

戰時綜合叢書第五輯

抗戰與戲劇

執筆者

田洪馬王宋胡劉凌周葛應

平彥之紹念春一雲

漢深祥陵的軒渠鶴冰彥虹衛



獨立出版社印行

三、抗戰中心活動的條件

第五章 話劇的新形式

一、新形式的話劇

二、街頭劇

第六章 舊劇的運用

一、談談舊劇的整理與舊

二、舊劇的整理與運用

三、舊劇的改良和創作

第七章 兒童劇論

一、戰時兒童教育與戲劇

二、抗戰中的兒童劇

三、從孩子劇談到孩子演劇

第八章 結語

一、今後戲劇的附向

附論大綱

弁言

敵人的炸彈以及我們抗戰的砲火，驚醒了我們的迷夢，尤其轟出了一個戲劇的「黃金時代」、這是個可喜的現象！是的，從前在都市中打圓的劇人，現在都流着汗下鄉，或是上前線；從前很少和戲劇之類相接觸的農工士兵，也慢慢的走到戲劇台前了；從前只在象牙之塔中沉思造作的，也已翻轉進現實的戰鬥環境裏，揮汗怒吼了！這種空前的新的活躍興奮及深入群眾的造成，到底是什麼緣故呢？這一方面是由於時代需要戲劇，另一方面是戲劇適應了時代。以言前者，因為目下是戰鬥爭時代，戲劇是最有力的文化鬥爭武器，所以和抗戰結了不解緣，而有急速的開展；以言後者，就因抗戰運動的提示，把戲劇從消遣品及奢侈品的位置拉下來，掘下了空前的內容和手法，為抗戰建國而効力，以催促時代使命的完成。

這一本冊子，目的就在於說明抗戰與戲劇在上述兩方面互相的關係，而歸納到戲劇對於抗戰應有的努力及努力的方向與方法，檢討過去，更所以期望將來。戲劇是戲劇中最重要部門，因此說得比較的

抗戰與戲劇

多，並特別提出它們應形式的探討；否則雖有大益礙於，只能利用，不可廢棄，因此選擇了我們比較具體的改革及指點意見；抗戰中所產生的兒童劇，是中國英勇兒童從自來的兒童劇開一新路，前無古人，特別值得注意及努力；至於戲劇，中國戲劇並不如田漢先生所稱，算是戲劇，中國戲劇運動史上在這一方面可說是還沒有成績，除了幾個匪徒過去的色情歌舞劇不值得一提外，簡直是一紙空白，所以不談。

今天戲劇的「黃金時代」是事實，希望這裏的各家之言，能作戲劇工作者在困苦抗戰中努力的方向，使這「黃金時代」真個「實真價實，童叟無欺」，配合着所有其他力量，爭取最後勝利！

第一章 總論

一 戰鬥的戲劇

應雲衛

(甲) 戲劇和戰鬥

戲劇和戰鬥，這兩者好像是很密切的親戚或朋友，我們與其再喊「沒有鬥爭就沒有戲劇」這句老調子，不如說「沒有參加民族革命戰爭的戲劇，就不是非常時期的戲劇」，因為非常時期的戲劇應該是戰鬥的戲劇，也只有戰鬥的戲劇才能適應這種極其非常時期。我們很幸運，生在這種富有戰鬥性和戲劇性的大時代裏；這是我們四五千萬同胞為了爭取自由獨立而和強暴的日本帝國主義發展長期的全面的戰鬥的時代，這是舊的戲劇和新的創造過程中的緊要的發展的時代。戲劇發展以新的質，新的深層，使戲劇負起了民族的使命，走向了戰鬥的道路。在全國運動員之下，國家不但在政治、經濟、軍事上動員，一向不食重祿的文化，也動員起來了，並且都落到文化運動員的迫切需要，也就在文化運動員的實踐中重負了戲劇應有的使命，因為戲劇有先天的民族性、普遍性、艱難性、戰鬥性，在女界運動的中國，文化的宣傳和理論的講說，都不如戲劇容易使民衆接受，都不及戲劇來得快。所以戲劇成了文化運動中銳利的武器，她不再是供少數人享受、娛樂的玩物了。戲劇將從戰鬥的過程中鍛鍊自己，充實自己，豐富自己，進展到更高的階段，呈顯出前所未有的姿態，抗戰也因通過戲劇藝術而增強、擴大他

的方針。

(乙) 應對和誰戰鬥

(一) 和外來的主要敵人、國內的黑暗勢力戰鬥：李應劇的力量和我們最大的敵人戰鬥，這是誰都知道的，可是除了日本帝國主義這個主要的戰鬥對象之外，我們同時也要向國內一切的黑暗勢力戰鬥。全面抗戰雖已打了很久，可是還沒有達到真正的全民抗戰；國家雖已統一，可是也沒有達到理想的團結；我們不能否認國內還有黑暗勢力的存在，使抗戰受到不利的影響，所以國內的黑暗勢力，也是戲劇戰鬥的對象。

(二) 和應對運動的惡劣傾向戰鬥：自抗戰開始以來，國內的大都市直接受到戰爭的威脅，作為戲劇藝術三大要素之一的劇場，似乎已失掉了重要性，對於注重「生產藝術」的劇人和劇場老闆，也好像失去了有力的保障，抗戰便無情的把般般「應對劇」的人們的逐漸粉碎了。可是也有少數不十分清醒的劇人還拚命的想往內進退，來些「生產藝術」的演出，劇本的內容也是和救亡沒半點關係，他們的理由是困難期間也要吃飯，也要做生意，也要講求技術。這些人忘記了亡國之後就什麼都完了，我們雖然沒有「救國經」來充服這種「生意經」，可是對於這種傾向我們不能再讓他繼續下去，有些戲劇工作者態度不嚴肅，這也是不可否認的，李「抗戰」來做標符，屬於演出上或創作上草率從事，因而失掉了社會對戲劇的信仰，使戲劇不能盡量發揮應有的功能，這種傾向，我們也要和他們戰鬥。非常時期的戲劇，雖然不能像平時那麼精緻、完整、講究，可是我們始終要有嚴肅的態度，在可能範圍內盡力做去。這裏順便說一下，在創作上，「粗製濫造」固然不好，可是有寫作能力的著名劇人在連抗戰期間反而「不製不造」，這也是不對的。

(丙) 戲劇應該怎樣戰鬥

上面只說了點戲劇和戰鬥的關係以及戲劇戰鬥的對象，現在再把戲劇應該怎樣戰鬥，或是怎樣才是戰區的戲劇加以簡略的說明：

(一)由點到面：這是抗戰後整個文化的動向，從前的文化活動大都集中在少數的都市（點）和交通（線）上，對於佔廣大面積的農村和民衆，好像被劃在文化圈以外似的，可是自抗戰以來，我國的都市和交通線，首先遭到敵人殘酷而嚴重的破壞，使文化圈所關文化人失去了主要的根據，不得不走向內地，甚至深入敵後根據地。客觀的事實使文化和民衆接近，並且需要民衆來支持、培育、創造。由點到面既是全部文化的動向，作為文化一部分的戲劇當然不例外。戲劇的對象，也不再是少數的知識份子、小市民，而佔有廣大面積的勞苦大眾。從點到面，這是新的偉大的展開。

(二)劇人走出街巷走向街頭和農村：戲劇的對象既然不在都市或劇場裏，那麼演出地點也要有所變更，劇人也就不得不跳出狹小的鏡框而走向街頭和農村。

(三)採取遊藝方式：劇人抗戰應運而生的「移動劇團」「游藝團」這些名詞，是從前戲劇運動史上所沒有的，這完全是時勢造成的，因為固定在一個劇場做長期的大規模的演出，在目前已經成為不必要的舉了，同時為了普遍而廣泛展開戲劇的活動，所以最適當的莫若採取遊藝的方式，這正和軍事上當不能作陣地戰或不宜作陣地戰而行游擊戰是一個道理，這樣才能盡量發揮戰鬥的戲劇的功能。

(四)由宣傳、教育到組織：戰鬥的戲劇，不應該僅是普通的宣傳或戰時的教育，最好要有組織民衆的力量，使成為組織民衆的工具。戰鬥的戲劇，不但要使民衆知道戰鬥的意義，感到戰鬥的需要，更進而指導民衆，組織民衆，使民衆參加戰鬥，支持抗戰到底，準備最後勝利條件。

目前這個富有戰鬥性和戰鬥性的時代，也正是戲劇和劇人奮起有為的時代，來！劇人們，好好運用我們這戰鬥的戲劇，參加民族光榮史的創造吧！

二 全面的戲劇抗戰

第一輯

中國的戲劇中心，在七七事變以前是上海和北平。南北兩大都市的戲劇活動與全國其他地區的戲劇活動相比，是極其發達的。它也是中國經濟運動的繁榮地，在戰時可以說這兩大都市的戲劇活動都成了中國經濟運動的史詩。在戰時，它也反映出中國經濟運動的繁榮。漢口這一種新民主主義的戲劇活動，它是應與廣大民衆相結合的，戲劇運動祇存在在大都市，由少數人來推動，爲少數人所觀看，這種遠東的戲劇中心，戲劇中心以外雖然不能說絕對沒有戲劇的活動，但其力量的薄弱，效果的微小，則是二十多年來爲衆所周知的事實，自然，這對於整個戲劇的教育功能的發揮，與戲劇藝術水準的提高上，都是有着妨害的。

不用說，中國新戲劇運動的這種不平衡的發展是有着它的客觀原因的。但是，不論它的客觀原因如何，在動盪的戰時戰爭的急進的形勢之下，中國的新戲劇運動終於突破了一切的困難，而前進地發展着。抗戰要求全民族的份子來支持它，這個要求獲得了普遍的反應，而在戲劇工作方面則以戲劇的民衆化爲了戰爭。這樣，成爲二十多年來中國新戲劇運動的兩個中心便不得不開始轉變。

雖然這兩個戲劇運動的中心轉變，亦是由於事實上的不得已，當戰爭一開始，這兩個戲劇中心的大都市即應受到砲火的威脅，而無法開展它的工作。但與其迫於環境這是它的客觀的主因，毋寧說是加強它自身的一種力量，戲劇中心的存在在大都市這早即是客觀的，戰時的戲劇既應從於戰爭，戰爭要求它團結在一起的力量分散到全國各地，深入到民間，它自然應從從戰爭命令的。這樣，這兩大戲劇中心便消滅了，而在全國各地發展了無數新的戲劇單位，構成一個廣大的戲劇網絡。

我們不能不指出中國新戲劇運動的這種發展是正確的。第一、站在政治的立場上來說，它的活動與

國的大水，它的宣傳與教育的效果當然是顯而易見的。第二、站在藝術的立場上來說，它的活動範圍的擴大，就是它與大眾取得了更深的血緣關係，這是藝術的發展上最寶貴的因素。中國的新戲劇運動的發展，路向的正確，最後使它的未來的前途，特別在抗戰日戰爭的現階段，由於抗戰的急迫而廣大的要求，它的活動範圍的範圍和範圍一定是非常廣大的。它在戰爭的烽火中獲得了非凡的活力。

在全中國境內，現在有了無數的戲劇的單位。而在海外的那些不備也開始了他們的戲劇活動，而且國內的戲劇運動也有迅速向洋去工作的。我們全面的戲劇抗戰的戲劇運動是很廣大的。然而，不論這個戲劇運動是怎樣廣大的，在國外和國內，而國內與其活動區域的不同，又有後方戲劇、戰地戲劇、遊藝戲劇之分，但是戰時戲劇的任務却是都一節，戰時戲劇任務祇有一個：即動員全民族的人力和物力，支持這艱苦的持久戰爭，爭取最後勝利。

