

论国统区与解放区的两种话剧模式

宋林生

(上海戏剧学院 戏剧文学系, 上海 200040)

摘 要: 本文试图论述抗战时期在以重庆为中心的国统区和以延安为中心的解放区(根据地)的两种话剧模式之间的关系。它们既互相区别, 在内容和表现方式上有所不同, 又互相联系、相互影响, 并且随着社会历史的发展呈现出一定的趋势, 最终在多种因素的作用下基本上趋于一致。

关键词: 国统区; 解放区; 话剧; 模式; 渗透

中图分类号: J802

文献标识码: A

On the Two Dramatic Modes of the Guomindang Area and the Liberated Area SONG Lin-sheng

抗战时期, 在“话剧民族形式”讨论的影响下, 基于相对不同的社会环境、文化氛围、理论引导及价值功能取向逐渐形成了以重庆为中心的国统区话剧模式和以延安为中心的解放区(根据地)话剧模式, 然而二者并非是隔绝的, 它们之间既相互联系, 又相互区别, 最终在多种因素的促动下趋于一致。

(一)

1939年开始并持续三年多的“话剧民族形式”讨论, 使国统区的主流剧作家们意识到“五四”以来基本上借鉴西方写实法则确立的写实模式应该进一步创新、发展和完善, 使之更适于抗战现实并服务于民族独立与解放的最终目标, 因此逐渐形成了有别于以《雷雨》、《日出》、《上海屋檐下》为代表的话剧写实模式的国统区话剧模式。

就其精神内涵而言, 国统区话剧在表现抗战主题的同时仍承续“五四”传统注重社会批判性, 并在批判的过程中呼唤民主和正义, 如《屈原》、《升官图》等; 同时, 它还注重揭示知识分子在抗战大背景下的“士人”情怀和情感内涵, 如《秋声赋》、《心防》、《法西斯细菌》和《芳草天涯》等; 而且“五四”时期强烈的反封建精神、强调“人”的觉醒的启蒙意识也在其话剧中得以继续体现, 如《北京人》、《家》、《风雪夜归人》等。此外, 像《野玫瑰》这类鼓吹“尚力政治”、民族、“国家至上”及“唯意志论”、“超人哲学”的剧作, 也产生了较大影响。

形式方面, 国统区话剧已向着民族化方向拓展, 但“他们往往不是皮相地理解民族传统, 机械地照搬戏曲的某些手法, 而更多的是继承、发扬传统形式的美学‘内核’, 在话剧创作中灌注一种民族的精神气质”^①。因此, 某种程度上可以说其话剧体现了真正意义上的“民族化”。这方面, 田汉可谓是公认的代表, 而“40年代曹禺、夏衍、于伶、吴祖光等人的剧作, 郭沫若、阳翰笙、欧阳予倩、阿英等人的历史剧, 也都出现了与二三十年代写实话剧旨趣相异的面貌”^②。这种拓展主要体现在两方面: 首先, “是在叙事方法上不再拘泥于‘点式’或‘面式’的团块状结构, 而开始有了类似戏曲的开放的、时空自由灵动的‘线式’叙述法”^③。如《法西斯细菌》、《两人行》等。其次, 是在话剧创作中不再追求外部冲突的紧张激烈, 而更注重人物内心冲突, 特别是对符合中国传统美学和审美心理习惯的充满诗意的融情于景的意境和寄情于物的意象的创造^④, 如《屈原》、《虎符》、《北京人》、《家》、《风雪夜归人》等剧作, 另外, 一些表现现实题材的话剧, 诸如《水乡吟》、《离离草》、《芳草天涯》、《花笺泪》、《长夜行》、《杏花春雨江南》等,

① 参见丁罗男《二十世纪中国戏剧整体观》文汇出版社, 1999年版, 第161页。

② 同①, 第161—162页。

③ 同①, 第162页。

④ 同①, 第161页。

单从剧名就可以品味到浓烈的民族意蕴和诗情风格。总之,“国统区的话剧创作……无论叙述方法或结构、场面等方面,都吸纳了中国传统戏剧的精华,从而表现出一种既保持写实模式以区别于戏曲,又与民族审美传统在精神上有相通之处的风格。”^①值得注意的是在二十年代较为流行的现代派戏剧,在此时的国统区已经基本上被隐匿或边缘化。

