

序

陈白尘

本卷所收作品，都是一九三七年至一九四九年间产生的话剧剧本，其中抗日战争时期的剧本占了大多数。

早在抗战开始三年之际，夏衍就曾指出：“在参加了民族解放战争的整个文化兵团中，戏剧工作者们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。”^①后来的历史事实更进一步证明，抗日时期（包括战后一段时期）是中国现代戏剧的黄金时代。可以说，四十年代是戏剧的年代，在整个文学艺术领域里，戏剧的成绩和影响最大。以话剧为代表的中国现代戏剧，经过了本世纪初的萌芽期、二十年代的发展期、三十年代的成熟期，到抗日战争年代进入了一个空前普及和繁荣的时期。同时，从二十世纪世界戏剧发展的宏观格局来考察，这一时期中国戏剧是以自己显著的民族特点表现出世界戏剧走向现代化的共同趋势的。

一个时代戏剧艺术的繁荣和发展，不管出于何种社会和历史原因，

① 夏衍：《戏剧抗战三年间》，《戏剧春秋》1940年6月创刊号。

都与民族意志的高扬有着必然的关系。战争会摧毁人类文明,但反侵略反奴役的民族战争,会激起高昂的民气和民族意志,从而使得直接与广大观众发生感情和意志交流的戏剧艺术特别地繁荣起来。中国现代戏剧,从发轫期的“文明新戏”始,反帝爱国的题材和主题就占有突出地位。至三十年代,中国共产党领导的左翼戏剧虽以“无产阶级戏剧”为号召,但由于“九·一八”事变后中日民族矛盾急剧上升,它在创作实践上则以抗日救亡的题材和主题为主流,并掀起了影响巨大的“国防戏剧”运动。随着抗日战争的爆发,“国防戏剧”热潮进一步发展为更大规模的抗战戏剧运动。在整个民族生死存亡的关头,国共两党实行第二次合作,全国抗日民族统一战线形成,一切爱国的戏剧工作者,不分政治主张、思想信仰和艺术流派,都站在了抗战救国的大旗之下。数以千万计的戏剧工作者分布在全国各个区域,把几十年来一直囿于大城市市民和知识分子层的新兴话剧,推向更广阔的天地。有的组成抗敌演剧队,深入各战区的部队、中小城市和农村去演出;有的奔赴革命圣地延安,走与工农兵相结合的道路;有的集中在大后方的重庆、成都、桂林、昆明、贵阳等大城市发展戏剧事业;还有的坚守在“孤岛”上海及广大沦陷区的戏剧阵地上。他们在各个区域不同的斗争环境下,克服种种艰难困苦,以昂扬的斗志和可贵的创造精神,打开了中国戏剧史上新兴话剧空前普及和繁荣的新局面。

一九三七年“七·七”芦沟桥事变刚一发生,立即在现代戏剧的中心——上海引起强烈反响。全国文艺界第一个抗日统一战线组织——由上海剧作者协会改成的中国剧作者协会于七月十五日宣告成立,并在成立大会上决定集体创作和演出三幕剧《保卫芦沟桥》。章泯、尤兢(于伶)、张季纯、崔嵬、马彦祥、姚时晓、姚莘农(姚克)、石凌鹤、宋之的、陈白尘、阿英、张庚、郑伯奇、孙师毅等人参加创作;在沪的戏剧、电影界近百人参加演出。该剧充满抗日爱国的激情,是开战以后第一个抗日宣传鼓动剧。它的创作和演出拉开了整个抗战戏剧的序幕,也开了此后抗日宣传鼓动剧的先河。上海、南京失守以后,抗战戏剧的中心移到武汉。中华全国戏剧界抗敌协会于一九三七年十二月三十一日在这里成立。这

是戏剧界的统一战线组织，它汇合数十个戏剧团体，包括不同剧种、流派的戏剧工作者。次年二月，国共合作统一战线的国民政府军委会政治部在武汉成立，以共产党首席代表身份参加统一战线的周恩来任副部长；四月，该部第三厅成立，主管抗日宣传，郭沫若出任厅长，政治部设计委员阳翰笙兼任第三厅主任秘书；田汉出任该厅第六处处长，分管文艺和戏剧。这样一来，共产党和左翼文艺的一些领袖人物便在抗战戏剧运动中继续发挥着领导作用。抗日刚开始时在上海组建的十三个救亡演剧队，在各战场进行了几个月的戏剧宣传演出后，有的化整为零去了延安等抗日根据地，有的来到武汉，掀起抗战戏剧演出的热潮。云集武汉的大批戏剧工作者，在周恩来的关心和支持下，被编入第三厅建制。他们被编成十个抗敌演剧队、四个抗敌宣传队（后合编为十个抗敌演剧宣传队）和一个孩子剧团。除孩子剧团在后方流动演出外，其他各队大都被派往各战区进行宣传演出。一九三八年八月，演剧队、宣传队正式成立。出发之前，阳翰笙、田汉、洪深等组织领导了对他们的思想和业务培训。第三厅为他们规定了艺术工作者的“信条五项”，如：“提高政治军事的认识与训练”；不断“磨炼本身技术”，提高艺术水平；“艺术风格与艺术家之人格为不可分”，因此要“以身为教”；充分了解大众的痛苦和要求，使艺术符合大众的趣味；艺术战线上的各兵种“应协同一致”等等^①。周恩来特别对各演剧队的共产党组织发出指示：“随军行动，深入前线，向战地军民宣传党的主张；占领文化宣传阵地，坚持原则立场，开展统战工作；利用合法身份，争取自主条件，进行坚持抗战到底、反对妥协投降的宣传。”^②抗敌演剧队一直坚持战斗到抗日胜利之后。他们既编写和演出了大批宣传鼓动剧，又演出过郭沫若、田汉、曹禺、夏衍等剧作家的一些名作，有时还演出外国名剧，不仅在抗日宣传鼓动方面立下了功劳，而且在扩大新兴话剧的影响、推动话剧的普及和繁荣、探索话剧的民族化、大众化方面，也做出了贡献。例如演剧九队一九四七年在

