

高 铮 张乐养 叶志良

论浙江抗战戏剧运动的形成特点和发展倾向^{*}

摘要: 以金华为中心的浙江区域性抗战戏剧运动, 以及他们随抗战局势进入永安、赣州的戏剧活动的存在, 是抗战宣传文艺活动对当地影响最大的文艺运动, 对该戏剧运动的形成和艺术倾向的分析, 不仅是对抗战文艺史的补充, 更是对当今繁荣文化市场有直接的借鉴意义。

关键词: 戏剧; 浙江; 抗战

中图分类号: J809

文献标识码: A

On Formation Characteristics and Development Tendency
of Zhejiang Anti-Japanese War Drama Movement

GAO Zheng ZHANG Le-yang YE Zhi-liang

Abstract: The regional Anti-Japanese War drama movement in Zhejiang Province and centered in Jinhua entered Yong'an and Ganzhou with the development of the situation. The drama activities as the propaganda cultural activities of the Anti-Japanese War exert the greatest influence on the local literary and artistic movement. The analysis of the formation and artistic tendency of the drama movement not only complements the literary and artistic history of the Anti-Japanese War but also provides a direct reference for the prosperity of today's cultural market.

Key words: drama; Zhejiang; the Anti-Japanese War

引 言

抗战期间, 以金华、永安、赣州等地为中心, 曾掀起一个颇具声势的“东南抗战文艺运动”, 持续时间达八年之久。因这一文学运动的存在, 使战时东南文艺得与大西南文艺、西北根据地文艺鼎足而立, 构成我国抗战文艺的整体。尽管它在运动规模与创作实绩上还难于同西南、西北相匹敌, 但其实际的存在毕竟显示出不可或缺的文学史意义。而抗战戏剧宣传作为文艺活动的一种, 也在此中蓬勃开展着, 乃至成为了这期间对当地影响最大的文艺运动。本文着重以金华为中心的浙江区域性抗战戏剧运动, 以及他们随形势进入永安、赣州的系列戏剧活动为研究对象, 论述该戏剧运动的形成特点和艺术倾向。

收稿日期: 2008-04-21

作者简介: 高铮 (1974—) 男, 浙江杭州人, 浙江艺术职业学院讲师, 主要从事戏剧创作和研究。张乐养 (1975—) 女, 浙江温州人, 浙江机电职业技术学院教师, 主要从事比较美学研究。(杭州 310053)。叶志良 (1964—) 男, 浙江杭州人, 浙江师范大学人文学院副院长, 教授, 主要从事戏剧研究。(金华 321004)

* 本文系浙江艺术职业学院 2005年度科研项目“抗战时期华东历史剧研究”。

浙江抗战戏剧运动所处的地域格局

就时局而言,当时我们的民族正在遭受空前的劫难,民族解放战争的烈火也在四处燃烧。面对中华民族的浩劫与奋起,文艺界人士当以更充沛的热情投入民族自救、自立的斗争,同时也必使其于 30 年代初的文艺活动在战争赐予的激荡的时代生活中受到锤炼。从抗战初期到 40 年代,他们始终处在旺盛的创作状态中,创作数量之巨,在战时作家中是少见的;其作品关注着民族和人民的命运,尤其是在表现民族灵魂、思索战时症结问题等方面体现出显著特色,在战时中国文艺中有很高的艺术品位。从这个意义上说,“东南抗战文艺运动”的戏剧运动在我国现代戏剧发展史上有着无可替代的地位。

