

戰時生活與藝術

戰時生活與藝術

362

劉念渠著
獨立出版社印行

戲劇理論叢書

戰時舊型戲劇論

劉念渠 著
獨立出版社印行

戲劇理論叢書總序

中國的新興戲劇運動，自從光緒二十五年起，到現在足足有四十個年頭了。在這以前，中國的戲劇就是所謂傳統的舊劇。戲劇第一次用對話演出的，始自上海某大學。這種戲劇因為是新興的，所以那時候都稱之為「新劇」。新劇自辛亥革命「春柳社」回國以後，曾盛極一時。那時候固然還談不上佈景和燈光等舞台條件，然而因其內容多半是新的時事，所以極受觀衆的歡迎。後來因工作者的疏懶和不自重，大部份就流爲普通一般人所看不起之「文明戲」了。文明戲在中國也不無影響，也可說它是中國新興戲劇的胚胎。一直到「五四」新文化運動開始以後，中國的新興戲劇才打下了一個基石。過後，新劇的名稱也改爲「話劇」了。

話劇在中國，嚴格的說，到現在不過只有二十年的歷史。在這二十年中，中國的話劇是隨着中國的時代潮流的演變而發展的。因為有「五四」、「北伐」、「九一八」這幾個偉大的時代，所以中國的新興戲劇在本質上也是由家庭問題到社會問題，由社會問題進而至民族問題。可是自從「七七」抗戰以後，中國的新興戲劇不但擔任了它神聖的任務，而且又有了一個新的發展：就是由都市到縣鎮，由縣鎮到鄉村。在過去，話劇不過是都市中

多數人的娛樂，後來才把它當着教育的工具，而且現在它又成為抗戰的武器了。這樣，我們可以說中國的新興戲劇運動，起先在內容上是由「小」而「中」而「大」，沿着直線的發展，現在在形式上是由「點」而「線」而「面」，作着橫的推動的。由此，可知中國的新興戲劇運動，到現在才能說是略具雛形。譬如有人物個性的劇本，有現代舞台裝飾的演出，都不過是最近三五年的事。

中國的戲劇運動既然略具端倪，達到一個成長的時期，那末就不能不有一部較好的較完整的戲劇理論書籍，作為參加實際工作者的參證。在過去那摸索的二十年中，雖然也有不少戲劇理論書籍出版，然而那些不失之於不適用，就失之於零碎。全國只有一部「戲劇小叢書」，然而亦嫌分量過於單薄，且多不適合於目前需要，所以才有這部「戲劇理論叢書」的計劃。在目前，只要是一個戲劇工作者，沒有不感覺到戲劇理論的缺乏，和希望有一部比較完整的能作為引起探討的根據的理論書籍出版。

這裏，全部一共有十三種：

一、戰時戲劇論；

二、戰時演劇論；

- 三、編劇方法論；
- 四、導演方法論；
- 五、表演技術論；
- 六、舞台裝飾論；
- 七、新演出；
- 八、下鄉演劇的實踐；
- 九、戰地演劇的理論與實踐；
- 十、戰時劇團組織與訓練；
- 十一、戰時舊型戲劇論；
- 十二、現階段戲劇問題。

第一第二兩種是概論，前者注重「靜」的，後者注重「動」的；凡戲劇的本質、種類、以及演出方法等等，簡要的敘述了一個梗概。第三到第六這四種是分論；這是戲劇中最基本的四種書籍。第七到第十是實際問題的研究；譬如「新演出」是不同於普通演出的，它是從作者經驗中取出來的一點寶貴的貢獻；農村演劇和戰地演劇在目前也是迫切需要的；在理論上如何去運用，在實踐上如何去克服困難，這兩冊書上都有着詳細的解答。一切的

戲劇演出，無論是在農村也好，在戰地也好，在普通的一般市鎮也好，最重要的是劇團的組織和訓練的問題，這在第十種書裏作者提供了不少寶貴的意見。第十一種是戰時舊劇的研究；我們大家都知道，舊劇在中國社會的傳統觀念裏，是有着根深蒂固的歷史的，在目前既不能取消它，就應該設法如何改良它、充實它，這一冊書在這一個意義上出版是很重要的。其餘還有些以上十一種書包括不了的單獨的而且又是很重要的問題，如戲劇工作者的工作態度和修養問題、劇場問題等等，都一律寫在第十二種裏。這樣使這十二種書成為不可分離或缺的一部書。

在內容上，這十二種書不但不重複、不衝突，而且是互為說明的。說來也很有趣，前六種和後六種正好分爲一部書的前部與後部。因爲前者是以西洋的戲劇藝術作爲理論的參證而寫成的，後者是以國內的事實需要作爲研究的對象而產生的。

總之，這一部叢書在中國戲劇運動正在成長的時候，是最適合於目前戲劇界的需要的。雖然因爲各種關係，在編寫上不無遺誤的地方。希望讀者多多予以指示和批評。

最後，我們應當聲明的，本叢書的擬目、約稿、審稿到交稿，胡紹軒先生都曾費了相當的力量。附誌於此，藉表謝意。

編者識 二十八年十一月二十二日

戰時舊型戲劇論（戲劇理論叢書）

目次

一	引言	1
二	舊型戲劇概觀	5
	（一）舊型戲劇的範圍	5
	（二）程式化	6
	（三）由寫實到寫意	8
	（四）由野生到宮庭	9
	（五）結存形式與依附人	11
	（六）海派的改良與文明戲	12

六

寫作研究、演出及其他諸問題

(一) 注入新內容與「改良舊劇」不一樣	34
(二) 我們需要怎樣的新內容	36
(三) 舊型式與新內容的衝突	39
(四) 舊型戲劇基本手法的把握	41
(五) 一個實例的研究	46
(一) 寫作需要研究	52
(二) 寫作與演出的關係	53
(三) 做為民衆讀物的劇本	55
(四) 舊型戲劇從業員的訓練	56
(五) 檢查、修正與計劃的編劇	57

一 引言

舊型戲劇有着頗長久遠歷史是我們已經熟習了的。科學的歷史法則指示給我們：一個特定的社會必將產生它的特定的藝術——戲劇。舊型戲劇的內容與形式正協調的適應了封建社會，表露了封建社會的生活與意識。

在舊型戲劇的演習與劇中，它們的發展是不平衡的。約二百年前，三慶、四喜、春台與和春四大徽班入北京。清乾隆二十五年，公歷一七六〇年，得到宮庭的總官貴人的賞賜，給以黃立下一個穩固的基礎，逐漸興起來，以迄今日。它自身經歷了若干演變，而成爲一種定型，證明了自己消滅的機式，建立了自己的一貫的理論，成爲舊型戲劇的舊型戲劇中最絕出的一種。有人以爲它是中國戲劇的代表，却不足以代表今日的中國戲劇；有人以爲它是偉大的，這偉大並不足以掩蓋了其他新形式的戲劇；有人以爲它是落伍的乃至有毒的，這落伍與有毒也未曾阻止了它的流行與被廣大的觀衆所愛好。盲目的讚美與情感的打倒與污蔑之劇自身並無損益。科學的研究舊型戲劇，從其社會基礎做史的考察，開明它

的理論，給以正確的評價，過去的若干論說既沒有如我們所希望的那樣達到這種任務，却也不是抗戰的今日所迫切的工作。爲了嚴格的需要，我們要研究的乃是怎樣可以使舊型戲劇成爲抗戰宣傳的一種武器與問題。

怎樣可以使舊型戲劇成爲抗戰宣傳的一種武器這個問題，如我將在這裏提出討論的，並不是單純的理論上的問題，主要的，它是一個實踐的問題，它是整個的抗戰戲劇運動中的一個應該努力的目標。

由於客觀形勢的迫切的要求及舊型戲劇從業員的覺醒，自抗戰以來，舊型戲劇開始得到了新的評價；舊型戲劇可以成爲抗戰宣傳的一種武器已是一種普遍的認識。同時，並不在話劇之下的，它盡了自身應盡的職責。雖然過去會寫劇的劇作家和演員起來，却做了不少的工作。如法去漢口市劇院劇人勞軍公演開的四十多次的募捐的義演，如「瞎子出家」、「孤獨的悲劇」、「新雁門關」、「梁紅玉」、「血濺寶山城」、「王爺燒香」、「一連好時下景」與「傀儡軍」等等新劇本的編製以及用皮黃、豫劇、秦腔、川劇等舊形式演出，都是事實的證明。因爲舊型戲劇本身擁有長久的歷史，大量的從業員與衆多的而且極富於傳統，它的基礎是不可忽視的。我們必需積極的注入新內容，使舊型戲劇的演出以抗戰爲第一，完全配合起來。我相信，只要有計劃的實踐，在實踐中解決種種問題，必能迅速的使舊型戲劇成爲抗戰宣傳中一種便利而且能普遍應用的武器。在某種配合之下，它的效果或可以超過話劇；至少，它可以成爲話劇的一支有力友軍。

當我們談 舊型戲劇應該做爲抗戰宣傳的一種武器時候，許多實際參加舊型戲劇演出的朋友們首先感到的困難是抗戰劇本的缺乏。指導戲劇的機關有命令讓舊型戲劇從業員演出抗戰劇本，他們也很願意演出抗戰劇本，但是抗戰劇本在那裏呢？他們自己已經盡大量的編制，出版的又寥寥可數。劇本恐慌不得不徹底的解決，這工作是不易展開的。在大部分通俗文藝工作者的開始活動，還是抗戰以前數年的事情。他們一般的目標，不妨說是爲了教育民衆，爲了抗日宣傳。寫作的範圍較廣。而以舊型戲劇與大鼓爲主要部門，因爲他們可以使不識字的民衆耳熟能接受。如通俗讀物週刊社的出版物，如申報的通俗讀物叢書都是；定期刊物則有「大眾報」和「人人看」等等；作家們的努力，如老舍寫「新虎兒」與「忠烈圖」，續本天、趙景深、鄭青士、老舍等寫鼓詞，高蘭天麗尼編了皮黃「台兒莊」。這些都證明着這一條路是無須懷疑的。不過，只有少數人的工作是十分不夠的，須號召更多的作家，爲了通俗文藝努力，分擔一部分舊型戲劇新劇本的寫作，以期大量產生。其次的問題，我們還要注意劇本的寫作的研究：注入怎樣的新的內容？新內容與舊型式如何取得協調？而不該型式妨害了內容。還有一點，即是劇本與寫作間的密切聯繫。不僅是劇作者把劇本交給劇場排演，也不僅是劇場買來劇本就排演那樣單純的活動，而且一方面劇作者要得到演出者的批評與糾正，一方面演出者可以將自己的實際要求提交劇作者；同時共同解決舞台藝術方面的諸問題。另外，舊型戲劇不僅限於城市中的演出，抗戰劇本應推銷到民間去，代替了舊有的劇本；這種抗戰劇本還要大量的印刷，用以代替舊有的「小唱本」。

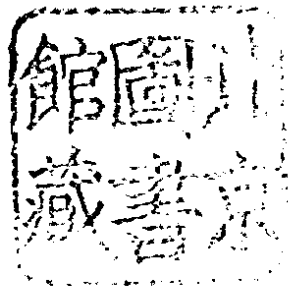
舊型戲劇的批判與研究是重要的，但是，我們在今日不能做專家或學者的書齋工作，而是爲了抗戰宣傳，爲了解決怎樣寫作，怎樣注入新內容諸問題而進行研究與批判的。終極的目的，還是使舊型戲劇成爲抗戰宣傳的一種武器，普遍的發揮它的功能。

二 舊型戲劇概觀

(一) 舊型戲劇的範圍

提起舊型戲劇來，我們很容易聯想到近十幾年來頗流行的「國劇」這個名辭。「國劇」的意義常被解釋爲「國粹的戲劇」，韻崇而至；同時在一部分舊型戲劇崇拜者的心目中，「國劇」又與皮黃及一部分常爲皮黃班演出的崑曲之間連了一個等號。這種表面上是「專家」的其實是庸俗的見解是錯誤的，這種見解縮小了舊型戲劇的範圍，使人忽略了比皮黃和崑曲更值得我們注意的，成爲大多數民衆（不僅是都市中比較有錢有閒的市民）娛樂的其他的舊型戲劇，我們有首先辨明的必要。

「國劇」兩字的正確涵義，並不是「國粹的戲劇」那種偏狹的解釋，而是中國戲劇。更明顯的說，是中國舊有的諸形式的戲劇。在它的對面，則存在着自西方輸入的話劇(Drama)和歌劇(Opera)等等，現在，我用了舊型戲劇這個名稱。舊型戲劇的範圍絕不限於皮黃和崑曲，還該包括了各省的地方劇（民間劇，或叫做鄉土劇）：山西梆子、陝西梆子（秦腔）、高腔、評劇（蹦蹦戲）、粵劇、湘劇、桂劇、川劇、滇劇、楚劇、徽劇、甯波劇、紹興劇、揚州劇、中劇、蘇劇……等等。流行於大城市的，以伶人演技爲號召的皮黃和崑曲，不過是整個舊型戲劇中的兩種。雖然我們知道它們出過名門，引起了