① 田汉：《关于抗战戏剧改进的报告》，《戏剧春秋》1942年第1卷第6期、第2卷第2至第3期。

② 阳翰笙：《党的领导是胜利的保证》，《戏剧论丛》1981年第3期。

江苏无锡演出的大型话剧《丽人行》(田汉编剧),堪称演剧队艺术风格的代表作。该剧从文学脚本到舞台演出,都追求着戏剧之现代化与民族化的结合,追求着较高的戏剧艺术与大众审美趣味的统一。

战时大城市的戏剧运动最活跃的是陪都重庆。由于抗日民族统一战线的建立,这里不仅是国民政府中央机关的所在地,也是共产党南方局的所在地,因而全国大部分戏剧和电影工作者都先后云集于此(其中有的在成都、川南活动),重庆遂一度成为中国现代戏剧的中心。新老剧作家有郭沫若、阳翰笙、洪深、夏衍、熊佛西、曹禺、于伶、凌鹤、白薇、宋之的、陈白尘、袁俊(张骏祥)、杨村彬、吴祖光以及赵清阁、陈铨、向培良、徐讦、顾一樵等,老一辈小说作家老舍、茅盾也参加了这一行列;新老导演有应云卫、蔡楚声、史东山、章泯、孙师毅、马彦祥、焦菊隐、陈鲤庭、贺孟斧、沈浮、郑君里、刘郁民等;剧运活动家或戏剧理论批评家、教育家则有孟君谋、辛汉文、余上沅、谷剑尘、赵铭彝、葛一虹、刘念渠等;至于演员,则全国话剧、电影界的知名人物,如赵丹、金山、陶金、顾而已、施超、蓝马、耿震、江村、沈扬、魏鹤龄、谢添、项堃、石羽、舒绣文、白杨、张瑞芳、秦怡、路曦、吴茵、黎莉莉、凤子、章曼苹等,大都被吸收在重庆的中央电影摄影场(简称“中电”)和中国电影制片厂(简称“中制”)里,而由于战时电影业的萧条,他们主要从事话剧的演出。以重庆为中心的战时国统区戏剧运动得到了蓬勃发展。抗战前期,国民党抗日态度比较积极,反共政策有所收敛,统一战线得以发展,戏剧界各派势力也能协同一致。一九三八年,在重庆演出由曹禺、宋之的等编剧的《全民总动员》(又名《黑字二十八》),甚至连国民党要人张道藩都愿意与原左翼剧人同登舞台演出,这说明在抗日民族统一战线旗帜下,大家还能共同为抗敌救国来号召“全民总动员”。因此,这一时期剧作者都能以满腔热情从事抗战戏剧的写作并获得了广大观众的欢迎。虽多为“急就章”,无暇于艺术上的推敲,但由于继承着“五四”和左翼“剧联”的革命现实主义传统,依然有不少较好作品问世,如夏衍的《一年间》,阳翰笙的《塞上风云》、《李秀成之死》,洪深的《飞将军》、《包得行》,曹禺的《蜕变》、《正

在想》，宋之的的《雾重庆》，老舍的《残雾》及其与宋之的合作的《国家至上》，陈白尘的《魔窟》、《乱世男女》，章泯的《故乡》，塞克的《流民三千万》，吴祖光的《凤凰城》，凌鹤的《乐园进行曲》，袁俊的《边城故事》，王震之的《流寇队长》等等。这些剧作初步摆脱了开战初期宣传鼓动剧的公式化、概念化的缺点，或表现抗战主题，或触及社会问题，均达到一定深度。

