

抗日战争与中国文艺的现代化进程

作者：虞和平

文章来源：《抗日战争研究》2005年第4期

点击数：

更新时间：2006-3-16

关于抗日战争时期的中国文艺已有不少研究[1]，但是从文艺现代化的角度考察抗日文艺则尚不多见。自清末开始出现的，五四时期开始高涨的中国新文化运动，是近代中国文艺现代化的一个主流。抗日战争爆发以后，这一文艺现代化的主流景况如何？是“中断”了呢，还是没有中断，而是在以新的姿态继续发展之中？郭沫若在抗战即将胜利的1943年3月曾对此有过回答，他说：“在抗战尚未开始之前，曾有人为文艺担忧，以为战争一开始，爱国的作家必然投笔从戎，文艺便会遭遇重大的损失，或者甚至至于停顿。然而在抗战进行已经五年半的今天，确实地证明这种想念纯然是杞忧了。抗战以来，文艺不仅没有停止它的活动，反而增加了它的活动；不仅没有降低它的品质，反而提高了它的品质。”[2]“中国的文艺界在抗战的洪波中又达到了一个新的阶段。”对于文艺在这一新阶段中的新发展，郭沫若又说：“由于抗战的驱策促进了作家的团结，也促进了全国的团结；由于抗战的驱策更改进了作家的生活方式而觉悟到自己所担负的使命”；抗战以来作为新文艺本流的反帝反封建思潮“很顺畅地转化成为抗日 = 反法西斯的斗争”，也是五四以来新文艺思潮的发展。[3]历史的事实正是如此，抗日战争爆发以后，中国的文艺界和文艺进入到在中国共产党抗日救亡主张影响下的，以动员民众抗日救亡为主要任务的抗日文艺阶段。在这一阶段中，无论是在中国共产党领导的抗日根据地还是在国民党统治区，中国的文艺界和文艺发生了适应时代需要的新变化，广大的文艺工作者组织起各种团体从事文艺救亡活动，提出了许多新的文艺理论，更加注意文艺的大众性和创造性，从而既发挥了动员民众抗日的的作用，又获得了自身的新发展。

一、文艺界结社程度的提高

文艺界的结社活动，随着新文艺运动的兴起而兴起，它既是新文艺运动的一种表现，也是新文艺运动的主要载体。抗日战争爆发以后，为了更有效地开展抗日救亡活动，从中国共产党领导的抗日根据地到国民党统治地区，各种抗战文艺社团大量涌现，使文艺界的社团化程度达到前所未有的新高度。

中国共产党领导下的抗日根据地是抗战新文艺社团产生发展的发源地，并引领着抗战文艺的方向。1936年11月22日成立的“中国文艺协会”，是陕甘宁边区，也是全国最早成立的抗日文艺社团，它的名称虽然尚未明确打出抗日的旗号，但它的宗旨明确规定是为抗战服务的，并得到中共最高领导层的支持。其“缘起”说：“为了联络各地的文艺团体、各方的作家，以及一切对文艺有兴趣者，在抗日民族统一战线目标下，共同推动新的文艺工作，结成统一战线中新的战斗力量，所以我们组成文艺工作者协会。”其发起人：丁玲、伍修权、徐特立、徐梦秋、李克农、成仿吾、李伯钊、陆定一等34位中共拥护中共的文艺名人。在其正式成立那天，毛泽东、洛甫、博古、林伯渠、徐特立、凯丰、吴亮平等中共中央和宣传部的领导人到会，并相继讲话。该协会的名称也由毛泽东提议而通过。[4]

抗日战争全面爆发以后，抗日根据地的抗战文艺社团快速发展起来。1937年11月14日，延安成立了“特区文艺界救亡协会”（亦称“特区文化协会”），根据地第一个明确打出抗战救亡旗帜的文艺社团于此诞生。其负责人有成仿吾、周扬、柯仲平等。[5]接着，又于12月11日，成立了“陕甘宁边区文化界抗日救亡协会”，这是陕甘宁边区最主要的抗战文艺社团，也是一个综合性的文艺社团，其先后设立的下属团体和机构有：诗歌总会、《文艺突击》社、戏剧救亡协会、《文艺战线》社、講演文字研究会、《大众读物》社、抗战文艺工作团等。1938年9月11日，边区成立了第一个具有联合会性质的文艺社团——“陕甘宁边区文艺界抗战联合会”，其执行委员由丁玲、田间、成仿吾、沙丁、周扬、柯仲平、刘白羽等文艺界名流以及各文艺团体的代表组成。[6]这表明，在抗战全面爆发之前和之初，中共中央所在地的陕甘宁边区，已出现了为数众多的抗日文艺社团，并实现了全地区的整合。

随着抗日战争的进展，很多文艺工作者陆续从上海等地来到延安和各抗日根据地，他们与当地的文艺工作者相结合，积极参与群众性的文艺活动，使抗战文艺社团在各抗日根据地迅速发展起来。从总体上来看，各根据地的文艺社团基本上表现为三种类型：第一种是各根据地自己建立的文艺社团，如“山东文化界救亡协会”、“苏北文化协会”、“华中文化协会”、“东北文化协会”等。第二种是由各根据地作家自由组合而建立的文艺社团，如陕甘宁边区的“西北战地服务团”、“延安鲁艺”、“战歌社”、“新诗歌会”、“山脉诗社”、“延安诗会”、“怀安诗会”、“草叶社”；晋察冀边区的“燕赵诗社”、“战地社”、“铁流文艺社”、“晋察冀诗会”、“冀中火线剧社”；晋西北地区的“根据地文社”；太行地区的“太行诗社”、“太行山剧团”；华中地区的“湖海诗社”等。第三种是作为全国性文艺协会的分会而建立的文艺社团，如“中华全国文艺界抗敌协会”的延安分会、晋东南分会、晋西分会、晋察冀分会；“中华全国戏剧界抗敌协会”的陕甘宁边区分会、太行山区分会、晋察冀边区分会、晋西分会、晋冀鲁豫分会等。[7]这些文艺社团，先后创办了《苏区文艺》、《边区文艺》、《文艺突击》、《新诗歌》、《大众文艺》、《文艺月报》、《谷雨》、《晋察冀文艺》、《西北文艺》、《太岳文艺》、《胶东大众》等文艺刊物，既宣传了抗战文化，又促进了抗日根据地文艺的发展。

