

收稿日期:2024-02-15

情感视域下的传统戏剧改造与革命动员

——以华中抗日根据地为考察中心

王亿千,张文涛

(扬州大学 社会发展学院,江苏 扬州 225009)

摘要:全面抗战时期,华中抗日根据地的戏剧工作者在深入群众的过程中逐渐认识到传统戏剧在群众动员中的独特优势。为使其能服务于抗战宣传,戏剧工作者先后采用“旧瓶装新酒”与“新瓶装新酒”的方式,分别从内容和形式两方面对其进行有步骤、全方位的革命化改造。经过改造的传统戏剧在内容上与群众斗争实践紧密相连,在形式上也增强了情绪感染力,成为中国共产党施行情感动员的利器。这使传统戏剧在实际的演出过程中能够迅速激起现场观众的情感共鸣,产生有效互动,从而有力配合了根据地各项工作的深入开展。就此而言,中国共产党的情感动员实践,其内在逻辑与运作机制仍是党的群众路线的生动体现。

关键词:华中抗日根据地;传统戏剧;情感动员;革命动员

中图分类号:K269.5 **文献标识码:**A **文章编号:**1003-6873(2024)03-0023-08

基金项目:国家社会科学基金项目“后五四时代的社会科学思潮研究”(22FZSB075)。

作者简介:王亿千(1999—),男,江苏常熟人,扬州大学社会发展学院硕士研究生,主要从事中国近现代史研究;张文涛(1983—),男,甘肃成县人,扬州大学社会发展学院教授,历史学博士,主要从事中国近现代史研究。

DOI:10.16401/j.cnki.ysxb.1003-6873.2024.03.030

行之有效的情感动员是中国共产党战胜强敌、取得革命胜利的重要原因,而革命戏剧正是中国共产党施行情感动员的重要媒介^[1]。其中,由地方传统戏剧改造而来的革命戏剧占有极为重要的地位。学界目前对抗日根据地的传统戏剧改革和戏剧运动已有较为充分的研究,但主要采用社会文化史的研究路径,从情感角度切入的研究成果较少,研究地域也多集中在华北抗日根据地。因此,本文拟从情感角度切入,重新审视抗日根据地传统戏剧改造的动因、历程及实效,进而探讨中国共产党情感动员的内在逻辑和运作机制。在研究范围上,则以华中抗日根据地为考察中心,包括苏北、苏中、苏南、淮南、淮北、浙东、皖江、鄂豫皖八大战略区。

一、传统戏剧改造的缘起

(一)现代戏剧的“下乡”之困

全面抗战前期,不少左翼文化人士和知识青年陆续从上海等中心城市汇聚到华中地区。在

长期的文艺创作实践中,源自西方的现代话剧和歌剧是他们熟悉并推崇的戏剧形式。因而,在初期的戏剧活动中,现代戏剧特别是话剧的创作和演出始终占据主导地位。根据钱缨、钱小晦于1956年写成的《华中根据地戏剧书录》统计,1940年至1942年两年时间内,有明确记载的话剧剧本数量达93部之多,而同时期的传统戏剧剧本仅有17部^[2]。

话剧、歌剧等现代戏剧的创作和演出虽然是根据地初期戏剧活动的重要内容,但其受众主要是知识分子群体和城镇小市民阶层。话剧、歌剧的内容表达和演出形式往往超越了多数乡村群众的认知水平和审美特性,造成其在“面对农民”时的尴尬处境。不少看过话剧演出的乡村群众都有相似的体验:“话剧光说不唱,没得味。”^[3]淮南大众剧团在天长地区活动时,曾演出过《古墅之墓》《祖国万岁》《为祖国飞行》等外国名话剧,但农民群众却反映说:“尽嚼舌头根子。”^[4]与话剧一样,歌剧在农村的接受程度也不容乐观。1942年8月,苏北鲁迅艺术工作团曾演出歌剧《农村曲》,但观众却提出了这样的要求:“把农村曲演得更像戏些!”^{[5]223}从中也可发现,话剧、歌剧等现代戏剧难以获得群众认可,难以激起他们的情感反应,关键在于其与塑造群众审美习惯的地方传统戏剧在形式上存在着巨大差异。这种“水土不服”的窘境也引起了部分戏剧工作者的反思。苏北抗日根据地戏剧家阿英在听取群众反馈后即说道:“从群众的反映来看,城里搞的那套东西,不宜全部搬来,要很好的研究一下战士和群众的喜爱,只有找到他们熟悉、喜欢的形式,戏剧才可以达到宣传群众、鼓励群众的目的。”^{[6]179}在践行群众路线,深入群众日常生活和斗争实际的过程中,戏剧工作者逐渐发现地方传统戏剧在群众动员中所具有的独特优势和潜在价值。

