

# 民族国家话语下的边区戏剧运动

## ——以边区民众剧团戏剧革新为例

王 飞

(陇东学院 历史文化学院,甘肃 庆阳 745000)

**摘 要:**抗日战争时期是中国戏剧蓬勃发展的黄金时代,以延安为中心的戏剧革新引领着整个解放区的戏剧运动,抗战戏剧成为中国戏剧历史上一个文化奇观,戏剧舞台上展现的诸多英雄、劳动模范等形象不仅仅最大限度的宣传动员了边区民众,同时,也更好更恰当地映像出中国共产党在抗战时期所倡导的民族国家政治新形象。

**关键词:**陕甘宁边区;戏剧;民族国家

中图分类号: D231

文献标识码: A

文章编号: 1004-9975(2012)04-0053-03

收稿日期: 2012-04-12

基金项目: 陇东学院青年科技创新项目(XYSK0801)

作者简介: 王 飞(1981—),男,河南周口人,陇东学院历史文化学院讲师,历史学硕士。

抗日战争时期,抗战戏剧蓬勃发展成为当代文学史上最为引人注目的现象之一,目前研究者大都从文艺理论方面及宣传动员方面展开论述<sup>①</sup>,然而,抗战戏剧何以能有如此大的宣传动员的作用,它以何种形式承载并传播中国共产党主导的民族国家意识却为学界忽略。笔者从边区戏剧革新的视角出发对民族国家话语构建进行论述,认为:边区抗战戏剧的革新集中体现了官方所主导的价值观和意识形态,解放区的知识精英们在民族危难之际与官方及基层民众达成一致共识,乡村社会成为抗战戏剧唤醒民众民族国家意识的巨大舞台,民族国家共同体成为三者的政治诉求。诚如田汉所言“中国自有戏剧以来没有对国家民族起过这样伟大的显著作用。”

### 一、边区戏剧革新与传播

抗战爆发后,陕甘宁边区集中众多的文艺团体,如抗战剧团、鲁艺平剧团、西北战地服务团、边保剧团、关中剧团、陇东剧团、绥德民众剧团、延属文工团、

八一剧团、西北剧团、西北青年救国剧团等文艺组织,这些团体集中了来自全国的文艺青年和众多名流。由于缺乏实践经验和正确的办团方针指导,这些团体大都依然遵循着在国统区的文艺作品,主要上演舞剧、歌剧、话剧,有些甚至是国外作品,诸如《雷雨》、《日出》、《钦差大臣》、《钟表匠与女医生》等,并且多在部队机关中演出,很少深入到基层民众中去,很难起到对抗战的广泛宣传作用。况且陕北民众对秦腔情有独钟,对其他剧中或唱腔漠不关心,这给来自国统区的文艺精英们一种难以被理解的情绪,一种英雄无用武之地的感觉。

毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》的发表标志着文学与工农兵相结合的文艺新时期的到来,解放区的知识分子、艺术工作者开始走向民间大众,戏剧艺术也走向乡村舞台,“‘向广大的工农兵学习’仅仅是问题的一个方面,另一个更为重要的任务是,他们必须新的文艺思想指导下创作出‘真正的’为工农

<sup>①</sup>张艳梅《抗战时期演剧:民族国家话语的舞台建构》,文艺理论与批评,2005(4);傅学敏《抗战时期的街头剧与大众政治行为》,中央戏剧学院学报,2009(1);王宁娜《被历史改造的民间文艺》,辽宁教育学院学报,2009(6);王飞《论曲艺在抗战中的宣传动员作用——以陇东抗日民主根据地为例》,陇东学院学报,2010(4)。

群众服务的作品。这时候,他们首先需要解决的一个问题,即是如何让广大文化水平极低的农民成为他们作品的阅读者、欣赏者。”<sup>[1]</sup> 如何使戏剧形式承载民族国家意象,如何引导民众的革命情绪成为当时戏剧革新主要任务。在抗战的特殊背景下,戏剧工作者创作了乡村民众喜闻乐见的戏剧形式:话剧、活报剧、秧歌剧、田间剧、茶馆剧等。

