

乡村传统戏剧的时代呈现

——基于浙东抗日根据地“的笃戏”改造的考察

汪湛穹

(厦门大学人文学院,福建 厦门 361005)

【摘要】20世纪40年代,战斗于浙东抗日根据地的革命者,有感于乡土艺术的独特魅力,组建起社会教育工作队,进行“的笃戏”的改造。应和着救亡—民主声气的地方戏改造,并非简单解构传统艺术的美学秩序,更重要的是,通过戏剧演艺方式的改变,构筑与抗战精神相契的乡村社会秩序和文化家园。事实上,“的笃戏”改造突破了某些艺术表现的传统藩篱,在题材选择和表演技艺等诸多方面,获得了足显时代精神的表达方式,为乡村艺术的现代更生进行了富有历史价值的探索,值得重视。

【关键词】“的笃戏”;浙东乡村;抗日根据地;时代呈现

【中图分类号】S-09;K207 **【文献标识码】**A **【文章编号】**1000-4459(2020)06-0090-10

On the Times Presentation of Rural Traditional Opera: Investigation on Reformation of *Dedu Opera* in the East Zhejiang Anti-Japanese Base

WANG Zhan-qiong

(College of Humanities, Xiamen University, Xiamen 361005)

Abstract: The revolutionaries working in the East Zhejiang anti-Japanese base in 1940s, inspired by the unique charm of local art, established the social education team to turn the rural *DeDu Opera* into a modern form. Following the melody of salvation-democracy, the reformation was not only a deconstruction of the original aesthetic order, more importantly, it constructed the rural society order and cultural paradise that resonated with the anti-fascist spirit by adjusting performing method. In fact, *DeDu Opera* has broken the traditional rule of some artistic expression, with respect to topic selection, role play, etc., gained the means of expression that adequately showed the spirit of the times. This reformation deserves attention because of the exploration full of historical value for the modernization of the rural traditional opera.

Key words: *DeDu Opera*; the East Zhejiang; anti-Japanese base; the times presentation

以“越剧”名世的“的笃戏”,20世纪之初便闯荡于杭、沪、甬等大中城市,却始终与乡土江南民间生活血脉相连。抗战军兴,风云际会,无论在城在乡,“的笃戏”都迈出了改革的步伐,张扬着时代精神。20世纪40年代上半期发生在浙东根据地的“的笃戏”改造,是在救亡—民主的时代主题下,由中国共产党人所引领,在乡村文化母体中所进行的一场文艺革命,与20世纪40年代前后越剧名家姚水娟、袁雪芬等在

[收稿日期] 2020-09-22

[基金项目] 国家社会科学基金项目“江南地方戏与近代乡村生活研究”(19BZS092)

[作者简介] 汪湛穹(1992-),男,厦门大学人文学院博士研究生,研究方向为中外戏剧。

沪城倡导的“新越剧”齐驱并进^①。对同一剧种在不同空间中的戏剧改革,学术界有过一些讨论,基本看法是,上海袁雪芬等人的“新越剧”主要体现为艺术本体的变化^②,而根据地的“的笃戏”改造只是政治正确^③,至其艺术价值,或者“在艺术表演上显得粗糙”^④,或者“在越剧艺术的提高上显得更加稚嫩”^⑤。事实果真如此吗?我们将根据地“的笃戏”改造置于乡村中国近代变迁脉络中进行考察,给出答案。

一、乡土艺术的时代使命

1941年4月,侵华日军发动宁(波)绍(兴)战役,一面从浙江沿海登陆,侵占宁波、慈溪、奉化和余姚等地,一面突破国民党军钱塘江、富春江防线,占领绍兴、诸暨等地,东西夹击,一月之内,浙东北部广大地区沦入敌手。新四军军部和中共华中局不久便派遣武装部队到达浙东,开展敌后斗争,先后建立了三北^⑥和四明山抗日根据地。1942年7月,华中局决定成立浙东区党委,领导抗日武装。来到浙东的中共革命者深知,要战胜敌人,单靠“拿枪的军队”是不够的,还得拥有一支“文化的军队”^⑦,以“提高人民抗日的自信心,与汪逆奴化愚民政策作斗争,发扬民族气节与正义感”^⑧。

如何在乡僻村野迅速组建起“文化的军队”,让抗日根据地干部颇费思量。而在四明山麓一个叫杜徐的余姚小村庄,他们的文化灵感一下子被触发了。1943年7月,根据地在此集会纪念“七七”抗战六周年,会开到一半,游击队政委谭启龙讲话时忽然大雨如注,村民们纷纷散开避雨了。直到会议结束,雨还没停。附近一个“的笃戏”班子正待演出,锣鼓一响,村民便冒雨聚回台前等着看戏了^⑨。看起来,戏文

① 现在人们所熟知的“越剧”,最早出现在1925年9月17日上海《申报》广告上,但《早期越剧发展史》(浙江嵊县文化局编,浙江人民出版社1983年版,第2页)指出,直到1942年袁雪芬在上海倡导戏曲改良和1946年演出《祥林嫂》之后,越剧“这个名称(才)为观众所公认”。至于“的笃戏”之名,魏金枝在《的笃戏》(《月报》第1卷第2期,1937年2月15日)中解释道,“的笃”二字是形容该戏所用乐器的发音的,因为最初“的笃戏”的乐器,只有一块尺板和一面鼓,尺板发音是“的”,鼓的发音是“笃”,遂取以为名。拙文使用“的笃戏”之称,理由主要有二:(1)这是当时浙东根据地通行的名称,特别是在根据地的乡村,基本上只知道“的笃戏”,而不太知道“越剧”的名称;(2)在拙文所涉及的20世纪40年代前期,“越剧”之名还没有为社会所普遍认可。

