

解放区“演大戏”现象评价的演变与意义

秦林芳

内容提要 1940年代解放区“演大戏”现象的评价问题,是解放区文学发展过程中具有重要意义的事件之一。解放区对于“演大戏”的评价,经历了讨论和结论两个阶段。在前期讨论中,占主导地位的是肯定性评价;在后期讨论中,占主导地位的是批评性意见。尽管如此,前后期讨论中肯定与否定两种不同评价的并存与相同的个体化、学理化的探讨,在某种程度上显现出解放区前后期的文学批评在观念上和方式上的关联。之后,有关主管部门以一种“决定”的方式得出结论,并以组织化、行政化的手段予以了落实,形成了一种在推动整个解放区文学演变中具有指导意义的引导机制,产生了持久而深远的影响。

关键词 “演大戏” 解放区文学 引导机制

秦林芳,南京晓庄学院文学院教授 211171

解放区“演大戏”现象的评价问题,是解放区文学发展过程中具有重要意义的事件之一。“所谓‘大戏’,乃是外国的名剧和一部分并非反映当时当地具体情况和政治任务的戏,而这些戏,又都是在技术上有定评,水准相当高的东西。”^[1]依照张庚的这一界定,根据现有资料,在各解放区中,最早演大戏的是华中新四军军部。早在1938年10月,那里就演出了田汉编剧的五幕剧《阿Q正传》中的两幕。这是“皖南新四军军部演出外来的多幕大戏的第一次”^[2],可能也是整个解放区最早演出的“大戏”。虽说“演大戏”并非由延安肇其端,但“大戏热”却是以延安为中心形成的。延安最早演出的“大戏”,是工余剧人协会于1940年元旦公演的曹禺的《日出》。从那开始直至1942年初,延安青年艺术剧院、鲁艺实验剧团、延安戏剧工作者协会等相关团体共演出了20余部“大戏”^[3]。在延安“大戏热”的影响和带动下,晋察冀、晋冀豫、晋西北、山东等其他解放区也演出了一些洋戏和“与抗战无关”的国内名剧。

本文为作者主持的国家社科基金重点项目“解放区前后期文学的关联性研究”(18AZW019)阶段性成果。

[1]张庚:《论边区剧运和戏剧的技术教育》,《解放日报》1942年9月11、12日。

[2]吴强:《新四军文艺活动回忆》,〔北京〕《新文学史料》1980年第4期。

[3]参见王地之整理:《延安演出剧目(一九三八——一九四五)》,《中国话剧运动五十年史料集》第3辑,〔北京〕中国戏剧出版社1963年版。

解放区“演大戏”现象,在当时受到了广泛的关注。解放区对于“演大戏”现象的评价,经历了讨论和结论两个阶段。其中,讨论阶段基本以1942年5月为界,分为前后两个时期。在结论阶段,有关部门对“演大戏”现象作出定性,并以组织化、行政化的手段对“演大戏”予以了终止。解放区对于“演大戏”现象的评价及其演变过程,既反映了当时对文学艺术“普及与提高”关系的不同认识,也从一个方面显现出了解放区文学引导机制的形成及其功能。

在前期讨论中,解放区对于“演大戏”现象的评价是比较复杂的。它既有积极的肯定,也有批评与建议。其中,占主导地位的是前者。概括起来,其主要观点为:“演大戏”是解放区“舞台技术的一种大进步”^[1]。1941年1月,孙犁在概要地报告晋察冀边区上一年度的文艺工作时,也将“《母亲》的演出,《日出》、《雷雨》、《婚事》的上演等”视为晋察冀边区戏剧的“重大的成绩”予以了说明^[2]。

在前期对“演大戏”现象的肯定性评价中,首先值得关注的是各地军政领导的鼓励和权威媒体的推介。在延安,《日出》的演出是遵循毛泽东“《日出》就可以演”指示的结果^[3]。1940年元旦该剧公演时,毛泽东与洛甫等中央领导亲往观看并“备极赞扬”。在晋察冀,1940年11月7日,在军区成立三周年纪念日,演出了由高尔基小说改编的《母亲》。三天后,军区司令员聂荣臻在与艺术工作者们谈话时,将“大戏”的演出视为“文化上的提高”的表现,并赞扬了这部“大戏”及演出者们^[4]。与此同时或稍晚,各解放区权威媒体对“大戏”也作出了积极的推介。在延安,单是党报《新中华报》和由《新中华报》为基础整合改版而成的《解放日报》,就先后发表过十多篇报道和介绍性文章。

