

民國文獻資料叢編

民國時期  
話劇雜誌  
彙編

田本相  
宮寶榮  
周德明  
主編





第六十五冊

民國時期

話劇雜誌彙編

田本相 宮寶榮 周德明 主編

湯逸佩 黃顯功 執行主編

國家圖書館出版社



民國時期文獻  
保護計劃

• 成果 •



# 第六十五冊目錄

戲劇藝術 羅海沙主編 廣州：前鋒劇社出版

第一卷第一期 一九三七年三月 ..... 一

第一卷第二期 一九三七年四月 ..... 四一

第一卷第四、五期合刊 一九三七年七月 ..... 七三

第一卷第六、七期合刊 一九三七年九月 ..... 九七

第二卷第三期 一九三八年五月 ..... 一三五

戲劇藝術 陳冠芳主編 廣州：戲劇藝術月刊社出版

第一卷第三期 一九四六年三月 ..... 一六三

戲劇與文學 戲劇與文學社編輯 上海：戲劇與文學社出版

第一卷第一期 一九四〇年一月 ..... 二〇三

第一卷第二期 一九四〇年三月 ..... 四〇七



# 戲 劇 藝 術

## 第 一 卷 第 一 期

|                       |        |
|-----------------------|--------|
| 寫在卷頭·····             | 羅海沙    |
| 本社戲劇藝術第一次座談會·····     | 羅海沙等   |
| 民族戲劇的特質及其方式·····      | 胡春冰    |
| 中國新歌劇的創造·····         | 陳洪     |
| 現階段戲劇運動的路向·····       | 屏白     |
| 歐洲的舞台裝置與衣飾·····       | 趙如琳譯   |
| 一元八角(獨幕劇)·····        | 殷作楨    |
| 它在群迷的前奏曲與迷戀之歌公演後····· | 紅華     |
| 迷戀之歌·····             | 羅海沙 陳洪 |

中 華 民 國 二 十 六 年 三 月 一 日 出 版





# 寫在卷頭

羅海沙

往日的嶺表，已經射出過明亮的光輝，飛騰燦爛的金彩。珠江早潮，泛起過美的波紋。忽作民族的長嘯，文藝之花也曾一度隨着這些新的氣霧而開放。

經不起十餘年的褪色與衰頹，依舊回復到初時的荒原，疊流不清的幻海！

紙醉金迷，象牙塔式的文藝界，對偶韻文，京粵劇，章回小說，連串而來的展覽在人們的眼簾，以與死神廟裏的污塵，血腥，微生虫之類同樣縱橫零亂的陳列，同樣能使人群迷罔昏厥！

戲劇是文藝中的一部，我以為文藝水準的昇降，雖是民族環境的反映——同樣也是時代進退的縮影之表徵。

文化是時代的靈魂，這是無人否認的，文藝的昇降，即為表現時代的起落；不然只有斧頭，機器，火炮，銀行大廈等等顯示威武自豪的氣概？

或謂太戈爾不知發表了許多醇化美艷的作品，文藝最高的意大利也曾亡過國這又如何？這是質問的真理麼？果使印度詩聖吐出的聲音放高，半島靴形不以保守古代的所有為止步，歷史的構造，也許不是現在這樣的穿插吧？

我到廣州已近六月了，因着這些感覺的督促，而要從事超乎自由的努力，——發行這本短短篇幅的月刊。若以南國文藝的全域看，不啻無垠廣原中初圈一角小園地，是則今後一切去莽，脩培，栽種，灌溉的工事，還望多數的園藝家搬出勞力來投資。今始開場動土的第一天，信筆寫來，藉作發刊的卷頭語。







