

国统区抗战文学研究丛书

# 大后方的通俗文艺

杨中 著

· 国统区抗战文学研究丛书 ·

# 大后方的通俗文艺

杨 中 著

四川教育出版社

责任编辑：官 宁

封面设计：邱云松

**大后方的通俗文艺**

杨 中 著

四川教育出版社出版发行  
四川省新华书店经销

(成都盐道街三号)  
成都印刷一厂印刷

开本850×1168毫米 1/32 印张7 75 插页4 字数170 千  
1990年12月第一版 1990年12月第一次印刷

印数 1—620 册

ISBN7-5408-1352-0/I·5

定价：3.38 元

## ●自序

---

长期以来，在现代文艺的研究中，抗战文艺的研究一直是一个薄弱环节；其中，对抗日通俗文艺的研究，尤其是对大后方抗日通俗文艺的研究，更是薄弱的一环。

治文学史者对特定时空中的这个研究对象，似乎是兴趣不大，多数著述都是草草带过，使人感到好像没有详细了解的必要。

尽管有的文学史著作给它留了一席之地，可所勾勒的不完整的轮廓离反映它的全局仍存在着不小的差距。

有人大约要以篇幅、比例的限制来解释文学史著作中的这些现象。如果这样，那末，最近几年对抗战文艺逐渐增多兴趣的研究者当中，关注通俗文艺的人为何也寥若晨星呢？

看来，大后方的抗日通俗文艺，的确是一个不大使人感兴趣的话题。

然而，这是否意味着有关的研究工作已经完成，毋须再花精力了呢？

如果某一事物本身就没有什么值得注意的价值，人们自然就不对它发生兴趣。但是，就大后方抗日通俗文艺来说，情形

显然不是这样。

作为一类属大众的文艺样式，作为作家艺术家与前方将士、后方民众精神联系的一种中介物，大后方的通俗文艺，对抗日战争的胜利，曾经发挥了巨大的作用。不仅如此，它的创作实践、理论建设及与此相关的论争对民族形式的新中国文艺的促进，以及在此过程中，作家由个人小圈子走向民众走向民间艺术而获取的思想、艺术上的提高，民间艺人精神面貌的变化等等，都是不能小视的。从这个意义上说，大后方的抗日通俗文艺是民族解放战争的伟大时代的产儿，它在动员和鼓舞广大军民争取战争的胜利上起过不朽的作用，既推动了历史前进，也参与了新中国文艺的伟大创造工程。

从现实的角度来说，对大后方抗日通俗文艺的研究也不乏价值——面对近年来突然涌起的通俗文艺热潮，使作家艺术家更为严肃地注意到接受对象作为主体的存在。人民群众中不同的欣赏层次、丰富多样的审美需求，是如此强烈地渴盼着相应的艺术创造。这当中，大后方曾极一时之盛的通俗文艺，难道不能给我们以种种借鉴吗？

而且中国传统的文艺正在急切地探索着自己向前发展的种种可能与路径。反思历史，吸取种种经验教训，不也是十分必要的吗？

当然，从原则上人们也许不会轻率地公开拒绝承认这些。然而这并不等于这类艺术样式的价值已经得到了合理的评定。如果价值的判定不落实在以充分事实为依据的科学论证中，这所谓的“价值”很可能就在不完整的印象缀成的外壳下剩不了多少有实际内容的东西了。而不幸的是，大后方通俗文艺的研

究恰恰就陷入了这种尴尬的局面——长期以来没有一种哪怕是粗粗整理过的材料甚或索引问世，因此要作任何一种有系统的研究都别无依傍。明乎此，史家们的阙而不论或论而失详也就不足为怪了。

事实既如上述，那末，我们不得不探索一下为何缺少探宝人的缘由了。

其实，说穿了竟也很简单——“不愿”与“不能”。所谓“不愿”，是说在研究者方面缺乏强烈的主观意欲；而所谓“不能”，则表明了研究进程中存在着事实的障碍。

主观方面的问题，大抵源于政治的与艺术的两种视角。

众所周知，大后方的抗战文艺与延安及各抗日民主根据地的抗战文艺产生于差别很大的两种政治环境之中。这一点，当然是我们进行具体研究时必须加以考虑的重要因素。但是，由于一些错误思潮的长期影响，研究者惧怕被在自己的政治态度与研究对象的政治属性之间划等号寻漏子，于是就常以对象的政治属性作为挑选研究课题的决定性依据，不愿意研究大后方抗战文艺中的某些不应当被忽略的现象。其结果是，经过苛刻眼光的筛选，历史在研究者笔下被“纯化”了。在大后方抗日通俗文艺这个领域内，参与者无论就团体、机构还是就个人来说，情形都显得更其复杂；但研究这一现象的人却往往只盯住极个别已有定评的作家，抓住他们的政治倾向这一点作文章。

