

doi:10.13582/j.cnki.1672-7835.2023.03.020

戏剧在苏北抗日根据地(1940—1945)的历史样态、艺术姿态、传播生态

贺思齐

(南京大学 文学院,江苏 南京 210023)

摘要:目前学界对苏北抗日根据地戏剧研究较少,而将封存于档案和回忆中的苏北抗日根据地戏剧整合重现,不仅能体现抗日根据地戏剧别样的区域标识,亦能补足抗日根据地整体戏剧史的未尽之憾。经历了两次“反扫荡”,戏剧艺术家们在《在延安文艺座谈会上的讲话》精神的指导下逐渐深入基层,融入群众,他们通过加入苏北传统戏曲、杂耍等表演形式以克服戏剧创作“公式化”的弊病。戏剧社群化和自治化的组织方式,促使苏北民众在接受革命启蒙与思想解放的同时,也逐渐从观众席走向了舞台中心,并释放了巨大的戏剧生产效能。

关键词:戏剧;戏剧区域史;苏北抗日根据地

中图分类号:J82 **文献标志码:**A **文章编号:**1672-7835(2023)03-0171-08

一 问题的提出

在革命斗争的年代,人们对戏剧发烧式的观看热情和戏剧活动爆发式的增长趋势都预示着革命离不开戏剧的滋养。在抗日战争这样艰苦卓绝的时期,整个苏北抗日根据地从没停止过演戏、观戏。然而,无论是文艺探究还是政策研讨,当前国内学者的注意力大多集中于延安戏剧研究,而对其他抗日根据地戏剧缺乏一定的学术关注与深入探讨^①。需要指出的是,将封存于档案和回忆中的苏北抗日根据地戏剧整合重现,不仅能鲜活地体现抗日根据地戏剧别样的区域标识,亦能重新补足抗日根据地戏剧史整体研究的未尽之憾。

当我们重新回顾历史,戏剧的艺术价值已成为学界共识:通过公共表演的形式塑造对革命未来的美好愿景、体现对幸福生活的追求并促使观者对社会制度与社会秩序进行深度反思。也正因如此,在戏剧舞台的召唤下,苏北抗日根据地的军民集聚有限资源,通过丰富的文化生活提高自己的审美体验和政治觉悟。如果说不远处的敌占区

戏剧早已沦为商女尤唱的娱人之乐或小心谨慎的抱怨之作,苏北抗日根据地戏剧却大大超越了简单的娱乐宣泄,成为号召广通群智,抗击倭寇,共赴国难的文艺先锋。

设定地域和时间界限是系统梳理苏北戏剧史的关键一步。明晰苏北的地理范畴和1940—1945年的历史脉络不仅带来研究说明上的便利,也有助于理解苏北戏剧在“史学生态”中的坐标。在战火纷飞的年代,由于部分区域实际控制权不断交替更迭,苏北抗日根据地也在不断缩扩变化中。简而言之,苏北通常是指“淮海、盐阜两个地区,南至斗龙巷、大纵湖、润河一线;北至陇海铁路;西临运河,与淮南、淮北抗日根据地相呼应;东濒黄海。包括今盐城、阜宁、射阳、建湖、滨海、响水、淮阴、涟水、灌南、灌云、沭阳等县(区)的全部,淮安(今楚州区,下同)泗阳、宿迁、新沂、东海等县(市的大部)。在这一区域内,以盐河、灌河为界,分为两大块,灌河以南、盐河以东为盐阜区;

收稿日期:2022-12-23

基金项目:教育部人文社会科学重点研究基地重大项目(22JJD750024)