# 本社戲劇藝術第一次座談會

## 現階段中國戲劇運動的動向

### 一 戲劇的新認識

### 二 新戲劇運動的歷史背景及其特質

### 三 現階段的動向

日期：廿六年二月廿二日上午十時

地點：前鋒劇社

出席者：羅海沙 趙如琳 陳文元 唐叔明 胡春永

殷作楨 鍾啓南

## 一 戲劇的新認識

胡春永：對於戲劇，我們再不能把牠看成單純的娛樂品，或是某個藝術家個人的創作及所有物。戲劇是綜合的藝術，牠具有最形象的最富於動力的最羣衆的特質；在牠本身富有爭鬥的意義，從根本上就是最富於創造和組織的精神；而且在對於人生的關係上，牠是能動的教育者。我們不能再承認有與人生沒有關係的戲劇存在，我們也不能再承認和民族生活現實沒有關係的戲劇，單以美的形式會爲我們所需要。戲劇是鬥爭的藝術，在求解放和自由的人類生活史上，各時代的戲劇，很明顯的留着許多紀念碑。

趙如琳：真正的戲劇應當是內在的與外在的具體地統一的藝術，那即是有時代意義的內容，加上美的形式，

偏重內容的戲劇，常常會流爲祇博得觀衆淺薄的同情的化裝演講，沒有廣大而深入的思想與情感的呈訴力。單講形式而漠視了戲劇對時代社會應負的推動與建設的任務，那又會成爲有閒的趨於沒落的單純的娛樂品。

殷作楨：人類沒有一天不在鬥爭的過程中生活着，

由原始社會而封建社會而資本社會，皆無非是此種鬥爭生活嬗變的結果，人類生活的本身就是戲劇的。所以莎士比亞說：宇宙是一個舞台，所有男女都是演員，他們上場下場，一個人扮演了好幾個角色。戲劇，和他種藝術不同，牠是由演員的對話與動作，在裝置完備的舞台上，直接表現人類生活的片斷於大量觀衆之前的；在藝術的諸分野中，牠與時代的關係最爲密切，牠的社會意義最爲強大。戲劇既與人生的關係如此深切，如此顯著，而人生又是沒有一天不在鬥爭中進展着，所以戲劇也必然地是表現人生的鬥爭——感情意志思想的鬥爭，人與人的鬥爭，自己與自己的鬥爭，人與社會或自然的鬥爭。無鬥爭即無戲劇。

羅海沙：戲劇是社會人生的反映，同時是推進入羣進化的武器。當某一時代某一集團，受某種壓迫和發生某種要求的時候，于是那時代那集團的戲劇必然反映當時的壓迫和要求。在這個條件之下，牠可指示和推動這個時代



這個人羣。當民族求生存而鬥爭的時候，牠的指示必然對這民族生存鬥爭的方向去進行；當人類進步到自然發展和鬥爭的時候，牠的指示必然向自然方面去鬥爭去開拓。現在中國民族停留在民族與民族鬥爭的時代，所以現在的戲劇必然反映民族的壓迫和要求。同時戲劇工作者在此時代，除對民族負起要求解放獨立自由的使命以外，還有推動人羣進化的任務。

**鍾啓南：**戲劇是精神上的食糧，同時是充實生命力，表現生命力，創造生命力的人類精神的原動機。

**陳文元：**戲劇不是幾個人做來給幾個智識分子欣賞的，應該要推動深入到農村去。

**唐叔明：**戲劇不能離開人生，人生的本身就是戲劇的；同時，戲劇是不能超社會而游離的。

## 二 新戲劇運動的歷史背景及其特質

**胡春冰：**從庚子以後，中國民族激急的覺醒，民族意識復蘇，於是有反帝國主義及反專制的滿洲政府的革命運動，和這個政治上的運動相配合，有戲劇上的革新運動，亦即一般所承認的新戲劇運動。自歷史上觀察，這種新戲劇以及新戲劇運動的產生，自有其必然性。遂而，對於戲劇運動的解釋，有改良，革新，革命，和創造諸種意義。總之，要戲劇不為時代所拋棄，要戲劇不為貴族所私有，而將戲劇的束縛解放，普遍到要求解放的民族的所有成