视野的狭窄，随之强化了另一种印象：大后方的抗日通俗文艺，适应了当时动员群众起来抗战的政治需要，确实起到了一定的“救急”作用；然而它艺术表现上的幼稚使它只不过成了抗战初期文艺功利化的说明，因此不值得从艺术上去对它加

以研究。

即使克服了种种心理障碍，想要穷根究底地探寻一番，却也并不因其“通俗粗浅”而变得轻而易举。在某些方面，毋宁说它比其它文体的研究还要困难一些。

老舍从事通俗文艺写作之初就深有感慨，说它看似容易实则难，并不比新文艺创作容易一些。同样，研究通俗文艺也面临着类似问题。通俗文艺是种类繁多的以大众为对象的艺术样式的统称，要想钻进去弄懂它的种种形式、技巧、写作特点、表现方法，对历来崇尚所谓“纯文艺”的人，不啻是件头痛事。

研究工作中的客观障碍更首先表现在资料搜集上的困难。由于战时环境造成的种种问题，抗战文艺研究的资料工作是特别繁难的。而大后方抗日通俗文艺的资料搜集，更有其特殊的困难。

前面曾提到这类资料尚处于原始分散状态的总体情况。这从一个方面也表明了这类资料搜集整理的困难并不自今日始。尽管抗战时期全国各地各机关各团体各报章杂志社编印、发表的通俗文艺作品不知有多少，但即使当时的专门家也深感积累资料的不易。战时通俗文艺多为篇幅短小的单篇作品，易得易失，结集出版的相当少；从目前见到的几种选本来看（如徐景宗编《战时通俗文艺选》、国民党中宣部编《抗战通俗韵文选》等），反映的面都相当地窄。除了选家的观点以外，材料的不易得也可以说是一个重要的原因。对此如加以探究，可以指出下列几点：

其一，流传范围的限制。当时通俗文艺作品大量地是发表

在地方报刊上。这些报刊发行量不大，发行范围不广，有的至今鲜为人知。同时，各地民间艺人自编自演了许多作品，这些作品大多传布区域较狭。如要广泛搜集筛选，所耗人力物力颇为不菲。

其二，流通渠道的限制。许多通俗作品不通过书市发售，它们往往通过各种政治的和社会的渠道，由各团体、机关广为赠阅和散发（如《抗战文艺》的前线增刊）。这样，更增加了搜集上的困难。

其三，印制上的粗劣。通俗文艺的小册子、小报，为了降低成本和顺应民众阅读习惯以能为其接受，不仅常选用最劣的纸张，而且还有意采用石印、木刻等较原始的印刷手段（不少小册子连作者、出版年月都略而不印）。难怪当时有人在选编通俗文艺作品时就感叹：“新书且不免有模糊、断句、残篇之感，精读一过，更弄得体无完肤，或竟通体支解；于是乎在擦洋灯，抹桌子，包花生等等之下散佚了。”

而老舍、方白、赵景深、穆木天、老向、向林冰、富少舫……等一批亲历者的去世，更增加了今天的隔膜。

由上所说，可以看出，目前关于大后方抗日通俗文艺的研究工作中存在着主、客观两个方面的障碍。它们相互联系着，使这个领域内的研究难以深入开展；资料等方面的难度增加了研究者的心理障碍；而研究者的心理障碍又使研究中的困难更不易得到克服。

我在大学读研究生时，在华忱之先生指导下专修中国现代文学史，分配到文学研究所后，因地利之便，所里将抗战文艺作为一个重点科研项目，自己也就收缩范围，搞起抗战文艺研

究来了。由自己喜爱的作家老舍而老舍的通俗文艺而通俗文艺的一般状况，这样，我便一步一步使个人的研究工作和大后方抗日通俗文艺搭上了关系。似乎是顺理成章地，这就成了我的一项研究课题。