外邦人士的相當注意，我們承認它的表演有著特別細膩而又熟練、技術。但是，我們更明白的看見，也還有大部分的觀眾，因為經濟的限制與趣味不同，不去看那些芳和楊小樓，而去聽神廟或梆子。各偏僻地方的人們，特別是農村中的農民，一年僅可看三四回戲，也祇能看劇本本省的地方劇。地方劇正普遍的存在着，遍於各省各地。它們擁有比皮黃、昆曲更多的觀眾；它們有大量的民間風的劇本（這些劇本有很多印成小冊子，做為一般識字的民衆的讀物）和多數的演員（大部分是職業的演員），我們沒有半點理由鄙視它們，把它們劃為舊型戲劇範圍以外。

因此，我們研究並批判舊型戲劇，是要把地方劇也做為對象；我們要使舊型戲劇成為抗戰宣傳的一種武器，更不能忽視了地方劇，而且該特別的注重地方劇的運用。

（二）程式化

無論是皮黃的「宇宙鋒」、楚劇的「藍玉川」、徽劇的「琵琶記」、湘劇的「捉黃曾」、梆子的「三也修」、高腔的「借靴」、川劇的「活捉」，或者別的什麼，在形式上雖然有某種程度的差異，而貫通了種種舊型戲劇有著一個共同的特徵，即程式化，也就是說，種種舊型戲劇都有它自己的特殊的精練了的完整的形式。

程式化也有入稱之曰模式化。它的意義，用最通俗的說法來解釋，乃是照着它的唱、作（包括表

情)、念、打、以至音樂伴奏(舊型戲劇的術語叫做「場面」，都帶着一定的法則或規律。所不同的，僅是伶人在演技的時候，於既定的法則或規律之內，得按自己所了解的和自己所能創造的自由發展而已。舉例來說，持鞭代馬(馬鞭僅是馬鞭，並不等於馬，也不是象徵馬，馬這東西存在演員與觀眾的想像中)，所有帶馬、攔馬、上馬、下馬、勒馬、墜馬、催馬徐行、跑馬、奔馳(跑馬)，都有一定的姿勢(舊型戲劇的術語叫做「身段」)，為音樂伴奏(武場——鑼鼓)所控制，不能任意而為，由「白」到「唱」的「叫板」，也有一定應方法，是演員自己要注意的。發怒、驚訝、悲傷、恐怖、歡欣、——雖然感情的程度有某種差異，它們表現原則還是一樣。場面(文場與武場)的應用及變化，也不可隨便。一支牌由(如鎖呐之「默絲絲」、胡琴之「小開門」等)，一支鑼(如「四記頭」等)，既有規定的吹打方法，「紐絲」接「掃頭」，「快抽頭」接「快長錘」等等的方法，也是固定的，它們一點一點的完成，綜合起來，而成為今日的形式。這些法則或規律在演出上的應用，我們稱之曰程式化。

程式化不僅要求法則或規律，還要求節奏。這節奏適應於全劇的發展，也適應每個劇中人的身份與情緒。節奏的關鍵，在於節奏與音樂，在一切樂器中，主要的是小鼓，打鼓的人等於一個樂隊的指揮。在舊型戲劇中，音樂的功用，控制節奏使之表現內容尤為重要。因為程式化要求節奏，音樂遂成為舊型戲劇的不可分割的一部分了。

規律與節奏的存在完全是為了追求「美」——形式的美。程式化即是一種美化，圖案美化，完全適

應它所表現的內容的美化。我們現在還不能考稽到底誰是舊型戲劇中的戈登·克雷(Gordon Craig)，也許在舊型戲劇發展史中就沒有這麼一個人，而這工作是經歷了若干年代，由於若干人逐漸完成了的。假如有那麼一個人，這個人一定是個超出的藝術家，優秀的演出家，富有創造力的美學家，值得我們欽仰，雖然舊型戲劇的程式化早熟了一點，而且沒有繼續發展，未能表現今日的社會生活；雖然它還帶了若干原始藝術的意味。

(三) 由寫實到寫意

如果我們說舊型戲劇不是現實的產物，那僅是一種皮相的看法。自然，產生於封建社會的舊型戲劇與今日的社會有着相當的距離了，而且有一部分舊型戲劇對於今日的社會成為有毒的東西了，但是，舊型戲劇並不是超越現實的東西。它的內容既有其社會背景，表現這種內容的形式——程式化的美，也是由現實產生的。它的基本方法是寫實的方法。過去及現在很有一部分「專家」，爲了擁護日趨沒落了「國劇」，就盲目的指定舊型戲劇是象徵主義的戲劇，而引「馬鞭象徵真馬」爲證。這是既未認識兩方的象徵主義(Symbolism)，又未徹底理解舊型戲劇的學時髦的荒謬的見解，錯誤得可笑。

「打漁殺家」(又名「慶頂珠」、「討魚稅」)是一齣極熟的皮黃了。以此爲例：生扮蕭恩唱「父女們打魚在河下，家貧那怕人笑咱。桂英兒，捧盤舵，父把網撒。可憐我年邁蒼蒼，氣力不加……」一段

時候，那放漿、理網、撒網、收網……的動作，是程式化的，表現得十分簡潔，既有規律又有節奏。但是，這並不是拋開了現實的動作而另外創造了的，却正是由於模仿現實生活，濾去了一切不必要的瑣碎的動作，祇保留了最精美的，最能代表某種行為的部分，予以規律與節奏，這樣美化了，成為寫意的表現。從這規程中，我們不妨說，舊型戲劇的一切動作，都是寫意的表現；這種寫意的表現，開頭是經過了寫實這一步的，至少，最初也沒有達到如今日的精煉程度。

寫意的表現是東方（中國）繪畫的一種特有的方法。三筆兩抹畫成了一顆白菜，不放在桌子上，也不放在田裏，看畫的不會把白菜看成了老鼠，也沒有發生過「白菜在那兒放着」的疑問。在舊型戲劇中的寫意的表現也是同一原理。「通天犀」中酒保與青面虎上樓，祇有上樓的動作，並沒有樓梯，觀眾也沒有人懷疑過「沒有樓梯怎麼上樓」。寫意的表現的目的，不外是去糟粕取精華，濾去了一切語言、行動、表情上的渣滓，使表現出來的模式既簡潔，又合於美的原則罷了。不過單是濾去了渣滓是不夠的，而更進一步，將保留了的部分加以適當的誇張，用來增強表現的力量，而非無目的胡鬧，這也是我們應該明瞭的一點。

（四）由野生到宮庭

除了出於崑山魏良輔創製的崑曲，幾乎各種形式的舊型戲劇都是野生的，它產自民間。

舊型戲劇是封建社會的產物，表現封建社會的各種各樣的思想。這些思想有的是擁護封建社會的，有的是消極反抗封建社會的。有迷信，也有真理。有忠、孝、節、義的提倡，也有對於嚴官污吏與土豪劣紳的惡感抵制（自然這種惡感抵制的辦法不是正確的），正說明了一般民衆的見解與要求；舊型戲劇中有着若干矛盾、錯誤、荒謬與不合理的思想，這正反映了封建社會中的民衆思想上的矛盾、錯誤、荒謬與不合理。

因為產自民間，使舊型戲劇（除了昆曲）有若干在「文人雅士」看來是十分粗俗俚鄙的詞句。他們中的一部分，四大徽班入北京後，也還繼續存留着，不曾完全修改更動。不過，進了宮庭的舊型戲劇，十分可笑的「欠通」的地方沒有了；同時，也減少了民衆思想的反映。我們看清宮中演出的上演目錄，幾乎百分之百是適合皇帝貴族口味的東西。出於小說「施公案」中的戲劇是頗愛好的。清宮施仕綸是民衆的理想官吏，也是滿清皇帝的好奴才；英雄黃天霸表面上除暴安良，成爲民衆的救主，骨子裏却是滿清皇帝所需要的賣友求策的奴才的奴才。「欠通」的詞句與真正的民衆思想保留在地方劇裏，如「有朝一日得天下，你坐朝來我坐庭」是不通的，却可見民衆雖然知道「朝廷」是至尊無上的，却不很理想能「朝廷」到底是什麼東西！而且沒有「天無二日，民無二主」的思想。再如「下官每日吃得是羊肉白麵，還嫌不好？」這樣的話，出於府縣之手，也覺得不很恰當。但是，一般民衆粗茶淡飯過慣了，把羊肉白麵「當做茶食，必須如府縣那樣的人才可以吃得到口中，不是已經明白的說出來了嗎？——

一部分舊型戲劇入了宮庭再度出來，走進官紳人士及一般市民娛樂的戲院，它已經變了樣子，失去了原來的模質；而且因為內容與變革中的社會生活日益背離，就逐漸成爲徒存形式與依附伶人的戲劇了。梅蘭芳的「天女散花」與「太真外傳」，已不再是民衆的東西，海派的「封神榜」與「西遊記」之類，更破壞了舊型戲劇的完整，看舊型戲劇的本來面目，祇有向地方劇中尋求了。

(五) 結存形式與依附伶人

一般人爲了娛樂消閒的目的到劇場裏去，原不可厚非，我們沒有理由要求每一個觀點都是爲了研究戲劇或者爲了求得知識才走進劇場的，值得我們考慮的是一般人聽上三五十回「玉堂春」而不厭倦的原因究竟在那裏？我們知道，「玉堂春」的故事沒有很了不起的價值，它不過是中國文學傳統中的佳人才子的一種，既不足與小仲馬的「茶花女」相抗，也不足與關漢卿的「錢太守智詭謝天香」相比。而且早就被一般人（連不看戲的人）所熟知了。劇本的編製，在舊型戲劇中它也是極平凡的一個（許多舊型劇本的編製都是很平凡的）。如「那一日梳妝坐照鏡，樓下來了沈延林……」的詞句，也不算結構。這一類的舊型戲劇一演再演，其不被厭倦的原因，實在伶人的演技，主要的是伶人的歌唱。三五句黃鍾大呂或委實曲折的腔調，頗能使觀衆有餘音三日之感。而詞句曲調的通俗單純，要幫助它廣泛的流行起來。在北平，無論小販或車夫，都能唱兩句「一馬離了西涼界」；各處的地方劇也有同樣的情形。歌

唱之外，某些伶人演某些劇本，其美化了而動作也有令人百觀不厭而力致。因此，很有一部分看戲的人幾乎完全拋開劇本的內容了。

舊型戲劇在其發展的過程中逐漸造成了明星制度。在明星制度下，祇剩了形式供人鑑賞的舊型戲劇終於使型式也成爲伶人的屬物，使舊型戲劇不得不依附伶人而存在了。這說明着舊型戲劇的優點及其危機。它的優點是舊型戲劇經歷了二百年來的演變，獲得了一種完美的精煉的形式，而且培養了一部分能表演這種完美的精煉的形式的優美的伶人，而被一般觀眾熱烈的愛好着。它的危機是沒有一種戲劇可以不要內容或者內容與時代需要完全背離，徒以形式取勝而得長久的活生生的存在下去。舊型戲劇當然不能例外，特別是在抗戰的今日。

但是我們不能忘記，結存形式與依附伶人的戲劇祇是舊型戲劇中的一部分。這種現象是由舊型戲劇的內容與時代需要完全背離和某種祇重形式的觀眾相互造成的。另一方面，還存在着大量的要看內容的觀眾，特別是地方劇的觀眾。因此，我們的批判工作不能不重視內容，指出它所包含的毒素，而給以積極的變革。以免毒素沾染了要看內容的觀眾。

(六) 海派的改良與文明戲

舊型戲劇在二百年來的發展過程中，祇完成了形式一方面的工作，內容是沒有變更的。所謂新劇，

從「硃砂痣」到「天女散花」，其根底思想仍然保持了舊有的傳統。當一部分觀眾感到了厭倦的時候，不能不有所花樣翻新。於接觸了西方文化之後，遂產生了海派的新戲——機關布景的連台本戲。這是一種「改良」工作，不過，顯然的，祇是形式上的變革。無論是「封神榜」、「西遊記」、「濟公活佛」或者別的什麼，誰是吸引了頗多的觀眾，因為這裏有了比較新奇的東西：樓臺亭閣在燈光一閃中變成了汪洋海水！觀眾被迷惑了。海派新戲在這一點上延續了舊型戲劇的生命。

