

# 论解放区戏剧<sup>①</sup>

贾冀川\*

内容提要:自新中国成立以来六十多年里,对解放区戏剧的评价总是摇摆不定。今天,我们已经拥有足够时间与空间的距离、足够平和与包容的心态、足够丰富与扎实的史料积累和理论储备,来系统地重新审视解放区戏剧的发生及思想艺术渊源,勾勒解放区戏剧的发展轨迹,剖析解放区戏剧的艺术特征、审美价值和历史局限。

关键词:解放区戏剧 思想艺术渊源 发展历程 历史意义

中图分类号:J80 文章标识码:A 文章编号:1003-0549(2012)02-0102-11

102

**Abstract:** More than 60 years since the founding of new China, evaluation of the liberated area drama is always shaky. Today, we already have enough distance between time and space, peaceful and inclusive enough, rich enough and solid reserve accumulation of historical materials and theory, to systematically review the liberated areas thought of drama and art origins, outline of liberated Theatre Development, analysis of the liberated area features of drama, aesthetic value and historical limitations.

**Keywords:** Liberated Theatre, thought origins of art, development course, historic significance

解放区戏剧的创作从抗日战争爆发开始到1949年新中国成立结束,前后持续了十二年时间,创作的地域遍及中国共产党领导开创的各个解放区,创作并演出了数不胜数的戏剧作品,先后出现了数以万计的戏剧工作者(包括剧作者和演员),对六十多年来的中国戏剧乃至中国文艺产生了深刻的影响。但是,六十多年里,对解放区戏剧的评价却是摇摆不定:昨日是之,今日非之;今日非之,明日又是之。今天,让我们站在一个新的历史高度完整而系统地审视解放区戏剧,厘清其发展轨迹、艺术特征、审美价值和历史局限。

\* 贾冀川,南京师范大学文学院副教授,文学博士。

① 本文是作者主持的国家社科基金项目《解放区戏剧文学研究》【07CZW034】的阶段性成果,同时也是“江苏高校优势学科建设工程”资助项目。

## 一、解放区戏剧的发生及其思想艺术渊源

抗战爆发后,大批来自全国各地的进步文艺工作者奔赴延安,这其中的戏剧艺术家与经过长征幸存下来的红军戏剧干部一起共同构成了初期解放区戏剧创作的主体,推动了解放区戏剧的发生。由于戏剧主创人员来源的多元化,这也就很自然地造成了解放区戏剧的思想和艺术渊源的多元化。

首先,苏区的“红色戏剧”是解放区戏剧最重要的思想和艺术渊源之一。红色戏剧的兴起要追溯到井冈山革命根据地时期。在古田会议决议中,毛泽东明确指出:“化妆宣传是一种最具体最有效的宣传方法。”[1](P.13)在硝烟弥漫、战火纷飞的间隙,红军战士们就地搭起临时的“舞台”,先由红军领导人讲话,然后便是一出直接取材于战斗实际的戏剧演出粉墨登场了。苏区戏剧活动的骨干力量们在短短五年间,他们创作演出的戏剧有150部左右,如《农奴》、《我——红军》、《阶级》等,艺术水准明显提高,并开始走向正规化、专业化。但从总体上看,这一时期的红色戏剧除了个别作品具有一定的艺术性外,绝大多数是口号化、概念化的宣传剧,为苏区的发展发挥了前所未有的战斗作用和教育作用。经过长征,红色戏剧人才损失惨重,但幸存下来的李伯钊、沙可夫、赵品三等成为解放区戏剧的重要领导人,红色戏剧影响仍然是巨大的。

其次,30年代在中共领导下的左翼文艺和左翼戏剧也是解放区戏剧十分重要的思想和艺术来源。抗战爆发后,活跃在解放区文艺界和戏剧界的诸多文艺家、戏剧家、批评家中,有半数以上来自于左翼文艺和左翼戏剧团体。在1931年11月左联执委的决议《中国无产阶级革命文学的新任务》中明确规定:文学的大众化是建设中国无产阶级革命文学的第一个重大的问题。左联成立后不久,戏剧界也成立了中国左翼戏剧家联盟。左翼戏剧强调演剧是“所谓一种政治的辅助工作。所以是武器底艺术,斗争艺术!”[2]当抗战爆发后,进入解放区的诸多左翼艺术家普遍有一种回家的温馨感,这是在国民党统治下长期遭受各种压抑的一种很自然的情感皈依。这种回家的亲切感很自然地会使左翼文艺家们将左翼的艺术思想和主张带到解放区。

