

抗戰中的 的 戲劇



叢書之二

[

MG
I207.3
11

二之書叢線西

劇戲的中戰抗

編社線西



3 2173 0903 2

版出社版出命革族民

月九年八十二國民華中

目 錄

中國戲劇的過去日前與今後……………袁牧之

中國戲劇的過去——中國戲劇的目前——中國戲劇的今後

論推動戰時劇運的機構的建立……………周 彥

關於劇本方面——演出的問題——劇團的分配問題——幹部訓練問題——舊劇從業員的動員問題——工作聯絡問題

抗戰劇運中質的提高的課題及其對策……………陳鯉庭

戰地宣傳劇本的創作問題……………胡 采

問題的提出——形式與內容——劇本的主題——大衆化和藝術化——人物的性格——

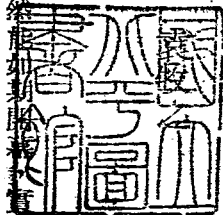
「對白和動作」——地方背景

中國戲劇的過去與今後

這次在那樣侷促的時間之內所召集的呂梁山戲劇座談會，居然能如期開議，實足令人興奮，這也可見前方戲劇工作者對於戲劇的熱忱和前方工作環境的特殊性；由此我深信晉西北的戲劇工作會很快地走上有一統一方針的戲劇運動的軌道。

我這一次能參加這一座談會，實在無限高興，因為我可以在這一機會中知道晉西北戲劇同志在抗戰一年多的堅苦努力中所得來的寶貴的經驗與教訓；同時在我能力允許的範圍中如能幫助晉西北戲劇同志解決一些困難問題也是義不容辭的。

座談會籌備會諸同志鑒於晉西北的戲劇努力者多數都是新興劇人，許多人在抗戰前都不是幹戲劇的，要我在會上把中國戲劇發展的概況作一個報告，這當然是很好的意見；但可惜我對於這方面也不能有很具體的材料，只就我個人所知道的見到



的和想到的分爲過去目前與今後三部分，可是這也只是以供各同志作一參考，其中有許多問題還希望這次會上和今後繼續提出討論，修正與補充。

中國戲劇的過去（帝國主義打開中國門戶的影響）

關於中國戲劇過去的研究，我想是不應該限於話劇的小範圍，話劇的發展也不是孤立的，那樣的研究是得不出中國戲劇前途的結論的；特別又是利用舊形式的口號提得很高的抗戰以來的現在，要不然我們就找不出何以要利用舊形式的理由，也得不到如何利用舊形式的方針，更看不到利用舊形式的前途與結果。

這裏我們且從帝國主義打開中國門戶以前看起。

（甲）帝國主義打開中國門戶以前——大家都知道當帝國主義打開中國門戶以前，中國是一個原封未動的封建社會，其時中國的戲劇也當然是原封未動的封建的東西。這裏邊依其階層性來分析有：第一種代表最上層政治中心所扶植而有全國性發展的京戲，第二種代表各地士大夫豪紳等所扶植的類於京戲的地方戲，第三種代表

下層民衆自己的多半是非職業性的地方戲，另外還有第四種與宗教勢力打成一片的代表宗教特殊系統的宗教戲。我們且把它分別概括地認識一下：

a 第一種京戲 京戲雖以北京的地方命名，大革命後北京改爲北平又改稱爲平劇，這就更容易被人誤解像一種地方戲了，但它並不是的。京戲的來歷據許多人研究是湖北戲的漢戲演變的。（雖然也有山西人說是晉東南的上黨宮調演變的，也有人說是河北的梆子戲變的，但這些都不一定可靠，也許是各種類於京戲的地方戲自抬身價的說法，上黨宮調進過宮是可能的，河北梆子在河北的歷史較京戲久也是可能的，但它們不一定就是京戲的前身，由於漢戲的演出方式和樂器音調等看來，它是京戲前身的說法是比較可靠的，雖然現在存在的漢戲也已經不完全是在入京以前的真面目而包含了京戲的反作用影響）。漢戲是一種地方戲，被封建時代最上層賞識，傳入京城後，經過改造；而成了代表封建時代全國政治中心的京城中所發展下來的京戲了。（由於漢戲不像京戲那樣拘束而自由，較有熱情而富於藝術性，也可以看出這一種改造作用的冷酷。）我們認識了京戲的來歷，對於它的政治作用也就不難

理解了，它的改造就是裝進了封建的政治作用。京戲因為是在全國政治中心的京城所扶植，所以它的發展有全國性，但所謂全國性也只限于各地的地方政治中心地及交通便利客商較多的商業中心地。雖然是這樣，雖然它的地理分佈並不深及小縣各村，可是它影響了各地的地方戲，這也就是各地的上層的地方戲都類似京戲的原因。由於京戲本身和它所影響的各地地方戲，封建的政治意識就直接或間接地影響了民衆，例如一般民衆都能懂得一點歷史也就是這一種直接或間接的影響，同時又正因為它裏邊的歷史都是歪曲的，所以一般民衆由於這些歷史得來的教訓是籠絡人心的忠孝節義這些道理，而不是歷史真實的價值足以使人類進步的教訓。這是京戲。

b 第二種是類似京戲的地方戲 在山西梆子應該是這一類的東西，封建時代的地方上士大夫豪紳等是這一種戲的扶植者。據說從前大戶人家只准家人看梆子而不准看秧歌道情之類的雜劇，也可見其階層性的分別。這種類似京戲的地方戲雖然除府縣之外，小村中也有敬神奏饒演出的，但那也多半是由村中的富農為主體的。至於有些下層男子對於梆子比他們自己還能演出的秧歌之類更愛好，那也不是爲否定

這種戲有階層性的反證，因為一則這種地方戲比下層民衆自己階層的地方戲較為成熟較為隆重而已具有一種大型戲劇的規模，二則在封建社會中下層迎趨於中層，中層迎趨於上層也是一定的現象，只要看以「京試」為最終目的的科舉也足以解釋這種心理的趨向。這種趨向也可以說明中層所扶植的類似京戲的地方戲之所以類似京戲了。不管各地這種地方戲是先有而後受京戲影響，或由京戲傳入而受地方影響演變成功，都同樣由於地方上的士大夫豪紳之類他們自身矛盾的結果，這種矛盾就是方面由於士大夫豪紳原為封建的維護者而迎合京城的京戲這一主流的趨向，另方面又因各地方言語的不同及地理自然環境關係而生的不同音樂愛好（聽說雁北多大風，歌聲如風吼，同樣各地的樂器也不同。）這等等原因而具有其地方特性。但是它雖然有其地方的特性，其內容還是和京戲合流，還是忠孝節義這一套。

c 第三種下層民衆自己的地方戲 這種地方戲不像京戲或類似京戲的地方戲那樣多半是科班的職業性，這種地方戲雖然也有少數職業班子，但多半是非職業而由下層民衆自演出的，這種演出與農事有密切的關係，例如農閒時的娛樂及豐收時

的慶祝，同時又與崇拜自然有密切關係，例如遇旱或下雹時以之求神，豐收時以之酬神。這種既非走江湖的職業班子，而是由民衆自己演出，且又與農事有密切關係，他之有地方性是無疑問的。這種地方戲的內容也有以社會時事自編的，也有從大戲中模仿或採取其若干部分的，而多半是淫蕩的。這種戲之多淫原因也許是封建時代性道德的壓力過重的反動力，（例如我們甯波，性道德的壓力可謂不能再重了，未滿二十歲守寡至六七十歲的不足爲奇，貞節牌坊也到處林立，但下層民衆的戲却淫得不堪。）這或者正如厨川白村所講藝術是苦悶的象徵，是白日的夢的說法吧，這種戲的內容是顯然不統一的，有些地方是人言亦言，爲亦爲，有些地方却又是他們自己的創造，這也許是因爲他們所知有限且非專業，所以這樣拉拉雜雜了。內容既是拉雜演出的形式也必然是東併西湊的拉雜了。同時却正因爲它的拉雜，不論內容與形式都比一切戲爲自由，這是它最重要的一個特點。正因爲它是最自由的一種戲劇，所以大戶人家才不准家人去接觸它，甚或它還要被統治者所嚴禁。自然，我們大家都知道它的被禁的理由是淫，（同樣一個歷史劇，漢劇中還保留着它的淫的

動作，而京戲中却看不見了，這也是證京戲是曾被改造，而比它前身漢戲更官冕堂皇得多，至於下層民衆的地方戲那當然有更多淫的東西，所以它該是『有傷風化』而必得被禁的東西了。〕但其實，下層民衆的地方戲中也未必除淫之外就再無其他的東西，淫只是它所表現的這種戲的自由的一方面，我們不要因為被強調了這一方面而忘了封建的統治者對於下層民衆一切的自由都是害怕而要嚴禁的。

d 第四種代表宗教特殊系統的宗教戲，這種戲大概現在已多半沒落或消滅了，但有些落後地方或者還可以看得到。如我們寧波，佛教勢力甚大，因此這種宗教戲還看得見，名爲目蓮戲，但與京戲中的目蓮救母不同，其中有許多鬼神出現。演者吃素，演時在台上念經超度，據說最早還在荒野坟堆中演出，現在多半是『許願』『還願』和七月地藏節演出以超度各種遊魂冤鬼，它每次演出都同樣是那一套，也許就只有一齣戲，這裏皆西北聽說也有一種比梆子較小的戲叫道情，不知到底是否道教的宗教戲？據說這種戲也演修道成仙一類的戲，也演男女情愛一類的戲，這樣看來道情二字似乎有兩種解釋了。依前一內容該是道教情節的戲，依後一內容則是道情

說愛的戲，不知究竟何解。根據道情演出的服裝有類似椰子一樣隆重這一點來看，也許可能先是宗教戲，而後因為宗教戲的娛樂性較差再參入言情小戲以爭取觀眾，這就成了目前的兩重性了，否則則是倒過來發展而成，其可能性似乎較少。如其道情確是道教的宗教戲，那末由以上二例也可看出宗教戲是因宗教的宗派而有宗派的情，不知古時這裏的道教勢力如何？又因於每一宗派，不論佛教或道教，在各地發展又有所奉之神不同及儀式等不同而有各種支派，於是這種戲，可能因為宗教支派不同，同時它雖是演給神看，但也不會不顧到看的活人的言語等之條件，所以它也是地方性的東西。然而在整個宗教系統看，宗教迷信原和封建勢力分不開，宗教的發展能及於全國，則宗教戲也可能隨宗教系統各別散佈於全國。同時這種戲專為求神祈鬼之用，在封建時代人們愚昧，它又可能被各階層應用，因此它又不限階層性。如其這些分析是對的話，則當時它的勢力也就不小了。更值得注意的，是封建時代遺留下來的舞台都是與廟不可分離的，像晉西北就三五里有一村，每村平均有一台，每台又必對着廟造，這也不知是否宗教戲勢力的遺蹟，據說現在這裏敬神多用梆

子而並不全用道情、但這也很難作爲這些戲台與宗教戲無關的證明。如果我們可以肯定道情從前確是一種宗教戲的話，那麼它現在已經參入言情小戲在作最後爭扎，這種戲的班子當然也快沒落完了，因此梆子來起而代之也是不足爲奇的事。宗教戲原來就偏重於宗教宣傳而娛樂性是較差的，梆子雖然和京戲一樣也含有若干宗教要素。但到底宗教性弱而娛樂性強，由於這兩種分別，晉西北現在以梆子敬神而不以道情敬神，實際上也許已只殘留一種敬神的形式，其敬神的真真內容已改變了，已是爲神着想少而爲人自己着想多了，因爲梆子偏重娛樂性。當然，倒過來，當人開始以戲敬神時本來就是以己之心度神之心，以爲自己愛好戲劇神也愛好，故不論何戲都可敬神，而後再因爲以戲敬神之風甚而產生一種專門的宗教戲，這也是可能的。這問題就像世上先有雞還是先有蛋的問題一樣有趣，然而我們現在暫時也可不必追其究竟，因爲宗教戲既是宗教性強而娛樂性弱，故無觀衆基礎而沒落到將要消滅之勢，所以雖亦屬舊形式之一，實無利用之必要，且其娛樂性既弱，亦即藝術性弱，也無甚遺產可以接受。倒是遺留在全國各村的戲台，我們戲劇的努力者應該將其