作者简介:贺思齐(1994—)女,湖南邵阳人,博士生,主要从事戏剧影视文学史研究。

①郑立柱:《革命新剧与民众动员:以抗战时期的晋察冀边区为例》,《福建论坛(人文社会科学版)》2023年第1期。

灌河以北、盐河以西为淮海区。”^①此区域临近国民党“汪伪政权”中心的南京,又受敌伪、日寇侵略已久,革命环境险峻恶劣。

1940年—1945年是苏北抗日根据地从动荡到稳固的时期,在中国共产党的领导下,戏剧创演活动走过了从初创到繁荣的过程。鲁迅艺术学院华中分院(简称华中鲁艺)、三师鲁工团与八旅文工团的设立,地方文工团的出现以及苏北人民自发的创作实践,都反映了本时期戏剧创演的强盛生命力。这一时期主要的演出作品按照题材类型、创作目的和演出形式,可分为以下七种:第一,为特定的政治事件服务,如为皖南事变而创作的《王玉凤》《惊弓之鸟》,为解放淮阴而创作的《淮阴之战》;第二,为苏北抗日根据地生产运动做宣传,如为宣传根据地减租减息运动演出的《人牛太平》,揭露无良地主反对减租政策的戏剧作品《丁赞亭》;第三,与苏联相关的创作,如根据苏联剧本改编的《破旧的别墅》,为纪念俄国十月革命演出的苏联话剧《带枪的人》,描写苏联卫国战争的大型话剧《前线》等;第四,古装历史题材作品,如为完成甲申三百周年宣传任务的《李闯王》,描写明末郑芝龙、郑成功父子的《郑家父子》等剧目;第五,活报剧形式的作品,如《反投降》《反逃亡》《皖南一家》《扬子江暴风雨》《重庆交响乐》《撤退》《人约黄昏后》(又名《月上柳梢头》)《宁死不屈》等作品;第六,用京剧形式演出的作品,如《解放阜宁城》《忠义图》《小过年》等剧目;第七,用新淮剧演出的作品,如《照减不误》《路遥知马力》(第一幕又改为《渔滨河边》)等。

由于日寇两次“大扫荡”,苏北地区的报刊纸本资料遗损严重,研究资料匮乏,学界对苏北抗日根据地戏剧的研究相对较少,以致其历史细节含混不清,一些疑惑未曾解开:苏北抗日根据地戏剧有何独特之处?苏北戏剧和当地的社会、军事、文化存在怎样的互动关系?不同社群身份参与建构的戏剧孕育出何种特殊样貌?也许对这些问题的追问火烛一隅,甚至可能因大量文字资料的流失

与后人的纰漏而有所误认,但至少保留了我们利用已知的零星文献材料重新诉说这段被湮灭历史的可能性。

二 苏北抗日根据地戏剧样态的转变:走向群众

1942年5月党中央在延安召开了具有历史意义的文艺座谈会,此次座谈会的两次核心讲话被整理为《在延安文艺座谈会上的讲话》一文(以下简称《讲话》)。在《讲话》中,毛泽东对文艺“为什么人”和“怎样为”的问题进行了引导阐述,对文艺工作者提出“立场问题、态度问题、工作对象问题、工作问题和学习问题”^②的思想修正和“动机与效果统一”^③的文艺批判标准。《讲话》为抗日根据地文艺工作指引了前进的方向,被戏剧家以及其他艺术家视为“革命文心”。

回顾《讲话》发表前,苏北抗日根据地的处境不容乐观。1940年10月,陈毅同志率领新四军经黄桥决战后与黄克诚同志带领的八路军第五纵队会师,这次胜利会师顺利“完成了党中央给予的打通华北、华中的联系通道,打开苏北抗战局面,使苏北、苏中联成一片,共同开辟苏北抗日民主根据地的战略任务”^④。虽然开辟苏北抗日根据地的任务已经完成,但刘少奇同志清醒地认识到苏北抗日根据地面临的多重困难:“我们不独是在同日伪的不断战斗中,而且也是在同反共顽固派不断自卫斗争中,即是说,是在三角斗争中来建立敌后抗日民主根据地的。”^⑤腹背受敌的艰难处境使得戏剧活动仓促草率且量少力微,文艺军队化已经成为一种常态。赵定、陈述所著的《战争年代苏北地区的话剧活动史话》一文记述:“1940年冬,华中鲁艺在盐城成立,特设戏剧系,演出了《王玉凤》、《惊弓之鸟》等话剧作品。1941年7月的大扫荡致使华中鲁艺多名同志牺牲或被俘,华中鲁艺的一批戏剧骨干编入三师鲁艺工作团,于1941年10月革命节演出《带枪的人》,1942年元旦演出《人牛太平》,1942年夏演出《冀东起

①《苏北抗日根据地史论选》,中国共产党党史出版社2011年版,第1页。

②《毛泽东选集(第3卷)》,人民出版社1991年版,第848页。

③《毛泽东选集(第3卷)》,人民出版社1991年版,第868页。

④潘辟:《苏北抗日根据地纪事》,华东理工大学出版社1997年版,第112—113页。

⑤陈鹤锦:《苏北抗日根据地的开辟与发展》,见《苏北抗日根据地史论选》,中共党史出版社2011年版,第270页。

义》等剧目。”^①作为文化战线的主心骨,鲁艺分院多担任军队中战地演剧的任务,“上演的剧目大都以抗日斗争生活为主要内容”^②。此外,鲁艺分院还积极筹备戏剧组织机构,巩固戏剧运动阵地,他们“牵头发起组建了若干地方群众文艺团体”,负责组织推进“1941年苏北戏剧协会”的成立,“指导根据地各中学成立学生剧团”^③。