然而除了形式上的花樣翻新之外，海派的「改良」工作究竟完成了什麼呢？什麼也沒有完成！它不僅沒有做到有生命的新創造，反而破壞了舊型戲劇的美。本來，舊型戲劇的舞台藝術是統一的，有它自己的原則。它的程式化的演技，完全不需要任何布景，可是海派新戲有了寫實的布景。在寫實的布景之前，程式化的演技，正如將「四郎探母」拍成電影，楊延輝僅拿了一支馬鞭過馬城一樣的不協調。

我們不必反對破壞舊型戲劇的形式，但是這種破壞是要有目的的，有原則的。破壞工作乃是為了適應表現新內容；破壞工作要在破壞之外有基於舊型戲劇的原則的新創造，否則，必然成為非馬非鳥的東西。海派的「改良」不會理解這一點。它的劇本，在根底思想上也仍然保持了舊有的傳統，並且假借了花樣翻新的形式更廣泛的傳播了封建思想的毒素。即使如抗戰中演出「濟公活佛」（川劇），在某一場面上加入一段抗戰宣傳的詞句，也不足以肯定海派戲劇的價值。我們所努力的使舊型戲劇成為抗戰宣傳的一種武器，在任何一方面，都不屬於海派的「改良」。

如果說海派新劇是舊型戲劇與國術結合的產物，那麼，舊型戲劇（主要的、皮黃）與話劇（合就產生了文明戲。文明戲與海派新戲有一個共同點：它們是同樣的無視於舊型戲劇的統一性。文明戲中有穿着時裝唱大段二六的表演是我們所不取的。不過文明戲有着大膽的試驗與強大的吸收力，是值得我們注意的。它採用了舊型戲劇的分場方法。人物「過場」在幕間（幕前）表演，使一個故事中的某些部分不必假借冗長的對白來說明，而直接的表現給觀眾看。對於文化水準較低的觀眾，這是通俗的，易於被接受的方法。在吸收新東西方面，不僅是形式上的，而且是內容上的。像「雷雨」、「茶花女」與「祖國」等等新劇，它們可以用文明戲的形式表演出來。

和一切舊型戲劇相較，文明戲是比較接近現實的。如果我們將文明戲做為抗戰宣傳的武器，揚棄了它的不合理與不調協的部分，應用起來，是相當便利的。

三 舊型戲劇的觀眾

(一) 我們怎樣看舊型戲劇

在若干都市中，有很多很多人要看舊型戲劇，普通說是「聽戲」。就皮黃來說罷，有人以「顧曲家」自居，也有頗不少的「戲迷」，還有所謂「捧角家」。他們很懂得：內大名曰是梅蘭芳、程豔秋、荀慧生和尚小雲；鬚生中的佼佼者有余叔岩、馬連良、高慶奎和譚富英，麒麟童（周信芳），雖是「海派」，也自成一派；名淨北有郝壽臣和侯喜瑞，南有金少山；提起當代的武生首推楊小樓，劉瑞安就比他「火氣」得多了。他們很懂得：梅蘭芳以全部「宇宙鋒」為最佳；余叔岩的傑作是「探母」；看「霸王別姬」要看梅蘭芳與楊小樓或金少山合演的，才是珠聯璧合，工力悉敵；麒麟童的「鬚髯月」下追韓信，也頗有獨到之處，不可不聽。他們很懂得：梅有梅調，程有程腔；譚派的作風與馬連良就完全不同；即使聽留聲機片也能分辨得清清楚楚，毫釐不爽。他們很懂得：每一伶人各有其留傳派別，師承幾微，乃至他們的家庭關係，說來如數家珍；每一伶人的長處和短處，也能評判得頭頭是道。這些知識不是一般人僅僅看看故事的觀眾所能有的，也就是「顧曲家」或「戲迷」或「捧角家」的不平凡處。於是在劇場中他們鼓掌或喝采；在報紙雜誌上，他們寫出了他們的「劇評」。

但是，依我看來，「頭」也好，「迷」也好，「捧」也好，他們實在不是看戲或聽戲，真正看戲或聽戲的人們，正是爲他們所鄙視的看故事的觀衆，特別是那些立在草台班戲台底下高聲咒罵台上「白臉奸臣」的觀衆。儘管他們被視爲「傻子」，他們却深深的與台上的「瘋子」所演的戲劇起了共感作用。

我們常常聽見許多人這樣的說着：「×××來了，聽聽去！」這顯示着某種自以爲高級的觀衆的另種看戲的意味。舊型戲劇早已廢棄化了，同時也造成了「明星制度」，多數的人們往劇場中去看戲也變成「聽角」了。「聽×××去」雖然代表了「聽×××的某一齣戲」的意思，實際上倒真是聽×××這一名伶去。廣告上伶人的名字數倍於劇目的名字可以做很好的證明。至於戲劇的內容、意義、產生背景以及它的影響等等，早就被忽略了，演劇的人既不注意，看戲的人也不暇顧及。於是，較有意義的戲劇反被埋沒不彰，毫無可取的戲劇因爲主演者是名伶，却能夠轟動一時。有人絕對抹煞舊型戲劇的價值，認爲它是必須打倒的封建產物。雖然由於他們不曾徹底的認識舊型戲劇，這種時形現象的存在與普遍也與之大有關係。事實上，我們今日的時代與社會，已經完全不需與僅以伶人爲號召的毫無意義的演劇了。

我們應該以怎樣的態度看舊型戲劇呢？首先，我們得承認它是一種獨立的完整的藝術，有它自己的社會基礎與組織。舊型戲劇要「聽」也要「看」，伶人的演技（念、唱、做、打）不過是戲劇中的一部分，是用以表現內容的工具。離開了內容，它們是毫無意義的東西，正如調色板上的顏料一樣。我們要

真正的看舊型戲劇，特別是研究與批判，必須注意到它的内容、意識、產生背景、内容和形式如何取得協調與形式怎樣爲内容所決定等等。就是站在欣賞的立場上講，也必須顧到整個的戲劇，才可以引起精神上的共感作用，獲得欣賞藝術的愉悅。否則，以部分代替整體，必將失去它的全貌，永遠弄不清楚到底是一樣一種東西了。

(二) 地方劇的被輕視

一部分的舊型戲劇成爲貴族戲劇之後，士大夫階級一方面使它與民衆隔絕（如某一部分依輩名伶輩活的「文人」，爲名伶編製的新劇本，詞句都十二分的文雅），一方面則表示了對於地方劇的輕視。他們一貫的理論認爲皮黃與昆曲是唯一的「國劇」，甚至推崇它們是「國粹」，無條件的、感情的、甚至盲目的擁護，捧到九天之上，想以之壓倒了世界上一切的戲劇，作形式上的「研究」，祇看見了優點而忽視於劣點，地方劇則是卑俗不足看的東西。他們既不了解地方劇有許多更可寶貴的更可重視的地方；他們也忘記了皮黃本身就是野生的戲劇，在入了宮庭之前與地方劇並不相上下。

地方劇被輕視的理由，依我看來，不外是這樣的幾點：第一，地方劇的題材大部分是民間生活。在士大夫階級看來，這種生活是下等的，根本沒有寫入戲劇裏去的價值。他們的頭腦永遠裝着「學而優則仕」的思想，所以「武家坡」中的薛平貴與「汾河灣」中的薛仁貴都寶貴起來，一個做了皇帝，一個做

了大官；就是愛情，也得是顯貴人物做主角，像「蓮花燈」中的正德皇帝，起碼也得是「士」階級的人物，如戲曲中的「琴挑」與「佳期錯訂」。我們不要以為「彩樓配」中的姻緣打破了階級觀念，王寶川得過「神人」的指點，薛貴也是沒落了的「大家子弟」。第二，地方劇的詞句完全是十分俚俗的字眼，還不少欠通的地方。咬文嚼字本來是士大夫自己以為最不平凡的本領，文章之事乃是他們的專利。在他們的耳目中，一般略識之無的人怎麼懂得戲劇？那些俗字裡語怎麼配稱為藝術呢？我們且看陝西易俗社到北平公演（抗戰以前不久的事），並不會引起多大的注意就可以知道了。第三，地方劇的腔調、音樂和動作都是很單調的。嚴格的講起來，各種形式的舊型戲劇的腔調、音樂和動作都是很單調的。劇本有幾百種，反來覆去的祇是有限的若干種腔調、音樂和動作，不過應用上各有不同的變化而已。士大夫階級却以百步笑五十步，認為地方劇毫無可取：始終一個腔調，沒有花腔，直着嗓子喊一問，音樂簡單而多噪音，動作又是那麼粗鄙，真難登大雅之堂了。第四，地方劇的演員太平凡。他們本來出身於農民階級，很少「坐科」，十年八載，也沒有「文人」來捧場，為他們裝飾，自然不能稱名伶相比。偶有三教傑出的演員（如我所聽過的山東五人班的鮮櫻桃、漢劇的吳天保、川劇的賈培芝和天籟等等），也不過受到一地方的歡迎。再加上服飾破舊（傑出的主角是例外）、化裝的簡陋，真使士大夫階級搖頭而退避三舍了。於是，地方劇被輕視着了：「那算什麼東西！」

然而地方劇並不因爲士大夫階級輕視而消滅，恰恰的相反，它們在各省各地存在着，流行着，擁有

極其廣泛的觀衆，成爲終年勞動的農民最好的娛樂。不但這樣，地方劇還流入了都市。河北省的蠡縣戲進了都市之後，被稱爲「評劇」，吸引了很多很多的小市民階級的觀衆，特別是中下階級的婦女們。湖北省的「花鼓戲」也經過了一個時期的不斷的奮鬥，成爲現在的楚劇，漢口的幾家戲場幾乎天天滿座。成都及重慶的川劇，在外省人看來也許格格不入，而本地居民則熱烈的愛好着。由於它們自身的努力逐漸引起了一般人的重視。到今日，它們已經可以毫無愧色的站在抗戰陣線上施用它們的武器了。萬萬千的觀衆接應着的好看的地方劇，我們也——因爲它的故事是民間生活，詞句十分俚俗，腔調、音樂和動作都很單純，沒有矯情，服裝破舊，化妝簡單，——這些不足爲理由的理由，就隨着士大夫階級輕視它嗎？我們的回答：不！即使我們不必十分抬高地方劇的評價，至少我們要和看皮黃一樣的來看地方劇。

(三) 幾種不同的觀衆

舊型戲劇擁有極其廣泛的觀衆是不能否認的事實。這一個數字顯大的觀衆，包括着各種階級各種職業的人物，遍處於各地地方。其中除了一小部分士大夫階級及遺老遺少之輩，主要的是小市民和農民大衆。因爲階級的不同，雖然一樣的爲了尋求娛樂而看戲，卻各有其自己的看法。

在士大夫階級及遺老遺少之輩，雖然將舊型戲劇當做一種享樂品。但是，他們並未真正的進入藝術欣賞的境界。如前所說，他們是爲了伶人而來的。他們在那裏「捧角」。更有於「欣賞」伶人的演技之

外，自覺的或不自覺的，懷有另一種企圖。即於「藝」之外，還注重「色」，標準的名伶，應該是「色藝雙絕」，不管「捧」的對象是男性或是女性，祇要他（或她）扮演的旦角，就更熱烈一點；也有些人是專捧「坤伶」的。因此也就有了某些伶人利用這種「捧角家」來方便自己的「宣傳」。過去很有一部分小報新聞紙及畫報之類的出版物，在研究國劇或提倡國劇的招牌之下，做了這種「宣傳」的工具，甚而相互攻訐。這是與舊型戲劇依附伶人互為因果的現象。他們的對象祇是伶人而不是戲劇。大部分的「戲迷」看戲也是這樣的。

小市民層的觀眾看戲又是一樣了。或者由於勞作了一些時候需要一點調劑，或者由於有名伶臨演不能不去瞻仰一回，或者由於應酬朋友，就隨隨便便的走進了劇場。泡一壺茶，打開一包紙煙，兩包瓜子，一邊吃着喝着，一邊談着笑着，同時又聽着看着。戲是什麼，演員的東西，就是名伶登場，也祇爲了表示自己多少懂得一點，也靜聽一會，隨着別人鼓一陣掌。曲終人散，他要回家休息了，明天還有明天的工作，等待一兩星期或三天五天之後，照樣的再來一回。

舊型戲劇也有「部分固定的觀眾，天天必來，但是，他們不同於「捧角家」，也不是稱之曰「戲迷」，他們來看戲，是因為有一點錢又有一點閒，劇場中聲色俱備，不至於寂寞，正好消磨半天無法消磨的光陰，恰巧某一劇場的戲還合乎自己的趣味，就三天兩頭的買票來聽戲了。與其說他們是來看戲的，毋寧說他們是以整個劇場中的形形色色來取悅自己，消閒解悶的。這樣的觀眾大部分是小市民層的

