害了脚气病……已经绝望”的时候而没有死去，那是因为想“期满”之后“可以找到采玉和葆珍”。我想说，匡复不是强者，他没有在狱中同反动派进行以牙还牙的斗争，或把敌人的监牢当作真理的讲坛。这也不难理解。匡复如同所有“五四”运动前后涌现出来的先进青年一样，有着充沛的革命热忱，对当时社会深恶痛绝，但同时也是带着灵魂深处的“小资产阶级王国”投奔到革命阵营来的，激烈的呐喊、狂热的幻想多于对革命的长期性、残酷性的认识，在这个意义上说，“当初我把世上的事情件件看得很简单”倒是他诚实的自白，他们在血淋淋的斗争面前遇到挫折便会发生动摇，以至幻灭了进取心，在大动荡中虽则并未妥协投降，但在经历了这样的斗争之后企图退却、逃避了。匡复，就是这类人的典型代表。一个年仅二十的青年，已是革命流亡者和“格莱普式”的英雄了，与革命伴随的行动是他把倾心的姑娘从旧式家庭的樊篱拉向自己的怀抱——这个“罗曼谛克”的青年正是匡复。他的基本思想还停留在“博爱、平等、自由”口号的范

畴内，受着“个性解放、恋爱至上”的影响，——不过还是符合新民主主义革命阶段的目标和总趋势的。因此在革命高扬的时候，他能投身其中，推波助澜，而在革命转入低潮，则可能畏葸退缩。处于这种思想境界的匡复，出狱后会不首先想到与妻女团聚？当一线希望被多舛的命运冲垮了的时候，心里充斥颓废、伤感以至绝望之情完全是情理之中的。

作家塑造的匡复是个成功的艺术形象，写出了这个特定历史环境下共性与个性统一的人物，把二十年代革命者的坚强性与小资产阶级的软弱性糅合的灵魂剖析得清晰无遗，把他的双重性格描绘得淋漓尽致。历史的具体性、生活的真实性、性格的独特性决定了人物的心理、意识、言语和行动，即人物的行为逻辑；作家又运用顺着人物的行为逻辑的写作技巧，创造了历史具体性支配下的“这一个”的典型性格。列宁说过：“在艺术作品中……全部关键在于个别的环境，在于对一定典型的性格和心理的分析。”作家创造人物自然不能以是否塑造了代表当时最先进的社会力量的英雄形象论成败，正确的衡量标准应该是人物典型化的程度（就是要求典型环境中的典型性格——人物特定历史生活下的具体内心活动），和作家寄寓人物的褒贬态度与美学理想。就《上海屋檐下》而论，描写叱咤风云的、代表时代精神的英雄人物和宽广的历史背景，未免有点苛求，除开作家的生活积累、艺术尚好、创作风格的因素而外，首先为当时反动当局的文艺检查制度所不容。但不必为尊者讳，主要由于作家思想上的原因，存在着对匡复这一形象褒扬有余、针砭不力的缺陷。如果说匡复是站在采玉的思想水平，一味的同情与体恤她的不幸；那么，作家则同匡复站到同一位置，过于宽容主人公的软弱、怜悯他的遭遇。当然作品对他也是有所批判的，但其鞭笞的分量无足轻重。作家不能站得更高一些，揭露得更深入一些，对小资产阶级革命者的狂热复变得软弱去作有力的抨击。（这自然不是让作者直接站出来说话，空泛地议论一番，而是要用艺术的方法，正确的政治观点溶化于艺术形象之中。）如同否认匡复有丢弃革命的想法一样，也许有人怀

