

田 漢 著

抗 戰
小 叢 書

抗 戰 與 戲 劇

商 務 印 書 館 發 行



東北大學圖書館

登記號 ⁷¹⁰ 12664

分類號

舊者號

來源 庶務

實價 1/3

民國28年2月7日收到



2922375

田漢著

抗戰
叢書

抗戰與戲

商務印書館發行



目次

一	抗戰與戲劇·····	一
二	話劇作戰·····	六
三	歌劇作戰·····	一四

抗戰與戲劇

一 抗戰與戲劇

起來，不願作奴隸的人們！

把我們的血肉築成我們的新的長城。

中華民族到了最危險的時候，

每個人都迫着發出最後的吼聲，

起來，起來，起來！

我們萬衆一心，

冒着敵人的砲火前進，

冒着敵人的砲火前進，前進！前進！

——義勇軍前進曲

三年前在「風雲兒女」中寫的這一支歌很光榮的獲得了全國不願作奴隸的同胞們的傳唱，也正因為全國同胞不願作奴隸的悲壯的要求，在日本帝國主義者一手製造的蘆溝橋事變，虹橋事變之後終於爆發了全面的抗戰，三個月以來我全國士兵作戰的英勇，犧牲的壯烈，真可以廉頗立懦，真可以驚天地泣鬼神。因為他們真是不折不扣地「冒着敵人的砲火前進」，真是「用着我們的血肉築成新的長城」

但是既稱為全面抗戰，軍事上的動員是不夠的。過去的戰爭祇是政府與政府的戰爭，一般民衆有的儘可以不理會，現在却是國民戰爭時代。當然在日本，她們的地主資本家及其軍閥政府雖努力把民衆向侵略戰爭動員，而一般勞苦民衆和進步的文化人未必和他們「同怒」，「中國則不然，她是一個被壓迫被侵略的國家，她是為防衛自己的，獨立，自由和幸福而戰，我們真是「萬衆一心」，因此我們的反抗侵略的神聖戰爭也必然要求廣大民衆參加。某將軍說得好，「敵人靠武器，我們靠士氣」，士氣的振起實以廣大蓬勃的民氣為基礎，這有待於對於廣大民衆積極的艱

苦的政治動員。沒有廣大的民衆的政治動員無法保證軍事上的勝利。而在中國，在文盲佔百分之九十以上的中國，動員民衆的最有效的手段就是戲劇。

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。」這些劇因爲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，就棟折樑摧什麼也沒有了。拿上海的例子來說，當廬溝橋事變爆發之際我們戲劇運動的主要陣營，正集中其最好的人材與物力於一些與抗戰殆無甚關係的

劇本的上演。然而八一三事變相繼爆發，日本帝國主義的大砲與飛機炸彈使我們沉酣於和平迷夢的民衆如大夢之重醒，戲劇界也沒有例外。我們優秀的劇作家以單獨的或集體的方式創作「保衛蘆溝橋」一類的劇本，同時集合各方力量使她上演。非職業的或職業化的許多劇人成立救亡協會又組織十數隊救亡演劇隊歷艱辛，冒危險或在戰地服務，或深入內地民間從事喚起民衆的工作。使戲劇藝術重復與抗敵救亡的任務相結合。在劇本創作上不用說，就是在一般的戲劇技術上隨着舞臺與觀衆的轉移也必然在艱苦的戰鬪中發現新的藝術天地。

因爲抗戰的支持必須動員社會的各層，而且必須使每一落後的民衆都能接受抗戰的真義，所以現階段的戲劇運動不能再局限在以小布爾智識層爲對象的話劇而當擴大範圍到任何戲劇部門。鄭伯奇先生說得好：「爲達到大衆化的目的，我們不妨儘量地通俗化，（只要不卑俗化）舊劇的形式我們無妨採用，地方劇的形式我們無妨模倣……舊劇和地方戲素來不被我們重視，但內地落後的大衆對於話劇却感覺生疎乏味。站在抗戰第一的立場上我們的藝術潔癖也祇要受點委屈。」何況現時隨着嚴重國難的發展，不僅多數新的戲劇藝術家早着眼於舊劇的改造，就

是舊劇界的男女伶人們也。正有多人抱着同樣的思想。舊劇界階級制度最嚴，過去還祇有青年新進有些改革的要求，角兒很少參加。今日在敵人的轟炸下，受着同樣的危險，感着同樣的生活上的苦悶，和對於帝國主義的同樣的憎惡，如何改革舊劇使適合抗戰的需要，成了一個極普遍的要求。因此就戲劇藝術說這是一個空前的受難期，但也是一個絕好的生長和革新的機會。

我們應該把握這一千載難逢的機會，使戲劇藝術對於神聖的民族戰爭盡她偉大的任務，同時在這長期的藝術作戰的過程中完成她自己的改造。

二 話劇作戰

話劇運動在整個戲劇運動中一直起着領導的作用。這因他是比較更能尖銳地接觸現實問題。他的煽動性是那樣的大使帝國主義者採取這樣峻密的措置：

「……法國名著沙都的祖國，若不是上海法國名流的抗議，是簡直演不出。莎士比亞的羅米歐與朱麗葉，也被目爲淫蕩，有傷風化，部分的遭剪禁。毛罕姆的生死戀，是不容許演出全部。奧史托洛夫斯基的雷雨，連醉漢在胸口劃一個十字都被禁止。托爾斯泰復活裏反映的托爾斯泰哲學，甚至被目爲共產思想，遭受查檢。陳白塵的太平天國，更是連石達開的詩句，古人的成語，都被自由改竄，而且改竄得極不合理……」