婦女們。

不同的是一般被視爲低級的觀衆，卽價目極廉的劇場中的，露天劇場中的及鄉村開野台子四週的觀衆。他們在舊型戲劇的觀衆中占了很大的一部分。不管他們是經常的看戲，還是每年有限的得到幾次機會看戲，他們都十分鄭重其事的在看在聽，不放過一齣戲，不放過一個劇中人，不放過一句台辭。他們極度的關心着整個故事的發展，極度關心着每一個劇中人的命運。他們給善良、英勇、正義或遭遇不幸的人們以最大的同情，欽敬他們，可憐他們；對於貪官污吏、土豪劣紳及其爪牙走狗，永遠的憤恨與咒咒，彷彿這些爲非作歹的人們所施與的壓迫和蹂躪就是臨在他們自己的身上一樣。我們說他們淺薄無知嗎？是的，從某一角落看來，他們實在是愚昧得很；但是在看戲方面，他們才是真正在看戲，在欣賞藝術。因爲他們確實已經達到與劇中人共苦樂共悲觀的忘我境界，舊型戲劇在他們的思想與感情上發生了應有的效果。這樣的觀衆才是我們理想的觀衆，我們爲什麼要輕視他們？輕視他們所欣賞的戲劇呢？

對於這樣的觀衆，舊型戲劇除了做爲娛樂工具，顯然的還有強烈的教化作用，這是我們最不能忽略的一點。這種教化作用不是直接的教訓，而是一種感染，一種啓迪，一種暗示，其潛在力量影響着他們的日常生活。在今日，我們要牢牢的把握了這一點來給舊型戲劇注入新內容。換言之，我們要通过批判的採用了的舊型戲劇程式形式，在娛樂的場合下，用新內容來感染他們，啓迪他們，暗示他們，以完成抗戰宣傳的任務。

四 抗戰與舊型戲劇

(一) 抗戰後的舊型戲劇

抗戰如泛濫的洪流，它掃蕩整個中國的古舊、陳腐及不合理的一切（自然現在還沒有到百分之百，但是，我們相信，在持久戰中會逐漸積極糾正的），向全中國的民衆（除了少數甘心做奴隸的漢奸），要求着奉獻他們所有的一切力量。一切爲了抗戰！戲劇不能躲避也不會躲避泛濫的洪流，而且它早已期待着並導引着這泛濫的洪流了。我們看見了整個戲劇界積極的動員，展開抗戰戲劇運動，參加抗戰宣傳，成爲文化陣線上的生力軍；同時，我們也看見了舊型戲劇隨着一個如果不積極變革就得沒落的生死關頭。

抗戰開始之後，日本帝國主義的砲火威脅着北平和上海。無論是誰，除了極少數醉生夢死或安心等候着做亡國奴的人們，再也沒有心腸看戲了。還給與舊型戲劇營業上一個重大的打擊，是以前所未曾有過的。繼之。北平、上海、南京乃至武漢和廣州，相繼暫時陷入魔手，民衆們能逃出日本法西斯及漢奸統治的就逃出來了，剩下的時時担心着自己的生命危險，依然沒有人空看戲。劇場關了門，不會出來的演員也不得不暫時躲在家裏看看風色。有的也逃出來另想辦法。稍後，日本法西斯指使偽組織的漢奸們

戰地方上的安定與繁榮了。在敵人四圍的圍剿我們民族，毒害我們民族的「忠孝義節」中，劇本也跟着重新「開鑿」。也許觀眾不如抗戰前那麼熱鬧，也許另外增加了一部分「友邦人士」與「親貴漢奸」，總算感情勝於無，勉強地維持下去。演什麼呢？日本法蘭斯對於「一切藝術都是宣傳」的認識倒是很清楚的。過去是「四郎探母」、「玉堂春」、「思凡」和「麒麟閣」之類，現在還是這些東西；海派的「封神榜」或「西遊記」，當然可以繼續下去，祇有一部分戲，如「潯安州」、「梁紅玉」以及關於岳飛的抗金兵的劇本，不僅劇場要避免，偽檢查機關還下令禁止演出，以求「親善」。好在過去就沒有想到演劇有什麼社會意義，現在仍然可以不聞不問。從表面上看，爲了吃飯，仍舊維持舊日的職業是無可非議的，殊不知這種事情，在主觀上不過是演員照舊演戲，沒有什麼違反國家民族利益的影響，但是在客觀上，却幫助了敵人，做了爲敵人粉飾太平，欺騙一般無知的民衆的工具。自然，我們很清楚的知道，無論那些演員理解了這一點沒有，他們總是痛苦的（如果他們理解了那痛苦是更大）；除非他們甘心做漢奸，誰又能快樂的在敵人的槍刺下討生活呢？然而因爲那一部分演員沒有清楚的認識與積極的自覺，使一部分舊型戲劇就這樣隨着它所依附的伶人而沒落了，不僅離開了民衆，而且離開了中華民族。

在沒有淪陷的區域中，特別是後方的後方，是怎樣的情形呢？全部「救國演說」、「御碑亭」、「綠珠墜樓」、「濟公活佛」、「驚天動地」、……之類的戲依舊天天滿座。在觀衆是因爲沒有旁的戲

劇可看才去看這些；在演員是因爲沒有別的戲劇可演才來演這些；我們不能苛責任何一方面，因爲過去一個相當長久的時期，舊型戲劇就不曾與變革中的中國社會發生過關係。但是我們不能不指出：演出這樣的戲劇，因爲其中頗有一部分是含有毒素的，遂不自覺的妨礙了抗戰。即使觀眾不注意戲劇內容，或者選演一部分沒有毒素的劇本，而戰歌歌舞，點綴昇平，使觀眾（民衆）忘記了他們處在怎樣危急的時代裏，忘記了日夜向我們進攻的敵人，也是無益甚而有害於抗戰的，這一點在某一部分舊型戲劇從業員並不是完全不知道，他們很想從舊有的劇本中選擇一些較有意義的來演，却苦不多；即使將「梁紅玉」及「甯武關」等等演出，也嫌那意義太不明顯，並不完全適合當前迫切的需要，它們祇能做爲輔助，而不是主軍。

變革呢？沒落呢？這是一個重要關頭了。如果這樣依然故我，顯然的有被抗戰的洪流掃蕩的可能！我們如果放任它自生自滅呢，那不僅是放棄了一種可以使用的抗戰宣傳武器，而且因爲它的存在妨礙了抗戰。因此，我們必須給以積極的變革。

舊型戲劇中的一切錯誤與不合理，不是在今日所造成的，不過在今日特別明顯透露出來而已，那些不合於當前的迫切需要的劇本，本來不是今日的產物。目前的問題乃是：怎樣產生抗戰劇本？怎樣使舊型戲劇從業員認識時代、認識社會、認識自己、認識戲劇並且認識自己在抗戰中應該擔當的任務而去積極的執行？

(二) 戰時舊型戲劇從業員的覺醒

與一部分在淪陷城市中，偽敵人粉飾太平的和在後方載歌載舞無意的妨礙了抗戰的舊型戲劇從業員相對，也有一部分舊型戲劇從業員（演員、編劇者和劇場經營者等等）在抗戰中覺醒了。這，早已不是理想，而是抗戰一開始就存在着的事實。

覺醒了的舊型戲劇從業員有着怎樣的表現呢？我首先要提出的，是漢口市劇人劇業勞軍公演團的成立。「八一三」之後，他們覺得不應該再像抗戰以前那樣祇在舞台上段歌載舞，以劇場做為一般民衆的娛樂場所了。雖然未能將舊型戲劇馬上變革為抗戰宣傳的武器，起碼可以本着「有錢出錢，有力出力」的原則，為神聖的抗戰盡一個中國人應盡的力量。那時，他們能做的就是「救國」（這兩個字並不含有任何輕蔑的意思，如另一種自命清高之士所解釋的那樣），正好募款勞軍。團頭不過是一部分人倡導，終於得到了全漢口的舊型戲劇從業員的合作。每週一次，所得票價收入，不除前後台的任何開支，悉數捐輸。這樣一次一次的做下去，達四十餘次之多。二十六年十二月在漢口舉行的全國戲劇界募捐援助前方將士聯合公演中，他們演出了「昭君和番」與「岳飛的母親」。跟着，中華全國戲劇界抗敵協會成立，他們踴躍的參加了這組織，熱情的工作着，其努力絕不亞於飽讀戲劇理論的話劇工作者。所有武漢舉行的擴大宣傳工作，為難民難童救濟募捐，他們都積極的動員，每次都有十餘家劇場同時演出。更進一步

步，他們已經不滿足於舊有的劇本了。他們正確的認識了舊型戲劇是抗戰宣傳的一種犀利的武器，他們自己正是文化陣線上的戰士。他們不甘落後，要站起來，要向前走，爲神聖抗戰盡最大的力量。同時也頗有一部分人考慮到萬一武漢成爲戰區或不幸暫時陷入敵手，他們應該做些什麼的問題。他們很明白，到了那時候，在敵人統治下演劇是客觀上幫助敵人粉飾太平欺騙民衆的行爲，他們希望能夠深深的走向內地，繼續抗戰宣傳的工作。不單是武漢，成都等地的舊型戲劇從業員也開始走向這一條路上來了。在成都我們看見了「王銘章將軍殉國」、「漢奸的下場」和「傀儡皇帝」等從正面或從側面表現抗戰的新劇本。

事實俱在，我們能說舊型戲劇從業員落伍嗎？我們能說他們投機嗎？我們能說舊型戲劇是封建餘孽必須打倒嗎？恰恰的相反，落伍的不是他們，投機的乃是在幾年以前還寫「火燒紅蓮寺」劇本遺害觀衆而搖身一變爲抗戰宣傳的某一些人，應該打倒的是「封神榜」、「西遊記」與「火燒紅蓮寺」等等的戲劇，即使不是抗戰期間，爲了大衆，這也是根本要不得的東西。

由於舊型戲劇從業員的覺醒，使抗戰戲劇運動中多了一支生力軍。在他們影響之下，無疑的，會有更廣泛的民衆動員起來。當然，這祇是一個開端，而不是全部工作。在今後的持久戰中，我們必須加倍的努力，有計劃的動員起來，號召各省各地的更多的舊型戲劇從業員，給予對於抗戰的正確認識，從速編製大量的新內容的劇本，普遍這種新劇本的演出，把抗戰宣傳隨着舊型戲劇的普遍送到每一個角落。

去。這是舊型戲劇從業員中覺醒分子的任務，是每一個舊型戲劇從業員的任務，也是通俗文藝工作者、戲劇工作者、抗戰宣傳工作者的任務中的重要的一部分。

(三) 我們為什麼選擇這武器

爲了抗戰宣傳，我們於使用一切武器之外，更選擇了舊型戲劇做爲我們的武器的一種，是有着充分理由的。

從觀眾多寡的觀點上做一比較，明明白白的看得出，僅有三十年歷史的話劇遠不及舊型戲劇爲普遍（這也就是我們話劇工作者必須積極努力的一個原因）。大部分的觀眾，特別是農民觀眾，過去若干年間，就祇接應了舊型戲劇（和流行各個地方的雜技），對之異常愛好，異常熟悉。我們很有理由說他們是文化落後的乃至不進步的觀眾。但是，存在着這樣的文化落後乃至不進步的觀眾，並不是他們自己的過失，而是過去幾十年的政治設施完全忘記了他們所造成的。我們抗戰文化工作者，既不能因爲他們文化落後乃至不進步而遺棄了他們，也不能強迫他們無論能否理解和接受，都來做話劇的觀眾（如果我們希望他們都來做話劇的觀眾，話劇工作者就該積極的把話劇普遍起來，有經常的演出，可是現在還沒有做到這一步，而且即使在都市中，我們還沒有獲得一個便於經常演出的話劇劇場），更不能等待將他們的文化水準提高了之後，再來接受我們的宣傳。爲了抗戰，爲了大眾是抗戰主要的支持者，我們必須積

民的喚醒他們。企圖達到這一個目的，我們應該使用多種的抗戰宣傳武器，使他們十分容易的接受。這多種的抗戰宣傳武器之一就是舊型戲劇——新內容的舊型戲劇。——這是第一個理由。

舊型戲劇不僅擁有極衆多的觀衆，還擁有極衆多的演員，大部分是職業的演員，他們大多數是從年幼的時候就拜了師傅進了科班，長期的認真刻苦的學習了某種舊型戲劇，把它做爲終身的職業。過去他們靠了演劇生活到今日，現在他們還要繼續的靠了演劇生活到將來。雖然他們從過去到現在曾演出了若干違反時代需要的劇本，並不能根據這一點非難他們無知，應該担負這個責任的倒是進步的戲劇研究者與戲劇工作者，他們太忽視舊型戲劇與一般民衆了。在抗戰中，我們不僅要求舊型戲劇從演員個人自覺的參加抗戰工作，更要求他們站在自己的崗位上使用自己所最熟練的武器，全體動員參加抗戰工作。這時候，我們既不能因噎廢食，由於某些劇本不合抗戰需要甚或有礙抗戰前途而一概禁止出演，又不能聽其自然的生滅，就必須積極的從事補救（變革）：批判的使用舊型戲劇的諸形式，予以新內容，用之代替了舊有的劇本。——這是第二個理由。