在国民党统治地区，受中国共产党抗战主张和抗日统一战线的引导和影响，抗战文艺社团纷纷出现。首先是在上海这一文艺界中共党员和进步人士集中之地出现了一批抗战文艺社团。1936年10月，鲁迅、郭沫若、茅盾、巴金、洪深、谢冰心等21人，联名发表《文艺界同人团结御侮与言论自由宣言》，表示在国难当头之际，全体文艺界应抛弃门户之见和新旧之别，联合起来，团结一致，为抗日救国而努力奋斗，开始倡导组建抗日文艺社团。抗日战争全面爆发以后，1937年7月15日，“中国剧作家协会”在原“上海剧作家协会”的基础上首先在上海成立。此后各种文艺界抗战社团相继涌现，仅上海一地就先后成立了“上海戏剧界救亡协会”、“上海战时文艺协会”、“上海文艺界救亡协会”、“上海漫画界救亡协会”、“上海剧艺社”等70余个文艺社团。7月28日，以这些已成立的70余个文艺界社团为团体会员，联合组建了文艺界的抗日统一战线“上海文艺界救亡协会”，由蔡元培、潘公展、胡愈之等83人为理事，并创办了机关刊物《救亡日报》，以郭沫若为社长，夏衍为总编辑。

上海沦陷以后，国统区抗日文艺社团的中心地区转移到了武汉。随着北平、上海先后被日军占领，大批文人先后转移到武汉、广州、重庆；同时，周恩来以中国共产党首席代表的身份于1937年底来到武汉，他积极倡导和促成文艺界的团结。于是，1937年12月31日，第一个全国性的抗日文艺社团“中华全国戏剧界抗敌协会”在武汉成立，其宗旨是：团结戏剧界人士，发展戏剧艺术，推动抗敌工作；又在其宣言中指出：只有抗敌使之团结，团结的目的在于抗敌，在抗敌中提高戏剧，用戏剧推动抗日。接着，第二个全国性的抗日文艺社团“中华全国电影界抗敌协会”，于1938年2月29日在武汉成立，并向全国的电影界发出宣言，号召每一个电影工作者锻炼成为民族革命斗争中的勇敢的战士，以电影进行宣传抗日救亡的活动。

1938年3月27日，在武汉成立了规模最大、影响最广的全国性抗战文艺社团“中华全国文艺界抗敌协会”，形成了声势浩大的文艺界抗日救亡统一战线。该会旨在组织和号召广大文艺工作者用文艺来发动民众，抵抗日寇。其《发起旨趣》指出：弱国战胜强国，所恃的是全民的同仇敌忾，

文艺正是激励人民的最有力武器，在目前全国一致共御国侮之际，文艺界有集中团结共同参与民族解放伟业的必要，因此“要树起中华全国文艺界抗敌协会的大旗”。它号召说：“我们应该把分散的各个战友的力量团结起来，像前线将士用他们的枪一样，用我们的笔，来发动民众，捍卫祖国，粉碎日寇，争取胜利。民族的命运，也将是文艺的命运，使我们的文艺战士能发挥最大的力量，把中华民族文艺伟大的光芒，照彻于全世界，照彻于全人类。”在成立大会上通过的《中华全国文艺界抗敌协会宣言》则明确提出其任务是：“对国内，我们必须喊出民族的危亡，宣布暴日的罪状，造成全民族严肃的抗战情绪生活，以求持久的抵抗，争取最后胜利。对世界，我们必须揭露日本的野心与暴行，引起全人类的正义感，以共同制裁侵略者。”[8]会议选举郭沫若、茅盾、冯乃超、夏衍、胡风、田汉、丁玲、吴组缃、许地山、老舍、巴金、郑振铎、朱自清、郁达夫、朱光潜等45人为理事，周恩来、蔡元培、宋庆龄、于右任等为名誉理事。

“中华全国文艺界抗敌协会”的成立，既促进了文艺工作者团结，也推动了抗战文艺运动的蓬勃发展。“文协”成立以后，抗战文艺社团迅速普及开来。首先是“文协”自身很快在后方各地相继设立分会。“文协”成立的当年，就有昆明（5月1日）、襄阳（12月3日）、宜昌襄樊（12月23日）3个分会成立；次年又有成都（1月14日）、长沙（3月12日）、香港（3月26日）、延安（5月14日）、桂林（10月2日）5个分会成立；1940年继续有广东曲江（2月）、贵阳（2月）、晋察冀（10月21日）3个分会成立。[9]其次是其他的全国性社团也先后建立，如“中华全国漫画作家抗敌协会”（1938年4月，其前身为“中华全国漫画作家协会”）、“中华全国美术界抗敌协会”（1938年6月6日）、“中华全国木刻界抗敌协会”（1938年6月12日）、“中苏文艺研究会”（1938年11月24日）、“中华全国歌咏界抗敌协会”（1938年11月，其前身为1938年1月17日成立的“中华全国歌咏协会”）、“中华全国音乐界抗敌协会”（1938年12月25日）、“中国诗人协会”等。文艺界社团的相继出现，表明他们在民族危机威胁下团结的意识进一步增强，正如郭沫若在《新文艺使命——纪念文协五周年》中说：“抗战以来在中国文艺界最值得纪念的事，便是‘中国文艺界抗敌协会’的结成。一切从事于文艺工作者，无论是诗人、戏剧家、小说家、批评家、文艺史工作者、各种艺术部门的作家与从业人员，乃至大多数新闻记者、杂志编辑、教育家、宗教家等等，不分派别，不分阶层，不分新旧，都一致地团结起来，为争取抗战的胜利而奔走，而呼号，而报效。这是艺术家们的大团结，这在中国的现代史上无疑地是一个空前的现象。继这‘文艺界抗敌协会’而起的有戏剧界、音乐界、电影界、美术界等全国性质的姊妹协会出现，蓬蓬勃勃，风起云涌，形成了文艺行列的大进军、作家团结的豪华版。”[10]

