

中華教育界叢刊

抗戰
十年來
中國的戲劇運動與教育

洪深著

上海图书馆藏书



A541 212 0005 5453B

中華教育叢刊

抗戰十年來中國戲劇運動與教育

洪深著



中華書局印行

1568105

抗戰十年來中國的戲劇運動與教育

目次

一 戲劇如何教育觀衆·····	(一)
二 戲劇服務抗戰·····	(四)
三 「演戲宣傳」與「巡迴教育」·····	(一〇)
四 民間形式與地方戲·····	(二一)
五 「舊劇的現代化」與秧歌·····	(三四)
六 抗戰戲劇的自我教育·····	(八一)
七 抗戰戲劇的自我批判·····	(一二四)
八 留贈後人·····	(一四一)
附錄：十年來的上海話劇運動·····	顧仲彝 (一四三)
引言——「青島劇社」時期——「上海藝術劇院」——上海劇藝社(前期)——「中法劇社」——業餘劇團 的概況——上海劇藝社(後期)——中國旅行劇團——天風劇團——其他	
上海藝術劇團——新藝劇團與國風劇團(後又改稱國聯)——苦幹劇團與苦幹戲劇修養學館——上海藝光劇 團——南國劇社——上海聯藝劇團和同茂演劇社——中中劇團和中旅劇團——大中劇藝公司——其他	

抗戰十年來中國的戲劇運動與教育

一 戲劇如何教育觀衆

(一) 戲劇爲社會教育的有力工具，早爲我國教育界、文化界人士所認識。抗戰前兩年，即二十四年六月，張道藩、羅家倫等建議政府，設立戲劇學校；原文有云——

一國文化之興廢與民族國家之盛衰有密切之關係。強國強民之方雖不止一端，而文化建設實爲復興民族國家之重要途徑。然文化事業多不勝舉，必先擇其易於興辦，而收效較易，且大者著手，方能事半功倍。戲劇事業最合斯旨。戲劇之普通功用，固在開通民智，改良風俗；但應用得宜，於宣傳主義，教導民衆，輔助社會教育，均可收極大效力。因戲劇可使民衆於不知不覺之中，由觸於目，入於耳，感動於心，而發生深切之信仰與了解；較之直接宣傳之力，何止倍蓰。故歐美各國莫不視戲劇爲輔助社會教育之利器。……（見民國三十年印國家戲劇專科學校一覽）

(二) 到了抗戰時期，戲劇果然不負人們的期望，肩荷起宣傳與教育的任務。政府或民間所組織的演劇團隊，在前線，在部隊中，在內地，在鄉村中，對於激勵士氣，堅強必勝信念，發生甚大作用。因此引起一些人對於戲劇的教育功能，再度作公開的承認與檢討。三十三年十二月「文史雜誌」戲曲專號社論——「中國戲曲觀念之改變與戲曲學之進步」，有云——

即以元劇而論，如果我們仔細分析其內容，仍以屬於「雜劇十二科」之「孝義廉節」、「忠臣烈

士」、「叱奸罵讒」、「遺臣孤子」諸科者爲多。明、清的戲曲，情形大概相同。戲曲是社會的產物，而社會風俗，又極易受戲曲之影響。一般人……認爲民衆看了這些勸忠勸孝，表揚節義，嚴懲奸邪的戲曲，可以默然感化於心，兩知所取法，知所警戒。

(三)更切實地研討戲劇的教育功能，乃爲當時抗戰宣傳所要求所促成。爲了不使抗戰戲劇公式化，不得不求更清楚地理解「戲劇怎樣地在教育觀衆」。這問題在古希臘，哲學家柏拉圖與其門人雅理士多德，即曾各持相反的見解。三十四年六月「中山文化季刊」，洪深對於兩人的學說，再度用心研究，在「柏拉圖與雅理士多德的戲劇理論」一文中，試作一比較與說明，藉供當時戲劇創作者的參考，摘引原文如下——

雅理士多德又以柏拉圖所主張的「詩的公平」(Poetic Justice)的道理(即講一故事須善有善報惡有惡報)爲未足……雅理士多德以爲觀衆看了戲劇中爲善得賞，爲惡受懲，未必即會變成善良。戲劇的教育作用，不能單是通過理智，必須薰陶情感，制約情感，「通過憐憫與恐怖，以獲得那些類似的情感感的滌清。」但是……在劇場中觀劇時所引起的憐憫與恐怖，何以便能「滌清」生活中的憐憫與恐怖。關於「滌清」這一名詞，歷來辯說紛紜。部徹(Butcher)教授說：滌清即是發洩，「使得情感組織中，一部分有毒害的物事，將來發洩掉；某種情感的因素，如果鬱而不洩，可能發展成爲有危險性的精力，足以妨礙那些支配道德行爲的生活機能的自由活動。」芬斯勒(Finsler)教授說：滌清即是消除；經過多次在劇場中看到可怖的事物，在日常的生活中，這類情緒不易爲尋常的刺激所引起。近年行爲心理學者解釋一切教育爲「制約作用」(Conditioning)；而一個人既不可能完全過理智的生活，

在他受某種刺激時，他的神經肌筋血液，會得發生某種物理化學與電磁的反應，通常喚作某種情緒；這種情緒，便也得經意去教育與制約——情緒何時發，以何者為對象，發至如何程度，怎樣的發等等——一切藝術，戲劇在內，實是教育與制約情緒的工具。教育不能使人無情（使人不憐憫不恐怖），但可使人的情緒動得其正（何為而憐憫或恐怖，如何憐憫或恐怖）。而真正的悲劇，既是偉大失敗的摹仿，觀衆的情緒在經驗悲劇時，無疑地會得到一次高尚的制約。這樣把「滌清」解釋作「有益的制約」，即是將看戲經驗視作生活經驗的一部分。將人們不能沒有的痛苦的諸種情緒予以「昇華」，不僅有心理學的根據，而且是合於雅理士多德的原意的。A. E. Haugh 教授久已理解這一點；在他的「希臘的悲的戲劇」(The Tragic Drama of Greece)一書裏說：「憐憫這一情感是不盡脫離自我觀念的，憐憫祇是我畏懼我們自己也會遭受災難的時候纔引起。因此，完全善人或極端惡人的遭遇，不能引起恐怖與憐憫；那普通的觀衆，既非聖徒，亦非萬惡之人，自無理由去預期同樣的命運。但如劇中英雄為混合的亦善亦惡的人物，像平常人一樣，他的痛苦，便使觀衆們感到親切，而引起他們的同情的恐懼。」看一次偉大的悲劇，等於多一次偉大的生活經驗。戲劇的教育是人生的教育，而不是「詩的公平」的教育。

(四) 戲劇工作者從工作經驗中，理解了戲劇教育的特質。它不能替代那訓練肌筋的教育；它不能教人游泳、打字或駕駛機動車。它也不能替代那訓練純理智的教育；它不能教人算數、下棋或辨識希臘文。戲劇薰陶情感，制約情緒，組織觀衆的合於時代需要的「情操」(Sentiment)。戲劇的演出，應能使得觀衆對於某一人物，某一行爲，某一情況，或某一主張，顯然地發生愛與憎，進而明白地辨別是與

非；終竟根據這樣決定的是非愛憎的態度，在必要時，不吝出之於行動！在抗戰期中的戲劇運動，不僅單純地從事於傳統的懲惡勸善而已。

二 戲劇服務抗戰

(一)在一卷六期及二卷二期三期「戲劇春秋」月刊中，田漢的「關於抗戰戲劇改進的報告」長文，首先說及抗戰開始後我國戲劇界團結一致服務抗戰的情形——

神聖的對日抗戰一開始，使戲劇藝術界過去嚴重存在的爲人生爲藝術的爭點歸於統一。每一個不願做亡國奴的戲劇工作者都願意把他的藝術，甚至他的生命，貢獻給抗戰，以爭取中華民族對侵略者光榮的勝利。這樣把戲劇和抗戰緊密地結合起來了。不僅是在理論上，就在戲劇工作者日常實踐上，亦復如此。不僅新興話劇工作者如此，就是那些沉酣於千百年來傳統的舊劇工作者，亦復如此。中國自有戲劇以來沒有對國家民族起過這樣偉大的顯著的作用。抗戰以前，戲劇盡了推動抗戰的作用；抗戰開始以後，戲劇盡了支持抗戰鼓動抗戰的作用。抗戰到了現階段（筆者註：此文作於三十一年春間），戲劇又盡著正視今天現實，喚起大眾更堅定更勇敢爭取最後勝利到來的作用。

關於上海戲劇界在抗戰開始後工作服務的事實，同上文的第三節「抗戰話劇報告」中，並有較具體的報道——

本來上海的電影戲劇工作者是常常合流的；單就戲劇界說，真是不分新舊都集合到一個旗幟下來，這樣組成了「上海戲劇界救亡協會」，集中一切戲劇力量，從事救亡工作。及至上海形勢緊張，

便立即組織了上海救亡演劇隊十三個隊。除第十一隊及第十二隊留滬外，其餘都經由滬杭、京滬各線赴內地宣傳。茲就見聞所及，將各隊負責人、經過路線及工作情形，列表於次：

上海救亡演劇隊		第一隊	第二隊	第三隊	第四隊	第五隊	第六隊	第七隊	
隊長	宋之的	洪深	金山	應雲衛	鄭君里	左明	李實	丁洋	
路線	上海—南京—武漢—鄭州	上海—南京—徐州—開封	上海—南京—徐州—開封	上海—嘉興—蘇州—無錫	上海—鎮江—南京—九江—武漢	上海—南京—開封—西安	上海—嘉興	上海—青浦	
概況	該隊包含多數演劇技術優秀的青年，一部由王震之、崔嵬兩同志率領，一度到山西臨汾工作；另一部轉到西北工作學習，近況不詳。	收效極大，旋與金山同志分領該隊，沿途演劇，立由漢電邀洪氏歸漢，其所屬隊員改編入政直屬抗演隊一二隊，金山則赴長江北岸，在大別山一帶，甚著勛勞；旋由粵漢路赴香港，在南洋各埠表演宣傳。	三、四兩隊，原由上海業餘劇團改編，故兩隊人才稱盛，保有演劇技術之較高標準。總隊長為應雲衛氏，及至南京，三、四兩隊合編為當時政訓處抗劇團，沿途產生多數劇本與適合的工作方式。政治部抗演隊編隊時，三四兩隊遂為抗演一二隊的基礎。至業餘劇團團員趙丹、王為、等同志等，離滬後，在漢、蘇、復該團，又先入川，今在新疆工作，皆在一席因誤會被扣，尚未充份自由。陳、白、音、同志刻由渝來桂，參加新劇團：中華劇藝社。攝、影、隊、自、西、北、歸、現、在、中、國、製、片、廠、中國劇團任導演。	籍病致：入陝後以左明陝人，鄉情熟習，收效更易；而左明多病，後歸漢中，隊員已散去。左君亦不幸於原籍病歿。	該隊開抵嘉興工作後，受戰爭影響散去；一部入浙東工作，情況不明。	青浦轉進中散去。			

第八隊	劉斐章	上海——南京——巢縣——廬江——桐城——潛山——太湖——武漢	……旋開赴皖北一帶，深入鄉村及小城市。經巢縣一帶，與張文白（治中）先生遇。旋經廬江、桐城……等地輾轉達武漢；由政治部編為抗敵演劇隊第八隊。
第九隊	不詳		上海編隊時第九隊番號原擬以委中旅或影人劇團；以兩隊先期去滬，未果。後似與大公劇團，情形不詳。
第十隊	辛漢文 王惕予	留滬工作	該隊擁有多數有力的戲劇青年。上海成為孤島後，與留滬各劇團配合，於救亡演劇作韌性的奮鬥；功不可沒。辛漢文同志先期歸武漢，參加三廳工作；惕予嘗歸衡陽，刻返滬。該隊前身即著名之春秋劇社……
第十一隊	侯 楓	上海——蘇州——無錫——常州——鎮江——南京——安慶——舒城——武漢	該隊最初在上海作難民教育工作等……後至舒城與劉保羅同志合作演劇，效果最佳，後輾轉來漢，由政部收編為抗敵演劇隊第四隊……
第十二隊	尤 競 (即于伶) 凌 鶴	留滬工作	該隊以尤競同志的領導，在孤島演劇史上寫成極光榮之一頁……凌鶴同志參加東戰場某戰地服務團。轉進後先來武漢參加三廳……尤競最近亦有歸內地意。
第十三隊	陳鏗然	上海——潮州	抗戰開始，該隊由陳君率領，由水道赴潮州；陳鏗然同志現在香港任電影導演。

(二)二十六年的冬間，政治軍事的重心，由南京轉移武漢。當時「全國一十八個戲劇團體，全國幾乎超過百份之九十五以上的戲劇人才，都集中在漢口。」且因上海已成孤島，那無形中成為全國抗戰戲劇運動的最高的指揮者組織者，上海戲劇界救亡協會，已不能如前的毫不顧慮地活動，於是大多數人感覺到從速建立一個有力量的全國性的領導機構的必要。在漢口印行的「抗戰戲劇半月刊」第一卷第四期中，易庸的「抗戰劇運全國性組織的再建立」一文，就是代表戲劇工作者說出這個要求的——

……上海一隅的陷落，不但是抗戰的挫折，而且正是加強我們抗戰的決心，爭取抗戰勝利的一個因素。但是我們也不能不承認，由於上海的失陷，使我們許多救亡的領導機關不得不暫時遷移停頓，因而使我們的工作轉入更艱苦的道路。首先在抗戰的戲劇運動方面，我們就失去一個最好的根

據；上海戲劇界救亡協會的工作人員，不能不一時走散，不能不暫時停頓他們的工作。對於發展中的抗戰戲劇運動，多少是一種損失……由於過去的經驗，我們知道：一個有力量的領導機關，一個全國性的組織，實在是目前戲劇運動所必要。在這樣一個組織之下，我們可以更有計劃的進行工作；在這樣一個組織之下，我們可以把一切的力量更集中起來；在這樣一個組織之下，我們可以使現有的力量更有機地連繫起來，更順利的生長，發展；在這樣一個組織之下，我們可以促進新力量的發生，舊力量的團結。我們以後在戲劇運動方面要做的工作實在太多了；我們需要真正建立抗戰的戲劇運動的指導理論；我們需要切實有計劃的產生適合於隨時隨地而異的劇本——內容上迅速地反映現實問題，形式上廣汎的適合羣衆理解的新劇本；我們需要相互地交換戲劇運動的經驗；我們需要演出技術上的合作。這些要求，決不是無組織、無原則的個別活動，人自爲戰的情形，可以解決，可以滿足的。因此，一個全國性戲劇界中心組織，在目前實在是迫切的需要……

(三)就在那年的年尾，「中華全國戲劇界抗敵協會」成立於漢口。首屆理監事爲張道藩、田漢、熊佛西、熊式一、方治、劉百閱、王家齊、余上沅、謝壽康、王平陵、趙丹、鄭君里、馬彥祥、宋之的、章泯、阿英、歐陽予倩、梅蘭芳、周信芳、凌鶴、王瑩、安娥、陳波兒、萬家寶、李健吾、傅心一、富少舫、王若愚、胡春冰、金山、萬籟天、羅海沙、鄭用之、陳豫源、陳白塵、趙太侔、唐槐秋、應雲衛、朱雙雲、王泊生、陳治策、顧仲彝、向培良、吳漱予、洪深等（自註：其餘未能盡憶）。參加者包括一切「劇種」——話劇之外，有文明戲、平劇、楚劇、漢劇、川劇、陝西梆子、山西梆子、河南梆子、滇戲、桂戲、粵劇、蹦蹦，以及雜劇（如京音大鼓、梨花大鼓、相聲、金錢板、戲法、武術）等。

亦包括各部門的工作人員——演員之外，有編劇、導演、管事、場面，及其他前後台工作者。可算是真正全國性的並且是全體工作者所有的團體。中華全國戲劇界抗敵協會有一篇成立宣言，是抗戰戲劇運動的主要文獻之一，特全錄於此：

在首都失陷華中危迫的今日，集合於武漢的全國戲劇界同人，動於共同的要求，有中華全國戲劇界抗敵協會之組織；並在光明大戲院舉行成立大會。在這樣盛大的開始，敢舉數點，告我全國同志：

第一，我們的團結是爲着抗戰。中國對日寇抗戰已進到最危險的階段。非使每一民衆了然於抗戰意義，挺身而起，以其一切貢獻於國家，不足以突破這一危險。而對於全國廣大民衆作宣傳，其最有效的武器無疑的是戲劇——各種各樣的戲劇。因此動員全國戲劇界人士奮發其熱誠與天才爲偉大壯烈的民族戰爭服務實爲當務之急。我們全國戲劇工作者應迅速通過戲劇對廣大工人農民小市民及學生羣衆作援助抗戰參加抗戰的號召，應鼓勵前線的將士奮勇殺敵，應與後方傷兵與難民以充分之慰安與指示。通過我們各種各樣的形式對於壯烈犧牲的將士和隊伍與以最大的褒揚；對於每一漢奸、敵探和民族敗類以無情的揭破。……這一切是我們每一抗敵劇人須臾不忘的主要任務。

第二，祇有抗敵使我們團結。過去中國戲劇界，也和其他文化部門一樣，有着種種政治的、職業的、地域的分派，甚至同一團體之間仍不免有無原則的糾紛和隔閡。常常會使我們寶貴的精神力浪費在第二義的鬥爭。這實在是極可戒的事。今日的中國不怕敵人的深入，而怕的是民族內部的團結發生動搖；同樣，今日中國的戲劇藝術界不怕不能發揮偉大的抗敵宣傳力量，而怕的是這一團結不能充分鞏固。在這樣的局面，我們豈能再有任何門戶之見？派別之爭？在敵人眼中，京派海派同爲亡國之音；

在朝在野同在屠殺之列。因此我們不能不要求我國有血性有覺悟的戲劇界人士，捐除一切成見，鞏固這一超派系超職業超地域的團結。

第三，我們雖不是技術至上論者，但我們相信中國戲劇藝術必因和抗敵任務結合能摒棄過去的積弊，開拓新的境地。在內容上由於中國整個社會生活受着戰爭的影響，由於我們民族的抗戰達到前所未有的壯烈，由於我們對於建設自由幸福的新國家抱着同樣的志願，我們戲劇的素材必然無盡藏的豐富，我們創作上的史詩的成果必然無比的偉大。在形式上由於我們斷然由大都會灰色的舞台，走向日光，走向農村，走向血肉相搏的民族戰場，這一舞台的轉變和廣大抗戰觀衆的要求，必然使我們戲劇藝術獲得新的生命。同時由於官民的合作，演出上取得更順利的條件，再於各種新的舊的地方的戲劇之互相影響互相援助，必能使中國戲劇藝術在相當年月後達到更高的完成。因此我們在爲抗戰服務的過程中，不忘記對於新藝術形式壯烈的追求。也相信相當藝術完成的戲劇必能更有力地達成推動抗戰的目的。

第四，中國已經不是一個自給自足的「天下」，也不是一個孤立現世界的荒島。他已經是文明世界重要的一環，他的運命不僅影響其他主要國家，尤其給世界上被壓迫民族、被侵略的國家以絕大的暗示。我們民族的一切奮鬥已受到全世界愛自由愛和平的人士密切的關懷。他們過去受着種種欺騙宣傳，現在也仍舊處在強暴者所製造的誣蔑的烟瘴中。他們極希望我們能衝破這一烟瘴，告訴他們以日寇的殘忍與橫暴和中華民族在苦難中的掙扎與要求。我們不可忘記把我們的戲劇藝術作爲國際宣傳的工具，因爲獲得全世界的同情和援助而使敵人孤立，實爲我們爭取勝利的一個重要條件。

以上所陳，在事急寇深的今日，殆為極平凡的要求。但我們迫切地要求全國戲劇界人士以羣策羣力為這些平凡要求的實現奮鬥。這兒已不容有一刻的躊躇，一毫的猜疑，藝術重真誠，「不誠無物」，請大家以最大的真誠與毅力鞏固這一抗戰中模範的合作，中華民族幸甚！中國戲劇藝術幸甚！八年的抗戰戲劇的工作，確是努力在實踐這些要求而多少獲得成就的。

三 「演劇宣傳」與「巡迴教育」

(一)為要「走向農村」，「走向血肉相搏的民族戰場」，一般信任戲劇教育功能的愛國人士，特別在抗戰初期，自發地獻身於抗戰宣傳，組成可以移動演劇即可在旅行中隨時隨地演出的工作單位，如同上海救亡演劇隊那樣的，全國不知凡幾。這些工作者，有的固然一向是戲劇或電影的從業員；但更多的是那些平時愛好戲劇，有時偶而從事的業餘者；以及那素未從事戲劇，此時激於愛國熱情，毅然獻身的知識者，如教員公務員，大中小學的學生，家庭婦女，家居紳士，自由職業者等。這些移動劇隊的經濟，有的由政府維持或補助，有的由軍隊，有的由學校由地方公團，有的由私人捐助，有的由工作者自行籌措。人數，有的多至一兩百人，有的祇有七八人。工作的地區，有的祇在本城本村，或一二十里內的近處；有的遠出數十里數百里。存在的期間，有的祇三五日，為了某種特殊的工作與目標；有的持續至數年之久。表演的場所，有的借用城鎮中現成的劇場，更多的使用那祠廟中演神戲的戲台，以及在學校的禮堂課堂操場中臨時搭成的台，或竟在人家庭院鄉場市墟，街頭郵尾，完全沒有戲台的地方。所用的劇本，有的採用現成的已經印書或在雜誌上發表的作品；而鑒於當前的需要，工作者自行編寫的，也不在

少數。國民政府教育部，軍事委員會政治部，於二十七年夏秋，亦先後成立若干此類移動演劇的團隊。分配在全國各地工作。教育部的「巡迴戲劇教育隊」，雖已於三十四年結束停辦，而國防部在今日仍有「政工大隊」與「演劇宣傳隊」在部隊中。這種移動演劇，巡迴於農村或部隊中間，進行宣傳與教育，實為當時的抗戰環境所迫切需要。這種移動演劇，乃是抗戰戲劇運動的一大特色。

(二)二十七年政治部在武漢所成立的，原為十個「抗敵演劇隊」，簡稱「抗劇隊」，每隊人數三十，工作以演劇為主，以歌詠以及筆墨與口頭的宣傳（如壁報、漫畫、油印簡報、街頭講演、家庭訪問等）為輔；又五個「抗敵宣傳隊」，簡稱「抗宣隊」，每隊人數十六，工作以筆墨與口頭宣傳為主，以演劇歌詠為輔。到了二十九年杪，三十年初，因物價波動，隊員待遇太低，事業費尤少，每月祇兩百元，以至無法執行任務；又隊員缺額太多，或在列次戰役中犧牲傷亡，或積勞成疾暫時不能行軍，或因他故離隊，一時無法補充。政部乃將兩種併編為十個「演劇宣傳隊」，改訂編制，調整經費。併編以前，隊長隊員均無官階。（用意在意便利演劇工作，任何隊員得令其演任何角色，勿使每次演出，劇中重要角色，不能不派官階較高之人；如抗戰前已成立的廣西國防藝術劇社，據聞即有此苦。）隊長隊員待遇亦一律，每人每月二十五元，隊長另有特別辦公費十五元。併編以後，隊長為中校，隊員少校至少尉，依官階支薪津，人數規定為二十八。（據聞有若干隊，為求工作的開展，隊員自願減低生活，少尉以上的，仍祇接受少尉待遇，所節省的經費，作為全隊醫藥金，或隊員子女教養金，或增添額外工作人員，名為「隊友」；仍能保持初期的同生死共患難的作風。）各隊事業費，亦略有增加。關於「抗劇隊」最初成立情形，田漢在「戲劇春秋」二卷二期「抗敵演劇隊的組成及其工作」長文內，有如下的記述——

二十七年三月軍委會政治部成立於武漢。三廳方面一時集中多數進步的文化工作者，於抗戰建國的大森之下。根據政治部初期龐大的計劃，以匯合於武漢的上海救亡演劇隊各隊為基礎，並選拔戰地工作較久，人材較齊，技術較佳，成績較著的劇團，編成政治部直屬抗敵演劇隊十個隊，九月上旬先後成立。在武昌曇花林舉行兩週間的競賽演出外，並為便利部隊工作，使他們受了兩週以上嚴格的軍事訓練。分發各戰區之前，武漢外圍戰已非常緊張；陳部長辭修集合他們親加訓示，給他們以特定的任務。表示很重視它，他說：「這十個隊要當十個師用。」同時由三廳發佈了藝術工作者信條五項：

- 一、吾輩藝術工作者，以抗戰建國之目的結成此鐵的文化隊伍，便當隨時隨地提高政治軍事的認識與訓練；為此偉大目的之實現而奮鬥，一刻不容稍懈。

- 二、吾輩當知技術之良窳，直接影響宣傳之效果。故當從工作中竭力磨練本身技術，使藝術水平因抗戰之持久而愈益提高。

- 三、吾輩藝術工作者不僅以言語文字或其他形象接近大眾，尤當直接以身為教；蓋藝術風格與藝術家之人格為不可分，抗戰藝術運動尤然，要求每一工作者皆為刻苦耐勞沉毅果敢之民族鬥士；沉毅故能持久，果敢故能成功。

- 四、吾輩藝術工作者的全部努力，以廣大抗戰軍民為對象，因而藝術大眾化，成為迫切之課題。必須充份忠實於大眾之理解，趣味，特別是其苦痛和要求，藝術纔能真正成為喚起大眾，組織大眾的武器。

- 五、吾輩藝術工作者應知協同一致，為達成戰鬥目的之要素，藝術工作亦然。不僅一藝術集團內

應協同一致，同時應集中藝術戰線之各兵種於重要之一點，使能發揮無限之力量，收到偉大之戰果。

各隊於武漢退出前分別出發各戰區。第一戰區爲第十隊，第二戰區爲第三隊，第三戰區爲第五、第七兩隊，第四戰區爲第一、第九兩隊，第五戰區爲第四隊，第九戰區爲第二、第八兩隊，蘇魯戰區爲第六隊……

此十個隊中，其由上海救亡演劇隊改編的，計有四隊：第一第二抗劇隊由第二第三第四上海救亡演劇隊合編；第四抗劇隊爲上海第十一隊改編；第八抗劇隊爲上海第八隊改編。第三抗劇隊，原爲武漢拓荒劇社。第五抗劇隊，原爲在漢口演文明戲團體，領導者爲王夢生。第六抗劇隊，爲多數四川及華北學生。第七抗劇隊，原爲武漢友聯劇社。第九抗劇隊，多數爲武漢及長沙兩地各中學學生，曾在政治部三廳專受歌詠訓練。第十抗劇隊，多數爲國立河南大學及開封洛陽各中學學生。各隊均有新人補充；並受特別軍訓三星期，學習陸軍禮節，辨別號音，使用步鎗手鎗，及實彈射擊輕重機關鎗等，使得一般隊員，對於軍隊工作與生活習慣，不太生疏隔膜。

(三)「教育部巡迴教育戲劇隊」成立於二十七年五月。最先試辦兩隊，後來續有成立。工作地區，或在接近前線的後方，如湖南衡陽；或深入內地，如西北寧夏；並有一實驗隊在陪都及附近工作。關於巡迴隊的設立及一般情況，谷劍塵（第一任第二隊長）在「巡迴第三年」專冊中，曾作較爲詳細的報導，「前言」中有云——

戲劇爲動態藝術，亦爲綜合藝術；粉墨登場，可使觀衆於不知不覺中，由觸於目，入於耳，感動於心，而發生深刻之信仰與了解。對於教育，特有貢獻；我國向指戲劇爲「易風正俗」之工具，即在

西洋亦有「高台教化」之美譽。良以戲劇扮演，不僅以反映人生，比較人生，娛樂人生為滿足，亦應以指導人生，美化人生，創造人生，為最高之鵠的。用之於教育羣倫也可，用之於宣傳主義也可，用之於激發民衆之抗戰情緒更無不可。昔人視戲劇為永久之社會教育，今人則視戲劇為宣傳之直接工具。應用得宜，均可收極大之效果。是故「戲劇教育」之倡導，不僅在積極方面，可協助社會教育之推行，即消極方面，亦可掃蕩社會不良戲劇，以納於正規之中……蘆溝橋事件發生，淞滬烽火再起，全面抗戰展開，動員民衆，組訓民衆，遂為抗戰建國之要圖。但在動員組訓之前，必先激發抗戰情緒，喚起民族意識，灌輸戰時常識，指導立國要義，并堅定抗戰必勝，建國必成之信心。此項責任，宜由宣傳負之，而宣傳工具中最能產生效力者，莫戲劇若。教育部鑒於戲劇在宣傳上教育上之價值，及適應時代之需要，乃有組織戲劇教育隊之決定。四月中，社會教育司開始籌備，決先試辦二隊，以戲劇兼辦電影、電播、繪畫、歌詠、演講……等事宜。本隊即於是時產生。并委社會教育督導員谷劍塵氏兼任隊長。……自二十七年五月成立，六月十七日離漢，至二十九年止，計二年又七閱月；所經省份為湖北、湖南、江西、安徽、浙江、福建、廣東七省。茲將所經過之地名……列表於后：

- (湖北)漢口——(湖南)長沙——(江西)南昌——景德鎮——(安徽)休寧(隆阜、潛阜、屯溪、萬安)——(浙江)蘭谿——金華——諸暨(楓橋)——紹興(平水、柯橋)——上虞(百官)——餘姚(周行、澍山)——寧波——新昌——嵊縣——永康(方岩)——雲和——龍泉(八都)——(福建)浦城——建陽——建甌——南平——福州——沙縣——三元——永安(吉山)——連城——三元——沙縣——永安——連城(文亨、隔川)——上杭——武平——(岩前)——(廣東)梅縣——興寧——曲江——南雄(中

間曾去大庾公演兩場)。

「教育部巡迴戲劇教育隊暫行組織簡章」，規定各隊工作方式與目標；茲特全錄於下以備徵獻——

一、教育部為謀戲劇教育之實施，抗戰宣傳之推進起見，特組織教育部巡迴戲劇教育隊（以下簡稱本隊）。

二、本隊名稱定為「教育部第幾巡迴戲劇教育隊」。

三、本隊隊員以教育部登記合格之戰區社教人員為主，遇不敷時，得重新登記，或另請相當人員充任。

四、本隊設正副隊長各一人，指導員二人，隊長主持本隊一切隊務，副隊長襄助隊長處理事務，由教育部委任之。指導員由隊長聘任之。

五、本隊組織，分總務、宣傳、教務、研究四組。每組設組長一人，幹事一人至三人，助理幹事三人至五人，均由隊長就隊員中選派之，呈報教育部備案。各組職責如左：

(1) 總務組——辦理文書、會計、庶務、交際，及其他不屬於各組事宜。

(2) 宣傳組——辦理戲劇、音樂、電影、繪畫等各項宣傳事宜。

(3) 教務組——辦理抗戰常識訓練班事宜。

(4) 研究組——實施各種訪問，舉行社會調查，搜集民間流行之文藝讀物，戲曲唱本，歌謠娛樂品等。編撰本隊研究所得之成績，及其他有關本隊之文獻。

六、本隊各職員，均須擔任表演工作。

- 七、本隊工作，以巡迴戰區，及邊遠省份鄉村，流動施教爲原則。
- 八、本隊得舉行隊務會議討論隊務進行事宜，會議規則另訂之。
- 九、本隊工作計劃，辦事細則，及隊員服務細則另訂之。
- 十、本隊工作，每日須有日記，按月呈報教育部審核。
- 十一、本隊經費，由教育部撥給，其預算另訂之。
- 十二、本簡章自公佈日施行。

(四)國立戲劇學校，於二十四年十月成立於南京。抗戰後，巡迴公演至長沙，二十六年九月，奉教部令就地開學。二十七年二月復遷抵重慶。二十八年四月奉令疏散，遷至川南江安。二十九年又奉部令由原來高中程度升改爲專科。劇校的任務，應爲經常地教育與造就戲劇的各部門的工作人才。但在抗戰期中，鑒於戲劇有服務抗戰的必要，曾擬訂推廣社教與輔導戰時戲劇的辦法。雖因限於環境（江安地僻，電信與水陸交通均不甚便），未能如預期的展開工作，發生影響，而所訂計劃甚多可取。關於「輔導」，三十年十二月編印的「國立戲劇專科學校一覽」記云——

自抗戰開始之後，戲劇運動日益展開，國內戲劇團體紛紛成立，向本校申請協助者絡繹不絕；爲應戰時需要，特於民國二十七年成立戰時戲劇輔導委員會，專司輔導工作，予戰時戲劇工作者以人力物力之幫助，而減少其在工作上之困難，使戰時戲劇得廣爲開展，以增進普遍深入宣傳之效。三年來經本校之輔導者，不下千餘目；工作範圍已涉及工廠、兵營、學校、前線；各軍師政治部、戲劇宣傳團隊，及後方各省市民衆教育團體；地域遍及川康江浙皖閩魯晉冀察粵贛桂甘等省。爲適應此種需

要，本校今後當盡力於全國性的輔導，以期更為普遍。目前工作約分為下列四類：

一、指導工作——(1)劇本之導演，(2)劇本之組織，(3)劇團工作之設計，(4)舞台工作之指導與協助，(5)舞台技術及表演技術之指導，(6)劇本演出之示範。

二、訓練工作——(1)舉辦戰時戲劇講座，(2)舉辦戰時戲劇工作人員短期訓練班，(3)舉行輔導座談會。

三、供應工作——(1)劇本之供給與介紹，(2)佈景道具之代製與借給，(3)化裝用品之代製與代購，(4)戲劇指導人員之介紹。

四、編輯工作——(1)抗戰劇本之編印，(2)戰時戲劇叢書之編印，(3)劇壇情報之發行，(4)戲劇週刊之編輯，(5)劇本索引之編製。

關於劇校員生自己經常從事的社教工作，「一覽」亦有記云——

本校負有推行社教之特殊任務，一切設施，均以教導民衆為中心。歷年以來，對於公演劇本之選擇，大都以此為準則。抗戰開始之後，所演劇本，類皆屬於抗戰宣傳，收效甚大……本校推行社教方式繁多，茲舉其收效略大而堪作參考者於后：

(1)民衆學校……

(2)茶館劇——一般街頭劇在開場演出之時，觀衆即有看戲觀念，非演技十分純熟，不易獲得觀衆內心之反應作用。茶館劇則力避演劇形式，演員扮作茶客，分別入座，造成故事，引起其他茶客及觀衆之注意，并逐漸發展，以達其宣傳之目的。屢經本校試驗，均獲相當效果。

(3) 遊行劇——每逢紀念節日，舉行化裝遊行，用鑼鼓開道，扮演各種抗戰事蹟，或歌抗戰詞曲，同時配以大幅之抗戰漫畫，隨行講解，并沿途散發印備之小傳單小標語等等。本校曾在重慶、江安舉行數次，收效極大。

(4) 壁報壁畫——選擇中心題材，製定壁報及大幅壁畫，懸掛市區要道，以供民衆觀覽。本校經常舉行，甚有效果。

(5) 燈劇——製備與宣傳題材有關之各式彩燈，化裝撐持，沿街遊行，并分別在街頭寬廣之處，設表演站，純用動作表情，從音樂節奏中表達劇情。本校「雙十」一劇，即用此種方式演出，其轟動號召力甚大，且觀衆最易領悟，效果極佳。

(6) 雜技——利用民間雜技形式，如金錢板、說書、道情、卜卦、算命、賣膏藥等等，改成抗戰內容，於茶樓酒肆或廣場中舉行之。本校經常之茶館講演，街頭宣傳，每採用此種方式，極見成效。

(7) 傀儡劇——改成抗戰內容，隨時隨地出演，收效頗宏。

(8) 儀式劇——遇紀念日期舉行儀式之後，將該紀念日之歷史經過逐段演出，同時用擴音器加以解釋，并加精短有力之講演。本校「國父一生」及七七紀念日「蘆溝橋」一劇，即均以此種方式演出，其宣傳效果，更爲深切。

(9) 活報劇——在街頭報道當日新聞，并擇其重要新聞爲題材，臨時用戲劇方式表達；本校所編街頭劇本已有十數種之多，均經演出成功。

(五) 二十八年軍委會政治部移重慶。總部因十個演劇隊均已派赴戰區，特更設立「教導劇團」，歸

三廳直接指揮，在陪都及成渝公路一帶，從事戲劇宣傳。該團學習與工作並重。團員三十人，待遇與抗劇隊隊員相同；惟隊長與教官等，均由三廳職員兼任，藉以更具體更迅速地明瞭移動演劇實際情形，所遇的困難與必須解決的問題，以及隊員等日常生活的甘苦，以便研究改進，同時並將「實驗」所得，傳示前方的抗劇隊與各軍師的政工隊，加強並「切實化」總部對各隊的領導。二十八年八月，隊長洪深，教官李廣才等，率領全團，由重慶出發，循舊「北大路」，經合川、銅梁、潼南、遂寧、樂至、簡陽等縣，步行赴成都，沿途作實驗的巡迴演劇。全程一千餘里，費時兩個半月；每日約行四十五至六十里；所過城、鎮、鄉、場，停留一日至六七日，從事演劇、歌詠及筆墨與口頭宣傳；作大規模的演出七十餘次，街頭劇、活報劇等在外。十一月教導劇團回渝。（該團祇辦兩期，二十九年冬，三廳大多數同人，改調政治部文化工作委員會任職，即未續辦第三期。）團員陳志堅，就此次巡迴中學習所得，寫成一總結的報告，「巡迴演劇的實踐」，刊登軍委會政治部刊印的「抗戰藝術」一卷四期。茲摘錄其第一節「巡迴公演意義底新認識」如下——

抗戰序幕揭開以後不久，敏感的戲劇工作者，就認識到巡迴公演在戰時演劇活動領域中所具的重要性。因為這次是全民和全面的抗戰，凡是中華民族的人民，不論年歲性別行業，都應為這次抗戰致力。然而中國人民——尤其是半封建社會的農村大眾，一直為了所受教育程度太差，根本缺少政治的警惕，不會對這次的抗戰底意義得到了解。戲劇工作者看到這點，便採用了巡迴公演的工作方式，對於內地的民衆加以積極的宣傳，希望激發他們（她們）的愛國情緒，增強抗戰的力量。

我們不否認，在抗戰初期中的許多巡迴公演，確實收到了「宣傳」的效果，可是直到現在，許多

巡迴公演的戲劇團體，還是祇能作泛泛的「宣傳」，很少管到其他方面的任務。這原因是值得我們幹戲劇的每個同志來自身加以檢討的。

造成巡迴公演只具「宣傳」的單純作用底現象，是由於大多數同志的近視，認為戰時巡迴演劇，祇是爲了抗戰期中的一種「宣傳」底緣故。因此，把戲劇對於其他的許多功能都完全抹煞和忽視了。彌補巡迴演劇過去未盡到其他任務的損失，祇有我們自身對巡迴公演的意義，加以新的認識和評價，這種新的認識和評價，就是我們要了解巡迴演劇，除「宣傳」以外還有的其他意義……

第一、輔助民衆教育——抗戰不僅是要求民族的解放，同時還要進行民族復興的建國偉業。抗戰是爲了全中國民衆，也更要求全中國民衆來協力完成。既然抗戰和建國都是爲了大衆，——而且也離不開大衆，當然須要大衆都能養有這兩種工作的能力。因爲只是貢獻物質，或者只有物質，同樣不能完成上述兩項艱重的工作。要大衆有這種能力，就少不了教育和訓練……在教育當局所推行的民教工作，大多是文字的教育，而一般民衆忙於生活的處理，又對認字讀書一事感到枯燥乏味，以致結果不會有好的收效。可是戲劇却不同了，它可以將一種政治教育的意義（故事的主題），通過藝術的形式，在舞台上表現出來。這使觀衆在看戲的時候，經過一種「潛移默化」的感染作用，就無形中受了戲劇所含某種意識的影響。

第二、溝通社會文化——由於交通的不便，和內地民衆工作的繁忙，他們很少與大的城市接觸……因此對於整個社會的情形，都非常隔膜。時代的車輪在不斷向前推進，他却永遠掉落在後面。比如這次的抗戰，已經快滿三年，而內地民衆却有多數仍是不能對抗戰的意義有相當的認識。假若我們進

行巡迴演劇，就可將現代的一切新的進步的事物，由戲劇再現出來；這樣，就可傳播在廣大民間，使大眾對現實有相當的了解，也更能逐漸提高他們文化的程度。

第三，增加本身經驗——許多人都感覺到：如其我們的戲劇局限在都市裏面活動，就會一天天地變成富有者的娛樂品。同時在戲劇工作者本身的一切，也會永遠保持現狀，不能得到進步（沒有進步就會退步）。因此，「戲劇下鄉」，「戲劇到民間去」，正是我們今後一個重要的工作路向。我們不是在鬧劇本荒麼？不是有人在慨嘆演技的平凡麼？不是有人在訕笑劇人不能吃苦麼？那末，從事於巡迴演劇時，我們就應機動地去解決這些問題。因為我們所缺少的，都可從巡迴演劇實踐中得到。農民的實生活，不管是歡樂或是愁苦，那裏面正有許多劇材待我們發掘。他們豪放的氣魄，樸素自然的動作，有許多都可作為我們建立中國演技體系的參考。假若先沒有這種認識，就是作了很久的巡迴公演，也不過是依然故我，一無所獲，這是最不值得的。

第四，開展戲劇運動——我們在民間作巡迴演劇，不但是為的要完成客觀方面的政治或教育所給予的任務，同時也應達到我們本身特有的使命。這種使命，就是要在我們工作的方便中，計劃地進行物色和培養戲劇的幹部，在廣大的民間，建立起無數戲劇的堡壘，使我們的戲劇運動，將來得到順利的開展。否則我們公演了就走，成千萬的觀眾就又會與戲劇絕緣了。

四 民間形式與地方戲

（一）中國民間的劇曲傳統形式——從那鄉土性濃厚的山歌、小曲、金錢板、高台曲等；到楚、漢、

湘、桂、豫、陝、川、滇、粵等各類地方戲，到那集地方戲大成的平劇——在抗戰開始後，都會由愛國的從業人員，用來服務於抗戰，從事宣傳、慰勞、徵募（寒衣鞋襪現金之類）……等工作。他們宣傳抗戰的方法是不拘一格的；有的也曾適合當前的需要，編寫新唱本新脚本；有的祇是增添若干抗戰的唱詞與白口，或略為改動原來劇本的故事，使演出時更能贊揚愛國，斥責奸邪；有的不暇求精，索性停鑼演說。他們最普遍的服務，是義務的即不取酬報的表演；有時爲了徵募，經常的是爲了慰勞現役的或受傷的軍人；或在他們的原來表演場所，或赴醫院和部隊駐宿的地方。更有一部分從業員，做法上海救亡演劇隊，組成移動演劇的機構，例如王若愚、沈雲陔等領導的數個楚劇宣傳隊，傅心一、吳天保等所領導的數個漢劇宣傳隊，陳月樓、李迎春等所領導的數個平劇宣傳隊，關德興、江楓等領導的粵劇救亡服務團，富少舫（即山藥旦）、董連枝等領導的雜劇宣傳隊等等。這些民間與地方戲的，職業的與業餘的作者，儘量地貢獻所有，自發地爭先恐後地參加抗戰宣傳，那種深明大義，忠貞不移，甘願受苦與犧牲，那種向上，求好，勇於學習，自我教育的精神，是抗戰戲劇運動的第二特色。