疑当时已具备了马克思主义立场的夏衍同志，怎么会在人物描写上流露温情主义色彩？要知道小资产阶级的因袭势力与社会生活的各个方面千丝万缕地联系着，这不能不影响我们的作家；何况夏衍同志出身于封建宦门世家，他自己坦率地承认当时“存在着许多小资产阶级的思想感情，带有知识分子的软弱性”。我不以为这仅仅是自谦之词。需要说明的是，笔者采用的是上海杂志公司出版的初版本和开明书店的1949年版本，文中所引剧词均出自这两种版本；而现在演出的本子是作家1956年的修改本（中国戏剧出版社的单行本和人民文学出版社的《夏衍选集》），匡复不少颓废伤感的台词被删去了，人物的心境显得明朗了一些，人物形象被“拉高”了一些。我不太反对这么做，因为修改的结果没有破坏“这一个”典型性格和艺术规律，没有“随意的加进些新的东西进去”到了“搽脂抹粉”的地步。“艺术创作不像机器一样可以添换一些新的零件”，作家是通晓艺术特征与规律性的，他不会轻易地扬弃严谨的现实主义。我采用原版本的目的，就是在汲取作者写作冲动中的真情实感，在艺术描绘中自然流露出来的对人物的“先入之见”与评价，因为作家笔下最初成型的艺术形象往往孕育着他最诚挚而无雕饰的创作意图与美学思想，如此便能较为科学地去分析人物形象所包含的意义。

余下来的总问题是：匡复形象的革命意义和英雄品质表现在哪里，既然不是黯淡无光的角色，那么他的色采、他的光辉又在哪里，我想，如果从艺术形象的完整性上去考察的话，人们对于这一形象的内涵是不会再有什么疑义的了：匡复是个鲜明的且蕴藏着英雄品质的先进人物，在经历情感上的波澜之后必将回到革命者的行列中来。在艺术表现方面，原先匡复形象的暗淡正是为了突出他后来性格升华的辉煌，这大概就是“欲扬先抑”的艺术手法吧。因而上述的问题实际上就是匡复如何由黯淡无光的角色转变（递进）为有色彩、有光辉的革命人物的呢？首先，就基本倾向来说，尽管匡复还是小资产阶级的知识分子，但他毕竟是个经历过长期革命斗争和监狱生活考验的青年革命家，筚路蓝缕、浴血奋战的熬炼酿成了性格中坚韧的一面。他的觉悟终究要比林志成高出一筹，——接触到实际他便认识到沉溺在小家庭生活里也是郁闷悲哀的事。志成便是前车之鉴，他不愿重蹈覆辙，在私情上，他不忍心干扰林、杨的家庭生活现状，何况妻子现在的丈夫正是他莫逆之交的好友，对方在危难中竭力救扶她，而且他也能体谅到妻子当时的困境，原谅他们的结合。这是匡复转变的思想基础，有这个基础和没有这个基础是大不相同的。其次，匡复找到志成，在还未会见采玉前就发现她已经改嫁了，于是他陷入尴尬成了多余的第三者，虽然采玉在哭诉其不幸企图同他重结金兰再度连理，可是摆在他面前无法回避需要当机立断的问题不得不使他考虑如何改变此种情状。即是说，在客观上堵塞了放弃革命、隐遁到与革命风暴隔绝的“屋檐下”、销声匿迹地度过余生的去路。同时在他听到林、杨即将分离时的凄切缠绵之声以后，知道了“他们的结合并不单是为了生活”，而是在风雨飘摇中的同舟共济所产生的爱情奠定了双方结合的根基。他还觉得，要照顾采玉、保护葆珍，自己不会超过林志成。——这是客观环境促成匡复转变的原因。如果要从哲学上寻找依据的话，那是外因起了（暂时的）决定作用；自然，人物的发展有它自身的依据。只是外因（难堪的伦理关系僵局）的力量强大到了足以改变事物发展的进程，即在外力的推动下，使这事物的矛盾次要方面居于充分的优势，暂时压倒了矛盾的主要方面，因而改变了事物的方向和进程的时候，使得匡复的行动合乎逻辑的必然。不过它仍然有内部原因（匡复转变的思想基础），并通过内因起着作用。再次，周围人们的悲惨生活、坎坷命运引起了匡复的深思，启发他新的觉醒，从这五家十几口人悲剧性的遭际中似乎窥见了整个社会哀鸿遍野的生活面貌。人们苦痛到了极点，已忍无可忍了，他感到：不改革社会制度，广大民众已无法生存下去了！应该遵循先驱者之命，继续为之奋斗。这是匡复转变的催化剂，加速了他的思想激变。复次，长期被囚禁在牢房的匡复，几乎一点儿也不明了外面的世界是什么样了。时间的车轮已经转到抗日战争全面爆发的前夜，中国人民面临着全民族生死存亡的关头。匡复是反帝反封建的骁将，不消说在帝国主义魔爪伸进祖国花园里的时候断然采取坚决捍卫的行动，“广大的华北已经安放不下一张平静的书桌了！”给他以震怒，李陵碑的独子阵亡使他感奋起来，深