这些抗战文艺社团的建立，有力地推进了抗战文艺的发展。在抗日根据地，各文艺社团以引领抗战新文化的方向为使命，积极提倡文艺走战斗化、大众化之路，号召文艺界为新文艺的新发展而努力奋斗。这一方面表现为中国共产党对抗战文艺社团所提出的要求。如毛泽东在中国文艺协会成立大会上的讲话中，不仅表示了对该协会的支持，而且对该会提出了抗战任务和抗战文艺的方向，他说：“今天这个中国文艺协会的成立，这是近十年来苏维埃运动的创举。……在促成停止内战、一致抗日的运动中，不管在文艺协会都有很重大的任务。发扬苏维埃的工农大众文艺，发扬民族革命战争的抗日文艺，这是你们伟大的光荣任务。”[11]中共中央宣传部长洛甫在特区文艺界救亡协会成立大会上的讲话中，指出今后文艺界的任务是：第一要适应抗战；第二要大众化、中国化。[12]另一方面也表现为各文艺社团自身觉悟。如作为陕甘宁边区最主要的抗战文艺社团——陕甘宁边区文化界救亡协会，在其《成立宣言》中说：“日寇企图经过毁灭中国文化的道路，来毁灭中国民族的意识，以便使中国人驯服地做日寇的奴隶；而日寇要毁灭中国的文化，第一步就是先要毁灭中国新文化。”因此，“一切为着抗日战争，一切服从抗日战争，……这既是现在中国基本的国是，也是现在中国文化基本的生路。……文化界在现在就首先要用一切的力量为抗战而服务，一切文化界的工作就首先要集中于争取抗战的胜利。”“我们的任务，就是在于集中自己的一切力量，唤起我伟大人民群众之民族的自觉，争取思想界的民主，扩大反帝反封建的文化运动，……为保卫中华民族的文化，为发展中国文化中最优秀的传统，为创造中国崭新的文化，而尽自己最后一滴血。”[13]这一宣言不仅指出了保卫新文化与保卫中华民族的密切关系，而且提出了抗战文化的中心目标和任务是继续发展五四以来的新文化。又如边区文协、延安诗会、新诗歌会、鲁艺诗会等团体，于1942年10月22日在文化俱乐部召开诗歌大众化座谈会，讨论了诗人怎样和大众结合，大众化诗歌的内容、形式和语言，如何深入开展诗歌大众化运动等问题。

在国统区，中华全国文艺抗敌协会成立以后，发行文协会刊——《抗战文艺》，号召文艺工作者努力使文艺的影响突破过去狭窄的知识分子圈子，深入到广大的抗战大众中去，提倡文艺大众化。还议定要出版通俗读物100种，提出了“文章下乡”、“文章入伍”的口号，号召作家深入战地和农村，写通俗文艺，宣传抗战，反映抗战，广泛发动民众参加抗日斗争，直接为抗战服务。文协在成立不到2个月的时间，就组织创作了包括街头剧、大鼓书、儿童读物、通俗小说、民歌等通俗作品近20种；还召开了通俗读物座谈会，讨论了士兵与民众所需要的读物为什么要通俗和如何通俗化的问题；举办了两期52人的通俗文艺讲习会，讲解通俗文学的理论和创作。

上述抗战时期文艺界的组建抗日文艺社团活动，使文艺社团的发展呈现出前所未有的新气象。其表现之一是文艺社团的地域分布大为扩展，遍及抗日根据地和后方各地，并从大城市向中小城镇和农村扩展，基本形成一种全国的现象。表现之二是文艺社团的数量逐年增加，逐渐形成一种潮流。关于抗战时期文艺社团的数字尚缺少系统的逐年统计资料，但抗战后期几年有关于文化社团的统计，反映了抗战时期文艺社团的发展趋势。全国文化社团数及会员数，1943年底为376个、256096人；1944年底增至522个、350231人，分别比上年增长38.83%和36.76%；到1945年底又增至659个、374376人，继续比上年增长26.25%和6.89%。[14]表现之三是社团的组织规模迅速扩大，出现了许多覆盖众多地区的全国性社团。这些新气象的出现，不仅表明文艺界结社意识的增强，而且意味着新文艺传播面的扩大。

二、文艺理论的时代性与现代性追求

抗战时期文艺界和文艺的另一个新发展是在文艺理论上突出了时代性和现代性。所谓时代性，主要表现为文艺界和文艺如何为抗战救亡这一最大的时代主题服务，也就是加强文艺的战斗性；所谓现代性，主要表现为文艺如何保持先进性，如何提高传统文艺的艺术性，如何造就新文艺的民族性，也就是如何实现旧文艺与新文艺、传统文艺与现代文艺的融合。从抗战之初的1938年起，就有许多文艺工作者提出了既追求时代性又追求现代性的文艺理论。

在追求文艺的时代性方面，当时的文艺界主要提出了下述几种主张：

第一，对于文艺的工具性，提出文艺应该成为教育和动员广大民众抗日救亡的工具。夏衍提出：“文艺不是少数人和文化人自赏的东西，而变成了组织和教育大众的工具。同意这一新定义的人正在有效地发扬这一工具的功能，不同意这一定义的‘艺术至上主义者’在大众眼中也判定了是汉奸的一种了。”[15]这句话的后半句虽然有过于点绝对，但其前半句则道出了当时文艺界大多数人的心声。

第二，要发挥文艺的教育和动员民众的工具作用，就必须做到文学的大众性。所谓文艺的大众性，就是文艺要面向民众，要让它从文艺家个人的事业中走出来成为人民大众的文艺，真正成为宣传人民、教育人民、动员人民的工具。对于文艺的这种大众性，可以说已在大多数文艺工作者中成为共识。在1938年时，郭沫若就向文艺界发出倡议：“吾辈艺术工作者的全部努力，以广大抗战军民为对象，因而艺术大众化成为迫切之课题，必须充分忠实于大众之理解、趣味，特别是其苦痛和要求，艺术才能真正成为唤起大众、组织大众的武器。”[16]他们认为：“新时代的文艺，尤其是在这大时代的文艺，早已不是个人的名山的事业，而应该是一种群众的战斗的行动。文艺更应该是人民大众的日常生活的一部分，……因此，文艺的大众化应该是全国文艺界抗敌协会的最主要的任务”。[17]有些文艺工作者还感觉到，自五四以来新文艺虽然有了较大的发展，但是仍然没有进入到人民群众中去。正如茅盾指出：五四以来的新文艺作品产生了不少，读者也一年年增多，但依然只是知识分子和青年学生，没有深入到大众中去，这是因为“新文艺还未做到大众化”。[18]与此同时，延安文艺界展开了诗歌大众化问题的讨论。艾青发表文章说：“诗人应当毫无间断地关心老百姓”；“应该终结那种专门写给少数几个人看的观念了”；“文学以它所能影响的程度决定它的价值”。肖三也

