

演剧职业化运动研究



鸡鸣丛书

马俊山 著

人民文学出版社



演剧职业化运动研究



鸡鸣丛书

马俊山 著

人民文学出版社

本书为国家“985 工程”“汉语言文学与民族认同”哲学
社会科学创新基地项目成果

获得教育部人文社会科学重点研究基地南京大学中国
现代文学研究中心资助

图书在版编目(CIP)数据

演剧职业化运动研究/马俊山 著. - 北京:人民文学
出版社,2007.12
(鸡鸣丛书.第2辑)
ISBN 978-7-02-006725-1

I. 演… II. 马… III. 戏剧史-研究-中国-现代
IV. J809.26

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 203810 号

责任编辑:杜 丽 装帧设计:黄云香
责任校对:罗翠华 责任印制:王景林

演剧职业化运动研究

Yan Ju Zhi Ye Hua Yun Dong Yan Jiu

马俊山 著

人 民 文 学 出 版 社 出 版

<http://www.rw-cn.com>

北京市朝内大街 166 号 邮编:100705

北京新魏印刷厂印刷 新华书店经销

字数 220 千字 开本 880 × 1230 毫米 1/32 印张 9.875 插页 2

2007 年 12 月北京第 1 版 2007 年 12 月第 1 次印刷

印数 1-3000

ISBN 978-7-02-006725-1

定价 23.00 元

如有印装质量问题,请与本社图书销售中心调换。电话:01065233595

总 序

董 健

我们南京大学中国现代文学研究中心,于2004年出版“鸡鸣丛书”第一辑共十种,在学术文化界产生了很大影响。现在,我们又出版第二辑共十种。

丛书取名“鸡鸣”,固然会叫人想到它的地方特色(南京有鸡鸣山、鸡鸣寺),也隐含着表彰勤奋、良知之意(所谓“鸡鸣而起,孳孳为善”)与呼唤自由、光明之意(所谓“风雨如晦,鸡鸣不已”),但在我们研究中心来说,首先还是出自一种希望建立一个学术高地的“野心”。现在,人文社会科学重点研究基地已经挂牌不少,然而“基地”如果仅仅去“填报表”、“出数字”而枉费精力,却不能成为真正的学术高地,那就徒有其名。“鸡鸣”之称自然会唤起一种学术高地的意念。为什么这么说呢?鸡鸣山是巍巍钟山伸进南京城内的一脉,早在明朝初年(14世纪),此山就是“国子监”之所在地,用今天的话说,这里有一个“大学城”。清朝末年张之洞创办的三江师范学堂(1902年始),就坐落在这个昔日大学城的遗址上,此亦属我国现代大学源头之一,当时号称“最为新政大端”。三江之后是两江师范学堂(1905年始)、南京高师(1915年始),再接下来就是东南大学(1921年始)、国立中央大学(1927年始)、南京大学

(1949年始),悠悠百年,延绵不断,这座鸡鸣山就是学术高地的象征。尤其值得一提的是,“中华民国”时期的中央研究院这样的国家最高学术研究机构,也与中央大学为邻,紧靠在鸡鸣山的怀抱里。即使是在上世纪40年代国民党最腐败不堪的年头,大学和研究院这样的学术和精神的高地也能做到“贫贱不能移,富贵不能淫,威武不能屈”,在整个社会上仍然是一股强大的清流,抗拒着滚滚而来的社会浊浪。1948年鸡鸣山下中央研究院院士的选举,作为一个体制化行为而高度体现了政治上的宽容与学术上的自由,这是近年来知识分子颇为乐道的一段佳话。当时选出的院士,人文组二十八人个个都是学界巨子,即使在政治上为当局所不满的左翼学者如郭沫若、马寅初之辈,亦名列其中,而有些颇得官方赏识的学者却名落孙山。学术面前人人平等,学术的权威由是而立。显然,建立学术高地,不仅要严防社会腐败之风(目前此风正猛烈地向我们袭来)对学术界的侵袭,而且要时时维护学术的独立、自由和尊严,对此,我们有颇多的感慨与期待,同时也是怀有信心的。