第三,“五四”精神的深刻影响。奔赴延安的文艺界的知识分子们都深受到“五四”精神的濡染,以“五四”精神为自己的“灵魂”。解放区的主要领导人如毛泽东、张闻天都亲自参与过五四运动,深受五四运动的影响。毛泽东在五四运动时期一直追随陈独秀,1919年3月,毛泽东从正在风起云涌地酝酿着五四运动巨大风暴的北京回到长沙后,立即发动并领导起响应北京的湖南五四爱国运动。7月,毛泽东仿效《每周评论》创刊了湖南学联机关报《湘江评论》,并完全以陈独秀当时指导新文化运动和五四运动的思想为方针。张闻天在五四运动爆发后投身于学生运动,撰写了大量抨击旧制、宣传新思想的文章,是五四新文化运动的热情战士。当然,作为革命领导人的毛泽东在从事革命和抗战的岁

月里实际上是对“五四”精神有选择地继承,刻意忽略“五四”精神中启蒙内核,而更多强调其反帝救亡的精神。如毛泽东在抗战时指出的,“五四运动正式做了反对卖国政府的工作,所以它是革命的运动。全中国的青年,应该这样去认识五四运动。”[3](P. 526)

## 二、解放区戏剧的发展历程

抗日战争爆发后,解放区戏剧也就随之产生了。解放区戏剧的发展经历了三个阶段,从1937年抗战开始到1942年5月延安文艺座谈会的召开是第一阶段,从1942年5月延安文艺座谈会结束到1946年6月解放战争开始是第二阶段,从1946年6月解放战争开始到1949年10月1日新中国成立是第三阶段。

在第一阶段,解放区戏剧所处的文化氛围是比较宽松和包容的。这一时期,中国共产党的宣传工作主要是由张闻天负责,他指出:“我们应该在实际上保证他们写作的充分自由。给文艺作家规定具体题目、规定政治内容、限时限刻交卷的办法,是完全要不得的。”[4](P. 290)正是在这种比较宽松的政治文化空气中,解放区戏剧在创作和剧运方面才能得到有力发展。

在第一阶段的戏剧创作中,相对宽松的政治空气使戏剧家们保持了相当的独立性,这使他们的创作能够在多个方面出现令人欣喜的实绩。首先,对爱情的描写。丁玲在解放区的第一部戏剧作品《重逢》中把爱情和战争结合在一起,甚至在真相大白后还描写了白兰和马达明死别前的接吻,但这竟然是此后漫长岁月里的绝响。其次,表现了参与抗战广泛性。《重逢》里的白兰等人是抗日军中政治部的地方工作人员,剧作并没有交代他们是谁领导的抗日部队,这种身份的模糊表现出抗战的超越政治理念和阶级隔阂的全民性,从而使这部作品具有更强的代表性和超越感。《棋局未终》尽管主要描写国民党一支部队如何在内奸挑拨下制造和八路军的摩擦,但客观上也刻画了国民党军队中丁自光和高剑波等人的爱国热忱,具有很强的历史真实感。第三,真实刻画了八路军战士和老百姓的缺点。《贯碗》里的借房战士没有做好耐心说服工作竟然骂张三娘神经病,并在和张三娘吵嘴的过程中顺手摔碎一只破碗;而我们的老百姓也并不是我们印象中那么踊跃拥军,而是顾虑重重,甚至还和八路军吵架。第四,“旧瓶装新酒”式的创作与旧剧改革发生。抗战爆发后,由于戏曲和群众之间深刻而密切的联系,以戏曲艺术开展救亡演剧宣传,此时已成为戏曲界最强烈的时代呼声。解放区的京剧现代戏《松花江上》是当时流行的“旧瓶装新酒”的代表作;而颇为风趣的《查路条》则是旧剧改革的先声;此外,《竞选》、《老三》、《塞北黄昏》、《家贼难防》等,都是这一时期戏剧创作的重要成就。

在戏剧运动方面,在相对宽松的政治文化气氛下,解放区戏剧于1940年前后出现了搬演中外名剧的热潮,也就是后来遭到批判的所谓“演大戏”热潮。演大戏是从1940年元旦工余剧人协会公演曹禺的名剧《日出》开始的,这次演出