(二)传统戏剧意义的发现

与话剧、歌剧等现代戏剧相比,诸如淮戏、淮海戏、洪山戏、“的笃戏”(也称越剧)等地方传统戏剧在以农民为主的根据地群众中有着更为庞大的受众数量。阿英对此有着清晰认知。他在观看旧戏班子演出淮戏后,便说道:“没有想到,这里的农民群众,这样喜欢看淮戏,为了看一次戏,竟不惜跑几十里路。看来淮戏是盐阜地区人民所熟悉和喜爱的戏剧形式,要把这里戏剧运动开展起来,就得利用这个形式,写些现实斗争内容的剧本,进行演出活动。”^{[6]179-180}浙东抗日根据地文教处长黄源也回忆道:“1943年7月根据地在袁马镇召开‘纪念七·七抗战六周年大会’。那时是在广场上开会的。会开到一半,忽然大雨如注,台下群众纷纷散开避雨。会开完以后,下面的文娱节目是个流动到游击区的‘草台班子’唱越剧。剧目无非是些传统戏罢了。然而台上锣鼓一响,虽然雨还在落,可是群众却兴高采烈,纷纷聚到台前来看戏了。”黄源由此体会到传统戏剧对群众的吸引力,并认为“用群众喜闻乐见的戏文作宣传工作,其作用要比直接对他们讲话大得多”^{[7]396-397}。

传统戏剧在群众中的巨大吸引力,源于其内容与形式贴近群众日常生活。正如苏北抗日根据地戏剧工作者黄其明所说,一般地方戏是“群众最亲切的东西”,“因为故事取材是他们自己的事,或者是他们思想上可能意识到的事情;唱腔、土白、成语、谚语,正是他们自己熟悉的语言;加上音调的幽怨、婉转、柔曼、轻松,正是他们自己的情绪或是求之未得的情绪”^{[5]229}。在此需要特别注意地方传统戏剧在形式上具有的独特优势。以发源于浙东,流传于东南数省的“的笃戏”为例,该戏是一种比较成熟、高级的民间戏剧形式。“它是融合了音乐、绘画、诗歌、戏剧、舞蹈和装饰美的一种综合性的艺术。它的特点还在于富有伸缩性,有时可清唱、有时可演出、有时可全部唱、有时可唱其中一二段,而且不受舞台的限制。在演与唱的动作、腔调、化装、服装等的定型性更表现了它的易于接受。”^{[7]239}“‘的笃戏’的存在与发展,这不但是由于社会的客观条件有着根据,而且也由于‘的笃戏’本身的大部分特点的优越性。”^{[7]239}“‘的笃戏’中的清唱还曾给戏剧工作者陈山留下深刻印象。他写道:“‘的笃戏’里的清唱,真是哀婉绝伦,恍若行吟,犹如朗诵,当清唱的

时候,一切胡琴箫管突然中止,连鼓板也不用,往往把全场观众情绪完全抓住,的确使人有屏息凝神的妙用。”^{[7]250}可见,相较于现代戏剧,“的笃戏”等地方传统戏剧的形式为群众所熟悉,也更能激起乡村群众的情感反应。除此之外,地方传统戏剧的演出较话剧、歌剧更为便捷,更能适应敌后根据地农村的现实环境。戴伯韬即指出:“民间剧的好处,就在于他的布景、道具、服装都很简单,到处可以流动上演。因此,它在农村容易发展。”^{[5]50}