切地意会到这是历史赋予自己的责任。沦为亡国奴安能自由幸福？这是一帖清凉药，使他清醒地看到政治形势，并将郁积已久的反帝反封建的怒火迸发出来。最后，与此同时，匡复十二岁的女儿给了他很多欣喜的教训，以葆珍顽强执着、寻根究底的行为里发见了自己十年前的革命品格，从葆珍做“小先生”的精神里产生了上进的革命勇气，从孩子们昂烈的儿歌里汲取了坚持斗争的信心。“儿童是都市生活的晴雨表”（郭沫若语），儿童的敏感令匡复羞愧不止，使之很快地从颓唐感伤的羁绊中解脱出来，认清革命大业的壮阔前程。这是他性格质变的直接导火线。总之，作家写出了匡复思想性格转变的充足理由，有谁能说失之倏然甚或根本不可能呢？剧情是人物生活斗争的轨迹，人物自有行动规律，“这逻辑不是由作者随意摆布的，而是由事件、人物感情本身的力量来支配的。”匡复的出走是性格逻辑发展的必然产物，决不再是消极的逃避退让，在出走之时他的头脑里已武装起了新的更崇高的抱负。

现在该来简略地谈谈演员们的表演了。剧作家塑造的这三个人物，反映了那个时代的真实，他们的思想、语言、行为是丰富、深沉的。“青艺”的三位杰出演员石羽、路曦、杜澎分别扮演了林志成、杨采玉、匡复的角色，以他们深入的体验和精湛的演技征服了观众。许多人说，当我们同剧中人一起进入戏剧的生活中时，几乎忘掉了他（她）们已是年逾“花甲”的老演员。他们高超的表演和艺术涵养，战胜了（或者说掩盖了）身体上的障碍，使演出显得凝重深邃。杜澎在戏里表现了人物激烈的感情变化，但又有节制，性格转变的层次分明。在妻子再婚的打击下，他屹立着，思考着，谅解了采玉，领悟了孩子身上纯真向上的力量；当匡复一扫抑郁情绪，克制个人痛苦，为挽救民族危亡，毅然决然出走的时候，他的高贵品质和革命者的修养，就自然地从一个有血肉的活生生的人身上显露出来了。石羽的表演，把林志成善良、诚挚，受着良心谴责的情态，刻划得细腻动人。路曦则着力于角色忧伤而温柔的心灵的挖掘；她的体态不免丰腴，声音略嫌细弱，但有的观者认为，反觉得如是更适合表现她所演的采玉一角。可见老演员深厚的艺术功力，在很大程度上是可以弥补形体方面的某些局限的。他们在熟谙剧本的基础上，从角色的内心出发，塑造了生动难忘的舞台艺术形象，整个演出堪称和谐完美，与夏衍的剧作“似淡实深”的风格水乳交融，相得益彰。