军政领导的鼓励、权威媒体的推介,显示出了对于“演大戏”的肯定态度,促进了解放区舞台上“大戏”的出现和“大戏热”的形成。对于这种态度,解放区评论界作出了具体的理论阐释。因为“演大戏”的直接目的是“提高戏剧艺术性”,所以,解放区评论界也首先从技术层面着眼,充分肯定了“大戏”的艺术价值和“演大戏”对于培养艺术干部、提高解放区戏剧艺术水准所具有的重要意义。抗战爆发后最初几年间,解放区戏剧在动员民众、鼓励民众方面发挥了积极的作用,但是,由于直接的功利目的,加之创作时间急迫、创演人员总体素养欠缺,在艺术上,解放区戏剧还比较普遍地存在着质量不高的情况。1939年6月,《抗敌报》指出:晋察冀边区的戏剧运动还存在着“不正规、不平衡、游击主义、狭隘的功利主义的色彩”^[5]等缺点。于是,“发扬戏剧的创造性,提高技术水准”^[6],便成了解放区戏剧界许多有识之士的共同追求。为了提高戏剧艺术水准,除在理论上普及戏剧知识外,最重要的便是开展“向伟大作家和优秀作家的学习工作”^[7]。“大戏”的演出,就是在这种背景下应运而生的。“大戏”给戏剧工作者提供了“借鉴”,他们通过“向戏剧大师们学习”,提高了自己的艺术水平^[8]。

其次,解放区评论界还从价值层面阐发并肯定了“大戏”的认识价值和教育意义。崇基(艾思奇)

[1]张庚:《关于〈竞选〉等三个时事剧的演出》,《新中华报》1941年4月15日。

[2]孙犁:《一九四〇年边区文艺活动琐记》,张学新、刘宗武编:《晋察冀文学史料》,天津社会科学院出版社1989年版,第33页。

[3]艾克恩:《延安文艺运动纪盛》,〔北京〕文化艺术出版社1987年版,第202页。

[4]一田:《聂司令员和艺术工作者们的谈话》,《晋察冀日报》1941年2月6日。

[5]《开展边区的戏剧运动——为边区戏剧座谈会而作》(专论),《抗敌报》1939年6月13日。

[6]中华全国戏剧界抗敌协会晋察冀边区分会:《新年戏剧工作大纲》,《晋察冀日报》1940年12月24日。

[7]晋察冀边区第二届艺术节筹委会:《晋察冀边区第二届艺术节宣传大纲》,《晋察冀日报》1941年6月25日。

[8]韩塞:《回忆抗敌剧社与晋察冀边区戏剧运动》,中国人民解放军文艺史料编辑部编:《中国人民解放军文艺史料选编·抗日战争时期》第二册,〔北京〕解放军出版社1988年版,第89-90页。

看到《日出》“包含着极多的真实的内容”:它暴露了中国某些中上层社会的腐烂生活,揭露了资产阶级社会的互相吞并、互相残杀的罪恶的本质;其“所暴露的同类的事实,就在抗战以后,也还在中国许多地方残留着”^[1],因而有其重要的认识意义。对于果戈里的《婚事》和曹禺的《雷雨》,默涵指出:前者“忠实地暴露了现实,揭发了现实中的真正可笑的东西”^[2];而后者虽然是一部产生在抗战以前因而无法反映抗战的作品,但是,它所表现的中国社会的一角与所刻画的某些典型人物,对于帮助观众了解中国社会的现实情况,仍然具有很大的益处。对于在抗战的时候演《雷雨》这样的剧作“是否有意义”的质疑,默涵旗帜鲜明地作出了肯定性的回答,其借以立论的依据便是:“了解具体的社会情况和认识各种阶层的人物,这在我们从事抗战的实际工作中,是第一个重要的条件。”^[3]至于“洋戏”《新木马计》,陈思认为,它“给我们以丰富的斗争经验和多种多样的斗争方法,以及变化无穷的秘密工作方式”,因而它能够“给人以现实的教育”^[4]。