全部佔有以作我們對民衆宣傳的砲壘，特別是像蔣委員長所說的我們爭取抗戰勝利的中心不在於城市而在於全國廣大之鄉村與強固之民心的現在。

以上我們看到了一種代表宗教特殊系統的戲，和三種代表上中下各階層的戲，這樣的認識方法是需要對大家提出討論的。當然每種戲都有相互影響作用，不是很明顯地劃分出界限來的，例如漢戲既可能被上層賞識而改造，則下層民衆的某種戲也可能被地方士大夫之類所賞識而改造之，又如道情的兩重性，不管它是如何發展起來，總是宗教戲與下層民衆的地方戲的相互影響也是無疑的；像道情那樣還是很明顯地可以看得出它兩種之間的界線，另外也可能有內容形式上都起了變化而不容易從現在存在的東西上來找出它的分別的。

每一種東西在特殊條件之下就一定有它特殊變化，好比我們說京戲的發展有全國性，但並不深入下層，我想這是不會怎樣錯的，然而在河北，山東和東北，京戲却是很普遍地發展，這就可能因為京城在河北，所以河北能普遍發展，山東也許是鄰近河北，又有運河的交通便利關係，京戲才能普遍，從走江湖這個名稱也可以說

明從前這種賣藝戲班，都是沿着江湖發展的，至於東北則也許是清朝滿洲人的本鄉關係，看東北的言語與京語無異也可證明京戲在那裏普遍之有利條件了。

總之，我對於舊的戲劇的認識，一方面要認識它的發展的一般情形中我們看到了京戲的發展雖有全國性但只限於各地的政治中心及商業中心地，由此我們可以斷定抗戰以來在利用舊形式的口號之下而以京戲為唯一的利用形式是城市知識分子的偏狹成見，特別是各地政治中心及商業中心地都已落入敵手，而我要以鄉村戰勝城市的現階段更足證明是一種錯誤。另一方面我們認識舊劇發展的一般情形之外，又同時要認識它的特殊情形，例如河北、山東、東北等地如果京戲已普及得使下層民衆自己的和士大夫之類的地方戲都已沒落而近於消滅，則我們當然可以利用京戲而不必去復活那些近於消滅而失了羣衆基礎的鳳毛麟角的地方戲了，我認為我們對於舊的戲劇是需要一翻新的認識的，這對於我們利用舊形式有利，同時對於我們新的戲劇之接受遺產而中國化也有利。

(乙)帝國主義打開中國門戶以後——現在我們再來看一看帝國主義打開中國

門戶以後的情形，這當然還是中國戲劇過去的一部分。大家都知道，帝國主義打開中國門戶的影響是促進中國的社會漸漸走向半殖民地化，這樣，中國的戲劇也就不會還是原封不動，也必然起了變化。中國的門戶既被打開，新的東西就漸漸傳入，新的戲劇也就傳入了，這就成了中國戲劇的新的勢力，但是在半封建半殖民地的社會中，新的東西不容易無阻碍地很消化地普及，同時舊的東西也不會不頑強地爭扎而能很快地遺交到新的時代中，這又成了新舊兩種對立的勢力了。這裏我們且先來看看新的戲劇吧。

a 新的戲劇的產生與發展：中國從鴉片戰爭及歷次對外戰爭之失敗受了極大的刺激，於是有人知道非產業革命不足救亡，而派青年放洋留學。特別是甲午年的中日之戰失敗受了更大的刺激，新學識的需要更顯得普遍地迫切，出洋留學的也就更多了。這些出洋的人在出去時是爲着某種目的而回來時却可能又變了另一目的了，例如成仿吾想學槍砲以圖強，魯迅學新醫藥以服務社會，但結果回來後都幹了文學；同樣當時雖不一定有專門出去學新戲劇的人，然而却把新的戲劇也帶了回來，那

就是三十多年前由日本留學生回國後所開始有的春柳社。當時一開始就在上海以職業劇場的姿態出現。演的也都是翻譯的外國戲，雖然也曾受一時注意，但到底只是曇花一現，很快就倒台了，因為它活吞地把外國東西介紹過來在中國的那樣社會中是打不下基礎的。隨後就順着這一系統流入尋求觀衆的，隨波逐流的文明戲了，一般都把文明戲看作低級庸俗也就是這原故，但是在整個中國新戲劇的發展上，它却是一個不可遺忘的過程與階段。它雖是低級而庸俗，然而對於新戲劇的發展有不小的影響，最初的學校劇的盛行是受文明戲的影響而不是受話劇正統的影響是無疑義的。（最早的學校劇恐怕就是辛亥革命前汪仲賢在上海民立中學的時期了，依其時間之接近春柳社，他也可說是受春柳社的影響，但當時文明戲的勢力如已很大的話，他也可能是受文明戲的影響，汪本人後來也演了一個文明戲者。當時他在學校中演暴露社會的戲而結果逃往日本這一點，却是中國新戲劇引起政治鬭爭的最早一例。）學校劇的最大氣勢表現在五四運動中，當時全國大中小各學校都以演劇向民衆宣傳，演的是打倒賣國賊抵制日貨一類的戲，這種戲就並非話劇正統的影響而是文明戲

化的東西，也正因為如此它才可能有那樣大量地演出和大量地觀眾能理解接受。從五四開始了新文化運動，五四以後的正統的話劇也就繼春柳社而復活。當時大概分北平與上海兩中心，兩地雖有小別，但大體上都是歐美或日本的話劇劇本，理論及技術的介紹與實驗工作。接着去美國專學戲劇的洪深回國了，遂把話劇的技術理論與技術實驗都提到較高的程度，內容方面也不是活吞，而用調和的方法，不是直譯而變為改譯的方法，例如洪深的『少奶奶的扇子』及『第二夢』在改譯的方法上講都是很好的。加上由五四以來的創作劇本也漸漸產生，於是在上海獲得了大量的知識分子的觀眾，和新的幹部，也影響了上海以外的其他大城市。這一系統是以重技術的特點發展的，而它的技術發展的缺點也就是活吞外來的東西。（例如現在新興劇入中也都染到了這種氣息，每演戲時必把眼睛化深把鼻子化高等。）大革命後，由於時代的苦悶，出現了感傷的田漢及其南國社，因為感傷抓住了時代的特點，獲得了所有知識分子的觀眾以及店員之類的小市民觀眾，不僅是哄動了上海，也大大地影響了全國。這一系統發展的特點是重情感而輕路技術，它的缺點也就是過分誇

張情感作用。(例如目前新興劇人也染到的「能使觀衆流淚就是戲的成功」這種觀念等。)田漢與其南國社的功績是提高了創作劇本的重視，並爭取了所有小資產階級的觀衆。我們可以說從春柳社經洪深到田漢，中國資產階級自己的戲劇形成，然而只是限於小資產階級的智識分子的。在大革命以後的沒有幾年中，上海有了代表左傾的藝術劇社產生，於是中國的新戲劇又有一個新系統，直到一九三〇年達到了最高峰，領導起全上海的劇壇，但不久藝術劇社被解散，這一系統的威聲也就減弱了，後來有大道劇社等繼之，也有過工人劇團的組織，有若干幹部甚至爲努力戲劇而受難。在內戰的十年間，×軍中又由蘇聯傳來了一種活報，這東西依其留下的成績看，也是並未完全消化成爲中國的，傳入中國的歷史只有不到十年的短時間，就是蘇聯也是革命中產生的東西，也不過二十年的歷史，它當然還不像話劇那樣大型，也沒有完全成熟，然而它因爲是無產階級的藝術，它必然比話劇更自由，更尖銳是一定的。從一九三一年的『九一八』及一九三三年的『一二八』後，有田漢等的國防劇本產生，中國的新戲劇又走上了國防線上。由以上這些，我們可以看到，中國

新戲劇的發展，不是單純的戲劇革命，而是與中國整個革命運動分不開的，最顯著的是辛亥革命以前汪仲賢等的暴風雨社會，五四時代的反日反漢奸，大革命後的左翼戲劇運動，內戰中的×軍活報，及「一九一八」以來的國防戲劇等，雖然戲劇這一宣傳工具的力量都還未充分地發揮。九一八以後的幾年中，經濟恐慌影響了全國，農村都市的不景氣，失業問題的嚴重，使戲劇幹部無法再以非職業性質來從事戲劇運動，為求生活關係大批地走上了銀幕，一時有從舞台到銀幕這樣的口號，當然除了單純為求生活解決以外，也因為看到了電影比戲劇有更廣大觀眾是更好的工具這一點，所以中國的电影歷史雖僅短短的二十年，却由於話劇幹部的打入，使電影界也起新舊的分化作用，新的陣線中也產生了許多國防意識的電影，然而因為當時檢查之嚴，內容非常之晦。中國的电影勢力，其實更大的還是外國的电影勢力，給予中國新戲劇發展以奪取觀眾的打擊影響不小。從一九三〇年後話劇雖還有繼續演出，但作為一個運動來看，終究是在一個停滯的狀態中。（抗戰前二三年間有中國旅行劇團成立，以職業性質流動國內，由於職演員不支薪金，經濟方面尚可勉強支持

，但演出方面却已遷就觀衆而流爲高級文明劇化。『八一三』前兩三月在上海出現了固定的職業劇團業餘實驗劇團，是洪深以後在技術發展上之右翼高峰，因近年中國電影賣座有低落之勢，故雖演員都支薪，出入還勉強可相抵，然因時間太短也不能斷言中國的話劇職業劇團已到成熟時期。』以上是帝國主義打開中國門戶以後，引起中國社會的變化而產生的新的戲劇，新的產生，舊的也不能不變化，我們且再看一看舊的。

h 舊的戲劇的變化後沒落：在半封建半殖民地的中國社會中，封建遺孽依舊非常濃厚，資本主義無其前途，這也是我們大家都知道的。所以在帝國主義打開中國門戶以後，中國的舊劇，就落在如進如落的狀態中。譬如京戲，它一方面由封建勢力極力地維持它，只看梅蘭芳之類的撐腰者與捧場者的賣力，亦可見其無意識地維護的熱忱。但因爲社會性質的變化，各種條件與前不同，所以京劇雖有封建勢力極力維護，到底也只能維護極少數的似乎沒有走宗的所謂京派（還是以北京爲中心的）京劇。（實際上它也有些變化。）另一方面又像文明戲一樣地遷就觀衆，隨

波逐流地低級庸俗化而走向所謂海派（以上海為中心的）京劇。海派的發展似乎有走向資本主義化的狀態，例如組織方面由奴隸式的學徒制而變為合同制，用數千元的佈景，鉅額的廣告，利用許多電學光學智識作機關佈景，數百或近千人的登台等，其全盛時候大有把上海四馬路要造成紐約百老匯的形勢，然而這只是外表上像資本主義化，實質上還是完全封建的一套，可以說是一種畸形的發展而很快的又消落了，同時外國電影的侵入發達又奪了它很多觀眾去，這也正是半封建半殖民地社會的特性。京劇的沒落，使京派的變為海派，使不出京城的名角開碼頭到其他大城市，大城市的名角又開碼頭到小城市。這樣，在表面上看來似乎是京劇的繁衍，而實際上是它的沒落。交通的便利，使地方的音樂愛好打破，加上主觀地提倡國語使京話普及，言語的隔膜消除，所以地方上層可以放棄自己的地方戲而接受京劇。這一方面說明了京戲繁衍式的沒落的有利條件；另一方面也說明了類似京戲的地方戲之被地方上層放棄而從小城市開碼頭向村鎮沒落。這在表面上看來也似乎向下層深入，而實際上層是它的沒落。農村的破產促成它更速走向消滅的途上。農村的破產是帝