員，使戲劇成為民間的藝術，民族的意識之渲染者，群衆之教育者，這正是戲劇運動之使命，牠的特質便也孕育在這裡。

**鍾啓南：**當時一般愛國志士，把西洋戲劇形式從日本搬過來，參照中國的內容，作成愛國的和日本志士劇一類的文明戲。到了五四運動時候，又被揚棄了而代以愛美劇。民間方面，精神上的食糧飢餓了許久，沒有功夫選擇藝術形式，所以運動一起，各方響應極為熱烈。戲劇運動者也沒有嚴謹的陣容，結果形式趕不上內容。如當時的春柳社等等，就是最好的例証。不過他們總不失為中國戲劇運動的先驅者。

**胡春冰：**中國自從有戲劇運動以來，和產業先進國的戲劇有不同的基點，就是形式追不上社會的內容。這是在爲了新的社會的建立的奮鬥中，任何部門的藝術所常有的現象。我們所以爲戲劇的內容的，既是在鬥爭中的求解放的民族，在形式方面，自然更創造這個內容所要求的類型。在這一點，到現在還沒有統一的地被創造出來。

**羅海沙：**戲劇運動的形成，是時代的反映和要求。中國之有新的戲劇運動，是從民族要求解放，推翻滿清而產生的。這是一種新興的力量，就是當那時候民族受了壓迫和有所要求，所以反映到於人生極有關係的戲劇藝術，而形成當時的運動。這個運動在民族解放的歷史上，發動了極大的力量。在歷史的事實上，我們可以看到戲劇運動



和復興民族的要求，一天天的進展。近數十年來，形成幾個戲劇運動的階段，同時每一階段有每一階段的真實價值和意義：第一階段，是推翻帝制；第二階段，是掃清軍閥和封建思想；現在走上第三階段，即是統一救國的階段。這就是現階段戲劇運動最主要的特質及其背景。

趙如琳：我以為新戲劇運動的背景是被壓迫的民族求自由獨立解放的時代；其特質是（一）反帝；（二）發揚民族精神；（三）建設適應時代推進社會的戲劇藝術。

殷作楨：中國之有戲劇運動，不能不說始自一班由日本回國的戲劇工作者所組織的春柳社，他們上演的劇本大都是愛國劇，反滿反夷，自始就是民族的，但總不免有戲劇上的義和團的缺憾。這是適應着當時政治上的愛國運動而起的，稱之為新劇運動，表示和舊戲對抗的意思。這個新劇運動的興起，頗得社會人士的好評，每次演出都很叫座，於是群起仿效，紛紛組織劇團，排演新劇，當時的新劇團體有如雨後春筍。大家以為新劇太容易幹了，以後愈來愈不嚴肅，結果便流為遊藝場的文明戲了，根本不要劇本，不要排演，臨時在台後貼上一張幕表，演員上台各說各的，愈滑稽愈妙，只要博得台下的喝采和鼓掌便算成功了。隨着新劇運動的墮落，而起了一種反動，那就是愛美劇運動的勃興。當時一般戲劇藝術的愛好者，眼見得新劇墮落為文明戲，成為妓女姨太太的消閒品，為了戲劇的尊嚴起見，便起來組織愛美劇團，各學校也繼起組織學校

劇團，從事新劇的復興運動。他們大都採用翻譯的西洋劇本，偏重於戲劇的藝術價值，而忽略了牠的政治價值，配合不上當時的政治要求，但牠總算挽回了戲劇的危運了。

### 三 現階段的動向

胡春冰：有什麼現實，就有什麼藝術題材，有什麼時代，就有什麼戲劇。在民族解放革命運動的現階段，戲劇必須承繼以往的劇運遺產，而又否定已成為過去的內容，必須吸收歐美產業先進國的技術，而揚棄其反動的意識；即是承繼並攝取一切的技巧，為民族戲劇的建立而努力。在自力更生的民族復興運動中，盡着尖兵的任務。現階段中國戲劇運動的動向，決不在此以外。

羅海沙：上面已經說過，一時代有一時代的戲劇，在這個國際間民族解放鬥爭的時代，無疑的每個民族應盡其全力以求其解放和生存，現階段的中國民族，漸漸解脫了本身的壓迫，而要求在國際間更有力的鬥爭，所以現階段的中國戲劇，跟着現階段的中國民族革命運動而產生而推動，推動全民族的自決，所以戲劇的責任有這樣重大，牠的形式和內容，我們也要求充實。意識上是求民族的解放和發揚，形式上必然要充實牠的藝術價值，以求在大衆的精神上求得最有力的推動。同時，為了適合中國民族的各種不同形式的要求，我們應盡各種不同形式的努力，除了內容形式普遍的充實外，今後的戲劇運動必然要推廣到