总之,“演大戏”现象虽然是在解放区提高戏剧艺术性的背景中出现的,但是,从解放区评论界当时的认识来看,其对“大戏”的推崇和肯定却是从技术层面和价值层面两个方面展开的。这是此期解放区评论界的主导性评价。在解放区评论界对“大戏”作出总体性肯定的同时,也有一些评论者围绕“演大戏”过程中出现的一些具体问题提出了批评与建议。这些问题大体包括:

第一,关于“演大戏”与“编演自己的戏”之关系问题。评论者认为,虽然“大戏”均为彼时彼地的国内外名剧,可以间接地给观众以启示和教育,但是,其作用与反映解放区现实的戏剧是有差异的。其原因在于:戏剧只有接近现实,才能更好地发挥其战斗性。所以,必须把注意力放在“更能反映现实生活、刺激现实生活、推动现实生活的东西”^[5]上;“应以更大力量给戏剧深入群众的工作,给产生大量反映边区斗争与生活的大众化的剧本。”^[6]总之,在“演大戏”的同时,必须尽力“从自己的观点来反映抗战中的生活和形象”,要编好自己的戏,演好自己的戏^[7]。

第二,关于内容与形式之关系问题。要明确“演大戏”的目的是为了戏剧“质的提高”,是为了借鉴“大戏”的形式和技巧更好地表现内容,因此,必须克服“‘为演大戏而演大戏’的形式主义”倾向^[8]。1941年9月,对于“最近开始”出现的形式主义倾向,徐懋庸从内容与形式辩证关系出发,提出了比较深刻的批评。他指出:“‘演大戏’是为吸收它的经验和技术的”,最终还是为内容服务的,因此,“不能只注意它的形式,不求内容的深刻”^[9]。

第三,关于“大戏”由谁来演的问题。在“大戏热”中,一度出现过以竞演大戏为荣的现象。在延安,有些剧团“修养极差”,其领导和演员对于剧本缺乏“相当之认识与把握”,却也“争演大戏”^[10];在太行山区,演出大戏的太行山剧团演员“绝大多数是乡村城镇青年,从不了解城市生活,一下仓惶上阵,

[1]崇基:《〈日出〉在延安上演》,《中国文化》第1卷第2期,1940年4月。

[2]默涵:《关于果戈里的〈婚事〉》,《大众文艺》第1卷第3期,1940年6月。

[3]默涵:《〈雷雨〉的演出》,《大众文艺》第1卷第6期,1940年9月。

[4]成思:《介绍〈新木马计〉》,《解放日报》副刊《文艺》第26期,1941年10月23日。

[5]程中:《所望于延安剧坛的》,《新中华报》1941年4月22日。

[6]沙可夫:《回顾一九四一年展望一九四二年边区文艺》,《晋察冀日报》1942年1月7日。

[7]张庚:《关于〈竞选〉等三个时事剧的演出》,《新中华报》1941年4月15日。

[8]参见《〈母亲〉〈婚事〉〈日出〉三大名剧公演以后》,《晋察冀日报》1941年2月6日;许光:《新的时期与新的方向——对本区剧运的几点意见》,《新华日报》(华北版)1941年10月23日。

[9]徐懋庸:《我对于华北敌后文艺工作的意见——在文协晋东南分会第二届会员大会上的讲演》,《华北文艺》第5期,1941年9月。

[10]江布:《剧运二三问题》,《谷雨》第4期,1942年4月15日。

得来的是‘不堪回首’”^[1]。对此种现象,评论者提出了批评,认为“演大戏”不能一哄而上,而应该由具有“一定演剧水准的剧团”担此任务^[2]。只有这样,才能保证“大戏”的演出质量,才能避免有限资源的耗费。

第四,关于“大戏”为谁而演的问题。评论者认为,“演大戏”必须顾及观众的身份与接受能力。这实际上涉及到了不同戏剧品种与不同观众群体的适配性问题。聂荣臻曾经指出:“大众化”剧作的接受者是“群众”,而“外国戏只有艺术水准较高的人来看,特别是艺术工作者”^[3]。在聂荣臻的指导下,晋察冀较好地处理了二者的关系。他们根据不同的观众群体,“既演短小通俗的宣传剧,也演中外著名的‘艺术剧’”^[4]。在其他地区,虽然不少“大戏”的演出也有其特定的观众群体,但有时却“忽略了时间空间观众的限制,甚至使观众来迁就自己,或漠视观众的迫切需要”^[5]。