雖然一切的戰時戲劇共有着一個統一的目的，可是它的任務底下，由於活動在不同環境，因而，必能有着特殊的任務。

在我們廣大的後方展開抗戰戲劇活動是必要的。我們要在這個空前的大規模的反侵略戰爭中，取得勝利，我們一定要動員全民族的力量去參加戰爭，而在我們廣大的後方正隱藏着無限的生產動力的利益，我們的戲劇便要把這巨大的民族力量發動起來。特別要指出的，在後方的戲劇應該注意兵役問題與後方生產問題，因為我們需要動員人，必需大量的兵員的補充準備，同時，戰後後方生產亦是必要的，我們有了豐富的物力，才能取得勝利。所以喚起人民起來應戰，應戰後，與動員人民努力從事後方生產工作是後方戲劇的兩個主要任務。

在戰場上的戲劇活動自然也是重要的。戰地戲劇的對象是士兵和民衆，所以首先的問題，也是最重要問題，但是軍民合作的問題。我們的作戲並不單依靠軍隊的，民衆的能否協助軍隊作戰，往往是決

定一次戰爭勝利的必要關鍵。所以，在戰場上的演劇，必須以軍民合作爲它的主要題材，我們要發動戰場上的民衆積極地起來協助軍隊作戰。其次，便是士兵的政治教育問題。我們要使他們反侵略戰爭中的士兵能夠初步地了解自己的戰鬥任務，以及國內和國際間政治動向，這樣才能把他們的抗戰的熱情提高，他們的情緒提高，而成爲一個健全的民族戰鬥員。

由於我們的敵人是一個強國，一個侵略者，在戰爭的初期時可避免的，我們將有若干土地被佔領，但是在這些被佔領的土地上，我們有我們的抗日鬥爭，我們在這些被佔領的土地上展開了游擊戰爭，這些被佔領的土地是我們游擊戰場。在游擊戰區的演劇活動當然是十分重要的。它的主要任務是積極地協助游擊戰的展開，使敵人不但不能在所佔領的土地即在敵人的後方，從事經濟的榨取，奴化教育的宣傳，而且牽了敵人的整個軍事上的攻勢，這也就是我們正面軍事的一種有力的保障。爲要完成此任務，我們的演劇一方面應積極進行游擊戰區民衆政治教育工作，同時，進行敵後軍的瓦解工作也是必要的。

對於游擊戰活動問題是重要的。以往的歷次的革命運動中，我們得到了明槍方面的幫助是很多的，在這次偉大的民族革命解放戰爭中，我們有求於海外同胞的幫助自必更大，我們的游擊戰演劇，便要完成此項目的。同時，對僑居海外的同胞演劇，也可以間接影響給友邦人士。爲要完成這個任務，在演劇上，我們應該把我們的抗戰真實情形，我們的戰士怎樣英勇作戰，我們的同胞怎樣受到敵人的殘害和奸淫，我們的房屋田舍怎樣被敵人毒炸與焚燒，更重要的是我們的國家在抗戰的過程中獲得了進步，以及其他等等，報告這種種國內國際的，這樣以促成他們充份的積極的幫助祖國的革命戰爭的行動。

這樣的一個「全面性」的劇抗戰必須迅速地完滿地進行。在戰場上的演劇和游擊戰區的演劇，是適宜採用游擊戰的游擊戰的。後方的演劇，在農村裏同樣也宜於採用游擊戰的演劇形式，在都市和大的機關則宜於採用游擊戰的演劇。對海外僑胞的演劇，自然是陣地戰的演劇爲宜。這樣，我們必須在我們的後方，每

「二戰大城市建立至少一個的『抗敵劇場』，組織巨大的移動演劇團分赴每一農村作着演劇宣傳。在戰地上每一作戰單位裏，至少要有一個演劇隊經常地工作。在遊藝區域裏，在抗日游擊根據地，不妨有小劇場的建立，此外游擊性質的演劇隊愈多愈好。至於對海外僑胞的演劇，則應派遣國內最優秀的演劇家組織集團前往工作。」

（時事新報特刊第三十五期「戰時演劇政策」）

第二章 戰時戲劇的特殊任務

一 戲劇的宣傳政策

面對着非生即死的現實環境的中青年，覺着祖國的生存與發展，正拿起一切武器，和敵人進行持久的苦鬥。我們「一切武器」，因為在這場惡戰中，我們不但要使用槍砲等有形武器，同時我們也應該使用各種文化武器，如文字、書籍、戲劇等等，予打擊者以打擊；無形的，戲劇是文化武器中最有力的一類——我們要充分地執行戲劇宣傳政策。

戲劇是表現人生的，表現的手法可以因流派和劇作者的意匠而不固，而表現的內容則一：他是如實地發現大自然內在的意志的。戲劇的人間性，遠過於小說，可以說自有戲劇，便沒有脫離過人生，而且爲了它是際遇強烈的情感的，它具有充分的說教作用，或者說它本質地具有濃厚的宣傳性。中國的戲院戲，不外乎動着情感，官場戲不外乎教忠作孝；看戲的聽劇，是在替熱情的觀眾以命運之助的不可抗，也就是發問個人和命運之神相搏鬥，是一件多未便的事；伊利亞伯時代的樂劇，是在傳播個人與命運的鬥爭的鬥爭底悲慘結局；近代社會劇不外乎替個人和環境的衝突。總之，劇作者有意無意地在描繪他眼

人的觀念於國家——這乃是戲劇宣傳政策立足的基礎。

歐戰爆發後，德法比俄等國戲劇家，莫不紛紛的拿起這個權利標比的文化武器，舉行戲劇宣傳政策，動員廣大的人民為祖國生存而鬥爭。在德國方面：他們企圖有組織自己行動的正當，應「德意志高於一切」，另一方面宣傳外國的野蠻和落後，使所謂「日耳曼人的世界的責任」下個註腳。法比是從宣傳了，他們的戲劇傾向於為德軍的榮耀，和歌頌其祖國獨立自由而犧牲的榮耀，煽動的劇情，完全支配劇情的結構，也支配了觀眾的行動，使他們確信：「正義是在我這一邊」，全國大大小小的劇場裏，每天上演着激動的偉業，莎士比亞的、王爾德的、一切古典的近代的名劇，凡是不適合特定的目的的，都被拋棄了。……

中口的英勇抗戰爆發了之後，實際的當局，一眼就看到了這一文化武器，政治部和教育部不但積極提倡劇目，同時還組織了多批流動性的劇團，分赴各省，舉行巡迴演劇。戲劇宣傳政策，是在這有力而執行着！在全國各地，抗戰戲劇和劇團，如雨後春筍般迅速而生，連成的話劇演員，代替了德蘭芳和梅蘭芳，組織的急就的抗戰劇本代替了「茶花女」和「雷雨」，儘管內容是多未粗制，技巧是多未生疏，劇本裏終是滿口激口，爲什麼？因為它叫出了大眾的呼聲，它反映着大眾的要求，這具有對敵人的憤懣與仇恨，這具有對民族英雄的讚美與崇拜，……。

戲劇宣傳政策的確立，不僅因為戲劇本身是極好的宣傳藝術，也是因為我們正在進行的戰爭，是神聖的自衛戰爭，是正義之戰，也是反侵略之戰！我們創作家應期於廣大抗戰文藝政策，絕對不會感到主題的狹窄而怯懦，我們應向工作着的人內心，投正當激動，使這光明與自由的思想所發育，一點不會感到壓迫和不安。恰恰相反，當這時間的反動劇團，全國各地隨着他們的演出時，他們已會感到主題的狹窄，和題材的困難。德國在歐戰初期，早就發現反戰劇的本，不久之後，在法比俄等國也發現

出現了，這是因為戲劇在本質上是帝國主義戰爭，任何方面沒有所謂正邪邪正的問題，一般作家在戰爭開始時，儘管對戰爭前途抱持着光明的幻想，寫下這國畫的作品，可是當戰爭的棍子揮到全民的身上，作像美聯國的幻夢，給血的激刺而醒來了，他開始懷疑和平，傾向反戰了，事實上目前日本作惡正趨於極點，作像美聯國的幻夢，給血的激刺而醒來了，不過是這的農民政策的一部分，隨着戰爭的進展，劇作家和一切戲劇工作者覺悟性的提高，反戰的思想在國畫的內部，幾至顯露自身的存在！

站在正義之旗下的中國，它所進行的戰爭而性質，已遠決定戲劇宣傳政策的動搖了。

（京劇戲劇第二期）

二、戲劇的政治突擊

洪深

抗戰中的戲劇運動，實在說起來，已應担負了政治上的突擊任務。

儘管劇本的產量十分缺少，儘管劇本的創作還遠落後於政治情勢的迫切要求，然而今天抗戰中的戲劇運動，大事體在戲劇上反映出來。而且在這運動的場合，劇作者大都能憑着心坎飽滿的政治感覺，先入一着地把握多政治意見正確地而且具體地表現出來，對於抗戰局勢的發展，的確會經過它很好的任務。

一、特別是自從抗戰以來，各地抗戰戲劇團與救亡演劇隊的組織，都應以突擊的方式出現。他們到內地、到農村、到前線、到兵營、到工廠、到任何偏僻的角落，盡其應有的突擊性，這些意志堅決勇於戰鬥的戲劇演員，是民族戰爭中的最好的戰士。

大連前線的抗戰軍，在中國大地上（包括已經淪陷的區域）與敵地進行鬥爭，他們向侵略主義者鬥爭，向侵略主義者鬥爭，向失敗主義者鬥爭，向一切反對抗戰的思想鬥爭，他們每走到一個地方，但提高丁當地民衆的鬥爭勇氣，加強了他們保衛家鄉保衛祖國的情緒。有些壓迫的抗戰演員，還能適應當時的

經濟勢的需要，把這緊要的熱情，更進一步地把它們組織起來，與敵人進行戰爭。」

在中國歷史上，戲劇和政治軍事的重要結合，這還是第一次。從今以後，政治上的任務將大大地促使其與戲劇任務的結合，戲劇任務再也不能離開政治任務而單獨存在了。

今後戲劇工作，就在於更加把戲劇與聯繫性，更加發揮戲劇陣地上的攻擊精神。因此，我們要求每一個戲劇家更加提高自己與戲劇水準，以便在最艱苦的環境中進行與敵人的戰爭。

這裏所謂提高戲劇水準，當然和一般普通物質條件來着眼的不同。恰恰相反，那些只知道在佈景、燈光等舞台條件上來斤斤計較的，在今天已證明是不可靠而且不必要，他們是戲劇上的「唯武器論者」，和我們的主張有火大的差別。我們所說的戲劇水準，是指的能在極艱苦的條件下，舍棄了一切舞台條件的幫助，甚至離開了舞台，採用真實的劇情和戲劇的演技也可以感動人的戲劇，那有這種戲劇才能擔負戲劇的榮譽任務。

這警告我們，在鄉村和戰區從事流動公演，一切佈景燈光都談不到。甚至連搭一個「舞臺」——把下演草台戲那樣的「舞臺」，已是很難得的了。「戲劇的唯武器論者」，在這環境中，恐怕除開歌氣之外，再沒有別的法子吧？但是，英勇的榮譽隊員，終於能夠適應新的環境，而創造出許多新的工作方式來。他們在極艱苦的條件下進行工作，在沒有燈光，沒有佈景，沒有舞台，甚至沒有劇本的條件下，與凶惡殘酷的敵人，而他們的成績，常常而且幾乎每次都得到了出乎意外的效果。

今後戲劇工作的任務，就在於擴大與加強這種榮譽隊的。讓這種任重致遠的戲劇的榮譽隊，敢布在廣大的中國土地之上，讓他們在艱苦的條件下進行最艱苦的工作，抗戰的勝利，戲劇運動的勝利，新中國的勝利，正寄託着他們。

（戲劇新聞刊載）

第三章 抗戰劇運的實踐

一 戰時演劇運動的缺陷及其補救

朱之聞

今日鄉村演劇運動，已經是廣泛的展開了。每一塊市鎮的每一個學校，差不多都有下鄉工作團的組織，下鄉工作團的鄉村工作又莫不以演劇為主體。但是還不夠，據我的經驗，鄉村演劇運動，起頭還有如下的幾個缺點，就是一：沒有把演劇與現實情形緊密的配合起來。我們的下鄉工作團是「抓」到戲就演，至於演甚麼是否恰好的表達了現實，且充份的注意到農村的特殊性，工作團是「盡力」，却並不是「求會」考慮的，造成這一現象的原因，是劇本荒。許多工作團本身，因為無力解決這問題，所以陷於無從可演的境地。即使是演了戲，又為了那戲本身並未接觸及農民的生活脾氣，也大體是毫無效果。這不能不算救亡演劇運動的一個嚴重缺陷。