農村，深入群眾，以各種不同形式的戲劇而收各種不同形式的效果。總括說起來，牠的意識是民族的，牠的形式是藝術的，牠的效果是普遍的。

**趙如琳：**現階段戲劇的內容方面，要催促民族意識的覺醒，指示民族復興運動中應有的工作（積極的與消極的），以建設新的社會新的完美的生活為最高理想。以完成戲劇對時代應盡的史的任務。在形式方面，要不斷的嘗試，和攝取歐美先進國舞台藝術上比較進步的技巧，以求獲得適於表現新的內容之新的形式。說起來，中國舊戲在內容與形式方面都失掉了時代的意義與價值，而新的戲劇在中國是沒有社會的根據的，尤其是在舞台藝術上，如演出的裝置，燈光，化裝等方面，不得不藉助於外邦的既成的理論與實踐底研究，以供新形式的創造底參攷。至於功能方面，真正的戲劇應當是大眾化的。所謂大眾化有兩方面的意義，一是視戲劇為大眾文化教育的工作，娛樂大眾，教育大眾。以一般文化水準之提高為鵠的。但決不是降低戲劇藝術的價值去遷就大眾，因為真正的藝術必然而且必須是具有永恆的價值和普遍的呈訴力的。二是鼓勵大眾自己建設劇場，輔助大眾發展戲劇活動，以加強擴大戲劇運動的力量，奠定民眾藝術的基礎。以往的戲劇運動都

不曾成功地實踐戲劇大眾化這兩方面的意義。新戲劇的基本對象，還是些智識份子群。實在說來，牠還不能取代舊劇的地位。如何廓清其進路上一切的障礙物？如何獲取多量的群眾與社會上的根據？這是戲劇運動者應在理論與行動上加緊努力的工作。

**殷作楨：**時代演進到現階段，已是民族鬥爭的時代了，現階段的新的戲劇運動，不再是愛美戲劇的運動了，牠應適應這個時代的要求，純然是民族的戲劇運動，成為民族鬥爭的武器，盡其傳宣民眾教化民眾和組織民眾的功能，以期爭取民族鬥爭的最後勝利，而獲得民族的獨立自由平等和牠的無上光榮。然而，這個新的民族戲劇運動，不是只有了他的時代意義和民族精神，就稱滿足的，牠還是不能絲毫放過牠的藝術形式和演出效果。內容與形式並重，即是政治價值與藝術價值兩者不能有所偏頗。這個內容與形式並重發展的新的民族戲劇運動，不應局限於都市的演出，牠還應深入到農村，這才能完成牠所負的時代與民族的任務。

**鍾啓南：**對於現階段的動向，我是絕對同意胡，羅，趙，殷四位的意見。

（完）



## 民族戲劇的特質與其方式

胡春冰

一  
民族戲劇云者，乃是富有民族性的戲劇，或能喚起民族意識的戲劇之謂。廣義地說，忠實地表現（不是再現）一個時代的現實，而作者又忠於自己的藝術時，那已經命定爲「民族的」了。至於發揮文藝的能動性，描繪一個時代的動亂，指出民族的前路，這是民族文藝積極的特質，民族戲劇之所以異於民族文藝其他部門者，正因為牠富於積極性之故！

二  
Brunetiere說過：「沒有鬥爭便沒有戲劇」J.C. Ilesworthy說過：「每一個劇本必有 Spire of meaning（即是有牠的「是非之辨」）。」那麼，描寫人生鬥爭的關鍵，啓示着時代的尖端，正是戲劇作者應有之義，在過去，我們曾經有一種學問，即自各代作家之劇作中，研究文化史和社會史，因為藝術家的頭腦是敏銳的，綜合（？）的，他們在劇本中所描寫的，更能够抓着一個時代的重心，他們所揭破的，更是一個社會的癥結。他們所渲染的，也正是當時一般人的共同的情緒——所以戲劇家往往被人認爲民衆的代言人，時代的紀錄者。