(二)而且，這種良好的表現，不僅限於政治與軍事的中樞，如二十七年的武漢及二十八年以後的陪都重慶，而是普遍到大後方的無數城市與鄉村。八一三上海發生戰事後不久，四川各地街頭與鄉場中即在喊唱「上海大戰打日本」——這類小唱本當時只售幾分錢乙冊，書尾刻明「成都石臥龍橋街四十號和記書莊印」——其詞云——

天地間公理爲正

決無有永久霸橫

秦始皇圖霸強勝

楚漢爭失去乾坤

今日本橫行強硬

似蝸牛常欲角爭

蘆溝橋事出不幸

才惹起抗日之聲

×××齊燮元等

把北平獻與日人

屠殺我父老百姓

殺許多愛國學生

因此上激動輿論

各友邦咸抱不平

我國人一讓再忍

暗振作抗日精神

各將領民衆們等

討賊電日有所聞

委員長發出電令

召各省重要偉人

日兵濫海中直進

巡海艦如放河燈

到上海租界靠定

陸戰隊即把岸登

在租界週圍佈陣

向我軍迭發槍聲

我部隊迫於義憤

海陸空同時進行

戰江灣我軍得勝

奪獲他鋼炮數尊

航空隊天上助陣

轟炸敵幾處大營

空軍戰日敵不幸

戰死他大將數名

(下略)

全文三百零八句，此處所錄，約十分之一，但已可見性質一斑。二十七年台兒莊大捷之前，師長王銘章守滕縣殉國。因為王是川人，他的事蹟立即被編成「抗敵金錢板詞」，名曰「王將軍勇戰」：

各位同胞莫鬧嚷

聽我來唱王銘章

王將軍是川省一員勇將

教育兵士很有方 他的身體雖有點

駝 比士兵走路脚桿長

出川殺敵人尊仰

部下士兵個個強

談起殺敵打國仗 好比打牙祭吃酥肉湯

在山西與日本打一仗

取轉平遙歷史光

因為他作戰有膽量

指揮軍士很有方 我們領袖委員長

特意調他到北戰場

把他調在津浦線上

坐鎮滕縣控制北方

兵士一個個磨拳擦掌 大刀磨得亮堂堂

日兵一來就開仗

個個都願死沙場

日兵聞名不敢來撈

打通津浦線盡想方 暗地調兵又遣將 總

想消滅王銘章

幾師團把滕縣包圍上

飛機大礮又夾機關槍

幾次衝來都上當 才用大礮轟城墻 子

彈飛來如雨點樣

沉着應戰心頭不慌

大礮彈落在城墻上

破片紛紛飛四方 九天九夜好不正仗 任

何人抬到也要盡

有一位周同周縣長

拗不住蹺蹺跳城墻

王將軍指揮在城頭上 着了幾砲不倒裝

士兵勸他下城去休養 他反罵兵士出言狂 尺土寸地不肯讓 誓與滕縣共存亡 可惜一員好勇將 爲國犧牲死戰場 尸首搬向四川來安葬 委員長在漢口祭奠都哭一場 親題四字真漂亮 斗大四字民族之光 尸首過漢口一直西上 沿路民衆也感傷 歡迎歡送車站碼頭上 刀頭酒醴錢紙蠟燭香 男男女女老老少少淚長長 朝朝暮暮時時刻刻都在思念王銘章 將來爲他造銅像 千秋萬歲姓名香 好男兒都該像這樣 長流歷史之榮光 人生不怕三十把命喪 只怕死後名不揚 虛生一世才叫冤枉 死肉一沓只好煨湯 北戰場全靠這一仗 不然那會取轉台兒莊

(三)河南的「曲子戲」即「高台曲」，與河南梆子墜子等正規地方戲不同。曲子戲，如其名；是用多種民間流行的曲子組成，最初大約祇是供人清唱的；後來登台，還是近於化裝表演——劇情簡單，上下場不用鑼鼓。這一「小戲」形式，很早即用來服務抗戰。洛陽民衆教育館，曾編印多種，或由館約人下鄉作業餘演唱，或分贈老百姓由他們自唱。這裏祇舉一劇爲例；劇名「戰區的民衆」，封面上並稱爲「抗敵曲劇，新裝舊唱」；二十七年四月洛陽王鐵鵬(飛)編寫。全劇四場：一逃難，二募捐，三舌戰，四動員。戲文前有序「寫在前面」，茲錄如下——

誰都知道宣傳工作，是喚起民衆、組織民衆、動員民衆的一個根本有效的手段。沒有廣大而深入的宣傳工作，是不會把廣大的民衆，喚醒起來，踴躍的參加這神聖的抗戰。

不過宣傳工作，表現的方式，因時間、空間、對象的不同，約可分爲報刊、雜誌、標語、宣言、漫畫、傳單、歌詠、聚談、口頭講演、戲劇雜耍等等。而就中以各種戲劇，爲能最迅速的感動民衆。在豫西尤其是洛陽各鄉村，則尤以本地曲子最爲流行。

因爲，戲劇是藝術領域的各部门中最現實的一種東西。曲子又是各戲劇中最合普通民衆口味的東西。既容易唱，又容易懂，只要學習，無師自通。所以說，它是最「大衆化」；最能用很形象的直接表現，去刺激民衆，教育民衆，喚起民衆的。倘能再「因勢利導」，把它加以改良和擴充，則「投其所好」「事半功倍」的不難得到「因民之力以爲力」的圓滿收穫與成功。

本館這「戰區的民衆」的曲子劇，就是根據以上的意思編輯的。雖說它的科白唱奏，依然免不了「新酒舊瓶」的裝置。但是，它列舉的，盡是些切實的問題，所指示的，盡是些具體的辦法。通俗淺顯，最易聆會。較之過去流行民間的「鬧山灣」、「活捉張三」等一類的淺級趣味的劇本，要比較有益於民衆抗戰熱烈情緒的激發多了。博雅君子，原其詞而取其意爲禱。

全劇五千餘字，全錄太長；下面爲第三場「舌戰」的前半，所用現成的曲調，有「上下通」、「一順令」、「蓮花落」等——

（生作頹唐狀出唱「上下通」）過透癩隨着朋友青樓轉，（內邊作學生唱抗敵歌，呼口號，演說聲科）學生們他在那邊鬧軒天。最敗興正打牙牌人分散，算算賬我輸了一百三十元。有幾個男女學生將我勸，強教我節省浪費去上捐。劉登瀛氣憤不下把他怨，惹起了一羣學生出惡言。先罵我亡國奴樣骨肉賤，又罵我不知死活好攪錢。我這裏憤憤不平氣色變，險些兒挨他們的國術拳。多虧是聯保主任來解勸，我才得脫離危險轉回還。進門來到在大廳抬頭看，（拿桌上收據忿怒介）這據寫着捐洋整兩元，莫不是石氏蓮英行方便，平白的浪費恁些替己錢。兩元錢可買兩包好白麵，（伸大指小指攔嘴上作抽白麵介，接唱）我不吸一天也吸半天。怒不息我把那劉氏喚，（白）劉氏走來，（旦出，接唱原板）

想抗戰需民衆有錢出錢，（打量夫君氣色，并暗指他手中收據科）（又轉作怒容，慢待科，接唱）你爲何不將我曉雲呼喚，叫劉氏也如同辱罵祖先。（旦白）請問劉郎，請問夫君，妾不會做下丟人事情，也不會作那浪蕩揮霍，今日進門，這樣無禮。一則怒顏相向，二則斥爲劉氏，我自想沒有對你不起，你又何必惡言相加，侮辱我的人格呢？況現在男女相待，法宜平等，你真要無禮的瞧不起我，我——我！（生白）你敢怎樣！（旦白）我便叫你劉登瀛。（生白）我的官家自強，何人不知。（旦白）你劉相，老劉啊，（生頓足，白）好可惡，這東西。（旦白）你才真是可惡的東西呀！（旦唱）「一順令」劉登瀛你真是獸心人面，國父仇竟把他丟在一邊。記不記七月七蘆溝事變，平津市炮打得飛瓦冒煙。是婦女被日兵姦淫殆遍，遇小孩打啞針永不能言。陷冀察陷齊魯京滬也陷，侵略戰擾亂咱全國不安，父與母受慘毒已尋短見，咱夫妻喬打扮逃至河南。既痛定當思痛快幹硬幹，能復仇那才算英勇奇男。誰知你逃出後脾氣大變，既好嫖又好賭且吃大煙，視國仇合家恥如同便飯，救國捐抗戰費一毛不添。剛我向學生一點捐款，（指生手中收據介，接唱）你懷恨却與我結下仇冤。對這種無良心有啥情面，倒不如你早死我熬寡樂得清閒。（生頓足舞手，唱）「蓮花落」劉蓮英真絕情，今日講話甚難聽，若不要點野蠻性，（生磨拳擦掌，作恨視介，且作提防介，接唱）她必向我再進攻。怒上來照定賤人便拳懂。（旦白）耍野蠻的不是，上壓迫的不是？（旦躲避科）青天霹靂睡獅猛醒。看你驚不驚。（生作相持不下介）……

（五）陝西易俗社，民國元年成立於西安，以改善秦腔（陝西梆子）爲事業。據十七年一月該社呈政府「呈明本社爲社會教育與他戲院不同請將印花稅仍准緩交以利教育文」中所言，「……敝社自民元成

立以來，按照社章，收養貧寒子弟，授以高小學科，經前教育司核准立案，擬給褒狀，其為歷任官府所重視也如此。開辦後改良戲曲，刷新社會，風聲遠播，各省聞風繼起者，對於敝社章程劇本，函索電詢，絡繹不絕，其為社會所崇信也又若此。自革命軍興，敝社應付需要，仰體靈衷，於教授高小功課之外，對於革命工作，提倡鼓吹，尤屬不遺餘力；如每日宣唱三民主義，通俗放足，不平等條約，平民教育等鼓詞，排演中山新劇，辛亥革命，鴉片戰紀等新戲；對於政府令禁之各種淫詞艷曲，及迷信鬼怪等劇，早經刪除淨盡，作省垣各劇團之楷模。宣傳革新宗旨，補助社會教育，自問稍竭棉薄，諒久在洞鑿之中。際此訓政時期，吾陝社會教育事業，僅有區區敝社一所，方冀獎掖鼓勵，用作準則，今以印花之故，致令與其他以戲劇為營業之戲團，視同一律，不惟令敝社同人心灰，似亦非我 鈞座提倡教育之本意。……」於此可見秦腔在平時的教育功能，久為各方所公認。抗戰期中，該社利用原有的人員與設備，從事宣傳與服務；所編「抗戰戲曲」極多，二十八年該社印行的「第四次報告書」，載有二十七、八兩年「新編戲曲一覽表」，全錄如下：

劇名	劇	情	大	意	編輯者	教練者
平民革命	寫朱元璋革命過程，及與馬皇后結婚事。				郝心田	陳雨農
投筆從戎	寫班超平西域史實，闡揚我先民衛國尚武之精神，以激勵國人。				馮傑三	陳雨農
李秀成	敘李秀成生平事蹟，用以激發國家民族意識。				樊仰山	劉迪民
出征	寫志士從軍殺敵，以激發民衆愛國禦侮精神。				抗敵會	陳雨農

從上述諸劇中，茲舉「雙愚記」爲一例證；原有序文云

安眠聖藥	勸民衆輸財救國，以完成抗戰建國大業。	抗敵會	劉迪民
原禮奉還	寫民間殲滅倭寇事蹟，激發全國民衆共賦同仇。	抗敵會	陳雨農
長江會戰	指示國民在第一期抗戰中應循之路。	樊仰山	劉迪民
保衛祖國	寫明季戚繼光征倭事蹟，以表揚先民禦侮精神。	談栖山	陳雨農
從軍行	寫志士慷慨從戎，激發民衆爭服兵役。	抗敵會	劉迪民
雙愚記	寫愚民守財自嫚不肯出錢救國，致被僕妾所害，俾社會作借鏡。	王紹猷	馬平民
民族之光	激發國民抗敵情緒。	抗敵會	張鎮中
閔行鎮	寫志士與倭寇激戰，及懲治漢奸事蹟喚起民衆共同禦侮。	抗敵會	張鎮中
紅粉青萍	藉黃杜聯婚事實，鼓勵尙武抵抗外侮。	謝邁千	陳雨農
民族魂	力闢和議開展游擊，建設淪陷區，打擊偽政權。	樊仰山	劉迪民
民族英雄	寫戚繼光平倭史蹟，以表揚先民禦侮精神。	談栖山	劉迪民
血戰永濟	說明西北國防重要，發揚秦人作戰精神，吊慰死難烈士忠魂。	樊仰山	劉迪民
新忠義俠	寫明季征倭史蹟，並穿插周仁救主事，以表忠義。	王紹猷	陳雨農 劉迪民
湘北會戰	寫長沙會戰偉大勝利之意義。	樊仰山	陳雨農 劉迪民

當此倭日侵凌，全面抗戰之際，舉國一致，上下同心，有力出力，有錢出錢，不屈不撓，方能抗戰到底，獲得最後勝利。有愚不及者，年愈古稀，無兒無女，擁資數十萬，不肯捐助分文，守財招禍，至死不悟。終爲愛妾李金花，勾通健僕張成林所害，後經其甥愛國青年華新民、慈惠、母愚、聞氏，毀家紓難，並控李金花張成林於官府，詎料自作聰明不近人情之糊塗官，墨守條文，任意判斷，若非上峯主持公道，幾將奸夫張成林賠償與金花，永遠爲夫矣。此本儒林外史聊齋郭安故事經王紹猷先生精心結撰，妙趣橫生，不但爲守財虜之當頭棒，亦抗戰之滑稽戲曲也。

全劇一萬一千餘字，茲摘錄第一場的一節——

老丑上(唱)家積銀錢數十萬，並有米糧幾千石，親朋向我來告借，卽刻與他把臉變。(白)我老學愚不及，白水蘭家店大劉村人氏，門牌六〇六，電話九一四。今年七十一歲，膝下雖無兒女，銀錢却是很多，去年還娶了一個小老婆，一年半載若能與我生個白胖兒子，我若死了這一份大家產就寄託有人了，言還未罷甥兒來矣。(小生扮學生上白)募捐來將舅父勸，要錢還比登天難。(白)來此已是舅父門首，待我自己進去，舅父在上舅兒拜揖，(老丑)少禮，這兒甥兒你來的時候吃了飯了莫有，(小生)吃了飯才來的，(老丑)這娃還通達事理，坐了，(小生)謝坐，(老丑)我問你做什麼來了，(小生)舅父不知，領了我母之命，一來看望舅父，(老丑)還有何事，(小生)二來嗎，哎！舅父你看這倭寇犯境，燒殺淫擄，無所不至，亡國之禍，迫在眉睫，我國人民，精誠團結，上下一致，有錢出錢，有力出力，不屈不撓，抗戰到底，方能得到最後的勝利，甥兒身爲抗敵後援會勸募委員，特來募捐，(老丑)募捐不募捐，跑到這裏做什麼來了。(小生)敢請舅父量力捐助。(老丑)胡說，這日本鬼子來不來與我

何干，我除金錢主義外，一切都不顧，教我出錢的那事辦不到。(小生)舅父，國若亡了家就不能保了。(老丑)管他亡國不亡國我總不出錢，(小生)你老人家年逾古稀，膝下乏嗣，百年之後，這份大家產教誰承受，你想想。(老丑)管我有兒莫兒，我總不出錢。(小生)你老人家，家業這樣豐厚，即捐三百五百一千八百，猶如太倉抓了一把米，大海舀了一杓水，不費之惠，何樂而不為哩。(老丑)不管你怎說我總不出錢。(小生)舅父抱定金錢主義，毫無國家觀念，甥兒不敢勉強，請與我姪母詳細研究，看金錢重嗎國家重，萬一想到國家要緊，金錢無益之處，還望量力輸將，方不愧疏財仗義的真君子，毀家紓難的大丈夫了。(唱)倭寇犯境國多難，抗敵將士死萬千，後方人民多安善，既不出力該出錢，人人如果都不管，國破家亡在眼前，舅父家積數十萬，臨死不能帶一錢，空留家業是禍患，何如救國把錢捐。(老丑唱)奴才講話太討厭，敢勸我救國把錢捐，國破家亡我不管，再說我不出半文錢。(小生)既是這樣舅父請在，甥兒回家去了，(老丑)慢着，你這少年人，胡裏胡塗的，我有兩句處世待人弄錢過日子的秘訣教導與你，若抱定我這主義，不愁將來沒錢用。(小生)舅父請講，(老丑)你聽。(唱)你父爲國把命斷，至今有誰把你憐，人情世路初經見，弄錢的路數說一番，第一拒絕窮光蛋，誰有錢捨得把他燃，想他錢不怕他討厭，錢到手與他把臉翻，見窮友假粧莫看見，省得他喝茶又吃烟，交友口熱心要淡，同胞手足不如錢。(小生唱)舅父講話兒聽見，各人心思不一般，我父爲國會殉難，雖死裕後又光前，舅父守財把錢看，兒向別處去募捐。……

(六)粵劇在舞台技術方面，素來勇於改革，如吸收中國民間流行的各種曲調，如接受西洋的樂器與曲調以及演出方法，如自創新異的曲調；粵劇使用佈景，美化服裝化裝(特別是女性的)，注意舞台畫

面，早在其他地方戲之先；粵劇中的鑼鼓牌子與唱調，遠較其它地方戲爲多種類多變化。可惜所編劇，在抗戰以前的，內容欠妥者居多。抗戰起後，粵劇宣傳，不甚踴躍。有文獻可考的，似祇關德興所領導的「粵劇救亡服務團」一個組織；所演劇本爲江楓（南海十三郎）所編的「吳三桂」、「鄭成功」等。在「愛國藝人關德興暨留韶粵劇界義演特刊」小冊中，歐陽予倩作「介紹一位鬥士」一文，略述關德興的爲人和他以粵劇服務抗戰的情形；全錄如下——

關德興先生，藝名新靚就，廣東開平縣人，他是粵劇武生，與薛覺先馬師曾齊名，稱雄於省港澳各埠。

七七以前，他在舊金山，本跟一家戲院訂了三年合同，剛剛演滿一年，抗戰爆發，他就決心放棄爲個人生產的商品式的表演，而從事救亡工作，於是他便對院主說明原因要求毀約，院主爲他的熱誠所感動，也就答應了他，他便用種種方法募得許多金錢和物品，寄回祖國。

他在舊金山爲響應一碗飯運動，便去特置大飯碗一個，叫兩個小孩扮成難民抬着前頭走，他身上背三個小孩，再兩個手一邊抱一個，嘴裏一面說一面唱，勸人捐款，就這樣走過十五里的長街。走了一半已經走不動了。他振作精神居然撐持過去，達到了他的目的。接着便又有人舉出一個五十磅重的龍頭，說倘若他能舞過一條街便可捐若干錢。他本來很疲倦了，但是一來不肯服輸，二來他素性認定了一樁事就拼命到底，所以他毫不遲疑，舉起龍頭舞動起來。可是這一次他病了十天。

他有一把三百斤的弓，放在門外，那個開得三把，他便捐美金十元放進救濟箱，如果拉不開，他便要求那人隨便捐多少。這樣也捐到不少錢。

他從舊金山回國，所過各處，隨地捐募，募得大卡車多輛獻給政府。有一次，因為有一輛還不夠錢，他排了一齣新戲，等座中客滿！他的戲演到一半的時候，他演說一番，跪在台前，居然等那些闊老捧齊了二千美金他才站起來。

他到香港，義演募捐的事當然不少，正是今年七月，中國婦女兵災籌賑會發起售旗運動，他第一個響應，他把行頭全都當了，買着第一面國旗，再到兵災會去領了許多國旗沿街去賣，銀行、百貨公司、公共會所、普通商店他都去，有的人家笑他，不理他，有的以為在另一方面捐過了便不再買國旗，可是他完全不管，他挺身立正在大商店的櫃台前，發出動聽的演說，作極懇切的請求，有時站到兩小時，腳不離位，口不停說，同去的人覺得難過，勸他回去，他毫不為動，始終等那商店的經理派人來接受了他手裏的國旗他才稱謝而出，這樣他募到六千餘元。可是火一般的熱天，從早到晚，把他又累病了，他帶着病一面組織粵劇救亡服務團，一面還為救濟傷兵難民演着很重的戲。

他因為辭班許久，收入不足以養家口，他的太太因為債頭過期被人告了，關進監牢去，慈善會的友人，都想從他所籌得的款項當中提出一二成替他還債，他說「那不成假公濟私嗎？讓我老婆去坐幾天牢沒有關係。」他嚴詞拒絕，過後那個債主看見他賣旗那樣熱心，認他是個好漢，自願請華民政務司把關師奶放出來，欠的錢暫時不問。

紐約菲律賓濱聘他去演戲，他放棄了大量的收入！帶着一班同志，自備資斧入內地宣傳，他選募了好幾箱藥品獻給廣東、廣西兩省的政府，沿途在廣州灣為徵募寒衣演了一晚戲，籌得國幣萬元，又在遂溪廉江陸川玉林等處室內和街頭去表演，玉林一晚也籌得國幣千餘元。

關德興以個人之力不斷地籌了許多款貢獻國家，救濟被難同胞，這并不驚異，不過有兩點值得我們注意！

第一，抗戰以來舊劇界所貢獻於國家的頗覺不够，許多名角專為個人的生活打算盤，有的還力想逃避責任；有的勉強出來義演一次算是敷衍了一樁麻煩；有的以為此次抗戰勝負之數尚未可知，為留他日地位，為避免應付困難，都藏躲起來。請看，如關德興這樣，不顧一切挺身而出的還有那個？

第二，凡一個名角，往往為地位和環境所限，有時嫉妬多，顧慮多，愛惜羽毛，下不得身段，甚至矜持太過，變成懦弱。而關德興能够說作就作，一作就拼命勇往直前，百折不撓，看他這樣的幹法，不僅是許多名角，知識界的畏縮分子，清高自賞的先生們都應該慚愧吧！

(七)本文限於篇幅，關於抗戰的平劇、桂劇、川劇、雲南燈戲、梨花大鼓、京音大鼓，及其它傳統形式，不再敘引。總之，用民間形式與地方戲作抗戰宣傳，說的話與講的詞，既為那老百姓懂得的當地的鄉土語；講故事與發議論，又用那老百姓習慣的常見的老辦法；而從事於此者的姓名來歷聲望身份，多數為老百姓所熟悉——老百姓對他們素具好感，素來親熱——因此，他們所報道所申訴的，較易得老百姓的注意與信任——老百姓可能很快的領會與接受，不致如對外來人那樣會得詫異猜測懷疑或至少暫時採取保留態度。抗戰期中這一「劇種」的作品，固然多數在內容方面，不如一般話劇的正確深刻，不如話劇的面對現實，露骨地不含混地尋求根底與解答；又在效果上，往往又因偶然的疏忽與不經意的語病，引起非預期的非本意的流弊；但在運用得當時，它底收效之宏之速，無疑地在那由外縣外鄉初來的陌生人所表演而為多數老百姓「莫明其妙」的話劇形式之上。

五 「舊劇的現代化」與秧歌

(一)在抗戰的最初期，地方戲與其他的民間形式，大都由於原來的職業工作者，自動地就其所知所能，用來服務抗戰。固然，政府設立在各地的民教館，一部分社教工作人員，亦曾試用這些傳統形式，例如上節所引述的「王將軍勇戰」為四川永川民衆教育館館長周敬承編，「戰區的民衆」曲子戲為河南洛陽民衆教育館宣傳品。但這祇是單純地借用形式，所謂「舊瓶裝新酒」的無批判的做法。作者們既不會透澈研究諸形式的技術上的特點，提議適當的調整補充與改革，以發揮最大的社會教育功能；甚至對於諸舊形式的除了抗戰作品以外的大量留傳與流行的現成作品，內容極「不合社教意義及違反時代意識的」，都不會予以修訂與剔除。而抗戰作品的宣傳效果，往往受到那非抗戰的封建迷信的以及鼓吹「妥協屈服投降的漢奸意識」的作品（如「四郎探母」之類），無形中的打擊與抵消！所幸的是，這種情形，不久即為戲劇運動者所注視。民國二十七年以後，在戰區，在後方，在武漢長沙桂林，在西前線，在延安，在其他各地，不約而同的開始了「舊劇現代化」的討論與實驗。

(二)廿八年教育部教科用書編輯委員會，擬定修訂平劇計劃，初步選定平劇百種；廿九年四月刊行「平劇選第一輯提要」及「平劇本事」，主其事者為趙太侗。提要前面有「說明」一篇，中有云——

「平劇多取材於史乘說部，及民間故事，擇所謂可歌可泣之前人遺事，編為戲劇，以廣流傳；其出於平空結撰者，蓋居少數……平劇俚俗，為文人所不屑道，故編劇技巧，無可言者（深註：亦未必盡然）。其劇情描寫，均係粗枝大葉，直快明顯，甚少動因複雜，寓意深微之作。其人物多為類型化；

或則大忠大奸，或則上智下愚；其對白唱句，時欠通順；全本戲有首有尾，平鋪直敘，絕少奇兀錯綜結構……平劇佳者，不在詞藻優美，劇情曲折，而在表演技術。故其優點有不能求之於劇本者，僅可於舞台上領略之。如僅讀劇本，忽略表演，則林冲夜奔、昭君出塞等劇，即不能想見其且歌且舞之致；打漁殺家、捉放曹，無以見其襯托之美；奇雙會、寶蓮燈，亦無由見其情節之細膩。故平劇有所謂唱工戲與做工戲之別。於以見平劇之佳者，非編劇之功（深註：？！），乃由演員錘練而成。本輯所選，首重內容意義，而同時亦不忽略其特殊技術之表現。

「平劇爲舊時代產物，不少敦忠勸孝，激濁揚清之作；但往往雜以果報鬼神之見解，若竟擯而不選，所失甚大。惟有擇其迷信較輕者選之，以待整理。如長坂坡之出現龍形；桑園寄子之鬼卒引導；法場換子之神助；羅通掃北及挑華車之鬼魂；風波亭之夢中斬獸；四進士之空中摘冠；路遙知馬力之真武傳槍；御碑亭之文昌功曹等神；販馬記之風神；趙五娘之功曹土地；南天門之八仙等，凡此小節，直可刪去不演，而無損劇情；至寶蓮燈中詞句，雖有涉及神話之處，但與全劇結構無關，改之固易，存亦無傷。至若清風亭、六月雪、烏盆計等劇，鬼神已佔全劇結構之重要成分，則不能不割愛矣。」

教科用書編輯委員會於三十一年與國立編譯館合併；修訂工作，即改由該館社會組續辦。從三十四年二月起，將已經修竣的劇本，先行選定四十八種分爲十二集，每集四劇，名爲「修訂平劇選」，交由正中書局陸續印行。各集書首印有同樣的一篇「修訂經過及其要旨」；有云——

「關於修訂標準，首重內容意義，凡有涉及迷信殘暴或不合社教意義及違反時代意識之處，均酌

量予以刪改。但爲劇界易於接受起見，以不多所更動爲原則，同時亦不忽略其原有技術之表現。每劇弁以引言，略述劇情及其意義。後附註釋，詳考劇中人物、地名，及其與正史不相符合之處，以辨真僞；並將方言術語之未能通俗以及用典措辭之艱深費解者，一一加以說明，以供閱者參考。末並殿以修改經過，舉列原有劇詞，而略述其必須修正之理由，以明責任之所在，兼便質教於通家。

「此次印行之修訂平劇選，係以四種彙成一集。各劇均經教育部審定，並曾加以實驗，故能切合實用。今後當陸續刊印，藉符輔助社教發揚藝術之本旨。惟修訂平劇，困難甚多，如何使其躋於情理兼顧美善並臻之境地，則有待於各方賢達戲劇專家之匡助；尤冀劇界人士，認真採用，以證得失，實深盼幸……」

到目前爲止，已經印出的僅祇四集。但就廣告的四十八個劇目來看，並無漢奸意識的「四郎探母」在內。這是抗戰期中在平劇方面最低限度的清毒工作，當然是十分必要的。

(二)二十八年的一月間，第二戰區（註：司令長官爲閻錫山氏）文化抗敵協會戲劇部，成立了一個訓練委員會，「組織了一個舊劇團，並從事劇員訓練與舊劇改良的嘗試工作。」瞿白音是參加這個工作的一人。有一本記錄這次工作經驗的小冊「新伶人」，陝西宜川民族革命出版社印行，大約是他的手筆。文中首先提及舊劇在人民大眾間的影響：——

「中國新劇（註：謂話劇），自抗戰後，真像一把火一樣照澈了在廣漠的中國生活著的大眾，而且，在他們的隊伍之前，照耀著他們前進。但我們不無遺憾的是，伴著中國民族在中國文化上有幾千年的歷史的，教養著無數大眾的舊劇，在這開展戲劇運動，使戲劇服役於抗戰的今天，却被一般人所

忽視了；而它却是我們前輩遺留給我們的，無論在內容與形式上，都值得我們珍重研究……的文化遺產。那為國復仇的臥薪嘗膽的越王勾踐，那萬里尋兄單刀赴會的關羽，那高喊著『還我河山』的為祖國戰鬥而被秦檜陷害了的岳飛，他們都是通過了舊劇……有血肉地生動地英雄地活現在每個中國人的心胸當中，而作為指導他們生活的含有神聖意味的可歌可泣的模範人物。有幾個中國人不知道紂王、蘇武（註：這兩人，須熟悉椰子戲的人纔知道）、諸葛亮、秦始皇、包拯、張飛、秦瓊這些人物呢？而又有幾個人不是從舊劇裏認識了他們的面孔呢？那些可憐的沒有機會進學校的同胞們，那些不分晝夜在田野裏在作坊裏操作著的大眾，他們是向舊劇學習一切的。那封建制度的模型，那封建制度的儀禮、道德、習俗，都經過舊劇的描畫，而牢不可破的存在於大眾的心裏。他們對舊劇是那麼熟悉、瞭解、親切……舊劇是他們最能瞭解的形式，但却沒有得到文化界人士普遍的利用，真乃是一件憾事。」（原書第一至三頁）

書中也考慮到，「不顧形式而畸形的提高內容」，是否會得妨害了預期的效果；「原形原樣來搬弄」，無批判地「舊瓶裝新酒，是否在開倒車。」他們根據工作的經驗，作了如下的答復——

「（1）我們實地的工作經驗，證明了：以舊劇的形式裝的抗日的新酒，確為廣大的觀眾所瞭解，所喜悅，而盡了藝術應盡的宣傳鼓動與組織的作用。它在民衆中間有極大的極深的潛伏力，因此在某些條件下，它得到的效果比新劇還要大。」

「（2）舊形式可限制內容是事實；用舊形式，有時甚至無法把新內容裝進去——那會變成滑稽！——也是事實，但這只是說明了舊劇當前的困難與缺陷，是可以而且只有在實踐當中去解決的。根據

了現實的要求，所遇到的新的困難，形式和內容會在不斷的猛烈的鬥爭中，取得進步的統一，而使舊劇向前邁步，而且也只有這樣，才能解決形式與內容的問題，才能保證舊劇有它的新的前途。」（原書第四頁）

他們這個工作，所遇到的最大的困難，第一是那些原來的職業工作者，對於抗戰認識不夠，所以儘管具有愛國熱忱，而日常的經久的私人生活與工作方式，全不能與之相副。書中曾痛心地说：——

「大部份的人們——那些名角們，有的是息影家園，有的作大邑寓公；次之的，則彷徨於僅存的幾個大都市中，以有毒的故事與情節，來消解人們的緊張情緒，榨取一部份醉生夢死者的餘資，以圖苟活。」（原書第十二頁）

他們爲什麼要辦這個實驗劇團，爲什麼要辦這個爲期一月的短期訓練班，無非是希望能使那些落後的舊劇從業員，獲得「再教育」的機會，在技術方面，更在認識方面：作爲澈底改善舊劇的一個步驟。又云——

「要使這一工作能具有實際的效果，必須分兩方面來着手：卽是，對從藝者的再教育，和給藝術以新創造，就前者來說，如其我們無視於從藝者的教育問題，卽保留其一切傳統的思想與生活形態，那不但不能保證工作的順利進展，而且更不能保證藝術之新創造工作的擔當與完成。但是，不澈底的文飾的所謂再教育，充其量也祇使他們成爲一種呆木的工具。這樣的作法，是短視的，遷就的，自欺的。這樣教養著的人，也不能擔當較重大的工作任務。爲了保證工作之進展與收效，對於從藝者們必須不是『工具教育』，而應把他們教養成一個意識的戰士。」（原書第八頁）

第二個大困難是缺少那適宜合用的舊劇本。在他們的實驗期間，共演了四個戲；又云——

「選擇適合目前抗戰需要的舊劇，實在太難了。那些封建的含有毒素的戲，不但對抗戰無利，而且有害。新創作的劇本，如忠烈圖、烈婦殉國等，演出上又有問題。在這樣的情形下，我們採取了幾個比較含有民族意識的歷史劇而上演了……『梁紅玉』，這是歐陽予倩先生早寫了的。我們爲了舞台效果和更適合目的性，把原作多少改了一些……我們把這戲的重心，放在漢奸的賣國，和將帥的自驕兩點上，並加以適當之強調。至於演出形式，這戲原就有些新的改革；譬如民衆上場，盡量少用旁白與獨白等等，都是舊劇中所罕見……『煤山恨』是田漢先生寫的。不過他只寫了殺宮一節，我們爲了給觀衆以完整的印象，便參照崑曲『鐵冠圖』傳奇，與周信芳『明末遺恨』脚本，整理出借餉、夜樂、撞鐘諸節，加在殺宮的前面，看來是個有頭有尾的戲。這個戲的重心，在寫倭臣的誤國，漢奸的賣國……『木蘭從軍』是現在舊劇中流行的一齣戲。這戲雖然有些不太現實和不太配合目前需要的地方，但比起其他的戲（如『戲鳳』、『玉堂春』等）總好些，於是把它整理了一番，把一切不正確的意識去掉而演出了……『店小七』是一個創作，是解決怎樣接近現實，反映現實，表現現實這問題的初步試驗。這個戲是利用舊劇的『連陞三級』的穿插而改編成的，因爲覺得山諷刺的趣劇著手，比較容易……我們現在的希望，也就是由小的趣劇著手，漸漸走向大的新的歌舞劇。因此這戲的缺點，便是歌舞的成分太少。本來用舊劇的形式描寫現實，在目前是迫切的需要；然而問題實在太多，如動作，服裝，音樂等等，都是很難解決的問題……至於怎樣地製造新歌劇的形式，這只有在實際工作中去求得。『店小七』便是這樣一個大膽的嘗試。」（原書第八二至八四頁）

這裏所說的舊劇，大部分是晉陝梆子戲。

(四)早在民國廿七年的夏秋，武漢外圍的保衛戰進行得正在緊張的時候，軍委會政治部聯合當地的其他政府機構，在漢口舉辦一個短期的（從八月杪至雙十節）「留漢歌劇演員戰時講習班」，請田漢爲教育長。每晨來班受訓的，包括平劇、楚劇、漢劇、文明戲、礮礮戲、大鼓、相聲、戲法、武術，以及其他雜耍的職業工作者約七百人。到了十月初，戰事更加逼近武漢，那時軍委會政治部長兼第九戰區司令長官陳誠，曾借漢口邦可花園，茶點招待全體武漢的職業的戲劇工作者，勸告他們不要留一個班子在武漢，表演給敵軍看，尤其不要留下一二名角，致敵軍有利用宣傳的機會，這些受過訓的演員們，無不深明大義，分別組成各個劇種的宣傳隊，連同隊員家屬，扶老攜幼的隨政府西行——那次武漢撤退，極爲澈底，在戲劇方面講，留給敵人的完全是空城。是年冬間，戰事在長沙以北，汨羅新牆一帶，重趨穩定。政部三廳留長工作人員，得湖南省政府（其時省府主席爲張治中）撥借劇場兩處，並補助少數經費，即在長續辦舊劇演員講習班；參加的除由武漢疏散來長的演員外，更有原在長沙及附近作職業演出的湘劇演員；主持者仍爲田漢氏。該班於廿八年春間結束後，數個湘劇宣傳隊或留長沙或赴湖南各地；一個平劇宣傳隊（老生陳月樓徐敏初，青衣李雅琴姊妹等），轉赴桂林工作。在這幾個月之內，田漢一方面修訂舊有的湘劇脚本——如「旅伴」（蔣世隆搶傘），同時編寫了不少新的舊劇脚本——如「新天下第一橋」「新兒女英雄傳」「江漢漁歌」等。在江漢漁歌特刊上，田漢寫有「小序」，略記經過如下——

「爲的怕落後的舊劇演員們在武漢退出後還停留在那兒，替敵人麻醉民衆，歌舞昇平，軍委會政治部曾在漢口舉辦一短期的留漢歌劇演員戰時講習班，受訓者凡七百餘人，包括各種舊劇。在去年雙

十節，會動員所有劇場，悉演抗敵劇，如『中秋月』『保衛大武漢』等。『保衛大武漢』係由武漢攻防軍事有關的十個歷史故事編成。因為有的過於簡單，他們多祇擇演了幾段：李雅琴女士等演過守襄樊抗苻堅的『夫人城』，安舒元王少泉兩君演過守漢陽抗金兵的『漁夫報國』；皆有很好的效果。

「在長沙工作中，很偶然的得有改革舊劇的良好機會……但經時數月，除了南京時代的『土橋之戰』，武漢時代的『新雁門關』之外，我自己並不會寫出什麼新的東西。今日行將上演桂林的『江漢漁歌』，讀者也容易曉得，祇是在武漢演過的『漁夫報國』的擴大。故事是得之漢陽志……」

關於在桂林上演「江漢漁歌」的平劇宣傳隊工作與教育的情形，特刊中亦有報告——

「……本隊以無經常經費，不能不營業自活，雖有時材料缺乏，劇目亦未遑精選，但未嘗須臾忘其本身任務……同時在抗戰工作中提高其國民覺悟與技術水平。田先生常懸『改革生活，供給劇本』兩點為努力之目標。生活方面，田先生的口號是軍事化（嚴申紀律，消滅過去不良習慣與嗜好），學校化（教隊員識字讀書報，批判解釋每日所演之劇），單位化（隊員責任獨立，經濟獨立），刻已大體做到。劇本方面標準，為發揚民族精神，鼓吹抗敵情緒，消滅漢奸思想，滅除宗教迷信。新劇本已上演的長劇，計為新雁門關，梁紅玉，土橋之戰，德安大捷，新天下第一橋（以上長沙時代）；新兒女英雄傳初集，江漢漁歌（以上桂林時代）。新的短劇，計已演投軍別妻，新武家坡，流亡賣藝，雙拾黃金，新打城隍，主僕逃難等。舊劇本已經初步修改上演的有：對金瓶，新四進士，陸文龍反正，薛仁貴跨海征東，鐵公雞，白蛇傳等。刻在排演中或已屬稿的新劇，計有：岳飛，文天祥，戚繼光，鄭成功，秦良玉，洪宣嬌，武松，林冲，明末遺恨，甲午之戰，太平天國，黃花崗等。修改中的舊劇

本，計有：玉堂春，三娘教子，紅鬃烈馬，活報（已演過），除五毒等。頗為救濟本市被炸難胞，正在排演怒吼吧灘江……」

「江漢漁歌」是寫「軍民合作，取得偉大勝利」的歌劇本。故事根據志乘所載，宋時金兵南犯，漢陽空虛，太守曹彥若起用民間豪傑許嵩，趙觀，黨仲策等，聯洛江漢漁民，大破金兵的史實。戲劇的本事：

「武漢天下中心，軍家必爭之地。宋時金兵南侵，屢受攻略。但江漢間才俊所萃，民氣亦強，曾數與敵人以打擊。聞煙波江上剛勁之漁歌，當知此間有不可屈服者在。方金將窩里溫（此作蒲龍）受兀兀命急襲江夏，至於漢川，此形勝之地危於累卵。漢陽太守曹彥若方受命兼理軍事，而兵力寡弱，艱於應付。乃廣求民間豪傑，得趙觀許嵩黨仲策等；並因趙觀得阮復成。阮復成者，宗澤舊部，亦百戰之將；澤死，攜其女春花，隱於龜山鶴渚間，以漁為活。山頭明月，江上朝霞，賣漁沽酒，怡然自得；顧冷眼熱腸，不能忘情國事，聞寇警急，奮袂而起，手擒奸人朱富王有財等。太守嘉其功，憫其志，命其聯絡江漢漁民，共起禦侮。

「許嵩辭其妻子，以五百人渡漢川殺賊；諜知窩里溫左右先鋒銀朱與劉誠，一金人一中國降將，素不相能，使士卒服所得金兵衣甲分攻之。銀朱與劉誠互相殘踏；許乘之，頗獲勝利。許亦於敵人叢射下忠勇殉國，臨死託其部將劉芳懷血書告警。時阮復成一箭一槳乘夜過江探敵情，遂與俱歸。中途遇敵船追急，幸為春花所救。

「趙觀受命守河南。其老母賢甚，自劉以堅其子殺敵之志。某夜，太守至其軍中。會復成以劉芳

來呈許血書，共決破敵之策。是夜江雲如墨，南風大作。復成動員沿江漢數萬漁戶，不分男女老少，令各就部署效其忠勇，卒能悉燒敵艦使不得逼。其由河南登陸者遇趙觀伏兵及民間武力，悉就殲滅。敵帥率殘部北遁，經府河口又爲刁汙湖豪傑何魯所敗，僅以身免。江山無恙，人心益奮，爆竹鑼鼓聲中，漢陽府人民慶祝此民兵合作光榮之勝利。太守請出力民衆赴衙飲酒，但春花父女則揚帆打槳於紅日初上金波盪漾中歸其柳林之家；既悼昨夜之國殤，並作明日更堅苦卓絕之準備。」

這原是使用平劇的傳統形式的作品，並由平劇宣傳隊實驗演出；但其中用一新型歌曲爲主題歌，卽名江漢漁歌，田漢作詞，林路作曲。其詞曰——

大別山頭掛夕陽，月湖清淺翻鷺鴦；子期不在伯牙往，流水高山空斷腸。空斷腸！

西望夏口東武昌，此是千年古戰場；漁翁莫作太平夢，江湖滿地是豺狼。是豺狼！

漁娘含笑勸漁郎，烟波江上練刀槍；練好刀槍作什麼用？一朝有事保家鄉。保家鄉！

至於傳統形式的平劇唱詞，這裏也錄引一段——軍民合作，大破金兵，漢陽轉危爲安之後——軍民聯唱詞，聊作例證——

「阮復成唱——金兀朮逞兵威得蜀望隴，那把我漢陽城放在眼中？圍安陸犯漢川賊的貪心太重；一心想速戰速決向我武漢進攻。許將軍殉國家誰人不慟！許將軍哪，必須要立豐碑，建專祠，馨香俎豆，受萬代的尊崇。趙將軍，守河南，長城獨聳——