倘若到了今日我們忽無視於這一方面的要求，反而鄙視舊型戲劇提也不要提，那將有什麼結果呢？這是很顯然的，在觀衆方面，必然有一部分（也許是一大部分）雖然接觸了話劇而不能完全的理解和接受；而且在抗戰宣傳的話劇之外，他們還有更多機會接觸到原有的，內容無關抗戰或者妨礙抗戰的舊型戲劇；或者更有一部分人根本浸沉在舊型戲劇裏面，看不到抗戰宣傳的戲劇，像桃花源中的人們一樣過

着不知秦漢的生活了。在舊型戲劇從業員方面，他們要維持生活，既沒有新內容的劇本可演，祇好依然演那些陳舊有毒的東西。在客觀上他們不能對抗戰有任何助益甚而有害，在主觀上他們必將感到十分痛苦。同時，舊型戲劇在城市中演出之際，以淪陷的漢口市為例，劇場的主管機關有過這樣的命令，每週至少演一次有關抗戰宣傳的戲劇。命令是容易頒發的，因為進行上並不似想像的那樣容易，命令不免等於具文。我們承認這個命令的正確，我們更要積極的製新內容的劇本供多劇場，以便他們在工作上進行這種命令。更進一步，我們希望做到在每一地方每一劇場的每一場演出都是抗戰宣傳的新劇本。這樣，我們選擇了舊型戲劇這一種武器，我們相信，祇要運用得宜，這一種武器必然是十分犀利的，將收到巨大的效果。

(四) 舊型戲劇中的毒素

前而我一再的說過舊型戲劇中有着無關抗戰甚至妨礙抗戰的內容，這裏有進一步說明的必要。不過仔細的研究起來，面對着近千種（或者還更多得多）的舊型戲劇本及其演出，很可以寫上三五萬字，這裏我祇能提出主要的幾點基本思想予以批判。

所謂無關抗戰的衣型戲劇是比較容易辨識的。如皮黃中的「遊龍戲鳳」、「打棍出箱」、「桑園會」、「珍珠塔」；昆曲中的「思凡下山」、「佳期將近」；雜劇中的「殺五出」；川劇中的「金銀屏」；

微劇中的「琵琶聲」；粵劇中的「遇荊州」以及其他等等，都與抗戰不發生一點關係的。在今日演出，除了導引觀眾忘記了自己所處的是怎樣一個時代，迷醉於聲色歌舞之中，再沒有半點積極的作用了。

另外一部分舊型戲劇不僅無關抗戰，而且其所含的濃厚的封建思想竟是妨礙抗戰的。

首先應該指出貫穿了大部分舊型戲劇的宿命論的觀念。「善惡到頭終有報，只爭來早與來遲」是封建社會中支配了多少被壓迫者的一種人生觀。它在舊型戲劇由很多的故事具體化了。「三娘教子」不僅表現女性「從一而終」的「節」，僕人「一心為主」的「義」，全部「變官誥」（「三娘教子」是其中的一段）的最後就發展到「善有善報」這個結論上來。這種宿命論是根本與現代精神違反的，是被壓迫者幻想的自慰，是封建貴族欺騙奴隸的手段之一。宿命論祇造成永遠不知反抗的奴隸，而不會造成爭取自由獨立平等的人。現在日本法西斯侵略並武裝進攻中國了，我們還該無條件的忍受下去嗎？不，這都是誰也明白的，我們不能再忍耐了；我們要反抗，我們要用自己的力量把敵人趕出去。但是宿命論者的見解恰恰與之相反。依他們看來，我們現在的被日本法西斯壓迫、階踐、蹂躪，都是命的支配，是一種不可避免的「劫數」，無可奈何，正和三娘受苦一樣。日本法西斯也不過統治萬年，他也有他自己的「命」。「物極必反」、「苦盡甘來」，若干年月之後，自然會「善惡到頭終有報」，日本法西斯就得壽終正寢，我們就可以馬上翻過身來。如是這種觀念深深的侵入一般民眾的思想中，人人「信天由命」，我們誰能肯定「最後勝利必屬於我」？

其次是奴隸思想。以出於「施公案」的各種劇本（多半是武劇）為例，黃天霸在這些戲園裏被寫成了一個「少年英雄」，到處除賊官、殺惡霸，是個「除暴安良」的「義俠」，而實際上都是一個出賣朋友的異族奴隸。所謂彭朋、施仕綸之流，表面上是「愛民如子」的「清官」，骨子裏也是奴顏婢膝的奴才。滿清政治自乾隆末年以後逐漸腐敗下去，不堪收拾，就有幫閒文人幻想出來這樣的清官，替腐敗的專制政治做了掩護，民衆被欺騙了。黃天霸之類，祇是皇帝貴族心目中的奴才，永遠不會是民族英雄。我們今日的反抗日本法西斯，是要人人拿出自己的力量來，而不是仰待黃天霸之流來「拯民於水火」。

黃天霸型的「英雄」（奴才），或者可以滿足偽組織漢奸的需要，絕非我們抗戰民衆所需要！

再有一點是「男尊女卑」的傳統思想。像「武家坡」中的薛平貴，離家十八載，回到故鄉，見到自己的妻，首先想到妻的真操，而忘記自己有一個代戰公主在西涼！男性調戲女性竟成了一種特權。正德皇帝可以吊李鳳姐的膀子，秋胡可以在桑園中和女人調情。這裏不是什麼「愛情」的表現，而是女性屬於男性的揭示。我們必須極力糾正這種觀念，普遍男女平等的宣傳，以期達到「救國無分男女」。

最後我要指出的舊型戲劇所表現的民衆是與國家與民族不發生任何關係的。我們幾乎找不到一齣舊型戲劇中表現了一般民衆對於保衛國家民族有什麼貢獻。相反的，國家民族祇是少數人——皇帝、貴族、與官府——的所有物。在「空城計」中，諸葛亮就對老軍說了：「國家事，用不着，爾等操心」。替出殉國的官員或將軍，祇是以忠於皇帝表現出來的，看不見國家民族。更看不見民衆在盡忠殉國的事實上

占着何等的地位。「莫談國事」本是封建社會中特權階級教育民衆的愚民政策，舊型戲劇也隨着反映了這一點。這違反了現代民主政治的精神，更違反了今日抗戰建國的需要！

（二）舊型戲劇宣傳的基礎的是要求廣大的民衆認識自己與國家民族的關係，理解民衆自己是國家民族的的主人，知道自己的力量並且懂得怎樣運用自己的力量和當前的敵人——日本法西斯及其一切大小漢奸走狗作殊死戰。祇有這樣才能實現全民抗戰，支持持久戰。舊型戲劇在這方面不但沒有任何啓示，而且在多數的劇本中大量的存在着與這完全相反的思想，那是必須清除的毒素。封建這一點，不僅要求消極的檢查制度在這一方面有合理檢查與制止，更要求積極的用新劇本來代替它們。前者戲劇行政方面的主要工作，後者則是課給劇作者的任務。

（五）話劇與舊型戲劇異途同歸

過去有着舊型戲劇與話劇互相歧視乃至不能並立的傾向，還是不正確的看法。使用舊型戲劇與武器並不是否認話劇的價值，也不與話劇發展有任何衝突。在抗戰宣傳中，兩者並進，可收異途同歸之效。毫無疑問的，話劇在抗戰期中應着客觀的需要有着很大很大的發展。爲了抗戰宣傳，話劇盡了它的職責，收到頗大的效果，而且正繼續的發展下去。不單在城市中，因各戰時移動演劇隊以及混合的宣傳團等等下鄉工作，曾使若干從來沒有接觸過這新形式的戲劇的也看到了，從那裏得到熱烈的反應。但

是，我們還得坦白的承認：比起全國的文化水準落後的民衆的數目來，我們戲劇的力量還嫌單薄一點。僅依靠了話劇這一種武器，還沒有把抗戰宣傳充分的普及到每一個偏僻的角落。在話劇方言演出未能徹底的普遍推行之前，語言的隔閡也是不可忽略的困難！舊有的地方劇就比較能「通」。在都市中，話劇還沒有獲得固定的劇場做經常的演出；反之，舊型戲劇劇場正大量的存在着而且不斷的演出。萬萬千千的觀衆不盡是有正確判斷力的，他們不能因爲在抗戰期間沒有抗戰宣傳戲劇就不去看戲；也有人不願意花五角錢看一次話劇，情願在三天之前就定了座位去聽名伶的拿手好戲。在這種情形之下，我們實在有雙管齊下的必要。

在抗戰宣傳目標之下，我必須認清清楚這一點：新內容的舊型戲劇乃是話劇的一支頗有力的友軍。在話劇的影響之下，它可以用它自己的特長補助話劇力所不及的地方。同時，話劇工作者應該以其過去從事文化戰鬥的豐富經驗，積極幫助舊型戲劇，使之成爲抗戰宣傳的犀利的武器。特別是予舊型戲劇以新內容這一工作，迫切要求着話劇工作者參加，動員劇作者編製新內容的舊型戲劇劇本。

五 戰時舊型戲劇的寫作

(一) 注入新內容與「改良舊劇」不一樣

戰時舊型戲劇的寫作，主要的是給舊型戲劇注入新內容，或者說是批制的採用舊型戲劇的形式創作抗戰劇本。這與過去所謂「改良舊劇」完全是兩回事，其出發點根本不同，其作用也就完全兩樣了，

所謂「改良舊劇」之說，是伴着五四運動時期新文化運動而起的。在五四運動時代有人提及這個問題，注重到舊型戲劇內容的毒素。周作人在「論中國舊劇之廢」曾這樣說：

「第一，我們從世界戲曲發達上看來，不能不說中國戲是野蠻。……中國戲多含原始的宗教分子，是讀者所共見的；我們祇要翻開 *History of Peking Opera* 所著非歐羅巴民族演劇舞蹈就能看出這些五光十色的臉，舞蹈般動作，誇張的象徵的科白：凡中國戲上的精華，在野蠻民族的戲中，無不全備。……」

「舊戲廢廢的第二理由，是有害於『世道人心』。我因為不懂舊戲，舉不出詳細例。但約略計算，內中有害分子，可分作下列四類：淫、殺、皇帝、鬼神（這四科，可稱作偽道二派思想的結晶。用別一名稱，發現在現今社會上的，就是：一．『房中』，二．『武力』，三．『復辟』，四．『羣學』。……）（引自「中國新文學大系」中「文學論爭集」頁三九〇——三九二）。

這一時期除了歐陽予倩有對舊型戲劇的建設意見外，全是對舊型戲劇積極攻擊的。因為他們未曾徹底的認識舊型戲劇的本質及其產生與存在的社會基礎，僅能將形式或內容孤立起來批判，結果也祇有紙上談兵而已。後來還有過一個短時期的「國劇運動」，曾涉及了舊型戲劇，也止於理論而已。及其實現在劇場中的，實在是枝枝節節的皮毛的改良，並未能予舊型戲劇以新內容，使之適應這個變亂中的新時代。所謂「海派」的新戲，也有人稱之為「改良」，如前所說，那祇是形式上的花樣翻新而已，更廣泛的傳播了毒素。這種「改良」祇是舊型戲劇在內容上不足以適應這個變亂中的新時代的一種沒落的變態的傾向。它祇保留了並誇大的舊型戲劇的缺陷，那更不是通俗化，而是在任何部門藝術中所最要不得的庸俗化。「京派」伶人也在三五年前競倡改良之說，這是到外國去「考察」了一些皮毛所獲得的結果。我曾聽說一名伶在大學裏講演。他說：他自己演出的時候，就是「改良」了的：不許劇場裏賣香煙瓜子送手巾，在台上演唱的當兒不飲湯不擲鑒子。事實上他們所能理解的與所能做到的「改良」也祇有這一點點。或將把做寫背景的舞台換個顏色單純的屏風，演「霸王別姬」在舞劍一場使用了spot light……却不是舊型戲劇本身的改良。依我的見解，舊型戲劇這樣「改良」是不會使它變質的。在將來也許它可有一次徹底的變革，那不僅變了形，同時還變了它的形是適應變了時質的。

我們爲了抗戰宣傳而選擇了舊型戲劇這武器，是從變革內容出發的，即批判的採用舊型戲劇的形式表現新內容。爲了表現新內容，我們可以充分使用舊型戲劇的優點。即它的通俗手法；次之，我們依舊