② 有关袁雪芬等人的越剧改良情况,蒋中崎在《越剧文化论》(浙江大学出版社2002年版,第284-336页)中详细列举了相关研究成果,稍带进行了说明。在余秋雨《文化视野中的越剧》,上海越剧艺术研究中心、上海越剧院艺术研究室编:《重新走向辉煌》,中国戏剧出版社1994年版,第9页)看来,上海越剧改革的成果主要表现在艺术本身:出现了一大批新剧目,形成了一种越剧新格局,而“最大的成果就是一大批成熟演员的面世”。

③ 20世纪50年代初,钟琴在《越剧》(生活·读书·新知三联书店1951年版,第6页)中,将浙东根据地“的笃戏”改造称作“越剧实验”,他认为,“这种实验式越剧的最大特色,是能与实际的政治任务密切配合,而成为具有顽强战斗性、和教育性的有力武器。”尹文欣在《四明山根据地“的笃戏”改革评述》(见嵊县政协文史资料委员会编《越剧溯源》,浙江文艺出版社1992年版,第233-234页)中强调了“的笃戏”改造的两个方面:一是中国共产党的政治领导,二是毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》的思想指导,这可以看作对钟琴所谓“实际的政治任务”的具体说明。应志良(见《中国越剧发展史》,中国戏剧出版社2002年,第110页)和蒋中崎(见《越剧文化史》,浙江大学出版社2002年版,第293页)的看法与尹文欣完全相同。

④ 尹文欣:《四明山根据地“的笃戏”改革评述》,见嵊县政协文史资料委员会编《越剧溯源》,第233页。

⑤ 应志良:《中国越剧发展史》,第110页。

⑥ 三北,指余姚、慈溪、镇海三县姚江以北地区。

⑦ 毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》,《毛泽东选集》,人民出版社,1964年,第804页。

⑧ 谭启龙:《目前国内外形势与我党发展浙江敌后游击战争建立根据地的方针》(1942年7月18日),杭州大学历史系、浙江省档案馆合编:《浙江革命历史档案选编》(抗日战争时期,下),浙江人民出版社,1985年,第16页。

⑨ 韩秉三:《主动、果断、创新、充满生活斗争的黄源老师》,浙江省海盐政协学习文史委:《鲁迅的学生黄源》,华文出版社,1999年,第170-171页。

“比谭政委讲话还要有吸引力”^①。事实上,“的笃”戏文“出生于浙东,流行于浙东,为浙东多数民众所乐意接受”^②。据粗略估计,当时抗日游击区有两三万艺人在流动演出^③。根据地革命者抱定一个理念:“为工农兵喜爱的东西,就有其一定的价值”;“的笃戏”在江南既如此为百姓所欢迎,“大家就拿起它来干了!”^④不过,它的缺陷也非常明显,尤其在内容方面,“迷信、低沉、哀伤,甚至黄色”^⑤。根据地领导认为,对于这种“不健康”的戏“不能放任不管”。当时鄞慈县办事处主任陈山向浙东区党委提出,要让当地民众看一些对抗战有益的好戏,就必须按照《讲话》精神改造旧戏^⑥。1943年7月,区党委领导下的、以“的笃戏”改革为主要目标的社会教育工作队建立起来。翌年初,抗日民主政权浙东行政公署成立后,社教队归公署文教处直接领导,对旧戏改造更为重视。根据1944年9月浙东文教会精神,根据地数处成立了儿童社教队。另外,成立于1945年元旦的解放区四明专署社教队,同样以“的笃戏”改造为工作重心。

抗战时期的这种社会教育必然烙上鲜明的时代印记,由此而使“的笃戏”改造成为民众抗日的重要组成部分。民国以降,一部分知识-社会精英强调社会教育的传统元素,着意彰显地方戏曲的教化功能。抗战全面爆发后,毛泽东告诫根据地知识精英:工农兵“不识字的,也要看戏、看画、唱歌、听音乐,他们就是我们文艺作品的接受者”;面向工农兵的文艺,“只有用工农兵自己所需要、所便于接受的东西。因此在教育工农兵的任务之前,就先有一个学习工农兵的任务”^⑦。据在三北的调查报告,在乡村,爱好洋歌的只是少部分人,绝大部分的农民还是爱听爱唱“的笃”调^⑧。根据实际情势,以农民为主要社会教育对象的根据地文教方针要求:“一切教育内容与方式方法,就都要以切合农民要求为第一。”^⑨公署文教处处长黄源明确指出,社会教育的文艺形式,“首先要提倡的笃戏”^⑩。地方戏演唱及其改造成为浙东根据地进行社会教育的主要方式,根据地也因此成为“千千万万的,不愿意做奴隶的人”所营造的“一个新的世界”^⑪。在这里,“的笃戏”改造“已不仅是一个单纯的技术问题”,一个传统艺术的近代转型问题,而涉及立场问题:

运用与改造民间艺术形式是为了使它服务于抗日民主的大业。这也是我们的立场,我们是站在人民大众、为反法西斯的利益(反日寇、反汉奸与反对反共反人民)的立场,使这个向来与人民最直接与普通接触的艺术形式——“的笃戏”,服务于广大人民群众利益的具体事业——战争、生产、教育。^⑫