趙觀唱——更多虧阮老丈和令媛團結漁民，指揮義士，燒賊的戰艦艘艘。祇殺得敵官兵屍如山擁——

阮復成唱——祇殺得漢江中血水流紅！

曹彥若唱——證明了，要抗敵就要動員民衆——

趙觀唱——證明了，軍民合作纔能够成功——

阮復成唱——證明了，祇有奮鬥到底，纔能打破那敵人的迷夢——

劉芳唱——證明了，老天爺亦有情，決不負我輩的孤忠——

許夫人唱——證明了，要保家必須保種——

何魯唱——證明了，要殺敵救亡纔算英雄——

春姑唱——證明了，女孩兒一樣的忠勇——

漁翁唱——證明了，老頭子——

漁婆唱——老太婆——

漁夫唱——漁夫——

漁婦唱——漁婦——

漁民合唱——都能打衝鋒——

漁郎唱——證明了，青年人是國家的樑棟——

漁童唱——證明了，殺敵人保民族還有我中國的兒童。

曹彥若唱——千萬言說不盡我心中歌頌，但願得把侵略者一掃而空。收失地，建新邦

全體合唱——中華一統；那時節在黃鶴樓上，一個一杯，一杯一口，痛飲千鍾！——

關於「運用舊形式」，目前一個嚴重的問題，是如何一方面迅速地消除那些使用舊形式寫成的顯然含有毒素的劇本；另一方面使得舊形式現代化，有力地表現時代的生活，為人民服務。假使沒有舊形式的新作品，宣揚那以國家民族人民大眾為對象的「忠孝節義」；舊劇演員們自不得不仍用現成流行的脚本，依然宣揚那以帝王或主子或恩人或知己，以一人一家或一朝，以幫口或小集團為對象的「忠孝節義」。假使沒有如「江漢漁歌」那樣嘗試作，教導觀眾，應為國家民族盡忠；將何以消除那鼓吹「君命臣死不得死」，那教導觀眾專為君主盡忠，儘管是昏君，如「比干剖心」——在四川還是常演的——這類戲的惡影響呢！

(五)這個「運用舊的民族形式，創造新的民族形式」的問題，也早為在延安的諸文藝戲劇工作者所注意。如「查路條」「好男兒」「一條路」「拿台劉」等劇本，都是民國二十八、九年在這一個方向上的努力。「文藝突擊」新一卷第二期，載有柯仲平的「介紹『查路條』並論創造新的民族歌劇」一文，中有云——

老百姓還愛看舊劇，這不僅由於習慣使然。實在舊戲上還存在着許多中國藝術上的優點；這些優點，還是可供我們的學習使用的。我們須從舊藝術吸取的，主要是在吸取它那形式方面的技巧，就是說，他的劇本創作方法，表演方法，都值得我們研究；從研究中去找出它的規律性；從規律性上去發現它的技巧上的優良部份；這些優良部份，就可以說是優良的民族技巧；加以高度適當的創造，這便能產生新的民族形式。但是，應該注意，怎樣發揮高度的創造性呢？使藝術學中國化，而且使西洋藝術的優良作風中國化；從這種的藝術學上，以中國民族特有的作風為主，將西洋藝術的適用的優良作

風融和起來，那高度的創作性，也纔能充分發揮。這種新創造，是不要脫離中國藝術傳統的；它是中國藝術傳統的一個否定，同時是一個很好的繼承。因此，這種新創造，對於在抗戰中進步着的大眾，是足使他們喜聞樂見的。在今天尚被中國大眾歡喜的中國舊戲，它的構成部份中其實就有了許多中國化的外來因素。不過，今天是發揮高度的民族意識，應該積極的站在主動地位上，去融和外來的優良作風，以便提高我們的抗戰的，民族的，大眾藝術的新創造。

在今天，利用舊形式，即是創造新的民族形式的最初的一個過程。這一過程是非常重要的。有利則用，無利不用，這已經含着充份的選擇性、創造性了。利用結果的優劣，這不是利用本身的問題，而是每個藝術家的認識上的問題，能力上的問題。只知屈服在舊形式下，以為只有中國舊形式或中國舊藝術是世界第一的，這是舊的頑固派。實質上不敢接近舊形式，無力征服舊形式，而否定利用舊形式這一必要的，在今天是新的頑固派。我們反對這兩派，要說服這兩派。「抗戰依靠民眾」，我們要動員民眾，使民眾迅速進步。在今天，若不從利用舊形式做起，那末，我們實在找不出使「百姓喜聞樂見的」其他更好的方法。當然，「利用舊形式」這一用語，並不是今天纔提出的；到今天，已是經過一個時期的實驗了。它的意義，決不等於所謂「舊瓶裝新酒」，或「照格式填詞」。它已經被認為是創造新的民族形式的一過程，同時是創造新的大眾藝術的一過程。如果以為「利用」的意思不夠靈活呢，就說「運用」舊形式也可以。或者連目的也指出，直說「運用舊的民族形式，創造新的民族形式」也可以。又或者說「吸收優良的舊藝術及創造優良的新藝術」也可以。主要點，是在肯定舊形式可以發展；是說應該用它，而不要為它束縛住，肯定它在今天有很重要的功用性。我們要說，「五四」

時期產生的新藝術，是對於中國藝術傳統的一次否定；在這次否定過程中，是使內容更加豐富了；到了抗戰時期，却是一個否定之否定的階段，在這階段上，會使藝術得到一個較高的綜合。從今天看來，「五四」以前的藝術是純然舊的，而「五四」時期的洋化，也已不能稱為純然新的了。在今天，因為有了「五四」時期的一個鍛鍊，知道應吸收的西洋文化還須經過中國化，纔能使它深入普遍到大眾中去。也因為有了「五四」的經驗，並且由於抗戰的這一空前大變動，使許多藝術家去實際的接近大眾，所以不但是藝術家知道不應該盲目的拋棄中國舊文化藝術傳統；而且是認為必須運用文化傳統上的優良成果，纔好去教育大眾，纔好去創造新的真正的大眾藝術！當然，最應該被我們重視而運用的藝術遺產，首先還是流行在大眾中的戲曲、歌謠、各種土調、說書及傳說等較為生動的一部份。因為這是老百姓最喜聞樂見的。

同在二十八年，張庚對延安魯迅藝術學院的同學，作了一次報告，題為「話劇民族化與舊劇現代化」。後來他把講稿修正，寄登那在重慶出版的「理論與現實」第一卷第三期。原文甚長，但因此文在戲劇工作者中間會引起較大的反應與討論——除開關於話劇部分，俟在後文「抗戰戲劇的自我批判」一節中再說外，——在這裏摘錄了他的改革舊劇的見解——

「過去劇運的清算和批評，今後劇運方向的指出，這工作是自一九三九年正式開始的。雖然一直到今天為止，還沒有作最後的結論，但是大致上已經一致的問題，是：要利用和改造舊形式，不僅僅在為抗戰作工具的意義上，而且在接受民族的戲劇遺產的意義。要澈底轉變過去話劇洋化的作風，使它完全適合於中國廣大的民眾。在這意義上，就把它們歸納成爲一句口號，就是：

『話劇的民族化與舊劇的現代化』！

過去對於這兩方面工作的進行，看成兩件互不相關的事。直至今日，也還有人有這樣的意見，以為舊劇的事情應交舊劇自己去管，否則弄話劇的人就把話劇的工作荒疏了。其實舊劇方面的人又何嘗沒有同樣的意見，他們難道不想：話劇工作者對於舊劇本是「外行」，為什麼不去弄自己的東西？我們以為要使今日新的劇運在正確的道路上勝利地進行，我們必須把這個工作看成一個分不開的工作的兩方面。不去發動舊劇界而自己全部把它們的工作代做了，固然是把問題弄得單純化了。可是，全部不去管它，聽其自己去由舊劇人決定生死，這就更是一種偷懶的辦法了。事實上，目前的話劇還不能深入民間，而舊劇反映現實的能力還差，同時，舊劇的長處，在目前至少有兩點：（一）有廣大的觀眾：民衆熟悉它，愛好它；（二）在民衆中間有廣大的舊劇人材，他們是數百年，甚至千多年來民族戲劇傳統所教養出來的，不論這教養的傳統如何不完善，但是比起從新在廣大民衆中作話劇訓練工作來，是要現成得多了。而話劇在現在呢，第一，在它反映現實上比舊劇方便，第二，話劇在傳統上一貫的是站在進步立場上。所以若不互相配合着大家截長補短來渡過這青黃不接的難關，是不能更進一步達到一個新形式創造的階段的。我們只要看一看凡在第二戰區工作過一個時期的宣傳隊，或者話劇團，他們所保留的節目中常常有許多舊形式節目是很難嚴格分別它到底是舊形式還是話劇的。這表明了在今天，現實絕對不讓你舒舒服服地把工作的範圍分得清清楚楚，然後去開始工作。……

……所謂改革舊劇並不單是在形式上，而主要便是使它的形式能夠表現新時代的新生活的現實。並且能夠從進步的立場來批判并改造這現實。但是自來的改革是完全形式主義的，那些改革的意義對

於今天的抗戰是沒有益處的。在這個觀點之下，另外發生了一種「抗戰勝利，舊劇消滅」論。以爲它從此就沒有用了。這種觀點不但是抹殺歷史和完全不了解它的民族遺產的價值，退一步說，即是在抗戰中利用舊劇，存了這觀念也是有害的。因爲這樣就可不管舊劇自身的命運和發展前途，而純粹站在一個功利主義的短視立場來處理問題。所謂「舊瓶裝新酒」的理論，就是從這觀點出發的。「舊瓶」怎麼可以裝「新酒」呢？假使不是酒瓶爆裂，就是酒味變壞，二者必居其一，如果我們要遷就形式，那麼必然歪曲了內容；反之，就得在形式上作許多改良，要改良舊劇形式而不尋找它的規律性去下一點研究，至少是收集經驗的工夫，決然是會鬧笑話的。……只要我們去做這尋找規律性的工作，我們也就是在發展着，管理着舊劇，也就是在批判着改造着它了；運用之中就發展了它，漸漸展開了它遠大的前途。光是利用，而不發展，事實上是不可能的，因爲利用和發展是統一的，是一件事。……

對於舊劇，有許多人是把它看得很單純的，以爲只是一種舊時代留下來的藝術罷了；我們要怎麼擺布它就可以怎麼擺布它。却不知道舊劇除了是一種文化遺產之外，還是整個舊社會殘餘的一部份，舊劇所遺留下來到今天的不僅僅是些藝術，還有它的組織，它的規則。這些組織和規則的形式，包含了它一定的封建的和迷信的內容；這些東西是和它的藝術不能明確地分開的。就像「巫」與「醫」在今日中國醫術中還不能絕對分開一樣。不僅僅有這些封建迷信的規則，而且除了極少數人以外絕大多數的舊劇伶人的世界觀、社會觀是和這些規則非常統一的。他們相信這些東西的絕對正確性。因此，這就是爲什麼我們和舊劇伶人談到要廢除舊戲中的某些東西時，他們一定提出許多理由證明它的不可能了。……

這便可以看得很明白，在舊劇現代化之中，我們應當站在什麼立場，把握住什麼問題。我現在簡單的把它歸納下來，是這兩點：（一）堅持一個正確的思想方向，更具體一點就是政治的方向。（二）堅持一個進步的創造藝術的態度。（忠於創作，忠於劇的中心問題的表現，嚴肅，這些都是舊劇界的觀念中所沒有，至少是少有的。）總括起來說，我們對於舊劇的動向，今後應有密切注意，不斷地尋找最好的機會去參加他們的工作，領導它們。向他們學習，當然是很必要的。只有向他們學習，才能深刻了解他們的問題和領導他們。……

舊劇的現代化的中心，是去掉舊劇中根深蒂固的毒素，要完全保存了舊劇幾千年來最優美的東西，同時要把舊劇中用成了濫調的手法重新給與新的意義，成爲活的。這些工作的進行，首先一定要工作者具有一個進步的戲劇以至藝術的觀念。……」

三幕平劇「逼上梁山」，是延安的平劇研究會——在平劇方面的一個業餘組織——集體編寫的；一九四五年十月新華書局印行。書末附錄劉芝明寫的「從『逼上梁山』的出版談到平劇改造問題」。在此文中，我們可以看出，由於不斷的努力，平劇工作者已經在實踐中學到更多的對於運用舊形式的智慧。「改造平劇的方向及其規律」一節中有云——

「一般地說來我們今天還是要利用舊平劇的一套形式，因爲這種形式是爲羣衆所喜好與熟悉的；有意義的內容，如果不能很好的通過表現它的有力的且爲羣衆所喜見樂聞的形式，那會失敗的，或者只能收到很小的效果；因之充分的運用平劇的各種形式，特別是熟悉平劇的規律，就成爲非常重要的問題了。」

茲舉兩例以說明我們對於平劇的運用。其一，表現在劇本的結構上。在平劇中，除了音樂，動作，臉譜，人物，服裝，道具等特點以外，在劇本的結構上也與話劇有很大的不同；話劇的集中性要比平劇大，『逼上梁山』是採取直敘（沒有適當的名詞，姑借用之）的方法，但它也要與集中結合起來（集中是一切戲劇的一般特徵）；這種創造方法是由於中國人民生活水平的限制，而且是由於以小農的分散生活爲主的經濟形式所規定；因之，平劇的結構在形式上乃是適應（但是加工了的）小農生活方式；所以平劇所用的應是有頭有尾的，劇情的發展有其脈絡的，帶有異於話劇的分散的特點的手法，然而，正因爲有這一特點，平劇的集中性也就更爲重要。……其次，關於平劇的語言：因爲要合於平劇音樂的規律，所以它也形成了一種特殊的語言；這種語言，當然也應是生活中典型化了的，不過因爲平劇是歌舞劇，所以平劇語言，是要和音樂動作結合的。語言本身也要表現其音樂性。平劇的語言規律，是從歷史的現實生活中提煉出來，它的形式（包括唱詞）是帶有歷史性的（因此帶有文言的韻律性），它雖不能以話劇的語言去代替，但它却可以按照平劇語言格式恰當的加入現代的語彙。我們在『逼上梁山』中，曾企圖在不妨害平劇形式下盡量的把死的套語去掉，並且大膽的創造了一些新的語彙。……我們在運用舊形式上，是掌握舊平劇的規律，而不是死板的套公式；是批判的利用與接受舊形式，分析它，合適的拿來用，不合適的去掉；在創造上，又必須服從平劇的規律，所以我們能够利用了平劇形式來爲新的平劇內容服務。

由於平劇的特點是演過去歷史的現實，並且因此獲得了羣衆的愛好，因此我們要利用舊平劇爲革命服務。在目前就只有從歷史劇開始。有些人說，這樣就不能爲現實服務，這種說法是不對的；爲現

實服務有兩個方面：其一，是從當前的現實出發；其二，是從歷史的現實出發。問題是在從歷史中取材，應是與現實任務相結合的，採其相類似的題材，『講古比今』。……」

至於一向困煩着那運用舊形式的作者的「舊形式是否限制了甚至足以妨礙着新內容」的問題，這裏自然有了更爲透闢的解答。「打通思想是創作『逼上梁山』的關鍵」一節中云——

「爲了進行『逼上梁山』的工作，必須對於平劇加以研究，而且還須在創作中去研究，才能切合實際，解決問題。我們在實際工作中，首先要抓住平劇的特點，進行分析。其中最基本的一個特點，即是舊平劇形式和內容是矛盾的：這矛盾表現在平劇形式的相當的普遍性、羣衆性（在華北某些省份和大城市中），和平劇內容的封建性（指舊平劇的基本方面與主要方面而言）。這一分析在我們改造平劇的初期是沒有澈底弄清楚的。因爲有人會籠統的名之曰『反動』，這是由於沒有看出平劇形式的相當的羣衆性；也就是由於沒有了解：任何剝削階級的藝術，乃是少數統治多數的藝術……他要把他封建秩序，道德……感染人民，他就不能不借用人民自己的一些藝術形式（各種民間戲劇），而且也要通過人民自己所愛好的形式，才能使羣衆接受，才能起更大的欺騙作用；有時，他們還不能不在內容上也表現一些人民自己的東西，不過，他們是讓人民出了上一口氣，他就馬上把羣衆的下一口氣捏回去。而且在在一種藝術形式植根於人民生活（當然它要與人民生活結合的）已久之時，這種藝術也就漸漸成爲人民所熟悉所愛好的東西；這種歷史的傳統的藝術形式的支配力量也是很大的。

其次，也由於上述原因，在改進平劇上，我們沒有掌握住改造平劇的另一規律：即是平劇形式的雖曾爲人們喜聞樂見，但却是帶着深厚的歷史性……這一點是與表現現代生活相矛盾的；要解決這個

矛盾，只有把爲封建服務的封建內容，改爲爲人民服務的歷史內容，即以人民爲主體的歷史劇。

在目前平劇改造的認識上，對於內容是以歷史生活爲主要的思想，在我們中間似漸趨一致了；可是在平劇形式的創造上，似乎還有不同的看法，也有些不同的做法。由於一種對於舊平劇形式毫無批評的，純技術的觀點，因之，就產生只爲形式而形式，不是爲了內容而形式，使人看到技術雖然高，但不能感動人，因爲它不是表現思想與生活的。另外一種則是不按平劇規律，不看重平劇技術，也不按羣衆要求與沿着羣衆的普及路綫去提高，自己在主觀地創造。前一種對掌握平劇的技術方面是有他的作用的，但由於只偏重形式的美化，不看重形式與思想生活的結合，因之往往誇大了舊的而反對新的平劇，就是說要『完全的』與『最後的』掌握了技術之後，才有可能創造新的平劇。後一種對新的東西主張得躁進，不去掌握平劇規律，忽視平劇形式的掌握和運用，結果是創造出來一些非平劇的東西。」

而全文中對於一個劇作者最有幫助的，是他們集體創作經過的記錄——從意識的諸問題到技巧的諸問題。值得大家學習的，是他們如何在集中與統一許多人的藝術見解，生活經驗，舞台經驗，一般知識……以求編成一部較爲合用的劇本——

「『逼上梁山』的初稿是楊紹賢同志寫成的。初稿共二十三場，爲街闖，託孤，投靠，發跡，行路，點卯，逃亡，練兵，降香，菜園，廟門，設計，刀誘，白虎堂，刺配，長亭，追林，宿店，野豬林，回報，酒館，山神廟，殺奸……在初稿寫成後，大家覺得很好，特別是覺得魯智深寫的生動，有氣概，身上有一種對壓迫者的恨，對人民的愛。同時，也表現出對歷史的，社會的，生活的，深刻的

體驗。如果提到劇本本身，有人就談到觀眾觀點的問題：就是說，『逼上梁山』應該寫羣衆事業呢，或是寫林冲的個人英雄呢？有人說林冲是這個劇中的主題。又有人說林冲並不是主題，而是主角。他的遭遇是這個劇的故事的綫索，用林冲的遭遇以反映羣衆的鬥爭，而且也反映了像林冲這樣階層的人物的前途。他是被統治階層壓迫，同時又是被羣衆推動而走到革命方面來的。他的思想應該有個明顯轉變過程。中心的問題，則是這個劇的主題，主要的不應該是林冲的遭遇，個人英雄的慷慨與悲歌，君臨於羣衆之上；而是在林冲遭遇的背後，寫出廣大羣衆的鬥爭和反抗，一個轟轟烈烈的創造歷史的羣衆運動。在這個運動中林冲被推動走向革命，而且林冲只有與羣衆結合才有出路。因此就必須明確地對比地寫出統治與被統治的兩方面的階級鬥爭，羣衆怎樣團結了自己，怎樣爭取了朋友，並聯合起來戰勝了敵人……。有些同志對劇本的結構，場面，劇情，也提了具體的意見。在這方面如燕銘，李波，賀瑞林，王瑾瑛等同志較更具體；他們提出了將初稿的一至五場和七場合爲一場，即現在的第二場『陞官』。在討論中爲了對照高俅與朝廷的窮奢極慾，粉飾太平，就添上了災民在幕後的飢寒呼號；以後覺得無力，乃發展出第一場『動亂』，以及『陞官』末尾加了毆打災民的過場和『捕李』一場；將『點卯』與『練兵』合爲一場，即現在的第五場『閱兵』。由於大家討論的結果，在第五場強調出林冲與高俅關於聯遼還是聯金的爭論，借此以明確林冲的民族思想，對照了高俅的賣國政策。在『降香』與『廟門』兩場中，稍嫌柔情一些，於是就加強了林冲被迫後的苦悶猶疑，而並不只強調高五調戲張氏。『設計』一場則強調高俅爲鞏固自己在禁軍中的統治，就要剷除異己，因之就加寫陸謙的陰謀活動。『長亭』一場原來就寫得很好，很有情感，很有氣勢，但沉於夫妻的生死離別，於是由

大家提出，上一老軍以冲淡兒女情長，並且加強羣衆對林冲的關懷，因之使林冲感到在危困時，只有鄉里鄰舍禁軍弟兄才能給與同情與愛護。關於『野猪林』一場，大家有了爭論，就是林冲這時的意思，是動搖呢，還是革命？有人認爲以林冲決定去滄州了此公案看來，思想上因爲公差陷害雖會動搖了一下，但他對統治者還存有幻想，而在行動上的表現看來，還是未曾革命了的。有人則認爲林冲這時已很革命的了，他眼光較遠，他不願盲目的行動，因此到滄州觀看動靜，從這個問題就爭論到『野猪林』一場中魯智深的思想，有人認爲他要比林冲進步，而且是革命的，相反的林冲的思想是落後的，妥協的；有人就不同意於這個見解，認爲魯智深是粗莽，無遠見，盲動，不如林冲聰明。爭論結果，集中了前一種意見。但爲了加強這一場的氣勢，加強林冲的動搖與魯智深的革命氣概，就想到曹正上山的過場。這是紹萱同志想出的人物，於是就由紹萱同志添了『肉市』（第二場）一場，而由王禹明，齊瑞棠同志所修改的。以後就把『降香』改成『家紋』，插入了曹正的別師，增出來一場『救曹』，這樣不僅加強了戲，而且也表現了高俅惡勢力的到處橫行，也說明了被逼上梁山的人，不只是林冲，而且還有曹正，以及後來的李小二、李鐵和衆多的羣衆。『酒館』以後，即現在付印本的第三幕，爭論就更多了。

在爭論中，大家覺得『水滸』中一段，寫得很簡單，而且感到第三幕故事性差，羣衆運動的主力——農民在劇中表現得特別無力。大家就想怎樣把農民表現得有力些，於是就提出花石綱的問題，提到農民老李，李鐵；這個問題紹萱同志很強調，大家同意，於是就由燕銘等同志寫出了『借糧』和『草料場』兩場。其次關於林冲去滄州後思想轉變的關鍵，大家認爲應放在一件具體的事實上面，而

且也須成爲第三幕的重心。於是由火燒草料場的故事，就設想到寫一場『草料場』（第二十二場），從府尹大人劫營場爲止；表現了邊防官吏的盜賣軍草，尅扣軍糧，對人民則橫行壓榨，使林冲看到這種情況，動搖了他的觀點，并打破他到邊疆來報國的幻想。因爲他認識到：『俺林冲來到滄州，本想在此邊疆，了我報國之念，如今看來，奸賊到處橫行，報國豈非夢想？』（第二十三場台辭）經過這一過程後，他開始覺悟了。從恨高俅個人到恨整個統治階級，而且他也認識到：『要把這世界翻轉了，那須得槍對槍來刀對刀。』（第二十二場台辭）

『草料場』一場是林冲開始與羣衆接近，這樣就發展成以後的林冲與羣衆結合的『結盟』一場。『結盟』中當李小二提出梁山并讓李鐵去時，林冲才真正意識到梁山才是他們的去處，他們的方向：這個方向就是梁山泊。在火燒草料場時，羣衆與他并肩作戰，至仁至義的保衛了他，於是他感激的說：『想俺林冲，到處被奸賊陷害，又到處遇父老兄弟搭救，今後俺只有與衆位同心協力推翻無道昏君，殺盡奸邪，打開生路。』（第二十六場台辭）他同羣衆一起革命了。

第三幕的中心是要寫羣衆反抗的高漲，要寫羣衆的鬥爭，要寫羣衆團結林冲，因此就要寫羣衆的主力——農民，但這幕的農民關係與前兩幕隔離了，而且前兩幕關於農民的描寫也太少，於是又充實了一幕一場『動亂』，把災民改成老李和李鐵，使前後的人物聯系起來，并把這個企圖發展成了一個基本的線索，貫串整個『逼上梁山』。可是這話又有了爭論，就是：農民運動改造了林冲呢？還是林冲改造了羣衆呢？這個爭論是由於對革命農民和林冲的看法而來的。就是說，當林冲還沒有革命，還沒有成爲羣衆中的一員以前，他是不可能成爲羣衆的領袖的，而且他還是要受迫害和無出路的；林冲

只有在農民羣衆推動和幫助下，決心爲革命服務，代表羣衆，他才有出路，才能成爲羣衆領袖。執後一意見的同志就是忽視這羣衆改造人與改造世界的力量；抽象化了林冲，沒有理解林冲乃是從統治階級的內部分化出來才走向革命方面來的。

關於林冲上山問題，有人認爲應該寫成一支被壓迫的羣衆運動，不應是林冲一個人走（原來『水滸』上是這樣），救林冲的是羣衆，而不把柴進拉進來解決這次鬪爭，有的同志反對這樣處理，認爲這樣就不合乎『水滸』，而有些同志說：這樣寫才合乎歷史及『水滸』的精神。

從此，就爭論到材料的根據問題，有人說：『逼上梁山』不照『水滸』就是不行；有人說：標準不應是『水滸』，而是歷史；於是就提到取材是否要加選擇，是否要加批判，這就是說，一方面要照顧『水滸』，而另一方面也需改造，不過不應太超出羣衆的習慣性。

第三幕由於爭論，就召開了很多的會，由楊紹宣，齊燕銘等同志研究，寫成草稿，然後由大家討論。劇本的創造過程，大體如此。而最後一次的修改，則爲齊燕銘同志所作。

『逼上梁山』的創造是把寫作過程與演出過程結合在一起的，是把演員、觀衆與劇作者結合在一起的；它是吸收了大家的意見，加以分析而集中起來的。『逼上梁山』可以說是在邊聽、邊寫、邊改、邊演中創作成的。……

『逼上梁山』創作的最後完成乃是羣衆的力量。我們在創作過程中，認識了所謂『外行』的羣衆是有智慧的，是有力量的；每當我們創造有困難時，就去請教觀衆，而觀衆就給我們解決了問題。因之，我們愈能接受羣衆的意見，羣衆就愈靠近我們，關心我們，而我們的『逼上梁山』就愈成爲羣衆

自己的東西。『逼上梁山』之所以爲延安多數觀衆歡迎的原因，就在這裏。

這就是告訴我們戲劇要與羣衆結合，而它結合的條件，就要它能傾聽羣衆的意見，它向羣衆學習，把千萬個羣衆的共同的思想，共同的生活，共同的感情，融會在戲劇裏。

從『逼上梁山』創作中，證明了：一個爲羣衆所熱愛的戲劇家，他須是體現羣衆靈魂的技師，而不是自我表現的英雄。他所以能够教育羣衆，就是因爲能够向羣衆學習，能以小學生自居。越是能够接受羣衆批評的人，就越能得羣衆的擁護。只要羣衆擁護而不要羣衆批評的人，羣衆是不擁護的。

『逼上梁山』是在業餘工作中但是當作一件事業搞的，是在羣衆中產生的，是在爭論中發展的，是一個創作路線上比較搞得好的戲劇，其基本原因，就是民主的精神，有集中的思想領導，同時有虛心的，樸素的，實事求是的創作作風。」

上引文所記集體創作時研討問題與解決問題的情形，對於一個劇作者是有教育意義的。這類記錄，別處尙未見到，所以必須全引在此。獨人創作一個劇本，往往須要長期醞釀，就因爲這些問題，必須一一解決；處理有一不妥，可成危害主題的致命傷。這些問題，在集體創作時，靠仗全體工作者的知識，經驗，才能，去合謀解決。在獨人創作時，還是這些問題，還是必須解決，但祇由作者一人，去「以口問心」，其苦可知！「逼上梁山」付印本共有三幕二十七場——第一幕爲「動亂」，「陞官」，「捕李」，「獻策」，「閱兵」，「肉市」，「家敘」，「救曹」，「菜園」，「廟門」，「設計」等第一至十一場；第二幕爲「刀誘」，「白虎堂」，「刺配」，「長亭」，「追林」，「宿店」，「野猪林」，「回報」等第十二至十九場；第三幕爲「酒館」，「借糧」，「草料場」，「結盟」，「察奸」，

「山神廟」，「除奸」，「上梁山」等第二十至二十七場。茲祇錄「長亭」一場如下——

第十五場 長亭

孫孔目，王先生，老漢，青年——（上）教頭要充軍，大家來送行。

老——孫孔目，你看林教頭爲人忠厚，竟落得這樣下場，這世上麼還有什麼公道哇！

孫——但願教頭早離東京，免去殺身之禍，也就是了。

青——高俅這小子分明是設下圈套，陷害好人嗎！

王——常言道：『不怕官，只怕管，』他如今有權有勢，你還能把他怎麼樣麼？

孫——不必爭論，那旁林教頭來也。

（董超，薛霸押林冲枷鎖上）

林——英雄遭毒手，刺配去滄州。

衆——林教頭，你受委屈了。

林——林冲有何德能，敢勞列位盛意餞行。

孫——（對董超）我們大家湊了幾兩銀子送予二位，一路之上務須好好照顧林教頭。

董——（笑）那是自然，這太客氣啦！

（薛扯董不要他收。董收下）

老——街坊鄰舍與你送行，但願教頭此去冤屈伸雪，早還故鄉。請飲一杯！

（林飲酒）

王——林教頭，我等做公的湊了一些散碎銀子，送與林教頭做路費吧。

林——多謝了。（唱西皮流水）未曾開言心慘傷，列位的盛意怎敢當。這太平世界休妄想，遍地吃人有豺狼。莫聽他口頭仁義講，要提防他是人面獸心腸。

衆——教頭不必過於煩惱，還要保重才是。——那廂敢是林娘子來也。

（張老、張氏、錦兒急上）

張氏——夫君，我夫！喂呀！……（唱西皮搖板）一見我夫上了刑，怎不叫人痛傷情，遭陷害刺配滄州郡，（哭頭）我的夫哇！家事只有我担承。

林——（哭）娘子啊，（唱西皮二六）娘子不必淚滿腮，拙夫言來聽明白，奸賊當道任獨裁，天下黎民受苦災，穿溝戰法惹禍害，奸賊的毒計巧安排，我如今刺配到滄州界，（轉快板）不知回來不回來，丟下我妻一人在，那賊一定起禍災，左思右想愁難解……（白）也罷，（唱）倒不如死別生離兩丟開！（白）想俺林冲遭此陷害，此行也恐是凶多吉少，倒不如隨娘子你自討方便去吧。

張氏——喂呀夫哇！你我十載夫妻相敬相愛，你今遭此不白冤枉，但願三年五載重新團聚，爲妻我自有担待，你你就安心上路去吧！……（哭）

張老——賢婿呀！說那裏話來，我家女兒乃是烈性之人，斷乎辱沒不了賢婿，就是老漢我，雖然年邁，也不肯屈服於那賊子淫威之下，賢婿我們後會有期，你就不要掛念了吧。（哭）

張氏——喂呀！（哭）

老軍——（急上）啊呀，林教頭，你遭了這樣的陷害，我們全禁軍營裏的弟兄們都氣的不服，都

想來看看你，營裏的管束太嚴啦，不能出來，弟兄們趁着我出來買菜的工夫，叫我來看看教頭，弟兄們太窮啦，買不起什麼東西，給你帶幾個饅饅，拿着路上當乾糧吧！

林——老哥哥如此熱心，林冲就愧領了。（唱西皮搖板）老哥哥跑來長亭下，不由林冲淚如麻，急切難說知心話——我有一言你記心下：莫看那賊勢力大，那也是一座冰山一定倒塌，弟兄們同心協力似鐵打！任何奸邪不怕他。（白）老哥哥呀，回去之時，你對衆家弟兄言講，說俺林冲此番刺配滄州，但有一線生路，決不會忘了衆家弟兄，我們是一條心，你我後會有期。

老軍——林教頭的話我回去一定一句一句的告訴弟兄們。林教頭，你一路保重了！

薛——你們這樣嘮嘮叨叨，那裏有這麼多的話哪，林冲我們上路哇！

（羣衆騷動，青年要打）

董——薛霸，你讓他們多說幾句吧！

薛——你懂的什麼？這是公事！走，走！

（拉林下）

張氏——呵呵呵呵，我的夫啊！（哭）

孫孔目——林娘子不必啼哭，回家去吧。

（衆同下。憤恨，情感受到沉重的壓抑）

平劇研究會後來發展爲平劇研究院，一九四六年續由新華書局印行「三打祝家莊」、「白毛女」等平劇本——因不久將來上海出版，茲不再錄引。

(六)在雲南鄉村間流行一種戲曲，名花燈戲。抗戰開始後，雲南本省的戲劇工作者，曾編有「張小二從軍」「鎗斃袁小雲」等「抗戰燈劇」，下鄉宣傳。王且東在「從本省話劇運動說到燈劇運動」一文中，略記經過如下——

「民二十六年，話劇和歌詠下鄉的口號，甚囂塵上；然而我始終感覺到農村大眾，對這些外來的東西，隔膜得很，有時簡直白費氣力。因此試用他們自己熟悉的語彙和曲詞，編曲試唱，效果大佳；便試編成劇，賦以抗戰意識，又約了一些熱愛農村歌劇的農民，在昆明四鄉組織了一個『農村救亡燈劇團』，先在農村試演。那時花燈是被禁止的，什麼原因，不得而知，也許是抗戰時期，應該禁止娛樂吧？當然士大夫一向視花燈為淫詞濫調，低級趣味，加以推波助瀾，花燈劇禁令雖無明文規定，已是不能活動了。改到都市來出演，又成了問題。再三請求教廳，才允准在民教館試演一次。第一次上演的，是我採用雲南本地的抗戰故事編成的『張小二從軍』。試演以後，劇本七個是准許公演了，但又引起別的方面的懷疑。經過幾次的請求，才准許出動，並派員隨同出發，監視指導。但奇怪得很，政令上下並不是一貫的。燈劇團所到的村子，有些是明明知道上級同來提倡的，仍然是禁止，累次的遭遇了恥辱的驅逐。經過忍耐的工作……鄉村公演的障礙是衝破了，又到都市來爭取燈劇的輿論。五月勞動節日『茶山配』一劇之演出，有了十八場的滿座，觀眾中大學教授至僑尼使月，各層民衆都有。第十九場是省黨部抗敵會派作捐款，命令重演『張小二』一劇——又接着十餘場滿座，可惜因為是露天劇場，五月是昆明的雨季，一陣大雨，連綿二十日，於是失敗了。後來教廳令改燈劇團為私立，取消津貼；於是冒險到迤南流動公演。半年後增加了些人，即改道西上公演，一年後回昆。當時

有累次發匿名信，以手槍炸彈暗殺相威駭，叫我們解散這劇團的。農民們不受威脅，又再次西上。前後所歷州縣幾四十餘……最後有人以團員時入茶舖酒館，紀律散漫，向上峯控告，乃奉令解散……我們向戲劇家呼喚，要求創作燈戲劇本；向作曲家音樂家呼喚，要求搜集民間謠曲，以技術潤色它，編寫歌劇，並要求演奏它，從事民謠演奏上表現技巧的提高；向演員呼喚，參加燈劇表演；向知識份子呼喚，和農民大眾結成一條心，不要將趣味固執並逗留在一個小圈子裏；大家來集團的創造這新興的農民歌舞劇吧！雲南燈戲的被注意被使用，本來不在西北秧歌之後，然而，秧歌現在已能大規模的展開，充分的為大眾服務，而燈劇反而退回到抗戰前的古舊簡陋的圈子裏去，這也是不應該的。」

徐夢麟（國立雲南大學文學院院長）所著的「雲南農村戲曲史」（卅二年印行「西南文化研究叢書」之三）中「舊燈劇的衰落和新燈劇的勃興」節說——

「雲南農民戲曲，分兩個系統。一個系統，是由明清的小曲進化成功的，即是……舊燈劇；另外一個系統，是由道情和彈詞變化而來，即是……新燈劇（俗名玉溪燈）。舊燈劇的組織結構說白，極自然而不相抄襲，是一種獨特的創作；曲文參差錯綜複雜，而韻律優美，富有文學意味，和詞曲相近。新燈劇是整齊的十字句或七字句；結構組織說白動作，都有些公式化，是有點和平劇相近。」

又附錄「雲南民間歌曲譜目錄」謂——

「老花燈調：掛板兒，順水調，划船提水調，倒板槳，打棗桿，金紐絲，吹腔，老羊調，蓮花落，回郎調，河南艷，茶山調，說書調，小尼姑調，鬧五更。

新花燈調：道情板，出門板，虞美情板，十字板，祝英台板，十二花板，五里亭板，蓮花落，進

郎房，十二將板，孟姜女板。」

可異的是，雲南花燈也是三步一扭；步式扭式，與陝西秧歌，幾乎全同。或謂清初吳三桂的軍隊由北方來滇，攜若干生活習慣與俱。譬如現今流行的滇戲，腔調近似梆子（滇戲中西皮喚作「襄陽」），花燈因而可能原是秧歌。我以為此說頗可置信，惟兩者的曲調，尙待作一更具體更細節的研究比較——秧歌與新燈，固然都有「道情」，但是否為同一曲調，非實際聽過是無從確定的。

（七）陝北的秧歌，目前非盡舊調，有改製並有新創。舊調又分「郿鄠」與「道情」兩類。「秧歌選集一」（長城叢書，卅五年夏張家口出版）序文中有關於這兩類曲詞的介紹——

「『郿鄠』和『道情』都是在陝甘寧邊區流行的民間戲曲。『郿鄠』也叫『曲子戲』，據說發源於陝西的郿縣和鄠縣（西安的西南）。從它的曲牌名稱和樂曲組織，并與其他地方的民間戲曲（如河南曲子戲），比較研究看來，它當是一部份明清散曲的留傳并與近代流行的民歌結合而成的一種戲劇音樂。從我們所搜集到的『郿鄠』舊劇本所寫的社會生活情況看來，它的歷史也不過幾十年之久，現在流行於陝西全境，山西南部 and 西部，以及甘肅東部的某些地方。每流行到一處，由於當地語言及其種種原因，在音樂上也起着某種程度的變化。

作為一種戲劇音樂，『郿鄠』與其他地方的各種梆子戲，秧歌戲，高腔等是有些不同的，它不像各種梆子戲那樣完成了各種板眼以及各種『性格唱法』來表現戲劇的內容；它的表現方法，主要的用其豐富的、多樣的曲調（其大部份曲調多還保留着歌謠曲形式）。據一個熟悉『郿鄠』的同志說：『郿鄠』調中原有七十二大調，隨帶三宮，六院，八妃，九嬪等曲（也有人說是七十二大調，三十六

小調），現在大都失傳了，遺留的只有四十多調，最常用的不過二十調左右而已。……

『鄜鄜』調雖然以其豐富的曲調見長，但也開始應用『性格唱法』，最普通的爲『崗調』，其唱法就根據不同的角色環境情緒而加以變化；離開劇詞，幾乎不能記下一個較爲確定的曲譜；其他各種常用的曲調，雖然沒有崗調變化這樣大，但也都根據不同的劇詞而在曲調上作某種程度的變化，絕沒有死死拘泥於一個固定曲調的。

伴奏樂器，文場主要的是笛子，胡胡（檳榔鼓，桐木板），三絃；武場則爲秦腔上的全部打擊樂器（在沒有全副行頭的鄉下，打擊樂器只是小鑼、小釵、梆子；簡單的幾種）。

其演出情形一般的是上舞台，但也有的與『社火』結合，在廣場演出的。秧歌運動以來我們就大大利用了『鄜鄜』的這種演出形式，使它變成一種『秧歌劇』了。

『道情』究竟起源於何時、何地，原來有多少調子，如何成爲戲劇音樂的，與鄭板橋時代的『道情』及現在南方流行的『道情』有什麼關係等等，現在都沒有充分材料，無從說明。

在陝甘寧邊區流行的『道情』，有基本上不相同的兩種，一種是隴東和三邊流行的，一種是延安及綏米一帶流行的。我們在秧歌劇中所用的道情大都是後者，但它也有老調與新調之分，老調流行於延安以東黃河沿岸，新調流行於綏米，而綏米的新調道情又是近一二十年由河東傳過來的。新調和老調基本上是相同的，但在伴奏樂器上，曲調上都有一些變化；新調的曲調比較老調活潑明朗得多。因此近年來逐漸向老調流行的地區『蠶食』，大有取而代之之概；我們在鬧秧歌以來所用的道情調子大都屬於新調。

道情的曲調，就我們現在所搜集到的，約有二三十種，其中最常用的爲『平調』『十字調』『耍孩調』『一枝梅』『淳腔』『終南調』等五六種，每種的唱法也有各種不同的變化，可以說是以往完整的戲劇音樂形式發展中的一種形式。它雖然有頗不算短的歷史（據綏德一老農說，從光緒二十年前他村裏就鬧「道情」，除非兵荒馬亂的年成外，年年不衰），但始終未進城市，而在農村流傳。因此道情音樂中也不斷吸收民歌曲調，如『太平調』『五更調』『銀紐絲』等，道情的曲調缺乏『郿鄠』音樂中的那種纏綿、陳訴的情調，而多高昂，嘹亮，明朗（民間一般唱法定調約在C調上下），聽起來彷彿觸摩到北中國高原人民生活的脈搏。

道情的伴奏樂器，文場上老調是笛子，四胡；新調則爲管子，二胡，三絃。武場方面除了鼓板，梆子，小釵，小鑼等外，比較特殊的爲『道情鼓』，爲一長約三四尺竹筒（或木筒）蒙以羊皮，以手指擊皮作響，但它所起的作用并不大，所以也不是每個道情班子一定用它。」

序文又述秧歌在陝北特別成爲最受歡迎的戲曲的原因——

「這一次秧歌運動之所以普遍展開起來，最主要的原因還是由於做文藝工作的同志搞通了一個問題：向老百姓學習。整風以前，雖然有個別的劇團，在學習民間這方面，是一直在努力的；但是絕大多數的戲劇工作者對於這點是沒有什麼認識的。以爲普及工作就是把工作做得簡單馬虎粗糙一些的意思，以爲老百姓不能接受細緻的東西。至於有沒有必要向老百姓學習呢？在那時，大部分戲劇工作者的腦子裏所存的，不是有沒有必要的問題，而是老百姓那裏根本沒有什麼可學的問題……我們說這次的態度是嚴肅的，因爲已漸漸不把秧歌看成一個單純表現低級趣味、表現色情內容的東西，漸漸看出

它的內容和形式是很豐富很值得仔細研究的；這種感覺，是越和它接觸得多了了解得多的時候，是越加被證實。到後來不能不十分驚異，原來中國民間藝術竟是如此有內容有藝術性，把從前那種看不起它的心理完全翻了過來成爲激賞了。在這種情形下，創作秧歌舞和秧歌劇的態度也越來越嚴肅慎重，一反整風以前的輕率態度，因爲知道老百姓絕不是沒有高尚的藝術趣味和現實主義的藝術觀點的。

