

抗戰時期的抗敵演劇隊之研究

邱冬媛

藝術學系影劇組

講師

摘 要

一九三七年「七七蘆溝橋事變」後，中國全面對日抗戰。戲劇界的「上海戲劇界救亡協會」發起組織「救亡演劇隊」，成為當時動員群眾抗戰的有力團體；而後隨戰況推移，政治、軍事重心遷到武漢，由上海出發的救亡演劇隊也由國民政府軍事委員會政治部「第三廳」以其為骨幹，組設成十個「抗敵演劇隊」，巡迴各地演出、宣傳抗戰；然而隨抗日進入相持階段、一九四〇年汪偽政權在南京僭立、四一年皖南事變等，政治情況的改變使國共明為抗日團結卻暗自對立內鬥，抗敵演劇隊也因而解散或改組，成為軍事委員會政治部「抗敵演劇宣傳隊」；一九四五年抗戰勝利後，少了日本外侮，則去掉「抗敵」二字，近十年的歷史至國民政府撤退來台後解散。抗敵演劇隊因對日抗戰國共合作的救亡而生，因抗戰勝利國共對立的鬥爭而止，其間名稱雖異，卻都是抗日團結禦侮的利器，也是國共兩黨政治鬥爭的工具，其政治的作用大過藝術本身，其宣傳、教育、號召的心戰成效也多於娛樂，是因應抗戰特殊時期而生的戲劇隊伍。由抗敵演劇隊走過抗戰八年中，除可一探當時中國話劇的樣貌，究其對兩岸話劇各自發展的影響，或可為現階段兩岸戲劇之交流或戲劇為政治服務提供參考方向。

關鍵詞：救亡演劇隊、抗敵演劇隊、抗敵演劇宣傳隊

壹、前言

一九三七年七月七日，日本發動蘆溝橋事變，引發中國群情激憤而展開全面抗日戰爭。在戲劇界，「上海劇作者協會」根據抗日統一戰線精神，擴大改組為「中國劇作者協會」，籌組戰時移動演劇隊；八一三淞滬戰爭爆發，更發起成立「上海戲劇界救亡協會」，決議組織十三個救亡演劇隊分赴各地，動員群眾實行全民抗戰。而後隨戰況推移，政治、軍事重心都遷到武漢，上海、南京相繼失守，從上海出發的救亡演劇隊也陸續到達武漢，一九三八年八月，由也是基於國共合作協定、郭沫若主持的「第三廳」將各地來武漢的救亡戲劇團體和文藝工作者，以上海的救亡演劇隊為骨幹，組設十個「抗敵演劇隊」（簡稱抗劇隊），四個「抗敵宣傳隊」（簡稱抗宣隊）及一個孩子劇團。一九三九年後，抗日戰爭進入相持階段、四〇年汪偽政權僭立、四一年皖南事變，國共合作失敗，國民政府在反共前提下將部分抗敵演劇隊解散或改組，將抗敵演劇隊改為軍事委員會政治部抗敵演劇宣傳隊，簡稱劇宣隊。抗日戰爭勝利後，各劇隊名稱去掉「抗敵」字樣，稱為演劇某隊，如劇宣一隊、劇宣二隊……等。

抗敵演劇隊在抗戰時期適應各種環境、行經範圍廣闊，影響所及深入普遍，雖然抗敵演劇隊是從民間戲劇團體組織的救亡演劇隊經過國民政府收編改組而來，而後也因戰況的改變、國共兩黨的政治鬥爭而裁撤併編，甚至到抗戰勝利後至一九四九年淪為國共內戰的工具，為共產黨吸收成員、宣傳共產主義所用。但其對於抗戰期間的教育宣傳及號召民眾抗日確實功不可沒，因此本文以抗敵演劇隊於抗戰八年間的發展歷程為論述重點，繼而探討抗戰時期戲劇的特色及影響所及。

貳、歷史背景

一、抗日大團結

一九三一年，日本對中國發動「九一八事變」後，日軍武力開始進逼中國東北三省，加以「一二八上海淞滬戰役」等種種侵略，使中國在此危急存亡之秋，掀起抗日熱潮；一九三七年七月七日，日本更藉口一名士兵失蹤，要求進宛平城搜查被拒，而大舉進攻、發動侵略中國的蘆溝橋事變，企圖以武力吞併全中國；次日，共產黨首要毛澤東、朱德、周恩來、彭德懷、賀龍、林彪、劉伯承、徐向前、葉劍英等人藉機聯名發出《中國共產黨為日軍進攻蘆溝橋通

電》，¹呈國民黨蔣委員長，表示願在其領導之下，為國效命，並提出呼籲：“平津危急！華北危急！中華民族危急！只有全民族實行抗戰，才是我們的出路。”另外也致電其二十九路軍將士，聲明「枕戈待發，視為後盾。」蔣委員長為團結禦侮，向共產黨招撫，勸其結束分裂與叛亂，一致抵抗日寇之侵略；²十五日，共產黨也藉此向全國發出《中共中央為公佈國共合作宣言》，宣言中，中國共產黨以“實現三民主義、取消蘇維埃政府、取消紅軍、願受國民政府管轄”等口號，宣示與國民黨政府的合作誠意，號召各黨派、階層一致抵抗日本帝國主義的侵略，將紅軍改編為第八路軍，隸屬於國民政府的軍事委員會，以結合國共力量、建立抗日民族統一戰線。

在當時，日本對中國採取速戰速決，以其武器人員的優勢，全力由華北進攻；中國則以空間換取時間的長期消耗戰，並將戰場轉移至較適於對日作戰的上海；而後的八一三淞滬會戰，日軍向上海發動進攻，揚言“三個月滅亡中國”，日軍進攻上海，苦戰三個月致使日方損失慘重，為了『膺懲支那』，進占南京城後，展開南京大屠殺。

之後，在中共中央召開的洛川會議上，通過了《中央關於目前形勢與黨的任務的決定》和《抗日救國十大綱領》，提出實行全面的全民族的抗戰路線，確定共產黨領導的軍隊執行獨立自主的山地游擊戰的戰略方針，擔負開闢敵後戰場、配合正面戰場、建立抗日根據地的基本任務；而後，軍事委員會收編江南各地的共產黨軍隊，成立國民革命軍陸軍新編第四軍（新四軍），人數約一萬餘，共轄四支隊，規定在皖南地區游擊作戰。

最後，蔣中正發表國民黨與共產黨兩黨合作成立的宣言，也等於承認共產黨的合法地位，國共合作的抗日民族統一戰線正式宣告成立。因此，七七蘆溝橋事件，可說促成了國共第二次合作，開始八年的對日抗戰。

軍事上的團結抗日，也使得各界各階層起而建立抗日的統一戰線，當全國統一意志、集中力量的救亡行動熱烈展開之際，戲劇界延續著一九三六年的「國防戲劇」³所帶動的愛國戲劇熱潮，也因抗戰而由軍中擴及深入群眾，戲劇工作者

¹ 電曰：「日寇進攻蘆溝橋，實現其武裝奪取華北之步驟。聞訊之下，震驚莫名。平津為華北重地，萬不容在有喪失，敬肯嚴令二十九軍奮勇抵抗，並本三中全會禦侮抗戰之宗旨，實行全國總動員，保衛平津，保衛華北，收復失地。『紅軍』將士願在委員長領導下，為國效命，與敵周旋，以達保地位國之目的。迫切陳詞，不勝惶恐待命。」

² 蔣委員長在廬山談話中表示「如果戰端一開，那就是地無分南北，人無分老幼，無論何人，皆有守土抗戰之責任。」

³ 一九三六年，戲劇界配合整個文藝界提出的“國防文學”的總口號，展開“國防戲劇”運動，並制定《國防劇作綱領》，綱領中對國防戲劇創作的主题、題材做出提示，包括反帝抗日反漢