其次,看中“鸡鸣”这个名字,还因为鸡鸣山上有座鸡鸣寺,鸡鸣寺里有座豁蒙楼。古寺的晨钟暮鼓,往高处讲,自然可以引出一些有关人的精神生活和精神状态的话题,这里且不去说它。单是这豁蒙楼,就对我们今天的学术研究尤其是中国现当代文学研究,颇有些警戒的意义。豁蒙之义与启蒙相通。中国人吃尽了受蒙蔽之苦,但自从上世纪80年代以来,不断有人说“五四”启蒙早已过时。然而看看近十多年的文学界吧,譬如,不久前我还看到一位法学家竟然出面捍卫“样板戏”里的所谓“公序良俗”和“民族精神”。这种种怪现状不都在说明着未经启蒙的精神蒙昧吗?我们的文学研究难道对此能漠然视之吗?

豁蒙楼是张之洞在创建三江师范学堂两年之后,也就是戊戌

变法失败六年之后,为纪念他的得意门生杨锐而修建的。杨锐为政治改革触怒专制主义而掉了脑袋。张之洞重游鸡鸣寺,忆起甲午中日战起之年与杨锐同登此寺置酒畅谈、纵论古今,为国势岌岌而痛叹的情景,似乎对当年学生吟咏杜甫“朗咏六公篇,忧来豁蒙蔽”的诗句又生出了一层系于现实的解读,遂倡议起楼,并亲笔题“豁蒙楼”匾额。看来,一切有点求新、求变头脑的人都有一种反蒙蔽的焦灼感。豁蒙者,解蔽也。看清了遮盖、蒙蔽之物而将其揭去,叫人心明眼亮起来。这既是一种自然现象,也是一种精神现象。譬如在鸡鸣寺建此楼之时,为了登楼远望,一览湖光山色,张之洞要求尽伐近边的丛木,这就是给自然景观除去了遮蔽。精神上的豁蒙当然是更加困难的。中国古人讲“正心”、“明道”、“解惑”、“劝学”、“致良知”等等,多少也有些精神豁蒙的意思在,但在那个专制主义文化的大框架之内,所谓豁蒙往往转来转去又变成了新的蒙蔽。专制必愚民,愚民必施蒙蔽之术,此为铁律,谁也破除不了的,即使在当代亦难免。就说 20 世纪中国的“文化大革命”吧,我们至今还记得,人一犯错误就检讨说受了蒙蔽,然后被“代表正确”的人教导一番,“心明眼亮”地去“战斗”,但不久就又有新一轮的“正确者”来宣布你再一次受了蒙蔽。清华大学曾流行一个顺口溜:“受不完的蒙蔽站不完的队,做不完的检讨流不完的泪。”何以至此?等到“文革”噩梦一醒,才知道当时全民都处在一个精神蒙昧的时代。

真正的思想精神上的豁蒙,现在叫启蒙(enlightenment),这是从 18 世纪西方启蒙主义运动才开始的事。在中国,五四启蒙打开了人的思想、精神的新境界,是人与文学的现代化不可缺少的一课。但是,老的“左派”说,启蒙是资产阶级的东西,早已被马列主义指导的革命所取代,现在再讲启蒙,就要“启”出反党的思想;“新左派”则说,启蒙是西方来的“殖民话语”(按:此言本身倒是一个地

地道道的殖民话语),要捍卫我民族独立性,应拒之国门之外。马克思主义只能吸纳、包容而不可能颠覆、取代启蒙主义。有些新派论者以“审美现代性”否定“资产阶级现代性”中的启蒙精神,也是很片面的。只要你承认人类的物质文明、政治文明、精神文明具有共同与共通之处,你就不能不看到现代启蒙的核心精神之所在,这就是:使人告别奴隶状态,做一个独立自主之人;告别蒙昧状态,做一个心明眼亮之人;告别迷信盲从状态,做一个明理自觉、个性健全之人;告别视官、上司为父母、为老爷的传统的臣民状态,做一个敢于捍卫个人自由、平等权利的现代公民。凡此种种,中外先贤多有系统阐述,虽是老生常谈,至少在中国却并未过时。凡此种种,关乎民生、自由之制度建设,均为人类共同与共通的追求,早已超越了阶级与国度,没有什么你强加于我、我强加于你的问题。这里用得上孙中山的那句名言:“世界潮流,浩浩荡荡,顺之则昌,逆之则亡。”文学拒绝启蒙,便不出政治工具与庸人玩物两途,这当然是我辈同仁所高度警惕的。至今还有不少入将“启蒙”与“政治”混为一谈,将“去政治化”与“反启蒙”作为一件事。岂不知有些政治行为本身,如果它不是立党为公、执政为民,那么它就必然是以蒙蔽人民为前提的。

