

焦菊隐佚文两篇

王尧

摘要 | 焦菊隐 1946 年 9 月在《世界日报》上发表的《质问国剧整理委员会》和《展开中国音乐大众化运动》两篇佚文涉及他对于国剧整理委员会和中国音乐大众化运动的看法，其背后隐含了焦菊隐对戏曲艺术和文艺大众化问题的认识，对于理解焦菊隐的戏剧观及他对艺术的大众化、民族化与世界化关系的思考有着重要价值。

关键词 | 焦菊隐；佚文；国剧；音乐；民族化

Copyright © 2023 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



焦菊隐是我国著名戏剧家、教育家和翻译家。他长期关注传统戏曲的发展，同时注意将戏曲与话剧相结合，致力于实现戏曲现代化、话剧民族化。作为北京人民艺术剧院的总导演，他带领北京人民艺术剧院探索出一条具有鲜明民族特色的戏剧道路，形成了北京人艺演剧学派。当前焦菊隐研究主要集中在对他的导、表演理论和话剧民族化问题的探索上，对于焦菊隐的文学创作和戏剧理论的探讨还不够全面，尚待进一步深入。

笔者在研究焦菊隐的文学创作及导、表演艺术的过程中，意外地在《世界日报》上发现了《质问国剧整理委员会》和《展开中国音乐大众

化运动》两篇文章，均未收入《焦菊隐文集》或其他作品集，亦未见其他研究者在文章中参考、引用，当为焦菊隐的佚文。这些佚文对理解焦菊隐的戏剧观及他对艺术的大众化、民族化与世界化的思考有重要参考价值，现将全文分别整理如下并做简要说明。

一、质问国剧整理委员会

看见某报增刊上载有女伶陈文绮被国剧整委会拒绝登记的记载，我发生一个很大的感想，也可以说是反感。我对于陈文绮其人，毫无一面之谋，对于国剧整委会王泊生及其他委员，也向无恶感。不过就事论事，认为国剧整委会这种所谓

提高伶人地位的做法，有些欠妥。如果纪事报所刊载有关陈文绮的事属实，则该会确有“逼人向下”的嫌疑。

优倡（应为娼）隶卒，一向为社会所贱视。这固然由于伶人的不自检点，可是社会的贱视，社会的玩弄，社会的引诱，也要负大半责任。没有一个人肯从心理愿意作“贱民”的，有之也都是为了生计的压迫，不得不尔。我们不可因此把堕落的罪名，完全放在优倡的身上。我国近二十年来，政府竭力提倡剧艺，教育界名流，也努力提高伶人的社会地位，所以大家竞相负起办理戏剧教育的责任。我们的目的，是要未来的伶人有高深的知识与高尚的人品，而对于以往出身微贱伶人则用“感化”和“人抬人高”的作法，使她们与日上进。

局外人尚且如此，梨园中的人士，自己对于自己，尤应当如此。不可讳言的，梨园界以往有多少男伶是相公（像姑）^[1]出身，女伶是妓女、女招待、舞女等类的出身。但，他们或她们既然肯抛弃以往生活，专以戏剧艺术来谋生，这就可以证明他们或她们已有向上之心，而且已经走上“向上”的路子。我们不能因为一个人从前作过贼，便不准他改过自新，非得逼着他一辈子永远去当贼不可；政治家如此看法，我们从事社会教育的人，看法尤其如此。倘若因为陈文绮或其他许多女伶，以往当过妓女，为吃大烟的人烧过烟，就断绝她演唱的路子，试问她或她们今后去干什么？除了再到韩家潭挂牌或者再去烧烟，岂能再有第二条路子可走？所以，我认为纪事报的记载果然属实，则国剧整委会衮衮诸公，确是作了一件最荒谬不通的事。

法律尚且不咎既往，我们从事社会教育的人，与你们梨园界每日高唱“高台设教”的人，何独不能予人改过自新努力向上之路？再严格地说一说，凡事须讲公道，如果一两个女伶以往出

