

通俗文藝五講

向老民澤王舍老
彬紀容何
著合



J
105
2

省書館
中文書
第 號

通俗文藝五講

王澤民

老舍
何容
老舍
何容
合著

序

這小冊子中所容納的，不過是自抗戰以來許多討論通俗文藝的文字的小小一部分而已。雖然這裏的五篇文字有牠們的特有的歷史與作用，可是牠們都只抱着討論的態度，決不敢說是什麼要訣或結論。

所謂「特有的歷史與作用」者，就是這幾篇文字都是給全國文藝界抗敵協會創辦的通俗文藝講習會預備出來的講義。去年冬天，文藝界抗敵協會接到不少外間的來函，詢問通俗文藝的作法。於是會中就決定舉辦講習會，請趙紀彬、王澤民、何容、蕭伯青、老向、老舍六位為講師，分講通俗文藝的各方面的問題。老向先生努力於民衆讀物的寫作，而且作過推行平民教育的工作好幾年，所以就講「通俗文藝概論」，概括的說明通俗文藝為何物，並略言推行的方法。趙紀彬與王澤民兩先生是久在通俗讀物編刊社任事，對於通俗文藝

的理論與實際寫作都有很大的供獻與經驗，所以就擔任講演理論與方法。老向先生的「概論」是提綱，趙王二先生的講演是個別的討論；至於老舍所講的，便是給趙王二先生所提示的加以補充，多注意於實際寫作的技巧。何容先生是研究文法與音韻的，講通俗韻文的用字與聲韻的問題，當然合適。蕭伯青先生對音樂研究有素，而且經名手的指導，會操幾種樂器，所以擔任講解民間歌唱的譜調及通俗韻文如何與音樂配備的問題。這樣，講習的期間雖很短，講師也不多，可是把通俗文藝的理論，方法，技巧，音韻，音樂幾方面都顧到了。可惜，蕭伯青先生因事離渝，未能將講義整理出。臨行的時候，他說：「音樂的問題太廣，很難加以剪裁，用幾千字扼要的說明白，恐怕講義無從交卷了。希望將來有工夫，能寫出一本專書來吧。因此講義只能有五篇，即定名為『通俗文藝五講』。其中，每一篇都是以極謙誠的態度，道出各人所見到的，希求指正與批評。」

老舍 廿八年四月於重慶

目錄

序·····	老舍(一)
通俗文藝概論·····	老舍(一)
民間形式的評價與運用·····	紀彬(二)
通俗文藝的寫作方法·····	王澤民(三)
通俗文藝的技巧·····	老舍(三)
通俗韻文淺說·····	何容(五)

通俗文藝概論

老 向

古語云：「言之不文，行之不遠。」這兩句話把文藝與宣傳的重要性，概括無遺。所謂「文」，就是「文藝」；「遠」，兼指時間與空間而言。如果想教所謂「言」推行的又久又廣，則非是「文藝」不可。現在，爲適應抗戰建國的需要，文藝不但求「行之遠」，還要求「行之速」，所以大家注意到通俗文藝，乃是必然的。

中華民族是世界上最愛好文藝的民族，證據是無論識字的與不識字的民衆，不喜歡唱詞小說的幾乎是例外。這是我們幾千年的文化結晶之一點，也是我們建國復興的基本據點之一。因爲民衆有這樣優點，所以文藝的使命就特別重要。

通俗文藝在民間早已普遍的存在着。在大都市的街頭巷尾，在各鄉鎮的集市廟會，都

有不少的民衆書攤。那裏邊除了少數的「算法統宗」之類的小冊子，百分之八十以上都是文藝品。購買這些小冊子的不僅是識字的，連不識字的也很喜歡買。一種他所喜歡的，帶回去請別人讀給他聽。所可惜的，這些流行的通俗文藝是沙裏淘金，好的太少，大半都是內容陳腐，於抗戰建國無益而有害。同時所謂文藝家的作品，又太深奧了，始終不能走出一「廟堂」一步。所以才有「文章下鄉，文章入伍」的口號提出來。下鄉與入伍的文章必須是通俗的，也必須是與抗戰建國有關的，自不待言。

據教育統計數，由民國成立，到抗日戰起，中間雖經不少的教育家努力推廣教育，但是結果不識字的民衆，仍在百分之七八十。作現代的國民，竟至於連本國的文字都不認識一個，這是何等痛心的現象？但是我們並不灰心，因為民衆愛好文藝，同時也敬重文字。我們把文藝送下鄉，把教育帶下鄉，具有最優良質素的中國民衆一定很快的會變成現代國民。蔣總裁說：「中國持久抗戰，其最後決勝之中心，不但不在南京，抑且不在各大都市，而實寄於全國之鄉村，與廣大強固之民心。」文章下鄉，把廣大的民衆喚醒，在這個時代，實有無上

的意義。

不過文章下鄉，不是一件易事。什麼樣的文章能下鄉，誰送他下鄉，鄉下人怎麼樣來接受，都值得文藝家們絞些腦汁。我們不能主觀的認為如何如何，必須客觀的看看民衆生活是什麼樣兒的，他們需要什麼是一回事，他們能够接受什麼又是一回事。民衆的知識有限，守舊性成，凡是不習見的，不輕易接受；太高深的，不能接受。他再歡喜小說，歡喜唱本，對於新式書店中的洋裝巨冊，從來是連看一眼的勇氣都沒有。今日的文藝工作者，固然要努力耕耘，但是卻不能不問一問收穫。若只爲陳列新書店的櫃臺而寫作，則無話可說；倘若願使作品負起宣傳民衆，鼓勵民衆的偉大使命，就不能不把下鄉入伍的文章從頭兒研究一番！

一 什麼是通俗

下鄉的文藝作品，必須通俗，這是沒有人否認的。通俗並不是粗俗，鄙俗，村俗，俗不可醫，俗不可耐。通俗文藝並不是可以率爾從事，搖筆即來。如果我們承認文藝不是隨便的，通俗

文藝就更不是可以隨便的。

什麼是通俗，不是一言可以回答的。概括的說，可以說通俗是教育上的問題。在教育上，施教的必須先求明白受教者的身心狀態，現有的知識程度，然後方能因材施教，循循善誘。寫民衆看的文藝，又何嘗不如此？如果把擔任民衆教育問題，寫出來的文章，自然不會與民衆相隔太遠，隔的遠就不通俗；隔的越近，就越近於通俗。例如假若知道民衆比較喜歡韻文，因為韻文音節和諧便於記誦；那麼，寫韻文如小調，歌謠，大鼓，金錢板之類，就不是沒有根據了。又如，知道民衆識字有限，給他們看的文章，自然就應該選用僻字僻典了。民衆並不是不能學習深的東西，但必須如啓蒙的小學生一樣，要「由淺入深」，「由淺入深」就是通俗。文藝不一定等於教育，但下鄉的通俗文藝卻負教育的使命。如果不是這樣，舊有的通俗文藝，在民間流行者已經很多，勿庸再喊「文章下鄉」的口號了。

二 通俗的形式

文藝的形式譬如衣服，衣服再好，如果與穿的人不相稱，醜辱了衣服也作賤了人，這是說形式本來應隨着內容而定。強迫着一個又黑又胖的姑娘穿上一件大紅衫子，不美。用軍樂奏演小寡婦上坟，也嫌不倫不類。然而通俗文藝卻不能不講究一下形式問題。因為要通俗文藝「行之速」，而民衆偏偏又是固執的，對於不習見的，不輕於接受，於是有了所謂

(一) 舊瓶裝新酒的比喻。即是利用舊形式，民衆習見的文藝形式，配上新內容，與抗戰建國有關的內容。有人說「新內容必須要新形式，舊形式只能配舊內容。」這是不必辯論的，截至今天，已經有京戲，評戲，漢戲，大鼓，小調試驗過所謂「抗戰新詞」，都還不致於因爲一層糖衣，把藥性變壞了。原因是，所謂文藝上的新舊，本不像化學上的分子式似的是絕對的不同。新內容有各種不同的性質，舊形式也有各種不同的架子。如果新舊配合好了，一方面相得益彰，一方面是下鄉捷徑。當然，舊瓶所裝必需是「酒」，正如新瓶也不容裝「非酒」一樣。有人說，我們的民衆也能接受。

(二) 新瓶新酒。這是不錯的。如果反對這一點的，就無異於宣布我中華民族的死刑。

「人人皆可爲堯舜，」我們的同胞都有受教育的權利與能力。總有一天，會看見每個鄉村裏都有音樂，有戲場，有圖書室。但是所謂音樂，劇場以及圖書之類必定是中國化的而不是外國化的。換言之，所謂「新酒」不一定是香檳或白蘭地，「新瓶」也未必就是德國式或法國式的。我們應該努力創造民族主義的新瓶與新酒。

三 通俗文藝的內容

我認爲通俗文藝是教育的，所以內容可以寫宇宙之大，也不妨寫蒼蠅之微，但必須避免的卻有幾點。

(一) 避免消極感傷的。文人自古多感，遇到這空前的國難，國殘家破，更易觸目興悲。但是徒悲無益，我們應該激勵民衆，教育民衆，通俗文藝的使命不是使民衆消極後退，是勇往直前。所以描寫敵人的殘暴，同時必定說明敵人的道德破產，與夫我方的英勇抗戰。否則民衆將要望而生畏，失去宣傳的意義。又如，於其稱贊一個女子不肯受敵人的污辱投河自盡，

不如誇獎一個受辱的女子積極復仇。

(二)避免妨害團結抗戰。只要稍有國家觀念的人，雖也不會喪心病狂的寫妨害團結抗戰的文章。但是無意之間，一不留神，便會給敵人以挑撥離間的機會，這卻不能不注意。舉一個例，在我寫的那篇募寒衣大鼓詞中，有兩句「明朝末年鬧流寇，又有滿洲擾亂邊疆。」已經快上臺演習了，終於不能不把「滿洲」字樣削去，因為敵人正願意我們把明朝與滿洲分爲兩國。又如寫岳飛的忠，聯帶着說秦檜的好。爲了極力形容「忠奸自在人心」，往往會把這樣的故事說出來：一個姓岳的農夫，扛着鋤給人作短工。開了幾天都沒找到工作。這一天來了個僱主，工錢說好了，剛要上工。忽然這位姓岳的問那位僱主姓甚麼。那位僱主說是姓秦。姓岳的農夫一揮手就走了，說：「俺姓岳的豈肯伺候你姓秦的。」這在作者原是好意，但是細想起來卻不應該。秦檜可殺，並非姓秦的可恨。又如，寫民族英雄朱元璋，往往會說到元朝的暴虐。一不留神，更會籠統的說到蒙古人如何長短。這又是敵人所願。其他如褒貶某人某軍或某界，都要特別小心。

(三) 避免不合理的描寫，如趙子龍在長坂坡前，殺入曹營，七進七出，是民衆熟知的故事。現在寫一員猛將，衝入敵陣，殺了倭奴若干，臨行還搶回多少槍砲，也頗能動人，只是不近情理了。所謂英勇故事是應該大量寫作的，但必須注意不要誇張到「不可能」的程度，民衆對於小說上的英勇人物，往往認為是什麼星宿下凡，非凡夫俗子所能及。所以他只能贊嘆而不能模仿。希望出個俠客，口吐白光把敵人上將的首級斬來，民衆有的是這類不合理的妄想。

(四) 避免殘忍的描寫。盡忠報國，誓死殺敵，應該是教育民衆的目標，但是不能教民衆如敵人似的以「殺人」爲快樂。因此，描寫敵人的殘暴，以能鼓勵民衆奮起抗戰爲止。鼓勵民衆抗戰，不能鼓勵民衆以挖敵人的心肝，吃敵人的肉。我們不願失卻我們固有的和平寬大仁慈的美德。又如敵人強奸婦女是事實，應該宣傳，使民衆知所警惕。但是不能描寫的過於肉感了，雖然民衆最喜歡肉感的文字。