因爲這樣，戲劇運動者一時採取了逃避的態度，我們既難於向思想內容方面發展，就祇好犧牲內容的尖銳性而專力於形式的追求。這樣使人們對於八一三戰前的演劇發出這樣的歎聲。

「就話劇方面來講，也應感謝我們的敵人吧：新的話劇運動在不久的過去是頗有陷於祇講

求舞臺裝置和照明的危險的。很可能的它將成爲供於新的廟堂的東西。而八一三的砲聲却把這危機轟坦了。」（見忻忻「救亡演劇隊之陣容和路線」）

是的，八一三的砲聲不僅轟坦了新奧演劇內在的危機，並且給了她以前所未有的壯大的規模和潑刺的生命。許多帶有唯美傾向的藝術家斷然放棄了過去所抱的美意識使他們所有的力量服從中國民族從戰鬪中自求解放的神聖的要求，在這樣的艱苦的藝術作戰中恰又發揚了他們所不曾自覺的偉大的力量。一羣羣的救亡演劇隊的同志通過演劇、演講、歌唱、通信等在南北各地的救亡旅途中送來無數使人興奮，使人氣壯，使人反省的報告。民衆竟是那樣熱烈的要求新的演劇，理解新的演劇，而我們在預備的材料是那樣的貧乏，我們的技術也還未能十分滿足他們的要求。最近有一位在武漢的朋友對我們這樣說：

「現在漢口的救亡演劇團體計有中旅，救亡演劇隊第二隊及第三隊一部份。前時不久薩漢他去者有第一隊現已由鄭州西上。……總之，此間戲劇活動一時甚爲蓬勃，觀衆以抗戰情緒高漲，祇要內容是打倒日本帝國主義，打倒漢奸，即使在臺上祇喊幾句口號就閉幕也能激起盛大的采

聲，可惜的是一時沒有好劇本。大家祇能拿一些陳劇應付……」（十一月二十二日廖壑容自漢口來信）可知我們的劇本供給等等遠落在客觀需要之後。然而話雖如此，救亡演劇隊正如忻所先生所估計，「實際上是艱苦的行軍。」我曾在無錫遇過第四隊，他們在上海的時候，都是頗負盛名也過着相當的浪漫生活的藝人，但是一旦在抗戰的軍號下集合起來，他們便成了藝術上的鐵軍。他們由燈光中到日光中，由鏡框式的舞臺跑到廣大的田野，從一元上下的觀眾走到五分錢乃至不出錢的工農觀眾中間。他們雖然有時不能不櫛風沐雨忍饑受餓在敵機的威脅下奔走於崎嶇的旅途，睡臥於簡陋的宿所，而以每天接近新的事物，受着廣大民衆熱烈的歡迎和擁護，使他們感受更大的興奮和慰安，使他們更覺得工作的有意義和必要，更覺得應該使這一藝術的救亡運動更加深入和普遍。

這兒我介紹由洪深先生領導的救亡演劇隊第二隊張季純君寫給上海朋友的一封信。

「……內地的情形非常平定，尤其是洛陽，簡直看不到一絲大時代的面影。除開軍校空校的例外以外，這裏還像處在前十幾年一樣，教育界在暗中摩擦，人民在夢想太平。我們這次的來臨，動

因雖在××師，然而一般的工作，却並沒有受一些什麼限制，原因是該師的師長，不論在認識上，行動上都非常清楚而堅定，尤其對抗敵的認識上，處處表現出了令人敬佩。所以一到此地以後，便由師部方面會同當地的抗日會來協助我們的工作，結果呢，不但我們在工作上得到了便利與實效，而且也影響到當地抗日會的進步。在此地除了在城內向學生及市民表演外，並在×校及×校表演兩日，據說許多武裝同志竟爲看了戲，而要求官長把他們調赴前線去。我們可以相信，此次的到洛陽來實在很有重大意義……」

由這可知今日內地一般社會生活的速度和覺悟的程度還遠不能和前線的緊張相配合。——「教育界在暗中摩擦，人民在夢想太平。」這不僅洛陽如此，實在全國各地很普遍的現象，若非常有敵機出沒肆行轟炸，人們更要苟安於暫時的平和了。我們應何等迅速而普遍地喚起他們支持抗戰？再看「許多武裝同志竟爲看了戲而要求長官把他們調赴前線。」可知救亡演劇對於鼓勵士兵民衆，提高其抗敵情緒，具有何等偉大的力量。在最近以前我們會參加浦東方面第×集團軍戰時服務隊發起的××縣軍民聯歡大會，由那次救亡演劇的演出使士兵和民衆在激昂熱

烈的抗敵情緒中完成打成一片。這使對於戲劇無甚關心的×參謀長也頻頻點頭歎息的說：

「戲劇真不能說沒有益處」

除了上海所派出的這十數隊的活動之外，我們應以最大的敬意和期待給與由杭州出發而轉戰浙江各地的「浙江省抗敵後援會救亡演劇隊」他們在精悍勇毅的領導下兩月以來舉了不小的戰績，他們的行動在許多意義不失為戲劇作戰的模範。這一隊的領導者劉保羅君當他把隊伍送回杭州休息補充的時候，曾抽空來滬和我一道去視察前線。爲着回答朋友們的詢問，他做了這樣一個充滿着暗示的報告：

