

郭沫若 与抗战 戏剧理论

苟兴朝

卢沟桥事变爆发后,日本帝国主义从1938年1月轰炸成都开始,到1944年12月投弹成都、万县和梁平,前后对四川狂轰滥炸计六年有余。其中又以对重庆“五·三”、“五·四”(1939年)和“五·二七”(1940年)的大轰炸最为凶残,所投炸弹如“倒垃圾”般倾泻下来,造成血肉横飞、尸骨遍野的惨景。在此期间,令亲者痛,仇者快的是,国民党反动派还不断地制造与中共的摩擦。1941年初的“皖南事变”后,在国民党反动派的白色恐怖统治下,陪都重庆的文艺界一度出现万马齐喑的景象。

抗战期间,大后方风起云涌的抗日救亡演出,一直将动员民众反对日本帝国主义的侵略作为神圣使命,强调戏剧的宣传教育功能,但也出现了粗糙的剧目和公式化、概念化的倾向。为此,戏剧理论界纷纷发表文章,组织讨论,探讨如何提高创作的艺术质量和演出水平,以满足广大群众的需要。

1942年2月,为振奋大后方人民的抗日斗志,打破文艺界的沉闷局面,根据周恩来的倡议,重庆《新华日报》在第四版开设《戏剧研究》副刊,即配合现实斗争,总结剧运经验,又系统地介绍一些先进戏剧理论和表演艺术,使广大的戏剧工作者在政治思想上、艺术水平上都有所提高。2月15日《新华日报》出版的戏剧节纪念特刊,刊登了郭沫若的《戏剧与民众》。郭文说:“‘戏剧’尤其话剧,应该是最民众的东西。它是为民众开花,为民众结实,始于民众,终于民众”,“但在陪都的剧坛上,却流行着一种和这不十分合拍的倾向。有些飘飘然陶醉于为艺术而艺术,为戏剧而戏剧的资本主义社会末期的空气里面。”郭沫若指出“公式主义的倾向并不限于抗战八股,把欧美的生活环境里的要求企图在中国舞台上满足,这是一种典型的公式”。郭沫若的批评对于当时戏剧界的不正之风起到了一定的匡正作用。

1942年至1943年间,大约与历史剧创作高潮相对应,中国文艺界发生了关于历史剧的大讨论。此次讨论核心的问题是如何处理历史和历史剧二者的关系。参加大讨论的有田汉、郭沫若、茅盾、胡风等人。

对于史剧和史学的关系,郭沫若认为:“优秀的史剧家必须得是优秀的史学家”;同时又指出:“史学家和史剧家的任务毕竟不同,这是科学与艺术之区别”。郭沫若概括道:“历史研究是‘实事求是’,史

剧创作是‘失事求似’。史学家是发掘历史的精神,史剧家是发展历史的精神。”所谓“求似”,就是历史精神的尽可能真实准确地把握与表现,所谓“失事”就是在此前提下,“和史实是尽可以出入的”。^[1]郭沫若的这套史剧理论,符合唯物主义认识论,亦契合他的浪漫主义的艺术个性。他在这套理论指导下,写出一系列优秀的历史剧,成了大后方史剧的一个标志性人物。

另一方面,郭沫若特别强调史剧创作要同现实斗争紧密地结合起来,史剧创作要为现实斗争服务。在《序俄文译本史剧〈屈原〉》中,郭沫若说:“我便把这时代的愤怒复活在屈原时代里去了。换句话说,我是借了屈原的时代来象征我们的时代。”

1940年3月24日,向林冰在《大公报》上发表《论民族形式的中心源泉》,接着又发表《民族形式的运用与民族形式的创造》等文,强调“民族形式的中心源泉是民间形式”。这些文章在重庆文艺界激起轩然大波。为此,文艺界展开了广泛而热烈的讨论。郭沫若、潘梓年、胡风等写了一系列文章,发表了许多好的意见。