總之，無論是通俗文藝的內容，或是形式，能够把握住教育這個問題，自然可以不致於

大有差離。以上所說，不過是舉例而已。

四 通俗文藝的印刷

寫作，印刷，推行是通俗文藝的三部工作。只寫而不印，便無從推行。印刷的式樣不通俗，也不易推行。

我記得在鄉下看見許多傳教士散發馬可福音之類的小冊子，連三十二開本都沒有，都是四十八開本或是更小的。無疑的這是仿照民間流行的許多讀物的大小式樣而定的。通俗文藝除了單頁的，我看仍以四十八開本為宜。一則鄉民看慣了，不致於像見了洋裝巨冊嚇得不敢伸手，二則便於攜帶置放，尤其是便於士兵。裝訂，以線裝為最好，因為線散開了，民衆不難自己動手修整。字體愈大愈好，能用石印的寫體字更好。封面畫亦須清楚明顯，北平的小唱本，封面一律是女伶的劇照或半身像，很少用一塊木刻的圖案畫的。

決定印刷式樣的是成本。成本過高，沒法向民衆推行。新式的印刷品不能下鄉，定價過

高是最大原因，土紙木刻的小冊子所以仍在暢行，價錢便宜是主因。所以，今日的通俗文藝，大可在印刷上多所講究，怎麼樣使成本減低，印刷的又快。到不必一定求好看。

五 通俗文藝的推行

通俗文藝的推行，是值得所有作家們細心研究的問題。

書店，就現在有的說，沒有一個配發行通俗文藝的，因為他們充其量只在幾個大城市有分店，根本不能把民衆精神食糧送下鄉；而且書店是以利錢大小而定推行的書經。通俗文藝的發售，根本不應該賺錢。所以，書店不願推行，也不能推行。舊日發行舊民衆讀物的小書店或者還可以試一試。抗到底半月刊社，現正進行此著，結果如何尙不敢必。

因為通俗文藝不能賺錢，又須大量的印刷，才能有貨下鄉，所以最好是政府拿出錢來印。但是推行若靠政府機關，但憑一紙命令往下傳，恐怕不容易送到民間。所以近來有文化供應社文化服務處等組織，大家都看重這文化輸送的問題了，不能不說是民衆之福音。

民間形式的評價與運用

紀彬

——舊瓶裝新酒的根本問題——

我們爲要深入宣傳，喚醒民衆；爲要改造民間文藝，發展地方文化；爲要克服文化脫離民衆，在抗戰建國過程中建設大衆化與通俗化合一的新文藝；都需要我們運用民間形式寫作通俗讀物。這一點，不但在理論爲必要，而且在事實上有可能。然而自從舊瓶裝新酒的方法提出并運用以來，卻惹起了各種的爭論。這種爭論的起源是什麼呢？據我們的判斷，對於民間形式的評價及如何運用的方法，是問題的焦點。現在我們開始討論這一個舊瓶裝新酒的根本問題——民間形式的評價與運用。

一般人每以爲主張舊瓶裝新酒的作者，是在擁護舊形式，其實這是一種錯誤。我們主

張舊瓶裝新酒的用意；是要在運用中來革新舊形式或揚棄舊形式。這裏的最大理由，在於民間形式本身，既不是純粹落後，又不是完全前進，而是一面包含着違反民族復興的要求；另一方面又具備了適合抗戰可能更加發展的積極要素；並且這兩個相反的因素，不但與內容有關聯，其自身相互之間，也不能驟然加以隔離。要想對此自相矛盾的統一體，加以改造或革新，自然不能不主張舊瓶裝新酒。現在我們先來考察民間形式的缺點及其克服方法。

所謂民間形式的缺點，計有左列四項：

第一，因為中國社會的長期停滯性，遂使民間藝術的形式，缺乏發展觀念。如像一切的舊通俗讀物（包括章回小說、評詞、戲劇及唱本）的人物描寫，無論良忠和奸佞、英雄和庸人，都是天生如此，絕無意識隨生活變遷而轉化的發展過程。舊劇中的臉譜的存在，亦似與此點有因果關係。只有鄉土劇中的七篇書所表現的趙公明，及水滸傳中的林冲，略帶發展觀念的萌芽。但此為例外，一般的看來，仍不足否定前述的根本缺點。

這種反發展觀念的形式，如果我們也無選擇的運用起來，是非常錯誤的。例如在抗戰

前或抗戰初期，通俗讀物中所表現的抗日主人翁，往往是天生勇敢，好打抱不平，一見敵人到來，便領導民衆，作民族英雄。這種形式，對於廣大民衆，是無深刻的教育意義的。因為這樣一來，民衆會認為只有天生的英雄才能抗日，自己是不配作大事業的。俟後，經過了幾次的批評改正，才算徹底克服了這種偏向。現在，一般的通俗文藝作家，已經把握到發展觀念。像如寫順民思想的幻滅，由敵人的具體殘暴故事，如何使懦夫變成了勇士，如何由原始的家族報仇心理，在抗戰過程中逐步轉化到國家民族的解放意識等等的創作，直如雨後春筍。這才是通俗文藝發展的正軌，所有宣傳教育的意義與藝術價值的提高，均將由此發軔。

第二，民間形式，由於受封建性的「勞心者治人，勞力者治於人」的思想的支配，其所表現的主人翁，幾乎都是些神祕意味的坐食階級。如像三國中的劉玄德，水滸中的宋公明，西遊記中的唐僧，施公案中的施公等等之類，都是文儒無能，他們遇到事變發生，既不能擔任組織指導，又不曾衝鋒陷陣，只是一味受人保護或靜待解救。至於能征慣戰的活動分子，如像趙子龍，黃天霸，呼延豹，孫行者等，則只是供人驅使的角色。

這種以靜止爲中心的形式，在通俗文藝中，也不應承繼。我們所表揚的主人翁，應該是最能組織羣衆最能打擊敵人的活動分子，在戰鬪中最勇敢最能幹的領袖。對於那些坐食自私怯懦的特殊人物，反而要予以打擊或批評。

第三，民間形式，多偏於維持現狀，對於現實或掩飾或讚頌，至多也只是消極的痛苦呻吟，而很少適於表現戰鬪反抗的形式。這種缺點，在歌曲方面，尤爲顯著。在小說中，如像水滸傳，自古被認爲大逆不道的叛逆著作。而實際考察起來，也不是貫徹了反抗性的革命形式。其第十五回「吳用智取生辰綱」，白勝雖然唱出了「赤日炎炎似火燒，田野禾稻半枯焦，農夫心內如湯煮，公子王孫把扇搖」的反抗呼聲；而第十八回「晁蓋梁山小聚泊」中，阮小五所唱：「打漁一世夢兒淫，不種青苗不種麻，酷吏賊官都殺盡，忠心報答趙官家」等語，則完全表現出反抗的限度，其中並不包含推翻專制建立共和的制度變革問題。其後梁山泊一百零八名好汉，結果都受了朝廷的招安，正是封建藝術形式的必然歸宿。此外，如像瓦崗寨的響馬秦瓊等，都作了國公之類的顯官，意義也正在此。這種形式，也不合於抗戰到

底的宣傳。至如靡靡之音的小調，尤不可超出一「內容決定形式」的原則，而陷於濫用。

第四，民間形式多爲宿命論的大圖圓。前述反抗現實的人物，多歸着於出將入相，光宗耀祖，即爲大圖圓形式的表現。然而，最壞的則在於此種形式與宿命論的結合。本來所謂賞善罰惡，實質上不僅是倫理的當爲，而且是邏輯上的必然；歷史上所一貫實證的真理，便是革命的勝利與反動的失敗。仔細分析起來，這乃是一種內容的兩個表現形式。不過民間形式中的大圖圓，則悉以前世命定的輪迴果根爲基礎，不在現實發展的法則中，來克服困難，努力創造歷史，而例照求助於神仙鬼怪。這種形式，如果國圖吞棗的援進到通俗文藝中來，必致放棄自力更生的主觀的奮鬥，一切都聽天由命。在不久以前，許多地方發現了劉伯溫的燒餅歌，諸葛亮的豫言碑，上面都刊明推背圖主義的中國必勝論，便是此種宿命論形式的濫用。又在這種形式的忽視主觀作用的決定性這一點，和目前的依賴國際援助思想，也有邏輯上的一致性。舊瓶裝新酒的作者與批評者，必須要警覺到這種形式的危險性。

舊瓶裝新酒的主張者或實行者，不但要承認民間形式上述四種缺點的存在，而且應

該發現這些缺點所以存在的社會基礎，並批判其與抗戰建國的三民主義新文化不相容。但是，爲什麼我們不說反對民間形式，而主張運用民間形式呢？這一點，我們有充分的理由。這就是民間形式本身，在缺點的另一方面，還具備着新文藝形式所不及的左列優點或積極的要素：

第一，是民間性的形式。先就其發生的過程而言，舊戲大鼓評書或章回小說的前身，都是民間自然生長的傳說或歌聲；其中的事物，皆民衆日常生活的有機構成部分；其人物的略歷，如關公的推車賣梨，劉備的賣草鞋，張飛的賣肉，岳飛的打柴，薛仁貴的做長工，王三姐的剝菜，姜子牙的賣麵等等，亦均爲大多數民衆的職業方式；其語言，皆接近於大衆的口頭語，或雖說爲文言（如「身高丈二，腰大十圍」，「萬夫不當之勇」，「閉月羞花之貌」等）而亦爲大衆所習知；其曲調，皆清楚如話，通其語即解其歌，所謂「宣序風」(Recitative)者是。

第二，是羣衆性的形式。民間形式中的戲劇鼓詞，固不必說，即文字讀物如小說也是向

大衆講說的相聲拉洋片也是號召大衆共同觀看的，而很少以個人的無聲獨賞爲對象，本質上都是口頭告白的性質；這種有聲的羣衆性告白性質的特質，必然與音樂相結合，而轉化成爲一種與宣傳統一的綜合藝術。

第三，是故事化的形式。民間形式幾乎純是故事體裁。神機妙算的諸葛亮，常勝將軍趙子龍，統統是用具體的故事，逐漸建造起來的人物，甚至短短一首歌謠諺語，也是由故事所鑄成。如果不用事實來充實，便很少提及一人及一物的特性，例如宣講拾遺一類的讀物，就其性質而言，似乎應該是抽象的說教，而實則乃是故事，並非所謂勸善格言。

第四，是直敘化的形式。民間讀物敘述一件事物，必先照事物的原有順序，依次敘述。例如某人姓字名誰，家住某州府縣，身世履歷如何，與某人結交，拜某人爲師，學習某般武藝，生性行爲尙好等等，面面俱到。而且每件事實，都要有因有果，有首有尾，遇有缺略，必加「有話便長，無話便短」，或「說不盡一路曉行夜宿飢餐渴飲」等語；遇有轉側拐彎，亦必預先聲明「這且按下慢表，單說那某某」等語，然後才提到另一件事物。如新形式中的突然而來

要然而止的筆法，是絕無僅有的。

第五，是民衆自己的形式。民間的民間形式固然常被入作爲御用工具，來麻醉大衆；而同時民衆自身也是經常用以衛護自己，打擊敵人，作爲自己鬭爭的武器。例如第一期抗戰中，冀南的民歌有「紡花車，嘰嘰嘰，東洋來了日本兵，燒房屋，殺百姓，火光血色一片紅」；「該地農婦自動成立的迷信團體——磕頭會的新禱詞也是「十字路口燒龍靈，中國打勝日本敗。」張宗昌時代的山東民謠，也是反軍閥的作品；此外舊讀物中，也往往有對壓榨者攻擊的呼聲。

上述這五種優點，都是可能經過了舊瓶裝新酒的正確的運用方法，而轉化成新文藝建設的基礎的積極要素。

總而言之，民間形式，既不是純粹落後的封建範疇，也不是純粹前進的大衆範疇，而在自己的內部包含着對立要素的或兩個可能前途的矛盾的統一體。這就是說，在其被封建階級所御用的基礎上，產生了違反國家民族復興要求的反動要素；在其反映民衆生活

的基礎上，又產生了變革現實的大眾化的前進要素。究竟這個可能的前途，哪一個能夠變為現實的前途呢？我們根據內容決定形式的原理，可以這樣來判斷：如果和抗戰建國的新內容相結合，便可能轉化成新文化運動的所有物；如果永遠讓它和違反三民主義的反動思想相結合，則將成為新文化運動的障礙物。