第三，要做到文艺的大众化，就不能不采用群众喜闻乐见的文艺表现形式，因此也就不能不利用民间流行的旧文艺形式。艾思奇对利用旧文艺形式的必要性有很明确而透彻的论述，他指出：“没有仅仅为自己个人而创作或仅仅为过去或将来的人创作的人，文艺不是要‘束之高阁’的东西，它是社会的民族的，它主要的目的是要走进现在的广大的民众中间。在这样的目的前面，就必须提起了旧形式利用的问题。首先是因为要能真正走进民众中间去，必须它自己也是民众的东西，也就是说它能和民众的生活习惯打成一片。旧形式，一般地说，正是民众的形式，民众的文艺生活一直到现在都是旧形式的东西，新文艺并没有深入民间。”“我们是为民众而工作的，因此要把民众的东西还给民众，这就使我们在实际上有运用旧形式、把握旧形式的必要。”[20]

在追求文艺的现代性方面，文艺界主要讨论了以下两个问题：

一是关于旧文艺与新文艺的关系问题，也就是传统文艺与现代文艺的关系问题。由于当时有不少文艺工作者主张利用民间流行的旧文艺形式作为抗日救亡文艺的表现形式，于是引发了关于旧式文艺与新式文艺的讨论。在抗战初期，文艺界中有人认为，利用旧式文艺只是宣传上的应急手段，而与创造新文艺则没有关系。对此，文艺界曾展开了大讨论，在批评新旧对立观的基础上，提出了旧文艺的新式化和新文艺的民族化问题。如在延安等抗日根据地的文艺界中，艾思奇认为，抗战时期的新文艺，不仅要继承和发扬五四以来的新文艺，而且要吸收优秀的传统文艺。他指出：抗战时期的新文艺，应该是“把五四时期以来所获得的成绩，和中国优秀的文艺传统综合起来，使它向着建立中国自己的新的文艺的方向发展，是为着建立适合于中国老百姓及抗战要求的进一步的发展。”[21]徐懋庸和周扬认为，利用旧形式并不是简单机械地套用，而是在利用中加以改造和创新。他们说：对于旧形式，“采用之际，或有改造，这改造就会使旧形式渐渐变为新形式”，要“在批判的利用和改造旧形式中创造出新形式，……因此，以为旧形式的利用，只有抗战宣传上的效用，对于新文艺并无积极意义和价值，这种意见之不正确，就毋待反驳了”。[22]在国统区的文艺界中，茅盾认为，利用旧形式固然有应急的一面，但同时也是改造旧形式，创造新形式，即新旧融合的过程。他指出：抗战爆发以后，“新文艺的第一个反应就是（一）通过利用旧形式，（二）加紧创造新形式，以求配合当前的迫切需要。这在一方面看来，确实也是应急，然而同时我们却不能不认清，这也正是新文艺向民族化大众化发展所必经的阶段。我们承认旧形式是宝贵的遗产，但并不以为可以不加批判和不加淘洗不经过消化而原封接受；同样，我们也承认现阶段一般民众还是习惯于旧形式，但是我们不信一般民众这习惯是不可动摇的，而且事实上证明民众的守旧性决不像有些论者所想象那样顽强的。因为是从这样的认识出发，所以利用旧形式和创造新形式并不背道而驰，利用旧形式也不能单纯地视为应急的手段。”[23]

二是关于民族文艺与西洋文艺的关系，以及如何创造新文艺的民族形式问题。由于旧文艺或传统文艺也就是民族文艺，而新文艺则主要是外来的西洋文艺，因此，从旧文艺与新文艺关系问题的讨论又引发出民族文艺与西洋文艺关系的讨论。在抗战初期的1939年，艾思奇就发表了《旧形式运用的基本原则》一文，详细地论述了这一问题，他呼吁说：“我们需要更多的民族的新文艺，也即是要以我们民族的特色（生活内容方面和表现形式方面包括在一起）而能在世界上站一地位的新文艺。没有鲜明的民族特色的东西，在世界上是站不住脚的。中国的作家如果要对世界的文艺拿出成绩来，他所拿出来的如果不是中国自己的东西，那还有什么呢？”[24]1940年时，叶以群提出，民族形式的创造应该以现今新文学所已有的成绩为基础，加强吸收下列三种成分：一是承继中国历代文学底优秀遗产；二是接受民间文艺底优良成分；三是吸收西洋文学底精华。[25]到1943年，茅盾在总结几年来“民族形式”的争论时指出：“五四以来的新文艺一向是朝着民族化和大众化的方向走的，就是朝着‘民族形式’的方向；民族的文学遗产的优秀传统，我们要接受而学习，世界文学的优秀传统，我们也要接受而学习，这本是新文艺一贯的精神。”[26]

三是关于新文艺的民族形式与现实主义的关系问题，也就是民族形式如何反映民族所面临的现实问题。胡风认为，所谓文艺的民族形式，“本质上是‘五四’的现实主义传统在新的情势下面主动地争取发展的道路”。[27]祝秀侠针对初期抗战文艺中存在的片面的现实主义弱点指出：抗战现实是复杂的、多方面的，创作的题材应该是多方面的，而抗战文学仅限于对战争本身的描绘，只爱写乐观的事实，而不写艰难悲观的事实，仅限于救急的直接宣传，而缺乏文学的特殊魅力，这种现象是不能长久地坚持下去的。[28]邓拓在国共合作共同抗战的政治背景下提出了“三民主义现实主义”的口号，认为这一口号“不把目前的时代任务局限于特定的社会阶层的某一圈子里，而却能号召和团结汉奸以外的各阶层的广大文艺创作者。”[29]此外，周扬提出了“民主主义现实主义”；史笃提出了“新民主主义现实主义”；浩孺提出了“民族革命的现实主义”；巴人提出了“抗日的现实主义”等等。他们虽然各有其理论界定，但并没有实质上的差异，都把是否反映现实作为民族形式的一个主要方面。在思想观点上，他们都是给现实主义冠以时代的政治要求；在方法论上，他们都未能消除对苏联社会主义现实主义摹仿的痕迹。