连演八天,先后有近万名观众观看,获得了一致好评。此后,各个戏剧团体先后演出的“大戏”有:歌颂正义斗争,反对法西斯战争的《马门教授》(此剧张闻天亲自参与校对)、《俄罗斯人》等;反映我国人民反侵略斗争的《塞上风云》、《法西斯细菌》等;反映十月革命的《带枪的人》;历史剧《秋瑾》、《李秀成之死》等;以及《伪君子》、《悭吝人》、《上海屋檐下》、《北京人》等中外名剧。在客观上,搬演中外名剧不仅开阔了解放区干部群众的视野,而且使解放区的演剧水平从编剧、导演到表演、舞美等诸方面都得到了显著提高。

随着整风运动在1941年春天的开始和不断深入,张闻天在党内受到批评,逐渐淡出党的宣传主管岗位,解放区的政治文化空气也随之开始发生变化。1942年5月,延安文艺座谈会召开,毛泽东发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》(后文都简称《讲话》),随后,《野百合花》等一批暴露批判性作品遭到严厉批判。戏剧界尽管没有创作出这类暴露批判性作品,但搬演中外名剧的热潮开始被批评为“关起门提高”。正是在这样一种批判、否定前期文艺思想的氛围中,解放区戏剧进入第二阶段。

首先,我们来看话剧。在这一阶段,解放区的话剧最早取得成绩的是独幕剧。1942年7月,鲁艺演出了《我们的指挥部》、《军民之间》、《民兵》、《三光政策》等一组独幕话剧,反映了边区军民机智勇敢的斗争事迹。青年艺术剧院演出的独幕剧《刘家父子》表现了在参军问题上父子之间的矛盾,具有浓厚的生活气息。晋察冀根据地的几个独幕剧《把眼光放远一点》、《粮食》、《十六条枪》、《打得好》、《张大嫂巧计救干部》,表现了晋察冀根据地老百姓在对敌斗争中的沉着、勇敢和富于智慧,也赢得了好评。

105

在多幕剧的创作中,较早出现的代表性剧目是四川方言剧《抓壮丁》。该剧以漫画式的笔法揭露并讽刺了国统区以王保长为代表的黑暗势力借抽壮丁之名鱼肉乡民的罪恶行径。而同样涉及抗战期间农民当兵问题的《过关》,则展示出一幅与国统区截然不同的解放区生机勃勃的生动画卷。《同志,你走错了路!》首次以部队内部路线斗争为题材,向观众展现了八路军内部的一场关于如何执行党的抗日统一战线政策的激烈斗争。代表性剧目还有根据真人真事写成《李国瑞》,根据被誉为“子弟兵的母亲”戎冠秀的真实事迹写成的《戎冠秀》等。

在多幕剧中,特别值得一提的还有几部关于李自成起义的甲申史剧。1944年3月19日,郭沫若发表了《甲申三百年祭》。文章发表后,立即受到了毛泽东和中共中央的重视。毛泽东多次指出要从李自成起义的历史中吸取经验教训,并批示将《甲申三百年祭》作为中共整风的文件之一。受此影响,解放区出现了多部甲申史剧,最有代表性的是《李闯王》和《甲申记》。两剧的作者都以三百年前的历史题材,从不同的角度深刻反思李自成起义失败的教训,具有较强现实意义。

其次,秧歌剧与歌剧。在解放区戏剧中,秧歌剧和歌剧取得的成就是最大

的。延安文艺座谈会以后,延安的文艺工作者积极响应毛泽东的号召,深入农村,认真向劳动人民和他们创造或者喜爱的艺术学习,其中就包括了秧歌这种民间形式。

解放区的秧歌剧首先在延安和陕甘宁边区出现,成就和影响也最大,带动了整个解放区的群众性的戏剧活动。1943年春节,鲁艺文工团的秧歌剧《兄妹开荒》在延安上演,标志着新秧歌剧的诞生。《兄妹开荒》成功演出后,紧接着演出了《刘二起家》和《夫妻识字》等作品,在延安和陕甘宁边区掀起了一个新秧歌运动。据不完全统计,“从1943年农历春节至一九四四年上半年,一年多的时间就创作并演出了三百多个秧歌剧,观众达八百万人次。”[5]到1946年前后,据不完全统计,陕甘宁边区已经有一千多个秧歌队。[6]延安和陕甘宁边区新秧歌运动的经验,迅速推广到各抗日民主根据地,掀起了群众性编剧和演剧热潮。据不完全统计,到1946年前后,山东胶东区有一万多个农村剧团,晋中和北岳区有三千一百多个农村剧团,华中盐阜区有六百八十五个农村剧团、八百二十三个秧歌队。[6]