出資錢的需要，經過了科學方法的分析與批判，摒棄了若干不必要的不能表現新內容的成分，創造了新的手法。內容決定形式，舊型戲劇的新內容決定了應該採用那種舊型戲劇的形式。這即是批判的採用。

歷二百年的發展，舊型戲劇只剩下了一個美的形式和隱在這形式中的陳腐乃至有毒的內容。我們不只要使內容顯現，辨認是非，而且要使它有着新的內容。

同時，應該知道，我們絕不是抱着皮黃與昆曲當做「國粹」的骸骨迷戀者，我們也不是盲目的感情舊型戲劇擁護者，我們更不主張號召青年有為的男女加入科班，爲了抗戰宣傳成別的什麼目的開始學習舊型戲劇（爲了研究的目的是另外一回事）。現在，舊型戲劇擺在我們面前，祇能把它做爲我們研究和批判的對象，是抗戰戲劇運動給與我們的課題之一。這也就是說，我們是爲了抗戰宣傳的需要，爲了有多數的舊型戲劇從業員應該而且可以成爲文化戰士，在自己的崗位上使用最熟練的武器參加抗戰宣傳，爲了旧舊型戲劇的廣泛與通俗來補助話劇，而寫作新的劇本並推選演出，進行給舊型戲劇一次質的變革。

對於年青有為的男女，熱烈愛好戲劇藝術的男女，願意做一個戲劇陣線上的英勇戰士的男女，我們還有着更進步的完全適應新時代需要的戲劇——話劇。

（二）我們需要怎樣的新內容

我們企圖在舊型戲劇中的新內容是怎樣的呢？原則的說來，新內容必須適應抗戰宣傳的需要，適合抗戰情勢的發展。它必須具有積極的感染民衆、啓示民衆、教育民衆的作用。即使是採用歷史故事，也要求儘可能的以民衆生活爲背景，以民衆生活爲主體。

新內容是迅速反映當前現實的。譬如台兒莊殲敵和滕縣血戰，都是很好的題材。我們主要的是要使舊型戲劇的觀衆在舊形式中看到今日的現實，用以代替舊有的「梁紅玉」、「潞安州」和「明末遺恨」之類的戲劇。雖然我們承認「梁紅玉」等劇本是舊型戲劇中比較好的一部分，而嚴格的講起來，其所表現的主題並不適應今日的需要。金人南侵與日本法西斯的進攻固然有不同之意義，而今日的抗戰要獲得部分的勝利以及最後的勝利，絕不是一二英勇將軍獨自可以成功的。抗戰以來，我們時時可以從新聞紙和雜誌的通訊和報告中發現無數的可歌可泣的故事，耳聞目睹亦復不少。譬如趙侗的母親，以風燭殘年還英勇的幫助兒子組織游擊隊，就是最好的一個例子。這可以寫成舊型戲劇中所謂「小戲」那樣的短劇。角色不過三數人，表現最精彩的一段，是很激動觀衆的。新內容用歷史故事來表現，應該有新的描寫與新的解釋，如「新雁門關」、「昭君和番」和「岳飛的母親」等，都是這一類的作品，但仍然有很多的缺陷，不足以做爲代表之作。

無論用現實故事還是歷史故事，我們都不能忘記了這幾個原則，也即是新內容的基本思想：第一，喚起民衆的自覺，使他們徹底的認識自己的力量，自己的地位，明白自己是抗戰的主力軍，必須「各盡

所謂「才能打退敵人。這必須完全一反過去舊型戲劇中「善惡到頭終有報」的宿命論的見解。任日本法西斯長虎是豹，漢奸走狗是虎是狼，我們大眾絕不是運命的俘虜，任人宰割的羔羊，我們可以用我們的力量去打退敵人。第二，說明祇有萬眾一心，團結禦侮才可以保障最後的勝利必屬於我。這必須完全一反過去舊型中「清晨自掃門前雪，休管他人瓦上霜」的個人主義，也不要黃天霸的英雄。個人的力量是微弱的，而眾志成城，精誠團結是唯一的道路。第三，指示民眾怎樣無分男女老幼的積極的參加抗戰，開發「有錢出錢，有力出力」的口號。像「空城計」中諸葛亮所唱「國家事，用不着，爾等操心」的見解絕非今後所需要。中華民國不是某一黨某一派或某一個人的，它真正的主人是四萬萬五千萬民眾，黨派或個人祇有在為民眾服務謀利益的情形下才有存在的意義。所以，告訴民眾怎樣動員，鼓勵壯丁服兵役，組織婦女與兒童，在前方和後方應該做些什麼和肅清漢奸等等，都應該而且都可以做。舊型戲劇的新內容。特別是在男女關係上，我們要充分表現女人和男人是一樣的「人」，對於國家和民族有同等的權利與義務，女人絕不是雙重壓迫下的奴隸，以糾正過去「男尊女卑」的封建思想。第四，暴露敵人的殘暴和漢奸的猙獰。這是無須詳細說明的了，不過我們得注意：不要僅僅止於暴露，那會引起一部分人的恐日病。我們還要用事實來證明民眾組織的力量。這並不是一定要裝上一個幻想的尾巴。在現實中確有若干民眾自己戰勝敵人的真事，我們可以審慎的選擇。並且，我們要分別清楚：這種進攻和大規模的屠殺，不是偶然的事件，而是敵人幾十年來一貫的策略，其目的根本在滅亡我們中華民族，使我們子

子孫孫做日本法西斯的奴隸。第五，告訴民衆，我們的仇敵是日本法西斯及其走狗奸，而不是日本的民衆。即在敵軍中，也有着我們的朋友與同志。我們絕不從偏狹的愛國主義出發，把一切日本人當做仇敵。

對於新內容的舊型戲劇劇本的寫作，現實是一個永遠不竭涸的源泉。無論如何，到了今日，我們沒有理由再叫那些陳腐的，無關抗戰的甚至妨礙抗戰的舊型戲劇流傳了。我們要批判的採用舊形式，給以新內容，以滿足抗戰宣傳的迫切需要。

(三) 舊形式與新內容的衝突

產自封建社會的舊型戲劇的形式，是適應了封建社會所需要的內容的。它是否可以完全容納新內容呢？關於這個問題，我的回答是不可以。嚴格地說起來，現在所流行的「舊瓶裝新酒」這個口號，並不足以正確的表現舊形式容納新內容的意義。瓶與酒是可以分割的，把一隻裝紹興酒的瓶子洗幾次，得以裝上白蘭地酒不會變味，形式與內容是不可分割的。酒不能決定瓶子，而形式却為內容所決定。我們如果不是將形式與內容分割開來的二元論者，我們應該承認舊形式不能完全容納新內容。爲了表現新內容，我們必須批判的採用舊形式。在另外一篇談通俗文藝的短文中，我曾說過：

「假使我們想舊形式而壓迫於內容，不至於歪曲了意義，是可以應用的。否則，就應該另外的想

辦法。以戲劇為例，如果我們要表現一個家庭因為敵人的侵略而致顛沛流離，就不妨用舊劇的形式，「生」扮父親，「旦」扮母親，「末」扮僕人。反之，如果我們要表現的是抗戰中士兵們的英勇的集體工作，已非舊劇中四個「上手」代表三千人馬的方法所可容納的了」。

舊型戲劇祇完成了表現個人或英雄的手法，未嘗涉及羣衆。這是橫在我們面前的一大困難。但是，我們要明白：我們使用舊型戲劇這武器，祇是我們用戲劇從事抗戰宣傳的亦即是抗戰戲劇運動的整個工作中的一部分，而不是整個的工作。在舊型戲劇之外，還存在着我們必須使之更爲發展更爲普遍的最進步的也是最銳利的武器——話劇，某種題材可以寫成話劇，又可以寫成舊型戲劇，不妨雙管齊下。某種題材不能寫成舊型戲劇，就可以僅寫成話劇，不必削足適履，因形式而妨礙了內容。如果我們可以做到這一步的話，很可以試着打開舊形式的限制，另外依據舊型戲劇藝術的基本原則來創造。但這是演出上的一個問題，它的具解還待演出者的研究與實踐。

依據舊型戲劇藝術的基本原則來創造恐怕，不是馬上可以做得到的。在我們把新內容注入舊形式這一工作的開頭，應該注意的有三點：第一，我們得把握了舊型戲劇的基本的也是通俗的手法，如主角的介紹，平鋪直敘而展開一個故事，不用任何布景，臉譜表示劇中人的個性，曲調單純，地方劇的唱白完全用方言等等，且不管他們本身的評價如何，祇要不至於妨礙了內容，因爲這樣比較容易被羣衆接受，就不妨保留而應用。第二，我們得不爲舊形式所拘束。有些場合，如「大事不好了」之下必接「何事驚

僅可以應用；如「不知××得到，未曾歡迎，當面怒罪！」「豈敢，某家來得虛葬，××海涵！」以及「吾兒一勞坐下」。「罰坐！」之類，也可以省掉。應用與省掉的標準，還是要以是否傷害新內容為主。第三，採用舊形式必須批判的採用，以所要表現的新內容為標準，施以審慎的選擇。臉譜是表現劇中人個性的，一個漢奸型的人物，按舊型戲劇的手法來表現，應該是個白臉，即類似曹操那樣的臉譜。但是，如果我們的劇本是寫一個漢奸的懺悔乃至轉變的（反正一類的故事），這個漢奸就不能用白臉，也不能先白而後改爲他種。舊型戲劇的臉譜是定型人物，舊型戲劇中很少有人物性格上的發展，於是，我們就不得不在這種場合之下揚棄原來的手法了。再如用四下手，四英雄（或四靠將）和一個主帥來表示義勇軍或游擊隊之羣，也會歪曲了義勇軍和游擊隊的意義，至少也不能表示出來義勇軍與游擊隊的特質。這些「以辭害意」及「以形害質」的地方，我們必須特別的注意。

（四）舊型戲劇基本手法的把握

把新內容注入舊型戲劇諸形式中，寫作者得把握了舊型戲劇的基本的，亦是最通俗的手法。這手法是：

第一，首先提出故事的主角給以明白扼要的介紹。這也是一切中國舊形式作品的共同手法。在小說上是：「話說開朝成化年間，蘇州府長州縣門外，有一人，姓文名，字若虛。生來心思慧巧，琴棋書

畫，吹彈歌舞，件件精通。……」（引自「拍案驚奇」卷之一）。在雜劇上是：「（卜）蔡婆上，詩云：花有重開日，人無再少年；不須長富貴，安樂是神仙。老身蔡婆是也。楚州人氏，嫡親三口兒家屬，不幸夫亡逝已過，止有一個孩兒，年長八歲。……」（引自元雜劇，關漢卿：「感天動地竇娥冤」）。在太鼓上是：「我表的是宋江在烏龍院殺了閻氏，開了個充軍，配來到江。李葛張千二長解，解住了一個好漢黑宋云。……」（引自劉寶全唱京韻大鼓「鬧江州」）。在舊型戲劇上是：「（小生上，點絳脣）手握兵符，鷹揚虎步仗英武，扶保東吳，兵出誰阻敢。（詩）到表無謀驕樂空，引得曹操下江東；吳侯決勝逞英武，拜將登壇立大功。（白）俺姓周名瑜字公瑾，在吳侯駕下爲臣，官拜水軍都督兵馬大元帥。……」（引自平劇「羣英會」）；俱周瑜出場前，有黃蓋甘肅起騎念詩通名）。這種手法的目的，不外使觀眾對於故事中的重要人物有一個清楚的认识。在話劇中，要從劇中人的對白中判明誰是張三，誰是李四，以及張三和李四的關係。對於文化水準落後的觀眾，因爲極不習慣之故，這多少是比較困難的，不易理解的地方。同時，對於人物個性描寫，也難沒有一點含混。「三國演義」中，劉備、關羽、張飛和趙雲各自不同；「水滸」中，李逵、武松和魯智深也沒有相似的地方；「紅樓夢」中寫了數十少女，林黛玉和薛寶釵不是一個人，襲人、晴雯也完全兩樣。這種種不同個性的人物，在舊形式作品同作者們，彷彿毫不費力的，三言兩語就畫——不，就刻出一個清晰的輪廓來了。一小部分先由作者給以說明，大部分則在故事的發展中由人物的行動表現出來。說話方面，也各有各的口吻，一句話是林