战时文学新格局的建构,是由于我国抗战文艺呈区域性展开的独特形态决定的。如果说,战前的文艺主要集中在北平、上海等大城市,那里成为作家们的主要集结地,那么,随着河山破碎,国土分裂,交通阻隔,作家们的活动区域势必改变,而形成区自为战、人自为战的格局。当时的茅盾曾分析认为:“像抗战以前的上海那样的文艺中心,今人事实上已经不存在。事实上,今人的中国文坛已形成了好几个重心点,重庆是一个,而桂林、延安、昆明、金华,乃至上海,也都是其中之一。这许多地方,各有若干作家、戏剧家、导演、演员,站在抗战文艺的岗位上努力。这是一种‘人自为战’的方式,然而目标是一个,步骤是一致的。”^[1]这里提到当时的浙江金华也是抗战文艺的“重心点”之一,它具备了足以同全国几个著名抗战文艺中心并列的优势地位,足见其影响之大。这个文艺“重心点”是“八一三”全面抗战爆发不久就形成的。因其时上海、南京、杭州等大都市相继陷落,文化人纷纷南下,又加以浙江的政治、文化中心南迁,地处交通要冲而又是浙江临时省政府所在地的金华,遂“一跃而成为东南文艺的据点”。当时汇聚金华的文化、文艺团体有十余个,本省与外地作家数十人,创办报刊 30 余种,抗战文化、文艺活动极一时之盛。更重要的是这个“文艺据点”还形成强大的辐射力量,以此为中心很快促成抗战文艺在全省铺展的蓬勃声势,而且其影响所及,还造就整个东南地区抗战文艺的繁盛。随着战局的变化,区域分割态势愈益分明,浙江作为东南文艺中心的地位就更为显著。浙江作家邵荃麟意识到在“区自为战”的情势下,“在军事上东南事实上将形成独立军区,因此文化上也必须建立自给自足的中心区域”;而就人才、物质、文化条件说,东南诸省均仰给于浙江,“浙江文化运动的主要任务,就是建立东南的文化中心”^[2]。正是在这样的客观条件下,浙江抗战戏剧宣传在一个新的文艺运动到来并发展势头迅猛向前推进时,必会以更自觉的姿态投入,也必会有所作为。

浙江抗战戏剧运动的形成特点

在以往对抗战文艺的研究中比较注重以“文协”、“第三厅”为主的官方性文艺活动,以及由共产党直接领导的各文艺救国团体的活动,而事实上,在浙江战时戏剧运动中,除了上述有党政组织的外,民间自发的也不在少数,他们不是被发动的,更不是职守所系,而是基于保家爱国的朴素观念参与其中。比如北大教授柯璜(台州桐屿人)在先后撰写《九一八告日本书》、《一二八告同胞书》、《敬告日本军民同志应运速起大革命书》、《河山老人恢复失地预言歌》、《豕人骑狮预言歌》等,自费印成传单在国内散发后,还直接邮寄给日本天皇和首相,日本首相犬养子远——因在对华问题上与少壮主战派意见相左,后来在政变中被刺杀——给柯璜回信赠诗:“百虑谋犹拙,一言迷自开,忌心都去尽,何复病尘埃。”他还书写文天祥《正气歌》四条屏,自费刻石碑拓印分赠全国师厅以上文武官员,鼓舞全军抗日将士斗志,并多次资助三门县学生抗战演出,这些举动,尤其是邮寄传单给敌酋,绝不是当时任何一个党派或团体会去指派他做的,同样,用家财资助戏剧演出也完全是个人行为。再如天台人孙平与王鉴标(王超)、金宝璋等秘密成立中华民族解放先锋队(简称民先),公开名义叫“兴平会”,每个成员起了个带“平”的名字,如王超叫王怡平,金宝璋叫金望平,积极参加抗日救亡活动,他们还在俞德丰、俞菊生、叶宗淦等辅导下,与新中学生组成自强话剧团,王以强为团长,排演话剧《八一三之夜》等,在县城及乡村演出,他们的活动甚至有明显回避其他党政涉入的意图。

这种依热情而迸发的自发者社会范围很广,乃至投入抗战戏剧运动者很多先前没有接触过戏剧。比如处于战时东南前哨的温州,群众性的抗日救亡宣传风起云涌,如火如荼的抗战戏剧活动激发了大众的参与热忱。温州平阳金乡镇(今属苍南县)人夏野士(又名夏公谕),曾做过记者,他自己回忆参