除了上述这些文艺界的关于抗战文艺的时代性和现代性的理论探讨之外，这一时期文艺理论发展的最大成就，是毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》。抗战爆发以后，很多文艺工作者陆续从上海等地来到延安和各解放区，他们与当地的文艺工作者相结合，积极参与群众性的文艺活动，使解放区的文艺运动蓬勃地发展起来。然而，抗战初期的解放区文艺运动也存在着一些与革命文艺和大众文艺不相适应的问题。如他们的作品尚未充分反映抗日根据地军民的伟大斗争；他们在作品中虽然写了工农兵，但是仍不免流露出知识分子的情调；有些人对文艺大众化还不感兴趣，认为大众化就是庸俗化，在艺术教育上搞“专门提高”，轻视或忽视普及工作。

针对上述这些存在的问题，中共中央宣传部于1942年5月在延安杨家岭召开了文艺座谈会。5月23日，毛泽东在最后一次会议上作了长篇发言，这就是著名的《在延安文艺座谈会上的讲话》（以下简称《讲话》）。《讲话》首先指出了新文艺的人民大众性质：“现阶段的中国新文化，是无产阶级领导的人民大众的反帝反封建的文化，真正人民大众的东西，现在一定是无产阶级领导的。……新文化中的新文学新艺术自然也是这样。”强调文艺要为“占全人口百分之九十以上的”“工人、农民、兵士和城市小资产阶级”服务。其次强调了文艺的阶级和政治属性：“在现在世界上，一切文化或文学艺术都是属于一定的阶级，属于一定的政治路线的。为艺术的艺术，超阶级的艺术，和政治平行或互相独立的艺术，实际上是不存在的。无产阶级的文学艺术是无产阶级整个革命事业的一部分。”第三提出了政治与艺术统一的文艺批评标准：“文艺批评有两个标准，一个是政治标准，一个是艺术标准。按照政治标准来说，一切利于抗日和团结的，鼓励群众同心同德的，反对倒退、促进进步的东西，便都是好的”，反之，“便都是坏的”。“按照艺术标准来说，一切艺术性较高的，是好的，或较好的；艺术性较低的，则是坏的，或较坏的。”并指出政治标准与艺术标准的关系说：“任何阶级社会中的任何阶级，总是以政治标准放在第一位，以艺术标准放在第二位的”，但是“缺乏艺术性的艺术品，无论政治上怎样进步，也是没有力量的”，因此，应该是“革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一”。《讲话》在政治性和阶级性上强调了文艺大众化的必要性之后，号召广大的文艺工作者说：“中国的革命的文学家艺术家，有出息的文学家，必须到群众中去，必须长期地无条件地全心全意地到工农群众中去，到火热的斗争中去，到唯一的最广大最丰富的源泉中去，观察、体验、研究、分析一切人，一切阶级，一切群众，一切生动的生活形式和斗争形式，一切文学和艺术的材料，然后才有可能进入创作过程。”[30]《讲话》不仅集中体现了这一时期乃至抗战以后和建国初期的毛泽东的文艺思想，而且其中所提出的一些基本原则既是这一阶段共产党领导文艺工作的基本方针，也是解放区文艺发展的主导方向。

三、旧文艺的改造和新文艺的推广

所谓旧文艺的改造，是指新文艺在利用旧文艺形式的过程中对旧文艺进行改造，使之成为新文艺的一部分。在这一时期文艺通俗化和大众化运动中，戏剧改革出现了许多新气象。戏剧界广泛利用戏剧的民间形式作抗战宣传。这既包括对京剧、评剧、汉剧、湘剧、越剧等传统剧种的加工，又包括对鼓书、快板以及各地民间小调、小戏曲的直接运用，还包括对现代歌剧所进行的民族化与通俗化的改造。自1937年9月开始，上海等地

数十个剧团先后抵达武汉，演出了《上海战争》、《青纱帐里》、《保卫祖国》、《飞将军》、《塞上风云》、《战歌》、《一片爱心》等既富有民族性又富有艺术性和时代性的抗战话剧，受到民众的热烈欢迎。

有不少作家成为致力于通俗文艺创作的热心人。改造旧剧种为抗战服务，田汉是一个成功的典型。他改编了京剧《土桥之战》、《新儿女英雄传》、《江汉渔歌》、《岳飞》和湘剧《旅伴》、《武松》等大量剧目。老舍又是其中突出的一员，他的大部分作品收入《三四一》一书中，他用数来宝、大鼓、河南坠子等曲艺形式写了很多作品，进行抗日的文艺宣传工作。此外，如聂蔡以评剧《化子拾金》的自由活泼形式，写了《改良拾黄金》，用丰富生动的语言和幽默机智的独角戏宣传了抗日的內容。赵景深以大鼓形式，创作了《平型关》鼓词，歌颂八路军的平型关大捷。

除了这些大家名作之外，许多文化工作者也纷纷投入大众戏剧的创作，使之出现空前的繁荣的景象。1937年11月创刊的《抗战戏剧》半月刊，在4个月内就发表了31个剧本。创作的题材和形式也大大拓展，不拘一格，千姿百态。正如夏衍在《戏剧抗战三年间》中写道：“战时的一年，真是已抵过10年、20年的功夫！有了20几年历史的中国话剧运动，在这短短时间中起了一个使人刮目的突变。中国年轻的话剧，已经在本质上不同于以前的所谓话剧了。从数变到质变的过程中，戏剧以抗战为契机，划了一个时代的阶段。”[31]