除了繁重的文艺工作,不足百人的专业文艺工作者在特殊情况下也可能参加冲锋陷阵的战斗。苏莒回忆道:“四月二十九号夜,泗灵公路全线出击,我们派六个同志参加了关庙和虞姬墓战斗,我们的戏剧导演章琴同志参加突击班冲进圩子,王永宏同志还捉了‘菩萨俘虏’。我们除宣传外,并照顾伤员。”^④可以说,“在战争年代,地方文工团生活军事化、行动战斗化”^⑤,已经成为一种生存常态。每位同志要求“既能演戏,又能编剧;既能敲锣鼓,又能拉二胡;既能配效果,又能管灯光;既能在台上表演,又能装景拆台”,极端情况下甚至“炊事员也要有一些文艺的基本功,以便随时可以补额、帮忙”^⑥。这种戏剧创作者身兼数职的情况,一方面说明戏剧创作人才短缺,另一方面模糊的戏剧分工模式也容易导致创演作品的粗糙简化。

苏北戏剧样态的转变与“1941年7月下旬”^⑦和“1942年冬”^⑧日寇相继发起的两次“大扫荡”有关。遵照党的作战策略,抗日根据地切实执行“分散向四周边区及敌占区行动”^⑨的“反扫荡”

游击战术。在遭遇敌人扫荡时,文艺战士除了奋起反击,还以冲出包围、成功转移为作战任务。遵循“年纪大的团员随部队行军作战,开展宣传工作”^⑩、“小同志和生病的同志分散到群众家去打‘埋伏’”^⑪的斗争策略。赵定、陈述也曾记述道:“文艺工作团体一律改为分散活动。文艺工作者大部转到地方作群众工作,另一部又深入部队连队。”^⑫这一策略顺应了“在敌后抗日根据地各项建设都必须适应游击战争的情况,而不适宜搞较大规模的政治、文化、军事建设,摆大摊子”^⑬的组织决策。

日寇的“大扫荡”让苏北根据地戏剧活动遭受挫折并陷入困境,但这并非是“历史的倒退”。朱瑞同志颇有远见地提出:“要结合今天敌后游击战争的环境,要注意分散隐蔽,不要在表面上闹得过于轰轰烈烈的;要迅速简捷,不要拖拉迟滞;要多研究一些战时文化工作与活动的方式方法,这一方面更易发挥作用及深入群众,另一方面也便积蓄与保存文化力量,使文化工作在动荡与艰苦的环境之下,能够与军政民一切力量共同坚持阵地,坚持斗争。”^⑭虽然战争的残酷与创作环境的艰辛对苏北戏剧活动造成巨大冲击,让戏剧工作暂时失去创作活力,但也在一定程度上促使学院化的戏剧创作者摆脱原初环境,走向人民群众,走进社会生活,并从中挖掘文艺创作的源泉。阿英就在同群众闲谈时,发觉盐阜区人民仍对淮戏十分迷恋,便萌发了“利用淮剧这个形式,写些现