同时国统区话剧在新的历史条件下无论其精神内涵、体裁,还是表现方式,均表现出相对多元与开放性特征;它既不排除外来戏剧影响,又注重吸纳中国传统戏剧精华,表现出以本民族为主、海纳百川、自主创新的倾向。

如果说1937年到1942年根据地的话剧尚处于自觉地继承《古田会议决议》关于苏区文化建设的方针并自发地将其转向为抗战服务的阶段,其创作演出方式也仍处于较为多元自发地探索之中;那么,经过“话剧民族形式”讨论的铺垫,到1942年5月《讲话》的产生及随后的文艺整风运动使得以延安为中心的解放区(根据地)的话剧模式得以基本确立。

从题材内容方面来看,解放区(根据地)话剧(主要指《讲话》及文艺整风后的话剧)“反映了抗日战争和解放战争的大致轮廓和许多重要侧面,展现了占我国人口极大多数的工农兵群众及其先进分子的形象风姿”^②,这是同期国统区话剧无法比拟的。同时,人民内部与党内军内思想斗争、先进与落后、英雄人物与转变人物、正确路线与错误路线等方面也成为解放区(根据地)话剧表现的重要题材和内容。另外也不乏讽刺揭露性剧作,然而它揭露和批判的却是国统区的黑暗现实,如《抓壮丁》等。解放战争时期,其话剧的题材和内容继续沿着《讲话》及文艺整风的方向延伸和拓展。

就思想和价值取向而言,解放区(根据地)话剧一方面继承了“五四”现代性启蒙传统,如一以贯之地坚持现实主义创作方法,尽管现实主义具有多重阐释、理解及运用的可能,它既是“五四”现代性意识启蒙的方式,又能作为为现实革命斗争服务的工具,然而它毕竟是“五四”现代性话语的重要构成之一。另一方面又有对以往话剧逆反的一面,“如从反封建的启蒙主义、个性主义,转变为对人民内部落后思想,尤其是资产阶级、小资产阶级意识的批判;从呼唤科学民主现代文明,转变为褒扬民族救亡自强的精神。”^③

从总的艺术追求来看,解放区(根据地)话剧基本上“一改‘五四’反传统、引进外来文化的做法,强调‘民族形式’、‘民族风格’”,从而使“‘五四’话剧的传统特别是西方戏剧在这里受到了不同程度的轻视甚至排斥”。^④其话剧较之同期国统区,最大的差异就是民族民间文化形态的重新崛起。它在叙事方法上几乎看不到“五四”话剧中那种纯粹的“点式”或“面试”结构,除《同志,你走错了路》、《抓壮丁》等个别剧作的时间、地点和矛盾冲突较集中外,大量的多幕剧都采用了顺叙的“线式”结构。如《李国瑞》、《团结立功》、《喜相逢》、《战斗里成长》等^⑤。同时,“五四”写实话剧较为普遍遵循的“隐性”叙述法则在其话剧创作中也被打破了。

“解放区话剧的情节模式基本上有两大类型:一类强调故事的传奇性、喜剧性,虽在文本的外在形式上也具有强烈的政治意识和宣传教育作用,但其内在形式却含有民间文艺常见

的故事和人物原型,或称‘隐形结构’。另一类则没有这种民间文艺的‘隐形结构’,而是正面表现敌我矛盾,或人民内部甚至党内军内的思想路线斗争的严肃正剧”^⑥。前者在艺术上往往较为成功,如《把眼光放远点》就运用了兄弟妯娌之争的民间故事原型这类情节模式;再如《粮食》、《十六条枪》、《打得好》、《反“翻把”斗争》等剧作则基本上体现了民间文艺中“道魔斗法”的“隐形结构”。至于后者的情节模式一般来说却相当“政治化”,“它们往往正面表现严肃重大的主题,从人物设置到剧情铺叙都是一定的政治冲突的舞台投影。”^⑦从抗战初期的《流寇队长》、《棋局未终》到1944年的《同志,你走错了路》逐渐形成了一种“活的政治教材”式的情节模式。