國主義打開了中國的門戶，促起中國社會的變化，破壞了農村自然經濟的緣故。這一方面足以說明類於京戲的地方戲深入似地向下侵入村鎮而結果淘汰的原因；另一方面也說明了下層民衆自己的地方戲劇趨向消滅的最要理由。因爲農村的自然經濟被破壞，農民都不足自給，於是除農忙之外，抽空找些短工以補不足，除了全年唯一休息的正月幾天外也就無所謂農閒了，更想不到娛樂了，這是下層民衆地方戲沒落的最要原因；其次是智識增加迷信減弱，求神酬神也不是那樣的熱烈了，即使還存在敬神的形式，也不一定用戲而用其他更經濟的辦法代替了。這又同時說明了宗教戲之容易沒落可以無疑問了。

總之，各種舊的戲劇都在沒落是無疑問的，然而因爲中國社會的半封建性，除了直接維護梅蘭芳之類的封建上層外，一般民衆也不是馬上就拋棄它，它也有廣大的羣衆基礎，特別是它在沒落前又像繁衍又像深入這一回光反照階段，所以我們有利用這些舊形式爲抗戰宣傳的必要。

C 新舊戲劇的相互作用。在新劇產生與發展及舊戲劇變化與沒落的過程中，彼

此的相互作用是不會沒有的；但很少；而且多半是表面上的。例如，新戲劇系統中，文明戲由春柳社而脫胎時就一方面遷就觀衆，一方面採取舊戲的許多東西，像文明戲雖有佈景但上下場的死板也無異於出將入相的兩個門，進門關門等的象徵動作，獨白傍白固定角色爲老生小生悲旦之類，都是受舊劇的影響，也會用京戲的服裝演京戲式的歷史戲盛過一時。舊戲系統中心的海派也用幕布寫實的背景，也採取文明戲的分場，也演過時裝的文明戲式的，但依舊戲唱的似舊似新的戲。也曾經過歐陽予倩及王仲賢等，像新舞台那樣似乎有構建新舊企圖的組織，裏邊的演員能演舊戲也懂得新戲也會演過易卜生的『華倫夫人之職業』一類正統的話劇，出演關公走麥城一類的舊劇，有時也一新一舊同時出演，但這也只能算是一個班子新舊兼備而已。真正有想在藝術上構通，說得確實一點是有新戲劇知識的人想改良舊劇的，歐陽予倩等也還曾經試作過，王泊生等也會在山東辦過戲劇學院，但也沒有大多結果。

(丙)到抗戰前的新舊形勢——上面我們看了帝國主義打開中國門戶以前與以

後，在中國門戶未被打開以前中國是一個原封未動的封建社會，我們分析它有四種封建時代的舊劇。當中國門戶被打開之後中國社會走向半封建半殖民地化，我們也看到了新戲劇的產生與發展和舊戲劇的變化與沒落。倥傯之間，無容可查，錯誤遺漏是難免的，希望大家來修正與補充。

這裏，我們再把新舊戲劇發展到抗戰以前的形勢來看一看，作為我們對於中國戲劇過去的認識之總結。

上面已經講到了，中國新舊戲劇的二系統，雖然也好像有人想溝通過，但是，只是表面的，雖然也有個別想以新戲劇的認識來改良舊戲劇，但也沒有什麼大結果，所以大體上講來，新舊戲劇的二系統是背道而馳的，在背道而馳中，新舊戲劇的正面鬭爭也很少。除了各自爭奪觀眾之外，相互批判探討的理論也可以說是近於沒有。

至於新戲劇的產生與發展雖然與中國革命運動分不開，雖然也起過好多次政治鬥爭的作用，但是直到抗戰為止，可以說並未充分發揮這一宣傳有力武器的功效，

也少有作爲一個運動推動的強有力的組織，多半是無政府狀態中發展的，其間不管明意識或下意識，爲藝術而藝術的傾向還是佔着大部分，而且又多般是把西方的東西不消化地活吞而並未中國化，爭奪到的觀衆也只限於小市民層，再上與再下的階級都沒有爭取到，尤其最近幾年的電影，特別是外國電影，在奪取觀衆方面佔着很大的優勢。

至於舊劇，雖然起了若干變化而趨向沒落，但因爲社會的封建勢力還相當濃厚，它還是有廣大的觀衆，它的變化雖然五花八門，但本質上可以說是毫無變動，還是完全封建的一套，它的迴光反照作用可能給它獲到一些新觀衆，但是電影對於觀衆的大量吸收對它有更大的影響，（因爲它是職業性而話劇還是非職業性。）特別是不景氣影響的近年。（因爲電影比它不便宜。）

以上可以看出半封建半殖民地的中國戲劇發展的情形了。其中不僅新舊戲劇在爭奪觀衆上，都被電影，特別是外國電影佔了優勢。（據有人統計，一部不好也不壞的中國電影要兩年才可以收回四五萬塊錢的成本，最好的也只有十七萬塊的全部

收入，但一張像卓別麟或泰山情侶之類的電影，片子還在美國而全中國戲院預付之定片押款已有一百萬之數的鉅額，這也可以看到中國資本主義事業的中國電影之無前途、同時也可看到新舊戲劇在爭奪觀眾方面的障礙。

所以到抗戰為止，中國戲劇發展存在着新舊共同的困難是爭取觀眾的障礙。不同的困難是，舊戲劇如何割除其封建意識及其他渣滓，而保留其民族歷史遺物的精華，使之成為中國現代的戲劇；新戲劇所存在着的困難是如何消化地接受這一世界藝術，有組織地走上運動的規律，提高其政治作用，深入廣大羣衆，使之成為非活吞外來東西，而是世界東西中國化的新戲劇。

這些困難的存在，雖然一方面中國戲劇的從事者不能不承認是自己主觀努力的不够，但是客觀條件的不成熟却也是一個很大的原因。

這裏：我們應該結束中國戲劇過去的部分了，其中許多困難的解決將有待於抗戰的到來。

中國戲劇的目前（抗戰所給予的客觀有利條件）

爲什麼抗戰以前所不能解決的問題，要目前抗戰中才能解決？抗戰到底給予中國戲劇發展以那些有利條件？這問題我們且暫時慢點講，這裏先讓我們來講一段電影與戲劇的插話。上面已經提到，在抗戰以前，外國電影的侵入奪取了大量的觀眾，使中國戲劇發展有很大的障礙，所以這一段插話是有必要講一講的；同時我相信，凡是愛好戲劇的同志，也一定愛好電影的，對於中國電影的現狀與前途也是很關心的，並且中國電影的將來遠需要抗戰中起來的新興劇人來支持也是可以肯定的，所以這一段插話更有一講的必要。大家都可以很明顯地看得出，抗戰以來大的城市都相繼落入敵手，中國電影的發行網被完全打破，中國電影的發展自然受到了極大的打擊。但這是不是說中國電影就不能製作了呢？絕對不是的，不僅是製作還是完全可能，如其能組織大量輪迴放映隊，放映也可能在鄉村中流動放映。自然，要組織大量的放映隊需要大量的款子去買機件，這在目前一時做不到，然而製作則不然，中國電影有二十年左右的歷史，已有相當量的攝影工具，只要國際交通不完全被封鎖，底片也可以來，所以製作是完全可能的。但是：城市的發行既網被破壞，

鄉村的輪迴放映隊又沒有組織起來，製作了電影有什麼用處呢？這問題如其近視的看法是會對於中國電影的前途悲觀的，然而我倒覺得中國電影却因抗戰而有非常樂觀的前途。大家既公認電影是最好宣傳工具，則我們不僅不應該受了某些打擊而放棄它，反而應該在抗戰困難中不浪費而抓其要點地善於利用它。電影之所以為最好的宣傳工具，是因為它不像戲劇那樣有時間與空間的限制，它既無時間與空間的限制，則目前電影宣傳的目標應該把槍口對外描準國際，特別是抗戰的國際援助還很不够而需要加緊宣傳爭取的現階段。但這裏又存在了問題了，抗戰以前，在中國自己地方，中國電影尚且抵不過外國電影的勢力，現在還要打到外國去是可能嗎？不錯的，外國電影的勢力非常大是不錯的，但所謂外國電影勢力，百分之九十是美國電影的勢力，美國電影以絕對資本主義的形態佔着全世界市場，然而除了它的資本宏厚可能有各種新的科學方面改進的嘗試，如無聲而有聲，有聲變色彩，色彩變立體，這些新的貢獻以爭取觀眾外，它在藝術方面：雖然電影這二十世紀的新藝術連發明僅有短短四五十年的歷史，但美國電影却由於它的資本主義社會環境所

決定，已達到最高峰而凝固化，這只要看其技巧的爛熟而刻板，內容的千篇一律大同小異，且專門在幾部文學名著中累次的抄襲而沒有新的創作等，也可見其將要沒落的前途了。（這也可附帶說明我們抗戰勝利城市收復後，外國電影，亦就是說佔着十分之九的美國電影不能再和中國戲劇來爭奪觀眾而給中國戲劇發展以阻礙了）。同時，不論西方東方，法西斯蒂瘋狂行為證明了第二次世界大戰已開了端，全世界人的政治警覺都提高了，並迫切想預知這一混亂狀態的前途，於是，佔有全世界四分之一入口的中國，爲着世界和平而抗戰的情形，是他們極想知道的，所以只要不是在電影場的象牙之塔中所空想或含着空想的東西，而是能够真正盡事實報道任務的電影，是全世界其他四分之三的人們所等着接受的。（這裏也附帶可以說明中國電影的現階段應該特別強調政治作用。俄國電影在其革命前也和中國抗戰前一樣，是活吞歐美東西而模仿的，革命中，雖在國際封鎖材料困難情況之下，電影却起其政治報道的極大作用，列寧也說了電影是我們最重要的藝術這樣的話，革命後的初期故事片中還遺留着強調政治宣傳這一作風，直到近年夏伯陽這一類作品產生

才達到藝術與政治的真正統一，這樣也就不再是革命前的那種模仿歐美而是代表其民族性的別具風格的一種電影了，這才奠定了它在世界電影藝術中的特殊地位。我認爲中國戲劇的現階段也必需走出攝影場的家牙之塔，爲政治盡最重要的報道任務，也就是使攝影機面向真正的現實，而深入地認識全民族在抗戰建國這一偉大的過程。我認爲中國電影必需經過這樣一個階段，才能於將來產生代表自己民族性而佔有世界地位的中國電影。在這一過程中，中國電影的舊有幹部要淘汰，新的幹部要補充，所補充的就是目前真正實地爲抗戰向大衆循循善誘而從大衆中起來的新興戲劇家，這些優秀的新興戲劇家將來會大批地走上銀幕，少不丁再要提出一次從舞台上銀幕的口號。）上面我們講了許多關於電影的話，但多都是講到它的優秀，還沒有指出這一宣傳有利武器也有它的死角，我們拿電影來比之大砲是很恰當的，它和大砲一樣有射程遠威力大的長處，但同時它的缺點也正和大砲一樣，是近的地方完全失了作用，例如我們在很短期間可以完成話劇宣傳但不能完成電影宣傳。這樣的相比，話劇就好像是手提機槍一樣方便了，但是到肉搏的時候却又又是刺刀比手提機