国统区戏剧的更大繁荣和戏剧文学在思想、艺术上的进一步提高，是在抗战后期极其复杂而艰苦的斗争环境中取得的。一九三九年底至一九四〇年初，国民党掀起第一次反共高潮，抗战遂进入艰难的后期。以一九四一年“皖南事变”始，又有第二次反共高潮，抗战环境更加恶劣。这时重庆文化界著名人士或去延安，或去香港，以示对国民党的抗议。国民党在国内外舆论压力下，不好公然放弃国共合作统一战线的旗帜，反共气焰不得不稍有收敛，表示欢迎离渝文化人归来。共产党在渝的南方局负责人周恩来遂抓住战机，决定从进步力量雄厚的文艺界尤其是话剧界开始，组织坚持抗战、民主，反对独裁统治的斗争。在党组织的领导下，以应云卫、陈白尘、陈鲤庭为骨干的民间职业剧团中华剧艺社（简称“中艺”）于一九四一年五月成立，并于十月雾季开始时演出了该社第一个戏《大地回春》（陈白尘）。接着演出的是阳翰笙的《天国春秋》、夏衍的《愁城记》，随后，郭沫若的《屈原》上演。历史剧《屈原》是中国现代戏剧的优秀代表作，它把历史真实和现实的政治斗争紧密结合起来，站在今天的高度，对古代大诗人屈原的思想和性格进行了艺术的描写，寄托着作者火一般的热情。当时戏剧之抗战和民主两大主题，至此得到有机的统一和深刻的揭示。此剧之演出，正如剧中的《雷电颂》一样，在山城上空向国统区黑暗反动势力响起了电闪雷鸣般的轰击。从一九四二年雾季开始，“中艺”又以郭沫若的《孔雀胆》、夏衍的《法西斯细菌》、于伶的《长夜行》和吴祖光的《风雪夜归人》等优秀剧作冲破重雾而出，获得广大观众的欢迎与拥护。与此同时，国民党官办的中央电影摄影场所属中电剧团（简称“中电”）、中国电影制片厂所属中国万岁剧团（简称“中万”）以及由国民党三青团主办的中央青年剧社（简称“中青”）

也对推动抗战戏剧的发展有所贡献。这些剧团(社)中的编、导、演骨干分子,大都是进步艺术家,他们除了大力支援“中艺”的演出,自身也不甘寂寞,积极组织演出。在一九四一至一九四二年两个雾季期间,“中电”演出过陈白尘的《结婚进行曲》、沈浮的《金玉满堂》、吴祖光的《正气歌》;“中万”先后演出了郭沫若由旧作改写的《棠棣之花》和新作《虎符》、陈白尘的《陌上秋》(又名《秋收》),并重演曹禺的《蜕变》;“中青”演出了曹禺的《北京人》、袁俊的《美国总统号》及杨村彬的《清宫外史》等。此外,上文提到的孩子剧团演出了臧云远等的《法西斯丧钟敲响了》、凌鹤据张天翼小说《秃秃大王》改编的《猴儿大王》;育才学校戏剧组演出了董林肯改编的班台莱耶夫的《表》。还有重庆著名的业余剧团——怒吼剧社演出匈牙利巴拉兹的《安魂曲》,银行业业余剧团演出洪深的《黄白丹青》。特别值得提出的是,有的剧本如老舍的《归去来兮》虽未演出,但在戏剧文学创作上达到了较高水平。此外,继“中艺”之后,一九四二年夏,在共产党组织的直接领导下,又成立了第二个职业剧团,这就是以夏衍、于伶、宋之的为领导的中国艺术剧社(简称“中术”)。该剧社以强大的阵容首先演出宋之的的《祖国在呼唤》、曹禺的《北京人》和《家》。至此,重庆的戏剧运动如日中天,以编、导、演的新水平,以一部部好作品,进入中国现代戏剧史上的黄金时代。在抗日的最后两年半及胜利后的一年多,国统区话剧继续在艰苦斗争中取得了辉煌的成绩。“中艺”在政治迫害下出走成都和川南,重庆剧坛遂以“中术”为中心。其间创作和演出的有郭沫若的《南冠草》、《高渐离》,洪深的《女人女人》、《鸡鸣早看天》,夏衍的《离离草》、《芳草天涯》及与人合作的《戏剧春秋》,阳翰笙的《草莽英雄》、《两面人》和《槿花之歌》,于伶的《杏花春雨江南》,宋之的的《春寒》,陈白尘的《岁寒图》、《升官图》,吴祖光的《少年游》、《捉鬼传》,沈浮的《小人物狂想曲》,凌鹤的《山城夜曲》,以及茅盾的唯一剧作《清明前后》。

在“文化城”桂林,抗战戏剧也空前繁荣。欧阳予倩主持的广西省立艺术馆(内设话剧和桂剧实验剧团)和广西戏剧改进协会,于一九四〇年三月成立,大力开展话剧运动及地方戏曲的改革。田汉除以主要精力

从事传统戏曲剧本创作并主编《戏剧春秋》月刊外，仍写了话剧《秋声赋》、《黄金时代》及与洪深、夏衍合作的《再会吧，香港》（又名《风雨同舟》），胜利后更写出《丽人行》。欧阳予倩则创作了历史剧《忠王李秀成》、《桃花扇》。丁西林先在昆明创作了《三块钱国币》，至桂林后写成《妙峰山》。一九四一年十月，在田汉的关心和支持下，瞿白音、杜宣等组成新中国剧社，多次公演于桂林、昆明、长沙等地，成为大后方一支重要的戏剧生力军。旅桂剧宣四队和五队、海燕剧艺社等戏剧团体也相继演出于桂林。上海、香港沦陷后，两地戏剧工作者大批撤往桂林，使这里的戏剧队伍大为壮大，戏剧运动日趋活跃。一九四四年二月，广西省立艺术馆新厦落成，更有条件开展大规模的戏剧活动。于是，田汉、欧阳予倩、丁西林、熊佛西、瞿白音等戏剧家，坚持抗日、进步、团结的原则，利用地方势力和国民党中央的矛盾，借助官方支持在桂林发起举行了“西南第一届戏剧展览会”。剧展于二月十五日戏剧节开幕^①。粤、桂、湘、黔、滇、闽、赣、鄂八省三十三个戏剧团体近千人，冲破重重阻碍，从前线、农村、中、小城市等各地汇集桂林，历时三个月，演出话剧、平剧、桂剧、楚剧、傀儡戏、皮影戏以及民族舞蹈等数十台近二百场。戏剧工作者大会、戏剧资料展览亦同时举行。这是中国现代戏剧史上一次盛会，“是一次在国统区抗日进步演剧的空前大检阅。”^②