加戏剧运动时说：“那时，我们这批 20 来岁的热血青年，从投身抗日救亡宣传，到参加救亡演剧队，大多得益于抗战初期救亡戏剧洪流的启蒙。事实上，我对戏剧本是门外汉，完全是抗战的力量帮助了我，假如没有抗战，我相信我是不会拿起笔来写剧本的。”^[3]结果夏野士就是这样走进了抗战戏剧运动。而且自发到淞沪前线宣传抗战，被上海话剧界救亡协会看中，加入上海救亡演剧第五队，随队奔赴内地进行救亡宣传活动的。上海失守后，他返回家乡平阳县，在中共闽浙边临时省委创办的“抗日救亡干部学校”工作，后又到永嘉（今温州）抗日自卫委员会办的《先锋》半月刊杂志社任主编，继续创作剧本。当然此时夏野士的戏剧活动就由自发转为有组织的了。投入抗战戏剧运动的人，在初期以自发为多，但一般都会随着深层介入而融入组织中，夏野士代表了这个运动群体的集体指归，像柯璜这样始终是自发活动的反而是个类了。

由于民间自发投入战时戏剧运动的实绩难以形成历史资料，即使有，也未及进行大规模的整理，所以民间自发形成的抗战戏剧运动多不见于文学史。但研究浙江抗战戏剧运动的形成时，必须关照到其自发性，而且这种自发，也是它作为戏剧运动存于中国戏剧发展史的一种独特性。之后中国戏剧的几次革新乃至运动基本是自上而下的，很少有自发的因素。所以对浙江抗战戏剧运动自发性的提出，也是基于发掘其对当代戏剧发展的价值。

分析时势可知，浙江抗战戏剧运动的形成所表现出的自主性，是需要一定的现实条件的。当时政府提倡军事第一，自然放松了对文艺的监管力度，为该运动的自发性提供了温床；其次，救亡图存的焦虑和全面抗战的号召又激发了各界人士投入自发性抗战戏剧运动的冲动。可以说，对戏剧运动自发性的培养和支持，上述物质和精神的条件都必须具备。这是浙江抗战戏剧运动对当今戏剧发展的两点关照：缺失宽松的发展空间，戏剧的自发运动将流于形式，更谈不上繁荣；同样，没有精神的感召，戏剧的自发运动将偏离方向。

就浙江抗战戏剧运动的全局看，党政团体本是有部署的，但因为戏剧活动自主性的存在，加之战时形势考量不具备前瞻性，各戏剧团体往往是各自为战，比如刘奎斗回忆抗日战争爆发后，浙江大学为做好护校、组织力量后援抗敌，在浙江抗敌后援会的授意下，成立了以他为主席的浙江大学抗敌后援会，下面就有募捐、慰劳、宣传、交通、侦察奸细、纠察消防等部门，开始彼此还有联系，但“随着战局的转变，音信阻隔，该联会的活动也就自己做了”。其他如浙江大学学生自治会、杭州大中专院校和中学抗敌后援会（刘奎斗都兼任主席一职）基本也这样，很多宣传组织自主转移，甚至不知所终。再有天台大公中学抗敌戏剧社，本是台州大公中学剧团，后吸纳宁海旅沪杭甬同学会成员成立了抗敌戏剧团体，抗战期间一直在浙江流动演出，各地文化馆大都有对他们到本地进行戏剧宣传的文字甚至图片记录。说明他们在浙江各地的巡回演出绝对有数次之多。一般而言，若一个民间抗战戏剧团体到一处宣传次数不多，不大可能被当地文艺界熟悉，更难以被记载下来。类似的流动剧团被记载的自然不止于一个大公中学抗敌戏剧社。所以战时的戏剧活动呈现出很强的流动性。王嘉良总结的所谓“哪里有抗日的烽火，那里就有抗战戏剧运动”^[4]正是对该特性的形象阐释。

浙江抗战戏剧运动的流动性，不仅仅指戏剧团体活动范围，还指参与其中的人事流动。比如浙江绍兴人董秋芳曾经流动于杭州、嘉兴等地，后甚至到天津、福州、永安等外省进行抗战宣传。对于抗战戏剧运动的流动性，以往学者论述颇多，笔者在实证资料后认为造成人事流动的主要因素大致有以下三种。第一是组织安排，比如为大家熟悉的邵荃麟和葛琴夫妇，两人在开展抗战文宣历程中，多次服从党组织的安排调动工作。第二是个人主观意愿使然，这部分人一般是戏剧运动的基层人物，自主性本就很强，因种种原因作出的决定自然有很大的随意性，他们的记载不多但却是抗战戏剧运动人事流动的主流，好比人民虽然创造了历史，但历史只书写英雄一样，他们无法像邵荃麟和葛琴那样被记载下来，我们也无从确切地证实其流动的原因和趋向，只能将心比心地臆度。第三个因素比较悲壮，那就是一个流动的戏剧团体瓦解了，其成员只得流动他处，加入其他组织继续戏剧宣传。在浙江活动的抗战戏剧团体除少数几个如“民众教育施教团”等，几乎都有分、合、散、续的经历。比如，温州瑞安中学曾组织学生剧团计划赴沪演出，结果因中途演员流失严重而改为新闻清唱团，最后也没有他们到达上海的记载。

