

新演

定縣農民戲劇之實踐

——民國二十五年「過渡」之演出

前言——定縣農民戲劇實驗工作之演進——爲農民寫一部露天羣衆劇——「過渡」給予新演出法之啓發——實踐中的大衆化戲劇之展望

一

演出是化驗劇本的試金石。劇本寫作是一個戲劇演出的一部分或第一步工作。

「過渡」一劇於全盤演出設計之下，是有目的有對象地寫作，寫作出來曾在定縣農民之間實驗。

這實驗是成功了。它的成功不僅是劇本寫作乃至新演出法的成功，而是大衆化戲劇之實驗的成功，因爲這個劇本的演出實代表定縣農民戲劇實驗三年來所探索的內容與形式的總合。農民戲劇實驗是我國劇壇上的一個新動向，它代表大衆化戲劇的主潮。定縣擔負農民戲劇實驗的工作者能深入農村，把大衆化的口號變爲行動，實是大衆化戲劇的實踐者。在實踐中能以最大的堅忍毅力研究出經驗心得，實是在實踐中有所發明的工作。——而「過渡」一劇的價值就全在總此工作的大成。它代表一派學術的新看法，這新看法是戲劇上的解放運動，爲劇壇開拓出無限遠大的前程。

最近，過着一個空前的暴風雨時代。著作界反而呈現不景氣現象，劇壇上尤其顯著。頗慶的宿命觀的劇作又流行丁。即或有所謂革命性的劇本，也仍是舊寫實主義的空唱口號的作物，表面上顯着時代流，實際不過是把時代的事變當做傳奇來歌誦而已。如寫農村劇本，主要的還是因為放棄了都市的題材，爲換一換口味，才把目光轉到農村來。結果寫出了爲都市市民欣賞的所謂農村劇。這是一代思想之所歸趨，順着潮流走總是很好的現象，但作者未曾深入農村，體驗農村問題癥結之所在，更不謂一點一滴地在農民之間腳踏實地研究實驗以求可能的補救方法。這樣寫作出來的劇本徒掛農村的空名義，而無農村的實在性，正似一般坐在都市高樓中茶餘酒後空談農村問題以爲時髦的改造家一樣的可笑——在這樣墮落的劇壇上，「過渡」滿握着滾辣辣的牛氣出現，一反一般的劇作態度（乃至作者自己的劇作態度）；不是感傷的，而是充滿教育之啓發性的；不僅是現社會的暴露，更是負起文藝之積極指導的任務的；不是在書齋中空想的，而是在實生活中吸取洗煉出來的；總之，它不是一本字句漂亮僅僅供文人賞玩的文學，而是一齣樸素有力的，可以由農民自己演，農民自己看的劇本。這對於沉悶的劇作界，該是一個極大的啓示！

在實驗之中認識的農民劇本不僅是以農民爲劇中的主人而已（其實農民戲劇中的人物不一定必須是農民，全看處理那人物是不是以農民的意識爲意識），緊要的條件一看這劇本：（一）是不是爲農民而寫，那就是這劇本是否與農民有利；（二）這劇本農民能不能接受，就是農民能不能懂；和（三）農民

館不能收過去據爲己有，就是農民不能自己演；滿足了這三條件纔夠資格稱爲農民劇。我說「過渡」總大衆化戲劇實驗之大成，代表一派學術的新看法者；我說「過渡」擁有着潑辣辣的生氣出現，一反一般的劇作態度者；其理由就在「過渡」是特爲農民而寫的劇本，其出現的姿態是在農村裏，由農民參加表演，演給農民看，尤其是以嶄新的演出方式出現，是其最大的特色。

「過渡」演出以後，我們特別集印了一本「過渡演出特輯」報告我們自己的心得和旁觀者對於我們這工作的看法，同後索讀劇本的信不知收到了多少。我們是反對專拿一個劇本去發表的，因為假使一個演出是一個美人的話，專門看劇本就等於把美人的裝飾品都拋掉還不算，把美人的衣服也脫光還不算，簡直是把皮和肉都剝下來，只看骨架的工作！尤其「過渡」這個戲，多層的動作與重複、疊疊，台上的，台後的，台下的，實在不是一枝筆所能寫盡的。好在「過渡」的骨架是一個强有力的骨架，而且先就演後發表的。讀者，不論「過渡」給了你怎樣的力，你要記着，它不過是個骨架呵！