有人說，戲劇家滲透了民族的靈魂；他們的作品便是民族的聲音。

三  
在文藝的水準上，技術的運用上，許多劇作者是共同的，那怕是不同國族的。但其中總有一種微妙的 Flavor，看來是別人的而又非個人的，是每個作家所不同的，有時又有的作家是相類的。昔人在「國民性」這個標題之下把牠解釋了——其實這正是民族的氣息。

在 Renaissance 時期，各個劇作者都陷於煩悶，迷惘，在戲劇史上，多了不少種主義。而這種「新浪漫精神」，已經充分表達世界大戰必然的爆發——這是很多矛盾，尤其是民族間的，的總和。

在從前，一向不爲人所注意的小國的文藝，歐戰後成爲一般學者研究的中心。也就是因爲這種表達民族慾求的文藝，是在民族解放運動中，盡了牠的積極的使命的。

## 四

一九三一年而後，世界更分爲兩大陣營——侵略者與爲自由而戰者。各個國家都動員一切文化的力量，要求「爲祖國而戰」！做爲群衆的覺醒者與組織者的戲劇藝術，因爲牠是綜合的，牠是能動的，牠是尖端的，尤其是牠是戰鬥的，早已被動員到精神國防的前線，担任着文化前哨戰的工作。國際文化界的火藥的氣味早已迷漫了。戲劇，



這民族解放戰中最勇敢的鬥士，到了以英勇的姿態出現的時候了呵！

## 五

戲劇，嚴格一點說是話劇，在中國，其原始的特質便是民族的。辛亥以前，受了日本志士劇的影響，以較為進步的形態，化裝演講，以喚醒國民之民族的自覺，先推翻滿清專制以求國內民族的平等，再進而顛覆一切外來強盜的力量而求得中華民族之國際的平等。這種戲劇，飽受着在專制魔王下被壓迫被箝制的漢人的歡迎與擁護，因而在民國的建立中，盡了很大的力量。第二個時期的五四運動時代，戲劇也代表着智識份子領導的反侵略反壓迫的革命，更廣泛地播下了民族意識的種子。話劇雖然在一個時期稍為 Inert，可是那時正是模仿着愛爾蘭的小劇場運動，也是求民族解放的精神的養育。國民革命的進程中，話劇可說是「幕鼓」「晨鐘」般，喚醒了在軍閥壓迫下的民衆，讓他們知道了自身在兩重壓迫下的痛苦，而投身於國民革命當中，爲爭取民族的自由獨立，及建設現代的國家而戰。九一八之後，一切西洋藝術的仿製品，「花目戲劇」，「惡魔戲劇」之類，早爲民衆所唾棄，而只有反帝抗敵的戲劇昂揚起來。其後因爲，國際一般危機的深入，與中國加緊地被帝國主義者進攻，因而有「國防戲劇」口號的提出。直到最近，由於戲劇界同人更新的覺悟，否定了以前方式上

的錯誤，而在「民族戲劇」這個總口號之下，「民族」這個大前提之前，統一意志與力量，建設自己的陣容，對人類和平危害者的帝國主義文化作戰。

這直是一部中國話劇運動史；換言之，每章每節都是「民族的」，這中國的戲劇史！

## 六

我們從而研究，民族戲劇的特質是什麼？

第一，廣義地說，我們是二十世紀的中國人，在這個場合的一舉一動，乃至一喜一怒，都是以民族爲其支配力量的。那麼，我們忠實地描寫人生，表現現實，即是民族戲劇所要求的第一個特質。

第二，我們所寫的故事，是關於整個民族，或民族之重要的部分及其象徵，乃是超越個人的離合悲歡而爲民族的離合悲歡，那戲劇也是真正的民族戲劇。

第三，我們以民族中一份子的文化人的資格，澈底了解民族的現實，而且以能動的理解，充實現實，指導現實；負起建設喚起民族，組織民族的戲劇的使命，這是每一個民族戲劇運動者應有的課題。這樣所建設出來的，更是真正的「民族主義戲劇」。