身微贱或行为不检，便弃之于梨园之外，那么，今日许多男伶（包括名角及国剧整委会委员老爷本身在内），自己也应检讨检讨自己，难道个个都绝对比陈文绮的以往清高，难道就没有一个半个人，往日也正正和她是一样的吗？那么在相公堂子里混过的男伶，又为什么不拒之于梨园之外，反而敬之若神明呢？

国剧整委会若真欲提高伶人地位，矫正伶人生活，应当从今后做起，对伶人的行为，应当从今后监督起：规定严厉的办法，凡今后有堕落行为的伶人，一经检举，便应开除会籍。而且应当角色不分大小，性别不分男女，才是正理。倘若像今日这样做法，只算前账，我无以名之，只能说这是“同类相残，逼人为恶”！

我希望国剧整委会坦白地答复这个问题，宣布事实的真相，并且表明合理态度。

（原载《世界日报》1946年9月12日第2版）

北平市国剧同业公会是北平梨园界的行业协会，负责协调、管理本市梨园界的活动。抗日战争胜利后，按照国民政府行政院社会部发布的《收复区人民团体调整办法》的要求，收复地区的人民团体，“除系受敌伪指挥组织成立者应一律勒令解散外，凡经各地政府党部或军事机关核准有案者，均应依本办法调整之”。该办法同时规定：

人民团体之调整办法如左：

甲，有左列情形之一者予以解散：

一，份子多附逆或负责人附逆影响团体行动者；

[1] 旧时俗称少年男伶旦角，出自《清稗类钞·优伶·像姑》：“都人称雏伶为像姑，实即相公二字，或以其同於仕宦之称谓，故以像姑二字别之，望文知义，亦颇近理，而实非本字本音也。”

二，团体久无活动，且其存立之基本要件，已不具备者；

三，团体活动违反法令，妨害公益，或有破坏地方安宁秩序情事者。

乙，有左列情形之一者，予以整理：

一，负责人一部份附逆者；

二，团体被压停止活动而组织尚有相当基础者；

三，组织不健全或内部发生纠纷者。

丙，有左列情形之一者，予以改组：

一，组织法令有变更者；

二，战时成立之团体有依法改组之必要者。

丁，有左列情形之一者，予以改选：

一，组织健全，负责人任期业已届满者；

二，负责人缺额过多无法递补者。^[1]

正是在这一背景下，北平市国剧同业公会在北平社会局的指导下于1946年5月18日成立了整理委员会^[2]，指定的整理委员有尚小云、谭富英、程砚秋、王瑶卿、叶盛章、李洪春、王泊生、张君秋等三十一人。据子冈的《记北平国剧

界》记载：“五月十八日在社会局领导下成立国剧公会整理委员会。委员及常委皆系局长派定，其中有些名角，梨园界人知道只是一块招牌，他们素不热心会务；但是局长派定，没有办法。对于王泊生先生也列名常委来整理他们，他们却不无反感，好说歹说算是将就了。”^[3]北平国剧整理委员会成立以后，组织比较涣散，始终未到会、辞职和因外出长期不参会的成员颇多，原定两个月的整理期限已满而成绩距最初目标尚远，只得延长期限并重新改组委员会，国剧整理委员会之行政懈怠、效率低下由此可见一斑。^[4]“明争暗斗，公说公有理，婆说婆有理，结果不过为有识者所取笑，虽然目前表面已显得稍有头绪似的，实际说来，仍然是乱麻一堆。”^[5]在这种情形下，也无怪乎焦菊隐要质疑国剧整理委员会了。

