

延安新秧歌剧的价值导向与历史作用

王树荫 汤 垚

(北京师范大学 马克思主义学院 北京 100875)

提 要: 毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》系统地阐述了党的文艺思想,明确指出革命文艺的立场、态度和工作对象,阐明了革命文艺“为什么人服务”以及“如何去服务”的问题。在《讲话》精神的指导下,以延安为中心掀起了创演新秧歌剧的群众性热潮,新秧歌剧以服务工农兵为基本方针,以大众化民族化为创作原则,以赞扬歌颂为创作态度,成为党改造知识分子、团结边区群众的重要媒介、改造民间艺术实施社会教育的有效路径、抗战胜利后进行政治宣传的文化工具。总结延安文艺工作者创作新秧歌剧的历史经验,对于新时代加强和改进党对文艺工作的领导,贯彻以人民为中心的创作导向,推动社会主义文化繁荣发展具有重要的借鉴意义。

关 键 词: 《在延安文艺座谈会上的讲话》;新秧歌剧;革命文艺;价值导向;历史作用

中图分类号: I207.33 文献标识码: A 文章编号: 1003-3637(2022)01-0033-09

DOI:10.15891/j.cnki.cn62-1093/c.2022.01.027

全面抗战初期,大批知识分子奔赴延安,促使延安戏剧运动如火如荼地开展。在宣传抗战、歌颂革命的同时,“亭子间”和“山顶上”的文艺界人士由于不同的文化背景、审美情趣、立场观点引发思想碰撞和冲突,文艺界内部派系纷争不断。为了统一文艺界的思想,1942年5月,党中央在延安召开文艺座谈会,毛泽东在座谈会上发表了重要讲话,后被整理为《在延安文艺座谈会上的讲话》(以下简称《讲话》)公开刊登于《解放日报》。《讲话》系统地阐述了党的文艺思想,明确指出革命文艺的立场、态度和工作对象,阐明革命文艺“为什么人服务”以及“如何去服务”的问题。在《讲话》精神的指导下,以延安为中心掀起了创演新秧歌剧的群众性热潮。延安新秧歌运动作为“真正群众的艺术行动”^[1],是党改造知识分子、团结边区群众的重要媒介、改造民间艺术实施社会教育的有效路径、抗战胜利后进行政治宣传的文化工具。总结延安文艺工作者创作新秧歌剧的历史经验,对于新时代加强和改进党对文艺工作的领导,贯彻以人民为中心的创作导向,创作无愧于时代的优秀文艺作品,从而推动社会主义文艺繁荣发展具有重要借鉴意义。

一、延安新秧歌剧诞生的历史背景

全面抗战以来,延安文艺界始终以昂扬的革命精神,继承发扬苏区“红色戏剧”的传统,为全民族抗战

提供有力的精神武器。随着延安戏剧运动向农村深入发展,抗战初期以话剧为主的“作战”方式已难以适应观众的欣赏要求。文艺界关于戏剧民族化的论争,推动了延安戏剧运动民族化的进程。毛泽东《讲话》发表后,文艺界的创作思想逐渐统一到“为工农兵服务”上。民众欣赏要求的提高、戏剧运动的民族化方向与剧作者的创作导向共同催生了延安新秧歌剧。

(一) 抗战主题和民众的欣赏要求

用戏剧的形式宣传时事政策、鼓动人民大众,一直是抗日根据地的传统。全面抗战初期,延安的革命戏剧沿着苏区“红色戏剧”运动开辟的道路,形成了一套不同于国统区的戏剧创作体系。从全国各地奔赴延安的戏剧工作者们怀着强烈的抗战热情和对民族胜利的期待,创作出一批直接描写抗战的剧作。这一时期产生的戏剧作品,形式上一般以活报剧、街头剧和独幕剧为主,内容上多以揭露日军暴行和歌颂八路军、新四军抗日救亡为主,如《亡国恨》《侵略》《参加八路军》等,虽然它们在艺术上稍显幼稚朴拙,但在全民族抗战情绪高涨的背景下,“只要内容是打倒日本帝国主义,打倒汉奸,即使在台上只喊几句口号就闭幕也能激起盛大的(喝)采声”^{[2]7-8}。戏剧巨大的宣传动员效果,使之处于延安文艺运动的“主体”地

位 除了中共中央直接领导的人民抗日剧社总社及下属社团之外,部队、学校以及农民自发成立剧团如雨后春笋般涌现。剧团的骤然增多为积极开展抗战宣传活动提供了条件,但同时也给戏剧工作者带来了考验——“广大的农民大众和苦工也是这样渴望着新兴戏剧(话剧)给与他们精神的粮食”^{[2]15},“可惜的是一时没有好剧本。大家只能拿一些陈剧应付”^{[2]8}。民众对抗战戏剧的渴望呼吁戏剧界创作出好的戏剧作品,然而来自城市的戏剧工作者一时还不能适应演剧方式和演出条件的变化,以至于出现“水土不服”的情况。一方面,话剧作为“最现代的进步的戏剧形式”^[1]是全面抗战初期延安戏剧运动的主要形态,但话剧毕竟是从西方国家输入的舶来品,又是从中国的大城市成长起来,“它在内容上和小市民血缘极深”^[1],因此话剧与延安的民众有着天然的隔膜。另一方面,抗战戏剧运动由城市下移到农村之后,戏剧演员从城市舞台走向乡村街头,演出方式由固定演出变为流动演出,戏剧工作者须因地制宜采用剧本才能产生良好的演出效果,但戏剧工作者却往往在实际工作中忽略了这个问题,导致“现在各剧团,很像是走闹市的卖狗皮膏药的朋友,他们排了几个戏,总不顾到对象是何等人,便把它排出去上演。因之往往会得到意外的失败”^[3]。绝大多数戏剧工作者由于“不熟悉工人,不熟悉农民,不熟悉士兵”^{[4]850},没有向民间艺术学习的意识,甚至觉得“普及工作就是把工作做得简单一些、马虎一些、粗糙一些的意思;以为老百姓不能接受什么细致的东西”^{[5]363}。因此,尽管戏剧工作者们尽力采取集体创作、交换剧本等方式缓解剧本不足的困难,但是由于抗战戏剧“主题先行”的特殊原则,一时间难以创作出众多既贴近群众又兼具鼓动效果的戏剧作品。鲁艺院长周扬认为,农民的“欣赏趣味并没有停留在旧的事物上面。他们的生活是在前进着的;他们渴望着在艺术上看到他们新的生活的反映,找到对于他们生活中发生的新的问题的解答”^[1]。随着延安戏剧运动向农村深入发展,民众的欣赏水平在“普及”基础上逐渐“提高”,抗战初期以话剧为主的“作战”方式难以适应民众的欣赏要求,促使戏剧工作者们重新审视话剧在整个戏剧运动中的“领导作用”,充分重视起话剧以外的戏剧形式对工农群众的宣传鼓动作用。