①赵定,陈述:《战争年代苏北地区的话剧活动史话》,见《中国人民解放军文艺史料选编(第4册)》,解放军出版社1988年版,第160—163页。

②徐月亮,刘则先:《盐阜根据地革命文艺团体概述(一)》,《盐城师范学院学报(人文社会科学版)》1987年第3期。

③闻士巍:《铁血英才,文坛星火》,见《盐城红色记忆》,盐城印刷总厂有限责任公司2006年印,第116页。

④苏莒:《一年来淮北大众文剧团活动纪实》,《江淮文化》1946年创刊号。

⑤刘则先,刘小青:《苏北抗日根据地文化散记》,江苏人民出版社1993年版,第147页。

⑥刘则先,刘小青:《苏北抗日根据地文化散记》,江苏人民出版社1993年版,第147页。

⑦赵定,陈述:《战争年代苏北地区的话剧活动史话》,见《中国人民解放军文艺史料选编(第4册)》,解放军出版社1988年版,第163页。

⑧赵定,陈述:《战争年代苏北地区的话剧活动史话》,见《中国人民解放军文艺史料选编(第4册)》,解放军出版社1988年版,第165页。

⑨潘辟:《苏北抗日根据地纪事》,华东理工大学出版社1997年版,第199页。

⑩黄明:《难忘黄海之滨鱼水情》,见《新安旅行团在苏北》,21世纪出版社1998年版,第168页。

⑪陈伟:《我在海边打“埋伏”》,见《新安旅行团在苏北》,21世纪出版社1998年版,第171页。

⑫赵定,陈述:《战争年代苏北地区的话剧活动史话》,见《中国人民解放军文艺史料选编(第4册)》,解放军出版社1988年版,第165页。

⑬潘辟:《苏北抗日根据地纪事》,华东理工大学出版社1997年版,第199页。

⑭朱瑞:《我对于开展山东文化运动的几点意见》,见《抗日战争时期延安及各抗日民主根据地文学运动资料(下)》,山西人民出版社1983年版,第31—32页。

实斗争内容的剧本,进行演出活动”^①的想法。盐阜文工团也于“1942年提出了‘戏剧面向农村’的口号,并决定对苏北地方戏淮剧和北方旧形式进行戏曲现代化改造”^②。因此,对于戏剧工作者而言,两次“反扫荡”是促逼戏剧创作者“思想蜕变”的时刻。如果从历史发展的维度来看,这一特定时期的戏剧活动虽暂受挫折、趋于停滞,但这种“游击式”的工作方式亦成为保存力量、深入群众的必然过程。同时,它也成为文艺工作者“下乡”运动的前奏,为回应和落实1942年5月的《讲话》精神做好了思想上和实践上的准备。

“没有革命的理论,就不会有革命的运动。”《讲话》高度肯定人民的价值,批评过分追求个体艺术表达的“锦上添花”,褒扬以政策普及为己任的“雪中送炭”,其核心为:工农大众“迫切要求一个普遍的启蒙运动,迫切要求得到他们所急需的和容易接受的文化知识和艺术作品,去提高他们的斗争热情和胜利信心,加强他们的团结,便于他们同心同德地去和敌人作斗争”^③。苏北抗日根据地戏剧家因扫荡避难、随军作战与人民群众亲密接触,在写作内容上吸取人民群众丰富的生产生活素材,在写作技巧上具备专业化的艺术素养,开始组建各种戏剧团体开展工作,丰富群众业余生活。长期以来被高雅戏剧拒之门外的人民群众,不但被正式纳入戏剧服务对象中,甚至获得了戏剧文艺的“创作邀约”。可以说,随着《讲话》精神的贯彻落实,广大人民群众在抗战戏剧活动中获得了自我表达的广阔空间。

三 偏斜与调试:政治宣传与娱乐特质

文艺与政治关系密切,当戏剧作为传播媒介进入现实,就不再被看作是外化的中立性工具。政治宣传是苏北抗日根据地戏剧的主要工作任务之一,为了吸引观众达到宣传效果,苏北抗日根据

地戏剧采用群众喜闻乐见的元素、题材和风格,进行了许多艺术表现形式的创新尝试,将抗日戏剧从“内容即宣传”的局限中解放出来。

“在战争期间,人们意识到仅仅动员人力和物力是不够的,还必须进行公众舆论上的动员。”^④因此,苏北抗日根据地戏剧更需要一种鲜明的立场,而这种立场在宣传内容上不言自明。在为数不多的保留全本的戏剧中,1942年苏北的独幕话剧《贯碗》就是一个生动典型的例子。剧中村民张三娘讥讽八路军小战士道:“早年那些队伍,哪个不是说的天花乱坠,自己怎样好,稍不如意,不分青红皂白,就骂下来!”^⑤这反映了苏北抗日根据地初创时因流年战乱所面临的军民信任危机。当《贯碗》中张三娘认定“当兵没有好人”,会随意烧杀抢掠时,村中先生劝解道:“人家八路军拼死拼活打日本,一天到晚吃辛受苦,为的是是什么,假如没有八路军,我们能过安稳日子吗?”^⑥面对部分群众的质疑,戏剧故事能直视公众的误解与抱怨并进行及时纠偏,最后消除误解、破除谣言,对八路军的形象进行强有力的维护。

无独有偶,1945年的独幕剧《归队》中父母送儿参军后颇为自豪,“你看人家这样子尊敬我家,不是为的别的,正因为他自己争气,打鬼子,在前方有光荣啊……”^⑦可是儿子因思家心切而“逃”回家时,父母和乡亲苦口教育道“你应当在革命部队里努力学习求进步,你才能不落伍,你才能不想家,你想家……现在你回来啦,你看到吧!家里一切都由地方上照应得好好的……”^⑧本剧把握战士们的思乡心理,对久未归家的战士们进行循循善诱、晓之以理的引导,起到了鼓舞人心、稳定大局的作用。阿英1944年创作的《李闯王》亦是如此。以李闯王叱咤风云但最终失败的一生,提醒革命工作者,即使胜利在望也不应忘乎所以,更需保持纪律严明、爱护百姓的优良作风。由此可以看出,苏北抗日根据地戏剧对群众、士兵和军队

