

《论国民党话剧政策的两歧性及其危害》（五）

成本激增，高税低价，入不敷出，演剧确实撑不下去了。1944年2月15日剧协开会纪念戏剧节，到会200余人，除郭沫若、夏衍、洪深、马彦祥、宋之的等左派剧人之外，还有国民党负责宣传的党政官员邵力子（中宣部部长）、梁寒操（中宣部副部长）、潘公展（中审会主任）、顾毓秀（教育部次长）、罗学瀛（中宣部处长，12月调任中审会委员）等。在马彦祥历述戏剧界艰苦奋斗的情形之后，梁寒操也不得不表示“愿意站在宣传的岗位上帮助戏剧界解决困难”；顾毓秀则引孙中山正当娱乐有益社会人生说，指出对话剧课以“不正当”的重税是荒谬的，“应该请立法院改正”。^[i]迫于广大剧人的强烈要求和社会舆论的压力，自1945年初起，国民党当局不得不暂时将娱乐税降低10%，票价上限略予提高，对于飞涨的物价而言，这不过是杯水车薪，根本无济于事。在剧审、高税、低价、高成本等重重压力之下，演剧退潮，创作萎缩，艺术水准降低已成无可挽回之势。

二 经营失范，演剧变质

如果剧团依法经营的结果是入不敷出，那么超规则运作就成了理所当然的选择。1943年11月中术首演《戏剧春秋》，《大公报》刊发特写，描绘当时的演剧为过三关：第一是战战兢兢送审剧本；第二是东奔西跑接洽演出名义；第三是费尽心思筹措投资。^[ii]因为当时所有剧团都很难有什么积累，所以即使剧目获准公演，为了解决投资和费用问题，剧团也不得不与某些有钱有势的机构联手，以各种募捐的名义公演，由主持方（当时称作“主催”后改“演出者”）提供先期投入，并负责推销高出限价几倍的“荣誉座”。这样既可以减免部分税赋，不至于赔本，又能保证剧团有一定的收入，以维持生存。

其实，募捐演出本来不是什么新鲜事，战前就很常见，甚至中国话剧诞生的第一响礼炮就带着募捐的声音。^[iii]特别是抗战初期，无论是官办剧团或演剧队，还是民间业余剧社，许多演出都是为了募捐而举行的。我所采访过的张颖、葛一虹、严恭、刘川、周特生、田野等老前辈，谈起当年募捐演出时，

广大人民群众踊跃捐款、献金、捐物，支援抗战的感人场面，仍然为之动情不已。但是，这种着意于奉献和宣传的演剧活动，跟抗战后期盛行的“募捐演出”并非一回事。后者实际上是为了趋利避害，撑起一面募捐的大旗，隐蔽进行的投机性商业演出。它大致经历了合作——承包——“打游击”的演变过程，突出地反映了国民党话剧政策的破坏性。

从1942年剧审归口，开征娱乐税并限制票价以后，演剧的投资风险激增，合法经营难免赔本，于是五花八门真假莫名的募捐公演，就成了剧坛的一道独特的风景。据当年曾在中艺（成都时期）负责演出工作的周彦说，“在这条例下，从此每次演出都是募捐公演，无一例外”。^[iv]中艺的发起人之一，也是主要领导者的陈白尘说，“戏剧界在物价高涨的压迫下，在限制票价与百分之百的捐税苦痛下，为了自己的生存，为了‘教育’与‘宣传’，为了戏剧艺术不致绝灭计，和别的机关团体合作，使得自己在不饿死的状态下更工作下去，本是光明磊落的。我们并没有逃税，也没有接受不义之财，大多数是在每天净收包银若干的条件下，将整个演出卖给承包机关的，而承包机关由于政府的奖励而减税收，由于我们能募集到一笔有益社会的基金，在我们也是觉得‘为善最荣’的。即使那募捐机关或团体以少数资金获取大量捐款，在我们也认为正当；即使他们在手法上有何不正当之处，而我们也是无需乎自咎的”。“这便是两三年来大后方戏剧演出都挂上一块‘为××××筹募××基金公演’招牌之故了。”^[v]因为募捐公演既可以减免税赋，票价实际上又不受限制，增收而节支，演出往往有所赢余。开始时，这种“合作不过是经济上的，剧团怎样演戏并不受募捐社团的限制与干预：募捐社团达到某一限度的经济上的目的就可以满足了；剧团可以得到先有一部分资金以供周转，还可以减轻一点娱乐捐的重担”。^[vi]这是1942—43年间的情形。从中可以看出，打着募捐旗号公演，实在是一种万般无奈的事情。这是身陷囹圄的话剧为对付国家的盘剥与压榨，尽可能维护话剧的生存空间，在当时的历史条件下所能采取的唯一一种合法的活动方式。由于募捐公演把话剧和具体的权力捆绑到了一起，从权力的支持中寻找生机，因而势必削弱甚至丧失话剧来之不易的自主性，重新沦为政治的奴隶。这是广大剧人不能接受的。再者，募捐需要一定的社会关系，需要借助于强力机关的支持，由剧团操作难度较大，终非长久之计。于是另外一种对剧团来说是更简便易行的募捐演剧形式便应运而生了。