但是上面说到的二重障碍对我来说照样存在。其它且不论，就拿通俗文艺的许多门类知识来说，费了许多时间，我仍然没能弄通。由于这个原因，这本小书实际上只是谈论了文辞的一部分（即使是这方面也颇有缺憾），而对作品演出时的合成效果是未敢轻率下论断的。1939年教育部教科用书编辑委员会刊行之《平剧选第一辑提要》所附“说明”有云：“平剧佳者，不在词藻优美，剧情曲折，而在表演技术。故其优点有不能求之于剧本者，仅可于舞台上领略之。”这个道理，其实也是与其它可演唱的旧形式是相通的。由此看来，更完善的论著有待于专门家的努力了。那么，这本小书，就将它当作一块引玉之砖吧。

一九八九年夏于四川成都百花潭

## ● 导 言

---

何谓“通俗文艺”？这仿佛是个不成问题的问题。其实这个概念过去被弄得比较模糊，并没有界说清楚。对其理解上的差别，往往会导致其它一些看法的歧异。

譬如，以往编撰的现代文学史在偶尔提到通俗文艺时，通常是把它当作民间说唱的代名词；而现在人们谈论到这方面的问题，却常常把它等同于坊间流行一时的言情、武侠、侦探一类娱情消遣的小说——至于民间说唱，则又另有一个“群众文艺”的称谓了。

此外，通俗文艺还往往与“民间文学”、“市民文学”、“俗文学”、“大众文学”等名目混杂缠搅在一起，这就更增加了这个概念的不确定性。

所以如此，一方面是人们使用“通俗文艺”这个名词时随意性太大，另一方面也是因为人们使用其它相关术语时常常采用了不同的参照系。明乎此，其界说不清，也就无足为怪了。

研究抗战时期大后方的通俗文艺，不能不首先把这个概念清理一下。尽管在持不同尺度，取不同角度的人们中形成一个共同的想法有些困难，但我们仍应当尽可能地去寻找一个比较

接近实际，尤其是接近抗战时期文艺实际的解释。

“通俗”者，顾名思义，即是“使俗人能懂”的意思，把文化水准低落的民众视作“俗人”，固然是当初造词者的一种士大夫偏见，但以老百姓比较易懂的语文为其形式这一基本点，却在这个词的沿用中为人们所肯定下来了。

在文艺上，老百姓易懂易接受的形式，自然首先是与他们世代劳动生活相伴生的民间的文艺形式。与此相关，“民间形式”在抗战时期通俗文艺讨论中也成了使用率很高的一个词。

按照当时通俗文艺的创作情形，被频频提及的“民间形式”，其包容范围是很广的。它不仅包括了民间文学初始阶段即产生的并以群众集体创作为其特征的歌谣、故事、神话、传说、笑话等样式，而且还包括了后来在其“市民文学”发展阶段伴随职业艺人创造劳动产生的话本、评书、相声等样式；如果说前者可以用狭义的“民间文学”来规范，那么包容了“市民文学”发展阶段内容的这个范畴，我们便不妨以广义的“民间文学”来称呼了。假若采用近代一些研究者的术语，这个广义的“民间文学”，也可以叫做“俗文学。”<sup>①</sup>

于是事情也就很明白：“民间文学”、“市民文学”、“俗文学”是不同的研究者依据对象特征从不同角度对民间产生、流行的旧有大众文学的称谓，“通俗文艺”不是它们当中任何一种，但从其倡导、沿革及实践过程来看，却又因必然地

---

<sup>①</sup>参见郑振铎《中国俗文学史》第一章，商务印书馆1938年版。

采用了这些固有的大众文学样式而与它们有着密切的联系。

然而，是否通俗文艺同时也就局限在俗文学的形式圈子里了呢？

恐怕这要看看“俗文学”圈子外还有没有其它能为大众接受的新东西。如果有这样的表现形式存在，“通俗文艺”也理当加以运用，予以包容。理由很简单：既然通俗文艺最基本的要求是能通于“俗”，那么只要能达到“俗”的一切文艺形式，不管是传统的还是现代的，它都应当采取，可以包容，而大可不必与传统之外的东西划清界限。以往那种把采用旧有的俗文学形式的作品称作通俗文艺，而把采用新兴的街头剧、活报剧一类现代形式的作品称作大众文艺的作法，实在没有必要。须知，大众文艺本身并不拒绝采用旧有的民间形式，而完全以俗文学形式写成的作品也尽可以成为名副其实的大众文艺的。我们不妨持宽容一些的态度：凡是具有“通俗”动机且能获致“通俗”效果的作品，都可以从通俗文艺的角度加以研究，同时，也当然可以在更高标准下以大众文艺的要求来进行考察。