5月31日,郭沫若写了《“民族形式”商兑》一文,阐明了中国文化和西方文化的关系,提出文化上应抛弃闭关锁国政策,大量吸收西方的进步文化。他说:“无论是思想、学术、文艺或其它,在目前固须充分吸收外来的营养”。这种摄取“必须经

抗战中的“菩萨行”与太虚法师

● 房 林

我国早期马克思主义活动家瞿秋白曾经说过：“无常的社会观、菩萨行的人生观引导我走上革命道路。”（转引自赵朴初《佛教与中国文化的关系》）什么叫“菩萨行”呢？按已故赵朴初居士的解释，就是只要是抱着一种要将包括自己在内的一切众生从苦恼中救度出来的自愿，抱着一种要使大众得利益，并使大众觉悟的自愿的人，都可称为“菩萨”。为实现这种志愿去坚持实践，就称做为“菩萨行”。从鸦片战争开始，具有光荣传统的中国佛教的广大信众，包托僧尼居士们一次次地高扬起爱国主义旗帜慨然入世，以救苦救难、勇猛精进的菩萨行精神，投入到振救中华、振兴中华的大时代的洪流中，与其

他爱国阶层一道，谱写出一曲曲雄壮乐章。

一、佛教“利生”要旨与抗日救国的一致性

1931年九一八事变发生后，为了动员中国佛教徒积极投入爱国救亡运动，发扬爱国主义优良传统，释震华在镇江竹林佛学院讲课之余，编著了《僧伽护国史》。书中指出：佛教徒“能做本份以内的事业，便为消极爱国，兼做本份以外的事业，便为积极护国”。震华还著《东渡弘法高僧传》、《入华求法高僧传》，意在劝戒日本不要数典忘祖，忘恩负义。

在近代佛教中，主张兼摄与兼修各宗各派的圆

过自己的良好的消化，使它化为自己的血、肉、生命，重新创造出一种新的事物来，就如吃了桑柘的蚕所吐的丝，虽然同是纤维，而是经过一道创化过程的”^[2]；也就是经过我们民族自己的创造，便赋予了“中国气派”和“中国作风”的民族形式。这种民族形式就是“新鲜活泼的”，是“中国老百姓所喜闻乐见的”。在是文中，郭沫若还指明了民间形式与民族形式的关系，主张利用民间形式，批判地吸收民间形式中有用的东西。他说，民族形式尚在创造过程中，而抗日战争不能等待，因此，“任何旧有的形式都可以利用。不仅民间形式当利用，就是非民间的士大夫形式也当利用”；但随着新形式的创造，旧形式一定会被扬弃，因此，利用民间形式，决不是把民间形式说成是民间形式的中心源泉。^[3]郭沫若的这篇文章被认为是这场讨论的总结，在文艺界产生了很大的影响，对于推动民族形式问题讨论的深入发展具有重要意义。

通过这次讨论，广大文艺工作者对毛泽东讲的马克思主义必须与中国具体实践相结合的基本思

想，有了一定的理解，对党提倡的文艺活动与抗战建国实践相结合、毛泽东倡导的文艺创作的“抗战的内容与民族的形式”、对中国共产党在新文艺运动史上的地位和作用的肯定，都有积极作用。同时，它对于当时的戏剧运动具有较强的导向意义。

如果我们把当年重庆戏剧的编写、排演看成抗战戏剧运动的“幕前”，那么，“历史剧问题和民族形式的大讨论”则是戏剧运动的“幕后”。“幕前”和“幕后”默契配合，相得益彰，共同促进了抗战戏剧运动的大发展。

注释：

[1] 郭沫若：《孔雀胆二三事》，《郭沫若全集·文学编》，人民文学出版社1986年版。

[2][3]《郭沫若集》，中国社会科学出版社，2005年版。

作者单位：乐山师范学院

（本文为四川省教育厅人文社科重点研究基地——四川郭沫若研究中心课题。课题编号：GY2007107）