再就是在這運動過程中解決了一個形式和內容矛盾的問題；這個問題給我們做戲劇工作的人糾纏的日子可以說不短。舊瓶可不可以裝新酒，形式能不能完整、內容被不被歪曲等等，都成了紛爭不已不得解答的問題。這回的秧歌運動，并非是一開始就解決了這問題，而是在開始時根本沒有管這個問題。秧歌運動開始是爲了宣傳生產表揚勞動英雄。那時的觀念是利用這老百姓所熟悉和愛好的形式來表現老百姓、部隊對於生產的熱情和積極性；注意力當時是集中在內容上。當時的一個問題是如何能把這完全新鮮的內容用最簡單樸素爲老百姓所喜歡的形式表現出來。爲了不損害內容的現實性，當時對於秧歌的形式并不拘泥，又因爲對於秧歌這民間形式并不很熟悉，所以也就無所顧忌。當時對於一點是十分注意的，即堅決掃除秧歌中間丑角的胡鬧和男女「騷情」的東西，而表現愉快健康的新農民生活。這樣就實際上改變了秧歌的形式。因爲秧歌中間的一個重要組織部份是這些胡鬧和「騷情」，因而秧歌也就是具有一種適於胡鬧「騷情」的特別形式，形成了一部分特有的技術。當時我們是大胆突破這一方面的。同時，秧歌并非全部是這樣，它還有大部分是好的，表現勞動人民的生活，感情，思想，性格。特別是當我們細心去搜尋的時候，秧歌這種藝術中間，的確深藏着被壓迫的勞動人民反抗剝削壓迫的現實內容和適於他們勞動生活的樸實健壯的風格和技巧。這些都是以後慢慢知道的。我

們在搞秧歌的過程中，先是抓緊內容，抓緊現實主義的作法，突破了形式；後來在不斷的學習中認識了秧歌技術中的積極部分，設法掌握和發揮它。另一方面我們都是搞話劇出身的，自然而然就把話劇中間能够反映農村現實，又能為農民所接受的手法運輸到秧歌中間去。現在的秧歌早已不是原來民間舊形式的秧歌，也不是由城市裏來的話劇。對於上面兩者來說，它是一種新形式，可以稱之為新秧歌，或按照老百姓的話來說，受苦人自己的秧歌。「受苦」這兩個字，在陝北，就是勞動的意思，翻成普通話，就是勞動者自己的秧歌，因為它的主人公都是勞動者，而不同於舊戲裏的那一套皇帝、大官、相公、小姐，他們當主角，而農民只是以小丑的姿態出現。

這裏我們必須注意和認清一件事，就是因為秧歌是民間的農民的，而非如地方戲是地主紳士的，更非如崑曲平劇是宮廷的，所以在形式和內容上原來就是有很多積極因素；所以在形式上能够突破，能够改造。但也更要注意和認清，這次新秧歌是把中心放在內容上，注意所反映的生活的現實性，不為技術上的理由歪曲一點點現實，真正以革命工作者的精神，把老百姓的喜怒哀樂如實地反映給廣大的觀衆；而這反映的角度不是站在小資產階級「同情」「欣賞」或「指導」的立場，而是要求站在老百姓自己的立場。為了獲得老百姓的立場，克服知識份子氣味的流露，許多秧歌作者導演演員的確下了一些苦功，和老百姓合作寫劇本，請老百姓當導演等；在這樣一種堅持主義、堅持工農兵立場的作法下，這個形式的突破雖然大胆，却也是堅決被保證着，決不盲從知識份子的趣味，從藝術或技術的偏愛出發，而一定要從熱愛工農兵為工農兵服務的精神出發，這樣這個新形式才漸漸變成了工農兵所喜愛的，特別是農民和士兵所喜愛的形式。

因爲是朝着這個方向走的，所以新秧歌這種形式出現之後不久，很快的就普及開了。在民國三十二三這兩年中間，陝甘寧邊區的老百姓，特別是愛紅火會耍的人，都異口同聲的說，新秧歌就是這樣鬧的嗎？那我們也會鬧，就回去組織起一班人自己編出劇本演起來了。在邊區廣大的老百姓秧歌隊中產生了很多的優秀作品和演員；在邊區文教會上，也曾經獎勵了其中被大家所知道了的一部分。（關於這一類作品，我們也選了一集，作爲秧歌短劇的第三集打算出版。）從以上的事實，可以看出秧歌運動已在邊區開始解決又一個問題，就是普及和提高聯繫起來的問題。也就是我們提倡了二十多年的文藝大衆化問題。……對於鬧秧歌，首先是老百姓生活過好了，肚子不餓了，身上不冷了，這才是興致高起來的，有了這個條件，才好去發動；其次呢，邊區各級民主政府對於老百姓文化生活的提高是當作一件事情認真辦的。對於鄉村秧歌隊的扶植，幫助，精神和物質上的鼓勵，工作是很細緻的。在這樣的精心培植下，一把選好的種子撒下去，邊區的羣衆藝術怎麼會不開出鮮麗的花來呢？

中國老百姓，就我個人所走過的地區看來，是很有藝術天才的；在我們中國的人民中間埋藏着豐富的藝術礦產，如果政治是民主的，爲老百姓辦事的，老百姓只要吃飽了，穿暖了，沒有人來隨便欺侮他們的話，他們就會使中國的遍地都開滿了藝術的鮮花的。」

陝北的秧歌，一般可分爲三類：第一類即所謂『爲民』的，「題材寫的都是老百姓，在形式上技巧上接近陝北民間秧歌舊形式，在音樂上多用民間舊有曲調；」第二類即所謂『爲兵』的，「它的特點是內容全取材於部隊生活或軍民關係，形式和技巧上不因襲舊秧歌，音樂上雖是根據民歌，但多加改作；」第三類是羣衆自己所創作的東西，「有的多用唱詞，快板，有韻而長短不齊的說白；」「或者簡直拿舊

劇本做軀壳來改編，如『小姑娘』『釘缸』等；」有的「說白很多，唱的很少，甚至完全沒有唱；」「但也不像話劇，因為分場和自我介紹等方法又完全採用舊戲的，」題材完全是羣衆「自己的事情。」從第一類的秧歌中，這裏引錄最初創試的鄆鄆戲「十二把鐮刀」開場的一節——

（和緩的鑼鼓聲中，幕徐徐開）

王二——（青年鐵匠，頭包花布頭巾，腰繫長白帶，莊稼漢打扮，健壯，精神愉快，滿面笑容，是一個愛開玩笑的喜樂人，手拿鐮刀一把——上）咳咳，（快板）太陽下山紅又紅，不由我王二笑盈盈，邊區的百姓真高興，日子過得一年一年往上升。抗戰三年還有零，最大的困難到來臨，中國人要翻身，只有堅苦奮鬥堅持抗戰一步一步往前行。共產黨有本領，把這個世界看得清，開了幾個代表會，號召全國人民自力更生，克復困難莫稍停，你看邊區陝甘寧，努力生產多麼兇，開荒地修水利，山上山下大不同。從前是荒草一片路難行，如今是糜子穀子滿山滿地像黃金，這都是共產黨打衝鋒，政府機關學生羣衆參加勞動不放鬆。昨天我們對過山上來了男女一大羣，大家勞動實在能，裏面有的是大學生，還有留過西洋的人；手不停，口不停，唱的歌子真好聽，男的唱（粗聲）『起來，不願作奴隸的人們』，女的唱（細聲）『我們是天下的主人』，你說好聽不好聽，你說好聽不好聽。（白）我叫王二，從前在外邊跟師傅打鐵，叮噹叮噹受了幾年罪，銀錢賺的不少，可是沒有我的份；後來改行種莊稼，租子太大，一年到頭不够吃，一生氣我就參加了革命。現在邊區分得一塊土地，自己種，自己吃，把老婆也搬到此地，夫妻一人好不快活。適才遇見警備團的政治委員，他談今年邊區開的荒地多，部隊收割莊稼，鐮刀不够用，街上的鐵匠承應的太多，打不及，教我連夜下工打十二把鐮刀；說

不上爲了幫助政府，幫助軍隊，努力生產，克復困難，這是應當幹的事，不免馬上去跟咱的老婆子一齊動手便了。（唱剛調）咱邊區可算是生產模範，軍與民開荒地，又修水田，抬頭來不覺走到了我家院，叫出來老婆子細說一番。（白）老婆子走來！

女——（王二妻，年青，活潑，聰明伶俐，心眼多，因爲剛從外面到邊區，所以滿肚子自私自利的觀念。打扮的很好，但是還樸素。）（輕快的步子上）（白）你回來了。

王——回來了，快坐下。（二人坐落）

女——今天做了些啥活。

王——我把圪塔崩的穀子給狗日的割完了。

女——噢，今天受苦不少，躺炕上休息休息。（說着站起來給王二身上打塵土）

王——不行，不能休息，今天晚上要下夜工作活。

女——做什麼活呢？（又坐原位）

王——打鐵呢。

女——打什麼呢？

王——打鑷刀呢。

女——給誰打鑷刀呢？

王——警備團。

.....

本劇「後記」謂：「關於男女調情這種民間形式中的落後部份，這劇中已改從健康夫妻感情生活來着眼描寫，揚棄工作做得很多，但演時還覺得突出，後來的『兄妹開荒』之用兄妹二角而不用夫妻，即接受了它的經驗教訓。」至於第二類「爲兵」的秧歌的興起，時間上稍後於「爲農」的；張庚在「秧歌選集二」的序文中指出——

「……由於知識份子的作者認爲士兵生活簡單機械，色彩不豐富，寫不出生動的東西來。覺得寫農民的生活是比較容易，因爲有男有女，生活的形態也比較自由，而寫聯隊生活則無非是上操打仗吃飯睡覺，都是集體的，衣服也都是一律的灰色，又沒有女的。在戲劇中沒有女的總覺得難以想像。……在這個困難之前，開始第一步想出了一個辦法，就是覺得部隊本身的生活雖然平板，但是軍民關係是可以寫出的，有戲劇性的，因爲這一方面的生活中是可以出現老百姓的角色的。這樣就產生了幾個作品，而且博得了羣衆的好評，建立起創作士兵生活爲題材的東西的信心。但是聯隊生活是否真正平板無趣沒有戲劇性的呢？這一點並沒有澈底解決。但從此以後，開了接觸士兵生活的端，寫作的人下了聯隊和戰士交了朋友，漸漸發現這一方面的生活原來也是豐富生動，并不像外表那樣看去的灰色平板和機械。這樣就開始了正面的描寫戰士生活，創作出來如『劉順清』這樣的成功作品。不過，由於對戰士生活一天天熟悉一天天了解得更深刻些之後，也就感到即使『劉順清』這樣的作品，也還是不夠深入。於是又繼續創作了『徐海水』等更深入的作品。在演出的效果上，對於部隊的教育意義也比較更深入了一步。到今天，在部隊中的文化工作者可以說基本上已經沒有懷疑士兵生活的豐富生動，大家都不願意離開聯隊，因爲願意繼續不斷地發掘『兵』的靈魂的寶藏，想更深入地表現他們。」

對於爲兵秧歌也還有另一方面的問題，即陝北秧歌的形式不能表現部隊生活。……民歌小調太抒情，其中很少雄壯的東西。而士兵生活，是剛健猛勇活潑的，民歌實在無法表現。再就是扭秧的舞姿，多半出於男女調情，那些非調情的部分也仍只是老百姓的動作的節奏化，對於士兵生活的紀律性，和許多戰爭動作，也爲過去農民所沒有的，也無法表現。即令說士兵日常生活的動作罷，究竟因爲久經戰鬥和平日的操練，一舉一動也就有了影響，與一個普通老百姓不同。因爲發生了這些具體的問題，於是提出來說，表現部隊生活的戲，採用歌舞的形式，在廣場上演出是很好的，但不能用秧歌的那一套。而且爲了開展廣泛的聯隊文化活動，免得戰士們混淆不清，所以也不用「秧歌」這名字。況且，反映部隊生活也不能完全局限於「劇」的形式，有時候用活報的形式，反而來得更爲便捷……這樣一種形式，在部隊中就叫出一個「廣場歌舞活報劇」的名字。因爲這個名字長一點，一般習慣也仍籠統地稱之爲秧歌……」

從較爲成熟的爲兵秧歌「徐海水」，這裏引錄第五場的一節。本劇所寫，爲「一九四二年三月我八路軍回民支隊宿營於冀中交河縣東北之曹村；某日，五中隊發生了敵探李志超勾結會因喪失氣節而被開除黨籍的戰士張殿一，利用夜晚放哨時攜槍逃跑，臨行時並強行逼迫另一戰士徐海水同行逃走；後經一日一夜，終於徐海水不甘投敵，下定決心，隨機應變，槍殺了兩個叛逆份子，隻身帶三枝三八式步槍歸隊」之事。編劇與作曲者爲翟強，劇後附曲譜七個。第五場爲最後一場——

（滄石路側一座大墳地裏，幾十個高大的墳頭，次序井然地排列着，周圍全是蒼綠參天的多年柏樹；雨雖然已經住了，但是天空仍佈滿黑雲，不見一絲太陽光，墳地裏面黑壓壓地陰森可怕）

（李志超，張殿一，徐海水走上）

李——（唱，用第五曲調）

白天裏來到了滄石路邊！悄悄地走進這墳地一片！四圍圍松柏樹樹枝遮掩，正好等行路人搶劫銀錢！

張——（唱，用第五曲調）

在以前到大路邊全爲的是作戰，這一回拿槍劫路還是頭一番。墳地裏陰森森我打了個寒戰，咬咬牙壯壯膽我硬把心寬！

徐——（唱，用第六曲調）

徐海水跟定了這兩個王八旦，我心裏暗暗地仔細打算！

李志超定是個特務敵探，混入了八路軍破壞抗戰！

活動下張殿一又逼我叛變，一路上欺壓羣衆罪惡滔天！

要吃喝要衣裳全不給錢，見婦女起邪心想要強姦，假充着八路軍把老百姓欺騙，所做的事全如那土匪一般！

最可恨張殿一罪惡也不淺，你白當了八路軍抗戰好幾年，去年裏你在戰場上丟人現眼，到如今不改過反倒把心變，和李志超暗地裏勾結在一處，半夜晚開小差攜槍逃竄，你對不起幾年的革命教育，你對不起五中隊全體指戰員，你對不起給你吃喝的好老百姓，你對不起生你養你的爹娘祖先。

逃跑後你與李志超一樣作壞事，死心塌地反革命黑了心坎。

為革命我有責任不能不管，打死了這兩個漢奸才對得起抗戰，忍下了心頭恨且裝一個笑臉說幾句他高興的話把狗日的騙一騙！

李——得，咱們就在這兒等着吧，大路上的來往行人，在這兒都能看的清清楚楚！

張——好，這地方好，這麼高的柏樹，哎呀！恐怕有好幾百棵！

徐——（笑着）我臊他娘死人的墳地這麼大，把好好的地都給白糟蹋了！

李——徐海水，你小子見過什麼？我告訴你，人生在世祇要有錢就行，有了錢活着的時候吃喝玩樂，死啦也找一塊好墳地。你瞧！這多威風！

張——喝，可真闊氣！

徐——真抖！真得！

李——好好地等着吧！多多地弄點錢，等咱們死啦，也置上個闊墳地！對不對？徐海水？

徐——對！等咱們死了，也修這麼一個墳地，也種這麼多的柏樹，跟這個一模一樣！

張——（蠢笑）嘻嘻……

徐——（旁白）狗日的等會我就叫你們兩個死在這個墳地裏！

「小姑賢」是流行極廣的一齣戲，湖北的楚戲（原稱花鼓戲），湖南的花鼓，川劇，陝西的梆子，河北定縣的秧歌，灤州一帶的蹦蹦等，都演這個一反平常情形，不是小姑欺侮嫂子，而是婆婆虐待媳婦，幸

得一位好的姑娘，苦心調和其間的故事；劇名都叫「小姑賢」。從第三類農民自己改編或創寫的秧歌中，這裏也錄引「小姑賢」的一節——

人物：李老婆子

周氏——其兒媳，年二十六歲

桂姐——李老婆的女兒，年十八歲

李榮——李老婆的兒子，年三十歲

婦女主任——姓張，二十五六歲

婆——（上唱）說我妖，我就妖，媳婦子識字我不叫；說我怪，我就怪，最討厭媳婦子識字來！

（白）我老婆子李氏，生下一兒一女，兒叫李榮，女名桂姐；男的自幼識字，邇刻務業莊稼，能寫能算，又是個好勞動，女的紡線，一家生產倒是很好，我老婆子心裏十分如意。祇是邇刻時事也就怪了，這裏也組織夜校，那兒也組織識字班，闌的些年青人男一羣女一夥，婆姨家識字有啥好處嗎！我那個桂姐長大了，她要參加識字班，我老婆子管也管不下，要打她嗎，也捨不得；可是我那個死媳婦子，她也要參加識字班，我有心不讓她識字，又怕衆人，今個兒我兒秋收去了，不免將我媳婦子叫出來，美美的打罵一頓。死媳婦子還不給我滾出來！

媳——哎——（上唱）清早起紡線把字認，忽聽得婆婆叫一聲。趕快藏了識字本，急急忙忙到房

中。（白）媽；叫我出來有什麼事做的。

婆——吃罷飯，家事洗過了沒有？

媳——洗過了。

婆——豬餵過了沒有？

媳——餵過了。

婆——雞餵過了沒有？

媳——餵過了。

婆——水擔下了沒有？

媳——擔下了。

婆——你還不給我紡線去？

媳——我已紡下二兩了。

婆——家事洗過了，豬也餵過了，雞也餵過了，水也擔下了，線也紡上了，哼！把你個死媳婦子打扮個活娘娘一樣，是串親去了，還是看戲去了？

媳——（慌把本子掉下）

婆——啊！那是啥？

媳——沒啥。

婆——拿來我看看，唔！又是那鬼本本。我說怎價那個識字組長，今兒也來了，明兒也來了；行行跚跚，你白日黑夜鬼鬧樣子，像老和尚鬧藏經，我不是早就給你說過，不叫你參加識字組，你悄悄就給我參加識字組了，哼！

媳——媽！那識字組是好事嘛！你看桂姐姐都參加識字了。

婆——把你個死媳婦子，還給我桂姐姐娃娃比啦！

媳——媽！桂姐姐是人我也是人嘛，她能參加我怎不能呢？

婆——哼！（唱）死媳婦子，你說話，太膽大，老娘面前把嘴強。桂姐姐是親生養，死媳婦子怎能比得上，手拿起趕杖把你打，……（剛欲打，婦女主任上，叩門）

婆——誰家？

婦——我。

婆——你到底是誰家？

婦——我，張家。

婆——咳！這個死媳婦子又來了，……（開門）呀！婦女主任來了，咱快回來坐，你來有啥事
 啊？……

婦——啊！今天鄉上來了個識字教員，叫你媳婦子和桂姐姐來上課啊！

婆——啊！我們還沒有吃後晌飯咧！

婦——對！那你們吃罷後晌飯，叫她們來上課。（對媳）你們快些！對，我回了。

婆——那你吃了飯再走吧！

婦——不，我回了！（下）

婆——（氣把門關）哼！你以為爲婦女主任來了，就把你便宜了，把你狗日的便宜不了。（唱）老娘

我再要，不管你喲，不管你喲，老娘我實在看不慣。（打媳婦）

女——（上唱）猛聽我嫂嫂連聲喚，急忙上前把她問，（誦板）咳，走上前來把娘問，拷打我嫂爲何情，老娘與兒說分明。（白）媽！你爲啥打我嫂？

婆——把你個死媳婦子還最強嘴？（又要打）喲，是我桂姐娃娃，我當又是死媳婦子。

女——爲啥要打我嫂？

婆——桂姐娃娃你不知道：（唱）叫桂姐你是聽，聽爲娘說分明：恨只恨，死媳婦不是東西。清早起，吃罷飯，什麼生活，也不幹，手拿識字本，呢呢喃喃。

女——識字！識字是好事嘛！

婆——（唱）雞不餵豬不圈，水也不擔，每日間前後莊到處胡串。

女——我！我嫂子從不串門子嘛！

婆——（唱）因爲娘叫上前好言相勸，偏偏的給老娘拿理質辯。

女——媽！你胡說，我嫂從來不會強嘴。（唱）我嫂嫂本是賢良女，紡紗織布從未把嘴辯。

婆——（唱）小兒你犯上欺了天。（女與婆搶趕杖）

女——媽！你不要打我嫂，要打你打我！（跪下）

婆——死媳婦子坐在地下，我心裏像洋油倒在青石板上，冷清清，我桂姐娃娃跪在地下，我心
上像花針扎在心上，痛的格增格增，桂姐娃娃快起來。

女——你叫我嫂嫂起來，我就起來，你不叫我嫂嫂起來，我就不起來！

婆——你跪着去，你跪着去，……唉！我這個媳婦子真是個好媳婦，頭髮黑黑價，臉白白價，眼大大價，眉毛長長價，腳小小價，真是個好媳婦子，哼，還不給我起來！

女——嫂嫂起來！

媳——桂姐起來！

婆——你真格給我起來了。

兒——（上唱）九月裏來，穀子滿山黃，家家戶戶收割忙，眼看這太陽落了山，手拿這鐮刀回家轉，猛聽得家中人吵鬧。（誦板，進門）原來是老娘生了氣，走上前我把娘問。

（八）民國三十四年五月三十日——尙在日寇無條件投降之前——重慶出版的「中央日報」「中央副刊」第一六六期上載有陳長生的替「舊劇界鳴不平」一文；有云——

「舊劇演員所以被社會人士輕視及伶人們自己私生活毫無紀律，依我的推想是由於下面的原因：在過去封建社會的壓制下，從事戲劇職業的人，是很苦悶的。唐朝時，宮內專養着一班梨園子弟供明皇娛樂；滿清慈禧太后也有一班伶人在內廷供奉；他們的生活都不能得到自由。有名的伶人，非得要拜客認師拜乾老，方能自己掛牌唱戲，有時候那些有錢有勢的人們，隨時可以寫個條子把伶人叫到自己家裏去陪客燒大煙，甚至連服裝都要換了，伶人們有說不出的痛苦，可是還得要『強作笑容』。在滿清的時候，兒子是唱戲的，父親便要丟官；父親過去是唱戲的，兒子和孫子便不能再入考場；這不知道是爲什麼，難道唱戲的罪大惡極，應該受這種待遇嗎？俗語說：『忘八，戲子，吹鼓

手。『唱戲的要和忘八相提併論啊！』

有些伶人當然忍受不了這種待遇，想要反抗，不聽有錢人的調遣，不受有勢力人的壓迫，可是這樣一來，他們便不能立足，便不能再做這種事業，甚至於還有性命的危險。這種惡劣的環境，逼他們日趨下流，造成了伶人們生活沒有紀律的一貫作風，所以要提倡舊劇，改革舊劇，非先爭取劇人在社會上地位不可。……

此外，在各省成立戲劇學校，培植專門人才，使新的劇人對舊劇有深刻的認識，有相當的學力，能够自己編劇、導演和表演，……」

如果戲劇工作者不是爲了戲劇而戲劇——不是爲了純藝術主義，或消遣主義，或興趣主義而戲劇——而是爲了社會、教育、道德影響而戲劇，爲了服務國家民族，人民大眾而戲劇，那麼，任何一地的任何一個劇種，無論新舊雅俗，都不會被忽視或抹殺的。

六 抗戰戲劇的自我教育

(一) 戲劇工作者，對於作品與人生的關係，有時有意而不諱飾地，有時含糊而不意識地，傾向於兩種相反的觀點。一種是爲藝術而藝術，爲戲劇而戲劇——所謂藝術至上；唯美主義；形式主義；技術高於一切；故事講述，無非爲了曲折與緊張；性格描寫，目的在寫出它的幽默與悲哀；戲劇記錄人性永久的高貴；戲劇宣揚那不斷變動的人生中不變的「價值」；文藝不應是功利主義的；文藝成爲教育宣傳，便是庸俗；純文藝應近似音樂，應無所是非無所善惡……等等不同的說法，都是屬於這一種觀點的。第二種

是爲人生而藝術，爲人生而戲劇——所謂藝術都是宣傳；娛樂不背教育；藝術應有作用 (Functional)；內容第一；主題第一；故事寓言，不能沒有道德目的；悲劇喜劇，都是對於人生的「社會學的解釋與批評」；戲劇鼓勵那在不斷變動的人生中此時此地須要的道德行爲；文藝應是最高功利主義；那不計社會影響而祇求討好觀衆的作品，乃是真正的庸俗；作品不能沒有或善或惡的「社會影響」，儘管作者並不自知或不存心有「社會目的」；惡劣的作品（例如存心爲敵僞鼓吹「大東亞共榮圈」的戲劇與電影）如果副以優秀的技術，那便技術愈佳，毒害愈大……等等不同的說法，都是屬於第二種觀點的。抗戰開始以前，中國戲劇工作者羣中，確曾多少有過這樣的分野；但是敵寇的侵略暴行，人民的慘痛犧牲，使得大多數的工作者更清楚地認識戲劇在民族自救鬥爭中的任務，放棄了藝術至上、技術第一的象牙之塔，團結一致，無保留地以戲劇服務抗戰。而極少數的頑固的爲戲劇而戲劇的理論者，終竟不免在抗戰中淪爲漢奸（這裏似可不必再提姓名），今日正在或已經受到國法的制裁了！

爲了號召與保證戲劇的服務抗戰，爲了提供與抉擇服務的道路，方法與技巧，抗戰十年來在後方與在上海香港，印行了不少「自我教育」性質的刊物。最早的當爲田漢作，商務印書館於二十六年十二月出版的「抗戰與戲劇」小冊。全書祇三十六頁，包括「抗戰與戲劇」「話劇作戰」「歌劇作戰」三篇文字；主要的是記錄抗戰最初數月留滬戲劇工作者的意見計劃，以及由上海出發的數個救亡演劇隊的活動情形。作者剴切地指出抗戰前一些「結構相當巧妙」「頗能引起觀衆興趣」的作品的誤人自誤——

「戲劇由於最易爲一般民衆所接受的特質被稱爲最民主的藝術。過去十年來也曾經有多少的戲劇藝術家企圖通過這一藝術形式喚起民衆組織民衆以實現中國之自由解放，特別是九一八事變以後新興

演劇在質的量的方面都有甚大的發展。不幸經時不久以種種主觀客觀的原因，這一戲劇運動遭受了障礙。其間某些劇作家祇好在歷史陳迹中找現實的題材，一時形成歷史劇的風氣；另一部份人誠如方之中君所說：『索性滑落到家庭的悲劇和戀愛糾紛的泥坑中去了。』這些劇因為結構的相當巧妙一時頗能引起觀衆興趣，一時幾乎形成一種家庭悲劇的潮流，一切以抗敵救亡爲題材的戲劇都被視爲迂闊或『公式主義』。大家以爲這樣可與帝國主義者和平共居，享受文化事業的相當繁榮，而不知超國防的文化建設和超國防的其他一切建設，一樣真是沙上建築的房屋，侵略的狂潮一來，就棟折榭飄什麼也沒有了。」（原書第三頁）

「玩物喪志」「顧影自憐」的戲劇，在人民大眾爭取生存爭取解放的苦鬥中，再不允許其存在，這是必然的。戲劇並不是文藝部門中唯一的服務抗戰的，其他如詩歌如小說如報告文學如電影如傳統形式的通俗文學，莫不自動地全面動員，在自己的崗位上各盡其能；但由於戲劇演出時的能夠到達更多的人，文化水準較差的人民，並由於在觀衆間果能引起需要的預期的反應時，來得更爲迅速更爲強烈，大家因之對於戰時戲劇，期望更深而要求亦更切。王平陵作，上海雜誌公司於二十七年三月出版的「戰時文學論」小冊，全書十二章，論述文學的各部門如何能在戰時盡其最大力量。其第十章「戰時移動演劇」便不客氣地提出當時工作必須糾正的四點缺憾——

「在幾個月的工作過程中，被我們發覺到的缺憾，至少有下列四點：第一，是劇團本身的機構，還未臻於十分的健全；在運用上，更不能合於理想的靈便。……第二，是劇本問題，就是各個劇團所演出的戲，大都未能做到使每個戲和現實情形緊緊的配合起來。各劇團不能在時間空間上力求適應，

覓取或創製演出的劇本；而大抵是抓到劇本就演……。第三，我們參加救亡演劇的舞台工作者，由於匆促間未及有週詳的計劃，僅是『各自爲政』似地下鄉演劇的原故，以致還沒有和政治的以及軍事的動員嚴密聯絡起來，發出一種更確實有利於抗戰的力量。換句話說，就是，把戲劇盡了宣傳的能事而外，戲劇工作者自身在大衆之間還未能取得相互的瞭解，加速的進行其實際的組織和指導，使戲演完以後，甚至是劇團走開以後，還能保持戲劇所發生的影響……。第四，就是戲劇工作者的地域分配問題。我們要使這工作普遍切實，最錯誤的一點，就是大家薈萃於滬都巨邑，像舉行『賽會』似地演出。……」（原書第五八至五九頁）

戲劇宣傳抗戰，是否可謂已盡服務的能事！自然。當時大家的意見，都不是這樣簡單的。葛一虹作，新演劇社於二十七年十二月出版的「戰時演劇論」小冊，共收文字二十一篇，從抗戰戲劇應有的目的與政策，談到戲劇教育的性質，劇本應取的題材，舊形式的運用，鄉土語的運用，導演方法，演劇藝術，劇團組織等等。冊後並附「抗戰劇作編目」，至彼時爲止，已有多幕及獨幕劇共一百四十二種。第一篇「確立戰時演劇政策」強調地說——

「我們的抗戰是爲了反抗日本帝國主義的侵略，是爲了爭取民族的獨立解放，同時，在這抗戰期內，我們還要完成建國的事業。所以戰時演劇活動一方面是爲了抗戰，一方面是爲了建立未來的新社會的藝術文化而鬥爭……它的反封建的活動是基於抗戰建國的新立場上來反封建的。我們反對一切被敵人利用的封建思想和封建殘餘勢力……我們一定要整頓陣營，充實力量，集全國的智力和才力，澈底地執行全民的抗戰。因爲，惟有這樣的民主政權才能够擔當得起抗戰的重任。所以抗戰時期的演

劇，在民族解放的最高原則底下，也應該有着實現民主政治的要求……我們也應該有着改善民衆生活的要求，因為惟有廣大民衆，特別是工農士兵生活的物質狀況的真正改善，才能發動和發揮廣大的落後羣衆起來擁護抗戰，而取得最後的勝利。所以抗戰時期的演劇，在民族解放運動的最高原則之下，也應該有着促成民生幸福的要求……我們必須確定抗戰時期的演劇重心是在廣大的農村和一些邊遠的地區。第一，農村和邊遠地區的文化水準是比較更爲低落的，所以特別需要抗戰演劇的活動。第二，我們抗戰的力量主要的是蘊藏在廣大的農村裏面，所以抗戰演劇必須以它爲重心……但在城市中抗戰演劇也應該有它存在的必要，因為城市裏的居民一樣需要宣傳；我們要在一個城市中至少建築一個固定的劇場，經常地上演抗戰劇作……我們必須要發展各地方和民族的抗戰演劇活動：應該以抗戰建國爲其內容，而其形式是地方的民族的……」（原書第一至四頁）

鄭君里作，生活書店於二十八年三月出版的「論抗戰戲劇運動」小冊，第一章「導論」亦曾發出類似的呼號——

「從開始，中國近代劇（話劇）就誕生於民族革命的浪潮里，誕生於辛亥革命的前夜，它是資產階級性民主革命的實踐底一部。那時候，「文明戲」的工作者，不僅在舞台上攻擊根深蒂固的封建勢力，闡揚民族精神和民主政治，而且有許多也在戰場上參加戰爭，死於戰場上或牢獄裏。中國近代劇運動，正如社會運動本身一樣，其民族的、民主的革命工作雖然是開始了、發展了，但至今還沒有完成。由於辛亥革命之未貫徹而引起了「文明戲」的變質，由於「五四運動」所介紹的寫實主義戲劇的不能澈底，由於國民革命後劇運的游離與浪漫劇的風行，由於「一九、一八」到「七、七」之間國防戲

劇不够擴大與深入，中國戲劇運動的歷史的任務一直沒有完成——可是這中間已經逐漸地、零星地奠定了一些必要的基礎。「文明戲」所鼓吹的民族觀念，寫實主義戲劇所標榜的民主思想，浪漫主義戲劇所發揮的反封建的精神，特別是國防戲劇擴播了的民族解放的呼聲，這些都是貫串於中國戲劇史上的革命思潮，同時，也就是今後戲劇運動所由發展的基礎及繼續努力的根據。敵寇企圖用殘酷的戰爭滅亡我民族，我們亦發動了神聖的自衛戰爭以求民族底解放。因此，中國的戲劇運動的任務不透過抗戰就不能完成，抗戰給戲劇提供了新的具體的內容，同時，戲劇又爲着服務於抗戰而存在。現在，我們把這種戲劇底活動，名爲抗戰戲劇運動。我們的抗戰就是建國。我們的民族底解放必有賴於民權主義及民生主義底貫徹。因此，抗戰戲劇運動從民族主義的觀點上看來，是號召全民族成員參戰。發揚民族自尊心與自信力，堅持抗戰到底的武器；從民權主義的觀點看來，它是普及教育，啓迪民智，以實現民主政治的工具；從民生主義的觀點看來，是促進民衆生活底改善，創造新中國底優秀文化的手段。」（原書第一至二頁）

但是這部書同時也是討論抗戰劇運實踐的方式與技術的。它說明抗戰戲劇如何可以到達那些最需要戲劇教育的地區，如戰區如敵後如後方各地。它個別地談論，「陣地上的演劇」「軍隊裏的演劇」「遊擊區的演劇」「敵據區的演劇」「內地鄉村的演劇」「大城市的演劇」「邊疆或少數民族區的演劇」；一切都是非常實際的。

關於鄉村演劇，獨立出版社於二十九年四月出版的周彥作「下鄉演劇的實踐」小冊，是專爲研討具體的技術問題的。全書計分十章，「總論」「什麼樣的組織」「什麼樣的工作」「什麼樣的劇本」「什

麼樣的演出」「什麼樣的戲場」「什麼樣的舞台裝置」「怎麼樣召集觀眾」「工作的困難與改進」「結論」。「總論」中「農民教育的重要性」節有云——

「中國是一個農業國家，全國四萬萬五千萬人口中有三萬萬五千萬以上住在農村，所以應付抗戰的人力財力百分之八十以上要取之於農村……中國農民像奴隸似的在封建勢力下壓了幾千年，那種窮困忙碌的生活，沒有機會去受教育，而社會上也沒有人感到這廣大的農民得不到教育是我國的危機，以致他們的知識十分低落，他們的腦筋中仍保存着濃厚的封建意識，因此：一，對政治毫無認識；加以現中國整個農村社會仍在土劣支配把持之下，直接負着對農民教養衛之責的保甲人員多半是土劣，他們就利用農民的知識低落，藉機任意欺壓，擅作威福，以致保甲人員成爲衆怨所集。與農民發生直接關係的保甲人員，既不爲農民所信任，所以連帶着也不信任政府了，也就沒有了國家觀念了。二，對於抗戰意義不了解；中國的農民一向不僅受着地主的壓迫剝削，并且還受封建軍閥的塗炭，連年的內戰，更使他們的生活困苦到無以復加，他們雖然敢怒而不敢言，但在他們心中却蘊藏了對戰爭的厭惡，對軍人的仇視，是無可諱言的。而現在他們還以這種反內戰的觀念來理解這次神聖的民族解放戰爭。……所以要實現全民抗戰，要維持長期抗戰，教育農民的重要是十百倍於教育其他的民衆。可是對於百分之八十是文盲的中國農民，目前既無暇從從容容的做掃除文盲的運動，更無暇等待這文盲被掃了以後更教育他們對政治認識，對民族解放戰爭的意義了解，因此更不得不利用戲劇來做教育他們的工具了。……我們既知道這抗戰期中農民教育的重要，我們又知道戲劇是教育農民的最好工具。可是住在農村的農民，要使他們到城市裏來，專爲看戲，事實上是不可可能的，所以必須把戲劇搬到鄉下

去——也就是說需要移動的宣傳隊，把戲劇送上門去，然後才有教育他們的機會。」（原書第三頁至第五頁）

戰時兒童演劇是抗戰戲劇另一方向的努力。二十七年兒童節，成都曾動員三萬兒童「參加」「兒童世界」的演出。楊村彬作，獨立出版社於三十年一月出版的「新演出」小冊，共收文四篇，都是「向新型演劇探索的演出報告」（註：書名下原有說明）。第三篇「兒童節成都兒童抗敵活動」記云——

「這不是戲，這是兒童的抗敵活動。」

「有人問我：報紙上登載成都市三萬兒童齊上舞台；請問那裏有容三萬兒童的大舞台？三萬兒童那樣多，如何導演？而且兒童的表演能力也不無問題。——我就用以上的一句話回答了他。……我們不把戲劇當戲劇演，我們把戲劇當實生活來做。過去有人說藝術是人生的反映，舞台是社會的縮影，其實戲劇就是人生，並不是什麼反映，戲劇本身就是社會活動而不是什麼縮影。……狩獵時代的人教給子女表演種種狩獵的動作，尙武的民族教給子女表演種種騎射的舞蹈，那完全是爲了他們的生存，那是他們生活的一部分，人人是演員，人人是觀眾，戲劇即生活，到處是劇場。今日我們的戲劇仍然是由生存競爭出發，生活是廣泛無邊的，因之我們的戲劇也是生存競爭的武器，該也是人人演，人人看，到處演，到處看的。……對戰時兒童戲劇的看法是與戰士的士兵劇，工人劇，農民劇，市民劇同樣；以抗戰爲中心，以兒童演給兒童看爲主，在學校乃至走出學校來表演。兒童是富有模倣性的，都喜歡表演；兒童一顆天真的心最容易激動，表演抗戰生活能給予他們更深刻的刺激，過去兒童戲劇多描畫傳奇神話之類，今日我們該給他們以實在的生活——抗戰生活。就猶之乎狩獵的姿態動作，今

日我們要教我們兒童以抗戰的方法技能。兒童戲劇既要兒童演給兒童看，那內容和演出的各方面該多是兒童所喜愛的，也該是兒童能勝任的，能接受的。平日的兒童戲劇是教育的另一方式，在遊戲當中傳達了教育，戰時兒童戲劇是抗戰教育的生活化，在活動當中擴大了抗戰教育的機能。戰時兒童戲劇離一般所謂的藝術水準更遠，所以也只論目的，不必談藝術。……由於這種需要，我們選演了熊佛西先生的『兒童世界』。（原書第三九至四三頁）

抗戰戲劇既以宣傳教育與組織各階層的民衆爲目的，大部分的現成劇本，自難完全適用於每一次有特殊對象的演出。劉念渠作，華中圖書公司於二十九年春間出版的「抗戰劇本批評集」小冊，收集了十篇批評的文字。作者看過了漢口與重慶若干次抗戰戲劇的演出，毅然提出「計劃編劇」的主張——

「計劃的編劇這一意見是在這樣條件之下提出的：第一，抗戰以來雖然有着大量劇本產生，和演劇實踐比較起來，顯然也有供不應求之勢。抗戰以前的作品，例如『夜光杯』『故鄉』『放下你的鞭子』和『最末一計』等等依然一再的演出，便是明證。我並不是說這些劇本沒有再演的必要，或者這些劇本不好，惟如我們企圖將演劇與抗戰情勢完全配合起來，如我們企圖在戲劇中，反映出抗戰的現實，則實在需要更多的新的劇本。第二，抗戰戲劇運動的第一義是宣傳，他們不僅要求通過完美的演劇藝術獲得偉大的宣傳效果，還要求在不同的情勢之下，有不同的劇本。爲了適應宣傳的需要，顯然的，第一階段抗戰的若干劇本必不完全適合於第二階段抗戰了。同樣的，適合都市演出的劇本未必適合於農村演出。……

計劃的編劇，第一，要顧到演劇的環境。這就是說，我們要爲了四種不同場所編寫不同的劇本。

(一)都市演劇：演劇的團體，或為公立團體，或為職業團體，他們擁有較充分的人力與物力，可能演出較繁雜的劇本。(二)農村演劇：在今日，這是若干巡迴演劇隊的主要工作。因為他們是流動的，常常要求舞台技術的簡易。(三)前方演劇。(四)敵後方演劇。——這兩者同農村演劇一樣要簡易。

第二，要顧及演劇的對象。因為場所不同，觀眾也就不同了。這不同的觀眾，可分別如次；(一)知識份子及市民：他們大部份是集居於都市中的，有着較高的文化水準，可能接受含意深刻的劇本，也祇有意味深遠的劇本可以滿足他們。(二)農民：他們大部份集居在農村，文化水準非常低下，傳統通俗文藝教育着他們，使他們有着自己所喜聞樂見的作派。劇本必須合乎他們的習慣，才可以使他們完全了解并接受。(三)士兵與壯丁：他們是遍於前方或後方。文化水準較高於農民，有着對於抗戰的基本認識。對於他們，提高政治教育與發揮戰鬥力量是演劇宣傳的主要任務。(四)工人：他們可能有較高的文化水準，特別是有較高的政治覺悟。(五)兒童：這無須解說，對於兒童，必須有適宜於他們知識年齡的劇本。先進的蘇聯在這方面的努力有着光輝的成功，已無庸再囁舌了。

第三，要顧及演劇的時期與演劇的目的。譬如在國民精神總動員宣傳，反汪宣傳，建設空軍宣傳，歡送壯丁出征，或慰勞傷兵等情況之下演劇，我們不能單純的以有抗戰劇本演出就滿足了。還須更進一步，要求適合特定環境的劇本。」(原書第四七至四九頁)

中山文化教育館編印(二十八年四月出版)的「戰時戲劇教育」小冊，共分四章「戲劇的教育性」「在炮火中邁進的戲劇運動」「戲劇教育的問題」「戲劇教育的實施」。作者王衍康，在福建從事戲劇教育，所言均根據個人的觀察與經驗。其論「戲劇教育的實施」，有云——

「……筆者現在再就實施上提供一點具體意見，以求正於國內戲劇家與教育家。

……（第一至第九，略）

第十，以後應多多提倡民衆劇團，民衆化裝遊行，方言演劇，以改良民衆娛樂，並使民衆自己宣傳自己，自己教育自己。

（說明）就教育效果和民衆程度來說，舞台劇不如街頭劇，街頭劇不如化裝表演，化裝表演不如民衆化裝遊行。所謂化裝表演，就是以極少數的演員表演極生動興奮的故事或新聞給民衆看。內容要簡單明瞭，舞台裝置亦不必講求。用報告劇的形式，以本地方言演出。所謂民衆化裝遊行，就是利用農閒、廟會、節季，或迎神賽會的機會，將民衆全部動員，扮成各種有教育意味的化裝，遊行全境。南方的高蹺、舞獅、龍燈、台閣，北方的秧歌、賽會，都可變成極莊嚴極有意義的娛樂。這在蘇聯叫做「大衆活動」。即以原始的娛樂形式，利用民間固有的風俗習慣，而加以內容的改變。所謂古老的形式，嶄新的內容。……筆者去年曾在閩南十縣舉行過民衆教育巡迴施教，每到一縣，舉行一次民衆抗戰化裝大遊行，到處都是萬人空巷，全城或全村的民衆，沒有一個不受到影響。而且在籌辦時，又異常省力。我認爲這是戲劇教育最好的一種新方式。詳細情形，以後再專文發表。