槍有用得多，這也就是話劇雖比電影容易爭取時機，却又不如活報那樣當天也可完成任務的尖銳敏捷。所以我們在抗戰中負責傳責任的人是應該看不同的情況來選擇我們的武器的，即使像矛子土槍那樣舊得不堪的武器，如能利用得好也可以發展起一個游擊隊來，這已經有很多事實存在。（照這樣，那麼在爲抗戰宣傳這一共同政治目的之下，不論電影與戲劇，或新劇與舊戲劇；就其不像抗戰前那樣分立發展或互認敵對，却是同一陣營中相互呼應的不同武器，這也可以解釋中國新舊戲劇及電影發展前途相互關係之疑問了。）

好了，我想應該在這裏替住這一段話了。

至於在抗戰前所存在的中國戲劇發展的許多問題何以要抗戰中才能解決？抗戰到底給予中國戲劇發展以那些有利條件？這就是我們要來研究的中國戲劇的目前部分了。

從過去的歷史可以見到，如果不是帝國主義影響所引起的中國社會變化，中國戲劇是只有那舊的幾種，新的不會生產，舊的也不會變化，所以中國戲劇的發展

決不能離開中國社會的進化而存在的。直到抗戰以前爲止，中國戲劇發展上還存在着許多不能解決的問題，那是因爲過去的中國戲劇發展沒有與中國的革命配合得很緊，也因爲中國的革命累次地遭到挫折。目前，全民族在統一戰線的口號之下團結成爲一體，動員起全國的人民，要使這一個半封建半殖民地的中國經過抗戰建國的路程而達到獨立自由幸福的三民主義新中國，這是一個偉大的社會變化，在這一個偉大的社會變化中，中國的一切都得到擺脫舊的奔向新的促成進步的有利條件，中國戲劇的發展自然也在抗戰中得到了有利條件。

這些有利條件表現在那些地方呢？據我個人所看到的，主要的有下列這幾方面：

A 由於抗戰宣傳的需要，全國各地都大量地出現了成人的或兒童的劇團（聽說晉西北一地就有五十個以上），同時成人的或兒童的新幹部也大量地起來了（像晉西北的歌劇團最少有十來個人，多者有六七十人）。這是抗戰所給予中國戲劇發展的第一個有利條件，因爲中國這樣的大國如其戲劇運動還像過去那樣只限於幾個劇

團與少數幹部，那就絕對無法普及全國並深入下層的。

B 這些大量劇團的組織都附屬在軍隊，政治機關或羣衆團體中（像八一三後由上海出發的十幾個劇團現在已多半加入了政治部第三廳，晉西北也就全部是軍政民各組織所附設），以營業方法維持的劇團因於大城市之相繼失陷而無法存在（如中國旅行劇團在八一三後移往武漢，又於武漢退却前移香港，結果聽說在香港有解散的消息，即使現在尙能勉強支持，其前途亦必趨於解體），這使中國劇運的開展擺脫了商業路線的羈絆，走上爲政治服務的路線而得到軍政民各組織的支持。這是目前中國劇運的另有一個有利條件，因爲這樣，大量劇團的生長有了支持者，戲劇演出的對象不再限於有「購買力」的城市小市民觀衆。

C 由於上述大量劇團及幹部的產生，並有了組織的支持而擺脫了商業路線與跳出了城市小市民觀衆的小範圍，加上一切都以鄉村對城市這一總方針的現階段，使戲劇工作能全國普遍地接觸了下層的民衆，這樣，一方面由於軍政民各領導機關的督促，另一方面由於在廣大民衆前的實踐，中國戲劇的政治使命必然會提高，這是一

個很重要的有利條件，因為從過去的歷史已可得到教訓，要不是以政治使命為前提，則無論民族遺產的舊劇如何現代化也好，世界藝術的新劇如何中國化也好，都不會得到結果。

D 由於提高了戲劇的政治使命，使中國戲劇的努力者感覺到只用話劇一種武器的力量太薄弱，於是打破了過去唯話劇獨尊的觀念，對舊形式和活報等都有利用的嘗試。這也是一個有利的傾向，使戲劇工作的範圍擴大到整個戲劇的領域，新戲劇的範圍中也嘗試起活報，有新戲劇認識的人也去利用各種的舊形式，這樣，就有可能在服從政治使命的同一前提之下，得到相互的滲透與推進，不論新舊的各種戲劇都會起質的改變是必然的。

E 目前存在的大量劇團中，為了擴大抗戰宣傳的效能，多半除戲劇工作之外還包含着壁報，歌唱，音樂，繪畫，街頭詩歌，跳舞等的姊妹藝術，這一傾向也可使戲劇這一綜合藝術的前途有更豐富的綜合內容。

F 又因為目前大量劇團的組織都歸入軍政民各機關，於是除宣傳工作之外，還

有動員民衆或勸募新兵等實際工作的實踐，並爲了這些實踐工作及本身宣傳工作的有效，又不得不爲了理解抗戰的全面及其前途等等而對於政治軍事經濟和一切有關學識的追求，這樣，使中國戲劇家的培養上又有了好的條件。

我能一時舉出的目前抗戰所給予中國戲劇發展的客觀有利條件就是這些。

但是不是還讓它無政府狀態地自然發展就可以得到中國戲劇新的成果了吧？不，那樣還是不行的，因爲雖有那些有利條件却還存着許多的困難與缺點，例如：

A 利用舊形式的口號提得很高，各地嘗試也相當熱烈，但舊形式到底該如何利用也沒有理論上方針上的確定，因此不僅並沒有因利用舊形式而增加宣傳效能，反而浪費時間與精力。（例如上面所說的以京戲爲唯一利用的舊形式而並不注意最自由的下層民衆自己的地方戲也並沒有利用民衆自己的演出來嘗試等。）

B 新戲劇的話劇本來應該是比舊形式自由的東西，各地演出的也以話劇居多數，然而却變已習慣了的幾種方式限制住（如佈景非寫實不可，劇本有五幕以上就以爲是話劇等），而沒有敢爲着抗戰宣傳的需要，並以這一需要爲前提而大膽地嘗

試，充分地發揮它的自由的特點。至於活報則更是比一切戲劇形式爲自由，是尖銳而敏捷的最便利的宣傳工具，然而也限制在×軍遺留下來的舊的一套，並沒有很好地利用它來發揮這一最自由形式的特點。（如其因爲活報是無產階級革命中所產生的新藝術，而存在着是否適合目前革命階段應用的懷疑的話，那末只要一看無產階級革命中所產生的游擊戰術已被全國應用這一例，就可知道不管是封建遺產也好，無產階級的創造也好，只要有利於目前的民族革命就應該利用之。）

C爲着某一政治使命而集體創作的臨時劇作非常少，多半是用的後方寫的現成的劇本，而那些劇本又一般地犯着概念及公式化的毛病，且對於前方情形的不了解而有很多不符處，因此宣傳的效果也就不能尖銳敏捷而正確。

D兒童劇團的數量是那樣地多，兒童的天真本來是最容易感動觀衆的，加之他們的智識程度去教育老百姓是最適宜的，不像智識分子那樣脫不了一口術語，每講一句話都與老百姓劃着一條鴻溝，然而因爲沒有人去注意他們，也就沒有使兒童劇運成爲整個中國劇運中的一支別動隊，同時又是將來成人戲劇工作的後備軍，而

只看見他們跳跳舞唱歌成爲一種裝飾的用處。

F 舊的戲劇幹部大部分都留在大後方，到戰地工作的多半也是由舊幹部與舊幹部組成的團體，很少個別分配到各地去參加新與劇人的隊伍中而將三十多年來中國新戲劇已有的一點成績傳達給他們並向他們獲得新智識，因此新幹部盡摸索之苦，而舊幹部也難以進步。

F 新的戲劇幹部呢？他們本是最有希望的中國新興戲劇家，但因爲從來沒有幹過戲劇，又沒有理論方針給他們做嚮導，他們就只根據所能得到的一點材料來自己播，沒有機會去接受三十多年已有的遺產，有機會時也不會用批判方法去接受。（例如戲劇藝術理論、編劇、導演、演技、裝置等的技術理論等都無從得到參考材料，可能得到材料時又因爲戰時戲劇總方針的未確定不知該從何批判接受之。）

G 不論新舊的戲劇幹部，除了兒童幹部外，都是智識分子的幹部，智識分子總容易有意識或無意識地有偏愛智識分子觀衆的傾向，不能真正低就大衆的觀衆。

H 爲藝術而藝術的傾向雖然不會再主觀地或明意識地犯，但下意識地客觀上還

有很濃厚的氣氛，這妨害了宣傳的政治使命。

全國的發展還是在無政府的状态中的沒有統一的組織也沒有統一的理論方針，這樣就不能成爲一個强有力的運動，充分發揮戲劇宣傳的效能，目前這樣的發展是遲緩而有浪費。甚至有衝突（例如今天這個劇團下鄉演放下你的鞭子，勸老百姓即使日本兵來了也不要逃，明天那個劇團又去演空室清野的戲，叫老百姓在日本兵來的以前要先走，這樣老百姓就不知道應該走還是不應該走。）

劇運本身不統一統一起來也沒有統一的理論方針，則各劇團自然只有所屬的軍政民各領導機關來督促，因此就存在着各機關的政治部或宣傳部感覺到劇團太重藝術忽略政治，劇團團員又感到上屬領導部門只講政治不懂藝術，存在着這樣不調和的現象。

由目前這樣的狀態發展下去，則不僅與戲劇工作接觸時間較短的新興幹部會感到這一工作的無前途而從事別的工作去，就是舊的戲劇幹部也會反省到自己在虛度時間，對於抗戰盡力太少而也就棄政行了，這樣，這一宣傳有利武器的戲劇工作

就會大批地減少了幹部。（大批的戲劇幹部放棄戲劇而去從事別的工作，在整個抗戰力量，是補充了別的部門，這些戲劇幹部也可從從事別的工作更為適宜，所以我們當然不反對戲劇幹部去從事別的工作；但是，爲了戲劇工作不能合於規律地發展而使從事戲劇適宜的幹部也放棄戲劇工作去從事不能發揮他的所長的工作，這却是整個抗戰力量的損失，因爲有效的戲劇宣傳也是抗戰的一個重要力量。再一方面，去從事別的工作的戲劇幹部如其他真的愛好戲劇，到某一時期又必然會回到戲劇來，那時也更充實了抗戰的實踐生活，這些實踐生活反映到戲劇上來是非常需要而寶貴的，所以我們更贊成戲劇幹部去從事別的工作，但是却不是劇運剛才得到客觀有利條件而尚未走到一個運動軌道的現在，因爲從現在到走上運動軌道的階段是需要大批對戲劇有熱情的幹部，來共同堅苦努力以促成全國統一的組織，得出統一的理論方針來的。）

大批幹部要是脫離戲劇工作，大量的劇團也就趨向於退潮或是質的降低，退一步說就是幹部並不脫離而戲劇還是目前這樣狀態發展下去的話，則軍政民各領導

機關也會感到這一工作的多餘無意義，因此可能解散這些劇團調遷這些幹部到別的部門。這因為抗戰中這些劇團與幹部的大批產生都不是正常發展，是一種量的突然發展起來，所以含着這種危機。

以上是我所看到的目前中國戲劇發展上的許多困難與缺點。

中國戲劇的發展既於目前抗戰中得到許多客觀的有利條件，同時又存在着許多困難與缺點，則我們爲要使中國戲劇理想地發展，就必須設法保持這些客觀有利條件，並克服這些困難與缺點，這就是中國戲劇需要今後主觀努力的。

中國戲劇的今後（主觀努力的前途）

中國戲劇今後該主觀努力的最主要的工作，我想是要急不可緩地促成統一的組織。當武漢退却的半年多以前，曾由各地集中在武漢的戲劇家發起，有了全國性的戲劇界抗敵協會的組織，田漢，洪深以及許多戲劇上努力多年的戲劇家都是當時的發起人，中央要人而十分愛好戲劇也多次有編導實際工作的張道藩先生也是發起人