二

要想徹底明瞭「過渡」一劇演出的情況，對於它縣農民戲劇實驗工作，演進有首先明瞭的必要，演進的各階段正足以說明工作的根源，而「過渡」的點點滴滴都是從這些根源中得來。

談到工作的演進，第一，我願先提出一個問題來解答，即：爲什麼要介紹戲劇到農村？

這問題至少包括兩個意義：其一，一定是發覺傳統的農村戲劇有了問題，所以其一，總介紹一種新劇到農村。但傳統戲劇究竟發生了什麼問題？以及究竟要介紹如何的話劇到農村？這是話劇深入農村之最初要嘗試的先決問題，也正是這工作的基本態度。

對於其一，還不是覺得中國傳統的戲劇全無藝術價值，甚至覺得是一件非常雅緻的古董，足以陳列在博物館裏。但古董畢竟是古董，它是另一時代另一社會的產物，而每一新時代新社會又必需要一新的文化來滿足它自己。在這種要求之下，舊劇也會靈覺搖身變幻以適應新社會，但終都變成四不像而自己沉淪。即所謂舊劇改良論者的末運，舊劇如何改良也終不能把現社會的生活反映進去，這是舊劇不能改良和必自崩潰的主因。所以從事農村戲劇的最初嘗試者雖然發覺舊劇的問題，但並未從改良舊劇入手，這是幸事。

至於其，既然不從改良舊劇入手，當然是介紹一種新的話劇到農村，而介紹什麼樣的話劇？內容如何？技巧如何？這些本當有個規定，但我們的最初嘗試者卻全無主見，而採用實驗主義的精神，實際深入農村去試一試，看看農民究竟需要並喜歡怎樣的戲劇，因此這種戲劇是站在農民當中創造的，不因襲傳統，也不抄襲歐西，它是創造的，全無成見，純以研究實驗的態度為基本態度。

「農民能接受話劇嗎？」這是到農村去的第一個問題。

任何人也曾這樣問，連我們最初嘗試者對這問題都問了幾番，最後的解答是：看你演怎樣的話劇。

與農民生活毫無關係的劇本當然不成，但如「屠戶」一類的戲，農民對於它的愛好實不下於青年男女之愛好「少年維特之煩惱」，因為那戲道出了他們心裏道不出的痛苦；這是內容的關係。

每一句話每一個字他們都聽得懂，每一個動作每一個表情他們都能領會。農民疲於聽那囁了幾千百年的老調，自然都跑到話劇台前來，最初也許是好奇，慢慢的就上了「套」；這是形式的關係。

爲了徹底闡揚話劇的優點而使他們愛好接受起見，定縣農民戲劇實驗最初就有「表證劇場」的設置。「表證劇場」設在縣城內，一切設備力求實用，而保持與農村經濟水準之平衡。台下坐位不求華麗，但必使觀眾視聽如意；台上佈景、燈光、天幕、布條種種設備卻應有盡有，以求舞台藝術之完整。如此從容浸見過，從來沒聽過，而又與自己的生活這樣親近的話劇，農民自然接受。

事實進展，發現「表證劇場」只不過爲縣城內或縣城附近的農民所欣賞，爲了進一步吸收更大多數的農民，就有流動舞台的辦法，就是把在城內表演成功的戲再搬到村鎮去演。那麼，任何土丘、木板都可做舞台，台上的佈景也非常簡單，幾塊大布，幾扇屏風，演到那一村就用大車運到那一村。如此有更多的農民開始知道話劇而且接受話劇。

經過第一年的實驗，證明一條最初全無把握的結論：農民能接受話劇。

雖然僅僅是簡單的一句話的證實，我們自己就很滿意了；沒想到從滿意中又給人一大發現，即農民要自己來演劇給自己看。

由於「表證劇場」和「流動舞台」的頻頻出演，農民對清新而東西表示親切，不但接受，乃更進一步吸收已有。戲劇本來是大眾的，我們當然願意再把它交還給大眾。已往的「表證劇場」和「流動舞台」的演出，都是我們表演話劇給農民看，並非長遠之計；如今農民拿過去表演戲劇給自己看，意義完全不同。工作從此生根，發生了自動的力量，不是「人存政舉，人亡政息」的辦法。這是定縣農民實驗的一大發現。