不难看出,浙东根据地的戏曲改造并非源自艺术共同体本身的自发意识,当然不是单纯的艺术实践,而是在中国共产党领导下所进行的一场社会文艺革命:抗战岁月里的“的笃戏”充任着民族民主“革

① 黄源:《黄源回忆录》,浙江人民出版社,2001年,第186页。

② 喧:《开展农村文化娱乐》,《新浙东报》1944年8月28日,第3版。

③ 王延龄:《浙东根据地越剧改革浅探》,上海艺术研究所、浙江省艺术研究所合编:《艺术研究资料》1983年第6辑,第137页。

④ 平原:《剧艺大众化和改进越剧的尝试》,平原:《越剧红灯记》,华东新华书店,1949年,第4页。按,平原是陈山的笔名,浙东抗日根据地建立后,任根据地鄞慈及上虞县办事处主任。

⑤ 谭启龙:《谭启龙回忆录》(建国前部分),山东人民出版社,1995年,第224页。

⑥ 王延龄:《浙东根据地越剧改革浅探》,上海艺术研究所、浙江省艺术研究所合编:《艺术研究资料》1983年第6辑,第138页。

⑦ 毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》,《毛泽东选集》,第807、816页。

⑧ 喧:《开展农村文化娱乐》,《新浙东报》1944年8月28日,第3版。

⑨ 岗:《第三届浙东文教会决定新的文教方针》,《新浙东报》1944年10月11日,第1版。

⑩ 喧:《开展农村文化娱乐》,《新浙东报》1944年8月28日,第3版。

⑪ 适夷:《四明山杂记》,求实出版社,1949年,第51页。

⑫ 《对改造“的笃戏”意见》,《新浙东报》1944年12月1日,第1版。

命机器”中的“齿轮”，向浙东乡村社会强力渗透救亡—民主的时代主题。

二、地方世界的革命道白

在浙东抗日根据地，肩负着时代重任的“的笃戏”，应和着根据地救亡—民主声气，突破了某些艺术表现的传统藩篱，将特定时空元素与现代表演技艺有机融为一体，逐渐形成了传统艺术的时代呈现方式。

以地方现实生活为题材的地方戏最能体现时代性。传统“的笃戏”多以才子佳人为话题，与救亡—民主的时代主题相去甚远，鉴于此，社教队提倡：从民众生活、从火热的抗日战场，撷取题材，创作剧目。在近两年的时间里，新创剧目20多个。主要有：郭静唐创作的《生死路》，伊兵创作的《桥头烽火》《龙溪风云》《义薄云天》《大义灭亲》《血钟记》，陈山创作的《儿女英雄》《红灯记》《北撤余音》，以及新知识与民间艺人合作的《赤胆忠心》《竹舂血案》《反清乡》《血泪花》《未婚夫妻》《投军别窑》等。他们的创作素材大都来自浙东抗日根据地的斗争生活，其中有不少戏歌颂的是共同战斗过的烈士。李敏是鄞江区委书记，一位民运女英雄，在艰苦的反顽自卫战争中不幸遇害。黄源夫人巴一熔回忆，前一天，李敏还与她在一起开会，第二天就被敌人抓走了^①。伊兵以李敏为原型编成《义薄云天》。陈山和商白苇合编的《儿女英雄》（又称《英烈缘》）取材于俞菊生烈士的革命事迹。俞菊生是新昌人，自小与陈山是同学。抗战全面爆发后，两人投身于救亡运动，1943年进入浙东根据地，俞菊生任新四军“三五”支队的中队指导员，陈山则为上虞办事处主任兼武装部长。1943年4月5日，为掩护陈山所领导的县政权安全转移，俞菊生在上虞徐家岙与日伪军作战时壮烈牺牲，年仅26岁。是年秋，陈山饱含深情创作的新戏，表达了对老战友如俞菊生等烈士“从心底的纪念”^②。

生活在根据地的民众被发生在自己身边的“戏剧性”事件深深吸引了。在《义薄云天》中，李敏威武不屈，大义凛然。敌人将她绑在树上捅杀，每捅一刀，她高喊一句抗日口号，牺牲前一共喊了二十七句口号。观戏的军民泣不成声，群情激愤^③。老游击队员沦肌浹髓，忆及当年的演出情景，激动得热泪盈眶：“象[像]真的一样，这四十多年前的事就好像[像]是昨天的事。”^④《生死路》以浙东一位国民党退伍军官寻找抗战生路为题材，剧情感人，深得民众的赞赏。四明社教队在不到10个月的时间里，几乎演遍了四明山区和三北地区，近百场演出场场爆满。郭静唐能写《生死路》这样的剧本，“是和他的革命经历分不开的”^⑤。在国统区他积极抗战，却被声称是“自己人”的国民党投入监狱，便发愿将“这样的孬种，这样的歪理，这样的罪恶”昭彰于天下^⑥。1944年8月，他辗转来到浙东根据地，听到四明山父老乡亲的控诉，非常震惊：上一年国民党围剿军把这里的48个村子洗劫一空，杀害了数百名无辜百姓；日寇趁机窜掠，焚毁民房100多间，好几个乡镇化为灰烬。亲历劫难的百姓说，简直“分不出敌寇和国军有什么不同！”^⑦郭静唐目睹国破家亡的残酷现实，比较了国统区和抗日根据地的不同政治情形，认识到全面抗战路线的光明前途，观其所由，他是有感而发。《竹舂血案》的题材出自“嵊（县）西下来的几个商人”之口，社教队员