当继续深入分析这个因素时，浙江抗战戏剧运动第三个特性——危险性——就显现出来了。

战争本身即杀戮，浙江抗战戏剧运动的危险性自不必待言，但将其与通常发生的戏剧运动相比，抗战戏剧运动就有它的危险性。毕竟，我国自 19 世纪中叶始肇百年战乱中，只有在八年抗战期间才产生过全民规模的战务性戏剧运动。而后规模相当的戏剧运动基本是和平环境下进行的，所以时至今日，抗战戏剧运动的危险性在中国戏剧发展史上都是独一无二的。进一步讲，学界公认的纵亘八年抗战的戏剧运动中心点有“重庆、桂林、延安、昆明、金华、上海”六个，其中唯有浙江、上海是沦陷区，斗争形式最为残酷，而上海在汪逆附日、租界沦陷后，抗战戏剧运动日渐寥落，所以说以金华为中心点的浙江抗战戏剧运动是当时最具有危险性的。

作为浙江抗战戏剧运动中心的金华，活跃着八婺女中中心剧团，据许杰回忆，1938 年春的一个上午，金华遭到了日机的狂轰滥炸，炸弹爆炸的声音像连珠炮，警报解除后，三清殿的几十个壮丁被炸死了。八婺女中被炸了，中心剧团也被炸毁了，幸好没有人员伤亡。这只是记录了她们经历的一次极“幸运”的空袭。事实上，中心剧团自建成到解散，一共有刘嘉、钱惠儿等 8 名团员在戏剧运动中牺牲。

杭州余杭人高文达在抗战时承担了许多宣传印刷工作，杭州沦陷后，辗转到永安，在永安改进出版社印刷厂当厂长。当时的永安是日寇“无差别轰炸”区，“到处是喊娘叫爹和哭儿泣女，更有逃命来不及的炸飞了的尸体，倒挂在残墙上。还有没来得及逃命的人，尸体又被火海吞灭。那些烤胀了尸体的肚皮，时不时会发出爆炸开来的惨震人心的怪声音。火烧尸体的味道特别难闻，令人恶心。”^[5]但大家不顾艰辛与恐怖，继续印刷抗日宣传品，给包括抗敌街头演剧团在内的宣传工作团到永安城内的中华路、大同路、省府路、西门街等繁华地区分发。结果在被称为“永安浩劫”的大轰炸中，他的妻子邵铸华和儿子高熊飞被炸断手臂，终身残疾，他自己则献出了生命。高熊飞后来回忆说，日寇空袭时，街头演剧团在演活报剧，有人来不及疏散，也被炸死了。

再如台州箬横镇人林林，抗战初期他在海门组织春野救亡剧团，任导演。1940 年在派往政治部第三厅的上任途中为规避空袭而发生车祸遇难。

除却战事的威胁，由于条件恶劣，参与浙江抗战戏剧运动依然是危险的。比如天台人齐德夫，抗战爆发后，任中共台州临时工委委员、中共天台县工作委员会委员。曾帮助大公中学组织大公剧团。1938 年 10 月 24 日，在下乡带队演出的返城途中得急病，翌日病情恶化逝世。