在解放区的戏剧大众化运动中，形式最活跃、规模最大，并具有创新意义的首先是新秧歌运动。陕甘宁边区的新秧歌运动，最早是由鲁迅艺术学院的王大化、安波、贺敬之、张鲁、李波等利用花鼓、大秧歌等民间娱乐形式上街宣传开始的。在广大文艺工作者的启发和协作下，王大化、安波等人创作并演出的《兄妹开荒》，成为陕甘宁边区新秧歌运动中最早受到群众欢迎的一个优秀剧目。接着，又创作了《刘二起家》、《动员起来》、《红军万岁》、《牛永贵挂彩》、《刘连长开荒》、《女状元》、《变工好》等新秧歌剧，均体现了民间传统娱乐形式与边区实际生活相结合的创新气息。

新秧歌出现以后，立即受到重视，并很快地推广开来。时任边区戏剧工作委员会委员的张庚指出新秧歌的艺术价值和群众性说：“我们特别重视秧歌作为新戏剧的一种形式，这是因为它是老百姓所熟悉的，同时又是现存旧形式中间最生动活泼、最富有表现力的形式，而且也是最容易改造成表现新生活的形式。‘新’秧歌剧的最大特点是一种新的生活气氛。这是所有中国过去的戏剧所没有过的一种愉快、活泼、健康、新生的气氛。这就是秧歌剧的艺术性之所在，这是由于我们正确地表现了新生活而来的。”[32]正是由于新秧歌的这种艺术价值和群众性，在1943、1944和1945年春节，掀起了秧歌运动的高潮，工人、农民、士兵、店员、学生都广泛参加。据当时的资料记载，秧歌队的足迹几乎遍及边区的每一个乡镇和山村，平均每1500人中就有一个秧歌队，观众多达800万人次以上。

轰轰烈烈的新秧歌运动，开创了人民大众文艺的新阶段，带来了群众性秧歌剧创作的新局面。在整个抗战时期创作了数百种秧歌剧，其中不仅有专业文艺工作者创作的，而且有工农兵群众自己编写的。由于各地秧歌队都根据本村本地的事实材料创作自己的新秧歌剧，作为自我教育的教材，于是产生了群众集体创作的特有方式。如佳县农村歌手李有源介绍创作过程说：“一个人各自是不行的，要众人在一搭里讨论讨论。事实呢，是根据咱村里发生的事实，谁做过什么，就让他演什么。故事怎么个编和讲些什么话，要众人在一搭里发表意见，众人同意了就照着编，照着演，不同意了就再商量。”[33]然后，经过群众中艺术骨干的加工润色，或专业文艺工作者的帮助指导和修改，就产生了群众集体创作的秧歌剧。

这些群众集体创作的秧歌剧的主题，主要集中于三个方面。一是反映变工互助、劳动光荣、大生产运动等内容的群众劳动生活。如延安枣园文工团创作的《动员起来》，庆阳三十里铺农民创作的《麻子变工》、《务棉》；清涧机关春节秧歌队创作的《访白德》；马栏整训班创作的《组织起来》；延安军法处秧歌队创作的《钟万财起家》；安塞宣传队创作的《新状元杨朝臣》，等等。二是表现拥军爱民、锄奸防奸等内容的政治生活。如留政秧歌队创作的《军民联欢》；中央党校秧歌队创作的《王荣贵受伤》；联合剧团创作的《军人招待所》；马栏整训班创作的《大家来锄奸》；枣园文工团创作的《治安英雄》；延中秧歌队创作的《模范抗属张金兰》，等等。三是倡导减租、识字、丰衣足食、民主建设、破除迷信、讲卫生、反对包办婚姻等内容的新闻、新事、新风尚和新道德。如靖边杜子栋秧歌队创作的《不识字的好处》，庆阳三十里铺黄润秧歌队创作的《妇女识字班》，延安文化乡群众秧歌队创作的《丰衣足食》，延安化学工厂工人创作的《工厂是咱们的家》，延安北郊秧歌队创作的《反巫神》，延安市桥镇秧歌队创作的《婆婆冥命》、《货郎担》、《买卖婚姻》等。

在新秧歌剧繁荣发展的基础上，还产生了新歌剧的创作。其中最突出的成果是由贺敬之、丁毅等于1945年创作的《白毛女》。这是一部大型歌舞剧，具有民族特色的，为群众所喜闻乐见的新歌剧的代表作，为我国民族新歌剧的发展奠定了基石。它在题材上体现了时代的精神，“深刻地反映出中国革命的历史主题，集中地暴露出地主阶级杀人喝血的罪恶和他们所统治的社会的黑暗与落后；在揭发旧社会精神世界的蒙昧与欺骗，戳穿它的神话与鬼话这一方面，又尽了破除迷信的教育作用。”[34]在艺术方法上，吸收了陕北秧歌和其他地方戏曲中的表现手法，又吸收了现代话剧的某些特点，形成朴素、明朗、精练、流畅的风格。

与此同时，在利用改造各种地方戏剧方面也取得了可喜的成绩。在评剧改革方面，1943年11月，延安评剧院创作了反映新生活内容的《上天堂》、《难民曲》等剧目，在杨家岭大礼堂上演后，得到广大观众的好评；接着，又创作了评剧新编历史剧《三打祝家庄》，被人们称赞为巩固评剧改革成绩的杰作。不久，中央党校新编评剧历史剧《逼上梁山》也与观众见面。此后，在评剧舞台上出现了一系列新的历史剧。在秦腔改革方面，1943年5月，在陇东地委组织召开的戏剧工作会议上，对陇东剧团和各县戏剧工作情况进行了检查，对接受秦腔遗产，改造秦腔问题展开了比较深刻的讨论，并研究确定了今后工作的方向。会后，地委宣传部向各县发出了注意改造和发展业余剧团的通知，并组织地区戏剧研究会，研究秦腔改革，进行剧本创作。不久，陕甘宁边区民众剧团上演了秦腔现代剧《血泪仇》，在延安的广大观众中产生了深刻的影响。

以延安为中心的解放区的戏剧改革，为戏剧的大众化和戏剧艺术的发展作出了重大的贡献。正如周扬在1944年11月召开的边区文化教育会议上，所作的题为《开展群众新文艺运动》的总结报告所言：新秧歌、新秦腔、新平剧、新民歌、新年画剪纸等，从内容到形式，为边区新文学艺术的发展创出了新路子；延安各剧团在戏剧为战争、生产、教育服务的总任务下，组织下乡工作，收到了良好的效果。充分肯定了边区戏剧改革运动自延安文艺座谈会以后所取得的巨大成就。