①邓小秋:《阿英与淮戏》,见《阿英纪念文集》,中国戏剧出版社2000年版,第347页。

②凡一:《盐阜区农村戏剧运动概况》,《江淮文化》1946年创刊号。

③《毛泽东选集第3卷》,人民出版社1991年版,第862页。

④哈罗德·D·拉斯韦尔:《世界大战中的宣传技巧》,张洁、田青译,中国人民大学出版社2003年版,第15页。

⑤汤增桐:《贯碗》,见《江苏革命根据地文艺资料汇编》,江苏省文联资料室1983年印,第25页。

⑥汤增桐:《贯碗》,见《江苏革命根据地文艺资料汇编》,江苏省文联资料室1983年印,第29页。

⑦康庄:《归队》,见《江苏革命根据地文艺资料汇编》,江苏省文联资料室1983年印,第359页。

⑧康庄:《归队》,见《江苏革命根据地文艺资料汇编》,江苏省文联资料室1983年印,第365页。

干部进行了谈话式的“精准投放”,并且此种谈话模式以“撒播”的方式,用最小的时间成本让观众受到启迪与教育。

但苏北抗日根据地戏剧曾陷入剧本荒的困境中,引发了剧本因求多赶快而机械复写的“公式化”创作危机。姚尔觉曾指出:“干‘话剧’工作的同志大多陷于‘公式化’,或者有的以‘标语口号’代替了艺术。这在有经验的观众看来,一个戏刚开幕时,便能猜出结尾,所以就感到厌倦。”^①这一观点表明,无论是艺术家还是观众,过度“公式化”的戏剧减弱了创作冲动与惊异感知。“公式化”的叙事模式“大多是根据报纸的记载或一般的传闻,再加些主观上的想象,就写出来了”^②,这种创作方式导致“每一阶层,每一类型的人,只有一种图示的形象”^③,虽然“脸谱化”的形象具有高辨识度,易于观众理解人物动机,但这种形象的表现力羸弱,其“只着眼于他的阶层性,去看人,去理解人,表现人,是不切实际的‘图式主义’”^④。这种空中楼阁式的建构方式“单单只有话(何况又是单调的,枯燥的,重复的)而没有‘戏’,再加上导演没有好好地处理,结果一出戏,从头到尾只是几个角色站在台上你一句、我一句的开‘化装辩论会’,这样怎不叫台下的观众打瞌睡呢?怎么不叫他们坐在背包上,感到屁股酸痛!如果再刮上西北风,那他们一定要溜之大吉的”^⑤。

“化装辩论会”的危机一方面提醒创作者警惕单一的戏剧“公式化”,另一方面也显露出“拘禁在狭隘范围”的创作题材难以满足观众多样化的娱乐需求。更令观众难以忍受的是,有限的创作题材大多是某“一时期政治任务的题材,往往

是有时间性的,过了这个时期,这些剧本也都随着时间的过去而过去了,于是常常弄得无戏可演”^⑥。正是因为对戏剧中宣传说教过于“裸露”的“不满”,潜伏的娱乐欲望在戏剧自有的狂欢特质的刺激下逐渐滋长。针对“公式化”和过分娱乐的问题,“依靠形象的表现,依靠形象的感应力、说服力”^⑦才是解决问题的关窍。

从长期来看,泛滥僵化、缺乏活力的内容生产在艺术价值和政治宣传上的作用都十分有限。但一定要追溯苏北抗日根据地戏剧“公式化”的原因,或许是专业创作者的极度短缺与业余创作者的培育迟缓;或许是迫在眉睫的宣传任务导致的戏剧创作急于求成;或许是前线激战使创作环境动荡不安;又或许是创作者的创作与群众艺术鉴赏需求有较大落差。因此,戏剧“公式化”的毛病虽受到不少指责,但在斗争环境恶劣的苏北抗日根据地,也的确是一种退而求其次的无奈选择。

如何有效规避“公式化”,创造吸引广大群众且“新颖活泼”的戏剧形态是亟待解决的问题。也许短期内难以改变剧本叙事模式,但演出形式所蕴含的内在力量却驱使新风格的诞生。创作者开始试图消解“大写的”、高雅的话剧,转而有意识地挖掘多元民间艺术形式,使观众充分感知形式变革所带来的鲜活生命力。

曾任阜东文工团成员的刘则先回忆道:“话剧对于盐阜人民来说,还是相当陌生的,所能见到的主要是演帝王将相、才子佳人的淮剧幕表戏、折子戏、有时,也能见到京戏,但这也多限在城市。对于广大的农民群众所见到的只是淮剧的童子戏、社戏。”^⑧可以说,在苏北传统戏曲的历史比话