在團結抗日的認知下也聯合起來，陸續有如：上海戲劇界救亡協會、中華全國戲劇界抗敵協會、中華全國文藝界抗敵協會……等起領導作用的團結組織。

（一）上海戲劇界救亡協會

在戲劇界，一九三七年七月十五日中共中央發表國共合作宣言後，上海劇作者協會召開全體會議，會中由夏衍提出並通過：為適應團結抗日情勢的需要，將上海劇作者協會擴大為全國性的組織，成立「中國劇作者協會」；由于伶、馬彥祥等人提議組織戰時的移動演劇隊；並集合十七位劇作家集體創作《保衛蘆溝橋》乙劇，⁴全劇分為《暴風雨的前夕》、《蘆溝橋是我們的墳墓》、《全民的抗戰》三個獨幕劇，以「上海文化界救亡協會」的名義，於上海蓬萊大戲院演出，在戲劇舞台上宣傳抗日，直至「八一三淞滬戰役」後停演。其間上海的各大劇團也都爭相演出《保衛蘆溝橋》，造成一股抗戰救國的熱潮，揭開抗戰戲劇的序幕。

「八一三淞滬戰役」後，中國劇作者協會召開緊急會議，討論組織抗日救亡宣傳隊事宜，而由中國劇作者協會及上海戲劇聯誼社發起組織「上海戲劇界救亡協會」，集合上海地區的各大小劇團組成十三個救亡演劇隊、孩子劇團、新安旅行團等，分赴各地城鄉、抗戰前線作抗日宣傳演出。⁵

（二）中華全國戲劇界抗敵協會

一九三七年十月以後，政治、軍事重心如：國民政府、國民政府中央軍事委員會、中共代表團及八路軍辦事處都遷到武漢。至十二月間，上海、南京相繼失守，各地抗日組織都齊集武漢，由上海出發的救亡演劇隊也陸續到達武漢，造成演劇團體、人員的集中和戲劇活動的蓬勃。

一九三七年十二月，基於國共合作協定、以中國共產黨首席代表身份加入國民政府抗日民族統一戰線、擔任軍事委員會政治部副部長的周恩來在武漢授意中共長江局及陽翰笙、田漢、洪深等戲劇家，醞釀建立一個戲劇的統一戰線組織，乃邀集抗敵劇團、救亡演劇二隊、中國旅行劇團等十多個團體，參加為華北義勇軍籌款的聯合公演，演出由田漢編劇、洪深導演的《最後的勝利》，造成武漢三鎮的轟動，也促成戲劇界抗日統一戰線的組成。⁶

之後，更由中國國民黨主辦的中國文藝社邀集各劇團，發起成立「中華全國

奸、日本帝國主義侵略中國的陰謀暴行、現階段國難事實及英勇抗敵行動的描寫，揭穿欺騙大眾的理論，對於漢奸理論與行動的暴露批判，新聞事件的反映，中外歷史民族抗戰事蹟等，以徹底反帝國、反封建。當時各地各階層均響應國防文學的口號，也都發起一些團結組織及活動，但戲劇所表現出的愛國熱潮是最直接的。

⁴ 葛一虹（一九九〇）《中國話劇通史》，頁199。北京：文化藝術出版社。

⁵ 同註4，頁201。

⁶ 同註4，頁205

戲劇界抗敵協會」，⁷於十二月三十一日在漢口的成立大會上，推舉張道藩、方治、洪深、朱雙雲、田漢等二十五人為常務理事，通過田漢起草的《中華全國戲劇界抗敵協會成立宣言》，⁸並定每年十月十日為戲劇節，屆時舉行演出活動。

宣言中嚴正的宣示著“為抗戰、抗敵而團結”、“中國戲劇藝術因和抗敵任務結合及抗戰的要求必開拓新境地、獲得新生命”、及“要把戲劇藝術做為國際宣傳的工具、獲得全世界的同情和援助而使敵人孤立”，該會成立後，成為推動抗戰戲劇最大的團結組織，隨後更陸續在重慶、桂林、昆明及延安等地成立抗敵劇協的地方分會，負責推動各地的抗戰戲劇；也帶動民間各界力量的團結壯大。

（三）中華全國文藝界抗敵協會

一九三八年三月二十七日成立於武漢的「中華全國文藝界抗敵協會」（簡稱「文協」），⁹是繼戲劇界抗敵協會之後最早出現的全國規模的文藝界抗日統一戰線組織，發起人包括文學界各方面的代表九十七人。會議中選出郭沫若、茅盾、馮乃超、夏衍、胡風、田漢、丁玲、吳組緬，許地山、老舍、巴金、鄭振鐸、朱自清、郁達夫、朱光潛、張道藩、姚蓬子、陳西滢、王平陵等四十五人為理事，孫科、陳立夫、周恩來等為名譽理事，並在成立旨趣中號召中國文藝界“要用自己的筆來發動民眾、捍衛祖國、粉碎敵寇、爭取勝利”，團結全國文藝界，不分黨派、不分階層、不分新舊，全都在抗日的大旗之下團結起來，為抗日工作而奮鬥。¹⁰「文協」的成員都是當時藝文界重要的代表人士，不分國民黨、共產黨，宣示文藝界對日抗戰的同仇敵愾、團結一致；在「文協」之後，音樂界、電影界、美術界等全國性抗敵協會也都先後成立，戲劇界的活動在抗戰初期尤其活躍。在「文協」的帶動下，藝文界的抗戰宣傳活動一時風起雲湧。

藝文界、戲劇界的抗日團結組織帶來的影響力，促使國民政府在國共合作的

⁷ 吳若、賈亦棣（一九八五）中國話劇史，頁 159-162。台北：行政院文建會。

⁸ 田漢、歐陽予倩、夏衍、陽翰笙、阿英、張庚、李伯釗、陳白塵（一九五八）中國話劇運動五十年史料集（一），頁 307。北京：中國戲劇出版社。

《中華全國戲劇界抗敵協會成立宣言》中宣告全國戲劇界：第一，我們的團結是為著抗戰。第二，抗敵使我們團結。第三，中國戲劇藝術必因和抗敵任務結合能摒棄過去的積弊，開拓新的境地。第四，把我們的戲劇藝術做為國際宣傳的工具，因為獲得全世界的同情和援助而使敵人孤立，實為我們爭取勝利的一個重要條件。」

⁹ 劉心皇（一九九五）抗戰時期的文學，頁 132。台北，台灣：國立編譯館。

¹⁰ 同註 9，頁 137。

《中華全國文藝界抗敵協會發起旨趣》中號召文藝界：「想要徹底打擊武器兵力優勢的敵人，唯有廣大的激勵人民的敵愾，發動大眾的潛力。文藝者是人類心靈的技師，文藝正是激勵人民發動大眾最有力的武器。……要像前線將士用他們的槍一樣，用我們的筆，來發動民眾，捍衛祖國，粉碎敵寇，爭取勝利！」

協定基礎下，成立統一組織，如軍事委員會政治部第三廳就是中央主管宣傳的一個重要組織。

（四）軍中劇宣系統

國民政府軍隊中的劇宣系統，也是抗戰時期民間戲劇組織外重要的一環，包括了國防部系統及軍事委員會政治部系統。¹¹

一九三七年底，國防部曾令師級以上各部隊政治部，設立「政工大隊」及「演劇宣傳隊」；一九三八年「文協」成立之時，根據國共合作抗日協定，國民政府軍事委員會成立政治部，由國民黨的陳誠任部長，共產黨的周恩來任副部長。政治部下設三廳，第一、二廳為原軍委會政訓處改編，主管總務、動員工作，第三廳則負責宣傳，下分藝術、電影、國際宣傳等處，由郭沫若任廳長，其第六處主管文藝、戲劇宣傳，由田漢任處長。¹²在政治部副部長周恩來領導下，「第三廳」將各地流亡到武漢的文藝工作者和文藝團體組織起來，展開抗日文藝活動，巡迴戰地、街頭宣傳演出，舉辦各種講演會和戰地文化供應等，尤其是抗敵演劇隊的組成及其活動，形成抗戰初期蓬勃的文藝活動高潮。