在此,“鸡鸣”之称中的一个“鸣”字,至今仍不失其对文人学子的一种莫可名状的诱惑力。吾辈既为文人学子,便不可不思;思而有得,便不可不鸣;鸣而遇到不同之见或受权威压制,便不可不进而争、进而再鸣。如此往复无已,学术便得到发展。1957年“大鸣大放”虽然吃了苦,但人们至今难以忘怀那个短暂的学术春天所显示出的知识分子的良知与正气。最近十多年来,学术环境相对来说比以前是宽松得多了,“多元化”的口号也叫得颇为响亮,但总也形不成“百家争鸣”的局面。鸡零狗碎、庸俗不堪、充满广告味的“热点”(如文学界为所谓“名誉权”打官司之类)倒是不断出现,也

时有某某领域某某人有某某“新说”、某某“新论”的报道,但多为炒作,认真严肃的学术争鸣却是没有的。归根结底,这是学术界独立自主的创造精神的萎缩所致。简单化的、直线的“两元对立”(alternative)的思维模式已经使我们的学术受害匪浅。要神话鲁迅,就必把胡适妖魔化,或者反之。为了冲破“鲁郭茅”的评价格局,便非把沈从文、张爱玲、钱钟书抬得更高不行。这种非此即彼的视角,叫人辨不清历史的真实色彩。很少有人从综合的文化效应上,从人与文学之现代化总趋势上,去研究鲁迅与胡适的共同价值及其在今天的意义。如鲁迅主张改造贯为人奴而麻木不仁的“国民性”,张大“个性之尊”,呼唤“人国”之建立,胡适则鼓吹健康的“个人主义”,这在人的现代性追求上是一致的。又如关于中国现代文明的再造,鲁迅主张“外之既不后于世界之思潮,内之仍弗失固有之血脉,取今复古,别立新宗”,胡适则鼓吹“研究问题,输入学理,整理国故,再造文明”,二者相通之处也是十分明显的。一定要非此即彼、你死我活,首先被丢弃的往往是最有价值的东西。再比如,现在讲“民族性”、“民族精神”很时髦,但很少有人从鲁迅、胡适已达到的思想高度上来揭示“民族性”、“民族精神”之反现代性的巨大负面影响。只顾顺着“国情”、“中国特色”去讲,所谓“中国化”就往往不是化向新、化向现代,而是化向旧、化向前现代、反现代,就像鲁迅所说的:“并非将自己变得合于新事物,乃是将新事物变得合于自己而已。”^[1]

深度争鸣的缺失,还因为我们往往在貌似“多元化”的众声喧哗中,找不准价值的定位。主张“多元化”,提倡学术上互相宽容与尊重,决不意味着无比较、无权衡、无轩轻、无选择。面对互相对立的思潮与倾向,不偏不倚而“执中”就行了吗?孟夫子说得很明白:“执中无权,犹执一也。”这里讲的这个“权”字非常重要。权就是秤锤,没有它,你无以知轻重。所以孟子认为,没有权衡的“执中”仍

是片面的、偏于一端的“执一”。现在有些貌似很“公允”、很“折中”的理论,其实是很褊狭的。褊狭之风与浮躁心情有关。孟子在讲到无“权”之害时,举了个生动的比喻:饥不择食、渴不择饮的人,别看他吃喝得津津有味,但其实他是得不到“饮食之正”的,因为口腹的“饥渴之害”使他不暇掂量、选择,不能沉着、从容地做事。我们现当代文学研究界的“后现代”的鼓吹者,有时就会露出这种“吃相”来。这样吃,就难免从垃圾里吃出“美味”——比如,从“文革”里品出“民主意识”,从“样板戏”里品出“后现代性”等等。所有这些现象都说明,一个既有价值定位又不定于一尊的深度争鸣的人文环境,对我们的学术研究是多么重要。