新秧歌运动的深入发展,推动了我国新歌剧的产生。这一时期优秀的新歌剧先后有:《不死的老人》、《周子山》、《白毛女》和《王秀鸾》等。《不死的老人》以诗的语言描绘了晋察冀边区不死的老人——谷荣的伟岸形象,《周子山》讲述了叛变投敌的周子山罪恶的一生,《王秀鸾》表现了王秀鸾含辛茹苦、任劳任怨的美好品质。《白毛女》是我国的民族新歌剧发展成熟的标志。《白毛女》改编自40年代初流行于河北省阜平一带“白毛仙姑”的真实故事。在音乐上,《白毛女》广泛借鉴民歌、戏曲,并加以创新,同时融合西洋歌剧的优点,“创造了既不同于传统戏曲,又不同于西洋歌剧的一种新型的、为人民大众所喜闻乐见的‘音乐化戏剧’形式”。[7](P.724)

第三,戏曲。旧剧改革是解放区戏剧的一项十分重要的内容。1942年10月,延安平剧院建立时,毛泽东为《延安平剧研究院成立特刊》题词“推陈出新”。京剧新编历史剧《逼上梁山》是这一时期旧剧改革最重要的收获。该剧在旧的故事里注入了新的观点、新的内容,将林冲从一个个人反抗者转变为率领受压迫的农民被逼上梁山的革命者。毛泽东在阅读了剧本并观看了该剧的演出后,当晚给杨绍萱、齐燕铭写了那封著名的关于京剧改革的信,给予《逼上梁山》以很高的评价:“绍萱、燕铭同志:看了你们的戏,你们做了很好的工作,我向你们致谢,并请代向演员同志们致谢!……”[8](P.88)《逼上梁山》的成功,特别是毛泽东同志亲笔写给延安平剧院的这封信,大大地推动了正在兴起的京剧改革运动。1945年1月,新编古代题材的京剧《三打祝家庄》又获得了成功。毛泽东同志观看演出后也曾写信向作者、导演、演员、舞台工作人员祝贺。在京剧改革运动中涌现出来的代表性作品还有《难民曲》、《闯王进京》、《何伯娶妇》等。

解放区的旧剧改革除了京剧外,其他地方戏曲,如秦腔、郿鄠剧、眉户剧、越

剧、淮剧、淮海戏,以及河北、河南、山西等地的梆子戏、丝弦、曲子戏、皮影戏等,都进行了不同程度的改革,取得了不同程度的成绩。代表性作品有:秦腔《血泪仇》、《官逼民反》、《刘巧儿告状》;越剧《红灯记》;<sup>①</sup>秦腔襄武秧歌戏《小二黑结婚》;郿鄠剧《大家欢喜》;眉户剧《王德锁减租》等。

从解放战争开始到新中国成立,是解放区戏剧的第三个阶段。在这一阶段,包括解放区戏剧在内的整个解放区文艺的指导思想没有变化。只是随着解放区的不断扩大,解放区戏剧的范围也在不断扩大。但由于战争频仍、人员流动性过大,戏剧创作的数量出现较大下降。在各类戏剧样式中,话剧、秧歌剧和歌剧的创作较为突出,而戏曲创作则显得有些乏力。

在话剧创作上,《战斗里成长》无疑是这一时期的代表作品。此剧以“在战斗里成长”为全剧主线,扣紧“成长”中遇到的问题,揭示了农民从自发反抗,经过党的教育和革命战争的锻炼,到赵钢、赵石头成长为自觉革命战士的历程。《民主青年进行曲》是解放区戏剧中少数几部表现青年知识分子的戏剧之一。《红旗歌》被周扬称为“第一个描写工人生产的剧本”。[9](P.19)此外《炮弹是怎样造成的》、《生死仇》、《阶级仇》等多幕剧《反“翻把”斗争》、《喜相逢》、《枯井沉冤》、《公平买卖》、《桌上的表》等独幕剧也是这一时期较有代表性的话剧作品。