在旧文艺得到改造的同时，新文艺也在被推广着。所谓新文艺的推广，主要是通过文艺从大都市到小城市、从城市到乡村的转移和“文艺下乡”运动两个途径而实现的。第一个途径，新文艺从城市到乡村的转移，主要发生在国民党统治地区，也是随着抗战的爆发而被迫展开的。关于这方面的情景，郭沫若有过这样的描述：“随着北京和天津，上海和南京乃至广州和武汉的相继沦陷，作家们自动地或被动地散布到了四方，近代都市的文化设备也多向后方移动，……这文艺工作者的四布和后方市镇的近代化，便促进了文艺活动的飞跃的发展。战前集中于都市的少数作家们，现在大批地分散到了民间，到了各战区的军营，到了大后方的产业界，到了正待垦辟的边疆，文艺生活和大众生活渐渐打成了一片。”[35]

还有人作过这样的描写：“武汉沦陷后，文艺活动随着抗战新形势的发展，进入一个新的阶段。作为文艺部队的总指挥部的中华全国文艺界抗敌协会迁到重庆，而原来集中在粤汉的作家却并没有全部到重庆来，做了又一次的分布工作。这时候建立了许多个别的新的战斗的单位，建立了个别地区的文化中心。如金华、如桂林、如昆明、如成都、如延安、如曲江、如上海，以及各个游击区、军事根据地，都在完成着、建立着新的文化中心。在这一阶段的前半中，我们已看到了许多新的刊物……，以及内地所出版的地方性的文艺杂志，也非常蓬勃的发展着。”[36]

上述两则描述告诉我们，由于大批新文艺工作者迫于战争的蔓延而逐级转移和扩散，新文艺也随之发生了相应的转移和扩散，既有从沿海沿江大都市到内地后方的中小城市和抗日根据地的转移和扩散，也有从各种城市到乡镇的转移和扩散。这些新文艺转移和扩散的所到之处，大多是比较边远落后的地区，那里虽然有一定的传统文艺基础，或许也有少量新文艺的渗入，但与新文艺相隔甚远，都处于相对落后的状态。新文艺向这些相对落后地区的转移和扩散，不仅带去了更多的新文艺，而且对其固有传统文艺的改造发生了积极的影响，使这些相对落后地区的文艺发生了新的变化。

第二个途径，“文艺下乡”，则主要发生在中国共产党领导的抗日根据地，也是抗日的文艺工作者在中国共产党倡导下而主动开展的。延安文艺座谈会以后，延安及各解放区的文艺工作者高举“文艺下乡”的旗帜，广泛深入人民群众的革命斗争生活，掀起了轰轰烈烈的到工农兵群众中去的热潮，使新文艺的大众化得到了空前的发展。

1943年2月6日，延安文艺界组织200多人举行欢迎边区三位劳动英雄座谈会，拉开了陕甘宁边区“文化下乡”运动的序幕。陆定一代表中共中央到会讲话，指出：“革命文艺真正大众化了，革命才有希望真正成功”，希望革命的文化人真正到百分之九十的同胞中去，给他们以思想上、政治上和技巧上很好的新粮食。3月10日，中央文委和中央组织部召开了党的文艺工作者会议，刘少奇、陈云、凯丰等出席，凯丰和陈云分别作了《关于文艺工作者下乡的问题》和《关于党的文艺工作者的两个倾向问题》的长篇报告，详细讲解了作家到群众中去的重大意义和应该在认识上彻底解决的几个根本问题。这次会议，贯彻了延安文艺座谈会精神，具体解决了文艺工作者与群众实际斗争相结合这一关键问题。

不久，各解放区掀起了轰轰烈烈的“文艺下乡”运动。大批的戏剧工作者下农村、下部队、下工厂，许多剧团直接搬到了乡下。广大戏剧工作者不仅与国统区一样采用了利用传统戏剧、街头剧、活报剧的大众化表演形式，而且创造了国统区所没有的秧歌剧和新歌剧等的表演方式。在“文艺下乡”运动的带动下，各解放区的许多村镇都成立了农村俱乐部，组织了业余剧团，因地制宜地开展各种戏剧创作和演出活动。

随着“文艺下乡”活动的展开，给乡村送去了反映乡村新气象新生活的新文艺。下乡的文艺工作者，结合农村特点，紧密配合当地当时的现实斗争，表现农村的新生活和新人新物，创造了一系列的既具民族性又具现代性的表演形式。广大戏剧工作者为了适应抗战新形势的需要，采取了戏剧战线上的“游击战”和“散兵战”，纷纷组织流动戏剧队到农村，到内地，到前线，创作了大量适合战争环境和流动演出特点的小型化、通俗化的话剧，如活报剧、街头剧、茶馆剧、游行剧、灯剧等，还采取了民间的大鼓、新旧梆子、秧歌、皮簧、小花鼓戏等传统的极为活泼的大众化表演形式，从而使戏剧从狭小的舞台，走向了血肉相搏的战场，走向了平民大众。

以上这些，虽然还不足以反映抗战时期新文艺发展的全貌，但已可以说明这一时期新文艺运动不仅在继续循着五四以来文化现代化的方向发展着，而且表现出了新的发展阶段性和时代性特点。从阶段性方面来看，主要体现是新文艺的现代性进一步强化和理性化。五四时期的新文艺运动，以反帝反封建为总体目标，以大众化为主要任务，以吸收和摹仿西方文艺形式为主要途径。到抗战时期，新文艺运动的原有目标、任务和途径，不仅得到了不同程度的强化和发展，如反帝反封建强化为抗日和反法西斯，大众化发展为对旧文艺形式的广泛利用和改造，而且显得更加理性化，如日益注意到传统旧文艺与现代新文艺的关系、民族文艺与西洋文艺的关系、政治与艺术的关系等文化现代化中的深层次问题，并取得了一定程度的实践成果，从而把文化的现代化进程推进到一个新的发展阶段。从时代性方面来看，主要是新文艺的发展与抗日救亡这一时代主题紧密结合，抗日救亡不仅成为新文艺的主要目标和主体内容，而且成为新文艺发展的主要推动力，从而表现出抗日斗争与新文艺建设同时并举，救亡运动与新文艺发展齐头并进的时代特点。