① 黄源：《黄源回忆录》，第188页。

② 陈山：《从人民到人民英雄——缅怀俞菊生烈士》，《新昌党史资料》1982年第6期，第10页。

③ 冠潮：《四明山麓越剧改革》，景泗海主编：《浙东抗日根据地革命文化史料选编》（未出版），上册，1992年，第393页。

④ 王延龄：《浙东根据地越剧改革浅探》，上海艺术研究所、浙江省艺术研究所合编：《艺术研究资料》1983年第6辑，第140页。

⑤ 汪志荣：《郭静唐与新编越剧〈生死路〉》，浙江省新四军研究会编：《郭静唐纪念文集》，中共党史出版社，2003年，第155页。

⑥ 一青：《炼狱杂忆》，东北书局，1947年，第75页。按，一青是郭静唐的笔名。

⑦ 《答〈新浙东报〉记者问》，《新浙东报》1944年10月23日，第1版。

听了“这个真实的故事”，很感动，即缀成一戏。故事揭露了在国民党错误政策影响下田岫山匪军的残暴行径，因为与群众生活血肉相连，令人动容^①。

现实主义戏剧题材的选择，在社教队那里，主要不是为了展示地方生活，而是旨在通过民众熟悉的地方生活世界经历，就他们的抗日心声和意志进行道白。黄源说，这是“运用与改造民间艺术，传达与表现世界民主新思想”，“使群众树立抗战必胜的信心”^②。司令员何克希在观看《竹岙血案》时提醒编演人：“不要以为‘苦戏’的眼泪是效果，我们要的是更丰富的效果”^③。这效果不能是民众愀然作色，而必须使他们“惊醒起来，感奋起来，推动人民群众走向团结和斗争，实行改造自己的环境”^④。一些曾受国民党顽固派欺压的群众在看了《义薄云天》后，“更加坚定了他们抗战的信心，进一步识破了顽固派的狰狞面目”^⑤。1945年旧历新年里，四明社教队在余姚大岚山演出《儿女英雄》时，“很多观众感动得流出眼泪，咬紧牙关要和敌寇和反动派算账”^⑥。

与新戏创作同时并举的，是对旧题材“的笃戏”的改造。改造的原则同样基于革命现实主义。具体地说，“有毒素的旧剧完全不用”；对“能够反映人民生活与斗争的旧剧”进行全部或局部的删改^⑦。这样，《双看相》的剧情被改写成：一个伪军与一个国民党顽固派士兵互相看相，你数落我，我讥讽你，其实两人的末日都快到了；《老少换妻》则改写成以反对不合理婚姻为主题的戏；《过关》的主题变成了揭露国民党滥设关卡、盘剥百姓的行径^⑧。《文天祥》《戚继光》和《风波亭》等虽是历史题材，但它们表现了民族英雄的斗争精神，“对观众起了气节教育的作用”^⑨。经过改造的旧题材充满了现实主义元素。旧题材“的笃戏”经过改造，在思想逻辑上与革命现实主义相统一，成为另一种地方生活世界的革命道白。

由此，“的笃戏”所看重的现实主义题材成为乡村根据地共产党人贯彻全面抗战路线、从而克敌制胜的革命武器，这样的现实主义与所谓反映实际生活本来面貌的写实主义，存在本质上的差异，这是服务于抗日大业的革命现实主义。

三、契合时代生活的乡村演艺

当现实革命题材成为“的笃戏”主旋律的时候，如何表现现代人物和事件，便作为一个亟待解决的表演技艺问题，历史性地摆在戏曲改造者面前。“戏剧关涉特定时代的整个文化生活方式，是社会政教与美学秩序的象征，也是该秩序的构筑者与解构者”^⑩。社教队很清楚，服从于救亡—民主主题的地方戏改造，并不是简单地在美学意义上解构传统艺术秩序，更重要的是，通过戏剧演艺方式的改变，构筑与抗战精神相契的乡村社会秩序和文化家园。

首先，直接从现实生活出发塑造人物，使戏剧角色行为更趋于生活的真实。传统旧剧演的是古人，

① 高大纶：《从〈竹岙血案〉谈编剧的群众路线》，《新浙东报》1944年9月16日，第4版。

② 《实验文艺新方向》，《新浙东报》1944年11月22日，第1版。

③ 韩秉三：《文艺战士怀念何司令》，《何克希将军》编辑委员会：《何克希将军》（未出版），1993年，第97页。

④ 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》，第818页。

⑤ 黄源：《四明山越剧改革经验点滴》，上海艺术研究所、浙江省艺术研究所合编：《艺术研究资料》1983年第6辑，第48页。

⑥ 《四明特办在新年中推行拥军爱民优抗工作》，《新浙东报》1945年2月23日，第1版；史岩、王珏：《追忆抗战时期“浙江四明社教队”》，《浙江党史通讯》1987年第4期，第21页。