抗日时期及胜利前后的上海，戏剧在特殊的环境下惨淡经营，成绩显著。先后在此的剧作家有于伶、阿英、李健吾、杨绛、柯灵、姚克、顾仲彝、陈西禾、周贻白、石华父等；导演有黄佐临、吴仞之、费穆、朱端钧、洪漠、吴天等；演员有石挥、张伐、韩非、乔奇、冯喆、孙道临、黄宗江、丹尼、夏霞、蓝兰、上官云珠、黄宗英等。一九三七年十一月上海沦为“孤岛”后，带有政治色彩的群众团体在租界上是被禁的，共产党地下组织利用剧团这一类文艺团体开展抗日宣传活动。进步戏剧运动首先在学校

① 中华全国戏剧界抗敌协会原确定每年十月十日为中国戏剧节，1943年国民党政府下令改为11月10日，次年又下令改为2月15日。

② 茅盾：《在田汉同志追悼大会上的悼词》，《剧本》1979年5月号。

里展开,转而再扩展到工厂、企业、机关,各行业纷纷组织联合会及自己的业余剧团,最多时达一百二十余家,其中影响较大的有“艺蜂”、“银联”、“邮局”、“海关”等剧团。由工、商、学各界剧团联合成立的戏剧交谊社,举行“星期小剧场”演出,特别是一九三九年七月举行的“上海业余话剧界联合慈善公演”,推进了“孤岛”的戏剧运动。同时职业剧团也相继成立。一九三九年七月,以原上海救亡演剧队第十二队为基础而建立的上海剧艺社(一度名为青岛剧社、上海艺术剧社),改为职业剧社,由于伶、阿英、李健吾等领导。同年底,唐槐秋率领的中国旅行剧团来到上海。其他还有中法剧社、中国银行剧社、上海职业剧团等。由共产党地下组织直接领导的上海剧艺社,汇集了“孤岛”的优秀剧作家、导演、演员和舞台艺术工作者,成为支持“孤岛”剧运最久亦最有活力的主力军,它还为新四军和解放区输送了一些戏剧人才。业余与职业演出相配合,活跃了上海剧坛。这时,“话剧作为一种戏剧艺术形式,在几百万人口的上广大市民中,已经牢牢地取得了自己的地位,成为文化生活中不可缺少的一种受人欢迎的剧种。”^①

一九四一年底太平洋战争爆发,上海完全沦陷。地下党的戏剧工作者如于伶、阿英等,有的去大后方或解放区,有的以更加隐蔽的方式活动。上海剧艺社等职业剧团被迫停止演出,“小剧场”活动也结束。但根据隐蔽精干、长期埋伏、积蓄力量、以待时机的方针,地下党以“交朋友”的方式,团结了大批戏剧工作者,使上海剧运一度沉寂之后又出现蓬勃生机。以戴耘、黄宗江、洪漠、胡导等人为骨干的同茂剧团(后改为国华剧团),以黄佐临、李健吾、吴仞之、柯灵等为骨干的苦干剧团,以及上海艺术剧团、新华艺术剧团等先后建立,加上原有的“中旅”,大大推动了以职业化、正规化、剧场化为特征的戏剧运动的发展。日本占领上海,英美影片被禁,影业萧条,又促使观众转向话剧。上海话剧遂呈繁荣局面。从“孤岛”时期到沦陷时期,发生过较大影响的剧作有:于伶的《女子公寓》、《花溅泪》、《夜上海》(离沪至大后方后则有取材“孤岛”生活的《长

^① 姜椿芳:《“孤岛”时期上海的戏剧运动》,《新文学史料》1980年第4期。

夜行》),阿英的《碧血花》(一名《葛嫩娘》)、《海国英雄》(一名《郑成功》)、《杨娥传》、《洪宣娇》(离沪赴解放区后则有《李闯王》),李健吾的《黄花》、《青春》,杨绛的《称心如意》、《弄真成假》,姚克的《清宫怨》,顾仲彝的《梁红玉》、《孤岛男女》,吴天(笔名方君逸)的《孤岛三重奏》、《家》,周贻白的《花木兰》、《阳关三叠》等等。当时上海的戏剧工作者们以灵活机动的活动方式坚守戏剧阵地和戏剧艺术的现实主义精神。不能直接表现抗敌救国的斗争,他们就通过日常人情世态和爱情、家庭生活的描写,反映美与丑、善与恶的斗争,或通过历史剧创作和外国名剧改编,曲折地表现爱国主义的主题。直接的宣传鼓动受到抑制,反促其在艺术磨炼上苦干。外国名剧的改编,大都使其人物、故事中国化,一时蔚然成风,成绩很大。如师陀的《大马戏团》(据俄国安特列夫的《吃耳光的人》改编),柯灵与师陀合作的《夜店》(据俄国高尔基的《底层》改编),李健吾改编的最多,著名者有《金小玉》、《风流债》(据法国萨都的剧本改编)、《云彩霞》(据法国斯科里布剧本改编)等剧,还有顾仲彝的《人之初》(据法国马塞耳·帕尼奥尔的《托巴兹》改编),黄佐临的《荒岛英雄》(据英国巴雷的《可尊敬的克莱顿》改编)等。陈西禾、吴天、石华父也做了大量改编工作。此外,由顾仲彝、费穆、黄佐临合作的《秋海棠》(据中国作家秦瘦鸥同名小说改编),在取材和演出上适合当时环境,艺术上又下了一些功夫,也盛行一时,产生了相当大的影响。总之,抗日时期上海方面的戏剧工作者,通过艰苦奋斗,才得以在黑暗年代和险恶环境中为戏剧保留了一小块净土,并为话剧争取了大量市民观众。日本投降后,重庆等大后方戏剧工作者与上海剧人会师,但在解放战争时期,戏剧运动被国民党反动统治所扼杀。进步戏剧工作者有计划地转移、撤退,有的转业到电影方面去占领阵地。