(二)

显然,两种话剧模式是相互渗透和影响的。国统区话剧模式对根据地话剧模式的渗透主要发生在“讲话”和文艺整风前,大致体现为三方面,即人员、观念及剧目的渗透。

七七事变后,大批知识青年(他们中许多爱好文艺)包括一些演剧队纷纷涌向延安。上海救亡演剧五队、一队部分成员,北平学生移动宣传队,上海蚁社流动宣传一队部分队员,抗敌演剧宣传三队等先后抵达延安,其中有陈荒煤、崔嵬、张庚、丁里、钟敬之、王震之、左明、田方、姚时晓等人。他们的到来不仅给解放区(根据地)剧运的理论和实践输入了新鲜血液,而且在相当程度上改变了其人员构成,延安剧运的主导人员基本上由原先的职业革命家(基本上是业余或半业余性质的艺术家,如方志敏、何长工、黄火青、伍修权、李伯钊、沙可夫、钱壮飞、黄镇等)转变为具有相应文化专业知识和技能的艺术家或专家(如丁玲、左明、陈荒煤、崔嵬、张庚、丁里、钟敬之、王震之、田方、姚时晓、塞克、欧阳山尊等)。

随着人员构成的变化,其文化和知识构成也发生了变化,导致戏剧理念同样发生了一定程度的变化。这些文艺(戏剧)工作者和知识青年在中共最高当局的首肯下陆续在根据地成立或加入了各类文艺(戏剧)团体(院校)并且出版多种文艺刊物,同时戏剧教育也出现正规化、专门化趋势;在解放区(根据地)较为民主的氛围下,戏剧活动呈现出活跃景象。然而这些文艺骨干和积极分子大多来自城市乃至国外,具有较强的精英意识,并且自觉不自觉地以“五四”现代性的立法者和阐释者的姿态将自己置身于大众的启蒙者和代言人的地位,因此自然而然地(某种程度上也是潜意识地)将“五四”以来形成的话剧理念带入延安和各根据地的艺术实践中,由于这种在当时被冠之以资产阶级或小资产阶级思想意识的理

① 参见丁罗男《二十世纪中国戏剧整体观》文汇出版社,1999年版,第162页。

② 同①,第163页。

③ 同①,第164页。

④ 同①。

⑤ 同①,第165页。

⑥ 同①,第166—167页。

⑦ 同①,第169页。

念的“作祟”，正像立波在一篇自我检讨性的文章中所说的：“我们都是小资产阶级出身的人，身子参加了革命，心还留在自己阶级的趣味里，不习惯，有时也不愿意习惯工农的革命的面貌，这是一。其次，我们受了资产阶级上升时期的文艺的影响。这种文艺是歌唱个性自由的。我们没有分清楚，这种文艺在当时有革命的作用，但是到了无产阶级革命的现在，如果毫无批判的接过来，就要变成反动的东西。第三，我们上了当。没落阶级有时提倡自由文艺，标榜为艺术而艺术，来欺骗民众，我们跟着也胡里胡涂的，不和斗争着的工农，协同一致，努力去争取民族的，阶级的自由，却向自己的人来闹个人的自由了。”^①因此也产生了诸如如何正确处理文艺与政治的关系，应该首先表现根据地的新生活还是为“大后方”服务，怎样处理歌颂根据地的光明面和批评其阴暗面的关系，怎样对待文艺的普及与提高的关系，创作是否应当自由，学习政治理论是否妨碍创作情绪等诸多问题。以“话剧民族形式”讨论为铺垫，经《讲话》及文艺整风使得观念得以统一。