⑦ 《对改造“的笃戏”意见》，《新浙东报》1944年12月1日，第1版。

⑧ 凌云：《浙东抗日根据地的戏文》，浙江省艺术研究所编：《艺术研究资料》1982年第2辑，第351页。

⑨ 《社教队改造“的笃戏”》，《新浙东报》1944年10月30日，第1版。

⑩ 周宁：《想象与权力——戏剧意识形态研究》前言，厦门大学出版社，2003年。

穿着古装,唱着陈腔;将军出来走个台步,妇女露面拂个袖子,这一套观众非常习惯,可是,一个抗日将士也走着台步、捋着胡须、甩动衣袖出场,就显得太不入调了^①。陈山发现,“旧戏曲中的行当分类是很难套在现代人物身上去的”,于是,社教队大胆突破传统戏曲行当的限制,按照现实生活角色进行表演。在这方面,民间艺人发挥了优势。对于新剧中的原型人物他们是非常熟悉的,因为他们就生活在这些人物当中,演戏时不会拘泥于自己的行当。比如,艺人商晨昉本来可以归为青衣、花旦一类,但她“没有行当的概念,演起来更可以从角色出发”^②。

抗日题材的新戏表演很自然地突破了女扮男妆的角色扮演陈规。自从20世纪20年代初“的笃”女班在嵊县施家岙村出现以后,戏中的男性角色也由女性扮演,渐渐地,在人们的印象里,“的笃戏”似乎就是女子“的笃戏”了。社教队认为,这是在“艺术功能上的欠缺”,新剧中的革命英雄因之而少了“阳刚之气”。为了更好地发挥艺术的社会教育功能,伊兵毫不犹豫地进行了改造:废弃了清一色女演员粉墨登场的女班传统,实行男女合演,剧中的男角一律由男演员承担,不再由女演员反串。这样一来,剧中的角色性别与演员性别保持了一致,使艺术真实与生活真实趋于和谐统一^③。

社教队的本位扮相是在特殊背景下出现的。与上海清一色女班不同,当时在浙东乡村流动的戏班子里,有男有女,他们对男女合演方式并不陌生。而有着话剧表演经验的新文艺人,“更是从一开始就习惯于男女合演”,因此,社教队的演出基本上都是男女合演^④。事实上,根据地因为女艺人少,“必然要男女合演”^⑤。

其次,融合新旧地方曲调,体现抗日根据地和乡村生活节奏。旧戏曲调是与传统乡村生活节奏相适应的,当身着军服的抗日官兵和日常便装的百姓伴着传统曲调走上舞台时,在许多情况下,就显得有些“不着调”了。于是,编剧们一方面不断搬移和丰富某些乐曲牌调,使之“适合于这个角色的动作姿态”,同时“酌量更改这个角色的动作姿态使适合于旧乐曲、牌调的速度”^⑥。根据陈山的观察,“的笃戏”的乐曲牌调接近于现代生活速度,与现代人物的动作协调起来并不难。所以在曲调上,“的笃戏”根据剧情需要,适当吸收了解放区秧歌调,还有一些革命歌曲。比如烈士死难时,采用《国际歌》来渲染气氛,甚至将雄壮的苏联乐曲《祖国颂》入了戏^⑦。在《桥头烽火》中,被敌伪强迫去修飞机场的群众唱着聂耳作曲的《码头工人歌》,自如地上下场^⑧。《风波亭》中的岳飞,身陷囹圄,夜半忽闻有人唱着《满江红》曲子,还伴有笛声,情绪更加激昂^⑨。

在表现某些场面时,剧作者发现,将板桥道情、莲花落、武林调等曲调掺入进去,感觉非常好。最不能割舍的,是“的笃戏”里的清唱,恍若行吟,哀婉绝伦:当此时,所有的弦管鼓板戛然而止,观众屏息凝神,情绪完全沉浸在剧中。艺术家们认为,这种清唱应该在全剧情感发展的高潮阶段,安排在表现重要角色的重要场面里^⑩。民歌体的运用则突出了地方元素。《东埠头大战》就是以民歌剧形式出现的,除了

① 平原:《剧艺大众化和改进越剧的尝试》,平原:《越剧红灯记》,第5页。

② 王延龄:《浙东根据地越剧改革浅探》,上海艺术研究所、浙江省艺术研究所合编:《艺术研究资料》1983年第6辑,第142-143页。

③ 周健尔:《伊兵与男女合演越剧》,周健尔选编:《伊兵与戏剧》,中国戏剧出版社,2004年,第415、411页。

④ 王延龄:《浙东根据地越剧改革浅探》,上海艺术研究所、浙江省艺术研究所合编:《艺术研究资料》1983年第6辑,第143-144页。

⑤ 黄源:《四明山越剧改革经验点滴》,上海艺术研究所、浙江省艺术研究所合编:《艺术研究资料》1983年第6辑,第49页。

⑥ 平原:《剧艺大众化和改进越剧的尝试》,平原:《越剧红灯记》,第6-7页。

⑦ 周健尔:《伊兵与男女合演越剧》,周健尔选编:《伊兵与戏剧》,第412页。

⑧ 伊兵:《桥头烽火》(越剧),景洒海主编:《浙东抗日根据地革命文化史料选编》(未出版),下册,1992年,第524页。

⑨ 凌云:《浙东抗日根据地的戏文》,浙江省艺术研究所编:《艺术研究资料》1982年第2辑,第353页。

⑩ 平原:《剧艺大众化和改进越剧的尝试》,平原:《越剧红灯记》,第8、6页。

“的笃”调,还包括了各种地方小调^①。《儿女英雄》开场还是旧戏常用的上场引和自报家门,农民张老三唱着民歌就上台了:

四明山来弯又弯,里面走出我张老三,年纪五十快出头,精神力气勿推板,搭起茅屋六七间,开起地来五六升,屋里事体靠老婆,吃饭事体靠肩攀,住在山里几十年,一家老小还安耽。^②