在延安及各个根据地,由于共产党的直接领导和工农革命政权的干预,现代戏剧运动具有自己的特点。特别是毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表以后,工农兵戏剧以崭新姿态蓬勃发展,与工农革命斗争和共产党的政治路线发生了十分紧密的联系。戏剧作者、导演与演

员作为工农兵的一员直接生活和战斗在第一线,他们的创作得以与工农兵直接相见,其内容、形式能为工农兵所接受、所欢迎,更能直接地起到政治教育和鼓舞斗志的作用。于是一支高度政治化并具有高度战斗性的戏剧队伍在抗战后期,特别是三年解放战争中迅速发展、壮大,创作出一批影响全国的剧目。戏剧家们首先从群众喜闻乐见的民间文艺形式——秧歌中找到了表现手段,经过加工提高,注入新的内容,创造出颇受群众欢迎的秧歌剧。从王大化、李波等人的《兄妹开荒》起,马可的《夫妻识字》,周而复、苏一平的《牛永贵挂彩》等相继问世,轰动一时,并且被带进国统区,也受到欢迎与重视。随着解放区干部和群众文化水平和艺术欣赏要求的不断提高,又在形式简单的秧歌剧的基础上创造出民族形式的新歌剧,其代表作便是贺敬之和丁毅编剧、马可作曲的《白毛女》。接着,《刘胡兰》、《王秀鸾》、《赤叶河》等新歌剧相继搬上舞台,一时蔚为大观。与此同时,对传统戏曲的改革也有很大进展。延安平剧院新编的《逼上梁山》和《三打祝家庄》革新传统京剧的艺术手段,表现新的内容,取得可喜成就。马健翎改造秦腔而创作的《血泪仇》也获得成功。这种民族化、大众化的道路也促进了解放区话剧创作的发展。剧作家在深入工农兵,紧密联系革命斗争现实,探求大众所喜爱的简洁朴素的艺术风格以表现解放区新的世界、新的人物方面,付出了可贵的劳动。代表作有:王震之的《流寇队长》,杜烽的《李国瑞》,胡丹沸执笔的《把眼光放远一点》,姚仲明、陈波儿等的《同志,你走错了路》,吴雪等的《抓壮丁》,李之华的《反“翻把”斗争》,陈其通的《炮弹是怎样造成的》,胡可的《战斗里成长》,刘沧浪和鲁煤等的《红旗歌》,等等。

国统区、沦陷区和解放区的戏剧,在继承三十年代左翼戏剧的革命传统和坚持抗敌救国的政治方向上是一致的,只是由于各自所面临具体环境不同,这种一致性是通过各自的特殊性表现出来的。解放区的一些经验,特别是表现工农兵的斗争、描写工农兵人物的经验和探索民族化、大众化的经验,值得国统区戏剧工作者学习,但这种学习如果忽视了国统区戏剧一贯的现实主义传统、特殊的艺术规律以及读者、观众的不同审美情趣,其效果往往不利于艺术道路的拓宽。一九四五年重庆戏

剧界关于戏剧创作政治倾向问题的讨论与对所谓“非政治倾向”的批评，就有这方面的教训。本来，国统区戏剧在极端困苦险恶的条件下，得以使数以千计的戏剧工作者抱着至死不悔的决心把话剧推向大繁荣的黄金时代，是与以周恩来为首的南方局的符合艺术规律的正确领导密切相关的。《在延安文艺座谈会上的讲话》精神传到国统区，对广大戏剧家产生了一定影响。重庆、成都、昆明、桂林等地戏剧界进行了学习、讨论。但是由于一两“钦差大臣”式的人物，下车伊始哇啦哇啦，对重庆剧运指手划脚，于是便出现了对于伶的《杏花春雨江南》和夏衍的《芳草天涯》的并非实事求是的批评，——指责它们有什么“非政治倾向”，所谓“抗战文艺右倾”的论调也由此而生。以简单化的政治指责否定作品的现实主义成就，这种“左”倾教条主义和政治实用主义观点，其消极影响一直延续到建国之后。