其二：我們的救亡演劇運動，雖以學校作基礎，活躍於全國智識層，且入鄉演給農民看，但終未進一步，把根據地到智識層外，使農民有農民的劇團，工人有工人的劇團，各職業層也有各職業層的劇團。智識份子在全國人口比例上說，總是少數，他雖說有指導的作用，但倘想使他的作用反映在全國這樣廣大時地區，這樣密集的人口時，則不能不進一步透徹大眾自己了。這是我們的救亡演劇運動還沒有充份的在抗戰過程中，發揮偉大的動力的又一缺陷。

其三：我們的救亡演劇運動沒有和政治的以及軍事的動員配合起來，產生一種更實際的力量。換句話說，宣傳面外，我們實際組織工作很不夠。我們的戲演完了，我們並不能十分正確的估計在火藥間所發生的影響，以及利用這些，進一步的把他們組織起來。今日戰時的演劇工作者，必需把食譜擴大

實際的組織工作，才算是成了我們的任務。但是我們要有，這就是我們的缺點。

怎樣解決這些缺點呢？

我以為，要解決這些缺點，其實，也並不是十分困難的事。首先，全國的創作者要趕快集中力量從事於農村劇的劇本創作，這種創作要適應於農村劇的需要，要與農民的生活習慣相聯繫的聯繫。

其次，我們要有如下的幾個條件，就是：

第一、要簡：故事和人物要簡單明快。只有這樣，農民才容易接受，豐富和複雜的故事內容以及人物性格描寫，是難於使農民理解的，而且因為耕作的忙碌，他們更沒有時間去仔細思索。黃天翔之類的小說運動突進，此所以在此種情況下的原因，也未嘗不是爲了此簡單明快的關係。

第二、要明：劇本的主題要顯明。不能含糊太深，更不能隱晦。在這個劇本裏我們要想告訴農民某一句什麼話，便得很顯明的說出，不要隱晦，且不要講多餘的話。如某劇本的主題是勸導壯丁服勞務，那麼，關於服勞務的優點，就最好是放在另一劇本裏講，倘不然，他們就混亂，而消弱了主題的力量。

第三、是要短：一個故事或情節須在一個很短的時間裏說完，使一個忙碌的農夫在街頭佇立片刻就可以把全劇看完。但篇幅短，却不能影響劇本故事的完整。王大明和李二嫂必需有確定的故事來容納，並使農村的生命，只見現而而不見故有的虛在農村是常常會失敗的，因為農民所最忌諱的就是故事的情節。一種可以背誦的故事情節。

第四、一個故事或情節，是應當在農民最特殊的生活環境和環境中，劇內的故事和人物是定能要爲他作服務，應使他自己事，確信他自己話，否則是不會有效果的。

補充說明的第一要點，是最大量產生這一類的劇本。

第三個問題，就是如何使農民組織起來，全國每一個人。

怎樣組織呢？

第一、農民組織的基礎，是農民組織的工作，使得我們的救亡運動不僅是熱火朝天，且把種子播種起來。農民組織是農民組織的工作，目前我們可能的利用各種機會與農民接近，與農民內中包圍的進步的青年農民以及熱情的青年份子取得聯絡。演劇之後更應密切的注意這些人的反應以及所產生動效果。然後，第二步，根據我們的計劃去組織他們起來，使他們在當地組織我們來的工作。只有這樣，救亡運動才可以此路實的發展。

以後，另一要點就是農民組織的工作必須於目前政治的軍事的情員相配合，不要任從我們的影響，使農民組織產生一種實際的效果。

想完成這項工作，農民組織本身必須儘量的注意目前政治的軍事的情勢，並且適應這種政治的軍事的情勢，去實自己的計劃內容。抓住這一點，然後，更要在劇本裏特別強調實際行動的方法。目前我們的劇本只着重在宣傳，沒有組織，只着重在感情的激動和刺激，今後我們應該注意的方法是：劇演而後，一定是在劇本本身裏面提供實際行動的方法。這樣，我們的工作不僅有實際的效果，才真的能在抗戰過程中，把農民組織起來在抗戰中。

二、怎樣實踐抗戰戲劇

——在前線的抗戰中，給青年女士筆記——

到農村做救亡工作，對目前的抗戰是極必要的，也是目前最奮鬥的，更有着非常偉大的偉力。現在所講的

（女黨月刊戰時特刊第五期）

胡季沐

「抗戰戲劇」，差不多已經成為公認的現階段戲劇的口號，但究竟這是什麼樣的東西呢？我們應該怎樣去創造它呢？才可以爲抗戰服務呢？關於這，也許今天想和各位商榷的一點，現在簡單的分開來說：

第一、關於戲劇——它本身的特質。在藝術武器中，戲劇是最尖銳的，最有力的，可以說戲劇是革命的藝術武器。關於這點，說明可分幾方面來看，一方面，我們知道，戲劇是需要多方面的條件的，即如說，要有劇本，要有許多演員，要有許多後方工作者，常取演出的東西，同時，更要有觀眾，有了以上這許多條件，才是一個完整的戲劇的行爲。因此戲劇是綜合的藝術。

「綜合」這個名詞，許多人會誤解，以爲有文學、美術、科學、燈光、跳舞、音樂、唱歌這些項目混合起來就是戲劇了；其實這樣的見解是錯誤的。嚴格地，戲劇是具有這種種要素，但爲了戲劇後，這要素就變作不可分開的了。比方說，舞臺設計，是不僅單獨地作爲一種圖畫來看的，戲劇裏面的音樂，如果拿出來獨立的時候，就不見得是好的音樂；這意思就是說，藝術的要素，經過了化學變化後，原來獨立的存在已消失，但變成爲一種不同以前任何一種原質的另一種新化合物了。再說一句：藝術術各部門的匯合，有它的聯繫起來，這樣才叫做「綜合的藝術」。戲劇本身即特點也就是在這一個地方。

第二、我們承認戲劇是動的藝術——在藝術諸部門中有些是平面的，有些是立體的，有些是靜態的，有些是動態的，有的可以達到它的偉大的，而戲劇的特點就是用人們的身體來做藝術的媒介，活動地表現劇本的內容，所以說，戲劇就是動的藝術。

第三、戲劇是羣衆的藝術——比方，我們一個人在房中看小說，或者幾個人可以去聽美術展覽會，一個人自拉自唱奏音樂或吟詩，都是可能的。但是穩定羣衆上門自己來表演，這不能算是戲劇。在戲劇的創作和演出的實踐過程中，都必須要一種很高組織的力量，需要很高度的合作，因此，我們可以說戲劇

先天，已為國家的習慣。

第四、戲劇是鬥爭的習慣——*War is war*。我們有鬥爭就沒有戲劇。我們從戲劇史來看：第一期戲劇所描寫的，是大與命運的鬥爭；第二期所描寫的，是人與人爭；第三期所描寫的，是人和社會的鬥爭；第四期所描寫的，是社會與社會的鬥爭。我們看戲的時候，就知道戲劇經歷了一樣樣有時間、地點、人物、事情，這四點是歷史必有的，但戲劇也是一樣樣的。但戲劇的描寫不是亂七八糟的集合，是要採取最精彩的片斷，最緊張的片斷，每一句話無動不作要反映鬥爭的諸點。故戲劇是鬥爭的習慣。

由這四項看來，就可以證明，戲劇從它本身來說，是適合用以服務抗戰的。以上所說，是證明抗戰戲劇的必然性。

現在再從簡明扼要的說明，戲劇在抗戰中的任務，有如下列幾點：

第一點、我們可以用具體的話來說白，戲劇是最適合於表現現實，反映時代的藝術。看何群文歷史，最先發達的就是戲劇，其次是小說，發達得最遲而佔主要地位的，就是小說。在中國就不同，中國文學史中，詩歌發達得最早，其次是小說，戲劇發達的時間最遲，自從有新文學運動以來，小說又是先有發展，其次是小說，戲劇真正成為社會上的一種運動，還是「五四運動」以後的事。戲劇在中國社會都發達，力量可以說是從國民革命以後，而戲劇成為一切藝術武器之最主要的，這是「九一八」以後才開始的。他還在國難深重的時候，戲劇運動才逐漸開展了？就是因為戲劇是極現實的。在反映現實環境或改造現實這一點，戲劇是比較捷徑有方法的方式。由此便知戲劇不但是文藝諸部門中最的有力量方式，而且最能反映現實中主要的文化武器。

第二點、戲劇是包有極深的教育意味。一個大規模的戲劇是根本苦悶的，因為將一切美觀都呈現出來，

故戲劇工作者本身必須發覺各種困難。這一點是抗戰戲劇爲全民動員一種重要而力量。第三點、我們從戲劇史來觀察，所有的變遷和進步，都是配合當時革命情勢的。在歷史上，我們只要研究「辛亥革命」、「五四運動」、「北伐戰爭」、「九一八」、「七七」到現在，每個階段的現實，我們就知道戲劇現象，離開民族，是談不到戲劇的。我們現在討論戲劇的問題，亦都是討論現實，劇怎樣配合現實情勢的問題，這是他的要求的問題。

第四點、關於戲劇的內涵和形式。在舊中國的劇本，和歐亞子看的文藝化的劇，小市民的享樂主義，戲劇，自從抗戰開始，都已降落到最低的地位了。且舊的戲劇雖以「抗戰第一」爲中心意識。內容也教育抗戰主力的士兵和農工大眾爲第一義。爲了這，戲劇工作者對抗戰的瞭解，對一般政治的認識，一定要正確。這樣才能對戲劇採取正確題材。形式定要中國化，去衆化，而許多變化亦是努力的標準。總之，用能接近全民的形式來正確的表達抗戰的現實，就是抗戰戲劇目前唯一的大路。

第五點、戲劇工作者，爲實踐抗戰的戲劇，他應該怎樣努力呢？（一）一定要生活抗戰化（生活鬥爭化）。這一點，一切戲劇工作者也如此，生活抗戰化，就是第一樞紐。每以何說語中每一個動作，都要爲着抗戰，即是說自己的一切頭腦抗戰，一切服務抗戰。（二）生活範圍之外，要有政治理解，要有抗戰應有的信念，要有一個進步的世界觀。（三）不要逃避現實，要認識現實，把握現實。（四）擴大生活體驗的領域。（五）要多創作，廣說的描寫社會各種各樣生活。（六）實踐集體創作。一個抗戰戲劇工作者，如果能夠這六項來實踐，就可以使戲劇成爲抗戰的戲劇，使我們的戲劇運動，成爲抗戰運動整個運動當中的一支生力軍！

（摘自國防戲劇雜誌：「再上前線」，魏文光編）

第四章 抗戰劇本的寫作

一 關於抗戰劇作

馬彥祥

目前的戲劇運動和抗戰的局面聯帶着各種各樣的關係，但這些關係本來過去之已歷歷可辨，而抗戰才獲得它的發展，却是事實。尤其是在劇作方面，過去一切專為迎合小市民的運用故事與情節的戲劇，由於環境的變遷，已逐漸定於存亡，而存亡的存亡，也逐漸定於存亡。而抗戰才獲得它的發展，却是事實。尤其是在劇作方面，過去一切專為迎合小市民的運用故事與情節的戲劇，由於環境的變遷，已逐漸定於存亡，而存亡的存亡，也逐漸定於存亡。

