



# 南京大学文学院戏剧影视艺术系 南京大学戏剧影视研究所

曹佳慧

## 学术研究

- ◆ 论文
- ◆ 专著
- ◆ 项目
- ◆ 会议/活动



友情链接

friendship conjunction

---中文---

---英文---

您现在的位置: 首页 > 学术研究

### 论文

## 《重返市民社会，建设市民戏剧——“演剧职业化运动”研究之十》（一）

发布时间: 2010-04-05

作者: 马俊山

抗战后期话剧创作的辉煌是从质疑政治国家，重返市民社会开始的。话剧重归市民社会及演剧职业化的再度勃兴，同时发生于抗战后期的重庆和上海，这也许出乎很多人的意料之外，其实是反常中的正常。说它正常，主要原因有二。一方面，大约从1939年下半年开始，日寇暂时放松了对国民党正面战场的进攻，转而加紧对抗日民主根据地和敌后游击区的扫荡、清剿，大后方的军事压力有所缓解，市民生活渐趋稳定。抗战前期，东部沿海地区的大批人才、资金、工商企业、机关学校等辗转进入大后方，国民党出于长期抗战的需要，又在西南地区投资新建了相当数量的工厂矿山和机关学校，因而在一定程度上改变了西南地区经济社会生活的落后面貌，市民社会的规模有所扩大，思想觉悟明显提高。[i]上海则由于特殊的政治地位，吸引了周边地区的大量民间资本，再加上国民党或明或暗的经贸活动，使得孤岛经济不降反升，呈现出一派畸形繁荣的景象。“孤岛人口增加，资金由四乡流入租界，投机事业的猖獗，使上海引为专为一部分人‘饱暖’之余的虚度繁荣和消费事业的增加”。“畸形繁荣孕育下的娱乐场所的激增，处处令人叹为观止”。[ii]统计资料证明，抗战前期，大后方和上海经济都有不同程度的发展，市民社会不断发展壮大，给抗战后期话剧创作和演出的大跃进奠定了经济和社会基础。

另一方面，在日寇的不断劝诱下，国民党背信弃义，发起三次反共高潮，悍然发动皖南事变，不仅深深地伤害了全国人民的政治热情，而且充分暴露了国民党政权的独裁本性。再加上贪污腐败日益猖獗，前方吃紧后方紧吃，国民党的政治威望迅速降低，造成严重的政治危机和认同困难。在国民党加强社会监控的同时，市民的反感和不满却越来越多，民主运动空前高涨，侵蚀和瓦解着国民党的政治监控。政治国家与市民社会互相背离，在抗战后期达到了水火难容的地步。《鸡鸣早看天》、《升官图》等剧对国民党政权的大否决，就成了一种历史的必然，而且连那象征和讽喻的表现形式，也折射着市民戏剧跟政治国家无法调和的张力。上海沦陷后的政治局面与大后方相似，敌伪政权根本无法获得市民社会的认同，而市民社会又无力推翻异族的统治。失去了国家定义而又拒绝异族统治的上海市民，便只剩下历史记忆和世俗生活两项内容才能够彰显其民族身份，不谈政治也就成了市民社会拒斥异族统治的必然选择。在这种情况下，话剧只能彻底地世俗化、历史化和娱乐化，才能杀开一条血路，突破重围，死里求生。浅俗的佳构剧，观赏性的古装剧，插科打诨的闹剧，以种种扭曲和反常的方式维护着上海话剧的市民——民族品格。总而言之，市民社会的崛起成熟与国家监控实际上的削弱，是抗战后期话剧创作和演出空前繁荣的根本原因。在此背景下，话剧最终完成了回归市民社会，建设市民戏剧的历史使命。