这种地方小调,活泼自然,充满生活和泥土气息,“得到了观众的批准”,数十年后的老游击队员还能哼得出,“可见这种改革是成功的”。^③

第三,根据战时环境和乡村条件,选择与乡民观演习惯相适应的表演技法。旧戏布景至为简单,多呈为一张桌子、两把椅子、左上右下、两幅门帘的格局。乡村观众习惯了这种格局。要演现代题材的戏,问题就来了。既然人物扮演生活化了,前台的角色无论在衣饰还是在动作上,就与那些跑龙套的混杂起来,后者让观众觉得“讨厌、不合理和多余,思欲有以去之而后快”。为此,在布景上增添了“中间幕”。中间幕又称“二道幕”:

一场完毕,需要布景,外幕不闭,台中闭下一道布幕,后面布景,前面做戏(大致以过场为多),等过场做完,中幕拉开,已换好景了,这样换景时间可不“闭幕”,观众还有戏看,而后又有景看,从上演到完结,好像旧剧一样,永不闭幕……^④

中间幕的采用既符合现代戏剧的分场要求,又“照顾老乡看戏的习惯”,是对旧戏所进行的因时、因地制宜的改造。陈山说,这里的关键就在于,你演的是话剧,还是“的笃戏”?后者自有一套情趣和风格,其中的“艺术手法是无尽藏的宝库”,需要倍加珍视。这些宝藏是在特定的历史时期和地域社会中累积而成的,或称特定时空元素。这是“的笃戏”之为“的笃戏”的基因。

事实上,在“的笃戏”改造过程中,有利于激发时代精神、或与时代精神不相冲突的地方生活元素、思想菁华和表演手法,都得到了充分保留。《血钟记》的编演“是带了极大的试验性的,在改造的笃戏演技的工作上,收获很大”。比如旧戏的“焰火”、艳丽的服装等可以用来“夸张与强调剧情”,以此博得了观众的喝彩^⑤。一些旧题材戏以其强烈的人民性为社教队所肯定。写豆腐店的、裁缝的、朝奉的,写男女情爱、翁姑虐待媳妇的一些小戏,反映了乡村生活的实态,如《李三娘磨房产子》《桂花亭》和《箍桶记》等,淳朴、明快、风趣,受到广大民众,“尤其妇女的倾心拥护”^⑥,仍在演出。总之,社教队倾心提供的是“适合浙东地方的,有乡土气息的,浙东人民间流行乐闻的”戏目。^⑦此外,对一些包含反专制、反特权等思想精华的传统戏,如讥刺势利小人的《珍珠塔》,歌颂婚姻自由的《梁山伯与祝英台》,表达不畏权势的《打銮驾》《盘夫索夫》和《宝莲灯》等,则暂时不作改动,让其继续存在于乡村戏台。

至此,旧戏改造已不止于造就一部为抗日报务的“革命机器”了,而进入了寻求和创造传统艺术新表达的阶段。改造过的乡村传统戏曲获得了足以体现时代精神的表达方式。

① 林晖:《“九·一八”演出检讨》,《战斗报》,1944年9月22日,第4版。

② 陈山:《儿女英雄》,景泗海主编:《浙东抗日根据地革命文化史料选编》(未出版),下册,1992年,第576-577页。

③ 王延龄:《浙东根据地越剧改革浅探》,上海艺术研究所、浙江省艺术研究所合编:《艺术研究资料》1983年第6辑,第141页。

④ 平原:《剧艺大众化和改进越剧的尝试》,平原:《越剧红灯记》,第11页。

⑤ 《实验文艺新方向》,《新浙东报》,1944年11月22日,第1版。

⑥ 平原:《剧艺大众化和改进越剧的尝试》,平原:《越剧红灯记》,第3页。

⑦ 蓝:《提倡乡土音乐》,《新浙东报》1944年9月18日,第1版。

四、结语：乡村改良运动中的“的笃戏”

毋庸讳言，抗日根据地“的笃戏”新表达方式的获得，并非来源于艺术自身的张力，而是来自于“革命机器”的直接驱动。但值得注意的是，处于烽火硝烟中的革命者，不只是将这种改造视为对一种民间艺术形式的简单利用，而同时致力于其艺术价值的挖掘：

改造民间艺术已不仅等于“旧瓶装新酒”和所谓“改良”了，而是除了利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。^①

经过改造的“的笃戏”面目一新，她的故事主要不再是书生小姐后花园，而是妻子送郎上战场；她不再是女扮男妆的刻意反串，而是现实角色的本真回归；她不全是节奏缓慢的浮生三叹，更多了明快昂扬的生命礼赞。尽管在题材和技艺上改变了不少，乡村观众并无不适。他们觉得，这些戏样式上是有点不同了，却不完全陌生，看得懂，听得有味，承认它还是“的笃班”^②。布景还是那样的简洁，服装还是那样的艳丽，焰火还是那样的刺激，舞蹈还是那样的生活……从根本上说，她还是“以歌舞演故事”的中国戏文，依然孳息于乡土江南的原生文化生态中。总之，这种表达形式是现代技艺对传统元素扬弃后的产物，也是民族艺术对他者艺术的汲取过程，其艺术发展进路历历可循。