(二) 戏剧运动的民族化论争

戏剧自19世纪40年代传入中国,历经辛亥革命、新文化运动时期的有识之士对戏剧改革的努力,

“戏剧之普通功用,固在开启民智,改良风俗;但应用得宜,于宣传主义,教导民众,辅助社会教育,均可收极大效力”^{[6]1}。全面抗战爆发后,为了唤醒人民大众抗日救国的热情,延安文艺界意识到,目前话剧不能深入农村,是因为旧剧才是广大民众熟悉和爱好的戏剧形式,因此改变之前“旧剧是封建社会遗留物”^{[5]232}的观点,逐渐形成“要利用和改造旧形式不仅仅在为抗战工作工具的意义,而且在接受民族的戏剧遗产的意义上”^{[5]240}的共识,重新提出了“旧剧现代化”“利用旧形式”的口号。1937年11月14日,陕甘宁边区成立了文化协会,张闻天在成立大会上对文艺发展提出了“第一要适应抗战,第二要大众化、中国化”^[7]的要求。在处理文艺“旧形式”与“新内容”的关系问题上,文艺界普遍认为“运用旧形式,其目的不是要停止于旧形式,而是为要创造新的民族的文艺”^[8]。

1938年,晋东南鲁迅艺术学校校长李伯钊在陕北民间曲调的基础上创作出三幕歌剧《农村曲》,然而早期的歌剧还处于戏剧民族化的萌芽阶段,无论是在艺术形式上还是在内容话语上都不能和新秧歌剧同日而语。鲁艺文学系主任何其芳认为,《农村曲》“那还是比较软弱无力的”^[9]。尽管戏剧界人士将戏剧民族化作为目标,但仍然是站在知识分子的立场去学习民间艺术,因此创作出的戏剧仍不能为群众所喜闻乐见。同年,毛泽东旗帜鲜明地提出“洋八股必须废止,空洞抽象的调头必须少唱,教条主义必须休息,而代之以新鲜活泼的、为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派。”^{[10]534}文章一经发出,便引起了延安戏剧界的高度重视,并引发了20世纪30年代末40年代初关于抗战戏剧民族形式的论争。1939年6月10日,鲁艺戏剧系主任张庚在鲁迅艺术学院做了题为《话剧民族化与旧戏现代化》的报告,认为“话剧的焦点,过去是在于专门从西洋戏剧学习技术,从编剧一直到演出”^{[5]246},导致“大家下的功夫真不少,可是演出之后,看戏的人都非常不满,甚至有的在看完后一直骂回去”^{[11]5}。因此现阶段戏剧民族化重点在于“向一切民族传统的形式学习”,“目前最主要的工作方向就是大众化。大众化这口号,在现阶段具体化起来,就是民族化”^{[5]245}。张庚的观点在戏剧界引发了争论,著名戏剧理论家葛一虹相继发表《关于民族形式》《民族形式的中心源泉是在所谓的“民间形式”吗》等文驳斥张庚的观点,他认为“我们不应该排斥向先进国家业已相当成熟的演剧的学习,而‘转移到中国自己的旧遗产上面’,这样不自觉地会变成一个

国粹主义的。”^[12]两派的论争实际上是延续了新文化运动以来对于新旧文化的两种态度,周扬在看待这一问题时既强调要学习民族形式,也不能放弃学习新形式,他认为汲取优秀的民间艺术形式,能给“新文艺以清新刚健营养,使新文艺更加民族化、大众化”,因此应该“在批判地利用和改造旧形式中创造出新形式”^[13]。总的来说,这场关于戏剧民族化的论争深化了戏剧民族化的理论,推动了延安新秧歌剧的产生。

(三)《讲话》精神引领大众化

全面抗战爆发后,中国的文化中心城市相继沦陷,延安在新民主主义文化的旗帜下,萃集了大量优秀的文艺人才,成为“全国文化的活跃的心脏”^{[14]247}。来自全国的进步戏剧工作者,如上海的救亡演剧队和北平的学生流动宣传队,与驻守延安的戏剧工作者汇集成一股可观的艺术力量,在服从战争与服从大众的原则下,创作出一大批如《亡国恨》《放下你的鞭子》《血祭上海》等戏剧作品,使“民众的欣赏趣味与水平已开始渐渐提高”“人民的落后意识、迷信、旧习等等也已慢慢地被新的意识、观念和知识所代替”^{[14]248}。