## 七

民族戲劇的方式應該是怎麼樣的呢？



第一，在內容上，其領域是最廣闊的，民族當前的現實，固然是我們寫照的鏡子，便是歷史上的故事，他一民族的對運命的爭鬥，旁而至於以神話傳說道出人類的真理者，都是可以用的資料。

第二，凡是使民族精神頹廢或墮落，或帶有帝國主義文化之麻醉的毒素的，都在否定之列。

第三，我們的態度——創作的態度是一致的，嚴肅的，積極的，戰鬥的。

第四，要指出我們最大的敵人是國際帝國主義者，尤其是已經登堂入室的國際強盜。在反侵略，求解放的運動中，剿匪除奸為應有之義。

第五，在形式上，應當打破一切傳統的束縛與制限，不要因襲任何主義的形式，而要新的內容自然創造出新形式來。

第六，話劇先進國的技術，可以供我們的參攷，在可能範圍內，我們移植來幫忙內容的顯示並傳染力量，但絕不走「形式第一」的絕路。

第七，要設法與民衆生活接近，加多上演的機會，把戲劇從室內劇場解放，擴展到街頭去，工廠去，農村去，全國的每一個角落裏去！以普遍地喚起落後的民衆。

第八，Pageant（戶外的賽會），即興劇，化裝的 Story-telling 之儘量的採用並推廣。

## 八

民族戲劇是總的口號；民族戲劇運動是整個地戲劇界動員到國防前線，這需要大多數人的努力；而正確的認識，有效的方法，也只有在整個運動的實踐中不斷地學習，不斷地克復才能獲得。





## 中國新歌劇的創造

陳洪

梅蘭芳、程硯秋，和最近熊式一的中國戲，這些東西都能够在外國賣錢，這證明這些東西都已經成為很有價值的古董，因為外國紳士們對於中國只會鑑賞古董，中國古董也只有賣給外國紳士才有價值的。跟着時代前進的中國人決不愛看那幾百年來一成不變的古董戲，新的音樂劇的創造是目前很大的需要。這需要在十年前已經發生，當時黎錦暉的東西也很能風行一時，便是一個證明。黎錦暉的作品究竟不成東西，所以不久便絕跡了，但是十年後的今天，我們所期望着的新歌劇，還是沒有出現，這是何等傷心的事！

歌劇的創造比話劇難得多，話劇是文學，美術，舞蹈的綜合藝術，歌劇還要加上音樂。單就音樂而說，歌劇的音樂也比普通的音樂複雜得多，可以說是綜合一切聲樂和器樂的大成，再加上話劇的全部成份，其複雜情形可以想見，不論在劇本創作上或在演出上來說，都是很困難的事，尤其是在文化水準低，技術落後的中國，這困難要加大兩倍。

但是中國人需要新歌劇是很迫切的了，鄉下的老百姓雖然仍可以和舊的鑼鼓戲相安，但這種鑼鼓戲一日不肅清，封建思想和宗法思想的毒便一日不能消滅。所以創造新歌劇來代替舊劇，不僅是站在藝術的立場來說的，却也是

站在政治和道德的立場應該說的話，我們從事藝術工作的人是應不顧任何困難，馬上負起這個責任，把新的歌劇創造出來。

要創造中國新歌劇，首先要決定這歌劇的形式。關於這一點，我以為Opera Grande, Opera Comique或華格納的Buhnenfestpiel都不行，Faller性質的歌舞劇也不適合目前的條件。最有可能性的恐怕要是Melodrama一類的形式。Melodrama(從前趙如琳同志把它譯作『樂劇』)與Opera(普通譯作『歌劇』)的不同，在於前者歌唱與說白并用，後者則只用歌唱，但Melodrama雖然歌唱與說白并用，到底歌唱的成份比說白的成份強，並且全劇用管絃樂隊配音，所以仍然是一種歌劇，萬不能說是配音的話劇，演員的人材也以唱得好為第一個條件。這種劇的形式與中國鑼鼓戲有多少相似，演出并不十分為難，所以我的理想中，是假定Melodrama做創造中國新歌劇的第一個對象。