我想对“上戏”的几位青年演员多说几句。郭振宇的林志成，再现了本世纪二十年代中国社会的“小人物”面貌，从总体看情绪连贯，表演有激情而又能注意声腔气韵与舞台节奏，算得上称职。不足的是，第一幕关于“牛”与“狗”的议论的戏调子定得太高，本宜絮絮吐诉内心的郁闷，以发牢骚的口气说出几大段台词，然而演员似将“积郁”意解为“愤激”了，剧词念得铿锵有力一如在作慷慨激昂的演讲变“牢骚”为“抗议”了。这使演赵振宇者几乎无法与之对白，并同“我（赵）跟他（林）最谈得来，见了，他就（推心置腹、侃侃而谈）”发生违悖。并且这样一来，势必模糊了人物的面目，为演示人物性格的发展带来了一些阻碍，因为林志成这时候的积郁只能爆发为牢骚（表现形式），而此种牢骚还只能躲在自家的屋檐下方可发泄——大多又只能发泄到采玉身上，这归根结底于他是工厂老板的“牛”与“狗”。他也有抗议的，但不是此时此地，只是在他决定出走、抛掉职业的时候，不过那是幕后戏，志成只是以叙述的方式交待了而已。杨采玉大概是戏里情感最为复杂的角色了，胡小蕙在体验这种复杂的情感，并演示于舞台之上是花了不少心血的，看得出来她想尽量跳出自我、进入深刻的内心体验，无疑使她取得了不可忽视的成绩。但我感觉演员情绪尚欠饱满，且对此苦于无策。角色的情感复杂性不等于表情的繁琐模糊，她（或他）的处境困难决不等于限制演员的动作（内心的与外部的）和角色间关系活动的开展，记取这一点对于扮演杨采玉也许有所启发。另外，体验和理解到了的东西不一定都能体现在舞台上，这中间还有一个技巧问题。匡复是全剧中戏最多的角色，他在这场戏剧矛盾运动中实现了思想和性格的巨大的激变。在两个半钟点的时间里，展现和完成这个变局，又要使广大观众信服，实非轻易的事。我们高兴地看到，年轻的谭克德挑起了这副重担，并且步履由虚晃

到稳实，由仓促到迅捷，坚持走向终点。匡复一出场便是一次动人的会见，演员开始略显拘谨和某种程度的做作，内外部情绪姿态还未来得及跟上角色与故友重逢的热情爆发，即是说，演员还没有全身心进入到戏的规定情景中去，没有带戏上场，所以表演局促，似乎想把戏快些演完。也正由于此，接下去的一大段戏——面对林志成的仓惶不安、百无聊赖，他相应渐次产生重获自由的喜悦、个人幸福的破灭、理智与情感的矛盾和心急如焚反而缄默不语……种种复杂的心理变化——就嫌单薄了。这种情形在青年演员是难免的，而扮演主角任务的谭克德，演到后头渐见扎实了。第二幕戏照理是难演的，坐在他面前的是曾经患难与共的爱人而今已是别人的妻子了，将他作为爱人对爱情的珍惜、对于朋友以友谊为重、以宽容为贵和在重新萌动革命与爱情的采玉面前表现出来的怯弱演得面面俱到，这样多方面的情感应变能力，在初上舞台的年轻演员实属不可多得。特别值得称道的是，他抓住了角色最关键的东西，把准了角色行为意向的航标，就是在剧本分析的基础上，找到了匡复转变的充分内在依据，在表演中尽量体现出这种依据，然后反过来又从这些依据中充实、丰富内心感觉以服务于性格转化。比如，他静观（敏睿地寻觅这种机会）周围人物的生活琐事——李陵碑的悲切哼唱、黄家夫妇的争吵、施小宝的被逼走，做出蹙眉思索、微咬唇齿、握拳抓发等幅度不大的一系列动作，默默之中好像打定了什么主意似的；这些在舞台提示里是找不到的，均系出自演员的创造。倘若对他要求再严格一点，匡复是以留下字条表白他的新决心并立即付诸行动的，所以写字条前后和写字条当儿的情绪是昂烈到极点的，但演出时始终未能达到应有的高度，更不用说臻于理想的境界了。而有时候，如第三幕戏的情绪一味上升到亢扬，缺乏抑遏，但演员还想提高上去，结果于事无补，徒劳反无益。这时要是情绪偏偏下降下来，甚至归于短暂的静默，反而会增强艺术效果。这就是艺术的辩证法。

（未完待续）