乡村社会成为戏剧运动的广阔舞台。“因为抗战的支持必须动员社会的各阶层,而且必须使每一个落后的民众都能接受抗战的意义”,“而在中国,在文盲占百分之九十以上的中国,动员民众的最有效的手段就是戏剧”<sup>[2]</sup>。事实上,早在《讲话》发表之前延安本土的剧作家已经开始了文艺革新的尝试,并受到很好的效果,后来成为边区甚至整个解放区的文艺革新运动的典范。1938年7月4日,马健翎领导的“乡土剧团”与延安市工人业余剧团合并,成立了陕甘宁边区民众剧团,它边区政府领导下的第一个专业剧团。<sup>①</sup> 成立当晚就出演了新戏剧《好男儿》和《一条路》<sup>②</sup>生动的剧情激发观众的激情,观众“打倒日本帝国主义”、“打倒汉奸卖国贼”呼声响彻云霄,这次新剧的上演收到很好的宣传效果。1937年12月,田汉等人的倡导下戏剧界抗敌协会在武汉成立,并通过了《中华全国戏剧界抗敌协会成立宣言》,明确了“以演剧服务于抗战、推动抗战,使舞台成为传播、建构民族国家意识形态的有效场所”,随后上演的以揭露日寇蓄谋已久的侵略方针、激励国人英勇抗日为主旨的《保卫卢沟桥》收到很好宣传效果。

陕甘宁边区民众剧团成立之初,繁重的宣传任务需要大量的有新内容的剧目,有时一天要上演五六部,连续巡演十几天更需要大量的新剧。而当时因为人才的缺乏,剧目创作难以满足演出需要,编剧想出了“采用旧的形式而渗入新的内容的剧本。在边区,以秦腔最为受群众欢迎。吸收本地的演员,采用已有根底的秦腔演出。剧情仍然是和话剧一样,只不过对白用秦腔的调子唱出来,这是更会受边区群众欢迎的”<sup>[3]</sup>。可以说“旧瓶装新酒”的剧目改造是被逼出来的,这种“旧瓶装新酒”的戏曲实验标志着文艺革新的到来,抗战戏剧大幕的拉开,成为现代戏剧发展过程中的成功典范。

1938年10月,马健翎根据一位从前方下来的老

同志讲的一个真实故事新创作出一部秦腔现代戏《哪台刘》。故事讲的是绥远省一个几百户人家的哪台庄村,有一位名叫刘金山的汉子,五十开外,他生性豪爽,喜结四方朋友,爱打抱不平,成为方圆百里的群众领袖,人们也都不再叫他的名字,而称他“哪台刘”。日本鬼子入侵之后,杀吃了他家心爱的耕牛,欺辱妇女。刘金山忍无可忍,率领他的儿女和乡亲们拉起队伍,和鬼子斗争,大长了中国人民的志气,后来成为一支革命的武装的故事。剧情跌宕起伏,人物感人肺腑。

民众剧团组织起了在陕甘宁边区的第一次巡回演出,在团长柯仲平的领导下,从延安出发,途经30多个区县,行程2500多里,历时4个月。上演的剧目有《流寇队长》《小先生》《上海小同胞》《冲上前去》《中国的拳头》《好男儿》《有办法》《一条路》《小放牛》《回关东》及《哪台刘》等。这些戏剧与抗战紧密结合,或正面颂扬,或反面警醒,由于这些剧目均取自民众身边的事情,甚至有些服装道具都是从民众哪里借的,使民众有了真实的情感体验,在再现抗日战争的情形中给民众提供一个共同仇恨的目标,如汉奸、流寇、日本帝国主义等,同时也给予民众展现了民族国家形象,如同胞、民主、救亡、抗日等。