①姚尔觉:《话剧创作的新阶段》,见《抗日战争时期延安及各抗日民主根据地文学运动资料(下)》,山西人民出版社1983年版,第142页。

②姚尔觉:《话剧创作的新阶段》,见《抗日战争时期延安及各抗日民主根据地文学运动资料(下)》,山西人民出版社1983年版,第143页。

③凌青:《克服剧本荒!开展创作热潮!》,见《抗日战争时期延安及各抗日民主根据地文学运动资料(下)》,山西人民出版社1983年版,第24页。

④凌青:《克服剧本荒!开展创作热潮!》,见《抗日战争时期延安及各抗日民主根据地文学运动资料(下)》,山西人民出版社1983年版,第25页。

⑤啸平:《改造我们的话剧》,见《抗日战争时期延安及各抗日民主根据地文学运动资料(下)》,山西人民出版社1983年版,第224—225页。

⑥凌青:《克服剧本荒!开展创作热潮!》,见《抗日战争时期延安及各抗日民主根据地文学运动资料(下)》,山西人民出版社1983年版,第26页。

⑦凌青:《克服剧本荒!开展创作热潮!》,见《抗日战争时期延安及各抗日民主根据地文学运动资料(下)》,山西人民出版社1983年版,第26页。

⑧刘则先:《熏染硝烟的文化》,盐城市印刷厂2000年印,第88页。

剧的历史漫长得多,早在话剧萌芽之前,农民群众就已经习得传统戏曲的解读方式,因此,创作者们开始将创作灵感寄托在以淮剧为主的地方戏曲中。黄其明创作反映减租减息运动的新淮剧《照减不误》和揭露国民党反动派消极抗日、积极反共的现代淮剧《路遥知马力》(第一幕又改为《渔滨河边》),因广受好评而成为现代淮剧的翘楚,甚至引发编演现代淮剧的热潮。这一时期除了采用“以改造过的地方民间形式——淮戏,作为主要戏剧形式,秧歌舞、玩龙船(即荡湖船)、打连响(即打钱竹)、高跷、莲花落、大鼓说书等等杂耍形式也普遍采用”^①。方徨和青辰也曾提议:在演出场地上自由灵活,“不要搭台,在场上,在街上演戏”,演员服饰要求“做戏的人穿得花花绿绿的”,演出内容提倡“最好拿本区本乡的故事编成剧演出来”^②。可见街头剧、活报剧、杂耍、本土题材等也成为受当地群众欢迎的艺术元素。

由此,当我们再一次审视苏北抗日根据地戏剧如何达到政治宣传与娱乐功效的理想平衡时,发现创作者在具体的实践中,运用了身旁众多或本土或民间或通俗的艺术形式,并将之与戏剧进行了富有创造性的糅合,摆脱了被固化的叙事模式,最终达成“内政外娱”的艺术境界,即:做戏娱人是基础,经世泽民是归宿。

四 动员公众与启蒙解放:一种传播学视野

戏剧对苏北抗日根据地的意义绝不仅限于历史与艺术领域,戏剧作为一种媒介也彻底进入了一部分公众的日常生活。“群众自己的创作活动的开展,各刊物的通讯报告的提倡,各地文艺团体中的群众创作小组的组织,文艺通讯网的号召,都刺激了广大群众的创作欲望。”^③尽管公众创作的内容曾被贬斥不够优质、专业和高雅,但这种开放的组织方式却让公众在接受思想启蒙与个性解放的同时,从观众席走向了舞台的中心,并释放了巨

大的戏剧生产效能。这种巨大的产出虽然难以达到较高的艺术成就,但却体现出另一种社会价值,即:在颇具社群化和自治化的体制中,公众不但真正参与戏剧体验,而且受到了救亡启蒙思想解放的教育熏陶,不时闪烁着苏北抗日根据地戏剧的“现代化”光辉。

当我们对苏北人民群众创作的“群众戏剧”进行考察时,不难发现在《讲话》发表后时局相对稳定的时期内,戏剧进入创作数量和参与人数的井喷期。戏剧工作者通过“突击月”“实验乡”“大活动”“研究会”等各种方式组织群众开展“戏剧群教”^④“分组比赛”^⑤等戏剧活动,尤其是组织针对农村(以儿童、教师、妇女为主)的剧团工作较为活跃,且活动内容多贴合政治任务。此外,各种剧本创作比赛也积极调动了“小学老师、农村剧团团员、干部、民间艺人”^⑥的参与热情,虽然在剧本创作的艺术技法上还有较大进步空间,但人民群众彻底实现了在文化创作上“翻身”的愿望。凡一曾做过统计:苏北盐阜区大约“从一九四四年九月到一九四六年二月共组织了六百八十五个农村剧团,一百六十一个儿童剧团,五十六个妇女剧团。八百二十三个男女秧歌队。共有团员、队员二万三千九百三十四人。其中有妇女六千六百零一人,他们共演出了八千二百六十余次(小的演出,如玩湖船等未统计在内)”^⑦。群众热情参与的程度一方面说明文化水平不高的战士和老百姓对这种组织形式、参与方式较为满意;另一方面,群众的创作热情不再受“知识壁垒”的长期束缚而被迫封存。