就演員來說：知識份子演戲給知識份子看，不如知識份子演戲給一般民衆看；知識份子演戲給民衆看，又不如民衆演戲給民衆自己看，因此，民衆劇團應多多提倡。

就宣傳的技術來說：最好讓民衆自己宣傳自己。從大衆參加集體生活和實際行動中，引起他們

自己的情緒，而切實了解這種生活或實際行動的真意義。

總之，戲劇教育是極有價值的工作。抗戰以來，國內戲劇運動的邁進，是因時代的要求而發生的。我們應當充分利用這一種新氣象，朝切實有效的方向做去。用戲劇的力量，來教育大眾，加強抗戰的力量，使國民精神總動員，以迎合這偉大的時代！」（原書第二十六至二十八頁）

尹振雄，兒童教育學者，歷在中山嶺南等大學任教，著有「抗戰戲劇論」小冊；全書祇四十八頁，正文且用四號字排印；有文五篇：「緒言」「抗戰戲劇的源流」「抗戰戲劇的本質」「抗戰戲劇的形態」「前途的展望」；香港國際書社於二十九年十一月出版。作者雖未參加甚多的實際工作，祇是「在一個距離上」看視抗戰劇運，但持論頗為精當。其「教育化大眾化的實踐」節，有云——

「戲劇在今日抗戰的階段中，既發展到與教育成爲一個化合體，那末它的對象簡直就是全國的民衆，那是一個何等龐大的集體。戲劇教育必要把它自己和這龐大的集體發生密切關係才能發揚它的功效——於是戲劇就腳踏實地走上大眾化的廣闊路上，深入到大眾羣的圈內，和大衆的呼吸息息相通，與大眾的生活打成一片；大眾的一切現實相是戲劇創作的原料；戲劇一切的表现，是大眾生活的反映。戲劇實際地大眾化了自己，切實接近大眾的理解力，把握大眾的要求，爽直地把自己交給大眾，作爲大眾的光榮產物——描寫大眾的生活，解答大眾的問題，分析他們困難的因素，指示他們出路的方向，激奮他們對國家民族的責任心，啓發他們對抗戰建國的政治意識，加強他們的自尊心與自信心，淘洗他們的悲觀性與消極性，訓練他們團結組織的力量，協助他們實行保衛的任務，堅定他們爭取獨立的意志；總而言之，它教育大眾積極建設自己應付現實，克服困難，達成任務。從這個立場展

開，戲劇教育化和戲劇大眾化，又演進成爲一個不可分割的有機體。」（原書第二十三至二十四頁）

上文所引諸文，在抗戰期中，固曾指導劇運走上正確途徑，而其大部重要主張——如戲劇下鄉；大眾化；計劃編劇；更有效地分工；使民衆，使邊疆民族，使兒童，參加演劇，自己教育自己；反封建；實現民主，改善民生；喚起民衆，組織民衆，完成中國之自由解放——何一不切合於今日建國劇運的要求，諸冊子所提供的原則與方法，還是值得戲劇工作者們深思考與擇行的。

（二）戲劇工作者儘管有着正確的教育目的，但目的與效果間尚有距離；教育目的不能保證作品必然發生預期的道德影響，而尚有賴於傳達的形式與技巧。爲求作品內容的美善，爲求內容與形式的適合，爲求技術的足以傳達與發揮內容，工作者自不可不經常地自我學習，批判與實驗。因之，戲劇的定期刊物，乃爲一切工作者迫切所需要。在這些刊物裏，大家可以報告經驗，供獻心得，提出問題，交換意見；間或以實踐的結果，理論的或技術的創說，各類劇種的創作，就正同人。抗戰十年來，我們至少可以舉出十種刊物——縱然諸刊質量，有厚有薄，存在時期，或久或暫，而所述錄，多有精彩，鮮作空談——乃是抗戰戲劇留給我們的貴重的遺產。

現在我們列爲一表：

名稱	發刊地	編輯人	發行者	附記
抗戰戲劇	二十六年十一月於漢口	田漢，馬彥祥。	華中國書公司	半月一期，約出十期。
戲劇新聞	二十七年二月於漢口	吳漱予	全國劇協	全國劇協機關刊物，約出十五期。

劇場藝術	二十七年十一月於上海	胡松青	光明書店	每月一冊，約出十五冊
戲劇崗位	二十八年四月於重慶	熊佛西，葉仲寅，王小涵。	華中圖書公司	每月一期，約出二十期
青年戲劇通訊	二十九年四月於重慶	魯覺吾	青年書店	每月一期，共出十八期
新演劇	二十九年六月於重慶	章泯，葛一虹。	上海雜誌公司	復刊號，祇出一期。
戲劇春秋	二十九年十一月於桂林	田漢，歐陽予倩，夏衍，杜宣，許之喬。	南方出版社	每月一期，約出十期。
戲劇月報	三十二年一月於重慶	郁文哉，凌鶴，賀孟斧，陳白塵，曹禺，趙銘彝，陳鯉庭，張駿祥，潘子農。	五十年代出版社	每月一期，祇出五期。
戲劇時代	三十二年十一月於重慶	洪深，吳祖光，馬彥祥，焦菊隱，劉念渠。	文風書店	每月一期，祇出六期。
演劇藝術	三十四年六月於重慶	劉巍	中國文化事業社	每月一期，祇出一期。

(這裏應該附帶聲明：此外尚有浙江的「東南戲劇」，福建的「劇教」，又「戰時戲劇」，「西線」等刊物——這同粵贛閩浙所刊印的劇本，技術小冊，演出節目單，說明書，演劇團隊的工作報告，油印或書函通訊，其他文獻，共約兩千種——於三十四年秋同重慶北碚大水時，未及從復旦校舍中搶出，全部淹毀，實為無可補償的損失。本文對於東南諸省抗戰劇運，未能詳為論列，亦即此故；誠屬憾事。)

這些刊物所載的，通常為(一)劇本創作或翻譯，(二)舞台各部門技術的研討，(三)關於演劇政策與工作態度的短論，(四)學術性的理論文字，(五)劇作或演出的批評，(六)西洋戲劇與舞台藝術的介紹，(七)劇運諸問題的座談會的記錄，(八)團體情況與工作經驗的報告，(九)辯論性的通信，(十)實際演出的或各種設計的圖照，(十一)劇中的曲譜，(十二)其他有關戲劇運動的史料——無一不在促進戲劇工作的

者的觀摩學習。而其中如張駿祥的關於導演的數篇論文（散見諸刊物，詳目見後），又如田漢的「戲劇的民族形式問題座談會記錄」與「關於抗戰戲劇改進的報告」兩文（均登「戲劇春秋」），允稱傑出，乃是特別值得我們重視與研讀的。

另有中央民衆教育館（出版於三十三年）的「社會教育輔導」季刊第一期，刊有關於戲劇的文字十二篇，執筆大都是專家，偏重技術方面的指點，細目如下：1. 胡紹軒「戲劇藝術」，2. 焦菊隱「戲劇教育」，3. 馬彥祥「導演」，4. 張惠良「劇務」，5. 陳治策「表演技術」，6. 王家齊「演員修養」，7. 賀孟斧「舞台裝置」，8. 田禽「化裝」，9. 閻哲吾「前台管理」，10. 彭行才「觀衆心理」，11. 楊村彬「戲劇欣賞」，12. 劉念渠「戲劇批評」。

比較這些刊物更有規模，更切實用，更加條理化組織化的，是四本由諸家集體著作的「從理論到實踐」的專書：「演劇手冊」「戰時戲劇講座」「演劇藝術講話」與「演劇初程」。「演劇手冊」出版較早，二十七年冬間由上海雜誌公司印行。宋之的「戲劇與宣傳」代序有云——

「關於藝術作品的內容與技巧問題，已經有過許多專家論列。但技巧爲表達內容之一種手段，是無疑義的事。內容是目的，爲了達到這一目的，必須要通過技巧的琢磨。最優秀的玉必然要憑藉了最優秀的雕刻家，才會成爲完璧，才會在觀者的面前大放光彩。和這相同，感人最深的戲，也必然要有最成功的演出技巧，才會對觀衆有深刻的影響。」

以琢玉喻演劇技巧，或非完全恰切，但於此可見諸作者編寫此書的用意——在演劇的各方面作進一步的學習。此書有論文二十三篇，細目如下：

戲劇與宣傳(代序).....	宋之的	舞台裝置原理.....	劉露
論新悲劇.....	章泯	舞台裝飾之設計構圖.....	賀孟斧
論新喜劇.....	宋之的	戰時演劇的舞台裝置.....	趙明
寫作前的準備.....	予且	舞台上的光彩和色彩.....	趙越
言語、思想、行動.....	宋之的	戰時演劇的舞台照明.....	胡子
典型的性格與個體的性格.....	翼參	化裝的效能和化裝的程序.....	陳樓
導演人的職責.....	章泯	論舞台服裝.....	何晴
導演人與演員.....	何連	論舞台道具.....	謝韻心
地位與速度.....	陳鯉庭	論鄉村演劇工作.....	周彥
論演員.....	章泯	論農村劇場.....	周彥
演員的創造(莫斯科劇院排演體系).....	陳鯉庭	演劇批評的建立.....	陸肇
表演技術基礎.....	葛一虹		

二十七年的暑假期中，國立戲劇學校(是時尚未升改專科)西遷在渝，曾經邀請「本地戲劇經驗豐富」的人士與校內同事，舉辦一個戲劇講座，「使得各位愛好戲劇的朋友，各個戲劇團體的工作者，對戰時戲劇各方面，得一比較有系統的認識」——「一條從理論到實踐的路程，好給諸位將來實地工作時做個參考。」(括弧中錄自余上沅校長的「開講詞」)這些講演的記錄，於二十九年一月結集成冊，由正中書局在重慶出版，即名「戰時戲劇講座」。書內共有文字十四篇，細目如下——

- 開講詞……………余上沅
- 戰時戲劇的特質與任務……………姜公偉
- 新演出法……………楊村彬
- 導演術……………余上沅
- 編劇術……………萬家寶
- 創作前的準備……………宋之的
- 舞台裝置……………賀孟斧
- 表演術……………陳治策
- 演員的語言訓練與困難補救……………吳祖光
- 化裝術……………陳永偉
- 劇團組織與管理……………閻哲吾
- 演劇人員的認識與修養……………蕭崇素
- 抗戰劇運的前瞻與後顧……………潘子農
- 後記……………閻哲吾
- 二十九年二月上海光明書局出版「演劇藝術講話」。處在孤島的環境中，鼓吹抗戰劇運，不能不稍存顧忌。讀舒灝所寫序，謂「附錄所輯抗戰期間內地戲劇目（註：阿英輯），算是一件珍貴的收穫……關於上海劇目，竟付闕如，這是十分遺憾的。」於此可見當時處境之艱，作者們用心之苦。事實上孤島的劇作者會有不少部抗戰劇本，運入內地，在後方多次演出。原序又云——
- 「抗戰以來，戲劇更憑藉一種民族的活力，使它空前廣泛的普遍起來……然而，我們的劇壇本是患着先天的貧血症。隨着這種現象發生的事實是劇本荒和組織人員技術人員與演員的缺乏……爲了解救當前劇壇的困難，我們更須要有系統的正確而適宜的理論。這種理論必須是從戲劇工作者的經驗中體察出來的結果，並且在不斷的實驗中得到改進。這些寶貴的經驗是值得我們介紹給廣大的戲劇愛好者們的。這本書的目的便在集合了許多人的力量來完成這步工作。我們將演劇藝術看作一個整體，又用科學的方法施以解剖；從靜的到動的，從源流與本質到舞台技術與事務工作。」

本文計十九篇，多為可讀應讀的文字。細目如下——

戲劇的源流……………顧仲彝

戲劇的本質……………章泯

戲劇藝術的綜合性……………沈西苓

編劇論……………胡春冰

劇本創作過程解剖……………張庚

導演論……………許幸之

我的導演方法……………歐陽予倩

演員論……………吳天

演技論……………白朗

誦讀台詞……………李建吾

三十年四月中央青年劇社出版「演劇初程」。編者魯覺吾說：「當戲劇運動蓬勃展開的時候，各劇團或宣傳隊吸收了大量的願意獻身戲劇的青年男女。除去少數的曾受過專門的戲劇訓練，大部份則僅僅的具備一點演劇常識與經驗，或者全無演劇常識與經驗而要從開頭學習起來。對於他們，一種有系統的入門書籍是頗為必要的。這本『演劇初程』的編著，即想在這一點上有些微的貢獻。」全書文字十二篇，細目如下——

聲音的處理……………陳歌辛

舞台裝置的一般問題……………張大任

舞台電學……………莫言

舞台光……………吳仞之

舞台化妝……………洪謨

舞台服裝及其管理……………藍蘭

劇團的組織與經營……………舒湮

舞台管理的理論和實際……………易喬

繼承中國戲劇的遺產問題……………周貽白

前識……………魯覺吾——怎樣導演……………張世驩

劇本與演出

劉念渠

效果

李乃忱

怎樣演出一個角色

寇嘉弼

戲劇化裝

趙越

佈景設計

李乃忱

後台管理

黃耀東

舞台燈光

趙越

前台管理

寇嘉弼

論服裝道具之重要性及其管理

徐昌霖

巡迴演劇

周彥

這四部集體著作的書雖都出版於抗戰前期，但在今日仍可有益後進，似應修訂重印。

(三)編寫劇本的技术，變化多樣，難拘一格，不僅不同作者所用方法不同，即同一作者處理不同劇本，步驟亦都有異，因之不易向人解說傳授。抗戰期中僅見兩本編劇小冊：(一)陳白塵作，上海雜誌公司於二十九年二月出版的「戲劇創作講話」；與(二)潘文作，中國文化服務社於三十年二月印行的「編劇法」。潘書為三民主義青年團中央青年劇社「戲劇指導叢書」之一。書首有何浩若序云——

「中央青年劇社除了每月出版劇本創作選外，現在還按期出版戲劇指導叢書，企以理論的介紹，充實我們的學識，輔導工作的進步，增長戰鬥的力量。」

此書接觸到編劇技術的各方面；簡要明快，是其優點（全書祇六十頁分十章），而有時兀突過甚，遂成語病。惟其論「好劇本與壞劇本」，仍可見出作者是傾向於「為人生而戲劇」的觀點的——

「批評一個劇本的好壞，所依據的是什麼呢？主要地，應該是這個劇本底政治性與藝術性。戲劇是反映人生的。在各種不同的社會裏，各有不同的人生。戲劇的內容既然是人生，那麼在各種不同的社會裏，當然也就產生各種不同的戲劇。換句話說，戲劇既是社會底產物，自然它本身就是「社會

的」地存在着的。沒有社會，就沒有戲劇。社會變動，戲劇也就隨着變動。因此，它必然地會發出一定的「社會作用」。這種「社會作用」，我們就叫做政治性。……所謂藝術性，不是撇開了政治性可以獨立的東西。換句話說，藝術性是被決定於政治性的。每一個作家只有站在最正確的政治立場上，才能發現真理，才能把握住事物底真實性。有了真實性做基礎，所構成的環境，才是最具體的。觀眾在一個具體的環境裏，才能發生「實感」。什麼叫做藝術性呢？使觀眾對於你底作品發生「實感」的力量，這就是你底作品底藝術性。」（原書第七至八頁）

陳書寫於作者在軍委會政治部教導劇團任教官時，一部份當係講授編劇術時的教材，其中兩章並曾刊登於政治部第三廳印行的「抗戰藝術」月刊（非賣品）。陳書確有其獨到之處，其論創作時「主題」與「題材」的先後，非寫作經驗豐富而又能深嚴思考的人不能道——

「題材，是指作家在作品裏所選擇所描寫的那個生活現象、那個事件，更狹義的說，可以說它就是故事——但也有人稱之為材料。一個題材被創作出來，不是無組織地專門描寫。它是在一個中心觀念之下被表現出來的——包含在題材裏的這個中心觀念，我們稱之為主題。……主題，是怎樣產生的呢？主題和題材，那個產生在前呢？……戲劇文學是一種藝術的創作，我們不能用公式來機械地說明主題到底是在什麼時候產生的。它是逐漸逐漸摸索到的；也許在構思，研究一個題材的中間；也許在最後；也許在一構思的開始就得到。但無論如何，是不會產生在構思題材以前的！決定了主題再去構思題材，那是一個不足為訓的天才作家的辦法！

其實，一個題材之形成與一個主題之形成同樣是個複雜曲折的過程。一個題材具體地形成時，主

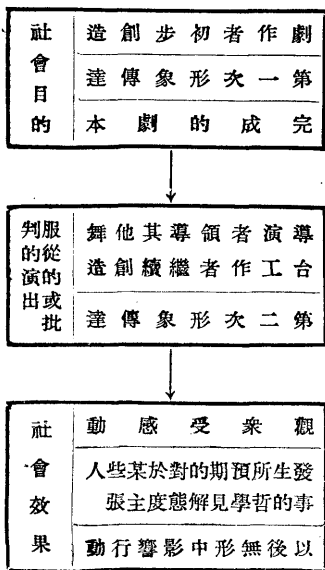
題也必定是產生了的，因為主題與題材每每是不斷地起着交互作用的。一個題材的構思過程中，同時也就必然地摸索着主題。在題材構思的中途，你也許將主題摸索到幾分之幾（假設的說法）；而這幾分之幾的主題，使你構思中的題材，起着作用，起着變化，而這變化又轉來影響着、促進着你的主題——如此互相作用，而你的題材與主題便初次形成、統一了。然後，將你的主題加以最後的審查。根據這審查，再將形成這主題的題材，予以最後的整理、修正——於是，主題與題材才算最後統一、形成。」（原書第二十七至二十九頁）

（四）關於導演術，有專書三種（其一係譯自蘇聯）；並有散見在雜誌報章上的論文若干篇。

（1）洪深作，中國文化服務社於三十二年九月出版的「戲劇導演的初步知識」，分為「導演與劇本」「準備與設計」「色光線形音調」三篇。書中以作劇為第一次傳達，演出為第二次傳達——編劇者的創作與導演者的創作，勉可劃分。第一篇末附有創作過程表——這一個表是說明戲劇藝術創作底全部過程的。附列於下：

（2）蘇聯B. E. 查哈瓦作「導演論」，曹葆華譯，為魯迅藝術文學院叢書「演劇教程」中的第二部份（其第一部份為「演員論」，詳後）。它指出戲劇演出是集體的創作——

「我們必須了解演劇藝術底兩種特質。



1. 戲劇演出底基礎是集體的；2. 戲劇演出底基礎是演員，是具有生命的人——雖然可以被導演用作實踐他的藝術的材料，然而在自己權利上却是一個創造者。

上演戲劇，不是像其他藝術只要求運用單獨的一個藝術手段，而是要求許多藝術形式綜合的運用。劇作家、導演、舞台設計者、音樂家、服裝設計者和演員們——每個人都把自己所有的一部份藝術力量呈獻在整個演出上。所以演劇藝術不是作為個人底表現而出現，而是作為集體的表現而出現。集體是完滿的戲劇成果——即演出本身——底創造者。

如果從事演出的許多組成部份中有任何一部份『創造者』底職務據為己有，那它就會損害其他組成部份的創造力……」

那麼，怎樣才是導演與演員間比較好的合作辦法呢？它說——

「導演起始寫作草本。他決定它的主題。他依據草本所提供的主題而開始研究。他聚集他一切的感覺，記憶和個人與社會的經驗以從事這個。他利用各種材料，文學，印刷物，電影等等。他努力吸取極大限量的觀察，而且總注意着從實際生活裏吸取新的具體印象。他把這種收集的豐富材料付以細心的分析，以確定現實所有的活動的現象與不變的真實之間的種種差別，這種研究結果，他達到了他自己對於這個主題的概念。這個概念或思想存在於他的意識中，他收集的豐富材料所環繞着的意識中。現在他又重行接近草本。這次他對於既定的現實有他自己的觀念，他轉而考究作者底思想，於是與作者進行一種創造性的合作——他開始寫作他的演出計劃。

當這個演出計劃預備好了，導演就把它交給演員。他要求每個演員依據整個劇本和他的中心思想

以理解他所擔任的脚色。

但是，如果演員是真正的創造家，那他接收了導演給他的草本以後，他在開始工作之前會把他的個人的經驗、觀察和思想動員起來；他會開始注視當時引起他的興趣的那幾方面的生活以豐富他的這些經驗，而且依據草本把它們加以考察。把自己的思想和導演的思想擺在一起，作一個比較，發現自己與導演互相一致之後，他就開始研究他的脚色，構成他自己的創造的說明以與導演合作。」

(3) 陳治策作，商務印書館於三十四年一月出版的「導演術」，共分七章：「導演者的出現與其應具有的資格」「派定脚色」「大部位」「小動作」「排演」「強調」「氣氛」。此為教育部社會教育司編行的「社會教育輔導叢書」之一。卷首凡例云：「戲劇教育類各書，為供給從事戲劇教育工作人員參考及訓練戲劇教育幹部人員教材之用。」——這書所言，雖仍不外是基礎知識，而明暢切實，可作初級教本之用。

此外，張駿祥的關於導演技術的論文，介紹西洋學說，而證以個人的經驗心得；理論實踐，兩者兼顧，洵稱善作。其已在各刊物發表的，計有——

- (1) 導演基本技術第一——組合，戲劇月報第一期
- (2) 導演基本技術第二——繪意，戲劇月報第二期
- (3) 導演基本技術第三——動作，戲劇月報第三期
- (4) 導演基本技術第四——節奏，戲劇月報第四期
- (5) 導演基本技術第五——做工，戲劇月報第五期

(6) 導演的分析，戲劇時代一卷六期

(7) 喜劇的導演，中央大學文史哲學季刊一卷三期

(8) 笑劇的導演，演劇藝術一卷一期

(9) 悲劇的導演，文藝先鋒五卷四期

在第一篇文字之前，作者寫有「前記」，謂「全書計劃分爲上中下三卷十七章」，並擬就各章的題目。現在見到的祇有上列九篇——另一篇「劇務的職責」，刊戲劇時代一卷一期，不在原來十七題之內——目前中國的戲劇工作者正在需要這類技術書本；吾人希望此書早日完成，可作爲學校中高級教材，亦可供學習者自修閱讀。

二十四年一月十五日重慶新華日報副刊，載有「集體導演的經驗」一文，筆者爲陳波兒，這是她參加排演「同志，你走錯了路！」三幕話劇時「一些自己的學習心得」。他們工作方式是這樣的——

「導演團是我們執行集體導演制的主要形式。它是行政，技藝指導，生活各方面集中一元化的一個組織機構。裏面有三分之一是演員，他們着重反映演員對各方面的意見及改正導演方法。在導演團以外，看那一場戲有需要時，還可以推選臨時導演；在場看戲的其他演員又常常變成導演的顧問。但無論如何，導演團仍爲核心。我們時常發愁，怎麼才能使導演團發揮其本身所有的力量？導演團究竟應該如何合理的分工？據一般的劇團曾經採用的辦法：是在導演團中間指定一個執行導演，其餘的導演只是參加某些重要會議，如討論全劇思想，主要是典型人物，排演到一定的段落或完畢以後，經導演們提意見再從事修改，這是集體導演，導演團分工合作的一種方式。像這樣的方式，最適合某些帶

有另外的職務，不能經常參加排戲的導演。如果不是這種情況，導演們可能經常出席，却不直接排戲，只限於提意見，那麼導演團是不會充分的發揮他們所有的才能的。我們認識了這一點，於是就採取了『總分合』的集體導演制；先是由導演團對劇本研究出一個統一的意見，和一個如何排演的初步計劃（當然這一步我們做的太不夠），然後進行分別排演，按導演的長短擔任排正派或者反派，室內或室外的，靜的場面或打仗的場面，這樣可以在短時間內將戲全部排出。後一個階段就是交換着排，互相在草稿上提意見修改，并由導演們與全體演員檢閱全劇，假如仍有什麼意見未能統一時，得由導演主任以民主集中的辦法，作最後處理。

這個集體導演制在試用中間，我們覺得他的優點是能盡各導演之所長，又能補救各導演之所短。它的缺點，是在交換排演的時候，會碰到一些具體問題，如地位，把握各個細節等等，還有不易統一的地方，因此使排演時稍有混亂狀態。但是我們認為這個缺點是可以避免的，那就是當開始研究劇本與排演計劃時要討論更透澈更具體，其次就是要求修改者與被修改者都能採取客觀的態度。至於這個制度是否適用於各個劇團呢？那就不一定。我們還需要更多次的考驗。」

戲劇演出的成功，原不可能是一二少數人的事，而需要全體工作者羣策羣力——「團結全體工作人員，發揮羣衆創造能力；」集體導演制，就是爲了實現這個目的，而方式則是更加民主化了——確是值得我們考驗仿用的。

（五）十年來研討最普遍最熱烈，實際影響最大，成績亦最優良的，無過於演技的理論；計——

（1）專書——

1. 「表演藝術論文集」，國立戲劇學校編，三十年四月正中書局印行。
2. 「戲的唸詞與詩的朗誦」，洪深作，三十二年十二月重慶美學出版社印行。
3. 「角色的誕生」，鄭君里作，油印本。

(2) 翻譯——

1. 「我底藝術生活」，史坦尼斯拉夫斯基著，賀孟斧譯，羣益出版社印行。
2. 「演員自我修養」，史坦尼斯拉夫斯基著，鄭君里譯，三十二年七月新知書店印行。
3. 「演員論」，蘇聯拉波泊著，天藍譯，二十九年六月魯迅藝術文學院出版。
4. 「新演技手冊」，美國饒生史亭等著，田禽譯，三十一年上海雜誌公司印行。

(3) 論文——

1. 「建立現實主義的演出體系」，錢烈，新華日報，三十年十月十日。
2. 「演技理論的教條傾向」，白苧（潘子農的筆名），新華日報，三十一年夏。
3. 「演技試論」，陳鯉庭，新華日報，三十一年夏。
4. 「紀念戲劇大師史坦尼斯拉夫斯基逝世四週年」，虬（葛一虹），新華日報，三十一年八月。
5. 「關於史坦尼斯拉夫斯基和瓦赫坦哥夫演劇方法論的比較研究」，史東山，戲劇月報，三十一年二月。

6. 「表演的舞台技術」，陳鯉庭，戲劇時代，三十二年十一月。

7. 「論演技的諸傾向及其前路」，顏翰彤（劉念渠的筆名），羣衆，七卷二十三期，三十二年

十二月。

8. 「論演技」，劉念渠，戲劇時代，一卷四期，三十三年六月。

(4) 論戰——

1. 「史坦尼體系和生活」，程秀山，新華日報，卅一年夏(?)。

2. 「史坦尼斯拉夫斯基論外形動作」，黃舞鶯(葛一虹?的筆名)，新華日報，三十一年八月。

3. 「史坦尼論外形動作的商榷」，存疑齋主(潘子農?的筆名)，時事新報重慶版，三十一年八月。

4. 「談演劇理論的教條八股與學風」，存疑齋主，時事新報，三十一年八月。

5. 「關於『史坦尼論外形動作的商榷』」，黃舞鶯，時事新報，三十一年八月。

6. 「談筆戰之道」，存疑齋主，時事新報，三十一年九月。

7. 「蹈入『筆戰』之前」，黃舞鶯，時事新報，三十一年九月。

中國的戲劇工作者，在演技方面的研究與學習，大都以史坦尼斯拉夫斯基的表演體系為中心。「我底藝術生活」原是記錄他的演劇經驗與他的對於演技的思想的。數十年深思力行，他到晚年，又用「工作日記」的格式，寫成「演員自我修養」，實為其畢生精力所集。書中雖未說明為正式體系，然其理論成熟完整，甚為歐美戲劇工作者所推崇。英國倫敦劇校，即用史坦尼方法，訓練演員。美國「劇場藝術月刊」讚揚此書之成就，並出版其英譯本。又以全書為記事體，敘述雖頗生動，但閱時必須自己努力發掘，因之把握理解有時稍感困難。美國華盛頓大學戲劇系教授饒生史亭等，乃根據史坦尼的表演體系，

另寫「新演技手冊」(一九三六年在美出版，即田禽所譯書)，多用「練習」，以便初學。「演員論」(魯藝出版「演劇教程」的第一部份)，原為蘇聯教本，亦是史坦尼演技理論的整理與課程化，按步就班，要言不煩。我國最早介紹史坦尼的，或為金韻之(黃佐臨夫人)。金氏留學英國，專習演技。其第一篇關於史坦尼的文字，發表於二十七年夏在漢口印行的「戲劇新聞」。而在三十年國立戲劇學校編印的「表演藝術論文集」中，金氏又寫「史坦尼斯拉夫斯基的演員訓練方法」一文——從彼時起，直至今日，雜誌報章所刊研討演技的文字，什九顯示史坦尼的影響。「中國新演劇有長足的進步」，受到史坦尼的教導為多，誠為不容否認的事實。

史坦尼表演體系的精義，如果可用一語概括的話，應是「通過『意識的』技巧，到達『下意識的』創造」。他的「演員自我修養」，如果許可批評的話，就是關於「意識的技巧」，指示足夠具體，學者決不致有「茫然無從下手」之感；而更重要的「下意識的創造」，解說稍嫌抽象與簡略——「到達」談何容易！讀史氏書的人，在這一點上，時有「殊少把握與保證」的恐懼。

與史坦尼同時的另一導演科米沙傑夫斯基(Fyodor Kommissarzhevsky)，在他所寫「演員的藝術與史坦尼斯拉夫斯基的理論」一書中，曾指摘史坦尼缺乏心理學的科學知識——或者因為史坦尼表演體系的成熟，約當十九世紀末年與第一次世界大戰之間；其時蘇聯Pavlov根據多次科學實驗而創始的以「環境刺激所引起的反應」來解釋「行為」的心理學，又奧國Freud根據多年醫病經驗而創始的以「壓抑久被遺忘的慾望」來說明「下意識」的「精神分析」，均尚未臻後來的發達與充實，又尚未普遍地為世人所理解與接受，史坦尼未能得益於此兩大現代心理學說，因而「演員自我修養」書中所言，間遂有

與現代心理學微見脫節之處；其最後論「下意識的起點」一章未能盡愜人意，可能亦緣此故。

鄭君里的「角色的誕生」，傾其全力，研論演員為欲達成「誕生角色」的目的，可能運用的種種實際步驟——全書四章：

第一章 演員與角色

1. 體驗與模擬
2. 一般化的模倣
3. 刻板化的模倣
4. 性格化的模倣
5. 本色的體驗
6. 類型的體驗
7. 性格的體驗

第二章 演員如何準備角色

1. 角色的胚胎
2. 角色的規定情景
3. 意象與形象的生長
4. 愛角色

5. 感性的與理性的解釋
6. 形象的基調
7. 心理的線索

第三章 演員如何排演角色

1. 強制的與自發的動作
2. 整體的與個人的排演
3. 角色的形體生活
4. 角色的精神生活

5. 形象的資源
6. 角色的誕生

第四章 演員如何演出角色

1. 形體的化裝
2. 精神的化裝
3. 演員與觀衆
4. 辯證的創造

5. 演員底個性、氣質、風格

議論既多精澁，方法亦切實用；這部書可謂為作者研究史坦尼表演體系的心得，亦可謂為「演員自我修養」的註解與延長——固然書中尚有須待訂正之處，但今日學習演技者，實不應忽而不讀。（聞此書不

日將由生活書店出版)

「表演藝術論文集」共收文九篇，甚便初學者，全目如下：

論表演藝術……………余上沅

表情的工具和方法……………余上沅

論姿態動作表情……………陳治策

戲劇發音的訓練及其保養法……………閻哲吾

聲音表情三十九種……………陳治策

論演員的感覺訓練……………閻哲吾

怎樣創造一個有血有肉的人物……………閻哲吾

司坦尼斯拉夫斯基的演員訓練方法……………金韻之

我們底表演基本訓練的方針和方法……………金韻之 萬家寶

「戲的唸詞與詩的朗誦」，如書名所示，所討論的乃是一些比較專門的問題。其中如「話底四種作用」「話句的聲調」「詩的散文化」「散文的詩化」「韻律與意羣的衝突」「節奏與情感」「放鬆的意義」「共鳴」「音色與情感」「強調的方法與程度」諸節，尚有創見可供一讀。

(六)此外與話劇有關的，計有(1)「戲劇手冊」，洗羣作，桂林文化供應社於三十一年五月印行，是專為初學者解釋戲劇工作的各方面的；共分五章：「總論」「編劇」「導演」「表演」「舞台裝飾」；比較那多人集體著作的「手冊」「講話」等，為有格局，為少重複，但亦不及其豐富。(2)「舞台技術基

礎」，劉露作，桂林上海雜誌公司於三十一年一月印行；共分八章：「舞台技術的任務」「幕」「景片」「不規則的景片」「升降與旋轉的舞台」「景片畫架與景片上的色調」「舞台光」「舞台效果」；相當詳細地供給「舞台工作」實踐者以必要的基礎的知識。(3)「舞台佈景」，石叔明作，福建省政府教育廳民衆教育第一巡迴施教團印行，爲「巡迴演劇輔導小叢書」之一（原定出十四種，事實上或未印齊）；共分五節：「引言」「佈景的作用」「佈景的製法」（硬景、軟景、面幕、天幕、頂幕、門與窗、遠景、樹木、草堤及山坡、水、天……等等，並附工作圖多幅）「怎樣佈景」「結語」；書首「緣起」有云：「本團成立以來，已達三年，巡迴演劇與輔導各地劇團時，所討論的多是演劇藝術各部門的問題，有時不得不由舞台上講台，但受了時間上限制，無法久駐一地，共同研究，引爲憾事。茲爲補救這種遺憾，故有編印本叢書的決心，內容着重於演劇技術的介紹，俾能切合工作人員實際上的需要。」

(4)「裝置設計的基本認識」論文，焦菊隱作，載「戲劇時代」一卷二期；謂舞台裝置的基本任務爲「呈現」，即「指定環境」「表現性格」「創造氣氛」；而在氣氛的創造上，裝置負着四個使命，必須吻合戲劇底一種類二風格三情調四空氣；又舞台裝置的佈局，必要藉助幾種原則的綜合而不是單獨的運用——主要的構成原則爲統一、變化、和諧、節奏；文中並說明如何實現這些原則，亦附圖若干幅；惟大體上是偏重理論的。(5)「舞台裝飾、舞台裝置、舞台設計」論文，趙越作，載「戲劇時代」一卷五期；作者辨別舞台裝飾爲藝術，舞台裝置爲技術，舞台設計爲建築。(6)「建築我們的劇場」，張駿祥作，載「戲劇時代」一卷五期；共分九節：「引言」「影響劇場設計的幾個條件」「舞台」「後台預備區」「觀眾席」「前台」（入口處、售票處、吸煙室、飲食店等）「其他部份」（排演室、辦公室、門房、

廁所等)「電氣設備」「完全及舒適」，附設計圖三十幀——文後附記云：「劇場建築這門學問，無專書可考，本文多得力於美國三大建築雜誌」——這是一篇權威文字。(7)「實用舞台劇化妝用品」，陳永傑作，國立戲劇專科學校油印；文端云：「值茲抗戰時期，舶來的化妝品，既不能購得……本文所述，儘量採用易於購得的原料，俾在地域限制，交通不便，無法採購成品或原料的種種困難情形之下，尚能自製一種差可應用的化妝品，以應急需。」

在人事行政方面，有(8)「劇團管理」，閻哲吾作，中央青年劇團於三十一年十月印行；共分八章：「劇團組織」「基本行政」「演出行政」「會計管理」「人事管理」「舞台管理」「前台管理」「輔導工作」；對於這類問題，戲劇工作者一向遠不如對別的藝術技術問題那樣重視；組織管理皆不嚴密，責任劃分尤不明切，每因細故或人事糾紛，以致影響演出，寢而影響整個團體；本書說明各點，切合事實需要；其中「人事管理」「會計管理」兩章，規劃詳明，可資仿行。(9)「劇務的職責」論文，張駿祥作，載「戲劇時代」一卷一期；共分八節：「前言」「劇務與演出者」「劇務與導演」「劇務與演員」「劇務與設計者及技師」「劇務與演出幹事」「劇務的必備條件」「附錄」；並附有「演出時間報告」「公演工作日程」「排演日程」「排演點名」「道具」「舞台工作分配」「劇務例程」等各項表式；「前言」有云：「一個理想的演出，必須有一個健全的演出機構。尤其是後台部份，必須組織得非常嚴密，管理得井井有條，才能事半功倍，凡事按步就班，迎刃而解……尋到一位好的劇務，導演的工作就完成了——這句話是絕對不嫌誇張的。」——凡是擔負劇務工作的人，似乎都不應忽略這篇文字。

另外兩本書：(10)「現代戲劇圖書目錄」，舒暢編，漢口東方印務局於二十七年八月印行；所收書

目，分劇本、劇論、劇刊、劇圖四類；從最早出版的劇本「夜未央」「鳴不平」起，至民國二十七年抗戰時期的諸作止，差不多全部收羅；「可以說三十年來戲劇圖書出版物的一部總賬」（原序語）。(11)「電影軌範」，陳鯉庭作，上海雜誌公司於三十年十月印行；「後記」有云：「本書不是純粹的美學理論，同時也可說是關於電影的技巧手冊或鑑賞指引；因之這樣的書對於電影的創作者和愛好者，想來都不無益處。」同時對於話劇的編劇導演與演員，也不是沒有益處的。

(七)「舊劇改良問題」，龔嘯嵐講，美野記，刊「文藝先鋒」七卷三號（三十四年九月）——龔氏為漢口報館記者，編有舊劇頗多，尤擅楚劇；抗戰起後，參加政治部第三廳；後又隨同田漢在長沙、桂林訓練舊劇從業員，並實際從事舊劇的抗戰宣傳工作；本文所談，偏重技術方面的改革——

「我們不一定把平劇捧成國劇，一切地方戲都給以至高無上的估價；同時也不可能搬一套歐洲的歌劇回來，就算是中國的新歌劇。想建立中國民族形式的新歌劇，絕對不能忽略了自己已有的音樂戲劇的遺產。……最好的辦法，還是大刀闊斧先使舊的戲劇有一番革命性的改革，可是太外行的人不能改，因為無從着手，有時會改得不成玩意的引起懷疑；太內行的人也成問題，他往往鑽進去了以後不想出來。」

(八)中國的傳統舊文藝，是沿着怎樣的道路發展下來的呢？「民族的文藝形式問題」，光未然作，刊「文學月報」第一卷第五期（二十九年五月），其第二節「關於中國文藝傳統的基本解釋」，對此有一扼要的解答——

「首先，是民間形式的問題。翻開數千年來中國文藝傳統的流水賬，幾乎沒有一個時期不是貴族

文學和民間文學的對抗。貴族文學憑藉封建統治的後台老闆而在上層社會佔着優勢，並對民間文學施着壓力，目之爲『鄭聲』，爲『淫哇』，爲『不足登大雅之堂』。而民間文學則憑藉其爲民間所熟悉的內容，所愛好的形式，在廣大的民衆中間，以朗誦、以歌唱、以表演、以口頭告白的方式，強固地保持其地盤。並且，二者之間的關係，也不是可以截然劃分開的。貴族文學常常在民間形式的源泉中汲取它的營養；而民間形式也一樣地常常從貴族文學的技巧上語法上接受一些影響——糟糕的是，竟常常把一些壞的影響也接受過來。雖然如此，它們之間的相互影響與相互汲取，祇停留在一定的程度和分量上；因此，兩條發展的主線還是非常明朗的。至於民間形式與貴族形式二者的鬥爭，是沿着如下的過程進行着的：首先是民族形式的自由活潑的發展，跟着爲統治階級所利用，使其本身逐漸蛻化爲貴族形式，而與民間形式相對抗。這時民間又有了新的，按照原來的一條線發展下來的，但多少受了貴族形式的若干影響的；另一種民間形式，起來和貴族形式對抗着。舊的貴族形式逐漸衰落了，統治階級又把這新的民間形式偷過來，在自己傳統的基礎之上加以改造，而使其蛻變爲新的貴族形式。於是新的民間形式又在自己傳統的基礎之上，和新的貴族形式的若干影響之下，再滋生，再被壓抑，再發展，再被利用，再蛻變爲『新貴』，再與以後起來的民間形式對立。……這是民間形式和貴族形式的辯證法。

其次，是外來影響問題。任何一個民族，總是在社會生活急劇轉變，特別與異民族的文化生活發生接觸的時候，能够更好地掀起文藝的狂瀾……文藝傳統上異民族文藝形式和漢民族文藝形式的矛盾的統一過程，是從對抗到吸收到溶化，到再對抗再吸收再溶化，到再再……如是不已。但這裏面還包

含着一個較為複雜的過程：就是當異民族影響傳入中國的時候，最先是被統治階級的好奇心吸收到貴族文藝形式中，再次傳佈其影響於民間形式中；這以後就是被民間形式所吸收（主要的是因為民間形式的生動活潑，便於大度包容），再次傳佈其影響於貴族形式中；這以後就是通過前述的『民間形式和貴族形式的辯證』的過程，而進行着互相再汲取，互相再消溶的工作——這是中國文藝傳統中的民族形式和外來形式的辯證法。」

如果，我們同意此文作者在別一節中所暗示與引證的盧卡契的見解——「表現現實的新的風格新的方法，雖然總是和以前的諸形式相聯繫着，但是它決不是由於藝術形式本身固有的辯證法而發生的；每一種新的風格底發生都有社會的歷史的必然性，是從生活裏面出來的，它是社會發展的必然的產物。」——如果我們記得，新的風格與方法，決非僅由形式本身固有的辯證法而發生，上引文所述的發展原則，是可以應用來解釋中國各時代的戲劇的。——光未然為劇作者張文光的筆名，曾參加武漢時代的政治部第三廳。

（九）探討中國戲劇的內容與其「發生時代底社會的歷史的條件」諸關係的，計有——

1. 「古優解」小冊，馮沅君作，商務印書館三十三年一月發行；又，「古優解補正」論文，馮沅君作於三十三年秋，收入商務印書館三十六年一月出版的馮著「古劇說彙」中。
2. 「漢賦與古優」論文，馮沅君作，刊「中原」一卷二期（三十二年九月）。
3. 「元曲新論」，翦伯贊作，刊「中原」一卷四期（三十三年九月）。
4. 「清代宮庭戲劇考」，翦伯贊作，刊「中原」一卷二期（三十二年九月）。

5. 「清末程汪諸伶歷史戲編演活動」，黃芝岡作，刊「文藝先鋒」六卷四期（三十四年春）。

馮文略謂，中國的古優與歐洲的 Fool（如「薩克遜劫後英雄略」中所寫的 Wamba），都是統治者所豢養的奢侈品奴隸；古優的前身為古巫；古巫的技能，後來為師、瞽、醫、史、倡優等分別繼承；古巫用以娛神，古優用以娛人；娛人的技能有四，為滑稽、歌舞、競技、音樂；而漢代賦家如枚臯、東方朔等，身份實近倡優；其寓諷諫於滑稽，亦為古優的傳統；這些以娛人為業的「弄臣」奴隸，見重於史家，不因他們的技藝，而因他們的「談言微中，亦可以解紛」；奴隸何以有此才智，乃因強權政治，常以戰俘與罪犯為奴——原屬社會較高階層的人，往往因遭際不幸而淪身為奴，如伊尹、傅說、叔向等；那被諷刺的強有力者何以不以為忤，乃因優人的滑稽原被視為形體不正常精神不正常的人底傻語狂言，目的在博人笑樂，大可不必當真的。