不难发现,新剧目与边区的生活密切相关,它成为动员民众发展生产、坚持抗战的有力宣传工具,成为向民众灌输“民族国家”意识的政治教材,乡村社会成为剧团革命宣传的舞台。

## 二、新戏剧承载的民族国家意象

1938年初,艾青著文指出“有一些剧本取材常常欠通俗化,这样的戏一拿给农民去看他们自然看不懂,而且不高兴在看,因之也失去了我们宣传鼓动的作用。……多多采用街头剧的方式演出或是歌唱。这是一种最简便的方法,没有舞台、布景等等的麻烦。而演出却同样能感动观众——崔嵬先生的《放下你的鞭子》就是最好的例子。这种街头剧应用在小乡村里最为合适,因为不需要什么坐位和台子,更能够吸引广大的群众来看”<sup>[3]</sup>。

“在延安文艺座谈会讲话以前,几十年来新演剧的主要形式是话剧……直到延安整风运动以后……在形式上,除原有的话剧外,采用了广大群众所喜闻乐见的秧歌形式。在演剧与现实斗争密切结合的不

<sup>①</sup>陕甘宁边区民众剧团,直属中央宣传部和边区党委领导,柯仲平亲自担任团长,刘克礼同志任副团长,张季纯、马健翎俩人任剧务主任,墨一萍任教务主任。

<sup>②</sup>这两出戏的核心,就是表现出,要想使我们的民族不衰亡,就要有一批不畏强暴,视死如归的英雄儿女。中国人民要想过上好日子,就只有起来参加革命,打败并赶走日本侵略者这一条路。

断实践中,发展了旧的秧歌形式,创造了新的歌剧形式。这在整个文化战线上说,是个伟大的革命,在整个演剧运动上说,也是个伟大的革命”<sup>[4]</sup>。1939年,夏衍提出了抗战戏剧理论“八一三以来,中国的剧运可以大致说,已经完成了普遍化的第一阶段了但距离完整的,作为抗战建国之最有利的武器的戏剧艺术,还隔着一个很远的路程,因此必须建立抗战戏剧,而且是要用戏剧来推进抗战”<sup>[5]</sup>。

“由于对文艺的政治意识形态功能的强调,特别是强调它在现实生活中直接的鼓动作用,亦即追求生活和艺术的某种同一关系,这使得延安文艺更看重能够直接介入生活的艺术样式,人们往往将静态的阅读转化为动态的行动参与。这样,秧歌、戏剧等文艺样式就成为延安文艺最重要的艺术样式。<sup>[6]</sup>经过改造的新秧歌剧目中“男的头上扎有白色英雄结,腰束红带,显出英武不凡的气派;女的腰间缠着一根长绸带,两手舞着手绢,踏着伴奏的鼓点起舞,动作细腻而泼辣。男的领队手执大铁锤,女的领队手握大镰刀,分别代表工农。男、女秧歌队员全体出场后,先跑一个回场,然后男女分开,各自围绕成两个圆圈舞蹈。后来,男女两队汇合起来,女的绕成一个小圈,男的在小圈外而舞蹈。跳了一会儿,然后两队又再分开,接着就有一队装扮成八路军战士穿插进来,这时,秧歌舞蹈队形内有了工农兵,变化就更多了。霎时唢呐吹响了,场子里一片欢腾声,大家都唱起边区大生产的歌曲,一面歌唱,一面表演工农兵大生产”<sup>[7]</sup>。

由于戏剧“最易于感受到政治的动荡和社会的骚动,又由于直接面向观众,因而剧场在某种程度上便成了反映敏捷的时事晴雨表。在那里,新的政治题材被及时表现,特定的政治观点得以表达,演剧成了传送社会信息的信史,而观众则与社会整体进程联为一体,与民族国家这个‘想象共同体’相互依存,个人在集体记忆之中复活”<sup>[8]</sup>。