陈文绮是民国时期有一定影响力的戏曲演员，曾为妓女，中途改业入演艺界，出身虽然低微，但能力出众，其表演受到观众的广泛欢迎。

“坤伶陈文绮，半路出家，本为青楼中人，爱好平剧拜师而正式下海，交游广阔，每一路演，售

[1] 《收复区人民团体调整办法》，载万仁元、方庆秋主编《中华民国史史料长编》第67册，南京大学出版社，1993，第179-180页。

[2] 据《光复一年之北平市政》记载，“整理各业同业公会，依照奉颁整理办法，与市商会同时开始整理，迄本年八月底止，已整理完毕，成立同业公会者，计132单位，会员22,117家，此外尚有十单位，正在整理中。”第3页，1946年印行。按：在整理完成后，北平国剧公会1946年10月3日宣告成立，由此可见，文章发表时，国剧整理委员会属于尚未整理完成的单位。北平国剧公会在成立宣言中说：“关于本会内部之整顿，则在本次改选之前对过去为害大众利益之不良分子，曾经整理委员会常务委员会全体及咨询委员会首脑多人一致决议，予以根除。日前全体技术人员之分别准备，大会亦均已一致签章通过，此举并非少数人之意见。目的在于扫除积病，普遍援掖良善之业务人员，使本会事业走上繁荣，以谋取全体从业人员生活问题之解决，藉使本会事业有复员之机会，是亦邦人君子之所乐于实现者现。”（《大公报（天津版）》1946年10月7日，第3版）

[3] 子冈：《记北平国剧界》，《大公报（上海版）》1946年7月13日，第2版。

[4] 关于国剧整理委员会的相关史料，参见下列文献：《国剧整委会昨开成立会》，《光华日报》1946年5月19日，第2版；《平市社会局昨召集国剧整委会议，因整理两月并无结果》，《世界日报》1946年7月15日，第2版；《国剧整委会将局部改组，日内发表新名单》，《纪事报》1946年8月8日，第2版。

[5] 《影剧圈内两椿大事：国剧整委会的纠纷，西洋影片增价问题》，《民强报》1946年10月14日，第3版。

票一空，盖陈文绮能售满堂红票也”^[1]，“允文允武，尤为可贵”^[2]。抗日战争胜利后，陈文绮被国剧整委会拒绝登记，引起了焦菊隐的强烈不满。焦菊隐此文一出，在之后的报载中，有人发文“勿以私见为重：寄语国剧公会有识者”^[3]，声援陈文绮，可见国剧整委会的行为确有不妥之处。

焦菊隐认为，提高伶人地位要从社会层面转换观念、改革剧制、发展教育入手，而不是靠入选所谓国剧整理委员会，这从长远来说对伶人的发展根本没有什么好处。焦菊隐对于艺术教育事业一向颇为关注，曾先后发表《今日之中国戏剧》《艺术教育管窥》《旧时的科班》《桂剧演员之幼年教育》等一系列文章探讨这一问题。对于如何培养新型的戏剧人才、开展专业的戏剧教育和呼唤戏剧界改革，焦菊隐付出了大半生心血，有着自己独特的看法。

焦菊隐屡次为普通艺人鼓与呼，一方面是由于他对戏剧事业的关注，另一方面，也与他曾在中华戏曲专科学校担任校长，深深理解艺人的生活甘苦有关，因而他对演艺界保持了一种理解之同情。在中华戏曲专科学校担任校长期间，他废除了旧剧界一贯的拜“祖师爷”制度，更进一步废除了“饮场”“检场”“捧角儿”等多项陈规陋习，学校所有的机构建制和组织建构都按照正规学校规划。尤为可贵的是坚持做到招生时男女兼收，跳出了旧式戏班教育的窠臼。

他遍请了当时的名角如王瑶卿、程砚秋、文亮臣、鲍吉祥、高庆奎、曹心泉、沈三玉、包丹廷等来担任戏校的专业教员，指导学生学戏。除了重视培养戏剧表演外，还重视综合素质的提升和道德品质的修养，使学生逐步成长为综合性戏剧人才。他在任期间培养出“德、和、金、玉”四届学生，成绩斐然的如傅德