關於元曲，翦文謂，這是中國人民對於暴力壓迫下的黑暗政治的抗議：——

「固然，元曲在反映現實的方面，還是十分地不够。……元代的戲劇作家所處的，是一個空前黑暗，絕頂恐怖的時代。他們隨時隨地，都有被投入牢獄，被割去舌頭，被砍掉腦袋的危險……照當時的環境而言，他們似乎只有一個題材可寫，這就是『大汗萬歲』。然而元代的作家，並沒有如此的下列，去替韃靼殺人者作卑鄙的祝福；反之，而能運用其文學的天才，藝術的手腕，傍敲側擊，假設反襯，委婉曲折，盡情極致，從各個側面，各個角度，暴露出當時社會的陰暗面……暴力抓住了作家的頭髮，但並不能抓住作家的心靈。思維，是最善於找到自己的出路的。你不准他談政治，他就談戀愛；你不准他談人間，他就談天上；你不准他談現在，他就談過去……很明顯地，一百十七個元劇，

雖然各個劇本，都有其自己之故事的結構，但在根本的命意上，只是五種典型人物之描寫，即：『墮落者』（才子佳人），『逃避者』（神仙道人），『控訴者』（清官），『譴責者』（有氣節的文人），和『叛逆者』（草莽英雄）之描寫。這些典型人物之出現於當時的舞台，決不是元代戲劇作家的幻想，而正是當時現實社會之深刻的反映，因為當時確實有這五種類型的人物之存在。」

至於清廷戲劇，翦文則謂，主要是爲了媚神頌聖，「承應」慶典。乾隆時雖稱極盛，但在滿清統治者對中國文化採取極端干涉政策的時候——搜書焚書，大興文字獄，一字之嫌可以殺身夷族的時候——那出現於舞台上的，皆係天仙鬼怪之類，與人間社會毫無關係的題材；即在乾隆以後，文網稍弛，若干說部，翻成亂彈，而初期歷史劇，還是爲了宮庭「承應」；所以避免觸犯忌諱，仍有絕對必要——這是政治形勢決定使然的。

黃文論清代戲劇，謂敢於抗議，乃在清勢已衰之時。清咸同間，程長庚掌三慶班，編排「三國志」本戲；程爲有心人，「以一肚皮的孤憤抑塞寄託在古賢豪的表演上」，「用他的識力和至性來駕馭他的技藝」，乃能深刻地感動觀衆；這時的歷史劇纔進入另一階段，露骨表揚「正氣」；而同時猶遇四喜班「五彩輿」「雁門關」等奴性反動戲的競爭——「五彩輿」述明代奸臣嚴嵩的黨鄰某，攜愛妾垂五彩輿在淮浙一帶滋擾，把政治不良的責任歸之奸臣，隱爲皇帝開脫；「雁門關」寫大宋與遼交戰而歸結於議和，沖淡民族意識，勸導與侵略者妥協——甚而程作本身，亦未能超越「報恩全節的舊思想範圍」。直至「戊戌政變，殺志士，逐黨人，死以無辜者不可數計」，汪笑儂編寫「黨人碑」「哭祖廟」「桃花扇」「博浪椎」等劇，抨擊亡國政治，鼓吹當時種族革命運動——這纔是「清末新編歷史戲的最高峯」。

(十)在舊劇的形式與技術方面作歷史的研討的，計有——

1. 「論花鼓戲的演變」，黃芝岡作，刊「文哨」創刊號（三十四年五月）。
2. 「從秧歌，花鼓，相連，高蹺，到民間小戲」，黃芝岡作，刊「演劇藝術」創刊號（三十四年六月）。

3. 「漫談花鼓戲」，黃芝岡作，刊「文哨」一卷三號（三十四年十月）。

4. 「地方戲考原」，馬彥祥作，刊「文藝先鋒」三卷三期（三十二年九月）。

5. 「地方戲演技溯源」，馬彥祥作，刊「戲劇時代」一卷六號（三十三年十月）。

6. 「平劇的產生」，馬彥祥作，刊「中原」二卷二期（三十四年十月）。

黃文略謂，民間小戲的前身是農人插秧時所唱的秧歌；在中國的境內，無論是北方的秧歌班，南方的花鼓戲，來源只是一個；湖南花鼓戲只在元宵節前演唱；而燈節遊行演唱，高蹺是最理想的活動舞台，它能让唱的人在市街人羣的頭上遊走，它能让看燈的人山人海追隨在唱的人前後左右；南方農人插秧羣唱秧歌，即「高腔」所從出（註：參觀後文），後場幫腔乃是羣唱秧歌的古老方式；北方新年燈會有十人一組或十二人一組的秧歌隊；十人化裝為漁翁，樵夫，大頭和尚，小二哥，俊鑼，俊鼓，丑鼓，文扇，舞扇；如為十二人，再加一位漁婆和一位賣膏藥的，——十種或十二種角色已包含它所能演的各種小戲，不必改變裝扮，只依各種劇情分任每一劇中應出場的各色人物；湖南花鼓戲中原有情歌，遣詞生動天真；至於淫詞濫調乃是流行都市的小曲，由打花鼓的逃荒農人穿州過府再帶到農村來的；在花鼓戲中，農村工作者，以及平常人有職業的人，例用丑扮；而那有外遇的浮蕩子弟，鄉村的沒落大

戶，無職業的遊手好閑的人，都用小生扮演；小戲的正派人物是丑，初期的花鼓戲原是用丑做主角的；湖南花鼓中如「打蘆花」（所演是二十四孝裏閔子騫蘆花挽車故事），描寫鄉下人很公道也很自私，他們都富於正義感但爲了生活也很能替自己打算，是「最完善的人情戲」。

馬文略謂，地方劇的「二二三」的七言及「三三四」的十言歌唱文體，係從「變文」這一系統的彈唱文學流變而出；其起而與那沿用長短句歌唱文體的南曲卽崑曲抗衡，當在明末清初；崑腔的誕生，在中國戲劇史上爲一大事，相傳成於明嘉靖隆慶間魏良輔之手；崑腔的前身，似爲崑山腔，乃是當時絃索官腔的南曲之一種，與弋陽海鹽餘姚諸腔形式上並無多大分別，所不同者只是方音——「以弋陽的方音唱，便稱弋陽腔；以海鹽的方音唱，便稱海鹽腔；以餘姚的方音唱，便稱餘姚腔；以崑山的方音唱，便稱崑山腔。」——崑山腔經改革而成現在流行於江南的崑腔；同時，另一支「絃索官腔」弋陽腔，演變而成現在流行川湘等省「一人啓口數人接腔」的高腔（註：另有一種高腔見後）；崑腔、高腔以及其他地方劇，由於農村破產，由於商業資本的發展，集中到富商大賈聚居的都市，如清代鹽商極盛時的揚州；其後在乾隆時又因「慶典承應」而集中到北京——乾隆十六年皇太后六十萬壽，三十六年八十萬壽，五十五年皇帝八十萬壽，伶人有來自雲南、四川、安徽、湖北諸省的——其時有「以胡琴爲主，月琴爲副」伴奏的「西秦腔」，又有「用笛子或哨吶」托腔的「徽調」「漢調」，與那崑腔改用京音唱的「京腔」亦名「高腔」。（註：此爲北方的高腔，以盛行於河北高陽而得名，實爲京音化的崑腔；平劇武戲中的曲牌，如艷場樓中之賞花時，曾頭市中之風入松，淮安府中門鶴鶉，挑華車中之石榴花；又，將帥上場之點絳脣，夜行時之粉蝶兒皆是；有時又名弋腔，但甚異於弋陽腔——見馬彥祥著：「二黃考源」，與閻金鐸著：「川劇序論」，貴陽文通書局

三十六年一月出版，第十二頁）——最後，合諸腔於一班，除高腔外，用同樣的樂器即胡琴托腔；使來源不同的腔調，在韻味上，在唱法上，趨於一致；而包括西皮（前身爲西秦腔）與二黃（前身爲徵調漢調）的平劇，於焉形成。

關於地方戲的演技，馬氏以爲有兩個不同的來源，一是現實生活，一是傀儡戲；鄉土地方劇留存着寫實的表演體系，那是極自然的：第一，爲劇本內容所決定、所描寫的不外農民們自己的生活；第二，演員爲業餘農民，除向現實生活學習外，無訓練演技的機會；第三，觀衆要求真實，不能相信距離他們實際生活十分遠的戲劇手法；第四，農村經濟力量，不許置辦專爲演戲而設的行頭，演劇時所穿的既是日常服裝，動作自然也就接近生活；另一方面，傀儡戲在宋時已甚發達，有懸絲傀儡、杖頭傀儡、水傀儡等；最早的南曲扮演，可能是以活人代替傀儡；後來各地方的鄉土演員，看到這種表演，自然也不免受到影響，多少學習了傀儡戲表演體系的「程式化」；「地方戲演技溯源」有云——

「我們還可以從地方劇的演技本身看出許多模擬懸絲傀儡戲的痕跡來。懸絲傀儡戲因爲完全是靠幾根線來牽動各個傀儡的動作，故其各種動作如旋轉、進退、交叉等，都必須嚴格規定，不能稍有變通（註：所走路線必須成爲英文S形），否則便不免要「絞線」（註：梨園行中流行的術語，謂轉錯方向）。

我們試看地方戲的各種動作，小而至於一舉手，一投足，一個「挖門」，一個「起霸」，大而至於雙方會陣開打，各種把子盪子，幾乎無一不與傀儡戲的路子相同。武劇中四將「起霸」，每一將在起霸以後，必面向內立，直至第四將起完霸，其餘三將才轉過來；又湘劇桂劇中，武將下場，於走近下將門時，必一躍而進後台，此二例尤足爲地方戲演技確係受傀儡劇影響之明證。「起霸」之所以須向內

立，實即「掛起來」（註：梨園術語，戲已演完）；下場之跳躍，則顯然是耍傀儡者為形容戰爭時動作之劇烈，故意迅速地一提線將傀儡吊入後臺這一動作之模仿。……程式化的動作源出傀儡戲，崑曲可算是這一來源的最高峯；寫實的動作，則係根據現實生活，至今鄉土地方劇中還保持着這一體系。這兩種體系本來是各自為政，似乎也代表着戲劇技術的『貴族的』與『民衆的』兩種作風。大概到了乾隆間，地方劇漸漸抬頭，由農邨到了都市，花部戲劇與雅部戲劇打成一片以後，這兩種不同的演技乃開始混合，幾乎很難看得出這其間的區別。皮黃劇可以算是這一時期戲劇的代表。在皮黃劇中，不僅留存有『程式化』這一體系的動作，同時也存留着『寫實的』這一體系的動作。」

（十一）專談舊劇腔調的演變，以及唱曲的技術的，計有——

1. 「中國戲的唱與白」論文，黃芝岡作，刊載「時事新報」渝版的「學燈」第八十三期；
 2. 「二黃考源」，馬彥祥作，刊「戲劇月報」一卷三期（三十二年三月）；
 3. 「亂彈腔調叢考」，徐筱汀作，手抄本；
 4. 「曲韻探驪」，項衡方作，貴陽省立藝術館寄售（三十三年七月出版）。
- 項作原備度崑曲者參考，而兼論吐字尖團，註明平劇韻轍，習平劇者亦可應用；所附「音似韻異」「一字數音」「南北異音」三種備考，並可供話劇演員查閱。

「中國戲的唱與白」說明唱與白的不同作用：——

「唱辭是用以增強語言的情調的一種方式；所謂言之不足，故詠歌之……使表達在唱辭里的情緒，比表達在平常語言里，更有力量；唱辭是音的語言、情的語言，但也是人要懂的語言……將白和

唱巧妙地運用在一齣戲里，像我們當言語的時候言語，當嗟嘆的時候嗟嘆，當詠歌的時候詠歌。將白和唱分開說，白的作用像偏重說明劇情，唱的作用像偏重表現感情，但我們在一齣戲里意味到戲的情節，依情緒的節奏進展，白和唱是節奏的波形線，白也在追逐情緒，唱也在搜求情節。」

從鄉村的地方戲，到都市的地方戲；從農暇作場，到宴集娛賓；從熱烈的戲劇對話的唱辭，到詩意的抒情獨白的唱辭；從平直的腔調，到變易喉舌，趁逐抑揚——這似乎是中國戲腔調演變的過程；黃文又云：

「中國戲的唱辭，從平直到曲折，從辭情到聲情，從故事傾向到音樂傾向，從了解的成分減低到悅耳的程度增高……但崑曲衰微的最大原因，是它被人們了解的成分減低到某一限度，連自命雅人的也都無了解它的素養，聞歌崑曲輒闕然散去。」

這對於從事改革舊劇而忘却舊劇的大眾性的人，應是一個警告。

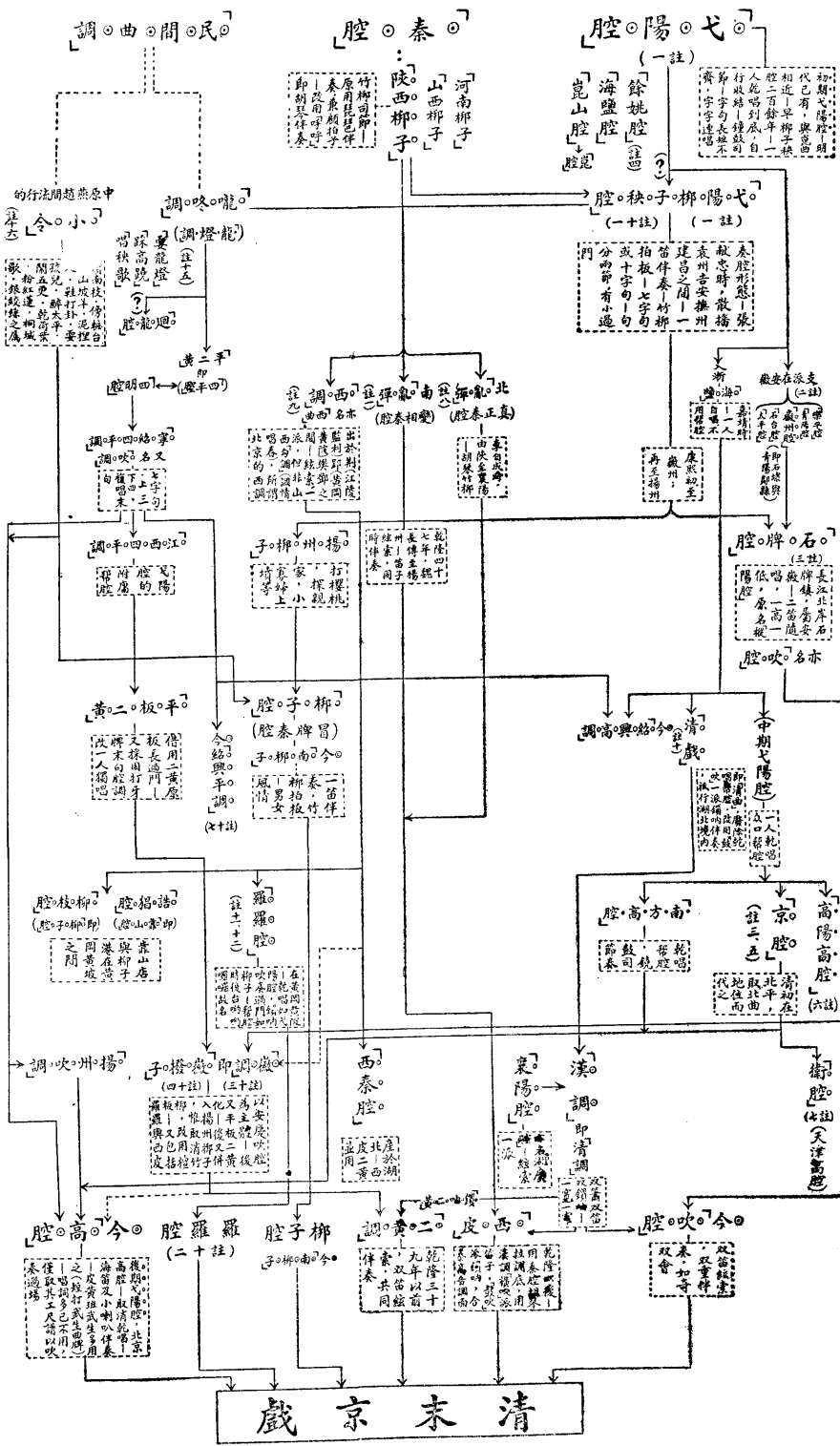
「二黃考源」，說明多種地方戲合成皮黃劇的經過如下：——

「1. 明萬曆末年，在安徽南部的青陽太平徽州及江西東北部的石臺樂平之間，產生了一些類似的腔調，名稱不一，即後來綴白裘中所謂梆子腔，其中包括有吹腔，四平調，撥子等。」

2. 梆子腔一路流入安徽，成爲安徽的地方戲——即後來的徽調；另一路由長江流入湖北，成爲湖北的地方戲——即後來的漢調，亦即湖廣調。

3. 清乾隆五十五年高宗八旬萬壽，徽伶高朗亭帶了梆子腔入都祝釐，因係來自安徽，稱「三慶徽」，因有徽班之名，而梆子腔遂亦成爲徽調。

徐筱汀「亂彈腔調叢攷」(初稿)



附說：(註一)見綴白裘，序。(註二)見王驥德，曲律。(註三)見秦雲，穎英小譜。(註四)見徐文長，南詞敘錄。(註五)見王正祥，新定十二律，京腔譜。
 (註六)見楊靜亭，都門紀略。(註七)見劉猷亭，廣陽雜記。(註八)見徐珂，清稗類鈔。(註九)見樂府詩集。(註十)見李調元，雨村劇話。(註十一)見劉玉衡，在園雜詠。(註十二)今流行羅羅腔唱法戲，還有蔡家莊，迷魂嶺，獨占花魁，打麵缸，打槓子，打皂王等。(註十三)鉢中蓮第十折，萬歷末年抄本。(註十四)見燕瀾小譜。(註十五)見歐陽爭情：談二黃戲。(註十六)見沈德符，野獲編。(註十七)見棘人，平調指南。

4. 徽班入京未久，即吸收了京秦二腔，於是徽班中除徽調外，兼唱京腔（註：即北京的高腔，亦即京音化了的崑曲）、秦腔。京秦二腔與徽調流派迥不相同，自不能以之入徽調之列，因將撥子更名爲二簧腔，與京腔秦腔吹腔四平調等爲徽班腔調之一，徽調一名，遂不復張。

5. 嘉道間有鄂伶米應先將漢調——時稱湖廣調——帶到北京，因與徽調同出一源，其腔與二簧腔極爲相似。

6. 道光末，徽伶程長庚以漢調與二簧腔相近，乃將二腔溶而爲一，並改以笛托腔之舊規爲胡琴托腔，於是秦腔——即西皮——與二簧腔在樂器上得以統一，皮簧遂合爲一體。「二簧」原指雙笛，至此已失其意義，而漢伶適多爲黃岡黃陂籍，遂改「二簧」爲「二黃」；皮黃劇的形式於是完成。」

諸種腔調，至目前已僅空留名目，既無能奏之人，又無可按之譜，祇憑文字記載而謂某腔出自某腔，除一二項目，情形特殊，或可不誤外（如謂崑腔出於崑山腔），多數難爲定論。

徐作「亂彈腔調叢考」，考訂甚精，較馬說更爲詳盡，且每說具有文獻根據。所可惜的，亦因大半有目無譜，既未能以實地演奏相爲參證，倘遽全部接受其結論，於心終覺不安。又，題材太過專門，至今尚未得書肆印行。惟三年前借讀時，曾費一夜之力，私作一表，聊當備忘；姑附於前，以供同好。表中或有訛誤，自然與原作書者是無關的。

（十二）這是十年來抗戰戲劇在寫劇與演出以外的成就。有時候我們覺得，倘使戲劇不在服務抗戰，倘使工作者並不感受環境的催逼敦促，也許成就未必能有這樣豐富這樣迅疾——各方面的工作者也許不會這樣不留情地檢討自己，這樣不放鬆地追尋知識；而戲劇底藝術與技術的發展，儘管遵循同一方向，

也許還要零亂，還要優閑；上列書諸文的作者們，也許更多顧慮，更期求精，未必在十分困難的寫作印刷條件之下，即以急不及待的心情，甘於不遑琢磨，無保留地將個人所知所見，全部貢獻給大眾——壯烈的民族解放戰爭，要求戲劇發生作用，迫促戲劇工作者努力自我教育。

七 抗戰戲劇的自我批判

(一)無可諱言，抗戰後期，會有若干不良傾向，流行於整個戲界——在話劇界尤為明顯，或許由於我們知曉感覺更為親切，而批評勸告更多形之於筆墨的原故——第一，甚多工作者放棄前線演劇或鄉村演劇的崗位，想盡方法回到都市，集中都市，從事「職業化」與「商業化」的演劇，爲了改善生活，爲了發展自己，田禽在「中國戲劇運動」(商務印書館於三十三年十一月出版)一書中會慨乎言之——

「抗戰初期，戲劇工作者都有一致的認識和一致的行動。事實上的表現已經告訴給我們，送戲劇下鄉和入伍，成爲當時的戲劇路向。曾經有一個不短的時期，大家都認爲長久的留戀都市，……乃是一個最可恥的行徑。因爲當時有着這種優良的風氣，所以任何省份的窮鄉僻壤都有着演劇隊的足跡。他們那種吃苦耐勞，一切爲了抗戰，不求名利，沒有絲毫的虛榮心，認真工作，認真生活的熱情，可以說是從來沒有的。會幾何時，由於戰爭的持久，使生活的情緒起了不可想像的變化。……我不敢說，當前的戲劇工作者，沒有以前那樣的熱情；然而，他們的熱情轉了方向——集中都市，是不可否認的事實。

他們之所以不再那樣熱情於鄉村或前線的演劇(自然，目前仍有不少的戲劇團隊在鄉村前線以及

敵後，從事戲劇工作，但在數字上，是遠不如前），當然有着他們內在的和外在的因素：屬於內在的——自己因為常年的居留鄉間或前線，漸漸感到空虛，爲了充實自己，便懷着學習的心情奔向大都市，這是好的一面。屬於外在的——因為地方上還殘存着某種惡勢力，時常予演劇工作者以無情的打擊……這種殘酷的遭遇持久下去，勢必減低工作者的熱情……另一方面，由於其他醜惡的現象過多，例如囤積居奇的奸商，和少數的貪官污吏，在這樣堅苦的時代，他們依然過着奢侈淫逸，揮金如土的生活，而社會上一般的風氣，口頭上雖然不時詛咒這般人，實際上却很羨慕他們；相反地，一般真正堅苦的從事抗戰工作者，因為他們的生活清苦，衣着樸素，反遭到社會上一般人的鄙視；這種不良的風氣，多少也影響了他們工作的情緒……客觀環境的惡劣固然可怕，而一般戲劇工作者由於名利心的驅使，不願再在鄉間或前線吃苦，始終做無名英雄，於是想盡方法轉返都市，使一望無涯的大好的工作園地長年的荒蕪着，這現象尤其可怕。我們並不反對都市的劇運，但是我們尤其贊稱平衡發展的劇運，那就是說，都市與農村前線並重的戲劇運動……我們確實應當堅持我們抗戰初期的工作精神與熱情啊！」（原書九一至九三頁）

第二，即使「職業化」「商業化」，戲劇何嘗不可，更何嘗不應，爲人民大眾服務。不幸的是，有些人並不會做到真正「正規化」所應有的計劃、組織、準備與力行；亦不會備具正常「商業化」所應有的規矩、道地、誠實與盡職。他們祇在「混」；成爲祇圖解決生計，與提高生活的「戲混子」。固然有人還肯用功，在技術上求長進，但是否祇爲自我陶醉自我發展——動機是否不全出於自私，也就難說。夏衍在「邊鼓集」（重慶美學出版社於三十三年十月印行）小冊內「不止於祝頌」一文中說——

「『話劇的進步』已經成了一般人的口頭禪。而身處其境的工作者在一個檢討自己成就的時候，祇要不願找理由來寬慰自己，誰都會痛切地感覺到我們的工作正處在一個一步前進兩步後退的境況之下。這是一個全世界人民翻身的時候，這是一個全人類用血汗來剷除法西斯強盜的日子，可是在我們作爲『四強』之一的中國的劇壇，在劇作中反映了這種與全世界進步人民共休戚的心情與願望沒有？『卽於現實』與『卽於人民』是我們中國戲劇運動的值得誇示的傳統，在今天，什麼原因使我們的劇作界萎縮到與人民大眾絕了緣的少數人身邊瑣事的描寫？經過了數十年的苦鬥，中國話劇是已經被迫走上了中國化、大眾化的路程了；可是在戲劇工作者的理解、決心、技術、工作態度等等，除出一二特例之外，似乎還很少有人深切的感覺到這樣的問題。人事、『生活』、蠻觸般的『鬥爭』、狹隘的個人主義。……不消除這些劇運的絆腳石，我們的視野是黯澹的。我們要幹，同時我們要想，我們要熱烈地做，我們要誠實地想，『混』不是辦法，戲劇運動，不單是爲了解決今天的若干工作者的生活。沒有一個堅定的信心，沒有一種誠樸的作風，讓我們的運動一天天的和人民大眾的生活游離而不感覺到危險，不從廣大的觀衆羣去學習討教，而沾沾自喜於『既得』的技巧，我們將會落伍於時代，被揚棄於人民的。」（原書三五至三六頁）

第三，工作環境困難，自是意料中事；堅守崗位的可貴，在於不放棄原來目的，使得演劇確仍在人民大眾中間，發生應有的良好的教育作用。有些人雖是熱愛戲劇，而立志不堅定，認識不澈底，幾乎祇要有戲可幹，其他一切都可讓步——甚至劇作內容亦不妨含糊——而爲了「爭取自身的存在」，隨便搶一個戲，趕一個戲，粗製濫造，還不算是最惡劣的作風，但所給予抗戰劇運的打擊，已是足夠令人惶懼

的了。鳳子在「舞台漫步」論文集中，呼籲都市的戲劇工作者，學習前線各演劇隊的始終「爲了服務抗戰服務人主而演劇」；「向演劇隊看齊」一文，嚴斥當時一些「適應環境」與「迎合觀衆」的「不擇手段幹」——

「談到劇『運』的話，可真是一年比一年黯淡，不免令人有『江河日下』之感。客觀環境的阻制影響了事業的發展，這差不多是公認的一個理由；事業本身不易開展，又影響了戲劇工作者的情緒和信心。情緒不佳，自然影響了工作；信心動搖，有人又有『徬徨無措』的苦悶。雖然如此，但每個人又都不忍、不願、不甘心離開這一工作崗位。因此便產生了兩種現象：（一）沒法幹而偏要幹，即使是不擇手段幹；（二）苦悶到沒法解脫，孤寂地出於一走，落荒於野，甚至抑鬱以終。……對於被迫遠引的，抱憾以終的朋友，我們寄與無限的悵惘和惋惜！而對於前者的積極態度，很爲欽佩，但也不能不有一些保留。要幹，應該的，却要看是怎麼一個幹法。比方說，我們工作在後方大都市，爲了要爭取工作，所以也要爭取自身的存在。於是在『環境』和『物價』兩條鞭子夾攻之下，我們便避重就輕地『適應環境』和『迎合觀衆』麼？這却是不應該的了。我們不應該忘了爭取工作，但我們更應該爭取主動。我們的工作目標和使命在今天應該是『抗戰』和『藝術』的有機統一。爲了抗戰，我們這一行戲劇工作，正可以發揮它的藝術的宣傳力量；爲了藝術是要精益求精的培養與磨練；同時，却也正是爲了抗戰的宣傳。爲什麼我們不寫一篇文章宣傳？爲什麼我們不用一次演說宣傳？爲什麼我們不喊幾聲口號宣傳？既是用到了作爲藝術之一的『戲劇』，那就必須是『戲劇』而不是別的；尤其必須『是藝術』，而不是徒具其形式。任誰也不同意在血火的洗禮中來演一齣與現實生活漠然無關的戲吧？任

誰也不願意湊熱鬧地草草率率地趕排一齣戲吧？可惜的是，過去的幾年，與抗戰脫了節；同時，搶一個戲、趕一個戲的風氣，却是如此的普遍而蔓延，連抗戰的口實也沒有，連藝術的招牌也不顧，並公然地粗製濫造起來，甚且還可以得到同一個圈子的理論家的鼓勵，這就無怪乎劇運的領導，漸漸地由後方要移向前方了。」（原書第九二至九三頁）

第四，教育目的已經放棄，戲劇工作者必然會向着相反的道路上走；——而且會走得不知道有多麼遠！言經營，便是「遊擊」、「秋風」；以廉價「包」劣戲，以高價「按」榮券；不顧信譽，不擇手段；最惡性的「市儈主義」，橫行一時。言劇作，便也不免「投機」、「討好」；祇求誘致觀眾，博得他們喝彩；一切為賣座，為生意眼，麻醉毒害，均所不計。陳白塵早在三十三年戲劇節說——

「近年來，瀰漫在我們所呼吸的空氣中的投機病菌傳染到他們身上，我們的戲劇隊伍便害了貧血症。這種病菌傳到某些『演出者』身上（這些加了括弧的『演出者』本也無意於戲劇藝術），認為演劇也是一種可以投機的事業，於是戲劇演出投機化了……傳到某些劇作者身上，便目注售票處的紀錄簿，而戲劇創作投機化了……傳到某些導演者身上，藝術讓位於觀眾的愛好，導演藝術投機化了……傳到某些演員身上，便為了爭取地位而演劇，為了爭取較豐富的包銀而演劇，演技投機化了……傳到某些舞台工作者身上，便為了觀眾的喝采而工作，為了從浪費中漁利而工作，舞台工作投機化了……我們隊伍中若干同志便在市儈主義的投機空氣下有意或無意地中了毒。他們或則自甘墮落，或則是隨聲附和，或則是自欺欺人，用盡一切理論根據來說明自己行動的正確……然而其前途的命運是相同

的：逐漸離開了戲劇運動的正軌，或則脫節或則背道而馳。」（刊「戲劇時代」一卷三期）

第五，最可痛心的，貪污之風亦流行於話劇界。其甚焉者，竟至以一二負重要責任的人，臨時怠工拆台，逼取額外的黑市酬報。即在尋常工作人員的觀念中，頗有不少，直以戲場比官場——經手用款，便是調劑；舞弊敗露，自非佳事，但亦無足深責。縱有潔身自愛的人，不欲臨財苟得，不願同流合污，則必立受扼持，終遭排擠；自身既寸步難行，更何能挽救頹風！這種現象，雖非十分普遍，而蔓延的程度，已甚可怕。陳白塵的「習劇隨筆」集（重慶建國書店於三十三年四月印行）中「論大後方戲劇運動的危機」一文，曾為「肅清戲劇運動的陣容」而沉痛地喊出，「能為劇運苦幹、節約，而廉潔自守的，到劇運的大轟之下來！」文中舉出若干實例，單就「戲用」的被浪費與侵佔而論，有云——

「舞台工作者談起來是很悲哀的。他不被觀眾所知道，他們是所謂『無名英雄』。但這也許正是在名利場中他們不十分注意於地位之事的緣故。但那帶有毒菌的空氣，是早就在他們一部份人之中傳播開了。他們是最了解數目字的藝術工作者，他們掌握着可以決定一個劇團經濟生命——「戲用」支出的大權，他們有百倍於他們自己生活費的巨款經手支出，而他們的物質生活是那末簡陋，投機商人的生活又是如此窮極奢華。相形見絀，是人之常情，「取不傷廉」，又是有口可借。更何況「回扣」之類陋規在中國是「古已有之」的呢？但世界上決沒有「取」而不傷「廉」的事。起碼在「取」而成了習慣之後，「廉」也逐漸會變成「貪」的。於是我們單單舞台裝置一項，一個戲就動輒十萬餘金了……舞台上不必要的雕龍鏤鳳工程出現了，數幕一景的戲不被舞台工作者歡迎了。——這和任何機關的事務主任都希望着不斷地大興土木是同樣的。但一個機關的大興土木，是數年難遇的，而一個劇團

是經常演出的，這一種浪費遂成了劇團的致命之傷了！更何況這不僅止於「浪費」而已呢？

如果祇是「浪費」，我們可以某一個劇團爲例。他們在二十次演出中，單是釘子一項，每次平均一百斤，總計二千斤釘子。如果完全以八分長的釘子計算，每斤約一千一百顆，那我們的一個小統計是：

$$2000\text{斤} \times 1100\text{顆} \times 8\text{分} = 17,600,000\text{分長}$$

一千七百六十萬分的長度，等於一萬七千六百丈，也就是約等於一百華里了。這是說，他們二十次的演出所費去的釘子，如果完全以八分釘計算，可以接連成一百華里的長鐵索！然而據我所調查，他們二十次公演所有全部的佈景木條，連接起來，也不一定有三里路長，……但可惜，他們連佈景帶釘子都不存在了。

但從下面一個例子來看，便找到這釘子的去處了：在同一個劇團裏，某一個戲的預算，在某一個舞台工作者的計算，是共需洋釘八十六斤，而另一個工作者，依佈景需要按枚計算，結果是共需洋釘十五斤。到製作出來，也沒超過十五斤的預算。這是說，實際的需要是不足百分之二十，那其餘的百分之八十以上，能說僅止是『浪費』麼？」（原書六三至六五頁）

（二）劇作方面一般的缺點是不够「大衆化」——始終是知識份子的氣味太濃，不易爲真正的民衆所理解所愛好。張庚在「話劇民族化與舊劇現代化」（見前）一文中說——

「關於話劇，新的戲劇工作者也並不是不感覺到它的不能深入大衆而只在少數知識份子中間兜圈子。他們也曾提倡過話劇大衆化的問題。上海左翼戲劇運動，曾經在這方面的理論和實踐上費過多少

精力……但是他們那時的工作方向只是注旨在內容所描寫的應是大眾現實的生活，而完全沒有留心到形式的問題……沒有把新戲普遍地傳播到大眾中間去，使它成爲大眾自己的武器，自己的藝術，由大眾自己來發展和創造它……創造出民族的新藝術的萌芽來。」

周揚在他的「表現新的羣衆的時代」文藝論文集里說——

「『大眾化』，我們過去是怎麼認識的呢？我們把『大眾化』簡單地看做就是創作大眾能懂的作品，以爲只是一個語言文字的形式問題，而不知道同時更重要、更根本地是思想情緒的內容的問題。……對於從事語言藝術的文藝工作者，要與羣衆打成一片，首先要學習羣衆的語言。……過去文藝大眾化的運動雖是把語言當作中心問題的，也會有過大眾語的運動，我們會拿『讀出來可以懂得』做語文標準，這是不錯的。但問題是，如何達到這個標準呢？如果我們先不懂得羣衆的語言，又如何能達到這個標準呢？而且大眾化不單純地爲了讀出來可以聽懂，這當然是首要的條件，同時也爲了使文藝語言本身更豐富，更生動活潑，更富於表現力。這樣學習羣衆語言就是革命文藝工作者的一個最中心、最根本的任務，但是我們卻沒有把這個任務這樣提出來過。……我們的文藝作家一般地都只在描寫人物的對話中，採用了民間口語（這比初期革命文學者寫工農兵，都是滿口知識份子話，是一個很大的進步），但卻沒有學會在作敘述描寫時也運用羣衆語言；或者甚至沒有感覺到這樣做的必要。於是人物對話中的土語方言在大堆的歐化語的敘述描寫中，成了不過一個耀目的點綴罷了。文藝作品中的『歐化』的毛病，並沒有因爲大眾化的提倡而得到適當的改正。因爲既看輕了羣衆語言在藝術創造上的重要性，又看輕了羣衆攝取新詞彙新語法的消化力，於是就不去以羣衆的語言爲基本，而逐漸地加

進新的字眼和語法，這樣來創造真正自己民族的、新的文藝語言；反而形成了一方面是所謂『高級』的，實際是『歐化』的革命文藝；另一方面是『大衆化』的，主要是『舊形式利用』的革命文藝；兩個高低不同的領域，提高與普及完全分離。結果是低的被高的擠到了極不重要的地位。或者在理論上空談藝術性與大衆性的統一，而實踐却恰得其反。」（原書在延安印行，第七一至七五頁）

就戲劇的大衆化而言，有四事應須注意。第一，在每個故事內，劇中人都在聯合地（儘管有時不自知地）解決一個共同問題，而每人又在個別地（有時也是不自知地）解決他一人獨有的若干問題。這些問題，這些困難，如果不是大衆底當前生活中，經常或至少是可能遭遇到的，他們是不大關心的——這就是不大衆化。第二，劇中人面對困難，解決問題時，各有其心事，情緒，希望，畏懼，貪圖，厭忌……等等心理狀態。如果這些心理狀態，一項或數項，儘管在別的時間空間中曾經存在，而在大衆底當前生活中，已不可能或不普遍發生，他們會得感到隔膜，或至少並不感到親切——這又是不大衆化。第三，某一時地的觀衆，有他們從生活經驗伸展出來的說話聽話的習慣；包括特殊的語音，特殊的（較易學習的）語彙，以及特殊的（不易學習的）語法。如果劇中人的說話不爲他們聽懂，或雖可懂得大意，而「習用」(Usage)不合，因之份量全異，他們自然不能感得興趣，甚至由於一知半解而發生嚴重的誤會與反感——這又是不大衆化。第四，任何故事的報道，以有頭有尾，從頭至尾，依照事件發生的次序，爲最易講述，亦最易領會；在大衆如此，在知識份子亦未嘗不如此。如果作者過於毋視衆人底報道事件的習慣，過於浪費他們的注意與耐性，主觀地故造奇境，故作奇筆，而又不致意於交代清楚，安排因果；觀衆費力半天，不能弄明白這些是什麼人，做些什麼事，到底是爲了什麼，何以會得這樣做！斷

碎兀突，線絡不明，越看越增煩惱，自必厭倦而放棄不看——這又是不大衆化。至於題材，却無須隘狹地限制在大衆當前所經歷的事件之內；譬如抗戰劇本，不一定要描寫戰場，甚至不必祇寫當時的後方抗戰活動——寫歷史人物，寫外國故事，作詼奇幻想，作童話寓言，都可以有現實性、大衆性，而有力地鼓吹抗戰意識，發揚抗戰情緒的。——這是筆者個人的見解。

(三)十年來的抗戰劇本，數量雖不甚多，其中自有傳世之作。劉念渠在「戰時中國的演劇」一文里，曾加讚揚——

「創作在這六年間，是進步的。劇作家在追求並把握現實主義的創作方法上，差不多是一致的，雖然他們所達到的程度並不相等。——這是一。題材與主題，是被從種種不同角度去發掘的，並且達到了相當的深度。——這是二。編劇技術的漸趨圓熟，就個別的劇作者說，就全般的發展說，都是如此。——這是三。典型人物的創造，有着頗大的成就，他們給與了現實的和歷史的生動形像。——這是四。在千百種劇本里，實不乏生活的，有性格的，精練的語言創造。——這是五。」（刊載於民國三十三年二月的「戲劇時代」）

如果我們打算推薦十部必需閱讀的抗戰劇本的話——如果自已限制數目，不使超過十部的話——（據筆者個人的意見），當爲——

1. 流寇隊長——王震之作
2. 國家至上——老舍、宋之的作
3. 蛻變——曹禺作

4. 心防——夏衍作

5. 秋收——陳白塵作

6. 秋聲賦——田漢作

7. 夜上海——于伶作

8. 屈原——郭沫若作

9. 忠王李秀成——歐陽予倩作

10. 同志，你走錯了路！——姚仲明、陳波兒等集體創作。

這是約略按照演出的先後而排次的。

當然，「一切並不如理想那麼好」！劇作方面亦未能例外，尤其在抗戰後期。三十五年一月十六日重慶新華日報，刊有田進的「抗戰八年來的戲劇創作」一長文。編者按語：「田進」為筆名，亦係「戲劇界一位朋友」。作者自白：「這里只做了一個統計」。但此文論斷持平，收羅詳盡，即使我們另寫一文，亦未必超越他的範圍，或提出太多不同的意見。特將全文引錄於此，保存這個關於抗戰劇作的一篇極重要的史料：

有人恭維我們的劇作者，說抗戰八年來，文學各部門里，戲劇的成績最高。據我不精確的統計，多幕劇共約一百二十部，數量確實是可觀的。而我們的劇作者又是歷在圖書審查和演出審查雙重鐵閘之下，在這比石叢里的春草還要難於生長的環境里，依然獲得這樣豐富的成績，是也值得自傲的。

這一百二十部劇作寫了一些什麼呢？這兒是一個統計，它會告訴你。爲了便於比較，把這些劇作，從一九四一

年奉劃一個界限，再來分類。

(一)一九四一年春以前的劇作

1. 描寫抗戰中軍民的奮鬥者：蘆海橋（共計四種）、自衛隊（一名民族光榮）、鳳凰城、包得行、飛將軍、一年間（一名天上人間）、故鄉、黑暗中的笑聲、戰鬥、重逢、流寇隊長（一名大紅鞋）、一心堂、弟兄們拉起手來、戰鬥的女性、塞上風雲——計十八種。

2. 描寫敵後鬥爭及敵偽醜態者：心防、夜上海、魔窟（一名羣魔亂舞）、國賊汪精衛、泰山鴻毛——計五種。

3. 描寫後方及敵後不合理的現象者：殘霧、亂世男女、霧重慶（一名鞭）、愁城記、山城故事——計五種。

4. 描寫抗戰中之進步者：蛻變、秋收（一名大地黃金又名陌上秋）、國家至上、大地回春、刑——計五種。

5. 描寫歷史上故事以冀激厲人心者：明末遺恨、洪宣嬌、風波亭、林冲夜奔、秦良玉、文天祥（一名正氣歌）——計六種。

6. 描寫與抗戰無關之生活者：好望號、美國總統號、邊城故事——計三種。

以上共計四十二種。但須附加說明的是：（1）抗戰初期的作品甚多，遺漏難免。（2）獨幕劇不下數十種，均未錄。那大半是該歸納於1.項下的。（3）上項作品中有公演於一九四一年春以後的，但其著作在前，有寫成於其後的，但所描寫現象為一九四一年春以前。故均錄入。