二、抗日陣營的分裂

一九三八年十月武漢失守，西移重慶，抗日作戰由退守階段轉為相持階段。繼以汪精衛等人的投敵倒戈、妄行曲線救國，日軍在停止大規模軍事行動的同時，一方面加強經濟封鎖，一方面採取「以華制華」的政策；共產黨則藉著長沙焦土政策後的災民賑濟來籠絡人心，在國民政府內活動日劇、將國民政府的防共渲染為反共、反人民，為國共關係和政府人民間埋下不利因素；加以汪精衛又在南京建立偽政權、共軍藉口國民政府解散新四軍的皖南事件等，國共對立的明爭暗鬥使的抗日陣營形成分裂，為抗日而組成的抗敵演劇隊也因此受到影響。¹³

（一）汪偽政權

戰爭進入相持階段後，日本對國民政府轉而以政治誘降為主，軍事打擊為輔的政策。一九三八年十一、二月間，日本近衛內閣連續發表聲明，改變過去「不以國民政府為（談判）對手」的政策，提出「善鄰友好、共同防共、經濟合作」的「近衛三原則」，引誘國民黨政府降日反共，並推行「以華制華」、「以戰養戰」的策略；積極扶持傀儡政權，發展偽軍；加緊掠奪佔領區內的人力、物力、

¹¹ 同註 7，頁 162。

¹² 同註 4，頁 207。

¹³ 同註 4，頁 211。

財力。

當時國民黨的副總裁汪精衛主張與日本議和，在一九四〇年三月，以國民政府「還都」之名，成立南京傀儡政權，因此被國民黨開除黨籍、免去一切職務；國民政府在戰爭失利和共產黨日益壯大的威脅中，及日本誘降和英美對日妥協政策的影響下，也從戰爭初期較為積極抗日轉變為消極抗日，陸續通過“限制異黨活動辦法”及頒發“共黨問題處置辦法”，並確定以軍事反共為主的方針，隨即發動第一次反共高潮。加上成立汪偽政權的汪精衛，出自國民黨而與日本親善，使國民政府被扣上堅持積極反共、消極抗戰的帽子，國共關係生變。

抗日戰爭的相持、國共關係的改變，使原本因抗日團結、為抗日活動的抗敵演劇隊，也產生內部矛盾。演劇隊中的國共成員也為其分屬的政治立場而暗自鬥爭，共產黨的地下人員藉汪偽政權宣傳對國民政府的不滿、不信任，執政的國民政府則積極展開對演劇隊裡共黨成員的監控、清查，原本同仇敵愾、一致抗日的戲劇宣傳活動也因此改變，成為彼此鬥爭的工具之一。

（二）皖南事變

一九四一年一月，皖南「新四軍」企圖控制京滬杭三角地區，乘國軍調換防之際，集中兵力圍攻，共產黨藉口此次所謂的皖南事件發動暴動，引發嚴重的國共內戰危機。國民黨政府只有再次對共產黨採取壓制行動，開始限制與取締共黨各種假借抗日的活動，政府當局雖然以軍事強權壓制共黨的行動，卻無法箝制其思想，反而引起反彈、助長其反抗與擴張，共產黨在槍桿子上失敗了，自然利用筆桿來作戰。

政治的情勢也影響戲劇的發展，國民政府對於抗戰初期在國民黨統治區內共產黨地下組織所鼓動的文藝活動，不得不採取限制和鎮壓，部分共產黨的文藝團體被改組或解散，一部分文藝工作者（包括少部分演劇隊）陸續移轉到延安等地，留在國民黨統治區內的大批左傾作家，則在共產黨的安排下分散在重慶、桂林、昆明等少數幾個較大的城市，繼續共產黨地下活動，當然也包括在抗敵演劇隊中活動。

周恩來曾指示在抗敵演劇隊中的共黨地下組織，要：“保存團體，相機工作；堅持抗戰，反對投降；堅持團結，反對分裂；堅持進步，反對倒退；學會交朋友，廣泛開展抗日民族統一戰線工作”，¹⁴也使共黨份子有組織的繼續在國民黨的軍隊裡活動，在劇宣隊裡擴張滲透。

¹⁴ 同註9，頁114。

參、抗敵演劇隊的發展歷程

一、救亡演劇隊

「八一三淞滬戰役」後，中國劇作者協會召開緊急會議，討論組織抗日救亡宣傳隊事宜，而由中國劇作者協會及上海戲劇聯誼社發起組織「上海戲劇界救亡協會」，集合上海地區各大小劇團組成十三個救亡演劇隊、孩子劇團、新安旅行團等，分赴各地城鄉、抗戰前線，作廣泛的抗日宣傳演出，成為戰時演劇隊的先聲。

「上海救亡演劇隊」共分十三隊：

第一隊：隊長宋之的、副隊長馬彥祥，演出路線為上海、南京、武漢、西安等。

第二隊：隊長洪深、副隊長金山，演出路線為上海、南京、徐州、開封、洛陽、武漢。分為兩隊分由洪深、金山帶領，前者在武漢被軍委會政治部編為抗敵演劇隊，後者則經廣州轉赴南洋。

第三隊，隊長應雲衛，演出路線為上海、嘉興、蘇州、鎮江、南京等。

第四隊，隊長鄭君里、副隊長陳鯨、瞿白音，演出路線為南京、蕪州、安慶、九江等。

第五隊，隊長左明，演出路線為上海、南京、開封、西安等。

第六隊，隊長李實，演出路線為上海、嘉興。

第七隊，隊長于洋，演出路線為上海、青浦等。

第八隊，隊長劉斐章，演出路線為上海、南京、蘆江、相城、武漢等。

第九隊，隊長唐槐秋，原擬派中國旅行劇團或上海影人劇團，因兩團已先期離開上海，未能順利組建。

第十隊，隊長章漢文、副隊長王惕予，留駐上海，後致力於孤島劇運。

第十一隊，隊長侯楓，演出路線為上海、蘇州、無錫、常州、鎮江、重慶、武漢等。

第十二隊，隊長尤兢（于伶）、副隊長凌鶴，留駐上海。

第十三隊，隊長陳鏗然，演出路線為上海、潮州等，後致力於孤島劇運。

除第十隊、第十二隊留駐上海、在英法租界進行演劇活動外，其餘各隊分別從上海出發，至南京、武漢、西安、徐州、開封、洛陽、安慶、九江、重慶等地演出，足跡遍及江蘇、河南、陝西、安徽、江西、浙江、四川等。第一、二隊於八月二十日即離開上海赴內地，第二隊在巡迴上海、青浦、蘇州、南京、徐州，轉向開封、洛陽、鄭州到漢口後，分為兩部分，一部份由金山帶領、以中國救亡

劇團及新中國劇社的名義，輾轉至香港、越南、新加坡進行演出；另一部份則由洪深帶領，在黃石、襄樊一帶工作。第三、四隊在八月底、九月初分別離開上海，在蘇州、常熟、常州、無錫、鎮江流動演出後，十月底在南京會合，曾改編為「軍委會政訓處抗敵劇團」，總團長為應雲衛，其中第一隊隊長徐韜，第二隊隊長瞿白音，分赴蕪湖、白馬州、安慶、九江等地演出後、轉赴武漢和重慶，後來接受軍事委員會政治部第三廳改編為「抗敵演劇隊第一、二隊」。第五隊轉赴開封、西安、太原等地，後因隊長左明病死漢中而解散。第六隊於浙江十餘個小城鎮進行演出，十月因戰況影響被迫解散、返回上海，部份成員撤至金華一帶加入救亡團體。第七隊在安徽被日軍衝散。第八隊在安徽蕪湖及淮南鐵路沿線工作，後經桐城，而至武漢，受軍事委員會政治部第三廳改編為「抗敵演劇隊第八隊」。第十一隊最初在上海作難民教育工作，後經蕪湖輾轉到武漢，和原屬第九隊部分到武漢的成員，受軍事委員會政治部第三廳改編為「抗敵演劇隊第四隊」；第十三隊則沿水路至廣東潮汕演劇，因戰局而解散。