然而一經地點，這許多新的劇作中，無論在內容或形式上，仍有使我們不滿十分滿意的缺點。就是太缺少變化。現實的抗戰生活是多方面的，我們劇作者儘可以從多種不同的生活中去攝取題材。我們可以描寫好怎樣的生活，也可以描寫好怎樣的悲劇，也可以描寫好怎樣的喜劇，也可以描寫好怎樣的悲劇。我們可以描寫好怎樣的悲劇，也可以描寫好怎樣的喜劇，也可以描寫好怎樣的悲劇。我們可以描寫好怎樣的悲劇，也可以描寫好怎樣的喜劇，也可以描寫好怎樣的悲劇。

其次，我們要求戲劇運動廣泛地深入民間，除了擴大內容，擴大範圍之外，更須利用各種各樣的形式，在動盪的大時代中，各種形式不能不有極大的發展，這就使我們不得不考慮到這一點。我們一方面應當注意運用戲劇，而我們一方面應當注意運用戲劇，而我們一方面應當注意運用戲劇。

抗戰劇本寫作

的形式，同時更須經一民衆所已接受，所已歷久經了而傳統的戲劇形式中來尋求合理的創作方法。則許多問題便解決，舊有的利用「前幕大串」的陋習，都是極簡捷便利的方法，交而戲院分場，雖然繁雜，但從容地能容納一個完整的印象，而且極能長處更在不必要繁雜的道具，給予演出，以極大的方便。若新形式的戲院在不必使繁雜多變壓力便可理解劇情，其附屬方法，至今更不會有人肯過問，我在此，把戲院創作一個極大的自由，使他們可以敏捷地採集新的題材。

（抗戰戲劇，第一卷第五期）

二 怎樣寫抗戰劇本

（紀念第一屆抗戰戲劇創作）

—— 許 平 豐

在十五個月的國內抗戰中，文藝界同人是不畏艱苦的環境和責任，爲適應抗戰而努力，努力到今天，究竟有多少顯著的功效，我懷疑無法回答，但文藝界對於民族意識的喚醒，戰鬥情緒的激動，不僅設置有極高的助力。文藝界同人也都承認這是他們分內的工作，就是略有成就，是算不了什麼的，現在，無論是誰，決不會以此自滿，而正在作深刻的自我檢討，以新將來的一切事業，更有助於抗戰，則是人人同此心，心同此理。

所以在第一屆戲劇節開始舉行前，我特別提出怎樣救濟「劇荒」這一問題，切實研究一下，也許是一粒從軍戲劇工作的朋友們同意的吧？

戲劇在抗戰時期的重要性，是極待研究的。我們並不是故意誇張戲劇的功效，在一粒使種舊型的平劇，雜劇等生活着的伶工，我出着多理由，使他們積極的戰鼓，仍舊可以利用色相，驅取高等民衆的錢，實以爲生。戲劇的本質，是一種最好的宣傳武器，如果用之而當，在文官衆多，而又不得不動員全

民衆參加抗戰的中國，它已成爲最有利的種族工具，是遲疑疑問的了。不過，用之不善，戲劇對於抗戰，實在不發生有利的影響。譬如，當敵人加緊侵略的此刻，戲劇應在工人中引起這種時代的熱要，指出鬥爭的方法，劇本的內容，在如何使這「動員民衆」的意義上，加以仔細的教導的。假使，仍舊平時一樣，僅以消遣事爲，爲惟一招攬生意的手段，就是引誘一般小市民忘記當前的責任，使他們崇拜着法亡的士大夫一樣，大家抱着國亡無日的觀念，日惟飲酒作樂、狂歡、嬉遊，期待末日之來臨。因此，在抗戰時的戲劇工作，必須首先解決的問題，應該就是劇本的編寫。爲着使各階層的民衆能於接受計，將戲劇強迫可以利用，但是舊劇本是決不適宜於演出的；與其把無意義的舊劇本搬上舞台，我寧可在觀衆之間所發生的影響比什麼都強。

無疑諒的，我們要在一年來爲了抗戰而寫成的劇本中，我一個比一個優秀的作品，真是異常困難的。我在創作方面，當能遇到各種「自我寬恕」之辭，例如：有了很多拍案驚奇的材料，痛苦於苦悶煩悶的人事，奪取了寫作的時間，不許你充分發揮熟練的技巧。這是說明自己極有產生好劇本的能力，祇要有時間。像這種自我的寬恕，在此刻最普遍，但也是比較忠厚的老實話。有些人的說法，就巧妙得多了，他們決不承認自己的劇本寫得不好，而是聲言到沒有一個劇團沒有一個演員能夠上演他們的劇本。所以，他們也就不再寫劇本了。

劇本是難寫的，尤其是抗戰劇本。抗戰劇本以能實現宣傳的效力，爲成功與失敗的惟一關鍵。這，活使劇作者失去寫作的自由，減少寫作興趣；而是由於一種「勉爲其難」的不不得已的苦衷，在爲了時代的需要，是迫臨時的劇本，這是抗戰劇本不容易討建的最大原因。一般人對於宣傳的劇本，是不會怎麼重視的，即劇作者自己也是這樣，其實，最難寫的劇本，就是爲了宣傳而必須寫好劇本。多數的抗戰劇本，所以寫不好的原因，並不像劇作者的「自我寬恕」那麼簡單。我在閱讀了將近六

十多種抗戰劇本之後，覺得尚有二種應注意的原因。如寫作者應注意者：

第一、劇作者應故事的結構上發生問題；就來，當劇作者尚未選定故事之前，已有許多意見和目的，急不及待地提起筆一個故事，因急於快筆而就，決不問所提筆的故事，是否可以抗戰說服的前事。有些劇作者對人的故事，每由戲劇作者要而觀衆說明的東西太多，太複雜，未能集中一個主題，利用故事的發展，作有力明解答，就這根本說來，這是不可惋惜的！劇作者應使劇本的主題，在適當的時間與空間向觀衆說明，心念是沒有用的，這是根據一定的計劃所表現的必然的過程。過程不清晰的劇本，主題的表出，就會遭遇許多大的困難，所以，無論是哪一個劇本，觀衆最討厭的部分，是劇本中的過場戲，觀衆急於要欣賞的部分，是劇本中的最高潮，但劇作者在寫作時最感吃力的部分，是過場戲，如果把握場戲安插的適當，最易於表出，是非常自然的，毫不給力的。

劇作者應注意地利用過場戲，描寫，自然地介紹主題給觀衆，是基本的方法，就這在故事的結構方面，加以特別的考慮。凡自己認為很貴重的意見，假使無法在故事中加入，或附帶說明時，劇作者就必須要有「過場戲」的描寫。實言之，劇作者企圖在一個故事中說明人類的一生，是斷乎不能的。第二是劇作者在寫作的技巧上發生了問題；就是，我們處理有關抗戰的題材，和處理一般的題材並沒有兩樣，也應該是為了發展故事的内容而寫劇本，並不是先寫若一定要有利於抗戰的動機，才寫劇本。

劇作者應注意把有關抗戰的故事內容，置放在相當的限度，要使演出的效果，達到有利於抗戰的要求，是可能的。劇作者如果不是為了發展故事內容而寫劇本，僅是為了抗戰，所以更寫劇本，往往要應注意到達個目標的運用，把片段的脫節的故事，作平面的敘述，而忽略了故事結構的設計，及人物個性分析，描寫，反使宣傳的劇本，更抗戰無關。

有許多作家是不願意任何種宣傳的作品，（即類似廣告式的作品，在有些作家的眼光裏是多餘的。）其實，要拍一齣戲、一齣小說、一個劇本在宣傳以後，總要預期的宣傳效果，是極不容辭的一件事。宣傳作品宣傳到的條件，就在於要適合預期的目的，而我等故事，必須忘記了預期的目的，而僅僅在故事的發展中，表現出預期的目的。此刻，抗戰劇本的寫作者，大多數僅僅得到寫了抗戰而我們劇本的故事，沒有在故事的發展中，把宣傳舞台的效果。抗戰劇本失敗的主因，就在於不知道為了抗戰而寫劇本，所以，故事的發展，都顯得不夠。

現在，抗戰劇本並不少了，能夠上演的，實在不多，我覺得此劇已不是一劇不刊的問題，而應該是要怎樣寫，才能寫得好的問題。

要寫好這一問題，在經過了過去失敗的焦點以後，還有許多寫劇作者最易犯的毛病，如獨白、獨白、獨白等等，最好是盡量避免，因為這些古老的手法，如果不經過地運用，劇本寫得的生命往往被殺害了。抗戰劇本最主要的原因，要寫到使讀者產生感動，然而這是劇作者極難做到的目的。有些人總覺得自己所寫出的東西，太平淡，決不能引起觀眾的感動，於是，便硬加了劇情的發展，全力注意在對白的寫作，為了急於要使觀眾下淚、心痛，不自覺地寫了許多口頭式的小更的對話，在自己讀的時候，也許是痛快過利的，但是一種搬上舞台，就難過了，所以，劇作者如果不把故事、劇情、人物個性、場景設計、舞台效果的問題，經過細密的考慮，嚴格的分析，是無法產生良好劇本的。劇本中所應是極難寫的，是活的人生，活的經驗，劇作者要在這些方面，多下苦工，僅在對話方面力求緊張，是無用的，因為把對話寫得句句緊張，其結果却是句句不緊張。正同劇作者希望故事的結構中，每幕都有一個最高潮，而結果卻是平平淡淡，為了一樣的道理。

抗戰到了現階段，應由血生肉地抗戰劇，已普遍於全國了，可是，代表這一時期的抗戰劇本，到今

天還是沒有，無疑的，這是劇作者的責任。

三 抗戰中劇作活動的條件

(文藝月刊，第二卷第五期)

第一節

我們目前的現實是一個迅速劇化的時代，被壓迫的與壓迫的、被侵略的與侵略的間之鬥爭正達到其最緊張的階段，在這總的鬥爭之中，糾纏着無數的，大大小小的各式各樣的糾紛、矛盾、衝突和鬥爭。每一鬥爭的事件從開始以至結束，在可測度不可測的結局來加以註，其性的發展是極端曲折，千變萬化的。每一瞬間，人們都提心吊胆的等候着它的又驚又奇的演變。而且，他們不祇是現實世界戲劇場里的熱心的觀眾，同時又是舞台上的真實的演作者。他們的理性和感情上複雜地混合着：正義的呼喊，求生的掙扎，復仇的火花，英雄的革命的遐想。

現實的鬥爭正是戲劇鬥爭的基礎，我們面對着的現實交織着無數的悲劇和喜劇，它向我們的劇作者提供了無限的寫作材料，擴大了我們的劇作者比抗戰以前十倍倍的寫作範圍。同時，客觀的形勢也要求我們劇作者把筆尖從身邊瑣事描寫，從歷史劇的描寫，從家庭悲劇和人生苦役史的苦心刻畫，放下解放出來；同時，客觀的形勢更強烈地要求我們的劇作者堅決地接受現實所提供的資料，把現實中的鬥爭作為劇中的鬥爭，現實中和無意識的戲劇將劇作作為戲劇中的戲劇和喜劇來加以描寫。

在現實形勢力的壓迫之下，劇作者絕非他停止了活動，他是不容許隱藏了自己，於總的力量，對於抗戰取着漠然無動的態度。現實是無情，假使他舊客若他的精神，或者以他的精神在與抗戰無關係的工作上，那些無可避免地受到一種可怕的結算的命運，敵人無所不察，在底、遺忘。——當神聖的民族革命戰爭開始號召着我們的劇作者，我們的劇作者毫不躊躇地挺身而出以獻身於此。

提昇了。我們的劇作者自新文化運動發動以來，一貫的以戲門的姿態出現的。現在又遇着了抗戰，這對於他們無疑是一個難得的契機，從抗戰的現實中獲得了創作的鮮生命，在艱苦的實踐中漸漸地提昇了自我的技術。

可是，我們原有的劇作者的數量有限，這不僅滿足抗戰的廣大的號召。在求過，供不應求之下，成羣的新人出現了，工作的積極也隨着大大地激增，這帶來了社會各階層的新人的作品，大部份是從實際中產生出來，他們往往還流動於劇團間其他各種宣傳隊的構成份子，在這切的需要之下，隨着寫下，大多是粗糙的作品。