1941年是个转折点。皖南事变和太平洋战争爆发之后，国内外政治格局发生了重大变化：一方面是国民党先后出台了一系列措施，极力强化对演剧的监控，迫使作家转从市民社会和历史题材中找出路；另一方面是日本分兵南洋，减轻了对国民党正面战场的压力，战线趋于稳定，后方社会生活也逐渐正常化；再加上英美参战，沪港失陷，外国电影进不来，中国制造又缺胶片，于是战争前期流失了的大批市民观众，纷纷重返剧场寻求娱乐和教益，从而形成巨大的演出市场；同时散落各地的戏剧人才也重新集结到重庆、桂林两地，组织职业剧团进行营业演出，将抗战后期话剧的创作及演出一起推向高潮。从1941年10月中艺《大地回春》、中万《陌上秋》、中青《北京人》三剧拉开重庆第一届雾季公演的序幕，到42年4月26日中艺、中万联合演出《战斗的女性》后结束，将近8个月时间，至少公演了30部大戏，22种为原创作品。“这是一个新纪录。8个月间，平均每周有一个新戏上演”，[iii]与上年相比质和量都有很大进展，话剧从此进入市民化的“黄金时代”。1941至45年大后方戏剧总的特征是市民生活、市民人物、市民意识，以及市民的审美情趣迅速走向前台，而战争则被背景化了。这是话剧空前绝后的鼎盛时期，中国最优秀的剧作家、导演和演员，经典性剧目及其舞台艺术，不少都是在这个时期涌现出来的。上海的情形是，沦陷后随着上剧和上艺的先后结束，演剧有过一个短暂的沉寂期。接着出现了一大批商业化的职业剧团，连续不断的公

大大刺激了编剧的产量，也带来了投机取巧和粗制滥造。

假如没有市民社会稳定的艺术需求，没有职业剧团这个必要的交流中介，那么抗战后期话剧创作的丰收将是不可思议的。1941年中艺成立以前，大后方虽然也有中电、中万、中青、国防艺术社等官办职业剧团，但面向市民社会的剧场演出却很少，当然也没有几个剧作家为之写戏。演剧的主力是怒吼、神鹰、复旦、育才等业余剧社，以及分属各战区和教育部的几十个剧宣队、剧教队，剧目则以正面表现抗战反奸的短剧为主。1940年9月至41年9月，一年间重庆三个中字号的剧团总共上演及重演了13部多幕剧和7个小戏，平均每月不足2个。这20个戏中，有6部是写沪渝市民生活的（于伶《夜上海》、《花溅泪》、《女子公寓》，宋之的《刑》、《雾重庆》，陈白尘《未婚夫妻》），如果再加上《天长地久》（《茶花女》许幸之改编本）、《正在想》、《青春不再》等改译作品，市民题材的比重达到5成以上。当然实际创作不止20部。据署名沉沙的一篇文章说，还有一些写成而“尚未演出的抗战剧”，[iv]如《心防》、《秋收》、《乱世男女》等则不在其内。可以说，抗战前期的大后方话剧创作，总的趋势是从兴盛到沉潜：内容从正面宣传抗战到绘写抗战背景下市民的庸常生活，好象是消沉，实则为深化。沉沙认为，市场引导是造成这种局面的主要原因，算是说到了关键处。

抗战后期虽然仍有各种业余演剧活动，但已不占主流，而一些重要的业余剧团，如怒吼、神鹰、育才、复旦等，也都长期聘有话剧专家加以指导，其演出质量和演出方式已经接近于职业的或专业的剧团。上海的情形与此类似，孤岛时期亦曾有过一个小剧场鼎盛的短暂阶段，沦陷后则以大剧场的职业化演出为主。实际上，抗战后期的优秀剧目，基本都是为职业演剧而写的。只要有职业化演剧，就必然有市民化创作。即使是在抗战前期，由于仍有少量剧团在坚持公开的职业化演出，所以市民化创作就有了存在的可能。最先接续了战前的市民化方向，走出国家化误区的，仍然是跟职业剧团关系最密切的那部分作家作品。创作的市民化其实是个很高的追求，包括戏剧内容和表现形态两方面。这里只讲前者，后者见下章。

于伶和宋之的是最先重返市民社会的剧作家。太平洋战争以前，于伶一直留在上海未走。他是上剧的实际负责人，作品多半也是为半职业化的青岛和职业化的上剧而写的急就章。于伶是在业余演剧活动中成长起来的。据于伶“学剧随忆”称，对他影响最大的三个中国作家分别是苏曼殊、郭沫若和田汉，清一色的浪漫主义。特别是田汉在“‘南国’发表和演出的每一个剧本，我没有不是经过苦读而能背诵全部台词的”。[v]于伶剧作中的那种绚丽多情的诗性品格，无疑跟田汉的风格一脉相承。但于伶的视野要比田汉宽阔得多，他战前所做的几十个短剧中，既有反映农村生活的“江南小唱”（《丰收》、《太平年》、《一袋米》等），也有表现城市平民的《三小姐的职业》、《夏夜曲》；既有《蹄下》、《忍受》、《回声》之类社会新闻的活报[vi]，也有非常情节的佳构，如《撤退赵家庄》（执笔）、《浮尸》、《神秘太太》、《在关内过年》等。这些短剧多数为原创，但也有不少属改译性质，如《银包》、《鸽笼中人》、《搜查》等。其共同特点是：接近下层生活，提倡民族认同，构思则力求使情节发展和情绪的积累一起达到高潮，有较好的演出效果，已经明显呈现出“诗与俗化合”的迹象。于伶早期最负盛名的作品是《汉奸的子孙》，该剧“保持了（1936年）最高的上演记录”，作者也因而被郑伯奇等朋友誉为话剧创作的“国防专家”。其实该剧是于伶和章泯、洪深、张庚的集体创作，倒没有显出多少执笔者个人的风格。