二

戏剧思潮的论争、戏剧观念的发展以及战斗的戏剧批评，对推动抗日时期和整个四十年代戏剧的繁荣和发展，起了重要作用。

首先是抗战戏剧如何坚持和发扬“五四”以来的革命现实主义精神，即如何使戏剧按照自身艺术规律，在对时代精神的把握和对现实人生的反映上达到新高度的问题。在紧张激烈的斗争年代里，艺术与政治的关系成为人们关注的热点，这是理所当然；但艺术也以其客观规律顽强地要求不断调整这种关系，为自己开辟前进的道路。开战之初，群情激昂，宣传第一，政治鼓动第一，作家来不及按照艺术规律深刻把握生活，戏剧创作难免公式化、概念化、简单化的弊病。但现实主义的要求也随之提出了。早在一九三七年十一月，就有这样的呼声：“一个现实主义的戏剧家必须深刻地观察与研究各种的生活、各式各样的情绪。倘只是把枪炮声、呼杀声装点舞台上，那其实倒只是抽象地表现了抗战生活，与现实主义的要求是相差很远的。”“抗战时期，整个社会与人生都卷进了激变的旋涡中间，戏剧家更不能不敏捷地把握现实，迅速地把它

反映到舞台上去。”^①一九三八年十月武汉失陷后,由于国民党的政策由抗日逐渐转移到所谓“安内”上,进步戏剧运动受到压制。这时剧作家的头脑由“热”变“冷”,开始思考民族战争中的复杂现实。他们想冲出那种热情而又肤浅的时政宣传剧的路子,力图更真实、深刻地表现人生。但是,这种“深化”能离开大时代的要求吗?为此引起了一场论争。三十年代初曾与左翼作家发生过论战的梁实秋指出:“于抗战有关材料,我们最为欢迎,但是与抗战无关材料,只要真实流畅,也是好的,不必勉强把抗战截搭上去。至于空洞的‘抗战八股’,那是对谁都没有好处的。”^②从文学、戏剧自身的现实主义要求来说,这话并不错。但在抗战高于一切的当时,梁实秋所说的“与抗战无关”以及他对“抗战八股”的指责,还有施蛰存把抗日宣传剧说成是“文明戏式的话剧”并将其作为“文学贫困”的表现,则引起了许多热心抗战的进步作家的反感,他们认为这是抓住抗战初期戏剧的某些弱点,借以否定它与时代、人民的密切联系。于是掀起了一场对“与抗战无关”论的批判。尽管批判中有主观、武断、片面之处,流露了三十年代初左翼文艺的某些教条主义和庸俗社会学的观点,但目的是维护文艺与抗战现实的紧密联系,反对“为艺术而艺术”的倾向。当时《抗战文艺》、《文艺阵地》、《新蜀报》、《大公报》等报刊都就此问题组织了讨论。发表意见的剧作家有郭沫若、夏衍、陈白尘、宋之的等。夏衍从文艺的现实主义的真实性的入手,既批评了公式化、概念化的“抗战八股”,又强调了文艺密切联系抗战现实的重大意义。他说:关键是“对于日寇、汉奸、民众,乃至他们所处环境的写法是否真实,而不在可不可以写这些人物和故事”^③。郭沫若论述了抗日形势的发展与现实主义深化的关系:“初期的抗战文艺在内容上大抵是直观的、抒情的、性急的、鼓动的,而在形式上则以诗歌和独幕剧占着优势的地位……随着战争的长期化,人民情绪渐渐镇定了下来,艰苦的战斗既削弱了廉价的乐观,而战果的批判与胜利条件的检讨也必然导引着作家

① 胡绳:《迅速地具体地反映现实》,《抗战戏剧》创刊号(1937年11月)。

② 梁实秋:《编者的话》,1938年12月1日《中央日报·平明》。

③ 夏衍:《此时此地集·谈真》,文献出版社1941年版。

们回复到本来的静观和反省,使得他们在现实体验既经饱满之后,不得不站在更高一段的据点来加以整理分析、批评、提炼、构成,因而在作品方面便驯致了某种程度的广度、深度、密度的同时增加。这也是无可否认的事实。放言‘文学的贫困’的人,从好意去解释,大约只是看到抗战初期的情形吧。”^①陈白尘也是从现实主义的深化提出问题的。他指出:“‘抗战戏剧’是戏剧创作上的一个口号,并不是戏剧的一种创作方法,而在创作方法上,我们一贯地是现实主义者。”他认为,如果“把抗战看得极其狭隘”,把战时生活现实写得公式化、概念化,那当然是应该反对的“抗战八股”,但这并不说明戏剧就应该“与抗战无关”,而是说“对于抗战我们应该用各各不同的角度去观察,我们应该从各式各样的人物身上去反映它。我们的创作视野是应该再扩大,再扩大,扩大到把抗战看做现实生活的全部的地步的。”^②

抗战戏剧现实主义的深化,不是在“与抗战无关”上寻求出路,而是与抗战时代的现实人生更紧紧地拥抱着在一起。但当它稍稍从热情的宣传鼓动深入到现实深层的静观和反省之时,又遇到一个挡在现实主义道路上的障碍:不准暴露与讽刺。问题是从张天翼讽刺抗战新官僚的小说《华威先生》引起的,但很快就波及到戏剧。随着抗日形势的发展和统一战线内部斗争的加剧,国民党政府的腐败性和社会的黑暗面,引起现实主义戏剧家的关注和思考,必然在创作中有所触及。老舍的《残雾》、曹禺的《蜕变》、陈白尘的《乱世男女》等剧作,及时对黑暗现实进行暴露和讽刺,指出了阻碍社会进步和抗战胜利的暗礁,显示了现实主义的社会批判意识和启蒙意识,——这正是对“五四”文学现实主义精神的继承和发扬。而正是攻击《华威先生》的那股反现实主义思潮,也对这样的戏剧进行非难。《乱世男女》被指责为“暴露太多,使人丧气、悲观”、“动摇抗战心理”、“不是统一战线的”等等^③。针对这种以为“既经抗战,凡