综上所述，浙江战时戏剧运动比之于大后方戏剧运动，其危险性尤为突出，抗战戏剧宣传绝不仅仅是几句口号和几面旗帜，而是意味着牺牲。

浙江抗战戏剧运动的发展倾向

浙江抗战戏剧运动的勃兴，最直接原因当是抗日战争所带来的中日两国在军事、政治和文化上的冲突。汪子美回忆自己的抗战活动说：“战争与文化的关系愈趋密切，文化在战争中的地位亦更属重要了；尤其是民族革命的战争。其战争的性质，是综合性的国力战，这国力是包括国民生活各部门的总汇；文化是占着其中最重要的一部门。”这位战时文艺的投入者对战争文化如此深切的理解，既是基于其切身体验，同时也源于他对战争文化的深刻透视。历史昭示着一条明晰的道理：战争既是人类力量的角逐，同时也是产生雄浑艺术的温床，而战争催生的文艺运动必然具有回馈式的功利倾向。

具体到我国的抗战文艺，自然也应作如是观。在中国现代史上，抗日战争是一场何其惨酷激烈而又何等激励人心的伟大战争！战争的伟力是以全民族的广泛投入、浴血奋战并最终取得我国自近代以来反侵略战争中第一次获取完全胜利的辉煌结局而显示出来的。其间的丰功伟绩难于历数，最值得珍视的一条自当是弘扬优秀中华民族精神的历史文化意义。在整个战争期间，与民族的空前浩劫并存的是民族意识的空前觉醒。中华民族素来就有的团结御侮、同仇敌忾的主体精神闪射出从未有过的耀眼光芒；而全民族整体战争所显示的威力是：这场战争既是军事战、政治战、经济战，同时也是文化战，因而其文化意义是包含在内蕴特质与外在表现两个层面上的。郭沫若于战初即指出中国抗战的文化意义，“目前的世界很显明地划分成了两个阵营：一边是克制着兽性，发挥着理智，把人类推动向进化一方面走；一边是发挥着兽性，克制着理智，把人类推动向退化一方面走。这两大阵营是壁垒森严，而且是普遍于全世界的。西欧诸国的情形我们暂且不提。在目前我们中日两国的战争，不正是这两个阵

营的短兵相接吗？这抗战可以说是理性与兽性之战，是进化与退化之战，是文化与愚化之战。”^[6]他在另一篇《抗战与文化》一文中对抗战现实状况的概述和演绎，也道出了战时戏剧艺术不得不关注社会现实，积极地传达对现实的认识、理解和评价的客观必然性。

浙江抗战戏剧运动的参与者们确实遵循了这一原则，从而使之体现了强烈的功利倾向。比如，董秋芳在“文救会”救亡剧团成立后，进行过具体指导。他在《抗战期中的戏剧》和《对救亡剧团说几句话》这两篇文章中都认为“最具形象的戏剧艺术尤其应该极度地发挥它的抗战的武器的效用”，鼓励戏剧工作者在实践中努力。从戏剧艺术价值观念的角度看，这种源于现实责任和历史使命的创作态度与方式是与直接的现实功利、战斗的实用意图相互交融在一起的。戏剧作品的价值直接地与社会生活进程密切相契，由于有自觉的信仰和坚定的信念来驱动，使那些积极的精神状态和价值态度也就相应具备了宏大的历史容量，形成了注重戏剧艺术对现实的作用和责任的功利倾向。

事实上，这种功利倾向影响下的好作品层出不穷。比如 1937 年 7 月 7 日，卢沟桥事变爆发，群情激奋。夏野士受到抗日热情的激励，激昂地说：“我就不顾一切地拿起笔来写我自己要写的剧本了。”独幕话剧《保卫卢沟桥》便在卢沟桥一声炮响后的第二天挥笔写成。《保卫卢沟桥》紧密配合形势，迅速反映了揭开中国全面抗战的序幕，展现了中华儿女奋起抗战的热情，发出了“保卫卢沟桥”、“保卫华北”的正义呼声，获得极大成功。这类“主题先行”的作品，占据了绝大多数剧目。当时仅以卢沟桥事件为题材的成功剧本，还有由上海剧作者协会会员集体创作（后署名中国剧作者协会集体创作）的三幕剧《保卫卢沟桥》文赛闪创作的独幕剧《保卫卢沟桥》，陈白尘创作的三幕剧《卢沟桥之战》，田汉创作的《卢沟桥》胡绍轩的独幕剧《卢沟桥》张季纯创作的独幕剧《血洒卢沟桥》和吴若创作的独幕剧《卢沟桥之夜》等。