並且舊瓶裝新酒的本質的意義，不但是要發揚民間形式的積極要素而捨棄其消極要素，不但要在運用民間形式中來否定舊有創造新型，不但要實行地方文藝的革新或改建，而且要由於民間形式的通俗性的運用，和日寇漢奸以及一切有害抗戰建國的謬誤或反動讀物，作思想鬭爭。據最近消息，日寇漢奸已經在淪陷區域甚至我們的後方，利用民間形式實行反動宣傳。所以如果我們不由正確的方法來運用，則不但是放棄了抗戰建國過程中的文化建設工作的一個基礎部分；而且在抗戰建國的思想鬭爭上，又陷於對敵人的不抵抗主義。舊瓶裝新酒的文化革新意義與現實政治任務，正在此點。

通俗文藝的寫作方法

王澤民

這一講是通俗文藝的寫作方法，要說說通俗文藝的內容和形式兩方面的作法。不過一切事情的作法，不是憑空產生的，都要有牠理論上的根據，所以今天還得從理論上說起。說到通俗文藝的理論，現在有一個流行的口號是「舊瓶裝新酒」。這句話從什麼時候產生，在什麼地方用過，我們且不管牠。記得民國二十五年秋天，通俗讀物編輯社的民衆週報在北平出版，顧頡剛先生發表了幾篇文章，纔拿這「舊瓶裝新酒」作爲通俗文藝創作方法的標準。不過那時候注意牠的人還少，這一口號直到抗戰後隨着通俗文藝運動的開展，纔引起了大家的注意與討論。同時就有了反對論者，認爲舊瓶決不能裝入新酒，這個做法是行不通的。

我們討論這個問題，得先看看「舊瓶裝新酒」這句話代表着什麼意思，所謂「瓶」指的是文藝的「形式」，所謂「酒」指的是文藝的「內容」，「舊瓶裝新酒」便是「運用舊形式裝進新內容」。再說明白一點，「舊形式」是什麼？是從前就有現在還在民間流行的文藝形式，如山歌、土戲、評詞、大鼓等便是。「新內容」是什麼？是表現民衆生活，和在這生活中心產生的進步的現象，如封建意識的沒落，革命思想的成長，羣衆力量的壯大，抗戰建國中種種可歌可泣的故事等便是。這二者配合起來，我們從內容上看，牠是大衆文藝，再從形式上看，牠是通俗文藝。牠是「大衆化」與「通俗化」的合一。「舊瓶裝新酒」便是這種做法。這種做法果然行不通麼？我們看反對論者的理由好了。

反對論常說的有兩個理由：一個是新內容非用新形式表現不可，按哲學上的原則是「內容決定形式」，我們如果把新內容裝入舊形式，這新內容就會受到舊形式的限制，不能自由發展了。所以形式必須跟着內容走，內容一變形式也得變。否則就違反了客觀上事物發展的法則了。另一個理由是中國的下層民衆是落後的，舊形式也是落後的，文化應當

向前進，不應當開倒車，我們已經有了進步的新文藝，就應當提高民衆的程度，使他們接受進步的新文藝；不應當降低文藝的水準，去俯就落後的民衆。如果新內容再用舊形式，文藝永遠不能脫掉這舊的圈子，不是永遠沒有進步麼？

這兩個理由犯了同樣的錯誤，就是他們脫離了羣衆，忘掉了現實。不錯，「內容決定形式」是哲學上一個很重要的原則；但要理解這一原則，卻不是單就字面上解釋一下那麼簡單。所謂「內容決定形式」者，是新內容必然產生新形式，並不是新內容馬上產生新形式。因此，新形式不是從天上掉下來的，是從舊形式蛻變出來的。舊形式之所以能變為新形式，正是牠逐漸的加進了新內容的結果。新內容為什麼非從舊形式裏邊不可呢？因為當舊形式有羣衆的基礎，和現實的需要的時候，牠有規定內容的力量，也就是牠一面能扶助新內容逐漸發展，一面也限制着新內容的自由發展。這就是內容與形式的矛盾，這種矛盾隨着時間增加，到最後一天，羣衆感到形式非變不可的時候，正是舊形式失掉羣衆基礎。不合現實需要的時候，也就是新形式出現的時候。這纔是客觀事物發展的原則。如果在目下舊

形式還與羣衆打成一片的時候，就以「內容決定形式」爲理由，要求立刻來個新形式，那是犯了「機械論」的錯誤了。

至於說應當提高民衆的程度，使他們接受進步的新文藝，不應當降低文藝的水準，去俯就落後的民衆；說這樣話的人，先就沒有認清新文藝的本質。請問從五四運動產生出來的白話文學，是那一個人的文藝呢？我們從牠的作者羣與讀者羣觀察起來，毫無問題牠是知識分子的東西。牠也是經過了「舊瓶裝新酒」的階級，（要明瞭這一階段的經過，請看清末到五四的文學史——梁啟超林琴南可爲代表——便知。）建立了羣衆（知識分子）的基礎，適應着現實的需要，在大家感到非用白話不可的時候，纔一呼百應產生了白話文學，正與「內容決定形式」的原則相合。然而牠的基礎建立在知識分子上面，始終不曾與下層民衆發生關係，沒有打進下層民衆的生活裏去，如何能談到接受？以下層民衆爲對象的通俗文藝此刻正在醞釀，牠與五四以來的白話文學有本質上的不同。牠還沒有經過「舊瓶裝新酒」的階段，離着新形式的水到渠成還有若干年月；就想拿知識分子已經有

了的新文藝，算做下層民衆已經有了的東西，未免太客氣了。這種客氣的結果是什麼呢？就是不管下層民衆要不要，自己非給不可；不管下層民衆跟不上，自己非飛不可。這樣一意孤行冒險前進，使文藝脫離了羣衆，如何能教育（領導）羣衆？沒有羣衆基礎的通俗文藝，只可叫做「空想文藝」，牠正是忘掉現實，犯了空想主義的錯誤。有前邊的「機械論」，一定有後邊的「空想主義」，所以說反對論的兩個理由，實際上是犯了同一的錯誤。我們只有認清對象——通俗文藝是下層民衆的文藝，認清事物發展的階段——現在通俗文藝正在增加內容時期，不到改變形式時期，除了運用舊形式裝進新內容外，別無二法。「運用」就包含着選擇取捨的意思，也就是一個揚棄的過程。既不會停在現狀之下，不往前進，也不會鑽進了舊圈套無法脫身，「舊瓶裝新酒」決沒有這樣的結果。牠的前途一定能到達於新形式的建立。

我們既然肯定了「舊瓶裝新酒」的創作方法，這句話的涵義，前邊也已經大略說過幾句，現在接着說通俗文藝的內容和形式兩方面的作法。

在內容方面首先要提出的就是牠有沒有標準？有的，通俗文藝的內容一定要具備一個統一的標準，在全國各地到處適用。用牠來統一國民思想，整齊國民步調，發揮國民力量，提高國民文化，這個標準就是「民族性」。我們知道一個社會在牠的變革期中，有著種種不同的矛盾和種種不同的危機，而力量最大的一個便可以決定一切。我國在日本帝國主義瘋狂進攻之下，民族危機壓倒了一切，在中國社會內部的其他矛盾縮小了，矛盾關係變化了，國家統一了，全中國在最高領袖領導指揮之下，展開了神聖的抗戰，一切與抗戰有關，抗戰高於一切。非動員我全民族的力量，不能完成我民族革命的最後勝利。通俗文藝運動正在這時候有了空前的開展，正是客觀的需要促成的。那麼以「民族性」為通俗文藝的內容也是必然的趨勢了。

用什麼方法表現「民族性」呢？從主題上說，就是以抗戰為中心，把這中心周圍的一切人物、故事、生活現象，完全吸進通俗文藝中來，反映着抗戰的需要，與民族的呼聲，傳達着前線後方種種經驗教訓，表揚着英勇健兒共赴國難的光榮事蹟，指示着全國民眾正確的

行動方向。我們寫領袖的地方要表現其高瞻遠矚堅持抗戰的精神，寫指揮官要表現其英勇鎮定不怕犧牲以及運用戰略戰術克敵制勝的功績。寫士兵要表現其戰鬥精神及士兵政治教育的效用。寫農民要表現其順民心理的幻滅，對抗戰認識的進步，以及如何由家庭觀念發展到國家觀念，如何由狹義的復仇心理轉成為民族奮鬥的心理，如何由個人的行動轉變為集體的行動。這都是正面描寫。此外還有反面描寫，就是寫漢奸的沒落與轉變，寫偽軍的覺悟與反正。又有側面描寫，就是寫國際間政府民衆對我國的同情與援助，又有對面描寫，就是寫敵軍的反戰厭戰，頹喪與暴行，敵國民衆的反抗壓迫與醒醒革命。總之，從民族的觀點出發，不但先知先覺者成為民族戰爭中的先驅，後知後覺者也都會起前進，就是原來誤入歧途的也有轉變的可能。不但國內各階層各民族的利害是一致的，就是敵人方面的被壓迫供犧牲的民衆也與我們的利害一致。這是我們抗戰勝利的基礎，也就是通俗文藝最要把握的一點。

再次從思想上說，在民族革命的過程中，同時就反映着思想革命。我國下層民衆的思

想，一向還停滯在半封建的思想狀態下，充滿着門第、身分、血統、地盤的封建意識；「萬般皆
有命，半點不由人」的「定命論」的人生觀；「善惡到頭終有報，只爭來早與來遲」的報
應觀念；「不受苦中苦，難爲人上人」的「個人英雄主義」。這都是幾千年君主專制壓迫
下的結晶，雖然經過了辛亥革命還未洗淨的毒素。這種思想如果繼續存在，大概只有當順
民一條路了。所以在抗日戰爭中毫無疑義的這些毒素非澈底洗淨不可。革命的思想與革
命的行動會互爲因果的發展起來，什麼叫做門第身分？在敵人的鐵蹄下同樣是個亡國奴！
分什麼親疏遠近？抗日的冤家也可以變成朋友，媚敵的父子也會成了對頭！這樣一來，封建
意識不存在了，變成了民族意識。什麼是「命該如此」？什麼是「在數難逃」？到了這生死
關頭，誰還束手等死？命運二字再不能騙人了。勝利是黨了大衆的力量造成，最能代表大衆
利益的領袖也就最爲人擁護，奴視一切的人上人不能存在了，變成了痛癢相關精誠互助
的集體。人的力量收了宏效，神的威信就歸於消滅，管理報應的那個主宰既消失了，人事就
恢復了正常的因果關係，誰也不迷信了。民族革命把人的思想給換了樣子，我們一定要在

通俗文藝中把牠反映出來，擴大這新的思想革命的影響，這又是通俗文藝在內容方面最要把握的一點。

如上所說，以抗戰建國爲中心的主題，加上以解放奮鬥爲中心的思想，這就是通俗文藝的新內容。這樣的內容用什麼形式傳達呢？在形式方面也有標準沒有？通俗文藝的形式一定要有一個必須具備的條件，使牠能够普遍全國，同時卻又深入民間，使到處民衆雖至婦人小孩也都一致歡迎，這個標準就是「地方性」。爲什麼要提出「地方性」？爲通俗文藝的形式標準呢？我們從現在流行的「民間文藝」來考察，在全國各地到處都有爲當地民衆所欣賞的土戲，小調，評詞等，牠們的地方色彩都是非常濃厚，第一，牠們靈量的採用當地的方言，蘇滬吳邊充滿着蘇州一帶的方言，紹興戲裏充滿紹興一帶的方言，金錢板裏充滿四川方言，廣東調裏充滿廣東方言，因爲這個緣故，在當地唱出來說出來，人人可以聽懂。方言本來包括着方音和土話，這裏不僅是字同音不同的差別，還有很多的語彙爲當地所特有，外鄉人聽了雖然莫明其妙，而當地人聽時卻十分親切，津津有味。此外和語彙有