上述可见,在具体的宣教实践中,根据地戏剧工作者逐渐认识到地方传统戏剧的内在优势,并有意将其纳入自身的宣教体系。不过,尽管有着上述种种优势,地方传统戏剧无论在内容还是演出形式上,仍与中共的宣传动员要求相去甚远。以“的笃戏”为例,旧的“的笃戏”内容“虽有反封建的东西在内,但结局还是落难公子中状元,妇女的出路靠丈夫,穷人的出路靠做官!前半句戏里所提出非常尖锐的问题,在后半句戏里都得不到正确的解决”,“而抗日内容当然毫无”^{[7]249}。有些职业艺人在各地流动演出的“的笃戏”则“大多属于封建迷信、低沉、哀伤甚至黄色的旧戏”^{[7]360}。上述问题具有普遍性,并非“的笃戏”所独有。闻少平即谈到:“每年秋季总有许多戏班到各地来演戏,在那些戏剧的内容中,除了极少数具有民族气节的戏外,大都是些正统观念的戏,非但不适合当时政治与群众的要求,反而起了反宣传的作用。”^[8]除在内容上远离抗战现实外,地方传统戏剧在形式上仍有一定缺陷。“的笃戏旧剧全部是历史剧,穿古装,唱曲调,做着古人的动作,比如大将出来走台步,妇女出来拂袖子,这一套都是几十几百年来中国人看惯而且异常喜爱,当然合法的动作了,可是你要写一个抗日的将领和战士,你也处理得高视阔步的踏台步,捋胡子,整盔甲,拂袖子,岂非好笑?岂非大不入调?”^{[7]249-250}因此,对中国共产党来说,要想使传统戏剧服务于革命的宣传动员工作,就必须对其内容与形式进行全方位改造。当然,这种改造不是一蹴而就的,而是一个循序渐进的过程。

二、传统戏剧的现代改造

(一) 旧瓶装新酒

在华中抗日根据地,戏剧工作者首先采用“旧瓶装新酒”的方式改造地方传统戏剧。所谓“旧瓶装新酒”,即是在保留传统戏剧基本形式的前提下,将其旧有内容置换为抗战、减租、参军、生产等符合中国共产党意识形态宣传需要的新内容,遵循的正是“内容决定形式”的文艺指导方针。事实上,强调内容的决定性作用,恰好为形式的多元利用与融合创新提供了广阔空间。

早在 1941 年 5 月,淮北抗日根据地戏剧工作者苏堃便根据旧戏剧目《小姑贤》改编创作出新戏《良女劝母》。该剧在内容上是根据“当时抗日根据地人民热情支援新四军抗日,妇女送郎参军参战的动人故事而重新创作的”,但在形式上,该剧用的仍是河南曲剧的唱腔,伴奏乐器主要是坠琴^{[9]388-389}。《良女劝母》一剧曾在淮北抗日根据地普遍演出,并产生了轰动效应。

1943 年,为配合根据地减租减息运动的进一步开展,黄其明创作了淮戏《照减不误》,刻画、揭露以张百万为代表的恶霸地主威胁、逼迫穷苦佃户接受“假减租”的不法行为。此剧是“旧瓶装新酒”式淮戏改造的最初尝试,在形式上仍采用传统淮戏“出将入相”走过场的幕表戏,以及某些象征性的表演手法^{[10]15},“唱腔也还是旧有的‘三股调’‘悲调’‘扬州春调’‘小开口调’‘卖梨膏糖调’等,依剧情牵强连上的”^{[5]231},但其内核已被置换为反映斗争实际,体现中国共产党政策的新叙事。继《照减不误》之后,苏北各地方文工团、农村剧团等也纷纷创作、演出“旧瓶装新酒”式的现代淮戏,以至于掀起了“淮戏热”。

1943 年 7 月,浙东抗日根据地行政公署文教处为利用、改造“的笃戏”以配合抗战宣传,也专门组建社会教育工作队。社教队成立后,吸收部分“的笃戏”艺人加入,队内的知识分子也与之紧