从演出剧目来看，正是由于受“五四”以来现代性理念的影响，本着“提高”的宗旨，所谓“提高”实质上就是运用“五四”现代性文化艺术理念对根据地干部群众进行文化艺术的教育式启蒙，仅延安上演的剧目，就有相当一批是来自大城市的中外名剧。鲁艺戏剧系可说是演“大戏”的始作俑者，从1940年到1942年他们先后演出了《钦差大臣》（与女大等校联合演出）、《求婚》、《蠢货》、《纪念日》、《日出》（与边区文协联合演出）、《滨海渔妇》、《钟表匠与女医生》、《带枪的人》影响很快遍及延安和其它各根据地。青艺演出了《塞上风云》、《雷雨》、《铁甲列车》、《伪君子》、《上海屋檐下》，陕北公学文艺工作队演出了《蜕变》、《法西斯细菌》、《雾重庆》，部艺上演了《李秀成之死》、《怪吝人》、《太平天国》，延安业余剧团演出了《新木马记》，中央党校剧团演出了《决裂》，中央马列主义学院演出了《马门教授》，医科大学演出了《阿Q正传》，甚至连延安少年剧团也演出了美国剧《它的城》^②。这种作法很快影响到晋察冀、晋绥、华中、华南、山东等根据地。然而在《讲话》和文艺整风以后（自1943年始）的延安和其它根据地这种状况可说是很少了。

（三）

当然，解放区（根据地）话剧模式对国统区话剧模式也发生了渗透，这主要发生在《讲话》和文艺整风之后，而且基本表现在观念方面。

由于国统区话剧创作的主流相当一部分是充满忧患意识、以天下为己任的知识分子，他们时时处处把国家、民族、人民、社会的利益置于首位，其整个人生目标都是为了国家、民族、人民和社会，唯独没有为自己，正如弗雷德里克·詹姆斯所说：“在第三世界的情况下，知识分子永远是政治知识分子”，“他们执著地希望回归到自己的民族环境之中”，他们往往“把问题提到了‘人民’的高度上”，因而“第三世界的本文……总是以民族寓言的形式来投射一种政治：关于个人命运的故事包含着第三世界的大众文化和社会受到冲击的寓言”。^③因此“五四”以来，无论是提倡现实主义的文学研究

会；还是尊重天才，提倡艺术至上，注重自我表现的具有浪漫主义倾向的创造社；和积极倡导无产阶级革命文学的太阳社等文学（艺）社团；都有意无意的将自己的理论主张和创作实践作为一种手段，其最终目的则是全面改造社会。但是当它们看到自己的方法和手段（无论是现实主义的问题剧，还是浪漫主义的艺术至上、个性解放、精神自由）都无助于达到全面改造社会的目的时，便不约而同地将目光投向对全面改造社会在理论上更具可操作性，在实践上又小有成果并极具前景的中共，于是乎文人成为革命党。太阳社与我们社等自不必说，而以文学研究会和创造社为代表的其它“五四”文艺社团中的相当一部分成员都成为中共党员或倾向于中共的左翼分子，并且构成国统区剧运的主流，郭沫若、田汉、夏衍、阿英及由小说涉足话剧的茅盾、老舍等人就是其中的代表，二十年代的知名文学艺术家们如此，到了全面抗战时期，随着中共影响的日益扩大，三四十年的知识分子和文艺青年更是如此，因此不存在人员渗透的状况。

七七事变以来，尽管建立了统一战线，但国共两党在最终目标和意识形态上仍有很大区别，为了统一思想，国民党政府确立了颇具文化专制特征的“党化”舆论管理方针，并伴之较严厉的审查、追惩方式及超越法律的特务行径。这些虽在抗战初期有所松动，但是在“皖南事变”之后却达到顶点，1941年2月国府当局成立了文运会，任务是：“规划全国文化运动之各种方案”、“协助策进各地文化事业”、“对有关文化运动调查设计”，由此加强了省市图书杂志审查机构。在1943年9月召开的国民党五届十一中全会上通过的《文化运动纲领》中，明确规定不准“站在劳工立场”写作“憎恨”的作品，不许创作、出版自由，先后公布了《书店印刷店管理规则》、《修正图书杂志剧本送审须知》、《出版品审查法规与禁载标准》等规定。仅从1939年11月到1941年6月就查禁书刊九百余种、戏剧近一百种。国民党政府又进一步加强审查机关，对戏剧要“审查剧本原稿、审查演出”。基于此，解放区剧目几乎很难在国统区公开演出，仅有极少量剧目在小范围内上演，如1944年11月，周恩来从延安飞返重庆，带来部分秧歌剧，“秧歌剧之到重庆，就是随着恩来飞来的。”^④