1938年底抗战进入相持阶段,延安成为政局相对稳定的后方,中共中央利用延安的安定局势,加强对领导干部包括文艺干部的学习与培训,以提高共产党领导革命的能力和水平。面对众多来延安学习的领导干部,毛泽东提议“演出中外名剧”以开阔其视野,丰富其文化生活,在他的倡导下,第一部抗日根据地以外的剧目——《日出》,出现在延安的舞台。延安戏剧工作者对《日出》在延安上演给予极高的评价,认为其“测试了戏剧工作者的能力,测试了延安观众的欣赏水平”^[15],拓宽了延安戏剧运动的道路。1939年底,鲁艺的课程设置和学制更加完善,为培养一批艺术修养较高的干部去迎接新中国的成立,实施了提高的方针。鲁艺戏剧系将苏联的斯坦尼斯拉夫斯基体系作为理论指导,将外国古典名著列入教学内容,张庚说“抗战以来,戏剧已经渐渐普遍化,但是这只是一个开始,还没有基础。我们立刻要打一个基础,培养一批具有相当素质的干部把剧运引向正当道路的运动,即提高的运动。”^{[5]252}

1940年前后,鲁迅艺术学院先后上演夏衍的《上海屋檐下》、果戈理的《钦差大臣》、考涅楚克的《前线》等一大批中外名剧,客观上开阔了边区干部群众的视野,提高了延安戏剧界的演剧水平。鲁艺所执行的“提高”的艺术方针和“演大戏”的做法,很快影响

了各抗日根据地的戏剧运动,各地相继演出中外名剧。在抗战戏剧运动中,适当地演出一部分中外名剧是有益的,但是个别剧团一味追求“演大戏”,“这势必大大影响边区戏剧大众化的工作,使戏剧活动限于狭小的圈子里而脱离了广大群众”^[16]。周扬后来在检讨鲁艺教育方针时说“‘关着门提高’五个字出色地概括了方针错误的全部内容。”^[17]为了“求得革命文艺的正确发展,求得革命文艺对其他革命工作的更好的协助”^{[4]847},党中央在延安召开了文艺座谈会,毛泽东在会上就革命文艺为什么人服务、如何服务、文艺界统一战线等问题提出了一系列高屋建瓴的论断,指出“如果我们给予干部的并不能帮助干部去教育群众、指导群众,那末,我们的提高工作就是无的放矢,就是离开为人民大众的根本原则。”^{[4]863}在《讲话》精神的指导下,延安的文艺工作者们纷纷摒除自身固有的小资产阶级艺术情调,在深入群众、深入乡村的过程中不断改造自己的艺术观。延安戏剧界的工作者一改之前“关门提高”的错误倾向,尝试借鉴民间艺术中秧歌的表现形式,张庚说道“大出我们意外的是,群众不仅仅看懂了,而且还很爱看,秧歌队走到哪里,他们也跟到哪里,一看再看还看不厌的人,为数还不少。”^{[11]7-8}鲁艺秧歌队的成功使戏剧界大受鼓舞,更坚定了他们与工农兵结合的信心,并于1943年春节之际,在群众闹秧歌社火的传统上掀起了轰轰烈烈的群众性秧歌运动。在全民族共同抗战的背景下,戏剧作品的政治宣传、教育动员之功能前所未有的发挥,因此普及工作和提高工作是不能截然分开的,并且普及工作的任务更为迫切。延安戏剧运动的发展证明忽视普及工作是完全错误的,建立在一小部分干部基础上的提高是没有群众基础的“空中楼阁”,只有为无产阶级和人民大众服务的戏剧作品,才是延安戏剧运动的使命所在。

二、延安新秧歌剧的价值导向

1944年,毛泽东在宣传工作会议上对新、旧两种秧歌作了区分,“今天我们边区有两种秧歌:一种是老秧歌,反映的是旧政治、旧经济;一种是新秧歌,反映的是新政治、新经济”^{[18]109}。新秧歌剧作为毛泽东《讲话》后的产物,以服务工农兵为基本方针、以民族化大众化为创作原则、以赞扬歌颂为创作态度,创造性地运用“旧瓶装新酒”的方式,将工农兵群众置于舞台中央,塑造了边区劳动人民的崭新形象,标志着延安戏剧运动迈向了表现工农兵的一个新时代。

(一) 以服务工农兵为基本方针

延安文艺座谈会之前的戏剧界,虽不像国统区充斥着资产阶级的靡靡之音,但却一度出现演出中外名剧的热潮。随着延安戏剧运动的深入发展,抗战初期创作的剧本已不能满足现实要求,演出中外名剧即可以缓解剧本不足的尴尬处境,也能够提高戏剧工作者的演剧水平。但在战时的历史背景下,戏剧的“政治标准”居于首位,中外名剧即便“艺术标准”上成就较高,却始终表现出脱离群众的倾向。针对这一现象,毛泽东在《讲话》中明确指出“我们的文学艺术都是为人民大众的,首先是为工农兵的,为工农兵而创作,为工农兵所利用的。”^{[4]863}“一切革命的文学家艺术家只有联系群众,表现群众,把自己当作群众的忠实的代言人,他们的工作才有意义。”^{[4]864}毛泽东《讲话》公开发表后,中央总学委向各根据地发出学习《讲话》的通知,指出“此文件绝不是单纯的文艺理论问题,而是马列主义普遍真理的具体化,是每个共产党员对待任何事物应有的阶级立场,与解决任何问题应具有辩证唯物主义历史唯物主义思想的典型示范。”^[19]