密结合,相互学习,共同开展“的笃戏”的改造工作。他们“对原有的笃戏中有些反映农村生活,泥土气息较浓,淳朴、明快、风趣的小戏”,即采用“旧瓶装新酒”的方式予以改造,“如将《双看相》改写为一个伪军与一个顽军士兵相互看相,相互数落、讥讽,揭露他们两家的末日已来到。将《老少换妻》改成以反对包办婚姻为主题的剧目。将《过关》改成揭露国民党滥设关卡鱼肉人民的剧目”^{[7]366}。《竹香血案》一剧则是依据真人真事新编而成,描写政治反动又三次投日的田岫山部“在嵊西竹香岭小村里,为了讨捐,逼害了竹茂生一家四口上吊、服毒而死”的悲剧。该剧由民间艺人集体创作、修改而成,部分情节即完全采用旧“的笃戏”的表现手法。如“挖野菜一节”,就“学王宝钏割荠菜一段”,“上山挖雷公藤,就学《合同纸》里开荒一段”,上吊一段也“完全采用旧剧中的表现方法”^{[7]242-243}。

事实上,在艺术服务政治,内容决定形式的文艺指导方针下,戏剧工作者对利用传统形式以宣传革命的态度日趋开放,正如戴伯韬所说:“内容是新民主主义的,但形式可以是地方人民所爱好的。不论什么形式都可以拿来运用,而且加以改造。”^{[5]50}因而,除以上几种戏剧形式外,诸如淮海戏、洪山戏乃至踩高跷、送麒麟、荡湖船、打莲湘等民间泛戏剧形式也纷纷进入戏剧工作者的视野,并得到较为充分的利用。

“旧瓶装新酒”式革命戏剧的创演,与各项中心任务紧密结合,植入了抗日救亡、民主解放的新思想,满足了革命宣传的迫切需要,在形式上也为群众所熟悉,因此受到了多数群众的认可、欢迎。例如在浙东抗日根据地,群众对新编“的笃戏”“也感到极大的兴趣”,“说老戏看后‘不爽不快’”。社教队在相会配合演出时,有几个长工从十五里路外赶过来看“新戏”,阮家一个五十多岁的老阿婆说:“上海、宁波的戏我都看饱了,现在就只要看你们的戏。”^{[7]237}

(二)新瓶装新酒

“旧瓶装新酒”式革命戏剧的大量创作和演出,虽有力配合了根据地各项工作的深入开展,但其固有缺陷也不断凸显。不少革命戏剧的旧形式与新内容之间存在明显的不协调。黄其明即谈道,“新戏本上写的是现在的事,有的人却是学旧淮戏的动作和道白”,结果“唱戏的哭,看戏的笑”^{[11]202}。部分戏剧甚至连新四军战士上场也要以跪拜代替敬礼,结果非驴非马,贻笑大方^{[5]231}。“旧瓶装新酒”衍生出的问题让戏剧工作者深刻认识到,“形式的确能限制内容的发展”,因此,“我们运用旧形式时,不能做他的奴隶,被它束缚,要善于突破,善于创造,要从一点一滴地改造,汇成一个大的改革,创造出新的东西来”^{[5]50}。范长江也指出:“利用旧形式必须经过起码的提高……普及工作中也要不断注意提高。这里的提高有两个方面,首先是原有形式本身的改造,其次是向较高级形式发展,就目前来说原有形式的改进是提高工作的中心。”^[12]总之,只有对旧形式本身加以改造,在“普及”的基础上予以必要的“提高”,才能理顺形式与内容的关系,进而提升革命戏剧的宣传动员效果。“旧瓶装新酒”式革命戏剧改造遂逐渐向“新瓶装新酒”过渡。需要指出的是,从“旧瓶装新酒”到“新瓶装新酒”,既是解决内容与形式矛盾问题的客观需要,也与中国共产党长远的文艺发展战略息息相关。正如《新浙东报》一篇文章所说:“改造民间艺术已不仅等于‘旧瓶装新酒’和所谓‘改良’了,而是除了运用它作为宣传教育的直接的工作外,还要吸收这个民间原始的艺术中具有较优艺术价值,具有能适合群众生活与斗争的一部分,作为今后建立新的民族形式的滋养。”^{[7]240}可见,实践“新瓶装新酒”,正是创造“新的民族形式”的必然要求。

在不断深入群众生活、听取群众反馈、分析群众意见的基础上,戏剧工作者一方面继续从实际的斗争生活中挖掘生动素材,以酿造“新酒”,另一方面则开启了对地方传统戏剧旧形式的改造,以制造“新瓶”。改造主要集中在以下三方面。