關的，還有許多流行的諺語歌後語，比如強中自有強中手，能人背後有能人。大水冲了龍王廟，一家人不認識一家人。稻草人救火，顧不了自己。沙鍋子搗蒜，一鍾等，這本來是大衆話中，巧妙的修辭，用在民間文藝中就都成了佳句，極受聽衆歡迎。第二，牠們的體裁極多，一處一個樣子，戲劇方面除了通行的「大戲」之外，還有更多的「小戲」，如大名一帶的包袱戲，湖北的花鼓，安徽的三班等，唱起來腔調簡單，正與下層民衆欣賞音樂的能力相合，故事單純，人物不多，化裝簡便，容易學習，容易演出，容易了解，比「大戲」更受地方人歡迎。詩歌方面有北方的山東大鼓，西河大鼓，秦天大鼓，南方的彈詞，陝西的郿鄠等和許多小調，至於山歌漁歌更是數不勝數。以上這些土戲小調除了山歌漁歌隨口歌唱之外，其餘都各有一定的音樂配合着，這些樂譜當地民衆都十分熟習，即使不會詞句的人，也能哼吟那種調子。甚至小學生唸書，小飯館裏堂倌喊菜和婦女們哭死人的時候，也都和當地的小調小戲的腔調接近，可見其影響之大入人之深了。小說方面則有評詞故事等。第三，就是因了歌唱的原因，牠們中有八九都自然成了韻文，而叶韻的標準又是隨着方言的不同，因地而異。不但

不受詩韻、詞韻、曲韻的限制，連現在北方通行的「十三道藏兒」也不能拘束一切。總起來說，「民間文藝」所以受下層民衆歡迎者，就因為牠的形式富有「地方性」，牠的表現方法（手段）隨地而異，與當地民衆的欣賞趣味了解能力十分密接的緣故。不過我們雖然發現牠的形式有這樣的不同，卻還有個相同之點，應當注意。就是「民間文藝」都是藉了說和唱來傳達，對方用耳朵來接受，牠還在「口頭文學」的階段。這現象一點也不足為奇，請想我們四萬萬五千萬同胞中有十分之八不識字，牠們不能和書本發生直接關係，就連已形諸文字的小唱本，也只有識字者能看，他再念與別人聽，而同時還不得不依賴着民間藝人，作文化使者，盡着媒介作用。

民間的文化生活既然如此，我們的通俗文藝也只有走這條路纔走得通。第一，我們要採用大鼓、小調、山歌、土歌、評詞等等體裁，編成能唱或能說的東西，而且一定要合乎牠們的套子。套子這東西雖然限制了作者的自由，也相當限制了內容的發展，看去頗為討厭，用起來也相當麻煩（須作者自己先下一番學習工夫），卻是非此不可。牠好比是一身制服，你

不穿牠不能入伍，連門也進不去。第二，用韻要合乎地方習慣，這與體裁有連帶關係，不必詳說。第三，要盡量運用方言，諺語，大衆語彙等，使牠成爲很活潑生動的口語文學的擬作，唱得出就聽得懂。這三個要素——體裁、韻、口語，單具備一項是不成功的。譬如寫了一篇韻文，卻用的是普通白話；或是用的方言，卻與現在流行的體裁不同；或是完全用了方言口語，卻又只能夠讀而不能去唱；或是雖然有詞有譜卻非民間的成譜，這都是只可算做文藝，或半通俗的文藝，而是不能澈底通俗的東西。我們寫作的時候，要時時刻刻想到這東西不是給我自己看的，（我自己儘可以看魯迅全集。）是給別人——某一地方的民衆聽的。無論是說和唱，也不是由作者去唱（說）的，是由別人——藝人或民衆自己唱（說）的。假使這東西準備給藝人唱，他們還要藉此維持他們的生活，唱出來而不能吸引聽衆，他們就不肯採用。這麼一來，對於上邊說的舊形式的三個要素，自然不會忽視了。也許有人懷疑，這樣一弄，我算跳進舊形式的圈子，拔不出腳來了！不要緊，不要忙！民間形式決不會一成不變，事實上牠常常在那裏變化，現在我們把新內容增加進去，牠的變化更要快些，但作者的性急是沒

有用的。如果急於在形式上創新花樣，那與硬拿白話文學去「通俗」差不多了。

但是「運用舊形式」的「運用」二字，究竟不可忽視，用打牙牌的調子填抗戰新詞是不行的，把「命歸陰」「前世緣」一類的語彙用來也是不行的，把「當一日和尚撞一日鐘」用在正面也是不行的。「運用」就是批判地使用，有鑒別，有選擇，不是抓起來就用的「濫用」。「濫用」舊形式如僅只是內容形式不調和，害處還小；留下了思想上的毒素，在民族革命上發生壞的影響，那是最大的害處。

總起來說，通俗文藝在內容方面要民族化，在形式方面要地方化，沒有民族化的內容不能使地方化提高牠的價值，牠便與「庸俗」無異；沒有地方化的形式就不能使民族化達到普遍深入的程度，仍舊浮在廣大民衆的上層，與抗戰宣傳國民文學均無裨益。這就是我們主張「舊瓶裝新酒」的惟一理由。

通俗文藝的技巧

老舍

假若這裏有一位沒有聽過看過舊劇或鼓書的文人，我想，在他心中也許以為這類的通俗的東西不會有什麼講究，只不過是東拼西湊的那麼一堆而已。即使他讓一點眼，承認牠們多少有點講究，那也絕對不能與古典的或新興的文藝的技巧相題並論。

對於前一层，讓我們拿舊劇作個例子吧。舊劇之中，我們承認的確有些亂七八糟的東西。可是由大體上說，牠們都有一定的結構與表現方法，絕不是隨便湊成，像一個夢似的。就是那些雜亂無章的東西，若留心看一看，也有牠所以如此的原因。譬如最初的一個劇本，本有完好的結構，與妥當的穿插；可是到了伶人手中，就許因為太願向臺下討好，而把劇中某一部分盡力擴張，甚至於把牠擴張到可以獨立，另成一劇的地步。這樣喧賓奪主，或化整為

零，就破壞了劇本的完整，或失掉原來的意義。有好多武戲，吃了這樣的虧，只顧了起打起火，越越好，而遺忘了更重要的戲劇效果。

可是，相反的，也有些劇本，經過多少次演唱與修改而越來越簡鍊精美，削去浮泛，只留下心核。近幾年來，京派的伶人因與海派的競爭，往往以「舊戲重排，全據古本」為召號，而排演「本戲」。這些「古本」多半是沈悶冗長，只增了場子，多佔了時間，並無怎樣了不起的好處。這可以反證出舊劇在生長中也並不是沒有受過淘汰與剪裁，雖然有時候不幸而變得很壞。

據上所述，劇本有時由好而壞，有時由壞而好，其所以好與所以壞，都足以證明舊劇並非隨便可以湊成，牠自有牠的方法與技巧。

對於後一層——通俗文藝的技巧是否可與古典的或新興的文藝技巧相題並論——我以為：因為形式的關係，技巧自然不能完全一樣；但這只限於技巧方面，而不是在文藝本質與原理方面有所不同。由文藝的宣傳性說，凡是文藝作品都要宣傳一些什麼；通俗

文藝在這一點上，不但沒有忽視，而且比別種文藝更熱心：一齣戲，一本小說，一段鼓詞，莫不含有很明顯的教訓。因此，民衆雖然大多數是文盲，可是他們有他們的道德上的裁判與責任，維繫着精神的生命。他們的這種裁判與責任多是「有詩爲證」的：作文官的要清明如包公，武官應忠勇如關公與岳老爺，趙子龍是勇士的象徵，西門慶理當永遠拴在尿桶上……用不着說，這些根據是來自通俗文藝。戲臺，書場，不管是民衆的學校。自然，在通俗文藝中也有許多淫穢的地方，可是淫穢的東西往往是在乾淨的東西裏面包着。當形容潘金蓮得意的時候雖然極不正當，可是到說她被殺的時候也極嚴厲。拆開來看，是反宣傳，誨淫誨盜；合起來看，就知道了原意，正是懲淫誅惡。若是能加以剪裁，不教邪勝於正，自仍不失其宣傳的本意。至於那些專以淫穢爲主的東西，當然是須禁止，正如別種專抒寫色情而無他更高的啓示的文藝作品那樣該當禁止。這樣，通俗文藝在文藝的本質上，實在盡着宣傳與教訓的責任。假若牠有時候不大潔淨，或思想陳腐，那不能只責備牠本身，社會上沒能盡到對牠應盡的責任也不能不算罪過。單拿文人來說，有誰在抗戰以前曾想到過爲民衆寫作一些

讀物呢？新的不來，舊的只好自生自存，當然牠陳腐，牠沒有得到一點新血呀。牠正當不正當，牠陳腐不陳腐，反正牠沒忘了宣傳。今日的問題是在如何去矯正牠，革新牠，因為牠確是與別種文藝一樣的負着宣傳的使命，而且事實上證明，牠確是有力量負起這使命。

在文字上，牠也和別種文藝一樣的具備着文藝的條件。牠有想像，有圖像，有音節，有脫口而出的字句。自然在字彙上，牠沒有佩文韻府和文藝辭典爲牠作解釋，提聲價，可是牠有清新的詞語，像剛摘下來的瓜果那樣帶着田園的鮮美。牠的字彙是來自民間，充分的含有民間的思想與想像。在這一點上，牠也許比古典的，甚至於新興的，文藝，更多着一些新的血脈，往往使人拍案叫絕。在另一方面，我們必須公平的指出，因爲民間的生活艱苦，教育落後，更因爲民間文藝多半是取韻文的體裁，牠的字彙也有好多是因襲沿用的，既不足以表現新時代的精神，更難以推陳出新。不過，這個缺陷也就正是今日所急宜設法彌補的；在彌補這缺陷的時候，我們一定也能公平的看出牠的優點。牠的優點也正同於其他一切文藝的優點，活潑，自然，脫口而出，絕不贅語，扭扭，使人悶氣。

創作的文藝是想像的。通俗的作品一點也不缺乏這條件。在這條件下，也許他不學術的把歷史弄錯，或誤解某件事實的真意，可是我們不能說牠不是想像的。牠能從水滸傳中單單提出個武松，使之另成一部小說。這武松也許不像原來的那個樣子，不但殺嫂打虎，並且作了許多與他無關，而恰好是民間願意聽的事情，他也許會撲滅蝗蟲，或求雨，事實是錯了，但想像卻充分的活動着。這武松的故事，有頭有尾，有聲有色，有穿插，有逗宕，從考證方面看，牠是愚癡得可憐；從文藝上看，牠卻自有牠的立脚地。自然，這並不是說，文藝應當曲解了歷史，而是說我們即使資備通俗文藝的歷史上的知識太幼稚，我們可也不能不承認牠的想像力的豐富。

在結構上，牠也曉得如何由分散而團圓，由紆緩而緊張，由鋪陳而判斷，正如別種文藝的那樣費心機，巧安排。就是一段鼓詞，也知道這些方法，成爲一個完整的一片段；不但在文字上如此，連唱法也是越來越緊，使事情與歌聲一同走到頂點。

再提到趣味，通俗文藝或者比任何種文藝都更聰明一些，彷彿牠早就曉得「沈悶是

文藝的致命傷」這一句話。在一個文人雅士看來，或者以為通俗文藝中的趣味太低級，或缺乏控制。我承認牠有時候缺乏控制，因向觀衆討好而失去了嚴肅的態度；至於低級不低級就很難判斷了。——我們至少該想一想再說話。一個不曉得民間疾苦的文人，根本不能明白為何兩個鄉人爲爭一堆牛糞而打起架來，他當然也就不能欣賞因爭牛糞這件事而來的打趣談笑，而指爲低級。這到底是不是低級？誰敢說！或者，一個文人看到野臺戲中的包公，纔令王朝馬漢去捉鵝鴨燒鴨吃，或包公自己攆着鋪蓋捲趕路，他也許說這是唐突包公，趣味低級。可是他一點也沒想到，這種形容正是民衆把包公看成爲與他們痛癢相關的人，是關切而不是唐突。至於要使民衆都知道每個人的身分地位，而恰好的去備配每個人的衣食起居，那恐怕就先要解決民生問題與教育問題，而不僅是文藝本身的問題了吧。還有些文人以為通俗文藝中的言語往往不大乾淨，故目之爲低級。這也要看他所要求的效果是什麼，而不能專以粗俗否定其低級不低級。言語粗俗，而健康爽朗，一定比吞吞吐吐，暗隱淫邪的強得多。文雅不一定就是高級，故意掉書袋，之乎者也的自居高雅，也只能令人作

