首都师范大学学报(社会科学版)
Journal of Capital Normal University
(Social Sciences Edition)
2017 年第 1 期 (总第 234 期)

抗战街头剧演剧形态与文化特质剖析
——对 1938 年成都《儿童世界》街头公演的再解读

丁芳芳

摘 要: 抗战时期是公认的中国现代戏剧黄金时段,但以往研究多集中于戏剧文本和剧场戏剧。笔者认为,其时大盛的街头剧是抗战演剧的主要形态,其繁盛原因与政府因抗战而制定的戏剧政策、演剧体制及剧作家心态转变密不可分,并且因此形成了诸多有别于战前戏剧的新演剧特征,其演出和观看也成为中国现代戏剧史上重要的集体记忆,却因为种种历史原因未得到充分剖析。本文以 1938 年成都《儿童世界》一剧公演为典型案例,运用大量一手资料重新解读抗战街头剧的演剧形态与深层文化特质,以进一步理解抗战戏剧的艺术形态变化及战争与中国现代戏剧改变的深层关联。

关键词: 抗战街头剧《儿童世界》; 演剧形态; 文化特质
中图分类号: I238.3 **文献标识码:** A **文章编号:** 1004 - 9142(2017)01 - 0095 - 09

近年来,伴随着抗战历史研究及民国历史文化的反思热潮,抗战戏剧研究渐成热点,这一公认的中国现代戏剧黄金时期,在整个文化界都引起关注,然而目前的研究仍主要集中于戏剧文本和剧场戏剧。回顾历史,街头剧是抗战演剧的重要形态。[①]"据不完全统计,在抗战期间出版发表的一千二百多部剧作中,街头剧就有近百部……各演剧队随时随地随编随演的街头剧更是不计其数"[②]。

通过对大量一手资料的仔细研读,笔者认为《儿童世界》在 1938 年成都儿童节期间的社会公

收稿日期: 2016 - 10 - 18

作者简介:丁芳芳,女,安徽无为人,南京大学海外教育学院副教授,文学博士。(江苏 南京 210093)

① 这方面资料很多,如刘念渠所说:"我们实行文化疏散之后,戏剧得以普遍的深入农村。广泛地应用街头剧的形式,利用了各种各样中国旧型舞台,使抗战戏剧便利的在穷乡僻壤,前线和敌人后方演出,吸收了无数的从来没有在戏剧中看到现实并看到自己的观众。"(刘念渠:《两年间抗战戏剧诸问题的检讨》,《戏剧岗位》,1929 年第 1 卷第 2、3 期,第 45 页)王平陵也指出:"在露天演出的街头戏,也是最好的形式。"(王平陵:《中国剧运的新阶段》,《新演剧》,1940 年复 1,第 27 页)

② 傅学敏:《抗战时期的街头剧与大众政治行为》,《戏剧》,2009 年第 1 期。

演是抗战时期内涵丰富的典型的街头剧案例，却因为种种历史原因未得到充分重视，值得重新解读。《儿童世界》（以下简称《儿》剧）编剧为熊佛西和杨村彬（他们在抗战之前就是志同道合的戏剧艺术实验好搭挡，以下简称“熊杨”）。熊杨组合不仅是定县时期，同时也是抗战时期戏剧界活跃分子，是联接政府、戏剧界、学界及普通市民戏剧活动的关键性人物。作为抗战时期轰动一时的演出，《儿》剧可谓麻雀虽小，五脏俱全，对它的深入研读能让我们更清楚战争所带来的政治和戏剧的强烈互动及这种互动之下抗战街头剧文化特质的变化，是从战争所造就的整体文化场视域来综合研究抗战戏剧。因此本文拟从战争与戏剧文化改变角度，在分析《儿》剧戏剧文本、演出实况和舞台设计的基础上，借鉴学术界中国现代戏剧史和中华民国史最新研究成果，结合新文化史研究方法，在戏剧文化生态的整体视域中探讨这一戏剧案例所体现出的抗战街头剧的新型演剧特征及深层文化特质。

学术界一向认为抗战街头剧内容肤浅、形式简单、艺术性粗糙，但通过对一手史料的仔细研读，笔者认为熊杨戏剧舞台艺术的理念和实践及其在《儿童世界》中呈现出的戏剧舞台设计的先锋实验性，不仅在当时处于世界舞台艺术最前沿，甚至在今天仍有其可圈可点之处。同时它也表证了中国现代戏剧舞台艺术在以前苏联斯坦尼斯拉夫斯基舞台艺术为主流之外的多元化发展趋向，从中体现出的成就同样值得重视。

与本论题相关的已有研究主要集中于：（1）抗战戏剧演剧形态研究[①]；（2）抗战文艺政策及戏剧政策研究[②]；（3）现代戏剧家和戏剧学校的抗战戏剧社会教育理念实践研究[③]；（4）战争政治与抗战戏剧发展[④]等。以上研究层次丰富，视角新颖，为学界提供了多角度思考可能。不过总体来看，对抗战时期街头演剧形态及剧作家思想描述性研究仍较多，其文化深层特质还有待进一步挖掘。

笔者以为从战争与戏剧形态改变角度来重新解读以《儿童世界》为代表的抗战街头剧的某些特征会给我们新启发。以往研究多认为抗战时期之所以能成为中国现代戏剧史公认的黄金时段和当时广泛开展的民族战争密切相关，但对其究竟如何关联分析不够。本文将以一手史料论证抗战与其时国家戏剧政策、演剧体制、创作者心态转变密不可分，包括《儿》剧在内的许多街头剧因为战争影响形成诸多有别于战前戏剧的演剧特征，其演出和观看也成为中国现代戏剧史上重要的社会集体记忆，却因为种种历史原因未得到充分重视。结合战争因素的深入研究有利于我们深入理解抗战街头剧的深层文化特质及抗战戏剧的历史选择。

本论文将着重从以下四方面展开论述：一、战争语境下街头演剧有何新特征？二、这种特征的形成与抗战有何关联？三、抗战如何使战前民间性质的、知识精英的平民戏剧教育实践（主要指熊杨开展的定县农民戏剧实验）主动或被动地进入战时国家政治话语层面？而剧作家自身戏剧理念、社会价值观及创作心态和战前相比有什么变化？其战时戏剧话语与当时国家政治规训话语相比有何联系与区别？四、这种改变与中国现代戏剧及世界戏剧的传承及发展关系如何？它对于我们进一步理解战争与中国现代戏剧文化改变有何启示？这些问题的思考将有助于我们不仅从传统的“革命”与戏剧、“现代性”与戏剧等视角，更从战争情势下戏剧文化场视域深入理解抗战对于现