再如骆宾基的多幕话剧《十八世纪末到十九世纪初》，展示出抗战大时代中先进、落后和介乎两者之间的女性形象，用以启示和鼓舞广大妇女将自身解放与民族民主革命的大前提紧密地联系起来，勇敢地跃入时代激流中去。该剧在越剧发源地嵊县的自发演出，曾引起轰动，演员的表演完全不能和本地的专业演员相比，但就是剧目的主题打动了观演眼光比其他地方“挑剔”的嵊县人。

浙江抗战剧运大众化的倾向，第二个标志和其流动性息息相关，那就是传播范围的深入乡土。战前的文艺主要集中在北平、上海等大都会，那里成为作家们的主要集结地，那么，随着河山破碎，国土分裂，交通阻隔，作家们的活动区域势必随之改变，而形成各自为战、区自为战的格局。我国战时文艺的一个显著特点是：肩负抗战救亡重任、承担民族解放使命要求的进步文艺工作者，面对已经变化了的情势，纷纷走出大都市，挺进到内地小城，乃至落后的穷乡僻壤。比如共产党员宋成志在抗战期间，“先后在浙江台州各县以及景宁、新昌等广大农村执导并参演《木头人》、《流亡曲》、《打回老家去》、《放下你的鞭子》、《回春之曲》等，后又离开浙江到省外进行抗战戏剧宣传，基本都是在乡村活动”^[7]。

战时浙江剧运大众化的倾向另一个重要标志是，各行各业参与其中的抗日救亡戏剧团体的出现如雨后春笋。由群众自发组织起来的戏剧团体遍布东南各地，我们统观流动于整个东南区域（金华、永安、赣州）的抗战剧团不下千个。如：抗战浙江流动剧团，是刘保罗、刘孟壬借浙江抗敌后援会之名，由来自上海的戏剧工作者和杭州师范的师生组织起来的，后邵荃麟加入，更壮大了宣传力量。他们在浙西、浙东一带巡回演出，宣传抗日救亡，对唤醒民众起来抗日起了很大作用。战时金华文化中心也拥有演剧团体 12 个。据绍兴《战旗》杂志的一份资料表明，抗战前期两年间，仅活跃在绍兴三（战）区的戏剧团体就有战地剧团（绍兴）、越王魂剧团（绍兴）、越吼剧团（绍兴）、流动剧团（诸暨）、抗卫剧团（上虞）、抗建剧团（萧山）、吼声剧团（绍兴）、景贤剧团（绍兴）、血花剧团（海盐）、业余剧团（诸暨）、政攻剧团（上虞）、星星剧团（余姚）等 12 个。这样的戏剧密度在平时是极难想象的。具有特殊意义的还有 1939 年成立的金华战时戏剧训练班，他们在金华演出过话剧（也称时装剧）《古城的怒吼》，其培养模式对于时下我国艺术类高职院校以及某些民营艺术剧团采取的实训培养模式具有相当的借鉴意义。

戏剧团体遍布各行各业，构成了不受职业、年龄、社会阶层限制的格局。其中有隶属军队的，郭沫若负责的国民政府军事委员会政治部第三厅下辖的抗敌演剧队，在东南各战区进行巡回演出；活跃在

金华一带的浙江省抗日自卫团总司令部与浙江省军管区政治部联合组成的抗战剧团,以及第三战区特别党部话剧二团、军委会政治部剧宣工队、空军剧团等。第二类戏剧团体,是各种性质的战时服务团、协会自发组织的。如战地服务团,在共产党员、著名学者杜国库的带领下,来到金华城乡开展抗战文化宣传工作。这个团有成员二三十人,大多为文化界知名人士,如林默涵、何家槐、王亚平、石凌鹤、麦新、柳青等,团内的戏剧工作由石凌鹤负责,演出了《放下你的鞭子》、《民族公敌》等流行活报剧。上海市各界慰劳第三战区将士流动剧团在团长吴大现的率领下,也来金华等地开展抗日戏剧活动。此外较有影响的剧团还有:浙江流动剧团、浙江省战时剧人协会、绍兴战旗剧团等,绍兴战旗剧团甚至还不定期地刊印有关戏剧的杂志《战旗》。还有一类是教育系统自发形成的剧团,如浙江省战时文化副业委员会中心剧团,湘湖师范嘈嘈歌剧团,天台大公剧团,金华八婺女中剧团等。