呢，亦是低級。所謂低級不低級的判別，似乎宜以立意與效果的是否無聊而定，而不能以事實及言語的雅俗而分。通俗文藝生長自民間，牠表現着民間的思想，反映出民間的生活，也就從民間的生活與思想中找出諷刺幽默，增多了趣味。有了趣味，便也增加了牠的宣傳力量。我們不能否認牠的趣味有時候低級，可是我們切不可因為不了解民間生活，而把所有趣味都斷定為低級。

如上所述，我們知道了通俗文藝在各方面都有牠的文藝的根基。牠並不是胡雲胡塗的那麼一團。明乎此，再去談牠的技巧，我們便不專從技巧上找技巧，而應更進一步的由技巧想到文藝共同的原則。這樣，當我們撰製通俗讀物的時候或者也就不至於一意摹仿，而忽略了創作。專是摹仿，自然自始至終是着眼於技巧，而迷於技巧之中，且漸漸的變為崇拜技巧，忘了改革與創造。結果，所摹擬的只是個空的架子，是種假的小玩藝，不能成為有生命的活東西。

依據着上述的理由，我覺得通俗文藝有三難：不易通俗，不易有趣，與不易悅耳。

先說何以不易通俗。在一切文藝創作裏，好的總是脫口而出，喜怒哀樂皆成文章，壞的總是彎彎扭扭，矯揉造作。因此，世界上咬言嚼字的文章多於現成自然的文章；也就是說，俗實難於雅。秀才會作八股，而不會寫家信，並不完全是個笑話。寫作通俗文藝，言語首先給我們許多困難。文雅的詞字，有書史辭典幫忙；民間通用的字彙，無書可查，非我們自己到活的社會中去找不可，這就難了。一般的語言而外，耕作有耕作的，買賣有買賣的，各行有各行的，各業有各業的，特用語；這就更難了。把握不住活的語言，便沒法形容出真實的事情，新興的文藝如是，通俗的文藝也如是。不過，通俗文藝既是為民衆寫的，就比新興的文藝更不能將就——牠必須俗，俗到連不識字的人也能聽懂的地步。抗戰以來，大多數的通俗文藝作品，在言語這一方面，犯了兩個毛病：（一）以雅代俗，（二）以腐代俗。前者是出於老一些的文人，他們習慣作舊體的詩文，知道一些舊劇或鼓書的方法，所以他們所作的戲或曲，只是應用了舊的套數，而言語則仍然是很文雅。因為文雅，所以牠們寫，不生動。他們的通俗字彙既不够用（即使他們肯用），而形容近代戰爭與事實的字又極難從舊文學詞彙中找到，他們

沒辦法。後者或較勝於前者，他們拒雅而求俗，可是也並不真知道民衆的語言，於是就把戲劇與歌曲中的濫調陳詞拿來，裝璜一下，多少要有點通俗的色彩而已。這路作品裏面，也許上句是「打倒日本帝國主義」，而下句是「教小鬼們見閻王」。這怎能成爲美好的宣傳品呢。以文雅支持通俗文藝，根本是矛盾；民衆若是能了解史記漢書，便無須有鍾美案與瞎子逛燈了。以「見閻王」、「地流平」、「面前存」、「說根隨」等腐詞來支持通俗文藝，至多只能得到一點「不得已而爲之」的原諒，因爲通俗韻文既須有韻，而韻字又須有變化，所以有時很難躲開「面前存」或「地流平」了。可是，這種不得已的辦法只是一時救急，決不應視爲通俗語言發展的正路子。民間有許多比「面前存」更自然更有力的詞字，要當破一番工夫找出，運用，不可以舊韻文爲標準，而摺住去路也。

作通俗讀物，照上面所講的看來，用語用字不但不應故意求雅，且須時時留神自己的筆，深恐路一疎忽，即無意中的寫得太深了。我們不以雅取巧，而在通俗中還能活潑跳躍見勝。要俗，要活躍，所以避雅，並且要避腐。凡是陳腐的也必是該淘汰改革的，我們應隨寫隨

盡矯正之責，不可因循儉俚。

再說通俗文藝何以不易有趣，求言語通俗已屬不易，求全篇的意思通俗則更難。這是可能的：我們費盡心機，一字不苟的，完全用民衆習用的語言，寫成一篇東西，而結果依然不能教民衆了解。第一，我們用民衆的話給他們介紹一位人，或一件事，按理說他們應該聽懂了。可是假若這位人，這件事，與百姓們毫無關係，他們就很難感到趣味，而茫然不解。譬如：我們使抗戰的某大將爲一齣戲的主角，畫着姜維式的花臉，把日寇打得落花流水，以表現其英勇的精神及抗戰的決心。這齣戲（姑且承認打花臉等辦法是對的），設若拿到一個山村裏去演，就許毫無效果，大家莫明其妙。因爲在這個村裏，沒有報紙，根本不曉得那位大將是誰；沒有看過或聽過抗戰宣傳的文字與講演，根本不知道抗日這件事，怎能怪民衆茫然不解呢？聽了與自己有關的事情纔容易受感動，此所以鄉間雷擊了老樹，必謂樹上有巨蝎或毒蛇，因爲蝎蛇是會害人的；若單言老樹，則關係甚微也。所以，單單用了民間的語言，而不計算人物事實與民衆的距離若干，往往是費力不討好的。事實人物都要切近民衆，由他們

所習知的事實引入抗戰，纔是好辦法。第二，我們努力採用了民間的語言，而陳意過高，譬如用俗話寫成一套抗戰建國的哲理，其中沒有具體的故事，沒有有趣的形容，自難爲民衆接受。不錯，我們爲抗戰宣傳，須把其中的道理給大家說個明白，可是也別忘了文藝須有具體的表現，不但要大家明白，且須使大家受感動。一個心中很明白的人，也許因爲算計得太細密了，而一毛不拔，心冷如冰；一個受了感動的人，纔會熱血沸騰，捨身赴戰。新文藝在民間的失敗，就是人物事實思想都與民衆隔離太遠。通俗文藝的興起，首當彌補此缺陷。一方面要給民衆以精神食糧，一方面要掃蕩現在民間的陳腐物。那麼，我們就必須從民衆的生活裏出發，不但採用他們的言語，也用民衆生活，民衆心理，民衆想像，來創造民衆的文藝。除非我們成見的看不起民衆，這工作實在不是低卑無聊的。我們要發動民衆，而民衆並不是一些橡皮袋，一打氣就會鼓起來的。民衆有他們的生活，與生活上的困難。他們既非超人，所以他們在一方面有俠腸義膽，在另一方面也很注意自身的實利。所以我們必須有民衆的想像，我們纔能一針見血的說到他們的心中去。在正面，他們有他們的義憤；在側面，他們有他

們的諷刺；在這出他們的義憤與諷刺的時候，他們有就本地風光而想入非非的能力，而使文藝作品趣味橫生。我們不但要去學他們的言語，也要思索言語中的生活背景；不但只看一看他們的戲劇鼓詞，也要注意他們的笑話趣談歇後語諺歌謠等等。明白了活生生的民間，把握住那活生生的言語，我們纔會和民衆一樣的去想像。以街上所賣的小唱本等爲我們的範本，是絕對不妥當的。那些小冊子中，有的，只是民間文藝的影子；真的本子是在歌者們的心中；有的只是民間文藝的尸體；活的文藝在民間也是隨時改動的。

如果能照着上述的辦法來寫作，我們無疑的能寫成相當好的東西，因爲我們不只是摹仿個空架子，而真是按着民衆的生活創造出來的有血有肉的文藝。

不過，在現階段，民衆中還有大半是不識字的，所以不論我們願意與否，我們必須重看韻文——因爲牠便於口頭宣傳。這就須談談通俗文藝何以不易悅耳的問題了。現存的民間文藝，除了評書，差不多都是有韻與音節的：戲劇，鼓詞，秧歌，夯歌，山歌，童謠……都是韻文。這些韻文裏，有的是數唱，沒有樂器伴奏；有的呢，是伴以絲弦或管樂；有的在樂器之外，還須

有舞蹈，這樣，我們創作韻文的時候就大大的受了限制；除非我們能馬上創作出新的音樂，新的舞蹈，我們就非利用舊的套數不可。單獨一個人便能創作出一篇新文字來，一個人可不易把樂舞都一下子創出——就是改革一部分都不容易。人才之外，時間與金錢，在抗戰的今日，恐怕也很難允許作大規模的革新的運動。有這麼大的困難立在我們的面前，而我們又不忍沈默，非作出點東西來不可，我們的工作可就非常的艱難了。前邊已經說過，我們應察着那些陳腐的詞彙，而代以民間活潑有力的語言；可是一談到音韻音律，我們就不十分自由了。語言在紙上是一回事，到了歌腔韻調上便另是一回事。「湊死你」也許比「教你見閻王」少着一些迷信的成分，可是趕到某一歌腔上，牠就許不如「見閻王」好唱好聽。新字新詞理宜隨時用入新的通俗作品，可是牠們沒有受過音樂的洗禮，在紙上牠們倒頗活潑，在口上可就軟弱無力了。我們必須於字俗意俗而外，還得教牠們有音樂之美；而且，這音樂之美還不能僅靠足以滿足作者自己的朗誦，即算成功，牠得能上絲弦或笛管。

爲解決字音這問題，我們非知道點音韻與音樂不可。知道了一點民間文藝的音樂，我

們便會差不多的把文字調動得能够歌唱；句的長短，字的多寡，都能不大離格。知道一點音韻，則即使所寫的通俗韻文不預備去上演，也能使文字多一些音樂之美，好念好聽。至若關於音韻音樂的詳細說明，另有別人撰稿，即不在此多贅。

以上是由文藝的共同原則，及通俗文藝特有的形式，講說通俗讀物的作法。以下再對戲劇鼓詞等作法略加以解說。

先說戲劇。

舊劇有許多種：二黃，川劇，漢劇，梆子……每一種戲中都有牠特殊的講究。腔調，念白，行頭，臉譜，鑼鼓等等都自成一套，恐怕一輩子也學習不完。

那麼，我們怎樣去寫牠呢？我以爲，要寫劇本，當然先須明白點戲劇的技巧，不然就無從着手。看戲，和討教一些歌唱的法則，不是什麼很難的事。略知道了一些，我們很可以放膽的去寫，因爲演員們若是有心去排演我們的劇本，導演者自會去改正變動——大概沒有一個劇本能不增減一字就恰好能上演的。關於哪一種板怎唱，哪一項開打叫作什麼，臉譜一

共有多少樣，都容易打聽到，而且還有幾本專書可作參考，無須在此多說。重要的倒是在略知唱法板眼後，如何去寫一個劇本。職業的演員們知道臺上的規矩，用不着我們去教他們；他們所缺乏的是劇本。他們有能力去把一劇本，按着舞臺經驗而改正而演出；他們可就是不會寫出一本有新內容新思想的戲來。所以，寫劇本是我們的事。寫出了劇本，把要緊的地方向排演者說明，給他們以改正之權，但一定不許他們把宣傳的本意刪去或弄錯；這樣雙方能合作，一本戲就能很順利的演出。這樣寫過演過一本戲，我們對於舊劇中的規矩或者也就知道個大概了。

再者，近幾年的各種舊劇，因交通的發達，與營業上的競爭，都有一些變化。以二黃戲說，因受了海派戲與文明戲的影響，行頭，唱法，和佈景，已有不少的改動。梅蘭芳博士從西洋回來以後，就把鑼鼓敲起來，不在臺上飲水，而且摹仿着西洋歌劇那樣把歌詞用力唱出。在老內行看起來，這些改變都是大逆不道，對不起祖師爺的事情；可是他們儘管搖頭，而阻止不住這種改變。在新編的漢劇裏，我也見到摹仿海派的各角色聯唱，連唱腔也是摹仿麒麟童