《夜光杯》是于伶创作的第一部大型作品，命运跟夏衍的《上海屋檐下》一样，未及公演，抗战爆发。于伶虽然也写过《省一粒子弹》、《以身许国》、《血洒晴空》、《咱们打冲锋》之类抗日除奸，保家卫国的抗战宣传剧，但上剧的实践教训了他，使他认识到坚守上海剧坛，必须充分理解市民观众，深入表现市俗生活，认同市民社会。于伶在回顾1940年上剧活动的一篇文章中说，

今年上半年是剧本有了而随有随演，结果是把剧社的一点点微弱的资金耗在成本浩大的新戏上。下半年来是对于剧本稍有选择，而忽略了观众。冤枉虽未过正，忙乱徘徊立至。这儿，我想大声疾呼提醒于选剧排日方面者：请注意观众。长期演出之必须获得多量观众而巩固之，是老生常谈，更是长期之能否的答案。[vii]

由此可见，于伶剧作中那份市俗气，原来是被市场给逼出来的。事情就这么简单，职业剧团要生存，剧目就得市民化。于伶转向市民社会突出表现在两个方面，一是选材收缩到上海，集中于下层社会，俗人俗事成为表现的主体。孟超说，于伶和夏衍在取材上“同是属于小市民的”。[viii]这是个进步，但并非于伶所独有。总观孤岛时期于伶写的几部大戏，主角几乎是清一色的平民女性，《女子公寓》里住的多是职业妇女，《夜光杯》、《花溅泪》的主角是一向遭人轻贱的舞女，寓意象征剧《女儿国》写了上海各式女性的一场乱世春梦及其破灭，《夜上海》的真正主角则是难民梅萼辉，就连取材历史的《大明英烈传》的主人公也是个女人（苏皎皎）。可以说，通过女性这个特定的视角，反映现代市民人格的成长演变，这才是于伶的个性。但是，在我看来，于伶的这种选择，更多是出于票房的考虑。为了吸引观众，他必须在选材上出奇制胜，于是舞女便成了他演绎民间爱国主义的符号。作家不是不知道“俗”的危险，但营业的压力和宣传的责任迫使他不得不这样做。

于伶转向的第二个标志是戏剧结构逐渐散文化，生活化，人物一步步地从情节演绎中解放出来，成为自足的个体。《夜光杯》、《女子公寓》、《花溅泪》等，都是以曲折跌宕的故事情节（暗杀、欺骗、发现、突转等等），热烈嚣张的戏剧场面，涉笔成趣的谐谑嘲讽（噱头）取胜的。“如此取材，这样落笔，无非是为了此时此地的演出环境”。这话是作家针对《花溅泪》说的，用于其它类似作品也大致不差。为了突破自己，也为了冲破环境的局限，作家改变作风写了《夜上海》。写《夜上海》的时候，作家很清楚该剧的生活化、散文化的白描写法“缺少一般所说的戏剧性”，“是我练习编剧进程中的一次冒险”。[ix]结果，“文化水准较高的观众算是相当满意于《夜上海》了，可是从营业演出的卖座记录来看，显然未能为一般的观众所接受”。为了“以剧养剧”，“以剧建剧”，“演出不能不考虑到营业化”。[x]于是作家另辟蹊径，写了个载歌载舞，华采纷陈的群戏《女儿国》。应该说，孤岛时期的于伶还没有完全摆脱政治戏剧的思想束缚，常把人物心灵的痛苦转化为赤裸