综上,解放区不少评论者从不同角度对“演大戏”中出现的一些问题提出了自己的意见。这些意见就总体而言是客观公正的、深中肯綮的。它们对于“演大戏”在解放区的健康开展具有建设性意义。需要指出的是,上面述及的那些评论者们在提出批评和建议时都有一个共同的前提,就是:“演大戏和大戏本身都不是坏事”(江布),“我们不反对演大后方的戏,演外国的戏”(徐懋庸)。即使是较早提出要“注意防止‘演大戏’的倾向”的沙可夫也特别说明:“这里所谓要克服‘演大戏’的倾向,不是说根本不要再演大戏。”^[6]这也就是说,他们是在肯定“大戏”和“演大戏”的前提下对“演大戏”过程中的一些具体问题展开批评的。

二

1942年5月以后,解放区评论界对“演大戏”现象作出了新的审视和新的评价。在前期讨论中,占主导地位的是肯定性评价;而到后期讨论阶段,占主导地位的评价则是否定性的。这样,对“演大戏”这同一种现象的基本认识,就由原先的“进步”急转成了“偏向”。较早作出这一判断的,是两个座谈会。其一是由陕甘宁边区政府文化工作委员会戏剧工作委员会于5月13日召开的戏剧座谈会,有四十多位剧作家、导演、演员、评论家与会。会议持续了十多个小时,围绕剧运方向问题展开了长时间的讨论。“讨论一开始,就比较尖锐的批评了从上演《日出》以后,近一两年来延安‘大戏热’的偏向。”^[7]其二是陕甘宁边区政府文委临时工作委员会于6月27日召开的延安剧作者座谈会,有三十多人与会。会上,塞克、王震之等指出:“延安过去只演大戏只演外国戏,看不起自己写的小戏,是一种应纠正的偏向。”^[8]

在这两个座谈会以后,解放区评论界代表人物在《解放日报》上发表了多篇文章,对“演大戏”中的“偏向”作出了具体分析。比较重要的有:周扬的《艺术教育的改造问题——鲁艺学风总结报告之理论部分:对鲁艺教育的一个检讨与自我批评》(1942年9月9日)、张庚的《论边区剧运和戏剧的技术教育》(1942年9月11日、12日)、萧三的《可喜的转变》(1943年4月11日)等。综合上述文章以及相关座

[1]阮章竞:《风雨太行山——太行山剧团团史》,〔北京〕《新文学史料》1998年第2期。

[2]《〈母亲〉〈婚事〉〈日出〉三大名剧公演以后》,《晋察冀日报》1941年2月6日。

[3]赵冠琪记录:《聂司令员在第二届艺术节大会上的演讲》,《晋察冀日报》1941年7月16日。

[4]何洛:《四年来华北抗日根据地文艺运动概观》,《文化纵队》第2卷第1期,1941年7月。

[5]许光:《新的时期与新的方向——对本区剧运的几点意见》,《新华日报》(华北版)1941年10月23日。

[6]沙可夫:《回顾一九四一年展望一九四二年边区文艺》,《晋察冀日报》1942年1月7日。

[7]唯木:《当前的剧运方向和戏剧界的团结》,《解放日报》1942年5月19日。以下引用时简称“唯木”文。

[8]《延安剧作者座谈会商讨今后剧运方向》,《解放日报》1942年6月28日。

谈会的内容,其主要观点是:“大戏热”“在剧运上形成了一种严重的偏向”(张庚)。其指陈的“演大戏”中的“严重的偏向”大体包括以下几个方面:

第一,“演大戏”现象的发生,是“专门讲究技术”(张庚)、“为了学习技术而学习技术”(周扬)的结果。周扬是在检讨鲁艺“专门化”与“正规化”的方针时涉及到“演大戏”问题的,认为“演大戏”现象是“专门化”与“正规化”导致的结果之一。近年来,有论者对此作出了辨析,认为在时间上“演大戏”在前,鲁艺提倡“专门化”与“正规化”在后,因此,“不是‘专门化’导致了大戏、洋戏的演出”^[1]。不过,若从解放区文学思潮演进的角度看,1940年初开始兴起的“大戏热”其实也表现出了对宽泛意义上的“专门化”的追求。从这个角度说,周扬的立论也并非全然没有根据。自然,“大戏热”确也在某些方面发生过形式主义的问题。但此时,周扬和张庚却均将之说成是整体性的问题。

第二,“演大戏”现象的产生,是“离开了实际生活”(周扬)的表现和结果。如前所述,对许多创演者来说,“演大戏”的重要目的之一是为了增强戏剧“把握观众的力量”,使戏剧更好地为抗战服务。而周扬和萧三却从“大戏”内容本身就事论事,指陈其“离开反映当前生活和斗争,离开应用”,“以致在我们的舞台上看不见今天、本地的斗争生活,只看见死人和洋人”。张庚的观点与周扬、萧三基本相同,也认为,“演大戏”是“脱离现实内容,脱离实际政治任务”,“对于活泼生动的边区现实生活不发生表现的兴趣”。不过,与周扬、萧三相比,张庚把这种“倾向”更上升到了政治的高度来考量,认为这是“失去了政治上的责任感”的表现。半年多前,许光虽然也尖锐批评了“演大戏”中出现的一些具体问题,但是,他却认为,“我们不应该把‘演大戏’认为是剧作者们对于政治问题的冷淡,这种看法是不正确的……”^[2]。二者相比,批评的口径、力度和立场已经发生了很大的变化。

第三,“演大戏”表现出了“忽视了更广大的民众士兵观众的偏向”(“唯木”文)。由于所演“大戏”表现的主要是都市的生活或是外国的生活,对于这些生活,普通的农民、士兵或者看不懂,或者因它们和其日常生活中间所遇到的实际问题缺乏关联而“看着不关痛痒,不能打动他们的感性”。因此,在张庚看来,“演大戏”就脱离了老百姓的实际,忽视了老百姓的需要。在戏剧座谈会上,虽然与会人员指出了戏剧工作者在实践中有着偏重于普及或偏重于提高的工作分工、普及与提高有着不同的对象,但是,他们却由普通民众看不懂“大戏”进而推导出了“演大戏”表现出了“忽视(或不够重视)广大民众和士兵观众的错误倾向”(“唯木”文)。由于“当前政治形势所要求于戏剧运动(一般的文艺运动也一样)的,是如何启发、团结广大民众士兵,在克服困难、迎接光明的这一主题下动员起来”,所以,“今后剧作者应以工农兵为主要对象,要在普及中提高”^[3],为那个“狭小圈子”而演的“大戏”自然应该停歇。

第四,“演大戏”导致“老百姓能看懂的剧本来源稀少”(张庚)。本来,“演大戏”是在克服“创作恐慌”的背景中发生的。李伯钊曾经“强调的提出”了在克服“创作恐慌”中几个重要的急需解决的问题,其中之一便是剧作者要“学习研究名著”^[4],而“学习研究名著”的重要方式之一便是“演大戏”。对这一观点,戏剧座谈会与会人员曾也认可,指出:“过去的所谓‘大戏热’,所谓‘只演洋人和死人’,就不能不承认剧作的贫乏是其主要原因之一。”(“唯木”文)但是,张庚却认为创作恐慌的重要原因倒是因为“大戏热”的兴起。他指出:“‘大戏’风行以后,虽然有少数人在从事戏剧普及的工作,但因客观需要是大量的,所以仍旧形成供不应求的现象。”