之一，該組織也曾立案，也發過宣言號召全國戲劇家爲抗敵救亡而團結。這是全國性的一個上層的組織，現在各地都繼續組織了它的分會，聞晉東南也已經成立了它的太行山分會，我想這都是非常樂觀的現象，如其晉西北，晉西東，晉東北，不論前方或後方，或敵人的後方，只要交通條件允許使組織能發揮其效能，則每一個地方都需要有一個統一的組織。

各地有了統一的組織，則各地每一個劇團的經驗教訓就能相互交換，困難也可共同協助解決，相互批評與共同研究的制度也可建立起來，在同一個特殊環境之中的戲劇工作的方針也可由共同來得出，同時又是總體的一個分子，總的方針又與全國一致，全國各地的經驗教訓也可由此交換；較大的困難也可以由總會解決。總會則可需要切實爲各地服務，綜合各地的經驗教訓得出全國統一的理論方針，發揮上層組織之最大效能，領導全國戲劇工作，糾正錯誤，幫助各地解決困難，供給研究材料，調節幹部，平衡各地的發達。

有了全國統一的組織，又有了全國統一的方針，則今後的戲劇發展就不再是無

政府狀態而走上了運動的軌道。

這個運動的目的是要充分發揮戲劇這一宣傳武器的最大效能，為抗戰宣傳盡最大之努力，以宣傳協助抗戰一切其他工作的順利進行，使抗戰建國的途程縮短，早日達到粉碎敵人的目的及三民主義新中國之實現。

在這一運動的過程中，因於劇運的走上軌道，戲劇工作也就會被全國所真正的重視，劇團與幹部數量還有增加的可能，其他方面的優秀人才也可能對於戲劇工作發生興趣而參加到陣營中來或附帶幫助這一工作。戲劇的政治作用必然會提高。藝術的質雖然是暫時的降低，但會跟着大眾藝術水準的提高而漸漸地提高。這樣發展的戲劇必然不再是智識分子或小市民層的戲劇，而是大眾的戲劇。由於以政治使命及大眾觀眾這二要點為前提，中國戲劇必然會接受民族歷史的遺產也接受世界藝術的遺產，然而卻不是原來的面目，而是現代的，中國的。各地特殊環境的特殊方針在現階段是盡其政治使命的較高效能，但在藝術上的前途是盡其歸納作用而於將來綜合的。

至於這一運動的結果，在將來藝術上的收穫是如何？是新舊戲劇的混合物呢？是以新戲劇為基礎來吸取舊戲劇的優點呢？是以舊戲劇為基礎來吸取新戲劇的優點呢？還是新舊戲劇依舊是新舊兩個系統呢？

我的意見是不會混合起來的，因為新劇是話劇，戲劇是歌劇，話劇與歌劇是兩種不同的戲劇藝術，不會混合的。

這問題的確定是有好處的，因為要確定這問題，必然要研究到兩種不同的性質與特點，這樣的研究可以幫助舊形式利用方法的確定，可以知道話劇是否有接受舊劇優點的可能與必要，也可以知道新舊戲劇之間相互滲透作用的限制。

然而對於將來成果的問題看得太高，而要迫切地促其實現，那又會移動工作重心的。有人認為我們一方面為抗戰，另一方面也要為建國，建國不是到抗戰完了再建的，而是要在抗戰中同時建的，所以就主張一方面做為抗戰宣傳的戲劇工作，另一方面做探討較高藝術的工作，這在表面上看來好像言之有理，但實質上是把抗戰與建國分為二元的看法，這會分散力量，使一部分人離開抗戰而去從事為藝術而藝

術的工作，他也可以說是爲建國。現階段中，在一切服從抗戰原則之下而推進的進步現象都是建國的收穫，我認爲我們對於抗戰建國的服務是應該這樣看法的，抗戰建國是一件事情的兩面，目前的戲劇爲抗戰盡最大的任務，也就是爲建國，而收穫更高的新中國底戲劇之成果。

袁牧之先生於今春四月繞道晉西北赴晉察冀邊區開拓戰地工作，路過崞嵐時曾主催晉西北各戲劇團體，召開呂梁山區話劇座談會，會期達三天，成績極佳，座談會結束後，本社特約記者小林同志特請袁先生爲西線撰文，袁先生爲戲劇界先進，年來埋頭於藝術的實際工作，很少發表文章，這一篇文章承袁先生於旅途與病苦中完成，交本社發表，材料極珍貴，這裏除向袁先生熱忱致謝外並負責介紹，以供國人參考。

論推動戰時劇運的機器的建立

周 彥

在民族革命的戰爭中，戲劇是被一切的宣傳隊伍高舉着做為反抗的武器！固然在兩年來這武器也相當的發揮了它的威力，可是它距離理想的效能却還很遠，——這是因為戰時劇運有着許多錯誤造成的。爲了充分發揮戲劇的效能，我們應當首先檢討一下呈現在目前的諸般錯誤：

一 關於劇本方面

聽到一個來自前方的朋友說：在許多淪陷的地方，日本人和偽政府也在利用戲劇施行他們的宣傳，他就會看到一齣宣傳偽票的戲。這戲的情節是這樣的：中國軍隊用十元和五元的法幣在鄉村購買少數的物品，小商人們沒有小票兌換，於是引

起了糾紛，這時候日軍來了，把中國軍隊打跑了，拿出偽票來，並且講演偽票一角二角三角的小票都有，非常的便利。我們所以在這裏舉出這個事實，是爲了證明敵人在一個行動之前，如何巧妙的應用戲劇來欺騙我們的民衆，宣傳與行動聯系起來是會發生很大的效果的。

回過頭來再一看我們的戲劇的內容，除了有些戰區內臨時編的活報是針對着當地情勢與行動而採取的內容外，大部份仍然演着兩年前甚至五六年前的劇本，固然一個好的劇本是有永久性的，但是爲了宣傳的效果，它是需要顧計到時間與空間的。以一個從來沒有在這裏發生過的，或者是今後也不可能在這裏發生的故事來演給這些民衆看，所得的效果只是漠不關心。

劇本荒，是的，目前劇本恐慌是達到了極點，但引起劇本荒的，我不承認在這偉大的時代裏是由於題材的缺乏，而是沒有有綱領的有計劃的動員劇作家來寫作。——所有的戰時劇本仍然是劇作家憑着他的靈感而寫作，內容之不能與政治的軍事設施有密切的配合，成爲一般的現象。

許多工作者看到了在我們劇本方面的錯誤，他們唯一克服的方法是自己編製劇本或採用幕表制，但是許多工作者是缺乏正確的政治認識的，這樣自由的編製，——尤其是幕表制，毫無拘束的由演員發揮，很容易有意或無意的代托匪漢奸發表了他們破壞統一戰線的理論。

前者的錯誤只是消極的減低了戲劇的宣傳功效，而後者則當積極的作了反動的宣傳。

二 演出的問題

一般人對於在戰區或者後方鄉村中的戲劇演出，常抱着極大的寬容說：「在這些地方，演的技術水準不能要求的過高了。」而一般從事鄉村戲劇工作者也這樣的自己辯解：「我們並不是俗人，不過是帶着戲劇來深入農村中作民運工作，所以戲劇演的不好，是無足輕重。」

固然由於物質條件的限制，我們不能有過高技術水準的要求，但是不能並不是

不應當：我們應當在可能範圍之內，盡量提高技術水準；例如：表演是並不受物質條件的限制的，我們爲什麼不應當（或者不能）提高表演技術的水準呢？

我們即以戲劇爲宣傳的武器，則我們就應當希望這武器鋒銳，以得到最大的效能，一個有表演優美並且很緊張的演出和一個表演幼稚散漫得使觀衆睡覺的演出所取得的效果，正和一架機關槍和一把鈍刀所發揮的威力一樣，一般的鄉村演劇隊忽略了這點，以致他們的演出在技術水準上非常的低落。

低落的主因是大部分工作者缺乏戲劇技術的基本訓練，和只抱着作救亡工作的熱情而無戲劇的工作興趣。其次是缺乏戲劇理論的認識，僅從實際工作上學習，不能正確的接受與摒棄。

三 劇團的分配問題

在抗戰前全國可以經常公演的劇團不上二十個，可是在目前據調查是已經發展到二千左右了，兩年中造成了一與一百之比的比例數，當然是一個可驚的奇蹟，但

是對於這一個奇蹟，我們同樣也感到不滿足。——因為這些劇團沒有得到合理的空間分配。

據說單單晉東南目前有劇團三百，可是川北的劇團不足十個，而西康全省我相信連川北的這個數目都不能達到。從這上面的統計，我們可以看出劇團數量發展的畸形。

如果晉東南驚人的劇團的數量，是由於環境迫切需要而發展的，則後方劇團數量之少，是證明了後方戲劇工作的絕對貧弱。

我們的領袖 蔣委員長曾一再昭示說民衆重於士兵，後方重於前線。在這種口號之下，應如何使後方的戲劇宣傳工作得到充分的普及 而現在比起前方來竟如此的貧弱，使我們不能不認為這是一個畸形的現象。

造成這畸形現象的原因，是劇團採取自由競爭的方式發展，沒有一個機關負責統制它的地域的分配。

例如教育部有它的演劇隊，軍委會的政治部也有它的演劇隊，雖然每個機關對

於他自己的劇隊有它固定地域的分配，但是機關彼此間却無統籌的分配。

在這種無統籌分配畸形發展而釀成的後方劇運絕對貧弱之下，我們應如何發動和培植學生劇團，業餘劇團以及農民劇團來彌補這缺憾。而事實却正相反。因為中國內地農村還始終籠罩在濃厚的封建勢力之下，少數的土豪劣紳把持了一切，而抗戰宣傳又必然的有着反封建（指阻碍抗戰破壞抗戰的惡劣勢力而言）的成分，和他們呈顯着正面的衝突。士劣們爲鞏固他們的固有勢力，也就必然的竭力設法破壞消滅抗戰宣傳的團體。許多抱着極大熱情的學生劇團，農民劇團就在這種封建勢力下消滅了。

我們相信這種情勢保持下去，將會使後方的戰時劇運益加貧弱。

四 幹部訓練問題

抗戰以後劇團驚人的發展，感到戲劇工作的幹部的極端恐慌，爲了解決幹部恐慌，於是各地都積極的在訓練人才。在抗戰前只有兩三個訓練人才的機關，而現在竟

達到十個左右了。

雖然這些機關也各有其訓練的方針，但是大多數的是有一個共同的缺憾，那就是仍然保持着「爲訓練人才而訓練，」的作風，沒有在實際工作需要上取得聯系。因此雖一方面各地極端感到幹部的恐慌，而另一方面受訓者却仍感到前途的渺茫。並且由於與實際需要的缺乏聯系，於是訓練的目的也不明顯，這更決定了它們訓練的方式。常釀成所訓練出的人才不合實際的需要。

過去從事戲劇工作者全國不滿三百人，而劇團是百倍的增加了，即便是在目前在各處受訓者都能成爲很優良的戲劇幹部的話，仍有不足之感。可是按照目前人才的分配上來看，果真如上所說的增加那些幹部是仍然不能健全目前所有的劇團的二分之一。因爲他們的工作地域常是以人爲轉移的，有些地方由於私人的關係可以約請到許多優良的演員和技術人員，而另外一些地方，又會因爲沒有私人的關係一個幹部都找不到，因此一切拉角，重價吸收等等商業上自由競爭的手段也應運到抗戰劇運上了。

戲劇從業員仍保持它的自由職業者的態度，他自己可以以環境和報酬決定他工作地域，再加以劇團間自由競爭的爭奪，以致劇壇上永遠動盪着人事的變動，這種變動不僅浪費許多時間，而且每處的工作都不能用較長的時間完成一些特殊的成績。