在秧歌剧创作方面,《红布条》在同类作品中别具一格。剧作真实地表现了实际生活中难以完全避免的客观矛盾,并写出了冲突的发生和圆满解决,从而有力地表达了“八路军,老百姓,原来就是一家人”这一主题。除此之外,反映一个落后战士杨勇转变并在战斗中立功的《杨勇立功》、表现边区百姓克服投机观念积极将好粮食送给八路军的《送公粮》、描写老百姓救助受伤的解放军曹连长的《红土岗》等秧歌剧,也都是当时演出较多的剧目。

107

在歌剧创作方面,《刘胡兰》是解放战争时期一部十分重要的作品。该剧表现了刘胡兰被捕后的坚贞不屈、大义凛然、慷慨赴死的英雄品格,很多解放军战士把“为刘胡兰报仇!”的誓言刻在枪托上。在音乐方面,该剧“广泛吸收民歌、山西梆子和京剧等曲调,并确定每个人物的性格化的主旋律”。[7](P.725)《刘胡兰》演遍了陕甘宁边区乃至全国,是新歌剧创作的又一次成功尝试。《赤叶河》是这一时期歌剧的又一代表作,它描写了农民王大富一家与赤叶河众多乡亲遭受恶霸地主吕承书的残酷剥削压迫。该剧较少动作和情节,更注重对“歌”的发挥,犹如一部充满民歌风情的长篇叙事诗。其他作品如《王克勤班》、《不要杀他》、《宝山参军》、《孙大伯的儿子》、《英雄刘四虎》、《女儿的亲事》等歌剧作品在解放区也是风行一时。

### 三、解放区戏剧的历史意义

王富仁先生谈到延安文学时指出:“在中国现代文学史上,延安文学是一种

<sup>①</sup> 这部《红灯记》与样板戏《红灯记》没有关系。

独立形态的文学,因而也有其独立的研究价值和意义。”[10]解放区戏剧作为宏观上的延安文学的一部分,无论是从中国戏剧史看,还是从中国文艺史来看,它都绝对堪称是一次十分重要的艺术实践,具有重要的研究价值和特定的历史意义。

无论与同时代的其他区域的戏剧创作相比,还是与戏剧史上其他时期的戏剧创作相比,解放区戏剧在创作上都呈现出鲜明的艺术特征:

其一,集体创作。在湖南人民出版社出版的《延安文艺丛书》和重庆出版社出版的《中国解放区文学书系》所选取的戏剧当中,由集体创作的戏剧所占比例是比较高的,这其中,又主要是1942年5月毛泽东发表《讲话》后创作的。如下表所示:

	集体创作数量	1942年《讲话》后集体创作数量	创作总数
话剧	15	14	44
秧歌剧	17	17	30
歌剧	13	9	21
戏曲	5	4	15
总计	50	44	110

倘若说,这其中绝大部分还是由知识分子集体创作的话,由农民和士兵大众集体创作的剧作更是数不胜数。譬如,各解放区的农村剧团形成了一种独特的集体写作方式:“由村干部、劳动英雄、剧团的同志们根据村中的实际情况,确定了要宣传什么,于是大家凑材料,由几个人搭起架子来,结构成一个轮廓,众人往里添肉(凑情节、人物性格、台词、动作),或者是先确定了大概故事,就分配演员,由演员根据剧情自己创造台词动作”,[11]然后,由识字的小学教师记录下来,一部戏剧的创作就算完成了。华中盐阜区的农民仅仅在四五年内就自编剧本(包括杂耍在内)九百五十余出;山东解放区胶东地区的东海草庙村,半年时间内就编出小调剧、秧歌、活报剧四十余出。在部队,许多战士,甚至杂务员,虽不识字,但他们靠口述,请会写的人来帮忙进行创作。遗憾的是,这些农民和士兵集体创作的剧作由于种种原因大部分都湮没无存了。

其二,强烈的地方特色。秧歌剧本就是在陕北民间流传的旧秧歌的基础上,经过去粗存菁的改造发展而来。其语言采用陕北“官话”,唱腔和音乐或采用郿鄠、道情曲调,或由作者根据陕北民歌为基调进行创作。秧歌剧流传到各抗日根据地后,又被各地进行地方化改编,譬如东北解放区就把东北二人转的曲调引入秧歌剧,创作出东北风格的新秧歌剧。新歌剧的创作也保持了强烈的地方色彩,《白毛女》的音乐创作就是以故事发生地河北的流行民歌和戏曲音乐为基调,《刘胡兰》的音乐创作也汲取了地方音乐山西梆子的有益营养。在解放区的戏曲创作中,新编地方戏创作占了很大比重,出现了很多秦腔、郿鄠剧、越