「……和唱舊戲的「水陸班子」有點相像，我們駕了兩隻航船，裝載着一堂硬片佈景，帶着燈光、道具、連木匠工役，一隊二十個人，由杭州（九月三號出發）經過吳興、長興、德清三個縣，金村、鼎新、喜雀垵、水口、晏舍、織里、雙林、東遷、新市區九個村鎮，長興、四馬墩一處煤山，打起「浙江省抗敵後援會流動劇團第一隊」的尖角旗，作了四十四天戲劇的游擊戰，用數字來計算，是這樣——

出演處所

演戲場數

獨幕劇目

觀衆人數

一五

五七

一四一

三〇、一五〇

有些朋友問：「那些農民，作工和小市民聽得懂你們的話嗎？」我們毫不誇張地回答：「五十場戲中間，沒有發現過一場看戲的人們冷冷淡淡地散去的；不是響應着臺上的「殺」！就是自己哄鬧出來的「好哇」！這不是說明我們這羣「初出茅廬」的演員演技到家，卻在證實：從來被話劇所忽視了的農民大眾和苦工，是渴望着新興的戲劇給予他們精神的快慰和鼓舞激揚。

自然，上面所寫的「一四一個獨幕劇」並不是每齣全新，當出發的時候，僅僅只有「死亡線上」，「察北的風」，「布袋隊」，「撤退趙家莊」，「蘆溝橋（田漢作的四幕劇，我把第二幕單獨拿來演）」五個戲，沿途趕排了「警號」，「放下你的鞭子」，「保險箱」。這些都還是有以下幾個缺點：（一）都是在全面抗戰開始以前的作品；（二）調子都比較高了些，不大通俗；（三）非用國語演不可，一到吳興，就立刻感覺到這種急需改正和補充的地方，可是隊伍剛剛開步走，無論劇務和事務都表現出忙亂的狀態，我不敢增加演員們的負擔，排新的戲，直到冒着敵機的轟炸，船

開進了長興縣，在那些文化水平線比吳興更加低的觀衆面前，不得不擬出「光榮的家庭」一個描寫傷兵怎樣勸說他的老爸爸，把「家庭建築在戰場上」的短劇，在演出上，開始用「普通話」。

長興四馬墩煤作場的職員們，白天沒工夫看我們的戲，夜裏又恐怕空襲，公司不答應在廣場上上演，一定請我們就在那間職員俱樂部的小演講臺上「做個戲」。他們甚至有「把蘆溝橋裏黑姑娘唱歌的一段」拆出來演的意思，我認爲，那是生活在比較優裕的環境裏的先生們，錯看了我們戲裏「熱鬧，美麗」的場面，想揀出「甜」的，摔掉「辣」的來樂一樂。好罷！要糾正這一個不正確的觀念，只有請他們在甜的味道中間灌進濃厚的辣味！我便速成地編排了「華北煤礦公司」背景就用這職員俱樂部，掛上一個新招牌，取下黨國旗和遺像，換上「日滿華絕對親善」，「大亞細亞主義萬歲」……這類的標語，故事也假定在座的都是「華北煤業公司」的職員和經理……聽冀東偽政府派來的日本顧問演講「經濟提議」和「政治親善」的妙論，有淡好捧場，有清醒的職員駁斥，還有保定（那時還在我軍手裏）來的祕密工作者的煽動，用保衛自己底煤業，和敵作誓死的抗爭，全體合唱着「敵人從那裏來，把他打回那裏去！衝出俱樂部，大家去守砲臺」這樣

的場面結局。

這回大膽地嘗試了應戰的節目，以後每到一個地方，幾乎每處都產生一個新的戲。——還沒有寫成腳本的戲。比如要做活報報告寶山失陷以後，漢奸何梅生，王正方的賣國活動，我便編了「寶山的中秋月」爲要引起農村的民衆防止漢奸的潛伏並提醒大家怎樣懲治他們，就排了「漢奸的八字」指出封建勢力是抗戰期中的內奸，最近在新市演了一回「廟會」。

根據各地方看戲的人們要求：（一）戲做得要「有情節」最好是一本本的；（二）國語聽雖聽得懂，總還是本地話有勁；（三）佈景，砲火，打仗都是愛看的。固然，戲劇是應該屬於觀衆，流動劇團的觀衆對象常常是農民，就得依照農民大衆的要求，以後，我們將要編出一本本連環的戲文；但是不因爲國語還不大通行就完全放棄國語，理由是描寫東北或者華北的生活，不用國語不方便，而且在配合了適當的動作和表情的演出中，大衆是會懂得你「講」些什麼的，劇人就由這個便利的滑梯，把落後的觀衆的鑑賞力提高來，當然，在臨時反映「本地風光」的戲劇中間，土話也必然地採用。

帶着硬板板的景片，在行旅上雖然有許多麻煩，但是有兩條船，不必顧慮在豎不起硬片的場合，我們也掛過布條；在不適宜於用布條的地方，也儘量地採取「實物佈景」，蘆扉，門板，舊窗戶，生樹枝都來裝置過隨時的舞臺，配上四盞汽油燈，連夜景的月光，夕陽的紅照都在賀榮同志手里出現過。有廟戲臺的村子，就順便用廟戲臺；沒有，就搭幾鋪板；再不行，一個石階台也作劇場；街頭也好演「漢奸的八字」；「九一八」六週年紀念日，乾脆地把長興城當做全劇場，槍斃了漢奸，抬着薄皮棺材游街示衆；我們純粹以「戲在任何貧困的條件下也得演出」爲原則，意識地活用自己底舞臺。