五 舊劇從業員的動員問題

在這民族革命的戰爭中，每個不甘心做亡國奴的人，都直接的間接的參加了抗日的隊伍，貢獻着他的技能，只有舊劇從業員好像對於這個神聖的抗戰無關似的。——固然也有些覺悟的，例如漢口漢劇楚劇的從業員在漢口沒有失陷前以及漢口失陷以後，都始終在担负着他們的責任，但這僅僅是極少數的。——仍然拿着很大的包銀，過着他們糜爛的生活，即至敵人一到，他們不惜恬顏事仇，為敵偽作些點綴昇平，麻醉人心的工作。北平為平劇伶人發祥之地，名伶至今薈萃，除了幾個稍有正義感的氣憤而死外，都在那裏卑顏求生，這我們不能完全歸罪於舊劇從業員，而

是一向對於他們太缺乏政治的訓練。

舊劇的形式在民衆的腦中有悠久的歷史，善於利用，可以成爲動員民衆的優良武器。可是在敵偽無所不用其極的利用我們舊劇形式來替他施行麻醉的時候，而我們却放棄它，這是多麼大的損失。

這損失不僅使我們宣傳工作人員的減少，而放任的由他們仍演唱那一些封建意識的和誹淫的戲劇，更給抗戰宣傳上一個極大的阻礙。

各省市縣都有着戲劇審查的機關，可是這些機關都會給予抗敵話劇一些留難，而從來不曾聽見說審查任何一齣舊劇。政府的取締流浪劇團的明令也是對話劇團而發表。可是事實上表現的話劇從業員除了一二個不肖分子外幾乎是全部參加了英勇的抗戰，而舊劇從業員却是半數在恬顏事敵。由這事實來看，我們對於某些人的慎此忽彼，不能不認爲是一個很大的錯誤了。

六 工作聯繫問題

後方戲劇工作上感到的一切恐慌，在前方尤其尖銳，艱苦的在敵人後方工作的固然不必說，就以戰區工作的劇團來說，因為交通不便，沒有一個不感到與後方缺乏聯系，致使人才與材料供給的缺乏。

他們沒有劇本的供給，他們沒有技術人員的幫助，他們艱苦的克服着這些困難，其實有許多他們認為的困難已經是另一個團體曾經得到克服的完美方法的，可是他們還在這上面費了不少的精力與時間。這種精力與時間的浪費，由於各單位間的缺乏聯系，以致不能互相交換經驗，研討理論以共同建立抗戰建國的戲劇運動。

民族革命的戰爭是一塊試金石，在這試金石下，過去的一切弱點都暴露了出來，我們不應忘掉弱點的暴露，我們應當謀弱點的克服。

爲了糾正以上所述的諸般錯誤，爲了使戲劇運動能在艱鉅的抗戰建國工作中切實的担負起它的使命，我們要求有一個積極的戲劇國策，我們更要求有一個健全的推動戰時劇運的機構。所謂積極的是不和目前一般戲劇的審查一樣只有否定的取締，而需要積極的建立；所謂健全的是避免局部各自爲政的現象而是有全盤的計劃的

一個推動戰時劇運健全的機構，他應負起下列的主要任務：

一、針對當前形勢制定戲劇宣傳綱領，尤其要注意敵人麻醉政策和懷柔政策的粉碎。

二、動員劇作家有計劃的創製話劇及各種地方劇本。

三、使戲劇工作與軍事的政治的行動密切的配合。

四、使劇團在空間與人口之比例下保持合理的數目。

五、保障、培植、及領導學生劇團業餘劇團及農民劇團。

六、以突擊的方式訓練適合需要的幹部。

七、合理的分配幹部。

八、取締一切淫靡的，墮落的，封建的地方劇及歌舞。

九、訓練舊劇伶人。

十、組織各種地方戲劇宣傳隊。

士、與戰地及後方所有劇團保持正當聯絡，經常供給劇本材料。

三、建立中心的戰時戲劇新聞以獲得理論與經驗之討論與交換。

我們深切的期望着一個積極的戰時戲劇國策早日制定，我們更期望着一個健全的推動戰時劇運的機構早日的建立，來艱鉅的担負起如上的使命，使我們的仍然是烏合之衆的，類似封建割據戲劇隊伍在統一領導之下成為機械化部隊，有計劃的作戰。

一九三九·八·于民藝

抗戰劇運中質的提高的課題及其對策

陳鯉庭

我們認為 加強話劇所稟賦的藝術的真實的迫力，也就是加強演劇的政治意義，它的說服力，它的煽動性。

因之抗戰劇運中，不只應注意演劇隊伍的量的分佈問題，更需要去解決演劇之質的提高的課題。

x

x

x

所謂演劇的質的提高，是指演劇內容的，以及與之相應的技術的。應特別強調的是，所謂演劇內容，不僅僅指劇本的內容，更是指舞台的形象的內容。

x

x

x

現階段的演劇內容是貧弱的。這是說，作者與演出者的企圖誠然是在表現抗戰

的現實，在提出革命的主題，然而往往所表現的不免流於公式化，概念化，在效果上不得不乞靈於口號，或是雜湊的噱頭。

這是因為傳統的話劇內容是智識分子的，即在抗戰所提供的豐富的現實的表現上，也尚未能超越知識分子自身狹隘的生活體驗的緣故。

如何填補這內容的空虛呢？必須貫徹健康的寫實主義的精神，去向豐富的民間的生活學習；必須攝取各地的民俗、風物、典型、樣相，使抗戰的革命的演劇內容，深深浸透着現實的民俗的氣息。

現階段的演劇內容，必須是民俗的，當然同時也必須是革命的。

x

x

x

話劇技術本來是落後的，迄今仍無甚進展。演劇者向來只能在課本上獲取些零碎的原則的知識，最多也不過有機會去觀摩「好萊塢流動大學」的演技。

大多是讓技術在經驗中去自然的成長，單憑天賦的才能或身體條件博取成功，很少是意識地努力於技術修養的，而便是這少數人的努力的成就，也止於是經驗的

，常被視爲一己的成功的一「秘訣」，往往墜落爲無內容的技術賣弄。

有兩點可解釋這技術上的落後的：第一，話劇雖從劇文學上的寫實主義出發，然而並未承襲着與之相應的寫實的演出技術；第二，演出者的閉關自守的態度，妨害了集體的技術的成長與發展。

如何使話劇技術脫出它的原始的、經驗的階段呢。必須以意識的集體的努力，攝取國外著名劇場的技术傳統，來建立我們的劇團工作體制，使我們的原始的經驗的工作方法合理化。

成熟的藝術劇團，爲了彼此不同的藝術理想，都有着各自的獨特的演出制度，在我們是並無絕對的體制可以因襲的。

所以必須同時求集團的藝術趣味 見解，以及方法上的健全與一致，這樣才能建立與我們進步的藝術理想相應的演出制度，才能創作與時代的精神相應的明朗的演出風格。

我們的演出制度必須是合理的，而且也必須是進步的。

總括的說，質的提高的課題的對策是：

我們要充實民俗的革命的演劇內容。

我們要建立合理的，進步的演出制度。

爲了促進民革階段的劇運的質的成長，我們希望號召從事話劇的同志們，都來爲這充實，爲這建立而努力，而鬭爭。

然而首先是，以怎樣的具體方案，來幫助這種充實，來着手這種建立。

要有充實理想的演劇內容，當然首先要有進步的，富有創造力的演劇人材，要有健全的，有鮮明作風的演劇隊伍。這種人材的培植，隊伍的造成，是可在合理的進步的演出制度的過程中養成的。

然而爲了充實演劇內容，仍有幾種事是應該着手的：

一、有計劃的採集抗戰的題材，劇本。專人負責劇本的創作的發動，以及劇本

的改編，潤飾等工作。以劇本經常的供應戰區各話劇組織。

二、有計劃的採集演出參考資料，如各地的民俗、風物、服飾、人物典型、歌謠、土風舞之類。專人負責劇本的演出設計，如角色外形、照明裝置、以及音嚮音樂之類。以演出參考資料，演出設計，經常地供應戰區各演劇組織。

三、演劇用品，演劇圖書的製作、購置、以之經常地供應戰區各演劇組織。

爲了進行上面所舉行的諸項工作，我們提議：

設立一個戰區演劇供應部，或合乎這名稱的組織。

x x x

要建立合理的進步的演劇制度，第一應該有個真正的實驗劇團，當然這實驗活動，須在前述演劇供應部諸項工作的密切配合下，才能順利進行，而且要有後開的幾個條件：

一、這劇團當然並不放棄經常的演出工作，然而主要是爲了實驗的需要。

二、經常吸收有才能的，適於實驗工作的分子，當然同時地供應它的原有的團員於戰區各演劇組織。

三、專人負責經常擬出具體的實驗綱領，關於表演制的，工作習規的，或演出方法的。

四、專人負責經常作實驗報告，建立理論的影響，號召爲民革階段的新演劇運動，而爭取這運動的支持者。

x

x

x

爲建立進步的演劇制度，養成健全的演劇人材與隊伍，我們提議：
設立真正的實驗劇團，給這劇團以上開的諸項工作條件。

戰地宣傳劇本的創作問題

胡采

問題的提出——劇本的現實性

盧那卡爾斯基在「藝術演劇之任務」裏面，論到現實主義的劇本創作時，曾這樣說過：「我們不是和現實界離開著的。我們承認現實是我們活動的場所，是一種物質，是一種材料。」這是正確的。人類活動，是不能夠脫離現實的。現實是我們的一切——精神的或物質的。人類社會的全部意識，都不外是客觀現實界的反映。繪畫中的光線和色彩、彫刻中的氣韻和生力、文藝創作裏面的抽象的典型的敘事和人物，詩裏面的靈感，所有的藝術形象之內在的潛力，沒有不是先通過現實界的交匯作用和激越性，而後反映於人類思想意識之上的。前進的藝術活動，忠實優秀的藝術家，是祇有在客觀現實界的發展中，攝取題材，並尋找自己的路的。

很顯明的，目前現實界，所課給中國文化的歷史課題，是反侵略，反法西斯，打擊並消滅中華民族唯一的敵人，為保障世界和平與正義人道而戰，為爭取最後勝利而抗戰到底。這是當前文化發展的路標，也是藝術活動，需要在這個偉大的歷史課題之下，發揮自己戰鬥性能的最高範疇的時候。當然，作為綜合的藝術觀的戲劇，也要毫無例外的捲入這個浪潮，一轉舊日作風，而配合起這個新的動向了。正因為戲劇創作，在所有的文藝創作部門中，是多方面的，因此，它比任何藝術形式，都應該更尖銳，更潑刺，更有凝力的同目前總的課題——現實所昭示給文化或藝術活動的最高範疇，緊密的，調整的配合起來。其實，這種配合，在目前已經不是理論上的，抗戰以後的戲劇界，有組織有計劃的，一批批的出發到戰區，在前線配合作戰，切實參加動員民衆的宣傳及組訓工作，已早就把這個新動向的現實性證實了。

戲劇能夠踢破經常範圍，從培育它生根，發芽，成長，為少爺小姐，及公子哥兒們所瀟灑着的都市裏面，移植到鄉村僻壤，永遠沒有蒙受到新文化洗禮過的戲區裏面來，這在戲劇的社會化，大衆化，廣泛的展開它的戰鬥性能上說，的確是一個

很大的進步。但在另一方面，戲劇出現到這個嶄新的場面上來，爲了客觀情勢的需要，和現實所付託給它的時代任務的不同，當然，它應該產生一種全新的東西，就是說，不僅在內容上，即使在形式上，都完全爲戰區的觀衆所可能接受的東西，創製出來，以應合戰區內多數觀衆的特殊要求。這不僅從戲劇的歷史使命和時代任務上說，應該是如此，即從觀衆的全部生活和演出的經濟條件上說，也必須是如此，因爲一件成功的戲劇作品，也和別的成功文學或藝術作品同樣，是必須具有歷史性的時代背景，和大衆意義，爲其基礎的。