裸的说教，反而失去其个性，变成情节的附庸，作家的传声筒。情节曲折，场面热闹，但人物缺少深度，是于伶孤岛时期剧作的一般特点。直到上海沦陷后转移到大后方，营业和宣传的张力稍得缓解后，于伶才真正写出了他最好的作品《长夜行》、《杏花春雨江南》，以及《戏剧春秋》（同夏衍、宋之的合作）。跟以前比起来，说教和议论少了，情节的叙述少了，心灵的碰撞交流多了，言外之意多了，动作为性格服务，人物便在舞台上站立起来，成为自在自为的个性。象《杏花春雨江南》的第二幕，用一个日记本的失而复得，串起了梅萼辉和储南依的多少旧情往事，几多悲欢离合，它的每次出现都会在人物的心底激起一阵波澜，这些波澜里又揉合着多少人生的梦想与磨难。当作家把他对民族命运的思考化作人物的情感和行动的时候，戏才回到了人本身。

在大后方话剧创作从战争题材回归到日常生活的过程中，宋之的的《雾重庆》是一个转折点。该剧写了一群从北平流亡到重庆的大学生在后方的分化与沉浮，其中有营私舞弊，大发国难财的“成功者”袁慕荣，也有为一家人的生活所迫沦为袁慕荣情妇的苔莉，还有精神萎靡，随波逐流，险些成为第二个苔莉的林卷好，以及自视清高的老艾，因“走捷径”而堕落的沙大千等等。这些原本亲密无间，同甘共苦的同学、夫妻或朋友，却在雾重庆的社会浊流中，丧失了生活的目标与信念，消蚀着生命的激情，经受着夫妻反目，朋友陌路，尔虞我诈，人格分裂的种种人生磨难和精神痛苦。沙大千说，“我很想告诉她，我们生活得很好，完全陶醉在抗战的激流里了，叫她高兴高兴。可是不能够！事实不是那个样子，事实是我们在受苦！”这个“苦”，既有物质上的贫乏，也有人事上的紧张，最不堪忍受的则是每个人精神内部的分裂、挣扎与痛苦。

《雾重庆》的构思有些类似于《茶馆》：以一个小饭馆为背景，聚集起各种人物和行动，有的互相关联，有的不相统属，纷纷上演各自的人生悲喜剧。它把抗战推到幕后，淡化为人物活动的一幅远景，而将人际关系的败坏与人心的堕落、挣扎作为戏剧结构的核心，从而确立了普通市民在大后方话剧舞台上的主人公地位，标志着大后方话剧创作重心开始向市民社会，向日常生活，向普通人转移。它上接战前话剧创作的市民化趋势，下启大后方话剧关怀个体生命的创作方向，虽然还没有公开向政治国家说不，但那弥天大雾的象征意义是不难理解的。所以夏衍说，“《雾重庆》是剧作界从空疏的乐观转换到真实地表现的一部划时期的作品”。[xi]

值得注意的是，该剧专为中万而写，是继《国家至上》、《浪淘沙》、《未婚夫妻》、《夜上海》之后，该社公演的第五个戏，排演时正值上演于伶的《夜上海》，于是把原剧名《鞭》相应地改为《雾重庆》，于不经意间流露出演出者的市民化取向。中万是大后方最先恢复营业性公演的剧团之一，皖南事变以前，中万的剧目明显在向市民社会靠拢而疏离政治国家，呈现出一定的批判色彩。皖变以后，国民党强化文化监控，中万的剧目趋于保守，突出表现是《陌上秋》、《江南之春》、《蜕变》、《野玫瑰》、《黄金万两》之类表现政治认同的戏占了多数，而上演《董小宛》、《玉麒麟》、《秣陵风雨》（即《桃花扇》）、《清宫外史》等张扬民族气节，兼及男女私情的历史剧，便带上了一些折中的色彩。中万毕竟是官办剧团，职业化程度有限，市民化程度也有限。抗战后期，最优秀的市民戏剧作品，多数是由中艺、中术等民办职业剧团上演的。民办职业剧团是市民话剧的根据地。