農民演劇這题目的確令人驚訝，甚至令人不敢相信。定縣西農民在各村中組織有「農民劇團」，係由受過四個月的中華平民教育促進會所辦的平民學校訓練的農民所組成。這些平民學校畢業的學生組織有同學會，在鄉村中服務，從事政治、經濟、文化等建設事業。最初就是由文化組的人提議表演話劇，於是到平教會來請人指導。我們派人住在村中導演劇，沒想到農民背着樊篋讀劇本，離開織布機來排戲，不但那樣熱心，而且有至高的表演能力。表演力有一半是天生的，農民演員給這句話一個有力的證實。

當然，這種戲仍是在鄉村中的臨時舞台上出演的，有時到外村演，演出成績雖不能完全令人滿意，但這種活動的普遍開展確已成為一個運動。工作推進到這一階段，台上的演者就是台下看戲人之羣中的份子，農民對於話劇自然會更進一步地親切，而農民戲劇的內容與形式也因這轉機而轉變了。

經過第二年的實驗，又證明一條新發現的結論：農民能自動從事戲劇活動。

工作又演進，覺得「農民劇團」的出演，在量上固已可觀，但質上仍不能使人完全滿意。分析其原因，覺得是由於演劇沒有一個適當的場所，因為場所不合適，觀眾就不得聽，不得看，有時好戲也會糟蹋掉。

於是，更進一步有露天劇場的設計，露天劇場最初的目的設計一種使農村戲劇活動能收得更完美的效果的所在，那就是一座得聽、得看、尤其得演的劇場。原則很簡單：劇場要歸返大自然，沒有頂，沒有牆。周圍種樹，樹中一片斜坡式的廣場是觀眾席，廣場有時也變為舞台。演員在台上演，有時也在台下演，有時在觀眾當中演，有時包圍着觀眾演。觀眾坐着看，有時站着看，有時走着看，有時也變為演員。另有一座舞台，以及兩座副台，這舞台是特殊設計的，可以上演種種時代種種樣式的戲的建築，也可以是個簡單的高台，甚且可以是平地。建築的方法有很大的伸縮性，應用起來，尤其有最大的伸縮性。——劇場所以要露天，所以要如此簡單而具備最大的伸縮性者，有兩點憑藉：其一，適合破產中的農村經濟；其二，適合老農老圃的意思。

劇場是決定演出的中心，露天劇場建築完成以後，農民戲劇的內容與形式都又有新的轉變。因為要充分利用這富有伸縮性的劇場的一切可能，劇本的內容先不能不與這些調和起來，而佈景設計、燈光應用、服裝道具，乃至劇場管理，都自然會向新的方向邁進。這就是說，因露天劇場之設計，在藝術上不能不有新的開拓。

又一個新發現，劇場不但可以是一個演劇的場所，農民更用來開會、選舉、打武術、耍龍燈、……如此。在社會功能上，露天劇場又成為農村教育文化活動的中心。

經過第三年的實驗，證明：農民戲劇集中露天劇場後能取得更完美的效果。

以上，概括地報告了這三年來實驗演進的各階段：第一，給我們證明農民能接受話劇；第二，給我們證明農民能自動從事戲劇活動；第三，給我們證明農民戲劇集中露天劇場後能取得更完美的效果。每一條結論中還包藏不少內容、形成、方法、技術的諸大問題。

三

現在，開始從「過渡」的寫作上談起：

「過渡」就繼承着這三年來工作演進的種種心得，企圖看深一層完成戲劇大眾化的內容與形式的探討。當時農民演劇在縣形成一種狂熱狀態，而剛剛建築完成的露天劇場尤其給人不少興奮。於是筆者與陳治策先生就共同催促熊佛西先生為農民寫一部露天羣衆劇。

為農民寫一部露天羣衆劇！這題目實在出得太難。當時，僅僅「為農民」寫劇就已使我們非常困難了，農民究竟需要什麼？我們應該給他什麼？給他的東西他能不能接受？這些問題足夠使我們煩悶了，現在又加上「露天」與「羣衆」的兩個條件。在我們「露天」者，不僅是在露天下演，而是代表在特

藝設計的三天劇場裏以新式演出法演：「羣衆」者，固然要人多，尤其要農民演員多；還不算，最好把農民觀衆也寫到戲裏去。這些，是我們最初的期望。

接受了這樣的期望，第一，作者思考的是寫一齣怎樣的戲？即什麼樣的戲本才是今日農民大家所需要的？這是中心思想的根源。關於這一點，作者在「過渡的寫作及其演出」的一篇短文裏，有一段說得很清楚：