流動劇團的演員們，不僅是舞臺經驗幼弱，就是人數也常常有伸縮；有時候，人事問題牽扯了，演員祇好暫時離開劇團，少到只有十一個人的時際，使我從急切的需要中發現了木匠，工役，以至船夫，都是能够上場的演員，而且實際地上場了。在「蘆溝橋」的一幕里，每次都請當地的壯丁隊十個人担任士兵羣衆，花三十分鐘給這些「新入伍」的弟兄講解劇情，排練動作，常常使觀衆分不出那些是來「客串」的呢。

在流動着的兩棲生活中間，到一個地方演一場也有，兩天三天也有，甚至被地方留住，超過預定的日期的也有，爲着不辜負大衆的熱烈要求，即算演一場，我們也非和八場九場同樣賣力氣做不可。自然，演員都因爲過勞和凍餒破壞了健康的事常常發生，「只要不病倒勉強也得咬着牙關上場」這成了我們共同的誓約。許多物質上，人事上的艱難問題，都在這趟苦鬥的意志之前克服過來；以後，還得加強這股「咬着牙」的精神，把將要碰到的困難克服下去！

由這一戲劇游擊隊的活動我們首先證實了廣大的農民大衆和苦工也是這樣渴望着新與戲劇（話劇）給與他們精神的糧食。證實了祇要我們有正確而靈活的運用，無論是學校的講臺，廟裏的戲臺，鑛山裏的職員俱樂部，乃至街頭巷尾，石台階，或整個鄉村城市都可以做我們的舞臺。證實了國語與土話同樣，可爲農民接受。布條式的象徵手法與蘆扉，門板，舊窗戶，生樹枝等寫實的手法也同樣可以刺戟農民的美意識。證實了祇要領導有方任何落後農民也可以發揮演劇天才，不會愁演員缺乏。

爲着證明工人農民對於新與戲劇的愛好，爲着證明新的背景裏必然產生新的戲劇，爲着證

明與民衆打成一片不僅在軍事上會取得偉大的勝利，在藝術運動上同樣可以收得偉大的效果，這兒讓我再介紹蟻社救亡流動劇團在深陽同官和山丫橋的經驗。

「……去同官的一隊由張庚率領，用牲口背着行李，全體步行出發。這條路是二十八里山路，風景本很幽美，這天剛是舊歷重陽，我們居然登高，看來很是幸福，可惜昨夜宿雨初收，路上泥濘，非常難走，我們只好低頭走路，無法欣賞風景了。

我們深入山中，這才覺得真正是到了窮鄉僻壤。在這裏也有壯丁義勇隊的訓練，也有一所小學。很不湊巧的是礦山裏今天演大戲，許多人都去看戲了。我們在鎮上唱了幾隻歌，演講了一回，就立刻動身上礦山去。鎮上離礦山六里，要翻四五個山頭，到這裏的時候已是下午四點多鐘了。

這裏的煤礦是用老法開採的，沒有通風和抽水的設備。工人的面色全是灰白的，下井的繼續勞動是八小時，工資最高是八角，最少是四角。工人多半是山東、河南、徐州一帶的人，還有少數的東北人。在這一帶像宜興的張渚，和長興都有這種土礦。平日礦產的運輸都是靠獨輪小車，運往錫宜等地。自戰事發生後，本來不能賺錢的公司，因運輸不便，頗有停頓的。張渚的礦現在已經停工，失業

的工人毫無妥善的辦法解決生活，這裏的礦工因了前車之鑒，正在自發地組織工會來保護自己的利益。

工人們比農民究竟進步得多，他們一面爲自己的利益着想，但也不忘記國家，加之其中有許多都是從東北來，所以自滬戰發生後，他們就想組織游擊隊，一面保護地方，一面在必要時也可爲國效力。

我們在這裏逗遛了十五個鐘頭，在唱舊戲的中間插進一齣『警號』和幾隻歌唱，效果很好。演戲的時候，既沒有裝置，也沒有前幕，臺的三面對着觀衆，開場時病人自己走出躺在床，完結後，死人一個個爬起來走進，去，可是觀衆一點也不覺得好笑。有一位當地青年批評我們說，許多的臺辭如能直接向觀衆說，效果就更大了，他的話是真實的，很有給我們考慮的價值。

去山橋的一隊由何樞率領到達後在壯丁學生之中演講了一回。那裏沒有戲臺，就是空場上演了一齣『放下你的鞭子』，並不依照原來的臺辭，而是自己臨時編的。爲了卽景之故，把東北難民改成了上海難民。最後由『父親』請了一位自己隊員出來演說，在形式上可說是別緻而自

由的。

我們宿店的主人是一個很有趣的人物，年齡已經七十三歲了，可是身體健旺，高大過人。他曾經參加過臺灣之戰，安南之戰，受過傷。說到現在的對日戰爭，他興奮極了，說如果仍舊是刀對刀，槍對槍，他還要上前線去呢。

早晨九點，大家在河洛港聚齊，就在那裏開始宣傳。下午演了『東北之家』和『一顆炸彈』，唱了幾個歌。

這次在第六區的工作，可以說是活潑而愉快的，當地的人和我們打成一片去宣傳，我們演戲，他們用土話說明，也參加進來演一個角色。還用趣味的方法，活潑的土語演講，和我們的合作非常密切，所以這次工作成績是出發以來最優良的了。