① 参见傅学敏（2009）、张洪霞（2007）、刘家思（2011）相关论文，石曼更以编年体形式对抗战时期历年演出剧目、团体等多有记载。

② 郭伟伟（2003）、詹永媛（2004）、刘忱（2005）、倪伟（2005）、李怡（2010）、姜飞（2011）、秦弓（2012）、张志伟（2012）、周毅（2013）、马俊山（2002）等人的论文较系统分析了国共两党文艺政策的制定、异同及与抗战文艺和戏剧的复杂关系；傅学敏（2010）对民国政府有关剧团登记、剧本出版、评奖等政策对剧运的影响有较详细介绍。

③ 余上沅、熊佛西、洪深等人戏剧教育思想的评述（古今，荣广润 2000），熊佛西的定县农民戏剧实践评述（王艳玲等）与抗战时期戏剧思想（丁芳芳 2015），对他们的平民戏剧教育思想及与抗战整体社会思潮相关的社会戏剧思想与实践多有关注，同时对现代戏剧教育机关在抗战时期的戏剧活动，如国立剧专抗战时期的活动研究（康世明 2009）多有考察。陈方出版《熊佛西：现代戏剧教育家》（上海教育出版社，1999 版）。

④ 韩传喜从战争政治与抗战戏剧角度有较多论述。如《抗战戏剧研究的现状、问题与深化的可能》（《吉林师范大学学报：人文社会科学版》，2010 年第 6 期）、《战争政治：中国抗战戏剧研究的一个视角》（《河北经贸大学学报. 综合版》，2014 年第 1 期）。

代中国戏剧文化到底意味着什么以及近年来学术界所热议的文化抗战之成因、形态与意义。

一、《儿童世界》演出的轰动性与抗战街头剧新特征分析

“本年4月4日(笔者注:指1938年)为中华民族抗战以来之第一个儿童节,为纪念这次历史上最有义意的抗战,为培育中华民族的新苗,以维持长期抗战,本省(笔者注:指战时四川省)教育厅特邀动员委员会,市政府,华阳成都两县举行扩大儿童节纪念会,当日除儿童节例行项目外,并请平教会抗战剧团指导全市小学儿童公演熊佛西先生编之《儿童世界》由杨村彬卢淦,任致嵘三先生负责一切演出设计,参加表演之小学有西城小学,女师附小,市立一小,少城小学,南城小学,实验小学,成都成区小学,北城小学,男师附小,弟维小学,中城小学,梨花街小学,北打金街小学,总府街小学,成都城区女小,东南小学等十六学校。参加表演之儿童总数在三万以上”①。这是一场演员特别(小学生)、人数巨多(超三万人)、演出地点特别(前半段在特制圆形剧场,后半段在市区街头小巷)以及演出成因特别(非商业化或剧作家主动演出,而是由政府主动邀请戏剧家)的“富有煽动性的表演。尤其在街头流动着出演,歌声震屋瓦,旗帜蔽天空,万人空巷,树上尽是人腿,窗口尽是人头,欢呼跳动,该是如何的一种景况!”②各新闻媒体纷纷刊发剧本全文及多篇评论③,它所引发的社会轰动效应及所蕴含的戏剧文化内涵,至今看来仍堪称抗战街头剧的代表。

那么,和一般的街头演出相比,《儿》剧体现出抗战街头剧的哪些新特征呢?在笔者看来,主要有以下三点:

第一点是战争对街头剧戏剧文本及观演关系的重塑。相比于五四以来以曹禺戏剧为代表的富有艺术性的剧场戏剧文本(它们被公认为标识着中国现代戏剧的成熟),本剧展现出了街头剧新的文本特征,可概之为“非完整”性。战争使正日臻成熟的剧场戏剧不能继续其艺术化和职业化发展路径,抗战初期曹禺因为没及时写抗战剧受到公开指责,唐槐秋带领的旅行剧团也因为仍在演《雷雨》被田汉严厉批评,战争无情地中断了中国艺术戏剧之梦和职业化戏剧进程,曾留学美国并以国剧运动为理想、写过《兰芝与仲卿》等爱情剧的熊佛西在战争情势下受到西方戏剧家(如阿尔托等)和前苏联(梅耶荷德等)影响写出的实验性街头戏剧文本,呈现出环境戏剧和极简戏剧特征,以适应战争期间大规模街头抗日宣传的需要。

这种剧本的“非完整性”体现在紧张丰富的戏剧情节和富有动作性的戏剧台词的消失。全剧由序幕及三场戏构成,情节和台词极简,没有完整的环环相扣富于动作性的戏剧情节,没有传统艺术戏剧所推崇的、《雷雨》式充满戏剧性与动作性的戏剧台词,代之以简单对话、演讲、口号和歌曲。如序幕就是一大段演讲,国旗礼后的训话及各小队在城区每一站的停留演说也是。全剧配有十多首歌曲,基本由编剧熊佛西和导演杨村彬作词。这种剧本的“非完整性”也体现在戏剧角色呈现简易象征性。角色来自各行业。传统的戏剧主角消失,代之以“孩子们”、“第一队小士兵”、“第二队航空队”、“第三队交通队”、“第四队宣传队”“等群体性的、模糊的或是无名无姓的“卖玩具老头”角色,有姓的“张先生”的角色就是教育者的角色(也许我们可以说作者有意采用了一个在中国非常普遍的姓以模糊其个性特征)。大量使用面具、模糊角色的个性而强调其共性。台词和人物简易象征性及模糊化使得观众的情感不再沉湎于曲折动人的剧情中难以自拔,而是不自觉地沉浸于创作者所营建的戏剧政治文化场中。④

战争同样使观众群发生变化,编导也着力强调观演行为之间强烈的互动性。传统的剧院观众

① 无作者:《献辞》,《战时戏剧》,1938年第1卷第3期,第2页。

② 杨村彬:《儿童节成都儿童抗敌活动》,《战时戏剧》,1938年第1卷第3期。

③ 相关评论很多。例如《战时戏剧》1938年第1卷第3期曾集中发表周彦的评论《战时儿童教育与戏剧》,熊佛西、杨村彬的编导演自述等。其中未署名作者在第2页“献辞”中评价此剧:“儿童参加这种教育活动,实在较之‘上课堂’得益更大。四川是中华民族复兴根据地,为争取最后胜利,正需加紧培植中华民族的子孙。今后若能把这种儿童教育活动,继续,广大,无疑的将来新的中华民族的建设的责任,是将为这批儿童负起的。”