抗戰期間的劇作的內容上保持着一個一致的傾向：充分地強調着鬥爭的政治意識。對於敵人的襲行含着無限憎惡的敵意加以暴露；對於現有的時局的全民抗戰則指責萬分虔敬的心情予以贊揚。這種極端地、激烈地、尖銳地在工作中強調着主題的政治意識，是抗戰期間工作上的一個主要的特點。隨着工作內容的要求，以及演劇設備和條件的變化，從人工的燈光到自然的陽光，從最樸素的舞台到街頭和廣場，有時觀眾和演員還分彼此地活動着。這時期劇作的形式也有了新的發展。新的形式是活報劇、街頭劇、雜技劇等。

劇作的政治意識的強調在現階段的演劇運動中自是必需的。隨着表現新的內容的要求發展了新的形式，正如目前西班牙，革命時代的優秀演劇創造了許多新的表現方法一樣，原是十分自然的。我們的劇作者怎樣寫下這些劇本呢？不論是否的作家或新的作家，他們的用語直接地間接地接觸着觀眾，他們呼吸着時代的空氣，他們發揮的即助與現實聯繫的即助同一速度，他們的創作的過程就是他們生活與實踐的過程，無疑，這是創作活動的最好道路。劇本也保證了未來偉大作品的產生。雖然今日像大多的劇作家或藝術家，包好起，梅雅荷德，維許涅夫斯基等感雖不是從革命的火花，戰爭的煙燭之中生長

這就解決了束縛。創作者必須要解決這種束縛如手腳的束縛，然後可以現實中的事物形象放在現實之前，要解決這種束縛所給予的限制，他必須通過創作上的一種特殊技術。可是這種技術創的一定特殊技術在我們新起的創作者似乎普遍地感到不足的。劇情的发展怎樣才合於戲劇原理，人物描寫怎樣才合於戲劇原理，高潮的處理怎樣才獲得圓滿的效果，這些在劇作的初起事於創作者也許從未加以思考，也許在創作加以思考了，但因為缺少創作技術的緣故，有時簡直茫然不知怎樣着手，寫下的劇作，自難免於失敗。

向一切偉大的劇作家學習，是我們創作者主要的課題，「莎士比亞的地獄作」這句話言意味若什麼呢？十六世紀的偉大的劇作家以他的卓越而藝術手法，竟然突破了自身的社會階級的束縛，寫下了若干不朽的作品，現時代的創作者自然不能也無用承襲莎士比亞的思想而因循，向這位偉大的劇作家所學習的當是他們的優秀的創作技術，和創作方法。

我們的創作者必須承襲偉大的劇作家的豐富遺產，使我們貧乏的，腐蝕的創作的血肉豐滿起來。同時，我們的創作者投身在民族戰爭的烽火中，這時的創作生活是大大地發展了，在不斷的實踐之中，必須向著創作技術着重的攻習。這樣的創作者將是我們的明日的優秀的創作者。

當然，僅僅具備了創作藝術，而使用的創作方法並不是一個正確而創作的創作方法。現實主義的創作方法，仍舊不能免除我們所需要的創作的。創作的技術是用以輔助正確創作的創作方法以達到完成創作的組織的一種一定的藝術。假使創作者的技術不在正確的創作方法的運用底下發展，都是一種形式主義的畸形的發展。

現實主義決不是「攝影主義」。現實的描寫的描寫，結果產生了流水賬式的記錄事件的劇作。現實中的戲劇相並不是都值得加以描寫的。然選擇地描寫在創作中，這種創作方法是應受批評的。現

實主義不僅解釋舊形式的現實主義。但這並不是說現實主義就容許創作者描寫現實的某一部分而另一部分是不准予以描寫的。相反，現實主義既則創作者描寫現實中的各式各樣，各種事件，各種人物，從各種不同的角度觀察出來而加以描寫。現時主義的創作者的筆下的描目遊擊隊員不完全是中亞細亞的民族英雄，描寫的敵人也不都是奸淫掠略的獸性者。中國士兵的英雄描寫在我們的創作裏予以描寫是必要的，但也無妨採取中國軍隊敗退的故事作描寫的題材。然而必須要把描寫的是，中國的士兵，中國人民大眾的堅決意志決不在一次退却之中失去，反之，在這一失敗退却的情形底下，持久抗戰的最後勝利和信念也為堅固了。

現實之中包含着交錯着黑暗和喜劇，黑暗的一面和光明的一面，這一定的因素和肯定的因素，在最終的結局未達到之前，現實的反映是迂迴曲折的。所以我們的創作者儘將始終在發展的立場上處理現實，才將充分地把握着現實最有力地把握現實中的真實性提煉出來。這種把握着事件的發展的創作方法，就是現實主義的創作方法的特質。

對於我們的創作僅僅要求運用現實主義的創作方法，僅僅要求一定的創作技術輔助下的現實主義的創作方法來從事寫作，依樣不能獲得我們所需要的創作的。

對於現實，我們的創作有極抱有興趣的熱情，企圖以藝術形象地表現，假使他要求他的活動是有原成就的，首先他對所表現的對象應該有深刻的而又正確的認識。現實固然向我們的創作者提供了法鮮的寫作材料，但為了寫作的廣大的範圍，創作者現在面目的現象並非於現象了，予面而複雜的現象以本質的分析，解剖，進而獲得一個完整的正確的理解，是我們的創作著基本的工作。例如目前有許多創作的題材是描寫我們的戰士的英勇的，和關於壯丁入伍問題的，對於前者的把它的解釋得蒙上一層羅曼蒂克的氣氛了，對於後者的解釋往往忽視了歷史的社會的具體環境。創作者如果對於所描寫的題材沒有

深刻地、正確地達到當時所含有情感和思想，並牢牢地把握着，如此創作下來的劇本將然是空洞而單薄的，減少了作品的藝術的感染力。

對於抗戰現實的瞭解的現象有若深入其真正的認識，並能把握着現實主義的創作方法，並能把握着劇作的藝術技術，這就是真正正確的世界觀加上產生民衆的精神或創作活力，這使我們的劇作者創作抗戰劇作，完成我們所最需要的劇作的條件。

（新戲劇，第二期）

第五章 話劇的新形式

一 新形式的活報劇

戰地演劇現在是急需要我求這所謂白話文的通俗形式，來代替舊有的劇化不同的結核，更有另外的章義的，是要求求比舊有的藝術，還要容易的一種形式，以適應時地迅速的需要。

白話文藝文具有其通俗性，習作容易，是因為白話文可以免除了製造浮詞濫調的苦心，和縮編的困難，所以拿白話文來比舊有的藝術形式是很適當的。

用活報劇作戰地演劇新形式的一種，在活報劇本身上說，是沒有什麼困難的，根本戰地的演劇應該是一種活報，就是把前方戰情，後方的賑濟，以及各民衆做的各種事情，靈活的迅速的照劇搬演出來，有個區區即報告也是屬於這種形式的報告，而這種報告有時演成趣味的，現形的獨幕劇不能夠執行這種任務，所以應該把這種獨幕劇由活報劇範圍之外，而是研究活報的新形式。

這種是戰地演劇的任務，而什麼形式才是能負此種任務的呢？在過去，中國話劇剛剛抬頭之期，也

於演員的觀察發生好惡時，則下次也沿用，如若遇劇應常的演出，則科目由習慣與稔好的成員，也有於無形中漸次固定而可能。

中國的文明戲，——話劇的發源，就是一個應用此種幕表的。

對於這種幕表的評價，自然是很多人把幕表演出法，看做很低級的東西，尤其是因為文明戲會利用過它。然而若進一步的觀察其實，它可以給與戲劇一個莫大的便利，尤其是本地演劇以宣傳為前提，而須要靈活的工具去適用的。它可以使劇作家避免於短時間內趕寫劇本，可以使劇作家大膽的毫無後顧的去收集材料而製劇本，可以使演出者避免於倉促之間配對而去上台背詞，致使他們的演技受限制，而趨向不自然。

假使演劇如果有一個強有力的演出者或劇作家，運用這種幕表式去描寫，切實的把握住演員在台上動作，不使他們越軌，更不得使他們走向另外的一個氣氛上去，尤不使他們迎合低級趣味，其結果當不會失敗。否則，演出結果不成宣傳，而是壓抑的宣傳，實際是娛樂。文明戲所以失却了它的崇高，並不是因為利用幕表，意大利舊滑稽劇，一貫的運用幕表，到現在仍為一般藝術批評家記憶的，正因為他們態度適當，不像中國的文明戲演員不受戲劇的控制，把氣氛完全遊移了。如果有一個演出者嚴格地告誡演員，絕對依照劇本（幕表）中應有的氣氛與動作去表演，文明戲當不會到如此被人唾棄的地步了。「一二八」時的上海劇壇，雖然充份的利用此種幕表劇作活報，他們雖然會遵守正確的態度，戰地的演劇則是真正採納此種形式，也應該如此的。

（節錄「戰地演劇論」，東南劇第二卷第二期）

二 街頭劇論

胡紹軒

甲、街頭劇的定義

「街頭劇」像「舞台劇」、「音樂劇」一樣，是戲劇種類的一個名詞。它的定義應該是：「凡在舞台外演出的劇而觀眾並不知那是在演戲的戲劇，就叫做街頭劇」。但是也有人以為：「凡給以最便捷的方式，用最簡單的設備，傳達最通俗的劇情，而能在街頭或曠野上實地演出者，都稱為街頭劇」。并且還把街頭劇分爲三大類：第一類是絕對打破幕眼的街頭羣衆劇，像「放下你的鞭子」。第二類是利用街頭或鄉村固定的建築物佈景的戲劇。第三類是和普通的「室內劇」、「舞台劇」一樣，僅只把舞台從室內引到室外，從固定的建築物搬遷到曠野而已。其實，這是錯誤的。因為：

一、街頭劇不限於曠野或街頭。

二、街頭劇並非街頭演劇。

根據第一點，我認爲除街頭和曠野以外，在土城、山崗、山窪、橋頭、津路、以及鄉村大路邊的茶亭和都市的繁華裏面演出，而觀眾並不知那是在演戲的戲劇，都應該稱為「街頭劇」。根據第二點，我認爲街頭劇並不需要任何舞台性質的「設備」和「佈景」。同時我以為他應分爲第二類和第三類只能說是「街頭演劇」，而不能稱為「街頭劇」。只有像「放下你的鞭子」這一類演出時而觀眾並不知道那是在演戲的戲劇，才是真正的街頭劇。

關於「街頭劇」，還有一點需要解釋，有人以爲「街頭劇是戶外劇的一種，戶外劇是與室內劇對稱的」。那末，這種戲劇就叫戶外劇，這太劃了，露天舞台劇或者街頭演劇都可以，何必一定要稱「街頭劇」呢？如果我們認爲街頭劇是戶外劇的一種，戶外劇是與室內劇對稱的。那麼一切的戲劇就只分爲「戶

初大略已知道這國有這樣的暗示是爲有「無形」的救救。所以尋得街頭則地第一例要點，是與他提攜租住在該街中手錶業以爲尋他的指示他與他相識。投意之，在該作之能，他底時就要注意到怎樣才能使得警察並不提其是來預備。

我們才要說，在隱形中予以暗示的暗示，也許有人誤會，以為「暗示」就是「隱形」的隱化。是的，暗示就是隱形的隱化！不過，「暗示」有直接間接兩有，「隱形」也有「有影」時。譬如能記：在某一個方面，發現了一個人的某種趨而得到一個怎樣的下場，雖然沒有明白的敘述起來不與乎他，然而對某已得到了「個不與乎他的暗示。可是，這「暗示」是「直接」的，是「有影」的。如果這暗示是接口的，那末，觀察不但是受了那個人的暗示，而且還在「隱形」中受了賤侮他們以為是「有影」的暗示。這種暗示是「間接」的，是隱化的。