抗戰以後，劇壇的優秀寫實作品，雖然已經產生很多了，但一般的說，這些作品，都沒有達到盡善盡美的程度，在某幾點上，還存留着某一部分的缺陷，這些缺陷，有的是劇作的本身毛病，有的則是因爲環境和時空性的不同，因而，在演出上，顯現着某種缺陷的也很多。爲了補償這些缺陷，爲了使得戲劇的宣傳力量，和教育性，更深切，更實際，廣泛而且普遍的深入到戰區農民大衆之間，我們願意對戰區宣傳劇本創作，所涉及到的各種問題，來一個簡括的商榷。

形式與內容

我們曾經參與這一個論題，到現在，對於這個論題的正確性，該有一個顯明的結論了：事物的發展，內容是經常的領導形式。對於形式，它負有一種推動作用，和相對的決定力量。基本上形式與內容的關係的穩定，表現在藝術部門之中的，理亦同然。因此，劇本的創作，對於處理人物的性格，及整個故事的發展——作品的全部內容，必須要和反映它的形式，有一種適度的滲透，經過這種滲透作用的推移，然後，才能具象的襯托出某一完整故事的全貌。唯一的前提，就是說，形式是必須跟隨着內容的變質，而變化着的。抗戰以後的戲劇活動，已經證明了這一點，爲着全民大衆生活的改變，因此，出現在舞台上的人物，故事，對白等都不同了。甚至有將演出的方式改變了的。這種新場面，新形式的展開，說明了，由於大衆生活的變質，不僅要求着劇本的現實化，題材的生動化，即使在演出的方式上，也推動着進入於一種新的姿態了，很明顯的，在戲劇的作演過程中，我們不僅已經獲得了舞

台劇所不能片擬的街頭劇的效果，而且我們更新鮮的創製了簡練的，精采的「活報」的藝術形式。這些新形式的產生與推移是偶然的嗎？不是的，沒有全民大衆生活上的變質，沒有現實的故事，所給予生活上的新的刺激，新形式的殷蘊，是很難取得的。新形式的創製，在戲劇中的可以說是一種偉大的試驗，失敗的自然很多，但成功的也不佔少數，而且效果，又多數是事半功倍的。藝術上的成功，也和別種事業上的成功同樣，其素因是包含在偉大的不怕煩雜的堅苦嘗試之中的。

由於戰區的逐漸擴大，使許多平日過着單純的恬靜的生活的人們，也嘗到了火藥氣味，和遭受了敵人最兇殘的蹂躪與踐踏。經過這一次血的洗禮後的他們，對於生活的態度及思想意識，是完全的改變了。他們不再夢想和平，也不企圖作順民，他們深切的覺悟到，要想過太平的安樂日子，就必須先把日本鬼子趕出去！他們有了這個意識上的覺醒，即是說，他們對人，對物，對事，對一切關係的看法不同了。「放下你的鞭子」，「一顆炸彈」和「東北之寨」一類的劇本，在以前，也許要感動得他們流淚和哀泣，但是經過敵人血腥的屠殺或獸性的污辱以後的他們或她

們，就會感覺到這樣的劇情太簡單，太誇張，離開事實——即是離開他們所親身經過或親眼看過的事實還很遠。因此，他們對於本質上：原屬於悲劇性質的嚴肅故事，演來反覺得輕鬆，或甚至好笑。（自然，演員的技巧也有關係。）這是說明了什麼呢？很明白的，這一切都充分說明了：劇本裡面故事，是必須和戰區內的客觀情勢的現實性，及觀眾的普遍要求，配合起來的。

在創作的形式上，人們曾經提出：使用舊瓶子裝新酒，即所謂舊劇或地方歌劇的藝術形式，寫出新的抗戰題材的故事，這樣可以加大演出的效果。自然，這是有相當理由的。在戰區裏面，爲了觀眾文化水準的低落，舊劇形式，當然也很需要。但一切都不是絕對的，形式的選擇，完全要看內容和形式的對稱。就是說有的題材，可以用舊劇形式，有的題材，則非用話劇的形式，才能恰到好處。題材和形式對稱的演劇，演出來當然很諳調，很合拍，但有的題材和形式不能對稱的故事，就要顯現矛盾和滑稽等意味了。同一個故事裏面，也有着這種氣質上的不同。「戰臨沂」（註一）裏面的李司令長官和別的抗戰將領們的四龍套，四大鎧，身穿戰袍，領

飾戰旗，單槍獨馬的奔走於戰陣之間，雖然也襯托了一個故事的熱烈和忠勇。但結果給予觀衆的印象的，却只是滑稽和好笑而已。這原因很簡單，就是說，要把二十世紀四十年代的具有時代意義和歷史性的偉大故事，勉強的拖入於十五世紀，或甚至原始時代的作風之下，是根本不可能的。反之，出現在「戰臨沂」裏面的長坂長坂等角色，演來却覺得恰到好處，原因自然是爲了長坂長坂是丑角，在故事的情理上，已經具備了滑稽和喜戲成份，這種滑稽成份，是和題材與形式的不對稱之間的矛盾，所包涵的滑稽成分相調諧的，所以，人物和故事的發展，還覺的相稱合拍的。因此，我們可能得出這樣的結論：舊劇形式表現單純而帶有滑稽意味的故事，是可以的。比如敵人被俘後的醜態，以及漢奸的諂媚無恥等等，而對於氣氛比較嚴肅，人物性格複雜，或故事鋪張龐大，具有充分的當代社會意識，或歷史價值的題材，就不可能了。舊戲形式，原是一種歷史遺物，依據人們的經驗，這種形式，是只宜於表現帶有誇張性的歷史故事，對於現實的題材，是會陷于風馬牛不相及的。這種看法，也許是一種成見，爲了戲劇的現實性，諧和性，即使成見，也是應該順到

的。我們決不反對舊形式裝新東西，但我們尤希望有更新的形式，來裝新東西，如目前的活報形式等。

劇本的主題

決定一部成功的劇作的，是一個完整的典型故事。就是說，一件作品，徒具有美好的藝術形式，而沒有完整的健全的故事作骨幹，去指引並推動藝術形式向高度的發展，結果，將使一件作品，陷於空虛和零散，片斷與堆砌。一雷雨一在某一點上說，雖表現了若干偶合成分，但爲了雷雨而有結構成，是一個完整的健全故事，因此，終不失爲一齣評價極高的作品。成功劇作裏面的人物、情節穿插，決不是憑空意象的，是必須有其真實的，共象的，典型的故事，爲其根本的。但是，故事的發展，并非水平，直綫式的，而是有層高低起伏，曲折與推動的不同。每一個故事的發生與發展，都受其自然性與現實性所限定。比如說現實性規定了一個故事的發展歷程是：由於日本人在被陷地區內大肆燒殺，結果却終於爲我們的游擊隊和農民

自衛隊所殲滅。當然，反映在戲劇裏的情節，穿插，也必須是這樣的變化歷程，才合情理，因為中華民族愛好和平的人性，是決不會不先經過瘋狂式的日本暴徒所侮慢，而一直起來殺人的。這說明了故事發展的自然性。日本人的燒殺是因，終於爲我們所殲滅是果，聯繫起來，便構成中日戰爭中一個典型的故事。假如說，日本人在中國殺人放火的殘暴行爲是普遍事實，在某一典型故事中，是現實性的發展，那麼，日本人之爲我們的游擊隊員們所殲滅，便是故事的終結，也便是故事發展的最高峰了。爲了故事的現實性，爲了藝術的，調整的去攝取這個題材，是必須把故事的中心——作品所決不能缺少的「表現些什麼」這一明確的概念，規定爲劇作的主題的，有了主題，故事的所有場面，只是作爲主題的體統陪襯而已。

也許有人會說，抗戰以後的寫實劇本，似乎無須乎再尋找典型的故事，或規定作品的主題了，因爲只要是屬於真實而且活生的現實題材，即不鋪直敘，素樸而堆砌的表現出來，同樣的也可以感動觀衆的。這是錯誤的看法。所謂典型也者，並不是說明着它完全於特異，相反的，却是屬於普遍的具象化了的真實。而主題的規定

，也不是限制了故事的自然發展，而是使得其發展，朝向更高高度，更完整，更均衡的有機構成之路上走的。人們常常把戰地通訊或報告文學的典型化和主題性抹殺了，這是犯了同一種毛病，因為成功的報告文學，也和別的成功作品一樣，是同樣需要主體的規定的。作為教育並組織民衆的劇本，是應該更強化的具備這些條件的。

大衆化和藝術化

有的人，常常喜歡把大衆化和藝術化，理解成兩個極端，兩種決不能調協起來的東西。在他們看來，一件作品，要想大衆化，就不能藝術化，反之，若要藝術化，就必須把作品的大衆化犧牲了。因為他們把大衆化和藝術化，完全陷於歪曲和機械的理解了。他們單純認大衆化爲庸俗化，在劇作上說，也便是迎合觀衆心理的低級趣味化。而對於藝術化，却理解成深奧難懂，大衆所不能理解，也不配理解的東西。根據他們的理解，所謂藝術化，往好說，是高尚，聖潔，藝術至上，祇宜在

象牙之塔；或藝術之宮裏而適用，往壞說，藝術化甚者，便是陰森，沉落，死氣，在荒寞的骷髏堆中，潛伏着的東西。這樣的理解，他們是完全抹殺了藝術的現實性，社會性，和藝術本質上所具有的社會勞動的大眾性。緣於理解上的錯誤，在戰區裏面，因此，就有着許多不了解大眾化的真義，以及大眾化的藝術性，和藝術化的大眾性的人們，在那裏粗製濫造，歪曲事實，爲了迎合觀眾心理，意想天開的把被俘的日本人，喊中國兵作爸爸等虛構的情節，插進一個嚴謹的故事裏面的事實，結果，徒使一幕嚴肅悲壯的場面，取得觀眾無意識的一笑了事，這種爲了效果，而不擇手段，爲了取得觀眾之歡心，而抹殺故事的真實性，和大眾化的藝術性的事實，這一方面，顯示了故事的虛構，和從事藝術工作的不忠實，不嚴肅，另一方面，即是說，日本人有向中國兵喊爸爸的情事，我們英勇的正義感的光榮戰士，也不會以爲有了瘋狂式的強盜作後代而引爲慶幸，正當的幽默和輕鬆意味，是包含在故事的動人性，和藝術對觀眾情感的滲透之中的，而不是表現在，一兩句不純鍊的庸俗對白，和意象虛構的醜陋氣味之中的。藝術不是虛構的，要真正的大眾化，通俗化

，在意義上，能深入淺出，在文字上，能簡潔明瞭，把堅強的民族意識，把熱烈的抗敵情緒，深切的植根於全民大眾之間。不先通過完整的具體藝術性之傳遞，所謂大眾化，是根本達不到的。因此，我們必須重複的說：大眾化可以解釋為通俗化，但絕不是庸俗化，大眾化與藝術化，並不衝突，也並不矛盾，對於一件事物的表現，既能夠大眾化，又能夠不大眾化，那麼很顯明的，大眾化本身，就包含有一種技術在。即是說，包含有藝術化性在。藝術的基始，是由徹底的「大眾化」所奠定，沒有大眾力量的推動，今天的藝術形式和藝術性能，將難以成就，而藝術的建造，不先要求大眾化，也將失掉其生命之光。徹底的大眾化，是只有以徹底的藝術化作橋樑，而後才能達到的。

藝術化，原沒有一定的限度，它需要活的運用，而不是呆板的停滯於某一固定的圈子裏面的。事物的真善美美化過程，是需要有藝術化的素因，為之推動的。莎士比亞的「哈姆雷特」，自然是藝術化了，但能够造成今日的街頭戲和活報形式的把故事的演出，從堂皇的宮院裏面，搬到街頭上和任何一個角隅裏面來，也不能不算