④ 和传统剧场戏剧空间相比,这是一种全新的戏剧和政治文化空间,它的具体内涵分析见后文。

（绝大多数有一定文化修养）变为街头市民、田野农民（绝大多数是文盲），在全剧演出过程中观众常积极加入大合唱、口号、演讲等活动中，由单纯的观看者变为积极参与者，如前文所引，常常是欢呼雷动。这一点是创作者着力强调并比定县时期走得更远的："笔者就努力怂恿熊先生写个全新形式的剧本，以进一步扩大实现新演出法的特色……演者与观者混合不分。为了达到这个目的，什么方法都可以采用。"①

第二点是战争所带来的街头剧的空间重塑，即日常生活空间的戏剧化和政治化。首先是戏剧空间改变。导演自述，为实现教育目的及容纳三万儿童演出，剧场空间必须完全突破传统，设计一种新型剧场。并且前半段在剧场（为露天剧场）内，后半段则在市区街头。通过剧场内外表演、演讲、歌唱与市区游行相结合方式进行演出。导演自述，容纳三万人的前半段演出在露天圆形剧场："这次特别设计一个圆形剧场，剧场像个大轮盘，以轮盘的轴作中心表演区，过道是轮盘的柱……大队绕场穿花游行舞动。歌唱的一段剧场真的转起来。"②据杨介绍最初这个剧计划在北平中山公园祭坛上及定县瞭敌塔前演出，却因为战争原因没能演成。战时在成都演出，剧场是在少城公园大广场上临时搭制的"祭坛式剧场"，打破了传统的镜框式舞台，剧场设为圆形："圆形除去在观感上可以给人以团结，集中推动种种印象外，最要紧是演员与观众的密切混合……不论哪一场，在圆形剧场中演不觉是在演戏，像圆桌会议，大家都在参加一个活动，犹其每一主台上有歌声四围的观众也同声高唱。"③圆形剧场中主台（在中央）、附台、过道、公园已有建筑等设计，形成台上台下沟通式、观众包围演员式、演员包围观众式及混合流动式四种演出形式。它彻底打破了传统镜框式舞台限制，这一圆形主台和附台设置大大增强了观演之间的交流可能。

但这样一个大型露天剧场仍不能完全实现编导意图："我们从普遍化，吸收大量观众，扩大宣传煽动力，乃及实现新式演出法中混合流动式的方法，这诸多需要上着想，我们还不能完全满足，不满足的补救方法没有第二条，即打破剧场：从剧场走出来，走向街头，进行表演。如此，在整个圆形剧场中的表演成了整个演出的前半部，走出剧场游行中表演街头剧成了整个演出中的后半部了。"④

如果说《儿》剧的前半段露天剧场着重的是舞台自然形态改变，那么戏的后半段走出剧场更重要的是体现出街道等自然空间的泛戏剧化。这是一场超大规模的街头表演。即使在街头剧盛行的抗战时期，《儿童世界》的街头表演规模也令人瞩目。它采取了全城总动员方式。街头游行表演时，将全剧演员分为七大队⑤，每队在途中高呼口号散放传单，并在特设站点合唱那一队特有歌曲，表演那队特有动作及简单演说。"如士兵队讲国民服兵役义务，航空队讲航空救国，交通队讲后方建设，宣传队讲抗日救国，献诗队与旗舞队就分别讲抗战儿童节与儿童节表演儿童世界"⑥，演讲每站三至五分钟为限，"一二三四五六七队依次在一二三四五六七站上表演，这会更普通化，会吸收更广大的现象"⑦。各队活动点基本覆盖全城，"尤其各校儿童化装推着道具，唱歌分别由全市各区出动，集合表演，再四面八方分别返校，这样

① 杨村彬：《儿童节成都儿童抗敌活动》，《战时戏剧》，1938 年第 1 卷第 3 期。
② 杨村彬：《儿童节成都儿童抗敌活动》，《战时戏剧》，1938 年第 1 卷第 3 期。
③ 杨村彬：《儿童节成都儿童抗敌活动》，《战时戏剧》，1938 年第 1 卷第 3 期。
④ 杨村彬：《儿童节成都儿童抗敌活动》，《战时戏剧》，1938 年第 1 卷第 3 期。
⑤ "第一队队名前引队，除持各种字幕式的旗帜外，并高举总理、元首、领袖的大像，各校的校旗在前引队开道。第二队名献诗队，每人头上顶着特别设计的失地名称的高帽子，配合着乐队，高唱'民国二十七年儿童节献诗歌'。第三队队名士兵队，士兵队又分步兵队，坦克车队，炮兵队三组，队员皆着士兵装，各队合唱'小士兵歌'。第四队队名航空队，由陆上机，水上机，轰炸机，驱逐机各三架……队员全穿航空将士的服装，合唱'飞机歌'。第五队队名'交通队'，由轮船，潜水艇，战舰及火车联合组成，穿上海军或铁路员工的制服，水上的合唱'轮船歌'，陆上的合唱'火车歌'。第六队队名宣传队，内分小学生队，小动物化装队，伟人面具队，救护队四组"；"各组合唱'反侵略'歌。第七队队名旗舞队，这是最后的一队，由二三十个儿童舞一面大旗。其他的队员都舞小旗"（以上剧本原文参见杨村彬：《儿童节成都儿童抗敌活动》，《战时戏剧》，1938 年第 1 卷第 3 期）。
⑥ 杨村彬：《儿童节成都儿童抗敌活动》，《战时戏剧》，1938 年第 1 卷第 3 期。
⑦ 杨村彬：《儿童节成都儿童抗敌活动》，《战时戏剧》，1938 年第 1 卷第 3 期。