剧、新编上党梆子戏、中路梆子戏、新编淮剧、现代梆子戏等地方戏曲剧目。地方的民间话语在解放区戏剧中被大量使用,这些地方民间话语大大加强了解放区戏剧的地方特色。

其三,群众性。在解放区,广大工农兵群众是解放区戏剧的表现主体,在湖南人民出版社出版的《延安文艺丛书》和重庆出版社出版的《中国解放区文学书系》所选取的110部戏剧当中,农民题材戏剧60部、士兵题材17部、军民关系题材5部、工人题材3部,共计85部,占到所有选取的110部解放区戏剧的77%强。工农兵群众也是解放区戏剧的接受主体。比如在陕北,每次演出《血泪仇》、《白毛女》时,“都是满村空巷,扶老携幼,屋顶上是人,墙头上是人,树杈上是人,草垛上是人。凄凉的情节,悲壮的音乐,激动着全场的观众,有的泪流满面,有的掩面呜咽,一团一团的怒火压在胸间”。[12]与此同时,工农兵群众还很快地把从戏剧作品获得的信息转变为实际行动,看了《减租》,就减租;看了《参军》,就参军;看了《血泪仇》,就报仇等等,从观赏到行动只有咫尺之遥。

以1942年5月《讲话》发表为界,解放区戏剧的创作思想有一个巨大的转变,即从启蒙到大众化;其美学特征是从写实主义到拟写实主义。

首先来探讨解放区戏剧创作思想从启蒙到大众化的转变。

启蒙精神缘起于五四新文化运动,是中国现代知识分子之“魂”。董健先生在最近的一篇文章中谈到现代启蒙精神的内涵,“在现代,启蒙普遍被理解为:将人的思想从非理性的愚昧、黑暗中解放出来,从被束缚的‘依附’状态下解放出来,使之融入个性有自由、国家有民主这样一种和谐的现代文明,‘人’成为现代之人,‘国’成为现代国家。”[13]在残酷的战争面前,尽管来到解放区的知识分子们的启蒙意识有一定程度的削弱,但他们并没有完全放弃现代启蒙精神。丁玲在1941年还曾说过:“文艺不是赶时髦的东西,这里没有教条,没有定律,没有神秘,没有清规戒律,放胆地去想,放胆地去写,让那什么‘教育意义’,‘合乎什么主义’的绳索飞开去,更不要把这些东西往孩子身上套,否则文艺没有办法生长;会窒息死的。”[14](P.48)周扬甚至说:“在延安,创作自由的口号应当变成一种实际。”[15]

但是,自《讲话》后,文艺大众化成为解放区戏剧的唯一选择,启蒙意识销声匿迹。当然,文艺大众化的主张其来有自,早在左联时期,就设立了文艺大众化研究会,积极推动文艺大众化运动。但是,我们必须清醒地认识到,这时的文艺大众化就其本质而言还是左翼知识分子以我为主的“化大众”,《讲话》之后的大众化与之有着根本的不同:第一,文艺丧失了独立性,成为为政治服务、为工农兵服务的工具。受到严厉批判的丁玲此时说:“文艺应该服从于政治。文艺是政治的一个环节。……这问题必定首先为我们的作家明确而肯定地承认。”[16](P.1061)伴随文艺丧失独立性的,文艺知识分子也自然丧失了独立性,没有了创作自由。而失去了独立性,何谈从精神上解放他人、使他人具有个性?第二,文艺知识分子的工农兵化。丁玲认为自己是从小资产阶级投降到工农阶



级的投降者,她说:“必须信任、看重他们,而把自己的甲冑缴纳;……要谦虚地学习他们的语言、生活习惯。学习他们的长处……把自己的感情溶合于大众的喜怒哀乐之中。”[16](P. 1061)文艺知识分子必须从精神和情感上进行改造,实现工农兵化。启蒙颠倒了。第三,文艺作品的大众化。从形式上来看,文艺作品的语言、体裁应当为工农兵熟悉和喜欢,这就是地方语言大量出现、秧歌和戏曲兴起的原因。从内容方面来看,题材、故事应也当为工农兵所熟悉和喜欢,这就是农民题材、士兵题材的戏剧兴起的原因。当然,更重要的是精神和情感方面,不能创作出来的是披着工农兵外衣的知识分子。于是,在解放区出现了文艺知识分子深入到前线和农村潮流,他们和农民、士兵打成一片,思其所思、想起所想。如此以来,解放区戏剧所塑造的农民、士兵从精神和情感上都与解放区地道的士兵和农民是相通的。