① 郭沫若:《沸羹集·新文艺的使命》,上海大学出版社1947年版。

② 陈白尘:《戏剧创作讲话·什么是抗战戏剧》,上海杂志公司1940年版。

③ 转引自陈白尘:《“暴露”和“悲观”——〈秋收〉序》,见《秋收》,重庆上海杂志公司1941年版。

百大吉”而“护短”、“隐恶”的反现实主义思潮,从关于《华威先生》的评论起,许多作家起而论争,坚持了新文学和现代戏剧的革命现实主义精神,发扬了文学和戏剧的社会批判意识和启蒙意识。茅盾指出:“盲目的乐观在现实的打击下往往会一变而为无条件的悲观。抗战的现实是光明与黑暗的交错,——一方面有血淋淋的英勇的斗争,同时另一方面又有荒淫无耻、自私卑劣”,而“新的人民欺骗者,新的‘抗战官’,新的‘发国难财’的主战派,新的‘卖狗皮膏药’的宣传家……比新的抢救民族的人物,滋生得更快更多呢!这是痛心的‘现实’,然而唯有把这痛心的‘现实’全面地反映出来,然后‘争取最后胜利’一语有了正确深切的认识,然后负有此任务的文艺能发为行动力量。”^①这次关于“暴露和讽刺”问题的论争,体现了现实主义的生命力和思想力,为四十年代一系列社会批判性较强的优秀现实主义剧作(如《屈原》、《北京人》、《风雪夜归人》、《升官图》等)的问世,做了理论上的准备。“皖南事变”后,大部分进步剧作家都把笔锋从全民抗战的宣传转向对中国社会现实的深刻认识和批判。像曹禺的《北京人》这样具有高度艺术成就的剧作,表现了强烈的社会批判意识和启蒙意识,代表着抗战时期现代戏剧的重大发展和现实主义在中国的胜利。

四十年代进步文艺界同国民党当局“文艺政策”的斗争,在思潮上与关于“暴露和讽刺”问题的论争是相联系的,只是前者的政治色彩更浓一些。一九四一年“皖南事变”后,国民党进一步强化其文化专制主义,压制和摧残进步戏剧运动。一九四二年九月,国民党中宣部长张道藩发表《我们所需要的文艺政策》^②,要求文艺表现他们的“主义”和“国策”,表现“忠孝仁义信爱和平”等所谓“正确的意识”,要求文艺“不专写社会的黑暗”、“不挑拨阶级的仇恨”等,这正是三十年代“三民主义文艺政策”的继续和发展。然而,文化上的贫乏使他们无力从理论上和创作实践上堵塞戏剧的现实主义道路,于是便以种种对剧本出版和上演的

① 茅盾:《论加强批评工作》,《抗战文艺》1938年7月第2卷第1期。

② 《文艺先锋》1942年9月第1卷第1期。

审查条规，进行行政干涉。抗战前期就存在戏剧审查制度。《屈原》演出后，一九四二年春，以潘公展为“主任”的中央图书杂志审查委员会兼管演出审查，并在各省成立分支机构。潘公展甚至亲自出马，在一次集会上大肆谩骂、丑诋《屈原》。这个机构对演出剧本百般挑剔、肆意删削，以拒发准演证为要挟。《风雪夜归人》、《草莽英雄》、《结婚进行曲》、《再会吧，香港》等大批优秀剧作都曾被禁。《升官图》虽借旧政协开幕之机冲出重围，但国民党既封锁剧院于前，又指使特务流氓骚扰破坏剧场于后。凡此种种，不一而足。对去前线的演剧队，则动辄以军法从事，甚至全队入狱。同时，还施以经济手段——不仅限制票价，而且将戏剧列入与娼妓同类的“不正当行为”，课以重税。在这种形势下，出现过两种不利于现实主义戏剧健康发展的倾向：

一是以陈铨为代表的“战国”派，放弃新文学的社会批判意识和启蒙意识，在美学上宣扬“唯意志”论，在政治上为法西斯强权专制呐喊。他们的作品也表现抗日，但从反映所谓“恐怖”、“狂欢”、“虔恪”的永恒情感以及所谓“争于力”的普遍规律出发，严重歪曲抗战时期的现实生活。陈铨美化国民党特务的《野玫瑰》等剧作，便代表这一倾向。他们受到进步戏剧界的批判是理所当然的。但今天看来，这一批判，政治声讨重于艺术论争，对“战国”派剧本的批评没有与实事求是的艺术分析结合起来。

二是在政治重压和经济困厄中滋长起来的庸俗的市侩主义倾向。正如冯雪峰所指出的：“由于抵抗种种阻力的艰难和曲折，也由于战斗上的取巧和方便，甚至于借口‘为了话剧的生存’，市侩主义便乘机而起，得以比什么时候都发达了。这结果是逐渐冷淡于从社会的根底来批判社会的要求，而以‘迎合’未经批判过的小市民层的趣味为急务了。”^①为了营利，出现了种种低级、庸俗、油滑、恶劣的创作和演出，“皮包公司”式的“戏剧掮客”应运而生，将艺术全当商品，大饱私囊，使戏剧日趋贫困和堕落。“言经营，便是‘游击’、‘秋风’；以廉价‘包’劣戏，以高