威、宋德珠、李玉茹、李玉芝、白玉薇等日后成为名角，中华戏校也因此声名鹊起。可以说，焦菊隐真正地将科班单纯地让学生学“技术”提升到了让学生享受“戏剧教育”的高度。^[4]此后到广西桂林、四川江安剧专、重庆、西北师范学院和北京师范学院任教时，他都坚持他的办学和施教理念，成为深受学生爱戴和尊敬的教授。

他对于女伶命运的关注，为陈文绮打抱不平的行为是站在维护戏剧界公平公正秩序的立场上。相对于男伶，女伶的发展尤其处于弱势地位，男伶的过去无人指摘，女伶的过去则往往成为众矢之的。而在社会层面上，优娼隶卒一向为社会所贱视，女伶以其他职业谋生更为困难，很有可能再次走向堕落。因此他建议梨园界赏罚分明，不看过往，不看角大角小，男女同等对待，尤为重要的是提出严厉的规定监督、矫正伶人行为，从根本上改变伶人的社会地位。他对于国剧整委会的不合理行为不仅提出质问，而且提供改进的建设性意见，是真正为戏剧界着想的有识之士。焦菊隐对国剧整理委员会的这种态度，体现了他对于戏曲事业的关心和对于戏曲演员的理解之同情，也可看出他对男伶与女伶的平等相视的态度。敢于质问、仗义执言、爱才惜才是焦先生一生心性的写照。

焦菊隐平日向来以严肃示人，接触过他的人常常怀着敬畏之心。音乐家陈原在《忆焦菊隐》

[1] 《陈文绮被藏金屋》，《民强报》1947年7月14日，第4版。

[2] A：《陈文绮主持坤伶大会》，《民强报》1946年8月16日，第3版。

[3] 周郎：《勿以私见为重，寄语国剧公会有识者》，《民强报》1946年9月23日，第3版。

[4] 胡铭帅：《中华戏曲专科学校研究》，硕士学位论文，中国戏曲学院，2020。

中说,“每排完一段戏,我们都被这位导演严格的要求弄得精疲力竭,只好坐在一旁,闲聊一会。这导演却不放过任何机会,人家休息,他还不肯休息,他走过来走过去,给这个人一点建议,给那个人说句什么”^[1]。但从这篇佚文可以看出,在焦菊隐貌似严苛的表象背后,同时饱含着对演艺人员个体命运的同情与关切。在他看似冷酷的外表下,隐藏着一颗时时处处为戏剧工作者着想的炽热的心。

除了关于国剧整理委员会的佚文,半个月后,焦菊隐还在《世界日报》上发表了关于音乐大众化运动的相关论述,这表现了他对艺术的大众化、民族化与世界化问题的思考,对我们理解他的话剧民族化探索有重要帮助,现整理原文如下。

二、展开中国音乐大众化运动

中国新音乐运动,已经有几十年的历史,此一运动,以抗战期间最为蓬勃活跃,成就也最大。我们有两个口号,也就是两个目的:一要音乐中国化,反对以西洋歌曲,囫囵吞枣一般介绍到中国来,使音乐成为人民最不熟悉而只能由少数人欣赏的艺术;二要使音乐大众化,要大多数人民都有音乐的生活。这样一来,便不得不先从整理创制民众歌曲入手。然而,民间的音乐,应如何研究,如何整理,如何根据西洋乐理使之复杂化,又如何由慢慢学习民间的音乐进而对人民施以音乐欣赏的训练,都是些实际的问题,需要很具体很深入地加以分析,绝不是随便说一两句空话所能做得到的。

我一向主张:整理并改进中国音乐,须从人民所最熟知的歌曲入手,人民最熟知的歌曲,只有各地方小调和地方戏剧的曲子。我们不能因为这些东西太简单,便否认它,说它不是音乐。我们必须从这种音乐着手,将来的