其次,在美学特征方面,解放区戏剧经历了从写实主义到拟写实主义的转变。

五四新文化运动在艺术创作上,提倡写实主义的创作方法,提倡易卜生式的作品,胡适在《易卜生主义》里说的,“易卜生的人生观只是一个写实主义。易卜生把家庭社会的实在情形都写了出来,叫人看了动心,叫人看了觉得我们的家庭社会原来是如此黑暗腐败,叫人看了觉得家庭社会真正不得不维新革命。”[17]这一主张影响深远。

110 在前期解放区戏剧中,写实主义仍然有着重要的地位。周扬指出:“要使目前的文学顺利地发展,首先要解除文学一切外来的束缚。现实主义的文学是说真话的文学,对人生社会的批评是现实主义的不能少的要素。”[18](PP. 227-228)这主要表现在以下几个方面:首先,前期解放区戏剧表现了在战争环境下人的精神与情感的丰富性。《重逢》中的白兰被捕后经历了无法逃走的失望、被同志怀疑的委屈、面对同志牺牲的悲痛、见到“汉奸”恋人的愤怒、知道真相的悔恨等心理过程,具有心理现实主义的特点。《河内一郎》为我们客观地展示了一个日本兵的普通家庭生活以及他对战争的不解。《棋局未终》为我们表现了国民党爱国军官不能抗日的苦闷。其次,对于八路军战士和普通老百姓,前期解放区戏剧也为我们真实地刻画了他们的缺点,客观地展现了军民之间的矛盾和冲突。《攒碗》里的借房战士骂张三娘神经病,并在和张三娘吵嘴的过程中顺手摔碎一只破碗。《老三》为我们描写了老百姓中还是有不少人由于种种的原因当了可耻的汉奸。《红灯》也真实描写了个别铁路工人面对日伪的轰炸所表现出的怯懦与恐惧。第三,剧中的角色众多,特别是知识分子占据了重要地位。白兰、马达明(《重逢》)、小凌(《河内一郎》)、丁自光(《棋局未终》)、吕靖(《流寇队长》)、林东辉、白旭光(《警号》)等青年知识分子形象构成了抗日队伍中一道绚丽的风景。

“拟写实主义”或“伪写实主义”(pseudorealism)[19](P. 134),最早由台湾著名戏剧家、小说家马森先生提出,主要表现在:戏剧艺术的内涵与外形的构成

大都是公式化、概念化的,把“五四”以来以“人”为本的写实主义大大地单一化、贫困化。

自抗战爆发以后,由于民族矛盾的尖锐化,为了最大程度地宣传抗战,拟写实主义倾向在解放区戏剧中不断发展。不过,直到在毛泽东发表《讲话》后,拟写实主义的创作方法才真正在解放区戏剧中占据了主导地位。主要表现在以下几个方面:(一)人物性格的简单化、脸谱化。戏剧作品中的人物往往被划分为壁垒森严的对立两方,日伪、国民党反动派、地主等是当然的反面人物,他们往往被丑化;八路军、新四军、解放军、共产党员等是当然的正面人物,他们往往被美化,正面和反面人物的性格基本上是固定不变的。普通老百姓也被分为几种类型:积极拥军型、热爱劳动型、受苦受难型、个人利益至上型、不爱劳动生产的二流子型。前两类属于正面形象,他们通过自己的行动积极支援抗日战争和解放战争,是解放区普通老百姓的主体。第三类是国统区或敌占区的老百姓的主体,一旦中共领导的革命力量到来,他们是主要的支持者和被解放者。第四类和第五类是负面形象,拖革命事业后腿,但经过教育和改造,他们一般都能够精神上得到升华,进入到革命事业中来。(二)叙事结构的模式化。敌我/正邪/进步与落后之间对立或对抗乃至激烈斗争,我方/正义方/进步方胜利,敌方/邪恶方/落后方失败。这一时期解放区戏剧的代表作《白毛女》的叙事结构可以归纳为“地主施暴,穷人遭殃;抗争无效,苦难深长;八路一到,穷人解放”,这也是后期解放区戏剧最经典的叙事模式。周扬在为《同志,你走错了路》写的序言里说:“艺术反映政治,在解放区来说,具体地就是反映各种政策在人民中实行的过程与结果”。[20](P. 1699)如此一来,《讲话》后的解放区戏剧成了让事前设定好的木偶(人物)为观众按照事先设定好的模式演绎一场设定好结局的戏!