這個對象假定之後，我們試把目前的工具檢討一下。(一)劇本——現成的劇本當然沒有。西廂記之類本來可以稍加改編，拿來應用，但對於這一點我有一個意見，我以為新歌劇應以代替舊鑼鼓戲為口號，其內容外觀都應該一反舊鑼鼓戲的所為，然後新運動才有力量，所以舊的，容易令人聯想及舊戲的劇本，應該暫時不用，就是用歷



史背景從新創作，也要取一個新穎的名字才好，譬如把荆軻的英烈故事為題材的劇本，倘若命名為「荆軻刺秦王」，那便很糟，因為很容易聯想起舊戲的鑼鼓和排場，而沒有什麼新的刺激。倘若用「易水之歌」或者「荆軻去了」一類的名字，單聽見這名字已可以在觀眾的心裏造成一種對於舊戲的對比性，引他們去接近新的歌劇，這是十分重要的。無論在外觀或內容——尤其是內容——我主張要徹底改造，絕不能妥協，「改良」的辦法完全不能用，那是等于自殺。

(一)曲譜——舊戲的音樂的失敗，其主因在於沒有創造性，來來去去總是那一套的曲譜，什麼戲都適用。音樂的本身有沒有價值姑且不說，和戲劇的內容沒有關係已經是一個致命傷。新歌劇的音樂應該完全從新創作——根據各劇本的內容的創作——絕對不容抄襲或套用，這樣音樂才能够在戲劇中發生效力。假想是「易水之歌」的獨幕劇，開頭要有一個序樂 (Overture)，序曲之中把「易水之歌」的悲壯的主題，和另外一個代表送行的人們依戀不捨之情的溫柔的主題，都「呈示」和「開展」了一遍，使觀眾的心理已經有了相當的印象，然後幕開，開始做戲。戲頭也當然利用「易水之歌」的主題和「依戀」的主題所造成的對比，唱出了各種的獨唱 (Aria)、二部唱 (Duet)、三部唱 (Trio)、四部唱 (Quartet) 和大合唱 (Chorus) 等，這些曲都需用特別製成，就算要抄也決無可抄的，其中的說白倘若要用「宣讀」(Recitative) 的形式，那麼也需要製定的旋律。有人

主張相當地採納中國固有的旋律或調子，這點我也不反對，但我以為不能夠把整個的旋律或調子採用，而只可取其音調，或者「斷章取義」，以求造成一種中國化的氣氛。但這辦法仍然是對於高雅的古調而言，其他鑼鼓戲的爛調和流行的下流的東西都應該一律摒絕。

(二)樂隊——樂隊的組織，當以時代性為第一要點，樂隊是一種工具，工具是沒有國界的，應該選擇最優良的來使用，我說這話是因為恐怕有人要反對用「管絃樂隊」(Symphony Orchestra)，所以特別作如上的解釋。無疑地現在最優良的樂隊是管絃樂隊，不過在中國組織起來還不是很容易的事，因為演奏各種樂器的專門人材還是很缺乏；大規模的管絃樂隊的組織要慢慢地等候音樂教育漸次發達普及之後，才有可能，然而倘有相當的經費，把小而精練的管絃樂隊組織起來，也並不十分費事。此種二十餘人的小樂隊現在國內許多地方都有人試辦，作者個人以前也組織過好幾回，還不至於沒有成績。現在把我理想中的小樂隊的組織寫在下面：指揮一人，第一部小提琴四人，第二部小提琴二人，中音提琴二人，大提琴二人，低音提琴二人，簫 (Flute) 一人，笛 (Oboe) 一人，木角 (Clarinet) 一人，低音木角 (Bassoon) 一人，小號角 (Cornet) 一人，長號角 (Trombone) 一人，法國西角 (French Horn) 二人，定音鼓 (Timpani) 一人，鋼琴一人，以上連指揮二十五人，倘若訓練得好也勉強可以供演歌劇之用。