音樂劇的特徵是沒有任何舞台的條件，然而已經脫離了那末，寫作時的第二個要點，是要注意音樂與戲劇結合的特點，如節奏、燈光、效果之類。

其次，關於創作過程，也有兩點需要特別注意。

一、口說不爲金馬主理。普通舞臺劇也常這樣，在故事的開始，不會拿出戲劇的主題來，不過它一定與主題有關，這是暗示，或是伏筆。看戲的人，必得先入塵，否則，對於全劇的領略上，總有一點不大圓滑。街頭劇劇不然，它口說不但會拿出主題，而且也可與主題無間（如唱歌、國樂、耍把戲、談笑話之類）。原因是觀眾並非買票入座而是隨班來到的。

二、諸君要有交代。街頭面不同其他的戲劇，是在保護警察不知其金庫底，故他們在變形中得着自由以了之。街頭則不然，它總得要交清楚。否則，萬會露出「那是在演戲」的真相。例如：「放平衫變化」的效力。形似，結尾時必於劇中人的處境，是一個很重要的問題。普通舞台劇員只有「春」，可以了之之。街頭則不然，它總得要交清楚。否則，萬會露出「那是在演戲」的真相。例如：「放平

你的種子」的實事漢收留他到去轉另一地方；「難民曲」的女工跟看役員們合唱難民曲，且唱且走，走到另一個適當的場所，他們又可很自然的重新扮演起來。又如：「省一粒子彈」中的漢奸被軍隊拉走；「當兵去」中的小孩被軍隊拉去，都是很好的辦法。

（文藝月刊，第二卷第十一、十二）

第六章 舊劇的運用

一 談戰時戲劇的新與舊

田漢

火車在長沙停了下來。月台上順手買了份日報，看見一則新聞說是田漢先生將在長沙抗敵後援會演講，那麼他之在長沙是確定了，火車停了六個鐘頭，於是我決定去作一次拜訪。

田先生住在遠東戲院一個樓上，由戲院側門走上樓梯，經過的街口有點陰森，摸索中轉了兩個彎才到他的住處，看過「夜半歌聲」的人一走過這同樣圍牆大概總會起着一種聯想的。

應該面有一個牆壁上裂的破缸，田先生和另外幾個人就圍坐在破缸旁邊。他帶了個土雷其帽，穿套黑西服，手擡過後便一直抱着那個破缸，滔滔不絕的談起來。話的內容是那麼豐富熱烈，語調是那麼沉重，我們的談話開始了。

記者 田先生對長沙不久罷？因為最近漢口的公演「最後的勝利」時田先生都還在漢口的。

田漢 是的，不久。

記者 田先生要帶武漢的話劇幹得怎麼樣呢？

田漢 漢口這次勞軍公演，動員了許多團體，總算得熱鬧的，不過現在劇人多數散了。

田 記

散開了，分佈到各地去當然好辦法，不應得長沙方面的劇運情形怎樣呢？我們現在就正在着手幹，國立戲劇學校本來搬到了這裏，但是我在跑走了。剩下還有個山東劇院，這幾天演「岳飛」演得頗熱鬧，我們總覺得戲劇的形式要更路綫才好，舊的戲劇，就是普通得的京劇漢劇——牠的劇本無論如何比新的話劇多，但這明明是接近於那些，人家看戲劇是有幾千年歷史的，經過歷代修改，滲透了許多人民羣衆形態進去，才成爲現在擁有多數觀衆的戲，牠自有牠的價值存在的。

另外一位某君 我們現在成立了一個「抗戰歌劇研究會」。

田 我們只要把舊歌劇的形式加以新的抗戰內容，不照樣可以用來做抗戰的工具嗎？

田 我想起在桂林一同高陞戲院看的「大觀園濤情」來了。他們是一班京戲從業員，「大觀園濤情」大約是自己編的，宋曹元出台來還唱了一板，再加上些紙扎道具，於是弄得看戲的人都笑了，還不是收到相反的效果嗎？

田 自然，一種新東西產生，大家總不免有點看不順眼的，好比外國人初到中國，看見他們高鼻子綠眼睛，好像不是人，沒看過的就不免覺得礙眼，其實現在外國人越來越多了，看慣了也就不覺得希奇了。不過，舊瓶子裝新酒是不是妥當呢？

田 記

怎麼不妥當！這次洪深先生用正確抗戰理論配合了史實編的「昭君和番」就是用漢戲形式演出的。記得演最後的一個場面，幕閉下來了，觀衆一個也不走，要再看下去，說是戲不應該完的，「毛延壽為什麼沒有死！」沒辦法中，洪先生只得自己出來解釋，說他劇本只寫到這裏爲止，毛延壽要等宮中二時才死。大家才半信半疑的散去。可見舊形式加入了新思想也一樣發生力量啊。而且，舊瓶子裝過了新酒，不但酒沒有壞，連瓶子也變新了。比如女人的頭髮（說時指旁邊坐的一位小姐），

現在府城這個「寶子」，其實是個金枝玉葉的現像，或說來，原來是幾千年的女人，也是把府城剪成這個的。但是我們並不把現在穿裝的女人稱爲古人，她們還是新人！這是「剪髮」！所以這個「寶子」是連得精細而變新的。記得「遠航」一個本來是說西班牙一個地方使吉卜西人侵入，到那時候，一位少女給一個吉卜西人搶了去做歌女，從前非常醜陋而毒打，後來給一個少年看見了，大怒不平，乃而呼：「放下你的寶子」！這是一個開本，是富在英雄思想的，後來兩個說把這加入東北傳說，由兩個大領老頭子……

「反帝」了。再後來總動員就在南昌發動，切實有批爲共產黨，那時江西正在打仗，說是一家人給共產黨人送了這少女去，在總動員，於是一位國民黨的黨員起來高呼「放下你的鞭子！」這樣，「放下你的鞭子」又變爲反共了。所以它的形式不統一，最要的是內容思想問題。」

「這是一條，從廣州到香港，我從來沒有不經過的航線。」
「大船大砲在太平洋好辦法，他一打，人便自來來了！我們就希望他們來，一來便有了辦法囉（長沙尾音）！」

舊來的點紙大會，關於這點應當有什麼辦法而教才好。

田
我贊成這個簡單和基礎的辦法，事實上我們的話劇太複雜了，太不現實了，在這種抗戰時期，我們需要的是何等的快！那時候我在牛棚監獄內，魯藹原的那個是寫的演完下去呢！比方我們由南京一逃到蘇州，蘇州逃來了，又一逃到××，四台炮也逃，演戲時也逃，最動是千變萬化的。但是我們沒有舞台，魯藹又不能機械化，就只好對着演在一團霧裏，這是不對的，是反現實。

的。常常寫劇本就爲難所苦，寫一幕兒，又嫌太短，不夠用，寫多幾幕呢，情景馬上就成了問題，而且頭緒情緒也因而纏繞了下來。所以「一馬陸丁百銀毫」的還是撒脫手法。不過，現代軍器是槍砲，那劇砲若日拉弓放箭戰爭也未嘗不可。自然，話劇是不好用這個方法的。我們只是想把舊式歌劇加入新的內容而已。在式歌劇一般說來在 1930 年。方面，比話劇實在快得多。這實在應該利用，應該學習。在此全面抗戰時期，只要有一分可用的，我們就應該用了。這天告訴我廣西一些領導人物極力提倡，我想現在配合着抗戰的情緒，以後資省的劇運一定還有更廣人的進展的。

（行機低錄，戰時藝術，第一期）

二 舊劇的整理與運用

李一非

（甲）

民族抗戰一發動，全國劇人大多數都拋棄過自己的武藝崗位。話劇界的朋友們，重演舊事變前已經就有許多的反動劇下鄉去演，事後雖然一丁銀毫，但大家組織演劇隊，來往前線方，給英勇將士愛國民族以莫大的興奮。舊劇界的朋友們，熱心並不比話劇界的少，只是限於舊劇的形式與內容，往往力不能心罷了。

大家對於舊劇的整理，至少也有三十幾年的歷史了。那時候說一再有人認為整理與否不得，各方的地方也都在整理改良，過了這多年，直到現在依舊是舊劇支配着一般人的意識，影響着一般人的行動。我們雖然不能不承認舊劇還沒有做到家，新劇則只不過是一個理想，可是舊劇本身的演藝力仍舊能支持住他自己的地位。

「年來的藝術界，聽說也有像西安遊藝班子裏的『愛國青年』，漢口皮貨班子裏的『臥影實照』，揚州班子裏的『馬賽姆除奸救國』，重慶川劇班子裏的『漢奸之女』一類抗戰內容的戲，可是多數演的還是『三娘教子』、『掛印封金』、『盤絲洞』、『紅裙廟』、『法門寺』、『三選宮』、『探母』、『別母』、『捉放曹』、『秦香蓮』。一場場的演，一場場的演，能算是一般人的麻木嗎？

我們在這年，是適應着社會的需要，担負着教化的工作的。比如『風波亭』，『吳漢賣妻』那種的戲；『孝婦哭』，『曹莊殺狗』那種的孝；『萬里尋夫』，『三上橋』那種的節；『盤絲』，『對鳳眼』那種的義；都是政治上宣傳的宣傳，希望得到宣傳的效果的。到現在十之九已經更換上一個樣子了，而到處還是照舊的演唱，不能跟抗戰建國的時代建國是當然的。

再強而至於北方的大鼓，南方的彈詞，各省的地方戲同小調，最大多數還是多少年前的老套詞。一代鼓王大王也是翻來覆去唱他的『聊齋』、『關黃斷刀』、『大西廂』、『紅樓夢』，並不想到新變出新。有的人鼓聲響亮，也只知道痛快解悶，並不要求再進一步。其他雜曲演來演去，脫不過是些什麼『尼姑下山』、『活捉三郎』、『五美圖』、『黑牡丹』，同樣缺少新的曲詞。這其間需要我們密切的注意！

假如我們承認一般民衆運動落後，觀賞能力低下，同時戲劇的舊形式不能驟然改造過，那麼我們一定應當爲千百萬只有機會接觸舊劇的人着想，將舊的玩意兒加以調查，加以嚴格的整理。該拋棄的拋棄掉，可修正的修正好，或者運用新形式，重新編製出若干新的劇本來，合理的散播到民間去。這工作有人部分的做過了，在目前急待動員全體民衆參加抗戰建國工作的時候，我們更要強調這一個做法，把舊劇加以整理與運用。

舊形式不能完全容納新內容，是件難打的事實。我們不能因為這個，而忽略了舊與新聞的過渡上，是由漸變到突變，也運用舊形式而克服舊形式的真諦。所說的舊劇整理工作，當然不是像「戲典」、「戲學參考」、「戲考」一樣的彙集編點，看看清楚一些就算完事的。我們先給他一個較底層的泰劇詞的種類，把佔有勢力，各地常演的戲彙列出來。

第一類可以拿「打櫻桃」、「活捉張三郎」、「殺子報」一些戲作例子。牠的含義，除了因是報仇以外，就是色情猥褻，低級趣味，實在有根本消除拋棄的必要。在這戲底層上面，費掉很大的氣力去修改，不一定比另編一齣方便些，沒有什麼可取，乾脆不與牠好了。執行這辦法的時候，一定要大家協力，部分的斷然拋棄，於整個工作上是有幫助的。

第二類可以拿「刺虎」、「刺魯」、「宇宙鋒」、「越五娘」、「吳祖國」、「女天祥」、「寧武關」、「戰太平」、「將相和」、「原狼離」、「火燒紅蓮寺」、「夜追韓信」、「打漁殺家」、「投軍別號」一些戲作例子。其中的發啟發，節節不屈，誓不降賊，勇敢殉國的精神，固統一對外，冒險擊仇，爲國徵材，激勵奮鬥的事蹟，都是我們所愛用的。現成的劇本，現有的演員，稍加點筆，未嘗不可以變爲有力的歷史劇與社會劇，那只看我們手裏如何了。