111

#### 四、结 语

清代诗人赵翼《题遗山诗》中有“国家不幸诗家幸,赋到沧桑句便工”的句子,法国戏剧理论家费·布伦退尔说过:“一国戏剧兴起的时刻正是一个伟大民族的意志十分高昂的时候,可以这么说,在其本身内部,我们发现其戏剧艺术也达到发展的高峰,产生出其伟大的作品。希腊与波斯战争同时。埃斯库罗斯和米提亚人打过仗;相传欧里庇得斯正是在舰队萨拉弥斯附近的海面交战的一天降生的。……”[21](P. 10)从战争与艺术的关系来说,战争能够激发戏剧的勃兴。因而,尽管解放区戏剧在艺术上存在种种不足,但是时代找到了它所需要的戏剧,戏剧也找到了它所需要的时代,它振奋了一个民族的意志,为民族的自由和解放做出了巨大贡献,其历史价值是不可磨灭的;它是战争环境下一次重大而影响深远的具有开创性的戏剧创作实践,奠定了此后近三十年间中国戏剧创作的基本范式。

不过,解放区戏剧在创作上的种种不足和指导思想上的先天局限所产生的负面作用在新中国成立后日益显现,甚至在“文革”时期导致了整个文艺的灾难性后果。与此同时,尽管解放区戏剧对一个自由和解放的新中国进行了真诚的建构和想像,但是,历史证明那只是一个充满革命狂欢的戏剧乌托邦。

参考文献:

- [1] 毛泽东. 红军宣传工作问题 [A]. 中国人民解放军文艺史料选编——红军时期(上). 中国人民解放军文艺史料编辑部. 北京:解放军出版社,1986.
- [2] 叶沉. 演剧运动的检讨 [J]. 创造月刊. 第2卷第6期(1929年1月).
- [3] 毛泽东. 青年运动的方向 [A]. 毛泽东选集(第二卷). 北京:人民出版社,1969.
- [4] 张闻天. 正确处理文化人与文化团体的问题 [A]. 张闻天文集. 北京:人民出版社,1985.
- [5] 苏一平等. 延安文艺丛书·秧歌剧卷·前言 [A]. 长沙:湖南人民出版社,1985.
- [6] 古建军. 解放区文艺是真正的人民文艺 [J]. 文艺理论与批评. 1990(5).
- [7] 陈白尘、董健. 中国现代戏剧史稿 [M]. 北京:中国戏剧出版社,1989.
- [8] 毛泽东. 毛泽东文集(第三卷) [A]. 北京:人民出版社,1996.
- [9] 周扬. 论《红旗歌》 [A] 周扬文集(第2卷). 北京:人民文学出版社,1985.
- [10] 王富仁. 延安文学有重新加以研究的必要 [J]. 学术月刊. 2006(2).
- [11] 胡正. 谈晋绥边区群众剧运 [J]. 人民时代. 1946(10).
- [12] 丁玲. 延安文艺丛书·总序 [A]. 长沙:湖南文艺出版社,1984.
- [13] 董健. 现代启蒙精神与中国话剧百年 [J]. 文学评论. 2007(3).
- 112 [14] 丁玲. 什么样的问题在文艺小组中 [A]. 丁玲全集(7). 石家庄:河北人民出版社,2001.
- [15] 周扬. 文学和生活漫谈(之三) [N]. 解放日报. 1941-7-19(4).
- [16] 丁玲. 关于立场问题我见 [A]. 胡采主编. 中国解放区文学书系(文学运动·理论编二). 重庆:重庆出版社,1992.
- [17] 胡适. 易卜生主义 [J]. 新青年. 1918年第4卷第6期.
- [18] 周扬. 现实主义与民主主义 [A]. 周扬文集(第1卷). 北京:人民文学出版社,1984.
- [19] 马森. 中国现代戏剧的两度西潮 [M]. 台北:联合文学出版社,2006.
- [20] 周扬. 关于政策与艺术——《同志,你走错了路》序言 [A]. 胡采主编. 中国解放区文学书系(文学运动·理论编二). 重庆:重庆出版社,1992.
- [21] 费·布伦退尔. 戏剧的规律 [A]. 编剧艺术. 北京:文化艺术出版社,1986.

(文字编辑 刘晓村)