不论是文学创作,还是评论与研究,说到底就是苦心孤诣地把那么一点“思”、一些“感”用语言表达出来。现在时髦的说法叫做“言说”(discourse)。说什么?怎么说?这是言说水平的问题;向谁说?听谁说?这是言说对象的问题。心之所感有正邪,思之所得有深浅,言之所形有是非,这里边是大有讲究的。大抵古人早就感到了言说之难吧——晋朝有个叫宋处宗的人,家养一只会说人话的长鸣鸡。这位宋先生就是与鸡的对谈当中“言功大进”,即大大提高了言说的水平。故而古人著书立说多称“鸡谈”、“鸡谭”云云。这个故事见于南朝宋刘义庆辑录的《幽明录》,那时的人看重言谈之功,才会编出这么一说。鸡当然是不可能说人话的。这一方面说明古人亟欲提高言说水平的迫切性,一方面也说明言说对象之难以到位的困惑与无奈。与其对牛弹琴,不如沉默与独语。与通人语的鸡对谈不是比与不通情理的人对谈更有益吗?我们的“鸡鸣丛书”当然面临着当代世界的言说之难。单是中国现当代文学这一领域,从上世纪30年代以来,就在“说什么?怎么说?向谁说?听谁说?”的问题上形成了一系列的概念和规矩。这些概念和规矩,一直都在牢牢地统治着我们的头脑。如今,必须对它们

——加以梳理和甄别,有些应该被质疑、被替代、被颠覆。否则,我们的研究就不可能取得进展。这当然是困难的,但我们会在困难之中言说出新的水平来,这样,也就会逐渐建起学术的高地。

2007年6月22日改定

“演剧职业化”运动铸就了

中国话剧的“黄金时代”(代序)

一 千载难逢的“黄金时代”

中国话剧已经一百岁了。

一个世纪的荣辱坎坷,印证着一百年的风雨沧桑。当人类从旧时代步入新纪元的时候,回眸中国话剧这一百年的历程,有意气风发的岁月,也有神情黯然的年代,几多磨难,几多辉煌,一路困苦一路歌,真让人感慨不已。特别是抗战时期,风云际会,中国话剧出现了一个空前绝后、千载难逢的“黄金时代”,其中又以抗战后期的1941—1945这几年间的成就最为辉煌。^①

这是一个名作家、名导演、名演员人才辈出的时代;

这是一个多样性、风格化、实验性与经典性并存,充满了创造性、激情四溢的时代;

^① 中国话剧的“黄金时代”通常泛指抗战八年,如陈白尘《在重庆雾季艺术节上的讲话》(《抗战文艺研究》1983年第1期)。把抗战后期称作话剧的“黄金时代”,据我所知最早见于刘念渠《战时中国的演剧》(《戏剧时代》第1卷第3期,1944年2月),较晚近者如张颖《我对抗战时期国统区戏剧运动的看法》(《抗战文艺研究》1983年第1期)、陈白尘《阳翰老与中华剧艺社》(《戏剧论丛》1982年第2期)等亦作如是观。

这也是一个产生出全国戏剧节、西南剧展、重庆雾季公演、孤岛剧运等各种演剧活动,话剧在各艺术门类中独领风骚的时代。

仅就剧目而言,八年抗战期间全国各地(国统区、根据地、沦陷区)产生的剧本,包括舞台剧和案头剧,原创或改译,发表与未发表的,估计总数不下于一千部。这是一个相当可观的数字,平均年产一百二十部之多。仅1941—1945年间,重庆四度雾季公演,大小剧目即达二百四十多个,光是大型剧作就有一百五十至一百七十部。而同时期上海公演的剧目,总数也有二百多种。^①从质量上看,绝大多数剧作家的代表作,都是这个时期的产物,不少已经成为中国现代文学的重要经典。原创者如曹禺《北京人》、夏衍《芳草天涯》、吴祖光《风雪夜归人》、宋之的《雾重庆》、陈白尘《升官图》、于伶《长夜行》、田汉《秋声赋》、郭沫若《屈原》、阳翰笙《天国春秋》、姚克《清宫怨》等,另外还有独具风采的大批改译,佼佼者如师陀《大马戏团》、李健吾《金小玉》、吴天《春雷》、柯灵《夜店》等等,虽然历经过半个多