在《讲话》精神的指引下,延安文艺界出现了朝气蓬勃的新气象,周扬率先提出“不但要让老百姓懂得所宣传的内容,而且还要让他们爱看。”^{[11]7}在鲁艺师生的共同努力下,创新出新秧歌这一戏剧形式。新秧歌之所以称为“新”,是因为其在《讲话》精神的指导下,走上了一条与工农兵相结合的道路,成为“表现新的群众的时代”^[1]的一种艺术。第一,新秧歌运动从一开始就与大生产运动紧密结合,及时配合当地的具体政治任务。鲁艺秧歌队借助老百姓熟悉和爱好的文艺形式,表现工农群众对劳动的热情和积极性,以劳动模范马丕恩父女为原型创作了第一部有全国影响力的新秧歌剧——《兄妹开荒》。新秧歌剧一经演出,便受到了群众的热烈欢迎,在《兄妹开荒》中扮演哥哥的演员王大化说“我从前在大礼堂里演戏,一千来个座位还坐不满……现在我在街头,在广场里演出,一场就有上万的人看……现在才知道艺术工作者为工农兵服务是多么光荣,多么愉快。”^{[11]8}鲁艺秧歌队的成功,鼓舞延安戏剧界人士摆脱小资产阶级自由主义倾向,走上了为工农兵服务的道路。第二,新秧歌剧以工农兵群众真实的斗争生活为主题。“据不完全统计,从1943年农历春节至1944年上半年,一年多的时间就创作并演出了三百多个秧歌剧,观众达八百万人次。”^[20]新秧歌的主题包括生产劳动、军民

关系、自卫锄奸、敌后斗争、减租减息等,其中写生产劳动的最多,如《钟万才起家》《动员起来》《一朵红花》等。毛泽东在延安观看了1943年春节宣传的秧歌活动后,称赞新秧歌“这还像个为工农兵大众服务的样子”^[21]。1944年,农民自发组织的业余秧歌队也如雨后春笋般涌现,于春节宣传之际掀起了新秧歌运动的一个高潮。同年,周扬在《解放日报》撰文“在新的农村条件下,封建的基础已被摧毁,人民的生活充满了斗争的内容。恋爱退到了生活中的极不重要的地位,新的秧歌是有比恋爱千万倍重要,千万倍有意义的主题。”^[1]第三,新秧歌剧鼓励群众参与到创作过程中。新秧歌剧改变了以文艺工作者为主体的创作模式,不仅做到了向群众学习,而且鼓励群众参与到创作过程中。经典的秧歌“东方红,太阳升,东方出了个毛泽东”就是佳县农民李有源创作的,他在谈到创作经验时说“一个人各自是不行的,要众人在一起(陕西方言:在一起)讨论讨论,事实呢,是根据咱们村上发生的事实,谁做过什么,就让他演什么。”^[22]正如周扬所说“工农群众在这次秧歌创作过程中,做了积极的参加者;他们表现了他们的创造能力和勇气,他们没有接受过专门的艺术训练,但是凭着他们的本色和聪明,他们完成了自己份内的艺术创造的任务。”“创作者、剧中人和观众三者从来没有像在秧歌里结合得这么密切,这就是秧歌的广大群众性的特点,它的力量就在这里。”^[1]新秧歌作为战时宣传的文艺载体,把工农兵群众首次作为劳动者、斗争者置于剧本的中心位置,同时,群众集体创作也被大力倡导。群众创作为新秧歌运动注入了新鲜的血液,延安的文艺工作者亦从群众创作中汲取灵感,在文艺领域里贯彻实施了党的群众路线。

(二) 以民族化大众化为创作原则

1940年,毛泽东在《新民主主义论》中指出“中国文化应有自己的形式,这就是民族形式。民族的形式,新民主主义的内容——这就是我们今天的新文化。”^{[10]707}经过20世纪40年代初戏剧民族形式的讨论和延安文艺整风,新秧歌剧率先将“民族化”和“大众化”有机地结合起来,在文艺界树立了新民主主义文化的旗帜。一方面,新秧歌剧是在陕北传统秧歌的基础上发展起来的,体现了戏剧发展的民族形式。延安戏剧运动的目标是为抗战建国而奋斗,为实现这一目标戏剧工作者势必研究戏剧的民族化问题,以便进一步把戏剧运动深入民间。陕北传统秧歌历史悠久,以当地的郿户戏和民歌为曲调,主要表现当地农民的

日常生活情趣,节奏简洁明快,风格诙谐幽默,很受当地农民的欢迎。在整风运动之前,延安的剧团也曾出演过小型的“小调剧”向民众进行普及,但无论是编剧还是演员,都没有把这种民间艺术重视起来,“相当大一部分戏剧工作者的脑子里所存在的,不是有没有必要的问题,而是老百姓那里根本没有什么可学的问题”^{[5]363}。

延安文艺整风之后,来自“亭子间”的文艺工作者们一改往日“轻视和忽视普及工作的态度”^{[4]862},抛弃了灵魂深处的“小资产阶级知识分子的王国”^{[4]857},认识到“只有做群众的学生才能做群众的先生”^{[4]864},真正把民间艺术重视起来了。对于陕北的民众来说,秧歌既是最熟悉的戏剧形式,同时又是最活泼、最具有表现力的,因此成为戏剧工作者改造利用的对象。旧秧歌是封建农村经济条件下的产物,带有丑角的脸谱和调情的舞姿等取悦封建统治阶级的成分,新秧歌剧剔除了这些封建糟粕,净化了旧秧歌的人物关系,并且在故事情节和表演形式方面都有新的发展。另一方面,新秧歌剧在内容上坚持“抗日的现实主义,革命的浪漫主义”^[23],把农民的喜怒哀乐如实地反映给广大的观众,体现了戏剧发展的大众化。毛泽东在《讲话》中指出“许多同志爱说‘大众化’,但是什么叫做大众化呢?就是我们的文艺工作者的思想感情和工农兵大众的思想感情打成一片。”^{[4]851}强调文艺工作者要改造小资产阶级知识分子的思想情感,深入工农群众,学习群众的语言,研究群众的心理,才能使自己的作品为群众所欢迎。纵观延安时期的新秧歌剧,剧本中多有“麻达”“哪搭”“一满”之类的陕北方言,并且大胆地借鉴话剧的写实表演,将锄头、扁担等农具运用到舞台表演中。张庚说“我们的秧歌剧都是用陕北话写的,也用陕北话演,我们在语言上的确比从前那种清汤寡水的普通话活泼生动得多了。”^{[5]354}