中国音乐才有根据。比如聂耳的《义勇军进行曲》,不但唱遍全国,渗透每一个国民的心灵,而且传到海外,被选为世界名曲。这是什么缘故呢?因为这支歌的调子和情感,都是中国老百姓的,作者深深学习了老百姓的东西,把老百姓的情感和表现方法,从他的创作里再现实出来,所以才能广大地被人民接收。这是我这话的最好的一个例证。

至于戏剧音乐,更应当加以整理,去其单调、定型化、简陋,和毫无表情功用的地方,加入更多经过改造的昆曲,各地方戏曲,各地方小调,完成和声及伴奏,使每出戏的音乐都有它独特的表现力量。只要歌曲的情调是中国化的,情感是中国人的,内容是老百姓所能接收的,便算是成功。至于乐器,也非选择(注意:要选择)几种西乐器来用不可。旧有的乐器,无论音量与音色,全不适于今天的大剧场了。不要守旧,不要以为旧有的全是中国的乐器,胡琴月琴,原非国产,而小提琴和卡拉瑞奈特,谁也说不出来是什么国籍。既然以往所采用的外国乐器,大大显出缺点,不能再适于中国音乐的演奏,为什么不另外采用更适宜的工具呢?既然同是外国的乐器,为什么不放手以往简陋的外国乐器,而采用又复杂又进步的外国乐器呢?反对换用现代外国乐器的人,其好笑正如有清末年拼死不肯剪掉那根猪尾巴的士大夫啊!

关于以上各种问题,我们欢迎公开研究,贡献明珠这小小的园地,用以展开热烈的讨论。

(原载《世界日报》1946年9月14日第2版)

新音乐运动通常是指20世纪30年代兴起的,由中国共产党领导的左翼音乐运动,以及抗日战

[1] 陈原:《人和书》,生活·读书·新知三联书店,2006,第186-187页。

争、解放战争时期的革命音乐运动。^[1]其性质和任务是“作为争取大众解放的武器，表现，反映大众的生活，思想，情感的一种手段，更担负起唤醒，教育，组织大众底使命。”^[2]新音乐运动是民族解放运动的一环，是推动民族解放的武器之一。抗日战争后期及胜利以后，新音乐运动降至低潮，充满情色的沉醉的靡靡之音出现。在这种情况下，关心音乐界的有识之士继续呼吁新音乐运动。

焦菊隐提纲挈领地抓住音乐中国化（即民族化）和大众化的关系问题开展讨论。民族化和大众化是新音乐运动齐头并进的两个目标，民族化是大众化的基础，大众化是民族形式的一个条件，一个要求^[3]。因此他建议先从整理创制民众歌曲入手，他举出新音乐运动引领者聂耳的例子说明整理和改造民间音乐应从最广为流传的曲目开始，这样的音乐能够反映现实，彰显内在的民族感情和生活气息，从而获得最广大群众的喜爱。

继而针对他所熟悉的戏剧音乐进行深入阐发。对于戏剧音乐的关注，焦菊隐曾发表《两个建议——敬献给戏剧音乐界的同志》，建议不要仅仅描写敌人军兵的残暴，还要遗弃一切悲哀的情调，^[4]这说明他已意识到戏剧音乐对于抗战宣传的重要性，不同的艺术表现形式同样是有力的文化宣传工具。在《桂剧之整理与改进》中，他指出中国的戏剧音乐富于沉郁和耽逸的情感，在改造桂剧音乐时，首先要把表

现雄壮的、英勇的、乐观的和向上的调子加进去。^[5]传统戏曲与戏剧音乐并非是截然对立的，可以取戏曲之精华作为戏剧音乐的补充。在本文中他提出改造戏剧音乐的具体做法：整理并添加传统戏曲的元素到戏剧音乐中，这样既能够保留民族内容和情感完成音乐的民族化，又使戏剧音乐具有独特的表现力量，吸引群众的支持，实现音乐的大众化。