在十五日的早晨，我們聚在一個小船上回城，當地的人依依不捨地送我們。我們的船走動了，他們都張着兩手呆呆地立在那裏，像是要擁抱着我們不放似的。我們的視線將要被河岸遮斷了，忽然我們的情感再也忍不住，齊聲高唱起來：

『國土在我們脚下，敵人在我們眼前，救亡的責任担在我們兩肩。全國的民衆，擁着我們向前。』

在救亡工作中，我們成了親密的兄弟了。

這些英勇的戲劇戰士能打破過去在大都會中獲得的美意識和生活趣味，毅然走向民間展開教育民衆組織民衆的工作，在藝術運動上說的確「不是一個小的變化」的確「替我們劇運約束了一個更偉大的將來」。他們將不僅「豐富了戲劇的思想內容，開拓了藝術的新境地，且將成爲爭取抗戰勝利的一個有力的保證。」

但是戲劇運動和軍事一樣不僅以游擊爲能事。中國特殊的環境，就在這樣的時候也還容許我們保有若干的戲劇陣地。因此我們必須以戲劇的陣地戰與戲劇的游擊戰相配合。同時隨着戰爭的持久與擴大，我們需要送出更多的戲劇戰士，組織更多的演劇隊。在現在上海依然在種種意義上是一個革命戰士的蓄水池，和指揮機關。爲着保證救亡演劇運動繼續展開我完全同意沈西苓先生的四點意見。

一 需要一個健全的通信網

到現在為止，我們只看到零散的通信，有的至多報告了一點個人近況，以及團體的行止。至於各劇團在外遇到了如何的阻礙，如何地在克復着，他們在各地所得的經驗，以及交換劇本等等情報和交通工作是都沒有十分做到。

這些，只要我們能夠有一個健全的通信網以及這樣一個組織——這個組織儘可以附在上海戲劇家協會裏——我們便很可以切實地做到，並且由這些情報與劇本的交換，一定會使各劇團，得到更順利的發展，和不致重複地犯到過失。

二 得統計一下能上演的劇本的性質，以及它最適應的對象（觀眾）

現在各劇團，很像是走鬧市的賣狗皮膏藥的朋友，他們排了幾個戲，總不顧到對象是何等人，便把它排出去上演。因之往往會得到意外的失敗，據友人的報告，在傷兵醫院演「放下你的鞭子」，

反而引起了傷兵的噓聲。同時，前天我親自看到把一個專想給慰勞傷兵用的戲，因為演給難民看了，因之得不到多大的效果。這樣徒勞的工作，我們是不值得做的。正如賣狗皮膏藥的朋友，不管什麼病，都用他的膏藥來貼，結果或許會發生相反的效果來。所以我們應該做一下整理工作，把現有的劇本分一分它的性質，同時調查一下每個劇團所排的戲，列一張表格，那麼將來什麼地方要演戲，應該演那一個戲，如在上海的話，這個戲是那一個劇團排過，可派那一個團體去參加等等便一目了然。很有組織地並且很有效驗地達到了我們的目的了。

三 應該立刻發動集體創作的習作會

在這幾天只聽得每個劇團都在鬧缺少劇本排戲。文化工作人往內地跑，劇作人大多離開了上海，這是事實，但我們就不能因為這樣而牽連到各團體的停止，我相信各劇團中是不乏編劇人才的，我們所缺少的只是經驗。（實際上中國富有經驗的戲劇家本不多）何不趁現在發動一個集體創作的習作會，或者是訓練班。

四 要有一個導演研究會

各個劇團都在拉人排戲，各個劇團都像沒有導演便不能排戲似的。這現象尤其是在最近的幾星期中更顯露了出來。

我想，這樣多的劇團要幾個人來包辦是不妥當而且是不應該的。我們希望能夠在每個團體中徵求出一個兩個朋友來擔任這個工作，並且再由這些願擔任這工作的人集合起來，成立一個研究會。那麼我想在一個月後，每個劇團便會有獨立的精神和自己能發揮自己的力量了。

以上這幾點，也有在會場中提出過的，不過到現在還沒有發動過，我誠懇地希望能早些把它實現。使我們的戲劇運動，能夠更有組織地發揮它抗敵救亡的意義來。

這一些要求我想在劇運同志積極的佈置下必能漸次實現。

最後我應該提到話劇運動的組織問題，和他的現狀。上海話劇界救亡協會成立後他的最大的成績是送出了前述的十數隊救亡演劇隊於東戰場前線和後方。但隨着抗戰的發展許多有着

廣大觀衆但較爲落後的劇人也要求加入救亡陣線。這樣在雙十節後以某種機緣集合新舊劇人於一堂成立了戲劇界救亡協會，話劇界救協取消，與歌劇部相對改爲劇協話劇部。十月下旬話劇部開第一次理事會，根據新的客觀形勢決定了許多工作，而以用一切力量迅速地動員廣大民衆支持抗戰爲中心目標。

話劇作戰在新的形勢中將發更偉大的威力。

三 歌劇作戰

歌劇的範圍是很寬的。但因舊戲——皮簧戲截到今天止是最有悠久歷史和廣大觀眾的戲劇部門，以此爲業的演員單上海一埠已達七千餘人。所以我們以皮簧戲暫時代表了歌劇。同時我們也希望通過皮簧戲之類的遺產的接受創造出嶄新的歌劇來。當然我們不反對西洋歌劇的勤慎而周到的研究。祇有通過這樣的研究也纔能使中國舊歌劇得着新的解釋和新的生命。