现在，我们再来看看“通俗文艺”这一统称下面，具体包括了一些什么样的体裁。

近代以来的文学史，在体裁上多采用四分法。现在通俗文艺引起了注意，于是人们便只好在过去的老框子里再塞进一个“通俗文艺”。这实在有些不伦不类。严格地说，通俗文艺与小说、诗歌、戏剧、散文等体裁不能是平行的关系，因为不但以现代白话文为工具的小说、诗歌、戏剧、散文可以写得十分通俗，而且以“俗文学”而论，向来它也包含了上述品类。

“任何民族也有形式上雅与俗的两种文化。因此，真正的文化史是双轨制的；准确地说，是不断互相渗透，转化而又保持独立的双轨制的。”<sup>①</sup>文化史是这样，文学史何尝不是这样？但由于长期以来对此缺乏应有认识，人们往往自觉或不自觉地把俗文学视作了“正统文学”之外的赘余，于是通俗文艺自然也只好聊备一格地在四分法的文学史里附于骥尾了。

按照实际情形，大后方通俗文艺除了说唱这一个大类外，运用俗文学形式的，尚有通俗戏剧、通俗小说、通俗诗歌。此外，象街头剧、谐剧一类通俗效果十分显著的新形式，也可考虑包括在内。

金字塔不是一天垒成的，抗战时期的通俗文艺也并非天外飞来的无根之物。我们姑且不提白居易的诗篇“老妪解诵”这个众所周知的例子，就从“通”与“俗”二字连用而正式成为一个名词的清季算起，到抗战前夕，也已经有四十多年历史了。在这四十多年里，各种不同内容的“通俗”运动，时时而起；即如清末，当时积极鼓吹“维新”、鼓吹“革命”的人们，出于“开通民智”的需要，便曾利用俗文学的形式写过不少揭露帝国主义侵略和清廷腐朽统治、宣传民族主义革命和民权思想的作品。如在传奇、杂剧、乱弹方面，即有新广东武生的《黄萧养回头》、南荃居士的《海侨春》、洪棟园的《警黄钟》、川南筱波山人的《爱国魂》、梁启超的《新罗马》等，京剧方面，有汪笑侬的《哭祖庙》、《将相和》、《立宪镜》

---

<sup>①</sup> 鲍昌：《现代文学研究与当代文学思潮》，《中国现代文学研究丛刊》

。 1985年第4期。

等，地方戏方面，有川剧作家黄吉安的《柴市节》、《断双枪》、《凌云步》等；而在说唱文学方面，秋瑾的弹词《精卫石》、陈天华的唱本《警世钟》、章回小说《狮子吼》等作品，更以其沸涌的革命激情和通俗形式，在当时产生了很大的影响。

到民主革命时期，通俗而又具有不同程度进步意识的作品就更多了。工农武装割据地区歌谣、地方戏的活跃以及“左联”在文艺大众化运动开展中对通俗的艺术形式的重视，在许多史书上已有详细记载；这里我们且来看看过去极少涉及但仍值得注意的一些有关现象。

一是左联圈子外的爱国作家。如在小说方面，深获一般市民欢迎的作家张恨水，在寇患日深的焦虑中，便转换笔调，写出了《热血之花》、《水浒别传》、《东北四连长》等鼓动抗日的“国难”之作；戏曲说唱方面，亦有一些作者推出了控诉日本帝国主义侵略暴行、歌颂抗日英雄、谴责不抵抗主义的作品。这是觉悟生编的《救国时调歌曲》集<sup>①</sup>中的几个片段：

第一只台子四角方。十九路军来抵抗。倭贼发兵打庙行。几次败仗全逃光。

第二只台子凑成双。刀队多是义勇郎。冲锋杀敌血气旺。杀得倭贼叫冤枉。

《十只台子调》

---

<sup>①</sup>上海商业书局1933年1月版。

飞沙扑面。北风怒号。义军勇气薄云霄。奋身杀敌。  
跃马挥刀。血花点点溅征袍。餐风露。宿蓬蒿。弹将尽。  
心更焦。冰天雪地冷难熬。抗强敌。救同胞。保国土。立  
功劳。中华民国大英豪。