传统戏剧如何改造？这是近代以来、特别是清末民国年间许多戏剧人反复思考的问题。从某种意义上可以说，20世纪中国戏剧史就是一部戏剧改良史。学界一致认为，由1902年梁启超发表《论小说与群治之关系》所引发的戏剧改良，“是由近代中国的先进分子发动的戏曲文化的启蒙运动”，构成近代中国社会文化革命的重要组成部分^③。傅谨指出，从梁启超、陈独秀等开始的戏剧改良，其意“并不在于戏剧，只是将戏剧作为改良之工具”，从事社会改造^④。戏剧所负载的这一社会责任，固然跟文以载道的文化传统有关，但更多地源于救亡和启蒙的近代使命。论者发现，与其说社会改造者“在倡导一种新的艺术形式，不如说是在倡导一种新的宣传工具”，因为戏剧在传播救亡和启蒙思想方面比报纸杂志更为直观，因而也更为优越^⑤。值得注意的是，致力于进行传统戏剧改造的知识精英，“因为其政治立场和意识形态的不同”，在戏剧改造的内容、对象和方式等方面存在着很大的差别^⑥。一个非常重要的差别是，知识精英所倡导和实践的戏剧改良主要针对的是城市市民及其市民文化，而以乡村、乡民为对象的戏剧改造比较少。据学界研究，积极进行乡村戏剧改造的主要是两类知识精英：乡村建设派和中国共产党人。

戏剧改良是20世纪30年代乡村建设派施行平民教育的重要手段，首倡者“要算是（南京）晓庄师范”学校，^⑦而以河北定县的戏剧改良最为著名，晏阳初、熊佛西、孙伏园等知识精英的贡献受到学界的重视，特别是对于熊佛西的戏剧大众化实验，学者们进行了充分探讨。孙惠柱对定县农民戏剧实验三阶段的概括，有助于理解熊佛西探索戏剧大众化的真正价值^⑧。熊佛西对于“大众”的理解使其与一般戏剧改良

① 《对改造“的笃戏”意见》，《新浙东报》1944年12月1日，第1版。

② 黄源：《四明山越剧改革经验点滴》，上海艺术研究所、浙江省艺术研究所合编：《艺术研究资料》1983年第6辑，第49页。

③ 周育德：《中国戏曲文化》，中国戏剧出版社，2010年，第278页；张福海：《晚清戏剧改良思潮的形成及其演变》，《中华戏曲》2009年第1期。

④ 傅谨：《20世纪中国戏剧史》（上），中国社会科学出版社，2016年，第111页。

⑤ 邹红等：《百年中国戏剧史（1900—2000）》，湖南美术出版社、岳麓书社，2014年，第248页。

⑥ 孙政：《中国现代知识分子与戏曲改革》，《艺术百家》2017年第3期。

⑦ 徐公美：《农民剧》，商务印书馆，1936年，第34页。

⑧ 孙惠柱、沈亮：《熊佛西的定县农民戏剧实验及其现实意义》，《戏剧艺术》2001年第1期。

家的思想区别开来。戏剧大众化之所谓“大众”,在当时大部分人看来,主要是城市市民,而他认定为占中国人口绝大多数的农民;戏剧大众化也可以说是“戏剧农民化”^①。这里的戏剧是话剧。定县戏剧改良实验者认为,传统戏曲虽说“非常雅致”,但“它是另一时代另一社会的产物……如何改良也终不能把现实社会的生活反映进去。”^②有论者就此指出,民国时期,许多话剧出身的改良家在认识上“存在一个误区”,即低估了传统戏曲的生命力,尤其是低估了一些正在兴起的地方戏如越剧等剧种的生命力,无视它们在当时所具有的广泛深厚的生活基础和社会功能^③。笔者所重点关注的浙东“的笃戏”改造表明,乡村建设派确实存在这样的认识误区,而中国共产党人中“有出息的文学家艺术家”,活动于地方世界,接触到“唯一的最广大最丰富的源泉”,获得了“艺术的原始材料”^④,并以此彰显救亡—民主的时代精神。

中共对乡村戏剧的改造开始于20世纪30年代前期的中央苏区时期。郑紫苑以苏区客家民间戏剧为中心的考察指出,共产党人将革命话语转化、翻译为有效的地方性话语,对乡村戏剧进行的“政治化”实践,不但实现了文艺大众化,而且推动了乡村生活方式的变迁,构建了新的乡村文化空间^⑤。抗战时期中共在华北地区所进行的戏剧改造有力地服务于抗日救亡事业。在晋察冀根据地,旧式艺人、乡村文人和普通民众相继参与戏剧演出和剧本创作,同时成为乡村戏剧的受众和主体,引导剧本主题由娱乐为主向救亡为主转化,由此实现了对农民的政治动员并赢得了中共意识形态在乡村社会中的认同^⑥。在特殊的战争环境下,农民的生活节奏被打破,作为日常仪式的戏剧“被赋予了战时的功利性与工具性”^⑦。作为抗日“革命机器”的齿轮,浙东抗日根据地“的笃戏”所发挥的也是这种工具性作用。

中共在华北解放区进行的戏剧改良试验,上承抗战时期“延安戏曲改革模式”,下启新中国成立后的大规模戏改,意义非凡^⑧。孙玫特别提到,1948年11月3日《人民日报》发表的《有计划有步骤地进行旧剧改革工作》一文,对于戏剧改良具有重要意义。其指出,对于文盲占绝大多数的中国农民来说,作为“最主要娱乐形式”的乡村戏剧,具有“大众传媒”功用,因此,《人民日报》专论要求戏剧改造者“以对人民的有利或有害”审定旧剧目,进行取舍,这对于推动和指导“戏曲改革运动”具有很强的政策和规范的作用^⑨。在“对人民的有利或有害”的意义上,解放区的戏剧改革可以称之为对旧剧的“消毒”。李军全认为,凭借改编旧剧、编演新剧和政治训诫等技术运用,中共建构起一套革命的戏剧文化体系,并以前所未有的程度渗入乡村社会,形成了在中共意识形态主导下的政治文化生态^⑩。