戲劇既是寫大多數的民衆而寫的，其題材當然要富有教育的啓發性，負有喚起民衆向上奮鬥的使命。我們的民衆太頹廢了，太散漫了；我們今日需要嚴整，需要上進，我們需要生活向上的力量！但是這種題材的選擇，一方面是觀衆必需的。另一方面應是他們能夠接受的。太淺了無聊，與他們的生活毫無啓示；太深了，他們不能接受，未免徒勞。

今日，有人提倡民族的文學，有人提倡國防的文學，有人主張文學應該左傾，作階級鬥爭的武器，有人主張文藝應該是純藝術，成爲右傾的。我覺得這不是提倡與不提倡或應該與不應該的問題，任何一個運動都不是偶然的，而是應着社會的需要而生的，自生的力量什麼勢力也壓不下去，造作的傾向怎樣的提倡也提不起來。就事實論事實，現在的問題，第一，是你所提倡或覺得應該的是否可以行得通的問題；第二，是你所提倡或覺得應該的是否可能的基本的問題。因爲不論怎樣的傾向都必須以大衆爲主力，而今日的大衆究竟是怎樣的？他們的生活如何？他們的教育如何？他們的思想如何？你必須先

知道。他們受着重重的壓迫而自嘆運命舛錯，連做人的最低的常職或生活的不可缺少的工具都不完備，單獨地在那裏迷戀着祖先，在此颶風雨的二十世紀建立足點都已動搖了！所以對於今日的大眾，左傾或右傾，國防或民族的問題雖已緊急，但他們還在黑暗的地獄中深陷着，一直向下墮落，似乎還不知道他們處的是怎樣厄難的境遇，更談不到有力量向那一邊傾或提倡什麼主義以反抗了！

所以，當前最緊急的工作還是從下層入手，把他們從墮落中提起來，喚發起「向上的意識」（作者自己的解說：「……向上不是落伍，不是畸形，而是前進，而是平衡的發展。農民向上的意識是多方面的；至少包括生產技能的向上，科學運用的向上，身心健康的向上，享受與給與的向上，情感滿足的向上，集團訓練的向上，教育文化傳遞的向上。總之，向上的生活是一個人格完美的極峯。一個生活意識向上的人是這樣的一個人：他盡人生應盡的義務，他享人生應享的權利；他不是一個壓迫人的人，也不是一個被人壓迫的人」。），培養他們的力量，尤其是集團的力量，然後，他們才有資格有能力去左傾或右傾，才能真正地不盲從地提倡什麼或反對什麼（那是他們自己的事，要他們自己選擇）。——「過渡」的中心思想就在反對惡勢力，造成集團的新勢力，嚴整、上進、有生活向上的力量，繼續不斷的抗爭，抗爭！

也許還有人說這是中庸之道，但以一個做為教育者的藝術家的立場，一個在水深火熱的環境中深入農村做實際活動者的立場，一個不空談口號標語而努力於下層的基礎工作的立場，一個希望在工作中真

能爲大眾做點有利益的事的立場。在今日，這條路雖不如大刀闊斧的路痛快，但確是一條比較穩健，基本，而是有力的可走的一條路。

我們的作者就走了這條路，

有了如此的一個中心思想，限於就來了寫作技巧問題，選擇怎樣的題材來表現這中心思想呢？要些什麼樣的人物登場呢？中間不知經過多少次的腹稿的改動。

到過定縣的人都知道有個龐大的古塔，塔名「瞭敵塔」，雖然現已破舊不堪，但走過定縣的人對這古代偉大的建築總會留着一深刻的印象。熊先生最初祇向大家說，我拿定縣的塔寫個劇本。但這樣高聳入雲的含有宗教意味的，並表現的意味，如偉大、高超、團結、集中固很濃厚，但始終找不出其功利的目的。希望民衆再建破舊的古塔，這是很有意味的題材。但建起來做什麼用？還用以「瞭望」麼？那是太舊的武器了。有人想把它改成倉庫，總也未免勉強。爲了教育上的功利目的不能達到，雖然在「藝術而藝術」上有十分詩意的，這頗富象徵意義的塔便被犧牲了。