的。因此，我們來寫舊劇本，滿可以不必完全照貓畫虎；改動一些是無所不可的。有好多地
方一經改動，就不易馬上被民衆接受，可是硬幹下去，看慣了也就一樣的行得通了。在廣東
戲裏，周瑜戴雉尾翎，而小喬穿高跟鞋！在川戲中，老翁穿古裝，而小姐露着胳膊！我們不必拿
崑腔與二黃戲爲標準。雖然這兩種戲都有嚴密的規則，可是崑腔已沒落，而二黃也在改變
中；牠們的規矩越多，便越衰敗，因為牠們自己裹上了小腳。我們寫劇本，不妨自由一些，在不
得已的被逼而外，還須漸次建設，把新歌新景與效果什麼的都設法增加進去，使與話劇接
近。我們須虛心去討教舊的辦法，也須勇敢的漸漸給他輸入新的血脈。

當我們去學習的時候，除爲知道一些規矩而外，還要客觀的去思索判斷。一般的說，在
二黃戲中，二黃宜於沈着安詳的，西皮宜於飄洒輕爽的，劇情慢板宜於鄭重的，快板宜於激
昂的，陳訴。一劇中先二黃而後改西皮，或先西皮而後改二黃，在我們心中就該有個尺寸。不
可隨便改變，不可改得太快。若通體用二黃或西皮，則因劇情的發展，自然是越來越快，先慢
板，而後原板，而後快板；就是散板的應用，也自有牠的用意；不重要的角色，或不重要的事實，

自宜以散板隨手表過，可是有時候也因為加重表情，故意用散板，演員可一字字的清楚唱出，而腔又活動無板眼的拘束，足為表情之助。職業的演劇者，必能詳細細為我們解說某腔某板的唱法與規矩，可是也許就說不出那腔那板在全劇中的效果。所以我們自己須加以揣摸。還有，大段的歌唱放在什麼地方，也應想過。一般的說，一氣唱下幾十句或百餘句的辦法，現在已不大行得通了；第一因為演員不能都有好嗓子，好身體，當然對此生長，不敢演唱。第二，歌唱過長，便妨礙了動作，往往費力而不討好；第三，在給民衆扮演新內容的舊戲，處處須力求明晰，不能多以歌唱述說，因歌腔往往阻礙劇詞的明顯啊。我們不妨多寫幾句唱詞（雖然不必一氣要百句），那喉嚨好的演員可以多唱，或少唱幾句而句句拉腔；那喉嚨壞的可以少唱，或多唱而不必要腔，時間正自相等。我們須給演員們多預備詞句，而後任他們選擇剪裁。這較長的歌唱放在什麼地方呢？我以為最好使牠負有抒情的作用。用說白，用動作，已把故事發展到一段落，臺下已看清這一段是什麼事，再利用歌唱陳述或感訴，即使腔調稍複雜，聽不清唱的是什麼，仍能以歌唱之美動人，仍能不使劇情晦昧。每逢用「一言

難盡「叫板」的時候，須留神所要唱的，必是聽衆們已看明白了的事情，不可突然而來，致使聽衆因沒聽清歌詞而也摸不清故事發展到什麼地方去了。在話劇中，後來的事必須預爲暗示出，以備發展；舊劇亦宜取此法：既爲民衆表演，暗示或仍恐不足，必屢屢提醒之。至於開打，亦宜活動；北方的戲多重武工，南方的則不甚考究；故劇本中的武場不可太固定，若能減去開打而仍能成戲，或減少開打而不致損失劇情，庶可免去許多困難。總之，爲民衆寫劇本，宜知舊的套數，而不可取法太高，結構太死，以致失去伸縮性。以崑曲二黃爲範本，則劇本宜力求緊鍊，場子越整越好，使之一氣呵成，無懈可擊。此等劇本宜出演於都市；一到鄉間，便許因整齊而被視爲死板，因嚴緊而障礙了劇情的明顯。所以，爲鄉間預備的劇本稍爲瑣碎一點，或者倒能收效較大。關於說白，行頭，等事亦本此旨，不必一定非合某派的規矩不可。一個有伸縮性的，可通融的劇本，略加改動，即可應用於數種不同的戲劇上，二黃可改爲漢調或秦腔也。

鼓詞比舊劇簡單，較易創制。可是，唯其因爲簡單，容易成篇，往往寫者就忘了把牠寫成

一段有情有景的東西，而只取些空洞的標語口號把牠填湊起來。戲劇必須有故事，因為須拿到舞臺上去扮演；鼓詞只靠唱者一人說唱，故沒有故事還能成篇入弦，於是作者也就很容易把一套空論作成有韻的歌詞，而稱之為鼓書。其實，鼓書雖非戲劇，但當歌唱之時，唱者手揮目送，且唱且作，實一人而兼充數人也。小曲因為字少腔簡，可僅作抒情之用，鼓書則長起來可演奏整部小說，如隋唐與劉公案等，短的亦須自成一段落，容納一個小故事。舊的鼓詞中，也有不說故事的，但為數極少，且別具作用：譬如在堂會中的壽詞或喜歌，通體皆諛讀之詞，無具體的故事；或為宣傳某項知識，如全國山名水道等，其作用等於通俗讀物中的「雜字」。此外，則大都以演述故事為主，而略含教訓，以事成人，以理勸戒，深合文藝的原理。我們擬製新詞，對於新知識之灌輸，也可以作些有「雜字」作用的東西，如新式軍械的說明，或防空常識等。至於為激勵愛國精神，堅定抗戰決心，則仍當以具體的故事，寓勸勵之意。

通常在都市中演唱的鼓詞，大概以一百五十句為一段。在這樣的一段中，有時容納一完整故事，有時僅為一故事的一部分——即稱為一本。在鄉間演唱，大都以二百句左右為

一段，一段唱畢，稍爲休息，即接唱第二段；有十段左右可供演唱半日之用。都市中的，段短而腔繁，每段雖僅百餘句，亦可佔二十分鐘左右，故無須說白；即有說白，亦僅在上場時略道故事的情節，或僅報告要唱什麼節目。一唱起來，即不再說話，以求一氣呵成。在鄉間，因腔簡，故句多，爲省些力氣，爲說明前後段的關係，都有隨時加入說白的必要。抗戰鼓書，頗可取此法，唱一小段，說明幾句，以說白補充歌詞，當更清楚得力。

在鄉間，每於唱正段之前，先唱幾句渾趣的開詞，如八角鼓中的岔曲，所以靜場壓言也。然後，書歸正傳，但仍有數句詩篇，點明全篇大意。在都市中，則開口即唱詩篇。

詩篇通常爲八句六句四句。詞較雅，平仄較嚴，顯出莊嚴，鄭重的提揭全篇大意。也有只用兩句的，或甚至完全不用，而開門見山即說出故事者。在創製新詞，可取後法。不必迂迴，而一語道破，倒頗痛快。

一般的說，歌詞首段總先介紹出人來，而後隨故事之發展，隨時繪景抒情，而至於點頂最後，略示教訓。

歷史上的人物比較容易描寫，有時只須描繪他在這一段故事中的服裝態度即足，因為聽衆早知道他的相貌性格也。描寫一個新人物，則須簡而有力，幾句話即抓住一個相貌與個性，實非易易。假若簡而不精，還不如多說幾句。鄉間之唱武松者，往往以數十句形容一雙拳頭如何厲害，爲打虎先壯聲勢。此雖有失剪裁，而聽衆對形容總比對說理更感興趣。

介紹出人來，即須說事。在敘事中必見情見景，以俗淺的文字說得動人，以細微的情景表現重大的事件。人在事與景中，有狂呼，有悲歎，有大笑，有細語；敘述雖限於篇幅的簡短，不能複雜委宛，而動作音容都能活現，和唱戲相仿，亦自動人。

有了人，有了事，須在人與事發展的高潮前，故作逗宕。或言感情，或寫景物，或描述一項事，然後急轉直下，句子力求簡勁有力，以便於速唱，把故事結束；而後再以三言兩語，略作教訓。

形容人，述說事，不怕人如何高偉，事多麼重大，必須利用民間習用的語言，使深入淺出，必須從民衆生活中表現出，使易了解。不可貪雅，更不可忽略了聽衆是誰。

板眼腔調雖多，但大體說來，能把七字句寫好——即寫得平仄順嘴，無難吐的音，詞字有節，無繞嘴之處，便可適用。演唱者爲行腔運字的活動，很會把七字句變成九字或十一字。以言平仄，一句之中雖不必嚴格的用律詩的辦法，但必須爽朗自然；一氣用四個平聲字或五個仄聲字，當然不會美好。七字句中自然應成爲二三——跪倒，磕頭，眼圈紅；有此基礎，再變爲十字，譬如——小幼主，跪倒磕頭，眼圈紅；亦甚順口。反之，若寫成「跪倒，眼圈紅，磕頭」，則本句沒法唱，增多了字，仍不能唱。

鼓詞用韻甚寬，不必照詩韻，只要合轍即可。北方有十三道轍，有專書可查；南方可以就南音斷定。不過，南方所用的轍，由北人聽來，即有不合轍的地方，如南方可以把「陳」與「成」押在一處，而北方則「陳」在人辰轍，「成」在中東轍，絕不相混，不可不知。

韻皆用平聲字，爲鼓詞中的通例。鄉間所唱的鑒子，及擊鑼大鼓，往往也有混入幾個仄韻的時候；京音大鼓則極嚴格。上句尾既是仄字，下句的韻又是仄聲，當然唱不響亮；雖有時不得已而可通融，要當以平聲韻爲準則。京音大鼓，對韻律最講究，近年來且有上下句都用

韻的趨勢，如「勸君莫把國仇忘，努力齊心打東洋，」「忘」仄「洋」平，均在一轍，唱起來非常悅耳。不過，一轍之中，平音字甚多，而仄音字也許很少；仄韻甚寬，而平韻或者很窄。光是押一道韻，本已給作者以不少限制，若上下用兩道韻，則限制又增了一倍；再遇上平仄韻寬窄不同，有上無下，或有下無上，則困難更多。所以，為求句子好聽，不妨試用兩道韻的辦法，但不必拘拘於此，以免因擇韻字的關係，而把句子反弄得死板呆滯了。

通俗韻文中，以戲劇鼓書為最難作，因為這兩種東西裏包括着文字、音樂、音韻、故事，和其他的好幾方面的問題；任何一方面的盤用或改造，都須下一番工夫去研究；而且這一方面的改造，往往受着別一方面的牽扯限制，而不能暢所欲言。因此，我們若先從這兩種東西去試驗，則方面既多，所獲必廣。會作了一首鼓詞，則對於無有故事的小曲自然不會無從下手。

小曲的調子極多，大致都平易好唱；因為平易，所以很難容納激昂慷慨的詞句；至於那些豔調，更不用說，自然是會把多麼好的內容也帶累壞了的。因此，我們必須留心選擇曲調，

切勿隨便填詞。大概的說，腔長則字散，腔柔則情靡，故不如腔少而可快唱者之易於敘事，也容易激促雄壯。再者，小曲簡短，正如新的抗戰詩歌，利用小曲既有以腔害詞之病，倒不如撰製新歌新譜，使歌詞通俗，歌譜簡單，易學易唱，既合理，又合算。小曲的詞與譜，因此，也就不在這裏介紹與分析了。

通俗韻文淺說

何容

一 題前的話

舊有的民間文藝，大部分是韻文的。各地流行的戲劇，鼓詞，小調，山歌，以及不成其爲文藝的幾言雜字之類，也都是有韻的。所以，韻文可以說是民間文藝的主要體裁。

現在主張並實行用民間舊有文藝的形式寫通俗文藝或別類民衆讀物的人，他們所寫成的作品也多半是韻文的。我所要講的「通俗韻文」，也就是指這一類作品而言。

想要寫或已經寫過通俗韻文的人，不一定都知道通俗韻文該怎樣寫法。不知道怎樣寫法，爲什麼也能寫出作品來呢？這道理就正是「不知亦能行」，現在我們講一講通俗韻文的寫法，也許能使想要寫通俗韻文的人「能知必能行」。