期間長期流動的包括第二、三、四、八、十一隊等五隊，在抗戰初期、各隊分別離開上海轉赴各地之後，「上海戲劇界救亡協會」就已宣告解散。¹⁵救亡演劇隊在各地演出所需的經費則多由成員們自掏腰包，如二隊出發時，就曾訂立「演劇不賣票、生活自籌」的原則。

從各個演劇隊成立之初的成員來看，較多的是當時所謂進步的戲劇界人士，從上海戲劇界救亡協會的成立到戰時流動的救亡演劇隊正式成軍，包括洪深、宋之的、唐槐秋、尤兢、應雲衛……等各隊隊長，都是左傾劇人，具有共產黨背景或傾向於共產黨的思想，在國民政府執政當局之下，卻能發起、帶動抗戰時期團結抗日的戲劇團體——抗敵演劇隊，或可說共產黨自所謂無產階級戲劇、紅色戲劇、左翼戲劇、國防戲劇以來，是善於運用戲劇的，並已吸收、培養許多具影響力的劇人，更在日後發揮其戲劇的貢獻及影響。

二、抗敵演劇隊

當救亡演劇隊等戲劇團體齊集武漢，軍事委員會政治部為加強戲劇之抗戰宣傳活動，在一九三八年八月，由「第三廳」將各地來武漢的救亡戲劇團體和文藝工作者，以上海的救亡演劇隊為骨幹，組設十個「抗敵演劇隊」（簡稱抗劇隊），四個「抗敵宣傳隊」（簡稱抗宣隊）及一個孩子劇團和電影放映隊等。抗劇隊每

¹⁵ 曹禺、黃佐臨等（一九八九）中國大百科全書—戲劇，頁 191。北京、上海：中國大百科全書出版社。同註 7，頁 155-157。註 4，頁 208-210。

隊三十人，以演劇為主要任務，輔以歌詠、文字及口頭宣傳；抗宣隊每隊十六人，則以文字及口頭宣傳為主，輔以演劇、歌詠，由武漢出發去全國各地巡迴演出，進行抗日的文藝宣傳。而「抗劇隊」組成時，當時政治部部長陳誠指示授予特定任務，強調極端重視此「文化藝術部隊」，「要當十個師用」，並提出藝術工作者五大信條¹⁶做要求。

這十個「抗劇隊」中，第一、二隊的前身為上海撤離的救亡演劇隊第二、三、四隊；第三隊由武漢拓荒劇社改編而成；第四隊的前身為上海救亡演劇隊第十一隊；第五隊的前身為漢口文明戲劇團上海劇社；第六隊由平津學生移動劇團、華北民族解放先鋒隊合組；第七隊原為武漢友聯劇社；第八隊的前身即為上海救亡演劇隊第八隊；第九隊由武漢、長沙的青年歌詠隊及部分劇人組成；第十隊則由河南抗敵後援會巡迴話劇第三隊及部分河南、開封、洛陽大學的學生組成。

抗劇隊、抗宣隊成立時，先在武昌進行短期集訓，由田漢、洪深等人主持，進行政治形勢學習和主辦戲劇、音樂講座，並實施短期的軍事訓練，使能辨別號音、用槍、行軍、隨軍行動後，先是分配至各戰區、配屬於各個集團軍，在接近前線地區、或深入前線，進行宣傳、慰勞演出活動；而後隨所在戰區更改番號、配屬於各戰區、直接受戰區管轄，在接近戰區的後方小城市中進行活動。十個抗劇隊的人員及配置如下：¹⁷

第一隊，隊長徐韜、副隊長魏曼青，在廣東地區活動，後配屬至第四戰區。

第二隊，隊長鄭君里、副隊長呂復，在江西、湖南地區活動，後配屬至第九戰區。

第三隊，隊長徐世津、副隊長王負圖，由山西地區活動，被分派至第二戰區。

¹⁶ 同註 7，頁 163-164。藝術工作者五大信條：

- 「一、吾輩藝術工作者，以抗戰建國之目的結成似鐵的文化隊伍，便當隨時隨地提高政治軍事的認識與訓練，為此偉大目的之實現而奮鬥，一刻不容稍懈。
- 二、吾輩當知技術之良窳，直接影響宣傳之效果。故當從工作中竭力磨練本身技術，使藝術水準因抗戰之持久而愈益提高。
- 三、吾輩藝術工作者不僅以語言文字或其他形象接近大眾，尤當直接以身為教；蓋藝術風格與藝術家之人格為不可分，抗戰藝術尤然，因而要求每一工作者皆為刻苦耐勞沈毅果敢之民族鬥士。沈毅故能持久，果敢故能成功。
- 四、吾輩藝術工作者的全部努力，以廣大抗戰軍民為對象，因而藝術大眾化，成為迫切之課題，必須充分忠實於大眾之理解、趣味，特別是其痛苦與要求，藝術才能成為真正喚起大眾，組織大眾的武器。
- 五、吾輩藝術工作者應知協同一致，為達成戰鬥目的之要素，藝術工作亦然。不僅一藝術集團內應協同一致，同時集中藝術戰線之各兵種於重要之一點，始能發揮無限之力量，收到偉大之戰果。」

¹⁷ 同註 4，頁 209。

第四隊，隊長侯楓，在湖北等地區活動，後配屬至第五戰區。

第五隊，隊長王夢生，經安徽、江西等地區活動後，分派至第三戰區。

第六隊，隊長陸萬美，由湖北宋埠地區，經安徽、山東後，進入蘇魯戰區。

第七隊，隊長洗群、羅毅之，經安徽、浙江、江西等地，後配屬於第三戰區。

第八隊，隊長劉斐章，分配於湖北、湖南等地區活動。

第九隊，隊長徐桑楚，分配在廣西地區活動。

第十隊，隊長姚肇平，在集訓後配屬至河南第一戰區。

抗劇隊在編成之初，為了便利演出、任何人得演任何角色，正副隊長由上級任命，隊務委員遂以民主方式產生，隊內實行民主管理，雖穿軍服、並無官階，隊長、隊員的待遇也一致，每月二十五元，隊長另有特別辦公費十五元。

抗劇隊深入前線至軍、師、團級等單位為前線戰士、及後方醫院傷兵宣慰演出，到各城鎮、工礦、學校宣傳演出並進行輔導。其中一、二、八、九等四隊還曾被派往長沙進行焦土政策後的災民賑濟，獲取民心，¹⁸由於是由政治部副部長周恩來所派的，其領導的共產黨人也因而籠絡不少民心。

由於共產黨在大多數的抗敵演劇隊中建立中共地下支部，在周恩來和中共南方局領導下進行各階段的共黨活動，一九三九年春夏，軍委會將各隊就近改配各戰區政治部接管，藉以限制中共地下組織活動；又因各演劇隊內均有共產黨支部書記進行活動，反對戰區管理，一九四〇至四一年間，軍委會政治部解散第四、六、八、十等隊，解除了郭沫若的第三廳廳長職務，改組了抗劇隊，將抗敵演劇隊與抗敵宣傳隊整編為軍事委員會政治部「抗敵演劇宣傳隊」，如原第二隊是配屬於第十九集團軍，後改編為劇宣九隊。

三、抗敵演劇宣傳隊

一九四一年一月，共軍藉口皖南事件、國共內鬥後，國民政府政治部對第三廳所轄的抗敵宣傳演劇團體又進行整編，撤銷了四個演劇隊和三個宣傳隊的編制，予以重組改編，演劇一隊改為四隊、二隊改為九隊、八隊改為六隊、九隊改為五隊，並統一稱為「抗敵演劇宣傳隊」（簡稱劇宣隊），為抗戰後期的戲劇活動奮戰。惟劇宣隊雖經整編，但已無法遏止共產黨地下組織在其中的滲透、活動。