第三類是現代的抗戰史實，最近如聞，牠的本身已是可以可泣，能夠增加人們的興奮。用話劇，用歌詠，用大鼓小調，評書彈詞自然也可以表露，可以把牠移植過去，發生影響。如果上了舊戲舞台，能夠表露，雖免了舊形式不足以表現的部分，組織成新內容的「新戲唱」，那麼縱然有少數人不瞭解這種做法，我們相信：不但可以用這些推動舊劇界的朋友個個對抗戰盡心盡力，也可以因為選用舊形式的結果，把舊形式部分的變化過，想變過，漸漸轉化出新的形式來的。

七七抗戰以來，改組的「桃花扇」出來了，自編的「忠烈圖」、「新刺虎」、「新離門關」、「新

馬路邊商店也都出來了，在寫字方面似乎還不敢有多少問題。在演出上一定還有很多朋友領銜了；穿什麼服裝？穿什麼服裝？走什麼台步？走什麼台步？要不得打？得不帥？帥？可是我們去看一看各種的方劇的服裝，聽一聽他們的台步，聽一聽他們的台步，研究一下他們的台步，知道這些上面都可以不費多大功夫就能夠應用的。原因是：地方劇已經有程式化不講實際的例子，我們爲藝術需要而研究，服裝一部分程式都是描寫的。至於表情動作，當然力求近於現實，舞台上開始打仗根本不可能，只有簡單形代替了。

根據現在抗戰建國的需要，各種立化化的利益都要充份去運用牠們。在抗戰建國需要廣大的民族，我們應該利用牠們從經驗，不，牠以戲劇的組織，如雅、整潔、運用呢！全國劇界抗戰協會統一了領導，各地劇界的力量，有劇界的團結，都可以表徵了抗戰的救後勝利與事業前途的光明。今年第一屆戲劇紀念，以短促的時間，寫出個人片段的感想，藉以引玉，是希望有關心抗戰的朋友們的努力的。

（戲劇新聞，第一卷第八、九期合刊）

三、舊劇的改良和創作

一、

關於舊劇改良的問題，很早就有人提出過，甚至於引伸爭論。可見這是非解決不可的問題了。到抗戰發生之後，這個問題更是急迫的亟待解決。

關於舊劇的演出，在各方面，都應有具體的改良計劃，因爲各給固定了的形式來得得不滿動輒的修改，而所謂「改良」者，也不過是「舊瓶裝新酒」而已。但之另一方面有不少人主張要徹底廢除舊劇於抗戰的需要，就必須創作新的內容和形式，使其得以適應時代。

對於作者，所謂「英雄主義」之說，我總覺是不正確或至少是不全面的。因為形式和內容決不能割裂和割裂可以分開來的，這是不可分離的存在。最近，在桂林的劇團裏演出了不少時間，我以記者、總策在新記者，學習者，我總覺得劇團改造會所做的工作，除上演了「英雄主義」及「水國英雄」之外，差不多走的是「改良」的路。這就是說在原有的歷史劇中插入一些有關抗戰的野史，結果不免是不倫不類的結合起來。另一方面，如「英雄王」却是完整的創作，儘管它取材的是歷史的故事，可是它的內容是符合於抗戰時期的。

然而這又發生問題，歷史上有多少史料可供我們使用呢？而且即使能使用不超時可資採用，是否除了歷史的題材，就不能產生現代的英雄主義呢？我以為這是可以進一步來研究的，因為在歷史上固然有抗戰等等都現在進行着的抗日的鬥爭的民衆戰爭有本質上不同的地方，而明顯的平穩故事，都現在反對日本帝國主義戰爭，在內容上也完全不可同一而語的。所以我們除了這一條比較狹窄的路之外，應當產生符合於抗戰所需要的更現實的題材，雖然這是很困難的工作。

有人說我們所使用的史料動作，和寫格太遠是不可分離的，而末段「南天門」假借創作一般從女雄的戲，穿上長髮大袖的衣裳也是可以的。不過事實上戲劇裏若絕對太遠不可，如花旦多穿短袖的時裝，並沒有使舊劇作的優良，拿桂籍做例子，我們可以創作「紫房分別」似的人不教多曉的戲，「八珍湯」也可以寫成戲而很精彩，這應斟酌。再說現代服裝戲，雖然以原有的服裝為多，但也不是「改良」而是「創作」，去年在桂林，有桂籍做戲寫了「造節官兵」「設計殺虎」「提親好」等戲，給一般民衆很大的影響，這就說明了此路可通。

劇團的組織，需要是普遍的宣傳教育，要開闢為大眾所接受，急待我們努力改革創作。事實發現，以供參考。

第七章 兒童劇論

一 戰時兒童教育與戲劇

周 彥

這次我們的抗戰，是一個長期的抗戰，不得到最後的勝利，是決不停止的。所以這抗戰也許會繼續到十年、五十年、以至百年。既然是這樣一個長期的抗戰，我們就應有應付這長期抗戰的準備。

爲應付長期抗戰除了生產的，建設的，民族組織及訓練的準備以外，我們尤得有教育的準備——尤其是兒童的教育。現在在淪陷的區域有數百萬的兒童受着敵人的奴隸教育，或受不到教育。已使這次我們長期抗戰的主力上受了很大的損失。因此我們對於還在我們國權下的兒童——我們長期抗戰中的後備軍，得到最後勝利的衝鋒隊——應當加倍的保護，和積極的教育，才可以抵銷這種損失。

不要以爲兒童年紀還小，受教育的日子還長。須知戰時教育的年限是不允許我們拖得很長的。例如一個二十多歲的青年，在平時正是受大學教育的年齡，可是在這長期抗戰中，也許就要他受軍事訓練去了，或者簡直調赴前方，因此教育的年限是縮短了。教育的年限既然縮短了，我們更不能不特別注意兒童教育這一階段。

戰時的兒童教育應有一個新的教育方法的，他不應只注重常識的灌輸，和天才的啓發，而最要緊還應使兒童去參加實際的社會活動。使他們有活動力，有組織力，有團結力，然後他們才可以在將來担負起他們偉大的使命。

戲劇正是一種有力的新的教育工具。——尤其是兒童都富於模仿性，以戲劇爲兒童教育的工具是最適宜的。——因爲它不但可以教育了台下的人，同時也教育了台上的人；它不但可以組織台下的人，與

時也組織台上的人；它不僅是一種教育活動，同時也是一個具體的社會活動，抗戰活動。所以，我們要擴大兒童劇運動來培養我們長期抗戰的後備軍。

（戰時戲劇，第一卷第三期）

二 抗戰中的兒童劇

（甲）

蕭崇素

說到「兒童劇」，在中國舞台上真可說太可憐了。過去長期的戲劇活動裏，只有在黎氏的歌舞劇中看得見一點「兒童劇」的痕跡。但他沒有使「兒童劇」作最合理想的正當的發展就止步了，還不斷地往都會人所陶醉的「色情藝術」(Sex Appeal)上墮落，於是極很快的和純正的演劇藝術分離而不為人重視了。

但抗戰中立刻不同了。首先我們看到「孩子劇團」的努力，這一羣有民族覺醒的小孩子，自己用他們自己的技術，在一個十九歲的小先生領導之下，開始了他們堅定不移的抗戰工作，不管他舞台上的成就如何，這是極精神，已經很應酬，很時款，而足使任何一個有正義感的人感動興奮了。因為在他們刺激下產生了很多追隨的工作，從前在武漢一處，可舉得出的有：「新安旅行團」、「抗戰兒童讀者會」、「中華海員流亡兒童團」等等，長沙、桂林聽說也有相同的組織，在重慶也有一個「兒童演劇隊」，曾在市社舞台表演過兩次，唯一大戲院演過一次，除一部份使用「孩子劇團」的劇本外，又如「幫助打游擊」、「捉漢奸」、「街頭小景」，還演有「離鄉下的孩子」、「小英雄」、「中國進行曲」、「復仇」、「村中牧笛」等自己編製或改編的劇本。

這代表了一個民族的反抗與覺醒的活動，實給自來的「兒童劇」開了一新生面，說到「兒童劇」，

歐戰中我們立即想到德國音樂家「漢德爾克」(Humperdinck, 1869—1934) 的著作「亨德兒與那格兒」，話劇中我們會不忘記「哥特林克」的「哥馬」，「思德」的「仙童彼得」等，「羅斯丹」的「秘密」，「葛卜史」的「貝格」，「金拉」以及「托得斯泰」的「最初的消息」等等傑作，——這些傑作是屬於兒童理解的風格的「兒童劇」，還不如說是只值了一個「兒童劇」的藝術形象，而是成人寫的藝術描寫的作品，既不是由兒童讀者，兒童理解的「兒童劇」，更不是可在一般政治鬥爭，如我們的民族戰爭中作為武器使用的「兒童劇」。但目前我們下一代的主人，却自己組織起一種兒童劇，把他使用在一門等自的上去，這當然怎樣說，也不能不承認這給自來的「兒童劇」帶來了一特點，即把「兒童劇」作為我們民衆求自由，獨立的政治的宣傳的特點。

爲了我們民族的奮鬥，我們不能不認識我們「兒童劇」中的一個偉大的成就。這位大帥由抗戰開始，到抗戰結束，是極得我們所有戲劇工作人員去敬佩的，我希望由這位喜愛的兒童劇的「藝術形象」，起使我我們這一代的小國民，由此更積極地去認識社會，理解生活，明白我們國家的前途與我們努力的途徑。——這就是，這本戲劇同學的「兒童劇」的發展，將將不止於那些令人動愛美性進而一切成人觀劇的這臨園的階段，而將成爲我們民族更進全的工具了。

爲了我們在此地知道這塊地是我們的，又爲了我們在敵人的砲火聲中昂起我們爭取民族第一屑威嚴的，奮鬥與英力的憤怒與反抗，將永爲我們這團體一主要特點與使命。如此這由抗爭而生長起來的「兒童團」，就直衝到我們去開拓地與建設地了。

爲了適應這個需要，我們出口工作部多次派遣來作通國地的經營，在目前我們應當：一、在更多的國家從事「展覽會」的創作。

二、有相當多劇作工人擔任「兒童劇」演出指導的指導。

三、希望政府與電影企業家建立「兒童製片廠」，專為兒童製作電影。

四、希望各城市能建立「兒童劇場」，能有專為兒童準備的戲上演，以普遍增進教育或再教育我們廣大的兒童。

——「戲劇節」除含有一種的演劇藝術的展覽與比賽外，還帶有一思想與文化的運動的意義，爲了孩子，我謹盼望我們這一年一度的運動能將這一切完成。

（戲劇新聞，第一卷第八、九期合刊）

三 從孩子劇團說到孩子演劇

劉念慈

由孩子們自己組織一個劇團，自己排演自己所編的以孩子們爲主角的劇本，演給孩子們看，已經不是兒童戲劇的理想，而是正在這樣做着的事實了。誰把他實現了呢？「八一三」戰事後，由上海的陸民政等所組織生的一個孩子劇團。他們一夥，最小的只有九歲，成爲領導者的吳幼樵君，也不過是十九歲的少年。正式成立於前年九月三日，開始了他們的救亡工作。上海淪陷，他們走過唐家園、南通、揚州、徐州、鄭州，後來到了漢口。沿途，他們不斷的工作着，總想着自己，現在已經是一個擁有九個健壯的組織，雖然他們祇是一羣孩子們，却經常的如成人那樣的工作着，爲着抗戰，盡了他們所有的力量。

孩子劇團有一個相當嚴密的組織系統，就是：全體大會推選幹事會；幹事會推選一幹事長，爲對外的代表。幹事會下設劇務、事務、生活管理三部。劇務部分佈是燈光、道具、服裝、音樂、編舞四股；事務部分佈是文書、交際、銀錢、宣傳、購置、油印六股；生活管理部分佈是膳食、領報、演講、圖書、健身、行旅