(二)一九四一年春以後的劇作

1. 描寫抗戰者：離離草、水鄉吟、密支那風雲——計三種。

2. 描寫敵後戰鬥者：（甲）人民與敵偽鬥爭：長夜行、少年遊、兩面人、黃白丹青、杏花春雨江南、女優之死

——計六種。(乙)開課活動：草木皆兵、野玫瑰、之子于歸、藍蝴蝶、上海灘之夜潮——計五種。共十一種。

3. 描寫太平洋戰爭後歸向祖國者：祖國在呼喚、自由港、姊妹行、法西斯細菌——計四種。

4. 描寫大後方者：(甲)懲奸商者：山城故事、重慶屋簷下、黃金萬兩、黃金潮、金玉滿堂、維他命——計六種。

(乙)鼓勵堅苦自守者：歲寒圖、重慶二十四小時、春寒、萬世師表、桃李春風——計五種。(丙)揭發社會不合

理者：女人女人、結婚進行曲——計二種。(丁)解決戀愛矛盾者：秋聲賦、芳草天涯——計二種。(戊)描寫家庭

糾紛與黑暗者：北京人、家、朱門怨、舊家——計四種。(己)描寫與官僚政治鬥爭或諷刺官僚者：清明前後、小人

物狂想曲、陞官圖——計三種。(庚)揭露勝利後社會現象者：雞鳴早看天——計一種。共計二十三種。

5. 描寫歷史者：(甲)以歷史諷喻現實者：屈原、高漸離、虎符、南冠草(一名金風剪玉衣)、天國春秋、大明

英烈傳——計六種。(乙)傳奇性者：孔雀胆、牛郎織女、桃花扇、董小宛、陳圓圓、清宮外史(二部作二種)——

計七種。(丙)歷史性者：袁世凱、草莽、浪淘沙、石達開、忠王李秀成、日月爭光、草莽英雄——計七種。(丁)改

編舊小說者：鬱雷、夜奔、紅樓夢、冷月葬詩魂(及其他二種，作三種)——計六種。共計二十六種。

6. 半歷史性者：戲劇春秋、槿花之歌——計二種。

7. 其他：風雪夜歸人、雲彩霞、不夜天、河山春曉——計四種。

8. 根據外國作品改編者：復活、亂世佳人、飄、生死戀、富貴浮雲、望、金指環(這是根據『茱娜凡娜』一劇

改編的，但作者未註明)、黃金夢、人之初、人為財死(上三作皆根據『小學教員』改編)——計十種。

以上共計八十三種。

兩共一百二十五種。

我拿一九四一年春來做分界線，不僅由於那是抗戰期中一個轉捩點，即以劇運本身來說，戰地演劇的減退，後方大都市營業演劇的興起，戲劇審查的加嚴，市儈主義的勃發，都是從這一年開始，或從這一年種下根苗的。而且從這分界線來比較其前後，我們才能看出這幾年來戲劇創作的主要傾向是什麼，因而也才能看出我們目前所應該反對的，究竟是什麼一種傾向。

在一九四一年以前，劇作中直接描寫抗戰的十八種，佔全部劇作的百分之四十二以上。加上後方及敵後不合理現象以及抗戰中後方的進步，這間接描寫抗戰的十種，則佔全部劇作的百分之六十六。那時候歷史劇，雖與抗戰無關，但也都是目注現實而寫的。所舉六種當中，且有四種為留居在半淪陷的上海作家所作，僅佔百分之十四強。而與抗戰無關之作，僅得三種，佔百分之七強。

在這佔百分之六十六的抗戰戲劇當中，我們不否認有抗戰入股、公式、標語、口號的存在，尤其是抗戰第一年的劇作。當抗戰的火花使作者眼花繚亂之際，以政治口號代替了現實的描繪，是在所不免。但作者們對抗戰的歡呼、擁抱，其激越的情緒是躍然紙上的。但從第二年起，我們逐漸地就收穫些堅實的東西了。談兵役，我們有『包得行』，談游擊隊的成長，有『流寇隊長』，說人民的堅持抗戰，有『一年間』，說敵後知識份子的奮鬥，有『心防』，寫漢奸有『魔窟』，寫後方投機者有『霧重慶』，描寫國內民族團結的，有『國家至上』，描寫軍民合作的有『秋收』，敘述我們在抗戰中的進步的有『蛻變』，敘述我們民族光榮以激厲人心的有『文天祥』——這些作品我們不敢說一部部都是可傳之作，都已經是現實主義劇作中的範本。但我們不能否認，它們都紀錄了抗戰中某一方面某一個時間，作為一個短距離的紀程碑而存在着。它們在內容上不是沒有缺點，一般地說，它們不免於過份樂觀，

不免於有時流入幻想。但這是抗戰給予作者們的應有的興奮，它們在形式上也不是沒有缺點，標語、口號的痕跡是完全沒有殘留。但已經跨過公式化而向前邁步了。

當然，在這一時期里，我們也有若干描寫為作者所並不熟悉的題材，而使作品流於空洞口號的，但作者在這些作品中，却始終不會忘記抗戰。也有絕少數作者描寫些與抗戰無關之生活者，但也只是絕少數。整個地說，我們的劇作者在這時期是緊緊地擁抱住抗戰的。

但一九四一年春以後呢？

在這八十三種劇作裏，直接描寫抗戰的，可憐得很，只有三種，佔百分之三·六，連描寫太平洋戰爭的四種在內，也不過佔百分之八強。再加上描寫大後方的二十三種一古腦在內，共計四十一種，也不過百分之五十弱，勉強算到一半。這與前期的百分之六十六固然相差甚遠，而在這二十三種描寫後方的劇本裏，離開抗戰太遠的作品太多了，這且按下再說。如果單以描寫大後方社會現象論，二十三種，佔百分之二十七·五，較之前期之在四十二種中有十種佔百分之二十四弱者相較，在表面上已有增加。在歷史劇裏，後期的作品，已經不如前期是僅為激勵人心而作的了，這裏純傳奇性和根據舊小說而改作者佔其中的一半。而歷史劇在全部劇作中在前期僅佔百分之十四，在後期中二十六種則佔百分之三十一強，如果將半歷史性的劇作合併一起，則佔百分之三十三強，較前期的百分比增加了一倍半。而根據外國劇作或小說改編的與抗戰無關，或僅僅貌似有關的十種，以及其他四種共十六種，佔百分之二十弱，這與前期抗戰無關作品佔百分之七相較，百分比增加了約三倍弱。

那末，在大體上，前期與後期相較是：

(1) 前期直接描寫抗戰者佔百分之四十二，後期直接及間接描寫抗戰者佔百分之八；

點五；

(2) 前期描寫後方面有積極性者，佔百分之二十四弱；後期描寫後方面不一定有積極性者，佔百分之二十七；

(3) 前期與抗戰無關者佔百分之七，後期與抗戰無關者佔百分之二十。

這就是說，直接描寫抗戰的作品銳減，描寫後方尤其是描寫歷史和與抗戰無關之作驟增！

我們當然不會忘却一九四一年春以後，劇作者是在怎樣情況下寫作的。劇本出版審查和演出檢查是雙股利剪，夾在作家的頸子上，動彈不得。但以前期（一九三七—一九四一）與後期（一九四一—一九四五）較，後期在時間上約多半年，而在作品上則增加了一倍。這可證明：這不自由的環境並沒使劇作者完全擱下筆，他依然還『可以』寫，而且寫得更多一些。

但我們劇作者在這榜環境下是怎樣寫作的呢？

一種是堅守自己陣地，一種是自行撤退，另外還有一種是趁火打劫混水摸魚式的『進軍』。

我們還是可以誇耀，在利剪之下，依然可以曲折着作者的筆而寫出這一些輝煌的著作：我們有描寫抗戰的『離草』與『水鄉吟』，有描寫淪陷區抗敵的『長夜行』『黃白丹青』，有描寫科學家之參加抗戰的『法西斯細菌』，有描寫忠貞自守的『春寒』與『歲寒圖』，我們也有借用歷史來諷喻的『屈原』，以及並不諷喻而以歷史直接教育我們的『草莽英雄』，我們更有在壓榨下而依然叫出抗議的聲音的『清明前後』，也有並不一定用當前現實作反映而依然鼓勵讀者進步的『北京人』。但相對的說，我們的收穫已遠不如前期之豐富了！——這原因呢，是由於我們有若干劇作者在若干作品中，自己先就向現實作了大大的讓步，比如描寫動搖着的兩面人物——『兩面人』，作為

『夜上海』的續集的『杏花春雨江南』，因太平洋戰爭而回國的『祖國在呼喚』、『自由港』、『姊妹行』，甚至連『法西斯細菌』都一樣，他們批評了暴露了描寫了一部份現實之後，也都指示他們一個去路，說，到那兒去，那兒是光明的！可是天，作者把他們指到一個什麼樣光明的地方呢？憑作者自己良心說，那兒有光明麼？作者不是不知道，然而，他自行讓步了。再比如寫男女問題的『結婚進行曲』，寫婦女和兒童問題的『女人，女人』，寫戀愛糾紛的『秋聲賦』、『芳草天涯』，又給讀者觀衆指出一條什麼道路呢？作者們先自行陷進一個不可自拔的泥潭。又比如『山城故事』裏的囤積者的被打死，『鷄鳴早看天』裏漢奸之自殺，『金玉滿堂』裏發國難財而被處死刑，『小人物狂想曲』中的官僚之不知死活，這都是必然的結果麼？作者的處理能心安理得麼？至於像『天國春秋』強調了男女糾紛而減輕政治上的鬥爭，『草木皆兵』之企圖描寫敵後人民不屈，而無形中爲特務份子張目，這能說不是作者降格相從於客觀環境麼？餘如『牛郎織女』、『桃花扇』、『孔雀胆』、『清宮外史』之注重傳奇性，而忽視當前的鬥爭，『鬱雷』及若干『紅樓夢』之改編，不管找怎樣冠冕的遁詞，不都是顯明地表示了從現實鬥爭中退却麼？好，你退却吧，另一方面可就「進軍」了！當有人因爲不願意作者暴露大後方的醜惡時，於是分三路「進軍」了。一路是名正言順的描寫抗戰：於是像『密支那風雲』那一類「抗戰」劇作出現了，但那種「抗戰」是在附送草裙舞之下出售的。一路是冒牌暴露：於是小奸商被拖上舞台，當着第一號民族罪人在誅伐了，這是『重慶屋簷下』，發國難財者以自行失敗來懲罰了，這是『黃金潮』，以及『黃金萬兩』之類。或者是暴露了之後，讓青天大老爺自己來收拾，欺騙羣衆說，你看我們在辦奸商了！而現實裏根本沒有那回事！這是『黃金夢』以及『河山春曉』的辦法。再一路呢，是死無對證的除奸，其實這一類就是間諜特務戲劇。比如『野玫瑰』、『藍蝴蝶』之類，表面上是在除奸，骨子裏是因偵探的舊套子引導觀衆入於舞台遊戲，甚至於在除奸的帽子下，替王克敏之流的漢奸辯解，說他是主張

個人權力。

在後期的戲劇創作裏，我們不是沒有成績，而且部份地說，是較前期有了若干進步。比如作品的更趨於藝術的、完整和內容的深入。但由於一般的自行撤退和對比的另一方面的「進軍」，遂使這一時期的劇作顯得奇葩與莠草雜生，而在這之間更多的是發育不全，形同枯槁的芳草！

上述種種，有的是力不從心的欠缺，有的是傾向不良的過錯，但都危害了劇運任務的完成，都低減了社會教育的效果。十年來，我們覺得稍可放心的，祇是工作者尚有勇氣，尚有義感，敢於無情地揭發，敢於梗直地糾勸。我們嚴格的「自我批判」，正所以促進我們切實的「自我教育」。倘若有此一日，戲劇工作者對於自己的過缺，不願聽聞，不堪正視；對於善言、忠言，或則傲慢地拒斥，或則怯懦地畏懼；在報章雜誌小冊上，「自我批判」文字絕迹之時——那便是中國戲劇運動末日的開始！

八 留贈後人

四年前戲劇節，桂林舉行第一屆西南戲劇展覽會時，在那裏參加的同人，曾一致通過十項戲劇工作者公約——

- 一、認清任務，
 - 二、砥礪氣節，
 - 三、面向民衆，
 - 四、面向整體，
 - 五、精研學術，
 - 六、磨煉技術，
 - 七、效率第一，
 - 八、健康第一，
 - 九、尊重集體，
 - 十、接受批評。
- 而在重慶的戲劇界同人，亦曾一致表示接受與擁護：——

「我們無條件的歡迎這個，響應這個；並且，願意在今後的工作中實行這個，推動這個。」

「公約之類的條文，如果不是某些人主觀的產物，它必然的是大家過去工作檢討的結論，它是針對着過去的缺點，與今後的需要而提出的。試一反省我們的過去工作，不正有人犯了如此的毛病嗎？或是天天演戲，却不清楚爲了什麼；或是見異思遷，投機取巧；或是脫離了現實與人民；或是堅持着小圈子主義；或是無視於學習；或是強調理論而輕蔑技術；或是忙閒不均；或是無法抗拒疾病；或是重視個人得失；或者目空一切。……這些毛病，或強或弱的存在我們中間的時候，自然會發生了某些不該有的現象，授人以隙，結果爲親者痛，爲仇者快，個人無所獲，大家受損失。戲劇工作者公約，針對着這些毛病提出了。它要求着每一個人澈底的反省自己，檢查自己，改進自己。」（「戲劇時代」一卷六期社論）

這是一些久經沙場的戲劇老兵——雖然十年作戰未得休息，雖然有的已經一次兩次掛過彩，雖然有的已經解役免役——而決心毫不動搖，鬥志依然旺盛，氣力也尚可一用——懷着滿腔熱情，懷着必勝信念，懷着十分真摯的「同志愛」（Comradship）。——對那些併肩作戰的伙伴，對那些後來的、繼起的、補充的弟兄們，所喊出的籲訴，所堅持的要求。——今後十年，較之以往十年，當能更加健全，更加堅強，更能懂得如何真正的爲國家民族服務，更可保證戲劇教育在人民大眾中間發生更偉大更優善的社會影響。

（三十六年四月四日病中寫畢）

附錄

十年來的上海話劇運動

顧仲彝

上篇

一 引言

勝利以後早就想寫一篇「抗戰期間的上海話劇運動」一文，總因為雜務紛繁，沒有安靜的情緒來償還這宿願，最近洪深先生約我寫「十年來的上海劇運」，也已經有好幾個月了，但爲了搜尋材料，費了很多時間，收穫非常可憐，所以一再遷延，直到今天才動筆。我自己原收了不少零零散散的資料，預備勝利後寫一篇詳盡的報道，不意敵僞期間經敵僞人員搜查一次，爲防意外計，不得不忍痛把許多珍貴的資料焚毀了；又經兩三次的搬家，已散亂遺失，無從尋找了。好在我僅於民二十六年秋冬兩季隨復且內移離去上海半年外，其餘淪陷八年我均在滬始終沒有離開過戲劇團體，先後都參加着上海戲劇活動；所以憑藉少數的剩餘材料和大部尙未遺忘的回憶，寫下了下面一篇概略的報道文章，以供研究話劇運動史的參考。我並且希望和我一樣始終參加淪陷八年劇運的同人能看過了我的文章以後，寫幾篇補充的大文，以臻完備。

二 「青島劇社」時期

我由內地回到上海時——在民國二十六年十二月——適逢歐陽予倩先生的五十壽辰，不約而同的在歐陽先生家裏聚集了許多留滬的劇人，我初次遇見了剛組織成功的青島劇社的幾位負責人——阿英、子伶、李伯龍、吳佩之、徐渠、殷揚等幾位先生。承他們邀我參加劇社，所以在吃過壽麵之後，就到巴黎大戲院隔壁一家羅宋大菜館樓上去看排戲。

這青島劇社是演劇隊一批批出發到內地後，留在上海的劇人的組織，分子非常複雜，組織也鬆弛無力。當時演出的劇目中以「女子公寓」最爲轟動，演出地點是新光大戲院，演員夏霞、藍蘭、陸露明、徐渠、顧也魯等大露頭角，成爲孤島演員的生力軍。可惜接着幾個演出劇目如「羣鷺亂飛」「不夜城」不免都爲急就章，觀衆大爲失望，並且同時社內開始了人事糾紛和經濟恐慌。

有一天我們在大陸商場（現改名爲慈淑大樓）工部局華員俱樂部裏喝茶，商量如何挽救這千瘡百孔的青島劇社。那天參加談話的有李伯龍、于伶、章杰、吳佩之、李健吾、徐渠和我七人。我們對於青島內部的複雜人事已抱絕望，於是開始談判理想的孤島劇團應具備的條件。我們主張演出話劇是一種運動，應當態度嚴肅，應當對於現在的孤島環境有深刻的意義，應當每一本戲導演成熟後再搬上舞台，應當配合抗戰的大策略，應當注意舞台技術的進步。我們越談越興奮，最後決定重建一新劇團，取名爲「上海藝術劇院」。

第二天我們分頭進行，租借會所，徵求同志，起草章程，選定劇目，進行登記，那時英租界已佈滿了敵僞勢力，法租界比較中立，所以中央的國家機關如銀行稅局，都紛紛遷往法租界辦公。我們在巨鎮達路貝蒂壘路口的一條弄堂內租到了一間亭子間，暫時作爲我們的會所。

青島劇社在演過「不夜城」後，就解散了。

三 「上海藝術劇院」

我們這新組織我記得發過一種類似宣言的東西，說明我們的立場、態度、目的。可惜這張宣言已經無法再找到了。我們最初談話的七人——李伯龍、李健吾、于伶、吳佩之、徐渠、章杰、和我——作爲正式發起人，對於團員的選擇非常嚴格。我們自稱爲「院」，表示學院性質，對外以研究劇藝爲號召。

每天四時後那間亭子間裏非常熱鬧，工作也相當緊張，往往到深夜還不散。我們應某慈善團體之邀請，第一個戲演「梅蘿香」，由我與李健吾先生分擔導演。在關心大戲院演出時，頗得輿論好評。大家正在興高采烈商議着今後的大計，忽然接到法工部局對於我們請求登記的覆文。我們大家不大懂法文，滿以為登記批准了，於是狂歡作樂，高興得什麼似的。最後健吾兄來了，他一看之後，正像晴天霹靂一樣，原來法工部局不但不批准，並且驅逐我們出境。於是一場空歡喜，只好偃旗鼓而散。「上海藝術劇院」於是不幸而流產了。

但是我們並不灰心。我們祕密地在法租界另一地方租到了一間前樓（辣斐德路滄洲別墅裏），每天在那裏集會商討用什麼掩護方法取得法工部局的登記而能合法的演出。

天無絕人之路，中法聯誼會的幾位華籍董事：趙志游、陳志皋、路式導、蔡叔厚諸先生，看了我們窘迫的情態，非常同情，邀我們全體參加中法聯誼會，作為聯誼會組織下的附屬機構。經過數度商議，又經中法聯誼會董事會正式通過後，我們便豎起「中法聯誼會主辦上海劇藝社」的大旗來。辣斐德路馬斯南路口的中法聯誼會便成爲我們劇人的活動中心了。由中法聯誼會代辦登記手續，不到三天，正式的批准書就下來了。不但立刻有了極摩登舒適的會議聚餐的會所，並且有一處可以經常演出而免費或半免費的劇場——法工部局禮堂——不過必須要演法國的劇本！

我們於是把組織堅強起來，最高機構爲社務委員會及演出委員會，除七位發起人和中法聯誼會華籍董事熱心於劇運的趙志游、陳志皋、路式導、蔡叔厚、江文新等先生外，又加入了孤島上許多知名的劇人，如陳西禾、阿英、朱端鈞、洪謨、許幸之、吳永剛、馮執中等先生爲演出委員。爲節省成本計，第一、二本戲決定選用法國戲，一則符合中法聯誼會的贊助之意，一則可以免費使用法工部局大禮堂。於是決定演出法國巴若來原著顧仲彝改編的「人之初」作爲上海劇藝社正式成立後的第一炮！

四 上海劇藝社（前期）

上海劇藝社正式成立於民國二十七年七月十一日，集孤島最優秀劇人（包括編導及演員）於一個團體內，所以頗受上海社會人士的注意。第一炮「人之初」由吳佩之導演，由顧得剛、夏霞、舒適、周起……等演出，於九月二十二日晚上演，招待中法來賓。環龍路上盛極一時，博得觀衆熱烈的擁護。於二十三日晚晚上正式上演，連演三日夜。十月十五、六兩日又續演兩天。各報章雜誌紛紛以好評相慰勉，茲摘錄一二種評語，藉此窺見上海劇藝社在觀衆心目中的重視和期望。

戲劇雜誌第三卷第一期（柳木森戈戈主編，中國圖書雜誌公司發行，本期於二十八年七月出版）對於上海劇藝社有如此的評語：「在目前『上海劇藝社』看來或許是一個孤島上值得誇耀的戲劇工作劇團，集中了大部分的新舊劇人，也集配了相當的物力；客觀條件像是頗完備的。爲着爭取『劇壇』的前途，充實地開展孤島的劇運，珍視這一集團的存在將不僅是這劇團的負責人和工作者的責任，每一個戲劇愛好者俱願付以誠摯的扶助。」居仁先生在「人之初」觀後感上說：「人之初沒有提出任何一點被壓迫民族之反抗侵略的事實，然而，全劇所圍繞着的那個問題——怎樣改變自己的生活，却正是英勇抗戰的中國人民所應該嚴重注意的。」林曦的戲劇印象上說：「全劇的演出，可以看出前後台人員異常努力，他們把汗珠拌進智慧，替人們製造精神的糧食。」

接着「人之初」上演的是羅曼羅蘭的傑作「愛與死之搏鬥」。毛胸先生在觀愛與死的搏鬥一文內說：「愛與死的搏鬥一劇，其劇情縱然與今日中國的情勢有異，一個是抵抗侵略對外神聖的民族解放戰爭，一個是爲剷除暴力政策爭取人民自由的國民革命，但同是爲未來人們的自由幸福而奮鬥，却是一致無二。……啓示讀者及觀衆以生之意義，指示現代人對於人類如何盡其責任。……對於上海搖動中的一般知識分子，必能予以當頭的一棒吧。」

「愛與死的搏鬥」第一次演四天日夜場，十月二十七日至三十日，因戲短加演獨幕劇「早點前」（奧尼爾原著李健吾導演），仍在法工部局大禮堂演出。第二次演二天，十一月五日至六日。據戲劇雜誌的報道，此戲「在舞台技術各方面看得出比『人之初』有顯著的進步。可惜的是因為含義深奧，哲理氣味極濃……不適合於一般人的胃口。因此『人之初』在爭取觀眾方面是勝利的，而『愛與死之搏鬥』——如果不隱瞞的話——在這一點上沒有成功。劇藝社很聰明地看清了這一點，他們知道，戲劇應該是屬於大眾的。於是，以後上演的劇目是于伶先生創作的『女子公寓』及『花濺淚』，這二個戲備受觀眾熱烈的歡迎，每次演出却是盛況空前。」

「女子公寓」在青島時期已演過一次，這次是重演，十二月十九日在關心大戲院演出日夜兩場。二十八年一月十八日臨時參加上海藝人新年同樂會在法工部局大禮堂演出一場。

第四個戲是初次上演的「花濺淚」，由吳永剛導演，於二月七日起至十一日在卡爾登大戲院演出六場。說來也可憐，那時可以演出的場子跟現在一樣的困難，卡爾登在演麒麟童的文案臣，我們乘他們年關封箱的好機會，設法借到了六天。五天上「花濺淚」，一天重翻「人之初」。

以上四個戲是不定期的游擊演出，結束了上海劇藝社的演出第一期。接着是十二次星期實驗演出。其節目列表說明如下：

次數	年	月	日	劇	目	編譯人	導演者	演出地點	場數	備註
一	二	八	三	二十六	這不過是春天	李健吾	陳西禾	新光大戲院	一	星期日晨十時
二	四	二	二	同上	同上	同上	同上	同上	一	重演

以上十二次星期實驗公演在意義上頗為重要，一方面爭取固定觀眾，一方面奠定第三期長期公演的基礎。每星期日
上午上海的劇人們會集在新光的後台、前台，談論着戲劇上各種的問題。有時等戲演完了就約齊了同往附近的菜館內聚
餐，濟濟一堂，非常熱鬧。

上海劇藝社第三期演出是正式打進璇宮劇院，作長期職業性的演出。那時璇宮（在愛多亞路浦東大樓內）是一所舞
廳，其主持人為吳邦藩先生，經過一月多的條件磋商，終於簽訂六個月的長期合同。於是改台裝座椅，排戲製佈景，忙
做一團。於八月六日正式上演于伶編劇朱瑞鈞導演的「夜上海」。前期的上海劇藝社至此告一段落，我們因為要報章除

三	二十八	四	九	結 婚	郭戈爾原著 曹清華翻譯	洪 謨	新光大戲院	—	重 演
四	四	十六	最先與最後	顧仲彝	吳佩之	同 上	—	重 演	
五	四	二十三	同 上	同 上	同 上	同 上	—	重 演	
六	四	三十	這不過是春天	李健吾	陳西禾	同 上	—	重 演	
七	五	七	花濺淚	于 伶	吳永剛	同 上	—	重 演	
八	五	十四	同 上	同 上	同 上	同 上	—	重 演	
九	五	二十一	舞女淚(獨) 雪下小景(獨)	集體創作	吳佩之	同 上	—	重 演	
十	五	二十八	母親(獨) 啞妻(獨)	田 漢	向 芒	同 上	—	重 演	
十一	六	四	王佐斷臂(平劇)	陳治策改編	張 可	同 上	—	重 演	
十二	六	十一	女子公寓	徐以禮改編	華 沙	同 上	—	重 演	
	同	上	同 上	于 伶	徐以禮	同 上	—	重 演	

上海劇藝社外的早期話劇活動，不得不暫時把它擱置一邊，先說一說中法劇團和業餘戲劇聯誼會等等的動態。

五 「中法劇社」

中法劇社的前身是中法劇藝學校，雖然辦得不到一年就停止了，但孤島上後起的話劇優秀人材倒造就了好幾個，例如喬奇、沈敏、胡楓……等都是中法劇校的優秀畢業生。他們的創辦人是馮執中、許幸之、阿英等，假中法工專門口的幾間平屋作辦公室，中法工專的兩間課室為課室，每日上午教練舞蹈與歌唱，下午二時起上講演課，五時後排戲。最初半年教練認真，師資完備，所以校務相當發達。後來因馮執中校長處置失當，好的教師紛紛離校。於是他們租得辣斐花園，倡辦劇團，馮校長之意，想借公演和外界劇人的參加來刺激全校，使之穩定和興奮。這是中法劇社創辦的真正動機。他們的宣言說得非常官冕，現摘錄一段於后：

「中華民國建國的最高原則，在求民族之獨立，民權之自由，民生之平等。二十八年以來，我們爲了爭取國族的榮利，爲了蕪求貫徹以上的目標，犧牲無數的生命，流了不少的血。

「法蘭西共和國在靑立之初，就揭鑿了『自由，平等，博愛』的大旗。一世紀半以來的奮鬥，都是爲了維護世界和平與保持人類自由美好的生活。現在，當人類被壓制在瘋狂的極權主義者的戰爭威脅之下，法國又發出了『理性的呼聲』，籲請世界愛護自由的國家相互合作，準備共同起來反抗侵略。這和中國本獨立自主之精神，聯合世界上同情之國家及民族，爲和平與正義共同奮鬥的策略完全一致。

「戲劇是文化運動的一環，中法劇社之靑辦，便是建立於提倡劇藝溝通中法文化的礎石上。

「我們的工作是艱苦的，可是我們已經準備以淬厲戰鬥的精神，以奮發蓬勃的朝氣，來完成我們的工作。

「我們的任務那般地繁重，我們的力量却這般地微弱——希望戲運的先驅者們，給我們嚴正的指示，和熱烈的援助罷。」

「中國文化的導師魯迅先生說：『能做事的做事，能發聲的發聲。有一分熱發一分光，就如螢火一般，也可以在黑暗裏發一點光，不必等候炬火。』是的，我們雖是螢火，但也希望炬火的時代快些來臨！」

他們第一個戲「阿Q正傳」，許幸之先生精心編導，彙集上海許多的名演員，鄭重其事的演出。「阿Q正傳」的演出，頗得社會人士的重視和好評。於七月十五日正式揭幕，至七月底打住。接着上演舒適主演曾禺編劇之「原野」。那時中法內部已呈分裂之象，全體演職員對馮執中的辦理方法表示不滿，於八月十日遂由全體議決解散。

中法劇校的學生自動組織沙龍劇團，作業餘的演出。

辣斐花園的場子改由影聯劇團接辦。影聯是國華電影公司的同人所組織，演員有周曼華、舒適、周起……等，第一劇演「雷雨」，於九月一日公演，接着演出「日出」「原野」「武松與潘金蓮」「楊貴妃」……等戲。

中法劇藝學校，中法劇社，解散之後，馮執中便從事於「政治」活動，因其行動神祕，劇人都對他莫測高深，不敢親近，於二十八年冬被人暗殺於亞爾培路黃包車上。

六 業餘劇團的概況

在抗戰初期和「十二·八」之間上海孤島上的業餘劇團是相當發達的。他們大半以職業為單位或以學校為單位，組成各個小團體，以苦幹的精神作游擊式的演出。他們演出的成績不一定令人滿意，但他們的努力，他們的磨練精神，他們的愛好劇藝，是值得讚揚的。現略舉幾個有演出成績的業餘劇團作例證：

『藝林星期小劇場』於二十八年一月二十二日起，一連數月在卡爾登戲院作每星期日上午之連續公演，演出「劊子手」「紅燈籠」「劉三爺」「月亮上升」「騎馬下海的人」「糕與餅」「除夕」「咖啡店之一夜」「蠢貨」「兩個患難朋友」「獲虎之夜」「生之意志」「前走後奔」「冷飯」「求婚」……等劇目。其後，於二十九年四月，又作星期早場實驗公演，地點仍假卡爾登戲院早場，公演三幕古裝歷史劇「西施」，由顧君之編導，連演四個星期。

『大鐘劇社』是許幸之、穆尼、羅蒙、劉汝禮和中法劇校的學生組織的業餘劇團。共演出四次：第一次劇目不詳，第二次為五獨幕劇輪流演出，共演三天，第三次為夏衍編劇許幸之導演之「一年間」（改名花燭之夜）非常成功。第四次為魏如晦編劇穆尼導演之「桃花源」。

上海職業婦女俱樂部組織之「職婦劇社」在二月中旬假座寧波同鄉會舉行第一次公演，劇目為于伶編劇，吳涓導演之「女子公寓」，因觀眾擁擠，故於二星期後星期日上午假座卡爾登戲院作為二次上演。其後演出次數甚多，不贅。

『中國女中劇團』於二月四日假浦東大樓舉行救濟難民話劇公演，劇目為曹禺編劇吳涓章杰顧問導演之「雷雨」。

『工華劇團』於一月中旬在該團之小劇場上演法國法朗士原著陳治策改編華沙導演之「啞妻」。十一月二十五日公演「瞎了一只眼」「冷飯」「一只馬蜂」三劇。二十九年六月一日作第三次公演，劇目為「結婚」由鄭通導演。

『益友劇團』於二月十一日起假座黃金大戲院舉行首次公演兩天，上演劇目為曹禺編劇吳伊之導演之「雷雨」。又於六月五日演出「同住三家人」。又於二十九年二月演出「藝術家」「戀愛問題」「走」「新的速寫」「弄」二次。

『精武體育會之話劇組』於二月中在該會徵求大會上舉行話劇首次表演，劇目為以禮導演之「父歸」。

『雪影劇團』於二月十九日假座浦東大樓舉行首次公演，劇目為「雷雨」，導演魯思，內容修改甚多，有周樸園被魯大海槍斃，周冲和大海握手，並增多一幕，成為五幕劇。

滬江大學滬東公社主辦之「土蜂劇團」，於三月六、七兩日上午假座新光大戲院舉行首次公演，劇目為「屠戶」「紅燈籠」「糕與餅」三劇。

「銀聯劇團」（銀錢業職員所組織）於四月上旬參加銀錢業聯誼會假座匯風中學演出「兩個患難朋友」與「黎明」一劇分兩組，作競賽演出。

「榕廬劇社」（榕廬業同人所組織）福建籍演員用福建語演出「啞妻」。

「海燕劇社」參加粵東中學發起之籌款救濟兩廣難胞公演，假座大新公司游藝場，上演劇目為「啞妻」「約會」與「求婚」，又於五月上旬假座法工部局大禮堂上演顧夢鶴導之「偽君子」。十一月十七日假座八仙橋青年會公演「女性的解放」。二十九年四月十四日假辣斐早場公演「校長室」「唐夫人的宴會」「羅密歐與朱麗葉」三劇。

立信會計學校組織「立信劇社」於三月底參加該校之同學交誼大會，假寧波同鄉會演出「醉了」「藝術家」二劇。上海「約翰劇社」與「天下劇社」為救濟失業難童於二十八年三月八日九日假座蘭心大戲院聯合公演徐訏的「月亮」。「華聯劇社」參加華聯俱樂部一週紀念會，演出「殺人」「黎明」「劉三爺」「冷飯」「父歸」「男人」「棄兒」等劇。又於五月二十八日上演「舞女淚」「啞妻」「月起」三獨幕劇。

「新演劇社」於六月十一日在卡爾登戲院演出「偽君子」。

如果把所有業餘劇團的演出一一都記錄下來，那只怕寫上數十萬字也祇能報告一個概略。二十八年後業餘劇團風起雲湧如雨後春筍般產生出來，直到日軍進入了租界，才消聲匿跡，停止活動。除了上面的幾個劇團之外，還有愛國劇團（愛國女校學生所組織），青鐘劇團（青年會中學學生所組織），春秋劇社（光華大學一部分學生所組織），寰球劇社（寰球打字學校學生所組織），滬江基督教學生團與實驗劇團，精武劇團（精武體育會主辦），綢布業劇社（綢布業俱

樂部所組織)，水星劇藝社（上海中學學生所組織），保聯劇社（保險業聯誼社所組織），洪流劇社（南通中學學生所組織），復旦劇社（復旦大學學生所組織），華華劇社（華華中學學生所組織），綠野劇社（電影界一部分同人所組織），舞女聯誼會（舞女界所組織），南方劇社（南方中學學生所組織），子夜劇社（濱海中學學生所組織），夜鶯劇社，互助劇團，中青劇社，藝型劇社，樂文劇團（海關俱樂部所組織），上海戲劇生活社，交通劇社，印聯劇社，上海實驗劇團，蟻蜂劇團，征雁藝術劇團，藍光劇社，海鳴劇社，銀青劇社，滬光劇社，致遠劇社，雁羣業餘劇團，舞聯劇社，……名目繁多，不勝枚舉，時生時滅，一時無法作準確的統計。不過這許多業餘劇團之間有一個聯繫組織，名為「上海業餘戲劇交誼會」，由各重要團體推出負責人聯合組織的，經常也有星期聯合公演，公演比賽，及定期學術演講會；他們有一定辦公的地點，舉行劇團間交誼座談會，辦事認真，情緒熱烈，在孤島劇運中是值得紀念的一個團體。

這許多業餘劇團曾於二十八年七月二十四日至三十日假座黃金大戲院作聯合慈善公演一次，籌備委員為王季深、朱立波、朱廉湘、李言苓、李伯龍、吳涓、梁錦堂、秦銓中、徐系宇、張菊生、張竣、賈濟川、蔣學杰、顧仲彝等。參加演出之劇團有：夜鶯劇社，華聯劇團，銀聯劇團，互助劇團，保聯劇團，復旦劇團，工華劇團，益友劇社，精武劇團，職婦劇團，及上海業餘戲劇交誼會十一個團體。其演出之程序為：

七月二十四日夜場劇目：「永久的朋友」，庚民編劇，予且導演，夜鷹劇社演出。

七月二十五日夜場劇目：「醉生夢死」，沈西荅、宋之的編劇，徐渠導演，華聯劇團演出。

七月二十六日夜場劇目：「緩期還債」，陳錦編譯，夏霞導演，銀聯劇團演出。

七月二十七日中午場劇目：「花濺淚」，于伶編劇，藍蘭導演，互助劇團演出。

七月二十八日夜場劇目：「日出之前」，沈宥編劇，魯思導演，保聯劇團演出。

七月二十九日日場劇目：「生死戀」，方子編譯，吳佩之導演，復旦劇社演出。

七月二十九日夜場三獨幕劇：「成全好事」，「外祖父的死」，「破舊別墅」，由大中、賈濟川、莫言導演，上海業餘戲劇交誼會演出。

七月三十日夜兩場劇目：「阿Q正傳」，魯迅原著，田漢改編，章杰導演，工華，益友，精武，職聯四劇團聯合演出。

這次聯合演出規模之大，成績之好，在孤島上可說是空前絕後的。我們看松青先生在「這一月」文內（載劇場藝術民二十八年十月號內）所記載的：

「這一月，不僅是孤島戲劇運動上值得大書的一月，即在整個中國話劇運動史上亦是重要的一頁。……此次公演參加演出的劇團有十一單位，贊助劇團有三，演出的劇目計七個多幕劇，三個獨幕劇，直接參與工作的演員職員計有三百餘人。這樣大規模的演出，在此時此地的孤島上能圓滿順利地結束，不能不說為難能可貴。

「此次聯合公演，不僅在規模、劇目及工作人員之數量上，超過了一九三七年上海話劇界春季聯合公演，同時在演出的意義上，亦有其特殊所在，為過去劇運上任何演出所不及。有人認為這次公演是在中國話劇史上空前的壯舉，決非過譽。

「業餘性劇團在演出物質條件上的貧乏，是過去普遍的現象；而在此次公演中，每天的劇目不同，七天的全部演出中，共有十六景，要以手頭非常不夠的材料，有限的經濟；以及時間又是非常短促的條件下來從事全部舞台裝置，的確是一件不易對付的艱辛工作。……此次演出全部佈景費用很節省，但全部佈景部份的工作，很是令人滿意，內中有數景設計得非常優秀可愛。

「在慈善公演最後一天的清晨，大會召集全體演職員及留守在孤島上戲劇朋友們，在黃金的舞台上，紀念俄國天才劇作家柴霍甫卅五週年及大會工作人員的交誼會，演講及餘興很多……會上幾包含了孤島上全部忠於劇運而爲它努力耕耘的同志們，全場交換着互相勉勵堅毅地爲祖國劇運努力的策勵及瀾漫着活潑的同志愛的精神。在大會上，我們清楚地認識了在苦難中長成起來的劇運戰士堅定的姿態，及蘊藏在這次慈善公演幕後的另一面的可貴的收穫……」

七 上海劇藝社（後期）

上海劇藝社自與璇宮劇院訂立長期合同後，開始作職業性的長期公演，走上了另一階段。試看他們揭幕時的幕前話

（見「夜上海」的公演特刊）：

「『人不單是靠麵包而生活的』——聖經。

我們，上海劇藝社，在試其「學步」的週歲之後，接着舉行長期公演了。

關於長期公演，除了本着我們過去一年間的一貫態度之外，我們想這樣說：

我們爲「生」與「活」而戲劇。

我們爲「演劇藝術」而演劇藝術。

自然，我們不會忘了「時代」。也不可能忘了我們所處的時代的。

人，有「永生」的。可是不能離「時」「空」而「活」。

固然，此時此地的所謂長期公演，不一定能活得了我們，可是我們要求生——生活在演劇藝術裏。

人不單是靠麵包而生活的。

我們不單爲麵包而演劇。」

這篇宣言的話說得非常曖昧，但在「此時此地」的環境之下，怎敢明明白白的說。況且「夜上海」的演出是一針見血的揭開了上海人的生活，作者諄諄告誡大眾——「艱難的活下去，可別揀一條容易走的路，出賣了自己的靈魂。」

「夜上海」的演出雖不能說怎樣轟動，但外界對它都很讚美，尤其針對現實一點，留給觀衆一個很深的印象。「夜上海」之後接演林珂編劇吳天導演的「沉淵」，演員有夏霞、屠光啓、張珂、夏風、卽絮、也魯、徐立等，成績優越，可惜賣座不佳，提前換戲。在璇宮六個月內，連接演出下列各戲：

「生財有這」 莫利哀原著 顧仲彝改編 朱端鈞導演

「花濺淚」 于伶編劇 吳永剛導演 (重演)

「人之初」 顧仲彝改編 吳似之導演 (張伯南一角改用劉瓊演出)

「賽金花」 熊佛西原編 阿英改編 集體導演

「武則天」 宋之的編劇 徐渠導演

「情海疑雲」 高爾斯華綏原著 于伶改編 洪謨導演

「明末遺恨」 阿英編劇 吳永剛導演 (賣座極盛連演三十五天)

六個月合同期滿，房東因不能賺錢，提出許多苛刻的條件，我們商議再三，無法接受，祇好改與辣斐花園劇場簽訂半年合同，遷往新地演出。

「明末遺恨」連演三十五天，打破歷來話劇演出紀錄。在璇宮演出半年內的艱苦維持，營業以一般而論，平均只能賣到二三成座，半年來經濟上已是百孔千瘡，到幾乎不能續演的地步，幸而「明末遺恨」來一個驚人之筆，營業忽然大

盛，三十五天滿座之後，不但把結欠完全還清，還積了一點餘款，作遷入辣斐後的充裕演出費用。這次的商業上的成功，使我們相信半年的艱辛並沒有白費，而已經在孤島上爭得相當的基本觀眾。

現在我們順便說一說辣斐花園劇場自從十月底彭聯劇團退出後，辣斐前台自組劇團，演員與工作人員大半為自香港新近來滬之中藝與中旅團員，如孫景璐、吳景平等，由傅威廉領導着演出下列諸劇目：

「偽君子」

莫利哀喜劇

傅威廉導演

「理想夫人」

孫樟編劇

鄭重導演

「桃花夢」

石靈編劇

姜明導演

「軍火商」

趙慎叔編劇

王竹友導演

據辣斐前台說，他們是班烏合之衆，工作態度極不嚴肅，演出也毫無確定目標，因此成績惡劣，營業衰落。前台賠累過巨，在與上海劇藝社簽訂合同之後，他們就宣告停辦，團體解散。

上海劇藝社遷入辣斐之後，前後繼續不斷的演出有二年之久，演出節目，因原存資料，於十二月八日後，被澈底搜抄，已毀損殆盡，現在只能憑記憶所及，一一寫在下面，其中有重演數次的，有先後顛倒的，只能待來日收集到比較正確資料後，再行重訂，尚請讀者原諒。在辣斐的第一戲是籌備經月的「祖國」，服裝佈景，全部新製，劇社演員幾乎全體上台，不過因為是外國戲，觀眾還不能接受，所以賣座並沒有意想的好。現將全部劇目分成初演與重演兩類列後：

初演劇目：

「祖國」

法沙度原著

江文新改編

吳江帆導演

（全部外國古裝）

「陳圓圓」

唐納編劇

白朗導演

（古裝悲劇）

- | | | | |
|---------|------------|-------|--------------|
| 「戀愛與陰謀」 | 顧仲彝改編 | 徐渠導演 | (古裝悲劇) |
| 「女兒國」 | 于伶編劇 | 吳仂之導演 | (幻想劇) |
| 「李秀成之死」 | 陽翰笙編劇 | 吳琛導演 | (營業鼎盛連演三十五天) |
| 「職業婦女」 | 石筆父編劇 | 洪謨導演 | (喜劇) |
| 「梁紅玉」 | 顧仲彝編劇 | 施雨導演 | (歷史劇) |
| 「寄生章」 | 洪深改編 | 徐渠導演 | (喜劇) |
| 「海戀」 | 吳天編劇 | 洪謨導演 | (南洋悲劇) |
| 「上海屋簷下」 | 夏衍編劇 | 吳江帆導演 | (悲劇) |
| 「正氣歌」 | 吳祖光編劇 | 吳江帆導演 | (悲劇) |
| 「二爺外傳」 | 徐桃輝編劇 | 于鳳鳴導演 | (喜劇) |
| 「夢裏京華」 | 胡世光編劇 | 洪謨導演 | (悲劇) |
| 「邊城故事」 | 袁俊編劇 | 佐臨導演 | (喜劇) |
| 「小城故事」 | 袁俊編劇 | 洪謨導演 | (喜劇) |
| 「大明英烈傳」 | 于伶編劇 | 徐渠導演 | (歷史劇) |
| 「正在想」 | 曹禺編劇 | 吳仂之導演 | (喜劇) |
| 「圓謊記」 | 瓊斯原著 朱端鈞改編 | 佐臨導演 | (喜劇) |
| 「家」 | 巴金原著 吳江改編 | 洪謨導演 | (悲劇) |