虽然苏北抗日根据地群众创作出现了一些“草率了事”并缺乏“深思熟虑”的不成熟作品,艺术水平和理论基础都稍显粗糙质朴,但这种将群众与革命诉求、团体组织、教书育人、娱乐功能等紧密结合的戏剧集合体的确值得赞叹。将人民群众作为自己的创作主体与接受对象是抗日根据地

①凡一:《盐阜区农村戏剧运动概况》,《江淮文化》1946年创刊号。

②方徨、青辰:《白天演戏和演平地戏》,见《风韵萦绕苏淮大地》,盐城师范学校印刷厂2000年印,第203页。

③艾思奇:《抗战文艺的动向》,《文艺战线(延安)》,1939年第1卷第1期。

④凡一:《盐阜区农村戏剧运动概况》,《江淮文化》1946年创刊号。

⑤凡一:《盐阜区农村戏剧运动概况》,《江淮文化》1946年创刊号。

⑥凡一:《盐阜区农村戏剧运动概况》,《江淮文化》1946年创刊号。

⑦凡一:《盐阜区农村戏剧运动概况》,《江淮文化》1946年创刊号。

戏剧的生存之道,戏剧家从侧重于戏剧生产者的定位转向戏剧引导者的定位,人民群众固化为戏剧消费者的陈规被打破,新的戏剧生产主体已经诞生。

这种自主参与还体现为对特定人群的重点培养。范长江发现儿童戏剧活动所蕴藏的潜力,他提议应该“适合各地习惯与各地儿童的能力,用地方小调歌谣与简单的舞蹈,适当的配合,与灵活的运用,创造农村儿童所喜闻乐见的形式”^①。这种贴近儿童的创作理念也间接将儿童发展成巩固革命成果的新力量。的确,“农村儿童组织起来之后,对于影响儿童家庭、帮助生产、防奸等是有作用的”^②。几乎跑遍了整个苏北的新安旅行团以实际行动支持着找寻革命新生、启蒙儿童这一设想。1943年在苏北阜东县成立了儿童戏剧训练班,不但有利于“培养文艺骨干,也有利于发展扩大儿童团”^③。在集训期间新安旅行团教导“戏剧常识、如表演、化妆、布景等”,“讲了时事形势与抗日的政治常识,排了几出儿童剧,如《反扫荡》《长大打日本》《敌后的孩子》等”^④。抗日戏剧对儿童还未开化的情感世界进行“整体着色”,主动将儿童纳入解放区文化领域,这一举措发挥了戏剧的感化作用,以儿童为对象强化救亡图存的民族国家意识,系统地教化和培育了在抗日战线中所需要的“合格的儿童”。

当然,苏北戏剧运动并非只向新生力量的儿童倾斜,秧歌剧中所宣传的先进的性别主张也掀起了农村妇女对自由的渴望,对封建强权的批判。《刘桂英是一朵大红花》是“一九四四年到一九四六年流传在苏北革命根据地较有影响的歌剧”^⑤,讲述了秧歌队协助刘桂英反抗具有封建思想婆婆的故事。一开场媳妇刘桂英就温和反对“二娘”

称谓,却被婆婆教训:“喊你二娘你不答应,偏偏要叫你刘桂英,天下哪里有这么道理,女人家也要起个名。”^⑥暗示刘桂英与婆婆思想上存在隔阂。恰逢妇救会会长邀请刘桂英领跳秧歌舞,婆婆面有不快虽无奈当面应允,但背地里则棒打刘桂英,并训责媳妇刘桂英是“大胆的小妖精”,“哪像个做媳妇的样子”^⑦。刘桂英感伤自己“好像鸟儿入了笼,再不能飞出去见太阳”^⑧,想拒绝秧歌队的邀约,好在妇救会成员们决定开会教育婆婆,并鼓励刘桂英继续斗争,最终本剧在刘桂英带领姑娘们扭起秧歌舞中落幕。

总而言之,《刘桂英是一朵大红花》的成功也间接说明戏剧是如何将一个模糊的“妇女解放”理念变成一种可视化的呈现,并使女性观众做出选择,为个体生命注入崭新的性别寓言。值得一提的是,在秧歌剧的带动下不少妇女加入秧歌队。钱瓔曾赞道:“周门秧歌队更密切的与妇女解放结合起来了。他们斗争了虐待小媳妇的坏婆婆,及想杀害自己老婆的丈夫,这样的秧歌队已经成为妇女求解放的有力的组织。”^⑨以上事例可见,苏北抗日根据地的秧歌剧反哺了现实中的秧歌团体,甚至形成了“群众性的秧歌文化现象”^⑩。这一时期还出现了《雨过天晴》《反法西斯大秧歌》《走向光明》《改造二流子》《天下穷人是一家》等秧歌剧,这些剧目或多或少都取得了表达方式与主题呈现上的成就。