1940年元月,边区第一次文代会在延安召开,边区文协主席艾思奇在边区第一次文代会上总结说:“边区的艺术界所表现的成绩有这样几点,最主要而最有力的表现是民众剧团的组织。民众剧团所运用的完全是边区老百姓所喜闻乐见的秦腔,因此在农村中有极大的影响,对于政治上与民众的动员,民众剧团起到了极大的推动作用。”“我们需要能唤起广大国民高度抗战情绪为实现崇高的建国理想不顾一切牺牲的作品。”<sup>[9]</sup>革命英雄主义始终是战时戏剧的主旋律,解放区抑或国统区的戏剧舞台都忠实地遵循这一原则。

仅以边区民众剧团为例,战时该团舞台上始终活

跃着一大批英雄形象,《哪台刘》中的刘金山,《血泪仇》中的王仁厚,《中国魂》中的唐俊峰,《刘二起家》中的刘二,《模范城壕村》中的张振财,《大家喜欢》中的王三保,《打渔杀家》中的肖恩和女儿桂英,《马杏儿》中的马培恩和马杏儿父女,《徐海水锄奸》中的徐海水等等。这些英雄中或为锄奸英雄、或为生产模范,或为反封建压迫的代表,他们不顾自身安慰及经济利益甘为民族国家着想,他们凭借自身的抗争或努力成为边区民众的政治榜样,激励着边区乃至全国人民走向抗战的胜利。

民众剧团紧密配合战争形势进行宣传动员,皖南事变发生之后,为揭露反动派反共反人民的丑恶本质,剧团紧急创作上演了秦腔《抓破脸》,该剧揭露了反动派的罪恶本质,宣传教育了民众。更为重要的是该剧在舞台效果上突破了传统的商场自报家门及上场对子下场诗的套路,使用了具有现代戏剧意义的简单布景。

1943年民众剧团上演的《血泪仇》引起了整个边区的强烈反响。这部戏描写了农民王仁厚儿子被国民党抓壮丁,老妻和儿媳妇被走投无路被逼身亡,王仁厚遂投奔解放区获得新生,儿子后来也参加八路军。该剧通过国统区和解放区的两个世界对比,展现了国统区黑暗的社会生态,对比出解放区社会政治民主,人民友爱。这部戏通过浓厚的阶级感情渲染,悲苦情节动人心扉,台上台下常常是哭成一片。通过该剧的宣传教育,边区民众更加仇恨国民党反动派,八路军战士斗争意志更加坚决。

边区戏剧运动事实上是创作者根据政治要求,利用戏剧原有的形式以填充新的内容,这种重新创作并不“意味着对旧秧歌的否定和批判,民间文化的原始自在形态,是得以升华了,还是被否定了呢”<sup>[10]</sup>。纵观整个戏剧革新运动,传统戏剧中的那种才子佳人、帝王将相、鬼怪神灵、忠孝节义剧目不见了,代之而起的是有关民族国家意象的新剧目。

抗日战争时期是我国戏剧蓬勃发展的“黄金时代”<sup>[2]</sup>。正如夏衍所说“在参加了民族解放战争的整个文化兵团中,戏剧工作者已经是一个站在战斗最前列,作战最勇敢,战绩最显赫的部队了”<sup>[5]</sup>。以延安为中心戏剧运动成为中国戏剧历史上一个文化奇观,戏剧舞台上始终体现着民族国家的政治诉求。

由于战争的社会生态,教育动员民众、宣传抗战形势并积极引导民众情绪向抗战的有利方向发展是战时戏剧的首要任务,“战时话剧舞台民族国家话语的强势声音再次证明了这一点。在其后的岁月中,演剧继续将这种声音不断地发挥、壮大”(下转第79页)

总之,建安堡整体保存状况较差,主要病害为裂隙(缝)、片状剥蚀和人为破坏,此外还有掏蚀、冲沟和生物破坏等病害类型。遗址病害是在遗址自身因素与环境影响因素的共同作用下形成的。遗址土的工程性质较差,因建筑工艺形成的裂隙和土中的夹杂物为其薄弱环节。环境影响因素主要为雨蚀、酥碱和人为破坏,次要影响因素为温差破坏、酥碱、冻融和生物破坏。