從來一種文化的改革是不易談的。皮簧戲所包含的缺點雖然早經人們指出，而改革大業至今不曾完成。這也因爲她背的十字架太重了，成了所謂積重難返。這一改革的要求直到八一三以後又經內外行提起來。那是因爲（一）日本帝國主義的砲火喚起了每一個中國人自求解放的要求。歌劇界豈能例外？（二）戲院關門無論角兒零色都感着失業的威脅。（三）時局緊張如此舊有劇本已不能吸引觀眾。非另闢途徑不能自存。這樣上海一部有領導力量的名伶和青年伶工感覺得有與文藝界結合替舊劇打開沉悶局面的必要，其有心救國的認識一般工農小市民士兵

對於舊劇的愛好，就想通過這一民間熟悉的藝術形式對廣大民衆做一些救亡宣傳組織他們的戰意。他們覺得必要時也應該來幾個皮簧劇的救亡演劇隊。在這個熱烈的要求下成立了戲劇界救亡協會歌劇部。

我完全同意歐陽予倩先生對於舊劇同志的號召。他爲我們說明了舊劇者「淪喪了的國土」裏的悲慘的運命和神聖的抗戰期中舊劇伶人應負的責任。他也替我們規定了舊劇伶人在現階段最高的「可能範圍」和應該做到的「最低限度」。他說：

「話劇界救亡協會，動員了上海整個的演話劇的青年們，最近擴大爲戲劇界救亡協會，又動員了一部分的舊劇界的青年。舊劇同人參加演劇救亡運動是有絕大意義的，我們要利用下層民衆所習慣聽慣的二簧戲的形式來宣傳抗敵救亡的意義，使其容易明瞭，容易接受。這當然是很艱苦的工作，其中問題也相當多，可是并非沒有辦法，最緊要的是參加工作的人要有堅強的決心去克服種種困難。」目下各戲院都要開了，他們未必能全部演有救亡意義的戲，最低限度，希望他們每日能加入一兩個有救亡意義的短節目，或者在對白和歌唱裏面加入些救亡的詞句。凡屬參

加過協會的會員，尤其要澈底明瞭協會歌劇部組織的意義，隨時負責把這意義向同行說明，使大家都逐漸明瞭，一同參加工作。

如果我們在協會的旗幟底下組織劇團，那就不能和普通的戲館一樣，最低限度應當就現階段最高的可能範圍一步一步完成其任務。

舊戲在東三省在平津，是照樣演着，但是有許多不願在敵人旗幟下登臺的演員們都到南邊來了。九一八是我們的國恥紀念，敵人卻在北平利用漢奸們強迫民衆舉行提燈會慶賀，並有各名伶被迫演戲，親愛的同行們，想想看這是何等侮辱？這種情形凡稍有血氣者都不能忍，而素來以俠義忠勇見稱的伶工們能夠忍受嗎！大家應當起來洗此恥辱。

前線的將士們一個個在拚着性命保衛國家，我們只在臺上唱演些救亡戲曲，還應該怕麻煩嗎？從今天起我們應當嚴肅地組織起來，就表演的本身加以改革，利用我們固有的優秀技術，充分爲民族國家盡力，我們要尊重自己的地位，不要存無可無不可的消極態度。

（見救亡月報所載予倩先生「起來，舊劇的同志們！」）

在劇協歌劇部發起的那天我也同樣的發過言。我主張在國難嚴重的今日，舊劇伶人應當就下述兩點規定自己的行為：（一）應該做什麼。（二）不做什麼。前者是積極的企圖，後者是消極的限制。但我們認為兩者是一樣的重要。不如說要能做什麼，也必須能不做什麼。比如予倩先生說的，在日軍蹂躪下的北平，民衆被迫提燈慶祝九一八侵華紀念。名伶們也被迫演戲致賀。我們在這樣的時候祇要能做到雖在壓迫之下也不「提燈慶祝」，不「演戲致賀」就很好了。因為這種消極的抵抗就有非常積極的政治意義。目前我們戲劇戰士積極的應該做些什麼呢？當然仍不出反帝反封建。那就是竭力多演富有民族意義的戲，提高民衆抗敵情緒，消滅一切宿命論的圖讖的漢奸思想。予倩先生關於戰時一般戲劇曾提出這樣的要求，我以爲在舊戲方面也非常適用：

抗戰中的戲劇，也不定全要以戰事爲題材，凡屬反日帝國主義的材料都可利用，還有反封建的材料也非常要緊，因爲在民衆當中，封建思想的勢力，還大大的在作祟；譬如真命天子之說還暗中在流行，我親自聽見「神州赤縣有德者居之」等類的話，甚至於以爲只要有皇帝就是好的，充其量就是日本人來做皇帝好像也無不可，只要他們愛民如子。這種見解在上海的青年間當然聽不

見，便以爲絕無，只要一到內地尤其是北邊，便有力地隱然在遊離着。還有「各爲其主」的說法，十足表現數千年來專制帝王和割據諸侯所造成的奴隸道德。外族入據，更利而用之，那還成話？再如「受人錢財與人消災」這種話，雇主們以此驅使他們的奴隸，而不計稍有條件上的保留，綜合以上的幾種意識來看，是不是有造成一羣十足的漢奸之可能？所以我們在反帝國主義的同時，要極力把這些作怪的封建意識根本加以掃蕩。

至於消極的我們應該不做些什麼呢？我以爲可分作兩部份說（一）就是絕對不演那些宣傳奴隸道德的戲，麻醉民衆、抗敵情緒（二）絕對不把自己的藝術奉事帝國主義統治者及其走狗——漢奸賣國賊，特別是在今日被淪陷的區域！