因此，解放区话剧模式对国统区话剧模式的渗透主要表现在观念方面。《讲话》的传播过程就是一个明显的例证。1943年11月11日重庆《新华日报》发表了一篇根据《讲话》精神撰写的社论《文化建设的先决问题》，号召文艺（戏剧）工

① 参见立波《思想，生活和形式》，原载1942年6月12日《解放日报》，刘增杰等编《抗日战争时期延安及各抗日民主根据地文学运动资料》（上），山西人民出版社，1983年版，第157页。

② 参见王地子整理《延安演出剧目》（1938—1945），《中国话剧运动五十年史料集》（第三辑），中国戏剧出版社，1963年版，第211—219页。

③ 参见弗雷德里克·詹姆斯《处于跨国资本主义时代中的第三世界文学》一文，张京媛主编《新历史主义与文学批评》，北京大学出版社，1993年版，第240、230、235页。

④ 参见郭沫若《民主运动中的二三事》一文，《新文化》第3卷第1、2期合刊，1947年版。

作者“把自己的思想情绪和人民大众的思想情绪打成一片”。1944年元旦,《讲话》以《毛泽东同志对文艺问题的意见》为题在重庆《新华日报》摘要发表,这是《讲话》在国统区首次公开与广大读者见面。次日,《新华日报》在《读者与编者》栏中指出:“毛泽东同志在文艺运动上所提出的意见”,“不仅是在文艺运动上,而且也是一般的文化工作上的方针。”接着,《新华日报》、《群众》等报刊还转载了《中共中央宣传部关于执行党的文艺政策的决定》,以及周扬等介绍延安文艺整风和评论解放区文艺运动的文章。1944年4月,中共派何其芳、刘白羽到重庆传达《讲话》并调查国统区文艺运动的状况。同时,周恩来返渝后不仅在内部经常组织文艺界学习《讲话》,阐释中共的文艺方针,而且还在1945年10月21日“文协”举行的联欢晚会上,公开介绍了《讲话》以后延安文艺界呈现的“蓬蓬勃勃”的新气象。^①

《讲话》通过以上公开或半公开的方式传入国统区,对其剧坛产生了相当程度的影响,难能可贵的是其进步的艺术(剧作家)们能够结合国统区实际在一定程度上灵活掌握《讲话》精神。关于文艺的功能,郭沫若指出:“人民是文艺的真正主人,真正的老师。今后我们的新文艺,就需要……为人民大众彻底服务,向人民大众学习一切,要和人民大众保持密切的关系。”^②在此实际上是转换了为工农兵服务的目的指向,扩大并泛化了意义指向的内涵。针对文艺对现实的态度即歌颂还是暴露,茅盾则认为:“歌颂的对象是坚持民主,为民主而牺牲私利己见的,是能增加反法西斯战争的力量及能促进政治的民主的;反之,凡对抗战怠工,消耗自己的力量以及违反民主的行动,都是暴露的对象。同样的,凡对抗战有利对民主的实现有助的,就是光明面,反之,就是黑暗面。”^③显然也明确表达了有别于解放区关于歌颂与暴露的意义指向,一定程度上转换了其话语内涵。1945年春,国统区文艺(戏剧)界甚至提出“面向农村”的口号,稍后又提出“农民文艺”等主张,这些提法虽未必现实可行,但明显是深受《讲话》观念的影响。