参考文献:

- [1]杜林渊,郭新宇. 陕北明代营堡分布的特点[J]. 延安大学学报(社会科学版) 2010, 32(4): 66-69.
- [2]冯国. 陕西首次考古调查清楚明长城营堡的基本布局[EB/OL]. [2011-9-19]. [http://news.xinhuanet.com/tech/2011-09/19/c\\_122056387.htm](http://news.xinhuanet.com/tech/2011-09/19/c_122056387.htm).
- [3]李最雄,赵海英,韩文峰,等. 甘肃境内长城保护研究[J]. 敦煌研究 2006(6): 219-228.

- [4]赵海英,李最雄,等. 甘肃境内长城遗址主要病害及保护研究[J]. 文物保护与考古科学 2007, 19(1): 28-32.
- [5]陕西文物地图集[M]. 西安:西安地图出版社,1998: 625.
- [6]赵海英. 甘肃境内战国秦长城和汉长城保护研究[D]. 兰州大学土木工程与力学学院 2005: 76.
- [7]孙满利,王旭东,李最雄. 土遗址保护初论[M]. 北京:科学出版社 2010: 104-105.
- [8]张虎元,刘平,等. 土建筑遗址表面结皮形成与剥离机制研究[J]. 岩土力学 2009, 30(7): 1883-1891.
- [9]郑龙,周仲华,张虎元,等. 土建筑遗址墙体温度变化规律[J]. 兰州大学学报(自然科学版) 2008(专辑): 58-60.
- [10]严耿升,张虎元,王晓东. 干旱区土建筑遗址冻融耐久性研究[J]. 岩石力学 2011, 32(8): 2267-2273.

[责任编辑 加东]

(上接第55页)在这当中它构筑着辉煌,也留下诸多遗憾供后人思索<sup>[8]</sup>。

毫无疑问,抗战戏剧的艺术讲述核心内容来源于革命的现实,在艺术的背后当然也蕴含着相应的价值观念和社会认同。民族国家意识形态在抗战时期即赋予特定现象意识形态意义,从而对这一历史进程做出价值判断。历史意义通过对历史现象的阐释而显现出来,以抗战时期民族国家意识形态的立场和眼光对该历史时期的现象作不同的取舍整合和阐释。近代以来中华民族在追求民族独立和国家富强的过程中所生成的民族精神恰当地蕴涵在抗战戏剧的艺术形式中。民族国家话语构建在抗战戏剧的艺术形式中得到升华。

参考文献:

- [1]赵学勇,孟绍勇. “文学中心”的转移与当代文学“新方向”的确立[J]. 山西大学学报:哲学社会科学版 2006(1).
- [2]陈白尘. 陈白尘论剧[M]. 北京:中国戏剧出版社,1987:

401. 11.

- [3]艾青. 新文艺论集[M]. 上海:群益出版社,1951: 82-83.
- [4]舒强. 新歌剧表演的初步探索[M]. 上海:新文艺出版社,1953: 4
- [5]夏衍. 戏剧抗战三年间——祝三届戏剧节并答苏联友人[J]. 戏剧春秋. 创刊号(1940).
- [6]萨支山. 40年代文学与17年文学研究“延安文艺”与“当代文学”[J]. 中国现代文学研究丛刊 2003(2).
- [7]吴晓邦. 我爱陕北秧歌舞[C]//艾克恩. 延安文艺回忆录[M]. 北京:中国社会科学出版社,1992: 334.
- [8]张艳梅. 抗战时期演剧:民族国家话语的舞台建构[J]. 文艺理论与批评 2005(4).
- [9]田汉. 抗战与戏剧[C]//田汉文集(第15卷)[M]. 北京:中国戏剧出版社,1983.
- [10]陈思和. 民间的沉浮:从抗战到文革文学史的一个解释[C]//上海:鸡鸣风雨. 上海:学林出版社,1994: 36.

[责任编辑 加东]