① 关于剧目问题,鲁觉吾根据中审会的统计资料说,年均受理各种剧本三百五十多种,七年达二千五百种以上,还不计杂志发表或演而未出版者。此就整个国统区而言,不含根据地和沦陷区。见鲁觉吾《抗战七年来之戏剧》(载《戏剧新时代》,青年书店1944年版,重庆)。阳翰笙说,1941年至1945年,重庆市上演话剧约计二百四十种,其中多幕剧有一百七十个左右。见阳翰笙《重庆抗战剧坛纪事·序》(中国戏剧出版社1995年版)。张颖称,“四年中有二百多个新剧目上演”。见《我对抗战时期国统区戏剧运动的看法》。石曼的统计是八年间,重庆公演多幕剧一百七十部,独幕剧七十出,总数达二百四十种。见《抗战时期重庆公演剧目一览》(《抗战文艺研究》1985年第5期、1986年第3期)。另据《抗战时期的上海文学》(上海人民出版社1995年版)一书作者陈青生统计,沦陷时期(1941年末至1945年中)上海作家共发表多幕剧八十多部,独幕剧二十多种,总数在一百个以上。见该书第281页。根据我对同期《申报》的话剧广告,以及《杂志》话剧“月评”所涉及剧目的统计,实际公演的远不止于这个数。许多小剧团演戏都没有留下剧本,或者根本就没有剧本。鲁说指全部戏剧,而阳、张、石、陈等则仅指话剧。一千种是我的估算。

世纪的汰洗磨炼,至今仍熠熠生辉,夺人耳目。“话剧剧本之在今日,已经是出版界中很红的骄儿,乃是公认的事情。”^① 在中国戏剧史上,或许可以说,这是元代以来的第二个创作高峰。

其次是演出形式极其多样。剧场,会堂,广场,街道,茶楼,庭院,都可作演剧的场所,既有《屈原》、《复活》(陈鲤庭导)、《北京人》、《家》(章泯导)、《天国春秋》(应云卫导)之类典型四堵墙式的舞台剧,也有“好一记鞭子”之类灵活机动的街头宣传剧、即编即演的活报剧,还有流行于平沪沦陷区的某些掺杂着音乐、歌舞、戏曲的杂体话剧。而熊佛西 1938 年 4 月在成都动员三万多少年,举行的《儿童世界》游行大“会”(这个词熊作“仪式”解)演,恐怕在世界戏剧史上都是极其罕见的。

这也是一个话剧大普及的时代。久暂不等的几十个民间职业剧团,几十个官办的专业演剧队,和遍布士农工商各界的无数业余剧社,以各种剧目的连演、轮演、旅行公演、小剧场公演、义演等形式,吸引了无数的观众,使话剧成了一项职业化程度最高,参与人数最多,分布地域最广,社会影响最大的现代艺术形式。有人描述当时上海的情形是“剧院林立,观众云涌,一二个好剧本上演,风魔万人,持久不衰,甚至因看戏而以演员为崇拜偶像,捧成明星。且不管这种现象是否有害于剧运,从这里可以证明一个事实,就是舞台剧确实是已接近社会大众而为他们所爱好了。”^② 1942 年 3 月

① 鲁觉吾:《中国话剧剧本出版鸟瞰》,《出版月刊》第 2 期,1944 年 1 月,重庆。

② 鲍霭如:《曹禺论》,《万象》第 3 年第 8 期,1944 年 2 月,上海。作者认为,这种景象肇始于中旅公演《雷雨》。“市民们在《雷雨》里发现了新天地,知道这种新的戏剧也值得一看的。”“《雷雨》每一次公演总是轰动一时,它的看客并不仅仅限于极少数的知识分子,而且把小市民、家庭妇女和其他阶层的观众从文明戏场中吸引过来。”