大众化、民族化与世界化的问题，同样贯穿在中国话剧艺术的始终。考察话剧在中国的发生过程可以发现，话剧并非全然是西方的舶来品，其在发展过程中不断吸收戏曲的精华加以补充。焦菊隐曾多次表示，“不能说话剧这种形式不是民族的形式，也不能说，它的演出风格不是民族风格。同时，戏曲形式自然也不是唯一的民族形式。但它究竟是民族形式。所以话剧适当地、有机地吸收一些戏曲手法，使某些戏的演出，在形式和风格上的民族色彩更显得浓厚些，却是很值得摸索试验的”^[6]。对话剧民族化的探索始终贯穿在他的艺术生命中。

20世纪五六十年代，他对于话剧民族化的实践中也涉及戏剧音乐的有关方面。在排演《虎符》时，他运用戏曲的锣鼓经来安排演员表演的节奏，是吸取戏曲精神兼带形式的一次试验；在《茶馆》中，焦菊隐运用了戏曲中“亮相”的程式和其他表现手法，使形式和内容达到水乳交融的地步；在《武则天》导演杂记中，焦菊隐反思说“我还需要学习川剧和潮

[1] 臧一冰：《中国音乐史》，武汉大学出版社，2011，第258页。

[2] 吕骥：《中国新音乐的展望》，载《新音乐运动论文集》，生活·读书·新知三联书店，2012，第17页。原文载《光明》一卷五期，1936年7月出版于上海。

[3] 联抗：《几种民族形式》，载《新音乐运动论文集》，生活·读书·新知三联书店，2012，第195页。

[4] 焦菊隐：《两个建议——敬献给戏剧音乐界的同志》，《扫荡报》1939年3月4日。

[5] 焦菊隐：《桂剧之整理与改进》，《建设研究》1940年第5期。

[6] 焦菊隐：《略论话剧的民族形式和民族风格》，载《焦菊隐文集》第3卷，文化艺术出版社，2005，第97页。

州戏的帮腔，很想在《武则天》里试用一下具有帮腔作用的音响效果，比如，在婉儿和母亲争论的时候，听见禁苑的群鸟和鸣；在武则天和李贤起着剧烈冲突的时候，天空缭绕着宁静和平的鸽哨声。”^[1]可见他对于戏剧音乐的关注和话剧民族化的思考与实践是一以贯之、不可割裂的。

1942年毛泽东发表《在延安文艺座谈会上的讲话》为文艺工作指明了方向，《讲话》发表以后，其在“为群众”和“如何为群众”问题上的诸多主张，对新音乐运动产生了重要影响。《讲话》指出，文艺工作的对象是最广大的人民大众，是工农兵及其干部，而大众化就是文艺工作者的思想感情和工农兵大众的思想感情打成一片。^[2]1948年，“新音乐运动”的主要领导者吕骥编辑了一部《新音乐运动论文集》，收录左翼文艺工作者相关文章共54篇，较全面地反映了新音乐运动的立场与主张。这54篇理论文章也有多篇谈到《讲话》对新音乐运动发展的影响。“延安文艺座谈会上给我们的启示是：新文艺运动的主要对象必须是工农兵”^[3]，“直到毛泽东同志在一九四二年《在延安文艺座谈会上的讲话》以后，大家才明确地认识到要首先改造自己的感情，然后才能创造出真正群众的歌声”^[4]。

焦菊隐在这篇文章中提及首先要学习老百姓的调子和情感，然后在创作中再现出来，

老百姓即是最广大的人民大众的指称，这与“讲话”精神是契合的。《讲话》还明确普及与提高的关系问题，要从工农兵群众的基础上去普及和提高。作曲家潘丰在论及音乐大众化时说，“我们要提高大众音乐，而是普及地提高，适应大众的需要而提高，要从实践中去找工作的经验和创作方法，这样才会有进步。”^[5]也能从中看到《讲话》对于音乐大众化运动的影响。