但具體地說我們應演那一些戲呢？或是應該不演那些戲呢？關於這就接觸到了舊劇的目標問題。爲着慎重地解決這一問題我們曾經召集過一次座談會，做了一個頗爲詳細的討論。周信芳先生首先提出舊戲一般被認爲宣傳封建思想，因此有許多戲遭受禁止，技術上漸次失傳，但這些戲有的又實在是頗有反封建的意義的。因此他要求大家先給封建思想下一定義。同時他說：舊戲

自辛亥以來即企圖改革，然至今無甚結果。民十六北伐至京，改革意志纔強起來，但也沒有定出具體的辦法。檢查會也祇有消極的限制而無積極的指導。如「封神榜」「西遊記」原以神怪關係不讓演，經伶聯會請求謂「封神」「西遊」係一種兒童劇未可目為意識地宣傳神怪。當局於全伶人生計限演半年。滿擬在半年之間大家努力改良使我們有可演之戲。但遷延至今「封神」「西遊」以及「紅蓮寺」仍是上演，當局既無法援助我們改革，我們要自力改革也不容易。還有是檢查標準也不統一，常常有在甲地能演的戲到乙地去卻不能演。也有用原來劇名不能演的戲換一名字卻又能演。如「思凡」「下山」被禁演，但改稱「夕陽橋」卻又能演。況「思凡」「下山」實在有反封建反禮教的意涵，不知如何要禁演。我們實在想要得一可以遊行的標準。現在抗戰開始，每個人都受着戰爭的影響，每個人都願為抗戰盡力。趁在這個時候在各界特別是文藝界的援助之下進行一種改革實在是千載一時的機會。我們不要錯過這機會。

結果，我們沒有錯過這機會。我們予倩、振鐸、景深、夏衍、阿英和我都表示了各人的意見和希望。予倩以為舊戲在意識上所以要不得，（一）在把民間疾苦社會缺陷的原因求之於土豪惡

窮貪官污吏之類，因而祇圖局部的救濟，忘了整個的改革。（二）在一大的事變或政變之際，常常圖識的說明其必然。如農民叛亂時的大屠殺常被解釋爲「星宿下凡收人」，「曉禁者擾奪政權常被尊爲「真命天子出世」，同時數千年來封建的主從關係養成無原則的「各爲其主」，「得人錢財與人消災」的奴隸思想實爲產生無恥漢奸的最好的胎盤。這些實在要不得。（三）關於男女關係老戲裏都宣傳的是女子對於男子的絕對服從。有錢的取多數老婆認爲當然，平常正當的戀愛反認爲誨淫。——這一些缺點在抗戰戲劇中必須澈底的改革。

夏衍先生一針見血的認爲劇目的選擇應以民族抗戰的利益爲標準。他以爲藝術總是奉事一定的階級的。過去的舊戲之有許多缺點是當然的。但我們當從缺點中尋求較大的意義。如「封神榜」一劇雖則事近神怪而寫武王悼民伐罪，反對「獨夫民賊」亦自有牠的意義。又如「戰蒲關」一劇寫×將軍死守孤城自是壯烈而殺妻犒軍仍表現男性中心時代的殘忍。我們要找一齣完全好的戲是很難的。但我們當問爲什麼而演戲。我們當把選擇的標準放在民族戰爭的利益上。根據客觀勢的發展，刻刻不斷的決定我們戲的內容。如「明末遺恨」把當時支配階級丑角化，

但在現在就不大適合了。「養金花」劇中寫某官兒向德國軍官叩頭，在形容過去官吏的媚外末常不妙，然而現在演來就不對了。因為現在中國外交官的確沒有向外國人叩頭。「風波亭」也是寫民族戰爭的好戲。但牠的悲劇是朝有昏君奸臣，雖有忠義之士無法立功。這在今日搬演一樣的頗有問題，因為舊戲觀者容易觀古思今。而今日是全面抗戰，雖將皆韓岳「君」確非高宗。也沒有秦檜那樣的好臣。還有寫岳飛們的「忠」也應把意義更擴大，使不為一姓盡忠，而應為整個民族革命流最後一滴血。

阿英先生同意夏衍的觀察，認為祇要稍稍變其觀點許多戲仍可演。

景深先生也以爲在青黃不接之時修改舊劇很必要。他很贊成連臺演「木蘭從軍」，「秦良玉」，「梁紅玉」，「岳家將」，「楊家將」之類的戲祇要稍稍去掉其中的毒素或不合理處，過倖史實處。至於是否神怪不應單就外形講，而應就其中所表現的是否真理爲斷。要不然沙士比亞的「仲夏夜之夢」，歌德的「浮士德」都可以當作神怪戲禁止了，豈不笑話？又封建道德無非忠孝節義。關於「忠」的德目祇要把過去爲皇帝盡忠的改成為廣大民衆求幸福就得了。關於「節」「孝」

我們要求是愛的流露無一絲勉強，關於「義」，我們應以反抗強暴援助弱小爲內容。最後景深先生就中國歷代戲曲中關於民族戰爭的劇本做了一個總的考察。

從元代說起，元代因爲是異族入主中國，壓迫中國的民族意識，所以表現民族戰爭的劇本也不多見。然在元代雜劇中亦有寫岳飛故事的「東窗事記」（孔文卿作，古今雜劇三十種本）寫蘇武故事的「蘇武還鄉」（周文質作，元人雜劇輯逸本，不全）寫楊家將的「昊天塔」（朱凱作，元曲選本）寫薛仁貴征東的「薛仁貴」（張國賓作，元曲選本）在元代傳奇中亦有無名氏的「岳飛破虜東窗記」（世界文庫本）和「蘇武牧羊記」（宗元南戲百一錄本，南戲拾遺本）綴白裘本等，不全）