从以上的引述、分析中可以看出,从1942年5月开始,解放区评论界通过召开会议、发表文章对作

[1]王克明:《〈讲话〉前后的延安文艺》,〔北京〕《中国现代文学研究丛刊》2013年第5期。

[2]许光:《新的时期与新的方向——对本区剧运的几点意见》,《新华日报》(华北版)1941年10月23日。

[3]《延安剧作者座谈会商讨今后剧运方向》,《解放日报》1942年6月28日。

[4]李伯钊:《敌后文艺运动概况》,《中国文化》第3卷第2、3期合刊,1941年8月。

为一种“偏向”的“演大戏”现象作出了总体性的否定,并显示出了“纠偏”的决心。尽管如此,在“演大戏”问题上,此期仍然有不同的声音出现。1942年8月初,在晋察冀,抗敌剧社演出了俄国奥斯特罗夫斯基的名剧《大雷雨》。在同时召开的军区文艺工作会议上,聂荣臻就有关“演大戏”问题发表了重要意见。一方面,他肯定了“戏剧的大众化,群众化,深入普及的工作”;另一方面,他也明确表示:“演大戏问题,我们不是无条件的反对”。在他看来,“一年演一次大的外国剧,从艺术上提高自己,如过去演过的《母亲》、《带枪的人》等,那也没有什么坏处。”^[1]他从普及与提高的关系出发,在肯定普及工作的同时也从正面肯定了“从艺术上提高自己”的必要性以及名作名剧对于特定观众群体(“干部”)所具有的审美价值。在延安和其他各解放区纷纷否定“演大戏”之时,聂荣臻提出这些意见,其意义就显得非同一般。

稍后,在延安,石隐也于1942年10月1日、2日在《解放日报》发表《读〈论边区剧运和戏剧的技术教育〉》一文,对张庚指责“演大戏”的许多观点进行了商榷。首先,他指出:在延安上演的“大戏”,并非全都“脱离现实内容”的,如沃尔夫的剧本《新木马计》就表现了反法西斯的时代主题。可以补充的是,毛泽东在发表《在延安文艺座谈会上的讲话》七天后,在鲁艺作报告时还肯定了另一部外国“大戏”《带枪的人》^[2]。其次,他认为,“演大戏”的着眼点也并不是“专门讲究技术”,如延安上演的洛契河夫斯基的《生命在召唤》就配合了“业务教育口号”,因此,“说他们主要着眼点不是内容而是技术恐不恰当”。

以上是1942年5月以后解放区对“演大戏”现象的两种评价。与前期讨论不同,后期讨论中占主导地位的是否定性评价。虽然有个别领导人和评论者对“大戏”和“演大戏”现象仍然持理解和肯定态度,但是,这毕竟是少数。从整体上看,此期有关“演大戏”的总体评价是否定的,认为这是一种严重的、应予纠正的“偏向”。尽管如此,后期讨论中肯定与否定两种不同评价的并存,有与前期讨论相同的地方。就其方式来说,后期讨论大多也还是一种个体化、学理化的探讨(尽管已有较为浓厚的政治化色彩)。解放区评论界的重要人物发表文章时用的是个人署名,以此表明其阐述的只是个人的观点和意见。陕甘宁边区政府文化工作委员会作为边区政府的直属机构,虽然有其边区政府的背景,它在那个时期接连召开两个座谈会可能也有其目的,但是,从公开的报道来看,召集者却没有表现出明显的导向。与会者在会上自由发言、各抒己见,“单只为着当前的剧运方向问题”就“争辩了足足八个钟点”^[3]。这种“争辩”的发生,说明各人所言也只是其个人的见解和看法,且各人的见解和看法也不尽一致。所有这些,也都显现出解放区前后期的文学批评在观念上和方式上的关联。

三

在后期讨论阶段,虽然评论界的主导意见是“演大戏”的“偏向”应该纠正,但这至多也只是一种建议而已。真正将这一建议化作政策和行动的是相关主管部门。1943年3月22日,中央文委专门就“戏剧运动方针问题”召开会议,会上“确定了边区和各抗日根据地的剧运总方针,就是为战争、生产及教育服务”。会议还根据凯丰“内容是抗战所需要的,形式是群众所了解的”这一指示,明确指出:“提倡合于这个要求的戏剧,反对违背这个要求的戏剧,这就是现在一切戏剧运动的出发点。”以此为前提,会议从“戏剧工作者”和“主管机关”两个层面剖示了“演大戏”现象发生的根因,从“方向”的高度对“演大戏”现象提出了严厉的批评,并明确提出了“继续克服”这一现象的任务和要求:

[1]聂荣臻:《关于部队文艺工作诸问题——在晋察冀军区文艺工作会议上的讲话》,《晋察冀日报》1942年8月13日。

[2]艾克恩:《延安文艺运动纪盛》,第368页。

[3]唯木:《当前的剧运方向和戏剧界的团结》,《解放日报》1942年5月19日。

这一时期戏剧工作中也发展了某种程度的脱离实际的偏向。这一方面是一部分戏剧工作者片面地强调艺术独立性、片面地强调提高技巧所致,他方面也是一部分主管机关忽视戏剧的重要性,简单看作娱乐工具,没有给以必要的政治领导和具体的革命任务所致。脱离实际的偏向,在话剧方面是乱搬中外“名剧”,不顾环境对象,风气所及,致在工农干部和士兵群众中演看不懂的外国戏,在直接战争环境中演对当前斗争毫不关痛痒的历史戏,这个偏向经去年文艺座谈会后虽已在开始转变,但还有继续克服的必要。^[1]

一个月以后,中共中央机关报《解放日报》又以“社论”形式,对这种“偏向”作出了比中央文委更为严厉的批评:一方面,在性质上升级,将中央文委所指陈的“脱离实际的偏向”明确性为是政治性的,是一种“脱离实际政治斗争的偏向”;另一方面,在范围上延展,将中央文委有明确限定的“某种程度”的“偏向”扩充为在“许多文艺工作者中发生”的“偏向”。其中,“演大戏”现象成了这种“偏向”的重要代表。社论指出:许多文艺工作者用主要的精力去学习外国作品的技巧,在戏剧舞台上原封不动地搬演外国戏,忽视了“根据现实的政治任务来创造新的文艺作品”,忽视了抗战、生产、教育的具体运动的反映。社论没有像中央文委那样对“主管部门”的疏漏进行检讨,而单是从那些“文艺工作者”的“出身”(很多是小资产阶级知识分子)、“思想”(自由主义)、“成见”(强调文艺特殊性)以及“错误主张”(片面的提高技术)等方面分析了“演大戏”现象发生的主要原因^[2]。在基本观点上,社论与中央文委召开“戏剧运动方针问题”会议精神一脉相承,但在批评的力度上则更加峻急、在批评的指向上也显得更加集中。

从3月22日中央文委会议的召开到4月25日《解放日报》社论的发表,显现出了对“演大戏”现象的批评向纵深处发展的趋向。延安对“演大戏”现象的批评,辐射到了其他解放区。其他解放区对延安的批评也作出了积极的回应。如山东文艺界在研究如何面向工农兵这一“新方向”时,就批评了某些同志“至今还对‘当年晚会阶段’和‘演大剧时代’怀着留恋”、“对深入群众的艰苦工作表示了厌倦”^[3]。

11月8日,中共中央宣传部颁发《关于执行党的文艺政策的决定》。《决定》强调指出:与新闻通讯工作一样,戏剧工作在特定战争环境与农村环境中“最有发展的必要与可能”,其中,“内容反映人民感情意志,形式易演易懂的话剧与歌剧”,应该在各地与部队中普遍发展;而各根据地“演出与战争完全无关的大型话剧”,则“是一种错误,除确为专门研究工作的需要者外,应该停止”^[4]。《决定》以不容置喙的口吻对“演大戏”的“错误”性质作出了判定,明令禁止“大戏”在各根据地与部队中演出。

总之,从1943年3月到11月,由最初中央文委确定基调,到中间由《解放日报》呼应升温、各地方积极响应,再到最后由中共中央宣传部颁发有关文艺政策的决定,“演大戏”作为一种“偏向”“错误”,其性质已被判定,其被“克服”“停止”的命运也已属必然。自此,在延安和陕甘宁边区,“演大戏”现象彻底消失。为了指导各根据地首先是陕甘宁地区具体执行意识形态主管部门的决定,中央文委与西北局文委合组一个戏剧工作委员会来加强对戏剧工作的领导,并于是年5月召开边区戏剧工作会议,检查过去工作,纠正“演大戏”现象,“使今后全边区的剧运走上统一的道路”。

关于“演大戏”现象的评价,是伴随着“演大戏”而发生的,并一直延续到“演大戏”结束以后。这一前后持续约五年之久的评价,经历了讨论和结论两个阶段。在讨论阶段,前期评价持总体性肯定态