劇宣二隊（原抗敵演劇第三隊），於一九四一年三月返回二戰區，劇宣二隊中共黨地下支部書記，卻在共黨中央的指示下，滲入晉西北農村，一邊進行巡迴

¹⁸ 曹禹、黃佐臨等（一九八九）中國大百科全書—戲劇，頁 209。北京、上海：中國大百科全書出版社。同註 4，頁 211。

演出，一邊總結經驗、加強學習、擴張勢力；直至一九四五年一月，二戰區政治部以清查共產黨後，二隊的共黨份子在共黨組織安排下，分批離太原向北平轉移。

劇宣三隊（原抗敵演劇第七隊），在戰區政治部改組時，國民政府當局實施有效的限共、溶共政策，加強控制、摻雜人員，劇宣三隊成為國民政府第三戰區政治部有效控管的劇隊。

劇宣四隊（原抗敵演劇第一隊），參加長沙會演後，返回柳州，在桂南一帶為軍民巡迴演出；一九四四年二月，參加了西南第一屆戲劇展覽會；一九四四年夏秋，參加了十萬人的黔桂大撤退，輾轉於貴陽、安順一帶，堅持演出至抗戰勝利。¹⁹

劇宣五隊（原抗敵演劇第九隊），從第五戰區輾轉至廣西、廣東、雲南、貴州各地，並曾隨遠征軍到緬甸的臘戍、西保、密支那抗日前線進行演出。除了戲劇演出，還創作多樣的音樂、歌曲、舞蹈等藝術。

劇宣六隊（原抗敵演劇第八隊），一九四二年調往湖北恩施後，轉為劇場演出，全隊還進行斯坦尼斯拉夫斯基表演體系學習。一九四三年起，出發到萬縣、秭歸、宜昌等六縣市十三個集鎮做前線宣慰演出。一九四四年十一月調往瀘州，配屬青年軍，在四川堅持到抗戰勝利。

劇宣七隊由抗敵宣傳一隊更名，前身為上海青年救國團，建隊後隨七戰區政治部工作，沿湘桂、粵漢線深入桂南、粵西，進入十萬大山活動。一九四一年更名後，調往七戰區廣東韶關，以韶關為基點，西至桂林、柳州，由桂東出梧州，沿西江、北江巡迴演出。多次根據隊員條件，演出歌舞劇目。參加了西南劇展後，流動在粵北、贛南、閩東等地，並曾在梅縣辦戰時藝術訓練班，直至抗戰勝利。

劇宣九隊（原抗敵演劇第二隊），於一九四一年更名後，先後到湘北前線和贛北前線演出，回到長沙後，以演出多幕劇為主；一九四四年參加西南劇展後，由於日軍進逼，轉入四戰區，與劇宣四隊、新中國劇社聯合演出。後調往重慶、纂江、萬縣等地，直至抗戰勝利。²⁰

劇宣十隊（原抗敵演劇第五隊），於一九四一年改編後，陸續解散其中的共產黨員，第十戰區政治部也逮捕了屬共黨地下組織的隊員多人。重整之後，主要從事劇場演出。一九四五年配屬青年軍二〇八師，由江西轉至浙江嘉興。

抗日戰爭勝利後，日本敵人投降，各劇隊的名稱去掉“抗敵”二字，稱為演劇某隊，順序不變。然而其中劇宣四、六、九隊的負責人在重慶聽取周恩來等人

¹⁹ 田漢、歐陽予倩、夏衍、陽翰笙、阿英、張庚、李伯釗、陳白塵（一九五八）中國話劇運動五十年史料集（二），頁240。北京：中國戲劇出版社。

²⁰ 同註19，頁202。

關於時事形勢的分析報告後，竟在共產黨的利用、要求下，留在國民黨統治的大城市如武漢、北平、天津、上海等地，進行共產黨領導的所謂的進步戲劇活動；引發國共內戰後，則注意保存力量、堅持不上反共前線、不演反共戲劇；雖然日本投降後，國民政府當局加緊反共，但戰後的復員重建艱困重重，已經大部分被共產黨滲透利用的劇宣隊，政府也無法有效管理運用了。

肆、演出劇目及演出形式

一、演出劇目

抗戰時期的抗敵演劇隊從上海的救亡演劇隊出發，到正式被中央收編為抗敵演劇隊、整編為抗敵演劇宣傳隊，在抗戰八年間，走遍各大城市、農村、工廠、部隊、礦山，在戲院、街頭、廣場、茶館、學校、醫院、前線戰區……等地宣傳演出，所演的劇目包括：《放下你的鞭子》、《三江好》、《最後一計》、《八百壯士》、《火中的上海》、《血祭九一八》、《順民》、《歸關之戰》、《渡黃河》、《血戰台兒莊》、《米》、《同心合力打東洋》、《壯丁》、《為自由和平而戰》、《生路》、《我們的故鄉》、《包得行》、《南寧克復後》、《邊城之家》、《霸王山》、《生死關頭》、《家破人亡》、《人命販子》、《鬧元宵》、《木蘭從軍》、《一心堂》、《蘆溝橋》、《最後一顆手榴彈》、《一年間》、《挖公路》、《水車轉了》、《保衛大湖南》、《宣傳》、《大興館》、《淪亡之後》、《打鬼子去》、《東北一角》、《武裝宣傳》、《鳳凰城》、《敵》、《飛將軍》、《阿里朗》、《朝鮮的女兒》、《圖們江畔》、《張家店》、《拾炸彈》、《跑警報》、《南京城》、《死裡逃生》、《烙印》、《夜之歌》、《鬼在哭》、《榮譽大隊》、《九一八以來》、《流寇隊長》、《煙葦港》、《反正》、《復活》、《菱姑》、《魔窟》、《芙蓉與牡丹》、《一朵小紅花》、《代用品》、《明末遺恨》、《陳圓圓》、《馬百計》、《血花》、《黑地獄》、《愁城記》、《獻金救國》、《軍民合作》、《國家至上》、《農村曲》、《桂南前線無戰事》、《狂歡之夜》、《蛻變》、《家》、《大明英烈傳》、《嫁不嫁》、《開小差》、《歲寒曲》、《草木皆兵》、《金玉滿堂》、《長夜行》、《重慶二十四小時》、《杏花春雨江南》、《心獄》、《還鄉淚》、《艷芳酒家》、《風雨牛車水》、《寄生草》、《牛郎織女》、《放下》、《水車》、《塞上風雲》、《秋後》、《軍民進行曲》、《勝利進行曲》、《秋收》、《水鄉吟》、《大地回春》、《北京人》、《海國英雄》、《寄生草》、《春寒》、《小人物狂想曲》、《怒吼吧大後方》、《同盟軍進

行曲》、《日出》、《阿Q正傳》……等一百餘種。²¹

這些劇作從內容來看，大都表現出政治宣傳的傾向，在抗戰初期所演出的多半與抗戰有關，如「好一計鞭子」（《三江好》、《最後一計》、《放下你的鞭子》等三齣）就是當時最常演的，其中《放下你的鞭子》是根據德國作家歌德的長篇小說《威廉·邁斯特的學習時代》中的眉娘故事所改編，劇本描寫從東北淪陷區逃出來的父女倆流離失所、沿街賣唱的悲慘遭遇，藉此傳達對日本帝國主義、賣國漢奸的控訴，激發人民英勇的抗戰激情。另外還有描寫抗戰中軍民奮鬥、社會變遷情形的，如：《蘆溝橋》、《一年間》、《鳳凰城》、《飛將軍》、《流寇隊長》、《塞上風雲》、《水鄉吟》；描寫進步狀況的，如：《秋收》、《國家至上》、《大地回春》、《蛻變》；寫敵後鬥爭、敵偽醜態、敵後及大後方社會現象的，如：《杏花春雨江南》、《草木皆兵》、《長夜行》、《愁城記》、《重慶二十四小時》、《北京人》、《日出》等；還有藉歷史故事激發抗敵意識的，如：《明末遺恨》、《陳圓圓》、《大明英烈傳》等，都是各演劇隊經常演出的代表作。²²