明代恢復故物，有民族意義的戲較多。明雜劇有徐渭作的「雌木蘭」（盛明雜劇初集本）傳奇有汪廷訥「種玉記」寫盛光衛青事。（六十種曲本）丘濬「投筆記」寫班超事。（世界文庫本）朱鼎「玉鏡臺記」其第十二齣新亭流涕，第十三齣聞雞起舞，第十九齣渡江整楫，慷慨悲憤得未曾有。（六十種曲本）無名氏「運甓記」其第十二齣亦包有諸賢渡江，第十九齣爲新亭

灑泣。(六十種曲本)又徐復祚投梭記情節與此相同。六十種曲中周禮「精忠記」與「東窗記」同寫岳飛故事。張四維「雙烈記」則寫斬王韓世忠事。王世貞「鳴鳳記」寫嚴嵩事亦接觸民族戰爭。此外南宋岳飛劉豫金兀朮插餉見於六十種曲者計有：

邵璨「香囊記」 第14 16 20齣

高濂「玉簪記」 第3 15齣

湯顯祖「還魂記」 第15 38 46齣

單本「蕉帕記」 第24 27 32 33齣

鄭若庸「玉玦記」 第27 28 30齣

沈鯨「雙珠記」 第33齣

清代又爲異族入主中華，所以如王船山的「龍舟會」其所表現的民族感情非常隱晦。然雜劇如寫汪元量的「琴別」(張聲玠作，清人雜劇二集本)寫趙子昂的「畫隱」(前人作)寫文天祥的「冬青樹」(蔣士銓作，九種曲本)亦可窺鬱勃着故國之思。傳奇中最著者如孔尚任

的「桃花扇」，吳偉業的「秣陵春」都對於明之淪亡致無限的感慨！

阿英先生關於晚清有民族意義的傳奇做了這樣的補充。他首舉光緒丙午年新黃樓主著「懸磔猿傳奇」。此寫明末張蒼水事，分「島棲」「誠猿」等五齣極悲壯蒼涼之致。次爲川南小坡山人著「愛國魂傳奇」寫文天祥事，分國憂、勤王、乞和、國破、罵奴、謀復、海殉、流血等八折。（光緒三十四年）又浴日生作「海國英雄記傳奇」演鄭成功事，分航海至餘痛等十五齣，無名氏著「陸沉痛傳奇」演史可法殉國事。楔子點絳脣云：「如許中原，神州淪陷，誰曾料，微臣不肯，拚把丹心照。」虞名著「指南公傳奇」亦演文天祥事。開場「蝶戀花」云：「茫茫禹甸，鑄金甌，沙漠小醜，腥羶汚神州，鎚石肝胆生來有，不指南方死不休……」又「指南夢傳奇」孤著，全十齣亦寫文天祥。開場「繞地遊」云：「江山半壁，痛賊臣誤國，不信挽回無策。請劍朱雲，聞鷄祖述，糾江東子弟勤王赴闕。」「戲文」方面則有下列多種：

威懼著 「游俠傳」以朱家爲線索，藉史蹟抨擊清廷。

曼殊室主人著「班定遠平西域」。

漢血愁予合著「崖山哀」(一名「亡國痛」)演胡元亡宋慘狀。

新小武著「易水饒荊卿」

無名氏著「木蘭從軍」

無名氏著「博浪椎」將張良改爲姬無繇唱詞對白隱對清廷。

袖道人著「越南亡國慘」寫法人佔領安南事。

景深先生就清代以來的二簧劇之有民族意義者略舉於下：

(1) 岳傳 (「泥馬渡康王」,「潞安州」,「別母刺背」,「挑華車」,「九龍山」,「八大鎗」,「風波亭」,「瘋僧掃秦」,「岳家莊」,「罵閻羅」,「請宋鑑」)

(2) 薛仁貴征東 (「獨木關」,「摩天嶺」,「鳳凰山」)

(3) 楊家將 (不備舉。)

(4) 木蘭從軍。

(5) 明末 (「明末遺恨」,「煤山恨」,「寧武關」,「別母亂箭」,「山海關」,「道州城」)

(6) 太平天國 (「鐵公鷄」等)。

(7) 甲午戰。

(8) 辛亥革命 (「漢陽血」等)。

(9) 一二八 (「戰淞滬」等)。

最後大家認為舊劇的改革工作無疑的當從整理劇本入手，但舊的改作固然要緊，尤在多個作新的有力的劇本，因為非如此不足以推動一個運動。歌劇運動假使也可以成為民族解放戰爭之一翼，那麼新的劇本無異這一枝生力軍的精銳的武裝。祇有劇本的改造與充實纔能使皮簧劇獲得新的生命，新的氣力，也纔能使牠擔負起更偉大的任務。

中華民國二十六年十二月初版
中華民國二十七年三月五版

抗戰與戲劇一冊

每冊實價國幣壹角伍分

外埠酌加運費

著者

田

長沙南正路五

發行人

王

長沙南正路五

版權所有
印刷必究

印刷所

商務印書館

長沙南正路

發行所

商務印書館

長沙南正路

分發行所

商務印書館

長沙南正路

廣州梧州昆明廈門
香港汕頭貴陽重慶

88607
5007