① 冯雪峰：《论文集·高洁与低劣》，人民文学出版社1952年版。

价‘按’荣券；不顾信誉，不择手段；最恶劣的‘市侩主义’，横行一时。言剧作，便也不免‘投机’、‘讨好’；只求诱致观众，博得他们的喝彩；一切为卖座，为生意眼，麻醉毒害，均所不计。”^①其中也不乏怀有政治目的者，以庸俗低级冲淡戏剧的社会批判意识和启蒙教育作用，这对国民党的统治是有益无害的。这种市侩主义倾向，不仅在重庆等后方城市存在，而且在“孤岛”和沦陷后的上海剧坛也一度颇为严重。敌伪搞的“大东亚文学”、“和平文学”，以奴化教育和色情腐蚀为特点，诱致戏剧的堕落。尤其色情戏剧的泛滥，引起文化界公开抵制，因而有《文化界反色情文化宣言》的发表。

抗日时期现实主义戏剧思潮，正是在极其艰苦和复杂的环境下，战胜了上述倾向，推动了现代戏剧的发展。

其次，在抗日时期的戏剧思潮中，还有一个值得注意的重要现象，就是对戏剧艺术民族化的高度重视以及对这个问题的理论探讨和实验。这一现象产生的背景，是中国近现代思想文化发展中中西方文化的交流和“碰撞”。中国戏剧从古典形态向现代形态的历史性转变，开始于十九世纪末二十世纪初，戏剧的现代性，不仅是指形态的变化，而主要是指它所包含的思想价值取向的变化——即以人的自身觉醒为基础的启蒙意识和社会批判意识的逐渐明确和强化。中国戏剧的现代化方向在“五四”新文化运动中得以确立。这种现代化方向的确立是在对古典旧戏的批判中实现的。中国古典戏剧有着悠久的历史，产生过独特的东方戏剧美学体系，出现过关汉卿、王实甫、汤显祖、李玉、洪昇、孔尚任等具有世界影响的优秀剧作家，在宋元戏文、元代杂剧、明清传奇以及各种地方戏曲中，都有一批堪入世界文化宝库的佳作。但是，随着中国封建社会的腐朽和没落，古老的中国戏剧的光彩日趋暗淡。至清朝末年，杂剧、传奇的艺术形态已经过时，失去舞台生命力；而占据舞台的京剧，

^① 洪深：《抗战十年来的中国戏剧运动与教育》，《洪深文集》第4卷，中国戏剧出版社1960年版。

作为传统旧戏艺术形态的代表，它一方面把多年积累的唱腔和表演艺术发展到“烂熟”的程度，一方面却受制于社会的没落而使戏剧的文学性和思想内容大大贫困化，戏剧艺术宫廷化、商业化，脱离现实生活和时代要求。这时，正当西方戏剧以强烈的启蒙意识和社会批判意识而显示出巨大生命力之时，中国却没有卓越的剧作家产生，没有堪称文学名著的剧作问世。片面追求以演员为中心的畸形发展，使文学成为表演艺术的可怜的奴婢和附庸。人们主要是“观赏”演技，而不是通过艺术的审美得到精神的洗礼。于是戏剧流为玩物，形式压倒内容，艺术逐渐僵化。本世纪初“文明新戏”的兴起，是中国戏剧间接与西方戏剧接触的结果，——西方戏剧推动了日本“新派剧”的产生，后者又是“文明新戏”主要师法的对象。这是中国戏剧迈向现代化的第一步。后来，经过“五四”运动和二十年代，以话剧为代表的中国现代戏剧得到很大发展；经过三十年代话剧的成熟，戏剧观念之现代化在中国基本完成。但是，“五四”时期为了替戏剧观念之现代化开辟道路，新文化的先驱者对中国传统旧戏采取了猛烈抨击和决绝否定的态度，对中国古典戏剧美学没有进行系统研究、科学扬弃，也没有能在实践中吸收它的某些营养。这使新的现代戏剧带有某些“欧化”的、脱离中国人民审美习惯的缺点，而总是局限在市民和知识分子中间。于是，三十年代就提出了大众化、民族化的问题。到了抗日时期，民族意志的高扬促进了现代戏剧的大发展，也使戏剧的民族化问题得到了进一步的认识与实践。

巨大规模的全民抗战，使话剧这一来自西方的新兴艺术“从锦绣丛中到了十字街头；从上海深入了内地；从都市到了农村；从社会的表层渐向着社会的里层”^①。开战之初，各种通俗、小型的戏剧宣传演出，如活报剧、街头剧、茶馆剧、游行剧等等，十分注意广大群众的审美情趣，努力做到使他们喜闻乐见。“好一计鞭子”（即短剧《三江好》、《最后一计》、《放下你的鞭子》）虽然艺术上比较简单，但一般都具有大众化、民族化的特点，演遍大江南北，激起了千百万观众的抗敌救国的热情。《放

^① 欧阳予倩：《戏剧在抗战中》，见《抗战独幕剧选》，戏剧时代出版社1938年版。