总而言之，抗日战争时期虽然中国的文化遭受了日本侵略者的巨大创伤，也出现了一些不健康的乃至汉奸的文化，但是以新文艺运动为主流的文化现代化进程不仅没有中断，而且赋予了它中国共产党这一新的主导者，赋予了它与抗日救亡相结合的新特点，赋予了它无产阶级革命文艺的新因素，使之成为中国文化现代化过程中的一个重要转折点。

[1] 近年以来出版的主要著作有：戴知贤等主编：《抗战时期的文化教育》，北京出版社1995年版。刘建勋：《延安文艺史论稿》，陕西人民出版社1992年版。

[2] 郭沫若：《抗战以来的文艺思潮——纪念“文协”成立五周年》，《抗战文艺》（“文协成立五周年纪念特刊”），1943年3月27日版。

[3] 郭沫若：《新文艺的使命——纪念文协五周年》，《新华日报》，1943年3月27日。

[4] 艾克恩编纂：《延安文艺运动纪盛》，文化艺术出版社1987年版，第2—3页。

[5] 艾克恩编纂：《延安文艺运动纪盛》，第37页。

[6] 艾克恩编纂：《延安文艺运动纪盛》，第88页。

[7] 中国社团研究会编：《中国社团发展史》，当代中国出版社2001年版，第586页。

[8] 文天行等编：《中华全国文艺界抗敌协会史料选编》，四川省社会科学院出版社1983年版，第17、12页。

[9] 参见文天行：《中华全国文艺界抗敌协会大事记》，《中华全国文艺界抗敌协会史料选编》，第405—424页；组织部：《中华全国文艺界抗敌协会组织概况》，北京大学等主编《文学运动史料》，上海教育出版社1979年版，第4册第110—113页。

[10] 文天行等编：《中华全国文艺界抗敌协会史料选编》，第212页。

[11] 艾克恩编纂：《延安文艺运动纪盛》，文化艺术出版社1987年版，第2—3页。

[12] 艾克恩编纂：《延安文艺运动纪盛》，第37页。

[13] 《陕甘宁边区文化界救亡协会宣言》，《新华日报》1938年1月15日，第四版。

[14] 国民党社会统计部编制：《全国人民团体统计》，1943年12月版；1944年12月版；秦孝仪主编：《中华民国社会发展史》，台北近代中国出版社1985年版，第1034~1035页。

[15] 夏衍：《抗战以来文艺的展望》，《自由中国》，1938年5月10日。

[16] 郭沫若：《新文艺使命——纪念文协五周年》，文天行等编：《中华全国文艺界抗敌协会史料选编》。

[17] 《全国文艺界抗敌协会成立大会》，《新华日报》，1938年3月27日。

[18] 茅盾：《文艺大众化问题》，《救亡日报》，1938年3月9日。

[19] 艾青：《展开街头诗运动》；肖三：《论诗歌的民族形式》，《解放日报》，1942年9月22日。

[20] 艾思奇：《旧形式运用的基本原则》，《文艺战线》第1卷第3号，1939年4月16日。

[21] 艾思奇：《旧形式新问题》，《文艺突击》第1卷第2期。

[22] 徐懋庸：《民间艺术形式的采用》，《新中华报》1938年第4号；周扬：《对旧形式利用在文学上的一个看法》，《中国文艺》1940年第1

- 号。
- [23] 茅盾：《抗战以来文艺理论的发展——为“文协”五周年纪念作》，《抗战文艺》“文协成立五周年纪念特刊”，1943年3月27日版。
- [24] 《旧形式运用的基本原则》，《文艺阵地》第3卷第10期，1939年9月1日版。
- [25] 参见《文艺的民族形式座谈会》，《文学月刊》1940年第1卷第5期。
- [26] 茅盾：《抗战以来文艺理论的发展——为“文协”五周年纪念作》，《抗战文艺》“文协成立五周年纪念特刊”，1943年3月27日版。
- [27] 胡风：《论民族形式问题》，《胡风评论集》，人民文学出版社1984年版，第203页。
- [28] 祝秀侠：《现实主义的抗战文学论》，《文艺阵地》1938年第1卷第4期。
- [29] 邓拓：《三民主义的现实主义创作诸问题》，《边区文学》1939年4月，第1期。
- [30] 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第3卷，人民出版社1991年版。
- [31] 转引自戴知贤等主编：《抗战时期的文化教育》，北京出版社1995年版，第101页。
- [32] 张庚：《解放区的戏剧》，转引自《武汉抗战文艺史稿》第264页。
- [33] 马可：《群众是怎样创作的》，《解放日报》1944年5月24日。
- [34] 冯乃超：《从白毛女的演出看中国新歌剧的方向》，转引自刘建勋：《延安文艺史论稿》，陕西人民出版社1992年版，第44页。
- [35] 郭沫若：《新文艺的使命——纪念文协五周年》，《新华日报》1943年3月27日。
- [36] 罗荪：《抗战文艺运动鸟瞰》，《文学月报》第1卷第1期，1940年1月15日版。

文章录入：zhangzhiyong 责任编辑：zhangzhiyong

- 上一篇文章： 抗日战争时期中国新文化的新发展
- 下一篇文章： 章太炎1920年长沙之行考实

[【发表评论】](#) [【加入收藏】](#) [【告诉好友】](#) [【打印此文】](#) [【关闭窗口】](#)

最新热点

最新推荐

相关文章

- 东京审判的正义性不容否认
- 抗日战争的基本历史经验
- 抗日战争时期中国人口损失之
- 五四新文化运动与近代中国人
- 瑞那·米特教授到中国社会科
- “纪念中国人民抗日战争暨世
- 黄炎培与抗日战争时期的第二
- 抗日战争时期顾颉刚的史学思
- 抗日战争时期中国解放区平民
- 战时国民政府对中国抗战损失

 网友评论：（只显示最新10条。评论内容只代表网友观点，与本站立场无关！）

版权所有：中国社会科学院近代史研究所

地址：北京王府井大街东厂胡同1号 邮编：100006 传真：65133283