全市一个大舞台了"①。全城总动员构筑出的是全城空间的泛戏剧化，即由传统的封闭剧场空间转向所经过的城市开放的自然空间（如街道）的泛戏剧化。

街道等自然空间的泛戏剧化带来的是全城大众政治活动空间的建构。剧场空间改变是为了全城民众最广泛参与，以达到全城抗战总动员效果。傅学敏指出："戏剧由剧院走向街头，意味着下层民众的公共领域被知识精英纳入宣传范畴。"②空间改变与戏剧情节的简单、易理解、合唱、口号、演讲等演出元素以及观演双方的积极互动相结合，使得全城民众日常生活空间临时性地成为战时大众政治活动空间。这一特殊空间的有意设置，不妨看作是社会意识形态通过对城市自然空间（以街道为主）的临时性戏剧化进而完成的临时性政治化。谁的街道？我的、你的还是社会的？抗战演剧对街道的占领，在大街上出现，必须依赖于政府同意（就《儿》剧来说，更是直接得力于政府的主动提议和积极支持），封闭式舞台构筑出的单向交流的艺术审美空间被打破，构建出一个公共的、类似于雅典酒神节戏剧公演时所创造的社会大众政治活动空间。在这种开放的、平等交流式的新型演剧空间里，演出和观看在某种意义上都已转换成一种大众政治活动，并且每次不同的露天演出都会因为其不同的观众群参与而产生不停变幻的观演交流格局及新的意识形态建构方式，街头剧因此获得常新的思想和艺术魅力。

第三点是被战争强化了的街头戏剧表演的符号化与仪式化。编导在《儿》剧中，有意识大量结合旗帜等元素及演讲、歌唱等形式以构成一种表演的符号化和仪式化效果。

旗帜的运用有特别含义。虽然旗帜在抗战街头剧中应用很多，此剧中却得到特别强调并富含仪式性。如第二场："在学校操场上，很整齐严肃地站着一百多男女小学生。他们一律穿着制服，列为五队，每队之前立着一位队长，很有军队的模样。首先，举行升旗礼，吹号，大家唱着国歌，歌毕，张先生训话。"③从舞台空间设置来说，中心舞台上国旗以及一个呈现于戏剧舞台的仪式化表演是被关注焦点。"在操场里，以观众（数百人至数千人，以儿童为主）围成一个大圆圈。中间搭着主席台，台的中心树立着直入云霄的旗杆，国旗在空中飘扬"④。整齐的队伍、统一的制服、肃立的观众，我们可以想见当上万人的眼光同时聚于这面飞扬的旗帜时所产生的情感激荡与共鸣。在街头游行时导演杨村彬特意作词的歌曲《中华儿童抗敌旗歌》则进一步强调"中华儿童抗敌的大旗……永远飘扬在我们的上空"，不仅参演的小学生，围观群众也一起大声传唱。

编导对旗帜的着意强调及仪式化烘托使之不止于表演道具而成为一种文化符号。国旗是现代民族国家的象征性符号，在西方成熟的民族国家政体中，一个社会、一个国家的存在需要以人们共同的民族国家集体意识与认同感为基础，升旗的仪式化和民众的国旗崇拜心理非常明显。⑤ 1928年12月17日《中华民国国徽国旗法》公布，而民国中小学校普遍设立的升旗礼制度本身即是其时国家政治规训的一部分。⑥ 因此，在此剧中编导让学校升旗礼在戏剧舞台上严肃而完整地戏剧化呈现不仅明确强调了它们的文化符号性，也强化了表演的仪式性效果。这种仪式性正如西方理论家所述依其定义而言在于使参加者注意有特殊意义的思想和感情对象。我们可把这种对象称之为

① 杨村彬：《儿童节成都儿童抗敌活动》，《战时戏剧》，1938年第1卷第3期。
② 参见傅学敏：《抗战时期的街头剧与大众政治行为》，《戏剧》，2009年第1期。
③ 熊佛西：《儿童世界》，《战时戏剧》，1938年第1卷第3期。
④ 熊佛西：《儿童世界》，《战时戏剧》，1938年第1卷第3期。
⑤ 如美国的各种国旗崇拜。
⑥ 刘文楠指出：在1930年代南京政府的统治巩固以后，党国对公民训练的规制还是越来越细密。现代学校本身便具有严格规定的空间和时间规律，以培养学生的自律和公共礼节，使其具有基本的文化公民资格。除此之外，国民党还在学校安排了各种日常政治仪式和庆典，比如每周一上午在所有机关学校举行的总理纪念周，就必须遵循一套全国通用的礼仪过程（向党旗国旗和孙中山像鞠躬、背诵总理遗嘱等等），试图灌输学生对党和领袖的忠心，以及与整个国家相联系的一体感。在各种政治庆典中，参加学生的穿着和举止也受到严格规定（参见刘文楠：《新文化史视野下的民国政治——海外民国史近著评述》，《史林》，2012年第5期）。这与1920年代学生的公民行动（比如演戏、朗诵、口号、游行等等）中多种多样的自发表现和投注其中的充沛情绪，形成了鲜明对比。

仪式的主题;而仪式的其他构成要素意在塑造氛围、烘托主题,我们可称之为仪式的道具。彼时彼刻,这主题就是爱国主义,而道具就是旗帜。同时,"仪式具有戏剧化的表演性。仪式的表演性特征意在创造一种氛围,使人们置身于特殊的场景之中,从而能够使人们脱离日常时间与空间,进入仪式再造的时间与空间之中"。在仪式再造的特殊时空中,人们能够生发一种在日常生活中不常有的情感。在特殊的战争年代,编导借旗帜这种文化符号及其仪式性表演场面所要激发的正是一种群体性的爱国主义情感。

演讲、口号、歌唱与公民训练和政治规训形成关联。演讲、口号与歌唱在某种意义上让此剧回到世界戏剧的初始状态。在古希腊,公开演讲本身即是公民训练重要的一部分:"年轻的城市人可以通过经过训练了的、公开的即兴演讲将古典的道德与政治哲学资源展示于市民面前"①,"目的在于为一小部分年轻人提供合乎道德的举止和文学方面的技能,这是他们今后要参与城市国家管理或在帝国的法庭和国会上援引例证时所需要的"。这正是一种以公民训练为目的的活动,同时这也是对中国话剧的开端新剧的一种回归。自新剧始,梁启超以"新民"为目的,认为文明传播的三种利器是学校、报社与演说,他所提倡和创作的新剧中有大量演说,因此我们可以说《儿》剧在某种意义上也是继承了新剧强调以公开演说来开启民智的传统。

在笔者看来更应该注意旗帜、演讲、口号、歌唱和公民规训之间的关系。沈艾娣指出,正是民众在日常生活和仪式庆典中积极响应,实践了新构建起来的民族国家象征(如旗帜、国歌等),象征在语义层面上的可能性才转化为新的民族国家认同,转化为政治和社会中的现实权力关系。② 这表明在特定的战争语境中,《儿》剧所特意设计的旗帜、口号、演讲中明显的意义指向和正式、庄严的仪式化表演以及观众大规模的强烈呼应相结合,使得整场表演在某种意义上已成为当时国家政治规训的一部分,其社会教育功能大大强化,并试图应国家之命或借国家之力直接进入民众日常生活场所和介入日常生活本身,以完成对普通民众的国家意识形态形塑工作。③