新秧歌剧一经出现便受到了延安民众的热烈欢迎,与之前一段时期演出“提高”的大戏形成鲜明的对比,演出的成功巩固了戏剧工作者为工农兵服务的信心和决心,鼓舞着他们深入人民群众的斗争生活中去学习,反之从生活中积累的经验又被呈现到舞台上,引起观众的强烈共鸣。李伯钊评价新秧歌剧《兄妹开荒》:“那么土色土香的道地陕北农村的风光,被他们两个演员演‘活’了。”^[24]文艺民族化和大众化一直是抗日根据地革命文艺建设的目标,“旧瓶装新酒”的新秧歌剧实现了民族形式和大众化的统一,在

向群众“普及”的过程中又潜移默化地实现了“提高”,凸显在革命语境下戏剧的政治教化与宣传动员功能。

(三) 以赞扬歌颂为创作态度

在封建社会中,中国的戏剧由帝王将相、才子佳人统治舞台,而在新秧歌运动中,工农兵群众被推到了舞台的中央。毛泽东指出“对人民群众,对人民的劳动和斗争,对人民的军队,人民的政党,我们当然应该赞扬。”^{[4]849}新秧歌剧的主题决定了它的创作态度必然是赞扬歌颂,主要表现在三个方面:第一,对农民的歌颂。在封建等级社会中,统治者把劳心者与劳力者对立起来,并且把从事体力劳动的农民当作下等人来看待,作为表现统治者意识形态的戏剧自然“颂扬的全都是武将,人民的统治者”,而“从来没有一个农民做主人公”^[25]。秧歌作为陕北传统的民间艺术,遗留着封建社会对农民的丑化,这也导致最初的秧歌剧夹杂着与主题不协调的旧的东西,如演《拥军花鼓》时,王大化扮成白鼻子、白嘴唇、白眼圈,头上还扎了许多小辫子的小丑,周扬针对这种现象提出丑化劳动人民的形象必须抛弃,应该把劳动人民扮成健壮英俊的形象。于是,待《兄妹开荒》演出时,王大化在剧中便摒弃了丑角的脸谱,成为一个对劳动充满热情、“明朗与快活”的边区青年农民。正如毛泽东所言,旧戏中“人民却成了渣滓,由老爷太太少爷小姐们统治着舞台,这种历史的颠倒,现在由你们再颠倒过来,恢复了历史的面目”^{[18]88},新秧歌剧将农民作为戏剧的主角,“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”^{[5]441}。第二,对劳动的歌颂。在中国传统戏剧中,人物或因“力拔山兮气盖世”或因“当官为民做主”被称赞为英雄,而在新秧歌剧中普通老百姓可以通过劳动成为群众学习的模范。经典秧歌剧《十二把镰刀》讲述了青年铁匠王二为边区开荒连夜打造镰刀而遭受到妻子的埋怨的故事,他劝解妻子道“世事好、世事坏全靠劳动,靠劳动才能把世事换新。”^{[26]19}妻子经王二劝解也理解了边区政府的政策,最后夫妻一起唱道“从此后我定要热心劳动,咱夫妻做一双劳动英雄。”^{[26]20}劳动使劳动者成为英雄,彻底颠覆了中国传统价值观中轻视劳动的思想,使作为劳动者的观众感受到自己常年从事的劳动对革命的重大意义,提高了广大劳动者参加生产与革命的积极性。周扬认为“这些节目都是新的内容,反映了边区的实际生活,反映了生产和战斗,劳动的主题取得了它在新艺术中应有的地位。”^[1]第三,对二

流子转变的赞扬。陕甘宁边区政府成立时期,陕北地区的二流子人数众多,斯诺在《西行漫记》中估计陕西省随时可能加入二流子行列的流民高达四十万。这些二流子不仅游手好闲,而且“带着极浓厚的,保守的,迷信的,封建的,与反动的色彩”^[27],对边区的大生产运动和意识形态建设危害极大。毛泽东在《讲话》中指出“人民也是有缺点的……我们应该长期地耐心地教育他们……使他们能够大踏步地前进。他们在斗争中已经改造或正在改造自己,我们的文艺应该描写他们的这个改造过程。”^{[4]849}在《讲话》精神的指导下,新秧歌剧并不过多地着墨于二流子对社会的危害,而是极力描写二流子转变的过程以及结果。《赵富贵自新》《刘生海转变》《二流子变英雄》等秧歌剧纷纷表现了二流子改过自新后成为自食其力的劳动者,进而成为人人敬仰的劳动英雄的故事。延安县委宣传部给鲁艺秧歌队的信中写道“它使那些原来积极劳动的人们更加提高生产的热情,而使那些二流子们受到刺激,自动的转变过来。”^[28]此外,新秧歌剧还蕴含了对人民军队的歌颂、对男女平等的赞扬、对农村移风易俗的赞扬等,毛泽东指出“一切危害人民群众的黑暗势力必须暴露之,一切人民群众的革命斗争必须歌颂之,这就是革命艺术家的基本任务。”^{[4]871}延安戏剧界深刻领悟《讲话》精神,本着赞扬歌颂的创作态度成功地改造了革命阵营中的各种非无产阶级思想,扩大了统一战线的群众基础。

三、延安新秧歌剧的历史作用

“文化是反映政治斗争和经济斗争的,但它同时又能指导政治斗争和经济斗争。”^{[18]109-110}新秧歌剧反映了延安和各抗日根据地的新政治和新经济,显示出了新文化的巨大力量,已经远远超越了本身的娱乐属性,成为中国共产党改造知识分子团结边区群众的重要媒介,改造民间艺术实施社会教育的有效路径,抗战胜利后进行政治宣传的文化工具。