其一,借鉴、融合现代话剧的优点,改革传统戏剧的演出形式。黄其明就认为,传统淮戏在布

景、动作等方面的艺术感染力比之话剧还较为逊色。因此,继《照减不误》之后,他又创作了新淮戏《渔滨河边》。在内容上,该剧揭露了国民党顽固派消极抗日、积极反共、横行乡里、鱼肉百姓的丑恶嘴脸;在形式上,该剧也进行了改革创新,突破了旧淮戏的风格。黄其明适当采用了话剧的分幕分场法,取代旧淮戏的幕表戏演出形式,使“全剧的组织已不像淮戏那样场数多而混乱”^[13]。他还采用了话剧的布景,使演员可以做出更为具体的动作,在演出时“就陪衬加强了表演时的气氛,给了观众更深的真实的印象”^[13]。在导演手法及演员演技上也进行了一定程度的改进。总之,他“抛弃那淮戏的象征的、做作的台步与动作,而代替了话剧的内在的感情表演与现实的动作”,使戏剧的形式与内容实现完美结合^[13]。1944年,淮北抗日根据地戏剧工作者苏塑创作了反映伪军弃暗投明的京剧《反正》。该剧“在表演上完全去掉戏曲的程式化动作,按现实生活去刻画人物”,“表演、舞台布景、化妆、服装、道具等都是采用话剧的表现手段”^{[9]392}。浙东抗日根据地的四明社教队在演出中也大胆改革了旧“的笃戏”中“一张桌子,两把椅子,左上右下,两幅门帘”的简单布置和程式。如在《桥头烽火》一剧演出中即配置了布景和灯光^{[7]384}。1945年春节期间演出的五幕“的笃戏”《儿女英雄》也是“利用旧剧形式的笃歌调并采用话剧中的分幕布景办法,配以灯光及新旧乐器”^{[7]383}。

当然,戏剧工作者对话剧优点的采纳,绝非机械地搬用套用,而是在不断的改革探索中,力图使传统戏剧与现代话剧的形式达到取长补短、有机融合的境地,进而实现形式与内容的匹配,最终增强革命戏剧的情感动员效果。正如平原所说:“任何话剧手法用进现在的笃戏里(旧剧里),它就要变化一下,使成为是‘旧剧的’,而决不是话剧的。”^{[7]253}

其二,改革传统戏剧的旧曲调。作为“有声”的乡村艺术,传统戏剧自身情绪感染力的强弱和其曲调的好坏有着直接关联。如淮戏就“主要是靠音乐来感人的”,“所以有些戏完全是唱”^{[5]231}。因此在创作《渔滨河边》一剧时,黄其明同音乐家章枚、演员雪飞合作,依据移步不离形的原则,加工创作出“新悲调”“新淮调”“新春调”等新曲调^{[10]17}。并根据人物性格特征和剧情发展需要,适当穿插使用“哭小郎”“梨膏糖”“二姑娘倒贴”等民间小调,个别地方还插入京戏唱腔^{[14]37-73}。在浙东抗日根据地,戏剧工作者对“的笃戏”的音乐与唱腔也进行了改造。他们“参考了绍剧与杭剧的腔调,增加了些说道情、莲花落及早年的笃戏中的伴唱”,“有时也适当插入新歌曲,如《桥头烽火》中筑飞机场时,让群众唱聂耳的《码头工人歌》作号子,以增进奋勇团结气氛;演《风波亭》时,岳飞在狱中,夜半忽闻有人唱他所作的《满江红》词调,并伴以笛声,使岳飞感到并不孤立,加强了他的激昂情绪”^{[7]367}。

其三,大量采用方言、俚语,摒弃官腔洋调和旧戏道白,使戏剧的语言表达生动形象、通俗易懂。如《渔滨河边》开场便有一段国民党基层官吏刘乡长的个人独白:

在下姓刘,凭着我个欺、哄、吓、诈、捧,在本乡谋了个乡长差事,近几日 33 师 29 支队,孙支队长的军队移到本庄。粮咯、草咯、桌咯、凳咯、碗筷咯、慰劳费咯、油酱费咯、办公费咯……忙得我屁滚尿流。(稍停)不过我说句良心话,我就怕他们当兵的不要啊,他一要,我就一敲,他一命令,我就一摊派。反正羊毛出在羊身上,老百姓吃苦,关我什么事啊!^{[14]38}