我現在要講的寫法，只是規矩，不是技巧。孟子說過，「大匠能與人以規矩，不能與人以巧。」大匠還不能把技巧給人，何況我並不是大匠而只是一個小工呢。而且，我所要講的規矩只是起碼的規矩。合乎這種起碼的規矩就算對，對可不一定就是好；不合乎這種起碼的規矩就算不對，不對也許就可以算是不好。

要講起碼的規矩，當然是爲不知道的人講的；已經知道了的人，自然就用不着我來講；比我懂得更多的人，也不必笑我講得太粗淺，因爲我並不是要「班門弄斧」，而是要對有意學木工的人講一講方桌必須做成四個角兒，圓桌面兒差不多是周三徑一。

對不知道的人講起碼的規矩，必須盡量往淺顯裏講。我假定要聽講的人在未聽講以前，對於我所講的規矩是一點兒都不知道的；因此，我得先從名詞講起，而且要儘可能的不用專門術語而用實例，好比要講角，不用幾何學上的術語，而用一個有角的東西或畫一個角來講。

通俗讀文的起碼的規矩是什麼？就是（一）要押韻，（二）要講究平仄，（三）要有音節。以

下就分別講一講這些規矩。

二、韻是什麼

什麼叫作韻呢？咱們舉個例來說明。譬如你說「爸怕媽罰打他拿臘嘎夾掐蝦扎插殺雞擦撒鴨蛙」，你會覺得這些聲音有相同的地方，而又不像「八爸拔」三個聲音那麼完全相同。這二十一個聲音的相同的部分就叫作「韻」。像這二十一個字就是「同韻」的字。

這二十一個聲音的不同部分，又叫作什麼呢？那叫作「聲」。再舉幾個聲同而韻不同的例。譬如你說「媽磨滅埋煤貓謀瞞忙悶夢迷慕」，你會覺得這些聲音有相同的地方，卻又不像「媽罵馬」三個聲音那麼完全相同。因為這十三個聲音只是「聲」相同而「韻」不相同。像這十三個字就是「同聲」的字。

像「八爸拔」或「媽罵馬」三個字，聲相同，韻也相同，那就是我們平常都知道的「同

音」字了。

聲和韻的分別講明白了。那麼，要給韻下個定義，應該怎樣說呢？這定義還不能下；爲了說明方便起見，我們不妨先這樣說：「中國語言裏，一個字的音差不多都可以分作發聲和收聲兩部分，發聲的部分就叫作聲，收聲的部分就叫作韻。」

我們爲什麼要說「差不多」呢？因爲並不是每一個字音都可以分作兩部分。例如像「衣烏魚」三個字音就都不能分作兩部分。聲與韻是整個的一個音，這個音兼作一個字音的聲與韻。

還有，韻的本身也並非都是不可再分的。韻還有可以怎樣分開（或者說是怎樣構成）的，這裏不必多講；但是爲了使不知道什麼是韻的人認識什麼是韻，不能不多舉幾個不同的例。譬如我們說「談天團」三個字音，照前邊所說，把一個字音分作兩部分，這三個字音的發聲和收聲似乎都相同，可是三個字音又不完全相同。這是什麼原因呢？這是因爲「天」字在發聲和收聲之間比談字還多着一個「衣」的聲音，「團」字在發聲和收聲之間比

「談」字還多着「個」的聲音。我們在要念「談」的時候，先不要念出來，加上一個「衣」的聲音再念出來，就成爲「天」，若加上一個「烏」的聲音再念出來，就成「園」。「衣烏魚」三個聲音不是可以兼做聲與韻嗎？但在「天園」這兩個字音裏，「衣」和「烏」又各作了韻的前一部分。這就是說，「天園」兩字的韻是由兩部分構成的，後一部分都跟「談」的韻是相同的，「天」的韻的前一部分是「衣」，「園」的韻的前一部分是「烏」。

還有，像「烟海淵」三個字音呢？要分作兩部分，後一部分都是相同的，「烟」的前一部分是「衣」，「海」的前一部分是「烏」，「淵」的前一部分是「魚」。「衣烏魚」這三個聲音在「烟海淵」這三個字音裏又兼作「聲」了。

要是把「提園」兩個字音各分作兩部分呢？前一部分的聲都是和「談」的聲是相同，但「提」的後一部分是「衣」，「園」的後一部分是「烏」。「衣」和「烏」這兩個聲在「提園」這兩個字音裏又是「韻」了。

現在我們用幾個符號（假定你還不認識這些符號）分別代表這幾個字的聲與韻。

用：

一 代表「衣」的聲音

ㄨ 代表「烏」的聲音

ㄩ 代表「魚」的聲音

ㄜ 代表「談天圓」三個字音的聲

ㄝ 代表「談」的韻和「天圓」的韻的後一部分

那麼，像：

「衣伊醫拆移夷宜疑彝遺以倚已矣乙易意義異毅藝亦邑譯益逸」——這些字音（聲與韻不分）就是「ㄨ」。

「烏屋吾吳無巫五午武侮誤務惡勿」——這些字音（聲與韻不分）就是「ㄨ」。

「魚迂於于于余慈淦娛虞羽語禹與雨宇禦裕預愚玉域浴欲毓育獄」——這些字音（聲與韻不分）就是「ㄩ」。

「饒貪滯圻潭壇僂坦巷歎炭探」——這些字音的聲都是「ㄊ」，韻都是「ㄣ」，這些字音就是「ㄊㄣ」。

「天添田甜恬填忝覲殄」——這些字音的聲都是「ㄊ」，韻都是「ㄣ」，加「ㄣ」，這些字音就是「ㄊㄣㄣ」。

「團摠湍搏噏彖」——這些字音的聲都是「ㄊ」，韻都是「ㄣ」，加「ㄣ」，這些字音就是「ㄊㄣㄣ」。

「菸烟煙腴淹焉延研簪嚴言炎闔顏鹽沿接儼拚衍演莧彥雁燕覲厭」——這些字音就是「ㄣ」，韻的前一部分「ㄣ」兼作聲。

「溥瀦碗碗九玩頑完晚挽挽碗碗腕萬」——這些字音就是「ㄣ」，韻的前一部分「ㄣ」兼作聲。

「源鶩冤窳元鼯援員圓袁園轅原緣坦」——這些字音就是「ㄣ」，韻的前一部分「ㄣ」兼作聲。

「梯剔踢提提題啼涕涕涕替雷噫噫傷」——這些字音就是「去」，聲是「去」，韻是「一」。

「禿途塗荼屠徒圖土吐兔」——這些字音就是「去」，聲是「去」，韻是「X」。我們寫韻文，不管字的聲和韻是否分不開，也不管字的韻是否還可以分作兩部分，只要收聲的最後一部分聽起來相同，就算是同韻的字；像「談天團團安閑眼腕懶」是同韻的字，「嗚呼姑夫祖母主婦」也是同韻的字。所以像前面我舉的那些例，不舉也沒什麼關係。

三 有多少不同的韻

我們的語言裏究竟有多少不同的字韻呢？這問題，我們得先指明某一個地方的語言，纔能發問。因為我國地域廣大，方言分歧，而且有的相差很多。要就政府頒佈的標準國音來說，我們有十八個不同的韻。現在把這十八個韻，每一韻用一個代表的字作它的名稱，列在

下邊，並注上教育部頒佈的注音符號。（這裏我就假定這些符號是你已經認識的了。）

一獅（市）

知（止市）（註一）

茲（卅市）

二猿（丫）

阿（丫）（註二）

鴉（一丫）

蛙（X丫）

三蛇（ㄣ）

喔（ㄣ）

哨（一ㄣ）

窩（Xㄣ）

四蛇（ㄣ）

炯（ㄣ）

五蝶（ㄣ）

謨（ㄣ）

耶（一ㄣ）

六豺(ろ)

曰(いせ)

崖(ろ)

歪(ろ)

七龜(し)

欸(し)

威(し)

八貓(こ)

熬(こ)

遊(こ)

九猴(又)

歌(又)

幽(一又)

十蟬(馬)

安(馬)

烟(一馬)

十一人(ㄣ)

潯(ㄣ)

潯(ㄣ)

恩(ㄣ)

因(ㄣ)

溫(ㄣ)

氈(ㄣ)

十二狼(ㄣ)

旄(ㄣ)

央(ㄣ)

汪(ㄣ)

十三僧(ㄣ)

翰(ㄣ)

英(ㄣ)

翁(ㄣ)

十四龍（一×△） 東（一×△）（註三）

雍（△△）

十五兒（儿） 兒（儿）（註四）

十六雞（一） 衣（一）

十七烏（×） 汗（×）

十八魚（△） 迂（△）

（註一）由「尸」「口」「夕」「△」七個聲符是可以單獨注音而不要韻符的，但是「知」「茲」等字音卻不是沒有韻的，而就是代表它們的韻的符號。

（註二）「獅獸」等字是韻的名稱（韻目），「知茲阿鴉」等字一個裏所包括的性質或構造不同的實在的音（註三）「東雍」等字音的韻實際上並不是「×△」和「△△」，不過因為製符號時沒給它們的韻製出符號，所以用「×△」和「△△」來代表，而分韻的時候，便給它們另立一韻了。

（註四）兒韻並不包括像「花兒」「錢兒」等帶「兒」音的字，因為「花兒」的音並不是「尸×了」，「兒」兩個音，而是一個音「尸×了」，「錢兒」並不是「△△」，「兒」兩個音，而是「△△」，「了」字音後邊帶「兒」音的，另有「兒化韻」，也叫「捲舌韻」，茲從略。

這個韻目是黎劭西（錦熙）先生根據教育部頒佈的標準國音來擬定的。關於這個表，還有兩點應該說明，就是（一）韻目雖有十八，在作韻文的時候，有幾個韻是可以「通」的，如三蛇和四蛇，十三僧和十四龍，十六雞和十八魚；但是十一人和十三僧或十四龍在國音裏卻是不能相通的。（二）如果不會讀國音，這個表是沒多大用處的。依國音編的韻書，據我所知，只有黎先生編的「佩文新韻」，但這部書現在不容易買到，因為這書是在北平出版的。如果你會讀國音，也認識注音符號，而只是對於有些字的讀音不能決定，你可去查教育部公佈的國音常用字彙（商務印書館出版。）

四 什麼是平仄

韻文要講究字音的平仄。平仄的名稱是「陳腐」的，字音的平仄之分，卻並不陳腐，因為我們天天說話都要分別字音的平仄的，不過你也許不知道你的話裏哪些字音是平聲，哪些字音是仄聲罷了。其實這分別是很簡單的。譬如你說「媽媽罵馬」，這句話裏四個字

音的「聲」和「韻」都相同，可是聽起來又有點兒分別，這分在哪裏呢？就是「調」不同。所謂平仄之分，就是「調」的不同。像這句話裏，「媽」是平聲，「罵」和「馬」都是仄聲。我們的語言裏的字音，有多少不同的調呢？這也得先指明是哪一個地方的語言，纔能問。就國音來說，一個音有四種不同的調，名稱是：陰平，陽平，上（音貨）聲，去聲。現在按十八韻的次序，隨便舉幾個例字：

韻			陰陽上去	陰陽上去	陰陽上去
一 齊	知	知直止至	蚩池恥翅	尸時史事	
二 蟹	茲	資○子自	雌詞此次	私○死四	
	阿	巴拔把罷	趴爬○怕	媽麻馬罵	
	鴉	鴉芽啞亂	家夾賈嫁	渣開眨詐	
	蛙	蛙娃瓦機	爪○寡掛	誇○傍跨	
三 咍	喔	喔哦嚶○	倅脖矮播	坡婆叵破	

[73]