(一) 改造知识分子团结边区群众的重要媒介

列宁曾指出,“艺术)必须结合这些群众的感情、思想和意志”^[29]毛泽东认为这句话“不但是指创作时‘集中’起来,而且是指拿这些创作到群众中去,使那些被经济的、政治的、地域的、民族的原因而分散了的‘群众的感情、思想、意志’,能借文艺的传播而‘联合起来’”^{[18]123}。新秧歌运动贯彻了《讲话》精神,不仅创作出了一批为广大群众所脍炙人口的新秧歌剧作品,而且在艺术领域开辟了一条与工农兵相结合的道路,培养了一支为工农兵服务的无产阶级艺术队

伍。一方面,知识分子出身的戏剧工作者们在思想上彻底摒弃了“关门提高”那种脱离群众的做法,积极地投身于“大鲁艺”中向工农大众学习。张庚回忆新秧歌运动时说“我们在创作上贫乏,而工农兵却富于创作的灵感,给我们解决了写不出演不出的种种困难。”^{[5]361}。鲁艺秧歌队在创作秧歌剧《惯匪周子山》时,因为缺乏陕北土地革命时期的生活经历,剧本写出来一直不满意,后来在农民申红友的帮助下,“一场干巴巴的戏就被他整成又生动活泼,又有声有色,土地革命时的气氛非常浓厚的戏了”^{[11]13}。王大化还在《解放日报》上发表了题为《申红友同志给我们上了第一课——秧歌剧〈周子山〉排演过程中的一点经验》的文章,称申红友是“我们最好的先生”^[30]。在创作秧歌剧的过程中,由知识分子出身的文艺工作者们重塑了自己的艺术观,放下了自己文人的架子,甘当人民群众的学生,在创作与表演过程中密切了同群众的联系。另一方面,新秧歌剧以崭新的为工农兵服务的面貌出现,自然得到了群众的欢迎和支持。1944年,杨家岭的秧歌队前往安塞进行演出,演出内容以歌颂边区劳动英雄为主,毛泽东说“以前外来知识分子和本地老百姓有隔膜,这次杨家岭的秧歌队在安塞演出时,有几个劳动英雄也参加进来,和秧歌队一起跳起来了。我看这就很好,劳动英雄们感觉到你们秧歌队是歌颂他们的,消除了隔膜。”^{[18]117}边区文协副主任丁玲听了劳动英雄的报告后说“过去总有些伤感的性情,今天几位新的英雄已经给予我们新的健康的题材了。文化界同志一致接受几位英雄‘到农村去、到工厂去’的意见,把笔头与锄头、铁锤结合起来。”^[31]新秧歌剧开辟了一条密切联系群众的创作道路,成为知识分子和当地群众沟通的桥梁,张庚曾生动地描述过新秧歌运动前后群众对文艺工作者态度的变化“在闹秧歌以前,群众对于我们虽无不满,但始终有陌生感,这次一闹秧歌,群众和我们忽然亲切起来,成了朋友。”^[32]新秧歌运动贯彻了毛泽东《讲话》的精神,既帮助了群众“普及”与“提高”,也在一定意义上“提高”了知识分子的艺术观,是党对知识分子与工农群众的双重改造,并且运用通俗的方式向工农兵群众宣传了党的路线方针政策,获得了群众的理解和支持,使群众紧密地团结在党的旗帜下,有力地巩固了边区的革命政权。随着现代互联网技术和大众传媒的发展,催生了一大批新的文艺类型,文艺观念也随之发生深刻变化。习近平总书记指出“文艺创作方法有一百条、一千条,但最根本、最关键、最

牢靠的办法是扎根人民、扎根生活。”^{[33]21} 新时代促进社会主义文艺繁荣发展,一方面要“牢固树立马克思主义文艺观”“坚持为人民服务、为社会主义服务这个根本方向”^{[33]15}。另一方面,“必须要把文艺队伍建设摆在更加突出的重要位置”^{[33]13},“引导他们成为繁荣社会主义文艺的有生力量”^{[33]14}。历史和现实证明,中华文化绵延五千年而不绝,为国家和民族培育了共同的情感、价值与理想,新时代中国特色社会主义文艺必将凝聚中国力量,团结鼓舞全民族朝气蓬勃面向未来。

(二) 改造民间艺术实施社会教育的有效路径

抗战初期,戏剧界人士就尝试将中国传统的戏剧形式与新的内容结合起来,事实也证明了“以旧剧的形式装的抗日的新酒”的做法,的确在宣传动员方面取得一定的效果,但在实际的演出过程中,演员们经常穿着古人的衣服,唱着现代人的语言,表达现代人的感情,显得有些不伦不类。新秧歌剧在创作的过程中,一开始主要关注“如何能把这完全新鲜的内容,用最简单、最朴素,为老百姓所喜欢的形式表现出来”^{[5]363},首先突破了旧秧歌的形式,后来又逐渐掌握了秧歌艺术中的积极部分,解决了困扰戏剧界良久的“形式和内容相矛盾”的问题。1938年,毛泽东提出:“在艺术工作方面,不但要有话剧,而且要有秦腔和秧歌。不但要有新秦腔、新秧歌,而且要利用旧戏班,利用在秧歌队总数占百分之九十的旧秧歌队,逐步地加以改造。”^{[4]1012} 新秧歌剧在民间文艺的思想改造、传统戏剧的主题置换和话剧艺术的形式借鉴方面积累了成功的经验,激活了传统民间文艺的生命力,为旧剧的现代化转型提供了可行的建构路径,并且配合陕甘宁边区政府的各项政策,成为延安时期社会运动的一面镜子。边区政府开展的扫盲运动、二流子改造运动、卫生运动、反巫神迷信运动等一系列社会教育运动,以宣传科学文化知识,提高民众政治文化水平,增进民众民族情感。由于陕甘宁边区的高文盲率,借助印刷文本进行革命宣传与政策讲解是不现实的,而且农民的主要精力还是在生产劳动上,虽然边区政府组织了识字班、读报班等,但也收效甚微。鉴于此,对工农群众的宣传需要通过浅显易懂、喜闻乐见的形式来进行,新秧歌剧的特点正契合了当时的社会状况,成了对民众进行社会教育有效的工具。如秧歌剧《夫妻识字》将学习文化的重要性通俗地表述为“不识字不知道大事情,旧社会(咱)不识字,糊里糊涂受人欺”^{[26]138},通过秧歌剧的宣传动员,从思想根源上让