後來繼續從建設上用思想，也許定縣城外的搭橋工作又潛入作者的腦海，據說他自己有一次看見定縣四關築大橋，有幾百工人在一個目標下共同活動，頗爲感動，也許還是那一印象罷！使他急到造橋。造橋是集團的工作，造橋的目的在交通的便利。而橋——這來往的工具——有渡的意義，今日我們的社會正是一個過渡的社會，於是「過渡」，這一語雙關的劇名遂被決定了。

在過渡的命名之下，又經過一些時候的思慮，作者報告他的腹稿，以受壓迫的農民為主，說寫一個紳士與渡，一個青年領導若干農民反對，這無問題一個是指胡船戶，一個是指張國本，但寫了劇的趣味，却遊移這船戶是否應該有個女兒，而且這女兒恰好愛着這反對他父親的青年？這是一段羅曼斯，加在劇裏可以更多曲折，但終於覺得是一種濫調。多少寫革命事蹟的人都加雜些浪漫事，這不足為法。不是說像張國本這樣的青年不該有愛情，而是在這種戲裏無需寫愛情，寫了反會損害劇的中心力量。多少人都把愛情寫一朵花似的裝在他的劇裏。但他們從不想，讓一個黑手的工人拿着一朵鮮花，不但把鮮花弄醜，這工人也顯得沒有力量。這一點，我們的作者是摒棄很遠了。

思想穿過腹稿，完全想通了，再讓它變成紙上的字。

字句有過多少改正，實非筆者所能形容，最好你去看作者的廢稿與原稿。而字句的最後改動，還在於農民宣讀，看他們懂不懂，有什麼反應。聽取他們的意見，他們是至高的老師。單是本劇的結尾就有過三次改正，結尾的困難實是當前最大困難。我們這劇要領導民眾，但把民眾領到什麼地方去？這就是結尾的問題了。

胡船戶這人物在劇中有三種可能的下場：其一，他是個大紳士，他看事不妙，可以逃到上海、天津那些大城市去；其二，民眾動了公憤，羣起當場把他打死；其三，被政府拘拿，按法律制裁。採取第一種下場時，輕輕讓紳士走掉，民眾一定不能滿足；一個罪大惡極的魁首，如此無結果而結束之，在劇中

也太無力。採取第二種時，民衆可以滿足了，但對於民衆又有鼓動暴動的嫌疑，我們站在現社會的秩序上及改革者的立場上，沒有理由做這種事情。而採取第三種時，民衆可以相當的滿足；又維持了一個社會的秩序，所以採取了第三種的下場。但也許有人會追問：把政府寫得太好些，我們覺得不論如何，假定的聲明政府是應該有的。

不過，胡船戶個人的下場，還不是全劇的結局。爲了結局的力量增強，結尾改過三次。第一次，羣衆圍着胡船戶時，被巡長的幾句話就把大家說退了，嫌沒有力量。第二次，大家把船戶飽打一頓，終被巡長止住，我們覺得雖然羣衆一時出了氣，但還嫌過分的聽巡長的話。所以第三次，由張國本出來指導大家，羣衆才停下手。而同時，把打死老杜的刑事部分，船戶的下場，所謂過渡充公，政府出來領導造橋，都給一結束，都使其盡可能的有力而走上正軌，這裏實有着最大的苦心。而這一切苦心，又豈是局外人所能得知的呵！

由中心思想的決定，到腹稿演變的成熟，到改正的初稿出現，乃至結尾改正後的成稿，這爲農民而寫的一部露天羣衆劇「過渡」實在是難產。不過難產也正有它難產的理由和價值。

總觀全劇，因爲是爲農民而寫，以農民的利益爲利益，以農民的愛好爲愛好，以農民的情緒爲情感，以農民的意識爲意識，不鋪張，不粉飾，戲劇充滿了樸素而巨大的熱力。不但把握着實現，不但暴露了現實，更進一步地負起文藝之積極領導民衆的任務，給無教育民衆以教育，給無組織力的民衆以組織。

給民衆以力量，給政府做榜樣，給大學生做典型，這一切一切充分表現作者的深思熟慮，充分流露作者的苦口婆心。老實說，這種內容才是這「時代」的，才真是這一時代的「民衆」所需要的。「過渡」所描寫的是中國過渡時代從事建設工作的現象，而指導民衆一條團結的、合作的、向上的路。這中間盡是苦口的直言，委曲婉轉的真理。