《讲话》及文艺整风的理念还潜移默化地影响着国统区的戏剧批评观念。在何其芳等人宣传、贯彻《讲话》及延安文艺整风的过程中,“忽视了国统区的特殊环境,不恰当地强调‘文艺从属于政治’、‘文艺必须为政治服务’。在其影响下,用这种标准来衡量文艺作品,不仅吴祖光的《牛郎织女》受到‘逃避现实’的非议,许昌霖的《重庆屋檐下》受到‘只打苍蝇不打老虎’的谴责,连夏衍的《法西斯细菌》、阳翰笙的《两面人》、陈白尘的《结婚进行曲》都受到批评,说是没有给剧中主人公指出一条光明出路,也就是说没有安排剧中主人公到延安去,到工农兵当中去。”^④同样,1945年重庆上演《清明前后》和《芳草天涯》后,评论中就过分地抬高了前者“鲜明的政治倾向”,而不公正地贬低后者对知识分子恋爱、婚姻等感情生活的描写,它被视为“非政治倾向的”戏,“剧作中的感情是接近那不值得宣传的一种”,是“让人糊涂而不让人清醒的东西”。^⑤

(四)

解放区话剧模式在迅速变化的历史氛围中最终取得了主

导性地位。解放战争时期,解放区戏剧在节节胜利的战场形势推动下获得了迅猛发展,不仅其规模及覆盖范围不断扩大,而且质量和水准也相应得到提高。国统区则相反,除在1945年秋到1946年春的短暂和平期,由于暂时的政治松动,戏剧活动有过一个短暂的活跃期外;内战期间国府当局对新闻、出版、文艺等方面全方位加强了控制和检查,同时经济的恶化也严重影响到戏剧团体的生存;而尖锐的政治斗争、腐朽的社会风气、窘迫的经济状况也使国统区戏剧队伍内部暴露出种种矛盾;基于此,除频繁发生的学生演剧活动外,国统区话剧创作和演出严重受阻。

东北解放区在解放战争时期戏剧运动发展最快,抗战胜利不久,解放区的演剧团体就纷纷来到东北,组建演剧团体和艺术院校。除艺术院校外,据《东北日报》发表的统计资料,截至1946年5月初,东北已拥有专业文工团70个,部队旅以上单位都成立了文工团、队。三年内战中,东北地区专业和业余的话剧创作和演出取得长足进展,积累了在农村和城市进行戏剧活动的经验,拥有一批保留剧目,随着大军南下,又将解放区的戏剧模式推向全国。同时,华北、华中和华南等解放区的部队和地方的戏剧活动在规模和范围上也在不断扩大。

随着战场形势和中心任务的变化,解放区话剧的功能也大致分为三个阶段,开始阶段以配合开辟新区、建立政权、发动群众为主要目的,如《血债》、《解放新保安》、《逃出阎王殿》、《打破沙锅问到底》和《罪人》等剧。中间阶段以配合土改、支援战争为主要目的,出现了《反“翻把”斗争》、《喜相逢》、《九股山的英雄》、《团结立功》等剧作。最后阶段的重点则由农村转向城市,创作出一批表现工业生产和工人生活及城市人民迎解放、建设新生活的剧目,如《炮弹是怎样炼成的》、《红旗歌》、《不是蝉》、《劳动的光辉》、《胜利列车》等。另外也出现了一些反映知识分子的剧目,如《民主青年进行曲》、《思想问题》等。

新中国的建立为解放区话剧模式在全国的最终确立提供了观念和制度上的保证,新民主主义社会的过渡和社会主义体制的确立基本上杜绝了“五四”式的现代性方案,采取了以苏联模式为主并将传统体制精神蕴涵于其中的现代性方案。

在戏剧观念上,共产主义理想取代了西方市民阶层的人文启蒙,个性自由让位于集体主义,富于浪漫和想象激情的表现相当程度上为合乎现实目的和功利的再现所替代。在体制上,自下而上源自民间并以市场为导向的创作和演出体制(主要指有别于解放区战时体制的国统区)转换为自上而下的便于意识形态控制的计划体制。所谓“三改”虽主要针对戏曲,