战时浙江剧运大众化倾向的第三个表现,是派生出了哑剧等新戏剧形式。它克服了话剧等下农村进山乡后,观众听不懂所说的对话和所唱歌的词的困难,赢得了社会各个层次的认同。在浙江,最早编演出哑剧的是尹庚,他的《在高高的山冈上》、《当自己要活的时候》、《艺术家与小丑》三部哑剧,尹庚回忆演出“效果意外的好,后来新四军军部演出招待外国记者,记者的介绍在国际间扩大了影响,给人以难忘的深刻印象”^[8]。至于仅出现于抗战时期的活报剧、街剧,作为他们的拿手好戏更成为大众最喜闻乐见的宣传形式。拉格拉夫的观演理论认为,剧场体验是群体性的,发生在剧场中的反馈是多角反馈,这种特点可以有效调动观众的参与情绪。戏剧传播一旦大众化,做到和接近日常生活的感知方式,在引导观众从感觉到思考,最大限度地保证观众的注意效果和记忆、理解效果方面,具有文字和其他媒体难以替代的作用。邹树文说:“他们的戏剧演出不分白昼,经常前线的最新战报一来,就被他们当内容演给大家看,有时演出接近火线,漫天的硝烟和枪炮声倒让演出的舞台美术和配乐省事了。……那时也有油印小报等宣传品,量少,且大家不认字,所以士兵和百姓是通过看戏了解战事发展的。……很多台词都成了大家的口号。”^[9]

对于浙江抗战戏剧运动大众化倾向的分析,可知它们不仅仅是戏剧传播的内容在发生变化,更重要的是,它们还表明戏剧家以现实为基点,以战争形势为契机,在戏剧所提供的交流范围的框架内,卓有成效地完成了让戏剧承担新的功能的历史责任。不仅为日后戏剧的发展奠定了群众基础,而且其本身也成为日后戏剧文化建构的有益案本。

结 语

浙江抗战戏剧运动,既是作为战时需要而进行的一场目的明确、轰轰烈烈的文化宣传,又是一次深刻而成功的戏剧大众化历程。以往的戏剧革新,包括文明戏革新和爱美剧运动等,都只发生在北京、上海等中心城市里,还无法和传统地方戏曲一样让浙江民众接触到。而如火如荼的抗战戏剧运动中,戏剧工作者为适应抗战新形势的需要,采取了戏剧战线上的“游击战”和“散兵线”,纷纷组织流动戏剧团体,深入农村乡野、内地甚至抗日前线,以极大众化的艺术形式,声援着上海抗战戏剧,并把新的戏剧形式传播到浙江极其周边地区。浙江抗战戏剧运动在浙江戏剧发展史上是首次大规模的普及,其意义是不言而喻的。

参考文献:

- [1] 周梦江. 战时东南文艺——一笔流水账 [J]. 文联, 1946 (1) (6).
- [2] 邵荃麟. 一年来浙江文化运动的回顾与前瞻 [J]. 浙江潮, 1938 (42—43).
- [3] 陈寿楠. 悲壮绝伦戏剧兵救亡声里请长缨 [N]. 温州日报, 2005-9-14 (9).
- [4] 王嘉良. 论战时东南文艺运动中的“浙江潮” [J]. 浙江学刊, 2002 (5).
- [5] 肖方兴. 中国人·中国心·中国魂 [J]. 看世界, 2000 (4).
- [6] 郭沫若. 理性与兽性之战 [M] / 沫若文集: 第 11 卷. 北京: 人民文学出版社, 1950: 104.
- [7] 林文. 浙江革命进步文化名人传略 [M]. 杭州: 杭州大学出版社, 1992: 57—62.
- [8] 汪毅夫. 东南地区的抗战文艺 [J]. 中国现代文学研究丛刊, 1987 (3).
- [9] 余子道, 张云. 八一三淞沪抗战 [M]. 北京: 中国文史出版社, 1989: 366—367.