抗敵演劇隊所創作或演出的劇目，也因政治宣傳的需求，產生了“應景劇”，也就是根據當時當地的現實環境，在某個劇情的基礎上，就地取材、進行編演，使其更具現實的針對性和戰鬥性，如《飛將軍》就把中國空軍搬上舞台，演出“抗日空軍將士寧為玉碎、不為瓦全的同仇敵愾”，鼓舞了空軍弟兄的戰志。²³另外還有表現士兵生活的“士兵劇”，當自稱為「演劇輕騎隊」的抗敵演劇隊隨著戰況推移，深入前方戰區，就演出和前方戰士息息相關、或鼓舞戰士的士兵劇，如《最後一顆手榴彈》真實反映了士兵生活；《軍民進行曲》、《勝利進行曲》表現了戰役中的軍民合作、戰勝敵人，是士兵生活的一部份，也是對戰區軍民奮勇抗敵的鼓舞激勵！

而一些抗戰初期湧現的短劇，多以正面表現抗日戰爭為題材，宣傳抗戰事蹟、鼓動抗戰士氣，或揭露日寇、漢奸罪行，故事情節一般都較單純，人物塑造也較簡單，也可能因此不同程度的忽略了藝術的本質而有流於粗糙、膚淺、公式化、概念化的傾向，在當時引發了一些文藝是否要為抗日戰爭服務的論爭。²⁴然

²¹ 曹禺、黃佐臨等（一九八九）中國大百科全書一戲劇，頁 209-212。北京、上海：中國大百科全書出版社。

²² 同註 8，頁 153、183-185。

²³ 田漢、歐陽予倩、夏衍、陽翰笙、阿英、張庚、李伯釗、陳白塵（一九五八）中國話劇運動五十年史料集（三），頁 184。北京：中國戲劇出版社。

²⁴ 武漢失陷後，國民政府實行安內攘外、消極抗日、積極反共的政策，當時進步文藝界要求努力克服公式化傾向，梁實秋趁機以克服公式化傾向對當時共黨所主導的抗日文藝發動了攻擊，提

而，抗戰以來的這些抗日作品能迅速反映抗日鬥爭現實，發揮宣傳鼓動效果，加以其演出形式能適應時勢及戰時環境所需，顯現出多樣化的格局，自然為大眾所接受，可惜這些演劇隊所創編的劇作因隨戰況的流動演出而散失，未全數留下。

二、演出形式

抗敵演劇隊由上海救亡演劇隊從上海出發，走到農村、工廠、部隊、礦山，足跡遍及半個中國，還遠涉南洋各地，作大規模的抗日救亡宣傳。他們以演劇活動為主，同時進行演講、教唱救亡歌曲、展覽連環漫畫、製作標語及廣告，採用各種形式進行宣傳活動。一邊進行宣傳演出，一邊籌募生活費用；演出時也身兼數職，以團結、和諧、積極、高效率的工作態度，在接近群眾、團結群眾、依靠群眾的過程中，建立演劇隊集體主義精神和艱苦奮鬥的作風。

演劇隊每到一地，便結合當時當地的情況編演節目，以日軍的暴行、人民的苦難，喚起群眾的愛國情操。在戲劇演出形式上也因適應抗戰的環境及宣傳抗戰的需要，依其演出方式、演出地點的不同，而有更豐富的形式，除了在劇場中正規演出大型多幕劇、獨幕劇，另有街頭劇、報告劇、活報劇、獨腳戲、拉洋片、突擊演出、飛行演出、化裝演說等簡便的方式，演出的地點則包括：劇院、學校、工廠、街頭、農村、祠堂、會館、操場……。

街頭劇：在街頭與民眾面對面的演出。由演員扮演現實生活中的各種人物，如難民、軍人、青年、學生、工人、農人、甚至漢奸等，在街頭當場演出難民艱苦、漢奸叛國、從軍報國等接近現實的劇情，甚至將觀眾拉進劇中，使觀眾不自覺融入、感同身受，也在街頭演出中帶動呼喊赤裸裸的政治口號，激發高昂情緒，或在劇中安排“報幕人”向觀眾直言，要“藉著戲劇的力量，喚醒大家起來抗戰救國，把殺人放火的日本鬼子趕出中國去！”如：《同心合力打東洋》在石灰窟工礦場演出時，開場時報幕人就以一幅全國大地圖作時事演講，然後出現工人與資本家談判一致抗日之時，日本鬼子從地圖後刺破地圖跳出，使工人、資本家、職員都蜂擁而上，圍攻打擊日本鬼子，最後由報幕人和演員一起領導觀眾高呼口號！而《放下你的鞭子》在街頭演出時，劇中父親因故要鞭打女兒，引起圍觀的

出文藝「與抗戰無關」論。共產黨所謂的進步文藝界也對此提出批判，包括「在抗日戰爭中，作為時代號角，反映現實的文學藝術，更其不能例外的要為祖國的抗戰服務」（羅蓀：《再論「與抗戰無關」》，載重慶《大公報》《戰線》，1938年12月9日）；「公式化傾向的產生，並非因為寫了與抗戰有關的題材，而是由於作家『與抗戰有關的程度還不夠深』」（宋之的：《論抗戰八股》，載《抗戰文藝》第3卷第2期，1938年12月10日）。而後文藝界又發生了如何反映抗日的現實生活，要不要暴露黑暗等問題的論爭。

青年工人怒斥父親、叫喊著“放下你的鞭子”，也因而牽引出父女倆傾訴日寇入侵、家鄉淪陷、被迫流亡的痛苦經歷，傳達出“使之挨冷受苦、無家可歸的是日本帝國主義，是不抵抗的賣國漢奸”，並發出“打倒日本帝國主義！打倒賣國漢奸！”的怒吼，也激發起民眾英勇的抗戰激情，觀眾一起加入了打漢奸的行動。類似這樣的戲演出後，鼓舞了街頭劇的創作，有時還發生因演出與現實太過接近，使觀眾信以為真、不覺為戲，對劇中扮演漢奸者激憤痛惡而有群起毆打洩憤、傷及無辜的情形，雖然因而使捉漢奸一類的戲不敢再演，但街頭劇獲得的宣傳效果卻是最直接、也是最大的。

報告劇：報告劇係以真人真事為基礎，對現實中重大的政治事件和社會新聞做戲劇式的報導。抗戰爆發後，在戰亂的封閉現實中要向人們宣傳前線將士的抗敵捷報，揭露敵寇的罪行、激發民眾的抗敵激情，就是以報告劇作為藝術的武器。如：《蘆溝橋》、《台兒莊》、《八百壯士》等都是以報告劇的形式、記錄抗戰史實的多幕劇，抗戰初期多匯集在上海等大都市的劇院裡演出；而當戰爭的發展、戰線的轉移將戲劇家推向前線、內地和農村時，現實環境的改變也使報告劇的創作由多幕劇轉向獨幕劇，由反映真人真事到允許虛構創作，以其形式簡單，編演迅速，而能及時介紹當時國內外的政治時事、軍事情勢和社會動態，以及各種路線、方針和政策。

活報劇：抗戰爆發後，報告文學因為能及時地反映戰爭形式並解答民眾最迫切的社會問題，成為最流行的文學樣式，戲劇中的報告文學—活報劇，也可算是另一種形式的街頭劇，則將街頭演出移至茶館、酒樓或其他公共場所等，演員往往在其中混充群眾，在公開場合就時事或戰事發表議論，或由多人就選定的主題展開公開辯論，吸引民眾注意，以活動的方式將時事報導演出，藉以激勵群眾抗戰情緒。作為“活的報紙”，活報劇最重要的就是要迅速地反映當前的社會形式，宣傳抗日的路線與政策，因此常常是隨時隨地選取題材進行編演，甚至要能緊緊抓住眼前剛剛發生的事件進行宣傳鼓動，也叫做“即景”式活報。如《放下你的鞭子》等短劇演出時，觀眾情緒激昂，聲淚俱下，和演員一起喊口號，一起唱《義勇軍進行曲》等救亡歌曲，展現了同仇敵愾的戰鬥精神。抗戰時期活報劇也借用民間的藝術形式來表達劇作內容，選定主題後，根據所熟悉的民間藝術形式，編寫成短小精悍的曲藝節目，在演出中安排有拉洋片的、唱鳳陽花鼓、河南墜子的、說大鼓、數來寶、說相聲的……種種民間藝術；也有安排男女兩位喜劇演員裝扮成夫妻逛廟會的形式，就其所見相互提問、爭論和解釋，以加深觀眾對劇作內容的理解，在表演上有著“活轉台”的作用。