10日,上海卡尔登、兰心等八大剧院同时上演话剧,^①其中有中国旅行剧团(“中旅”,1933—1947)跟由电影明星组成的未名剧团,两家《雷雨》唱对台,这种演出盛况在抗战后期是很普遍的。1943年4月,演话剧的剧院是六个,传统戏七个,但后者的规模和装备都不如前者。无怪乎周信芳在该年末的“平剧艺术座谈会”上惊呼,话剧已经成为传统戏的强劲对手,“话剧是我们当前的大敌”。^②到1944年,上海“平剧院不过四五家,话剧院却有八家之多”,^③最高记录竟达十三家。^④大后方也是一样,“演剧水准达到了相当的高度,不仅追及了战前上海业余剧人协会的成就,而且超越了它”,“话剧在都市里成为市民们的文化生活的一部分”。^⑤一出《屈原》可以让整个重庆沸腾起来,全城激荡着《风雷电颂》的回声:“你爆炸了吧!爆炸了吧!”《升官图》的公演,竟能引起重庆当局一场狗咬狗式的内讧。1943年1月,怒吼剧社在重庆国泰大戏院公演《安魂曲》,陶行知看后激动万分,速即派人回育才学校撞钟集合学生,连夜从北碚草街子步行百余里进城观赏最后一场演出。而育才学校话剧组的演艺水平亦不亚于专业剧团。话剧的影响和普及程度由此可见一斑。

① 见1942年3月10日《申报》的广告。

② 《平剧艺术座谈会》(纪要),《杂志》第12卷第4期,1944年1月,上海。

③ 赵景深:《最近上海的话剧》,《戏剧时代》第1卷第6期,1944年10月,重庆。

④ Edward M. Gunn: *Unwelcome Muse: Chinese Literature in Shanghai and Peking, 1937—1945*. New York: Columbia University Press, 1980, p. 113.

⑤ 刘念渠:《战时中国演剧》,《戏剧时代》第1卷第3期,1944年2月,重庆。

二 历史的常态与变态

然而这又是中国历史上苦难最为深重的时代:半壁江山沦于敌手,战乱、流离、饥谨、瘟疫、贫穷和屈辱,横七竖八地刻写在中国的每一寸土地上。但是,就在这样的环境中,却孕育出了中国话剧史上空前绝后的一个“黄金时代”。社会苦难与艺术辉煌,竟是如此奇怪地连在了一起,这不能不说是个历史的奇迹。

奇迹的出现不是偶然的。也许是苦难浇灌了艺术的根苗,它才能生长得如此茁壮;也许是呐喊催开了创造的蓓蕾,它才能开放得如此绚烂。话剧繁荣的负面原因是不能忽略的,有时候甚至是至关重要的。如抗战时期国产电影业的萎缩,一方面给话剧让出了一大块市场,同时也向话剧回输了一大批优秀的编导演人才。可以说,若无电影业的停滞,便很难设想话剧会在短短的几年时间就走向辉煌。另外,痛楚也好,振奋也好,苦闷、忧郁、失望也好,云诡波谲的抗战生涯毕竟给了广大剧人一份独特的生命体验,点染着话剧创作和演出姹紫嫣红的景象。但是,苦难和抗议既不是艺术本身,也不是艺术发展的前提,大不过是些催化剂而已。在半个世纪以后,当我们重访过去那一处处亮丽景观的时候,不禁要问:到底是什么原因造就了这段历史的辉煌?话剧是否还能在某种意义上重现这种壮丽的景象?