也正是在此意义上,导演杨村彬认为"这不是戏,这是儿童的抗敌活动",表明其明确的政治目的。在笔者看来,它有精巧构思的戏剧台词、情节、人物和匠心独运的戏剧设计,当然是一场戏,但显然又非一般的街头剧演出,而是一种充分仪式化和充满象征性的政治规训式演出。它是通过戏剧进行的抗战大众社会教育中公民训练的一部分,以此来达到导演所追求的戏剧效果:"把戏剧当武器扩大了戏剧平时的作用。平时戏剧是生存竞争的武器,战时戏剧该是抗战的武器。平时戏剧该是人人演,人人看,到处演,到处看的,战时戏剧该更扩大实现这条原则。"④

这也是以熊佛西、杨村彬为代表的现代知识分子精英群体试图借助戏剧对民间力量进行的一次超大规模的、以建构现代民族国家意识为目的的总动员。虽然这种建构仍是自上而下式的,旗帜、标语、国歌、升旗礼等国家认同符号对经过民国近三十年国家认同建构文化影响⑤的民众来说并不完全陌生,但在这出戏中被大量有意识强化(同时传统戏剧元素被大大弱化)以成为建构民族国家意识的符号。它构筑了仪式化的戏剧场面,并指向明确的意识形态和价值观建构,从中反应了抗战演剧目标的明显变化,即由艺术戏剧的追求到战争语境下民族国家大义的富含政治意义的戏剧化担当。

---

① 伊安·亨特(Ian Hunter)著,李霞译,高丙中校:《公民式人文学科》,陶东风、金元浦、高丙中主编:《文化研究》第2辑,天津:天津社会科学院出版社,2001年版,第84页。

② Herietta Harrison, *The Making of the Republican Citizen*, 第242页,转引自刘文楠:《新文化史视野下的民国政治——海外民国史近著评述》,《史林》,2012年第5期。

③ 应当说当时大量的街头剧多少都有这种特质,但是《儿》剧以其超大规模、编导的着意强调以及和政府的合力,使得这种特质被大大强化。

④ 杨村彬:《儿童节成都儿童抗敌活动》,《战时戏剧》,1938年第1卷第3期。

⑤ 如前面引文所引刘文楠所述:自建国始,中华民国政府一直运用旗帜、标语、口号以及公共建筑等文化符号有意识建构其民族建国意识符号。

二、抗战演剧形态的改变动因

这场规模空前、新特征明显的抗战街头轰动之剧，为何会在此时出现呢？笔者以为和战争相关的动因主要有两点：

首先是抗战戏剧社会教育规划对全民演剧特别是街头演剧的重视及资金支持。这场规模空前的儿童节表演仅靠熊杨本人甚至戏剧界本身是无法完成的，它得到了政府行政力量的有力支持，是全民抗战戏剧社会教育规划的一部分。如前文所述，《儿》剧是由省教育厅组织演出的。和戏剧界本来无关的省教育厅为何亲自出面组织演出？这和1938年4月1日国民党全国代表大会通过《抗战建国纲领》及其后教育部制定的抗战戏剧社教规划密切相关。此规划笔者已有专文论述[①]，此处简述之以便对本论题的理解。

抗战爆发后为争取这场关系到中华民族生死存亡战争的胜利，1939年初国民政府公布《国民精神总动员纲领》，八·一三之后国民政府委托教育部，因"戏剧对于民众既有如此密切之关系，其实施自不能不妥加注意，善为规划。兹为消极上防止流弊，积极上发挥效能起见，特订定推行戏剧教育方案，俾资遵行"，明确提出"完成以戏剧为中心之社会教育，以提高文化水准……推行戏剧教育制度，完成戏剧教育网……"此方案"可以说为中国的管制戏剧，计划戏剧推行的全面方案，尚能完全实现，戏剧教育必将坐收乐教之效"。[②] 此方案目标长远，特别是要建立一个完善的戏剧教育网，加上此后颁布的一系列相关法令[③]，对抗战戏剧产生了不容忽视的影响。

遵照国家的统一规划，各省市纷纷制定戏剧社会教育具体方案，也使抗战戏剧形态呈现出完全不同于以往的特征。布迪厄认为，政治场、经济场与艺术场的层层叠加构成艺术生产的特殊法则和繁复的内存结构，可谓一个大的文化场。在笔者看来，《儿》剧就是个小而深的切口，有利于我们由此深窥抗战戏剧与抗战文化生态场的关系。因为作为文艺体制的最重要部分，政策对艺术形态发展的制约力不言而喻，而战争情境下的抗战戏剧政策本身更具特殊性，它使国家意识形态深度介入；因战争而产生的动员民众（特别是大部分文盲民众）的急迫需要使具备独特宣传优势的戏剧特别是街头剧等被政府高度重视，其中融铸了各种意识形态及价值观冲突，和整个抗战戏剧变化密切相关，构成其特定的艺术生态场域，并深层融入其价值诉求、生产方式、创作者心态和观众接受心理中，因此，国家政策对抗战戏剧文化本身有深刻的塑形作用。正如李怡所指出的："作为'世'的社会历史也不仅仅是'背景'，它本身就构成了文学发展的'结构性'力量。"对戏剧政策的梳理当然有助于呈现抗战时期各种戏剧思潮发展的一种内在"机理"。

其次是编导的戏剧社会教育及儿童戏剧社会思想。有关熊佛西抗战时期的戏剧社会教育理念，笔者已有专文论述。[④] 此处主要补充论述他和此剧有关的儿童戏剧社会教育理念。和喧嚣一时的"速胜派"不同，熊特别指出非抗战无以生存，"但长期抗战不是三年五年的事"[⑤]，因此抗战动员不能仅限于普通民众，更必须特别关注国家