[1]《中央文委确定剧运方针为战争生产教育服务 成立戏剧工作委员会并筹开戏剧工作会议》,《解放日报》1943年3月27日。

[2]《解放日报》社论:《从春节宣传看文艺的新方向》,《解放日报》1943年4月25日。

[3]《山东文艺界深入研究面向工农兵的新方向问题》,《群众日报》1943年7月14日。

[4]中共中央宣传部:《关于执行党的文艺政策的决定》,《解放日报》1943年11月8日。

度,后期评价则持总体性否定态度。虽然总体评价不同,但前后期讨论在形式上大多是一种个体化、学理化的探讨。这在某种程度上也显现出解放区前后期的文学批评在观念上和方式上的关联。之后,意识形态主管部门代表组织,以一种“决定”的方式得出结论,并以组织化、行政化的手段予以了落实。结论的形成尽管是以后期占主导地位的否定评价为依托的,但同时在形式上又终止了一直延续到后期的个体化、学理化的讨论。

总的来看,从抗战爆发到1942年5月之前,在解放区前期文坛上,文学取向还是相对多元的。尽管解放区领导人和相关主管部门也有其导向,但是,这种导向却没有成为必须遵循的律令,也没有因此而产生排他性。如在倡导“中国作风和中国气派”“民族形式”之时,“大戏”(特别是其中的“洋戏”)仍然能够在解放区舞台上演便是显例。1942年5月以后,解放区各界对“演大戏”现象再次作出审视。作为之前文艺界“忽视民众士兵观众”“脱离现实生活”的典型现象,“演大戏”遭到了严厉批评,被指为“一种应纠正的偏向”。之后,有关主管部门反思和纠正了以往“忽视戏剧的重要性”的失误,对戏剧工作加强了“必要的政治领导”,对“演大戏”作出了彻底的否定,并终止了“大戏”的演出。有关“演大戏”现象的评价,在经历了从讨论到结论的嬗变后,最终画上了句号。从中,我们可以管窥解放区后期文学中引导机制的确立及其巨大效能。

结 语

在抗日战争这样一个特殊时期和特殊环境中,解放区要求文艺为现实服务,演出通俗易懂的话剧来鼓励民众和士兵积极抗敌有其合理性。特定的战时需要、鼓励民众的功利目的和当时观众的文化基础,决定了戏剧比之于其他文学样式有着更大的意义寄托和责任担当。由于这种特殊的地位和功能,戏剧成了整个解放区文学的代表和风向标。对“演大戏”的评价和不同意见,其实暴了解放区文艺在特定时期对文艺“普及与提高”关系的不同理解。解放区文学引导机制,其功能和作用主要在引领解放区文学方向方面。德国学者比格尔曾指出:“文学体制在一个完整的社会系统中具有一些特殊的目标;它发展形成了一种审美的符号,起到反对其他文学实践的边界功能。”^[1]围绕“特殊的目标”,通过对某种审美符号的形塑和倡导来引领一个时代的文艺方向,这是文学体制发挥作用的一般方式。而解放区文学引导机制,在当时采用了双重手段:一方面,相关部门通过倡导“该做什么”(如在戏剧方面,西北局设奖鼓励“内容与当前政策任务结合”^[2]的秧歌剧,晋察冀提出“《穷人乐》的方向”^[3]等)进行了正面建构;另一方面,它还明确告诫“不该做什么”。有关部门批评“演大戏”现象,并停止“大戏”的演出,便是这样的一种方式。也正因乎此,在有关“演大戏”评价上从讨论到结论的嬗变,其结果不仅有效地引领了解放区“剧运”的方向,而且形成了一种在推动整个解放区文学演变中具有普遍意义的文学引导机制。这种机制对此后解放区文学的发展与当代文学的建构产生了持久而深远的影响。

[责任编辑:平 啸]

[1][德]彼得·比格尔:《文学体制与现代化》,周宪译,[北京]《国外社会科学》1998年第4期。

[2]《西北局文委召集会议总结剧团下乡经验奖励优秀剧作》,《解放日报》1944年5月15日。

[3]《中共中央晋察冀分局关于阜平高街村剧团创作的〈穷人乐〉的决定》,《晋察冀日报》1945年2月25日。