也许这本来就是一个问题:当我们追问历史的时候,往往也就是在解答现实的难题,问题的现实意义也就内涵在对历史的追溯当中。

话剧的“黄金时代”恰好与抗日战争重叠,于是很容易造成这样一种印象:是抗日战争铸造了话剧的“黄金时代”。我要说,这只是一种错觉,是长期流行的战争思维的产物。其实抗战前后期的

话剧,品性是大不相同的。

由于中国话剧的“黄金时代”正好就出现在抗日战争的风口浪尖上,话剧又常以抗日战争为题材或背景,再加上国共两党都推行“工具”论和“服务”^①说,战争(也是一种政治斗争)和艺术两种性质不同的事物,便由互相影响的平行关系变成了谁决定谁的因果关系。从荷马开始,尽管战争为艺术提供了无穷的素材,说不完的话题和永恒的创作激情,可是艺术一旦真正遭遇战火,其结果都是灾难性的。战争如老虎,只有远远看来才是美的。艺术和战争的关系就像作家和老虎一样。抗日战争是中国重建主体性,走向现代化的重要历史环节,确实与中国话剧的发展有关,但二者的关系绝不像有些人理解的那样简单直接。推动话剧发展的原动力并不是战争,而是战争背后日积月累地形成的某些社会、思想、文化、经济力量。

抗日战争在多大程度上促进了话剧的发展,并不是一个单纯的理论问题,更重要是实践,是事实的证明。确实,在抗战初期,话剧经历过一个粗放普及的阶段。许多剧人都曾经积极投身于这场伟大的民族解放战争,从都市走向农村,从沿海走向内地,从后方走向前线,以话剧为武器,宣传抗战,发动民众,揭露敌伪,把在都

① 国民党话剧理念中的工具化、政治化倾向,因其执政党的地位,往往比中共还要片面、独断。这是国民党话剧政策法规的思想基础。参见张道藩《我们需要的文艺政策》(1942年)、鲁觉吾《话剧的解放与约束》(1942年)、《中国话剧运动总检讨》(1943年)、《第一届国定戏剧节赘言》(1944年)、潘子农《剧作题材之再商榷》(1944年)、《职业演剧的危险倾向》(1944年)等文章。每当我接触到国共两党文艺政策的比较问题时,总是想到[法]托克维尔在其名作《旧制度与大革命》中说过的一些话:统治者反叛者最好的老师,当他们成为新的统治者时,从过去的敌人那里学到的东西总是比较多一些,甚至除了重蹈敌人的覆辙以外找不到更好的办法。这个规律难道仅仅适用于政治史吗?我们是否能走出这种历史的宿命,又该怎么走?

市文明里收获的话剧种子播散到了文化落后的穷乡僻壤,短暂地拓展了话剧的生存空间。在宣传鼓动的意义上说,这个时期的话剧的确起到了工具的作用,有大功于抗战焉。但细细考量起来,人们又不难发现,从1937年7月抗战爆发,到1941年民营的重庆中华剧艺社(“中艺”,1941—1947)和桂林新中国剧社(“新中国”,1941—1947)先后成立,在这四年多的时间里,演剧的主力是隶属于军委会、教育部和三青团的几十个专业演剧队,以及无数的业余剧社,剧目则以短制为主,编导演的力量比较分散,缺乏高水平的舞台艺术。可以说,这是一个力量转移、外延扩展、从一个高潮向另一个高潮过渡的转换期和播种期。如果把它放到一个更加长远的历史周期和更加广阔的社会文化关系中加以考察,便不难看出抗战初期话剧运动的过渡性质,甚至还会发现在某种意义上也是正常发育过程的中断,或历史潮流的逆转与倒退。上海业余剧人协会(“业余”,1935年5月至1937年5月)的起伏消长流徙演变集中反映了抗战初期话剧的过渡性质。1941年以后话剧高潮的到来,正是从纠正抗战初期形成的一系列偏向,如过分的工具化、官方化,以及革除零散、业余、随机等弊端肇始的。在话剧的高潮里,始终贯穿着民间对官方,职业化同业余性的斗争。到抗战胜利时,全国的业余剧团已所剩无几,演出更是寥若晨星。但职业化和准职业化的社团却数量猛增,比较著名的就有将近一打。演剧再次集中于大中城市,农村基本都放弃了。这说明话剧天生就是市民的艺术,离开了城市,离开了市民,话剧就成了无本之木,无论如何也不会长成参天大树。在这些盛衰现象的背后,隐藏着一个至关重要的问题,即话剧发展的常态与变态,必然与偶然的关系问题。历史规律是不以人的意志为转移的,虽然有时候受一些特殊事件的冲击而暂时偏离正常的发展方向,但从长周期来看最终还是要回到正常的路线上来。