农民理解了“生产也要生产,认字也要认”^{[26]137}。新秧歌剧“大胆地采取了人民传统中一切确实可用的部分,并因注入新的内容而使之获得新的生命”^[34]。

1944年3月22日,毛泽东在陕甘宁边区文化教育工作会议上发表讲话,着重指出了新秧歌剧对边区人民的教育指导作用“这就是我们的文化的力量。早几年那种大戏、小说,为什么不能发生这样的力量呢?因为他没有反映边区的经济、政治。”^{[18]109} 新秧歌剧在战时特殊的时代背景下,娱乐属性让位于政治功能,真实地反映了边区的社会生活,为各抗日民主根据地的文艺工作提供了走向新民主主义文化的现实路径。“不忘历史才能开辟未来,善于继承才能善于创新。”^{[35]313} 国家和民族的传承发展离不开优秀传统文化的滋养,社会主义文艺根植于中华民族传统文化的土壤中。“求木之长者,必固其根本;欲流之远者,必浚其泉源。”社会主义文艺要获取更加绵长深厚的发展动力,必须从中华优秀传统文化中汲取营养。传统文化在形成和发展的过程中不可避免地有一定的历史局限性,这就要求我们在应用传统文化时进行正确取舍,坚持古为今用、推陈出新,“努力实现传统文化的创造性转化、创新性发展,使之与现实文化相融相通,共同服务以文化人的时代任务”^{[35]313}。

(三) 抗战胜利后进行政治宣传的文化工具

秧歌是陕北民间艺术的代表,经过共产党改造的新秧歌已经远远超出了娱乐的范畴,本着“以政治标准放在第一位,以艺术标准放在第二位”^{[4]869}的文艺批评标准,成为党进行政治宣传的文化工具。抗战胜利后,周恩来指出,“要运用各种文艺形式在蒋管区展开反内战斗争”“要把解放区的歌子介绍到蒋管区去”^[36]。1945年,周恩来从延安返回重庆,将《兄妹开荒》《一朵红花》《牛永贵挂彩》等一批经典的新秧歌剧带到了重庆,随后又组织举办秧歌剧演出招待国统区的文艺工作者,郭沫若在观看延安新秧歌剧表演后大受感染,随即吟道“光明今夕天官府,舞罢秧歌醉拍栏。”在周恩来的积极推动下,秧歌在国统区的影响逐渐扩大,学习“扭秧歌”成为国统区地下工作者前往解放区学习的重要内容。1946年4月5日,在上海地下党的领导推动下,上海文化戏剧界为延安来沪的陈波儿、李丽莲、欧阳山尊三位文艺工作者举办了盛大的欢迎会,陈波儿在会上介绍了边区戏剧活动状况,在谈到新秧歌运动时说“边区人民对古典音乐之接受能力低,故民间形式之音乐如秧歌等极得人民爱

戴。”^[37]1946年5月4日,新秧歌剧代表作《兄妹开荒》在上海“辣斐”大剧场演出,妙趣横生的演出展现了边区人民在“大生产运动”中表现出的勤劳与质朴,让身处大都市的观众领略了延安火热的斗争生活,“这一场表演农民的戏剧,获得了广大的反应,台上与台下打成了一片”^[38]。《兄妹开荒》的演出震撼了“国统区”的上海民众,《大晚报》于5月6日描绘了演出后的热烈场面,“在‘五四’文艺节那天,真不知有多少观众看了欧阳山尊与李丽莲的秧歌而神往,这种歌剧形式在上海是第一次看到,是的,这是最可以代表民间,接近大众的艺术”^[39],同时还刊登了欧阳山尊与李丽莲“为人民服务”的签名。新秧歌的区域扩张是中国共产党抗战胜利后夺取文化领导权的策略,随着每一座城市的解放,群众都以扭秧歌的形式积极地庆祝与狂欢,毛泽东曾说“我们这里是一个大秧歌,边区的150万人民也是闹着这个大秧歌,敌后解放区的九千万人民,都在闹着打日本的大秧歌,我们要闹得将日本鬼子打出去,要叫全中国四万万五千万人民都来闹。”^[40]

以草根形态绵延于陕北民间的秧歌,不仅在抗战时期宣传动员了广大的边区民众团结在党的旗帜下,更在抗战胜利后承载着共产党的意识形态,作为进行政治宣传的文化工具,伴随着革命胜利的步伐昂首挺胸地扭向全中国。随着中国国际地位的提升,国际社会对中国的关注度与日俱增,文艺的发展也必将置于更加宽广的国际舞台。文艺中呈现的中国的历史传承、风俗习惯、民族特性等,是中国对外交流最好的方式,能够为国际社会了解中国提供一个独特的视角。习近平总书记指出“要讲好中国故事、传播好中国声音、阐发中国精神、展现中国风貌。”^[33]¹⁷文艺“在这方面可以发挥不可替代的作用”^[33]¹⁶。文明因多样而交流,因交流而互鉴,因互鉴而发展。要将我国优秀文艺作为中国在国际交往中的名片,让外国民众在潜移默化中感受中华文化的独特魅力,从而加深对中华文化的理解。

中国现代戏剧的奠基者之一洪深曾说“如果戏剧工作者不是为了戏剧而戏剧——不是为了纯艺术主义,或消遣主义,或兴趣主义而戏剧——而是为了社会、教育、道德影响而戏剧,为了服务国家民族,人民大众而戏剧,那么,任何一地的任何一个剧种,无论新旧雅俗,都不会被忽视或抹杀的。”^[6]⁸¹20世纪40年代在延安兴起的新秧歌运动,是在毛泽东《讲话》精神的指导下,结合抗战的现实和大生产运动的需要