不过,蓬勃发展的苏北农村剧团演出也不乏演员业余化导致的弊病。博夫曾谈到排戏与演戏中时常遇到的问题:农村剧团的演员轻视排演规则,“乱插嘴”“常发笑”“演员在台上互相提词”^⑪令导演头疼不已;到了演戏的时候演员“手忙脚乱”“乱跑乱喊”,对于特定角色“不肯装”,缺乏

①范长江:《对于华中文艺工作的几点意见》,见《中国人民解放军文艺史料选编(第4册)》,解放军出版社1988年版,第139页。

②范长江:《对于华中文艺工作的几点意见》,见《中国人民解放军文艺史料选编(第4册)》,解放军出版社1988年版,第139页。

③张早:《在阜东县办儿童戏剧训练班》,见《新安旅行团在苏北》,21世纪出版社1998年版,第156页。

④张早:《在阜东县办儿童戏剧训练班》,见《新安旅行团在苏北》,21世纪出版社1998年版,第156页。

⑤《刘桂英是一朵大红花》,见《江苏革命根据地文艺资料汇编》,江苏省文联资料室1983年印,第261页。

⑥《刘桂英是一朵大红花》,见《江苏革命根据地文艺资料汇编》,江苏省文联资料室1983年印,第262页。

⑦《刘桂英是一朵大红花》,见《江苏革命根据地文艺资料汇编》,江苏省文联资料室1983年印,第264页。

⑧《刘桂英是一朵大红花》,见《江苏革命根据地文艺资料汇编》,江苏省文联资料室1983年印,第266页。

⑨钱瓔:《两个妇女秧歌队 周门妇女秧歌队》,《江淮文化》1946年创刊号。

⑩刘则先,刘小清:《苏北抗日根据地文化散记》,江苏人民出版社1993年版,第206页。

⑪博夫:《农村剧团排戏和演戏时的毛病》,见《风韵萦绕苏淮大地》,盐城师范学校印刷厂2000年印,第204—205页。

“很好的计划和分工”^①,也表明农村剧团演员们还未“设身处地”以角色自居。但这些由群众创造的、略带质朴的文艺作品背后所呈现的多重视角,却指向了戏剧大众化的发展趋势。

结语

苏北抗日根据地戏剧在战时实际、意识宣教、娱乐需求和公众展演等因素的影响下,呈现贴近当地农村群众的戏剧形态。就发展历程来看,经历了两次“反扫荡”的纷飞战火,在《讲话》精神的

指引下,戏剧艺术家们已逐渐深入基层,融入群众,同时也意识到宣传工作中出现的“公式化”弊病。为此,戏剧创作者们开始试图消解高雅的“大写的”话剧,转而自觉地挖掘民间杂耍等群众乐见的艺术形式,使观众充分感知戏剧形式变革所带来的鲜活生命力。苏北抗日根据地鼓励群众创作,并将妇女儿童以及农民群体纳入革命启蒙与思想解放的现代话语体系中,尽管群众创作的艺术水准因粗糙草率而受到质疑,但其唤醒的群众创演精神如今早已代代相传、生生不息。

Dramas in the Anti-Japanese Base of Northern Jiangsu (1940—1945) of Historical Pattern, Artistic Gesture and Communication Ecology

HE Si-qi

(School of Liberal Arts, Nanjing University, Nanjing 210023, China)

Abstract: Currently, there are few studies on the dramas of the anti-Japanese base areas in northern Jiangsu in the academic circle. The integration and recreation of the dramas of the anti-Japanese base areas which are sealed in archives and memories, not only reflect the different regional marks of the dramas of the anti-Japanese base areas, but also make up for the unfinished land of the whole drama history of the anti-Japanese base areas. After two “anti-moppings”, under the guidance of the spirit of *Speech*, the drama artists gradually penetrated into the grassroots and integrated into the masses. They overcame the “formulaic” malpractice of drama creation by adding the traditional opera of northern Jiangsu, juggling and other forms of performance. The social and autonomous organizing mode of drama promoted the people in northern Jiangsu to gradually move from the audience to the center of the stage while receiving the revolutionary enlightenment and ideological liberation, and released the tremendous efficiency of drama production.

Key words: drama; history of drama region; anti-Japanese base areas in northern Jiangsu

(责任校对 朱正余)

^①博夫:《农村剧团排戏和演戏时的毛病》,见《风韵萦绕苏淮大地》,盐城师范学校印刷厂2000年印,第204—205页。