黛玉說得，還不願於史湘雲。於是，每一個人物都躍然紙上，有呼之欲出的感覺。

第二，故事的展開總是平鋪直敘的。就要從頭到尾講下去，很容易的得到一個清楚的印象。就是長篇，有夾敘，有伏筆，有倒插筆，也必一一交代清楚。以曹韻天鼓「鬧江州」為例，它首先敘述宋江犯罪原因（關於這原因的詳細說明另有一篇「坐樓殺惜」）和他被判充軍江州。次之，略及路上情形及江州城外風景。進城之後遇見神行太保戴宗，二人就進了酒館。飲酒暢談中，門人黑旋風李逵。李逵拜謁宋江後，見菜餚不佳，忙去江邊尋魚，和浪裏白條張順爭鬥起來。李逵在岸上打了張順，張順在水中淹了李逵。跟着，趕來了宋江——。舊型戲劇也是這樣的。如內容與形式在皮黃中俱臻上乘的「打漁殺家」的場次：二、倪榮和李俊登場與蕭恩飲酒，丁郎兒催討漁稅，借倪榮和李俊口中說明漁稅是土豪劣紳加在民衆身上的苛捐雜稅。三、丁郎兒回府報信，丁員外派教師爺用武力討漁稅。四、蕭恩打教師爺，到衙門去搶原告。五、教師爺被打回府，丁員外通知官府。六、蕭恩與勾通土豪劣紳的官府無理由責打，返回家中。決心過江殺丁員外以報仇。七、蕭恩父女過江殺死了丁員外全家。這樣一層一層的用動作（藝術形象）把全故事的經過，完全直接的具體的表現給觀眾了。

第三，幫助了舊型戲劇把全故事的經過完全直接的具體的表現給觀眾的主要原因，在於它採用了不用布景，有類於莎士比亞時代的演出方法。中國舊型舞臺，通常是三面接屏了觀眾的。舞台上有大慢分開了，台與表演台。大慢不兩側用人口掛着台簾，使觀眾的位置看，左邊是上場門，右邊是下場門。

（在若干場合，上場門可以下場，下場門也可以上場）。大幕之前，通常擺着一桿兩椅。依一般的定例，桌子放在正中，左右各平擺了一張椅子，則表示是室外；有一張椅子放在棹前或是棹後（如升堂或升帳時用），表示是室內。舉凡茅屋、廳堂、宮殿、軍營、花園、船舶、牢獄、山畔、水涯、田野、森林、江河或其他什麼，全在這裏了。它假借演員的敘述（如「定軍山」黃忠唱「將身且在蓮花宮，營外因何鬧吵吵」）和動作（如「陽平關」中曹操登山觀戰）來說明，或者用簡單的擬真的砌末（道具）來表示（如「徐策跑城」的布城，「長板坡」的橋），有時音樂也給以幫助（如「打漁殺家」中蕭恩父女夜半渡江）。於是，舊型戲劇就得毫無阻礙的得依事實的需要而一場一場的表現整個故事了。觀眾也從來沒懷疑過為什麼這時是山，一會又當做水了。反之，像後來有人喜歡採用繪畫布景，畫就了宮殿（如「四郎探母」盜令一場所用的）或山水（如許多武戲中戰爭場面所用的）等等，至少在我認為，殊是多餘之物；而且那種難用了透視法畫的面實際與演員比例不合的繪畫，五顏六色，不倫不類，正傷害了原來的單純美。至於「海派」的魔術機關布景，不管怎樣變得迅速，除去利用觀眾的好奇心，用以掩飾內容的落伍以外，並沒有任何意義。話劇在舞台裝飾上當然不會像「海派」那樣的胡鬧，年來尤多進步，但是它要有相當的物質設備。而且在目前的情形中，實有若干不便。如曹禺的「原野」第三幕的換景，在設備未週的舞台上已經困難了，倘然在舊型舞台上，必定一點辦法也沒有的。街頭劇可以不用布景，若干農村演劇團體，不得不在鄉間戲台（廟宇中的戲台或臨時搭上的）上力求裝置簡單。我想倘能有一

種近似舊型戲劇演出的話劇，對於下鄉宣傳或有較多的便利，但這已是題外的話了。

第四，臉譜雖是原始藝術的遺留，但應用臉譜也有助於使觀眾認清劇中的個性。這是已為大家所熟知的了：白色示奸，如曹操、嚴嵩、趙高、潘洪、……這些歷史上和傳說上的奸雄，都是白臉（他們又各有不同；同是曹操，各戲也略有差異）。紅色示忠烈，如關羽，「天水關」中的姜維為諸葛亮所收，忠心漢室，也是紅臉。黑色示凶莽：如張飛、李逵等。服裝方面，也部分的有同樣作用而與臉譜取得協調。黃繡帶較是皇帝皇后的衣服；關羽必穿綠褶綠靠；趙雲必穿白褶白靠；這也是一部分少年英雄的服裝。同是王寶川，「武家坡」中的與「大登殿」中的就不一樣，這又是因身分不同而有的變化。為了適應新內容，顯然的，在這方面可以試行新的設計。如日軍與漢奸，都不妨畫出定型的臉譜。

第五、詞句通俗，腔調單純，使舊型戲劇得以廣泛的流傳。有一部人以爲舊型戲劇的詞句不易聽懂，這祇是某些「文人」給名伶新編的劇本才這樣，更加上若干花腔；一般的，特別是地方劇，並不知此。不單是北平的任何人都會哼兩句皮黃，各種地方劇也同樣的爲當地所熟悉。而且雖然隔了省分，北方人聽漢劇或川劇，也能了解大部分的劇詞是什麼。腔調單純，祇限於有數的若干種曲譜（如皮黃中的慢板、快板、倒板、二六、流水、反調等等），原是舊型戲劇的一種缺憾，我們是不能加以否認的。如果運用得十分靈活而恰當，並不呆板而至令人厭倦。如「投名碑」中的反調，不是十分悲慘的情調嗎？

第六，話劇演出到今日仍以國語爲基本語言。方言演出因爲戲劇工作者尚未能充分吸收多量的當地分子參加，未能迅速普遍。一部分未到內地做演劇宣傳工作的朋友，常因語言的隔閡而減低了效果。舊型戲劇中，地方劇擁有當地的演員，一向採用方言演出，這也很便利，容易「通」的一點理由。同一劇本，開始因爲有着方言及小部演出方法之差異而予以適應各個環境的改動之後，即可分別由各地地方劇的演員演出了。祇要詞句通俗，盡量用大眾的語彙，內容接近他們的生活，因爲少了語言的隔閡，當然可以收到較大的效果。在努力使話劇方言演出普遍之外，這是事半功倍的做法。

我們寫作戰時舊型戲劇的劇本，要牢牢的把握了這幾點，在不背舊型戲劇編製與演出的基本原則下，批判的，靈活的運用，而使之不傷害及我們所要表現的新內容。

(五) 一個實例的研究

抗戰以來，我們也先後看到十幾個抗戰舊型戲劇的劇本和演出。在前面我也曾零碎的舉出它們的名字。這些初期作品，或取材於歷史（如「昭君和番」），或取材於實事（如「王銘章上將殉國記」），或係創編（如「新雁門關」），雖然是嶄新的東西，演出時候也頗獲得了一部分效果，顯然的，還未能達到我們理想的標準。這也就是說，它們仍然留有若干缺陷。將它們一一研究起來，做爲今後編劇的參考，雖是必要，即不是我能在這裏做到的。這裏我僅引心易編的「血染黃州」（曾於一月二十九日在成

都春熙舞台（皮黃班演出）為例，試指出它的優點和缺陷。我之選擇「血染黃州」的原因，首先因為它是最近寫出並演出的，而且較前次諸作有頗多的進步。第二，因為它是假借了古代故事表現現在的事實的，雖然不如取材於現實的那樣親切，却減少了舞台藝術方面的若干困難，換言之，它可以完全應用皮黃的舞台藝術形式，這更可供我們參證。

「血染黃州」共二十九場，情節如次（錄演出說明所載）：一．金元帥領師下江南；二．李誠之抽兵守黃州；三．古漢炎昧良作內奸；四．指小路引敵攻州城；五．劉正義勉子應徵調；六．梁玉娥月夜思征人；七．失屏障兵少失重鎮；八．李太守身殉黃州城；九．古漢炎奉命搜婦女；十．焚莊院梁玉娥被搶；十一．民間女被迫與敵舞；十二．梁玉娥罵賊入監獄；十三．顧沛中媽媽廢了命；十四．因被劫父子巧相逢；十五．報國仇正義授官；十六．約民丁圍攻黃州城；十七．鐵衛風味見景生情；十八．假扮商販混入黃州；十九．關虎離山酒醉元會；二十．水神廟中燒糧利賊；二十一．犧牲節操爲國殺敵；二十二．協力同心收復黃州；二十三．撫靈堂劉正義祭媳；二十四．欽忠義親衆做品名。演出說明上又說：「這是宋朝民間抗拒金人侵略的一段事情。……由這裏面可以看出敵人的殘暴兇淫，淪陷區內婦民顛沛流離的慘苦，民兵以弱禦強的游擊方法，婦女犧牲節操殺敵血恥之忠烈。……」

歷史上是否有這麼一回事，我還不能考證，從戲劇方面講，也難須考證。但是我們應該承認，民間抗拒侵略者的事實是可能的，雖然那時的羣衆的反抗方式不同於今日的農民武裝組織。「血染黃州」的

作者，並不是寫一個歷史劇，而在便於演出的設計下，他是爲了表現現在的事實而假設了這麼一個故事的。爲了達到抗戰宣傳的目的，我們並不以這種手段爲非。而且我們應該知道，這正是作者的聰明處。

這個劇本（演出）的第一個優點是做到了通俗。前面所說，舊型戲劇的基本的亦是通俗的手法，作者是把捉住了的。劇場的觀眾，百分之六十以上是小市民層及婦女，他們對它有很好的反應，因爲他們不僅明白了整個故事的發展，而且與劇中人（不是演員本身）起了共感作用，更理解了誰是國家民族的敵人，所以，當漢奸被殺及敵酋被判的時候，觀眾却熱烈的叫着「殺！殺！」在皮黃劇場中，觀眾是難得從舞台看見現實的，更不用說從劇中人中發現自己了。「血染黃州」假託歷史故事，反映了現實，觀眾也就在劇中人中發現自己了；劇中人所遭遇的，亦就是觀眾遭遇過的或可能遭遇過的。

以皮黃或其他舊型戲劇反映現實，自然不能不納入現實的語彙，因之常有不調協之感。這一方面是由於生硬的插入，一方面由於現實的語彙與程式化的表演不調協。「血染黃州」中亦容納了現實的語彙，却不刺耳。因爲整個故事是反映現實的，加入了現實的語彙，相當自然。譬如劉正義（生扮）唱：「非是爲父心腸狠，苦苦的逼兒去出征。這是國命非父命，丈夫愛國就該担承。此一去飽食三餐精神振，拚將熱血保孤城。兩軍陣前要拚命，努力殺賊莫貪生」。這一段在觀眾聽來，與「爲國家，棄忠心，晝夜奔忙」是差不多的。更進一步，作者使「丑」（地保）用京白（和國語差不多）說明征壯丁應

有的態度，不要買放而要說服，觀眾了解得更爲深切，而又不分違反舊型戲劇的規律。若干現代的詞彙，因爲是用京白說出，而不「上口」，是不會刺耳的。這種地方亦證明了作者的聰明，他能靈活的運用舊形式而表現了新內容。

「丑」在舊型戲劇表演中，常是「揭穿」的開玩笑者。譬如「雙獅圖」中的書童，先做了搬不動一對石獅子的姿勢，到後來，在觀眾面前，他輕輕的把一對假石獅子提起了。「血染黃州」中的酒保（丑扮），在應用這種方法之下，他先在劇中向酒客說了些金人佔領黃州後的暴行，然後轉向觀眾說：「說了半天，宋朝那時候是不是有這些事，我可不敢說。不過，諸位要知道，我們演這齣『血染黃州』主要的目的，是用皮黃這種舊型式表演歷史故事來說明現在的事實，將古比今，使大家團結抗戰罷了。……好在戲就是戲，閒言少敘，暫歸正傳」。然後，轉向台上的演員說：「諸位，添酒添菜嗎？」又演起戲來了（上面的話，僅記其大意，不是原文）。這種「揭穿」，在一方面看是多餘的，觀眾並不需要這樣的說明；在另一方面，在抗戰宣傳的意義下，這是進一步的直接宣傳，有類於化裝講演，對於文化水準較低的觀眾，亦不妨應用。從觀眾的反映來看，最低限度，這一段話並沒有引起厭惡，反而得到了讚許。觀眾讚許的另一原因乃是由於他們難得在舊型戲劇中看到現實的反映，這也說明今日的觀眾普遍要求是什麼，已非全本「甘露寺、美人計、迴荆州」可以滿足的了。