纵观中国乡村戏剧改良的近代历程,不难看出,包括“的笃戏”在内,乡村艺术创新的驱动力往往不是艺术本身,而是外在于艺术的时代诉求,创新的文化环境常常不是知识精英圈,而是通过与民间艺人、乡民观众和乡村社会互动而成的思想共同体,事实上,惟有这样的改造才有可能生发经得起历史检验的

① 刘秀丽:《熊佛西的戏剧大众化实验及其启示》,《云南艺术学院学报》2013年第3期;柏彬:《中国话剧史稿》,上海翻译出版公司,1991年,第145页。

② 杨村彬:《定县的农民戏剧实验》,《自由评论》1936年第8期;许映婷:《戏里戏外:中国现代话剧观念的艰难抉择》,厦门大学出版社,2016年,第130-131页。

③ 艾立中:《论20世纪30年代戏曲改良思潮》,《戏剧》2005年第2期;安葵:《解放区戏曲的历史意义》,《艺术百家》2002年第2期。

④ 毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》,第817页。

⑤ 郑紫苑:《从娱乐到革命:论中央苏区时期乡村戏剧的“政治化”实践》,《戏剧之家》2018年第1期;郑紫苑:《民间戏剧“政治化”与乡村日常生活世界的变迁——以中央苏区时期中国共产党对客家民间戏剧的改造为例》,《赣南师范学院学报》2015年第4期。

⑥ 张宏华:《晋察冀抗日根据地的乡村戏剧研究》,《党的文献》2017年第2期。

⑦ 郭赞林:《战争中的乡村戏剧舞台:以1937—1947年的晋察冀为例》,《沧桑》2008年第5期。

⑧ 任荣:《论解放区戏改试验的方法与意义》,《文艺理论与批评》2014年第1期。

⑨ 孙玫:《中国现代知识分子与戏曲改革》,《艺术百家》2017年第3期。

⑩ 李军全:《“消毒”:中共对华北地区乡村戏剧的改造(1937—1949)》,《党史研究与教学》2016年第3期。

现实艺术之花。至其艺术表演技巧的“粗糙”“稚嫩”云云,在战事倥偬的抗日根据地无疑是存在的,但不会从根本上降低戏剧创新的内在价值。

(责任编辑:李良木)

[参 考 文 献]

- [1] 毛泽东.毛泽东选集[M].北京:人民出版社,1964.
- [2] 平原.越剧红灯记[M].上海:华东新华书店,1949.
- [3] 谭启龙.谭启龙回忆录(建国前部分)[M].济南:山东人民出版社,1995.
- [4] 黄源.黄源回忆录[M].杭州:浙江人民出版社,2001.
- [5] 浙江省新四军研究会.郭静唐纪念文集[M].北京:中共党史出版社,2003.
- [6] 周健尔.伊兵与戏剧[M].北京:中国戏剧出版社,2004.
- [7] 邹红,王翠艳,黎萌.百年中国戏剧史(1900—2000)[M].长沙:湖南美术出版社、岳麓书社,2014.
- [8] 王延龄.浙东根据地越剧改革浅探[J].艺术研究资料,1983,(6).
- [9] 凌云.浙东抗日根据地的戏文[J].艺术研究资料,1982,(2).

(上接第34页)

断增加,其发展水平逐渐超过北方;元明清时期,对南方经济的倚重促进了江南市镇的快速的发展;清末,上海开埠,江南又成为中西文化的重要交汇区。在这样的历史背景下,人口流动增长、蔬用食材消费需求的增长、人口供养质量需求的拉动、园艺商品经济的发展,以及粤闽毗邻地区和东南亚及海外其它国家的物种交流等因素,综合推动了古代江南地区的蔬菜作物品类和品种数量的优化发展,促进了江南地区蔬菜园艺科学技术的发展进步。

江南地区蔬菜作物的发展进步,不仅丰富了江南人民的餐桌,健康的蔬食习惯和丰富的蔬食文化也辐射、影响和改变了国人的蔬菜饮食习惯,为提高土地的人口总体供养质量提供了必要条件。同时,各地蔬菜作物的交流传播刺激和促进了蔬菜园艺科技的发展,使得蔬菜生产业逐步上升成为区域和国家农业经济的重要组成部分之一。

(责任编辑:徐定懿)

[参 考 文 献]

- [1] [唐]孙思邈.备急千金要方[M].沈阳:辽宁科学技术出版社,1997.
- [2] [宋]苏頌.图经本草(辑复本)[M].福州:福建科学技术出版社,1988.
- [3] [明]周文华.汝南圃史[M].南京:凤凰出版社,2017.
- [4] [清]张履祥.沈氏农书[M].北京:农业出版社,1956.
- [5] [清]梁章钜.浪迹丛谈(饮食部分)[M].北京:中国商业出版社,1991.
- [6] [清]金友理.太湖备考[M].南京:江苏古籍出版社,1998.
- [7] 胡泽学.中国农业文物宝典[M].北京:中国农业出版社,2013.
- [8] 丁晓蕾,胡义尹.从方志记载的辣椒地方名称看辣椒在中国的引种传播[J].中国历史地理论丛,2015,(3).