而创造的新型戏剧形式,体现了思想性与艺术性、歌颂与暴露、普及与提高的辩证统一。新秧歌剧为戏剧的民族化大众化作出了积极探索,为文艺工作者如何与工农群众相结合积累了经验,也为中国新歌剧的发展成熟奠定了基础。中国特色社会主义进入新时代,我们比历史上任何时期都更接近中华民族伟大复兴的目标,为实现这一宏伟目标,必须总结借鉴延安新秧歌剧的成功经验,充分发挥文化艺术的重要作用,坚持为人民服务、为社会主义服务这个根本方向,贯彻以人民为中心的创作导向,把创新精神贯穿文艺创作的全过程;把弘扬中华优秀传统文化与发展新时代文化有机统一起来,在文艺创作中体现文化传统的血脉和当代生活的底蕴,在继承的基础上实现创造性转化和创新性发展;在文化多元发展的趋势下提高主流文化自信、坚持正确价值导向,坚定不移地在文艺创作中注入中华优秀传统文化、革命文化、社会主义先进文化的营养,讲好中国故事、传递中国价值,在世界文化激荡中站稳脚跟。

参考文献:

- [1]周扬.表现新的群众的时代:看了春节秧歌以后[N].解放日报,1944-03-21(04).
- [2]田汉.抗战与戏剧[M].上海:商务印书馆,1937.
- [3]沈西苓.目前戏剧运动上几个待决的问题[J].抗战戏剧,1937(创刊号):11.
- [4]毛泽东选集(第3卷)[M].北京:人民出版社,1991.
- [5]张庚文录(第1卷)[M].长沙:湖南文艺出版社,2003.
- [6]洪深.抗战十年来中国的戏剧运动与教育[M].上海:中华书局,1948.
- [7]中共中央党史研究室张闻天选集传记组.编.张培森,主编.张闻天年谱(上卷1900—1941)[M].北京:中共党史出版社,2000:524.
- [8]艾思奇全书(第2卷)[M].北京:人民出版社,2006:675.
- [9]何其芳.何其芳文集(第4卷)[M].北京:人民文学出版社,1983:51.
- [10]毛泽东选集(第2卷)[M].北京:人民出版社,1991.
- [11]中国话剧运动五十年史料集(第3辑)[M].北京:中国戏剧出版社,1963.
- [12]葛一虹文集(第2卷)[M].北京:中国戏剧出版社,2012:421.
- [13]周扬文集(第1卷)[M].北京:人民文学出版社,1984:295.
- [14]中国共产党宣传工作文献选编:1937—1949[M].北京:学习出版社,1996.
- [15]于敏.评《日出》公演[N].新中华报,1940-01-24(04).
- [16]沙可夫.回顾一九四一年展望一九四二年边区文艺[N].晋察冀日报,1942-01-07(04).
- [17]周扬.艺术教育的改造问题[N].解放日报,1942-09-09(04).

- [18]毛泽东文集(第3卷)[M].北京:人民出版社,1996.
- [19]中央总学委通知[N].解放日报,1943-10-22(01).
- [20]延安文艺丛书:秧歌剧卷(第7卷)[M].长沙:湖南文艺出版社,1987:2.
- [21]毛泽东年谱(1893—1949)(中卷)[M].北京:中央文献出版社,2019:480.
- [22]马可.群众是怎样创作的[N].解放日报,1944-05-24(04).
- [23]中共中央文献研究室.毛泽东文艺论集[M].北京:中央文献出版社,2002:24.
- [24]李伯钊.我所见到的王大化同志[N].解放日报,1947-01-19(04).
- [25]埃德加·斯诺.红星照耀中国[M].北京:东方出版社,2005:123.
- [26]王巨才.延安文艺档案:延安音乐(第22册)[M].西安:太白文艺出版社,2015.
- [27]陕甘宁边区抗日民主根据地:文献卷(上卷)[M].北京:中共党史资料出版社,1990:156.
- [28]正确的艺术方向[N].解放日报,1943-04-25(04).
- [29]蔡特金(C. zekin).回忆列宁[M].马清槐,译.北京:人民出版社,1957:14.
- [30]王大化.申红友同志给我们上了第一课:秧歌剧《周子山》排演过程中的一点经验[N].解放日报,1944-06-09(04).
- [31]艾克恩.延安文艺运动纪盛(1937.1—1948.3)[M].北京:文化艺术出版社,1987:418.
- [32]张庚.我在“鲁艺”所学到的[N].光明日报,1988-11-27(03).
- [33]中共中央宣传部.习近平总书记在文艺工作座谈会上的重要讲话学习读本[M].北京:学习出版社,2015.
- [34]此次文教大会的意义何在[N].解放日报,1944-11-23(01).
- [35]习近平.习近平谈治国理政(第2卷)[M].北京:外文出版社,2017.
- [36]中共北京市委宣传部.解放战争时期北平第二条战线的文化斗争[M].北京:北京出版社,1998:331.
- [37]陈波儿等由延安来沪[N].大公报(上海),1946-04-06(03).
- [38]欧阳山尊与李丽莲演“开荒”[N].大晚报,1946-05-04(04).
- [39]被观众包围签名的欧阳山尊、李丽莲[N].大晚报,1946-05-06(04).
- [40]艾克恩文集[M].北京:中国文联出版社,1999:227-228.
- 基金项目:国家社会科学基金重大项目“中国共产党思想政治教育百年历程与经验研究”(17ZDA005)。
- 作者简介:王树荫(1958—),男,江苏南通人,北京师范大学马克思主义学院教授,博士生导师;汤焱(1993—),女,河南邓州人,北京师范大学马克思主义学院2019级博士研究生。
- 责任编辑:巨虹;校对:暮雪