这就是由“戏剧掮客”承包的募捐演出。其背景是娱乐税上调到 50%，演剧环境进一步一恶化。从 1943 年下半年起，这种演剧形式便大行其道，愈演愈烈，募捐演出基本蜕变为某些手眼通天的“特殊人物”从中渔利的手段。什么是戏剧掮客呢？陈白尘说，“他们不会演戏，不会编剧，不会导演，自然也就管不了灯光道具，更不能设计布景。……他并不一定有钱，不过可以到处挪动钱，他也不一定有特殊势力，但他可利用一些势力。你要演戏么，他可以供给你钱，你怕演戏赔本么，他可以为你撑腰。然后掮着你这块招牌到市场上去了：‘你们这些机关团体感到经费不足么，我可以无条件为你们募捐。——只要用一用你的招牌就行。’这是诱人的善举，投下很小的一笔资金，换回一笔可观的数目，对于一个有所作为的团体与机关，何尝不是一件美事。戏演出了，剧团工作继续了。团体机关的基金募到了，事业开展了。这是两全其美的事，应该感谢这寄生的掮客。——不，他倒是暗地里感谢他们的，因为他已经肥壮了”。“这种寄生于戏剧界而起家的新富，在后方几个大城市里已经是数见不鲜了，这其中有失意的小政客，有地方上颇为知名的小闻人，有当过报纸编辑但从来不看报的新闻记者，甚至还有五世祖传的花柳医生。但最痛心的，这其中也有那类抱迟暮之感，恐怕自己的时代即将过去的剧人。我看过他们包戏以前的潦倒生活，我也看过他们后来那奢侈豪华的享受。比如一掷万金的赌注，一席数千的豪饮，那从头至脚的崭新‘行头’，……这些在一个商人，本也不足为奇，但在这里面斑斑可见的，却是死抱住岗位的剧人们的血和汗，就不免令人黯然了。”[vii] 这简直就是 1980 年代“穴头”们的活画像，我不能不感慨近代中国的历史常常是如此惊人地相象和重复。陈白尘的语调充满了反讽的意味，有无奈，更有愤恨。这里边有多少值得深长思之的东西啊。

抗战后期的募捐演出，是国家干预和市场经济两歧发展产生的怪胎，它披着抗战、慈善等等冠冕堂皇的合法外衣，奉行的却是反常的市场经济运作方式。在募捐演出由公益性、政治性向商业化、市场化蜕变的过程中，戏剧掮客偷梁换柱，推波助澜，起到了关键的作用。最初，他们是以演出中介的目面出现的(中间人)，干的是为剧团和“演出者”即募捐单位牵线搭桥的勾当，不免两头受制，放不开手脚，赚钱也就有限。

于是，进一步，干脆自己先承包剧目(包工头)，落实剧场，甚至连广告都登出来了，再去找演出者冠以募捐的名目。“现在的‘投资’，却转向牟利的

方向：出钱人不仅可以享受到‘演出者’这一份虚荣，而且要获得私人经费上的实惠，于是不问这一出钱的人是否戏剧圈里的，懂得不懂得什么叫做‘演出’；出钱人的动机，完全是为了牟利，他投资之先，第一要考虑的是什么戏最能卖座，恰如一个囤积商人要考虑的是什么货最能一本万利一样，因之他必须参与决定剧本与演员，做为卖座的保证；出钱的人初次试手就赚钱了，就会再接再厉地做下去，即使头回是‘合作’，终于要完全左右了全份工作才行，当做商业经营之后，什么抗战戏剧运动，什么演剧艺术，当然不屑一顾了，于是‘为艺术而艺术’也就变成了虚伪的招牌”。[viii]这样干，虽然只剩下了剧团一方的牵制，毕竟还是有些麻烦，而且风险也挺大，一旦上座不佳，就得倒帐。所以转包剧目，买卖剧场使用权，从差价中找油水在这个阶段是司空见惯的。

最后一步是戏剧掮客先找演出投资人商定募捐名义，再根据市场即观众的口味寻找或组织编制剧本，高价收买演职员[ix]，组织打游击式的演出，终于达到了消解权力，架空剧团的目的。“起初，是剧团有了戏招来了寄生阶级的戏剧掮客。后来，是戏剧掮客来向剧团定戏了。”[x]经过一番蜕变，戏剧掮客成了独立的演出商，戏剧沦为任由买卖的商品，原来由国

[i] 记者：《剧人昨天纪念戏剧节希望解除一切困难——马彦祥历述戏剧界艰苦奋斗的情形》，1944年2月16日《新华日报》。

[ii] 《艰苦的话剧界》，1943年11月23日《大公报》。

[iii] 春柳社1907年在日本首演出《茶花女》，就是为江苏水灾募捐的。

[iv] 周彦：《摧残抗战剧运的娱乐娼》，《抗战文艺研究》，1985年第5期。

[v] 徐乘驷：《论大后方戏剧运动的危机》，《戏剧月报》第一卷第五期，1944年4月。

[vi] 梅令宜：《另一种危机——略论戏剧界的“市侩主义”》，1943年10月21日《新华日报》。

[vii] 徐乘驷：《论大后方戏剧运动的危机》，《戏剧月报》第一卷第五期，1944年4月。

[viii] 梅令宜：《另一种危机——略论戏剧界的“市侩主义”》，1943年10月21日《新华日报》。

[ix] 据梅令宜《另一种危机》说，通常一个戏的劳务费从每人3、5千直到5万元不等。

[x] 徐乘驷：《论大后方戏剧运动的危机》，《戏剧月报》第一卷第五期，1944年4月。

厦门大学图书馆