于伶和宋之的只是话剧创作重返市民社会的一个开端，皖南事变则加速了话剧同政治国家决裂的进程。阿英《洪宣娇》、阳翰笙《天国春秋》、郭沫若《屈原》先后问世，接着是夏衍《愁城记》、于伶《长夜行》、陈白尘《结婚进行曲》、曹禺《北京人》等大批成熟的市民戏剧经典接踵而至，直到茅盾《清明前后》、夏衍《芳草天涯》、陈白尘《升官图》等最后的绝唱，话剧终于彻底摆脱了政治国家的思想束缚，而回到市民社会。同时它所受到的政治压力也越来越大，最后不得不以自戕的方式收场——停止一切创作和演出活动。在一个政治落后的国度里，现代市民艺术的发展，是以反叛政治国家为前提的，而这种反叛最终又会反过来伤害艺术自身。这是个悲剧。

《洪宣娇》、《天国春秋》写的都是太平天国末年的“韦杨之乱”，共同主题是呼唤团结，反对分裂，但侧重点又有所不同。《洪宣娇》（唐若青扮）最后的台词是，“十四年血的教训！教训了我们，只有一德一心，和衷共济，我们的民族才有希望！……我们一定能够联合起来，把鞑子妖赶出去，恢复我们汉族的旧山河”。重心是团结起来，共同对敌。而《天国春秋》最后一场戏，洪宣娇（舒绣文扮）的台词却是，“大敌当前，我们不该自相残杀！”“我们兄弟之间为什么要这们自相残杀？这是为什么？这究竟是因为什么啊？”显然是在质问挑起内乱者。这种细微的差别，是在两种创作环境和不同的期待视野里形成的。阿英远在上海，阳翰笙身为政要，创作都须适应环境，讲究策略。阿英是在民族斗争的背景下写太平天国的政治内讧，力图还原和再现历史，而阳翰笙则是通过杨秀清、傅善祥和洪宣娇的感情纠葛，展现太平天国没落的政治原因，因而更多一些人情味和浪漫色彩，也更见丰满。前者的主题比较直接，后者则隐蔽在一系列争风吃醋的行动当中。因而有人认为它是“奠

---

[i] 战前重庆只有30多万人口，抗战期间猛增到130多万，新增人口多为大中学生和公教人员。见郝明工《陪都文化论》，新疆大学出版社，1994年版，乌鲁木齐。昆明、桂林、成都等大后方城市的情形与此类似。

[ii] 李宗绍：《一年来孤岛剧运的回顾》，《戏剧与文学》创刊号，1940年1月，上海。

[iii] 刘念渠：《重庆抗战剧运第5年巡礼》，《戏剧月报》创刊号，1943年5月，重庆。

[iv] 沉沙：《如何迎接今年剧运的高潮》，《戏剧岗位》第3卷第3、4期合刊，1941年

11月，重庆。

[v] 于伶：《爱好戏剧的开始——学剧随忆之一》，《剧场艺术》第2卷第1期，1940年10月，上海。

[vi] 于伶后来还写了总题为“孤岛啼笑录”的一组短剧，含《四种病人》、《隔一层玻璃》等，每剧只有一个场面，近于活报剧，但却是日常生活的速写，这是于伶独创的一种戏剧文体。对人物言行的简笔勾勒，大刀阔斧的场面调度，是于伶作品的一种特有素质，作家称之为“速写”。如《花溅泪》，前四幕用浮雕手法，把曼丽、米米、丁香等几个舞女的戏写得很仔细，也很散。情节集中不起来，戏就没劲，所以“第五幕又归结到速写场面”

（《由〈女儿国〉谈起》，1940年，《于伶剧作集》（2），中国戏剧出版社，1985年版，第506页，北京），以觉醒的舞女与昔日情人共赴国难来结束全剧。于伶剧中的“速写”成分，可能跟构思匆促，无暇精雕细刻有关，带给于伶的有时候是粗糙简陋，有时候则是粗犷有力。要知道，当时于伶的不少作品跟田汉的一样，直接刻在蜡板上，写一幕排一幕，布局的困难可想而知。

[vii] 于伶：《戏剧上海1940年》，《剧艺》1941年第1期，上海。

[viii] 孟超：《略谈于伶的剧作》，《未偃草》，集美书店，1943年版，桂林

[ix] 于伶：《夜上海·小序》（1939年8月），《于伶剧作集》（2），中国戏剧出版社，1985年版，第367至368页，北京。

[x] 于伶：《由〈女儿国〉谈起》（1940年2月），《于伶剧作集》（2），第506至507页。

[xi] 夏衍：《香港剧运的再出发——祝〈雾重庆〉上演》，1941年9月12日《华商报》晚刊，香港。

[« 返回](#)