具体到表现方式上，演奏戏剧音乐也可以换用先进的外国乐器，音乐中国化不等于排斥一切西方音乐，要摒弃一味排他的落后意识，应用更适宜大剧场演奏的外国乐器。焦菊隐早年即主张中国旧剧采用西洋乐器，“乐器是不分国籍的，只要音乐本身所表现的情绪是中华民族的思想与感情，就不论用什么乐器奏出都可”^[6]。联想到话剧方面，焦菊隐在话剧艺术的实践上也广泛借鉴苏联经验，学习聂米洛维奇·丹钦科和斯坦尼斯拉夫斯基体系并将之改造以适应中国的环境，使中国话剧扎根在中国现实的土壤上。

1946年秋，焦菊隐离开西北师范学院（兰州）赴上海，然后回到北平，任北京师范大学教授，兼西语系主任^[7]。1952年正式辞去师大的兼职，调到北京人艺任第一副院长、总导演，自此开始了专业的戏剧工作。这两篇文章的写作时间恰值焦菊隐回到北平安家任教初

[1] 焦菊隐：《〈武则天〉导演杂记》，载《焦菊隐文集》第3卷，文化艺术出版社，2005，第211页。

[2] 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，载《毛泽东选集》第三卷，人民出版社，1991，第847页。

[3] 麦新：《是改变工作作风的时候了》，载《新音乐运动论文集》，生活·读书·新知三联书店，2012，第159页。原载《民族音乐》五六期合刊，1942年9月出版于延安。

[4] 吕骥：《近十五年来新音乐》，载《新音乐运动论文集》，生活·读书·新知三联书店，2012，第187页。

[5] 潘丰：《我们还是走上音乐大众化的路，音乐的路》，《文化新闻》1944年11月11日，第3版。

[6] 焦菊隐：《桂剧之整理与改进》，《建设研究》1940年第5期。

[7] 焦菊隐：《焦菊隐文集（第10卷）》，文化艺术出版社，2005，第455页。

期，这是他生活逐渐得到改善的时期，精神饱满且思想活跃。焦菊隐与《世界日报》关系密切，在该报上发表了多篇作品。除1946年9月焦菊隐在《世界日报》登载的这两篇文章外，旧文《我们向旧剧界学些什么》（初发于1939年11月21日桂林《扫荡报》）也于9月4至6日连载三天。1946年10月至1947年1月，他翻译的《第六号病房》（原著为契诃夫《第六病室》）在明珠副刊连载了85期。

这两篇佚文虽未直言戏曲和话剧的导、表演问题，但处处可见焦菊隐对于戏曲现代化、话剧民族化问题的关注，从中能够感受到焦菊隐对于戏曲和民间音乐保持着尊敬和借鉴的态度，愿意鼓励发展艺术人才和改革戏剧的信心、决心。焦菊隐为打通中国戏曲和西洋话剧两脉，做出了富有开创意义的实践工作，而

这些工作的基础建立在他对于中国戏曲的精深了解与深厚热爱上。他把从戏曲中学到的宝贵经验运用到话剧导演中，产生了出神入化的效果。借用肖复兴评价他的话作结：“没有一位话剧导演能够像焦先生一样，对中国戏曲艺术，有这样深入肌理、富于真知灼见和功力不凡的研究，并有意识地将中国戏曲的营养，渗透且滋润于他的话剧导演艺术之中。”^[1]

在他的心中一直燃烧着对于艺术的不灭的火。

本文系国家社科基金重大项目“中国文艺副刊文献的整理、研究及数据库建设”（20&ZD285）的阶段成果。

[王尧 南开大学文学院]

[1] 肖复兴：《我们缺少了焦菊隐》，《中国文化报》2015年12月18日。