六股。各部各股均負責人，雖有極不素熟的處理自己分內的事實，雖然他們是孩子們。

半年來他們陸續的排演了十個劇本。其中，有幾個是他們自己創作的，如「幫助母親的耕種戲」，「火線上」，「打鬼」；有幾個是他們改編的兒童劇，如「仁丹戲子」，「抓漢奸」，「街頭」，「夢遊莊平」，「團結起來」；有幾個是他們改編的普通大人們所演的劇本，如「富國民兵去」，「大家一條心」。這些劇本，除了一兩次在修業公演外，多是演出於街頭，工人區，農民收麥所，傷兵醫院，軍隊裏。不單是演劇，還有歌隊。歌隊除指揮，是一個十五歲的孩子。此外，他們不覺忘記了傅小先生，在這種方便的機會裏，他們教育着別的兒童，組織着別的兒童。同時，他們利用了座談會及請外人演講的方法來教育自己，研究演劇的基礎知識，研究時事問題，研究社會科學。

在砲火中，他們克服了一切困難與阻礙，不斷的工作着，不斷的鍛煉自己，這一羣從九歲到十九歲的孩子們。

把這一問題提現在我們面前，我們可以實際的解決了孩子演劇的若干問題。

首先，我們明白的知道，好好的領導，則孩子們是可以組織起來的，無論是在農民收麥所中，在小學教室，亦市民區裏，即若干孩子們，開始由成人施行短期訓練，就可以取得獨立的位置。所謂訓練，不是說孩子們處於被動地位，乃是教以若干必要的知識及處理複雜事件的方法，使他們充分的發揮他們自己的力量，自動的工作，同時由成人糾正他們，指示他們。經過一兩次演劇，他們一定可以獨立成人而繼續下去，更可以轉而影響別的孩子們。

關於兒童劇本的供給，除了由創作者充分供給之外，也可以發動孩子們自己創編。這種不免幼稚，還有若干缺陷，慢慢的會好起來。如孩子們創編的「幫助母親的耕種戲」即是一個很好的例證，它的好處在於使觀衆，特別的是兒童觀衆，感到了親切，是更屬於孩子們自己的。另一方面，還可以彙集一份份

孩子們來集體創作，經過相互的商榷，能演出更優美的作品來。

演出是比較複雜的一件事。但是，孩子劇團的經驗告訴我們：實際是較好的教師，一般觀眾，成人或兒童，不應向孩子的演出要求盡善盡美的舞台裝置與優美的演技。假如經濟，時間，人力都十分充裕的話，有若干天才的兒童在一位良好的導演之下，當然能夠有最優秀的演出。一般的是不能夠自費劇的。幾個、十幾個，以至幾十個兒童演員，消磨了他們的天才，他們的模仿力，他們的經驗，能在演出場所（舞台或街頭）中造成種種極度的煩悶氣，已經可以說是很不壞了。因為幾位方面須力求單調化，或者完全不用裝置，演一次是並不用多少錢的。在這邊上，我想，不會有何種困難。

即使是孩子劇團，當然，在目前，它應該是抗戰戲劇的一部份，應該是救亡工作一支軍隊。這裏，我們無須懷疑孩子劇團是否可以做到這個目的，孩子劇團過去半年的成績就是很好的說明。

因此，我想做一個具體的建議。在若干地方（都市、縣城、鄉鎮），以成人的劇團工作時間及人員的一部份，領導當地的孩子們。在國民黨收容所裏和軍中的前進的職員或難民中的前進的智識份子取得聯絡；在學校中小學校取得聯絡；在市民區中與前進的小市民取得聯絡，分別成立了孩子劇團，給以種種幫助，一邊督促他們解決組織上的，劇本或演出方面的困難，一邊訓練孩子們；祇要一個戲劇運動者每天花去兩三小時的工夫，繼續二三星期，就可以促成一個孩子劇團了。他們可以留在本地工作（如學校或市民區中的兒童集團），也可以到各地做移動演出，如過去孩子劇團所做的那樣。

這不是困難的事情，而且是應該積極努力的一個方向。孩子們演劇了，不但可以擴大救亡工作的效果，演劇本身也是給與孩子們的一種教育。在演劇中工作了半年，孩子們所收穫的，數倍於把他們關於一個故事讀一年「死書」！

戲劇運動的伙伴們，讓我們開拓這一條路吧，爲了抗戰，爲了孩子們！（戰時戲劇，第一卷第三期）

第八章 結論

一 今後戲劇的路向

兩年來戰時戲劇的趨勢是：

- 1 公式化
- 2 太瑣瑣
- 3 太空洞
- 4 缺乏佳作的描寫
- 5 寫方主義
- 6 賣座主義

但是胡風先生在一篇戰時文藝的文章裏所說：「由於政治任務過於迫切，也由於作家自己臨渴而掘井」的緣故；這傾向也是必然的。同時，也很出乎意外的，我們每每看到一個極其平庸，極其草率，甚至連在藝術的觀點上本來認為是不合理的劇本，而在老百姓的面前演出來，却受到熱烈的歡迎。這固是一般民眾欣賞水準的幼稚以及觀衆情感的「過於興奮」的緣故。一個敵人的樂隊被打死而臨地求饒的時候，觀衆的樂聲是會比雷還要響亮的。在抗戰中，對於一般民眾不僅是情感的鼓勵，而是理智的鼓勵。戰時戲劇不僅是證明敵人的侵略和激發人民抗戰的情緒就完了的，它的重要的任務是在糾正人們錯誤的心理和指示全民抗戰的方法。為什麼「好鐵要釘釘」，「抗戰不分前方與後方」，而現在後方的民眾如何才發揮了抗戰的力量呢？這些基本的抗戰的動力，是要以最富於宣傳性，最直接於民眾的敵

胡穎軒

斷斷撤去推動的。所以今後的戲劇。

第一、在內容上應該積極的指導抗戰；

第二、在方法上應該實行雙軌制。

我認爲我國戰時戲劇也應該像我國抗戰建國的事業一樣而對分爲若干時期。在第一期抗戰中，因爲中國人民對於敵人的侵略和抗戰的態度還不能普遍的認識和明瞭，所以那時期的戲劇是需要帶有說明性和教育性的。第二期就不然，因爲人民對於敵人的侵略已有深刻的認識，對於抗戰的認識也極切明瞭，所需要的是如何站在自己崗位參加抗戰，所以這時期的戲劇是應該帶有指導性的。換句話說，前者是消極的，後者是積極的；前者是宣傳的工作，後者是建設的工作。譬如蘇聯在實行第一個五年計劃時，它的戲劇完全是煽動的。那時蘇聯的國策是禁止和最近兩年來中國的國策一樣，「盡全力欣賞文學形式底優美，只要能夠煽動建築的東西，都可以被接受」。所以那時期蘇聯劇本的形式，也多半是爲着優美，而極其美，在寫作上也是很豪華的。可是蘇聯的戲劇一轉入第二期與蘇聯的社會建設事業相切合，在增強蘇聯新生活底基礎上，蘇聯的戲劇又經過一次改革，停止表面的煽動，轉而爲實際建設的宣傳。可是中國現狀的情形略有些不同，中國現時不但需要「建設」，而且更需要「抗戰」；因之無論在那一個時期，推動時和建設的戲劇都是需要的，僅只是分量的差別。具體說來，我以爲我國戰時戲劇應該以「七七」兩週年紀念日爲劃期而將前後劃分爲兩個時期。以前爲第一期，以後爲第二期，兩年或三年以後因事實的需要而再分爲第三期，第四期，……。第一期應該以三分之二的力量注重煽動性的宣傳，三分之一力量注重建設性的宣傳。第二期就應該將兩者分量減少，而以三分之二的力量注重後者的宣傳。以後各期還可以將煽動性的戲劇逐漸減少。第一期的戲劇其所以不能令人十分滿意（當然不能說它完全失敗）的原因，是因爲它在分量上沒有支配好，而至於煽動性的劇本比例佔得過多甚至於達到百分之

之九十以上的緣故，所以有著裝式化和只開東方不配樂的遺憾。

戲劇是離不開大眾的，所以一方面固然要選就大眾的知識水平，另一方面也要設法逐漸把大眾帶到藝術的領域。同時還要顧及到大眾中的另一部份知識較高的羣衆。所以我認為今後的新興戲劇應使美國的教育制度一樣，而採取雙軌制。美國的教育制度是一條線是就衆的，一條線是升學的。我們的戲劇也應該一方面是純爲宣傳的，一方面是將宣傳寓於藝術的欣賞的。過去兩年來的戲劇，其缺點是太多前者的製作，而缺乏後者的欣賞。

實行戲劇雙軌制並不是看低大眾欣賞藝術的能力，也不是想把戲劇予以高級和低級的分野，而是因了「抗戰」，為了當時的需要而已。前面已經說過，第二期的戲劇在內容上應該以三分之二力量注重藝術的建設性的宣傳；那末在製作上也應該以三分之二力量注重藝術的欣賞。這樣，在第三期，第四期……在將來就可以完全把大眾引到藝術的領域。

最後要說的，是在戲劇的形式方面，似乎還缺少新的發展。在第一期中很少看到新體戲劇的製作。不但新的，即令故有的如羣衆劇、羣衆歌劇、象徵劇、和活報劇等也很貧弱。戲劇的形式僅只是由於藝術性和戰鬥性的新形式的戲劇。至少，也要多多運用故有的新形式。

總之，我認爲今後的新興戲劇是：

1. 劃分時期，
2. 實行雙軌制，
3. 提高藝術水平，
4. 創造新形式，

第 一 卷 第 一 期

打倒樂方主義，
努力建設我國光榮。

中華民國二十八年八月二十七日星期日

一 九 四 一

討論大綱

甲 總論

- 1 戲劇和戰鬥的關係怎樣？
- 2 戰時戲劇戰鬥的對象是什麼？
- 3 戲劇應該怎樣戰鬥？
- 4 為何會形成目下全面的抗戰戲劇？

乙 戰時戲劇的特殊任務

- 1 為何戲劇是最有力的文化武器？
 - 2 戲劇宣傳政策的根基及前途如何？
 - 3 為何戲劇任務不能離開政治任務而獨立？
 - 4 我們應怎樣進行戲劇的政治突擊任務？
- 丙 抗戰戲劇運動的實際問題。
- 抗戰戲劇運動的缺點何在？

丁 抗戰劇本的寫作

- 1 什麼因素決定抗戰劇的要點？
- 2 什麼是抗戰舞臺劇的勝義性？
- 3 應劇在抗戰中的任務是什麼？
- 4 應劇工作者應怎樣努力？

戊 應劇的新形式

- 1 怎樣擴展抗戰劇的內容？
 - 2 怎樣創新抗戰劇的形式？
 - 3 寫不好抗戰劇本的重要原因何在？
 - 4 怎樣造成對於抗戰現實深入的基本認識？
 - 5 什麼是現實主義的創作方法？
 - 6 什麼是劇作的特殊技術？
- 應劇的新形式
- 1 為何新劇的形式最適用於戰地演劇？
 - 2 什麼是幕表式？
 - 3 怎樣利用幕表劇作新劇才不致失敗？

4. 街頭劇的真正意義是什麼？

5. 街頭劇的做法如何？

己 街頭劇的應用

1. 街頭劇的形式與以新的內容是否適當？

2. 街頭劇的音樂和動作是否以改變？

3. 你對於舊形式或舊內容新道有何意見？

4. 怎樣運用舊形式才可變化出新形式來？

5. 怎樣可做到街頭劇的更現實的創作？

庚 兒童劇

1. 兒童劇是一個有力的兒童教育工具？

2. 抗戰時期兒童劇對自來兒童劇帶來了一個什麼特點？

3. 戲劇工作人員此後在這方面應當努力的是什麼？

辛 結語

1. 兩年來抗戰戲劇的缺點是什麼？

2. 今後抗戰的戲劇應該走什麼路？

有所權版			抗戰與建國
民國二十八年十一月初版	總經售 正中書局服務部 重慶中一路二八〇號 中國文化服務社 重慶通遠門外二十二號 提提書局 重慶民權街八十三號	編輯及印行者 獨立出版社	
	價 二 角	實	

加寄郵費

2

40