综上,戏剧工作者通过对传统戏剧形式本身加以现代化改造,进而发明新形式,制造出契合“新酒”的“新瓶”,逐步克服了“旧瓶装新酒”式革命戏剧的潜在问题,有助于提升戏剧演出的宣传动员效果,特别是情感动员效能。曾观看《渔滨河边》演出的梅滨就赞叹道:“这高度的技巧,使这幕戏的剧情能更深地打进观众的心坎子里去,农民也觉得比旧淮戏好。”他虽然无法听懂剧中的盐阜土话,尤其是唱词,但剧中的场面已使其“感动得眼泪欲下了”。他还认为:“这幕戏要是给本地人看,将会收到更大的效果。”^[13]新“的笃戏”《儿女英雄》演出时,很多观众也“感动得流出眼

泪”,“咬紧牙关要向敌寇和反动派算账”^{[7]383}。

三、戏剧演出与革命动员

经过“脱胎换骨”式的改造,传统戏剧真正转变为革命戏剧。在各地文工团、农村剧团等戏剧组织的推动下,这些戏剧被广泛运用到宣传动员工作中。如黄其明创作的新淮戏《照减不误》就在苏北、苏中各地普遍演出,极大提高了群众参与减租斗争的热情。“有许多地方是以此戏的演出来做减租运动的先导”^[15]。据曾出演过该剧的涟东文工团员徐月亮回忆,他所扮演的周大爹在向地主张百万进行说理斗争时,台下就有人指着“张百万”说:“这个老东西太坏了,仗势欺人,要和他算账。”在后续演出过程中,不断有人喊“打倒张百万”“张百万不减租我们就和你斗争到底”的口号,还有人“用泥块头砸演张百万的于杰同志”^[16]。该剧在阜宁县神墩地方演出时,一位张姓地主看了戏气得要命,认为剧中的张百万就是他自己。而佃户看了则激昂地跳起来说:“我就是周大。”(周大是张百万的佃户)并主动要求参与斗争。当演到最后斗争张百万的时候,观众中的佃户往往愤恨得要求枪毙张百万^[15]。1944年6月,淮安县文工团在苏中二分区演出该剧时,一个战士看到戏里群众斗争地主的场面,竟举枪瞄准台上的“张百万”,幸好被班长发现,才未酿成悲剧。该战士说:“台上的‘地主’和我们家乡的地主一样,所以我要打死他!”^{[11]117}可见,《照减不误》一剧的演出在揭露地主恶行的同时,也勾起了群众对自身苦难生活中点点滴滴的回忆,从而使群众产生了强烈的代入感,其感情随着剧情起伏波动。戏剧演出也确实激起了农民群众对地主阶级的极端仇恨,提高了他们的阶级觉悟,从而推动了减租运动的深入开展。

在参军运动中,新淮戏《过关》一剧也曾多次演出。该剧在1945年由盐城七区华龙农村剧团演出时,“演的最后一场,欢送剧中主人翁刘纪向参军时,台下观众脱下自己的鞋子,手巾等往台上甩,作为慰劳品,同时还丢上台三万多块钱,三四个青年场上参军了”^[15]。1944年,苏中四分区联合中学教师根据泰兴县参军运动中的真人实事,运用当地方言和民间小调编写了小调戏《叶兰英劝夫参军》。该戏在当地的参军动员大会上可谓逢会必演,激发了群众踊跃参军的热情。由于演出次数过多,不少青年男女都能哼上戏里的几个小调,特别是叶兰英劝夫参军时所唱的天涯歌女调几乎传唱到家喻户晓,进一步增强了参军光荣的舆论氛围^[17]。仪征县月塘农民业余剧团在参军运动中也编排了《十劝郎》《送子参军》《送君去参军》《逃兵归队》等地方戏剧。当台上唱到“吃菜要吃白菜心,当兵要当新四军,新四军爱百姓,百姓拥护新四军”时,剧团演员李子云忍不住激动的心情,高声要求报名参军,演员韩其寿立即跟上,台上一呼,台下一片响应,立即就有周亚军等十几个青年纷纷报名参军^[18]。