劇中由奮鬥到成功，由黑暗到光明，到處充滿集團的，力學的，怒吼底特色。更積極地以指導民衆爲任務。我看和批評家所提出的新寫實主義的創作技術很相似。

本劇在定縣東不落崗村出演時，臨近的唐城村竟發生同樣意味的事實！一時傳爲「實事模倣戲劇」的佳話，其實，實事所以模倣戲劇者，並不是因爲作者是先知，是預言家，其基點全因作者把握了真實的社會性。爲了詳細了解那村中因造橋糾紛的經過，我們特意把縣政府經濟科技術員調查報告抄錄下來，讀了這段事實的調查，「過渡」中的那些角色立刻活現地湧到眼前，尤其讀到「民等田地均在唐河以北，經營田地頗感不便」時，劇中「河東的牛吃耕河西駒，河西的車拉過河東」兩句唱詞又隱約在耳邊回響。茲將原文抄錄於下，用以結束本段：

縣呈請：案奉

鈞府：××××縣訓令，飭查唐村村民×××等建築私橋，對於往來行人有礙勸索，不讓放行情事，查明呈報來府，以憑核辦等因；奉此，遵即前往該村詳細調查。據該村村長×××等聲稱：該

村舊有官橋一架，可供人行走，大車行車。東有清水河官橋，距村一里，亦極方便。×××等家既貧寒，私築草橋，關係蓄意勒索。復據該橋橋主×××等稱：本村官橋可供行人，大車須由清水河過橋，民等田地均在唐河以北，經營田地，頗感不便，故由民等協議建築草橋一架，絕無勒索，不願放行情事。復詢問其他村民，據云：過橋並不與錢等情。可否由縣佈告該橋，對於來往行人，禁止有勒索財物，不讓放行。所有調查情形，理合具文呈報鑒核。謹呈

縣長×

經濟科技術員×××

四

以上是「過渡」與劇本的產生，劇本不過是演出的一部分或第一步工作，我在前面已經說過，現在談到演出，「過渡」與劇本真正地誕生。

所謂一個劇的演出是如何從紙上把一個劇本搬到劇場裏來，使其在觀眾中得有生命。而演出的方式更要吻合着劇本的精神而推進，所謂文藝的內容與形式二者不能遊離的理由，不能各自獨立的理由就在此。

「過渡」既是以喚醒民眾，領導民眾為任務，以集團底，力學底，恐吼底空氣為基調，那麼，在演出上應用如何的方式方能完美地達到其目的呢？在農村裏由農民參加表演，演給農民看，這固然也是重

要的條件。而爲了擴大增強實地劇中的力量，我們換了一種新式演出法。

新式演出法是「過渡」演出中乃至農民戲劇實驗中的最大心得，雖新式演出法並不由我們開始，而我們應新式演出法，也並不由「過渡」開始，不過經「過渡」之實驗經驗，我們對新式演出法才有正確的理解，才從新式演出法中得到無限啓迪。

所謂新式演出法，是近三十年來世界劇場的一獨共同的新動向。這動向也可以說是復古的，原始的戲劇本無所謂演員與觀眾，台上與台下之分，大家都是演員，到處就是劇場。從希臘的圓形劇場，到羅馬馬蹄式劇場，到伊利沙白時代的三面講壇式的劇場，到十七世紀的突出台的劇場，直到十九世紀末的鏡框式的舞台的劇場，其演變的方式是舞台越來越往後退，一直退成鏡框為止，這時，把台上與台下完全隔離成兩個世界了，演員與觀眾之間深深地劃了一道鴻溝。其後因思想上的轉變，又共同向趨分離式的演劇做反動的企圖，那就是再把觀眾與演員混合起來，使舞台上台下打成一片，在西洋，萊因哈特、梅伊哈特等都是這新思想的先驅者。爲了使台上台下溝通，他所利用「台階」，利用「輪道」，乃至利用馬戲場，利用音樂廳。雖然大家的方式不一樣，雖然大家的目的不一樣，有的在強調它的藝術功能，有的在擴大它的煽動力量，但企圖使觀眾與演員混合，則是一致的趨向。

然則我們爲什麼要用新式演出法呢？簡單地說：爲了適合老農老圃的口味。甚至可以說，即或西洋沒有那些提倡新式演出法的人，我們因在農民之間學習，受農民的指示，我們也必發明我們自己的新式