① 参见丁芳芳：《抗战戏剧与战时社会教育规划》，《戏剧艺术》，2012年第6期。

② 徐伯璞：《戏剧教育行政》（社会教育辅导丛书戏剧教育类），教育部社会教育司主编，北京：商务印书馆，1945年版，第23页。

③ 主要有：《推进戏剧教育要点》（1941）；《各省市举办音乐戏剧教育人员训练班要点》（1942）；《推进戏剧教育方案》（全国社会教育机关会议时拟定1942）；《教育部督促各省市教育厅局切实推进音乐戏剧教育补充规定》（1942），《民众戏剧社组织法》、《学校剧团组织法》（时间待考）等。除正式文件外，涉及戏剧的各类与政府相关的条文亦非常繁多，并规划了一整套的行政体制。教育部主管戏剧教育行政的是社会教育司，负有协同有关机关计划推行管理戏剧教育的任务。各省市教育厅局的社会教育科、县政府的教育科及各级民众教育馆的艺术部，皆负有推行戏剧教育行政的责任。以上介绍见于教育部社会教育司主编（徐伯璞编著）：《戏剧教育行政》（社会教育辅导丛书戏剧教育类），北京：商务印书馆1945年版。1940年"教育部颁各省市推进音乐戏剧教育要项"（参见《教育通讯》，1940年第3卷23期）要求各厅局应将戏剧教育列为今后推进社会教育中心工作之一积极推进；省、市、县教育经费预算内应列推进戏剧教育费一项并应占该省市社会教育经费总数百分之十至十五等多项。

④ 参见丁芳芳：《民族认同、公民教育与抗战演剧 ——论熊佛西的抗战戏剧社会教育观》，《首都师范大学学报》，2015年第4期。

⑤ 熊佛西：《"儿童世界"公演感言》，《战时戏剧》，1938年第3期。

的未来:儿童。他特别指出当时的敌国日本对于儿童战争训练的重视:"我们别以为日本侵略中国是从'九一八'才开始的,其实日本在六十年前就开始训练他们的儿童侵略中国,并吞中国!……听说日本最近又运了大批江浙儿童到日本去受'教育'了,好叫他们将来回来屠杀他们自己的父母兄弟姐妹!日本现在采取的政策是中国人亡中国人,中国人杀中国人,这是何等毒辣的手段!""那么我们现在应该用什么方法来对付日本的这种残暴手段呢?我们只有赶紧把我们的儿童组织起来,训练起来,把他们养成长期抗战的基本队伍。教他们仇日,教他们抗日!这是抵制日本侵略最基本的办法!这是我们长期抗战最主要的力量!敬希全国的父母和师长都深切的注意这种力量的培养。我们不可再踌躇,再迁延,我们应该立刻实行儿童总动员。这是我们民族求生存的最后关头了!今日再不干,待亡国之后,我们虽想干,而人家不让我们干了,这是我们的'最后一课'!"因此,他要写的《儿》剧"是一个教育活动,一个有计划有内容动(笔者注:原文如此)有组织的教育活动"①,"也是中国儿童抗敌示威的大运动……是儿童总动员的初步"②。其社会意义正如导演杨村彬所述:"我们觉得今年的儿童节是全面抗战展开以来的第一个儿童节,意义较平日更为神圣重大,实有扩大联合举行的必要……三万儿童总动员,而且在一个大单元之下活动,意义就在此。"③

正是基于这样的儿童戏剧社会教育思想,编导才为小学生们特意编写出这样的剧本及结合儿童节为他们特意安排这样的演出方式。这时的儿童不仅是演出者,也是施教者;不仅是施教者,也是受教育者。

三、战争语境下的创作心态

和战前强调彰显艺术家个性以及晏阳初的平教会不愿动用政府资金以保持独立性相比,抗战时熊杨等人更接受前苏联国家戏剧影响,强调必须走政治戏剧与国家戏剧之路,借助政府之力建立城乡戏剧网。熊佛西本人在此方面的戏剧思想转变笔者已有专文论述④,限于篇幅此处不再重复但以其具体戏剧文本创作进一步阐明以补充已有研究。

熊佛西的战时创作心态可以从以下三点来理解:

第一点是从五四以来以个人情感追求、个性解放为主要目的的艺术戏剧转向体现战时爱国主义主流价值观的戏剧。高深的爱国主义教育融于潜移默化中,《儿》剧以孩子们最喜欢的玩具为例说明爱国意识要从儿童身上培养起。青年和老人所卖的不同玩具显然分别代表了东西方不同的文明,孩子们出于新奇买了西方玩具又退掉,正是抵制西洋货,暗寓的是民族在复杂时代情境下未来的文化选择,要从孩子小小的玩具上面体现爱国情怀。剧本强调独立自主,通过老鼠、猫、狗对大家所制作玩具的破坏,说明一个道理,"世界上任何人都靠不住,靠得住的只有自己!我们再不应该依赖人了!我们要自己做自己的事情!更要自己保护自己创造的东西"⑤。剧作同样强调要想取得战争胜利,必须要各人尽责到天明,对于这样一场艰苦战争要有长期抗战准备,要借助儿童的玩具培养未来真正的抗日战士:"今天展览的这些玩具都是以抗敌为中心的,现在我们国家的一切都应该以抗敌为中心,今天我们玩这些玩具,将来我们长大了,我们要以同样的精神做这些真的东西,去消灭敌人,认清了以上这三点,才不辜负我们今日的这个大会。"⑥

第二点是对战前科学、民主精神的进一步强调。笔者以为这是剧作家对当时以救亡和爱国为主的社会主流价值观之外的五四精神的延续。熊杨在战时提倡爱国主义街头宣传剧,但这不表明

① 熊佛西:《"儿童世界"公演感言》,《战时戏剧》,1938 年第 3 期。
② 熊佛西:《"儿童世界"公演感言》,《战时戏剧》,1938 年第 3 期。
③ 杨村彬:《儿童节成都儿童抗敌活动》,《战时戏剧》,1938 年第 1 卷第 3 期。
④ 参见丁芳芳:《民族认同、公民教育与抗战演剧 ——论熊佛西的抗战戏剧社会教育观》,《首都师范大学学报》,2015 年第 4 期。
⑤ 参见熊佛西:《儿童世界》,《战时戏剧》,1938 年第 3 期。
⑥ 参见熊佛西:《儿童世界》,《战时戏剧》,1938 年第 3 期。