1944年秋,兴化县老圩区塾师朱大明被上级派往营西乡协助开展拥军优抗工作。朱大明所在村庄是一个“最不开通的庄子”,“有几个不开明的大户人家,没得命的刻薄,凡是公益的事情,从来都是一毛不拔,不管你怎样向他们说服动员都是白说”,该庄优抗工作因此“实在难打得开”^[19]。面对困局,朱大明首先深入群众进行调查研究,找到问题的症结后,决定用演戏的方法迅速打开局面:

朱大明编了一个戏,在全村的大会上演出了,戏里说的是“中秋节本庄如何热烈的劳军优抗,许多穷的邻居都热烈的请抗属吃饭,或是拿鸡蛋面子粉等礼物送给抗属”。戏里的人物,都是说的本庄上的一些真人,朱大明自己就扮演那个最顽固的有钱的家伙,他们的服装,言语,表情,化装,都模仿着真人表现得活灵活现。

在演的时候,台下已在议论纷纷,散戏之后到处都在谈着“某人请抗属吃饭”,某某人在戏上送了抗属三升面子粉呢!这样一来弄得那个小气鬼难为情,真的在第二天大早,捧了三升圆子粉送给抗属去,通庄晓得这老吝啬巴子也优抗了,于是人人都愿出,这样一来,优抗工

作便大大地做开了。^[19]

可见,朱大明拟真式、讽刺性的戏剧演出迅速搅动起群众情绪,并造成了群众舆论,对吝啬地主产生了巨大压力,最终推动了优抗工作的开展。

新型的革命戏剧还越来越频繁地参与到对敌政治攻势中去,起到了震慑敌军、瓦解敌军的作用。如 1944 年初,汤增桐根据灌云县伪军反正的实情,创作了新淮海戏《三星落》。该剧主要剧情为:淮海区某地伪军大队长卢开荣身在敌营,但对日寇诸多不满。其妻赵桂芝和赵之表弟、共产党员陈虎一再劝其弃暗投明,终使其幡然醒悟,投奔解放区^[20]。1944 年冬,在朱埝区区长孙若溪的统筹安排下,此剧由东灌沐边区中学文工队直接面向荷枪实弹的伪军演出。尽管存在不小风险,但戏剧演出所营造的浓厚剧场氛围使敌我双方均沉醉其中,大大消解了敌对、紧张情绪。闭幕时,“伪军吹哨集中,队形不整,不少耷拉着脑袋,拖着枪,逶迤而去”。看完此剧,伪军中先后有一百多人开小差,还有一个中队投诚^[21]。

综上所述,由传统戏剧改造而来的革命戏剧在实践中拥有着打动人心的情感能量,具有其他宣传手段难以匹敌的优势。正如阜东县文艺工作者钱相摩在日记中所说:“舞台的动作全能左右观众的情感,血腥而陌生的事实带来大家新的仇恨,谁如果忽视了戏剧的教育力量,正是说明他不知道何所谓戏剧。”^[22]

“激进的理念和形象要转化为有目的和有影响的实际行动,不仅需要有利的外部结构条件,还需要在一部分领导者和其追随者身上实施大量的情感工作。”^[23]革命戏剧演出正是中国共产党激发群众情感,传播革命理念,进而引导其走向革命的重要方式,而情感动员的内在要求也推动着革命戏剧自身的多层次变革。在华中抗日根据地,经过改造后的传统戏剧在内容上与群众斗争实践紧密结合,且多取自现实生活中的真人实事,具有“真实”带来的感召力。在形式上也增强了情绪感染力,成为中国共产党施行情感动员的利器,有力配合了根据地各项工作的开展。事实上,上述改革历程本身就是中国共产党情感动员的有机组成部分。在其背后,我们处处可见“群众路线”的身影。进而言之,中国共产党的情感动员实践,其内在逻辑与运作机制仍是党的群众路线的生动体现。