「新戲曲」

芳信譯

姚克導演

(喜劇)

「愁城記」

夏衍編劇

吳琛導演

(悲劇)

「妙峯山」

丁西林編劇

朱端鈞導演

(喜劇)

「牛郎織女傳」

魏如晦編劇

徐渠導演

(喜劇)

「鍍金」「求婚」

曹禺 平羣編劇

洪深 佐臨導演 (喜劇)

「少奶奶的扇子」

洪深改編

姚克導演

(喜劇)

「撒謊世界」

李健吾改編

吳帆之導演

(喜劇)

「北京人」

曹禺編劇

吳江帆導演

(悲劇)

重演劇目：

「人之初」

顧仲彝改編

吳帆之導演

(張伯南一角由韓非演出)

「愛與死之搏鬥」

李健吾改編

許幸之導演

(加演吳天「被迫害的」獨幕劇)

「女子公寓」

于伶編劇

「這不過是春天」

李健吾編劇

陳西禾導演

「武則天」

宋之的編劇

徐渠導演

(爲法工董事給獎演出)

「葛嫩娘」

魏如晦編劇

吳永剛導演

以上劇目全憑記憶所得，容有遺漏，尙待日後查得後再補。在辣斐時期演出劇目中以「家」的賣座爲最盛，連賣三個月滿座，打破以往「明末遺恨」的紀錄。英子小姐以演鳴鳳而成名，三個月內從未演一場，恐怕也因此而種下了致

死的病根。第二賣座的戲應推「正氣歌」，石揮就在這戲裏建樹他獨突的演技，而為觀眾所賞識。第三是「李秀成之死」，出乎意外獲得觀眾的歡迎，嚴俊為上海觀眾所認識是從這個戲開始。喜劇以「妙峯山」的演出最為成功，劇本之精湛，對話之俏皮，夏霞和仲馬的驚人演技，造成中國舞台上少有的喜劇演出，確是值得一提的。可惜以後想重演的時候，已不能邀得租界「當局」的同意。「人之初」的重演仍能轟動一時，一半是因為上海人喜歡這個戲，一半是韓非的演技也有獨到的好處。「女兒國」會化了極大的本錢，鄭重的演出，但收效遠不及期望之好，可說是失敗的。「北京人」是劇藝社最後一本壓台戲，也是英鶯的絕命戲，所以着實迷住了上海的觀眾。這是英鶯最後的傑作，她演戲的認真拚命，使我們感到驚異，誰知道她存了必死之心，在台上留她最後的好印象給觀眾。她死後，曾請劉伶雲代戲，但賣座就大不如前了。其他的戲演出都在水準以上，賣座雖好壞不同，但鄭重演出一點上可說是上海劇藝社在孤島上享有盛名的最大原因。

還有兩本鄭重排練而未能演出的戲：一是于伶吳琛合編的「紅粉喋血記」（實即根據尤兢的「夜光杯」改編的），鄭重其事的排練完成，作為陰曆新年的賣座劇目，一切佈景服裝都已添置完備，廣告亦已登出，票子也已售出大半，不意臨上演前一天忽接法工部局禁演命令，臨時改上「新婚進行曲」。這在劇社當局是件極度喪氣的事。第二次是佐臨導演的高爾斯華綏原著曹禺改編的「鬥爭」，也已經排練成熟，準備演出，但經法工部局禁止，不得不改演別的戲。這是劇藝社兩次慘痛的經驗。

劇藝社還有一慘痛懷喪的史實：這事發生在民三十年的夏天，有一部分劇社的精銳演員和編導突然宣告脫離，另組上海職業劇團出演於卡爾登戲院。現在想起來，這在一個劇團過分擴張以後，分化也是極其自然的事，但在當時感情作用，並且突如其來，晴天霹靂，平地風波，從此上海劇藝社烙上致命的傷痕，雖會重振旗鼓，勵精圖治，但人心涣散，

銳氣大減。所以等到十二月八日日軍進入租界，再三被「皇軍」的黃汽車光顧搜查，逮捕負責人員，而急速的解散了。八日晚還演着「北京人」，但第二天早晨已滿租界都是「皇軍」，停演了兩天之後，開了一次緊急會議，匆匆忙忙的宣佈解散了。所有佈景道具燈光服裝，以一萬元的代價，賣與私人接替的團體了。民國三十年十二月十日就是上海劇藝社宣告解散的一天。

八 中國旅行劇團

在上海劇藝社從璇宮遷往辣斐花園之後，忽然從香港來了一批話劇的生力軍——唐槐秋先生帶領的中國旅行劇團，到了上海。他們很順利的租得了拉都路的團址，和璇宮劇院的演出場地。他們從二十八年聖誕節揭幕到二十九年三月一日止，先後演出「復活」「林冲夜奔」「兒女風雲」「天羅地網」「葛嫩娘」「女店子」「兩個世界」「女人」「阿Q正傳」「雷雨」「日出」「原野」「李香君」「木蘭從軍」「梅蘿香」等十五個戲。三月一日退出璇宮，但團體並不解散，只不過一部份演員被當時新組織而新打入璇宮的天風劇社拉去。四月下旬租得蘭心大戲院演出「洪宣嬌」，魏如晦先生編劇，費穆先生導演。於五月下旬又在卡爾登戲院重演「洪宣嬌」；兩次賣座成績均甚佳。七月間又假天蟾舞台合作臨時日場演出，成績當然不會好。

經過了幾個月的游擊式的演出，重又覓得了根據地——西藏路南京路口的天宮劇場。八月十六日以「葡萄美酒」（實即「夜光杯」）開幕，繼續演出的有「石榴裙下」「黃沙萬里美人心」「香箋淚」「紅顏知己」「歸去來兮」「職業婦女」「婦人心」「花花世界」「女人」等戲。其中有一個短期，分兵到蘭心大戲院去演出顧仲彝編劇卜萬蒼導演的「水仙花」，轟動一時，頗得好評。可惜租期有限，只演了三個多星期。

中旅在天宮前後共一年，三十一年八月約滿退出。在去天津之前，曾在皇后大戲院演出周貽白編劇、唐槐秋導演之

「綠窗紅淚」，賣座甚佳。十月十八日中旅全團赴天津演出，直至三十二年春再回滬上海。中旅在滬後期的演出情形，恕我留待後面下篇再說了。

九 天風劇團

天風劇團是後起的職業劇團，由趙志游、路式導、田淑君、姚肇第、唐治秋等留滬國民黨中堅份子所發起的職業組織，團員除中旅過來的幾個人外，全部都是新招的一班學習演員。早期負責演出責任的是姚克，後期負責演出責任的是費穆。演出的劇目有「浮生若夢」「十字街道」「梅花夢」「清宮怨」「孤島男女」等，其中以「清宮怨」「孤島男女」兩劇演出為最盛。「清宮怨」係姚克編劇費穆導演舒適和慕容婉兒主演的一本清代宮闈戲。「孤島男女」係顧仲英編劇費穆導演的時裝喜劇。不幸第二本戲恰巧在日人進租界前一個月上演，正當生意鼎盛的時候，忽然停演。過了四五天後重演，不得不把劇本內刺激的劇情和字句刪改掉，而賣座因此一蹶不振了。

天風劇社因上海環境轉變也不得不繼上海劇藝社後宣佈解散。佈景服裝和大部分人馬由費穆領導打進卡爾登，成立上海藝術劇團，簡稱「上藝」。關於「上藝」的創辦和發展將於下篇中再加詳論。

十 其他

在上海租界淪入敵手之前，還有兩件重要報道必須加以補充：

(一)華光戲劇學校的創辦和解散——該校是孔另境先生一手創辦的，但因限於經濟，並不能如理想的完備；而屢次演出成績亦平凡。日軍進入租界，該校亦即停辦。

(二)歌舞劇之演出——歌劇有蔡資白的「上海之歌」以「未名歌劇社」的名義在辣斐花園劇場演出。成績相當優越。舞劇有阿甫夏拉馬夫的「古利鶯夢」的盛大演出於蘭心大戲院，雖然格調不中不西，但形式相當新穎，頗為上海中

外人士所注意。

下篇

日軍進駐「租界」之後，一時雷厲風行，搜捕「重慶份子」，實行恐怖政策，封鎖交通，管制糧食，所以文藝界中人驟的躲，走的走，劇團解散，活動停止。有一個多月，上海沒有話劇的演出。

但一個月後，局面較稍安靜一點，兼之美國電影被禁映，話劇在市面上便成了熱貨，於是新劇團又重新組織起來。這些新劇團以維持劇人生活爲目的，演出以商業爲前提，但求老圃不太虧蝕，演員能維持最低生活，翻演舊戲，改編小說，取材電影，不談意識。但在敵偽嚴密的審查監視的隔縫中，也偷演了許多有抗戰意義的劇本。如「夜光杯」改名爲「葡萄美酒」，陽翰笙的「前夜」改名爲「兩個世界」，以新劇本姿態送審，前台再向審查老爺酬應賄賂一番，也就通過而上演了。其他在只談風月的劇本裏，夾了一兩段有點意義的戲和對話，也就混過去了。

敵人佔領租界後，第一個正式成立的大劇團是費穆領導的上海藝術劇團。它原是天風的化身，天風結束後，由費穆出任領導，將原班人馬再加上幾位電影明星如劉瓊、司馬英才等，連道具佈景，整個的遷入卡爾登，豎起了「上海藝術劇團」的大旗，上演第一個戲「長恨歌」。中旅在天宮除十二月八日後停演幾天外，一直沒有休止過，好在他偏處一隅，且演出的劇目也並不引人注目，所以照常營業。

新興劇團中聲勢最浩大的是榮偉公司，投資者地方紳士某某君，這公司純粹是商業組織，網羅了許多知名編導人才和優秀演員。編導方面有黃佐臨、李健吾、朱端鈞、吳似之、洪漠、胡導等，演員是上海劇藝社和上海職業劇團的最優秀分子，如石揮、張伐、穆宏、孫芷君、史原、韓非、英子、馬笑儂、嚴俊……等。公司方面出很大的薪金給他們。

當時聲勢赫赫，氣概軒昂，有不可一世之概。可惜劇團成立了好幾個月，竟找不到一個適當的場子，除在蘭心大戲院演出了李健吾的「春」，和龍門大戲院上演了魏子潛的「比翼鳥」以外，一直在休止狀態中。三月以後，老關賠累過多，便突然宣告解散。

日軍佔領租界後的五六個月，上海顯呈不景氣現象，商業蕭條，市場冷落，大批人民紛紛向大後方撤退。但半年以後，景象漸漸改觀，上海成爲投機市場，黑市橫行，購買股票、外幣、公債、棉紗、西藥和其他物資，一轉手間就成巨富。暴發戶風起雲湧，好利之徒便趨之若鶩。上海人口又逐漸增加，消費事業畸形繁榮，娛樂場所更是人滿爲患，於是話劇團體便紛紛興起，電影院亦爭着改爲劇院，上演話劇。勝利前一年是話劇演出最旺盛的一年，最多有十三個戲院同時上演話劇；卡爾登、新光、辣斐、璇宮、麗華、金城、金都、蘭心、九星、龍門、天宮、皇后、綠寶、巴黎、美華、上海等十六家戲院都上演過話劇，不過先後差次，有短期有長期的不同而已。

在這一時期內戲劇運動是談不上，因爲環境不允許我們這樣做，並且爲避免敵僞的注意，把戲劇團體化整爲零，由一二編導者帶領了一批演員，闖進任何場所，就整起旗幟來演戲了，或開碼頭到平津去，擴張上海劇人的聲勢，在營業和求生活的幌子下，敵僞也並不加以過分的干涉。在演出最旺盛的時期，除了上海十三個團體之外還有三四批開碼頭的劇人，在平、津、漢口、南京、杭州、蘇州等地更番演出，話劇從業員有五六百人之多，演員有三百以上，單算掛編導牌子的人——有人曾經做過正確的統計——有八十三位英雄！從抗戰開始劇人內撤的荒蕪時期，經過了五六年的舞台訓練和環境培植，能有這許多人才的造就就是值得誇耀的一件事。當然我們應該講質而不講量，但沙裏淘金，我們的確磨練出不少優秀的人才。現在上海的著名演員中大半在抗戰初期還是毛頭小孩子小姑娘，不但名不見經傳，並且毫無舞台經驗。但他們一踏進劇團之後，跟着導演學習，刻苦用功，自我修養，漸漸的顯露頭角，一躍成名。在抗戰初期的幾年

內，演員人材之缺乏到了極點。上海職業劇團成立，拉走了上海劇藝社的好幾個「台柱子」，上藝就大起恐慌，大有無以為繼的局面。因此有人提出「磨練」的口號，建立「學館」的動議。爲了磨練一題，引起許多人的爭辯討論，但事實上這磨練的口號是實現了，在舞台和人生的教育裏提煉出許多優秀的演員。石揮初到上海時在中旅上演「梅蘿香」裏的秦叫天，但他的天才和修養一下子就給人注意了。張伐、史原、蔣天流、吳漾、白沉都是上海劇藝社投考進來的學員，喬奇、胡楓、沈敏是中法劇藝學校的學生；莎莉、黃宗英、碧雲、韋偉在「租界」淪陷前僅不過是話劇迷，從沒有上過台；穆宏在排演「北京人」時，看中他身材高大，請他客串北京人一角，才引起了他的演劇的興趣；汪漪是「男女之間」裏的不重要的丫頭。可是現在他們都是第一流的演員，不可多得的人才。他們的成就決不是偶然的，他們刻苦用功，一心習學，磨練之功是不可埋沒的。

話劇團體表面上雖然非常旺盛，但實際上賣座特別好的還是例外的事，以一般而論平均能賣到四成座的已是上上了。上海藝術劇團自民國三十一年二月起上演至三十二年八月止，內有賣座最盛的「秋海棠」「楊貴妃」「大馬戲團」「三千金」等戲，平均下來只有四成弱。大中劇團一年多的演出，平均只有二成半，比之平劇的七成八成，真有望塵莫及之感了。所以演員的待遇是非常清苦，雖隨着幣制跌落而逐步增加，但票價不能隨物價上昇，演員的生活便愈來愈苦，爲生計所迫而不能不改性，當電影演員或做賣買。其實物質上的艱苦在抗戰期間是應當而且樂於忍受的，而精神上的痛苦却是內地戲劇同志所不能想像得到的。

日軍佔領租界後，軍部設有專部叫思想部，專管文藝家的思想的，其總部設在國際大飯店內。只要黃色軍用汽車開到你的門口，就得請你受思想檢查。或前一二天由他們發一通知單，請你於某月某日到某處憲兵司令部去「談話」。這種使你神經失常的談話是够你受好幾天的。這種談話最少三四個鐘點，有時請你通夜，隔天再受審問。有時就請你坐他

們憲兵隊牢監，水泥地板，吃米團，上灌水電刑吊抽打種種刑罰。少則四五天，多則二三月，才准交保釋放。有時上你家裏來訪問，有時派人搜查你的書籍稿件。有時發請帖，請你喝茶吃飯——那照例是置之不理。這種折磨不是短期，而是長長的幾年，每次聽到重的皮鞋走路聲，就使你的心跳出口腔來。在路口在車站遇到日憲警問，打耳括子，吃日本火腿，那是家常便飯，不足為奇。

還有強迫劇團為他們演戲，交一個劇本請你導演。偽官方在收回租界時籌備慶祝，強迫要求上海各劇團作一次聯合公演，如果你不答應就由市政府吊銷你的劇團執照，演員拒演以後就不得再上舞台，編導就不得再編劇導演。統制話劇的謠傳散播了好多年，幸而話劇界中沒有一個獻地圖的張松，他們無從下手。這個劇團推那個劇團，開會零零落落，敷衍了事，到後來日人忙於應付戰局，偽官忙於搜括，對於這毫無油水的話劇統制就因此擱了淺。經常的難關是敵偽的審查。上海的偽宣傳處的幾位審查老爺，初來時威風十足，但經劇人們經常不理睬和前台的公然行賄之後，什麼事只要瞞過了日本人都好辦。所以在這一方面，我們可以說在敵偽時期裏是相當游刃有餘的。

在抗戰初期上海的劇人以上上海劇藝社為劇人傳達消息商討劇運的總機關，每星期有聚會，吃飯或喝茶，交換情報，商議進行方針。「租界」淪陷後，集會就不如從前自由了，但編導人經常有一個連系，時時借端聚在一起，商量應付環境的辦法，使我們步調一致，不致受敵偽個別擊破的危險。因此上海的劇運表面上是一盤散沙，但暗底下經常都有聯系，遇到困難問題的時候——例如統制風聲緊急——便祕密集議商量一個共同的對策；又如某人被捕，消息立即會傳遍各劇團，於是多方奔走接洽，直到釋放為止。被捕的同人如被敵方詢問戲劇界其他同事時，或說不知，或代洗清，所以很少有株連的人，並且一出來以後，便設法向日方注意的幾個人通風報信，使他們及早迴避。這種互助互信的精神因日方壓迫愈重而愈堅強，情感也因此而愈團結。這是我們渡過恐怖時期最感安慰的一點。

不過，在抗戰末期也有一種不好的傾向——就是小圈子的界線逐漸深刻化。這在負忠實報道的我似乎不該一筆抹煞的。話劇界自從化整爲零之後，就造成了幾個有力的小圈子，竭力提拔自己圈內人，排擠外來的勢力，場子就是地盤，演員就是隊伍，割據一方，閉關自守。自己人沒有劇本的時候情願一再翻舊戲，不願別人導演，一連串全是一位英雄的大顯身手。要是以劇運爲前提的人出來拉攏，把兩大圈子合而爲一，那末合作只是暫時的，明爭暗鬥，鬧到反臉散夥爲止。這種風氣是劇運的最大致命傷，最可惜的這種風氣還保持在勝利後今天的上海。

現在我把租界淪陷後到勝利來臨中間的幾個大劇團作一概括的介紹。

一 上海藝術劇團

上海藝術劇團是天風劇社結束後蛻變而來的，由費穆率領了天風全體演員，開入卡爾登正式成立上海藝術劇團，第一炮是費穆編導的「楊貴妃」，演員有劉瓊、屠光啓、狄梵、璐珊、江山、周起、丁芝、上官雲珠、司馬英才、莎莉、白文等。全部演出配以音樂，由黃貽鈞領導樂隊。話劇用音樂伴奏在中國是首創。在啓幕前有前奏曲，情緒緊張和變化的時候，由音樂表達出來，使觀衆是易於接受。此風一開之後，各劇院都起而摹倣，對於中國觀衆不慣純粹說話的演出的確提高了他們對於話劇的興趣。不過有時喧賓奪主，音樂反佔了演出重要成分而奪去了許多的戲，並且配樂的人喜歡抄襲，不重創造，因此千篇一律，多聽了膩煩不堪。

楊貴妃之後接着上演「鐘樓怪人」「四姊妹」等。茲將其劇目、編導、演期，列表如下：

楊貴妃 費穆編劇導演

鐘樓怪人 袁牧之編劇，費穆馬徐維邦合導

四姊妹 方君逸編劇，司馬英才導演

民國三十一年二月十五日起至三月十七日止共三十天。

三月十八日至四月八日共二十二天。

四月九日起至五月十七日止共二十天。

荒島英雄 巴蕾原著，佐臨改編導演 四月二十九日至五月十五日共十七天。

梅花夢 譚正璧原著，費穆改編導演 五月十五日起至六月二日止共十八天。

第二夢 巴蕾原著，洪深改編，費穆導演 七月一日至七月十五日止共十五天。

搖錢樹 沈西岑改編司馬英才重編，伯璠導演 七月十六日至七月二十四日共九天。

四姊妹 七月二十五日至八月四日止共十天。（重演）

從盛極一時的楊貴妃起，到現在因賣座衰落，賠累甚巨，不得不暫告休止。劇團方面深知編導人才太少，而演員除一二突出外，餘皆平庸無能之輩，所以劇團根本需要輸血，歡迎新人加入。當時在上海有兩支話劇人馬是由榮偉公司解散後暗中成立的，一是朱端鈞洪漠胡導魏子潛領導下的「華藝」（出資老闆爲傅如珊），演員大部是上海劇藝社的舊人，如劉岱雲、夏霞、王祺、蔣天流、黃宗英、孫芷君、高洋、英郁等；另一支是佐臨領導下的「苦幹」，演員大都是「上藝」的舊部，如石揮、張伐、史原、沈敏、穆宏等。他們都沒有地盤，急於找尋演出場地。仲彝個人自從上海劇藝社解散後，即銷聲匿跡，閉門不出，任何劇團都沒加入，不過劇團間的聯系工作，有時也暗中幫助他們拉攏拉攏。華藝最早和「上藝」商量合併辦法，但傅某是商人出身，條件相當苛刻，談判無結果，就將「上藝」休息期間的卡爾登讓給他們演出了兩個戲：

「鴛鴦劍」 姚克編劇，朱端鈞導演。

「梁山伯與祝英台」 方君逸編劇，李健吾導演。

從八月中起至十月初結束，賣座情形平平。苦幹和「上藝」合作是由我和李健吾拉攏而成的，一切順利解決，苦幹取銷番號，加入「上藝」爲新細胞，組織編導委員會，由佐臨、李健吾、仲彝任編導委員，費穆爲主席委員。「上藝」自從

這次改組之後，精神爲之一振，陣容堅強，社會注目。改組後的第一炮是師陀編劇佐臨導演的「大馬戲團」盛況空前，輿論贊美。從三十一年十月十日起至十一月十九日止連演四十天。接着上演李之華編劇毛羽導演的「男女之間」，發現了新人碧雲和汪漪。自十一月二十日起至十二月二十二日止共演三十二天。再接着就是紅遍一時的「秋海棠」，賣座之盛，打破了「明末遺恨」和「家」的記錄。該劇原係秦瘦鷗所著小說，由費穆、佐臨、仲彝三人改編導演，全體演員參加演出，自三十一年十二月二十四日聖誕節晚獻演起至翌年五月九日止，共演一百三十五天。當時戲票一月前早就定完，後來各方需求太多，只好用配給方式預先排定。可是劇團的分裂就在這時開始，編導委員會雖然合作得非常融洽理想，但總壓不住演員之間的門戶之見，雖然經我們三人一再向他們諄諄告戒，終於「苦幹」於四月中旬退出「上藝」。

又李健吾於「上藝」與「苦幹」合併之次日，即宣告退出上藝，加入華藝舊部，另組藝光劇團上演其新作「雲彩霞」於關心。關於藝光部分當另章詳論。

上藝於秋海棠輒演後，即接演顧仲彝編劇費穆導演之「三千金」，自三十二年五月十一日起至七月十五日止共演六十五天，賣座雖次於秋海棠，但口碑則勝於秋海棠。接着演出毛羽編導之戀歌，自七月十六日起至八月五日止，共演二十一天。

三十二年下半年上海話劇界受到空前的打擊。南京偽政府接收上海租界，偽宣傳部派員至上海，命令各話劇團體作一次大規模的聯合公演，慶祝收回租界。如劇團不參加則取銷它的執照，演員不參加，以後就不准上台演戲。「上藝」開了一次緊急會議，一致同意反抗到底。偽方派人前來「勸導」，日人亦派大員前來談判，到了最後關頭，我們就不得不宣佈解散，最後二三天重演「楊貴妃」，作爲紀念。

「慶祝」「收回租界」的聯合公演終於實現了，在十一月中旬在南京大戲院演出。劇目是「家」。電影界的人員在

大光明大戲院，在日人主持下，演出「江舟泣血記」，慶祝「大東亞共榮圈」的「完成」。這兩次演出不能不承認是上海影劇界的污點。

「上藝」解體以後，不久在費穆單獨領導下，在原有場地原班人馬，成立了「新藝劇團」。

二 新藝劇團與國風劇團（後又改稱國聯）

新藝劇團的第一炮是費穆編導的「浮生六記」，三十二年十月八日上演，連演三個多月；後來又一再重演，不計其數。其他還演了下列各戲（但憑記憶）：

「妻」 鄧昭暉編劇 毛羽導演

「紅塵」 費穆編導 劉瓊演出

「新女性」 顧仲彝編導

「青春」 李健吾編劇 費穆導演

「罪與罰」 陸鴻恩編劇 劉瓊導演

民國三十三年春，因為柳中浩的邀請，新藝分兵到金城去演出。按柳中浩是國華電影公司金城金都兩戲院的老闆，自從日人統制中國電影事業，強迫收買商營電影公司之後，柳中浩表示與敵僞不合作，解散國華公司，並於金城金都兩戲院停止放映電影，全部由柳斥資成立瑞雲劇社（另詳），改演話劇，金城請陳鶴峯等組織班子，改演平劇。金城原是首輪國片映演之地，營業鼎盛，改了平劇營業不振，賠累甚巨，故於三十二年冬停鑼，請費穆分兵前往，上演話劇，定名為國風劇團，第一齣是費穆編導的「小風仙」一劇，民三十二年十二月二十八日起演。接着演出下列各劇：

「秋海棠」

（重演）

「郎才女貌」 李之華編劇 毛羽導演

「兒女風雲」 毛羽編導

「蔡松坡」 費穆編導

「清宮怨」 姚克編劇 顧仲彝導演

「梅花夢」 (重演)

「無後爲大」 李之華編劇 毛羽導演

「漁歌」 顧仲彝編劇 卜萬蒼導演

「四千金」 斐仲編劇 李萍倩導演

「大明英烈傳」 于伶編劇 顧仲彝導演

最後演「大明英烈傳」已勝利來臨，金城改演電影，便將該劇遷至金都演出。後金都也改映電影便三遷至卡爾登演出。

民三十三年夏，國風歇夏，將劇場租與天祥演出公司（係電影明星的臨時組織），演出下列兩戲：

「人之初」 顧仲彝編劇 吳佩之導演（演員爲電影界顧蘭君、呂玉堃、姜明等）

「雲彩霞」 李健吾編劇 朱端鈞導演（演員有白玉薇等）

三 苦幹劇團與苦幹戲劇修養學館

苦幹是上海職業劇團解散後，以佐臨爲核心的一師戲劇精兵。重要職員有左巴、左拉、黃作榮等，演員有丹尼、石揮、史原、莫愁、王駿、白文、曹偉、沈敏、林榛、馬笑儂等。最初雖有組織而無場地演出，民國三十一年冬加入「上藝」，便取銷苦幹番號，在卡爾登參加演出「大馬戲團」及「秋海棠」兩戲。民國三十二年春退出上藝，擴大組織，邀

請吳似之、姚克、柯靈等參加。因一時無場地，曾北上演出二月，後與上海申報館合作，以助學義演名義，租得巴黎大戲院，以演出盈餘捐於申報館爲助學之用，酬答他們租得場地的斡旋。計前後演出下列各劇：

(一)「飄」 朱梵改編 吳似之導演

(二)「樑上君子」 佐臨編導

(三)「雙喜臨門」 姚克編劇 胡聲奄導演

(四)「機器人」 石揮、周清鏗、司徒燕生編劇 石揮導演

(五)「視察專員」 陳治策編劇 佐臨導演

(六)「林冲」 吳祖光編劇 佐臨導演

(七)「荒島英雄」 佐臨編導

(八)「遊戲人間」 楊絳編劇 姚克導演

(九)「牛郎織女」 吳祖光編劇 佐臨導演

(十)「金小玉」 李健吾編劇 佐臨導演

(十一)「雲南起義」 石揮編導

附星期早場劇目

(一)求婚三重奏

1. 求婚 平羣編劇 陳平導演

2. 白取樂 佐臨改編 史原導演

3. 君子好逑

佐臨改編 白文導演

(一) 陳白露

古巴編導

(二) 正在想

曹禺編劇 佐臨導演

他們到三十三年底方退出巴黎，於三十四年一月十五起在蘭心大戲院作籌募基金公演五天，演出「秋海棠」一劇。其公演特刊上有緣起與簡史各一篇，說明苦幹的組織性質和精神，至為扼要；茲抄錄數段於后，作為研究苦幹的參考：

「我們是一羣戲劇的勞工，以賣藝娛人，兼以自娛，並賴以圖存；而終極的目標，乃是藉舞台服役於人生。我們深體這事業的莊嚴，和工作的艱鉅。

「近年來話劇總算逐漸見知於社會，而且觀衆也大大的增加了。這一年固然由戲劇界本身孤軍奮鬥而來，一半却不能不說是各方面同情和關切的結果。

「『苦幹』是一個純粹的同人劇團，赤手空拳，單憑一片熱誠幹譏，跟別的戲劇團體有點不同。我們沒有老板——我們的老板就是觀衆；我們沒有主人——我們的主人就是『苦幹』的全體團員。支最低的薪給，盡最大的努力。

年餘以來，我們就完全靠觀衆諸君的愛護與支援而存在。在公演開始的六個月——自民國三十二年十月至次年三月，『苦幹』還以辛苦所得的盈餘二十萬元，捐獻申報助學金，用以見我們為社會服務的微忱，並表示對觀衆衷心的感謝。

「『人力戰勝一切』，是『苦幹』一向的主張，可是時代的桎梏日益加深使這主張多少受到影響，我們深切地覺得要應付未來更大的艱難，希望對劇運和觀衆有更多的貢獻，勢非有相當的經濟基礎不可。還有一點：幾年來苦幹的經驗，痛感話劇界奠基工作的欠缺；按諸現狀，則又深覺人力補充之必需，因此我們一直想創辦一所比較接近理想的『戲劇修養學館』，着手訓練新人，做點最基本切實的工作。可是因為物力的牽掣，這願望始終無法實現。

「以獻藝的微誠來完成這種願望；就是『苦幹』這一次特別公演的動機。我們謹期待着熱心人士的同情與贊助。」又在簡史的最末一段，提到「苦幹」的精神，說：「苦幹」在整個劇運中祇是一個小小的環節，它的努力的方向，是在共同目標底下，建立自己的風格。「苦幹」信條中有一條說：「戲劇是我們的終身事業；生活要有規律，修養要痛下功夫；台上好好做戲；台下好好做人；對外謙恭，對內和睦；彼此坦白批評，絕不黨同伐異；齊心合力，埋頭苦幹。」他僅守這個信約，過去如此，現在如此，將來也是如此。

據說「苦幹」的脫離巴黎，突然解散，是由於人事上的不能調和；他們改組成爲「苦幹戲劇修養學館」，打進辣斐繼續演出，計演出劇目如下：

「亂世英雄」 李健吾編劇 佐臨導演

「美人計」 姚克編導

「一剎那」 陳重編導

「山城故事」 袁俊編劇 佐臨導演

「夜店」 師陀編劇 佐臨導演

「秋海棠」 (重演)

苦幹戲劇修養學館曾舉行每週講座，每星期二至三次，由佐臨、仲彝、李健吾等分任講師，學館於勝利後繼續演出，直至三十六年四月底合同期滿，才退出辣斐。

四 上海藝光劇團

蘭心大戲院原是上海英國愛美劇團的私有演出場所，租界淪陷後，由日軍接收移交華影管理，是軍管理下的機構之

一，由華影派經理主持之。它是演話劇在上海最理想的場地，後台的寬暢，裝置和燈光的設備都是最完美的。在戰前除了英國的愛美劇團，俄國的舞蹈劇團，和工部局音樂隊經常演奏外，一向不准中國人去演戲的。現在既由華影公司管理，自然角逐的人便很多。第一個承租人是姚克，公演他自己的作品「楚霸王」，於三十一年陰曆元旦正式上演，演員有黃宗江、舒適、張伐、王駿、史原、慕容婉兒、英子、沙莉等。接着上演榮偉公司李健吾編劇的「春」。華藝從卡爾登退出後，因日軍報道部的關係，租得蘭心長期的演出權，於是聘請李健吾、朱端鈞、姚克等組織演出委員會，第一炮上演李健吾的「雲彩霞」，演員有蔣天流、黃宗英、黃宗江、夏霞、藍蘭、丁力、異方、王薇、戴耘、沙莉、胡導、馮喆等，於三十一年十一月十六日正式上演。前後演了一個多月，賣座相當的好。接着演出下列各劇：

「甜姐兒」

魏于潛改編 朱端鈞導演

「晚宴」

石華父編導 洪謨導演

「天羅地網」

陳錦改編 佐臨導演 (本劇由苦幹演員在退出卡爾登後加入藝光演出)

「春閨秋月」

(編導不詳)

「大地」

黃宗江編劇 聯合導演

「秦淮月」

方君逸編劇 魏于潛導演

「海葬」

石華父編劇 朱端鈞導演

「福爾摩斯」

石揮編導

「慾魔」

歐陽予倩改編 朱端鈞導

「袁世凱」

王文顯、李健吾編劇 聯合導演

民國三十二年夏，統制話劇的呼聲甚高。「華影」當局有增設話劇部的決定，聘張善琨、沈天蔭兩人作話劇部的正副經理。全上海的話劇團體歸併起來，成爲三個單位，分別在關心，卡爾登，南京等處演出。編導演員必須加入，否則不准在上海擔任編導或演員。「上藝」就於此時決定萬不得已時解散。各劇團的當局對於統制事敷衍拖宕，假裝癡呆，暗中發動輿論，竭力反對，因此華影方面有無從着手之苦，最後由張善琨組織聯藝演劇公司，以重金招收演員，按照電影公司辦法，除薪金外，另給酬勞，所以一時優秀演員都紛紛脫離原劇團而投入聯藝的懷抱內。生活的逼人可謂甚矣！優秀演員如韓非、韋偉、張伐、孫企君、崔超明、穆宏、陳璐、沈浩、汪漪、嚴重、蔣天流、高笑鷗、梅邨、胡小峯等，由韓雄飛（韓非之兄）任舞台監督，沈天蔭任前台經理，每個戲上演，因與華影公司的深切關係，一切都可借用，裝置服裝不惜工本的講究，所以賣座奇盛，前後半年多的演出，「文天祥」一戲倒佔了一半以上的日期。演出劇目如下：

「香妃」 朱石麟編劇 劉瓊導演

「文天祥」 吳祖光編劇 集體導演

「武則天」 宋之的編劇 集體導演

言歸正傳，藝光在關心的後半期，因與日軍報導部的關係漸漸爲外人所知道，有一部演職員便離開了；並且報道部的班長板介（？）受日人檢舉，送往東京拘禁而失勢，於是關心的場地便被張善琨搶去了。藝光解散，人馬由朱端鈞、魏子潛、胡導等領導開入上海大戲院（辣斐德路亞爾培路口）組織上海劇藝公司，上演下列各戲：

「女人」 汪宗耀改編 朱端鈞、胡導、洪謨導演

「大鵬山」 貢正宇、楊黎編劇 方君逸、胡導導演

「釵頭鳳」 魏子潛編劇 朱端鈞導演

「多夫寶鑑」 司馬驊編劇 胡導導演
 後因營業不振，宣告停演。

張善琨的聯藝劇社，演過半年以後，因演員薪金開支過大，又無大戲可演，便賠累起來，張善琨無意經營，有一度擬讓與周劍雲來挑這付重擔，並由華影聘任周為話劇部主任，招兵買馬，重振旗鼓。周劍雲於是組織大中演劇公司，由華影公司投資一半的資本。聯藝的債台高築，周有無從着手之苦，只得放棄，便由沈天蔭接辦，遷入巴黎演出。

五 南國劇社

苦幹退出巴黎後，便由吳景平、姚克等集資組織「南國劇社」，演員集各劇團的人馬，最初也曾轟轟烈烈，頗有睥睨劇壇之概，如孫景璐、戴耘、白穆、林榛、黃宗英、吳方、仇鈺、上官雲珠、立里、玉玲、江泓、馮喆等都被他們從各劇團挖了過來，演了下面幾個戲：

「七重天」 姚克編劇 集體導演

「魂斷藍橋」 魏于潛編劇 方君逸導演

「北京人」 曹禹編劇 集體導演

「黃金萬兩」 洪謨編導

「蝴蝶夫人」 方君逸編導

後因賠累不堪，退出巴黎，開碼頭到北方去演出。

六 上海聯藝劇團和同茂演劇社

金都大戲院的老闆柳中浩，不願和敵偽合作，辭退了華影的董事職位，他的國華影片公司被日人強迫收買。後來華

影又派人出來組織影院聯合公司，統制各電影院，使他不能不映演華影的影片。柳中浩便毅然將金城改爲平劇院，上演平劇，將金都改造舞台，組織上海聯藝劇團，上演話劇。劇團的主持人爲李健吾、吳似之、李知默三人。演員有翟宇（章杰）、劉基、李宗善、異方、藍蘭、沈浩、林彬、沙莉、高洋、王玲、沙漠、陳逸、陳璐、梅邨等。他們自三十二年二月五日上演起，前後有一年光景，演出下列各戲：

「花信風」

李健吾編劇 吳似之導演

「結婚進行曲」

陳白塵編劇 章杰導演

「一線天」

沈潔編劇 朱端鈞導演

「滿江紅」

集體編導

「稱心如意」

楊絳編劇 佐臨導演

「喜相逢」

李健吾編劇 吳似之導演

「啼笑姻緣」

集體編導

改編張恨水的小說是爲了生意眼，但是生意並不見好，這是很好的教訓：太看重生意的，不一定有生意。李健吾以改編張恨水的三部小說來挽回劇團的命運，但劇團就喪葬在張恨水手裏。所以到了後來不能不改組，由李伯龍、吳湄、徐雨霖、張菊生、張可、章杰等另組同茂演劇社，於三十二年八月成立，演出下列各劇：

「京華塵夢」

張恨水原著 沈潔改編 方君逸導演

「弄真成假」

楊絳編劇 章杰導演

「家」

曹禺編劇 朱端鈞導演

「風雪夜歸人」 吳祖光編劇 吳仞之導演

「八仙外傳」 顧仲彝編劇 方君逸導演

「皆大喜歡」 歐陽竟編劇 顧仲彝導演

「富貴浮雲」 張駿祥編劇 章杰導演

第一期股款蝕光，不能不另找資本，為債務分別便利計，便再改名為「國華演劇社」。實則內部組織與人事，並無多大更動。改為國華後，又演出了——

「尤三姐」 石華父編劇 章杰導演

「紅菊花」 邵芭編劇 吳仞之導演

「煤山恨」 史聰編劇 吳仞之導演

等幾個戲。

同茂的負責人大半是前上海劇藝社的老人馬，所以大家同意以劇藝社的傳統精神為精神，選戲嚴格，不重生意眼，排練演出，以謹慎相勉勵，雖然營業上是失敗，但留給上海觀眾一個僅次於「上海劇藝社」的印象。我們不妨把它成立時的宣言，抄兩段在下面，作為該劇團演出目標的說明：

「一九四三年的初秋，以偶然的機緣，幾個愛好戲劇的和幾位正在從事戲劇工作的朋友遇在一處。談起當前的問題和將來的希望，大家不約而同的感到有組織一個戲劇團體的熱忱和需要。後來一唱百和，有的願意出錢，有的願意出力，合作煽動了熱情，熱情驅策着行動，經過一段最忙碌也最興奮的時日之後，居然產生了一個戲劇團體，這個戲劇團體就是今天開幕的同茂演劇社。」

如果說一個團體該有一個團體的風格，那麼這個團體的風格就該是嚴謹。團體成員的見解儘管互有出入，但在幹戲的基本態度上，將不謀而合的以這一點為依歸。這就因為我們多少還存點傻氣，我們認為在藝術上亦如在事業上，投機取巧粗製濫造儘可取勝於一時，可是影響所及，對人對己都有百弊而無一利。我們最初步的成績都尚未拿出，不敢侈言什麼理想與標準，所能宣告於世的就是在劇目的選定上，在排演上，在整個的演出上，我們將以最無情的態度來鞭策自己，以最謙卑的態度來尋求進步。開頭的時候，因為籌備匆促，或許各方面都未能照原定的計劃進行，但我們絕不以此自恕，我們自知難免於幼稚，但這點信念與勇氣也許可使我們從幼稚裏得到超昇。」

國華劇社在勝利前三個月解散的。

七 中中劇團和商旅劇團

自從中旅北上演劇後，留滬的一部份人馬，如吳景平、孫景璠、仇銓、李傑、懷錦等組織中中劇團，於三十一年九月，打入剛重築的麗華大戲院，演出下列各戲：

「春光花月」 周貽白編 唐槐秋導

「原野」 曹禺編劇 集體導演

「魯男子」 羅明編導

「寡婦院」 夏霞編導

「小婦人」 丹尼改編 吳似之導

後來中旅在北平被拘入獄，關了一個多月，才陸續釋放回來，他們到了上海，由唐湘青領導重組中旅劇團，於三十二年四月接中中劇團在麗華演出，有下列劇目上演：

「金絲雀」

周貽白編 李景波導

「清宮怨」

姚克編劇 顧仲彝導

「黃金迷」

顧仲彝編 集體導演

「李湘君」

周貽白編 卜萬蒼導

「白燕珂」

李樸編劇 集體導演

中旅全部人馬回滬後，於三十三年春佔有三個演出場所：麗華、綠寶、美華，但所演劇目，水準低落，管理又不善，因此一年以後，營業一蹶不振，負債累累，宣告停業。

八 大中劇藝公司

周劍雲籌辦大中有一年多，資金雄厚，又有華影的援助，所以原定計劃，收羅上海編導演員，集中在關心與新光兩處演出，聲勢浩大，實力雄厚。名編導如朱端鈞、吳佩之、柯靈、胡導、洪漠、魏子潛、方君逸等都是大中的基本編導，演員有舒適、穆宏、端木蘭心、羅蘭、丁芝、韋偉、朱紅、王路西、喬奇、汪漪、丁里等。第一炮是敵偽時期紅得發紫的作家張愛玲的「傾城之戀」，由朱端鈞導演，於卅三年十二月十六日起在新光大戲院上演，接着演出下列各戲：

「天外天」

周貽白編 吳佩之演

「滿庭芳」

方君逸編導

「魂斷藍橋」

魏子潛編劇 方君逸導

「大地回春」

朱梵編劇 朱端君導

（其他劇目尚多，因無參考，無從寫出，待補）

大中劇藝公司直演至勝利後，才停止的。

九 其他

其他尚有許多劇團，時出時滅，爲時甚暫，已無法一一記錄下來，如春華劇團（羅明主持）只演了他自己的「無雙傳」之後，就關門了。又如曉光劇團在張園只演了于伶編劇岳楓導演的「紅粉喋血記」，演完就結束了。又如電影同人組織的第八藝術劇團，只演了「殉情」一劇，也就消聲匿跡了。

總之，在抗戰後期的上海話劇在表面上是相當旺盛的，但以戲劇運動言，反不及前期來得有計劃有系統有意義了。因限於材料和時間的關係，只能記下一篇流賬，至於詳盡的報道，只好留待日後了。

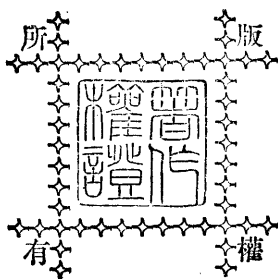
民國三十七年十月發行
民國三十七年十月初版

中華教育界叢刊

抗戰十年來 中國的戲劇運動與教育 (全一冊)

定價國幣四元三角

(郵運匯費另加)



著者 洪深

發行人 李虞杰
中華書局股份有限公司代表

印刷者 中華書局永寧印刷廠
上海澳門路八九號

發行處 各埠中華書局

上海图书馆藏书



A541 212 0005 5453B



(14131)