他们和其时政府理念完全符合，当时的国民党政府更强调的是战争语境下国民为国赴死的一面，而不是民生和民权。而熊杨在此剧中除了强调爱国主义，还强调科学救国、民主政治；既有在战时和政府积极合作的态度，也体现出知识分子的独立性和人文主义理想。比如编者在剧中强调不能只靠单纯的一腔热血和爱国情怀来救国，真正让国家强大的利器仍然是先进的科学技术与民主政治。剧中儿童工厂墙上很多标语，让孩子们亲手制造代表最新工业文明的火车、兵船、飞机、大炮。造好了物质文明，开始造精神文明，列举出孔夫子、岳飞、李太白、成吉思汗等中国传统名人，还有瓦特、林肯、罗兰夫人、威尔逊、莎士比亚、爱迪生、贝多芬、巴士德、达尔文等国外名人，体现出作者相对开放的世界视野。为了让民众理解这些相对很陌生的名字，又开始一个个地解释这些人物来传播作者所想要表达的思想：瓦特发明蒸汽机，是个大科学家，“女人中我最佩服的是罗兰夫人，因为他爱自由！‘不自由，勿宁死’，是罗兰夫人的主张”①，“林肯！他解放黑奴，把他人类都看成平等，都是一样的人。他好，我愿意学他”，“我愿意做威尔逊，因为他主张世界和平，创造国际联盟”。最后的结尾值得分析，一个学生说：“我觉得还是孙中山先生好，他主张和平，奋斗救中国。”这时众学生回应：“对了，还是孙中山先生好！和平奋斗救中国，我们应学他的榜样。”这时全体歌舞合唱“还是孙中山先生好”②。从剧本中可以看出剧作者推崇的是先进的科学技术、民权意识、民主政治理念，而不仅停留于一般抗战街头剧所宣扬的战争救亡理念中。

第三点是残酷的战争语境使作者人文主义理想更为强化。即使在《儿》剧非常简单的剧情中，我们也不难发现作者多次着意强调的现代人文主义理想。作者把儿童比作“含苞未放的鲜花”，需要露水的滋润与日光的熏陶，需要密切关注儿童的“幸福、健康、教养”，“然后这国家才能成为鲜花的国家，这世界才能成为鲜花的世界”。他们好比是“未发掘的清泉，需要开发和流畅，然后这国家才能成为清洁的国家，这世界才能成为清洁的世界”，“他们好比是一群白鸽，需要无边的大地和蔚蓝的天空为他们休憩世界才能飞翔，然后这国家才能成为自由平等的国家，这世界才能成为自由平等的世界”。甚至在序幕的演讲中熊希望是名女教师来演讲，可能更合“鲜花的世界”一意。我们可以想象也许他希望的是一名年轻的女教师，女教师青春的美丽和儿童鲜花式的纯真对应的是对残暴的灭绝人性的现实战争的隐性抗议以及对于未来和平美丽新世界的无限憧憬。他们是“上帝的儿女们”，是“天国的天使”，“要完成国家的建设，达到世界的大同，今后只有靠儿童。他们是明日国家的栋梁，未来世界的主人翁”。强调的是“完成国家的建设，达到世界的大同”。③

此剧清楚表明以熊佛西为代表的一批戏剧家虽然深受战时爱国主义价值观影响，但仍保有比定县时期更为深化的培育国民以建构科学民主社会的理想，戏剧正是实现这理想的良好工具，提倡“靠自己”的独立公民意识以及希图建立一个和平宁静的鲜花式世界是自由主义人文立场的重要表现，简单情节中深寓独立自主的现代精神和作者强烈的现代意识，体现出戏剧家思想的复杂性与现代性，并非只是对其时国民政府戏剧为教育工具理念的简单认同，这也使此剧有别于大量简单的抗日街头宣传剧，而达到一个更深的思想层次。

四、抗战街头剧文化特质的改变

更值得关注的是《儿》剧所体现的抗战街头剧文化特质的改变。

首先是战争语境下的国民政治动员使它不止于一般的街头宣传演出而成为一种文化生产和意识形态中介。

街头剧等以巡演为主要形式的戏剧是抗战社会演剧的主要形态，它是这样一种着意让民众在日常生活中渐渐习惯并参与的戏剧形式，正如斯图亚特·霍尔（S. Hall）所说：“文化”是“普通的/日

① 以上台词引文参见熊佛西：《儿童世界》，《战时戏剧》，1938 年第 3 期。
② 以上台词引文参见熊佛西：《儿童世界》，《战时戏剧》，1938 年第 3 期。
③ 以上台词引文参见熊佛西：《儿童世界》，《战时戏剧》，1938 年第 3 期。

常生活的”,“是一种总体的生活方式”。[①] 戏剧文化因此走下高高的艺术殿堂,以一种日常生活方式进入普通民众视野,价值观教育力图与日常生活相结合而对民众起到一种潜移默化作用,比如熊要求观众在看戏时一定要按座位坐好,要求观众积极参与演出中的升旗、唱国歌、起立等,即是一种政治剧和教育剧相结合的戏剧。它所构建的大众政治活动空间及蕴于其中的政治规训,使之超越普通戏剧演出而成为一种文化生产,产生了诸如爱国主义、民族主义、集体主义等各种意义,体现出其时国家文化和戏剧政策中的主流意识形态。换言之国家文化和戏剧政策中的意识形态话语和抗战话剧密切配合,渗透于戏剧情节及外在戏剧空间中,这样的戏剧演出已完全超越了常规,引起各方关注,不仅是一般的政治规训,甚至已成为国家(社会)政治、文化、生活中的大事,可称作一种文化生产,戏剧演出与抗战戏剧文化政治由此相连,通过进入当代社会空间和参与日常生活方式,表达出复杂的政治意义。

《儿》剧也因此在成为一种文化生产之后,更成为一种战时意识形态中介。它同样暗示出传统的、习惯于居于艺术殿堂的戏剧家对大众文化政治的积极参与,以及力图形塑中国抗战社会结构及促进民众国家身份认同的努力,从对缪斯女神的膜拜转向对一个民族想象的国家共同体以及想象的理想公民身份建构的追求。总体来看,《儿》剧在民族战争这样一种大的生存困境中利用街头戏剧形式来构筑公共精神空间和社会集体记忆也是较为成功的,显示出战争语境下戏剧话语和社会政治的共生相依,作为一种政治规训和意识形态中介[②],是“大众主义的政治实践”[③]。

其次是战争语境下戏剧舞台艺术的先锋实验性。在“二(1)”中我们分析了《儿》剧舞台空间设置的突破性,这是战争时期以戏剧为武器广泛动员民众的需要,其中也呈现出戏剧家探索戏剧舞台艺术的先锋实验性。实验目标是突破传统镜框式舞台思维、寻找多种可能性以最广泛动员民众,实验手段首先是对熊杨自定县以来环境戏剧艺术的发展。孙惠柱认为定县农民戏剧的实验高潮是“从传统话剧到环境戏剧”[④]。《儿》剧和定县时期相比其环境戏剧实验的突破性体现在它已不止于一座普通的剧场(如定县农民剧场),而是更多利用街头公共建筑(如成都少城公园)和普通街道的结合来完成。