参考文献

- [1] 裴宜理.重访中国革命:以情感的模式[J].中国学术,2001(4):98-121.
- [2] 刘增杰,赵明,王文金,等.抗日战争时期延安及各抗日民主根据地文学运动资料(下)[M].太原:山西人民出版社,1983:273-304.
- [3] 盐城市政协文史资料研究委员会.盐城文史资料选辑:第 2 辑[M].盐城:盐城市政协文史资料研究委员会,1984:90.
- [4] 中共天长县委党史办公室,淮南大众剧团史料征集小组.淮南大众剧团史料汇编:第 1 辑[M].天长:中共天长县委党史办公室,1984:24.
- [5] 新四军研究会三师暨苏北分会,中共盐城市委党史工作办公室.淮艺新韵:黄其明与苏北抗战文艺[M].盐城:中共盐城市委党史工作办公室,2006.
- [6] 中国人民解放军文艺史料编辑部.中国人民解放军文艺史料选编(抗日战争时期):第 4 册[M].北京:解放军出版社,1988.
- [7] 浙东抗日根据地革命文化史料编纂委员会.浙东抗日根据地革命文化史料选编[M].金华:浙东抗日根据地革命文化史料编纂委员会,1992.
- [8] 闻少平.旧戏要查禁[N].江潮报,1944-10-24(4).
- [9] 北京新四军暨华中抗日根据地研究会.铁流 6:新四军文化工作专辑[M].北京:解放军出版社,2002.
- [10] 刘则先.黄其明与现代淮剧[J].新文化史料,1998(3):15-18.

- [11] 刘则先.风韵萦绕苏淮大地:苏北文化工作团史料集[M].盐城:盐城师范学校印刷厂,2000.
- [12] 中共江苏省委党史工作办公室,江苏省档案馆.中共中央华中局[M].北京:中共党史出版社,2003:238.
- [13] 梅滨.闲话《渔滨河边》[N].新华日报(华中版),1946-03-26(3).
- [14] 江苏省文联资料室.江苏革命根据地文艺资料汇编(戏剧·曲艺)(苏北部分)(上)[M].南京:江苏省文联资料室,1983.
- [15] 凡一.盐阜区农村戏剧运动概况:《盐阜区的农村戏剧运动》中的一章[J].江淮文化,1946(1):7.
- [16] 徐月亮.轰动盐阜大地的一出好戏:淮剧《照减不误》创作和演出追论[J].盐城师专学报(社会科学版),1986(3):135.
- [17] 南通市文化局,中共南通市委党史工作委员会.江海号角:南通革命文化史料选辑[M].合肥:黄山书社,1993:105.
- [18] 扬州市文化局.苏中载:扬州革命文化史料[M].南京:江苏文艺出版社,1995:126-127.
- [19] 营西乡乡学工作组.营西乡乡学工作[J].苏中教育,1945(6):11.
- [20] 江苏省文学艺术界联合会,上海市新四军历史研究会,上海市文学艺术界联合会.烽火照江明[M].南京:南京大学出版社,1993:209.
- [21] 中共沭阳县委党史工作委员会.淮海抗日根据地的文化教育建设[M].北京:中共党史出版社,2015:107-109.
- [22] 钱一呈.相摩日记选[M].北京:中央广播电视台大学出版社,2007:22.

Transformation of Traditional Drama and Revolutionary Mobilization from the Emotional Perspective: Centred on Central China Anti-Japanese Bases

WANG Yiqian; ZHANG Wentao

(School of Social Development, Yangzhou University, Yangzhou, Jiangsu, 225009, China)

Abstract: During the period of Anti-Japanese War, the writers and artists in Central China Anti-Japanese Bases gradually realized the unique advantages of traditional drama in mass mobilization. In order to better serve the publicity of the significance of Anti-Japanese War, drama workers adopted the methods of “new wine in old bottles” and “new wine in new bottles”, so as to carry out step-by-step and all-round revolutionary transformation both in content and form. After that, the content of traditional dramas became closely connected with the mass struggle, with greater empathy between the performers and audience. These dramas have become a powerful vehicle for emotional mobilization by the Communist Party of China. The emotional resonance of the audience was quickly aroused in the performance, with effective interaction between performers and audience, facilitating the revolutionary struggle in the bases. In this regard, the internal logic and operation mechanism of emotional mobilization have embodied the mass line of our Party.

Key words: Central China Anti-Japanese Bases; traditional drama; emotional mobilization; revolutionary mobilization

〔责任编辑:孙晓东〕