獨腳戲：由單一演員作滑稽表演，只需要一塊場地、一個演員，舞台上可以毫無裝飾，演員總是穿著平常的衣服，甚至不化妝，手中也無道具，僅憑藉著形

象的動作配合生動的語言，維妙維肖的表演出劇作的內容，如：《拾炸彈》、《跑警報》、《南京城》等，隨時隨地擷取現實中的題材進行創作，幽默的揶揄生活現象、嘲諷社會現實。

突擊演出、飛行演出：臨時起意的演出或由演員事先穿好簡單的服裝、分散到行人之中，在聽到摔電燈泡等事先約定的信號後、立刻裝上假鬍子等，集合起來在十字路口演出；巡警來了，則迅速混入人群中撤離，移到別處演出，對於原本就是流動演出的演劇隊，是一種適應場地、躲避檢查的臨時演出，隨時隨地可聚集演出，也隨時可停可散，有其機動性。如「救亡演劇第二隊」在一次空襲時，警報響起、警察驅趕民眾入防空洞，演劇隊卻因隊員在巡邏時發現三個漢奸拿小鏡子給日本飛機打信號被抓的現實事件，決定馬上來個幕表戲、及時宣傳教育，完全顧不得空襲警報的危險，然後在警報一解除，就打著旗號、敲起鑼鼓，在車站前的廣場開場演起戲來，聚集許多的觀眾圍觀，高喊“打倒日本帝國主義！肅清走狗漢奸！”的口號，充分達到及時教育宣傳的效果。

化裝演說：原本是安排在戲劇中的演說場面，藉以鼓動觀眾。有以相聲或說唱、滑稽調笑等方式開始，而為適應宣傳抗戰、號召群眾需要，則以小型話劇開頭，聚集觀眾，在劇中穿插與劇情相合之演說。

雖然形式各異的演出是適應環境情勢所需，為號召群眾、喚醒群眾，能隨時隨編隨眼、及時宣傳教育，但就戲劇藝術方面而言，短小簡單的劇情、人物，公式化的安排報幕人、報告人、演說、高喊口號……等，卻也不免產生形象粗糙、形式簡單的缺陷。

伍、特色與功能

一、集體創作

演劇隊順應時勢、適應戰爭情勢的需要，在巡迴演出中創作出許多新的劇目。在上海組織的救亡演劇隊，其所創作的有第一隊的多幕劇《八百壯士》、《上海戰爭》，獨幕劇《血祭九一八》、《順民》、《古城的怒吼》、《舊關之戰》；第二隊的《九一八以來》、《渡黃河》、《飛將軍》、《米》、《在東北》；第三、四隊的《同心全力打東洋》、《上前線》、《壯丁》、《武漢之春》、《當佚子去》、《榮譽大隊》；第五隊的《大鬧未央宮》、《舊恨新仇》、《拿出你的棉花來》；及第八隊的《生路》、《打東洋》等。

軍委會政治部組織的抗敵演劇隊、及整編後的劇宣隊則創作有：《南寧克復後》、《邊城之家》、《霸王山》、《最後一顆手榴彈》、《一年間》、《挖公

路》、《水車轉了》、《保衛大湖南》、《人命販子》、《鬧元宵》、《生路》、《嫁不嫁》、《開小差》、《還鄉淚》、《艷芳酒家》、《風雨牛車水》、《陰陽界》、《傷兵醫院》、《七年了》……等。

這些劇作大多是集體創作，也有翻譯或改編中外名劇，或劇作家依據史實或現實所創編，尤其是抗戰的史實、抗戰的現實遭遇，能真實的反映生活，在抗戰初期確實起了喚醒民眾、號召民眾、宣傳抗戰的作用。而為了動員民眾跟隨演劇隊深入到社會各角落，也在村邊、路旁、戰壕裡、軍營中、廟台上、茶館裡，利用各種戲劇形式，向各階層的民眾進行抗戰宣傳與鼓動，因此在劇本創作上，多具有短小、通俗、簡便的特徵，結合集體的創作力，能快速產生劇本、以簡短快速的表演、運用民眾熟悉的表演形式、吸引民眾注意，有效達到立即號召、教育宣傳的目的；在演出方面也是集合眾人之力，前後台人員、演職員相互支援，發揮集體的最高效率，並在每次演出時徵詢觀眾意見、作為修正參考、演出完開會檢討，再一次的發揮集體創作的力量，也因此集體創作是抗戰劇作重要的特性，也是抗敵演劇隊在流動演出中一大特色。

二、簡短、便捷、機動

隨著戰況演變、戰事推移，堅持戲劇的“游擊戰”和“散兵戰”，是抗戰初期所需要的劇選路線，為使中國話劇從劇院走向街頭，從都市發展到農村，為動員民眾、向各階層民眾進行抗戰宣傳與號召，演劇隊的演出也具有簡短、便捷、機動性的特色。

就劇本創作而言，結合集體的創作力，能快速產生劇本；就地取材、反映現實，能打動人心；短小、簡單的劇作，容易適應戰況、隨編隨演，便於演劇隊流動性的演出，也能立即、直接的達到效果。

就演出形式及演出場地而言，短小、簡便的劇本，在學校、工廠、街頭、農村、祠堂、會館、操場等地，以街頭劇、報告劇、活報劇、獨腳戲等形式，隨時隨地隨演，自然也必須運用簡單、便捷、民眾所熟悉的表演方式，才能在短時間內吸引民眾注意。而為了增加街頭演出的次數、擴大宣傳的效果，「流動舞台」也成為演劇隊的重要裝備，在卡車上搭起簡單布景、安裝擴音喇叭、敲打鑼鼓、開到寬敞空地，吸引觀眾圍觀後，展開演講、教唱抗日歌曲、演戲；演兩、三個節目後，請觀眾讓出道路，開車過街，找到適當地點，停下車又開始演，所到地方多了，觀眾也更多，影響力更大更廣，原本不進劇場戲院看戲的，像街上車伕、攤販、家庭主婦、小孩、店員……等各階層也都受到抗日宣傳的號召。

而就演出時機、民眾需要而言，爭取戰事稍歇的小空檔作戲劇演出，對在戰

爭艱困環境中的官兵戰士或民眾是一種宣慰，運用民眾熟悉、喜好的表演形式做幽默表演、或配合年節演出喜劇，是一種娛樂；對演劇隊而言，要號召民眾、宣傳抗戰，自然必須以大眾普遍接受、喜聞樂見的表演，打破舞台的界線、消除舞台與觀眾的隔閡、使觀眾親身參與到戲劇中來。抗敵演劇隊在戰時的流動演出，正是以其簡短、便捷、大眾化的特色，立即、快速的增強與民眾的直接交流，直接感受到劇作的政治宣傳內容。

三、大眾化

演劇隊的演出運用了簡單、便捷、民眾所熟悉的表演方式，在短時間內吸引民眾注意，流動性、機動性的活動方式使演劇隊到的地方多了、觀眾也更多，影響所及更遍及各階層，受到大眾歡迎。

且由於要適應民眾大多數處於知識不普及的社會現狀，及長期受到中國民族戲曲薰陶的藝術教養，街頭演出在藝術表現方面也吸取了鑼鼓、雜耍、曲藝等民間藝術，以及民族的音樂曲調，甚至看準地方特性、注意劇作內容與現實環境的關係，把燒香拜佛、趕集雜耍等民俗風情都真實地反映到劇情裡；也有將觀眾拉進劇情中，依據現實狀況，與觀眾對答呼應，讓觀眾融入劇中、打成一片的；或改用當地觀眾所熟悉慣用的地方語言演出；都是希望打破舞台的界線、消除舞台與觀眾的隔閡、使觀眾親自參與到戲劇中來，產生互動交流。如《米》乙劇，由洪深帶領演劇二隊在武漢演出時，就設計了一個第一幕及三個第二幕，在第一幕中提出“有米怎麼辦？”的問題；三個第二幕中則分別演出“只管私利、不顧大局、任意抬高物價”、“偷偷資敵”、“深明大義、照定價賣出、力國立民、支援抗戰”等三種不同的答案；之後由演員在幕前以湖北家鄉話問觀眾：“三條路中哪一條對？應該走哪一條？”台下觀眾則群答：“第三條路對、應該走第三條！”最後並高喊“支援抗戰、反對囤積居奇”等口號，這樣的演出方式消除了演劇隊和觀眾間的距離，使觀眾不自覺參與其中，影響所及是包含各地方各階層的，也因此演劇隊的演出是具有通俗化、大眾化的特色。