是藝術新形式的發展，和故事藝術化的過渡。

老實說，在這一動盪的偉大時代裏面，把一向僅限於都市之中的戲劇活動，有機的伸展到戰區裏面來，生動的活潑的融合前方的作戰情況和民衆的同仇敵愾的熱狂，這一切現實序幕的展開，將使戲劇的戰鬥性能，及創作的更高度的藝術化過程，成爲一個光大成長的好機會。而一向被人們所喊叫着的太衆化的聲浪，也將因戲劇生命的新到來，而澈底達到了。

對白和動作

不是因爲劇本的製作，本身就犯着不能大衆化或詞句不能方言化的毛病，便是因爲演員的南腔北調，不能達到演員同觀衆打成一片的境地。很多時候，演員在那裏熱狂的說東道西，忠實的在賣着氣力，而觀衆們却目瞪口呆的毫無所領會。在都市裏面，爲了觀衆的文化程度的提高，和鑑賞能力的強大對於演員觀衆間言語的距離，還可以補償。但在文化能力根本談不到而鑑賞力又特別低能的戰區裏的觀衆之

間，這種遺憾，就十分顯着了。因此，對於戰區宣傳劇本的創作，不得不特別把對白和動作，盡量予以調整，使得在對白上不能克服的缺陷，用動作的週密和嚴整性填補起來，就是說，不必經過導演的特別創製，而在劇本裏面，著作就應該把人物的動作，和故事的聯繫，詳密的指示出來。對白不減少，能夠再配以週詳的動作自然很好，即使不能，可盡量減少對白，或甚至不要對白，完全以動作的嚴緊性去表現一個完整的故事，也不是不可能的。戲劇中的啞劇形式，電影中的無聲電影，取消了对白，而故事的感動力量，同樣可以藉動作的表現，完成藝術的傳達效能。其實有聲電影裏面的對白，也是相當少的，戲劇和電影在演出的基礎條件上雖不盡同，但兩種都具有一種形象的藝術效能，則是一樣的。戲劇中所包含的形象的藝術成分，在演出時，也便是劇作中的典型故事和人物的活的現身，這樣，觀眾可以憑藉自己的直觀的理解，和對人事經常所獲得基本概念去了解一個即便在言語還不大懂得的劇情，因而，演員和觀眾之間的距離與隔閡，可以縮短或甚至祛除了。

自然，這并不就是完全抹殺了对白的效果，和對白的重要性。支持話劇，生命

的，唯一的動力，就是對白。當然，要想成功一齣完整的劇作，對白的形式，必不可少。這是不容否認也不能否認的事實。我們的意見，認為減少對白，或取消對白的劇本創作，完全要看題材的性質如何，和故事的鋪張及發展如何而定。故事單純，簡鍊，顯明，生動，而又適於正面表出的故事，減少對白，自然可能，反之，故事或人物都相當複雜，情節曲折，在整個劇情的演進過程中，有不適於正面描寫，而需要反面或側面襯托的故事，就必須採取通常話劇所具有的對白的形式了。總之，我們在這兒，所提供的關於對白與動作的意見，完全是爲了針對戰區觀眾，和劇本演出的效果而說的。真的假如有劇作家，能够適應當地環境，使用方言，寫出現實題材的劇作，而演員又能施用本地話，從事演出，這樣的難處，自然是多餘，但是事實上是不是能够作到呢？恐怕這是問題。因爲目前有些戲劇作品，對白全角色的身分，都不對稱，自然這樣的要求，就更難作到了。

對白簡鍊，適切緊密的配合動作，在什麼場合，都是必要的。

人物的性格

抗戰中的戲劇

封建貴族和地主，在某種社會觀點上說，大半是殘酷、卑毒，而缺少人類同情心，及正義人道觀念的。但是托爾斯泰卻獨外的表現了對人對事物的善良的觀點。和人類最偉大最神聖的同情心，完成了他的社會的良心的特定的代表，托爾斯泰的必性和平、與心地良善，當然他不是代表了某一階層某一典型的人物，而是代表了他自己的個性。他自己的特定的心理狀態。這種心理和性格，不是屬於普遍的具象化了的真實，却單純的屬於一種個別的特定的真實。反之，阿Q的精神勝利的性格的表露，雖不能完整的代表某一個人全部的生活過程，但真實確實却也代表了某種典型的抽象化了的人的性格。因此魯迅先生，雖不是有意的在去影射任何一個人，實際上，阿Q的類型却到處可以找到性格同樣的一流人物。阿Q的性格，是典型的，是社會化了的。但這不是說他沒有個別性格了，當他爲性的衝動，鼓勵他去調戲小尼姑的時候，他的個性，就暴露出來了。個別性格，是包括於典型的性格之中，典型的性格，將藉助於個別的性格，而表現更有力，更生動。兩種性格的

協調和般配，是成功的劇作中，人物稟繪的必要條件。沒有典型的性格，將不能襯托出個別性格的酷肖和有生命，沒有個別性格，典型性格，也將表現無力與空虛。

抗戰以後的戲劇作品，尤其在戰區內流行着的劇本，有些是對於人物的個別性格的暴露忽略了。這些劇本的作者，他們把握了日本人普遍的殘酷性——殺人放火，姦淫擄掠等牲畜行為，因此，千篇一律的出現在劇本裏面的日本人物，一貫的表演着：「小姑娘大大的好！」「馬鹿野郎！」和瘋瘋顛顛的鬼化動作。這在某種觀點上說，雖到了劇本的宣傳醜事，但在一個故事的發展歷程，和人物性格發展的自然而上說，有些地方，是帶有誇張性和眩惑性了。自然這些不是完全不必要的，而是說，過於誇張和眩惑，將使一個故事，失掉真實和熱感。因此，要想稟畫出日本人之最惡毒最陰險的性格，是需要有典型性格的範例之中，盡量去發揮一個人個別的性格，才能使典型性格，更為有力，而個別性格，更為真實。

同樣，在個別的人物方面，也犯了同一個毛病。許多劇本，常常為了故事的公式化——先是日本人的惡毒和殘酷行為，結果，却終於為我們的民衆所殺死。——

而不擇手段，不顧到人物性格發展的調諧的，把同一個角色，描寫成兩種性格的極端。比如，在一個劇本裏面，描寫一個青年農夫，最初是怎樣的軟弱無能，馴順如羔羊，對於日本兵的恐懼和侮辱不敢少加反抗，即使在意識上，也沒有一點不願屈服的代表，但等到故事收場的時候，却突如其來的表現了堅決剛強，勇敢和粗蠻，一直到把日本兵打死為止。固然，壓力愈大，反抗力也愈大，這是定理，一個人的性格，爲了外界的反映，而發生突變，也決不是不可能。但是，變化的經過，是由漸變到突變而不是偶然發生的。當日本兵還沒有到來，事先已經聽說日本人的殘酷行爲，或當日本人來後，要吃要喝，連打帶罵的時候，有血性的民衆，應該早已孕育下了反攻的種子，並不是等到刀子放在自己的頭上，或自己的姐妹，已經被敵人姦污了以後，才動報復之念的。生性奴隸，或天生作馬牛（比方話）的人，即使到敵人殺死他的時候，他都要說：死得應該，或希望上帝會給他報復的。反之，生性剛強，頭可斷，志不可屈的人，即使在不得已而向敵人表示殷勤的時候，已經在柔順的底面表現出反抗的力了。只不過是反抗的決心，是在故事發展過程中，逐漸的

表現的更有力，更堅決，終於隱忍不住的開始爆發罷了。

地方背景

能够活潑的襯托出一個故事的現實性，而且，生動的在激動着觀衆的情緒的，主要的，是在於顯明的地方背景，爲之補綴。「八百壯士」，假如說，具有感動觀衆的現實性，那麼，陪襯這個故事的，就必須有四行倉庫等高大洋樓，和足以象徵大上海動脈的建築物 and 某種特徵。同樣，「蘆溝橋」，假如沒有橋畔的石頭獅子和宛平附近景物的襯托，劇本也將減少許多對觀衆直接的感動力量的形象的藉助。一個故事之所以能够完整的傳遞於觀衆之間，是需要有形象的徵驗，和情理的推測，兩種力量，爲之導引的。文化水準高或鑑賞能力大的人，理解一個故事的演變和發展過程，自然很容易，但在文化落後，而鑑賞力又特別低能的戰區觀衆之間，對於一個故事的理解，就成爲有條件的了。在都市裏面，有訓練的觀衆，只要一看剛被揭開的舞台面上的人物和佈景就可以直覺的斷定是屬於那一類性質的故事。這在

戰區裏面的觀眾是作不到的。他們不僅因為鑑賞能力不夠，而感到理解上的模糊，同時，更因為故事的缺乏地方性，演出的戲，不能同觀眾自己的實際生活，發生直接的聯繫，而生厭倦和冷淡之感。一個故事，既不能夠對觀眾煽起熱情的火焰，就是說宣傳劇本的首要條件，還沒有作到；當然演出的效果，也就決不會好了。因此，我們可以這樣說，在文化低落的地方，劇本對觀眾情緒的能否控制，故事的地方性，是很有關係的。同樣性質的兩個故事，但寫給山西農民看的，就完全與寫給河北農民看的不同。原因自然是因為山西與河北兩省農民，生活方式不盡同，風俗習慣不盡同，地方性的宗教信仰不盡同，地理環境不盡同，山面差不多遍地是山，而河北老百姓，却有由生到死連對山的夢也沒有作過的。牽涉到這許多問題，因此，要想計劃寫一幕游擊隊或農民自衛隊等活動情形的寫實劇本，題材雖是同樣性質的，但為了顧到觀眾間地方性的分野，因此寫出的方式，也就不得不加以選擇了。

比表現在別的方面的傳統性，更強大，更深固，農民對自己的家鄉和田園的懷戀，是帶有神聖不可侵犯的偶像崇拜性在內的。這是一種封建傳統的，意識的遺毒

但在目前，爲了抗日高於一切，一切服從抗日的最高原則，即使遺毒，也不能不加意顧到，因爲要想把所有的力量，集中在全民性的抗日旗幟下，不分畛，不對消的，調轉一切新舊力量，朝同一個統一的目標，就必須把所有的抗戰的統一力量的因素，在新關係上，有一個適度的調整；就是說，在不違背抗日高於一切先決條件下，把新的關係，培植起來。在戰地工作慣了的人，常常對農民宣傳，不提出保衛祖國，而提出保衛家鄉之類的口號，這不是沒有理由的。戰區的宣傳劇本，尤應該把握這個特點，利用戰區農民觀衆的特定心理，把抗敵情緒，和民族意識，在具有強烈的地方色彩的故事刺激之下，堅實的培養起來。因爲，我們認爲：一個劇本的大能否動人，是要看故事的主觀的感動力量，和客觀的對觀衆生活的聯繫性的。大而決定的。



民族革命出版社呈繳

戰地文化叢書之一

論對敵工作

夢 廻 著 實 價 四 角

陳 唯 實 著

新人生觀與新啓蒙運動

—— 實 價 五 角 五 分 ——

抗戰中的山西	三	角
戰時晉綏軍	三	角
西線上的新軍	三	角五分
論民族革命戰爭	六	角
今日的雁北	二	角五分
新俗人	四	角
敵人反戰材料一束	二	角
日本侵略中國史	六	角五分
社會主義的蘇聯	九	角
在抗戰中躍進的第二戰區	在印刷中	

民族革命出版社出版

抗戰中的戲劇

中華民國廿八年九月月初版

西線社編

每冊實價
國幣三角
外埠酌加
寄費匯費

版權所有不准翻印

文化書店總經理

全國各大書局代售

民族革命出版社出版

總分
社址：重慶、成都、香港
分局：重慶、成都、香港

2001

面封
諾李

82

1060-3



BC

07.3