衣香鬓影。酒绿灯红。舞场歌馆乐无穷。摩登男女。  
华贵雍容。车如流水马如龙。君之目。既不矇。君之耳。  
又非聾。奈何心地竟懵懵。念关外。尽哀鸿。义勇军。难  
过冬。问君有否动于中。

——苏武牧羊调：《援助东北  
义勇军歌》之二、之三

二是社会教育团体。此中影响最大的是通俗读物编刊社。  
这个社团成立于“九·一八”后的北平（初名三户书社，取“三  
户亡秦”之意）；它在“旧瓶装新酒”的旗帜下，努力于通俗  
文化教育，并积极进行抗日宣传活动。该社编印的《宋哲元大  
战喜峰口》、《五百大刀队》、《爱国英雄李晓英》三种，仅  
在1934年一年中，老二酉堂、泰山堂两家书局就卖出了70万册  
之多。<sup>①</sup>

三是民间艺术团体。可以陕西易俗社为例。该社1912年成  
立于西安，以“补助社会教育，移风易俗”启发民智为宗旨，  
以改善秦腔（陕西梆子）为事业。易俗社借当地民众喜欢的戏  
曲形式，编演新戏，宣传民主思想，进行通俗教育。据1938年

---

<sup>①</sup>见王受真：《再论“为什么要把新酒装在旧瓶里”》，《通俗读物论文  
集》，生活书店1938年10月初版。

1月该社呈国民政府“呈明本社为社会教育与他戏院的不同请将印花税仍准缓交以利教育文”中所言：

……开办后改良戏曲，刷新社会，风声远播，各省闻风继起者，对于敝社章程剧本，函索电询，络绎不绝，其为社会所崇信也又若此。自革命军兴，敝社应付需要，仰体宪衷，于教授高小功课之外，对于革命工作，提倡鼓吹，尤属不遗余力；如每日宣唱三民主义，通俗放足，不平等条约，平民教育等鼓词，排演中山新剧，辛亥革命，鸦片战纪等新戏；对于政府令禁之各种淫词艳曲，及迷信鬼怪等剧，早经删除净尽，作省垣各剧团之楷模。”

四是政府教育机构。民国成立后，在教育部的指令与扶植下，各地纷纷建立了以“开通民智，改良风俗”为宗旨的“通俗教育馆”（1928年后陆续改称“民众教育馆”）。到1936年，民教馆已有1612所之多。<sup>①</sup>在民教馆的活动中，通俗文艺的效用也越来越受到重视。如山东省立民众教育馆因“通俗讲演”的不成功而悟到了民众“不愿听枯燥的讲述与直接的教训”，于是尝试“化装讲演”的新招，其效果竟出人意料的好，甚至好些观众“居然看得有瘾”了——

就取材说，最初布景和人物都很简单，有三、四个人

---

<sup>①</sup>沈吕默《民众教育馆》1948年7月中华书局初版。

便可演一出，后来日渐复杂，现在已非八、九个人不可了。就内容说，从前是直接教训式的，末尾一大段令观众一听了然，后来长段的讲演便日渐减少，戏剧的意味因而日益浓厚。再从态度说，从前是教训的报复的，“抗日”的讲演中末尾总要把倭奴杀死或骂一顿才痛快；后来为给观众更深刻的刺激起见，中国人吃了亏或者挨了杀，也只好闭幕完事；最近似乎又变了意味，要从观众内心深处去发掘爱国热忱了。<sup>①</sup>

从该馆印行的《逃兵》、《旅长的婚礼》、《沈阳血》、《嫩江桥畔》等作品看，这种“化装讲演”，事实上已经在实践中自然而然地戏剧化通俗化了。

以上所述，多注重于具有进步意义的方面。但我们也不得不注意另一方面的情形，这就是势力更大并占据着民间文化市场统治地位的封建落后的通俗文艺。

“五四”新文学运动造成的文学艺术的变化，其影响主要还在知识分子这个圈子里；而在民间，虽然有一些文化人在通俗文艺方面的可贵努力，但由于供与求的差距太大，中国大多数文化水准低落的民众还不得不长期浸润在封建的通俗文艺的毒水中。这里仅引据两则材料。一则是北平通俗读物编刊社的：

---

<sup>①</sup>参见《化装讲演稿》，山东省立民众教育馆1932年2月初版。