熊佛西对当时世界舞台戏剧的实验性相当关注。在总结定县演出实验时,他写道:“德国的马克斯·莱因哈特提倡把写实主义所造成的舞台与观众席间的鸿沟打破,把舞台与观众席联成一个整的有机体,于是他利用‘轮道’与‘马戏场’等种种方式以达到他的目的。至于他所演出的《奇迹》一剧,把全剧场都化成礼拜堂,在那里演员与观众混在一起,尤其是博得无上成功的显著例子。”[⑤]他也提到梅耶荷德剧中的演员“不是在与观众席分离的镜框舞台之内表演给坐在台下的观众看,而是把整个的剧场变成一个仓库,以高大的台阶将演员与观众沟通起来,来共同完成戏剧的表现”[⑥]。

《儿》剧的主要创作骨干也都曾是中华平民教育促进会和定县戏剧实验的中坚力量,如导演杨村彬定县时期就是舞台设计的主要参与者之一,因此《儿》剧在一定程度上也是熊杨定县戏剧舞台艺术理想在战争情境所提供的历史机遇中的延续和深入,杨村彬阐述他对街头剧的理想:“街头剧是市镇戏剧宣传的一种有力方式,规模有很大的伸缩性,小规模的由一二演员在街头巷尾表

① [英]斯图亚特·霍尔(S. Hall):《文化研究:两种范式》,陶东风译,陶东风、金元浦、高丙中主编:《文化研究》第1辑,天津:天津社会科学院出版社,2000年版,第47页。

② “在表述意识形态与无意识之间的关系时,后期马克思主义将意识形态的概念发展为一种更为无所不包的——政治上却更模糊的——关于主体性和生产的关系,(及条件)的概念,即个体与群体意识的发展作为它与生产方式间的想象性关系的一种功能;此种关系不仅要经过国家,也要经过不是那么明显的强制性意识形态机器如学校、教会及业余组织等的中介作用。”(乔治·凡·登·阿贝力:《文化研究和意识形态的退却》,王怡福译,陶东风、金元浦、高丙中主编:《文化研究》第2辑,天津:天津社会科学院出版社,2001年版,第98页)

③ [英]斯图亚特·霍尔(S. Hall):《文化研究:两种范式》,陶东风译,陶东风、金元浦、高丙中主编:《文化研究》第1辑,天津:天津社会科学院出版社,2000年版,第50页。

④ 孙惠柱:《熊佛西的定县农民戏剧实验及其现实意义》,《戏剧艺术》,2001年第1期。

⑤ 熊佛西:《戏剧大众化之实验》,北平:正中书局,1937年版,第96页。

⑥ 熊佛西:《戏剧大众化之实验》,北平:正中书局,1937年版,第96页。

演，如江湖卖艺的方式未尝不可，但最理想的方式是全市总动员的戏剧活动，即使全市的人都与戏剧活动发生关系”，它“必须不拘于剧场”，“吸引更广大的群众”，就剧场设计来说，此剧导演自述“承继着过去在定县的心得”，同时各个部分的剧场设计都有所承继：“最少古代的希腊剧场，罗马的斗兽场，大运动场，大马戏场，雷茵哈特（M. Reinhardt）梅叶荷德（Myeshardt），乃至苏俄最激进青年演出者的剧场，都给予了很大的启示。”① 经多方考察《儿》剧舞台特意在成都少城公园大广场上临时搭制②，并巧妙地利用了公园门楼等建筑以制造良好的环境戏剧效果。精心设计的圆形剧场、轮道、大台阶、开放式舞台空间等等的应用中有非常明显的莱茵哈特和梅耶荷德等人的影响。在国外影响之外，导演自述“尤其我国古代祭神的祈坛给予启示最多”③，在各种启示下《儿》剧中西合璧特意设计出的是一个“祭坛式的圆形剧场”，精巧而复杂的舞台设计使得作者最终自述：“这次《儿童世界》在街头上的游行表演，就完全是在实现以上对于街头剧的理想。”④

通过以上分析，我们可以看出，熊佛西和杨村彬具有非常深厚的戏剧理论修养，对“何之为戏”有自己独到的见解。他们借鉴莱茵哈特、梅耶荷德等西方戏剧家的思想所形成的街头剧理念正契合了抗战语境下教育民众的社会需要，因此《儿》剧演出中所体现出的仪式性、符号性、象征性乃至于它直白的戏剧语言，都是这场具有艺术高度的街头剧演出的应有之义。

On the Format and Cultural Traits of Street – side OperaDuring the Anti – Japanese War Period: Reinterpreting the *World of Children* Staged in Chengdu in 1938

DING Fang-fang

Abstract: The Anti – Japanese War periodis commonly recognized as the golden time of the modem Chinese drama. Previous research is largely focused on drama scripts and theatre drama, to the neglect of the street – sideopera, a major form of performance at the time. The street – side opera prospered as a result of the favorable government policy, the performance system and the psychological changes ofplaywrights, giving rise to a number of different features from those of prewar dramas. The performance and viewing formed a significant collective memory inmodernChinese drama history. Using the *World of Children* as a typical case, this paper utilizes plenty of one – hand materials to decode theformat and deeper cultural traits of the street – sideopera during the Anti – Japanese War period, with the hope of deepening understanding of the changes in art formats ofthe time and the relationship between the war andmodern Chinese drama.

Key words: the popular street – side opera during the Anti – Japanese War, *World of Children*; format; cultural traits

（责任编辑：素微）

① 杨村彬：《儿童节成都儿童抗敌活动》，《战时戏剧》，1938 年第 1 卷第 3 期。

② 这种舞台实验不是单一的，而是熊一贯的理想，成都少城公园在战时可视作熊舞台艺术实验的基地。熊自述“为了参加中华民国第一届戏剧节，并利用这一伟大的纪念日，我们约请了本市各中学小学十余校，在这天的晚上公演了新型灯舞会戏‘双十万岁’，由少城公园出发，经过西御街，东御街……而达中山公园，沿途观众达二十余万人，收到了很好的效果：使市民对国家民族有一个深切的认识”。参见熊佛西：《四川省立戏剧教育实验学校概（续完）》，《新教育旬刊》，1939 年第 1 期。

③ 杨村彬：《儿童节成都儿童抗敌活动》，《战时戏剧》，1938 年第 1 卷第 3 期。

④ 杨村彬：《儿童节成都儿童抗敌活动》，《战时戏剧》，1938 年第 1 卷第 3 期。