雖然「血染黃州」在編劇上遵守了舊型戲劇的基本手法，却非完全照可非舊的。演出方面也留有一

部分欠缺。因為我們贊成結局有所保留的方法，而且還一步希望今後有更好的成績，特別在演員提議，以供討論。

第一，由於編劇者想在一齣戲裏表現得較多，不免顯出一些零亂，假如能把揭住一個主題，充分發揮，效果必然更大。

第二，由於演出時顧到角色的分配，還就伶人，不免有輕重倒置之嫌。

第三，它的演出被認為是一般「本戲」的演出，因而有了布景。這種布景仍沿用了海派戲的作風，反不如不用布景。這理由前面已經講過了。

第四，它的演出，在布景方面更採用了話劇的手法，即完全寫實的布景：有門、有窗、有天窗。如「梁玉娥月夜思征人」與「鐵窗風味見景生情」兩場，是特別顯着不調和的。話劇的布景與舊型戲劇的表演，完全是從兩種不同出發點產生的方法，絕不能硬拼在一起。

第五，不僅採用了話劇的布景而已，「鐵窗風味見景生情」更採用了話劇的聲響效果（打更的鑼聲、鑼打聲、哭聲、唱小調聲）。舊型戲劇本來有着它自己的處理方法，不必模仿話劇。但是「血染黃州」却這樣做了，結果並沒有增加「鐵窗風味」的淒涼情緒，反而引起了觀衆的哄笑。這是和採用話劇的布景是同樣不調協，同樣的多此一舉的。

不過，我們總得承認，「血染黃州」是比較完善的抗戰戲劇。它不僅在抗戰宣傳上獲得了極高的效

果，而且向着抱定舊型戲劇（特別是皮黃）不求也不知爲抗戰宣傳盡一分力量的抱殘守缺的骸骨迷戀者，指示出這不僅是應該努力的方面，而且是可能努力的方向。

六 寫作研究、演出及其他諸問題

(一) 寫作需要研究

在舊型戲劇從業員中不少編劇者，祇要他們對於抗戰有正確的認識，理解舊型戲劇及舊型戲劇從業員在戰時所負的使命，我相信，他們可以編出很好的抗戰舊型劇本來，而且我是在這樣熱烈的希望着。不過在這工作的開頭，却不能不要求新文藝作家分一部分精力做個先鋒。

寫抗戰的舊型劇本，在新文藝作家或者是件比較困難的事情，因為他們對於舊型戲劇不免比較的生疏。但是舊型戲劇並不是神祕不可理解的東西。即使生疏，祇要能把握了正確的研究方法，能有一個時期的研究，不僅若干問題可以迎刃而解，而且可以運用自如了。研究的對象，主要的是舞台上的演出，其次才是書本（理論與劇本）。我們要看戲，但是這種看戲的態度與方法不同於一般觀念。名伶的戲不妨瀏覽一下，主要的是看各種不同的舊型戲劇，看某一種舊型戲劇的若干齣不同的戲，看某一齣戲的各種不同形式的演出。以皮黃為例，可以看看獨幕劇形式的「轅門斬子」，看內容與形式俱臻上乘的「打漁殺家」，看敘述一件複雜故事的「四進士」，看生、旦、淨、丑、小生、老旦的「重頭戲」，看文戲，看武戲，也看看文有武的戲，看皮黃的「明末遺恨」，也要看昆曲、梆子和川劇的「鐵冠圖」。我

值得注意的是它們整個的結構及說白、歌唱、動作與表情的基本方法；更進一步，從事比較的研究，發抉其某些部分是必須遵守的，某些部分是可以揚棄的，某些部分是不妨變動的，某些部分是能夠自由創造的。然後在創作中批判的採用。劇場之外，一部分研究舊型戲劇的書籍及劇本，也可以供我們參考。

因為過去沒有一個新文藝作家打定編舊型戲劇寫劇本，我們寫就一窺初稿，並沒有十分把握說它完全適於演出。補救的方法，除了照排演及演出的經驗加以修正外，還可在排演之前做集體討論，集思廣益，更覺和寫作舊型劇本經驗的人和有演出舊型戲劇經驗的人共同討論，聽取他們的意見，主要的是對於演出上諸問題的意見。

這是精力的浪費嗎？不！在抗戰戲劇運動中，在抗戰通俗文藝運動中，還是爲了抗戰宣傳應該花費的精力。

(二) 寫作與演出的關係

從戲劇這一藝術部門來講，劇本不是爲了在劇場以外供閱讀的，而是在舞台上由演員表演出來給觀眾看的。

因爲舊型戲劇從業員已經覺醒了，他們迫切需要抗戰劇本，所以演出並不是困難的事。問題是怎樣取得劇作者與演出者間的（即寫作與演出間的）密切聯繫。現在，我們有着中華全國戲劇界抗敵協會這

一全國性戲劇運動，它還有各地分會。通過了協會或各地分會的關係，當然有許多便利。這一方面要協會的戲劇部的各組積極的發動抗戰劇本，用各種舊型戲劇形式來演出，一方面要協會的翻譯部與劇作者（包括舊型戲劇編劇者中的前進分子）發生經常的關係，徵集組要廣為採集這種劇本的單行本及合本。其次，關於舞台藝術方面的諸問題，如演出現代故事的服裝、化裝、動作及其他等等問題，應該怎樣解決，不但有賴於共同研究，更有賴於演出者的創造。寫作與演出間的關係確立了之後，劇作者可以隨時從演出者得到批評與糾正，以爲新作的根據，演出者也可以隨時將自己的實際要求提交劇作者，這樣，必能使抗戰舊型戲劇得到充分的發展。

寫作者應該有計劃的大量產生抗戰舊型劇本，以求做到城市中的若干舊型戲劇的劇場，在他們天天演出的上演目錄中排入抗戰劇本，與原有的一部分無害於抗戰的或消極的有助於抗戰的劇本配合起來。當我們有了百數十種抗戰劇本之後，必然的，可使若干舊型戲劇的劇場成爲抗戰宣傳的場所了。這會妨礙了舞場營業嗎？如果我們把一般觀眾估計得太低的時候，自然就達到這個結論上來了。但是，我們知道除去了一小部分骸骨迷戀的士大夫階級及遺老遺少之輩，大部分觀眾倘若什麼都可以，就是心中熱烈希望着看到反映現實的戲劇的人們。

演出不應該僅限於少數城市。地方劇的流行是普遍於各個角落的，我們還須推廣抗戰劇本的演出深入窮鄉僻壤。城市中的舊型戲劇從業員可以組織移動演劇隊下鄉，他們可以經常的在內地工作，可以廣

極的影響本來動於內地的小戲班，導引他們參加抗戰宣傳工作。

● (三) 做爲民衆讀物的劇本

當一般城市中的青年向新書店尋覓他們的精神糧食之際，當一般高小程度的學生侵入於一折八扣的舊小說禮之際，一般認識一些字的小市民和農民讀些什麼呢？略一留心這問題的人都可以知道，他們以本版或石印的「小唱本」爲主要的讀物。這類小唱本或是敘述一件故事的韻文，或是各種地方劇本。我們在成都、重慶的街頭就可以常常遇見一個五十歲左右的小販，擱着一個木架，上面掛着百十種川劇劇本。他們不是專供給研究戲劇或演員們的，而是買給普通人的，兩三個銅板可以買一本「蘇三起解」，帶回家去，翻來覆去的讀得津津有味。

我們的抗戰劇本，也很可以印成小唱本模樣，祇買兩三個銅子一本，大量印刷，普及發行，供給一般小市民及認識些字的大衆做爲讀物，也可以收到一部分的效果。

這不僅是抗戰戲劇運動者的工作，亦是通俗文藝工作者的責任。通俗文藝工作者，過去已經有着很不壞的成績，特別是從抗戰前兩三年就專向這方面努力的通俗讀物編輯。他們利用了現代的印刷術，形式上則保留了小唱本的模樣，每種最低印三五萬乃至十餘萬，小部分在書店中出售，大部分由於和小唱本的發行取得了聯繫而在零堆上賣。這種辦法是值得我們效法的。

(四) 舊型戲劇從業員的訓練

利用舊形式（不限於舊型戲劇）做爲宣傳教育的手段，是有相當長久歷史的。不僅是寫在紙上，還實際的演出。就我們所知，山東省立民衆教育館，在四五年前就設立過舊劇訓練班，集攬在海內的舊詞藝人，給以思想訓練、常識灌輸，並且唱做新編的以教育民衆爲目的的舊詞。此外，其他地方亦有類似的作法。在抗戰的今日，我們要用舊型戲劇做爲抗戰宣傳的武器，我覺得舊型戲劇的從業員的訓練實是不可忽視的重要工作。因爲我們不僅希望舊型戲劇從業員被動的演出抗戰劇本，更希望他們徹底的自覺，自動的負起這個任務來。

舊型戲劇從業員應該訓練，那麼，由誰來訓練呢？我以爲這不是重要的問題。負責社會教育的機關可以訓練，負責抗戰宣傳的機關可以訓練，領導抗戰戲劇運動的機關可以訓練，由上述各機關共同負責也可以訓練。但是不論由那個機關訓練，都必須由真正理解抗戰戲劇的大來主持，訓練的目的，是使舊型戲劇從業員徹底覺醒，而非「等因奉此」敷衍交差，亦非造成某個人的私人勢力。這還要求一個合理的計劃，經濟的預算，適當的時間，由主持人認真的執行！

這裏我不想寫出一個具體的計劃，但是我可以約略說明戰時舊型戲劇從業員訓練應該注意的地方：第一，訓練的項目，應該集中於下列三項：抗戰知識——說明日本法西斯侵略中國的歷史，我們抗戰被

民衆的注意，中日實力的對比，抗戰最後方民衆的國際等，如果有了下層宣傳，還要給以演說的軍事技術知識和防空防毒的常識；戲劇理論——說明戲劇與人生與抗戰的關係及其武器作用，抗戰期間戲劇應有的動向，舊型戲劇的優點和劣點等等；生活改善——抗戰期間藝術應該保持的生活態度，舊型戲劇從業員所負的任務等等。第二，訓練期間應該多多提供抗戰戲劇本，在訓練機關指導之下大量演出，並做集體的批判和研究，以求進步。第三，訓練所需經費收支的預算，應該力求節約，省掉一切不必要的開支，把大部分金錢用在印刷劇本及研究文字方面，以供實際的需要。第四，訓練期限和時間的規定，要適應當地當時的環境，主要的是要不妨礙舊型戲劇從業員的工作時間，不要把時間拖得太久，致引起了厭倦，或者因為意外的變化半途而廢。

過去也曾有人這樣打算過，似乎未曾實現。我希望這一工作早日開始，庶使廣泛的舊型戲劇從業員在正確的領導下成為抗戰迫切需要的文化戰士！

(五) 檢查、修正與計劃的編劇

訓練舊型戲劇從業員或許是件比較困難舉辦的事，另外一件比較容易舉辦而且同等重要的工作乃是建立戰時舊型戲劇檢查辦法。

我們知道，對於舊型戲劇的檢查，這去幾十年都是有着一定條例的。不過，檢查的集中點在於某一

劇本是否「傷風敗俗」；換言之，即從「性」的觀點去評判，而忽略其其他影響民眾思想，違反時代精神的毒素。雖是誹謗盜之類劇本，當然是禁止的；但是祇做到這一點，在平時已經不夠了，在戰時更覺得不足應付環境的需要。戰時的檢查應該以是否妨礙抗戰為標準，像我在第四章第四節中所寫出的幾點，我以為都有考慮的必要。這要求檢查機關聘請專家担任，擬定戰時舊型戲劇檢查標準，嚴格地檢查。

將若干劇本置於戰時舊型戲劇檢查標準之前，必要的是有一部分是絕對不會通過的，譬如「四郎探母」之類。也有一部分可以加以修正，使之成為幫助抗戰宣傳或無害於抗戰的劇本。

檢查與修正祇是消極的工作。積極的工作乃是計劃的編制。考察抗戰宣傳的需要，編製各種不同內容的劇本，每一劇本，可以略變其形式用不同的舊型戲劇的形式來演出。譬如「血染黃州」，不僅可以由皮黃演，也可以用川劇來演。我們不僅要「血染黃州」或者「戰臨沂」（寫台兒莊被敵戰的），還要宣傳有錢出錢，有力出力的，服兵役的，軍民合作的，優待出征將士家屬的，加緊生產的，以及其他等等。在一定的計劃之下，公開徵求這種劇本。必須大量的生產，方可以免去若干戲劇禁演後的空白。如果能做到以時舊型戲劇從業員訓練和戰時舊型戲劇檢查，修正與計劃的編制同時並進，可以減少若干實踐上的困難，將各個舊型戲劇劇場迅速的變為抗戰宣傳場所。但是這不是紙上談兵的事情，我提供一點建議的意見之外，並且希望有人肯大刀闊斧的實行！

二十八年二月八日寫完。啟鈞。

#9

72-11-3

11