① 1945年10月22日《新华日报》。

② 参见郭沫若《文艺的新旧内容和形式》一文,《文艺春秋》第3卷第1期,1946年版。

③ 参见茅盾《如何击退颓风》一文,《茅盾文集》第10卷。

④ 参见石曼著《雾都剧坛风云录》,重庆出版社,2001年版,第79页。

⑤ 参见《清明前后》与《芳草天涯》两个话剧的座谈》一文,《新华日报》1945年11月28日。

但对话剧也不无借鉴。为了加强专业化、正规化的组织建设,1951年6月文化部召开了文工团工作会议,规定了全国各种文艺团体的分工。1952年12月文化部又发出整顿和加强全国剧团工作的指示,要求加强国营剧团,对私营剧团加强领导和管理,及大力领导组织创作表现现代生活的剧本等等。同时,各级党政部门还组织了各种形式的话剧观摩演出活动,从1949年到1965年,举行了多次全国或大区性的话剧会演、观摩演出。此外还制定发展话剧规划,1956年4月文化部召开的话剧工作会议,就讨论了发展话剧事业的十二年规划;大跃进时期的1958年10月,文化部又召开了全国文化行政会议,为迎接建国十周年,发出“大放艺术卫星”的指令,要求创作出五千个高水平的“艺术卫星”向国庆献礼^①。

与此同时,相当一批解放区(根据地)的文艺骨干成为新中国各层次文艺机构的领导人,除出任各级党政组织主管文艺宣传工作和各级文艺协会的领导之外,如丁玲、张庚、沙可夫、李伯钊等。他们还成为从中央到地方各正规话剧团体的领导人,如新中国第一个专业话剧院中国青年艺术剧院就由吴雪任副院长、院长,北京人民艺术剧院在与中央戏剧学院话剧团合并后就由欧阳山尊、赵起扬(兼党委书记)任副院长。在部队和各地方有影响的专业话剧团体中如总政文工团长陈其通、政委丁里,前线话剧团团长沈西蒙,抗敌话剧团团长丁洪,辽宁人民艺术剧院院长塞克,天津人民艺术剧院院长王莘,四川人民艺术剧院院长朱丹西,武汉人民艺术剧院院长崔嵬,甘肃省话剧团团长程士荣等人都是解放区(根据地)时期的艺术骨干,他们或参加过延安文艺座谈会,或经历过文艺整

风。至于其它一些较有影响的部队和地方专业话剧团体诸如战友话剧团、河北省话剧院、重庆市话剧团等也都是由各解放区(根据地)文艺团体演变而来。这一切也都为解放区(根据地)话剧模式在新中国取得主导性地位提供了观念、体制、制度及组织上的保证。

更为重要的是延安时期以《讲话》为标志的关于文艺的引导性权威话语在新中国建立后也演变为制度性权威话语。如果说以《讲话》为标志并在文艺整风中形成的文艺话语,在解放区(根据地)一定程度上还呈现为制度性权威话语的话,那么在国统区则明显地呈现为一种引导性权威话语。如在大后方宣传贯彻《讲话》和文艺整风精神发生极“左”倾向时,周恩来与董必武就致电重庆的王若飞指出:“目前对大后方文化人整风不宜扩大到党外。因大后方正开展民主运动,应着力向国民党当局提出要求言论、出版自由的斗争。并引导文化人与青年接近,关心劳动人民生活,使之实际上参加和推动群众性民主运动,这就是很好的整风。”^②

并且《讲话》提出的“文艺从属于政治”,“为政治服务”、“为工农兵服务”的方针在新的社会历史条件下又渐次增添了为无产阶级政治和阶级斗争服务等更为严格的限制性要求,而解放区话剧模式中所包含的民间因素不久便在以上提到的“专业化”、“正规化”的组织建设中几近匿迹;至于国统区话剧模式除在少量剧作中(如《茶馆》、《关汉卿》、《新局长到来之前》、《布谷鸟又叫了》、《洞箫横吹》、《同甘共苦》等)以隐晦曲折的方式表现出自己顽强的生命力外,逐渐地销声匿迹了。

① 参见《戏剧报》1958年第20期。

② 参见石曼《雾都剧坛风云录》重庆出版社,2001年版,第80页。