四、政治、宣傳、號召

抗敵演劇隊在抗戰爆發後，由民間戲劇界為抗日團結發起組織，從戲劇界的救亡演劇隊、國民政府軍委會所轄政治部下整合成立「抗敵演劇隊」，到隨戰況進入相持、國共合作生變後整編的「抗敵演劇宣傳隊」，就其成立始末、演出劇目、演出內容、方式而言，都可見其政治、宣傳、號召的目的與功能。抗敵演劇

隊成立之初，就是為了團結戲劇界人士抗日，組成的流動性演劇團體就是要藉著戲劇表演，讓民眾在觀賞戲劇的娛樂外，深切的體認抗戰現實，並希望能號召民眾、團結抗日；另一方面，也藉戲劇表演，撫慰戰時民眾悲痛的心靈，慰問戰時前線勞苦的戰士；更藉戲劇表演，傳達政府的抗日政策，教育民眾認識政治情勢。因此在劇作中，就有描寫抗戰的史實、軍民的奮鬥、戰爭中的團結進步，及敵人醜態、敵後鬥爭、後方社會的種種題材，還有藉歷史故事激勵民眾的，都有著教育、宣傳、號召的積極作用；甚至從抗日大團結到抗日陣營的分裂，在抗戰後期、國共內鬥時，直接寫抗戰的少了，戲劇成為政治鬥爭的工具，題材的改變，或以現實材料、或假藉歷史、或誇大社會缺點、或歪曲政府政策法令、或描繪淪陷區黑暗、或揭發共黨叛亂、間諜匪諜滲透……，演劇隊所創編演出的戲劇，因為政治主張不同而呈現的對立，更進一步的為政治服務。在戰火蔓延的艱苦時期，抗敵演劇隊仍堅持流動性、機動性的隨戰況推移，跟隨軍隊、走遍城市、農村、工廠、部隊、礦山，在戲院、街頭、廣場、茶館、學校、醫院、前線戰區巡演，無非就是希望藉戲劇演出為抗戰貢獻心力，除了娛樂、宣慰，更多的是教育、宣傳、號召的力量，也是國共兩黨明爭暗鬥、政治角力的武器之一，也因此，抗敵演劇隊在抗戰時期遂行演劇任務，是具有政治的、宣傳的、號召的功能。

陸、結語

抗敵演劇隊初期由民間戲劇界為抗日團結的組織所發起，成立了救亡演劇隊，因為這樣流動性、機動性、群眾性的演劇隊獲得號召宣傳的效果。於是在政治軍事重心齊集武漢，各界發起抗敵熱潮時，執政的國民政府也在軍事委員會所轄政治部下，設立文藝專職機構的「第三廳」，並由第三廳整合成立「抗敵演劇隊」，成為由執政中央所轄的重要演劇隊之一。這支因抗戰而組織的戲劇隊伍，或適應戰況、或跟隨軍隊、或巡迴戰區，都在極艱困的環境下，擔負起戰時的教育、宣傳、慰勞等工作，成為戰時獨具特色的流動性演劇團隊。然而擁有大部分執政資源、控管大部分藝文人士的國民政府當局，對此演劇團隊卻未加妥善管理運用，使的抗敵演劇隊中的國共兩黨成員雖在抗日的政治情勢下合作，卻也在彼此的政治鬥爭下互見消長。不可諱言，共產黨深知戲劇號召、宣傳、教育的直接效果，自一九二九年，中共中央文化工作委員會的正式成立，就加強對文化工作組織的領導，從左翼戲劇運動、國防戲劇運動、到抗戰戲劇運動，更有組織的運用了這個由國民政府所成立的演劇隊，擴張了勢力、也獲得民眾的認同。

抗敵演劇隊在武漢成立時，當時身為政治部副部長的周恩來就親自作了形勢與任務的政治報告，要求共黨份子在團隊中秘密建立地下組織、加強黨的領導，

所以演劇隊中的共黨份子對於國民黨政府當局提出的「一個政府、一個主義、一個領袖」的要求，當然不予理睬；另外，周恩來還指示滲入各劇隊的共產黨地下組織，要“隨軍行動，深入前線，向戰地軍民宣傳黨的主張，佔領文化宣傳陣地，堅持統戰工作”、“利用合法身份，爭取自主條件，進行堅持抗戰到底、反對妥協投降的宣傳”，可見第三廳雖然表面上是在國民黨控制的機關裡，實際上卻在共產黨的領導下進行工作，共產黨利用這一國民政府內的政權機構來實現其關於抗日解放戰爭的路線及政策；而共黨高層如周恩來等人多次利用職務之便所做的報告或指示，也成功的藉此擴張勢力、籠絡人心。即使大部分團隊經過國民黨多次改編、淘汰，仍然在對內惡劣的政治環境和對外極其艱苦的抗戰條件下，被共產黨利用。第三廳的成立，國民政府要郭沫若來主持第三廳的工作，或許想以其聲望去延攬社會賢達、文化界的知名人士，卻反被共產黨利用此政權機關，突破國民黨的封鎖，到前線、到後方，去宣傳群眾、發動群眾、組織群眾。也因此，第三廳的成立，甚至抗敵演劇隊的組織，反而讓共產黨的壯大有更多的資源。

抗戰時期的抗敵演劇隊是因應對日抗戰而團結組織的，抗戰初期演劇隊確實艱苦達成任務；國共關係生變後，主政的國民政府對共產黨當然存有戒心的，也對演劇隊內部檢討清查，但終究未能阻遏，也就使共產黨的統戰陰謀奏效，且不論國共兩黨的功過是非，中國確實是在八年艱苦抗戰後，在國民黨的戡亂與共產黨的解放戰爭中，形成兩岸分治分立的局面，而共產黨之所以大肆擴張，抗戰八年確實給予其有利的條件。在軍事上國民政府輸了，在文化上也是失敗，中華民國播遷台灣後仍積極反共，在台澎金馬這塊寶島上勵精圖治，然而在唾棄共黨陰謀時，知己知彼、檢討原因也許更為重要。

參考書目

- 呂訴上（1961）**台灣電影戲劇史**。台北：銀華出版社。
- 尹雪曼（1975）**中華民國文藝史**。台北：正中書局。
- 吳若、賈亦棣（1985）**中國話劇史**。台北：行政院文建會。
- 司馬長風（1987）**中國新文學史**。台北：駱駝出版社。
- 劉心皇（1995）**抗戰時期的文學**。台北：國立編譯館。
- 蔡秀女（1986）**中國初期話劇運動初探：民俗曲藝第四三、四四期**。台北：施合鄭民俗文化基金會。
- 邵玉珍（2001）**留住話劇歷史的表演藝術家**。台北：亞太圖書出版社。
- 田漢、歐陽予倩、夏衍、陽翰笙、阿英、張庚、李伯釗、陳白塵（1958）**中國話劇運動五十年史料集**。北京：中國戲劇出版社。

- 陽翰笙（1980）**第三廳——國統區抗日民族統一戰線的一個戰鬥堡壘**。北京：新文學史料。
- 曹禺、黃佐臨等（1989）**中國大百科全書—戲劇**。北京、上海：中國大百科全書出版社。
- 葛一虹（1990）**中國話劇通史**。北京：文化藝術出版社。
- 左萊（1996）**中國話劇史大事記**。北京：中國藝術研究院話劇研究所。
- 陳白塵、董健（1989）**中國現代戲劇史稿**。北京：中國戲劇出版社。