九猴

歐

歐○偶瀉

駒侯吼后

州輪肘咒

十蟬

安

安○俺岸

攤談坦款

參殘慘燦

烟

烟富眼雁

天田添填

鉛鈴遺欠

灣

灣完晚萬

端○短段

歡還緩換

淵

淵源遠院

團拳犬勸

喧旋選揅

十一人

恩

恩○摠

分墳粉糞

深神審慎

因

因銀引印

拼貧品聘

欽琴寢噉

溫

溫文吻問

昏魂混涸

村存付寸

缸

缸雲允愷

均○筭郡

勸旬○訓

十二狼

施

施印○委

方房訪放

湯唐倘燙

央

央羊養樣

腔強搶搶

香降響向

現在舉幾個例，粗略的說明怎樣用韻和怎樣分平仄。

五 怎樣用韻與分平仄

十三僧	汪	汪王往忘	荒皇恍晃	窗牀闌創
英	韓	韓○聯○	烹朋捧碰	瞳蒙猛孟
翁	英	英營影硬	輕傾頃磬	星行醒幸
十四龍	東	東○懂洞	通同痛痛	沖蟲寵銃
十五兒	兒	○兒耳二		
十六雞	衣	衣移椅意	低抵底弟	期其起氣
十七烏	汗	汗無五誤	姑骨古故	害叔鼠樹
十八魚	迂	迂於羽遇	居局矩巨	吁徐許序

通俗韻文以七字句爲最普通，少至三字，多至十字或十字以上，無論句的字数多少，總是兩句成爲一韻，各句的末一字要平仄相間，普通都是上仄下平。例如：

趙錢孫李（仄） 周吳鄭王（平）

馮陳褚衛（仄） 蔣沈韓楊（平，與「王」同韻）

但開頭兒第一句常用平聲字，而且與下句同韻。例如：

中華自古重賢良（平） 爲國損軀美名揚（平）

英雄好漢原無種（仄） 要有心胸赴戰場（平）

殘詞念罷且不表（仄） 單表王小好兒郎（平）

這用的是「十二韻」的韻，「揚」「場」「郎」都是韻字，開頭第一句的末一字「良」字不但是平聲字，而且是韻字。在鼓詞裏總是如此。至於「種」「表」等字，就只是仄聲字而不是韻字了。

但也有上句下句都押韻的，例如：

掃滅倭敵回故園（平） 重見白日與青天（平）

風調雨順無災難（仄） 五穀豐登物價廉（平）

男耕女織勤且儉（仄） 豆棚瓜架俱騰歡（平）

絲竹雅奏歌聲伴（仄） 唱的是春虎
的狸貓去訴冤（平）

這用的是「十蟬」的韻，各句末一字都是韻字，除開第一句外，凡上句的末一字都是仄聲，下句末一字都是平聲。

普通的習慣是這樣。如果你要用仄聲韻，凡上句末字都用平聲字，下句韻字都用仄聲字，也未嘗不可。不過所謂仄聲是包括上聲和去聲兩種調而言，要是用仄韻，則全用上聲字或全用去聲字，念起來纔一致。如果你另創其他的押韻法，那雖然在習慣上無前例（也許有而我不知道），但依我個人的意見，這似乎也沒什麼不可以的。總之，「韻」的要求是「統一」，上下句中的「調」（平仄）的要求是「對立」，從舊有通俗韻文的一般的作法上，可以看出這一個原則。至於各種定型的體裁，如各地的戲劇、大鼓，以及有一定樂譜的小調，

那這各有其特殊的規矩，不能隨自己的意思去作。

由上所言，韻的限制只是在句末的一個字上。平仄的變化，卻不只是在句末的一個字上。一句之中的各個字也要分別平仄的。寫通俗韻文雖然不必完全依照舊詩的規矩，但若一句之中的字音太單調，總是不好的。這就是說，至少應該顧到字調的變化與和叶。如何使它有變化而和叶呢？我們雖然不必遵守什麼一定的規矩，但是憑自己的口去高聲的讀一讀，憑自己的耳朵聽一聽，總也是有益的。譬如我們用國音讀這麼兩句：「中華民族出英雄，抗戰必勝是命定。」我們總會聽出這句子太單調，而須要改變幾個字的。

六 關於音節

韻文在唱或念的時候，一句中間總有若干停頓的地方，所以一句話又可分成幾個小節。這裏所說的音節就是指此而言。音節的區分有一定的習慣，我們寫的時候要寫得句子能與這種習慣的音節相配合纔便於唱。例如七字句的音節總是二二二一，就是說，前六個

字是兩個字一停，末一字一停；寫的時候，總要使第二第四第六字在意思上可以停頓，不要寫得第一第三第五字在意思上停頓，如「山中也有千年樹，世上難逢百歲人。」惟第六字在意思上常可以和第五字分開而和七字不分，如「生意興隆通四海，財源茂盛達三江。」又如「爲人莫作虧心事，半夜敲門心不驚。」上下句意思上頓停之處不同。但如寫成「千年樹，山中也；百歲人，世上難逢。」就不合通常的習慣了，因爲照「二二二」的音節唱起來就成爲「千年樹，山中也；百歲人，世上難逢。」那就不對了。這並不是說我們不可以這樣唱：「千年樹，山中常有；百歲人，世上難逢。」而是說在一般七字唱詞裏，句的音節是「二二二」。

十字句最普通的是七字句上加「三字頭」，加的三個字是前二字一停，第三字一停，全句成爲「二二二二」的音節，例如「常言道，山中也，有千年樹。」但顯得生意興隆通四海。」也有十字句的音節是「二二二二」，例如「楊廷樞，坐宮院，自思自歎，想起了，當年事，好不慘然。」以上這兩種句法，若從意思上區分，則是三四三和三四，即「但顯得生

章與隆、通四海，「楊延輝、坐宮院、自思自歎，」和音節的區分是合得來的。如果寫成「四郎坐在宮院裏自思歎，思想起當年的事情很覺得慘然，」就不容跟習慣的音節配合了。

總而言之，無論一句的字數多少，各種句子都有一種習慣上分音節的方法，詞句的意思上的節落要能同這音節配合，唱或念起來纔能和叶。在鼓詞和舊戲裏雖然唱起來字有「腔兒」的，有時一個字要帶很長的「腔兒」並不是照上邊所說的那麼簡單的拍子唱，可是句詞總是能與上述的音節配合的。

還有一點要說明的是「襯字」。一句之中有時可以不增加音節而帶上幾個襯字。這些襯字都讀起來很輕的，像「的」「兒」「了」「着」「在」「我」「你」……等。這些襯字大概都是在意思去掉也沒什麼妨害的，不過加上它唱起來更好聽些，或是意思更清楚些。我們可以就上邊幾個例來加上幾個襯字試一試。如：

（這）山中，也有（那）千年（的）樹；
世上（就）難逢（個）百歲（的）人。

(我)但願得、(你)生意、興隆、(能)通、(到)四海；

(這)財源、茂盛、(可)達、(了)三江。

加襯字是不用增加音節的。但如京音大鼓之類，則常以七字句爲基礎而增加音節，使成爲很長的句子。不過這增加音節並不是隨意增加的，我們不可因爲聽見藝人唱演的是極不整齊的長短句，而以爲鼓詞的句子毫無規則，可以隨便寫。

我們說過，韻文的用韻，要求的是統一，所以要全篇同韻，或全段同韻。在句的音節上，要求的也是統一。不過這統一並不是說每句的字數相同，而是音節區分相同；一篇或一段裏的句子音節總是相同的。縱使有增加音節的句子，也總是拿一種音節作基礎。如一篇鼓詞裏可以有八字九字十字或更多字的句子，但總是以四個音節的七字句爲基礎而加襯字，或增加幾個音節，或甚至加上一兩句說白式的句子。例如說「山中也有千年樹，」和「誰曾見世上常有百歲人，」或「誰曾見百歲人還不死亡，」可以配在一段裏（雖然並不見得好，）但若把下句寫成「百歲人世上難逢，」或「世無百歲人，」就配不上去了。句法雖

然有變化，但這變化還是統一之中的多樣。

七 十三道轍

第三節所講的十八韻，是根據現代的北平音系（即政府頒佈的標準國音）來分的。在北方民間還有一套流行的韻目，叫作十三道轍。轍的意思跟韻是一樣的，或者說轍是按「韻」分的。十三道轍雖然是流行於民間的，可是它多少帶一些歷史的遺傳，所以有與現代音不合的地方。現在把十三轍跟十八韻對照（註）一下，就可以看出。

轍名	韻目
發花	二蒸
梭坡	三咍，四蛇
乜斜	五蝶
懷來	六卦

姑蘇	一七	中東	江陽	人辰	言前	油求	遙侏	灰堆
十七鳥	一獅,十五兒,十六雞,十八魚	十三僧,十四龍	十二狼	十一人	十蟬	九猴	八貓	七龜

(註) 這只是根據國音標準把聲名和韻目對照起來,並不是說凡是現在屬於某韻的字都是屬於與這個韻目相對照那一韻的,因為十三韻是有目無書的,那些字屬於哪一韻,我們不能完全知道,而且因為時間和地域的差別,也有屬於某韻的字並不屬於與這個韻目相對的那一韻的。

從這個對照表，我們可以看出十三轍和十八韻的大同小異了。三蛇四蛇，十三借十四韻，在十八韻裏本來也是可以通的。那麼十三轍和十八韻最大的差異，就是十八韻中的「獅」、「兒」、「雞」、「魚」四韻，在十三轍裏都屬於一七轍。十六雞和十八魚是可以通的，一獅十五兒和十六雞十八魚卻是不可通的。所以，現在寫通俗韻文，不應該再拘守十三轍，把「獅」、「兒」與「雞」、「魚」視為同韻。

十三轍是大轍，此外還有兩道小轍兒，叫作小人辰兒和小言前兒。小轍就是凡化韻。何以大轍有十三，而小轍只有二呢？據說小轍只限於

一七

灰堆 合成小人辰兒

人辰

言前

發花 合成小言前兒

懷來

例如「矮兒」、「灰兒」、「人兒」聽起來是差不多的，全屬於「小人辰兒」轍，「錢兒」、「花兒」、「籃兒」聽起來差不多，都屬於「小言前兒」轍。

皮黃戲用韻雖然也是以十三轍爲標準，但是「中東」和「人辰」兩轍裏有一部分字是可以相通的。這也許是因為皮黃戲的發源地不在北方——雖然我們叫它「京戲」。至於在大鼓（無論是京音大鼓，山東大鼓，或奉天大鼓），墜子等北方的歌曲裏，中東和人辰兩轍是絕對不能相通的。

八 兩點說明

末了兒，還要補充兩點說明。

第一，關於音韻，要是你以前一點兒都不知道，我所講的這一點兒也許太少；不過，我想，你不會是一點兒都不知道的，你原先所知道的那些，加上現在我講的這一些，也許就不算太少了。自然，你也許還不會國音，可是那也沒多大關係，因為方言和國音只是語音上的差別，寫韻文的規矩並不因為語音的差別而不同。你要知道一些粗淺的音韻常識和關於韻文規矩，就是不會國音，也可以依自己的方音來寫。不過，要是連這一些常識都沒有，連這一

些規矩都不知道，你也許不能分辨哪些字是同韻的，那些字不是同韻的，或者雖能分辨而不知怎樣押韻。我所講的韻雖然根據國音——其實也就是方音之一種，卻並不是對於不會國音的人就全無用處；至於這些粗淺的規矩，更不限於依國音押韻的韻文。

第二，要寫通俗韻文，最好是先看一些通俗韻文。如果你已經看過一些，或者在聽講之後就找一些來看，那麼我所講的這一些話，總會於你有些幫助；要是僅僅聽了我講的這一些，便以為通俗韻文不過如此而已，那就錯了。因為，不但我講的不詳盡，連我知道的也不詳盡；我只希望我這些極粗淺的話，能够幫助別人去研究，去學習，從研究與學習中得到比我所講與所知者更詳盡更深刻的知識。

通俗文藝五講

版權所有·不准翻印

編輯者 老舍·何容

出版者 中華文藝界抗敵協會

總經理 上海雜誌公司

重慶·宜昌·昆明·桂林

柳州·金華·溫州·上海

香港·成都·漢中·西安

實價國幣五角五分

中華民國廿八年十月三十日出版（A）

發行額：二〇〇〇冊

外埠另加郵費

20(8)

213/

司公拉維海上



88